

**ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ, ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ**

**ΣΤΟΙΧΕΙΑ
ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΑΣ**



Α' ΓΕΝΙΚΟΥ ΛΥΚΕΙΟΥ

Βιβλίο μαθητή

Τόμος 1ος

**ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΩΝ
ΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΩΝ «ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ»**

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΑΡΧΙΚΗΣ ΕΚΔΟΣΗΣ

Συγγραφείς:

**Θόδωρος Γραμματάς, καθηγητής Θεατρολογίας
Π.Τ.Δ.Ε. Πανεπιστημίου Αθηνών**

**Τηλέμαχος Μουδατσάκης, σκηνοθέτης - επίκου-
ρος καθηγητής Θεατρολογίας Σχολής Επιστημών
της Αγωγής (Π.Τ.Δ.Ε.) Πανεπιστημίου Κρήτης**

**Παναγιώτης Τζαμαργιάς, εκπαιδευτικός - κάτο-
χος μεταπτυχιακού διπλώματος ειδίκευσης «Διδα-
κτική Γλώσσας - Λογοτεχνίας - Θεάτρου στην Εκ-
παίδευση»**

**Χαράλαμπος Δερμιτζάκης, εκπαιδευτικός, δρ
Π.Τ.Δ.Ε. Πανεπιστημίου Αθηνών**

Συντονισμός:

**Δρ Γιώργος Σιγάλας, πτυχιούχος Α.Σ.Κ.Τ., σύμ-
βουλος Καλλιτεχνικών Παιδαγωγικοί Ινστιτούτου**

Επιτροπή κριτών

**Σάββας Πατσαλίδης, καθηγητής Θεατρολογίας
Τμήματος Αγγλικής Φιλολογίας Αριστοτελείου Πανε-
πιστημίου Θεσσαλονίκης**

Λάκης Κουρετζής, σκηνοθέτης - συγγραφέας

Φιλολογική επιμέλεια: Μαιρίτα Κλειδωνάρη

Καλλιτεχνική επιμέλεια: Βαγγέλης Μπουκλής

Σελιδοποίηση: Ειρήνη Σπινάρη

Αθήνα 1999

Ευχαριστούμε θερμά τα φυσικά πρόσωπα και τους θεατρικούς οργανισμούς για την ευγενική παραχώρηση του φωτογραφικού υλικού. Ιδιαίτερες ευχαριστίες στους υπευθύνους του Αρχείου του Εθνικού Θεάτρου και του Θεατρικού Μουσείου.

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΕΠΑΝΕΚΔΟΣΗΣ

Η επανέκδοση του παρόντος βιβλίου πραγματοποιήθηκε από το Ινστιτούτο Τεχνολογίας Υπολογιστών & Εκδόσεων «Διόφαντος» μέσω ψηφιακής μακέτας, η οποία δημιουργήθηκε με χρηματοδότηση από το ΕΣΠΑ / ΕΠ «Εκπαίδευση & Διά Βίου Μάθηση» / Πράξη «ΣΤΗΡΙΖΩ».



Οι διορθώσεις πραγματοποιήθηκαν κατόπιν έγκρισης του Δ.Σ. του Ινστιτούτου Εκπαιδευτικής Πολιτικής

Η αξιολόγηση, η κρίση των προσαρμογών και η επιστημονική επιμέλεια του προσαρμοσμένου βιβλίου πραγματοποιείται από τη Μονάδα Ειδικής Αγωγής του Ινστιτούτου Εκπαιδευτικής Πολιτικής.

Η προσαρμογή του βιβλίου για μαθητές με μειωμένη όραση από το ΙΤΥΕ – ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ πραγματοποιείται με βάση τις προδιαγραφές που έχουν αναπτυχθεί από ειδικούς εμπειρογνώμονες για το ΙΕΠ.

**ΠΡΟΣΑΡΜΟΓΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ
ΓΙΑ ΜΑΘΗΤΕΣ ΜΕ ΜΕΙΩΜΕΝΗ ΟΡΑΣΗ**

ΙΤΥΕ - ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το θέατρο είναι μια σύνθετη δημιουργία, στην οποία ενυπάρχουν όλες οι τέχνες. Το θεατρικό γεγονός στηρίζεται κατ'αρχήν σε ένα κείμενο με ποιητικές αρχές. Οι ήρωες, που με τη δράση τους συνθέτουν τα γεγονότα, επικοινωνούν μέσα από το διάλογο. Ο συγγραφέας δεν αφηγείται στο γ' πρόσωπο, αλλά δίνει το λόγο στα πρόσωπα του έργου και τα οδηγεί στην περιπέτεια, αφού ο ίδιος εξαφανισθεί πίσω τους. Η τέχνη ωστόσο που θα αναδείξει το δράμα είναι η υποκριτική ή ηθοποιία. Ο διάλογος και ο μονόλογος, ο δραματικός μύθος, η υπόθεση ενός έργου θα αποκτήσουν σκηνική υπόσταση μέσα από τις εκφραστικές δυνατότητες του ηθοποιού, που πρέπει να έχει το φυσικό χάρισμα αλλά και την τεχνική κατάρτιση, για να «παίξει» ένα ρόλο, να υποδυθεί ένα πρόσωπο, να ερμηνεύσει τις σχέσεις του με τους άλλους στο περιβάλλον του δράματος.

Ένα έργο εξελίσσεται μέσα σε ένα χώρο ή σε ορισμένους χώρους. Μια συνακόλουθη της θεατρικής δράσης τέχνη, η σκηνογραφία, θα αναπαραστήσει αυτούς τους χώρους δημιουργώντας το σκηνικό «σκάφος». Αυτό μπορεί να είναι μια αυλή, ένα σαλόνι, τα προπύλαια ενός ανακτόρου, ένα πεδίο μάχης, ένα παράπηγμα, ένας ναός, ένα εργοστάσιο, ένα τρένο κτλ. Ο σκηνογράφος θα «συλλάβει» το συγκεκριμένο χώρο με βάση την αισθητική του αντίληψη και τη μόδα της εποχής. Το σκηνικό του δηλαδή μπορεί να είναι βαρύ, περιγραφικό, λεπτομερές, αλλά και αφαιρετικό, υποδηλωτικό.

Ο ίδιος καλλιτέχνης θα σχεδιάσει και τα κοστούμια, γιατί η υποκριτική τέχνη, η ηθοποιία, πέρα από τη συναισθηματική αγωγή, την εσωτερική διεργασία ενός ρόλου, χρειάζεται και εξωτερική «υποστήριξη», δηλαδή αμφίεση ανάλογη με τα πρόσωπα τα οποία θα υποδυθούν οι ηθοποιοί. Εδώ θα συνδράμουν η τέχνη του μακιγιάζ και η κομμωτική, που μπορούν να αλλάξουν τη φυσιογνωμία ενός ηθοποιού, δημιουργώντας μια άποψη για το θεατρικό πρόσωπο.

Το μόχθο των προηγούμενων καλλιτεχνών θα αναδείξει στη σκηνή ο φωτισμός αλλά και τα τεχνολογικά μέσα (μηχανήματα του θεάτρου), που έχουν ιδιαίτερος εξελιχθεί στις ημέρες μας, όπως είναι τα περιστροφικά δάπεδα, οι ηλεκτρονικές αυλαίες, τα τραμπουκέτα, που μπορούν να εξαφανίσουν στο υπόγειο της σκηνής ένα πρόσωπο ή αντικείμενο, όταν αυτό απαιτεί το θεατρικό κείμενο σε μια κρίσιμη στιγμή. Τέλος, το κατάλληλο για την παράσταση κλίμα θα δημιουργήσει ο μουσικός με συνθέσεις που θα σχολιάζουν τα δρώμενα, που θα ενισχύουν τα πάθη των ηρώων και θα καλλιεργούν τη συγκίνηση.

Όμως όλες οι προηγούμενες τέχνες, η λογοτεχνία, η υποκριτική, η σκηνογραφία, η ενδυματολογία, το μακιγιάζ, η κομμωτική, η σκηνική τεχνολογία, ο φωτισμός, η μουσική, θα συντονιστούν από μια άλλη «συγκεντρωτική» τέχνη, τη σκηνοθεσία. Η τέχνη αυτή συνδυάζει τη θεωρία με την πράξη. Ο σκηνοθέτης αρχίζει από ορισμένες υποθέσεις εργασίας. Τοποθετείται θεωρητικά (φιλοσοφικά - αισθητικά - ιδεολογικά) απέναντι στο έργο

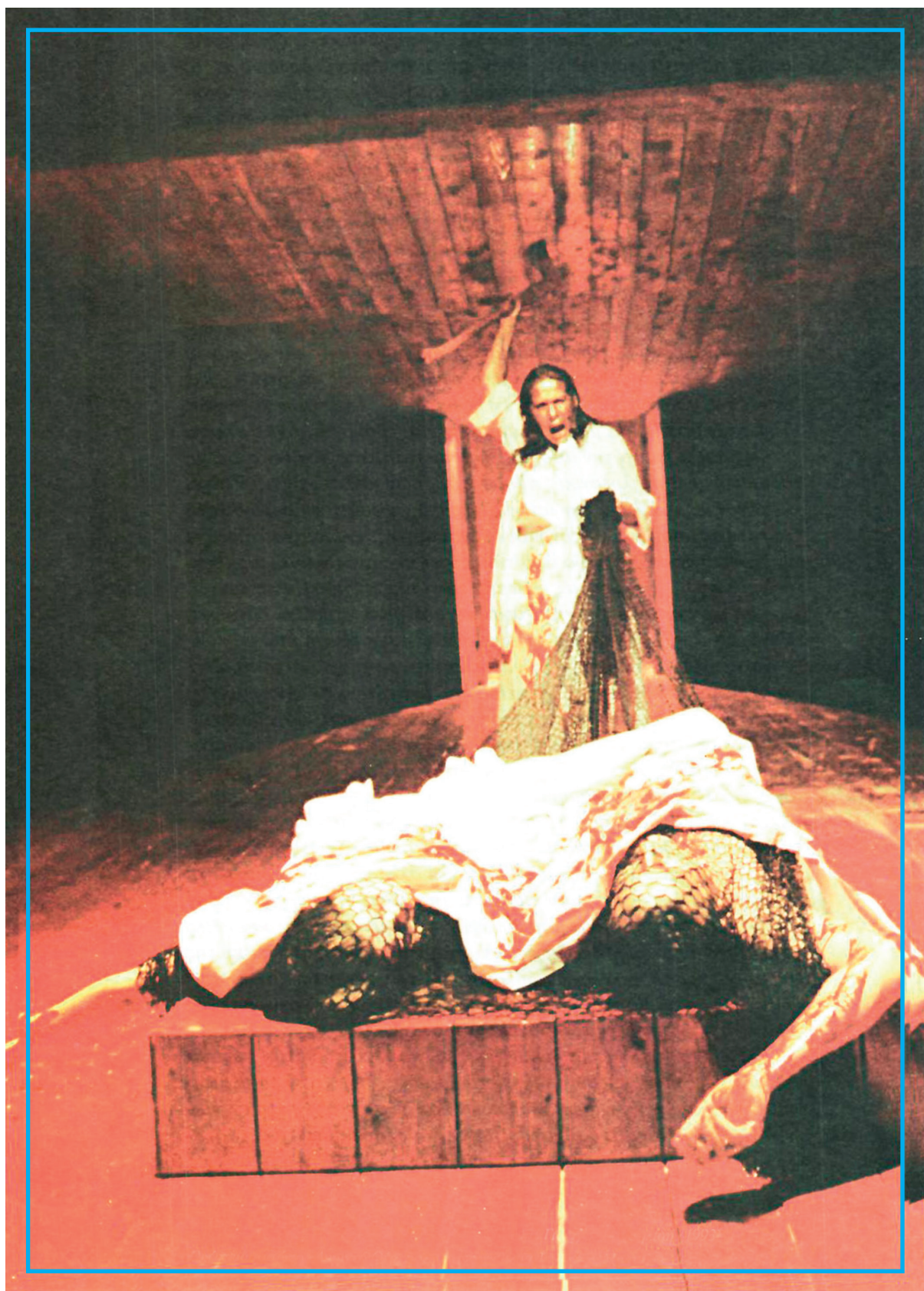
του συγγραφέα. Αναλύει, προτείνει και διδάσκει τους ηθοποιούς πώς να προσεγγίσουν ένα ρόλο, εφευρίσκει στοιχεία που πλαισιώνουν την παράσταση, δημιουργεί το ρυθμό στην πρόοδο των γεγονότων, οργανώνει τα επιμέρους στοιχεία, προκειμένου αυτά να εναρμονιστούν μεταξύ τους κατά τη διάρκεια της παράστασης.

Το θέατρο δεν είναι ποτέ έργο του ενός. Προϋποθέτει την καλλιτεχνική ομαδικότητα, την ώσμωση (την αλληλεπίδραση), τη συνύπαρξη των τεχνών. Ως σύνθετη δημιουργία είναι που καθίσταται, και αντικείμενο της Θεατρολογίας, μιας επιστήμης που θεμελιώνεται στις ημέρες μας και που μελετά θέματα όπως τα παρακάτω: Τη διαφορά ενός δραματικού κειμένου από ένα ποίημα ή από ένα μυθιστόρημα. Πώς «κτίζεται» μια παράσταση. Την έννοια της πολυκαλλιτεχνικότητας στο θέατρο. Τη συμβολή του σκηνοθέτη, του ηθοποιού κ.ά. Την έννοια της θεατρικής επικοινωνίας (σκηνής - πλατείας). Τις αρχές της υποκριτικής τέχνης. Τη θέση του θεάτρου στην κοινωνία. Την παιδευτική αξία μιας παράστασης κ.ά. Η ίδια επιστήμη μελετά επίσης και προάγει την ιστορία, τη γραμματολογία του θεάτρου, τη δραματολογία (φιλολογικές προσεγγίσεις των κειμένων), τις θεατρικές θεωρίες αλλά και την ιστορία της σκηνοθεσίας, τη σημειολογία της παράστασης ως «αυτόνομου» έργου τέχνης, ενώ συχνά επιχειρεί να προσεγγίσει το θέατρο από την άποψη της ανθρωπολογίας (συνδεδεμένης με τις μαγικές τελετές των πρωτογόνων), της κοινωνιολογίας, του management (αφού το θεατρικό «προϊόν» είναι και καταναλωτικό), των δημοσίων σχέσεων, του star system κτλ.

Στο βιβλίο μας «Στοιχεία Θεατρολογίας» επιχειρούμε να προϊδεάσουμε το μαθητή της Α΄ Λυκείου για τη νεότευκτη επιστήμη τον θεάτρου. Οι δώδεκα ενότητες έχουν έτσι διαρθρωθεί, ώστε να περιλαμβάνουν στοιχεία ιστορίας, θεωρίας του θεάτρου, αποσπάσματα (ενδεικτικές σκηνές) από αντιπροσωπευτικά έργα αλλά και προτάσεις για την ενεργό συμμετοχή του μαθητή στη θεατρική δράση. Ακολουθούν ερωτήσεις για την κριτική εμπέδωση των διδαχθέντων.

Ο μαθητής καλείται να γνωρίσει το θέατρο στη διττή φύση του, τη θεωρία και την πράξη, όχι μόνο να μάθει αλλά και να εφαρμόσει τη γνώση που έχει αποκτήσει βιώνοντά την, ώστε να εκφραστεί στα όρια ενός προγράμματος που συνοψίζει τις βασικές αρχές και αξίες του θεάτρου: ανάληψη ρόλου, πειθαρχία, επικοινωνία, δυναμική της θεατρικής ομάδας, αγωγή του λόγου και του συναισθήματος, στοιχεία θεατρικού παιχνιδιού και υποκριτικής τέχνης, ανάγνωση ενός έργου με τη μορφή θεατρικού αναλογίου κ.τλ.

Ελπίζουμε ότι οι παραλείψεις του παρόντος βιβλίου δε θα εμποδίσουν την ευαισθητοποίηση του μαθητή γύρω από το θέατρο και τη δημιουργική επαφή του με την κατ' εξοχήν τέχνη της επικοινωνίας, που είναι και ο έσχατος στόχος του νέου μαθήματος.



**Ορέστεια, από το «Ανοιχτό Θέατρο», σε σκηνοθεσία
Γιώργου Μιχαηλίδη (1993)**

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΑΣ

I ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ. ΑΠΟ ΤΗ ΛΑΤΡΕΥΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΗ ΣΤΟ ΔΡΑΜΑ

10 / 7

ΤΑ ΜΑΓΙΚΑ ΔΡΩΜΕΝΑ ΚΑΙ ΟΙ ΑΠΑΡΧΕΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Σε μια προϊστορική για την ανθρωπότητα περίοδο, πολύ πριν από τις διονυσιακές τελετές και το χορικό άσμα του διθυράμβου (μέσα από το οποίο εξελίχθηκε με βραδεία διαδικασία το αρχαίο δράμα), εντοπίζουμε παρόμοιες τελετές μαγικού και λατρευτικού χαρακτήρα. Ο πρωτόγονος άνθρωπος, προκειμένου να ερμηνεύσει τα φυσικά φαινόμενα (κοσμικά, μετεωρολογικά κ.ά.), των οποίων τις αιτιώδεις σχέσεις δεν μπορούσε να διακρίνει, προσέφευγε στη μυθοπλασία. Κυρίως όμως προσπαθούσε να επηρεάσει τη ροή των ίδιων των γεγονότων (π.χ. να φέρει τη βροχή) μέσα από ποικίλα δρώμενα, που είχαν ένα κοινό χαρακτηριστικό: τις μιμητικές ομαδικές κινήσεις - εκκλήσεις προς τις θεοποιημένες φυσικές δυνάμεις.

Στα δρώμενα αυτά διακρίνουμε μια πρώιμη, «εμβρυϊκή» καλλιτεχνική έκφραση του ανθρώπου, προ-λογική και σαφώς προ-αισθητική, που δεν έχει ακόμη οργανωμένο λόγο. Η έκφραση όμως αυτή, που είχε σαφή λατρευτικό στόχο, έδινε ταυτοχρόνως διέξοδο στο μιμητικό ορμέμφυτο του πρωτογόνου, στην κλίση του (που είναι και δική μας) για τη δημιουργία και την απόλαυση ενός θεάματος. Στην «έκρηξη» αυτού του ορμέμφυτου πρέπει να εντοπίσουμε και τις απαρχές του θεάτρου. Σ' αυτόν τον πρωτογενή αυτοσχεδιασμό, στην πρώτη

άγρια μορφή αναπαράστασης ενός πόθου, ενός φόβου, μιας πρόληψης, πρέπει να δούμε τις ρίζες του θεάτρου, όπως το γνωρίζουμε αργότερα.

Τα δρώμενα των πρωτογόνων, που διεξάγονταν σε χώρους οι οποίοι εξαγνίζονταν πρώτα, για να υποδεχτούν τη μαγική τελετή, ή σε χοίρους με συμβολική αξία (βράχους, ποτάμια κ.ά.), είχαν τόσο τη σοβαρή τους μορφή όσο και την ευτράπελη. Η τελευταία στόχευε στη διακωμώδηση των κατεστημένων αξιών της ομάδας. Αυτή η διπλή όψη των δρώμενων προανήγγελλε –πριν ακόμα ισχύσει ο λόγος ως σύστημα επικοινωνίας ανάμεσα στους ανθρώπους– τις δύο μορφές του θεάτρου, την τραγωδία και την κωμωδία, που είναι σύμφυτες με την ίδια τη ζωή.



Θεατρικά δρώμενα. Ο χορός των τράγων στο σκυριανό καρναβάλι.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Ποιος είναι ο στόχος ενός δρώμενου στις πρωτόγονες κοινωνίες;
2. Υπάρχει σχέση ανάμεσα στα δρώμενα και τις διονυσιακές τελετές;

ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ - Η ΤΡΑΓΩΔΙΑ

Το αρχαίο δράμα –και ιδιαίτερα η τραγωδία– έχει τις ρίζες του στο διθύραμβο, αυτοσχέδιο χορικό άσμα, αφιερωμένο στη λατρεία του Διονύσου, θεού της γονιμότητας. Σύμφωνα με την παράδοση, ο ποιητής Αρίωνας, γύρω στον 7ο π.Χ. αιώνα, έδωσε πρώτος τεχνική μορφή στο διθύραμβο, συνέθεσε δηλαδή με επιμέλεια τους στίχους και τη μουσική των διθυράμβων του, τους οποίους εκτελούσε χορός που ασκούσε ο ίδιος.

Ο ποιητής όμως που έβαλε τον τελευταίο κρίκο στην αλυσίδα που συνδέει το διθύραμβο με την τραγωδία είναι ο Θέσπης. Αυτός είχε την εξής έμπνευση, της οποίας η αξία για τη γέννηση της τραγωδίας είναι ανυπολόγιστη: ο εξάρχων, ο πρωτοχορευτής του διθυράμβου, που ως τότε οδηγούσε το χορό, βγαίνει από την ομάδα (κατά την πιθανότερη εκδοχή ο ίδιος ο Θέσπης το επιχείρησε πρώτος) και με τη μορφή κάποιου μυθικού προσώπου «υποκρίνεται», απαντά σ' αυτή με στίχους σε άλλο μέτρο από αυτό του διθυράμβου και χωρίς μελωδία. Τώρα μπορεί να χειριστεί ένα μύθο, να πλάσει ένα θέμα, να δημιουργήσει δράση.

Ο Θέσπης λοιπόν υπήρξε, όπως διασώζει ο Αριστοτέλης, ο δημιουργός του «προλόγου» και της «ρήσης». Ο «πρόλογος» οικονομούσε τη δράση, ενώ η «ρήση» εισήγαγε στο υπάρχον χορικό άσμα (διθύραμβο) το επικό στοιχείο του διαλόγου και της αφήγησης, και αποτέλεσε

έτσι το πρωτοκύτταρο των «επεισοδίων», του δομικού μέρους της τραγωδίας τον 5ο π.Χ. αιώνα. Κατ' αυτό τον τρόπο δημιουργήθηκαν οι συνθήκες για την ανάπτυξη των διαλογικών μεριών και τον περιορισμό, αντίστροφα, της χορικής (ορχηστρικής) έκφρασης.

Στην εξέλιξη του είδους θα συμβάλουν ο Χοιρίλος, που συνθέτει πολλά δράματα και ασχολείται ιδιαιτέρως με τη «σκευή» (τα σκηνικά αντικείμενα, τις μάσκες και τα κοστούμια των υποκριτών), και ο Φρύνιχος, που θα καινοτομήσει εισάγοντας στη δράση το γυναικείο πρόσωπο. Ο μύθος τώρα μπορεί να στραφεί γύρω από μια ηρωίδα, που την υποδύεται ένας άντρας. Ο Φρύνιχος (όπως μετέπειτα και οι μεγάλοι τραγικοί) αντλεί από το πλούσιο υλικό των μύθων τις υποθέσεις των έργων του, δύο όμως από αυτά έχουν ως θέμα τη σύγχρονη πραγματικότητα της εποχής του, τα: Μιλήτου άλωσις και Φοίβισσαι.

Μετά το Χοιρίλο και το Φρύνιχο η τραγωδία θα φτάσει στο απόγειό της με τα έργα των τριών μεγάλων τραγικών, του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη, οι οποίοι έζησαν και δημιούργησαν σε εποχή κατά την οποία η Αθήνα υπήρξε το πνευματικό κέντρο της Ελλάδας.

Η αθηναϊκή δημοκρατία στήριξε το θέατρο με τους δραματικούς αγώνες, οι οποίοι αποτελούσαν την κορύφωση μιας σειράς εορταστικών εκδηλώσεων που γίνονταν προς τιμήν του Διονύσου κατά τα Μεγάλα Διονύσια (τέλη Μαρτίου). Οι αγώνες αυτοί διαρκούσαν τέσσερις ημέρες, τουλάχιστον έως και τα δύσκολα χρόνια του

Πελοποννησιακού Πολέμου, οπότε περιορίστηκαν σε τρεις. Την πρώτη ημέρα –σύμφωνα με μια διαδεδομένη άποψη, όχι όμως απόλυτα βεβαιωμένη– πέντε κωμικοί ποιητές παρουσίαζαν από μια κωμωδία, ενώ τις επόμενες ημέρες τρεις τραγικοί ποιητές παρουσίαζαν τρεις τραγωδίες (μια τριλογία) και ένα σατυρικό δράμα (και οι κωμωδίες όμως περιορίστηκαν μετά το μεγάλο πόλεμο σε τρεις – μία για κάθε μέρα της γιορτής, μετά την παράσταση της τετραλογίας του τραγικού ποιητή). Την τελευταία ημέρα των παραστάσεων πέντε τελικά κριτές αποφάσιζαν για το αποτέλεσμα του αγώνα απονέμοντας το βραβείο στο νικητή.

Οι παραστάσεις τα πρώτα χρόνια δίνονταν σε υπαίθριους χώρους, που αποτελούνταν από μια σκηνή (επίμηκες ξύλινο παράπηγμα για τις μεταμφιέσεις των υποκριτών), την ορχήστρα –με το βωμό του Διονύσου στο κέντρο– όπου δινόταν η παράσταση, και ένα πρανές φυσικό ή ξύλινες βαθμίδες για τους θεατές. Η διάταξη αυτή αποτέλεσε το αρχιτεκτονικό πρόπλασμα για τα μεγάλα πέτρινα θέατρα, όπως αυτό της Επιδαύρου, που άρχισαν να κτίζονται στο τέλος του 5ου π.Χ. αιώνα.

