



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΤΗΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΚΗΣ
ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΕΙΟΝΟΜΙΑΣ, ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΟΝΟΜΙΑΣ ΚΑΙ
ΜΟΥΣΕΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΟΝ ΕΛΛΑΔΙΚΟ ΧΩΡΟ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 19^Ο ΚΑΙ ΤΟΝ 20^Ο ΑΙΩΝΑ

ΤΣΙΓΑΡΑ ΟΥΡΑΝΙΑ (B2016027)

Πτυχιακή εργασία:

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝΤΕΣ ΚΑΘΗΓΗΤΕΣ: ΚΑΒΒΑΔΙΑ ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ, ΔΡΑΚΑΚΗΣ
ΜΑΝΩΛΗΣ

ΚΕΡΚΥΡΑ 2020

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ:

Η συγκεκριμένη εργασία, με θέμα το θέατρο στην Ελλάδα τον 19^ο και 20^ο αιώνα, αποτελεί την πτυχιακή μου εργασία στα 4 χρόνια σπουδών μου στο τμήμα Αρχαιονομίας , Βιβλιοθηκονομίας και Μουσειολογίας του Ιονίου Πανεπιστημίου Κέρκυρας.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τους καθηγητές μου, την Κυρία Καββαδία Αλεξάνδρα, τον Κύριο Δρακάκη Μανώλη και τον Κύριο Μεταλληνό Δημήτρη για την εμπιστοσύνη που μου έδειξαν και την καθοδήγηση που μου έδωσαν για την διεκπεραίωση της παρούσας εργασίας. Ακόμα θα ήθελα να πω ένα ευχαριστώ στον Κύριο Λαβράνο που μας ξενάγησε στην Αναγνωστική Βιβλιοθήκη και μας κατεύθυνε στην εύρεση σωστών πληροφοριών.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την οικογένεια μου για την ηθική και οικονομική στήριξη που μου προσέφεραν αυτά τα χρόνια.

Περιεχόμενα

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ:	3
ΠΡΟΛΟΓΟΣ	7
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΕΙΣΑΓΩΓΗ	10
1.1 ΟΡΙΣΜΟΣ	10
1.2 ΣΧΕΣΗ ΘΕΑΤΡΟΥ – ΚΟΙΝΟΥ α	10
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ	13
2.1 Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ	13
2.2 Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ	15
2.3 ΑΡΧΑΙΑ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΜΗΧΑΝΗΜΑΤΑ	17
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 19 ^Ο ΑΙΩΝΑ	20
3.1 ΕΞΕΛΙΞΕΙΣ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 17 ^Ο ΚΑΙ 18 ^Ο ΑΙΩΝΑ	20
3.2 ΕΞΕΛΙΞΕΙΣ ΣΤΟΝ ΕΛΛΑΔΙΚΟ ΧΩΡΟ	21
3.3 Η ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 19 ^Ο ΑΙΩΝΑ	24
3.4 ΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ	25
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΝ 20 ^Ο ΑΙΩΝΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ	30
4.1 ΕΙΣΑΓΩΓΗ	30
4.2 ΙΔΡΥΣΗ ΘΙΑΣΩΝ ΜΕΧΡΙ ΚΑΙ ΤΗΝ ΜΕΤΕΜΦΥΛΙΑΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟ	30
4.3 ΣΗΜΑΝΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	32
4.4 ΕΞΕΛΙΞΕΙΣ ΣΕ ΟΤΙ ΑΦΟΡΑ ΤΟΥΣ ΘΕΑΤΡΙΚΟΥΣ ΘΙΑΣΟΥΣ ΚΑΤΑ ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ 1950-1960	33
4.5 ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΑΝΘΗΣΗΣ 1960-1967 ΚΑΙ ΔΙΚΤΟΤΟΡΙΑ	35
4.6 ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΗΣ ΜΕΤΑΠΟΛΙΤΕΥΣΗΣ (1974 ΚΑΙ ΜΕΤΑ)	37
4.7 ΟΙ ΔΥΟ ΤΕΛΕΥΤΑΙΕΣ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ ΤΟΥ ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΑΙΩΝΑ	39
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	46
5.1 ΑΠΟΤΙΜΙΣΗ ΕΡΓΟΥ	47
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	48

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Στην συγκεκριμένη εργασία μελετάται η εξέλιξη του θεάτρου στον Ελλαδικό χώρο κατά τους 19^ο και 20^ο αιώνα.

Αρχικά, γίνεται μια σύντομη ιστορική αναδρομή στη δημιουργία/γέννηση του αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Η αναφορά στο αρχαίο ελληνικό θέατρο είναι αναπόφευκτη, καθώς αποτελεί τον πρόδρομο του σύγχρονου θεάτρου όπως εμείς το γνωρίζουμε. Αναπτύχθηκε ως ανταπόκριση στην ανάγκη των ανθρώπων για ψυχαγωγία (με την κυριολεκτική έννοια του όρου) αλλά και για διαπαιδαγώγηση.

Το θέατρο υπήρξε από τη γέννησή του ένας θεσμός της Δημοκρατίας, εξίσου σημαντικός με τους θεσμούς του δικαστηρίου και της βουλής. Έτσι, δημιουργήθηκαν οι τρεις βασικοί πυλώνες για την ανάπτυξή του. Το θέατρο αποτέλεσε έναν τρόπο υλοποίησης του νέου πολιτεύματος, καθώς σαν σύστημα έδωσε σε όλους τους πολίτες τη δυνατότητα να συμμετέχουν εκφράζοντας τη γνώμη τους, μέσα από την ανάδειξη του διαλόγου, της διαλεκτικής και της σύνθεσης των αντιθέτων. Ως θεσμός, λοιπόν, διαμόρφωσε συνειδήσεις και ταυτόχρονα διαμορφώθηκε από τη συλλογική συνείδηση.

Το αρχαίο ελληνικό θέατρο αποτέλεσε έμπνευση για τη δημιουργία άλλων μεταγενέστερων θεάτρων σε όλη την Ευρώπη, ακόμα και κατά τις περιόδους της Αναγέννησης και του Διαφωτισμού. Δυο είναι οι βασικοί λόγοι για τους οποίους αυτό συνέβη: οι δημοκρατικές παραδόσεις που διέπουν το αρχαίο ελληνικό θέατρο, και φυσικά η θεματολογία αυτού με τις πανανθρώπινες αλήθειες, που άγγιξαν και συνεχίζουν να αγγίζουν θεατές με διαφορετική κουλτούρα και σε διαφορετικούς χρόνους. Έτσι, λόγω των μηνυμάτων που περνάει, το αρχαίο ελληνικό θέατρο καθίσταται διαχρονικό, όπως ακριβώς και η αρχαία ελληνική φιλοσοφία.

Αν ήθελε κάποιος να συγκρίνει το αρχαίο με το νεότερο ελληνικό θέατρο, θα παρατηρούσε πως, εκτός από τη διαφορετική θεματολογία, εξίσου σημαντικές είναι και οι διαφορές στο χώρο όπου διαδραματίζονται τα θεατρικά έργα. Ενώ στην αρχαιότητα τα θέατρα ήταν υπαίθρια, είχαν ημικυκλικό σχήμα και ήταν χτισμένα πάντα σε τοποθεσίες επικλινείς (με βασικά μέρη τη σκηνή, την ορχήστρα και τον κοίλον), πλέον μπορεί να είναι και κλειστά και να χτίζονται με διαφορετικό τρόπο (με βασικά μέρη την πλατεία, τα διαζώματα, τη σκηνή, τα παρασκήνια, τους διαδρόμους, εισόδους και εξόδους).



Εικόνα 1. Αρχαίο θέατρο Επιδαύρου



Εικόνα 2. Εθνικό θέατρο Ελλάδας

Κάποιες ακόμα διαφορές που εντοπίζονται στην εκτέλεση μιας θεατρικής παράστασης σχετίζονται με την εμφάνιση των ηθοποιών, δηλαδή σε κοστούμια, προσωπεία, ακόμα και φύλο. Τα προσωπεία της αρχαιότητας αντικαταστάθηκαν από το σημερινό μακιγιάζ, ο αριθμός των ηθοποιών που συμμετέχουν σε μια παράσταση δεν είναι συγκεκριμένος, και οι γυναικείοι ρόλοι ενσαρκώνονται από γυναίκες ηθοποιούς, αφού πλέον δεν υπάρχουν μόνο άντρες ηθοποιοί. Ακόμη, πίσω από την οργάνωση μιας θεατρικής παράστασης δεν υπάρχει μόνο ένας άνθρωπος, αλλά ολόκληρη ομάδα ατόμων που συνεργάζονται για το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα. Οι συντελεστές μιας παράστασης δεν ανήκουν υποχρεωτικά σε κάποια ιδιαίτερη κοινωνική τάξη, ενώ οι θεατρικές παραστάσεις μπορεί είτε να χρηματοδοτούνται από το κράτος είτε να γίνονται με ιδιωτική πρωτοβουλία. Τέλος, κάποιες ακόμα διαφορές εμφανίζονται και στα ηχητικά, οπτικά και μηχανικά εφέ.

Στην προσπάθεια μελέτης του σύγχρονου θεάτρου (19^{ος} και 20^{ος} αιώνας) στη χώρα μας, αντιλαμβάνεται κανείς πως θα πρέπει να εξετάσει στοιχεία του ευρωπαϊκού θεάτρου την ίδια εποχή ή και λίγο νωρίτερα, καθώς από εκεί επηρεάστηκε και άντλησε «πληροφορίες» το νεότερο ελληνικό θέατρο, που εδραιώθηκε μετά την απελευθέρωση. (Αυτό, βέβαια, το ευρωπαϊκό θέατρο έχει, όπως προαναφέρθηκε, εμπνευστεί και επηρεαστεί από το αρχαίο ελληνικό.) Παρουσιάζονται στη συνέχεια κάποιες πτυχές του νεότερου ελληνικού θεάτρου. Η αρχή του νεότερου ελληνικού θεάτρου σηματοδοτείται από τη μετάφραση ξένων έργων που παίζονται ήδη στην Ευρώπη, και στη συνέχεια με τη συγγραφή κάποιων πρωτότυπων έργων. Στην πορεία της εξέλιξης της τέχνης του θεάτρου, η χώρα μας εμπνέεται και ενσωματώνει στα θεατρικά έργα, στοιχεία που αντλεί από την θρησκεία, από την κοινωνία και από τον πολιτισμό της. Όπως είναι λογικό, υπάρχουν σημαντικές αλλαγές στη θεματολογία των θεατρικών έργων, ανάλογα με τα πολιτικά, κοινωνικά και θρησκευτικά ερεθίσματα που εκλαμβάνει ο πληθυσμός στην εκάστοτε εποχή.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1.1 ΟΡΙΣΜΟΣ

Το θέατρο ορίζεται ως ένας από τους 7 κλάδους της τέχνης, και είναι εκείνος ο οποίος αναφέρεται στην απόδοση ιστοριών μπροστά σε κοινό. Είναι σημαντικό να τονιστεί το γεγονός πως δεν μπορεί να έχει σημασία η έννοια του θεάτρου χωρίς τη χρήση του λόγου, της μουσικής αλλά και του χορού.

Ο όρος «θέατρο» στην αρχαιότητα χρησιμοποιούνταν για να περιγράψει το ακροατήριο που παρακολουθούσε μια παράσταση. Πλέον η έννοιά του είναι διαφορετική. Αναφέρεται στον τόπο, όπου λαμβάνουν χώρα οι θεατρικές παραστάσεις. Πιο συγκεκριμένα, στις μέρες μας Θέατρο ονομάζεται ο ειδικός χώρος, όπου συναθροίζεται κόσμος με σκοπό να παρακολουθήσει (ή και να προσφέρει) ένα ζωντανό θέαμα. Ο όρος ζωντανό θέαμα απέκτησε ιδιαίτερη σημασία στην εποχή μας, επειδή διακρίνει τις θεατρικές παραστάσεις από τα άλλου είδους θεάματα, όπως τον κινηματογράφο ή την τηλεόραση. Και πραγματικά, μόνο στη σκηνή του θεάτρου μπορεί κανείς να παρακολουθήσει ανθρώπους να ζωντανεύουν ήρωες, πραγματικούς ή φανταστικούς. Αντίθετα ο κινηματογράφος και η τηλεόραση δείχνουν στο κοινό απλά εικόνες προσώπων, όχι τα ίδια τα πρόσωπα. Επίσης, με τη λέξη θέατρο μπορεί να χαρακτηριστεί το σύνολο των έργων ενός συγγραφέα ή μιας ομάδας συγγραφέων, όπως για παράδειγμα το θέατρο του Αισχύλου, το θέατρο του Σαίξπηρ ή το γαλλικό θέατρο.

Ως μορφή τέχνης, το θέατρο διακρίνεται σε πολλά διαφορετικά είδη. Κάποια από αυτά είναι η τραγωδία, η κωμωδία, το δράμα, η παντομίμα, η όπερα, το μπαλέτο και το θέατρο σκιών. Συνεπώς, υπάρχει ποικιλία τόσο στη θεματολογία, όσο και στον τρόπο με τον οποίο θα παρουσιαστεί στους θεατές ένα θεατρικό έργο.

1.2 ΣΧΕΣΗ ΘΕΑΤΡΟΥ – ΚΟΙΝΟΥ

Κύριος σκοπός του θεάτρου υπήρξε πάντα η τέρψη καθώς και η διαπαιδαγώγηση του ανθρώπου. Οι παραστάσεις έχουν άμεση σχέση με την ψυχολογία και την κατανόηση των αντιδράσεων σε μια κοινωνία. Έτσι, το θέατρο καταφέρνει να αποτυπώνει την κάθε εποχή, δηλαδή τα ήθη και τα έθιμα, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο οι ακραίες συμπεριφορές ή ιδέες μπορούν να γίνουν πιο κατανοητές από τα μέλη μιας κοινωνίας. Αντιλαμβανόμαστε, λοιπόν, πως το θέατρο βοηθάει αρκετούς ανθρώπους ανεξαρτήτως ηλικίας, που παρουσιάζουν δυσκολία στην έκφραση καθώς

και στην κατανόηση των συναισθημάτων τους, να ξεδιπλώσουν τις ανησυχίες τους, να εξωτερικεύσουν τα άγχη τους, αλλά και να διευρύνουν τους πνευματικούς τους ορίζοντες μέσα από την αυτογνωσία. Ο στόχος είναι, μέσω του θεάτρου, ο άνθρωπος να προσπαθήσει να κατανοήσει και να βελτιώσει τον εαυτό του, και μέσω αυτής της προσπάθειας να είναι τελικά σε θέση να αναγνωρίζει τα συναισθήματα του και να τα εκφράζει.

Ένα χαρακτηριστικό του θεάτρου που έχει αδιαμφισβήτητα παραμένει αναλλοίωτο ανά τα χρόνια, παρ' όλες τις αλλαγές που έχει υποστεί τόσο ως χώρος όσο και ως μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης, είναι πως μέσα στα όρια της αισθητικής απόλαυσης που προσφέρει στο κοινό, ασκεί κοινωνικοπολιτική κριτική και «παράγει» πολιτισμό. Η ψυχοσύνθεση του ανθρώπου και η συμπεριφορά του εξαρτώνται από τα ερεθίσματα που δέχεται από το περιβάλλον και από τον τρόπο που τα αναλύει, έτσι ώστε να τα κατανοήσει.

Η πρώιμη μορφή θεάτρου αναπαριστά θέματα με τρόπους πρωτόγνωρους για την ανθρωπότητα, και εκφράζει την ανάγκη της μάζας να σαρκάσει, να διακωμωδήσει αλλά και να διδαχθεί άγραφους νόμους, οι οποίοι εδραιώνουν τη βάση μιας κοινωνίας. Μέσα από αυτήν την ανάγκη γεννώνται η κωμωδία και το δράμα, και ακολουθούν τα θεατρικά έργα που αποτελούν το κύριο εργαλείο για την μεταφορά τους στην σκηνή.

Για την ολοκλήρωση και την τελειοποίηση οποιασδήποτε παράστασης είναι γνωστό από την αρχαιότητα ακόμα, πως η ύπαρξη του κοινού είναι απαραίτητο κριτήριο. Ο λόγος για αυτό είναι ότι κατά ένα τρόπο στο θέαμα συμμετέχει και το κοινό, αφού χωρίς αυτό κανένα έργο δεν έχει την κατάλληλη ατμόσφαιρα. Η συμμετοχή των θεατών με ενθουσιασμό ή απάθεια, με χειροκροτήματα ή αποδοκιμασίες, ανάλογα με το έργο ή τις σκηνές που παίζονται και το επίπεδο της σκηνοθεσίας, είναι το πιο απαραίτητο στοιχείο για μια επιτυχημένη θεατρική παράσταση. Όταν η αίθουσα δονείται από τα χειροκροτήματα, οι άνθρωποι που προσφέρουν το θέαμα (ηθοποιοί, παραγωγοί και το υπόλοιπο μέρος της ομάδας) αισθάνονται ικανοποίηση, αναγνώριση, και αναπτύσσουν πιο εύστοχα τις ικανότητές τους. Αντίθετα, όταν οι αντιδράσεις του κοινού είναι αρνητικές ή και ανύπαρκτες, γνωρίζουν ότι αποτυγχάνουν να μεταδώσουν στους θεατές, μέσω της παράστασης, τα μηνύματα που επιθυμούν ή τα συναισθήματα των ηρώων που υποδύονται οι ηθοποιοί, και αγωνίζονται να κατακτήσουν μια απόδοση που θα φέρει την αρμονία ανάμεσα στη σιωπηλή αίθουσα και τη σκηνή που έχει το λόγο. Η παρουσία του κοινού

εμφανίζεται, συνεπώς, ως υπολογίσιμος παράγοντας γενικότερα στην ποιότητα της θεατρικής δημιουργίας.

