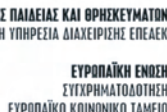


ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΓΕΝΙΚΗ ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ ΕΝΗΛΙΚΩΝ
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΔΙΑΡΚΟΥΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ ΕΝΗΛΙΚΩΝ

πολιτισμός - τέχνες -
διαχείριση ελεύθερου χρόνου

Θέατρο - Θεατρική Παιδεία

ΚΕΝΤΡΑ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ ΕΝΗΛΙΚΩΝ



Επιστημονική Ευθύνη	Άσπα Τσαούση, Δρ. Κοινωνιολογίας, Επικ. Καθηγήτρια ALBA
Συγγραφή	Κακουδάκη Τζωρτζίνα, Πατρίτσια Απέργη

Το παρόν εκπαιδευτικό υλικό παράχθηκε στο πλαίσιο του Έργου «**Κέντρα Εκπαίδευσης Ενηλίκων II**», το οποίο εντάσσεται στο **Ε.Π.Ε.Α.Ε.Κ. II** του **ΥΠ.Ε.Π.Θ.**, Μέτρο 1.1. Ενέργεια 1.1.2.Β. και συγχρηματοδοτείται από την **Ευρωπαϊκή Ένωση (Ε.Κ.Τ.)**.



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΕΙΔΙΚΗ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΕΠΕΑΕΚ



ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΕΝΩΣΗ
ΣΥΧΡΗΜΑΤΟΔΟΤΗΣΗ
ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΤΑΜΕΙΟ



Η ΠΑΙΔΕΙΑ ΣΤΗΝ ΚΟΡΥΦΗ
Επιχειρησιακό Πρόγραμμα
Εκπαίδευσης και Αρχικής
Επαγγελματικής Κατάρτισης

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	1
1. ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΘΕΑΤΡΟ	3
1.1. ΒΑΣΙΚΕΣ ΕΝΝΟΙΕΣ	3
1.2. ΤΑ ΣΥΣΤΑΤΙΚΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ	4
1.2.1. Το θεατρικό έργο.....	4
1.2.2. Ο ηθοποιός.....	6
1.2.3. Ο χώρος.....	7
1.2.4. Ο σκηνοθέτης.....	8
1.3. ΟΙ ΑΛΛΕΣ ΤΕΧΝΕΣ ΣΤΗΝ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ	10
1.3.1. Η σκηνογραφία.....	10
1.3.2. Η ενδυματολογία.....	10
1.3.3. Η χορογραφία – κινησιολογία.....	11
1.3.4. Η σκηνική μουσική.....	11
1.3.5. Ο φωτισμός.....	12
1.3.6. Οι νέες τεχνολογίες.....	12
ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ 1	13
2. ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΩΝ ΘΕΑΤΡΩΝ	15
2.1. ΕΙΔΗ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΚΤΙΡΙΩΝ	15
2.2. Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΩΝ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΚΤΙΣΜΑΤΩΝ	16
2.2.1. Αρχαία Ελλάδα.....	16
2.2.2. Αρχαία Ρώμη.....	19
2.2.3. Βυζάντιο και Μεσαιωνική Ευρώπη.....	20
2.2.4. Αναγέννηση.....	20
2.2.5. 17ος και 18ος αιώνας.....	22
2.2.6. 19ος αιώνας.....	23
2.2.7. 20ός αιώνας.....	24
2.3. Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΣΚΗΝΙΚΟΥ ΣΕ ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΤΟ ΧΡΟΝΟ	26
ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ 2	27
3. ΒΑΣΙΚΑ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΕΙΔΗ	29
3.1. ΤΡΑΓΩΔΙΑ	29
3.2. ΚΩΜΩΔΙΑ	31
3.2.1. Είδη της κωμωδίας.....	32
3.3. ΔΡΑΜΑ	34
3.4. ΜΟΥΣΙΚΑ ΚΑΙ ΜΕΙΚΤΑ ΕΙΔΗ ΘΕΑΤΡΟΥ	35
3.5. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΩΝ ΙΣΜΩΝ ΤΟΥ 20ού ΑΙΩΝΑ	36
3.6. ΑΛΛΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΘΕΑΤΡΟΥ	40
ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ 3	42

4. ΚΛΑΣΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ - ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ	43
4.1. Η ΠΡΟΪΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ	43
4.2. Η ΑΤΤΙΚΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑ	45
4.2.1. Από το ναό στα ικρία.....	45
4.2.2. Το ξύλινο θέατρο του Διονύσου.....	45
4.2.3. Οι γιορτές του θεάτρου	47
4.2.4. Η χρηματοδότηση του αρχαίου δράματος.....	48
4.2.5. Ο ρόλος του αρχαίου θεάτρου στην κοινωνία της εποχής	48
4.3. ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΛΟΙΠΟΝ Η ΑΡΧΑΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ: ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ	49
4.3.1. Τα μέρη της τραγωδίας κατά ποιόν	49
4.3.2. Τα μέρη της τραγωδίας κατά ποσόν	50
ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ 4	51
5. ΤΡΑΓΩΔΙΕΣ - ΟΙ ΠΟΙΗΤΕΣ	53
5.1. ΟΙ ΤΡΑΓΙΚΟΙ ΠΟΙΗΤΕΣ ΠΡΙΝ ΤΟΝ 5ο Π.Χ. ΑΙΩΝΑ	53
5.2. ΟΙ ΤΡΑΓΙΚΟΙ	54
5.3. ΑΙΣΧΥΛΟΣ (525-456 π.Χ.)	55
5.3.1. Η ζωή του	55
5.3.2. Τα δραματικά έργα του Αισχύλου.....	55
5.3.3. Το έργο του Αισχύλου	57
5.4. ΣΟΦΟΚΛΗΣ	58
5.4.1. Η ζωή του	58
5.4.2. Τα δραματικά έργα του.....	58
5.4.3. Το έργο του Σοφοκλή	59
5.5. ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ (480-406 π.Χ.)	61
5.5.1. Τα δραματικά έργα του Ευριπίδη.....	62
5.5.2. Το έργο του Ευριπίδη.....	65
5.6. ΟΙ ΑΛΛΟΙ ΤΡΑΓΙΚΟΙ	67
5.7. ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΤΗ ΡΩΜΗ	67
ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ 5	68
6. Η ΑΤΤΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ	69
6.1. Η ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΤΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ	69
6.2. Ο ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ	71
6.2.1. Η ζωή του	71
6.2.2. Τα δραματικά του έργα.....	71
6.2.3. Το έργο του.....	77
6.3. ΜΕΝΑΝΔΡΟΣ	79
6.3.1. Η ζωή του	79
6.3.2. Το έργο του.....	79
6.4. Η ΛΑΤΙΝΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ	80
6.4.1. Πλάυτος (254-184 π.Χ.)	80
6.4.2. Τερέντιος (195-159 π.Χ.)	80
ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ 6	81

7. ΑΠΟ ΤΗ ΡΩΜΗ ΣΤΟ ΛΟΝΔΙΝΟ. ΟΙ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ. ΜΕΣΑΙΩΝΑΣ ΚΑΙ ΠΡΩΙΜΗ ΙΤΑΛΙΚΗ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ	83
7.1. ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ	83
7.2. Η ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΟΥΜΑΝΙΣΜΟΥ ΠΡΟΣ ΜΙΑ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ ΤΩΝ ΤΕΧΝΩΝ	85
7.2.1. Η commedia erudita - Η λόγια κωμωδία	85
7.2.2. Η commedia dell' arte	87
7.2.2.1. Τα χαρακτηριστικά του είδους	87
7.2.2.2. Οι τύποι της commedia dell' arte	88
7.2.3. Παραθεατρικά είδη της Αναγέννησης	90
ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ 7	91
8. Η ΟΨΙΜΗ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ	93
8.1. ΤΟ ΕΛΙΣΑΒΕΤΙΑΝΟ ΘΕΑΤΡΟ 1580-1642	93
8.1.1. Κρίστοφερ Μάρλοου	93
8.1.2. Ουίλλιαμ Σαίξπηρ	94
8.1.2.1. Η ζωή του	94
8.1.2.2. Τα έργα του.....	95
8.1.2.3. Για το έργο του	96
8.1.3. Οι μετά το Σαίξπηρ – Η περίοδος του Ιακώβου	97
8.1.3.1. Μπεν Τζόνσον	97
8.2. Ο ΧΡΥΣΟΣ ΑΙΩΝΑΣ ΤΗΣ ΙΣΠΑΝΙΑΣ ΚΑΙ ΤΟ ΜΠΑΡΟΚ	98
8.3. Η ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΤΗΣ ΙΤΑΛΙΚΗΣ ΟΠΕΡΑΣ	101
ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ 8	102
9. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ: ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΡΗΤΙΚΗ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ	105
9.1. Η ΚΡΗΤΙΚΗ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ	105
9.1.1. Το ιστορικό πλαίσιο	105
9.1.2. Τα έργα	106
9.1.2.1. Οι τραγωδίες	106
9.1.2.2. Οι κωμωδίες.....	106
9.1.2.3. Τα άλλα έργα	107
9.2. ΕΠΤΑΝΗΣΑ	108
9.2.1. Το ιστορικό πλαίσιο	108
9.2.2. Τα έργα	108
9.3. Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ	109
9.4. ΤΟ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΑΙΓΑΙΟΥ ΠΕΛΑΓΟΥΣ	110
9.5. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΥ	110
9.5.1. Το ιστορικό πλαίσιο	110
9.5.2. Τα έργα	111
9.5.3. Θεατρική κίνηση στις παραδουνάβιες ηγεμονίες	112
9.5.3.1. Οδησσός.....	112

9.5.3.2. Βουκουρέστι	112
9.6. ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ.....	112
9.6.1. Τα δραματικά έργα.....	112
9.6.1.1. Δράμα και Κωμωδία.....	113
9.6.1.2. Το Κωμειδύλλιο.....	114
9.6.2. Τα πρώτα θέατρα της Αθήνας.....	115
9.6.3. Οι πρώτοι ηθοποιοί	117
ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ 9	119
10. ΑΠΟ ΤΟ ΜΠΑΡΟΚ ΣΤΟ ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟ.....	121
10.1. ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ ΣΤΟ ΜΠΑΡΟΚ.....	121
10.2. Ο ΓΑΛΛΙΚΟΣ ΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΣ	121
10.2.1. Η προϊστορία.....	121
10.2.2. Η άνθιση του γαλλικού κλασικισμού.....	122
10.2.3. Οι Γάλλοι συγγραφείς του 17ου αιώνα.....	122
10.2.4. Μολιέρος.....	125
10.2.4.1. Η ζωή και το έργο του	125
10.3. Ο 18ος αιώνας στην Ευρώπη. Η ώριμη εποχή του θεάτρου.....	126
10.3.1. Η αγγλική παλινόρθωση (1660-1730) και η νέα υποκριτική	126
10.3.2. Το ροκοκό στην Ιταλία και την Γαλλία (1700-1750).....	127
10.3.3. Ο Διαφωτισμός και το θέατρο (1688-1789).....	129
10.3.3.1. Η τραγωδία	129
10.3.3.2. Η κωμωδία.....	130
10.3.3.3. Το αστικό δράμα.....	130
10.3.4. Θύελλα και ορμή και ο γερμανικός ρομαντισμός	131
10.3.4.1. Η προϊστορία	131
10.3.4.2. Θύελλα και ορμή	132
10.3.4.3. Τα κλασικά χρόνια.....	132
ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ 10	134
11. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΗΣ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ	135
11.1. Ο ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ (1800-1850)	135
11.1.1. Οι ρομαντικοί συγγραφείς της Ευρώπης	136
11.2. ΤΟ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ	138
11.3. ΤΟ ΚΑΛΟΦΤΙΑΓΜΕΝΟ ΕΡΓΟ. ΜΙΑ ΜΕΤΑΒΑΤΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ	140
11.4. Ο ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ (1850-1900)	141
11.4.1. Οι συγγραφείς του ρεαλισμού	141
11.5. Ο ΑΙΩΝΑΣ ΤΗΣ ΟΠΕΡΑΣ	143
11.5.1. Η όπερα: από το ρομαντισμό στον επικό Βάγκνερ	143
11.6. ΠΡΟΣ ΤΟΝ 20ό ΑΙΩΝΑ	144
11.6.1. Ερρίκος Ίψεν (1828-1906).....	144
11.6.1.2. Τα δραματικά του έργα.....	145
11.6.2. Αύγουστος Στρίντμπεργκ (1849-1912).....	147

11.6.2.1. Το δραματικά του έργα.....	147
11.6.3. Αντον Πάβλοβιτς Τσέχωφ (1860-1904)	148
11.6.3.1. Τα δραματικά του έργα.....	148
ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ 11	150
12. Ο 20ός ΑΙΩΝΑΣ ΣΤΟ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ.	151
12.1. ΤΑ ΝΕΑ ΚΙΝΗΜΑΤΑ ΤΩΝ ΑΡΧΩΝ ΤΟΥ 20ού ΑΙΩΝΑ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ .	151
12.1.1. Ο νατουραλισμός	151
12.1.1.1. Βασικά χαρακτηριστικά της νατουραλιστικής γραφής	151
12.1.1.2. Σταθμοί στην επικράτηση του νατουραλισμού	152
12.1.1.3. Οι συγγραφείς του νατουραλισμού	154
12.1.2. Ο βερισμός στην όπερα	155
12.1.3. Ο συμβολισμός	155
12.1.3.1. Σταθμοί του συμβολισμού στο θέατρο.....	156
12.1.3.2. Οι συγγραφείς του συμβολισμού και του θεατρικού μπρεσιονισμού.....	157
12.1.3.3. Η αναβίωση της κωμωδίας ηθών και ιδεών. Ουάιλντ και Σω.....	159
12.1.4. Ο χορός στην αρχή του 20ού αιώνα	160
12.1.5. Εξπρεσιονισμός	161
12.1.5.1. Η σκηνική πράξη του θεατρικού εξπρεσιονισμού.....	162
12.1.5.2. Οι συγγραφείς του εξπρεσιονισμού.....	163
12.2. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ	164
12.2.1. Σουρεαλισμός –Υπερρεαλισμός	164
12.2.1.1. Οι δραματουργία και η σκηνική πράξη του σουρεαλισμού	164
12.2.2. Το επικό θέατρο και η μπρεχτική αποστασιοποίηση	165
12.3. ΜΕΤΑ ΤΟ Β΄ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΠΟΛΕΜΟ	166
12.3.1. Η δεκαετία του 50. Από το θέατρο του παραλόγου στο σύγχρονο θέατρο	167
12.3.1.1. Οι δραματουργοί της δεκαετίας του 50	167
12.3.1.2. Η σκηνική πράξη και οι ζυμώσεις για ένα νέο θέατρο.....	168
12.3.2. Οι θιάσοι της δεκαετίας του 70. Η αναζήτηση της συμμετοχικής δράσης	170
ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ 12	193
13. ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ - Ο 20ός ΑΙΩΝΑΣ	175
13.1. ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΜΙΣΟ ΤΟΥ 20ού ΑΙΩΝΑ	175
13.1.1. Προς τη δημιουργία οργανισμών και θεσμών.....	175
13.1.2. Η κυριαρχία των πρωταγωνιστών	176
13.1.3. Η αθηναϊκή επιθεώρηση	177
13.1.4. Η ίδρυση μεγάλων θεατρικών οργανισμών.....	178
13.1.5. Οι δραματουργοί των αρχών του 20ού αιώνα.....	179
13.1.6. Νεότεροι ηθοποιοί.....	181
13.2. ΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΙΣΟ ΤΟΥ 20ού ΑΙΩΝΑ	182

13.2.1. Νέοι θεσμοί.....	182
13.2.2. Οι δραματουργοί της νεότερης γενιάς.....	184
13.2.3. Η σύγχρονη θεατρική σκηνή.....	186
ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ 13	187
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ	189
ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΑΠΟ ΤΟ ΧΑΡΤΙ ΣΤΟ ΠΑΝΙ	189
Ο ΣΑΙΞΠΗΡ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ: ΜΥΘΟΣ, ΥΦΟΣ, ΗΘΟΣ	191
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	207

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το βιβλίο «Θέατρο - Θεατρική Αγωγή» έχει δύο μέρη:

Συγκεντρώνει πληροφοριακό υλικό για την ιστορία του αρχαίου ελληνικού, ευρωπαϊκού και νέου ελληνικού θεάτρου με έμφαση στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της κάθε ιστορικής περιόδου, στους σημαντικούς συγγραφείς, στις εκφάνσεις της σκηνικής ερμηνείας και των παραστάσεων της εποχής, στην εξέλιξη των θεατρικών κτιρίων και της θεατρικής τεχνολογίας, στον απόηχο της κυρίαρχης ιδεολογίας και της αισθητικής της εποχής που παρήγαγε συγκεκριμένες φόρμες θεάτρου. Σε ορισμένα θέματα, όπως το αρχαίο ελληνικό θέατρο, δόθηκε μεγαλύτερη έμφαση, λόγω ενός πιο ειδικού ενδιαφέροντος των εκπαιδευόμενων. Μέσα στη συνοπτική αυτή παρουσίαση είναι λογικό να υπάρχουν κενά· κυρίως ζητήματα που αφορούν την καλλιτεχνική παραγωγή, είτε λόγω έλλειψης είτε λόγω υπερπληθώρας ντοκουμέντων, περιορίστηκαν πολλές φορές στις σελίδες του βιβλίου.

Στο τέλος κάθε κεφαλαίου, το βιβλίο συμπληρώνεται με μία σειρά από δραστηριότητες βιωματικές ή και ερευνητικές, που εμπνέονται από το περιεχόμενο των κεφαλαίων ή βάζουν σε εφαρμογή το περιεχόμενο των ειδικών θεμάτων που τίγονται στα κεφάλαια. Με αυτόν τον τρόπο στοχεύουμε να συμμετέχουν οι εκπαιδευόμενοι σε μια σειρά από θεατρικές δράσεις έχοντας κάποιο ιστορικό και θεωρητικό υπόβαθρο και να αντιληφθούν την καλλιτεχνική παραγωγή ως μια συνέχεια, ως μια αβίαστη πορεία και εξέλιξη του θεάτρου.

Προσπαθήσαμε να δημιουργήσουμε μια ροή στη θεωρία και στην πρακτική εφαρμογή του θεάτρου μέσα σε μία τάξη ενηλίκων. Ένα εκπαιδευτικό βιβλίο, βέβαια, είναι όπως το θέατρο. Υλοποιείται σε δύο χρόνους. Πρώτος ο χρόνος συγγραφής του. Μετά, ο χρόνος εφαρμογής του. Ελπίζουμε το βιβλίο να είναι ωφέλιμο μέσα στην τάξη αλλά και στις προσωπικές βιβλιοθήκες των κατόχων του.

Κακουδάκη Τζωρτζίνα - θεατρολόγος / ηθοποιός
Πατρίτσια Απέργη - θεατρολόγος / χορογράφος

*Ιδιαίτερες ευχαριστίες στον
θεατρολόγο – σκηνογράφο κ. Κωνσταντίνο Ζαμάνη
και στον κ. Ιωάννη Κακουδάκη
για τις πολύτιμες παρατηρήσεις τους στην παρούσα έκδοση.*

1. ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΘΕΑΤΡΟ

1.1. ΒΑΣΙΚΕΣ ΕΝΝΟΙΕΣ

Το θέατρο είναι μια λέξη πολυσήμαντη. Από εποχή σε εποχή έχει πάρει πολλές σημασίες, αφού η λέξη καλείται να περιγράψει μια τέχνη που έχει αλλάξει μορφές και περιεχόμενο μέσα στις κοινωνίες των αιώνων που έχουν περάσει.

Η λέξη θέατρο, που θα τη συναντήσουμε με την ίδια ρίζα στις περισσότερες δυτικές γλώσσες, παράγεται από την αρχαία ελληνική λέξη «θεώμαι», που στα νέα ελληνικά αποδίδεται ως «παρατηρώ», «βλέπω κάτι με προσοχή», «εξετάζω».

Το θέατρο, με την ευρεία του έννοια, μπορεί να είναι:

- Η επί σκηνής δραματοποιημένη υπόθεση.
- Η συνολική εμπειρία της παρακολούθησης μιας παράστασης.
- Το λογοτεχνικό είδος, τα έργα του οποίου αναπτύσσουν ένα θέμα (υπόθεση) με διαλογικό τρόπο και προσαρμόζουν τη δράση στις ανάγκες της παρουσίασης του έργου αυτού επί σκηνής.
- Το κτίριο στο οποίο παρουσιάζονται θεατρικά έργα.
- Η οργανωμένη θεατρική επιχείρηση.
- Το σύνολο των θεατών μιας παράστασης.
- Ο κόσμος που ασχολείται ή ενδιαφέρεται για το θέατρο.
- Κάθε ιδιαίτερο ρεύμα ή τάση του είδους αυτού
- «Μίμηση πράξεως»: αναπαράσταση μιας σειράς δράσεων.
- Η συνέντευξη, σε συμφωνημένο τόπο και χρόνο, ιδεατών ηρώων, ζωντανών ερμηνευτών και συγκριμένων δεκτών – θεατών.
- Ο Α ενσαρκώνει τον Β και ο Γ παρακολουθεί (Ε. Μπέντλεη).
- Ένα δίκτυο αλληλοσυσχετιζόμενων ρόλων, το οποίο αντιπροσωπεύει μια πραγματικότητα που είναι διαφορετική από την πραγματική ζωή (Βάλτερ Πούχγκερ).
- Η κοινωνική συμπεριφορά που περιέχει το στοιχείο της εξαπάτησης: «μην τον βλέπεις που κλαίει, θέατρο μας παίζει».

Το θέατρο είναι μια σύνθετη τέχνη στη σύλληψη και την υλοποίησή της. Υπάρχει κατ' αρχήν ένα κείμενο, το οποίο περιμένει από τον ηθοποιό να το ερμηνεύσει. Η γραπτή λέξη του χαρτιού, που απευθύνεται απλώς στη νόηση του αναγνώστη, περνάει μέσα από ένα σώμα και προορίζεται για το θεατή.

Η δυσκολία, λοιπόν, που αντιμετωπίζει κανείς όταν πρέπει να περιγράψει την έννοια του θεάτρου έγκειται στο ότι πρόκειται για ένα είδος μεικτό, που δεν κρίνεται με βάση το κείμενο του θεάτρου αλλά με βάση τη σκηνική του απόδοση.

Το θέατρο ως παραστατική τέχνη έχει δύο χρόνους: ο πρώτος αφορά τη θεατρική λογοτεχνία. Ο δεύτερος την παράσταση:

- **Από την πλευρά του έργου**, το λογοτεχνικό κείμενο που αποτελεί την αφετηρία της θεατρικής δημιουργίας είναι το καλλιτεχνικό ντοκουμέντο του θεάτρου.
- **Από την πλευρά της παράστασης**, η φθαρτή τέχνη που χρησιμοποιείται και ερμηνεύει το έργο είναι ένα καλλιτεχνικό γεγονός που συμβαίνει μία και μόνη φορά, ακόμα και αν το έργο παίζεται πολλές φορές ή καταγράφεται με τα σύγχρονα μέσα, μιας και το θέατρο είναι (όπως ο χορός και η μουσική) μια τέχνη που για να ολοκληρωθεί αλληλοεπιδρά ο χώρος, ο ερμηνευτής και ο θεατής.

Το θέατρο είναι μια θεότητα ή, αν θέλετε, ένα τέρας με δύο κεφάλια.

Ερμάν Κλοσσόν

1.2. ΤΑ ΣΥΣΤΑΤΙΚΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Τρία σανίδια, δύο πρόσωπα, ένα πάθος.

Λόπε ντε Βέγκα

Αν αναλύσουμε μια θεατρική παράσταση στα συστατικά που την αποτελούν, θα πρέπει να συνυπολογίσουμε τη συμβολή πολλών διαφορετικών συμπληρωματικών τεχνών και δεξιοτήτων. Μερικά από τα συστατικά αυτά είναι θεμελιώδη, γιατί χωρίς αυτά δεν μπορούμε να κάνουμε θέατρο. Οι περισσότεροι μελετητές, ωστόσο, συμφωνούν ότι τα βασικά συστατικά του θεάτρου είναι:

1.2.1. Το θεατρικό έργο

Βασικός πυρήνας για το μεγαλύτερο ποσοστό της παγκόσμιας δραματουργίας είναι το θεατρικό έργο. Περιέχει και καθοδηγεί τη δράση των ηθοποιών, αναπτύσσει την ιστορία των προσώπων του έργου, υποβάλλει το ρυθμό, την ατμόσφαιρα, τις εικόνες και την ερμηνεία του γραπτού λόγου.

Υπάρχουν είδη θεάτρου, βέβαια, όπου το κείμενο με την έννοια μιας συγγραφικής πρωτότυπης δημιουργίας έχει περιορισμένη σημασία ή απουσιάζει εντελώς, όπως στην κομέντια ντελ άρτε, στο θέατρο σκιών, στο αυτοσχέδιο θέατρο. Αλλά και σε αυτές τις περιπτώσεις υπάρχει ένας σκελετός δράσης, ένας μύθος, ήδη γνωστός και συμφωνημένος από τους συντελεστές της παράστασης.

Τα βασικά είδη των θεατρικών κειμένων είναι τα εξής:

- Η τραγωδία
- Η κωμωδία
- Το δράμα

Σύμφωνα με τους ορισμούς της κλασικής δραματουργίας μέσα από τις εποχές, δηλαδή όπου το θέατρο έχει να παρουσιάσει σημαντικά έργα αλλά και ιδιαίτερες εξελίξεις όσον αφορά τις παραστάσεις που διαμόρφωσαν τη θεατρική μας κληρονομιά, το θεατρικό έργο διέπεται από κάποιους δραματουργικούς κανόνες, όπως:

(α) Η εξωτερική δομή του έργου

Ως εξωτερική δομή εννοούμε την αρχιτεκτονική του γραπτού θεατρικού κειμένου και τους κανόνες που ακολουθεί ως ιδιαίτερο είδος θεατρικής γραφής. Η δομή αυτή γίνεται αντιληπτή μέσα από κάποια παραδείγματα που αφορούν, για παράδειγμα, τον επιμερισμό της δράσης:

- Στην αρχαία τραγωδία η δομή είναι εξαιρετικά αυστηρή: πρόλογος, πάροδος, επεισόδια και στάσιμα, έξοδος.
- Στο κλασικό θέατρο της Ευρώπης, κατά κανόνα, το έργο διαιρείται σε πέντε πράξεις και οι πράξεις σε σκηνές.
- Στο νεότερο θέατρο η δράση διαιρείται σε τρεις συνήθως πράξεις ή σε δύο μέρη ή σε εικόνες και σκηνές (τεχνική μοντάζ που είναι επηρεασμένη από τις τεχνικές του κινηματογράφου).

(β) Η εσωτερική δομή του έργου

Ως εσωτερική δομή εννοούμε τον τρόπο με τον οποίο οργανώνεται και εκτυλίσσεται η πλοκή του έργου.

Μια συνηθισμένη στερεότυπη δομή έργου είναι:

- Η «έκθεση» στην αρχή του έργου, όπου μέσα από τη σκηνική δράση και το κείμενο ερχόμαστε σε επαφή με το πού βρισκόμαστε, ποια και τι είναι τα πρόσωπα του έργου, ποια είναι τα προβλήματά τους και ποιες οι αντιλήψεις τους, ποια είναι η πριν από το έργο ιστορία τους.
- Η «δέση», το κύριο σώμα του έργου, όπου οι σχέσεις των προσώπων γίνονται πιο περίπλοκες και η ένταση της ιστορίας και των συναισθημάτων σταδιακά κορυφώνεται.
- Η «λύση», όπου τα προβλήματα με κάποιον τρόπο λύνονται, είτε αυτός είναι τραγικός ή κωμικός ή πραγματικός.

(γ) Ο μύθος: η καρδιά του δράματος

Η διαδοχή των δρώντων, οι πράξεις των προσώπων, που συνδυάζονται και αποτελούν την ενιαία δράση του έργου. Δεν ενδιαφέρει εδώ ποιος είναι ή τι πιστεύει ο ήρωας, αλλά τι πράττει.

(δ) Τα πρόσωπα: η ενσάρκωση του θεάτρου

Ο μικρότερος αριθμός προσώπων στο θέατρο (εκτός από την περίπτωση του μονόλογου) είναι δύο άνθρωποι. Οι ήρωες δεν παρουσιάζονται μεμονωμένα αλλά μέσα στη δυναμική που αναπτύσσουν μεταξύ τους. Τα πρόσωπα του θεατρικού έργου είναι δράστες που προσπαθούν να ικανοποιήσουν μια ανάγκη, μια ιδεολογία ή μια επιθυμία τους.

Η σύνθεση των προσώπων γίνεται:

- μέσα από τα λόγια τους,
- από υποδείξεις του θεατρικού συγγραφέα μέσα από τις σκηνικές του οδηγίες (συνήθως από τα πλάγια γράμματα στις παρενθέσεις των θεατρικών κειμένων ή, όπως στην περίπτωση της αρχαίας δραματουργίας, από ενδείξεις μέσα από το ίδιο το κείμενο που προσθέτει ο συγγραφέας για να αποσαφηνίσει την ιδιοσυγκρασία και τις προθέσεις των προσώπων και του περιβάλλοντος μέσα στο οποίο κινούνται),
- από την περιρρέουσα ατμόσφαιρα για τη θέση των προσώπων, μέσα από την οπτική ή την κρίση των άλλων για αυτούς.

Η σημασία του κειμένου είναι μεγάλη, μιας και, για τα παλαιότερα κυρίως χρόνια, είναι μια άμεση και αναλλοίωτη πηγή για την έρευνα της ιστορίας του θεάτρου και της δραματουργίας, και ένας τρόπος για τους νεότερους να αξιολογήσουν και να κατανοήσουν την κοινωνία και την πνευματική πραγματικότητα μέσα στην οποία συντελέστηκε το θέατρο στο ιστορικό παρελθόν.



Παράσταση σε αγγείο εμπνευσμένη από τον κύκλο της **Ορέστειας**. Η Κλυταιμνήστρα σκοτώνει την Κασσάνδρα.
Περίπου 430 π.Χ (Hartnoll Phyllis, *The theatre*, UK, Thames and Hudson, 1985)

Το θέατρο δεν αποτελείται από λέξεις αλλά από ανθρώπους που χρησιμοποιούν τις λέξεις.

1.2.2. Ο ηθοποιός

Δίχως αυτήν τη λέξη δε θα υπήρχε καμιά άλλη του βιβλίου τούτου, γιατί αποτελεί το πρωτοκύτταρο της θεατρικής τέχνης.

Αλέξης Σολομός, *Θεατρικό Λεξικό*

- Ο ηθοποιός δεν είναι απλώς το κύριο μέσο, όπως το πινέλο, ή το κύριο υλικό, όπως το μάρμαρο. Είναι η ψυχή της θεατρικής δράσης με την απεριόριστη, και γι' αυτό ασύλληπτη, ποικιλία της.
- Από τον ηθοποιό που αυτοσχεδιάζει, που εμφανίζεται πολύ νωρίτερα από το θεατρικό συγγραφέα, ως τον ερμηνευτή ηθοποιό, ενταγμένο μέσα σε μια ολοκληρωμένη παράσταση, ο υποκριτής, ο μίμος, ο θεατρίνος, ο ηθοποιός, ο μπουλουκτσής, ακόμα και ο σύγχρονος περφόρμερ και όποιος άλλος μπορεί να χαρακτηριστεί με διάφορες λέξεις ως

ερμηνευτής μιας ιστορίας ενώπιον του κοινού, καλείται να υποδυθεί κάποιον άλλον, να ενσαρκώσει κάποιο δραματικό πρόσωπο, να μεταμορφωθεί. Στη διαδικασία αυτής της μεταμόρφωσης, ο ηθοποιός δεν παύει να είναι ο εαυτός του ενώ ταυτόχρονα είναι και κάποιος άλλος.

- Αυτή η διττή σχέση του ερμηνευτή με το ρόλο, ακόμα και αν παίζει, ιδίως στα σύγχρονα θεάματα, «τον εαυτό του», κάνει την τέχνη της υποκριτικής μια άκρως ενδιαφέρουσα και πολύπλοκη τέχνη, που άλλοτε έχει τοποθετηθεί στις υψηλότερες εκφάνσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας και άλλοτε έχει συνδυαστεί με τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα της χυδαιότητας και της έλλειψης ηθικής. Η θέση του ηθοποιού σε μια κοινωνία είναι, θα έλεγε κανείς, το μέτρο για το επίπεδο του πολιτισμού της και της αξίας του ανθρώπου μέσα σε αυτήν.
- Τα εργαλεία του ηθοποιού είναι η τεχνική του, η φαντασία του, η διαίσθησή του, η χειραφέτησή του, που εξωτερικεύονται από το πρόσωπό του, το σώμα του, τη φωνή του και την προσωπικότητά του.



Θραύσμα αγγείου με ηθοποιό που κρατάει τεχνητό ανθρώπινο κεφάλι, πιθανώς από παράσταση του έργου του Ευριπίδη **Βάκχες**. (Βύρτσμπουργκ, Μουσείο Martin Von Wagner)

Μολύβι μήτε πένα δεν του σώζουν τη ζωή, η τέχνη του και αυτός πεθαίνουνε μαζί.

Ντέιβιντ Γκάρρικ

- Μέσα στον 20ό αιώνα πρωτοστατούν οι θεωρίες για το πώς μπορεί να μεθοδεύσει ένας ηθοποιός την τεχνική και τη μέθοδό του για να αποδώσει τα ποικίλα συναισθήματα, νοήματα και τις ανθρώπινες καταστάσεις που ερμηνεύει. Η τέχνη της υποκριτικής, ωστόσο, παραμένει φθαρτή.

Το θέατρο είναι το παιχνίδι που δημιουργεί μέσα στο χώρο τη ζωή, χρησιμοποιώντας ως μέσο το ανθρώπινο Ον.

Ζαν Λουί Μπαρρώ

1.2.3. Ο χώρος

Η θεατρική πράξη ολοκληρώνεται κατά κύριο λόγο μέσα σε συγκεκριμένο χώρο, εσωτερικό ή εξωτερικό. Ακόμα και όταν η παράσταση συμβαίνει εκτός ενός συγκεκριμένου κτιρίου, υπάρχει ένας προσδιορισμός του χώρου στον οποίο θα πραγματοποιηθεί η παράσταση και του σημείου στο οποίο θα στέκονται οι θεατές.

Οι θεατρικοί χώροι κατατάσσονται σε 4 βασικές κατηγορίες:

- Ως προς την ύπαρξη ή όχι στέγης: ανοιχτά θέατρα (όπως τα αρχαία ελληνικά και ρωμαϊκά θέατρα) και κλειστά (κυρίως μετά την Αναγέννηση).

- Ως προς την οπτική σχέση του θεατή με την παράσταση:
 - οι θεατές απέναντι από τη σκηνή (μετωπική σκηνή)
 - οι θεατές σε σχήμα πετάλου ή Π (οι θεατές βλέπουν από τρεις μεριές)
 - το αμφιθέατρο (οι θεατές σε ημικύκλιο)
 - κυκλική διάταξη (οι θεατές περιβάλλουν από παντού την παράσταση)
 - τυχαία (οι θεατές, διάσπαρτοι στο χώρο, βλέπουν μέρος της παράστασης από διαφορετικές και τυχαίες οπτικές γωνίες)
- Ως προς τον αριθμό των θεατών: θέατρα για μεγάλα πλήθη (κατεξοχήν τα αρχαία θέατρα με αρκετές χιλιάδες θεατές, π.χ. η Επίδαυρος έχει χωρητικότητα 12.000 θεατές)· θέατρα μέσης χωρητικότητας (κυρίως τα μεγάλα θέατρα της Ευρώπης και οι όπερες χωρητικότητας 1000 ως 1800 ατόμων)· θέατρα μικρής χωρητικότητας (με 150 ως 500 θέσεις, συχνά φτιαγμένα σε χώρους που δε χτίστηκαν εξ αρχής για να στεγάσουν θέατρα).



Παράσταση αρχαίας τραγωδίας στο ελληνιστικό θέατρο της Επίδαυρου
(φωτογραφία Κ. Μάνος / Μάγνουμ)

- Μικρά θέατρα (σε διάφορους χώρους, συχνά με πολυμορφική χρήση και ιδιαίτερες δυνατότητες) που στεγάζουν παραγωγές με περιορισμένες τεχνικές απαιτήσεις και πειραματικό περιεχόμενο, και συνήθως απευθύνονται σε λίγους θεατές.

1.2.4. Ο σκηνοθέτης

Το θέατρο δεν είναι σύνθεση τεχνών αλλά και τέχνη της σύνθεσης.

Νικηφόρος Παπανδρέου, *Περί Θεάτρου*

Η σκηνοθεσία είναι μια σημαντική ειδικότητα για το θέατρο από τα αρχαία χρόνια, όταν οι ποιητές ανέθεταν την προετοιμασία των έργων τους στους διδάσκαλους ή χοροδιδάσκαλους. Από την περίοδο της Αναγέννησης και με τη δημιουργία επαγγελματικών θιάσων, ο θιασάρχης, συχνά συγγραφέας και ηθοποιός των παραστάσεων, αναλάμβανε τα «χρέη» της καθοδήγησης και της χωροταξίας των ηθοποιών, καθώς και των σκηνικών στοιχείων. Κάποιοι απ' αυτούς ήταν ο Σαίξπηρ, ο Μολιέρος και ο Γκαίτε.

Ως ξεχωριστή και εξειδικευμένη επαγγελματική και καλλιτεχνική ειδικότητα, ωστόσο, η σκηνοθεσία εμφανίστηκε κυρίως το 19ο αιώνα, όταν παρουσιάστηκε η ανάγκη της πρακτικής εφαρμογής των θεωριών για το θέατρο, τη δραματουργία, την υποκριτική και τη σκηνική απόδοση ενός έργου στην παράσταση.

Σε αυτό συνέβαλαν στοιχεία της συγκεκριμένης εποχής, όπως:

- Η βελτίωση των τεχνολογικών μέσων των θεάτρων (αρχιτεκτονικών και σκηνικών), που επέτρεψαν να δημιουργηθούν πιο περίπλοκες συνθέσεις.
- Η αλλαγή της δραματουργίας και της σχέσης της παράστασης με το κοινό: Τα έργα του αστικού και ψυχολογικού δράματος, καθώς και η εμφάνιση του ρεαλισμού και του νατουραλισμού, απαιτούσαν μια πιο συγκεκριμένη καθοδήγηση για να εκφράσουν τα νοήματα και την αισθητική απόδοση των νέων απαιτητικών καλλιτεχνικών θιάσων.
- Το θέατρο, όπως και οι υπόλοιπες τέχνες αυτήν την περίοδο, παύουν να ακολουθούν την παράδοση και την παγιωμένη αισθητική, και γίνονται σταθμοί για την έρευνα και τη θέση των καλλιτεχνών απέναντι στον κόσμο που τους περιβάλλει, με έναν τρόπο σαφή και αντιληπτό.

Ο σκηνοθέτης αρχίζει να παίρνει μια άλλη θέση στη διαδικασία του ανεβάσματος ενός έργου. Δεν καλείται να λύσει τα τεχνικά προβλήματα της παράστασης (πότε θα μπει ή θα βγει από τη σκηνή ο ηθοποιός, η ροή του διαλόγου, η αλλαγή και η χωροταξία της κάθε σκηνής), αλλά επιτελεί τη συνειδητή ερμηνευτική παρέμβαση ενός δημιουργού, όπου η οπτική του για το έργο είναι η «σφραγίδα» της παράστασης.

Ο 20ός αιώνας είναι ο κατεξοχήν αιώνας της σκηνοθεσίας, όπου η ανάγκη μιας σύνθετης γλώσσας αναδεικνύει τη σκηνοθεσία ως κυρίαρχο στοιχείο της θεατρικής δημιουργίας.

Στο σύγχρονο θέατρο δεν αρκεί πλέον η παρουσία ενός λαμπερού πρωταγωνιστή για να έχουμε μια ενδιαφέρουσα παράσταση. Το ζητούμενο είναι η σωστή εκμετάλλευση όλων των δυνατοτήτων του θεατρικού κόσμου και η σωστή «δοσολογία» τους.

Χαρά Μπακονικόλα

Με λίγα λόγια, στο θέατρο ο συγγραφέας γράφει το έργο και ο σκηνοθέτης «γράφει» την παράσταση.

Η σκηνοθεσία αφορά το σύνολο των μέσων (έμψυχων και άψυχων) της σκηνικής ερμηνείας ενός δραματικού έργου σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο, και λειτουργεί βασικά σε επίπεδο:

- **Τεχνικό:** λύση των τεχνικών θεμάτων του ανεβάσματος μιας παράστασης.
- **Παιδαγωγικό:** καθοδήγηση των ηθοποιών, σε επίπεδο γλώσσας, τονισμών, άρθρωσης, διατύπωσης των νοημάτων και των συναισθημάτων του λόγου.
- **Αισθητικό:** η σύλληψη και η υλοποίηση της γενικής αισθητικής γραμμής που διέπει την παράσταση.
- **Ιδεολογικό:** ο καθορισμός των «μηνυμάτων» που εκπέμπει η παράσταση συνολικά, και η συνολική αντίληψη για τον τρόπο προσέγγισης ενός έργου.

1.3. ΟΙ ΑΛΛΕΣ ΤΕΧΝΕΣ ΣΤΗΝ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Η υλοποίηση μιας θεατρικής παράστασης συνοδεύεται σε διάφορα ποσοστά, ανάλογα με το είδος του έργου και την αισθητική της κάθε εποχής, από τις υπόλοιπες καλές τέχνες που συμπληρώνουν τη θεατρική πράξη και οδηγούν στο μεικτό θέαμα του θεάτρου. Η συμμετοχή, παρόλα αυτά, των άλλων καλών τεχνών λειτουργεί κάτω από ένα άλλο πρίσμα, αυτό της θεατρικής δημιουργίας. Η επιτυχημένη ή όχι λειτουργία τους, λοιπόν, δεν μπορεί να κρίνεται μεμονωμένα αλλά σε σχέση με το αισθητικό και πνευματικό αποτέλεσμα που αυτές έχουν «στο σανίδι».

Οι τέχνες που παραδοσιακά συνδέονται με το θέατρο και αποτελούν βασικά συστατικά του είναι οι ακόλουθες:

1.3.1. Η σκηνογραφία

- Όλος ο ορατός σκηνικός εξοπλισμός που πρόκειται να δεχτεί και να πλαισιώσει τη σκηνική δράση, με στόχο να την αναδείξει και να τη συμπληρώσει με συνέπεια.
- Η οργάνωση του κόσμου της σκηνής και η δημιουργία ενός φανταστικού χώρου μέσα στον οποίο εκτυλίσσεται το έργο.

Η συνεισφορά της σκηνογραφίας στο θέατρο είναι η απόδοση της δράσης και των νοημάτων του έργου στην εικαστική γλώσσα.

Ελένη Βακαλό, *Η εικαστική λειτουργία του σκηνικού*

Ο σκηνογράφος συντελεί στην ολοκλήρωση του θεατρικού έργου και της παράστασής του με πολλούς τρόπους:

- Τοποθετεί τη δράση του έργου σε τόπο, χώρο και χρόνο συγκεκριμένο, ακόμα και όταν είναι δοσμένος αφαιρετικά.
- Δημιουργεί μια γενικότερη ατμόσφαιρα της παράστασης.
- Οργανώνει το χώρο ώστε να ευνοεί την κίνηση των ηθοποιών.
- Ο σκηνογράφος είναι αθέατος κατά τη διάρκεια της παράστασης.

1.3.2. Η ενδυματολογία

Στην αρχή όλα τα ρούχα ήταν θεατρικά κοστούμια.

Τζέιμς Λαβέρ

- Η ενδυματολογία είναι μια τέχνη που συνδέεται με την παράσταση από τα πολύ πρώιμα στάδια του θεάτρου, ήδη από την προϊστορία του. Και αυτό γιατί το να αλλάζεις εμφ



Κοστούμια του Λεόν Μπαζτ για την παράσταση **Νάρκισσος**, Ballets Russes, 1911.

- άνιση, να γίνεσαι για το κοινό που σε παρατηρεί ένας «άλλος», κατ' αρχήν σηματοδοτείται από τα εμφανή στοιχεία της εξωτερικής εμφάνισης.
- Μέρος της ενδυματολογίας αποτελούν όλα τα αντικείμενα που είναι κομμάτι της εξωτερικής εμφάνισης: ρούχα, παπούτσια, μάσκες, προσωπεία, περούκες, μακιγιάζ, αξεσουάρ, κοσμήματα, ακόμα και ό,τι μπορεί να κουβαλάει μαζί του ένας άνθρωπος για λόγους χρηστικούς, λειτουργικούς ή απλώς διακοσμητικούς, από το σκήπτρο ή το δόρυ μέχρι το καλάθι με τα φρούτα.
- Η τέχνη της ενδυματολογίας συνδέεται με μια βασική συνθήκη του θεάτρου: την επικοινωνία του ηθοποιού με το κοινό.
- Βοηθά το θεατή να ταυτίσει έναν ηθοποιό στη σκηνή με ένα ρόλο, μια εποχή, μια διάθεση.

1.3.3. Η χορογραφία - κινησιολογία

Υπάρχουν είδη θεάτρου όπου ο χορός, με την έννοια της κινησιολογίας ή της συντονισμένης κίνησης, συνδέεται απόλυτα με το δραματικό κείμενο ή τη δράση της παράστασης. Τέτοια θεατρικά είδη είναι το αρχαίο δράμα, η όπερα, το μιούζικαλ κ.ά. Από το 19ο αιώνα και μετά, όπου η τέχνη του χορού ανανεώνεται σημαντικά και αποκτά έναν πιο ελεύθερο κώδικα από το κλασικό μπαλέτο, ο χορός μέσα στο θέατρο επαναπροσδιορίζεται και λειτουργεί συμπληρωματικά στη θεατρική δράση, για να φωτίσει τόσο το μύθο όσο και τα πρόσωπα του έργου.

Η λειτουργία του χορού μέσα στο θέατρο, με όποια συχνότητα μπορεί να εμφανίζεται μέσα σε αυτό, λειτουργεί στα εξής βασικά επίπεδα:

- Μας απομακρύνει από οποιαδήποτε αίσθηση ομοιότητας της τέχνης του θεάτρου με την καθημερινή, ρεαλιστική μας ζωή.
- Φορτίζει τα βήματα, τις κινήσεις και τα σχήματα με ιδέες και αισθήματα, έτσι ώστε οι θεατές να συγκινούνται όπως με ένα ποίημα ή με έναν πίνακα.

1.3.4. Η σκηνική μουσική

Η μουσική είναι η τέχνη όπου, πιο πολύ από τις άλλες, ανακαλεί στον ακροατή της το συναίσθημα. Η μουσική, φορέας αισθητικών, συγκινησιακών, πνευματικών αλλά και πολιτικών ακόμα μηνυμάτων, καθώς και μεγάλος συνοδοιπόρος της ιστορίας του πολιτισμού, είναι πάντα ένα σημαντικό εργαλείο για το θέατρο.

Η χρήση της μουσικής στο θέατρο είναι πολυεπίπεδη.

- Στην ιστορία του θεάτρου συναντώνται δραματικές φόρμες, όπως η όπερα ή τα μουσικά μέρη της αρχαίας τραγωδίας (κυρίως μέσα από τα χορικά), όπου η μουσική είναι μέρος της ίδιας της δομής του έργου.
- Σκηνική μουσική ονομάζουμε την πρωτότυπη μουσική σύνθεση ή την επιλογή της μουσικής που συμπληρώνει την παράσταση με τρόπο υποδηλωτικό, αφηγηματικό, περιγραφικό.

Σε κάθε περίπτωση, ακόμα και όταν η μουσική λειτουργεί καθαυτή μέσα σ' ένα θεατρικό καλλιτεχνικό γεγονός, σηματοδοτεί και χαρακτηρίζει την ανθρώπινη συμπεριφορά, και μέσα στα πλαίσια του θεάτρου οδηγεί το θεατή στην κατανόηση, σε συμβατά με τη θεατρική παράσταση επίπεδα της ανθρώπινης συμπεριφοράς.

1.3.5. Ο φωτισμός

Ο φωτισμός στο θέατρο έχει καθιερωθεί για λόγους τόσο λειτουργικούς όσο και καλλιτεχνικούς:

- **Λειτουργικά:** για να φωτίζεται η σκηνή. Από την ανοιχτή σκηνή των αρχαίων θεάτρων, όπου τα έργα παίζονταν κατά τη διάρκεια της μέρας με φυσικό φως, το θέατρο, όπως διαμορφώθηκε μετά την Αναγέννηση, παίζεται πια το βράδυ σε κλειστές αίθουσες. Έτσι ο φωτισμός γίνεται απαραίτητος και από την πλευρά της σκηνής και από την πλευρά των θεατών για λόγους πρακτικούς.
- **Καλλιτεχνικά:** Για να προσδώσει στο σκηνικό χώρο πρόσθετες ιδιότητες και ατμόσφαιρες. Ο φωτισμός, ιδιαίτερα μάλιστα στον 20ό αιώνα με την ανακάλυψη του ηλεκτρισμού, λειτούργησε ως ένα στοιχείο σκηνογραφίας και δραματοουργίας. Η δυνατότητα του φωτός να αλλάζει ένταση, χρώμα, διάδοση και κίνηση έδωσε τη δυνατότητα να σηματοδοτείται διαφορετικά τόσο η σκηνογραφία όσο και η υποκριτική της παράστασης, και να λειτουργεί μια παράσταση σε άλλα επίπεδα κατανόησης και συμμετοχής. Με το φως μπορούμε να αποδώσουμε με σαφήνεια τον τόπο της σκηνικής δράσης, την εποχή, καταστάσεις (π.χ. μια πυρκαγιά, μια μάχη κ.ο.κ.), ρόλους, ατμόσφαιρες (π.χ. το ηλιοβασίλεμα) αλλά ακόμα και ιδέες (π.χ. σκοτάδι σημείο του κακού, του μυστηρίου).

1.3.6. Οι νέες τεχνολογίες

Με την ανάπτυξη της τεχνολογίας και την εμφάνιση πιο σύνθετων μορφών θεάτρου, συχνά πλέον στο σύγχρονο θέατρο διακρίνονται:

- Η προβολή διαφανειών και σλάιντς.
- Η χρήση κινηματογράφου, βίντεο προβολής και βίντεο αρτ.
- Τα πολυμέσα.

Μπορώ να πάρω οποιονδήποτε άδειο χώρο και να τον ονομάσω γυμνή σκηνή. Ένας άνθρωπος διασχίζει αυτό το κενό διάστημα, ενώ κάποιος άλλος τον παρακολουθεί. Αυτά είναι όλα κι όλα που χρειάζονται για να μπει σε λειτουργία μια θεατρική πράξη.

Πήτερ Μπρουκ, *Ο κενός χώρος*

ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ 1

Επικοινωνία και γνωριμία της ομάδας.

- Ο καθένας από την ομάδα αυτοσυστήνεται σαν να παρουσιάζει το βιογραφικό του, αναφερόμενος στους λόγους που για τον ίδιο το θέατρο είναι ξεχωριστό και τον ενδιαφέρει ή τον εκφράζει. Ποιου είδους παραστάσεις του αρέσει να βλέπει και για ποιο λόγο. Μπορεί να αναφερθεί και σε αγαπημένες ατάκες που του έχουν μείνει από μια θεατρική παράσταση, π.χ. «Με λένε Γιάννη και αναρωτιέμαι... να ζει κανείς ή να μη ζει;».
- Η ίδια άσκηση μπορεί εξελικτικά να λειτουργήσει ως εξής: Ο μαθητής αυτοπαρουσιάζεται έχοντας στο μυαλό του ένα συγκεκριμένο ρόλο (π.χ. τον Άμλετ) και προετοιμάζεται γι' αυτό σε ένα μικρό χρονικό διάστημα 5 λεπτών. Με τον τρόπο αυτό μπορεί να χρησιμοποιήσει κάποια σκηνικά αντικείμενα της επιλογής του, να ορίσει το χώρο που θέλει να παρουσιάσει το σκηνικό του δρώμενο, να βάλει κάποια μουσική που θα επιλέξει κ.λπ., με σκοπό πάντα την αυτοπαρουσίασή του, προκειμένου η ομάδα να τον γνωρίσει καλύτερα.
- Ο καθένας απαντάει με μια φράση στην ερώτηση «τι είναι θέατρο;». Όταν όλοι έχουν γράψει τη δική τους απάντηση, ο εκπαιδευτής ενθαρρύνει τους μαθητές να διαβάσουν τις απαντήσεις τους με τη σειρά και χωρίς καμία διακοπή από τον ένα στον άλλο. Μπορούν να ξεκινήσουν να διαβάζουν τη φράση τους χαμηλόφωνα σαν να μοιράζονται ένα μυστικό. Η άσκηση επαναλαμβάνεται και κάθε φορά οι φράσεις διαβάζονται όλο και πιο δυνατά, χωρίς καμία διακοπή από τον ένα στον άλλο. Με τον τρόπο αυτό οι μαθητές παρατηρούν πώς το ίδιο κείμενο αλλάζει νόημα και ύφος ανάλογα με τον τρόπο με τον οποίο λέγεται, και πώς ο καθένας επηρεάζεται από τον άλλο ή όχι. Σιγά σιγά μπορούν οι μαθητές ν' αλλάζουν και χώρο λέγοντας τη φράση τους ή ν' αλλάζουν συναισθηματική κατάσταση (π.χ. με γέλιο, κλάμα, σαν να μεταδίδουν αγώνα ποδοσφαίρου κ.ο.κ). Ο καθηγητής μπορεί να εντάξει μια μουσική ή ν' αλλάξει το φωτισμό της αίθουσας, προκειμένου να βοηθήσει τους μαθητές να συμμετάσχουν στην άσκηση).
- Ο καθένας φέρνει μια φωτογραφία από εφημερίδα, πρόγραμμα, βιβλίο κ.λπ. ενός θεατρικού χώρου που του έκανε εντύπωση σε σχέση με τη θεατρική πρακτική. Για παράδειγμα, ένα χώρο που δεν μπορούσε να φανταστεί ότι εκεί μπορεί να διαδραματιζόταν μια θεατρική παράσταση. Στη συνέχεια γίνεται συζήτηση με τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας και τον εμπυχωτή.
- Ο καθένας σκέφτεται και φέρνει στην τάξη 2 θεατρικά έργα. Σχολιάζει την εξωτερική τους δομή, π.χ. αν διαιρούνται σε 5 πράξεις ή σε 3 κτλ., και αν αυτό είναι πάντοτε ευδιάκριτο και κατανοητό στο θεατή.
- Ο εκπαιδευτής αποδίδει στον κάθε μαθητή από ένα ρόλο που αφορά τα πρόσωπα και τις συμπληρωματικές τέχνες του θεάτρου. Για παράδειγμα, 1 σκηνοθέτη, 2 ηθοποιούς, 1 σκηνογράφο, 1 χορευτή, 1 μουσικό, 1 ενδυματολόγο. Κατόπιν αυτού, τους αφηγείται μια ιστορία. Ανάλογα με το θέμα αυτής, ο καθένας πρέπει να λειτουργήσει σαν να έπαιζε σε μια θεατρική παράσταση και να είχε τον αντίστοιχο ρόλο. Ο μουσικός καλείται να

βρει έναν ήχο χτυπώντας, για παράδειγμα, το θρανίο ή έναν τοίχο ή τα πόδια του για να δημιουργήσει ρυθμό ή συναίσθημα, ο σκηνοθέτης πρέπει να καθοδηγήσει τους ηθοποιούς για το πώς θα εξωτερικεύσουν και θα εκφράσουν την κατάσταση και το θέμα που τους δόθηκε, ο ενδυματολόγος ή ο σκηνογράφος μπορούν να δημιουργήσουν μια θεατρική ατμόσφαιρα χρησιμοποιώντας αντικείμενα ή ευτελή υλικά που μπορούν να βρουν μέσα στην τάξη και να λειτουργήσουν συμβολικά κ.ο.κ. Με τον τρόπο αυτό, θα δημιουργηθεί ένα θεατρικό στιγμιότυπο μέσα στην τάξη (ένα χώρο μη θεατρικό). Θα ακολουθήσει συζήτηση για την εμπειρία και τις δυσκολίες που ο καθένας αντιμετώπισε σε σχέση με το ρόλο του ή το χώρο ή το θέμα κ.λπ.

- Παραδείγματα με εικόνες ή βίντεο από παραστάσεις που συνδυάζουν όλα τα συστατικά του θεάτρου και των παραστάσεων που πραγματοποιούνται με τη συμβολή των λιγότερων δυνατών συμπληρωματικών τεχνών.

2. ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΩΝ ΘΕΑΤΡΩΝ

2.1. ΕΙΔΗ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΚΤΙΡΙΩΝ

Ο θεατρικός χώρος ποικίλλει από εποχή σε εποχή. Ακόμα και στα νεότερα χρόνια, με πολλά θεατρικά κτίρια ως παρακαταθήκη από το παρελθόν, υπάρχουν κυρίαρχα σχήματα που αντανακλούν ακριβέστερα τις αναζητήσεις της εκάστοτε εποχής. Από το «αλώνι» της αρχαιότητας με τους θεατές σε μία κυκλική διάταξη ως τις πολύπλοκες κατασκευές του 20ού αιώνα, ο θεατρικός χώρος είναι πάντα ο καθρέφτης της κοινωνίας. Γι' αυτό, σε κάποιες περιόδους οι θεατές κάθονται αμφιθεατρικά απέναντι στο θέαμα (όπως στο αρχαίο ελληνικό θέατρο της δημοκρατικής κοινωνίας της Αθήνας τον 5ο π.Χ. αιώνα), ενώ σε άλλες οι θέσεις είναι αυστηρά ιεραρχημένες σε πλατεία, θεωρεία, εξώστες με διαχωριστικά ανάμεσά τους (όπως στις σκηνές της κεντρικής Ευρώπης του 18ου αιώνα, με τον ταξικό διαχωρισμό ανάμεσα στην αριστοκρατία και τον απλό λαό). Τα θεατρικά κτίρια είναι μια από τις βασικότερες πηγές μελέτης της ιστορίας του θεάτρου, τόσο για τη δραματουργία όσο και για την παράσταση, τη σχέση του θεάματος με τους θεατές ή τη σχέση των θεατών μεταξύ τους.

Οι βασικές σκηνές που υπάρχουν στο δυτικό θέατρο είναι:

- **Αμφιθέατρο:** η ιστορικά αρχαιότερη σκηνή των ελληνορωμαϊκών υπαίθριων θεάτρων.
- **Ιταλική:** η σκηνή που αναπτύχθηκε στην Ιταλία της Αναγέννησης και τοποθετεί τους ηθοποιούς με τους θεατές.
- **Ελισαβετιανή:** η σκηνή που αναπτύχθηκε στην Αγγλία κατά την περίοδο της Ελισάβετ της Β' (δεύτερο μισό του 16ου αιώνα). Η σκηνή προεκτείνεται μέσα στην πλατεία.
- **Κυκλική:** η σκηνή βρίσκεται ανάμεσα στα καθίσματα της πλατείας, και οι θεατές περιτοιχίζουν τους ηθοποιούς.
- **Πολυμετωπική:** η σχέση πλατείας - σκηνής μεταβάλλεται κατά τη διάρκεια της παράστασης είτε με περιστροφή της σκηνής είτε με αλλαγή της θέσης της σκηνής ή της πλατείας, με τη βοήθεια μηχανισμών.

Οι σχέσεις αρχιτεκτονικής και δραματουργίας είναι πολύπλοκες. Σε κάθε εποχή, πολιτισμικοί, κοινωνικοί και οικονομικοί λόγοι υποβάλλουν μια συγκεκριμένη αρχιτεκτονική. Αυτή καθορίζει ως ένα βαθμό τους συγγραφικούς τρόπους, επηρεάζει τη δραματουργία. Αλλά αν είναι αλήθεια ότι ο δεδομένος χώρος υπαγορεύει στον ποιητή ένα θεατρικό ύφος, άλλο τόσο είναι αλήθεια ότι οι τολμηρές συλλήψεις του ποιητή μπορούν κάποτε να θέσουν το ζήτημα της τροποποίησης του χώρου ή της εξόδου από αυτόν.

Νικηφόρος Παπανδρέου, *Περί Θεάτρου*

2.2. Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΩΝ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΚΤΙΣΜΑΤΩΝ

2.2.1. Αρχαία Ελλάδα

Το ωραίο είναι ότι πολύ λίγο μπορούμε να γνωρίζουμε την ακριβή μορφολογία των θεάτρων του 5ου αιώνα και τις τεχνικές των παραστάσεων που δίδαξαν οι ίδιοι οι μεγάλοι τραγωδοί. Τα πράγματι αμέτρητα σωζόμενα θέατρα είναι όλα τους μεταγενέστερα (κυρίως του 4ου και του 3ου αιώνα) είτε μεταποιημένα και εκ νέου μεταποιημένα από ελληνοιστικές και ρωμαϊκές προσθήκες.

Πέτρος Μαρτινίδης, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου*

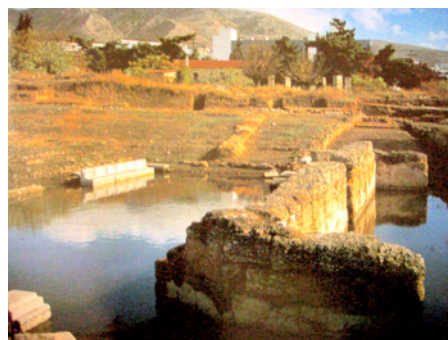
Στη γνώση μας για το αρχαίο ελληνικό δράμα και το θαύμα του αρχαίου ελληνικού θεάτρου υπάρχει μια γενική παρανόηση: Θεωρούμε ότι ο χώρος που παιζόταν το αρχαίο δράμα ήταν πάντα ένα κτίριο σαν της Επιδαύρου, και φανταζόμαστε μια ευγενή και περιποιημένη κοινωνία να πηγαίνει με άμαξες ως εκεί, για να απολαύσει στις λίθινες κερκίδες τα ωραία έργα του πνεύματος.

Αυτό είναι αλήθεια, έχει συμβεί στο παρελθόν και συμβαίνει ακόμα, όμως υπάρχει ένα πρωθύστερο χρόνο που πρέπει να λαμβάνουμε πάντα υπόψιν.

Για το ξεκίνημα της ελληνικής θεατρικής αρχιτεκτονικής υπάρχουν διάφορες αμφισβητούμενες απόψεις. Προς δυσaréσκεια πολλών, που θέλουν το αρχαίο κυκλικό θέατρο να συμβολίζει τον ανεστραμμένο θόλο, τη σύνδεση του επίγειου κόσμου με τη σφαίρα της γης, τα πρώτα λίθινα θέατρα που σώζονται στην Ελλάδα είναι και τα δύο τετράγωνα. Παλαιότερο είναι το θέατρο του Θορικού, κοντά στα λατομεία του Λαυρίου και ίσως φτιαγμένο περισσότερο για τις συνελεύσεις των εργατών και για τους επικήδειους των εργατικών ατυχημάτων. Λίγο μεταγενέστερο, το θέατρο των Τραχώνων στο σημερινό Άλιμο, κτίριο κοντά στο Θεσμοφόριο που μάλλον φιλοξένησε και το χορό των 24 χορευτών του έργου του Αριστοφάνη **Θεσμοφοριάζουσες** το 411 π.Χ.

Παλαιότερο κυκλικό θέατρο θεωρείται το θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα, που διαμορφώθηκε στις αρχές του 5ου π.Χ. αιώνα και πέρασε από μια σειρά μετατροπών, ενδεικτική της εξέλιξης του θεατρικού οικήματος για τους επόμενους αιώνες:

- Ο αρχικός πυρήνας του διονυσιακού θεάτρου είναι ο ναός του Διονύσου Ελευθερέα στη νότια πλευρά της Ακρόπολης. Μέσα στον ιερό αυτό περίβολο αναπτύχθηκε σταδιακά, από τον 6ο αιώνα π.Χ. και έπειτα, το πρώτο θεατρικό κτίσμα. Το αρχαιότερο τμήμα του διονυσιακού θεάτρου ήταν η κυκλική ορχήστρα, με τους θεατές να στέκονται όρθιοι γύρω από αυτήν και αργότερα να κάθονται σε ξύλινα εδώλια, τα ικρία.



Το αρχαίο θέατρο των Τραχώνων όπως διασώζεται σήμερα.

- Η κατάρρευση των ικρίων γύρω στο 500 π.Χ. αλλά και η καθιέρωση των επιβλητικών εορτασμών για τα Μεγάλα Διονύσια οδήγησαν τον κρατικό προϋπολογισμό να φροντίσει για τον καλλωπισμό και τη λειτουργικότητα των θεατρικών κτιρίων. Ενσωματωμένο στο φυσικό τοπίο – στην πλαγιά ενός λόφου όπου

κάθονταν άτακτα οι θεατές – το ανοιχτό κτίσμα του αρχαίου δράματος άρχισε να παγιώνει τα χαρακτηριστικά του.

- Ο αρχιτεκτονικός τύπος του υπαίθριου ελληνικού θεάτρου, όπως τον ξέρουμε σήμερα, διαμορφώθηκε σχετικά νωρίς. Η δομή του είναι τριμερής: ορχήστρα, σκηνή, κούλον, ανάλογα με την τριπλή λειτουργία του χορού, των υποκριτών και των θεατών. Το θεατρικό οίκημα χτίστηκε 12 μέτρα βορειοανατολικά από την πρωταρχική του θέση, ώστε να αφήνει περισσότερο χώρο στην ανάπτυξη των τριών μερών του θεάτρου. Η πλαγιά επενδύθηκε με ξύλινες κερκίδες, αργότερα με λίθινες. Το αλώνι όπου εμφανιζόταν ο χορός κυκλώθηκε και δημιουργήθηκε ένα παραλληλόγραμμο κτίριο για τις ανάγκες των υποκριτών. Στην αρχή ήταν ένα ξύλινο παράπηγμα που χρησίμευε ως αποδυτήρια και αποθήκη για τα κοστούμια και τα σκηνικά αντικείμενα. Ο Αισχύλος ενσωμάτωσε το κτίσμα στη δράση και έγινε στο εξής το μόνιμο θεατρικό φόντο των παραστάσεων.

Σχεδόν όλα τα δράματα του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη που γράφτηκαν τον 5ο αιώνα π.Χ., πρωτοανεβάστηκαν στο θέατρο του Διονύσου που, για μεγάλο χρονικό διάστημα, ήταν το μοναδικό θέατρο προορισμένο για παραστάσεις του αρχαίου ελληνικού κόσμου.

...όλα συναντιούνται και όλα συμπίπτουν: οι στοχασμοί του φιλοσόφου, τα έργα του καλλιτέχνη και οι αγαθές πράξεις του κόσμου.

Φρ. Νίτσε

- Στην περίοδο του Περικλή έχουμε μια επέκταση του διονυσιακού θεάτρου που κράτησε μισό αιώνα και αφορά την εξέλιξη του σκηνικού κτίσματος, που ενσωματώθηκε κανονικά στη δράση της κλασικής δραματουργίας. Τώρα ο υποκριτής μπορούσε να εισέλθει από τις παρόδους, (όταν ερχόταν από το λιμάνι ή την πόλη έμπαινε από τη δεξιά πάροδο, ενώ όταν ερχόταν από τους αγρούς από την αριστερή) καθώς και να βγαίνει από την κεντρική πόρτα, που ήταν έξοδος από το σπίτι του ή το παλάτι.



Απεικόνιση της όψης του αρχαίου θεάτρου του Διονύσου γύρω στο 200 π.Χ.

- Ανάμεσα στο 338 και 336 π.Χ. ο Λυκούργος, ρήτορας και πολιτικός που είχε τον έλεγχο των οικονομικών, έδωσε την πιο τελειοποιημένη χτιστή μορφή του θεάτρου του Διονύσου και, λίγο μετά τον θάνατό του, οι κωμωδίες του Μενάνδρου προσαρμόστηκαν σε ένα κτίσμα με πολλές δυνατότητες, πολλές όψεις και εισόδους επί σκηνής, ελεύθερη σχέση των ηθοποιών και του χορού, πλήρη αξιοποίηση της στέγης του κτιρίου, όπως απαιτείται στα έργα της νέας κωμωδίας. Και όλα αυτά σε ένα θέατρο με χωρητικότητα 17 χιλιάδες θεατές και με 67 μαρμάρινα καθίσματα των ανώτερων αρχόντων στις πρώτες σειρές.

- Στους ελληνιστικούς χρόνους το σκηνικό οικοδόμημα αλλάζει ριζικά. Αντί για το ξύλινο οίκημα σε σχήμα Π του 5ου αιώνα με τρεις πύλες ή περίστυλες στοές, κατά τον 4ο αιώνα το οικοδόμημα γίνεται λίθινο, αποκτά το προσκήνιο, ένα υπερυψωμένο λογείο (ο χώρος που παίζουν οι υποκριτές), προφανώς για να μην κρύβει ο χορός τους υποκριτές από τους θεατές, το οποίο στηρίζεται σε κίονες ύψους 3 ή 4 μέτρων, μεταξύ των οποίων τοποθετούνται ζωγραφικοί πίνακες. Για πρώτη φορά εμφανίζεται η έννοια της σκηνογραφίας αντί του μόνιμου σκηνικού. Ο πρώτος όροφος αποκτά μια ιδιότητα διακοσμητική.



Το αρχαίο θέατρο του Διονύσου, όπως διατηρείται στις μέρες μας με αισθητά στοιχεία από όλες τις φάσεις της εξέλιξής του.

Ο ριζικός αυτός μετασχηματισμός εκφράζει τις ουσιώδεις αλλαγές των δραματικών παραστάσεων, οι οποίες με το πέρασμα του χρόνου έχασαν τον τελετουργικό τους χαρακτήρα και έγιναν περισσότερο ψυχαγωγικές και θεαματικές, καθώς ο ρόλος των υποκριτών μεγάλωνε σε βάρος του ρόλου του χορού.

Ελένη Φεσσά - Εμμανουήλ, *Αρχιτεκτονική θεάτρου*

Από το θέατρο των ιδεών οδηγούμαστε στο θέατρο της ψευδαίσθησης, από το θέατρο του πολιτικού διαλόγου στο θέατρο των εντυπώσεων, από το θέατρο της ψυχικής ανάτασης στο θέαμα της σκηνικής δράσης, από ένα θέατρο θρησκευτικό και μυσταγωγικό σε ένα θέατρο υποκριτών-ηθοποιών με ανάγκη για προσωπικό χώρο και αστικές συνήθειες. Από την κυκλική θέαση περνάμε στη μετωπική σχέση κοινού-σκηνής, όπου ακόμα και η ορχήστρα «τρώγεται» και ο χώρος του χορού εξαφανίζεται προς χάριν του θεάτρου των ηθοποιών.

- Το θέατρο του Διονύσου, ακολουθώντας την πορεία και άλλων θεατρικών κτισμάτων της εποχής, συνέχισε να ανακαινίζεται και να αποκτά το χαρακτήρα της εκάστοτε εποχής ως τον 3ο αιώνα μ.Χ., όπου στα ρωμαϊκά χρόνια μετατράπηκε σε αρένα για μονομαχίες και θηριομαχίες και, τέλος, σε δεξαμενή νερού για παραστάσεις μίμων. Το θέατρο μετά παρήκμασε, χρησιμοποιήθηκε για λατομείο, καλύφτηκε με τη σκόνη του χρόνου και αποκαλύφτηκε πάλι το 19ο αιώνα, χωρίς να μπορέσει ποτέ να ανακτήσει τον αρχικό προορισμό του, όπως το θέατρο της Επιδαύρου.

2.2.2. Αρχαία Ρώμη

Οι μεγάλες πόλεις της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας διέθεταν συνήθως δύο χώρους δημόσιων θεαμάτων:

- Το θέατρο για παραστάσεις τραγωδιών, κωμωδιών, μίμων και παντομίμας.
- Το ελλειψοειδές αμφιθέατρο με την αρένα για μονομαχίες, ζωομαχίες και παρόμοια θέαματα.

Ο τύπος του ρωμαϊκού θεάτρου οριστικοποιήθηκε τον 1ο αιώνα μ.Χ. και αποτελεί εξέλιξη του ελληνιστικού θεάτρου σε συνδυασμό με την αξιοσημείωτη τεχνολογική ανάπτυξη της ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής, με βασικά χαρακτηριστικά:

- Την ανεξαρτητοποίηση της θεατρικής αρχιτεκτονικής από τις φυσικές πλαγιές και την ανοικοδόμηση θεάτρων σε οποιαδήποτε θέση. Έτσι η είσοδος του κοινού μπορεί εύκολα να γίνει από το πίσω μέρος του αμφιθεάτρου μέσα από πόρτες, κλιμάκια και διαδρόμους. Αυτή η διάσταση ακυρώνει και τη διττή λειτουργία της παρόδου (ως φυσική είσοδος θεατών και υποκριτών). Το κτίσμα προεκτείνεται με κερκίδες.
- Την εξαφάνιση της τριμερούς δομής του αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Η ελληνιστική ημικυκλική ορχήστρα χρησιμοποιήθηκε για την τοποθέτηση τιμητικών καθισμάτων και για ποικίλα θέαματα, όπως μουσικοχορευτικά νούμερα με νερό κ.ά. Το κοινό ήρθε κοντά στο θέαμα.
- Το πρακτικό πρόβλημα της προστασίας των θεατών από τον ήλιο και τη βροχή αντιμετωπίστηκε με μια ξύλινη στέγη στα μικρά θέατρα και με τεράστιες τέντες στα μεγάλα, ένας πρό-άγγελος του στεγαζόμενου δυτικού θεάτρου της Αναγέννησης.



Το ρωμαϊκό θέατρο της γαλλικής πόλης Orange .

Το δεκάτομο βιβλίο του *Περί Αρχιτεκτονικής/De Architectura* (16-13 π.Χ.), που έγραψε ο Ρωμαίος μηχανικός Βιτρούβιος, είναι η βασική πηγή που μελετήθηκε στην Αναγέννηση, για την κατανόηση του θεατρικού χώρου της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Προτείνονται εδώ τρία μόνιμα σκηνικά –για την τραγωδία, την κωμωδία και το σατυρικό δράμα– που πρέπει να τηρούνται σε κάθε παράσταση.

Έτσι, οι αντιλήψεις του Αριστοτέλη για το περιεχόμενο (ενότητα τόπου - χώρου - χρόνου) και του Βιτρούβιου για το χώρο διαμορφώνουν σταδιακά μια συγκεκριμένη αντίληψη για το πώς παιζόταν η αρχαία τραγωδία, που θα δυναστεύει τη δυτική σκέψη και τον τρόπο που πρέπει να γράφεται και να παίζεται το θέατρο για αιώνες.

- Η scaenae frons, το σκηνικό οικοδόμημα της σκηνής, ήταν πλέον ένας ψηλός τοίχος που δεν επέτρεπε στο κοινό να δει πίσω από τη σκηνή του θεάτρου. Παράλληλα ο τοίχος ήταν διακοσμημένος με μόνιμη σκηνογραφία. Το κοινό ήταν πια αποκομμένο από το φυσικό περιβάλλον του θεατρικού χώρου κάθετα και οριζόντια.

2.2.3. Βυζάντιο και Μεσαιωνική Ευρώπη

Κατά το Μεσαίωνα, το θέατρο απαγορεύεται τόσο από την ορθόδοξη όσο και από την καθολική εκκλησία, ως ειδωλολατρικό και ηθικά μεμπτό θέαμα. Υπάρχει ωστόσο ένα είδος θρησκευτικού θεάτρου που συνέβαινε μέσα στην εκκλησία, για λόγους ηθικοπλαστικούς και διδακτικούς, με μια σταθερή διάταξη στο χώρο που βοήθησε σε μια νέα προοπτική για την εξέλιξη του θεάτρου. Στο θέαμα αυτό, στα δεξιά του ιερέα (με πλάτη στο εκκλησίασμα) παρουσιαζόταν ο Παράδεισος και στα αριστερά η Κόλαση, ενώ διάφορες άλλες τοποθεσίες βρίσκονταν κατά μήκος του κλίτους. Αυτή η μονοτοπική σχέση στο κλειστό κτίσμα της εκκλησίας προσδιορίστηκε με ένα καινούργιο σύνολο σκηνικών συμβάσεων και ανέδειξε μια νέα σχέση μεταξύ κοινού και σκηνικού θεάματος με την αφαιρετικότητα αυτής της ιδιόρρυθμης παραθεατρικής σκηνης.

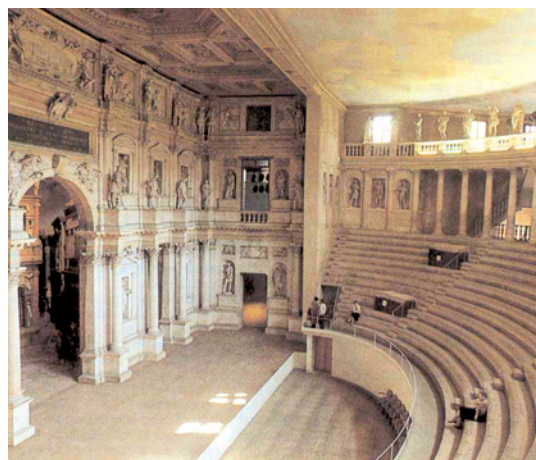


Μεσαιωνική πολυτοπική σκηνή θρησκευτικού δράματος.
(Hartnoll Phyllis, *The theatre*, UK, Thames and Hudson, 1985)

2.2.4. Αναγέννηση

Την περίοδο της Αναγέννησης έγινε μια συστηματική στροφή στη ρωμαϊκή θεατρική αρχιτεκτονική, σε συνδυασμό με τις ανάγκες της σύγχρονης εποχής και την ανάπτυξη της τεχνολογίας. Σημαντικοί σταθμοί που συνετέλεσαν στο να παγιωθεί ο τύπος της κλειστής μονοτοπικής ιταλικής σκηνης υπήρξαν:

- Η προσπάθεια αναβίωσης της ρωμαϊκής θεατρικής αρχιτεκτονικής, με βάση την εικονογράφηση του βιβλίου *Περί Αρχιτεκτονικής* του Βιτρούβιου μετά το 1511. Αυτή η εφαρμογή, που έδωσε νέα θεατρικά κτίσματα που συνδύαζαν την αρχαία διάταξη του κοίλου με την πολυτοπική σκηνή του Μεσαίωνα με πρώτο το Teatro Olimpico στην Βισσέντζα, άνοιξε το δρόμο για την εμφάνιση του κλειστού θεάτρου και των ζωγραφισμένων προοπτικών σκηνικών.
- Η σκηνική πρόταση του Σεμπαστιάνο Σέρλιο με τις τρεις προοπτικά σχεδιασμένες σκηνές



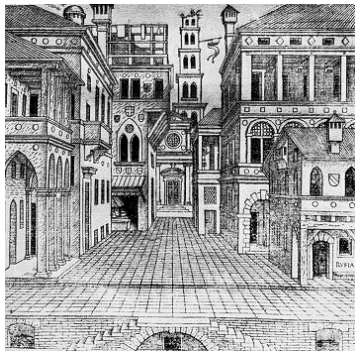
Το θέατρο Olimpico στην Βισσέντζα (1580-85) από τον Andrea Palladio, ένα έξοχο δείγμα δημιουργικής απομύησης μια παλαιότερης θεατρικής φόρμας.

(για τραγωδία, για κωμωδία και για σατυρικό δράμα), που έδωσε τις βάσεις για τη σκηνογραφία του νεότερου δυτικού θεάτρου για τους επόμενους τέσσερις αιώνες.

Οι προτάσεις του Σεμπαστιάνο Σέρλιο για τα μόνιμα σκηνικά των θεατρικών ειδών.



Σχεδιασμένη σκηνή για σατυρικό δράμα



Σχεδιασμένη σκηνή για κωμωδία



Σχεδιασμένη σκηνή για τραγωδία

- Τα ξύλινα αυλικά θέατρα στην Ιταλία, με τις κινητές και προοπτικά ζωγραφισμένες κουίντες και τα σκηνικά, καθώς και με την προσθήκη της αφίδας του προσκηνίου.
- Η ιδιαίτερη σκηνή του ημιπαιθριου ελισαβετιανού θεάτρου, μια σύνθεση της αγγλικής μεσαιωνικής παράδοσης με τους νεωτερισμούς της υπόλοιπης Ευρώπης. Ο χώρος του κοινού είναι πολυγωνικός με στεγασμένες επάλληλες σειρές στους εξώστες, με επιρροές από τις αυλές των πανδοχείων, όπου οι πλανόδιοι αγγλικοί θίασοι έδιναν παλαιότερα παραστάσεις για ένα ευρύ κοινό. Οι όρθιοι θεατές της πλατείας και η προεξέχουσα πλατφόρμα της σκηνής, η οποία, λόγω απουσίας σκηνικών, μπορούσε να αναπαραστήσει οποιοδήποτε χώρο, ήταν μεσαιωνικά κατάλοιπα. Πολλά άλλα χαρακτηριστικά, όπως η πολυεπίπεδη διάταξη, οι καταπακτές, ο εξώστης, η αυλαία ή τα ανοίγματα, τα χρωματισμένα σκηνικά και τα κοστούμια επηρεάστηκαν από τις ευρωπαϊκές αναγεννησιακές σκηνές.



Το ιστορικό θέατρο Globe, που φιλοξένησε τα έργα του Σαίξπηρ στην εποχή του, όπως ανασκευάστηκε τον 20ό αιώνα (1997) στο Λονδίνο.



Όψη της ισπανικής αναγεννησιακής σκηνής, με καταγωγή από τις αυλές ανάμεσα σε κτίρια.

- Ανάλογα ήταν και τα θεατρικά κτίρια της αναγεννησιακής Ισπανίας, προερχόμενα από τις μεσαιωνικές corrales (αυλές ανάμεσα σε κτίρια) με όρθιο κοινό και θεωρεία.

2.2.5. 17ος και 18ος αιώνας

Ο 17ος και ο 18ος αιώνας ήταν μια από τις σημαντικότερες περιόδους της ευρωπαϊκής αρχιτεκτονικής για το θέατρο, ξεκινώντας κυρίως από την Ιταλία και συνεχίζοντας αργότερα με επιδράσεις από τις πρωτότυπες προτάσεις της Γαλλίας.

Με τα αυλικά και δημόσια θέατρα της Ιταλίας το 17ο αιώνα, αποκρυσταλλώθηκε ο βασικός τύπος της ιταλικής όπερας. Στην ανάπτυξη της ιταλικής σκηνης του μπαρόκ συνέβαλε η αρχιτεκτονική των 17 θεάτρων που χτίστηκαν την ίδια εποχή στη Βενετία. Οι διαφορές τους από τα θέατρα της Αναγέννησης και τα ειδικά τους χαρακτηριστικά ήταν κυρίως τα εξής:

- Αντί του αμφιθεάτρου με τον ένα ή τους δύο εξώστες και την άδεια πλατεία, σε αυτά τα θέατρα συμπίεζονται τρεις και τέσσερις επάλληλες σειρές θεωρείων.
- Η πλατεία γεμίζει όρθιους θεατές ή καθισμένους σε εδώλια.
- Η ορχήστρα καταλαμβάνει το χώρο που ένωνε παλιότερα τη σκηνή με την πλατεία.
- Η βαθιά σκηνή με την προοπτική σκηνογραφία και την αψίδα της, το προσκήνιο και ο χώρος της ορχήστρας βρίσκονται απέναντι στην, συνήθως, πεταλόσχημη πλατεία, στην οποία υπάρχουν θεωρεία και εξώστες. Μαζί με όλες αυτές τις διαφοροποιήσεις, μεγάλη έμφαση δόθηκε από τους αρχιτέκτονες του θεάτρου στη βελτίωση της ακουστικής, μιας και το κυρίαρχο θεατρικό είδος της εποχής ήταν η όπερα.



Γκραβούρα από τη φημισμένη Σκάλα του Μιλάνου στην Ιταλία, χτισμένη το 1776-78.

Στις ιταλικές όπερες του Μπαρόκ η αρχιτεκτονική, το κοινό και η σκηνική δράση αποτελούσαν ένα αρμονικό αισθητικό και λειτουργικό σύνολο, μοναδικό στην ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου.

Ελένη Φεσσά - Εμμανουήλ

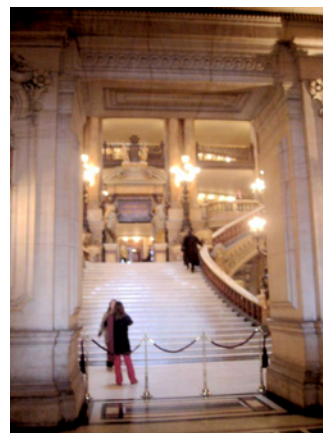
Το 18ο αιώνα παρατηρείται στη Γαλλία ένας παραλλαγμένος τύπος της ιταλικής σκηνης, με στόχο να προσφέρει ξανά στο κοινό «καλή θέα». Η αίθουσα γαλλικού τύπου είχε σχήμα κυκλικό, με ανοιχτή και ποικίλη διάταξη του κοινού (στην πλατεία, τα θεωρεία, τους αμφιθεατρικούς εξώστες). Τα θέατρα γαλλικού τύπου στέγασαν κυρίως δραματικά έργα παρά λυρικά.

Κατά το 18ο αιώνα, εποχή της βενετικής κτήσης, κάνουν την εμφάνισή τους στην Ελλάδα τα πρώτα κλειστά θέατρα, όπως το θέατρο του Αγίου Ιακώβου στην Κέρκυρα, διαμορφωμένο το 1720 σε κτίριο που προϋπήρχε.

2.2.6. 19ος αιώνας

Η οικονομική ανάπτυξη της αστικής τάξης, η ραγδαία αύξηση του πληθυσμού των πόλεων και η χρήση του σιδήρου στις κτιριακές κατασκευές συνέβαλαν στη μεγάλη εξέλιξη του θεατρικού οικοδομήματος στην Ευρώπη.

- Σε όλες τις αναπτυγμένες χώρες χτίζονται θέατρα με μεγάλους χώρους, τόσο για τους θεατές όσο και για τη σκηνή, και το θέατρο γίνεται ένας χώρος ταξικής χωροθεσίας με ακριβά θεωρεία που νοικιάζονται για όλη τη σεζόν, με μεγάλα πολυτελή φουαγιέ για πλήθος εκδηλώσεων και συναναστροφών, σε μια εποχή που η προσέλευση στο θέατρο γίνεται κοινωνικός αυτοσκοπός, ανεξάρτητα από την ποιότητα των προσφερόμενων θεαμάτων. Απαύγασμα της μνημειώδους αυτής αισθητικής είναι το κτίριο της ηλεκτροφωτισμένης Όπερας στο Παρίσι, που χτίστηκε το 1861-1875, με πρωτοφανές μέγεθος και υπέρμετρη χλιδή.
- Σημαντικά έργα έχει να παρουσιάσει σε όλον το 19ο αιώνα η Γερμανία, όπου το κυρίαρχο κίνημα του ρομαντικού κλασικισμού έδωσε μια σειρά από δημόσια θέατρα στις μεγάλες πόλεις, που στόλισαν με επικό ρομαντικό κάλλος τη Γερμανία.



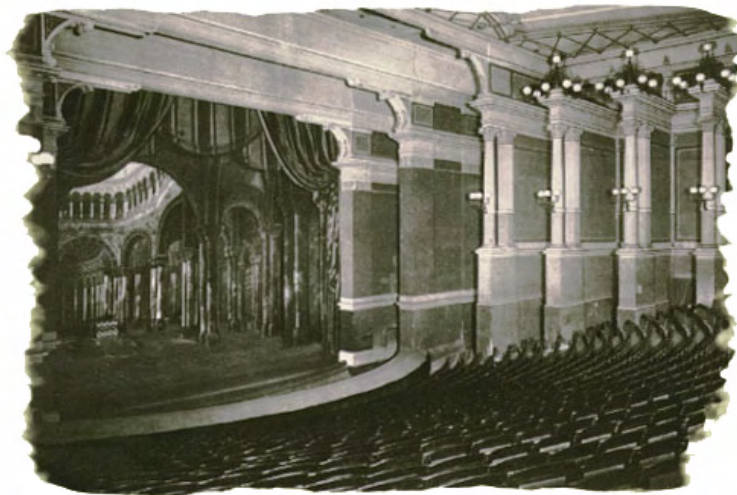
Η κεντρική σκάλα της Όπερας του Παρισιού όπως διακρίνεται από τον προθάλαμο.

Γερμανικής, κατά βάση, αισθητικής ήταν και οι αρχιτέκτονες που ανέλαβαν τη θεατρική ανοικοδόμηση της Ελλάδας μετά την ανεξαρτησία της, το 1832. Κλειστά θέατρα όπως αυτό της Ερμούπολης (1862-1864 αρχιτέκτονας Π. Σαμπό), δημιουργίες του βασιλικού αρχιτέκτονα Ερνέστου Τσίλλερ, όπως το Δημοτικό Θέατρο της Πάτρας (1871-1872), της Ζακύνθου (1871-1872), της Αθήνας (1872-1888), καθώς και το Βασιλικό (Εθνικό) Θέατρο (1891-1900) αλλά και τα Δημοτικά Θέατρα του Πειραιά (1882-1895 αρχιτέκτονας Ι.Λαζαρίμος) και της Κέρκυρας (1893-1903 αρχιτέκτονας Κ. Περγκολέζι), δίνουν την αίσθηση μιας νέας χειραφετημένης κοινωνίας στο νέο κράτος, με μνημειώδη και εκσυγχρονισμένη αρχιτεκτονική, όπου ο δημόσιος βίος φανερώνει την κοινωνική ευημερία και τη διάθεση για πνευματική κινητικότητα.

Στο τέλος του 19ου αιώνα το θεατρικό κτίσμα αλλάζει:

- με την προσθήκη ηλεκτρικού φωτισμού, όπου η θεατρική ψευδαισθηση βρίσκει ένα πιο πολυδιάστατο περιεχόμενο,
- με το κίνημα του ρεαλισμού στη δραματουργία που δημιουργεί τη σύμβαση του τέταρτου τοίχου, όπου η σκηνή λειτουργεί σαν ένα κουτί όπου το κοινό σχεδόν ηδονοβλεπτικά παρακολουθεί μια «φέτα ζωής» πάνω στη σκηνή,
- με την επιβολή της αντιπυρικής αυλαίας (ένα παραπέτασμα μπροστά από τη σκηνή που μπορούσε να προστατεύσει το κοινό σε περίπτωση που η σκηνή των ξύλινων θεάτρων έπαιρνε φωτιά, την περίοδο του θεάτρου πριν την εφεύρεση του ηλεκτρισμού), που συμβάλλει στην περαιτέρω απομόνωση της σκηνής από τους θεατές και την υπογράμμιση του δίπολου σκηνής και θεατών μέσα στο θέατρο.

Φεστσιπλάνους Μπαϋρόιτ: ένα θεατρικό κτίριο σταθμός, που χτίστηκε με πρωτοβουλία του Ρίχαρντ Βάγκνερ και σχέδια του αρχιτέκτονα Ο. Μπούκβαλντ, αποτελεί μια επαναστατική δομή στην ιστορία της θεατρικής αρχιτεκτονικής το 1872-1876. Το αμφιθέατρό του, εμπνευσμένο από τα ρωμαϊκά πρότυπα, καταργούσε την ταξική δομή της ιταλικής σκηνης με την πλατεία, τα θεωρεία και τους εξώστες. Η ορχήστρα ήταν κρυμμένη ανάμεσα στις δύο αφίδες του προσκηνίου, που χώριζε τον κόσμο του έργου από το κοινό.



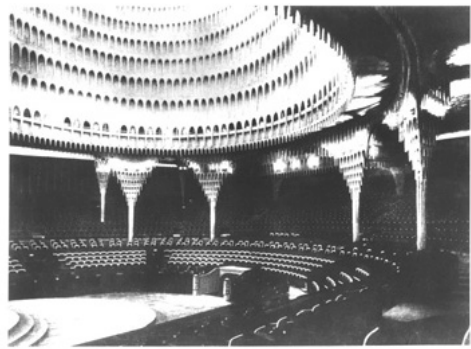
Το εσωτερικό του θεάτρου Μπαϋρόιτ του Βάγκνερ, που αποτυπώνει την έρευνα της εποχής για την ακουστική και την αισθητική.

2.2.7. 20ός αιώνας

Τον 20ό αιώνα ολοκληρώθηκε η ρήξη της αρχιτεκτονικής του δυτικού θεάτρου με την ιταλική και γαλλική πρακτική της ιεραρχημένης διάταξης των θεατών και του χωρισμού της σκηνης από την πλατεία, με νέους τύπους θεατρικού χώρου, δημοκρατικότερης δομής και ικανούς να προκαλέσουν μια στενότερη επαφή των ηθοποιών με τους θεατές. Η εξέλιξη του κτίσματος και της σκηνης πέρασε από διάφορες φάσεις αναζητήσεων και εφαρμογών όπως:

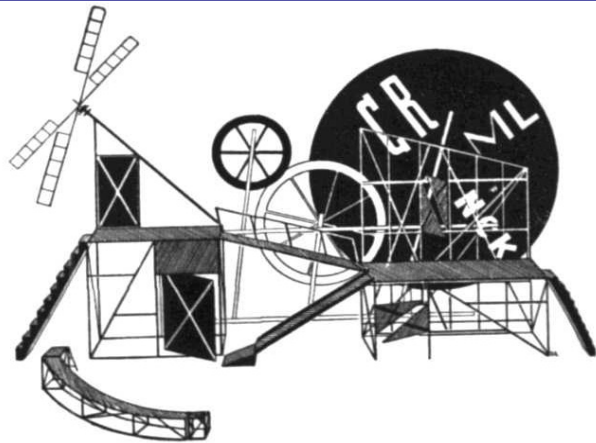
- Ενώ στην πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα συνεχίστηκε η συμβατική αρχιτεκτονική του 19ου αιώνα, μερικά φωτεινά παραδείγματα κτιρίων, όπως η Φόλκσμπε στο Βερολίνο χτισμένη το 1914, όπου παρατηρείται ένας συγκερασμός των δραματουργικών αιτημάτων της εποχής και της βαγκνερικής σκηνης, έδωσε γερές βάσεις για να αναπτυχθεί μια νέα γλώσσα.
- Κατά το μεσοπόλεμο, εποχή τολμηρών αναζητήσεων του μοντερνισμού, οι αρχιτέκτονες και οι θεωρητικοί του θεάτρου επικεντρώθηκαν στο σχεδιασμό (και όχι απαραίτητα στην υλοποίηση) κτιριακών προτάσεων με έμφαση σε στοιχεία αντιρεαλιστικά, στοιχεία του λαϊκού θεάτρου, με το θέατρο σε συνεχή και διαδραστική συλλειτουργία με τα σκηνικά, τη δραματουργία και τους θεατές, ως ένα είδος θεατρικής μηχανής.

Grosses Schauspielhaus: μια τολμηρή θεατρική σύλληψη του πρωτοπόρου σκηνοθέτη Μαξ Ράινχαρτ, που σε συνεργασία με τον αρχιτέκτονα Χανς Πάιλτσιχ μετέτρεψε ένα τσίρκο στο Βερολίνο σε μια αμφιθεατρική αίθουσα 3-5 χιλιάδων θέσεων, με εξπρεσιονιστικό ύφος, ακολουθώντας το σοσιαλιστικό όραμά του για ένα θέατρο των μαζών, με σκηνή και ορχήστρα τεραστίων διαστάσεων. Το θέατρο (που χτίστηκε το 1919) δεν πέτυχε το στόχο του, αποτέλεσε όμως μια αισιόδοξη υλοποιημένη πρόταση για τη μορφή και το περιεχόμενο μιας καινούργιας αναζήτησης για το περιεχόμενο και τη μορφή του θεατρικού κτίσματος σε μια νέα δυναμική εποχή.



Η μνημειακή εξπρεσιονιστική αρχιτεκτονική του σοσιαλιστικού θεάτρου των μαζών, όπως την εμπνεύστηκε ο Μαξ Ράινχαρτ.

- Στο πνεύμα της βιομηχανικής εποχής κινήθηκαν και άλλες τάσεις αυτής της περιόδου. Στη Σοβιετική Ένωση το βιομηχανικό θέατρο του Μέγερχολντ, όπου η λειτουργία της σκηνής επεκτεινόταν στο χώρο των θεατών. Στη Γερμανία με τη σχολή του Μπαουχάους, με ποικίλες προτάσεις να απελευθερωθεί η θεατρική λειτουργία από τις παραδοσιακές δεσμεύσεις του παρελθόντος. Οι προτάσεις αυτές, με μεγαλύτερο θεωρητικό ενδιαφέρον για τη σχέση του θεατή και της σκηνής, βοήθησαν στη σκηνοθεσία και τη σκηνογραφία του θεάτρου ιδιαίτερα, αφού συστηματικά κατέλυαν κάθε δεδομένη σχέση μέσα στο θέατρο, προτείνοντας μια δυναμική απελευθέρωση του σκηνικού θεάματος. Ενδεικτική για την εποχή είναι η επιδραστικότερη θεωρία του Βάλτερ Γκρόπιους για το Totaltheater, που σχεδίασε για το σκηνοθέτη Έρβιν Πισκάτορ το 1927, όπου το θεατρικό κτίσμα είναι τόσο μεταβλητό που μπορεί να αλλάζει ακόμα και η χωρητικότητα των θεατών.
- Με την ευμάρεια της Ευρώπης μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, πλήθος από τις θεωρίες και τους πειραματισμούς του μεσοπολέμου τέθηκαν σε εφαρμογή. Πολλά κτίρια μετατράπηκαν σε μικρά θέατρα, για να εξυπηρετηθεί η πειραματική για την εποχή δραματουργία, με ποικίλες σκηνικές δυνατότητες (μετακίνηση της πλατείας και της σκηνής, κατάργηση της σκηνής, θέατρα με αυξημένες τεχνολογικές δυνατότητες στο φωτισμό, τον ήχο και τα κινητά σημεία του σκηνικού κτλ.) και εμφανίστηκαν πολλά πολυμορφικά κτίρια ικανά να στεγάσουν διάφορα θεάματα, που λειτούργησαν και ως σκηνές για θεατρικές παραστάσεις. Στην περίοδο αυτή παρατηρείται μια ουσιαστική αξιοποίηση στοιχείων από πολλές παλαιότερες εποχές, που προσέφεραν μια δυναμική εικόνα ανακύκλωσης των παλαιών θεατρικών στιλ και έφεραν το θεατρικό οίκημα κοντά στις αναζητήσεις της σύγχρονης δραματουργίας, με τρόπους δημιουργικούς, λειτουργικούς, ευφάνταστους και συχνά ανατρεπτικούς, δίνοντας νέες εμπειρίες στο σύγχρονο κοινό.



Μακέτα σκηνικού για την παράσταση **Ο Υπέροχος Κερατάς** σε σκηνοθεσία Μέγερχολντ, σκηνικά Λ. Ποπόβα, 1922.

- Η λιτότητα της μεταμοντέρνας εποχής κάνει την ανάπλαση των ιστορικών κτιρίων ένα από τα κυρίαρχα θέματα της θεατρικής αρχιτεκτονικής. Ορισμένα από αυτά τα κτίρια είναι παλιές θεατρικές αίθουσες ή ιστορικά μνημεία που μετατράπηκαν σε θέατρα. Η πλειοψηφία των αναπλάσεων αφορά κοινά κτίρια (σπίτια, αποθήκες) ή κτίρια με ειδικές λειτουργίες, όπως ένα εγκαταλελειμμένο εργοστάσιο, μια εκκλησία, μια φυλακή ή ακόμα και χώρους σε λειτουργία όπως ένα αεροδρόμιο, ένα σταθμό λεωφορείων, την είσοδο ενός νοσοκομείου κ.ο.κ. που μπορούν να λειτουργήσουν ευκαιριακά ως χώροι στέγασης θεατρικών παραστάσεων.



Η αυλή του «Θεάτρου του Ήλιου» της Α. Μουσκίν στο Παρίσι, όπου από το 1964 εγκαταστάθηκε στο εγκαταλελειμμένο μπαρουτάδικο στην περιοχή Vincennes.

2.3. Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΣΚΗΝΙΚΟΥ ΣΕ ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΤΟ ΧΡΟΝΟ

Ο χρόνος στο θέατρο λειτουργεί σε πολλά επίπεδα:

- **Ο δραματικός:** ο χρόνος του εξελισσόμενου μύθου. Ο χρόνος αυτός κάνει συχνά άλματα: τρέχει μπροστά αλλά γυρίζει και πίσω, για να θυμίσει ένα παλαιό γεγονός που είναι απαραίτητο για την κατανόηση ενός τωρινού. Ο ίδιος χρόνος είναι «μυθικός», επινοημένος για να καλύψει μια δράση πολλών ωρών, ημερών ή ετών σε δύο ώρες.
- **Ο πραγματικός:** ο χρόνος των γεγονότων ή των προσώπων, αν αυτά συμβαίνουν ή δρουν σε μια δεδομένη εποχή. Αν, για παράδειγμα, αναπαράγουν τη μοίρα μιας οικογένειας στον αρχαίο κόσμο (π.χ. της Αντιγόνης) ή στα νεότερα χρόνια, κτλ.
- **Ο κοινωνικός μορφολογικός χρόνος:** ο χρόνος όπου οι σημερινός θεατής διαβάσει το έργο στο σπίτι του ή πάει να παρακολουθήσει μια παράσταση.

Ανάλογα διαμορφώνεται και ο χώρος στη σκηνή:

- **Ο δραματικός χώρος:** που αναπαριστάται στη σκηνή και στηρίζει τα γεγονότα όπως εξελίσσονται τώρα και όπως συνέβαιναν τότε.
- **Ο πραγματικός χώρος:** ο ιστορικός ή πραγματικός χώρος που διαδραματίζονται τα γεγονότα του μύθου.

ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ 2

- Ο εκπαιδευτής ζητάει από τους εκπαιδευόμενους να παρατηρήσουν τον τρόπο με τον οποίο κάθονται στη θέση τους και, κατά συνέπεια, να παρατηρήσουν πόσο χώρο καταλαμβάνουν με τη στάση τους στο χώρο στον οποίο βρίσκονται τη δεδομένη στιγμή. Έπειτα τους παροτρύνει να προσπαθήσουν να καταλάβουν όσο το δυνατό μεγαλύτερο χώρο σε σχέση με το σημείο στο οποίο βρίσκονται, χωρίς όμως να εμποδίσουν ή να εκτοπίσουν τους διπλανούς τους. Αργότερα, ο εκπαιδευτής τους ζητάει να μειώσουν όσο γίνεται το χώρο που καταλαμβάνουν με το σώμα τους, έτσι ώστε να καταφέρουν να μειώσουν το σωματικό τους όγκο στο μέγιστο δυνατό. Συζήτηση με την ομάδα για το κατά πόσο και με πόση δυσκολία είναι δυνατή η μεγιστοποίηση ή ελαχιστοποίηση του όγκου του ανθρωπίνου σώματος και πώς το ίδιο σώμα με μια τέτοια τεχνική μπορεί να φαίνεται διαφορετικό σε έναν ίδιο σκηνικό χώρο. Σε ποιες περιπτώσεις σκηνικού χώρου μπορεί να χρειάζεται η μεγιστοποίηση του σωματικού όγκου και σε ποιες η ελαχιστοποίηση;
- Ο εκπαιδευτής ζητάει από την ομάδα να περπατήσει ελεύθερα στο χώρο. Έστερα τους ζητάει να ορίσει ο καθένας έναν προσωπικό χώρο μέσα στον οποίο και μόνο θα μπορεί να κινείται, και να περιοριστεί σε αυτόν ανεξαρτήτως της δράσης που θα του ζητηθεί. Ο εκπαιδευτής ζητάει από τους εκπαιδευόμενους να κινηθούν ελεύθερα στον προσωπικό τους χώρο. Κατόπιν τους δίνει σχηματικές οδηγίες, π.χ. κινηθείτε σε κύκλο, τετράγωνο, ρόμβο κ.ο.κ., πάντοτε μέσα στον προσωπικό τους χώρο. Σκοπός είναι να μην παραβιάζει κανείς τα όρια του προσωπικού χώρου των άλλων. Εξελικτικά, ο εμπνευστής ζητάει από τον καθένα να ελαχιστοποιεί σταδιακά τον προσωπικό του χώρο, μέχρι να καταλήξει απλώς σε ένα σημείο. Κατά τη διάρκεια της άσκησης, ο εμπνευστής μπορεί να συνδυάσει και ασκήσεις με το σωματικό όγκο του κάθε εκπαιδευόμενου, δίνοντας οδηγίες, όπως περπατήστε στον προσωπικό σας χώρο σε τετράγωνο χρησιμοποιώντας το μικρότερο δυνατό σωματικό χώρο, κ.ο.κ.
- Παρόμοια άσκηση με την προηγούμενη, μόνο που αυτή τη φορά ο χώρος ορίζεται από ολόκληρη την ομάδα. Δηλαδή, εξακολουθεί να υπάρχει ο προσωπικός χώρος του κάθε μέλους αλλά σκοπός είναι όλοι μαζί να σχηματίζουν σύμβολα ή σχήματα. Έτσι, ο εκπαιδευτής ζητάει από την ομάδα να περπατήσει σε κύκλο, γραμμές, τετράγωνο, προσπαθώντας ο καθένας ξεχωριστά να συντονιστεί και να επικοινωνήσει με την υπόλοιπη ομάδα.
- Ο εκπαιδευτής μοιράζει ένα θεατρικό κείμενο στην ομάδα. Έπειτα καλείται ο καθένας ξεχωριστά να φέρει ως παράδειγμα τρεις διαφορετικούς σκηνικούς χώρους και να προσπαθήσει να διαβάσει το κείμενο, όπως θα το διάβαζε σε καθεμιά από τις τρεις θεατρικές σκηνές. Συζήτηση με την ομάδα για το πόσο αλλάζει ο σωματικός όγκος αλλά και η ένταση της φωνής, ανάλογα με το χώρο στον οποίο κάποιος καλείται να ερμηνεύσει ένα κείμενο.

- Ο εκπαιδευτής ζητάει από τους εκπαιδευόμενους να φέρουν στην τάξη φωτογραφίες και παραδείγματα από: α) το πιο αντιπροσωπευτικό, κατά τη γνώμη τους, θεατρικό κτίριο, β) το πιο αντισυμβατικό, κατά τη γνώμη τους, θεατρικό κτίριο. Συζήτηση με την υπόλοιπη ομάδα πάνω στην ιδιαιτερότητα και τη λειτουργικότητα ή μη των κτιρίων αυτών ως θεατρικοί χώροι - σκηνές.
- Καθένας στην τάξη παίρνει λίγο χρόνο να γράψει μια ερώτηση σε σχέση με το θέμα του κεφαλαίου. Στο τέλος της ερώτησης υπογράφει μ' ένα ψευδώνυμο. Όταν ολοκληρώσουν όλοι, τα χαρτιά ανακατεύονται και τοποθετούνται σ' ένα σημείο της αίθουσας. Τα χαρτιά ξαναμοιράζονται, και αυτή τη φορά ο καθένας προσπαθεί σε ένα άλλο χαρτί να απαντήσει στην ερώτηση που του έτυχε, χωρίς πάλι να παραλείψει να γράψει το ψευδώνυμό του. Ακόμη και αν δε γνωρίζει την απάντηση, προσπαθεί λογικά, συνειρμικά ή αυτοσχεδιάζοντας να δώσει μια εξήγηση. Στη συνέχεια τα χαρτιά τοποθετούνται ξανά στο ίδιο σημείο της αίθουσας και ένας ένας, με τυχαία σειρά, καλείται να σηκωθεί και να διαβάσει την ερώτηση και την απάντησή της, ξεκινώντας όμως από τα ψευδώνυμα. Π.χ. Ο «Απελπισμένος Θεατής» ρωτάει γιατί... και ο «Νυχτόβιος» απαντάει... Σχολιασμός και συζήτηση με το σύνολο της τάξης και τον εκπαιδευτή, στην προσπάθεια αφενός ν' απαντήσουν στις ερωτήσεις και αφετέρου ν' αποκαλύψουν τους «πρωταγωνιστές» έτσι ώστε να γνωριστεί καλύτερα η ομάδα.

3. ΒΑΣΙΚΑ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΕΙΔΗ

Το θέατρο δεν είναι διάλεξη, δεν είναι φιλοσοφικό βιβλίο. Είναι εμπειρία η οποία κάνει τις ιδέες να αφορούν την πραγματικότητα.

Πήτερ Μπρουκ

Η διάκριση των δραματικών ειδών είναι αναγκαία για να μπορούμε να συνεννοούμαστε στο επίπεδο της επιλογής, της θεωρίας, της κριτικής, αλλά και της σκηνοθεσίας ενός έργου. Στην ιστορία της δραματουργίας, ωστόσο, μπορούμε να διακρίνουμε με βάση το κείμενο τρία βασικά είδη: την τραγωδία, την κωμωδία και το δράμα.

Στην πράξη είναι δύσκολο να αποφανθούμε σε ποιο είδος ανήκει ένα έργο. Το καλό δραματικό κείμενο είναι ένα έργο τέχνης που δεν υπακούει σε συνταγές και που ακροβατεί μέσα στο τραγικό σύμπαν και σε κάτι κωμικό ή δραματικό και αντιστρόφως.

3.1. ΤΡΑΓΩΔΙΑ:

Η τραγωδία είναι ένα θεατρικό είδος που πραγματεύεται, σε υψηλό, ποιητικό ύψος, περιστατικά που παρουσιάζουν τον άνθρωπο ως θύμα του πεπρωμένου κι όμως ανώτερο από αυτό, τόσο στο μεγαλείο όσο και στην εξαθλίωση.

Φίλις Χάρτνολντ, *Λεξικό του Θεάτρου*

Η ετυμολογία της λέξης, *τράγος ωδή*, προέρχεται από το γεγονός ότι στα Διονύσια δινόταν αρχικά ένας τράγος ως έπαθλο για το έργο.

3.1.1. Τα στοιχεία που αποτελούν το θεμέλιο της αρχαιοελληνικής τραγωδίας, σύμφωνα με τη Χαρά Μπακονικόλα στο βιβλίο της *Η τέχνη του Θεάτρου*, συνδέονται με τα εξής:

- Τη σύγκρουση δύο τάξεων του κόσμου (δύο αξιών, δύο μορφών δικαίου κτλ.).
- Την εκούσια πράξη ενός ελεύθερου ανθρώπου.
- Την καθοριστική παρουσία μιας υπερβατικής δύναμης (θεού, μοίρας, δυνάμεων που ξεπερνούν την ατομική πρόθεση του ήρωα).
- Την απώλεια κάποιου αγαθού (όντος, αξίας, βεβαιότητας) που έχει υπαρξιακή και όχι πρακτική βαρύτητα για τον άνθρωπο.
- Ένα γεγονός που συντελείται σε μια ανθρώπινη κοινότητα



Αγγειογραφία της σκηνής του Ορέστη στο Μαντείο των Δελφών.

που διαθέτει ένα σύστημα ηθικών αξιών και που, ωστόσο, εγγράφεται σε μια υπερηθική πραγματικότητα.

3.1.2. Η τραγωδία είχε μεγάλη επιρροή στους μεταγενέστερους συγγραφείς.

- Στη Ρώμη, ο Σενέκας θα γράψει μια σειρά από έργα, διασκευές αρχαιοελληνικών τραγωδιών, που, αν και δεν παίχτηκαν στην εποχή τους, επηρέασαν τους μεταγενέστερους συγγραφείς τόσο γιατί ήταν γραμμένα στα λατινικά, γλώσσα που μιλούσαν στη δυτική Ευρώπη λόγω της ρωμαιοκαθολικής εκκλησίας, όσο και γιατί τα έργα του Σενέκα είχαν μια βιωματική ωμότητα και βαρβαρότητα και ήταν πιο κοντά στα έργα της Αναγέννησης σε σχέση με τη θέση του ανθρώπου στον κόσμο.

Στην εποχή της Αναγέννησης, όλες οι αναπτυγμένες χώρες έχουν να παρουσιάσουν σημαντικούς συγγραφείς τραγωδίας με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά:

- Στη Γαλλία, με σπουδαιότερους εκπροσώπους της γαλλικής κλασικής τραγωδίας τον Κορνέιγ και τον Ρακίνα.
- Στην Αγγλία, με τον Μάρλοου και τον Σαίξπηρ η τραγωδία άλλαξε μορφή και παρεμβλήθηκαν κωμικές σκηνές ανάμεσα στις τραγικές ιστορίες.
- Στην Ισπανία κυριάρχησε το ύφος του Καλντερόν, όπου οι ιδέες εκφράζονται τόσο μέσα από την πλοκή όσο και από τα ρητορικά σχήματα.
- Στη Γερμανία, ο Σίλερ και ο Γκαίτε έγραψαν έργα με μεγάλη απήχηση, προσδίδοντας στην τραγωδία μια μελοδραματική χροιά. Στη Γερμανία αρχικά εμφανίζεται και η αστική τραγωδία με τον Λέσινγκ, ένα είδος οικογενειακής τραγωδίας σε πεζό λόγο που διαδραματίζεται σε αστικό περιβάλλον, καταδεικνύοντας κυρίως τη διαφθορά της αριστοκρατίας σε σχέση με την ηθική της μεσαιας τάξης.



Γκραβούρα της εποχής από παράσταση του έργου El Cid του Κορνέιγ το 1764. (Hartnoll Phyllis, *The theatre*, UK, Thames and Hudson, 1985)

Ενότητα χρόνου, χώρου και δράσης: τα τρία στοιχεία του δράματος, που εισήγαγε στη γαλλική δραματουργία ο Γάλλος δραματουργός Ζαν Μαιρέ στις αρχές του 17ου αιώνα, παρερμηνεύοντας τα σχόλια της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη. Σύμφωνα με αυτήν τη θεωρία, ένα θεατρικό έργο έπρεπε να περιγράφει ένα μόνο γεγονός, το οποίο να εκτυλίσσεται μέσα σε 24 ώρες το πολύ, και πάντοτε στον ίδιο χώρο. Ο Αριστοτέλης επιμένει μόνο στην ενότητα της δράσης, απλώς μνημονεύει την ενότητα του χρόνου και δε λέει τίποτα για την ενότητα του τόπου, μολονότι αυτή επιβαλλόταν στους δραματουργούς λόγω της στατικής παρουσίας του χορού. Η θεωρία για την τήρηση των ενοτήτων δέσμευσε τις απόμενες γενιές από τη δημιουργική τους ελευθερία, αφού αναγκάζονταν να υπακούουν σε αυστηρούς δραματουργικούς κανόνες.

Η τραγωδία, με τη στενή θεατρική έννοια, συνολικά μέσα στο πέρασμα του χρόνου α-

ναγνωρίζεται ως το θεατρικό είδος που απαιτεί χαρακτήρες ηρώων ή ημίθεων, ανοίκειο περιβάλλον ιστορικό, εξωτερικό, ειδυλλιακό ή φανταστικό και μια αίσθηση απόστασης που ενισχύεται από την εσωτερική δομή του έργου και τη χρήση του στίχου ή των ρητορικών σχημάτων.

3.1.3. Στον 20ό αιώνα το είδος της τραγωδίας δεν έχει προχωρήσει ιδιαίτερα, η αναβίωση, όμως, της τραγωδίας είναι εντυπωσιακή. Ωστόσο τα βασικά σύγχρονα ερωτήματα, σε αυτό το αρχετυπικό είδος του θεάτρου, μπορούν να συμπυκνωθούν κατ' αρχήν σε δύο ερωτήσεις:

- Είναι η ύπαρξη της τραγωδίας ικανή σε μια εποχή όπου λείπει η κοινή πίστη σε κάτι;
- Είναι ο καθημερινός άνθρωπος ένα ενδιαφέρον θέμα τραγωδίας;

3.2. ΚΩΜΩΔΙΑ

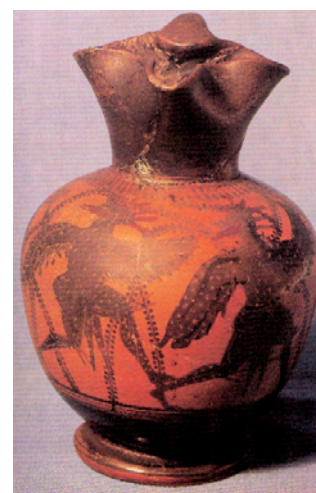
Το σύμπαν της κωμωδίας είναι ένα σύμπαν όχι τόσο συγκρούσεων όσο δυσαρμονικών φαινομένων, που όμως επιδέχονται βελτίωση.

Χαρά Μπακονικόλα

Η κωμωδία έχει αρχαία ελληνική προέλευση (από τη λέξη κώμος, πανηγυρική πομπή προς τιμή του Διονύσου), κατά μία έννοια είναι μια τραγωδία που δεν πετυχαίνει. Επιδίωξη είναι η παρουσίαση της ζωής, εκεί όπου η πραγματικότητα ξεπερνάει το μύθο, οι καταστάσεις της ζωής απορρυθμίζονται, η μοίρα απελευθερώνεται, ο άνθρωπος, ο άλλοτε τραγικός μάρτυρας της ζωής, βιώνει αναπάντεχες συμπτώσεις «της πλάκας».

Η κωμωδία συνήθως:

- Περιγράφει πρόσωπα και καταστάσεις με τρόπο που να μην απειλεί πραγματικά την τάξη του κόσμου και την ανθρώπινη υπόσταση.
- Επιδιώκει την απόσταση του θεατή από τα παθήματα των προσώπων του έργου, για να μπορέσει να «γελάσει» με τα καμώματα της ζωής. Συχνά ο θεατής αντιπαθεί τα πρόσωπα της κωμωδίας ή τα θεωρεί πιο αδύναμα από τον ίδιο. Αν δε συνέβαινε αυτό, θα ταυτιζόταν και θα συνέδεε τη μοίρα του με αυτήν των δρώντων προσώπων. Κάθε ταύτιση όμως μπορεί να φέρει εντελώς διαφορετικό συναίσθημα από το βασικό συναίσθημα της κωμωδίας, μιας και η βασική ψυχολογική αρχή του θεατή είναι ότι «αυτό συμβαίνει σε κάποιον άλλο».
- Υποδεικνύει στο θεατή μια αναπαυτική θέση παρατηρητή, από την οποία μπορεί να παρακολουθήσει κάποια ανθρώπινη περιπέτεια «απ' έξω», χωρίς συγκινησιακή ταύτιση, και απαλλαγμένος από αισθήματα «συμπαράστασης» ή αποστροφής προς τον ήρωα του έργου.



Παράσταση αγγείου εμπνευσμένη από τους **Όρνιθες** του Αριστοφάνη.

- Απέχει από τη μεταφυσική διάσταση της ζωής.
- Δεν παρουσιάζει πράξεις υπαρξιακά βαρύνουσες.
- Κινείται περιφερειακά σε σχέση με τις οριακές καταστάσεις.
- Απευθύνεται στη νόηση όχι τόσο στο συναίσθημα του θεατή.

3.2.1. Είδη της κωμωδίας

Η κωμωδία, ανάλογα με την εποχή κατά την οποία γράφεται, δέχεται τις ανάλογες επιρροές από τα προβλήματα της καθημερινότητας, την κοινωνική διαστρωμάτωση, την κοινή γνώμη και την πολιτική και πολιτειακή κατάσταση της εποχής. Επίσης, ως μεταπρατικό είδος που απορροφά πρώτα τη ζωή πριν την παρουσιάσει ξανά μέσα από το φιλτραρισμένο ιδιότυπο μάτι του συγγραφέα, ενσωματώνει πλήθος επιρροών στη φόρμα, τη δομή, τη γλώσσα και την παραστασιακή της πραγμάτωση.

Ως προς τη δομή και το περιεχόμενο η κωμωδία διακρίνεται σε:

- **Κωμωδία ηθών:** η διακωμώδηση μιας κοινωνικής πραγματικότητας κάποιας εποχής ή περιοχής, και ιδιαίτερα των θεσμών, των επίκαιρων γεγονότων, της ηθικής των κοινωνικών τάξεών της, των αισθητικών επιλογών της κτλ.
- **Κωμωδία χαρακτήρων:** το κωμικό επικεντρώνεται στη σκιαγράφηση ενός προσώπου ή ενός ιδιαίτερου χαρακτηριστικού του ανθρώπινου είδους (τσιγκουνιά, απληστία, φιλαργυρία, φθόνος, υπεροψία, υποκρισία, φανφαρονισμός κτλ.) που το μελετάει με λεπτομέρεια νυστεριού, όπου όλοι οι ρόλοι λειτουργούν κάτω από αυτήν την προοπτική των ελαττωμάτων του πρωταγωνιστή.
- **Κωμωδία καταστάσεων:** το κωμικό τροφοδοτείται κυρίως από μια αλυσίδα συμβάντων, της οποίας η αρχή είναι κάποιο ασήμαντο γεγονός το οποίο διογκώνεται μέσα από παρανοήσεις, τυχαία γεγονότα και απροσδόκητες εμπλοκές προσώπων, καταλήγοντας έτσι σε ένα απίθανο και παράλογο αποτέλεσμα.

Οι ελισαβετιανοί δραματουργοί εφάρμοζαν στη διαγραφή των θεατρικών τους προσώπων τη θεωρία των χιούμορ (από τη λέξη humour, που σημαίνει χυμός) που ήταν τότε της μόδας (με πιθανή προέλευση τα τέσσερα φυσικά στοιχεία του Αριστοτέλη: αέρας, γη, νερό, φωτιά). Οι τέσσερις χυμοί, αίμα, φλέγμα, μελαγχολία, χολή, καθόριζαν ο καθένας την ιδιοσυγκρασία του ανθρώπου και, κατά συνέπεια, τον κάθε θεατρικό χαρακτήρα. Χάρη στις κωμωδίες τους, ο όρος «χιούμορ» έχασε από τότε την επιστημονική του έννοια κι έγινε συνώνυμος με την ευτράπελη αντιμετώπιση της ζωής.

Αλέξης Σολομός, *Θεατρικό Λεξικό*

- **Φάρσα:** είδος κωμικού έργου με θεματολογία συνήθως την προσπάθεια ενός προσώπου να παγιδεύσει ή να εξαπατήσει κάποιον. Στη φάρσα εμπλέκονται και έρχονται μεταξύ τους αντιμετώποι λαϊκοί κυρίως τύποι. Φαρσικά στοιχεία έχουμε ήδη από τον Αριστοφάνη αλλά κυρίως από το Μένανδρο και τον Πλάυτο. Η βασική διαφορά της από την κωμωδία είναι ότι δεν περιέχει συνήθως λεπτομερή περιγραφή χαρακτήρων και λεπτότητα στη γραφή.

Η φάρσα είναι ένα καθαρό θέατρο· υπακούει σε κανόνες ενδοθεατρικούς και αποστρέφεται τις ιδέες και το στοχασμό. Αποστρέφεται, επίσης, την ψυχολογία. Γι' αυτό είναι σχεδόν πάντα αντίθετο και εχθρικό είδος με το θέατρο χαρακτήρων. Χωρίς να παρεξηγηθώ, θέλω να ισχυριστώ ότι υπακούει ευθέως στην αριστοτελική διαπίστωση που ίσχυε για την τραγωδία, δηλαδή είναι μίμηση πράξεως και όχι μίμηση ανθρώπων, που θα πει ότι δεν προηγείται στη σύλληψη ο χαρακτήρας, αλλά αυτός συνάγεται από τις σκηνικές σχέσεις... Έχει λοξή ματιά, διαβολικό ρυθμό, ανατρεπτική διάθεση, παιδική αφέλεια, παιγνιώδες χιούμορ και σκανδαλώδη πρόθεση. Κύριος στόχος της τα μικροαστικά και αστικά ήθη, η σεμνοτυφία, η υποκρισία και η παντοίας μορφής και ποικιλίας ασέλγεια των χορτάτων. Δε γνωρίζω φάρσα με στόχο φτωχούς και προλετάριους. Η φάρσα υπακούει σε τυπική συνταγή. Παρεξήγηση, ενοχή, υποψίες, κρυψίνοια, εκβιασμοί, αποκαλυπτικές γκάφες. Κάποιοι αθώοι αποδεικνύεται ότι είναι ικανοί για τα χειρίστα. Τυχαίως εμπλέκονται σε κάτι που τυχαίως δεν υπέπεσαν. Η φάρσα κρατάει από την παράδοση του θεάτρου το σκελετό, το πλέγμα, τη συνδεσμολογία, τις αρθρώσεις και το νευρικό σύστημα. Απορρίπτει τις ιδέες, τη φιλοσοφία, τη φιλολογία και τη λογοτεχνία... Κάθε λέξη, κάθε φράση είναι ένας πυροβολισμός και κάθε κατάσταση πυροδοτεί ένα σκηνικό πανικού... Η φάρσα είναι η γεωμετρία εν χρόνω και χώρω σκηνης. Είναι η γεωμετρία των ανθρώπινων σχέσεων. Η τοπολογία της ανθρώπινης ανοησίας, βουλμίας, μανίας, αερολογίας. Η φάρσα είναι προϊόν μακροχρόνιας και επίμονης καλλιέργειας, όπως τα σπάνια φυτά είναι προϊόν διασταυρώσεως, όπως τα σκυλιά ράτσας και τα άλογα κούρσας... Είναι εκλεκτό προϊόν αναμειξέως ποικιλιών, όπως τα εκλεκτά κρασιά.

Κώστας Γεωργουσόπουλος, εφημερίδα *TA NEA*

- **Μπουλβάρ/ Βουλεβάρτο:** τα ελαφρότερα έργα πρόζας, δράματα και κωμωδίες, με θέματα κυρίως τον έγγαμο βίο ή τις ερωτοτροπίες εκτός και εντός γάμου, όπου η λύση των ζητημάτων του έργου δίνεται με ελαφρότητα και με την έρρυθμη επαναλειτουργία του κοινωνικού και ηθικού πεδίου.
- **Σάτιρα:** από τη λατινική λέξη *satura* (ανακάτωμα). Υποδήλωνε κάποτε τις αυτοσχέδιες λαϊκές παραστάσεις των Ετρούσκων που περιλάμβαναν χορούς, τραγούδια και κωμικούς διαλόγους. Στην εξέλιξη του ευρωπαϊκού θεάτρου, η σάτιρα χαρακτηρίζει συνήθως τις κωμωδίες που έχουν κάποιο συγκεκριμένο κοινωνικό ή πολιτικό στόχο, χωρίς να είναι ξεκάθαρα τα όριά της με την παραδοσιακή κωμωδία.
- **Παρωδία:** μια ξεχωριστή και ιδιόρρυθμη περίπτωση θεατρικής απομυθοποίησης που προϋποθέτει ένα χειραφετημένο θεατρικό κοινό, εξοικειωμένο με τη δραματουργία και τους κανόνες της. Η κωμική της δύναμη στηρίζεται στη διακωμώδηση της τέχνης από την τέχνη, στοχεύοντας κυρίως στο να μεταμορφώνει τις μεγάλες τραγωδίες των υψηλών στόχων, νοημάτων και ηρώων, μέσα από σαρκαστικά ευτράπελα, σε ξεκαρδιστικές επί σκηνης γελοιογραφίες.

Η παρωδία της θεατρικής τέχνης είναι πιο θέατρο και από το ίδιο το θέατρο, γιατί εξογκώνει και προβάλλει γελοιογραφικά τις χαρακτηριστικές του γραμμές.

Ευγένιος Ιονέσκο

- **Μπουρλέσκ:** σατιρικό έργο, συνήθως βασισμένο σε κάποιο δράμα της εποχής ή σε ένα σοβαρό θεατρικό είδος που προσφερόταν για παρωδία. Ξεκίνησε το 17ο αιώνα στην Αγγλία και κορυφώθηκε το 19ο αιώνα ως παρωδία συγκεκριμένων δραματικών επιτυχιών και μελοδραμάτων. Στην Αμερική, ωστόσο, τον ίδιο αιώνα πήρε μια άλλη στροφή και συνδέθηκε με ένα θέμα σεξουαλικού περιεχομένου, αφού ανάμεσα στα μέρη των παραστάσεων μπουρλέσκ, εμφανίζονταν χορευτικά μπαλέτα ή αρτίστες που επιδίωκαν σε σεξουαλικούς χορούς και στριπτίζ.

3.3. ΔΡΑΜΑ

Δράματα καλείσθαι τινες αυτά φάσιν, ότι μιμούνται δρώντας.

Αριστοτέλης

Ο όρος «δράμα» στα χρόνια της αρχαίας δραματοουργίας ήταν συνυφασμένος με τη λέξη ποίημα (δρω = ποιώ) και, ως εκ τούτου, με την έννοια της δραματικής τέχνης σε σχέση με την ποιητική δομή του αρχαίου διθυράμβου. Η λέξη δράμα χρησιμοποιούνταν για να περιγραφεί ένα είδος αυτοσχέδιας φάρσας που παιζόταν στη Σπάρτη, στην Κόρινθο και σε άλλες δωρικές περιοχές.

Ο όρος, ωστόσο, κυριάρχησε στην ιστορία του θεάτρου κατά το 18ο αιώνα, μέσα από το πνεύμα του Διαφωτισμού. Η νέα αστική τάξη και οι κοινωνικές καταστάσεις έχουν την ανάγκη ενός νέου δραματικού είδους, του «σοβαρού» δράματος που θα αντικαταστήσει, τελικά, την κλασικίζουσα τραγωδία του 17ου αιώνα. Το δράμα πήρε διάφορες μορφές και ύφος στους αιώνες που ακολούθησαν. Η θεατρική αυτή λέξη χρησιμοποιείται για να δηλωθεί το θεατρικό έργο γενικά, αλλά και ένα είδος ενδιάμεσου θεάτρου προς την τραγωδία ή την κωμωδία, που διαδέχτηκε στα χρόνια του Διαφωτισμού την τραγωδία και επικράτησε από τότε και στο εξής: αστικό δράμα, ρομαντικό, σουρεαλιστικό, το σύγχρονο δράμα με τις διάφορες του εκδοχές:

- **Αστικό δράμα:** Θεατρικό είδος, προϊόν του Διαφωτισμού στην Ευρώπη, απορρίπτει την παρωχημένη αισθητική του κλασικισμού και στρέφει το ενδιαφέρον του στα προβλήματα του μέσου ανθρώπου των λαϊκών στρωμάτων. Πρωταγωνιστής είναι ο αστός, που διεκδικεί μια πραγματική θέση στον κόσμο του και κάποιες αξίες που να κατευθύνουν τη ζωή του. Το αστικό δράμα έχει αίσιο τέλος ή τουλάχιστον ένα τέλος όπου επιτυγχάνεται η μεταμέλεια ή η συμφιλίωση και η ειρήνη. Από το 1750 περίπου μέχρι σήμερα, το δράμα, ως ιδιαίτερο είδος που ωστόσο χαρακτηρίζει ένα ευρύτατο φάσμα της παγκόσμιας δραματοουργίας, πραγματεύεται κατά κανόνα, σε σοβαρό ύφος, θέματα που αφορούν διανθρώπινες σχέσεις και ηθικές αντιπαραθέσεις, δηλαδή παραμένει στο πεδίο της ανθρώπινης δυναμικής πράξης και αποτελεσματικότητας.

- **Μελόδραμα:** Ένα ιδιαίτερα δημοφιλές θεατρικό είδος το 18ο και κυρίως το 19ο αιώνα. Η σταθερή δραματική του δομή έκανε το μελόδραμα κατανοητό, και έτσι ικανοποιούσε όλες τις κοινωνικές τάξεις. Ο νεαρός ήρωας, η αγνή κοπέλα, ο καταθόνιος προδότης και διώκτης του νεαρού ζευγαριού, ο δήμιος πατριός, συνέθεταν ένα δακρύβρεχτο και υπερβολικό θέαμα με τεράστια ανταπόκριση από το κοινό.

Πολλές φορές μπορεί να συναντήσει κανείς και άλλες, πιο ειδικές κατηγορίες του δράματος όπως: θρησκευτικό δράμα, ποιμενικό δράμα, ηρωικό δράμα, κοινωνικό δράμα, ταχύδραμα (πολύ μικρής διάρκειας θεατρικό στιγμιότυπο), που προσδιορίζουν το περιεχόμενο μιας κατηγορίας έργων με ανάλογη έμφαση.



Πίνακας του Ανρί Ντωμιέ με τίτλο *Το μελόδραμα*. (Μόναχο, Νέα Πινακοθήκη)

Ο όρος **σατυρικό δράμα**, που αναφέρεται σε μια κατηγορία έργων της αρχαιοελληνικής δημιουργίας, δεν έχει σχέση ούτε με τη σάτιρα ούτε με το δράμα και ανήκει μάλλον στην κατηγορία της κωμωδίας.

3.4. ΜΟΥΣΙΚΑ ΚΑΙ ΜΕΙΚΤΑ ΕΙΔΗ ΘΕΑΤΡΟΥ

- **Όπερα:** το σοβαρότερο είδος λυρικού θεάτρου. Εμφανίστηκε το 17ο αιώνα στην Ιταλία και κορυφώθηκε το 19ο αιώνα. Απαρτίζεται από το λιμπρέτο (συνήθως έμμετρο δραματικό κείμενο) και τη μουσική σύνθεση.
- **Μιούζικαλ:** είδος που ολοκληρώθηκε τον 20ό αιώνα, με εξαιρετική ανταπόκριση του θεατρικού και αργότερα του κινηματογραφικού κοινού. Το ελαφρό, μουσικό έργο, όπου το κείμενο, η μουσική και η σκηνική δράση είναι απολύτως εξαρτώμενα και αλληλένδετα.



Σκηνικό σχεδιάσμα για την πρώτη παράσταση της *Κάρμεν* του Μπιζέ το 1873. (Παρίσι, Βιβλιοθήκη της Όπερας)

- **Μιούζικ χωλ:** Είδος θεάματος που άνθησε το 19ο αιώνα. Προήλθε από τα «τραγούδια της παρέας» στα καπηλειά και τα «καφέ σαντάν». Πρόκειται για μεικτό θέαμα από τραγούδια, χορούς, νούμερα με τη μορφή μιας μικρής θεατρικής ιστορίας, ταχυδακτυλουργικές επιδείξεις, αισθησιακές παρουσίες κ.ά.
- **Οπερέτα:** ελαφρό είδος λυρικού θεάτρου που αναπτύχθηκε στο πλευρό της όπερας, κυρίως στο Βερολίνο και τη Βιέννη, και συχνά περιλαμβάνει και κομμάτια πρόζας.
- **Βαριετέ:** θέατρο ποικιλιών, από τη λέξη variety. Εξέλιξη του μιούζικ χωλ, όταν τα χωριστά τραπεζάκια αντικαταστάθηκαν από κανονικά καθίσματα θεάτρου. Το πρόγραμμα συμπεριλάμβανε μπαλέτα και εντυπωσιακά θεάματα, σύντομες σκηνές από έργα πρόζας, και το περίτεχνο αποτέλεσμα απείχε πολύ από το απλό, στιβαρό χιούμορ του παλιού μιούζικ χωλ.
- **Βωντβίλ:** ελαφρό γαλλικό είδος θεάτρου, που άνθησε κυρίως το 19ο αιώνα. Μουσική κωμωδία όπου το κωμικό στοιχείο προκύπτει από φάρσες, παρανοήσεις, συμπτώσεις, πνευματώδεις συζητήσεις και συνοδεύεται από τραγούδια που σχετίζονται ποικιλοτρόπως με την υπόθεση του έργου. Πρότυπο του ελληνικού κωμειδύλλιου.
- **Κωμειδύλλιο:** η «μετ' ασμάτων ελαφρά κωμωδία», είδος μουσικού θεάτρου που αναπτύχθηκε το 19ο αιώνα, με ελληνοκεντρικά θέματα που παρουσιάζουν κυρίως ήθη και έθιμα από τους λαϊκούς ανθρώπους της επαρχίας.
- **Επιθεώρηση:** ψυχαγωγικό θέαμα που εμφανίστηκε στη Γαλλία με τον όρο revue, που αποτελείται από έναν αριθμό σύντομων θεμάτων –τραγούδια, χοροί, σκετς, μονόλογοι– συνήθως άσχετων μεταξύ τους. Σε αντίθεση με το Μιούζικ χωλ και το Βωντβίλ όπου οι καλλιτέχνες παρουσιάζουν διαδοχικά τα νούμερά τους, οι καλλιτέχνες της επιθεώρησης επανεμφανίζονται σε διάφορα νούμερα στην πορεία του προγράμματος. Η επιθεώρηση κυριάρχησε στην Ελλάδα από τα τέλη του 19ου αιώνα και έφτασε σε μεγάλη αίγλη στην πρώτη δεκαετία του αιώνα με τα Παναθήναια, ένα θέαμα με όλους τους γνωστούς ηθοποιούς της εποχής. Η ελληνική επιθεώρηση στα νεότερα χρόνια έχει υπάρξει ένα θέμα με έντονο αυτοσχδιαστικό και σατιρικό χαρακτήρα για την πολιτική και τους θεσμούς, χωρίς να λείπουν, συχνά, ελευθεροστομίες που έχουν προκαλέσει την πολιτεία, το κοινό και την κοινή αισθητική.



Εξώφυλλο παρτιτούρας της οπερέτας του Νίκου Χατζηαποστόλου του 1924. (Συλλογή Όθωνα Τσουνάκου)

3.5. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΩΝ ΙΣΜΩΝ ΤΟΥ 20οῦ ΑΙΩΝΑ

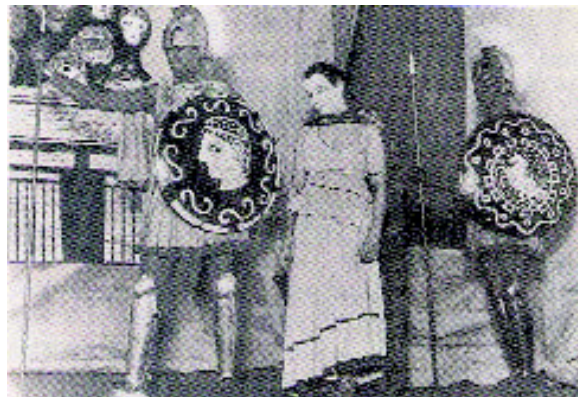
3.5.1. Στα τέλη του 19ου αλλά κυρίως μέσα στον 20ό αιώνα, όπου οι καλές τέχνες παρουσίασαν πολλά ρεύματα και αποκλίσεις ως προς τη φόρμα αλλά και το περιεχόμενο, εμφανίστηκαν αρκετά είδη θεάτρου, ενταγμένα στα βασικά είδη του θεάτρου (τραγωδία, κωμωδία, δράμα), αλλά με μεγάλες διαφορές στην παραστασιμότητά τους. Μερικά από αυτά είναι:

- **Νατουραλισμός:** ο νατουραλισμός στο θέατρο υπήρξε ένα κίνημα συνδεδεμένο με τη γενικότερη τάση της εποχής στα γράμματα και τις τέχνες, που είχε προκληθεί από την ανάπτυξη της κοινωνικής και οικονομικής ζωής, της επιστήμης κτλ. Εννοιολογικά ο θεατρικός νατουραλισμός επηρεάζεται από την εμφάνιση της φωτογραφίας, που ξαφνικά επικοινωνήσε τον κόσμο ως ντοκουμέντο, και από το μυθιστόρημα της εποχής που περιέγραφε με εξονυχιστική λεπτομέρεια το περιβάλλον των ηρώων του, σαν να συμπρωταγωνιστεί ή να αναλύει τους ανθρώπους που ζουν μέσα σε αυτό. Οι παραστάσεις του νατουραλισμού, την πρώτη 20ετία του αιώνα, ανέδειξαν σημαντική δραματική λογοτεχνία, όπου η κληρονομικότητα και το περιβάλλον διαπλάθουν την ανθρώπινη συμπεριφορά και συνείδηση, και έδωσε καινοτόμες λύσεις στη σκηνογραφία αφού, για πρώτη ίσως φορά, τα πράγματα έπρεπε να αναπαρασταθούν... ακόμα πιο αληθινά από ότι είναι.
- **Ρεαλισμός:** ο ρεαλισμός στο θέατρο αντικατέστησε το «καλοφτιαγμένο έργο» και το στομφώδες υποκριτικό ύφος της εποχής, με δράματα πλησιέστερα, ως προς την ομιλία αλλά και τις καταστάσεις που περιγράφονταν, στα κοινωνικά και οικογενειακά προβλήματα της καθημερινής ζωής, τα οποία παίζονταν από ηθοποιούς που μιλούσαν και κινούνταν με φυσικότητα, μπροστά σε σκηνικά που απεικόνιζαν πιστά το οικείο περιβάλλον των ηρώων.

Το καλοφτιαγμένο έργο: χαρακτηρισμός που χρησιμοποιήθηκε στη Γαλλία το πρώτο μισό του 19ου αιώνα αρχικά ως φιλοφρόνηση, για έργα δραματουργών επιδέξιων πάνω από όλα στη σύνθεση της πλοκής. Σύντομα απέκτησε υποτιμητική σημασία και κατέληξε να χρησιμοποιείται ειρωνικά για όλα τα έργα στα οποία η δράση εξελίσσεται τεχνητά, σύμφωνα με τους αυστηρούς κανόνες της λογικής και όχι με τις απρόβλεπτες προσαγές της ανθρώπινης φύσης.

Φίλλις Χάρτνολντ, *Λεξικό του Θεάτρου*

- **Εξπρεσιονισμός:** Ο όρος «εξπρεσιονισμός» εμφανίστηκε την περίοδο 1913-1927 στη γερμανική δραματουργία. Ο ιδεολογικός σκοπός του ήταν να αντικαταστήσει την αναπαράσταση της φαινομενικής ζωής των ανθρώπων, δίνοντας θεατρική διέξοδο στον απόκρυφο και ασυνείδητο ψυχικό τους κόσμο. Οι δραματικοί ήρωες από αντικείμενα στα χέρια του συγγραφέα γίνονται υποκείμενα, που η εσωτερική τους κατάσταση πλάθει το έργο. Η δομή των θεατρικών έργων, γεμάτη αντιθέσεις και παράλογα γεγονότα, συνοδεύονταν από αντικομοφορμιστικά σκηνικά, κοστούμια και υποκριτική.
- **Σουρεαλισμός ή Υπερρεαλισμός:** Κίνημα που ξεκίνησε στη Γαλλία, κυρίως στην ποίηση και τη ζωγραφική, και σχετίστηκε στα χρόνια του μεσοπολέμου και με το θέατρο, κυρίως μέσα από τα γλωσσικά ιδιώματα και την οπτική γλώσσα που υιοθέτησε, και συνδέθηκε με καταστάσεις του υποσυνείδητου και της αυθυποβολής με θέματα όπως το όνειρο, το θαύμα, η μαγεία.



Από τη σουρεαλιστική απόδοση της **Αντιγόνης** του Ζαν Κοκτώ, στο Ατελιέ του Παρισιού, 1922. (περιοδικό *Le Theatre*, 1923)

Ο σουρεαλισμός αποσκοπεί σε έναν ψυχικό αυτοματισμό που να εκφράζει την αληθινή λειτουργία της σκέψης, χωρίς έλεγχο της λογικής κι έξω από κάθε αισθητική ή ηθική πρόληψη.

Αντρέ Μπρετόν

- **Θέατρο του παραλόγου/Υπαρξιακό θέατρο:** Έτσι ονομάστηκε το θεατρικό ρεύμα που ξεκίνησε στη δεκαετία του 1950 στην Ευρώπη και επηρέασε όλη την πρωτοπορία των επόμενων χρόνων. Το κίνημα αυτό κατάλυσε κάθε γνωστό δρόμο για το θέατρο, επιμένοντας στο αδιέξοδο τόσο της φόρμας όσο και του περιεχομένου, εκθέτοντας το παράλογο που επικρατούσε στο μεταπολεμικό κόσμο, την απουσία νοήματος και επικοινωνίας, την έλλειψη στηριγμάτων και αξιών για την ανθρώπινη ύπαρξη, με σκηνικούς τρόπους πρωτότυπους ή και ακραίους, με μεγάλες ανατροπές και ενδιαφέρον για το κοινό που παρακολουθεί.

Σε μια οικουμένη που ξαφνικά στερήθηκε κάθε όραμα ή ψευδαίσθηση, ο άνθρωπος νιώθει σαν ξένος... Το διαζύγιο ανάμεσα στον άνθρωπο και στη ζωή του, τον ηθοποιό και τη σκηνή του, είναι αυτό που δημιουργεί την αίσθηση του παραλόγου.

Αλμπέρ Καμύ

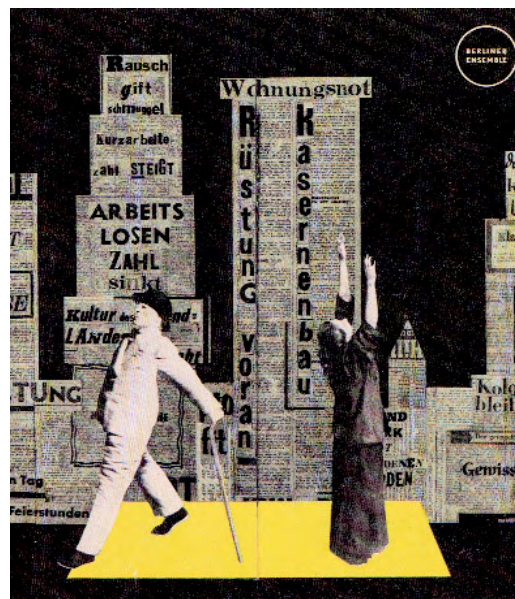


Φωτογραφία από την πρώτη παράσταση του έργου του Σάμουελ Μπέκετ **Περιμένοντας τον Γκοντό**, στο Παρίσι, το 1953. (Hartnoll Phyllis, *The theatre*, UK, Thames and Hudson, 1985)

Παράλληλα με αυτά τα είδη θεάτρου, θα συναντήσουμε συχνά και άλλους ορισμούς ή χαρακτηρισμούς για το θέατρο κυρίως του 20ού αιώνα, που αφορούν τη δομή ή/και το περιεχόμενο, καθώς και τη θεματική του όπως: επικό θέατρο, πολιτικό θέατρο, θέατρο ντοκουμέντο, βιομηχανικό θέατρο κ.ά.

3.5.2. Τα θεατρικά έργα του 20ού αιώνα χωρίστηκαν και σε κατηγορίες με βάση τον τρόπο που παραστάθηκαν, με έναν τρόπο που το κείμενο και η παράστασή τους είναι τόσο αλληλένδετα που δεν μπορούμε να τα διαφοροποιήσουμε. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της κατηγορίας είναι:

- **Θέατρο της σκληρότητας:** Θεωρία για το θέατρο που διατύπωσε λίγο πριν το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο ο Γάλλος θεωρητικός και συγγραφέας Αντονέν Αρτώ, που υποστήριζε ότι το θέατρο πρέπει να υλοποιείται περισσότερο με τη χρήση της χειρονομίας, της κίνησης, του ήχου, του ρυθμού και λιγότερο του λόγου, ένα θέατρο όπου αυτοί που συμμετέχουν σε αυτό να έχουν μια συμπεριφορά ελεύθερη από φυσικούς περιορισμούς, με στόχο να σοκάρει τους θεατές, ώστε να συνειδητοποιήσουν τη θηριωδία και την αναλγησία που κρύβει η ανθρώπινη ζωή και έτσι να απελευθερωθούν από τις δικές τους αναστολές.
- **Η αποστασιοποίηση:** Λέξη που χρησιμοποίησε ο Μπρεχτ για να περιγράψει τη δραματουργική και σκηνοθετική του μέθοδο. Την εξηγεί με παραλληλισμούς από τη ζωγραφική, όπου ο καλλιτέχνης παρουσιάζει αντικειμενικά το θέμα του κοιτάζοντάς το από απόσταση, υπογραμμίζοντας, υπερβάλλοντας, ακόμα και δίνοντας το χαρακτήρα του παράδοξου στα στοιχεία που θέλει να προσέξει ο θεατής του. Φέρνει σαν παράδειγμα το κινέζικο θέατρο, όπου ο ηθοποιός δεν ενσαρκώνει το πρόσωπο που παίζει και δεν ταυτίζεται με αυτό αλλά μένει σε απόσταση για να μπορεί να το περιγράψει στο κοινό του πιο τονισμένα, πιο εντυπωσιακά και πιο αναπάντεχα. Έτσι το κοινό δε θα ταυτιστεί, αλλά θα είναι σε θέση να σκέφτεται, να κρίνει και να βγάζει τα συμπεράσματά του, χωρίς να παρασύρεται από την αληθοφάνεια και την ψευδαίσθηση του θεάτρου. Η θεωρία της αποστασιοποίησης έχει ερμηνευτεί με πολλούς τρόπους που αφορούν την αποξένωση του ηθοποιού και του θεατή από τη σκηνική πράξη, καταλήγοντας πολλές φορές σε παρερμηνεία της θεωρίας του Μπρεχτ.



Αφίσα του 1955 για την παράσταση του θιάσου του Μπρεχτ Μπερλίνερ Ανσάμπλ **Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν**. (Αλέξη Σολομού, *Θεατρικό Λεξικό*)

Οι αναλύσεις και οι παραστάσεις των έργων μου από άλλους έχουν σχέση όχι με τα έργα που γράφω εγώ αλλά με τα έργα που εκείνοι φαντάζονται ότι έγραψα.

Μπέρτολτ Μπρεχτ

Οι εναλλακτικές θεωρίες για το θέατρο, που για άλλη μια φορά στην ιστορία της δραματουργίας προσπάθησαν να σπάσουν τους κανόνες για την ελεύθερη έκφραση στις παραστατικές τέχνες, όπως:

Χάπενινγκ, Ζωντανό Θέατρο, Θέατρο της Κοινότητας, Σωματικό Θέατρο, Θέατρο του Καταπιεσμένου, Θέατρο της Επιπόνησης (Devised Theatre), Χορόδραμα/Χοροθέατρο κ.ά.

3.6. ΑΛΛΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΘΕΑΤΡΟΥ

- **Θέατρο Σκιών:** Το θέατρο σκιών είναι ένα παμπάλαιο είδος θεάτρου, με καταγωγή από τις χώρες της Ασίας και κυρίως από την Ινδία. Στην Ελλάδα το θέατρο σκιών είχε μια ιδιαίτερη ανάπτυξη με τον ελληνικό παραγκιόζη, που προέρχονταν από τον τουρκικό παραγκιόζ, κυρίως από το 19ο αιώνα και μετά. Σε ένα ειδικά φωτισμένο πανί εμφανίζονται τυποποιημένες φιγούρες στην όψη και το χαρακτήρα τους, στις οποίες ελέγχει την κίνηση και δανείζει τη φωνή ένας τουλάχιστον ερμηνευτής (στην Ελλάδα, ο παραγκιοζοπαίχτης, ένας συνολικός καλλιτέχνης, υπεύθυνος για την ιστορία, την ερμηνεία και τη σκηνοθεσία της παράστασής του).
- **Κουκλοθέατρο:** Το θέατρο με μαριονέτες ή κούκλες είναι ένα από τα αρχαιότερα είδη θεάτρου, με αρχαιότερη προέλευση από την Ασία. Ανάλογα με την περιοχή στην οποία αναπτύχθηκε, βρίσκουμε κούκλες σε φυσικό μέγεθος, σε σμίκρυνση ή μεγέθυνση, δακτυλόκουκλες, κούκλες ανθρωπόμορφες και ζωόμορφες. Το κύριο χαρακτηριστικό είναι ότι οι κούκλες κινούνται από αθέατους ανθρώπους σε ειδικά διαμορφωμένες μικρές σκηνές. Το κουκλοθέατρο έχει υπάρξει ένα θέαμα σε θρησκευτικές τελετουργίες λαϊκού θεάτρου, κυρίως στα χρόνια του ευρωπαϊκού Μεσαίωνα, καθώς και ένα οργανωμένο θέαμα για το παιδικό κοινό σε όλους τους πολιτισμούς, με ειδικά έργα για κούκλες ή διαμορφωμένα έργα του κλασικού ρεπερτορίου για τις ανάγκες της ειδικής μορφολογίας του θεάτρου.
- **Κομέντια ντελ άρτε:** Συνήθης ονομασία της αυτοσχέδιας λαϊκής κωμωδίας στην Ιταλία που άνθησε από το 16ο ως το 18ο κυρίως αιώνα. Ο όρος σημαίνει «κωμωδία από τεχνίτες» (και όχι καλλιτεχνική κωμωδία), επειδή οι ηθοποιοί ήταν επαγγελματίες και ζούσαν από αυτήν τη δουλειά. Κάθε μέλος της ομάδας είχε μια δική του μάσκα και ένα ρόλο με τυποποιημένα χαρακτηριστικά και αυτοσχέδια λόγια, σε ένα σκελετό δράσης όπου «ένα φύλλο χαρτί εξηγεί τη δράση τριών ωρών» (Κάρλο Γκότσι). Ένα είδος κωμωδίας που καθιερώνει την οπτική γλώσσα και καταργεί τις γλώσσες και τους γεωγραφικούς περιορισμούς.



Από την παράσταση του θιάσου Κουκλοθέατρο Αθηνών **Ο Μικρός Ήρωας Τοσοδούλης** (Από το βιβλίο Τσουγλου Δ. – Μπαχαριάν Α., *Η σκηνογραφία στο Νεοελληνικό Θέατρο*, εκδ. Αποψη, 1985, Αθήνα).



Πίνακας με θέμα παράσταση commedia del arte του τέλους του 16ου αιώνα.
(Hartnoll Phyllis, *The theatre*, UK, Thames and Hudson, 1985)

- **Μαύρο θέατρο:** Θεατρικό είδος που αναπτύχθηκε με μεγάλη καλλιτεχνική αρτιότητα στην Πράγα, από τη δεκαετία του 50 και μετά. Παίζεται σε μια μετωπική σκηνή, όπου ενδιάμεσα σε μια σειρά από μαύρες κουρτίνες πάνω στη σκηνή οι ερμηνευτές διαχειρίζονται μια σειρά από αντικείμενα, και έτσι όπως εμφανίζονται από το πουθενά, δημιουργούν εικόνες φαντασίας και αφαίρεσης στους θεατές.
- **Παντομίμα:** Είναι μια θεατρική πράξη που μορφοποιήθηκε στα ρωμαϊκά χρόνια, και βασίζεται εξ ολοκλήρου στις εκφραστικές δυνατότητες του σώματος και την έκφραση του προσώπου του ηθοποιού. Ο έναρθρος λόγος απουσιάζει, το σώμα αναλαμβάνει να περιγράψει τα πάντα.
- **Θέατρο της Κοινότητας:** Μορφή κοινωνικής δραστηριότητας, που ξεκίνησε τη δεκαετία του 70 από τη Βρετανία, κατά την οποία μια κοινότητα ανθρώπων, συνήθως με εργασιακή σχέση με τη θεατρική τέχνη, αναλαμβάνει τη σκηνική παρουσίαση θεμάτων που αφορούν την κοινωνική και πολιτική ζωή της τοπικής κοινότητας ή, ανάλογα με το θέμα, της ευρύτερης κοινής γνώμης. Οι παραστάσεις αυτές γίνονται συνήθως σε μη θεατρικούς χώρους και κυρίως σε χώρους που έχουν μια χαρακτηρισμένη δημόσια λειτουργία.



Από παράσταση Θεάτρου Δρόμου του Walkabout Theatre
(στο βιβλίο *In Situ, European Artists on the Road*,
εκδόσεις *L' entretemps*, 2006).

Ιδιότυπες είναι και οι φόρμες διάφορων τοπικών θεατρικών ειδών, όπως η όπερα του Πεκίνου, η ισπανική Θαρθουέλα, η ιταλική Αρλεκινιάδα, τα ιαπωνικά θέατρο Νο και Καμπούκι, οι αγγλικές μάσκες, οι ζακυνθινές ομιλίες, με ιδιαίτερο, για την εξέλιξη του θεάτρου, ενδιαφέρον κ.ά.

ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ 3

- Ο εκπαιδευτής ζητά από τους εκπαιδευόμενους να φέρουν προγράμματα, βίντεο, αποκόμματα από μια παράσταση ενός συγκεκριμένου θεατρικού είδους που παρακολούθησαν για πρώτη φορά και τους έκανε εντύπωση. Συζήτηση και σχολιασμός πάνω στο θέμα και το είδος.
- «Δικαστήριο». Ο εκπαιδευτής χωρίζει την τάξη σε δύο ομάδες. Επιλέγεται ένα θεατρικό είδος το οποίο θα είναι «κατηγορούμενο». Η μια ομάδα αναλαμβάνει το ρόλο του κατηγορούμενου και η άλλη του συνηγόρου υπεράσπισης. Κάποια μέλη της ομάδας μπορούν να παίξουν και το ρόλο του δικαστή ή ακόμη και του ίδιου του «κατηγορούμενου». Ο εκπαιδευτής μπορεί να δώσει στις ομάδες λίγο χρόνο να ετοιμαστούν και στη συνέχεια να ξεκινήσει η αντιπαράθεση στοιχείων σε σχέση με το θεατρικό αυτό είδος.
- «Δικανικοί λόγοι». Παρόμοια άσκηση με αυτή του δικαστηρίου: Η τάξη χωρίζεται σε δύο ομάδες. Καθεμία απ' αυτές διαλέγει το θεατρικό είδος που προτιμάει και το υπερασπίζεται στην άλλη ομάδα. Έτσι αναπτύσσεται διάλογος και επιχειρηματολογία σε σχέση με τα δύο αντιπαρατιθέμενα και προτεινόμενα θεατρικά είδη.
- Ο εκπαιδευτής ορίζει μια συγκεκριμένη σειρά με την οποία ο κάθε εκπαιδευόμενος θα πάρει το λόγο. Σκοπός είναι να ξεκινήσει κάποιος μια ιστορία, διακόπτοντας το λόγο του σε όποιο σημείο εκείνος επιθυμεί. Ο επόμενος στη σειρά εκπαιδευόμενος συνεχίζει την ιστορία από εκεί ακριβώς που έμεινε ο προηγούμενος κ.ο.κ. Στόχος είναι να δημιουργηθεί μια ιστορία με αρχή, μέση και τέλος, η οποία πρέπει να ολοκληρωθεί στον τελευταίο της σειράς. Μετά τη λήξη της αφήγησης της αυτοσχέδιας αυτής ιστορίας, η τάξη συζητά σε ποιο θεατρικό είδος θα μπορούσε ν' ανήκει η ιστορία αυτή, αν συνδυάζει περισσότερο από ένα θεατρικά είδη, με ποιο θεατρικό τρόπο θα μπορούσε να γίνει θεατρική παράσταση, αν θα περιείχε μουσική, χορό κ.λπ.
- Ο εκπαιδευτής μοιράζει στους εκπαιδευόμενους μια λίστα στην οποία αναγράφονται όλα τα θεατρικά είδη επιγραμματικά. Οι εκπαιδευόμενοι καλούνται να γράψουν δίπλα στο κάθε είδος ένα μόνο χαρακτηριστικό, το οποίο θεωρούν ότι είναι το πιο βασικό ή αντιπροσωπευτικό αυτού (μπορεί να είναι χαρακτηρισμός, σχολιασμός, το όνομα ενός σκηνοθέτη ή ηθοποιού, μια μουσική κ.λπ.). Συζήτηση και σχολιασμός από την τάξη.
- Κάθε εκπαιδευόμενος καλείται να διηγηθεί πώς πέρασε τη μέρα του (με αληθινή ή φανταστική ιστορία), έχοντας στο μυαλό του ένα συγκεκριμένο θεατρικό είδος και ανάλογα με το περιεχόμενο της ιστορίας του. Για παράδειγμα, χρήση πολύ δραματικού ύφους για ν' αφηγηθεί το πώς έχασε το λεωφορείο το πρωί ή χρήση μιμικής για να διηγηθεί ότι είχε πολύ άγχος όταν έγραφε εξετάσεις ή χρήση χορού και τραγουδιού για να διηγηθεί ότι πήρε προαγωγή στο γραφείο κ.ο.κ.

4. ΚΛΑΣΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ - ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ

4.1.Η ΠΡΟΪΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

Ενώ στην αρχαϊκή εποχή οι ανατολικές και δυτικές χώρες του ελληνικού κόσμου προκάλεσαν ζωηρή κίνηση σε διάφορα πεδία, η μητροπολιτική Ελλάδα έμενε πιο ήσυχη. Εδώ όμως συντελέστηκαν εξελίξεις που οδήγησαν στην τελειοποίηση των δραματικών μορφών επάνω σε αττικό έδαφος και δημιούργησαν τις προϋποθέσεις για το ευρωπαϊκό δράμα. Αυτές ήταν προϊόντα πλούσιας βλάστησης, που δεν τις καταλαβαίνουμε ούτε με τα έργα που σώθηκαν ούτε με όσες σαφείς πληροφορίες έχουμε για τη δράση των ατόμων. Έτσι το πρόβλημα της γενέσεως της τραγωδίας έμεινε από την εποχή της αλεξανδρινής επιστήμης ένα από τα πιο σοβαρά και τα πιο αμφισβητούμενα προβλήματα.

Άλβιν Λέσκι

4.1.1. Η αρχαία ελληνική δραματουργία είναι ένα θεατρικό είδος που άντεξε στο πέρασμα του χρόνου, γοητεύοντας πάντα το εκάστοτε κοινό. Φαινόμενο που απορρέει από τη διττή φύση του, με έναν έντονο θρησκευτικό και μυστηριακό χαρακτήρα κατά τη διαδικασία της γέννησής του, αλλά και με έναν εξίσου έντονο κοινωνικό και πολιτικό χαρακτήρα κατά την περίοδο της ανάπτυξής του σε έναν από τους κεντρικούς θεσμούς της πόλης-κράτους.

Οι σύγχρονες τάσεις της επιστήμης για την εξέλιξη του αρχαίου ελληνικού θεάτρου συνήθως αντιμετωπίζουν την προϊστορία και τη γέννησή του μέσα από:

- **Τις ανθρωπολογικές και εθνολογικές επιστήμες**

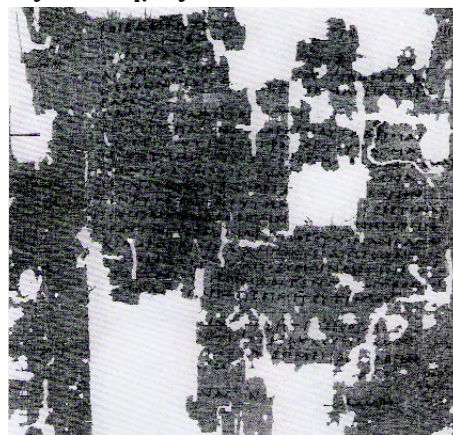
Παρατηρούνται, εξετάζονται και αναλύονται, σε σχέση με το παρελθόν αλλά και με την ελάχιστη επιβίωσή τους στο παρόν, οι παλαιότερες εκδηλώσεις με θεατρικά στοιχεία (όπως τα προσωπεία, η μιμητική τους ιδιότητα κτλ.), όπως είναι οι μαγικές ιερουργίες των πρωτόγονων. Οι προθεατρικές αυτές μορφές ονομάζονται και προαισθητικές γιατί είναι εκδηλώσεις πριν από την αισθητική, όπου οι συντελεστές δεν έχουν συνείδηση ότι επιτελούν έργο καλλιτεχνικής δημιουργίας. Παγανιστικά δρώμενα επικρατούν ακόμα στο λαϊκό μας πολιτισμό, συνδεδεμένα κυρίως με την εποχή της αποκριάς και του εορτασμού της άνοιξης, καθώς και δραματικές φόρμες που συνδέονται με την πρωτογενή μορφή της αρχαίας τραγωδίας, μια αναλογία έστω και αυθαίρετη, όπως το ηπειρώτικο μοιρολόι, μερικοί δημοτικοί χοροί, π.χ. ο λαβύρινθος κτλ. Στην περίπτωση της τραγωδίας, οι παραισθητικές αυτές εκδηλώσεις γίνονταν προς τιμήν του Διονύσου. Ο Διόνυσος, ως θεός της γονιμότητας και της βλάστησης, συνδέεται με το πάθος, την έκσταση των συμμετεχόντων στη λα-

τρεία του, τη χαρά, τον τρόμο, και μπορεί λογικά να συνδεθεί τόσο με την τραγωδία όσο και με την κωμωδία.

• Τις αρχαιολογικές, φιλολογικές και θεατρολογικές επιστήμες

Η δυτική ιστορία εξετάζει την εμφάνιση του θεάτρου, με την έννοια της οργανωμένης παράστασης με δομή, κείμενο, σκηνική υλοποίηση και συγκεκριμένο ιδεολογικό στόχο, σε ένα θεσμικό πλαίσιο της κοινωνίας που το παρήγαγε και με έναν τρόπο που αποδεικνύεται επιστημονικά. Στην περίπτωση αυτή, τα συμπεράσματα για τη γέννηση του θεάτρου, αλλά και τα δραματικά κείμενα προκύπτουν από άμεσες και έμμεσες πηγές όπως:

- Τα δραματικά κείμενα.
- Το αρχαιολογικό υλικό.
- Τα μνημεία, κυρίως τα υπολείμματα των αρχαίων θεάτρων.
- Το εικονογραφικό υλικό: αγγειογραφίες, ψηφιδωτά, ανάγλυφα, τοιχογραφίες.
- Τα μεμονωμένα ευρήματα: αγαλματίδια, μάσκες, εισιτήρια από πηλό ή μολύβι κ.ά.
- Τις γραπτές μαρτυρίες.
- Τις συστηματικές πραγματείες για θέματα του θεάτρου όπως: η *Ποιητική* του Αριστοτέλη και του Οράτιου, η επιστημονική περιγραφή ελληνικών και ρωμαϊκών κτιρίων στο *De Architectura* του Βιτρούβιου, τα θεατρολογικά λήμματα από το Ονοματικόν Λεξικό του Πολυδεύκη, το Λεξικό της Σιούδας κτλ.
- Τα σχετικά κεφάλαια ή τις σημειώσεις ιστορικών, ρητόρων ή φιλοσόφων, όπως ο εικοστός πρώτος λόγος κατά Μείδιου του Δημοσθένη κτλ.
- Τις επίσημες αναγραφές των δραματικών αγώνων, κυρίως στην Αθήνα, τις αναθηματικές επιγραφές χορηγών ή υποκριτών που νίκησαν κ.ά.



Χειρόγραφο από το χαμένο έργο του Σοφοκλή *Ιχνηυτές*.

4.1.2. Στην περίπτωση της γέννησης του αρχαίου ελληνικού θεάτρου πρέπει να δεχτούμε ερευνητικές διαπιστώσεις και από τους δύο τομείς που αναφέρθηκαν.

- Θρησκευτική είναι και η προέλευση του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, καθώς συνδέεται με τη διονυσιακή λατρεία και το **διθύραμβο**, ένα από τα πιο αγαπητά λαϊκά θεάματα των Αθηναίων. Πρόκειται για έναν κυκλικό χορό 50 ανδρών, που τραγουδούν λατρευτικούς ύμνους για το θεό Διόνυσο. Συνοδευόταν με μουσική και η ορχήστρα είχε έναν ή περισσότερους αυλητές.

Αρχικά τον αποτελούσαν χορικά άσματα και μονωδίες, μέλη που στην αρχή τραγουδούσε ο κορυφαίος του χορού. Η μελωδία είχε μεγάλη σημασία και το κείμενο της ποίησης ήταν προσαρμοσμένο σ' αυτήν. Για την ακρόαση των διθύραμβων ο Περικλής ανέγειρε κοντά στο παλαιότερο θέατρο του Διονύσου, το Ωδείο. Εκεί γίνονταν οι μουσικοί αγώνες και ο νικητής έπαιρνε ως έπαθλο πολυτελέστατο τρίποδα. Τα κείμενα των διθύραμβων χάθηκαν μαζί με τις μελωδίες.

...ύστερα από αυτά, αφού έγινε με αυτοσχεδιασμό τόσο η τραγωδία όσο και η κωμωδία και η μεν τραγωδία από εκείνους, οι οποίοι ήταν επικεφαλής στο διθύραμβο, η δε κωμωδία από εκείνους, οι οποίοι ήταν επικεφαλής των «φαλλικών».

Αριστοτέλης

- Η αρχαία ελληνική τραγωδία είναι η «φυσική» λογοτεχνική εξέλιξη και σύνθεση των άλλων αναπτυγμένων ειδών της λογοτεχνίας των προηγούμενων εποχών: του έπους (που συνδέεται με τα μέρη του χορού) και της **λυρικής ποίησης** (που συνδέεται με τα μέρη των υποκριτών).

4.2. Η ΑΤΤΙΚΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑ

Μόλο που η Τυραννία είχε θεσπίσει τις τραγικές παραστάσεις στα Διονύσια, η Δημοκρατία ήταν εκείνη που έδωσε στην Τραγωδία τον ανθρώπινο χαρακτήρα της. Τη λευτέρωσε από το θρησκευτικό φεουδαλισμό, την έφερε αντιμέτωπη με το δίκαιο και το άδικο, την εμπότισε με το μεταφυσικό φόβο. Από την εποχή αυτή το μυστήριο γίνεται δράμα.

Αλέξης Σολομός

4.2.1. Από το ναό στα ικρία

Ο Πεισίστρατος ίδρυσε στην Αθήνα ένα νέο τέμενος στη μεσημβρινή πλαγιά της Ακρόπολης όπου μετέφερε από τις Ελευθερές, αρχαία πόλη νότια του Κιθαιρώνα στη Βοιωτία, το ξόανο του Διονύσου Ελευθερέως. Κοντά στο ναό αυτό δίδαξε έργο ο Θέσπις το 534 π.Χ.

Οι περισσότεροι από τους νεότερους μελετητές συμφωνούν ότι στην Αθήνα δεν υπήρξε σκηνή, παρά μόνο μετά τις αρχές του 5ου π.Χ. αιώνα και ότι στην αρχή η διδασκαλία της τραγωδίας γινόταν στην ορχήστρα. Με την αύξηση των θεατών των τραγωδιών, δημιουργήθηκε η ανάγκη κατασκευής **ικρίων** (είδος ξύλινης εξέδρας), ώστε να βλέπουν και οι πίσω θεατές. Όμως σε μεγάλο συνωστισμό, τα ικρία αυτά έπεφταν. Τέτοιο ήταν το δυστύχημα που συνέβη στην Αθήνα στην εβδομηκοστή Ολυμπιάδα (500-497 π.Χ.), όπου έπεσαν τα ικρία που στήριζαν τα βάρη των θεατών. Γι' αυτό έπρεπε να βρεθεί ασφαλέστερο οικοδόμημα και επειδή δεν ήταν δυνατό να ανεγερθεί αμέσως λίθινο θέατρο σε ομαλό χώρο γιατί θα ήταν πολυδάπανο, χρησιμοποιήθηκε η επικλινή πλαγιά του λόφου της Ακρόπολης.

4.2.2. Το ξύλινο θέατρο του Διονύσου

Έτσι δημιουργήθηκε στην Αθήνα το **θέατρο του Διονύσου**, που υπήρξε το πρότυπο για όλα τα θέατρα της αρχαιότητας.

Το θέατρο άρχισε να χτίζεται μετά το δυστύχημα της εβδομηκοστής Ολυμπιάδας, τα εγκαίνιά του όμως έγιναν το 472 π.Χ. Το θέατρο ολοκληρώθηκε όταν ο Λυκούργος διαχειριζόταν τα οικονομικά των Αθηνών (338-326 π.Χ.) και διακοσμήθηκε με αγάλματα των

τριών μεγάλων τραγικών, του Αισχύλου του Σοφοκλή και του Ευριπίδη. Σύμφωνα με τις έρευνες του Dorpfeld, ο Λυκούργος μαρμάρωσε το θέατρο ενώ πριν από αυτόν γινόταν κάποια πρόσχωση της γης για τους θεατές και κατασκευαζόταν κάθε χρόνο πρόχειρη σκηνή για τους υποκριτές. Η τραγωδία παιζόταν σε ανοιχτό θέατρο που απαρτιζόταν από:

- **Κυκλική ορχήστρα** στον περίβολο του ναού του Διόνυσου χωρίς καθορισμένο βάθος. Εκεί υπήρχαν πρόχειρα παραπήγματα και υπόστεγα για τους υποκριτές. Με τον καιρό η ορχήστρα αποχωρίστηκε από το ναό και αποτέλεσε τον κυριότερο χώρο του θεάτρου.
- **Κερκίδες:** Οι αρχαιολογικές μαρτυρίες υποδεικνύουν ότι μεταξύ του 460 και του 431 π.Χ. (και πιθανώς στην περίοδο που χτίστηκε το Ωδείο του Περικλή) η ορχήστρα μετατοπίστηκε βορειοδυτικά της αρχικής της θέσης και η λοφοπλαγιά εκσκάφτηκε περισσότερο, προκειμένου να στερεωθούν καλύτερα τα ξύλινα καθίσματα. Η κατανομή των καθισμάτων πιθανώς γινόταν σε δέκα σφηνοειδή χωρίσματα για τις δέκα αττικές φυλές. Κατά τον 4ο αιώνα αυτές οι σφηνοειδείς διατάξεις ή κερκίδες έγιναν 13, με την κεντρική, την καλύτερη δηλαδή, να έχει το μεγαλύτερο εύρος.
- **Θυμέλη:** Βωμός στο μέσο της ορχήστρας, στον οποίο αρχικά γίνονταν θυσίες.
- **Πίνακες:** Η σκηνογραφία της τραγωδίας εμφανιζόταν σε πίνακες που τοποθετούσαν στην άκρη της ορχήστρας, απέναντι από τους θεατές.
- **Διάδρομοι, είσοδοι και άροδοι,** μεταξύ της σκηνής και της ορχήστρας, που χρησιμοποιούνταν από τους υποκριτές και το χορό. Από την είσοδο στα δεξιά των θεατών έμπαιναν οι κάτοικοι της πόλης και από την είσοδο στα αριστερά οι κάτοικοι των αγρών.
- **Γερανός, μηχανή, θεολογείον** (το σημείο της σκηνής όπου παρουσιάζονταν οι Ολύμπιοι Θεοί), **εκκύκλημα** (για να υποδηλωθεί το εσωτερικό ανακτόρου, ναού) και άλλες σκηνικές επινοήσεις που εντυπωσίαζαν τους θεατές.



Θραύσμα ερυθρόμορφου αγγείου του 4ου αιώνα π.Χ., που απεικονίζει σκηνικό τραγωδίας.

Εκκύκλημα: σκηνικό μηχανήμα πάνω στο οποίο παρουσιάζονταν στη σκηνή τα αποτελέσματα ορισμένων πράξεων που θεωρούνταν ασεβές να διαδραματιστούν μπροστά στους θεατές (π.χ. φονικές πράξεις, πτώματα κτλ.).

- **Τιμητική έδρα** στο θέατρο του Διονύσου, στη μέση της πρώτης σειράς των καθισμάτων, για τον ιερέα του Διονύσου Ελευθερέως, που υπογράμμιζε το θρησκευτικό χαρακτήρα της τραγωδίας.

Φυσικά αποκλίσεις υπάρχουν πολλές ως προς τα μέρη αυτά και τις λειτουργίες τους με αρχή το σχήμα και μόνο του θεάτρου, που σε δύο τουλάχιστον περιπτώσεις στην Αττική (στους Τράχωνες και στο Θορικό) η ορχήστρα και το κοίλον ήταν τετράγωνα.

4.2.3. Οι γιορτές του θεάτρου

Διδασκαλίες τραγωδιών και κωμωδιών γίνονταν στην Αθήνα (αλλά και σε άλλες περιοχές), σε διάφορες γιορτές προς τιμή του Διονύσου. Οι κυριότερες ήταν:

- **Μεγάλα ή εν άστει Διονύσια:** Γιορτάζονταν το μήνα Ελαφηβολιώννα (δηλαδή Μάρτιο-Απρίλιο). Κατά τη διάρκεια της πανελληνίας γιορτής των Διονυσίων, η Αθήνα ζούσε μεγάλες μέρες. Έφταναν αντιπρόσωποι από όλες τις συμμαχικές πόλεις, προσκόμιζαν τους φόρους και παρακολουθούσαν τους δραματικούς αγώνες. Στη γιορτή «επιστατούσε ο επώνυμος άρχων της πόλης». Κατά τον 5ο και 4ο αιώνα π.Χ. οι συγγραφείς που διαγωνίζονταν στους αγώνες όφειλαν να καταθέσουν μια τριλογία (όπως η σωζόμενη Ορέστεια του Αισχύλου) και ένα σατυρικό δράμα (όπως ο Κύκλωψ του Ευριπίδη), που απαραίτητα έπρεπε να έχουν σχέση μεταξύ τους. Η γιορτή διαρκούσε εννιά μέρες. Την πρώτη διεξαγόταν ο προάγων στο Ωδείο του Περικλή δίπλα στο θέατρο του Διονύσου, όπου οι ποιητές που είχαν επιλεγεί από ειδική επιτροπή παρουσίαζαν τα έργα τους. Σε ανάμνηση της άφιξης του Διονύσου από τις Ελευθερές στην Αθήνα, γινόταν κάθε χρόνο η συμβολική αναπαράσταση του ταξιδιού του. Το λατρευτικό άγαλμα του θεού, την παραμονή και μετά τη δύση του ήλιου, κατέληγε στη μόνιμη θέση του στο ιερό, κοντά στο θέατρο. Όταν στην πόλη έφτανε η είδηση της παρουσίας του θεού, ξεκινούσε σειρά γιορταστικών και θεατρικών εκδηλώσεων. Την πρώτη επίσημη μέρα της γιορτής γίνονταν λατρευτικές πομπές για το Διόνυσο που κατέληγαν στο ιερό του Διονύσου Ελευθερέα, καθώς και ο διθύραμβος. Τη δεύτερη παρουσιάζονταν πέντε κωμωδίες. Την τρίτη, τέταρτη και πέμπτη μέρα διδάσκονταν τραγωδίες, μια τετραλογία την ημέρα. Την τελευταία μέρα γινόταν στο θέατρο γενική συνέλευση.



Αναπαράσταση από αττική αγγειογραφία, όπου ο Διόνυσος οδηγεί το «άρμα Θέσπιδος» στα Διονύσια.

- **Λήναια:** Γιορτάζονταν το μήνα Γαμηλιώνα (Ιανουάριο-Φεβρουάριο) και η προέλευση της λέξης ληναί σημαίνει βάκχες (η ακολουθία του Διονύσου). Για τις γιορτές αυτές δε γνωρίζουμε πολλά. Στη διάρκεια της γιορτής, φαίνεται ότι κύριο αγώνισμα ήταν η κωμωδία τουλάχιστον μετά το 472 π.Χ. Όπως λέγει ο Αριστοφάνης στους Αχαρνές, οι Αθηναίοι στα Λήναια ήταν μόνοι τους μιας και η ακτοπλοϊκή συγκοινωνία διακόπτονταν κατά τους χειμερινούς μήνες και δεν υπήρχαν πολλοί επισκέπτες από άλλες περιοχές, και μπορούσαν άφοβα να επικρίνουν την πολιτική τους. Διδάσκονταν και τραγωδίες στα Λήναια, αλλά μάλλον μόνο δύο τραγικοί με δύο έργα ο καθένας. Για τα σατυρικά δράματα δεν έχουμε πληροφορίες.

Στους δραματικούς αγώνες μόνο οι Αθηναίοι είχαν το προνόμιο να γίνονται μέλη του χορού. Αργότερα, αλλά μόνο στα Λήνια, γίνονταν και οι μέτοικοι. Οι συγγραφείς των έργων είχαν τη συνολική εποπτεία της παράστασης, λειτουργούσαν, θα έλεγε κανείς, ως σκηνοθέτες και συχνότατα και ως υποκριτές. Οι υποκριτές δίδασκαν όλα τα μέρη της τραγωδίας εκτός από αυτά του χορού, τα οποία δίδασκαν οι χοροδιδάσκαλοι.

4.2.4. Η χρηματοδότηση του αρχαίου δράματος

Σημαντικό κομμάτι για τη διάρθρωση και την καθιέρωση του αρχαίου δράματος ήταν, όπως είναι φυσικό, το πλαίσιο της υλοποίησης του τόσο σε θέματα διοικητικά όσο και σε οικονομικά. Βασική κινητήρια δύναμη ήταν οι χορηγοί που, εκτός από την (υποχρεωτική από την πολιτεία) χρηματοδότηση μιας τετραλογίας, εκτελούσαν και χρέη παραγωγού. Υπάρχουν κάποια στοιχεία για τη «λειτουργική» διαδικασία του αρχαίου δράματος όπως:

- Η δαπάνη των παραστάσεων καταβαλλόταν από τους χορηγούς, πλούσιους Αθηναίους που ασκούσαν έτσι κοινωφελή λειτουργία. Στα χρόνια της παρακμής της πόλης, τη δαπάνη αναλάμβανε η πολιτεία.
- Η λειτουργία των χορηγών χρονολογείται κατά το Πάριο μάρμαρο από το 509/8 π.Χ. Σύμφωνα με σχόλιο του Αριστοφάνη από την εποχή του άρχοντα Καλλίου (406/5) δύο πολίτες χορηγούσαν τα Διονύσια.
- Η κρίση του δραματικού αγώνα γινόταν στην αρχή με βοή, αργότερα με κριτικούς, πιθανώς πέντε, οι οποίοι κληρώνονταν από τον κατάλογο των πολιτών.
- Ο ποιητής και ο χορηγός του δράματος που νικούσε βραβεύονταν με στέφανο από κισσό, όπως και ο καλύτερος υποκριτής. Ο ποιητής ως διδάσκαλος του χορού έπαιρνε μισθό. Πόσος ήταν ο μισθός μπορούμε να εικάσουμε από τα απονεμόμενα στα Παναθήναια έπαθλα. Σύμφωνα με επιγραφή, ο πρώτος κιθαρωδός έπαιρνε χρυσό στεφάνι ελαιάς αξίας 1.000 δραχμών και 500 αργυρές δραχμές, ο δεύτερος 1.200, ο τρίτος 600, ο τέταρτος 400 και ο πέμπτος 300. Ανάλογος πρέπει να ήταν και ο μισθός των ποιητών.

4.2.5. Ο ρόλος του αρχαίου θεάτρου στην κοινωνία της εποχής

Το θέατρο στην αρχαία Ελλάδα είχε κατ' ουσίαν ένα ψυχαγωγικό περιεχόμενο, πέρα από τα άλλα στοιχεία που αποσκοπούσε, σε τελευταία ανάλυση, να δώσει το έργο στους θεατές του και όχι μόνο. Το θέατρο διαμορφωνόταν μέσα από την κοινωνία και επέστρεφε πάλι σχεδόν στον ίδιο χώρο. Υπήρχε μια σχέση αμφίδρομη, διαμορφώνοντας τελικά μια ισχυρή θεατρική, παιδευτική δύναμη σε πολλαπλούς τομείς της ανθρώπινης δραστηριότητας: στον πολιτικό, στον κοινωνικό, στο θρησκευτικό, στον εκπαιδευτικό και στον πολιτισμικό. Αποτύπωνε έτσι το θέατρο το συλλογικό παλμό της πόλης και γινόταν αντικείμενο σχολίων και αυστηρής κριτικής, θετικής ή αρνητικής. Ταυτόχρονα όμως δημιουργούσε και έναν κοινωνικό οδοδείκτη που, λίγο πολύ, κατεύθυνε τον κόσμο. Από αυτή την άποψη, ενσωμάτωσε τους κανόνες της πόλης και την ίδια στιγμή έγινε ένα μεγάλο λαϊκό δικαστήριο για την κρίση της κοινωνικής της διαχείρισης.

...και όλα αυτά, κάτω από το άγρυπνο βλέμμα του Διονύσου, του επαναστάτη θεού που προτίμησε τη θηλυκή φρενίτιδα για τη λατρεία του, μια μανική φρενίτιδα και αμφισβήτηση της πατριαρχικής εξουσίας, εκφρασμένη στις πράξεις των ηρωίδων του αττικού δράματος. Βέβαια, ο τελικός στόχος των τραγικών ποιητών δεν ήταν η ανατροπή αλλά μάλλον ο αποτροπαϊκού χαρακτήρα εξορκισμός των ασυνείδητων καταπιεσμένων θηλυκών ενεργειών μιας έντονα και αδιαμφισβήτητα πατριαρχικής κοινωνίας.

www.livepedia.gr

4.3. ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΛΟΙΠΟΝ Η ΑΡΧΑΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ: ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

Η πρώτη μεθοδολογική έρευνα και καταγραφή για τη γένεση, τη μορφολογία και την υλοποίηση των αρχαίων δραματικών ειδών έγινε μέσα από το έργο του Αριστοτέλη *Ποιητική*. Γραμμένο κάπου 140 χρόνια μετά από την ακμή της τραγωδίας, ο συγγραφέας αξιοποίησε, κάτω από το φίλτρο οπωσδήποτε της εποχής του, τις ως τότε γνωστές πηγές και συνέθεσε έναν κώδικα για την κατανόηση του τραγικού κειμένου και της παράστασής του.

Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας και τελείας, μέγεθος εχούσης, υδυσμένω λόγῳ, χωρὶς ἐκάστου των ειδῶν εν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ ου δι' απαγγελίας, δι' ἐλέου και φόβου περαίνουσα την των τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

Αριστοτέλης

Δηλαδή, «είναι λοιπόν η τραγωδία μίμηση (δηλ. αναπαράσταση επί σκηνής) πράξεως σημαντικής και ολοκληρωμένης, η οποία έχει κάποια διάρκεια, με λόγο ποιητικό («γλυκό» ή «διανθισμένο», στην κυριολεξία), τα μέρη της οποίας διαφέρουν στη φόρμα τους, που παριστάνεται ενεργά και δεν απαγγέλλεται, η οποία προκαλώντας τη συμπάθεια και το φόβο του θεατή τον αποκαθάρει (λυτρώνει) από παρόμοια ψυχικά συναισθήματα».

Ο Αριστοτέλης χρησιμοποίησε παραδείγματα μέσα από αυτό το έργο, που το θεωρούσε υπόδειγμα της τραγικής ποίησης, για να εξηγήσει τη θεωρία του για την αρχαία τραγωδία.

4.3.1. Τα μέρη της τραγωδίας κατά ποιόν

Ο Αριστοτέλης απαριθμεί έξι στοιχεία που χαρακτηρίζουν το ποιόν (την εσωτερική δομή) της τραγωδίας.:

- **Ο μύθος:** η υπόθεση του έργου.
- **Η λέξις:** η γλωσσική και ποιητική μετρική διατύπωση, η έκφραση γενικότερα.
- **Η διάνοια:** το ιδεολογικό περιεχόμενο του κειμένου.
- **Το ήθος:** ο χαρακτήρας.
- **Η όψις:** τα ενδυματολογικά στοιχεία του υποκριτή (σκευή, προσωπείο, κοστούμι κ.ά) και η σκηνογραφία.
- **Το μέλος:** η μουσική του και τα τραγούδια του.

Από αυτά, λέει ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική*, το σημαντικότερο είναι η σύσταση των πραγμάτων. Πολλοί πιστεύουν ότι με τον όρο αυτό εννοεί το μύθο, το θέμα που παίρνει ο ποιητής για να το κάνει θεατρικό έργο. Ωστόσο, ενώ ο ποιητής μπορεί να βάλει στο χαρτί του τα πάντα, την πλοκή, τα ήθη, τη διάνοια, τα λόγια, τα μέτρα, τους ρυθμούς και το μέλος, δεν μπορεί να βάλει στο χαρτί τη φωνή και την κίνηση. Αυτά μπορεί να τα εννοεί και να τα αναπαριστάει ο αναγνώστης στην άπειρη φαντασία του κατά την ατομική του δυνατότητα, αλλά εκείνος που τα βλέπει και τα ακούει ως κοινός συνολικά αποδέκτης είναι ο θεατής. Έτσι ίσως μπορούμε να θεωρήσουμε, από την απόσταση που μας χωρίζει από την πρώτη κριτική αποτίμηση του θεάτρου στην ιστορία των δυτικών γραμμάτων, ότι η σύσταση των πραγμάτων είναι όλη αυτή η συνθετική διαδικασία, όπου συνδιαλέγονται, διαμέσου της σκηνοθετικής καθοδήγησης, τα βασικά συστατικά του θεάτρου: το ποιόν του κειμένου και ο επί σκηνής δρώντας ερμηνευτής του.

Η τέχνη του ποιητή τελειώνει εκεί που αρχίζει η τέχνη του υποκριτή. Το ποιητικόν ζώνον πραγματώνει τον προορισμό της ενδελείχειάς του, που είναι η παράσταση.

Τάσος Λιγνάδης

4.3.2. Τα μέρη της τραγωδίας κατά ποσόν

Τα μέρη της τραγωδίας κατά ποσόν (εξωτερική δομή) είναι: Πρόλογος, επεισόδιο, έξοδος, χορικό. Το χορικό διακρίνεται σε πάροδο και στάσιμο. Αυτή η ταξινόμηση είναι κοινή σε όλες τις τραγωδίες, όμως σε ορισμένες απαντώνται ως ιδιαίτερα μέρη τα τραγούδια από σκηνής και οι κομμοί.

- **Πρόλογος:** τμήμα της τραγωδίας, πριν από την πάροδο που εισάγει κυρίως το θεατή στην υπόθεση του δράματος.
- **Πάροδος:** το πρώτο χορικό που τραγουδά ο χορός.
- **Επεισόδιο:** διακριτό μέρος της τραγωδίας που εκτυλίσσεται ανάμεσα σε δύο χορικά.
- **Στάσιμο:** Τραγούδι του χορού, χωρίς ανάπαιστους και τροχαίους.
- **Έξοδος:** διακριτό τμήμα της τραγωδίας, μετά το οποίο δεν υπάρχει χορικό.
- **Κομμός:** θρήνος που εκτελείται από χορό και υποκριτές.

Βάσει των παραπάνω, θα μπορούσαμε να πούμε πως η βασική εξωτερική δομή της ελληνικής τραγωδίας είναι αρκετά απλή. Το δράμα ξεκινά με τον πρόλογο, τον οποίο απαγγέλλει ένας ή δύο χαρακτήρες πριν εμφανιστεί ο χορός, και παρέχει το αναγκαίο μυθολογικό υπόβαθρο για την κατανόηση του έργου. Κατόπιν μπαίνει στη σκηνή ο χορός, τραγουδώντας και χορεύοντας (πάροδος). Ακολουθεί το πρώτο από τα πολλά επεισόδια και κατόπιν το πρώτο στάσιμο, κατά το οποίο οι άλλοι χαρακτήρες εγκαταλείπουν τη σκηνή και ο χορός τραγουδά και χορεύει. Η ωδή συνήθως διευρύνει το μυθολογικό πλαίσιο, καθώς ωθεί το θεατή να σκεφτεί πάνω σε πράγματα που ειπώθηκαν ή έγιναν κατά τη διάρκεια των επεισοδίων. Τα επεισόδια ακολουθούνται από στάσιμα με μια αρμονική εναλλαγή ως την έξοδο, κατά την οποία ο χορός εγκαταλείπει τη σκηνή τραγουδώντας ένα χορικό με λόγια σοφά και άμεσα συνδεδεμένα με την πλοκή και την κατάληξη του δράματος. Το περιεχόμενο, ωστόσο, ανήκει αποκλειστικά στην πνευματική και συναισθηματική ευφυΐα του δημιουργού της.

ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ 4

- Ο εκπαιδευτής ζητάει από τους εκπαιδευόμενους να βρουν ένα ρυθμό που μπορούν να παράγουν με κάποιο μέλος του σώματός τους (π.χ. χέρια ή πόδια ή στόμα. Ο εκπαιδευτής μπορεί να τους βοηθήσει με τη χρήση ενός απλού μουσικού οργάνου όπως κρουστό, μαράκες, σείστρα κ.λπ.). Κατόπιν επιλέγουν έναν από τους προτεινόμενους ρυθμούς και σχηματίζουν όλοι μαζί έναν κύκλο στην αίθουσα. Η ομάδα καλείται συνολικά και ταυτόχρονα να παράγει τον ίδιο ρυθμό συνέχεια. Κατόπιν ένα ένα μέλος της ομάδας καλείται να μπει στο κέντρο του κύκλου και να εκφωνήσει αυτοσχεδιαστικά μια πρόταση. Η ομάδα απαντάει σε αυτό με το ρυθμό που έχει επιλέξει. Η άσκηση συνεχίζεται με όλα τα μέλη της ομάδας να περνούν με τη σειρά από τον κύκλο. Σκοπός είναι να δημιουργηθεί σιγά σιγά μια αυτοσχέδια ιστορία, η οποία θα υποστηρίζεται ρυθμικά από ολόκληρη την ομάδα.
- Ο εκπαιδευτής ζητάει από την ομάδα να προσπαθήσει να δημιουργήσει μέσα στην αίθουσα ένα σκηνικό χώρο παραπλήσιο με εκείνο των αρχαίων θεάτρων. Έτσι, αρχικά η ομάδα αποφασίζει πού θα τοποθετήσει την ορχήστρα, τη θυμέλη και τις παρόδους, πού θα βρίσκονται οι κερκίδες και η τιμητική έδρα κ.ο.κ. Έπειτα, χρησιμοποιώντας υλικά που υπάρχουν στην αίθουσα ή δικά τους προσωπικά αντικείμενα (π.χ. θρανία, καρέκλες, μπουφάν, τσάντες), στήνουν το σκηνικό τους χώρο. Αφού οριοθετήσουν τους χώρους αυτούς, μπορούν να κινηθούν αυτοσχεδιαστικά ανάμεσά τους, προκειμένου ν' αναγνωρίσουν τη λειτουργικότητα τους. Εξελικτικά, μπορούν να μοιράσουν ρόλους και να κινηθούν στο χώρο αναλόγως.
- (Ο σκηνικός χώρος μπορεί να διατηρηθεί.) Ο εκπαιδευτής ενθαρρύνει τους εκπαιδευόμενους να φτιάξουν μια μάσκα με τα πιο απλά υλικά. Τους ζητάει να φανταστούν πώς θα μπορούσαν να είναι τα προσώπια των αρχαίων τραγωδιών, και με χαρτί, μαρκαδόρους, πλαστικό ή ό,τι άλλο υλικό μπορούν να φανταστούν, να κατασκευάσουν ένα τέτοιο προσωπίο. Στη συνέχεια μπορούν να φορέσουν τα προσώπια τους και να ξανακινηθούν ελεύθερα στο χώρο. Συζήτηση με την ομάδα κατά πόσον η χρήση της μάσκας επηρεάζει αρχικά την κίνηση του ίδιου του ηθοποιού και κατά δεύτερον την εικόνα που προσλαμβάνουν οι θεατές. (Η άσκηση μπορεί να εξελιχθεί και με άλλα αντικείμενα όπως κοθόρνους, χιτώνες, κ.λπ.) Μπορούν να δοκιμάσουν την ίδια άσκηση χρησιμοποιώντας όμως αυτή τη φορά και λόγο. Έτσι, αποφασίζεται ένα κοινό κείμενο που μπορεί να χρησιμοποιηθεί ενδεικτικά (π.χ. ο ορισμός της τραγωδίας από τον Αριστοτέλη). Κατόπιν ο εκπαιδευόμενος κινείται στο σκηνικό χώρο, φορώντας την μάσκα του και, στο σημείο που ο ίδιος θα επιλέξει, εκφωνεί το λόγο. Συζήτηση σε σχέση με το κατά πόσον η χρήση της μάσκας επηρεάζει την εκφορά του λόγου ή όχι.
- Συζήτηση στην τάξη για το εάν τα θέματα των τραγωδιών είναι διαχρονικά. Ποια θεωρείτε ότι θα μπορούσε να είναι η εξέλιξη της αρχαίας τραγωδίας σήμερα και ποια η σύγχρονη μορφή ενός αρχαίου κειμένου; Έχετε παρακολουθήσει παραστάσεις αρχαίου ελληνικού θεάτρου δοσμένες μ' έναν πιο πρωτοποριακό τρόπο; Ποια η θέση σας σε σχέση με αυτό;

- Ο εκπαιδευόμενος καλείται να φέρει στην τάξη φωτογραφίες από αρχαία θέατρα και να κάνει μια μικρή παρουσίαση αλλά και περιγραφή των σκηνικών χώρων στους συμμαθητές του.
- Αντίστοιχα, ο εκπαιδευόμενος μπορεί να βρει φωτογραφίες από εικονογραφικό υλικό, όπως αγγειογραφίες, ψηφιδωτά, τοιχογραφίες ή ακόμη και αγαλματίδια, μάσκες κ.λπ. και να τα παρουσιάσει στην τάξη.

5. ΤΡΑΓΩΔΙΕΣ - ΟΙ ΠΟΙΗΤΕΣ

5.1. ΟΙ ΤΡΑΓΙΚΟΙ ΠΟΙΗΤΕΣ ΠΡΙΝ ΤΟΝ 5ο Π.Χ. ΑΙΩΝΑ

Οι πληροφορίες σε σχέση με την πρόοδο της τραγωδίας τον 6ο αιώνα είναι λίγες. Το πιο πιθανό είναι ότι στις πόλεις της βόρειας Πελοποννήσου, και ιδιαίτερα στην Κόρινθο και στη Σικυώνα, συντέθηκαν λυρικά άσματα με περιεχόμενο παρμένο από ηρωικούς θρύλους. Στη Σικυώνα τα άσματα αυτά συνδέθηκαν με τη λατρεία του θεού Διονύσου. Την εποχή αυτή, ωστόσο, έγιναν τα πρώτα μεγάλα άλματα πριν φτάσουμε στην κλασική περίοδο που εμφανίστηκαν οι μεγάλοι συγγραφείς: Αισχύλος, Σοφοκλής, Ευριπίδης. Αξίζει να σημειώσουμε τους ποιητές που συνέβαλλαν σημαντικά στην εξέλιξη του θεατρικού αυτού είδους:

- **Φρόνιχος:** Ο γνωστός τραγικός ποιητής του τέλους του 6ου και των αρχών του 5ου αιώνα π.Χ., κατά το λεξικό της Σούδας, πήρε πρώτο βραβείο το 512 και πάλι το 476 και «πρώτος γυναικείον πρόσωπον εισήγαγεν εν τη σκηνή και ευρέτης του τετραμέτρου εγένετο». Παρόλα αυτά, πλήρωσε πρόστιμο στην αθηναϊκή πολιτεία για τη λύπη και τη στενοχώρια που τους προκάλεσε, με την επίκαιρη θεματολογία του στην τραγωδία του «Μιλήτου άλωσις». Φαίνεται πως ο Φρόνιχος είναι ο ποιητής που επιχειρεί πρώτος τη σύζευξη της τραγωδίας με το σύγχρονο ιστορικό υλικό, πράγμα που εμφανώς προσδίδει στο είδος μια πολιτική διάσταση.
- **Θέσπις:** Ποιητής που έφτασε με τον περιοδεύοντα θίασό του στην Αθήνα από την Ικαρία, σύμφωνα με το Πάριο μάρμαρο, και ανέβασε τραγωδία στα Μεγάλα Διονύσια στην εξηκοστή πρώτη Ολυμπιάδα. Ο Θέσπις έβγαине ο ίδιος στη σκηνή στα διαλείμματα και απάγγελλε στο κοινό σε αρχαϊκό τετράμετρο για να ξεκουράζει τους χορευτές, έβαφε στην αρχή το πρόσωπό του και ύστερα έκανε μάσκα από λινό ύφασμα. Πιθανώς λοιπόν ο Θέσπις να είναι ο πρώτος ορισμένος υποκριτής, ο εξάρχων. Ένα πρόσωπο και ένας χορός που συνδιαλέγεται μ' αυτό αποτελούν, έστω και πρωτόλεια, το βασικό συστατικό της δραματικής ποίησης.
- **Αρίων:** Το λεξικό της Σούδας αποδίδει στον ποιητή Αρίων από την Κόρινθο την επινόηση του «τραγικού τρόπου». Μπορεί να εννοεί το ύφος ή το μουσικό τρόπο που αργότερα χαρακτήρισε την τραγωδία. Ο Σόλωνας υποστήριζε ότι «ο Αρίων συνέθηκε της τραγωδίας το πρώτον εις τον κόσμον δράμα».
- **Επιγένης:** Σύμφωνα με τον Ηρόδοτο, ο τύραννος Κλεισθένης μετέφερε στη Σικυώνα τους «τραγικούς χορούς», σε ανάμνηση των «παθών» του Αδράστου, για τη λατρεία του Διονύσου. Το λεξικό της Σούδας αναφέρει ότι ο τραγικός ποιητής Επιγένης εισήγαγε στη λατρεία του Διονύσου θέματα άσχετα προς το θεό αυτό.

Στην προκλασική περίοδο της τραγωδίας ανήκουν δύο ακόμη ποιητές:

- **Χοιρίλος:** Παραμένει τελείως σκοτεινός. Ο Αθηναίος αυτός ποιητής φημολογείται ότι εισήγαγε στο θέατρο τα προσωπεία και τις ενδυμασίες. Πήρε μέρος σε αγώνες με τον Αισχύλο, τον Πρατίνα, το Φρύνιχο και το Σοφοκλή. Το λεξικό της Σούδας ανεβάζει τις τραγωδίες του σε 160 και τις νίκες του σε 13.
- **Πρατίνας:** Επιδόθηκε στη δραματική τέχνη και ιδιαίτερα στο σατυρικό δράμα. Θεωρείται ότι πρώτος αυτός έγραψε σατυρικά έργα. Από τα πενήντα του δράματα, τα 32 ήταν σατυρικά. Πήρε μέρος σε δραματικούς αγώνες της εβδομηκοστής Ολυμπιάδας (499-496 π.Χ.) με ανταγωνιστές τον Αισχύλο και το Χοιρίλο. Θεωρείται βέβαιο ότι ο Πρατίνας καθιέρωσε το τέταρτο δράμα της κάθε δραματικής τετραλογίας να είναι σατυρικό δράμα.

Στα αρχαία χρόνια η λέξη ψυχαγωγία σήμαινε μαζί διασκέδαση και ανύψωση της ψυχής. Η Ελληνική Τραγωδία είχε βάλει για προορισμό της να υμνήσει το θρίαμβο της σκέψης και την ελευθερία της θέληση του ανθρώπου. Σκοπός των αρχαίων δραματουργών δεν ήταν να μας νουθετήσουν, δείχνοντάς μας ότι ο υβριστής πληρώνει αργά ή γρήγορα το σφάλμα του, ή να μας πείσουν να ζούμε ενάρετα, έχοντας το μέτρο για ρυθμιστή της συμπεριφοράς μας. Δε δημιούργησαν τον ανθρώπινο δραματικό ήρωα μονάχα για να αποδείξουν πώς, όσο ψηλότερα ανεβαίνει κανένας, τόσο πιο βαριά πέφτει. Αντικατέστησαν τους θεϊκούς ήρωες με τον άνθρωπο, γιατί ήθελαν να τονίσουν πώς έχει όλα τα προσόντα για να είναι ισάξιος τους. Και αν ο δραματικός ήρωας δε μας έπειθε για τη δύναμη της σκέψης του – μια δύναμη θνητού θεού– τότε η πτώση του δε θα είχε κανένα ενδιαφέρον για μας. Γιατί ακριβώς από τη στιγμή που λυγίζει η αυτοπεποίθησή του και κλονίζεται ο βράχος της ψυχικής του αντοχής, από τη στιγμή εκείνη λειτουργεί το δράμα πάνω μας.

Αλέξης Σολομός

5.2. ΟΙ ΤΡΑΓΙΚΟΙ

Οι κυριότεροι εκπρόσωποι της αττικής τραγωδίας

Οι μεγαλύτερες μορφές της αττικής τραγωδίας στην ανάπτυξη και τη διαμόρφωσή της υπήρξαν ο Αισχύλος, ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης. Τα λίγα έργα που σώζονται από αυτούς μας δίνουν μια εικόνα για τη δραματική τους γραφή, τη σκέψη και τη σύνθεση, καθώς και για τη στάση που έχουν για τα θεία και τον άνθρωπο ως πνευματική, ηθική και φυσική οντότητα.

5.3. ΑΙΣΧΥΛΟΣ (525-456 π.Χ.)

