

ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΟ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΩΝ ΥΓΕΙΑΣ ΚΑΙ ΠΡΟΝΟΙΑΣ

ΤΜΗΜΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ-ΚΟΣΜΗΤΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΜΑΣΚΑΣ



Σπουδάστρια: Μουνούχου Κατερίνα

Καθηγήτρια: Πέπα Μαρία

Θεσσαλονίκη 2008

«Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΜΑΣΚΑΣ»

Περιεχόμενα

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	3
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	4
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1.....	6
ΤΑ ΕΙΔΗ ΤΗΣ ΜΑΣΚΑΣ.....	6
1.1Εθνολογική μάσκα.....	7
1.2Μάσκα Καρναβαλιού(αποκριάτικη).....	9
1.3Θρησκευτική-τελετουργική μάσκα.....	12
1.4Νεκρική μάσκα.....	19
1.5Αποτροπαϊκή μάσκα.....	21
1.6Βενετσιάνικη μάσκα.....	23
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2.....	25
ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΜΑΣΚΑΣ.....	25
2.1Κατασκευή μάσκας.....	25
2.2Χαρακτηριστικά μάσκας.....	28
2.3Χρήση μάσκας.....	28
2.4Είδη θεατρικής μάσκας.....	30
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3.....	35
ΕΙΔΗ ΘΕΑΤΡΟΥ.....	35
3.1Ελληνικό θέατρο.....	35
3.1.1Διαμόρφωση θεάτρου.....	35
3.1.2Ηθοποιοί και μάσκες στο αρχαίο Ελληνικό θέατρο.....	39
3.2Αναγέννηση.....	43
3.2.1Κομάντια ντέλ άρτε.....	43
3.2.2Αγγλικό θέατρο.....	48
3.2.3Ελισαβετιανό θέατρο.....	48
3.2.4Ισπανικό θέατρο.....	49

3.3Ασιατικό θέατρο.....	50
3.3.1Ομοιότητες Γιαπωνέζικου και Ελληνικού θεάτρου.....	52
3.4Ρωμαϊκό θέατρο.....	54
3.5Μεσαίωνας.....	56
 ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4.....	 58
ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ ΗΘΟΠΟΙΩΝ ΚΑΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΩΝ ΠΡΟΣΩΠΕΙΩΝ.....	58
 ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	 61

Πρόλογος:

Σαν χθες μου φαίνεται η πρώτη ημέρα στο ΑΤΕΙ Θεσσαλονίκης, στο τμήμα αισθητικής.....

Όταν ασχολείσαι με το αντικείμενο που σου αρέσει και αγαπάς, ο καιρός περνάει χωρίς να το καταλαβαίνεις.

Από την παιδική μου ηλικία είχα μια ιδιαίτερη αγάπη στον καλλιτεχνικό χώρο, με τον οποίο σχετίζεται άμεσα το επάγγελμά μου και ιδιαίτερα στο μακιγιάζ. Πάντα με μάγευε ο λαμπερός αυτός κόσμος της ομορφιάς και της μόδας. Αυτός είναι ο λόγος που επέλεξα τη συγκεκριμένη σχολή και αργότερα το συγκεκριμένο θέμα για πτυχιακή εργασία.

Επιθυμώ στο μέλλον να ασχοληθώ με το επαγγελματικό μακιγιάζ!!!!!! Συγκεκριμένα, με το μακιγιάζ τηλεόρασης, κινηματογράφου, αλλά και θεάτρου.

Μέσα από την εργασία μου, με θέμα «η ιστορία της θεατρικής μάσκας», έμαθα πάρα πολλά που θα με βοηθήσουν στο επάγγελμά μου στη συνέχεια. Απέκτησα πολλές γνώσεις όσον αφορά το θεατρικό μακιγιάζ, που αγαπώ τόσο..... καθώς και την ιστορία του.

Πήρα πηγές από βιβλία σχετικά με την ιστορία της μάσκας και του θεάτρου. Τους πολιτισμούς στους οποίους έπαιξε σημαντικό ρόλο η μάσκα και το θέατρο, αλλά και τη σημασία τους.

Περισσότερο βοήθεια όμως πήρα από διευθύνσεις στο ιντερνέτ σχετικές με το θέμα μου και από άρθρα εφημερίδων.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω την κυρία Πέπα Μαρία, την καθηγήτρια που μου πρότεινε αυτό το θέμα και μου έδωσε την ευκαιρία να μάθω τόσα ενδιαφέροντα πράγματα για τη θεατρική μάσκα.....

