

Η Επίδραση του Γερμανικού Θεάτρου-Ντοκουμέντο της Δεκαετίας του '60 στη Σύγχρονη Ελληνική Δραματουργία

Ο ΦΑΙΝΟΜΕΝΟ ΤΟΥ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ - ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΟ ΕΙΝΑΙ πλέον ιστορικό. Παρουσιάστηκε, αλλά και ολοκλήρωσε τον κύκλο του τη δεκαετία του '60 στην Ομοσπονδιακή Γερμανία¹ δίνοντας με την εμφάνισή του παράλληλα και την πρώτη μεταπολεμική διεθνή αναγνώριση της δραματουργίας της. Ως σταθμός για την απαρχή της εξέλιξης αυτής έχει καθιερωθεί το θεατρικό έργο του Ρολφ Χόχουτ *Ο Αντιπρόσωπος* (1963), ενώ το τέλος της ακμής οριοθετείται στα 1970, με τα έργα *Ο Τρότσκι στην Εξορία* και *Οι Γκουερίλα* αφενός, των Πέτερ Βάις και Ρολφ Χόχουτ αντίστοιχα, που είναι και τα τελευταία θεατρικά αυτών των δύο σημαντικών δραματουργών του Θεάτρου-Ντοκουμέντο τα οποία ανήκουν σ' αυτό το είδος², και με το έργο του Χανς Μάγκνους Έντσενσμπεργκερ αφετέρου *Η Ανάκριση της Αβάνας*, που πρέπει να θεωρηθεί το κυρίως ορόσημο, καθώς αποτελεί την πιο ακραία περίπτωση, αφού ο συγγραφέας αρνείται τελείως, θεωρητικά τουλάχιστον, κάθε αισθητική επεξεργασία του αυθεντικού υλικού που παραθέτει.

Αν όχι ολοκληρωμένος, οπωσδήποτε προς το παρόν τουλάχιστον, μπορεί να θεωρηθεί κλειστός και ο κύκλος της θεωρητικής ενασχόλησης με το Θέατρο-Ντοκουμέντο. Ταυτόχρονα με την εμφάνιση και την άνθιση του είδους στη δεκαετία του '60 κυριάρχησε μια έντονη αντιμαχία, μια διαμάχη των «υπέρ» και των «κατά» της αμφισβήτησης αλλά και της θερμής υποστήριξής του. Στη δεκαετία του '70, όταν είχε ήδη αρχίσει η παρακμή, με μια πληθώρα έργων για καθημερινή κατανάλωση τόσο του θεάτρου, όσο και —κυρίως— της τηλεόρασης, ακολούθησε,

στον θεωρητικό τομέα, μια πιο ψυχραιμη αντιμετώπιση, που έδωσε την ευκαιρία για έναν ισολογισμό, μιαν αντικειμενική παρουσίαση και περιγραφή του είδους, καταγραφή των γνωρισμάτων, της θεματολογίας και των στόχων, αναγνώριση των αισθητικών του νόμων, των αδυναμιών αλλά και των επιτευγμάτων του³.

Μια πτυχή ωστόσο που δεν έχει μέχρι τώρα διερευνηθεί επισταμένα είναι η —ασφαλώς δεδομένη και αδιαμφισβήτητη— επίδραση του σύγχρονου γερμανικού Θεάτρου-Ντοκουμέντο στη διεθνή δραματουργία. Σε μια προσπάθεια περιορισμένης έστω συμβολής προς την κατεύθυνση αυτή, θα επιχειρηθεί εδώ η ανίχνευση της επίδρασής του στο χώρο του νεοελληνικού θεάτρου με την παρουσίαση ορισμένων σύγχρονων ελληνικών θεατρικών έργων που ανήκουν σ' αυτό το είδος. Παράλληλα θα εξεταστεί η σχέση αυτών των παραδειγμάτων, ο βαθμός εξάρτησης, οι αναλογίες, αλλά και οι αποκλίσεις και ιδιομορφίες τους από το μοντέλο του γερμανικού Θεάτρου-Ντοκουμέντο της δεκαετίας του '60.

Η εμφάνιση του σύγχρονου Θεάτρου-Ντοκουμέντο κατά τα μέσα της δεκαετίας του '60 στη Γερμανία δεν είναι τυχαίο γεγονός. Η δεκαετία αυτή που δημιούργησε το Μάη του '68 στο Παρίσι, τα αντίστοιχα φοιτητικά κινήματα στα μεγάλα πανεπιστήμια της Γερμανίας (Φραγκφούρτη, Βερολίνο) αλλά και της Αμερικής (με πυρήνα το Πανεπιστήμιο του Μπέρκλεϊ και τον Χέρμπερτ Μαρκούζε), χαρακτηρίζεται από μια δυναμική πολιτικοποίηση των διανοουμένων του δυτικού κόσμου. Στη Γερμανία με τις κοινωνικο-πολιτικές ιδιομορφίες εκείνης της συγκεκριμένης χρονικής στιγμής (παλινόρθωση του συντηρητισμού κατά την περίοδο της διακυβέρνησης του Αντενάουερ, οικονομικό θαύμα και προσπάθεια συγκάλυψης, απώθησης και λήθης του πρόσφατου ναζιστικού παρελθόντος) η τάση αυτή υπήρξε ιδιαίτερα έντονη. Το θέατρο, κατεξοχήν κοινωνική τέχνη, αντικαθρεφτίζει, σ' ένα —το πιο αξιόλογο— μέρος του, την κατάσταση της εποχής του. Έτσι και το μεταπολεμικό γερμανικό θέατρο, όταν κατά τη δεκαετία του '50 αυτονομείται⁴, διαμορφώνεται κυρίως ως πολιτικό θέατρο. Αρχικά, και σε στενή σχέση με το Θέατρο του Μπέρτολτ Μπρεχτ, κυριάρχησε στη δραματουργία του η μορφή της Παραβολής και αργότερα, όταν η Παραβολή με τη γενικότητα και την αφαίρεση που τη χαρακτηρίζει θεωρήθηκε ανεπαρκής, παρουσιάστηκε η μορφή του Θεάτρου-Ντοκουμέντο. Ως κύριος παράγοντας για τη στροφή αυτή αναγνωρίζεται, από μια σειρά σοβαρούς μελετητές της

σύγχρονης γερμανικής δραματουργίας, η εντύπωση που προκάλεσαν εκείνη την εποχή οι ναζιστικές δίκες (για το Άουσβιτς στη Φραγκφούρτη, 1961-65· του Άιχμαν στην Ιερουσαλήμ, 1961), οι οποίες ξανάφεραν στο προσκήνιο της επικαιρότητας το γερμανικό ναζιστικό παρελθόν που, μπροστά στην πραγματικότητά του, όπως καταδειχνόταν από τη δικαστική διαδικασία, ωχριούσε κάθε ποιητική μυθοπλασία⁵.

Η νέα δραματική μορφή, η δραματουργία των ντοκουμέντων, πρέπει δηλαδή να εννοηθεί ως αντίδραση μιας τότε νέας γενιάς Γερμανών συγγραφέων στις μέχρι εκείνη τη στιγμή προσπάθειες που κινούνταν στο χώρο του μη-ρεαλιστικού και επιχειρούσαν να αποδώσουν την προβληματική γύρω από το πρόσφατο παρελθόν, τη λανθασμένη αντιμετώπισή του, τις προεκτάσεις και τις επιπτώσεις του στο κοινωνικό παρόν, με τη βοήθεια της μυθοπλασίας, της εικονικής μεταφοράς, της παραβολής, της κρυπτογράφησης, του συμβολισμού ή του παραλόγου. Στη θέση όλων αυτών, αλλά για να επιτευχθεί ο ίδιος πολιτικός στόχος της διαφώτισης και συνειδητοποίησης, αντιπαρατάχθηκαν στοιχεία, αριθμοί, ντοκουμέντα, μαρτυρίες και ιστορικά επιβεβαιωμένα συμβάντα.

Η χρησιμοποίηση αυθεντικού, ιστορικά τεκμηριωμένου υλικού, αλλά και η σύνδεσή του με το κοινωνικό παρόν, τα δύο νέα στοιχεία που εισάγονται, είναι εξίσου πρωταρχικής σημασίας για τη δραματουργία του Θεάτρου-Ντοκουμέντο. Την ίδια πρωταρχική σημασία έχει και ο στόχος του, που είναι κοινός για όλα τα είδη του πολιτικού θεάτρου: αποκάλυψη της αλήθειας που συνήθως συγκαλύπτεται, αποσιωπάται ή παραποιείται. Η δραματουργία αυτή δεν επιδιώκει την απλή αναπαράσταση του ιστορικού γεγονότος, αλλά θέλει να συμβάλει στη διαφώτιση του κοινού και στη συνειδητοποίηση κοινωνικών και πολιτικών καταστάσεων και προβλημάτων, ρίχνοντας φως απ' όλες τις πλευρές, παρουσιάζοντας αίτια και καθοριστικούς παράγοντες που κρύβονται κάτω από την επιφάνεια, υποδείχνοντας τους σημερινούς συσχετισμούς κ.ο.κ. Για να πετύχει αυτό το στόχο το Θέατρο-Ντοκουμέντο ακολουθεί στις περισσότερες περιπτώσεις (με εξαίρεση τα έργα του Χόχουτ, που προσανατολίζονται προς τον παραδοσιακό τύπο της ιδεαλιστικής τραγωδίας) την τεχνική της αποστασιοποίησης, χρησιμοποιώντας όλα τα μέσα του επικού θεάτρου.