5.3.1. Η ζωή του

Ο Αισχύλος γεννήθηκε στην Ελευσίνα το 525/4 π.Χ., και ήταν γιος του ιερέα Ευφορίωνα από αριστοκρατική γενιά. Στα εφηβικά του χρόνια στάθηκε μάρτυρας της πτώσης των τυράννων και σε όλη του τη ζωή παρακολούθησε την ανάπτυξη της δημοκρατίας. Πολέμησε και πληγώθηκε σοβαρά στη μάχη του Μαραθώνα, καθώς και στη Σαλαμίνα, στο Αρτεμίσιο και στις Πλαταιές. Το 471 π.Χ. πήγε στη Σικελία, επέστρεψε στην Αθήνα το 469 π.Χ., οπότε και άρχισε να συμμετέχει σε δραματικούς αγώνες. Στα εικοσιπέντε του χρόνια παρουσιάστηκε σαν ηθοποιός και ποιητής και συναγωνίστηκε το Χοιρίλο, τον Πρατίνα και τον Φρύνιχο. Από τότε κρατά για πολύ καιρό τα πρωτεία. Τελευταία φορά κερδίζει το 458 π.Χ. με την τριλογία Ορέστεια και το σατυρικό δράμα Πρωτεύς.

Επί άρχοντα Φιλοκλέους, Ολυμπιάδι ογδοηκοστή, πρώτος Αισχύλος Αγαμέμνονι, Χοηφόροις, Ευμενίσει, Πρωτεί σατυρικό, εχορήγει Ξενοκλής Αφινδεύς.

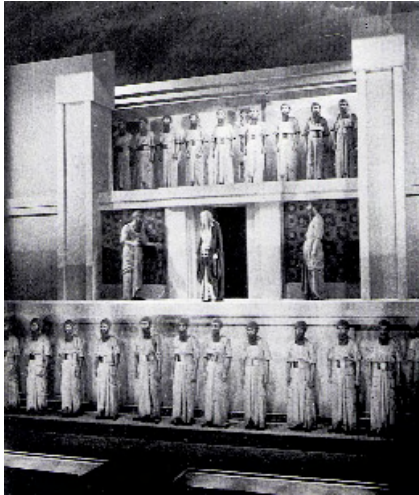
Με τη νίκη του αυτή είχε κερδίσει όσο ζούσε 13 νίκες, γιατί μετά το θάνατό του κέρδισε το πρώτο βραβείο τρεις ή τέσσερις φορές, με έργα του που παραστάθηκαν με τη φροντίδα του γιου του Ευφορίωνα, που ήταν κι αυτός τραγικός ποιητής, όπως και ο άλλος του γιος, ο Βίων. Όπως είχε πει και ο ίδιος όταν νικήθηκε κάποτε σε ένα δραματικό αγώνα, αναθέτει στο χρόνο (την κρίση), με την πεποίθηση ότι θα του φέρει την προεπόμενη τιμή (αναγνώριση). Το 458 π.Χ. έφυγε ξανά για τη Σικελία και έμεινε στην πόλη Γέλα. Εκεί πέθανε το 456/5 π.Χ. ογδόντα περίπου χρονών. Ειπώθηκε σχετικά με την αιτία του θανάτου του Αισχύλου πως ένας αετός που είχε αρπάξει μια χελώνα και έψαχνε από ψηλά μια πέτρα για να την σπάσει, την αμόλησε πάνω στη γυαλιστερή φαλάκρα του. Οι Αθηναίοι τιμούσαν πάντα τη μνήμη του μεγάλου τραγικού και τόσο τον θαύμαζαν, που έκαναν ειδικό ψήφισμα να παίρνουν μέρος στους δραματικούς αγώνες χορηγοί με έργα του Αισχύλου. Για να τον τιμήσουν παρουσιάστηκαν οι άπαιχτες τραγωδίες του και επαναλήφθηκαν όσες είχαν ήδη παρουσιαστεί στο θέατρο.

5.3.2. Τα δραματικά έργα του Αισχύλου

Ο Αισχύλος ήταν βαθύτατα θρησκευόμενος νους. Η στάση του όμως απέναντι στους θεούς ήταν κριτική.

Από τις 82 τραγωδίες που αποδίδονται στον Αισχύλο σώζονται μόνον επτά.

Ικέτιδες πριν το 472 π.Χ. / **Πέρσες** 472 π.Χ. / **Εφτά επί Θήβας** 467 π.Χ. / **Προμηθέας Δεσμότης** / **Ορέστεια** 458 π.Χ.: **Αγαμέμνων, Χοηφόρες, Ευμενίδες.**



Πέρσες του Αισχύλου το 1934 στην κεντρική σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, σκηνοθεσία Φ. Πολίτης, σκηνικά Κ. Κλώνης, κοστούμια Α. Φωκάς (Φ.Α. Θεατρικού Μουσείου).



Ikétiδες του Αισχύλου το 1964, Εθνικό Θέατρο στην Επίδαυρο, σκηνοθεσία Αλέξης Σολομός, σκηνικά Γ. Παππάς, κοστούμια Γ. Μόραλης, (Φ.Α. Μουσείου Μπενάκη).

- **Ikétiδες:** έργο ικεσίας. Οι 50 κόρες του Δαναού, οι Δαναΐδες, φεύγουν μαζί με τον πατέρα τους από την Αίγυπτο και ζητούν καταφύγιο στο Άργος, την πατρίδα των προγόνων τους, για να αποφύγουν το γάμο με τα εξαδέλφια τους, τους 50 γιους του Αιγύπτου.
- **Πέρσες:** το έργο της ήττας. Η επιστροφή του ταπεινωμένου Ξέρξη και οι θρήνοι του χορού και του βασιλιά ολοκληρώνουν την εικόνα της εθνικής καταστροφής, σε μια πόλη που περιμένει αγωνιώντας να τους δει νικητές.
- **Επτά επί Θήβαις:** έργο για την απόφαση του Ετεοκλή να υπερασπίσει τη Θήβα εναντίον των επτά αρχηγών στους οποίους περιλαμβάνεται και ο αδελφός του Πολυνείκης.
- **Προμηθέας Δεσμώτης:** έργο για τη γνώση και την πτώση. Ο Προμηθέας δεμένος σε ένα βράχο βασανίζεται, γιατί αρνείται να αποκαλύψει όλα αυτά που έχει μάθει στην αθάνατη ζωή του για την πτώση της Ολύμπιας κυριαρχίας.



Προμηθέας Δεσμώτης, φωτογραφία από παράσταση του Άγγελου Σικελιανού και της Εύας Πάλμερ, στις Δελφικές Γιορτές του 1927 (από το λεύκωμα *Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο. Η επίδρασή του στην Ευρώπη*).

- **Ορέστεια**

- α. **Αγαμέμνων**: έργο δόλου. Το χρονικό του φόνου του αρχιστράτηγου των Ελλήνων στον Τρωικό πόλεμο μετά την επιστροφή του στις Μυκήνες, από τη σύζυγό του Κλυταιμνήστρα και τον εραστή της Αίγισθο.
- β. **Χοηφόροι**: έργο εκδίκησης. Ο Ορέστης, μεγάλος πια, επιστρέφει από την εξορία για να τιμωρήσει τη μητέρα του. Με τη βοήθεια της αδελφής του Ηλέκτρας, που τον αναγνωρίζει, πετυχαίνει τελικά το σκοπό του.
- γ. **Ευμενίδες**: έργο θεών. Ο Ορέστης, κυνηγημένος από τις Ερινύες για τη δολοφονία της μητέρας του, αθώνεται με την ψήφο της θεάς Αθηνάς, η οποία εξευμενίζει τις περιεργες αυτές θεότητες που μεταβάλλονται σε Ευμενίδες.



Ο Ορέστης και οι Ερινύες στην **Ορέστεια**
σε σκηνοθεσία Πήτερ Στάιν,
Σάουμπινε, Βερολίνο, 1980.
(από το λεύκωμα *Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο.*
Η επίδρασή του στην Ευρώπη)

5.3.3. Το έργο του Αισχύλου

Ο Αισχύλος, με τις καινοτομίες που έκανε σε διάφορα σημεία σύνθεσης και μορφής, διαμόρφωσε το τραγικό είδος. Μερικά από τα χαρακτηριστικά των έργων του είναι:

- Προσθήκη του δεύτερου υποκριτή (δευτεραγωνιστή), ενώ ως τότε υπήρχε μόνο ένας.
- Μείωση του χορού σε 12 μέλη.
- Ισορροπία ανάμεσα στα μέρη διαλόγου και χορού.
- Επικράτηση της θείας βούλησης και της μοίρας πάνω στις αδύναμες επιλογές του ήρωα.
- Σύσταση της τριλογίας ενιαίου περιεχόμενου.
- Βελτίωση των σκηνικών μερών της παράστασης (εκκυκλήματα, περίακτοι, μηχανές, προσκήνια, βροντεία, κεραυνοσκοπεία, θεολογεία, γερανοί κ.ά.).

Τα έργα του Αισχύλου κινούνται μέσα στο χώρο των θεών και των ανθρώπων. Η πλοκή δεν εξελίσσεται με τη σύγκρουση ανάμεσα στα πρόσωπα του έργου, αλλά με τη σύγκρουση του ανθρώπου και της Ειμαρμένης (της Μοίρας) που κυβερνά τον κόσμο. Εκπρόσωποι της Ειμαρμένης είναι οι θεοί. Ο άνθρωπος παλεύει με του θεούς αυτούς και νικιέται πάντα. Αλλά ούτε η πλοκή ούτε η δύναμη των προσώπων περιορίζονται, επειδή η σύγκρουση με την Ειμαρμένη είναι, κατά κάποιον τρόπο, προδικασμένη. Ο Αισχύλος είναι ένας οραματιστής που ξέρει να ζωντανεύει τις αφηρημένες ιδέες, και ένας στοχαστής που σκύβει επάνω από τους αρχαίους μύθους για να χαρίσει στους ανθρώπους ένα υψηλό ηθικό δίδαγμα. Με ψυχοσύνθεση βαθιά θρησκευτική και πατριωτική, ο Αισχύλος επηρεάστηκε από τα μεγάλα ιστορικά γεγονότα της εποχής του και ανέπτυξε με συστηματικότητα την πεποίθησή του για την υπεροχή της δικαιοσύνης, και τις ιδέες του σχετικά με το θείο.

5.4. ΣΟΦΟΚΛΗΣ

5.4.1. Η ζωή του

Γεννήθηκε στο δήμο του Κολωνού των Αθηνών στα 497/496 π.Χ. Ο Σοφοκλής ήταν αρχηγός του χορού των νέων όταν οι Αθηναίοι γιόρταζαν τη νίκη της Σαλαμίνας. Για πρώτη φορά παρουσιάστηκε μπροστά στο αθηναϊκό κοινό το 468 π.Χ. Ο Πλούταρχος διηγείται τον αγώνα αυτόν, κατά τον οποίο ο νεαρός Σοφοκλής αντιμετώπισε και νίκησε τον Αισχύλο που ήταν τότε 57 ετών και τον θεωρούσαν το μεγαλύτερο τραγικό ποιητή της εποχής του. Το 438 π.Χ. νίκησε και τον Ευριπίδη. Κατά τα έτη 441-439 έλαβε μέρος στον πόλεμο εναντίον των Σαμίων σαν συστρατηγός του Περικλή. Το 409 πήρε το πρώτο βραβείο για το έργο Φιλοκτήτης. Για το θάνατο του ποιητή υπάρχουν διάφορες εκδοχές. Αυτό που είναι θετικό είναι ότι πέθανε σε πολύ μεγάλη ηλικία και ότι τάφηκε στον Κολωνό και κοντά στο δρόμο που οδηγεί στη Δεκέλεια. Ο Σοφοκλής είχε μελετήσει πολύ τον Όμηρο, γι' αυτό ονομάζεται ομηρικός. Τα γνωμικά του γενικά έχουν την προέλευσή τους από τα ομηρικά έπη. Σύζυγός του ήταν η Νικοστράτη, από την οποία απέκτησε τον επίσης τραγικό ποιητή Ιοφώντα. Από την ερωμένη του, Θεωρίδα τη Σικυωνία, απέκτησε τον Αρίστωνα. Ο γιος του τελευταίου, Σοφοκλής ο νεότερος, παρουσίασε το 401 π.Χ. τον Οιδίποδα επί Κολωνώ. Σύμφωνα με το Πάριο χρονικό, ο Σοφοκλής πέθανε επί άρχοντος Καλλίου (406/405 π.Χ.). Οι Αθηναίοι εκτιμούσαν πολύ το Σοφοκλή, ο οποίος παρέμεινε διαρκώς στην πατρίδα του χωρίς να επισκεφτεί καμία ξένη αυλή ηγεμόνα.

Σύμφωνα με μια εκδοχή, αιτία του θανάτου του ήταν η συγκίνηση που ένοιωσε σε μια ανάγνωση του έργου του Αντιγόνη. Κατά άλλους, ένα σταφύλι τού στάθηκε στο λαιμό.

5.4.2. Τα δραματικά έργα του

Ο άνθρωπος προχωρά σε ένα μέλλον από πριν διαγεγραμμένο μέσα από την προσωπική του ελευθερία.

Έγραψε περίπου 120 έργα από τα οποία σώζονται μόνον επτά. Σε χρονολογική σειρά αυτά είναι:

ΣΟΦΟΚΛΗΣ (496-406)

Αίας 441 π.Χ. / **Αντιγόνη** / **Οιδίπους Τόραννος** 415 π.Χ. / **Ηλέκτρα** 442-413 π.Χ. / **Τραχίνιες** / **Φιλοκτήτης** 409 π.Χ. / **Οιδίπους επί Κολωνώ** 401 π.Χ.

- **Αίας (447-440 π.Χ.):** έργο για την απελπισία. Η απελπισία για τα όπλα του Αχιλλέα που δόθηκαν στον Οδυσσέα, μια κρίση τρέλλας –έσφαζε και βασάνιζε τα ποι-



Αίας σε σκηνοθεσία Πήτερ Σέλλαρς από το Αμερικαν Νάσιοναλ Θήατερ το 1987 (από το βιβλίο *Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο. Η επίδρασή του στην Ευρώπη*).

μνια των Αχαιών, γιατί νόμιζε ότι βασάνιζε τους εχθρούς του– η αυτοκτονία και η τιμητική ταφή από παλιούς συντρόφους του ηρωικού πολεμιστή του Τρωικού πολέμου.

- **Αντιγόνη (443-441 π.Χ.):** έργο σύγκρουσης. Η απόφαση της Αντιγόνης να εκτελέσει το θρησκευτικό και συγγενικό της καθήκον, να θάψει τον αδελφό της, και η σκληρή της τιμωρία για την απαγορευμένη από το νόμο πράξη από την πολιτεία.
- **Οιδίπους Τύραννος (431-422 π.Χ.):** έργο για τη μοίρα. Θύμα των ιδίων του των παθών, χωρίς να παύει να είναι και παιχνίδι στα χέρια της Ειμαρμένης, κάθε ενέργεια του Οιδίποδα προέρχεται από την ελεύθερη θέλησή του. Παντρεύεται τη μάνα, σκοτώνει τον πατέρα.
- **Ηλέκτρα (430-410 π.Χ.):** έργο για τη γενιά/γένος. Ο φόνος του Αιγίσθου και της Κλυταιμνήστρας, που δολοφόνησαν τον Αγαμέμνονα, από τον Ορέστη, και με ηθικό αυτουργό τη βαρυπενθούσα αδελφή του Ηλέκτρα.
- **Τραχινίαι (420-410 π.Χ.):** έργο για τη ζήλια. Το άδοξο τέλος του Ηρακλή από το σχέδιο της εγκαταλειμμένης γυναίκας του Δηάνειρας, που του έστειλε δώρο ένα δηλητηριασμένο χιτώνα. Το όνομα της τραγωδίας προήλθε από το χορό γυναικών από τον Τραχίνο της Θεσσαλίας.
- **Φιλοκτήτης (409-408 π.Χ.):** έργο για την εξαπάτηση. Αφού τον εξαπάτησαν και τον εγκατέλειψαν άρρωστο στη Λήμνο οι σύντροφοί του στον Τρωικό πόλεμο, έρχονται ως αντιπρόσωποί τους ο Οδυσσεύς και ο Νεοπτόλεμος στην έρημη εξορία του για να του πάρουν με δόλο τα θαυματουργά του τόξα.
- **Οιδίπους επί Κολωνώ (406 π.Χ.):** έργο μεταμέλειας. Η περιπλάνηση και η δυστυχησμένη ζωή του ήρωα στα τελευταία του χρόνια, με τη συνοδεία της κόρης του Αντιγόνης.



Oedipus Rex, σκηνή από την ταινία του Πιέρ Πάολο Παζολίνι του 1967 (από το βιβλίο *Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο. Η επίδρασή του στην Ευρώπη*).

5.4.3. Το έργο του Σοφοκλή

Ο Σοφοκλής εισήγαγε στις τραγωδίες του ορισμένες καινοτομίες.

- Αύξησε τους υποκριτές από δύο σε τρεις, δίνοντας μεγαλύτερα περιθώρια στη διαλογική ανάπτυξη των επεισοδίων. Το νεωτερισμό αυτό τον ακολούθησε και ο Αισχύλος στην Ορέστεια. (458 π.Χ.).
- Αύξησε τα μέλη του χορού από 12 σε 15. Με τον τρόπο αυτό η συνδιάλεξη με τον κορυφαίο του χορού έγινε ευκολότερη.
- Κατά την παράδοση, υπήρξε ο εφευρέτης της σκηνογραφίας και άλλων μικροτέρων καινοτομιών, καθιερώνοντας το σκηνικό κτίριο, το λογείο, το θεολογείο, τους ζωγραφικούς πίνακες κ.ά.
- Στο μουσικό τομέα εγκαινίασε το παθητικό και οργιαστικό φρύγιο μέλος, που βασικό του όργανο ήταν ο αυλός.

- Κατάργησε την ταυτόσημη έννοια του ποιητή και υποκριτή, διδάσκοντας τα έργα του χωρίς να συμμετέχει σε αυτά.
- Χαρακτηριστικές επίσης είναι οι έντεχνες λύσεις των δραμάτων του και η χρησιμοποίηση της τραγικής ειρωνείας.

Τραγική ειρωνεία: η αντίθεση ανάμεσα σε εκείνο που λέγεται από ένα πρόσωπο του έργου και στη γνωστή στο θεατή πραγματικότητα.

Ο Σοφοκλής έδωσε ιδιαίτερη σημασία στην ιδιοσυγκρασία και την ψυχολογία του δραματικού ήρωα, ο οποίος σκιαγραφήθηκε ως και στα ημιστοίχια και τις αντιλαβές (σημεία γρήγορου διαλόγου όπου ο ένας υποκριτής διακόπτει τον άλλο στη μισή του φράση) «εκ μικρού ημιστοιχίου ή λέξεως μίας». Ακολουθώντας τον εσωτερικό αυτό παλμό, δεν οδηγεί την υπόθεση του έργου του σταθερά στην κορύφωση αλλά χρησιμοποιεί μια μέθοδο τεθλασμένη, αφήνοντας το θεατή μετέωρο και σε συνεχή αναμονή για την εξέλιξη του χαρακτήρα και της δράσης, δημιουργώντας τη σημερινή έννοια του σασπένς (έκπληξη). Ο Οιδίποδας Τύραννος από τα χρόνια της αρχαιότητας θεωρήθηκε ένα έργο απολύτως αριστοτεχνικό σε σχέση με το σοφόκλειο τρίπτυχο χαρακτήρας - υπόθεση - τραγική ειρωνεία, που οδηγεί τον ήρωα στην απελευθερωμένη και αυτόνομη προσωπική ελευθερία.

Σχεδόν τίποτα άλλο δε συμβαίνει από την άφιξη ανθρώπων που μεταφέρουν ειδήσεις. Βλέπουμε πώς τα κομμάτια που αποτελούν το αίνιγμα μπαίνουν ένα ένα στη θέση τους. Και όμως, μπορεί κανείς να βρει άλλο δράμα που να δονείται τόσο πολύ από το διαδραματισμό γεγονότων;

A. Waldock, *Ο δραματικός Σοφοκλής* (UK, Oxford University Press, 1944)



Αίας, Θέατρο Αττις
σκηνοθεσία Θ. Τερζόπουλος, 2005

5.5. ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ (480-406 π.Χ.)

Ο νεότερος από τους τρεις μεγάλους τραγικούς της αρχαιότητας που αποτελεί την τελευταία μεγάλη αναλαμπή της τραγικής τέχνης στην αρχαία Ελλάδα. Ο Ευριπίδης, ο «**από σκηνης φιλόσοφος**», παρουσιάζει ένα έργο επιβλητικό και ακατάλυτο από τους αιώνες, που το χαρακτηρίζει ο στοχασμός και η ψυχογραφική ικανότητα.

Τη μέρα που οι Έλληνες νικούσαν τον περσικό στόλο στη Σαλαμίνα, στις 20 Σεπτεμβρίου 480 π.Χ., ερχόταν στη ζωή ένα βρέφος που επρόκειτο να γράψει στην ιστορία του ελληνικού πολιτισμού και του ελληνικού πνεύματος μιαν άλλη λαμπρή σελίδα: ο Ευριπίδης. Την ίδια μέρα ο Αισχύλος, 45 χρονών τότε, είχε τραυματιστεί βαριά, πολεμώντας τους βαρβάρους, και ο Σοφοκλής, δεκαεξάχρονος έφηβος, ήταν αρχηγός του χορού που πανηγύριζε τη μεγάλη νίκη.

Πλούταρχος, *Ηθικά*

Σύμφωνα με τους νεότερους ερευνητές, ο Ευριπίδης γεννήθηκε το 486/84 π.Χ. Κατά τον Αριστοφάνη, ο πατέρας του ήταν «**κάπηλος**» (μικρέμπορος) και η μητέρα του πουλούσε λάχανα. Ο ιστορικός όμως Φιλόχορος, του 3ου αι. π.Χ., μας λέει ότι οι γονείς του Ευριπίδη ήταν εκ «**των σφόδρα ευγενών**». Θεωρείται βέβαιο πως η οικογένειά του ήταν εύπορη αρκετά, πράγμα που εξηγεί και την καλή διαπαιδαγώγηση και μόρφωσή του, που δεν ήταν διαφορετική από τη μόρφωση των πλούσιων νέων της Αθήνας Την πρώτη του τραγωδία, σύμφωνα με το βιογράφο του Αύλο Γέλλιο, την έγραψε σε ηλικία 18 ετών. Τίποτε όμως περισσότερο δεν ξέρουμε γι' αυτό το έργο του και μόλις το 445 ο Ευριπίδης αποδεδειγμένα έλαβε μέρος στους δραματικούς αγώνες. Το 442 π.Χ. πήρε το πρώτο βραβείο. Σε όλη τη ζωή του, μολονότι δεν έπαυε να γράφει, βραβεύτηκε μόνο τέσσερις φορές.

Συγκεντρωμένος στις μελέτες του ο Ευριπίδης, μακριά από συντροφιάς συνομήλικων του, «**σκυθρωπός, σύννους, αυστηρός και μισόγγελος**», όπως μας λέει ένας ανώνυμος βιογράφος του, συμπλήρωνε τις σπουδές του με δικά του ξεχωριστά διαβάσματα. Λέγεται ότι διακρίθηκε στο «**παγκράτιο**» (πάλη και πυγμή), αργότερα όμως επηρεασμένος από το σοφιστή Πρόδικο και τον Αναξαγόρα στράφηκε οριστικά στη φιλοσοφία και την ποίηση. Ο «**αμειδής και σκυθρωπός**» νέος άκουσε επίσης μαθήματα από τον Πρωταγόρα και από το φυσικό Αρχέλαο. Αναμφισβήτητα η επίδραση των σοφών αυτών στη διαμόρφωση του πνεύματός του υπήρξε ευεργετική, περισσότερο όμως ωφελήθηκε παρακολουθώντας τη διδασκαλία του Σωκράτη, με τον οποίο ήταν και πολύ στενός φίλος και επί χρόνια δεχόταν τις συμβουλές του. Είχε καταρτίσει μια από τις πλουσιότερες ιδιωτικές βιβλιοθήκες της αρχαιότητας.

Μόνο μετά το θάνατό του βρήκε ο Ευριπίδης τη θέση που του ταίριαζε και έγινε ο πιο αγαπητός δραματικός ποιητής των Αθηναίων και των άλλων Ελλήνων. Αμέσως όμως τον κάλεσε στην Πέλλα ο φιλόμουσος βασιλιάς της Μακεδονίας Αρχέλαος, που στην αυλή του είχαν συγκεντρωθεί ονομαστοί συγγραφείς και καλλιτέχνες. Εκεί ο Ευριπίδης έγραψε και τις **Βάκχες**, έργο που το προόριζε να παιχτεί στο θέατρο της Πέλλας. Ο Ευριπίδης παντρεμένος δυο φορές, πρώτα με τη Μελιτώ και ύστερα με τη Χοιρίνη, άφησε τρεις γιους: το Μνησαρχίδα που έγινε έμπορος, το Μνησίλοχο που έγινε ηθοποιός και το συνονόματό του

Ευριπίδη που πήρε την ποιητική φλέβα του πατέρα του κι έγινε δραματικός ποιητής. Τον βρήκε ο θάνατος στη Μακεδονία το 407 ή κατ' άλλους το 406 π.Χ.

Μια παράδοση λέει πως τον ξέσκισαν τα σκυλιά κατά τη διάρκεια ενός κυνηγιού, και η ανεπιβεβαίωτη αυτή πληροφορία θέλει ίσως να συμβολίσει το σπαραγμό της ψυχής του από τους μοχθηρούς και ειρωνικούς αντιπάλους του.

Ο θάνατος του προκάλεσε οδύνη. Ο Σοφοκλής ντύθηκε πένθιμα και παρουσίασε το χορό χωρίς στεφάνια. Οι Αθηναίοι, αν και δεν πήραν τα λείψανά του, ανήγειραν προς τιμήν του κενοτάφιο κοντά στα Μακρά Τείχη και χάραξαν επίγραμμα, το οποίο συνέθεσε ιστορικός Θουκυδίδης ή ο ποιητής Τιμόθεος.

Αν ήμουν σίγουρος ότι οι πεθαμένοι μιλάνε, θα αυτοκτονούσα για να ανταμώσω τον Ευριπίδη.

Φιλήμων, αρχαίος κωμωδιογράφος

5.5.1. Τα δραματικά έργα του Ευριπίδη

Παίρνοντας τα θέματά του από τους μυθικούς κύκλους, τα προσάρμοσε στην εποχή του και στους ανθρώπους της κι έτσι στα δικά τους πάθη και στους δικούς της καημούς. Τους έβγαζε στη σκηνή φυσικούς, χωρίς με αυτό να χάνουν τίποτε από το μεγαλείο τους, χωρίς να φαίνονται αντιθεατρικοί.

Ο Ευριπίδης σε 50 χρόνια συνεχούς δημιουργίας έγραψε 88 δράματα, δηλαδή 22 τετραλογίες. Ακέραια σώθηκαν δεκαεννιά δράματά του:

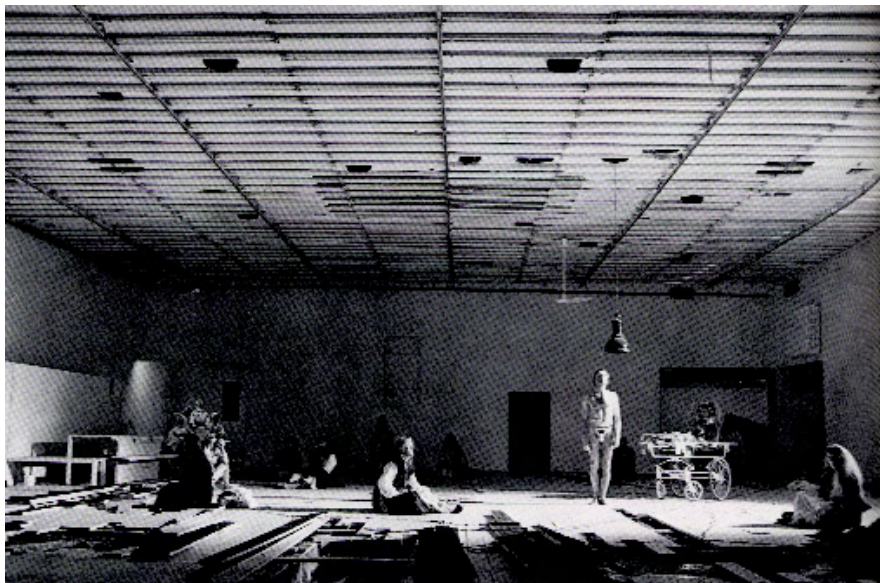
Άλκηστις (438 π.Χ.) / **Ανδρομάχη** (420-417 π.Χ.) / **Βάκχαι** (405 π.Χ.) / **Εκάβη** (425 π.Χ.) / **Ελένη** (412 π.Χ.) / **Ηλέκτρα** (413 π.Χ.) / **Ηρακλείδαι** (430-427 π.Χ.) / **Ηρακλής** (424-420 π.Χ.) / **Ικέτιδες** (420-421 π.Χ.) / **Ιππόλυτος** (428 π.Χ.) / **Ιφιγένεια εν Αυλίδι** (405 π.Χ.) / **Ιφιγένεια εν Ταύροις** (412 π.Χ.) / **Ίων** (418 π.Χ.) / **Κύκλωψ** (428-425 π.Χ.)
Σατυρικό δράμα / **Μήδεια** (431 π.Χ.) / **Ορέστης** (408 π.Χ.) / **Ρήσος** (424 π.Χ.) / **Τρωάδες** (415 π.Χ.) / **Φοίνισσαι** (409-408 π.Χ.)

- **Άλκηστις (438 π.Χ.):** Την ώρα που πεθαίνει ο Άδμητος μαθαίνει ότι μπορεί να παραμείνει στη ζωή αν κάποιος δικός του δεχτεί να πεθάνει στη θέση του· η γυναίκα του Άλκηστις σπεύδει να σώσει τον άντρα της. Παρά το νοσηρό του θέμα, τα κωμικά στοιχεία –ο μεθυσμένος Ηρακλής που φέρνει την Άλκηστη από τον Άδη, η λογομαχία του Αδμήτου με το γιό του γιατί δεν τον άφησε να πεθάνει για τον πατέρα του κ.ά.– οδηγούν τους μελετητές στο συμπέρασμα ότι ήταν το τελευταίο δράμα τετραλογίας και είχε θέση σατυρικού δράματος.



Άλκηστις, κοστούμια του Διαμαντή Διαμαντόπουλου, Λαϊκό Θέατρο σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν, 1934
(Φωτόπουλος, Διονύσης, *Ενδυματολογία στο Ελληνικό Θέατρο*, Αθήνα, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, 1986).

- **Ανδρομάχη (420-417 π.Χ.):** Η ζήλια της κόρης του Μενέλαου, Ερμιόνης, για τη σκλάβο χήρα του Έκτορα, Ανδρομάχη και το γιο της, με το Νεοπτόλεμο, γιο του Αχιλλέα και μέλλοντα συζυγό της, η εμφάνιση του παλιού αρραβωνιαστικού της Ερμιόνης Ορέστη, ο βίαιος θάνατος του Νεοπτόλεμου, η παρεμβάση του παππού του Πηλέα συνθέτουν ένα περιπετειώδες δράμα.



Βάκχες, σε σκηνοθεσία του Κλάους Μίκαελ Γκρόμπερ, στο θέατρο Σάουμπινε του Βερολίνου, 1974
(από το βιβλίο *Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο. Η επίδρασή του στην Ευρώπη*).

- **Βάκχαι (405 π.Χ.):** Ο Διόνυσος παίρνοντας ανθρώπινη μορφή φτάνει στη Θήβα ύστερα από μεγάλη αποδημία στην Ασία με την ακολουθία του, τις Βάκχες, και σκοπεύει να τιμωρήσει το βασιλιά των Θηβών Πενθέα και τη μητέρα του Αγαυή, που αρνήθηκαν να δεχτούν τη λατρεία του.
- **Εκάβη (425 π.Χ.):** Η σκλαβιά, ο θρήνος, το πένθος και η εκδίκηση της σκλάβας πια Εκάβης, βασίλισσας της Τροίας, που για το χαμό των δύο παιδιών της παίρνει τη ζωή των παιδιών του υπεύθυνου για τις ανόσιες πράξεις Πολυμήστορα.
- **Ελένη (412 π.Χ.):** Σύμφωνα με τον Ηρόδοτο, ο Πάρης φεύγοντας για την Τροία δεν πήρε μαζί του την ίδια την Ελένη, αλλά ένα ζωντανό είδωλό της. Η πραγματική Ελένη με τη βοήθεια της Ήρας πήγε στην Αίγυπτο για να τη φυλάξει ο συνετός βασιλιάς Πρωτέας. Ο γιος του Θεοκλύμενος την πιέζει να την κάμει γυναίκα του μα η Ελένη από μια καλή σύμπτωση συναντιέται με το περιπλανώμενο Μενέλαο, ξεγελούν το μνηστήρα και φεύγουν για τη Σπάρτη.

- **Ηλέκτρα (413 π.Χ.):** Ο Ορέστης, καθώς έρχεται να εκδικηθεί το θάνατο του πατέρα του, βλέπει στους αγρούς την Ηλέκτρα (παντρεμένη με ένα φτωχό γεωργό αντί για εξορία) να θρηνεί το νεκρό πατέρα της και τον ξενιτεμένο αδελφό της. Η αναγνώριση των δύο αδελφών γίνεται σε λίγο και μαζί σχεδιάζουν το φόνο. Σκοτώνουν τη μητέρα τους που έρχεται εκεί, μετανιώνουν για την πράξη τους, εμφανίζονται οι Διόσκουροι και διατάζουν τον Ορέστη να παρουσιαστεί στον Άρειο Πάγο για να κριθεί και την Ηλέκτρα να παντρευτεί τον Πυλάδη.
- **Ηρακλείδαι (430-427 π.Χ.):** Τα παιδιά του Ηρακλή, καταδιωγμένα από το βασιλιά των Μυκηνών Ευρυσθέα, καταφεύγουν για προστασία στο βασιλιά της Αθήνας που, στηριζόμενος σε ένα χρησμό, κηρύσσει εναντίον του Ευρυσθέα πόλεμο, αφού προηγουμένως η Μακαρία, κόρη του Ηρακλή, θυσιάζεται για την κοινή σωτηρία.
- **Ηρακλής (424-420 π.Χ.):** Ο πεθαμένος Ηρακλής ανεβαίνει από τον Άδη για να σκοτώσει το βασιλιά των Θηβών Λύκο, που απειλεί τη γυναίκα, τον πατέρα και τα παιδιά του. Όμως η Λύσσα, σταλμένη από την Ήρα, τρελαίνει τον Ηρακλή. Τρελός ο ήρωας σκοτώνει μέσα σε παραισθήσεις τα παιδιά του και τη γυναίκα του. Όταν συνέρχεται ζητά να αυτοκτονήσει αλλά τον σώζει ο φίλος του Θησέας και τον παίρνει μαζί του στην Αθήνα για εξαγνισμό.
- **Ικέτιδες (420-421 π.Χ.):** Το όνομα του έργου οφείλεται στο χορό, που αποτελείται από τις μητέρες των Αργείων λοχαγών που έπεσαν μπροστά στα τείχη των Θηβών και που ο Κρέοντας δεν επέτρεψε να ταφούν. Αρνείται παρά τις ικεσίες και τη μεσολάβηση του Θησέα που κηρύσσει πόλεμο στη Θήβα, κερδίζει και θάβει τους νεκρούς στην Ελευσίνα.
- **Ιππόλυτος (428 π.Χ.):** Ο χωρίς ανταπόκριση έρωτας της Φαίδρας για το γιο του άντρα της Θησέα, τον Ιππόλυτο, η αυτοκτονία της, η συκοφαντία για άνομες πράξεις του γιού προς τη μητριά, η κατάρα του πατέρα, ο θάνατος του αθώου γιού, όλα για το καπρίτσιο των θεών για ένα νέο που περιφρονεί την Αφροδίτη και λατρεύει την Άρτεμη.
- **Ιφιγένεια εν Αυλίδι (405 π.Χ.):** Η απόφαση και η εκτέλεση του σχεδίου του Αγαμέμνονα να θυσιάσει την κόρη του Ιφιγένεια με την δολερή επίφαση του συνοικεσίου, προκειμένου να έρθει στο στρατόπεδο των Αργείων στην Αυλίδα για να μπορέσουν να αποπλεύσουν τα πλοία στην Τροία.
- **Ιφιγένεια εν Ταύροις (412 π.Χ.):** Η Ιφιγένεια, που την άρπαξε η Άρτεμις πριν θυσιαστεί, την έκανε ιέρεια του ναού της στη μακρινή χώρα των Ταύρων. Εκεί θα τη βρει ο αδελφός της Ορέστης και θα το σκάσουν μαζί για την Ελλάδα παρά τις απειλές του τοπικού βασιλιά Θόα.
- **Ίων (418 π.Χ.):** Η Κρέουσα, κόρη του βασιλιά της Αθήνας, γεννά τον Ίωνα από γάμο με το θεό Απόλλωνα, που μεγαλώνει κρυφά στους Δελφούς. Ο Απόλλων, χρόνια μετά, προτρέπει τον άντρα της Κρέουσας Ξούθο, που είναι άτεκνος, να πάρει τον έφηβο Ίωνα



Ηλέκτρα του Ευριπίδη, σκηνή από την παράσταση του Θεσσαλικού Θεάτρου, το 1989, σε σκηνοθεσία Κώστα Τσιάνου. (από το βιβλίο *Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο. Η επίδρασή του στην Ευρώπη*)

για γιο. Η Κρέουσα ζηλεύει και θέλει να δηλητηριάσει το νέο, ο Ίων θέλει να εκδικηθεί την Κρέουσα αγνοώντας πως είναι μητέρα του, και ο Απόλλωνας λύνει τελικά το μυστήριο.

- **Κύκλωψ (428-425 π.Χ.):** Το μόνο γνήσιο σατυρικό δράμα που έχει διασωθεί ολόκληρο και η υπόθεσή του είναι παρμένη από το σχετικό περιστατικό του Οδυσσέα στη σπηλιά του Πολύφημου που αφηγείται ο Όμηρος στην Οδύσσεια, με την προσθήκη σατύρων και του Διονύσου να συμπληρώνουν τη δράση.
- **Μήδεια (431 π.Χ.):** Η οργή, το σχέδιο εξόντωσης και η εκτέλεσή του βήμα βήμα, μέχρι τη σφαγή των παιδιών της και τη διαφυγή της με το άρμα του ήλιου, της «βάρβαρης» συζύγου του Κορίνθιου Ιάσονα, που την εγκατέλειψε για να παντρευτεί την κόρη του βασιλιά του.
- **Ορέστης (408 π.Χ.):** Ο μητροκτόνος Ορέστης πρόκειται να καταδικαστεί σε θάνατο από τους Αργείους. Ύστερα από την καταδίκη αποφασίζει να σκοτώσει την Ελένη για να εκδικηθεί το Μενέλαο που δίστασε να τον βοηθήσει, οι θεοί όμως την αρπάζουν στους ουραμούς. Στρέφεται εναντίον της κόρης του Μενελάου Ερμιόνης, αλλά εμφανίζεται ο Απόλλων που τον πείθει να πάρει γυναίκα του την Ερμιόνη και με την πράξη του αυτή θα καθαριστεί από το μίσημα και θα βασιλεύσει στο Άργος.
- **Ρήσος (424 π.Χ.):** Ο Έκτορας, μαθαίνοντας ότι οι Αχαιοί ετοιμάζονται να φύγουν, στέλνει το Δόλωνα για να τους κατασκοπεύσει. Ο κατάσκοπος φονεύεται από τον Οδυσσέα και τον Διομήδη. Η Αθηνά τους συμβουλεύει να φονεύσουν το Ρήσο, βασιλιά της Θράκης και ιδιοκτήτη των θαυματουργών αλόγων. Αυτοί εκτελούν την παραγγελία της, εμφανίζεται η μούσα Τερψιχόρη, μητέρα του Ρήσου, παραλαμβάνει το πτώμα του κατηγορώντας την Αθηνά ως υπεύθυνη για το θάνατό του.
- **Τρωάδες (415 π.Χ.):** έργο για τους αιχμάλωτους του πολέμου. Οι τελευταίες ώρες και οι τελικές αποφάσεις των γυναικών της Τροίας, πριν μπαρκάρουν ως δούλες στα καράβια των ανελέητων Ελλήνων μετά τον Τρωικό Πόλεμο.
- **Φοίνισσαι (409-408 π.Χ.):** έργο για την εξόντωση. Ο Πολυνείκης έρχεται με στρατό μπροστά στα τείχη των Θηβών και διεκδικεί την εξουσία από τον Ετεοκλή. Η μητέρα τους Ιοκάστη προσπαθεί μάταια να τους συμβιάσει. Οι Θηβαίοι νικούν, οι δυο αδελφοί φονεύονται σε μονομαχία και τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας ακολουθούν μια άδικη μοίρα.

5.5.2. Το έργο του Ευριπίδη

Ο Ευριπίδης, μέσα σε ένα διαμορφωμένο πια θεατρικό είδος, όχι τόσο για να καινοτομήσει όσο και για να κινηθεί ανετότερα μέσα στους μυθικούς κόσμους από όπου αντλούσε τα θέματά του, παγίωσε κάποια στοιχεία που τα συναντούμε σχεδόν σε όλα τα έργα του, κυρίως στα τελευταία:

- **Πρόλογος:** Ο μονόλογος στην αρχή των τραγωδιών του είναι πρόλογος, όπου ένας θεός ή ένας ήρωας του δράματος παρουσιάζεται στην αρχή και κατατοπίζει το θεατή για τον τόπο που εκτυλίσσεται το έργο, για τα πριν από το έργο γεγονότα και για το σημείο στο οποίο βρίσκεται η υπόθεση· κάποτε μάλιστα προχωρεί δίνοντας και τη λύση της τραγωδίας. Ο πρόλογος αυτός είναι απαραίτητος στην τέχνη του Ευριπίδη, μιας και δε χρησιμοποιεί τους μύθους στη σταθερή μορφή που τους ήξεραν οι Αθηναίοι, αλλά τους με-

ταβάλλει τολμηρά και κάποτε τελειώς αυθαίρετα. Απελευθερώνεται έτσι ο ποιητής και προχωρεί στην πλοκή, χωρίς το φόβο ότι θα γίνει δυσνόητος.

- **Από μηχανής θεός:** Ύστερα από μια περίπλοκη εξέλιξη που τα σφοδρά πάθη των ηρώων του δημιουργούν συγκρούσεις τέτοιες ώστε ο θεατής να βρίσκεται μπροστά σε αδιέξοδο, εισάγεται «από μηχανής» ένας θεός που δίνει τη λύση. Στις πρώτες τραγωδίες του ο από μηχανής θεός δεν υπάρχει. Στις τελευταίες του, αντίθετα, έρχεται απότομα να κόψει τις άλυτες περιπλοκές. Με την καινοτομία αυτή ο Ευριπίδης επιτυγχάνει και εξωτερικά σημαντικά αποτελέσματα, καθώς ο θεός μπαίνει στη σκηνή λαμπρός, επιβλητικός και μεγαλοπρεπής. Εξάλλου στο σημείο που τελειώνει το έργο απότομα και απροσδόκητα, δε μένει απαθής ο θεατής που καλείται να προεκτείνει μόνος του τη δράση και τη λύση του έργου.
- Τα χορικά επίσης του Ευριπίδη πρέπει να σημειωθεί ότι παρουσιάζουν διαφορά από τα χορικά των δύο άλλων μεγάλων τραγικών. Δε δένονται σφιχτά με την υπόθεση, συχνά δεν εμπνέονται από τα πάθη των ηρώων και γενικά αποτελούν ένα λυρικό ανάλαφρο παιχνίδισμα του λόγου. Είναι «**εμβόλιμα**» και σημαντικά μικρότερα από τα διαλογικά μέρη.

Σήμερα ο Ευριπίδης αναγνωρίζεται ως ο πιο βαθυστόχαστος τραγικός ποιητής, που τη φιλοσοφική του συγκρότηση την έκανε στίχο κι έθρεψε με τις ιδέες του γενιές και γενιές ανθρώπων. Οι σκέψη του και η αναζήτηση της πραγματικής ουσίας του θεού, η πραγματικότητα όπου ο διώκτης του ανθρώπου δεν είναι ο θεός αλλά ο άνθρωπος τον κάνει τον πρώτο μεγάλο αιρετικό στα θεία και τα ανθρώπινα.

Ποτέ δεν έλαβε ενεργό μέρος στα πολιτικά πράγματα της πατρίδας του, υπήρξε ένας θεωρητικός της αθηναϊκής δημοκρατίας που συνέδεε δηκτικά την πολιτική της εποχής του με την πολιτική της ιστορίας. Ούτε στον όγλο ούτε στους ολίγους μπορεί κατά τον Ευριπίδη να στηριχτεί η πολιτεία. Θεμέλιο του πολιτειακού οικοδομήματος είναι η μεσαία τάξη. Γι' αυτό και στα έργα του ασχολείται συχνά με την ανθρώπινη αδυναμία και τα οικογενειακά δράματα. Κυρίαρχο ρόλο ανάμεσα σε αυτά παίζει ο έρωτας, εφιαλτήριο για τα μικρά –μεγάλα– πάθη των ανθρώπων. Στο τέλος της δραματουργίας του, με το έργο του Βάκχες έφερε το αρχαίο θέατρο κοντά στη γη, στο ένστικτο, στη θεϊκή κυριαρχία, από εκεί που ξεκίνησε 100 χρόνια πριν, για να κλείσει την ένδοξη κλασική περίοδο της αρχαίας τραγωδίας.

5.6. ΟΙ ΑΛΛΟΙ ΤΡΑΓΙΚΟΙ

Οι τρεις μεγάλοι τραγικοί δεν ήταν οι μόνοι αττικοί συγγραφείς τραγωδιών των χρόνων αυτών. Στη σχολή του Αισχύλου ανήκε ο γιος του Ευφορίων που νίκησε τέσσερις φορές. Ο γιος της αδελφής του Αισχύλου Φιλοκλής έγραψε και αυτός τραγωδίες, που η Σούδα ανεβάζει σε 100 και μεταξύ των οποίων ήταν η τετραλογία Πανδιονίς.

Ο γιος του Σοφοκλή Ιοφών δίδαξε κατά τη Σούδα πενήντα δράματα. Τραγωδίες έγραψε και ο νόθος γιος του Αρίστων και ο εγγονός του μεγάλου τραγικού Σοφοκλής ο νεότερος, καθώς και ο ανιψιός του Ευριπίδη, Ευριπίδης ο νεότερος. Τραγωδίες έγραψαν ο Τεγεάτης Αρίσταρχος, ο Χίος Ίων, ο Ερετριεύς Αχαιός, ο Νεόφρων ο Σικυώνιος, ο Ξενοκλής, ο Αγάθων ο Αθηναίος και πολλοί άλλοι στα μεταγενέστερα χρόνια. Όμως μετά το θάνατο του Ευριπίδη και του Σοφοκλή η αττική τραγωδία έχασε το σφρίγος της.

5.7. ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΤΗ ΡΩΜΗ

Η ιστορία του ρωμαϊκού θεάτρου κρατάει τέσσερις αιώνες: από τα μισά του 4ου αιώνα π.Χ. (Καρχηδονιακοί πόλεμοι) ως τα μισά του 2ου αιώνα μ.Χ. (χρόνια παρακμής της Ρώμης- Μάρκος Αυρήλιος).

Στην τραγωδία διακρίνονται δύο είδη:

- η κοθορνάτη (crepidata) που παρουσιάζει ελληνικά μυθολογικά θέματα σε απομίμηση των αρχαίων τραγικών.
- η praetexta που δραματοποιούσε γεγονότα της ρωμαϊκής ιστορίας.

5.7.1. Σενέκας (4 π.Χ.- 65 μ.Χ.)

Ανάμεσα στους άλλους ποιητές όπως ο Λίβιος Ανδρόνικος, ο Ναίβιος, ο Έννιος, ο Πακούβιος, ο Άκκιος, ξεχώρισε ο Σενέκας, ο επίσημος εκπρόσωπος της ρωμαϊκής τραγωδίας, του οποίου σώζονται και δέκα ολόκληρες τραγωδίες.

Ρωμαίος στωικός φιλόσοφος, δάσκαλος του Νέρωνα και δραματουργός, έγραψε τραγωδίες με θέματα παρμένα από τους αρχαίους τραγικούς, πολλές φορές μάλιστα ως διασκευές ελληνικών προτύπων, ιδιαίτερα του Ευριπίδη. Οι παρεμβάσεις του, ωστόσο, είναι σημαντικές, τόσο σε επίπεδο ψυχολογίας των δραματικών προσώπων όσο και σε επίπεδο της ηθικής τάξης των πραγμάτων και της ιδέας της απόδοσης της δικαιοσύνης, όσο και της υπογράμμισης γκροτέσκ στοιχείων στους μύθους της τραγωδίας.

Τα έργα του που σώθηκαν ολόκληρα είναι: **Τρωάδες, Ηρακλής, Φαίδρα, Μήδεια, Φοίνισσες, Αγαμέμνονας, Οιδίπους, Ηρακλής Ηταίος (Τραχίνιες)**. Σε τοπία που δε διασώζονται από τους τραγικούς κινείται το θέμα του έργου **Θυέστης** ενώ το έργο του **Οκτάβια** σχετίζεται με τη ρωμαϊκή ιστορική θεματολογία.

Ο Σενέκας επηρέασε ιδιαίτερα τη θεατρική παραγωγή των χρόνων της Αναγέννησης, γιατί τα έργα του ήταν προσβάσιμα και κατανοητά (γραμμένα στην λατινικά, γλώσσα της καθολικής εκκλησίας αργότερα την οποία γνώριζαν οι ευρωπαίοι πιστοί) και αποτέλεσε μια γέφυρα της ευρωπαϊκής διανόησης με το αρχαίο ελληνικό πνεύμα, μαζί με όλες τις αλλοιώσεις και τις παρανοήσεις που μπορεί να δημιουργήθηκαν παράλληλα με την αναβίωση του αρχαίου ύφους και της δομής της τραγωδίας.

ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ 5

- Ο εκπαιδευτής ζητάει από τους εκπαιδευόμενους να κάτσουν σ' έναν κύκλο. Όλοι μαζί αρχίζουν να μετρούν μέχρι το πέντε (ένα, δύο, τρία κ.ο.κ). Όταν πια συντονιστούν όλοι μαζί και μετρούν ακριβώς με τον ίδιο ρυθμό, ο εκπαιδευτής ζητάει από την ομάδα να μετράει ο καθένας μόνος του τους τέσσερις πρώτους αριθμούς και να λέει δυνατά μόνο τον αριθμό πέντε. Σκοπός της άσκησης είναι να συγχρονιστεί και να επικοινωνήσει ρυθμολογικά η ομάδα, γεγονός που αργότερα θα τους βοηθήσει για τη λειτουργία τους ως «χορός».
- Η ομάδα εξακολουθεί να βρίσκεται σε κύκλο. Όλοι μαζί αποφασίζουν ένα θέμα, μια ιστορία. Ο εκπαιδευτής ορίζει ένα άτομο ως τον «κορυφαίο» και οι υπόλοιποι αποτελούν το «χορό». Ο κορυφαίος αρχίζει ν' αφηγείται την ιστορία. Η ομάδα καλείται στο τέλος κάθε φράσης του κορυφαίου να επαναλαμβάνει συγχρονισμένα τις 3-4 τελευταίες λέξεις του. Όταν η ομάδα επιτύχει μια ικανοποιητική επικοινωνία, τότε η άσκηση μπορεί να εξελιχθεί και σε σχέση με τον τρόπο εκφοράς του λόγου. Δηλαδή να προσπαθήσουν εκτός από συγχρονισμένα, να επαναλαμβάνουν το κείμενο και να το εκφέρουν με τον ίδιο τόνο, ύφος, συναισθηματική κατάσταση κ.λπ.
- Ο εκπαιδευτής χωρίζει την ομάδα σε ζευγάρια. Το κάθε ζευγάρι κάθετα αντικριστά ο ένας στον άλλον. Στόχος της άσκησης είναι να συγχρονίσουν όλοι απόλυτα την κίνησή τους. Για το λόγο αυτό λειτουργούν σαν καθρέφτης ο ένας με τον άλλον. Όταν κινείται ο ένας, ο άλλος οφείλει να μιμηθεί την κίνησή του επακριβώς, σαν να ήταν ο καθρέφτης του. Όταν αυτό επιτευχθεί από όλα τα ζευγάρια, τότε τα δύο άτομα στέκονται το ένα δίπλα στο άλλο (ώμο με ώμο) και προσπαθούν, έχοντας κρατήσει την ίδια ενέργεια από την άσκηση του καθρέφτη, να κινηθούν στο χώρο ταυτοχρόνως. Εξελικτικά, η άσκηση αυτή μπορεί να λειτουργήσει και σε μεγαλύτερες ομάδες (σε γκρουπ των τεσσάρων σε σχήμα ρόμβου ή των έξι σε παραλληλόγραμμο, όπου κάθε φορά και με την ίδια ενέργεια των προηγούμενων ασκήσεων όλοι ακολουθούν αυτόν που βρίσκεται σχηματικά πιο μπροστά από όλους). Η άσκηση αυτή βοηθάει στην κίνηση του «χορού» της τραγωδίας.
- Ο εκπαιδευτής δίνει ένα κοινό θέμα στην ομάδα το οποίο πρέπει να περιέχει κάποιους ήρωες-χαρακτήρες κλειδιά. Κατόπιν χωρίζει την τάξη σε τρεις ομάδες οι οποίες καλούνται να γράψουν και να παρουσιάσουν μια ιστορία σε σχέση με αυτό το θέμα και αυτούς τους ήρωες. Συζήτηση στην τάξη για το κατά πόσον αυτές οι τρεις ιστορίες θα μπορούσαν ν' αποτελούν μια τριλογία, ποια είναι κοινά σημεία τους ή όχι κ.ο.κ.
- Ο εκπαιδευόμενος καλείται να γράψει και να παρουσιάσει στην τάξη τη θεματική περίληψη μιας αρχαίας τραγωδίας της επιλογής του. Στη συνέχεια παρουσιάζει αναφορικά τα κατά ποιόν και τα κατά ποσόν μέρη του έργου αυτού.

6. Η ΑΤΤΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ

6.1. Η ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΤΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ

Η λέξη «κωμωδία» σημαίνει το τραγούδι ενός κόμου, μιας εύθυμης μεθυσμένης πομπής, όπως αυτές που σχηματίζονταν προς τιμή του Διόνυσου.

Οι αρχαίοι Έλληνες θεωρούσαν ότι η «εύρεση» της κωμωδίας δε χρονολογείται πριν από την αρχή της ιστορικής εποχής, από τη χρονιά όπου κωμικά δράματα παίχτηκαν στα Μεγάλα Διονύσια (η κωμωδία εντάχθηκε γύρω στο 488 π.Χ.) και συμπεριλήφθηκαν στους επίσημους καταλόγους εορτασμού. Πριν από την επίσημη ένταξή της στους πολιτειακούς θεσμούς, η κωμωδία ήταν, όπως λέει ο Αριστοτέλης, αυτοσχέδια, δηλαδή δεν υπήρχε γραπτό κείμενο να καθοδηγεί τη δράση.

Για την προέλευση της κωμωδίας οι επικρατέστερες θεωρίες είναι:

- Κατά τον Αριστοτέλη, η κωμωδία ξεκίνησε με τη διαφοροποίηση του εξάρχοντος από το χορό των φαλλικών – μιας σειράς δηλαδή τραγουδιών στις διονυσιακές γιορτές. Με το παραδοσιακό στοιχείο των φαλλικών γιορτών συνδέεται η ζωομορφική μεταμπίηση του χορού, που εμφανίζεται σε αγγεία πριν από την έναρξη των Μεγάλων Διονυσίων και συνδέεται με πανάρχαια έθιμα ζωομορφισμού.
- Εξέλιξη της μεγαρίτικης φάρσας, θεάματος αγοραίου χαρακτήρα, με θέμα τις αδικίες των αστών προς τους γεωργούς.
- Σύμφωνα με μια άλλη θεωρία, στην εποχή του Αριστοτέλη η κωμωδία ανακαλύφθηκε από τους Έλληνες που μιλούσαν δωρικά, αφού στις αρχές του 5ου αιώνα υπήρχε στις Συρακούσες κάποια παράδοση λογοτεχνικής κωμωδίας, με κύριο αντιπρόσωπο τον Επίχαρμο. Οι ιστορικοί υπολογισμοί, ωστόσο, θεωρούν τον Επίχαρμο σύγχρονο των αττικών κωμωδιογράφων.
- Σύμφωνα με την ιστορική εξέλιξη των λογοτεχνικών ειδών, η κωμωδία ξεκίνησε από τις αυτοσχέδιες ρήσεις σκωπτικού περιεχομένου στην επική και κυρίως στην ιαμβική ποίηση.

Η αττική κωμωδία πέρασε από τρεις περιόδους εξέλιξης:

Παλαιά κωμωδία, 5ος αιώνας π.Χ.: Σε αυτήν την περίοδο ανήκουν τα περισσότερα έργα του Αριστοφάνη. Τα έργα αυτής της περιόδου χαρακτηρίζονται από χαλαρή πλοκή με παράταξη πολλών και ετερόκλητων σκηνών, αθυροστομία, χρήση του φανταστικού στοιχείου, διάθεση ανατροπής, σάτιρα με σαφείς πολιτικές νύξεις, παραβίαση της θεατρικής ψευδαίσθησης, ενώ οι υποκριτές απευθύνονται άμεσα στους θεατές.

Παράβαση: σημείο προς το τέλος του έργου όπου ο χορός απεκδύεται τον κωμικό του ρόλο και απευθύνεται άμεσα στους θεατές, προκειμένου να εκθέσει τους προβληματισμούς του ποιητή με διάθεση περιπαιχτική και διδακτική.

Μέση κωμωδία 404-321 π.Χ.: Δείγματα αυτής της περιόδου θεωρούνται τα δύο τελευταία έργα του Αριστοφάνη, οι Εκκλησιάζουσες και ο Πλούτος. Από την περίοδο αυτή διασώθηκαν ελάχιστες πηγές. Χαρακτηριστικά της είναι η πιο ήπια διαπραγμάτευση των θεμάτων με πιο κόσμια θεματολογία και με την κυριαρχία του πρωταγωνιστή (ο 4ος αιώνας ήταν μια εποχή επαναλήψεων και ερμηνειών), η απομόνωση του χορού από τη δράση και ο περιορισμός του σε εμβόλιμα τραγούδια, που δεν αποτελούν πια αναπόσπαστο μέρος της δράσης. Από αυτήν την περίοδο σώζονται 60 ονόματα συγγραφέων, 700 τίτλοι κωμωδιών και περισσότερα από 1.000 αποσπάσματα.

Νέα κωμωδία 3ος αιώνας π.Χ.: Βασικός εκπρόσωπος της τελευταίας φάσης της αττικής κωμωδίας είναι ο Μένανδρος. Στην περίοδο αυτή παγιούνται τάσεις που ξεκίνησαν από τη νέα κωμωδία: εγκατάλειψη της πολιτικής σάτιρας, κατάργηση της παράβασης και της αθυροστομίας, περιορισμός του φανταστικού στοιχείου, εμφάνιση και εδραίωση κωμικών «τύπων» όπως ο μισάνθρωπος, το παράσιτο, ο πολυμήχανος δούλος, το ζευγάρι των ερωτευμένων κτλ., ανάδειξη του ρομαντικού έρωτα ως κινητήρια και καταλυτική δύναμη της δραματικής πλοκής.

Πρόκειται για θέατρο που πρέπει να ληφθεί στα «σοβαρά». Έχει πολλά να πει για τις συνθήκες και τις υποθέσεις της αρχαίας Αθήνας, αλλά και των άλλων περιοχών, και το γεγονός ότι χρησιμοποιεί την κωμωδία δεν είναι λόγος να υποτιμηθούν η δύναμη της ανάλυσης και η ρεαλιστική έννοια του κόσμου που σκιαγραφεί. Ασχολείται με τα προβλήματα της αθηναϊκής δημοκρατίας εξίσου, αν όχι περισσότερο, με την τραγωδία, επειδή τα αντιμετωπίζει με περισσότερη αμεσότητα. Κι ενώ επικρίνει ανελέητα τα ελαττώματα αυτής της δημοκρατίας, υπενθυμίζει στο κοινό ότι υπάρχουν άλλες μορφές πολιτικού ελέγχου που, από δημοκρατική τουλάχιστον άποψη, είναι ακόμα λιγότερο επιθυμητές. Και το κυριότερο δεν υπάρχουν μόνο στους φανταστικούς κόσμους που δημιουργούν οι κωμικοί ποιητές.

Angus Bowie, *Αριστοφάνης, Μύθος, τελετουργία και κωμωδία*

6.2. Ο ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ

6.2.1. Η ζωή του

Ο γνωστότερος ποιητής της αττικής κωμωδίας γεννήθηκε περίπου το 450 π.Χ. Ήταν γιος του Φιλίππου από το δήμο των Κυδαθηναίων, αλλά έζησε κυρίως στην Αίγινα. Εκεί έγραψε ίσως τις κωμωδίες του όπως φαίνεται από τους **Αχαρνείς**, όπου λέγει ότι οι Λακεδαιμόνιοι θέλουν να πάρουν το νησί, όχι γιατί ενδιαφέρονται και πολύ γι' αυτό, αλλά για να κάμουν δικό τους τον ποιητή που έμενε εκεί.

Για τη μόρφωσή του δεν έχουμε πληροφορίες, όμως το έργο του μας δείχνει ότι είχε μελετήσει τους μεγάλους ποιητές της εποχής του. Άρχισε να γράφει πολύ νέος, επειδή όμως δεν είχε δικαίωμα να ζητήσει χορό κωμωδών (παλαιό έθιμο όριζε να μη χορηγούν υλική και ηθική ενίσχυση σε όποιον δεν ήταν τριάντα χρονών) γιατί ο κωμικός ποιητής θεωρούνταν ότι έκανε δημόσιο έλεγχο στην πολιτική, κοινωνική και ιδιωτική ζωή των Αθηναίων, παρουσίασε τις κωμωδίες του με ονόματα φίλων του ηθοποιών. Έτσι το 427 π.Χ. ανέβασε τους **Θαιταλές** με το όνομα του Φιλωνίδη, το 426 π.Χ. τους **Βαβυλωνίους** και το 425 π.Χ. τους **Αχαρνείς** με το όνομα του χοροδιδάσκαλου Καλλίστρατου. Και οι δυο αυτοί ηθοποιοί έπαιζαν για πολλά χρόνια στα έργα του Αριστοφάνη, ο πρώτος τα πρόσωπα των δημόσιων αρχόντων κι ο δεύτερος αυτά των απλών πολιτών. Μετά τη βράβευση του έργου του **Αχαρνείς**, ο Αριστοφάνης αφιερώθηκε ολοκληρωτικά στην κωμωδία. Για τα επόμενα 40 χρόνια ήταν ο κύριος εκπρόσωπος της κωμικής σκηνής των Αθηνών.

Από τα πρώτα του έργα χτυπά τους πολιτικούς και ιδιαίτερα τον Κλέωνα. Είναι χαρακτηριστικό ότι κανένας δεν τολμούσε να παρουσιάσει επί σκηνής το πρόσωπο του Κλέωνα και γι' αυτό αναγκάστηκε να παίζει ο ίδιος ο ποιητής.

Η επιτυχία του όμως θορύβησε το κυβερνητικό κόμμα και ο Κλέων κατάγγειλε τον Καλλίστρατο με την κατηγορία ότι δυσφήμιζε την πόλη, γιατί το έργο παίχτηκε στα Μεγάλα Διονύσια που έρχονταν πολλοί ξένοι στην Αθήνα, με αποτέλεσμα ο Καλλίστρατος να απαλλαγεί από τη Βουλή των πεντακοσίων. Ο Αριστοφάνης έζησε υποδειγματική και ειρηνική ζωή ως την ημέρα που πέθανε, το 385 π.Χ.

6.2.2. Τα δραματικά του έργα

Πόσες κωμωδίες έγραψε ο Αριστοφάνης δεν ξέρουμε με σιγουριά. Άλλοι λένε 54, άλλοι 44 κι άλλοι 43. Σε εμάς σώθηκαν οι τίτλοι 37 έργων του. Απ' όλα αυτά έχουμε σήμερα έντεκα ολόκληρες κωμωδίες του:

Αχαρνείς 425 π.Χ. / **Ιππείς** 424 π.Χ. / **Νεφέλες** 423 π.Χ. / **Σφήκες** 422 π.Χ. / **Ειρήνη** 421 π.Χ. / **Όρνιθες** 414 π.Χ. / **Λυσιστράτη** 411 π.Χ. / **Θεσμοφοριάζουσες** 411 π.Χ. / **Βάτραχοι** 405 π.Χ. / **Εκκλησιάζουσες** 392 π.Χ. / **Πλούτος** 388 π.Χ.

• **Αχαρνείς (425 π.Χ.): Ο πόθος της ειρήνης**

Πήρε το πρώτο βραβείο στα Λήναια του 425 π.Χ. Ο πόλεμος εξακολουθεί και ο αγρότης Δικαιόπολις αποφασίζει να ζητήσει ειρήνη στην Εκκλησία του Δήμου. Κατά τη συνεδρίαση, αντιπροσωπείες από την Περσία και τη Θράκη οδηγούν τον απελπισμένο Δικαιόπολι να κλείσει μόνος του ατομική ειρήνη με τον εχθρό. Στέλνει τον Αμφίθεο στη Σπάρτη να κλείσει την ειρήνη. Επιστρέφοντας του φέρνει ειρήνη σε τρία δοχεία: μια για πέντε, μια για

δέκα και μια για τριάντα χρόνια. Στο μεταξύ ο χορός, 24 γέροι απόμαχοι εργάτες από το δήμο Αχαρναί (Μενίδι), τα βάζει με το Δικαιόπολι που έκλεισε ειρήνη με τον εχθρό. Ο Δικαιόπολις ζητά να απολογηθεί. Πάει στο «δάσκαλο της συγκίνησης», τον Ευριπίδη, για να δειστεί συγκινητικά λόγια και να πείσει τους Αθηναίους. Ακολουθεί η διακωμώδηση της τέχνης του Ευριπίδη και η απολογία του Δικαιόπολι που μιλά προς το ακροατήριο. Το έργο κλείνει με δυο αντίθετες εικόνες: από τη μια ο Δικαιόπολις που γλεντά και γιορτάζει τη νίκη του στον αγώνα του κρασιού, και από την άλλη ο φιλοπόλεμος Λάμαχος που βογκά και κλαίει και ζητά το γιατρό γιατί πληγώθηκε.

- **Ιππείς (424 π.Χ.): Ο διασυρμός της δημοκρατίας**

Πήρε το πρώτο βραβείο στα Λήναια του 425 π.Χ.

Αφορμή, η απροσδόκητη επιτυχία του Κλέωνα στη Σφακτηρία που οφειλόταν στις στρατηγικές ικανότητες του Δημοσθένη. Θέμα της, ο διασυρμός του Κλέωνα και της δημοκρατίας γενικά και η συνηγορία για τη σύναψη ειρήνης με τους Σπαρτιάτες. Ο Νικίας και ο Δημοσθένης, υπηρέτες του Δήμου, παραπονιούνται για τα βάσανα που υποφέρουν από έναν καινούργιο υπηρέτη, τον Παφλαγόνα (αναφορά στον Κλέωνα), που με τις κολακειές του και την υποτιθέμενη μαντική του ικανότητα σέρνει από τη μύτη τον κύριό του. Φωνάζουν έναν αλλαντοπώλη, που σύμφωνα με τους χρησμούς θα κερδίσει στα λόγια τον άτιμο υπηρέτη, και του λένε την τύχη που τον περίμενε: να γίνει κύριος της αθηναϊκής πολιτείας, φτάνει να ανταγωνιστεί τον Παφλαγόνα. Σε αυτήν τη μάχη θα τον υποστήριζαν οι ιππείς, η δεύτερη τάξη των Αθηναίων, ολιγαρχικοί και συντηρητικοί (που αποτελούν το χορό). Ο Κλέων φτάνει σε έξαλλη κατάσταση φοβερίζοντας τους αντιπάλους, αλλά ο Δημοσθένης φωνάζει τους ιππείς που χτυπάνε το δημαγωγό. Ο αλλαντοπώλης κερδίζει κι έτσι παίρνει την εξουσία, και με ένα μαγικό φίλτρο ξαναγιώνει το Δήμο και του φέρνει την τριαντάχρονη Ειρήνη για να πάνε στην εξοχή. Η τιμωρία του Παφλαγόνα είναι να ντυθεί τα ρούχα του αλλαντοπώλη και να πουλά αυτός πια αλλαντικά στις πύλες της πόλης.

- **Νεφέλες (423 π.Χ.): Οι νέες ιδέες και οι σοφιστές**

Παίχτηκε στα Μεγάλα Διονύσια το 423 π.Χ., αλλά δεν είχε επιτυχία. Το έργο διασκευάστηκε και ίσως αυτό διασώθηκε ως σήμερα. Κύριο πρόσωπο ο Σωκράτης, που ο Αριστοφάνης τον θεωρεί σαν εκπρόσωπο των σοφιστών. Ο αγρότης Στρεψιάδης έχει παντρευτεί μια ξιπασμένη αριστοκράτισσα και έκανε μαζί της ένα γιο, το Φειδιππίδη («φειδώ» η αρετή του πατέρα, «ίππος» το πάθος των πλουσίων). Ο γιος έχει μοναδικό πάθος τα άλογα, και τα έξοδά του είναι τόσο μεγάλα που ο πατέρας του βρίσκεται καταχρεωμένος. Για να γλιτώσει από τους δανειστές του, πάει στο σχολείο του Σωκράτη για να μάθει να χειρίζεται το λόγο και να νικά στις δίκες τους δανειστές του. Εκεί μαθαίνει τις ασχολίες των μαθητών, όπως λ.χ. ένας ψύλλος τσίμπησε το φρύδι το Χαιρεφώντα και πήδησε ύστερα στο κεφάλι του Σωκράτη. Ο Σωκράτης καλεί τις άστατες και άυλες Νεφέλες να έρθουν, για να καταλάβει ο Στρεψιάδης πως είναι τα θεία πράγματα. Ο Στρεψιάδης δεν παίρνει από γράμματα. Φεύγει και φέρνει το γιο του να μαθητέψει. Μπροστά στο νέο καβγαδίζουν ο Δίκαιος κι ο Άδικος Λόγος. Ο Δίκαιος υποστηρίζει την «αρχαία παιδεία», ο Άδικος τη νέα και νικά, αφού ο πρώτος φεύγει λέγοντας ότι δεν μπορεί να τα βγάλει πέρα. Ο Φειδιππίδης μαθητεύει στο Σωκράτη, και φτάνει στο σημείο να δέρι τον πατέρα του, με το επιχείρημα



Νεφέλες στην κεντρική σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, 1951,
με τη διάσημη σκηνογραφία του Νίκου Χατζηκυριάκου Γκίκα
(από το βιβλίο Κοντογιώργη Αναστασία, *Η σκηνογραφία του Ελληνικού θεάτρου, 1930-1960*,
Θεσσαλονίκη, Studio University Press, 2000).

ότι το να δέρνεις φανερώνει αγάπη. Παραπονιέται ο γέρος στις Νεφέλες μα αυτές του ρίχνουν το άδικο, γιατί αυτός θέλησε πρώτος να ξεγελάσει τους δανειστές του. Με τη συζήτηση, λοιπόν, διαπιστώνει ότι και το Δίκαιο και οι θεοί υπάρχουν. Ο Αριστοφάνης θεωρούσε τις «Νεφέλες» το καλύτερό του έργο.

- **Σφήκες (422 π.Χ.): Τα δικαστήρια και οι πολιτικοί**

Παίχτηκε στα Λήγαια του 422 π.Χ. Κύρια πρόσωπα είναι ο γιος Βδελυκλέων (αυτός που σιχαίνεται τον Κλέωνα) και ο πατέρας Φιλοκλέων. Δυο δούλοι φυλάνε το Φιλοκλέωνα κλεισμένο στο σπίτι του κατά τις διαταγές του Βδελυκλέων, γιατί ο γέρος είχε μια φοβερή μανία να δικάζει και γι' αυτό δεν τον πιάνει ύπνος και πάντα θέλει να το σκάει για το δικαστήριο. Περνά τότε ο χορός αποτελούμενος από γέρους ηλιαστές (δικαστές), που είναι οξύθυμοι κι έτοιμοι να καταδικάσουν και να αγκυλώσουν, όπως οι σφήκες με το κεντρί τους, για να πάρουν και το Φιλοκλέωνα. Ξυπνά ο γιος και αρχίζει η συζήτηση για τα καλά και τα κακά των δικαστηρίων και ετοιμάζει μια δίκη μέσα στο σπίτι, αφού ο πατέρας του δεν μπορεί να ζήσει χωρίς να δικάζει, με κατηγορούμενο ένα σκυλί που έκλεψε ένα κομμάτι τυρί. Αρχίζει η δίκη-παρωδία με μάρτυρες τα μαγειρικά σκεύη, το γουδοχέρο, τον τυροτρίφτη κ.ά. Ο γιος σπρώχνει τον πατέρα στο γλέντι. Αυτός με βαριά καρδιά πίνει, μεθά και τα κάνει θάλασσα. Η κωμωδία τελειώνει με έναν τρελό χορό του γέρου, που θέλει να δείξει πως χορεύει καλύτερα και από τους επαγγελματίες χορευτές των τραγωδιών.

- **Ειρήνη (421 π.Χ.): Τα καλά της ειρήνης**

Ο Τρυγαίος, απελπισμένος από τον πόλεμο που συνεχίζεται, αποφασίζει να ανεβεί στον ουρανό και να μιλήσει στο Δία. Για το λόγο αυτό παίρνει στο σπίτι του ένα σκαθάρι, το ταΐζει καλά και, αφού το κάνει μεγάλο και γερό, ανεβαίνει πάνω του και πάει για τον ουρανό, «για το καλό όλων των Ελλήνων». Μαθαίνει όμως ότι οι θεοί έχουν φύγει μακριά γιατί σιχάθηκαν τους Έλληνες με τους πολέμους τους και πως την Ειρήνη την είχε ρίξει σε μια βαθιά σπηλιά ο Πόλεμος. Εμφανίζεται ο Πόλεμος με ένα τεράστιο γουδί, όπου θα κοπανήσει τους ανθρώπους και τις πόλεις τους. Αναζητά ένα γουδοχέρι αλλά δε βρίσκει, γιατί το γουδοχέρι των Αθηναίων (ο Κλέων) και των Σπαρτιατών (ο Βρασίδας) πέθαναν. Ο Τρυγαίος συμβουλεύει τους Αθηναίους να βγάλουν την Ειρήνη από τη σπηλιά πριν μπει στη μέση άλλο γουδοχέρι. Τότε έρχεται ο χορός, Έλληνες από όλα τα μέρη της Ελλάδας,

και μαζί με τον Τρυγαίο πηγαίνουν για να φέρουν την Ειρήνη. Προσπαθούν όλοι μαζί για να τη βγάλουν από τη σπηλιά αλλά μερικοί δε βοηθούν όσο πρέπει. Η Ειρήνη βγαίνει και ο Ερμής εξηγεί τις αιτίες του πολέμου μοιράζοντας τις ευθύνες σε όλους, και τελειώνει η σκηνή στον ουρανό, αφού παίρνει ο Τρυγαίος για γυναίκα του την Οπώρα και παίρνει και τη Θεωρία για να τη δώσει στη Βουλή.

• **Όρνιθες (414π.Χ.): Η ουτοπία της δημοκρατίας**

Πρόκειται για μια κωμωδία φυγής από την πραγματικότητα με θέμα την ίδρυση μιας φανταστικής πόλης, της Νεφελοκοκκυγίας. Δυο Αθηναίοι, ο Πισθέταιρος κι ο Ευελπίδης, αηδιασμένοι από την κατάσταση στη γη αποφασίζουν να φύγουν. Στην αναζήτηση τους βρίσκουν τον Έποπα που τους προτείνει διάφορα μέρη για να ταξιδέψουν. Τότε ο Πισθέταιρος προτείνει στον τσαλαπετεινό να ιδρύσουν τα πουλιά μια δική τους πόλη μεταξύ ουρανού και γης. Έτσι θα γίνουν κύριοι των ανθρώπων και τους θεούς θα τους κάνουν να πεθάνουν από την πείνα, αφού η πόλη τους θα τους χωρίσει από τους ανθρώπους. Έρχεται ο χορός (οι Όρνιθες) που θέλει να σκοτώσει τους δυο ανθρώπους, αλλά ο Πισθέταιρος τον πείθει να συμμετάσχει στα σχέδιά του. Στην παράβαση παρωδούνται οι παλιές κοσμογονίες. Έρχονται ύστερα οι δυο άνθρωποι φτερωτοί, ονομάζουν την καινούργια πολιτεία Νεφελοκοκκυγία και προσφέρουν έναν τράγο στους Πουλοθεούς. Πριν τελειώσει όμως η θυσία, εμφανίζονται διάφορα παράσιτα όπως ο ποιητής, ο χρησμολόγος, ο αστρονόμος, ο επιθεωρητής, ο ψηφισματοπώλης και δεν τον αφήνουν να τελειώσει τη θυσία του. Ο χορός, τραγουδώντας το εγκώμιο της νέας πόλης, φέρνει στον Πισθέταιρο καλάθια με φτερά για να τα μοιράσει στους ανθρώπους. Μεταξύ άλλων έρχεται και ο Προμηθέας που λέγει στον Πισθέταιρο ότι οι θεοί πεινούν και θα στείλουν αντιπροσωπεία για συμβιβασμό. Ο Δίας δέχεται τους όρους του Πισθέταιρου.

• **Λυσιστράτη: Οι γυναίκες στην εξουσία**

Η κωμωδία ονομάστηκε έτσι από το κύριο πρόσωπο της κωμωδίας. Η Λυσιστράτη έχει καλέσει τις Αθηναίες, τις Πελοποννήσιες και τις γυναίκες των Βοιωτών να συγκεντρωθούν και να σκεφτούν πώς θα καταφέρουν να σταματήσει ο πόλεμος και να συμφιλιωθούν οι Έλληνες. Με τη συζήτηση αποφασίζουν να απέχουν από τα συζυγικά τους καθήκοντα, ως τη μέρα που θα παύσουν οι άντρες τους να πολεμούν. Πιο πολλά χρήματα θα βγουν από τη σωστή οικονομική διαχείριση των γυναικών παρά από τους αιματηρούς πολέμους των αντρών. Γι' αυτόν το λόγο κλείνονται στην Ακρόπολη. Ένας δεύτερος χορός, των γερόντων, προσπαθεί να κάψει τις πύλες αλλά η Λυσιστράτη τούς σταματά. Μερικές γυναίκες, αργότερα, κοντεύουν να παραβιάσουν την υπόσχεσή τους και να πάνε στους άντρες τους. Η Λυσιστράτη τις πείθει να παραμείνουν μαζί της, παρά τα παρακάλια ή τις απειλές των α-



Λυσιστράτη, ο χορός αντρών και γυναικών στην παράσταση του Εθνικού Θεάτρου του 1957 σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού.

(Από το λεύκωμα *100 χρόνια Εθνικό Θέατρο*, Αθήνα, εκδ. Όμιλος Λάτση, 2000)

ντρών τους. Στη σκηνή καταφτάνουν κήρυκες από τους Σπαρτιάτες και προτείνουν ειρήνη. Στέλνουν και οι Αθηναίοι δικούς τους για να τα κουβεντιάσουν. Η Λυσιστράτη καταφέρνει να τους συμφιλιώσει. Οι γυναίκες ξαναγυρίζουν στα συζυγικά τους καθήκοντα.

- **Θεσμοφοριάζουσαι (411 π.Χ.): Ο Ευριπίδης και οι γυναίκες**

Θεσμοφόρα ή φέρουσα τους θεσμούς ήταν η Δήμητρα κι η κόρη της Περσεφόνη. Προς τιμήν τους γίνονταν τα θεσμοφόρια, μυστήριο όπου συμμετείχαν μόνο γυναίκες. Ο Ευριπίδης μαθαίνει ότι οι γυναίκες που τον μισούν, επειδή τις κακολογεί, πρόκειται να συσκεφτούν στο Θεσμοφόριο για το ποια ποινή να του επιβάλουν. Ταραγμένος παρακαλεί τον ομότεχνό του Αγάθωνα να ντυθεί γυναικεία, να πάει στη συνέλευση των γυναικών και να τον υπερασπιστεί. Αυτός όμως αρνείται. Ντύνεται γυναικεία ο συγγενής του Μνησίλοχος, πηγαίνει στο Θεσμοφόριο με μια δούλα και πιάνει μια καλή θέση για να ακούσει τι θα πουν. Ακολουθεί συζήτηση για τον Ευριπίδη που τις διασύρει τόσο πολύ και τις κατηγορεί για ένα σωρό ελαττώματα. Ο Μνησίλοχος προσπαθεί να υπερασπιστεί τον Ευριπίδη, όταν εμφανίζεται ο Κλεισθένης που αποκαλύπτει το συγγενή, οι γυναίκες τον συλλαμβάνουν και τον φυλακίζουν στο ναό. Τέλος ο ποιητής παρουσιάζεται στις γυναίκες και προτείνει να συμφιλιωθούν, ν' αφήσουν το Μνησίλοχο ελεύθερο και αυτός ποτέ πια δε θα τις κατηγορήσει. Οι γυναίκες δέχονται.

- **Βάτραχοι (405 π.Χ.): Οι νέες κόντρες στις παλιές ιδέες**

Η κωμωδία πήρε την ονομασία της από το παραχορήγημα (ένα δεύτερο χορό που ακούγεται κι ύστερα δεν ξαναφαίνεται). Πήρε το πρώτο βραβείο στα Λήναια του 405 π.Χ. Άρεσε τόσο για την παράβασή του που ξαναδιδάχτηκε και ο ποιητής στεφανώθηκε. Αφορμή για τη συγγραφή του έργου, ο θάνατος των δύο μεγάλων τραγικών του Σοφοκλή και του Ευριπίδη. Πλησιάζουν τα Μεγάλα Διονύσια, όλοι αναρωτιούνται τι θα γίνει με το δραματικό αγώνα τώρα που οι μεγάλοι τραγικοί έχουν πεθάνει. Ο Διόνυσος παίρνοντας μαζί του το δούλο Ξανθία ξεκινάει για τον Άδη, με σκοπό να ξαναφέρει στη ζωή τον Ευριπίδη. Πρώτα πηγαίνει στον Ηρακλή για να τον συμβουλευτεί ποιο δρόμο θ' ακολουθήσει. Από τους πολλούς, προτιμάει το δρόμο της Αχερουσίας Λίμνης. Όταν φτάνουν στην άλλη όχθη, δε βλέπουν γιατί έχει σκοτάδι και λάσπη όπου κολυμπούν κακοποιοί. Υπάρχουν εκεί και φοβερά θηρία και φαντάσματα που κάνουν το Διόνυσο να τρέμει. Μαθαίνουν σε λίγο ότι ο Αισχύλος και ο Ευριπίδης μαλώνουν για τα πρωτεία στη δραματική τέχνη και για το θρόνο της τραγωδίας. Γίνεται αγώνας για να κριθούν και οι δυο. Διαιτητής ορίζεται ο Διόνυσος, που ανακοινώνει αμέσως ότι θα πάρει μαζί του στον επάνω κόσμο το νικητή. Νικητής φυσικά είναι ο Αισχύλος. Όμως, παρόλο που γελοιοποιεί τον Ευριπίδη, προς το τέλος κάπως τον δικαιώνει. Το Σοφοκλή που δε διεκδικούσε τα πρωτεία, ο Αισχύλος όταν φεύγει με το Διόνυσο, τον καθίζει στο θρόνο της τραγωδίας σαν αντικαταστάτη του.



Βάτραχοι, Εθνικό Θέατρο, σκηνοθεσία Κώστα Τσιάνου, 1998 (από το λεύκωμα *100 χρόνια Εθνικό Θέατρο*, Αθήνα, εκδ. Όμιλος Λάτση, 2000).

- **Εκκλησιάζουσαι: Περί διαχείρισης των κοινών**

Το έργο διακωμωδεί τις διάφορες κοινωνικές θεωρίες (για κοινοκτημοσύνη κ.λπ.) των μεταπολεμικών χρόνων, χωρίς να ξεχνάει να καυτηριάσει και τα τρωτά της δημοκρατίας (τα βιαστικά ψηφίσματα, τον εκκλησιαστικό μισθό, τους δημαγωγούς κ.λπ.). Επειδή η κατάσταση της Αθήνας δεν είναι καθόλου καλή, οι γυναίκες αποφασίζουν σε μυστική συνέλευση στην Εκκλησία του Δήμου να πάρουν στα χέρια τους την εξουσία με αρχηγό την Πραξαγόρα. Την απόφαση της Εκκλησίας του Δήμου την ανακοινώνει στους άνδρες ο Χρέμης που έχει πάει εκεί αλλά κανείς δε δίνει σημασία. Όταν η Πραξαγόρα γίνεται στρατηγός και κυβερνήτης, διατάζει όλους τους πολίτες να φέρουν ό,τι έχουν και δεν έχουν στην αγορά, γιατί από τώρα και πέρα όλα θα είναι κοινά, ακόμα και οι γυναίκες. Ακολουθούν κωμικά επεισόδια ανάμεσα στις γυναίκες. Η προσπάθεια αποτυγχάνει, γιατί οι ίδιες οι γυναίκες αποδεικνύονται ασταθείς και οι άντρες δεν προσφέρουν την περιουσία τους στο κοινό ταμείο.



Εκκλησιάζουσες σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού, Εθνικό Θέατρο στο Φεστιβάλ Αθηνών, 1956. (Από το βιβλίο Σολομός Αλέξης, 60 χρόνια Εθνικό θέατρο, Αθήνα, εκδ. Κέδρος, 1991)

- **Πλούτος (388 π.Χ.): Ο τυφλός... πλούτος**



Μακέτα για την παράσταση Πλούτος σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν στο Κολλέγιο Αθηνών το 1933. (από το βιβλίο Κοντογιώργη Αναστασία, Η σκηνογραφία του Ελληνικού θεάτρου, 1930-1960, Θεσσαλονίκη, Studio University Press, 2000)

Η κωμωδία που σώθηκε είναι πιθανόν η δεύτερη, γιατί ο πρώτος Πλούτος παίχτηκε το 408 π.Χ. Ο χορός είναι σχεδόν ανύπαρκτος. Θέμα της ο τυφλός Πλούτος που δεν ξέρει πού δίνει τα καλά του και γι' αυτό πολλοί είναι πλούσιοι χωρίς να το αξίζουν. Ένας φτωχός γεωργός, ο Χρεμύλος, πηγαίνει στο μαντείο των Δελφών και ρωτάει αν πρέπει ο γιος του να ακολουθήσει το δρόμο τον καλό, όπως και αυτός, ή να τον αφήσει να αρχίσει τις αδικίες και ό,τι κάνουν όσοι είναι πλούσιοι για να γίνει και αυτός πλούσιος. Ο θεός δεν του απαντάει ούτε ναι ούτε όχι, αλλά του λέει να ακολουθήσει τον πρώτο άνθρωπο που θα βρει μπροστά του όταν βγει από το μαντείο. Πραγματικά βγαίνοντας συναντά ένα γέρο τυφλό και τον ακολουθεί. Ο τυφλός στην αρχή δε μιλά, αλλά στις επίμονες ερωτήσεις ομολογεί ότι είναι ο Πλούτος και ότι τον τύφλωσε ο Δίας, γιατί κάποτε τον φοβέρισε ότι θα πηγαίνει μόνο στους τίμιους και ηθικούς ανθρώπους. Ο Χρεμύλος ρωτάει τον τυφλό σε περίπτωση που θα ξανάβρισκε το φως του, αν θα πήγαινε μόνο στους τίμιους. Ο Πλούτος λέγει ναι.

Τότε, παρά τους φόβους του, τον καταφέρνει να τον πάρει σπίτι του για να τον φροντίσει.



Πλούτος, Φεστιβάλ Αθηνών, 1957, σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν και κοστούμια Γιάννη Μόραλη.

(Από το βιβλίο Κοντογιώργη Αναστασία,
Η σκηνογραφία του Ελληνικού θεάτρου, 1930-1960,
Studio University Press, 2000, Θεσσαλονίκη)

Στέλνει το δούλο του και φωνάζει και τους άλλους γεωργούς για να πλουτίσουν και αυτοί. Τότε έρχεται η Πενία και με διάφορα επιχειρήματα επιτίθεται κατά του Χρεμύλου που θέλει να γιατρέψει τον Πλούτο. Η φτώχεια αναγκάζει τους ανθρώπους να δουλεύουν και να προκόβουν και αν όλοι γίνουν πλούσιοι,

τότε ποιος θα δουλεύει; Ένας δίκαιος κατόπιν παρουσιάζεται για να αφιερώσει στον Πλούτο το παλιό ρούχο του και τα παπούτσια του, καθώς και ένας συκοφάντης που φοβερίζει ότι θα τους καταγγείλει όλους γιατί καταλύουν τη Δημοκρατία. Τέλος, έρχεται ο Ερμής και ο ιερέας του Δία και ζητούν δουλειά. Ο Χρεμύλος δηλώνει ότι θα επαναφέρει τον Πλούτο εκεί όπου ήταν ανέκαθεν, στον Παρθενώνα. Όλοι μαζί, τέλος, με δάδες αναμμένες οδηγούν τον Πλούτο στην Ακρόπολη.

6.2.3. Το έργο του

Ο Αριστοφάνης έζησε την περίοδο του Πελοποννησιακού πολέμου (431-404 π.Χ.) και της παρακμής που ακολούθησε ύστερα από αυτόν, όταν η Αθήνα έπεσε κάτω από τα χτυπήματα της Σπάρτης ενώ βρισκόταν στην κορυφή της ακμής της, εποχή που μπήκαν τα θεμέλια της ρεαλιστικής προσπέλασης του αντικειμενικού κόσμου και μιας ανθρωποκεντρικής οργάνωσης της πολιτείας και της κοινωνίας.

Την εποχή του Αριστοφάνη η πόλη κι ο άνθρωπος ήταν κυρίαρχοι, με πρωτομάστορες τους σοφιστές, τους στοχαστές και τους μεγάλους τεχνίτες του λόγου και της πράξης. Όμως, πολύ πριν από αυτόν τον πόλεμο, φάνηκαν οι οξύτερες αντιθέσεις που είχαν δημιουργήσει οι εσωτερικοί και εξωτερικοί παράγοντες.

Η οικονομία ως βασικό εργαλείο της είχε το δούλο, που εκτόπισε από την παραγωγή τον ελεύθερο εργάτη. Η αφθονία των φτηνών εργατικών χεριών οδήγησε στον κορεσμό των αγορών, στις οποίες κυριαρχούσε η Αθήνα, και έτσι έπρεπε να βρει καινούργιες. Η ανατολική Μεσόγειος και ιδιαίτερα η Μεγάλη Ελλάδα ήταν ο καινούργιος χώρος. Εκεί όμως εμπορεύονταν οι Πελοποννήσιοι και πιο πολύ οι Κορίνθιοι, σύμμαχοι της Σπάρτης. Στο ανταγωνιστικό αυτό κλίμα οι γαιοκτήμονες και οι γεωργοί κάθε άλλο παρά τον πόλεμο ήθελαν, γιατί πρώτοι αυτοί ήταν τα τραγικά θύματά του, όταν ο εχθρικός στρατός έμπαινε στη χώρα τους.

Ένας απ' αυτούς ήταν και ο Αριστοφάνης που μέστωσε και αντρώθηκε μες στο φοβερό κλίμα του πολέμου που ξέσπασε το 431 π.Χ. και κράτησε με μια διακοπή – εμπόλεμη ειρήνη– 27 ολόκληρα χρόνια.

Η κοινωνική του θέση καθόριζε και τις ιδέες του. Ήταν κτηματίας και η τάξη του ανήκε στους φανατικούς ειρηνόφιλους και στους συντηρητικούς μαζί. Θεωρούσε σαν ιδανικό του την Αθήνα του Αριστείδη και αγωνιζόταν να ξαναφέρει πίσω τα πρώτα εκείνα δοξασμένα χρόνια μετά τα Μηδικά, τότε που κυβερνούσαν ακόμη οι ολιγαρχικοί. Δεν κατάλαβε, βέβαια, ότι εκείνα τα χρόνια ήταν η απαρχή της μεγάλης ανόδου της Αθήνας, με τη στροφή της προς τη θάλασσα και το εμπόριο, που είχε αποτέλεσμα τη θεμελίωση της δημοκρατίας με τις πολιτικές μεταβολές που έγιναν από τον Εφιάλτη και τον Περικλή. Από τότε, η Αθήνα είδε να περνούν από τα θεάτρά της οι μεγάλοι δάσκαλοι της τραγωδίας, άκουσε τους φιλοσόφους και τους σοφιστές να διδάσκουν τις νέες ιδέες, θαύμασε τους τεχνίτες της όταν δημιουργούσαν τα μνημειακά έργα και έβλεπε ανθρώπους να έρχονται απ' τα πέρατα του Ελληνισμού. Τότε ήταν που η αγωγή πήρε άλλους δρόμους, δημοκρατικούς, τα ήθη ημέρεψαν και έγιναν ελευθερότερα, η κοινωνική πολιτική πιο ανθρώπινη.

Μετά τον πόλεμο, ο καθένας βλέπει τις αιτίες από τη δική του σκοπιά. Ο συντηρητικός και φιλειρηνιστής Αριστοφάνης εύρισκε πως το παρελθόν ήταν θαυμάσιο, πως η παλιά αγωγή, τα ήθη και η πολιτεία της εποχής εκείνης άξιζαν κάθε έπαινο. Τώρα οι άνθρωποι έχασαν τον προσανατολισμό τους. Οι νέοι τρέχουν στους σοφιστές να μάθουν τα πράγματα εκείνα που τους διαφθείρουν. Τα αυστηρά αρχαία ήθη αντικαταστάθηκαν από αισχρούς νεωτερισμούς, αλόγιστη πολυτέλεια και επίδειξη. Η πολιτεία παραδόθηκε στα χέρια ανάξιων πολιτικών (δημαγωγών), ενώ ο λαός, σαν ένας ξεμωραμένος γέρος, έγινε έρμαιό τους.

Αυτή ήταν η δημοκρατία της Αθήνας, όπως την έβλεπε ο Αριστοφάνης και οι ομοϊδέατες του ολιγαρχικοί. Αντίπαλοί τους ήταν οι εμποροβιοτέχνες, η πρωτοπορία της οικονομικής και πολιτικής ζωής. Στόχος έγιναν οι δημαγωγοί κι οι σοφιστές, οι πολιτικοί δηλαδή και πνευματικοί ηγέτες της δημοκρατίας. Στους δεύτερους περιλάμβανε το Σωκράτη και τον Ευριπίδη.

Οι κωμωδίες του Αριστοφάνη χρησιμοποιούν την ελευθερία – σχεδόν χωρίς όρια – που είχε δημιουργηθεί ανεμπόδιστα μέσα σε μια κατάσταση οργιαστικής ευφορίας, που δύσκολα βρίσκουμε σ' άλλες εποχές. Τα φτερά των στίχων του ακούγονται πάνω απ' τους αιώνες σαν ένας καθαρτήριος παιάνας, γιατί πάντα προσπάθησε να κάνει καλύτερους τους ανθρώπους. Μέσα στο πέραςμα των αιώνων διαπιστώνει ακόμα κανείς την καταπληκτική ικανότητα του ποιητή να παρουσιάζει τους πιο ζωτικούς και σημαντικούς τομείς της πολιτικής, της πολιτιστικής και της κοινωνικής δραστηριότητας της εποχής του.

Η σκέψη που πρέπει πάντα να μας οδηγεί είναι πως ο άνθρωπος του Αριστοφάνη είναι ζωντανός άνθρωπος και γι' αυτό είναι σύγχρονός μας. Ζει σε κάποιον δρόμο κοντά στο σπίτι μας, πίνει το κρασί του σε μια ταβέρνα κάτω από την Ακρόπολη, κουβεντιάζει πολιτικά στα καφενεία, θορυβεί στη Βουλή, τσακώνεται στα δικαστήρια, βασανίζεται από τη γυναίκα του, απογοητεύεται από τα μυαλά του γιου του, πειράζει στα κρυφά τη δούλα του, διασκεδάζει με τα χοντρά αστεία των επιθεωρήσεων και γελάει δυνατά με τους μεγαλόστομους και τους σοβαροφανείς του κόσμου τούτου. Αυτός είναι ο homo aristophanicus. Αυτοί είμαστε εμείς.

Αλέξης Σολομός, *Ο ζωντανός Αριστοφάνης*

6.3. ΜΕΝΑΝΔΡΟΣ

Αρχαίος Έλληνας συγγραφέας κωμωδιών, ο κορυφαίος της νέας αττικής κωμωδίας.

Μένανδρε και ζωή! Ποιος από τους δυο σας μιμήθηκε τον άλλον;

(Ω, Μένανδρε και βίε, πότερος αρ' ημών πότερον απεμιμήσατο;)

Αριστοφάνης ο Βυζάντιος

6.3.1. Η ζωή του

Γεννήθηκε στην Κηφισιά το 342 π.Χ. Θείο του είχε το διάσημο κωμωδιογράφο Άλεξι, που του στάθηκε πολύτιμος δάσκαλος στα πρώτα του βήματα. Καταγόμενος από πλούσια οικογένεια, ο Μένανδρος έζησε με πολυτέλεια και με ηδονές σύμφωνα με τις θεωρίες του Επίκουρου.

Στα είκοσι χρόνια του κάνει την εμφάνισή του στο θέατρο με την **Οργή**. Σ' όλη του τη ζωή έγραψε 108 έργα μα μόνο οχτώ φορές βραβεύτηκε, παρόλο που ήταν ο αγαπημένος των κριτικών. Η φήμη του έφτασε ως την Αίγυπτο κι ο Πτολεμαίος ο Σωτήρ του έστειλε το πιο ωραίο του καράβι για να τον φέρει στην αυλή του, αλλά ο Μένανδρος αρνήθηκε ν' αφήσει τις ηδονές και την Αθήνα. Πνίγηκε ενώ κολυμπούσε στη θάλασσα το 292 π.Χ.

Ο Μένανδρος έζησε στην εποχή που άρχιζε η παρακμή της Αθήνας με τα χαλαρωμένα ήθη, τα εγωιστικά πάθη και το κυνήγι της ηδονής. Το έργο του, λοιπόν, αυτή την εποχή αντιπροσωπεύει και καθρεφτίζει. Οι Οιδίποδες, οι Ιππόλυτοι και οι Αντιγόνες δίνουν πια τη θέση τους στα δάκρυα των απογοητευμένων εραστών, των πεινασμένων δούλων, των εταίρων και των μαγεύρων. Οι θεοί και οι ήρωες εξαφανίζονται και κάνουν την εμφάνισή τους κουτοπόνηροι δούλοι, επιπόλαιοι και τσιγκούνηδες γέροι και κυριαρχεί παντού ο έρωτας.

Θεωρήθηκε στην αρχαιότητα ο σημαντικότερος κωμικός ποιητής και ο πρώτος ρεαλιστής συγγραφέας. Για πρώτη φορά δημιουργείται θέατρο χαρακτήρων και τύπων. Παίρνει θέματα από την καθημερινότητα με κύριο άξονα το γάμο και το χρήμα. Κωμικοί του μοχλοί είναι η μεταμπίεση, η εξαπάτηση, οι υποψίες, ο συντηρητισμός απέναντι στην νεωτερικότητα κτλ.



Ψηφιδωτό από το χαμένο έργο του Μενάνδρου **Συναριστώσαι**, γύρω στο 100 π.Χ. (από το βιβλίο Pickard- Cambridge, *Theatre of Dionysus*, Oxford, 1946)

6.3.2. Το έργο του

Από τις 108 κωμωδίες του σώθηκαν ελάχιστες κι αυτές όχι πλήρεις. Γνωρίζουμε τους τίτλους μόνο 96 έργων του και ορισμένα αποσπάσματα. Πλήρης σχεδόν είναι μόνο ο **Δύσκολος** και κατά μεγάλο ποσοστό η **Σαμία**, οι **Επιτρέποντες** και η **Ασπίς**. Τις υποθέσεις των περισσότερων έργων του γνωρίζουμε από τους Λατίνους Τερέντιο και Πλαύτο, που τον είχαν διασκευάσει στις δικές τους κωμωδίες ή τον είχαν ουσιαστικά απλώς μεταφράσει.

Τα θέματα των έργων του –χαρακτηριστικά της νέας κωμωδίας και αργότερα της λατινικής– είναι:

- Διάφοροι τύποι και χαρακτήρες, που είναι δημιουργήματα της εποχής των διαδόχων του Μεγάλου Αλεξάνδρου: ραδιούργοι ή ανταγωνιστικοί. Μαζί τους τυχοδιώκτες, παράσιτα, εταίρες, πονηροί δούλοι, φιλάργυροι γέροντες, αλαζόνες και καυχησιάρηδες νεόπλουτοι, βιασμένες παρθένες, έκθετα βρέφη, κλεμμένες κόρες, ερωτευμένοι νέοι που ο άτυχος ή μετ’ εμποδίων έρωτάς τους αποτελεί τη ραχοκοκαλιά της πλοκής, απάτριδες μισθοφόροι που έχουν αντικαταστήσει τους γενναίους πολεμιστές του παρελθόντος.
- Αθεΐα, δεισιδαιμονία, παράδοξες ανατροπές της μοίρας, μηχανορραφίες πονηρών δούλων.
- Οι απολαύσεις των ηδονών που εξαντλούσαν ένα μεγάλο μέρος των καθημερινών δραστηριοτήτων των ανθρώπων της εποχής αυτής.

Χωρίς μυθικά ή φανταστικά στοιχεία, αυτή η κωμωδία αποτέλεσε με το ρεαλιστικό της ρυθμό σε παραλλαγές τη γέφυρα ανάμεσα στην αρχαία και τη σύγχρονη ευρωπαϊκή κωμωδία που, αντί να διδάσκει πολιτικά, αρχίζει πια να απευθύνεται και να σωφρονίζει τον καθένα ξεχωριστά.