ΕΙΣΑΓΩΓΗ:

Η μάσκα χρησιμοποιείται όχι μόνο στις σύγχρονες παράγωγες του αρχαίου δράματος αλλά και σε άλλα είδη θεάτρου. Θα διερευνηθεί η χρήση, η εκφραστικότητα και η αποτελεσματικότητα της. Περιλαμβάνονται επίσης η κατασκευή τα είδη της μάσκας, η σημασία της ανά εποχές, τα είδη θεάτρου και συνεντεύξεις ηθοποιών.

Μάσκα μπορεί να φοράει ο Θεός Διόνυσος, ο νεκρός, ο πιστός, ο μύστης, ο ηθοποιός, ο κλόουν, ο δήμιος, ο μεταμφιεσμένος του καρναβαλιού. Μιλάμε ακόμα για μάσκα ομορφιάς, οξυγόνου που δίνει ζωή, μιλάμε για μάσκες προστατευτικές από αέρια, για μάσκα ξιφασκίας, τεχνητών όπως οι οξυγονοκολλητές, πυροσβεστών, δυτών αλλά και για μάσκες του αθλητισμού, ευνοώντας τα φάρμακα που μπορεί να πάρει ένας αθλητής για να ανεβάσει την απόδοση του. Επίσης, το ακίνητο πρόσωπο του ανθρώπου είναι μάσκα. Μάσκες ορθάνοιχτες, αγριεμένες σαν των Αζτέκων, χρυσές, ξαφνιασμένες όπως οι μυκηναϊκές, λαϊκές και ελληνικές όπως χορευτών του τράγου, όπως των χωριάτικων πανηγυριών, γελοίες, απελπισμένες, παγωμένες με τραγικό μορφασμό.

Ορισμός μάσκας :Στα Αρχαία Ελληνικά η λέξη προσωπείον ή προσωπίς ή προσωπίον ή πρόσωπον είναι συνυφασμένη με το φτιασίδι, με την άσχημη εμφάνιση, με την προσποίηση, μίμηση. Η λέξη προέρχεται από την πρόθεση προς και το θέμα του ρήματος οράω –ορώ. Η λέξη μάσκα προέρχεται από τη λέξη μασχαρά που είναι Αραβική και σημαίνει τον περίγελο αλλά και τον γελωτοποιό. Αναφέρεται ότι στη συνέχεια, τον 16 αιώνα, οι Ιταλοί πήραν τη λέξη με τη μορφή maschera, οι Γάλλοι ως masque και οι Άγγλοι ως mask.

Τι είναι μάσκα; Ποια είναι τα χαρακτηριστικά της; Οι μάσκες σχετίζονται με την απόκρυψη των χαρακτηριστικών και την ελευθερία και την ασυδοσία που πηγάζει από την ανωνυμία. Κάνοντας αναφορά στη χρήση της στις κινηματογραφικές ταινίες συμπεραίνουμε πως ο ηθοποιός φοράει τη μάσκα, όχι η μάσκα τον ηθοποιό. Συχνά όμως μπορεί να διαμορφώσει το πρόσωπο και τον χαρακτήρα αυτού που τη φοράει όπως για παράδειγμα στην

ταινία «μάσκα» ο πρωταγωνιστής από απλός κλητήρας φορώντας την μάσκα αρχαίου θεού μετατρέπεται σε υπερήρωα των καρτούν. Στον ανταγωνισμό προσωπείου και προσώπου το πρώτο αναδεικνύεται τις περισσότερες φορές νικητής. Όσο δημοφιλές και αν είναι το πρόσωπο του ηθοποιού η μάσκα που το καλύπτει κερδίζει την μάχη των εντυπώσεων.

Γενικά τη μάσκα τη συναντάμε στο τμήμα των αρχαίων θεατρικών κουστουμιών , δραματική, λυπημένη για τις τραγωδίες, γελαστή και σατυρική για τις κωμωδίες. Στα νεότερα χρόνια τη βρίσκουμε στους ηθοποιούς της Commedia Dell'Arte. Τον 14 αιώνα μ.Χ χρησιμοποιήθηκε από το θέατρο Νο και ακόμη από τους Ιάπωνες, τους Κινέζους, από τους Θιβετιανούς για τελετουργικούς σκοπούς. Σήμερα εξακολουθούμε να τη χρησιμοποιούμε σαν συμπλήρωμα των θεατρικών κουστουμιών αλλά και σαν διακοσμητικό είδος.