Απ' όλα αυτά βγαίνει ένας ορισμός αυτής της νέας δραματουργίας. Πρόκειται για δραματικά έργα που έχουν ως θέμα γεγονότα, πρόσωπα, καταστάσεις, προβλήματα κλπ. από το πρόσφατο παρελθόν, τα οποία

έχουν σοβαρές επιπτώσεις στη διαμόρφωση του παρόντος και που επεξεργάζονται το θέμα τους χρησιμοποιώντας ως βάση του θεατρικού κειμένου μόνο ιστορικά τεκμηριωμένο υλικό, με στόχο τη διαφώτιση και συνειδητοποίηση.

Ήταν η αντίφαση ανάμεσα στην προβολή της απόλυτης αξίωσης για αυθεντικότητα και παράλληλα η αναπόφευκτη ωστόσο ανάγκη αισθητικής επεξεργασίας του αυθεντικού υλικού που προκάλεσε τις οξύτερες αντιρρήσεις και οδήγησε τους επικριτές σε άρνηση πότε της μιας, πότε της άλλης πλευράς (παράθεση ντοκουμέντων, αλλά όχι έργο τέχνης με αισθητικό χαρακτήρα / αισθητική επεξεργασία, άρα αλλοίωση της αυθεντικότητας του ντοκουμέντου) ή και των δύο ταυτόχρονα, καθώς η μία φαίνεται να αναιρεί την άλλη. Ωστόσο η προσπάθεια να βρεθεί σύνθεση σ' αυτήν ακριβώς την αντινομία χαρακτηρίζει τους δραματογράφους του Θεάτρου-Ντοκουμέντο και τα διάφορα έργα μπορούν να θεωρηθούν προτάσεις λύσης αυτού του αισθητικού προβλήματος, πράγμα που επιβεβαιώνεται όχι μόνο από την εξέταση των ιδίων των έργων αλλά και από διάφορες δηλώσεις, επεξηγήσεις κλπ. που περιέχονται σε προλόγους, επιλόγους και άλλα συνοδευτικά κείμενα, ή και σε ανεξάρτητες θεωρητικές τοποθετήσεις των συγγραφέων, που, καθώς είχαν βρεθεί στο στόχαστρο έντονης κριτικής, ένωσαν υποχρεωμένοι να πάρουν θέση σ' αυτό το ζήτημα.

Οι προτάσεις αυτές ξεκινούν από τον πλήρη διαχωρισμό των ντοκουμέντων από το κυρίως δράμα και την προσάρτησή τους ως παράρτημα στο τέλος (μέθοδος που ακολουθεί ο Ρολφ Χόχουτ), περνούν από την μεγαλύτερη ή μικρότερη πρόσμειξη μυθοπλαστικού υλικού (Τάνκρεντ Ντορστ, Πέτερ Βάις), αποκρυσταλλώνονται στη χρήση και αισθητική επεξεργασία αποκλειστικά αυθεντικού υλικού από ντοκουμέντα (Χάιναρ Κίπχαρντ, Πέτερ Βάις) και καταλήγουν στην άρνηση ακόμα και του αισθητικού χαρακτήρα του θεατρικού έργου τέχνης, επιδιώκοντας μόνο τη σκηνική αναπαράσταση ενός μοντέλου από την πραγματικότητα (Χανς Μάγκνους Έντσενσμπεργκερ). Σ' όλες ωστόσο τις περιπτώσεις απαράβιαστη αρχή, που αποτελεί και το νέο, διαφοροποιό, χαρακτηριστικό γνώρισμα αυτής της δραματοουργίας, είναι ο απόλυτος σεβασμός στην ιστορική αλήθεια, η προσήλωση στην αυθεντικότητα, η τεκμηρίωση με ντοκουμέντα. Γι' αυτό καταλληλότερο κριτήριο ταξινόμησης των έργων αποτελεί η σχέση αυθεντικού υλικού και μυθοπλασίας, με βάση την οποία μπορούν να διακριθούν τρεις τύποι έργων του Θεάτρου-Ντοκουμέντο⁶:

- α'. Έργα που χρησιμοποιούν στο κείμενό τους αποκλειστικά αυθεντικό υλικό από ντοκουμέντα, κυρίως δικαστικά έργα που βασίζονται στα πρακτικά μιας δίκης (π.χ. *Φάκελος Οπενχάιμερ* του Χ. Κίπχαρντ, *Η Ανάκριση* του Π. Βάις, *Η Ανάκριση της Αβάνας* του Χ.Μ. Έντσενσμπεργκερ κ.ά.).
- β'. Έργα που το κείμενό τους στηρίζεται σε ντοκουμέντα, τα οποία σε μερικές περιπτώσεις, όχι όμως πάντα, χρησιμοποιούνται αυτούσια, κυρίως ιστορικά έργα (π.χ. *Ο Αντιπρόσωπος* του Ρ. Χόχουτ, *Ομιλία για το Βιετνάμ* του Π. Βάις, *Λούθηρος και Τόμας Μίντσερ ή Η Εισαγωγή των Λογιστικών Βιβλίων* του Ντ. Φόρτε κ.ά.).
- γ'. Έργα που χρησιμοποιούν ανάμεσα σ' άλλα και υλικό από ντοκουμέντα (π.χ. *Τόλερ* του Τ. Ντορστ, *Άσμα για το Σκιάχτρο της Λουζιτανίας* και *Η Δολοφονία του Μαρά* του Π. Βάις κ.ά.).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα θεατρικού έργου ντοκουμέντων είναι ο *Φάκελος Οπενχάιμερ*⁷ του Χάιναρ Κίπχαρντ, που έδωσε πρώτος τον πιο καθαρό τύπο του είδους, τη θεατρική παρουσίαση μιας δίκης, ή ανακριτικής διαδικασίας γενικότερα, χρησιμοποιώντας ως υλικό τα πρακτικά της. Στο επίκεντρο του έργου βρίσκεται ένα πρόβλημα που απασχολούσε ζωηρά την κοινή γνώμη και τις συνειδήσεις στη δεκαετία του '60, μετά από την εμπειρία της ατομικής βόμβας στη Χιροσίμα, τη δοκιμαστική έκρηξη της βόμβας υδρογόνου στο Μπικίνι και τον ξέφρενο ανταγωνισμό των υπερδυνάμεων σε πυρηνικό εξοπλισμό γενικότερα, που έκανε ορατή τη δυνατότητα της ολοκληρωτικής καταστροφής του κόσμου από τον άνθρωπο.

Στις σημειώσεις που συνοδεύουν το κείμενο ο Κίπχαρντ δίνει εξηγήσεις για το υλικό του και τη μέθοδο που χρησιμοποίησε στην επεξεργασία αυτού του υλικού: Την κύρια πηγή αποτέλεσαν τα πρακτικά της ανάκρισης κατά του Οπενχάιμερ από την Επιτροπή Ατομικής Ενέργειας των ΗΠΑ. Έχοντας ως απαραίτητη αρχή το σεβασμό της ιστορικής αλήθειας, πήρε ο συγγραφέας ορισμένες ελευθερίες στην οργάνωση και αισθητική επεξεργασία του υλικού, οι οποίες περιορίζονται στην επιλογή, ταξινόμηση, διατύπωση και σύμπτυξη. Οι 3.000 σελίδες των δημοσιευμένων πρακτικών περικλύονται σε 140 αντί για 40 μάρτυρες που είχαν κληθεί χρησιμοποιούνται μόνο 6· επιδιώκεται η πιστή απόδοση του νοήματος, όχι η φραστική· έχουν προστεθεί εμβόλιμοι μονόλογοι ανάμεσα στις σκηνές, που δεν υπήρχαν στην πραγματικότητα, αντιστοι-

χούν όμως στην πραγματική στάση των προσώπων, όπως φαίνεται από τις μαρτυρίες τους στην ανάκριση ή τοποθετήσεις τους σε διάφορες άλλες περιπτώσεις. Πλασματικός είναι επίσης και ένας τελικός μονόλογος του ίδιου του Οπενχάιμερ⁸.