Η τραγωδία στην εξελιγμένη μορφή της παρουσιάζει την εξής δομή: αρχίζει με έναν «πρόλογο» συνήθως, που εισάγει το θεατή στην υπόθεση, συνεχίζεται με την «πάροδο», το άσμα που τραγουδάει ο χορός με την είσοδό του στην ορχήστρα, και ακολουθούν τα «επεισόδια», διαλογικά μέρη, όπου τα πρόσωπα του δράματος συγκρούονται, διαπράττουν το τραγικό σφάλμα και προκαλούν την επέμβαση της ανώτατης δύναμης.

Τα «επεισόδια» εναλλάσσονται με χορικά άσματα, τα «στάσιμα», όπου τα μέλη του χορού ορχούνται (εκτελούν εκφραστικές κινήσεις), φιλοσοφούν για τη ζωή, νουθετούν, απεύχονται τη συμφορά, αδυνατούν όμως να την εμποδίσουν. Το τελευταίο τμήμα της τραγωδίας είναι η «έξοδος». Ιδιαίτερα συγκινησιακό στοιχείο της τραγωδίας είναι ο «κομμός», όπου ένα πρόσωπο θρηνεί, τραγουδώντας μόνο του («μονωδία») ή εναλλάξ με τον κορυφαίο του χορού («διωδία»). Οι κομμοί συχνά συμπίπτουν με την έξοδο.

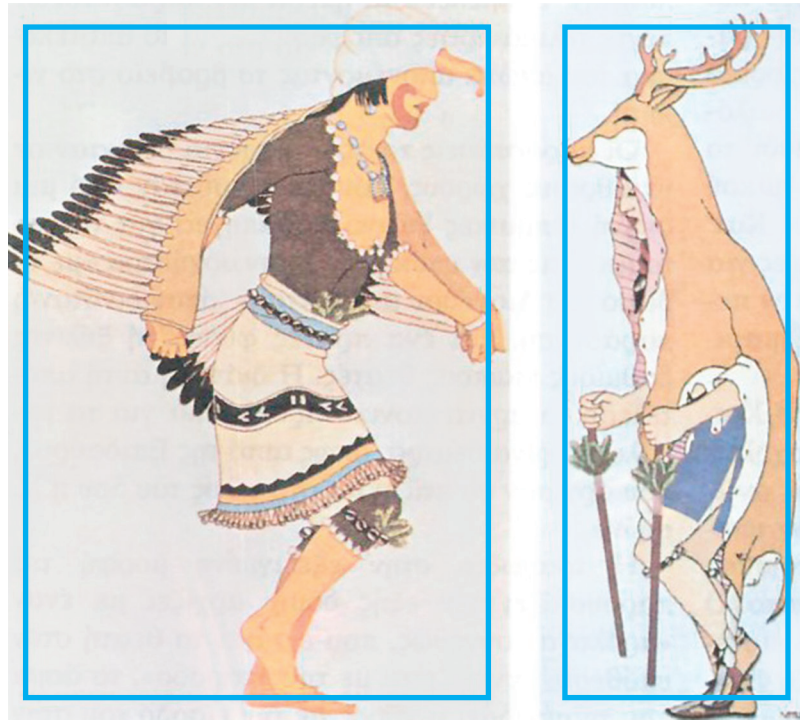
Χαρακτηριστικές επίσης για την αφηγηματική και δραματική αξία τους είναι οι σκηνές της αναγνώρισης, όπου ένα πρόσωπο αναγνωρίζει ένα άλλο, δικό του, που το θεωρούσε χαμένο.

Ο Αισχύλος (525-456 π.Χ.), ο πρώτος από τους τρεις μεγάλους τραγικούς ποιητές, μνημένος στα ελευσίνια μυστήρια και μαραθωνομάχος, έγραψε 90 έργα, από τα οποία σώζονται τα επτά: η τριλογία Ορέστεια (Αγαμέμνων, Χοηφόροι και Ευμενίδες), κορυφαίο επίτευγμα του ανθρώπινου πνεύματος, Πέρσαι, Ικέτιδες, Προμηθεύς Δεσμώτης και Επτά επί Θήβας.

Ο Σοφοκλής (496-405 π.Χ.), ο «τελειότατος των τραγικών» κατά τον Ξενοφώντα, θα αυξήσει τον αριθμό των υποκριτών από 2 σε 3, όπως και των χορευτών από 12 σε 15, και θα περιορίσει τα άσματα του χορού δίνοντας μεγαλύτερη έκταση στο διάλογο. Στα έργα του Σοφοκλή, παρ' όλο που οι υπερβατικές δυνάμεις εξακολουθούν να έχουν ρυθμιστικό χαρακτήρα στη δράση, η

έκβαση των πραγμάτων θα εξαρτηθεί από τη βούληση και τις επιλογές των ηρώων. Ο Σοφοκλής παράγει έτσι το τραγικό από τη σύγκρουση του ατόμου με τον εαυτό του ή με τους άλλους. Από τα έργα του έχουν διασωθεί ακέραια επτά: Τραχίνιαι, Αντιγόνη, Οιδίπους Τύραννος, Ηλέκτρα, Φιλοκτήτης, Αίας και Οιδίπους επί Κολωνώ.

Ο Ευριπίδης (484 ή 480-406) θα οργανώσει τις αναζητήσεις του με επίκεντρο τον άνθρωπο –οι θεοί συμβάλλουν τεχνικά (από μηχανής) στην έξοδο των ηρώων από την περιπέτεια. Θα δοκιμάσει τολμηρές ψυχογραφικές περιγραφές των χαρακτήρων του, θα δώσει έμφαση στην πλοκή, θα ελαττώσει την παρεμβατικότητα του χορού, ενώ θα προετοιμάσει το νεότερο ψυχολογικό και κοινωνικό δράμα (ενδεικτικός ο διχασμός της Μήδειας ανάμεσα στο πάθος και τη λογική). Από τα έργα του έχουν σωθεί τέσσερις τραγωδίες εμπνευσμένες από τον Τρωικό Πόλεμο και τα συναφή γεγονότα: Τρωάδες, Εκάβη, Ανδρομάχη και Ρήσος, πέντε τραγωδίες από το μυθικό κύκλο των Ατρείδων: Ιφιγένεια η εν Αυλίδι, Ιφιγένεια η εν Ταύροις, Ορέστης, Ηλέκτρα, Ελένη, και μία από τον οίκο των Λαβδακιδών: Φοίνισσαι. Άλλα έργα του Ευριπίδη είναι: Άλκηστις, εμπνευσμένη από ένα δημοφιλή λαϊκό μύθο της εποχής, Ιππόλυτος, Μήδεια, Βάκχαι, Ικέτιδες, Ίων, Ηρακλείδαι, Ηρακλής και το σατυρικό δράμα Κύκλωψ.



Θεατρικά δρώμενα. Ζώομορφες μεταμφιέσεις της φυλής Pueblo Indians.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Έχετε παρακολουθήσει παράσταση αρχαίου δράματος; Αν ναι, ποια ή ποιες; Περιγράψτε τις εντυπώσεις σας.
2. Ποια η σχέση της τραγωδίας με τη διονυσιακή λατρεία;

ΗΛΕΚΤΡΑ του ΣΟΦΟΚΛΗ Απόσπασμα από το τρίτο επεισόδιο

(Οι Τραγωδίες του Σοφοκλέους, μετάφραση Ι. Ν. Γρυπάρη, Εστία, Αθήνα 1987, σσ. 120-125)

Ο Σοφοκλής γεννήθηκε το 496 π.Χ. από εύπορους γονείς. Νέος ακόμη τόλμησε να αναμετρηθεί σε δραματικό αγώνα με τον Αισχύλο, τον οποίο και νίκησε. Κέρδισε περισσότερες νίκες από τους άλλους δύο μεγάλους τραγικούς ποιητές της αρχαιότητας, τον Αισχύλο και τον Ευριπίδη. Πέθανε το 406, σε βαθιά γεράματα, πικραμένος, γιατί ο γιος του Ιοφώντας είχε κινήσει δίκη εναντίον του, ζητώντας να τον θέσει «υπό απαγόρευση» ως παράφρονα.

Έγραψε συνολικά 123 δράματα. Τα σωζόμενα έργα του είναι επτά: Αίας, Ηλέκτρα, Οιδίπους Τύραννος, Αντιγόνη, Τραχίνιαι, Φιλοκτήτης και Οιδίπους επί Κολωνώ.

Στα έργα του Σοφοκλή οι ήρωες, παρ' όλο που τελικά είναι θύματα θεϊκού πεπρωμένου, φαίνονται να ενεργούν αυτόβουλα. Τα κίνητρα των πράξεών τους είναι υψηλά, σε αντίθεση με τους ήρωες του Ευριπίδη, κίνητρο των οποίων είναι το πάθος. Όπως ειπώθηκε, ο Σοφοκλής παρουσιάζει τους ανθρώπους όπως θα έπρεπε

να είναι και όχι όπως είναι, πράγμα που κάνει ο Ευριπίδης.

1

ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ
Η Λ Ε Κ Τ Ρ Α

ΔΙΑΝΟΜΗ

ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΣ	Ν. ΡΟΖΑΝ
ΟΡΕΣΤΗΣ	Θ. ΚΩΙΣΟΠΟΥΛΟΣ
ΗΛΕΚΤΡΑ	ΚΑΤΙΝΑ ΠΑΣΙΝΟΥ
ΧΡΥΣΟΘΕΗ	ΒΑΣΩ ΜΑΝΩΛΙΔΟΥ
ΚΑΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑ	ΕΛΕΝΗ ΠΑΠΑΔΑΚΗ
ΑΙΓΙΣΘΟΣ	Γ. ΓΑΝΝΟΣ
Α' ΚΟΡΥΦΑΙΑ	ΑΘ. ΜΟΥΣΤΑΚΑ
ΠΥΛΑΔΗΣ	Τ. ΒΑΝΔΗΣ

ΚΟΡΥΦΑΙΕΣ

ΝΕΛΛΗ ΜΑΡΣΕΛΛΟΥ-ΓΛΥΚΟΦΥΔΗ
ΘΑΛΕΙΑ ΚΑΛΛΙΓΑ
ΜΑΡΙΑ ΛΑΚΑΙΟΥ
ΝΙΤΣΑ ΖΑΦΕΙΡΙΟΥ
ΤΙΤΙΚΑ ΝΙΚΗΦΟΡΑΚΗ
ΜΑΙΡΗ ΛΕΚΚΟΥ

ΧΟΡΟΣ

Φ. Κωνσταντινίδου Α. Άγροφα Α. Παρίση Άντ. Βάρβογλη Ίσμ. Βάρβογλη Μ. Σανθούλου Άννα Πιάς Σ. Κρακόφσκα Θ. Παναγιωτοπούλου Έλ. Σκίτσου Π. Παπαβία Ήβη Ραζή Σ. Νοταρά Μ. Χαλκιά Ν. Χαλκιά Ρ. Παγουλάτου Μ. Παγουλάτου Χ. Πουλίου Π. Λαγτινιώτου Ν. Μέμου	Λία Καπετανάκη Έλ. Αδωνίτου Μελ. Μητσάκη Άσπ. Δρακάκη Έλ. Δρακάκη Ελ. Παυλάκη Κλ. Τσαλίκη Γ. Παπαγεωργίου Ζ. Ρίζου Τζ. Δεστούνη Ρίτα Αναγιάννη Διον. Κουμαριώτου Θ. Αλιζοπούλου Ν. Μπαρτζοπούλου Δώρα Γρίτσου Μ. Βασιλειάδου Άθ. Φαμελιάρη Μ. Παπαλεονόδου Έλ. Φαμελιάρη Μ. Σπηλιού	Κ. Παπαλεονόδου Έφη Παλαμήδου Δ. Λαζαρούλου Στ. Γαβριήλ Αικ. Γεωργακοπούλου Κ. Σίμα Άθ. Δημητριά Είρ. Ζούκοβα Έλλη Δούκα Γ. Βασιλειάδου Άθ. Καλαγοζίδου Β. Μπούρα Διάνα Φουρναράκη Άμ. Παναγιωτοπούλου Άμ. Σέρβου Κοίκα Σέρβου Νίτσα Σούρου Λίτσα Ρούσου
--	--	---

Και δέκα δεσποινίδες αί όποια θ' αποτελέσουν την συνοδείαν της Βασιλίσσης.

ΤΙΜΑΙ ΕΙΣΙΤΗΡΙΩΝ

(Τιμή 5^ς όλος τός θέατρος)

Α' ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ	Σάββατον 3	Όκτωβρίου	Δρχ. 100
Β'	Κυριακή	4	60
Γ'	Δευτέρα	5	60
Δ'	Τρίτη	6	60

Εισιτήρια εις τό Βασιλικό Θέατρο 9-1 και 4-7.30 μ. μ.
Κατά τός ημέρας τόν παραστάσεων έξωθεν τοῦ Όδίου από τής 6^{ης} μ. μ.

17

1. Πρόγραμμα της παράστασης **Ηλέκτρα** από το Εθνικό Θέατρο στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού (Οκτώβριος 1936), σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη.

2



2. Σκηνή από την ίδια παράσταση.

3



3. Η ίδια παράσταση στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου το 1938 (πρώτη παράσταση τραγωδίας στην Επίδαυρο).

Μετά τό φόνο του Αγαμέμνονα από την Κλυταιμνήστρα με τη βοήθεια του Αιγίσθου, η Ηλέκτρα εξακολουθεί να ζει στο πατρικό παλάτι βυθισμένη στο πένθος. Η μόνη ελπίδα της είναι ο αδελφός της Ορέστης, αυτόν περιμένει, για να εκδικηθεί το ζεύγος των σφετεριστών της μοναρχίας στο Άργος και δολοφόνων του πατέρα της: τη μάνα της και τον Αίγισθο.

Ο Ορέστης, που είχε φυγαδευθεί κρυφά από την Ηλέκτρα και είχε παραδοθεί σ' έναν έμπιστο παιδαγωγό, ζει τώρα κοντά στο βασιλιά της Φωκίδας, το Στρόφιο. Με την ενηλικίωσή του και ύστερα από προτροπή του Απόλλωνα, επιστρέφει στο Άργος με τον Πυλάδη και τον παιδαγωγό του, για να εκδικηθεί το θάνατο του πατέρα του. Για να επιτύχει το στόχο του, εμφανίζεται ως ξένος που φέρνει το μήνυμα του θανάτου του Ορέστη, κομίζοντας παραπλανητικά τη στάχτη του σε μια υδρία. Το νέο συγκλονίζει την Ηλέκτρα, η οποία αρχίζει πικρό θρήνο («κομμό») για το βλαστάρι του Αγαμέμνονα. Ο Ορέστης, σε μια σκηνή σπάνιας αδελφικής τρυφερότητας, αποκαλύπτεται στην καταπονημένη Ηλέκτρα (βλ. απόσπασμα που ακολουθεί).

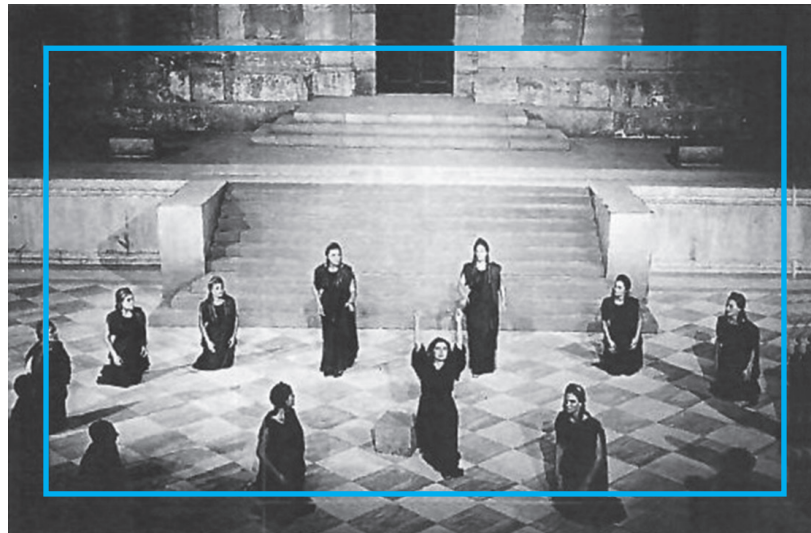
Το προσχεδιασμένο νέο του θανάτου του Ορέστη ανακουφίζει την Κλυταιμνήστρα από το φόβο μιας αναμενόμενης εκδίκησης. Όμως ο Ορέστης σκοτώνει τελικά την Κλυταιμνήστρα και ακολουθεί ο φόνος του Αιγίσθου, που έχει μόλις επιστρέφει από την εξοχή. Με τους δύο φόνους αποκαθίσταται η δικαιοσύνη και η ηθική ισορροπία του κόσμου.

1



1. Παράσταση της **Ηλέκτρας** από το θίασο Μαρίκας Κοτοπούλη στο θέατρο «Κοτοπούλη» το 1939, σε σκηνοθεσία Καρόλου Κουν.

2



2. Παράσταση του ίδιου έργου από το Εθνικό Θέατρο στην Επίδαυρο το 1961, σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη.

3



3. Παράσταση της **Ηλέκτρας** από το Εθνικό Θέατρο στην Επίδαυρο το 1996, σε σκηνοθεσία Λυδίας Κονιόρδου.

ΧΟΡΟΣ

Από θνητό γεννήθηκες πατέρα,
σκέψου το, Ηλέκτρα, και θνητός κι ο Ορέστης·
δεν ωφελούν οι άμετροι θρήνοι· αυτό θα το πληρώσομε
όλοι μας το χρέος.

ΟΡΕΣΤΗΣ

Αχ, τι να πω; βρίσκομαι σ' απορία
με τι λόγια ν' αρχίσω· γιατί πια
δεν μπορώ να κρατήσω τη γλώσσα μου.

ΗΛΕΚΤΡΑ

Γιατί η λύπη σου αυτή; τι θέλουν, ξένε,
να πουν αυτά τα λόγια σου;

ΟΡΕΣΤΗΣ

Αλήθεια,
εσύ 'σαι η ξακουσμέν' Ηλέκτρα εκείνη,
εσύ που βλέπω εμπρός μου;

ΗΛΕΚΤΡΑ

Όλη κι όλη,
σ' αυτά τα χάλια, να την κλαις.

ΟΡΕΣΤΗΣ

Ωιμένα,
τι μαύρη συφορά!

ΗΛΕΚΤΡΑ

Δε θα 'ναι βέβαια
για μένα, ξένε, που στενάζεις έτσι.

ΟΡΕΣΤΗΣ

Ω κορμί, πόσο ανάξια κι άθρα έχεις
ρημάξει!

ΗΛΕΚΤΡΑ

Ώστε όχι γι' άλλη, μα για μένα
τα πικρά αυτά σου λόγια.

ΟΡΕΣΤΗΣ

Αλίμονό σου,
δίχως άντρα να ζεις και μες στον πόνο!

ΗΛΕΚΤΡΑ

Γιατί με βλέπεις έτσι και στενάζεις,
ξένε;

ΟΡΕΣΤΗΣ

Γιατί δεν ήξερα κανένα
απ' τα κακά σου.

ΗΛΕΚΤΡΑ

Και τι απ' όλα που είπα
σ' έκανε να τα μάθεις;

ΟΡΕΣΤΗΣ

Μού έφτασε
να δω τα τόσα βάσανα που δείχνεις
απάνω σου.

ΗΛΕΚΤΡΑ

Και μολοντούτο βλέπεις
πολύ λίγ' απ' τα πάθη μου.

ΟΡΕΣΤΗΣ

Και θα 'χε
να δει κανείς και πιο σκληρά άλλ' ακόμα;

ΗΛΕΚΤΡΑ

Αφού πρέπει να ζω με τους φονιάδες...

ΟΡΕΣΤΗΣ

Τίνος; για ποιους φονιάδες κάνεις λόγο;

ΗΛΕΚΤΡΑ

...του πατέρα μου' κι όχι μόνο, πάρα
να 'μαι κι υπόδουλή των με τη βία.

ΟΡΕΣΤΗΣ

Και ποιος αυτός που με τη βία σ' έχει στη θέση αυτή;

ΗΛΕΚΤΡΑ

Μητέρα τηνέ λένε,
μα τίποτα δεν έχει από μητέρα!

ΟΡΕΣΤΗΣ

Και τι σου κάνει; με τα χέρια μήπως,
ή μ' άλλες ταπεινώσεις;

ΗΛΕΚΤΡΑ

Με τα χέρια,
με ταπεινώσεις, μ' ό,τι βάλει ο νους σου.

ΟΡΕΣΤΗΣ

Και κανένας δε βρίσκεται να πάρει
το μέρος σου και να την εμποδίσει;

ΗΛΕΚΤΡΑ

Όχι, κανένας· γιατί ο μόνος που είχα,
μου έφερες συ την τέφρα του.

ΟΡΕΣΤΗΣ

Ω πόσο
σε συμπονώ, βαριόμοιρη, απ' την ώρα
που σ' αντίκρισα!

ΗΛΕΚΤΡΑ

Κι είσαι ο μόνος, ξέρε,
που με συμπόνεσ' άνθρωπος ως τώρα.

ΟΡΕΣΤΗΣ

Γιατ' είμαι ο μόνος που ήρθα με τις ίδιες
στο στήθος μου πληγές.

ΗΛΕΚΤΡΑ

Μα δεν πιστεύω
συγγενής να μας ήρθες από κάπου.

ΟΡΕΣΤΗΣ

Θα σ' απαντούσα, αν ήξερα πως είναι
πιστές σου αυτές.

ΗΛΕΚΤΡΑ

Και βέβαια πιστές μου είναι,
ώστε μπορείς μπροστά τους να μιλήσεις.

ΟΡΕΣΤΗΣ

Άφες' αυτή τη νεκροδόχα τώρα
και θα μάθεις το παν.

ΗΛΕΚΤΡΑ

Για το Θεό,
μη μου το κάμεις, ξένε, αυτό το πράμα.

ΟΡΕΣΤΗΣ

Άκου με που σου λέω, και δε θα χάσεις.

ΗΛΕΚΤΡΑ

Στα γόνατά σου πέφτω, σε ξορκίζω,
μη μου αφαιρείς ό,τι έχω πιο ακριβό μου.

ΟΡΕΣΤΗΣ

Όχι, δε σ' την αφήνω.

ΗΛΕΚΤΡΑ

Ω η δύστυχη
πάλι εξαιτίας σου, Ορέστη, αν μου στερήσουν
και την ταφή σου!

ΟΡΕΣΤΗΣ

Μη λες κακά λόγια,
δεν είναι δίκιο να τον κλαις.

ΗΛΕΚΤΡΑ

Δεν είναι
δίκιο να κλαίω το νεκρό αδελφό μου;

ΟΡΕΣΤΗΣ

Δε σου ταιριάζει αυτό να λες το λόγο.

ΗΛΕΚΤΡΑ

Τόσο του πεθαμένου είμαι ανάξια;

ΟΡΕΣΤΗΣ

Ανάξια κανενός εσύ δεν είσαι,
μ' αυτό δεν είναι τίποτα για σένα.

ΗΛΕΚΤΡΑ

Και πώς, αφού κρατώ του Ορέστη εδώ
το σώμα;

ΟΡΕΣΤΗΣ

Δεν είναι αυτό του Ορέστη
παρά με λόγια μοναχά.

ΗΛΕΚΤΡΑ

Και πού είναι
ο τάφος τον δυστυχισμένου εκείνου;

ΟΡΕΣΤΗΣ

Πουθενά τάφο οι ζωντανοί δεν έχουν.

ΗΛΕΚΤΡΑ

Τι λες, παιδί μου;

ΟΡΕΣΤΗΣ

Τίποτα δε λέγω
που να 'ναι ψέμα.

ΗΛΕΚΤΡΑ

Μα ζει, αλήθεια, εκείνος;

ΟΡΕΣΤΗΣ

Αν είμαι ζωντανός κι εγώ.

ΗΛΕΚΤΡΑ

Εσύ 'σαι,
εσύ 'σαι εκείνος;

ΟΡΕΣΤΗΣ

Κοίτα τη σφραγίδα
του πατέρα μου αυτή και πίστεψέ το
αν είν' αλήθεια.

ΗΛΕΚΤΡΑ

Ω τρισευτυχισμένη ημέρα!

ΟΡΕΣΤΗΣ

Αλήθεια τρισευτυχισμένη.
Το μαρτυρώ κι εγώ.

ΗΛΕΚΤΡΑ

Φωνούλα μου, ήρθες;

ΟΡΕΣΤΗΣ

Κι απ' άλλον μην το μάθεις πια.