Τα άτομα που συγκροτούν το κοινό που θα παρακολουθήσει μια θεατρική παράσταση μπορούν να ανήκουν είτε στο αντρικό, είτε στο γυναικείο φύλο χωρίς να υπάρχει κάποια διάκριση ανάμεσα στα δύο. Αυτό είναι ένα από τα χαρακτηριστικά του θεάτρου που άλλαξε με το πέρασμα των χρόνων, καθώς στην αρχαιότητα υπήρχαν παραστάσεις στις οποίες δεν επιτρεπόταν η είσοδος σε γυναίκες. Συγκεκριμένα, ενώ το κοινό στις τραγωδίες μπορούσε να είναι μεικτό, στις κωμωδίες έπρεπε να αποτελείται αποκλειστικά από άνδρες.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ

2.1 Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Το αρχαίο ελληνικό θέατρο, πρόδρομος του σύγχρονου θεάτρου, αναπτύχθηκε στο τέλος της αρχαϊκής περιόδου (480 πΧ) και διαμορφώθηκε πλήρως κατά την κλασική περίοδο (499 πΧ - 323 πΧ) κυρίως στην Αθήνα. Εμφανίστηκε ως μια εξέλιξη ορισμένων θρησκευτικών τελετών, που σχετίζονταν με τις λατρευτικές εκδηλώσεις προς τιμήν του θεού Διονύσου. Σε αυτές συχνά παιζόταν και θεατρικές παραστάσεις. Η πρώτη, ίσως, μορφή θεατρικής παράστασης ήταν ο Διθύραμβος. Ο Διθύραμβος ήταν ένα αυτοσχέδιο, λατρευτικό άσμα, ύμνος προς τιμήν του θεού Διονύσου. Ψαλλόταν γύρω από το βωμό του θεού από μια ομάδα (χορό) πενήντα ανδρών με την συνοδεία αυλού.



Εικόνα 3. Διθύραμβος

Μέσα από την εξέλιξη του διθυράμβου γεννήθηκε η τραγωδία στην αρχαία Αθήνα. Αποτέλεσε το επακόλουθο μιας καινοτομίας που εισήγαγε ο Θέσπις κατά τον 6^ο π.Χ αιώνα. Σκέφτηκε να ξεχωρίσει ένα πρόσωπο, το οποίο θα έκανε διάλογο με το χορό, εισάγοντας με τον τρόπο αυτό τον υποκριτή – ηθοποιό. Έτσι, δημιουργήθηκε η τραγωδία. Η κωμωδία έχει τις ρίζες της και αυτή στις διονυσιακές γιορτές, χωρίς όμως να παρουσιάζει τον έντονο θρησκευτικό χαρακτήρα που είχαν, οι πρώτες τουλάχιστον, τραγωδίες. Οι περισσότερες τραγωδίες βασίζονταν σε θρύλους και συχνά οι θεατές που τις παρακολουθούσαν ένιωθαν δέος, φρίκη και οίκτο. Οι κωμωδίες από την άλλη, αφορούσαν συνήθως διάσημες προσωπικότητες και προκαλούσαν το γέλιο του κοινού.

Το αρχαίο ελληνικό θέατρο κατείχε από νωρίς σημαντική θέση στην κοινωνική ζωή,

όμως στα χρόνια της ακμής της Αθηναϊκής δημοκρατίας έφτασε στα υψηλότερα επίπεδα καλλιτεχνικής έκφρασης και λαϊκής αποδοχής. Ο λαϊκός χαρακτήρας του αρχαίου ελληνικού θεάτρου καθόρισε όλες τις παραμέτρους της δημιουργίας του: από την θεματολογία των έργων και την διαρρύθμιση και την κατασκευή των θεάτρων, μέχρι την οργάνωση των παραστάσεων. Η είσοδος στο θέατρο και η παρακολούθηση των έργων ήταν δωρεάν για όλους τους πολίτες. Το κράτος φρόντιζε να χορηγήσει στους άπορους πολίτες το αντίτιμο των εισιτηρίων, το «θεωρικόν». Το γεγονός αυτό μαρτυρά την σημασία του θεσμού στην εκπαίδευση και την διαμόρφωση κοινωνικοπολιτικής συνείδησης.

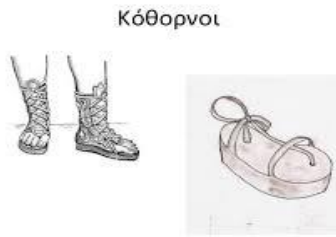
Οι θεατρικές παραστάσεις στην αρχαία Ελλάδα είχαν διαγωνιστικό χαρακτήρα. Ο επώνυμος άρχοντας είχε την εποπτεία των δραματικών αγώνων. Τις δαπάνες της παράστασης αναλάμβαναν εύποροι πολίτες που τους απονέμονταν ο τίτλος του χορηγού. Οι τρεις συμμετέχοντες στον θεατρικό διαγωνισμό δραματουργοί, παρουσίαζαν μια τετραλογία αποτελούμενη από τρεις τραγωδίες και ένα σατυρικό δράμα.

Στο αρχαιοελληνικό θέατρο μόνο άνδρες μπορούσαν να λάβουν μέρος ως ηθοποιοί στις θεατρικές παραστάσεις, ακόμα και όταν οι ρόλοι που έπρεπε να υποδυθούν αντιστοιχούσαν σε γυναικείους χαρακτήρες. Κάθε ηθοποιός υποδυόταν περισσότερους από έναν ρόλους, αλλάζοντας προσωπεία (μάσκες) ώστε οι θεατές να ξεχωρίζουν τον κάθε χαρακτήρα. Το προσωπείο κάλυπτε ολόκληρο το κεφάλι και ήταν φτιαγμένο από λινό ύφασμα, αλειμμένο με κόλλα για να σκληρύνει.



Εικόνα 4. Θεατρικά προσωπεία

Επίσης οι ηθοποιοί για να φαίνονται ψηλότεροι και πιο επιβλητικοί, φορούσαν τους κοθόρνους, ειδικά παπούτσια με χοντρά ψηλά πέλματα.



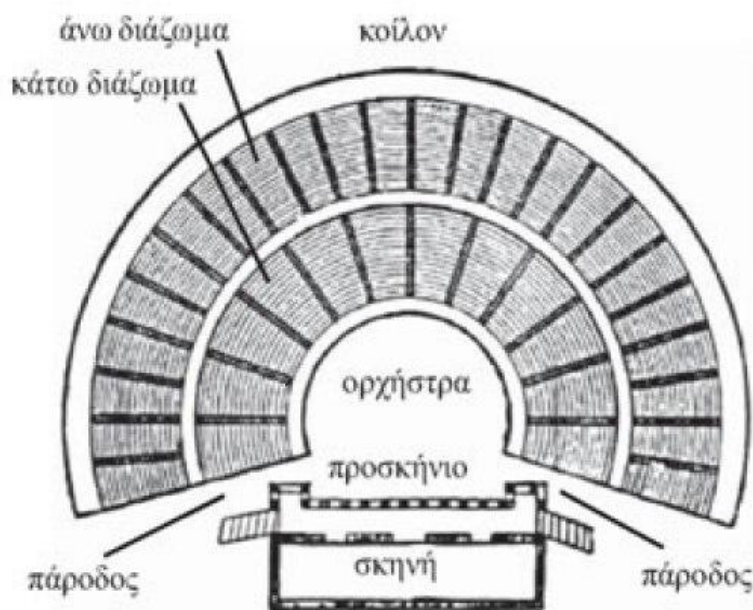
Εικόνα 5. Κόθορνοι

2.2 Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Θέατρο στην αρχαία Ελλάδα ονομαζόταν αρχικά το ακροατήριο και αργότερα η ονομασία επικράτησε για τον τόπο των παραστάσεων με το σύνολο των κτισμάτων του. Παρακάτω παρουσιάζονται αναλυτικά οι χώροι όπου πραγματοποιούνταν οι παραστάσεις, καθώς και η μεταξύ τους χωρική σχέση.

Καθώς οι δραματικοί αγώνες άρχισαν να παίζουν σημαντικό ρόλο στην ζωή της πόλης, οι χώροι των θεάτρων απέκτησαν τα πρώτα όρθια ξύλινα καθίσματα, γνωστά ως ικρία, που είχαν βαθμίδες αμφιθεατρικά τοποθετημένες, για να κάθονται οι θεατές. Τα πρώτα θέατρα ήταν πρόχειρα, τα κατασκεύαζαν λίγο πριν τις διονυσιακές γιορτές όταν ξεκινούσε να συγκεντρώνεται μεγάλο πλήθος σε αυτές τις εκδηλώσεις και τα κατεδάφιζαν όταν οι γιορτές τελείωναν.

Η ανάγκη όμως για περισσότερες θέσεις για καλύτερη οργάνωση του θεάματος, οδήγησε στην κατασκευή μεγαλύτερων και πέτρινων θεάτρων. Τα θέατρα κτιζόταν πάντα στην πλαγιά ενός λόφου, ο οποίος αποτελούσε το χώρο συγκέντρωσης των θεατών για θέαση των δραματικών παραστάσεων. Οι παραστάσεις γινόταν σε εξωτερικό χώρο και είχαν ως φόντο συνήθως τη θάλασσα ή ένα βουνό. Επίσης, λόγω του ότι δεν είχε ανακαλυφθεί ακόμη ο ηλεκτρικός φωτισμός, άρα δεν υπήρχαν τεχνητοί φωτισμοί, οι παραστάσεις ξεκινούσαν από την ανατολή και τελείωναν με τη δύση του ηλίου. Η ακουστική του μαρμάρινου θεάτρου ήταν εξαιρετική και τα σκηνικά ήταν απλά.



Εικόνα 6. Μέρη αρχαίου ελληνικού θεάτρου

Τρία ήταν τα βασικά μέρη του αρχαίου ελληνικού θεάτρου: το κοῖλον, η ορχήστρα και η σκηνή.

A) Το κοῖλον ήταν ο χώρος που καθόταν οι θεατές. Περιλάμβανε τα εδώλια (καθίσματα), τα διαζώματα (πλατιοί οριζόντιοι διάδρομοι που χώριζαν το κοῖλον σε δυο ή τρεις μεγάλες ζώνες και διευκόλυναν την κίνηση των θεατών) και τις κλίμακες (διέκοπταν τις σειρές των εδωλίων κάθετα προς την ορχήστρα και επέτρεπαν την πρόσβαση στις ψηλότερες θέσεις). Οι περιοχές ανάμεσα στις κλίμακες ονομάζονταν κερκίδες. Συνήθως τα μεγάλα θέατρα διάθεταν ένα διάζωμα που χώριζε το θέατρο σε 2 μέρη:

- 1) στο κυρίως θέατρο
- 2) και στο επιθέατρο.

Η πρώτη σειρά καθισμάτων προοριζόταν για τα τιμώμενα πρόσωπα και είχε πολλές φορές την μορφή μαρμάρινων θρόνων. Αυτήν η σειρά θέσεων ονομαζόταν προεδρία.

B) Η ορχήστρα ήταν ο κυκλικός ή ημικυκλικός χώρος ανάμεσα στο κοῖλον και τη σκηνή. Η ονομασία προέρχεται από το ρήμα ορχούμαι, που σημαίνει χορεύω και ήταν το μέρος όπου στεκόταν ο Χορός των παραστάσεων. Στο κέντρο της ορχήστρας υπήρχε συχνά ένας βωμός, η θυμέλη, αφιερωμένη στο θεό Διόνυσο. Πίσω από την θυμέλη έπαιρναν θέση ο αυλητής και ο υποβολέας. Η ορχήστρα βρισκόταν λίγο χαμηλότερα από τη σκηνή, άρα σε ορισμένα θεατρικά έργα ο Χορός μάλλον

αναμειγνυόταν με τους υποκριτές, ιδιαίτερα στις κωμωδίες και το πιθανότερο είναι ότι οι υποκριτές και χορευτές αρχικά κινούνταν στο ίδιο επίπεδο. Αργότερα οι υποκριτές χωρίστηκαν από τον Χορό και έπαιζαν σε υπερυψωμένο δάπεδο.

Γύρω από την ορχήστρα υπήρχε ένας αγωγός που ονομαζόταν εύριπος, και ο οποίος απομάκρυνε τα νερά της βροχής αποτρέποντας την περίπτωση πλημμύρας.

Γ) Το κτήριο της **σκηνής** εκτεινόταν πίσω από την ορχήστρα και ήταν ο χώρος δράσης των υποκριτών. Ήταν ένα απλό επίμηκες οικοδόμημα που παρέμεινε ξύλινο μέχρι τα τέλη του 4^{ου} αιώνα πΧ. Η σκηνή είχε σύνθετη λειτουργία. Χρησίμευε ως αποθηκευτικός χώρος, ως καμαρίνια αλλά και ως σκηνικό που διαμορφωνόταν ανάλογα με το περιεχόμενο του έργου. Η σκηνή χωριζόταν σε επιμέρους τμήματα. Το προσκήνιον ήταν τις περισσότερες φορές μια στοά με κίονες που βρισκόταν στην πρόσοψη της σκηνής. Η επιφάνεια στην κορυφή του (αρχικά ξύλινη και αργότερα πέτρινη ή μαρμάρινη) ονομαζόταν λογείον και ήταν ο κύριος χώρος δράσης των υποκριτών. Ο τοίχος της σκηνής πίσω από το λογείον παρίστανε ό,τι απαιτούσε το διδασκόμενο έργο. Συνήθως απεικόνιζε πρόσοψη ναού ή ανακτόρου με δυο ορόφους. Είχε μία ή τρεις θύρες, από τις οποίες έβγαιναν στην ορχήστρα τα πρόσωπα του δράματος που βρίσκονταν στα ανάκτορα. Τα πρόσωπα που έρχονταν απέξω και όχι από τα ανάκτορα, έμπαιναν από δύο παρόδους, δεξιά και αριστερά της σκηνής. Στα μεγαλύτερα θέατρα υπήρχε ένα πρόσθετο επίπεδο το θεολογείον, όπου έκαναν την εμφάνιση τους οι θεοί.

Γενικά ο χώρος του αρχαίου θεάτρου συνδέεται άμεσα με τη θεατρική πράξη, πράγμα που σημαίνει ότι το δράμα μόνο στο συγκεκριμένο αρχιτεκτονικό χώρο μπορούσε να λειτουργήσει θεατρικά. Είναι γνωστό ότι με τον θεατρικό χώρο συνδέεται και η σκηνογραφία, όπως και η χρήση μέσων και μεθόδων που εξασφαλίζουν την επιτυχία της θεατρικής σύμβασης.

2.3 ΑΡΧΑΙΑ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΜΗΧΑΝΗΜΑΤΑ

Για τις ανάγκες των θεατρικών παραστάσεων εφευρέθηκαν ποικίλοι μηχανισμοί, ώστε η εμπειρία των θεατών να γίνει πιο ενδιαφέρουσα. Κάποιοι από τους μηχανισμούς αυτούς αναφέρονται και αναλύονται παρακάτω.

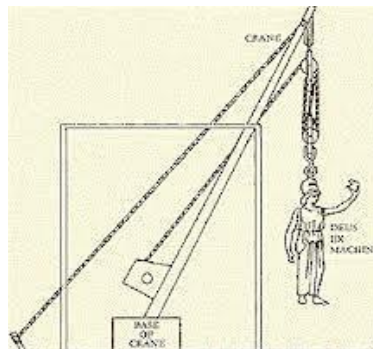
Τα σκηνικά ήταν μεγάλοι ζωγραφικοί πίνακες που αναπαριστούσαν τοπία, ιερά ή ανάκτορα. Για την εναλλαγή των σκηνικών αυτών που εναρμονίζονταν με την αφήγηση χρησιμοποιήθηκαν οι περιάκτοι, ξύλινες περιστρεφόμενες κατασκευές με

διαφορετικά ζωγραφικά θέματα.



Εικόνα 7. Περίακτοι

Μία άλλη ιδιαίτερη κατασκευή ήταν η μηχανή η αλλιώς το αιώρημα. Επρόκειτο για έναν μικρό γερανό, με τον οποίο ανύψωναν τους ηθοποιούς που υποδύονταν Θεούς και δημιουργούσαν την ψευδαίσθηση της πτήσης. Από εκεί προέκυψε και η φράση ο “ από μηχανής θεός ”.



Εικόνα 8. Αιώρημα

Στις τραγωδίες δεν προβάλλονταν ποτέ βίαιες σκηνές στους θεατές, παρά μόνο τα αποτελέσματά τους. Αυτά τα εμφάνιζαν στην σκηνή με μία κυλιόμενη πλατφόρμα το εκκύκλημα.



Εικόνα 9. Εκκύκλημα

Άλλος ένας μηχανισμός που υπήρχε σε μερικά θέατρα ήταν η χαρόνια κλίμακα. Ένα υπόγειο τούνελ που οδηγούσε από την σκηνή στην ορχήστρα και χρησίμευε για εμφανίσεις χαρακτήρων, που συνδέονταν με τον κάτω κόσμο των νεκρών.



