



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΕΙΟΝΟΜΙΑΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΟΝΟΜΙΑΣ ΜΟΥΣΕΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

***ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΑ ΝΗΣΙΑ ΤΟΥ ΙΟΝΙΟΥ ΠΕΛΑΓΟΥΣ
ΚΑΙ ΟΙ ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ ΠΟΥ ΑΣΚΗΘΗΚΑΝ ΣΕ ΑΥΤΟ***

ΜΑΡΙΑ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ Α.Μ 001
ΕΠΙΒΛΕΠΟΝΤΕΣ ΚΑΘΗΓΗΤΕΣ: ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΚΑΒΒΑΔΙΑ,
ΜΑΝΩΛΗΣ ΔΡΑΚΑΚΗΣ



IONIAN UNIVERSITY

DEPARTMENT OF ARCHIVES, LIBRARY SCIENCE AND MUSEOLOGY

BACHELOR'S THESIS

THEATRE OF THE IONIAN ISLANDS AND INFLUENCE OF THE VARIOUS RYLES

MARIA PAPADOPOULOU A.M 001

SUPERVISORS: ALEXANDRA KAVVADIA, MANOLIS DRAKAKIS

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	4
Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ, Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΑΣ	6
Τα είδη του δράματος και οι μεγάλοι τραγικοί.....	7
Η ενδυμασία.....	8
Η αρχιτεκτονική και τα μέρη του θεάτρου	9
ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΟΝ ΑΡΧΑΙΟ ΚΟΣΜΟ (ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΟΙ ΧΡΟΝΟΙ- ΡΩΜΗ)	12
Οι παραστάσεις.....	12
Οι αλλαγές στην αρχιτεκτονική.....	14
ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ	17
Οι αλλαγές που προέκυψαν στο θέατρο την εποχή αυτή.....	17
Η σύγκρουση της θρησκείας με την θεατρική δραστηριότητα	18
ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗ ΔΥΣΗ	19
Η επίδραση του χριστιανισμού στην θεατρική σκηνή	19
Τεχνολογική πρόοδος και η μεσαιωνική λογοτεχνία.....	20
ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ	22
Η περίοδος του Ουμανισμού.....	22
Το θέατρο της αναγέννησης και τα θεατρικά είδη	23
Αλλαγές και εξελίξεις στην αρχιτεκτονική και στον σκηνικό χώρο	24
ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ ΤΗΣ ΓΑΛΛΙΚΗΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗΣ	26
Το θέατρο της γαλλικής επανάστασης.....	26
Τα δραματικά είδη του θεάτρου και οι εκπρόσωποι τους.....	27
ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ ΤΟΝ 19^ο- 20^ο ΑΙΩΝΑ	30
Το θέατρο του 19 ^ο αιώνα	30
Το θέατρο του 20 ^ο αιώνα	32
ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗ (19^{ος} – 20^{ος} ΑΙΩΝΑΣ).....	35
Θέατρο και Εθνική Ιδέα- Αλυτρωτισμός.....	36
Το «Βασιλικό θέατρο».....	37
ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΟΝ ΕΛΛΑΔΙΚΟ ΧΩΡΟ ΠΡΙΝ ΤΟ 1922.....	39
ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΟΝ ΕΠΤΑΝΗΣΙΑΚΟ ΧΩΡΟ ΠΡΙΝ ΤΗΝ ΕΝΩΣΗ ΜΕ ΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ (1864)	41
Μια σύντομη ιστορία των Ιονίων Νησιών έως την ένωση του 1864.....	41
Το θέατρο στον επτανησιακό χώρο	42
ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΚΕΡΚΥΡΑ ΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΒΕΝΕΤΙΚΗΣ-ΑΓΓΛΙΚΗΣ ΚΑΤΟΧΗΣ.....	44
ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΑ ΝΗΣΙΑ ΤΟΥ ΙΟΝΙΟΥ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΒΕΝΕΤΙΚΗ ΚΑΤΟΧΗ.....	46

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΑ ΙΟΝΙΑ ΝΗΣΙΑ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΕΝΩΣΗ (1864).....	48
Πρωταγωνιστές επτανησιακού θεάτρου: Πρόσωπα και Χώρος	49
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	52
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	54
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	54
ΞΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ (ΣΕ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ).....	55

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Για τη υλοποίηση αυτής της εργασίας θα ήθελα να ευχαριστήσω τους επιβλέποντες καθηγητές μου Αλεξάνδρα Καββαδία και Μανώλη Δρακάκη.

Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω την οικογένεια και τους φίλους μου για την στήριξη τους καθ' όλη την διάρκεια της πραγμάτωσης της έρευνας αυτής.

«Το θέατρο είναι μία θεότητα ή, αν θέλετε, ένα τέρας με δύο κεφάλια..»

Herman Closson

Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ, Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΑΣ

Το θέατρο γεννήθηκε από τους αρχαίους Έλληνες και προήλθε από τις λατρευτικές γιορτές προς τιμήν του θεού Διονύσου. Η λατρεία του θεού του κρασιού, έκανε το θέατρο να κερδίσει σε σημασία και να εξαπλωθεί κατά το τέλος της αρχαϊκής περιόδου, το (750-480 π.Χ.) στην Ελλάδα και κυρίως στην Αθήνα. Θέατρο σήμαινε το ακροατήριο. Στην συνέχεια πήρε τη σημασία του τόπου όπου γίνεται το θέαμα και της ίδιας της παράστασης. Η πρώτη μεγάλη θεατρική δράση ήταν ο χορός, ένας τρόπος επικοινωνίας με την γλώσσα του σώματος εκφράζοντας έτσι διάφορα συναισθήματα. Αφετηρία του θεάτρου θεωρείται το ιστορικό στοιχείο, ο διθύραμβος, ο οποίος οδήγησε στην εμφάνιση του αρχαίου δράματος. Ήταν ένα αυτοσχέδιο, λατρευτικό, χορικό τραγούδι, αφιερωμένο στην λατρεία του θεού του κρασιού, όπως καταγράφεται από τον Αδαμόπουλο Αλέξανδρο *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η μάσκα* (1998, σελ. 5).

Ο διθύραμβος με τον έξαλλο ορμητικό χορό και την μουσική υπόκρουση από τον αυλό ή την λύρα, προκαλούσε έντονα συναισθήματα στους θεατές και αλλά και στους ιδίους τους συμμετέχοντες. Το θέατρο, όπως καταγράφεται είχε σημαντική θέση στην κοινωνική ζωή. Στην Αθήνα αναπτύχθηκαν σημαντικά στάδια καλλιτεχνικής έκφρασης, έκαναν την εμφάνιση τους επαγγελματίες ηθοποιοί καθώς και χτίστηκαν καινούργια θέατρα όπως για παράδειγμα στην Επίδαυρο. Οι παραστάσεις διοργανώνονταν από το κράτος με τις χορηγίες, δηλαδή τις δαπάνες από τους εύπορους πολίτες, και η είσοδος στο θέατρο ήταν δωρεάν. Οι θεατρικές παραστάσεις είχαν διαγωνιστικό χαρακτήρα. Οι ρόλοι ερμηνεύονταν μόνο από άνδρες φορώντας το προσωπείο (μάσκα). Η αρχαία ελληνική λέξη για το προσωπείο είναι το πρόσωπο, η ίδια λέξη που υποδήλωνε τα πρόσωπα τού δράματος, με άλλα λόγια τούς ρόλους. Γυναίκες ηθοποιοί δεν υπήρχαν, για αυτό τους γυναικείους ρόλους τους ερμήνευαν οι άνδρες (Αδαμόπουλος, 1998, σελ. 6-9).

Τα είδη του δράματος και οι μεγάλοι τραγικοί

Το θέατρο χωρίζεται σε τρία είδη τα οποία είναι η τραγωδία, η κωμωδία, και το δράμα. Η τραγωδία είναι το δραματικό είδος του ποιητικού λόγου, η κωμωδία έχει ως στόχο να διασκεδάσει τους θεατές και συνδυάζει το έπος και τη λυρική ποίηση, ενώ η λέξη δράμα σημαίνει μια δυσάρεστη ή ανεπιθύμητη κατάσταση. Στο θέατρο του Διονύσου, το οποίο αναφέρθηκε πριν, δίδαξε ο Αισχύλος. Ο Αισχύλος είναι ο πρώτος από τους τρεις μεγαλύτερους τραγικούς ποιητές. Θεωρείται ο πατέρας της τραγωδίας και αναγνωρίζεται για τη μοναδικότητα της ποίησής του αλλά και για τις καινοτομίες που έφερε στην παρουσίαση των έργων του στην σκηνή. Είναι ο πρώτος που πρόσθεσε περίπλοκα σκηνικά και μηχανές της σκηνής στο θέατρο, και ενσωμάτωσε τον δεύτερο ηθοποιό. Είναι γνωστοί 79 τίτλοι έργων του, από τα οποία σώζονται σήμερα επτά ολόκληρα έργα και 400 αποσπάσματα από τα υπόλοιπα. Ο δεύτερος μεγάλος τραγικός ποιητής είναι ο Σοφοκλής ο οποίος στα έργα του δίνει περισσότερη βάση στην στάση των ανθρώπων απέναντι στους θεούς, αύξησε τον αριθμό των υποκριτών από δυο σε τρεις, όπως και των χορευτών από δώδεκα σε δεκαπέντε, και περιόρισε τα άσματα του χορού δίνοντας βάση στον διάλογο. Έγραψε 123 τραγωδίες, γνωστές είναι οι 114 και σώζονται μόνο οι 7 ολοκληρωμένες, όπως για παράδειγμα, η "Ηλέκτρα". Από τα αποσπάσματα του έχει σωθεί ο πάπυρος που περιέχει μεγάλο τμήμα από το σατυρικό δράμα το οποίο αναφέρεται στην ιστορία της κλοπής των βοδιών του Απόλλωνα από τον Ερμή. Τέλος θα αναφερθούμε στον πατέρα του δράματος τον Ευριπίδη. Έφερε καινοτομίες στις περιγραφές των χαρακτήρων του, έδωσε έμφαση στην πλοκή της ιστορίας και μείωσε την παρέμβαση του χορού στην παράσταση. Από τα έργα του σώζονται σήμερα 19 δράματα όπως η «Άλκηστις» και η «Μήδεια». Ήταν γνωστή η αγάπη που είχε για τη θάλασσα, η οποία ουσιαστικά σφράγισε ολόκληρο το έργο του. Ο Ευριπίδης δίνει την δυνατότητα λόγου σε ρόλους βουβούς, όπως για παράδειγμα στον ρόλο του δούλου. Μέσα από τα έργα του αρνείται τα πάντα, ακόμη και τους θεούς, χωρίς βέβαια να έχει πίστη σε αυτούς (Χαραβλιά, 1950, σελ. 5-125).

Ο 5 αιώνας π.Χ. η αλλιώς «χρυσός αιώνας» της αρχαιότητας αποτελεί την πρώτη μεγάλη θεατρική εποχή για την Ελλάδα. Είναι άκρως ενδιαφέρουσα η διαπίστωση ότι χάρη στον 5^ο

αιώνα γεννήθηκε το θέατρο (η τραγωδία και η κωμωδία) που στην πορεία της εξέλιξης της ανθρωπότητας, έγινε παγκόσμια κληρονομιά. Το θέατρο και κυρίως η τραγωδία, που περιέχει το τραγικό προβάλλει το πρόβλημα της διάστασης και της σύγκρουσης μεταξύ της ανθρώπινης ύπαρξης και ενός κόσμου που δεν της είναι οικείος, ενώ ένα από τα χαρακτηριστικά του ανθρώπου είναι η αγωνιώδης επιθυμία να βρει το κλειδί της σχέσης της ύπαρξής του με τον κόσμο. Έτσι, με αφορμή και ξεκίνημα την Αρχαία Ελλάδα το αρχαίο θέατρο εξελίσσεται, αλλάζει μορφές, αλλά συντηρεί τα στοιχεία και την κύρια ιδέα του, διδάσκει και ψυχαγωγεί, όπως σχολιάζει η Natalia Sosyedka Mariupol *Το Θέατρο: Από το Ιστορικό Βάθος της Αρχαίας Ελλάδος Πνευματικό Κεφάλαιο της Οικουμένης*, (2013, σελ.1-5).

Η ενδυμασία

Η αρχαία ελληνική αμφίεση ήταν ο χιτώνας. Αποτελούνταν από ένα απλό, επίμηκες ύφασμα, όπως έβγαινε από τον αργαλειό. Όταν τον φορούσαν τον συγκρατούσαν στους ώμους με πόρπες και οι δύο ζώνες καθόριζαν το πόσο μακρύ θα ήταν το ένδυμα, το οποίο συναντάμε κυρίως στη τραγωδία. Κείμενο και αμφίεση ήταν σχετικά μεταξύ τους και η σχέση τους στόχευε στην επικοινωνία με τούς θεατές. Προς τα τέλη τού πέμπτου αιώνα παρουσιάζεται ένας ιδιαίτερος χιτώνας με πλούσια πολύχρωμα σχέδια και μακριά μανίκια (χειριδωτός). Η κωμωδία από την άλλη δεν διαθέτει καμία αμφίεση. Οι ήρωες της δηλαδή πηγαίνουν προς στο σπίτι χωρίς αμφίεση αλλά έξω στην κοινωνία φορούν συνήθως χοντρά, απλά, δερμάτινα υποδήματα που κλείνουν ψηλά, τις λεγόμενες εμβάδες. Ο πλούτος του κοστουμιού των παραστάσεων γενικά δεν εκφραζόταν με το πως ήταν ραμμένο και κομμένο, αλλά με τη ποικιλία των χρωμάτων του. Η χρήση του κοστουμιού κάλυπτε από το σώμα έως τα χέρια και δεν έδινε στο πρόσωπο μόνο την ιδιότητα ενός ήρωα, αλλά βοηθούσε τον υποκριτή να υποδυθεί ακόμα και γυναικείο ρόλο. Εξασφάλιζε βέβαια και ελευθερία κινήσεων, αλλά εξαιτίας της υφής του και λόγου του βάρους του γλιστρούσε και δεν έδινε κομψή στάση. Χρειαζόταν δηλαδή την αμέριστη προσοχή του εκάστοτε ηθοποιού, κυρίως όταν έπρεπε να αλλάξει την αμφίεση για την συνέχεια της παράστασης, όπως γίνεται αντιληπτό από το *Σχέση δράματος και αμφίεσης των υποκριτών αρχαίο ελληνικό θέατρο* της Μαίρης Μάντζιου (2005, σελ. 64-65).

Από τον 4^ο αιώνα και μετά παρατηρούμε μία μεγαλύτερη ποικιλία στα είδη των κοστουμιών. Ευρήματα, δείχνουν ότι και τα σκηνικά κοστούμια γνώρισαν κάποιες αλλαγές. Στα

ελληνιστικά χρόνια εισάγεται ένα ένδυμα ιδιαιτέρως τονισμένο, που σαν στόχο είχε να προκαλέσει την εντύπωση του κοινού. Εισάγεται η χρήση του κόθορνου, το οποίο είναι μία μαλακή, ευλύγιστη μπότα χωρίς σόλα, που χωρούσε και στα δύο πόδια. Ο Λουκιανός ως δημιουργός του σατιρικού διαλόγου, καταγράφει σαν συχνό περιστατικό την απώλεια ισορροπίας και το πέσιμο των ηθοποιών στην σκηνή. Εκτός από κωμικό στοιχείο, ταυτόχρονα περιόριζε τον θόρυβο των βημάτων ο οποίος στόχευε στο να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις της σκηνής. Το κοστούμι των γυναικείων ρόλων αποτελούνταν από χιτώνα και ένα πανωφόρι, που μπορούσαν να το σηκώσουν ψηλά έως τον αυχένα. Το κοστούμι δηλαδή διέφερε πια από τα ρούχα της καθημερινής ζωής. Τέλος, ακόμη και οι γυναικείες μορφές της κωμωδίας ξεχωρίζουν χάρη στη χρήση του σωματίου (Μάρτζιου, 2005, σελ.71).

Στις παραστάσεις του αρχαίου θεάτρου οι υποκριτές και τα μέλη του χορού φορούσαν τις θεατρικές μάσκες τους (προσωπεία). Η χρήση της μάσκας δημιουργήθηκε από την λατρεία του θεού Διονύσου και βοηθάει στην εξυπηρέτηση του αρχαίου δράματος. Η μάσκα δημιουργούσε ένα πρόσωπο το οποίο το χρησιμοποιούσαν για να αποδώσουν έναν χαρακτήρα. Ο υποκριτής δηλαδή υποδύονταν έναν άλλον άνθρωπο, μπορεί όμως και θεό. Καθώς η μάσκα ήταν χρήσιμη επίσης για την μεταμφίεση γυναικείων ρόλων στην ίδια παράσταση. Η κατασκευή του προσωπίου γινόταν από ειδικό τεχνίτη, φτιαχνόταν από λινό ύφασμα το οποίο είχε μουσκευτεί με γύψο. Η δημιουργία του προσώπου γινόταν μέσα από ειδικές μήτρες. Αφού αλειφόταν με γύψο, δημιουργούσαν τα χαρακτηριστικά του προσώπου όπως φρύδια, χείλια, και την επιδερμίδα. Οι υποκριτές μπορούσαν να βλέπουν και να ακούν, η μάσκα κάλυπτε όλο το κεφάλι και πάνω από την μάσκα υπήρχαν κολλημένα μαλλιά και γένια φτιαγμένα από φυσικό μαλλί. Το προσωπίο στερεοποιούνταν με λουριά κάτω από το σαγόνι (Μάντζιου, 1997, σελ. 8).

Η αρχιτεκτονική και τα μέρη του θεάτρου

Για να μπορέσουμε να κατανοήσουμε καλύτερα το πως είναι το θέατρο και την αρχιτεκτονική του θα πρέπει να στραφούμε στο θέατρο του Διονύσου το οποίο τοποθετείται στην νοτιοανατολική πλαγιά στην ακρόπολη Αθηνών. Ο ανοιχτός κυκλικός χώρος, που λατρευόταν ο θεός Διόνυσος, με την πάροδο του χρόνου και την εξέλιξη του διθυράμβου σε δράμα, κατασκευάζεται σύμφωνα με την αρχιτεκτονική μορφή του αρχαίου θεάτρου. Οι

χώροι του θεάτρου διαμορφωνόταν σε κατηφόρες του εδάφους χωρίς κατασκευές με λίθο ή και με την παρουσία χωμάτων. Οι χώροι αυτοί διαμορφώνονταν για τις θεατρικές παραστάσεις, τους αγώνες, και τελετουργίες θρησκευτικού περιεχομένου αλλά χρησιμοποιούνταν και ως αγορά. Σύμφωνα με αρχαιολογικές έρευνες δύσκολα μπορούν να επισημανθούν τέτοιες κατασκευές. Έτσι το θέατρο χωρίζεται σε τρία μέρη. Την ορχήστρα, την σκηνή, και το κοίλον. Η ορχήστρα είναι μια κυκλική κατασκευή η οποία βρίσκεται στο κέντρο του θεάτρου. Η σκηνή, ο χώρος των υποκριτών ήταν ισόγεια όπως παρουσιάζονται τα σημερινά καμαρίνια και βρίσκεται απέναντι από το κοίλον, απλώνεται αμφιθεατρικά προς τα καθίσματα των θεατών (ειδώλια), και το κοίλον δεν ενώνεται με το κτήριο της σκηνής (Ανδριανού και Ξιφαρά, 2001 σελ.22-26).