6.4. Η ΛΑΤΙΝΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ

Οι σημαντικότεροι συγγραφείς είναι:

6.4.1. Πλαύτος (254-184 π.Χ)

- Θεωρείται ο πατέρας της λατινικής κωμωδίας.
- Τα έργα του είναι διασκευές ή παραλλαγές έργων της νέας αττικής κωμωδίας (κυρίως του Μενάνδρου, του Φιλήμονα, του Δίφιλου) με στοιχεία της ντόπιας λαϊκής φάρσας.
- Στον πρόλογο των έργων του δηλώνει ανοιχτά τα πρότυπά του. Παρουσιάζουν πάγια χαρακτηριστικά: στερεότυπους κωμικούς τύπους, παρόμοιες υποθέσεις με κίνητρο τον έρωτα και το χρήμα, απροσδόκητο τέλος, μεταμφιέσεις και εξαπάτηση.
- Έχουν διασωθεί 20 έργα του: **Στοιχειωμένο σπίτι, Αμφιτρύων, Μένεχμοι, Αιγμάλωτοι, Γαΐδουροκωμωδία**, κτλ.

6.4.2. Τερέντιος (195-159 π.Χ.)

- Νεότερος του Πλαύτου, υπήρξε λιγότερο φαρσικός και περισσότερο ηθικολόγος.
- Στην εποχή του τα έργα του δεν ικανοποιούσαν το λαϊκό κοινό, συνέχισαν να διαβάζονται και στα συντηρητικά χρόνια του χριστιανισμού.
- Πρότυπό του στάθηκε ο Μένανδρος.
- Σώζονται 6 κωμωδίες του: **Αδελφοί, Η κόρη της Άνδρου, Πεθερά, Φόρμιο, Ευνούχος, Αυτοτιμωρούμενος**.

ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ 6

- Ο εκπαιδευτής ζητάει από την ομάδα να κάτσει στον κύκλο και καλεί δύο εθελοντές να σταθούν στο κέντρο. Σκοπός των δύο εθελοντών είναι να αναπτύξουν διάλογο σε σχέση με το θέμα που θα τους δώσει ο εκπαιδευτής, χρησιμοποιώντας ως εκφραστικό μέσο μόνο την ερώτηση, δηλαδή ο καθένας θα απαντάει στην ερώτηση του άλλου με μια άλλη ερώτηση. Για παράδειγμα, αν υποθέσουμε ότι το θέμα που θέτει ο εκπαιδευτής είναι μια «έκθεση αυτοκινήτων» και ότι ο ένας ρόλος είναι ο πωλητής αυτοκινήτων και ο άλλος ο ενδιαφερόμενος αγοραστής, η συζήτηση θα μπορούσε να ξεκινήσει ως εξής:
 - Καλημέρα σας, πουλάτε αυτοκίνητα;
 - Βλέπετε κάτι άλλο εδώ μέσα που δεν το βλέπω εγώ;
 - Όχι έχετε δίκιο, θα μπορούσατε όμως να μου δώσετε κάποιες πληροφορίες σχετικά μ' ένα αυτοκίνητο που μ' ενδιαφέρει;
 - Αλίμονο, αυτή είναι η δουλειά μου θα μπορούσα να κάνω και αλλιώς;κ.ο.κ. Η άσκηση συνεχίζεται ελεύθερα. Σκοπός της άσκησης είναι να αρχίσουν να δημιουργούνται χαρακτήρες μέσα από τον αυτοσχεδιασμό και τους περιορισμούς που ο ίδιος ο λόγος δημιουργεί.
- Ο εκπαιδευτής χωρίζει την τάξη σε ομάδες των τριών και η κάθε ομάδα σκέφτεται και φτιάχνει μια ιστορία. Σκοπός είναι η κάθε ομάδα να παρουσιάσει την ιστορία της στους υπόλοιπους, χρησιμοποιώντας αλαμπουρνέζικα και όχι κανονική γλώσσα. Στόχος είναι οι θεατές να καταλάβουν από την έκφραση της ομάδας το θέμα της ιστορίας και ας μην καταλαβαίνουν τη γλώσσα που χρησιμοποιεί. Αν θέλει ο εκπαιδευτής, για να γίνει καλύτερη σύγκριση και για να παρατηρήσουν οι εκπαιδευόμενοι τις διαφορές με τη χρήση κανονικής γλώσσας και αλαμπουρνέζικης, μπορεί να ζητήσει από την ομάδα να ξαναδείξει τον αυτοσχεδιασμό, χρησιμοποιώντας αυτή τη φορά την κανονική τους γλώσσα. Συζήτηση στην τάξη για τις αλλαγές στην έκφραση του σώματος, των προσώπων αλλά και της εκφοράς του λόγου, που πιθανόν διαπιστώνονται.
- Ο εκπαιδευτής ζητάει από την ομάδα να περπατήσει στον κύκλο και να παρατηρήσει ο καθένας το περπάτημά του, δηλαδή να παρατηρήσει πώς ακριβώς πατάει το πέλμα του στο έδαφος σε κάθε βήμα, αν κουνάει κάποιο μέλος του σώματός του κατά τη διάρκεια του περπατήματος (χέρια, κεφάλι, ώμους, λεκάνη κ.ο.κ). Στη συνέχεια χωρίζει την ομάδα σε άνδρες και γυναίκες και καλεί τους άνδρες να μιμηθούν το περπάτημα των γυναικών και αντίστροφα οι γυναίκες των ανδρών. Έπειτα φωνάζει τις γυναίκες να περπατήσουν στο χώρο ενώ οι άνδρες πρέπει να παρατηρήσουν το περπάτημά τους (και οι γυναίκες να παρατηρήσουν το ανδρικό περπάτημα). Συζήτηση για το κατά πόσο η ιδέα που μερικές φορές έχουμε σε σχέση με την κίνηση μιας κατηγορίας ανθρώπων ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα ή ο τρόπος που την μιμούμαστε μερικές φορές μπορεί να γίνει υπερβολικός.

- Ο εκπαιδευτής ζητάει από τους εκπαιδευόμενους να γράψουν σ' ένα χαρτί το αγαπημένο τους ζώο και δίπλα να καταγράψουν τα βασικά χαρακτηριστικά του. Δηλαδή, τη φυσιολογία του ζώου, το χρώμα του, τον τρόπο που κινείται, τι τρώει, πώς αντιδράει σε διάφορες καταστάσεις κ.ο.κ. Στη συνέχεια συγκεντρώνει όλα τα χαρτιά και ζητάει από την ομάδα να κινηθεί στον κύκλο. Έχοντας τη λίστα με τα ζώα που οι ίδιοι έχουν αναφέρει, ζητάει σε κάθε χτύπημα των χεριών του να μεταμορφώνονται στο ζώο που αναφέρει. Κάθε χτύπημα αντιστοιχεί και σε μια αλλαγή μίμησης ζώου από την ομάδα. Όλοι στην ομάδα μιμούνται το ίδιο ζώο. Όσο περνάει η ώρα, ο εκπαιδευτής αυξάνει το ρυθμό των αλλαγών, ώστε να καταφέρουν οι εκπαιδευόμενοι να μεταβαίνουν όσο το δυνατό πιο σύντομα και καθαρά από τη μια αλλαγή στην άλλη. Στο τέλος της άσκησης, ο εκπαιδευτής διαβάζει στην ομάδα όλα τα χαρτιά με τα στοιχεία και γίνεται συζήτηση σε σχέση με την εμπειρία της κίνησης, καθώς και με το αν κατάφεραν στην κίνηση και στη μίμησή τους να υιοθετήσουν στοιχεία από τα ζώα που είχαν καταγράψει προηγουμένως, και αν ναι με ποιο τρόπο.

7. ΑΠΟ ΤΗ ΡΩΜΗ ΣΤΟ ΛΟΝΔΙΝΟ ΟΙ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΜΕΣΑΙΩΝΑΣ ΚΑΙ ΠΡΩΙΜΗ ΙΤΑΛΙΚΗ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ

7.1. ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Ο Μεσαίωνας θεωρείται η εποχή της ευρωπαϊκής ιστορίας κατά την οποία το θέατρο ακρωτηριάζεται από την καθολική όσο και από την ορθόδοξη εκκλησία. Παραδόξως, όμως, είναι και η εποχή όπου το θέατρο επαναπροσδιορίζει και καλλιεργεί τις βάσεις του για τη δημιουργία στην περίοδο της αναγέννησης του νεότερου θεάτρου. Η εξέλιξη του θεάτρου κατά το Μεσαίωνα εμφανίζεται με διάφορες εκφάνσεις:

- **Ελεγειακή κωμωδία:** Η αφομοίωση της αρχαίας τραγωδίας δια μέσου των τραγωδιών του χριστιανού Λατίνου συγγραφέα Τερέντιου, που ήταν πρότυπο των συγγραφέων του Μεσαίωνα. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της μοναχής Χροσβίτα φον Γκεντερσχάιμ, που το 10ο αιώνα κατά μίμηση των θεμάτων του Τερέντιου, γράφει διαλογικά έργα μάλλον για απαγγελία και όχι για παράσταση, με στόχο τόσο τον ηθικοπλαστικό διδακτισμό όσο και την εκμάθηση λατινικών στις νεαρές μοναχές.
- **Λειτουργικά δράματα:** Η χριστιανική λειτουργία αποκτά διάφορα δραματοποιημένα επεισόδια ως μέσα εκλαΐκευσης της λειτουργίας. Η εμφάνιση έργων σε διαλογική μορφή, με θέματα από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη που παίζονταν στις εκκλησίες από τους ιερείς. Χαρακτηριστικές είναι οι δραματοποιημένες εκδοχές σε διάφορα μέρη, στην Ευρώπη ήδη από το 10ο αιώνα, της επίσκεψης των γυναικών στον τάφο του Χριστού και της συνάντησής τους με τον Άγγελο (*visitatio*). Αυτές οι ιερατικές παραστάσεις ακολουθούν γραμμική δομή, χαρακτηρίζονται από υψηλό συμβολισμό, εκτελούνται στο χώρο της εκκλησίας στα λατινικά με ιεροτελεστικές χειρονομίες, ψαλμούς και ιερατική αμφίεση. Στη δεξιά πλευρά του ιερέα, όταν ήταν στραμμένος προς το εκκλησίασμα, βρισκόταν ο παράδεισος και στην αριστερή η κόλαση.



Απεικονίσεις μεσαιωνικών θεαμάτων (γύρω στο 1340 μ.Χ.)
(Hartnoll Phyllis, *The theatre*, UK, Thames and Hudson, 1985).

- **Μυστήρια:** Αργότερα βγαίνουν από το χώρο της εκκλησίας στο προαύλιο της εκκλησίας, στους δρόμους και στην πλατεία του χωριού, σε κέρα για να μετακινούνται μέσα στους δρόμους, ακολουθούν τις ομιλούσες γλώσσες, διέπονται από μια κοσμική, ρεαλιστική αισθητική, εκτείνονται σε χρόνο 2-3 ημερών και αποτελούν σταδιακά τον κύκλο των Παθών του Χριστού. Σε αυτά τα θεάματα ερμηνευτές είναι οι απλοί άνθρωποι, και οι ρόλοι που παίζουν συνήθως σχετίζονται με το επάγγελμά τους. Η συντεχνία των μαστόρων φτιάχνει την κιβωτό, οι χρυσοχόοι θα κάνουν τους Μάγους με τα δώρα, οι νεκροθάφτες την Αποκαθήλωση και την Ταφή κ.ο.κ. Για τους τέσσερις αιώνες που ακολούθησαν αυτά τα θεάματα αποτέλεσαν την κύρια θεατρική έκφραση του μεσαιωνικού κόσμου. Στις διάφορες χώρες που αναπτύχθηκαν αυτού του είδους τα πολυμετωπικά θεάματα (αξιοποιώντας την εικονογραφία του εκκλησιαστικού διάκοσμου) πήραν ιδιαίτερα ονόματα, σε μία άναρχη χρονική συνέχεια από τη μία στην άλλη χώρα, μιας και το παραθεατρικό αυτό είδος αναπτύχθηκε τυχαία και δομικά και όχι συνειδητά και ιστορικά.
- **Ηθολογίες, φάρσες και θαύματα:** Διάδοχοι των θρησκευτικών θεαμάτων στον όψιμο Μεσαίωνα. Με θέματα κυρίως γύρω από τη διαμάχη του καλού και του κακού για τη διεκδίκηση της ανθρώπινης ψυχής, όπου στη σκηνή παρουσιάζονται σαν προσωποποιημένες αφηρημένες έννοιες, αρετές και ελαττώματα. Χαρακτηριστική ηθολογία είναι το αγγλικό έργο **Everyman** (Ο καθένας) που παρουσιάζει τη ανθρώπινη πορεία προς το θάνατο και την προσπάθειά του να βρει συμπαραστάτες.
- **Ο Μίμος / Το μιμοθέατρο:** θεατρικό είδος που ξεκινάει από τα αρχαία χρόνια και αντρώνεται στα χρόνια της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, επιζεί στα κοσμικά θεάματα τόσο στο Βυζάντιο όσο και στη χριστιανική Δύση τα χρόνια του Μεσαίωνα. Το θέαμα αυτό, που παιζόταν στους δρόμους και σατίριζε ποικιλοτρόπως την πολιτική και θρησκευτική ζωή, θεωρήθηκε ασεβές, ενώ οι μίμοι και οι μιμάδες (όπως ήταν και η αυτοκράτειρα του Βυζαντίου Θεοδώρα), πορνοβοσκοί και πόρνες. Ενίοτε υποστηρίχθηκαν από την πολιτική ηγεσία. Στη Δύση οι μίμοι απορροφήθηκαν από τις χριστιανικές... διασκεδάσεις, ενώ πολλές φορές τους συναντάμε ενσωματωμένους μέσα στα θρησκευτικά μυστήρια, παίζοντας ταπεινούς πληβείους και διαβόλους. Η τεχνική τους κατάρτιση, οι ποιότητες τους δεξιότητες και οι οικονομικές τους απολαβές από τις δημόσιες εμφανίσεις τους συντήρησαν την επαγγελματική υφή του θεατρικού «ερμηνευτή» επαναπροσδιορίζοντας, έστω και μετά από αιώνες, τον επαγγελματικό χαρακτήρα του θεάτρου.



Μεσαιωνικοί μίμοι σε παράσταση έργου του Ρωμαίου κωμικού συγγραφέα Τερεντίου. Γαλλική μικρογραφία του 15ου αι. (Παρίσι, Μουσείο του Οπλοστασίου)

BYZANTINO ΘΕΑΤΡΟ 4ος - 15ος αιώνας

Η χριστιανική διδασκαλία δεν ήταν δυνατό να συμβιβαστεί με το εθνικό πνεύμα της αρχαίας φιλολογίας. Πάμπολλες ήταν οι επιθέσεις της χριστιανικής θρησκείας για οτιδήποτε σχετίζεται με την «ειδωλολατρική» αρχαιότητα, ξεκινώντας με τους αφορισμούς του Τερτυλιανού το 2ο μ.Χ. αιώνα και με κορύφωση από το Χρυσόστομο, με το γνωστό «Ερρέτω η σκηνή! Μακάριοι οι αγνοούντες το θέατρον βάρβαροι», ως τη Β΄ Οικουμενική Σύνοδο και το Θεοδοσιανό Κώδικα του 438 μ.Χ., που απαγορεύει σε έναν ηθοποιό να είναι χριστιανός. Μόνο έργα προσκολλημένα στο γράμμα του Ευαγγελίου είναι αποδεκτά με το πέρασμα των χρόνων,



Η Θεοδώρα Αυτοκράτειρα του Βυζαντίου, γνωστή στα νιάτα της μιμάδα (Άγιος Βιτάλιος, Ραβέννα, 548μ.Χ.).

όπως διασκευές ευαγγελικών περικοπών από τη ζωή του Χριστού, όπου κατά κανόνα χρησιμοποιείται ο αυθεντικός διάλογος. Φωτεινή εξαίρεση **Ο Χριστός Πάσχων**, έργο άγνωστου ποιητή. Ο ελληνισμός της Τουρκοκρατίας συσπειρώνεται γύρω από την ορθόδοξη εκκλησία, που επιβιώνει μετά την πτώση του Βυζαντίου και κρατεί τη συνοχή των υπόδουλων. Οι ελπίδες για απελευθέρωση εναποτίθενται στο θείο και η λατρευτική ζωή δεν αφήνει πολλά περιθώρια για το κοσμικό πνεύμα και, κατ' επέκτασιν, για το θέατρο. Θεάματα υπάρχουν μόνο όσα προσφέρει η εκκλησία. Και αυτά είναι ό,τι κληρονόμησε η περίοδος από το Βυζάντιο, όπως η τελετή του Νιπτήρα, η αναπαράσταση του Μυστικού Δείπνου κ.ά.

7.2. Η ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΟΥΜΑΝΙΣΜΟΥ ΠΡΟΣ ΜΙΑ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ ΤΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

Η Αναγέννηση θα σημάνει τη δημιουργική έκρηξη όλων των τεχνών και ειδικότερα του θεάτρου. Ο 15ος αιώνας, εποχή του ουμανισμού, ανακαλύπτει (στις αρχές του 16ου αιώνα) και εξετάζει τους κλασικούς Έλληνες και Λατίνους συγγραφείς. Η παράλληλη επινόηση της τυπογραφίας, οι ανακαλύψεις των θαλασσοπόρων, η διασπορά της ελληνικής παιδείας μετά την πτώση του Βυζαντίου ανοίγουν στους συγγραφείς νέους ορίζοντες. Τα έργα που γράφονται είναι κυρίως τραγωδίες, κωμωδίες και ποιμενικά δράματα. Οι τραγωδοί της πρώιμης Αναγέννησης, που ξεκινάει στην Ιταλία, στην προσπάθεια εφαρμογής των αριστοτελικών θεωριών, επιβάλλουν στη δραματουργία αυστηρούς κανόνες, όπως η ενότητα τόπου και χρόνου, διαιρώντας τα ρητορικά σχήματα και αποδυναμώνουν τη δυνατότητα της εξέλιξης της τραγωδίας. Η περίοδος αυτή είναι μεταβατική, με έμφαση κυρίως στην υποδομή του θεάτρου (βλ. κεφ. Θεατρικά Κτίρια) και στην αναζήτηση μιας νεότερης θεματολογίας, και γι' αυτό έχει αφήσει σημαντικές δομές και παρά μεγάλα κείμενα, προτοιμάζοντας σε όλη την Ευρώπη το έδαφος για τη χρυσή εποχή του κλασικού θεάτρου.

7.2.1. Η *commedia erudita* - Η λόγια κωμωδία

Η λόγια αναγεννησιακή κωμωδία σχετίζεται με την επανανακάλυψη του αρχαίου δράματος στη Δύση. Προϊόν των λόγιων και αυλικών κύκλων, στο κοινό των οποίων και απευθυνόταν, σατίριζε το κοινωνικό προσωπείο της αυλής, των αστών και του κλήρου, αλλά με τρόπο συμβατικό, χωρίς να προτείνει νέες δραματουργικές δομές. Παιζόταν από ανδρικούς ερασιτεχνικούς θιάσους, συχνότερα ως σκηνική απαγγελία παρά ως σκηνικό αποτέλεσμα.

Η θεατρική αναγέννηση ξεκίνησε από την Ιταλία όταν ένας καρδινάλιος (Μπιμπιένα), ένας επικός ποιητής (Αριόστο) και ένας πολιτικός (Μακιαβέλι) γράφουν κωμωδίες σε απομίμηση του Πλάτου και του Τερέντιου, ενώ άλλοι, πιο σκυθρωποί, μιμούνται το Σενέκα.

Αλέξης Σολομός

Οι κωμωδίες του είδους:

- Βασίζονται σε υποθέσεις ίντριγκας με πανκυριαρχία του έρωτα.
- Τηρούν τους αριστοτελικούς κανόνες των τριών ενοτήτων (χρόνου - τόπου - δράσης).
- Χρησιμοποιούν τη βασική πλοκή της ρωμαϊκής κωμωδίας και τους τύπους της, οι οποίοι όμως αρχίζουν να εξελίσσονται και να προσαρμόζονται στην αναγεννησιακή εποχή, την κοινωνία της οποίας προσπαθούν σχηματικά να αποδώσουν.
- Ακολουθούν τις δραματικές τεχνικές του κατ' ιδίαν (ο ηθοποιός μιλάει στον εαυτό του για να πληροφορήσει έμμεσα τους θεατές για τα σκηνικά μελλούμενα), του κρυφακούσματος, του μονολόγου (πληροφοριακός ή στοχαστικός).
- Χώρος δράσης είναι η κλασική μονοτοπική αναγεννησιακή σκηνή, όπου επικρατεί ο λόγος αντί της υποκριτικής και της σκηνικής κίνησης.
- Γνωστότερο έργο της εποχής είναι η κωμωδία **Μανδραγόρας** (1513) του πολιτικού Ν. Μακιαβέλι. Έργα που ξεχωρίζουν για την επιρροή που άσκησαν στην εξέλιξη της δραματουργίας είναι:
 - Τραγωδίες: **Βασιλιάς Τορρισμόνδος** του Τ. Τάσσο, **Σοφονίσμπη** του Τρισσίνο, **Ροσμούνδη** του Ρουτσελάι, **Ορμπέκε** του Τζιράλντι ή Σίνθιο.
 - Κωμωδίες και ποιμενικά δράματα: **Ο πιστός βοσκός** του Γκουαρίνι, **Αμύντας** του Τ. Τάσσο, **Καλάντρια** του Μπιμπιένα, **Οι υποτιθέμενοι** του Αριόστο καθώς και κάποιες ηθογραφικές φάρσες των Αρετίνο, Μπεόλκο και Ρουζάντε.
- Τα έργα αυτά, χωρίς να έχουν αναβιώσει ιδιαίτερα στις μέρες μας λόγω της περιορισμένης τους θεατρικότητας, προετοίμασαν το έδαφος για τις επόμενες ένδοξες φάσεις της θεατρικής δημιουργίας: του ελισαβετιανού θεάτρου, του γαλλικού κλασικισμού, της ιταλικής όπερας, αλλά και της εμφάνισης του ελληνικού αναγεννησιακού θεάτρου που μιμήθηκε αυτές τις φόρμες.

7.2.2. Η commedia dell' arte

Στο θέατρο τέχνη δεν είναι πια το έργο του συγγραφέα (το οποίο, σε τελική ανάλυση, μπορεί πάντα να διασωθεί με κάποιον άλλο τρόπο) αλλά μια πράξη ζωής που συνειδητοποιείται στη σκηνή από στιγμή σε στιγμή, με τη σύμπραξη ενός κοινού που πρέπει να βρίσκει ευχαρίστηση σε αυτό που βλέπει.

Λουίτζι Πιραντέλλο

7.2.2.1. Τα χαρακτηριστικά του είδους

Θεατρικό είδος που εμφανίζεται στα μέσα του 16ου αιώνα στη Βενετία και ως το 18ο αιώνα έχει γίνει το δημοφιλέστερο είδος λαϊκού θεάτρου στην Ευρώπη.

Οι καταβολές της commedia dell' arte ανιχνεύονται σε είδη λαϊκού θεάτρου, όπως οι λατινικές ατελλανές φάρσες (Fabulae Atellanae) του 3ου π.Χ. αιώνα, το ρωμαϊκό και μεσαιωνικό μιμοθέατρο και η διαλεκτική κωμωδία της Βενετίας του 15ου αιώνα. Στη διάρκεια της εξέλιξης της, η ανοιχτή φόρμα της commedia υιοθέτησε, συνήθως με στόχο τη διακωμώδηση, στοιχεία από τη λόγια κωμωδία της εποχής (commedia erudite).

Οι θίασοι της commedia, με έμπειρους επαγγελματίες ηθοποιούς άντρες και γυναίκες, είχαν επικεφαλής τους ένα διευθυντή-ηθοποιό, ενώ στην ομάδα αυτή ανήκε, από κοινού, ένας αριθμός κοστουμιών, μερικά περιουσιακά στοιχεία και σκηνικά αντικείμενα, όταν αυτά χρειαζόνταν. Οι θίασοι παρουσίαζαν τα έργα τους σε κάθε προσφερόμενη περίπτωση, τα πρώτα χρόνια σε αυτοσχέδια πατάρια και αυλές, αργότερα μέσα σε κτίρια ακόμα και ιδιόκτητα. Στο τέλος τα καθαρά κέρδη μοιράζονταν ανάμεσά τους, αφού είχαν πληρωθεί οι δαπάνες.



Σκηνές από λαϊκό θέατρο της Αναγέννησης

... έχοντας την επιθυμία να ιδρύσουν έναν αδελφικό θίασο, κατέληξαν και αποφάσισαν ο συγκεκριμένος θίασος να διατηρήσει την αδελφική του αγάπη για πάντα, δίχως μίσση, μνησικακία και απογοητεύσεις μεταξύ των εταίρων, και να γίνονται τα πάντα με αγάπη, όπως συνηθίζεται μεταξύ των καλών και πιστών συντρόφων...

Απόσπασμα από το παλαιότερο τεκμήριο που διασώθηκε για την ίδρυση επαγγελματικού θιάσου με συμβολαιογραφική πράξη στην Πάδοβα, 1545

Μποζίζιο Πάολο, *Ιστορία του θεάτρου*

Από κοινού ανήκε στο θίασο και η έμπνευση της παράστασης κάθε φορά, μιας και χαρακτηριστικό της commedia ήταν ένα αυτοσχέδιο κείμενο, βασισμένο σε κάποιο σκελετό

δράσης, ένα σενάριο που κάνει συγκεκριμένες τις εισόδους και τις εξόδους, μια περιληπτική κατατόπιση για το τι γίνεται στη σκηνή αλλά χωρίς γραμμένο έργο. Οι ηθοποιοί είχαν στη διάθεσή τους μια σειρά οδηγιών που καρφίτωνονταν στις κουρτίνες των σκηνικών, και συγκέντρωναν στη μνήμη τους αποφθέγματα, σκέψεις, ερωτικές εξομολογήσεις, μομφές και υβρεολόγιο για κάθε περίπτωση, σε μια προετοιμασία σύμφωνη με το ύφος του τύπου που ενσάρκωναν. Στοιχείο που προσέδιδε στους ιδιαίτερους χαρακτήρες αναγνωρισισμότητα ήταν η χρήση στερεότυπων ενδυμασιών και μασκών, με ιδιαίτερα γνωρίσματα για την προσωπικότητα των υποδουμένων προσώπων.

Η μάσκα σωπαίνει όταν δε μιλάει το σώμα... Αν το κορμί ξέρει να μιλάει, η μάσκα τότε γίνεται ένα πολύ ισχυρότερο μέσο έκφρασης από ότι οι μύες του προσώπου.

Pierre Louis Ducharte

Παράλληλα πολλοί τύποι μίλαγαν σε διαφορετική διάλεκτο, προσδίδοντας έτσι γνώριμα φυλετικά, εθνικά και ιδεολογικά χαρακτηριστικά στους τύπους της commedia. Όλα αυτά τα στοιχεία, όχι στο ίδιο εύρος για όλους τους τύπους, άλλοτε περιόριζαν και άλλοτε διεύρυναν τη λεκτική επικοινωνία, τις χειρονομίες, ακόμα και τη χροιά της φωνής μέσα από τη μάσκα.

7.2.2.2. Οι τύποι της commedia dell' arte

Η σπουδαία τεχνική του αυτοσχεδιασμού ήταν το αποτέλεσμα της βαθιάς γνώσης της σκηνικής πράξης που έδινε στους θεατές την εντύπωση της φυσικότητας και του αυθορμητισμού, στοιχείων δηλαδή εκ διαμέτρου αντίθετων από την υποκριτική των ακαδημιών. Οι τεχνικές της υποκριτικής των κωμικών αυτών γίνονταν προσιτές μόνο ύστερα από τη μακρόχρονη εμπειρία, προερχόμενη από το ταλέντο και όχι από μία αδιάφορη καλλιτεχνική προετοιμασία. Ο αυτοσχεδιασμός μετάφραζε εμφανώς και παράδοξα την παράσταση με το φάντασμα ενός κωμικού κειμένου μέσω της έξυπνης πράξης, συνταιριάζοντας όλα τα διασκορπισμένα δομικά της στοιχεία.

Μποζίζιο Πάολο, *Ιστορία του θεάτρου*

Οι υπηρέτες-Zanni (υπηρέτες): οι κύριοι μοχλοί της υπόθεσης, πιο εύστροφοι από τα αφεντικά τους, καθορίζουν με τις μηχανογραφίες τους την εξέλιξη του δράματος. Οι Σουμπρέτες είναι οι υπηρέτριες των έργων, πεταχτές και τσαχπίνες ντάμες των Zanni.

Χαρακτηριστικοί τύποι υπηρετών είναι:

- **Ο Αρλεκίνος:** ένας υπηρέτης πονηρός, αναιδής, κυνικός, χωρατατζής, λαίμαργος, ψεύτης και κλέφτης συγκεντρώνει όλες τις αδυναμίες για τις οποίες η λαϊκή τάξη καμαρώνει. Κινητικός και χορευτής πάνω στη σκηνή, ο Αρλεκίνος είναι ο κύριος εκπρόσωπος της αυτοσχέδιας κωμωδίας. Τον αναγνωρίζουμε από τα σκόρπια μπαλώματα, αργότερα από τους μεταξωτούς ρόμβους πάνω στο εφαρμοστό του κοστούμι. Συχνά κρατάει ένα ραβδί που χρησιμοποιείται μαζί με ακροβατικά για να αλλάξει η σκηνή.

- **Ο Μπριγκέλας:** λιγότερο έξυπνος υπηρέτης από τον Αρλεκίνο, αλλά περισσότερο χωριάτης, ψεύτης, φλύαρος και αναίσθητος. Φοράει λευκό κοστούμι με πράσινες ρίγες.
- **Ο Πουλσινέλλα:** Ζωηρός και πλακατζής, λιγότερο έξυπνος και εκλεπτυσμένος, είναι συνήθως ο καπετάν φασαρίας της παρέας, με τσιριχτή φωνή και περπάτημα κοτόπουλου. Φοράει χωριάτικα ρούχα, μια φαρδιά άσπρη μπλούζα και παντελόνι με ζωνάρι στη μέση.
- **Ο Πιερρότος:** συμπαθέστερος, τιμιότερος και αθώοτερος από τους προηγούμενους, με ακροβατικές ικανότητες, ο τύπος αυτός εξελίχτηκε αργότερα στη γνωστή ρομαντική φιγούρα που κάθεται πάνω στο μισοφέγγαρο. Ντύνεται στα λευκά και το πρόσωπό του είναι και αυτό βαμμένο άσπρο.
- **Ο Σκαραμούτσια:** ιντριγκαδόρος υπηρέτης, ντυμένος στα μαύρα, φίλος του Πουλσινέλα.
- **Η Κολομπίνα:** εύθυμη, ζωηρή και πονηρή οικιακή υπηρέτρια, με ρόλο συνήθως μεσάζοντα-αγγελιοφόρου ανάμεσα στα ερωτευμένα ζευγάρια. Δε φοράει ιδιαίτερο κοστούμι ή μάσκα.

Πολλές από τις δράσεις των υπηρετών ήταν βασισμένες σε κινησιολογικό κώδικα, τα Lazzi, που πραγματοποιούνταν είτε σε στιγμές που έπρεπε να γεμίσει ο δραματικός χρόνος είτε σε επαναλήψεις ενός πετυχημένου αστείου ενός τύπου προς τέρψη του κοινού. Οι κωμικές αυτές παρενθέσεις είχαν εξαιρετική σημασία για την επιτυχία μιας παράστασης.

Οι άλλοι ρόλοι

- **Ο Πανταλόνε:** άλλοτε πλούσιος έμπορος και άλλοτε φτωχός φιλοχρήματος, παίζει συνήθως τον αυστηρό πατέρα ή τον απατημένο σύζυγο μιας νεαρής κοπέλας. Είναι πικρόχολος, γκρινιάρης, ζηλιάρης και, συνήθως, γύρω από αυτόν πλέκεται η υπόθεση εξαπάτησης και κοροϊδίας. Χαρακτηριστική είναι η κόκκινη φορεσιά του, ο προκλητικός φαλλός, η μεγάλη μύτη με καμπούρα, το κωμικά πεταχτό του γένη.
- **Ο Ντοττόρε:** ο λόγιος χαρακτήρας της κομέντια, άλλοτε γιατρός άλλοτε πανεπιστημιακός, δικηγόρος, φιλόσοφος. Πολυδιαβασμένος και σχολαστικός, είναι συχνά εκτός θέματος με τα λατινικά συνήθως αποφθέγματά του και τις αποστειρωμένες διαλέξεις του, ωστόσο πάντα εμπλέκεται στις ερωτοδουλειές των άλλων. Ντύνεται στα μαύρα, έχει ροδοκόκκινα μάγουλα και ένα κοντό γενάκι.
- **Ο Καπιτάνο:** Ο φανφαρόνος ήρωας της κομέντια. Ισπανός μισθοφόρος πολεμιστής, ψευτοπαλικαράς, υπερβολικός, υπερφίαλος για ψεύτικα κατορθώματα που καταλήγει να τις τρώει παρά να τις ρίχνει όπως υποστηρίζει. Συνήθως φοράει μια μεγαλοπρεπή ριγέ στολή όπου επικρατεί το κίτρινο, και κρατάει ένα τεράστιο σπαθί.
- **Οι ερωτευμένοι:** οι πιο χλιαροί τύποι της κωμωδίας και οι πιο αδιάφοροι, προβάλλουν περισσότερο τις φιλολογικές ανησυχίες των ρομαντικών διαλόγων παρά βοηθούν στη δράση. Είναι τρομερά ερωτευμένοι σε βαθμό κωμικό, ντυμένοι με την τελευταία λέξη της μόδας.



Παράσταση περιοδεύοντος θιάσου όνιμης εποχής Commedia Italiana, εξέλιξης της commedia dell'arte.

7.2.3. Παραθεατρικά είδη της Αναγέννησης

Πολλές ήταν οι εκδηλώσεις σε σημαντικά γεγονότα της δημόσιας και της ιδιωτικής ζωής στην Ιταλία (αρχικά) που οδήγησαν το αναγεννησιακό κοινό στην αναζήτηση θεαμάτων για να πλαισιωθούν οι γιορτές τους, αλλά και που χειραφέτησαν ένα κοινό σε θεάματα ευρηματικά, εντυπωσιακά και μεγαλόπρεπα, γεφυρώνοντας έτσι την απόσταση με τα μεγάλα θεάματα και τα επιβλητικά κτίρια της Ιταλίας και των άλλων ευρωπαϊκών χωρών του επόμενου αιώνα. Τελετουργικές παραστάσεις για τη βάπτιση, την κηδεία, την «είσοδο του επιφανούς επισκέπτη» (οι δρόμοι στολίζονταν και έφιπποι περιδιάβαιναν την πόλη για να καλωσορίσουν ένα σημαντικό πρόσωπο), το γαμήλιο συμπόσιο και άλλα μετέτρεψαν τις αναγεννησιακές πόλεις της Ιταλίας σε ουτοπικά θεατρικά σκηνικά. Ανάμεσα σε αυτές τις εκδηλώσεις ιδιαίτερη σημασία για τη φόρμα και την επιρροή τους σε μελλοντικά θεάματα είχαν κυρίως τα:

- **Ιντερμέδια:** μουσικοθεατρικά εμβόλιμα, συνήθως ανάμεσα στις πράξεις κάποιας κωμωδίας με τη συνοδεία μουσικής και χορευτικών δράσεων, εμφανίζονται ήδη από τον 15ο αιώνα με σκοπό την ψυχαγωγία του κοινού και την ανάπαυλα (συνγά συνόδευαν πλουσιοπάροχα γεύματα) από τα επίσημα θεάματα. Άλλοτε είχαν μια χαλαρή σύνδεση με τη σκηνική δράση (εμφανή ιντερμέδια) και άλλοτε ήταν μουσικά και χορευτικά θεάματα, ασύνδετα με τη σκηνική δράση, που παρουσιάζονταν στην άδεια σκηνή (αφανή ιντερμέδια). Η μεγάλη ανταπόκριση του αναγεννησιακού κοινού σε αυτά τα μεικτά θεάματα οδήγησε σε συνθέσεις αυτούσιες, και τα ιντερμέδια έγιναν στην Ιταλία του 16ου αιώνα εντυπωσιακά θεάματα, με επιβλητικά σκηνικά και σκηνογραφικά εφέ, με μεγαλοπρεπή κοστούμεια, ενώ απέκτησαν μια χαλαρή θεματολογία με έμπνευση κυρίως από τη μυθολογία, ώστε να θεωρούνται σήμερα πρόγονοι της μπαρόκ όπερας αλλά και του μπαλέτου.
- **Θριάμβοι (τριόμφι):** πομπές με συμβολικά αμαξίδια (τους θριάμβους), απόηχος των θρησκευτικών πομπών και αναπαραστάσεων του μεσαιωνικού θεάτρου, μια ενεργή συμμετοχή των πολιτών σε εορτασμούς σημαντικών γεγονότων και προσώπων. Στα αμαξίδια απεικονίζονταν θέματα από τη θρησκευτική παράδοση, τη μυθολογία, καθώς και αλληγορικές εικόνες και πολλές φορές εκτυλίσσονταν μικροί διάλογοι και παντομίμα, ανάλογα με το θέμα του εορτασμού.



Αναγεννησιακή πομπή προς τιμήν του Βασιλιά

(Πηγή: Hartnoll Phyllis, *The theatre*, UK, Thames and Hudson, 1985)

- **Momaria:** παραστάσεις παντομίμας με κοινωνικό υπόβαθρο, που ανέβαζαν στη Βενετία αρχικά πλανόδιοι θίασοι, με αυτοσχεδιασμό, μάσκες και μουσική που αναδείκνυαν το οργασμικό κοσμικό ύφος της ιταλικής Αναγέννησης.
- **Μπάρα:** αγώνες έφιππων, με καταβολές στην ιπποτική παράδοση, που άλλοτε πραγματοποιούνταν προς τέρψη της αυλής και άλλοτε προς μεγάλη χαρά του λαϊκού κοινού.

ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ 7

- Ο εκπαιδευτής χωρίζει την τάξη σε ομάδες και ζητάει από την κάθε ομάδα να βρεί τυχαία τρία αντικείμενα-σύμβολα. Έπειτα η κάθε ομάδα καλείται να δημιουργήσει μια ιστορία που θα περιλαμβάνει τη χρήση των τριών αυτών ετερόκλητων συμβόλων. Τα σύμβολα αυτά θα είναι και τα μόνα σκηνικά αντικείμενα που θα μπορεί να χρησιμοποιήσει η κάθε ομάδα. Σε περίπτωση που τα σύμβολα που η κάθε ομάδα έχει σκεφτεί δεν υπάρχουν στην τάξη, η ομάδα μπορεί να τα κατασκευάσει εικονικά είτε με άλλα αντικείμενα είτε με τη χρήση του σώματος και της κίνησης.
- Με αφορμή τις ηθολογίες, ο εκπαιδευτής χωρίζει την τάξη σε ομάδες των τριών ατόμων. Κάθε ομάδα αποτελείται από τους εξής ρόλους: την ανθρώπινη ψυχή, που τη διεκδικούν το καλό και το κακό —αφηγητής— την έννοια του καλού και την έννοια του κακού. Ο αφηγητής διηγείται στους θεατές το ταξίδι και την περιπλάνησή του μέχρι να νικήσει μέσα του κάποια από τις δύο έννοιες, δηλαδή το καλό ή το κακό. Οι άλλοι δύο ρόλοι εμφανίζονται σταδιακά, σύμφωνα με την ιστορία του αφηγητή, παρουσιάζοντας προσωποποιημένες έννοιες, αρετές και ελαττώματα. Οι δύο αυτοί ρόλοι πρέπει να δρουν αυτοσχεδιαστικά και να μη γνωρίζουν το σενάριο του αφηγητή. Η ετυμηγορία και το φινάλε θα δοθούν από το ίδιο το κοινό, το οποίο θα καταλήξει στο ποια από τις δύο αυτές έννοιες τελικά νίκησε μέσα στο μυαλό και στην ψυχή του αφηγητή.
- Όλη η ομάδα επιλέγει ένα θεατρικό έργο. Για την άσκηση αυτή, πρέπει όλοι να γνωρίζουν την ιστορία θεματικά και να επιλέξουν τις τρεις κυριότερες, για αυτούς, δραματουργικά σκηνές που εξυπηρετούν καλύτερα την εξιστόρηση του μύθου. Στη συνέχεια η ομάδα χωρίζεται σε δύο υπο-ομάδες. Η πρώτη θα πρέπει να λειτουργήσει θεατρικά, σύμφωνα με τις θεατρικές σκηνές που επιλέχτηκαν. Η δεύτερη θα πρέπει να λειτουργήσει συμπληρωματικά, και στο τέλος κάθε κύριας σκηνής να αναλάβει να φτιάξει από ένα ιντερμέδιο. Τα ιντερμέδια αυτά μπορεί να έχουν σχέση με την ιστορία μπορεί και όχι, αρκεί να λειτουργούν ως εμβόλιμες ενότητες στην πλοκή του κυρίως έργου. Η ομάδα μπορεί να χρησιμοποιήσει και παραστατικά μέσα, όπως τη μουσική και το τραγούδι, το χορό, τα σκηνικά αντικείμενα κ.ο.κ.
- Ο εκπαιδευτής ζητάει από τον κάθε εκπαιδευόμενο να αναλάβει και να φέρει στην τάξη στοιχεία (εικόνες, βίντεο κ.ο.κ.) από έναν τύπο της *commedia dell' arte* και να τον περιγράψει στην ομάδα. Η κάθε παρουσίαση θα πρέπει να περιλαμβάνει τα εξωτερικά χαρακτηριστικά του κάθε τύπου, αλλά και τον τρόπο που αυτός κινείται, εκφράζεται κ.λπ. Μπορούν επίσης να φτιάξουν στην τάξη μάσκες και καπέλα για τον κάθε τύπο, που θα μπορούσαν αργότερα να χρησιμοποιήσουν σε μια σκηνική αναπαράσταση.
- Ο εκπαιδευτής χωρίζει την ομάδα σε ζευγάρια τύπων, π.χ. ένας αρλεκίνος και μια κολομπίνα. Οι ομάδες καλούνται να φτιάξουν μια πολύ μικρή σκηνική δράση, με αρχή-μέση-τέλος, με τους δύο αυτούς τύπους. Στη συνέχεια και αφού έχουν όλοι παρουσιάσει τη δράση τους, γίνεται προσπάθεια από την ομάδα συρραφής των διαφορετικών αυτών αυτοσχεδιασμών, προκειμένου να δημιουργηθεί μια καινούρια ιστορία. Εξελικτικά,

ο εκπαιδευτής μπορεί να ζητήσει από τους εκπαιδευόμενους να σκεφτούν με ποιους ρόλους ή σύγχρονους τύπους ανθρώπων θα μπορούσε να σχετιστεί ο κάθε τύπος της *commedia dell' arte*, και να παίζουν το έργο που προηγουμένως ετοίμασαν με ρόλους που αναφέρονται στο σήμερα. (Θα μπορούσαν να είναι σύγχρονα επαγγέλματα, ιδιότητες κ.ο.κ.)

- Ο εκπαιδευτής ζητάει από την ομάδα να επιλέξει ένα θέμα βασισμένο σε μια θρησκευτική παράδοση. Στη συνέχεια, βάζει στην ομάδα να ακούσει ένα μουσικό κομμάτι που θα μπορούσε να είναι κάποιος ψαλμός, ένα άσμα ή μία εκκλησιαστική μουσική. Ο εκπαιδευτής ζητάει από την ομάδα να χρησιμοποιήσει ολόκληρο το μουσικό κομμάτι και να δομήσει τη θεατρική αναπαράσταση της σύμφωνα με την φόρμα της μουσικής. Η άσκηση στην προκειμένη περίπτωση είναι αμιγώς σωματική, δηλαδή η ομάδα δεν μπορεί να χρησιμοποιήσει λόγο.
- Ο εκπαιδευτής φέρνει στην τάξη διάφορα είδη θρησκευτικής μουσικής και όλοι μαζί ακούν τις μουσικές αυτές επιλογές. Συζήτηση σχετικά με το σε ποια είδη θεάτρου ή σε ποιες θεατρικές σκηνές θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί το κάθε κομμάτι. Κατόπιν, γίνεται προσπάθεια αναπαράστασης της σκηνής, με τη συνοδεία της μουσικής τους επιλογής.

Αντίστροφα, θα μπορούσε η ομάδα να επιλέξει σημεία-σκηνές από διάφορα είδη θρησκευτικών παραδόσεων και να σκεφτεί ποιο σύγχρονο τραγούδι, οποιουδήποτε είδους μουσικής, θα μπορούσε να συνοδεύσει τη θεατρική εικόνα.

8. Η ΟΨΙΜΗ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ

8.1. ΤΟ ΕΛΙΣΑΒΕΤΙΑΝΟ ΘΕΑΤΡΟ 1580-1642

Η λαμπρή αυτή περίοδος της αγγλικής δραματουργίας άρχισε κατά τη βασιλεία της Ελισάβετ και συνεχίστηκε από τους Στιούαρτ. Μια περίοδος πλούσια, με νίκες ενάντια στους εχθρούς, διακοπή των εμφύλιων αναταραχών και σταθεροποίηση της μοναρχίας, επιβολή του αγγλικανισμού στην εκκλησία, υπερατλαντικά ταξίδια, εισαγωγές εξωτικών προϊόντων από άγνωστες ως τότε περιοχές. Το 16ο αιώνα μεταφράζονται ο Πλούταρχος, ο Βιργίλιος, ο Οβίδιος, ο Πλάυτος, ο Σενέκας, συγγραφείς που άσκησαν μεγάλη επιρροή στην ελισαβετιανή δραματουργία.

Στο τέλος του 16ου αιώνα, μια ομάδα νέων από το Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης και του Κέιμπριτζ θα ζωντανέψουν ξανά το θέατρο, φέρνοντας την ποίηση εκεί που οργίαζαν οι παλιάτσοι και οι ταχυδακτυλουργοί. Ο Λύλυ, ο Γκρην, ο Πηλ, ο Κυντ (συγγραφέας του σημαντικού έργου **Ισπανική Τραγωδία**), ο Μάρλοου είναι οι πατέρες του ελισαβετιανού δράματος:

- Απέδωσαν με σύγχρονο πνεύμα τους παλιούς μύθους.
- Θέσπισαν τον ανομοιοκατάληπτο δεκασύλλαβο.
- Θεμελίωσαν ένα θέαμα λαϊκό, με άμεση ανταπόκριση από το ευρύ κοινό της Αγγλίας.
- Το ρεπερτόριό τους συντέλεσε στη δημιουργία επαγγελματικών αντρικών θιάσων και συντεχνιών.

8.1.1. Κρίστοφερ Μάρλοου

Από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του ελισαβετιανού θεάτρου υπήρξε ο Κρίστοφερ Μάρλοου, που ο «δυνατός» του στίχος καθιέρωσε τη γλώσσα ως κινητήρια δύναμη της θεατρικής δράσης. Γεννήθηκε την ίδια χρονιά με τον Σαίξπηρ (1564) αλλά πέθανε πολύ νέος (1593).

Γνωστά του έργα ο **Ταμερλάνος**, ο **Δόκτωρ Φάουστους**, ο **Εβραίος της Μάλτας**, ο **Εδουάρδος ο Β'** κ.ά.

Στη σύντομη ζωή του πρόλαβε να ανακατευτεί στην πολιτική, σε καυγάδες του υπόκοσμου και να φυλακιστεί ακόμα και για αθεϊσμό. Βρέθηκε μαχαιρωμένος σε ένα καπηλειό στα 29 του χρόνια, αφήνοντας ένα μυστήριο να πλανάται ακόμα για την ταυτότητα των δολοφόνων του.

Τα έργα του αντικατοπτρίζουν τις αλλαγές και τις εξελίξεις του οράματος για την ανθρώπινη μοίρα σε σχέση με το Σύμπαν. Αμφισβητούν επίσης τις καθιερωμένες αντιλήψεις για τις σχέσεις του ατόμου με την κοινωνία και το Θεό. Δημιούργησε έναν υπερφιλόδοξο ήρωα, που υπερβαίνει τα ανθρώπινα όρια, κινώντας την υπέρβαση της θνητότητας. Μπορούμε επίσης να διακρίνουμε επιδράσεις στο έργο του από τον ιστορικό Πολύβιο, που στην ιστορία του της Ρώμης ισχυρίζεται ότι το ιστορικό γεγονός είναι προϊόν της ανθρώπινης δύναμης και θέλησης, σ' έναν κόσμο που τον κυβερνά μια τυφλή τύχη.

Αλίκη Μπακοπούλου-Χωλς

8.1.2. Ουίλλιαμ Σαίξπηρ

**Αγάπα τ' όνομά μου, αγάπα, το ίδιο κάνει,
το Ουίλλ σημαίνει θέλω, εμένα αυτό μου φτάνει.**

Ουίλλιαμ Σαίξπηρ, *Σονέτο 136*,
μτφ. Βασίλης Ρώτας - Βούλα Δαμιανάκου

Ο Ουίλλιαμ Σαίξπηρ (1564-1616) είναι μια από τις κορυφαίες μορφές της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Κατάφερε να χειριστεί με απόλυτη δεξιοτεχνία τόσο την κωμωδία όσο και το δράμα και την τραγωδία, με κύριο χαρακτηριστικό τη βαθιά κατανόηση της ανθρώπινης φύσης.

8.1.2.1. Η ζωή του

- Ο Σαίξπηρ γεννήθηκε στην πόλη Stratford-upon-Avon το 1564. Πατέρας του ήταν ο Τζον Σαίξπηρ, πετυχημένος έμπορος, και μητέρα του η Μαίρη Άρντεν, κόρη εύπορης οικογένειας. Ο πατέρας του άσκησε καθήκοντα δημοτικού συμβούλου περίπου το 1560. Για την παιδική ηλικία του Σαίξπηρ ελάχιστα είναι γνωστά. Θεωρείται πιθανό πως έλαβε την εκπαίδευσή του στο σχολείο του Στράτφορντ, όπου πρέπει να ήρθε σε επαφή με την κλασική λογοτεχνία και τα λατινικά. Κανένα στοιχείο δεν μπορεί να πιστοποιήσει κατά πόσον η εκπαίδευσή του συνεχίστηκε αργότερα.
- Το 1582 παντρεύτηκε την Αν Χάθαγουεϊ, ήδη τριών μηνών έγκυο. Μαζί απέκτησαν τρία παιδιά. Το 1583 βαπτίστηκε η κόρη τους Σουζάνα ενώ το 1585 καταγράφεται η βάπτιση των δύο δίδυμων παιδιών τους, του Χάμντ και της Ιουδήθ. Μεταξύ αυτής της περιόδου και της μετέπειτα εμφάνισης του Σαίξπηρ ως θεατρικού συγγραφέα στο Λονδίνο, υπάρχουν λίγες πληροφορίες, όπως η φυγή του από το Stratford με την κατηγορία της κλοπής ή οι συνεχείς μετακινήσεις του στη χώρα με την ιδιότητα του δασκάλου.
- Το 1594 ο Σαίξπηρ εμφανίζεται να συμμετέχει στη θεατρική ομάδα Lord Chamberlain's Men. Ο θίασος αυτός θεωρείται πως είχε σημαντική αναγνώριση, καθώς το 1603 ο νέος μονάρχης Ιάκωβος ο Πρώτος συνέχισε να τον συντηρεί οικονομικά κάτω από το όνομα King's Men. Ο Σαίξπηρ συμμετείχε ως ηθοποιός και θεατρικός συγγραφέας. Αρκετά νομικά έγγραφα της εποχής που διασώζονται πιστοποιούν πως στη διάρκεια αυτής της

περιόδου ο Σαίξπηρ κέρδισε αρκετά χρήματα. Παράλληλα φέρεται ως συνιδιοκτήτης του θεάτρου Globe στο Λονδίνο.

- Πέθανε το 1616, κατά την παράδοση, μετά από μια βραδιά άκρατης οινοποσίας με το φίλο του και συγγραφέα Μπεν Τζόνσον. Ο τάφος του βρίσκεται στο ιερό της εκκλησίας της Αγίας Τριάδας του Stratiford. Ο ενταφιασμός του στο ιερό ήταν μια ιδιαίτερη τιμή που του έγινε όμως όχι λόγω της συγγραφικής του ιδιότητας, αλλά επειδή είχε εξαγοράσει ένα μερίδιο της εκκλησίας έναντι 440 λιρών, ποσού σημαντικού για την εποχή.

ΕΙΝΑΙ Ο ΣΑΙΞΠΗΡ, Ο ΣΑΙΞΠΗΡ;

Τα τελευταία χρόνια διανοούμενοι όπως ο Ουώλτ Ουίτμαν, ο Μαρκ Τουέην, ο Χένρυ Τζέιμς, ο Σίγκμουντ Φρόυντ εξέφρασαν τη δυσπιστία τους σχετικά με την υπόθεση πως ο Ουίλλιαμ Σαίξπηρ του Stratiford είναι ο συγγραφέας που έδωσε τα σαιξπηρικά έργα. Ο σκεπτικισμός αυτός στηρίζεται σε διάφορες ενδείξεις, μεταξύ των οποίων η απουσία κάποιου βιβλίου ή χειρόγραφου έργου στην –κατά τα άλλα λεπτομερή– διαθήκη του. Πολλοί αποδίδουν αυτήν τη διαφωνία στη γενική έλλειψη και ασάφεια γύρω από πολλά ιστορικά στοιχεία της περιόδου κατά την οποία έζησε ο Σαίξπηρ.

Ορισμένοι μελετητές του έργου που αποδίδεται στον Σαίξπηρ θεωρούν πως ένα μέρος του πιθανά ανήκει σε άλλους συγγραφείς, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγονται συχνά ο Φράνσις Μπέηκον, ο Κρίστοφερ Μάρλοου, ο Ουίλλιαμ Στάνελι ή ο Έντουαρντ ντε Βερέ. Η πλειοψηφία των ακαδημαϊκών μελετητών δε δέχεται τις παραπάνω εκτιμήσεις, ωστόσο θεωρεί πιθανό το ενδεχόμενο ο Σαίξπηρ να μην αποτελεί και το μοναδικό συγγραφέα των έργων του, δεδομένου ότι την εποχή εκείνη πολλοί δραματουργοί και θεατρικοί συγγραφείς συνεργάζονταν στενά μεταξύ τους. Πολλοί ιστορικοί συμφωνούν ακόμα πως ο ηθοποιός, ποιητής και θεατρικός συγγραφέας Ουίλλιαμ Σαίξπηρ αποτελεί πράγματι ένα και μοναδικό πρόσωπο και πιστοποιούν σημαντικά ιστορικά ευρήματα.

8.1.2.2. Τα έργα του

Η πρώτη έκδοση του πλήρους έργου του Ουίλλιαμ Σαίξπηρ χρονολογείται στα 1623 και διατηρείται σήμερα στη βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Χάρβαρντ. Τα 40 έργα του κατά παράδοση διακρίνονται σε τραγωδίες, κωμωδίες και ιστορικά έργα. Επίσης έγραψε τρία αφηγηματικά ποιήματα και 154 ερωτικά σονέτα (εκδόθηκαν το 1609, αφήνοντας την απορία μέχρι σήμερα για το ποιος ήταν ο αποδέκτης τους). Αξίζει να σημειωθεί ότι πολλές από τις ακριβείς χρονολογίες των έργων του Σαίξπηρ δεν είναι μέχρι σήμερα γνωστές. (Εδώ ακολουθεί η χρονολόγηση του E.K. Champers, 1930.)

• Κωμωδίες

Η κωμωδία των παρεξηγήσεων, Το ημέρωμα της στρίγγλας, Δύο άρχοντες από τη Βερόνα, Αγάπης αγώνας άγονος, Όνειρο θερινής νυκτός, Ο έμπορος της Βενετίας, Πολύ κακό για το τίποτα, Όπως σας αρέσει, Δωδέκατη νύχτα, Οι εύθυμες κυράδες του Ουίνσδορ, Τέλος καλό, όλα καλά, Με το ίδιο μέτρο, Δύο ευγενείς εξάδελφοι.

• *Παραμυθοδράματα ή ρομάντζα*

Περικλής, Κυμβελίνος, Το χειμωνιάτικο παραμύθι, Τρικυμία.

• *Ιστορικά δράματα*

Ερρίκος Στ' (πρώτο μέρος), Ερρίκος Στ' (δεύτερο μέρος), Ερρίκος Στ' (τρίτο μέρος), Ριχάρδος Γ', Ερρίκος Δ' (πρώτο μέρος), Ερρίκος Δ' (δεύτερο μέρος), Ερρίκος Ε', Βασιλιάς Ιωάννης, Ριχάρδος Β', Ερρίκος Η', Ερρίκος Γ'.

• *Τραγωδίες*

Ρωμαίος και Ιουλιέτα, Τρωίλος και Χρυσήδα, Άμλετ, Οθέλλος, Βασιλιάς Ληρ, Μάκβεθ, Τίμων ο Αθηναίος.

• *Ρωμαϊκές τραγωδίες*

Τίτος Ανδρόνικος, Ιούλιος Καίσαρας, Αντώνιος και Κλεοπάτρα, Κοριολανός.

Το θέατρο Globe

Στη σφύζουσα θεατρική ζωή της ελισαβετιανής εποχής χτίστηκαν μια σειρά από διάσημα θέατρα, που αύξησαν το συγγραφικό και καλλιτεχνικό ανταγωνισμό στις θεατρικές ομάδες της εποχής. Παλαιότερο από αυτά το θέατρο, που χτίστηκε το 1576 και τον επόμενο χρόνο στο διπλανό χωράφι χτίστηκε η αυλαία. Η Υδρόγειος –Globe– χτίστηκε το 1599 στη νότια όχθη του Τάμεση, εκτός των ορίων της πόλης, μιας και η εκκλησία αντιμαχόταν αυτού του είδους τα θεάματα, από μια ομάδα ηθοποιών στην οποία συμμετείχε και ο Σαίξπηρ. Κάηκε το 1613 κατά τη διάρκεια μιας παράστασης του **Ερρίκου Η'** και ξαναχτίστηκε το 1614. Όλα τα θέατρα έκλεισαν με νόμο της Βουλής το 1642, και όταν η μίσθωση για το Globe έληξε το 1644, το κτίσμα κατεδαφίστηκε για να χτιστούν λαϊκές κατοικίες.



Ζωγραφική αναπαράσταση του εξωτερικού, του θεάτρου του Globe.

8.1.2.3. Για το έργο του

Προσπαθώντας κανείς να αναλύσει τη γλώσσα, τη στιχουργική, την πλοκή, τους χαρακτήρες του Σαίξπηρ, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι κανένα από αυτά τα στοιχεία δεν μπορεί να περιγραφεί ξεχωριστά από τα άλλα. Είναι κυρίως η μεταξύ τους σχέση που δημιουργεί το αντικείμενο της τέχνης και ορίζει το μέγεθός της. Κράμα λαϊκότητας και φιλοσοφικού στοχασμού, κωμικότητας και τραγικού στοιχείου, χυδαιότητας και λυρισμού, τα έργα του Σαίξπηρ πραγματεύονται την πάλη για τη διαδοχή στην εξουσία, την άμετρη φιλοδοξία, τον πόλεμο, τη συνθηκολόγηση και τη διαφθορά, τη σκληρότητα του θύτη προς το θύμα, τη ρήξη των ιερών δεσμών, τα διλήμματα που φαίνεται να κάνουν τη βία αναγκαιότητα, συναισθήματα καθρέφτες που μας δείχνουν το είδωλό μας, την ανθρώπινη ψυχή και τα πάθη της.

Στα έργα του Σαίξπηρ αναγνωρίζει και σήμερα ο θεατής τα επίκαιρα προβλήματα των σύγχρονων, κατά μια έννοια, και χειραφετημένων σκηνικών προσώπων, με διλήμματα ήθους και πράξης που χαρακτηρίζουν τον άνθρωπο ως μια και μοναδική κινητήρια δύναμη της ιστορίας της ανθρωπότητας, με ολοκληρωμένη προοπτική, συνείδηση και βάθος για τις πράξεις του, απομακρυσμένο από την ασφάλεια της κοινωνίας και της θρησκείας του. Ακόμα και στα κωμικά του έργα, ο Σαίξπηρ δε χαρίζεται σε εύκολες λύσεις, σε ασφαλείς επιλογές και για μια ακόμα φορά, ισότιμος σε ύψος και ήθος με τους αρχαίους τραγικούς, θέτει το ερώτημα, που θα απαντηθεί στην υποκριτική μέσα στον 20ό αιώνα, «τι θα γινόταν εάν...».

8.1.3. Οι μετά τον Σαίξπηρ – Η περίοδος του Ιακώβου

Τη χρονιά του θανάτου της Ελισάβετ (1604), οι δραματουργοί της πρώτης γενιάς δεν υπάρχουν πια. Η θεατρική σκηνή της Αγγλίας, ωστόσο, έχει ξαναγεμίσει από καινούργια ονόματα και έργα με μια νέα δυναμική και προοπτική για την καθημερινή ζωή. Ανάμεσά τους ο Τέρνερ, ο Χέϋγουντ, οι Μπωμόντ και Φλέτσερ, ο Μίντλετον, ο Φορντ (γνωστό έργο του το **Κρίμα που είναι πόρνη**), ο Σέρλυ, ο Μάσσιντζερ, Ο Ουέμπστερ (γνωστά έργα του **Η δούκισσα του Μάλφι** και **Ο λευκός διάβολος**). Τα έργα τους παρουσιάζουν ομοιότητες στη δομή και το περιεχόμενο. Η γραμμική εξέλιξη της πλοκής καθορίζεται από την αλληλουχία σύντομων σκηνών που προωθούν τη δράση. Οι χαρακτήρες έχουν να επιλέξουν ανάμεσα στο καλό και στο κακό και, συχνά, η ελεύθερη βούληση συγκρούεται με την ηθική τάξη που επιβάλλει δυνάμεις υπεράνω των ανθρώπων.

Η νεότερη τούτη γενιά διατηρεί πολλά από τα γνωρίσματα της παλιάς. Με τη διαφορά πως η ίδια η ζωή έχει γίνει πιο ελαφριά και πιο ξέγνοιαστη, και η μεταβολή αυτή βάζει τη σφραγίδα της στο θέατρο.

Αλέξης Σολομός

8.1.3.1. Μπεν Τζόνσον

Στην κωμωδία ο πιο άξιος σατιρικός ποιητής μετά το Σαίξπηρ ήταν ο Μπεν Τζόνσον, που ανταγωνίστηκε το μεγάλο συγγραφέα τόσο στην πένα όσο και σε δημοτικότητα. Αν στο έργο του Σαίξπηρ βλέπουμε ανθρώπινους χαρακτήρες, στο έργο του Τζόνσον βλέπουμε ανθρώπινα ψεγάδια.

- Δημιουργός της κωμωδίας των χυμών (comedy of humours), ο Τζόνσον αποδίδει στους χαρακτήρες των έργων του στοιχεία από τις θεωρίες της εποχής: ο κάθε άνθρωπος έχει προδιάθεση, ανάλογα με το κυρίαρχο υγρό στον οργανισμό του για το είδος του ταμπεραμέντου που αναπτύσσει. Χολερικός, μελαγχολικός, φλεγματικός ή αισιόδοξος. Ο Τζόνσον αποδίδει τις εκκεντρικότητες και τις υπερβολές κάποιου χαρακτήρα στην έλλειψη ισορροπίας ανάμεσα στα τέσσερα αυτά υγρά. Γνωστά του έργα είναι το έργο **Volpone (Η αλεπού)** και **Ο αλχημιστής**.

- Ο Μπεν Τζόνσον ήταν ένας από τους πιο επιτυχημένους συγγραφείς ενός ιδιαίτερου θεάματος, της μάσκας. Γνωστά έργα του σε αυτό το είδος ήταν τα **Όμπερον** (1611) και **Ευτυχισμένα νησιά** (1625).

Μάσκα (μασκαράτα): Ψυχαγωγικό είδος με προέλευση από τις αρχοντικές παραστάσεις και τις φαντασμαγορικές αλληγορίες της ιταλικής Αναγέννησης, που γνώρισε ιδιαίτερη άνθιση στην Αγγλία του 17ου αιώνα. Θέματα μυθολογικά, ποιμενικά και εξωτικά, έκρυβαν πάντα αναφορές σε σημεία και πρόσωπα των καιρών. Βασικός συντελεστής της επιτυχίας αυτών των θεαμάτων ήταν ο σκηνογράφος που, για πρώτη φορά, αναπτύσσει ισότιμη θέση στη δημιουργία του θεάματος. Ονομαστός σκηνογράφος της εποχής ήταν ο Ίνγκο Τζόουνς, που αξιοποιούσε τη μουσικοχορευτική δράση με ποικίλες σκηνικές επινοήσεις και πλούσια θεαματική σύνθεση, προετοιμάζοντας το έδαφος για τις μπαρόκ φαντασμαγορίες του επόμενου αιώνα.

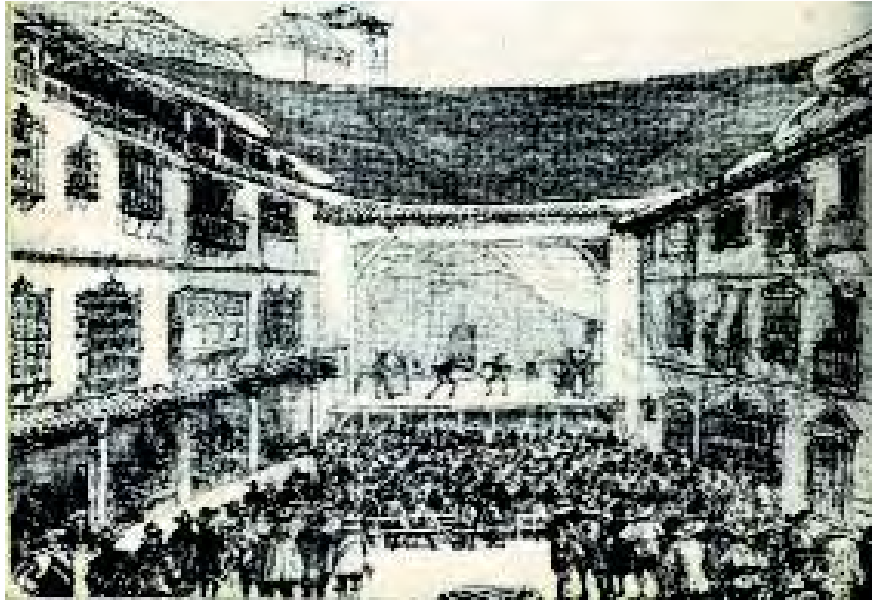
8.2. Ο ΧΡΥΣΟΣ ΑΙΩΝΑΣ ΤΗΣ ΙΣΠΑΝΙΑΣ ΚΑΙ ΤΟ ΜΠΑΡΟΚ

Στις αρχές του 16ου αιώνα κυφορείται η προσπάθεια της παλινόρθωσης του ελληνορωμαϊκού θεάτρου, έτσι όπως το είχε φανταστεί η Αναγέννηση. Παράλληλα τα θρησκευτικά δράματα έχουν χαράξει μια σημαντική πορεία για το ισπανικό κοινό, χωρίς ποτέ να λείπουν τα λαϊκά θεάματα των ταχυδακτυλουργών και της κοκορομαχίας. Στην άνθιση του θεάτρου, η Ισπανία είχε ένα έτοιμο και ζωντανό κοινό για να απευθυνθούν οι χειραφετημένοι νέοι συγγραφείς της.

Ούτε ο Λόπε ντε Βέγκα, ούτε ο Καλντερόν ντε λα Μάρκα θα είχαν πετύχει να προωθήσουν τη δραματολογία της χώρας τους και της γλώσσας τους, αν το θέατρο, ως το κατεξοχήν θέαμα του λαού και των ανώτερων τάξεων δεν είχε εξελιχθεί. Μπορεί τα σκηνικά να ήταν υποτυπώδη, έτσι που ο ηθοποιός αναγκαζόταν να ανακοινώνει σε ποιό χώρο υποτίθεται ότι βρισκόταν, μπορεί οι ηθοποιοί να θεωρούνταν πρόσωπα παρακατιανά, έτσι που δεν επιτρεπόταν η ταφή τους στους περίβολους των νεκροταφείων, μπορεί τα έργα να ανέβαιναν πρόχειρα, αφού επρόκειτο για να κάνουν μερικές παραστάσεις μόνο και το ρεπερτόριο άλλαζε συνεχώς, όμως το θέατρο είχε πια αποκτήσει κοινωνική και πολιτιστική αξία.

Δρακονταειδής Φίλιππος

Οι παραστάσεις άρχιζαν στις τρεις ή τέσσερις το απόγευμα και διαρκούσαν δυόμισή ώρες. Δεν υπήρχαν διαλείμματα, αλλά διακοπές στην παράσταση, κατά τη διάρκεια των οποίων παρουσιάζονταν διάφορα λαϊκά θεάματα και ιντερμέδια. Αν έβρεχε ή αν ο ήλιος ενοχλούσε, η παράσταση απλά σταματούσε. Η σκηνή στηνόταν στον ελεύθερο χώρο μεταξύ των οικοδομημάτων ενός τετραγώνου μιας εσωτερικής αυλής (corrales). Σε αυτήν την αυλή, το κοινό στοιβαζόταν στα μπαλκόνια και στους πάγκους που έμπαιναν μπροστά από μία υπερυψωμένη σκηνή. Για τις γυναίκες υπήρχε ειδικό χώρο, για να μην εμπλέκονται στις εξάρσεις του λοιπού θεατρικού κοινού.



Ισπανικές αυλές (corrales) στην αναγεννησιακή ισπανική θεατρική πρακτική.
(Πηγή: Hartnoll Phyllis, *The theatre*, UK, Thames and Hudson, 1985)

Σημαντικοί συγγραφείς του ισπανικού θεάτρου της Αναγέννησης είναι οι:

- **Λόπε ντε Βέγκα (1562-1635):** Κατά τη διάρκεια της περιπετειώδους και ορμητικής ζωής του συνέγραψε 2.200 σκηνικά έργα, μερικά γραμμένα «σε εικοσιτέσσερις ώρες», όπως έλεγε ο ίδιος, 468 από τα οποία διασώθηκαν ως τις μέρες μας. Κωμωδίες και δράματα, κοσμικού αλλά και θρησκευτικού περιεχομένου, κάλυπταν κάθε είδος. Έργα ιστορικά και μυθολογικά, βουκολικά, βιβλικά, αγροτικά, ηθογραφικά, αυλικά, που αποτυπώνουν μια εποχή πλήρους ακμής της ισπανικής αυτοκρατορίας, μιας περιόδου αισιοδοξίας, με αντιθέσεις και συμβιβασμούς, με ευγενείς και αστούς, με πολίτες της πόλης και της υπαίθρου, και πάντα βαθιά ριζωμένα στην Ισπανία της εποχής τους. Γνωστότερο έργο του είναι η **Προβατοπηγή (Φουνέντε Οβεχούνα 1614)**, όπου ένα ολόκληρο χωριό ξεσηκώνεται ενάντια σε μια άδικη πολιτική απόφαση. Στην αποτίμηση της συμβολής του Βέγκα στην παγκόσμια δραματουργία έχει υποστηριχτεί η υπόθεση ότι, αν η ισπανική αρμάδα είχε κερδίσει την Ελισάβετ το 1588, ο σημαντικότερος συγγραφέας θα ήταν ο ντε Βέγκα αντί του Σαίξπηρ.

Γράφω για την τέχνη που ανακάλυψαν εκείνοι που τη λαϊκή επιδοκιμασία αναζήτησαν.

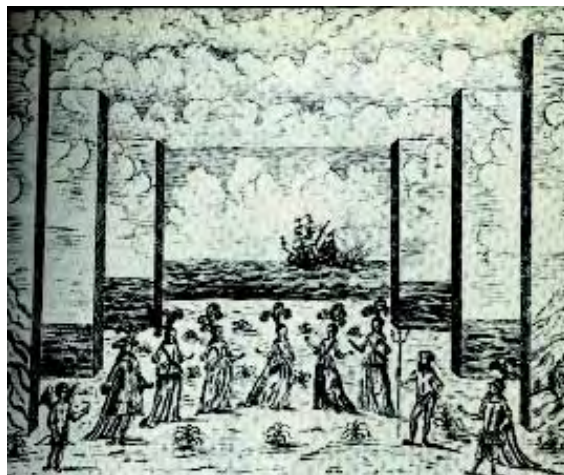
Λόπε ντε Βέγκα

από το έργο του *Νέα τέχνη για να φτιάχνει κανείς κωμωδίες*.

- **Τίρσο ντε Μολίνα (1584-1648):** Ιερωμένος και συγγραφέας του αρχετυπικού έργου **Δον Χουάν, ο απατεώνας της Σεβίλλης**, εισάγει τον ήρωα που δεν προκαλεί θαυμασμό για τις κατακτήσεις του αλλά τιμωρείται για την ακόλαστη ζωή του, ένα άτομο ενταγμένο στο πλαίσιο των αμφισβητήσεων του καιρού του για τα όρια της απόλαυσης και την ενοχή της χριστιανικής τιμωρίας.

- **Καλντερόν ντε λα Μπάρκα (1600-1681):**

Ο αντίποδας του Λόπε ντε Βέγκα, έζησε μια ζωή στρατιωτικού, βασιλικού ακολούθου και αργότερα ιερωμένου, χωρίς ποτέ να χάσει την εύνοια της αυλής, δε σκανδάλισε με το βίο ή την προσωπικότητά του τα ήθη της εποχής. Στα 120 έργα που έραψε στη ζωή του (τα περισσότερα θρησκευτικά) υπόταξε την ορμητικότητα του θεάτρου του ντε Βέγκα στο μέτρο του λόγου και την πειθαρχία της σκηνικής απόδοσης. Μια τεχνική που οδηγεί στο θέατρο του Μπαρόκ, με θεματολογία και τεχνική που υπερβαίνει τα εθνικά όρια: με



Σκηνικό από αυλική παράσταση έργου του Καλντερόν.
(Πηγή: Hartnoll Phyllis, *The theatre*, UK, Thames and Hudson, 1985)

ένα μόνο κεντρικό θέμα, για χάρη του οποίου λειτουργούν όλα τα δραματουργικά στοιχεία, με υπερβολή στις δράσεις και τις αντιδράσεις των ηρώων, με σχηματοποίηση της πραγματικότητας μέσα από την αντιπαράθεση διαμετρικά αντίθετων χαρακτήρων, ήρωες που ανάγονται σε σύμβολα αφηρημένων εννοιών. Σημαντικότερο μέσα στα έργα κοσμικού περιεχομένου είναι το φιλοσοφικό παραμυθόδραμα **Η ζωή είναι ένα όνειρο**, με ήρωα έναν έγκλειστο νέο που δεν μπορεί να διακρίνει τι είναι πραγματικό στη ζωή. Ο Καλντερόν συνέχισε την παράδοση των θρησκευτικών δραμάτων με το χαρακτηρισμό *farsas sacramentales*, όπου το περιεχόμενο, εκλεπτυσμένο και υψηλό, συνδυάζεται με τις βασικές αρχές του χριστιανικού δόγματος. Στον κύκλο αυτών των έργων εντάσσεται και το συμβολικό **Το μεγάλο θέατρο του κόσμου (1645)**, όπου η ανθρωπότητα είναι ένας θίασος με δραματουργό το Θεό. Ο Καλντερόν αρχίζει να γράφει και επιβάλλει σε διάρκεια λίγων χρόνων την αδιαφιλονίκητη υπεροχή του δραματικού του μοντέλου. Όχι πως και αυτός δεν ήταν ο άμεσος κληρονόμος του δραματουργικού συστήματος του Λόπε ντε Βέγκα, το οποίο και ο Τίρσο ντε Μολίνα είχε υιοθετήσει με τη σειρά του. Το είχε υποβάλλει όμως σε ορισμένες αλλαγές, τόσο ιδεολογικά όσο και σχηματικά. Γι' αυτό βλέπουμε στον Καλντερόν μια συστηματική αύξηση της τραγικότητας, αντί της ελαχιστοποίησης της τραγικότητας των άλλων δύο συγγραφέων.

- **Φρανσίσκο δε Ρόχας Θορίγια (1607-1648):** Συνεχιστής της παράδοσης του θεάτρου του Καλντερόν, ο Θορίγια επαναδιατύπωσε θέματα του παρελθόντος, με στοχαστική δραματουργία και βαριά σκηνικά, σε ένα ύφος ιδιαίτερα προσωπικό, δίνοντας λύσεις σε άλυτα ζητήματα. Ενδεικτικοί τίτλοι έργων του **Στον καθένα ό,τι του αξίζει, Μεταξύ χαζών παίζεται το παιχνίδι κ.ά.**

Το 18ο αιώνα η θεματολογία και η θεατρική πρακτική απορρίφθηκε από τα νέα συστήματα αξιών και διακυβέρνησης της Ισπανίας, που θεώρησαν πολλά από τα θέματα του προηγούμενου αιώνα «σχολές ντροπής» και «προθάλαμους λαγνείας». Η θεατρική πρωτότυπη δημιουργία, λογοκριμένη από την κοινωνία που τη γέννησε, περιήλθε σε ύφεση σχεδόν μέχρι τον 20ό αιώνα.

8.3. Η ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΤΗΣ ΙΤΑΛΙΚΗΣ ΟΠΕΡΑΣ

Η αρχή της όπερας (opera = έργο) συνδέεται και αυτή, όπως και τα άλλα είδη του αναγεννησιακού θεάτρου με τη μελέτη και την ανακριβή κατανόηση της κλασικής αρχαιότητας, καθώς και με την εσφαλμένη αντίληψη ότι το αρχαίο δράμα «άδεται καθ' ολοκληρίαν» και δεν απαγγέλλεται.

- Προδρομικά είδη της όπερας στην παράδοση της Ιταλίας ήταν μουσικές και παραθεατρικές εκδηλώσεις της πρώιμης αναγέννησης, όπως τα μανδριγάλια (χορωδιακά άσματα όπου ξεχωρίζει ο σολίστας και διαπραγματεύονται κυρίως κοσμικά θέματα), τα ιντερμέδια, οι απαγγελίες μελοποιημένης ποίησης, τα μουσικά επενδυμένα ποιμενικά δράματα κ.ά. Από αυτά ξεπήδησε ένα εντελώς νέο είδος το Drama per musica, που αργότερα ονομάστηκε όπερα, με αρχαία θέματα, πλούσια σκηνικά και αμιγώς μουσικό κείμενο.
- Κατά την περίοδο 1580-1600 δημιουργήθηκε στη Φλωρεντία ένας κύκλος ευγενών καλλιτεχνών και λογίων, γνωστός ως Φλωρεντινός Όμιλος (Camerata Fiorentina), με στόχο την αναβίωση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, μέσω της οποίας θα γινόταν εφικτή η καθιέρωση νέων μέσων μουσικής έκφρασης.
- Το 1597 παρουσιάστηκε η πρώτη όπερα στην ιστορία της μουσικής, η **Δάφνη**, σε ποιητικό κείμενο του Οττάβιο Ρινουτσίνι και μουσική του Γιάκοπο Πέρι, η μουσική της οποίας δεν έχει διασωθεί. Ακολουθεί η **Ευρυδίκη**, από την ίδια καλλιτεχνική ομάδα, το 1600. Αυτά τα έργα έθεσαν τις βάσεις για την ανάπτυξη ενός νέου συνθετικού είδους που απασχόλησε τους συνθέτες για τους επόμενους αιώνες.

- Την ίδια εποχή εμφανίζεται στη Μάντοβα ο Κλαούντιο Μοντεβέρντι. Το 1607 έγινε η πρώτη παρουσίαση της όπερας **Ορφέας** με το γνωστό αρχαίο θέμα. Στο έργο αυτό ο Μοντεβέρντι πρωτοστάτησε σε νεωτεριστικές δραματουργικές και συνθετικές ιδέες, οργανώνοντας το πολύπλοκο συνθετικό οικοδόμημα της όπερας και ενσωματώνοντας στη δομή της σημαντικά εξελικτικά στοιχεία. Αργότερα συνέθεσε την πρώτη όπερα με ιστορικό θέμα, με τίτλο **Η Στέψη της Ποππαίας (1642)**.



Σκηνή από παράσταση της Αγγλικής Εθνικής Όπερας του 1981, Κλαούντιο Μοντεβέρντι **Ο Μύθος του Ορφέα**.

ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ 8

- Ο εκπαιδευτής επιλέγει μια πολύ γνωστή σκηνή από ένα σαιξπηρικό έργο, π.χ. τη σκηνή του μπαλκονιού στο έργο Ρωμαίος και Ιουλιέτα, και τη μελετάει και αναλύει με τους εκπαιδευόμενους. Αφού αναλύσουν το περιεχόμενο και τη δυναμική της σκηνής με τον τρόπο που κανονικά θα εκτελούταν, χωρίζει την ομάδα σε ζευγάρια. Το κάθε ζευγάρι καλείται να αναπαραστήσει τη σκηνή του μπαλκονιού σαν να επρόκειτο για ένα σύγχρονο ζευγάρι που ζει σήμερα στην Ελλάδα. Δίνεται από τον εκπαιδευτή χρόνος προετοιμασίας, και κατόπιν το παρουσιάζουν με τη σειρά στους υπόλοιπους.
- Ίδια άσκηση με τη σκηνή του μπαλκονιού, μόνο που αυτή τη φορά η γλώσσα που θα χρησιμοποιούν τα ζευγάρια θα πρέπει να θυμίζει μια ξένη γλώσσα (αγγλικά, γαλλικά, κινεζικά, τουρκικά, ρωσικά, κ.ο.κ), χωρίς όμως οι εκπαιδευόμενοι να τη μιλούν πραγματικά. Δηλαδή, δεν έχει νόημα αν κάποιος γνωρίζει γαλλικά να τα χρησιμοποιήσει με ρεαλιστικό τρόπο. Αντίθετα, η άσκηση επιτυγχάνεται μόνο όταν γίνεται προσπάθεια μίμησης της γλώσσας χωρίς κυριολεκτικό κώδικα επικοινωνίας. Ο εκπαιδευτής δίνει πάλι χρόνο προετοιμασίας σε κάθε ζευγάρι και έπειτα παρουσιάζουν το κομμάτι στην τάξη.
- Εξελικτικά, η ίδια άσκηση θα μπορούσε να λειτουργήσει και με τη χρήση αλλαμπουρνέζικων. Η δυσκολία σε μια τέτοια περίπτωση είναι ότι οι συμμετέχοντες πρέπει να προσέξουν, ώστε η γλώσσα που θα δημιουργήσουν να ακολουθεί την ισορροπία φωνηέντων και συμφώνων κάθε γλώσσας, γιατί το πιο σύννηθες λάθος που κάνουν οι εκπαιδευόμενοι είναι να χρησιμοποιούν κατά κύριο λόγο επιφωνήματα και όχι φανταστικές λέξεις.
- Συζήτηση, για το κατά πόσον η χρήση ψεύτικης γλώσσας βοηθά στη σωματική έκφραση και παραστατικότητα του σώματος, προκειμένου ο καθένας να γίνει πιο αντιληπτός και κατανοητός αρχικά από τους συνεργάτες του και κατόπιν από το κοινό.
- Αν η προηγούμενη άσκηση λειτουργήσει με επιτυχία από τους εκπαιδευόμενους, τότε ο εκπαιδευτής μπορεί να την επαναλάβει με μια άλλη θεατρική σκηνή που περιλαμβάνει περισσότερους ρόλους. Στην περίπτωση αυτή, η επικοινωνία της ομάδας γίνεται ακόμη πιο δύσκολη και απαιτεί μεγαλύτερη συγκέντρωση, δημιουργικότητα και εκφραστικότητα από τον κάθε συμμετέχοντα ξεχωριστά.
- Ο εκπαιδευτής χωρίζει την τάξη σε δύο ομάδες και τους ζητάει να επιλέξουν ένα πολύ γνωστό θεατρικό έργο. Στην άσκηση αυτή, η κάθε ομάδα έχει δέκα λεπτά χρόνο προετοιμασίας και μόνο τριάντα δευτερόλεπτα παρουσίασης του έργου. Για το λόγο αυτό, η κάθε ομάδα θα πρέπει να σκεφτεί και να αναδείξει τα σημαντικότερα δραματουργικά στοιχεία του έργου, προκειμένου να καταφέρει να παρουσιάσει μέσα σε τριάντα δευτερά μια ιστορία με αρχή - μέση - τέλος. Ο εκπαιδευτής υπενθυμίζει στους εκπαιδευόμενους ότι μπορούν να χρησιμοποιήσουν για την αναπαράστασή τους όποιο σκηνικό-θεατρικό μέσο επιθυμούν (λόγο, τραγούδι, χορό, ακίνητες εικόνες, παντομίμα, κ.ο.κ.). Οι θεατές θα πρέπει κατά τη διάρκεια της παρουσίασης να καταλάβουν για ποιο έργο

πρόκειται, αλλά και να σχολιάσουν κατά πόσο η παρουσίαση της άλλης ομάδας ανέδειξε κατά τη γνώμη τους τα κυριότερα στοιχεία της ιστορίας, προκειμένου να καταστήσει την παρουσίασή τους ολοκληρωμένη.

- Ο εκπαιδευτής χωρίζει την τάξη πάλι σε ομάδες, ζητώντας τους αυτή τη φορά να φτιάξουν ένα δελτίο ειδήσεων που θα περιλαμβάνει την περιέργη ή μυστηριώδη ιστορία κάποιου γνωστού ήρωα-ρόλου. Για παράδειγμα, μπορεί να είναι ένα έκτακτο δελτίο που θα αφορά την εξαφάνιση της Ιουλιέτας. Ο δημοσιογράφος μπορεί να έχει καλεσμένους στο πλατό την οικογένειά της ή απευθείας σύνδεση με το σπίτι του Ρωμαίου κ.ο.κ. Δίνεται και πάλι χρόνος προετοιμασίας και η κάθε ομάδα παρουσιάζει τον αυτοσχεδιασμό της στην τάξη.
- Ο εκπαιδευτής ζητάει από κάθε εκπαιδευόμενο να επιλέξει ένα έργο του Σαίξπηρ, να το μελετήσει και στη συνέχεια να το παρουσιάσει στην υπόλοιπη τάξη. Θα μπορούσαν επίσης να φέρουν βίντεο από σαιξπηρικές παραστάσεις, φωτογραφικό υλικό ή και προγράμματα από θεατρικές παραστάσεις.

9. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ: ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΡΗΤΙΚΗ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ

Νεοελληνικό θέατρο ονομάζεται η θεατρική παραγωγή του Ελληνισμού από την Άλωση ως τις μέρες μας.

9.1. Η ΚΡΗΤΙΚΗ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ

Η Κρήτη, εξαιτίας της προνομιακής γεωγραφικής της θέσης, έγινε το ισχυρότερο έρεισμα του βενετικού αποικιακού κράτους της Ανατολής και γνώρισε με τον καιρό αξιόλογη εμπορική και οικονομική ανάπτυξη. Παράλληλα με την οικονομική αυτή ανάπτυξη βάδισε και η ανάπτυξη της πνευματικής ζωής και ιδιαίτερα της λογοτεχνίας στην Κρήτη και έφτασε στο αποκορύφωμά της κατά τον τελευταίο αιώνα της Βενετοκρατίας. Μπορεί κανείς να ισχυριστεί πως καμιά άλλη ελληνική περιοχή δεν έδειξε κάτω από ξένη κυριαρχία μια τόσο σημαντική λογοτεχνική δραστηριότητα όσο η Κρήτη.

Μανούσος Μανούσακας,
Κρητική λογοτεχνία κατά την εποχή της Βενετοκρατίας

9.1.1. Το ιστορικό πλαίσιο

- Το χρονικό διάστημα από το 1590 περίπου ως το 1669, την άλωση δηλαδή της Κρήτης, χαρακτηρίζεται από τους ιστορικούς της νεοελληνικής λογοτεχνίας ως ο **αιώνας ακμής** του κρητικού θεάτρου, ο αιώνας που έδωσε στο ελληνικό θέατρο έργα σαν την **Ερωφίλη**, τη **Θυσία του Αβραάμ** και τόσα άλλα κορυφαία επιτεύγματα του ελληνικού θεάτρου.
- Η ανάπτυξη της λογοτεχνίας στην Κρήτη ήταν το αποτέλεσμα της ευημερίας των κατοίκων του νησιού, οι οποίοι βρίσκονταν σε συχνή επικοινωνία με τη Δύση, και ιδιαίτερα με τη Βενετία, όπου έστελναν τα παιδιά τους για να συμπληρώσουν τις σπουδές τους.
- Οι Κρητικοί γνωρίζουν την ιταλική γλώσσα και λογοτεχνία και οι ίδιοι συμβάλλουν στην αναβίωση των κλασικών σπουδών στη Δύση. Κατά τα τέλη του 16ου αιώνα, ένας εκπληκτικός αριθμός Κρητικών λογίων δρα στις μεσογειακές χώρες. Πρόσφυγες στη δυτική Ευρώπη, οι Κρητικοί αυτοί γίνονται καθηγητές πανεπιστημίων, αντιγραφείς χειρογράφων και τυπογράφοι.
- Χαρακτηριστική είναι η επίδραση, κατά την περίοδο αυτή, της ιταλικής λογοτεχνίας της Αναγέννησης, την οποία όμως οι Κρητικοί ποιητές δε μιμούνται δουλικά, αλλά πάντοτε ξεπερνούν και, με αφετηρία το ξένο πρότυπο, αναπτύσσουν ελεύθερα και με αρκετή πρωτοτυπία τη δική τους υπόθεση.

9.1.2. Τα έργα

Το κρητικό θέατρο αποτελούν οκτώ ως τώρα γνωστά έργα: τρεις τραγωδίες, τρεις κωμωδίες, ένα ποιμενικό και ένα θρησκευτικό δράμα. Πρέπει να σημειωθεί ότι το κρητικό θέατρο δεν ήταν απλώς ένα φιλολογικό είδος. Τα έργα του διδάχτηκαν στην Κρήτη, και από τη δεκαετία του 1930 ανέβηκαν αλλεπάλληλες παραστάσεις τους στα νεοελληνικά θέατρα.

9.1.2.1. Οι τραγωδίες

- **Ερωφίλη:** Η παλαιότερη και γνωστότερη από τις τρεις τραγωδίες είναι η **Ερωφίλη** του Γεώργιου Χορτάτζη, δραματικό αρχέτυπο του νεοελληνικού θεάτρου, που γράφτηκε μεταξύ 1587 και 1610 και πρωτοτυπώθηκε το 1637. Με πρότυπο τις ιταλικές τραγωδίες του 16ου αιώνα, παιζόταν ως το 1669 και ανέδειξε το Χορτάτζη ως τον πρώτο μεγάλο δραματούργο της περιόδου. Κανένα άλλο θεατρικό έργο δεν έχει αφήσει τόσο έντονα τα ίχνη του στη μετέπειτα δραματική παραγωγή. Η πρωτογενής αλλά συναρπαστική υπόθεση του αιώνιου έρωτα του Πανάρετου και της Ερωφίλης και πέρα από το θάνατό τους, η σκληρότητα του αδελφοκτόνου βασιλιά και πατέρα της ηρωίδας, που την τιμωρεί για τον κρυφό δεσμό μέσα από μια θαυμάσια δραματουργική τεκμηρίωση, η ψυχολογική εμβάθυνση και η ποιητική γλώσσα με υψηλό λυρισμό, περίτεχνο ύφος και κομψή στιχουργία, κάνει το έργο πρωτότυπο, γιατί ξεπερνά αισθητικά και δραματουργικά τα ιταλικά αντίστοιχα.
- **Βασιλεύς Ροδολίνος:** ένα έργο του Ιωάννη-Ανδρέα Τρωίλου (διασκευή ιταλικής τραγωδίας με απλοποίηση της δράσης και αλλαγή στα ονόματα), που τυπώθηκε από τον ίδιο το 1639 στη Βενετία. Η ψυχολογία των προσώπων είναι περίπλοκη, η δράση εσωτερική, ο χαρακτήρας του πρωταγωνιστή διαφορούμενος φέρνει το έργο πιο κοντά στην ψυχοπαθολογία των σκηνικών ηρώων του Μπαρόκ.
- **Ζήνων:** έργο άγνωστου ποιητή, γύρω στο 1641. Γράφτηκε στα επτάνησα και πρότυπο έχει το έργο **Zeno** του J. Simon, ένα από τα γνωστότερα ιησουητικά δράματα του 17ου αιώνα, το οποίο ακολουθεί πιστά. Η υπόθεση είναι ιστορική και κινείται σε ατμόσφαιρα ανομίας και φρίκης. Η δράση αλλάζει τόπους, τα χορικά και τα ιντερμέδια λείπουν, οι σκηνές είναι σύντομες. Οι συναρπαστικές θεαματικές σκηνές του έργου το τοποθετούν στις ιστορικές τραγωδίες του Μπαρόκ.

9.1.2.2. Οι κωμωδίες

Οι τρεις κωμωδίες είναι βέβαιο ότι ακολουθούν και αυτές ξένα πρότυπα της *commedia erudita*, που και αυτά είναι μιμήσεις των λατινικών κωμωδιών του Πλαύτου και του Τερέντιου. Και οι τρεις έχουν κοινή υπόθεση. Ένας νέος και μια νέα αγαπιούνται, αλλά την ένωσή τους εμποδίζει ο έρωτας ενός πλούσιου γέροντα, που στο τέλος παρουσιάζεται πατέρας του νέου ή της νέας και έτσι όλα διορθώνονται. Οι αθυροστομίες και τα χονδροειδή αστεία δε λείπουν σε κανένα από τα έργα. Ανάλογα, υπάρχουν και όλοι οι τύποι της ιταλικής κωμωδίας της εποχής, αν και οι μαρτυρίες των παραστάσεων και η δομή των έργων, δε δείχνουν να έχει επηρεαστεί η κωμωδία της εποχής από την *commedia dell' arte*.

Οι κωμωδίες που σώζονται είναι:

- **Κατζούρμπος:** γράφτηκε μεταξύ 1595 και 1601 από το Γεώργιο Χορτάτζη. Έργο ανοικτόννητο, με πληθώρα σκηνικών προσώπων, σκηνών και δράσης, με ανάγκες ως και

15 ερμηνευτών, θα πρέπει να ήταν ιδιαίτερα δημοφιλές στην εποχή του, μιας και κομμάτια του έργου βρίσκουμε σε υστερότερα θεατρικά έργα.

- **Στάθης:** γράφτηκε πριν το 1648 από άγνωστο συγγραφέα και μας έχει παραδοθεί με μερικά κενά. Έχει τρεις μόνο πράξεις και δύο ιντερμέδια, από τα οποία το πρώτο περιέχει μια μονομαχία ανάμεσα σε χριστιανούς ιππότες και Τούρκους και το δεύτερο ένα επεισόδιο από τον Τρωικό πόλεμο.
- **Φορτουνάτος:** γράφτηκε το 1655 από το Μάρκο-Αντώνιο Φώσκολο. Παρουσιάζει μεγάλες ομοιότητες με τον **Στάθη** και τον **Κατζούρμπο**. Την ποιητική στιβαρότητα αντικαθιστά η θεατρική οικονομία, και την πληθωρικότητα των σκηνών ένα ηθικοπλαστικό αξιοπρεπές αστικό περιβάλλον.

9.1.2.3. Τα άλλα έργα

Εκτός από τις τρεις αυτές κωμωδίες, φαίνεται πως γράφτηκαν και άλλες, που χάθηκαν ή σώθηκαν σε αποσπάσματα:

- **Πανώρια:** Το ποιμενικό αυτό δράμα του Γεωργίου Χορτάτζη γράφτηκε πριν το 1610. Υπόθεση του έργου είναι ο έρωτας του βοσκού Γύπαρη για την Πανώρια, καθώς και του φίλου του Αλέξη για την Αθούσα. Οι δυο βοσκοπούλες αδιαφορούν για τα αισθήματα των δυο νέων και, μόνο μετά την παρέμβαση του Έρωτα, τους ερωτεύονται και τους παντρεύονται. Ο Χορτάτζης ακολουθεί τη μόδα των ποιμενικών δραμάτων, εμποτισμένων με τα ιδεώδη του αμαζονισμού και του πλατωνικού έρωτα που διαδραματίζονται στους μυθικούς βοσκοτόπους της αρχαίας Αρκαδίας, με λεπτότητα αλλά και κάποια ειρωνεία, που κάνουν το έργο του σημαντικό για την αξιολόγηση του θεατρικού αυτού είδους.



Σχέδια από τα χειρόγραφα της ποιμενικής κωμωδίας του Γεωργίου Χορτάτζη **Πανώρια** (Γλυφάδα, Ναΐδιο Αιζωνής).

- **Η Θυσία του Αβραάμ:** Το μοναδικό θρησκευτικό δράμα του κρητικού θεάτρου, που αποδίδεται στον ποιητή του Ερωτόκριτου Βιτσέντζο Κορνάρο και γράφτηκε το 1635, τυπώθηκε για πρώτη φορά το 1697 στη Βενετία και γνώρισε από τότε πολλές ανατυπώσεις. Έίχε σαν πρότυπο το δράμα **Isach** του Luigi Grotto (1586). Ο ποιητής καινοτομεί στη δομή και τη συγκρότηση του έργου και, περισσότερο από τη σκηνική δράση, προσέχει τη διεισδυτική ανάλυση των πολύ ανθρώπινων χαρακτήρων. Έτσι η βιβλική αφήγηση, από την οποία εμπνέεται, γίνεται στα χέρια του Κορνάρου υψηλή ποιητική δημιουργία.

Την ακμή της κρητικής ποίησης θαρρείς και ζήλεψαν οι Τούρκοι, που με την άλωση της Κρήτης σκόρπισαν πυκνό σκοτάδι στο νησί.

9.2. ΕΠΤΑΝΗΣΑ

9.2.1. Το ιστορικό πλαίσιο

Ο επτανησιακός πολιτισμός που δημιουργήθηκε και ανδρώθηκε απ' τους ανθρώπους της Ευρωπαϊκής Παιδείας, τους Άρχοντες, κινούνταν κυκλικά σε περιορισμένο χώρο και ελάχιστα επηρέασε το σύνολο του πληθυσμού στα Επτάνησα. Αν κάποτε γίνει ειδική έρευνα μέσ' απ' τα λαϊκά κείμενα, επιστολές, αναφορές, ικεσίες, η διαπίστωση θα είναι σίγουρη. Είναι έξω από κάθε αμφιβολία ότι στα Επτάνησα οι Άρχοντες προσπάθησαν να διατηρήσουν κλειστά τα προνόμιά τους και την πνευματική τους καλλιέργεια και σκεφτόντανε πολύ διαφορετικά από ότι οι προεστοί στην Τουρκοκρατούμενη Ελλάδα, που παρόλα τους τα τρωτά δεν ξέφευγαν από τη μοίρα της γης τους. Ήταν δεμένοι γερά μαζί της. Οι Άρχοντες της Επτανήσου αντίθετα αισθάνονταν περισσότερο Ευρωπαίοι.

Παναγής Κοντομίχης,

Το Νεοελληνικό θέατρο στη Λευκάδα 1800-1964

Την ίδια εποχή στα Επτάνησα, που παίρνουν τη σκυτάλη στον πολιτιστικό στίβο από την Κρήτη, το νεοελληνικό θέατρο ευδοκμεί, αναδεικνύοντας επίλεκτους συγγραφείς και έργα που ξεχωρίζουν στη θεατρική παράγωγή του τόπου μας. Οι πολιτικές συνθήκες, με όλες τις δυτικές επιδράσεις, ευνοούν τα γράμματα και την τέχνη. Στα Επτάνησα δεν ανθεί μόνο το λόγιο, το έντεχνο δηλαδή θέατρο, αλλά και το λαϊκό, κυρίως μέσα από τις «ομιλίες». Σ' αυτές το επτανησιακό πνεύμα εκδηλώνεται με γνησιότερο και ανεπιτήδευτο τρόπο. Αξιόλογο θέατρο, κυρίως ηθογραφικό, και είχε σαν επίκεντρό του τη Ζάκυνθο που παρουσίασε στα μέσα του 16ου αιώνα μια αρκετά εξελιγμένη θεατρική κίνηση. Μορφωμένοι νέοι από αριστοκρατικές οικογένειες έπαιζαν τότε στα ευρύχωρα αρχοντικά τους πολλές κλασικές ελληνικές τραγωδίες και την **Ερωφίλη**. Την ίδια περίοδο υπήρχαν επίσης και αρκετοί λαϊκοί θίασοι που έδιναν υπαίθριες παραστάσεις. Κλειστό θέατρο απέκτησε η Ζάκυνθος από τα μέσα του 18ου αιώνα και εκεί άρχισαν να παρουσιάζουν τα έργα τους οι συγγραφείς της προεπαναστατικής περιόδου.

9.2.2. Τα έργα

Είναι γνωστός ο διφυής χαρακτήρας του ζακυνθινού θεάτρου: δίπλα στο αρχοντικό θέατρο ζούσε το λαϊκό, δίπλα στο λόγιο, το δημοτικό. Το καθένα αναπτυσσόταν ανεξάρτητα από το άλλο, μα και επιδρούσε πάνω του.

Κώστας Πορφύρης

Από τα έργα της εποχής αναφέρουμε αυτά που συνέβαλαν με τη φόρμα και το περιεχόμενό τους στην εξέλιξη της νεοελληνικής δραματουργίας:

- **Ευγένια:** του Ζακυνθινού Τεοντόρο Μοντσελέζε γύρω στο 1646. Με πρότυπο μια παράσταση των ιερών αναπαραστάσεων του ιταλικού θρησκευτικού θεάτρου, συνδυάζει με ενδιαφέροντα τρόπο θέματα και από την παράδοση της περιοχής.

- **Ιφιγένεια εν Λυξουρίω:** του Πέτρου Κατσαΐτη, αρχαιόθεμο έργο επηρεασμένο από την commedia dell' arte, γραμμένο το 1720.
- **Η Κωμωδία των ψευτογιατρών:** του Σαβόγια Ρούσμελη, που γράφτηκε το 1745. Θέμα του έργου οι πρακτικοί γιατροί και οι κομπογιαννίτες, φαινόμενο που χαρακτηρίζει ολόκληρη την Τουρκοκρατία.
- **Ο Χάσης:** του Δημητρίου Γουζέλη (1795), μια ηθογραφική σάτιρα που παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με το **Δον Κιχώτη** του Θερβάντες. Ο κεντρικός του ήρωας είναι ένας γνήσιος ζακυνθινός τύπος, πολυλογάς, καυχησιάρης και φαντασιόπληκτος. Έργο που διατήρησε τη ζακυνθινή γλώσσα με τους γραφικούς ιδιοματισμούς και την αρμονική ηχητική της.