ΗΛΕΚΤΡΑ

Και σ' έχω στην αγκαλιά μου;

ΟΡΕΣΤΗΣ

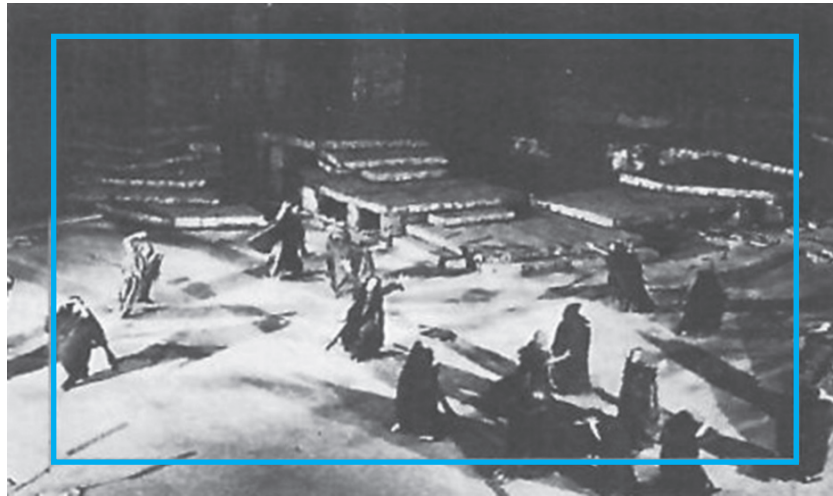
Κι έτσι πια για πάντα να μ' έχεις.

ΗΛΕΚΤΡΑ

Φίλες μου αγαπημένες
και συμπολίτισσες, τον βλέπετε,
να, εμπρός σας, τον Ορέστη, που μ' απάτη
μάς πέθανε και που με απάτη πάλι ζωντάνεψε.

ΧΟΡΟΣ

Τον βλέπομε, καλή μας,
και για την τόση αυτή ευτυχία, δάκρυα
χαράς από τα μάτια μου κυλούνε.



Παράσταση του Εθνικού Θεάτρου στην Επίδαυρο το 1972, σε σκηνοθεσία Σπύρου Ευαγγελάτου.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

- 1. Ποια είναι η σχέση του Χορού με την Ηλέκτρα στο συγκεκριμένο απόσπασμα;**
- 2. Οι σκηνές αναγνώρισης εμπεριέχουν συχνά το στοιχείο της τραγικής ειρωνείας. Πού έγκειται το στοιχείο αυτό στη συγκεκριμένη σκηνή;**

ΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ

Για να επιτευχθεί η επικοινωνία στο θέατρο, που δίνει τη βάση για την πραγμάτωση της δράσης στη σκηνή, θα πρέπει ο λόγος, ως μέσο επαφής και συνεννόησης, να είναι καθαρός. Την καθαρότητα αυτή την εξασφαλίζει κανείς δουλεύοντας τόσο πάνω στα μόρια του λόγου, τους φθόγγους, όσο και πάνω στα σύνολα του λόγου, τις λέξεις και τις φράσεις. Για κάθε φθόγγο, ακόμα και όταν ο ομιλητής δεν έχει πρόβλημα, απαιτείται ειδική άσκηση. Αυτή αφορά τις κινήσεις που πραγματοποιούν τα όργανα της άρθρωσης στη στοματική κοιλότητα, δηλαδή η γλώσσα, ο μαλακός ουρανίσκος, τα χείλη και η κάτω σιαγόνα.

Για να αρθρώσεις σωστά το (φ) και το αντίστοιχό του ηχηρό, το (β), θα πρέπει το κάτω χείλος σου να ανέβει στην κοπτική γραμμή των πάνω δοντιών. Αν στο λόγο κάποιου δεν ακούς καλά το (φ) ή το (β), σημαίνει ότι η προηγούμενη κίνηση δε γίνεται σωστά.

Για να αρθρώσεις σωστά το (ρ), θα πρέπει το άκρο της γλώσσας σου να «ρολάρει», να σκιρτήσει στις σαρκώδεις αύλακες, στα φατνία των πάνω δοντιών. Αν το (ρ) ακούγεται ως (γ) ή (δ), η προηγούμενη κίνηση χρειάζεται επίμονη και συχνή άσκηση.

Για να αρθρώσεις σωστά το (σ) ή το αντίστοιχο ηχηρό του, το (ζ), θα πρέπει το άκρο της γλώσσας σου να

έλθει πίσω από τα κάτω δόντια και το στόμα σου να είναι σχετικά κλειστό. Έτσι θα σχηματιστεί ένα αυλάκι στο κέντρο της γλώσσας, όπου θα διοχετευθεί ο αέρας της εκπνοής, για να αρθρώσεις το (σ) και μετά το (ζ).

Για να αρθρώσεις σωστά το (θ) και το αντίστοιχο ηχηρό του, το (δ), θα πρέπει το άκρο της γλώσσας σου να έλθει εμπρός στο στόμα, ανάμεσα στα πάνω και στα κάτω δόντια αγγίζοντας ελαφρά τα πάνω.

Να ξέρεις ότι η φωνή σχηματίζεται κατ' αρχήν, όταν το ρεύμα της εκπνοής προσκρούσει στις φωνητικές χορδές, που βρίσκονται στο κέντρο του λάρυγγα, και τις θέσει σε κίνηση δημιουργώντας κραδασμό. Όταν αρθρώνεις ηχηρούς φθόγγους, όπως (β), (ζ), (δ), (γ), το ρεύμα της εκπνοής κραδαίνει τις χορδές και δίνει έναν πρωτογενή ήχο, το θεμέλιο για την ομιλία. Ο ήχος αυτός ανεβαίνει στη στοματική κοιλότητα και σχηματίζεται στο καλούπι που στήνουν με τις κινήσεις τους η γλώσσα, τα χείλη και τα άλλα φθογοπλαστικά όργανα. Αν τώρα αρθρώσεις έναν άηχο φθόγγο, ο αέρας της εκπνοής δεν κραδαίνει τις φωνητικές σου χορδές, αλλά έρχεται αμέσως στο στόμα, όπου γίνεται σωστός φθογικός ήχος, ανάλογα με τις συνδυαστικές κινήσεις των προηγούμενων οργάνων.

Συχνά στα κείμενά σου συναντάς συλλαβές στη μέση των λέξεων με τα δίψηφα σύμφωνα μπ, ντ, γκ ή το γγ: έμπορος, αντίθετος, αγκάθι, άγγελος. Αυτές πρέπει να τις προφέρεις με τέτοιο τρόπο, ώστε να ακούγεται καλά ο έρρινος ήχος, δηλαδή το μπ = mb, ντ=nd,

γκ = ng. Θα προφέρεις λοιπόν: άγγελος = angelos και όχι agelos, έμπορος = emboros και όχι eboros.

Αν όμως μια λέξη αρχίζει με τα παραπάνω σύμφωνα, θα την προφέρεις χωρίς να ακούγεται το έρρινο: μπορώ=borο και όχι mborο, ντάμα=dama και όχι ndama, γκαρίζω=garizo και όχι ngarizo. Οι τελευταίες λέξεις είναι ελάχιστες στη γλώσσα μας, όχι όμως και οι προηγούμενες.

ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Πώς μπορείτε να προσεγγίσετε τη στιχομουθία της Ηλέκτρας και του Ορέστη: σχηματίζετε ζεύγη αγοριών - κοριτσιών που παίρνουν στα χέρια τους στίχους του Ορέστη και της Ηλέκτρας αντίστοιχα. Με το κείμενο στο χέρι περπατάτε στον ελεύθερο χώρο της τάξης σας και διασταυρώνεστε, βάζοντας στα χείλη σας τον ήχο μμμ, ένα παρατεταμένο μμμ (με ήρεμες, αλλεπάλληλες εισπνοές και εκπνοές), μέχρι να μουδιάσουν τα χείλη.

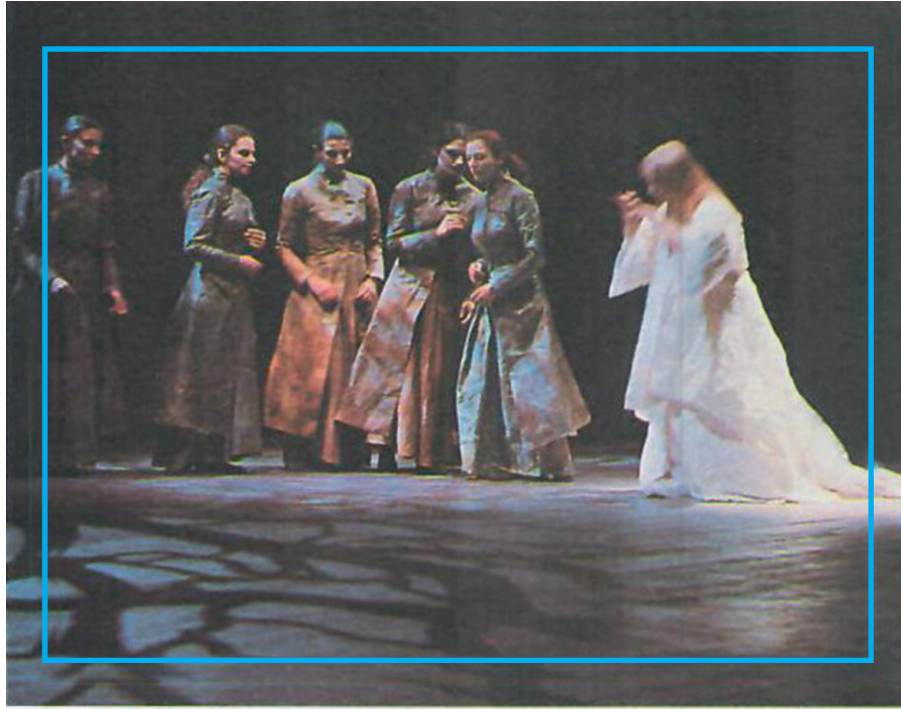
Τότε αρχίζει να απαγγέλλει το πρώτο ζευγάρι Ορέστη - Ηλέκτρας, συνεχίζει το δεύτερο, μετά το τρίτο κ.ο.κ., μέχρι να τελειώσει η στιχομουθία. Αυτός που κάθε φορά απαγγέλλει τους στίχους του σταματά να κινείται, μέχρι να τελειώσει την απαγγελία. Πρέπει να προσέχετε να μην ανακόπτεται η ροή του λόγου από το ένα ζευγάρι στο άλλο.

Σε μια δεύτερη προσπάθεια όλη τη στιχομουθία αποδίδει ένα ζευγάρι, που σταματά, όταν απαγγέλλει τους στίχους του, ενώ η ομάδα εξακολουθεί να κινείται ανάμεσα του κρατώντας τον ήχο μμμ.

2. Επιμείνετε στην άρθρωση των φωνηέντων, στρογγυλεύοντας τις συλλαβές, π.χ.: Ω! τρι-σευ-τύ-χισμέ-νη η-μέ-ρα. Να επιμείνετε επίσης στις συλλαβές στις οποίες πρέπει να ακούγεται καθαρά ο έρρινος ήχος, π.χ.: ε/μπ/ρός (mb), ζω/ντ/ανοί (nd), θα απα/ντ/ούσα (nd) κτλ.



Παράσταση της **Αντιγόνης** τον Σοφοκλή, από τη «**νέα ΣΚΗΝΗ**» στο «**Θέατρο της οδού Κυκλάδων**» το 1992, σε σκηνοθεσία **Λεύτερη Βογιατζή**.



Παράσταση της **Ιφιγένειας στη χώρα των Ταύρων** (απόδοση στη νεοελληνική τον αρχαίου τίτλου) του Ευριπίδη, από το θέατρο «Σφενδόνη» το 1997, σε σκηνοθεσία Άννας Κοκκίνου.



Όρνιθες από το Θέατρο Τέχνης στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού σε σκηνοθεσία Καρόλου Κουν (1959)

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΑΣ

II Η ΑΤΤΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ

ΑΠΟ ΤΟ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ ΣΤΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ. Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ

Το δραματικό κείμενο είναι το πρόπλασμα της παράστασης ως θεατρικού καλλιτεχνήματος. Ο θεατρικός συγγραφέας γνωρίζει εξ αρχής ότι το έργο του προορίζεται να παρασταθεί στη σκηνή και το προετοιμάζει με κάθε μέσο, ενώ ακόμη το γράφει. Δημιουργεί έτσι τις υποθήκες για την παράσταση, κυρίως στις παρενθετικές του οδηγίες. Ένα δραματικό κείμενο ωστόσο, για να φτάσει στον προορισμό του, πρέπει να περάσει μέσα από τις πρακτικές τέχνες του θεάτρου, να αποκτήσει «φωνή» και πλαστική υπόσταση μέσα από την υποκριτική, την κινησιολογία, τη σκηνογραφία, την ενδυματολογία, τη μουσική και την τέχνη του φωτισμού.

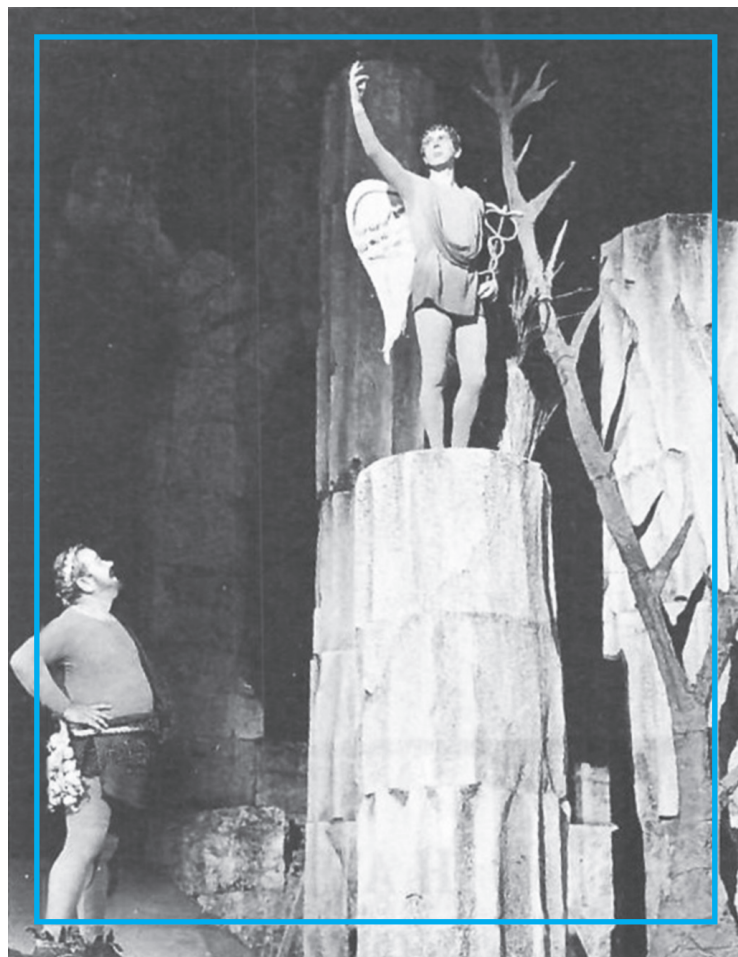
Αυτός όμως που θα συντονίσει όλες τις προηγούμενες τέχνες, αυτός που θα φέρει το κείμενο από την «οριζόντια θέση» του έντυπου βιβλίου στην «κάθετη» της σκηνής είναι ο σκηνοθέτης. Αυτός θα διδάξει υποκριτική στους ηθοποιούς: αγωγή του λόγου, μεθόδους ερμηνείας και χαλάρωσης, έκφραση, παραγωγή συναισθηματικής ενέργειας κτλ. Ο ίδιος θα διδάξει κίνηση, χειρονομίες, θα συνθέσει εικόνες, σύνολα με ηθοποιούς (έμπυχους πίνακες), θα επιδιώξει την ανάπτυξη του θεάματος σε τρεις διαστάσεις.

Ο σκηνοθέτης, ως ευαίσθητος αναγνώστης, θα διαμορφώσει μια άποψη για την ερμηνεία ενός έργου, προτού αυτό ακόμα αποδοθεί επί σκηνής. Η άποψη αυτή προκύπτει ως αποτέλεσμα των μελετών του και του ιδεολογικού προσανατολισμού του. Για παράδειγμα στον Έμπορο της Βενετίας του Σαίξπηρ, ο σκηνοθέτης μπορεί να πλήξει την τοκογλυφία, ενώ στο Μάκβεθ μπορεί να επιχειρήσει μια ψυχαναλυτική σπουδή στο φαινόμενο της εξουσίας και τις διαστροφικές αλλοιώσεις του.

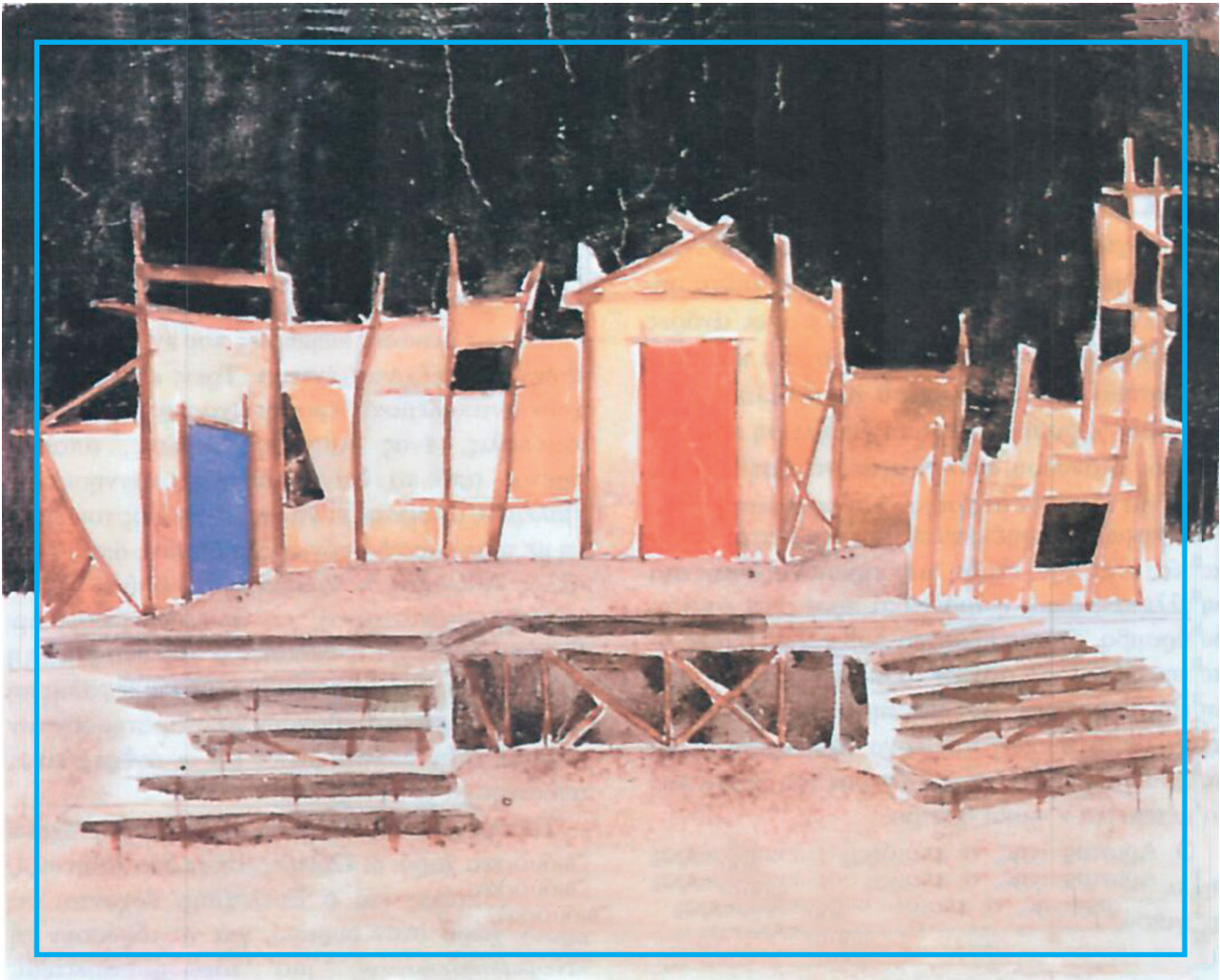
Όμως η σκηνοθετική άποψη, για να είναι ουσιαστική, πρέπει να είναι πρωτότυπη, ευρηματική και σκηνικά ευφάνταστη. Αν δηλαδή ένας θεατής παρακολουθήσει το ίδιο έργο σε δύο σκηνοθετικές εκδοχές, πρέπει να έχει την αίσθηση ότι πρόκειται για διαφορετικό καλλιτέχνημα. Μια σκηνοθεσία ευφυής, καινοτόμος, με ερμηνευτικές αρετές μπορεί να ευνοήσει ένα έργο ως δραματικό βασικά κείμενο, ξεπερνώντας ακόμη και τις προθέσεις του συγγραφέα ή τις προσδοκίες του κοινού. Για να φτάσει όμως σ' αυτό το σημείο ο σκηνοθέτης, χρειάζεται ταλαντούχους συνεργάτες, καλλιεργημένο κοινό, υλικοτεχνική υποστήριξη και οικονομική ευχέρεια.

Ο σκηνοθέτης ως δημιουργός μιας παράστασης εμφανίζεται στα τέλη του 19ου αιώνα, με πρώτο το Γάλλο Αντρέ Αντουάν. Πρωτοπόροι επίσης υπήρξαν στη Γερμανία ο Μαξ Ράινχαρτ, στη Ρωσία οι Κωνσταντίν

Στανισλάβσκι, Βσέβολοντ Μέγιερχολντ, ενώ τα νεότερα χρόνια στην Πολωνία ο Γιέρζι Γκροτόφσκι, στην Αγγλία ο Πίτερ Μπρουκ, στην Ιταλία ο Τζιόρτζιο Στρέλερ και στην Ελλάδα οι Θωμάς Οικονόμου, Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, Φώτος Πολίτης, Σπύρος Μελάς, Δημήτρης Ροντήρης, Κάρολος Κουν κ.ά.



Παράσταση του **Πλούτου** από το Εθνικό Θέατρο στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού το 1965, σε σκηνοθεσία Λεωνίδα Τριβιζά.



Μακέτα σκηνικού της Λίζας Ζαΐμη για την παράσταση του **Πλούτου** από το Εθνικό Θέατρο το 1982, σε σκηνοθεσία Κανέλλου Αποστόλου.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Ποιες είναι οι αρμοδιότητες του σκηνοθέτη σε μια παράσταση;
2. Πότε εμφανίζεται ο σκηνοθέτης ως δημιουργός της παράστασης και ποιοι υπήρξαν οι πρωτοπόροι στην Ελλάδα και στο εξωτερικό;

ΑΡΧΑΙΑ ΚΩΜΩΔΙΑ - ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ

Η κωμωδία φαίνεται να έχει την προέλευσή της σε μια χορική εκδήλωση λατρευτικού χαρακτήρα, όπως δηλώνει και η ετυμολογία της λέξης: κωμωδία > ωδή (=τραγούδι) + κώμου (=ομάδας σε εορταστική έκσταση). Οι ομάδες αυτές ήταν οι φαλλοφοροι άνδρες που τραγουδούσαν εύθυμα τραγούδια και έκαναν αστεία πειράγματα κατά τα «φαλλικά», δηλαδή μια χορική λατρευτική εκδήλωση προς τιμήν του Διονύσου, που στόχευε στη βοήθεια του θεού για πλούσια βλάστηση και γονιμότητα.

Η κωμωδία προέκυψε πιθανόν με αργή διαδικασία από την έξοδο του πρωτοχορευτή στα «φαλλικά», όπως η τραγωδία προέκυψε από το διθύραμβο, όταν ο εξάρχων του χορού βγήκε από την ομάδα και άρχισε να διαλέγεται με τα μέλη της. Οι γνώσεις μας για την αρχαία κωμωδία στηρίζονται κυρίως στο έργο του Αριστοφάνη, που θα επηρεάσει, με την έννοια του προτύπου, το μετέπειτα κωμικό θέατρο.

Ο Αριστοφάνης, ο κυριότερος εκπρόσωπος της αρχαίας αττικής κωμωδίας, αντίθετα με τους τραγικούς ποιητές που αναζητούν τα θέματα των έργων τους στη μυθολογία, εμπνέεται από την πολιτική, κοινωνική και καλλιτεχνική πραγματικότητα της εποχής του. Η κωμωδία δεν έχει την αυστηρή δομή της τραγωδίας. Πάντως

ένα θέμα αποτελεί το συνεκτικό δεσμό της δράσης, που επικεντρώνεται στον «αγώνα», σ' ένα δηλαδή κομμάτι του έργου, όπου αντιπαρατίθενται οι απόψεις των κεντρικών προσώπων και όπου διακωμωδούνται τα επιχειρήματά τους, όπως αυτά του Δίκαιου και του Άδικου Λόγου στο έργο Νεφέλαι. Χαρακτηριστικό επίσης στοιχείο της κωμωδίας του Αριστοφάνη είναι η «παράβαση»: σε ένα σημείο του έργου ο χορός βγάζει τη μάσκα, διακόπτει τη ροή της υπόθεσης και απευθύνεται άμεσα στο κοινό εκφέροντας κρίσεις για την κοινωνική και πολιτική κατάσταση της πόλης. Στην ουσία ο ίδιος ο ποιητής επιλέγει έτσι να μιλήσει «διδάσκοντας» τους θεατές του.