Παρ' όλη την προσοχή που επέδειξε ο συγγραφέας στον ακριβή διαχωρισμό, κατονομάζοντας τα λίγα πλασματικά στοιχεία που έχει προσθέσει στο υλικό των ντοκουμέντων, δεν απέφυγε την κριτική, και μάλιστα από την πλευρά του ίδιου του ήρωά του, που διαμαρτυρήθηκε δημόσια⁹, καθώς ούτε το αντικείμενο της ανάκρισης υπήρξε αυτό που παρουσιάζει ο Κίπχαρντ στο έργο του ούτε ο ίδιος πρέσβευε τις απόψεις που του αποδόθηκαν. Πραγματικά η ανάκριση είχε ως αντικείμενο την αξιοπιστία και νομιμοφροσύνη του Οπενχάιμερ απέναντι στο σύστημα των ΗΠΑ, με την κατηγορία ότι από ιδεολογική συμπάθεια προς τον κομμουνισμό καθυστερούσε την κατασκευή της βόμβας υδρογόνου, ενώ ο Κίπχαρντ πραγματεύεται ένα άλλο τραγικό δίλημμα, την ενοχή του Επιστήμονα όταν, υπακούοντας στις επιταγές της εξουσίας, εγκληματεί κατά της ανθρωπότητας.

Μάταια διαμαρτυρήθηκε ο συγγραφέας πως σκοπός του δεν ήταν να παρουσιάσει ένα απλό μοντάζ του υλικού ή την αναπαράσταση της δικής, αλλά να δημιουργήσει ένα θεατρικό έργο που ξεπερνώντας την ατομική περίπτωση, η οποία δεν έχει πια γενικότερο ενδιαφέρον (ποιον μπορεί πλέον να απασχολεί η νομιμοφροσύνη του Οπενχάιμερ προς τις ΗΠΑ), οδηγεί στο Γενικό και Παραδειγματικό και έχει ταυτόχρονα σύνδεση με τη σημερινή πραγματικότητα. Η αντίφαση ανάμεσα στην απόλυτη αξίωση για αυθεντικότητα και η αναγκαστική αλλοίωσή της από την υποκειμενική άποψη του συγγραφέα κατά την έστω και ελάχιστη αισθητική επεξεργασία του αυθεντικού υλικού είχε γίνει ήδη φανερή από τις πρώτες αρχές της εμφάνισης του Θεάτρου-Ντοκουμέντο¹⁰.

Ο Αντιπρόσωπος¹¹, παρόλο που το Θέατρο-Ντοκουμέντο έκανε μ' αυτό το έργο στα 1963 την πρώτη και συνταρακτική εμφάνισή του, δεν ανήκει στον αμιγή τύπο. Είναι περισσότερο, όπως ομόφωνα αναγνωρίζεται από τη σχετική έρευνα¹², ιστορικό θεατρικό έργο και μάλιστα παραδοσιακής μορφής, με τη διαφορά πως ο Χόχουτ, κι αυτό μάλλον εξαιτίας της προκλητικότητας της καταγγελίας του, έχει συμπεριλάβει το ιστορικό υλικό, τα αποδεικτικά στοιχεία και τα ντοκουμέντα στην έκδοση του έργου, είτε με τη μορφή σκηνικών οδηγιών είτε ως παράρτημα στο τέλος του κειμένου. Η απόλυτη ωστόσο αξίωση για ιστορική αυθε-

ντικότητα και το βάρος που δίνεται στο υλικό των ντοκουμέντων δικαιολογεί την κατάταξή του σ' αυτό το είδος¹³.

Μέσα στο τεκμηριωμένο λοιπόν ιστορικό πλαίσιο συνθέτει ο Χόχουτ τη μυθοπλαστική πλοκή του δράματός του παραθέτοντας φανταστικά και πραγματικά περιστατικά και διαλόγους, τοποθετώντας δίπλα στα ιστορικά πρόσωπα και φανταστικούς ήρωες με στόχο να φωτίσει μια μέχρι τότε αποσιωπημένη και παραποιημένη πτυχή της ιστορίας. Συγκεκριμένα κατηγορεί τον Πάπα Πίο ΙΒ', ότι με τη σιωπή του έγινε συνένοχος των Ναζί στη γενοκτονία των Εβραίων¹⁴.

Το έργο με το καυτό του θέμα συγκλόνησε πραγματικά την παγκόσμια κοινή γνώμη, ξεσήκωσε θύελλα διαμαρτυριών και προκάλεσε πολλές και έντονες αντιμαχίες¹⁵. Είχε όμως και σοβαρότατες επιπτώσεις, όπως την αναθεώρηση, στη δεύτερη Σύνοδο του Βατικανού, της τοποθέτησης της Καθολικής Εκκλησίας απέναντι στους Ιουδαίους.

Ακόμα περισσότερο απομακρυσμένα από την ιστορική πηγή τους είναι τα έργα που χρησιμοποιούν βέβαια αυθεντικό υλικό, μαρτυρίες, ντοκουμέντα και άλλα τεκμηριωμένα στοιχεία, δίνουν όμως το προβάδισμα στη μυθοπλαστική πλευρά ή στην αυτόνομη αισθητική επεξεργασία. Ο τύπος αυτός που έχει πίσω του επιφανείς προγόνους (ο Μπίχνερ, π.χ., έχει χρησιμοποιήσει στο έργο του *Ο Θάνατος του Δαντών* αυτούσια αποσπάσματα από λόγους του ήρωά του) αριθμεί, όπως είναι επόμενο, τα περισσότερα και πιο ανόμοια μεταξύ τους έργα που ανήκουν στο Θέατρο-Ντοκουμέντο. Ανάμεσά τους, κατάλληλο ως παράδειγμα για μερικές γενικές παρατηρήσεις, είναι το θεατρικό έργο του Τάνκρεντ Ντορστ *Τόλερ*¹⁶, που αναφέρεται στη φυσιογνωμία του Γερμανού ποιητή του εξπρεσιονισμού Ερνστ Τόλερ και τη συμμετοχή του στην ανεπιτυχή επανάσταση του 1919, όταν μετά το τέλος του Α' Παγκόσμιου Πολέμου ανακηρύχθηκε στη Βαυαρία Δημοκρατία των Συμβουλίων Εργατών, Αγροτών και Στρατιωτών. Ιστορικά περιστατικά και πρόσωπα, αυθεντικό υλικό και μαρτυρίες, αποσπάσματα από λόγους και γραπτά κείμενα και διάφορα άλλα ντοκουμέντα χρησιμοποιούνται ως «μόρια από την πραγματικότητα»¹⁷ σε σκηνές που ανήκουν στο χώρο της μυθοπλασίας. Αυτές οι σκηνές, που διαδέχονται η μια την άλλη σε γρήγορο ρυθμό ή παίζονται παράλληλα σε διάφορα σκηνικά επίπεδα, δίνουν στο έργο τη μορφή θεατρικής επιθεώρησης.

Ο Ντορστ αρνείται ότι το έργο του ανήκει στο Θέατρο-Ντοκουμέντο¹⁸, πράγμα που θα ήταν σωστό, αν περιόριζε κανείς το είδος στον

αμιγή τύπο των έργων που χρησιμοποιούν αποκλειστικά και αυτούσια τα ντοκουμέντα στο κείμενό τους (π.χ. *Φάκελος Οπενχάιμερ*, *Ανάκριση*, *Ανάκριση της Αβάνας* κλπ.), γι' αυτό η άποψη του συγγραφέα δεν έχει εμποδίσει τους περισσότερους ερευνητές του Θεάτρου-Ντοκουμέντο να συμπεριλάβουν το έργο στις μελέτες τους ούτε και τους σκηνοθέτες να τονίσουν στις παραστάσεις αυτή την πλευρά.

Η πρόθεση, εξάλλου, να χρησιμοποιηθούν τα ιστορικά περιστατικά του 1919 όχι για να γίνει αναπαράσταση της ιστορικής στιγμής αλλά ως μοντέλο¹⁹ για σημερινές καταστάσεις, παρόλο που κυρίως γι' αυτό ο συγγραφέας αρνείται την κατάταξη του έργου στο είδος του Θεάτρου-Ντοκουμέντο, είναι κοινή για όλα τα θεατρικά έργα ντοκουμέντων. Η συγκεκριμένη κατάσταση που ενδιαφέρει τον Ντορστ είναι η επανάσταση των νεαρών διανοουμένων στη Γερμανία κατά τα τέλη της δεκαετίας του '60, για την οποία βρίσκει στο πρόσωπο του διανοούμενου συγγραφέα Τόλερ και στην ανάμειξή του στα επαναστατικά γεγονότα του 1919 έναν παραλληλισμό, που μάλιστα, με την αποτυχία εκείνου του εγχειρήματος, προδιαγράφει και τις μελλοντικές (από τη σκοπιά του 1968) εξελίξεις.