Σε έρευνες (Ανδριανού και Ξιφαρά, 2001, σελ.28) διαβάζουμε πως η χωρητικότητα του θεάτρου υπολογίζεται στους 17.000 περίπου θεατές. Υπήρχε απόσταση των καθισμάτων της πρώτης σειράς (προεδρία) από την τελευταία και από τους ηθοποιούς. Η ψηλότερη σειρά του θεάτρου βρισκόταν επάνω από το χαμηλότερο μέρος του περιβόλου και, πριν από την κατασκευή της σκηνής οι θεατές μπορούσαν να δουν τον ναό και τον βωμό για τις θυσίες. Το πιο σημαντικό ήταν το γεγονός ότι ήταν ορατές όχι μόνον οι παραστάσεις προς τιμήν του, αλλά και οι θυσίες που προσέφεραν. Η καμπύλη της ορχήστρας και τα άκρα του καταλήγουν σε αναλημματικούς τοίχους κατασκευασμένους με ορθογώνια λιθοδομή. Το κοίλον δεν ενώνεται με το κτήριο της σκηνής. Ανάμεσα στους τοίχους και τα άκρα της σκηνής υπήρχαν διάδρομοι για την είσοδο των θεατών και για την είσοδο του χορού. Αυτοί οι διάδρομοι όπως παρουσιάζονται ονομάζονται πάροδοι. Στην Αθήνα γενικά και στο θέατρο του Διονύσου αυτοί που έρχονταν από την πόλη ή το λιμάνι εισέρχονταν από τα δεξιά, ενώ όσοι έφταναν από τους αγρούς εισέρχονταν από αριστερά. Αυτό ουσιαστικά συνδέεται με τα τοπογραφικά δεδομένα της Αθήνας. Μόνο το δράμα σε αυτόν το αρχιτεκτονικό χώρο μπορούσε να λειτουργήσει θεατρικά. Με τον χώρο του θεάτρου σημαντικό στοιχείο είναι η σκηνογραφία η οποία χρησιμοποιείται για να εξασφαλίσει την επιτυχία της θεατρικής συμβάσης. Έκαναν έντονη την χρήση τεχνικών και μηχανικών μέσων όπως, το θεολογείο, η μηχανή ή αιώρημα, το βροντείο κ.α. Ορισμένες φορές το Θέατρο του Διονύσου χρησιμοποιούνταν για τις συνεδριάσεις της Εκκλησίας του Δήμου. Το θέατρο διέθετε τρία ωδεία. Το πρώτο βρισκόταν κοντά στην Εννεάκρουνο κύρια πηγή

υδροδότησης για την πόλη της Αθήνας, το δεύτερο ήταν στην κατοχή του Περικλή και το τρίτο κτίστηκε από τον Ηρώδη.

\

Οι παραστάσεις

Η Αθήνα την περίοδο της κλασικής και ελληνιστικής εποχής έως την ρωμαϊκή περίοδο αποτέλεσε το μεγαλύτερο θεατρικό κέντρο της Ελλάδας. Τότε κάνουν την εμφάνισή τους συγγραφείς από διάφορες περιοχές οι οποίοι δρουν εκεί και στοχεύουν όχι μόνο να τραβήξουν την προσοχή του κοινού της Αθήνας με τα έργα τους αλλά και ολόκληρο τον ελληνικό κόσμο. Πολλοί ποιητές επίσης εγκαταστάθηκαν στην Αθήνα για να μπορέσουν να εξελιχθούν σε κωμικούς δραματουργούς. Από διάφορες μαρτυρίες βλέπουμε πως ήδη από τον 4^ο αιώνα έχουν πραγματοποιηθεί παραστάσεις κωμωδίας εκτός Αθήνας πολύ πριν την ελληνιστική εποχή. Στο θέατρο παίζονταν κυρίως κωμωδίες και κωμικά δράματα (Valentina di Napoli, 2013, σελ.87).

Ένα ιδιαίτερα σημαντικό στοιχείο που προβάλετε από καταγραφές είναι η δημιουργία ενός κωμικού δράματος η Νέα κωμωδία, η οποία κυριάρχησε σε όλη την πορεία της ελληνιστικής περιόδου μέχρι το τέλος του αρχαίου κόσμου. Στην διάρκεια της πορείας της εκπληρώνεται η διάδοση κωμικού θεάτρου της Αθήνας. Στόχος των δραματουργών και των κωμικών ήταν τα έργα τους να μπορούν να αναπαρασταθούν και να γίνουν γνωστά στους θεατές εκτός Αθήνας, καθώς η επέκταση εκτός του κέντρου της θα τους επέφερε μεγάλα κέρδη. Από μελέτες που έχουν πραγματοποιηθεί μαρτυρούν πως στην Αθήνα έχει σωθεί και το τελευταίο σωζόμενο έργο του Αριστοφάνη στην Αθήνα, ο «Πλούτος». Με τον Αριστοφάνη η πολιτική κωμωδία γνωρίζει τη μεγαλύτερη λάμψη και δύναμη. Ο πλούτος ακολουθεί το πρότυπο της κωμωδίας (Valentina di Napoli ,2013, σελ.72).

Επίσης πολλές παραστάσεις των κωμικών παρουσιάστηκαν σε δραματικούς αγώνες και στα κατά αργούς Διονύσια. Στα θέατρα των Δήμων παίζονταν επαναλήψεις έργων που είχαν τεράστια επιτυχία στα φεστιβάλ της πόλης όπως για παράδειγμα τα Μεγάλα Διονύσια. Η κωμωδία κατά τον 5^ο αιώνα κυρίως είχε πολιτικό χαρακτήρα, στρέφεται σε δημόσιες υποθέσεις και στην ηγεσία της πόλης. Υπήρχαν και οι μυθολογικές κωμωδίες οι οποίες παρουσίαζαν με κωμικό κυρίως τρόπο έναν μύθο και μια τραγωδία. Η αναφορά σε πολιτικά πρόσωπα και σε μύθους έχει ως σκοπό για παράδειγμα να διασκεδάσουν τους θεατές

ακούγοντας τους μυθικούς ήρωες να μιλούν για πράγματα και πρόσωπα της Αθήνας. Άλλες σχετίζονται με τον ερωτισμό, ίντριγκες, απάτες και αναγνώσεις. Λίγες από τις κωμωδίες αναφέρονται σε πολιτικά θέματα, όπως βασικό κομμάτι της παράστασης να αποτελεί η δημόσια ζωή. Οι θεατές πηγαίνουν στο θέατρο για να διασκεδάσουν, να ψυχαγωγηθούν, να εκπαιδευτούν και να νιώσουν την έκσταση. Δεν έχουν την διάθεση να παρακολουθήσουν ζητήματα πολιτικά. Σχετικά με τη δομή μιας κωμικής παράστασης την εποχή εκείνη, πριν από την κάθε κωμωδία υπήρχε ο χορός. Ήταν ανεξάρτητη από την δράση της κωμωδίας. Ο χορός όπως έχουμε αναφέρει και σε προηγούμενα κεφάλαια, ξεκίνησε από τα παλαιότερα χρόνια. Ήταν ερασιτέχνες υποκριτές διαλεγμένοι από τους πολίτες. Η είσοδος του χορού γινόταν από τις παρόδους και σήμαινε την εμφάνιση ενός προσώπου όπως για παράδειγμα ενός θεού στην διάρκεια και στο τέλος της παράστασης. Δεν συνομιλούσαν με τους υποκριτές. Η εμφάνισή τους υπήρχε μόνο για να τραγουδούν και ήταν χωρισμένοι σε πέντε τμήματα. Χάρη στον χορό αυξήθηκε η σπουδαιότητα των υποκριτών καθώς κατάφεραν να τραβήξουν το ενδιαφέρον και την αμέριστη προσοχή των θεατών, με βάση την Valentina di Napoli στο *Τα θέατρα στη ρωμαϊκή Ελλάδα: προβληματισμοί και ερμηνεία με βάση τον γλυπτό τους διάκοσμο* (2013, σελ.74).

Έντονο είναι το μουσικό στοιχείο στις παραστάσεις με την συνοδεία του αυλού και της λύρας που έδινε ένα ευχάριστο συναίσθημα. Οι αυλητές βρίσκονταν για να βοηθήσουν τους ηθοποιούς. Η μουσική βρισκόταν στον πυρήνα κάθε παράστασης, όπου απαγγελία, μουσική και τραγούδι αποτελούσαν ένα ενιαίο σύνολο. Τη συνολική ευθύνη της μουσικής είχε ο ποιητής που ήταν συγχρόνως και ο συνθέτης των έργων του. Οι ρυθμοί των τραγουδιών της κωμωδίας ήταν πιο απλοί από αυτούς της τραγωδίας και θύμιζαν τη μουσική των λαϊκών τραγουδιών της καθημερινής ζωής. Οι θεατρικές παραστάσεις στην Αθήνα ήταν βαθιά ριζωμένες στην πολιτεία και στους θεσμούς της. Αντίθετα με το ρωμαϊκό θέατρο, ως εξέλιξη του ελληνικού θεάτρου διατηρεί όλα τα κύρια χαρακτηριστικά και αποτελεί πρότυπο για τον σχεδιαστή του συγχρόνου θεάτρου (Valentina di Napoli, 2013, σελ.96).

Οι ηθοποιοί, τα μέλη και οι κριτές της παράστασης ήταν απλοί πολίτες. Κάθε πολίτης είχε τις ίδιες πιθανότητες να πάρει τη θέση του κριτή με κλήρωση και να αποφασίσει για κάθε έργο του. Το θέατρο λειτουργούσε και ως εκκλησία του δήμου, με την εμφάνιση ξένων αποτελούσε ένα σημαντικό πλαίσιο για ενέργειες που δεν είχαν θρησκευτικό χαρακτήρα. Οι Ρωμαίοι θα έρθουν σε επαφή με την κατασταλαγμένη μορφή του θεάτρου, τα φορητά

σκηνικά τα οποία εγκαταλείπονται σταδιακά και αντικαθίστανται από μόνιμα, που συνήθως απεικονίζουν προσόψεις ναών ή παλατιών. Το θέατρο είναι στραμμένο προς τους ανθρώπους της πόλης το οποίο καθορίζει τον τρόπο λειτουργίας του ακμάζει και εξελίσσεται σχεδόν μέσα σε έναν αιώνα, όπως μπορούμε να δούμε από την Valentina di Napoli στο *Τα θέατρα στη ρωμαϊκή Ελλάδα: προβληματισμοί και ερμηνεία με βάση τον γλυπτό τους διάκοσμο* (2013, σελ.72-74).

Οι αλλαγές στην αρχιτεκτονική

Ξεκινώντας από την ελληνική περίοδο η δομή του θεάτρου και η αρχιτεκτονική του ξεκινούν να παρουσιάζουν τεράστιες αλλαγές. Παρατηρούμε πως το θέατρο αλλάζει ριζικά την μορφή του. Έχουμε την εμφάνιση διακοσμητικών στοιχείων, και καινούργιων γλυπτών και αγαλμάτων, όπως για παράδειγμα των Καρυάτιδων, όπως και αγαλμάτων μεγάλων ποιητών και θεών τα οποία αποτελούν δημιουργήματα της ρωμαϊκής περιόδου. Ωστόσο η κατασκευή και οι αλλαγές στα θέατρα σύμφωνα με τα ρωμαϊκά πρότυπα τα οποία έχει να κάνει με την επιτυχή προσπάθεια εκρωμαϊσμού η οποία είχε διοικητική μορφή, αφορούσε ουσιαστικά την επέκταση της ελληνικής επικράτειας. Για να κατανοήσουμε καλύτερα την εξέλιξη και τις μεγάλες αλλαγές στα θέατρα ας πάρουμε ως παράδειγμα το θέατρο του θεού Διονύσου στην περιοχή της Αθήνας το οποίο αποτελεί κέντρο πολιτισμικής δραστηριότητας. Η Αθήνα θεωρήθηκε μεγάλο πνευματικό κέντρο της ποίησης και των τεχνών, αφού σ' αυτήν έζησαν άνθρωποι της πνευματικής ιστορίας, του ευρωπαϊκού και ελληνικού πολιτισμού. Περιέχει βέβαια εντυπωσιακά μνημεία και κτήρια λατρείας, όπως ο Παρθενώνας. Το θέατρο του Διονύσου με το πέρασμα των χρόνων εμφανίζει διάφορους τύπους σκηνικών κτηρίων, αλλαγές στο χτίσιμο αλλά αποτελεί υπόδειγμα για την συνέχεια και την εξέλιξη της αρχιτεκτονικής των θεάτρων (Παπασταμάτη, 2012, σελ.130).

Σύμφωνα με έρευνες (Παπασταμάτη, 2012, σελ.135) που έχουν γίνει, στο θέατρο το κοίλον ήταν σε τραπεζοειδή κάτοψη αποτελούμενο από ξύλινα καθίσματα θεατών, αποκτά στην συνέχεια ένα καμπυλωτό σχήμα αφού προσαρμόστηκε στα υπόλοιπα τοπογραφικά δεδομένα των μνημείων της περιοχής. Η πρώτη σειρά των καθισμάτων ήταν ειδικά για τους αξιωματούχους και τους ιερείς. Ο χώρος της ορχήστρας περιείχε έναν αγωγό ο οποίος χρησίμευε για την απομάκρυνση των νερών που προέρχονταν από τις βροχές. Η σκηνή

αντίστοιχα δεν είχε ανώτερο όροφο αλλά ήταν εφοδιασμένη από θεατρικό εξοπλισμό και δυο παρασκήνια για τις ανάγκες της παράστασης. Οι κατασκευές συνεχίστηκαν εξίσου και στην ελληνιστική περίοδο. Οι αλλαγές στόχευαν κυρίως το σκηνικό οικοδόμημα. Στον πρώτο όροφο της σκηνής παρατηρούμε ότι υπήρχαν τρία ανοίγματα τα θυρώματα που προορίζονταν για την τοποθέτηση μεγάλων ζωγραφικών πινάκων. Η πρόσοψη αναδιαμορφώθηκε και οδηγήθηκε προς τα νοτιοανατολικά. Επαναχρησιμοποιήθηκαν μαρμάρινες πλάκες, οι οποίες στηρίζονταν από δωρικούς μαρμαρίνους κίονες οι οποίοι προορίζονταν για το προσκήνιο.

Κατά την ρωμαϊκή περίοδο το θέατρο του Διονύσου εξελίσσεται και αλλάζει. Η πρώτη καταγραφή μιας τέτοιας αλλαγής είναι το 62 μ.Χ., κάτι το οποίο το γνωρίζουμε από μία επιγραφή του Κλαυδίου Ρωμαίου Αυτοκράτορα, ο οποίος παρουσίασε μια εντελώς καινούρια πρόσοψη σκηνικού οικοδομήματος προερχόμενη από ρωμαϊκό ρυθμό. Όσον αφορά το σκηνικό οικοδόμημα τα παλαιά παρασκήνια ενσωματώθηκαν στα καινούργια ενώ το θέατρο απέκτησε μια καινούργια πρόσοψη που περιλάμβανε αγάλματα, κίονες καθώς υπήρχαν είσοδοι οι οποίες είχαν πρόσβαση στο εσωτερικό μέρος. Στην ορχήστρα τοποθετήθηκαν πλάκες με χρώματα καθώς υπήρχε στο ίδιο μέρος ένας κυκλικός βωμός. Στο κοίλον έγιναν επίσης αλλαγές όπως για παράδειγμα συμπληρώθηκε μια δεύτερη σειρά τιμητικών θέσεων. Τοποθετήθηκαν θωράκια, δηλαδή λεπτές μαρμάρινες πλάκες, τα οποία ενισχύθηκαν στην πίσω πλευρά με λίθους, ώστε η ορχήστρα να έχει τη δυνατότητα να μετατρέπεται σε κολυμβήθρα για την αναπαράσταση ναυμαχιών. Παρατηρείται ότι μία νέα λαμπρή περίοδος εγκαινιάζεται για το θέατρο την εποχή του Ρωμαίου αυτοκράτορα Αδριανού (117-138 μ.Χ.) Σ' αυτή την οικοδομική φάση καταγράφονται περαιτέρω αλλαγές, τόσο στο σκηνικό οικοδόμημα, όσο και στο κοίλον. Στην σκηνή ο πάνω όροφος δέχτηκε αλλαγές ενώ τοποθετήθηκαν κίονες για να τονίσουν τις πόρτες και στην κεντρική πόρτα τοποθετήθηκε ένα γλυπτό του αυτοκράτορά. Στο κοίλον δημιουργήθηκε ένα θεωρείο δηλαδή μια κινηματογραφική αίθουσα που προσφέρει καλύτερη θέα και σχετική απομόνωση σε προνομιούχους θεατές. Τοποθετήθηκε μια τιμητική έδρα της οποίας το ύψος έφτανε μέχρι την τέταρτη σειρά των καθισμάτων και είχε γραμμένο το όνομα του Ηρώδη σύμφωνα με τον Παπασταμάτη στο *Θέατρο του Διονύσου Ελευθερέως. Τα γλυπτά της ρωμαϊκής σκηνής: χρονολογικά, καλλιτεχνικά και ερμηνευτικά ζητήματα*, (2012, σελ.129-149).

Στα τέλη του 4^{ου} αιώνα πραγματοποιείται η τελευταία αλλαγή του θεάτρου της εποχής εκείνης. Βλέπουμε πως δημιουργείται ένα προσκήνιο σύμφωνα με το ρωμαϊκό πρότυπο με υλικά από παλαιότερα ανάγλυφα από τον βωμό του θεού τα οποία παρουσιάζουν την γέννηση του θεού μέχρι και την λατρεία του. Κλείνοντας, η εγκατάλειψη του θεάτρου του Διονύσου, η οποία τοποθετείται τον 5^ο αιώνα σφραγίστηκε με την δημιουργία μιας χριστιανικής βασιλικής στην περιοχή της ανατολικής παρόδου και στην ορχήστρα. Έντονη είναι και η εμφάνιση του γλυπτού διακόσμου που περιλαμβάνει αγάλματα και ανάγλυφα σε όλο τον χώρο του θεάτρου καθώς διαπιστώνεται ότι αυτά δεν σχετίζονται μόνο με μορφές της ελληνικής ιστορίας, αλλά αναφέρονται και στον θεό Διόνυσο. Η αναφορά αυτή προφανώς αποσκοπούσε, στο θαυμασμό του παρελθόντος, αλλά και στον σεβασμό προς την παράδοση, την ιστορία και τις λατρείες. Τέλος διακρίνεται μια παρόμοια τακτική, δηλαδή η ιδιαιτερότητα που δίνεται στην τοποθέτηση ιματίων στα γλυπτά, αλλά και ο τονισμός προς τους θεούς και ιδιαίτερα στον θεό Διόνυσο με την παρουσία γλυπτών σατύρων σε διάφορα σημεία του θεάτρου, καθώς και ανάγλυφα με σκηνές από το την ζωή του. Σύμφωνα με μελέτες γίνεται έντονη η αναφορά σε λατρείες και στις ελληνικές παραδόσεις οι οποίες βοήθησαν στο να αναπτύξουν το ελληνικό στοιχείο κατά την ρωμαϊκή περίοδο όπως καταγράφεται από τον Παπασταμάτη στο *Θέατρο του Διονύσου Ελευθερέως. Τα γλυπτά της ρωμαϊκής σκηνής: χρονολογικά, καλλιτεχνικά και ερμηνευτικά ζητήματα* (2012, σελ. 137-139).

Οι αλλαγές που προέκυψαν στο θέατρο την εποχή αυτή

Το θεατρικό στοιχείο στην περίοδο του Βυζαντίου, όπως καταγράφει και ο Βάλτερ Πούχνερ στο *Ευρωπαϊκή θεατρολογία, ένδεκα Μελετήματα* (1984, σελ.169-274), πρόκειται για παραστατικά έθιμα, δρώμενα, τελετές που έχουν μεν θεαματικό χαρακτήρα αλλά δεν μπορούν να χαρακτηριστούν εκδηλώσεις γνήσιου θεατρικού βίου. Το θεατρικό στοιχείο δεν υπάρχει, όπως το ξέραμε. Οι βυζαντινοί γνώρισαν μόνο παντομίμες, χορούς κ.α. και αναγνωρίστηκαν ως φιλοθεάμονες. Ήταν άνθρωποι ιδιαίτερα θρησκευόμενοι αλλά αυτό που κυριαρχούσε ήταν η διασκέδαση και η ψυχαγωγία τους. Η βυζαντινή σκηνή δεν υπήρχε ακόμα χάρη στην παρακμή της κωμωδίας από την ρωμαϊκή περίοδο. Οι θεατρικές παραστάσεις αποτελούνταν μόνο από παντομίμες, μιμοδράματα δηλαδή ομιλίες από τη μυθολογία ή την καθημερινή ζωή, και τα λαϊκά θεάματα. Οι πληροφορίες που έχουμε για τη βυζαντινή θεατρική δραστηριότητα προέρχεται από τους Πατέρες της Εκκλησίας. Οι πιο πολλοί θεατρικοί χώροι εγκαταλείφθηκαν λόγω φυσικών ή πολεμικών καταστροφών. Κύριος χώρος αναπαράστασής του ήταν ο Ιππόδρομος. Άλλοι χώροι τέλεσης ήταν τα πανηγύρια, οι δρόμοι και ιδιωτικοί χώροι.