Ο χορός στην κωμωδία διαλέγεται, ορχείται (κινείται εκφραστικά), παρεμβαίνει στη δράση, έχει άποψη για τα δρώμενα. Πολλές άλλωστε κωμωδίες παίρνουν το όνομά τους από το χορό, ο οποίος συχνά είναι ζωόμορφος (Όρνιθες, Σφήκες κ.ά.). Η κωμωδία τελειώνει χαρακτηριστικά με νικητήριες εκδηλώσεις, μια θυσία, ένα γάμο, ένα συμπόσιο, έναν εορταστικό «κώμο», καθώς και με την έλευση επισκεπτών, που ζητούν «μερίδιο» από τις κατακτήσεις του ήρωα.

Από τις δεκάδες κωμωδίες που έγραψε ο Αριστοφάνης σώζονται έντεκα. Τρεις από αυτές έχουν αντιπολεμικό θέμα: οι Αχαρνές, όπου ο Δικαιοπόλις, ένας Αθηναίος πολίτης, απαυδισμένος από τα δεινά του Πελοποννησιακού Πολέμου, αποφασίζει να κλείσει μόνος του ειρήνη με τους Λακεδαιμόνιους, η Ειρήνη, όπου

ένας άλλος Αθηναίος, ο Τρυγαίος, ανεβαίνει μ' ένα σκαθάρι στον ουρανό, για να ελευθερώσει την Ειρήνη, που έχει φυλακίσει ο Πόλεμος, και η Λυσιστράτη, όπου οι γυναίκες, με επικεφαλής τη Λυσιστράτη, αναλαμβάνουν να σταματήσουν τον πόλεμο, όταν διαπιστώνουν ότι οι άνδρες είναι ανίκανοι να το πετύχουν.

Τέσσερις κωμωδίες του Αριστοφάνη έχουν ζωόμορφο χορό: οι Όρνιθες, όπου δύο Αθηναίοι, ο Πισθέταιρος και ο Ευελπίδης, έρχονται να βρουν χώρο στον ουρανό, για να ιδρύσουν τη «Νεφελοκοκκυγία», μια ιδεώδη πολιτεία, απορρίπτοντας στο σύνολό του τον πολιτικό μηχανισμό. Η αναπάντεχη παρουσία δύο ανθρώπων στους αιθέρες ξενίζει τα πουλιά, το χορό των Ορνίθων, που στην αρχή τούς επιτίθενται, ενώ μετά τον «αγώνα» δέχονται να κτίσουν μαζί τους την ποθητή πολιτεία. Άλλα έργα με ζωόμορφο χορό είναι οι Βάτραχοι, όπου ο Διόνυσος κατεβαίνει στον Άδη, για να φέρει πίσω τον Αισχύλο, αφού η τραγική ποίηση έχει σβήσει μετά το θάνατο του Ευριπίδη, οι Σφήκες, όπου ο Αριστοφάνης διακωμωδεί τους δικαστές, που χώνουν το επικίνδυνο κεντρί τους, συχνά για προσωπικούς λόγους, στους Αθηναίους πολίτες, και οι Ιππής, όπου ο ποιητής σατιρίζει τους πολεμοκάπηλους και τους δημαγωγούς,

Άλλες κωμωδίες του Αριστοφάνη είναι οι: Νεφέλαι και Θεσμοφοριάζουσαι, όπου διακωμωδεί δύο διάσημους άνδρες της εποχής, στην πρώτη το Σωκράτη και τη «σοφιστική» του, στη δεύτερη τον Ευριπίδη, και Εκκλησιάζουσαι, όπου οι γυναίκες, απογοητευμένες από

τη συμπεριφορά των ανδρών, αναλαμβάνουν τη διακυβέρνηση του κράτους, εφαρμόζοντας ένα πρόγραμμα σοσιαλιστικής κοινοκτημοσύνης.

Στον Πλούτο, τέλος, ο Αριστοφάνης «παίζει» με μια αλληγορία πλούτου - πενίας (βλ. σελ. 28) και διαμορφώνει το ρόλο του δούλου Καρίωνα κατά τέτοιο τρόπο, ώστε προετοιμάζει, ανάλογους τύπους που θα κυριαρχήσουν στην ευρωπαϊκή κωμωδία 2.000 χρόνια μετά (βλ. ενότητα IV, *Commedia dell' arte*).



Πλούτος, από παράσταση του Εθνικού Θεάτρου στην Επίδαυρο το 1985, σε σκηνοθεσία Λούκα Ρονκόνι.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Από πού αντλεί τα θέματα των κωμωδιών του ο Αριστοφάνης;
2. Ποια η σημασία του «αγώνα» ως δομικού μέρους της κωμωδίας του;

ΠΛΟΥΤΟΣ του ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ

(Οι κωμωδίες του Αριστοφάνη, μετάφραση Θρασύβουλου Σταύρου, Εστία, Αθήνα 1991⁶, σσ. 625-630)

Ο Αριστοφάνης είναι ο μεγαλύτερος κωμωδιογράφος της αρχαιότητας. Γεννήθηκε το 444 π.Χ. (κατ' άλλους το 452) και πέθανε το 385 π.Χ. Είναι ο κυριότερος εκπρόσωπος της παλαιάς κωμωδίας, στην οποία σατιρίζονται πρόσωπα, γεγονότα και καταστάσεις κυρίως της πολιτικής ζωής, με έντονο το βωμολοχικό στοιχείο. Στα τελευταία του έργα σημειώνει τη μετάβαση στη μέση, ακόμη και στη νέα κωμωδία. Διακωμωδεί πρόσωπα, γεγονότα και καταστάσεις από την επικαιρότητα της εποχής του. Στρέφεται κατά των δημαγωγών, και κυρίως κατά του Κλέωνα, που τους θεωρεί υπεύθυνους για τον Πελοποννησιακό Πόλεμο.

Από τα βέλη της σάτιράς του δε γλίτωσε ούτε ο Ευριπίδης, τον οποίο σατιρίζει αλύπητα στους Βατράχους, ούτε και ο Σωκράτης, τον οποίο σατιρίζει ως σοφιστή στις Νεφέλες. Απεναντίας τρέφει μεγάλη εκτίμηση στον Αισχύλο. Τα σωζόμενα έργα του είναι έντεκα: Αχαρνής, Ιππής, Νεφέλαι, Σφήκες, Ειρήνη, Όρνιθες, Λυσιστράτη, Θεσμοφοριάζουσαι, Βάτραχοι, Εκκλησιάζουσαι και Πλούτος.

Ο αγρότης Χρεμύλος πάει στους Δελφούς να ρωτήσει το μαντείο ποια ανατροφή να δώσει στο γιο του: να τον κάνει τίμιο και φτωχό ή κατεργάρη και πλούσιο; Ο θεός του απαντά να ακολουθήσει τον πρώτο που θα συναντήσει, μόλις βγει έξω από το ναό. Αυτός είναι ένας τυφλός, ο ίδιος ο θεός Πλούτος. Τον έχει τυφλώσει ο Δίας, για να μη βλέπει σε ποιους μοιράζει τα αγαθά του.

Ο Χρεμύλος με τον υπηρέτη του Καρίωνα θα οδηγήσουν τον Πλούτο στο σπίτι τους. Εκεί καταφτάνουν, όταν το μαθαίνουν, και οι χωριάτες. Η Πενία, που ακούει ότι ο Χρεμύλος θα πάει τον Πλούτο στο Ασκληπιείο, για να ξαναβρεί το φως του, επιχειρεί να τους εμποδίσει με την πρόφαση ότι, αν γίνουν όλοι πλούσιοι, ο κόσμος θα χαλάσει. Οι χωριάτες τη διώχνουν.

Όταν γιατρεύεται ο Πλούτος, μαζεύονται στο σπίτι του Χρεμύλου καλοί και κακοί, άλλος για να πάρει κάτι και άλλος για να παραπονεθεί που έχασε τα αγαθά του.

Οι χωριάτες οδηγούν τον Πλούτο στην Ακρόπολη, για να τον στήσουν στον οπισθόδομο του Παρθενώνα, εκεί που ήταν και το ταμείο της πολιτείας.



Παράσταση του **Πλούτου** από το Εθνικό Θέατρο στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού το 1965, σε σκηνοθεσία Λεωνίδα Τριβιζά.

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

Ησυχία!

Έχεις δύναμη ανώτερη απ' του Δία·
και τ' αποδείχνω.

ΠΛΟΥΤΟΣ

Εσύ; Για με;

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

Παίρνω όρκο.

Το Δία, θεών ρηγάρχη, τι τον κάνει;

ΚΑΡΙΩΝΑΣ

Το χρήμα· μπόλικο έχει, βλέπεις.

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

Πες μου,

στο Δία το χρήμα ποιος το δίνει;

ΚΑΡΙΩΝΑΣ

(δείχνοντας τον Πλούτο). Τούτος.

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

Γι' αυτόν εδώ θυσίες δεν του προσφέρνουν;

ΚΑΡΙΩΝΑΣ

Ναι, φανερά τού δέονται να πλουτίσουν.

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

Βάση λοιπόν αυτός κι εύκολα, αν θέλει,
δεν του τις κόβει;

ΠΛΟΥΤΟΣ

Πώς;

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

Μα, φίλε, ούτ' ένας
δε θα προσφέρει τίποτε· όχι βόδι,
ούτ' ένα κουλουράκι, εσύ αν δε θέλεις.

ΠΛΟΥΤΟΣ

Γιατί;

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

Γιατί! Μα αν δεν του δώσεις χρήμα,
κοντά του αν δε σταθείς, πώς θα ψωνίσει;
Ώστε, αν ο Δίας σε κάτι σε πειράξει,
μόνος εσύ τη δύναμή του ρίχνεις.

ΠΛΟΥΤΟΣ

Τι λες! Για μένα του θυσιάζουν;

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

Βέβαια.

Και, μα το Δία, σ' εσέ χρωστάει ο κόσμος

ό,τι λαμπρό κι ευχάριστο κι ωραίο.
Γιατί στο χρήμα είν' όλα υποταγμένα.

ΚΑΡΙΩΝΑΣ

Κι εγώ για λίγα χρήματα έχω γίνει
σκλάβος, ενώ είχα πριν τη λευτεριά μου.

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

Κι οι εταίρες οι Κορίνθιες, όπως λένε,
φτωχός αν τις γυρέψει, ούτε γυρίζουν
να τον κοιτάξουν, αλλ' αν είναι πλούσιος,
αμέσως του κουνάνε την ουρά τους.

ΚΑΡΙΩΝΑΣ

Και τα παιδιά έτσι, λένε, κάνουν· όχι
γι' αυτούς που τ' αγαπούνε για το χρήμα.

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

Τα πρόστυχα, όχι τα όπως πρέπει· αυτά
δε ζητούνε λεφτά.

ΚΑΡΙΩΝΑΣ

Και τι ζητούνε;

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

Λαγωνικά ή ένα καλό αλογάκι...

ΚΑΡΙΩΝΑΣ

Ντρέπονται για λεφτά να πούνε, κι έτσι
με λέξη ωραία τυλίγουν την ντροπή τους.

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

Κι όλες οι τέχνες κι οι δουλειές που ο κόσμος
σκαρφίστηκε σε σένα οφείλονται όλες.
Πετσιά ο τσαγκάρης κάθεται και κόβει,
είν' ο ένας μαραγκός, χαλκιάς είν' ο άλλος,
χρυσάφι λιώνει αυτός, που εσύ του δίνεις,

ΚΑΡΙΩΝΑΣ

ο ένας τρυπάει τους τοίχους, ο άλλος κλέβει,

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

λευκαίνει αυτός,

ΚΑΡΙΩΝΑΣ

προβιές εκείνος πλένει,

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

ταμπάκης ο ένας,

ΚΑΡΙΩΝΑΣ

κρεμμυδάς είν' ο άλλος,

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

κι έναν που τον τσακώνουμε με ξένη
γυναίκα, τον μαδούν, θαρρώ, για σένα.

ΠΛΟΥΤΟΣ

Τόσον καιρό δεν τα 'ξερα, ο καημένος.

ΚΑΡΙΩΝΑΣ

Γι' αυτόν ο Πέρσης βασιλιάς φουσκώνει,
και τρέχει στη λαοσύναξη ο κοσμάκης.

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

Και πλήρωμα ποιος βάζει στα καράβια;

ΚΑΡΙΩΝΑΣ

Στην Κόρινθο ποιος θρέφει μισθοφόρους;
Κι ο Πάμφιλος γι' αυτόν δε θα τις φάει;

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

Μαζί όχι κι ένας που πουλάει βελόνες;

ΚΑΡΙΩΝΑΣ

Και δεν τις αμολά γι' αυτόν ο Αγύρριος;

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

Δε λέει για σε ο Φιλέσιος παραμύθια;
Για σε δε συμμαχούμε και μ' Αιγύπτιους
κι η Λαΐδα δεν ποθεί το Φιλωνίδη;

ΚΑΡΙΩΝΑΣ

Κι ο πύργος του Τιμόθεου...

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

πάνω σου όλος να πέσει.

Όλοι για σένα δεν πασκίζουν;

Για ό,τι καλό κι ό,τι κακό στον κόσμο
η μόνη αιτία εσύ 'σαι, να το ξέρεις.

ΚΑΡΙΩΝΑΣ

Και στους πολέμους ποιοι νικούνε πάντα;

Κείνοι που τούτος πάνω τους θα κάτσει.

ΠΛΟΥΤΟΣ

Ένας εγώ, και τόση δύναμη έχω;

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

Ναι, μα το Δία, κι ακόμα πιο μεγάλη κανείς ποτέ δε σε
χορταίνει εσένα.

Ο άνθρωπος όλα τ' άλλα τα μπουχτίζει·
έρωτα,

ΚΑΡΙΩΝΑΣ

ψωμί,

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

τέχνη,

ΚΑΡΙΩΝΑΣ
πασατέμπο,

ΧΡΕΜΥΛΟΣ
τιμές,

ΚΑΡΙΩΝΑΣ
μπουγάτσες,

ΧΡΕΜΥΛΟΣ
αντρειοσύνες.

ΚΑΡΙΩΝΑΣ
σύκα,

ΧΡΕΜΥΛΟΣ
αξιώματα,

ΚΑΡΙΩΝΑΣ
φακές,

ΧΡΕΜΥΛΟΣ
πρωτεία,

ΚΑΡΙΩΝΑΣ
μπομπότες,

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

μα εσέ ποτέ κανείς δε σε χορταίνει.
Τάλαντα δεκατρία κανείς αν πάρει,
του ανάβει ευθύς ο πόθος για δεκάξι·
τα οικονομάει κι αυτά; ζητάει σαράντα·
αλλιώς, λέει, η ζωή ανυπόφορη είναι.

ΠΛΟΥΤΟΣ

Πολύ σωστά, μου φαίνεται, μιλάτε·
για ένα φοβούμαι μόνο.

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

Για ποιο πράμα;

ΠΛΟΥΤΟΣ

Πώς θα 'βρω τρόπο για να γίνω ο κύριος
της δύναμης που λέτε πως μου ανήκει;

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

Δεν έχει πράμα πιο δειλό από τον πλούτο
καλά το λένε.



Πλούτος, από το Εθνικό Θέατρο στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού το 1995, σε σκηνοθεσία Σταμάτη Φασουλή.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

- 1. Ποια σημεία του διαλόγου αναδεικνύουν το κωμικό στοιχείο;**
- 2. Πιστεύετε ότι η σάτιρα του Αριστοφάνη γίνεται το ίδιο κατανοητή από το σημερινό θεατή, όπως από τον Αθηναίο πολίτη του 5ου π.Χ. αιώνα;**

Η ΧΑΛΑΡΩΣΗ ΩΣ ΜΕΣΟ ΓΙΑ ΤΗ ΔΥΝΑΜΙΚΗ ΕΝΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΟΜΑΔΑΣ

Πριν από τις δοκιμές αλλά και σε κάθε δοκιμή στη διάρκεια της προετοιμασίας μιας παράστασης πρέπει τα μέλη της θεατρικής ομάδας να δημιουργήσουν τους όρους συνύπαρξης. Να βρουν ένα κοινό σημείο επικοινωνίας, προκειμένου να ανταποκριθούν στις ανάγκες της παράστασης. Αυτό το κοινό σημείο μπορεί να κατακτηθεί με ορισμένες ασκήσεις χαλάρωσης, η οποία θα επιτευχθεί κυρίως με την αυτοσυγκέντρωση και την αυθυποβολή.

Κάποιος δίνει την ακόλουθη εντολή ή κάποια παρόμοια: «Ξαπλώνεις στο πάτωμα, πιάνεις με τα χέρια σου τα γόνατα και ανασηκώνεσαι, έως ότου η μέση σου έρθει σε επαφή με το δάπεδο και εξαφανισθεί η καμπύλη της. Στο σημείο αυτό κινείσαι εμπρός και πίσω, τραμπαλίζεσαι για λίγο, οριζοντιώνεσαι πάλι, νιώθεις το σώμα σου βαρύ. Ένας μαλακός νοητός κύλινδρος περνάει από πάνω σου, περιστρέφεται και σε βυθίζει σε ζεστή άμμο. Νιώθεις τα άκρα των ποδιών σου, την κνήμη, την περόνη, τα γόνατα, τους μηρούς, την κοιλιακή χώρα, το στήθος, το λαιμό, τα άκρα των χεριών σου, τον πήχη, το βραχίονα, τους ώμους και τέλος όλο το κεφάλι να χαλαρώνουν. Ο ίδιος μαλακός κύλινδρος περνά από πάνω σου άλλη μια φορά, σε έχει τώρα βυθίσει

στη ζεστή άμμο. Εδώ μένεις για λίγα λεπτά και απολαμβάνεις αυτή τη χαλάρωση. Στη συνέχεια αρχίζεις αργά να κινείσαι, μέχρι να σηκωθείς εντελώς. Πρώτα κινείς τις παλάμες των χεριών και τα πέλματα των ποδιών, μετά τα άλλα μέλη σου. Μια νέα δύναμη νιώθεις να εισρέει στο σώμα σου, σε πλημμυρίζει, σηκώνεσαι».

Για να επιτύχετε τη ζητούμενη σύμπνοια της ομάδας, ασκηθείτε εξαρχής μ' ένα παιχνίδι: «Μεταφέρω νοητά κάποια μπλόκια, τα παραδίδω σε άλλον και αυτός σε έναν άλλον, που τα κτίζει. Και αυτό ώσπου να ολοκληρωθεί το κοινό οικοδόμημα». Η ομάδα προσπαθεί τώρα με αργές κινήσεις να σηκώσει νοητά ένα μεγάλο δοκό. Τον φέρνει πάνω από το κεφάλι με τα χέρια ψηλά. Οργανώνει την κίνησή της, για να εμβολίσει μια καστρόπορτα, παίρνει φόρα και στο 1,2,3 την πλήττει. Με την τρίτη επανάληψη η κοινή προσπάθεια έχει επιτύχει.

Κάθε άσκηση - παιχνίδι είναι χρήσιμη, εφόσον βοηθά το συντονισμό της ομάδας εν όψει της κοινής δημιουργίας. Μερικά ακόμη παιχνίδια - ασκήσεις είναι τα ακόλουθα: «Προφέρω μια μακρόσυρτη λέξη ή μια φράση, αρχίζω εγώ, ολοκληρώνει ο επόμενος. Συνεχίζω με άλλες λέξεις ή φράσεις, προφέροντάς τες κάθε φορά με εντονότερη φωνή». Η ομάδα καλεί με ένα διαρκή ήχο, ένα φθόγγο (εεεε) ή μια συλλαβή, κάποιον που έχει εξαφανιστεί στο σκοτάδι να επιστρέψει. Η ομάδα διπλώνεται τώρα, κάνει από κοινού μια γέφυρα πάνω από το

ορμητικό νερό, για να τον σώσει. Στη συνέχεια χωρίζεται σε δύο μέρη (ίσως στις αντιμαχόμενες παρατάξεις του έργου που θα παθχεί σε λίγο), το ένα μέρος παλεύει με το άλλο, αλλά στο τέλος έρχεται η συμφιλίωση: το ένα μέρος δημιουργεί με τα χέρια ψηλά και κυρτά ένα υπόστεγο, όπου μέσα βρίσκει άσυλο το άλλο μέρος. Όλη η ομάδα γίνεται τώρα μια μεγάλη αγκαλιά.

Η μεγάλη πρόκληση για τη δυναμική επαφή της ομάδας, εν όψει της θεατρικής δημιουργίας, θα ήταν η επινόηση μιας σειράς ασκήσεων - παιχνιδιών που να κατοπτρίζουν τις σχέσεις των προσώπων τα οποία υποδύονται τα μέλη της ομάδας σε ένα συγκεκριμένο έργο. Αν οι σχέσεις αυτές είναι συγκρουσιακές, μπορούν να προετοιμαστούν με ένα παιχνίδι όπου δύο αντίπαλες ομάδες διεκδικούν το ίδιο πράγμα. Στο επαγγελματικό θέατρο η ίδια προετοιμασία είναι επιβεβλημένη για τη θερμή είσοδο του ηθοποιού στον κόσμο της δράσης - θερμή, άρα και δυναμική, δημιουργική. Κατ' αυτό τον τρόπο ο ηθοποιός φροντίζει ώστε τα εκφραστικά του μέσα να βρίσκονται σε ετοιμότητα με την έναρξη της παράστασης.

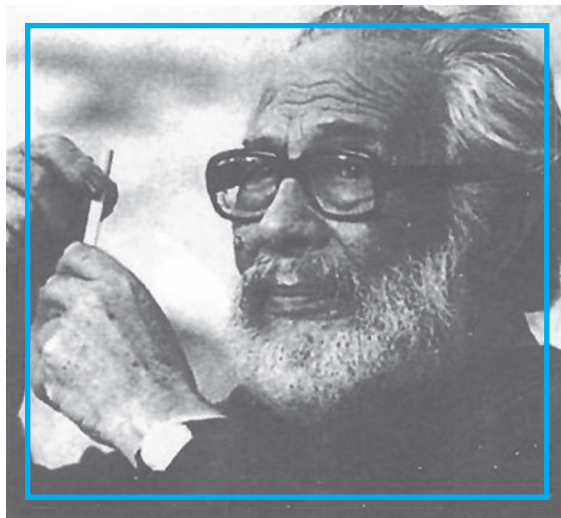
ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Ο Πλούτος μάς μοιράζει πλούτη - δώρα. Πριν μας τα δώσει, ζητά να μαντέψουμε το δώρο κάνοντας ορισμένες ερωτήσεις.

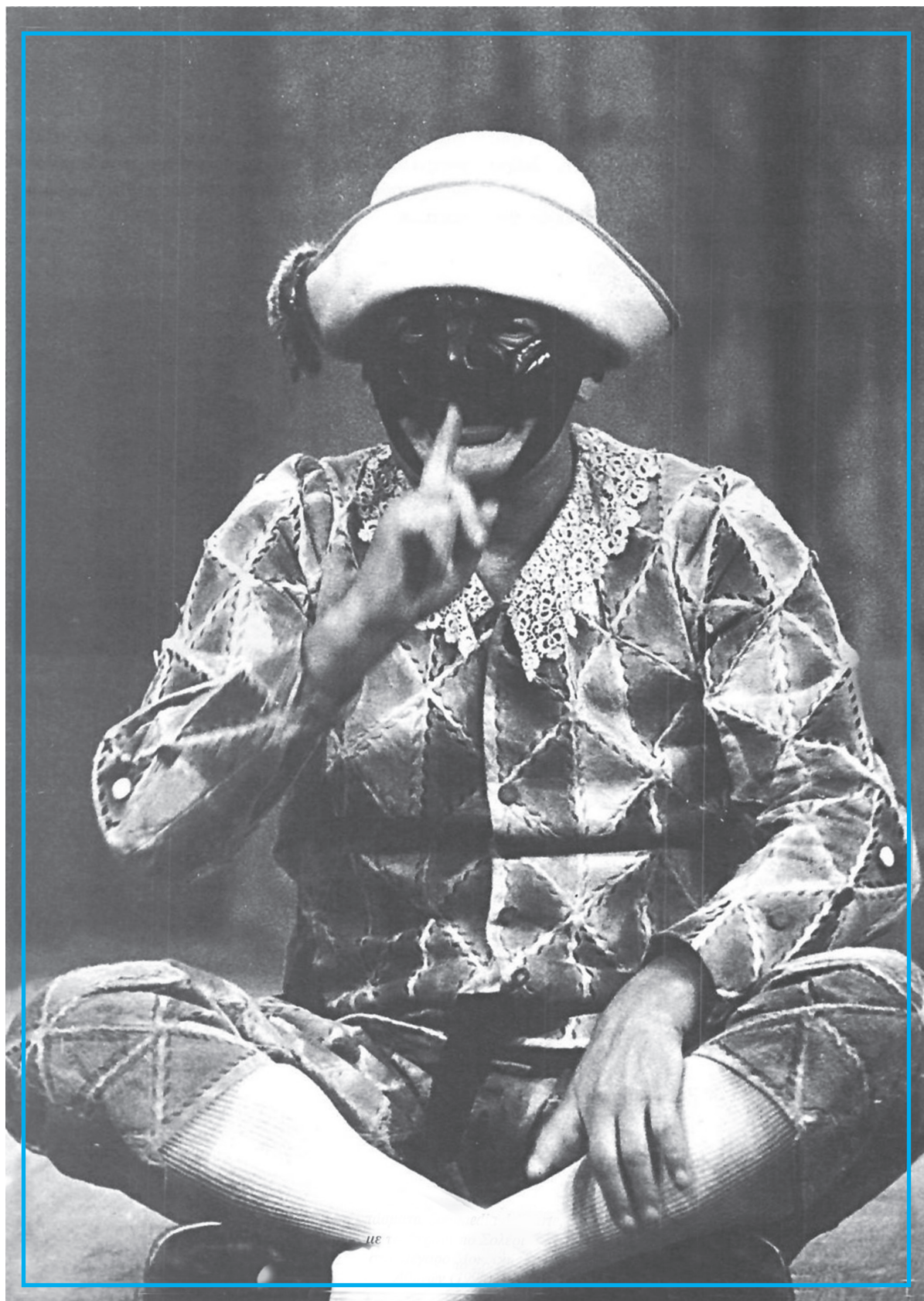
2. Δύο μαθητές διεκδικούν το ίδιο δώρο, για παράδειγμα ένα ζευγάρι παπούτσια, προβάλλοντας ο καθένας τα επιχειρήματά του, που ξεκινούν με τη φράση: «Αυτά τα παπούτσια είναι δικά μου, γιατί...»



