

«Ω τι θαυμαστός καινούριος κόσμος!»  
Η τεχνολογία ως πανάκεια και όλεθρος  
στο ελληνικό θέατρο του 20<sup>ου</sup> αιώνα

Θόδωρος Γραμματάς

Ο τίτλος του άρθρου αποτελεί σκόπιμο συμφυρμό ανάμεσα σε δύο αντιπροσωπευτικούς τίτλους γνωστών έργων. Το πρώτο είναι το μυθιστόρημα του Aldous Huxley *Ο θαυμαστός καινούριος κόσμος* και το δεύτερο το θεατρικό έργο του Κώστα Μουρσελά *Ω τι κόσμος μπαμπά*. Η ενοποίηση τους σε ένα κρίνεται σκόπιμη αφού μέσα στο διττό και αμφίσημο της εννοίας τους (ως σημειομένου) εμπεριέχεται και η τελική άποψη που διατυπώνεται στη συνέχεια της εργασίας μας για την έννοια της τεχνολογίας (ως σημαίνοντος), όπως αυτή μορφοποιείται στο ελληνικό θέατρο του 20<sup>ου</sup> αιώνα, άλλοτε ως πανάκεια και άλλοτε ως όλεθρος, διαζευκτικά ή/και αθροιστικά. Γιατί η τεχνολογία, από την πρώτη στιγμή της εμφάνισής της στην ιστορία του ανθρώπινου πολιτισμού, έρχεται να μορφοποιήσει το κάθε φορά «νέο,» το «διαφορετικό» προς το ήδη γνωστό, προϊόν εφαρμογής της θεωρητικής γνώσης, τρόπο επενέργειας και επικράτησης του ανθρώπου πάνω στη φύση και δημιουργική παρέμβαση στην αλλαγή και μετεξέλιξη του ήδη γνωστού, με τη βοήθεια επινοήσεων, κατασκευών και προϊόντων του πνεύματός του. Ως τέτοια η τεχνολογία εμπεριέχει ιδιότητες και γνωρίσματα συνώνυμα ή ταυτόσημα με τις έννοιες «απελευθέρωση,» «αποδέσμευση,» «πρόοδος» από τη μια, σε αντιπαράθεση προς τα αντίθετά τους όπως «εξάρτηση,» «υποταγή,» «στατικότητα» από την άλλη, που αντιστοιχούν σε αξιολογικές κρίσεις, συναισθήματα και ψυχικές καταστάσεις του τύπου «θαυμασμός»/«οργή», «έξαρση»/«απογοήτευση», «όραμα»/«συντριβή», «θρίαμβος»/«συμφορά.» Με τη σημασία αυτή αποτελεί κοινή διαπίστωση ότι από την πρώτη στιγμή που η τεχνολογία κάνει την εμφάνισή της στον ανθρώπινο πολιτισμό, γίνεται αποδεκτή ως ύψιστο αγαθό αλλά ταυτόχρονα και ως μέγιστος κίνδυνος, σε οποιοδήποτε στάδιο εξέλιξης κι αν αυτός βρίσκεται.

Γιατί ο προσδιορισμός «νέα» στο ουσιαστικό «τεχνολογία» δεν έρχεται παρά να επαναλάβει το ίδιο ακριβώς σχήμα με το οποίο το κάθε φορά «νέο» εμ-

φανίζεται αλλά και υποκαθίσταται από κάτι άλλο «νεότερο,» μέσα στη διαλεκτική πορεία της Ιστορίας, διαδικασία η οποία στο επίπεδο της τεχνολογίας γίνεται ταχύτερα, εξαιτίας του ρυθμού εξέλιξης και προόδου που σχετίζεται μ' αυτή.

Για να γίνει επομένως αντιληπτός ο τρόπος με τον οποίο η «νέα τεχνολογία» ή έστω απλά η «τεχνολογία» παρουσιάζεται στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο, κρίνεται σκόπιμο να εκτεθεί ο τρόπος με τον οποίο αυτή κάνει τα πρώτα της βήματα και από τον χειρώνακτα, τον καλλιεργητή της γης και τον αγρότη οδηγεί στον βιομηχανικό εργάτη και τον χειριστή γεωργικών μηχανημάτων, ενώ, στη συνέχεια, από τον εργάτη της βιοτεχνίας και της μικρής βιομηχανίας προκύπτει ο εργαζόμενος μιας πολυεθνικής εταιρείας, ο χειριστής ηλεκτρονικού υπολογιστή και οργάνων υψίστης ακριβείας. Κατ' επέκταση η αφετηρία της μελέτης μας οφείλει να ξεκινήσει από τα πρωταρχικά στάδια στα οποία η έννοια κάνει την παρουσία της, μέσα στα πλαίσια ακόμα του αγροτικού κόσμου, για να εξελιχθεί βαθμιαία με ταχύτητα κατά τη διάρκεια της βιομηχανικής επανάστασης (όπως αυτή καθυστερημένα εκδηλώνεται στην Ελλάδα) και να μετεξελιχθεί μέσα στις συνθήκες της μεταβιομηχανικής κοινωνίας του ύστερου καπιταλισμού. Με άξονα δηλαδή τα δραματικά κείμενα τα οποία εντοπίζονται από τις αρχές του 20ού αιώνα μέχρι σήμερα να διαπραγματεύονται το θέμα της τεχνολογίας και τη σχέση της με τον άνθρωπο, ή εκείνα στα οποία η τεχνολογία αποτελεί ουσιαστική δρώσα δύναμη που νοηματοδοτεί και καθορίζει την εξέλιξη του έργου, επιχειρούμε να εξετάσουμε την επίδραση που ασκεί η τεχνολογική ανάπτυξη στη διαμόρφωση της θεατρική γραφής και τους τρόπους με τους οποίους η «πρόοδος» στις θετικές επιστήμες και τον τεχνικό πολιτισμό βρίσκει έκφραση μέσα στο νεοελληνικό θεατρικό έργο.

### **Αγροτικός κόσμος: Η πανάκεια της τεχνολογίας**

Ο αγροτικός χώρος στο σύνολό του, ο κόσμος της υπαίθρου και της επαρχίας με τις αντίστοιχες δομές κοινωνικής οργάνωσης, κάνει την παρουσία του στο ελληνικό θέατρο στα τέλη του 19ου αιώνα, με το είδος που έχει αποκληθεί «δραματικό ειδύλλιο» (Χατζηπανταζής 1981, Γραμματάς 1990: 151-68). Πρόκειται για την ελληνική επαρχία και την αγροτο-κτηνοτροφική ζωή της υπαίθρου, που ως τέτοια είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με παλιότερους παραδοσιακούς τρόπους κοινωνικής δράσης και οργάνωσης (Γραμματάς 1987: 11-26).