Από τις θεατρικές παραστάσεις είχαν παραμείνει μόνο ελάχιστες τραγωδίες σε συνοδεία από το μουσικό στοιχείο και την αμφίεση. Η πορεία του θεάτρου καθορίστηκε μέσα από τη σύγκρουση της αγάπης και την ανάγκη του κόσμου για θέαμα και από την εχθρική στάση της εκκλησίας. Όπως θα αναφέρουμε και παρακάτω η εκκλησία αντιδρούσε στην παράσταση αρχαίων δραμάτων, τα οποία εξυμνούσαν τους θεούς και προσπαθούσε να τις εκδιώξει. Παρ' όλα αυτά υπερίσχυε η ανάγκη του κόσμου για το θέατρο και έτσι άρχισε σιγά σιγά να μπαίνει στη ζωή των Βυζαντινών σαν τρόπος διασκέδασης. Αυτό που τραβούσε την προσοχή και την συμπάθεια των ανθρώπων ήταν το μιμοθέατρο. Ένα από τα πιο δημοφιλή θεάματα για το χριστιανικό κοινό ήταν τα μυστήρια της χριστιανικής πίστης κατά τα οποία δεν χρησιμοποιούνταν προσωπίο αλλά υπερείχε το μουσικό στοιχείο. Ο ηθοποιός χρησιμοποιώντας το προσωπίο (μάσκα) με την ακολουθία της μουσικής χόρευε ένα ζήτημα μυθολογικού περιεχομένου. Οι ρόλοι μιας τέτοιας παράστασης ήταν συγκεκριμένοι

και επαναλαμβάνονταν, για παράδειγμα ο φαλακρός γέρος, ο νέος, ή η φανταχτερή γυναίκα, όπως γνωστοποιεί ο Πλωρίτης στο *Μίμος και Μίμοι* (1990, σελ.16-19).

Η σύγκρουση της θρησκείας με την θεατρική δραστηριότητα

Υπήρχε βέβαια και η άποψη πως οι μίμοι και οι παντομίμες ήταν ανήθικες παραστάσεις και πως οι υποκριτές ταίριαζαν την μιμητική με την ερωτική συνεύρεση επί πληρωμή προσδίδοντας έτσι άσεμνους χαρακτηρισμούς στο θέμα της παράστασης αλλά και στους ίδιους τους υποκριτές. Σε αναφορές που έχουν καταγραφεί οι γυναίκες εμφανίζονταν στην σκηνή του θεάτρου χωρίς την αμφίεσή τους. Οι πατέρες της εκκλησίας θεωρούσαν επίσης την μουσική αισχρή και διεφθαρμένη καθώς είχαν μια αρνητική άποψη για αυτές τις ειδωλολατρικές παραστάσεις. Κάθε μεταμόρφωση δηλαδή αποτελεί μια ιεροσυλία προς την ύπαρξη του θεού και μια επέμβαση προς στην ίδια την δημιουργία. Υπήρχαν και εκκλησιαστικοί κανόνες οι οποίοι απορρίπτουν τις θεατρικές εκδηλώσεις αλλά δέχονται τους ηθοποιούς αν αλλάξουν επάγγελμα. Εκφράστηκαν ανάλογες απόψεις σχετικά με την απαγόρευση συμμετοχής εκπροσώπων του κλήρου σε κοσμικές θεατρικές εκδηλώσεις και στους νέους (Muller, 1986, σελ. 21-25).

Σημαντικό πρόσωπο ήταν η Θεοδώρα η γυναίκα του Ιουστινιανού η οποία σύμφωνα με μαρτυρίες συμμετείχε στις θεατρικές εκδηλώσεις. Μερικοί ηγεμόνες βέβαια υποστήριζαν τους Μίμους. Οι μίμοι έπαιρναν μέρος σε πολλές εκδηλώσεις όπως για παράδειγμα τους γάμους. Τολμούσαν να σατιρίζουν βέβαια και τους ηγεμόνες. Το κοινό είχε κολακευτεί και υποστήριζε το μιμοθέατρο κάτι το οποίο στις προσπάθειες τις η εκκλησία δεν μπόρεσε να το εξαλείψει. Οι λόγιοι της εποχής βέβαια είχαν εντυπωσιαστεί από τους μίμους, όπως και οι ρήτορες. Το θέατρο στο Βυζάντιο θα μπορούσαμε να πούμε ότι κατά κύριο λόγο ήταν λειτουργικό δράμα. Στο αποδεικτικό υλικό για την ύπαρξη υπήρχαν οι διάλογοι του ιπποδρόμου και τα συνέδρια των Συνόδων. Δεν αναφέρεται πουθενά η συνέχεια της εξέλιξής όπως δεν υπάρχουν γραμμένα κείμενα που να μαρτυρούν την εξέλιξη για το μιμοθέατρο. Αποτέλεσε μια επινόηση της στιγμής όπως καταγράφεται από τον Werner Muller στο *Εγχειρίδιο για ηθοποιούς ερασιτέχνες, μαθητές και ομάδες νέων* (1986, σελ. 10-30).

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗ ΔΥΣΗ

Η επίδραση του χριστιανισμού στην θεατρική σκηνή

Όταν αναφερόμαστε στον Μεσαίωνα σκεπτόμαστε την ιστορική περίοδο του 5^ο με 15^ο αιώνα. Ξεκίνησε με την πτώση της δυτικής ρωμαϊκής αυτοκρατορίας. Ο Μεσαίωνας διαιρείται σε τρεις φάσεις στον Πρώιμο, Ύστερο και τον Μέσο. Η Μεσαιωνική δύση ήταν ένας χώρος ο οποίος βρισκόταν σε διαρκή εξέλιξη πάνω από δέκα αιώνες. Την εποχή αυτή κυριαρχούν τεράστιες αλλαγές. Για παράδειγμα τα έθιμα, οι λατρείες, οι γλώσσες κ.α. με μόνο τον θεσμό της εκκλησίας να κρατάει έναν ενιαίο χαρακτήρα.

Ας ξεκινήσουμε λέγοντας πως το θέατρο ήταν μια πρακτική η οποία απαγορευόταν από την εκκλησία γιατί θεωρούνταν ειδωλολατρική παράδοση. Για αυτό και είχε δημιουργηθεί αυτό το είδος θρησκευτικού θεάτρου που συνέβαινε μέσα στην εκκλησία το οποίο βοήθησε για την εξέλιξη του θεάτρου και είχε διδακτικούς σκοπούς. Το θεατρικό στοιχείο στον Μεσαίωνα είναι αναπτυγμένο λόγω της έντονης θρησκευτικότητας της περιόδου. Η ανάπτυξη του γίνεται φανερό κυρίως στους ναούς. Ουσιαστικά αυτό το θρησκευτικό θεατρικό στοιχείο που είχε δημιουργηθεί στόχευε στο να διεγείρει την προσοχή των ανθρώπων στις χριστιανικές λειτουργίες (Μπάρκας, 1984, σελ.17).

Τα έργα αυτά ξεκινήσαν από τους ιερείς μέσα στην εκκλησία. Στην πορεία όμως εξελίχθηκαν σε πολύπλοκα σκηνικά με θεατρικό εξοπλισμό όχι μόνο στο εσωτερικό της εκκλησίας αλλά και σε εξωτερικούς χώρους. Είναι άγνωστη η πορεία του δράματος από τις εκκλησίες στις πλατείες στους δρόμους, και αλλού. Αρχικά τα θέματα του θεάτρου προέρχονταν από την ζωή και τα πάθη του Χριστού. Περιέχουν επίσης κωμικά και ρεαλιστικά στοιχεία χωρίς όμως να απομακρύνονται από το θρησκευτικό πλαίσιο. Στη βυζαντινή περίοδο το θέατρο παραμένει στάσιμο. Η γλώσσα είναι κατανοητή και μπορεί να ερμηνευτεί από τους υποκριτές και από τους απλούς ανθρώπους. Το θεατρικό είδος που αναπτύσσεται είναι το είδος των Μυστηρίων. Στο είδος αυτό παρουσιάζόταν ο παράδεισος στα δεξιά του ιερέα με πλάτη το εκκλησίασμα και η κόλαση στα αριστερά. Αυτή η ιστορία ήταν γεμάτη και από σκηνές της βίβλου αλλά και από ιστορίες μαρτύρων και αγίων. Επειδή

το εκκλησίασμα πραγματοποιούνταν στην λατινική γλώσσα και οι πιστοί δυσκολεύονταν να την κατανοήσουν, δημιουργήθηκε η ανάγκη για αναπαράσταση της Θείας Λειτουργίας δηλαδή περιγραφή της ζωής και των παθών των Αγίων και του Χριστού. Παρ' όλα αυτά η πιο γνωστή γλώσσα των μεσαιωνικών κειμένων, ακόμα και σε περιοχές της Ευρώπης και της εκκλησίας, καθώς ήταν η μόνο πηγή εκπαίδευσης, ήταν κυρίως η λατινική (Μπάρκας, 1984, σελ.17).

Στις χριστιανικές γιορτές για παράδειγμα, όπως είναι η γιορτή του Πάσχα, ο ιερέας με λευκή ενδυμασία και με την μορφή του αγγέλου απευθύνεται στις Μαρίες που πήγαιναν προς τον πανάγιο τάφο. Οι γυναίκειοί ρόλοι παίζονταν από άνδρες βοηθούς των πατέρων της εκκλησίας. Αυτό το θεατρικό έχει συμβολική σημασία και στόχευε στην συμμετοχή των πιστών στον γιορτινό, χαρούμενο ύμνο της εκκλησίας το οποίο ολοκληρώνονταν με την χορωδία. Χαρακτηριστικό των Μυστηρίων αυτών είναι ότι συμμετείχαν στην παράσταση απλοί άνθρωποι, που αναλάμβαναν ρόλους που είχαν σχέση με το επάγγελμά τους σύμφωνα με τον Νίκο Μπάρκα στο *Εισαγωγή στην Ιστορία του θεατρικού χώρου* (1984, σελ.17)

Τεχνολογική πρόοδος και η μεσαιωνική λογοτεχνία

Ο θεατρικός εξοπλισμός ήταν πλήρης με καινούργια τεχνάσματα. Υπήρχαν γερανοί δηλαδή καταπακτές της σκηνής για να κατεβάζουν εξ ουρανού τους αγγέλους και το θεό, Γύρω στα μέσα του 5ο αιώνα π.Χ. προστέθηκε μία πύλη, από την οποία έμπαιναν και έβγαιναν οι υποκριτές. Έτσι οι θεατές μπορούσαν πλέον να ταυτίσουν τη σκηνή με το κτήριο που παρίστανε, συνήθως ένα ανάκτορο στην τραγωδία ή ένα σπίτι στην κωμωδία. Αρχισαν να χρησιμοποιούνται στην τραγωδία μία κατασκευή από ξύλο πάνω σε ρόδες για να σύρεται από την σκηνή προς τα έξω (εκκύκλημα). Η κύρια λειτουργία του ήταν να παρουσιάζει στους θεατές το θύμα ενός φόνου που είχε συμβεί στην σκηνή. Παρόλα ταύτα, σε ένα τέτοιο περιβάλλον τραγωδίας και εκκλησιαστικού πνεύματος, δεν απουσίαζε και το κωμικό στοιχείο, που όπως αναφέρεται οφειλόταν σε λάθη ομιλίας των ηθοποιών κατά την εκτέλεση των ρόλων τους. Έτσι, κατασκευάστηκαν κωμικοί χαρακτήρες για την διασκέδαση των θεατών (Κακουδάκη και Απέργη, 2008, σελ.16-19).

Οι θεατές προσαρμόζονταν με ευκολία στην αλλαγή των θεμάτων αλλά και στις συγκινήσεις και την αγωνιά και την θλίψη που προκαλούσαν. Όπως για παράδειγμα από την έκπληξη της Δημιουργίας, και μετά στην τρυφερότητα της Γέννησης, στην Σταύρωση, στην Ανάστασης και στο γεγονός της Δευτέρας Παρουσίας του Χριστού. Βυζαντινά θεατρικά έργα δεν υπήρχαν εκτός από αυτό το θρησκευτικό δράμα. Οι ανάγκες του βυζαντινού λαού για θέαμα καλύπτονταν από τον Ιππόδρομο. Η εξέλιξη του Εκκλησιαστικού δράματος αποτελεί ηθικοπλαστικό έργο στο οποίο παρουσιάζεται η αρετή και η κακία, το καλό και το κακό ως αρετές που αντιμάχονται, διεκδικούν την ανθρώπινη ψυχή (Κακουδάκη και Απέργη, 2008, σελ.19-20).

Χαρακτηριστικό έργο του είδους είναι το αγγλικό έργο που αναγράφεται η πορεία της ζωής του ανθρώπου προς το θάνατο και η προσπάθειά του να ξεπεράσει την μοναξιά στο ταξίδι αυτό. Αναπτύσσεται και η μεσαιωνική λογοτεχνία η οποία αποτελεί έναν ευρύ τομέα, που περιλαμβάνει ουσιαστικά όλα τα γραπτά έργα της Ευρώπης κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα, από την πτώση της Δυτικής Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας μέχρι τα χρόνια της Αναγέννησης στα τέλη του 15^ο αιώνα όπως περιέχει την εκκλησιαστική, αλλά και την κοσμική λογοτεχνία. Λόγω της ποικιλίας της όσον αφορά τη γλώσσα και την περιοχή που αναπτύχθηκε μελετάται ξεχωριστά και ανάλογα με το είδος της. Περιέχει έργα της περιόδου και από ανώνυμους συγγράφεις. Αυτό οφείλονταν στην έλλειψη γραπτών πηγών και την αδυναμία των συγγραφέων να κατανοήσουν τα δεδομένα της εποχής δίνοντας έτσι μια διαφορετική ερμηνεία. Οι συγγραφείς της περιόδου του μεσαίωνα αφηγούνταν ξανά και ωραιοποιούσαν ιστορίες που είχαν διαβάσει ή ακούσει παρά να δημιουργήσουν καινούργιες και πρωτότυπες. Οι γλώσσες της ήταν τα ελληνικά και η αρχαία εκκλησιαστική σλαβονική καθώς στην Ανατολική Ευρώπη, μεγάλη ήταν η επιρροή της Ανατολικής Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας και της Ανατολικής Ορθόδοξης Εκκλησίας. Το θέατρο με τον καιρό απέκτησε κοσμικό χαρακτήρα και θα αρχίσει να ακμάζει κατά την διάρκεια της Αναγέννησης, όπως αναφέρεται από τις Κακουδάκη και Απέργη στο *Θέατρο-Θεατρική Παιδεία* (2008 σελ. 219).

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ

Η περίοδος της Αναγέννησης τοποθετείται στον 14^ο με 17^ο αιώνα και σηματοδοτείτο τέλος του Μεσαίωνα και την είσοδο που ευρωπαϊκού πολιτισμού στα νεότερα χρόνια. Άσκησε έντονη επίδραση στην πνευματική ζωή της νεότερης εποχής. Αυτό το πολιτιστικό κίνημα όπως ονομάστηκε επέφερε καινοτομίες σε πνευματικά πεδία, την άνθηση της λογοτεχνίας, της επιστήμης και της τέχνης, φιλοσοφίας και ειδικότερα του θεάτρου την ανάπτυξη της θρησκείας, την ζωγραφική και την μεταρρύθμιση στην εκπαίδευση καθώς και την αναβίωση της μελέτης των κλασικών συγγραφέων. Τα έργα που γράφονται είναι κυρίως τραγωδίες, κωμωδίες και ποιμενικά δράματα. Η περίοδος αυτή είναι προσωρινή γιατί δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην υποδομή του θεάτρου και στην αναζήτηση μιας νεότερης θεματολογίας γραμματείας (Ταμπάκη, Σπυριδοπούλου, και Αλτουβά, 2015, σελ. 20).

Η περίοδος του Ουμανισμού

Η λέξη ουμανισμός σημαίνει ανθρωπισμός και ξεκίνησε τον 15^ο αιώνα στην αρχή της αναγέννησης. Προσπαθούσε να στρέψει το ενδιαφέρον των ανθρώπων στην τέχνη, στην μελέτη της κλασσικής ιταλικής αρχαιότητας και στην ανθρώπινη φύση. Δόθηκε έμφαση στον λόγο και στην έρευνα και αμφισβητήθηκε η θρησκευτική παράδοση λατρείας για τον θεό όπου οι καλλιτέχνες τον αναπαριστούσαν χρησιμοποιώντας ως μοντέλα καθημερινούς ανθρώπους. Είχαν πίστη στους διδακτικούς στόχους της εκπαίδευσης και στο ότι η τέχνη θα μπορέσει να διαμορφωθεί ως κανόνα και να αποτελέσει χρήσιμη βοήθεια για την διδασκαλία. Ο ουμανισμός και η Αναγέννηση είναι δύο όροι που συμπίπτουν. Η αγάπη για την αρχαία κλασσική σοφία αποτελεί το βασικό χαρακτηριστικό του ουμανισμού το οποίο αποσκοπεί στην πρόοδο και την ανανέωση του πνεύματος μέσω αντιγραφής των αρχαίων συγγραφέων οι ουμανιστές μιλούν για αναγέννηση, ανακαλύπτουν τα αρχαία κείμενα που αποτελούν βασική πηγή έμπνευσης για τα έργα τους, και αναζητούν με ενθουσιασμό θαμμένους θησαυρούς της ελληνικής και λατινικής γραμματείας. Όχι μόνο λοιπόν παρουσιάζουν ιδιαίτερο φιλολογικό ενδιαφέρον στα αρχαία κείμενα και τα μεταφράζουν, τα σχολιάζουν και τα διαδίδουν, αλλά λειτουργούν και ως εξερευνητές, φέρνοντας στο φως

κείμενα και χειρόγραφα, άγνωστα ως τον 14^ο αιώνα δηλαδή κείμενα που βρίσκονταν ξεχασμένα στις βιβλιοθήκες και στα μοναστήρια της Ευρώπης. Έτσι λοιπόν τα έργα της αρχαιότητάς μελετιούνται για το ύφος και την μορφή τους. Σημαντική είναι η μελέτη και η σπουδαιότητα της αρχαίας ελληνικής γλώσσας (Ταμπάκη, Σπυριδοπούλου, και Αλτουβά , 2015, σελ.27-29).

Όπως και η εμφάνιση και η ανάπτυξη της ουμανιστικής κωμωδίας κατά την οποία οι συγγραφείς προβληματίστηκαν για την μορφή και την τεχνική των κωμωδιών κάτι το οποίο τους οδήγησε να γράψουν πρωτότυπα έργα στα λατινικά. Καταγράφονται διάφορες ουμανιστικές κωμωδίες κατά τη διάρκεια του 15^ο αιώνα τουλάχιστον πενήντα κωμωδίες, εμπνευσμένες από τους Λατίνους κλασικούς, οι οποίες ωστόσο δεν παίζονται. Ο ουμανισμός με απλά λόγια ωφέλησε στην αναγέννηση των τεχνών όπως θα αναφερθούμε αναλυτικότερα και παρακάτω, (όπως καταγράφεται από τις Ταμπάκη, Σπυριδοπούλου, και Αλτουβά στο *Ιστορία και Δραματολογία του Ευρωπαϊκού Θεάτρου Από την Αναγέννηση στον 18ο αιώνα* (2015, σελ. 402).

Το θέατρο της αναγέννησης και τα θεατρικά είδη

Το θέατρο της Αναγέννησής είναι τελείως διαφορετικό από το θέατρο του Μεσαίωνα. Πρόκειται για ένα θέατρο το οποίο έχει να κάνει με την ψυχαγωγία των ανώτερων τάξεων, των βασιλικών προσώπων, και της καθολικής εκκλησίας. Προήλθε από τους αρχαίους κλασικούς συγγραφείς και την μελέτη τους. Η ανάπτυξη του λόγιου αυτού θεάτρου οφείλεται στη μεγάλη άνθηση της κωμωδίας και τις ποικίλες προσπάθειες αναβίωσης της κλασικής τραγωδίας όπως και στην μελέτη της αρχιτεκτονικής της αρχαίας Ρώμης, που προωθεί τη σκηνική προοπτική και τις κλειστές αίθουσες, οδηγώντας στη δημιουργία αληθινών θεάτρων στα τέλη του 16^ο αιώνα. Το ουμανιστικό και στη συνέχεια το αναγεννησιακό θέατρο αποτελούν αρχή για την εξέλιξη του μοντέρνου θεάτρου το οποίο προσδιορίζεται χρονικά και ιστορικά τον 16^ο αιώνα σηματοδοτώντας τη δημιουργία του μέσα από αυτά τα βασικά χαρακτηριστικά (Πετρίδου, 2015, σελ.1).

Όπως διαβάζουμε και στο έργο της Πετρίδου με τίτλο *Τέχνες και αρχιτεκτονική από την αναγέννηση έως τον 21ο αιώνα* (2015, σελ.46), κάνουν την εμφάνισή τους τρία θεατρικά

είδη με διαφορετική προέλευση όπως αναφέραμε και πιο πάνω τα οποία είναι η αναγεννησιακή κωμωδία, τραγωδία και το βουκολικό δράμα. Ας αναλύσουμε καλύτερα τα θεατρικά είδη λέγοντας πως η κωμωδία χαρακτηρίζεται ως ένα μοντέρνο είδος που έχει τις ρίζες της από την παράδοση, προέρχεται από τις λατινικές κωμωδίες, έχει την ίδια δομή και περιεχόμενο με αρχαία κλασσική περίοδο. Οι χαρακτήρες της κωμωδίας είναι πρόσωπα σύγχρονα και αντανakλούν την πραγματικότητα της εποχής, σε αντίθεση με την τραγωδία, η οποία παρουσιάζει πρόσωπα σχεδόν τέλεια. Επίσης βοηθάει τον συγγραφέα να προβάλει ελεύθερα την ανθρώπινη φύση και να αναδείξει την πολυγλωσσία της. Αυτό που τραβάει την προσοχή και το ενδιαφέρον των θεατών είναι οι ανατροπές από την καθημερινή ζωή για να έχει ένα αίσιο τέλος. Οι καταστάσεις που απεικονίζουν οι κωμωδίες περιέχουν στοιχεία που προκαλούντο γέλιο, όπως ανταλλαγές προσώπων, εξαφανίσεις και αναγνώσεις, κοροϊδίες και χλευασμοί των νέων προς τους γέρους, κ.λπ. Ωστόσο, η εξαίρεση από τα πρότυπα δεν είναι εύκολη και γίνεται από τους συγγραφείς σταδιακά και προσεκτικά, με πολλές επιφυλάξεις και δισταγμούς. Αντίθετα η αναγεννησιακή τραγωδία ακολουθεί τους κανόνες και έχει συγκεκριμένο ύφος. Δεν αποτελεί θεατρικό στοιχείο απλά απαγγέλλεται. Οι χαρακτήρες της τραγωδίας είναι άτομα ανώτερης κοινωνικής τάξης, γεγονός που κάνει λιγότερο δημοφιλές αυτό το είδος σε σχέση με την κωμωδία, αφού εκθέτει την ζωής τους. Τέλος έχουμε το βουκολικό δράμα. Είναι ένα είδος το οποίο προσπαθεί να απελευθερωθεί από τα κλασικά ανάμεσα στον αυστηρό προσδιορισμό κάθε είδους, να χαρακτηριστεί ισότιμο με τα προηγούμενα θεατρικά είδη. Αποτελεί βελτίωση του ιταλικού θεάτρου το οποίο φτάνει στο σημείο να συνδυάσει την τραγωδία με τη κωμωδία και να δημιουργήσει ένα είδος που θα επιδράσει σε όλη την Ευρώπη.

Αλλαγές και εξελίξεις στην αρχιτεκτονική και στον σκηνικό χώρο

Στο θέατρο πραγματοποιούνται αρχιτεκτονικές, σκηνογραφικές και σκηνικές αλλαγές. Διαμορφώνεται ανάλογα με τον Ουμανισμό ενώ γίνονται αλλαγές για την σύνδεση θεατρικής παράγωγης με την παράσταση, στην δημιουργία και τον σχηματισμό καλύτερου χώρου για τις θεατρικές παραστάσεις. Όσον αφορά την αρχιτεκτονική όπως έχει ήδη αναφερθεί στόχευε στην μίμηση του ρωμαϊκού θεάτρου καθώς σε πολλές ρωμαϊκές

βιβλιοθήκες μοναστηριών υπάρχουν αναφορές για την αρχιτεκτονική και τον σκηνικό χώρο του θεάτρου. Από τον 16^ο αιώνα ο εξωτερικός χώρος του θεάτρου πήρε την μορφή και το σχήμα της αίθουσας το οποίο επικρατεί έναντι της κάτοψης του θεατρικού κτιρίου (Πετρίδου, 2015, σελ.38).

Το ίδιο ισχύει και για τις αίθουσες οι οποίες προορίζονται για ψυχαγωγία και παραστάσεις στη διάρκεια του καρναβαλιού και για τις γιορτές των αριστοκρατών. Τα σκηνικά των αρχών του 16^ο αιώνα αποτελούνται από σταθερές σκηνές με εικόνες ζωγραφισμένες στο φόντο της σκηνής. Αλλάζουν και είναι τρισδιάστατα, όπως και οι περίακτοι. Πολλοί αρχιτέκτονες στρέφουν την προσοχή τους σε μηχανισμούς κατάλληλους για να δώσουν θεαματικότητα στο λυρικό θέατρο, μελετώντας τις δυνατότητες αναπαράστασης (Πετρίδου, 2015, σελ.40).

Σημαντική θεατρική οικοδομή αποτελεί το πρότυπο του μοντέρνου θεάτρου που επικράτησε στην Ευρώπη για τους επόμενους τρεις αιώνες. Είναι το παλαιότερο σωζόμενο θεατρικό κτίσμα με ένα σημαντικό δομικό και αρχιτεκτονικό στοιχείο, το οποίο χαρακτηρίζει το ιταλικό θέατρο και την ιταλική σκηνή. Η αψίδα του προσκηνίου καθορίζει το χώρο ανάμεσα στη θεατρική σκηνή και το κοινό, δημιουργώντας έναν απόλυτο διαχωρισμό ανάμεσα στην πραγματικότητα και την αναπαράσταση της πραγματικότητας όπως αναφέρουν στο βιβλίο τους η συγγραφέας που αναφέραμε πιο πάνω. Ορισμένοι μελετητές υποστηρίζουν ότι τα ανοίγματα της σκηνής έγιναν για να επιτρέπουν την αναπαράσταση ορισμένων επεισοδίων στο χώρο και θεωρούν πως στο τέλος όλα αυτά τα δομικά στοιχεία ενώθηκαν σε μια αψίδα. Καθώς η προέλευση προβληματίζει η τοποθέτηση των θεατών σε διαφορετικά σημεία του θεάτρου, ανάλογα με την κοινωνική τους τάξη αποτέλεσε καθοριστικό στοιχείο για την ολοκλήρωση του ιταλικού θεάτρου. Το θέατρο είναι ανοιχτό σε όλους όσοι μπορούν να πληρώσουν εισιτήριο και μέσω του χώρου των θεατών δεν έρχονται σε επαφή χάρη στα διαχωριστικά που βρίσκονται ανάμεσά, κάτι το οποίο προβάλλει ένα διαχωρισμένο κοινωνικά κοινό που παρ' όλα αυτά μπορεί να παρευρίσκεται την ίδια στιγμή στον ίδιο χώρο και να απολαμβάνει το θέαμα με βάση την Πετρίδου στο *Τέχνες και αρχιτεκτονική από την αναγέννηση έως τον 21ο αιώνα* (2015, σελ.46).

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ ΤΗΣ ΓΑΛΛΙΚΗΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗΣ

Η γαλλική επανάσταση ξεκίνησε το 1789 και κράτησε έως το 1799. Η Γαλλία την περίοδο αυτή ήταν υπό την επιρροή πολιτικών και κοινωνικών αναστατώσεων. Η επανάσταση αυτή επεκτάθηκε μέχρι την δυτική Ευρώπη προκαλώντας τεράστιες αλλαγές και άσκησε έντονη επίδραση στο θεατρικό στοιχείο. Οργανώθηκε από την αστική τάξη, η οποία εμπνευσμένη από τα κηρύγματα των Διαφωτιστών θέλησε αρχικά να βελτιώσει την υπάρχουσα μοναρχία μετατρέποντάς την σε συνταγματική και όχι να την καταργήσει. Στην πορεία όμως, η μοναρχία καταργήθηκε και μετά από περιόδους τρομοκρατίας αλλά και την οργάνωση δίκαιου κράτους, η Δημοκρατία κατάφερε τελικά και επιβίωσε. Οι Γάλλοι διαφωτιστές θεωρούν τους εαυτούς τους φωτοδότες. Δηλαδή είχαν πίστη στην πρόοδο της ανθρώπινης δραστηριότητας καθώς επιθυμούσαν την ατομική ελευθερία από την τυραννία που προκαλούσε η ρωμαιοκαθολική εκκλησία.

Το θέατρο της γαλλικής επανάστασης

Η ενίσχυση της οικονομίας του θεάτρου και η εμφάνιση μεγάλων έργων τα οποία έφτασαν μέχρι και τα 3000 έργα τον 17^ο αιώνα το θέατρο αρχίζει σιγά σιγά να παρακμάζει με τους ηθοποιούς να στρέφονται σε εξερευνήσεις και περιπέτειες παρά να είναι αφοσιωμένοι στην τέχνη τους. Το θέατρο της εποχής που είχε μόνιμο θίασο ηθοποιών ήταν το Γαλλικό θέατρο (Comédie Française). Θεωρείται το παλαιότερο ενεργό θέατρο στον κόσμο, ξεκίνησε από την Γαλλία και ιδρύθηκε από τον τότε βασιλιά της Γαλλίας τον Λουδοβίκο ΙΔ καθώς σύμφωνα με τις ιστορικές πηγές η βασιλεία του επηρέασε την Γαλλία και ολόκληρη την Ευρώπη. Οι πιο συνηθισμένες παραστάσεις του θεάτρου περιλάμβαναν ένα σοβαρό έργο και μία κωμωδία. Το σοβαρό παιζόταν το βράδυ και αμέσως μετά ανέβαινε το ευδιάθετο στοιχείο. Σύμφωνα με τους κανόνες των ηθοποιών και τα βασιλικά διατάγματα αυτή η πρακτική συνεχίστηκε και στον 18^ο αιώνα. Όμως το 1792 το θέατρο έκλεισε από την επιτροπή της κοινής σωτηρίας η οποία ανέλαβε τον ρόλο προστασίας της δημοκρατίας

έναντι ξένων επιθέσεων και ανταρσιών την περίοδο της επανάστασης. Αργότερα όμως το θέατρο επανήλθε στο προσκήνιο χάρη στην νέα κυβέρνηση η οποία υποστήριζε τους ηθοποιούς παραχωρώντας μια αίθουσα στο παλάτι Ρουαγιαλ για την συνέχεια των παραστάσεων τους, όπως αναφέρεται στο *Το θέατρο του γαλλικού Διαφωτισμού – Η τραγωδία και η ανάδυση του αστικού δράματος στον 18ο αιώνα: Βολταίρος και Ντιντερό* των Ταμπάκη, Αλτουβά (2015, σελ.27) .

Πρόκειται για βασιλικό ανάκτορο το οποίο κατασκευάστηκε με γλυπτά και πίνακες κ.α. Το θέατρο εξελίχθηκε από τότε και γνώρισε μεγάλη επιτυχία με τους ηθοποιούς να παίζουν και κλασσικό και σύγχρονο ρεπερτόριο. Ένας όμως από τους σημαντικότερους ηθοποιούς και συγγραφείς δυτικής λογοτεχνίας ήταν ο Μολιέρος. Ο Μολιέρος από την παιδική του ηλικία αγαπούσε το θέατρο για αυτό είχε αποκτήσει τον δικό του θίασο. Χάρη σε αυτό κέρδισε την οικονομική στήριξη του Γάλλου βασιλιά. Έγραψε πάρα πολλά θεατρικά έργα, τα οποία θα μείνουν στην ιστορία και δεν θα σταματήσουν να παίζονται μέχρι σήμερα σε όλο τον κόσμο. Θεωρήθηκε από πολλούς κλασικός ποιητής και αφιερώθηκε μέχρι το τέλος της ζωής του στην υποκριτική και στο θέατρο. Στο γαλλικό θέατρο εκτός τον Μολιέρο έκαναν την εμφάνισή τους όπως ο Μαριβώ και άλλοι σημαντικοί οι οποίοι επέφεραν καινούργιες καινοτομίες στην θεατρική σκηνή, όπως θα αναλυθεί στο επόμενο υπό κεφάλαιο.

Τα δραματικά είδη του θεάτρου και οι εκπρόσωποι τους

Στο γαλλικό θέατρο έκαναν την εμφάνισή τους δύο θεατρικά είδη το αστικό δράμα και οι δακρύβρεκτες κωμωδίες. Αυτά τα θεατρικά είδη βοήθησαν στην εμφάνιση του ρομαντικού θεάτρου αργότερα τον 19^ο αιώνα. Το γαλλικό κοινό επιθυμούσε την συγκίνηση την ευαισθησία προς τους χαρακτήρες των ηρώων και τον ρομαντισμό. Στο δράμα κυριαρχούν έντονα πάθη, βίαιες πράξεις, περιπέτειες και ιδιαίτερες πλοκές τα οποία κάνουν το κοινό να συγκινηθεί και να έχουν αγωνία και να μην χάσουν την πορεία του έργου. Ανταποκρίνεται στα θέλω του κοινού και στην απόλαυση. Το δράμα έχει ως στόχο να καταγράψει τις ρεαλιστικές καταστάσεις στο περιβάλλον. Οι κωμωδίες έχουν την δικιά τους συγκίνηση και δίνουν έμφαση στην εποχή τους.

Ο Βολταίρος υπήρξε σημαντική μορφή της γαλλικής επανάστασης. Ήταν ιστορικός, φιλόσοφος. Έγραψε πενήντα με εξήντα έργα τα οποία παρουσιάζονται και με αναπαραστάσεις, κωμωδίες και τραγωδίες εξαιρετικής αξίας, όπως για παράδειγμα η τραγωδία Οιδίποδας, όπου ο άνθρωπος πρέπει να αναζητά τη λύση των προβλημάτων του μόνος του χρησιμοποιώντας τη λογική του. Ο στόχος του ήταν να κερδίσει την εύνοια και την προσοχή του κοινού παίρνοντας τον τίτλο του επιτυχημένου δραματουργού και ήταν αποφασισμένος να επιτύχει αυτόν τον στόχο (Ταμπάκη, Αλτουβά, 2015, σελ.4). Είχε έντονο ενδιαφέρον για το θέατρο ως τέχνη, παρακολουθούσε ο ίδιος τις πρόβες των έργων του, ανέλαβε ο ίδιος τα κουστούμια, την σκηνή, επέβλεπε τους ηθοποιούς και τους βοηθούσε να γίνουν καλύτεροι. Δημιούργησε επίσης ένα ιδιωτικό θέατρο στον τόπο που έμενε έκανε συναντήσεις και ερμήνευε τα πιο γνωστά του έργα. Επέκτεινε την θεματολογία με θέματα από την γαλλική ιστορία και τον μεσαίωνα. Πειραματίστηκε με την μορφή, τον τόνο και τους χαρακτήρες. Έκανε εμφανή την παρουσία του εξωτικού αλλά και του θεϊκού στοιχείου, οδηγήθηκε και στην κατάργηση των θεατών πάνω στη σκηνή η οποία περιόριζε τις σκηνοθετικές επιλογές (Ταμπάκη και Αλτουβά, 2015, σελ.12).

Οι Μαριβώ και Μπομαρσαί υπήρξαν οι μεγαλύτεροι κωμωδιογράφοι του 18^ο αιώνα. Ο Μαριβώ ενδιαφερόταν περισσότερο για τη λογοτεχνία και τα αυλικά θεάματα. Σε ηλικία 20 ετών έγραψε την πρώτη του κωμωδία. Πριν στραφεί στο θέατρο πειραματίστηκε στα μυθιστορήματα και στις δημοσιογραφικές ανακοινώσεις. Αφιερώθηκε στο θέατρο γράφοντας κλασική τραγωδία που παίχτηκε στην Κομεντί Φρανσαίζ αλλά δεν είχε μεγάλη επιτυχία. Οι κωμωδίες του έχουν κυρίως ρομαντικό χαρακτήρα και βασίζονται στην ερωτική ψυχολογία και στα συναισθήματα. Ο Μαριβώ δεν επηρεάστηκε από τον Μολιέρο. Η κωμωδία του Μαριβώ απέχει πολύ από την κωμωδία του Μολιέρου. Δηλαδή οι ήρωές του δεν έχουν ελάττωμα, κανένα ιδιαίτερο στοιχείο που να προκαλεί το γέλιο. Αυτό που προκαλεί την ευχαρίστηση στους θεατές είναι η συζήτηση που γεννιέται και είναι ικανή να συγκινήσει. Ο ίδιος παραμένει ένας ειρωνικός θεατής, καθώς διασκεδάζει, συγκινείται, με τις αντιδράσεις των χαρακτήρων του. Υπήρξε ένας παραγωγικότατος συγγραφέας διότι δημοσίευε σχεδόν κάθε χρόνο περίπου σαράντα έργα, επτά μυθιστορήματα και παρωδίες, τρεις εφημερίδες και δεκαπέντε δοκίμια. Ο Μπομαρσαί ήταν θεατρικός συγγραφέας, ωρολογοποιός, μουσικός, και ποιητής. Θεωρήθηκε ένας από τους κυριότερους θεατρικούς καλλιτέχνες. Είχε λογοτεχνικές ικανότητες έγραψε έργα τα οποία επηρέασαν την γαλλική

λογοτεχνία. Έγραψε πολλά και διάφορα έργα. Οι κωμωδίες αγαπήθηκαν από το κοινό, γιατί αναφερόταν στα ήθη κι έθιμα των ευγενών και τις καταχρήσεις τους σε βάρος του λαού. Τα έργα των τριλογιών του μεταφέρθηκαν στην όπερα και αποτέλεσαν μια από τις μεγαλύτερες επιτυχίες του λυρικού δράματος. Ήταν μοναδικός σαν χαρακτήρας χλεύαζε τους ισχυρούς και ενδιαφερόταν για την πολιτική και την κοινωνική κατάσταση της χώρας του. Αυτό στο οποίο στόχευε ήταν η ελευθερία για έμπνευση καθώς επιθυμούσε μια ελευθερία στην οποία το κοινό να φανερώσει τις κρυφές του απολαύσεις. Ο κωμωδίες των τριών ηθοποιών και συγγραφέων κατέχουν το γέλιο, την τρυφερότητα, και την συγκίνησή. Εκφραστής του αστικού δράματος ήταν ο Ντιντερό. Κατέχεται από ενότητα ύφους και δεν είναι ούτε κωμικό ούτε αληθινά τραγικό. Πρόκειται για έναν Γάλλο συγγραφέα και φιλόσοφο ο οποίος σε όλα τα έργα του εξέφραζε το πνεύμα του διαφωτισμού, καθώς και ο ίδιος ήταν ενάντια στη δεισιδαιμονία και τη θρησκοληψία (Ταμπάκη και Αλτουβά, 2015, σελ.25).

Το θέατρο έγινε ένας χώρος κοινωνικής συνάντησης στο οποίο προκαλείται συγκίνηση έστω και εάν αυτή είναι της στιγμής. Ο Ντιντερό εφαρμόζει στη δραματουργία την θεωρία περί εικόνων, κ.λπ. στην σκηνή. Διακρίνει και κατανοεί όλους τους συγχρόνους του. Εφαρμόζει την αρχή αυτή της αποστασιοποίησης η οποία βασίζεται σε μια διπλή αποστασιοποίηση του ηθοποιού, που είναι ταυτοχρόνως ηθοποιός αλλά και θεατής του εαυτού του. Έτσι το δράμα ανθίζει και σε θέματα συγκινητικά και τρυφερά. Στο τέλος του 18^ο αιώνα όλο το αστικό θέατρο εξελίσσεται. Έτσι γεννιέται και το μελόδραμα. Η μιμική των ηθοποιών έχει για τον Ντιντερό τόση σημασία όσο και το κείμενο. Οφείλουν να διεισδύσουν βαθιά στην κατάσταση και να εκφράσουν τα αισθήματα που απαιτούνται, μέσα από την φυσιογνωμία, τις κινήσεις τους, τις στάσεις τους, και τα συναισθήματα όπως αναφέρεται στο *Το θέατρο του γαλλικού Διαφωτισμού – Η τραγωδία και η ανάδυση του αστικού δράματος στον 18ο αιώνα: Βολταίρος και Ντιντερό* των Ταμπάκη, Αλτουβά (2015, σελ.27) .

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ ΤΟΝ 19^ο- 20^ο ΑΙΩΝΑ

Μετά την Μεσαιωνική περίοδο του 5^ο μέχρι τον 15^ο αιώνα μ.Χ., την περίοδο της Αναγέννησης 15^ο με 17^ο αιώνας και την λήξη της Γαλλικής επανάστασης 1789 έως το 1799 περνάμε σε μια σύγχρονη εποχή του 19^ο αιώνα όπου πραγματοποιήθηκαν επαναστατικές εξελίξεις και αλλαγές σε όλα τα τμήματα της κοινωνίας όπως και στο θέατρο. Ενισχύεται, η εκβιομηχάνιση προσδίδοντας έτσι ευκαιρίες εργασίας στην ελεύθερη αγορά και καταχωρούνται τα ανθρώπινα δικαιώματα όπως κ.α. σημαντικά. Χαρακτηριστικά το 1914 ξεσπάει ο Α΄ Παγκόσμιος πόλεμος, ο οποίος διήρκεσε από τον Ιούλιο του 1914 ως το 1918 και ο οποίος επέφερε καταστροφές σε όλους τους τομείς της ανθρώπινης ζωής. Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα προς τον 20^ο αιώνα η Ευρώπη προσπαθεί σιγά σιγά να ανασυγκροτηθεί αλλά ξεσπάει αργότερα ο Β΄ παγκόσμιος πόλεμος από το 1939 έως το 1945, αν και σχετικές συγκρούσεις ξεκίνησαν από νωρίτερα. Αξίζει να αναφέρουμε επίσης και τον Ψυχρό Πόλεμο ο οποίος έγινε ανάμεσα σε κύριες χώρες τις ΗΠΑ την Αγγλία, Γαλλία, και Γερμανία . Εκατομμύρια άνθρωποι χάνουν τη ζωή τους σε μαζικές εκτελέσεις, εκτοπίσεις και στρατόπεδα συγκέντρωσης ή από πείνα, ή καταναγκαστικά έργα και βομβαρδισμούς. Παρόλη την οδύνη και την καταστροφή ο 20^ο αιώνας χαρακτηρίζεται ως ο αιώνας της Σύγχρονης Ιστορίας. Η επιστήμη έγινε πιο διαδεδομένη, οι άνθρωποι ζούσαν περισσότερο, και η ποιότητα ζωής είχε καλυτερέψει.

Το θέατρο του 19^ο αιώνα

Ο 19^ο αιώνας ήταν η εποχή της ανάπτυξης του θεάτρου στο βαλκανικό χώρο. Ήδη λίγο πριν από την Ελληνική Επανάσταση του 1821 για αποτίναξη της οθωμανικής κυριαρχίας και τη δημιουργία ανεξάρτητου κράτους. Εκείνη την περίοδο η Οδησός είχε αναδειχτεί σε σημαντικό κέντρο του ελληνικού θεάτρου και είχε γνωρίσει παραστάσεις πρωτότυπων έργων με επαναστατικό περιεχόμενο καθώς το βουλγαρικό θέατρο ξεκινούσε στη δεκαετία του '50 με σχολικές παραστάσεις. Οι παραστάσεις γίνονταν στις πόλεις της βουλγαρικής

επαρχίας και υποστηρίζονταν από τα τους πολιτιστικούς συλλόγους της νεολαίας που έπαιζαν σημαντικό ρόλο στον εθνικισμό. Πολλές από τις πρώτες θεατρικές προσπάθειες των Βουλγάρων στηρίχτηκαν σε ελληνικές ή βουλγαρικές μεταφράσεις πρωτότυπων ελληνικών ή ευρωπαϊκών θεατρικών έργων. Έτσι οι θεατρικές παραστάσεις έγιναν στη Βουλγαρία σημείο αντιπαράθεσης ανάμεσα στους άρχοντες και στους εθνικιστές των συλλόγων. Μετά την ίδρυση του ανεξάρτητου ελληνικού κράτους το 1830 μετά την επανάσταση του 21 η Αθήνα, η Κωνσταντινούπολη και η Σμύρνη θεωρήθηκαν ως θεατρικές πρωτεύουσες και από τα μέσα του αιώνα οι πόλεις αυτές συνδέθηκαν σε ένα μεγάλο δίκτυο θιάσων. Ειδικά η κοσμοπολιτική Κωνσταντινούπολη είχε εντονότατη θεατρική ζωή στο β' μισό του αιώνα. Επίσης με τις παραστάσεις των ιταλικών και γαλλικών θιάσων στο αρμενικό και στο τούρκικο θέατρο η ανάπτυξη του ελληνικού για το οποίο θα αναφερθούμε αναλυτικότερα παρακάτω βοήθησε στην συγγραφή και έκδοση δραμάτων. Η Κωνσταντινούπολη εξελίχτηκε σε μια πόλη με έντονη θεατρική ζωή, ιδιαίτερα μετά τα μέσα του 19^ο αιώνα με βάση την Δελβερούδη στο *Θέατρο Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα 1900-1922. Οι απαρχές* (1999, σελ. 353-389).

Η θεατρική τέχνη συνέδεσε την Οθωμανική Αυτοκρατορία με τους καλλιτεχνικούς προβληματισμούς της Ευρώπης και έθεσε ζητήματα συζήτησης. Ένα παράδειγμα είναι το πρόβλημα των γυναικείων ρόλων, το οποίο οδηγούσε στην εξέταση μεταξύ των σχέσεων και των δύο φύλων. Επιπλέον το θέατρο κατείχε έναν ενθουσιασμό και μια διάθεση να πειραματιστεί κάτι το οποίο διευκόλυνε την ανταλλαγή ιδεών ανάμεσα στους δραματουργούς και τους καλλιτέχνες. Έτσι οι θίασοι έπαιζαν στην Κωνσταντινούπολη στα τουρκικά, ενώ ο άλλοι σατίριζαν από σκηνής και χλεύαζαν τα έθιμα του γάμου. Το θέατρο του 19^ο αιώνα στην Οθωμανική Αυτοκρατορία είχε έντονα διλήμματά και προβληματισμούς όσον αφορά την κοινωνία η οποία προχωρούσε στο μοντερνισμό (Δελβερούδη, 1999, σελ. 8-21).

Ως προς τα μεταφρασμένα έργα, οι κωμωδίες του Μολιέρου με την κατανοητή πλοκή και το διδακτικό χαρακτήρα τους παίζονταν σ' όλη τη διάρκεια του 19^ο αιώνα. Ως προς την βαλκανική δραματουργία κινήθηκε κοντά στην κωμωδία, που σκοπό είχε να καταστρέψει τα κακώς κείμενα της κοινωνικής πραγματικότητας και του δράματος, το οποίο άντλησε τα θέματά του από την ιστορία και ανέλαβε την εκπαίδευση του κοινού. Οι δραματουργοί στην ανεξάρτητη Ελλάδα συνδέθηκαν έτσι με την κρατική ιδεολογία, ενώ το θέατρο στα

οθωμανικά Βαλκάνια κράτησε χαμηλές εντάσεις (Δελβερούδη. 1999, σελ.33), πολύ αναλυτικά για όλες τις περιόδους και τις εξελίξεις του θεάτρου βλέπουμε ότι σε όλες τις χώρες που αναπτύσσονται χτίζονται θέατρα με μεγάλους χώρους, τόσο για τους θεατές όσο και για τη σκηνή, και το θέατρο γίνεται ένας χώρος με ακριβά θεωρεία που νοικιάζονται για όλη τη σεζόν, με μεγάλους χώρους για πλήθος εκδηλώσεων και συναναστροφών, σε μία εποχή που η προσέλευση στο θέατρο παίρνει κοινωνικό χαρακτήρα, ανεξάρτητα από την ποιότητα των θεαμάτων της παράστασης. Η Γερμανία η οποία κυριαρχείται από τον ρομαντισμό και τον κλασικισμό κατασκεύασε θέατρα στις μεγάλες πόλεις της . Στο τέλος του αιώνα η αρχιτεκτονική του θεάτρου αλλάζει ριζικά. Πλέον το θέατρο εξελίσσεται και βελτιώνεται καθώς προχωράνε οι αιώνες προστίθενται καινούργιοι θεατρικοί εξοπλισμοί όπως φωτισμοί κ.α. που το κάνουν να φαίνεται μοντέρνο και πολυδιάστατο, γίνονται ειδικές κατασκευές έτσι ώστε η σκηνή να λειτουργεί ζωντανά και να τραβήξει το ενδιαφέρον των θεατών. Όπως για παράδειγμα με ένα παραπέτασμά μπροστά από τη σκηνή θα μπορούσε να προστατεύσει το κοινό σε περίπτωση που η σκηνή των ξύλινων θεάτρων έπαιρνε φωτιά κάτι το οποίο βοηθάει επίσης και στην απομόνωση της σκηνής από τους θεατές.

Το θέατρο του 20^ο αιώνα

Τον 20^ο αιώνα λοιπόν η εξέλιξη του κτίσματος και της σκηνής πέρασε από διάφορες φάσεις αναζητήσεων και εφαρμογών ενώ συνεχίστηκε η τυποποιημένη αρχιτεκτονική του 19^ο αιώνα. Την εποχή του μοντερνισμού, οι αρχιτέκτονες του θεάτρου επικεντρώθηκαν στο σχεδιασμό και όχι απαραίτητα στην υλοποίηση και το χτίσιμο κτηρίων με προσοχή κυρίως σε στοιχεία του λαϊκού θεάτρου, με το θέατρο να ενώνεται με τα σκηνικά, τη δραματουργία και τους θεατές, ως ένα είδος θεατρικής συσκευής. Η βιομηχανία την περίοδο αυτή έγιναν και άλλες αλλαγές και εξελίξεις. με μεγαλύτερο ενδιαφέρον τη σχέση του θεατή και της σκηνής. Αυτό βοήθησε στη σκηνοθεσία και τη σκηνογραφία του θεάτρου ιδιαίτερα, αφού συστηματικά σταματούσαν κάθε σχέση μέσα στο θέατρο, προτείνοντας μια απελευθέρωση του θεάματος. Ενδεικτική για την εποχή είναι η θεωρία του Βάλτερ που σχεδίασε το θεατρικό κτίσμα τόσο μεταβλητό που μπορεί να αλλάζει ακόμα και η χωρητικότητα των θεατών. Μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, έγιναν πολλοί πειραματισμοί οι οποίοι τέθηκαν σε

εφαρμογή. Πολλά κτίρια μετατράπηκαν σε θέατρα, για να εξυπηρετηθεί η πειραματική δραματουργία, με την μεταφορά της πλατείας και της σκηνής, την κατάργηση της σκηνής, με μοντέρνες τεχνολογικές δυνατότητες στο φωτισμό, τον ήχο και στην σκηνή. Έκαναν την εμφάνισή τους πολλά κτίρια ικανά να στεγάσουν διάφορα θεάματα, αλλά και ως σκηνές για τις θεατρικές παραστάσεις. Στην περίοδο αυτή παρατηρείται μία ουσιαστική αξιοποίηση στοιχείων από παλαιότερες εποχές, οι οποίες προσέφεραν μία εικόνα ανακύκλωσης στα παλαιά θεατρικά στυλ κοντά στις αναζητήσεις της σύγχρονης δραματουργίας, με τρόπους λειτουργικούς, δίνοντας νέες εμπειρίες στο σύγχρονο κοινό (Γραμματάς, 2012, σελ. 30-70).

Η λιτότητα αυτής της νεωτεριστικής εποχής κάνει το χτίσιμο και την αρχιτεκτονική των κτηρίων ένα από τα κυρίαρχα θέματα της θεατρικής αρχιτεκτονικής. Ορισμένα από αυτά τα κτίρια είναι παλιές αίθουσες, ιστορικά μνημεία που μετατράπηκαν σε θέατρα. Τα περισσότερα αφορούν κτίρια με ειδικές λειτουργίες, όπως ένα εργοστάσιο, μία εκκλησία, χώρους σε λειτουργία τα οποία μπορούν να λειτουργήσουν ως χώροι για τις θεατρικές παραστάσεις, για τους ηθοποιούς και για εκδηλώσεις. Στα τέλη του 19^ο αιώνα με την είσοδο στον 20^ο αιώνα οι καλές τέχνες βοήθησαν στην εμφάνιση αρκετών ειδών του θεάτρου τα οποία εντάσσονται στην κωμωδία, την τραγωδία και το δράμα αλλά παρουσιάζουν διαφορές. Για παράδειγμα γίνεται γνωστό το θέατρο του παραλόγου ή αλλιώς υπαρξιακό θέατρο. Πήρε το όνομά του από το θεατρικό στοιχείο που ξεκίνησε την δεκαετία του 50. Γνώρισε μεγάλη δόξα γιατί παρουσίαζε τον μεταπολεμικό κόσμο την έλλειψη επικοινωνίας τις αξίες για την ανθρώπινη ύπαρξη, με σκηνικούς τρόπους πρωτότυπους ή και ακραίους, με μεγάλες ανατροπές και ενδιαφέρον για το κοινό που παρακολουθεί, όπως σύμφωνα με τα παραπάνω μας καταγράφει ο Γραμματάς στο *Το ελληνικό θέατρο στον 20^ό αιώνα: Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτότυπα* (2012, σελ. 30-70).

Παράλληλα με αυτά τα είδη θεάτρου, θα συναντήσουμε και άλλους χαρακτηρισμούς για το θέατρο, που αφορούν το περιεχόμενο και το θέμα του. Εμφανίστηκαν και καινούργιες μορφές θεάτρου όπως για παράδειγμα το θέατρο με μαριονέτες είναι ένα από τα αρχαιότερα είδη θεάτρου, με αρχαιότερη προέλευση από την Ασία. Το κύριο χαρακτηριστικό είναι ότι οι κούκλες κινούνται από αθέατους ανθρώπους σε ειδικά διαμορφωμένες μικρές σκηνές. Το κουκλοθέατρο έχει υπάρξει ένα θέαμά σε θρησκευτικές τελετουργίες κυρίως στα χρόνια του ευρωπαϊκού Μεσαίωνα, καθώς και ένα θέαμά για το παιδικό κοινό σε όλους τους

πολιτισμούς, με ειδικά έργα για κούκλες για τις ανάγκες του θεάτρου αυτού σύμφωνα με το έργο των Κακουδάκη και Απέργη, *Θέατρο-Θεατρική Παιδεία* (2008,σελ. 40).

Η Ελλάδα μετά από τους μακροχρόνιους πολέμους, τα προβλήματα, τις καταστροφές και τις αλλαγές σε όλα τα επίπεδα της κοινωνικής και ανθρώπινης ζωής περνάει σε μια καινούργια εποχή η οποία ονομάστηκε χρυσή εποχή. Επέφερε εξελίξεις και αλλαγές στην οικονομία την κοινωνία στις σχέσεις των ανθρώπων μεταξύ τους καθώς το θεατρικό στοιχείο αναπτύχθηκε ραγδαία με καινούργια τεχνάσματα κάνοντας το πιο σύγχρονο. Η Ελλάδα, παρόλο που γέννησε το θέατρο και τη θεατρική σκηνή, βίωσε δύσκολες στιγμές μετά την επανάσταση. Κωμικά και σατιρικά έργα παρατηρούνται μόνο σε περιοχές όπως η Κρήτη και τα Επτάνησα, από νέους δημιουργούς. Η ανάπτυξη του ελληνικού θεάτρου σημειώθηκε ήδη από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα, από τη συγγραφή πρωτότυπων ή τη μετάφραση ξένων θεατρικών έργων. Μεγάλη απήχηση είχε στο ελληνικό θέατρο στις αρχές του αιώνα ο Βολταίρος, και ο Σαίξπηρ με τον ρομαντισμό όπως έχει αναλυθεί στα προηγούμενα. Το θέατρο με το πέρασμα στον 20^ο αιώνα άρχισαν να ιδρύονται οι πρώτες θεατρικές σκηνές όπως για παράδειγμα το Βασιλικό θέατρο δηλαδή το σημερινό Εθνικό θέατρο με νέα ρεύματα και εμπειρίες, (Κακουδάκη, Απέργη, 2008, σελ. 23-25). Το ελληνικό θέατρο αργότερα άρχισε να γίνεται πιο ευρωπαϊκό, η σάτιρα άλλαξε μορφή και πήρε την μορφή μουσικού θεάτρου όπως και οι παραστάσεις απέκτησαν μουσικά στοιχεία όπως για παράδειγμα το μιούζικαλ. Στα μέσα του 20^{ου} αιώνα παρουσιάστηκαν θεατρικοί συγγραφείς με έργα ποικίλων θεμάτων. Η πορεία του ελληνικού θεάτρου ήταν ανοδική κάνοντάς το πιο σύγχρονο, τολμηρό και νεωτεριστικό καθώς έγιναν αλλαγές στην σκηνοθεσία και στην υποκρισία από πρωτοβουλία της θεατρικής ομάδας και των δημιουργών.

Η Αθήνα, η πρωτεύουσα της Ελλάδας, και η Θεσσαλονίκη αποτέλεσαν τις μεγαλύτερες πόλεις της χώρας που έχουν αποκτήσει κάθε χρόνο θεατρικές σκηνές με πληθώρα έργων. Οι θεατρικές σκηνές της πρωτεύουσας δηλαδή άρχισαν να στοχεύουν σε ευρωπαϊκά έργα, και ρεπερτόρια που παρουσιαζόταν ήδη εδώ στις μεγάλες ευρωπαϊκές σκηνές. Βγήκαν στο φως σημαντικοί καλλιτέχνες οι οποίοι προετοίμασαν το κοινό για την άνθηση του ελληνικού θεάτρου. Υπήρξε επίσης παρουσίαση διάσημων ελληνικών τραγωδιών και κωμωδιών της αρχαιότητας, όπου έκανε την εμφάνιση του ένα είδος που εξελίχθηκε σε ένα από τα πιο γνωστά είδη στο ελληνικό θέατρο το κωμειδύλλιο το οποίο αποτελεί την ελληνική

ρομαντική κομεντί με έντονα κωμικά στοιχεία. Αντιλαμβανόμαστε ότι το αρχαίο δράμα και ο λαϊκός πολιτισμός αποτελούν την θεατρική δημιουργία, σε επίπεδο δραματικού κειμένου, και σκηνικής πράξης. Γι' αυτό και στην ανάλυσή τους δίνεται ιδιαίτερη βαρύτητα. Παρ' όλα αυτά, διαπιστώνεται ότι υπάρχουν και άλλα είδη θεάτρου, τα οποία αν και είναι ιδιαίτερα αγαπητά στο κοινό, δεν έχουν την ίδια εκτίμηση, ούτε την γενικότερη αποδοχή, για ποικίλους λόγους. Υπάρχουν αλλαγές και στην ενδυμασία των ηθοποιών καθώς και στο μακιγιάζ. Όλα πιο έντονα με ζωηρά χρώματα για να προσελκύσουν το κοινό καθώς και να εντυπωσιάζουν με την τεχνοτροπία τους. Τα προσωπεία τα αντικατέστησε το μακιγιάζ. Τα παλαιότερα ενδύματα αντικαταστάθηκαν από καινούργια τα οποία συμφωνούν με την περίοδο στην οποία διαδραματίζεται το έργο. Οι γυναικείοι ρόλοι ενσαρκώνονται από γυναίκες ηθοποιούς. Η γυναίκα αναλαμβάνει ρόλους και εξελίσσεται κατέχοντας μια υψηλή θέση στην κοινωνική και πολιτική ζωή, όπως μας παρουσιάζεται από τις Κακουδάκη και Απέργη στο *Θέατρο-Θεατρική Παιδεία* (2008, σελ. 219).

Θέατρο και Εθνική Ιδέα- Αλυτρωτισμός

Η Μεγάλη Ιδέα πρόκειται για έναν λυτρωτικό ελληνικό οραματισμό, τον οποίο εμπνεύσθηκε ο πρώτος Συνταγματικός πρωθυπουργός Ιωάννης Κωλέττης στα μέσα του 19 αιώνα και στον οποίο στήριξε ολόκληρη την πολιτική του. Αναφέρεται στην προσπάθεια επανάκτησης των χαμένων εδαφών της Βυζαντινής αυτοκρατορίας και παρέμεινε ως στόχος όλων των Ελληνικών κυβερνήσεων μέχρι και τον Αύγουστο του 1922. Η Μεγάλη ιδέα καθόριζε την απελευθέρωση των ελληνικών νησιών όπως την Κρήτη την Κύπρο τα Επτάνησα κ.α. και στόχευε στην ενσωμάτωσή τους σε μια ενωμένη ελληνική επικράτεια. Η γέννηση της Μεγάλης Ιδέας ξεκίνησε από την επανάσταση του 1821 με βασικό χαρακτηριστικό της τον Αλυτρωτισμό. Πρόκειται για μια πολιτική και κοινωνική κίνηση που έχει ως στόχο την απελευθέρωση των δούλων και την απόκτηση των κατακτημένων εδαφών. Οι Έλληνες που κατοικούσαν σε περιοχές της Οθωμανικής αυτοκρατορίας ονομάστηκαν αλύτρωτοι δηλαδή σκλαβωμένοι και η πολιτική που στόχευε στην ενσωμάτωσή τους στην ελληνική επικράτεια ονομάστηκε αλυτρωτισμός. Η Μεγάλη Ιδέα υιοθετήθηκε από την ελληνική διοίκηση και από την ελληνική κοινωνία. Μάλιστα δημιουργήθηκαν οργανώσεις όπως ήταν η Εθνική Εταιρεία των πολιτών η οποία είχε ως

κύριο στόχο να ασκήσει πίεση με σκοπό την εδαφική επέκταση του ελληνικού κράτους. Έτσι η Μεγάλη Ιδέα παρουσιάστηκε ως ένα σημαντικό στοιχείο από την αρχή του ελληνικού κράτους και καθόρισε μέχρι και το τέλος του Μικρασιατικού πολέμου το 1922 την πολιτική της Ελλάδας (Δελβερούδη, 1999, σελ.1-90).

Το «Βασιλικό θέατρο»

Τον 20^ο αιώνα ιδρύεται το Βασιλικό θέατρο και γίνεται η δημιουργία μιας καινούργιας σκηνής η οποία στοχεύει σε καινούργιες καινοτομίες στον θεατρικό χώρο. Το τέλος της ελληνικής επανάστασης βοηθάει στην δημιουργία του θεάτρου αυτού. Η προσπάθεια κατασκευής του ξεκινάει από το 1856 με έκδοση του βασιλικού διατάγματος το οποίο απαιτεί την ίδρυση του θεάτρου γιατί το κράτος αρνείται να παραχωρήσει τα δημόσια του κτήρια για τον σκοπό αυτό. Το βασιλικό θέατρο ενσωματώθηκε στα σχέδια του Ερνέστο Τσίλλερ. Υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους και διασημότερους αρχιτέκτονες, σχεδίασε και επέβλεψε την κατασκευή εκατοντάδων δημόσιων και ιδιωτικών κτηρίων και άφησε τη σφραγίδα του στην Ελλάδα τον 19^ο-20^ο αιώνα. Η κεντρική αίθουσα του θεάτρου μπορούσε να χωρέσει οχτακόσια περίπου άτομα. Θεωρείται μικρή και κάπως ασύμμετρη σε σχέση με τα εθνικά θέατρα της. Ο θεατρικός εξοπλισμός υπολογιζόταν κυρίως στα 250 χιλιάδες δραχμές, ποσό που προέρχεται από το βασίλειο, με ηλεκτρικό φωτισμό ,ειδικές κατασκευές για τοποθέτηση υπερσύγχρονων μηχανικών μέσων, κάτι το οποίο το θέατρο δεν έχει τίποτα παραπάνω και τίποτα λιγότερο από τα ευρωπαϊκά θέατρα.

Το Νοέμβριο του 1900 ιδρύεται η Βασιλική Σχολή στην οποία φοιτούν μερικοί από τους πιο ταλαντούχους ηθοποιούς της εποχής μεταξύ των οποίων η Κυβέλη κ.α. εξίσου αξιόλογοι. Η επέμβαση του βασιλιά Γεωργίου στην διάρκεια δημιουργίας του θεάτρου κυρίως με την οικονομική ενίσχυσή του είναι και η κυριότερη αίτια ονομασίας του θεάτρου ως Βασιλικό Θέατρον, γεγονός που καταγράφει τον βασιλιά να συμμετέχει σε όλα τα θέματα όχι μόνο στα διοικητικά και στα πολιτικά, κάνοντας το θέατρο ένα είδος θεάτρου που να απευθύνεται στον κύκλο των ευγενών του βασιλιά. Η είσοδος του θεάτρου δεν είναι δωρεάν. Απαγορευόταν στα κατώτερα στρώματα η είσοδος στο θέατρο καθώς υπήρχε ένα συγκεκριμένο ρεπερτόριο και μια ειδική ενδυμασία για τους θεατές. Το θέατρο λειτουργεί

με βάση τους βασιλικούς όρους. Η πρώτη παράσταση παρουσιάζεται το 1901, η οποία είναι αφιερωμένη στους μεγάλους Έλληνες συγγραφείς με την παρουσίαση των έργων τους. Το 1902 παρουσιάζεται ένα πρόγραμμα από κωμικά έργα. Αμέσως μετά το θέατρο στρέφεται στα ξεχασμένα είδη της ιστορικής κωμωδίας και του δράματος και στο ανέβασμα κλασικών έργων όπως ο «Οιδίπους Τύραννος» του τραγικού ποιητή του Σοφοκλή όπως κ.α. Στη σκηνή του θεάτρου ξεκινούν τα πρώτα σύγχρονα ευρωπαϊκά έργα καθώς επίσης και οι επιτυχίες από το γαλλικό και γερμανικό θέατρο. Το 1901 παρουσιάζεται στα αθηναϊκά θεατρικά δρώμενα μια νέα σκηνή. Η παράσταση επαναλαμβάνεται και την περίοδο του καλοκαιριού στο υπαίθριο θέατρο. Με ρεπερτόριο επηρεασμένο από τις ευρωπαϊκές σκηνές ακολουθεί το δρόμο που χαράζουν τα μεγάλα ξένα θέατρα. Οι παραστάσεις του Βασιλικού θεάτρου γίνονται το χειμώνα ενώ η Νέα Σκηνή παρουσιάζει έργα το καλοκαίρι. Οι λάτρες του θεάματος είναι περιορισμένοι στον αριθμό αφού κατάγονται από τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα και πολλές φορές αποδεικνύονται ανίκανοι πνευματικά να παρακολουθήσουν το θέαμα (Δελβερούδη, 1999, σελ.9-13).

Η νέα σκηνή λόγω της κατάστασης με στόχο να διατηρηθεί, επιλέγει να ανεβάσει έργα που ικανοποιούν όλα τα γούστα, καταφέρνει να ανταπεξέλθει με την βοήθεια των χορηγιών και των δωρεών από τους ευγενείς. Παρ' όλα αυτά οι κάτοικοι των συνοικιών παρακολουθούν το θέαμα. Λαμβάνοντας τις επιδράσεις από τη δύση η σκηνοθεσία επαναπροσδιορίζεται στην Ελλάδα από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ήταν Έλληνας θεατρικός συγγραφέας, μυθιστοριογράφος και ποιητής, καθώς και ο ιδρυτής της Νέας Σκηνής ο οποίος αποτελεί τον σημαντικότερο σκηνοθέτη και τον πιο δημοφιλή στο θέατρο. Ο σκηνοθέτης λοιπόν κατέχει ρόλο σαν τον αρχηγό του θιάσου ή και τον ίδιο συγγραφέα. Οι θίασοι κάνουν επιλογές για το ρεπερτόριό τους το οποίο προέρχεται από τους πιο αξιόλογους Γάλλους και Ιταλούς συγγραφείς, χωρίς βέβαια να παραμελούν τα ελληνικά έργα καθώς μεγάλη οικονομική λύση για τα θεατρικά ταμεία θεωρήθηκε το θεατρικό είδος των επιθεωρήσεων το οποίο περιέχει σάτιρα και κοινωνικό σχολιασμό σε συνδυασμό με την μουσική και το τραγούδι (Δελβερούδη, 1999, σελ.9-13).

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΟΝ ΕΛΛΑΔΙΚΟ ΧΩΡΟ ΠΡΙΝ ΤΟ 1922

Κάνοντας μια αρχή από την περίοδο 1900 μέχρι την Μικρασιατική καταστροφή του 1922 τα περισσότερα θεατρικά θεάματα λαμβάνουν χώρα το καλοκαίρι καθώς η έλλειψη κλειστών θεατρικών αιθουσών αποτελεί τον βασικότερο λόγο για την αναπαράσταση έργων τους χειμερινούς μήνες. Τα χειμερινά θέατρα ζουν κυρίως από ξένους θιάσους που έρχονται για να παρουσιάσουν τα έργα τους στο αθηναϊκό κοινό. Το μεγαλύτερο σύνολο των καλοκαιρινών θεάτρων στεγάζεται στο κέντρο της πρωτεύουσας σε μια περιοχή που επεκτείνεται σε όλους τους οικισμούς όπου με βάση τα σημερινά δεδομένα ξεκινάει από το Σύνταγμα της Αθήνας μέχρι και την Ομόνοια. Το θέατρο της Ομονοίας, το θέατρο Τσόχα, καθώς και το θέατρο Νεαπόλεως αποτελούν τα κυριότερα παραδείγματα θερινών θεάτρων. Η αύξηση στις τιμές εισόδου των θεατρικών παραστάσεων και η μετακίνηση των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων σε περιοχές έξω από το κέντρο της Αθήνας οδηγεί στην διάκριση ανάμεσα στους αστικούς και λαϊκούς θιάσους και το ρεπερτόριο που παρουσιάζουν. Η νέα σκηνή και τα θεάματα στεγάζονται σε πλατείες ακόμη και σε αυλές σπιτιών και καφενείων. Πρόκειται για ειδικά διαμορφωμένα και περιφραγμένα οικόπεδα. Τραβούν το ενδιαφέρον του κοινού από τη συνοικία στην οποία βρίσκονται και το θέαμα που προσφέρουν δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί θεατρικό (Δελβερούδη, 1990, σελ.22-25).

Αυτό φαίνεται και από το περιορισμένο υλικό που έχουμε στη διάθεσή μας γι' αυτά, αφού οι δημοσιογράφοι ασχολούνται κυρίως με το αστικό θέατρο της εποχής των οποίων η έρευνα έχει συγκεκριμένη πορεία. Δεν είναι λίγες οι φορές που το λαϊκό θέατρο με τα θεάματα του χαρακτηρίζεται ως περίεργα και ως γραφικά. Τα θέατρα της Αθήνας αποδεικνύονται σαν επιχειρήσεις με σταθερό κοινό με κέρδος και ικανά και αριθμό να τα συντηρήσουν και πάντοτε πρόθυμα να καταβάλουν το ποσό από την είσοδο του θεάτρου.

Ένα άλλο θεατρικό είδος που κάνει την εμφάνισή του αυτή την περίοδο είναι οι τραγωδίες κυρίως από τον Καζαντζάκη και τον Σικελιανό. Ο Καζαντζάκης για παράδειγμα επηρεασμένος από το παρελθόν καταγράφει ιστορικά και μυθολογικά πρόσωπα, προσπαθεί να εκφράσει τις υπαρξιακές και μεταφυσικές του αγωνίες. Αξιοσημείωτο είναι το έργο του η Ασκητική μέσα από το οποίο διατυπώνει τους δικούς του προβληματισμούς σε σχέση με το σύμπαν κάτι το οποίο απασχολεί και τους ανθρώπους. Στα ίδια θέματα στρέφεται και ο Σικελιανός. Με τα έργα του εξετάζει τις σχέσεις του ανθρώπου με το φυσικό περιβάλλον, το καλό με το κακό εκφράζοντας τις ανησυχίες του. Μολονότι το έργο των δυο αυτών συγγραφέων δεν φαίνεται να έχει διαφορά με την ήδη δραματουργία της εποχής, αναζητά την ελληνικότητα με την σκέψη ότι αυτή θα αποτελέσει την σύνδεση μεταξύ της αρχαιοελληνικής και της Βυζαντινής εποχής με την σύγχρονη εποχή. Ταυτόχρονα η ελληνική δραματουργία εμπλουτίζεται με νέα είδη όπως η αισθηματική κομεντί, η φάρσα και η κωμωδία. Η Καταστροφή του 1922 που θα έρθει αργότερα θα επιφέρει αλλαγές και σε οικονομικό, πολιτικό αλλά και με νέα μουσικά ακούσματα, νέες πνευματικές αναζητήσεις, λογοτεχνικά ρεύματα και αλλαγές στο θέατρο. Το 1922 θα αρχίσει να παρατηρείται μια πτώση στην θεατρική παραγωγή. Τα έργα του δράματος κατέχουν μια ένταση με διαθέσεις ωραιοποίησής οδηγώντας έτσι στην δημιουργία του γραφικού δράματος σύμφωνα με το έργο της Δελβερούδη Θέατρο, *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα 1900-1922. Οι απαρχές* (1999,σελ.90).

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΟΝ ΕΠΤΑΝΗΣΙΑΚΟ ΧΩΡΟ ΠΡΙΝ ΤΗΝ ΕΝΩΣΗ ΜΕ ΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ (1864)

Μια σύντομη ιστορία των Ιονίων Νησιών έως την ένωση του 1864

Τα Επτάνησα αποτελούν το σύνολο των νησιών του Ιονίου πελάγους τα οποία βρίσκονται κατά μήκος των δυτικών ακτών της Ελλάδας. Περιλαμβάνουν την Κεφαλονιά την Ζάκυνθο την Κέρκυρα τους Παξούς την Ιθάκη τα Κύθηρα και την Λευκάδα. Ας ξεκινήσουμε λέγοντας πως τα Επτάνησα γνώρισαν ενετική και νορμανδική κυριαρχία τον 12^ο -13^ο αιώνα. Η κατάκτηση των νησιών έγινε με αργό και σταθερό ρυθμό. Από τα μέσα του 14^ο ως τα τέλη του 18^ο αιώνα τα Ιόνια Νησιά ήταν κτήμα της Γαληνότατης Βενέτικης δημοκρατίας. Το πρώτο νησί που κατακτήθηκε ήταν τα Κύθηρα όπου στην συνέχεια πήραν σειρά και τα υπόλοιπα νησιά. Σύμφωνα με τις πηγές θεωρείται πως η Βενετική κυριαρχία στα Επτάνησα ήταν ήπια, ειδικά σε σχέση με την τουρκοκρατία που υπήρχε στις άλλες ελληνικές περιοχές. Στην διάρκεια του 15 αιώνα βρίσκονται υπό Τουρκική κατοχή. Τον 17 αιώνα τα νησιά πέρασαν υπό την Γαλλική κατοχή η οποία διήρκεσε μόλις 20 μήνες μέχρι όπου οι Γάλλοι αναγκάστηκαν να παραδοθούν από τις επιθέσεις των Ρώσων και των Οθωμανών που δημιούργησαν το 1800 την Επτάνησο Πολιτεία. Οι Γάλλοι επανήλθαν στα νησιά με την Δεύτερη Γαλλική κατοχή η οποία διήρκεσε ως το 1814 στην Κέρκυρα, αν και τα υπόλοιπα νησιά είχαν καταληφθεί από τους Βρετανούς το 1809-10. Τέλος έχουμε την Αγγλική κυριαρχία αρχικά με την κατάληψη της Ζακύνθου και των άλλων νησιών και τέλος και της Κέρκυρας (Τουμασάτος, 2006, σελ.537-569) (Πεφάνης, 2008, σελ.19-73).

Το καλοκαίρι του 1863 διαλύθηκε το κοινοβούλιο της Επτανησιακής πολιτείας και προκηρύχθηκαν εκλογές για τις 19 Σεπτεμβρίου του ίδιου χρόνου. Στην πρώτη τους συνεδρίαση αυτοί που εκλέχθηκαν έπρεπε να απαντήσουν στο ερώτημα της ένωσης με την Ελλάδα. Η απάντησή τους με το ψήφισμα της 23ης Σεπτεμβρίου του 1863 ήταν ομόφωνη. Η απόφαση της συνθήκης του Λονδίνου στις 29 Μαρτίου του 1864 δεν μπορούσε να ήταν άλλη από τα νησιά παραχωρούνται στην Ελλάδα ως προίκα στον Γεώργιο. Η Ειρωνεία για τους Άγγλους ήταν ότι υπό την βασιλεία του Γεωργίου Α, αργότερα και με πολεμικές επιχειρήσεις η Ελλάδα απέσπασε από την Τουρκία την Ήπειρο, τη Μακεδονία και

σχεδόν όλα τα νησιά του Αιγαίου.

Στις 21 Μάϊου του 1864 η μέχρι τότε Άγγλο κρατούμενη Κέρκυρα και μαζί όλα τα Επτάνησα μετά τη συμφωνία του Λονδίνου και με το ψήφισμα της Ιονίου Βουλής ενώνονται οριστικά με την Ελλάδα. Έτσι λοιπόν τον 20^ο αιώνα μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή του 1922 και την ανταλλαγή πληθυσμών που επακολούθησε, εγκαταστάθηκαν στα νησιά, όπως για παράδειγμα στην Λευκάδα και στην Κέρκυρα, πολλές οικογένειες προσφύγων που ξεριζώθηκαν από την πατρίδες τους για να σωθούν με την σκέψη ότι θα έχουν μια καλύτερη ζωή από τον Πούχνερ στο *Η ιταλική όπερα στα Επτάνησα επί Αγγλοκρατίας (1813-1863)*. Πρώτες παρατηρήσεις με βάση τα βιβλιογραφημένα λιμπρέτα (2005, σελ. 591-624.)

Το θέατρο στον επτανησιακό χώρο

Στα μέσα του 17^ο αιώνα στα Επτάνησα τοποθετείται η αφετηρία των λαϊκών θεατρικών παραστάσεων που πραγματοποιούνται στην εποχή του καρναβαλιού. Το καρναβάλι γίνονταν σε κλειστό χώρο, συμμετείχαν οι άρχοντες και γενικά οι ευγενείς ξένης και ντόπιας καταγωγής. Σταδιακά στην δημιουργήθηκαν λέσχη ευγενών, και χώροι θεάτρου, με έργα προτίμησης τις κωμωδίες του Βενετού αριστοκράτη Γκολντόνι κ.α. Όπως θα πούμε παρακάτω που με τον καιρό τα έργα έγιναν ένα με τον λαό. Οι λαϊκές παραστάσεις αυτές είναι έργα σε στίχους με σύντομα χρονική διάρκεια, παίζονται δημόσια από ερασιτέχνες ηθοποιούς με συνοδεία των προσωπείων δηλαδή της μάσκας. Το είδος των λαϊκών παραστάσεων είναι επηρεασμένο από την *commediadell'arte*, από το δράμα, τις μικρές σκηνές,, αλλά και από τα δεδομένα του ελληνικού καρναβαλιού. Κατά τα τέλη του 17^ο αιώνα τα έργα του κρητικού θεάτρου το οποίο αποτέλεσε δημιούργημα μιας καλλιεργημένης άρχουσας τάξης που είχε επαφή με την ιταλική Αναγέννηση (Αθήνη, 2015, σελ.30-37)..

Στην συνέχεια (Αθήνη, 2015, σελ.30-37). έφτασαν στα Επτάνησα το Κρητικό θέατρο χάρη στους κρητικούς πρόσφυγες λόγω της τούρκικης κατοχής και αναπαραστάθηκαν πολλά έργα από ερασιτέχνες ηθοποιούς. Το πρώτο έργο κρητικού θεάτρου ήταν γραμμένο στα ιταλικά. Το 1720 η Κέρκυρα απέκτησε θέατρο, που ονομάστηκε Σαν Τζιάκομο και εκεί άρχισαν να ανεβαίνουν οι πρώτες ιταλικές όπερες. Συνεχίστηκαν για δύο αιώνες στον

επτανησιακό χώρο όπου στην πορεία προστέθηκε και η επτανησιακή παραγωγή. Ο 19^ο αιώνας στην συνέχεια θα βοηθήσει στην εξάπλωση του θεάτρου με δημόσιες παραστάσεις. Το θέατρο αποκτά έναν νεότερο χαρακτήρα και καινούργια γραμματειακά είδη όπως η νουβέλα, το διήγημα, και το μυθιστόρημα (Αθήνη, 2015, σελ.30-37).

Η λειτουργία των θεάτρων ήταν σύμφωνη με την αντίστοιχη ιταλική, με την εποπτεία των Ενετών και των Άγγλων, τα έργα που φιλοξενούνταν ήταν κυρίως όπερες, κωμειδύλλια και ιταλικά μελοδράματα. Οι Επτανήσιοι απόκτησαν έτσι την κουλτούρα που υπήρχε στις γειτονικές ιταλικές περιοχές, και οι Επτανήσιοι συγγραφείς συνέθεσαν τα έργα τους σε ανάλογο ύφος. Γίνεται λόγος και για το λαϊκό επτανησιακό τραγούδι, το αστικό, και την καντάδα όπου παρατηρούνται ενετικές επιρροές, και το τραγούδι της υπαίθρου που διατήρησε την προηγούμενη αρχαία μορφή του και επηρεάστηκε από την βυζαντινή εποχή. Τα περισσότερα έργα σώζονται σε χειρόγραφο ή έντυπο μορφή στα Επτάνησα όπου εκεί κάνει την εμφάνισή του η πρώτη έντυπη μετάφραση θεατρικού έργου. Λόγω της ενετικής κυριαρχίας τα Επτάνησα αποτέλεσαν μια σημαντική σύνδεση με την ευρωπαϊκή και την ιταλική γραμματεία με τις περισσότερες μεταφράσεις έργων να είναι στα ιταλικά. Σημαντικός ρυθμιστής του κωμικού θεάτρου ο οποίος πραγματοποιεί την πρώτη μετάφραση του στα ελληνικά μέσα από τον φαναριώτικο χώρο είναι ο Γκολντόνι. Ήταν κωμωδιογράφος, ανανέωσε την ιταλική κωμωδία, δεν υποστήριζε τις φάρσες. Στα έργα του παρουσιάζονται χαρακτηριστικές φυσιογνωμίες της μεσαιάς τάξης, ενώ ενσωμάτωσε στοιχεία και από τους χαρακτήρες της Κομεντί ντελ άρτε. Η πρόθεση του ήταν να προκαλέσει το γέλιο με την ειρωνεία των κοινωνικών συμπεριφορών και συμβάσεων, και να δείξει τις αντιθέσεις ανάμεσα στην αριστοκρατία και στα αστικά στρώματα.(Αθήνη.Α ,2015 σελ.14-16)

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΚΕΡΚΥΡΑ ΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΒΕΝΕΤΙΚΗΣ-ΑΓΓΛΙΚΗΣ ΚΑΤΟΧΗΣ

Η ενετική κατοχή στην Κέρκυρα κράτησε πολλά χρόνια. Οι Βενετοί θεώρησαν την Κέρκυρα σημαντική για τα θαλάσσια συμφέροντα τους στην περιοχή, αλλά και ένα κατάλληλο έδαφος για τις αγροτικές καλλιέργειες που δεν κατάφεραν να αναπτυχθούν στα εδάφη τους. Ήταν μια εποχή η οποία άφησε ίχνη ενετικής κουλτούρας σε όλους τους τομείς όπως για παράδειγμα στην πνευματική και την καλλιτεχνική ζωή, στο θέατρο, στη μουσική, στον πολιτισμό, και στην αρχιτεκτονική της πόλης και αλλού. Τον 17^ο αιώνα χτίστηκε το πρώτο θέατρο της Κέρκυρας. Πρόκειται για ένα στολίδι της Αναγέννησης. Μέχρι τη λειτουργία του θεάτρου στην Κέρκυρα έχουν ήδη χτιστεί είκοσι περίπου θέατρα στη Βενετία και η παρακολούθηση των παραστάσεων κατά τη διάρκεια του καρναβαλιού αποτελεί μια υποχρέωση στην καθημερινότητα των Βενετσιάνων. Στο πλαίσιο επομένως της λογικής αυτής η λειτουργία του θεάτρου στην Κέρκυρα έχει να ακολουθήσει ένα συγκεκριμένο πρότυπο. Στο θέατρο με το ξεκίνημα της λειτουργίας του το 1690 παίχτηκε για πρώτη φορά η όπερα (Πεφάνης, 2008, σελ. 19-73).

Η βενετοκρατούμενη τότε Κέρκυρα (Πεφάνης, 2008, σελ. 19-73), ακολουθώντας πιστά το πρότυπο της Βενετίας, που λειτουργούσε ως κέντρο της όπερας με τις θεατρικές σκηνές, ακολούθησε το πολιτιστικό ρεύμα της εποχής. Το θέατρο ονομάστηκε «SanGiacomo» εξαιτίας της Μητρόπολης των Καθολικών προς τιμήν του Αγίου Ιακώβου. Πρόκειται για το πρώτο σύγχρονο θέατρο που ιδρύθηκε στην Ελλάδα και το οποίο φιλοξένησε και παραστάσεις. Στη συνέχεια όπερες παρουσιάζονταν από το 1771 έως όταν το θέατρο μετατράπηκε σε Δημαρχείο το θέατρο απέκτησε μουσική υπόκρουση σημαντική για την ιστορία της ελληνικής μουσικής γιατί δεν υπήρχε μέχρι τώρα στην Κέρκυρα. Στο θέατρο επίσης αναπτύχθηκε η κωμική όπερα η «operabuffa» και η «operaseria» στην οποία υπάρχουν διάλογοι, σκηνική δράση και υπόθεση. Όπως επίσης γίνεται φανερό και η ανάπτυξη του ιταλικού μελοδράματος στην Κέρκυρα. Το θέατρο έδωσε την ευκαιρία εμφάνισης σε πολλούς Ιταλούς μουσικούς και επαγγελματίες όπως και συνθέτες και ερμηνευτές να αναδειχθούν. Η μουσική της Κέρκυρας ειδικά χαρακτηριστικά από την περίοδο της ενετοκρατίας τα οποία την έκαναν να ξεχωρίζει. Καθώς λειτούργησαν και

μουσικές ακαδημίες από τα τέλη του 17^ο αιώνα. Οι λυρικοί καλλιτέχνες του θεάτρου τιμούνταν με έπαινο από το κοινό. Την παράδοση αυτή συνέχισε το Δημοτικό Θέατρο της Κέρκυρας, από το 1902. Το Δημοτικό Θέατρο και τα ιστορικά αρχεία του πολλά από τα οποία ανήκαν στο Θέατρο του Σαν Τζιάκομο, καταστράφηκαν κατά τη διάρκεια βομβαρδισμού των Γερμανών το 1943 στην διάρκεια του Β παγκοσμίου πολέμου (Πεφάνης, 2008, σελ. 19-73).

Το 1814 οι Γάλλοι παραδίδουν την Κέρκυρα στους Άγγλους. Η Γαλλική κατοχή το 1797 άσκησε επιδράσεις σε ζητήματα κουλτούρας όπως στην αρχιτεκτονική και την εμφάνιση της Κέρκυρας. Η Κέρκυρα εκτός αυτού ήταν το επίκεντρο του ενδιαφέροντος των Άγγλων αφήνοντας στην άκρη τα υπόλοιπα Ιόνια νησιά. Παρέμεινε στην κατοχή τους μέχρι το 1814. Έτσι λοιπόν και η αγγλική προστασία κατάφερε να αναπτύξει την Κέρκυρα σε διάφορους τομείς όπως στην κοινωνία, στο θέατρο στην εκπαίδευση και αλλού. Η παρουσία βιομηχανιών μπόρεσε επίσης να ενισχύσει και την οικονομία του νησιού κατά την Αγγλική κατοχή. Η πόλη της Κέρκυρας χαρακτηρίζεται από το έντονο βενετσιάνικο στοιχείο, αλλά και από πολλές αγγλικές και γαλλικές επιρροές σύμφωνα με τις πληροφορίες που μας δίνει (Πεφάνης, 2008, σελ. 19-73)

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΑ ΝΗΣΙΑ ΤΟΥ ΙΟΝΙΟΥ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΒΕΝΕΤΙΚΗ ΚΑΤΟΧΗ

Η αρχή της θεατρικής δραστηριότητας στα Επτάνησα τοποθετείται την περίοδο της βενετικής κατοχής μεταξύ του 15^ο με 16^ο αιώνα. Ας ξεκινήσουμε λέγοντας πως στην Κέρκυρα όπως ήδη έχουμε πει έγιναν αναγνώσεις θεατρικών έργων, όπερες, και ιταλικές παραστάσεις. Όπως στην Κέρκυρα και στην Κεφαλονιά αλλά και στην Ζάκυνθο αναφέρεται ότι λάμβαναν χώρα οι γκιόστρες που πραγματοποιούνται την τελευταία εβδομάδα των αποκριών το διάστημα ανάμεσα στη δεύτερη ημέρα των Θεοφανίων μέχρι την Κυριακή της Τυροφάγου. Για την Κέρκυρα υπάρχουν μαρτυρίες όχι απλώς για ιππικό αγώνα, αλλά για αιματηρή γκιόστρα η οποία χρονολογείται το 1599. Πρωταγωνιστές στους αγώνες ήταν νέοι πολίτες ευγενείς, αλλά και οι βενετοί στρατιώτες. Οι αγώνες αυτοί διατηρήθηκαν μέχρι τον 18^ο αιώνα. Καθώς η βενετική κυριαρχία άκμαζε η τελετή γινόταν πιο δαπανηρή. Από τον χαρακτήρα αυτής της στρατιωτικής επίδειξης και της σωματικής άσκησης, περνάμε σε πιο θεατρικά στοιχεία τα οποία φαίνονται από τους σκοπούς της Βενετίας (Τουμασάτος, 2006, σελ. 538).

Τον 17^ο αιώνα, υπάρχουν μαρτυρίες για θεατρικές παραστάσεις ερασιτεχνών ηθοποιών που παίζονται σε αρχοντικά όπως της Κέρκυρας, της Κεφαλονιάς και της Ζακύνθου ή σε διοικητικά και στρατιωτικά κέντρα. Ο αιώνας αυτός χαρακτηρίζεται από ζωντανά στοιχεία της κρητικής επίδρασης στη θεατρική ζωή των Επτανήσων, όπως και με την αιγαιοπελαγίτικη δραματουργία. Παίζονται διάφορες θεατρικές παραστάσεις όπως και κωμωδίες σε διάφορα νησιά του Ιονίου. Η πρώτη κωμωδία που διασώζεται στην Κεφαλονιά είναι γραμμένη στα ελληνικά και ορίζεται ως άγνωστη διότι δεν γνωρίζουμε τον συγγραφέα. Παρουσιάζει ενδιαφέρον διότι αντλούμε πληροφορίες σχετικά με εμπειρία παλαιών παραστάσεων, που παίζονταν σε συγκεκριμένο χώρο. Το 1646 αποτελεί σταθμό στην ιστορία του Επτανησιακού θεάτρου. Εκείνη την εποχή εκδίδεται στη Βενετία η Ευγένα του Ζακυνθινού ποιητή Θεοδώρου Μοντσελέζε για να τεκμηριώσει με τον πλέον σαφή τρόπο ότι η ελληνική δραματουργία είχε αναπτυχθεί αυτοτελώς στο Ιόνιο πριν από την πτώση της Κρήτης. Η Ευγένα σώζεται σε μοναδικό αντίτυπο στη βιβλιοθήκη του Ελληνικού Κολλεγίου του Αγίου Αθανασίου της Ρώμης. Το έργο αυτό είναι γραμμένο με την διάλεκτο των Επτανήσων έχει ιταλικές και βενετικές αποχρώσεις και εμφανίζεται στα τέλη του 12 αιώνα στην Αγγλία και καλύπτει όλη την Ευρώπη. Βρίσκεται όπως αναφέρεται μέσα σε παραμύθια, αφηγήσεις και

σε θεατρικά κείμενα. Το λαϊκό θέατρο των Ομιλιών δεν είναι άγνωστο κυρίως στα περισσότερα νησιά του Ιονίου. Η θεματολογία του θεάτρου αντλείται μέσα από την κρητική λογοτεχνία, τη δραματουργία και τις παντομίμες. Το θέατρο αυτό, παίζεται από άνδρες ηθοποιούς, χωρίς σκηνικά, σε σταυροδρόμια και πλατείες των νησιών, όπου οι ηθοποιοί αναμειγνύονται με τους θεατές καθώς σχετίζεται με την *Commediadell'arte* και με τις γιορτές του καρναβαλιού. Στην διάρκεια της περιόδου αυτής καταγράφονται λογοτεχνικά και δραματικά επιτεύγματα, μεταφράσεις και διασκευές ξένων έργων (Τουμασάτος, 2006, σελ. 538).

Στον 18^ο αιώνα υπάρχουν δραματικά κείμενα, πληροφορίες για τη θεατρική ζωή των νησιών οι οποίες συνεχίζουν να παρουσιάζουν σημαντικά κενά, ενώ παράλληλα κάνει την εμφάνισή της και το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο SanGiacomo της Κέρκυρας στο οποίο θα αναπαρασταθούν 89 παραγωγές μελοδραματικών έργων. Μας επιφυλάσσει επίσης στο τέλος του ένα από τα σημαντικότερα έργα της επτανησιακής δραματουργίας το έργο Χάσης του Δημητρίου Γουζέλη το οποίο αποτελεί ένα μνημείο γλωσσικού και λαογραφικού πλούτου του νεότερου ελληνισμού. Το έργο αυτό δίνει μια σατιρική εικόνα της Ζακύνθου κατά τη περίοδο της ενετοκρατίας. Τον 19^ο αιώνα αρχίζει να υποχωρεί η επτανησιακή θεατρική παράδοση και το δραματικό θέατρο. Οι θεατρικές παραστάσεις στην Κεφαλονιά ήταν κυρίως ερασιτεχνικές και εμφανίστηκαν στα σαλόνια ορισμένων αστικών οικογενειών. Εκδηλώνονται επίσης διάφορες προσπάθειες δημιουργίας θεατρικών κτιρίων και θεατρικών εταιρειών. Μία κορυφαία στιγμή του επτανησιακού θεάτρου, αλλά και της νεοελληνικής δραματουργίας, αποτελεί το έργο ο Βασιλικός. Εκδίδεται στη Ζάκυνθο και οδηγείται σε πολλές εκδόσεις και σκηνικές αναγνώσεις. Στο έργο του αναφέρεται το οικογενειακό δράμα και η κοινωνική και ιδεολογική αντιπαράθεση. Η γλώσσα είναι πλαστική, πολυφωνική, δυναμική στις αποχρώσεις της κωμική και σατιρική. Συζήτηση έχει γίνει και για τη διακειμενικότητα του έργου. Μετά τον Βασιλικό δεν παρουσιάζονται άλλα έργα. Στοιχεία και πληροφορίες για την θεατρική παράδοση στα υπόλοιπα νησιά είναι ελάχιστα. Έτσι λοιπόν το επτανησιακό θέατρο αποτελεί ένα σπουδαίο τμήμα της ιστορίας και κεντρικό άξονα για το νεοελληνικό θέατρο. Είναι το πιο πλούσιο στις εκδηλώσεις του καθώς προσφέρει μια πολιτιστική συνέχεια στους καιρούς της Τουρκοκρατίας και σε όλη τη διάρκεια του 19^ο αιώνα (Τουμασάτος, 2006, σελ. 537-569).

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΑ ΙΟΝΙΑ ΝΗΣΙΑ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΕΝΩΣΗ (1864)

Μετά από τις συνεχείς λεηλασίες και κατακτήσεις που πέρασαν τα Επτάνησα φτάνουμε στην συνθήκη που υπογράφηκε το 1864 ανάμεσα στις τρεις Δυνάμεις, την Αγγλία, τη Γαλλία και τη Ρωσία, και στο ελληνικό βασίλειο όπου με την συνθήκη αυτή τα Επτάνησα ενσωματώνονται πλέον στην ελληνική επικράτεια. Έτσι και η Κέρκυρα όπως και όλα τα νησιά του Ιονίου ενώθηκαν με την Ελλάδα μετά από την απόφαση του Ιόνιου Κοινοβουλίου και της Μεγάλης Βρετανίας. Μετά το 1864 δεν σταματά η θεατρική παραγωγή πόσο μάλλον η θεατρική ζωή, στον ιόνιο χώρο. Το επτανησιακό θέατρο ξεκινά από τον 16^ο αιώνα και φτάνει στον πυκνότερο 19^ο όπου αρχίζει να αποκτά πιο συχνές επαφές με το υπόλοιπο ελληνικό θέατρο. Στα Επτάνησα το θέατρο έχει διαμορφωθεί παράλληλα με την ομαλή οργάνωση της αστικής κοινωνίας. Η Ένωση δεν διαταράσσει τον κοινωνικό και τον πνευματικό βίο. Αντίθετα στην Αθήνα το θέατρο είναι καινούριο όσο και ο αστικός κόσμος. Ιδιαίτερο ενδιαφέρουν παρουσιάζουν οι εκδόσεις πρωτότυπων λυρικών έργων από επτανήσιους όπως και οι μεταφράσεις με επίκεντρο τα νησιά της Ζακύνθου και της Κεφαλονιάς οι οποίες πήραν την δεύτερη θέση στην εκδοτική παραγωγή. Καταγράφονται επίσης πρωτότυπα δράματα, κωμωδίες αλλά και έργα των επτανησίων τα οποία εκδίδονται σε πολλά κέντρα όπως η Αθήνα και αλλού, όπως έτσι μαρτυρείται στο βιβλίο του (Αργύρου, 1864, σελ.7-20).

Ένας αριθμός δραμάτων εκδόθηκαν και στην Κέρκυρα το οποίο είχε σαν αποτέλεσμα να παρουσιάσει στο νησί μόνο το θεατρικό στοιχείο του μελοδράματος αν και το ζητούμενο είναι η ταύτιση της εκδοτικής παραγωγής και της σκηνικής παρουσίασης των έργων, ενώ δεν είναι μηδαμινά και τα κείμενα που δημοσιεύονται σε τοπικές εκδόσεις. Όπως για παράδειγμα δεν θα πρέπει να παραλειφθούν οι εκδόσεις δραμάτων όπως ο Χάσης του Δημητρίου Γουζέλη, η έκδοση του Μάτση με τον Βασιλικό και δύο ιταλικές εκδόσεις έργων στις οποίες συμπεριλαμβάνονται και δράματα. Όπως και αγγελίες παραστάσεων για φιλανθρωπικούς σκοπούς κυρίως στην Κεφαλονιά στους οποίους εντάσσεται και η οικονομική υποστήριξη των ηθοποιών. Αξιόλογη αφορμή αποτελούν επίσης κείμενα τα οποία αποκαλύπτουν την οργάνωση της θεατρικής ζωής στα νησιά. Το 1870 έως 1880 αποτελεί την αποκορύφωση της εκδοτικής δραστηριότητας στα Επτάνησα. Θα υπάρξει

μείωση αργότερα στην δεκαετία 1890 με 1900. Ως το τέλος του αιώνα, χτίζονται νέα θεατρικά κτίρια, για να ανταποκριθούν στις νέες ανάγκες. Το θέατρο στα Επτάνησα ήταν άλλωστε, όπως και οι εκκλησίες, χώρος συνάντησης όλων των κοινωνικών τάξεων. Στη Λευκάδα, το θέατρο Σαπφώ παύει να υπάρχει. Η Κεφαλονιά αποτελεί τη μοναδική εξαίρεση στα Επτάνησα, όπου η κύρια θεατρική σκηνή της παραμένει στα χέρια των ιδιωτών ως το τέλος του αιώνα. Ο Κέφαλος το μεγάλο θέατρο της πόλεως του Αργοστολίου, είχε ξεκινήσει τις παραστάσεις του από το 1859. Η παράδοση της ίδρυσης ιδιωτικών θεάτρων από τους ζακυνθινούς συνεχίστηκε όπως και η παράδοση των ομιλιών. Κανένα από τα παραπάνω θέατρα των νησιών δεν σώθηκε λόγω καταστροφών από τους πολέμους. Τα μεγάλα θέατρα των Επτανήσων ήταν κυρίως θέατρα μελοδράματος. Το λυρικό θέατρο κυριαρχεί σε όλα τα νησιά. Οι ομιλίες εξακολουθούν να αποτελούν ζωντανό κομμάτι του επτανησιακού πολιτισμού. Ωστόσο οι ομιλίες έχουν ήδη συμβάλει στην εξέλιξη προς το αστικό δράμα. Στο τέλος του αιώνα η θεατρική ζωή αρχίζει να παρακμάζει, γιατί το μελόδραμα εμφανίζεται όλο και πιο σπάνια στις επτανησιακές σκηνές. Η ελάττωση του λαϊκού θεάτρου στα Επτάνησα μπορεί να συνδεθεί με την αποδυνάμωση του λαϊκού πολιτισμού στην Ελλάδα που προκλήθηκε στη διάρκεια του 20^ο αιώνα λόγω ανάπτυξης της αστικής κοινωνίας. Τα επτανησιακά θέατρα δεν μπόρεσαν να φιλοξενήσουν επαγγελματικούς θιάσους όμως γνώρισαν μεγάλη επιτυχία και γυναίκες ηθοποιοί οι οποίες κατείχαν εξίσου τον επαγγελματισμό για την θεατρική σκηνή. Η ενσωμάτωση της Επτανήσου με την Ελλάδα το 1864, αποτέλεσε λοιπόν την πρώτη ευχαρίστηση των στόχων της Μεγάλης Ιδέας. Οι Επτανήσιοι έφεραν την εμπειρία τους από αγώνες πολιτικούς, εθνικούς, κοινωνικούς καθώς και μια πνευματική παράδοση. Έφεραν επίσης μια λαμπρή και επιβλητική ποιητική αναγνώριση της δημοτικής γλώσσας ως μέσου σκέψης και έκφρασης των Ελλήνων. Πλέον δεν μιλάμε για το Επτανησιακό θέατρο αλλά για μια καινούργια και σύγχρονη εποχή (Αργύρου, 1864, σελ.7-20).

Πρωταγωνιστές επτανησιακού θεάτρου: Πρόσωπα και Χώρος

Το επτανησιακό θέατρο συγκροτεί ένα πολύ σημαντικό κομμάτι του νεοελληνικού θεάτρου και έναν χώρο όπου παρουσιάζεται η φιλοσοφία και η ελληνική θεατρολογία. Η γεωγραφική θέση των ιονίων νησιών αποτελεί την μεγαλύτερη ιστορική θεατρική συνέχεια από τον 10^ο

έως τον 20^ο αιώνα. Είναι η σύνδεση ανάμεσα στο Κρητικό θέατρο και σε ολόκληρο το θέατρο της Βαλκανικής και της Χερσονήσου. Ένα σημαντικό έργο που κυριαρχεί σε όλο τον χώρο της θεατρικής παράδοσης όπως ήδη αναφερθεί στα προηγούμενα κεφάλαια είναι «Ο Χασής». Το έργο γράφτηκε από τον Δημήτριο Γουζέλη το 1790. Ήταν Έλληνας λογοτέχνης και θεατρικός συγγραφέας, γεννημένος στη Ζάκυνθο. Το 1795, ο Γουζέλης πρόσθεσε κι άλλα κωμικά επεισόδια, ώστε το έργο να αποκτήσει μια πιο ολοκληρωμένη θεατρική μορφή. Πρόκειται για μία έμμετρη κωμωδία η οποία περιέχει πρωινούς οικογενειακούς καβγάδες, συνεχίζεται με αντιπαραθέσεις, φάρσες, κ.α. Έχει επαναλαμβανόμενες εικόνες σ' ένα έργο στο οποίο λείπει η πλοκή, ο χρόνος και ο χώρος και η σκηνική διάθεση και παρουσία, όπως επίσης αναγράφεται από τον Σπαθή στο *Επτανησιακός κρίκος: οι επτανήσιοι και η συμβολή τους στην θεμελίωση της ελληνικής θεατρικής σκηνής* (2005, σελ.17).

Η γλώσσα του έργου είναι ζωντανή με στοιχεία των ομιλιών και αναγράφεται στην περίοδο της ενετοκρατίας. Έχει έντονα χρώματα και αποτυπώνει ήθη, θεσμοί, αξίες, συμπεριφορές και νοοτροπίες. Ο Βασιλικός του Αντωνίου Ματέση ανέβηκε για πρώτη φορά στη Ζάκυνθο το 1832 από ερασιτεχνικό θίασο ευγενών. Το έργο είναι γραμμένο σε πεζό λόγο με δημοτική γλώσσα. Η δράση του έργου τοποθετείται στην υπό ενετική κυριαρχία Ζάκυνθο του 1712. Ως δημοτικός σύμβουλος Ζακύνθου ο Ματέσης αγωνίστηκε για την καθιέρωση της δημοτικής γλώσσας. Οι ιδέες του για το Βασιλικό χαρακτηρίζονται από δραματικότητα. Η πολιτιστική ζωή στα Επτάνησα σφραγίζεται από την κρητική λογοτεχνία έχοντας τις πρώτες εκδηλώσεις αυτονομίας ειδικά στον τομέα του θεάτρου. Το έργο Η Ευγένια του Μοντσελέζε αποτελεί πρότυπο ενός προαναγεννησιακού είδους. Ο Μοντσελέζε ήταν ποιητής από τη Ζάκυνθο. Το έργο τυπώθηκε το 1646 στη Βενετία. Έχει δραματικό περιεχόμενο και χαρακτηρίζεται από αφηγηματικότα καθώς πρόκειται για μια αφελή ψυχωφελή διήγηση. Εξέχουσα προσωπικότητα που έφτασε την σκηνή της πρωτεύουσας την Αθήνας ήταν ο θίασος του Αντωνίου Μανούσους ή Μανούσης ο οποίος γεννήθηκε στην Κέρκυρα το 1828. Αποφοίτησε στην Ιόνιο Ακαδημία και κατόπιν έφυγε για την Ιταλία, όπου σπούδασε ιατρική και στην συνέχεια κατατάχθηκε στον ιταλικό στρατό. Τα πρώτα του ποιήματα δημοσίευσε στα ιταλικά, και γνώρισε επιτυχία με το *Il canto del soldato*. Η παρουσία του στον θεατρικό χώρο είχε ιδιαίτερη σημασία για το θέατρο. Ο θίασός του έδωσε επιτυχημένες παραστάσεις που είχαν καλό υπόβαθρο. Διακρίθηκε ο ίδιος σε μικρούς ρόλους σε κωμωδίες του Μολιέρου και συμμετείχε και ως πρωταγωνιστής του έργου. Τον 19^ο αιώνα έγινε ο πρώτος

δάσκαλος για έναν από τους ιδρυτές της ελληνικής θεατρικής σκηνής. Στην Κέρκυρα τύπωσε το πρώτο του ποιητικό έργο. Λιγότερο γνωστές είναι οι μεταφράσεις που μερικές από αυτές κυκλοφόρησαν χωρίς το όνομά του. Στα Επτάνησα ξεκίνησε τις πρώτες καλλιτεχνικές του ενέργειες καθώς αποτέλεσε πρότυπο για το ξεκίνημα καινούργιων καλλιτεχνών. Υπήρχαν ραγδαίες αλλαγές ανάμεσα στα Επτάνησα και στο υπόλοιπο ελληνικό θέατρο. Μετά την ένωση των Επτανήσων με την Ελλάδα και την εξέλιξη και αλλαγή του αιώνα η θεατρική σκηνή αλλάζει, γίνεται πιο σύγχρονη με καινούργια μέσα και τεχνάσματα καθώς κάνουν και την εμφάνιση τους αξιόλογοι καλλιτέχνες και ποιητές οι οποίοι θα αφήσουν το στίγμα τους στο θέατρο, όπως τέλος αναγράφεται στο βιβλίο του (Σπαθή, 2005, σελ.13-16),

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Σε αυτήν την ερευνητική εργασία μελετήσαμε το θέατρο ως σύνολο και τη πορεία του καθώς και τις επιρροές και τις αλλαγές που ασκήθηκαν σε αυτό ανά τους αιώνες, ξεκινώντας από το αρχαίο θέατρο μέχρι και τον 20^ο αιώνα, κάτι το οποίο μας βοήθησε να κατανοήσουμε καλύτερα το κεντρικό θέμα της εργασίας το οποίο είναι το θέατρο στα νησιά του Ιονίου πελάγους και οι επιδράσεις που ασκήθηκαν σε αυτό.

Όπως αναφέραμε στα πρώτα κεφάλαια, το αρχαίο ελληνικό θέατρο ξεκίνησε έχοντας ένα έντονο θρησκευτικό χαρακτήρα, καθώς και ένα έντονο κοινωνικό και πολιτικό στοιχείο κατά την περίοδο της ανάπτυξής του. Ήταν η βάση και η απαρχή του προτύπου του θεάτρου, της αρχιτεκτονικής και της ενδυμασίας θεάτρου για τον κόσμο. Οι αλλαγές που σημειώθηκαν την περίοδο εκείνη, όπως οι αλλαγές στην αρχιτεκτονική του θεάτρου, η χρήση μάσκας και έντονων χρωμάτων στην ενδυμασία των ηθοποιών, όπως και η παρουσία του βροντείου, είναι οι πρώτες ενδείξεις της πλαστικότητας του θεάτρου το οποίο προσαρμόζεται και υπηρετεί την εποχή και τη κοινωνία στην οποία βρίσκεται.

Έπειτα αναφερθήκαμε στο Ρωμαϊκό θέατρο το οποίο οδήγησε στην γέννηση της Ιταλικής σκηνής στην εποχή της Αναγέννησης. Αυτό γίνεται φανερό από τον τύπο των θεάτρων που είχαν χτιστεί και από τα καινούργια θεάματα που παίζονταν στο θέατρο. Με την πάροδο του χρόνου το θέατρο αλλάζει ριζικά καθώς κατά τον 17^ο αιώνα κάνουν την εμφάνισή τους στη θεατρική σκηνή σημαντικοί εκπρόσωποι καινούργιων δραματικών ειδών, και κατά τον 19^ο και 20^ο αιώνα το θέατρο όπως είδαμε γίνεται πια πιο σύγχρονο και εξελιγμένο, τόσο σε περιεχόμενο όσο και στα στοιχεία της αρχιτεκτονικής και του θεατρικού εξοπλισμού.

Στην συνέχεια περάσαμε στο κύριο θέμα της εργασίας, το οποίο είναι οι εξελίξεις και οι αλλαγές του θεάτρου στον επτανησιακό χώρο πριν την ένωση των νησιών με την Ελλάδα το 1864, όπου και καταγράφουμε μια σύντομη ιστορία εκείνης της περιόδου, όπως και της ιταλικής κουλτούρας η οποία επηρέασε σε μεγάλο βαθμό τους επτανησιακούς συγγραφείς, το λαϊκό επτανησιακό τραγούδι, κ.α.

Γίνεται αναφορά στο νησί της Κερκύρας υπό την βενετική και αγγλική κατοχή και το πως η Κέρκυρα αποτέλεσε αφετηρία για την πορεία και την εξέλιξη του θεάτρου και στα

υπόλοιπα νησιά με το χτίσιμο καινούριων κτηρίων τα οποία έχουν παραμένει ακόμα και σήμερα. Στο τέλος της εργασίας παρουσιάσαμε τα σημαντικά πρόσωπα και χώρους στο επτανησιακό θέατρο, για να κατανοήσουμε τελικά την σπουδαιότητα του θεάτρου, την πορεία του στον χρόνο και στους αιώνες, και το πόσο οι αλλαγές που είναι εύκολο να διακρίνει κανείς σε αυτό, αποτελούν από μόνες τους σημάδια ιστορίας και εξέλιξης τα οποία μας βοηθούν να κατανοήσουμε το παρελθόν και το παρόν μας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αδαμόπουλος, Α. (1998). *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η μάσκα*. τεύχος 24, σελ. 7-9.
- Αθήνη, Α., Ξούριας, Ι. (2015). *Γραμματειακά είδη: το θέατρο*. Νεοελληνική γραμματεία 1670-1830. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. Κεφ 8.
<http://hdl.handle.net/11419/3332>
- Ανδριανού Ε. - Ξιφάρá Π. (1982) *Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο*. ΕΑΠ, Πάτρα, 2001.
- Βογιάζος, Α: *Κείμενα για το θέατρο*.
- Γραμματάς, Θ. (2002). *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτότυπα*, Εξάντας, Αθήνα.
- Δελβερούδη Ε. Α. (1999). *Θέατρο Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Οι απαρχές (Α' Τόμος)*. σ.353-389.
- Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών. (1997). *Νεοελληνικό Θέατρο (17ος - 20ός αι.): Επιστημονικές Επιμορφωτικές Διαλέξεις*. Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών (ΕΙΕ), Αθηνά, 1997. Από <http://hdl.handle.net/10442/8370>, σελ 124.
- Κακουδάκη Τ. και Απέργη Π. (2008). *Θέατρο-Θεατρική Παιδεία*.
- Μοσχονάς, Ν. (1977). *Η ένωση της Επτανήσου με την Ελλάδα, Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*. Εκδοτική Αθηνών, τομ. ΙΓ, σελ. 233-235.
- Μπάρκας Ν. (1989). *Εισαγωγή Στην Ιστορία Του Θεατρικού Χωρου*.
- Ξενάκη, Μ. (1997). *Η μάσκα στο θέατρο*. Άρθρο από μετάφραση, σελ. 13.
- Παπασταμάτη, Χ. (2012). *Θέατρο του Διονύσου Ελευθερέως. Τα γλυπτά της ρωμαϊκής σκηνής: χρονολογικά, καλλιτεχνικά και ερμηνευτικά ζητήματα*. στο «Κλασική παράδοση και νεωτερικά στοιχεία στην πλαστική της ρωμαϊκής Ελλάδας», σελ. 129-149.
- Πετρίδου, Β. και Ζιρώ, Ο. (2015). *Τέχνες και αρχιτεκτονική από την αναγέννηση έως τον 21ο αιώνα*. σελ.19-73.
- Πεφάνης, Γ. (2008). *Η άμμος του κειμένου. Αισθητικά και δραματολογικά θέματα στο ελληνικό θέατρο*

Πλωρίτης, Μ. (1990). *Μίμος και Μίμοι Αθήνα*.

Πολύμερου, Α., Καμηλάκη (2006). *Η Ένωση της Επτανήσου με την Ελλάδα και ο απόηχος της στον λαϊκό πολιτισμό*. Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου «Η Ένωση της Επτανήσου με την Ελλάδα, 1864-2004», τ. Β', σελ. 629-642.

Σαμαρά, Α. (2006). *Θέατρο του Διονύσου: Πρόταση τμηματικής αποκατάστασης της επίστεψης του αναλήμματος της δυτικής παρόδου και του συναρμοζόμενου σε αυτή βάθρου του δραματικού ποιητή Αστυδάμαντα*.

Σπαθή, Δ. (1998). *Επτανησιακός κρίκος: οι επτανήσιοι και η συμβολή τους στην θεμελίωση της ελληνικής θεατρικής σκηνής*.

Ταμπάκη, Α., Σπυριδοπούλου, Μ. και Αλτουβά, Α. (2015). *Ιστορία και δραματολογία ευρωπαϊκού θεάτρου*. [ηλεκτρ. βιβλ.] Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, διαθέσιμο στο: <http://hdl.handle.net/11419/2928>, σελ. 27.

Τουμασάτος, Η. (2006). *Το Θέατρο Στα Επτάνησα 1864-1900 - Τάσεις Στη Δραματοουργία Και Τη Θεατρική Πράξη*. Στα πρακτικά του Επιστημονικού Συνεδρίου "Η Ένωση της Επτανήσου με την Ελλάδα 1864-2004" (Ακαδημία Αθηνών - Βουλή των Ελλήνων, 2004), τόμος Β' (Ιδεολογία - Πολιτισμός, Αθήνα, σελ. 537-569.

Φωτόπουλος, Δ. (1986). *Ενδυματολογία στο ελληνικό θέατρο*, Αθήνα.

Χαραβλιά, Α. Γ. (1950). *Αρχαίοι Έλληνες τραγικοί (μια εισαγωγή στην τραγωδία)*. <http://hdl.handle.net/11610/16796>

ΞΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ (ΣΕ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ)

di Napoli, V. (2013) *Τα θέατρα στη ρωμαϊκή Ελλάδα: προβληματισμοί και ερμηνεία με βάση τον γλυπτό τους διάκοσμο*.

Muller, W. (1986). *Εγχειρίδιο Για Ηθοποιούς Ερασιτέχνες, Μαθητές Και Ομάδες Νέων*.

Puchner, W. (1984). *Ευρωπαϊκή θεατρολογία, ένδεκα Μελετήματα*. σελ. 169-274.

Puchner, W. (1991). *Μελετήματα θεάτρου: Το κρητικό θέατρο*, Αθήνα.

Puchner, W. (2005). *Η ιταλική όπερα στα Επτάνησα επί Αγγλοκρατίας (1813-1863). Πρώτες παρατηρήσεις με βάση τα βιβλιογραφημένα λιμπρέτα*. σελ. 591-624.

Sosyedka (Mariupol), N. (2013). *Το Θέατρο: Από το Ιστορικό Βάθος της Αρχαίας Ελλάδος*. Πνευματικό Κεφάλαιο της Οικουμένης.