Δημήτρης Ροντήρης.



Κάρολος Κουν.



Αποσπάσματα Commedia dell'arte, με τον Φερούτσιο Σολέρι στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (1995).

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΑΣ

III

**H COMMEDIA
DEL' ARTE**

ΟΙ ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ. Η ΕΠΙΚΡΑΤΕΙΑ ΤΟΥ ΗΘΟΠΟΙΟΥ

Η θεατρική παράσταση αποτελεί ένα σύνθετο καλλιτεχνικό γεγονός. Όλες σχεδόν οι τέχνες με τους εκπροσώπους τους συμπράττουν για τη δημιουργία της. Ο σκηνοθέτης έχει την ευθύνη για τη συνολική εικόνα και τα επιμέρους στοιχεία της. Αυτός διαμορφώνει το γενικό όραμα, την άποψη για την ερμηνεία του έργου ενός συγγραφέα και καλεί τους άλλους να την ενσαρκώσουν: το σκηνογράφο - ενδυματολόγο, που θα δημιουργήσει το χώρο και θα ντύσει τους ηθοποιούς, το μουσικό, που θα δημιουργήσει το κατάλληλο κλίμα για τη δράση, το χορογράφο, που θα συντονίσει την κίνηση, εφόσον αυτό χρειαστεί, το φωτιστή, που θα αναδείξει με τον κατάλληλο φωτισμό το έργο των προηγουμένων δημιουργών.

Ο σκηνοθέτης θα διδάξει στους ηθοποιούς την ορθοφωνική εκφορά του λόγου, την κίνηση, την εκφραστική συμμετοχή στη δράση, θα οργανώσει το ερμηνευτικό τους πάθος.

Ο σκηνογράφος θα μελετήσει την αρχιτεκτονική της σκηνής, θα δημιουργήσει την αισθητική του χώρου, θα τονίσει τα σημεία που μαρτυρούν μια εποχή ή, αν το ζητήσει ο σκηνοθέτης, μπορεί να μεταθέσει τη δράση σ' ένα χώρο με διαχρονική αξία.

Ο ενδυματολόγος (συνήθως είναι ο ίδιος καλλιτέχνης με τον προηγούμενο) θα επινοήσει με τη φαντασία του και σύμφωνα με τη σκηνοθετική άποψη το σχέδιο και τα χρώματα των κοστουμιών, συμβάλλοντας έτσι στην εξωτερίκευση του χαρακτήρα των προσώπων που ερμηνεύουν οι ηθοποιοί.

Ο μουσικός θα προσθέσει στην παράσταση το ακουστικό «χρώμα», τους ήχους, την αρμονία, θα τονίσει το πάθος μιας σκηνής ή την αφέλεια μιας άλλης. Στις παραστάσεις αρχαίου δράματος η συμβολή του είναι σημαντική, κάποτε μάλιστα το έργο του περνά στην ιστορία της μουσικής, όπως συνέβη με το Μάνο Χατζηδάκι και τη μουσική που έγραψε για τους Όρνιθες του Αριστοφάνη.

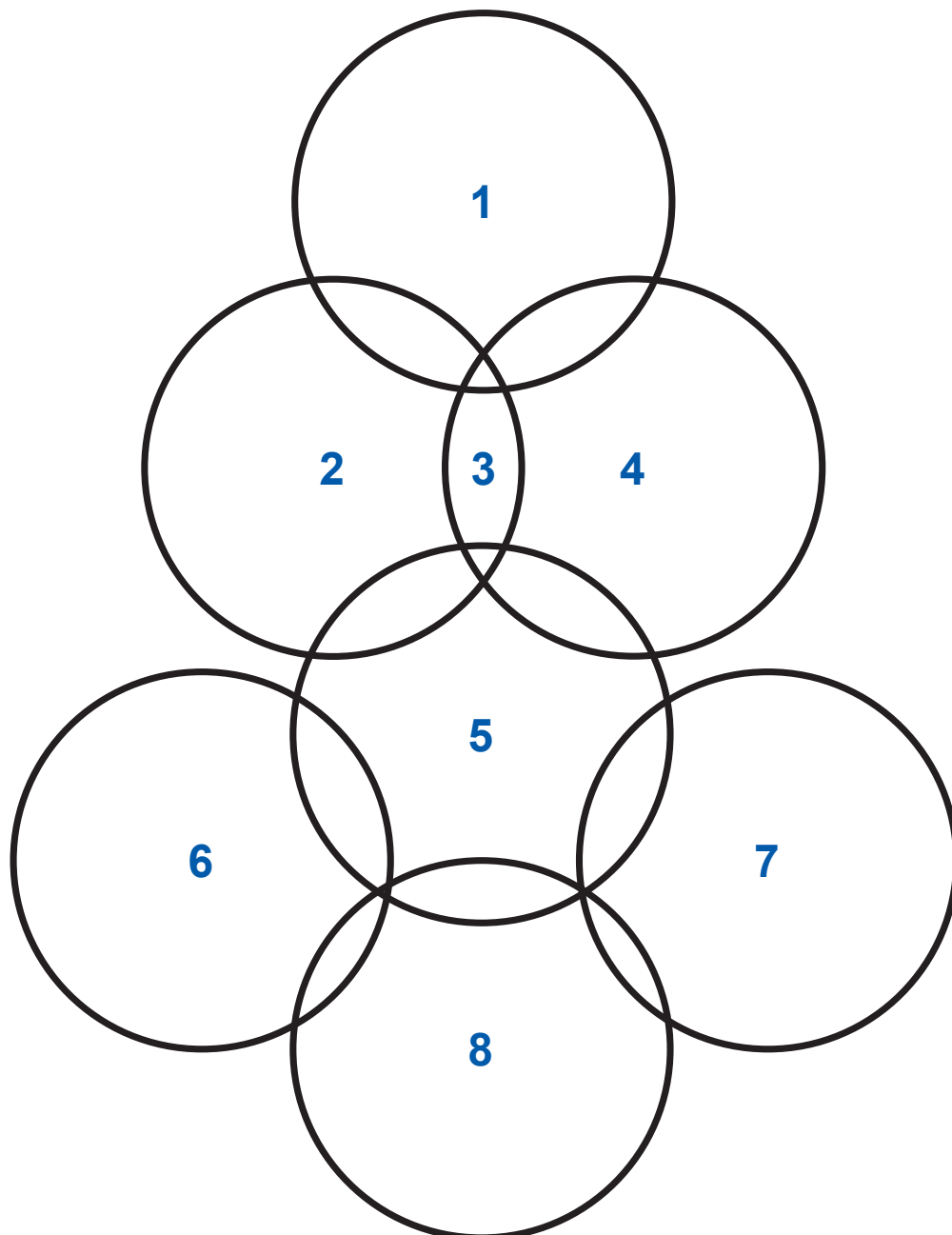
Ο χορογράφος θα συντονίσει την κίνηση της θεατρικής ομάδας και, όπου απαιτείται, θα την εναρμονίσει με τη μουσική.

Ο ηθοποιός όμως είναι ο καλλιτέχνης ο οποίος θα αφομοιώσει δημιουργικά τις επιμέρους δραστηριότητες του έργου των προηγούμενων καλλιτεχνών. Αυτός θα αναδείξει το κείμενο του συγγραφέα, μέσα από την άποψη του σκηνοθέτη. Αυτός, με τη φωνή, το πάθος, την κομψότητα του ύφους, τις πλαστικές κινήσεις, θα «αφηγηθεί» το δράμα που βιώνει στο έργο.

Το θέατρο είναι λοιπόν η τέχνη της συ-στράτευσης, της συν-αίσθησης, της συν-έργειας των δημιουργών. Μια ιδέα, έννοια ή εντύπωση θα παρασταθεί, θα αποκτήσει σκηνική υπόσταση μέσα από το έργο μιας σειράς καλλιτεχνών.

ΟΙ ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ

Συμπληρωματικές δομές



1. ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ

Κείμενο

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΕΣ ΑΞΙΕΣ

2. ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΟΣ

Αρχιτεκτονική του χώρου

3. Π

4. ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΟΣ

Κοστούμια

5. ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ

Διδασκαλία

ΓΕΝΙΚΗ ΕΠΟΠΤΕΙΑ

6. ΜΟΥΣΙΚΟΣ

Δημιουργία κλίματος στην παράσταση

7. ΧΟΡΟΓΡΑΦΟΣ

Κίνηση συνόλων

8. ΗΘΟΠΟΙΟΣ

Ερμηνεία ενός προσώπου

ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

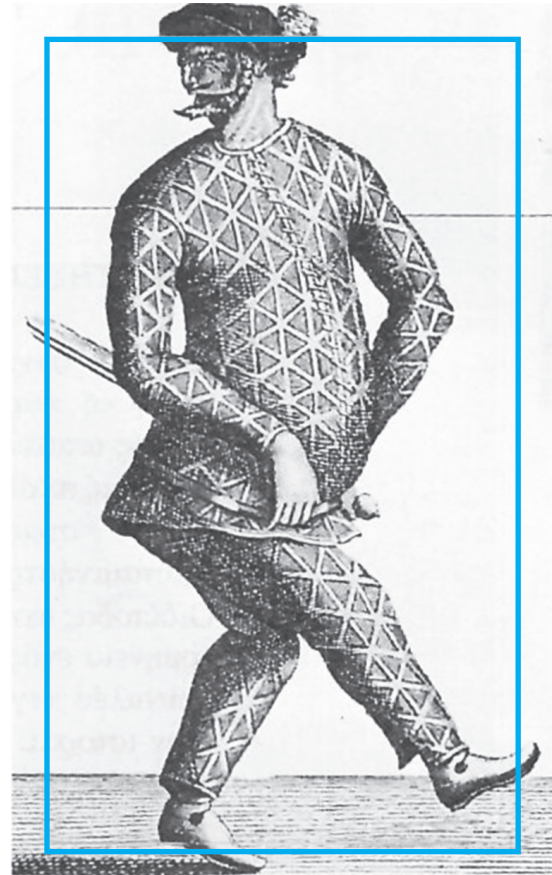
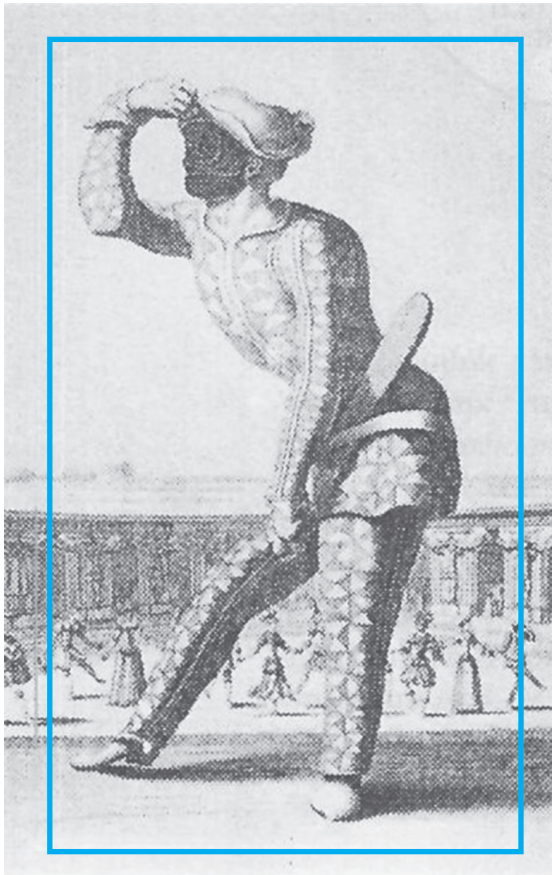
ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Ποιοι συντελεστές καθορίζουν τη θεατρική παράσταση και ποιοι απ' αυτούς αποτελούν προϋπόθεση για τη θεατρική πράξη;
2. Τι σημαίνει η φράση: «Η Κλυταιμνήστρα της Παξινού, ο Οιδίποδας του Κατράκη»; Μπορεί η ερμηνεία ενός ηθοποιού, εφήμερο και φευγαλέο γεγονός, να απαθανατιστεί στην ιστορία; Αν ναι, μέσα από ποια στοιχεία;

ΤΟ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΟ ΘΕΑΤΡΟ στην ΙΤΑΛΙΑ τα χρόνια της ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ. Η COMMEDIA DELL' ARTE

Στις αρχές του 16ου αιώνα στην Ιταλία εξακολουθούν να παίζονται στα λατινικά οι κωμωδίες των ποιητών της ρωμαϊκής εποχής, του Πλαύτου (254-184 π.Χ.) και του Τερέντιου (190-152 π.Χ.), που «μιμούνται» το έργο του κατά εκατό χρόνια παλαιότερου Έλληνα ποιητή Μενάνδρου. Αυτός, καθώς είχε στρέψει το ενδιαφέρον του στη μικροαστική ζωή, εγκαταλείποντας την πολιτική σάτιρα της αρχαίας κωμωδίας του Αριστοφάνη, είχε φέρει στο προσκήνιο μια σειρά από νέα πρόσωπα, που σιγά σιγά απέκτησαν σταθερά χαρακτηριστικά και συγκεκριμένη δράση: τους ερωτευμένους νέους, τους μαστροπούς, τους φιλόργυρους γέρους, τους παράσιτους δούλους κ.ά. Τα πρόσωπα αυτά, με τα κωμικά τους στοιχεία, πέρασαν στο έργο του Πλαύτου και του Τερέντιου.

Έτσι στις αρχές του 16ου αιώνα στην Ιταλία εμφανίζεται μια πλειάδα συγγραφέων με λόγια παιδεία, που έχουν ως πρότυπο τους δύο προηγούμενους Ρωμαίους ποιητές. Το έργο τους όμως δεν είχε ιδιαίτερες λογοτεχνικές και σκηνικές αξιώσεις, γι' αυτό και η πορεία που διέγραψαν δεν ήταν λαμπρή. Ωστόσο οι συγγραφείς αυτοί συστήνουν έναν κύκλο που δημιούργησε την κωμωδία η οποία έμεινε γνωστή στην ιστορία των γραμμάτων ως *Commedia erudita* (Λόγια κωμωδία).



Αρλεκίνοι της *Commedia dell' arte* από γκραβούρες εποχής.

Η κωμωδία αυτή, ανανεώνοντας τα πρόσωπα - τύπους της λατινικής, θα αποτελέσει τον «καμβά» για την ανάπτυξη της *Commedia dell' arte*, της αυτοσχέδιας δηλαδή κωμωδίας παγγελματιών θεατρίνων, που διαφέρει από τη λόγια ως προς το ότι η *erudita* είναι έργο επώνυμων συγγραφέων.

Πώς γεννιέται όμως η *Commedia dell' arte*; Πολλοί ερασιτέχνες μίμοι, αναπτύσσοντας την προϋπάρχουσα πλούσια παράδοση του λαϊκού θεάτρου, αρχίζουν

να ψυχαγωγούν τον κόσμο στα πανηγύρια, στους γάμους και κυρίως στο καρναβάλι με αυτοσχέδιες σκηνές, εμπνευσμένες από παραστάσεις που είχαν δει στο παρελθόν. Καθώς όμως δεν τις είχαν αποστηθείσει, τις ζωντάνευαν με βάση την έμπνευση της στιγμής αυτοσχεδιάζοντας με πάθος. Παράλλαζαν έτσι τα πρόσωπα, προσαρμόζοντάς τα στις προτιμήσεις του κοινού, ενώ συνεχώς αποθησαύριζαν από το πλούσιο υλικό της παράδοσης χρήσιμες γνώσεις, όπως κόλπα, έξυπνες χειρονομίες, λεκτικά αστεία κτλ., που διασκέδαζαν το κοινό.

Ορισμένα πρόσωπα - τύποι από τις προηγούμενες (λόγιες) κωμωδίες, όπως οι πονηροί δούλοι, τείνουν με την πάροδο του χρόνου να «αποκοπούν» από τα κείμενα και να αποκτήσουν αυτοτελή θεατρική οντότητα. Το κοινό ευνοεί αυτή την τάση, καθώς δε χάνει ευκαιρία να τους δει και να τους χειροκροτήσει.

Οι επαγγελματίες θεατρίνοι της *Commedia dell' arte*, ως *improvisatori*, δεν αποστήθιζαν (όπως εξάλλου και οι ερασιτέχνες μίμοι) ένα έργο, για να το παίξουν αυτολεξεί. Είχαν όμως ως βάση το «σκηνάριο» (προσχέδιο μιας πλοκής) και πάνω σ' αυτό αυτοσχεδίαζαν την τροπή που θα έδιναν στη δράση. Αυτό το «σκηνάριο» ήταν τοιχοκολλημένο στα παρασκήνια και το συμβουλευόταν πριν από την έξοδό τους στη σκηνή. Η υπόθεση στρεφόταν συνήθως γύρω από μια ερωτική ιστορία και διακωμωδούσε τις δυσκολίες που αναφύονταν για την ένωση των ερωτευμένων.

Η αυτοσχέδια κωμωδία απαιτούσε ευφράδεια και ευελιξία από τον ηθοποιό, που έπρεπε να προνοεί έγκαιρα για την επόμενη κίνηση και φράση, χωρίς να αφήνει κενά στην εξέλιξη της παράστασης. Γι' αυτό έπρεπε να έχει καλή μνήμη, φαντασία, γρήγορα αντανακλαστικά, ώστε να δίνει την έξυπνη λύση ανάλογα με τις αντιδράσεις των θεατών. Πάντως, επειδή ήταν δύσκολο για τους θεατρίνους να εφευρίσκουν κάθε τόσο νέα αστεία, είχαν έτοιμες μικροσκοηνές, επεισόδια, διασκεδαστικά κόλπα (γνωστά ως lazzi), που τα ανέσυραν στο κατάλληλο σημείο, για να εξασφαλίσουν την έκβαση της ιστορίας τους.

Η γλώσσα στην *Commedia dell' arte* ήταν ιδιαιτέρως τολμηρή, όπως και οι χειρονομίες. Γι' αυτό και το «χοντρό» αστείο προκαλούσε συχνά την παρέμβαση των οργάνων της τάξης και τη δίωξη των ηθοποιών.

Χαρακτηριστικό στοιχείο αυτής της κωμωδίας, εκτός από τον αυτοσχεδιασμό με βάση την έμπνευση της στιγμής, ήταν και οι μάσκες. Αυτές είχαν πολλαπλή αξία. Δεν ήταν μόνο ένα προσωπείο αλλά και το έμβλημα ενός προσώπου, στο οποίο απέδιδαν συγκεκριμένα διακριτικά γνωρίσματα. Και όπως αυτά ήταν τυποποιημένα, έτσι ήταν και οι μάσκες. Ο υπηρέτης, για παράδειγμα, ο Αρλεκίνος, φορούσε μάσκα που θύμιζε «γάτα», παραπέμποντας στην πονηριά του συγκεκριμένου ζώου, η οποία όμως αποτελούσε και στοιχείο της ταυτότητας του παράσιτου δούλου.

Ως εκ τούτου η δράση των τυποποιημένων προσώπων που φορούσαν τη μάσκα - σύμβολο ήταν σταθερή, η ίδια σε όλες τις παραστάσεις και γι' αυτό προβλέψιμη. Ο Πανταλόνε, για παράδειγμα, τυπικός χαρακτήρας της *Commedia dell' arte*, ήταν ο γέρος - πατέρας ερωτευμένης κόρης, που εμπόδιζε ή ευόδωνε το γάμο της κατά το συμφέρον του, ήταν φιλάργυρος, πολλές φορές και ο ίδιος ερωτευμένος με μια νέα κτλ. Τα πρόσωπα - τύποι που «διέπρεψαν» στην *Commedia dell' arte* και πέρασαν τόσο στην ευρωπαϊκή κωμωδία (ιδίως στο έργο του Μολιέρου) όσο και στην επτανησιακή ήταν:

Ο Αρλεκίνος. Παμπόνηρος υπηρέτης, γρήγορος και ευρηματικός, κινείται συνεχώς, δεν περπατάει αλλά «πετάει», μπερδεύει τους ερωτευμένους, τρώει ακόμη και όταν δεν πεινάει, είναι ο «αρχιτέκτονας» του έξυπνου κόλπου. Ο Κ. Γκολντόνι, στα μέσα του 18ου αιώνα, δίνει μια μνημειώδη άποψη για τον Αρλεκίνο στο έργο του Υπηρέτης δύο αφεντάδων.

Ο Πανταλόνε. Γέρος έμπορος, πατέρας ή σύζυγος νεαρής γυναίκας, είναι τσιγκούνης, ζηλιάρης, βήχει, γκρινιάζει, ζητά να εκδικηθεί, ενώ πέφτει εύκολα θύμα στον Αρλεκίνο.

Ο Ντοτόρος. Γέρος σοφολογιότατος, μιλά μια εξεζητημένη μεικτή γλώσσα με πολλά λατινικά ρητά. Με τη δράση του διακωμωδεί τις ακρότητες της ανθρωπιστικής παιδείας. Είναι πατέρας ενός ερωτευμένου νέου και σύμμαχος του Πανταλόνε. Φοράει μαύρη μάσκα και πλατύγυρο καπέλο.

Ο Καπετάνιος. Ψευτοπαλικαράς και θρασύδειλος. Επαίρεται για μάχες, φόνους και αίματα, είναι φαφλατάς και υπερφίαλος. Ως εραστής εξευτελίζεται από τις ποταπές και γελοίες πράξεις του.

Ο Μπριγκέλας. Υπηρέτης ψεύτης και βραδύνου. Φλυαρεί συνεχώς και κλέβει τα πορτοφόλια και άλλα τιμαλφή των πλούσιων κυρίων του.

Στους προηγούμενους τύπους πρέπει να προστεθούν και οι ερωτευμένοι νέοι, γύρω από τους οποίους στρέφεται συνήθως η υπόθεση.

Βασικό, τέλος, χαρακτηριστικό της *Commedia dell'arte*, που μεσουράνησε στα μισά του 16ου και στις αρχές του 17ου αιώνα στην Ιταλία, και μετά στην Ευρώπη, ήταν τα λεκτικά αστεία, που προέκυπταν κυρίως από τη χρήση των λαϊκών γλωσσικών ιδιωμάτων της επαρχίας: της Νάπολης, του Μπέργκαμο κ.ά.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Ποια είναι τα βασικά χαρακτηριστικά της *Commedia dell'arte*;
2. Διαπιστώνετε κάποια σχέση ανάμεσα στην *Commedia dell'arte* και τον Καραγκιόζη;

ΥΠΗΡΕΤΗΣ ΔΥΟ ΑΦΕΝΤΑΔΩΝ ΤΟΥ ΓΚΟΛΝΤΟΝΙ

(Μετάφραση Μάριου Πλωρίτη, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1996, Μέρος α΄, Σκηνή β΄, σσ. 65-72)



Ο Κάρλο Γκολντόνι γεννήθηκε το 1707 στη Βενετία. Το 1728 χρημάτισε αντιεισαγγελέας στην Κόττσια και το 1733 δικηγόρος στο Μιλάνο. Νωρίς εγκατέλειψε τη σταδιοδρομία του νομικού και ασχολήθηκε με το θέατρο. Αναμόρφωσε την κωμωδία, κατάργησε τις μάσκες και έστρεψε το μυθογραφικό ενδιαφέρον στην καθημερινότητα της εποχής του. Από τους τυποποιημένους χαρακτήρες της *Commedia dell' arte* (Αρλεκίνος, Πανταλόνε κ.ά.) πέρασε στα εξατομικευμένα πρόσωπα. Οι ήρωές του είναι ζωντανοί, κομψοί, απρόβλεπτοι, διασκεδαστικοί.

Ιδιαίτερα επιτυχείς στο έργο του είναι οι γυναικείοι χαρακτήρες, που τους «δουλεύει» με λεπτότητα και εσωτερική ακρίβεια, όπως κάνει ο Μολιέρος για τους άνδρες. Για τις καινοτομίες του επικρίθηκε από τους ομοτέχνους του και ιδιαίτερα από τον Κάρλο Γκότσι, διάσημο δραματουργό της εποχής, που έμεινε προσκολλημένος στην *Commedia dell' arte*.