Εικόνα 10. Χαρόνια κλίμακα

Ένας ακόμα μηχανισμός αιφνίδιας εμφάνισης χαρακτήρων ήταν το αναπίεσμα μια ξύλινη πλατφόρμα που ανήψωνε τον ηθοποιό και τον εμφάνιζε σχεδόν μαγικά στη σκηνή.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 19Ο ΑΙΩΝΑ

3.1 ΕΞΕΛΙΞΕΙΣ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 17^Ο ΚΑΙ 18^Ο ΑΙΩΝΑ

Το θέμα που πρόκειται να αναλυθεί σε αυτήν την ενότητα είναι το θέατρο στην Ελλάδα κατά τον 19^ο αιώνα. Πριν όμως προβούμε στην παρουσίαση του θεάτρου αυτού του αιώνα, θα πραγματοποιηθεί μια πολύ συνοπτική αναφορά στην εξέλιξη αυτού στους αιώνες που προηγήθηκαν (16^ο, 17^ο, 18^ο), καθώς θεωρούνται οι πιο κρίσιμοι για την ανάπτυξή του, τόσο στην Ελλάδα όσο και στην Ευρώπη. Είναι, επομένως, απαραίτητη αυτή η αναφορά για την καλύτερη κατανόηση της θεματολογίας των θεατρικών έργων που παρουσιάστηκαν στο ελληνικό κοινό κατά τον 19^ο αιώνα.

Κατά τα τέλη του 17^{ου} και τις αρχές του 18^{ου} αιώνα εμφανίζεται στον ευρωπαϊκό χώρο το κίνημα του Διαφωτισμού. Πρόκειται για ένα ιδεολογικό και πολιτισμικό κίνημα, που σκοπό είχε την απόρριψη κάθε αυθεντίας, την κριτική κάθε υφιστάμενης γνώσης, την αποδοχή της λογικής ως του μόνου ασφαλούς τρόπου ερμηνείας του κόσμου και την πεποίθηση ότι ο άνθρωπος μπορεί να προοδεύει. Πρωτοεμφανίστηκε στην Αγγλία στο τέλος του 17^{ου} αιώνα, κορυφώθηκε στη Γαλλία κατά τον 18^ο αιώνα, και εξαπλώθηκε στην Ευρώπη και στη συνέχεια και έξω απ' αυτήν. Οι εκπρόσωποι του κινήματος ονομάστηκαν φιλόσοφοι ή διαφωτιστές. Οι ιδέες που αντιπροσώπευε ο Διαφωτισμός διαδόθηκαν, αρχικά, στα ανώτερα μορφωμένα κοινωνικά στρώματα, αλλά τελικά υιοθετήθηκαν και από κομμάτι των λαϊκών τάξεων, μέσα από εκλαϊκευτικά βιβλία.

Σε αυτούς τους αιώνες, πέραν της συμβολής του στην ανάπτυξη επιστημονικών αρχών, σημαντική ήταν η επίδραση του Διαφωτισμού στην εξέλιξη κάποιων τεχνών, όπως το θέατρο. Ήδη από τα τέλη του 16^{ου} μέχρι και τα μέσα του 17^{ου} αιώνα η παρουσία του θεάτρου στην Ευρώπη είναι έντονη, τόσο ως σκηνική πρακτική όσο και ως παραγωγή γραπτού λόγου, με έργα σημαντικών συγγραφέων (πχ Σαίξπηρ) που προσπαθούν να προβάλλουν μια νέα αισθητική και ένα πνεύμα δημιουργικής ελευθερίας, σε αντιπαράθεση με τους μέχρι τότε κλασικιστικούς κανόνες. Τον 17^ο αιώνα επίσης αρχίζουν να χτίζονται σταθερά κτίρια που στεγάζουν την εκτέλεση των παραστάσεων, αναδεικνύεται δηλαδή ο θεατρικός χώρος ως οικοδόμημα.

Για το θέατρο του 18^{ου} αιώνα δεν διατίθενται πολλές πληροφορίες. Φαίνεται,

πάντως, πως κατά τις τελευταίες δεκαετίες του και καθώς πλησιάζουμε στον 19^ο αιώνα περνάμε από το θέατρο-ανάγνωσμα στην σκηνική πρακτική.

3.2 ΕΞΕΛΙΞΕΙΣ ΣΤΟΝ ΕΛΛΑΔΙΚΟ ΧΩΡΟ

Στο σημείο αυτό, κρίνεται σημαντικό να αναφερθούμε στον νεοελληνικό Διαφωτισμό, το ιδεολογικό, φιλολογικό, και φιλοσοφικό ρεύμα που, κατά μια άποψη, επιχείρησε να μεταφέρει τις ιδέες και τις αξίες του ευρωπαϊκού Διαφωτισμού, του οποίου και αποτελεί παρακλάδι, στον χώρο που ζούσαν άνθρωποι ελληνικής εθνικής συνειδήσεως ορθόδοξου γένους στην Οθωμανική Αυτοκρατορία. Αρχισε να διεισδύει σταδιακά στον ελληνικό πολιτισμικό χώρο λίγο πριν από τα μέσα του 18ου αιώνα. Τα χαρακτηριστικά του νεοελληνικού Διαφωτισμού είναι η στροφή προς τη νεωτερικότητα, η αποδέσμευση της σκέψης από τη θρησκευτική αυθεντία, η τροπή προς την αρχαιότητα και η απόρριψη του Βυζαντίου που θεωρείται περίοδος απολυταρχικής εξουσίας, η εξιδανίκευση της προόδου, της επιστήμης και του ορθού λόγου, η διάθεση σύσφιξης σχέσεων με τον ευρωπαϊκό κόσμο. Κυρίαρχη αίσθηση είναι ότι η ελληνική παιδεία θα βγει κερδισμένη αν πετύχει να μεταφέρει και να αφομοιώσει τα ευρωπαϊκά επιτεύγματα που συσώρευσε η πρόοδος.

Ο νεοελληνικός Διαφωτισμός γνώρισε τρεις τουλάχιστον περιόδους έκφρασης και βαθμιαίας ωρίμανσης. Ζητήματα ηθικής φιλοσοφίας, πολιτικού στοχασμού και παιδαγωγικής απασχόλησαν κατεξοχήν πρώτους τους Φαναριώτες. Ταυτόχρονα με τη γέννηση του νεοελληνικού διαφωτισμού, υπάρχει και μια γενικότερη διάθεση ανανέωσης του λόγου, μία λογοτεχνική αίσθηση, η οποία τείνει να διαμορφωθεί αυτή την περίοδο χωρίς να έχει ακόμη κάποια εσωτερική συνοχή. Ως αποτέλεσμα της στροφής προς το δυτικό πνεύμα καλλιεργήθηκε η ανάγκη μετάφρασης δυτικών λογοτεχνικών και θεατρικών κειμένων. Τα παλαιότερα μηνύματα του Διαφωτισμού στο νεοελληνικό θέατρο αποκρυσταλλώνονται μέσα από μεταφράσεις.

Ας μην ξεχνάμε πως ο φαναριώτικος κόσμος χρησιμοποιεί μια γλώσσα δημοτική, αρκετά πλούσια σε αποχρώσεις, που συνεχίζει με τα ρητορικά της σχήματα κατά κάποιο τρόπο την μεταβυζαντινή παράδοση, που αγαπάει τα στιχουργήματα και υμνεί τον έρωτα.

Στην προϊστορία του νεοελληνικού θεάτρου της περιόδου 1670-1830, η οποία για πολλά χρόνια ήταν ένα παραμελημένο κεφάλαιο στην Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, υπάρχουν δύο σημαντικά κεφάλαια:

η κρητική και

η επτανησιακή παραγωγή

που αναδύονται μέσα από τη βενετική κυριαρχία. Οι απαρχές του νεοελληνικού θεάτρου ανιχνεύονται σε περιοχές που, λόγω των ιστορικών συνθηκών, είχαν συγχρωτιστεί με τους καθολικούς (Γενουάτες, Βενετούς).

Στην κρητική λογοτεχνία από το τέλος του 16ου αιώνα εμφανίζονται τα πρώτα δραματικά κείμενα, που συμπεριλαμβάνουν και τα τρία συμβατικά είδη: τραγωδία, κωμωδία και ποιμενικό δράμα. Μετά την πτώση της Κρήτης στους Τούρκους (1669), τα βενετοκρατούμενα Επτάνησα γίνονται ο κληρονόμος της κρητικής θεατρικής παράδοσης, καθώς οι Κρητικοί πρόσφυγες ανάμεσα στα έγγραφα που πήραν μαζί τους, είχαν και δραματικά έργα. Πολλά από αυτά αντιγράφηκαν στα Επτάνησα, διαδόθηκαν και ετοιμάστηκαν για ερασιτεχνικές παραστάσεις. Η επτανησιακή παραγωγή, πρωτότυπη και μεταφρασμένη, θα συνεχίσει να δίνει αξιολόγα δείγματα γραφής, συντονισμένη με το ευρωπαϊκό ρεπερτόριο αλλά και με τα ιδεολογικά και λογοτεχνικά αιτήματα του νέου ελληνισμού. Στα Επτάνησα κατά την ίδια περίοδο συναντάμε τις τραγωδίες του Πέτρου Κατσαΐτη και τις σατιρικές κωμωδίες του Σαβόγια Ρούσμελη και του Δημήτριου Γουζέλη.

Το 1720 η Κέρκυρα απέκτησε θέατρο, που ονομάστηκε Σαν Τζιάκομο, από ένα καθολικό ναό, τόπο συγκέντρωσης των Βενετών, όπου από το 1733 και μετά ανέβαιναν ιταλικές όπερες.

Γύρω στα μέσα του 17^{ου} αιώνα στα Επτάνησα τοποθετείται η αρχή των λαϊκών θεατρικών παραστάσεων που τελούνται κατά την περίοδο του καρναβαλιού. Πρόκειται για σύντομα σε στίχους έργα, που παίζονται δημόσια σε ανυψωμένο πατάρι από ερασιτέχνες ηθοποιούς που φορούν προσωπίδες. Το είδος είναι επηρεασμένο από την *commedia dell'arte*, όπως δείχνει η χρήση της μάσκας, αλλά και από τα δρώμενα του ελληνικού καρναβαλιού.

Κατά την προεπαναστατική εικοσαετία πυκνώνει η παρουσία αρχαιόθεμων έργων, πρωτότυπων και μεταφρασμένων. Η αρχαιότητα αξιοποιείται για την έκφραση απελευθερωτικών πόθων. Στα μεταφρασμένα έργα περιλαμβάνονται οι τραγωδίες του Βολταίρου και του Αλφιέρι, που διοχετεύουν πολιτικά και ιδεολογικά μηνύματα. Συγγράφονται, παράλληλα, και ελληνικά έργα που αξιοποιούν τη θεματική της αρχαιότητας και, συχνά, το θέμα της τυραννοκτονίας. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα αρχαιόθεμα έργα των επτανήσιων συγγραφέων Ανδρέα Κάλβου (συνέθεσε τραγωδίες στα ιταλικά) και Ιωάννη Ζαμπέλιου. Στην περιοχή της μεταφρασμένης κωμωδίας επανεμφανίζεται μέσα από τη δυναμική της τυπογραφίας

με δύο μεταφράσεις ο Μολιέρος.

Πριν από τα μέσα του 18ου αιώνα στο αυλικό περιβάλλον των Μαυροκορδάτων στις παραδουνάβιες Ηγεμονίες ξεκινάει η μετάφραση κωμωδιών του Μολιέρου και στη συνέχεια του Γκολντόνι. Οι μεταφράσεις αυτές γνώρισαν χειρόγραφη διακίνηση. Από τα μέσα του ίδιου αιώνα παρακολουθούμε μια σταδιακή εξάπλωση των μεταφράσεων μέσω των έντυπων εκδόσεων της Βενετίας και κυρίως της Βιέννης.

Ανάμεσα στο χρονικό διάστημα 1670-1830, εμφανίζονται επίσης πρωτότυπα και μεταφρασμένα έργα, που τυπώθηκαν στην εποχή τους ή παρέμειναν σε χειρόγραφη μορφή. Η μετάφραση αποτέλεσε έναν σημαντικό δίαυλο για τη γνωριμία με το ευρωπαϊκό θέατρο και συνέβαλε στον εμπλουτισμό του θεατρικού μας ρεπερτορίου. Η μεταφραστική διαδικασία βρήκε στα πρώτα της βήματα τη στήριξη των ηγεμόνων και αργότερα και των εκδοτών. Κατά την περίοδο αυτή, οι περισσότερες μεταφράσεις γίνονται από την ιταλική γλώσσα, ακόμη και αν τα κείμενα προέρχονται από τη γαλλική γραμματεία.

Ως το τέλος του 18ου αιώνα, τα περισσότερα θεατρικά κείμενα αποτελούν μεταφράσεις, διαθέτουμε όμως και δείγματα θεατρικής γραφής που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως πρωτότυπα. Τα κείμενα αυτά προέρχονται από τον φαναριώτικο χώρο και τα Επτάνησα, διασώθηκαν και διακινήθηκαν κατά κανόνα σε χειρόγραφη μορφή και είναι πλέον προσिता χάρη σε νεότερες μελέτες και εκδόσεις. Στην πλειονότητά τους δείχνουν ιδιαίτερη προτίμηση προς τη σάτιρα και τον ηθικό-διδασκτισμό. Στον τουρκοκρατούμενο ελληνισμό, με εξαίρεση την περιστασιακή θεατρική δραστηριότητα στα προξενικά μέγαρα της Σμύρνης και της Κωνσταντινούπολης, η σκηνική πρακτική είναι αδύνατη. Το σύγχρονο θέατρο, με πρωτοπόρους τους δυτικοθρεμμένους και γλωσσομαθείς Φαναριώτες εισάγεται από την Δύση, ως "ανάγνωσμα", ως καινούργιο είδος, τμήμα θα μπορούσαμε να πούμε της "κοσμικής" λογοτεχνίας.

Το θεατρικό κείμενο περιορίστηκε συχνά στο πλαίσιο της ανάγνωσης, καθώς δεν υπήρχε θεατρική σκηνή για να παρασταθεί. Η μετάβαση από την ανάγνωση του θεατρικού κειμένου ως τη σκηνική του εκτέλεση, ήταν αποτέλεσμα μιας σταδιακά εξελισσόμενης διαδικασίας, που συνυφάνθηκε με τα πολιτισμικά και κοινωνικά συμφραζόμενα του γεωγραφικά διάσπαρτου ελληνισμού.

Τις πρώτες σκηνικές εμπειρίες φαίνεται ότι πρόσφεραν τα έργα της κρητικής λογοτεχνίας της ακμής μέσα από ερασιτεχνικές παραστάσεις σε αίθουσες των αρχοντικών ή των ανακτόρων, στις πλατείες των πόλεων.

3.3 Η ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 19^ο ΑΙΩΝΑ

Αν και κατά τις τρεις πρώτες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα συνεχίζονται οι νέες μεταφράσεις και επανεκδόσεις συγγραφέων που είχαν ήδη εμφανιστεί τις τελευταίες δεκαετίες του προηγούμενου αιώνα (Μεταστάσιο, Γκολντόνι), σημειώνεται μια σημαντική ανανέωση του ρεπερτορίου. Τα έργα που έχει επικρατήσει να χαρακτηρίζουμε «προεπαναστατικό θέατρο», συγκροτούν μια νέα διακριτή κατηγορία. Πρόκειται για κείμενα που συνδέονται με τις ευρωπαϊκές αντιλήψεις για την ανάπτυξη ενός θεάτρου ιδεών που διοχετεύει τον πολιτικό στοχασμό.

Αναδύονται νέες μεταφραστικές πρωτοβουλίες και αξιολογες δοκιμές πρωτότυπης θεατρικής γραφής. Από τις σημαντικότερες εξελίξεις στη θεατρική ζωή είναι η σκηνική παρουσίαση θεατρικών έργων στον φαναριώτικο χώρο, σε πόλεις της διασποράς. Ελληνικοί θίασοι δίνουν συστηματικές και συγκροτημένες παραστάσεις, ανεβάζοντας κείμενα από το ξένο και το ελληνικό ρεπερτόριο. Παραστάσεις δίνονται επίσης στην Κέρκυρα, στις Κυδωνίες και σε περιοχές του ελλαδικού χώρου.

Η καλλιέργεια του θεάτρου συνδυάζεται με την αναβίωση της ελληνικής προγονικής κληρονομιάς, είτε απευθείας μέσα από τα κείμενα των κλασικών είτε, κυρίως, μέσα από αρχαιόθεμα και αρχαιόμυθα πρωτότυπα και μεταφρασμένα έργα. Οι πρώτες πληροφορίες για την παράσταση αρχαίων δραμάτων προέρχονται από τον φαναριώτικο χώρο και την Οδησσό στο τέλος της δεύτερης δεκαετίας του 19^{ου} αιώνα, δηλαδή λίγα χρόνια πριν από την κήρυξη της Επανάστασης. Στην Ελλάδα η αναβίωση συνδέεται με τα πρώτα βήματα του νέου κράτους, και την ανάγκη σύνδεσης με την ιστορία του τόπου. Τα κείμενα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας βέβαια, αποτελούσαν συχνά μέσο διδασκαλίας της ελληνικής γλώσσας και ιστορίας, κατά την περίοδο του επαναστατικού αγώνα του 1821.

Η Φιλική Εταιρεία, που συστήνεται το 1814 στην Οδησσό, άρχισε να προωθεί τη θεατρική δραστηριότητα, οργανώνοντας παραστάσεις, όπου έπαιζαν τα μέλη της, σε μια προσπάθεια διατήρησης της πολιτιστικής κληρονομιάς των Ελλήνων. Στη Βιέννη, τη Βενετία, το Βουκουρέστι και την Οδησσό, λοιπόν, παρουσιάζονται παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας, όμως ακόμα δεν γίνονται συντονισμένες προσπάθειες να ανέβουν παραστάσεις από επαγγελματικούς θιάσους.