Η έννοια της τεχνολογίας ως δημιουργικής επενέργειας του ανθρώπινου πνεύματος και των επιτευγμάτων του, προκειμένου να χειραγωγηθεί η φύση, να κυριαρχήσει ο άνθρωπος στο περιβάλλον του, να απελευθερωθεί από τα εμπόδια και τις δεσμεύσεις που του δημιουργεί η φυσική πορεία των πραγμάτων, κάνει την παρουσία της στο ελληνικό θέατρο ήδη από την αρχή του 20ού αιώνα, με το έργο του Ηλία Βουτιερίδη *Το γιοφύρι της Άρτας* (1905). Το ίδιο θέμα επαναλαμβάνει λίγο αργότερα ο Παντελής Χορν (1906) με το *Ανεχτίμητο*, και βρίσκει την κορυφαία στιγμή του με τον *Πρωτομάστορα* (1908) του Νίκου Καζαντζάκη (Γραμματάς 2002: 73-4).

Στα τρία αυτά ομόθεμα έργα, που στηρίζονται στην παραλογή του *Γεφυριού της Άρτας*, η τεχνολογία κάνει τη σπερματική εμφάνισή της ως ύψιστο αγαθό, ως πανάκεια που αποδεσμεύει τον άνθρωπο από την καταπίεσή του από τα στοιχεία της φύσης και του προσφέρει αίσθηση ανωτερότητας και υπεροχής πάνω στις φυσικές δυνάμεις. Είναι γνωστές και διεξοδικά διερευνημένες οι άλλες παράμετροι των έργων (συγκριτολογικές, φιλολογικές, δραματολογικές, εθνολογικές, θεατρολογικές) γι' αυτό και δεν ασχολούμαστε με αυτές (Πούχχερ 1990: 129-45). Δεν μας ενδιαφέρει, δηλαδή, ούτε η προέλευση της παραλογής, ούτε η σύγκριση των τριών δραμάτων (Βουτιερίδης, Χορν, Καζαντζάκης), ούτε η δραματολογική τους ανάλυση, ή η σχέση τους με την τραγωδία, η θεατρικότητα ή μη των στοιχείων τους (Πεφάνης 1998: 92-109). Η οπτική μας επικεντρώνεται στο θέμα της επινοητικότητας της τεχνογνωσίας και της σπερματικής τεχνολογίας που χρησιμοποιείται από τον Πρωτομάστορα για τη χειραγώγηση των στοιχείων της φύσης και υλοποίηση ενός ανθρώπινου επιτεύγματος, ακόμα και με τίμημα τη θυσία της ίδιας του της γυναίκας, πράξη η οποία δίνει και το δεύτερο τίτλο (*Θυσία*) στο έργο του Ν. Καζαντζάκη (Φίλιας 2000: 34-41). Προκειμένου να στεριώσει το γεφύρι, να δαμασθεί η ορμητική ροή των νερών του ποταμού και να πραγματοποιηθεί ένα θαυμαστό τεχνικό έργο ακατόρθωτο από τις μέχρι τότε τεχνικές δυνατότητες, που μόνο ως προϊόν τεχνολογίας της εποχής μπορεί να θεωρηθεί, ο άνθρωπος δεν διστάζει να αναμετρηθεί με τις φυσικές δυνάμεις με μόνο όπλο τη λογική και τη γνώση του. Γιατί ακόμα κι αν ο θρύλος, η μαγεία και η δεισιδαιμονία παίζουν καθοριστικό ρόλο στην πρόκληση του τελικού αποτελέσματος, ακόμα κι αν ο ανθρώπινος παράγοντας, το συναίσθημα και οι ψυχολογικές καταστάσεις που βιώνουν οι ήρωες (δίλημμα του Πρωτομάστορα για την αναγκαιότητα της θυσίας της γυναίκας του προκειμένου να στεριώσει το έργο) είναι αναντίρροτα στοιχεία για την τελική έκβαση του εγχειρήματος, αυτό που παραμένει τελικά γεγονός, είναι ότι η τεχνολογία γίνεται εφαρμόσιμη, ο θεωρητικός λόγος, η γνώση και η επινοητικότητα βρίσκουν την θετική τους κατάληξη, σε τρόπο που *Ο Πρωτομάστορας* του Ν. Καζαντζάκη και τα άλλα ομόθεμα έργα που αναφέραμε να αποτελούν τα πρώτα δείγματα παρουσίας της έννοιας «τεχνολογία» στο ελληνικό θέατρο του 20ού αιώνα.

Παρόμοιος είναι ο χαρακτηρισμός του ζητούμενου και σε ένα άλλο, κατά πολύ μεταγενέστερο έργο, *Το καλοκαίρι θα θερίσουμε* (1946) του Αλ. Δαμιανού. Ο αγροτικός κόσμος, οι φεουδαρχικές σχέσεις εξάρτησης, η νοοτροπία των ακτημόνων καλλιεργητών της γης, που υποτάσσονται δουλικά στον μεγάλο ιδιοκτήτη, αδυνατώντας να αναμετρηθούν και να ξεπεράσουν τις δυνάμεις της φύσης, εκφράζουν παραστατικά την ελληνική πραγματικότητα έξω από τα περιορισμένα (για την εποχή) αστικά κέντρα και την πρωτεύουσα. Ενάντια στις συνθήκες υποταγής και εξάρτησης, ο Ζάρος, κεντρικός ήρωας του έργου, έρχεται να αντιπαρατεθεί, προβάλλοντας την ανάγκη να γίνει ένα τεχνικό έργο, ένα φράγμα, το οποίο θα μπορέσει να περιορίσει την ανεξέλεγκτη ροή των νερών μέσα στον κάμπο, που κατ' αυτό τον τρόπο θα αποξηρανθεί, με συνέπεια να υπάρξει αρκετή καλλιεργήσιμη έκταση για όλους τους ακτήμονες, αλλά και