Για ένα μεγάλο διάστημα θα ζήσει στο Παρίσι, όπου θα γράψει έργα για τους ηθοποιούς της ιταλικής κωμωδίας η οποία ευδοκιμεί εκεί. Θα προσληφθεί από το βασιλιά ως δάσκαλος της ιταλικής γλώσσας των θυγατέρων του και θα λάβει ένα επίδομα, που θα χάσει μετά τη Γαλλική Επανάσταση (1789), Η Εθνοσυνέλευση θα του το χορηγήσει και πάλι, αναγνωρίζοντας την αξία του, μια μέρα μετά το θάνατό του, στις 6 Φεβρουάριου του 1793, αγνοώντας ότι ήταν ήδη νεκρός.

Από τις δεκάδες κωμωδίες του μεγάλη επιτυχία γνώρισαν οι εξής: Υπηρέτης δύο αφεντάδων, Η λοκαντιέρα, Καβγάδες στην Κότζια, Το καφενείο, Οι γυναίκες διασκεδάζουν, Οι αγροίκοι, Το καινούριο σπίτι κ.ά.



Οι αγροίκοι, από την Εταιρεία Θεάτρου «η Σκηνή» στο «Θέατρο της οδού Κυκλάδων» το 1983, σε σκηνοθεσία Λευτέρη Βογιατζή.

Η Βεατρίκη, ερωτευμένη με το Φλορίντο, μεταμφιέζεται σε άντρα και με το όνομα του δολοφονημένου αδελφού της Φρειδερίκου πηγαίνει στη Βενετία να βρει τον αγαπημένο της. Εκεί συναντά την αρραβωνιαστικιά του αδελφού της Κλαιρέτη (κόρη του Πανταλόνε), την οποία διεκδικεί για σύζυγο, εμπλέκεται σε μια μονομαχία με το Σύλβιο, το νεαρό μνηστήρα της (γιο του Ντοτόρου), που τον κατατροπώνει, του χαρίζει όμως τη ζωή.

Η Βεατρίκη - άντρας έχει αποκτήσει μόλις έναν υπηρέτη, τον Τρουφαλδίνο, αλλά, καθώς η ίδια δεν είναι αρκετά γενναιόδωρη, αυτός κρυφά από όλους προσφέρει τις υπηρεσίες του σε έναν ακόμη νέο αφέντη, που τυχαίνει να είναι ο Φλορίντο. Η τύχη τα φέρνει έτσι, ώστε οι δύο αφεντάδες (που είναι και οι χαμένοι εραστές) να μη συναντηθούν ποτέ. Ο Τρουφαλδίνο κατορθώνει με τεχνάσματα να τους ξεφορτωθεί, κάθε φορά που υπάρχει κίνδυνος να αποκαλυφθεί η διπλή του ιδιότητα, και τελικά πείθει τον καθέναν ότι ο άλλος πέθανε. Τη στιγμή όμως που απελπισμένοι και οι δύο θέλουν να αυτοκτονήσουν, πέφτει ο ένας πάνω στον άλλο.

Ζητούν τότε από τον Τρουφαλδίνο εξηγήσεις, επειδή άφηνε πάντα να εννοηθεί ότι υπήρχε ένας ακόμη υπηρέτης στην υπόθεση, ο Πασκουάλε (πλάσμα της φαντασίας του), στον οποίο φόρτωνε, κατά διαστήματα, την ευθύνη για όλες τις κωμικές δυσχέρειες και τα ιλαρά ψέματα στα οποία τον εξωθούσε η διπλή του ιδιότητα. Ο Τρουφαλδίνο ομολογεί, τέλος, την αλήθεια και

παντρεύεται τη Σμεραλδίνα, την υπηρέτρια του Πανταλόνε, την οποία φλέρταρε σε όλη τη διάρκεια της δαιμόνιας δράσης του.



Υπηρέτης δύο αφεντάδων, παράσταση του «Θεάτρου Κάτιας Δανδουλάκη» το 1996, σε σκηνοθεσία Κων/νου Αρβανιτάκη.

ΤΡΟΥΦΑΛΔΙΝΟ

(Μόνος.) Ωραίος είμαι κι εγώ. Δεν καθόμουνα στ' αβγά μου, μόνο πήγα ξυπόλυτος στ' αγκάθια! Άντε να δω πώς θα τα βγάλω πέρα μ' αυτές τις δύο υπηρεσίες... Τούτο το γράμμα, για τον άλλο αφέντη μου, δε μου πάει να του το δώσω ανοιγμένο. Θα κοιτάξω να το διπλώσω. (Το κακοδιπλώνει...) Φίνα, μα πρέπει και να το σφραγίσω. Αλλά πώς;... Βρε συ, έχω δει τη νόνα μου, που σφράγιζε τα γράμματα με ψωμί μασημένο. Για να δούμε. (Βγάζει από την τσέπη του ένα κομματάκι ψωμί.)

Μου σπαράζει η καρδιά να χαραμίσω τόσο ψωμί, μα τι να γίνει;

(Μασάει λίγο ψωμί, μα άθελά του το καταπίνει.)

Α, στο διάολο, το κατάπια! Πρέπει να χαλαρίσω κι άλλο κομμάτι. (Κάνει το ίδιο, μα το ξανακαταπίνει.) Πάλι! Η φύση αντιστέκεται! Θα ξαναδοκιμάσω. (Μασάει, κάνει να το καταπιεί, μα κρατιέται και, με πόνο ψυχής, το βγάζει από το στόμα του.)

Α, τα καταφέραμε! Η θέληση νικάει τη φύση! (Το σφραγίζει με το μασημένο ψωμί.) Οπαλά! Το τέλειον! Είμαι μάνα να τα μπαλώνω και να τα βουλώνω!... Βρε συ, ξέχασα το βαστάζο! (Φωνάζει προς τα έξω.) Συνάδερφε, για φέρε το μπαούλο.

(Μπαίνει ο ΒΑΣΤΑΖΟΣ με το μπαούλο στην πλάτη.)

ΒΑΣΤΑΖΟΣ

Να με. Πού να το πάω;

ΤΡΟΥΦΑΛΔΙΝΟ

(Δείχνοντας.) Στο ξενοδοχείο, κι έφτασα.

ΒΑΣΤΑΖΟΣ

Και ποιος θα με πλερώσει;

(Απ' το ξενοδοχείο βγαίνει η ΒΕΑΤΡΙΚΗ.)

ΒΕΑΤΡΙΚΗ

(Στον Τρουφαλδίνο.) Αυτό είναι το μπαούλο μου;

ΤΡΟΥΦΑΛΔΙΝΟ

Σι, σινιόρε.

ΒΕΑΤΡΙΚΗ

(Στο Βαστάζο.) Ανέβασέ το στην κάμαρά μου.

ΒΑΣΤΑΖΟΣ

Και πού ξέρω 'γώ ποια είναι η κάμαρά σας;

ΒΕΑΤΡΙΚΗ

Ρώτα τον καμαριέρη.

ΒΑΣΤΑΖΟΣ

Είπαμε τριάντα σολδιά.

ΒΕΑΤΡΙΚΗ

Πήγαινε, θα σ' τα δώσω.

ΒΑΣΤΑΖΟΣ

Τα θέλω τώρα.

ΒΕΑΤΡΙΚΗ

Μη με ζαλίζεις.

ΒΑΣΤΑΖΟΣ

Δεν μπορώ πια! Κουρέλι έχουνε γίνει τα νεύρα μου.
(Μπαίνει στο ξενοδοχείο.)

ΤΡΟΥΦΑΛΔΙΝΟ

Πολύ αριστοκράτες ετούτοι οι χαμάληδες!

ΒΕΑΤΡΙΚΗ

Πήγες στο Ταχυδρομείο;

ΤΡΟΥΦΑΛΔΙΝΟ

Σι, σινιόρε.

ΒΕΑΤΡΙΚΗ

Είχα γράμματα;

ΤΡΟΥΦΑΛΔΙΝΟ

Όχι.

ΒΕΑΤΡΙΚΗ

Όχι;

ΤΡΟΥΦΑΛΔΙΝΟ

Η αδελφή σας είχε.

ΒΕΑΤΡΙΚΗ

Α! Πού είναι το;

ΤΡΟΥΦΑΛΔΙΝΟ

Ορίστε το. (Της δίνει το γράμμα.)

ΒΕΑΤΡΙΚΗ

Μα αυτό είναι ανοιγμένο.

ΤΡΟΥΦΑΛΔΙΝΟ

Αποκλείεται!

ΒΕΑΤΡΙΚΗ

Το ανοίξανε και το σφραγίσανε με ψωμί.

ΤΡΟΥΦΑΛΔΙΝΟ

Μη μου πείτε! Εγώ δεν έχω ιδέα, σινιόρε.

ΒΕΑΤΡΙΚΗ

Δεν έχεις ιδέα, ε; Βρομιάρη, αχαϊρευτε, ποιος άνοιξε το γράμμα; Πες μου, γιατί αλίμονο σου!

ΤΡΟΥΦΑΛΔΙΝΟ

Με το μαλακό, σινιόρε. Θα σας πω την πάσα αλήθεια... Άνθρωποι είμαστε όλοι, μπορεί να κάνουμε και κάνα λαθάκι... Λοιπόν, που λέτε, στο Ταχυδρομείο... ήτανε κι ένα γράμμα για μένα. Δεν καλοξέρω να διαβάσω και, κατά λάθος –κατά λάθος– αντί ν' ανοίξω το δικό μου, άνοιξα, ο βλάκας, το δικό σας. Αυτό είν' όλο και να με συγχωράτε.

ΒΕΑΤΡΙΚΗ

Αν είν' έτσι, μικρό το κακό.

ΤΡΟΥΦΑΛΔΙΝΟ

Έτσι ακριβώς, και να μη με λένε Τρουφαλδίνο του Τζουζέπε και της...

ΒΕΑΤΡΙΚΗ

(Τον κόβει.) Το διάβασες; Ξέρεις τι λέει;

ΤΡΟΥΦΑΛΔΙΝΟ

Εγώ; Πού να ξέρω; Δεν τις βγάζω αυτές τις τζιριτζάντζουλες.

ΒΕΑΤΡΙΚΗ

Το είδε κανείς άλλος;

ΤΡΟΥΦΑΛΔΙΝΟ

(Βαθιά θιγμένος.) Ποιος να το δει; Πού να το δει; Πώς να το δει;

ΒΕΑΤΡΙΚΗ

Πρόσεξε, κακομοίρη μου!

ΤΡΟΥΦΑΛΔΙΝΟ

(Το ίδιο.) Σινιόρε! Τι λέτε τώρα!

(Η Βεατρίκη διαβάζει από μέσα της το γράμμα.)

ΤΡΟΥΦΑΛΔΙΝΟ

Πάει κι αυτό, το κουκούλωσα.

ΒΕΑΤΡΙΚΗ

Άκου, πάω σε μια δουλειά εδώ κοντά. Εσύ ανέβα στην κάμαρά μου, άνοιξε το μπαούλο μου –να το κλειδί– κι αέρισε λίγο τα ρούχα μου. Θα φάμε, όταν γυρίσω.

ΤΡΟΥΦΑΛΔΙΝΟ

Πάλι αναβολές!

ΒΕΑΤΡΙΚΗ

(Μόνη της.) Ο σιορ Πανταλόνε δε φάνηκε, κι εγώ χρειάζομαι χρήματα. (Βγαίνει.)

ΤΡΟΥΦΑΛΔΙΝΟ

Τέλος καλό, όλα καλά. Μωρέ, τι σου είμαι -γάτα! Εκτιμάω τον εαυτό μου εκατό σκούδα περισσότερο απ' ό,τι τον εκτιμούσα το πρωί.

(Μπαίνει ο ΠΑΝΤΑΛΟΝΕ.)

ΠΑΝΤΑΛΟΝΕ

Δε μου λες, νεαρέ, ο αφέντης σου είναι μέσα;

ΤΡΟΥΦΑΛΔΙΝΟ

Όχι, σινιόρε.

ΠΑΝΤΑΛΟΝΕ

Πήγε να φάει;

ΤΡΟΥΦΑΛΔΙΝΟ

Ξέρω 'γώ; (Μόνος του.) Έχει γούστο να μου την έσκασε, ο ερίφης!

ΠΑΝΤΑΛΟΝΕ

Πάρε αυτό και, μόλις γυρίσει, δώσ' του το. Είναι εκατό δουκάτα. Εγώ δεν μπορώ να τονε περιμένω, έχω μια βιαστική δουλειά. (Βγαίνει.)

ΤΡΟΥΦΑΛΔΙΝΟ

(Τον φωνάζει.) Σινιόρε! Ακούστε, σινιόρε! Πού ν' ακούσει, ο κουφοέρακας! Αέρας στα μπατζάκια σου! (Μέσα του.) «Δώσ' του τα», λέει. Ένας λόγος είναι.

Σε ποιον από τους δύο αφέντες μου να τα δώσω;

(Μπαίνει ο ΦΛΟΡΙΝΤΟ.)

ΦΛΟΡΙΝΤΟ

Λοιπόν, τον βρήκες τον Πασκουάλε;

ΤΡΟΥΦΑΛΔΙΝΟ

Ποιον Πασκουάλε; Α, τον Πασκουάλε! Όχι, δεν τονε βρήκα, μα με βρήκε κάποιος άλλος και μου 'δωσε ένα σακούλι μ' εκατό δουκάτα.

ΦΛΟΡΙΝΤΟ

Εκατό δουκάτα; Τι να τα κάνεις;

ΤΡΟΥΦΑΛΔΙΝΟ

Πέστε μου τίμια, αφέντη, περιμένετε όβολα από κανέναν;

ΦΛΟΡΙΝΤΟ

Ναι, έχω δώσει ένα γράμμα σε κάποιον έμπορο.

ΤΡΟΥΦΑΛΔΙΝΟ

Ε, τότε, είναι δικά σας.

ΦΛΟΡΙΝΤΟ

Τι σου είπε αυτός που σ' τα 'δωσε;

ΤΡΟΥΦΑΛΔΙΝΟ

Να τα δώσω στον αφέντη μου.

ΦΛΟΡΙΝΤΟ

Άρα, είναι δικά μου. Εγώ δεν είμαι ο αφέντης σου;

ΤΡΟΥΦΑΛΔΙΝΟ

Ούτε λόγος.

ΦΛΟΡΙΝΟ

Και δεν ξέρεις ποιος ήταν αυτός που σ' τα 'δωσε;

ΤΡΟΥΦΑΛΔΙΝΟ

Όχι. Σαν να μου φαίνεται πως την έχω ξαναδεί τη φάτσα του, μα δε θυμάμαι πού και πώς.

ΦΛΟΡΙΝΤΟ

Θα είναι ο έμπορος που λέω.

ΤΡΟΥΦΑΛΔΙΝΟ

Αυτός θα 'ναι.

ΦΛΟΡΙΝΤΟ

Μην ξεχάσεις τον Πασκουάλε.

ΤΡΟΥΦΑΛΔΙΝΟ

Ξεχνάω εγώ ποτέ; Ύστερ' απ' το φαί, θα τσακιστώ να τονε βρω.

ΦΛΟΡΙΝΤΟ

Ωραία. Επιστρέφω αμέσως, για να φάμε. (Μπαίνει στο ξενοδοχείο.)

ΤΡΟΥΦΑΛΔΙΝΟ

Έγινε, αφέντη. (Τρέχει ξοπίσω του, σταματάει.) Αυτή τη φορά έκανα διάνα. Έδωσα τα όβολα αυτουνού που ήταν δικά του! (Μπαίνει στο ξενοδοχείο.)

1



1. Παράσταση του **Υπηρέτη δυο αφεντάδων** από το Εθνικό Θέατρο το 1936, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ρο-ντήρη.

2



2. Παράσταση του ίδιου έργου από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος το 1967, σε σκηνοθεσία Κανέλλου Αποστόλου.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

- 1. Πιστεύεις ότι ο Τρουφαλδίνο έδωσε τα χρήματα στο σωστό πρόσωπο; Αν όχι, μήπως τα έδωσε για να δημιουργηθούν οι συνθήκες μιας παρεξήγησης με κωμικές συνέπειες; Ανάλυσε τις τελευταίες.**
- 2. Γιατί η Βεατρίκη μεταμφιέζεται σε άντρα; Ποιους στόχους εξυπηρετεί αυτή η μεταμφίεση ως προς στην εξέλιξη της δράσης;**

ΣΕΝΑΡΙΟ ΓΙΑ ΕΝΑΝ ΚΑΘΟΔΗΓΟΥΜΕΝΟ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟ

Στην άτρακτο ενός αεροπλάνου, δεξιά και αριστερά, παίρνουν τις θέσεις τους ένας ένας οι επιβάτες. Οι αεροσυνοδοί τούς καλωσορίζουν, τους δίνουν εφημερίδες. Εκείνοι κάθονται. Όλα είναι έτοιμα για την απογείωση. Η αεροσυνοδός αναγγέλλει από το μικρόφωνο τις γνωστές οδηγίες: «Κυρίες και κύριοι, ο κυβερνήτης και το πλήρωμα... Σας παρακαλούμε τώρα να προσδεθείτε...» Οι επιβάτες προσδένονται με παντομιμικές κινήσεις. Στο εμπρός μέρος, στο πιλοτήριο, ο κυβερνήτης και ο μηχανικός έχουν πάρει θέσεις.

Όλα τα εξαρτήματα και τα όργανα του αεροπλάνου αναπαριστάνονται με αντικείμενα που διακωμωδούν τα πραγματικά. Για παράδειγμα, ένα κουτάλι με τη μια άκρη στο αφτί και την άλλη στο στόμα γίνεται το ακουστικό τηλεπικοινωνίας. Δύο μεγάλα κουτάλια στα χέρια «παίζουν» τους έλικες, που με την εκκίνηση γυρίζουν δεξιά και αριστερά. Το αεροπλάνο τροχοδρομεί, οι κινητήρες δουλεύουν στο φουλ, τα κουτάλια «παίζουν» σαν τρελά, το σκάφος απογειώνεται. Όλοι μαζί κάνουν το θόρυβο της απογείωσης με ένα εντεινόμενο ζzzzzzzz.

Το σκάφος βρίσκεται στον αέρα, οι επιβάτες διαβάζουν τις εφημερίδες: από τους βουβούς μορφασμούς τους μπορεί κανείς να υποθέσει και το περιεχόμενο

του αναγνώσματος. Άλλοι συζητούν μεταξύ τους, μια δεδομένη στιγμή όλοι συγχρονίζονται και μιλούν δυνατά, ενώ απότομα σταματούν. Ένας νευρικός επιβάτης καλεί και ξανακαλεί την αεροσυνοδό (πατάει γι' αυτό το κατάλληλο πλήκτρο και κάνει ο ίδιος τον ήχο του), της ζητάει πράγματα το ένα μετά το άλλο. Ένας άλλος επιβάτης έχει ζαλιστεί και το δείχνει, ένας άλλος φλυαρεί και γελάει ενοχλητικά, μια κυρία παίζει χαρτιά με τη διπλανή της.

Κάθε «επιβάτης» καλείται να δημιουργήσει ένα χαρακτήρα και να τον προβάλλει. Όλοι καλούνται να συμβάλουν στην αναπαράσταση μιας ομάδας επιβατών αεροπλάνου εν ώρα πτήσης. Δε χρειάζεται σοβαροφάνεια αλλά χιούμορ και ευρηματικότητα.

Σε λίγο ο καιρός χαλάει, η ξαφνική επιδείνωση προκαλεί μεγάλα κενά αέρος. Η άτρακτος τραντάζεται, οι επιβάτες πέφτουν εμπρός, πλάι, φεύγουν από τις θέσεις τους. Κοιτάζουν έξω και τρομάζουν, επικρατεί πανικός. Καθένας αυτοσχεδιάζει το φόβο του, οι φωνές τους αναμειγνύονται με το βόμβο των μηχανών, που φορτσάρουν με δυνατά, ακατάστατα ζzzzzzzz.

Τα κουτάλια - έλικες γυρίζουν, σταματούν, το ένα σπάει και πέφτει. Το σκάφος πετάει τώρα με ένα μόνο κινητήρα, ο πιλότος σκουπίζει τον ιδρώτα του, ζητά οδηγίες από τον πύργο ελέγχου. Καλεί τους επιβάτες να ηρεμήσουν και τους ζητά να φορέσουν τα σωσίβια, που βρίσκονται κάτω από το κάθισμά τους. Εκείνοι τα

φορούν. Είναι φτιαγμένα από χαρτόκουτα, βαμμένα κίτρινα, ή από κίτρινο νάιλον.

Οι αναταράξεις είναι τώρα σφοδρές, το σκάφος κάνει βουτιές στον αέρα, οι επιβάτες γίνονται αλλόφρονες. Τους φεύγουν από τα χέρια τα προσωπικά αντικείμενα, οι εφημερίδες τους σκορπίζονται εδiu κι εκεί. Ακούγονται φράσεις που διακωμωδούν την απελπισία. Το αεροπλάνο πέφτει στη θάλασσα, οι επιβάτες φορώντας τα σωσίβια προσπαθούν να σωθούν. Όσοι ξέρουν κολύμπι βοηθούν τους άλλους με χιουμοριστικές κινήσεις. Τους βάζουν στην πλάτη, τους βουλώνουν το στόμα να μην ουρλιάζουν κτλ. Σε λίγο όλοι φτάνουν στην πλησιέστερη βραχονησίδα. Το βράδυ τούς βρίσκει εύκολα το ναυαγοσωστικό από τα κίτρινα σωσίβια που φωσφορίζουν.

ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Ένας μαθητής υποκρίνεται τον κουφό (του μιλούν και δεν ακούει ή παρακούει, με αποτέλεσμα να δίνει απαντήσεις άλλες αντί άλλων).

Ένας άλλος παίρνει ένα μαντίλι, το στρίβει τεντώνοντάς το σαν χοντρό σκοινί και προσπαθεί να καθαρίσει τα αφτιά του πρώτου, να τον «ξεκουφάνει». Το κινεί έτσι πίσω από το κεφάλι του κουφού στο ύψος των αφτιών, δεξιά και αριστερά, σαν να τα πριονίζει. Ο κουφός υποδύεται τον Πανταλόνε, ο άλλος τον ευρηματικό Τρουφαλδίνο.

2. Παίξε το μονόλογο του Τρουφαλδίνο σαν να περπατάς μόνος στο δάσος, σαν να οσφραίνεσαι ένα φαγητό, σαν να πεινάς, σαν να λες μια αστεία ιστορία, σαν να βρίσκεσαι πάνω σε μια τραμπάλα και κινδυνεύεις να πέσεις, αλλά και όπως διαφορετικά θα ήθελες. Αλήθεια, με πόσους τρόπους μπορείς να διαβάσεις ή να παίξεις ένα μονόλογο στην κωμωδία;



Ο Φερούτσιο Σολέρι, ένας σύγχρονος Αρλεκίνος του «Πίκολο Τεάτρο».



Ο Μαρσέλ Μαρσό.



Δωδέκατη νύχτα, από το «Θέατρο του Νότου» στο
θέατρο «Αμόρε» σε σκηνοθεσία Γιάννη Χουβαρδά
(1993)

103 / 52

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΑΣ

IV ΤΟ ΕΛΙΣΑΒΕΤΙΑΝΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ Ο ΟΥΪΛΙΑΜ ΣΑΙΞΠΗΡ

ΘΕΩΡΙΕΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Οι θεωρίες του θεάτρου μελετούν τα βασικά του γνωρίσματα (υποκριτική τέχνη, ρόλος, επικοινωνία, θεατής) και διερευνούν τη σχέση του με την πραγματικότητα. Ανάμεσα στις θεωρίες που έχουν διατυπωθεί είναι και οι εξής:

1. Η θεωρία της μίμησης. Σύμφωνα με αυτήν, όπως τη διατύπωσε πρώτος ο Αριστοτέλης στην Ποιητική του, ο ηθοποιός μιμείται πράξεις, έτσι ώστε να πείθει ότι είναι αληθινές, να παρασύρει το θεατή να ταυτιστεί με τα δρώμενα. Κατ' αυτό τον τρόπο ο θεατής, «ζώντας» τα πάθη του ήρωα, αισθάνεται ζωηρό ενδιαφέρον γι' αυτόν και ανησυχεί για την τύχη του. Στο τέλος όμως επέρχεται η κάθαρση, η λύτρωση δηλαδή της ψυχής του θεατή, ο οποίος έχει συγκλονιστεί από τα δεινά που επιφύλαξε η μοίρα στο δραματικό ήρωα.

Στην αριστοτελική θεωρία της μίμησης στηρίζεται ουσιαστικά και η θεωρία της «ψευδαίσθησης» ή «ιλιζιονιστικό θέατρο», σύμφωνα με την οποία τόσο ο ηθοποιός όσο και ο θεατής γνωρίζουν προκαταβολικά ότι αυτό που συμβαίνει επί σκηνής δεν είναι αληθινό αλλά ψευδαίσθηση.

2. Η νατουραλιστική θεωρία «φέτα ζωής». Σύμφωνα με τον εκπρόσωπο της θεωρίας αυτής, τον Εμίλ Ζολά, το θέατρο δε μιμείται την πραγματικότητα, αλλά τη μεταφέρει στη σκηνή ως μια «φέτα ζωής».