Παράλληλα στα σχολεία των ελληνικών κοινοτήτων, από τον Εύξεινο Πόντο και τα μικρασιατικά παράλια έως την Αθήνα, φωτισμένοι δάσκαλοι οργανώνουν

παραστάσεις αρχαίου δράματος, στα πλαίσια των σχολικών γιορτών. Το παράδειγμά τους ακολουθούν και τα Πανεπιστήμια, μελετώντας και διδάσκοντας τους αρχαίους τραγικούς.

Η πρώτη επαγγελματική παράσταση αρχαίου δράματος επί ελληνικού εδάφους είναι η «Αντιγόνη» του Σοφοκλή το 1867, σε μουσική του Μέντελσον.

3.4 ΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Η ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου δεν έχει ακόμη αποτυπωθεί, με σαφήνεια στην ολότητα της. Ως Νεοελληνικό θέατρο ορίζεται η ελληνική θεατρική κίνηση που έγινε μετά από την επανάσταση του 1821. Την εποχή του Νεοελληνικού Διαφωτισμού γίνονται για πρώτη φορά μεταφράσεις έργων των Μολιέρου, Βολταίρου, Γκολντόνι. Τότε γράφει το έργο Αχιλλεύς (1805) ο Αθανάσιος Χριστόπουλος και ο Ρίζος Νερουλός τα Κορακίστικα (1812).

Ένα ακόμη ευρωπαϊκό κίνημα που επηρέασε αρκετά τα λογοτεχνικά έργα αυτής της περιόδου είναι και ο ρομαντισμός. Ο Ρομαντισμός είναι ένα πανευρωπαϊκό κίνημα που εμφανίζεται σε διαφορετικές χρονικές στιγμές στην Ευρώπη. Στην Ελλάδα ήρθε μετά την Επανάσταση του 1821 και αποτέλεσε την πρώτη λογοτεχνική σχολή. Το 1821 δημοσιεύτηκε το έμμετρο δράμα του Παναγιώτη Σούτσου, Οδοιπόρος, μια δακρύβρεχτη ιστορία αποχωριζόμενων εραστών που σημείωσε μεγάλη επιτυχία και αποτέλεσε το πρώτο δείγμα του ρομαντισμού, στον οποίο τον τόνο έδινε η γαλλική λογοτεχνία. Αυτό συνέβαινε γιατί οι πρώτοι μετά την απελευθέρωση Έλληνες λογοτέχνες, κυρίως ποιητές που εγκαταστάθηκαν στην Αθήνα, ήταν φαναριώτες και βρίσκονταν σε στενή επαφή με το γαλλικό πνεύμα και τον γαλλικό πολιτισμό.

Ο ελληνικός ρομαντισμός παρουσιάστηκε χωρίς κανένα συγκεκριμένο κοινωνικό αίτημα και γι αυτό πολύ νωρίς έγινε μια πομπώδης προβολή συγκινησιακών καταστάσεων, οι οποίες τις περισσότερες φορές δεν ήταν πραγματικές. Η αδιαφορία και η συντηρητικότητα των Ελλήνων ρομαντικών απέναντι στα εθνικά και κοινωνικά προβλήματα φανερώνεται και στο γεγονός ότι υιοθέτησαν την καθαρεύουσα ως επίσημη ποιητική γλώσσα.

Αν θέλαμε να εξηγήσουμε απλά τον ρομαντισμό, θα λέγαμε ότι περιστρέφεται γύρω από δυο άξονες: τη φύση και το εγώ. Η φύση είναι το υπέρτατο έργο τέχνης. Ο Θεός σαν ύψιστος καλλιτέχνης αναπαράγει συνέχεια την φύση που είναι πάντα ζωντανή και «φρέσκια». Η δύναμη του ρομαντισμού ήταν πραγματικά εκρηκτική και οι

επιδράσεις του δεν σταμάτησαν ποτέ, κυρίως στη μεταφυσική παραλλαγή του. Ο ρομαντισμός δίνει στον καλλιτέχνη μια αξία και μια δύναμη που προηγουμένως δεν θα μπορούσε ούτε να την ονειρευτεί.

Βεβαίως ο ρομαντισμός στις θεωρητικές του εκφάνσεις υπήρξε αρνητικός ως προς την αποδοχή της Αρχαιότητας και της χρήσης συνεπώς παρεμφερών λογοτεχνικών και δραματουργικών μοτίβων. Αξίζει να επισημάνουμε, λοιπόν, ότι στους Έλληνες ρομαντικούς δεν φτάνουμε ποτέ σε μια ολοκληρωτική ρήξη με την Αρχαιότητα ως πηγή έμπνευσης. Εάν και παρατηρούμε ορισμένες φορές μια κριτική στάση, που διατυπώνεται σε προλογικά κείμενα των κυριότερων εκπροσώπων του κινήματος, παρόλα αυτά κατά την διάρκεια της εξέλιξης της σκέψης τους αναθεωρούν και συχνά καταλήγουν σε μια επανεκτίμηση και μια νέα προσέγγιση της αξίας της κλασικής λογοτεχνίας και της διαχρονικής αξίας.

Μπορούμε λοιπόν να συμπεράνουμε πως, σε γενικές γραμμές, ο ελληνικός ρομαντισμός αφομοίωσε κατά την ωριμότητά του, εκτός από την παρόμοια στο αντίστοιχο ευρωπαϊκό ρεύμα θεματολογία, και την λατρεία της Αρχαιότητας. Τέλος, διαπιστώνουμε ότι ένα μεγάλο μέρος της θεωρητικής αλλά και της δημιουργικής έκφρασης του ελληνικού ρομαντισμού εμπνέεται από την θρησκεία (ωραίο παράδειγμα προσφέρει ο Μεσσίας ή Τα Πάθη του Ιησού Χριστού του Παν. Σούτσου (Αθήνα, 1839), που αποτελεί προσπάθεια συγγραφής θρησκευτικού μυστηρίου κατά μίμηση του Χριστού πάσχοντος) και διαμορφώνει μια εθνικιστική οπτική. Στα 1827 ο Παν. Σούτσος συνθέτει τον Οδοιπόρο, έργο με έντονα ρομαντικά στοιχεία. Ο Byron μεταφράζεται αρκετά αργά στα ελληνικά. Οι πιο σημαντικοί ρομαντικοί συγγραφείς (Goethe, Schiller, Shakespeare, Hugo), αρχίζουν να γίνονται γνωστοί, μέσω των μεταφράσεών τους στην ελληνική γλώσσα μετά το 1840.

Το νεοελληνικό θέατρο του 19^{ου} αιώνα, είτε πρόκειται για πρωτότυπα έργα, είτε για μεταφράσεις που συνέχισαν να γίνονται, διαθέτει έναν εθνικό χαρακτήρα, που ερμηνεύεται καλύτερα κοιτώντας τις ελληνικές κοινότητες σε περιοχές των Βαλκανίων. Την περίοδο αυτή, η εξάπλωση των ελληνικών σχολείων έδωσε κοινές βάσεις παιδείας και κοινές θεατρικές εμπειρίες σε μεγαλύτερες κοινωνικές ομάδες. Για παράδειγμα, στη Βουλγαρία, οι παλαιότερες παραστάσεις πραγματοποιήθηκαν στα σχολεία των ελληνικών και των άλλων ξένων κοινοτήτων.

Λόγω του ενδιαφέροντος με το οποίο περιέβαλε τη θεατρική πράξη ο ελληνισμός της διασποράς, τόσο μέσα στο πλαίσιο της Οθωμανικής αυτοκρατορίας (Παραδουνάβιες Ηγεμονίες), όσο και στο πλαίσιο των ελληνικών παροικιών του

εξωτερικού (Δύση), το «εθνικό» ή προεπαναστατικό θέατρο ταυτίστηκε με την ιδεολογική αφύπνιση των Νεοελλήνων και με την αναζήτηση της εθνικής τους ταυτότητας. Μετά την επανάσταση του 1821 η έννοια του εθνικού θεάτρου ανάγεται στις προσπάθειες σχηματισμού και εδραίωσης της θεατρικής ζωής στο νεαρό κράτος. Ως πηγές έμπνευσης χρησιμοποιήθηκαν κυρίως ιστορικά θέματα, για την ικανοποίηση της ανάγκης σταθεροποίησης της εθνικής ταυτότητας και ενσωμάτωσης διαχρονικών στοιχείων του ελληνισμού στη φυσιογνωμία του Έθνους.

Ως άμεσο προϊόν του νεοελληνικού Διαφωτισμού, το θέατρο της πρώτης εικοσαετίας του 19^{ου} αιώνα είναι αναμφισβήτητα φορέας των προωθημένων σχετικών αντιλήψεων του Ευρωπαϊκού κατά τον 18^ο αιώνα, σχετικά με τον κοινωνικό ρόλο του θεάτρου και των απηχίσεων της γαλλικής επανάστασης. Πρόκειται, στις πιο ώριμες στιγμές του, για ένα θέατρο ιδεών και πολιτικού στοχασμού. Ακόμη, συμβάλει στην αναβίωση της πατρογονικής κληρονομιάς των Ελλήνων, έτσι ώστε να συνδεθεί άρρηκτα το αναγεννώμενο θέατρο με την παρακαταθήκη των αρχαίων κλασικών.

Κατά την τελευταία εικοσαετία του 19^{ου} αιώνα έχουν τυπωθεί περίπου 400 πρωτότυπα ελληνικά έργα, από τα οποία περίπου 50 έχουν θέμα πατριωτικό. Άλλοτε χαρακτηρίζονται δράματα, άλλοτε κωμωδίες ή τραγωδίες και αναφέρονται κυρίως στην περίοδο της Τουρκοκρατίας. Χαρακτηρίζονται κυρίως από την αγάπη για την πατρίδα και τον ηρωισμό των πρωταγωνιστών. Ακόμα και πρόσωπα γυναικεία εξυψώνονται σε ηρωίδες. Μίσση και πάθη συνυπάρχουν και φυσικά όλα σταματούν μπροστά στο συμφέρον της πατρίδας.

Τα περισσότερα από τα πατριωτικά δράματα είναι γραμμένα σε γλώσσα δημοτική, πολλές φορές σε δεκαπεντασύλλαβο πολιτικό στοίχο στον οποίο είναι γραμμένα τα ηρωικά τραγούδια μας. Οι σκηνικές οδηγίες παραμένουν στην καθαρεύουσα καθώς και οι πρόλογοι και η γλώσσα των ηρώων τους δεν είναι πάντα ξεκάθαρα δημοτική. Οι πρόλογοι έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Εκεί οι συγγραφείς αλλά και οι εκδότες αναφέρουν τα αισθητικά τους πρότυπα, αν ακολουθούν τη ρομαντική ή την κλασσική σχολή και γιατί, αν τηρούν τις ενότητες του Αριστοτέλη κλπ, τι θέλουν να πετύχουν με την συγγραφή του έργου. Τα πατριωτικά έργα πέρα από τα μεγάλα λόγια που συχνά ακουγόντουσαν, ανάδιναν μια ζεστασιά.

Τα έργα με θέματα παρμένα από την αρχαιότητα, γραμμένα σε υπερκαθαρεύουσα, πολλές φορές αρχαϊζουσα, ήταν αφόρητα κουραστικά και τελείως αδιάφορα. Αν και συνήθως είχαν σαν στόχο να εξάρουν την ανωτερότητα των Ελλήνων, την αξία της ελευθερίας και της δημοκρατίας, από τη μία η γλώσσα και από την άλλη ο τρόπος

διαπραγμάτευσης του θέματος κατέληγαν στο αντίθετο αποτέλεσμα. Χαρακτηριστικό της εποχής αποτελούν οι επανεκδόσεις κάποιων θεατρικών έργων, ιδιαίτερα σημαντικών. Από το 1890 και μετά τα τυπωμένα θεατρικά έργα με θέματα από την αρχαιότητα είναι κυρίως επανεκδόσεις παλαιότερων και τραγωδίες του Αντωνιάδη.

Εμφανίζονται γύρω στα 15 έργα με βυζαντινά θέματα. Ο αριθμός δεν είναι μεγάλος, αξίζει όμως να αναφέρουμε πως μέσα από αυτά τα έργα γίνεται μια προσπάθεια ανύψωσης του Βυζαντίου, ως ένα ακόμα σπουδαίο κομμάτι της ιστορίας μας, πέρα από την αρχαιότητα. Ακόμα δίνεται μεγάλη έμφαση στην ελληνικότητα του Βυζαντίου. Μπορεί να ήταν συνέχεια της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, όμως το ελληνικό στοιχείο και πνεύμα επικράτησε και ήταν αυτό που του έδωσε τη δυνατότητα να μεγαλουργήσει.

Την ίδια χρονική περίοδο τυπώθηκαν επίσης περίπου 35 μυθιστορηματικά δράματα. Βέβαια σε αναλογία με τις μεταφράσεις τέτοιων δραμάτων που παιζόντουσαν στο θέατρο, ίσως να είναι λίγα. Η γλώσσα την συγκεκριμένη εποχή έχει πολύ βασικό και καταλυτικό ρόλο. Όσο πλησιάζουμε το 1900, δεν υπάρχουν τέτοιου είδους θεατρικά κείμενα. Είναι συνήθως γραμμένα στην καθαρεύουσα ή σε μεικτή γλώσσα. Κάποιους τους συγκινούν τα μυθιστορήματα και τα κάνουν θεατρικά έργα. Οι πρόλογοι τους αγγίζουν τα όρια της γελοιότητας, ενώ τα ίδια τα έργα είναι απλοϊκά.

Από την αρχή του γλωσσικού ζητήματος, δυο θέματα ήταν πάντα συνδεδεμένα: η γλώσσα και η μεγάλη ιδέα. Η μεγάλη ιδέα ήθελε μία καθαρή γλώσσα για να εκφραστεί, όχι την απλή που χρησιμοποιούσε ο λαός. Το ελληνικό κράτος μόλις είχε αποκτήσει την ελευθερία του. Όχι μόνο η μεγάλη ιδέα, αλλά και οι φιλέλληνες άρχισαν να το εγκαταλείπουν. Οι τελευταίοι θεωρούσαν πως το κράτος που θα γεννηθεί, θα έρθει κατευθείαν από την αρχαιότητα. Όταν ακούστηκε η καινούργια ελληνική γλώσσα, η οποία δεν έμοιαζε με την αρχαία, έγινε προσπάθεια μέσα από την γλώσσα να αποδειχθεί πως καταγόμαστε από τους αρχαίους Έλληνες και πως η γλώσσα μας είναι καθαρή. Η καθομιλουμένη ήταν απαλλαγμένη από στοιχεία χυδαία. Έτσι δημιουργήθηκε η ανάγκη της καθαρής γλώσσας. Αργότερα τα πράγματα πήραν άλλο δρόμο. Η ρήξη της καθαρεύουσας και δημοτική έγινε και ιδεολογική, με τη δημοτική πάντα να εκφράζει τις προοδευτικές ιδέες, ως τις μέρες μας εξάλλου.

Η ανάγκη των ανθρώπων να δουν πιο ελπιδοφόρα θεάματα, πιο οικεία πρόσωπα και όχι χλαμύδες και βασιλιάδες, να ακούσουν για τις καταστάσεις που τους αφορούν, και συγχρόνως να καταλαβαίνουν τι είναι αυτό που ακούνε, γέννησαν την μονόπρακτη κωμωδία, η οποία ήταν βεβαίως γραμμένη στην καθομιλουμένη της εποχής. Ήταν

αποδεκτό πως εδώ μπορούσε να χρησιμοποιηθεί πιο απλή γλώσσα. Η χρήση της δημοτικής γινόταν από ανάγκη και από απαίτηση του κοινού, και όχι από ιδεολογική τοποθέτηση. Από αυτό φαίνεται ότι οι σκηνικές οδηγίες συνεχίζονται να γράφονται στην καθαρεύουσα, οι πρόλογοι στην καθαρεύουσα και ακόμα και οι ίδιοι οι συγγραφείς όταν γράφουν δράμα χρησιμοποιούν την καθαρεύουσα ή και την αρχαϊζουσα.

Οι μονόπρακτες κωμωδίες αντλούν τα θέματά τους από ανάρμοστα η ανεπιθύμητα συναισθήματα, απιστίες, ζήλεις, παρεξηγήσεις, ή στοιχεία φάρσας. Μεγάλος αριθμός αυτών των κωμωδιών θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως κωμωδίες ηθών, μιας και σατιρίζουν την ξеноμανία, τη μεγαλομανία, το μιμητισμό, την αποδέσμευση των ηθών μέσα από τη μίμηση ξένων προτύπων. Μεταξύ των έργων που εκδίδονται, οι μονόπρακτες κωμωδίες είναι αυτές που υπερισχύουν. Εμφανίζονται πάνω από 100, γύρω στις 25 πολιτικές μονόπρακτες κωμωδίες και περίπου 10 πολύπρακτες. Μία άλλη κατηγορία μονόπρακτων κωμωδιών είναι οι πολιτικές κωμωδίες, οι οποίες σατιρίζουν την επικαιρότητα και γενικότερα τα ήθη που επικροτούνται και αντιπροσωπεύονται από την πολιτική ζωή του τόπου. Κύριο θέμα τους είναι η πολιτική επικαιρότητα, εθνικά θέματα όπως η Μεγάλη Ιδέα και σχέσεις της δημοσιογραφίας με το πολιτικό σύστημα της χώρας.