Δέκα χρόνια μετά την πρώτη εμφάνιση του σύγχρονου Θεάτρου-Ντοκουμέντο (1963 με τον *Αντιπρόσωπο* του Χόχουτ) κυκλοφόρησε ως βιβλίο το πρώτο ελληνικό θεατρικό έργο του είδους: *Η Δίκη των Εξ* του Βασίλη Βασιλικού²⁰. Ο τίτλος συμπληρώνεται με τη διευκρίνιση σε παρένθεση: «Από τα Στενογραφημένα Πρακτικά». Ανήκει, σύμφωνα με το διαχωρισμό που προτάθηκε πιο πάνω, στον πρώτο τύπο (έργα που χρησιμοποιούν ατόφιο το αυθεντικό υλικό) για τον οποίο παρουσιάστηκε ως χαρακτηριστικό παράδειγμα ο *Φάκελος Οπενχάιμερ* του Κίπχαρντ. Υπάρχει και εδώ ένα γραπτό ντοκουμέντο, τα πρακτικά μιας ιστορικής δίκης, από το οποίο ο συγγραφέας αντλεί το κείμενό του, επιτρέποντας στον εαυτό του μόνο μια συνόψιση του υλικού, που αναγκαστικά βέβαια είναι επιλογή, αλλά με την πρόθεση η επιλογή αυτή να είναι όσο γίνεται πιο αντικειμενική, «χωρίς [...] την πονηρότερη προδοσία που μπορούσε να γίνει στο "μοντάζ"»²¹. Διατηρείται και η γλωσσική ακόμα διατύπωση της πηγής, τα δραματικά πρόσωπα ταυτίζονται με τα ιστορικά, η απεικόνιση της δίκης είναι πιστή και η τεχνική του μοντάζ έχει χρησιμοποιηθεί μόνο για να επιτευχθεί η απαραίτητη για ένα θεατρικό έργο συντομία.

Αυτά αναφορικά με την καθοριστική για το είδος σχέση του έργου με το αυθεντικό υλικό που χρησιμοποιεί. Στον ορισμό που επιχειρήθηκε πιο

πάνω μνημονεύονται ωστόσο και άλλες χαρακτηριστικές πλευρές, προϋποθέσεις που πρέπει να εκπληρώνει ένα έργο του Θεάτρου-Ντοκουμέντο, οι οποίες αφορούν στο θέμα που το έργο πραγματεύεται, στη σύνδεση αυτού του θέματος με το κοινωνικό παρόν και στο στόχο που υπηρετεί.

Τα έργα του Θεάτρου-Ντοκουμέντο έχουν για θέμα γεγονότα, πρόσωπα, καταστάσεις από το πρόσφατο παρελθόν που οι επιπτώσεις τους επεκτείνονται στο παρόν, ένα πρόβλημα που απασχολεί ή που θα μπορούσε να απασχολήσει τον σημερινό θεατή. Όπως έχει ήδη επισημανθεί πιο πάνω σκοπός αυτής της δραματουργίας δεν είναι η απλή αναπαράσταση του ιστορικού γεγονότος, αλλά η συμβολή στη διαφώτιση του κοινού και στη συνειδητοποίηση του προβλήματος, το οποίο δεν παρουσιάζεται ως μεμονωμένη και μοναδική περίπτωση αλλά αποκρυσταλλωμένο σε μοντέλο που έχει γενικότερη ισχύ.

Στο σημείο αυτό μειονεκτεί το έργο του Βασίλη Βασιλικού. Ο συγγραφέας προϋποθέτει, εσφαλμένα, ότι η ιδιαίτερα περίπλοκη πολιτική κατάσταση εκείνης της εποχής, τα ιστορικά γεγονότα, τα βαθύτερα αίτια τους και οι επιπτώσεις τους, που φτάνουν μέχρι σήμερα, είναι πράγματα γενικά γνωστά και γι' αυτό δεν επιχειρεί να φωτίσει το ιστορικό πλαίσιο, αλλά αρκείται στην αναπαράσταση της ιστορικής Δίκης των Έξι αφήνοντας ανεκμετάλλευτα ακόμη και βοηθήματα του επικού θεάτρου που έχει ο ίδιος χρησιμοποιήσει, όπως τον Αφηγητή ή τη «Φωνή off» που είναι δική του προσθήκη. Οι ενδοιασμοί ωστόσο αυτοί, και διάφοροι άλλοι που δεν επιτρέπει ο χώρος να αναπτυχθούν εδώ²², δεν μειώνουν με κανένα τρόπο τη συμβολή του Βασίλη Βασιλικού στον εμπλουτισμό της νεοελληνικής δραματουργίας με ένα θεατρικό έργο που αδιαμφισβήτητα ανήκει στον καθαρότερο τύπο του Θεάτρου-Ντοκουμέντο²³.

Οι ομοιότητές του με τον *Φάκελο Οπενχάιμερ* του Κίπχαρντ είναι πραγματικά πολύ μεγάλες, αρχίζοντας από το θέμα και φτάνοντας μέχρι την επεξεργασία. Και τα δύο έργα έχουν θέμα μια ιστορική πολιτική δίκη που έχει σοβαρές προεκτάσεις και επιπτώσεις· αυτούσια τα πρακτικά αυτής της δίκης αποτελούν τη βάση του θεατρικού κειμένου· η μέθοδος που χρησιμοποιείται είναι επιλογή και συνόψιση του υλικού των ντοκουμέντων, ενώ η αισθητική επεξεργασία και το ύφος στηρίζονται στο πρότυπο του επικού θεάτρου.

Το θεατρικό έργο του Πέτρου Μάρκαρη *Οι Φιλοξενούμενοι*²⁴ ανήκει στον τρίτο τύπο έργων του Θεάτρου-Ντοκουμέντο που στηρίζονται σε τεκμηριωμένες μαρτυρίες και στοιχεία, χωρίς όμως να χρησιμοποιούν

αποκλειστικά μόνο αυτό το υλικό, αλλά σε συνδυασμό με μυθοπλαστικά στοιχεία. Αυτό δηλώνεται άλλωστε καθαρά και από τον ίδιο το συγγραφέα σε συνοδευτικό κείμενο που δημοσιεύεται στο πρόγραμμα της παράστασης: «Το θέμα είναι πώς να χρησιμοποιήσεις πλαϊνά τα ντοκουμέντα, πώς δηλαδή να “τεκμηριώσεις” τη θέση του έργου σου και τις καταστάσεις [...], χωρίς να κάνεις “καθαρό” θέατρο-ντοκουμέντο». Το υλικό που χρησιμοποίησε μ' αυτόν τον τρόπο ο Μάρκαρης ήταν μαγνητοφωνημένες συνεντεύξεις, αφηγήσεις και μαρτυρίες Ελλήνων εργατών στη Γερμανία, που είχε συλλέξει ο δημοσιογράφος Γιώργος Μαντζουράνης²⁵.

Το θέμα του έργου έχει στο επίκεντρο ένα πολύ σημαντικό κοινωνικό αλλά και πολιτικό πρόβλημα της εποχής, ιδιαίτερα της δεκαετίας του '80, που είχε απασχολήσει ζωηρά τόσο την ελληνική όσο και τη γερμανική κοινή γνώμη, το ζήτημα των αλλοδαπών εργατών που από την Ιταλία, τη Γιουγκοσλαβία, την Τουρκία και την Ελλάδα πήγαιναν με διακρατικές συμβάσεις να εργαστούν στα γερμανικά εργοστάσια, αντιμετωπίζοντας εκεί τεράστια εργασιακά και κοινωνικά προβλήματα. Ανίσχυροι, καθώς είχαν υπογράψει άνισα και μονομερή σε βάρος τους συμβόλαια, τρομοκρατημένοι από την απειλή ότι θα χάσουν τη δουλειά τους και θα τους στείλουν πίσω, χωρίς να ξέρουν τη γλώσσα, ξένοι σε εχθρικό περιβάλλον, ζούσαν σε αληθινά γκέτο κάτω από τις αθλιότερες και πιο απάνθρωπες συνθήκες, εύκολα θύματα για εκμετάλλευση από τους εργοδότες, αλλά και κάθε επιτήδειο, συμπατριώτη τους ή Γερμανό.

Για την αισθητική επεξεργασία του υλικού του ο Π. Μάρκαρης είχε, σύμφωνα πάντα με τις εξηγήσεις του στο σημείωμα του προγράμματος της θεατρικής παράστασης, δύο πρότυπα: την *Ανάκριση* του Βάις και το *Τρόμος και Αειμότητα του Γ' Ράιχ* του Μπρεχτ — ένα έργο δηλαδή του Θεάτρου-Ντοκουμέντο, που χρησιμοποιεί ως διαλογικά μέρη καταθέσεις μαρτύρων, όπως και το δικό του που στηρίζεται στο μεγαλύτερο μέρος του στις αφηγήσεις και μαρτυρίες των Ελλήνων εργατών και ένα άλλο έργο του πολιτικού θεάτρου, που, παραθέτοντας με την τεχνική του μοντάζ σύντομες σκηνές, ανασυνθέτει τη ρεαλιστική καθημερινή πραγματικότητα της ζωής στη ναζιστική Γερμανία, όπως γίνεται και στους *Φιλοξενούμενους*, όπου, σύμφωνα με τις αυθεντικές μαρτυρίες τους παρουσιάζονται σε σύντομες σκηνές περιστατικά από τη ζωή των μεταναστών.

Εκτός από την τεχνική του μοντάζ, που πήρε από το συγκεκριμένο έργο, ο Μάρκαρης, γνωστός μελετητής του Μπρεχτ στον ελληνικό χώρο και οπαδός του επικού θεάτρου ως δραματικός συγγραφέας, έχει

χρησιμοποιήσει διάφορα μέσα αποστασιοποίησης, όπως τίτλους με επιγραφές για τις διάφορες σκηνές, τραγούδια, φωνή εκτός σκηνής, ολοφάνερα εμβόλιμα αποσπάσματα από την *Ανάκριση* του Βάις. Το ύφος, τέλος, των σκηνών είναι δανεισμένο από την πρώτη ύλη που αποτέλεσε τη βάση του θεατρικού έργου: μονόλογος, αναφορά, αφήγηση, απάντηση σε ερωτήσεις συνέντευξης, αποσπασματικός διάλογος, επιστολή.

Σύμφωνα με προφορική μαρτυρία του συγγραφέα²⁶, η αναλογία αυθεντικού υλικού και μυθοπλασίας είναι περίπου ισομερής. Ως αφετηρία λειτουργεί σε όλες τις περιπτώσεις το ντοκουμέντο και οι μυθοπλαστικές επεμβάσεις αφορούν κυρίως σε ελευθερίες του μοντάζ, όπως συγκέντρωση σε ένα ομιλητή υλικού από δύο-τρεις μαρτυρίες, που έγιναν από διαφορετικό πρόσωπο σε διαφορετικό χρόνο και τόπο (ο μονόλογος του λαθρομετανάστη, π.χ. —σκηνή ε' του Β' Μέρους, «Στουτγάρδη 1969: Ο Λαθραίος»—, έχει μονταριστεί από τις αυθεντικές μαρτυρίες τεσσάρων ή πέντε προσώπων). Υπάρχουν επίσης και μερικές δραματουργικές επεμβάσεις, όπως αύξηση του ρόλου ενός από τους πραγματικούς χαρακτήρες, και ορισμένες μυθοπλαστικές προσθήκες, που όχι μόνο δεν προδίδουν το γενικό πνεύμα, αντίθετα το υπηρετούν (η προϊστορία του μεταφραστή, π.χ. —σκηνή στ' του Β' Μέρους, «Κολωνία 1970: Ο Κυρ-Σπύρος»—, που αποκαλύπτεται ως πρώην συνεργάτης των Γερμανών στην Κατοχή). Ο συγγραφέας δηλαδή ακολουθεί σε γενικές γραμμές τη μέθοδο του Κίτχαρντ, έχει μόνο προσθέσει αναλογικά περισσότερο μυθοπλαστικό υλικό, και γι' αυτό πρέπει το έργο να ταξινομηθεί στον τρίτο τύπο, που επιτρέπει περισσότερες ελευθερίες στο συγγραφέα.

Πόσο καιρό ήταν το ζήτημα των αλλοδαπών εργατών στις βιομηχανικές χώρες της Δυτικής Ευρώπης φαίνεται και από το γεγονός ότι κι ένα δεύτερο ελληνικό θεατρικό έργο ντοκουμέντων της ίδιας περιόδου, η *Απεργία* του Γιώργου Σκουρτή²⁷, αντλεί το θέμα του από αυτό τον κύκλο. Το έργο, όπως πληροφορεί στο οπισθόφυλλο της έκδοσης ο συγγραφέας, αναφέρεται σε πραγματικά γεγονότα, συγκεκριμένα σε μιαν απεργία (θέμα που πραγματεύεται και ο Μάρκαρης στη σκηνή ζ' του Β' Μέρους, «Βούπερταλ 1971: Η Απεργία») που διεξήγαγαν το 1970 οι αλλοδαποί εργάτες ενός εργοστασίου ελαστικών στο Βέλγιο.

Προφορικές εξηγήσεις που έδωσε ο συγγραφέας σχετικά με τη μέθοδο που χρησιμοποίησε φέρνουν την *Απεργία* πιο κοντά στο δεύτερο τύπο έργων του Θεάτρου-Ντοκουμέντο, σ' αυτά που στηρίζονται σε τεκμηριωμένο υλικό που έχει προκύψει ύστερα από εκτενή έρευνα και μελέτη, με

την επιφύλαξη όμως ότι στο ελληνικό θεατρικό κείμενο δεν κατονομάζονται οι πηγές ούτε επισυνάπτονται στο τέλος τα τεκμήρια. Το συγκεκριμένο υλικό έχει αντληθεί από συνεντεύξεις των εργατών στον βελγικό Τύπο, ενώ για το ιστορικό πλαίσιο και το γενικότερο θεωρητικό, κοινωνικό-πολιτικό υπόβαθρο μελετήθηκε η σχετική βιβλιογραφία. Ο ίδιος ο Γ. Σκούρτης χαρακτηρίζει το τελικό αισθητικό αποτέλεσμα ως προϊόν πρόσμειξης υλικού ντοκουμέντων και μυθοπλασίας σε ίσα μέρη.

Το ύφος του έργου, που έχει βέβαια σκηνικές ενότητες, δε χωρίζεται όμως σε σκηνές αλλά μόνο σε πρώτο και δεύτερο μέρος, ανήκει καθαρά στο επικό θέατρο. Τα διάφορα μέρη διαδέχονται σε συνεχή ροή το ένα το άλλο και αποτελούνται από ομιλίες, μονολόγους, αφηγήσεις, διαλόγους, αφηγηματικά τραγούδια, αυθόρμητες αυτοσχεδιαστικές σκηνές από πανηγύρια και διάφορα λαϊκά θεάματα (Πανόραμα, Καραγκιόζη κ.ά.), ενώ στο τέλος διαβάζεται το μανιφέστο «Κείμενο της Κατάληψης».

Την ίδια μέθοδο εργασίας (μελέτη της βιβλιογραφίας για το ιστορικό πλαίσιο και το θεωρητικό υπόβαθρο, υλικό από μαρτυρίες και ντοκουμέντα σε πρόσμειξη με μυθοπλαστικά μέρη) χρησιμοποίησε ο Γ. Σκούρτης και σ' ένα πρόσφατο έργο του που κι αυτό κατατάσσεται στο Θέατρο-Ντοκουμέντο: την *Υπόθεση Κ.Κ.*²⁸

Το Κ.Κ. του τίτλου είναι αμφίσημο. Υποδηλώνει αφενός τον ήρωα του έργου, το ιστορικό πρόσωπο του Κώστα Καραγιώργη, στελέχους του Κομμουνιστικού Κόμματος, και αφετέρου αυτό το ίδιο το Κομμουνιστικό Κόμμα. Το θέμα που κατονομάζεται και στον τίτλο, «Υπόθεση Κ.Κ.», αναφέρεται στα σκοτεινά γεγονότα γύρω από την τύχη του Καραγιώργη, που μετά τον εμφύλιο έπεσε θύμα κομματικών εκκαθαρίσεων στη Ρουμανία. Η αμφισημία που επισημάνθηκε είναι ενδεικτική για την πρόθεση του συγγραφέα να αναγάγει την ατομική περίπτωση σε μοντέλο για κάτι γενικότερο. Η υπόθεση, δηλαδή, που διερευνάται έχει αντικείμενο, εκτός από τον Καραγιώργη, και το ίδιο το Κομμουνιστικό Κόμμα.

Το υλικό που έχει αντληθεί από προσωπικές μαρτυρίες ατόμων που είχαν εμπλακεί και από ντοκουμέντα που φυλάγονται σε μέχρι τώρα απόρρητα αρχεία στη Ρουμανία²⁹, έχει ενσωματωθεί στο έργο χωρίς να ξεχωρίζει από τα άλλα μέρη της δραματικής πλοκής, που ανήκουν στο χώρο της μυθοπλασίας και πρέπει να υπερτερούν αναλογικά.

Η γραφή του επικού θεάτρου είναι πρόδηλη. Τα επίπεδα του χρόνου (τότε —δεκαετία του '50— και τώρα), του τόπου (Ελλάδα, φυλακές, γειτονική πρώην σοσιαλιστική χώρα) και της δράσης (απομόνωση, ανα-

κριτικό γραφείο του Κόμματος, Σύντροφοι, Μάνα) αποτυπώνονται και στη διαμόρφωση του σκηνικού χώρου που παρουσιάζει κι αυτός διάφορα παράλληλα σκηνικά επίπεδα, όπου διαδραματίζονται οι σκηνές, που οι περισσότερες είναι στημένες, κλείνουν με στιλιζαρισμένη ακινησία και διαχωρίζονται με αλλαγή του φωτισμού. Ο λόγος είναι αποσπασματικός και δίπλα στα διαλογικά μέρη είναι ιδιαίτερα έντονη η παρουσία του μονολόγου, της απευθείας ομιλίας προς το κοινό καθώς και του διερευνητικού, ανακριτικού διαλόγου ερωταποκρίσεων.

Πριν τελειώσει αυτή η σύντομη παρουσίαση των ελληνικών παραδειγμάτων του Θεάτρου-Ντοκουμέντο, ας μνημονευτεί και ένα άλλο κείμενο, το πρώτο μέρος του τρίπτυχου «Τρία Ελληνικά Μονόπρακτα», του Θανάση Βαλτινού³⁰, στο οποίο το πρώτο κομμάτι που έχει δικό του τίτλο *Πρακτικά μιας Δίκης*, και σε παρένθεση με μικρά στοιχεία την επεξήγηση «Ξεσηκωμένα από τις Εφημερίδες της Εποχής», ανασυνθέτει σε διαλογική μορφή μια δίκη που έγινε τον Οκτώβρη του 1957 για συκοφαντική δυσφήμιση ενός αξιωματικού του τακτικού στρατού από ένα συνάδελφό του, που τον κατηγορήσε σε βιβλίο του για δειλία κατά τη διάρκεια των επιχειρήσεων στο Βίτσι.

Παρ' όλο τον δανεισμό από τη δραματουργία τίτλο ο συγγραφέας, με τον χαρακτηρισμό ως μυθιστόρημα στον υπότιτλο, κατατάσσει το τρίπτυχό του στην πεζογραφία. Τόσο όμως η μορφή του έργου, αναπαράσταση δίκης, όσο και το θέμα, αναφορά στο πρόσφατο εθνικό τραυματικό παρελθόν, αλλά και ο στόχος, να βγουν στην επιφάνεια πλευρές που κρύβονται στο βάθος, φανερώνουν τη μεγάλη συγγένεια του κειμένου με το Θεάτρο-Ντοκουμέντο. Πέρα από αυτά τα στοιχεία, εξάλλου, είναι από παλιότερα γνωστή η συνέπεια με την οποία ο Βαλτινός υπηρετεί συνειδητά τη λογοτεχνία ντοκουμέντων, ενώ πρόσφατα η ερωτοτροπία του με τη θεατρική διαλογική μορφή βρήκε ανταπόκριση στη σκηνοθεσία και παράσταση ενός άλλου καθαρά διαλογικού πεζογραφημάτων του (*Φτερά Μπεκάτσας* από το «Θέατρο Τέχνης», θεατρική περίοδος 1993).

Εκτός από το βασικό χαρακτηριστικό γνώρισμα, τη χρησιμοποίηση αυθεντικού, τεκμηριωμένου υλικού, τα ελληνικά θεατρικά έργα που παρουσιάστηκαν μοιράζονται με τα δράματα του γερμανικού Θεάτρου-Ντοκουμέντο θεματική, στόχο και ύφος. Πραγματεύονται ένα σημαντικό πρόβλημα από το πρόσφατο παρελθόν που έχει προεκτάσεις στο παρόν

ή που ανήκει στο κοινωνικό παρόν και πάντως απασχολεί το κοινό. Επιδιώκουν με επιτυχία να φωτίσουν το αντικείμενό τους απ' όλες τις πλευρές και να συμβάλουν στη συνειδητοποίησή του, ενώ η προσπάθεια να αναγάγουν την περιορισμένη περίπτωση από την πραγματικότητα σε μοντέλο με γενικότερη ισχύ είναι άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο επιτυχημένη. Χρησιμοποιούν, τέλος, τη μέθοδο και τα μέσα του επικού θεάτρου.

Όσα αναπτύχθηκαν πιο πάνω επιτρέπουν τη διαπίστωση, ότι για όλα τα ελληνικά παραδείγματα του είδους υπάρχει αντίστοιχος τύπος και στο γερμανικό Θέατρο-Ντοκουμέντο, χωρίς όμως τα γερμανικά έργα (με μία μόνο εξαίρεση, την περίπτωση της *Δίκης των Εξ*) να χρησιμεύσουν ως πρότυπο για μίμηση. Αντίθετα όλες οι ενδείξεις στηρίζουν την άποψη πως οι Έλληνες δραματουργοί προσέλαβαν την ιδέα, την οποία θεώρησαν πρόσφορη για να διατυπώσουν τη δική τους δραματουργική πρόταση με σχετικά αδέσμευτο τρόπο και σύμφωνα με τις προσωπικές τους αισθητικές αντιλήψεις (για την ανάπτυξη των οποίων σημαντικό ρόλο παίζει η παράδοση του δικού τους χώρου).

Στη διακίνηση των ιδεών δεν υπάρχουν πια στη σημερινή εποχή εμπόδια εθνικών συνόρων ή γλωσσικά. Ό,τι συμβαίνει σε μια άλλη χώρα γίνεται, με τη συμβολή των μέσων μαζικής ενημέρωσης, σύντομα γνωστό διεθνώς. Ο απόηχος του *Αντιπροσώπου* του Ρ. Χόχουτ (1963) με το καυτό του θέμα, την ανήκουστη καταγγελία του προκαθήμενου της Καθολικής Εκκλησίας, που τάραξε τη διεθνή κοινή γνώμη, οι συζητήσεις που ακολούθησαν την παρουσίαση του *Οπενχάιμερ* τόσο του Κίπχαρντ όσο και του Βιλάρ (1964) αλλά και η παγκόσμια αναγνώριση για το επίτευγμα του Βάις από αισθητική άποψη με την *Ανάκριση* (1965), δεν ήταν δυνατό να μείνουν άγνωστα στην Ελλάδα. Ας αναφερθεί ωστόσο και το γεγονός από τη βιογραφία των συγγραφέων ότι τρεις από αυτούς, ο Βασιλικός, ο Βαλτινός και ο Σκούρτης, βρέθηκαν στη Γερμανία κατά την εποχή που ενδιαφέρει εδώ (τέλη της δεκαετίας του '60), ενώ η στενή σχέση του Μάρκαρη και οι γνώσεις του γύρω από τη σύγχρονη γερμανική δραματουργία είναι αποδεδειγμένες τόσο από μεταφράσεις έργων, όσο και από θεωρητικά δοκίμια³¹. Ενδεικτική για την άσση αυτονομίας των Ελλήνων δραματουργών από το πρότυπο του γερμανικού Θεάτρου-Ντοκουμέντο είναι και η προτίμησή τους για τον πιο ευέλικτο τύπο: το έργο που χρησιμοποιεί ντοκουμέντα και μαρτυρίες ανάμεικτα με στοιχεία μυθοπλασίας και αφήνει μεγάλα περιθώρια στη φαντασία,

αλλά και στην πρωτοβουλία του συγγραφέα, επιτρέποντάς του να απομακρυνθεί παράλληλα και από το όποιο πρότυπο. Το γεγονός εξάλλου πως παρουσιάστηκαν πρόσφατα καινούρια δείγματα αυτής της γραφής (Σκούρτης, Βαλτινός), σε μια εποχή που απέχει είκοσι πέντε ή ακόμη και τριάντα χρόνια από την εποχή της ακμής του είδους, επιβεβαιώνει την άποψη ότι πρόκειται για αφομοίωση και εναγκαλισμό της ιδέας, για την πιο γόνιμη δηλαδή μορφή επίδρασης ενός χρονικά και τοπικά συγκεκριμένου αισθητικού φαινομένου σε έναν άλλο εθνικό χώρο.

Σ η μ ε ι ώ σ ε ι ς

1. Η χρησιμοποίηση βέβαια υλικού από ντοκουμέντα, η παράθεση στοιχείων, τεκμηρίων, μαρτυριών κ.ο.κ. στο θέατρο δεν πρωτοπαρουσιάζεται αυτή την περίοδο. Ο Έρβιν Πισκάτορ χρησιμοποίησε αυτή τη μέθοδο στη δεκαετία του '20· θεατρικές ομάδες στις ΗΠΑ δημιούργησαν στη δεκαετία του '30 τη μορφή της «ζωντανής εφημερίδας» [Living Newspaper]. Τη δεκαετία του «20 έγιναν και οι βασικές θεωρητικές συζητήσεις για τη λογοτεχνία ντοκουμέντων [Literatura fakta] από Σοβιετικούς καλλιτέχνες και στη συνέχεια από όλη την κομμουνιστική διανοήση. Περισσότερα για το θέμα των προδρόμων του Θεάτρου-Ντοκουμέντο στις μελέτες: Klaus Leo BERGHAIN, «Dokumentarische Literatur» [«Λογοτεχνία Ντοκουμέντων»], στον τ. 22 του *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft* [Νέο Εγχειρίδιο της Επιστήμης της Λογοτεχνίας], επιμ. J. HERMAND, Βίζμπαντεν 1979, σσ. 197 κ.εξ.· Jack d. ZIPES, «Das dokumentarische Drama» [«Το Δραματικό Έργο Ντοκουμέντων»], στον τόμο *Tendenzen der deutschen Gegenwartsliteratur seit 1945* [Τάσεις της Σύγχρονης Γερμανικής Λογοτεχνίας από το 1945], επιμ. Th. KOEBNER, Στουτγάρδη 1971, σσ. 464 κ.εξ.· Rolf-Peter CARL, «Dokumentarisches Theater» [«Θέατρο

Ντοκουμέντων»], στον τόμο *Positionen des Dramas* [Θέσεις του Δράματος], επιμ. H.L. ARNOLD και Th. BUCK, Μόναχο 1977, σσ. 103 κ.εξ.· κ.α.

2. Από τους μεγάλους δραματουργούς του Θεάτρου-Ντοκουμέντο μόνο ο Χάιναρ Κίπχαρντ έδωσε αργότερα (1982) ένα ακόμα σημαντικό έργο: *Bruder Eichmann* [Αίχμαν, ο Αδελφός], Αμβούργο 1983.

3. Μια τέτοια αποτίμηση του γερμανικού Θεάτρου-Ντοκουμέντο και παράλληλα παρουσίαση των σημαντικότερων έργων αυτού του θεατρικού είδους υπάρχει και στην ελληνική βιβλιογραφία με δύο σχετικά άρθρα της συγγρ. («Θέατρο Ιστορικής Αλήθειας: Δραματοουργία του Ντοκουμέντου», περ. *Θέατρο*, αρ. 34-36, Ιουλ./Δεκ. 1973, σσ. 65-72· και «Θέατρο-Ντοκουμέντο», περ. *Διαβάω*, αρ. 70, 1 Μαρ. 1983, σσ. 39-47.)

4. Έχει προηγηθεί μια σύντομη και από κάθε άποψη ασήμαντη παρένθεση επανασύνδεσης με τα μοντέρνα καλλιτεχνικά ρεύματα που εκφράζεται με τη μιμητική πρόσληψη του Θεάτρου του Παραλόγου αμέσως μετά το τέλος του Β' Παγκόσμιου Πολέμου.

5. Πρβλ. BERGHAIN, ό.π., σσ. 205 και 210· ZIPES, ό.π., σ. 462· Helmuth KARASEK, «Dramatik in der Bundesrepublik seit

1945» [«Δραματοουργία στην Ομοσπονδιακή Γερμανία από το 1945»], στον τόμο *Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart: Die Literatur der Bundesrepublik Deutschland* [Ιστορία της Σύγχρονης Λογοτεχνίας του εκδ. οίκου Kindler: *Η Λογοτεχνία της Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γερμανίας*], επιμ. D. LATTMANN, Μόναχο 1973, σσ. 629· κ.ά.

6. Στην εργασία αυτή δεν είναι δυνατό να επεκταθούμε περισσότερο στο φαινόμενο του γερμανικού Θεάτρου-Ντοκουμέντο, που μπορεί εξάλλου να θεωρηθεί διεξοδικά μελετημένο και γενικά γνωστό. Θα αρκεστούμε στις γενικές παρατηρήσεις που προηγήθηκαν και θα αναφερθούμε σε τρία μόνο παραδείγματα εξετάζοντας κυρίως την πλευρά της σχέσης ντοκουμέντων και μυθοπλασίας, για να συγκριθούν κατόπιν στο σημείο αυτό τα ελληνικά παραδείγματα.

7. Heinar KIPPHARDT, *In der Sache J. Robert Oppenheimer*, Φραγκφούρτη 1964.

8. Πρβλ. KIPPHARDT, *ό.π.*, σσ. 149 κ.εξ.

9. Επιστολή προς τον συγγραφέα και μερικά από τα θέατρα (12 Οκτ. 1964).

10. Ως προς το συγκεκριμένο τουλάχιστον θεατρικό έργο, έγινε προσπάθεια να διορθωθεί το επίμαχο σημείο με μια διασκευή του Ζαν Βιλάρ (Jean VILAR, *Le Dossier Oppenheimer*, Γενεύη: εκδ. Gonthier, 1965). Ο Βιλάρ ανέτρεξε στην πηγή του υλικού, επανέφερε την αρχική διατύπωση και γενικά έμεινε περισσότερο πιστός στην ατομική περίπτωση της ιστορικής πραγματικότητας διατηρώντας μόνο τις επεμβάσεις του Κίτχαρντ στη συνόψιση και επιλογή.

11. Rolf HOCHHUT, *Der Stellvertreter*, Αμβούργο 1963.

12. Πρβλ. Klaus Harro HILZINGER, *Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters* [Η Δραματοουργία του Θεάτρου Ντοκου-

μένων], Τύμπινγκεν 1976, σσ. 28, 37 κ.εξ.: Marianne KESTING, «Das deutsche Drama vom Ende des Zweiten Weltkriegs bis Ende der sechziger Jahre» [«Το Γερμανικό Δράμα από το Τέλος του Β' Παγκόσμιου Πολέμου μέχρι το Τέλος της Δεκαετίας του '60»], στον τόμο *Deutsche Gegenwartsliteratur* [Σύγχρονη Γερμανική Λογοτεχνία], επιμ. M. DURZAK, Στουτγάρδη 1981, σ. 118· KARASEK, *ό.π.*, σ. 631· CARL, *ό.π.*, σ. 108· *Geschichte der deutschen Literatur: Literatur der Bundesrepublik Deutschland* [Ιστορία της Γερμανικής Λογοτεχνίας: Λογοτεχνία της Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γερμανίας], επιμ. H.Z. BERNHARD, Βερολίνο [ανατολικό] 1983, σ. 359· *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jh. bis zur Gegenwart* [Ιστορία της Γερμανικής Λογοτεχνίας από τον ΙΗ' Αιώνα μέχρι τη Σημερινή Εποχή], επιμ. V. ZMEGAC, τ. Γ', Κένιγκσταϊν 1978, σ. 474· Walter HINCK, *Das moderne Drama in Deutschland* [Το Μοντέρνο Δράμα στη Γερμανία], Γκέτινγκεν 1973, σ. 206· R.H. THOMAS και K. BULLIVANT, *Westdeutsche Literatur der 60er Jahre* [Δυτικογερμανική Λογοτεχνία της Δεκαετίας του '60], Μόναχο 1975, σ. 125· κ.ά.

13. Πρβλ. τις παρατηρήσεις του συγγραφέα στο ιστορικό παράρτημα, *ό.π.*, σ. 229, τον πρόλογο του E. Piscator στην ίδια έκδοση, σ. 9, καθώς και THOMAS / BULLIVANT, *ό.π.*, κ.ά.

14. Στον περιορισμένο χώρο αυτού του άρθρου δεν είναι δυνατό να επεκταθούμε στην εύλογη κριτική, που έχει πολύ απασχολήσει την έρευνα και που κύριος εκφραστής της ήταν ο σύγχρονος γερμανός φιλόσοφος Theodor W. ADORNO (πρβλ. «Offener Brief an Rolf Hochhuth» [«Ανοιχτή Επιστολή προς τον Ρολφ Χόχουτ»], στη συγκεντρωτική του έκδοση *Noten zur Literatur, IV* [Σημειώσεις πάνω στη Λογοτεχνία, Δ], Φραγκφούρτη 1974, σσ.

137-146), ότι η ιδεαλιστική τοποθέτηση του συγγραφέα τον οδηγεί στο λανθασμένο συμπέρασμα πως και στη σημερινή εποχή μπορούν μεμονωμένα άτομα με την προσωπική τους στάση να καθορίσουν την εξέλιξη των πραγμάτων.

15. Πρβλ. τον τόμο *Summa Injuria, oder Durfte der Papst schweigen?* [*Summa injuria, ή Είχε ο Πάπας το Δικαίωμα να σιωπήσει?*], επιμ. F. RADDATZ, Αμβούργο 1963, που συγκεντρώνει και αξιολογεί ένα υλικό από 3.000 επιστολές, διαμαρτυρίες και τοποθετήσεις που έφτασαν μέσα στο πρώτο εξάμηνο ύστερα από την έκδοση και ταυτόχρονη πρεμιέρα του έργου στον εκδοτικό οίκο. Ο Ράινερ Τάενι στη μονογραφία του για τον Χόχουτ σημειώνει ότι μέσα στο χρόνο της πρεμιέρας και έκδοσης του έργου κυκλοφόρησαν στο γερμανόφωνο χώρο τέσσερα βιβλία με τοποθετήσεις, κριτικές, μελέτες, επιστολές, άρθρα, δηλώσεις εκκλησιαστικών παραγόντων κλπ. και ένα χρόνο αργότερα ένα παρόμοιο βιβλίο στις ΗΠΑ (Rainer TAËNI, *Rolf Hochhut, Μόναχο* 1977, σ. 117).

16. Tankred DORST, *Toller*, Φραγκφούρτη 1968.

17. Χαρακτηρισμός του ίδιου του συγγραφέα στο θεωρητικό του κείμενο «Arbeit an einem Stück» («Εργασία πάνω σ' ένα Έργο») στον τόμο *Spectaculum* II, Φραγκφούρτη 1964, σ. 333, για τη μέθοδο που χρησιμοποίησε στον *Τόλερ*.

18. Απαντητική επιστολή του συγγραφέα (εφ. *Die Zeit*, 25.4.1969) στη διαμαρτυρία της χήρας του Ευγένιου Λεβινέ ότι ο τρόπος που παρουσιάζεται στο έργο ο πολιτικός δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα.

19. Πρβλ. P. WEISS «Notizen zum dokumentarischen Theater» («Σημειώσεις πάνω στο Θέατρο Ντοκουμέντων»), στον Β' τ. των *Δραματικών Έργων*, Φραγκφούρτη

1968, σσ. 464-71, ιδιαίτερα την §8, όπου τονίζεται η δυνατότητα του Θεάτρου-Ντοκουμέντο να συνθέσει ένα χρηστικό πρότυπο, ένα μοντέλο. Το συνοδευτικό κείμενο του H.M. ENZENSBERGER επίσης στην έκδοση του έργου του *Η Ανάκριση της Αβάνας* (Φραγκφούρτη 1972, σ. 28), αλλά και τη θεωρητική ανάπτυξη αυτής της πλευράς του Θεάτρου-Ντοκουμέντο από τον HILZINGER, ό.π., σσ. 65 κ.εξ.

20. Βασίλης ΒΑΣΙΛΙΚΟΣ, *Η Δίκη των Εξ*, Αθήνα: Βιβλιοπ. «Δωδώνη» [«Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο», 6] 1973. Διεξοδική παρουσίαση του βιβλίου από τη συγγρ. δημοσιεύτηκε στο περ. *Θέατρο*, αρ. 38-39, Μάρτης-Ιούνιος 1974, σσ. 117-20.

21. Πρβλ. το σύντομο επίλογο του συγγραφέα, ό.π., σ. 126.

22. Περισσότερα στη βιβλιοκριτική του περ. *Θέατρο*, ό.π., όπου η συγγρ. προβαίνει σε κριτική ανάλυση του έργου.

23. Ας σημειωθεί ότι την ίδια περίπου εποχή παρουσιάστηκε στη σκηνή του αθηναϊκού θεάτρου μια άλλη εκδοχή δραματοποίησης της Δίκης των Έξ, επίσης με τη μέθοδο του Θεάτρου-Ντοκουμέντο, από το «Ανοιχτό Θέατρο» του Γιώργου Μιχαηλίδη: θεατρική περίοδος 1974. Παρατηρείται και εδώ η διπλή επεξεργασία του τόσο πρόσφορου υλικού, μια περισσότερο λογικά από ένα συγγραφέα και μια περισσότερο πρακτικά θεατρική από ένα σκηνοθέτη, σε ακριβή αντιστοιχία με την περίπτωση της ανάκρισης του Οπενχάιμερ, που υπάρχουν δύο δραματουργικές προτάσεις, του Κίπχαρντ και του Βιλάρ.

24. Το έργο, που γράφτηκε το 1978, είναι ανέκδοτο, έχει όμως ανεβεί στο θέατρο από το «Θεατρικό Εργαστήριο» της Θεσσαλονίκης σε σκηνοθεσία του συγγραφέα: θεατρική περίοδος 1981. Δακτυλογραφημένο χειρόγραφο του κειμένου που χρησιμοποιήθηκε στην παράσταση ε-

κείνη έχει χρησιμοποιηθεί και σ' αυτή τη μελέτη.

25. Σύμφωνα με προφορική δήλωση του Π.Μ. προς τη συγγρ. Το ίδιο υλικό αξιολογημένο από τον δημοσιογράφο κυκλοφόρησε και ως βιβλίο (Γ.Ζ. ΜΑΝΤΖΟΥΡΑΝΗΣ, *Έλληνες Εργάτες στη Γερμανία*, Αθήνα: «Gutenberg», 1974).

26. Τα περισσότερα στοιχεία σχετικά με τον τρόπο χρησιμοποίησης των ντοκουμέντων στα ελληνικά έργα που παρουσιάζονται σ' αυτή την εργασία έχουν συγκεντρωθεί ύστερα από προσωπική έρευνα και είναι προφορικές απαντήσεις σε συγκεκριμένα ερωτήματα που υπέβαλε η συγγρ. στους δραματουργούς. Κι αυτό γιατί, με εξαίρεση τον Β. Βασιλικό, που δίνει εξηγήσεις στην έκδοση του έργου του, τόσο για την πηγή όσο και για τη μέθοδο που χρησιμοποίησε στην αξιολόγηση και επεξεργασία του υλικού, έτσι που ο ενδιαφερόμενος να μπορεί να κρίνει κατά πόσο τηρήθηκαν οι προϋποθέσεις του Θεάτρου-Ντοκουμέντο, οι άλλοι Έλληνες συγγραφείς δεν αναφέρονται σ' αυτό το θέμα. Ίσως επειδή, γαλουχημένοι με την ιδεαλιστική παράδοση που ταυτίζει την αισθητική επεξεργασία με τη μυθοπλασία, θεωρούν μόνο το μέρος του έργου που προέρχεται από τη φαντασία τους σημαντικό, ενώ στο άλλο, τη βάση των ντοκουμέντων, τεκμηρίων, μαρτυριών κλπ., που προέρχεται απευθείας από την πραγματι-

κότητα, αποδίνουν βοηθητικό χαρακτήρα.

27. Γ. ΣΚΟΥΡΤΗΣ, *Απεργία, ή Η Πάλη των Τάξεων απ' Αυτούς που παλεύουν*, Αθήνα: «Κέδρος», 1976. Το έργο γράφτηκε το 1974 (προφορική πληροφορία του δραματουργού προς τη συγγρ.), πρωτοπαρουσιάστηκε από το «Θεατρικό Εργαστήριο» της Θεσσαλονίκης τον Οκτώβρη του 1975 σε συλλογική σκηνοθεσία του θιάσου, του συγγραφέα και του σκηνοθέτη Π. Χαριτογλου, ενώ στην Αθήνα παίχτηκε το Δεκέμβρη του ίδιου χρόνου από θίασο που συγκρότησε ο συγγραφέας, ο οποίος στη συνέχεια το παρουσίασε και στην επαρχία με τον εταιρικό θίασο «Θέατρο-Ντοκουμέντο» (πληροφορίες από σημειώματα που συνοδεύει την έκδοση, ό.π., σ. ΙΙ).

28. Γ. ΣΚΟΥΡΤΗΣ, *Υπόθεση Κ.Κ. Το Τράνταγμα του Λαβύρινθου*, Αθήνα: εκδ. Πατάκη [*«Σύγχρονη Ελληνική Λογοτεχνία: Θέατρο»*, 3], 1993.

29. Πάντα σύμφωνα με προφορικές δηλώσεις του συγγραφέα.

30. Θανάσης ΒΑΛΤΙΝΟΣ, *Τρία Ελληνικά Μονόπρακτα*, Αθήνα: «Στιγμή», 1989.

31. Αλλά και για τον Μιχαηλίδη, έναν άνθρωπο του θεάτρου που παρακολουθεί στενά και έχει συχνά παρουσιάσει στο ελληνικό κοινό τα σύγχρονα ρεύματα του παγκόσμιου θεάτρου, δεν υπάρχει αμφιβολία πως γνώριζε τι συνέβαινε εκείνη την εποχή στον έξω κόσμο σχετικά με το Θέατρο-Ντοκουμέντο.

S u m m a r y

Lila MARAKA, *The Influence of German Documentary Theatre of the Sixties on Contemporary Greek Dramaturgy*

This study is a first attempt to examine the influence of German Documentary Theatre on contemporary Greek theatre. Using as criterion the relationship of the dramatic play to the documentary material, we attempt a classification of the different forms into three types. A characteristic play for each of these types is presented

briefly and serves as example for comparison with the Greek plays, which are *The Trial of the Six* by B. Basilikos, *The Guests* by P. Markaris, *Strike* and *Case K.K.* by G. Skourtis. The analysis concludes, that although there is always a corresponding type in the German documentary drama, the Greek plays do not use it as a model for imitation. On the contrary the Greek playwrights have embraced this idea and formulated their own independent dramatic proposal, so that we witness and assimilation and adaptation, the most productive form of influence of a temporally and locally defined esthetic phenomenon on another national area.