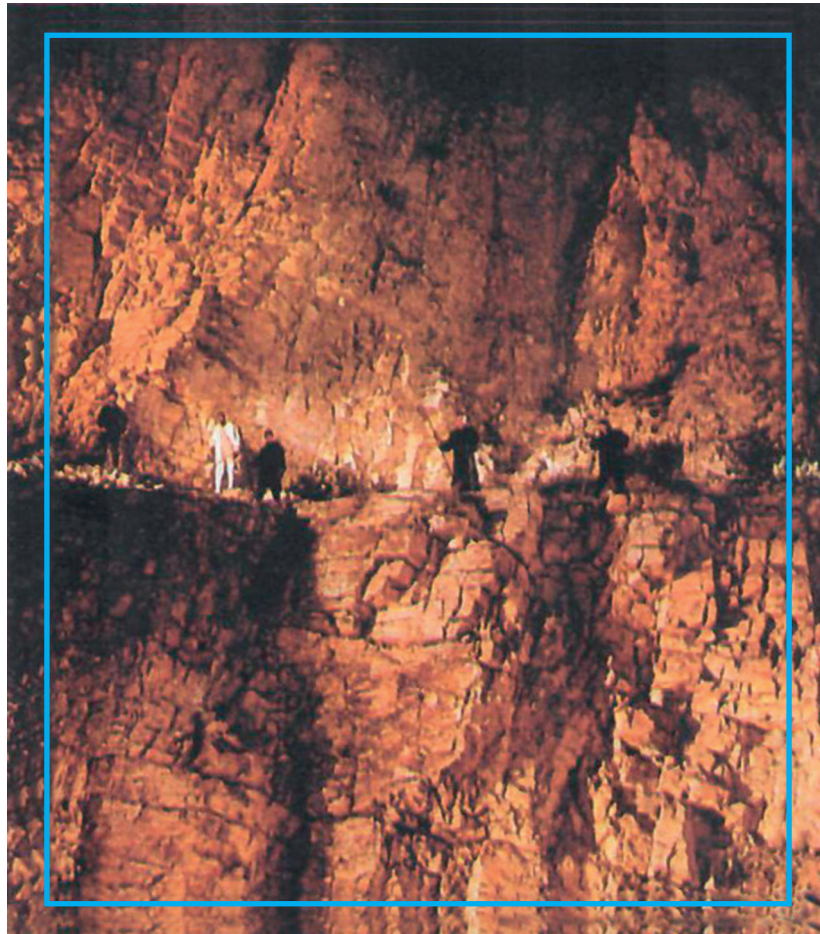
3. Η θεωρία της αντανάκλασης. Σύμφωνα με αυτήν, όπως τη διατύπωσε ο θεωρητικός του μαρξισμού Γκέοργκ Λούκατς, το θέατρο, όπως και η τέχνη εν γένει, αποτελεί καθρέφτη όπου αντανακλάται η πραγματικότητα και στον οποίο μια κοινωνία θεάται τον εαυτό της.

4. Η θεωρία της αποστασιοποίησης. Σύμφωνα με τον εμπνευστή και εκφραστή της Μπέρτολντ Μπρεχτ, ο ηθοποιός δεν πρέπει να ταυτίζεται με το πρόσωπο που υποδύεται, αλλά να παίζει τηρώντας «κριτική» στάση απέναντι στο ρόλο του. Ο ίδιος δηλαδή, ως φυσικό πρόσωπο, οφείλει να απέχει (να αποστασιοποιείται) από το θεατρικό (δραματικό) πρόσωπο που υποδύεται, επιτρέποντας αντίστοιχα στο θεατή να μην ταυτίζεται με το σκηνικό ήρωα.

Η θεωρία αυτή ισχύει κυρίως ως πρακτική άποψη, ως τεχνικός στόχος κατά την ερμηνεία ενός ρόλου και το στήσιμο μιας παράστασης. Ο θεατής πρέπει να αντιληφθεί ότι θέατρο και πραγματικότητα είναι δύο διαφορετικές οντότητες.

5. Η θεωρία της θεατρικής σημείωσης. Σύμφωνα με αυτήν, το θέατρο ούτε μιμείται ούτε αντανακλά την πραγματικότητα, αλλά τη «σημειώνει», την καταγράφει με βάση μια δέσμη «σημείων» (συμβόλων). Από αυτά τα «σημεία» άλλα είναι γλωσσικά (και ανήκουν στο κείμενο), άλλα είναι εικαστικά (και ανήκουν στο σκηνογράφο), άλλα είναι ερμηνευτικά (και ανήκουν στον ηθοποιό και το σκηνοθέτη).

Ο θεατής μπορεί έτσι να αντιλαμβάνεται με ποικίλους τρόπους τα δρώμενα, ανάλογα με τους συνδυασμούς των «σημείων» που θα κάνει βλέποντας μια παράσταση.



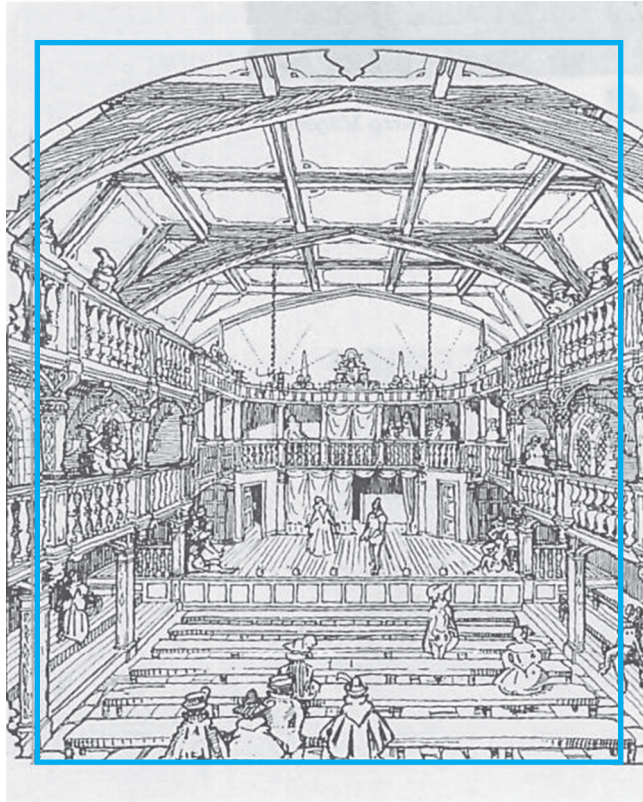
Μαχαμπαράτα, στο Φεστιβάλ της Αβινιόν (1985), σε σκηνοθεσία Πίτερ Μπρουκ.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

- 1. Σε τι διαφέρει η μπρεχτική θεωρία της «αποστασιοποίησης» από την αριστοτελική θεωρία της «μίμησης»;**
- 2. Υπάρχουν, κατά τη γνώμη σας, όρια ανάμεσα στο θέατρο και στην πραγματικότητα; Τεκμηριώστε την άποψή σας.**

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ στην ΑΓΓΛΙΑ του 16ου και 17ου αιώνα. Η δραματουργία του Μπαρόκ - ΟΥΙΛΛΙΑΜ ΣΑΙΞΠΗΡ (1564-1616)

Για αρκετά χρόνια στη διάρκεια του Μεσαίωνα οι θεατρικές δραστηριότητες στην Αγγλία περιορίζονταν στο θρησκευτικό δράμα, σε παραστάσεις δηλαδή εμπνευσμένες από τα θαύματα, τους βίους των Αγίων και τις πράξεις των Αποστόλων. Οι θίασοι περιόδευαν από πόλη σε πόλη και έδιναν παραστάσεις στις πλατείες, στις αυλές των πανδοχείων, στην αγορά κ.ά. στήνοντας γι' αυτό το σκοπό μια ξύλινη πλατφόρμα πάνω σε βαρέλια ή σε τρίποδες. Οι ηθοποιοί ζούσαν έτσι ως νομάδες, περιπλανώμενοι –και μάλιστα με κακή φήμη– έως τα τέλη του 16ου αιώνα. Μάλιστα με ένα νόμο του 1572 περί αλητείας διώκονταν με σκληρές τιμωρίες, μαστίγωμα, αναγκαστική εργασία, ακόμη και με απαγχονισμό. Για να αποφύγουν τις διώξεις, έπρεπε να αποκτήσουν ως προστάτη έναν επιφανή πολίτη. Η ανάγκη λοιπόν τους ώθησε, ώστε να οργανωθούν, αναζητώντας ένα μόνιμο χώρο όπου θα έδιναν τις παραστάσεις τους και οι ίδιοι θα ήταν ασφαλείς. Ανάμεσα στα πρώτα θέατρα που ιδρύθηκαν στο Λονδίνο ήταν η «Σφαίρα» και ο «Κύκνος». Το δεύτερο, με κόκκινες πέτρες και ξύλινες κολόνες, ζωγραφισμένες περίτεχνα, χωρούσε 3.000 θεατές.



Το θέατρο «Μπλακφάιαρς» του Λονδίνου (1597).

Όλα τα θέατρα της εποχής είχαν την ίδια περίπου λειτουργική δομή: χώρους για το κοινό, τριώροφα θεωρεία, πλατεία για τους όρθιους θεατές, αλλά και χώρους για τους ηθοποιούς και κυρίως σκηνή για την παράσταση. Έτσι οι θίασοι είναι πια σταθερά οργανωμένοι, επιλέγουν τα έργα τους, ξοδεύουν για τα κοστούμια και τα σκηνικά, προσλαμβάνουν εκτάκτως νέους ηθοποιούς, για να καλύψουν τις ανάγκες διανομής ενός έργου, αλλά μοιράζονται και τα κέρδη.

Πλάι στους θιάσους των ενήλικων ηθοποιών εμφανίζονται και νεανικοί θίασοι (όπως αυτός των «Αγοριών») από παιδιά των εκκλησιαστικών χορωδιών,

που είχαν βασικά επιλεγεί για τις φωνητικές ικανότητες και το ταλέντο τους. Η τολμηρή παρουσία τους στη σκηνή (ασκούσαν συχνά κοινωνική κριτική) τα οδήγησε πολλές φορές στη φυλακή και την απομόνωση. Τα ίδια ωστόσο παιδιά γίνονταν μέλη των θιάσων των ενηλίκων, όταν μεγάλωναν.

Ταυτόχρονα με την οργάνωση των ηθοποιών και την ίδρυση θεάτρων στο Λονδίνο εμφανίζονται και οι μεγάλοι συγγραφείς της περιόδου, που επρόκειτο να σφραγίσουν με την τέχνη τους την παγκόσμια ιστορία των γραμμάτων και των τεχνών. Ανάμεσά τους ξεχωρίζουν ο Κρίστοφερ Μάρλοου (Chr. Marlowe), ο Ουίλλιαμ Σαίξπηρ (W. Shakespeare) και ο Μπεν Τζόνσον (B. Johnson).

Ο Κρίστοφερ Μάρλοου (1564-1593), το πιο ατίθασο πνεύμα ανάμεσα στους ομοτέχνους του, θα μας δώσει στη σύντομη ζωή του –πεθαίνει μαχαιρωμένος στα είκοσι εννέα χρόνια του γυρεύοντας απεγνωσμένα το Θεό– έργα όπως: Ταμερλάνος, Η τραγική ιστορία του δρ Φάουστους, Ο Εβραίος της Μάλτας, Εδουάρδος ο Β΄ και Διδώ, η βασίλισσα της Καρχηδόνας.

Ο Ουίλλιαμ Σαίξπηρ (1564-1616), ο μεγαλύτερος δραματουργός μετά τους αρχαίους Έλληνες τραγικούς, θα σηκώσει με το έργο του μια πνευματική θύελλα στα τέλη του 16ου και τις αρχές του 17ου αιώνα. Με το μύθο και τη συνεκτική πλοκή των έργων του, θα αιχμαλωτίσει τον αδαή και μέσο θεατή και, με τη φιλοσοφία,

τις ιδέες και το ρητορικό σχεδιασμό τους, θα κερδίσει τους διανοούμενους. Οι ήρωές του, στο έλεος των παθών τους, θα ζήσουν το άγριο, αιμοσταγές παιχνίδι της μοίρας. Τα αισθήματά τους οδηγούνται στα όρια της αντοχής τους: ο έρωτας, το μίσος, η εκδίκηση αποκαλύπτουν μέσα από μια οδυνηρή «ανατομία» τα σπλάχνα της ύπαρξης.

Ο Σαίξπηρ έγραψε τραγωδίες όπως: Τίτος Ανδρόνικος, μια ματωμένη ιστορία ακρωτηριασμού, βιασμού, θανάτου και εκδίκησης, Ρωμαίος και Ιουλιέτα, ένα ρομαντικό δράμα για τον έρωτα δύο νέων, που οι κοινωνικές προκαταλήψεις οδήγησαν σε τραγικό τέλος, Οθέλλος, ένα έργο που ασχολείται με τη διάβρωση του ήρωα από τη ζήλια, προϊόν μιας διαβολικής δολοπλοκίας, Μάκβεθ, μια ιστορία διεστραμμένου πάθους για την εξουσία, Άμλετ, ένα ποίημα για τη ζωή και τη μοίρα του αθώου στην πάλη του για τις υπέρτατες αξίες του δικαίου και της τιμής, Βασιλιάς Ληρ, κορυφαίο έργο, όπου η ανθρώπινη αλαζονεία οδηγεί στην τελική συντριβή του ατόμου αλλά και στο θρίαμβο της αυτογνωσίας.

Από τις κωμωδίες του αναφέρουμε: Το ημέρωμα της στρίγκλας, 'Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας, Ο έμπορος της Βενετίας, όπου το πάθος της πλεονεξίας οδήγησε τον Εβραίο Σάυλοκ στην αφαίμαξη του οφειλέτη του, 'Όπως αγαπάτε, Δωδέκατη νύχτα, ένα ειδυλλιακό έργο, όπου η μελαγχολία εναλλάσσεται με τη φάρσα και όπου το γέλιο των Αρλεκίνων μπερδεύεται με τους

ερωτικούς στεναγμούς πριγκίπων, Με το ίδιο μέτρο,
Τέλος καλό όλα καλά κ.ά.



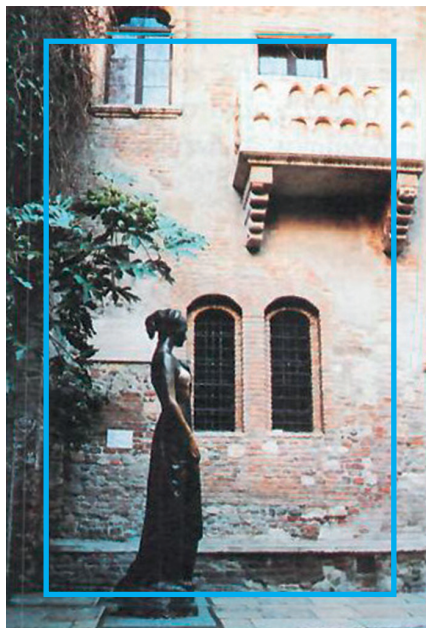
Σύγχρονη μορφή ελισαβετιανής σκηνής.

Ο Ουίλλιαμ Σαίξπηρ έγραψε επίσης τρία έργα με υπόθεση από τη ρωμαϊκή ιστορία: Ιούλιος Καίσαρ, Αντώνιος και Κλεοπάτρα, Κοριολανός και τις δραματικές μυθιστορίες: Κυμβελίνος, Χειμωνιάτικο παραμύθι, Τρικυμία, υπακούοντας στις αναζητήσεις του κοινού για ψυχαγωγία και φυγή στο όνειρο.

Ο Μπεν Τζόνσον (1572-1637) είναι ο πατριάρχης των αγγλικών γραμμάτων. Από τα έργα του σημειώνουμε τα ακόλουθα: Αλχημιστής, Κατιλίνας, Το πανηγύρι του Αγίου Βαρθολομαίου. Αριστούργημά του είναι ο

Βολπόνε ή Η αλεπού, μια κοινωνική σάτιρα για ένα Βενετσιάνο άρχοντα, χαροκόπο, φιλήδονο και ακόλαστο. Μια πλειάδα προσώπων με το πάθος της πλεονεξίας περιτριγυρίζουν το Βολπόνε, για να εκτεθούν μέσα από μια σπάνια θεατρική ανατομία στα μάτια των θεατών.

Με τους προηγούμενους τρεις, κυρίως, συγγραφείς η Αγγλία δημιουργεί το θέατρο του Μπαρόκ (Ελισαβετιανό Θέατρο) στην ιστορία της ευρωπαϊκής κουλτούρας, παραλαμβάνοντας τη σκυτάλη από την Ιταλία, όπου ξεκίνησε και ευδοκίμησε το πνεύμα της Αναγέννησης.



Το μπαλκόνι της Ιουλιέτας στη Βερόνα όπως είναι σήμερα.



Πρόγραμμα της παράστασης **Ρωμαίος και Ιουλιέτα**, από το Εθνικό θέατρο το 1936, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Πώς οργανώθηκε το θέατρο στην Αγγλία (κτίρια και θίασοι) την εποχή του Σαίξπηρ;
2. Ποιες παραστάσεις έργων του Σαίξπηρ έχετε παρακολουθήσει στον κινηματογράφο, στην τηλεόραση ή στο θέατρο; Ποιες οι εντυπώσεις σας;

ΡΩΜΑΙΟΣ ΚΑΙ ΙΟΥΛΙΕΤΑ ΤΟΥ ΣΑΙΞΠΗΡ

(Άπαντα Σαίξπηρ, μετάφραση Βασίλη Ρώτα, Επικαιρότητα, Αθήνα 1997, Πράξη β΄, Σκηνή 2η, σσ. 53-57

Ο Ουίλλιαμ Σαίξπηρ γεννήθηκε το 1564 στο Στράτφορντ ον Έιβον, όπου και πέθανε το 1616. Παντρεύτηκε την Άννα Χαθαγουέι το 1582, από την οποία απέκτησε δύο κόρες και ένα γιο, ο οποίος όμως πέθανε μικρός, στα έντεκά του χρόνια.

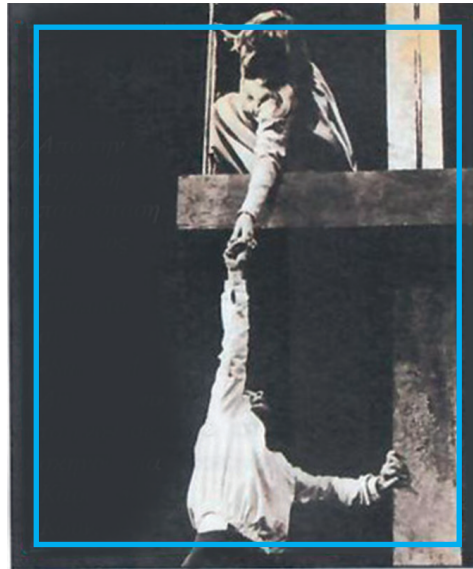
Ο Σαίξπηρ ξεκίνησε ως ηθοποιός παίζοντας στο θίασο των «Ανθρώπων του λόρδου Τσάμπερλεν», για να ασχοληθεί στη συνέχεια και με τη συγγραφή θεατρικών έργων, τα οποία ανέβαζε στη σκηνή ο παραπάνω θίασος. Ο θίασος αυτός, χάρη στη δική του συμβολή, απέκτησε μεγάλη φήμη και τέθηκε αργότερα υπό την προστασία του βασιλιά. Ο ίδιος ο Σαίξπηρ έγινε πολύ πλούσιος και αγόρασε ένα από τα καλύτερα σπίτια στο Στράτφορντ.

Ο Σαίξπηρ είναι ένας από τους μεγαλύτερους θεατρικούς συγγραφείς όλων των εποχών. Οι τραγωδίες

του Βασιλιάς Ληρ, Μάκβεθ, Άμλετ και Οθέλλος συγκαταλέγονται στα αριστουργήματα της παγκόσμιας δραματουργίας. Το ίδιο και οι κωμωδίες του Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας, Δωδέκατη νύχτα, Πολύ κακό για το τίποτα, Οι εύθυμες κυράδες του Ουίνσδορ, Το ημέρωμα της στρίγκλας κ.ά. Το μέγεθος της δημιουργίας του μόνο με τους Έλληνες τραγικούς της αρχαιότητας, Αισχύλο, Σοφοκλή, Ευριπίδη, θα μπορούσε να συγκριθεί.



Ουίλλιαμ Σαίξπηρ.



Από την αγγλική παράσταση **Ρωμαίος και Ιουλιέτα** στο «Strafford Aron Avon» το 1964, σε σκηνοθεσία Καρόλου Κουν



Αγάπης αγώνας άγρονος του Ουίλλιαμ Σαιξπηρ, από τυ ΔΗΠΕΘΕ Πάτρας το 1989, σε σκηνοθεσία Μάγιας Λυμπεροπούλου.

Στη Βερόνα οι οικογένειες των Μοντέγων και των Καπουλέτων μισιούνται θανάσιμα, Ο Ρωμαίος, γιος του Μοντέγου, συναντά σε ένα χορό την Ιουλιέτα, κόρη του Καπουλέτου, και με την πρώτη ματιά την ερωτεύεται παράφορα. Το βράδυ στον κήπο οι δύο νέοι, σε ένα διάλογο λυρικού σφρίγγους, εξομολογούνται την αγάπη τους (βλ. απόσπασμα που ακολουθεί) και αποφασίζουν να παντρευτούν μυστικά την άλλη μέρα.

Με την ελπίδα ότι ο γάμος αυτός θα συμφιλίωνε τις δύο οικογένειες, ο πάτερ Λαυρέντιος δέχεται να τους παντρέψει. Ο Μπενβόλιο και ο Μερκούτιος, φίλοι του Ρωμαίου, αρχίζουν μια άγρια διαμάχη στους δρόμους της πόλης με τον Τυβάλδο, ανιψιό του Καπουλέτου. Ο Ρωμαίος προσπαθεί να τους χωρίσει και μαχαιρώνει τον Τυβάλδο, που έχει σκοτώσει το Μερκούτιο. Μετά από αυτό ο ηγεμόνας εξορίζει το Ρωμαίο στη Μάντουα.

Η παραμύθια φέρνει το νέο στην Ιουλιέτα, που θρηνεί το θάνατο του εξαδέλφου της, αλλά ταυτόχρονα υπερασπίζεται την πράξη αυτοάμυνας του Ρωμαίου, ο οποίος έχει γίνει ήδη άντρας της. Και ενώ βυθίζεται στην απελπισία, οι γονείς της τής ετοιμάζουν γάμο με ένα νεαρό ευγενή, τον Πάρη. Η Ιουλιέτα, για να αποφύγει το διασυρμό, παίρνει ένα ναρκωτικό, υπό την επήρεια του οποίου θα παραμείνει προσωρινά «νεκρή», ακολουθώντας τις συμβουλές του πάτερ Λαυρέντιου. Και ενώ όλοι οδύρονται στην κηδεία της, ο Ρωμαίος, που αγνοεί το τέχνασμα της αγαπημένης του, καθώς

πληροφορείται το θάνατό της στη Μάντουα, αγοράζει φαρμάκι, για να αυτοκτονήσει.

Έρχεται στη Βερόνα και σπεύδει στον τάφο της Ιουλιέτας. Βρίσκει εκεί τον Πάρη, διαπληκτίζεται μαζί του και τον σκοτώνει. Κι ενώ ο Ρωμαίος παίρνει το φαρμάκι, ο πάτερ Λαυρέντιος τρέχει στον τάφο, όπου μόλις η Ιουλιέτα έχει ξυπνήσει, μετά τη δράση του ναρκωτικού, Ο Ρωμαίος έχει πέσει νεκρός δίπλα της, εκείνη προσπαθεί να του πάρει με το φιλί το δηλητήριο από το στόμα, ο πάτερ Λαυρέντιος προσπαθεί να της εξηγήσει... Η Ιουλιέτα αυτοκτονεί. Πάνω από τους δύο νεκρούς οι οικογένειες συμφιλιώνονται.



Αριστερά: **Ρωμαίος και Ιουλιέτα**, από το Εθνικό Θέατρο το 1963, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη.
Δεξιά: Παράσταση του ίδιου έργου από το θίασο Νίκου Χατζίσκου στο «Θέατρο Κήπου» το 1953, σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού.

Ο κήπος του Καπουλέτου.
(Μπαίνει ο ΡΩΜΑΙΟΣ.)

ΡΩΜΑΙΟΣ

Γελάει με τραύματα όποιος δεν πληγώθηκε ποτέ.
Μα σουτ! τι φως προβάλλει εκεί απ' το παράθυρο;
Είν' η ανατολή κι είναι η Ιουλιέτα ο ήλιος.
Πρόβαλε, ήλιε, σκότωσε τη φτονερή σελήνη
που κιόλα είν' άρρωστη, χλωμή από τον καημό της
που εσύ η παρθένα της είσαι ομορφότερη της!
Παρθένα της μην είσαι αφού 'ναι τόσο φτονερή:
ντύνει φορέματα αχνοκίτρινα τις κόρες της,
που μόνον οι τρελοί τα βάζουν: βγάλ' τα εσύ!
Είναι η κυρά μου, ω, είναι η αγάπη μου.
Ω και να το 'ξερε πως είναι!
Μιλάει, μα δε λέει τίποτα· και τι μ' αυτό;
Το βλέμμα της μιλάει: θ' αποκριθώ σ' αυτό.
Μα παραπήρα θάρρος, δε μιλάει σε μένα.
Τα δυο ωραιότερα άστρα όλου τ' ουρανού,
που κάπου θεν να παν, παρακαλούν τα μάτια της
ν' αστροβολούν στις σφαίρες τους ως να γυρίσουν.
Μ' αν πήγαιναν τα μάτια της εκεί κι εκείνα
στην όψη της, η λάμψη της θα ντρόπιαζε τ' αστέρια
καθώς η λάμψη της ημέρας μια λαμπάδα.
Τα μάτια της στον ουρανό θα πλημμυρούσαν
το διάστημα το αγέρινο με τόση λάμψη
που θα λαλούσαν τα πουλιά, σαν να ξημέρωσε.