Στην συνέχεια την εμφάνισή του κάνει το κωμειδύλλιο, δηλαδή η ηθικογραφική κωμωδία, η οποία εκτός του θεατρικού κειμένου περιέχει και πολλά τραγούδια. Πρόκειται για ένα νέο θεατρικό είδος που γεννιέται στην Αθήνα κατά τη δεκαετία του 1880, και στις αρχές του επόμενου αιώνα θα εξελιχθεί στην Ελληνική Οπερέτα και μετά το δραματικό ειδύλλιο. Στον εκδοτικό χώρο τα δυο παραπάνω είδη δεν παρουσιάζουν την άνθηση που παρατηρείται στο θέατρο. Έχουν σωθεί 22 χειρόγραφα κωμειδύλλια έχουν σωθεί στο θεατρικό μουσείο και 7 στο αρχείο Κορομηλά.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΝ 20Ο ΑΙΩΝΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

4.1 ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Σε αυτό το κεφάλαιο θα παρουσιαστεί η αναβίωση αλλά και η εξέλιξη του θεάτρου στην Ελλάδα κατά τον 20^ο αιώνα. Μεγαλύτερη σημασία δίνεται στις αλλαγές που υπέστη το θέατρο κατά τη χρονική περίοδο από τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο και μετά. Οι αλλαγές αυτές ήταν αποτέλεσμα κάποιων σημαντικών κοινωνικών και πολιτικών γεγονότων, τα οποία καθόρισαν σε μεγάλο βαθμό την εξέλιξη του θεάτρου.

Τα χρόνια που μεσολαβούν από τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο (1939-1945) έως και το τέλος του Εμφυλίου πολέμου (1946-1949) χαρακτηρίζονται ως τα δύσκολα χρόνια για την χώρα μας. Κατά την διάρκεια του πολέμου, το επαγγελματικό θέατρο στην κατεχόμενη Αθήνα προσπαθούσε, μέσω των παραστάσεων που διοργάνωνε, να διατηρήσει το εθνικό φρόνημα του λαού, προβάλλοντας τον πατριωτικό χαρακτήρα του αγώνα, δίνοντας θάρρος και εμψυχώνοντας τους ανθρώπους να μην το βάλουν κάτω, αλλά να συνεχίσουν να παλεύουν για την απελευθέρωση τους. Η προσπάθεια εμψύχωσης αυτή φαίνεται και από τη συμμετοχή καλλιτεχνών σε παραστάσεις, που πραγματοποιούνταν σε νοσοκομεία ως μια μορφή συμπαράστασης στους ασθενείς. Το κοινό παρακολουθώντας τα έργα αυτά, ένιωθε έντονα την άρνηση υποταγής στους κατακτητές. Παρόλα αυτά, η Ελλάδα συνέχιζε να είναι υπό την κατοχή ξένων, οπότε συχνά ήταν απαραίτητη η προσαρμογή στις εντολές τους. Οι εντολές αυτές είχαν να κάνουν με την αλλαγή τίτλων σε σπουδαία γνωστά έργα, ή και την αλλαγή εθνικότητας των συγγραφέων. Τα θέατρα, έτσι, μετατράπηκαν σε χώρους ενίσχυσης και διάδοσης του σωφρονιστικού κινήματος. Τέθηκαν άρα οι βάσεις για να ξεκινήσει η αντίσταση.

4.2 ΙΔΡΥΣΗ ΘΙΑΣΩΝ ΜΕΧΡΙ ΚΑΙ ΤΗΝ ΜΕΤΕΜΦΥΛΙΑΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟ

Βασικός σταθμός στην πορεία του θεάτρου κατά τον 20^ο αιώνα είναι η ίδρυση του «Εθνικού Θεάτρου» το 1932. Μαζί με αυτή έρχεται και η αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας στη σκηνή από μετάφραση, που έγινε καλλιτεχνικός και παιδευτικός σκοπός. Για ένα αρκετά μεγάλο χρονικό διάστημα θα αποτελέσει την επίσημη έκφραση του αρχαίου δράματος, όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά και στο εξωτερικό. Χαρακτηριστικό ήταν το γεγονός ότι μετά την απελευθέρωση το εθνικό θέατρο ήταν το μόνο που εξέφραζε μια πιο συντηρητική κατεύθυνση όσων αφορά τις παραστάσεις

που ανέβαζε, ενώ ταυτόχρονα οι υπόλοιποι θίασοι είχαν στραφεί στην ανάδειξη νέων καλλιτεχνών και έργων.

Πολύ σημαντικό γεγονός στην πορεία εξέλιξης του θεάτρου κατά τον αιώνα αυτό, αποτελεί και η ίδρυση του Θεατρικού Σπουδαστηρίου από τον Βασίλη Ρώτα. Λειτουργήσε από το 1942 μέχρι το 1944 και περιλάμβανε δραματική σχολή και θίασο που αποτελούνταν από τους σπουδαστές της. Σκοπός του ήταν η προβολή της νεότερης γενιάς καλλιτεχνών, ενώ έχει θέσει καινούργια αιτήματα σχετικά με το ρόλο της θεατρικής πρακτικής, στη σχέση της με την κοινωνία. Μετά το 1944 έγινε μια βραχύβια απόπειρα αναβίωσης του θεατρικού σπουδαστηρίου, το οποίο επαναλειτουργήσε από το 1946 μέχρι το 1948, χωρίς όμως να έχει συνέχεια.

Βέβαια το σημαντικότερο γεγονός της κατοχικής περιόδου ήταν η ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης, το χειμώνα του 1942 από τον Κάρολο Κουν. Η δημιουργία του στιγμάτισε την πορεία και την εξέλιξη του ελληνικού θεάτρου μέχρι και το τέλος του 20^{ου} αιώνα. Πρόγονος του θεάτρου τέχνης είναι η λαϊκή σκηνή, η οποία λειτούργησε από το 1934 έως το 1936 από τον Κάρολο Κουν.

Ο Κάρολος Κουν είναι από τα πρόσωπα που έχουν συμβάλει σε πολύ μεγάλο βαθμό στη διαμόρφωση του θεάτρου του 20^{ου} αιώνα· η πρακτική του παρουσιάζει μια νέα αντίληψη για τον σκηνικό τρόπο, καθώς αφορά στην διεύρυνση της ελληνικής υποκριτικής και στην εσωτερική λειτουργία του θεάτρου. Το τελευταίο πλέον οργανώνεται, έχοντας όλα τα χαρακτηριστικά εκείνα, που διαμορφώνουν τη φυσιογνωμία ενός συνολικού θιάσου. Ο νέος αυτός θίασος που παρουσιάζεται, αποτελεί σίγουρα σημαντική αλλαγή στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου. Κλείνοντας για το θέατρο τέχνης, πρέπει να πούμε πως 40 χρόνια μετά την δημιουργία του, το άτομο που οργανώνει μια παράσταση και ρυθμίζει τη λειτουργία ενός θιάσου, είναι ο σκηνοθέτης και όχι οι πρωταγωνιστές. Το 1950, επίσης, ο Κουν για πρώτη φορά γνωστοποίησε στο κοινό σημαντικούς συγγραφείς από το Παγκόσμιο Θέατρο.

Μετά την απελευθέρωση των Ελλήνων έγιναν προσπάθειες συγκρότησης νέων θιάσων. Παραδείγματα αποτελούν το Θέατρο του Λαού, όπου παρουσιάστηκαν έργα με θέματα της πολιτικής επικαιρότητας, καθώς και το Θέατρο των Ενωμένων καλλιτεχνών, όπου παρουσιάστηκαν κλασσικά κείμενα (Ιούλιος καίσαρας του Σαίξπηρ), έργα Σοβιετικών συγγραφέων με θέματα που αφορούν τον πόλεμο ενάντια των χιτλερικών (Η εισβολή του Λεονίντ Λεόνοφ), καθώς και σύγχρονα ελληνικά έργα (Ρήγας Βενεστινλής). Σκοπός ήταν η ρήξη με τις παλιές θιασαρχικές τεχνικές, και η

δημοκρατική αναγέννηση του θεάτρου, με παρουσίαση θεατρικών παραστάσεων που θα συνέβαλλαν στη συσχέτιση της θεατρικής πράξης με τα μεγάλα κοινωνικοπολιτικά ζητήματα. Η διακοπή λειτουργίας του δεύτερου θιάσου θα έρθει με την αρχή του εμφυλίου πολέμου, καθώς συνεχίζει να υπάρχει το ίδιο πολιτικό καθεστώς, η βία αυξάνεται, και οι ενωμένοι καλλιτέχνες αδυνατούν να συνεχίσουν τη νόμιμη λειτουργία του θιάσου.

Μετά το 1945 δημιουργούνται και άλλα θεατρικά σχήματα και υπάρχουν και νέοι θιάσοι που παρουσιάζουν ελληνική κωμωδία, και αισθηματικές κωμωδίες και δράματα από το αγγλικό και γαλλικό δραματολόγιο. Στη συνέχεια, γίνονται και προσπάθειες αναβίωσης θιάσων, αλλά αποδεικνύονται μάταιες λόγω των πολιτικών συνθηκών. Άλλοι πάλι επαγγελματικοί θιάσοι εξαιτίας των δύσκολων συνθηκών που επικρατούσαν στον ελλαδικό χώρο, κατέφευγαν σε περιοδείες στο εξωτερικό (Αφρική, Μέση Ανατολή), όπου υπήρχαν ελληνικές κοινότητες.

Ήδη από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα και κατά τον 20^ο αιώνα δίνεται βάση στη θέση που κατέχει και η μουσική στις θεατρικές παραστάσεις που προβάλλονται. Πλέον καταγράφονται οι μουσικές συνθέσεις που γράφτηκαν για παραστάσεις αρχαίου ελληνικού δράματος καθώς η μουσική παίζει σπουδαίο ρόλο στην ανάδειξη της πολιτιστικής ταυτότητας του νεότερου ελληνισμού. Τα είδη του θεάτρου στα οποία η μουσική κατείχε κομβικό ρόλο, ήταν η κωμωδία και τα κωμειδύλλια, ενώ ιδρύθηκαν και οι μουσικοί θιάσοι, όπου προβαλλόταν τέτοια έργα με ψυχαγωγικό θέμα.

4.3 ΣΗΜΑΝΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

Η «Λαϊκή Σκηνή του Κάρολου Κουν» το 1934 ανεβάζει στο θέατρο Ολύμπια την «Άλκηστη» του Ευριπίδη. Τα σκηνικά και τα κοστούμια είναι του ζωγράφου Διαμαντή Διαμαντόπουλου. Στην παράσταση συνυπάρχουν στοιχεία που εμπνέονται από την αρχαία και βυζαντινή τέχνη αλλά και από τη λαϊκή παράδοση και το θέατρο του Καραγκιόζη. Το εγχείρημα της «Άλκηστης» είναι χαρακτηριστικό δείγμα της δημιουργικής αναφοράς στο παρελθόν κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου από τη λεγόμενη γενιά του '30. Ο Κάρλος Κουν όσον αφορά την αναβίωση του αρχαίου δράματος αποτέλεσε από τις πιο πρωτοποριακές σκηνοθετικές μορφές της Ελλάδας. Εισηγάγε νέες ευρωπαϊκές μεθόδους σύγχρονο ρεπερτόριο, μοντέρνες ιδέες και επιχείρησε τον εκμοντερνισμό των παραστάσεων. Ο Κουν είχε μια σαφή αντίθεση προς οτιδήποτε εθνικιστικό και συντηρητικό και οι προοδευτικές του απόψεις κατάφεραν να επηρεάσουν πολλές μεταγενέστερες θεατρικές γενιές.

Το καλοκαίρι του 1938 ο τραγικός ποιητικός λόγος ακούγεται και πάλι στην Επίδαυρο, ύστερα από δεκαοχτώ αιώνες σιωπής. Το Εθνικό Θέατρο ανεβάζει για πρώτη φορά στα νεότερα χρόνια στην Επίδαυρο την παράσταση της «Ηλέκτρας» του Σοφοκλή. Σκηνοθέτης ο Δημήτρης Ροντήρης, που έβαλε το θεμέλιο λίθο για την ίδρυση του Φεστιβάλ Επιδαύρου και την αναβίωση του αρχαίου δράματος. Η «Ηλέκτρα» παρουσιάζεται απόγευμα, λιτά, χωρίς σκηνικά και φωτισμούς, αφού δεν υπάρχει ακόμη δυνατότητα ηλεκτροδότησης του χώρου. Σκηνικό της παράστασης η ίδια η φύση. Ηλέκτρα η Κατίνα Παξινού και Κλυταιμνήστρα η Ελένη Παπαδάκη. Λίγο αργότερα ξέσπασε ο Πόλεμος, η Κατοχή, ο Εμφύλιος και ακολούθησε μια σιωπή δεκαοχτώ χρόνων. Από το 1954 τα «Επιδαύρια» γίνονται επίσημος θεσμός, ο οποίος έχει επηρεαστεί ιδεολογικά, λειτουργικά και αισθητικά, από τα κοινωνικοπολιτικά γεγονότα από τότε έως σήμερα. Το αρχαίο δράμα και η σκηνική του παρουσίαση πέρασε από ποικίλες εκδοχές ερμηνειών και σκηνοθεσιών· Μινωτής, Μουζενίδης, Σολομός, Ευαγγελάτος, Θεοδοσιάδης, είναι κάποια από τα ονόματα των σκηνοθετών που έδωσαν παραστάσεις με άποψη και πρόταση επί της ερμηνείας.

4.4 ΕΞΕΛΙΞΕΙΣ ΣΕ ΟΤΙ ΑΦΟΡΑ ΤΟΥΣ ΘΕΑΤΡΙΚΟΥΣ ΘΙΑΣΟΥΣ ΚΑΤΑ ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ 1950-1960

Κατά την δεκαετία 1950-1960 αυξάνεται ο αριθμός των θιάσων και αρχίζει να διαμορφώνεται η φυσιογνωμία της πρώτης κρατικής σκηνης. Τα χρόνια που ακολούθησαν μετά τον εμφύλιο πόλεμο, το Εθνικό Θέατρο έπρεπε να διατηρήσει ισορροπίες, καθώς και εσωτερικές αντιπαλότητες υπήρχαν και έλεγχος από την πολιτική εξουσία. Έτσι, οι παραστάσεις που επιλέγονται για να ενταχθούν στο ρεπερτόριό του, έχουν χαρακτήρα παιδευτικό, και πολύ συχνά αποκλείονται από τις τάξεις του εθνικού θεάτρου αρκετοί καλλιτέχνες, για καθαρά πολιτικούς λόγους. Τη δεκαετία αυτή λειτουργεί η πρώτη κρατική σκηνή μέσα σε ένα πλέγμα αντιφάσεων. Ο εκάστοτε διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου (η θέση αυτή αλλάζει χέρια κάθε τόσο) διορίζεται βάσει κυρίως πολιτικών κριτηρίων και όχι καλλιτεχνικών ή πνευματικών, όπως και θα έπρεπε. Παρά το γεγονός ότι η πολιτική ζωή επηρεάζει κατά πολύ το εθνικό θέατρο, η δεκαετία αυτή είναι από τις λαμπρότερες, καθώς απομακρύνει τη θεατρική δραστηριότητα από την προχειρότητα που χαρακτηρίζει τους υπόλοιπους επαγγελματικούς θιάσους και δημιουργεί νέα πρότυπα για την ελληνική σκηνή. Μετά τα μέσα της δεκαετίας 1950, το Εθνικό Θέατρο σταδιακά παγιώνει την παρουσία του με μια σταθερή πορεία, με λιγότερες εσωτερικές αναστατώσεις και προβάλλοντας ένα

ρεπερτόριο συντηρητικό με σπάνια και μικρά ανοίγματα προς τολμηρότερες λύσεις.

Σε αντίθεση με το Εθνικό Θέατρο, το Θέατρο Τέχνης, εγκατεστημένο πλέον στο υπόγειο της στοάς του Ορφέα, κάνει πιο τολμηρές επιλογές όσων αφορά το ρεπερτόριό του, δημιουργώντας ένα πολύ διαφορετικό πρότυπο. Συνεπώς, μπορεί να καλύψει τις απαιτήσεις του θεατρικού κοινού, στις οποίες η κρατική σκηνή δεν ανταποκρίνεται. Διαφορετική είναι και η διαμόρφωση του Θεάτρου Τέχνης. Ο τρόπος με τον οποίο «χτίζεται», το ότι βρίσκεται σε υπόγειο, το ότι τα καθίσματα τοποθετούνται αμφιθεατρικά, θυμίζει κάτι από καταφύγιο σε περίοδο πολέμου και αυτό τραβάει το ενδιαφέρον του κοινού. Γενικά είναι οφθαλμοφανές πως η σκηνική εικόνα του Θεάτρου Τέχνης διαφέρει κατά πολύ από την αντίστοιχη του Εθνικού Θεάτρου. Ο Κάρολος Κουν προσπαθεί συνεχώς και με ιδιαίτερη προσήλωση να γνωρίσει στο κοινό τη «σύγχρονη ευαισθησία».