Παράσταση του έργου **Ιφιγένεια εν Λυξουρίω** του Αμφι-Θεάτρου, σκηνοθεσία Σπύρος Ευαγγελάτος, 1979.

9.3. Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ

Κατά την τελευταία περίοδο της Τουρκοκρατίας μεταφυτεύεται από την Τουρκία στην Ήπειρο ο Καραγκιόζης, που προσαρμόζεται σιγά σιγά στην ελληνική πραγματικότητα, ώσπου να κρατήσει την τεχνική για να εκφράσει κυρίως την αντίθεση ανάμεσα στο σκλαβωμένο ελληνισμό και τον Τούρκο δυνάστη. Η ισχυρή αυτή θεματική του ελληνικού λαϊκού θεάτρου σκιών παρέμεινε αναλλοίωτη ακόμη και στις μέρες μας, όπου, αν και το δραματολόγιό του έχει ανανεωθεί με εντελώς σύγχρονα θέματα, όπως είναι ο Καραγκιόζης αστροναύτης ή ο Καραγκιόζης δικτάτορας, διαδραματίζεται πάντοτε κατά την Τουρκοκρατία.

Ο Πασάς και όταν ακόμη δεν παρουσιάζεται στη σκηνή, βαραίνει όλους με την παρουσία του, είναι η αόρατη απειλή, η προσωποποιημένη ανεξέλεγκτη εξουσία. Ο λόγος του είναι ζωή ή θάνατος. Η κρίση του αλάθητη. Το παλάτι του, το σεράι με τους ατέλειωτους τρούλους του, δεξιά στην σκηνή, αντιστικτικά στημένο με την παράγκα του Καραγκιόζη είναι η έκφραση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Από τη μια μεριά η καμπύλη των τρούλων –και καμπύλη σημαίνει πλούτος, αφθονία– και από την άλλη μεριά ένα σχήμα που σ' αγκυλώνει το άγγιγμά του. Προεξέχουν τα κεραμίδια της παράγκας, χάσκουν οι σανίδες, είναι ξεχαρβαλωμένα τα πορτοπαράθυρα. Από τη μια μεριά η Ελλάδα ρημαγμένη, από την άλλη η Τουρκία πελώρια, πλούσια, πανίσχυρη.

Νέλλη Παραστατίδου-Παπαμιχαήλ

Ο Καραγκιόζης αποτελεί το αυθεντικότερο θέατρο της Τουρκοκρατίας. Οι υποθέσεις του παρουσιάζουν μια διαρκή αντιδικία ανάμεσα στον ομώνυμο ήρωα και στο Βεζίρη, στο καλυβόσπιτο του πρώτου και στο πολυτελές σεράι του δεύτερου. Από τη μια ο Τούρκος, ο τύραννος, και από την άλλη ο Καραγκιόζης, ο ραγιάς. Και πάντα νικάει ο δυναστευόμενος λαός που μπορεί να μη διαθέτει τα μέσα του κατακτητή, διαθέτει όμως μυαλό και θυμοσοφία.

9.4. ΤΟ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΑΙΓΑΙΟΥ ΠΕΛΑΓΟΥΣ

Ένα ολόκληρο κεφάλαιο της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου πριν από την επανάσταση τοποθετείται στα νησιά του Αιγαίου πελάγους, την περίοδο 1580-1750. Σώζονται πληροφορίες τόσο για θεατρικές παραστάσεις όσο και για δραματικά έργα. Συνδέεται με την εξάπλωση των καθολικών ταγμάτων στην εποχή της αντιμεταρρύθμισης στο χώρο του Αιγαίου, κυρίως σε ιησουητικά σχολεία. Ανάλογη δράση παρουσιάζεται και στη Χίο (σε ορθόδοξα σχολεία), ενώ πληροφορίες για παραστάσεις υπάρχουν και από την Κωνσταντινούπολη, τη Νάξο και τη Σαντορίνη.

Από την περίοδο αυτή σώζονται 10 κείμενα με χαρακτηριστικούς τίτλους, εμπνευσμένους από τη θρησκευτική θεματολογία όπως:

- από τη Χίο: **Διάλογος για τα εισόδια της Θεοτόκου** (πριν το 1642), **Διάλογος για τα πάθη του Χριστού** (μετά το 1642), **Διάλογος για τον Ελεάζαρο και τους επτά παιδιάς Μακαβαίους** (1642-1662), **Διάλογος για τους τρεις παιδιάς εν καμίνω** (τέλος 17ου αι.), **Δράμα περί του γεννηθέντος τυφλού** (17ος αι.), **Δαβίδ** (18ος αιώνας), θεατρικό σχέδιασμα για το **βίο του άγιου Ισίδωρου**.
- από τις Κυκλάδες: **Ηρώδης ή Η σφαγή των νηπίων** (1650-1750), **Η τραγέδια του Αγίου Δημητρίου** (μαρτυρείται παράσταση το 1723), **Η τραγέδια του Αγίου Γεωργίου**.

Οι δραματουργοί αυτοί, αν και δεν υπηρετούν το μοντέλο της κλασικίζουσας δραματουργίας, καλλιεργούν συνειδητά την κληρονομιά του κρητικού θεάτρου, ώσπου η φαναριώτικη δραματογραφία των αρχών του 19ου αιώνα θα στραφεί σε άλλα πρότυπα. Η θεατρική αυτή δραματουργία δεν έχει αφήσει κανένα από ίχνος στην ελληνική δραματουργία.

Βάλτερ Πούχγερ

9.5. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΥ

9.5.1. Το ιστορικό πλαίσιο

Τις τελευταίες δεκαετίες του 18ου και τις πρώτες του 19ου αι., στις πνευματικές ελληνικές εστίες της διασποράς αλλά και στις κτήσεις της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, εμφανίζεται μια θεατρική κίνηση που ανοίγει νέους ορίζοντες και εγκαινιάζει μια άλλη εποχή στα χρονικά του νεοελληνικού θεάτρου. Η κίνηση για τη δημιουργία θεάτρου αναπτύσσεται μέσα στο πλαίσιο του Διαφωτισμού για την αναγέννηση της παιδείας, με στόχο την ανάκαμψη του γένους και την εθνική χειραφέτηση, με οδηγό το πρότυπο του αρχαίου κόσμου. Σε αυτήν την περίοδο έχει την αρχή του το λόγιο νεοελληνικό θέατρο των νεότερων χρόνων.

Θα ξεπεταχτεί μαζί με άλλες προσπάθειες κι εκδόσεις, και η Σκηνή μας ως ένα νέο τμήμα του ευρωπαϊκού θεάτρου, στην Οδησό και στο Βουκουρέστι, κυριότατα σχετικά με τις παραστάσεις, ενώ στη Βενετία και στη Βιέννη το περισσότερο, θα εξακολουθούν να τυπώνονται, πυκνότερα, μέσα στον προχωρημένο Διαφωτισμό από το 1791 και θεατρικά έργα. Η κίνηση αυτή, βιβλία και παραστάσεις θα φανεί ότι παραμερίζει όσα παρόμοια είχαν συμβεί στο κοντινότερο παρελθόν, στα Επτάνησα, και στο μακρινότερο, στην Κρήτη. Όταν ωριμάσει το Νέο Ελληνικό Θέατρο θα γυρίσει, αν και πολύ αργά, κοντά τους άξιο να τα χαρεί και να τα καταστήσει γόνιμα, για την πορεία του, εκείνα τ' αριστουργήματα, καρπούς ευρωπαϊκούς επίσης.

Γιάννης Σιδέρης

9.5.2. Τα έργα

Κατά την περίοδο 1779-1820 τυπώθηκαν 65 θεατρικά έργα, 10 πρωτότυπα ελληνικά και 55 ξένα, καθώς και 25 χειρόγραφες μεταφράσεις. Αν σε αυτά προστεθούν μεταφράσεις και έργα που δεν καταγράφηκαν, διαπιστώνεται η μεγάλη πολιτισμική αλλαγή και πνευματική εγρήγορση που συντελείται σε αυτό το διάστημα. Τα έργα αυτής της περιόδου, με συγγραφείς όπως ο Ν. Πίγκολος, ο Α. Χριστόπουλος, ο Ι. Ρίζος-Νερουλός και ο Ι. Ζαμπέλιος, η Ευανθία Καΐρη χαρακτηρίζονται από την αντιτυρρανική τους διάθεση, την προβολή των ιδανικών της αρχαίας δημοκρατικής πολιτείας και της ελληνικής ελευθερίας που θεμελιώνεται στην αρετή των πολιτών.



Το θέατρο San Giacomo της Κέρκυρας, που κτίστηκε στα τέλη του 17ου αι., ως λέσχη (loggia) των ευγενών, μεταποιήθηκε σε θέατρο το 1720 και άρχισε να φιλοξενεί παραστάσεις όπερας το 1733. Σήμερα στεγάζει το Δήμο Κερκυραίων (Κέρκυρα, Συλλογή Αναγνωστικής Εταιρείας).

Μερικά χαρακτηριστικά κείμενα της εποχής είναι:

- **Αλεξανδροβόδας, ο ασυνείδητος:** η δραματική σάτιρα του 1785, με γνήσια θεατρική γραφή από το Γ.Ν. Σούτσο, μια ηθογραφία της φαναριώτικης κοινωνίας.
- **Τα κορακιστικά:** η πρώτη κανονική τρίπρακτη κωμωδία που τυπώθηκε σε βιβλίο το 1813, έργο του Ιάκωβου Ρίζου-Νερουλού, που σατιρίζει τις απόψεις για τη γλώσσα που υποστήριζε ο Κοραΐς και οι οπαδοί του.
- **Ο Εξηνταβελόνης:** ελεύθερη διασκευή του Φιλάργυρου του Μολιέρου από το συγγραφέα Κωνσταντίνου Οικονόμου, προσαρμοσμένη στη σύγχρονη του κοινωνική ζωή της Σμύρνης του 1816.

Στην ανανέωση της ελληνικής δραματουργίας συμβάλλουν μεταφράσεις και παραστάσεις δημοφιλών έργων της εποχής, όπως αυτών του Γκολντόνι, του Αυγούστου Κοτσεμπούε, του Βολταίρου, του Γκαίτε, οπερατικά λιμπρέτα του Μεταστάσιο κ.ά.

9.5.3. Θεατρική κίνηση στις παραδουνάβιες ηγεμονίες

9.5.3.1. Οδησός

- Τη θεατρική κίνηση στην Οδησό τη δημιούργησαν οι εταίροι της Φιλικής Εταιρείας, με σκοπό να αναζωπυρώσουν την εθνική ιδέα και το πατριωτικό φρόνημα. Τα έργα είχαν περιεχόμενο εθνικό και ερμηνεύονταν από θιάσους ερασιτεχνών, που τότε λέγονταν «εθελοντές».
- Μεγάλη δραστηριότητα από σχολεία και ερασιτέχνες σημειώθηκε μετά την ανέγερση του Δημοτικού Θεάτρου στην πόλη. Τις παραστάσεις παρακολουθούσαν και οι Ρώσοι τοπικοί άρχοντες.

Εις την Οδησόν έγινεν η πρώτη θεατρική παράστασις εις την νεοτέραν γλώσσαν των Ελλήνων, και τούτο πρέπει να σημειωθή εις τα χρονικά της παιδείας του γένους ημών.

Κων/νος Ασώπιος, *Λόγιος Ερμής* 1817

9.5.3.2. Βουκουρέστι

Ανάλογη ήταν η θεατρική κίνηση στο Βουκουρέστι σε δύο περιόδους:

- Στην πρώτη περίοδο κυριαρχεί η δραστηριότητα της Δομνίτσας Ραλλούς Καρατζά, που οργάνωσε θίασο, τον εγκατέστησε στο μέγαρό της που διασκεύασε για θέατρο, και ανέβασε με δική της διδασκαλία την **Εκάβη** του Ευριπίδη (1817), το **Βρούτο** του Βολταίρου κ.ά. Η Ραλλού Καρατζά έστειλε στη Γαλλία με έξοδά της τον Κώστα Αριστία, που είχε διακριθεί στις παραστάσεις αυτές, για να σπουδάσει την υποκριτική και να συνεχίσει στην Κέρκυρα την δράση του.
- Όταν οι Καρατζάδες έφυγαν από το Βουκουρέστι, τη θεατρική κίνηση συνέχισε ο ηγεμόνας Αλέξανδρος Σούτσος. Συγκρότησε θίασο που είχε και γυναικεία μέλη και ανέβασε με πολλή επιτυχία τη **Φαίδρα** του Ρακίνα, τον **Τιμολέοντα** του Ζαμπέλιου, την **Ασπασία** του Ρίζου Νερουλού κ.ά. Η κίνηση όμως αυτή σταμάτησε με το θάνατο του Σούτσου που συνέπεσε με την έκρηξη της Ελληνικής Επανάστασης του 1821.

9.6. ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ

9.6.1. Τα δραματικά έργα

Στην περίοδο μετά την Ελληνική Επανάσταση δεν ήταν δυνατή η δημιουργία ουσιαστικής θεατρικής παραγωγής. Η ελληνική κοινωνία μετά την Επανάσταση του '21 όχι μόνο δεν ήταν οργανωμένη, αλλά στην ουσία ήταν τελείως ανύπαρκτη. Η θεατρική κίνηση αρχίζει να παρουσιάζει μία συνεχή εξέλιξη, χωρίς να βελτιώνεται η νεοελληνική θεατρική παραγωγή, που θα συνδέσει την παλιά παράδοση με τη νέα.

9.6.1.1. Δράμα και Κωμωδία

Μεμονωμένες προσπάθειες ρεπερτορίου εμφανίζονται στον τομέα της δραματουργίας:

- **Ο Βασιλικός:** (1829) του Αντωνίου Μάτεσι. Πρωτοπαίχτηκε το 1832 από κάποιον ερασιτεχνικό θίασο νέων. Θέμα του η έχθρα και οι διαφορές των αρχοντικών σπιτιών της Ζακύνθου, που ο Μάτεσις τοποθετεί έναν αιώνα πριν από την εποχή του, στον καιρό της Βενετοκρατίας. Τον τίτλο στο έργο τον δίνει μία γλάστρα με βασιλικό. Το έργο, αν και δεν έχει πρωτότυπη υπόθεση, περιλαμβάνει πολλά και χαριτωμένα επεισόδια που ζωγραφίζουν αριστοτεχνικά τα ήθη και τα έθιμα της Ζακύνθου εκείνης της εποχής. Η διαγραφή ζωντανών χαρακτήρων με σαφήνεια και ρεαλισμό κάνει την ηθογραφία του ένα από τα καλύτερα νεοελληνικά έργα.
- **Βαβυλωνία:** (1836), η πρώτη νεοελληνική κωμωδία που είδε η μετεπαναστατική Αθήνα, του Δημήτρη Βυζάντιου. Στην κωμωδία αυτή ο συγγραφέας σατιρίζει με πολύ κέφι το χάος που επικρατεί σε μια συναναστροφή από Χιώτες, Κρητικούς, Πόντιους, Επτανήσιους κ.ά., οι οποίοι με τους γλωσσικούς τους ιδιοματισμούς δεν καταφέρνουν να συνεννοηθούν.
- **Ο Λεπρέντης (1834), Ο τυχοδιώκτης (1835), Ο υπάλληλος (1836), Ο χαρτοπαίχτης (1839) κ.ά.:** μια σειρά έργων που έγραψε ο Μ. Χουρμούζης που, όπως έλεγε ο ίδιος, έγινε «από στρατιώτης έξαφνα κωμωδιογράφος», όπου το κεντρικό πρόσωπο δεν ενσαρκώνει κάποιο ανθρώπινο ελάττωμα αλλά αντιπροσωπεύει ένα θεσμό, ένα πολιτικό σύστημα ή ένα κοινωνικό φαινόμενο.
- **Του κουτρούλη ο γάμος:** (1845) του Αλ. Ρίζου Ραγκαβή, που προσπάθησε να μιμηθεί το αριστοφανικό πνεύμα στη φόρμα και στο περιεχόμενο, αφού σατιρίζει την πολιτική ασυνεννοησία της εποχής.
- **Μαρία Δοξαπατρή:** (1865) του Δημήτρη Βερναρδάκη, έργο που παίχτηκε 16 φορές, πρωτοφανής αριθμός παραστάσεων για εκείνη την περίοδο.
- **Η κόρη του παντοπώλου:** (1866) του Άγγελου Βλάχου, έργο που αναφέρεται στους τόνους και στα χρώματα της καθημερινής ζωής, όπου τα ήθη και τα έθιμα καταγράφονται αυθεντικά, αλλά με ένα σύγχρονο μέτρο.
- **Ο Φιάκας:** (1871) του Δημοσθένη Μισιτζή, σχολιάζει τη μορφή του απατεώνα προικωθήρα, με διδακτική διάθεση από τα δευτερεύοντα πρόσωπα του έργου.

Πρόσκλησις περί Ελληνικού Θεάτρου

Ο Κ. Αριστίας συγκρότησε στην Αθήνα τη «Φιλοδραματική Εταιρεία» η οποία με προκήρυξή της, που κυκλοφόρησε σε φυλλάδιο το 1840 με τίτλο «Πρόσκλησις περί Ελληνικού Θεάτρου», διατύπωνε ένα φιλόδοξο σχέδιο για την αναγέννηση του θεάτρου στην πατρίδα του Αισχύλου και καλούσε τους Αθηναίους να συνδράμουν τη νέα προσπάθεια. Το κείμενο, ύστερα από τις συνήθεις επικρίσεις για τη φθοροποιό επίδραση της ιταλικής όπερας, υπερασπίζεται σθεναρά τις θέσεις για την εθνική διδακτική αποστολή της θεατρικής τέχνης. Στην «πρόσκληση», μεταξύ άλλων, προτείνεται η καθιέρωση του όρου «ηθοποιός», αντί του υποκριτής, που επικρατούσε στα ως τότε δημοσιεύματα.

Δημήτρης Σπάθης

- **Ζητείται υπηρέτης:** (1891) του Μπάμπη Άννινου, έργο που καθιέρωσε τον τύπο του σχολαστικού δασκάλου.
- **Η Βεγγέρα:** (1894) του Ηλία Καπετανάκη, έργο ξεχωριστό για την καλλιτεχνική του αρτιότητα και την ευστοχία στην απεικόνιση των μικροαστικών ηθών.

9.6.1.2. Το Κωμειδύλλιο

Ιδιαίτερο θεατρικό είδος στις ελληνικές σκηνές, το κωμειδύλλιο, που αναπτύσσεται μετά το 1889 στην Ελλάδα. Έργα ηθογραφικά, ρομαντικά, με πολύ ανθρωπιά και βαθιά γνώση του ανθρώπινου χαρακτήρα. Η δροσιά, η απλότητα και ο αγνός αισθηματικός τόνος του συγκίνησε ολόκληρες γενιές. Το 1891 εμφανίζεται ένα ανάλογο είδος, το δραματικό ειδύλλιο.

Χαρακτηριστικά έργα:

- **Η τύχη της Μαρούλας:** έργο του Δημήτρη Κορομηλά, πρωτεργάτη του ελληνικού κωμειδύλλιου, είδους με μεγάλη σημασία για το νεοελληνικό θέατρο, γιατί απέναντι στο στομφώδες ύφος και την επιτήδευση που είχε τότε καθιερωθεί στη δραματική τέχνη δίδαξε την απλότητα και το λιτό ρεαλισμό, απαλλαγμένο από κάθε υπερβολή. Το γνωστότατο έργο του ο **Αγαπητικός της Βοσκοπούλας**, ένα χαρακτηριστικό έργο δραματικού ειδυλλίου, όπου η φουστανέλα έχει αντικαταστήσει τη ρεντιγκότα, άνοιξε το δρόμο για μια σειρά από πολυαγαπημένα έργα για το αθηναϊκό κοινό, όπως η **Γκόλφο** του Σπύρου Περεσιάδη, γνωστά και ως φουστανελάτα μελοδράματα.
- **Ο γενικός γραμματέας:** του Ηλία Καπετανάκη (1893), τρίπρακτη κωμωδία μετ' ασμάτων, που συνοψίζει βασικά θέματα και στόχους της κωμωδιογραφίας του 19ου αιώνα, όπως η μίμηση ξένων προτύπων, η φαυλοκρατία στο σύστημα της δημόσιας διοίκησης, η διαπλοκή της πολιτικής και κοινωνικής διαφθοράς.
- **Ο μπάρμπα Λινάρδος:** έργο του Δημήτρη Κόκκου, συγγραφέα με σπινθηροβόλο πνεύμα και μεγάλη ευχέρεια στο στίχο, που ζωγράφιζε με μοναδική δεξιοτεχνία τους χαρακτήρες των έργων του. Είχε την τύχη να συνεργαστεί με τον έξοχο ερμηνευτή Παντόπουλο, που έκανε τα έργα του δημοφιλή. Αυτό στάθηκε η τραγική μοίρα για το συγγραφέα, γιατί σε μία παράσταση του έργου **Η Λύρα του γέρο-Νικόλα** ένας ανισόρροπος θεατής, που νόμισε ότι ένας από τους τύπους του έργου σατίριζε τον πατέρα του, τον πυροβόλησε και τον τραυμάτισε θανάσιμα.

Το κωμειδύλλιο

Το κωμειδύλλιο γεννήθηκε στη Γαλλία και ο δημιουργός του δεν ήταν ούτε συγγραφέας ούτε καλλιτέχνης, αλλά εργάτης.

Στις αρχές του 16ου αιώνα, ο Ολιβιέ Μπασελέν, εργάτης από τη Νορμανδία, έγραψε, χωρίς να έχει καμιά συγγραφική φιλοδοξία, μία σειρά από σατιρικά ποιήματα που διακωμωδούσαν τους ξένους κατακτητές. Τα ποιηματάκια του Μπασελέν άρεσαν πολύ στους φίλους του και απ' αυτούς τα πήραν οι κάτοικοι της περιοχής και τα τραγουδούσαν. Η περιοχή λεγόταν Βο ντε Βιρ (κοιλιάδα του Βιρ). Από την ύπαιθρο όμως τα πήραν σιγά σιγά και οι πόλεις (villes) κι έτσι τα τραγουδάκια ονομάστηκαν γενικά βοντβίλ (Vaux de villes). Από τους δρόμους των νορμαδικών πόλεων τα βοντβίλ πέρασαν στη σκηνή των θεάτρων και από εκεί σατίριζαν – στα ενδιάμεσα των παραστάσεων – όλα τα γνωστά πρόσωπα της εποχής. Με τον καιρό, αυτά τα ανεξάρτητα τραγουδάκια ενσωματώθηκαν στο κείμενο των έργων και έτσι δημιουργήθηκε το νέο αυτό ενδιαφέρον θεατρικό είδος.

9.6.2. Τα πρώτα θέατρα της Αθήνας

Η ουσιαστική ανάπτυξη της μετεπαναστατικής θεατρικής προσπάθειας άρχισε όταν η Αθήνα γίνεται πρωτεύουσα. Εκείνο τον καιρό (1834) η Αθήνα έμοιαζε με ένα ερειπωμένο χωριό, με περίπου δεκαπέντε χιλιάδες κατοίκους.

- Το πρώτο υπαίθριο θέατρο άνοιξε το 1835, χωρίς σκεπή, με σανιδένιο περίφραγμα και χωματένιο πάτωμα, στην οδό Αιόλου. Τα καθίσματα της πλατείας ήταν ξύλινα – δεκαπέντε σειρές – αλλά απέναντι στη σκηνή υπήρχε βασιλικό θεωρείο με ταπετσαρία. Στο θέατρο έπαιζαν μόνο άνδρες ηθοποιοί, οι οποίοι, όταν χρειαζόταν να υποδυθούν γυναικείους ρόλους, άφηναν να μακραίνουν τα μαλλιά τους.
- Στα σύγχρονα ελληνικά έργα οι ηθοποιοί ντύνονταν με φουστάνελα, ενώ στα αρχαία και τα ξένα φορούσαν... ντόμινα. Η αναγγελία του προγράμματος (το θέατρο έπαιζε Κυριακές και εορτές) γινόταν από το μεσημέρι με τελάλη. Ο σκηνικός εξοπλισμός του θεάτρου ήταν ανύπαρκτος και τα μέσα του κωμικά, το δραματολόγιό του όμως είχε κάποια σοβαρότητα και η ερμηνεία των ηθοποιών του ήταν μελετημένη. Η αριστοκρατία της Αθήνας δεν το καταδεχόταν, αλλά ο λαός έτρεχε να εξασφαλίσει εισιτήρια και συνωστιζόταν από νωρίς για να βρει καλή θέση στη στενόχωρη αίθουσα.
- Το 1836, ο Ιταλός Γκαετάνο Μέλι είχε την έμπνευση να ανοίξει ένα δεύτερο ξύλινο θέατρο, όπου στη αρχή έφερε μίμους και ακροβάτες κι έπειτα ανέβασε ιταλικό μελοδράμα. Τα ερμήνευαν μέτριοι ηθοποιοί, αλλά οι Αθηναίοι ενθουσιάστηκαν εξαιρετικά, ακόμη και οι ως τότε ακατάδεκτοι αριστοκράτες άρχισαν να παρακολουθούν τακτικά τις παραστάσεις.
- Το 1840 η κυβέρνηση έδωσε σε κάποιον άλλον Ιταλό, τον Μπαζίλιο Σανσόνι, ένα οικόπεδο δωρεάν και 10.000 δραχμές επιχορήγηση για να κτίσει πέτρινο θέατρο, με το προνόμιο να μην επιτραπεί επί πέντε χρόνια η ανέγερση άλλου θεάτρου στην Αθήνα. Ο Σανσόνι έκτισε το κτίριο, προπώλησε τα εισιτήρια των θεωρείων και έφερε από την Ιταλία ένα θίασο μελοδράματος με τη **Λουτσία ντε λα Μερμούρ** του Ντονιτζέτι. Ο θίασος έφτασε τις 114 παραστάσεις και τα εισιτήριά του τα πουλούσαν στη μαύρη αγορά. Ύστερα από μερικούς μήνες, άνθρωποι που πονούσαν για το ελληνικό θέατρο πέτυχαν να επιτραπεί η παρουσίαση και ελληνικών έργων στο ίδιο θέατρο, στα ενδιάμεσα όμως των παραστάσεων μελοδράματος. Το 1844 το αγόρασε ο επιχειρηματίας Μπούκουρας, και το όνομα αυτό θα επικρατήσει στο θέατρο.
- Πολύ σημαντική για τη μετέπειτα εξέλιξη του θεάτρου στην Ελλάδα ήταν επίσης η προσπάθεια του Γρηγόρη Καμπούρογλου, στα 1856, αν και βρήκε μεγάλη αντίδραση από ορισμένους πολιτικούς που ανήκαν στην τότε αντιπολίτευση και που χαρακτήριζαν το θέατρο σαν «πρόδρομο της ηθικής καταπτώσεως του λαού». Οι παραστάσεις του θιάσου Καμπούρογλου διακόπηκαν το 1858, όταν η κυβέρνηση, αντί να δώσει τις 5.000 δρχ. που ζητούσε ο θίασος για να μπορέσει να συνεχίσει, προτίμησε να δώσει 53.000 δρχ. για να μετακαλέσει ιταλικό μελόδραμα.
- Λίγο αργότερα ο Σούτσας κατόρθωσε να αναλάβει εργολαβικά όλη τη θεατρική κίνηση στην Αθήνα, παίρνοντας στα χέρια του το μονοπώλιο όλων των παραστάσεων της πρόζας και του μελοδράματος. Στο θίασο αυτόν αναδείχτηκε η πρώτη Ελληνίδα τραγωδός: η Πιπίνα Βονασέρα. Οι εισπράξεις από τις παραστάσεις του ελληνικού θιάσου εξακολουθούσαν να μην είναι ικανοποιητικές, και γι' αυτό ο Σούτσας επιχείρησε τότε μία πε-

ριοδεία στην Κωνσταντινούπολη. Όταν επέστρεψε, επανέλαβε την προσπάθεια αλλά και πάλι οι Αθηναίοι άφησαν τα καθίσματα του θεάτρου του άδεια: αυτή τη φορά είχαν ξετρελαθεί με το γαλλικό θίασο που ανέβαζε οπερέτα. Η γαλλική οπερέτα νίκησε τελικά, και ο θίασος έστρεψε το ενδιαφέρον του προς τις ελληνικές παροικίες του εξωτερικού (1871).

Το μαξιλάριωμα

Στον «Απόλλωνα» της Αθήνας το 1882 σημειώθηκε και το πρώτο μαξιλάριωμα. Εδώ πρέπει να διευκρινιστεί πώς άρχισε η συνήθεια αυτή, που κακώς την πολιτογράφησαν νεοελληνική, ενώ είναι απολύτως εξακριβωμένο ότι μας ήρθε απ' έξω. Τη χρονιά εκείνη (καλοκαίρι του 1882) τα προγράμματα του θεάτρου «Απόλλων» ανήγγειλαν με μεγάλες τυμπανοκρουσίες την εμφάνιση, σε πανηγυρική παράσταση, της τρανής και σπουδαίας Έμμας Μαράτση, ελληνικής καταγωγής ακροβάτισσα, η οποία θα εμφανιζόταν για πρώτη φορά σε μία φαντασμαγορική γυμναστική παράσταση. Πολύ πριν από την ώρα της παράστασης το θέατρο είχε γεμίσει ασφυκτικά, ύστερα δε από αρκετή ώρα αναμονής, οι θεατές είδαν με μεγάλη έκπληξη να πέφτει μπροστά από τη σκηνή ένα λευκό πανί. Η φαντασμαγορική γυμναστική παράσταση θα δινόταν πίσω από αυτό το πανί.

Αλλά ούτε και αυτό το υπό εχεμύθεια θέαμα μπορούσαν να δουν τελικά οι ταλαίπωροι θεατές, γιατί ξαφνικά άρχισε να φυσάει δυνατός άνεμος που δεν άφηνε να σταθεί ούτε το πανί ούτε η ακροβάτισσα, παρ' όλες τις απεγνωσμένες και πολύωρες προσπάθειες των επιστρατευμένων εργατών επί σκηνής, που τους ενίσχυσαν και αρκετοί εθελοντές από τους θεατές. Κάποια στιγμή ο κόσμος βαρέθηκε και άρχισε τις αποδοκιμασίες, εν μέσω των οποίων ένας θεατής αρπάζει το μαξιλάρι πάνω στο οποίο καθόταν (τα καθίσματα τότε είχαν μαξιλαράκια) και το πετάει στη σκηνή. Η εκφραστική αυτή χειρονομία ενθουσίασε υπερβολικά τους θεατές, που τη μιμήθηκαν αμέσως βάλλοντας με τα μαξιλάρια τους τόσο κατά της σκηνής όσο και εναντίον αλλήλων, ώσπου διακόπηκε η παράσταση –η οποία άλλωστε δεν είχε ακόμα αρχίσει– και άδειασε το θέατρο. Από τότε, κάθε φορά που οι θεατές ήθελαν να εκδηλώσουν τη δυσαρέσκειά τους χρησιμοποιούσαν τα μαξιλάρια. Το έθιμο σταμάτησε μόνον όταν τα θέατρα έπαυσαν να χρησιμοποιούν στα καθίσματα τους μαξιλαράκια.



Το Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, έργο του Ε. Τσίλλερ που ξεκίνησε να χτίζεται το 1872 και γκρεμίστηκε το 1940 για να γίνει πλατεία (Πλατεία Κοτζιά)

- **Το Δημοτικό Θέατρο:** Το 1873, ο δήμος Αθηναίων αποφάσισε την ανέγερση θεάτρου και άρχισε να το κτίζει πάνω στα θεμέλια που είχε βάλει ο Καμπούρογλου για το Εθνικό. Η αποπεράτωση του κτιρίου έγινε μετά από δεκατρία χρόνια από το Γάλλο αρχιτέκτονα Ζιράρ, με την αποτελεσματική παρέμβαση του Ανδρέα Συγγρού. Τα εγκαίνια έγιναν το 1888 με γαλλικό θίασο. Η σκηνή του θεάτρου αυτού γνώρισε πολλές δόξεις: εκεί παίχτηκαν τα μελοδράματα του Σαμαρά, οι οπερέτες του Σακελλαρίδη και εμφανίστηκαν αστέρια, όπως η Σάρα Μπερνάρ, ο Φεροντό, ο Νοβέλι και η Ελεωνόρα Ντούζε. Έπειτα το θέατρο χρησιμοποιήθηκε για να στεγάσει τους τραγικούς πρόσφυγες από τη Μ. Ασία και τέλος ο δήμαρχος Αθηναίων, Κ. Κοτζιάς, το κατεδάφισε για να κτίσει στη θέση του καινούριο και πιο μεγαλόπρεπο, γεγονός όμως που δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ.

9.6.3. Οι πρώτοι ηθοποιοί

- Ο πρώτος ηθοποιός εκείνης της εποχής ήταν ο Κώστας Αριστίας. Γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη και σπούδασε στο Παρίσι με έξοδα της Ραλλούς Καρατζά. Ο Αριστίας, εκτός από τη δράση του σαν ηθοποιός, παρουσίασε και αξιόλογο φιλολογικό έργο. Μετέφρασε ξένους συγγραφείς αλλά έγραψε και δικά του πρωτότυπα έργα, όπως την τραγωδία **Αρμόδιος και Αριστογείτων**, στον πρόλογο της οποίας περιγράφει τη δυνατή συγκίνηση που αισθάνθηκε όταν για πρώτη φορά πάτησε την ελεύθερη ελληνική γη (1840). Σαν ηθοποιός είχε γνήσιο ταλέντο, εντυπωσιακή εμφάνιση και ερμήνευε με πολύ πάθος, μέσα βέβαια στα πλαίσια του στόμφου που κυριαρχούσε κατά την εποχή του.
- Ένας από τους εκλεκτούς ηθοποιούς ήταν επίσης και ο Ζακυνθινός Διονύσιος Ταβουλάρης (1840-1928). Το 1857 επιχείρησε περιοδεία στην Κωνσταντινούπολη και κατόπιν στη Ρουμανία και την Τουρκία, όπου έδωσε θριαμβευτικές παραστάσεις ιδίως με τον **Άμλετ** και τον **Οθέλλο** του Σαίξπηρ και τον **Ηθοποιό Κην** του Δουμά. Ανέβασε επίσης και ελληνικά έργα του Δημητρίου Βερναρδάκη και τον **Αγαπητικό της Βοσκοπούλας** του Κορομηλά.
- Μία άλλη τελείως ιδιότυπη φυσιογνωμία που αξίζει να αναφερθεί είναι του Βασίλη Ανδρονόπουλου. Είχε στοιχειώδη μόρφωση όταν ήρθε στην Αθήνα για τη στρατιωτική του θητεία. Υπηρετούσε στη φρουρά και έφευγε κρυφά τα βράδια κι έπαιρνε μέρος στις παραστάσεις των θεάτρων, με το ψευδώνυμο Ανδρονόπουλος. Έγινε θιασάρχης στην Κωνσταντινούπολη.
- Ένας μεγάλος του θεάτρου –μεγαλύτερος κατά γενική ομολογία– ήταν ο Βαγγέλης Παντόπουλος, που γεννήθηκε και πέθανε στην Αθήνα (1860-1913). Ζωηρή καλλιτεχνική φύση, σπούδασε ζωγραφική και φωνητική. Στο θέατρο πρωτοεμφανίστηκε σε ηλικία 17 ετών, ακολουθώντας το θίασο του Δημήτρη Κοτοπούλη, και σημείωσε αμέσως εντυπωσιακή επιτυχία. Πολύ γρήγορα απέκτησε μεγάλη φήμη και ίδρυσε δικό του θίασο, την Ελληνική Κωμωδία. Ο Παντόπουλος έδωσε νέα πνοή και ζωντάνια στην ελληνική κωμωδία. Πήρε τα έργα του Κορομηλά, του Άννινου, του Καπετανάκη και τις κωμωδίες του Μολιέρου –όπου διέπρεψε ιδιαίτερα– και τις παρουσίασε με ξεχωριστό ιδιοφυή τρόπο. Εξέχουσα φυσιογνωμία για το θέατρο του τέλους του 19ου αιώνα, ο Νικόλαος Λεκατσάς, που μετά από παραμονή 25 ετών στην βικτωριανή Αγγλία, επιστρέφει στην πατρίδα του και φέρνει το ελληνικό κοινό σε μια πρώτη γνωριμία με τους σαιξπηρικούς

ήρωες και τους μεγάλους ευρωπαϊκούς πρωταγωνιστικούς ρόλους, δημιουργώντας ελπίδες για την αναβάθμιση της υποκριτικής τέχνης στην Ελλάδα.

- Από τις γυναίκες ηθοποιούς ξεχώρισε η Πιπίνα Βονασέρα. Στη σκηνή πρωτοανέβηκε το 1862 στο θέατρο Μπούκουρα, στη **Λουκρητία Βοργία** του Β. Ουγκώ. Χάρη στο ταλέντο της απέκτησε αμέσως πολλούς θαυμαστές. Σημείωσε μεγάλη επιτυχία στη **Μερόπη** και τη **Μαρία Δοξαπατρή** του Βερναρδάκη. Όταν στα 1867 δόθηκε η παράσταση της **Αντιγόνης** του Σοφοκλή, για τους γάμους του βασιλιά Γεωργίου Α', η Βονασέρα στον ομώνυμο ρόλο αποθεώθηκε από το κοινό.
- Άλλη γυναίκα ηθοποιός που διέπρεψε την περίοδο αυτή ήταν η Αικατερίνη Βερόνη, που γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1867. Στο θέατρο εμφανίστηκε σε ηλικία 18 χρονών με το θίασο του Αλεξιάδη. Αργότερα έκανε δικό της θίασο και περιόδευσε στο εξωτερικό. Ο μαρασμός όμως του ελληνικού θεάτρου την απογοήτευσε και γι' αυτό αποσύρθηκε το 1920.
- Η τρίτη κορυφαία της εποχής ήταν η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου. Είχε ταλέντο τραγουδού και ερμήνευσε με εξαιρετική επιτυχία τα έργα του Σαίξπηρ στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Είχε εκθαμβωτική ομορφιά, ωραίο παράστημα, έξοχη αρμονία στην κίνηση και βαθιά φωνή, που η εκφραστική της τέχνη την έκανε αληθινά γοητευτική.



Περικλής Σούτσας. Ο πατριάρχης των ελλήνων ηθοποιών.

Από τον κορεσμό που είχε προκαλέσει η επανάληψη του πεπαλαιωμένου ρεπερτορίου, κυρίως στο είδος της τραγωδίας και του δράματος, από τις αντιδράσεις που προκαλεί ο τρόπος παρουσίασης των έργων, τα πρόχειρα τυποποιημένα σκηνικά και η ποιότητα των παραστάσεων, είναι φανερό πως το θεατρικό σύστημα, έτσι όπως είχε διαμορφωθεί τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα, άρχισε να δοκιμάζει κρίση. Η κυριαρχία του θιασάρχη-πρωταγωνιστή, το σύστημα των περιοδειών, με μια λέξη η ρουτίνα, εμπόδιζαν τόσο την ανανέωση όσο και τη βελτίωση της σκηνικής τέχνης γενικά... Η ανάγκη για αλλαγή στη δομή του θεατρικού συστήματος επέβαλε την ανάγκη συγκρότησης θεατρικών μονάδων διαφορετικού τύπου από εκείνες όπου κυριαρχούσε ο θιασάρχης-πρωταγωνιστής, την ανάγκη για θέατρα νέου τύπου με τη συμμετοχή των καλλιτεχνικών συντελεστών που απαιτούν οι εξελίξεις της σκηνικής τέχνης στο μεταίχμιο του 19ου και 20ού αιώνα.

Δημήτρης Σπάθης,
στον τόμο «Θέατρο, Κινηματογράφος, Μουσική, Χορός»,
Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1999

ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ 9

- Ο εκπαιδευτής ζητάει από τους εκπαιδευόμενους να σκεφτούν κάποιο γλωσσικό ιδίωμα που χρησιμοποιούν στην πατρίδα τους είτε σε σχέση με το ρυθμό και την εκφορά της γλώσσας είτε σε σχέση με την ίδια τη χρήση της γλώσσας και το λεξιλόγιο. Οι εκπαιδευόμενοι χωρίζονται σε μικρότερες ομάδες των 3-4 ατόμων, και κάθε ομάδα καλείται να φτιάξει ένα μικρό αυτοσχεδιασμό μιας απλής καθημερινής στιγμής και συνομιλίας, χρησιμοποιώντας ένα μόνο ιδίωμα από αυτά που είχαν προαναφερθεί. Συζήτηση πάνω στο κατά πόσο αλλάζει ύφος μια απλή στιχομυθία μέσω του ιδιώματος.
- Οι εκπαιδευόμενοι χωρίζονται σε ομάδες των δύο ατόμων. Αυτή τη φορά καλούνται μαζί να γράψουν μια πολύ μικρή ιστορία με αρχή, μέση και τέλος. Στη συνέχεια, καλείται ο ένας από την ομάδα να χρησιμοποιήσει το κείμενο με όσο το δυνατόν πιο επιτηδευμένο και στομφώδες ύφος, ενώ αντίθετα ο δεύτερος καλείται να ερμηνεύσει το κείμενο με απλότητα και λιτό ρεαλισμό, χωρίς υπερβολές. Όταν ετοιμαστούν, καλούνται να το παρουσιάσουν στην υπόλοιπη ομάδα. Συζήτηση πάνω στο πώς το ίδιο το περιεχόμενο μιας ιστορίας μπορεί να αλλάξει μόνο από το ύφος με το οποίο ερμηνεύεται.
- Ο εκπαιδευτής έχει φέρει στην τάξη ένα μεγάλο φακό ή έναν προβολέα. Χωρίζει την τάξη σε ομάδες των δύο ατόμων, τα οποία καλούνται να αφηγηθούν μια μικρή ιστοριούλα. Ο ένας έχει το ρόλο με τίτλο «αφηγητής του λόγου» και ο άλλος το ρόλο με τίτλο ο «αφηγητής του σώματος». Δηλαδή ο ένας αφηγείται την ιστορία μέσω του λόγου με απόλυτη ακινησία, και ο άλλος μέσω της κίνησης χωρίς καθόλου λόγο. Κατόπιν, όταν προετοιμαστεί κατάλληλα η κάθε ομάδα, ο εκπαιδευτής τοποθετεί τους δύο ρόλους στις δύο άκρες του ίδιου τοίχου και ρίχνει το φως του φακού ή του προβολέα στον «αφηγητή του σώματος», προκειμένου να δημιουργηθεί μια μεγάλη σκιά πίσω από τον «αφηγητή του λόγου». Η ιστορία μπορεί να ξεκινήσει...

Εξελικτικά, ο εκπαιδευτής μπορεί να ζητήσει από τον «αφηγητή του λόγου» να πάει πίσω από το κοινό, ώστε να μην τον βλέπουν και απλώς να τον ακούν, και να αφηγηθεί την ιστορία βλέποντας μόνο τη σκιά του «αφηγητή του σώματος».

- Με αφορμή τον Καραγκιόζη, ο εκπαιδευτής ζητάει από την ομάδα να σκεφτεί ο καθένας έναν ιδιαίτερο τύπο που θα μπορούσε να αποτελεί ρόλο σε ένα θέατρο σκιών. Έτσι, ο κάθε εκπαιδευόμενος μπορεί να σκεφτεί τον τρόπο που ο ήρωας, τον οποίο θα επιλέξει, πρέπει να κινείται, να μιλάει και γενικότερα να εκφράζεται, καθώς και την ιστορία που αυτός ο χαρακτήρας θα μπορούσε να κουβαλάει ή να αντιπροσωπεύει. Στη συνέχεια, γίνεται προσπάθεια από όλη την ομάδα και τον εκπαιδευτή να συνθέσουν όλους αυτούς τους τύπους σε μία ιστορία που θα αποτελεί το θέατρο σκιών της τάξης. Κατόπιν, μπορούν να φέρουν στην τάξη και ένα μεγάλο σεντόνι και με τη βοήθεια ενός προβολέα να παραστήσουν την ιστορία τους. Συζήτηση πάνω στα προβλήματα που μπορεί να προκύψουν κατά την αναπαράσταση και σχολιασμός σε σχέση με τη δύναμη της εικόνας.

- Ο εκπαιδευτής ζητάει από τους εκπαιδευόμενους να φέρουν στην τάξη από ένα θεατρικό έργο, όπου το κεντρικό πρόσωπο του έργου δεν ενσαρκώνει κάποιο ανθρώπινο ελάττωμα αλλά αντιπροσωπεύει ένα θεσμό, ένα πολιτικό σύστημα ή ένα κοινωνικό φαινόμενο. Συζήτηση πάνω στα παραδείγματα: Ποια θεατρικά ήδη συνήθως χρησιμοποιούν κάποιο ανθρώπινο ελάττωμα ως κυρίως θέμα τους και για ποιο σκοπό; Με ποιο τρόπο ένα άτομο μπορεί να αντιπροσωπεύει ένα θεσμό ή ένα κοινωνικό φαινόμενο; Το γεγονός αυτό αφορά αμιγώς ένα μόνο θεατρικό είδος ή είναι πιο διαχρονικό;
- Ο κάθε εκπαιδευόμενος καλείται να ψάξει και να φέρει στην τάξη φωτογραφίες από παραστάσεις ή θεατρικά κτίρια ή ακόμη και από κείμενα, που θα μπορούσαν να λειτουργήσουν ως θεατρικός λόγος από τον τόπο καταγωγής του καθενός. Παράλληλα θα μπορούσαν να φέρουν και φωτογραφίες από ανθρώπους που είναι γνωστοί στον τόπο τους για την αγάπη τους για την τέχνη, και να περιγράψουν το έργο αυτών των ανθρώπων. Ακόμη θα μπορούσαν να αναφερθούν και στις τοπικές ενδυμασίες και στο κατά πόσον οι λαϊκές φορεσιές επηρέασαν τη θεατρική ένδυση στον τόπο τους και στην ελληνική θεατρική πράξη γενικότερα. Συζήτηση για την παλαιότερη αλλά και τη σημερινή πολιτιστική κίνηση του τόπου καταγωγής τους.
- Ο εκπαιδευτής ζητάει από τους εκπαιδευόμενους να κάτσουν σε έναν κύκλο. Καθένας καλείται να αναφέρει τον τόπο καταγωγής του και συγχρόνως να σκεφτεί ένα στοιχείο από την πατρίδα του που θα μπορούσε να υιοθετηθεί σε μια θεατρική παράσταση ή ένα θεατρικό δρώμενο, π.χ. μια φορεσιά, ένα αντικείμενο με ιδιότυπη ονομασία, ένα μύθο γνωστό μόνο στα μέρη του, ένα τραγούδι κ.ο.κ. Κατόπιν όλη η ομάδα συγκεντρώνει και επιλέγει τα στοιχεία που θα ήθελε να χρησιμοποιήσει σε μια σκηνική αναπαράσταση.
Ο εκπαιδευτής χωρίζει την ομάδα στα δύο και μοιράζει σε κάθε ομάδα ένα απόσπασμα από ένα θεατρικό έργο, π.χ *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, *Μήδεια* κ.ο.κ. Η κάθε ομάδα καλείται να αναπαραστήσει το απόσπασμα, υιοθετώντας ταυτόχρονα και τα χαρακτηριστικά που προηγουμένως είχαν επιλέξει, και να το παρουσιάσει στην υπόλοιπη τάξη. Συζήτηση πάνω στον αυτοσχεδιασμό και στο κατά πόσον ένα κείμενο πολύ γνωστό μπορεί να αλλάξει χαρακτήρα και ύφος από δύο μόνο επιπλέον στοιχεία που μπορούν να χρησιμοποιηθούν στη θεατρική αναπαράσταση.

10. ΑΠΟ ΤΟ ΜΠΑΡΟΚ ΣΤΟ ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟ

10.1. ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ ΣΤΟ ΜΠΑΡΟΚ

Η εποχή του Μπαρόκ, ανάμεσα στο 1600 με 1750, είναι ένα κίνημα που διαδέχεται και, κατά μία έννοια, αποδομεί την Αναγέννηση. Με αφετηρία τον ιλουζιονισμό, όπου ο χώρος της τέχνης και της πραγματικότητας δημιουργούν μια ψευδαισθησιακή αίσθηση ταύτισης για τον θεατή, ήταν ιδιαίτερα σημαντική για την εξέλιξη όλων των τεχνών στις ευρωπαϊκές χώρες. Αποτελεί μια περίοδο ωριμότητας και σκεπτικισμού για τον αναγεννησιακό άνθρωπο, στοιχεία που εκφράζονται μέσα στην τέχνη με ποικίλους τρόπους, περιεχόμενο και τεχνοτροπίες. Η απαισιοδοξία για τη ματαιότητα της ζωής διαδέχεται την αγάπη και την εμπιστοσύνη του αναγεννησιακού ανθρώπου. Η καθαρότητα της μορφής γίνεται πιο εσωστρεφής, σκούρα, μελαγχολική, μεταφυσική και το θέατρο γίνεται μια τέχνη με κοινωνικό προορισμό, όπου ο άνθρωπος μέσα στη σκηηνική του θέση δηλώνει ότι δεν είναι κυρίαρχος αλλά ασήμαντος, σε έναν κόσμο όπου δύσκολα μπορεί να επιβληθεί, να νιώσει ασφαλής και να δημιουργήσει με τη βούλησή του το προσωπικό του περιβάλλον. Μια θεατρική περίοδος όπου πρωταγωνιστούν τα φυσικά φαινόμενα και τα μεγαλειώδη σκηνικά, όπου η αισθητική επιβάλλεται στο πνεύμα, η αίσθηση στη λογική, η ψευδαίσθηση στην πραγματικότητα, αφήνοντας τον άνθρωπο εγκαταλελειμμένο στην άκρη της γης, όπου τα πράγματα, μεγαλύτερα από αυτόν, τον ξεπερνάνε.

Μπαρόκ: ...μια θεατρική και συναισθηματική «επίθεση» κατά του θεατή, ο οποίος παρασύρεται σε μία χωρική γεωμετρία που συνεχώς μεταβάλλεται... εμπλέκεται στο δράμα που εκτυλίσσεται στο ανάγλυφο ή τη νωπογραφία, συγχέει το πεδίο της τέχνης με αυτό της πραγματικότητας.

Χέρμπερτ Ρηντ, *Λεξικό Εικαστικών Τεχνών*, Αθήνα, Υποδομή, 1986

Η πνευματική αυτή κίνηση, η εκ νέου αμφισβήτηση του κόσμου οδηγεί σε καλλιτεχνικές, αισθητικές και πνευματικές ζυμώσεις που θα οδηγήσουν στην καθοριστική περίοδο του Μπαρόκ, του Ροκοκό και τελικά, με την αλματώδη εξέλιξη των εφευρέσεων και την αποκρυστάλλωση των μηνυμάτων της Αναγέννησης στη δυναμική αλλαγή που έφερε ο Διαφωτισμός.

10.2. Ο ΓΑΛΛΙΚΟΣ ΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΣ

10.2.1. Η προϊστορία

- Θρησκευτικά δραματικά κείμενα στη Γαλλία εμφανίζονται ήδη από το 10ο αιώνα μ.Χ. Από το 12ο αιώνα κάνουν την εμφάνισή τους και τα Μυστήρια, με πολλά αντιδάνεια των λαϊκών θεαμάτων του Μεσαίωνα: ακροβάτες, χορευτές, μίμοι, θηριοδαμαστές, ζογκλέρ, οι οποίοι μάλιστα συχνά επιδίδονται και σε αφηγηματικούς μονολόγους.

- Μέχρι και τις αρχές του 17ου αιώνα στη Γαλλία επικρατούσαν τα Μυστήρια, που μάλιστα στην ακμή του είδους τέτοια έργα έφτασαν τους 65 χιλιάδες στίχους και παίζονταν στα διάφορα σημεία της πόλης ακόμα και για 40 ημέρες. Διαδεδομένο ρητορικό είδος οι Ηθολογίες και δύο «ελαφρότερα» δραματικά είδη που, από τα ονόματά τους και μόνο, γίνεται αντιληπτή η επίδραση που είχαν για την εξέλιξη του γαλλικού θεάτρου: Μωρίες (Sotties) και Φάρσες (Farces).

10.2.2. Η άνθηση του γαλλικού κλασικισμού

- Το 1629 το συμβούλιο του Βασιλιά υποχρεώνει την «Αδελφότητα του Πάθους», τον επαγγελματικό θίασο που διατηρούσε το μονοπώλιο των παραστάσεων Μυστηρίων στο Παρίσι, να νοικιάσει μια ορθογώνια αίθουσα του Οτέλ Ντε Μπουργκόνι (Hotel de Bourgogne), που από τη μία πλευρά είχε μια πλατφόρμα σκηνή και μια πλατεία μπροστά για να στέκονται οι θεατές.
- Η ευτυχής συγκυρία της παρουσίας του καρδινάλιου Ρισελιέ, που υποστήριξε τη θεατρική τέχνη, αναβιβάζει το θέατρο από τη μειονεκτική του θέση και κατά τον 17ο αιώνα, ώστε να εξελιχθεί σε μια ολοκληρωμένη και δυναμική τέχνη για όλη την Ευρώπη.
- Στα μέσα του 17ου αιώνα υπήρχαν τρεις επίσημοι (με την έγκριση και τη χορηγία του βασιλιά) θίασοι στο Παρίσι –ο ένας ιταλικός– που κάλυπταν τις ανάγκες ρεπερτορίου της εποχής. Οι παραστάσεις άρχιζαν στις πέντε το απόγευμα, το ρεπερτόριο ήταν πλούσιο (ο θίασος ανέβαζε περί τις 25 παραστάσεις το χρόνο). Ο μεγάλος αυτός ανταγωνισμός οδηγούσε τους θιάσους σε αθέμιτα μέσα, όπως το να κλέβουν τη θεματολογία ο ένας του άλλου. Οι ευγενείς κάθονταν πάνω στη σκηνή, και οι υπόλοιποι όρθιοι στην πλατεία. Το κοινό θα σταματήσει να κάθεται επί σκηνής μετά το 1759.



Λιθογραφία του 17ου αιώνα που εικονίζει το βασιλιά Λουδοβίκο ΙΓ΄ και τον καρδινάλιο Ρισελιέ να παρακολουθούν παράσταση ιταλικού θιάσου. (Εθνική Πινακοθήκη, Παρίσι)

10.2.3. Οι Γάλλοι συγγραφείς του 17ου αιώνα

Σκοπός της δραματικής τέχνης είναι η ψυχαγωγία των θεατών

Πιέρ Κορνέιγ

Τα μεγάλα ονόματα της κλασικής γαλλικής τραγωδίας ο Κορνέιγ και ο Ρακίνας, δύο ισότιμοι αντίπαλοι που αξιοποίησαν μια αυστηρή δραματική φόρμα που στοίχειωσε το ευρωπαϊκό θέατρο για τους επόμενους αιώνες. Η αριστοτελική ενότητα (δράσης, χώρου και χρόνου), η χρήση του μονολόγου, οι ομοιοκατάληκτοι δωδεκασύλλαβοι (αλεξανδρινός στίχος), οι συνεχείς στιχομυθίες των δρώντων προσώπων, οι πολύπλοκοι χαρακτήρες που δαμάζονται ή παρασύρονται από τα πάθη τους, η θεματολογία εμπνευσμένη από τους κοινόχρηστους μύθους έδωσαν ένα νέο εύρος και βάθος στην πρόσληψη της (νέας) τραγωδίας

και επανέφεραν μοτίβα της αρχαιότητας τόσο στο περιεχόμενο όσο και στη φόρμα και το σκηνικό μέγεθος του θεάτρου.



Γάλλοι ηθοποιοί με κοστούμια επηρεασμένα από την commedia dell arte σε εικαστική σύνθεση του 1670.
(Θέατρο της οδού Κυκλάδων, Μολιέρος *Το σχολείο των γυναικών*, περ. 2004)

- **Πιέρ Κορνέιγ:** Ο Κορνέιγ αποτέλεσε το πρώτο μεγάλο όνομα στην ανανέωση της τραγωδίας στη Γαλλία. Με έμπνευση από τη ρωμαϊκή και την αρχαία ελληνική τραγωδία δημιούργησε ένα νέο κόσμο τραγικών ηρώων που θα επηρέαζαν βαθύτατα την εποχή του και τη θεατρική συγγραφή γενικά. Η παράσταση του έργου του **Ο Σιντ**, που άφησε τη χαρακτηριστική φράση «αυτό είναι ωραίο σαν το Σιντ», με ένα ρομαντικό ισπανικό θέμα γύρω στο 1637, εγκαινιάζει το χρυσό αιώνα του γαλλικού θεάτρου, καθώς και την μακραίωνη φιλολογική διαμάχη για το σωστό τρόπο συγγραφής της τραγωδίας. Τα έργα του όπως η **Μήδεια**, ο **Οιδίποδας**, ο **Οράτιος**, το **Illusion Comique (Κωμική Ψευδαίσθηση / Φρεναπάτη)**, η **Ανδρομέδα**, το **χρυσόμαλλο δέρας**, η **Σοφονίσμη**, ο **Νικομήδης**, η **Ψυχή**, αναδεικνύουν δραματικά πρόσωπα με ιδεαλιστικές διαθέσεις, υψηλό ηθικό κώδικα, που μάχονται να δημιουργήσουν έναν αξιόπιστο και ουτοπικό κόσμο πέρα από την καθημερινότητα και τα εξουσιαστικά σχήματα. Τη δραματουργία του ξεπέρασε ο νεότερός του Ρακίνας, αφήνοντας για τους επόμενους αιώνες τον Κορνέιγ στην αφάνεια.

Όλα περιστρέφονται γύρω από έναν ήρωα με ατσάλινη θέληση που προτιμά τον θάνατο από την ατίμωση. Καθώς οι πρωταγωνιστές του Κορνέιγ δεν αμφιβάλλουν ποτέ για τους στόχους τους, μοιάζουν συχνά μονόπλευροι. Μην έχοντας κανέναν εσωτερικό διχασμό, αντιμετωπίζουν μια σειρά από γεγονότα δείχνοντας τις αντιδράσεις τους στα εξωτερικά εμπόδια. Έτσι, οι χαρακτήρες του είναι απλοί, οι πλοκές του όμως, σύνθετες... συχνά τόσο μπερδεμένες, ώστε είναι δύσκολο ακόμα και να τις παρακολουθήσεις.

Oscar Brockett, *Ιστορία του Θεάτρου*

μτφ. Στρατής Πασχάλης στο πρόγραμμα Τόνυ Κούσερ, Φρεναπάτη, Δόλιχος 2000, Αθήνα

- **Ζαν Ρασίν (Ρακίνας 1639-1699):** Ιδιότυπη ιδιοσυγκρασία ο Ρακίνας άρχισε να γράφει θέατρο στα 23 του εγκαταλείποντας την ιερατική σχολή που φοιτούσε. Με μια θεματολογία όπου υπερισχύει η γυναικεία ψυχολογία, οι χαρακτήρες των έργων του παραπαίνουν ανάμεσα στο καθήκον και στα πάθη τους, ενώ συνήθως ενδίδουν σε αυτά. Ανάμεσα στα πολλά γυναικεία έργα του, όπως τα **Φαίδρα, Ιφιγένεια, Βερενίκη, Ανδρομάχη, Εσθήρ, Αθαλία**, ο Ρακίνας, με βαθιά αίσθηση της ανθρώπινης πραγματικότητας και ματαιότητας, αφήνει τα πρόσωπά του να υποκύψουν στις επιταγές της ανάγκης, να παραμερίσουν τα συναισθήματά τους, να αποδεχτούν μια μελλοντική ζωή όπως πραγματικά είναι, με κάθε τίμημα των επιλογών τους, πότε «θύματα του έρωτά τους, πότε δήμιοι των άλλων» (Αλέξης Σολομός). Ο Ρακίνας άφησε το θέατρο για να γίνει ο βασιλικός ιστοριογράφος του Λουδοβίκου ΙΔ΄, χτυπήθηκε από αντιπάλους τους σε όλη του την καριέρα, έκανε επτά παιδιά, και ο χρόνος αποκατάστησε πλήρως το δραματουργικό βάθος και την αγωνία του Ρακίνα να φτάσει το έργο του με έναν αποκαλυπτικό τρόπο στον σημερινό θεατή.

Ο Ρακίνας, όπως και κάθε μεγάλος τραγικός ποιητής, δεν έρχεται για να καταλύσει το νόμο αλλά για να τον συμπληρώσει. Πρόθεσή του δεν είναι να καινοτομήσει, αλλά να βάλει σε εφαρμογή τα μέσα που ολόκληρη η δραματική και η ποιητική παράδοση του προσφέρει, για να φτιάξει με μαστοριά απλά, αληθινά έργα, και με αυτόν το γαλήνιο τρόπο να τα αναδείξει και να τα μεταμορφώσει. Παίρνει απόφια όχι μόνο τα γνωστότερα θέματα του μύθου και της ιστορίας, αλλά και των ίδιων των αρχαίων τραγωδιών και, θέλοντας να συνταιριάζει το «υψηλό» με το «φυσικό», διοχετεύει μέσα σε αυτούς τους κοινούς μα και λαμπρούς τόπους τη συγκίνησή του, μια συγκίνηση που δε φανερώνεται άμεσα, αλλά μόνο αδιόρατα, ανάμεσα στις ρυθμικές μονότονες εναλλαγές των απέριττων αλεξανδρινών, μαντεύεται και υποβόσκει.

Στρατής Πασχάλης
στο Ρακίνας **Φαίδρα**, Αθήνα, εκδ. Γαλλικού Ινστιτούτου, 1998



Γκραβούρα από την έκδοση του έργου του Ρακίνα **Βερενίκη** του 1676 από την παράσταση του έργου στο Οτέλ ντε Μπουργκόν το 1670.
(Hartnoll Phyllis, *The theatre*, UK, Thames and Hudson, 1985)

10.2.4. Μολιέρος

Ψευδώνυμο του Ζάν Μπατίστ Ποκλέν (1622–1673).

Η κωμωδία είναι κοινωνική, πρέπει να διασκεδάζει το κοινό και μέσω της διασκέδασης να το βελτιώσει.

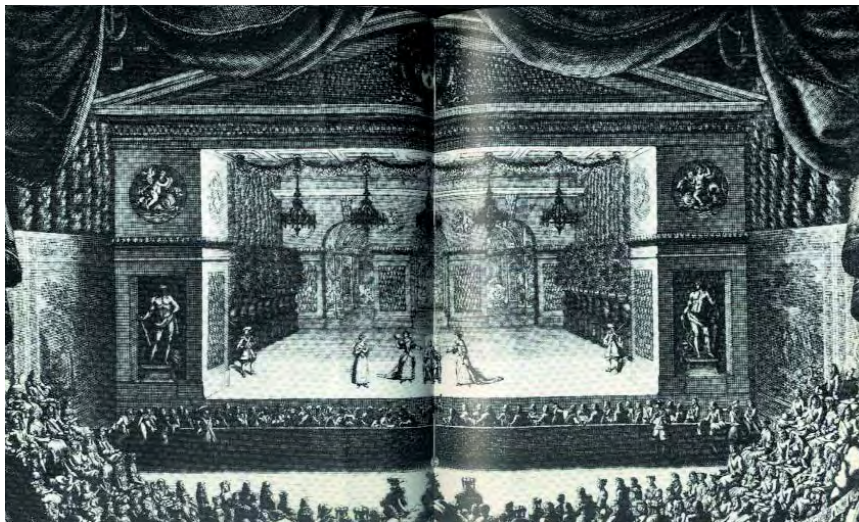
Μολιέρος

Πραγματικός καρπός μιας σπουδαίας εποχής, γεννήθηκε έξι χρόνια μετά το θάνατο του Σαίξπηρ, παιδί ακόμα είδε το **Σιντ** του Κορνέιγ. Η επίδρασή του στην κωμωδία και τη σκιαγράφηση χαρακτήρων και ανθρώπινων χαρακτηριστικών, με 33 έργα (7 κωμωδίες με σατιρικά μπαλέτα, 6 μονόπρακτες, 3 φαντασμαγορίες, 2 διαλογικές επιθέσεις στους εχθρούς του και 1 τραγωδία), υπήρξε καταλυτική για την προσέγγιση του θεάτρου απέναντι στα ανθρώπινα ελαττώματα και τις λεπτές εμβυθύνσεις στην ψυχολογία των δραματικών προσώπων.

10.2.4.1. Η ζωή και το έργο του

- Μετά από ένα άχρηστο δίπλωμα νομικής, ιδρύει δικό του θίασο που θα κλείσει σύντομα, αναγκάζοντας τον να περιοδεύσει με το θίασο του στη γαλλική επαρχία για δώδεκα χρόνια. Εκεί ο Μολιέρος θα έρθει σε επικοινωνία με το λαό και θα βρει το δραματουργικό του ύφος. Με επιρροές τόσο από τον Πλαύτο και τον Τερέντιο, τον εγκαταστημένο στο Παρίσι θίασο της *commedia dell'arte*, χρησιμοποιεί τους μόνιμους τύπους της Ιταλικής παράδοσης, δίνοντάς τους ειδικά χαρακτηριστικά, δημιουργώντας μέσα από αυτούς τους τύπους δραματικά ενδιαφέρουσες και μοναδικές προσωπικότητες. Οι **γελοιές ψευτοσπουδαίες**, κωμωδία που εγκαινιάζει το νέο παριζιάνικο ξεκίνημά του στα 1659, τον καθιερώνουν σαν βιρτουόζο διασκεδαστή και εγκαινιάζει μια σταδιοδρομία, «με τόσα ακάνθινα στεφάνια, όσα και δάφνες» (Αλέξης Σολομός). Ακολουθεί το έργο **Σχολαίο Γυναικών**, που φέρνει το Μολιέρο στο επίκεντρο των γεγονότων, μετά την ανοιχτή επίθεση που δέχεται από τους συγγραφείς της εποχής του.
- Στη βασιλική γιορτή του Λουδοβίκου ΙΔ΄ το 1664, παρουσιάζεται ο **Ταρτούφος**, που ξεσηκώνει ενάντιά του μια μεγαλύτερη επίθεση για αθεϊσμό και ιεροσυλία, και απαγορεύονται οι παραστάσεις. (Το έργο θα παιχτεί, ύστερα από τρία χρόνια, χάρη στην επέμβαση του βασιλιά.) Το επόμενο έργο του, ο **Λον Ζουάν** (1665), θα κατέβει βίαια – με την κατηγορία της βεβήλωσης του θρησκευτικού αισθήματος – μετά από 15 παραστάσεις. Παρά την υποστήριξη της αυλής και την επίσημη επωνυμία «Θίασο του Βασιλιά», ο Μολιέρος βάλλεται προσωπικά και καλλιτεχνικά, και το 1666 εκφράζει τη δυσανασχέτησή του με το έργο του **Μισάνθρωπος**.
- Ο Μολιέρος επιστρέφει στο γνωστό ύφος της κωμωδίας του με τα έργα **Φιλάργυρος, Γιατρός με το στανιό, Αμφιτρύωνας, Ζόρζ Νταντέν, Κύριος Πουρσονιάκ, Αρχοντοχωριάτης, Πανουργίες του Σκαπίνου, Οι σοφές γυναίκες**, καθώς και σε γιορταστικές υπαίθριες παραστάσεις, με μουσική συνεργασία του αυλικού αρχιμουσικού Λούλι. Το 1673, μετά την τέταρτη παράσταση του **Κατά φαντασία ασθενή**, ο Μολιέρος –ασθενής ο ίδιος– θα πεθάνει μέσα στη νύχτα. Το 1680, ο Ρισελιέ θα συμπτύξει το θίασο του με

άλλους δύο, για να ιδρύσει το πρώτο ευρωπαϊκό «εθνικό θέατρο», τη γαλλική κωμωδία (Commedie Francaise), με το τιμητικό όνομα «Οίκος του Μολιέρου», αποδίδοντας έτσι μέγιστες τιμές στο συγγραφέα που έφερε την κωμωδία σε ανάλογα ύψη περιεχομένου, φόρμας και αισθητικής απόλαυσης με την τραγωδία.



Παράσταση σε ανοιχτό χώρο του έργου του Μολιέρου **Ο κατά φαντασίαν ασθενής** παρουσία του βασιλιά και την αυλής, στις Βερσαλίες το 1674.
(Hartnoll Phyllis, *The theatre*, UK, Thames and Hudson, 1985)

Ο Μολιέρος φυτεύει το σπόρο για τη μάχη και τις αξίες της ζωής, και το κάνει αυτό από έργο σε έργο, κάτω από τη μύτη των αυλικών υποκριτών και πίσω από τη δική του κλοουνίστικη μάσκα, ένας αγγελιοφόρος σχεδόν του επερχόμενου αιώνα: του αιώνα των φώτων.

Didier Belace

μτφ. Χριστίνα Λάμπρου, στο Μολιέρου **Σχολείο Γυναικών**, Αθήνα, εκδ. Η νέα Σκηνή, 2004

10.3. Ο 18ος αιώνας στην Ευρώπη. Η ώριμη εποχή του θεάτρου

10.3.1. Η αγγλική παλινόρθωση (1660-1730) και η νέα υποκριτική

- Η περίοδος αυτή αρχίζει από το 1660, με την αποκατάσταση της δυναστείας των Στιούαρτ από τον Κάρολο το Β΄, μετά την 20ετή περίοδο αδράνειας εξαιτίας του εμφύλιου πολέμου στη Βρετανία. Οι Άγγλοι δραματουργοί, που είχαν διαφύγει στη Γαλλία αυτή την περίοδο, επιστρέφουν στην Αγγλία φέρνοντας τα μηνύματα του γαλλικού κλασικισμού, και κυρίως του Μολιέρου, δημιουργώντας την κωμωδία της Παλινόρθωσης (Restoration Comedy). Τα θέατρα, που έκλεισαν το 1642 από τον Κρόμγουελ, ανοίγουν ξανά το 1660, επιτρέποντας στις γυναίκες να υποδυθούν τις Ιουλιέτες και τις Ροζαλίντες και να δώσουν μια ουσιαστική τροπή στην υποκριτική και τα ήθη του θεάτρου.
- Το ρεπερτόριο της εποχής της Παλινόρθωσης ήταν ένα μείγμα παλιών και νέων θεμάτων, αποφεύγοντας τη βαρύτητα της ελισαβετιανής σκηνης και δίνοντας έμφαση στις συνήθειες της λονδρέζικης αριστοκρατίας. Η ουσιαστική προσφορά των κωμωδιογράφων, όπως οι Τζον Ντράιντεν (**Όλα για τον έρωτα**), Τζωρτζ Έθεριτζ (**Ο άντρας της**

μόδας, Θα ήταν πρόθυμη αν μπορούσε), Ουίλλιαμ Ουίτσερλν (Η σύζυγος από την επαρχία), Τζον Βάμπρω (Η προκληθείσα σύζυγος, Το εξοχικό σπίτι), Γουίλλιαμ Κονγκρέβ (Το γεροντοπαλίκαρο, Έρωτας για τον Έρωτα), Τζορτζ Φάρκιουαρ (Στρατηγήματα εραστών), ήταν η μετατροπή της μολιερικής κωμωδίας χαρακτήρων στην κωμωδία ηθών, ένα καινούργιο θεατρικό είδος που επιβίωσε μέσα στους αιώνες, που χλευάζει την πουριτανική κοινωνία με ασελγείς, κυνικούς, εξωφρενικούς και προκλητικούς διαλόγους, δημιουργώντας το αγγλικό χιούμορ και έναν τρόπο έκφρασης των αξιών της μέσης αστικής τάξης.

- Συνεχιστής αυτής της δραματουργίας και της νέας κοινωνικής δυναμικής του θεάτρου αλλά και μεγάλος πρωταγωνιστής για το αγγλικό θέατρο όλου του 18ου αιώνα ήταν ο Άγγλος ηθοποιός Ντέιβιντ Γκάρικ (1717-1779). Με καλλιτεχνικές όσο και οργανωτικές ικανότητες, ανέλαβε τη διεύθυνση του θεάτρου Ντρούρυ Λέην, επέβαλε τάξη στις πρόβες, τελειοποίησε το σκηνογραφικό μηχανισμό, κατάργησε τις επί σκηνής θέσεις της αριστοκρατίας, δίδαξε τα έργα με ευσυνειδησία, έδωσε ενδυματολογικό στίγμα στα κοστούμια, έδωσε μια νέα πνοή στην υποκριτική με φυσική εκφορά του λόγου, ελευθερία στην κίνηση αντί του στόμφου και της ακαμψίας των σύγχρονών του τραγωδών. Στο ρεπερτόριό του, εκτός από σύγχρονες κωμωδίες, αναβίωσε, με παρεμβάσεις προς ένα «αίσιο» τέλος, τα έργα του Σαίξπηρ.



Ο ηθοποιός Ντέιβιντ Γκάρικ και η σύζυγός του που κυριάρχησε στην αγγλική σκηνή από το 1741 ως το 1776. (Hartnoll Phyllis, *The theatre*, UK, Thames and Hudson, 1985)

10.3.2. Το Ροκοκό στην Ιταλία και στη Γαλλία (1700-1750)

Προσπαθώ να αντιμετωπίσω τα θέματά μου ως θεατρικός συγγραφέας. Ο πίνακάς είναι η σκηνή μου και οι άνδρες και γυναίκες οι ηθοποιοί μου.

Ουίλλιαμ Χόγκαρθ

Άγγλος ζωγράφος της εποχής του Ροκοκό

Μια «θηλυκή» περίοδος της τέχνης, με έμφαση στις καμπύλες, τις παιχνιδιάρικες και εκλεπτυσμένες φόρμες, τις γεμάτες μικρά μυστικά και αναπάντεχες αποκαλύψεις για την καθημερινή ζωή. Η περίοδος του Ροκοκό (ο όρος προέρχεται από την γαλλική λέξη *rocaille* που σημαίνει τη φανταχτερή διακόσμηση με κοχύλια και πετρώματα που χρησιμοποιούνται στους κήπους) είναι μια περίοδος ενδιάμεση, απόηχος του εκκωφαντικού Μπαρόκ και χρονικά σύγχρονη με το Διαφωτισμό που εξάπτει τη φαντασία με τη λεπτομέρεια. Αυτή η ανάλαφρη θεματολογία εμφανίζεται και στο θέατρο, εμπλουτίζοντας τη θεατρική πρακτική με εικαστικό και λογοτεχνικό ενδιαφέρον, αναδεικνύοντας ένα θέατρο λεπτών αποχρώσεων, ένα θέατρο ανακύκλωσης (με εκκίνηση την *commedia dell'arte*), με δραματουργικό στόχο τη λεπτομέρεια των αστικών συνηθειών και των τρόπων της ευγένειας που χαρακτηρίζουν τη μεταβατική αυτή περίοδο, και σκηνικό περιβάλλον αυτό των ευγενών, μέσα στα μεγάλα τους ανάκτορα, στους δαιδαλώδεις κήπους τους, στις πολυσύχναστες

πλατείεις τους, με την περίτεχνη ένδυσή τους (και τη συνήθεια στο θέατρο να φοράνε λευκά), προοικονομώντας την επερχόμενη πτώση τους.

Χαρακτηριστικοί αντιπρόσωποι αυτού του διακριτικού, υποδηλωτικού αλλά και εμμέσα πολιτικοποιημένου θεάτρου ήταν οι:

- **Κάρλο Γκολντόνι (1707-1793):** Βενετσιάνος συγγραφέας που αποδέσμευσε το ιταλικό ρεπερτόριο από τις συμβάσεις της commedia dell' arte, με τη βαθιά πίστη ότι η αυτοσχέδια παράδοση έπρεπε να προσαρμοστεί, σε αναλογία με την περίπτωση του Μολιέρου, στις απαιτήσεις ενός λογοτεχνικού, κειμενοκρατούμενου θεάτρου. Συνθέτει γραπτές και ολοκληρωμένες κωμωδίες, που ο αριθμός τους ξεπερνά τις 200, αφαιρεί τις μάσκες, καταργεί τα εμβόλιμα lazzi, επιβάλλοντας μια λογική ροή και δραματουργική συνέχεια στην παράσταση, περιορίζει τα σατιρικά ή εκχυδαϊσμένα αστεία. Δημιουργεί την κωμωδία χαρακτήρων, αποφεύγοντας την κοινωνική κριτική και στοχεύοντας στις διαπροσωπικές και κοινωνικές σχέσεις των ανθρώπων. Ωστόσο, η ενσάρκωση των τύπων της commedia dell arte σε αληθινούς χαρακτήρες είναι μια μορφολογική επιλογή μεγάλου θάρρους για τη δόμηση του θεατρικού ρόλου. **Η Λοκαντιέρα, Ο υπηρέτης δύο αφεντάδων, Το καφενείο** είναι από τα πιο γνωστά του έργα που κατακλύζουν το επαγγελματικό και το ερασιτεχνικό θέατρο από τη μέρα της σύλληψής τους.

Ο Γκολντόνι πλησίασε τον κόσμο της σκηνής την εποχή που το θέατρο της πρόζας περνούσε κρίση, καθότι είχε παραμεριστεί από το μουσικό θέατρο και είχε περιοριστεί, τουλάχιστον στην Ιταλία, στις παραστάσεις της commedia dell' arte, που και αυτή με τη σειρά της έτεινε προς τη δύση της. Είχε κατανοήσει την ανάγκη της κατάστασης για τη διαμόρφωση σκηνικών και την αναγέννηση των σκηνικών του θεάματος. Το τελικό του βήμα ήταν η ριζική αλλαγή στο χαρακτήρα του θεάτρου και της συνήθειας του κοινού.

Μποζίζιο Πάολο, *Ιστορία του θεάτρου*

- **Πιέρ Μαριβώ (1688-1763):** Εκλεπτυσμένος Γάλλος συγγραφέας που παρέμεινε στην ιστορία για τις ανάλαφρες κωμωδίες του, εμποτισμένες με βαθύ προβληματισμό για τα ήθη και τις συνήθειες της κοινωνίας. Αριστοκράτες σε ερωτικά διλήμματα αναζητούν συνήθως κάποιο είδος ουτοπίας ή φυγής προς τη φύση, μέσα από λεπτεπίλεπτες συγκινήσεις, χωρίς να μπορούν να αποφύγουν τη φιλαρέσκεια και τον κυνισμό της τάξης τους. Μέσα από τα έργα του όπως **Η φιλονικία, Ο θρίαμβος του έρωτα, Η διπλή απιστία**, με πολλά αντιδάνεια από την commedia dell' arte, προβάλλει ο έρωτας ως μια πολύ καλή αφορμή για απολαυστική δραματουργία.

Ο διάλογος των έργων του Μαριβώ χαρακτηρίζεται από μία ιδιόμορφη παραδοξολογία και ευαισθησία, ένα στυλ που αργότερα ονομάστηκε μαριβωντάζ, αρχικά με περιφρόνηση και κατόπιν με θαυμασμό για την άφθαστη λεπτότητά του.

Hartnoll Phyllis, *Λεξικό του Θεάτρου*

10.3.3. Ο Διαφωτισμός και το θέατρο (1688-1789)

Ένα σημαντικό κίνημα για την Ευρώπη, περισσότερο για την επιστήμη και τη φιλοσοφία από όσο για το θέατρο, που θέτει όμως τις βάσεις για τη σύγχρονη θεώρηση της ζωής και των πραγμάτων. Γενικός στόχος του Διαφωτισμού ήταν η βελτίωση της καθημερινής ζωής των ανθρώπων και της κοινωνίας. Βασικές αντιλήψεις τους ήταν:

- Η πίστη στη δυνατότητα του ανθρώπου να φτάσει στην ευτυχία, μέσα από τη συνεχή βελτίωση και εξέλιξη σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο.
- Η ενδυνάμωση του ατόμου, ώστε να βασίζεται στις προσωπικές του ικανότητες με τη δύναμη της λογικής, της μάθησης και της κριτικής του ικανότητας απέναντι στους θεσμούς και τις αλήθειες της ζωής.
- Η κατάκτηση της αυτογνωσίας μέσα από τη γνώση και την έρευνα του φυσικού κόσμου και η εγγενής δυνατότητα του ανθρώπου για δημιουργία.
- Η πεποίθηση για αναφαίρετα δικαιώματα και ελευθερίες που έχει ο άνθρωπος και οφείλει να διεκδικεί, με έμφαση στην εθνική ταυτότητα, τη γλώσσα και καταγωγή.

Στα πλαίσια αυτής της αναστάτωσης της ανερχόμενης αστικής τάξης, το θέατρο έχει στόχο να διδάξει περισσότερο παρά να ψυχαγωγήσει ή να ικανοποιήσει αισθητικά το κοινό. Μια περίοδος μετριασμένων συναισθημάτων και γενικής αυτοσυγκράτησης, όπου κυριαρχεί μια αυστηρή ηθική για το τι είναι καλό και τι κακό για τον άνθρωπο και τη συνεχή κριτική ακόμα και των πιο αυταπόδεικτων εκφάνσεων της ζωής. Θεατρικά είδη ανακυκλώνονται, και κυρίως δημιουργούνται για να καλύψουν αυτήν την επιστημονική περίοδο της συγκροτημένης λογικής. Συγκεκριμένα:

10.3.3.1. Η τραγωδία

Σε αυτήν την περίοδο επαναπροσδιορίζεται η θεματολογία και η μορφή της τραγωδίας, με μεγάλη αφοσίωση στους κανόνες, όπως στο διδακτικό της χαρακτήρα, τον αυστηρό έμμετρο λόγο διαποτισμένο από έναν αποσταγμένο ορθολογισμό, την τήρηση των αριστοτελικών ενοτήτων που οδήγησαν σε ένα αποτέλεσμα αντιθεατρικό. Χαρακτηριστικοί αντιπρόσωποι της περιόδου:

- **Βιτόριο Αλφιέρι** (1749-1803) στην Ιταλία. Οι 20 τραγωδίες του όπου η δράση «πετά σαν βέλος προς το στόχο του», ανάμεσά τους ο **Σαούλ** και η **Μύρρα** αλλά και η μία κωμωδία του **Το διαζύγιο**, έκαναν μεγάλη αίσθηση στην εποχή του, χωρίς να έχουν τη δύναμη να ξεπεράσουν την εποχή τους.
- **Βολταίρος** (1694-1778) στη Γαλλία. Φιλόσοφος, ιστορικός, θεατρικός συγγραφέας, κριτικός και μανιώδης ηθοποιός έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην πορεία του κινήματος του Διαφωτισμού. Στα πλαίσια των αναζητήσεών του πειραματίστηκε και με την τραγική φόρμα. Οι σύγχρονοί του θεωρούσαν τα έργα του ισάξια με αυτά του Κορνέιγ και του Ρακίνα, ωστόσο δεν μπόρεσαν να ξεπεράσουν τις καινοτομίες του προηγούμενου αιώνα. Έργα του όπως τα **Οιδίποδας**, **Ο θάνατος του Καίσαρος**, **Εριφύλη**, **Ζαΐρα** δείχνουν υψηλή δυνατότητα χειρισμού και αποτύπωσης της ανθρώπινης εμπειρίας σε μια εποχή μεταβατική, που οι παροδικές της αγωνίες δε θα μπορούσαν να αφήσουν ηχηρά αποτυπώματα.

10.3.3.2. Η κωμωδία

Στην περίοδο αυτή η κωμωδία παίρνει το ρόλο του αφυπνιστή και κοινωνικού σχολιαστή της ανθρώπινης αξιοπρέπειας και της συνειδητοποίησης των κοινωνικών δικαιωμάτων και υποχρεώσεων της αστικής τάξης. Χαρακτηριστικοί κωμωδιογράφοι της εποχής:

- **Πιέρ Μπωμαρσαί (1732-1799):** ο εισηγητής της νέας κοινωνικής και πολιτικής ηθικής, με στόχο το «γελοίο» αριστοκράτη σε αντίθεση με τον ικανό αστό, ανέδειξε σκηνικά την κρίση που περνούσε η εποχή του, με κωμωδίες ίντριγκας, όπου η κωμική πλοκή ξεκινάει από ανήθικες ενέργειες των θεατρικών προσώπων (συνήθως υπηρετών), για συγκεκριμένο –νόμιμο ή παράνομο– σκοπό. Η τριλογία του Φιγκαρό, (**Ο κουρέας της Σεβίλλης, Οι γάμοι του Φιγκαρό, Η ένοχη μητέρα**), έργα με πρωταγωνιστή το Φιγκαρό, τον καμαριέρη που γίνεται κουρέας και συνεργάτη του αφεντικού του σε ερωτοδουλειές), απαγορεύτηκαν στην Ευρώπη, ως αποκορύφωμα της προετοιμασίας της Γαλλικής Επανάστασης. Η όπερα αργότερα του Μότσαρτ (1756-1791) **Οι γάμοι του Φιγκαρό** εξασφαλίζει για τα έργα του Μπωμαρσαί μια τιμητική θέση στο παγκόσμιο ρεπερτόριο.



Έργο του Γκόγια με τίτλο **Οι περιφερόμενοι κωμικοί** εμπνευσμένο από χαρακτήρες του Μπωμαρσαί.
(Μουσείο Πράντο, Μαδρίτη)

Ο πρωταγωνιστής έδινε ένα μάθημα στη διεφθαρμένη και παρασιτική αριστοκρατία, καθώς έγινε ο ερμηνευτής της αστικής συνείδησης του συγγραφέα, που ήθελε να γνωστοποιήσει στο κοινό την ανέχεια και την αίσθηση της υποτίμησης που ο ίδιος ένιωθε στο εσωτερικό μιας κοινωνικοπολιτικής κατάστασης κατευθυνόμενης προς τη διάλυση. Ο Φιγκαρό, λοιπόν, ήταν ο αληθινός εκπρόσωπος της εποχής του, η ενσάρκωση του βαθιά ελεύθερου ανθρώπου που μάχεται για την επιβίωσή του και δεν καταβάλλεται από τις δυσκολίες.

Μποζίζιο Πάολο, Ιστορία του θεάτρου

- **Νιβέλ ντε λα Σωσέ (1692-1754):** Εκλαίκευσε την ονομαζόμενη δακρύβρεχτη κωμωδία, ένα είδος όπου το κωμικό και το δραματικό στοιχείο ανακατεύονται, και ασυνήθιστες και αναπάντεχες καταστάσεις λύνονται εντυπωσιακά στο τελικά αίσιο τέλος, αναδεικνύοντας μεγάλες γκάμες σκηνικών συναισθημάτων και ετοιμάζοντας το έδαφος για πιο εσωτερικές εκφάνσεις της κωμωδίας για το μέλλον. Αν και τα έργα του δεν κράτησαν στο χρόνο (εκτός ίσως από το έργο του **Μελανίντ**), ο Σωσέ έδωσε μια αποφασιστική τροπή στην κωμωδία και απενοχοποίησε, με τον κλαυσίγελο δραματουργικό του ρυθμό, τις συναισθηματικές ανάγκες του λαϊκού κοινού.

10.3.3.3. Το αστικό δράμα

Είδος που αναφέρεται στα πάθη και τα διλήμματα των μεσαίων ανθρώπων της αστικής τάξης. Σύμφωνα με την περιγραφή που δίνει ο Ντιντερό, πρόκειται για ένα συγκερασμό

των ξεπερασμένων μορφών της τραγωδίας και της κωμωδίας, που πραγματεύεται με σοβαρό τρόπο τα οικογενειακά προβλήματα της μεσαίας τάξης, η οποία συχνάζει πλέον στα θέατρα. Μια θεματολογία με αίσιο ή, έστω, συμβιβαστικό και ειρηνικό τέλος είχε κύριους εκφραστές της δραματοουργίας αλλά και των θεατρολογικών και υποκριτικών θεωριών της εποχής διαφωτιστές όπως τους:

- **Ντενί Ντιντερό (1713-1787):** Αν και το θεατρικό του έργο είναι περιορισμένο σε σχέση με άλλα του γραπτά, ήταν ιδιαίτερα επιδραστικό για το Διαφωτισμό και τον Εφραίμ Λέσσιγκ, με χαρακτηριστικούς τίτλους έργων, όπως **Ο Πάτερ Φαμίλιας** και **Ο νόθος**. Σημαντικά κείμενά του για το θέατρο της εποχής ήταν το **Δοκίμιο περί δραματικής ποίησης** και κυρίως το έργο θεωρητικός διάλογος για την υποκριτική **Το παράδοξο με τον Ηθοποιό**.

Είναι ένα ωραίο παράδοξο. Ισχυρίζομαι ότι η ευαισθησία κάνει τους ηθοποιούς μέτριους, η άκρα ευαισθησία τους κάνει βραδύνους, ενώ η ψυχρή αίσθηση και το μυαλό τους κάνουν υπέροχους.

Ντενί Ντιντερό

- **Εφραίμ Λέσσιγκ (1729-1781):** ο Γερμανός συγγραφέας και δραματοουργός, με τα θεατρικά και τα θεωρητικά του έργα επέδρασε καταλυτικά στη θεατρική σκηνή των επόμενων αιώνων. Δημιουργεί, μέσα από ήρωες σε ψυχολογικές και ιδεολογικές αντιπαραθέσεις, περίπλοκους χαρακτήρες, όπως η **Αιμιλία Γκαλότι**, η **Μις Σάρα Σάμσον**, η **Μίννα Φον Μπάρλεμ**, απαλλάσσοντας τη γερμανική σκηνή από την έμμετρη τραγωδία προτείνοντας τον όρο αστική τραγωδία. Το θεωρητικό του σύγγραμμα **Αμβουργιανή Δραματοουργία** συγκεντρώνει τις προτάσεις του για ένα θέατρο βασισμένο στους κλασικούς και το Σαίξπηρ και όχι στο γαλλικό ύφος της μόδας, που θα γεννήσει ένα θέατρο αφορμώμενο από τη σύγχρονη πραγματικότητα.

10.3.4. Θύελλα και ορμή και ο γερμανικός ρομαντισμός

10.3.4.1. Η προϊστορία

- Το γερμανικό θέατρο δεν είχε θεαματικές εξελίξεις στους αιώνες που ακολούθησαν το Μεσαίωνα, αλλά παρέμεινε στάσιμο στη διαμόρφωση που είχε ολοκληρωθεί κατά την Αναγέννηση, με τους λαϊκούς του ήρωες όπως ο Νάαρ ή αργότερα ο Χάνσβουρστ. Αυτός είναι και ο λόγος που, ως επί το πλείστον, το γερμανικό θέατρο διαμορφώνεται κάτω από την επίδραση ξένων θιάσων που επεκτείνουν τις θεατρικές τους δραστηριότητες στη Γερμανία. Στα τέλη του 17ου αιώνα και ως το πρώτο μισό του 18ου, εμφανίζονται ωστόσο αμιγώς γερμανικοί θίασοι που περιοδεύουν και αποτελούν το λεγόμενο γερμανικό πλανόδιο θέατρο.
- Σημαντικές αλλαγές γίνονται με το μεταρρυθμιστή Γ. Κ. Γκότσεντ, που προσπάθησε να βάλει τάξη στο άναρχο θέατρο της εποχής με πρότυπο το γαλλικό κλασικισμό. Ο Εφραίμ Λέσσιγκ, πνευματικός αντίπαλος του κλασικισμού, εισάγει το αστικό δράμα, συμβάλλει στην ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου του Αμβούργου, προωθεί την αλλαγή του υποκριτικού ύφους από στομφώδες σε φυσικό, όπως απαιτεί το νέο θέατρο της αστικής πραγματικότητας. Στο πλευρό τους σημαντικοί ηθοποιοί, όπως οι Καρολίνα Νόμπεργκ

και οι Ντεβριέντ, Ίφλαντ και Σρέντερ, θα συνδράμουν στην εκπληκτική αυτή δραματουργία, φορέα πνευματικών αναζητήσεων, του θεάτρου.

10.3.4.2. Θύελλα και ορμή

Σε έναν ανοιχτό διάλογο με το Διαφωτισμό βρίσκεται το παρορμητικό κίνημα θύελλα και ορμή (**Sturm and Drang** τίτλος έργου του Maximilian von Klingern), με αρνητική διάθεση προς τις διεκδικήσεις και τους τρόπους που ο Διαφωτισμός, δημιουργώντας τις προϋποθέσεις για την μεγάλη επαναστατική αντίδραση ενάντια στην κυριαρχία της λογικής. Ένα κίνημα με μεγάλο θαυμασμό για τη δραματουργία του Σαίξπηρ, που ξεφεύγει από κάθε κανόνα, με επίκεντρο το χαρακτήρα του ήρωα, όχι ως στερεότυπο αλλά ως ένα σύγχρονο και ιδιαίτερο άτομο, που μάχεται το πεπρωμένο και αναζητεί τη σκοτεινή του μοίρα, παλεύοντας με τις σκοτεινές δυνάμεις που προέρχονται από μέσα του. Χωρίς πίστη στην ανθρώπινη λογική, η «θύελλα και ορμή», βοήθησε στην ωρίμανση της υποκριτικής και έβαλε τις βάσεις για το κίνημα του ρομαντισμού.

Το έμβλημα του κινήματος ήταν η ελεύθερη διασκόρπιση του συναισθήματος, το ξεδίπλωμα της φαντασίας και του παραλόγου και η εισβολή του πάθους στην κοίτη ενός ζωντανού πατριωτισμού και μιας άγρυπνης αίσθησης για την υπεράσπιση των κοινωνικών αξιών.

Μποζίζιο Πάολο, *Ιστορία του Θεάτρου*

10.3.4.3. Τα κλασικά χρόνια

Πουθενά αλλού οι άνθρωποι δε νιώθουν τόσο αδερφωμένοι όσο στο θέατρο, όταν κρέμονται όλοι απ' τα χείλια ενός απ' αυτούς, που τους εμψυχώνει και τους συνεπαίρνει μ' ένα ομαδικό αίσθημα. Τι είναι ένας ζωγραφικός πίνακας ή ένα άγαλμα, σε σύγκριση μ' αυτή τη σάρκα της σάρκας μου, αυτό τον άλλο ε-αυτό μου που υποφέρει, που χαίρεται και που κάνει να δονείται το κάθε μου νεύρο μαζί του;

Γκαίτε, *Οδηγίες στους ηθοποιούς της Βαϊμάρης, 1803.*

Μέσα στις έντονες αυτές ζυμώσεις το αυλικό θέατρο εξελίσσεται σε έναν αποτελεσματικό θεσμό, μια και στη διασπασμένη Γερμανία δημιουργούνται πολλές θεατρικές εστίες, προσφέροντας ενδιαφέρουσες εκδοχές για τη νέα θεατρική γραφή. Παράλληλα ιδρύονται επαγγελματικοί θίασοι, σχολές υποκριτικής που διδάσκουν τη «φυσική» υποκριτική.

Επιδίωξη των Γκαίτε και Σίλλερ, με την υποχώρηση της θύελλας και ορμής από τις νεανικές τους επιθυμίες, ήταν η συνάντηση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας με το γαλλικό κλασικισμό και τα έργα του Σαίξπηρ, στην προσπάθειά τους να εφευρεθεί μια νέα ποιητική, βασισμένη στο κλασικό ιδεώδες της αρμονίας της φόρμας. Το θέατρο αναζητεί την ολύμπια γαλήνη που βασίζεται σε μια εσωτερική αντιμετώπιση των ανθρώπινων παθών που θα πρέπει να κυριαρχούν στις επιλογές του ανθρώπου.

- **Γιόχαν Βόλφγκανγκ Γκαίτε** (1749-1832): Ποιητής, πεζογράφος, νομικός, γεωλόγος, πολιτικός, θεατράνθρωπος, με τη λογοτεχνική του παραγωγή υπήρξε ο κυριότερος, μετά τον Ρουσσώ, πρόδρομος του ευρωπαϊκού Ρομαντισμού. Τις ιδεολογικές και πνευματικές αναζητήσεις του κινήματος της θύελλας και ορμής αγγίζουν τα νεανικά έργα του Γκαίτε **Οι συνένοχοι**, ο **Κλαβίγκο**, η **Στέλλα**, η πρώτη γραφή του **Φάουστ**, ένα κείμενο ελεύθερο από κάθε χωροχρονικό περιορισμό, ο εκρηκτικός **Έγκμοντ**, ο **Βέρθερος** του ομώνυμου μυθιστορήματος, που επιβάλλει παγκόσμια τη μόδα της ερωτικής αυτοκτονίας, τους ήρωες με την αγωνιώδη αναζήτηση των ορίων του κόσμου, την απάρνηση κάθε κοινωνικού κανόνα και τη διεκδίκηση της απόλυτης προσωπικής ελευθερίας. Από το 1775 αρχίζει η σαραντάχρονη δραστηριότητά του στο αυλικό θέατρο της Βαϊμάρης, που θα στεγάσει τα έργα του άλλα και έργα του Λέσσιγκ, του Σίλλερ, των ξένων κλασικών και του Σαίξπηρ. Μεγάλη στροφή προς την ελληνική τέχνη και τον Ευριπίδη με την **Ιφιγένεια στην Ταυρίδα** και τον **Τορκουάτο Τάσσο**. Από το 1808 θα αρχίσει ο **Φάουστ Β**, που θα τον δουλεύει ως το θάνατό του.



Ελαιογραφία του Λούντβιχ φον Κάρσοφελντ εμπνευσμένη από τον **Φάουστ** του Γκαίτε. (Αυστριακή Εθνική Πινακοθήκη)

Εύκολα παρατηρεί κανένας πως αυτό που καταξιώνει τον Γκαίτε σαν δραματουργό δεν είναι τόσο ένας συγκεκριμένος προσωπικός οραματισμός, όσο οι αντιθέσεις που κοχλάζουν μέσα στην όλη του θεατρική παραγωγή: ο ιδεαλισμός κι η γήινη ζωτικότητα, ο Σαίξπηρ και το γαλλικό αστικό δράμα, ο αιώνας της Διαφώτισης κι ο γοτθικός Μεσαίωνας, η ελληνολατρία κι ο ρομαντισμός του Ρουσσώ κ.ά.

Αλέξης Σολομός

- **Φρέντερικ Σίλλερ** (1759-1805): Ποιητής, ιστορικός, δοκιμιογράφος και συγγραφέας, γράφει το πρώτο του έργο, **Οι ληστές**, στα 22 του χρόνια, εντυπωσιάζοντας τους ανθρώπους του θεάτρου για τη θεατρική του ορμή. Θεωρήθηκε ένα από τα πιο χαρακτηριστικά έργα για το κίνημα θύελλα και ορμή και βρήκε ισχυρή αντίδραση από το κοινωνικό κατεστημένο. Επόμενα έργα όπως τα **Ραδιουργία και έρωσ** (ή **Λουίζα Μίλλερ**), **Μαρία Στιούαρτ**, **Δον Κάρλος**, **Γουλιέλμος Τέλλος** που, μέσα από ιστορίες βασισμένες σε μια οξυδερκή ανάγνωση της ιστορικής πραγματικότητας, υπέδειξαν μια επαναστατική και ανατρεπτική πρόθεση του συγγραφέα, με ήρωες-μάρτυρες που επιδίωξαν με πράξεις την ελευθερία. Δηιύθυνε μαζί με τον Γκαίτε το θέατρο της Βαϊμάρης και έγινε καθηγητής ιστορίας στο Πανεπιστήμιο της Ιένα.

Το ωραίο δεν πρέπει να είναι μονάχα Ζωή ή μονάχα Μορφή, αλλά μορφή ζωής.
Φρέντερικ Σίλλερ

ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ 10

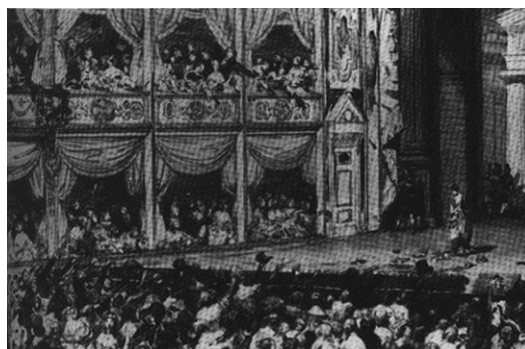
- Ο εκπαιδευτής ζητάει από κάθε μέλος της ομάδας να επιλέξει και να μελετήσει ένα έργο από τους παρακάτω θεατρικούς συγγραφείς και να το παρουσιάσει στην τάξη: Κορνέιγ, Ρασίν, Μολιέρος, Μαριβώ, Γκολντόνι, Γκαίτε, Σίλλερ. Για την παρουσίαση καθένας μπορεί να φέρει φωτογραφίες, προγράμματα ή βίντεο από παραστάσεις του έργου που θα παρουσιάσει. Επίσης μπορεί να χρησιμοποιήσει μουσικές που θεωρεί ότι θα ταίριαζαν στο θεατρικό αυτό έργο ή και σκηνικά αντικείμενα που θα χρησίμευαν στο ανέβασμα της παράστασης.
- Ο εκπαιδευτής ζητάει από την τάξη να δημιουργήσουν όλοι μαζί «ένα θεατρικό μανιφέστο». Δηλαδή, ζητάει από τους εκπαιδευόμενους να φτιάξουν ένα κατάλογο με το τί θεωρούν ότι είναι το θέατρο. Κάθε εκπαιδευόμενος δημιουργεί και μια πρόταση, π.χ. θέατρο είναι η έκφραση των συναισθημάτων μέσω του λόγου και της κίνησης ή θέατρο είναι ένα παιχνίδι πάνω στη σκηνή ή θέατρο είναι η ισορροπία ανάμεσα στο λόγο και την ψυχή κ.ο.κ. Όταν η λίστα συμπληρωθεί, η ομάδα μπορεί να αναρτήσει το καταστατικό που δημιούργησε στην τάξη.
- Ο εκπαιδευτής μπορεί να δώσει ένα κείμενο (ενδεχομένως από αυτά που προηγουμένως είχαν παρουσιάσει στην τάξη) και να ζητήσει από την ομάδα να προσπαθήσει να ανεβάσουν ένα θεατρικό δρώμενο μέσα στην τάξη. Καθένας από τους εκπαιδευόμενους αναλαμβάνει ένα ρόλο-ειδικότητα, π.χ. σκηνοθέτης, φωτιστής, ενδυματολόγος, ηχολήπτης, υποβολέας, ηθοποιός, δραματογράφος, μουσικός επιμελητής κ.ο.κ, και εργάζεται πάνω στο αντικείμενό του. Για να μπορέσουν να λειτουργήσουν όλες οι ειδικότητες, δεν είναι απαραίτητο να υπάρχει στην τάξη εξοπλισμός θεάτρου. Μπορούν να λειτουργήσουν με απλά μέσα, π.χ. με φώτα της τάξης ή μ' ένα φακό, ένα cd player, πανιά ή ρούχα από τους ίδιους κ.λπ., και να προσπαθήσουν να δημιουργήσουν μια ατμόσφαιρα-κατάσταση που να εξυπηρετεί τη σκηνή την οποία θα ανεβάσουν.
- Ο εκπαιδευτής ζητάει από την ομάδα να φτιάξει μια λίστα με τους ανθρώπους που δουλεύουν για να ανέβει μια θεατρική παράσταση, π.χ. φωτιστής, σκηνοθέτης, ηχολήπτης, σκηνογράφος, κ.ο.κ. Στη συνέχεια γίνεται συζήτηση στην τάξη, σχετικά με το ποια είναι η δουλειά του καθενός και πώς η κάθε ειδικότητα συνεισφέρει στην πραγματοποίηση της παράστασης. Έπειτα συζητούν ποιον από αυτούς τους ρόλους θα ήθελε ο καθένας να αναλάβει σε περίπτωση δημιουργίας μιας θεατρικής παράστασης από την ομάδα ή ποιος ρόλος από αυτούς θεωρεί ότι θα του ταίριαζε καλύτερα.

11. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΗΣ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ

Σε μια Ευρώπη με μεγάλες ανακατατάξεις, τόσο πολιτικές όσο και κοινωνικές και εθνικές, εμφανίζεται μια νέα διάθεση απέναντι στα πράγματα με έντονη την αίσθηση της φυγής και της ουτοπίας, αλλά και πολύ κοντά στις διεκδικήσεις μιας νέας τάξης πραγμάτων. Κινήματα όπως ο ρομαντισμός και ο ρεαλισμός ήταν απαραίτητα για τη μετάβαση της καλλιτεχνικής σκέψης και έκφρασης σε πιο προσωπικές αναζητήσεις, όπως εμφανίστηκαν στον 20ό αιώνα.

11.1. Ο ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ (1800-1850)

- Καλλιτεχνικό κίνημα που ξεκίνησε από τη Γερμανία και στιγμάτισε όλη τη διανοούμενη Ευρώπη. Σε αντίθεση με τον νεοκλασικισμό, στο ρομαντισμό κυριαρχεί το συναίσθημα αντί της λογικής σκέψης, η συγκίνηση και η ονειρική ατμόσφαιρα διαμέσου της τέχνης, η ελευθερία στη φόρμα, η αλήθεια στη φύση, η φαντασία και η εκδηλωτικότητα σε κάθε έκφανση ανθρώπινου συναισθήματος, η ατομική έκφραση του κάθε καλλιτέχνη. Ένα κίνημα με κύριο χαρακτηριστικό όχι την ομοιομορφία αλλά την άρνηση, την συνειδητή απόρριψη των κλασικών ιδανικών της τάξης, της απλότητας και της λογικής και της αυτονομίας του καλλιτέχνη.
- Έκδηλη η αγάπη προς το γκροτέσκο, το υπερφυσικό και μακάβριο με στόχο να εστιάσουν σε μια γενικευμένη εικόνα φρίκης και αδικίας της ζωής και όχι σε κάποια πράξη υψηλού φρονήματος.
- Το θέατρο γίνεται μια από τις πιο υψηλές εκφράσεις της κοινωνίας ως τόπος συνάντησης των ανθρώπων που, αν και προέρχονται από διαφορετικές κοινωνικές τάξεις, μέσα στο χώρο του θεάτρου βρίσκουν από κοινού το ιδανικό της ελευθερίας και το δικαίωμα του έρωτα.



Το ενθουσιώδες κοινό σε παράσταση του 1840.

Οι ρομαντικοί, πολεμώντας το θέατρο της αποκλειστικής διασκέδασης, εξέφρασαν την ανάγκη για μια δημιουργική παραγωγή, θρεμμένη με νέες και μοντέρνες ιδέες βαλμένες στη σκηνή μέσω μιας απλής και άμεσα κατανοητής γλώσσας.

Μποζίζιο Πάολο, *Ιστορία του θεάτρου*

- Σημαντικό ρόλο παίζει η αξιοποίηση της παράδοσης, μέσα από την πατριωτική ιστορία, του ρωμαλέου ήρωα επαναστάτη, στην οποία το κοινό μπορεί να αναγνωρίσει κομμάτια από την προσωπική του ιστορία, την επαφή του με το δυναμικό παρόν που καλείται να καλύψει με την αφύπνισή του. Συχνά είναι τα υπερφυσικά μοτίβα και τα μεταφυσικά φαινόμενα, συνδεδεμένα με τις παραδοσιακές ιστορίες των βόρειων χωρών. Ο ήρωας εναντιώνεται σε μία εχθρική κοινωνία, βασανισμένος από τα πάθη του, την υπαρξιακή αγωνία, την αναζήτηση της ουτοπίας όπου η ψυχή θα μπορούσε να ξεκουραστεί από τις αγωνίες, τα θυελλώδη ανολοκλήρωτα πάθη και τις αδικίες της ζωής.
- Ανάλογη είναι η αντίδραση σε κάθε παλιά φόρμα του θεάτρου στα εσωτερικά και τα εξωτερικά του χαρακτηριστικά. Αναρχία στην αφήγηση της ιστορίας (με κυρίαρχο πρότυπο το Σαίξπηρ), τόσο στα εσωτερικά της μορφολογικά χαρακτηριστικά όσο και στη σκηνογραφική απόδοση του περιβάλλοντος των ηρώων, που σε συνδυασμό με παθιασμένη υποκριτική οδηγούσε σε ένα εκκωφαντικό σκηνικό αποτέλεσμα για τον ξαφνιασμένο θεατή.

Από την εποχή του ρομαντισμού είχε αρχίσει να αυξάνεται η προσοχή στην ιστορική λεπτομέρεια και η προσέγγισή της δεν ήταν πλέον απλή, από το 1850 άρχισαν να εισάγονται στη σκηνογραφία αντικείμενα παρμένα από την καθημερινή ζωή: έπιπλα που χρησιμοποιούσαν οι αστοί και που πρώτα μόνο ζωγραφίζονταν στη σκηνή, καθώς και θεατρικές ενδυμασίες που άρχισαν να γίνονται ολοένα και πιο ρεαλιστικές, σεβόμενες χρονολογικά και χωρικά τα κείμενα. Η σκηνογραφία, ευνοημένη από τη μόνιμη πλέον συνήθεια του κλεισίματος της αυλαίας μεταξύ των πράξεων, από την επερχόμενη κατάργηση των αλλαγών της οπτικής και, κυρίως, από τις τεχνολογικές καινοτομίες –μεταξύ των οποίων η πιο σπουδαία ήταν εκείνη του φωτισμού– ασχολήθηκε με την περιγραφή του χώρου της δράσης, έχοντας ως αφετηρία την απόλυτη αληθοφάνεια και τη μεγάλη προσοχή στα ρεαλιστικά στοιχεία, αντικαθιστώντας βαθμιαία τη ζωγραφική με την αρχιτεκτονική.

Μποζίζιο Πάολο, *Ιστορία του θεάτρου*

11.1.1. Οι ρομαντικοί συγγραφείς της Ευρώπης

Σε όλη την Ευρώπη οι ρομαντικοί κυριαρχούν. Μερικοί σημαντικοί αντιπρόσωποι αυτού του κινήματος, πρωτεργάτες για τις θεατρικές εξελίξεις των επόμενων δεκαετιών, είναι:

- **Χένρικ Φον Κλάιστ** (1777-1811): Πρώσος συγγραφέας με ανατρεπτική γραφή, βρήκε μέσα από το θέατρο ένα δημιουργικό τρόπο για να εκφράσει την ταραγμένη του ψυχοσύνθεση. Συνέθεσε ακραία ρομαντικά δράματα, με τυραννικούς έρωτες και εξουσιαστικά σχήματα, που αμφισβητούν την ύπαρξη της πραγματικότητας και αποδέχονται το υποσυνείδητο ως κινητήρια δύναμη των ανθρώπινων πράξεων, όπως η **Πενθεσύλια**, ο **Πρίγκιπας του Χόλμπουργκ**, αλλά και κωμικά έργα, με πρότυπο το Σαίξπηρ, όπως **Ο αμφιτρώων** και η απολαυστική **Σπασμένη στάμνα**, που ανέβηκε από τον Γκαίτε στη

Βαϊμάρη. Αυτοκτόνησε με την ερωμένη του, λόγω της αδιαφορίας που ένιωθε από το περιβάλλον του.

- **Τζωρτζ Γκόρντον Μπάιρον** (1788-1824): Ο γνωστός φιλλέλληνας ποιητής, που μαζί με τον Κόλλεριτζ (με έργα όπως **Η πτώση του Ροβεσπιέρου**) και το Σέλλευ (με την τραγωδία του **The Cenci**), αποτελούν τη μεγάλη δύναμη του ρομαντισμού στην Αγγλία. Με το δραματικό ποίημα Μάνφρεντ, δίνει μια ελάχιστη ώθηση του επί σκηνής ρομαντικού έργου στην πενιχρή δραματολογία της αγγλικής σκηνής του 19ου αιώνα.
- **Αλεξάντερ Σέργκεβιτς Πούσκιν** (1799-1837): Η ρομαντική τραγωδία, **Μπορίς Γκουντούνοφ**, απελευθερωμένη από τις αρχές της κλασικιστής δραματολογίας και κοντά στις αρχές της σαιξπηρικής δραματολογίας, θεωρήθηκε η πρώτη μεγάλη εθνική ρωσική τραγωδία. Η πίστη ότι η έρευνα των ανθρώπινων παθών μπορεί να εξασφαλίσει στα έργα μια επιτυχία διαρκείας συνέβαλλε στη γέννηση του ρεαλιστικού και ψυχολογικού δράματος του επόμενου αιώνα.
- **Αλέξανδρος Δουμάς** (1802-1870): Ο πρώτος θρίαμβος του ρομαντισμού στη Γαλλία **Ο Ερρίκος Γ΄ και η αυλή του** έκανε μεγάλη αίσθηση για τις νέες σκηνικές του προτάσεις, για να ακολουθήσουν έργα όπως το αιμοσταγές **Ο πύργος της Νελ** και σε δραματοποιήσεις μυθιστορημάτων μυθικών διαστάσεων όπως **Οι τρεις Σωματοφύλακες** και **Ο κόμης Μοντεχρήστος**.
- **Βίκτωρ Ουγκώ** (1802-1885): Σπουδαίος Γάλλος ρομαντικός ποιητής με μεγάλη προσφορά στο θέατρο, την ποίηση και το μυθιστόρημα. Το έργο του **Ερνάνης** έκανε μια από τις πιο θορυβώδεις πρεμιέρες στην ιστορία, σε μια αντιπαράθεση των ρομαντικών και των συντηρητικών εκπροσώπων των γραμμάτων. Σε έργα του όπως τα **Ρουί Μπλας**, και **Κρόμγουελ** χρησιμοποίησε λέξεις καθημερινές, που δε χρησιμοποιούνταν στην τραγωδία του κλασικισμού, εισάγοντας το μελόδραμα στο σοβαρό θέατρο. Τα έργα του χαρακτηρίζονται από βομβαρδιστική ρητορεία, ανεπάρκεια συναισθημάτων, σωρεία γνωστικών πληροφοριών, αλλά και από μια σφριγηλή αίσθηση του καινούργιου, ενάντια στους περιορισμούς της εποχής.

Ο Ουγκώ εγκατέλειψε τη σκηνή, αφού όμως είχε ξαναδώσει στο θέατρο δραματικούς στίχους μιας ποιότητας πρωτόγνωρης από τον καιρό του ρακίνα και μιας εντελώς διαφορετικής έμπνευσης, στίχους λυρικούς, ελεγειακούς, γεμάτους χρώμα και συγκίνηση, που μεταδίδουν την αίσθηση του τραγικού και του κωμικού εξίσου δεξιοτεχνικά.

Hartnoll Phyllis, *Λεξικό του Θεάτρου*

- **Αλφρέντ ντε Μυσσέ** (1810-1857): Γάλλος ποιητής και συγγραφέας ρομαντικών δραμάτων με αυτοσυγκράτηση, όπως **Ο Λορεντζάσιο**, **Η πόρτα πρέπει να είναι ανοιχτή ή κλειστή**, που πλησιάζουν πολύ προς το μελόδραμα, ενσωμάτωσε τα καλύτερα στοιχεία του κλασικού δράματος στη ρομαντική φόρμα.
- **Γκέοργκ Μπύχνερ** (1813-1837): Ο σπουδαιότερος δημιουργός της εποχής του και πρωτεργάτης της ανανεωτικής τάσης της δραματολογίας και της διάσπασης της μορφής και του περιεχομένου του θεατρικού έργου. Τα έργα του ξεφεύγουν από το ρομαντισμό και αποτελούν πρόμα έργα του ρεαλισμού, του εξπρεσιονισμού και των άλλων

τάσεων που θα ωριμάσουν τον επόμενο αιώνα. Έγραψε πολύ λίγα έργα, τα **Λεόντιος και Λένα**, **Ο θάνατος του Δαντόν** και το κορυφαίο έργο **Βούτσεκ**, με ήρωά του ένα βασανισμένο άνθρωπο από τα λαϊκά στρώματα του προλεταριάτου. Πέθανε σε ηλικία 24 ετών για τον ανακαλύψει το 1890 ο Γ. Χάουπτμαν.

Εμείς οι φτωχοί! Βλέπετε, κύριε Λοχαγέ, τα λεφτά τα λεφτά! Άμα δεν έχεις λεφτά, τρέχα γύρευε την ηθική! Έχουμε και εμείς σάρκα και αίμα! Αλλά εμείς οι φτωχοί δεν έχουμε στον ήλιο μοίρα, ούτε σε τούτο τον κόσμο ούτε και στον άλλο. Ακόμα και στον ουρανό απάνω, εμάς θα μας έβαζαν αγγαρεία στις βροντές.

Βούτσεκ, μτφ. Κοραλία Σωτηριάδου

Από το πρόγραμμα της ομώνυμης παράστασης, Αθήνα, εκδ. Θέατρο του Νέου Κόσμου, 2005

- **Αλέξανδρος Δουμάς (Υιός)** (Γαλλία, 1824-1895): νόθος γιος του Αλέξανδρου Δουμά και διασκευαστής του μυθιστορήματος **Η Κυρία με τις καμέλιες**, έργο απαγορευμένο για το θέμα του και δημοφιλές ακριβώς γι' αυτό και για τα νέα ήθη που προτείνει, αλλά και έργων όπως **Ο νόθος**, **Ο άσωτος πατέρας** τον κάνουν γνωστό για τους καταγγελτικούς και δεικτικούς του τίτλους.



Απεικόνιση των επεισοδίων στην Κομεντί Φρανσαίζ μεταξύ κλασικιστών και ρομαντικών στις 25 Φεβρουαρίου 1830, κατά την πρώτη παράσταση του θεατρικού έργου **Ερνάνης** του Βίκτωρα Ουγκώ, σε ελαιογραφία του Α. Μπεσνάρ (Παρίσι, οικία Ουγκώ).



Ο Άγγλος ηθοποιός Έντμουντ Κην, κορυφαίος εκπρόσωπος της ρομαντικής υποκριτικής.

11.2. ΤΟ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ

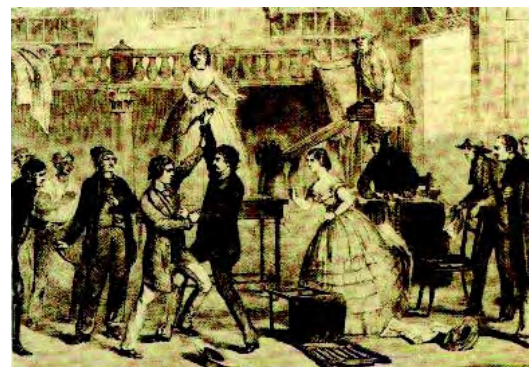
Το θεατρικό είδος που επηρεάζει σε τεράστιο βαθμό και ουσιαστικά αλλάζει τη διάρθρωση του δραματολογίου το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα είναι το μελόδραμα ή μυθιστορηματικό δράμα, όπως επικράτησε στην Ελλάδα.

- Το μελόδραμα εμφανίστηκε στην ευρωπαϊκή σκηνή την τελευταία δεκαετία του 18ου και κατέκτησε αμέσως το λαϊκό κοινό και ολόκληρη την ευρωπαϊκή αγορά του θεάματος, κάνοντας τους αντίστοιχους επαγγελματικούς θιάσους σημαντικούς παράγοντες, σε οικονομικό και αισθητικό επίπεδο, για τη συνολική εδραίωση της λαϊκής κουλτούρας στην πολιτιστική καθημερινότητα της εποχής.

- Στο ξεκίνημά του το μελόδραμα δανείστηκε –εξαιτίας της απαγόρευσης στα λαϊκά σχήματα να ανεβάζουν «νόμιμα» έργα– πολλά στοιχεία των άλλων λαϊκών θεαμάτων, όπως μπαλάντες, προφορικές παραδόσεις και μυθιστορήματα, και μορφοποιήθηκε ως «ανάμεικτο» θέαμα. Σε όλη του την πορεία, όμως, διατήρησε τα αρχικά συστατικά του: μέλος και δράμα, ώστε πάντα να φλερτάρει με μουσικές φόρμες λαϊκής έκφρασης όπως η οπερέτα, η όπερα, αργότερα το βοντβίλ και το μπουλβάρ.
- Οι θιασάρχες και οι συγγραφείς του μελοδράματος, που αναπτύχθηκε κυρίως στην Αγγλία, τη Γερμανία και τη Γαλλία, προσέφεραν στο κοινό πλούσια και πολυμορφικά θέαματα και μια σειρά από στερεοτυπικά μελοδραματικά θέματα, αναγνωρίσιμα από το κοινό. Τα πρόσωπα του μελοδράματος και οι συγκρούσεις τους δίνονταν με απλό τρόπο, γιατί ο συγγραφέας έδινε προτεραιότητα στην υπόθεση, όπως διαμορφώνεται από την αντιπαράθεση των στερεότυπων χαρακτήρων, και όχι στην ψυχολογική ανάπτυξη των ηρώων ως αυτοτελείς οντότητες.
- Έργα με συναρπαστική πλοκή, περιπέτεια, απότομες μεταστροφές της τύχης, απαγωγές, δραπετεύσεις, εξαφανίσεις, απίθανες συμπτώσεις και διατήρηση της αγωνίας για την έκβαση, συνήθως συνοδευόμενη με ηθικό δίδαγμα. Μία συνεχής διαλεκτική μεταξύ πάθους και δράσης που προκαλεί τα δάκρυα των θεατών με γραφικότητα, λαογραφία, «εξωτισμό» και φολκλορισμό που εναλλάσσονται με ρεαλιστικές περιγραφές, νατουραλιστικές εικόνες της καθημερινής ζωής, κοινωνική διάθεση, λαϊκά επαγγέλματα στη σκηνή.
- Ακριβώς επειδή το μελόδραμα κινείται σε «κοινοτυπίες» και αρχέτυπα, αναδείχτηκε σε ένα από τα πιο ευέλικτα είδη με πολιτική και ιδεολογική δυναμική: τα συναισθήματα του κοινού διεγείρονται άμεσα προς όφελος του ήρωα της πιο ευπαθούς κατηγορίας, ο οποίος σιωπηλά υπομένει τα παθήματα που προκαλούνται περισσότερο από την κοινωνική αδικία, πάντα από την άδικη συμπεριφορά του εκάστοτε κακού χαρακτήρα του έργου, και λιγότερο από τη μοίρα. Σε μερικά έργα φαίνονται καθαρά οι ταξικές εντάσεις και οι πολιτικές ρίζες των κοινωνικών προβλημάτων, παρόλο που σύντομα λύνονται, και μάλιστα με λύσεις που είναι προσωπικές αλλά ποτέ πολιτικές. Τιμωρούνται οι κακοί και θριαμβεύει η αρετή. Την ύπαρξη κοινωνικής ευθύνης και πολιτικής λύσης θα αναπτύξουν αργότερα συγγραφείς όπως ο Μπέρτολντ Μπρεχτ και ο Μπέρναρντ Σω, χρησιμο-



Η σκηνή της μονομαχίας από το μελόδραμα του Ντ. Μπουσικό **The Corsican Brothers**, που ανεβάστηκε στο Princess's Theatre, το 1852.



Λιθογραφία του 19ου αι. που απεικονίζει σκηνή από το μελόδραμα του Ντ. Μπουσικό **Octoroon**, που ανέβηκε στη Νέα Υόρκη το 1859, και αναφέρεται στη δουλεία.

ποιώντας τις υποθέσεις παλαιών μελοδραμάτων, αλλά όχι την εύκολη λογική του καλού και του κακού.

- Το μελόδραμα, με συγγραφείς όπως τους Πιξερεκούρ και Κοτσεμπούε και αργότερα τους Πλανσέ, Τεράιγ, Ντ' Εννερύ, Μπουσικώ, Ερκμάν και Σατριάν αποτέλεσε ένα μεγάλο σταθμό στην ιστορία των θεαμάτων και έφερε μαζικά τον κόσμο στο θέατρο, δίνοντας, μερικά χρόνια αργότερα, μια ισχυρή θεματολογία για την πρώτη περίοδο του κινηματογράφου.

11.3. ΤΟ ΚΑΛΟΦΤΙΑΓΜΕΝΟ ΕΡΓΟ. ΜΙΑ ΜΕΤΑΒΑΤΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

Χαρακτηρισμός που χρησιμοποιήθηκε στη Γαλλία το 19ο αιώνα αρχικά ως φιλοφρόνηση, για τα έργα που είχαν μια σφιχτή δραματουργία, προωθούσαν ευφάνταστα και εφευρετικά τη δράση, σκιαγραφούσαν πειστικά τους χαρακτήρες του έργου. Δημοφιλείς συγγραφείς και χλιοπαιγμένα έργα είναι τα χαρακτηριστικά της εποχής του καλοφτιαγμένου έργου (*pièce bien faite*) όπου επιτυγχάνεται η τελειοποίηση των δραματικών τεχνικών, της διάρθρωσης της πλοκής και της τήρησης των «νόμων» για την αιτία-αποτέλεσμα σε χρονολογική ακρίβεια, εις βάρος των επιφανειακών χαρακτήρων και με στόχο την εμπορικότητα και την απήχηση στο κοινό. Ανάμεσα στους συγγραφείς της εποχής ήταν:

- **Ευγένιος Σκριμπ** (1791-1861): Ο δημιουργός του «καλοφτιαγμένου έργου», έγραψε περίπου 400 έργα, από σοβαρά δράματα μέχρι βοντβίλ. Σήμερα, λίγοι τίτλοι έχουν μείνει στη μνήμη του θεατρικού ρεπερτορίου, με πιο γνωστό την **Αντριάνα Λεκουβρέρ**.

Τα έργα του Σκριμπ, επιδέξια χτισμένα με τη μέγιστη σαφήνεια, οικονομία αλλά και κοινοτοπία, ήταν μια ανακούφιση για το κοινό της μεσαιας τάξης που είχε βαρεθεί την ασυναρτησία της Επανάστασης και τις υπερβολές των ρομαντικών. Αν και στη θεματολογία συνέβαλλαν πολύ οι συνεργάτες του, η σκηνική μαστοριά ήταν αποκλειστικά δική του. Χωρίς βάθος ή λεπτότητα αντίληψης, είχε ένα μυστηριώδες ταλέντο να καταλαβαίνει τι θέλει το κοινό και να του το προσφέρει με το μέγιστο δραματικό αποτέλεσμα.

Hartnoll Phyllis, *Λεξικό του Θεάτρου*

- **Ευγένιος Λαμπίς** (1815-1888): Ο συγγραφέας που γεφύρωσε τη ρομαντική κωμωδία και τη φάρσα, με στόχο το σχολιασμό της μικροαστικής ηθικής και έκδηλη την απέχθειά του για κάθε εκδήλωση σοβαροφάνειας. Τα έργα του, περίπου 150, χαρακτηρίζονται από το γρήγορο και ευρηματικό διάλογο, την απρόσμενη τροπή της δράσης, το τολμηρό χιούμορ, τις αναμενόμενες αλλά απολαυστικές καταστάσεις, έκανε ένα θέατρο που η δράση ξεπερνά τα δρώντα πρόσωπα, το εδώ και τώρα, τις μακροπρόθεσμες προθέσεις. Από τα γνωστότερα έργα του το **Καπέλο από ψάθα Ιταλίας**, **Η υπόθεση της οδού Λουρσίν**, το **Ταμ- Ταμ και Τάγκο**, **Η κακιά πεθερά** κ.ά.
- **Βικτοριέν Σαρντού** (1831-1908): Διάδοχος του Σκριμπ, χρησιμοποίησε πολλά θέματα και στίλ, με τεχνική επιδεξιότητα και εκλαϊκευμένη διάθεση, σκηνική ευστροφία, δράση ανατρεπτική και έξυπνο διάλογο. Έργα του, όπως η **Κυρία δε με μέλει**, η **Φαιδώρα**

ή η **Τόσκα**, ερμηνεύτηκαν από τη μεγάλες ντίβες του θεάτρου της εποχής, όπως η Σάρα Μπερνάρ.

- **Ζωρζ Φεντώ** (1862-1921): Ο πρωτεργάτης της φάρσας, με πάνω από 60 φαρσοκωμωδίες στο ενεργητικό του, τελειοποιεί την περιγραφή της σύγχρονης μικροαστικής κοινωνίας της belle époque, ενός παράλογου κόσμου με μάταιες ψευδαισθήσεις. Στην εποχή του θεωρήθηκε κωμική μεγαλοφυΐα της τάξης του Μολιέρου με «δεσπόζουσα στοιχεία», όπως αναφέρει ο Αλέξης Σολομός, «τα κρεβάτια, τα μεσοφόρια και τη φρενίτιδα της κωμικής δράσης». Από τα πιο δημοφιλή του έργα ο **Ράφτης κυριών**, **Το νου σου στην Αμέλια**, **Η κυρία του Μαζίμ**, **Κου-κου**, **Το καθάρσιο του μπέμπη**, **Ψύλλοι στα αυτιά**.
- **Εντμόντ Ροστάν** (1868-1918): Ηγέτης της νεορομαντικής επανάστασης, ο συγγραφέας των έργων **Οι Ρομαντικοί** και **Συρανό Ντε Μπερζεράκ**, όπου προσπαθεί με το έργο του να αναβιώσει το ρομαντικό ιδεώδες, βασισμένο σε αληθινό πρόσωπο, επαναφέροντας την ομοιοκαταληξία, τα ιστορικά θέματα και το μονόλογο, ενάντια στα βαριά και ασφυκτικά θέματα του σύγχρονου του νατουραλισμού και δημιουργώντας ήρωες με ποιητικό βάθος και υψηλές συναισθηματικές σκηνικές εξάρσεις και λυρισμό.

11.4. Ο ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ (1850-1900)

Στα μέσα του 19ου αιώνα ένας νέος διάλογος ξεκινάει ενάντια στο στομφώδες ύφος και το καλογραμμμένο έργο. Στον αντίποδα του ρομαντισμού σύντομα θα παρουσιαστεί ένα άλλο κίνημα, ο ρεαλισμός, με στόχο την αντικειμενική παρατήρηση και καταγραφή του πραγματικού κόσμου.

Χαρακτηριστικά του ρεαλισμού στο θέατρο ήταν:

- Έργα πιο κοντινά –ως προς την θεματολογία και την εκφορά του λόγου– στα καθημερινά και κοινωνικά προβλήματα της εποχής.
- Υποκριτική απαλλαγμένη από το στομφώδες ύφος του παρελθόντος, ηθοποιοί που κινούνται και μιλούν φυσικά, και που περιβάλλονται από αληθινά σκηνικά αντικείμενα που αντανakλούν πιστά την καταγωγή, την τάξη και τον προσωπικό χώρο των δραματικών προσώπων.
- Ο σκηνοθέτης ακριβώς επειδή βρίσκεται πλέον σε ρόλο «παρατηρητή», ισχυροποιείται και αρχίζει να γίνεται κυρίαρχος θεατρικός παράγοντας, αντικαθιστώντας την απόλυτη κυριαρχία του ηθοποιού πάνω στο κείμενο και τη σκηνική του απόδοση.

11.4.1. Οι συγγραφείς του ρεαλισμού

Μια σειρά από πολύ σημαντικά έργα γράφτηκαν μέσα στα πλαίσια της απεικόνισης «της ζωής όπως είναι», άλλοτε με επιρροές από παλιότερες φόρμες και άλλοτε ως προπομποί μια νέας εποχής. Με πολλές αποκλίσεις και ομοιότητες στα έργα τους δημιουργούν το απαραίτητο περιβάλλον για να αντιληφθεί το νεαρό εκλεπτυσμένο κοινό τη διάσταση του κοινωνικού θεάτρου του τέλους του 19ου αιώνα. Ανάμεσά τους:

- **Αλεξάντερ Σεργέι Γκριμπογκέντωφ** (Ρωσία, 1795-1829): Πρωτεργάτης του κινήματος, με πολλά στοιχεία ρομαντισμού, με σατιρική και οξύτατη γραφή· με τα έργα του καυτηριάζει την υποκρισία της αστικής ζωής. Σημαντικό έργο του η κωμωδία **Συμφορά από το πολύ μυαλό**, η πρώτη θεατρική διαμαρτυρία ενάντια στην τσαρική Ρωσία.

Το αρχικό σχέδιασμα αυτού του σκηνικού ποιήματος, όπως γεννήθηκε μέσα μου, ήταν πολύ πιο μεγαλειώδες και υψηλότερης αξίας από ότι τώρα, με τούτο το σαθρό ένδυμα που βρέθηκα στην ανάγκη να του φορέσω μια παιδιάστικη ανυπομονησία ν' ακούσω τους στίχους στο θέατρο, η λαχτάρα μου να έχουν επιτυχία, με έκαναν και χάλασα το έργο μου, όσο τουλάχιστον μπόρεσα. Αυτή είναι η μοίρα καθενός που γράφει για τη σκηνή: ο Ρακίνας και ο Σαϊξπηρ είχαν την ίδια τύχη– τότε λοιπόν τι να πω εγώ...; Υπάρχει μια συγκεκριμένη λογική (μερικούς μάλιστα τους κάνει υπερήφανους): η τέχνη να καλοπιάνεις το κοινό, δηλαδή να κάνεις ανοησίες.

Πρόχειρο Σημείωμα του Γκριμπογκέντωφ του 1825
με αφορμή το **Συμφορά από το πολύ μυαλό**

από το πρόγραμμα της ομώνυμης παράστασης, Αθήνα, εκδόσεις *Η σκηνή*, 1985

- **Νικολάι Βασιλίεβιτς Γκόγκολ** (Ρωσία, 1809-1852): Με τα έργα του, διαποτισμένα από ρεαλιστικό και μελαγχολικό χιούμορ, όπως τα **Παντρολογήματα** και **Ο επιθεωρητής**, δημιουργεί ένα θέατρο κοινωνικό που κάνει μια τολμηρή σάτιρα εναντίον της κοινωνίας και της πολιτικής και ασκεί αυστηρή κριτική στη λειτουργία των θεσμών με ένα πανίσχυρο μέσο: το γέλιο. Ο Γκόγκολ, για αυτές τις οξύτατες παρατηρήσεις και τις πολιτικές του πεποιθήσεις εκπατρίστηκε και πέθανε στην εξορία.
- **Ιβάν Τουργκένιεφ** (Ρωσία, 1818-1883): Ο ψυχογραφικός ρεαλισμός και η προσεκτική περιγραφή της πραγματικότητας και της κατάδειξης των κοινωνικών προβλημάτων στο έργο του **Ένας μήνας στην εξοχή**, σημαδεύει το πέρασμα από τη ρομαντική παράδοση στο αστικό δράμα και γίνεται προάγγελος της δραματουργίας του Άντον Τσέχωφ.
- **Αλεξάντερ Νικολάεβιτς Οστρόφσκι** (1823-1886): Ένας συγγραφέας που παρατήρησε με τόλμη τη σύγχρονη του κοινωνία, σε σχέση με τη συλλογική συνείδηση του λαού του. Με έργα του όπως **Το δάσος**, **Ο κυκλώνας**, καταθέτει ήρωες με ψυχολογική ακρίβεια και προωθεί τη δραματουργία δίνοντάς της μια πανανθρώπινη σημασία για την ανθρώπινη συμπεριφορά.
- **Λεβ Νικολάεβιτς Τολστόι** (1828-1910): Με το έργο του **Η δύναμη του σκότους** ο σημαντικός αυτός συγγραφέας ώθησε τη δραματουργία προς το νατουραλισμό, θεωρώντας το θέατρο ένα παιδαγωγικό εργαλείο που πρέπει να διαπαιδαγωγεί τον άνθρωπο και γι' αυτό οι ήρωές του δηλώνουν ξεκάθαρα επί σκηνής τα συναισθήματα και τα κίνητρά τους.

11.5. Ο ΑΙΩΝΑΣ ΤΗΣ ΟΠΕΡΑΣ

Το μουσικό θέατρο απορροφά όλους τους κραδασμούς της εποχής και παρουσιάζει στο ευρύτερο κοινό της εποχής θέματα που αφορούν μια νέα τάξη πραγμάτων, με έναν τρόπο εύληπτο και προστατευμένο. Συντελεί έτσι ουσιαστικά στην εμφάνιση των μεγάλων ρευμάτων του 19ου αιώνα, έχοντας χειραφετήσει αισθητικά και ιδεολογικά μια ολόκληρη γενιά θεατών στην Ευρώπη. Πολλά από τα δημοφιλή έργα πρόζας, είτε από το χώρο του ρομαντικού δράματος, του ρεαλιστικού θεάτρου ή του μελοδράματος, μεταγράφονται ως λιμπρέτα και οι ιστορίες τους χαράσσονται στη μνήμα ενός διευρυμένου κοινού και αντίστοιχα τα είδη του μουσικού θεάτρου αποκτούν ειδικά χαρακτηριστικά, όπως η *grande opera* στη Γαλλία, με θεάματα εξαιρετικού σκηνικού πλούτου, η *opera comique* στη Γαλλία, η *opera buffa* στην Ιταλία, με θέματα κωμικά, η *operetta* στην Αυστρία με θέματα επιφανειακά όπου πρόζα και μουσική συναντιούνται.

11.5.1. Η όπερα: από το ρομαντισμό στον επικό Βάγκνερ.

Ο ρομαντισμός στην όπερα, βρήκε μέσα στο 19ο αιώνα το φυσικό του περιβάλλον δίνοντας έργα και συνθέτες υψηλών απαιτήσεων και αισθητικού κάλλους. Χαρακτηριστικά έργα για τον αιώνα είναι:

- **Fidelio** του Μπετόβεν, **Ο Κουρέας της Σεβίλλης** του Ροσσίνι, **Λουτσία ντε λα Μερμούρ** του Ντονιτσέτι, **Νόρμα** του Μπελίνι, **Φάουστ** του Γκουνώ, **Μπορίς Γκουντούνοφ** του Μουσόρσκυ, **Ευγένιος Ονιέγκυ** του Τσαϊκόφσκι, **Κάρμεν** του Μπιζέ αλλά και έργα ελαφρά όπως οι *οπερέτες Η νυχτερίδα* του Γιόχαν Στράους, *Τα παραμύθια του Χόφμαν* του Όφενμπαχ κ.ά.

Ξεχωριστή είναι η συνεισφορά των δύο μεγάλων συνθετών που εξέλιξαν τη φόρμα και το περιεχόμενο της όπερας και της σκηνικής της παρουσίασης, κάνοντας το μουσικό αυτό είδος μια νέα εναλλακτική φόρμα για το σύγχρονο θέατρο:

- **Τζουζέπε Βέρντι (1813-1901)**: Καθιερώνει το είδος της λογοτεχνικής όπερας σε συνδυασμό με μια δημιουργική μουσική σύνδεση της μουσικής φόρμας της όπερας, ώστε να υπηρετεί το δραματικό περιεχόμενο της παράστασης. Έργα του όπως ο **Ριγγολέτο**, **Η Τραβιάτα**, **Ο χορός των μεταμοφισμένων**, **Η δύναμη του πεπρωμένου**, **Άιντα** αλλά και αυτά της ώριμης περιόδου του όπως ο **Οθέλλος** και ο **Φάλσταφ** ασχολούνται με μεγάλα ζητήματα της πολιτικής, ιστορικής, προσωπικής και μυθιστορηματικής θεματολογίας του 19ου αιώνα, δίνοντας στους δραματικούς του ήρωες μια μνημιώδη αλλά και εύθραυστη μαζί ποιότητα που επιτρέπει στους ερμηνευτές τους να εξελιχθούν τόσο μουσικά όσο και σκηνικά σε μια νέα υποκριτική ανάγκη της μουσικής φόρμας της άκαμπτης, ως τότε, οπερατικής παράδοσης.
- **Ρίτσαρντ Βάγκνερ (1813-1883)**: Δημιουργός του μουσικού δράματος με έργα μεγάλης λογοτεχνικής όσο και μουσικής και συνθετικής αξίας, όπως τα **Τριστάνος και Ιζόλδη**, **Ιπτάμενος Ολλανδός**, **Λόεγκριν**, η τετραλογία **Το δακτυλίδι των Νιμπελούγκεν** κ.ά., παραμένει ακόμα ένας μεγάλος αναμορφωτής του μουσικού θεάτρου. Το 1851, με το σύγγραμμά του *Όπερα και Δράμα*, δίνει το προσωπικό του στίγμα για το πώς αντιλαμβάνεται τη μεταρρύθμιση της όπερας. Αναφέρεται στο συνολικό έργο τέχνης (*gesamtkunstwerk*),

στην αναπόσπαστη ενότητα κειμένου, μουσικής, σκηνικής δράσης και χορογραφίας και μάλιστα σε μία θεατρική σκηνή ειδικής κατασκευής. Η θεωρία του έγινε πράξη με την ανέγερση του θεάτρου του Bayreuth το 1877, που στέγασε τα μυθικών διαστάσεων έργα του.

Για την πραγματοποίηση αυτών των μουσικοδραματουργικών ιδεωδών, ο Βάγκνερ υπογράμμισε και σε άλλα θεωρητικά του έργα τη σπουδαιότητα του ρόλου της ορχήστρας, η οποία μετατράπηκε σε εννοιολογικό φορέα δραματικής έκφρασης. Η ορχήστρα του Βάγκνερ παρατηρεί τις ψυχικές καταστάσεις των ηρώων, διαφωτίζει τα ψυχολογικά αίτια, περιγράφει τις εσωτερικές διεργασίες, σχολιάζει τις πράξεις των δρώντων προσώπων και επιπλέον συμβάλλει σημαντικά στην αλληλουχία του δράματος και στη διασύνδεση των χαρακτήρων και κινήτρων.

Εύη Νίκα-Σαμσών

Στο λήμμα Όπερα σελ. 290- 304, στο συλλογικό έργο Θέατρο - Κινηματογράφος - Μουσική - Χορός, *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τόμος 28, Εκδοτική Αθηνών

11.6. ΠΡΟΣ ΤΟΝ 20^Ο ΑΙΩΝΑ

Μέσα από την ανάπτυξη των δραματικών ειδών του θεάτρου, στα οποία ανταποκρίνεται ένα ευρύτατο κοινό, δημιουργείται μια βαθύτατη τομή στο θέατρο. Με αφετηρία το ρεαλισμό και την υψηλή δεξιοτεχνία της θεατρικής γραφής, μια νέα δραματουργία εμφανίζεται με στόχο το συγκερασμό σημαντικών παραμέτρων της προσωπικότητας του ανθρώπου: την πνευματική του ανάπτυξη, την ψυχολογία του, την ιδεολογία του, τη συναισθηματική του νοημοσύνη, μέσα από την εκδήλωσή τους στην ατομική του υπόσταση και την κοινωνία που χρειάζεται να αντιμετωπίσει. Μια ορμητική, σύνθετη και πολυσήμαντη δραματουργία προετοιμάζει το ευρωπαϊκό κοινό για μια καινούργια συζήτηση για τον άνθρωπο και το θέατρο, για τη φόρμα και το περιεχόμενο, για την υποκριτική αλήθεια και τη σκηνική της αποτύπωση, για τα νέα προβλήματα της ταχέως αναπτυσσόμενης κοινωνίας του τέλους του 19ου αιώνα και την κρίση στις παραδοσιακές αξίες του προηγούμενου. Η νέα αυτή δύναμη ξεκίνησε με τους απομονωμένους συγγραφείς των σκανδιναβικών χωρών, με την αφύπνιση της θεατρικής παραγωγής στις χώρες τους, που ξεκίνησε από τα γαλλικά πρότυπα στις αρχές του 19ου αιώνα από τους Ερρίκος Ίψεν και Αύγουστο Στρίντμπεργκ, και από το απαύγασμα της πλουσιότατης παραγωγής σημαντικών έργων από τη Ρωσία, με το συγγραφέα Άντον Τσέχωφ.

11.6.1. Ερρίκος Ίψεν (1828-1906)

Το σχέδιό μου είναι αυτό: να αφοσιωθώ στη φωτογράφιση, να τοποθετήσω τους σύγχρονούς μου, έναν προς έναν, μπροστά στο φακό μου. Κάθε φορά που θα συναντώ μια ψυχή άξια να αναπαραχθεί, δε θα κάνω ούτε μια σκέψη, ούτε θα υπολογίζω τις φευγαλέες προθέσεις που θα κρύβουν οι λέξεις.

Ερρίκος Ίψεν

Ο Ερρίκος Ίψεν καθιέρωσε μια πρωτότυπη και επιδραστική δραματουργία, αξιοποιώντας όλες τις συνήθειες των προηγούμενων ρευμάτων: ρομαντικά πρότυπα με μοτίβα τους λαϊκούς ήρωες του βορρά, έργα που οργανώνονται με σκηνικές πλοκές στα πρότυπα που χαρακτήριζαν τα «καλοφτιαγμένα» έργα της γαλλικής μόδας, ιδεολογική συνάφεια με τη θεματολογία της κλασικής και αρχαίας τραγωδίας, παρατήρηση του κόσμου με τις αρχές του ρεαλισμού, ανάγκη για φυσικό παίξιμο, ποιητική ευαισθησία και ψυχολογική εμβάθυνση



Σχέδιο του ζωγράφου Ε. Μουνχ για παράσταση (1906) του έργου του Ίψεν *Βρυκόλακες*. (Βασιλεία, Κρατική Συλλογή Τέχνης)

στους δραματικούς χαρακτήρες κι αναζήτηση των διλημάτων της σύγχρονης ζωής. Αυτά τα χαρακτηριστικά, σε μια μεταφυσική ατμόσφαιρα στην κόψη του ξυραφιού, έκαναν τα έργα του Ίψεν τόσο δημοφιλή όσο τα έργα του Σαίξπηρ, ανακαινίζοντας πραγματικά το σύγχρονο ρεπερτόριο στα μεγαλύτερα θέατρα του κόσμου και δημιουργώντας μια δραματουργία πρώτης γραμμής. Ξεκινώντας ως βοηθός φαρμακοποιού βρέθηκε σύντομα να εργάζεται στο θέατρο του Μπέργκεν και αργότερα να αναλαμβάνει τη διεύθυνση του νορβηγικού Εθνικού Θεάτρου του Όσλο. Μια υποτροφία τον διευκολύνει στις λαογραφικές μελέτες και τα ερευνητικά ταξίδια, που κάνουν τον Ίψεν συχνό ταξιδιώτη στη Γαλλία, τη Γερμανία, τη Δανία, την Ιταλία, όπου συλλαμβάνει τα πρώτα μεγάλα έργα του. Ως τα 63 του χρόνια, που επαναπατρίζεται μόνιμα στη Νορβηγία, ο Ίψεν έχει δημιουργήσει μια σειρά από ήρωες και θέματα που θα στιγματίσουν την δραματουργία σε όλον τον 20ό αιώνα.

11.6.1.2. Τα δραματικά του έργα

Μπορούμε να διακρίνουμε τρεις μεγάλες περιόδους στα έργα του, τόσο ως προς τη θεματολογία όσο και ως προς τα κοινωνικά μηνύματα που ενδιέφεραν τον Ίψεν, κατά τη διάρκεια της ζωής του.

- Η περίοδος των μύθων, των επικών ιστοριών και προσώπων. Μέσα στα ιστορικά αυτά έργα, άλλα γραμμένα έμμετρα και άλλα σε πρόζα, ξεχωρίζουν **Οι μνηστήρες του θρόνου**, **Τα παλικάρια του Χέγκελαντ**, **Ο Μπραντ**, **Ο Αυτοκράτορας και ο Γαλιλαίος** και κυρίως, το επικό δράμα **Πέερ Γκυντ**, μελοποιημένο από το σημαντικό συνθέτη της εποχής Ε. Γκρηγκ, μια σκηνική φαντασμαγορία, που η πραγματικότητα και η φαντασία μπερδεύονται, δημιουργώντας ένα μεταφυσικό χώρο μαζί με μια γειωμένη λαϊκή ατμόσφαιρα.
- Η περίοδος του αστικού κοινωνικού δράματος. Η μεστή και άκρως επιτυχημένη περίοδος βολιδοσκόπησης της ανθρώπινης συνείδησης μέσα στην παρακμή των ηθικών αξιών, χαρακτηρίζεται από τις μεγάλες γυναικείες θεατρικές προσωπικότητες που μάχονται για τη θέση τους ανάμεσα στο δημόσιο και ιδιωτικό βίο, αναγκάζονται να επιλέξουν ανάμεσα στην αληθινή τους φύση και την κοινωνική υποταγή, σε έργα όπως **Το κουκλόσπιτο (Νόρα)**, έργο που προκάλεσε σάλο διεθνώς για την πρωτοφανή απόφαση

της γυναίκας του 19ου αιώνα να εγκαταλείψει την οικογένειά της για λόγους ηθικής τάξης, **Η αγριόπαπια**, **Η κυρία από τη θάλασσα**, η **Έντα Γκάμπλερ**, το **Ρόσερσχολμ (Τα άσπρα άλογα)**. Άλλα έργα του, που σχολιάζουν ευρύτερα την θέση του ανθρώπου σε σχέση με την προσωπική και συλλογική ευθύνη όπως **Τα στηρίγματα της κοινωνίας**, **Βρυκόλακες** και **Ένας εχθρός του λαού**, καθιστούν τον Ίψεν έναν επιδραστικό αναμορφωτή της νέας αστικής ηθικής και της πνευματικής ιδεολογίας. Ήρωες από ψυχικές καταστάσεις εν βρασμό, βιώνοντας ψυχαναλυτικά το παρελθόν τους αρκετά πριν την πρακτική της φροϋδικής ψυχανάλυσης, κλονίζουν τα θεμέλια της οικογένειας, της κοινωνικής ηθικής και αφήνουν τον άνθρωπο αβέβαιο μπροστά σε ένα άγνωστο αλλά προκλητικό νέο παρόν.

- Η περίοδος των αυτοαναφορικών έργων. Μετά την επιστροφή του Ίψεν στη Νορβηγία, συγγράφει μια σειρά από έργα που ο κύριος πρωταγωνιστής, αυτήν τη φορά συνήθως κάποιος υπερήλικος άνδρας, θυμίζει φιλοσοφικά το δημιουργό του. Χαρακτηριστικά τα έργα **Ο αρχιμάστορας Σόλνες**, **Τζον Γαβριήλ Μπόρκμαν**, **Ο μικρός Έγιολφ**, **Σαν θα ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς** που εισάγουν το θεατρικό κοινό στο χώρο του συμβολισμού και σε μία ώριμη κατασταλαγμένη άποψη του συγγραφέα για τη ζωή.

Όταν ο Ίψεν άρχισε να γράφει θεατρικά έργα, η τέχνη του δραματουργού είχε καταντήσει μια τέχνη που επινοούσε μια υπόθεση. Ο ισχυρισμός ήταν τότε ότι όσο πιο παράξενη η υπόθεση, τόσο καλύτερο ήταν το έργο. Ο Ίψεν, αντιθέτως, διαπίστωσε ότι όσο πιο οικεία είναι η υπόθεση, τόσο περισσότερο ενδιαφέρον είναι το έργο. Ο Σαίξπηρ με εμάς τους ίδιους στη σκηνή, αλλά όχι με τις υποθέσεις μας. Οι θείοι μας σπάνια δολοφονούν τους πατέρες μας, ώστε νόμιμα να παντρευτούν τις μητέρες μας. Και δε συναντούμε στη ζωή μας μάγισσες. Οι βασιλιάδες μας, κατά κανόνα, δε μαχαιρώνονται ώστε να τους διαδέχονται αυτοί που τους μαχαίρωσαν. Κι όταν εισπράττουμε χρήματα με συναλλαγματικές, δε δίνουμε υπόσχεση να πληρώσουμε με κομμάτια της σάρκας μας. Ο Ίψεν συμπληρώνει το κενό που άφησε ο Σαίξπηρ. Μας παρουσιάζει όχι μόνο τους εαυτούς μας, αλλά τους εαυτούς μας μέσα στις δικές μας καταστάσεις... Έχουν επίσης την ικανότητα να μας πληγώσουν σκληρά, αλλά και να μας γεμίσουν με τη ζωτανή ελπίδα ότι μπορούμε να ξεφύγουμε από ιδεαλιστικές τυραννίες, καθώς και με οράματα μιας πιο ολοκληρωμένης ζωής στο μέλλον.

Τζωρτζ Μπέρναρντ Σω, *Η πεμπτουσία του Ίψενισμού*

11.6.2. Αύγουστος Στρίντμπεργκ (1849-1912)

Δεν υπάρχει τίποτα δικό μας.

Αύγουστος Στρίντμπεργκ

Ο σημαντικός Σουηδός δραματουργός, μια προσωπικότητα σχιζοφρενική και μεγαλοφυής, υπήρξε ο χαρισματικός προφήτης του θεάτρου του 20ού αιώνα. Με τα έργα του σχολίασε απροκάλυπτα τις κοινωνικές συμβάσεις και τις ηθικές αξίες της ζωής. Γιος αστού και υπηρέτριας (αποκαλούσε τον εαυτό του «ο γιος της δούλας»), απέκτησε μητριά στα 13 του, και με τρεις αποτυχημένους γάμους στην ταραγμένη ζωή του, τόλμησε να μιλήσει για τους οικογενειακούς δεσμούς και τη λειτουργία της μνήμης πιο καθαρά από κάθε άλλον της γενιάς του.

11.6.2.1. Το δραματικά του έργα

- Η περίοδος του νατουραλισμού: Μετά από ανεπιτυχείς προσπάθειες να γίνει ηθοποιός και δημοσιογράφος αναγκάζεται να εγκαταλείψει, κατηγορούμενος για ανηθικότητα, τη Σουηδία και να ιδρύσει λίγο αργότερα ένα θίασο στη Δανία. Την ίδια περίοδο της «εξορίας» του γράφει τα κορυφαία έργα του **Δεσποινίς Τζούλια, Ο πατέρας, Οι πιστωτές** που συνδέονται με τους υπαρξιακούς προβληματισμούς της ενηλικίωσής του και αποκαλύπτουν μια δραματουργία, κοντά στο νατουραλισμό αλλά με έντονα στοιχεία προσωπικής, εξπρεσιονιστικής γραφής και με μια συνεχή θεματολογία για την πάλη άντρα-γυναίκας, θρησκείας-λογικής, υποκρισίας-προσωπικής αλήθειας, ονείρου-πραγματικότητας, συνειδητού και ασυνειδήτου (επηρεασμένος από τις ψυχαναλυτικές θεωρίες του Φρόυντ), που αφήνουν το συγγραφέα να αμφιταλαντεύεται σε σχέση με την αποδοχή ή όχι της ορατής πραγματικότητας.
- Η περίοδος του εξπρεσιονισμού: Στη δεκαετία του 1890 ο Στρίντμπεργκ βρίσκεται ανάμεσα στην Αυστρία, στη Γαλλία και στη Σουηδία, σε μια περίοδο πνευματικής και ψυχικής κρίσης, όπου ασχολείται με τον αποκρυφισμό και την αλχημεία, σε απανωτές κρίσεις αλκοολισμού. Την περίοδο αυτή γνωρίζει τον εξπρεσιονισμό και το συμβολισμό που επηρεάζουν άμεσα τα επόμενα έργα του όπως τα **Προς Δαμασκό, Ο χορός του θανάτου, Ονειρόδραμα, Το πάσχα**.
- Τα δράματα δωματίου: Μόλις σε διάστημα 6 μηνών, στα 58 του χρόνια, γράφει μια σειρά έργων που θα μείνουν στην ιστορία του θεάτρου ως δράματα δωματίου, μιας και γράφτηκαν ειδικά για το συγκεκριμένο χώρο του Intima Teatern της Στοκχόλμης, ένα θεατράκι 160 θέσεων και 20 καμαρινίων για να μπορούν να συγκεντρώνονται οι ηθοποιοί πριν την παράσταση, δίνοντας μια διάσταση τελετουργίας στις νέες πρακτικές και στις φόρμες του θεάτρου. **Η Καταιγίδα, Το καμένο σπίτι, Η σονάτα των φαντασμάτων, Ο πελεκάνος, Το μαύρο λάβαρο, Το νησί των Πνευμάτων**, έργα με υπόγεια λειτουργία, αλληγορική ερμηνεία, ατμοσφαιρική διάθεση, θέματα ζοφερά και προκλητικά που συνοδεύονται από έναν αξεπέραστο ποιητικό οίστρο ενός σκληρού νέου κόσμου.

Οι ορίζοντες που άνοιξε δεν ήταν μονάχα ορίζοντες καλλιτεχνικής έκφρασης, μα και ανθρώπινης ειλκρίνειας. Από την εποχή του Ρουσώ, σπάνια συγγραφέας είχε σκάψει τόσο βαθιά μέσα στα έγκατα του εαυτού του. Η εξομολόγηση αυτή – δύσκολη για έναν ποιητή ή μυθιστορηματογράφο– γίνεται πραγματικά οδυνηρή για ένα δραματουργό που δε μένει κλεισμένος στο πνευματικό του κελί, μα πρέπει ν' απλωθεί πάνω σε μια ψυχρή και δύσπιστη σκηνή θεάτρου και να διαλαλήσει με τον τηλεβόα την ενδόμυχη, συχνά βουβή, ερωταπόκριση, ανάμεσα στον εαυτό του δικαστή και στον εαυτό του κατηγορούμενο. Κι όμως ο Στρίντμπεργκ τόλμησε να το δοκιμάσει, θριαμβεύοντας ιδιαίτερα μετά θάνατο και δημιουργώντας φανατική διαδοχή.

Αλέξης Σολομός

11.6.3. Άντον Πάβλοβιτς Τσέχωφ (1860-1904)

Ο Άντον Τσέχωφ, ιατρός στο επάγγελμα, έζησε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στην επαρχιακή Κριμαία (ήταν φυματικός και έπρεπε να ζει σε ζεστά κλίματα). Τα έργα του και η ζωή του στο θέατρο συνδέονται με τη γνωριμία μου με το μεγάλο αναμορφωτή του θεάτρου Κονσταντίν Στανισλάβσκι αλλά και το γάμο του με τη σημαντική ηθοποιό της εποχής Όλγα Κνίππερ. Ο Τσέχωφ, επηρεασμένος από το γαλλικό μελόδραμα της εποχής του, καθώς και την κυρίαρχη νοοτροπία της φάρσας και του καλοφτιαγμένου έργου, ξέφυγε απρόσμενα από τα γνωστά μοτίβα, κάνοντας μια ιατρική τομή στον τρόπο που αντιλήφθηκε την ανθρώπινη ζωή, στο ύψος, το μήκος και το βάθος της, και δημιουργώντας μια δραματουργία που ξεπέρασε, αν όχι σε φόρμα, σίγουρα σε περιεχόμενο τη δραματουργία της εποχής της. Μια σειρά από ήρωες χωρίς εξάρσεις, σε έργα που δε συμβαίνει τίποτα, ανάμεσα σε διακεκομμένους μονολόγους, σε μια ζωή σαν μωσαϊκό όπου ο ερωτισμός έχει καταχωνιαστεί μαζί με την επιθυμία για αλλαγή και για ζωή, ενώ κυριαρχεί μια ζωή παλλόμενη, ανάμεσα στη μελαγχολία και το λεπτεπίλεπτο χιούμορ. Η τέχνη του βασίζεται στο συνειρμό, την ευαισθησία, τη μουσικότητα, την ατμόσφαιρα, στη συγκρατημένη αισιοδοξία για το παράδοξο της ζωής και το απρόβλεπτο του μέλλοντος. Μια κατάδυση στα μύχια της ανθρώπινης ύπαρξης για όσα συνειδητά δεν αποκαλύπτουμε για τις επιθυμίες και τις ανάγκες της ατομικής ευτυχίας. Ένα θέατρο, όπως σημειώνει ο Αλέξης Σολομός, χωρίς ρίμες, χωρίς στίχο, χωρίς ήρωες, χωρίς δραματική λύση και, συχνά, χωρίς λόγια.



Η ανάγνωση από τον Τσέχωφ του έργου του Ο Γλάρος προς τα μέλη του «Καλλιτεχνικού Θεάτρου» της Μόσχας το 1898.

11.6.3.1. Τα δραματικά του έργα

- Η περίοδος της φάρσας. Ο Τσέχωφ εμφανίστηκε στα ρωσικά γράμματα ως μυθιστορηματογράφος. Για το θέατρο διασκεύασε διηγήματά του όπως **Η αρκούδα** και **Η πρόταση Γάμου**, που η φαρσική τους γοητεία τα έκανε να ξεχωρίσουν αμέσως στους

θεατρικούς κύκλους της Ρωσίας, για να συνεχίσει με άλλα μικρά τέτοια αριστουργήματα όπως **Στο μεγάλο δρόμο, Με το ζόρι τραγωδός, Τα αποτελέσματα του καπνού, Το κύκνειο άσμα, Η ετέτειος, Ο γάμος** κ.ά.

- Η περίοδος του ψυχολογικού αστικού δράματος. Το πρώτο ολοκληρωμένο έργο του ήταν ο **Πλατόνοφ**, που στην εποχή του θεωρήθηκε φλύαρο και πρόχειρο. Γράφει τον **Ιβάνοφ** και το έργο **Ο Γλάρος** που ανέβηκε με μάλλον αποτυχία το 1896, αλλά η ευτυχής συγκυρία έγινε τον επόμενο χρόνο, όταν το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας ζητάει να ανεβάσει το έργο. Το έργο κάνει αδιανόητη επιτυχία και το όνομα του Τσέχωφ συνδέεται με το σημαντικό αυτό θίασο. Η «μέθοδος Στανισλάβσκι», μια διαδικασία ανάκλησης και «εκ των ένδων» καλλιέργειας του συναισθήματος, βρίσκεται σε σύμπνοια με το θέατρο του Τσέχωφ, που απέδειξε ότι στη σκηνή δεν έχει τόση σημασία αυτό που λέγεται αλλά περισσότερο ό,τι αποκρύπτεται. Ακολουθούν μια σειρά από αριστουργήματα με παγκόσμια αναγνώριση, τα χρόνια που συνδέονται με τη θανατηφόρα φυματίωση που τον βασανίζει: **Θείος Βάνιας, Οι τρεις αδελφές, Ο Βυσσινόκηπος**, πολλές μικρές ανθρώπινες ιστορίες των καθημερινών ανθρώπων της επαρχιακής Ρωσίας, που γνώριζε τόσο καλά ο ίδιος λόγω της ιατρικής του ιδιότητας, μια μικρή εγκυκλοπαίδεια για την ανθρώπινη συμπεριφορά και τα ψυχικά κίνητρα του σύγχρονου ερειπωμένου ανθρώπου, που ακόμα και στην έσχατη ώρα του θανάτου αντιμετωπίζει με συμπόνια και βαθύ ανθρωπισμό το συνάνθρωπό του διεκδικώντας το δικαίωμα πάνω στη ζωή.

Αν αναλογιστεί κανείς τα επιτεύγματα του Τσέχωφ στη διάρκεια της ζωής του, βλέπει έναν άνθρωπο αφιερωμένο στα κοινά. Άσκησε την ιατρική, φρόντισε για την παροχή βοήθειας στις επαρχίες που έπληξε ο λιμός, οργάνωσε ιατρικό σταθμό κατά την επιδημία της χολέρας, έχτισε σχολεία και νοσοκομεία, έκανε δωρεές σε δημόσιες βιβλιοθήκες, απηύθυνε δημόσιες εκκλησίες για βοήθεια για το νησί κάτεργο της Σαχαλίνης, το οποίο είχε επισκεφθεί αποτολμώντας ένα κοπιαστικό ταξίδι μέσα από τη Σιβηρία. Όλα αυτά τα έκανε υποφέροντας μονίμως από την κακή του υγεία. Και ταυτόχρονα παρέμενε σταθερά αφοσιωμένος στο τιτάνιο λογοτεχνικό του έργο, γράφοντας μια νέα σελίδα στην παγκόσμια καλλιτεχνική ιστορία.

Αλεξάντερ Τσουντακώφ, Δρ Τσέχωφ: βιογραφικό δοκίμιο

Από το πρόγραμμα παράστασης **Ο Γλάρος**

ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ 11

- Ο εκπαιδευτής ζητάει από τους εκπαιδευόμενους να φέρουν στην τάξη δείγματα μουσικής από ρομαντική όπερα. Καθένας εξηγεί το λόγο που επέλεξε το κάθε έργο και αναλύει την ιστορία-θέμα της όπερας.
- Ο εκπαιδευτής, αφού αναλύσει στην ομάδα τους χαρακτήρες-τυπικούς ρόλους που συναντάμε σ' ένα μελόδραμα (ο φτωχός νέος-ήρωας, ο υπηρέτης, ο κακός, το κορίτσι, η πιστή φίλη, οι γέροι γονείς), χωρίζει την τάξη σε ομάδες των 6 ατόμων και τους ζητάει να φτιάξουν έναν αυτοσχεδιασμό, μια ιστορία μελοδράματος. Για το σκοπό αυτό μπορούν να χρησιμοποιήσουν φράσεις κλισέ όπως: «χάσου από τα μάτια μου» ή «εξαφανίσου από μπροστά μου» ή «θα σε κάνω για πάντα δική μου», κ.ο.κ. Σκοπός είναι ο τρόπος που θα αποδώσουν τον αυτοσχεδιασμό να αγγίζει τα όρια της υπερβολής. Θα μπορούσαν στη δημιουργία του δικού τους μελοδράματος να χρησιμοποιήσουν στοιχεία από πιο σύγχρονα θέματα, όπως οι σαπουνόπερες ή τα βραζιλιάνικα σίριαλ.
- Ο εκπαιδευτής ζητάει από την ομάδα να σκεφτεί ένα πολύ σύγχρονο θέμα που να τους αφορά και να τους αγγίζει άμεσα. Θα μπορούσε να είναι ακόμη και ένα στιγμιότυπο από τη σύγχρονη καθημερινότητα. Κατόπιν ζητάει από την ομάδα να προσπαθήσει, όσο το δυνατόν πιο ρεαλιστικά, να αποτυπώσει σκηνικά το στιγμιότυπο αυτό. Καθένας πρέπει να λειτουργεί πολύ απλά (όπως και στην καθημερινότητά του) χωρίς να υποδύεται κάποιον άλλο χαρακτήρα ή τύπο. Στη συνέχεια, ο εκπαιδευτής ζητάει από τους εκπαιδευόμενους να προσπαθήσουν να επαναλάβουν το ίδιο στιγμιότυπο, αλλά αυτή τη φορά λειτουργώντας σε απόλυτη υπερβολή. Συζήτηση στην τάξη για τη διαφορά που προκύπτει στο σκηνικό αποτέλεσμα, όταν, ενώ έχουμε το ίδιο θέμα, αλλάζει ο τρόπος λειτουργίας του ηθοποιού πάνω στη σκηνή.
- Όλοι μαζί στην τάξη επιλέγουν μία ιστορία από αυτές που κατά καιρούς έχουν δημιουργήσει προκειμένου να πειραματιστούν σκηνικά. Θα μπορούσε να είναι, για παράδειγμα, η τελευταία ιστορία που αναφερόταν σ' ένα σύγχρονο θέμα. Ο εκπαιδευτής μαζί με τους εκπαιδευόμενους καταγράφουν σε μια λίστα τους ρόλους που αναφέρονται στην ιστορία. Κατόπιν επικεντρώνονται σε κάθε ρόλο ξεχωριστά και προσπαθούν να αναλύσουν την ψυχολογική, ηθική και μεταφυσική διάσταση των χαρακτήρων, που οι ίδιοι έχουν δημιουργήσει μέσα από τον αυτοσχεδιασμό τους. Συζήτηση με τον εκπαιδευτή για το πώς πρέπει να γίνεται η ανάλυση των χαρακτήρων του κάθε έργου και πώς από αυτήν προκύπτει η συμπεριφορά και η λειτουργία του ηθοποιού στη σκηνή.

12. Ο 20ός ΑΙΩΝΑΣ ΣΤΟ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ.

Σήμερα Άμλετ, άριο κομπάρσος, πάντα υπηρέτης της Τέχνης.
Κωνσταντίν Στανισλάβσκι

Το τέλος του 19ου αιώνα σηματοδοτεί μια επιτακτική περίοδο για την Ευρώπη με μια καταιγίδα νέων καλλιτεχνικών και λογοτεχνικών κινημάτων. Ο 20ός αιώνας υπήρξε μια συγκλονιστική περίοδος για το θέατρο, μιας και πολλές του λειτουργίες ανανεώθηκαν και αποκαλύφθηκαν, δίνοντας μαζί με την τεράστια πρόοδο της τεχνολογίας μία εντελώς νέα εμπειρία στο κοινό για το «επί σκηνής» θέαμα.

12.1. ΤΑ ΝΕΑ ΚΙΝΗΜΑΤΑ ΤΩΝ ΑΡΧΩΝ ΤΟΥ 20ού ΑΙΩΝΑ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

12.1.1. Ο νατουραλισμός

Ο θεατρικός νατουραλισμός δεν ήταν μεμονωμένο γεγονός αλλά μέρος μιας γενικότερης τάσης στα γράμματα και στις εικαστικές τέχνες που εγκωμιάζει την πλήρη αναπαραγωγή μιας μη εξωραϊσμένης πραγματικότητας. Η εξέλιξη της κοινωνικής και οικονομικής ζωής των επιστημών (θεωρία της κληρονομικότητας του Δαρβίνου κτλ.), παράλληλα με την εφεύρεση και την τελειοποίηση της φωτογραφίας, που προσέφερε μια ακριβή αναπαράσταση του κόσμου, συνέβαλαν στην ανάπτυξη του ριζοσπαστικού κινήματος που έθεσε νέα δεδομένα για την αποτύπωση της ζωής και την επιλογή της θεματολογίας στο θέατρο.

12.1.1.1. Βασικά χαρακτηριστικά της νατουραλιστικής γραφής

Η θεατρική σκηνή επηρεάστηκε από τα μυθιστορήματα του Εμίλ Ζολά και από το μανιφέστο **Le Natouralism au Theatre**, που διατύπωσε το 1881, ενάντια στις επίπλαστες μεθόδους συγγραφής και υποκριτικής της εποχής, αναζητώντας ένα φυσικό περιβάλλον για το σκηνικό θέαμα, με επίκεντρο τον άνθρωπο όπως πραγματικά είναι. Στο νατουραλισμό η κληρονομικότητα και το περιβάλλον είναι οι δύο παράγοντες που καθορίζουν το πεπρωμένο και τις πράξεις του δραματικού προσώπου και καθορίζουν απόλυτα τη συμπεριφορά του. Η αληθινή συμπεριφορά του ανθρώπου μπορεί να παρατηρηθεί ακέραια σε περιβάλλοντα παρθένα από κοινωνικούς καθωσπρεπισμούς. Δεν είναι τυχαίο ότι όσο πιο νατουραλιστικό είναι το έργο τόσο πιο βαθιά στην ανθρώπινη εξαθλίωση βρίσκεται το περιβάλλον των προλετάριων, διαλυμένων από τις κοινωνικές συνθήκες ανθρώπων. Η πραγματικότητα αποδίδεται μέσα από σκληρές εικόνες φωτογραφικής αποτύπωσης.

Η θεατρική γραφή αποκτά ιδιαίτερα χαρακτηριστικά περιγραφής, αφηγηματικότητας και αναπαράστασης όπως:

1. **Ταμπλό:** η επιλογή της σκηνικής δράσης με φωτογραφική σταθερότητα αντί για θεατρική ροή, που έχει στόχο την απομάκρυνση από την πραγματικότητα και την αποσπασματική αφήγηση ιδιαίτερων «μικροσκοπικών» εκφάνσεων της καθημερινής ζωής.
2. **Μιλιέ:** το σκηνικό περιβάλλον, η κατά το δυνατόν πιστή αναπαράσταση του φυσικού χώρου.

Μιλιέ: ο χώρος του δράματος, όπου η σκηνογραφία αποδίδεται με σκηνικά τόσο αληθοφανή όσο το «φυσικό» τους αντίθετο, που λειτουργούν ως «διαρκείς περιγραφές», όπως σημειώνει ο Ζολά, και μάλιστα κατασκευάζονται με πραγματικά αντικείμενα (πραγματικές πόρτες, βοδινό κρέας με το αίμα του στις σκηνοθεσίες του Αντουάν κτλ.). Η νατουραλιστική σκηνοθεσία αρέσκειται στη συσσώρευση, τη λεπτομέρεια, το μοναδικό και το απρόβλεπτο.

Pavis Patrice, Λεξικό του Θεάτρου

3. **Η «φέτα ζωής»:** Διατύπωση του Ζολά που πίστευε ότι ένα έργο πρέπει να είναι μια «φέτα ζωής» ριγμένη πάνω στη σκηνή, χωρίς ωραιοποιήσεις και τεχνάσματα, σαν αυτά του Σκπιμπ και των συγγραφέων του «καλοφτιαγμένου» έργου.
4. **Τέταρτος τοίχος:** Νοητός τοίχος όπου ο θεατής παρίσταται σε μια δράση ηδονοβλεπτικά, αφού οι ηθοποιοί παίζουν μέσα σε ένα κλειστό σύμπαν που δεν τον περιλαμβάνει, δημιουργώντας έναν ακραίο διαχωρισμό της σκηνής και της πλατείας.

Είτε συνθέτετε είτε παίζετε, να μην σκέφτεστε πια τον θεατή, σαν να μην υπήρχε. Φανταστείτε στην άκρη της σκηνής ένα μεγάλο τοίχο που σας χωρίζει από την πλατεία· να παίζετε σαν να μην είχε σηκωθεί η αυλαία.

Ντιντερό Ντενί, Περί της δραματικής τέχνης

12.1.1.2. Σταθμοί στην επικράτηση του νατουραλισμού

Με εκκίνηση όλες αυτές τις θεωρητικές και πρακτικές προεκτάσεις που πρότεινε ο νατουραλισμός, ένας ρόλος που, τις προηγούμενες περιόδους του θεάτρου δεν ήταν ούτε αυτονόητος ούτε συστηματικός, είναι αυτός του σκηνοθέτη που εδραιώνεται και αποσαφηνίζεται. Στο θέατρο του τέλους του 19ου αιώνα, με αρχή το νατουραλισμό, ο σκηνοθέτης έχει ένα σκηνοθετικό όραμα, αναλαμβάνει την αποκωδικοποίησή του, την ερμηνεία του, τη διδασκαλία των ηθοποιών, τη χωροταξική οργάνωση της σκηνικής δράσης, υποστηρίζοντας, μέσα από τη λειτουργία ανθρώπων και πραγμάτων, μια συγκεκριμένη ιδεολογική θέση απέναντι στο έργο. Στον 20ό αιώνα ο σκηνοθέτης θα γίνει για πρώτη φορά στην ιστορία του θεάτρου ο κύριος δημιουργός της θεατρικής τέχνης.

Οι πρώτες ολοκληρωμένες σκηνοθετικές καταγραφές αποδίδονται στους:

- **Σαξ Μάινινγκεν** (1826-1914): Ο γερμανικός θίασος του Γεώργιου II, δούκα του Σαξ Μάινινγκεν περιόδευσε στην Ευρώπη ανεβάζοντας έργα του Σαίξπηρ, του Σίλλερ και τα ιστορικά έργα του Ίψεν. Για πρώτη φορά δόθηκε σημασία στην ιστορικότητα των κλασικών έργων και στη δραματουργική επεξεργασία, με στόχο την πιστή απόδοση της πραγματικότητας και τον ιστορικό ρεαλισμό, ώστε να επιτευχθεί μια εύστοχη σκηνοθεσία. Αν και σήμερα αυτές οι παραστάσεις θα χαρακτηρίζονταν μουσειακές, την περίοδο εκείνη έβαλαν τα θεμέλια της επιστημονικότητας, αντιμετωπίζοντας το θέατρο σαν μια ανθρωπιστική επιστήμη επί σκηνής, προσδίδοντας στη σκηνική πράξη νέα βαρύτητα.
- **Όττο Μπραμ** (1856-1912): Δημιουργός της *Ελεύθερης Σκηνής* στο Βερολίνο το 1889. Στο θέατρο του παίχτηκαν έργα σημαντικών νατουραλιστών δραματουργών, όπως των **Χάουπτμαν** και **Ζούντερμαν**. Ένας θίασος με πάθος κατά της ρητορείας καταπολέμησε την αισθητική και ιδεολογική επιρροή των επίσημων θεατρικών φορέων, δημιουργώντας μια σκηνή κλειστή προς το αμύητο κοινό, χωρίς να ενδιαφέρεται για την εμπορικότητα και την αποδοχή του ευρύτερου κοινού.

Ο σκοπός της σκηνοθεσίας του Μπραμ ήταν η δημιουργία ενός ρεαλιστικού θεάτρου ψυχής, χαρακτηριζόταν από την απόλυτη ειλικρίνεια και την έλλειψη συμβιβασμών, δίχως να χάνεται στις άχρηστες λεπτομέρειες. Ο Μπραμ, υπό αυτή την έννοια, θεωρείται ο πρώτος σκηνοθέτης των μακρόσυρτων σιωπών, των παύσεων, της ηχούς που χανόταν στο ανέκφραστο, των διακεκομμένων φράσεων, των αποσιωπήσεων, των μετριάσμένων τόνων και των σκοτεινών σκηνοθεσιών.

Μποζίζιο Πάολο, *Ιστορία του θεάτρου*

- **Αντρέ Αντουάν** (1858-1943): Διατύπωσε το δόγμα του νατουραλισμού και ίδρυσε το θίασο *Ελεύθερο Θέατρο* το 1887 στο Παρίσι, προβάλλοντας ένα καινούργιο δραματολόγιο, επικεντρωμένο στα υλικά και μικροαστικά προβλήματα της ζωής. Ο δραματικός ήρωας δεν είναι πια μια προσωπικότητα με φωτοστέφανο, αλλά ένας κοινός άνθρωπος, αξύριστος με λιωμένο παντελόνι και ικανός να γυρίσει την πλάτη του στο θεατή. Το σκηνικό δεν είναι ένα σύνολο από τελάρα, αλλά ένα πραγματικό δωμάτιο, χτιστό, με ταβάνι. Στο θέατρο του Αντουάν παίχτηκαν έργα του Ίψεν, του Ζολά, του Τολστόι.
- **Κωνσταντίν Στανισλάβσκι** (1863-1938): Μαζί με τον **Νεμιρόβιτς Ντάντσενκο** ιδρυτές του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας το 1897, με βασικό σκοπό να εκσυγχρονίσουν τη Μόσχα με τα θεατρικά αιτήματα του νατουραλισμού. Φέρνοντας την πραγματική αλήθεια εκεί που βρίσκεται η θεατρική ψευτιά, θέλησαν να ξεφύγουν από κάθε θεατρική συμβατικότητα, να αναδείξουν νέους συγγραφείς και να γίνει ενδοσκόπηση στο περιεχόμενο, το ύφος ακόμα και στη γλώσσα του κάθε έργου, ώστε να επιτευχθεί μια ομοιογενής ατμόσφαιρα σε θιάσους συνόλου. Δεν τον ενδιέφερε, όπως έλεγε, ο ηθοποιός «που έχει προσαρμόσει το ταλέντο του στα γούστα του κοινού και την ψυχή του στις απαιτήσεις του ταμείου». Ο Στανισλάβσκι, με τα βιβλία του **Ένας ηθοποιός δημιουργείται** και **Η ζωή μου στην τέχνη** προτείνει το σύστημα υποκριτικής διδασκαλίας «σύστημα Στανισλάβσκι» (που υιοθέτησε καταρχήν η ομάδα Γκρουπ Θήατερ στη δεκαετία

του 1930 στην Αμερική με το όνομα Μέθοδος), με έμφαση στην εσωτερική ηθοποιία, που οδηγεί στην απόλυτη συνταύτιση του καλλιτέχνη με το δραματικό ρόλο.

Το ανθρώπινο όν που υπάρχει μέσα σου είναι χίλιες φορές πιο προικισμένο και πιο ενδιαφέρον απ' τον ηθοποιό που επαγγέλλεσαι. Τον ηθοποιό μας τον παριστάνεις τόσα χρόνια. Άσε μας τώρα να δούμε και τον άνθρωπο.

Κωνσταντίν Στανισλάβσκι

- **Χένρι Έρβινγκ (1838-1905):** Ένας σπουδαίος Άγγλος ηθοποιός που, λόγω της κακής του θωρακικής ανατομίας και της κακής του άρθρωσης, αλλά έχοντας μεγάλο υποκριτικό ταλέντο, έπαιζε τους σαιξπηρικούς και κλασικούς του ρόλους φυσικά, με παύσεις, αναστεναγμούς, ψιθύρους και κραυγές, δίνοντας μια αίσθηση εσωτερικότητας και ανθρωπιάς, μιας θεώρησης του νατουραλισμού μέσα από το πρίσμα της υποκριτικής.

12.1.1.3. Οι συγγραφείς του νατουραλισμού

- **Εμίλ Ζολά (1840-1902):** Με το έργο του **Τερέζ Ρακέν**, δραματοποιημένο του μυθιστορήματος και το πρώτο συνειδητά γραμμένο νατουραλιστικό δράμα, αλλά και έργα του όπως **Η ταβέρνα** διατυπώνεται επί σκηνής η θεωρία του για το νατουραλιστικό παίξιμο και το σκηνογραφικό περιβάλλον όπου παρουσιάζεται επί σκηνής, όπως λέει ο ίδιος «η διπλή επίδραση των προσώπων πάνω στα γεγονότα και των γεγονότων πάνω στα πρόσωπα».
- **Χέρμαν Ζούντερμαν (1857-1928):** Με έργα του όπως **Η τιμή** κατέγραψε την τομή ανάμεσα στην ηθική της ανώτερης κοινωνικής τάξης και του προλεταριάτου.
- **Γκέραρντ Χάουπτμαν (1862-1946):** Ο πιο συνειδητός νατουραλιστής στην πρώτη δημιουργική του περίοδο. Με έργα του, όπως τα **Πριν την Ανατολή** και **Οι υφαντές**, αποδίδει με οξύτερες λεπτομέρειες τη δύσκολη ζωή της εργατικής τάξης, μέσα στην απόρριψη, την πείνα, την εκ των προτέρων διαγεγραμμένη μοίρα που οδηγεί στην αποτυχία.
- **Μαξίμ Γκόργκι (1868-1936):** Μία θλιβερή ομάδα ανθρώπων της χαμηλότερης κοινωνικής τάξης και εργασίας απαρτίζει το έργο σταθμό **Στο βυθό**, του 1903, που παγιώνει αισθητικά και ιδεολογικά το νατουραλισμό στην Ευρώπη. Τα επόμενα έργα του με χαρακτηριστικούς τίτλους, όπως **Οι παραθεριστές**, **Οι μικροαστοί**, **Οι τελευταίοι**, έχουν και ισχυρή πολιτική θέση.



Στο Βυθό, από το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας σε σκηνοθεσία Κ. Στανισλάβσκι, σκηνικά του Β.Α. Σιμόβ, 1902.

(από τον τόμο Αλέξης Σολομός, *Θεατρικό Λεξικό*, Αθήνα, εκδ. Κέδρος, 1989)

12.1.2. Ο βεραισμός στην όπερα

Μεγάλη ήταν η επίδραση του νατουραλισμού στο λυρικό θέατρο που εκδηλώθηκε μέσα από το κίνημα του ιταλικού βεραισμού, από το 1880 ως το τέλος του αιώνα. Χαρακτηριστική θεματολογία, σε αντίδραση προς τον ακαδημαϊκό ρητορισμό και τη διερεύνηση των πραγματικών προβλημάτων της ιταλικής κοινωνίας. Η ζωή των απλών ανθρώπων, σε αντίθεση με τα μεγαλόστομα θέματα των σημαντικών προσώπων στο παρελθόν, οι σύγχρονοι χαρακτήρες, τα καθημερινά ηθικά διλήμματα.

Σημαντικοί εκπρόσωποι ο Μασκάνι (**Καβαλερία Ρουστικάνα**), ο Λεονκανβάλλο (**Οι παλιάτσοι**), ο Τζιορντάνο (**Αντρέα Σενιέ**), ο Τσιλέα (**Ανδριάνα Λεκουρβέρ**) και βέβαια ο Πουτσίνι (1858-1924), ανανεωτής της μουσικής φόρμας και του δραματικού περιεχομένου της νατουραλιστικής όπερας, που με έργα του όπως η **Μανόν Λεσκώ**, οι **Μποέμ**, η **Τόσκα**, η **Μαντάμ Μπατερφλάι**, η **Τουρναντώ** βάζει μια προσωπική σφραγίδα στο λυρικό θέατρο της εποχής του.

Το δόγμα του βεραισμού, δηλαδή της αναζήτησης θεμάτων απλών, της καθημερινής ζωής και του αστυνομικού δελτίου ανεβασμένων στο θέατρο, συναισθημάτων βασικών και καθημερινών, που εκφράζονται με τον τόνο του αληθινού και που, κατά συνέπεια, βρίσκονται αρκετά κοντά στην τρέχουσα ζωή για να έχουν μιαν απήχηση στους θεατές τους λιγότερο προδιατεθειμένους να παρακολουθήσουν τις μετακινήσεις της τέχνης.

Εμίλ Βυλεμόζ, *Ιστορία της Μουσικής*
Αθήνα, εκδ. Υποδομή, μτφ. Γιώργος Λεωτσάκος, 1978

12.1.3. Ο συμβολισμός

Γιατί πρέπει τάχα να πηγαίνουμε πάντα στο θέατρο για να δούμε τι συμβαίνει εκεί και όχι τι συμβαίνει με εμάς; Ο θεατής είναι ήσυχος γιατί ξέρει ότι το έργο δε θα τον θίξει. Τι ωραία που θα ήταν όμως αν τον φώναζαν, αν τον φώναζαν στο σανίδι και τον έβαζαν να μιλήσει, και ο ήλιος της σκηνης να του έκαιγε το χλωμό παγιδευμένο του πρόσωπο.

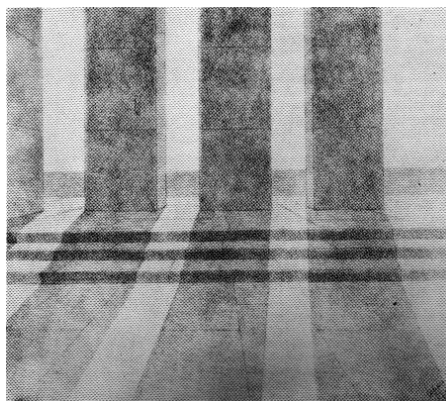
Φ. Γ. Λόρκα

Κίνημα που ξεκινάει από την ποίηση, συνδέεται με τους ποιητές της παρακμής όπως ο Ρεμπώ, ο Βερλαίν, ο Μαλαρμέ και αντανάκλαται συνεκδοχικά στο θέατρο της εποχής ως αντίποδας του νατουραλισμού στο τέλος του 19ου αιώνα. Ένα κίνημα που δίνει έμφαση στον εσωτερικό κόσμο αντί για τον πρόδηλο και εξαθλιωμένο πραγματικό περιβάλλον που δεν έχει κανένα πραγματικό ενδιαφέρον, στην προβολή των συναισθημάτων εις βάρος της φλυαρίας των πράξεων, στον υπαινιγμό και τη χρήση των συμβόλων αντί της καταγγελίας του νατουραλισμού, στην αφαίρεση στη σκηνική υλοποίηση του θεάματος που συνοδεύει σκέψεις και προθέσεις υψηλών μηνυμάτων αντί των εκχυδαϊσμένων φυσικών πράξεων του σύγχρονου θεάτρου, στον περιορισμό του νοηματικού περιεχομένου της δομής στο ελάχιστο.

12.1.3.1. Σταθμοί του συμβολισμού στο θέατρο

Παράλληλα με το κίνημα του συμβολισμού μια σειρά από εξαιρετικά σημαντικές φυσιογνωμίες, θεωρίες, θεατρικές πρακτικές έρχονται να υποστηρίξουν τα αιτούμενα της νέας αισθητικής των τεχνών. Ανάμεσά τους οι:

- **Αντολφ Άππια (1862-1928):** Σκηνογράφος και θεωρητικός του θεάτρου. Με αφετηρία το θέατρο του Βάγκνερ, υποστήριξε ότι τα σκηνικά πρέπει να λειτουργούν μουσικά και δραματικά. Ο ηθοποιός, ενσάρκωτης επί σκηνής της θεατρικής ποίησης, με το μυαλό και το σώμα του είναι η βασική σημειολογική προτεραιότητα στη σκηνή που επενδύεται με το φως και τις άλλες σκηνικές συμβάσεις ώστε να αναδυθεί μέσα από την ατομική φόρμα ένα ενιαίο αισθητικό αποτέλεσμα. Σύμφωνα με τον Άππια:



Το φως μπορεί να εκφράσει την εσωτερική έννοια των φαινομένων. Μακέτα του Α. Άππια (από το έργο του *Ρυθμικοί Χώροι*)

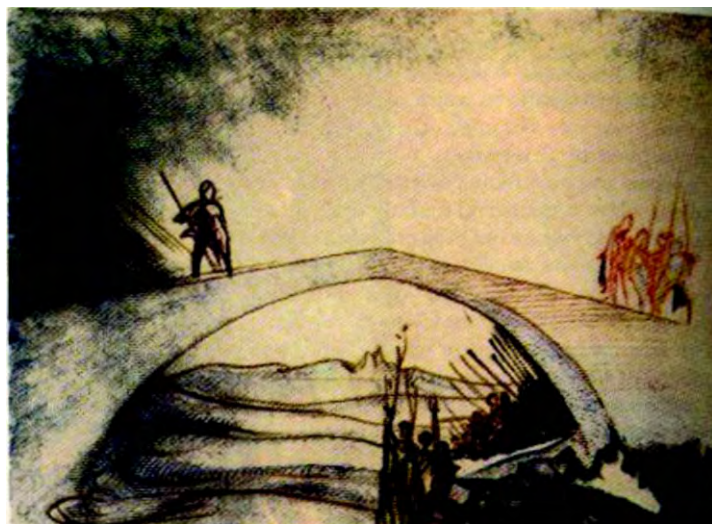
1. Ο σκηνικός χώρος πρέπει να λειτουργεί σε τρεις διαστάσεις με όγκους και επιφάνειες, για να εναρμονίζεται με το σώμα και την κίνηση του ηθοποιού.
 2. Ο φωτισμός θα γίνεται από ψηλά (όχι από τη ράμπα) για να τονίσει την πλαστικότητα των όγκων, των ηθοποιών, των αντικειμένων.
 3. Η αυλαία καταργείται. Οι σκηνικές αλλαγές συντελούνται μπροστά στα μάτια των θεατών. Σκοπός του θεάτρου είναι να φανερώνει όχι να κρύβει.
 4. Δε χρειάζεται να βλέπουμε ένα πραγματικό δάσος στη σκηνή. Αρκεί να πειστούμε ότι ο ηθοποιός το βλέπει.
 5. Τελικός σκοπός του θεάτρου είναι η κατάργηση της σκηνής και της πλατείας και η συμμετοχή του κοινού στην παράσταση.
- **Ωρελιέν Λυνιέ Πο (1869-1940):** Πρώην ηθοποιός του ποιητή Πωλ Φορ (του ιδρυτή του Θεάτρου της Τέχνης στο Παρίσι το 1891). Στα 17 του πρότεινε ένα θέατρο ποιητικό, βασισμένο στη λέξη και την κατανόηση του κειμένου με έμφαση στη λυρική απόδοση των νοημάτων με δραματοποιήσεις ποιημάτων, αναλογία κ.ά. Συνεργάστηκε ως σκηνοθέτης με σημαντικούς εικαστικούς καλλιτέχνες της εποχής στο Θέατρο του Έργου που ίδρυσε στα 1893. Οπαδός του δραματικού συμβολισμού, της γυμνής σκηνής και της ονειρικής ατμόσφαιρας, ανέβασε έργα των σύγχρονων του δραματουργών, θέτοντας τις ρίζες για την ανάπτυξη της σημαντικής γαλλικής συμβολικής σκηνής, πάνω στην αρχή ότι ο δραματικός λόγος δημιουργεί σκηνική πράξη.

Πρότεινε στους ηθοποιούς του μια άχρωμη και σκοτεινή ατμόσφαιρα με φωνητικούς τόνους που τους έκαναν να δείχνουν άσπλαγχοι. Και το φως επίσης χρησιμοποιούνταν για να τονίσει τις μακρινές και ασαφείς καταστάσεις που υπαινίσσονταν μιαν άλλη αλήθεια, εκείνη του συμβολισμού. Τη λιτή σκηνογραφία που αρνούσαν την παραστατικότητα συνόδευε μια υποκριτική ερμηνεία, χαρακτηριζόμενη από τις στιλιζαρισμένες κινήσεις και το μελωδικό τό-

νο της φωνής. Και ο ηθοποιός έπρεπε να δείχνει ασαφής και προκλητικός χρησιμοποιώντας τις κινήσεις του θεάτρου της μαριονέτας, φορώντας προσωπεία και παίζοντας με μονότονη και προσποιητή φωνή.

Μποζίζιο Πάολο, *Ιστορία του θεάτρου*

- **Έντουαρντ Γκόρντον Κρέιγκ (1872-1966):** Μια καταλυτική φυσιογνωμία του 20ού αιώνα για τις σκηνογραφικές και σκηνογραφικές του θεωρίες. Υπήρξε σκηνοθέτης, σκηνογράφος, θεωρητικός του θεάτρου, ηθοποιός, γιος της Έλλεν Τέρνι συνεργάστηκε με αυτήν και το Χένρυ Έρβινγκ από πολύ μικρή ηλικία, σε μια περίοδο επηρεασμένη από το νατουραλισμό. Σε αυτήν τη φόρμα της ψευδαίσθησης εναντιώθηκε αργότερα, αναζητώντας, επηρεασμένος από τις θεωρίες του Άπια και τους προραφαηλίτες ζωγράφους, μια τέχνη αποκαλυπτική και όχι περιγραφική. Η θεωρία του για το θέατρο, όπως διατυπώθηκε στο βιβλίο του **Η τέχνη του Θεάτρου**, σηματοδοτεί την πρωτεύουσα σημασία του σκηνοθέτη, ως συνδετικού και συνθετικού κρίκου για τη συνύπαρξη των τεχνών στη σκηνή του θεάτρου. Αρνήθηκε τον παραδοσιακό ρόλο του ηθοποιού και του θεατρικού κειμένου και είδε το θέατρο ως ένα προσωπικό όραμα μέσα στο μυαλό ενός υπερκαλλιτέχνη, όπου η μουσική, η κίνηση, το σκηνικό λειτουργούν συμπληρωματικά μαζί με τα λόγια, τις γραμμές, τους ρυθμούς, την περιστροφική κίνηση, για να δημιουργηθεί ένα αυτόνομο κράμα στη σκηνή που ατενίζει στο άπειρο. Ο ηθοποιός καλείται να υπηρετήσει το σκηνοθέτη ως μια μηχανή, μια υπερ-μαριονέτα, χωρίς συναισθήματα ή ερμηνευτικές προτάσεις για το ρόλο του.



Σκηνική πρόταση του E.G. Graig για το ανέβασμα του **Μάκμπεθ**, Νέα Υόρκη 1928.

(Hartnoll Phyllis, *The theatre*, UK, Thames and Hudson, 1985)

12.1.3.2. Οι συγγραφείς του συμβολισμού και του θεατρικού ιμπρεσιονισμού.

- **Μωρίς Μέτερλινγκ (1861-1949):** Ανακάλυψη του σκηνοθέτη Λινιε Πω, με μια αντι-ρασιοναλιστική γραφή μακριά από τα δεδομένα της νατουραλιστικής γραφής, με σύμβολα, ατμόσφαιρες και υπαινιγμούς, έγινε ο χαρακτηριστικότερος ίσως συγγραφέας του συμβολισμού. Ο Φλαμανδός συγγραφέας του έργου **Το γαλάζιο πουλί**, του **Πελέα και**

- Μελισάνθη**, των **Τυφλών**, συνέλαβε ένα «θέατρο της αναμονής» πέρα από τον πραγματικό χρόνο, σε χώρους απόκρυφους, απομονωμένους και προσωπικούς, όπου ο εγκόσμιος μάταιος κόσμος γίνεται υποφερτός με την καρτερικότητα και την συνεχή αναζήτηση της σοφίας.
- **Άρτουρ Σνίτσλερ (1862-1931)**: Βιεννέζος γιατρός και επιστήθιος φίλος του Φρόντ, έδειξε ενδιαφέρον στο στιλιζάρισμα και στην εξερεύνηση του υποσυνείδητου με κεντρικό θέμα στη δραματολογία του την ανάλυση της ανθρώπινης ψυχής και τις απόκρυφες και χαοτικές πλευρές του μυαλού. Βρίσκεται περισσότερο κοντά σε μια αίσθηση του μπρεσιονισμού, στην αντίθεση μεταξύ ψευδαίσθησης και πραγματικότητας. Τα έργα του είναι φευγαλέα στιγμιότυπα μιας συγκεχυμένης και αβέβαιης πραγματικότητας, όπως ο **Ανατόλ** ή το **Γαϊτανάκι του έρωτα**, που η ελεύθερη σχέση των ηρώων του με τον έρωτα δημιούργησε σκάνδαλο στην εποχή του με απαγορεύσεις και κυρώσεις.
 - **Ουίλιαμ Μπάτλερ Γέητς (1865-1939)**: Ένας από τους πρωτοστάτες του Θεάτρου Άμπερ στο Δουβλίνο και κορυφαίος ποιητής του 20ού αιώνα, ο Γέητς, αν και τα έργα του δεν παγιώθηκαν στο ρεπερτόριο του 20ού αιώνα, εκτός ίσως από τα **Η χώρα που η καρδιά ποθεί** και **Ντέιντρε**, ήταν η έμπνευση για πολλούς συγγραφείς που οδήγησε σε μια αξιοθαύμαστη παραγωγή δραματικών κειμένων στην Ιρλανδία στα επόμενα χρόνια, βασισμένα στην εθνική ταυτότητα και τη χρήση των πολιτισμικών ιδιαιτεροτήτων του ιρλανδικού λαού ως προς τους παραδόσεις, τη γλώσσα, τους μύθους τους (κίνημα γνωστό και ως Celtic Revival).
 - **Πωλ Κλωντέλ (1868-1955)**: Ένας συγγραφέας με ιδιαίτερη και προσωπική γραφή που συνδέεται με την απόλυτη αποδοχή της καθολικής πίστης και της σωτηρίας του ανθρώπου. Τα έργα του **Ο κλήρος του μεσημεριού**, **Ο ευαγγελισμός**, **Το ατλαζένιο γοβάκι** αντανακλούν πολλές επιρροές από τους συμβολιστές ποιητές και κυρίως από τον Ρεμπώ, απαιτώντας από τον αναγνώστη την αναγνώριση της ύπαρξης του θεού μέσα στην καθημερινότητα.
 - **Τζον Μίλινγκτον Σινγκ (1871-1909)**: Ηγετική μορφή, μαζί με τον Γέητς, του ιρλανδικού θεατρικού κινήματος, έμεινε γνωστός ως ο συγγραφέας της ποιητικής πρόζας και αξιοποίησε στα έργα του το τραγικό και το κωμικό, κάτω από την άμεση παρατήρηση της τοπικής και σύγχρονης πραγματικότητας, αναδεικνύοντας ένα ζωντανό πολιτισμό «ευφάνταστης αρχοντιάς». Ενδεικτικά έργα του **Ο πλέυμποι της Δύσης** (Το λεβεντόπαιδο), **Οι καβαλάρηδες στη θάλασσα**, **Η Ντίαρντρη των θλίψεων** για το δυναμικό τους περιεχόμενο, την καθαρή τους γλώσσα και την έκδηλη εθνική τους ταυτότητα.
 - **Αλφρέντ Ζαρρύ (1873-1907)**: Το παιδί θαύμα που έγραψε το **Βασιλιά Υμπύ** στα 15 του, προκειμένου να διακωμωδήσει στον καθηγητή του το Μάκμπεθ, ενώ στην πραγματικότητα κάνει μια κατά μέτωπο επίθεση στην παράλογη ανθρώπινη μανία για εξουσία και απληστία.

Ο Υμπύ ήταν μια τερατώδης μαριονέτα στη δίνη της απληστίας και της βίας, αδιαμφισβήτητα μια κωμική φιγούρα που όμως καλυπτόταν από τα βέλη της φάρσας, από μια άγρια αίσθηση παραλογισμού, σαν υπαρξιακή καταδίκη την οποία επρόκειτο να κοιτάζουν με ενδιαφέρον οι δραματουργοί του υπαρξιακού θεάτρου των μέσων του 20ου αιώνα.

Μποζίζιο Πάολο, *Ιστορία του θεάτρου*

- **Ούγκο Φον Χόφμανσταλ (1974-1929):** ο ιδιοφυής συγγραφέας της **Ηλέκτρας** ανήκει στο αισθητικό ρεύμα του ιμπρεσιονισμού της «νέας Βιέννης», δημιουργώντας έργα με λεπτομερή και εύθραυστη γραφή, με εκλεπτυσμένη ατμόσφαιρα και μουσικότητα.
- **Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα (1898-1936):** Ξεκινώντας από την έρευνα των ηθών και των εθίμων της πατρίδας του, της Γρανάδας, στην Ισπανία και τη σκηνοθεσία των Ισπανών κλασικών σε συνδυασμό με τις ισχυρές επιρροές των εκλεκτών του φίλων (ανάμεσά τους ο Μπουνουέλ και ο Νταλί) έγραψε έργα αξεπέραστα για την ποιήσή τους και τη βαθιά λαϊκή τους αίσθηση όπως ο **Ματωμένος Γάμος, Γέρμα, Δόνια Ροζίτα, Περλιμπλίν και Μπελίσα, Τα μάτια της παταλούδας, Το σπίτι της Μπερνάντα Άλμπα**. Τουφεκίστηκε στο σπίτι ενός φίλου από τα φασιστικά καθεστώδες το 1936, αφήνοντας έτσι αναλλοίωτη τη δημιουργική νεανική πνοή του στην τέχνη.
- **Λουίτζι Πιραντέλο (1867-1936):** Ο Σικελιώτης διανοούμενος, ξεκινώντας από τον συμβολισμό και διαπερνώντας όλα τα ρεύματα που θα τον οδηγήσουν σε έναν ιδιότυπο προσωπικό συμβολικό κόσμο, καταπιάστηκε με πολύπλοκα θέματα τόσο στο περιεχόμενο όσο και στη μορφή των έργων του. Μέσα σε αυτά ξεχωρίζουν τα **Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε, Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα, Απόψε αυτοσχεδιάζουμε, Να ντύσουμε τους γυμνούς, Ερρίκος ο Δ΄**, που θέτουν με συστηματικότητα και εμμονή ζητήματα του φαίνεσθαι και του είναι, και του υποκειμενικού κόσμου στον οποίο εισέρχεται ο σύγχρονος μεταβατικός άνθρωπος.

12.1.3.3. Η αναβίωση της κωμωδίας ηθών και ιδεών. Ουάιλντ και Σω

Οι σημαντικοί αυτοί Ιρλανδοί συγγραφείς ωριμάζουν στην εποχή που στο περιβάλλον τους κυριαρχεί ο συμβολισμός. Αν και η γραφή τους ακολουθεί την κωμωδία ηθών και των ιδεών, όπως αυτή ξεκίνησε την περίοδο της παλινόρθωσης και επιβίωσε ως ένα αγαπητό θεατρικό είδος μέσα στην ιστορία του αγγλικού θεάτρου, οι μεγάλοι αυτοί κοινωνικοί συγγραφείς κατάφεραν να δώσουν στην κωμωδία πιο ουσιαστικές κοινωνικοπολιτικές προεκτάσεις, δημιουργώντας ένα σύγχρονο δραματουργικό τρόπο για την κατάδειξη, μέσω του γέλιου, των πολύπλοκων σύγχρονων καταστάσεων.

- **Όσκαρ Ουάιλντ (1854-1900):** Η **βεντάλια της Λαίδης Ουίντερμερ, Μια γυναίκα χωρίς σημασία, Ένας ιδανικός σύζυγος, Η σημασία του να είναι κανείς σοβαρός**. Έργα φαινομενικά γραμμένα υπό τους κανόνες του καλοφτιαγμένου έργου, με εξουχιστική παρατήρηση της μεγαλοαστικής τάξης της Αγγλίας, δημιουργούν διαφορετικά αναφορικά συστήματα, επαληθεύουν τη δραματουργική δύναμη του wit (του ιδιότυπου

φλεγματικού αγγλικού χιούμορ βασισμένου σε λογοπαίγνια και υποδηλωτικά σχόλια για την ηθική ακεραιότητα του συνομιλητή), προδιαγράφουν μια νέα πολιτικοκοινωνική δυναμική της μονοσάλονης στατικής κωμωδίας, ενώ η θεματολογία τους κατά ύπουλο τρόπο εισάγει το θέατρο του παραλόγου. Μεγάλος οπαδός της αισθητικής και της φόρμας για την τέχνη και τη ζωή, και υποστηρικτής του περίφημου αφορισμού «η τέχνη για την τέχνη», έγραψε και μία τραγωδία, τη **Σαλώμη**, ακολουθώντας, με έναν πάντα προσωπικό τρόπο το συμβολισμό της εποχής του αλλά ακολουθώντας επίσης την αλήθεια της κάθε στιγμής, νοοτροπία που σημάδεψε την πολυτάραχη ζωή του.

- **Τζωτζ Μπέρναρ Σω** (1856-1950): Συνεχιστής της δραματουργίας του Ίψεν στην Αγγλία, ο Ιρλανδός συγγραφέας ήταν από τις σημαντικότερες προσωπικότητες των αγγλικών γραμμάτων το πρώτο μισό του 20ου αιώνα. Στα έργα του τα πρόσωπα φέρουν καλά αρθρωμένες ιδέες, προορισμένες περισσότερο για διάλογο παρά για σκηνική δράση, δημιουργώντας το δράμα ιδεών με θέματα όπως ο σοσιαλισμός, ο καπιταλισμός, ο ηρωισμός κτλ. Με έργα του όπως **Το επάγγελμα της κυρίας Γουώρεν**, **Ο άνθρωπος και τα όπλα**, **Άνθρωπος και υπεράνθρωπος**, **Πυγμαλίων**, ο Σω αφομοίωσε όλα τα είδη του θεάτρου, από τα καλοφτιαγμένα έργα και τις κωμωδίες ηθών ως το συμβολισμό, διαθέτοντας ένα ωραίο διακριτικό χιούμορ και μια πάντα πολιτικοποιημένη υπογράμμιση κάτω ακόμα και από τις πιο αυθόρμητες καθημερινές πράξεις.

12.1.4. Ο χορός στην αρχή του 20ού αιώνα

Το νέο καλλιτεχνικό μέσο είναι κάτι πολύ πιο ευθύ: το ανθρώπινο σώμα.

Όσκαρ Σλέμερ 1918

Ο χορός, καθώς και η ωραιοποιημένη του παρουσίαση μέσα από τους μπρεσιονιστές εικαστικούς καλλιτέχνες της εποχής, παρουσιάζει αυτήν την εποχή μια αλματώδη εξέλιξη στην αισθητική του, την τεχνική του και τη σκηνική του πραγμάτωση. Συστηματικά και σε συνέπεια με τους -ισμούς που κατακλύζουν κάθε καλλιτεχνική έκφραση αλλάζει εκφραστικά μέσα και μας οδηγεί στο σύγχρονο χορό, ελεύθερο από τις συμβάσεις, τους φορμαλιστικούς περιορισμούς και την αυστηρή μεθοδολογία του μπαλέτου των προηγούμενων αιώνων. Σημαντικοί σταθμοί στην περίοδο αυτή ήταν:

- **Τα ρώσικα μπαλέτα:** Υποδειγματικός οργανισμός με έδρα την Πετρούπολη, ξεκίνησε το 1907 με καλλιτεχνικό διευθυντή το Σεργκέι Ντιάγκιλεφ. Με τις συνεχείς τους περιοδείες στην Ευρώπη, αρχικά στο Παρίσι και καταλήγοντας στο Μόντε Κάρλο, διαχωρίζονται από το κλασικό μπαλέτο της εποχής με χαρακτηριστικά όπως η ελεύθερη κίνηση, η υποκριτική απόδοση και ερμηνεία, η σκηνοθετική αντίληψη για τη σκηνική οργάνωση των θεαμάτων, η εισροή των διαφόρων -ισμών στην απόδοση της χορογραφίας. Σημαντική υπήρξε η συνεργασία με σπουδαίους εικαστικούς της εποχής, όπως ο Μπακστ, χορογράφους όπως ο Πετιπά, χορευτές όπως ο θρυλικός πρωταγωνιστής (ως τότε οι πρωταγωνιστικοί ρόλοι ήταν κατά βάση γυναικείοι) Νιζίνσκι και σύγχρονοι συνθέτες όπως οι Στραβίνσκι (**Ιεροτελεστία της άνοιξης**), Ντεμπυσσύ (**Το απόγευμα ενός φαύνου**), Ρίμσκυ-Κόρσακοφ (**Σεχραζάντ**), Ραβέλ (**Δάφνις και Χλόη**) που απέδωσαν με δραματουργική μεγαλοφυΐα τη σκηνή.

- **Οι αμερικανίδες χορεύτριες των αρχών του αιώνα:** Αναμφισβήτητη ήταν η προσφορά σημαντικών γυναικείων φυσιογνωμιών για την έναρξη του σύγχρονου εκφραστικού χορού και χορογραφίας. Η **Λόι Φούλερ** (1862-1928), επινόησε ένα τύπο χορού βασισμένο στο φωτισμό, το χρώμα και την κίνηση του υφάσματος, αντλώντας θέματα από τη φύση και χωρίς πρόθεση να αφηγηθεί αλλά να μοιραστεί με το κοινό μια οπτική εμπειρία. Η **Ισιδώρα Ντάνκαν** (1877-1927) επιχείρησε τη μεταφορά του συναισθήματος μέσα από την κίνηση. Αναζητώντας πηγή έμπνευσης στην κινητική φόρμα της αρχαίας Ελλάδας, όπως παρουσιάστηκε στα αγγεία, προσέγγισε τον χορό με μια επαναστατική για την εποχή της ελευθερία, δηλώνοντας ότι «πρώτοι δάσκαλοί μου του χορού ήταν ο άνεμος, το κύμα, το φτερούγισμα του πουλιού και της μέλισσας». Η **Ρουθ Σεν Ντένις** (1877-1968) εμπνεύστηκε το χορό της από το μυστικισμό και την ηδυπάθεια της ανατολής, εισάγοντας εκφραστικά μέσα που γοήτευσαν και σόκαραν την εποχή της. Αργότερα, στη δεκαετία του 20 εμφανίζεται η **Μάρθα Γκράχαμ**, που χρησιμοποίησε την αναπνοή ως κινητήρια δύναμη της κίνησης, στο περίπλοκο και απαιτητικό της χορευτικό πρόγραμμα, πιστεύοντας ότι το σώμα μπορεί να εκφράσει όλες τις εκφάνσεις του ανθρώπινου συναισθήματος και της νόησης και κάνοντας το χορό ένα σύγχρονο επικοινωνιακό μέσο.
- **Το σύστημα Λάμπαν:** Ο Ρούντολφ Λάμπαν (1879-1958) ασχολήθηκε με τις ατερμάτιστες ικανότητες του ανθρώπινου σώματος μιας και η ενότητα ψυχής και σώματος διαφαίνεται στην έκφραση της ανθρώπινης κίνησης και δημιούργησε ένα κινητικό λεξιλόγιο για τους χορευτές του που κυριάρχησε στην εκπαίδευση των χορευτών του 20ου αιώνα.

Κινούμαστε εκούσια ή ακούσια. Αντιδρούμε μέσα από κινήσεις που συνειδητοποιούμε, αλλά υπάρχουν και κινήσεις που γίνονται ασυνείδητα. Μέσα από την κίνηση του σώματός μας αντιλαμβανόμαστε τη σχέση μας με τους άλλους, την κατάστασή μας και τη θέση μας μέσα στο σύμπαν. Το σώμα είναι το όργανο της κίνησης.

Ρούντολφ Λάμπαν

Στο Μπαρμούση Βάσω, *Ο χορός στον 20ο αιώνα*, Αθήνα, εκδ. Καστανιώτη, 2004

12.1.5. Εξπρεσιονισμός

Αντιρεαλιστικό αισθητικό κίνημα στις εικαστικές τέχνες, που ξεκίνησε από τη Γερμανία και στο θέατρο εντοπίζεται ανάμεσα στο 1913-1927, με ιδεολογικό στόχο να δώσει διέξοδο στον απόκρυφο και μη συνειδητοποιημένο ψυχικό κόσμο του σύγχρονου ανθρώπου, να απομακρυνθεί από την ψευδαισθησιακή αίσθηση της ασήμαντης πραγματικότητας .

- Ο θεατρικός χαρακτήρας γίνεται από αντικείμενο, δηλαδή ένα σημείο παρατήρησης και ανάλυσης από το συγγραφέα, υποκείμενο όπου τα εσωτερικά κίνητρα και ο ψυχισμός του δραματικού ήρωα πλάθουν το έργο.
- Μη περιγραφική απόδοση των σκηνικών και των κουστουμιών στη σκηνή. Έμφαση στις συμπληρωματικές τέχνες της σκηνής εις βάρος μιας χαλαρής υποκριτικής.

- Έμφαση στη δυσάρεστη θέση του ανθρώπου να ζήσει απομονωμένος και χωρίς εναλλακτικές λύσεις σε έναν μηχανιστικό κόσμο που δεν έχει επιλέξει.
- Αλλοίωση κάθε ατομικού στοιχείου και αποφυγή ψυχολογικής ανάπτυξης των χαρακτήρων, ώστε να μοιάζουν με καρικατούρες.

Στην πρώτη του περίοδο ο εξπρεσιονισμός αναζητεί μεταφυσικά τη θέση του ανθρώπου σε ένα νέο μεταβαλλόμενο κόσμο. Μετά τον πόλεμο εξελίσσεται σε μια τέχνη στρατευμένη και σχετική με τη βία ενάντια σε κάθε εξουσία αλλά και τη βία προς την τέχνη.

12.1.5.1. Η σκηνική πράξη του θεατρικού εξπρεσιονισμού

- **Βσεβόλντ Μέγιερχολντ (1874-1940):** Μαθητής στο Θέατρο Τέχνης της Μόσχας, επέβαλε στο θέατρό του τον κονστρουκτιβισμό, επηρεασμένος από το φουτουρισμό της Ιταλίας, προτείνοντας τη σκληρότητα, απορρίπτοντας κάθε προηγούμενη θεατρική φόρμα και κυρίως το νατουραλισμό, και επιδιώκοντας την επικοινωνία με το θεατή με έναν τρόπο φυσικό, άμεσο, όπου το ίδιο το σώμα του ηθοποιού και η σκηνική κατασκευή μιλάνε άμεσα και με σαφήνεια στην εμπειρία του. Εισηγητής της «βιομηχανικής» υποκριτικής επιδίωκε:
 1. Απόρριψη κάθε νατουραλιστικού στοιχείου στη σκηνή και κατασκευή μηχανισμών όπου είναι εμφανή τα γρανάζια, οι τροχαλίες και οι αρμοί μαζί με πολλαπλά επίπεδα, κεκλιμένες επιφάνειες και άλλα βιομηχανικά μονοπάτια για τους ηθοποιούς.
 2. Ο βιομηχανικός ηθοποιός: με αναπτυγμένες σωματικές δεξιότητες, γυμναστικές ασκήσεις και ακροβατικές κινήσεις, έλεγχο όλων των εκφραστικών μέσων, επικοινωνεί με το κοινό του μέσα από την εφαρμογή των θεωριών των φυσικών και συναισθηματικών αντιδράσεων, όπου το κοινό συμμετέχει στη δημιουργία του θεατρικού έργου την ώρα που συμβαίνει.

Ο θεατής που έρχεται στο θέατρο έχει την ικανότητα να συμπληρώνει με τη φαντασία του ό,τι δεν έχει ειπωθεί ως το τέλος. Πολλούς τους τραβάει στο θέατρο αυτό το μυστήριο και η επιθυμία τους να το λύσουν.

Βσέβολντ Μέγιερχολντ

- **Μαξ Ράινχαρντ (1873-1943):** Ο Γερμανός σκηνοθέτης, που επηρέασε ιδιαίτερα και την ελληνική θεατρική σκηνή στις αρχές του αιώνα, έκανε μια βαθιά τομή στο σύγχρονο θέαμα. Χρησιμοποίησε και τις τρεις διαστάσεις του σκηνικού χώρου και κάθε πιθανό εύρημα θεάτρου, δίνοντας με τις ευφάνταστες ιδέες του νέα πνοή στα σαιξπηρικά και τα αρχαία έργα, υποστηρίζοντας ότι «το θέατρο είναι η τέχνη που δεν γνωρίζει χτες. Σκοπός του, να ξεθάψει το λόγο απ' τον τάφο του βιβλίου, να τον γεμίσει με αίμα σημερινό». Σκηνοθεσίες των έργων **Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας**, **Οιδίπους Τύραννος** και **Ορέστεια** θα μείνουν αζεπέραστες σε όλον τον 20ο αιώνα.

Από το Ράινχαρτ αρχίζουν όλες οι αγωνίες των θεατρανθρώπων του αιώνα μας. Από τη μια πλευρά πώς να συνεχίσουν το σκηνοθετικό του οργανισμό, υπερακοντίζοντάς τον. Από την άλλη πώς να τον αφανίσουν, φτάνοντας έστω, στο γυμνό πατάρι ή στην υποκριτική αποστασιοποίηση.

Αλέξης Σολομός

- **Ευγκένι Μπαγκρατιόνοβιτς Βαχτάνκοφ (1883-1922):** Ξεκινώντας κοντά στο Στανισλάβσκι, και με αντιρρήσεις για τις ριζοσπαστικές επιλογές του Μέγιερχολντ, ο σκηνοθέτης και σπουδαίος θεωρητικός του θεάτρου έμεινε γνωστός για την ιστορική παράσταση **Τουραντώ** του Gozzi, αξιοποίησε την commedia dell' arte με στοιχεία από το παραδοσιακό κινέζικο θέατρο. Οι ηθοποιοί του εμφανίζονταν στην αρχή του έργου με βραδινά ρούχα και άλλαζαν μπροστά στο κοινό, με συνοδεία μασκών. Όταν δεν παίζουν στην παράσταση, αλλάζουν μάσκες. Είναι πολύ σημαντικό ο θεατής να μην ξεχνάει ότι είναι στο θέατρο. Το 1922 πέθανε, πριν κλείσει τα 40, και πριν δει την παράστασή του να ανεβαίνει στο θέατρο.

Μια εποχή δεν είναι αιώνια, ενώ το Αιώνιο υπάρχει σε κάθε εποχή.

Ε. Βαχτάνκοφ

- **Αλεξάντερ Τάιροφ (1885-1950):** επηρεασμένος από τον κονστρουκτιβισμό ο Τάιροφ πίστευε σε έναν ηθοποιό κυρίαρχο στο μυαλό και το σώμα του, αποτελώντας, κατά αυτήν την έννοια, αυτός το θεατρικό έργο. Το κείμενο είναι η αφορμή, ο σκηνοθέτης ουσιαστικά χορογραφεί, οι λέξεις μπορεί να χάσουν το νόημα τους αν μπορέσουν να σηματοδοτήσουν μια πιο λειτουργική σκηνική δράση.

12.1.5.2. Οι συγγραφείς του εξπρεσιονισμού

Στην παράδοση που ξεκινάει ενάντια στο ρεαλισμό, ο Στρίντμπεργκ (με έργα όπως το **Ονειρόδραμα** και η **Σονάτα των Φαντασμάτων**) θα κινηθεί μια σειρά από σημαντικούς συγγραφείς της εποχής όπως:

- **Φρανκ Βέντεκιντ (1864-1918):** Πολυτάλαντος καλλιτέχνης, δραματουργός, ποιητής, ηθοποιός, τραγουδιστής. Τα έργα του, όπως **Το Ξύπνημα της νύχτας** και **Λούλου**, με αποσπασματική δομή, βίαιο ερωτισμό, σεμνοτυφία και φαντασιώσεις, μέσα από πρωτοφανή δραματικά πρόσωπα, υπερασπίζονται τον άνθρωπο πέρα από τη φαινομενική ζωή που χοχλάζει και φέρνει νέα ήθη στη σκηνή προετοιμάζοντας τον 20ό αιώνα για τα γκροτέσκ καμπαρέ και τα ανοιχτά θεάματα της αβάν γκαρντ.

Γκροτέσκο: από την ιταλική λέξη σπηλιά. Στην Αναγέννηση ονομάστηκαν σπηλιές, τα υπόγεια δωμάτια που έφεραν στο φως οι πρώτες ανασκαφές στη Ρώμη και γκροτέσκα τα παράξενα φανταστικά φυτά, ζώα και ανθρώπινα όντα που τα διακοσμούσανε. Η απομίμησή τους έγινε μόδα το 16ο και 17ο αιώνα, κι από τότε ο όρος καθιερώθηκε και στο θέατρο για κάθε παράδοση κωμικότητα υπερβολικά τονισμένη.

Αλέξης Σολομός

- **Όσκαρ Κοκότσα (1886-1980):** Ζωγράφος και ποιητής, με το έργο του **Δολοφόνος, η ελπίδα των γυναικών** δημιουργεί το αισθητικό περιβάλλον και τη θεματική του εξπρεσιονισμού, που λίγο αργότερα θα αναπτυχθεί από τον κινηματογράφο, με ταινίες όπως **Το δωμάτιο του Δρ. Καλιγκάρι, Μητρόπολη, Ο δράκος του Ντύσελντορφ, Νοσφεράτου κ.ά.**
- **Ευγένιος Ο' Νηλ (1888-1953):** Ο δημιουργός της σύγχρονης αμερικάνικης δραματουργίας ξεκινάει από τον εξπρεσιονισμό εγκαινιάζοντας το οφ Μπρόντγουέι θέατρο με έργα όπως **Αυτοκτάτορας Τζόουνς, Ο Μαλιαρός Πίθηκος, Ο μεγάλος θεός Μπράουν** για να καταπιαστεί στο μέλλον με όλες τις τεχνολογίες και να βαδίζει σε όλους τους δρόμους για την σύλληψη και τη συγγραφή του θεάτρου του.
- **Βλαντιμίρ Βλαντιμίροβιτς Μαγιακόφσκι (1894-1930):** Συγγραφέας που το όνομά του είναι συνώνυμο με τη νεανική σοβιετική τέχνη. Έγραψε έργα με βαθιά ποιητική λαϊκή γλώσσα, με μια μοντέρνα γραφή που ακούμπησε στο νεολογισμό, τον ντανταϊσμό, το φουτουρισμό. Ο θαυμαστής του Β. Μέγιερχολντ ανέβασε το έργο του **Μυστέρο Μπούφο** για να χαιρετήσει την επανάσταση και να παρουσιάσει τη ζωή μεταμορφωμένη σε απίθανο θέαμα. Με άλλα έργα του, όπως **Το λουτρό ή Ο κοριός**, κατοχύρωσε τη θέση του στην ευρωπαϊκή δραματουργία, παρά την αυτοκτονία του στα 36 του χρόνια.
- **Μια σειρά από συγγραφείς και έργα εμπλουτίζουν το κίνημα του εξπρεσιονισμού:** Ζόργκε, **Ο ζητιάνος**, Κάιζερ, **Από το πρωί ως τα μεσάνυχτα**, Αντρέγιεφ, **Η ζωή του ανθρώπου**, τα πρώτα έργα του Μπρεχτ, **Μπάαλ, Ταμπούρα τη νύχτα**, Πιραντέλλο, **Ερρίκος ο Δ΄**, Τόλλερ, **Ζήτω, είμαστε ζωντανοί**, έργο του 1927 που θεωρείται ότι «κλείνει» το κίνημα που άφησε ένα ανεξίτηλο σημάδι στο θέατρο αλλά περισσότερο στις εικαστικές τέχνες και τον κινηματογράφο.

12.2. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ

Η διακοπή, συνοδευόμενη από την οικονομική ύφεση και τη διάχυτη δυστυχία της δυναμικής πορείας των τεχνών πριν τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, ανάγκασε τους δημιουργούς του θεάτρου να επαναπροσδιορίσουν τη σημασία του και να πειραματιστούν με νέα θεματολογία και νέα σκηνική πρακτική. Στα χρόνια του μεσοπολέμου αφομοιώνονται όλοι οι -ισμοί του παρελθόντος και πολλές παραθεατρικές τέχνες εμπλέκονται με το θέατρο, οδηγώντας σταδιακά το θέατρο σε μια νέα διαλεκτική με το ολοένα αυξανόμενο κοινό του.

12.2.1. Σουρεαλισμός -Υπερρεαλισμός

Με σαφείς επιρροές από το Φρόυντ και τον εξπρεσιονισμό, το συνειδητό στο θέατρο των σουρεαλιστών υποκαθίσταται από το υποσυνείδητο, που εκδηλώνεται αυθόρμητα μέσα από το όνειρο, το θαύμα, τη μαγεία, ακόμα και την παραφροσύνη.

12.2.1.1. Οι δραματουργία και η σκηνική πράξη του σουρεαλισμού

- **Ζαν Κοκτώ (1889-1963):** Δραματουργός, ποιητής, κινηματογραφιστής, ζωγράφος και πεζογράφος, ο Κοκτώ έδωσε μια σειρά από έργα όπως **Οι τρομεροί γονείς, Η καταχθόνια μηχανή, Η ανθρώπινη φωνή**, αξιοποιώντας την ελευθερία του σουρεαλισμού

και του ελεύθερου συνειρμικού συσχετισμού των γεγονότων. Το πολυσχιδές του ταλέντο ώθησε τη θεατρική του γραφή σε μια ανοιχτή και μεικτή φόρμα.

- **Αντονέν Αρτώ (1896-1948):** Ηθοποιός, σκηνοθέτης και ποιητής είναι ο εισηγητής του θεάτρου της σκληρότητας που υποστηρίζεται στο βιβλίο του **Το θέατρο και το είδωλό του (1933)**. Οι θεωρίες του αποτέλεσαν την αφετηρία μιας νέας προσέγγισης της σκηνικής πράξης, που υιοθετήθηκε από τους εξτρεμιστές της δεκαετίας του 50 και 60, όπως ο Γκροτόφσκι και το Living Theatre, δημιουργώντας μια καινούργια θεατρική γλώσσα.

Όταν το ποιητικό πνεύμα μπαίνει σε δράση, οδηγεί σε μια κοχλάζουσα αναρχία και σε μια πλήρη κατάλυση της πραγματικότητας απ' την ποίηση.

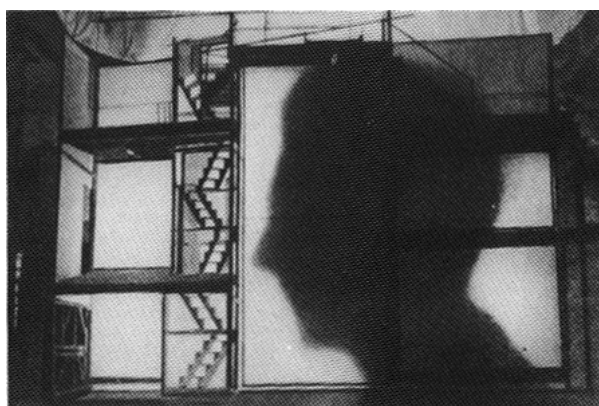
Αντονέν Αρτώ

- **Ζαν Ανουίγ (1910-1987):** Με κύρια θεματική την απώλεια της αθωότητας ως αποτέλεσμα της προσπάθειας επιβίωσης σε έναν αβίωτο κόσμο, έργα σε διάφορα δραματικά ύφη, όπως τα **Κολόμπ**, **Ο χορός των λωποδυτών**, **Το αγρίμι**, **Μπέκετ ή η οργή του Θεού**, **Ο κορυδαλλός**, κατέκτησαν ένα παγκόσμιο ένθερμο κοινό με την ευαισθησία της γραφής του, που συνδύασε το γαλλικό ορθολογισμό με τον αυθορμητισμό του λαϊκού θεάτρου.
- **Ροζέ Βιτράκ (1899-1952):** με την υποστήριξη του Αρτώ και του Ανουίγ έργα του, όπως **Τα μυστήρια του έρωτα** και **Βικτόρ ή τα παιδιά στην εξουσία**, θεωρήθηκαν η γέφυρα ανάμεσα στον υπερρεαλισμό και το θέατρο του παραλόγου.

12.2.2. Το επικό θέατρο και η μπρεχτική αποστασιοποίηση

Το επικό θέατρο καλλιεργήθηκε ανάμεσα στον Α΄ και Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, και επανήλθε στη δεκαετία του 50, όταν οι εξοστρακισμένοι δημιουργοί του επέστρεψαν στην πατρίδα τους. Θεατρική φόρμα που απευθύνεται σε έναν εξουθενωμένο και παραπλανημένο λαό, με σκοπό να τον διασκεδάσει, να τον ενθουσιάζει και να τον διδάξει, παρουσιάζει στη θεματική του αλλά και στην σκηνική του πραγμάτωση κοσμοϊστορικά γεγονότα, χωρίς να επιτρέπει στο θεατή να συμπάσχει με αυτά, αλλά να τα μαθαίνει και να βγάζει συμπεράσματα. Οι σημαντικότεροι εκπρόσωποι του επικού θεάτρου είναι οι:

- **Γερβίν Πισκάτωρ (1893-1966):** Γερμανός σκηνοθέτης, εισηγητής του επικού ή πολιτικού θεάτρου στα χρόνια του μεσοπολέμου. Ξεκίνησε τη δράση του επηρεασμένος από τον εξπρεσιονισμό, γρήγορα όμως αναγνωρίζει την πολιτική φωνή και την επιρροή του θεάτρου που, κατά την γνώμη του, έχει τη σημασία ενός άμβωνα, από όπου τα φλογερά κηρύγματα, διδαχτικά και δογματικά, εκπέμπονται στο λαό. Ο λόγος έχει περιορισμένη δύναμη και για αυτό επιστρατεύονται τεχνικοί ε-



Το σκηνικό για την παράσταση ντοκουμέντο του Τόλλερ **Ζήτω είμαστε ζωντανοί**, με προβολή της σιάς του Πισκάτωρ στον τοίχο. (Από το Αλέξης Σολομός, Θεατρικό Λεξικό, Αθήνα, εκδ. Κέδρος, 1989)

ντυπωσιασμοί: περιστροφικές σκηνές, βαγόνια, σφαίρες που ανοίγουν στη σκηνή αποκαλύπτοντας ολόκληρους σκηνικούς χώρους, επιγραφές, προβολές, οθόνες με κινηματογραφικά επεισόδια. Οι πολυδάπανες παραστάσεις του αξιοποίησαν σημαντικά κείμενα του κλασικού και σύγχρονου ρεπερτορίου, όπου η δημοσιογραφική προπαγάνδα αντικαθιστούσε το συγγραφέα, και το megάφωνο την εσωτερική κραυγή του ηθοποιού.

- **Μπέρτολντ Μπρεχτ (1898-1956):** Συγγραφέας, θεωρητικός του θεάτρου και σκηνοθέτης στο γνωστό οργανισμό Μπερλίνερ Ανσάμπλ, στο (πρώην) Ανατολικό Βερολίνο, όπου εφάρμοσε τις θεωρίες του για την αποστασιοποίηση (την αποξένωση του ηθοποιού και του θεατή από το σκηνικό δράμα), το *gestus*, κ.τ.λ., στην περίοδο κυρίως μετά τον Β΄ Π.Π. Τα έργα του είναι αντιεξουσιαστικά, αντηρωικά, διδακτικά με μια βαθιά ποιητική γραμμή να διατρέχει κάθε είδος που ο Μπρεχτ επιχειρεί. Αγαπημένα έργα για το παγκόσμιο κοινό **Η όπερα της πεντάρας, Μαχαγκόνυ, Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν, Ο κύκλος με την κιμωλία, Μάνα κουράγιο, Αρτούρο Ούι, Γαλιλαίος**, δικαιώνουν ακόμα τον επιδραστικό αυτό συγγραφέα, με τη δύναμη της κοινής γνώμης και του απλού κοινού.



Από παράσταση του έργου του Μ. Μπρεχτ, **Μάνα Κουράγιο και τα παιδιά της** από το Μπερλίνερ Ανσάμπλ, 1949, με την σημαντική ηθοποιό και καλλιτεχνική διευθύντρια του θιάσου, Έλεν Βάγκελ

Στα έργα του Μπρεχτ οι μονόλογοι γίνονται τραγούδια που εκτελούν οι ηθοποιοί με μουσική, προεκτείνοντας τους ρόλους τους πέρα από τα όρια του πραγματικού. Αυτό δημιουργεί στον ηθοποιό και στο θεατή το αίσθημα μιας αμοιβαίας εξομολόγησης, μιας μυστικής αγωνίας και λύτρωσης που οι δύο τους μοιράζονται.

Αλέξης Σολομός

12.3. ΜΕΤΑ ΤΟ Β΄ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΠΟΛΕΜΟ.

Ο φοβερός απολογισμός του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου σε απώλεια ανθρώπων και ιδεολογικών στηριγμάτων δημιουργεί στους εναπομείναντες στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα δύο βασικές προτεραιότητες: να μάθουν να ζουν χωρίς τους άλλους και να μάθουν να ζουν χωρίς ανταπάτες. Παράλληλα, μια καινούργια αναγκαιότητα δεσμεύει τους ανθρώπους του μοντέρνου διχασμένου κόσμου: η εφεύρεση ενός νέου τρόπου επικοινωνίας.

12.3.1. Η δεκαετία του 50.

Από το θέατρο του παραλόγου στο σύγχρονο θέατρο.

Η δεκαετία του 50 σηματοδοτεί την αγωνιώδη προσπάθεια της τέχνης να βρει νέους τρόπους έκφρασης, τόσο για να αποκαταστήσει τη σχέση των ανθρώπων με τις θρυμματισμένες αναμνήσεις τους όσο και να μπορέσει να ορθοποδήσει σε μια νέα πραγματικότητα.

Το διαζύγιο ανάμεσα στον άνθρωπο και τη ζωή του, τον ηθοποιό και τη σκηνή του είναι αυτό που δημιουργεί την αίσθηση του παραλόγου.

«Θέατρο του παραλόγου» βάφτισε ο Μάρτιν Έσλιν αυτό το ιδιόμορφο θεατρικό είδος, επιχειρώντας να απομονώσει τα κοινά χαρακτηριστικά μιας δραματουργίας που εμφανίζεται στην αρχή του αιώνα και γνωρίζει τη μεγάλη της ανάπτυξη στη δεκαετία του 1950. Από το **Βασιλιά Υμπύ** του Α. Ζαρρύ το 1896 ως τη **Φαλακρή Τραγουδίστρια** του Ευγένιου Ιονέσκο το 1950, πολλοί αποπειράθηκαν να γράψουν ή να παίξουν θεατρικά κείμενα μιας νέας, πιο υποκειμενικής φόρμας. Με την παράλληλη ανάπτυξη της σημειολογίας και της θεωρίας του θεάτρου, το «παράλογο» βρήκε πρόσφορο έδαφος.

12.3.1.1. Οι δραματουργοί της δεκαετίας του 50.

- **Ευγένιος Ιονέσκο:** Ο συγγραφέας που διέυρυνε σκηνικά την έννοια του παραλόγου: γλωσσική ασυναρτησία, παρωδία των καθιερωμένων αξιών, αντιθεατρική δομή. Πάνω σε αυτό το μοτίβο γράφονται **Το μάθημα**, **Οι καρέκλες**, **Ο νέος Ενοικιαστής**, **ο Αμεδαίος**, **Ρινόκερος**, αφήνοντας ακόμα το κοινό σε μια διασκεδαστική αγωνία σχετικά με το «τι λέει ο ποιητής».
- **Σάμουελ Μπέκετ:** Ο δημιουργός του έργου **Περιμένοντας το Γκοντό** που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Παρίσι το 1953. Έργο χωρίς δράση, χωρίς τέλος, χωρίς σκηνικό, χωρίς ήρωες, χωρίς ελπίδα ότι κάτι μπορεί να αλλάξει τελικά, παραδίδει στη μεταπολεμική Ευρώπη το καθρέφτισμα του εαυτού της. Ο Γκοντό, έγινε μέσα στη δεκαετία του 1950 ένα έργο σταυροφορίας και παρουσιάστηκε σε κάθε γωνιά της Ευρώπης. Στη δραματουργία του Μπέκετ προστέθηκαν έργα με ανάλογη σκηνική και ιδεολογική ιδιοφυΐα όπως **Το τέλος του παιχνιδιού**, **Η τελευταία μαγνητοταινία του Κραπ**.
- **Ζαν Ζενέ:** Αμφίρροπη και αναστατωμένη προσωπικότητα, θα δοξαστεί από τους καλλιτέχνες της δεκαετίας του 50 για την υπόγεια, κρυπτική του δραματουργία με έργα όπως **Το μπαλκόνι**, **Οι μαύροι** δίνοντας βήμα στους απανταχού παρίες να εκδηλώσουν τις καλλιτεχνικές τους δημιουργίες.
- Ζαν Πολ Σαρτρ, **Νεκράσσοφ**, Αλμπέρ Καμύ, **Κατάσταση Πολιορκίας**, Αρθουρ Αντάμοφ, **Η εισβολή**, Πίνκ-Πόνγκ (1959), Φερνάντο Αραμπάλ, **Φάντο και Λιζ**, **Νεκροταφείο Αυτοκινήτων**, Μαξ Φρις, **Ο Μπίντερμαν και οι Εμπρηστές**, Φρίντριχ Ντύρενματ,



Από παράσταση του έργου του Ε. Ιονέσκο, **Ρινόκερος** στο θέατρο Οντέον του Παρισιού το 1960.

Η επίσκεψη της γηραιάς κυρίας. Έργα που προβάλλουν θαρραλέα τα ζητήματα της ενοχής, της ηθικής ευθύνης και της διαφθοράς. Το πάνελ θα συμπληρωθεί λίγο αργότερα με την παρουσίαση έργων μιας πιο σύνθετης γραφής και σκηνικής πραγμάτωσης. Ο Πήτερ Βάις, ο Ρολφ Κόχουτ, ο Τάνρεντ Ντόρστ, ο Μάρτιν Βάσερ και άλλοι θα σκάψουν και άλλο τις πληγές και θα προτείνουν τα νέα μέσα επικοινωνίας ως τρόπο σκηνικής απεικόνισης, επαναπροσδιορίζοντας το πολιτικό θέατρο και το θέατρο-ντοκουμέντο.

- **Χάρολντ Πίντερ:** Ένας από τους πιο καταξιωμένους συγγραφείς του αιώνα που αφομοίωσε όλα τα ρεύματα της εποχής, αλλά πρότεινε και έναν άλλο τρόπο αντιμετώπισης της ζωής και της σκηνης: την παύση. **Το Δωμάτιο, Ο μουγγός υπηρέτης, το Πάρτυ Γενεθλίων** σηματοδοτούν ένα καινούργιο δρόμο για το θέατρο και καταρρίπτουν πολλά επιχειρήματα για τη λειτουργία του λόγου μέσα στη σύγχρονη δραματουργία.
- **Τζον Όζμπορν:** Το έργο του, **Οργισμένα Νιάτα**, με αποκάλυπτο ρεαλισμό θέτει το αδιέξοδο ζήτημα της αγγλικής κοινωνικής διαστρωμάτωσης. Δε δίνει λύσεις, προοικονομεί όμως τα τεράστια προβλήματα που θα εμφανιστούν για τέτοιους λόγους στην εθνική ζωή των ευρωπαϊκών κρατών στο σύντομο μέλλον. Κοντά του συγγραφείς, ίσως όχι τόσο «οργισμένοι», που δημιουργούν σταθερά το χαλί πάνω στο οποίο το Λονδίνο θα πατήσει ως η απόλυτη θεατρική πρωτεύουσα του «καλού θεάτρου»: ανάμεσα σε αυτούς ο Άρνολντ Ουέσκερ με το έργο **Ρίζες**, ο Πήτερ Σάφερ στην **Άσκηση Πέντε Δακτύλων**, ο Γκράχαμ Γκρην με το **Λίβινγκ-Ρουμ**.
- Δραματουργοί με παγκόσμια απήχηση συνεχίζουν το συμβολισμό και την αλληγορία του Πιραντέλο, όπως ο Ούγκο Μπετί (Ο παίχτης) και ο Εντουάρντο Ντε Φίλιππο με το **Σάββατο, Κυριακή, Δευτέρα**.
- Μέσα στη θεατρική παραγωγή των ΗΠΑ: Ευγένιος Ο' Νήλ **Ο Παγοπόλης έρχεται, Μεγάλο ταξίδι μέρας μέσα στη νύχτα** (γραμμένο 1939-41 πρώτη παράσταση 1957), Τέννεση Ουίλλιαμς **Λυσσασμένη Γάτα, Γλυκό Πουλί της Νιότης**, Άρθουρ Μίλλερ **Οι μάγισσες του Σάλεμ, Θέα από τη Γέφυρα**, Ουίλλιαμ Ινγκ **Στάση Λεωφορείου**, είναι έργα ενδεικτικά της αυτοπεποίθησης που αποκτά η αμερικάνικη δραματουργία, μέσα στις καινούργιες παγκόσμιες ταχύτητες που αναπτύσσει.

Το παράλογο έχει πια αφομοιωθεί από τις αστικές συνήθειες.

12.3.1.2. Η σκηνική πράξη και οι ζυμώσεις για ένα νέο θέατρο

Στην διάρκεια της δεκαετίας του '60 το θέατρο επιτελεί έργο κοινωνικό, εκπαιδευτικό, ψυχοθεραπευτικό. Οι άνθρωποι του θεάτρου αισθάνονται την ανάγκη να κερδίσουν το χαμένο χρόνο. Οι νέες τάσεις αποθεώνονται, άλλες αγνοούνται, άλλες αποδυναμώνονται πολύ γρήγορα στο πέρασμα του χρόνου. Άλλες, τέλος, βρίσκουν τον πραγματικό στόχο, αναπτύσσονται και μεταπλάθονται μέσα στην τρελή κούρσα της τέχνης των επόμενων δεκαετιών. Παράλληλα, η πολιτική παγκοσμίως υποστηρίζει την τέχνη, με τη διοργάνωση φεστιβάλ και διεθνών συναντήσεων για τις τέχνες. Το θέατρο προσπαθεί να κάνει τους ηθοποιούς και τους θεατές να μιλήσουν: με τη σιωπή, με την αδράνεια, με την απόσταση, με την αφαίρεση, με την οργή, με τη σκληρότητα. Η έννοια της επικοινωνίας, λίγο πριν τις αναπάντεχες εξελίξεις της τεχνολογίας στα επικοινωνιακά μέσα, πήρε μια διάσταση πρωτοφανή αξιοποιώντας την ελάχιστη δυνατή πρώτη ύλη: τον άνθρωπο.

Η κινητικότητα στην αναζήτηση νέων τρόπων σκηνικής απόδοσης και αισθητικής υλοποίησης του θεάτρου είναι πρωτογενές αίτημα:

- Ήδη από το 1944, ο θίασος Old Vic με την καλλιτεχνική καθοδήγηση του Λόρενς Ολίβιε, του Ραλφ Ρίτσαρντσον και του Τζον Μπάρελ προσεγγίζει με μεγάλη προσήλωση το κλασικό ρεπερτόριο σε αναζήτηση καινούργιων τρόπων ερμηνείας. Παράλληλα με τις «έγκυρες» αυτές προσεγγίσεις, υπόγεια ρεύματα ταράζουν τα νερά του Λονδίνου. Στα τέλη του '50, αρχίζει και μορφοποιείται μια καινούργια τάση για τη θεατρική πρακτική με σκηνοθέτες που, με διαφορετικούς τρόπους ο καθένας, θα επαναπροσδιορίσουν το χώρο, τη δραματουργική προσέγγιση των θεατρικών κειμένων, τα όρια της υποκριτικής τέχνης και θα ηγηθούν στις κυρίαρχες για τις επόμενες δεκαετίες τάσεις της θεατρικής πρακτικής. Ανάμεσά τους ο Πήτερ Χωλ, που αναβίωσε τη δραματουργία του Σαίξπηρ και των αρχαίων κλασικών στην Βρετανία, και ο Πήτερ Μπρουκ, που με παραστάσεις όπως το **Όνειρο καλοκαιρινής Νύχτας** το 1970 και το ανέβασμα του ινδικού έπους **Μαχαμπάτα** με ιθαγενείς ηθοποιούς κ.ά. κυριάρχησε στη θεατρική πρωτοπορία με παγκόσμια αναγνώριση.
- **Actor's Studio:** Κυρίαρχες μορφές στο θέατρο των Ηνωμένων Πολιτειών μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο είναι το τρίδυμο του συγγραφέα Τέννεση Ουίλλιαμς, του σκηνοθέτη Ηλία Καζάν και του σκηνογράφου Τζο Μελζίνε. Από το 1947, πρεμιέρα του έργου **Λεωφορείον ο Πόθος**, εισάγεται ο «τρόπος» του θεάτρου που θα επηρεάσει εκ βάθρων τη δραματουργία των Ηνωμένων Πολιτειών. Υποκριτική που αναζητεί την ψυχολογική αλήθεια και τα εσωτερικά κίνητρα των χαρακτήρων σε ένα σκηνικό περιβάλλον ποιητικού ρεαλισμού, με έργα σύγχρονου προβληματισμού. Το 1947 είναι αφετηρία της επιδραστικότερης, ίσως, σχολής του μεταπολεμικού αμερικάνικου θεάτρου, του Actor's Studio. Οι δάσκαλοι της σχολής, ανάμεσα στους οποίους ο Ηλία Καζάν και ο Λη Στράμπεργκ, προσπάθησαν να εφαρμόσουν επί σκηνής τη «μέθοδο» του Στανισλάβσκι, με έμφαση στην πρόθεση του χαρακτήρα και στη δράση του. Από εκεί θα ξεπηδήσουν οι μεγάλες υποκριτικές προσωπικότητες, με κορυφαία την περίπτωση του Μάρλον Μπράντο, που θα επηρεάσουν καταλυτικά τη θεατρική αλλά και την κινηματογραφική παραγωγή των επόμενων δεκαετιών.
- **Living Theatre:** Το καρποφόρο αυτή την εποχή περιβάλλον της Νέας Υόρκης, που σχηματίστηκε ήδη από το 1947 από τους μαθητές του Πισκάτωρ, Τζούντιθ Μαλίνα και Τζούλιαν Μπεκ. Με προσανατολισμό προς ένα θέατρο ποιητικό, μη ρεαλιστικό, με ιδιαίτερη προτίμηση στον Αρτώ και τον Μπρεχτ, παρουσίασαν τα προκλητικά, επαναστατικά και αλλόκοτα θεάματά τους σε πενιχρά θέατρα και αποθήκες, σε δρόμους και πλατείες. Ο θίασος αυτός στάθηκε ορόσημο με παραστάσεις όπως το *Paradise Now* το 1968, όπου το κοινό είχε ενταχθεί πια κανονικά μέσα στις δράσεις των ερμηνευτών.



Η πανούκλα από το Living Theatre, Φεστιβάλ της Αβινιόν, 1968.

Χάπενινγκ: θεατρικό είδος που προέκυψε κυρίως ως προέκταση μιας εικαστικής εγκατάστασης στα μέσα της δεκαετίας του '60 στις Ηνωμένες Πολιτείες. Το χάπενινγκ στήνεται σε οποιονδήποτε πραγματικό περιβάλλον, δηλαδή σε οποιοδήποτε χώρο της καθημερινής ζωής (σε ένα γκαράζ, σε μια αποθήκη, σε ένα πάρκο, σε ένα σούπερ μάρκετ). Η δράση δεν ακολουθεί κανένα δραματικό μύθο, αλλά συνίσταται από ασήμαντες ή συνηθισμένες ανθρώπινες δραστηριότητες. Το κοινό δεν κάθεται σε συγκεκριμένες θέσεις αλλά κινείται στο χώρο του θεάματος παρακολουθώντας τους ερμηνευτές, σε δράσεις εντός και εκτός κάποιου προκαθορισμένου ρόλου, αφού παίζουν κυρίως τον εαυτό τους.

- **Piccolo Teatro:** Με ιδρυτές τους **Τζόρτζιο Στρέλερ** και **Πάολο Γκράσι**, ο θεατρικός αυτός οργανισμός λειτούργησε υποδειγματικά: μόνιμος θίασος 30 ηθοποιών, δραματική σχολή που ιδρύεται στα πλαίσια του θιάσου, περιοδείες και μετακλήσεις και, για πρώτη φορά σε ιταλικό θίασο, κρατική επιχορήγηση. Το ρεπερτόριο κυρίως κλασικό, με ιδιαίτερη αφοσίωση στον Γκολντόνι και με την προσπάθεια αναβίωσης της κομέντια ντελ'άρτε, ο θίασος έδωσε τολμηρές προτάσεις για την αξιοποίηση της παγκόσμιας θεατρικής κληρονομιάς μέσα από έρευνα και υποκριτική πειθαρχία.
- **Πήτερ Στάιν:** Γερμανός σκηνοθέτης που αναδιαμόρφωσε τη λειτουργία της δραματουργίας και της θεατρολογικής έρευνας στο σκηνικό ανέβασμα των κλασικών έργων, φέρνοντάς τα πολύ κοντά στα σύμβολα και τους συνειρμούς των σημερινών ζητημάτων της τέχνης. Έδρασε για πολλά χρόνια, από τις αρχές του '70, στην Schaubuhne του Βερολίνου, προσδίδοντας μεγάλο κύρος στον οργανισμό, με τη διάρθρωση εναλλασσόμενου ρεπερτορίου και τη σοβαρή δραματουργική επιμέλεια στα έργα που ανέβαζε ο θίασος, και επηρεάζοντας το παγκόσμιο θέατρο για τη σημασία της «ανάγνωσης» του θεατρικού κειμένου πριν από το ανέβασμά του.

12.3.2.Οι θίασοι της δεκαετίας του 70. Η αναζήτηση της συμμετοχικής δράσης

Η δεκαετία του 70 χαρακτηρίζεται από μια αξιοζήλευτη ελευθερία και πειραματισμό, αποτέλεσμα των ζυμώσεων των δύο προηγούμενων δεκατιών. Πάμπολλοι συγγραφείς, πειραματικοί θίασοι και επινοήσεις νέων θεατρικών συμβάσεων, και παράλληλα μια ανάκαμψη του εμπορικού θεάτρου, μέσα στο οποίο κυριαρχούν ηθοποιοί σταρ, πανέξυπνοι σκηνοθέτες, πάμπλουτοι θεατρικοί παραγωγοί. Η θεατρική σκηνή της Ευρώπης και των Η.Π.Α. αποκτά μια απίστευτη πολυσυλλεκτικότητα που οδηγεί συστηματικά ως σήμερα στην προσπάθεια κατάλυσης κάθε ορίου σε σχέση με τα όρια του ερμηνευτή, του κοινού και της σκηνής. Αναφέρουμε ενδεικτικά κάποιους από αυτούς που το όνομά τους έχει συνδεθεί ιδιαίτερα με τη θεατρική πρωτοπορία:

- **Γέρζο Γκροτόφσκι:** Πολωνός θεωρητικός και σκηνοθέτης, που από το 1959 με τον οργανισμό Laboratory Theatre αναζήτησε με τους μαθητές του το «φτωχό θέατρο» και την ιερατική χρήση του θεάτρου. Ο ηθοποιός δεν πρέπει να μιμείται ούτε να προσποιείται αλλά να «εκτελεί» δημόσια, να επικοινωνεί με το κοινό με τα κινησιολογικά και ηχητικά του μέσα, με στόχο να αποδεχτεί συνολικά ο ένας άνθρωπος τον άλλο. Η απήχηση των θεωριών του Γκροτόφσκι, αλλά και οι παραστάσεις του, όπως η **Ακρόπολη**, από το θεατρικό έργο του Βυσπιάνσκι, υπήρξαν, μετά το Στανισλάβσκι, οι πιο επιδραστικές για τη σύγχρονη θεατρική δημιουργία.

- **La Mama:** Ήδη από το 1961 η Έλεν Στιούαρτ σκηνοθετούσε σε ένα θεατρικά διαμορφωμένο υπόγειο δωμάτιο. Ο θίασος της La Mama Experimental Theatre Club παρουσίασε μέχρι το 1967 πάνω από 175 έργα και 130 συγγραφείς. Με επιρροές από τον Αρτώ η Στιούαρτ και ο Τομ Ο' Χόργκαν δημιούργησαν μια θεατρική γλώσσα με έντονη σωματική δραστηριότητα, τολμηρές αντιψευδαισθησιακές συνθέσεις, επινοήσεις διαφόρων τύπων, ατμόσφαιρα νυχτερινού κλαμπ, με έντονο φωτισμό και ανεβασμένη μουσική. Στη μεγάλη πορεία του, ο θίασος ασχολήθηκε με πολλά είδη θεάτρου με γνωστό και στην Ελλάδα τον κύκλο παραστάσεων με θέμα τον Τρωϊκό πόλεμο.
- **Αουτζένιο Μπάρμπα:** Παλιός συνεργάτης του Γκροτόφσκι, ο Ιταλός θεωρητικός και σκηνοθέτης δημιούργησε το θέατρο Οντίν στο Χόστελμπρω της Δανίας το 1964, δημιουργώντας ένα ρεπερτόριο ελεύθερο, χωρίς στέγη, χωρίς αυστηρή δραματουργία, με τη χρήση ανοιχτών χώρων, μάσκας και συνειρμικών κοστουμιών, διευρύνοντας με έναν προσωπικό τρόπο το ανθρωπολογικό θέατρο.
- **Θέατρο του Ήλιου και Αριάν Μνουσκίν:** Θίασος που δημιουργήθηκε το 1964 με στόχο τη δημιουργία ενός θεάτρου όπου μπορεί να συμμετέχει κανείς χωρίς διαχωρισμούς σε σκηνοθέτες ή τεχνικούς όπως στο παλιότερο θέατρο. Η παράσταση του θιάσου **1789** (μια σύνθεση κειμένων από το θίασο με θέμα τη Γαλλική Επανάσταση) ανέβηκε στην Cartoucherie (σε ένα εγκαταλελειμμένο εργοστάσιο) με ακροβάτες, μαριονέτες, μουσική και χορό το 1970, οικειοποιήθηκε τη φόρμα του παραλόγου για να παρουσιάσει ένα ανοιχτό σε ερμηνεία θέαμα προς το έκπληκτο και ενθουσιώδες κοινό, με τους ηθοποιούς να προετοιμάζονται μπροστά στο κοινό καταρρίπτοντας τη θεατρική ψευδαίσθηση. Η πορεία του θιάσου, με την καθοδήγηση της Αριάν Μνουσκίν, αποτελεί ακόμα ένα από τα πιο δημιουργικά θεατρικά σχήματα για την ιδεολογία και το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα που μοιράζονται με το κοινό.
- **Gardzienice Centre for Theatre Practices και Βλότζεμιρτζ Στανιέβσκι:** Αναζητώντας ένα «νέο, φυσικό περιβάλλον για το θέατρο», μακριά από τις αστικοποιημένες μεγαλουπόλεις και κοντά στη φύση και το αγροτικό περιβάλλον, ο θίασος, που δημιουργήθηκε από τους W. Staniewski και Tomasz Rodowicz στο χωριό Gardzienice το 1977, είναι γνωστός τόσο για τις παραστάσεις του όσο και για τη μεθοδολογία του στις πρακτικές του θεάτρου, της μουσικής, της επιστημονικής έρευνας που ακολουθεί κατά την προετοιμασία των παραστάσεων και της εκπαίδευσης των νέων ηθοποιών. Ο θίασος, ενταγμένος στην καθημερινή δραστηριότητα του χωριού και στη διοργάνωση βραδιών στην πλατεία κατά τις οποίες προσπαθούσαν να ανταλλάξουν μουσικές εμπειρίες με τους απλούς χωρικούς, διεύρυνε σταδιακά τη δράση του με τις λεγόμενες «αποστολές» σε άλλες αγροτικές περιοχές με σκοπό την αναζήτηση της πραγματικής μουσικότητας που εκπηγάει από το λαϊκό πολιτισμό.



Οι Ατρείδες (Χοηφόροι), σκηνοθεσία Αριάν Μνουσκίν, 1991, Καρτουσερί (από το πρόγραμμα της παράστασης)

Μέθοδος Gardzienice: Βασικός μοχλός της υποκριτικής μεθόδου είναι η χρήση της σπονδυλικής στήλης, βασικής πηγής της ανθρώπινης ενέργειας σε μια σειρά από ασκήσεις αμοιβαιότητας, όπου η σπονδυλική στήλη γίνεται η απαρχή κάθε κίνησης, κάθε στροφής, τούμπας, αφής άλλοτε ως βατήρας άλλοτε ως μοχλός ή ελατήριο, και που εξελίσσονται σε σύνθετες ασκήσεις, σχεδόν ακροβατικές, τόσο για να μπορέσει να ολοκληρωθεί πλήρως μια δράση όσο και γιατί έτσι οι ηθοποιοί μπορούν να αντιληφθούν το σύστημα μιας «σωματικοποιημένης» πράξης.

- **Μπομπ Γουίλσον:** Χαρακτηριστικός αντιπρόσωπος της μεταμοντέρνας σκηνης της Νέας Υόρκης, εισήγαγε το «εικαστικό» θέατρο των εσωτερικών συσχετισμών, με την αρχική πίστη ότι ο άνθρωπος βιώνει τον κόσμο με δύο διαφορετικούς τρόπους: από μια εξωτερική εστία που σχετίζεται με την αντίληψή μας για τον κόσμο που μας περιβάλλει, και από μια εσωτερική, την οποία καταπιέζουμε γενικά εκτός από



Μαγεμένος Αυλός του Μότσαρντ, σκηνοθεσία Μπομπ Γουίλσον, όπερα του Παρισιού, 1995.

την ώρα των ονείρων. Οι πρώτες του δουλειές στο θέατρο, στις αρχές της δεκαετίας του '70, μπορεί να κρατούσαν 12 ώρες ή 7 μερόνυχτα, διαστέλλοντας το δραματικό χρόνο προκειμένου να δημιουργηθεί μια κατάσταση ύπνωσης και ονείρου. Σε παραστάσεις του, όπως **Ο Αϊνστάιν στην παραλία** το 1976, η ιδιαίτερη αυτή δραματουργία απέκτησε και λόγο με το σκηνικό περιβάλλον να παίζει πάντα πρωτεύοντα ρόλο στην απόδοση του νοήματος.

- **Πίνα Μπάους:** Η ιδρύτρια του χοροθεάτρου στη δυτική Γερμανία, ξεκίνησε το 1973 διευθύνοντας το Wuppertal Opera Ballet, καταλύοντας το διαχωρισμό θεάτρου και μοντέρνου χορού και συνδυάζοντας τις παραστατικές τέχνες με τη μουσική, το τραγούδι, τα σκηνογραφικά στοιχεία σε θεάματα χωρίς ευθύγραμμη και αφηγηματική ροή, αλλά βασισμένα σε μια βάση αυτοαναφορική και σε μια ψυχοαναλυτική παράθεση βιωματικών εμπειριών από τους ερμηνευτές της.



Φωτογραφία του Maarten Vanden Abeele από το βιβλίο Pina Bausch, Plume Ed., France, 1996.

ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ 12

- Ο εκπαιδευτής ζητάει από την ομάδα να περπατήσει στο χώρο. Στη συνέχεια αρχίζει να αυξάνει το ρυθμό και την ένταση της ομάδας, ζητώντας τους να περπατήσουν όλο και πιο γρήγορα χωρίς όμως να τρέχουν. Σκοπός είναι όσο αυξάνει ο ρυθμός και η ταχύτητα των βημάτων, τα μέλη της ομάδας να μην αγγίζονται μεταξύ τους. Εξελικτικά, μπορεί ο εκπαιδευτής να ζητάει από την ομάδα να αλλάζουν τρόπους περπατήματος, που σχετίζονται με τη μορφή, π.χ. σαν να είναι πολύ βαριοί, πολύ ψηλοί σαν ζώα ή που να σχετίζονται με τη φόρμα, π.χ. να οδηγεί το σώμα τους κάθε φορά διαφορετικό μέλος, περπάτημα με τις φτέρνες, τη μέση, τους ώμους, το κεφάλι ή που σχετίζονται με την κατάσταση, π.χ. ανεβαίνουν μια ανηφόρα, περνούν από ένα δάσος με πυκνή βλάστηση ή είναι στενοχωρημένοι, χαρούμενοι κ.ο.κ. Επιπλέον, ο εκπαιδευτής μπορεί να τοποθετήσει στο χώρο και εμπόδια, που μπορεί να είναι για παράδειγμα κάποια ξαπλωμένα ακίνητα σώματα ή αντικείμενα. Και πάλι τα μέλη της ομάδας, όσο και αν αυξάνεται η ταχύτητα, δεν πρέπει να αγγίζουν ο ένας τον άλλο αλλά ούτε και τα εμπόδια.
- Η ομάδα περπατάει και πάλι στο χώρο. Κάθε φορά με ένα σήμα του εκπαιδευτή, η ομάδα πρέπει να σταματάει ταυτόχρονα και να κοιτάζει προς ένα σημείο-κατεύθυνση που θα επιλέξει ο καθένας. Θα πρέπει στο μυαλό του κάθε εκπαιδευόμενου το σημείο να είναι πολύ σαφές και με λεπτομέρεια, π.χ. κοιτάζω την πάνω γωνία του τρίτου παραθύρου ή το συγκεκριμένο σημείο στο ταβάνι ή στο πάτωμα. Με το δεύτερο σήμα του εκπαιδευτή, η ομάδα κινείται προς το σημείο που ο καθένας έχει επιλέξει. Όταν ξαναδοθεί σήμα πρέπει να αλλάξει ο καθένας το σημείο επιλογής του και πάλι να κινηθεί προς αυτό. Χρειάζεται αρκετή πειθαρχία από την ομάδα ώστε όλες οι αλλαγές να είναι σαφείς και να γίνονται ταυτόχρονα. Εξελικτικά, ο εκπαιδευτής μπορεί να δώσει και ένα τρίτο σήμα όπου οι εκπαιδευόμενοι μπορούν να απευθύνονται στο σημείο της επιλογής τους και να μιλάνε σε αυτό. Ο καθένας δηλαδή επιλέγει κάθε φορά τι αντιπροσωπεύει για αυτόν το κάθε σημείο και απευθύνεται σε αυτό σαν να ήταν άνθρωπος. Ο εκπαιδευτής μπορεί να παίζει με τις εντάσεις της φωνής της ομάδας αλλά και με τις ταχύτητες αλλαγής σημείων.
- Ο εκπαιδευτής χωρίζει τους εκπαιδευόμενους σε ομάδες των 5-6 ατόμων και τους μοιράζει από ένα μικρό κείμενο. Η κάθε ομάδα πρέπει να χωρίσει το κείμενο σε προτάσεις, που θα λέει το κάθε μέλος της ομάδας, και σε κομμάτια, που θα λένε όλοι μαζί. Δίνεται λίγος χρόνος για την εξοικείωση των ομάδων με το κείμενο. Στη συνέχεια η κάθε ομάδα καλείται να δημιουργήσει μια κίνηση, ώστε όλοι μαζί να είναι συγχρονισμένοι και να ορίσουν τα σημεία στα οποία ο καθένας θα εκφωνεί το κείμενό του ή τον τρόπο που όλοι μαζί θα απαγγέλλουν τα ομαδικά κομμάτια. Σκοπός της άσκησης είναι να καταφέρει η κάθε ομάδα να χρησιμοποιεί κάθε φορά το λόγο σε συνδυασμό με την κίνηση, να μπορεί να λειτουργεί συγχρονισμένα, σαν να ήταν ο χορός μιας αρχαίας τραγωδίας, αλλά και αντιθετικά όταν το κείμενο το απαιτεί.

13. ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ - Ο 20ός ΑΙΩΝΑΣ

13.1. ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΜΙΣΟ ΤΟΥ 20ού ΑΙΩΝΑ

13.1.1. Προς τη δημιουργία οργανισμών και θεσμών

Από τις αρχές του 20ού αιώνα, η κίνηση γύρω από το θέατρο παίρνει κάποια πιο οργανωμένη μορφή, κυρίως με την ίδρυση θεάτρων, που θα στιγματίσουν το πρώτο μισό του 20ού αιώνα στην Ελλάδα και θα σηματοδοτήσουν νέες θεατρικές πρακτικές:

- **Βασιλικό Θέατρο:** Ο θεμέλιος λίθος στο πρώτο ελληνικό επιχορηγούμενο θέατρο της οδού Αγίου Κωνσταντίνου μπήκε το 1891, και τα εγκαίνια του θεάτρου έγιναν ύστερα από δέκα χρόνια (1901). Σκηνοθέτης του ο Θωμάς Οικονόμου, που είχε σπουδάσει στη Βιέννη και είχε επηρεαστεί από το θίασο του Σαξ-Μάινγκεν, του οποίου οι παραστάσεις τόνιζαν τη σημασία της σκηνικής καθοδήγησης και της σκηνοθεσίας. Το ρεπερτόριο που διάλεξε ήταν ανάλογο των μοντέρνων ευρωπαϊκών θεάτρων και εντελώς ξένο προς την ελληνική νοοτροπία και παιδεία, ενώ κατά την πορεία του θεάτρου ο Οικονόμου έκανε μεγάλες υποχωρήσεις ρεπερτορίου, λόγω της πίεσης των συντηρητικών αυλικών κύκλων. Ενδεικτικό των διαπλοκών και της διάβρωσης του οργανισμού ήταν και τα επεισόδια του 1903, εξαιτίας του ανεβάσματος της **Ορέστειας** στα νέα ελληνικά, που προκάλεσε πορεία των φοιτητών έξω από το θέατρο, με την καθοδήγηση του αρχαιοελληνιστή καθηγητή τους Γ. Μιστριώτη. Έκλεισε «επ' αόριστον» το 1908, λόγω χρεοκοπίας, για να ξανανοίξει το 1932 ως Εθνικό Θέατρο.
- **Νέα Σκηνή:** Την ίδια χρονιά, 1901, ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ιδρύει τη Νέα Σκηνή στο θέατρο Ομόνοια. Σπουδασμένος στη Βιέννη και με σαφείς στο έργο του επιρροές από το κίνημα των «ελεύθερων θεάτρων» (του Αντρέ Αντουάν στη Γαλλία και του Όττο Μπραμ στη Γερμανία) αλλά και από το συμβολισμό, ανέβασε έργα υψηλού περιεχομένου και αναζητήσεων: Από την **Άλκηστη** του Ευριπίδη και την **Αγριόπαπια** του Ίψεν, μέχρι τη **Λοκαντιέρα** του Γκολντόνι, ο θίασος, στα τέσσερα χρόνια ζωής του έδωσε γύρω στις 50 παραστάσεις. Οι παραστάσεις του ήταν φροντισμένες, οι μεταφράσεις των έργων αριστοτεχνικές, η καθοδήγηση των ηθοποιών κοντά στα αιτήματα της εποχής για φυσικό παίξιμο. Όλα αυτά όμως χρειάζονταν υπεράνθρωπο αγώνα και ο Χρηστομάνος κουράστηκε γρήγορα. Το 1906 παραχώρησε το θίασό του στην Κυβέλη και το Μυράτ, αποσύρθηκε από το θέατρο και όταν, έπειτα από τρία χρόνια, έστειλε τον **Κοντορεβυθούλη** του στο θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη, το έργο μαξιλαρώθηκε στην πρεμιέρα.

Ο Θωμάς Οικονόμου και ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, με το σκηνοθετικό τους έργο προσπάθησαν να δημιουργήσουν θιάσους συνόλου, να απομακρυνθούν από τον βεντετισμό, να συνεργάζονται με ηθοποιούς της νεότερης γενιάς, να προσεγγίσουν τις εξελίξεις και τις τάσεις του ευρωπαϊκού θεάτρου με κριτήρια ποιότητας, δημιουργώντας ένα περιβάλλον υποδοχής της νέας δραματουργίας και της σκηνικής πραγμάτωσης του θεάτρου, και να δώσουν βάθος στη διεκπεραιωτική και αποτελεσματική θεατρική ζωής της περιόδου.

13.1.2.Η κυριαρχία των πρωταγωνιστών

Την επόμενη δεκαετία σημαντικές προσπάθειες παρατηρούνται προς την αναζήτηση επαγγελματικών συνθηκών για τους ηθοποιούς και την αναζήτηση ρεπερτορίου.

- Εκλεκτοί καλλιτέχνες, όπως η Κυβέλη και η Κοτοπούλη συγκροτούν ελεύθερους θιάσους που συντελούν στην εξέλιξη του ρεπερτορίου και της υποκριτικής στα χρόνια του μεσοπολέμου. Η πρώτη, πρωταγωνίστρια του Κ. Χρηστομάνου, η δεύτερη του Θ. Οικονόμου συνέχισαν τη λογική του ρεπερτορίου των δασκάλων τους και σχημάτισαν θιάσους πρωταγωνιστών από τους συνεργάτες των παλιών αυτών οργανισμών. Οι θίασοί τους συνέβαλαν στη δημιουργία ενός παγκόσμιου αλλά και νεοελληνικού ρεπερτορίου και προετοίμασαν το κοινό αλλά και τους ηθοποιούς τους για την άνθηση του ελληνικού θεάτρου τις επόμενες δεκαετίες.
- Στα 1910, ιδρύεται ο θίασος της Εταιρίας Θεατρικών Συγγραφέων και ανεβάζει τον **Οιδίποδα** σε σκηνοθεσία του Φώτου Πολίτη. Οι προσπάθειες όμως αυτές, όπως και οι άλλες του Πάνου Καλογερίκου και του Νίκου Παπαγεωργίου, που ανέβασαν με δική τους σκηνοθεσία κωμωδίες του Μολιέρου και ελληνικά έργα, ήταν όλες βραχύβιες. Ακόμη και η πιο σοβαρή προσπάθεια του Σπύρου Μελά, που ίδρυσε (1925) το Θέατρο Τέχνης και έδωσε ωραίες παραστάσεις, δεν μπόρεσε να κρατήσει. Καλύτερη τύχη είχε η ίδρυση του Λαϊκού Θεάτρου από το Βασίλη Ρώτα στο Παγκράτι το 1930, που έδωσε μια σειρά από πρωτοποριακές παραστάσεις και η Ελεύθερη Σκηνή (1929-30) από τους Μελά-Κοτοπούλη-Μυράτ με εναλλακτικό ρεπερτόριο για τα ελληνικά πράγματα.



Σκηνή από την παράσταση του θιάσου Κοτοπούλη **Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας** από θίασο περιοδειών στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου το 1928. Ανάμεσά τους ο Α. Μινωτής, Ο Γ. Γληνός και ο Ν. Δενδραμής (από λεύκωμα Δενδραμής Μπίλλυ, *Νίκος Δενδραμής, Ευπατρίδης επί Σκηνής*, Αθήνα, εκδ. Καστανιώτη, 2004)

- Οι Δελφικές γιορτές: Μια πρωτοποριακή δράση του Άγγελου Σικελιανού και της Εύας Πάλμερ να ανέβει ο **Προμηθέας Δεσμώτης** στον ανοιχτό χώρο των Δελφών το 1927 και οι **Ικέτιδες** του Αισχύλου το 1930, και να ανοίξει για τα καλά το θέμα της ερμηνείας του αρχαίου δράματος ανάμεσα στους αρχαιολάτρες όλου του κόσμου.



Ο χορός των Ωκεανίδων από την παράσταση του **Προμηθέα Δεσμώτη** του Αισχύλου στις Δελφικές Γιορτές του 1927.
(Πηγή: Θεατρικό Μουσείο)



Πρώτη ανάγνωση του θιάσου για την επιθεώρηση **Παναθήναια** του 1907.
(Πηγή: Θεατρικό Μουσείο)

- Η συγκέντρωση μεγάλου πληθυσμού στην Αθήνα επιτρέπει την εδραίωση και άλλων θεατρικών ειδών με έμφαση στην ψυχαγωγία, όπως η οπερέτα και η αθηναϊκή επιθεώρηση, ο καραγκιόζης, η παντομίμα, το βαριετέ, μετατρέποντας τα θεατρικά θεάματα σε ανταγωνιστικά προϊόντα και προσθέτοντας τους θεατρικούς παραγωγούς, ως κινητήριες δυνάμεις, στο χώρο του θεάτρου.

13.1.3. Η αθηναϊκή επιθεώρηση

Η αθηναϊκή επιθεώρηση γεννήθηκε το καλοκαίρι του 1894, όταν το ελληνικό κωμειδύλλιο διασταυρώθηκε ξαφνικά με ένα δείγμα του ευρωπαϊκού μουσικού θεάτρου της εποχής, την ισπανική ζαρζουέλα «Γκραν Βία». Οι πρώτες επιθεωρήσεις βρίσκονταν, κάτω από την επίδραση του κωμειδύλλιου και αποτελούσαν κατά ένα τρόπο φυσική συνέχεια και προέκτασή του, παρόλο που στην αρχή προβλήθηκαν σαν εναλλακτική λύση στο ξεπερασμένο αυτό είδος. Εκείνο που έκανε την επιθεώρηση να ξεχωρίσει αμέσως στο ξεκίνημά της από το κωμειδύλλιο ήταν η διαμετρικά αντίθετη προοπτική της – το διαφορετικό της φρόνημα και ο διαφορετικός ιδεολογικός προσανατολισμός της. Σε σύγκριση με τις ψυχρές καθαρευουσιάνικες τραγωδίες, το μουσικό θέατρο καθιερώθηκε στη συνείδηση του κοινού σαν ένα προοδευτικό είδος τέχνης και η αποκλειστική τον καιρό εκείνο ταύτισή του με την εξελιγμένη ευρωπαϊκή καλλιτεχνική κίνηση ενίσχυε αυτή την εντύπωση. Το μουσικό θέατρο ήταν «ευρωπαϊκό» με όλη τη σημασία που έδινε στο επίθετο η ελληνική ηγετική τάξη των χρόνων εκείνων. Ερχόταν από τα μεγάλα αστικά κέντρα της αναπτυγμένης Ευρώπης και έφερνε μαζί του την ατμόσφαιρα του πολιτισμού τους. Η μουσική του δεν είχε σχέση με την ανεπιθύμητη «βαλκανική» και «οθωμανική» μουσική παράδοση του τόπου, αλλά με την αίγλη της ευρωπαϊκής προέλευσής της και με τη γοητεία της συγκινησιακής ορμής της.

Από το 1905 η επιθεώρηση έχει μια συνεχή παρουσία μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 20. Με το θίασο του Ευάγγελου Παντόπουλου αρχικά και με την καθιέρωση των ετήσιων επιθεωρήσεων από το 1907 και μετά, όπως **Τα Παναθήναια**, η επιθεώρηση κυριάρχησε. Έφερε στη θεατρική ζωή του τόπου μια καινούργια οπτική γωνία. Ο Αθηναίος θεατής αντικρίζει τα πράγματα σταθερά από τη σκοπιά της πόλης και θα τα κρίνει με τη νοοτροπία της πόλης – με βάση τις αξίες, τα ιδανικά και τις προκαταλήψεις μιας νέας αστικής συνείδησης. Δεν είναι τυχαίο, ούτε χωρίς σημασία, που η επιθεώρηση χαρακτηρίστηκε από την πρώτη στιγμή «αθηναϊκή».

13.1.4. Η ίδρυση μεγάλων θεατρικών οργανισμών

- **Το Εθνικό Θέατρο:** Το ελληνικό θέατρο συνεχίζει να διέρχεται κρίση ως το 1930, οπότε ο Γιάννης Γρυπάρης υποβάλλει νέο σχέδιο για την ίδρυση Εθνικού Θεάτρου. Τα εγκαίνια του Εθνικού Θεάτρου έγιναν στις 19 Μαρτίου 1932, με διευθυντή το Γρυπάρη και σκηνοθέτη το Φώτο Πολίτη, με την παράσταση του **Αγαμέμνονα** του Αισχύλου και το μονόπρακτο του Ξενόπουλου **Ο θείος όνειρος**. Σε χρονικό διάστημα δύομισι ετών, ο Φώτος Πολίτης σκηνοθέτησε τριάντα πέντε έργα και πρόσφερε στο θέατρο με αληθινό πάθος την καλλιτεχνική συμβολή του. Μετά το θάνατό του (1934), τον διαδέχτηκαν στη σειρά ο Δημήτρης Ροντήρης, ο Τάκης Μουζενίδης, ο Πέλος Κατσέλης, ο Αλέξης Σολομός κ.ά.

ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ ΣΤΟ ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Ένα από τα κύρια μελήματα του Εθνικού Θεάτρου, πραγματικά από την πρώτη στιγμή της λειτουργίας του, ήταν – όπως το φανερώνει και η εναρκτήρια παράστασή του – η αναβίωση του αρχαίου δράματος. Το πρόβλημα, εδώ, ήταν βαθύ και πολύπλοκο: όχι απλώς να κληθεί το σύγχρονο κοινό να παρακολουθήσει παραστάσεις αρχαίων έργων με την τυπική ευλάβεια που αρμόζει σε κειμήλια του παρελθόντος, αλλά το αρχαίο δράμα ν' αξιοποιηθεί ενεργητικά, να εγγραφεί στα ζωντανά ενδιαφέροντα του λαού πρώτα, του παγκόσμιου κοινού αργότερα. Σε τι συνίσταται το πρόβλημα του αρχαίου δράματος; Είναι διπλό. Πρώτον: Ανεξάρτητα από την υψηλή λογοτεχνική ποιότητα του αρχαίου κειμένου, να ερευνηθεί αν το δραματικό του περιεχόμενο είναι αιχμάλωτο της εποχής του, εξαρτημένο από τον ψυχισμό της, από το πνευματικό της υπόβαθρο ή μήπως την υπερβαίνει για να εγγίξει άμεσα την ευαισθησία του καθολικού ανθρώπου. Και δεύτερον: Αν γίνει δεκτή από τον ιστορικό χρόνο η διάρκεια του αρχαίου δράματος, ποιος είναι ο καλύτερος τρόπος ερμηνείας του; Ο προσαρμοσμένος στους ειδικούς – καλλιτεχνικούς, κοινωνικούς, πνευματικούς – όρους της εποχής του; Ή μήπως μια προσαρμογή του στη σύγχρονη αισθαντικότητα, ώστε να γεφυρωθεί το χάσμα του ενδιάμεσου χρόνου, χωρίς ν' αλλοιωθεί η ουσία του είδους, το πνεύμα του;

...Μουσειακή αναβίωση του αρχαίου δράματος, αρχαιολογική δηλαδή αναπαράσταση του τρόπου που παιζόταν η τραγωδία στην κλασική εποχή, είναι δρόμος άγονος. Ανεξάρτητα από το ότι άρτια και υπεύθυνη αποκατάσταση των αρχαίων τεχνικών δεδομένων στην πληρότητά τους δεν είναι εφικτή, μια τέτοια απόπειρα θ' απέληγε, μοιραία, στο ν' αποκρύψει το έργο από την εποχή μας, να το φυλακίσει ασφυκτικά μέσα στην προθήκη του αρχαιολογικού εκθέματος. Δεν είναι νοητό να καλείται ένα σύγχρονο κοινό να συγκινηθεί, με την παρουσίαση μιας τραγωδίας σκηνοθετημένης για κοινό αρχαίο. Αντίθετα: Στο κείμενο του έργου, στη δραματική του διάρθρωση και ποιότητα, πρέπει ν' αναζητηθούν τα στοιχεία εκείνα που το προικίζουν με μορφές και νοοτροπίες. Μόνον έτσι ο άνθρωπος του καιρού μας θα μπορέσει να βρεθεί σ' επαφή άμεσα με το τραγικό μεγαλείο και να δοκιμάσει τη δραματική συγκίνηση που δονούσε τον αρχαίο θεατή.

...Η αρχαία κωμωδία είναι σφιχτά δεμένη με την εποχή της. Το εσωτέρο πνεύμα της, η υφή της, ο οργιαστικός της χαρακτήρας, τη διαφοροποιούν πολύ αισθητά από τη

νεότερη κωμωδία. Έπειτα, το επικαιρικό στοιχείο είναι σ' αυτήν τόσο έκδηλο που τη χαρακτηρίζει. Αλλά ούτε και η αυτούσια διατήρησή του εξυπηρετεί τίποτα: Ό,τι τότε ήταν παλλόμενα ζωντανό, τώρα έχει γίνει απροσπέλαστο. Τέλος, κάτω από τα περιστατικά στοιχεία, πρέπει ν' αναζητηθεί το κύριο, το ουσιαστικά ποιητικό, και να προβληθεί με τρόπο κατάλληλο ώστε να εγγίσει την αισθαντικότητα του σύγχρονου ανθρώπου.

Άγγελος Τερζάκης

- **Το Θέατρο Τέχνης:** Ο Κάρολος Κουν, ιδρυτής του ιστορικού αυτού οργανισμού, εμφανίστηκε από τη δεκαετία του 30 στα θεατρικά πράγματα με τη δημιουργία της Λαϊκής Σκηνής (1934-36), για την αναζήτηση της ελληνικότητας και την αξιοποίηση της ελληνικής παράδοσης. Το 1942 ξεκινά το Θέατρο Τέχνης, που φέρνει στο θέατρό μας μια διαφορετική αντίληψη για τη σκηνή και τον ηθοποιό. Μέσα σε 8 χρόνια ανεβαίνουν 42 παραστάσεις των σημαντικότερων συγγραφέων του αιώνα, με μοντέρνες προτάσεις για τη χρήση του θεάτρου και την αίσθηση της θεατρικότητας.



Νυχτερινή πρόβα στο Θέατρο Τέχνης (από το λεύκομα Κάρολος Κουν...σε μορφές, σε ήχους, σε σχήματα, Αθήνα, εκδ. Θέατρο Τέχνης, 1988).

13.1.5. Οι δραματουργοί των αρχών του 20ού αιώνα

Οι θεατρικοί συγγραφείς στις αρχές του 20ού αιώνα συνδέονται, για πρώτη φορά, άμεσα με τη θεατρική παραγωγή, μιας και οι θίασοι και οι οργανισμοί ρεπερτορίου αναζητούν την ελληνική φωνή για τους σύγχρονους αστικούς προβληματισμούς διαμέσου του θεάτρου. Θέματα οικογενειακών συγκρούσεων, ηθογραφίες, μεταγραφές κειμένων με λαογραφικό ενδιαφέρον, σε συνδυασμό με το δυναμικό διάλογο για τη δημοτική γλώσσα και τη σκηνική υλοποίηση των ευρωπαϊκών -ισμών δημιουργούν μια ενδιαφέρουσα παλέτα συγγραφέων και δραματουργίας. Οι βασικότεροι, ωστόσο, σε συνέπεια, διάρκεια και προτίμηση από το ευρύτερο κοινό υπήρξαν οι:

- **Γρηγόριος Ξενόπουλος (1867-1951):** Μία από τις σπουδαιότερες και πιο δημιουργικές μορφές του νεοελληνικού θεάτρου, ξεχωρίζει για τη διάρκεια της παρουσίας του όσο και για τον όγκο και την ποικιλία του έργου του. Από τους πρώτους κατ' επάγγελμα συγγραφείς στην Ελλάδα. Πρωτοπόρος του δημοτικισμού, επηρεάστηκε από τα σημαντικά ρεύματα της εποχής του, όπως ο ρεαλισμός και ο νατουραλισμός, δημιουργώντας όμως μια προσωπική γραφή και δομή για τα έργα του: δράματα, κωμωδίες, ηθογραφίες, διηγήματα, μυθιστορήματα, χαρακτηρίζονται από βαθύ ανθρωπιστικό πνεύμα, ηθικές αρχές και υψηλές αξίες. Έργα του Ξενόπουλου είναι η **Στέλλα Βιολάντη**, ο **Ποπολάρος**, η **Φωτεινή Σάντη**, **Το μυστικό της κοντέσσας Βαλέρινας**, οι **Φοιτητές** κ.ά.
- **Σπύρος Μελάς (1882-1966):** Άρχισε την καριέρα του ως δημοσιογράφος, σύντομα όμως αναμείχθηκε σε ζητήματα που αφορούν τη δημιουργία αλλά και τους θεσμούς του θεάτρου. Δίδαξε πολλά χρόνια στις ελληνικές δραματικές σχολές. Τη διδασκαλία του διέκρινε βαθιά γνώση, πολυμάθεια και γλαφυρότητα, αν και ο ίδιος ήταν ένας άνθρω-

πος δύστροπος και απόλυτος στις απόψεις του. Από τα θεατρικά του έργα ξεχωρίζουν **Ο Ιούδας, Ο Γιος του Ίσκιου, Ο Παπαφλέσσας, Ο Μπαμπάς εκπαιδεύεται** κ.ά. Οι δημιουργίες του ξεπερνούν το ρομαντισμό που κληροδότησε ο Ξενοπούλος και εμφανίζουν ένα ρωμαλέο ρεαλισμό με βαθιά πείρα και γνώση της ανθρώπινης ψυχής. Οι χαρακτήρες του είναι ανθρώπινοι, με πάθη, ελαττώματα, επιθυμίες και αδυναμίες, που ομολογούν και υπερασπίζονται με τέτοιο τρόπο, ώστε να κερδίζουν τελικά τη συμπάθεια των θεατών τους.

- **Παντελής Χορν (1881-1941):** Αξιωματικός στο Ελληνικό Βασιλικό Ναυτικό, υπηρετούσε ακόμη, όταν έγραψε το πρώτο του έργο **Το ανεχτίμητο**, με θέμα του το θρύλο του γεφυριού της Άρτας. Το έργο του Χορν δεν έχει ενιαίο χαρακτήρα, αφού εμφανίζονται σημαντικές διαφορές στο είδος γραφής του από έργο σε έργο. Με συνείδηση των αιτημάτων της εποχής του, ενσωματώνει στη δραματουργία του προβληματισμούς για κοινωνικά ζητήματα, όπως η κοινωνική διαφθορά, η αντίσταση στους μηχανισμούς της εξουσίας, το ανικανοποίητο ερωτικό πάθος κ.ά. Από το πλήθος των έργων του μεγαλύτερη θεατρική επιτυχία είχαν **Το φουντανάκι** και **Το μελτεμάκι, Η Φλαντρώ, Ο Σέντζας** κ.ά.



Από την παράσταση του έργου του Παντελή Χορν **Το φουντανάκι** στο Εθνικό Θέατρο το 1933 σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη (από το *Λεύκωμα 100 χρόνια Εθνικό Θέατρο*, Αθήνα, εκδόσεις Ομιλος Λάτση, 2000).

- **Άγγελος Τερζάκης (1907-1977):** Ο Τερζάκης είναι κυρίως πεζογράφος, έδωσε όμως αξιόλογα θεατρικά έργα. Το πρώτο του, που παίχτηκε στο Βασιλικό θέατρο το 1936, ήταν ο **Αυτοκράτωρ Μιχαήλ**. Ακολούθησαν τα **Γαμήλιο εμβατήριο, Σταυρός και σπαθί, Μεγάλο παιχνίδι, Θεοφανώ** κ.ά. Τα θεατρικά έργα του Τερζάκη έχουν κοινωνικό περιεχόμενο και αναλύουν τύπους και καταστάσεις με ρεαλισμό και ψυχολογική οξυδέρκεια. Υπήρξε ιδανικός (και αναντικατάστατος) δραματολόγος του Εθνικού Θεάτρου.

(Στα έργα του Τερζάκη) ...στο πλαίσιο του παιχνιδιού και της ζωηρής δράσης, η ρωμείκη αυλή της ηθογραφίας αποχτάει υπόσταση αλωνιού και θυμέλης, αρχέγονου θεατρικού χώρου που κλείνει μασκαρεμένη την αιωνιότητα.

Αλέξης Σολομός

- **Δημήτρης Μπόγγρης (1890-1964):** Συγγραφέας κυρίως ηθογραφιών, ο Μπόγγρης δεν προσπαθεί να εμβαθύνει πολύ στην ψυχολογία των τύπων του, ούτε να τους παρουσιάσει σαν πρότυπα. Τους δέχεται όπως είναι και γι' αυτό στα έργα του δρουν και κινούνται τύποι που συναντιούνται κάθε μέρα, απλοί και συνήθως αγαθοί, καλόκαρδοι, αληθινοί και ανθρώπινοι. Πέρα απ' αυτό, η λεπτότητα και η ευαισθησία της τέχνης του φέρνει μέσα από τα έργα του τότε τη δροσιά ενός ελληνικού νησιού και τότε τη γλυκιά συγκίνηση μιας ζεστής επαρχιώτικης εστίας, που γύρω της ζει με αγάπη, γέλιο και δάκρυα μια τυπική επαρχιώτικη οικογένεια. Γνωστά έργα του **Τα Αρραβωνιάσματα, η Δράκαινα, Το Μπουρίνι** κ.ά.
- **Νίκος Καζαντζάκης (1883-1957):** Με αξιοσημείωτες απόπειρες από την αρχή της δεκαετίας με το έργο **Ξημερώνει...** αρχίζει να γράφει από το 1920 μια σειρά τραγωδιών με ήρωες μεγάλες ιστορικές προσωπικότητες. Αν και τα έργα δε χαρακτηρίζονται από σκηνική αποτελεσματικότητα και έχουν δύσκαμπτη γλώσσα, είδαν τα φώτα της σκηνής λόγω του γενικότερου σεβασμού των σκηνοθετών της εποχής και κυρίως του Αλέξη Σολομού. Γνωστά έργα του **Καποδίστριας, Βούδας, Χριστόφορος Κολόμβος, Νικηφόρος Φωκάς, Μέλισσα** κ.ά.
- **Γιώργος Θεοτοκάς (1906-1966):** Με λαμπρές σπουδές στην Αθήνα, το Παρίσι και το Λονδίνο ο Θεοτοκάς χρημάτισε δύο φορές Γενικός Διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου. Στράφηκε στη λαϊκή παράδοση αναζητώντας έμπνευση στον κόσμο του δημοτικού τραγουδιού και της λαϊκής μυθολογίας, αλλά και στα «ηρωικά» χρόνια της νεότερης ιστορίας. Από τα θεατρικά του έργα τα πιο γνωστά είναι η **Αντάρα στ' Ανάπλι, Το Γεφύρι της Άρτας, Συναπάντημα στην Πεντέλη, Το παιχνίδι της τρέλας και της φρονιμάδας**.

Στο πλευρό αυτών των συγγραφέων και άλλοι, πασίγνωστοι και πολυπαιγμένοι κωμωδιογράφοι της εποχής, όπως ο Δημήτρης Ψαθάς, ο Αλέκος Σακελλάριος και ο Χρήστος Γιαννακόπουλος αλλά και συγγραφείς με αγωνιστική δράση που προαναγγέλλουν μια νέα δραματουργία, όπως ο Νότης Περγιάλης (**Νυφιάτικο τραγούδι**), ο Γιώργος Σεβαστικόγλου (**Αγγέλα, Κωνσταντίνου και Ελένης**), ο Αλέξης Δαμιανός (**Το καλοκαίρι θα θερίσουμε**) κ.ά.

13.1.6. Νεότεροι ηθοποιοί

Μαζί με την Μαρίκα Κοτοπούλη και την Κυβέλη, μια πλειάδα σημαντικών ηθοποιών σφραγίζουν το πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Θα αναφερθούν, και πάλι ενδεικτικά, μερικά ονόματα από τους ηθοποιούς που ανέδειξαν τα μέσα του 20ού αιώνα

- **Αιμίλιος Βεάκης:** Μεγάλος δραματικός ηθοποιός με πλούσιο ταλέντο και μεγάλη ευχέρεια στην ερμηνεία οποιουδήποτε ρόλου, ιδιαίτερα στα μολιερικά έργα.
- **Ελένη Παπαδάκη:** Το σπάνιο ταλέντο της βρισκόταν σε αλματώδη εξέλιξη όταν εκτελέστηκε το Δεκέμβριο του 1944, και έτσι ο τόπος μας στερήθηκε από ένα πραγματικά πολύτιμο και αναντικατάστατο θεατρικό στέλεχος.
- **Γιώργος Παππάς:** Ο καλλιτέχνης που ως το τέλος της ζωής του, στα 60 του, έμεινε ο μοναδικός «ζεν πρεμιέ» της ελληνικής σκηνής.
- **Βασίλης Λογοθετίδης:** Αληθινός δάσκαλος με την τόσο ρεαλιστική και εκφραστική ερμηνεία του.

- **Χριστόφορος Νέζερ:** Διέθετε αναμφισβήτητα πλατύ πεδίο υποκριτικής δυνατότητας, είχε δημιουργήσει τεράστιο πλήθος θεατρικών χαρακτήρων.
- **Αλέξης Μινωτής:** Εγκεφαλικός ηθοποιός, με δική του προσωπική τεχνοτροπία στην ερμηνεία, εξαιρετική θεωρητική κατάρτιση και δημιουργικό σκηνοθετικό ταλέντο, «ιερό τέρας» της αναβίωσης της αρχαίας τραγωδίας.
- **Μάνος Κατράκης:** Ιδιότυπος σε τεχνοτροπία, με απόλυτα συγχρονισμένη άνεση στην κίνηση και την έκφραση.
- **Κατερίνα:** Ηθοποιός με πολλή ζωντάνια και καλλιτεχνική φλόγα που διοχετευόταν συνεχώς από το πηγαίο και πλούσιο ταλέντο της στους πιο διαφορετικούς ρόλους που ερμήνευσε, κατά την διάρκεια της μακρόχρονης καριέρας της.
- **Κατίνα Παξινού:** Η μεγάλη κυρία της σκηνής, έδωσε το ελληνικό στίγμα για την ερμηνεία του αρχαίου δράματος.
- **Μαίρη Αρώνη:** Η μούσα του Αριστοφάνη, έφερε τα νέα ελληνικά ήθη στην αρχαία κωμωδία.
- **Έλλη Λαμπέτη:** Η αισθαντική της ερμηνεία, αγαπητή και κατανοητή από το κοινό, έδωσε ώθηση στη σύγχρονη ευρωπαϊκή δραματουργία

13.2. ΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΙΣΟ ΤΟΥ 20ού ΑΙΩΝΑ

Η δεκαετία του 50 βρήκε το νεοελληνικό θέατρο σε ιδεολογική και ηθική κρίση. Η βαραινουσα μνήμη του πολέμου και η ενοχική συμμετοχή στον εμφύλιο πόλεμο που λήγει το 1940, συνοδευόμενη από εξορίες, λογοκρισία, στρατοδικεία, οδηγούν τους δημιουργούς του θεάτρου σε εύκολες επιλογές, διασκεδαστικές και ελαφριές λύσεις. Ωστόσο, εξαιτίας της δυναμικής αυτής της εποχής, το θέατρο ξαναβρίσκει τον πολιτικό και κοινωνικό του ρόλο και με σταθερά και συνειδητά βήματα προχωράει προς την ωριμότητα.

13.2.1. Νέοι θεσμοί

40 ΛΕΩΦΟΡΕΙΑ, 250 ΙΔΙΩΤΙΚΑ

Χαρακτηριστικοί είναι οι αριθμοί των μεταφορικών μέσων. Εφέτος ανακοινώθη από την Περιηγητική Λέσχη ότι στην εναρκτήριο παράσταση του Σαββάτου μετέφεραν θεατάς 40 λεωφορεία, 250 ιδιωτικά αυτοκίνητα, 85 αυτοκίνητα επισήμων και 100 δίκυκλα.

Πέρσι είχαν καταμετρηθεί στην εναρκτήριο παράσταση 200 λεωφορεία, και 1960 ιδιωτικά αυτοκίνητα, εκτός από τα δύο πλοία. Αλλά, και πρόπερσι ακόμη, επί Ροντήρη, τα ιδιωτικά αυτοκίνητα είχαν φτάσει τα 500.

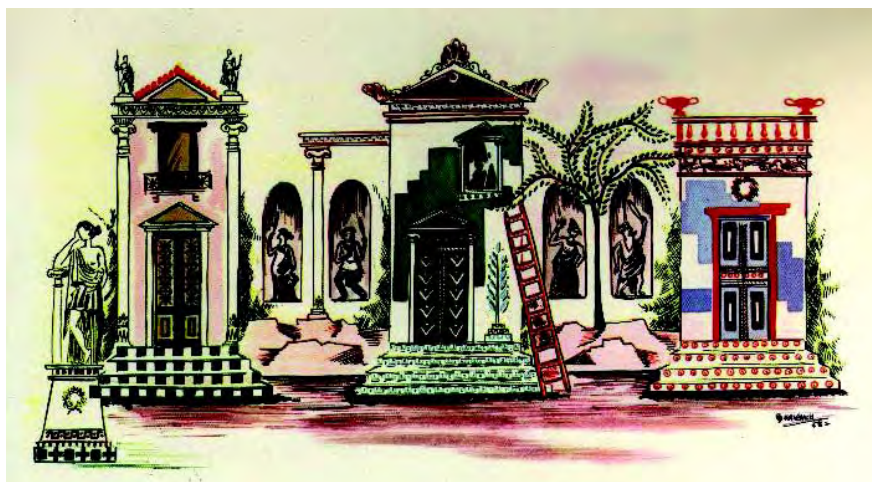
Εφημερίδα *Τα Νέα*, 25 Ιουνίου 1956

- **Φεστιβάλ Επιδαύρου:** Το 1954 ο Ελληνικός Οργανισμός Τουρισμού σε συνεργασία με το εθνικό θέατρο εγκαινιάζουν το Φεστιβάλ με τον Ιππόλυτο σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη. Από το 1955 ανελλιπώς έως σήμερα, ως το 1974 με αποκλειστική ευθύνη του Εθνικού Θεάτρου και μετά με τη συμμετοχή και άλλων θιάσων, διαχειρίζεται την αναβίωση του αρχαίου δράματος.

Εκείνο, ωστόσο, που μου έκανε την πιο ισχυρή εντύπωση, που μας έθελξε, που μας συνεπήρε τους συναδέλφους μου κι εμένα, είναι ο χειρισμός του Χορού. Για πρώτη φορά στη ζωή μου είδα και άκουσα να ζει ένας τραγικός Χορός. Κατάλαβα έτσι το νόημα της παρουσίας του και της αποστολής του. Συγκινήθηκα από τη συμμετοχή του Χορού στη Δράση. Για να γίνει αυτό, χρειαζόταν βέβαια να πάμε στην Επίδαυρο και να παρευρεθούμε στην παράσταση μιας τραγωδίας της αρχαίας Ελλάδος παιγμένης από Έλληνες. Οι ανεπίξεις του επιβλητικού αυτού Χορού έχουν σπάνια αρμονία, μουσικότητα τέλεια. Οι δισταγμοί του, η τόλμη του, οι συμπτύξεις του, εκφράζονται μ' ένα είδος αργού τραγουδιστού χορού, ελάχιστα υπογραμμισμένου, μ' αιφνίδιες βιαιότητες, σκιρτήματα δικαιωμένα από το αίσθημα. Το πλαστικό κάλλος, η φωνητική ποιότητα, η ασύγκριτη αξιοπρέπεια, η στερεότητα των χορευτριών, χωριστά της κάθε μιας, είναι τόσο εξαιρετικά των κινήσεών τους ώστε να μη ζημιώνεται ποτέ από έναν υπαγορευμένο μηχανισμό. Και όλα αυτά με μια απαλή, θλιμμένη, γλυκύτητα ή μ' έναν άγριο πόνο, γεμάτα και τα δυο από την ίδια περιπάθεια: Πότε είναι θρηνητικές και πότε κραυγαλέες.

Jean-Jacques Gautier,
εντυώσεις από τις πρώτες παραστάσεις
του Εθνικού Θεάτρου στην Επίδαυρο,
στα μέσα της δεκαετίας του 50

- **Φεστιβάλ Αθηνών:** Το 1955 ιδρύεται ο ετήσιος θεσμός με συμμετοχές στο αρχαίο και κλασικό ρεπερτόριο από ελληνικούς αλλά και ξένους θιάσους.



Μακέτα του Γ. Βακαλό για το σκηνικό της παράστασης του Αριστοφάνη *Εκκλησιάζουσες* σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού (από την έκδοση *Επιδαύρια, 1954-1974, 20 χρόνια*, Αθήνα, εκδ. Θεατρικά, 1975).

- **Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος:** Ιδρύθηκε το 1961 με έδρα τη Θεσσαλονίκη και πρώτο Γενικό Διευθυντή το Σωκράτη Καραντινό.
- **ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ.:** Το Υπουργείο Πολιτισμού ίδρυσε το 1978 τα ημικρατικά θέατρα, αρχικά σε πέντε περιοχές της Ελλάδας (σήμερα υπάρχει τέτοιο θέατρο σχεδόν σε κάθε μεγάλη πόλη), τα οποία μετατράπηκαν το 1982 σε Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα από την Υπουργό Μελίνα Μερκούρη.
- **Επιχορηγούμενα Θέατρα:** Από το 1982 και εξής, το Υπουργείο Πολιτισμού αρχίζει ένα πρόγραμμα επιχορήγησης μη κερδοσκοπικών θεατρικών οργανισμών, με στόχο την καλλιτεχνική ανάπτυξη του ρεπερτορίου των ελληνικών θιάσων. Αυτός ο θεσμός επιτρέπει τη λειτουργία πολλών καλλιτεχνικών εστιών που παράγουν αξιόλογες παραστάσεις, και έρευνα για τα σύγχρονα ρεύματα της δραματουργίας και της αισθητικής του θεάτρου.
- **Υπαίθρια Θέατρα:** Από το 1985, τη χρονιά που η Αθήνα ήταν πολιτιστική πρωτεύουσα της Ευρώπης, εγκαινιάστηκαν υπαίθρια θέατρα σε εγκαταλειμμένα νταμάρια στο Βύρωνα, τη Νίκαια, την Πετρούπολη και αλλού.
- **Τμήματα Θεατρικών Σπουδών:** Το 1990 ιδρύθηκε το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών στην Αθήνα (και την επόμενη χρονιά ανάλογα τμήματα στη Θεσσαλονίκη, την Πάτρα και το 2004 στο Ναύπλιο), δίνοντας μια πρωτοφανή ανάπτυξη στη θεατρική έρευνα στην Ελλάδα.

13.2.2. Οι δραματουργοί της νεότερης γενιάς

Μετά το 1950 παρατηρείται μια άνθιση στη νεοελληνική δραματουργία. Οι χαλαρότερες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες επιτρέπουν μια βαθύτερη και συχνά οδυνηρή τομή στα κοινωνικά ζητήματα και τα οικεία ήθη. Με θεματολογία όπως τα μεταπολεμικά και μετεμφυλιακά τραύματα, η μετανάστευση, οι ταπεινώσεις και τα αδιέξοδα των κοινωνικά αποκλεισμένων ομάδων, η καταπιεστική μικροπολιτική της επαρχίας, η μοναξιά των μεγαλουπόλεων, οι μικροαστικές προκαταλήψεις, οι πολιτικοί θεσμοί και η αναρρίχηση σε ένα αναξιοκρατικό σύστημα, τα υπαρξιακά αδιέξοδα μια κοινωνίας συντηρητικής αλλά ξετσίπωτης, παραδοσιακής πλην όμως μοντέρνας, ελεύθερης αν και φυλακισμένης στην ενοχή των οικείων κακών.

Ανάμεσα στους πολλούς και σημαντικούς συγγραφείς αυτής της περιόδου, όπου τα έργα τους παίχτηκαν με επιτυχία σε σημαντικούς θιάσους τόσο κρατικούς όσο και επιχορηγούμενους και ιδιωτικούς, αναφέρουμε μερικούς:

- **Ιάκωβος Καμπανέλλης:** Η εμφάνιση του Καμπανέλλη στο Εθνικό Θέατρο το 1956 με το έργο **Η έβδομη μέρα της δημιουργίας** και στο Θέατρο Τέχνης με την **Αυλή των Θαυμάτων** εγκαινιάζει την περίοδο αυτή του νεοελληνικού θεάτρου.

Ο Καμπανέλλης και με τα πρώτα έργα του, αλλά και με τις ιστορικές του σάτιρες (**Οδυσσέα γύρισε σπίτι, Παραμύθι χωρίς όνομα, Ο Μπαμπάς ο Πόλεμος**) διευρύνει τη θεματογραφία και επιτρέπει στους νεότερους να σκάψουν, όπως οι αρχαιολόγοι, πολλά πηγάδια και να δοκιμάσουν ποικίλες, θεματικά και εκφραστικά μεθόδους.

Κώστας Γεωργουσόπουλος



Σκηνή από την παράσταση του έργου του Ι. Καμπανέλλη *Η Αυλή των θαυμάτων* στο θέατρο Τέχνης το 1957 σε σκηνοθεσία Κάρουλου Κουν (από το βιβλίο *Καμπανέλλης, Ιάκωβος, Θέατρο*, τόμος Α', Αθήνα, εκδ. Κέδρος, 1978).

Συγγραφείς και έργα που ξεχώρισαν στη νεότερη γενιά είναι:

Δημήτρης Κεχαϊδής: **Η βέρα, Το τάβλι, Το πανηγύρι, Δάφνες και πικροδάφνες** κ.ά.

Λούλα Αναγνωστάκη: **Η συνναστροφή, Ο ήχος του όπλου, Η κασέτα, Η νίκη** κ.ά.

Γιώργος Σκούρτης: **Νταντάδες, Ο Καραγκιόζης παραλίγο βεζίρης, Εκτελεστές** κ.ά.

Παύλος Μάτεσις: **Η τελετή, Το φάντασμα του κυρίου Ραμόν Νοβάρο, Ο περιποιατής φυτών, Προς Ελευσίνα** κ.ά.

Βασίλης Ζιώγας: **Το προξενιό της Αντιγόνης, Η κωμωδία της μύγας, Οι Κάφροι** κ.ά.

Κώστας Μουρσελάς: **Οι φίλοι, Το ενυδρείο** κ.ά.

Μάριος Ποντίκας: **Οι θεατές, Εσωτερικές ειδήσεις, Ορθός Λόγος, Ο γάμος** κ.ά.

Στρατής Καρράς: **Οι παλαιστές, Οι μπουλουκτσήδες, Ο συνοδός, Νυχτοφύλακες** κ.ά.

Μήτσος Ευθυμιάδης: **Οι προστάτες, Ο φονιάς** κ.ά.

Γιώργος Διαλεγμένος: **Χάσαμε τη Θεία Στοπ, Μάνα...μητέρα...μαμά, Λόγω Φάτσας, Η νύχτα της Κουκουβάγιας, Μπέλα Βενέτσια** κ.ά.

Γιώργος Μανιώτης: **Το ματς, Η κοινή λογική** κ.ά.

Γιάννης Χρυσούλης: **Το όνομα, Τα εγκαίνια, Η Επιστροφή των Τσε** κ.ά.

Μαργαρίτα Λυπεράκη: **Ο Άλλος Αλέξανδρος, Η γυναίκα του Κανδαύλη** κ.ά.

Πέτρος Μάρκαρης: **Η ιστορία του Αλή Ρέντζο, Το έπος του βασιλιά Υμπύ** κ.ά.

Η δεκαετία του 90 ανέδειξε πολλούς νέους συγγραφείς με σύγχρονη θεματολογία και ενδιαφέροντες πειραματισμούς. Η νεοελληνική γραφή υποστηρίζεται από τους θεσμούς (διαγωνισμοί νέων θεατρικών συγγραφέων κ.ά.) και από τους δημόσιους και ιδιωτικούς φορείς και τους θεατρικούς οργανισμούς.

13.2.3. Η σύγχρονη θεατρική σκηνή

Το επαγγελματικό θέατρο στην Ελλάδα βρίσκεται σε μια αισιόδοξη δυναμική τα τελευταία χρόνια. Πολλοί είναι οι δημιουργοί σε όλα τα επίπεδα. Στη μετάφραση, τη σκηνοθεσία, τη σκηνογραφία, τους φωτισμούς, τη μουσική επένδυση, τη θεατρολογία και την κριτική, ακόμα και τη διαχείριση των θεατρικών οργανισμών. Το δυναμικό των ηθοποιών καλύπτει ένα ευρύτατο φάσμα ερμηνείας που προέρχεται από μετεκπαιδύσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό και στέκεται σε υψηλό επίπεδο στις σύγχρονες παραστασιακές απαιτήσεις. Η Αθήνα είναι τα τελευταία χρόνια μια μεγάλη θεατρική πρωτεύουσα της Ευρώπης, με πάνω από 200 επαγγελματικές παραγωγές το χρόνο και με πάνω από 80 μόνιμες κλειστές θεατρικές αίθουσες στο κέντρο της. Το ρεπερτόριο καλύπτει και τις πιο εξεζητημένες επιθυμίες ενώ οι ανακλήσεις ξένων σχημάτων, τόσο στα καλοκαιρινά φεστιβάλ όσο και από πολιτιστικές εταιρείες κατά τη διάρκεια του χρόνου, φέρνουν το ελληνικό κοινό πολύ κοντά στις διεθνείς εξελίξεις. Δεν αποτολμάται εδώ μια πιο συγκεκριμένη καταγραφή ονομάτων και οργανισμών, προκειμένου να μην αδικηθεί ή υπερεκτιμηθεί κανείς από αυτούς που συμβάλλουν στον τόσο ενδιαφέροντα θεατρικό χάρτη. Μια αναζήτηση σε οποιαδήποτε εφημερίδα, ωστόσο, θα κατατοπίσει άμεσα τον αναγνώστη για τους πρωταγωνιστές στο σημερινό θέατρο.



Το Τάβλι του Δ. Κεχαΐδη
σε σκηνοθεσία Τάσου Μπαντή,
Θέατρο Εμπρός, 2000.



Η Βέρα Ζαβιτσιάνου στο έργο
Ο Ουρανός Κατακόκκινος
της Λούλας Αναγνωστάκη,
Πολιτιστική Ολυμπιάδα, 2004.

ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ ΚΕΦΑΛΑΙΟΥ 13

Ασκήσεις λεκτικού αυτοσχεδιασμού

- Αντίστοιχος αυτοσχεδιασμός με άλλους εθελοντές: Σκοπός αυτή τη φορά είναι η άρνηση έμμεση ή άμεση. Αρχικά μπορούν να ξεκινήσουν με την άμεση. Ο εκπαιδευτής θέτει σε δύο εκπαιδευόμενους ένα θέμα, π.χ. δύο φίλοι που ο ένας προσπαθεί να πείσει τον άλλο να πάνε σινεμά και ο άλλος αρνείται συνεχώς χρησιμοποιώντας πάντοτε τη λέξη όχι στην αρχή της κάθε του απάντησης:

- Καλημέρα, όλα καλά;
- Όχι, μου πάνε από το πρωί όλα στραβά.
- Αλήθεια; Θα μου πεις τι έγινε;
- Όχι, βαριέμαι και δε θέλω να τα θυμάμαι.
- Καλά, θες για να ξεχαστείς να πάμε σινεμά στις 8;
- Όχι, δυστυχώς δουλεύω μέχρι τις 10 και έτσι δε θα προλάβω....

Για να λειτουργήσει καλύτερα η άσκηση ο εκπαιδευτής θα πρέπει να εξηγήσει στους εκπαιδευόμενους ότι αυτός που αρνείται δεν πρέπει να δίνει αφοπλιστικές απαντήσεις σε σχέση με την άρνησή του, έτσι ώστε να μπορεί να συνεχιστεί ο διάλογος.

Αντίστοιχα, η άσκηση εξελίσσεται με τη χρήση του ναι:

- Καλά, θες να πάμε σινεμά στις 8;
- Ναι, πολύ ευχαρίστως αλλά τελειώνω το μάθημα 7:50, θα προλάβουμε;
- Μήπως αύριο τότε; Θέλεις να δούμε την ταινία που συζητούσαμε προχθές;
- Ναι βέβαια, αλλά νομίζω πως θα ήταν καλύτερα να πάμε να τη δούμε άλλη μέρα και αύριο να δούμε κάτι άλλο...
- Φοβάμαι ότι αν δε πάμε και αυτή την εβδομάδα θα τη χάσουμε....
- Ναι αλλά μου έχουν πει ότι είναι αρκετά σύνθετη ταινία και εγώ θα είμαι πολύ κουρασμένος για να την παρακολουθήσω...

Σκοπός της άσκησης αυτής είναι ο εκπαιδευόμενος να αρνείται με διπλωματικό τρόπο χρησιμοποιώντας πάντοτε την κατάφαση.

- Αντίστοιχος αυτοσχεδιασμός με βρισιές, μόνο που αντί για βρισιές, προκειμένου να μην αποκτήσουν προσωπικό χαρακτήρα για τους συμμετέχοντες, χρησιμοποιούνται κατηγορίες αντικειμένων στη θέση των αντίστοιχων λέξεων. Για παράδειγμα, ας υποθέσουμε ότι επιλέγουμε να χρησιμοποιήσουμε έπιπλα προκειμένου να εκφράσουμε το θυμό ή την αγανάκτησή μας:

Δύο άνθρωποι τρακάρουν με τα αυτοκίνητά τους και μαλώνουν.

- Μα καλά δεν προσέχεις καθόλου ρε πορτατίφ;
- Τι; Εμένα είπες πορτατίφ; Άντε ρε σιφονιέρα τετράγωνη που δε βλέπεις ότι έχεις στοπ, μιλάς και από πάνω;
- Εγώ είχα βγάλει αλάρμ παλιοκαρέκλα για να στρίψω και μου έκανες νόημα με τη μαξιλάρα σου να περάσω....
- Ναι, αλλά καθυστέρησες με την παλιοζαρντινιέρα σου και δεν μπορούσα να περιμένω άλλο... Έπρεπε να με δεις τυφλοσκαμπό!!!

Εξελικτικά, ο αυτοσχεδιασμός μπορεί να ξεκινήσει με τη χρήση ακαταλαβίστικης γλώσσας χωρίς πριν να έχουν συνεννοηθεί για το θέμα. Με τον τρόπο αυτό οι συμμετέχοντες θα υποχρεωθούν να γίνουν ακόμη πιο εκφραστικοί λεκτικά και κινητικά, προκειμένου να καταφέρουν να επικοινωνήσουν με την ομάδα τους.

Αντίστοιχα, ο εκπαιδευτής μπορεί να ζητήσει από τις ομάδες να μιμηθούν στον αυτοσχεδιασμό τους μια ξένη γλώσσα, χωρίς να τη μιλάνε πραγματικά (γαλλικά, αγγλικά, γερμανικά, κινέζικα κ.ο.κ) προκειμένου να προσπαθήσουν να δώσουν στο λόγο χρώμα, προφορά, ύφος και χροιά αντίστοιχη με την ιδέα που έχει ο καθένας για την κάθε γλώσσα.

Ασκήσεις σε σχέση με τη στάση και το ύφος ενός χαρακτήρα ανάλογα με την κοινωνική του θέση ή τη δύναμη της προσωπικότητάς του.

- Ο εκπαιδευτής εξηγεί στην ομάδα την έννοια του status ενός χαρακτήρα, αναλύοντας τους τί σημαίνει χαρακτήρας με υψηλό και χαμηλό status. Στη συνέχεια χωρίζει τα status με κλίμακα από το ένα ως το δέκα, ξεκινώντας από το χαμηλότερο που είναι το ένα (π.χ. ένας δούλος, υπηρέτης, κ.λπ) και φτάνοντας μέχρι το μεγαλύτερο που είναι το δέκα (π.χ. ένας άρχοντας, βασιλιάς, πρωθυπουργός κ.λπ). Η ομάδα ετοιμάζει χαρτάκια από το 1-10 (κάθε χαρτί και ένας αριθμός), και καλούνται δέκα εθελοντές στο κέντρο του κύκλου. Ο εκπαιδευτής κολλάει στο μέτωπο του κάθε εθελοντή από ένα χαρτάκι (κάθε εθελοντής δεν πρέπει να γνωρίζει τον αριθμό του) και αρχίζουν να κινούνται, δηλαδή να περπατάνε στο χώρο. Σκοπός είναι ο καθένας να αντιληφθεί από τις αντιδράσεις των άλλων σε ποιο status βρίσκεται. Στο τέλος, με το σήμα του εκπαιδευτή καλούνται να μπουν σε μια γραμμή από το ένα ως το δέκα σύμφωνα με τη θέση στην οποία νομίζουν ότι τους έχουν κατατάξει και γίνεται η επαλήθευση. Συζήτηση σε σχέση με τις παρατηρήσεις που έγιναν από την ομάδα και το κοινό.
- Αντίστοιχα, ο εκπαιδευτής ενημερώνει κάθε εθελοντή για το status στο οποίο βρίσκεται χωρίς να το γνωρίζει η υπόλοιπη ομάδα, πάλι με κλίμακα από το ένα ως το δέκα. Αυτή τη φορά πρέπει οι υπόλοιποι ν' αντιληφθούν τις διαφορές των χαρακτήρων και να καταλάβουν σε ποια ακριβώς θέση βρίσκεται ο καθένας.
- Ίδια άσκηση σε σχέση με το status αλλά αυτή τη φορά ανά δύο άτομα. Ο εκπαιδευτής μπορεί αρχικά να επιλέξει ένα απλό θέμα όπως τη σχέση ενός υπηρέτη με το αφεντικό του. Σκοπός είναι αυτός που θα κάνει το αφεντικό να δίνει συνεχώς εντολές στον υπηρέτη, τη μία μετά την άλλη, χωρίς να του επιτρέπει να ολοκληρώνει την προηγούμενη δράση του. Συνήθως κάτι τέτοιο μπορεί να δημιουργήσει κωμικούς χαρακτήρες, ιδιαίτερα αν ο εκπαιδευτής συμβουλέψει το άτομο που θα κάνει τον υπηρέτη ότι μπορεί ν' αντιδρά στις εντολές του αφεντικού του, αρκεί να μην τον πάρει είδηση ή, αν τον πάρει είδηση, να προσπαθήσει να το καλύψει. Σε καμία των περιπτώσεων ο χαρακτήρας με το χαμηλό status δεν μπορεί ν' αντιτεθεί σε αυτόν με το υψηλό status.

Αντίστοιχα, ο ίδιος αυτοσχεδιασμός μπορεί να γίνει με τους ίδιους ρόλους αλλά με αντιστροφή του status. Δηλαδή, αυτή τη φορά ο υπηρέτης έχει υψηλό status, άρα πειθό και δύναμη χαρακτήρα, και το αφεντικό χαμηλό. Σε αυτήν την περίπτωση ο αυτοσχεδιασμός θα μπορούσε να εξελιχθεί ως εξής: Το αφεντικό δίνει πάλι εντολές αλλά με πολύ πιο ταπεινό τρόπο και ο υπηρέτης προσπαθεί να τις αποφύγει διπλωματικά.

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ

Από την Τζωρτζίνα Κακουδάκη

Ενδεικτική εργασία-έρευνα για θεατρικά ζητήματα του σήμερα Ενημερωτικές εργασίες/δοκίμια για την τάξη

Η θεατρική έκφραση μέσα στην εκπαιδευτική διαδικασία είναι μια παλιά διεκδίκηση του δυτικού εκπαιδευτικού συστήματος ήδη από τα χρόνια της Αναγέννησης. Στις περισσότερες ευρωπαϊκές χώρες το θέατρο είναι ενταγμένο λειτουργικά σε όλες τις βαθμίδες της εκπαίδευσης, αφού, από το αρχικό στάδιο της μίμησης μέχρι το στάδιο της ερμηνείας ρόλου, είναι δεδομένη η παιδαγωγική του χρησιμότητα, η αισθητική καλλιέργεια που προσφέρει και, κυρίως, η μοναδική του ικανότητα να οδηγεί στους νεαρούς ανθρώπους σε μια ουσιώδη πνευματική και συναισθηματική ανάπτυξη με τη συλλογικότητα, τη συνεργασία, την ομαδικότητα, την αλληλεγγύη και την κοινωνικοποίηση που προσφέρει.

Η σημερινή πραγματικότητα της θεατρικής εκπαίδευσης στην Ελλάδα δεν έχει την αναμενόμενη συνέπεια, αφού, παρά την προσπάθεια του Υπουργείου Παιδείας, των συναφών πιλοτικών εφαρμογών διυπουργικών φορέων, των μεμονωμένων προγραμμάτων καλλιτεχνικής εκπαίδευσης με προσδιορισμένα χρονικά πλαίσια, των πρωτοβουλιών της περιφερειακής αυτοδιοίκησης, δεν καλύπτονται ούτε όλες οι ανάγκες ούτε καν όλες οι τάξεις του σχολείου, με αποτέλεσμα να μην μπορούμε ακόμα να παρατηρήσουμε τα σπουδαία οφέλη της θεατρικής παιδείας, σε μια πορεία από την παιδική ηλικία ως την ενηλικίωση.

Στην προσχολική εκπαίδευση η θεατρική έκφραση αποτελεί εξ ορισμού μέσο εξοικείωσης των μικρών παιδιών με τον κόσμο που τα περιβάλλει, και πολλές θεατρικές διαδικασίες αξιοποιούνται ως εργαλείο μάθησης, μιας και με το θέατρο ο κόσμος γίνεται αντιληπτός από τις αισθήσεις, τη μίμηση και την παρατήρηση και όχι από άλλες, λογοκρατούμενες μεθόδους.

Στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση η θεατρική αγωγή διδάσκεται κυρίως στο ολοήμερο σχολείο τα τελευταία 3 χρόνια, με όλες τις ιδιαιτερότητες του νέου αυτού θεσμού, από θεατρολόγους και ηθοποιούς. Φυσικά, μέσα στη σχολική τάξη ο δάσκαλος έχει πάντα τη δυνατότητα να εμπλουτίσει τόσο το μάθημά του με θεατρικές δραστηριότητες όσο και να προετοιμάσει με τους μαθητές του ένα σχολικό δράμα (ή και ολόκληρες παραστάσεις ανάλογα με την επιμόρφωση και τη διαθεσιμότητα του δασκάλου), κυρίως για τις επετειακές σχολικές γιορτές. Εδώ και μια δεκαετία εφαρμόζεται και το «πρόγραμμα Μελίνα» στο οποίο συμμετέχουν συγκεκριμένα σχολεία από όλη την Ελλάδα. Το πρόγραμμα, που υλοποιείται από επιμορφωμένους δασκάλους, έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, μιας και η καλλιτεχνική εκπαίδευση διασταυρώνεται με το αναλυτικό πρόγραμμα του σχολείου. Παρόλα αυτά, η δυσκολία συνέχισής του στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση και η περιορισμένη του εφαρμογή δεν αφήνει πολλά περιθώρια για να μελετήσει κανείς την προοδευτική του αξία στην εκπαίδευση.

Στο Γυμνάσιο και το Λύκειο τα πράγματα είναι ακόμα πιο περιορισμένα. Σποραδικά, είτε με το σύστημα των ωρομισθίων καθηγητών, εάν και εφόσον το σχολείο το επιθυμεί–δυστυχώς σπάνια– μπορεί να υπάρξει θεατρικό εργαστήριο στην ευέλικτη απογευματινή ζώνη, είτε μέσω προγραμμάτων, όπως το βραχύβιο πρόγραμμα «Θεατρολόγοι στα Σχολεία» από τη Γ.Γ.Ν.Γ και τον Πανελλήνιο Σύλλογο Θεατρολόγων, είτε μέσα από μεμονωμένες πρωτοβουλίες Συλλόγων Γονέων και Κηδεμόνων, και χωρίς ευκρινή στόχο, διδάσκεται το θέατρο. Αυτό που επικρατεί (παρά τη φετινή υπερβολική αργοπορία για τη διεξαγωγή τους) είναι ο θεσμός των Πανελληνίων Αγώνων Μαθητικού Θεάτρου, μια διοργάνωση του Υπουργείου Παιδείας, στους οποίους ένα γυμνάσιο ή λύκειο μπορεί να συμμετάσχει υπό τη σκηνοθετική καθοδήγηση (αν και εδώ υπάρχουν εξαιρέσεις από πιο ειδικούς συνεργάτες που προσλαμβάνει ο Σύλλογος Γονέων και Κηδεμόνων) κάποιου καθηγητή του σχολείου που, συνήθως από μεράκι και αγάπη για το θέατρο, έχει δημιουργήσει μια θεατρική ομάδα. Όπου δεν υπάρχουν αυτοί οι δραστήριοι καθηγητές όμως, το σχολείο αφήνεται στο έλεος της θεατρικής αδιαφορίας και άγνοιας. Έτσι, παρόλο τον εμπνευστικό χαρακτήρα των θεατρικών αγώνων, η συμμετοχή των σχολείων είναι σχεδόν προβλεπόμενη και η δυνατότητα διεύρυνσης, με τη σχετική επιμόρφωση των καθηγητών της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης, περιορισμένη. Σημαντικό ρόλο σε αυτήν την επιμόρφωση διαδραματίζει το Δίκτυο για το Θέατρο στην εκπαίδευση, που διοργανώνει – με τη συνδρομή και άλλων δημόσιων και ιδιωτικών φορέων– πανελλήνια συνέδρια τα τέσσερα τελευταία χρόνια, καθώς και σημαντικά σεμινάρια επιμόρφωσης καθ' όλη τη διάρκεια της χρονιάς, σε όλες τις βαθμίδες των εκπαιδευτικών και των καλλιτεχνών που ασχολούνται με το θέατρο στην εκπαίδευση, καλύπτοντας ένα βασικό κενό που δεν έχει ακόμα προβλεφθεί συστηματικά από την πολιτεία.

Σε καλύτερη μοίρα βρίσκονται πολλά από τα ιδιωτικά σχολεία της χώρας, που λόγω της διοικητικής τους ευελιξίας μπορούν να ενσωματώνουν αντικείμενα ενός ευρύτερου εκπαιδευτικού ορίζοντα. Τα προγράμματα καλλιτεχνικών σπουδών, σε κάποια από αυτά, είναι σχεδόν υποδειγματικά και θα μπορούσαν να ενταχθούν και στη δημόσια εκπαίδευση.

Οπωσδήποτε, με όλες αυτές τις δειλές ή ανολοκλήρωτες ή μεμονωμένες απόπειρες θεατρικής παιδείας, η κατάσταση βελτιώνεται συστηματικά. Οι εκπαιδευτικοί έχουν ωριμάσει μέσα στη νέα αυτή ανάγκη, που στο εξωτερικό αποτελεί μια δεδομένη πραγματικότητα με πλούσια βιβλιογραφία και ιστορική συνέχεια, και οι νέες ειδικότητες, κυρίως αυτή των θεατρολόγων που αποφοιτούν από τέσσερα πλέον πανεπιστήμια στην Ελλάδα, θα οδηγήσουν σε μια συνολική αναθεώρηση της θεατρικής παιδείας στο ελληνικό σχολείο. Ήδη τα μουσικά και τα καλλιτεχνικά γυμνάσια τοποθετούν το ζήτημα της καλλιτεχνικής παιδείας σε μια διαφοροποιημένη προοπτική. Ο θεσμός των ΚΕΕ, με τμήματα θεατρικής αγωγής, βάζει πλέον γερά τις βάσεις για να μπορούμε να είμαστε αισιόδοξοι για το μέλλον.

ΑΠΟ ΤΟ ΧΑΡΤΙ ΣΤΟ ΠΑΝΙ. Ο ΣΑΙΞΠΗΡ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ: ΜΥΘΟΣ, ΥΦΟΣ, ΗΘΟΣ

Από την Τζωρτζίνα Κακουδάκη

Ενδεικτική εργασία για μεικτή θεματολογία για το κεφ. 8

Όλος ο Σαίξπηρ σε λιγότερο από μία ώρα

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η πρώτη εμφάνιση κινηματογραφικής παραγωγής βασισμένης σε έργο του Σαίξπηρ καταγράφεται λίγα χρόνια μετά την εμφάνιση του κινηματογράφου (στη δεκαετία του 1890). Πρόκειται για την ταινία του 1899 *King John* με το γνωστό σαιξπηρικό ηθοποιό της εποχής Χέρμπερτ Μπέρχομ Τρι [1] (που υπογράφει τη σκηνοθεσία).

Η πρώτη ταινία προιδεάζει το ανυποψίαστο κοινό για τον τρόπο με τον οποίο θα αξιοποιηθούν τα έργα του Σαίξπηρ στον κινηματογράφο: ο σκηνοθέτης σαν πραγματικός δημιουργός προσθέτει μια σκηνή που δεν υπάρχει στο θεατρικό κείμενο, αυτήν όπου ο βασιλιάς Ιωάννης υπογράφει τη Magna Carta. Η κινηματογραφική «εκμετάλλευση» του Σαίξπηρ έχει ξεκινήσει.

Στην εποχή του βουβού κινηματογράφου υπήρξαν δεκάδες κινηματογραφήσεις παραστάσεων, με πιο γνωστή αυτή με τη Σάρα Μπερνάρ ως Άμλετ [2] καθώς και κάποιες απόπειρες από σκηνοθέτες, όπως ο Ζωρζ Μελιέ [3] και ο Ν. Γ. Γκρίφιθ [4], που προσπάθησαν να απομακρυνθούν με το φακό από την μονοτοπική-θεατρική εικόνα της σαιξπηρικής παράστασης, και να αντιμετωπίσουν τις θεατρικές σκηνές ως αμοντάριστα πλάνα ενός κινηματογραφικού σεναρίου. Από το 1929, με την πρώτη ομιλούσα κινηματογραφική ταινία του έργου *Το ημέρωμα της στρίγγλας* σε σκηνοθεσία του Σαμ Τέηλορ [5], έπρεπε να αντιμετωπιστεί το ζήτημα της σαιξπηρικής γλώσσας και, ως εκ τούτου, της έκτασης του κειμένου. Έτσι, στην εποχή του βουβού κινηματογράφου υπήρξε εκ των συνθηκών μια πλουραλιστική διεθνής ταινιογραφία, κυρίως λόγω της ελευθερίας της μεταγραφής του κειμένου, αφού ο λόγος μεταφράζεται σε κίνηση, κόβεται και ράβεται στα μέτρα που αντέχουν οι δημιουργοί, εμπλουτίζεται από επιβλητική ή υποβλητική μουσική κ.ά.

Αντίθετα, αργότερα στην πρώτη περίοδο του ήχου, οι κινηματογραφιστές παγιδεύονται ξανά στα όρια της «ελευθερίας» τους σε σχέση με την απόδοση των κλασικών κειμένων. Μαζί ατροφούν πάμπολλες μικρές παραγωγές από την Ιταλία κυρίως, αλλά και τη Γαλλία και τη Γερμανία, λόγω της δυσκολίας να αποτυπώσουν το αδιάφθορο σαιξπηρικό κείμενο σε μία αποδεκτή ακαδημαϊκή γλώσσα.

Η δεκαετία του 30, μέσα από τις «ελευθεριότητες» του ευρωπαϊκού μεσοπολέμου έχει να παρουσιάσει ενδιαφέρουσες μεταγραφές και ερμηνείες των κλασικών κειμένων στο θέατρο και συχνά πυκνά στον κινηματογράφο. Χαρακτηριστικό δείγμα η μεταφορά του *Ονειρου Καλοκαιρινής Νύχτας* σε σκηνοθεσία του Γερμανού θεατρικού σκηνοθέτη Μαξ Ράιν-

χαρτ και του Ουίλλιαμ Ντιτέρλε το 1935, μια ονειρική δημιουργία που έθεσε ζητήματα για την αξιοποίηση της τρέχουσας (καλλιτεχνικής και εμπορικής) αισθητικής, του κινηματογραφικού milieu ως μέσου για να εξυπηρετηθεί η ατμόσφαιρα ενός ψευδο-ιστορικού σαιξπηρικού κειμένου με όλα τα κλισέ εμφανή αλλά υπονομευόμενα. Κοντά στα οράματα των σουρεαλιστών –του Ζαν Βγκώ– και των εξπρεσιονιστών –του Μουρνάου– παρεμβάλλεται με στοιχεία της ρεαλιστικής υποκριτικής των διάσημων πρωταγωνιστών της εποχής και μια πλουσιοπάροχη εμπορική παραγωγή του μεσοπολεμικού Χόλλυγουντ. Ο Σαίξπηρ παραδίδεται στα χέρια όλου του αγγλόφωνου (και μη) κόσμου, η Βρετανία χάνει την αποκλειστικότητα της σαιξπηρικής γλώσσας και το Χόλλυγουντ παραλαμβάνει, υιοθετεί και επαναπροσδιορίζει ακόμα και το ίδιο το περιεχόμενο των δραματικών κειμένων.

Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, ωστόσο, που η αγάπη για το Σαίξπηρ και τους κλασικούς αναβιώνει θριαμβευτικά –διδασκτικά θα έλεγε κανείς– στο θέατρο της Ευρώπης επικρατεί ένας ιστορικός ρεαλισμός που επηρεάζει ιδιαίτερος τον κινηματογράφο, παράλληλα με τις μεγάλες εξελίξεις λόγω της τεχνολογίας και της τεχνογνωσίας που προέκυψε από την κινηματογράφιση του Β΄ Παγκόσμιου Πολέμου. Η σχεδόν εξεζητημένη ακρίβεια στα κοστούμια, στην εκφορά του σαιξπηρικού λόγου, στο ρεαλισμό ή και το νατουραλισμό του σκηνικού διάκοσμου αναδεικνύουν στον κινηματογράφο, και πολύ σύντομα στις τηλεοπτικές μεταφορές του Σαίξπηρ κυρίως από το BBC, τα έργα του Σαίξπηρ, με αποτέλεσμα να φαίνονται αληθινότερα από πραγματικά, η υπερβολή στην αναπαράσταση του δραματικού χρόνου– του χρόνου που διαδραματίζεται η υπόθεση του έργου– που καμιά φορά έρχεται σε ασυμφωνία με το θεατρικό χρόνο– την περίοδο που γράφτηκε το έργο– και τα ανακόλουθα στοιχεία της σαιξπηρικής δραματουργίας. Στο *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας*, για παράδειγμα, όπου στην Αρχαία Αθήνα του Θησέα οι μασόνοι μάστορες παίζουν το ρωμαϊκό έργο *Πύραμος και Θίσβη*, η ανακολουθία αυτή λειτουργεί αντιστρόφως ανάλογα προς την έννοια της κινηματογραφικής πιστότητας του ακαδημαϊκού ρεαλισμού. Λαμπρές εξαιρέσεις στη σωρεία των «σπαγκέτι» ιστορικών παραγωγών, οι ταινίες του Λώρενς Ολίβιε [6] και του Φράνκο Τζεφιρέλλι [7], όπου η δραματουργία εξυπηρετείται με υπόγεια και ανατρεπτικά στοιχεία και αποπειράται μια μοντέρνα ερμηνευτική ανάγνωση του θεατρικού κειμένου μέσα στις κοινότοπες συνθήκες της στερεότυπης του πρόσληψης.

Η εποχή που φαίνεται να παρουσιάζει περισσότερο ενδιαφέρον στην αναβίωση– με την έννοια της εννοιολογικής μεταγραφής– του Σαίξπηρ είναι η εποχή της δεκαετίας του '60, που εμφανίζονται οι σκηνοθέτες δημιουργοί, οι auteurs, όπως ο Όρσον Γουέλς, ο Ακίρα Κουροσάβα, ο Αντρέι Βάντα, ο Γκριγκόρ Κοζίντζεβ, αργότερα ο Ρομάν Πολάνσκι και πολλοί νεότεροι με χαρακτηριστικότερο ίσως τον Μπαζ Λάρμαν. Αυτοί προσπαθούν να αναιρέσουν το θεατρικό και το δραματικό χρόνο του σαιξπηρικού κειμένου και να τοποθετήσουν το μύθο εκεί που τους «εξυπηρετούν» οι προτεινόμενες συνθήκες. Τώρα δε χρησιμοποιείται ο εξπρεσιονισμός, ο ρεαλισμός ή κάθε άλλος κινηματογραφικός -ισμός για να υπηρετηθεί μια σαιξπηρική ιστορία. Ο σκηνοθέτης-δημιουργός ψάχνει να βρει το δικό του δραματικό χώρο και χρόνο και μέσα σε αυτόν «φοράει» το σαιξπηρικό κείμενο. Το σαιξπηρικό κείμενο γίνεται γέφυρα ή λειτουργεί κατευθείαν σε επίπεδο αλληγορίας. Ο κινηματογράφος έχει βρει έναν τρόπο να αξιοποιήσει αυτήν την υψηλή δραματουργία χρησιμοποιώντας τα δικά του μέσα και όχι ως αντιδάνειο, ή χειρότερα, ως παρακατιανός συγγενής του θεάτρου.

Η ΜΕΤΑΤΟΠΙΣΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ ΩΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΠΡΑΞΗ

Το θέμα των συναντήσεών μας χωρίζεται σε τρεις ενότητες ταινιών. Στην πρώτη θα δούμε τη μετακίνηση του χρόνου και του τόπου, με τις πολιτικές και κοινωνικές επιπτώσεις που προστίθενται στη σαιξπηρική δραματουργία και ως εκ τούτου τη μετακίνηση των ιδεών, των διλημμάτων, των ταμπού, από τη σαιξπηρική εποχή σε μια άλλη, αληθινή ή φανταστική.

Οι ταινίες της πρώτης ενότητας είναι: Ακίρα Κουροσάβα *Ran* 1985, Ρίτσαρντ Λοκρέην- *Richard the III* 1996, Τζούλι Τέημορ *Titus* 1999, Γκας βαν Σαντ *My own private Idaho* 1991.

Από τις τέσσερις ταινίες τα έργα *Pan (Χάος)* και *Ριχάρδος III* κάνουν μια στέρεη μετατόπιση: στην πρώτη περίπτωση, η διασκευή του Βασιλιά Ληρ, με αισθητική επηρεασμένη από το θέατρο Νο, έχει μεταφερθεί στον αιμοσταγή ιαπωνικό Μεσαίωνα, ενώ οι κόρες του Ληρ είναι πλέον γιοι του, που κηρύσσουν μεταξύ τους πολέμους. Ανάλογα ο *Ριχάρδος III* λειτουργεί ως μια παραβολή, με άμεσες αναφορές στη ναζιστική Γερμανία και το 3^ο Ράιχ, με το Σαίξπηρ να έχει ραφτεί στα μέτρα του νέου δραματικού χώρου, επιλεγμένου με απόλυτη συνέπεια σε σχέση με τους συμβολισμούς της ταινίας.

Από την άλλη, τα έργα *Τίτος* και *Το Δικό μου Άινταχο* αυθαιρετούν ως προς την τοποθέτηση της δράσης. Ο Τίτος είναι το όνειρο ενός παιδιού, ένα έργο που στάζει αίμα τόσο υπερβολικά πολύ που μοιάζει με κόμικ, με ήρωες καρικατούρες όπου, όταν δεν εξυπηρετείται ο δραματικός χρόνος, η ταινία μετακινείται· ένα φιούζον χρόνου, όπως το δημιούργησαν, αισθητικά και εννοιολογικά, τις προηγούμενες δεκαετίες ο Πήτερ Γκρήναγουεϊ και ο Ντέρεκ Τζάρμαν. Το *Idaho*, μια gay granch ταινία με μονολόγους του *Henry IV*, με δύο σταρ των εφήβων της εποχής [8] ανοίγει το δρόμο για τις ταινίες δρόμου (Street Movies) [9] του 90. Αργότερα εμφανίζονται η ταινία *Romeo and Juliet* του Λάρμαν με τον ιδιοφυή παραλληλισμό της θρησκείας ως καταλύτη της ερωτικής ιστορίας, ο *Hamlet* του Κένεθ Μπράνα για την επιβολή της φιλοσοφικής φαινομενολογίας στο έργο μέσω της κινηματογραφικής τεχνολογίας, η ταινία «Ο», όπου ο Οθέλλος είναι μπασκετμπολίστας, μια αλληγορία για την έννοια της κοινωνικής περιθωριοποίησης κ.ο.κ. Η κριτική του κινηματογράφου προσθέτει τον όρο teen-Shakespeare, όπου ο σαιξπηρικός λόγος λειτουργεί ναρκισσιστικά, cult, σαν κομμάτι ενός εκκεντρικού «υπόκοσμου», με κύριο κοινό, για πρώτη φορά ίσως μετά το *West Side Story* [10], τους νέους.

Η ΜΑΣΚΑΡΑΤΑ Ή ΠΡΟΣΒΑΛΛΟΝΤΑΣ ΤΑ ΗΘΗ

Η δεύτερη ενότητα σχετίζεται με τη λειτουργία της μασκαράτας, της παρενδυσίας, σε έργα του ίδιου σκηνοθέτη Κένεθ Μπράνα: Από τη μια, η Τοσκάνη του ρομαντισμού, στο *Much Ado about nothing* 1993, μια μετακίνηση χρόνου ποιητικά ρεαλιστική, που κλείνει το μάτι στο σύγχρονο θεατή με το παίξιμο των ηθοποιών και την «ηθική» που τους διατρέχει. Από την άλλη, το *Love's Labours Lost* 2000, μια καθαρή μετάβαση της μασκαράτας από την αναγέννηση στο καμπαρέ, και ακαριαία στο σύγχρονο μιούζικαλ, μετάβαση που σηματοδοτεί ένα χρόνο άχρονο— παρά τα μεσοπολεμικά του στοιχεία— όπου άλλοτε αναδεικνύεται ο χρόνος και άλλοτε ο χώρος, προκειμένου να διατηρηθεί το δραματικό περιεχόμενο του έργου χωρίς πραγματολογικές αλλοιώσεις.

Ο ΕΡΩΤΑΣ: ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΑΛΗ ΚΑΙ ΤΗΝ ΑΝΑΠΟΔΗ

Η τρίτη ενότητα «κάνει» ένα παιχνίδι: Τέσσερα έργα με θέμα τον έρωτα και την απάτη που προέρχεται ή καταλήγει σε αυτόν. Στον έρωτα η μεταγραφή είναι μια δύσκολη ιστορία, γιατί «χτυπά» πάνω στα ήθη της κάθε ιστορικής περιόδου, που στην εποχή μας δεν είναι κατανοητά με τον ίδιο τρόπο (όπως η πατριαρχία, η απαγόρευση, το θέμα του γάμου, της πίστης). Στην ενότητα αυτή εντάσσονται τέσσερις ταινίες. Στην πρώτη περίπτωση, θέμα είναι το περιβάλλον που δημιουργεί την απαγόρευση, με αφετηρία την ιστορία του Ρωμαίου και της Ιουλιέτας. Στην πρώτη ταινία, Μπαζ Λάρμαν *Romeo+Juliet* 1996, βλέπουμε το έργο από έξω προς τα μέσα και οι προτεινόμενες συνθήκες (ποιος, πού, πότε) έχουν αλλάξει δραματικά (και δραματουργικά). Υπάρχει ένα καινούργιο σκηνικό, στο Νέο Μεξικό, σε μια κοινωνία με συμμορίες και μέσα σε αυτό το περιβάλλον βρίσκεται η πρόκληση για το σκηνοθέτη να «χωρέσει» ένα παλιό κείμενο. Αναλόγως, στην ταινία του Τζον Μάντεν *Shakespeare in love* 1998 πρέπει να δούμε πολλά επίπεδα δραματουργίας, μιας και μέσα στην ταινία [11] παίζεται, ως θεατρική παράσταση της Αναγέννησης, ο Ρωμαίος και η Ιουλιέτα. Αντίθετα από την προηγούμενη περίπτωση, εδώ ο σκηνοθέτης αντιμετωπίζει το έργο από μέσα προς τα έξω, ώστε να εκλάβουμε το κείμενο του Σαίξπηρ σαν κάτι που αντέχει στο χρόνο.

Ανάλογα πράγματα, με πολύ μεγαλύτερη έμφαση βέβαια στην ψυχολογική βαρύτητα του ίδιου του έργου, ισχύουν και στο άλλο ζευγάρι ταινιών: Όρσον Γουέλς *Οθέλος* 1952 και Ρίτσαρντ Άιρ *Stage Beauty* 2004. Ο Γουέλς, σύμφωνα με τον κριτικό Andre Basin [12] είναι «προσηλωμένος» στο Σαίξπηρ, γιατί είναι προσηλωμένος στην τέχνη του. Οι διαγώνιες κάμερες, οι σκιές, οι αντικατοπτρισμοί, οι εναλλαγές των αργών και των γρήγορων πλάνων, αντικαθιστούν πολλές από τις «λέξεις» και προσθέτουν την εικόνα ως τρίτο βασικό πρωταγωνιστή του έργου. Το *Stage Beauty* είναι μια ταινία «υποθετική», που διαπραγματεύεται με σύγχρονη θεατρική διαύγεια μια πληροφορία για έναν ηθοποιό που έπαιζε, με αξιοσημείωτες επιδόσεις στα τέλη του 16ου αιώνα, τη Δυσδαιμόνα, λίγο πριν αντικατασταθεί από μια πραγματική γυναίκα ηθοποιό. Ενώ στο Γουέλς, αναζητεί ο θεατής τη φιλική ταυτότητα, εδώ καλείται να κάνει προσθέσεις και αφαιρέσεις για να καταλήξει στο θεμέλιο λίθο: Πώς παίζεται ένα τέτοιο έργο; Μπορεί ένα έργο για την αγωνία, για τη ζήλια να αγγίζει πραγματικά το κοινό; Το κοινό έχει αλλάξει από αιώνα σε αιώνα; Ή, ποια

είναι τα μεγάλα θέματα που διαπραγματεύεται αέναα η τέχνη; Σε κάθε περίπτωση, ο θεατής, ως αποδέκτης και κριτής στις παραπάνω ταινίες, είναι υποχρεωμένος να συμμετέχει στην πρόσληψη τέτοιων σαιξπηρικών ταινιών, δεν αρκεί να παρακολουθεί αμέτοχα. Ο Σαίξπηρ του έχει «κλείσει το μάτι» για τα καλά. Στη δεκαετία του '90, ο Σαίξπηρ λαϊκοποιήθηκε με την έννοια της ποπ κουλτούρας και κυρίως στην Αμερική. Οι παραγωγοί του *Ριχάρδου του Έ* προέβαλαν ως προϋπόθεση να κάνουν μια ταινία που λειτουργεί, καθ' αυτή, με το Σαίξπηρ ως σύγχρονο δραματουργό. Και πράγματι στην αρχή της νέας αναβίωσης του Σαίξπηρ, με τον *Ερρίκο τον Έ* του Κένεθ Μπράνα, ταινία που κέρδισε πολλά όσκαρ και αποτέλεσε φόρο τιμής στον Βρόμικο Χάρυ του Κλιντ Ήστγουντ, οι θεατές της πρεμιέρας σε συνεντεύξεις τους για το πώς τους φάνηκε η ταινία είπαν «κρίμα που δεν έχουμε δει τα προηγούμενα τέσσερα». [13]

«Δανοί Πρίγκιπες σε Τρικομία» [14]:

Τα πρόσωπα, ο χώρος και ο χρόνος μέσα από την αφήγηση της ίδιας ιστορίας.

ΑΜΛΕΤ: Νομίζετε ότι είναι ξανθός; Έχετε δίκαιο

Είναι πολλές οι φορές στη ζωή που βλέπουμε ξανά το ίδιο έργο τέχνης μέσα από μια νέα εκδοχή. Αυτή την ανακύκλωση των μοτίβων της τέχνης, των παραλλαγών και μεταμορφώσεων του ίδιου θέματος προσπαθούμε να αποκωδικοποιήσουμε εδώ, μέσα από ένα εύληπτο παράδειγμα: την ίδια σκηνή από διαφορετικές (σε χώρο και χρόνο) κινηματογραφικές αποτυπώσεις του σαιξπηρικού *Άμλετ* (από το 1948 ως το 2000). Σκοπός είναι, μέσα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των αποσπασμάτων αυτών –σε σημειολογικό, ιδεολογικό και αισθητικό επίπεδο– να προτείνουμε μια εφαρμογή πολυσυλλεκτικής διδασκαλίας που καλλιεργεί τις προσληπτικές και αναλυτικές ικανότητες των μαθητών και των θεατών, και τους βοηθά να αφομοιώσουν τη διαφορετικότητα ως μια δυνατή και δυναμική επιλογή «ανοιχτής» δημιουργίας.

Επέλεξα έναν κάπως παράδοξο τίτλο για αυτήν την παρουσίαση για δύο λόγους: για να δοθεί εξ αρχής σημασία από τον αναγνώστη-θεατή στη σημειολογική λεπτομέρεια που συμβάλλει στη δημιουργία του στερεοτυπικού προτύπου, και για να σημασιοδοτηθεί ιδιαίτερα ένα σημείο επαφής του εσωτερικού και του εξωτερικού κόσμου του ήρωα Άμλετ και της εκάστοτε αισθητικής των κινηματογραφικών μεταφορών του έργου. Οι ταινίες που επιλέχτηκαν να αναπτυχθούν είναι αυτές που, για άλλους κάθε φορά λόγους, απασχόλησαν και ευχαρίστησαν το κινηματογραφικό κοινό και δικαιωματικά ανήκουν σε μια ευρύτερη λαϊκή κουλτούρα, από τις πιο εναλλακτικές ως τις πιο σπάνιες εκδοχές του κινηματογραφικού *Άμλετ* (υπάρχουν δε πάνω από 40 εκδοχές του έργου σε διάφορες εποχές, χώρες, αισθητική και ιδεολογία).

ΑΜΛΕΤ: Είναι αυτός που δεν μπορεί να αποφασίσει;

1947/8. Σκηνοθεσία: Λώρενς Ολίβιε, Άμλετ: Λώρενς Ολίβιε

Η πασίγνωστη αυτή ταινία του Λώρενς Ολίβιε, η πρώτη βρετανική ταινία που βραβεύτηκε με τέσσερα βραβεία όσκαρ (καλύτερης ταινίας, α΄ ανδρικού ρόλου, σκηνικών- κοστούμιών και καλλιτεχνικής διεύθυνσης), ήταν η μεγαλύτερη ως τότε παραγωγή έργου του Σαίξπηρ, που επικύρωσε τόσο την καλλιτεχνική αξία όσο και την εμπορικότητα των σαιξπηρικών κινηματογραφικών μεταφορών [15]. Μια ταινία εξπρεσιονιστική, όπου πρωταγωνιστούν οι άδαιοι διάδρομοι, οι επικίνδυνες σπειροειδείς σκάλες κινηματογραφημένες με ευρυγώνιο φακό, η εναλλαγή σκιάς και φωτός, άσπρου και μαύρου αλλά με έντονα στοιχεία φιλμ νουάρ –κινηματογραφικό είδος που κυριαρχεί την πρώτη μεταπολεμική περίοδο– με τον Άμλετ ήρωα ντετέκτιβ να εξιχνιάζει ένα μυστήριο και ανεξιχνίαστο έγκλημα και να γίνεται θύτης και θύμα άθελά του. Και παράλληλα μια ταινία ψυχαναλυτική, όπου ο θεατής καλείται να εισχωρήσει στη φυλακή του μυαλού του ήρωα και να γίνει συμμετοχός σε ένα προσωπικό ταξίδι γεμάτο σύμβολα μέσα στον υποσυνείδητο κόσμο της Ελσινόρης. Μέσα σε αυτόν τον εκπληκτικό, εξωτερικά και εσωτερικά, κόσμο, ο Άμλετ-Λώρενς Ολίβιε πρέπει να ξεχωρίζει για πολλούς λόγους. Ο ίδιος εξηγεί την αρχική σκηνοθετική του επιλογή να βάνει τα μαλλιά του ξανθά:

«...Τελικά σκέφτηκα ότι ήταν απλούστερο να παίζω εγώ ο ίδιος τον Άμλετ, αλλά ένας λόγος που έβαψα τα μαλλιά μου ήταν για να αποφευχθεί κάθε πιθανότητα ο Άμλετ να ταυτιστεί με εμένα. Ήθελα οι θεατές που έβλεπαν την ταινία να μην πούνε «Να ο Λώρενς Ολίβιε ντυμένος σαν Άμλετ» αλλά «Αυτός είναι ο Άμλετ» [16].

Μέσα σε ένα ασπρόμαυρο περιβάλλον, όπου ο Άμλετ δρα τη νύχτα και μένει άπραγος τη μέρα, συμβαίνει μία πολύ ενδιαφέρουσα εναλλαγή: ο Άμλετ μοιάζει με «άγγελος εξολοθρευτής» με το λευκό «εξαγνισμένο» του πρόσωπο και την μαύρη, σκοτεινή του κάπα [17]. Το πρωί, περπατώντας αργά σε ένα αδρό φυσικό περιβάλλον, χάνεται μέσα στη λευκότητα της μέρας, με το λευκό του πουκάμισο και το ξανθό, απαρατήρητο σαρκίο του, σαν να γίνεται ένα μαζί της, χωρίς κοντράστ, χωρίς την ένταση της ανθρώπινης παρέμβασης, ως μέρος της κακοποίησης της φύσης που διατρέχει την ταινία. Εκεί νομίζω οφείλεται και η δραματουργική δύναμη της έναρξης του μονολόγου «να ζει κανείς ή να μη ζει» με τον Άμλετ να κοιτάει τη θέα καθισμένος σε ένα βράχο, μια σκηνή εσωτερικού μονολόγου με εκπληκτική χρήση του κινηματογραφικού voice off, όπου η κάμερα πλησιάζει και εστιάζει στο πίσω μέρος του κεφαλιού του, στη σπειροειδή φύτρα της λευκής του κόμης και εισχωρεί μέσα του για να δούμε από τα μάτια του τα επίσης λευκά και σπειροειδή κύματα.

ΑΜΛΕΤ: η ευθύνη του ατόμου απέναντι στον κόσμο

1964. Σκηνοθεσία: Γκριγκόρι Κοζίντσεβ.

Άμλετ: Innocenti Smoktunovski

Η ταινία, που ανάμεσα στους κινηματογραφόφιλους έχει επικρατήσει ως «Ο ρώσικος Άμλετ» έχει υπάρξει σε παλαιότερες δεκατιές μια ταινία λάφυρο, που όποιος την είχε δει μοιραζόταν κρυφά κάτι από την απαγορευμένη σοβιετική διανόηση. Ένα έργο σύμβολο, έργο δημόσιο, που οι ιλιγγιώδεις σκάλες και οι στενοί ιδιωτικής χρήσης διάδρομοι γίνονται δη-

μόσιες περασιές και ανοιχτοί χώροι συνεστιάσεων, οι νουάρ σκιές ογκολιθικές αποτυπώσεις τεραστίων αγαλμάτων (ενδεικτικά είναι τα αγάλματα του Κλαύδιου μέσα στην πόλη με χαρακτηριστικά που παραπέμπουν συνωμοτικά στο Στάλιν) πάνω στα πρόσωπα των ανθρώπων και τις όψεις των κτιρίων. Μια πολιτική και ποιητική δημιουργία, σήμερα σχεδόν νοσταλγική, για τον αποξενωμένο διανοούμενο μέσα στα ολοκληρωτικά καθεστώτα. [18] Δοσμένη μέσα από έναν αχρονικό ιστορικό ρεαλισμό, σε ένα πραγματικό υστερομεσαιωνικό κάστρο στην Εστονία, με κοστούμια του πρώιμου 19ου αιώνα, που όμως συχνά θυμίζουν μπολσεβίκους, η ταινία μπερδεύει το δραματικό χρόνο με τον ιστορικό, το χτες της ταινίας με το σήμερα (του 1964) της τότε Σοβιετικής Ένωσης. Σε αυτήν την ταινία ο ήρωας σκέφτεται ελεύθερα μόνο όταν είναι στην φύση, όπου υπάρχουν άλλοι άνθρωποι, υπάρχουν εμπόδια, σίδερα, κάγκελα, μιλάει συνήθως μαζί τους μέσα από παραπετάσματα. Στο μονόλογο «Να ζει κανείς η να μη ζει», ο Άμλετ συνομιλεί με τις μόνες δυνάμεις που τον συνοδεύουν: τη φουρτουνιασμένη θάλασσα και το μανιασμένο αέρα. Ο θεατής βλέπει μόνο την πλάτη του, χαμένη σε ένα σκοτεινό τοπίο, κρυμμένη σε ένα μελανό μανδύα· και έτσι αναγκάζεται να ανασύρει τα δικά του συναισθήματα και τις σκέψεις για όσα συμβαίνουν γύρω του και όχι πια μόνο στην ταινία.

Ο Άμλετ Innocenti Smoktunovski, ξανθός και στη ζωή, συμπληρώνει την φανταστική-ρεαλιστική εικόνα της ταινίας: συνομήλικος με τον Olivier όταν έπαιξε τον Άμλετ (39 ετών), δεν είναι ένας Άμλετ σύμβολο της πάντα εφηβικής αμφισβήτησης και της ορμής. Έχει δει, έχει ζήσει και τώρα μιλάει. Ξανθός όπως ένας αστός διανοούμενος που δεν έχει δουλέψει στα χωράφια, μιας παλαιάς ουτοπικής τάξης πραγμάτων, ή ο πρόωρα γερασμένος επαναστάτης που φέρει τη συμπυκνωμένη γνώση μιας κοινωνίας σε συνεχή δυναμική αλλαγή; Η ταινία μας κλείνει το μάτι, με τον ηθοποιό να παίζει με την πραγματική του ηλικία και να είναι στο μεταίχμιο της νεότητας και της ωριμότητας, της παρατήρησης και της ευθύνης της ζωής, στην ηλικία του γιου και του πατέρα, του πρίγκιπα και του κυβερνήτη, του μαινόμενου και του δυναστευμένου. Και να παίζει φυσιολογικά, με στοιχεία νατουραλισμού, όπως όταν βγάζει από το παπούτσι του ένα πετραδάκι πριν αντιμετωπίσει τον Πολώνιο [19] με έναν ρυθμό εσωτερικό, παλλόμενο, διαβρωτικό.

Και αν στην αρχή της ταινίας, που μιλάει για την ουσιαστική αξιοπρέπεια του ατόμου σε έναν κόσμο αναξιοπρεπή, αυτός ο Άμλετ ήταν ξανθός, νομίζω ότι στο τέλος της θα ήταν ασπρομάλλης.

ΑΜΛΕΤ: η τραγική επιβεβαίωση της απώλειας του παραδείσου

1990. Σκηνοθεσία: Φράνκο Τζεφιρέλλι,. Άμλετ: Mel Gibson

Στη σειρά των ωραίων ρεαλιστικών και ευανάγνωστων ταινιών που έκανε από την δεκαετία του '60 ο Φράνκο Τζεφιρέλλι εντάσσεται και ο *Άμλετ*, με πρωταγωνιστή τον Μελ Γκίμπσον. [20] Μια ταινία όπου ο δραματικός και ο ιστορικός χρόνος ταυτίζονται –η δράση περιορίζεται σε έναν πειστικό μεσαίωνα του 1.200 αλλά στη βόρεια Σκωτία αντί της Δανίας, περιοχές σε ανάλογη ανάπτυξη εκείνη την περίοδο– με ρούχα και σκηνικό διάκοσμο με ιστορική ακρίβεια και λιτότητα, με σαφείς αναφορές στα «αξιοθέατα» της μεσαιωνικής Σκωτίας (την site specific, τη σκοτσέζικη αυτή επιτυχία αξιοποίησε ο Μελ Γκίμπσον αργότερα, με την ταινία *Braveheart*). Εδώ έχουμε έναν Άμλετ ζωηρό, ρωμαλέο, ακμαίο, ερωτι-

κό και απελπιστικά αθώο. Έναν Άμλετ υγιή και ευτυχισμένο που θα μπορούσε να ζήσει φυσιολογικά αν τα πράγματα πήγαιναν καλά στη ζωή του. Και σε όλη τη διάρκεια της ταινίας προσπαθεί να επαναφέρει τα πράγματα σε μια κανονικότητα, προσπαθεί να επιβιώσει πριν τελικά λυγίσει από τα γεγονότα. Αυτός ο νέος άνδρας είναι καστανόξανθος – δεν είναι ο «πλατινέ» Μελ Γκίμπσον του *Mad Max*, μια εν δυνάμει προέκταση του Άμλετ στο φανταστικό μέλλον ως καταδικασμένου, απομονωμένου τιμωρού– με τα μαλλιά του να αραιώνουν λιγάκι μπροστά, ένας συνηθισμένος νέος άνδρας (εξάλλου σε μια προπολιτισμική κοινωνία η καταγωγή δεν έχει γίνει ακόμα συνειρμός των a priori προνομίων) από τη Σκωτία, ούτε σκοτεινός, ούτε διαφανής. Γίνεται ήρωας λόγω της τυχαιότητας των γεγονότων, η ιστορία του θα μπορούσε άνετα να έχει ξεχαστεί στα άγονα βουνά του μακρινού βορρά, αν δε ήταν ο... σαιξπηρικός Άμλετ.

ΑΜΛΕΤ: η προσωπική απομόνωση του σύγχρονου ήρωα

1996. Σκηνοθεσία: Κένεθ Μπράνα, Άμλετ: Κένεθ Μπράνα

Αν ο Άμλετ του Λώρενς Ολίβιε είναι χαρακτηριστικό και όχι ελαιογραφία [21], τότε σίγουρα το έργο του Μπράνα είναι μια μπρεσσιονιστική ελαιογραφία, ένα περιβάλλον που συμπεριλαμβάνει όλο το θολό προσωπείο του δυτικού κόσμου και αποκρυσταλλώνεται πια στα τέλη του 19ου αιώνα σε μια Δανία που μοιάζει με τη ναπολεόντεια Γαλλία, την αυτοκρατορική Ρωσία, τη βικτωριανή Αγγλία. Ο Κένεθ Μπράνα – μεγάλος αναβιωτής για πολλούς των κινηματογραφικών μεταφορών των σαιξπηρικών έργων στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 90– σκηνοθετεί ένα έργο πολιτικό, όπου ο Άμλετ είναι η άλλη όψη της ιστορίας του αντιπάλου του Φόρτενμπρας (ο οποίος στο τέλος του μύθου και της ιστορίας κυριεύει την Ελσινόρη και τη Δανία) και η μόνη ίσως ταινία που σηματοδοτεί τόσο ξεκάθαρα την έλευση του «άλλου», το τέλος μιας ιστορίας ως αρχή μιας νέας. Εδώ ο Άμλετ, ως αντίγραφο του ευτού του συνομιλεί με καθρέφτες, γνωρίζοντας ότι από πίσω τον παρακολουθούν οι αυλικοί, έχει συναίσθηση πόσο είναι όλοι alter ego των άλλων, πόσο είναι πόνια σε ένα παιχνίδι κατολίστησης, αυταπάτης, ψευδαισθήσεων, διάλυσης. Μέσα σε αυτό το παρακμακό ιστορικό περιβάλλον, ο Άμλετ περιφέρει το σαρκίο του, με επίγνωση της αδυναμίας του να διορθώσει τον κόσμο, προσηλωμένος στον εαυτό του, απορροφημένος από την ατομική, άνευ νοήματος αναζήτηση, ένας ήρωας μετά φροϋδικός, με όλα τα χαρακτηριστικά της προσωπικής απομόνωσης ενός σύγχρονου ήρωα.

Ο Άμλετ έχει μαλλιά βαμμένα πλατινέ, λίγο πιο ανοιχτά από τα βαμμένα μαλλιά του Κλαύδιου, διαφορετικά από τα βαμμένα μαλλιά της Οφηλίας και των άλλων αυλικών, παίρνει και αυτός μέρος σε ένα πανδαιμόνιο πολυχρωμίας, σε μια συνεχή εναλλαγή προσωπείων μέσα από χρώματα, ρούχα, καθρέφτες, φίλους και εραστές. Οι ηθοποιοί που υποδύονται τους ρόλους του έργου έχουν διαφορετική προφορά και θεατρική παιδεία (πολλοί είναι σταρ του αμερικάνικου κινηματογράφου, άλλοι είναι Άγγλοι σαιξπηρικοί ηθοποιοί κ.ο.κ.). [22] Η ομοιογένεια δεν τηρείται σε κανένα επίπεδο, κανείς δεν ξέρει από που θα έρθει η έκπληξη σε αυτόν τον διαταραγμένο κόσμο. Ο εικοστός αιώνας έρχεται καλπάζοντας. Ο Άμλετ στέκει εκεί και παρατηρεί σε μια βαθιά αποφασισμένη εικονική πραγματικότητα που σκηνοθετεί ως το τέλος για τον εαυτό του.

ΑΜΛΕΤ: το αναπάντεχο αδιέξοδο της καθημερινότητας

2000. Σκηνοθεσία: Μάικλ Αλμαρέιντα, Άμλετ: Άιθαν Χωκ

Μια ταινία που ακολουθεί τη μόδα του «νέου Σαίξπηρ» μετά την ανέλπιστη επιτυχία του έργου του Μπαζ Λάρμαν *Romeo+Juliet*. Η δράση έχει μεταφερθεί πλήρως, βρισκόμαστε στη Νέα Υόρκη του 2000, ο Άμλετ είναι φοιτητής κινηματογράφου, οι γονείς του έχουν τη μεγάλη εταιρεία Denmark Incorporated, το φάντασμα του παλιού Άμλετ έρχεται στο δωμάτιο του μπαινοβγαίνοντας από ένα dispenser μηχανήμα CocaCola, ο Άμλετ συναντά την Οφηλία στο σκοτεινό φωτογραφικό του θάλαμο, ο μονόλογος «Να ζει κανείς ή να μη ζει» διαδραματίζεται στο τμήμα ταινιών δράσης του Blockbuster Video Store της γειτονιάς του. Η τραγωδία αυτού του Άμλετ είναι η πραγματικότητα, η αφόρητη επανάληψη των ίδιων πραγμάτων, η απaráλλακτη διαδοχή στην παγκόσμια διαφθορά.

Στο μελαγχολικό λήθαργο αυτής της γενιάς του 2000 που μεγαλώνει τώρα, η απραξία είναι η μόνη πειθαρχία, ό,τι ξεφεύγει από αυτήν είναι καταστροφή. Ο Άμλετ Άιθαν Χωκ δεν είναι ακριβώς ξανθός. Είναι κυρίως άχρωμος για αυτό και οι αποχρώσεις του είναι γενικά υποπράσινες ή κιτρινισμένες. Ίσως είναι κάπως δύσκολο να προσεγγίσεις ένα μύθο αφαιρώντας την απόσταση της μυθικής του διάστασης. Για αυτό, αυτή η εκδοχή του μύθου πολλές φορές σχολιάστηκε ως μια ανούσια και χωρίς εσωτερικό περιεχόμενο μεταφορά του Άμλετ. [23]

Η ΑΛΛΗ ΟΨΗ

Εκτός από τις επίσημες εκδοχές αξίζει να ασχοληθούμε –έστω και μόνο ενδεικτικά– με κάποιες συνεκδοχές του μύθου του Άμλετ, όπου η κεντρική θεματολογία του Άμλετ έχει φυγοκεντριστεί προς χάριν εκμετάλλευσης άλλων περιφερειακών στοιχείων του έργου. Αλλά το στερεότυπο του πρίγκιπα από τη Δανία παραμένει σταθερό. Η όχι πάντα;

1. Έργο μέσα στο έργο: *Rosencrantz & Guildenstern Are Dead*

Γραμμένο το 1967 από τον Τομ Στόπαρντ, σκηνοθετημένο από τον ίδιο το 1990.

Μια ταινία για την ιστορία των δύο συμφοιτητών και φίλων του Άμλετ που έρχονται να τον παρασύρουν στην Αγγλία για να τον σκοτώσουν καθ' οδόν, έτσι όπως έχουν συμφωνήσει με τον Κλαύδιο αντί χρημάτων. Στην ταινία αυτή το βάρος της δραματουργίας πέφτει σε δύο αναξιοποίητα πρόσωπα του κλασικού έργου (μάλιστα στον Άμλετ του Ολίβιε απουσίαζαν εντελώς). Παρακολουθούμε όλη τη δράση στο παλάτι, τις σκηνές που θα μπορούσαν να συμβούν εκτός σκηνής, με τεράστιες δόσεις καυστικού χιούμορ, σε μια ιδιαίτερος ενδοσκοπική, παρόλα αυτά, αντιμετώπιση της δραματουργίας. Αυτός εδώ ο Άμλετ, Ian Glen, εμφανίζεται πολύ λίγο στην ταινία και είναι φυσικά... ξανθός. Παραπέμπει περισσότερο σε μια άλλη ανόητη προκατάληψη «περί ξανθότητας»: είναι αφελής, νάρκισσος, υστερικός, και κυρίως βλαξ. Ο Στόπαρντ εκμεταλλεύεται την λαϊκή κουλτούρα (γνωστή η ανεκδοτολογία για τους ξανθούς ανθρώπους στις αρχές της δεκαετίας του 90) για χάρη της ψυχαγωγίας του κοινού και του εκνευρισμού των συντηρητικών ακαδημαϊκών κύκλων.

2. Έργο για το έργο: *In the bleak midwinter*

Σενάριο και σκηνοθεσία: Κένεθ Μπράνα 1995

Πολλές είναι οι ταινίες με θέμα θιάσους που παίζουν κλασικά έργα, με στόχο συνήθως την παράλληλη ανάπτυξη μιας ιστορίας με το αντίστοιχο δραματικό περιεχόμενο του έργου που «παίζουν». Στην ταινία αυτή, ο θιάσος πηγαίνει να παίξει *Άμλετ* σε μια εγκαταλελειμμένη εκκλησία στη βρετανική επαρχία, αντιμετωπίζοντας βεβαίως κάθε πιθανό πρόβλημα, ένα από τα οποία είναι ότι ο σκηνοθέτης της παράστασης τελικά αναγκάζεται να παίξει και τον *Άμλετ* (Μάικλ Μαλόνεϊ). Αυτός εδώ ο *Άμλετ* είναι μελαχρινός, με μακριά σγουρά μαλλιά, αφού είναι εξ ορισμού ακατάλληλος για το ρόλο, μια υποχρεωτική επιλογή. Άρα όταν είσαι σκηνοθέτης κάνεις ό,τι θες.

3. Ο *Άμλετ* σύμβολο της λαϊκής κουλτούρας

«Υπάρχει ένα είδος πολιτιστικού συνονθυλεύματος για τον *Άμλετ* στη συλλογική μας μνήμη και μεγαλώνουμε γνωρίζοντας τι είναι ο *Άμλετ* ακόμα και αν δεν τον έχουμε διαβάσει ή δει ποτέ στο θέατρο ή τον κινηματογράφο. Ο μύθος του έργου είναι παλιότερος από το ίδιο το έργο και η επιβίωση του έργου στην σύγχρονη φαντασία «αβγατίζει» το μύθο». [24]

Αφήσαμε την έκπληξη για το τέλος. Και αν ο *Άμλετ* δεν είναι ένας λεπτεπίλεπτος κατσούφης; Αν δεν είναι τόσο βαθιά σκεπτόμενος; Αν δεν κουβαλάει μαζί μου μια μεγάλη φήμη ότι είναι καλός ηθοποιός; Είναι τότε λιγότερο *Άμλετ*; Ή μήπως είναι ο τελευταίος ήρωας δράσης; Αξίζει να δει κανείς αυτό το απολαυστικό μονόλεπτο μέσα στην ταινία του Τζον Μακ Τέρναν, *The Last Action Hero* (1993), όπου ο απόλυτος λαϊκός ήρωας Άρνολντ Σβανζενέγκερ εμφανίζεται στο τρέιλερ της (υποτιθέμενης) νέας του ταινίας *Άμλετ*. Αν ο Λώρενς Ολίβιε έβαψε κάποτε τα μαλλιά του για να λένε «Να ο *Άμλετ*!» και όχι «Να ο Ολίβιε στο ρόλο του *Άμλετ*!» εδώ συμβαίνει το αντίθετο. Ο σούπερ ήρωας Schwarzeneger είναι τόσο μεγάλος ήρωας που μπορεί να είναι ακόμα και ο *Άμλετ*. Έτσι δε χρειάζεται να προχωρήσει σε κανένα είδος παρενδυσίας ή άλλης οπτικής παρέμβασης. Δε χρειάζεται να είναι πια ξανθός αυτός ο Σουηδός ηθοποιός, δεν είναι ανάγκη να είναι τίποτα, το σύμβολο έχει μετατοπιστεί και είναι όλο πάνω του. Να λοιπόν πώς ένας κλασικός μύθος αφομοιώνεται από ένα μύθο αστικό. [25]

Η ΤΡΙΚΥΜΙΑ: πώς να παίξω την τρικυμία;

Αντίστοιχα με την αναζήτηση του ρόλου, ένα άλλο έργο, από τα πιο αόριστα και ονειρικά του Σαίξπηρ, μπορεί να μας οδηγήσει σε κάποιες σημαντικές παρατηρήσεις σε σχέση με το χώρο και το χρόνο της δράσης. Η *Τρικυμία* έχει επιτρέψει τολμηρά εγχειρήματα στην ιστορία του σύγχρονου κινηματογράφου λόγω της χαλαρής δομής της.

Η ΜΕΤΑΚΙΝΗΣΗ ΣΤΟ ΧΡΟΝΟ

Δύο μεταφορές που αλλάζουν τις προτεινόμενες συνθήκες είναι οι δημιουργίες των Φρεντ ΜακΛέοντ Γουίλκοξ *Forbidden Planet* 1956 και Πολ Μαζέρσκι *Tempest* 1982.

Στην ταινία *Forbidden planet*, ο Πρόσπερο έχει μετατραπεί σε έναν τρελό επιστήμονα, τον Dr. Morbius, που έχει απομονωθεί στον πλανήτη Altain 4. Η κόρη του Arlaira, χαρακτήρας με στοιχεία τόσο από τη Μιράντα όσο και από το εξωτικό Άριελ, είναι θυμωμένη με τον πατέρα της γιατί δεν πιστεύουν στη γη. Το διαστημόπλοιο που έρχεται αναγνωριστικά στον πλανήτη, με αρχηγό τον κάπτεν Άνταμς, φέρνει μαζί του ένα ρομπότ, με συμπεριφορά και υπερφυσικές δυνάμεις που θυμίζουν τον Κάλιμπαν. Η τρικυμία φαίνεται ότι στην ταινία έχει αντικατασταθεί από το αόρατο τέρας που εμποδίζει το πλήρωμα, αλλά και την κόρη του Πρόσπερο, να γυρίσουν στη Γη, ένα «είδος φροϋδικού τέρατος του Id... μια εξαιρετικά χρηστική σύλληψη ενός αόρατου King- Kong του διαστήματος» [26].

Στο ρεαλιστικό αντίποδα βρίσκεται η ταινία του Πολ Μαζέρσκι. Ο Πρόσπερο- Φίλιπ είναι ένας αρχιτέκτονας από τη Νέα Υόρκη [27] που έχει αυτοεξοριστεί, για να ξεφύγει από έναν κακό γάμο και μια αβάσταχτη καριέρα, σε ένα ερημονήσι της Ελλάδας. Σύντροφοι του, η κόρη του Μιράντα, μια ελευθέρων ηθών νησιώτισσα, η Aretha, και ένας σεληνιασμένος ημιάγριος βοσκός, με το ελληνικότατο όνομα... Καλιμπάνος, που ανεβοκατεβαίνει τις ραχούλες και προμηθεύει την απομονωμένη οικογένεια με χειροποίητη φέτα. Ο απομονωμένος αυτός επίγειος παράδεισος– μακριά από τα γιάπικα νεοϋορκέζικα πάρτι, τις λιμουζίνες και τις γραβάτες– αποδεικνύεται δύσκολη ιστορία, μιας και οι άγονες πέτρες, ο αλμυρός βοριάς και η αδυναμία τροφοδοσίας δημιουργούν πολλές αντιξοότητες στην καθημερινή διαβίωση και ακόμα μεγαλύτερες στην επιδίωξη της ψυχικής ισορροπίας. Η τρικυμία είναι η αντίθεση της γαλήνιας αιγαιοπελαγίτικης θάλασσας που πρωταγωνιστεί στην ταινία, μιας και την κουβαλάει ο πρωταγωνιστής μέσα του και αυτή ξεσπά συχνά χωρίς να τον ρωτήσει. Και έτσι ο Φρεντ εμφανίζεται κάτω από τη θάλασσα, με ένα μακροβούτι από το πλούσιο κότερο του πατέρα του, συνεργάτη του Φίλιπ, που στις διακοπές του κάνει κρουαζιέρα στα ελληνικά νησιά. Το πεπρωμένο σε παρόντα χρόνο.

Η ΜΕΤΑΚΙΝΗΣΗ ΣΤΟ ΧΩΡΟ

Δύο ταινίες που προσπαθούν να επέμβουν στον εσωτερικό ρυθμό του έργου και να αποδώσουν την ατμόσφαιρα της μετάβασης του Σαίξπηρ, στα τελευταία χρόνια της δραματουργίας του, σε έναν κόσμο αφηρημένο, θεαματικό, με τα στοιχεία της φύσης να κυριαρχούν, τα φαινόμενα να απατούν, την ψευδαίσθηση των πνευμάτων να παρασύρει, τα νοήματα να ίπτανται, την υπόθεση του δραματικού κειμένου να αιωρείται. Να μεταφέρουν το θεατή στο δραματουργικό αλλά κυρίως στον πνευματικό και αισθητικό χώρο που καταλαμβάνει το έργο, έναν κόσμο μπαρόκ.

Η πρώτη, *The Tempest by William Shakespeare as seen through the eyes of Derek Jarman* 1980. Ήδη από τον τίτλο της δηλώνει ότι πρόκειται για μια ταινία φιλτραρισμένη από την υποκειμενική ματιά του σκηνοθέτη της. Η φιλική δημιουργία που προϋποθέτει ένα θεατή εξοικειωμένο με τη σαιξπηρική δραματουργία για να τον προσκαλέσει σε μια ονειρική, αυθαίρετη αισθητική και αισθησιακή πανδαισία. «Μια προκλητική ανάσα φρέσκου αέρα σε αντίθεση με την άκαμπτη, ασφαλή ατμόσφαιρα του θεσμοθετημένου Σαίξπηρ του BBC». [28] Μια ταινία όπου το κείμενο είναι η προέκταση της εικόνας, όπου όλα συμβαίνουν μέσα στον ταραγμένο ύπνο του ναυτικού μέσα στην τρικυμία και όλα βιώνονται από το μεγάλο οργανισμό που τα βλέπει.

Η camp αισθητική του Τζάρμαν, με τα πλουραλιστικά στοιχεία ενός νέου, μπαρόκ σύμπαντος, συνδέεται και με την εξεζητημένη –και ομολογουμένως εντυπωσιακή– δημιουργία του άλλου Βρετανού εμπνευσμένου μελετητή– μεταγραφέα της σαιξπηρικής δραματουργίας. Το έργο του Πήτερ Γκρήναγουει *Prospero's Book* 1991, μια ελεύθερη απόδοση της ατμόσφαιρας του έργου, με σκοπό να κατευθύνει το θεατή σε μια βαθιά επικοινωνία με την ιστορία της αισθητικής του μπαρόκ, αλλά και να τον οδηγήσει σε ένα εσωτερικό συμπυκνωμένο ταξίδι στο υποσυνείδητο, στην πνευματική του ύλη.

Αλλά πώς;

Μέσα από έναν κόσμο υγρό, σωματοποιημένο (από την εντυπωσιακή παρουσία του Κάλιμπαν, ενσαρκωμένου από έναν εκπληκτικό μαύρο χορευτή). Πού κατοικεί το πνεύμα; Μήπως η ταινία διαδραματίζεται μέσα σε ένα σώμα; Και εκεί μέσα είναι και ο πάλλευκος Πρόσπερο, το πνεύμα; Η τρικυμία είναι του μυαλού, οι ιδέες είναι αυτές που ταράζουν την ισορροπία μέσα στο υγρό σώμα, που είναι η ταινία. Η εικαστική και αναπαραστατική δημιουργία, που αξιοποιεί πάμπολλες τεχνολογικές δυνατότητες του σύγχρονου κινηματογράφου και του βίντεο αρτ, αφήνει το θεατή έκπληκτο, σαν να έχει δει ένα θαύμα, με το υπέρμετρο δέος της σύγχρονης μπαρόκ εποχής που διανύουμε και φυσικά χωρίς καθόλου, όπως οφείλει η τέχνη αυτού του επιπέδου, απαντήσεις.

Γιατί επιλέχτηκαν τα συγκεκριμένα έργα; Γιατί τις επέλεξε ο Ντίσνεϋ. Ο Άμλετ έγινε ο Lion King και η Τρικυμία, με τις απαραίτητες πολιτικά ορθές διορθώσεις έγινε η Pocahontas. Και έτσι ανήκουν πια στο σύγχρονο παγκόσμιο λαϊκό πολιτισμό.

«Η Αειπάρθενος βασίλισσα»

Στα ανέκδοτα του θεάτρου μπορεί κάποιος να ακούσει ότι, αν δεν είχαν κερδίσει οι Άγγλοι την ισπανική Αρμάδα το 1588, σήμερα δε θα θεωρούνταν ο Σαίξπηρ ο σημαντικότερος δραματουργός του νεότερου παγκόσμιου ρεπερτορίου, αλλά ο Ισπανός Λόπε ντε Βέγκα.

Η ελισαβετιανή εποχή, με τις ιδιαίτερες θρησκευτικές και πολιτειακές αλλαγές που την χαρακτήρισαν, δημιούργησε έναν ανώτερο πνευματικό πολιτισμό στην Αγγλία, και μάλιστα έναν πολιτισμό με δυναμική, δύναμη και ενθουσιασμό. [29] Στην αγγλική κουλτούρα η βασίλισσα Ελισάβετ είναι ένα πρόσωπο θρυλικό, λατρευτό, μυστήριο, επιβλητικό, αλλά, κυρίως οικείο.

Ποια είναι η εποχή του Σαίξπηρ; Πώς οδηγήθηκε ο μεγάλος αυτός συγγραφέας σε μια προτεσταντική ιχνογράφηση του σύγχρονου ανθρώπου, ενός ανθρώπου με διλήμματα, ελαττώματα, προσωπικούς στόχους, ατομικότητα; Η σύγχρονη κινηματογραφική ματιά στη βασίλισσα Ελισάβετ δείχνει κάποια ενδιαφέρουσα αλληγορία σε σχέση με τις συνήθειες και τα μυστικά της «παρθένου βασίλισσας» (σύντομα θα δείτε ότι δεν είναι και τόσο παρθένος), την παρουσιάζουν μέσα στην κοσμική και όχι στη βασιλική ζωή της, ή σαν σύμβολο που βοηθά στην αποκωδικοποίηση της μορφής και του περιεχομένου του σαιξπηρικού κειμένου. Μια σειρά από κινηματογραφικές σκηνές μας δίνουν διαφόρων ποιότητων στοιχεία.

Η ταινία Elisabeth, σε σκηνοθεσία Σεκάρ Καπούρ το 1998, παρουσιάζει την Ελισάβετ στα νεανικά της χρόνια ως μια γυναίκα σαν την Ιουλιέτα, τη λαίδη Μάκμπεθ και τη σαιξπηρική Κλεοπάτρα μαζί. Με μεγαλύτερη σοβαρότητα και σε άλλη ηλικία η Ελισάβετ «πα-

θαίνει» από τον έρωτα, για να γίνει μια κυρία αυστηρή, απροσπέλαστη. Αυτή είναι η στερεότυπη απεικόνιση του BBC, που η δραματουργία της δεκαετίας του '90 και του 2000 αλλάζει ριζικά [30]. Στην ταινία του 1998 η Ελισάβετ «παντρεύεται» την εκκλησία, με έναν τρόπο ερωτικό, με γυναικεία κυριαρχία, χωρίς παράδοση. Αυτή είναι η βασίλισσα στην ταινία του Τζον Μάντεν, στο *Shakespeare in Love*, της ίδιας χρονιάς. Έξυπνη, οξυδερκής, «περπατημένη», ένα σύμβολο γυναικείας χειραφέτησης, που κατανοεί τα μηνύματα της δραματουργίας του Σαίξπηρ και τα υποστηρίζει. Μήπως είναι μια ενοχή της αγγλικής παράδοσης ότι ο Σαίξπηρ ήταν στο «σύστημα» και με αυτές τις συνεκδοχές θέλουν να μας πείσουν ότι το σύστημα απλά τον αποδέχτηκε; Μήπως διαφαίνεται ότι ο ρόλος της γυναίκας εκείνη την εποχή δεν ήταν τόσο υπονομευμένος όσο η ιστορία έπλασε εκ των υστέρων; Ή μήπως θα θέλαμε έτσι να νομίσουμε; Η Ελισάβετ πάντως, πριν αναπαυθεί, ταξιδεύει στο χρόνο στο παλάτι της, που έχει γίνει νεανικό άσυλο σε μια φουτουριστική μεταπάνκ Αγγλία, και αναρωτιέται, στην ταινία του Ντέρεκ Τζάρμαν, *Jubilee*, τη γενέθλια χρονιά για το πανκ στη Βρετανία, 1977, αν ο δρόμος της προσωπικής χειραφέτησης οδήγησε καλά την ανθρωπότητα μετά. Κάπου εκεί πάμε πάλι πίσω, για να δούμε μια βασίλισσα, στα ίδια νερά του Τάμεση, εκεί που απαρνήθηκε το μεγάλο της, κατά τη λαϊκή παράδοση, έρωτα, πάλι πλάι- πλάι με ένα νεαρό αγόρι, αυτή τώρα πια πολύ μεγάλη [31], να του μιλάει για τα μυστικά του έρωτα και της ζωής [32] μέσα στα οποία «μη γεράσεις, μη μαραθείς». Και αυτό ακριβώς θα κάνει η Νατάσα Ρίτσαρντσον, μια κακομαθημένη και αδιανόητα αστεία βασίλισσα της Αγγλίας, στο δεύτερο κύκλο επεισοδίων του *Black Adder* [33]. Η καλή παρέα της γειτονιάς, μια βασίλισσα αλητάκι, αλλά με μεγάλη γυναικεία καταποσύνη και πονηριά: στο διαγωνισμό μύρας, αν σε κερδίσει, απλά.. θα σου κόψει το κεφάλι.

Η παρουσίαση της Ελισάβετ, μέσα από αυτές τις χαρακτηριστικές σκηνές, δείχνει ένα πρόσωπο αυτοδύναμο, μυθιστορηματικό, ένα μεγάλο ήρωα για ωραία έργα, έναν αμλετικό Φάλσταφ. Και έτσι δίνεται στο τυχερό σύγχρονο κινηματογραφικό κοινό να μπει μέσα στη δραματουργία μιας ολόκληρης εποχής και να δει τον παλιό κόσμο μέσα από την ζεστασιά της πολυθρόνας του. Ο Σαίξπηρ και η εποχή του είναι σήμερα ένα ωραίο χωροχρονικό εικονικό ταξίδι, με το θεατή να συμμετέχει, για πρώτη φορά με τέτοια χαρά, τόσο ενεργά.

- [1] Οι πληροφορίες έχουν αντληθεί από τις πηγές: www.imdb.com και Rothwell, S. Kenneth & Melzer Annabelle Henkin, *Shakespeare on Screen, an International Filmography and Videography*, Mansell Publishing, 1990, USA
- [2] Hamlet 1900, σε σκηνοθεσία του Maurice Clement διάρκειας 5 λεπτών.
- [3] Με ταινίες βασισμένες σε έργα όπως The Merchant of Venice 1902, Romeo and Juliet 1908, Julius Caesar 1907, Hamlet 1907, Romeo and Juliet 1908 κ.ά.
- [4] Με ταινίες όπως The taming of the shrew 1908 ή η ταινία The Old Actor, μελόδραμα του 1912 για έναν ηλικιωμένο σαιξπηρικό ηθοποιό.
- [5] Στην πραγματικότητα, η ταινία γυρίστηκε κατ' αρχήν ως βουβή ταινία, όπου ο διάλογος προστέθηκε εκ των υστέρων. Η ταινία επανεκδόθηκε το 1966 ως η πρώτη μεταφορά έργου του Σαίξπηρ στον ομιλούντα κινηματογράφο με ηχογραφημένες προσθήκες μουσικής.
- [6] Ιστορικές έμειναν ταινίες του –συχνά αποτέλεσμα μεγάλων επιτυχιών του στο θέατρο– όπως οι As you like it 1936, Henry the 5th 1944, Hamlet 1948, Richard the 3rd 1955.
- [7] Με μεγάλη εμπορική επιτυχία παγκοσμίως παίχτηκαν, μεταξύ άλλων, οι ταινίες του The taming of the shrew 1956, Romeo and Juliet 1968, Hamlet 1990.
- [8] Τον Keanu Reeves και το River Phoenix. Ο ξαφνικός θάνατος του δεύτερου το 1990 έκανε την ταινία cult φαινόμενο.
- [9] Με τον όρο εννοούνται οι ταινίες με νέους και λαϊκά σύμβολα της νέας γενιάς, στις συνήθειες, τη γλώσσα, τη συμπεριφορά, το ντύσιμο και το διάκοσμο, με θέματα όμως ενήλικα, όχι ταινίες ψυχαγωγικού περιεχομένου ως επί το πλείστον
- [10] Τεράστια επιτυχία, μετά την επιτυχία του ομώνυμου μιούζικαλ του Broadway , στο νεανικό κοινό όλου του κόσμου του 1961 με τη δράση τοποθετημένη στα προάστια των συμμοριών της Νέας Υόρκης. Σκηνοθεσία Robert Wise / Jerome Robbins.
- [11] Που κατά τα άλλα ασχολείται με τους έρωτες και τα νεανικά κείμενα του Σαίξπηρ.
- [12] Cahiers du Cinema, 13 Ιουνίου 1952
- [13] Πηγή: BOOSE, E., Lynda & BURT, Richard, *Totally Clueless? Shakespeare goes Hollywood in the 1990s* στο BOOSE, E. Lynda -BURT, Richard, *Shakespeare the Movie*, Routledge, 1998, U.K.
- [14] Αναδημοσίευση από τα Πρακτικά της 4^{ης} Διεθνούς Συνδιάσκεψης για το Θέατρο και τις Παραστατικές Τέχνες στην Εκπαίδευση, Αθήνα Μάρτιος 2004
- [15] Για την απήχηση της ταινίας βλέπε H. OLDEN, Antony, *Olivier*, Weinenfeld and Nicolson, 1988, London.
- [16] OLIVIER, Laurence 'An Essay in Hamlet' στο CROSS, Brenda (ed.), *The Film Hamlet: A record of its Production*, Satyrn Press, 1948, London (μτφ. T.K.)
- [17] βλέπε και TAYLOR, Neil, 'The Films of Hamlet' στο DAVIES, Antony- WELLS, Stanley (ed.), *Shakespeare and the Moving Image*, Cambridge University Press, 1994, UK.
- [18] COLLICK, John, *Shakespeare, Cinema and Society*, 1989, Manchester, σ. 127

- [19] Περισσότερα για τα ρεαλιστικά στοιχεία της ταινίας στο ROTHWELL, S. Kelly-HENKIN-MENZER (ed.), Annabelle, *Shakespeare on Screen- An international Filmography and Videography*, Mansell Pbl., 1990, U.K.
- [20] Περισσότερα για το ρεαλιστικό περιβάλλον της ταινίας στο JACKSON, Russell (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, Cambridge University Press, 2000, UK
- [21] Όπως αναφέρεται ότι έχει πει ο ίδιος σε μια συνέντευξή του στο ROTHWELL, S. KELLY- HENKIN-MENZER (ed.), Annabelle, *Shakespeare on Screen, An international Filmography and Videography*, Mansell Pbl., 1990, U.K.
- [22] Για την επιλογή των ηθοποιών και τη μέθοδο εργασίας τους, βλέπε CROWDUS, Gary, Interview with Kenneth Brannagh, από το Cineaste Magazine, The Daily Telegraf, December 1998
- [23] Βλέπε ενδεικτικά την κριτική της ARMITAGE, Beth, 'In the year 2000' στο δικτυακό τόπο www.Popmatters.com
- [24] MAROWITZ, Charles 'How to rape Shakespeare' στο βιβλίο του *Recycling Shakespeare*, Macmillan Press, 1991, U.K.
- [25] Περισσότερα για τη σύγκριση το έργου με τα κλασικά του πρότυπα στο BOOSE, E. Lynda- BURT, Richard 'Totally Clueless?' στο βιβλίο BOOSE, E. Lynda -BURT, Richard, *Shakespeare the Movie*, Routledge, 1998, U.K.
- [26] MFB review, Ιούνιος 1956.
- [27] Ερμηνευμένος από τον ελληνικής καταγωγής Τζον Κασαβέτη, που βοηθά πολύ την αληθοφάνεια της ταινίας, για την επιλογή της Ελλάδας (γυρίσματα στο Γύθειο) ως προορισμό διαφυγής.
- [28] CROWL, Samuel, 'A new tempest on Film', SFNL 5/01/1980
- [29] Βλέπε FORD, Boris (ed.), *The age of Shakespeare*, volume 2, Penguin Books, 1955, U.K.
- [30] Σκηνοθεσία Roderick Graham/ Richard Martin etc., Elisabeth R 1971, BBC Mini Series
- [31] Το ρόλο παίζει ο Quentin Crisp, ανοιχτά ομοφυλόφιλος στην ιστορία της πρόσφατης Αγγλίας, γνωστός αργότερα για τις δημόσιες εμφανίσεις και τα βιβλία του, μια cult, αμφιλεγόμενη προσωπικότητα της σύγχρονης αγγλικής κοινωνίας.
- [32] Στην ταινία της Sally Potter, Orlando του 1992, βασισμένη στο μυθιστόρημα της Virginia Wolfe.
- [33] Σκηνοθεσία Mandie Fletcher / Black Adder 1986.

Σημείωση: Το κείμενο δημοσιεύτηκε στο τεύχος Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση, «Από την Ύλη των Ονείρων, Σπέτσες, 2005», Αθήνα 2006..

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΓΕΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- HARTNOLL Phyllis, (μτφ. Πατεράκη Ρούλα), *Το θέατρο*, Αθήνα, εκδ. Υποδομή.
- HARTNOLL Phyllis / FOUND Peter, (μτφ. ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ Νίκος), *Λεξικό του Θεάτρου*, Αθήνα, εκδ. Νεφέλη, 2000.
- ΜΠΑΚΟΝΙΚΟΛΑ-ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ Χαρά, *Θέατρο και Σχολείο: Η Τέχνη του Θεάτρου, τεύχος 1ο*, Αθήνα, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, 1998.
- ΜΠΟΖΙΖΙΟ Πάολο, (μτφ. ΝΤΑΡΑΚΛΙΤΣΑ Ελίνα), *Ιστορία του θεάτρου, δύο τόμοι*, Αθήνα, εκδ. Αιγόκερως, 2006.
- ΝΙΚΟΛ Αλλαρτάις, *Παγκόσμια Ιστορία Θεάτρου, πέντε τόμοι*, Αθήνα, εκδ. Σμυρنيώτη.
- ΞΕΠΑΠΑΔΑΚΟΥ Αύρα, *Ιστορία του Ευρωπαϊκού Θεάτρου – Πανεπιστημιακές σημειώσεις*, Αθήνα, 1995-2006 (κυρίως κεφ. 8, 10, 11, 12)
- RAVIS Patrice, (επιμ. ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ Κώστας, μτφ. ΣΤΡΟΥΜΠΟΥΛΗ, Αγνή), *Λεξικό του Θεάτρου*, Αθήνα, εκδ. Gutenberg, 2006.
- ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ Νικηφόρος, *Περί θεάτρου*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1989.
- ΣΟΛΟΜΟΣ Αλέξης, *Θεατρικό Λεξικό: Πρόσωπα και Πράγματα στο Παγκόσμιο Θέατρο*, Αθήνα, εκδ. Κέδρος, 1989.
- Συλλογικό έργο: *Θέατρο – Κινηματογράφος - Μουσική - Χορός*, Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, τόμος 28, Εκδοτική Αθηνών.

www.live-pedia.gr

www.wikipedia.com

ΕΙΔΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ Θεόδωρος, *Θέατρο και Παιδεία*, Αθήνα, 2003.

ΠΟΥΧΝΕΡ Βάλτερ, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου*, Αθήνα, Έκδοση Ελληνική Λαογραφική Εταιρεία, 1985.

ΠΟΥΧΝΕΡ Βάλτερ, *Σημειολογία του Θεάτρου*, Αθήνα, Παϊρίδης, 1985.

Συλλογικό έργο (επιμέλεια ΜΑΤΕΣΙΣ Παύλος, Μτφ. ΜΑΝΤΖΟΠΟΥΛΟΥ Λίζα), *Αρχιτέκτονες του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, εκδ. Δωδώνη.

Συλλογικό έργο (επιμ. HODGE, Alison), *Η Εκπαίδευση του ηθοποιού στον 20ο αιώνα*, Αθήνα, εκδ. Κοάν, 2006.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΜΑΡΤΙΝΙΔΗΣ Πέτρος, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου*, Αθήνα, εκδ. Νεφέλη, 1999.

ΠΑΤΡΙΚΑΛΑΚΗΣ Φαίδων, *Ιστορία της Σκηνογραφίας, 15ος- 19ος αιώνας*, Αθήνα, εκδ. Αιγόκερως, 1992.

ΠΑΤΡΙΚΑΛΑΚΗΣ Φαίδων, *Ιστορία της Σκηνογραφίας, 19ος- 20ος αιώνας*, Αθήνα, εκδ. Αιγόκερως, 1984.

ΦΕΣΣΑ-ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ Ελένη, *Αρχιτεκτονική Θεάτρου, στην Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, Θέατρο, Κινηματογράφος, Μουσική, Χορός*, τόμος 28, σελ. 40- 46, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1999.

Σημείωση: το φωτογραφικό υλικό του κεφ. 2 έχει αναζητηθεί από τις επίσημες σελίδες των αναφερόμενων θεάτρων στο διαδίκτυο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

- ALBINI Umberto (μτφ. ΤΖΑΛΛΗΛΑ Λένια), *Προς Διόνυσον, Το θέατρο των κλασσικών χρόνων*, Αθήνα, εκδ. του Εικοστού Πρώτου 1999.
- ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ (μτφ. ΜΕΝΑΡΔΟΣ, Σίμος), *Περί ποιητικής*, Αθήνα, εκδ. Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- BALDRY H.C., (μτφ. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ Γ. & ΧΑΤΖΗΚΩΣΤΑ Γ.), *Το τραγικό θέατρο στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα, εκδ. Καρδαμίτσα, 1971.
- BLUME Horst Dieter, (μτφ. ΙΑΤΡΟΥ Μαρία), *Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο*, Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 1989.
- GREEN Richard, HANDLEY Eric, (μτφ. ΜΑΝΤΖΙΟΥ Μαίρη), *Εικόνες από το Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2000.
- ΝΙΤΣΕ Φρειδερίκος, (μτφ. ΜΕΡΑΝΑΙΟΣ, Κ.Λ.), *Η γέννηση της τραγωδίας*, Αθήνα, εκδ. Μαρή.
- ΣΤΑΪΝΕΡ, Τζωρτζ (μτφ. ΚΟΝΔΥΛΗΣ Φόντας), *Ο θάνατος της τραγωδίας*, Αθήνα, εκδ. Δωδώνη, 1988.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

- ALBINI Umberto, (μτφ. ΤΖΑΛΛΗΛΑ Λένια), *Προς Διόνυσον, Το θέατρο στην Αθήνα των κλασσικών χρόνων*, Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2000.
- BALDRY H.C., (μτφ. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ Γ. & ΧΑΤΖΗΚΩΣΤΑ Γ.), *Το τραγικό θέατρο στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα, εκδ. Καρδαμίτσα, 1971.
- LESKY Albin, (μτφ. ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ Νίκος), *Η τραγική ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων, τόμος Α και Β*, Αθήνα, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, 1997.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

- BOWIE M. Angus, (μτφ. ΜΟΣΧΟΠΟΥΛΟΥ Πόλυ), *Αριστοφάνης, Μύθος, τελετουργία και κωμωδία*, Αθήνα, εκδ. Τυπωθήτω, 1999.
- DOVER K.J., (μτφ. ΚΑΚΡΙΔΗΣ Φάνης), *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*, Αθήνα, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, 1989.
- ΕΥΠΙΝΗΤΟΣ Φρ. Νικόλαος, *Εισαγωγή στην κωμωδία, Αρχαία, Μέση, Νέα*, Αθήνα, εκδ. Gutenberg, 1986.
- ΣΟΛΟΜΟΣ Αλέξης, *Ο ζωντανός Αριστοφάνης*, Αθήνα, εκδ. Δίφρος, 1961.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7

Περιοδικό Θέατρο, *Αφιέρωμα στην Commedia dell' arte*, Ιούλιος-Αύγουστος τεύχος 22, Αθήνα, 1965.

ΠΟΥΧΝΕΡ Βάλτερ, *Θεωρία του Λαϊκού Θεάτρου*, Αθήνα, εκδ. Λαογραφία, 1985.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8

GIRARD Rene, *Σαίξπηρ, Οι φλόγες της ζηλοτυπίας*, (μτφ. ΠΑΠΑΓΙΩΡΓΗΣ, Κωστής), Αθήνα, εκδ. Εξάντας, 1993.

ΚΡΟΝΤΗΡΗ Τίνα, *Ο Σαίξπηρ, η Αναγέννηση κι εμείς*, Θεσσαλονίκη, University studio Press, 2002.

ΠΛΩΡΙΤΗΣ Μάριος, *Ο Πολιτικός Σαίξπηρ, Η τραγωδία της εξουσίας*, Αθήνα, εκδ. Καστανιώτη, 2002.

ΠΟΥΧΝΕΡ Βάλτερ, *Ευρωπαϊκή θεατρολογία*, Αθήνα, 1990.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 9

ΠΟΥΧΝΕΡ Βάλτερ, *Μελετήματα Θεάτρου-Το κρητικό θέατρο*, Αθήνα, Εκδόσεις Χ. Μπούρα, 1991.

ΣΙΔΕΡΗΣ Γιάννης, *Ιστορία του νέου Ελληνικού Θεάτρου*, τ.1., 2η εκδ., Αθήνα, εκδ. Καστανιώτης, 1990.

ΣΠΑΘΗΣ Δημήτρης, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, Θεσσαλονίκη, 1986.

ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ Θεόδωρος, *Από τον Νείλον μέχρι του Δουνάβεως*, τόμος Α+Β, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2002.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 10

ΑΝΤΩΝΙΑΔΟΥ Σοφία, *Η κλασσική γαλλική κωμωδία (Μολιέρος, Μαριβώ)*, Αθήνα, Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου Ακρόπολις, 1925.

DORT Bernard, *Αναζητώντας τον έρωτα και την αλήθεια-Σχεδιάσμα ενός συστήματος του θεάτρου του Μαριβώ*, Θεατρικά Τετράδια, τ. 14, Ιούλιος 1986, σ.9-12.

MONTEGREDIEN George, *Η καθημερινή ζωή των ηθοποιών στην εποχή του Μολιέρου*, Αθήνα, εκδ. Παπαδήμα, 1997.

Περιοδικό Διαβάζω, *Αφιέρωμα στον Γκαίτε*, τεύχος 154, 1986.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 11

- ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ Νικηφόρος, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα*, Αθήνα, εκδ. Κέδρος, 1983.
- ΠΑΤΣΑΛΙΔΗΣ Σάββας, ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΥ Αναστασία, *Μελόδραμα, Ειδολογικοί και Ιδεολογικοί Μετασχηματισμοί*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2001.
- Συλλογικό έργο, *Ο Στρίντμπεργκ και η σύγχρονη δραματουργία, Συμπόσιο στους Δελφούς 7-12 Μαΐου 1988*, Αθήνα, εκδ. Εστία, 1997.
- ΣΩ Τζωρτζ-Μπέρναρντ, (μτφ. ΧΡΙΣΤΟΓΙΑΝΝΗΣ Γιώργος), *Η πεμπτουσία του Ίψενισμού*, Γιάννενα, εκδ. Δωδώνη, 1993.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 12

- BROCKETT G. Oscar, FINDLAY Robert, *Century of Innovation, A history of European and American Theatre and Drama since the late Nineteenth Century*, USA, Allyn and Bacon, second ed., 1991.
- ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Ο χορός στον 20ο αιώνα, Σταθμοί και Πρόσωπα*, Αθήνα, εκδ. Καστανιώτη, 2004.
- Συλλογικό έργο (επιμέλεια ΜΑΤΕΣΙΣ Παύλος, Μτφ. ΜΑΝΤΖΟΠΟΥΛΟΥ Λίζα), *Αρχιτέκτονες του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, εκδ. Δωδώνη.
- Συλλογικό έργο (επιμ. HODGE Alison), *Η Εκπαίδευση του ηθοποιού στον 20ο αιώνα*, Αθήνα, εκδ. Κοάν, 2006.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 13

- ΒΑΛΣΑΣ, Μ., (μτφ. ΜΠΑΚΟΝΙΚΟΛΑ-ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ Χαρά), *Το νεοελληνικό Θέατρο από το 1453 ως το 1900*, Αθήνα, εκδ. Ειρμός, εκδ. 1960, ανατύπωση 1994
- ΛΥΓΙΖΟΣ Μήτσος, *Νεοελληνική Δραματουργία*, Αθήνα, εκδ. Σμυρνιώτη, 1987.
- Περιοδικό Διαβάζω, τεύχος 89, 1984: *Αφιέρωμα στο νεοελληνικό θέατρο*.
- Περιοδικό Εκκύκλημα, τεύχος 24, 1990: *Αφιέρωμα στη Σύγχρονη Νεοελληνική δραματουργία*.
- ΠΟΥΧΝΕΡ Βάλτερ, *Ελληνική θεατρολογία*, Αθήνα, εκδ. Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης, Κρητική Θεατρική Βιβλιοθήκη, τόμος β', 1988.
- ΣΙΔΕΡΗΣ Γιάννης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου 1794-1944*, τόμος Β', Αθήνα, εκδ. Καστανιώτης, 2000.
- Συλλογικό έργο, *Νεοελληνικό Θέατρο (17ος-20ός αιώνας)*, Αθήνα, Εθνικό Ίδρυμα. Ερευνών, 1997.

ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΓΙΑ ΚΕΦΑΛΑΙΑ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

- WALTER GISELA, (μτφ. ΣΑΚΑΛΗ Λένα), *Τα παιδιά παίζουν θέατρο*, Αθήνα, εκδ. Βασιλείου, p.1993,c. 1997.
- ΣΕΞΤΟΥ ΠΕΡΣΕΦΟΝΗ, *Δραματοποίηση, Το βιβλίο του παιδαγωγού-εμπνευστή*, Αθήνα, εκδ. Καστανιώτη, 1998.
- ΓΚΟΒΑΣ Νίκος, *Για ένα νεανικό δημιουργικό θέατρο*, Αθήνα, εκδ. Μεταίχμιο, 2002.
- ΔΙΩΤΗ ΒΑΣΙΛΙΚΗ, *Η Θεατρική Αγωγή στην Θεατρική πράξη, Θεατρικό παιχνίδι-Δραματοποίηση*, Αθήνα, 1997.
- FAURE G. / LASCAR S., (μτφ. ΣΤΡΟΥΜΠΟΥΛΗ Αγνή), *Το θεατρικό παιχνίδι*, Αθήνα, εκδ. Gutenberg, 1988.
- ΚΟΝΤΟΓΙΑΝΝΗ ΑΛΚΗΣΤΙΣ, *Το βιβλίο της δραματοποίησης*, Αθήνα, 1989.
- ΚΟΥΡΕΤΖΗΣ ΛΑΚΗΣ, *Το Θεατρικό Παιχνίδι (παιδαγωγική θεωρία, πρακτική και θεατρολογική προσέγγιση)*, Αθήνα, εκδ. Καστανιώτη, 1991.
- ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ (επιμ.), *Εξήντα θεατρικά έργα για ερασιτεχνικές ομάδες*, Θεσσαλονίκη, έκδοση Γ.Γ.Ν.Γ.
- Πρακτικά Διεθνούς Συνδιάσκεψης 1999, *Το θέατρο στην εκπαίδευση: Μορφή τέχνης και εργαλείο μάθησης, Δίκτυο για το Θέατρο στην εκπαίδευση*, Αθήνα, εκδ. Μεταίχμιο, 2002.
- Πρακτικά Διεθνούς Συνδιάσκεψης 2000, *Αναζητώντας τη θέση του θεάτρου στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση, Δίκτυο για το Θέατρο στην εκπαίδευση*, Αθήνα, εκδ. Μεταίχμιο, 2001.
- Πρακτικά Διεθνούς Συνδιάσκεψης 2003, *Χτίζοντας γέφυρες, Δίκτυο για το Θέατρο στην εκπαίδευση*, Αθήνα, εκδ. Μεταίχμιο, 2003.
- Πρακτικά Διεθνούς Συνδιάσκεψης 2005, *Δημιουργικότητα και μεταμορφώσεις*, Αθήνα, εκδ. Μεταίχμιο, 2006.
- Πρακτικά Διεθνούς Συνδιάσκεψης 2006, *Δημιουργώντας νέους ρόλους στον 20ο αιώνα, Δίκτυο για το Θέατρο στην εκπαίδευση*, Αθήνα, εκδ. Μεταίχμιο, 2007.
- ΡΟΪΛΟΥ ΓΙΑΝΝΑ / ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ ΞΕΝΙΑ (επιμ.), *Θέατρο για παιδιά 2, Θέατρο και σχολείο*, Αθήνα, Ελληνικό Κέντρο Θεάτρου για τα παιδιά και τους νέους, 2002
- www.Theatroedu.gr