βελτίωση της υγείας τους, αφού όλοι πάσχουν από ελονοσία. Η προσωπικότητα του Ζάρου, προϊόν επενέργειας γνωσιολογικών και ιδεολογικών δεδομένων (γιατί ήταν προηγουμένως αγωνιστής στο βουνό), τον κάνει να γίνεται ο μοχλός της δράσης στο έργο, φορέας των νέων ιδεών και απόψεων για τη ζωή και την αντιμετώπισή της. Και ενώ όλοι οι άλλοι παραμένοντας εγγλωβισμένοι σε ένα προγενέστερο κοινωνικό μοντέλο παραγωγής, το οποίο τους καταδυναστεύει και λειτουργεί υπέρ του ιδιοκτήτη της γης από τον οποίο απόλυτα εξαρτώνται υποταγμένοι παθητικά στη «μοίρα» τους, ή αναγκασμένοι να εγκαταλείψουν τη γενέθλια γη προκειμένου να επιβιώσουν, ο Ζάρος τους προσφέρει τρόπο, γνώση και τεχνική, αγωνιστικότητα και δυναμισμό, προκειμένου να αλλάξουν τη ζωή τους (Γραμματάς 2002: Α' 191-94). Η τεχνολογία επομένως, όσο απλοϊκή και πρωτόγονη κι αν εμφανίζεται (γιατί για την κατασκευή του φράγματος δεν αναφέρονται πολύπλοκα μηχανήματα, ή δύσκολες τεχνικές επινοήσεις που απαιτούν σύνθετες γνώσεις και δεξιότητες), έρχεται ως πανάκεια να ανατρέψει την προγενέστερη κατάσταση και να προσφέρει απελευθέρωση, σωτήρια λύση στα μέχρι τότε ανυπέρβλητα προβλήματα των αγροτών.

Η δραματική αυτή διάστασή της, η πρόοδος και η εξέλιξη του ανθρώπινου πολιτισμού από τη σκλαβιά στην ελευθερία, που εκφράζει η τεχνολογία στη φάση αυτή, μορφοποιείται θεατρικά κατά τον καλύτερο τρόπο από τον κεντρικό ήρωα, ο οποίος λίγο πριν οδηγηθεί στη φυλακή για την παράβαση του νόμου που προστάτευε τα συμφέροντα του ιδιοκτήτη, «βλέπει» οραματικά τον κάμπο που θα έχει δημιουργηθεί τον επόμενο χρόνο, ύστερα από την αποξήρανσή του να είναι γεμάτος στάχνα και τους αγρότες να θερίζουν και να απολαμβάνουν τον κόπο τους. Στη φάση αυτή, η τεχνολογία βρίσκεται ακόμα σε μια εμβρυακή μορφή, κάτι ανάμεσα στην τεχνική του παραδοσιακού «μάστορα» και την τεχνογνωσία του επιστήμονα, αφού ο κεντρικός ήρωας εφαρμόζει για την κατασκευή του φράγματος και τον έλεγχο ροής των υδάτων του ποταμού παραδοσιακούς τρόπους, σε συνδυασμό με τεχνικές γνώσεις μηχανικής, που είχε αποκτήσει κατά τη διάρκεια παραμονής του στο βουνό, ως αγωνιστής του απελευθερωτικού στρατού, από κάποιον ειδικό επιστήμονα (μηχανικό). Η τεχνολογία, κατά συνέπεια, στο συγκεκριμένο έργο (όπως και στο προηγούμενο άλλωστε), αντιπροσωπεύει την αρχική δημιουργική στιγμή εξέλιξης του ανθρώπινου πολιτισμού, που επιφέρει ριζικές αλλαγές και μετασχηματισμούς στην υπάρχουσα κοινωνική δομή και ιστορική πραγματικότητα και γίνεται φορέας προόδου και ευημερίας για τον άνθρωπο. Είναι αυτή που διατηρεί την ουσιαστική σχέση της με παρελθοντικές μορφές τέχνης και τεχνικής, τις οποίες μετεξελίσσει και εμπλουτίζει, δίνοντας το πρώτο έναυσμα για ένα ποιοτικό άλμα που θα πραγματοποιηθεί στη συνέχεια, με την εμφάνιση της μηχανής και τη μετάβαση από τη «μανιφακτούρα» στη βιομηχανία.

### **Βιομηχανικός κόσμος: Η κόλαση της τεχνολογίας**

Η εμφάνιση της μηχανής σηματοδοτεί την έναρξη της βιομηχανικής επανάστασης και τη μετάβαση από τον προκαπιταλιστικό στον πρωτοκαπιταλιστικό

τρόπο παραγωγής και την αρχική συσσώρευση πλούτου, που στηρίζεται ουσιαστικά στην εκμετάλλευση της εργατικής τάξης από τους εργοδότες. Στη φάση αυτή ο ενθουσιασμός και τα οράματα για κοινωνική απελευθέρωση, που θα πρόσφερε στον άνθρωπο η τεχνολογική πρόοδος, εξανεμίζονται γρήγορα, παραχωρώντας τη θέση τους σε αναρχοσοσιαλιστικές και μαρξιστικές ιδέες για τη σχέση του εργάτη με τη μηχανή, που φτάνουν κάποτε μέχρι τα έσχατα όρια της καταστροφής των βιομηχανικών εργαλείων, αφού αυτά θεωρούνται υπαίτια για τη νέα εξάρτηση και υποδούλωση των εργαζομένων. Ο βιομηχανικός εργάτης αντικαθιστά τον χειρωνακτά καλλιεργητή και ο αστικός, ο εργοστασιακός και γενικότερα ο χώρος δουλειάς των ατόμων της εργατικής τάξης, γίνονται ο αντιπροσωπευτικός δραματικός χώρος στα έργα της κατηγορίας που έχει αποκληθεί «*εργατικό δράμα*» (Γραμματάς 1987: 116-29).

Σ' αυτά (που κάνουν έντονη την παρουσία τους και στο ελληνικό θέατρο ήδη από την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα), ο κόσμος της τεχνολογίας δεν σηματοδοτεί για την πρόοδο, ούτε σημαίνει υποχρεωτικά την αποδέσμευση του εργαζομένου από τις δυνάμεις της φύσης, όπως ακριβώς φάνηκε στην προγενέστερη περίοδο. Αντίθετα, συνδεδεμένη με το εργοστάσιο και τη βιομηχανία, τον προλετάριο και την ταξική του θέση, η τεχνολογία φορτίζεται έντονα ιδεολογικά και συνδυάζεται με τις διεκδικήσεις του προλεταριάτου που συνειδητά ή αυθόρμητα συσπειρωμένο σε πολιτικούς σχηματισμούς και κόμματα, πάντα κάτω από μια μαρξιστική ή μαρξίζουσα ιδεολογία, αγωνίζεται να απαλλαγεί από αυτό που μόλις προ ολίγου θεωρούσε ως ύψιστο αγαθό. Η τεχνολογία, κατά συνέπεια, στα έργα της κατηγορίας που εξετάζουμε, προβάλλει ως κόλαση, για τους εργαζομένους που επιχειρούν ανέλιδα και κάποτε απεγνωσμένα να απεγκλωβιστούν από τα δεσμά της, επιζητώντας με τη βοήθεια ταξικών αγώνων και διεκδικήσεων, να φτάσουν ξανά στο ιδανικό τους, την αταξική κοινωνία της σοσιαλιστικής ευημερίας. Γι' αυτό και τα έργα διαθέτουν έντονα ιδεολογικά στοιχεία, που τα κατατάσσουν (σε μεγάλο μέρος) στην κατηγορία του «στρατευμένου θεάτρου».

Αν και στη νεοελληνική δραματολογία του 20ού αιώνα από την πρώτη δεκαετία του μέχρι τη σύγχρονη εποχή, εντοπίζονται πολλά κείμενα με παρόμοιο χαρακτήρα και γνωρίσματα, από το *Για το ψωμί* του Τ. Πίτσα, οι *Εργάται του υφαντουργείου* του Χρ. Καλογερίκου και η *Εστιάς* του Μ. Λιδωρίκη μέχρι τα *Κομιστής ειδήσεων* του Β. Ανδρεόπουλου, *Απεργία ή Η πάλη των τάξεων* του Γ. Σκούρη και *Οι φίλοι* του Κ. Μουρσελά, ως πιο αντιπροσωπευτικά, στα οποία η «νέα» (για την ιστορική στιγμή στην οποία αναφέρονται) τεχνολογία αποτελεί βασική δρώσα δύναμη και παράγοντα ανάπτυξης των δραματικών καταστάσεων, μπορούμε να θεωρήσουμε τα ακόλουθα:

Ο *Γήταυρος* του Ρήγα Γκόλφη (1908), αποτελεί ίσως το πιο ολοκληρωμένο και χαρακτηριστικό έργο της κατηγορίας που εξετάζουμε. Σ' αυτό, ο σκληρός εργοστασιαρχής Φιντής αναγκάζει τον μηχανικό του να εντείνει τις προσπάθειες του για αύξηση της παραγωγής, παρά τις προειδοποιήσεις για το ότι οι μηχανές του εργοστασίου είναι παλιές και δεν θα αντέξουν σε τόσο υπερφόρτωση. Εκείνος επιμένει για το αντίθετο, προκαλώντας έκρηξη και θύματα, ενώ

γίνεται και αιτία να ξεσπάσει η οργή των καταπιεζόμενων εργατών, που στρέφονται απειλητικά εναντίον του. Η μαρξιστική οπτική στην προσέγγιση του θέματος είναι προφανής. Η τεχνολογία (αν και σε πρωτογενές επίπεδο) βρίσκεται στην υπηρεσία εκείνων που διαθέτουν τα μέσα παραγωγής και λειτουργεί ευεργετικά γι' αυτούς, προσπορίζοντάς τους επιπλέον κέρδη, ενώ δυναστευτικά για τους εργαζομένους, οι οποίοι υποχρεώνονται να ξαναζήσουν συνθήκες σκλαβιάς και εκμετάλλευσης που υπήρχαν σε κατά πολύ προγενέστερα απομακρυσμένες ιστορικές στιγμές.

Σε παρόμοιο κλίμα μας μεταφέρει η *Κόκκινη πρωτομαγιά* του Γ. Σημηριώτη (1921), η οποία μας παρουσιάζει με μελανά χρώματα την εκμετάλλευση των εξαρτημένων εργατών από τον εργοδότη και την τελική τους εξέγερση, που οδηγεί σε μια πλήρη ανατροπή του αστικού κράτους. Για μια ακόμα φορά, η τεχνολογία αποτελεί τον μεγάλο εχθρό της εργατικής τάξης, αφού αυτή ευθύνεται (κατά την άποψη του συγγραφέα) σε τελευταία ανάλυση για την απελπιστική θέση στην οποία βρίσκεται η τάξη των εργαζομένων.

Η τεχνολογία στην υπηρεσία των μεγάλων συμφερόντων, η τεχνολογία ως μέσο διχασμού και αντιπαράθεσης των λαών, ως αποκλειστικό όργανο πλουτισμού με κάθε κόστος, κάνει την εμφάνισή της στο *Σκουλίκι* του Χρ. Γάιου (1931), όταν το εργοστάσιο μετατρέπεται σε πολεμική μηχανή που παράγει πολεμοφόδια για τις ανάγκες της επερχόμενης Β' παγκόσμιας σύρραξης, ενώ ως δύναμη που αναπτύσσει το μίσος και την αντιπαλότητα των ανθρώπων, εξαιτίας της επιδίωξης εύκολου πλουτισμού, μέσα από αυτή, μας δίνει ο Α. Λεοντής στο προγενέστερο *Σκλάβοι στο μίσος* (1927). Τέλος, μια ακόμα πλευρά της τεχνολογικής προόδου, της σχέσης του ανθρώπου μ' αυτή, μας παρουσιάζει ο Ι. Καμπανέλλης στο έργο του *Η έβδομη μέρα της δημιουργίας* (1956). Σ' αυτό η έννοια της τεχνολογίας έχει αποδεσμευτεί από την ιδεολογικοποιημένη αντιμετώπισή της και δρα ξανά ως ενδείκτης προόδου και εξέλιξης, ως δύναμη απελευθερωτική και ενισχυτική των επιδιώξεων του ανθρώπου για καλύτερευση της ζωής του. Για μια όμως ακόμα φορά, από μια διαφορετική σκοπιά, η τεχνολογία αποβαίνει μοιραία για τον άνθρωπο και αναδείχεται δύναμη εγκλωβισμού και υποδούλωσης. Ο Αλέξης, κεντρικός ήρωας του έργου, αδυνατώντας να βρει δικαίωση στα φιλόδοξα σχέδιά του που θα επέφεραν επανάσταση (όπως πίστευε) στην τεχνολογία παραγωγής ενός εργοστασίου, καταλήγει στο περιθώριο της ζωής, δοκιμάζοντας την πίκρα της απογοήτευσης από την αναμέτρησή του με την έννοια «βιομηχανική επανάσταση». Τα όνειρά του για ενεργό συμμετοχή στην πρόοδο, για αλλαγή της παραγωγικής διαδικασίας, που θα τον αναδείξει σε πρωταγωνιστή της τεχνολογικής εξέλιξης, αδυνατούν να υλοποιηθούν, αφού οι πραγματικές του δυνατότητες υπολείπονται κατά πολύ από τις απαιτήσεις της σύγχρονης βιομηχανίας. Η τεχνολογία, για μια ακόμα φορά, δείχνει το αποτρόπαιο προσωπίό της, την ανελέητη όψη της, που συνιστά τον έσχατο κίνδυνο για την ανθρώπινη προσωπικότητα (Γραμματάς 2002: Β' 229-31).

### Μεταβιομηχανικός κόσμος: Ο εφιάλης της τεχνολογίας

Η επανάσταση που φέρνει στον σύγχρονο κόσμο η πληροφορική και η προηγμένη τεχνολογία, οι ραγδαίες εξελίξεις που σηματοδοτούν την εποχή της κυβερνητικής και της εικονικής πραγματικότητας, βρίσκουν την ανταπόκριση τους και στο θέατρο, που με τη σειρά του γίνεται δέκτης και δείκτης αυτών των αλλαγών. Στην παρούσα όμως φάση η τεχνολογία και ό,τι αυτή συνεπάγεται αποκτά διαστάσεις που απέχουν κατά πολύ από όλες τις προγενέστερα γνωστές. Γιατί, αν και η απειλητική και (ενδεχομένως) καταστροφική όψη της ήταν ήδη διαπιστωμένη, η εφιαλτική της σύλληψη και η απρόσωπη έκφρασή της ως απειλητικού μηχανισμού και αναπόδραστου εγκλεισμού της ανθρώπινης ελευθερίας για πρώτη φορά κάνει την παρουσία της στο νεοελληνικό θέατρο. Και ενώ στη βιομηχανική εποχή η τεχνολογία σηματοδοτούσε την ταξική, κυρίως, εκμετάλλευση των εργαζομένων από τους εργοδότες, στη μεταβιομηχανική αποϊδεολογικοποιείται, αυτονομείται και υποκαθιστά το ίδιο το σύστημα ως καταπιεστικό μηχανισμό, γεγονός που αναδειχνει την έννοιά της σε συνώνυμη του κράτους και ό,τι αυτό συνεπάγεται.

Η σύγχρονη, κατά συνέπεια, μορφή με την οποία εκφράζεται θεατρικά η τεχνολογία στα έργα των νεοελλήνων δραματικών συγγραφέων, είναι παρόμοια με την εικόνα που παρουσιάζει στον αναγνώστη η μελέτη έργων του Kafka, του Orwell ή του Huxley, δηλαδή η απόλυτη κυριαρχία της ηλεκτρονικής πληροφόρησης, η καταδυνάστευση του ανθρώπου από κάμερες και οθόνες, η κατάργηση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων κάτω από την επίδραση προϊόντων υψηλής τεχνολογίας, η διαμόρφωση συνθηκών ζωής πέρα από κάθε λογική ερμηνεία.

Τα πρώτα βήματα ενός τέτοιου εφιαλτικού κόσμου γίνονται με το έργο *Επικίνδυνο φορτίο* του Κ. Μουρσελά (1971). Η αγαπημένη σκυλίτσα του διευθυντή μιας υπερσύγχρονης εταιρίας βρίσκεται δολοφονημένη πάνω στην πολυθρόνα που κάθεται εκείνος. Στην πράξη αποδίδεται συμβολικό περιεχόμενο και αναζητούνται οι ύποπτοι, όχι μόνο για τη συγκεκριμένη ενέργεια αλλά και για κάθε άλλη πιθανή επαναστατική δράση ενάντια στην εταιρία. Οι υπάλληλοι δουλεύουν σαν ρομπότ, κάμερες ελέγχουν τα πάντα, τηλέφωνα χτυπούν, δακτυλογράφοι γράφουν, περίπλοκες συσκευές με κουμπιά κατασκοπεύουν και κατευθύνουν τους εργαζόμενους, μικροφωνικές εγκαταστάσεις μεταδίδουν εντολές και μηνύματα. Μέσα σ' αυτόν τον τεχνολογικό λαβύρινθο, ο Αλέξανδρος, Αλέκος ή Αλέξης, άσημος υπάλληλος, θεωρείται βασικός ύποπτος επειδή του λείπει το μικρό δάχτυλο στο δεξιά του χέρι (που έχασε στον πόλεμο) και επειδή το όνομά του δεν εμφανίζεται πουθενά στα αρχεία της εταιρίας, άρα επισήμως είναι ανύπαρκτος. Η έντονη ανάκριση που ακολουθεί, φέρνει στο φως το «ένοχο» μουσικό του ήρωα: την αριθμομανία, η οποία γίνεται «επικίνδυνο φορτίο» για την ασφάλεια της εταιρίας, αφού διαθέτει κάποιο «μουσικό όπλο που μετατρέπει τους αριθμούς σε βόμβες. Η πρώτη συνέπεια στρέφεται εναντίον του αφού, μόλις μετρήσει πέντε χρόνια και δώδεκα ημέρες σε μια εταιρία, απολύεται. Συλλαμβάνεται, φυλακίζεται και αποφυλακίζεται, για να

διαπιστώσει ότι η «μανία» του αυτή έχει εξαπλωθεί και σε άλλους υπαλλήλους της εταιρίας, που κι αυτοί με τη σειρά τους γίνονται επικίνδυνοι και απολύονται. Κατ' αυτόν τον τρόπο ο Αλέξης, απροσάρμοστος, ασυμβίβαστος, ανένταχτος μικροϋπάλληλος, αναδείχεται σε ήρωα, αφού αυτός δίδαξε στους πειθηνίους και υποταγμένους υπαλλήλους να σκέφτονται και να αντιμετωπίζουν κριτικά τον μηχανισμό πλήρους εξάρτησης και υποταγής που χρησιμοποιεί η εταιρία, προκειμένου να συνθλίψει και εξουδετερώσει κάθε διάθεση και δυνατότητα αντίδρασης από μέρους των εργαζομένων σ' αυτήν.

Ως προέκταση των προηγούμενων, σε ένα ακόμα πιο προηγμένο τεχνολογικά κόσμο, μπορούμε να θεωρήσουμε το έργο του Στ. Λύτρα *Η Ιουλιέτα των Μάκιντος* (1999). Σ' αυτό ο εφιάλης της τεχνολογίας είναι πια γεγονός. Η πλήρης υποδούλωση και εξάρτηση του ανθρώπου από τα προϊόντα του σύγχρονου τεχνολογικού πολιτισμού, φτάνει σε ακραίες, φανταστικές καταστάσεις. Το «σύστημα» ελέγχει απόλυτα όχι μόνο τη συμπεριφορά αλλά και τις σκέψεις των ανθρώπων, χωρίς καν να απαγορεύει (όπως άλλοτε) τα επικίνδυνα για το ίδιο στοιχεία. Απλά τα «αποσύρει», δεν τα έχει διαθέσιμα στους χρήστες, αφού όλοι και όλα δεν επικοινωνούν παρά μόνο και μέσα από τους ηλεκτρονικούς υπολογιστές (η γνωστή μάρκα «Μάκιντος» εμφανίζεται στον τίτλο του έργου). Οι λέξεις, τα συναισθήματα, οι σκέψεις, οι έννοιες, όλα είναι ελεγχόμενα και καθοδηγούμενα από το ηλεκτρονικό δίκτυο που δεσπόζει στα πάντα. Οποιοσδήποτε δεν συμμορφώνεται με τις επιταγές του, δεν υπακούει και δεν συνεργάζεται μ' αυτό, αποτελεί αυτόματα κίνδυνο, εχθρό και αντιμετωπίζεται από το σύστημα ως τρομοκράτης με εξαιρετικά βίαιο τρόπο. «Λαθρέμποροι ψευδαισθήσεων» διακινούν παλιές δισκέτες που έχουν αποσυρθεί, στις οποίες εμφανίζονται συναισθηματικές καταστάσεις, ανθρώπινα αισθήματα, που έχουν προ πολλού ξεχαστεί και διαγραφεί από την ηλεκτρονική πραγματικότητα που περιγράφεται.

Η Ιουλιέτα, ομώνυμη ηρωίδα, είναι υπάλληλος στην εταιρία «INTRA» που αντιδρά στην αυτοματοποίηση και καταπίεση που υφίσταται. Ψάχνει να βρει μια παλιά δισκέτα ηλεκτρονικού παιχνιδιού, το ROMEO (προφανώς το ομώνυμο έργο του Σαίξπηρ) και συναντά τον Ρωμαίο, αρχηγό των επαναστατών ενάντια στο σύστημα που καταδιώκεται μαζί με άλλους ομοϊδέατες του. Στην τεράστια οθόνη του ηλεκτρονικού υπολογιστή με τα ακατανόητα ιερογλυφικά γράμματα που δεσπόζει κατά τη διάρκεια του έργου, προβάλλεται στο τέλος ένας διάλογος από το σαιξπηρικό κείμενο, μεταθανάτιο δώρο του Ρωμαίου (αφού είχε συλληφθεί και εκτελεστεί από τις δυνάμεις αστυνόμευσης που διέθετε το σύστημα) στην Ιουλιέτα. Η επιβίωση του ανθρωπισμού έχει ως τίμημα τον θάνατο του επαναστάτη αλλά την ηθική δικαίωση του αγώνα του.

Η διάσταση της επιστημονικής φαντασίας κάνει την παρουσία της παραστατικά, όπως αυτή μπορούσε να συλληφθεί και να εκφραστεί θεατρικά το 1970 όταν παρουσιάζεται για πρώτη φορά η *Βιοχημεία* του Π. Μάτεσι (γραφή που αναθεωρεί ριζικά το 1997, δηλώνοντας ρητά αυτή τη δεύτερη ως μόνη που τον αντιπροσωπεύει). Στον εφιαλικό κόσμο που ζουν οι άνθρωποι δεν αναπνέουν οξυγόνο από τον ατμοσφαιρικό αέρα αλλά από φιάλες. Η διαρροή του



δημιουργεί πολλαπλά προβλήματα και επιφέρει τον θάνατο. Οι ανθρώπινες σχέσεις έχουν ανατραπεί. Ο πατέρας θυσιάζει τον γιο του για να ζήσει εκείνος, ενώ τα νεογέννητα παιδιά μένουν στην κούνια τους ακινητοποιημένα, με δεμένα χέρια και πόδια μέχρι τα οκτώ, ενώ είναι φμωμένα μέχρι τα δέκα. Το απρόσωπο «κράτος» ελέγχει απόλυτα τη ζωή των πολιτών. Ο δέκτης της τηλεόρασης παραμένει μονίμως ανοικτός μέσα στους ιδιωτικούς χώρους των ανθρώπων και η προσωπική τους ζωή παρακολουθείται στενά. Οι εκφωνητές ζωντανεύουν, βγαίνουν από τις οθόνες και μπαίνουν στην πραγματική ζωή των πολιτών. Όλα ελέγχονται, όλα κινδυνεύουν από μια αόρατη απειλή, χωρίς αιτία, αλλά ούτε και τρόπο διαφυγής.

Αντίστοιχα γνωρίσματα εμφανίζονται στον ηλεκτρονικό και βιονικό χώρο που παρουσιάζει το 1999 ο Λ. Χρηστίδης με το έργο του *Οι δύο Θεοί*. Δύο κρατούμενοι από άλλη εποχή (ίσως δύο θεοί), έχουν διαφυλάξει κάποιο πολύτιμο μηχάνημα (προφανώς ένα ηλεκτρονικό υπολογιστή), μέσα από το οποίο αποκτούν δυνατότητες πρόσβασης στη γνώση. Ενώ είναι έγκλειστοι, κατορθώνουν μέσα από αυτό να έρθουν σε επαφή με το σύνολο της προγενέστερης γνώσης του ανθρώπινου πολιτισμού, να περισώσουν την πολύτιμη γνώση και εμπειρία του ανθρώπινου πνεύματος. Όλα είναι έτοιμα να χαθούν από ένα πυρηνικό ολοκαύτωμα. Αυτοί όμως προσπαθούν να σώσουν το μηχάνημά τους και να διατηρήσουν μέσα απ' αυτό τη συνείδηση της ανθρωπότητας. Έχουν ανάγκη τη δεσμοφυλάκα τους, ένα ρομποτοειδές θηλυκού γένους, προγραμματισμένο να κάνει μόνο συγκεκριμένες ενέργειες, χωρίς συναισθήματα και βούληση. Παρεμβαίνουν στο ηλεκτρονικό του κύκλωμα και το βραχυκυκλώνουν, κατορθώνοντας να αλλάξουν την πραγματικότητα που επικρατεί στον χώρο τους (χώρος εγκλεισμού και απομόνωσης), δημιουργώντας ριζικές αλλαγές στο σύστημα και τον τρόπο λειτουργίας του. Μέσα απ' αυτές τις αλλόκοτες, ανεξήγητες και εφιαλτικές δραματικές καταστάσεις που εμφανίζονται, η τεχνολογία κάνει για μια ακόμα φορά την παρουσία της ως καταστροφική, αλλά αναπόφευκτη δύναμη, που εγκλωβίζει και καταδυναστεύει τον άνθρωπο.

### **Θεατρικός κόσμος: Η σημείωση της τεχνολογίας**

Με δεδομένο τον χαρακτήρα του θεάτρου ως δευτερογενούς μεταγλωσσικού συστήματος που "σημαίνει" την πραγματικότητα αλλά δεν ταυτίζεται με αυτήν, αν επιχειρήσουμε να οδηγηθούμε σε κάποια συμπεράσματα, ως φυσικό επακόλουθο της ανάλυσης των έργων που προηγήθηκε, τότε θα μπορούσαμε να διατυπώσουμε την άποψη ότι η έννοια της τεχνολογίας, με οποιαδήποτε μορφή κι αν αυτή αντιμετωπιστεί, δεν έχει απασχολήσει ιδιαίτερα τους Έλληνες θεατρικούς συγγραφείς. Σ' ένα δραματικό μοντέλο ανάγνωσης και ερμηνείας του θεατρικού κειμένου αρχικά (αλλά και της σκηνικής του παράστασης, στη συνέχεια) διαπιστώνεται ότι εκτός από μεμονωμένες περιπτώσεις, σπάνια η παρουσία της στα νεοελληνικά έργα αποτελεί βασική δρώσα δύναμη που προσδιορίζει την εξέλιξή τους, ενώ συνηθέστερα υπάρχει ως ένα ευρύτερα περιέχον πλαίσιο αναφοράς, στο οποίο όμως ελάχιστα επικεντρώνεται το δραμα-

τικό ενδιαφέρον. Οι επισημάνσεις αυτές προκαλούν εύλογες απορίες του τύπου «γιατί η παρουσία της τεχνολογίας είναι τόσο περιορισμένη» ή «γιατί δεν απασχολούν τους θεατρικούς συγγραφείς θέματα τόσης και τέτοιας σπουδαιότητας για τον (σύγχρονο) άνθρωπο;»

Η αιτιολογία ότι η Ελλάδα είναι λιγότερο βιομηχανικά (παλιότερα) και τεχνολογικά (σήμερα) αναπτυγμένη, σε σχέση με τις άλλες χώρες του δυτικού κόσμου, επομένως θέματα που αναφέρονται στην τεχνολογία δεν ενδιαφέρουν τόσο τους θεατές, δεν ευσταθεί, τουλάχιστον για την οπτική κάτω από την οποία εξετάζουμε το ζητούμενο, αφού ένα πλήθος από άλλα δραματικά κείμενα έμμεσα υπονοούν ή αναφέρονται σ' αυτήν, εστιάζοντας όμως αλλού το ενδιαφέρον τους. Παρ' όλα αυτά ας μη μας διαφεύγει την προσοχή ότι η έννοια της τεχνολογίας αναλογικά δεν έχει απασχολήσει περισσότερο ούτε τους ξένους συγγραφείς, αφού η παγκόσμια δραματολογία διαθέτει ένα σχετικά περιορισμένο ρεπερτόριο με παρόμοια θεαματική. Επομένως, διαπιστώνεται και σ' αυτό ακόμα το επίπεδο, ότι το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα ακολουθεί από κοντά την πορεία και τις εξελίξεις του παγκόσμιου. Αν όμως επανέλθουμε στον αρχικό προβληματισμό μας, ως πειστική απάντηση για τα ερωτήματα που τέθηκαν μπορούμε να θεωρήσουμε την ακόλουθη.

Η νεοελληνική θεατρική παραγωγή στον 20ό αιώνα εντάσσεται μέσα σε γενικότερα περιγράμματα ειδολογικά, ιδεολογικά και δραματολογικά, που χαρακτηρίζονται άλλοτε από εμμονή και εντροπία σε στερεότυπες κατηγορίες και άλλοτε από συνδρομικού τύπου γνωρίσματα, επικεντρωμένα σε έννοιες και καταστάσεις όπως νεόκοπος αστός με επαρχιακή νοοτροπία, ηθογραφικός επαρχιωτισμός, μικροαστός με επαρχιακή συνείδηση, αίσθηση περιθωριακότητας, αναζήτηση εθνο-πολιτισμικής ταυτότητας, αστικός μετασχηματισμός με ευρωπαϊκό προσανατολισμό, αντιφατικότητα θεωρητικών διαπιστώσεων προς πρακτικές συμπεριφορές κ.ά. Με αυτά τα δεδομένα γίνονται κατανοητοί οι λόγοι για τους οποίους το ρεαλιστικό αστικό δράμα των αρχών του αιώνα και η μελοδραματική ηθογραφία του μεσοπολέμου, όπως η νεοηθογραφία και η επιθεώρηση στη μεταπολεμική εποχή, αναδείχονται σε κυρίαρχα είδη, εξοβελίζοντας ή περιορίζοντας σημαντικά κάθε άλλο με σύγχρονη θεματική (δεν συμβαίνει το ίδιο με θέματα που αναφέρονται σε παρελθοντικό ιστορικό χώρο και χρόνο, όπως η τραγωδία και το πατριωτικό δράμα). Σ' αυτά όμως τα είδη, η τεχνολογία και ο προβληματισμός που προκύπτει από την παρουσία της, δεν έχουν θέση, αφού το ενδιαφέρον επικεντρώνεται σε άλλη κατηγορία και δρώντα πρόσωπα, σε ήρωες που χαρακτηρίζονται από διαφορετικές ιδιότητες, οι οποίες δεν συμβαδίζουν με όσες προκύπτουν από την ύπαρξη και λειτουργία της τεχνολογίας, με μια παραδοσιακή ή σύγχρονη μορφή. Κατ' αυτό τον τρόπο τόσο ο αγροτικός/επαρχιακός, όσο ο αστικός/βιομηχανικός, όσο και ο μεταβιομηχανικός/«μεταμοντέρνος» χώρος υπάρχουν σε πολλά έργα, προϋποθέτοντας, υπονοώντας ή σκιαγραφώντας συνθήκες που απορρέουν από την ύπαρξη της τεχνολογίας. Παρ' όλ' αυτά, δεν εμπίπτουν στην κατηγορία που εξετάζουμε, αφού η οπτική του συγγραφέα είναι προσανατολισμένη αλλού. Η τεχνολογία δηλαδή, δεν αποτελεί «δρώσα δύναμη» κάτω από καμιά ιδιότητα σ' ένα δυ-

νητικό σημειωτικό μοντέλο ανάλυσης των δραματικών κειμένων, αλλά παραμένει απλά ως μια παράπλευρη συνθήκη ανάπτυξης της δράσης.

Εξαιρέση αποτελούν τα δράματα του αγροτο-επαρχιακού χώρου στα οποία αναφερθήκαμε, αλλά και τα εργατικά δράματα «με θέση» των αρχών του αιώνα, όπου η έντονη ιδεολογική φόρτιση τους απορρέει από την αρνητική επενέργεια του τεχνολογικού κόσμου πάνω στην ανθρώπινη προσωπικότητα. Επομένως, η σχετικά έντονη παρουσία της ζητουμένης έννοιας δικαιολογείται κυρίως από την αποστολή του θεάτρου και την ένταξή του στους γενικότερους αγώνες και διεκδικήσεις της εργατικής τάξης και των θεωρητικών εκπροσώπων της (διανοουμένων, λογοτεχνών, δραματικών συγγραφέων). Εξαιτίας όμως αυτής της ιδεολογικής «άποψης» των δημιουργών, η τεχνολογία εμφανίζεται με την αρνητική της πλευρά, ως δύναμη δηλαδή καταπίεσης και εξάρτησης του εργαζομένου, ως κίνδυνος απώλειας της ελευθερίας του, αντίστοιχα με τις μαρξιστικές απόψεις για τη «μηχανή» και τη θέση του προλετάριου στο καπιταλιστικό σύστημα παραγωγής.

Στο μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο η τεχνολογία αποϊδεολογικοποιείται και εμφανίζεται (σε όποιο βαθμό το κάνει) στις πραγματικές παραμέτρους της, οι οποίες υπερβαίνουν κάθε ταξικό, κοινωνικό ή εθνοφυλετικό όριο, διαθέτοντας γνωρίσματα παγκοσμιοότητας. Ο κίνδυνος, που (κάποτε σε προγενέστερη περίοδο) φαινόταν ότι αντιπροσώπευε για τον άνθρωπο, διογκώνεται ολοένα και περισσότερο, φτάνοντας τα όρια ενός απρόσωπου παντοδύναμου μηχανισμού με αυτονομία και κάποτε αυτοδυναμία, στην οποία υποτάσσονται κάθε άλλες παραδοσιακού τύπου μορφές εξουσίας (οικονομική, ταξική, κρατική), οι οποίες αποκτούν υπόσταση μόνο χάρη σ' εκείνη. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το άτομο, ανεξάρτητα από άλλα γνωρίσματα ατομικής ταυτότητας, γίνεται υποχείριο, εξάρτημα στο αυτονομημένο σύστημα λειτουργίας του. Οι αξίες, που κάποτε, σε παρελθοντικές πολιτισμικές εποχές, επικρατούσαν (συναισθήματα, ευαισθησίες, ανθρωπισμός, ελευθερίες), έχουν εξοβελιστεί ή περιθωριοποιηθεί εντελώς, παραχωρώντας τη θέση τους σε μια εφιαλτική, εικονική, τεχνητή πραγματικότητα, προϊόν επενέργειας των σύγχρονων τεχνολογικών επιτευγμάτων.

Οι καταστάσεις αυτές, δηλωτικές στα έργα της ελληνικής δραματουργίας που αναλύσαμε, οδηγούν σε μια πλήρη υπέρβαση κάθε στοιχείου «ελληνικότητας», κάθε γνωρίσματος τοπικού και εθνικού χαρακτήρα και, αντίστοιχα με τις τάσεις που είχαν ήδη διαμορφωθεί στο τελευταίο τέταρτο του 20ού αιώνα κάτω από την επίδραση του ευρωπαϊκού θεάτρου του παραλόγου, ανάγονται στα όρια του καθολικού και του παγκόσμιου (Γραμματάς 2002: 320-37). Με τη σημασία αυτή, η παρουσία της σύγχρονης τεχνολογίας σε έργα όπως *Επικίνδυνο φορτίο* και *Ιουλιέτα των Μάκιντος*, σηματοδοτεί μια ποιοτική μετεξέλιξη του νεοελληνικού δράματος και ως τέτοια, παρά την αριθμητικά περιορισμένη έκτασή της, μπορεί να θεωρηθεί ότι δρα καταλυτικά, εντάσσοντας το ενδεικτικά «εθνικό» της δραματικής παραγωγής, στο «διεθνές» του σύγχρονου θεάτρου.

### Βιβλιογραφία

- Γραμματάς, Θόδωρος *Νεοελληνικό Θέατρο. Ιστορία-Δραματολογία*. Αθήνα: Κουλτούρα, 1987.
- \_\_\_\_\_ «Ο αρκαδισμός στο ελληνικό θέατρο. Από την ουτοπία στη φυγή». Στο: *Νεοελληνικό Θέατρο. Ιστορία-Δραματολογία*. Αθήνα: Κουλτούρα, 1987. 11-26.
- \_\_\_\_\_ «Το κοινωνικό και εργατικό δράμα στο νεοελληνικό θέατρο (1900-1922)». Στο: *Νεοελληνικό Θέατρο. Ιστορία-Δραματολογία*. Αθήνα: Κουλτούρα, 1987. 116-29.
- \_\_\_\_\_ *Δοκίμια Θεατρολογίας*. Αθήνα: Επικαιρότητα, 1990.
- \_\_\_\_\_ «Αγροτικός, αστικός, βιομηχανικός χώρος στο ελληνικό θέατρο του 20<sup>ού</sup> αιώνα». Στο: *Δοκίμια Θεατρολογίας*. Αθήνα: Επικαιρότητα, 1990. 151-68.
- \_\_\_\_\_ *Το ελληνικό θέατρο στον 20<sup>ό</sup> αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, τμ. Α'-Β'. Αθήνα: Εξάντας, 2002.
- Πεφάνης, Γιώργος «Λαϊκοί βάρδοι και θεατρικοί συγγραφείς. Το ζήτημα της δραματοποίησης των παραλογών. Τρεις περιπτώσεις: Εφταλιώτης, Παπαντωνίου, Αλιθέρης». *Θέματα Λογοτεχνίας* 8 (1998).
- Πούχγερ, Βάλτερ «Παραλογή και Δράμα. Από το δημοτικό τραγούδι στο θεατρικό έργο». *Λαογραφία* 35 (1990): 129-45.
- Φύλις, Βασίλης «Ο Πρωτομάστορας». Στο: *Για το Θέατρο του Νίκου Καζαντζάκη* [συλ.]. Αθήνα: Έκδοση Διεθνούς Εταιρείας Φίλων Νίκου Καζαντζάκη [ελληνικό τμήμα], 2000. 34-41.
- Χατζηπανταζής, Θεόδωρος *Το κωμειδύλλιο*. Αθήνα: Ερμής. Σειρά «Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη», 1981.