Την ίδια περίοδο εκτός από το Εθνικό Θέατρο και το Θέατρο Τέχνης λειτουργούν και πρωταγωνιστικοί θιάσοι όπου εργάζονται πολλοί σημαντικοί ηθοποιοί της εποχής, και παρουσιάζουν κατά κύριο λόγο ελληνικές κωμωδίες, με στοιχεία ηθογραφικά που στόχο έχουν εκτός από την ψυχαγωγία, και την αποδοχή του κοινού. Αυτές οι ίδιες κωμωδίες συχνά παίζονται και στον κινηματογράφο, άρα δημιουργείται μια σχέση αμοιβαίας τροφοδότησης μεταξύ κινηματογράφου και κάποιων πρωταγωνιστικών θιάσων. Παράλληλα, οι παραστάσεις της επιθεώρησης με την ενσωμάτωση του έντονου θεαματικού στοιχείου καθώς και του χορού και του μπαλέτου, καταφέρνουν με τη γενικότερη λάμψη που τις χαρακτηρίζει να γίνουν αποδεκτές από ένα μεγάλο κομμάτι του πληθυσμού που τελικά ταυτίζει το θέατρο με την ελαφριά διασκέδαση. Ο κινηματογράφος και το θέατρο εκφράζουν τη διάθεση του κόσμου, να απομακρυνθεί από όλα τα άσχημα γεγονότα και συναισθήματα, που έχουν προκαλέσει ο Β Παγκόσμιος και ο Εμφύλιος πόλεμος που ακολούθησε, και στοχεύουν στην αντιμετώπιση της άσχημης οικονομικής κατάστασης που επικρατεί.

Πέρα από το Εθνικό θέατρο, το θέατρο Τέχνης και τους πρωταγωνιστικούς θιάσους μεγάλη σημασία για την ιστορία του ελληνικού θεάτρου είχε και η δημιουργία άλλων θεατρικών πυρήνων. Παραδείγματα αποτελούν το Πειραιϊκό θέατρο (1957) και η Δωδέκατη αυλαία (1959).

Γενικά οι περισσότεροι θιάσοι της εποχής ανεβάζουν παραστάσεις (όσο το δυνατόν πιο άρτιες) προερχόμενες είτε από το παγκόσμιο ρεπερτόριο, είτε άλλοτε έχοντας ως πρότυπο τη λειτουργία του Εθνικού θεάτρου. Γίνονται προσπάθειες ένταξης παραστάσεων σημαντικών έργων ξένων συγγραφέων, αλλά και μεταφορές εμπορικών

επιτυχιών και ασήμαντων έργων. Το ρεπερτόριο είναι άρα μεικτό.

4.5 ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΑΝΘΗΣΗΣ 1960-1967 ΚΑΙ ΔΙΚΤΟΤΟΡΙΑ

Από τις αρχές του 1960 μέχρι το 1967 δημιουργοί που προέρχονται από διάφορα καλλιτεχνικά πεδία (θέατρο, μουσική, ζωγραφική), συνεργάζονται μεταξύ τους, δημιουργώντας ένα ιδεολογικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο κορυφώνεται η προβολή της καλλιτεχνικής έκφρασης χωρίς περιορισμούς ή δεσμεύσεις. Έτσι, επιτρέπεται και η εμφάνιση της νέας γενιάς δημιουργών. Οι νέοι αυτοί συγγραφείς, οι συγγραφείς της μεταπολεμικής γενιάς, στράφηκαν προς το Θέατρο Τέχνης, καθώς ο σκηνικός τρόπος του Κουν ήταν, αν όχι το βασικό κίνητρο, τότε η αφορμή για να ασχοληθούν με τη θεατρική πράξη. Η συγγραφική αυτή γενιά, θα συγκροτήσει ένα σώμα έργων που αναφέρονται σε ζητήματα της ελληνικής κοινωνίας με θέματα που προέρχονται από τα κοινωνικά φαινόμενα. Αυτό το σώμα έργων χαρακτηρίζεται ως «θέατρο της καθημερινής ζωής».

Μέχρι την περίοδο της δικτατορίας ιδρύονται πολλοί νέοι θίασοι, που χαρακτηρίζονται πειραματικοί. Εκεί παρουσιάζονται πρωτοεμφανιζόμενοι Έλληνες συγγραφείς. Χαρακτηριστικά, στη Νεοελληνική Σκηνή του Σπύρου Ευαγγελάτου παρουσιάζονται σχεδόν αποκλειστικά κείμενα της κρητικής και επτανησιακής δραματουργίας. Οι θίασοι που δημιουργούνται από την αρχή της δεκαετίας, αποκτούν μια φυσιογνωμία που διαμορφώνεται, βάσει των δυνατοτήτων και της καλλιτεχνικής σταδιοδρομίας των ηθοποιών που συμμετέχουν σε αυτούς.

Πριν τη δικτατορία, την εμφάνισή τους κάνουν επίσης και τα μουσικά θεάματα (πχ Οδός Ονείρων, Όμορφη Πόλη), ως μια απόπειρα διεύρυνσης του χώρου της έντεχνης λαϊκής μουσικής. Πρωτοπόροι στην προσπάθεια αυτή ήταν οι Μάνος Χατζιδάκις και Μίκης Θεοδωράκης, που αξιοποιώντας την αποδοχή του συγκεκριμένου μουσικού είδους, επιχείρησαν να προσελκύσουν περισσότερο κοινό, και να το στρέψουν προς μια ελληνική μουσική νέας ποιότητας που θα στηρίζεται κυρίως στο τραγούδι.

Το 1961 ιδρύεται το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδας στη Θεσσαλονίκη, μετά από απαίτηση των κατοίκων της. Αυτό συνέβαλε στη δημιουργία μιας αυτόνομης θεατρικής ζωής στη συμπρωτεύουσα, αλλά και στην ενίσχυση γενικότερα της περιφέρειας. Το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδας λειτουργεί με τις ίδιες προδιαγραφές και τους ίδιους καταστατικούς όρους με το Εθνικό Θέατρο, έχοντας όμως μικρότερους προϋπολογισμούς και πολύ μικρότερη προβολή. Αντίθετα, όμως,

με το Εθνικό Θέατρο, το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδας έχει λειτουργία ως σημείο συνάντησης των ανήσυχων πνευμάτων της πόλης και απευθύνεται στις νεότερες γενιές. Σε αυτό συνέβαλαν η διάθεση του κοινού να απαλλαγεί από συνήθως πρόχειρες περιοδείες πρωταγωνιστικών θιάσων της πρωτεύουσας και κυρίως η στήριξη της πανεπιστημιακής κοινότητας.

Το νεοελληνικό θεατρικό ρεπερτόριο εμπλουτίστηκε ακόμα περισσότερο από τη σημαντική συνεισφορά ενός νέου μέσου, του ραδιοφώνου. Μέσα από εκπομπές όπως το «Θέατρο της Τετάρτης» του Αχιλλέα Μαμάκη, παρουσιάστηκαν επιτυχημένα έργα παγκόσμιας ή ελληνικής, σύγχρονης ή παλαιότερης παραγωγής. Λόγω της μη ύπαρξης οικονομικών ή άλλων περιορισμών, η ποικιλία των θεατρικών έργων που μπόρεσαν να παρουσιαστούν μέσω του ραδιοφώνου ήταν τεράστια. Επίσης δόθηκε η ευκαιρία να παρακολουθήσουν παραστάσεις, σε άτομα που μπορεί να μην είχαν τη δυνατότητα.

Η δικτατορία βρίσκει το θέατρο στην αρχή μιας νέας πορείας, η οποία αναγκάζεται να ανακοπεί. Αυτό συμβαίνει λόγω της βίαιης ανατροπής της δημοκρατίας και της εγκαθίδρυσης μιας νέας πολιτικής, που φέρνει μια αυστηρή και παράλογη λογοκρισία. Οι απειλές, οι συλλήψεις, οι φυλακίσεις και οι εξορίες των ανθρώπων του θεάτρου, των δημιουργών και των διανοούμενων, οι οποίοι κατά τις προηγούμενες δεκαετίες χαρακτηρίζονταν ύποπτοι, δημιουργούν ένα ασφυκτικό κλίμα και χάνεται κάθε μορφή ελεύθερης έκφρασης.

Παρ' όλες τις δυσκολίες, τους κινδύνους, αλλά και τις προσπάθειες να παρεμποδιστεί η λειτουργία τους, τα θέατρα βρίσκουν τρόπους διαφυγής και αποτελούν εστίες αντίστασης. Αυτή η μορφή αντίδρασης δεν είναι πρωτοφανής για την ελληνική σκηνή, καθώς παρόμοια ήταν και κατά την περίοδο του Β Παγκοσμίου πολέμου και της κατοχής. Οι συνθήκες που επικράτησαν κατά τη δικτατορία, πρόσδωσαν στο ελληνικό θέατρο νέα χαρακτηριστικά.

Η ίδρυση της νέας σκηνής του Εθνικού Θεάτρου που αρχίζει να λειτουργεί από το 1970, μια πρωτοβουλία που αποδίδεται στον Τάκη Μουζενίδη, αποτέλεσε ένα εναλλακτικό βήμα στο πλαίσιο της κρατικής σκηνής. Η νέα αυτή σκηνή συνέβαλε στη διεύρυνση του ρεπερτορίου του Εθνικού Θεάτρου με έργα σύγχρονου προβληματισμού. Η σκηνή του Εθνικού Θεάτρου απευθύνεται πλέον σε διαφορετικούς συγγραφείς. Κατά την δικτατορία παρουσιάζονται πολλοί νέοι συγγραφείς όπως ο Στρατής Καρράς και ο Πέτρος Μάρκαρης. Οι παραστάσεις που

προβάλλονται έχουν χαρακτήρα πολιτικής πράξης.

4.6 ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΗΣ ΜΕΤΑΠΟΛΙΤΕΥΣΗΣ (1974 ΚΑΙ ΜΕΤΑ)

Ήδη από την πρώτη επιθεώρηση που παρουσίασε ο θίασος διακρίνονται τα στοιχεία που θα αλλάξουν την εικόνα της τα επόμενα χρόνια. Η πρόταση του Ελεύθερου Θεάτρου θα εμπνεύσει πολλούς άλλους ηθοποιούς και σκηνοθέτες που θα ασχοληθούν με την επιθεώρηση, οι οποίοι θα οδηγήσουν το ιδιότυπο θεατρικό αυτό είδος σε μία σημαντική ανανέωση, μεταμορφώνοντας το οριστικά κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα.

Η επιθεώρηση κατά την διάρκεια της δικτατορίας είχε αρχίσει να αποδυναμώνεται και να περιθωριοποιείται, παρά το γεγονός ότι στις παραστάσεις της συμμετείχαν πολλοί από τους μεγάλους αυτοδίδακτους τεχνίτες του είδους, όπως ο Νίκος Σταυρίδης, η Ρένα Ντορ, ο Ορέστης Μακρής, οι αδερφές Καλούτα και πολλοί άλλοι νεαροί εκλεκτοί συντελεστές. Οι παραστάσεις είχαν χάσει τη θεματική αίγλη που τις χαρακτήριζε τις προηγούμενες δεκαετίες. Η κενότητα πολλών κειμένων, η απουσία ιδεολογικής θέσης σε δύσκολες για την ελληνική κοινωνία περιόδους και η συχνή προχειρότητα στην προετοιμασία τους αλλά και στη συνολική εικόνα τους, είχαν οδηγήσει στην απόρριψη του είδους από μια μεγάλη μερίδα θεατών. Η μορφή της επιθεώρησης όπως αυτήν καθιερώθηκε από την εσωτερική της παράδοση, είχε φτάσει σε κορεσμό κατά τη δεκαετία του 1970. Κατά την περίοδο αυτή είναι σημαντική και η επίδραση δύο παραγόντων, που οδηγούν σ αυτόν τον κορεσμό. Ο πρώτος ταυτίζεται με τη σταδιακή αποχώρηση της μεγάλης γενιάς των αυτοδιδάκτων και την αντικατάστασή τους από την νέα γενιά ηθοποιών, οι οποίοι είχαν σπουδάσει σε κάποια από τις πολλές δραματικές σχολές που δημιουργήθηκαν μετά το 1950. Μην έχοντας το προνόμιο να ανακαλύψουν οι ίδιοι την κωδικοποίηση των ρόλων που είναι παραδοσιακά ενταγμένοι στην επιθεωρησιακή δομή, πολλοί από τους νεότερους ηθοποιούς αναγκαστικά μιμήθηκαν τους προηγούμενους, επαναλαμβάνοντας τους καθιερωμένους τύπους και όλο και πιο συχνά αρκούσαν στην αναπαραγωγή του σκηνικού προτύπου που παρέδωσαν οι παλαιότεροι. Ο δεύτερος παράγοντας έχει άμεση σχέση με τις συνθήκες απαγόρευσης που επέβαλε η δικτατορία, οι οποίες στέρησαν στην επιθεώρηση το δικαίωμα και το προνόμιο να σατιρίζει την εξουσία, με αποτέλεσμα οι καλλιτέχνες του μουσικού θεάτρου να στραφούν προς το σκηνικό εντυπωσιασμό. Με εξαίρεση τις καλές στιγμές, που σχετίζονταν με την όποια

πολιτική συνειδητοποίηση ή το σημαίνοντα πολιτικό σκηνικό υπαινιγμό, το θέαμα ήταν μία λιγότερο ή περισσότερο επιτυχημένη ανώδυνη βραδιά με ερωτικά υπονοούμενα.

Με το ελεύθερο θέατρο η επιθεώρηση αποκτά σαφή προσανατολισμό, η κριτική στοχεύει την εξουσία και την ιδεολογία της, ενώ μαζί με την πολιτική διάσταση του εγχειρήματος εισάγονται και οι νέοι σκηνικοί όροι λειτουργίας του είδους. Στην πραγματικότητα, ήδη από το 1973 με το «και συ χτενίζεσαι» εγκαταλείπονται οι παραδοσιακοί τύποι, ο παραδοσιακός τρόπος γραφής, η δεδομένη θεματική και η σκηνική χλιδή που χαρακτήριζε την επιθεώρηση τα χρόνια που έχασε την κριτική της οξύτητα. Σε αυτό το τελευταίο φυσικά, τον πρώτο λόγο είχε και η ένδεια του θιάσου. Αντίθετα προτάσσεται το συλλογικό πρόσωπο του θιάσου, χωρίς προβολή των πρωταγωνιστών και των συγγραφέων. Στην ουσία το μόνο στοιχείο που παραμένει ανεπηρέαστο είναι η παραδοσιακή διαδοχή των σκηνών και η δομή των ενοτήτων.

Τα πρώτα χρόνια μετά την μεταπολίτευση εμφανίζονται νέα ονόματα. Οι νέες αυτές εμφανίσεις, καθώς και οι συγγραφείς που εμφανίστηκαν τις προηγούμενες δεκαετίες, συμβάλουν στη συγκρότηση μιας μεταπολεμικής γενιάς, η οποία διαμορφώνεται από θεατρικούς συγγραφείς που έχουν διαφορετικές κατευθύνσεις. Παραδείγματα αποτελούν οι Μποστ, Βασίλης Ανδρεόπουλος, Κώστας Ασημακόπουλος. Κατά την ίδια περίοδο βρίσκουν χώρο σκηνικής παρουσίας και οι θεατρικές εκφράσεις σημαντικών ποιητών, όπως οι Γιάννης Ρίτσος και Κώστας Βάρναλης. Το νέο αυτό είδος θεατρικών κειμένων θα κυριαρχήσει στην σκηνική πρακτική, χάρη στο χαρμόσυνο κλίμα της μεταπολίτευσης.

Συμπερασματικά, είναι σκόπιμο να σημειωθεί πως το διάστημα μετά την μεταπολίτευση και μέχρι τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1980, η πυκνότητα της εμφάνισης νέων συγγραφέων είναι εξαιρετικά μεγάλη. Το γεγονός αυτό αποδίδεται σε δύο εξίσου σημαντικούς παράγοντες. Αφενός, η περίοδος της δικτατορίας με τους καταπιεστικούς κατασταλτικούς μηχανισμούς, παρεμπόδιζε την παρουσίαση των νέων έργων τη στιγμή της συγγραφής τους, μεταθέτοντας χρονικά την πρεμιέρα, και αφετέρου οι νέοι θίασοι, πέρα από το ότι άρχισαν να λειτουργούν χωρίς τις δεσμεύσεις του παρελθόντος, είχαν ως προτεραιότητα την αναζήτηση σύγχρονων ελληνικών κειμένων, δημιουργώντας τον απαραίτητο χώρο υποδοχής των άπαιχτων έργων και ένα νέο κίνητρο για τους συγγραφείς.

Κατά την διάρκεια της μεταπολιτευτικής περιόδου και εκδοτική παραγωγή του θεάτρου γνωρίζει σημαντική άνθιση. Το γεγονός αυτό οφείλεται στην άρση της

λογοκρισίας, ενώ μεγαλώνει και το ενδιαφέρον του κοινού για την ανάγνωση θεατρικών έργων. Το ενδιαφέρον για την νεότερη ελληνική δραματουργία έρχεται ως συνέπεια της ευρύτερης διάδοσης των πρόσφατων σκηνικών επιτευγμάτων της συγγραφικής παραγωγής.

4.7 ΟΙ ΔΥΟ ΤΕΛΕΥΤΑΙΕΣ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ ΤΟΥ ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΑΙΩΝΑ

Κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα η ελευθερία της καλλιτεχνικής έκφρασης έχει κατοχυρωθεί όχι μόνο συνταγματικά αλλά και ουσιαστικά. Έτσι, η θεατρική ζωή δεν αντιμετωπίζει πλέον σημαντικά προβλήματα σε ότι αφορά τον κοινωνικό της ρόλο, αλλά για πρώτη φορά στην ιστορία του νεοελληνικού κράτους, αντιμετωπίζει όλο και περισσότερα προβλήματα που σχετίζονται με τους οικονομικούς όρους, οι οποίοι κρίνονται αναγκαίοι για την ανάπτυξη. Στις συνθήκες της κρατικής πρόνοιας, όσο ελλιπής και αν είναι συχνά αυτή, η αντιπαράθεση με την εξουσία αποκτά τόνους συγκεκριμένης, κυρίως οικονομικής διεκδίκησης.

Όπως συμβαίνει και με τους άλλους τομείς της κρατικής παρέμβασης στον πολιτισμό, οι ρυθμίσεις για την θεατρική δραστηριότητα δεν αποτελούν πάντα αντικείμενο συστηματικής επεξεργασίας, επιβάλλουν όμως την αναγγελία, την ίδρυση και τη λειτουργία νέων θεσμών, οι οποίοι, παρά τις αδυναμίες που εντοπίζεται στον αρχικό σχεδιασμό τους, συμβάλλουν ουσιαστικά στη συνολική ανάπτυξη της τέχνης του θεάτρου. Τελικά ίσως περισσότερο από πολλούς άλλους χώρους καλλιτεχνικής έκφρασης, το θέατρο μετά από τις αλλαγές αυτές είναι σε γενικές γραμμές ευνοημένο.

Πολύ σημαντικό όνομα στο χώρο της πολιτιστικής πολιτικής αποτελεί αυτό της Μελίνας Μερκούρη. Μια από τις σημαντικότερες προσωπικές πρωτοβουλίες της ήταν η δημιουργία ενός πρώτου νομικού πλαισίου λειτουργίας για τα δημοτικά περιφερειακά θέατρα που ιδρύθηκαν. Αυτό σε συνδυασμό με τη θεσμική κατοχύρωση των ετήσιων επιχορηγήσεων του ελεύθερου θεάτρου, που οριστικοποιήθηκε ουσιαστικά κατά την υπουργία της, άλλαξαν συνολικά τους όρους που διαμόρφωναν την ελληνική θεατρική ζωή.

Ο θεσμός των επιχορηγήσεων και των δημοτικών θεατρικών οργανισμών εισήχθη αρκετά αργά στην ελληνική πολιτιστική ζωή. Πολύ πριν από την δεκαετία του 1980 σχεδόν όλες οι ευρωπαϊκές χώρες είχαν αναπτύξει ιδιαίτερα το σύστημα των επιχορηγήσεων, που σε ορισμένες περιπτώσεις ήταν εξαιρετικά πιο σύνθετο από το

ελληνικό, το οποίο, ίσως και λόγω αυτής της καθυστέρησης, αναγκαστικά υιοθέτησε ορισμένες από τις λύσεις που είχαν προηγουμένως δοκιμαστεί σε άλλες χώρες. Σε ορισμένες μάλιστα από τις κεντροευρωπαϊκές ιδιαίτερα χώρες οι επιχορηγήσεις του θεάτρου χρονολογούνται από τις αρχές της διαμόρφωσης του επαγγελματικού θεάτρου και οι ρίζες των σημερινών ρυθμίσεων μπορεί να αναχθούν στο μακρινό παρελθόν.

Ο θεσμός των επιχορηγήσεων του ελεύθερου θεάτρου από το Υπουργείο Πολιτισμού εισάγεται για πρώτη φορά στην ελληνική πολιτιστική ζωή το 1978. Μέχρι τότε οι κρατικές χρηματοδοτήσεις για το θέατρο γίνονται προς τις κρατικές σκηνές, ενώ κατά διαστήματα και ιδιαίτερα μετά το 1974, περιστασιακά ενισχύονται διάφορες σκηνές, ορισμένες από τις οποίες δρουν κυρίως στην περιφέρεια ή χρηματοδοτούνται για κάποιες ειδικές δραστηριότητες. Από τους θιάσους που λειτουργούν στην Αθήνα, αρχικά, μόνο το θέατρο τέχνης του Καρόλου Κουν ενισχύεται οικονομικά με μικρές επιδοτήσεις από την πολιτεία. Το αίτημα βέβαια της οικονομικής στήριξης των πρωτοβουλιών για ένα θέατρο, που αφενός αντιστρατεύεται την εμπορικότητα, και αφετέρου τείνει να δημιουργήσει εστίες θεατρικής ζωής πέρα από το κέντρο της πρωτεύουσας, είναι ένα από τα πλέον επίμονα αιτήματα των δημιουργών μετά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο.

Ανάμεσα στα θετικά στοιχεία που έφερε η καθιέρωση των επιχορηγήσεων, είναι το γεγονός ότι συνετέλεσε στη στήριξη παλαιότερων σημαντικών πρωτοβουλιών, και επέτρεψε στους θιάσους να προβούν με μεγαλύτερη ευκολία σε επιλογές, που οδήγησαν στη σταδιακή ανανέωση και στον εμπλουτισμό του ξένου δραματολογίου, ενώ ενίσχυσε ουσιαστικά το ανέμβασμα σύγχρονων ελληνικών έργων.

Τα δημοτικά περιφερειακά θέατρα (ΔΗΠΕΘΕ), τα οποία αναφέρθηκαν παραπάνω, στο τέλος του αιώνα ανέρχονται στα δεκαέξι. Αποτελούν μορφή δικαίωσης ενός παλαιού αιτήματος, καθώς και έκφραση αποδοχής μιας συνειδητής προσπάθειας για αποκέντρωση, που επιχειρήθηκε τα προηγούμενα χρόνια από πολλούς δημιουργούς. Η ίδρυση και η λειτουργία τους αποτελεί ένα καθυστερημένο ίσως, αλλά ουσιαστικό βήμα για τη χάραξη κρατικής πολιτιστικής πολιτικής, με στόχο την αυτόνομη θεατρική ανάπτυξη των μεγάλων πόλεων της περιφέρειας. Συσπειρώνοντας ηθοποιούς και σκηνοθέτες, κυρίως από τις νεότερες γενιές, τα ΔΗΠΕΘΕ συνέβαλαν στην διαμόρφωση νέων κριτηρίων, για ένα κοινό το οποίο ήταν κυρίως εθισμένο στην συνήθως πρόχειρη παράσταση, που παρουσίαζαν θίασοι σε περιστασιακά αποφασισμένες περιοδείες και σε ακατάλληλους κατά τεκμήριο χώρους.

Τη συγκρότηση πολλών νέων θιάσων ακολουθεί η δημιουργία μιας μεγάλης ομάδας «ριψοκίνδυνων» θεατών, δηλαδή λίγο ως πολύ συστηματικών θεατών που δεν εφησυχάζουν, αφού δεν διστάζουν να επιλέξουν αντί του γνωστού πρωταγωνιστή ή του γνωστού θιάσου, το νεανικό θίασο που παίζει σε μια απόκεντρη μικρή σκηνή. Η συχνή όμως διάψευση των προσδοκιών με τις οποίες επενδύονται οι παραστάσεις των νέων θιάσων, κατευθύνει αυτούς τους θεατές στη σύγκριση με τις ερμηνείες των μεγάλων πρωταγωνιστών, που καθόρισαν το ύφος των παραστάσεων κατά τις προηγούμενες δεκαετίες. Τον τόνο των συζητήσεων ανάμεσα στους θεατές μετά τις παραστάσεις, δίνει η σύγκριση με τις μεγάλες παραγωγές που χαρακτήριζαν την παρουσία του εθνικού θεάτρου από το 1950 μέχρι σχεδόν το 1970, με τα μεγάλα επιτεύγματα του Θεάτρου Τέχνης του Καρόλου Κουν ή τις μεγάλες στιγμές καταξιωμένων πρωταγωνιστών, θέμα στο οποίο έμμεσα επανέρχεται και η κριτική ή και δημοσιογραφική αρθρογραφία.

Ο θάνατος του Καρόλου Κουν το 1987 δημιούργησε ένα μεγάλο κενό όχι μόνο για το θίασο που ίδρυσε, και ο οποίος αποτελεί μια από τις βασικότερες σταθερές της ελληνικής θεατρικής ιστορίας με ευδιάκριτη και αυτοτελή παράδοση σχεδόν εξήντα ετών μέχρι το τέλος του αιώνα, αλλά και για το σύνολο της θεατρικής ζωής. Στην πραγματικότητα, η ελληνική θεατρική ζωή χάνει έναν από τους βασικούς πόλους μιας άλλοτε ορατής και άλλοτε λανθάνουσας αντιπαράθεσης. Η χαρακτηριστική και γνωστή στους ανθρώπους του θεάτρου αντιπαλότητα ανάμεσα στην πρώτη Κρατική Σκηνή και στο Θέατρο Τέχνης όλα τα χρόνια μεταξύ του 1955 και του 1974 περίπου, αποτέλεσε έναν από τους σημαντικότερους κινητήριους μοχλούς για την ανάπτυξη της ελληνικής θεατρικής πρακτικής.

Παράλληλα, η απουσία της σημαντικής προσωπικότητας Καρόλου Κουν σηματοδοτεί την είσοδο σε μια νέα αντίληψη για το ρόλο του σκηνοθέτη στην ελληνική σκηνική πρακτική. Σταδιακά, όλο και περισσότερο, οι σκηνοθέτες δεν αποτελούν πια τις ηγετικές εκείνες μορφές, που συσπειρώνουν τους ανθρώπους του θεάτρου στη βάση μιας προγραμματικής διακήρυξης ή ενός οράματος σκηνικής πράξης, για να συγκροτήσουν όλοι μαζί ένα θίασο συνόλου. Ενταγμένοι στη θεατρική ζωή, οι περισσότεροι σκηνοθέτες αποτελούν με σαφέστερα επαγγελματικούς όρους περισσότερο στελέχη των θεατρικών οργανισμών, συνεργαζόμενοι άλλοτε για διαστήματα που ξεπερνούν τα όρια μιας θεατρικής σεζόν και άλλοτε για ένα συγκεκριμένο έργο, με θιάσους κάθε μορφής. Οι συνεργασίες αυτές γίνονται με τους σημαντικότερους επιχορηγούμενους ή μη επιχορηγούμενους θιάσους του ελεύθερου

θεάτρου, με τα δημοτικά περιφερειακά θέατρα ή τα κρατικά θέατρα, που χάνουν πια τα χαρακτηριστικά των απροσπέλαστων μεγάλων οργανισμών.

Προς το τέλος του αιώνα, οι κρατικές σκηνές με οικονομικές δυνατότητες και οικοδομή που δεν συγκρίνονται με εκείνες των επιχορηγούμενων, κατακτούν όλο και σημαντικότερη θέση στη θεατρική ζωή. Παράλληλα όμως στην λειτουργία τους διακρίνεται η έλλειψη μιας συστηματικής πολιτικής ρεπερτορίου, το οποίο συχνά διαμορφώνεται από συγκυριακές επιλογές. Στα κριτήρια που καθορίζουν τον προσανατολισμό των κρατικών θεάτρων, όλο και μεγαλύτερη θέση κατέχει η προσπάθεια προσέλκυσης του μεγάλου κοινού, με τη μετάκληση και συνεργασία δημοφιλών πρωταγωνιστών.

Οι τοπικές εκδηλώσεις συνήθως προσπαθούν να συνδυάσουν θεάματα που εξασφαλίζουν σημαντική μαζικότητα, με θεάματα που η καλλιτεχνική ποιότητα τους έχει ήδη αναγνωριστεί σε άλλες εκδηλώσεις κεντρικού χαρακτήρα. Παρά το γεγονός ότι η φυσιογνωμία των φεστιβάλ αυτών δεν είναι ξεκάθαρη και συχνά το περιεχόμενο και ο προγραμματισμός τους δεν έχουν σαφή αντιστοιχία με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του τόπου, αποτελούν μια σημαντική καινοτομία στην ελληνική πολιτιστική ζωή, αφού αρκετές φορές αξιοποιούν ανεκμετάλλευτους χώρους, ενώ άλλοτε αποτελούν κίνητρο για την δημιουργία νέων χώρων πολιτιστικών δραστηριοτήτων. Στο πλαίσιο αυτής της λογικής δημιουργήθηκαν τα θέατρα των βράχων του Μίνωος Βολανάκη στον Βύρωνα.

Ταυτόχρονα τα τοπικά φεστιβάλ παρέχουν έναν ακόμη χώρο περιοδειών, πέρα από τις παραδοσιακές «πιάτσες» των παλαιότερων χρόνων. Τα αθηναϊκά ή περιφερειακά θέατρα, με τη συμμετοχή τους στις κατά τόπους εκδηλώσεις, εξασφαλίζουν την προσέγγιση ενός ευρύτερου αριθμού θεατών και κοινοποιούν μορφές θεατρικής έκφρασης που παρέμεναν αντικείμενο ενδιαφέροντος για μια μικρή μερίδα κοινού, το οποίο αποτελούσαν οι μνημένοι στις μεγάλες διοργανώσεις του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού, δηλαδή τα Φεστιβάλ Επιδαύρου και Αθηνών.

Από το τέλος της δεκαετίας του 1970 και κατά την πρώτη πενταετία της δεκαετίας του 1980 ιδρύονται πολλοί νέοι θίασοι, μεταξύ των οποίων η Νέα Σκηνή του Λευτέρη Βογιατζή, το Θέατρο του Νότου του Γιάννη Χουβαρδά, το Θέατρο Άττις του Θόδωρου Τερζόπουλου, το Απλό θέατρο Πράξη της Μπέττυς Αρβανίτη, το θέατρο Εξαρχείων που αποτέλεσε τη φυσική συνέχεια του θεάτρου του Πειραιά, το Θέατρο Σημείο του Νίκου Διαμαντή, ο Διπλός Έρως του Μιχαήλ Μαρμαρινού, το Θέατρο των Καιρών της Έρσης Βασιλικιώτη, το Έβδομο Θέατρο του Κοραή Δαμάτη, ο

Θίασος Καθρέφτης της Πέπης Οικονομοπούλου.

Ο θεσμός των επιχορηγήσεων συνέβαλε κατά πολύ στη στήριξη των θιάσων που απευθύνονται στο παιδικό ή νεανικό κοινό, οι οποίοι αυξάνονται εντυπωσιακά μετά τα μέσα της δεκαετίας 1980. Η σοβαρή αντιμετώπιση του θεάτρου για το παιδί και η επίγνωση του παιδαγωγικού ρόλου που επιτελεί το θέατρο χαρακτηρίζουν ιδιαίτερα το Θέατρο Πόρτα της Ξένιας Καλογεροπούλου αλλά και άλλους θιάσους, όπως το Θέατρο Έρευνας του Δημήτρη Ποταμίτη ή αργότερα το θίασο του Γιάννη Καλατζόπουλου, το θίασο '81 και πολλούς άλλους. Το γεγονός αυτό αποκαθιστά τον ειδικό ρόλο του θεάτρου για παιδιά, που απαιτεί μια ειδική αντιμετώπιση, ενδιαφέρουσα θεατρικά και ορθή παιδαγωγικά. Η ουσιαστική αντιπαράθεση με τα καθιερωμένα έως τότε περιστατικά σχήματα με τα αμφισβητούμενης παιδαγωγικής θέματα, τις πρόχειρες σκηνικές διασκευές από οποιοδήποτε ανάγνωσμα για παιδιά, όπου ανακατευόταν θεματικά μοτίβα από τα πιο ασήμαντα κόμικς μέχρι τα παραδοσιακά αριστουργήματα της παιδικής λογοτεχνίας, συχνά μάλιστα σε ανορθόδοξους συνδυασμούς, λειτουργεί καθοριστικά για τις επιλογές πολλών από τα επιχορηγούμενα και τα Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα. Ίσως περισσότερο από οποιοδήποτε άλλη στιγμή στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου γίνεται αντιληπτό ότι το θέατρο για παιδιά και νέους αποτελεί ένα χώρο όπου είναι απαραίτητη μια επίμονη και μεθοδική προσπάθεια για την κατά το δυνατό συστηματική αντιμετώπιση προβλημάτων που προκύπτουν από τον ειδικό ρόλο που παίζει στη διαμόρφωση της προσωπικότητας των νέων θεατών. Η δραστηριότητα αυτή έχει ως αποτέλεσμα ένα σημαντικό προβληματισμό σχετικά με τον παιδαγωγικό ρόλο του θεάτρου και οδηγεί στην ανάπτυξη πρωτοβουλιών για την ένταξή του στη σχολική ζωή, που απασχολεί τόσο τους θεατρικούς όσο και τους εκπαιδευτικούς φορείς,

Στο πλαίσιο αυτής της συνολικής αντιμετώπισης του θεάτρου και της συνειδητοποίησης ότι κάθε μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης πρέπει να βοηθηθεί από την κρατική πολιτική, έγινε προσπάθεια να ενισχυθούν άλλοι τομείς που κινούνται στις παρυφές της παραδοσιακής θεατρικής αγοράς, αρκετά σημαντικοί όμως, οι οποίοι στις μεταπολεμικές εξελίξεις είχαν αποκτήσει έναν κάπως περιθωριακό χαρακτήρα. Ανάμεσα σε αυτούς αναμφισβήτητα ξεχωριστή θέση κατέχουν το θέατρο σκιών και το κουκλοθέατρο.

Σε προφανή και ολοένα αυξανόμενη συρρίκνωση μετά τη δεκαετία του 1960, το θέατρο σκιών και οι τεχνίτες του συχνά μετά το 1980 ενισχύθηκαν με επιχορηγήσεις, οι οποίες όμως δεν ήταν δυνατόν να αποτρέψουν τη φθίνουσα πορεία του. Το γεγονός

αυτό οφείλεται στη μικρότερη εμβέλεια που έχει να προσεγγίσει το ευρύ κοινό στο πλαίσιο μιας σύγχρονης κοινωνίας, αφού σε αντίθεση με τη μακρά ιστορία και παράδοση του, όσο πλησιάζουμε προς το τέλος του αιώνα, θεωρείται αποκλειστικά είδος που απευθύνεται στα παιδιά. Η ολοένα και μικρότερη ανταπόκριση του κοινού στις παραστάσεις θεάτρου σκιών οφείλεται ασφαλώς και στην αδυναμία του να αντιπαλέψει τη μεγάλη ευκολία της καθημερινής διασκέδασης που παρέχουν τα σύγχρονα μέσα μαζικής ψυχαγωγίας, με αποτέλεσμα στη συνείδηση μεγάλης μερίδας του κοινού να αντιμετωπίζεται ως μουσειακό είδος. Η περιθωριοποίησή του στερεί την ελληνική θεατρική πρακτική από μια σημαντική πηγή όχι μόνο πλούτου καλλιτεχνικών εκφράσεων, αλλά και έμπνευσης και ανανέωσης των εκφραστικών μέσων του θεάτρου στο σύνολο του. Η ίδρυση πάντως του μουσείου θεάτρου σκιών που ίδρυσε ο Ευγένιος Σπαθάρης, η συνεχιζόμενη μέχρι το τέλος του αιώνα παρουσίαση παραστάσεων τόσο από τον ίδιο τον Μόλλα όσο και από νεότερους καραγκιοζοπαίχτες, όπως ο Βάγγος στον Πειραιά, αλλά και οι μαγνητοσκοπημένες παραστάσεις που παρουσιάζονται από την ελληνική τηλεόραση, συμβάλλουν στην επιβίωση του είδους και υπενθυμίζουν, ίσως οδυνηρά, τη μεγάλη του σημασία στη διαμόρφωση του σύγχρονου ελληνικού πολιτισμού.

Ανάλογη είναι και η αντιμετώπιση του κουκλοθέατρου, που αναμφισβήτητα έχει πολύ μικρότερη παράδοση στην ελληνική θεατρική πρακτική και αποτέλεσε πάντα κατά τεκμήριο δραστηριότητα που απευθύνεται αποκλειστικά στην παιδική ηλικία και κυρίως στο κοινό των αστικών κέντρων. Παρά τη μεγάλη εμβέλεια που είχαν οι παραστάσεις του Μπαρμπα-Μυτούση και το σημαντικό ρόλο τους στην ψυχαγωγία των νεαρών Αθηναίων από το τέλος του Δεύτερου Παγκοσμίου πολέμου μέχρι την δεκαετία 1970, αλλά και τις σημαντικές απόπειρες που παρουσιάζονται μετά το 1980, και αυτό το είδος τείνει να περιχαρακωθεί απευθυνόμενο σε ένα εξαιρετικά περιορισμένο κοινό.

Οικονομική ενίσχυση μέσω του ίδιου θεσμικού πλαισίου ή από τους φορείς της τοπικής αυτοδιοίκησης και τα ΔΗΠΕΘΕ παίρνουν μερικές φορές και οι θεατρικές δραστηριότητες σε τοπικές διαλέκτους, όπως οι παραστάσεις του Ποντιακού Θεάτρου ή εκείνες σε γλωσσικό ιδίωμα της Σύμης ή της Λέσβου, που εγγράφονται σε μια περιθωριακή παράδοση για την ελληνική ιστορία του θεάτρου αλλά σημαντική και ιδιαίτερα ζωντανή για τις μικρές κοινωνίες.

Ανάλογη αντιμετώπιση με εκείνη του θεάτρου, έχει και η τέχνη του χορού. Από τα τέλη της δεκαετίας του 1980 η παρουσία χορευτικών ομάδων είναι όλο και πιο

δυναμική. Το γεγονός αυτό έχει ως αποτέλεσμα την προβολή της αναγκαιότητας να υπάρξει πρόνοια για τη στήριξη του χορού. Οι επιχορηγήσεις των ομάδων χορού από το Υπουργείο Πολιτισμού επέφεραν πιο άμεσα και ακόμη πιο εντυπωσιακά αποτελέσματα από εκείνα που παρατηρούμε στο χώρο του θεάτρου. Για όλο το διάστημα της μεταπολεμικής περιόδου, με εξαίρεση το Ελληνικό Χορόδραμα της Ραλλούς Μάνου ή τις απόπειρες συγκρότησης ενός χορευτικού σχήματος που στηρίζεται κυρίως στην παρουσίαση χορογραφιών από παραστάσεις αρχαίου δράματος, όπως ήταν τα Χορικά της Ζουζούς Νικολούδη με τη συνεργασία του Νικηφόρου Ρώτα, δεν δημιουργήθηκαν χορευτικές ομάδες με διάρκεια και συστηματικότητα στην παρουσία τους. Αντίθετα από τα μέσα τις δεκαετίας του 1980 η εμφάνιση των χορευτικών ομάδων είναι συνεχής και εντυπωσιακή.

Ένα από τα πιο σημαντικά χαρακτηριστικά της τελευταίας δεκαετίας του 20ού αιώνα είναι η αύξηση του αριθμού των παραστάσεων αρχαίου δράματος. Στην εντυπωσιακή αυτή αύξηση συμβάλλουν τόσο το Φεστιβάλ Επιδαύρου, ένας χώρος προς τον οποίον προσβλέπουν πια όλοι οι θίασοι, αφού το άνοιγμα του και σε άλλους θιάσους εκτός του Εθνικού Θεάτρου μετά το 1975 δημιουργεί στον κάθε έναν από αυτούς την προσδοκία να παρουσιάσει την παραγωγή του στο αρχαιότερο σωζόμενο εν λειτουργία ελληνικό θέατρο, όσο και τα τοπικά φεστιβάλ που αντιμετωπίζουν ως προτεραιότητα του προγραμματισμού τους την εξασφάλιση μετάκλησης παραστάσεων που έχουν παιχτεί στο αργολικό θέατρο.

Το ενδιαφέρον του κοινού μεγαλώνει και συντηρείται με μια σχετική μονομέρεια από μια εκτεταμένη αρθρογραφία, η οποία τονίζει τον τιμητικό ρόλο της συμμετοχής ηθοποιών και θιάσων στη σκηνή του. Στην συνείδηση μιας μεγάλης μερίδας κοινού και ανθρώπων του θεάτρου η συμμετοχή στο φεστιβάλ Επιδαύρου αποτελεί μια μορφή καταξίωσης δημιουργών που έχουν παίξει πρωταγωνιστικούς ρόλους σε άλλους χώρους του δραματολογίου. Η διάθεση του αποτυπώνεται και στην κριτική των παραστάσεων, αλλά και στα σχόλια των συντακτών του πολιτιστικού ρεπορτάζ οδηγεί στη διαμόρφωση της γενικής εντύπωσης ότι ο θεσμός, που ξεκινάει ελπιδοφόρα στα μέσα της δεκαετίας του 1950, δεν έχει εξελιχθεί και διαφοροποιηθεί από τις αρχικές του περιορισμένες προδιαγραφές, αλλά δεσμευμένος από ένα πλέγμα «κεκτημένων δικαιωμάτων», αρκείται σε μια αξιοπρεπή διοργάνωση, η οποία όμως δεν έχει στοιχεία καινοτομίας, αφού κάθε χρόνο ανακυκλώνονται στο αργολικό θέατρο περίπου οι ίδιοι θίασοι, οι ίδιοι πρωταγωνιστές και οι ίδιοι συντελεστές. Ανάμεσα στα αρνητικά στοιχεία που προσάπτονται στο Φεστιβάλ Επιδαύρου είναι

και η σταδιακή απομάκρυνση του θεσμού από τον πνευματικό και καλλιτεχνικό του χαρακτήρα και η επιβολή οικονομικών κριτηρίων στις επιλογές των παραστάσεων, που συναρτάται με την τουριστική αξιοποίηση του. Οι παραστάσεις του αρχαίου δράματος αποτελούν στην πραγματικότητα τις πιο σύνθετες και πολυδάπανες παραγωγές ελληνικής θεατρικής δραστηριότητας. Ταυτόχρονα συνιστούν και μια από τις βασικές ιδιομορφίες της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου : η συχνότητα των παραστάσεων αρχαίου δράματος στην Ελλάδα είναι μοναδική στον κόσμο.

Η αύξηση του ενδιαφέροντος για τα αρχαία ελληνικά κείμενα και κυρίως για την τραγωδία είναι εμφανής και στην διεθνή θεατρική πρακτική. Το νέο αυτό φαινόμενο στην παγκόσμια σκηνή σχετίζεται με ένα ορατό αδιέξοδο στο ρεπερτόριο, το οποίο προκαλείται από μία σχετική έλλειψη νέων έργων ή νέων ρευμάτων, που θα πρόσφεραν τη δυνατότητα να υπάρξει μια νέα θεματική και σκηνική αντίληψη. Δεν θα πρέπει να μας διαφεύγει όμως ότι η προσέγγιση των κείμενων του αρχαίου ελληνικού δράματος από ένα μεγάλο αριθμό σκηνοθετών και δημιουργών οφείλεται και στις ειδικές πολιτικές και ιδεολογικές συνθήκες που χαρακτηρίζουν το τέλος του αιώνα.

Ανεξάρτητα πάντως από τις διεθνείς εξελίξεις, η πληθώρα παραστάσεων αρχαίου δράματος ή έργων με αρχαία ελληνική θεματική από την αρχή σχεδόν της περιόδου συγκρότησης των ελληνικών θιάσων και ασφαλώς από την αρχή του 20^{ου} αιώνα, επιτρέπει να δεχτούμε ότι στην ιστορία των παραστάσεων του αρχαίου δράματος στην νεότερη Ελλάδα είναι εμφανή τόσο τα μεγάλα επιτεύγματα της ελληνικής θεατρικής πρακτικής όσο και οι βασικές αδυναμίες της.

Η ενδόμυχη βεβαιότητα των ελλήνων θεατών για την ειδική τους σχέση με τα προβλήματα της σύγχρονης παρουσίας των αρχαίων κειμένων, της τραγωδίας και της κωμωδίας, αποτελεί ένα πρόσθετο κίνητρο, για την παρακολούθησή τους, που ενισχύεται τόσο από το γεγονός της διδασκαλίας τους στο πλαίσιο της εγκύκλιας εκπαίδευσης όσο και από την παραδοσιακή εθνική υπερηφάνεια για τα επιτεύγματα των προγόνων. Άλλωστε, χαρακτηριστικό στοιχείο μιας μονομέρειας που υπάρχει στις ελληνικές προσεγγίσεις αρχαίας τραγωδίας και κωμωδίας αποτελεί και το γεγονός ότι ελάχιστες από τις παραστάσεις αυτές παρουσιάζονται σε κλειστά θέατρα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

5.1 ΑΠΟΤΙΜΙΣΗ ΕΡΓΟΥ

Στην συγκεκριμένη εργασία έγινε μια σύντομη ιστορική αναδρομή στην πορεία που ακολούθησε το θέατρο (ως τέχνη και θεσμός) στον ελλαδικό χώρο από τη γέννησή του, δηλαδή από την αρχαιότητα, και μέχρι και τον 19^ο και τον 20^ο αιώνα. Αναφερθήκαμε στο ξεκίνημα του θεάτρου κατά την αρχαιότητα, αλλά και στο πως αυτό εξελίχθηκε και επιβίωσε σε καιρούς πολέμων, και σε καιρούς κοινωνικών και πολιτικών προβλημάτων, τα οποία δυσχέραιναν τη σωστή λειτουργία του. Εκείνες τις εποχές, πάρα πολλά θέατρα έκλειναν ή καταστρεφόταν εντελώς.

Παρουσιάστηκαν πάρα πολλές αλλαγές στα είδη των θεατρικών χώρων (ανοιχτά – κλειστά), εμπλουτίστηκε σε μεγάλο βαθμό το ρεπερτόριο του (αναβίωση του αρχαίου δράματος) καθώς και η σκηνική παρουσία. Διάφοροι θίασοι χτίστηκαν και πολλοί ήταν αυτοί που διατηρούνταν ανοιχτοί από πολλές επιχορηγήσεις. Το ελληνικό θέατρο άρχισε να εμπλουτίζει τις παραστάσεις του αφού πλέον μέσα στα έργα έχει θέση ο χορός με την μουσική. Πολλά και διάφορα είδη θεάτρου όλο και πληθαίνουν. Με το πέρασμα των χρόνων άλλαξε και το κοινό στο οποίο το θέατρο απευθύνεται. Πλέον δημιουργούνται και παιδικά θέατρα αφού αναγνωρίζεται ο παιδαγωγικός ρόλος που μπορεί να προσφέρει.

Στόχος της συγκεκριμένης εργασίας ήταν η παρουσίαση της εξέλιξης του θεσμού του θεάτρου στο χώρο της Ελλάδας, αλλά και η κατανόηση της σημασίας του και της παρουσίας του στις ζωές μας. Το θέατρο μπορεί να προσφέρει ψυχαγωγία και διαπαιδαγώγηση στο κοινό, μέσω των παραστάσεων. Αυτό οφείλεται μεταξύ άλλων και στην ελευθερία λόγου που χαρακτηρίζει το χώρο και επιτρέπει έτσι στους ηθοποιούς και τους συγγραφείς να θίξουν πληθώρα θεμάτων, αλλά και στο γεγονός ότι πλέον το θέατρο αποτελεί και αντικείμενο σπουδών, δίνοντας σε αυτούς που θα ασχοληθούν επαγγελματικά τη δυνατότητα απόκτησης περισσότερων γνώσεων.

Βέβαια, παρά τα όλα θετικά του, το θέατρο δεν έχει στις μέρες μας την απήχηση που του αρμόζει βάσει των όσων προσφέρει. Ο σημαντικότερος λόγος για τον οποίο αυτό συμβαίνει, είναι η σύγκριση ανάμεσα στο θέατρο και τον κινηματογράφο. Το κοινό που θα παρακολουθήσει μια θεατρική παράσταση είναι σημαντικά μικρότερο από αυτό που θα δει μια ταινία στον κινηματογράφο και αυτό συμβαίνει για πολλούς λόγους. Ιδιαίτερα στην επαρχία, ο κόσμος δεν είναι τόσο εξοικειωμένος με το θέατρο και σε αυτό συμβάλλει και το γεγονός ότι δεν αποτελεί μέρος της σχολικής μας εκπαίδευσης. Επίσης, τα γούστα μεγάλου αριθμού των νεότερων ανθρώπων έχουν

αλλάξει και πλέον προτιμούν να παρακολουθήσουν μια ταινία δράσης στον κινηματογράφο η οποία θα είναι εμπλουτισμένη με πολλά ειδικά εφέ, παρά μια θεατρική παράσταση η οποία σαν ύφος μπορεί να τους φαίνεται νωχελική. Βασικό είναι και το γεγονός ότι το αντίτιμο του εισιτηρίου για το θέατρο είναι πιο ακριβό από το αντίστοιχο για τον κινηματογράφο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αnon., 2002. *Το Ελληνικό θέατρο απο τον 17ο στον 20ο αιώνα*. ERGO επιμ. Αθήνα: s.n.

Anon., χ.χ. *onlytheater*. [Ηλεκτρονικό]
Available at: <https://www.onlytheater.gr/buzz/rewind/item/i-anaviosi-tou-arxaiou-dramatos-stin-ellada>

[Πρόσβαση 3/9/2020 Σεπτέμβριος 2020].

Αθήνη, Σ. & Ξούριας, Γ., 2015. *Νεοελληνική Γραμματεία 1670-1830*. Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα επιμ. s.l.:s.n.

Βλαχόπουλος, Κ., 2019. *Θέατρο χωρίς εισητήριο*, Αθήνα: s.n.

Γεωργουσόπουλος, Κ., χ.χ. Θέατρο. Στο: *atenistasπόλις*, επιμ. *Η Αθήνα του Μεσοπολέμου 1922-1940*. s.l.:s.n., p. 1.

Γραμματάς, Θ., χ.χ. *Νεοελληνικό Θέατρο*. Κουλτούρα επιμ. Αθήνα: s.n.

Δρομάζος, Σ., 1986. *Νεοελληνικό θέατρο κριτικές*. s.l.:Κεδρος.

Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, χ.χ. *Νεοελληνικό Θέατρο (17ος - 20ος)*. Αθήνα: s.n.

Καρακάση, Κ., Σπυριδοπούλου, Μ. & Κοτελίδης, Γ., 2015. *Ιστορία και θεωρία των λογοτεχνικών γενών και ειδών*. Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα επιμ. s.l.:s.n.

Κοτζιούλας, Γ., 1976. *Θέατρο στα βουνά*. Αθήνα: Θεμέλιο.

Μαυρομούστακος, Π., 2005. *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000*. Καστανιώτη επιμ. Αθήνα: s.n.

Μαχαίρας, Ε., χ.χ. *Η τέχνη της αντίστασης*. s.l.:Προσκήνιο.

Μπογκντανοβιτς, Ι. & Πουχνερ, Β., 2013. *Ελληνικό Θέατρο στην Οδησό 1814-1914*. Ηλεκτρονική Έκδοση επιμ. Αθήνα: s.n.

Παπαδούκα, Ο., χ.χ. *Το θέατρο της Αθήνας*. s.l.:ΣΜΠΛΙΑΣ.

Σακελλαρίου, Χ., 1995. *Το θέατρο της Αντίστασης*. Σύγχρονη Εποχή επιμ. Αθήνα: s.n.

Τσατσούλης, Δ.,
χ.χ. Σημειολογικές
προσεγγίσεις του
θεατρικού
φαινομένου. s.l.:Ελληνικά
Γράμματα.