Κοίτα πώς ακουμπάει το μάγουλο στο χέρι της!
Ω, να 'μουν γάντι στο χεράκι αυτό, για ν' άγγιζα
το μάγουλό της!

ΙΟΥΛΙΕΤΑ

Αλί μου!

ΡΩΜΑΙΟΣ

Μιλάει. Ω, μίλα πάλι, ολόφωτε άγγελε γιατί είσαι
δόξα λαμπρή της νύχτας πάνω απ' το κεφάλι μου,
και σε θεωρώ σαν φτερωτόν ουράνιον άγγελο,
που οι άνθρωποι με τ' άσπρο των ματιών τους από

θαυμασμό

ανατρανίζουν να τον δουν που δρασκελάει
τ' αργοκίνητα νέφη κι αρμενίζει επάνω
στο στήθος του αέρα.

ΙΟΥΛΙΕΤΑ

Ρωμαίο, Ρωμαίο! Γιατί να 'σαι Ρωμαίος;
Αρνήσου τον πατέρα σου, άσε τ' όνομά σου·
ή, αν δε θέλεις, μόνο αγάπη ορκίσου μου
κι εγώ θα πάψω να 'μαι Καπουλέτου.

ΡΩΜΑΙΟΣ

(Μόνος του.)

Ν' ακούσω κι άλλα ή ν' αποκριθώ σ' αυτά;

ΙΟΥΛΙΕΤΑ

Όχι άλλο, τ' όνομά σου μόνον είν' εχτρός μου.
Εσύ 'σαι ό,τι είσαι, κι αν δε λέγεσαι Μοντέγος.
Τί 'ναι Μοντέγος; Χέρι, πόδι, μπράτσο, πρόσωπο,
ή οποιοδήποτε άλλο μέρος που 'χει ο άνθρωπος;
Ω, πάρε εν' όνομα άλλο. Τι έχει τ' όνομα;
Αυτό που λέμε ρόδον, όπως κι αν το πεις,
το ίδιο θα μοσκοβολάει. Κι ο Ρωμαίος,
αν δε λεγόταν Ρωμαίος, πάλι θα κρατούσε
όλη τη σπάνια χάρη που 'χει και χωρίς
τον τίτλο αυτόν. Ρωμαίο, άσε τ' όνομά σου
και γι' αυτό τ' όνομα που μέλος σου δεν είναι
πάρε όλη εμένα.

ΡΩΜΑΙΟΣ

Στο λόγο σου σε παίρνω. Μόνο πες με αγάπη σου
κι ευτύς ξαναβαφτίζομαι. Στο εξής ποτέ
δε θα 'μαι πια ο Ρωμαίος.

ΙΟΥΛΙΕΤΑ

Ποιος είσαι συ, που με προφυλακή τη νύχτα
μπαίνεις στους στοχασμούς μου;

ΡΩΜΑΙΟΣ

Μ' όνομα δεν μπορώ να σου το ειπώ ποιος είμαι:
τ' όνομά μου, ακριβή μου αγία, μου 'ναι μισητό,
αφού εσύ το εχτρεύεσαι: αν γραμμένο το 'χα,
τη λέξη θα την ξέσκιζα.

ΙΟΥΛΙΕΤΑ

Τ' αφτιά μου ακόμα ούτ' εκατό δεν ήπιαν λόγια
από τούτη τη λαλιά, και τον αχό γνωρίζω:
δεν είσαι ο Ρωμαίος, ο Μοντέγος;

ΡΩΜΑΙΟΣ

Όχι, ούτε τό 'να ούτε τ' άλλο, ωραία κόρη,
αν και τα δυο τ' αντιπαθείς.

ΙΟΥΛΙΕΤΑ

Πώς ήρθες εδωπέρα, πες μου, και γιατί;
Του κήπου μας η μάντρα είναι ψηλή και δύσκολη
ν' ανέβεις και το μέρος θάνατος για σένα,
αν σ' εύρει εδώ κανένας συγγενής μου.

ΡΩΜΑΙΟΣ

Με τ' αλαφριά φτερά του Έρωτα υπερπήδησα
τη μάντρα· πέτρινα όρια δεν μπορούνε ν' αποκλείσουν
τον έρωτα, που ό,τι μπορεί, μπορεί και το τολμάει·
γι' αυτό δε μου 'ναι εμπόδιο οι δικοί σου.

ΙΟΥΛΙΕΤΑ

Εδώ αν σε δουν, θα σε σκοτώσουν.

ΡΩΜΑΙΟΣ

Ωιμέ! είναι πιο μεγάλος κίνδυνος τα μάτια σου
παρ' είκοσι σπαθιά τους: μόνο δες με εσύ γλυκά
κι είμαι εξασφαλισμένος απ' την έχτρα τους.

ΙΟΥΛΙΕΤΑ

Για όλον τον κόσμο εδώ δε θα 'θελα να σ' εύρουν.

ΡΩΜΑΙΟΣ

Τα ράσα της νυχτός με κρύβουν απ' τα μάτια τους.
Μόνο να μ' αγαπάς κι ας μ' εύρουν: πιο καλά
να δώσει στη ζωή μου τέλος η έχτρα τους,
παρά ο θάνατος ν' αργεί και να μου λείπει η αγάπη σου.

ΙΟΥΛΙΕΤΑ

Ποιος σου 'δείξε ως εδώ το δρόμο;

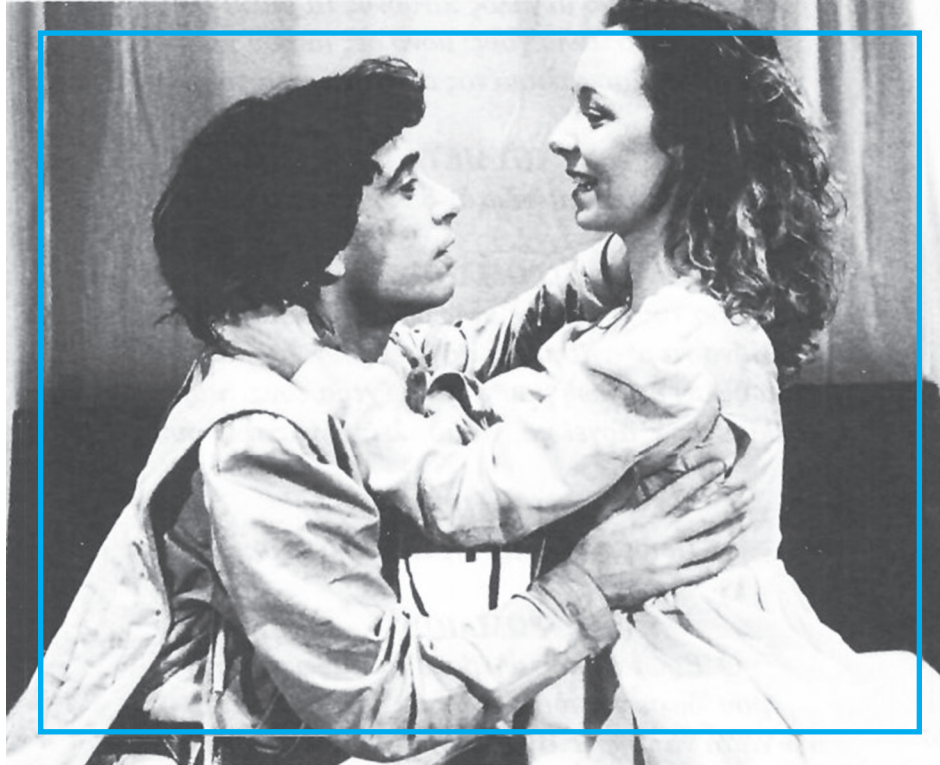
ΡΩΜΑΙΟΣ

Ο Έρωτας, που μ' έβαλε να ψάξω: αυτός
μου 'δωσε την ιδέα, εγώ του 'δωσα τα μάτια.
Δεν είμαι ναύτης· μ' αν ήσουν μακριά σαν έρμη αχτή,
που την ξεπλένει η πιο απομακρυσμένη θάλασσα,
θα 'βαζα τη ζωή μου για μια τέτοια τύχη.

ΙΟΥΛΙΕΤΑ

Ξέρεις, στο πρόσωπό μου η μάσκα είναι της νύχτας,
αλλιώς φωτιά παρθενική το μάγουλό μου θα 'βαφε
για όσα μ' άκουσες να λέω απόψε. Άμποτε
να 'χα κρατήσει τύπους, άμποτε, άμποτε
ν' αρνιόμουνα τα λόγια μου: μα στο καλό,
ωραίοι τρόποι! Μ' αγαπάς; Το ξέρω, θα πεις «Ναι»
κι εγώ θα το πιστέψω: μα κι αν πάρεις όρκο,

μπορείς να τον πατήσεις· μ' απιστίες αντρών
ο Δίας γελάει, λένε: ευγενικέ Ρωμαίο,
αν ο νους σου λέει πως γλήγορα με κέρδισες,
θα κατσουφιάσω, θα γινώ στριμμένη, όχι θα λέω,
για να παρακαλάς· αλλιώς, ποτέ, για όλον τον κόσμο.
Αλήθεια, ωραία Μοντέγο, εγώ 'μαι πάρα αυθόρμητη
κι ίσως γι' αυτό να βλέπεις ελαφρό το φέρσιμό μου.
Μα πίστεψέ με, κύριε, θα με βρεις πιστή
περσότερο από κείνες που έχουνε την τέχνη
να στέκονται σε απόσταση. Κι εγώ, το λέω,
θα 'πρεπε να σταθώ σε απόσταση, αν εσύ
δεν είχες κρυφακούσει, δίχως να το νιώσω,
το πάθος της πιστής μου αγάπης: γι' αυτό σχώρα με
και την ομολογία μου μην την αποδώσεις
σ' εύκολη αγάπη, που της νύχτας το σκοτάδι
την εφανέρωσε.



Παράσταση του ίδιου έργου από το Εθνικό Θέατρο το 1988, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Μαυρίκιου.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Χαρακτηρίστε την ποιότητα των αισθημάτων που εκφράζουν στον προηγούμενο διάλογο οι δύο νέοι.
2. Ξέρετε άλλα έργα, από τον ευρύτερο κύκλο της λογοτεχνίας, όπου ο έρωτας δύο νέων εμποδίζεται από την οικογενειακή άρνηση;

ΤΟ ΚΟΣΤΟΥΜΙ ΩΣ ΣΚΗΝΙΚΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ - Η ΜΟΥΣΙΚΗ

Ενώ συνεχίζονται οι δοκιμές και η ανάπτυξη της κίνησης στο χώρο, ενώ η τριβή με το κείμενο, η συναισθηματική αγωγή, η σωστή άρθρωση, το σκηνικό παιχνίδι βελτιώνονται και η πλοκή του έργου σας αποκτά θεατρική υπόσταση, πρέπει να αρχίσουν να κατασκευάζονται τα σκηνικά και τα κοστούμια. Όσον αφορά τα κοστούμια, αν η υπόθεση του έργου σας διαδραματίζεται στη σύγχρονη εποχή, τότε μάλλον θα τα αναζητήσετε στη ντουλάπα σας, αν όχι, τότε θα πρέπει να επιλέξετε έτοιμα από ένα βεστιάριο, εξασφαλίζοντας πόρους ή να προχωρήσετε σε πρωτότυπες κατασκευές.

Αυτό που πρέπει να αναρωτηθείς ψάχνοντας το κατάλληλο ένδυμα είναι: πώς μπορεί να είναι ντυμένος κάποιος, όταν λέει αυτά που λέω εγώ, κινείται, επιτίθεται, αυθαδιάζει, γελά, κλαίει, ουρλιάζει όπως εγώ, είναι τρυφερός, ενδοτικός ή σκληρός και αδιαπέραστος όπως εγώ ή ακόμη δίκαιος, μετρημένος, συμβιβαστικός ή θορυβώδης, απροσάρμοστος, κακός όπως εγώ;

Το κοστούμι πρέπει, λίγο ως πολύ, να συμφωνεί με το πρόσωπο που υποδύεσαι. Διαφορετικά θα ντυθεί ένας ληστής, ένας υπηρέτης, ένας μπράβος και διαφορετικά ένας νοικοκύρης. Τα κριτήρια που καθορίζουν το κοστούμι που θα επιλέξεις είναι: α. το αξίωμα του προσώπου που υποδύεσαι, το οποίο είναι συχνά αυστηρά

τυποποιημένο, όπως αυτό του αστυνόμου, β. η κοινωνική τάξη στην οποία αυτό ανήκει, γ. οι ιδεολογίες που υπηρετεί. Αν, για παράδειγμα, το πρόσωπο που υποδύεσαι είναι ανερχόμενος αστός ή αν είναι επαναστάτης και παλεύει για την ισότητα και την αλληλεγγύη ή για την ελευθερία ενός λαού, αυτό πρέπει να το λάβεις υπόψη στις επιλογές σου.

Γενικότερα, αυτό που πρέπει ιδιαιτέρως να προσεχτεί είναι ο τόπος και η εποχή που εξελίσσεται η δράση. Αυτά πρέπει να «περάσουν», χωρίς επιτήδευση, στις ενδυματολογικές σου επιλογές. Για τα κοστούμια, παραδείγματος χάρη, στον Ποπολάρο του Γρ. Ξενόπουλου θα αρκούσε κατ' αρχήν ένα σακάκι, ουδέτερου σχεδίου (ούτε μοντέρνο ούτε κλασικό), με ένα λευκό πουκάμισο με σπασμένους όρθιους γιακάδες (κολ κασέ) κι ένα φουλάρι δεμένο με γούστο.

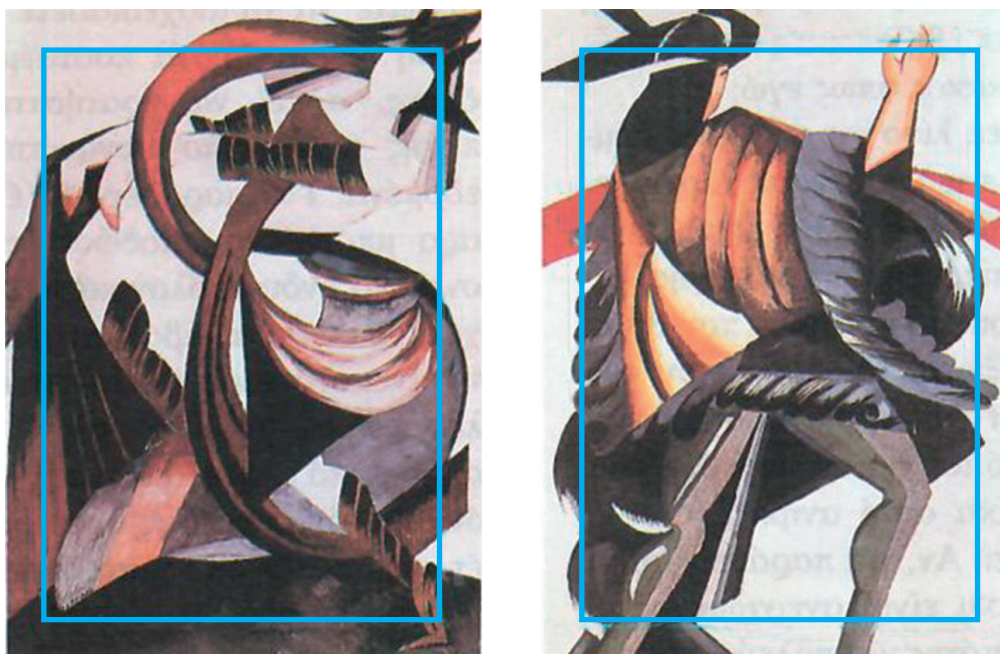
Αν έχετε δραματοποιήσει ένα γεγονός από την αρχαία ελληνική ιστορία, παραδείγματος χάρη τη μάχη στις Θερμοπύλες (480 π.Χ.) και την πρόταση του Ξέρξη στο Λεωνίδα για παράδοση, που καταλήγει στο «μολών λαβέ», τότε οι αναζητήσεις σας μπορούν να προσανατολιστούν στην κατασκευή του ελληνικού και του περσικού θώρακα. Αν το θέμα σας αφορά τη βυζαντινή ιστορία, ένα συμβάν της εικονομαχίας, τη «Στάση του Νίκα», την ύψωση του Τιμίου Σταυρού από τον Ηράκλειο, τότε θα μπορούσατε να αποδώσετε το στίγμα της εποχής με ανάλογο βυζαντινό σχέδιο στο κοστούμι.

Η έρευνά σας ωστόσο δεν μπορεί να είναι αυτή του επαγγελματία ενδυματολόγου. Εσείς μπορείτε να αυτο-σχεδιάσετε χρησιμοποιώντας ακόμη και σύγχρονα κοστούμια σε ιστορικούς ρόλους, αρκεί να κρατήσετε το στίγμα της εποχής και να το συνδυάσετε με σύγχρονα δεδομένα. Για παράδειγμα, ένα βυζαντινό λάβαρο μπορεί να αποδώσει την εποχή σ' ένα μοντέρνο ενδυματολογικά αλλά ομοιογενές και όχι ετερόκλιτο περιβάλλον. Αυτό το ομοιογενές σημαίνει ουδέτερο, σημαίνει και διαχρονικό. Αν όλοι φοράτε το ίδιο ρούχο, το ίδιο λευκό ή μαύρο μακό μπλουζάκι και το ίδιο μαύρο παντελόνι, η ενδυμασία σας είναι ομοιογενής και ουδέτερη, δηλαδή δε σηματοδοτεί καμιά εποχή. Αν τώρα συμπληρώσετε σ' αυτό το ομοιογενές και ουδέτερο ένδυμα με ένα εξάρτημα με τις ενδείξεις μιας εποχής, αυτό που θα «γράψει» θα είναι η ίδια η εποχή. Ένα κασκόλ, για παράδειγμα, στο λαιμό σας με βυζαντινά μοτίβα θα παραπέμψει στο Βυζάντιο, το ίδιο και ένα περιδέραιο βυζαντινής τεχνοτροπίας ή μια ασπίδα, ένα κράνος, ένα στέμμα, μια σημαία ή ένα οποιοδήποτε άλλο αντικείμενο. Μια εποχή, δηλαδή, μπορεί να αποδοθεί με ένα μόνο, ιδιαιτέρως εύγλωττο «σημείο», προσαρμοσμένο στο κοστούμι ή σε οποιοδήποτε άλλο στοιχείο της παράστασης.

Ταυτοχρόνως με τις δοκιμές και τις λοιπές σκηνικές ασχολίες αρχίζετε να αναζητάτε και τη μουσική που θα δημιουργήσει το κατάλληλο κλίμα για τη δράση. Αυτή

μπορεί να είναι ζωντανή και να εκτελείται από μια σόλο κιθάρα, πιάνο, φλάουτο ή από ένα άλλο όργανο που παίζει ένας από εσάς. Αν περισσότερα από ένα - δυο παιδιά παίζουν ένα όργανο, μπορούν να φτιάξουν μια μικρή ορχήστρα, που θα συνοδεύσει τη δράση. Αν μάλιστα το έργο είναι μουσικό - χορευτικό ή δραματικό με τραγούδια σόλο ή χορωδιακά, τότε το εγχείρημα στο σύνολό του μπορεί να έχει ένα σπάνια δημιουργικό χαρακτήρα.

Η μουσική όμως μπορεί να είναι γραμμένη και σε μαγνητοταινία. Σε αυτή την περίπτωση κάποιος πρέπει να έχει επιμεληθεί την εγγραφή, ώστε σε κάθε ενότητα της δράσης αλλά και σε κάθε παύση ή αλλαγή σκηνικού να «πέφτει» το κατάλληλο μοτίβο.



Κοστούμια για την παράσταση **Ρωμαίος και Ιουλιέτα** το 1921, σε σκηνοθεσία Ταϊρόφ.

ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ

1. Αν παίζατε εσείς τη συγκεκριμένη σκηνή από το διάλογο του Ρωμαίου και της Ιουλιέτας, τι αντιστοιχίες θα δημιουργούσατε με το σήμερα; Τι σημαίνουν για σας οι στίχοι:

ΙΟΥΛΙΕΤΑ: Πώς ήρθες εδωπέρα, πες μου, και γιατί;
Του κήπου μας η μάντρα είναι ψηλή και δύσκολη
ν' ανέβεις και το μέρος θάνατος για σένα,
αν σ' εύρει εδώ κανένας συγγενής μου.

Με ποια μέσα ο άνθρωπος –και ιδιαίτερα ο νέος– μπορεί να υπερβεί τα όποια εμπόδια (Του κήπου μας η μάντρα είναι ψηλή και δύσκολη); Παίξτε τη σκηνή δίνοντας τις δικές σας εκδοχές για τον έρωτα του Ρωμαίου και της Ιουλιέτας. Τοποθετήστε τη στη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα.

2. Μια μαθήτρια, που υποδύεται την Ιουλιέτα, κάνει πάρτι στο σπίτι της καλώντας τους συμμαθητές της. Ανάμεσά τους είναι και ο Ρωμαίος. Κάποια στιγμή εξομολογούνται τον έρωτά τους, χωρίς να τους αντιληφθούν οι άλλοι. Χρησιμοποιήστε κοστούμια που να παραπέμπουν στην εποχή, χωρίς να περιορίζονται σ' αυτή, δηλαδή κοστούμια με διαχρονικά στοιχεία.



Το κοστούμι ως σκηνικό στοιχείο.



Σχέδια κοστουμιών της Ιωάννας Μανωλεδάκη για παραστάσεις της Πειραματικής Σκηνης Τέχνης στα έργα: **Ο θείος Βάνια, Εκκλησιάζουσαι.**

A' ΤΕΣΤ

- 1. Ποια είναι η συμβολή του Θέσπη στη γένεση της τραγωδίας;**
- 2. Ποιος είναι ο συγγραφέας της τριλογίας Ορέστεια;**
 - α. ο Αισχύλος**
 - β. ο Σοφοκλής**
 - γ. ο Ευριπίδης**
- 3. Ποιες είναι οι πηγές έμπνευσης της αριστοφανικής κωμωδίας;**
- 4. Πώς προκαλείται το γέλιο από τη σκηνική δράση του δούλου Καρίωνα στο έργο του Αριστοφάνη Πλούτος;**
- 5. Σε τι συνίσταται ο ρόλος του σκηνοθέτη;**
- 6. Ο Αρλεκίνος είναι πρόσωπο:**
 - α. της ρωμαϊκής κωμωδίας**
 - β. της Commedia dell' arte**
 - γ. έργου του Γκολντόνι**
- 7. Ποια θεωρία, κατά τη γνώμη σου, ερμηνεύει πληρέστερα τη σχέση του θεάτρου με την πραγματικότητα;**

8. Ο έμπορος της Βενετίας είναι έργο:

α. του Σαίξπηρ

β. του Μάρλοου

γ. του Τζόνσον



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ 1ου ΤΟΜΟΥ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	5
I. Το αρχαίο θέατρο. Από τη λατρευτική όρχηση στο δράμα.....	9
II. Η αττική κωμωδία	42
III. Η Commedia dell' arte.....	70
IV. Το ελισαβετιανό θέατρο και ο Ουίλλιαμ Σαίξπηρ.	103





Βάσει του ν. 3966/2011 τα διδακτικά βιβλία του Δημοτικού, του Γυμνασίου, του Λυκείου, των ΕΠΑ.Λ. και των ΕΠΑ.Σ. τυπώνονται από το ΙΤΥΕ - ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ και διανέμονται δωρεάν στα Δημόσια Σχολεία. Τα βιβλία μπορεί να διατίθενται προς πώληση, όταν φέρουν στη δεξιά κάτω γωνία του εμπροσθόφυλλου ένδειξη «ΔΙΑΤΙΘΕΤΑΙ ΜΕ ΤΙΜΗ ΠΩΛΗΣΗΣ». Κάθε αντίτυπο που διατίθεται προς πώληση και δεν φέρει την παραπάνω ένδειξη θεωρείται κλεψίτυπο και ο παραβάτης διώκεται σύμφωνα με τις διατάξεις του άρθρου 7 του νόμου 1129 της 15/21 Μαρτίου 1946 (ΦΕΚ 1946,108, Α').

Απαγορεύεται η αναπαραγωγή οποιουδήποτε τμήματος αυτού του βιβλίου, που καλύπτεται από δικαιώματα (copyright), ή η χρήση του σε οποιαδήποτε μορφή, χωρίς τη γραπτή άδεια του Υπουργείου Παιδείας, Έρευνας και Θρησκευμάτων / ΙΤΥΕ - ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ.