



ΧΑΡΟΚΟΠΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ  
ΣΧΟΛΗ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΟΣ, ΓΕΩΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ  
ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΟΙΚΙΑΚΗΣ ΟΙΚΟΝΟΜΙΑΣ ΚΑΙ ΟΙΚΟΛΟΓΙΑΣ

Π.Μ.Σ. ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ  
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΑΓΩΓΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

**Η γυναικεία μορφή στην ελληνική κοινωνία (1950- 1970)  
στο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη**

**Διπλωματική εργασία**

**Καλάγκα Σοφία  
Α.Μ. 2215318**

Αθήνα 2020



ΧΑΡΟΚΟΠΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ  
ΣΧΟΛΗ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΟΣ, ΓΕΩΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ  
ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΟΙΚΙΑΚΗΣ ΟΙΚΟΝΟΜΙΑΣ ΚΑΙ ΟΙΚΟΛΟΓΙΑΣ

Π.Μ.Σ. ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ  
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΑΓΩΓΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

### **Τριμελής Εξεταστική Επιτροπή**

**Λαλαγιάννη Βασιλική (επιβλέπουσα)**  
**Καθηγήτρια, ΠΕΔΙΣ, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου-Διδάσκουσα**  
**στο ΠΜΣ «Εκπαίδευση και Πολιτισμός» του Χαροκοπέιου**  
**Πανεπιστημίου**

**Γεωργιτσογιάννη Ευαγγελία**  
**Καθηγήτρια, Τμήμα Οικιακής Οικονομίας και Οικολογίας,**  
**Χαροκόπειο Πανεπιστήμιο**

**Παπαδόπουλος Συμεών**  
**Επίκουρος Καθηγητής, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής**  
**Εκπαίδευσης, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης**

Η Σοφία Καλάγκα

δηλώνω υπεύθυνα ότι:

- 1.Είμαι ο κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της πρωτότυπης αυτής εργασίας και από όσο γνωρίζω η εργασία μου δε συκοφαντεί πρόσωπα, ούτε προσβάλλει τα πνευματικά δικαιώματα τρίτων.
- 2.Αποδέχομαι ότι η ΒΚΠ μπορεί, χωρίς να αλλάξει το περιεχόμενο της εργασίας μου, να τη διαθέσει σε ηλεκτρονική μορφή μέσα από τη ψηφιακή Βιβλιοθήκη της, να την αντιγράψει σε οποιοδήποτε μέσο ή/και σε οποιοδήποτε μορφότυπο καθώς και να κρατά περισσότερα από ένα αντίγραφα για λόγους συντήρησης και ασφάλειας.

*Η ώρα που εκφράζεται κάποιος είναι η ώρα της ελευθερίας του.  
Είναι η μόνη ώρα όσης δυνατής ελευθερίας μπορεί να έχει ένα άτομο.*

I. Καμπανέλλης,  
Συνέντευξή του στο περιοδικό *Διαβάζω*, τ.12  
Αθήνα 1978 (Μάιος- Ιούνιος), σ. 23

## **ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ**

Θα ήθελα να ευχαριστήσω όσους με στήριξαν κατά την εκπόνηση της παρούσας εργασίας. Ευχαριστώ θερμά την επιβλέπουσα καθηγήτρια μου κ. Βασιλική Λαλαγιάννη για τις εποικοδομητικές της υποδείξεις, καθώς και τους καθηγητές κ. Ευαγγελία Γεωργιτσογιάννη και κ. Συμεών Παπαδόπουλο για την πολύτιμη συμβολή και καθοδήγησή τους. Χωρίς τη βοήθειά τους, η παρούσα εργασία δεν θα ήταν δυνατό να υλοποιηθεί.

## Περιεχόμενα

Εισαγωγή - παρουσίαση θεμάτων προς διερεύνηση.....	4
ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ.....	5
ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	7
ABSTRACT.....	8
ΕΙΣΑΓΩΓΗ- ΣΚΟΠΟΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ.....	9
ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ.....	12
ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ.....	12
Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΟΙΝΩΝΙΑ (1950-1970).....	14
1.1 Βιβλιογραφική παρουσίαση του έργου του Ι. Καμπανέλλη.....	14
1.1.1 Έργα εμπνευσμένα από το στρατόπεδο του Μάουτχάουζεν.....	14
1.1.2 Έμπνευση από το δημοτικό τραγούδι και την παράδοση.....	15
1.1.3 Σατιρικά έργα/ Η τριλογία του Πολέμου.....	16
1.1.4 Το ανέκδοτο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη.....	18
1.1.5 Η “θητεία” του συγγραφέα στο ραδιόφωνο.....	19
1.1.6 Το ρεαλιστικό έργο του Καμπανέλλη και η «Ρεαλιστική τριλογία».....	20
1.2 Η ελληνική κοινωνία την περίοδο 1950- 1970.....	23
1.2.1 1950-1960: Η μεταπολεμική Ελλάδα του Εμφυλίου και του Β’ Παγκοσμίου Πολέμου.....	23
1.2.2 1960- 1970: Η Ελλάδα υπό στρατιωτική δικτατορία.....	26
1.3 Το γυναικείο ζήτημα από το Β’ Παγκόσμιο Πόλεμο μέχρι το 1970.....	28
1.3.1 Η θέση και η εκπαίδευση της Ελληνίδας στην πόλη κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα.....	31
1.4 Το θεατρικό γίνεσθαι στις δεκαετίες 1940- 1970.....	36
1.4.1 Η θεατρική σκηνή την περίοδο της Κατοχής και του Εμφυλίου (1941- 1949).....	36
Θίασοι και θέατρα.....	38
1.4.2 Από το μετεμφυλιακό θέατρο στο θέατρο της Στρατιωτικής Δικτατορίας (1955- 1974).....	43
2. Τα γυναικεία πρόσωπα στη δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη.....	46
2.1 «Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια» (1954).....	47
Η ιστορία.....	48
Τα γυναικεία πρόσωπα.....	48
2.2 «Αυτός και το πανταλόνι του» (1957).....	54
Η ιστορία.....	54
Τα γυναικεία πρόσωπα.....	56
2.3 «Η αυλή των θαυμάτων» (1957).....	59
Η ιστορία.....	61
Οι χαρακτήρες του έργου.....	61
Οι γυναικείοι χαρακτήρες.....	65
2.4 «Το μεγάλο μας τσίρκο» (1972).....	68
Η ιστορία.....	70
Οι γυναικείοι χαρακτήρες.....	77
Πηγές.....	83
Κριτικά έργα.....	83
Άρθρα- Μονογραφίες.....	87
Ξενόγλωσση βιβλιογραφία.....	89
Ηλεκτρονικές πηγές.....	90
Η δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη με χρονολογική σειρά συγγραφής.....	91

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης αποτελεί έναν από τους κυριότερους εκπροσώπους της νεοελληνικής δραματουργίας, καθώς τα έργα του αντανakλούν με ακρίβεια την ελληνική κοινωνία της εποχής, μετατρέποντάς τα σε ηθογραφήματα. Ιδιαίτερη μνεία στη θεματογραφία του κατέχει το γυναικείο φύλο, το οποίο διαφαίνεται με μεγάλη ακρίβεια στο καμπανελλικό έργο. Η παρούσα εργασία σκοπεύει στην ανάδειξη και τη μελέτη της διαμόρφωσης του χαρακτήρα, καθώς και τη θέση της γυναίκας στην Ελλάδα μεταξύ 1950-1970, όπως αυτή παρουσιάζεται μέσα από το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Ειδικότερα θα μελετηθούν τα έργα «Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια» (1955), «Η αυλή των θαυμάτων» (1957), «Αυτός και το πανταλόνι του» (1957) και «Το μεγάλο μας τσίρκο» (1972).

**Λέξεις- κλειδιά:** Γυναίκα, Ελλάδα, Θέατρο, Καμπανέλλης, 20ός αιώνας.

## ABSTRACT

Iakovos Kampanellis is one of the main representatives of modern Greek drama, as his works accurately reflect the Greek society of the time, turning them into ethnography. Of particular note in his subject matter is the female sex, which is very accurately reflected in his work. The present thesis aims to highlight and study the formation of the female character, as well as the state of the women in Greece between 1950- 1970, as it is presented through the theatrical universe of Iakovos Kampanellis. In particular will be studied the following works: "Stella with the Red Gloves" (1955), "The Courtyard of Miracles" (1957), "He and His Pants" (1957) and "Our Great Circus" (1972).

**Key-words:** Woman, Greece, Theater, Kampanellis, 20<sup>th</sup> century.



## ΕΙΣΑΓΩΓΗ- ΣΚΟΠΟΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Η παρούσα διπλωματική εργασία πραγματεύεται τη θέση της γυναίκας στον ελληνικό χώρο μέσω της δραματουργικής σκοπιάς του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Ειδικότερα, σκοπός της παρούσας εργασίας αποτελεί η ανάδειξη της θέσης του γυναικείου φύλου τις κρίσιμες δεκαετίες του 1950, 1960 και 1970 στην Ελλάδα, τόσο από οικονομική- κοινωνική σκοπιά όσο και η αντιμετώπισή της ίδιας της γυναίκας από τον περίγυρό της. Για το λόγο αυτό θα χρησιμοποιηθεί μεθοδολογικά η ανάλυση περιεχομένου γραπτού κειμένου, όπου θα επεξεργαστούν και θα αναλυθούν συγκεκριμένα θεατρικά έργα, σκοπεύοντας στην εξαγωγή αξιόπιστων και έγκυρων αποτελεσμάτων για τη συγκεκριμένη περίοδο.

Η εργασία συνίσταται από δύο μέρη, το θεωρητικό, το οποίο αφορά τη μεθοδολογία που ακολουθήθηκε, την παρουσίαση της πολιτικής, οικονομικής και κοινωνικής κατάστασης της χώρας την περίοδο 1950-1970, όπως και τη θέση της γυναίκας μέσα σε αυτή, και το ερευνητικό, στο οποίο παρουσιάζονται και αναλύονται οι γυναικείοι χαρακτήρες που εμφανίζονται στα επιλεγμένα έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη.

Το πρώτο κεφάλαιο του πρώτου μέρους αφορά τη μεθοδολογία, η οποία ακολουθήθηκε για την εκπόνηση της παρούσας εργασίας. Στη συνέχεια εξετάζεται η ελληνική κοινωνία της συγκεκριμένης χρονικής περιόδου, μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και τη Δικτατορία, καθώς και το γυναικείο ζήτημα που αναπτύσσεται ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα. Το δεύτερο κεφάλαιο αφορά το καμπανελλικό σύμπαν και το σύνολο της δραματουργίας του συγγραφέα. Ειδικότερα παρουσιάζονται συνοπτικά τα έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη ανάλογα με τη θεματολογία τους, ενώ στη συνέχεια αποσαφηνίζονται τα χαρακτηριστικά που συναντώνται στη γραφή του.

Στο τρίτο κεφάλαιο του πρώτου μέρους παρουσιάζονται διεξοδικά οι οικονομικοί, κοινωνικοί και πολιτικοί παράγοντες που επικρατούσαν την

εποχή που πραγματεύεται η παρούσα εργασία, οι οποίοι ώθησαν το γυναικείο φύλο στη διεκδίκηση των δικαιωμάτων του και τη διαμόρφωση του γυναικείου κινήματος.

Το τέταρτο κεφάλαιο αφορά το γυναικείο ζήτημα από το τέλος του Β' Παγκοσμίου πολέμου έως και το 1970, ενώ παρουσιάζεται το εκπαιδευτικό πρόγραμμα, απευθυνόμενο στα κορίτσια παιδικής και εφηβικής ηλικίας, όπως και η αντιμετώπιση των ίδιων από την οικογένεια τους, αναφορικά με την αποκατάσταση του γάμου, την προίκα και τις οικιακές εργασίες.

Τέλος, στο πέμπτο κεφάλαιο παρουσιάζεται η θεατρική σκηνή της Ελλάδας από το 1940 μέχρι και το τέλος της δικτατορίας το 1974, οι θίασοι που διαμορφώθηκαν, τα είδη των παραστάσεων και η ακμή της θεατρικής σκηνής. Υπογραμμίζεται η άνοδος του ρόλου του σκηνοθέτη, επάγγελμα το οποίο αναπτύσσεται σημαντικά και αποκτά ιδιαίτερη αίγλη.

Στο δεύτερο μέρος αναλύονται οι γυναικείοι χαρακτήρες των επιλεγμένων θεατρικών έργων, καθώς και η διαλεκτική σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ των ηρώων και της ελληνικής κοινωνίας. Η μελέτη των συγκεκριμένων έργων παρουσιάζει τις κοινωνικές, πολιτικές και οικονομικές συνιστώσες των θεατρικών περσόνων, αναδεικνύοντας την επικρατούσα κατάσταση της περιόδου που εξετάζεται.

Ειδικότερα θα παρουσιαστούν και εν συνεχεία θα εξεταστούν διεξοδικά τα παρακάτω θεατρικά έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη, με χρονολογική σειρά: «Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια», (1955), «Η αυλή των θαυμάτων» (1957), «Αυτός και το πανταλόνι του» (1957), «Το μεγάλο μας τσίρκο» (1972). Αφόρμηση για την επιλογή των ως άνω θεατρικών έργων αποτέλεσε η ικανότητα του Ιάκωβου Καμπανέλλη να πλάθει ισχυρούς γυναικείους χαρακτήρες, με δυναμικές και πολυσύνθετες προσωπικότητες, που λειτουργούν αυτοβούλως και άλλοτε ταρακουνούν την πατριαρχική κοινωνία της εποχής, άλλοτε συμπλέουν με τα κοινωνικά δεδομένα.

Το έργο «Η αυλή των θαυμάτων» αποτελεί άμεση κριτική της μεταπολεμικής ελληνικής κοινωνίας, ενώ οι χαρακτήρες που παισιώνουν το έργο ξεχωρίζουν για την πολυπλοκότητά τους, γνώρισμα που χαρακτηρίζει απόλυτα την Ελλάδα της μεταπολίτευσης. Στο έργο του 1957 «Αυτός και το πανταλόνι του», αν και αποτελεί μονόλογο, παρουσιάζονται εμμέσως γυναικείοι χαρακτήρες μέσα από τις αναμνήσεις του ηλικιωμένου και μοναχικού άνδρα. «Το μεγάλο μας τσίρκο» λειτούργησε για πρώτη φορά ως μέσο διαμαρτυρίας, ένα μουσικοθεατρικό μήνυμα ελπίδας προς την ελληνική κοινωνία της δικτατορίας. Ένα συνονθύλευμα ελληνικής ιστορίας και γενναιότητας, μια μίξη αρχαίας ελληνικής μυθολογίας, παράδοσης και κουλτούρας. Αλλά κυρίως αποτέλεσε ένα μανιφέστο λαϊκής ενότητας για τον αντιστασιακό λαό του 1972. Τέλος δεν θα μπορούσε να παραλειφθεί το έργο του «Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια», έργο- ορόσημο της γυναικείας χειραφέτησης, το οποίο μεταφέρθηκε στον κινηματογράφο με πρωταγωνίστρια την Μελίνα Μερκούρη και σκηνοθεσία Μιχάλη Κακογιάννη. Θα μπορούσε να ειπωθεί πως η Στέλλα αποτελεί την πιο σημαντική περσόνα που εφηύρε ο Καμπανέλλης. Στο πρόσωπό της αντικρύζουμε μια παθιασμένη γυναίκα που παρεκκλίνει της κοινωνικής νόρμας της εποχής, αφού η ίδια δεν παρουσιάζει ενδιαφέρον για τη δημιουργία οικογένειας ή την εύρεση συντρόφου- πάτρωνα. Αντιθέτως είναι μια γυναίκα που δε διστάζει να ονειρευτεί και να χαράξει τη δική της πορεία.

Τα παραπάνω έργα δεν αποτέλεσαν τυχαία επιλογή, αντιθέτως αποτελούν —αντιπροσωπευτικό δείγμα της γυναικείας προσωπικότητας, καθώς και της αντιμετώπισης του φύλου της από την κοινωνία, το αντίθετο φύλο και την οικογένειά της. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη αποτελεί σημαντική πηγή πληροφοριών σχετικά με τη θέση της γυναίκας την περίοδο 1950-1970. Μέσα από το έργο του διακρίνεται πληθώρα γυναικείων προσώπων, ηρωίδες- ορόσημα της ελληνικής κοινωνίας, όλες ιδωμένες από τη ματιά του συγγραφέα.

# ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1<sup>ο</sup>

### ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Η παρούσα εργασία αποτελεί προϊόν δευτερογενούς έρευνας, μέσω της συγκέντρωσης, διεξοδικής καταγραφής και αναλυτικής αποτίμησης και ανάλυσης της επιστημονικής βιβλιογραφίας. Πραγματοποιήθηκε ποιοτική έρευνα, σκοπεύοντας στη βέλτιστη κατανόηση<sup>1</sup> του τρόπου διαβίωσης και αντιμετώπισης της γυναίκας στην κοινωνία από το τέλος του Εμφυλίου μέχρι την πτώση της Στρατιωτικής Δικτατορίας. Η μέθοδος που χρησιμοποιήθηκε, με στόχο την αξιόπιστη μελέτη και ανάδειξη των χαρακτηριστικών της εποχής και των θεατρικών κειμένων είναι η ανάλυση περιεχομένου<sup>2</sup>. Μέσω αυτής καθίσταται δυνατή η μελέτη και κατηγοριοποίηση των κοινών χαρακτηριστικών συγκεκριμένων προσώπων, τα οποία λειτουργούν ως μονάδες καταγραφής, και εν συνεχεία η εξαγωγή συμπερασμάτων σύμφωνα με το περιεχόμενο το οποίο προβάλλει το κείμενο<sup>3</sup>. Σύμφωνα με τον Robert Weber, η ανάλυση περιεχομένου «είναι ερευνητική μέθοδος που χρησιμοποιεί συγκεκριμένους κανόνες για την εξαγωγή έγκυρων συμπερασμάτων από την ανάλυση γραπτών κειμένων»<sup>4</sup>.

Για την εκπόνηση της εργασίας μελετήθηκε βιβλιογραφία σχετική με το έργο και τα βιώματα του Ιάκωβου Καμπανέλλη, την ιστορία του ελληνικού έθνους κατά την περίοδο 1940-1970, με στόχο τη δημιουργία ενός ιστορικού πλαισίου. Ταυτοχρόνως ερευνήθηκε βιβλιογραφία σχετικά με το φύλο, το φεμινιστικό κίνημα και τη θέση της γυναίκας στην Ελλάδα, με

---

<sup>1</sup> Ίσαρη, Φιλία & Πουρκός, Μάριος, *Ποιοτική μεθοδολογία έρευνας- Εφαρμογές στην ψυχολογία και στην εκπαίδευση*, εκδ. Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα, Αθήνα 2015, σ. 27.

<sup>2</sup> Κυριαζή, Νότα. *Η κοινωνιολογική έρευνα- Κριτική επισκόπηση των μεθόδων και των τεχνικών*, εκδ. Ελληνικές Επιστημονικές Εκδόσεις, Αθήνα: 1998 σ. 283.

<sup>3</sup> Στο ίδιο, σ. 291.

<sup>4</sup> Weber, R. P. *Basic content analysis*, εκδ. Sage Publications, Λονδίνο 1990, σ. 9.

στόχο τη σύγκριση των δικαιωμάτων του γυναικείου φύλου στον ελληνικό χώρο μεταξύ 1950-1970.

Καθένα από τα θεατρικά έργα προς ανάλυση, θα εξεταστεί σύμφωνα με πέντε κατηγορίες ανάλυσης, από τις οποίες θα προκύψουν τα συμπεράσματα αναφορικά με τη θέση της γυναίκας μέσα στην ελληνική κοινωνία μεταξύ 1950- 1970. Η πρώτη κατηγορία ανάλυσης αφορά στη θέση των ηρωίδων και το κοινωνικό τους υπόβαθρο, όπως αυτά διαφαίνονται στις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των ίδιων και του περιγυρού τους. Η επόμενη κατηγορία ανάλυσης, σύμφωνα με την οποία θα καταστεί δυνατή η εξαγωγή των συμπερασμάτων, αφορά στο μορφωτικό επίπεδο των γυναικείων χαρακτήρων, το οποίο συνδέεται άμεσα με την κοινωνική και οικονομική θέση τους. Στη συνέχεια, η τρίτη κατηγορία με την οποία ασχολείται η παρούσα διπλωματική εργασία, πραγματεύεται τους τρόπους και τα μέσα τα οποία χρησιμοποιούν οι ηρωίδες του Ιάκωβου Καμπανέλλη, με σκοπό την ομαλή ένταξη τους στην κοινωνία των δεκαετιών προς εξέταση. Την τέταρτη και την πέμπτη κατηγορία ανάλυσης αποτελούν η παρουσίαση του ιστορικού πλαισίου και τα θεατρικά δεδομένα της εποχής που εξετάζεται.

Η εργασία ολοκληρώνεται με την εξαγωγή και την παρουσίαση των συμπερασμάτων που προκύπτουν από τη μελέτη των επιλεγμένων έργων, καθώς και από τη γενικότερη εξέταση του θεατρικού έργου του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Επιπρόσθετα παρατίθεται παράρτημα με το σύνολο της δραματουργίας του συγγραφέα, βάσει χρονολογίας συγγραφής και παρουσίασης.

# **Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΟΙΝΩΝΙΑ (1950-1970)**

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2ο**

### **1.1 Βιβλιογραφική παρουσίαση του έργου του Ι. Καμπανέλλη**

#### **1.1.1 Έργα εμπνευσμένα από το στρατόπεδο του Μάουτχάουζεν**

Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης γεννήθηκε στη Νάξο στις 2 Δεκεμβρίου 1921, λίγες μόνο ημέρες πριν το 1922, χρονιά κατά την οποία έλαβε χώρα η Μικρασιατική καταστροφή και η Έξοδος. Από μικρή ηλικία αρέσκονταν στην ανάγνωση λογοτεχνικών βιβλίων, έδειχνε ιδιαίτερο ενδιαφέρον μάλιστα για τους φανταστικούς κόσμους του Ιουλίου Βερν και της Πηνελόπης Δέλτα.

Το 1935 η οικογένεια εγκαταλείπει το νησί της Νάξου και μετακομίζουν στην Αθήνα, όπου ο συγγραφέας, μόλις 14 ετών, εισάγεται στον επαγγελματικό στίβο από ανάγκη για οικονομική στήριξη της οικογένειάς του. Παράλληλα ο ίδιος φοιτά στη Σιβιτανίδειο σχολή παρακολουθώντας μαθήματα σχεδίου, ενώ δεν παύει να συνεχίζει την ανάγνωση βιβλίων, προχωρώντας σε αναγνώσματα πέραν της λογοτεχνίας.

Το 1942, κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και λίγο μετά το βομβαρδισμό του αεροδρομίου του Τατοΐου από τους Γερμανούς, ο Ιάκωβος Καμπανέλλης διαφεύγει από την Ελλάδα, με τελικό σκοπό την έλευση στην ουδέτερη Γερμανία και το 1943 καταλήγει στο στρατόπεδο συγκέντρωσης και εξόντωσης του Μάουτχάουζεν (Konzentrations und Vernichtungslager Mauthausen), όπου παραμένει έγκλειστος μέχρι το 1945,

μεταξύ 21-23 ετών. Η εμπειρία του στο στρατόπεδο θα αποβεί σημαντική για το συγγραφικό του έργο, καθώς θα αποτελέσει έναυσμα για περαιτέρω διερεύνηση του Εαυτού και άσκηση συμπόνιας προς τον άλλους, γνωρίσματα που γίνονται αντιληπτά στους χαρακτήρες της δραματοουργίας του. Μάλιστα ο ίδιος κατέγραψε τις εν λόγω εμπειρίες του στο «Μάουτχάουζεν», πεζογράφημα- αποκαλυπτήριο της ανθρώπινης ψυχής και των σχέσεων μεταξύ των ανθρώπων, Γερμανών και Εβραίων. Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης έχει τονίσει σε μετέπειτα συνέντευξή του ότι η εμπειρία του στο στρατόπεδο του Μάουτχάουζεν υπήρξε το «μεγάλο του σχολείο»<sup>5</sup>, αφού τον δίδαξε την ομαδικότητα και το σεβασμό στην πολυφωνία.

Το 1947 συγγράφει το πρώτο του θεατρικό έργο, το «Άνθρωποι και ημέρες», χωρισμένο σε τρεις πράξεις. Το περιεχόμενο είναι αμιγώς αυτοβιογραφικό- η επιστροφή ενός νεαρού πρώην κρατούμενου (Ιωσήφ) σε στρατόπεδο συγκέντρωσης, κατά την οποία συναντά μια πραγματικότητα εντελώς διαφορετική από αυτή που άφησε, αλλά ταυτόχρονα ίδια με την κατάσταση εγκλεισμού του.

### **1.1.2 Έμπνευση από το δημοτικό τραγούδι και την παράδοση**

Εικάζεται πως λίγο πριν το 1948 ο Ιάκωβος Καμπανέλλης συνέθεσε το έργο «Ο χορός πάνω στα στάχια», δράμα αποτελούμενο από τρεις πράξεις, το οποίο παρουσιάζει ομοιότητες με το «Ματωμένο Γάμο» του Λόρκα και ειδικότερα το δίπτυχο Έρωτας- Θάνατος<sup>6</sup>. Πιο συγκεκριμένα, το κείμενο αποτελεί δραματοποίηση/ απόδοση της παραλογής «Τ' αγαπημένα αδέρφια κι η κακή γυναίκα»<sup>7</sup>, με κάποιες διαφοροποιήσεις στην πλοκή. Η θεατρική

<sup>5</sup> Καμπανέλλης, Ιάκωβος, *Από σκηνής και από πλατείας*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1990 σ. 35-52.

<sup>6</sup> Πούχγερ, Βάλτερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας- Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2010, σ. 131.

<sup>7</sup> «Άλλο τι δεν εζήλεψα μέσ'ς τον απάνου κόσμο,  
παρά το γλήγορο άλογο και το γοργό ζευγάρι,  
και τη γυναίκα την καλή, νοπού τιμάει τον άντρα.  
Ήταν δυο αδέρφια γκαρδιακά και πολυαγαπημένα,  
κι ο πειρασμός εβάλθηκε για να τα ξεχωρίση.  
Αγάπησε ο μικρότερος του πρωτου τη γυναίκα,  
και ντρέπεται να της το πη, να της το μολογήση.  
Μα μια γιορτή, μια Κυριακή, μια πίσσημη νημέρα,  
ππου βγήκε η κόρη από λουτρό κι ο νιος από μπαρμπέρη

εκδοχή του δημοτικού τραγουδιού πραγματεύεται το ζήτημα της τιμής στη μικροκοινωνία της Λακωνίας, καθώς η «κακιά γυναίκα» της παραλογής, παρουσιάζεται στο κείμενο του Καμπανέλλη ως ατιμασμένη, η οποία, υποχείριο της πατριαρχικής κοινωνίας στην οποία ζει, οδηγείται στο θάνατο ως πράξη εξαγνισμού της οικογένειας. Παρ' όλα αυτά η ηρωίδα αποτελεί κάθε άλλο παρά έρμαιο. Η ίδια, προκειμένου να ζήσει τον έρωτα με το μικρότερο αδερφό του συζύγου της, δεν διστάζει να πεθάνει από το χέρι του ίδιου του εραστή της. Ως μια άλλη Στέλλα, η ηρωίδα του Καμπανέλλη, αποφασισμένη να κυνηγήσει μια νέα ζωή, κινείται μεταξύ του πάθους και των ηθικών επιταγών της κοινωνίας, με αποτέλεσμα την εν αγνοία τραγικοποίηση της και το ολέθριο τέλος του έρωτα. Μπορούμε, όπως ακριβώς και στον «Κρυφό Ήλιο», να παρατηρήσουμε και εδώ το στοιχείο των τύψεων και του εγκλήματος/ πράξης χωρίς τιμωρία. Στο τέλος της τρίτης πράξης οι χωρικοί, αν και συνειδητοποιούν την ευθύνη τους στο τραγικό γεγονός, μένουν ατιμώρητοι, με μοναδική υπενθύμιση του συμβάντος τις τύψεις και την ενοχή τους.

### **1.1.3 Σατιρικά έργα/ Η τριλογία του Πολέμου**

Το 1951 ο Ιάκωβος Καμπανέλλης στρέφεται προς ένα καινούριο για αυτόν θεατρικό είδος, τη φαρσοκωμωδία. Συνεχίζοντας την παράδοση του Αριστοφάνη, ο ίδιος μέσω των κειμένων του ασκούσε κριτική στην τότε πολιτική της μεταπολεμικής Ελλάδας, με υπαινιγμούς και νύξεις. Δυστυχώς όμως η θεατρική σκηνή της δεκαετίας του 1950 δεν ήταν ακόμη έτοιμη για τις αντιδράσεις που θα προκαλούνταν από τη δραματοποίηση των έργων.

---

και συναπαντηθήκανε σε ξέχωρο σοκάκι,  
εξεδιαντράπη και της λέει και της το φανερώνει.  
“Νύφη μου, σάμπως σ’ αγαπώ, νύφη, σάμπως σε θέλω.  
-Εσύ το θέλεις μια φορά κι εγώ το θέλω δέκα,  
μ’ α μ’ αγαπάς σα σ’ αγαπώ, και θες με σα σε θέλω,  
τον αδερφό σου σκότωσε κι έλα να με πάρης.  
-Και τι αφορμή να τού βρω γω, για να τότε σκοτώσω;  
-Σύρτε για να μοιράσετε το πατρικό σας χτήμα,  
από τους άκραις δώσε του κι απ’ τους παλιούς του όχτους,  
κι όπου καλά και καρπερά στο μέρος το δικό σου,  
κι όπου άκρη και περίτραφος στο μέρος το δικό του,  
κι εκείνος είν’ αράθυμος, ρήξε και σκότωσέ τον».

Πολίτης, Νικόλαος, *Εκλογή από τα τραγούδια του λαού*, εκδ. Γράμματα, Αθήνα 1991 σ. 132- 133.



Σύμφωνα με τον Κώστα Γεωργουσόπουλο<sup>8</sup>, τα σατιρικά έργα του Καμπανέλλη συνθέτουν μια τριλογία, η οποία αποτελείται από τα έργα «Ο μπαμπάς ο πόλεμος» (1951), «Οδυσσέα γύρισε σπίτι» (1952) και «Παραμύθι χωρίς όνομα» (1958-1959), και παρουσιάζουν μια αποστροφή προς το ρεαλιστικό θέατρο. Και τα τρία κείμενα έχουν ως κοινό άξονα το ιστορικό στοιχείο, είτε μυθολογικό είτε αμιγώς ιστορικό, ενώ το ένα παραπέμπει στο άλλο, μέσα από μια σειρά νύξεων, όχι και τόσο αντιλήψιμων από το μάτι του απλού αναγνώστη.

Το 1951 ο συγγραφέας δημιουργεί τη φαρσοκωμωδία «Ο μπαμπάς ο πόλεμος», με αρχικό τίτλο «Ο Δημήτριος ο πολιορκητής ή η Ουδετερότης». Η τελική ονομασία του κειμένου παραπέμπει στη ρήση του Ηράκλειτου «πατήρ πάντων πόλεμος»<sup>9</sup>, δηλαδή πως ο πόλεμος, η διαμάχη, αποτελεί την αρχή και το τέλος του κόσμου, την πηγή της αρμονίας και της αλλαγής. Ερέθισμα για τη συγγραφή του έργου αποτέλεσε ο Ψυχρός Πόλεμος και η κατάσταση που επικρατούσε στον ελλαδικό χώρο, μνήμες φρίκης για το συγγραφέα<sup>10</sup>. Προχωρώντας λοιπόν στην παρωδία της συγκεκριμένης περιόδου, με τη χρήση μυθολογικών και ιστορικών γεγονότων και προσώπων, ο Καμπανέλλης σκοπεύει στην απο-μυθοποίηση του πολέμου και της έννοιας του ήρωα.

Το «Οδυσσέα γύρισε σπίτι», έργο το οποίο γράφτηκε το 1952, αποτελεί το δεύτερο κομμάτι της Τριλογίας του Πολέμου, μια καυστική σάτιρα που παντρεύει το μύθο του Οδυσσέα και της επιστροφής του στην Ιθάκη με την κοινωνία του φαίνεσθαι και της δίψας για πλούτο και υλικά αγαθά<sup>11</sup>. Λόγω της γερασμένης εμφάνισής του, ο ήρωας αποδομείται και απομυθοποιείται από τον αναγνώστη- θεατή<sup>12</sup>. Αυτή τη φορά ο Ιάκωβος

---

<sup>8</sup>Γεωργουσόπουλος, Κώστας, *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου- II. Ελληνικό θέατρο*, εκδ. Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2008, σ.319.

<sup>9</sup> «Πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστὶ, πάντων δὲ βασιλεύς, καὶ τοὺς μὲν θεοὺς ἔδειξε τοὺς δὲ ἄνθρωποις, τοὺς μὲν δούλους ἐποίησε τοὺς δὲ ἐλευθέρους. [...]». Diels, Hermann, Kranz, Walter. *Οἱ Προσωκρατικοί- Οἱ μαρτυρίες καὶ τὰ αποσπάσματα τ. Α'*, εκδ. Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα 2010, σ. 349.

<sup>10</sup> Πούχνερ, ό.π., σ. 168.

<sup>11</sup> Καμπανέλλης, Ιάκωβος, *Θέατρο Τόμος Β'*- «Το παραμύθι χωρίς όνομα», «Βίβα Ασπασία», «Οδυσσέα γύρισε σπίτι», εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1979, σσ. 208- 209.

<sup>12</sup> Πεφάνης, Γιώργος, *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2001, σ. 313.

Καμπανέλλης επηρεάζεται από τη μπρεχτική σκηνοθεσία και απομυθοποιεί το ιδανικό του ήρωα, εκμηδενίζοντας τον εν μέρει. Ο Οδυσσεάς δεν παρουσιάζεται πολυμήχανος, όπως έχουμε διδαχθεί, αλλά σαν ένας κουρασμένος θαλασσόλυκος που αρνείται την επιστροφή στη πατρίδα του και την επάνοδο της κανονικότητας με τις υποχρεώσεις που αυτή επιφέρει.

Το τρίτο και τελευταίο μέρος της τριλογίας συνιστά το «Παραμύθι χωρίς όνομα», διασκευή του ομώνυμου πεζογραφήματος της Πηνελόπης Δέλτα. Το έργο γράφτηκε το 1959, και είναι επίσης επηρεασμένο από το επικό θέατρο του Μπρεχτ, εισάγοντας το στοιχείο του παραμυθιού και της αλληγορίας. Καθίσταται σαφέστατα φανερό η αποστροφή του Ιάκωβου Καμπανέλλη για το ρεαλισμό και το ρεαλιστικό θέατρο. Στο εν λόγω θεατρικό κείμενο ο Καμπανέλλης εφιστά την προσοχή στη σημασία της παιδείας, προσέχοντας όμως να διατηρήσει ανέπαφη τη μπρεχτική αποστασιοποίηση του κοινού.

Το έργο «Το μεγάλο μας τσίρκο» γράφτηκε και παραστάθηκε για πρώτη φορά το 1973 και, όπως ακριβώς στο «Παραμύθι χωρίς όνομα», έχει τη φόρμα της επιθεώρησης, καθώς την παράσταση “ντύνουν” τραγούδια και μουσική. Γραμμένο κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, «Το μεγάλο μας τσίρκο», όπως γενικότερα το έργο του Καμπανέλλη, αποτέλεσε έμμεση πράξη αντίστασης στο καθεστώς, με αποτέλεσμα τη φυλάκιση της πρωταγωνίστριας του, Τζένης Καρέζη.

#### ***1.1.4 Το ανέκδοτο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη***

Το μεγαλύτερο έργο του συγγραφέα υπήρξε ανέκδοτο, το οποίο σε βάθος χρόνου ανακτήθηκε ολόκληρο από κοντινά του πρόσωπα στο αρχείο που διατηρούσε ο ίδιος. Τα έργα αυτά παρέμειναν άγνωστα στο ευρύ κοινό εξ αιτίας διαφόρων λόγων, ο πιο συνηθής από αυτούς πως κρίθηκαν ακατάλληλα για παρουσίαση από τα θέατρα της εποχής<sup>13</sup>. Εκτός των έργων «Άνθρωποι και ημέρες» (1945- ανάκτηση 2006), «Η Οδός.../ Σιλβάμ» (1949-

<sup>13</sup> Πούχνερ, ό. π., σ. 410.

ανάκτηση και ανέβασμα 1977), «Ο κρυφός ήλιος» (1949- ανάκτηση 2005), «Ο χορός πάνω στα στάχια» (συγγραφή πριν το 1948- ανάκτηση 1989), ο Καμπανέλλης άφησε πίσω του τα «Ο άνθρωπος, αυτό το κατάστημα» (1952- παραμένει ανέκδοτο), «Η γειτονιά των αγγέλων» (άγνωστη ημερομηνία συγγραφής- παραμένει ανέκδοτο, αν και ανέβηκε για μια παράσταση το 1963), «Ασπασία» (άγνωστη ημερομηνία συγγραφής, παραμένει ανέκδοτο, αν και ανέβηκε το 1971 και 1972 από το θίασο των Τζένη Καρέζη και Κώστα Καζάκο), «Το κουκί και το ρεβύθι» (άγνωστη ημερομηνία συγγραφής- παραστάθηκε το 1974 και ανακτήθηκε προσφάτως) και το έργο «Εχθρός λαός» (άγνωστη ημερομηνία συγγραφής- παραστάθηκε το 1975, ενώ έχει βρεθεί το πρωτότυπο κείμενο στο αρχείο του συγγραφέα).

### ***1.1.5 Η “θητεία” του συγγραφέα στο ραδιόφωνο***

Το διάστημα μεταξύ 1950- 1954 ο Ιάκωβος Καμπανέλλης εργάζονταν στην Ελληνική Ραδιοφωνία (Ε.Ι.Ρ.), διασκευάζοντας θεατρικά έργα της παγκόσμιας σκηνης, συντομεύοντας τη διάρκειά τους με τέτοιο τρόπο ώστε να χωρούν στην εκπομπή του. Ο ίδιος συνέγραψε ξανά, αλλά σε περιληπτική μορφή, τα έργα, παραβλέποντας, όπου αυτό ήταν δυνατό, διαλόγους που δεν εξυπηρετούσαν την πλοκή, δημιουργώντας μια συνοπτική μεν ολοκληρωμένη δε εκδοχή του πρωτότυπου κειμένου<sup>14</sup>. Με αυτό τον τρόπο διασκεύασε πληθώρα κειμένων, καθιστώντας τα προσβάσιμα σε μεγάλο μέρος του ελληνικού κοινού. Έτσι, η καταβεβλημένη μεταπολεμική κοινωνία γνώρισε, μεταξύ άλλων, θεατρικά έργα όπως «Οι τρεις αδελφές» του Τσέχωφ, «Ο κουρέας της Σεβίλλης» του Μπωμαρσαί, «Η δούκισσα της Πάδοβας» του Ουάιλντ, «Οι αστοί» του Γκόρκυ, κ.α. Σημαντική συνεργασία αποτέλεσε αυτή του Ιάκωβου Καμπανέλλη με τη Μελίνα Μερκούρη, οι οποίοι γνωρίστηκαν το 1954, στη διασκευή της «Μήδειας» του Ανουίγ, στην οποία θα πρωταγωνιστούσε η ίδια. Μέσα από αυτή τη συνεργασία γεννήθηκε ο χαρακτήρας της Στέλλας, μετά από αίτημα της ηθοποιού προς το συγγραφέα.

---

<sup>14</sup> Πούχνερ, ό.π., σ. 242.

### **1.1.6 Το ρεαλιστικό έργο του Καμπανέλλη και η «Ρεαλιστική τριλογία»**

Όπως έχει ήδη λεχθεί, ο Ι. Καμπανέλλης καταπιάνεται συχνά με σατιρικά και σουρεαλιστικά έργα, παραμύθια και αλληγορίες, δημοτικά τραγούδια και μυθολογικά θέματα. Όμως πολύ σημαντικό ρόλο στην ελληνική δραματουργία κατέχει το ρεαλιστικό έργο του, μέσω του οποίου ο ίδιος καθρεπτίζει την κοινωνία, τα οικονομικά προβλήματα που ταλανίζουν τη χώρα καθώς και την ανάγκη για ελπίδα που χαρακτηρίζει τον άνθρωπο.

Το 1957 ο Καμπανέλλης συγγράφει το έργο με τίτλο «Αυτός και το πανταλόνι του», μονόπρακτο που την ίδια κιόλας χρονιά ανεβαίνει στο Θέατρο Τέχνης. Όπως μαρτυρά κι ο τίτλος του, αφορά έναν ηλικιωμένο άνδρα που εξιστορεί μια σειρά γεγονότων που συνέβησαν στη ζωή του, ενώ παράλληλα προσπαθεί να μαντάρει το παντελόνι του. Είναι φανερό η ανάγκη για απόδραση του ίδιου από την καθημερινότητα στο δωμάτιο στο οποίο διαμένει, η λαχτάρα του για όνειρα και ελπίδα.

Η «Τριλογία της αυλής» ή «Ρεαλιστική τριλογία» αποτελείται από τρία ρεαλιστικά έργα με ιστορικό και κοινωνικό φόντο τη μεταπολεμική Ελλάδα και την αλλαγή στην οποία υπόκεινται, λόγω του «εξευρωπαϊσμού» της- την ανέγερση πολυκατοικιών και τη μεταβολή του αστικού τοπίου, την τεχνολογική πρόοδο και την άνοδο της βιομηχανίας και των εργοστασίων. Το ελληνικό θέατρο βιώνει την περίοδο του «μικροαστικού θεάτρου», όπως ονομάστηκε εξαιτίας της προβολής του μικροαστού ήρωα ως αντιπρόσωπου της κοινωνίας<sup>15</sup>. Με κοινό άξονα την αυλή, χώρο ούτε δημόσιο αλλά ούτε και ιδιωτικό, ο Καμπανέλλης, όπως αργότερα ανέλυσε ο Μισέλ Φουκώ στις «Ετεροτοπίες»<sup>16</sup>, προσδίδει σ' αυτήν ένα διττό χαρακτήρα, της αρχιτεκτονικής/ πολεοδομικής λειτουργίας της, αλλά παράλληλα και αυτόν του σημαινόμενου, στην προκειμένη της κοινωνικής λειτουργίας, ανάγοντάς

<sup>15</sup> Γραμματάς, Θεόδωρος, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα: Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία τ. 1*, εκδ. Εξάντας, Αθήνα 2002, σσ. 197-200.

<sup>16</sup> Foucault, M. *Des espace autres*. Architecture/ Mouvement/ Continuité magazine, 10/1984.

την έννοια της αυλής σε συμβολικό χώρο, μέσα από τη συνάθροιση ανθρώπων της ίδιας τάξης. Η αθηναϊκή αυλή πλέον αποτελεί ταξικό σύμβολο, αντικαθιστώντας την πλατεία του χωριού ως τόπο συνεύρεσης. Τα συγκεκριμένα έργα του Καμπανέλλη, μπορούμε να πούμε πως τον εδραίωσαν ως νεοελληνικό δραματουργό και του χάρισαν επάξια την πρώτη θέση ως μεταπολεμικό συγγραφέα.

«Η Έβδομη μέρα της δημιουργίας», έργο τριών πράξεων, γράφτηκε το 1955 και αποτελεί την πρώτη φορά που χρησιμοποιείται ο χώρος της εσωτερικής αυλής ως φόντο για τα θεατρικά γεγονότα. Φανερά επηρεασμένος από τη δραματουργία του Ίψεν, ο Καμπανέλλης εμβαθύνει για άλλη μια φορά στην ανθρώπινη νόηση και την υποκρισία, εντάσσοντας στο έργο του αυτοβιογραφικά στοιχεία<sup>17</sup>.

Από τα πιο σημαντικά δραματουργήματα του Καμπανέλλη αποτελεί «Η αυλή των θαυμάτων», το οποίο ο ίδιος έγραψε το 1957 και ανέβηκε την ίδια χρονιά στο Θέατρο Τέχνης, με κοστούμια και σκηνικά του Γ. Τσαρούχη και μουσική επιμέλεια του Μ. Χατζιδάκι. Το έργο αποτελεί εξάισιο δείγμα της ελληνικής κοινωνίας και της γειτονιάς αποτελούμενης από τη λαϊκή τάξη. Όπως και στην «Έβδομη μέρα της δημιουργίας», χαρακτηριστικό γνώρισμα των ανθρώπων αποτελεί το όνειρο και η ελπίδα πραγμάτωσης του, αλλά ταυτόχρονα η αποτυχία και η συνθλιβή του.

Το τρίτο κεφάλαιο της «Ρεαλιστικής τριλογίας», αποτελεί το έργο του 1958 «Η ηλικία της νύχτας», το οποίο διαφέρει σημαντικά από την «Έβδομη μέρα της δημιουργίας», και την «Αυλή των θαυμάτων». «Η ηλικία της νύχτας», όπως μαρτυρά και ο τίτλος, διαδραματίζεται μέσα σε 12 ώρες, τηρώντας αυστηρή χρονική ενότητα και συμβολίζοντας την έναρξη μιας νέας εποχής. Η σύγκριση των δύο τάξεων, η «κενότητα» της αστικής τάξης,

---

<sup>17</sup> ««Η Αυλή των θαυμάτων» είναι μια ιστορία ανθρώπων τους οποίους έβλεπα αρκετά συχνά από την ταράτσα ενός μονώροφου σπιτιού που έμεινα και ήταν πιο χαμηλά. Γύρω- γύρω από το σπίτι μου έβλεπα αυτό τον κόσμο σε τρεις- τέσσερις αυλές και όχι μόνο σε μία [...]. ... όλα αυτά εγώ τα παρατηρούσα το '51, το '52, το '53 και το έργο γράφτηκε το '57.» (Τσατσούλης, Δημήτρης, *Ιψενικά διακείμενα στη δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2004, σ.143).

η διαρκής αναζήτηση υλικών αγαθών και η υποκρισία που την χαρακτηρίζει, οξύνει την πολιτική αντιπαράθεση με τη λαϊκή αριστερά.

### **1.2 Η ελληνική κοινωνία την περίοδο 1950- 1970**

Με σκοπό να αναφερθούμε στην επιλεγμένη δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη και στη συνέχεια να εξαχθούν συμπεράσματα, είναι απαραίτητη η μελέτη και παρουσίαση του κοινωνικού πλαισίου μέσα στο οποίο αναπτύχθηκαν τα εν λόγω έργα. Συγκεκριμένα είναι απαραίτητο να προσδιοριστούν οι πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές εξελίξεις της εποχής.

#### ***1.2.1 1950-1960: Η μεταπολεμική Ελλάδα του Εμφυλίου και του Β' Παγκοσμίου Πολέμου***

Ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος, ο οποίος διήρκησε από το 1939 έως το 1945, είχε ως αποτέλεσμα την παγκόσμια οικονομική εξουθένωση λόγω των συνεχών ανεφοδιασμών όπλων και πυρομαχικών, ενώ οι βομβαρδισμοί της Ευρώπης από τη Γερμανία και τις ναζιστικές δυνάμεις του Χίτλερ οδήγησαν στη μαζική δολοφονία εκατομμυρίων ανθρώπων. Η Ελλάδα την περίοδο αυτή ήταν διαχωρισμένη σε τρία μέρη: το βουλγαρικό, το ιταλικό και το γερμανικό, γεγονός που προκαλούσε κοινωνική αστάθεια<sup>18</sup>. Στη συνέχεια, την περίοδο μεταξύ 1950- 1973, ο Ψυχρός Πόλεμος μεταξύ Η.Π.Α. και Σοβιετικής Ένωσης, καθώς και ο συνεχής ανταγωνισμός που αναπτύσσεται ανάμεσα τους, προκαλεί πλήθος μεταρρυθμίσεων σε ολόκληρη την Ευρώπη και τα Βαλκάνια. Η παγκόσμια οικονομία ακμάζει και αναπτύσσεται με γοργούς ρυθμούς, ενώ παράλληλα σημειώνεται σημαντική εξέλιξη στον τομέα της επιστήμης.

---

<sup>18</sup> Mazower, Mark, *Η αυτοκρατορία του Χίτλερ: Ναζιστική εξουσία στην κατοχική Ευρώπη*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2009, σ. 133.

Μέσα στη δεκαετία του 1950 δημιουργούνται συμμαχίες και οικονομικές συνεργασίες μεταξύ των χωρών της δυτικής Ευρώπης, οι οποίες σκοπεύουν στην ανεξαρτησία τους από τις Η.Π.Α., καθώς και στην προστασία τους από τη Σοβιετική Ένωση. Μάλιστα, στη Δύση του 1957 ξεκινούν οι διαδικασίες ίδρυσης της Ευρωπαϊκής Ένωσης, ωθώντας μεγάλο μέρος του πληθυσμού προερχόμενου από μικρότερα κράτη να μεταναστεύσει μαζικά σε περισσότερο ανεπτυγμένες χώρες, στοχεύοντας σε μια καλύτερη ποιότητα ζωής. Τον Μάρτιο του 1961 η Ελλάδα, με επικεφαλής των πρωθυπουργό της χώρας Κωνσταντίνο Καραμανλή, εισάγεται στην Ένωση.

Το ελληνικό κράτος, έχοντας υποστεί επίθεσή από τη φασιστική Ιταλία του Μουσολίνι το 1940, την Κατοχή της από τα γερμανικά στρατεύματα κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, μεταξύ 1941 και 1944, και την εξαθλίωση της, τόσο οικονομική όσο και κοινωνική, οδηγήθηκε στο λιμό του 1941. Αποτέλεσμα του λιμού, του αποκλεισμού της ανθρώπινης βοήθειας και της ένδειας των τροφίμων υπήρξε ο αφανισμός χιλιάδων ανθρώπων, γεγονός που οδήγησε στη γενικότερη απαξίωση της ανθρώπινης ζωής<sup>19</sup>. Παράλληλα, με την επέλαση της γερμανικής και της ιταλικής κατοχής, αλλά και με την είσοδο του βουλγαρικού στρατού στην Ανατολική Μακεδονία και τη Θράκη, πραγματοποιήθηκαν εκτελέσεις χιλιάδων αμάχων και αγωνιστών μεταξύ 1941-1944, μειώνοντας σε μεγάλο βαθμό τον ελληνικό πληθυσμό. Το 1942 ιδρύεται ο Ελληνικός Λαϊκός Απελευθερωτικός Στρατός (Ε.Λ.Α.Σ.) με επικεφαλής τον Άρη Βελουχιώτη.

Στις 12 Φεβρουαρίου 1945, υπογράφηκε η Συμφωνία της Βάρκιζας, η οποία σήμαινε την ανακωχή μεταξύ της Κυβέρνησης, του Ε.Α.Μ. και των βρετανικών Δυνάμεων σχετικά με τα επεισόδια του Δεκεμβρίου (Δεκεμβριανά), όπου και συμφωνήθηκε ο αποπλισμός του Ε.Λ.Α.Σ. και η δημιουργία ενός Εθνικού Στρατού. Η Συμφωνία δεν εφαρμόστηκε ποτέ, καθώς οι δυνάμεις του Ε.Λ.Α.Σ. δεν αποπλίστηκαν ολοκληρωτικά, με αποτέλεσμα την έναρξη του Εμφυλίου Πολέμου μεταξύ του Ελληνικού

---

<sup>19</sup> Θεοτοκάς, Γιώργος, *Τετράδια Ημερολογίου 1939- 1953*, εκδ. Εστία, Αθήνα 2005, σ. 346-347.



Στρατού και των ανταρτών του Δημοκρατικού Ελληνικού Στρατού, ο οποίος άνηκε στο Κ.Κ.Ε.. Ο πόλεμος διήρκησε μέχρι το 1949 με την ήττα του Δημοκρατικού Ελληνικού Στρατού, ενώ θεωρείται έως σήμερα η σύγκρουση με τις μεγαλύτερες οικονομικές απώλειες για την Ελλάδα.

Το 1950 η Ελλάδα βρέθηκε αντιμέτωπη με σοβαρά προβλήματα, τόσο κοινωνικά όσο και πολιτικά, καθώς η χώρα ήταν αποδεκατισμένη και κατεστραμμένη οικονομικά λόγω του Εμφυλίου Πολέμου, ιδιαίτερα ο τομέας της αγροτικής οικονομίας<sup>20</sup>, γεγονός που ώθησε τη μαζική μετακίνηση του ελληνικού πληθυσμού προς τις πόλεις. Η ανεργία, το αυξημένο κόστος της αστικής ζωής και η βαριά φορολογία δημιουργούν δυσμενείς συνθήκες διαβίωσης. Το ελληνικό κράτος είναι διχασμένο και διαιρεμένο πολιτικά, καθώς στην κυβέρνηση βρίσκονται οι Κωνσταντίνος Καραμανλής και Αλέξανδρος Παπάγος, ενώ η Αριστερά ψέγεται. Στις εκλογές της 5ης Μαΐου 1950, το Λαϊκό Κόμμα του Κ. Τσαλδάρη ανακηρύχθηκε πρώτο, ενώ το αμέσως επόμενο, η Πολιτική Ανεξάρτητος Παράταξις, αποτελούνταν από θιασώτες της δικτατορίας του 1936<sup>21</sup>. Οι κομμουνιστές πλέον αντιμετωπίζονται ως παρίες, αφού δεν έχουν τη δυνατότητα έκδοσης διπλώματος οδήγησης, να διοριστούν σε δημόσιες θέσεις εργασίας. Ειδικότερα, ο υπουργός Δημοσίας Τάξης, Νικόλαος Ζέρβας σε ομιλία του στη Βουλή το 1947 υποστήριξε πως «Εις την Ελλάδα, όλοι οι Έλληνες είναι δεξιοί, υπό την έννοιαν ότι όλοι οι αριστεροί δεν είναι Έλληνες»<sup>22</sup>.

Στις 6 Σεπτεμβρίου 1955 πραγματοποιήθηκε στην Κωνσταντινούπολη τουρκική επίθεση προς τους Έλληνες ομογενείς και τους Αρμένιους διαμένοντες στην πόλη, με αποτέλεσμα την καταστροφή των περιουσιών

---

<sup>20</sup> Παπανικολόπουλος, Δημήτριος, *Συλλογική δράση και δημοκρατία στην προδικτατορική Ελλάδα: Ο κύκλος διαμαρτυρίας του '60*. Διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Αθήνα 2013, σ. 90. <<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/40252>>, ανάκτηση στις 10 Φεβρουαρίου 2020.

<sup>21</sup> Ριζάς, Σωτήρης, «Οι εκλογές του 1950 και η ΕΠΕΚ», Καθημερινή, Αθήνα (27 Οκτωβρίου 2012). <<https://www.kathimerini.gr/471863/article/epikairothta/ellada/oi-ekloges-toy-1950-kai-h-eppek>>, ανάκτηση στις 12 Μαΐου 2020.

<sup>22</sup> Σωτηρόπουλος, Δημήτρης. *Η πολιτική εξουσία στην Ελλάδα (1946-1967)*. Διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Ιστορίας, Κέρκυρα 2002 σ. 55. <<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/14147>>, ανάκτηση στις 10 Φεβρουαρίου 2020.

τους<sup>23</sup>. Σημειώθηκαν λεηλασίες ελληνικών καταστημάτων και σπιτιών, εμπρησμοί περιουσιών, σχολείων και εκκλησιών, νοσοκομείων, ακόμα και λεηλασίες και καταστροφές σε πλήθος ελληνικών τάφων<sup>24</sup>. Οι οικονομικές δυσκολίες, αλλά και ο φόβος για μια νέα επίθεση εξώθησαν χιλιάδες Έλληνες ομογενείς να μεταναστεύσουν στην Ελλάδα, με την ελπίδα μιας καλύτερης ζωής. Η προγραμματισμένη επίθεση της Τουρκίας (πογκρόμ) εναντίον των Ελλήνων ομογενών και Αρμενίων κατοίκων της Κωνσταντινούπολης και των γύρω περιοχών έμεινε στην ιστορία ως «Σεπτεμβριανά», γεγονός το οποίο υπήρξε επιβλαβές για την ελληνική μειονότητα της Κωνσταντινούπολης και της Σμύρνης, τόσο σε ηθικό επίπεδο όσο σε ψυχολογικό<sup>25</sup>.

### **1.2.2 1960- 1970: Η Ελλάδα υπό στρατιωτική δικτατορία**

Τα επόμενα χρόνια, μετά το πέρας του Εμφυλίου Πολέμου και τις πρώτες βουλευτικές εκλογές του 1950, η Ελλάδα οδηγήθηκε σε συνθήκες αυταρχικού καθεστώτος. Από το 1958 μέχρι το 1961, με την κυβέρνηση Καραμανλή, λειτουργούσε μηχανισμός κρατικού ελέγχου της πληροφόρησης των Μέσων, σκοπεύοντας στον ολοκληρωτικό έλεγχο του πληθυσμού, με το φόβο τυχόν επανάστασης από την πλευρά των Κομμουνιστών. Παράλληλα, μέσα στις στρατιωτικές δυνάμεις της Ελλάδας είχε συσταθεί ο Ιερός Δεσμός Ελλήνων Αξιωματικών (Ι.Δ.Ε.Α.), παράνομη οργάνωση που αποτελούνταν από αξιωματικούς, και η οποία είχε πραξικοπηματικό σκοπό, για την κατάλυση και τη μεταβολή του πολιτεύματος της χώρας<sup>26</sup>.

Στις 21 Απριλίου 1967, ο Ι.Δ.Ε.Α., με επικεφαλής τους Στυλιανό Παττακό, Γεώργιο Παπαδόπουλο και Νικόλαο Μακαρέζο κατέλαβε την εξουσία διαπράττοντας πραξικόπημα, προλαμβάνοντας τις

---

<sup>23</sup> Χρησιτίδης, Χριστόφορος, *Τα Σεπτεμβριανά- Κωνσταντινούπολη και Σμύρνη 1955- Συμβολή στην πρόσφατη ιστορία των ελληνικών κοινοτήτων*, εκδ. Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Αθήνα 2000, σσ. 80-81.

<sup>24</sup> Στο ίδιο, σσ. 101-105.

<sup>25</sup> Βρυώνης, Σπύρος. *Ο μηχανισμός της καταστροφής: Το Τουρκικό πογκρόμ της 6ης- 7ης Σεπτεμβρίου 1955 και ο αφανισμός της ελληνικής κοινότητας της Κωνσταντινούπολης*, εκδ. Εστία, Αθήνα 2007, σ. 281-283.

<sup>26</sup> Μαργαρίτης, Γιώργος. *Ιστορία του Ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου 1946-1949*, εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα 2001, σ. 217-218.

προγραμματισμένες για την 28η Μαΐου εκλογές. Οι ίδιοι σκόπευαν στην ολοκληρωτική ανάληψη εξουσίας για την εκδίωξη και εξουδετέρωση των Κομμουνιστών. Χιλιάδες αριστεροί αγωνιστές εξορίστηκαν στη Γυάρο, ενώ σημειώθηκε εξαιρετικά μεγάλος αριθμός δολοφονιών πολιτικών κρατουμένων και πολυετείς, αλλά και ισόβιες φυλακίσεις πολιτικών. Με την απομάκρυνση του αρχηγού του κράτους, βασιλιά Κωνσταντίνο Β', η κυβέρνηση της χώρας ανατέθηκε στον Γεώργιο Παπαδόπουλο, με τη στήριξη των Η.Π.Α..

Το 1969 αποτέλεσε το εναρκτήριο έτος των εξεγέρσεων και της αντίστασης ενάντια στο καθεστώς της δικτατορίας. Σημειώθηκαν πλήθος βομβιστικών επιθέσεων, ενώ αντίστοιχες αριθμητικά ήταν και οι συλλήψεις των πολιτών- ύποπτων για τις δράσεις. Μάλιστα συνελήφθησαν όχι μόνο άτομα που συμμετείχαν στην Αντίσταση, αλλά και απόστρατοι και φιλοβασιλικοί πολίτες, κατηγορούμενοι για τις βομβιστικές επιθέσεις.

Το 1970 η Ευρωπαϊκή Οικονομική Κοινότητα (Ε.Ο.Κ.) αρνείται τις διαπραγματεύσεις τις Ελλάδας σχετικά με την ένταξη της Ελλάδας σε αυτήν, θέτοντας ως όρο την επαναφορά του δημοκρατικού πολιτεύματος στη χώρα. Μετά από μια σειρά καταλήψεων, διαμαρτυριών από την πλευρά των φοιτητών και εκατοντάδων συλλήψεων, και φανερώς επηρεασμένοι από το κίνημα του Μαΐου του 1968 στη Γαλλία, το βράδυ της 14ης Νοεμβρίου 1973 φοιτητές καταλαμβάνουν το κτήριο του Πολυτεχνείου, γεγονός το οποίο οδήγησε στα γεγονότα της 17ης Νοεμβρίου του ίδιου έτους, δηλαδή την είσοδο πολεμικού άρματος στο Πανεπιστήμιο και τη σύλληψη και δολοφονία δεκάδων διαδηλωτών. Στις 24 Ιουλίου 1974 διορίζεται πρωθυπουργός της χώρας ο Κωνσταντίνος Καραμανλής, οπότε και αποκαθίσταται η κοινοβουλευτική δημοκρατία.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4ο

### 1.3 Το γυναικείο ζήτημα από το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο μέχρι το 1970

Οι βασικές κινητοποιήσεις στον ελλαδικό χώρο ξεκίνησαν το 18ο αιώνα, έχοντας ως εκπροσώπους κατά κύριο λόγο τις μορφωμένες γυναίκες της μεσαίας τάξης. Το κίνημα εξαπλώθηκε με ραγδαίους ρυθμούς, φτάνοντας στην οριστική μαζικοποίηση του τον 20ο αιώνα. Από τον 19ο αιώνα κιόλας η γυναίκα εκφράζει την επιθυμία της για σπουδές και επαγγελματική αποκατάσταση, αλλά και ανεξαρτησία από το θεσμό του γάμου. Οι γυναίκες διεκδικούν το δικαίωμα στη μόρφωση και την ισότητα μεταξύ των φύλων, η οποία προέρχεται από τη μισθωτή εργασία<sup>27</sup>.

Σημαντικό ρόλο κατείχαν τα γυναικεία έντυπα, τα οποία αποτελούσαν μέσα έκφρασης και διάδοσης των ιδεών του γυναικείου αγώνα. Αν και ο αριθμός των γυναικών συγγραφέων είναι αρκετά περιορισμένος<sup>28</sup>, το γεγονός αυτό δεν εμποδίζει την έκδοση περιοδικών όπως τα «Κυψέλη» (1845), «Θάλεια» (1867), «Ευρυδίκη» (1971), και το ευρέως διαδεδομένο «Εφημερίς των Κυριών» (1887) από την Καλλιρρόη Παρρέν. Στόχος του περιοδικού υπήρξε η αφύπνιση της γυναίκας, η τόνωση της προσωπικότητας και του ηθικού της<sup>29</sup>, συμβάλλοντας σημαντικά στη διαδικασία της γυναικείας χειραφέτησης. Παράλληλα ιδρύεται ο Σύνδεσμος για τα Δικαιώματα της Γυναίκας (1920) από την Αύρα Θεοδωροπούλου, η οποία διακρίνεται για την πλούσια φεμινιστική δράση της και το μαχητικό της πνεύμα. Το συγγραφικό της έργο καταδεικνύει την κοινωνική καταπίεση των γυναικών και το ψυχολογικό αδιέξοδο στο οποίο εξωθούνται λόγω της πατριαρχίας, αποσκοπώντας στη γυναικεία χειραφέτηση<sup>30</sup>. Η ίδια λαμβάνει

<sup>27</sup> Αβδελά, Έφη & Ψαρρά, Αγγέλικα, *Ο φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου: Μια ανθολογία*, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1985, σ. 21.

<sup>28</sup> Βαρίκα, Ελένη, «Μια δημοσιογραφία στην υπηρεσία της «γυναικείας φυλής»» στο: *Διαβάζω* τ. 198, Αθήνα (14 Σεπτεμβρίου 1988), σσ. 6-7.

<sup>29</sup> Θεοτόκη, Ισαβέλα, «Η δεκαετηρίς της «Εφημερίδος των Κυριών»» στο: *Εφημερίς των Κυριών*, τ. 479, Αθήνα (9 Μαρτίου 1897), σ. 2.

<sup>30</sup> Μπουτζουβή, Αλεξάνδρα, *Αύρα Θεοδωροπούλου: δραστηριότητες, ιδεολογία και στρατηγικές της χειραφέτησης 1910-1922 τ.1*. Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή,

πρωτοβουλίες για την ίδρυση φεμινιστικών συλλογικοτήτων και ομάδων προώθησης της εκπαίδευσης του γυναικείου φύλου, ενώ υπερασπίζεται το δικαίωμα για ισότητα. Η γυναικεία χειραφέτηση, η οποία επιτεύχθηκε σε διάφορες χώρες μετά το τέλος του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, αποτέλεσε το έναυσμα για τη διεκδίκηση της γυναικείας ανεξαρτησίας και στον ελληνικό χώρο<sup>31</sup>. Το 1930 οι Ελληνίδες άνω των 30 ετών αποκτούν το δικαίωμα ψήφου μόνο στις δημοτικές εκλογές και με την προϋπόθεση ότι γνωρίζουν ανάγνωση και γραφή, γεγονός που απέκλισε το μεγαλύτερο μέρος του γυναικείου πληθυσμού, καθώς μονάχα το 10% πληρούσε τα κριτήρια του διατάγματος. Το γεγονός αυτό είχε ως αποτέλεσμα μόνο το 3,5% των γυναικών να συμμετέχει στις δημοτικές εκλογές του 1934<sup>32</sup>. Το 1936, το δικτατορικό καθεστώς του Ιωάννη Μεταξά αφαιρεί από τις γυναίκες το δικαίωμα συμμετοχής τους στα κοινά, ενώ καταστέλλει οποιαδήποτε δράση των γυναικείων οργανώσεων.

Η αναγκαστική έξοδος τους στην αγορά εργασίας, η δημιουργία «γυναικείων» επαγγελμάτων, καθώς και οι ανισότητες ως προς αυτά κινητοποιούν το γυναικείο πληθυσμό στη διεκδίκηση μιας γενικευμένης θεσμικής ισότητας<sup>33</sup>. Παρ' όλα αυτά, η μισθωτή εργασία των γυναικών δεν αποτελεί το μοναδικό κριτήριο αναφορικά με την ανάπτυξη του φεμινιστικού κινήματος, καθώς πλήθος γυναικών καταφεύγει στην αγορά εργασίας με σκοπό τη συμβολή τους στα οικονομικά της οικίας. Επιπλέον εξακολουθούν να επιβαρύνονται από τις οικιακές εργασίες και τη φροντίδα της οικογένειάς τους, με αποτέλεσμα να αμελούν τη διεκδίκηση των δικαιωμάτων τους, αντιμετωπίζοντάς τα ως δευτερεύον ζήτημα<sup>34</sup>.

Από το 1920 έως το 1944, δηλαδή κατά το Μεσοπόλεμο και το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, αναπτύσσεται περισσότερο το γυναικείο κίνημα. Οι

---

Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Αθήνα 2003, σ. 8. <<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/21061>>, ανάκτηση στις 12 Φεβρουαρίου 2020.

<sup>31</sup> Αβδελά, Έφη, «Οι γυναίκες, κοινωνικό ζήτημα» στο: Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα: Ο Μεσοπόλεμος 1922- 1940 Β΄ τόμος (επιμ. Χατζηιωσήφ Χρήστος), εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα 2002 σ. 350.

<sup>32</sup> Στο ίδιο, σ. 352.

<sup>33</sup> Παπαταξιάρχης, Ευθύμιος, «Εισαγωγή. Από τη σκοπιά του φύλου: ανθρωπολογικές θεωρήσεις της σύγχρονης Ελλάδας» στο: Παπαταξιάρχης, Ευθύμιος, Παραδέλλης Θεόδωρος, *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006, σ. 15.

<sup>34</sup> Αβδελά & Ψαρρά, ό.π. σ. 22.

απώλειες που επέφερε ο πόλεμος, η Μικρασιατική Καταστροφή του 1922 και οι σημαντικές οικονομικές και κοινωνικές μεταβολές καθόρισαν σε μεγάλο βαθμό τη δράση του κινήματος. Οι μεταρρυθμίσεις που απαιτούσαν κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου αφορούσαν την ίση κατανομή εργασίας ανεξάρτητα από το φύλο, ίσα δικαιώματα μεταξύ των συζύγων, αλλά και όσον αφορά τη γυναίκα εντός της κοινωνίας, την προστασία της μητρότητας και το δικαίωμα στην ανώτερη μόρφωση<sup>35</sup>.

Από το 1944 και με την απελευθέρωση του ελληνικού κράτους από τους Γερμανούς, οι γυναίκες συνειδητοποιούν και πάλι την ανάγκη για αντίσταση και αγώνα ενάντια στις καταπιεστικές πατριαρχικές αντιλήψεις και ιδρύουν για πρώτη φορά γυναικείες οργανώσεις, οι οποίες πλέον δεν απευθύνονται μονάχα στον μορφωμένο γυναικείο πληθυσμό, αλλά αντιθέτως στρέφουν την προσοχή τους στις γυναίκες όλων των κοινωνικών τάξεων. Το Μάιο του 1946 διοργανώνεται στην Αθήνα το 1ο Πανελλαδικό Συνέδριο Γυναικών και ιδρύεται η Πανελλαδική Ομοσπονδία Γυναικών (Π.Ο.Γ.). Βέβαια, ο Εμφύλιος Πόλεμος μεταξύ 1947- 1949 θα αναστείλει τη λειτουργία και τη δράση του γυναικείου κινήματος, το οποίο θα επανέλθει το 1949, αιτώντας το δικαίωμα για πλήρη πολιτικά δικαιώματα. Παρ' όλα αυτά, οι γυναίκες συνέχισαν τον αγώνα τους, είτε ως εργαζόμενες είτε ατομικά, προετοιμάζοντας το έδαφος για μετέπειτα οργανωμένη δράση.

Μόλις το 1952 η Ελληνίδα κατακτά το δικαίωμα του εκλέγειν και εκλέγεσθαι στις βουλευτικές εκλογές, ενώ με το Νομικό Διάταγμα 2620/1953 καταργούνται οι διακρίσεις σε βάρος των γυναικών, οι οποίες πλέον δύνανται να διοριστούν σε όλες τις δημόσιες θέσεις, εκτός του Στρατού και της Εκκλησίας<sup>36</sup>. Το δεύτερο κύμα του Φεμινισμού επιδιώκει την έμφυλη πολιτική, νομική και κοινωνική ισότητα, μέσω νέων αιτημάτων, περισσότερο συμβατών με την εποχή<sup>37</sup>. Οι γυναίκες διεκδικούν τη συμμετοχή τους στα κοινά και τη δράση τους στο δημόσιο χώρο, κόσμος αμιγώς ανδροκρατούμενος. Αποκρυσταλλώνοντας τα ριζωμένα στερεότυπα

<sup>35</sup> Στο ίδιο, σ. 25.

<sup>36</sup> Αβδελά & Ψαρρά, ό.π., σ. 73.

<sup>37</sup> Βανδώρος, Σωτήρης, *Εισαγωγή στις πολιτικές ιδεολογίες*, εκδ. Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα, Αθήνα 2015, σ. 159.

σχετικά με την κοινωνική κατασκευή των δύο φύλων, πραγματοποιείται προσπάθεια ίσης κατανομής εργασίας και ίσων ευκαιριών και τόσο για τους άνδρες όσο και για τις γυναίκες.

Οι πολιτικές εξελίξεις της δεκαετίας του 1960 επιταχύνουν την εμφάνιση και τη δράση ενός γυναικείου κινήματος, με την ίδρυση της Πανελλαδικής Ένωσης Γυναικών (Π.Ε.Γ.) το 1964, η οποία θα αποτελέσει το κεντρικό όργανο των γυναικών του ελληνικού χώρου. Η Π.Ε.Γ. κινήθηκε κυρίως γύρω από τους προβληματισμούς των γυναικών της εποχής και την ολική απελευθέρωσή της αναφορικά με τις έμφυλες ταυτότητες. Δυστυχώς η επέλαση της στρατιωτικής δικτατορίας της 21ης Απριλίου του 1967 αναστέλλει για ακόμα μία φορά τη δράση των γυναικείων οργανώσεων. Οι μοναδικές οργανώσεις που συνεχίζουν τη λειτουργία τους είναι εκείνες οι οποίες δέχονται τον περιορισμό των δραστηριοτήτων τους και πορεύονται στα πλαίσια της Χούντας. Μετά το 1974 το γυναικείο κίνημα θα παρουσιάσει σημαντική δραστηριοποίηση με την έντονη υπεράσπιση των δικαιωμάτων της Ελληνίδας<sup>38</sup>.

### **1.3.1 Η θέση και η εκπαίδευση της Ελληνίδας στην πόλη κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα**

Οι γυναίκες του 20ού αιώνα βρίσκονται αποκλεισμένες από τη δημόσια μέση εκπαίδευση, ενώ οι ευκατάστατες κοπέλες φοιτούν σε ιδιωτικά παρθεναγωγεία, τα οποία σκοπεύουν στην προετοιμασία τους όσον αφορά τις εργασίες του οίκου. Επιπλέον το κράτος κατοχυρώνει νομικά μόνο την πρωτοβάθμια, ενώ η δευτεροβάθμια και η τριτοβάθμια εκπαιδευτικές βαθμίδες απευθύνονται κυρίως στο ανδρικό φύλο. Ο προσανατολισμός της γυναικείας εκπαίδευσης ήταν διαφορετικός από αυτό των αρρένων και περιορίζονταν στις βασικές γνώσεις, οι οποίες συγκρατούσαν τη Γυναίκα στην εκπλήρωση του βασικού της προορισμού- τη μητρότητα και το γάμο<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> Νικολαΐδου, Μάγδα, *Η Γυναίκα στην Ελλάδα. Δουλειά και χειραφέτηση*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1981, σ. 73.

<sup>39</sup> Τριπολιτσιώτης, Κυριάκος, *Ο γυναικείος περιοδικός τύπος και η ένδυση στην Ελλάδα κατά την μεταπολεμική περίοδο: η περίπτωση του περιοδικού ΓΥΝΑΙΚΑ (1950- 1975)*, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα ιστορίας- αρχαιολογίας, Ιωάννινα 2015, σ. 7. <<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/37126>> ανάκτηση στις 12 Φεβρουαρίου 2020.

Η ανώτερη- τριτοβάθμια εκπαίδευση αποτελούσε προνόμιο των υψηλότερων κοινωνικών στρωμάτων και των εύπορων οικογενειών λειτουργώντας ως συμπληρωματική προίκα<sup>40</sup>, μαζί με τα χρήματα και τα υπόλοιπα προικιά<sup>41</sup>, καθώς η εκπαίδευση του κοριτσιού πρόδιδε ταυτόχρονα και την κοινωνική της θέση<sup>42</sup>. Οι λιγότερο εύπορες οικογένειες στρέφονταν στα ιδιωτικά παρθεναγωγεία των μεγάλων πόλεων, όπως το Αρσάκειο, στο οποίο οι μαθήτριες εκπαιδεύονταν με σκοπό να ακολουθήσουν το επάγγελμα της δασκάλας, επάγγελμα που εκείνη την εποχή ασκούνταν μόνο από γυναίκες<sup>43</sup>.

Μέσα στα επόμενα χρόνια, σε επιλεγμένα εκπαιδευτικά ιδρύματα στην Αθήνα, τη Θεσσαλονίκη και τις μεγάλες ελληνικές πόλεις ξεκινά η μικτή εκπαίδευση- συνεκπαίδευση αγοριών και κοριτσιών, όπως για παράδειγμα στο Μαράσλειο Διδασκαλείο, το πρώτο διδασκαλείο αρρένων στο οποίο επιτράπηκε η φοίτηση κοριτσιών, ενώ παράλληλα άλλα εκπαιδευτικά ιδρύματα ανοίγουν το δρόμο για τις διερευνήσεις αναφορικά με το φύλο. Ενδεικτικά μπορούν να αναφερθούν το Διδασκαλείο Θηλέων Θεσσαλονίκης, το Ανώτερο Δημοτικό Παρθεναγωγείο Βόλου και η Ανωτέρα Γυναικεία Σχολή. Όπως είναι φυσικό, το εκπαιδευτικό έργο των ιδρυμάτων αυτών αποδείχθηκε δύσκολο στην υλοποίησή του, καθώς η ίδια η εκπαιδευτική κοινότητα τα αντιμετώπιζε ως περιθωριακά, υποβαθμίζοντας τα σε σχέση με εκείνα που προοριζόνταν για άρρενες. Παρ' όλα αυτά, το έργο τους σαφέστατα κατείχε επαναστατικό για την εποχή εκπαιδευτικό χαρακτήρα, προωθώντας πρωτοποριακές μεθόδους διδασκαλίας.

Το 1911 στην Αθήνα, ιδρύεται από την Καλλιρρόη Παρρέν το Λύκειο Ελληνίδων, το οποίο θα συμβάλλει σημαντικά στην εκπαίδευση των κοριτσιών που διαμένουν στην πρωτεύουσα. Η ιδρύτρια, όπως αναφέρθηκε

---

<sup>40</sup> Βλαχογιάννη, Αιμιλία, *Η μέση εκπαίδευση των Ελληνίδων κατά την περίοδο 1900-1950*, Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας, Τομέας Παιδαγωγικής, Αθήνα 1999, σ. 60. <<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/12750>>, ανάκτηση στις 12 Φεβρουαρίου 2020.

<sup>41</sup> Παπανικολάου, Αναστασία, *Η άγαμη γυναίκα στο ελληνικό μυθιστόρημα το πρώτο μισό του 20ού αιώνα (1900-1950)*, Διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Τμήμα Κοινωνιολογίας, Αθήνα 2009, σ. 245. <<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/18587>>, ανάκτηση στις 12 Φεβρουαρίου 2020.

<sup>42</sup> Μπακαλάκη, Αλεξάνδρα & Ελεγγίτου, Ελένη, *Η εκπαίδευση «εις τα του οίκου και τα γυναικεία καθήκοντα»*, εκδ. Ιστορικό Αρχείο της Ελληνικής Νεολογίας- Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, Αθήνα 1987 σ. 148.

<sup>43</sup> Βλαχογιάννη, ό.π., σ. 61.



παραπάνω, υποστήριζε ακράδαντα τη γυναικεία χειραφέτηση μέσω της εκπαίδευσης και της επαγγελματικής αποκατάστασης, τα οποία θα δημιουργούσαν μια αυτόνομη και οικονομικά ανεξάρτητη γυναίκα, απελευθερωμένη από τον κλοιό του συζύγου- αφέντη. Πρότεινε την ένταξη νέων μαθημάτων στο δημοτικό, τα οποία θα κατάρτιζαν τη νεαρή κοπέλα, όπως μαθήματα ανθοκομίας, μελισσοκομίας, κηπουρικής, υφαντικής, ορνιθοκομίας και τυροκομίας. Δυστυχώς οι προτάσεις της δεν έγιναν δεκτές από την πολιτεία<sup>44</sup>. Το Λύκειο Ελληνίδων αναδεικνύει μέχρι και σήμερα την ελληνική παράδοση μέσω των μαθημάτων του, τα οποία περιλαμβάνουν, ανάμεσα στα υπόλοιπα σχολικά μαθήματα, την εκμάθηση παραδοσιακών χορών, μουσικής και καλλιτεχνικών. Μεταξύ των ετών 1911-1925 το Λύκειο Ελληνίδων δημιούργησε παραρτήματά του σε ολόκληρη την Ελλάδα, και ειδικότερα στη Θεσσαλονίκη, τη Σύρο, την Κρήτη, τον Βόλο, την Έδεσσα, τη Ζάκυνθο, την Λάρισα, την Καλαμάτα, τα Ιωάννινα, καθώς και τη Σμύρνη.

Ιδιαίτερη σημασία κατείχε στην εκπαίδευση των κοριτσιών το μάθημα των οικοκυρικών. Αυτό αφορούσε τις «γυναικείες» ασχολίες μέσα στο σπίτι, διδάσκοντας τη νεαρή κοπέλα πώς να διαχειρίζεται τις εργασίες του νοικοκυριού. Οι ίδια εξασκούσαν στις «γυναικείες τέχνες», όπως είναι αυτές της ραπτικής, του πλεξίματος και του κεντήματος, τα προϊόντα των οποίων συνοψίζονται με την ονομασία “χειροτεχνήματα”. Τα ιδρύματα προέτρεπαν τις μαθήτριες να ασχολούνται με τα εργόχειρα στον ελεύθερο χρόνο τους ανάμεσα στα σχολικά μαθήματα, περίπου μία ώρα καθημερινώς. Όσο μεγαλύτερη η τάξη φοίτησης τόσο πιο δύσκολο και το επίπεδο του μαθήματος των οικοκυρικών, σε σημείο μάλιστα οι νεαρές μαθήτριες προς το τέλος του δημοτικού να είναι σε θέση να γνωρίζουν να ράβουν από την αρχή ένα ανδρικό πουκάμισο<sup>45</sup>.

Καθίσταται αντιληπτό πως η εκπαίδευση των κοριτσιών διαφέρει από αυτή των αγοριών, καθώς τα πρώτα εισάγονται σε μαθήματα τα οποία «ταιριάζουν περισσότερο στο φύλο τους», όπως είναι η οικιακή οικονομία, η ωδική, η γυμναστική, η ιχνογραφία, η υγιεινή και η οικιακή παιδαγωγική. Με

---

<sup>44</sup> Στο ίδιο, σ. 156.

<sup>45</sup> Στο ίδιο, σ. 33.

αυτό τον τρόπο διαιωνίζονταν το μοτίβο της προίκας, την οποία μάλιστα χειροτεχνούσαν οι ίδιες οι κοπέλες από τα παιδικά τους κιόλας χρόνια. Επιπλέον, οι ίδιες, μετά το γάμο, ήταν ήδη σε θέση να αναλάβουν τα καθήκοντά τους ως νοικοκυρές και μητέρες, έχοντας ήδη γνώση των οικιακών εργασιών, έρμια στα χέρια των πατριαρχικών αντιλήψεων της εποχής.

Στον ελλαδικό χώρο του 20ού αιώνα, και ειδικότερα από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και μετά, επικρατούσε ο κώδικας τιμής, ο οποίος διείπε τόσο τον ανδρικό όσο και το γυναικείο πληθυσμό και διατηρούνταν με κάθε τίμημα<sup>46</sup>. Ως «τιμή» ορίζεται η αξία ενός προσώπου, ηθική και κοινωνική, η οποία επικυρώνει την κοινωνική θέση ενός υποκειμένου. Η παραβίαση της τιμής έχει επιπτώσεις στην πολιτική επιρροή και την κοινωνική κατάσταση και ανέλιξη του ατόμου<sup>47</sup>. Στην ελληνική κοινωνία του δευτέρου μισού του 20ού αιώνα, οι άνδρες συνεχίζουν να διακρίνονται για την ανδρεία τους, τη σωματική και ψυχική δύναμή τους, ενώ είναι προορισμένοι από τη φύση τους για σημαντικά κατορθώματα. Από την άλλη, η γυναίκα διακρίνεται για την επιπολαιότητά της, τον αδύναμο χαρακτήρα της και την έλλειψη αποφασιστικότητας, ενώ η ανάδειξη της θηλυκότητας προσβάλλει την αγνότητα της και είναι απαραίτητο να ελεγχθεί<sup>48</sup>.

Συνοπτικά, μπορεί να ειπωθεί ότι η γυναίκα, από μικρό κιόλας κορίτσι, περίπου μέχρι και τη δεκαετία του 1970, αντιμετωπίζονταν ως ανταλλακτικό αγαθό ή ως επιπλέον εργατικό δυναμικό. Οι οικογένειες δεν έδειχναν τον απαραίτητο ζήλο όσον αφορά την απαραίτητη μόρφωση των κοριτσιών, καθώς αυτή είχε ως μοναδικό αντικείμενο την επίδειξη της κοινωνικής τάξης στην οποία ανήκουν οι ίδιες. Μάλιστα, το πρόγραμμα σπουδών στα σχολεία των αρρένων διέφεραν σημαντικά από αυτό των παρθεναγωγείων, καθώς τα δεύτερα επικεντρώνονταν στην οικιακή εκπαίδευση, μάθημα το οποίο θα καταστεί χρήσιμο στην πορεία της

---

<sup>46</sup> Campbell, John, "The Sarakatsani and the Klephtic Tradition" στο: Clogg, Richard, *Minorities in Greece: aspects of a plural society*, εκδ. Hurst, Λονδίνο 2002, σ. 168.

<sup>47</sup> Loizos, Peter, Papataxiarchis, Eythymios, "Gender, Sexuality, and the person in Greek Culture" στο: *Contested Identities: Gender and Kinship in Modern Greece*, εκδ. Princeton University Press, Νιου Τζέρσεϋ 1991, σ. 222.

<sup>48</sup> Παπαταξιάρχης, Ευθύμιος, ό.π., σ. 46.

γυναίκας ως συζύγου και μητέρας. Όπως ήταν φυσικό, η ίδια ποτέ δεν ήταν οικονομικά ανεξάρτητη, καθώς την περιουσία και την προίκα της διαχειρίζονταν άλλοτε ο πατέρας και τα αρσενικά αδέρφια της και άλλοτε ο σύζυγός της. Η γυναίκα επιβάλλονταν στη διατήρηση της τιμής της ίδιας και της οικογένειάς της, ενώ δεν είχε κανένα δικαίωμα στα κοινά, σε αντίθεση με το σύζυγό της, ο οποίος ήταν δυνατό να αποφασίζει για την ίδια.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5ο

### **1.4 Το θεατρικό γίνεσθαι στις δεκαετίες 1940- 1970**

#### ***1.4.1 Η θεατρική σκηνή την περίοδο της Κατοχής και του Εμφυλίου (1941- 1949)***

Όπως είναι γνωστό, η τέχνη επηρεάζεται άμεσα από την κοινωνία και τα κοινωνικά γεγονότα, αλλά ταυτόχρονα το ίδιο συμβαίνει και με την ίδια την κοινωνία, καθώς ο καλλιτέχνης μέσω της δημιουργίας εκφράζεται, προκαλεί και αναζωπυρώνει τα συναισθήματα του κοινού- θεατή. Ειδικότερα, το θέατρο υπήρξε ένα ευρέως σημαντικό εργαλείο, καθώς αποτελούσε καθρέπτη της κοινωνίας, κυρίως λόγω του δημόσιου χαρακτήρα του. Το θεατρικό ρεπερτόριο ανά τα χρόνια επηρεάζονταν φανερά και προσαρμόζονταν στην ελληνική πραγματικότητα, είτε αφορά την αρχαιότητα και τις κωμωδίες του Αριστοφάνη είτε την περίοδο της Κατοχής και την τόνωση του αντιστασιακού φρονήματος μέσω του θεάματος.

Μέχρι το 1950, η Ελλάδα είχε βιώσει μεγάλες αναταραχές όσον αφορά την πολιτική της κατάσταση. Ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, η Μικρασιατική καταστροφή και η Δικτατορία του Ιωάννη Μεταξά είχαν οδηγήσει στη διάσπαση της χώρας. Στη συνέχεια, ο Β΄ Παγκόσμιος, ο ελληνοϊταλικός πόλεμος, η γερμανική Κατοχή και ο Εμφύλιος δημιούργησαν ένα κλίμα πόλωσης μεταξύ του ελληνικού πληθυσμού, η οποία, με τη Στρατιωτική Δικτατορία του 1967, μετουσιώθηκε σε εθνικό φρόνημα ενάντια στη Χούντα.

Όσον αφορά τη νεοελληνική θεατρική σκηνή, δηλαδή από το 1940 και μετά, αυτή αντλεί την έμπνευσή της από την καθημερινότητα, την

επικαιρότητα και την κοινωνία<sup>49</sup>. Αν και κατά τη διάρκεια του ελληνοϊταλικού πολέμου τα θέατρα σφραγίζονται λόγω της πολιτικής κατάστασης της χώρας<sup>50</sup>, το γεγονός αυτό δεν αναστέλλει τη θεατρική δραστηριότητα της εποχής, αντιθέτως μάλιστα, προκαλεί τη συσπείρωση των θιάσων με σκοπό την εναντίωση στον πόλεμο. Η τέχνη του θεάτρου θεωρούνταν εργαλείο έκφρασης καλλιτεχνικών και πολιτικών ιδεολογιών, αντιλήψεων και ανησυχιών, ενώ παράλληλα διατηρούσε τον ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα της. Η θεατρική σκηνή αποκτά αμεσότητα και αναπτύσσεται η σχέση μεταξύ της πλατείας και του κοινού, με το οποίο συνδιαλέγεται, διαφωνεί και διακωμωδεί καταστάσεις και επεισόδια, όπως για παράδειγμα την έλλειψη τροφίμων που επικρατεί<sup>51</sup>.

Η κωμωδία λειτουργούσε εξαγνιστικά εν καιρώ πολέμου, καθώς το γέλιο που προκαλούνταν προσέφερε δύναμη και κουράγιο στο κοινό και παράλληλα τόνωνε το εθνικό φρόνημα<sup>52</sup>. Το συγκεκριμένο θεατρικό είδος, προβάλλοντας πρόσωπα της νεοελληνικής επικαιρότητας, χωρίς βέβαια να διεισδύει ψυχολογικά ή να προβληματίζει, χάριζε στο κοινό ένα ευχάριστο θέαμα<sup>53</sup>. Μάλιστα, όπως είναι φυσικό, μεγάλο μέρος των εσόδων των παραστάσεων προσφέρονταν για τις ανάγκες του πολέμου, γεγονός το οποίο προκαλούσε ακόμα περισσότερο την προσέλευση των θεατών. Δεν ήταν λίγες οι περιπτώσεις στις οποίες χρειάστηκε να επέμβουν οι αστυνομικές δυνάμεις ούτως ώστε να επικρατήσει η τάξη στο ταμείο των εισιτηρίων<sup>54</sup>. Ο σχολιασμός της κοινωνικής πραγματικότητας προκάλεσε την εθνική ενότητα και στο χώρο του θεάτρου, με την εμφάνιση και τη συγγραφή πλήθους αντιπολεμικών έργων μέσα σε ελάχιστους μονάχα μήνες. Το

<sup>49</sup> Κουκουρίκου, Γλυκερία, *Ελληνικό θέατρο και ιστορία: Από την κατοχή στον εμφύλιο (1940- 1950)*, Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 6. <<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/23741>>, ανάκτηση στις 13 Φεβρουαρίου 2020.

<sup>50</sup> Σταματοπούλου, Έλενα, *Το νεοελληνικό θέατρο στα μεταπολεμικά χρόνια (1944-1967)*, Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Θεάτρου, Θεσσαλονίκη 2017, σ. 19. <<https://ikee.lib.auth.gr/record/294798/files/GRI-2017-20463.pdf>>, ανάκτηση στις 13 Φεβρουαρίου 2020.

<sup>51</sup> Στο ίδιο, σ. 17.

<sup>52</sup> Μπλέσιος, Αθανάσιος. «Ο λαός στην ελληνική δραματουργία του 19ου και του 20ού αιώνα. Η εθνική και η κοινωνικοπολιτική διάστασή του» στο: *Παράβασις τ. 11*, Αθήνα 2013, σ. 140.

<sup>53</sup> Πολίτης, Λίνος, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα <sup>18</sup>2010, σ. 363.

<sup>54</sup> Γεωργουσόπουλος, Κώστας. *Όψεις του νεοελληνικού θεάτρου 1880- 1980 στο Νεοελληνικό Θέατρο (17ος- 20ός αι.)- Επιστημονικές Επιμορφωτικές Διαλέξεις*, εκδ. Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθήνα 1997, σ. 70.

πολιτικό θέατρο της εποχής συνέβαλε σημαντικά στην ακμή της εγχώριας θεατρικής συγγραφής, καθώς η Ελλάδα ήταν αποκλεισμένη.

Το ενδιαφέρον του ελληνικού κοινού για το θέατρο είναι πλέον ολοφάνερο. Η τέχνη του θεάτρου έχει πλέον εδραιωθεί, γεγονός που μεταβάλλει σημαντικά τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζεται ο καλλιτέχνης από την κοινωνία. Ο πνευματικός κόσμος αποκτά αίγλη και κύρος. Από περιθωριακός, ο διανοούμενος καλλιτέχνης- μουσικός, ποιητής, ζωγράφος και συγγραφέας αποτελεί πλέον άτομο υπεύθυνο και σοβαρό, με κύρος, στοιχείο το οποίο γίνεται αντιληπτό και μέσω της δραματουργίας της εποχής. Σε πλήθος θεατρικών έργων, ο καλλιτέχνης λαμβάνει πρωταγωνιστικό ρόλο και παρουσιάζεται ως άτομο με ρομαντικό και αισιόδοξο χαρακτήρα, που όμως ποτέ δεν καταλήγει με το ερωτικό του ενδιαφέρον. Για το λόγο αυτό, το θέατρο και η θεατρική δημιουργία γνωρίζουν περίοδο άνθισης, με αποτέλεσμα την ίδρυση θιάσων, θεατρικών ομάδων και δραματικών σχολών, με σκοπό την πιο εκτενή μελέτη της θεατρικής τέχνης.

Λόγω της λογοκρισίας που επικρατούσε από το 1948, η οποία στρέφονταν εναντίον της πολιτικής επιθεώρησης, η θεματολογία των έργων κινούνταν κυρίως γύρω από τις ανθρώπινες σχέσεις, αποφεύγοντας την προβολή της επικαιρότητας.

### ***Θιάσοι και θέατρα***

Η Νέα Σκηνή του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου, η οποία ιδρύθηκε το 1901, αποτελεί σημαντικό κεφάλαιο για την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, καθώς διέφερε όσον αφορά τους στόχους και το περιεχόμενο της. Ο Χρηστομάνος συγκέντρωνε στο πρόσωπό του όλες τις ιδιότητες του θεάτρου- ήταν σκηνοθέτης, δάσκαλος και κριτικός, είχε αναλάβει την επιλογή του ανθρώπινου δυναμικού και τη διανομή των ρόλων, ενώ παράλληλα είχε την ευθύνη των σκηνικών και των κοστουμιών των

παραστάσεων της Νέας Σκηνής<sup>55</sup>. Ο Κ. Χρηστομάνος έφερε στην Ελλάδα τη διαφορετική προσέγγιση όσον αφορά την υποκριτική, καθώς προέτρεπε τους φοιτητές και τους ηθοποιούς της Νέας Σκηνής να προβαίνουν σε μια περισσότερο ψυχαναλυτική ανάγνωση του ρόλου, κάτι τελείως πρωτόγνωρο για τα ελληνικά θεατρικά δεδομένα. Οι ηθοποιοί έδειχναν πλέον ιδιαίτερο δέος και θαυμασμό στους ρόλους τους, αλλά και στον ίδιο. Η νέα γενιά ήταν έτοιμη να δεχτεί υποκριτικές μεθόδους διάφορες με τις τάσεις της εποχής, βασισμένες στα ευρωπαϊκά πρότυπα διδασκαλίας και προσέγγισης<sup>56</sup>. Κάθε παράσταση διέθετε τον προσωπικό του χαρακτήρα, τη μοναδική του αισθητική σφραγίδα, στην προσπάθεια του να εξιδανικεύσει τη σκηνική παρουσία<sup>57</sup>. Το 1905 ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος αποχώρησε από τη Νέα Σκηνή, η οποία λίγο αργότερα διαλύθηκε, αφήνοντας ως κληρονομιά του τον πρωτοεμφανιζόμενο, τότε, όρο του «σκηνοθέτη».

Το 1930 ιδρύεται από τον υπουργό Παιδείας, Γεώργιο Παπανδρέου, το Εθνικό Θέατρο, το οποίο έχει ως θεμέλια και σκοπό της λειτουργίας του την προώθηση, μελέτη και παρουσίαση της ελληνικής δραματουργίας, τόσο της αρχαίας όσο και της νεοελληνικής. Παράλληλα λειτουργεί τμήμα, το οποίο πραγματοποιεί παραστάσεις απευθυνόμενες σε παιδιά και νέους, και Δραματική Σχολή για την εκπαίδευση των ηθοποιών. Διευθυντής του Θεάτρου ορίζεται ο Ιωάννης Γρυπάρης, ενώ μόνιμος σκηνοθέτης του ο Φώτος Πολίτης, τη θέση του οποίου θα πάρει το 1934 ο Δημήτρης Ροντήρης<sup>58</sup>.

Το 1944 το Εθνικό Θέατρο κλείνει τις θύρες του μετά από κρατική παρέμβαση, με σκοπό την «εκκαθάρισή» του από αντιστασιακούς παράγοντες, καθώς ο βασικός κορμός του θιάσου αποτελούνταν από άτομα με αριστερές πολιτικές πεποιθήσεις, και τα οποία δραστηριοποιούνταν

<sup>55</sup> Γλυτζουρή, Αντώνης. *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα: Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001 σ. 79.

<sup>56</sup> Δελβερούδη, Ελίζα Άννα. «Δημήτρης Σπάθης. Από τον Χορτάση στον Κουν. Μελέτες για το νεοελληνικό θέατρο» στο: *Σκηνή*, τ. 8, Θεσσαλονίκη 2016, σ. 107.

<sup>57</sup> Γλυτζουρή, ό.π., σ. 83.

<sup>58</sup> Καγγελάρη, Δήμητρα, *Ελληνική σκηνή και θέατρο της ιστορίας 1936- 1944: Οι θεσμοί και οι μορφές τ. Α΄*, Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη 2003, σ. 155. <<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/45164>>, ανάκτηση στις 15 Φεβρουαρίου 2020.

ενεργά στο Ε.Α.Μ.. Το 1945, ο Γιώργος Θεοδοκάς ως Γενικός Διευθυντής, συναντά ένα Εθνικό Θέατρο οικονομικά εξαθλιωμένο λόγω της παύσης χρηματοδότησής του, ενώ το κτήριο στην Αγίου Κωνσταντίνου είχε υποστεί σοβαρές ζημιές κατά τη διάρκεια των Δεκεμβριανών<sup>59</sup>. Επιπλέον, η κυβέρνηση Παπανδρέου το είχε παραχωρήσει στις βρετανικές αρχές, με αποτέλεσμα το θέατρο να λειτουργεί καθημερινά μόνο για δύο ώρες το απόγευμα. Μετά από συμφωνία, ο βρετανικός θεατρικός θίασος μεταφέρεται σε διαφορετικό θέατρο και το Εθνικό ανοίγει ξανά τις πόρτες του.

Πρόβλημα με την εκ νέου έναρξη των παραστάσεων του Εθνικού αποτέλεσε η έλλειψη των ηθοποιών, καθώς οι περισσότεροι είχαν μεταναστεύσει στο εξωτερικό ή είχαν σκοτωθεί στις διαμάχες των Δεκεμβριανών<sup>60</sup>. Παράλληλα, είχαν λήξει οι συμβάσεις ενός μεγάλου ποσοστού των νεαρών ηθοποιών του Εθνικού, έχοντας απομείνει διαθέσιμοι κατά κύριο λόγο οι μεγαλύτεροι ηλικιακά<sup>61</sup>. Η κυβέρνηση απαγορεύει στον Θεοδοκά να προσλάβει προσωπικό το οποίο ήταν αναμειγμένο στα Δεκεμβριανά, απαγόρευση που αψηφεί και προσλαμβάνει γνωστούς αριστερούς ηθοποιούς. Ο ίδιος διηύθυνε το Εθνικό Θέατρο με δημοκρατικές διαδικασίες και μεθόδους<sup>62</sup>, γεγονός το οποίο ανανέωσε πλήρως τη λειτουργία του και επηρέασε σε μεγάλο βαθμό τη σκηνοθεσία του νεοελληνικού θεάτρου<sup>63</sup>. Ταυτόχρονα ο ίδιος κατέστησε το θέατρο προσιτό σε όλες τις κοινωνικές τάξεις, εφαρμόζοντας εκπτώσεις στις οικονομικά ευπαθείς ομάδες και ισορροπώντας μεταξύ ξένου και εγχώριου ρεπερτορίου. Ο Θεοδοκάς εισήγαγε στο επιτελείο του Εθνικού Θεάτρου σημαντικούς συντελεστές, μερικοί εκ των οποίων ήταν ο Τσαρούχης, ο Εγγονόπουλος και ο Βακαλό<sup>64</sup>.

---

<sup>59</sup> Μουστακάτου, Κατερίνα, «Το θέατρο για τον Γιώργο Θεοδοκά. Οι θητίες του στο Εθνικό Θέατρο και στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος» στο: *Παράβασις*, τ. 9, Αθήνα (Ιούλιος 2009), σ. 285.

<sup>60</sup> Μιχαλόπουλος, Παναγιώτης, «Τάσεις εκσυγχρονισμού στο Εθνικό Θέατρο μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο (1945- 1946)» στο: *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής στο Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών Τμήμα Θεατρικών Σπουδών*. Αθήνα 2014, σ. 230.

<sup>61</sup> Σταματοπούλου, ό.π., σ. 32.

<sup>62</sup> Στο ίδιο, σ. 51.

<sup>63</sup> Μουστακάτου, ό.π., σ. 285.

<sup>64</sup> Σταματοπούλου, ό.π., σσ. 33-34.



Τη θέση του Καλλιτεχνικού Διευθυντή αναλαμβάνει από το 1946 έως και το 1950 ο Δημήτρης Ροντήρης, ο οποίος διεύθυνε το θέατρο με εντελώς διαφορετικό και πιο συγκρατημένο τρόπο από τον Θεοτοκά<sup>65</sup>, δίνοντας λιγότερες ελευθερίες και επιλογές στο επιτελείο του. Οι σκηνοθετικοί πειραματισμοί αποτελούν πλέον παρελθόν, χωρίς όμως οι παραστάσεις του Εθνικού να στερούνται της αίγλης και της μεγαλοπρέπειας, στοιχεία που προσέφερε απλόχερα ο σκηνοθέτης<sup>66</sup>. Κατά τη διάρκεια της διεύθυνσης του Ροντήρη, το Εθνικό Θέατρο λάμβανε χρηματοδότηση από το καθεστώς του Μεταξά, κάνοντας τις παραστάσεις περισσότερο αισθητικά εντυπωσιακές<sup>67</sup>. Ο Ροντήρης δίνει μεγαλύτερη έμφαση στην υποκριτική. Ο ίδιος προσπαθούσε να επιτύχει την άρτια απόδοση των ρόλων μέσα από εξαντλητικές και πολύωρες πρόβες, αποδεικνύοντας το ταλέντο και την ιδιαίτερη ικανότητα του ως διδάσκαλος. Οι παραστάσεις του αποπνέουν στο σύνολό τους αρμονία και ισορροπία, από διάχυτο συναισθηματισμό και ομοιομορφία κινήσεων<sup>68</sup>. Ο σκηνοθέτης επιλέγει κυρίως κλασικά έργα, και συγκεκριμένα αναβιώνει την αρχαία ελληνική τραγωδία. Επιπλέον, ανεβάζει κλασικά έργα του ελληνικού ρεπερτορίου, τα οποία όμως δε συνάδουν με την εποχή και τους προβληματισμούς της, όπως τη «Βαβυλωνία» του Βυζάντιου και τον «Βασιλικό» του Μάτεσι<sup>69</sup>. Ο ίδιος αργότερα δημιούργησε δικό του θεατρικό θίασο, το Πειραιϊκό Θέατρο, όπου ειδικεύτηκε στη διδασκαλία του αρχαίου δράματος, μεταλαμπαδεύοντας το είδος στο εξωτερικό<sup>70</sup>.

Τον Οκτώβριο του 1942 ιδρύεται στην Αθήνα το Θέατρο Τέχνης. Ο ιδρυτής του, Κάρολος Κουν, υποστήριζε πως ο σκοπός της θεατρικής πρακτικής δεν είναι ο πλουτισμός, αλλά ο εμπλουτισμός της ανθρώπινης ψυχής και ταυτόχρονα η δημιουργία μιας καλλιτεχνικής παράδοσης. Όμως για να επιτευχθεί ο σκοπός του θεάτρου, είναι απαραίτητη η συλλογικότητα και η σύμπραξη της ομάδας σε όλους τους τομείς. Όλα τα μέλη του θιάσου

---

<sup>65</sup> Γλυτζουρή, ό.π., σ. 399.

<sup>66</sup> Καγγελάρη, ό.π., σ. 163.

<sup>67</sup> Στο ίδιο, σ. 164.

<sup>68</sup> Στο ίδιο, σ. 165.

<sup>69</sup> Σταυροπούλου, Έρη, «Το νεοελληνικό θέατρο στο Εθνικό Θέατρο και η κριτική του (1940- 1967) στο: Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής» στο: Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2014, σ. 217.

<sup>70</sup> Πολίτης, Λίνος, ό.π., σ. 363.

ήταν υπεύθυνα για υλοποίηση των σκηνικών και τα κοστούμιών, την επιλογή του ρεπερτορίου και τη διανομή των ρόλων<sup>71</sup>. Με το ομαδικό πνεύμα που απέπνεαν οι παραστάσεις, καθώς και τη σκηνοθετική επιμέλεια και την αισθητική πινελιά του Κουν, οι παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης ξεχώριζαν από το υπόλοιπο θεατρικό γίνεσθαι της εποχής. Η αφοσίωση του Κουν στην Τέχνη και το θέατρο και η πίστη του στο καλλιτεχνικό ιδεώδες σκόπευαν στην εκ βάθρων κατανόηση της ζωής. Το θέατρο αποτελούσε το εργαλείο για να επιτευχθεί αυτός ο σκοπός και μέσω των επιλογών στο ρεπερτόριο του θιάσου προάγονταν η εσωτερική εμπάθυνση και αναζήτηση, η ενδοσκόπηση και ο προβληματισμός. Ο θιάσος θα παύσει τη λειτουργία του μέχρι το 1954, εξαιτίας των οικονομικών δυσκολιών που αντιμετώπιζε, διάστημα το οποίο μέλη του εργάστηκαν στο Εθνικό Θέατρο.

Το Θέατρο Τέχνης δεν είναι δυνατό να χαρακτηριστεί αριστερός θεατρικός θιάσος, παρ' όλα αυτά, τα μέλη που άνηκαν σε αυτό ήταν οργανωμένα στην Αντίσταση και το Ε.Α.Μ.. Τα έργα, τα οποία παρουσιάζονται να έχουν κοινωνικοπολιτικό χαρακτήρα, προβάλλουν με έμμεσο τρόπο, λόγω της λογοκρισίας που επικρατεί, τα προβλήματα της ελληνικής κοινωνίας, ασκώντας παράλληλα κριτική στην πολιτική κατάσταση της χώρας.

Ο Κάρολος Κουν και το Θέατρο Τέχνης αποτέλεσαν και συνεχίζουν μέχρι σήμερα να αποτελούν σημαντικό κεφάλαιο για το ελληνικό θέατρο. Ο Κουν συνεργάστηκε μεταξύ άλλων με τους Τσαρούχη, Καλλέργη και Χατζιδάκι, συνδυάζοντας το σκηνοθετικό του ταλέντο και την ιδιαίτερη προσέγγισή του με την ξεχωριστή αισθητική τους. Το Θέατρο Τέχνης συνέβαλε σε μεγάλο βαθμό στη διαμόρφωση μιας ολόκληρης γενιάς θεατρικών συγγραφέων, καθώς εισήγαγε το κοινό σε παγκόσμια δραματοουργήματα, όπως τα έργα των Λόρκα, Ίψεν, Πιραντέλο και Ουίλλιαμς, συγγραφείς οι οποίοι επηρέασαν σημαντικά τον Ιάκωβο Καμπανέλλη στο συγγραφικό του έργο.

---

<sup>71</sup> Κουν, Κάρολος, *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1987, σ. 18.

### **1.4.2 Από το μετεμφυλιακό θέατρο στο θέατρο της Στρατιωτικής Δικτατορίας (1955- 1974)**

Την περίοδο του Εμφυλίου, το θέατρο έρχεται αντιμέτωπο με οικονομική κρίση και παλεύει για την επιβίωση του, τόσο λόγω της μετατροπής των θεάτρων σε κινηματογράφους, γεγονός το οποίο συνεπάγεται με αύξηση της ανεργίας στον κλάδο των ηθοποιών όσο και λόγω της γενικότερης κρίσης. Η τελευταία, μάλιστα, εμποδίζει τις περιοδείες των θιάσων, οι οποίοι είναι εξουθενωμένοι οικονομικά, ενώ παράλληλα η τιμή των εισιτηρίων αποτρέπει το θεατρικό κοινό να παρακολουθήσει τις παραστάσεις που ανεβαίνουν<sup>72</sup>. Παράλληλα, το τεταμένο μετεμφυλιακό κλίμα αποτρέπει την καλλιτεχνική δημιουργία, καθώς οι δραματουργοί αδυνατούν να πραγματοποιήσουν οποιαδήποτε αισθητική αναζήτηση<sup>73</sup>.

Κατά την Μεταπολεμική Εποχή, στην Ελλάδα του 1955, εγκαινιάζεται το πρωτόπορο Φεστιβάλ Επιδαύρου, στα πλαίσια του Φεστιβάλ Αθηνών, το οποίο ξεκινά την ίδια χρονιά. Και οι δύο διοργανώσεις αποδεικνύουν τη σημαντική θέση που κατέχει η θέατρο τέχνη στον ελληνικό χώρο, καθώς και την τεράστια απήχηση που αυτό έχει στο κοινό<sup>74</sup>. Το Φεστιβάλ της Επιδαύρου, το οποίο θεσπίστηκε από τον Δημήτρη Ροντήρη, αποτελεί μέχρι και σήμερα μια γιορτή αφιερωμένη στο αρχαίο δράμα. Μάλιστα, λόγω του ιδρυτή του, μέχρι το 1974 παρουσιάζονταν στο θέατρο αποκλειστικά παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου, με σημαντικούς πρωταγωνιστές, όπως την Κατίνα Παξινού, τον Αλέξη Μινωτή και την Άννα Συνοδινού. Το Φεστιβάλ, μετά την άδεια για τη χρήση του θεάτρου και από άλλους συντελεστές το 1975, φιλοξένησε μεγάλους ξένους και ελληνικούς θιάσους, ενώ οι παραστάσεις του συνεχίζουν να προσελκύουν πλήθος θεατών<sup>75</sup>.

Η καλλιτεχνική θεματολογία της δεκαετίας του 1960, τόσο στο θέατρο όσο και στον κινηματογράφο, καταφέρνει να ισορροπεί το πολιτικό

<sup>72</sup> Στο ίδιο, σσ. 23-24.

<sup>73</sup> Στο ίδιο, σ. 209.

<sup>74</sup> Martha, Loukia, Kotsaki, Amalia, "Ancient Greek Drama and its Architecture as a Means to Reinforce Tourism in Greece" στο: *Procedia- Social and Behavioral Sciences* 148 2014, σ. 574.

<sup>75</sup> Στο ίδιο, σ. 574.

στοιχείο με το πολιτισμικό, το ατομικό πνεύμα με το συλλογικό, το γηγενές με το ξένο, διατηρώντας το κοινωνικοπολιτικό της υπόβαθρο<sup>76</sup>. Μέχρι την περίοδο της δικτατορίας το θέατρο ακμάζει σημαντικά, εμπλουτίζοντας το ρεπερτόριο του και εισάγοντας καινούριες τεχνικές. Από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 εισάγεται για πρώτη φορά στο ελληνικό θέατρο το “Θέατρο του Παραλόγου” μέσα από τα έργα των Ιονέσκο, Μπέκετ και Ζενέ. Επηρεασμένοι από το είδος, αρκετοί Έλληνες συγγραφείς παρουσιάζουν έργα με παρόμοια αισθητική και θεματολογία. Ο εγκλεισμός και η ενδόμυχη καταπίεση του ατόμου μέσα στην κοινωνία, η έλλειψη επικοινωνίας και της ουσιαστικής ανθρώπινης επαφής καταδικάζουν το υποκείμενο σε στασιμότητα και υπαρξιακό φόβο, τα οποία καταλήγουν σε φιλοσοφικές αναζητήσεις<sup>77</sup>. Η απαισιοδοξία των ηρώων, η αλληγορία, ο συμβολισμός και το γκροτέσκο του πρωτοποριακού θεάτρου τη δεκαετία 1965- 1975 το καθιστούν κυρίαρχο στην ελληνική δραματουργία.

Το δικτατορικό καθεστώς και η ιδεολογία του επηρέασε σημαντικά τη θεατρική θεματολογία και δραστηριότητα, προβάλλοντας το ελληνικό ιδεώδες και την αρχαιολαγνεία, την Ορθοδοξία, το αίσθημα του εθνικισμού, την πίστη στην πατρίδα και την προσήλωση στις παραδόσεις της χώρας<sup>78</sup>. Λόγω της προληπτικής λογοκρισίας του 1957 στο χώρο του θεάτρου, καθώς και των προβλημάτων που δημιουργούνται στους αριστερούς καλλιτέχνες και δραματουργούς, είναι εύλογο να ειπωθεί πως η θεατρική σκηνή της Ελλάδας βρίσκεται σε κρίση. Επιπλέον, η ανεργία και οι οικονομικές δυσκολίες, οι οποίες μαστίζουν τα λαϊκά στρώματα, δυσχεραίνουν ακόμα περισσότερο την καλλιτεχνική δημιουργία<sup>79</sup>.

Η προληπτική λογοκρισία που επιβλήθηκε, επεκτάθηκε το 1967 στη θεατρική δραματουργία, με την Επιτροπή Ελέγχου Θεατρικών Έργων, η οποία έλεγχε τα κείμενα πριν την παρουσίαση τους, καθώς και το επιτελείο

<sup>76</sup> Κορνέτις, Κωστής, “From politics to nostalgia- and back to politics: Tracing the shifts in the filmic depiction of the Greek “long 1960s” over time” στο: *Historiein* τ. 14(2), σ. 94.

<sup>77</sup> Γραμματάς, Θεόδωρος, «Η ελληνική εκδοχή στο «θέατρο του παραλόγου»» στο: *Σύγκριση της ελληνικής με τις ξένες λογοτεχνίες και τις καλές τέχνες* τ. 4, Αθήνα 1992, σ. 10- 16.

<sup>78</sup> Παπαδημητρίου, Δέσποινα, «Η δικτατορία της 21ης Απριλίου και η ιδεολογική προετοιμασία για την αποδοχή της» στο: *Η δικτατορία των Συνταγματαρχών & η αποκατάσταση της δημοκρατίας, Πρακτικά συνεδρίου*, εκδ. Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα 2016 σ. 40- 44.

<sup>79</sup> Σταματοπούλου, ό.π., σ. 333.

του θιάσου. Η λογοκρισία έλαβε τέλος το 1969, όμως διατηρήθηκε ο φόβος της ελεύθερης διακίνησης ιδεών. Το 1970 ιδρύεται το Ελεύθερο Θέατρο, ομάδα αντίστασης κατά της δικτατορίας, αποτελούμενοι από αποφοίτους του Εθνικού Θεάτρου. Η ομάδα αυτή, προάγει την ελευθερία του λόγου, την ισοτιμία μεταξύ των μελών της και την μπρεχτική αποδόμηση του θεάτρου, καταργώντας την απόσταση μεταξύ του κοινού και της σκηνικής δράσης. Μέχρι το τέλος της επταετίας, το 1974, πλήθος καλλιτεχνικών ομάδων αποτελούμενες από λογοτέχνες, ποιητές θεατρικούς θιάσους, μουσικούς κ.ά. στράφηκαν ενάντια στο δικτατορικό καθεστώς, με το ρεπερτόριο και την καλλιτεχνική τους δημιουργία να έχουν πολιτικό και αντιφασιστικό χαρακτήρα<sup>80</sup>.

Ως εκ τούτου, είναι δυνατό να διαπιστωθεί πως η συγκεκριμένη περίοδος, τόσο σε καλλιτεχνικό επίπεδο όσο και ειδικότερα σε θεατρικό, υπήρξε από τις πιο παραγωγικές για τον ελλαδικό χώρο, αναφορικά με το ρεπερτόριο και τη γενικότερη παιδεία που δημιουργήθηκε γύρω από την τέχνη του θεάτρου. Αν και μέχρι το 1950 η οικονομική κρίση του Εμφυλίου υπήρξε δυσμενής για το θεατρικό χώρο και στη συνέχεια η δραματουργία απέκτησε πολιτικό χαρακτήρα, αποτελώντας χώρο συνάθροισης και μέσο ανταλλαγής εμπειριών, ενότητας και πυγμής, μεταβάλλοντας τον χαρακτήρα του θεάτρου από αμιγώς ψυχαγωγικό σε πολιτικό. Επιπλέον, το αισθητικό κομμάτι και η καλαισθησία των παραστάσεων αποτέλεσε ένα πολύ σημαντικό θέμα, στο οποίο αφιερώθηκαν εξαιρετικοί καλλιτέχνες, ενώ, με την εμφάνιση του όρου του σκηνοθέτη, σημειώθηκε αναβάθμιση στη διανομή των ρόλων και το τελικό αποτέλεσμα.

---

<sup>80</sup> Καράογλου, Αντωνία, *Το θέατρο στη Θεσσαλονίκη τα χρόνια της επταετούς δικτατορίας*, Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Θεάτρου, Θεσσαλονίκη 2009. <<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/27401>>, ανάκτηση στις 18 Φεβρουαρίου 2020, σ. 24.

# ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1ο

### 2. Τα γυναικεία πρόσωπα στη δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη

Από το 1956 και την πρώτη του παράσταση στο Εθνικό Θέατρο, έως και το τέλος της δεκαετίας του 1970, ο Ιάκωβος Καμπανέλλης αποτέλεσε έναν από τους κατ' εξοχή αναγνωρισμένους και καταξιωμένους δραματουργούς της γενιάς του. Ο ίδιος πάντρεψε το πολιτικό θέατρο με το νεοελληνικό δράμα, δημιουργώντας ένα νέο είδος, το οποίο σκόπευε στην κοινωνιολογική κριτική του ελληνικού χώρου με τη θεματολογία του να θίγει ζητήματα όπως τη φτώχεια, την ανεργία, τον κοινωνικό αποκλεισμό και τη ζωή στο περιθώριο, όπως και το θέμα της μετανάστευσης. Μάλιστα, ο κριτικός θεάτρου Κώστας Γεωργουσόπουλος αναφέρει ενδεικτικά ότι «στον Καμπανέλλη το οικείο πρόβλημα γίνεται δημόσιο και τίθεται και λύνεται μέσα σε μια ευρύτερη, και στην ταξική της διαστρωμάτωση, ομάδα»<sup>81</sup>.

Ο συγγραφέας, λόγω της αριστερής πολιτικής του ταυτότητας, προκάλεσε τις αντιδράσεις της Δεξιάς, ενώ ο Τύπος της εποχής ασκούσε, τόσο στον ίδιο όσο και στις παραστάσεις του, σκληρή κριτική. Το 1960 ο Καμπανέλλης διασκευάζει το «Παραμύθι χωρίς όνομα» της Πηνελόπης Δέλτα, με τη μουσική του Μάνου Χατζιδάκι και σκηνικά του Γιώργου Βακαλό. Οι κριτικές αφορίζουν το έργο:

«Με ελάχιστες εξαιρέσεις, η κριτική- με πολιτική κυρίως εμπάθεια- καταδικάζει το έργο. Άλλοι το θεωρούν αντιβασιλικό, άλλοι φιλοβασιλικό. Το κοινό μουδιάζει.

<sup>81</sup> Καμπανέλλης Ιάκωβος, *Θέατρο Τόμος Α'* - «Εβδομη μέρα της δημιουργίας», «Η αυλή των θαυμάτων», «Η ηλικία της νύχτας», εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1978, σ.12.

Οι φοιτητικοί σύλλογοι δραστηριοποιούνται και αγοράζουν παραστάσεις για να στηρίξουν το έργο που το πιστεύουν. Θύμα της πολιτικής έξαψης, το έργο κατεβαίνει ευθύς μόλις ο θίασος ετοιμάσει το επόμενο.»<sup>82</sup>

Οι ήρωες του Καμπανέλλη είναι άνθρωποι λαϊκοί, παραδοσιακοί αλλά και με μοντέρνες αντιλήψεις, με προβληματισμούς, παρορμητικοί και ανθρώπινοι. Είναι θεατρικοί χαρακτήρες, με τους οποίους είναι δυνατό να ταυτιστεί το κοινό. Ο συγγραφέας μελετούσε ιδιαίτερως την κάθε περσόνα, τις έπλαθε με γνώμονα τον Έλληνα και την Ελληνίδα της εποχής. Όπως ακριβώς και οι ίδιοι, έτσι και οι χαρακτήρες του καμπανελληνικού σύμπαντος βιώνουν μια εσωτερική πάλη. Διχασμένοι μεταξύ του συντηρητικού και του νέου, της παράδοσης και του εκσυγχρονισμού, βρίσκονται στο μεταίχμιο των κοινωνικών αλλαγών της χώρας και ακροβατούν ανάμεσα στο «πρέπει» και το «θέλω».

Στο παρόν κεφάλαιο θα αναλυθούν οι γυναικείοι χαρακτήρες και η σχέση τους με τον περίγυρο και την κοινωνία στα έργα «Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια» (1954), «Αυτός και το πανταλόνι του» (1957) , «Η αυλή των θαυμάτων» (1957) και «Το μεγάλο μας τσίρκο» (1972).

### **2.1 «Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια» (1954)**

Το έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη «Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια», σε δύο μέρη, έξι εικόνες και οκτώ πρόσωπα γράφτηκε το 1954 και μεταφέρθηκε στον κινηματογράφο το 1955 σε σκηνοθεσία Μιχάλη Κακογιάννη και πρωταγωνιστές τη Μελίνα Μερκούρη και το Γιώργο Φούντα. Η ταινία προκάλεσε την αντίδραση του κοινού, καθώς παρουσίαζε χαρακτήρες τολμηρούς για την εποχή, τους οποίους η ελληνική κοινωνία δεν ήταν ακόμη έτοιμη να δεχτεί.

---

<sup>82</sup> «Χρονολόγιο», *Θεατρικά Τετράδια* 25/1993 (χωρίς συγγραφέα), σ.5.

## ***Η ιστορία***

Με επιρροές τόσο από το έργο του Λόρκα όσο και την όπερα «Κάρμεν» του Ζωρζ Μπιζέ, το δράμα παρουσιάζει την τραγική ιστορία της Στέλλας, λαϊκής τραγουδίστριας, η οποία αρνείται να υποταχθεί στις κοινωνικές επιταγές και τη συμβατική ζωή του αστικού τοπίου. Η ίδια συγκατοικεί με την Μαρία, ιδιοκτήτρια του νυχτερινού κέντρου στο οποίο εργάζεται, και την Αννέτα, επίσης τραγουδίστρια στο κέντρο. Στο δράμα, επιπλέον, παρουσιάζεται ο Αλέκος, ευκατάστατος γιατρός, πρώην εραστής της Στέλλας, ο οποίος παραμένει ερωτευμένος μαζί της. Η Στέλλα απαρνείται τον έρωτα του, καθώς ο ίδιος επιθυμεί να την φέρει πιο κοντά στα δεδομένα της αστικής πραγματικότητας. Στη συνέχεια εμφανίζεται ο παρορμητικός Μίλτος, οδηγός φορτηγού, μετέπειτα εραστής και αρραβωνιαστικός της, ο οποίος, στο τέλος του έργου, καταλήγει δολοφόνος της.

### ***Τα γυναικεία πρόσωπα***

Οι γυναικείοι χαρακτήρες του δράματος παρουσιάζουν μια ποικιλομορφία, ενώ η αλληλεπίδραση μεταξύ τους φανερώνει τις ιδιαιτερότητές τους. Η Στέλλα, η Μαρία και η Αννέτα αποτελούν περσόνες στο ίδιο μορφωτικό επίπεδο, οι οποίες προέρχονται από λαϊκά στρώματα και ζουν μέσα από τις φαντασιώσεις και τα ανεκπλήρωτα όνειρά τους<sup>83</sup> για ένα καλύτερο μέλλον.

Η πρωταγωνίστρια, Στέλλα, εκφράζει τη νέα γενιά γυναικών, διεκδικεί ίση μεταχείριση και ίδιες ευκαιρίες στον επαγγελματικό τομέα, και είναι φιλόδοξη και παθιασμένη με τη μουσική και το τραγούδι<sup>84</sup>. Χωρίς να είναι μορφωμένη<sup>85</sup>, η ηρωίδα μάχεται για τη συνέχιση της επαγγελματικής σταδιοδρομίας της στο μουσικό στερέωμα, αρνούμενη να υποταχθεί στις επιταγές της εποχής.

<sup>83</sup> Μήνη, Παναγιώτα, ««Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια» του Ιάκωβου Καμπανέλλη και «Η Στέλλα» του Μιχάλη Κακογιάννη» στο: *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Πανεπιστήμιο Πατρών, Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πάτρα 2006, σ. 27.

<sup>84</sup> Στο ίδιο, σ. 29.

<sup>85</sup> Στο ίδιο, σ. 29.



Τόσο ο Αλέκος όσο και ο Μίλτος προσπαθούν να εξαγοράσουν τον έρωτα της Στέλλας, η οποία αρνείται να συμβιβαστεί. Ο Αλέκος, «γιατρός από πλούσια οικογένεια επαρχιακής πρωτεύουσας, εσωστρεφής χαρακτήρας»<sup>86</sup> υπόσχεται στη Στέλλα τη ζωή που ο ίδιος θεωρεί πως ονειρεύεται κάθε γυναίκα. Της δωρίζει μάλιστα ένα πιάνο, σύμβολο κοινωνικής αναγνώρισης και αριστοκρατίας, παραβλέποντας το γεγονός ότι η ηρωίδα δεν επιθυμεί να συνεχίσουν την ερωτική τους σχέση. Επιπρόσθετα, στην προσπάθειά του να την πείσει για την επανασύνδεσή τους, χαρίζει στην κοπέλα ένα ζευγάρι κόκκινα γάντια<sup>87</sup>, δηλωτικό του πλούτου της αστικής τάξης, σύμβολο της θηλυκότητας και της ανεξαρτησίας της ηρωίδας, ενώ στη συνέχεια αυτά θα ταυτιστούν με το στοιχείο του θανάτου<sup>88</sup>. Η τραγουδίστρια αρνείται την επανασύνδεση, δηλώνοντας τη διαφοροποίησή της από την παραδοσιακή γυναίκα της εποχής, η οποία επιζητεί την αποκατάσταση, τον πλούτο και τη μητρότητα. Στη συνέχεια, η ίδια αναφέρει στον Μίλτο ότι «δεν τις αρέσει ο γάμος»<sup>89</sup>, ενώ παράλληλα αρνείται την οικονομική της αποκατάσταση και ενίσχυση από το ανδρικό φύλο.

Στην αρχή, η Στέλλα αποδέχεται τη ζωή που της προσφέρει ο Μίλτος. Όμως στη συνέχεια αντιλαμβάνεται πως, όπως και στη σχέση της με τον Αλέκο, μοναδικός σκοπός του συντρόφου της αποτελεί ο περιορισμός της ελευθερίας της ίδιας και ο εγκλεισμός της, κάτι που η ηρωίδα δεν επιθυμεί. Για τον Μίλτο, ο γάμος αποτελεί ένα μέσο κυριαρχίας, επιβολής και άρσης της ελευθερίας της γυναίκας. Ο έρωτάς του για την ηρωίδα τον καθιστά επιθετικό και κτητικό, ενώ ο ίδιος δρα κυριευμένος από τα συναισθήματα του. Προσπαθεί να αποστρέψει την Στέλλα από την ανάγκη της για έκφραση και ελευθερία, καθώς επιθυμεί να αποτελεί κτήμα του, να μη την διεκδικούν ταυτόχρονα άλλοι άνδρες, θαμώνες του νυχτερινού κέντρου. Η ανασφάλειά του πηγάζει από την έλλειψη εμπιστοσύνης του προς τη Στέλλα, παρόλο που

---

<sup>86</sup> Καμπανέλλης, Ιάκωβος, *Θέατρο Τόμος Ε'*: «Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια», «Ο δρόμος περνά από μέσα», «Ο επικήδειος», εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1992, σ. 19.

<sup>87</sup> Στο ίδιο, σ. 32.

<sup>88</sup> Μήνη, Παναγιώτα, *ό.π.*, σ. 32.

<sup>89</sup> Στο ίδιο, σ. 39.

η ίδια δηλώνει την αφοσίωση της σε αυτόν, και ταυτόχρονα από την ανάγκη του για υπεράσπιση της ανδρικής του τιμής και ταυτότητας. Συγκεκριμένα :

ΜΙΛΤΟΣ: ... το ίδιο θα 'μαστε αλλά σπίτι μας, αυτά όξω στην κοινωνία έχουν άλλη έννοια, γκόμενες, καβγάδες και μαχαιρώματα, σ' αγαπώ που πεθαίνω για σένα, Στέλλα, σε θέλω να κοιμάσαι όλη νύχτα πλάι μου, να σηκώνομαι για τη δουλειά και να μένεις κοιμισμένη στην κάμαρά μας, με τα σκούρα κλειστά, με τα πασούμια σου ένα δω ένα κει, η νυχτικιά σου πεταμένη στην άκρη του κρεβατιού [...] να βλέπω απλωμένο στην αυλή το πουκάμισο που μου 'πλυνες, να φεύγω και να ξέρω πού σε αφήνω.

ΣΤΕΛΛΑ: ... θες να νοικιάσουμε αλλού μια κάμαρα να μένουμε μαζί...;

ΜΙΛΤΟΣ: Να παντρευτούμε θέλω, να βλέπουνε βέρα στο χέρι σου και να το λαβαίνουν υπόψη τους... Τώρα είσαι το κορίτσι μου! Ε, και; ...όποιος υπερβολάβος σε λιμπίζεται έρχεται, ξοδεύει, ρίχνει δολώματα και περιμένει.<sup>90</sup>

Σε αυτό το σημείο καθίσταται φανερή η ομοιότητα του έργου του Καμπανέλλη με την «Κάρμεν» του Ζορζ Μπιζέ, καθώς και οι δύο έχουν τραγικό τέλος. Στην «Κάρμεν», η τσιγγάνα ηρωίδα ξεφεύγει από τα κοινωνικά στερεότυπα για τη Γυναίκα του 18ου αιώνα, καθώς επιδεικνύει με θράσος τη θηλυκότητά της, φλερτάροντας και χορεύοντας δημοσίως, ενώ δε διστάζει να επιτεθεί σε όποιον της εναντιωθεί. Ο θυελλώδης και άναρχος χαρακτήρας της Στέλλας οδηγεί τον Μίλτο, έρμαιο της ανδροκρατούμενης αντίληψης, να θεωρήσει πως αποτελεί υποχρέωσή του να τη «δαμάσει» μέσω του ελέγχου που θα ασκήσει πάνω της.

Η Μαρία, ιδιοκτήτρια του νυχτερινού κέντρου στο οποίο εργάζονται η Στέλλα και η Αννέτα, βρίσκεται επίσης στη μεταιχμιακή περίοδο, καθώς αντιπροσωπεύει τόσο την παθητικότητα της παλιάς γενιάς, λόγω της ηλικίας της (55 ετών) όσο και των μετριοπαθών απόψεών της. Όταν η

---

<sup>90</sup> Στο ίδιο, σ.58

Στέλλα, στην προσπάθεια της να αποδεσμευτεί από το παρελθόν της και να ξεκινήσει τη ζωή της με τον Μίλτο, χαρίζει στην Μαρία τα γάντια που της χάρισε ο Αλέκος, τότε η ίδια αρνείται, καθώς της φαίνονται τολμηρά:

ΣΤΕΛΛΑ: ... τα βρήκα τα γάντια...

ΜΑΡΙΑ: ...πού ήτανε...;

ΣΤΕΛΛΑ: ...είχανε παραπέσει... τα θέλεις...;

ΜΑΡΙΑ: ... τόσο κόκκινα εγώ...;<sup>91</sup>

Ταυτόχρονα, όμως, η Μαρία ξεχωρίζει για την ανεξαρτησία της, καθώς όπως αναφέρει και η ίδια «μια ζωή έχει φάει σε καμπαρέ και ταβέρνες»<sup>92</sup>, δηλώνοντας παράλληλα την προσπάθεια οικονομικής ανεξαρτησίας της από μικρή κιόλας ηλικία. Στο έργο, ο χαρακτήρας της Μαρίας λαμβάνει μητρικό ρόλο όσον αφορά την Στέλλα και την Αννέτα, λειτουργώντας υποστηρικτικά και προστατευτικά. Μάλιστα, όταν η μητέρα του Μίλτου επισκέπτεται το κέντρο για να γνωρίσει τη Στέλλα, η Μαρία την υπερασπίζεται, προσπαθώντας να προκαλέσει τη συμπάθεια της γυναίκας:

ΜΑΝΑ: ...Πες μου με το χέρι στην καρδιά είναι καλή...;

ΜΑΡΙΑ: ...Πιο τίμια ούτε στον ουρανό δε θα 'βρισκε... σ' ο,τι έχω ιερό και όσιο...!<sup>93</sup>

Σε αντίθεση με την Στέλλα, η Αννέτα επιθυμεί την αποκατάσταση και την προστασία που παρέχει ο γάμος, ο οποίος προσδίδει κοινωνική υπόσταση στη γυναίκα. Ταυτόχρονα τρέφει φθόνο προς την πρωταγωνίστρια, εξαιτίας της επιτυχίας που έχει στο ανδρικό φύλο. Προσπαθεί να αποτρέψει την επανασύνδεση του Αλέκου με την Στέλλα, εκφράζοντας του τον προβληματισμό της όσον αφορά το ήθος της δεύτερης. Του αναφέρει περιστατικά της ερωτικής ζωής της Στέλλας, υπογραμμίζοντας τη μεταξύ τους διαφορά όσον αφορά το χαρακτήρα:

---

<sup>91</sup> Στο ίδιο, σ. 82-83

<sup>92</sup> Στο ίδιο, σ. 23.

<sup>93</sup> Στο ίδιο, σ. 66.

ANNETA: ...εσύ δεν έπρεπε να 'χεις μπλέξει μαζί της.

ΑΛΕΚΟΣ: ...αυτό είναι δικός μου λογαριασμός.

ANNETA: ...μπορούσες να έχεις το καλύτερο κορίτσι στον κόσμο. Ξέρω κοπέλες που αν ένας κύριος σαν εσένα γύριζε να τις κοιτάξει θα πετούσανε στα ουράνια.

ΑΛΕΚΟΣ: ...κι η Στέλλα πετούσε τον πρώτο καιρό...

ANNETA: ...δε μιλώ για μένα, εγώ ποτέ δεν θα τολμούσα να ξεμυαλίσω αριστοκράτη,

κάθε κατεργάρης στον πάγκο του... Αλλά τον ξέρω τον εαυτό μου, όποιος με παντρευτεί και με βάλει σπίτι του θα ξέρει πως οι τέσσερις τοίχοι του σπιτιού θα 'ναι η άκρη του κόσμου κι ότι ο άντρας μου θα 'ναι όλοι οι άντρες που υπάρχουνε στη γη... το ξέρω...<sup>94</sup>

Καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής κατέχει η μητέρα του Μίλτου, η οποία επισκέπτεται τη μέλλουσα νύφη της, Στέλλα, προϊδεάζοντας την και μυώντας την σχετικά με τον έγγαμο βίο: η Στέλλα πρέπει να εγκαταλείψει την εργασία της και να υποταχθεί στη φύση της ως γυναίκα και την έμφυλη κοινωνική ταυτότητά της. Αν και αποτελεί δευτερεύοντα χαρακτήρα, η διαμεσολάβηση της λειτουργεί αποτρεπτικά και ωθεί τελικά τη Στέλλα στη φυγή και την εγκατάλειψη του Μίλτου, ο οποίος, κυριευμένος από το πάθος και τη ζήλια του, θα την οδηγήσει στο τραγικό τέλος της. Η μάνα εκφράζει την παράδοση, τη συντηρητική κοινωνία της δεκαετίας του 1950, η οποία έρχεται σε αντιπαράθεση με τον χαρακτήρα και την φλογερή προσωπικότητα της Στέλλας. Εκπρόσωπος της παλαιότερης γενιάς γυναικών, προασπίζεται την παραδοσιακή και την περισσότερο συντηρητική αντίληψη της ελληνικής κοινωνίας. Ο έγγαμος βίος, σύμφωνα με την ίδια, ισούται με τον κοινωνικό και εργασιακό αποκλεισμό του γυναικείου φύλου, την υποταγή του στο ανδρικό και, εν τέλει, την εκμηδένισή του μπροστά στη σωματική του διάπλαση.

Σημαντικό παράγοντα του έργου αποτελεί το δίπολο της τιμής και της ντροπής, δίπτυχο που διέπει τις σχέσεις μεταξύ των χαρακτήρων,

---

<sup>94</sup> Στο ίδιο, σ. 26.

διαδραματίζοντας καταλυτικό ρόλο στην αλληλεπίδρασή τους. Η Στέλλα προσπαθεί να διαφυλάξει τη τιμή του Αλέκου αποτρέποντας τον από τη δημόσια κατανάλωση αλκοόλ, χρησιμοποιώντας μάλιστα ως πρόσχημα την ιατρική ιδιότητα του<sup>95</sup>. Επιπλέον, γίνεται αντιληπτό ότι η οικογένειά του διαφωνεί με τη σχέση τους, λόγω του επαγγέλματός και της οικονομικής κατάστασης της Στέλλας<sup>96</sup>, γεγονός που επηρεάζει τον ήρωα, ο οποίος την προτρέπει να μεταβάλλει τον τρόπο ζωής της. Από την άλλη, η Αννέτα επιδιώκει την αποκατάστασή της μέσω του γάμου, υπερασπιζόμενη τον πατριαρχικό τρόπο σκέψης, υποστηρίζοντας ότι «[...] όποιος με παντρευτεί και με βάλει σπίτι του θα ξέρει πως οι τέσσερις τοίχοι του σπιτιού θα είναι η άκρη του κόσμου κι ότι ο άντρας μου θα είναι όλοι οι άντρες που υπάρχουνε στη γη [...]»<sup>97</sup>. Η κοπέλα εμφανίζεται διατεθειμένη να εγκαταλείψει την επαγγελματική της ζωή για χάρη του έγγαμου βίου. Η Μαρία, ως ιδιοκτήτρια του νυχτερινού κέντρου που εργάζονται οι κοπέλες, ενδιαφέρεται για τη διατήρηση της ταυτότητας του μαγαζιού στον περίγυρο. Όταν ο Μίλτος εμφανίζεται μεθυσμένος στο κέντρο, η ίδια προσπαθεί να διαφυλάξει την υπόληψη της ίδιας και του μαγαζιού στη γειτονιά, σβήνοντας τα φώτα και τοποθετώντας τον άνδρα σε τραπέζι εντός, έτσι ώστε να μην προκαλέσουν τα αδιάκριτα βλέμματα των περίοικων. Τέλος, η ανδρική τιμή ορίζει την εξέλιξη της πλοκής, ωθώντας τον Μίλτο να δολοφονήσει την Στέλλα, στην προσπάθειά του να τη διατηρήσει ακέραιη, με τη χρήση της βίας να λειτουργεί ως απόδειξη του ανδρισμού του<sup>98</sup>.

Η γυναίκα παρουσιάζεται αποφασιστική μπροστά στο μέλλον, ενώ φαίνεται να ορίζει η ίδια τη μοίρα της, και όχι ο άνδρας. Ακόμα και στο τέλος της, η Στέλλα διακρίνεται για την ελευθερία της επιλογής της, καθώς, αν και γνωρίζει πως ο Μίλτος κρατάει στο χέρι του μαχαίρι, η ίδια ουσιαστικά αποφασίζει να βάλει τέλος στη ζωή της και ρίχνεται πάνω του, αγκαλιάζοντάς τον. Μπροστά στην καταπίεση και την ανδρική επιβολή, η πρωταγωνίστρια επιλέγει το θάνατο, ο οποίος εδώ είναι συνυφασμένος με

<sup>95</sup> Στο ίδιο, σ. 29.

<sup>96</sup> Στο ίδιο, σ. 32.

<sup>97</sup> Στο ίδιο, σ. 26.

<sup>98</sup> Bourdieu, Pierre, *Η ανδρική κυριαρχία*, μτφρ. Ε. Γιαννοπούλου, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2015, σ. 107.

το μοτίβο του Έρωτα. Από τον χαρακτήρα του Αλέκου, ο οποίος αυτοκτονεί όταν η Στέλλα τον απαρνείται, και τον αδικοχαμένο αρραβωνιαστικό της Αννέτας, μέχρι το θάνατο της ηρωίδας, το δίπτυχο του Θανάτου και του Έρωτα διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στο έργο.

Οι γυναικείοι χαρακτήρες, μέσω της πολυπλοκότητας και της πολυμορφίας τους, συμβολίζουν τη ρήξη του παλιού με το καινούριο, της νέας ταυτότητας που αποκτά η γυναίκα με την κατοχύρωση της ψήφου της το 1952 στις βουλευτικές εκλογές της Ελλάδας. Η γυναίκα- νοικοκυρά και μητέρα παραχωρεί τη θέση της στη δυναμική γυναίκα, η οποία διακρίνεται για τη ανεξαρτησία, την ελευθερία της γνώμης της και την παρουσία της στον ανδροκρατούμενο δημόσιο βίο. Μέσω του έργου, ο Ιάκωβος Καμπανέλλης τολμά να ασκήσει κριτική στην ανδροκρατούμενη ελληνική κοινωνία της εποχής, η οποία ξεκινά να παρακμάζει και να φτάνει στο τέλος της.

## **2.2 «Αυτός και το πανταλόνι του» (1957)**

Το έργο γράφτηκε και παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το 1957 στο Θέατρο Τέχνης μαζί με άλλα τρία μονόπρακτα, τις «Βλαβερές συνέπειες του καπνού», του Άντον Τσέχωφ, τον «Άνθρωπο με το λουλούδι στο στόμα», του Λουίτζι Πιραντέλλο, και τη «Μυστική ζωή του Γουώλτερ Μίττυ», διασκευή του Καμπανέλλη στο ομώνυμο διήγημα του Τζέιμς Θάρμπερ.

### ***Η ιστορία***

Το «Αυτός και το πανταλόνι του» αποτελεί ένα μονόπρακτο μονόλογο ενός μεσήλικου Άνδρα και τοποθετείται στη μικρή κάμαρα στην οποία διαμένει ο πρωταγωνιστής. Μέσω του μονολόγου, ο άνδρας αναβιώνει παιδικές μνήμες, ενώ παράλληλα ονειρεύεται φαντασιακές σχέσεις και ιστορίες, οι οποίες απορρέουν από τη μοναξιά που αισθάνεται ο ίδιος, λόγω της αστικής ζωής. Ο ήρωας, αδύναμος να παλέψει για τις πεποιθήσεις του και την αδικία που αναγκάζεται ο ίδιος να υποστεί καθημερινά, κυρίως στον εργασιακό

τομέα, πλάθει ένα δικό του κόσμο, όπου έχει την οικονομική δυνατότητα να υποστηρίξει τη ζωή που εκείνος επιθυμεί.

Το έργο έχει κυκλική πορεία, καθώς ξεκινά με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο τελειώνει- με τον ήρωα να προσκαλεί μάταια μια αδέσποτη γάτα να μπει στο δωμάτιό του. Η κίνηση του, καθώς και η επιμονή που δείχνει, φανερώνει τη μοναξιά που αισθάνεται ο ίδιος και την ανάγκη του για συναναστροφή. Ταυτόχρονα, ο ίδιος παρατηρεί από το παράθυρό του τις γειτόνισσες που βρίσκονται καθισμένες στο παγκάκι απέναντι, φοβούμενος να συναναστραφεί μαζί τους. Μάλιστα, όταν οι δυο γυναίκες τον προσέχουν, ο ίδιος κρύβεται πίσω από τις κουρτίνες. Όταν η μία, ερωτικό ενδιαφέρον του ήρωα, τον προκαλεί να μιμηθεί το ουρλιαχτό του λύκου, με σκοπό να τρομάξει το μωρό της και αυτό να τραφεί, ο άνδρας δέχεται χωρίς διαμαρτυρία. Στη συνέχεια, το υπόλοιπο έργο αποτελεί ένα ψηφιδωτό αναμνήσεων και φαντασιώσεων, παρακινούμενες τόσο από τη σύντομη συναναστροφή του με τη γειτόνισσα όσο και από την απόπειρά του να περάσει την κλωστή από την τρύπα της βελόνας, στην προσπάθειά του να μπαλώσει το σκισμένο του παντελόνι.

Στο έργο αυτό, ο Καμπανέλλης, επηρεασμένος ίσως από τη διαμονή του στο στρατόπεδο του Μαουτχάουζεν, έχοντας βιώσει ο ίδιος τον εγκλεισμό και τη μοναξιά, αποδεικνύει για άλλη μια φορά πως ο Άνθρωπος αποτελεί κοινωνικό ον, καθώς μέσα από τις σχέσεις με τους γύρω του δίνει αξία στη ζωή του<sup>99</sup>. Η επιλογή του μικρού διαμερίσματος ως χώρου δράσης, σύμβολο της μοναξιάς και της μοναχικότητας, σημαίνει ταυτόχρονα την απαγόρευση της ανθρώπινης επικοινωνίας που επιβάλλει ο νέος αστικός τρόπος ζωής, τη στροφή προς τον εαυτό και την επιφανειακή ένταξη. Αποξενωμένος από τα γεγονότα του εξωτερικού κόσμου, αλλά ταυτόχρονα και από τον ίδιο του τον εαυτό, ο ήρωας πιέζεται να προσαρμοστεί στην πραγματικότητα και τη μοναξιά της αστικοποίησης. Ο χώρος λειτουργεί τόσο ως μέσο αναβίωσης αναμνήσεων όσο ως εφελτήριο ονειροπόλησης<sup>100</sup>.

<sup>99</sup> Πεφάνης, Γιώργος, «Απόσταγμα πενήντα θεατρικών χρόνων. Ο μοντέρνος Καμπανέλλης» στο: *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής Αθηνών* τ. ΛΓ', Αθήνα 2001, σ. 6.

<sup>100</sup> Διαμαντάκου, Καίτη, «Ο χώρος μια τριλογίας- «Εβδομη μέρα της δημιουργίας», «Η αυλή των θαυμάτων», «Η ηλικία της νύχτας»», στο: *Δρώμενα*, τ. 14, Αθήνα 1995, σ. 44.

Το ραδιόφωνο, το μοναδικό σύγχρονο αντικείμενο μέσα στο δωμάτιο, αποτελεί την υπενθύμιση της άφιξης της νεοελληνικής πραγματικότητας και την απώλεια της παλαιάς Ελλάδας.

### ***Τα γυναικεία πρόσωπα***

Τα γυναικεία πρόσωπα που διαφαίνονται στο μονόπρακτο, χωρίς φυσικά να εμφανίζονται στην πραγματικότητα, είναι η μητέρα του ήρωα και η εξιδανικευμένη εκδοχή της γυναίκας, την οποία ενσαρκώνει η γειτόνισσα με το μωρό και συγκεντρώνει στο πρόσωπό της όλες τις κοινωνικές ταυτότητες που της επιβάλλονται- της συζύγου- νοικοκυράς, της ερωμένης και της μητέρας. Επιπλέον, η προσωποποίηση της βελόνας και της κλωστής σε θηλυκές οντότητες βοηθά τον Άνδρα να εκφράσει τις απόψεις και τις προκαταλήψεις του αναφορικά με το γυναικείο φύλο.

Ο χαρακτήρας της γειτόνισσας Σοφίας απέχει πολύ από αυτό της Σοφίας στη φαντασίωση του άνδρα. Η πρώτη είναι καχύποπτη και υπερπροστατευτική με το παιδί της, το οποίο δεν παραχωρεί σε κανέναν, ενώ η Σοφία της φαντασίας του ήρωα εμπιστεύεται το βρέφος στον ίδιο, που επιθυμεί να την ξεκουράσει από τα μητρικά βάρη:

ΑΥΤΟΣ: Σοφία, αγάπη μου, άσε πια το παιδί... Κοιμήθηκε... Δεν κοιμήθηκε; Έλαμ μπράβο, δωσ' μου το να το βάλω στο καροτσάκι του... Για δεσ πώς μάκρυνε... Σε λίγο θα θέλει άλλο κρεβατάκι.

(Γελάει σιγά, ευχαριστημένος απ' το καμάρι.)

ΑΥΤΟΣ: [...] Το δικό σου το παιδί θέλω να κοιμάται σε καινούργιο κρεβατάκι. (Τρυφερά) Είσαι κουρασμένη; Όχι; Ματάκια μου, είσαι και πολύ, εγώ το βλέπω.<sup>101</sup>

Εξαιτίας της μοναξιάς που βιώνει ο ίδιος, έχει εξιδανικεύσει τον έρωτα και την εικόνα της γυναίκας, παρομοιάζοντας την με «βασίλισσα»

---

<sup>101</sup> Στο ίδιο, σ. 53.



και «θεά», αναγνωρίζοντας τη θεία φύση του θηλυκού, αναφέροντας ότι «κάνει θαύματα» και πως με ένα της βλέμμα «χορεύουν οι άγγελοι»<sup>102</sup>. Η γυναίκα εξισώνεται με το θείο και το αμόλυντο, καθαγιάζεται και εξιδανικεύεται μέσα από την αφήγηση του άνδρα, ο οποίος προσπαθεί ακόμα να μπαλώσει το σκισμένο παντελόνι του.

Τις οικιακές εργασίες του σπιτιού αναλάμβανε η μητέρα του ήρωα, την οποία επικαλείται, ενώ ταυτόχρονα αναπολεί και τα παιδικά και εφηβικά του χρόνια, τότε που δεν ήταν ένιωθε μοναξιά, όπως τώρα. Η μητέρα του εμφανίζεται εργατική, καθώς, όπως αναφέρει ο ήρωας, αφιέρωνε μεγάλο κομμάτι της μέρας της στη ραπτική:

ΑΥΤΟΣ: Σταμάτα πια... δε βαρέθηκες να ράβεις, να ράβεις, να ράβεις, να ράβεις... Πρωί, μεσημέρι, βράδυ... να ράβεις, να μπαλώνεις... στον ήλιο... στο κερί... στο φεγγάρι... στη λάμπα του πετρελαίου... ράβε, ράβε... μάνα μου, πόσες βελονιές να 'χειςβάλει... χιλιάδες, εκατομμύρια βελονιές.<sup>103</sup>

Η μητέρα του, καθώς ασχολούνταν συνεχώς με τη ραπτική και το μπάλωμα των ρούχων, δεν έδειχνε την απαραίτητη στοργή και προσοχή στο γιο της, με αποτέλεσμα ο ίδιος να αισθάνεται αδικημένος. Συγχρόνως, γίνεται αντιληπτή η ονειρική και υπερβατική διάσταση, την οποία προσδίδει ο Ιάκωβος Καμπανέλλης στη δραματουργία του, ενώ παράλληλα μέσω αυτής είναι δυνατή η αναζήτηση της υπαρξιακής αλήθειας, η ενδοσκοπήση του ήρωα. Η μητέρα του άνδρα, αν και νεκρή, ζωντανεύει ξανά μέσα από τις αναμνήσεις του, αποδεικνύοντας τη φανερή επιρροή του συγγραφέα από το ευρωπαϊκό θέατρο του Παραλόγου και συγκεκριμένα τον Λουίτζι Πιραντέλλο<sup>104</sup>. Στο πρόσωπο του ήρωα συγκεντρώνονται διάφορες εσωτερικές ατομικές ηλικίες, τονίζοντας το υπαρξιακό πλαίσιο του έργου. Όλα τα ηλικιακά πλαίσια συγκεντρώνουν τις διαφορετικές προσωπικότητες

<sup>102</sup> Στο ίδιο, σ. 54.

<sup>103</sup> Στο ίδιο, σσ. 56- 57.

<sup>104</sup> Πεφάνης, Γιώργος, «Η δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη και ο Luigi Pirandello. Εξιχνίαση μιας εκλεκτικής συγγένειας» στο: *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό. Διαδικασίες πρόσληψης της ελληνικής δραματουργίας από την Αναγέννηση ως σήμερα, Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2004, σ. 488.*

του άνδρα ανά τα χρόνια, ακόμη και την εν δυνάμει προσωπικότητα που συνοδεύει τις ταυτότητες του συντρόφου και πατέρα<sup>105</sup>.

Παράλληλα, μέσω των σκέψεών του, εκφράζει τις απόψεις του σχετικά με το γυναικείο φύλο και το ρόλο του. Σύμφωνα με τα λεγόμενά του, η Γυναίκα αποτελεί την τέλεια ομορφιά ως ερωμένη, στο ρόλο της μητέρας είναι αφιερωμένη στα παιδιά της, σε τέτοιο σημείο μάλιστα που, ο σύζυγος χρειάζεται να επεμβαίνει για να την ξεκουράσει. Επιπλέον, ως μεγαλύτερη, είναι καθήκον της να μαθαίνει τις νεαρότερες κοπέλες τα μυστικά της οικιακής οικονομίας, και οι ίδιες πρέπει να δεχτούν τη βοήθεια που τους προσφέρεται. Ο ήρωας αναφέρει στη γυναίκα, την αβοήθητη εν δυνάμει νοικοκυρά:

ΑΥΤΟΣ: Κοίτα, τρύπησες το δάχτυλό σου... να, ορίστε, μάτωσε... δωσ' μου να το πιπιλίσω... Εσύ είσαι μικρή ακόμα, πού μπορείς να ξέρεις να κεντάς, πρέπει να μάθεις... Γι' αυτό σου λέω, όποτε θες, έλα... έλα να σου δείξει η μάνα μου, και θα δεις, θα πάρεις άριστα στη χειροτεχνία...<sup>106</sup>

Ο συγγραφέας επιλέγει να μην προσδώσει όνομα στον ήρωα, χρησιμοποιώντας τη δεικτική αντωνυμία «Αυτός», και επιτρέποντάς του με αυτό τον τρόπο να αυτοπροσδιορίζεται μονάχα από την έμφυλη ταυτότητά του<sup>107</sup>, ιδιότητα η οποία επιφέρει ταυτόχρονα ορισμένους κανόνες συμπεριφοράς και στάσης. Επίσης η ανωνυμία του επιτρέπει στον αναγνώστη να αποφύγει την όποια προκατάληψη και τυχόν στερεοτυπικό φορτίο, τα οποία είναι δυνατό να προκύψουν από την ονοματοδοσία.

Στο μονόλογο «Αυτός και το πανταλόνι του», ο Ιάκωβος Καμπανέλλης επιθυμεί να καταδείξει τη μοναχικότητα που επικρατεί στον αστικό τρόπο ζωής και τα αστικά διαμερίσματα. Η ανεμελιά της παιδικής ηλικίας του ήρωα έρχεται σε ρήξη με τις ευθύνες και τη μοναξιά της ενήλικης, ενώ τα

---

<sup>105</sup> Στο ίδιο, σ. 489.

<sup>106</sup> Καμπανέλλης, ό.π., σ. 57.

<sup>107</sup> Bourdieu, ό.π., σ. 64

απωθημένα, οι φιλοδοξίες και οι προσδοκίες που είχε σε μικρότερη ηλικία αναδύονται στην επιφάνεια μέσα από την αφήγηση. Ο χαρακτήρας, μεσήλικας πλέον, βιώνει το φόβο της έκφρασης του, αδυνατεί να ζητήσει αύξηση από τον εργοδότη του, φοβάται τη συναναστροφή με τους γύρω του, ενώ, αβοήθητος και μόνος, προσπαθεί απεγνωσμένα να περάσει την κλωστή μέσα από την τρύπα της βελόνας. Περνάει την ώρα του να φαντασιώνεται τη συναναστροφή του με γυναίκες, τη δημιουργία οικογένειας και στενών δεσμών, χωρίς παρ' όλα αυτά να καταβάλει κάποια προσπάθεια για την επίτευξη αυτών των φαντασιώσεων. Έτσι, ο ίδιος, όπως και οι υπόλοιποι ήρωες του καμπανελλικού σύμπαντος, αποδέχεται σιωπηλά και παθητικά τη μοίρα του.

Παράλληλα με την εσωτερική ρήξη που βιώνει ο ήρωας, πραγματοποιείται μια έμμεση σύγκριση μεταξύ της σύγχρονης και της παραδοσιακής γυναίκας. Η πρώτη εκπροσωπείται από την Σοφία, στην οποία ο άνδρας συμπεριφέρεται με στοργή και αγάπη, προσπαθώντας να την ξεκουράσει από τα βάρη της μητρότητας. Από την άλλη πλευρά, η πιο παραδοσιακή αντίληψη παρουσιάζεται στο πρόσωπο της μητέρας του, η οποία αντιμετωπίζεται ως υπόχρεη των οικιακών εργασιών. Στο έργο «Αυτός και το πανταλόνι του» δίνεται η ευκαιρία της μελέτης όχι μόνο της κοινωνικής θέσης της γυναίκας, αλλά και τη θέαση της ίδιας μέσα από το ανδρικό βλέμμα.

### **2.3 «Η αυλή των θαυμάτων» (1957)**

Το έργο συγγράφηκε το 1957, όποτε και παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στη σκηνή του Θεάτρου Τέχνης, με σκηνοθέτη τον Κάρολο Κουν, μουσική του Μάνου Χατζιδάκι και σκηνικά του Γιάννη Τσαρούχη. Μάλιστα, σύμφωνα με τον Γιώργο Λαζάνη<sup>108</sup>, ο ίδιος ο Κουν δέχτηκε με ενθουσιασμό την παρουσίαση του έργου. Το δράμα αυτό αποτελεί ένα ιδιαίτερα σημαντικό κεφάλαιο του νεοελληνικού θεάτρου, καθώς ο Ιάκωβος Καμπανέλλης

<sup>108</sup> Λαζάνης, Γιώργος. «Ο Καμπανέλλης και το θαύμα της «αυλής» του» στο: *Η Λέξη*, τ. 34, Αθήνα (Μάιος 1984), σ. 326.

απεικονίζει με ρεαλισμό την ελληνική πραγματικότητα και τα προβλήματα, τα οποία ταλανίζουν το λαό, μέσα από τη μικροκοινωνία μιας εσωτερικής αυλής. Όπως έχει λεχθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο, το έργο αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα του «μικροαστικού θεάτρου», είδος το οποίο κυριάρχησε στο ελληνικό θέατρο μεταξύ 1956- 1964<sup>109</sup>. Ο μικροαστός ήρωας εμφανίζεται απαισιόδοξος μπροστά στην μετεμφυλιακή κοινωνική πραγματικότητα, ενώ λειτουργεί κατά κύριο λόγο παθητικά και μοιρολατρικά στα γεγονότα και τις δυσκολίες. Χωρίς να διαθέτει ταξική συνείδηση, ούτε κάποια συγκεκριμένη ιδεολογία, ο μικροαστός ήρωας επιδιώκει ανελλιπώς την κοινωνική του ανέλιξη σε αστό, προσπαθώντας να προσομοιάζει στη συμπεριφορά και τις συνήθειες<sup>110</sup>. Η ωφελιμιστική του διάθεση και η καιροσκοπία που τον χαρακτηρίζουν καταγράφουν την ελληνική κοινωνία της εποχής.

Το στρατόπεδο του Μαουτχάουζεν έφερε τον Ιάκωβο Καμπανέλλη σε επαφή με το συναίσθημα της συνύπαρξης, της αμοιβαιότητας και της αλληλεγγύης, όπως και την αίσθηση της κοινής ευθύνης και μοίρας<sup>111</sup>. Η αυλή αποτελούσε το σύμβολο της οικογένειας, της επικοινωνίας μεταξύ των κατοίκων, της αλληλεγγύης που παρέχουν ο ένας στον άλλον, έναν χώρο έκφρασης και εμπιστοσύνης των ανθρώπων που τη συνιστούσαν.

Η επιλογή της αυλής ως σκηνικό χώρο από τον Ιάκωβο Καμπανέλλη χρήζει ιδιαίτερης μνείας, καθώς αποτελεί καταλύτη στη σχέση μεταξύ των ηρώων, αλλά και στην πλοκή του δράματος. Καθώς η γραφή είναι ρεαλιστική, το ίδιο ρεαλιστικός είναι και ο χώρος δράσης. Η επιλογή της εσωτερικής αυλής, χαρακτηριστικό γνώρισμα της αστικής αρχιτεκτονικής των λαϊκών σπιτιών, ταυτόχρονα δημόσιος και ιδιωτικός χώρος, προσφέρει στους θεατές τη δυνατότητα να «κρυφοκοιτάξουν» την καθημερινότητα των ηρώων. Η αυλή είναι το ενωτικό χαρακτηριστικό μεταξύ των κατοίκων της, ο χώρος συνάντησης και συσπείρωσης ενάντια στην καινούρια τάξη

<sup>109</sup> Γραμματάς, Θεόδωρος, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα: Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία* τ. 1, εκδ. Εξάντας, Αθήνα 2002, σ. 197.

<sup>110</sup> Στο ίδιο, σ. 254.

<sup>111</sup> Πεφάνης, Γιώργος, *Ο γενέθλιος τόπος, το στρατόπεδο και η λειτουργία της μνήμης στην Καμπανελλική σκηνή*, Αθήνα 2011, σ. 4. <<https://www.goethe.de/resources/files/pdf8/pk7211751.pdf>>, ανάκτηση στις 23 Φεβρουαρίου 2020.

πραγμάτων που πλησιάζει και σημαίνει το τέλος των ανοιχτών χώρων<sup>112</sup>. Στην αυλή συνυπάρχουν χαρακτήρες διαφορετικοί μεταξύ τους, εκπρόσωποι είτε της παλιάς ελληνικής πραγματικότητας είτε της νέας αντίληψης των πραγμάτων, οι οποίοι αλληλεπιδρούν ο ένας με τον άλλον και δένουν αρμονικά μεταξύ τους.

### ***Η ιστορία***

Το έργο λαμβάνει χώρα, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, στην εσωτερική αυλή μιας λαϊκής συνοικίας στην πόλη της Αθήνας, όπου οι κάτοικοί της, πρόσφυγες και ντόπιοι, αλληλεπιδρούν μεταξύ τους, έχοντας ως συνδετικό μέσο την αυλή. Οι άνθρωποι που διαμένουν στο σύμπλεγμα κατοικιών συνιστούν 6 οικογένειες, ενώ παρουσιάζονται ως χαρακτηριστικό δείγμα μικροαστών της εποχής, με την ίδια ψυχοσύνθεση και επιδιώξεις<sup>113</sup>. Αρχικά το ενδεχόμενο της εμφάνισης και της καθημερινής τριβής ενός ξένου, και μάλιστα ενός άνδρα, στη ζωή των κατοίκων της αυλής, τaráσσει την κοινότητα. Οι ήρωες προσπαθούν με κάθε τρόπο να μεταπείσουν την Αννετώ σχετικά με την επινοκίαση του διαμερίσματος η οποία όμως δεν πτοείται. Στο τέλος του έργου, οι κάτοικοι της αυλής εξαναγκάζονται να εγκαταλείψουν τα σπίτια τους, καθώς στο οικόπεδο θα χτιστεί σύμπλεγμα πολυκατοικιών, αποδεχόμενοι στωικά τη μοίρα τους<sup>114</sup>.

### ***Οι χαρακτήρες του έργου***

Το έργο του Καμπανέλλη εκφράζει απόλυτα την τυχοδιωκτική διάθεση που επικρατούσε και την ανάγκη για κύρος, καθώς και το μοτίβο της συλλογικής τύχης που φέρουν οι κάτοικοι των πόλεων<sup>115</sup>. Ο Έλληνας, αβέβαιος για το μέλλον του και την οικονομική του κατάσταση, αναζητούσε συνεχώς

---

<sup>112</sup> Διαμαντάκου, ό.π., σ. 42.

<sup>113</sup> Στο ίδιο, σ. 257.

<sup>114</sup> Γραμματάς, Θεόδωρος, «Χρονικότητα του «είναι» και διαχρονικότητα του τραγικού- Διαστάσεις της «Μοίρας» στο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη» στο: *Δρώμενα*, τ. 14 (Μάιος- Ιούνιος 1995), Αθήνα σ. 15.

<sup>115</sup> Γραμματάς, Θεόδωρος, «Μεταπολεμικό Ελληνικό θέατρο- Συνθήκες πρόσληψης και μηχανισμοί αφομοίωσης του ξένου προτύπου» στο: *Σύγκριση της ελληνικής με τις ξένες λογοτεχνίες και καλές τέχνες* τ. 5, Αθήνα 1993 σ. 24.

τρόπους εγκαθίδρυσης της μονιμότητας. Η Βούλα και ο Μπάμπης, οι οποίοι αρέσκονται στην πλουσιοπάροχη ζωή και τις ανέσεις που επιφέρει το χρήμα, αλλά είναι πολύ σπάταλοι, ονειρεύονται τη μετανάστευσή τους στην Αυστραλία, προσπαθώντας να αποδιώξουν την οικονομική ανασφάλεια που επικρατεί στον ελληνικό χώρο. Οι ίδιοι είναι αρκετά παρορμητικοί και συναισθηματικοί, με αποτέλεσμα τους συνεχείς χωρισμούς και επανασυνδέσεις τους. Όταν επιτέλους επιτυγχάνεται η φυγή τους, πέφτουν θύματα απάτης και αναγκάζονται να επιστρέψουν στην αυλή και την καθημερινότητά τους. Η ασταθής οικονομική κατάσταση του ζευγαριού αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικά της μεταπολεμικής ελληνικής κοινωνίας, η οποία καταφεύγει στο εξωτερικό τυχοδιωκτικά, διατηρώντας την ψευδαίσθηση της επαγγελματικής και οικονομικής αποκατάστασης, συχνά καθιστώντας τον ξένο τόπο σαν κάτι μυθικό. Συγκεκριμένα, για τη μετανάστευση στην Αυστραλία, ο Μπάμπης αναφέρει:

ΜΠΑΜΠΗΣ: Εκεί έχει δουλειά, δουλειά όχι αστεία. Χέρια να 'χεις να δουλεύεις... Κι έτσι να 'σαι λίγο καπάτσος να στήσεις μια δική σου δουλίτσα... Πάει, αυτό είναι, πήρες τ'απάνω...

ΣΤΕΛΙΟΣ: Βέβαια, εκεί οι τόποι είναι παρθένοι... Τον θένε τον άνθρωπο... Τονε βαστάνε... να μη φύγευ... Δεν τονε διώχνουνε συνεχώς...

ΜΠΑΜΠΗΣ: Βρίσκουνε και χρυσάφι ακόμη... Υπάρχουνε ερημιές που δεν πάτησε ακόμη πόδι ανθρώπου... Πάνε και βρίσκουνε χρυσάφι και πετρέλαιο... Έτσι όπως στον κινηματογράφο...<sup>116</sup>

Από την άλλη, ο Ιορδάνης και η σύζυγός του, Αστά, είναι πρόσφυγες από τη Μικρά Ασία. Ο πρώτος είναι δυνατόν να χαρακτηριστεί ονειροπόλος και ρομαντικός χαρακτήρας, καθώς βρίσκεται μονίμως εγκατεστημένος στην μικρή ταράτσα που υπάρχει πάνω από τα σπίτια και λειτουργεί ως επέκταση της αυλής<sup>117</sup>, και ο οποίος είναι ταυτοχρόνως εντός και εκτός της αυλής, πίνοντας κρασί και μονολογώντας. Η μικρή ταράτσα λειτουργεί

<sup>116</sup> Καμπανέλλης, Ιάκωβος, *Θέατρο: Τόμος Α'* - «Εβδομη μέρα της δημιουργίας», «Η αυλή των θαυμάτων», «Η ηλικία της νύχτας», εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1999, σ. 124.

<sup>117</sup> Διαμαντάκου, ό.π., σ. 44.

μέχρι τέλους ως καταφύγιο για τον ήρωα, ο οποίος καταφέρνει να επιβλέπει να δρώμενα της αυλής περνώντας απαρατήρητος. Ο ίδιος αρνείται την άμεση συναναστροφή με τους παρευρισκόμενους στην αυλή, δηλώνοντας έτσι την αδυναμία του για προσαρμογή στις εξελίξεις της καθημερινότητας. Εκφράζεται με έναν ιδιαίτερο λυρισμό, με ρήσεις και αποφθέγματα φιλοσοφικού περιεχομένου, δείχνοντας με αυτό τον τρόπο τη στάση του προς την κοινωνία:

«Πίνω κρασάκι μου, θυμάμαι... βλέπω ουρανόν και κοιμάμαι... Δεν μπορώ πια εκεί κάτω... Καρδιά μου αρρώστησε, μπαίλντισε... [...] Καλή βροχή... άμα βρέχει εγώ ανοίγω στόμα την πιω όλη... Στέγη ποτέ... ποτέ... Ουρανός καλύτερη στέγη... Τρεις φορές εμένα πήρανε στέγη... τρεις φορές... Ουστ...! Ουρανόν κανείς δε μου πάρει...! Ουστ...!»<sup>118</sup>

Στο παραπάνω απόσπασμα καθίσταται φανερή η σχέση ανάμεσα στον Ιορδάνη και το ταρατσάκι. Εκεί πάνω ο ίδιος αισθάνεται πιο κοντά στα ουράνια πράγματα, αφήνοντας πίσω τα εγκόσμια, ασπαζόμενος τη μοναχικότητα που του προσφέρεται. Ο ήρωας αντιπροσωπεύει το ελληνικό στοιχείο, το οποίο παραμένει αλώβητο υπό οποιαδήποτε συνθήκη. Ο τόπος αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της προσωπικότητας του Έλληνα, με τον οποίο αναπτύσσεται μια σχέση εξάρτησης και αλληλοπροσδιορισμού. Ο Ιορδάνης αναφέρει πως έχει καταφύγει στην αλλαγή τόπου τρεις φορές, υπερασπιζόμενος το δικαίωμά του για μόνιμη εγκατάσταση. Από την αρχή, κιόλας, του έργου, ο Ιορδάνης αντιστέκεται στις μεταβολές του περιβάλλοντος γύρω του. Στο τέλος, μάλιστα, όταν όλοι οι κάτοικοι της αυλής αναγκάζονται να εγκαταλείψουν τα σπίτια τους, καθώς στη θέση τους θα χτιστούν πολυκατοικίες, ο Ιορδάνης αρνείται να φύγει, προβάλλοντας αντίσταση ακόμα και στην Αστυνομία, αναφέροντας πως «Θα μας διώξουνε κι από κει, Μπάμπης... θα μας διώξουνε...», εκφράζοντας το φόβο του για το αβέβαιο μέλλον και το νέο τρόπο ζωής που του επιβάλλεται. Τα δύο παιδιά τους, ο Γιάννης και ο Γιοακείμ, έχουν

<sup>118</sup> Καμπανέλλης, ό.π., σσ. 111- 112.

δευτερεύοντα ρόλο στο έργο. Ο Γιοακείμ δεν εμφανίζεται καθόλου, με αποτέλεσμα η Αστά να τον ψάχνει καθ' όλη τη διάρκεια της εξέλιξης του δράματος, ενώ ο Γιάννης είναι ερωτευμένος με την Ντόρα, χωρίς όμως να της έχει εκφράσει ποτέ τον έρωτά του. Ο ίδιος βοηθά τόσο τη μητέρα όσο και τον πατέρα του, μεταφέροντας πράγματα από το κυρίως σπίτι στο ταρατσάκι, ενώ στο τέλος του έργου αποκαλύπτει την απόφασή του να δώσει εξετάσεις για μόνιμος υπαξιωματικός. Η απόφαση του δηλώνει την ανάγκη του ίδιου, ακόμα και σε τόσο μικρή ηλικία, για οικονομική σταθερότητα και ασφάλεια, την οποία θέλει με τη σειρά του να παρέχει στους γονείς του.

Οι χαρακτήρες του ζευγαριού Στέλιος και Όλγα αποτελούν επίσης χαρακτηριστικά της ελληνικής μεταπολεμικής κοινωνίας. Ο Στέλιος είναι εθισμένος στα τυχερά παιχνίδια, μικροαπατεώνας, ενώ θεωρεί υποχρέωση του να παρέχει στη σύζυγό του μια πλουσιοπάροχη ζωή, καθώς εκείνη κατάγεται από «οικογένεια ξεπεσμένων Ρώσων αριστοκρατών»<sup>119</sup>. Όπως και ο Μπάμπης, έτσι και ο ίδιος ονειρεύεται τη μετανάστευση στην Αυστραλία, όπου υποστηρίζει ότι θα γίνει ο ιδανικός σύζυγος για την Όλγα, λόγω της οικονομικής ασφάλειας που θα νιώθει. Η Όλγα τον θεωρεί αδύναμο, έχοντας χάσει τη δυνατότητα της οικονομικής τους υποστήριξης και, ως εκ τούτου, την ανδρική του ταυτότητα. Όταν εισβάλλει στην αυλή ένας άνδρας, ζητώντας από τον Στέλιο τα χρωστούμενα του, η Όλγα παρακινεί το σύζυγό της να τον χτυπήσει. Ο ίδιος όμως αρνείται, αδυνατώντας να υπερασπιστεί την τιμή τη δική του και της οικογένειάς του, να υποστηρίξει το ρόλο του, ώσπου στον άνδρα επιβάλλεται ο νεοφερμένος Στράτος, κερδίζοντας με αυτό τον τρόπο την αποδοχή των κατοίκων της αυλής και λαμβάνοντας το ρόλο του δυνατότερου, εξευτελίζοντας παράλληλα τον Στέλιο. Ο σύζυγός της παραμελεί σημαντικά την Όλγα, η οποία στρέφει το ερωτικό της ενδιαφέρον στον Στράτο, ορμώμενη από τη σωματοποίηση της κοινωνικής σχέσης κυριαρχίας μεταξύ των δύο φύλων<sup>120</sup>, της οποίας αποτελεί εκφραστής. Ο Στράτος δανείζει συνεχώς χρήματα στον Στέλιο, τόσο για να έχει ελευθερία κινήσεων,

<sup>119</sup> Στο ίδιο, σ. 152.

<sup>120</sup> Bourdieu, Pierre, ό.π., σ. 64.



εκμεταλλευόμενος την απουσία του συζύγου, όσο και για να υποβαθμίσει τον πρώτο στα μάτια της Όλγας, η οποία πλέον τον αντιμετωπίζει ως εξευτελισμένο.

Παρατηρείται ξανά, όπως και στα παραπάνω έργα του Καμπανέλλη, το μοτίβο του ανδρισμού και της τιμής. Ο Στέλιος καταλήγει να χάνει τη ζωή του εξαιτίας της απώλειας της τιμής του στον περίγυρο της Αυλής. Η απιστία της Όλγας σηματοδοτεί τον επικείμενο θάνατο του ήρωα, ο οποίος αρνείται να δεχτεί τη ντροπή που του επιβάλλεται μέσω της συγκεκριμένης πράξης.

### ***Οι γυναικείοι χαρακτήρες***

Οι γυναικείοι χαρακτήρες της «Αυλής των Θαυμάτων» επίσης βρίσκονται στο μεταίχμιο μεταξύ της παραδοσιακής ελληνικής κουλτούρας και της σύγχρονης ευρωπαϊκής, η οποία εισάγεται με βίαιο τρόπο στην καθημερινότητα τους. Η Όλγα αποτελεί την πιο παραδοσιακή Γυναίκα, η οποία επιζητά την ανδρική προστασία ως ένδειξη ασφάλειας και σιγουριάς. Μέσω του παράνομου δεσμού της με τον Στράτο, καλύπτει τη συγκεκριμένη ανάγκη της για προστασία, χωρίς παρ' όλα αυτά να επιθυμεί να χωρίσει με τον Στέλιο. Η αδυναμία της αυτή μαρτυρά την παραδοσιακή φύση της, η οποία την προτρέπει να παραμείνει με τον άνδρα της από λύπηση, αν και δεν τρέφει πλέον συναισθήματα για εκείνον. Για αυτήν, ο Έρωτας και ο γάμος είναι ένα κοινωνικό συμβόλαιο, και όχι κάτι το απελευθερωτικό. Η ίδια, όπως και οι υπόλοιποι, θεωρεί σημαντική τη διατήρηση της ηθικής και της δημόσιας τιμής της, σκέψη η οποία λειτουργεί αποτρεπτικά στην επανένωσή της με τον Στράτο, μετά την αυτοκτονία του Στέλιου, για την οποία η ίδια θεωρεί πως είναι υπεύθυνη. Αν και έχει χάσει πλέον το ερωτικό της ενδιαφέρον για το σύζυγό της και ταυτόχρονα δεν τον υπολογίζει, θεωρώντας πως τη ντροπιάζει, παραμένει παντρεμένη μαζί του, διαφυλάσσοντας την τιμή της στην κοινωνία.

Η Βούλα, η οποία κακοποιείται συχνά από το σύζυγο της, Μπάμπη, συνεχίζει να διατηρεί την αξιοπρέπεια και το δυναμισμό της μετά τον χωρισμό, ενώ με την επιστροφή του συζύγου της και την επανασύνδεσή τους αποδεικνύεται η τοξική εξάρτηση που υπάρχει μεταξύ τους. Η Βούλα είναι μια γυναίκα περιποιημένη, αποζητεί μια πλουσιοπάροχη και γεμάτη ανέσεις ζωή, την οποία πιστεύει ότι θα αποκτήσει με τη μετανάστευσή της στην Αυστραλία. Όμως, παρ' όλη την κακοποίηση που δέχεται από τον Μπάμπη, την απασχολεί σε μεγαλύτερο βαθμό η κοινωνική εικόνα της στην κοινωνία της αυλής, με αποτέλεσμα τη διαρκή επανασύνδεση τους.

Η Ντόρα είναι αναμφίβολα η χειραφετημένη γυναίκα της σύγχρονης εποχής, απελευθερωμένη αποδεικνύει σε κάθε ευκαιρία τη θηλυκότητά της, καθώς φλερτάρει χωρίς φραγμούς, ενώ παράλληλα αρνείται την ασφάλεια που θα της παρέχει η ενδεχόμενη αποκατάσταση της. Κατά κύριο λόγο την απασχολεί η διασκέδαση της, αδιαφορώντας για τη συμβατική ζωή των γυναικών της εποχής. Ονειρεύεται να γίνει ηθοποιός, να αποκτήσει πλήρη οικονομική ανεξαρτησία και διψάει για νέες εμπειρίες. Παράλληλα, εκμεταλλεύεται τον ανδρικό πληθυσμό που την περιβάλλει, και ιδιαίτερα τον Γιάννη, υποχρεώνοντας τους να ικανοποιήσουν τις επιθυμίες της:

ΝΤΟΡΑ: Ένα λεφτό... Αχ πού 'ναι τα παιδιά... πού πήγανε όλα...;

ΓΙΑΝΝΗΣ: Τι θες;

ΝΤΟΡΑ: Να στείλω να μου πάρουνε τις άσπρες μου γόβες... Τις έδωσα για καθάρισμα... Πώς να πάω ως εκεί με τη ρόμπα...

ΓΙΑΝΝΗΣ: Πάω εγώ... <sup>121</sup>

Η Αστά είναι λιγομίλητη, περιποιητική, φροντίζει την οικογένειά της και εκφράζει την παλιά γενιά, αυτή που επιθυμεί τη Γυναίκα να μην αντιμιλά στο σύζυγό της και να αποτελεί τη νοικοκυρά του σπιτιού, υπεύθυνη για την ευημερία και την ασφάλεια όλων των μελών της οικογένειάς της. Αποκαλεί τον σύζυγό της, Ιορδάνη, «αφέντη» της, ενώ μέχρι το τέλος του έργου και τη φυγή από την αυλή, η Αστά αναζητεί το γιο της, Γιοακείμ,

---

<sup>121</sup> Καμπανέλλης, ό.π., σ. 103.

αναδεικνύοντας τη μητρική της ταυτότητα. Καθώς η ίδια και ο σύζυγός της είναι πρόσφυγες, σε αντίθεση με αυτόν, αποδέχεται παθητικά τη φυγή από έναν τόπο, χωρίς να προβάλλει αντίσταση ή να εκφράζει παράπονο:

ΑΣΤΑ: Σάματι είναι η πρώτη βολά...; Είχαμε και τρισχειρότερα...<sup>122</sup>

Τέλος, η Μαρία και η Αννετώ συνιστούν δυο τελειώς διαφορετικές μεταξύ τους ηρωίδες. Η Αννετώ είναι χήρα, σε προχωρημένη ηλικία, η οποία αρέσκεται να αφήνει να εννοηθεί πως η ίδια κατάγεται από την Αγγλία, κάτι το οποίο όπως δεν ισχύει, καθώς η κόρη της έχει παντρευτεί και μένει εκεί. Λειτουργεί ως σύμβουλος των γυναικών της αυλής, κυρίως λόγω της ηλικίας και των εμπειριών της. Είναι ειλικρινής, απελευθερωμένη και ανοιχτόμυαλη, παρ' όλα αυτά ενδιαφέρεται σε μεγάλο βαθμό για τη δημόσια εικόνα της, επιθυμώντας να νιώθει ανώτερη από τους γύρω της, για αυτό κιόλας το λόγο υποκρίνεται πως κατάγεται από την Ευρώπη. Οι οικονομικές δυσκολίες της, οι οποίες την αναγκάζουν να υπενοικιάσει το δωμάτιο στο οποίο διαμένει, παράλληλα την ωθούν στην εξιδανίκευση των χωρών του εξωτερικού, όπως ακριβώς συμβαίνει με τον Μπάμπη και τον Στέλιο, στην περίπτωση της Αυστραλίας. Όμως, στο τέλος του έργου, η έννοια της Αγγλίας ως πλουσιοπάροχης χώρας, αποδομείται από την ίδια, καθώς τη χώρισε από την κόρη της, εξωθώντας την στη μοναξιά:

ANNETΩ: [...] Κάνε παιδιά να 'ρθει η Αγγλία να σου τα πάρει...[...]<sup>123</sup>

ANNETΩ: [...] Είμαι γριά, δεν έχω κανέναν στον κόσμο... δεν το 'θελα... δεν το 'θελα... [...] Πάρε τον άλλον... μην μείνεις μονάχη... εμένα δες... είμαι θεομόναχη εγώ...<sup>124</sup>

Η Μαρία είναι σύζυγος ναυτικού, όμως δηλώνει ότι δεν έχει άνδρα, επιζητά την ανδρική προστασία και ασφάλεια, καθώς αισθάνεται απροστάτευτη μπροστά στις αλλαγές που συμβαίνουν στην αυλή, και ειδικότερα στην εμφάνιση του ξένου ενοικιαστή, Στράτου. Η Αννετώ και η

---

<sup>122</sup> Στο ίδιο, σ. 180.

<sup>123</sup> Στο ίδιο, σ. 173.

<sup>124</sup> Στο ίδιο, σ. 181.

Βούλα την προτρέπουν να διασκεδάσει και να αναζητήσει εραστή, όμως η ίδια αρνείται πεισματικά, τηρώντας την τιμή της παντρεμένης γυναίκας. Στη συνέχεια του έργου, όμως, η ίδια παρουσιάζεται να διασκεδάζει, αποδεικνύοντας ότι η παντρεμένη γυναίκα της νέας εποχής διεκδικεί την παρουσία της εκτός της οικίας. Με αυτό τον τρόπο η Μαρία αποδέχεται τη νέα πραγματικότητα, η οποία επιτάσσει ανεξαρτησία, απελευθέρωση και ισότητα.

Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης στην «Αυλή των θαυμάτων» θέλησε να αναδείξει το πέρασμα από την παραδοσιακή Ελλάδα στη νέα, όπου ο εκσυγχρονισμός ισούται με την ανάγκη για ασφάλεια, τόσο οικονομική όσο και συναισθηματική. Οι μηχανικοί, οι οποίοι εμφανίζονται προς το τέλος του δράματος, αποτελούν τη βίαιη εισβολή της νέας τάξης πραγμάτων, της νέας αστικής αρχιτεκτονικής, η οποία προτάσσει την εξάλειψη των εσωτερικών αυλών και την κατασκευή απρόσωπων πολυκατοικιών. Το συναίσθημα δίνει τη θέση του στον ορθολογισμό, ενώ συγχρόνως ξεκινά η ακμή του καπιταλισμού και του καταναλωτισμού, τα οποία αποδέχονται στωικά οι ήρωες. Η εν λόγω παθητικότητα στις κοινωνικές εξελίξεις αφορά και το γυναικείο πληθυσμό της αυλής, καθώς οι ηρωίδες αποδέχονται τις αλλαγές αδιαμαρτύρητα, αλλαγές οι οποίες θα οδηγήσουν σε βάθος χρόνου στη χειραφέτησή τους. Οι ίδιες, εγκαταλείποντας τον ασφαλή μικρόκοσμο της αυλής, βρίσκονται ξαφνικά εκτεθειμένες στις επικείμενες μεταρρυθμίσεις στον ελληνικό χώρο.

#### **2.4 «Το μεγάλο μας τσίρκο» (1972)**

Το έργο «Το μεγάλο μας τσίρκο» γράφτηκε το 1972 και παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο θέατρο «Αθήναιον» την ίδια χρονιά, έχοντας ως αποτέλεσμα τη σύλληψη των πρωταγωνιστών του Τζένη Καρέζη και Κώστα Καζάκου το 1973. Η δικτατορική κυβέρνηση, όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, προσπαθούσε να καταπιέσει την ελευθερία του λόγου, ακόμα και στην τέχνη του θεάτρου. Το έργο, σύμφωνα με τον Ιάκωβο

Καμπανέλλη «υποβλήθηκε με το πλαστό διαβατήριο του ιστορικού έργου, τμηματικά και χωρίς σειρά για να μη γίνεται αντιληπτό τι νόημα χτίζει. Μαζί υποβλήθηκαν επεισόδια που δεν επρόκειτο να παιχτούν, που ήταν γραμμένα επίτηδες για να κοπούν απ' τη λογοκρισία, να χρησιμεύουν δηλαδή σαν αλεξικέραυνα, για να σωθούν τα άλλα. Με την ταχτική αυτή οι ζημιές από τις περικοπές δε μας χάλασαν το έργο. [...]»<sup>125</sup>. Η ελληνική ιστορία και μυθολογία είναι περισσότερο «εύπλαστα», προσιτά στο ευρύ κοινό, ενώ δέχονται πιο εύκολα τη σάτιρα<sup>126</sup>.

Είναι φανερές οι έμμεσες αναφορές του Καμπανέλλη στο καθεστώς καταπίεσης της δικτατορίας, τόσο στους διαλόγους όσο και στα τραγούδια που παρουσιάζονται, καθώς και οι προτροπές του για εξέγερση και ελπίδα. «Το Μεγάλο μας τσίρκο» υπάγεται στο ώριμο έργο του συγγραφέα, τότε που ο Ιάκωβος Καμπανέλλης ήταν ενταγμένος στον πολιτικό και κοινωνικό αγώνα της εποχής, υπερασπιζόμενος το την εργατική τάξη και τον ελληνικό λαό. Με την πτώση της δικτατορίας, το 1974, το έργο παρουσιάστηκε ξανά, αυτή τη φορά με την κανονική αλληλουχία των επεισοδίων, σημειώνοντας για άλλη μια φορά μεγάλη επιτυχία.

Το έργο παρουσιάζει συνοπτικά και με σατιρικό τρόπο, την ιστορία της Ελλάδας προς την απελευθέρωση, από την αρχαιότητα έως και τη γερμανική κατοχή του 1941. Μέσα από αλληγορίες και κρυφά μηνύματα, ο θίασος προέτρεπε το κοινό να συσπειρωθεί και να εναντιωθεί, ενώ παράλληλα δημιουργούσε ένα αντιδικτατορικό κλίμα, το οποίο οδήγησε στην εξέγερση του Πολυτεχνείου, το Νοέμβριο του 1973. Το έργο ανήκει στην πολιτική τριλογία του Καμπανέλλη μαζί με «Το κουκί και το ρεβύθι» (1974) και τον «Εχθρό λαό» (1975), και τα οποία προάγουν την πολιτική σκέψη του συγγραφέα. Η επιθεώρηση αποτελείται από αυτοτελείς ιστορίες, στις οποίες παρεμβάλλονται τραγούδια και διάλογοι από τους δυο παρουσιαστές του «τσίρκου», οι οποίοι σχολιάζουν τα γεγονότα. Μέσα από

---

<sup>125</sup> Καμπανέλλης, Ιάκωβος, *Θέατρο: Τόμος Η'*- «Το μεγάλο μας τσίρκο», Ο εχθρός λαός», εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2010, σ. 14

<sup>126</sup> Γεωργουσόπουλος, Κώστας, «Το μεγάλο μας τσίρκο» στο: *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου- II. Ελληνικό θέατρο*, εκδ. Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα <sup>3</sup>2008, σ. 97.

το έργο προκύπτει ο αυτοσαρκασμός για την ιστορία του ελληνικού έθνους. Άλλωστε, όπως αναφέρει και το Ρωμιάκι «[...] για μας τους ανθρώπους το πιο διασκεδαστικό θέαμα είναι οι άνθρωποι. [...]»<sup>127</sup>. Μέσω της τεχνικής του θεάτρου εν θεάτρω<sup>128</sup>, ο Ιάκωβος Καμπανέλλης εγκιβωτίζει τις μπρεχτικές και πιραντελλικές τεχνικές και αναβιώνει την ιστορία του ελληνικού έθνους από τη σκοπιά της επιθεώρησης. Βέβαια, σε κριτική του, ο Κώστας Γεωργουσόπουλος, κατηγόρησε το συγγραφέα για υποτίμηση του κοινού, καθώς κάθε επεισόδιο επεξηγούνταν σχολαστικά, αποτρέποντας τους θεατές να αναπτύξουν την κριτική τους σκέψη<sup>129</sup>. Από την άλλη πλευρά, ο Βάλτερ Πούχνερ έχει αναφέρει πως «[...] χρησιμοποιεί και σέβεται ο Καμπανέλλης τους μύθους και τα καθιερωμένα σχήματα της παράδοσης, συγχρόνως όμως τα υπερβαίνει με το ανθρωπιστικό του χιούμορ ή πλάθει και καινούργια. [...]».<sup>130</sup>

## ***Η ιστορία***

Το έργο παρουσιάζουν ο Ρωμίος και το Ρωμιάκι, οι οποίοι σχολιάζουν τα διαλογικά επεισόδια και τα τραγούδια, θυμίζοντας κατά κάποιον τρόπο τον Καραγκιόζη και το Κολλητήρι<sup>131</sup>. Ξεκινώντας από την αρχαιότητα και τον Κρόνο, ο οποίος καταβροχθίζει τα παιδιά του, γεγονός το οποίο προκάλεσε την αγανάκτηση της συζύγου του, Ρέας, η οποία, με σκοπό να προφυλάξει τον Δία, τυλίγει μια κουβέρτα γύρω από μια πέτρα και τη δίνει στον Κρόνο. Με αυτό τον τρόπο η Ρέα, ως άλλος ελληνικός λαός, έδειξε την άναρχη φύση της και αντιστάθηκε στο κυρίαρχο της. Την ιστορία την αναφέρουν ο Ιερέας, ο Ραβδούχος και ο Βασιλιάς, όλοι τους εκπρόσωποι του Κράτους, οι

<sup>127</sup> Καμπανέλλης, ό.π., σ. 21.

<sup>128</sup> Γακοπούλου, Κωνσταντίνα. *Θέατρο και μεταθέατρο, Θέσεις και αντί-θέσεις πάνω στην ερμηνεία της αρχαίας τραγωδίας*. Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Κλασικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 2008 σ. 197. <<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/18856>>, ανάκτηση στις 25 Φεβρουαρίου 2020.

<sup>129</sup> Γεωργουσόπουλος, ό.π., σ. 98.

<sup>130</sup> Πούχνερ, Βάλτερ, «Τα πολλαπλά εγώ του Ιάκωβου Καμπανέλλη- Ο εσωτερικός διάλογος των ηλικιών στο έργο «Μια συνάντηση κάπου αλλού»» στο: Πούχνερ, Βάλτερ, *Είδωλα και ομοιώματα- Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2000, σ. 132.

<sup>131</sup> Πεφάνης, Γιώργος, «Η ιστορική διάσταση στην πολιτική τριλογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη: «Το μεγάλο μας τσίρκο», «Το κουκί και το ρεβύθι», «Ο εχθρός λαός»» στο: *Θέματα λογοτεχνίας* τ. 30, Αθήνα (Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 2005), σ. 59.

οποίοι χαρακτηρίζουν την τιμωρία του Κρόνο ως «ασέβεια, επανάσταση, αλλαγή, αναρχία»<sup>132</sup>. Ο Καμπανέλλης επιθυμούσε να παρομοιάσει τον Κρόνο με την Ελλάδα, η οποία, όπως ακριβώς και ο Τιτάνας, τρώει τα παιδιά της, μέσα από τις πολεμικές διενέξεις και την κατοχή της από άλλους λαούς.

Στη συνέχεια το κοινό παρακολουθεί ένα επεισόδιο από το μαντείο των Δελφών, στο οποίο έχουν καταφύγει οι Μακεδόνες, με σκοπό να δώσουν τον ευνοϊκό χρησμό της Πυθίας στο βασιλιά Φίλιππο, ώστε να κινηθεί εναντίον του Αθηναίου Δημοσθένη. Εκεί, το ρόλο της Πυθίας τον λαμβάνει το Ρωμιάκι, καθώς η πρωτότυπη Πυθία εγκατέλειψε το μαντείο ως πράξη αντίστασης στον Μακεδόνα βασιλιά. Στο επεισόδιο σατιρίζεται η αντικομμουνιστική δράση της Δικτατορίας στο θεατρικό και στο καλλιτεχνικό χώρο:

ΙΕΡΕΑΣ: Μα αφού τα ξέρετε, είχαμε μεγάλες φασαρίες με τους παλιούς. Είδαμε και πάθαμε να απαλλάξουμε το Μαντείο απ' τις παλιές επιρροές... μέχρι ξύλο έπεσε!<sup>133</sup>

Μέσα από το επεισόδιο γίνεται φανερή η προχειρότητα μέσω της οποίας οι Μακεδόνες-Χούντα αποφασίζουν για την κατάσταση της χώρας. Η Πυθία, ζαλισμένη από το κρασί και ενώ ερωτοτροπεί με τον Μακεδόνα Α', σε απειλή του δεύτερου ότι θα φύγει, η ίδια απάντησε «Άμα φύγεις... μη φύγεις... κι άμα έρθεις, να 'ρθεις, έτσι;»<sup>134</sup>, ρήση την οποία την μετάφρασαν ως «Το μη προς φυγείν, ου φυγείν»<sup>135</sup>, μετατρέποντας την κατάσταση προς το πολιτικό συμφέρον τους.

Το επόμενο επεισόδιο αφορά την περίοδο του Βυζαντίου κατά την αυτοκρατορία του Ανδρόνικου. Στο χωρίο παρουσιάζεται ο Ζητιάνος, ο οποίος μονολογεί αναφορικά με την οικονομική και πολιτική κατάσταση της αυτοκρατορίας και την ευμάρεια στην οποία βρίσκεται. Μάλιστα, ο ίδιος καλεί τους περαστικούς να θυμηθούν πώς ήταν η αυτοκρατορία πριν την

<sup>132</sup> Καμπανέλλης, ό.π., σ. 27.

<sup>133</sup> Στο ίδιο, σ. 31.

<sup>134</sup> Στο ίδιο, σ. 37.

<sup>135</sup> Στο ίδιο, σ. 38.

έλευση του Ανδρόνικου, συγκρίνοντας την τεράστια αλλαγή που επήλθε με την άνοδό του στην εξουσία, σατιρίζοντας για άλλη μια φορά την εξουσία που ασκεί ο Γεώργιος Παπαδόπουλος.

Στη συνέχεια εξιστορείται ο ερχομός του Όθωνα, ως σωτήρα του ελληνικού κράτους ενάντια στους Τούρκους. Σατιρίζεται η επιβολή των Μεγάλων Δυνάμεων στο ελλαδικό χώρο με την επιβολή του βασιλιά Όθωνα στην εξουσία. Στο επεισόδιο, οι απεσταλμένοι του Όθωνα αναζητούν δοσίλογους ανάμεσα σε ήρωες του πολέμου. Οι Μεγάλες Δυνάμεις αποτελούν τον προστάτη της Ελλάδας από τις υπόλοιπες χώρες, ενώ την βοηθούν στην απελευθέρωση της από την επανάσταση της εναντίον της τουρκοκρατίας, κατά τη διάρκεια του εμφυλίου, αλλά και μέχρι το 1960 και την επιβολή της στρατιωτικής χούντας :

ΡΩΜΙΑΚΙ: Έτσι μπράβο, να 'χουμε και μεις ένα δικό μας βασιλιά, να μην περιμένουμε όλο από τους ξένους! Γιατί άμα δεν έχει νύχια να ξυστείς... Καλά δε λέω;

ΡΩΜΙΟΣ: Σοφά, μόνο που κι αυτόνοι ξένοι μας τον διάλεξαν...!

ΡΩΜΙΑΚΙ: Ε, άσ' τους να διαλέγουνε, ξέρουν αυτοί, έχουνε πείρα οι άνθρωποι...<sup>136</sup>

Το επόμενο κεφάλαιο αναφέρεται στο μεγάλο χάσμα μεταξύ των Ευρωπαίων και των Ελλήνων, οι οποίοι αντιμετωπίζονται από τους πρώτους ως αγροίκοι και απολίτιστοι. Στο χωρίο εξιστορείται η μετάβαση μιας Ευρωπαϊκής αριστοκράτισσας μέσα από ακαθαρσίες και λάσπες στην οικία όπου πραγματοποιείται χοροεσπερίδα. Η γυναίκα δεν μπορεί να περάσει ανάμεσα από το βρώμικο πέρασμα, για να μη λερώσει το φόρεμα της, οπότε πληρώνει έναν Κλέφτη να την μεταφέρει. Κατά τη διάρκεια της μεταφοράς, η ίδια και ο συνοδός της, ο οποίος την περιμένει στην έξοδο της χοροεσπερίδας, σχολιάζουν αρνητικά τόσο τον Κλέφτη όσο και την ίδια την Ελλάδα. Κάποια στιγμή, ο Κλέφτης, αγανακτισμένος και κουβαλώντας στους ώμους του την αριστοκράτισσα, αρνείται να προσχωρήσει άλλο, απειλώντας

---

<sup>136</sup> Στο ίδιο, σ. 47.



για τη σωματική της ακεραιότητα. Ο ίδιος, πρώην αγρότης, ζητούσε από τους απεσταλμένους του βασιλιά τη γη του πίσω, χωρίς αποτέλεσμα :

ΚΛΕΦΤΗΣ: Εμείς τη γης που θέμε τηνε δουλεύουμε με το χέρι μας και το ψωμί που βγαίνει ταΐζει τις φαμέλιες μας! Γης που την έχει ο χωριάτης μένει γης του τόπου!... Γης που την παίρνει ο πλούσιος είναι χαμένη...<sup>137</sup>

Υπογραμμίζεται η σημαντική διαφοροποίηση μεταξύ Ευρωπαίων και Ελλήνων- η μεν μιλούν την καθαρεύουσα, διασκεδάζουν σε χοροεσπερίδες και ενδιαφέρονται μονάχα για την εξωτερική τους εμφάνιση, ενώ οι Έλληνες, λόγω της οικονομικής εξαθλίωσης που βιώνουν, αναγκάζονται να καταφύγουν στην ευκαιριακή εργασία, ενώ δεν είναι λίγες οι φορές τις οποίες εξαναγκάζεται και η παιδική εργασία:

ΚΛΕΦΤΗΣ: Μέσα η γυναίκα μου καθαρίζει τις κοπριές σας για μισό καρβέλι ψωμί, τα παιδιά μου βγήκαν στο ζητιάνι, εγώ σας κουβαλώ σαν το γομάρι για να πάτε στο χορό...<sup>138</sup>

Στο τέλος του επεισοδίου, ο Κλέφτης δολοφονείται από το σύντροφο της αριστοκράτισσας, ενώ οι υπόλοιποι ενδιαφέρονται μονάχα για την εμφάνιση της κυρίας και τη χοροεσπερίδα, αδιαφορώντας πλήρως για την ανθρωποκτονία και το άψυχο σώμα που κείται δίπλα τους. Σε αυτό το επεισόδιο αποδομείται το ηρωικό ιδεώδες των Ελλήνων, καθώς οι ίδιοι παρουσιάζονται με ειρωνικό τρόπο αδύναμοι και άχρηστοι, ενώ παράλληλα απομυθοποιείται το ένδοξο παρελθόν, το οποίο διδάσκεται στην εκπαίδευση.

Κινούμενη στο ίδιο μοτίβο, η επόμενη ιστορία αφορά την γκιλοτίνα και το γεγονός πως, η χώρα η οποία κατέχει ένα τέτοιο όργανο εκτέλεσης, αυτομάτως υπάγεται στις προοδευτικές και εξευρωπαϊσμένες χώρες. Ο θάνατος με εκτέλεση από γκιλοτίνα αποτελεί ένα «γλυκύτερο θάνατο»,

---

<sup>137</sup> Στο ίδιο, σ. 66.

<sup>138</sup> Στο ίδιο, σ. 67.

«σαν να γίνεται η δουλειά σε φάμπρικα»<sup>139</sup>. Σύμφωνα με το τραγούδι, όλοι πρέπει να υποδεχτούν την περιφερόμενη γκιλοτίνα, καθώς αυτή τους η στάση και η σκέψη του θανάτου τους θα τους καταστήσει καλούς χριστιανούς. Εδώ ο Καμπανέλλης σατιρίζει τις πολιτικές πρακτικές που έχουν επιβληθεί στο λαό, καθώς και τις αντιλήψεις περί θρησκείας.

Στο επόμενο κεφάλαιο το κοινό παρακολουθεί την αναπαράσταση της επανάστασης του 1843 αναφορικά με το ελληνικό Σύνταγμα. Οι πρέσβεις της Ρωσίας, της Γαλλίας, της Αγγλίας και της Αυστρίας τραγουδούν αναφορικά με την τύχη του ελληνικού λαού, η οποία βρίσκεται στα χέρια τους. Σατιρίζεται η διπλωματική γλώσσα, μέσω της οποίας προωθούν τα συμφέροντα των χωρών τους, ενώ ο λαός επαναστατεί, απαιτώντας Σύνταγμα με κανόνια και πανό διαμαρτυρίας. Παράλληλα, προωθείται η ισότητα μεταξύ των δύο φύλων, παρακολουθώντας έναν άνδρα και μια γυναίκα να γράφουν συνθήματα στους τοίχους, υπογραμμίζοντας την ανάγκη συμμετοχής των γυναικών στην αντίσταση κατά της δικτατορίας. Ο εξεγερμένος λαός, με επιχειρήματα και σοβαρότητα, έρχεται σε αντίθεση με τους εκπροσώπους των μεγάλων δυνάμεων, οι οποίοι παρουσιάζονται ανώριμοι και απερισκεψία.

Στη συνέχεια παρουσιάζεται το άγαλμα του Κολοκοτρώνη, το οποίο ζωντανεύει και διαλέγεται με το Ρωμιό και το Ρωμιάκι, αποδομώντας τα ιστορικά δεδομένα με χιουμοριστικό τρόπο και σάτιρα:

ΑΓΑΛΜΑ: [...] Για ακούτε, βρε τωρινοί Έλληνες... Άμα σας φέρνουνε για παράδειγμα εμάς τους πεθαμένους, μάθετε να ξεχωρίζετε με ποια πονηριά σας το λένε... Κι άμα σας λένε για την ελευτερία που πολεμήσαμε, να τη βλέπετε πρώτα αν έχει τέσσερα μάτια. Δυο μπροστά για να βλέπει τον Τούρκο και δυο πίσω για να βλέπει εκείνον που θέλει να φύγει ο Τούρκος, για να γίνει αφέντης ατός του! [...] Κι αν θέτε στ' αλήθεια να τιμήσετε εμάς τους παλιούς, μη μας τηράτε πλέον, Κάμετε το δικό σας δρόμο, πάτε μπροστά και

---

<sup>139</sup> Στο ίδιο, σσ. 70- 71.

λησμονήστε μας! Εμάς το έργο μας και ο καιρός μας επέρασε και δε μοιάζει με το δικό σας. [...] <sup>140</sup>

Το επόμενο κεφάλαιο, και τέλος του Α' μέρους, αποτελείται μόνο από ένα τραγούδι, κλείνοντας την ιστορική αναδρομή, η οποία σκοπεύει στη σύγκριση των διαστρεβλωμένων γεγονότων του παρελθόντος με τη σημερινή εποχή. Το τραγούδι, το οποίο ερμηνεύει το Ρωμιάκι και ο Τραγουδιστής, συνδέεται θεματικά με την προηγούμενη σκηνή της διαδήλωσης, εκφράζοντας την αβεβαιότητα για το μέλλον και την κατάσταση της χώρας μετά την αποχώρηση του Όθωνα.

Το Β' μέρος ξεκινά με την αποχώρηση του Όθωνα και της Αμαλίας από την Ελλάδα και την ανάδειξη του Καραγκιόζη ως βασιλιά της χώρας, καθώς δεν μπορούσε να βρεθεί κάποιος καλύτερος για να αναλάβει το θρόνο. Την «εκλογή» πραγματοποιούν ο Χατζηαβάτης, ο Νιόνιος, ο Μορφονιός, ο Μπαρμπα- Γιώργος και ο Σταύρακας, οι οποίοι του ανακοινώνουν τη στέψη του. Η σύζυγος του Καραγκιόζη αναλαμβάνει από την πρώτη στιγμή τα καθήκοντα και τη συμπεριφορά που θεωρεί ότι αρμόζει στη σύζυγο του βασιλιά, προγραμματίζοντας τσάι με τις υπόλοιπες κυρίες της Αυλής και απαιτώντας να της φέρουν τα καπέλα της. Μάλιστα, προτρέπει και τον Καραγκιόζη να «μάθει να φέρεται βασιλικά» <sup>141</sup>. Όπως καθίσταται φανερό, ο Καραγκιόζης ενδιαφέρεται μονάχα για την ευημερία του, καθώς από την πρώτη στιγμή της «στέψης» αναρωτιέται για το φαγητό που θα υπάρχει στον εορτασμό και τα χρήματα:

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ: Έχεις ακούσει που λένε... «Τα λεφτά δεν κάνουνε την ευτυχία»;

[...] Οι καημένοι οι κατομμυριούχοι το λένε... <sup>142</sup>

Παρουσιάζεται η διχόνοια που επικρατούσε μεταξύ των Ελλήνων, οι οποίοι παρουσιάζονται με τη μορφή του Καραγκιόζη και των συντρόφων του

---

<sup>140</sup> Στο ίδιο, σ. 92.

<sup>141</sup> Στο ίδιο, σ. 104.

<sup>142</sup> Στο ίδιο, σ. 107.

και συζητούν σχετικά με το θέμα της αναδιανομής του πλούτου. Το συγκεκριμένο αντικείμενο συζήτησης όμως δεν φαίνεται να ενδιαφέρει ιδιαίτερα τον Καραγκιόζη, ο οποίος υποστηρίζει ότι, καταλαμβάνοντας για τον εαυτό του τον πλούτο των ευπόρων, ουσιαστικά τους βοηθάει, καθώς τα χρήματα δεν φέρνουν την ευτυχία.

Στην επόμενη σκηνή το κοινό παρακολουθεί το διάλογο ενός ράφτη με τον Ασημάκη, ο οποίος έχει παραδώσει τη στρατιωτική του στολή για ράψιμο, καθώς πλησιάζει ο πόλεμος του 1897. Το ίδιο συμβαίνει και με τη σύζυγό του, Φρόσω, η οποία ετοιμάζεται για τον αποχαιρετισμό τους, καμαρώνοντας για το γεγονός ότι ο Ασημάκης θα πολεμήσει για την πατρίδα του και θα συστηθεί με το βασιλιά Κωνσταντίνο. Μέσω του δόλου, η ίδια προσπαθεί να αποδείξει την αριστοκρατική καταγωγή του συζύγου της. Παράλληλα, ο πλανόδιος πωλητής που βρίσκεται κοντά, αναγγέλλει τις κατακτήσεις του ελληνικού στρατού, αναζωπυρώνοντας τις φιλοδοξίες της γυναίκας:

ΦΡΟΣΩ: Για τους πεθαμένους θα σκοτιζόμαστε ή για το μέλλον μας; Και εξάλλου δε γίνεται και η πίτα γερή και ο σκύλος χορτάτος! [...] Λοιπόν, αν θες να πας μπροστά, τίμα τους προγόνους σου και βούλωνέ το! Κατάλαβες;<sup>143</sup>

Καθίσταται αντιληπτή η επιθυμία της Φρόσως για κοινωνική αναγνώριση στο βωμό του οράματος της Μεγάλης Ιδέας, όμως, εξαιτίας της στρατιωτικής στολής του Ασημάκη, η οποία καθυστερεί να ραφτεί, καθώς η ίδια συνεχώς πρόσθετε και αφαιρούσε στοιχεία, ο σύζυγός της δεν προλαβαίνει να τη φορέσει εγκαίρως. Συνεπώς, ο Καμπανέλλης, με το διδακτικό χαρακτήρα που εκφράζει το επεισόδιο, κατακρίνει την υποκρισία και την δολοπλοκία. Επιπλέον, στο επεισόδιο αυτό, ο συγγραφέας καταφεύγει στο μπρεχτικό μοτίβο της κατάργησης της φτωχοκαπηλείας<sup>144</sup>,

<sup>143</sup> Στο ίδιο, σσ. 118- 119

<sup>144</sup> Πεφάνης, Γιώργος, «Τα θεατρικά τραγούδια του Ιάκωβου Καμπανέλλη» στο: *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών* τ. Λς' (2004-2005), Αθήνα 2005, σ. 285.

καθώς ο ίδιος άρει την λύπηση του φτωχού ανθρώπου, παρουσιάζοντας τον με μια περισσότερο αντικειμενική οπτική.

Τα επόμενα δύο κεφάλαια, Τα «Βενιζελικά» και «Ο Ξεριζωμός» αναφέρονται στη Μικρασιατική καταστροφή. Ο Καμπανέλλης προβάλλει τα συμφέροντα των Μεγάλων Δυνάμεων, το κέρδος από τα πετρέλαια και οι εκλογές του 1920, τις οποίες ο Βενιζέλος έχασε. Το κείμενο λαμβάνει συναισθηματική και δραματική χροιά, καθώς αναφέρονται άτομα τα οποία χάθηκαν από τις οικογένειές τους κατά τη Μικρασιατική Καταστροφή.

Στον επίλογο του έργου, με τίτλο «Τα Επινίκια», γίνεται λόγος για τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και την κατοχή της Ελλάδας από τις γερμανικές Δυνάμεις. Εδώ ο Ρωμιός συνομιλεί με έναν φυλακισμένο άνδρα, ο οποίος αναφέρει πως ο λόγος του εγκλεισμού του είναι η αφισκοκόλληση και οι απεργίες. Ο Ρωμιός τον ελευθερώνει, καθώς, όπως αναφέρει ο ίδιος<sup>145</sup>, διαφωνεί με το λόγο. Παράλληλα, το Ρωμιάκι εξυμνεί τους αντάρτες, οι οποίοι εναντιώθηκαν στην εισβολή γεμάτοι από θάρρος και ανδρεία, υπογραμμίζοντας με αυτό τον τρόπο την επιτακτική ανάγκη της λαϊκής εξέγερσης.

### ***Οι γυναικείοι χαρακτήρες***

Στο «Μεγάλο μας τσίρκο» μπορεί να ειπωθεί πως οι γυναικείοι χαρακτήρες διαθέτουν μια “απλότητα” στην ψυχοσύνθεσή τους, καθώς σκοπός του συγγραφέα δεν είναι μόνο η ανάδειξη του γυναικείου ψυχισμού, αλλά η πολιτική και ιστορική σάτιρα, καθώς και η σημασία συμμετοχής της γυναίκας στον πολιτικό αγώνα.

Το Ρωμιάκι, η οποία ακολουθεί το έργο από την αρχή έως το τέλος, από άβουλο πολιτικά ον, το οποίο αποδέχεται χωρίς περαιτέρω επεξεργασία ό,τι μαθαίνει αναφορικά με την ελληνική ιστορία και πολιτική, εξελίσσεται σε πολιτικά ενεργό άτομο, το οποίο στο τέλος τρέπεται σε φυγή,

---

<sup>145</sup> Καμπανέλλης, ό.π., σ. 130.

κυνηγημένο από το γερμανικό στρατό. Στο κεφάλαιο το οποίο αφορά την έλευση του Όθωνα, το Ρωμιάκι τραγουδά για τη Λιάκαινα, την οποία πίεζαν να παντρευτεί Τούρκο με σκοπό τον πλουτισμό και η ίδια αρνείται, αναφέροντας πως «[...]Κάλλιο να δω το αίμα μου της γης να κοκκινίσει παρά να ιδώ τα μάτια μου Τούρκος να τα φιλήσει»<sup>146</sup>. Επιπλέον, συμβουλεύει το ακροατήριο να μην απελπίζεται, αλλά να εμπιστεύεται τη δύναμή του, σπάζοντας με αυτό τον τρόπο τον τέταρτο τοίχο, που ενώνει το κοινό με τους πρωταγωνιστές. Γίνεται αντιληπτή η σημασία του γυναικείου πληθυσμού στον αντιστασιακό αγώνα. Η γυναίκα ανά τους αιώνες εξελίσσεται σε πολιτικό ον, ασχολείται και την αφορούν τα κοινά, ενώ αποζητά την ανεξαρτησία.

Η Πυθία, την οποία υποδύεται το Ρωμιάκι, χαρακτηρίζεται για την απελευθερωμένη προσωπικότητα και την ελευθεροστομία της. Ενώπιον στις υποδείξεις του Ιερέα, η ίδια επιλέγει να διαβάσει το χρησμό εξωτερικά του μαντείου, καθώς την ενοχλεί ο καπνός από τις δάφνες, αρνούμενη να υποταχθεί στις υποδείξεις των ανδρών. Επιπλέον, δε διστάζει να ερωτοτροπήσει με τον Μακεδόνα, αλλά και να τον διεκδικήσει, στην απειλή του ότι θα φύγει, απόδειξη της γυναικείας χειραφέτησης και ανεξαρτησίας της Ελλάδας του 1970.

Η Ερατώ και η Αριάδνη, αριστοκράτισσες μεγαλωμένες στην Ευρώπη, παρουσιάζονται ακατάδεκτες και αηδιασμένες από την κατάσταση της Ελλάδας, η οποία τους φαίνεται απολίτιστη, σε σχέση με τον τόπο ανατροφής τους. Οι Μεγάλες Δυνάμεις, τις οποίες συμβολίζουν οι δυο γυναίκες, χρησιμοποιούν την ελληνική ιστορία και παράδοση υπέρ των συμφερόντων τους, όπως ακριβώς η Ερατώ εκμεταλλεύεται τον Κλέφτη για να περάσει το βρώμικο μονοπάτι. Στο τέλος, όπου ο άνδρας δολοφονείται, αποδεικνύονται αχάριστες και άκαρδες, καθώς δεν επιδεικνύουν κανένα ενδιαφέρον για την κατάσταση του νεκρού, αφού ο σκοπός τους, να μεταβούν στη χοροεσπερίδα, επιτεύχθη. Οι ηρωίδες, οι οποίες είναι ντυμένες με πλούσιο και ακριβό ρουχισμό, δεν συμβάλλουν στη γενικότερη

---

<sup>146</sup> Στο ίδιο, σ. 47.

έμφυλη κριτική του Καμπανέλλη, καθώς οι ίδιες λειτουργούν ως φερέφωνα των οικονομικά ανεπτυγμένων χωρών, οι οποίες εκμεταλλεύονται την Ελλάδα, όπως ακριβώς οι χαρακτήρες χρησιμοποιούν τον Κλέφτη.

Το ίδιο συμβαίνει και με την Καραγκιόζαινα και τη Φρόσω, στα επόμενα κεφάλαια του έργου. Η Καραγκιόζαινα, μόλις αντιλαμβάνεται ότι ο σύζυγός της πρόκειται να στεφθεί βασιλιάς, συνειδητοποιεί την εξουσία της και συμπεριφέρεται αλαζονικά και με αχαριστία, αδιαφορώντας για το λαό της. Η κοινωνική της ταυτότητα ως νοικοκυρά μεταβάλλεται, όπως μεταβάλλονται και τα αντικείμενα τα οποία τη συνοδεύουν. Όταν η ίδια πληροφορείται τα γεγονότα, εμφανίζεται κρατώντας μια σκούπα, σύμβολο της οικιακής εργασίας. Στη συνέχεια, αφού πλέον έχει ενστερνιστεί την εξουσία που την χαρακτηρίζει, τη θέση της σκούπας λαμβάνει ένα καπέλο, δηλωτικό της κοινωνικής της τάξης.

Από την άλλη, η Φρόσω, στην προσπάθειά της να πείσει το σύζυγό της, Ασημάκη, ότι κατάγεται από οικογένεια αριστοκρατών, αποκαλύπτει τη φιλοδοξία της για εξουσία και πλούτο, χωρίς να υπολογίζει τα έξοδα για να αποκτήσει την εμφάνιση που αρμόζει σε μια κυρία της αριστοκρατίας. Το ίδιο επιβάλλει και στον Ασημάκη:

ΦΡΟΣΩ: Πρέπει να σε προσέξει ο Διάδοχος Κωνσταντίνος! Δίνει πολύ σημασία στο ντύσιμο!

ΑΣΗΜ.: Μωρέ, όλ' αυτά γίνονται, με το άλλο τι κάνουμε;... Αυτοί οι αριστοκράτες και οι κόντηδες τον έχουν ζώσει έτσι. Και του μιλάνε όλο γαλλικά, εγγλέζικα, γερμανικά! Άντε να ανοίξεις τρύπα να περάσεις!

ΦΡΟΣΩ: Ε, αφού είπαμε, θα γίνεις κι εσύ ίσα κι όμοιος, Ασημάκη μου!<sup>147</sup>

Γίνεται αντιληπτή η σημασία της εξωτερικής εμφάνισης ως ένδειξη της οικονομικής κατάστασης και της κοινωνικής τάξης. Όπως έχει παρατηρηθεί και στα προηγούμενα εξεταζόμενα έργα του Ιάκωβου

---

<sup>147</sup> Στο ίδιο, σ. 113.

Καμπανέλλη, τα υποκείμενα που εμφανίζονται στα θεατρικά κείμενα του συγγραφέα ενδιαφέρονται σε μεγάλο βαθμό για τη διατήρηση της τιμής τους στον περίγυρό τους. Στο «Το Μεγάλο μας Τσίρκο», η διατήρηση αυτή επιτυγχάνεται με την σημειωτική του ενδύματος<sup>148</sup>, όπως αυτό χρησιμοποιείται για να δηλώσει την οικονομική ευχέρεια, η οποία συνοδεύει την κοινωνική τάξη.

Στο «Μεγάλο μας τσίρκο», ο Ιάκωβος Καμπανέλλης δεν επικεντρώνεται τόσο στη γυναικεία ιδιοσυγκρασία και προσωπικότητα, όσο στην πολιτική ταυτότητα της γυναίκας, υπογραμμίζοντας τη σημασία της συμμετοχής της στα κοινά.

---

<sup>148</sup> Barthes, Roland, *The Language of Fashion*, εκδ. Bloomsbury Academic, Σίδνεϋ 2013, σ. 22.



## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η προσέγγιση του γυναικείου φύλου στην επιλεγμένη δραματοουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη έγινε μεμονωμένα, τόσο για το κάθε ένα από τα έργα όσο και για τον κάθε γυναικείο χαρακτήρα. Μελετήθηκε η σχέση της ηρωίδας με την οικογένεια, τον περίγυρό της και γενικότερα την κοινωνία, αλλά και ως αυτόνομη ύπαρξη, ώστε να γίνει αντιληπτή η θέση της γυναίκας την αντίστοιχη περίοδο. Κοινή συνισταμένη των χαρακτήρων του Καμπανέλλη αποτελεί η ανάγκη τους για ανεξαρτησία και φυγή από την πραγματικότητα, χωρίς απαραίτητα να την επιδιώκουν. Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης υπήρξε ένας από τους μεγαλύτερους ηθογράφους της γενιάς του, καταγράφοντας την ανάγκη των ανθρώπων για ζωή.

Οι ηρωίδες του καμπανελληνικού σύμπαντος διακρίνονται για την πολυπλοκότητα της προσωπικότητάς τους, η οποία χαρακτηρίζεται από την ανάγκη τους για επικοινωνία και ανεξαρτησία. Δεσπόζουν τα ανεκπλήρωτα όνειρα και επιθυμίες, τα οποία λειτουργούν ως κινητήριοι δύναμη στην προσωπική τους εξέλιξη. Στα έργα που εξετάστηκαν, οι γυναικείοι χαρακτήρες μεριμνούν για τη διατήρηση της τιμής τους, τρέφουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την γνώμη του κοινωνικού τους περίγυρου σχετικά με τις ίδιες, ενώ όλες βιώνουν την ανασφάλεια που χαρακτηρίζει την ελληνική κοινωνία την εποχή που εξετάζουμε. Γίνεται αντιληπτή η αντίσταση των γυναικών στις κοινωνικές μεταρρυθμίσεις που λαμβάνουν χώρα μεταξύ 1950- 1972, όμως τελικά παρατηρείται η παθητική αποδοχή των αλλαγών, όπως γίνεται στην «Αυλή των θαυμάτων» και τη «Στέλλα με τα κόκκινα γάντια». Εξαίρεση αποτελεί «Το μεγάλο μας τσίρκο», έργο το οποίο υπογραμμίζει τη σημασία της συμμετοχής του γυναικείου φύλου στον πολιτικό αγώνα και τα κοινά.

Η γυναίκα της περιόδου που εξετάζεται βρίσκεται μπροστά στη μεγάλη αλλαγή των κοινωνικών φύλων, βιώνοντας μια εσωτερική πάλη μεταξύ του παλιού και του καινούριου. Από αντικείμενο της πατριαρχικής

κοινωνίας, νοικοκυρά, σύζυγος και μητέρα μετατρέπεται σε ερωτικό υποκείμενο, γυναίκα καριέρας και πολιτικό ον, ενεργεί αυτόνομα και είναι οικονομικά ανεξάρτητη. Αποκτά λόγο, οι προτεραιότητές της μεταβάλλονται, αναζητεί για την ίδια μια καλύτερη ποιότητα ζωής, η οποία δεν περιλαμβάνει υποχρεωτικά τη σύναψη γάμου και την τεκνοποίηση. Η ίδια επιλέγει το επάγγελμα που θα ακολουθήσει, χωρίς τις υποδείξεις του περίγυρου και της κοινωνίας που την περιβάλλει.

Μέσω των κοινωνικών της αλληλεπιδράσεων και δεσμών, γίνονται αντιληπτές οι κοινωνικές αλλαγές που εφαρμόζονται στην ελληνική κοινωνία, με τη διεκδίκηση των δικαιωμάτων του γυναικείου φύλου και την επιδίωξη της ισότητας με το ανδρικό. Οι γυναικείοι χαρακτήρες του Ιάκωβου Καμπανέλλη, αν και αποδέχονται παθητικά τη μοίρα τους, διαμορφώνουν για τις ίδιες ένα μέλλον που χαρακτηρίζεται από σταθερότητα, τόσο στον επαγγελματικό και οικονομικό τομέα όσο και σε προσωπικό επίπεδο.

Είναι πλέον φανερό πως ο συγγραφέας, καθ' όλη τη συγγραφική του πορεία, αναζητεί έναν τρόπο σύνδεσης της ελληνικής πραγματικότητας και κοινωνίας με το θέατρο. Ο ίδιος μεταβάλλει τον τρόπο γραφής του ανάλογα με την περίπτωση, όπως ακριβώς μεταβάλλεται και η ίδια η Ελλάδα, αισθανόμενος το καθήκον του ως συγγραφέα και καλλιτέχνη και προσπαθεί να το επιτελέσει με κάθε τρόπο. Η εφευρετικότητα, η διαχρονικότητα καθώς και η αμεσότητα που διακρίνει το συγγραφικό έργο του, τον καθιστούν από τους πρωτοπόρους του νεοελληνικού θεάτρου.

# ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

## Πηγές

Θεοτοκάς, Γιώργος, *Τετράδια Ημερολογίου 1939- 1953*, εκδ. Εστία, Αθήνα 2005.

Καμπανέλλης, Ιάκωβος, *Θέατρο Τόμος Β'- «Το παραμύθι χωρίς όνομα», «Βίβα Ασπασία», «Οδυσσέα γύρισε σπίτι»*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1979.

Καμπανέλλης, Ιάκωβος, *Θέατρο Τόμος Δ'- «Η οδός», «Αυτός και το πανταλόνι του», «Ο αόρατος θίασος», «Ο γορίλας και η Ορτανσία»*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1989.

Καμπανέλλης, Ιάκωβος, *Θέατρο Τόμος Ε'- «Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια», «Ο δρόμος περνά από μέσα», «Ο επικήδειος»*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1992.

Καμπανέλλης, Ιάκωβος, *Θέατρο Τόμος Α'- «Η έβδομη μέρα της δημιουργίας», «Η αυλή των θαυμάτων», «Η ηλικία της νύχτας»*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1999.

Καμπανέλλης, Ιάκωβος, *Θέατρο Τόμος Η'- «Το μεγάλο μας τσίρκο», «Ο εχθρός λαός»*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2010.

Πολίτης, Νικόλαος, *Εκλογή από τα τραγούδια του λαού*, εκδ. Γράμματα, Αθήνα 1991.

## Κριτικά έργα

Αβδελά, Έφη & Ψαρρά, Αγγέλικα, *Ο φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου*, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1985.

Βανδώρος, Σωτήρης, *Εισαγωγή στις πολιτικές ιδεολογίες*, εκδ. Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα, Αθήνα 2015.

Βλαχογιάννη, Αιμιλία, *Η μέση εκπαίδευση των Ελληνίδων κατά την περίοδο 1900-1950*, Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας, Τομέας Παιδαγωγικής, Αθήνα 1999.  
<<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/12750>>, ανάκτηση στις 12 Φεβρουαρίου 2020.

Βρυώνης, Σπύρος, *Ο μηχανισμός της καταστροφής: Το Τούρκικο πογκρόμ της 6ης- 7ης Σεπτεμβρίου 1955 και ο αφανισμός της ελληνικής κοινότητας της Κωνσταντινούπολης*, εκδ. Εστία, Αθήνα 2007.

Γακοπούλου, Κωνσταντίνα, *Θέατρο και μεταθέατρο, Θέσεις και αντί-θέσεις πάνω στην ερμηνεία της αρχαίας τραγωδίας*. Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Κλασικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 2008. <<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/18856>>, ανάκτηση στις 25 Φεβρουαρίου 2020.

Γεωργουσόπουλος, Κώστας, *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου II- Ελληνικό θέατρο*, εκδ. Εστία, Αθήνα 2008.

Γλυτζουρής, Αντώνης, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα- Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001.

Γραμματάς, Θεόδωρος, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα: Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία τόμος 1*, εκδ. Εξάντας, Αθήνα 2002.

Ίσαρη, Φιλία, Πουρκός, Μάριος, *Ποιοτική μεθοδολογία έρευνας- Εφαρμογές στην ψυχολογία και στην εκπαίδευση*, εκδ. Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα, Αθήνα 2015.

Καγγελάρη Δ., *Ελληνική σκηνή και Θέατρο της Ιστορίας 1936-1944. Οι θεσμοί και οι μορφές*, Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη 2003. <<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/45164>>, ανάκτηση στις 15 Φεβρουαρίου 2020.

Καράογλου, Αντωνία, *Το θέατρο στη Θεσσαλονίκη τα χρόνια της επταετούς δικτατορίας*, Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Θεάτρου, Θεσσαλονίκη 2009. <<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/27401>>, ανάκτηση στις 18 Φεβρουαρίου 2020.

Κουκουρίκου, Γλυκερία, *Ελληνικό θέατρο και ιστορία: από την κατοχή στον εμφύλιο (1940-1950)*, Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη 2001.

<<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/23741>>, ανάκτηση στις 13 Φεβρουαρίου 2020.

Κουν, Κάρολος, *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1987, σ. 18.

Κυριαζή, Νότα, *Η κοινωνιολογική έρευνα- Κριτική επισκόπηση των μεθόδων και των τεχνικών*, εκδ. Ελληνικές Επιστημονικές Εκδόσεις, Αθήνα 1998.

Μαργαρίτης, Γιώργος, *Ιστορία του Ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου 1946-1949*, εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα 2001.

Μήνη, Παναγιώτα, ««Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια» του Ιάκωβου Καμπανέλλη και «Η Στέλλα» του Μιχάλη Κακογιάννη» στο: *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Πανεπιστήμιο Πατρών, Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πάτρα 2006.

Μπακαλάκη, Αλεξάνδρα & Ελεγκίτου Ελένη, *Η εκπαίδευση "εις τα του οίκου" και τα γυναικεία καθήκοντα: Από την ίδρυση του ελληνικού κράτους έως την εκπαιδευτική μεταρρύθμιση του 1929*, εκδ. Ιστορικό Αρχείο της Ελληνικής Νεολαίας- Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, Αθήνα 1987.

Μπουτζουβή, Αλεξάνδρα, *Αύρα Θεοδωροπούλου: δραστηριότητες, ιδεολογία και στρατηγικές της χειραφέτησης 1910-1922* τ.1, Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Αθήνα 2003. <<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/21061>>, ανάκτηση στις 12 Φεβρουαρίου 2020.

Νικολαΐδου, Μάγδα, *Η Γυναίκα στην Ελλάδα. Δουλειά και χειραφέτηση*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1981.

Παπανικολάου, Αναστασία, *Η άγαμη γυναίκα στο ελληνικό μυθιστόρημα το πρώτο μισό του 20ού αιώνα (1900- 1950)*, Διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Τμήμα Κοινωνιολογίας, Αθήνα 2009. <<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/18587>>, ανάκτηση στις 12 Φεβρουαρίου 2020.

Παπανικολόπουλος, Δημήτριος, *Συλλογική δράση και δημοκρατία στην προδικτατορική Ελλάδα: Ο κύκλος διαμαρτυρίας του '60*, Διδακτορική

διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας, Αθήνα 2013. <<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/40252>>, ανάκτηση στις 10 Φεβρουαρίου 2020.

Πεφάνης, Γιώργος, *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2001.

Πολίτης, Λίνος, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα <sup>18</sup>2010.

Πούχνερ, Βάλτερ, *Είδωλα και ομοιώματα- Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2000.

Πούχνερ, Βάλτερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας- Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2010.

Σταματοπούλου, Έλενα, *Το νεοελληνικό θέατρο στα μεταπολεμικά χρόνια (1944-1967)*, Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Θεάτρου, Θεσσαλονίκη 2017. <<https://ikee.lib.auth.gr/record/294798/files/GRI-2017-20463.pdf>>, ανάκτηση στις 13 Φεβρουαρίου 2020.

Σωτηρόπουλος, Δημήτρης, *Η πολιτική εξουσία στην Ελλάδα (1946-1967)*, Διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Ιστορίας, Κέρκυρα 2002. <<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/14147>>, ανάκτηση στις 10 Φεβρουαρίου 2020.

Τριπολιτσιώτης, Κυριάκος, *Ο γυναικείος περιοδικός τύπος και η ένδυση στην Ελλάδα κατά την μεταπολεμική περίοδο: η περίπτωση του περιοδικού ΓΥΝΑΙΚΑ (1950- 1975)*, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα ιστορίας- αρχαιολογίας, Ιωάννινα 2015. <<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/37126>>, ανάκτηση στις 12 Φεβρουαρίου 2020.

Τσατσούλης, Δημήτρης, *Ιψενικά διακείμενα στη δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2004.

Χατζηιωσήφ, Χρήστος, *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, τ. 2, εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα 2002.

Χρηστίδης, Χριστόφορος, *Τα Σεπτεμβριανά- Κωνσταντινούπολη και Σμύρνη 1955- Συμβολή στην πρόσφατη ιστορία των ελληνικών κοινοτήτων*, εκδ. Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Αθήνα 2000.

«Χρονολόγιο», *Θεατρικά Τετράδια* 25/1993 (χωρίς συγγραφέα).

Bourdieu, Pierre, *Η ανδρική κυριαρχία*, μτφρ. Ε. Γιαννοπούλου, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2015.

Diels, Hermann, Kranz, Walter, *Οι Προσωκρατικοί- Οι μαρτυρίες και τα αποσπάσματα τ. Α΄*, μτφρ. Β. Κύρκος, εκδ. Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα 2010.

Kafka, Franz, *Στη σωφρονιστική αποικία*, μτφρ. Β. Τσαλής, εκδ. Κίχλη, Αθήνα 2017.

Mazower, Mark, *Η αυτοκρατορία του Χίτλερ: Ναζιστική εξουσία στην κατοχική Ευρώπη*, μτφρ. Κ. Κουρεμένος, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2009.

## **Άρθρα- Μονογραφίες**

Γεωργουσόπουλος, Κώστας, «Όψεις του νεοελληνικού θεάτρου 1880-1980» στο: *Νεοελληνικό Θέατρο (17ος- 20ός αι.)- Επιστημονικές Επιμορφωτικές Διαλέξεις*, εκδ. Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθήνα 1997, σσ. 59-72.

Γραμματάς, Θεόδωρος, «Η ελληνική εκδοχή στο «θέατρο του παραλόγου»» στο: *Σύγκριση της ελληνικής με τις ξένες λογοτεχνίες και τις καλές τέχνες τ. 4*, Αθήνα 1992, σσ. 10- 16. Γραμματάς, Θεόδωρος, «Μεταπολεμικό Ελληνικό θέατρο- Συνθήκες πρόσληψης και μηχανισμοί αφομοίωσης του ξένου προτύπου» στο: *Σύγκριση της ελληνικής με τις ξένες λογοτεχνίες και καλές τέχνες τ. 5*, Αθήνα 1993, σσ. 14- 32.

Γραμματάς, Θεόδωρος, «Χρονικότητα του «είναι» και διαχρονικότητα του τραγικού- Διαστάσεις της “Μοίρας” στο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη» στο: *Δρώμενα*, τ. 14, Αθήνα (Μάιος- Ιούνιος 1995), σ. 27-30

Δελβερούδη, Ελίζα Άννα, «Δημήτρης Σπάθης. Από τον Χορτάτση στον Κουν. Μελέτες για το νεοελληνικό θέατρο» στο: *Σκηνή*, τ. 8, Θεσσαλονίκη 2016, σσ. 98- 112.

Διαμαντάκου, Καίτη, «Ο χώρος μια τριλογίας- «Έβδομη μέσα της δημιουργίας», «Η αυλή των θαυμάτων», «Η ηλικία της νύχτας»», *Δρώμενα*, τ. 14, Αθήνα (Μάιος- Ιούνιος 1995), σσ. 41- 46.

Θεοτόκη, Ισαβέλλα, «Η δεκαετηρίς της Εφημερίδος των κυριών» στο: *Εφημερίς των κυριών* αρ. 479, Αθήνα (9 Μαρτίου 1897), σ. 3.

Λαζάνης, Γιώργος, «Ο Καμπανέλλης και το θαύμα της «αυλής» του» στο: *Η Λέξη*, τ. 34, Αθήνα (Μάιος 1984), σσ. 326- 329.

Μιχαλόπουλος, Παναγιώτης, «Τάσεις εκσυγχρονισμού στο Εθνικό Θέατρο μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο (1945- 1946)», στο: *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής- Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2014, σσ. 227- 239.

Μουστακάτου, Κατερίνα, «Το θέατρο για τον Γιώργο Θεοτοκά. Οι θητείες του στο Εθνικό Θέατρο και στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος» στο: *Παράβασις*, τ. 9, Αθήνα 2009, σσ. 281-292.

Μπλέσιος, Αθανάσιος, «Ο λαός στην ελληνική δραματουργία του 19ου και του 20ού αιώνα. Η εθνική και η κοινωνικοπολιτική διάστασή του» στο: *Παράβασις*, τ. 11, Αθήνα 2013, σσ. 131- 147.

Παπαδημητρίου, Δέσποινα, «Η δικτατορία της 21ης Απριλίου και η ιδεολογική προετοιμασία για την αποδοχή της» στο: *Η δικτατορία των Συνταγματαρχών & η αποκατάσταση της δημοκρατίας, Πρακτικά συνεδρίου*, εκδ. Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα 2016, σσ. 35- 50.

Παπαταξιάρχης, Ευθύμιος, «Εισαγωγή. Από τη σκοπιά του φύλου: ανθρωπολογικές θεωρήσεις της σύγχρονης Ελλάδας» στο: Παπαταξιάρχης, Ευθύμιος, Παραδέλλης Θεόδωρος, *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006, σσ. 11- 98.

Πεφάνης, Γιώργος, «Απόσταγμα πενήντα θεατρικών χρόνων. Ο μοντέρνος Καμπανέλλης» στο: *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής Αθηνών τ. ΛΓ'*, Αθήνα 2001, σσ. 177- 183.

Πεφάνης, Γιώργος, «Η δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη και ο Luigi Pirandello. Εξιχνίαση μιας εκλεκτικής συγγένειας στο Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό. Διαδικασίες πρόσληψης της ελληνικής δραματουργίας από την Αναγέννηση ως σήμερα» στο: *Πρακτικά*



*Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2004, σσ. 481-497.

Πεφάνης, Γιώργος, «Η ιστορική διάσταση στην πολιτική τριλογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη: «Το μεγάλο μας τσίρκο», «Το κουκί και το ρεβύθι», «Ο εχθρός λαός»» στο: *Θέματα λογοτεχνίας* τ. 30, Αθήνα (Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 2005), σσ. 58-102.

Πεφάνης, Γιώργος, «Τα θεατρικά τραγούδια του Ιάκωβου Καμπανέλλη» στο: *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, τ. Λς' (2004-2005), Αθήνα 2005, σσ. 257- 327.

Σταυροπούλου, Έρη, «Το νεοελληνικό θέατρο στο Εθνικό Θέατρο και η κριτική του (1940- 1967)» στο: *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνης- Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2014, σσ. 215-228.

## **Ξενόγλωσση βιβλιογραφία**

Barthes, Roland, *The Language of Fashion*, εκδ. Bloomsbury Academic, Σίδνεϋ 2013.

Campbell, John, "The Sarakatsani and the Klephtic Tradition" στο: Clogg, Richard, *Minorities in Greece: aspects of a plural society*, εκδ. Hurst, Λονδίνο 2002, σσ. 165- 178.

Foucault, Michel, "*Des espace autres*", *Architecture/ Mouvement/ Continuité* magazine, 10/1984.

Kornetis, Kostis, "From politics to nostalgia- and back to politics: Tracing the shifts in the filmic depiction of the Greek "long 1960s" over time" στο: *Historein* τ. 14(2), σσ. 89- 102.

Loizos, Peter, Papataxiarchis, Eythymios, "Gender, Sexuality, and the person in Greek Culture" στο: Loizos, Peter, Papataxiarchis, Eythymios, *Contested Identities: Gender and Kinship in Modern Greece*, Princeton University Press, Νιου Τζέρσεϋ 1991.

Martha, Loukia, Kotsaki, Amalia, "Ancient Greek Drama and its Architecture as a Means to Reinforce Tourism in Greece" στο: *Procedia- Social and Behavioral Sciences* 148, 2014, σσ. 573-578.

Weber, R. P. *Basic content analysis*, Sage Publications, Λονδίνο 1990.

## Ηλεκτρονικές πηγές

Πεφάνης, Γιώργος. «Ο γενέθλιος τόπος, το στρατόπεδο και η λειτουργία της μνήμης στην καμπανελλική σκηνή», Αθήνα 2011. <<https://www.goethe.de/resources/files/pdf8/pk7211751.pdf>>, ανάκτηση στις 23 Φεβρουαρίου 2020.

Ριζάς, Σωτήρης, «Οι εκλογές του 1950 και η ΕΠΕΚ», Καθημερινή, Αθήνα (27 Οκτωβρίου 2012). <<https://www.kathimerini.gr/471863/article/epikairothta/ellada/oi-ekloges-toy-1950-kai-h-epék>>, ανάκτηση στις 12 Μαΐου 2020.

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

### Η δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη με χρονολογική σειρά συγγραφής

1948	“Ο χορός πάνω στα στάχυα”
1949	“Άνθρωποι και μέρες”
1949	“Η Οδός...”
1950	“Κρυφός Ήλιος”
1951	“Ο μπαμπάς ο πόλεμος”
1952	“Οδυσσέα γύρισε σπίτι”
1952	“Ο Γορίλλας και η Ορτανσία”
1952	“Άνθρωπος, αυτό το κατάστημα” (ανέκδοτο)
1954	“Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια”
1955	“Η έβδομη μέρα της δημιουργίας”
1957	“Η αυλή των θαυμάτων”
1957	“Αυτός και το πανταλόνι του”
1958	“Η ηλικία της νύχτας”
1959	“Παραμύθι χωρίς όνομα”
1963	“Η γειτονιά των αγγέλων” (ανέκδοτο)
1966	“Βίβα Ασπασία”
1970	“Η αποικία των τιμωρημένων”
1971	“Ασπασία” (ανέκδοτο)
1973	“Το μεγάλο μας τσίρκο”
1974	“Το κουκί και το ρεβύθι” (ανέκδοτο)
1975	“Εχθρός λαός” (ανέκδοτο)
1966 -	“Πρόσωπα για βιολί και ορχήστρα”
1974	“Ο πιστός άνθρωπος” (Α μέρος)
1966	“Η γυναίκα και ο Λάθος” (Β μέρος)
1975	“Ο Πανηγυρικός” (Γ μέρος)
1970	“Ο άνθρωπος και το κάδρο” (Δ μέρος)
1974	
1978	“Τα τέσσερα πόδια του τραπεζιού”
1988	“Ο άορατος θίασος”

1990	“Ο δρόμος περνά από μέσα”
1990	“Ο επικήδειος”
1991	“Γράμμα στον Ορέστη”
1992	“Ο δείπνος”
1992	“Πάροδος Θηβών”
1992	“Στη χώρα Ίψεν”
1992	“Ο διάλογος”
1992	“Ποιος ήταν ο Κύριος...;”
1992	“Ο Κανείς και οι Κύκλωπες ή η Αναγνώριση”
1996	“Η τελευταία πράξη”
1996	“Μια συνάντηση κάπου αλλού”
1996	“Μια κωμωδία”
2005	“Οι δύσκολες νύχτες του κυρίου Θωμά”