(Σαράντου Καργάκου.«<http://www.ekivolos.gr>».)

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1:

ΤΑ ΕΙΔΗ ΤΗΣ ΜΑΣΚΑΣ:

Πέρα όμως από την θεατρική μάσκα υπάρχουν αρκετά είδη μάσκας:

- 1. Εθνολογική**
- 2. καρναβαλιού(αποκριάτικη)**
- 3. θρησκευτική-τελετουργική**
- 4. νεκρική**
- 5. αποτροπαϊκή**
- 6. βενετσιάνικη**

(Μήττα Δήμητρα. Όψεις του προσωπείου. Θεσσαλονίκη,2004)

1.1

Εθνολογική μάσκα: Συναντάται και στους Ιθαγενείς της Αμερικής, της Αυστραλίας, της Αφρικής. Είτε εξολοκλήρου πρόσθετη, είτε με στοιχεία(φτερά, κέρατα, μύτες), είτε με χρώματα πάνω στο δέρμα. Χρησιμοποιείται από μάγους, ιερείς, αρχηγούς σε εθιμικά ή ιερά δρώμενα με σκοπό την προσαρμογή της ομήγυρης σε συγκεκριμένη ατμόσφαιρα τελετής. Τα προσωπεία σε αυτούς τους πολιτισμούς α)προκαλούν τρόμο, θαυμασμό, ή περισυλλογή, β)αποτελούν διαύλους, μέσω των οποίων τα μέλη της φυλής απευθύνονταν στα πνεύματα των προγόνων, γ)διασφαλίζουν την ενότητα και τη συνέχεια της κοινωνικής ομάδας, δ)αυξάνουν την γονιμότητα των ανθρώπων και του εδάφους. Για παράδειγμα στους Μπόμπο, γεωργούς της Άνω Βόλτα, που τρέφονταν αποκλειστικά με δικά τους σιτηρά, η μάσκα συνδέεται κυρίως με νεκρώσιμες και αγροτικές τελετές. Κατά την διάρκεια της κηδείας ενός γέροντα, οι Do, νεαροί μασκοφόροι που προσωποποιούνταν τον δαίμονα που θεωρούνταν προστάτες του χωριού, χορεύουν δίπλα στον νεκρό. Στις αγροτικές τελετές γύρω στο τέλος του Απρίλη πριν ξαναρχίσουν οι εργασίες στους αγρούς μνημονεύουν ομαδικά όσους πέθαναν εκείνη τη χρονιά. Στους χορούς αυτής της γιορτής των νεκρών χρησιμοποιούν ειδικές μάσκες και προσεύχονται να αρχίσουν οι βροχοπτώσεις και να είναι πλούσια η συγκομιδή των καρπών. Σε πολλές περιπτώσεις τα χαρακτηριστικά τυποποιούνται και αναγνωρίζονται π.χ. σε φυλές της Αφρικής το καμπύλο μέτωπο είναι δείγμα φρόνησης και πνευματικότητας, ο άσπρος χρωματισμός θυμίζει πνεύμα των νεκρών. Κάθε μάσκα επιτελεί μια διαφορετική λειτουργία ενώ η μορφολογία της καθεμίας σχετίζεται με γεγονότα τα οποία θυμίζουν οι μύθοι με τους οποίους συνδέονται.



(Τελετουργικό προσωπίο των Νταν, τέλος 19^{ου} αιώνα)-(προσωπίο πολιτισμού Ντογκόν, τέλος 19^{ου} αιώνα)



Τελετουργικό μυητικό προσωπίο μελών βασιλικής οικογένειας, πολιτισμού Μακούμπα)

1.2

Μάσκα καρναβαλιού(αποκριάτικη): Όταν μιλάμε για το καρναβάλι αναφερόμαστε στη μεγάλη λαϊκή εορταστική εκδήλωση, συνήθως μεταμφιεσμένων ανθρώπων που φορώντας ή όχι μάσκες διασκεδάζουν στους δρόμους χορεύοντας, πίνοντας, λέγοντας αστεία και τραγουδώντας. Οι απόκριες ή καρναβάλια διαρκούν τρεις εβδομάδες, γι' αυτό και η περίοδος αυτή ονομάζεται Τριώδιο. Η πρώτη εβδομάδα ονομάζεται «προφωνέσιμη», γιατί παλαιότερα «προφωνούσαν», διαλαλούσαν δηλαδή την αρχή της αποκριάς. Η δεύτερη ονομάζεται «κρεατική», επειδή έτρωγαν κρέας, ενώ η τρίτη εβδομάδα είναι η «τύρινη», επειδή έτρωγαν γαλακτοκομικά προϊόντα. Όταν το ημερολόγιο γράφει :του Φαρισαίου και του Τελώνου, σημαίνει την αρχή της αποκριάς. Για να αποκαλυφθεί καθ' όλη την διάρκεια του καρναβαλιού η υποκρισία του καρναβαλιού η υποκρισία των ανθρώπων σε όλο της το μεγαλείο, γιατί όπως αναφέρει ο Νίκος Καζαντζάκης: ο άνθρωπος έχει πολλά προσωπεία, αλλά ένα πρόσωπο. Οι απόκριες αποτελούν την εισαγωγή στην περίοδο της νηστείας και προετοιμασίας για την μεγαλύτερη γιορτή της χριστιανοσύνης , το Πάσχα. Αποτελούν για τους πιστούς μια περίοδο εκτόνωσης πριν αρχίσει η Σαρακοστή. Οι ρίζες των εθίμων της αποκριάς μπορούν να ανιχνευτούν στην αρχαιότητα. Τα κύρια στοιχεία του καρναβαλιού είναι: οι μεταμφιέσεις και οι άσεμνες παραστάσεις που σχετίζονται με τις λατρευτικές γιορτές προς τιμή του θεού Διόνυσου, στις οποίες κυριαρχούσε ο ενθουσιασμός, η ευθυμία κ.τ.λ.

Ένα είδος μεταμφιεσμένων είναι οι Μασχαράδες, για τους οποίους παλαιότερα χρησιμοποιούσαν διάφορα ονόματα κατά τύπους. Τους έλεγαν κουδουνάτους, γενίτσαρους, καρνάβαλους, κουμουζέλε κ.ά. Βασικό γνώρισμα αυτών είναι η μάσκα. Θεωρείται απόγονος των αρχαίων κωμικών και σατυρικών προσωπειών που φορούσαν οι ηθοποιοί όταν έπαιζαν κωμωδίες και σατυρικά δράματα. Αυτές οι μάσκες ήταν πήλινες και όμοιες μεταξύ τους.

Στη συνέχεια οι Ρωμαίοι έφτιαξαν μάσκες που διέφεραν η μια από την άλλη και παρίσταναν διάφορους τύπους της κωμωδίας. Πολλούς αιώνες αργότερα στη Βόρεια Ιταλία αναπτύχθηκε το θεατρικό είδος της Κομέντια Ντέλ'άρτε , που εισήγαγε τύπους όπως ο Αρλεκίνος, η Κολομπίνα με τις ανάλογες μάσκες και ενδυμασίες, αλλά και μάσκες χρυσές που έχουν την μορφή πουλιών. Οι μασκαράδες φορώντας τη μάσκα δεν αναγνωρίζονται και αισθάνονται απελευθερωμένοι από την σοβαροφάνεια και τον καθωσπρεπισμό τους, με αποτέλεσμα να λένε και να κάνουν

πράγματα, που οπωσδήποτε δεν θα τολμούσαν να σκεφτούν χωρίς τη μάσκα. Έτσι διασκεδάζουν ξεχνώντας για λίγο τις έγνοιες και τα προβλήματα. Ένα άλλο στοιχείο του καρναβαλιού είναι ο χορός. Τα χτυπήματα της γής με τα πόδια έχουν καρποφοριακή σημασία και μια μορφή χορού που είναι γνωστή είναι το γαϊτανάκι. Από το 19^ο αιώνα τον εορταστικό τόνο έδιναν οι παρέες των μεταμφιεσμένων που κυκλοφορούσαν στους δρόμους και γύριζαν τα βράδια στις γειτονιές τραγουδώντας άσεμνα τραγούδια.

Η ιστορική αναδρομή του καρναβαλιού είναι η εξής: Υπήρχαν στην αρχαιότητα και στην αρχαία Αίγυπτο, κατά τις γιορτές της Ίσιδας και στην Εβραϊκή θρησκεία στο Πονρίμ και στην αρχαία Ελλάδα στα Διονύσια. Σε όλες αυτές τις γιορτές το κοινό γνώρισμα είναι η μεταμφίεση. Αυτές του είδους όμως οι εκδηλώσεις με το πέρασμα του χρόνου χάθηκαν μέχρι να κυριαρχήσουν ξανά οργανωμένες από τις τοπικές κοινωνίες και τυποποιημένες εορταστικές εκδηλώσεις με αποκριάτικες στολές και άρματα. Τα τελευταία χρόνια μάλιστα γίνεται προσπάθεια να αναβιώσουν παραδοσιακά αποκριάτικα έθιμα των οποίων κύρια στοιχεία είναι η σάτυρα. Από τα παραπάνω φαίνεται καθαρά πως το καρναβάλι και σαν έθιμο και σαν εκδήλωση είναι ειδωλολατρικό. Ωστόσο διατηρείται σήμερα σαν θεσμός και στις χριστιανικές χώρες, όπου και γιορτάζεται πολύ πανηγυρικά. Αυτό συμβαίνει για πολιτιστικούς, διαφημιστικούς, ψυχαγωγικούς και οικονομικούς λόγους.



(Νάουσα: Γενίσαρος-Μπούλα)



(Σοχός)

1.3

Θρησκευτική-τελετουργική μάσκα: Ο Διόνυσος είναι συνυφασμένος με το προσωπείο και αυτό αποτελούσε συστατικό στοιχείο της γιορτής. Οι πιστοί σε οργανωμένες ομάδες, τους θιάσους, ντύνονταν με προβιές ζώων με προσωπεία ζωοφόρα, αποκρουστικά, γελοία που πολλές φορές λατρεύονταν ανεξάρτητα. Άλειφαν τα πρόσωπα τους με τρυγιά, το κατακάθι του κρασιού, ώστε να μην αναγνωρίζονται. Το προσωπείο του εξασφάλιζε την ανωνυμία και έτσι μετατοπιζόταν σε έναν άλλο κόσμο επιθετικό και άσεμνο. Ήταν δηλαδή προσωπεία κωμικά και για γιορτές, ήταν συνυφασμένες με τη χαρά, το γλέντι, το κρασί, τον έρωτα. Ταύροι, άρκτοι, μέλισσες ήταν λατρευτικές ομάδες που ονομάζονταν από τα προσωπεία τους. Συνήθως, επίσης ήταν η ορχήστρα ζώων, μουσικοί δηλαδή με μάσκες ζώων, συνήθως γαιδάρου, αγελάδας, χοίρου ή πουλιού. Οι χοροί από βατράχους, πουλιά και σφήκες της κλασικής κωμωδίας αντιστοιχούν με τους θηριομορφικούς χορούς των αττικών μελανόμορφων αγγείων του 6^{ου} αιώνα, ενώ κένταυροι και άλλα τερατόμορφα πλάσματα ήταν πιστοί με μάσκες και συγκεκριμένη ενδυμασία όπως οι Σάτυροι και οι Σίληνοί.



(ο θεός Διόνυσος)



(Διόνυσος)



(άντρας με προσωπείο ταύρου, ανάμεσα σε δυο γυμνές μορφές)



(προσωπεία Διόνυσου)

Ο Διόνυσος ήταν μόνο θεός της ζωής, αλλά και του θανάτου, με μια ιδιότυπη αθανασία, για αυτό συνδέονται μαζί του τα Λήναια που σχετίζονται με τον κάτω κόσμο(ληνός= πατητήρι, αλλά και φέρετρο). Με το προσωπείο είναι συνδεδεμένη και άλλη θεά, η Άρτεμη. Κατεξοχήν αυστηρή και σκληρή με τους παραβάτες των νόμων, θεωρείται πολιτική θεά, προστάτιδα των αποίκων. Προς τιμήν της τελούνταν στην Αθήνα που προετοίμαζαν τα κορίτσια για γάμο, μητρότητα, φροντίδα του σπιτιού. Η αρκτεία στη Βαυρώνη της ανατολικής Αττικής ήταν μια από αυτές, κατά την διάρκεια της οποίας οι κοπέλες φορούσαν κίτρινα φουστάνια και υποδύονταν ή μιμούνταν τις αρκούδες, για αυτό και αποκαλούνταν άρκτοι(αρκούδες). Η λέξη όμως αυτή εξηγείται σαν προσπάθεια της Άρτεμης να εκπαιδεύσει τα κορίτσια, την αρκούδα και συγκεκριμένα το μητρικό της ένστικτο.

Τα Άρκτεια γίνονταν και σε άλλες περιοχές της Ελλάδας, όπως τη Θεσσαλία και την Πελοπόννησο. Τα κορίτσια λοιπόν με τη συμμετοχή τους σε αυτές τις γιορτές έμπαιναν κάτω από την προστασία της Άρτεμης και ήταν μια ευκαιρία για τους νεαρούς να κάνουν γνωριμίες με κοπέλες. Θεωρείται ότι η λατρεία της Άρτεμης Όρθιας στη Σπάρτη ήταν για την πρώιμη ιστορία της δραματικής ποίησης των Ελλήνων τόσο σημαντική, όσο και η λατρεία του Διόνυσου στην Αθήνα. Τα χορικά άσματα του Αλκμάννα προς τιμήν της Άρτεμης, στα οποία υπαινίσσεται μια γιορτή Διονυσιακού χαρακτήρα, ήταν πρόδρομοι των χορικών της αττικής τραγωδίας στα οποία διατηρήθηκε η δωρική διάλεκτος σε ανάμνηση της σπαρτιατικής τους καταγωγής. Στη λατρεία της Όρθιας εμφανίζονται επίσης χοροί μασκοφόρων προφανώς σε ανάμνηση ενός ερωτικού παιχνιδιού, όταν με μια μικρή κωμική διάθεση της Άρτεμης και των Νυμφών της άλειψαν το πρόσωπο τους με λάσπη για να αποφύγουν τις ερωτικές διαθέσεις του θεού Τήλινα. Ομοιώματα αυτών των προσωπείων που φορούσαν στους χορούς βρέθηκαν στο ιερό της. Πρόκειται για μάσκες δύσμορφων ξεδοντιασμένων ηλικιωμένων γυναικών αλλά και νεαρών ανδρών και μάλιστα σατύρων.



(πήλινο προσωπίο από το ιερό της Ορθίας Αρτέμιδος, Σπάρτη 6^{ου} αιώνα)

Εκείνο που έχει μεγάλη σημασία ότι με μέσο το προσωπίο η Απολλώνια εξατομίκευση διαχεόταν στο Διονυσιακό όλος, δηλαδή το άτομο διαχεόταν στην ομάδα και η ατομική ευθύνη στην ανωνυμία του συνόλου. Το προσωπίο μέσα στα πλαίσια της γιορτής είχε τις αξίες του άστεως, πάντα όμως μέσα στα πλαίσια και με την εποπτεία των αρχόντων του. Το πρόσκαιρο της ανατροπής επιβεβαίωνε τον κανόνα των αρχών και του πολιτικού συστήματος, επομένως ο Διόνυσος αποδεικνυόταν εγγυητής του. Βέβαια το προσωπίο επιφύλασσε για αυτόν που το φορούσε έναν ξεχωριστό ρόλο. Ιερείς και ιέρειες φορούσαν προσωπία στη διάρκεια των τελετουργικών. Για παράδειγμα, ένας ιερέας φορούσε το προσωπίο της Δήμητρας, ένα γενειοφόρο προσωπίο τοποθετημένο ψηλά αναπαριστούσε τον Διόνυσο, ενώ δεν αποκλείεται κάποιος να το φορούσε κιόλας για να παρουσιάζεται αμεσότερα ο θεός. Σε πολλές περιπτώσεις ο δικαστής φορά μάσκα για να προστατευτεί από μελλοντικές επικρίσεις. Σε αυτή την περίπτωση η μάσκα παριστάνει ένα παραδοσιακό έγκριτο πνεύμα από το παρελθόν που παίρνει την ευθύνη για την ποινή που επιβάλλεται στον ένοχο.

Το συγκεκριμένο προσωπίο παραπέμπει στο μύθο της Μήδειας και των Πελιάδων. Η Μήδεια όταν εμφανίστηκε στις Πελιάδες, για να μην αναγνωριστεί, άλειψε το δέρμα της με αλοιφή

ώστε να φαίνεται ρυτιδωμένη. Έβαψε τα μαλλιά της άσπρα και ντύθηκε ιέρεια της Άρτεμης. Επιπλέον τα κορίτσια της Άρτεμης που φορούσαν ιθυφαλική ενδυμασία, φορούσαν προσωπεία μεθυσμένων ή άλειφαν τα πρόσωπα τους με καπνιά ή πίτουρα για να μην αναγνωρίζονται. Άλλη μια θεά που συνδέεται με το προσωπείο είναι η Δήμητρα, η οποία θέλοντας να ξεφύγει από τον Ποσειδώνα μεταμορφώθηκε σε άλογο και από τότε οι Πελασγοί της Αρκαδίας τιμούσαν την θεά Δήμητρα στο όνομα μιας θεάς με αλογίσιο πρόσωπο.



(θυσία στην Άρτεμη)



(Η Άρτεμη ανάμεσα σε μορφές Διονυσιακού κύκλου, 410 π.χ.)

Τα κοινά στοιχεία με τους άλλους(Άρτεμη, Διόνυσο) ήταν τα εξής: α)το ερωτικό παιχνίδι που ήταν ο κύριος λόγος για την αλλαγή προσώπου, β)το γέλιο που αποτελεί βασικό στοιχείο στον κορμό του μύθου, γ)η μεταμφίεση της σε γερόντισσα(όπως η μεταμφίεση των ιερειών της Άρτεμης), δ)η βωμολοχία στις γιορτές της(χαρακτηριστικό των Διονυσιακών γιορτών, αλλά και της Άρτεμης) και η σύνδεση τους με τον θάνατο. Οι κατεξοχήν όμως θεοί του προσωπαίου, πρόδρομοι του θεάτρου είναι ο Διόνυσος και η Άρτεμη. Ο Αριστοτέλης είναι σαφής ως προς το ότι η αρχή του θεάτρου βρίσκεται σε κωμικά δρώμενα.



(Διονυσιακός θίασος)

Σε διάφορα μέρη του κόσμου, όπως είναι η Αφρική θεωρούσαν τη μάσκα αντιπρόσωπο του θεού. Ήταν για αυτούς κάτι μεταφυσικό και κάποια λόγια που έχουν σωθεί από αυτούς τους πολιτισμούς είναι τα εξής: «εκεί φυλάμε τη μάσκα του χωριού και σαν θελήσουμε να τη συμβουλευτούμε, θυσιάζουμε ένα λευκό πετεινό και την καλούμε».

Προσωπεία φαίνεται ότι χρησιμοποιούνταν και σε τελετουργικά που τελούνταν στο Καβείριο της Θήβας, ήταν μάλιστα δυο ειδών. Οι πρώτες νεγροειδείς, ενώ οι δεύτερες κεφάλι ταύρου και οι δυο όμως αποκαλύπτουν στοιχεία για την καταγωγή

των θεών που λατρεύονταν εκεί για την ουσία της λατρείας και του τελετουργικού. Τα προσωπεία αυτά τα βλέπουμε σε δυο μελανόμορφους σκύφους του 5 αιώνα και ανήκουν σε μια σειρά αγγείων που έχουν τη δική τους τεχνοτροπία, τα λεγόμενα «Καβειριακά» που δείχνει ότι συνεχίζουν μια θρησκευτική παράδοση. Στο δεύτερο μισό του 19 αιώνα δημιουργήθηκαν πολλά εθνολογικά μουσεία σε διάφορες Ευρωπαϊκές χώρες . Μέσω αυτών των μουσείων οι καλλιτέχνες της Ευρώπης ανακάλυψαν την Αφρική, την τέχνη των Ναίφ και των λαϊκών καλλιτεχνών. Σε κάποιες περιπτώσεις τα προσωπεία παρέπεμπαν στα κοινωνικά προσωπεία και την υποκρισία, σε άλλες πάλι το στυλιζάρισμα του προσώπου σε μάσκα προσέδιδε τον χαρακτήρα της αιωνιότητας ή της διαχρονικότητας και προφανώς του δέοντος ή μια αισιόδοξη αντίληψη για τη ζωή.

1.4

Νεκρική μάσκα: Προσωπείο με το οποίο αναπαράγεται η εικόνα του νεκρού στην Αίγυπτο, την Ελλάδα, τη Ρώμη, το Περού, στη Ν.Γουινέα, στην Κολομβία, το Μεξικό, την Αφρική και την Καμπότζη. Εδώ όμως θα περιοριστούμε στα Ελληνικά δεδομένα, θυμίζοντας ότι νεκρικά προσωπεία και μάλιστα χρυσά έχουν βρεθεί μέχρι τώρα στις Μυκήνες και στον Μακεδονικό χώρο(Σίνδος, Αρχοντικό, Αμφίπολη)με περίπου 10 αιώνες απόσταση μεταξύ τους. Φτιαγμένες από χρυσό ή πέτρα (Μυκήνες-Αίγυπτος). Είχαν σκοπό να διατηρήσουν άφθαρτο το πρόσωπο του νεκρού. Έτσι ο νεκρός μπορούσε να διατηρεί επαφή με τους ζωντανούς.

1. Μυκήνες: Οι Μυκηναίοι είναι πιθανόν να πήραν την ιδέα του νεκρικού προσωπείου από τους Αιγύπτιους. Τα προσωπεία εκεί κατασκευάζονταν από πολύτιμα υλικά, ήταν στυλιζαρισμένα και απέδιδαν τα γενικά χαρακτηριστικά των νεκρών.
2. Αρχαία Ελλάδα: Το 1980 αποκαλύφθηκε κοντά στη σημερινή Σίνδο 121 τάφοι ενός Αρχαίου νεκροταφείου. Σε πέντε από αυτούς, όλοι ανάμεσα στο 520-500 π.χ. βρέθηκαν ισάριθμα χρυσά προσωπεία, 3 γυναικεία και 2 αντρικά που άνηκαν σε πολεμιστές, κατασκευασμένες άλλες από χοντρό έλασμα και άλλες από λεπτότερο, όλες με κλειστά μάτια, εκτός από μια γυναικεία. Τα χαρακτηριστικά των προσώπων είναι σχεδόν συμβατικά, διαμορφωμένα πάνω σε μήτρα σε κάποιες περιπτώσεις πολύ προσεκτικά σκαλισμένα, σε άλλες περισσότερο αδρά. Στα προσωπεία υπάρχουν από τέσσερις τρύπες, που σημαίνει ότι με νήμα συγκρατιόταν στο πρόσωπο του νεκρού, ώστε όταν άρχιζε η αποσύνθεση η μάσκα να έμενε πάνω στο κρανίο. Το κρανίο εξακολουθούσε να έχει πρόσωπο και ο νεκρός διατηρούσε την ατομικότητα του.
3. Ρώμη: Οι Ρωμαίοι χρησιμοποιούσαν προσωπεία από γύψο, φτιαγμένα πάνω σε ξύλινες μήτρες. Συχνά τοποθετούνταν πάνω στο πρόσωπο του νεκρού ή φοριόταν από έναν ηθοποιό για να συνοδεύσει τη νεκρική πομπή στον τόπο ταφής.



(γυναικεία νεκρικά προσωπίδα, Σίνδος 510-500 π.χ.)



(αντρικά νεκρικά προσωπίδα από χρυσό, Μυκήνες 16^{ος} αιώνας)



(μάσκα μούμιας, Αίγυπτος - 1100 π.χ.)

1.5

Αποτροπαϊκή μάσκα: Η μάσκα λειτουργεί και αποτροπαϊκά. Αποτροπαϊκά προσωπεία μπορούσε να δει κανείς στα τείχη των πόλεων, στη μια πλευρά νομισμάτων, στις προσόψεις των ναών ή ακόμα στις περικνημίδες του Μεγάλου Αλεξάνδρου στο θέατρο σκιών. Το αποτροπαϊκό προσωπείο προστατεύει αυτόν που το φέρει, είτε είναι άτομο, θνητός(πχ ο Περσέας ή ένας αυτοκράτορας)ή αθάνατος(πχ Αθηνά) και απειλεί τον ξένο και τον παρείσακτο. Ωστόσο το συγκεκριμένο προσωπείο δεν ήταν απαραίτητα άσχημο. Αντίθετα, να μαγνητίσει με την ομορφιά του και να πετυχαίνει τον αποπροσανατολισμό του «εχθρού». Αλλά ανεξάρτητα από το αν τα προσωπεία αυτά καθαυτά ήταν όμορφα ή άσχημα, οπωσδήποτε δημιουργούσαν δέος. Θα μπορούσαμε άραγε να συσχετίσουμε αυτή τη λειτουργία του αποτροπαϊκού προσωπείου με το νεκρικό; Μήπως δηλαδή προστατεύει τον νεκρό από τον θάνατο με την έννοια ότι τον βοηθά να κρατηθεί στη ζωή μέσα από τη διατήρηση του προσώπου; Πάντως το προσωπείο στη συνάντηση του ανθρώπου με τον θάνατο εντοπίζεται και στη νεότερη και σύγχρονη τέχνη.



(προσωπίδα από φάλαρα αλόγων, αρχές 5^{ου} αιώνα)



(Μέδουσα, Ελληνιστικοί χρόνοι, Βέροια)



(μουσείο του καστέλου της Ρόδου, αίθουσα της Μέδουσας)

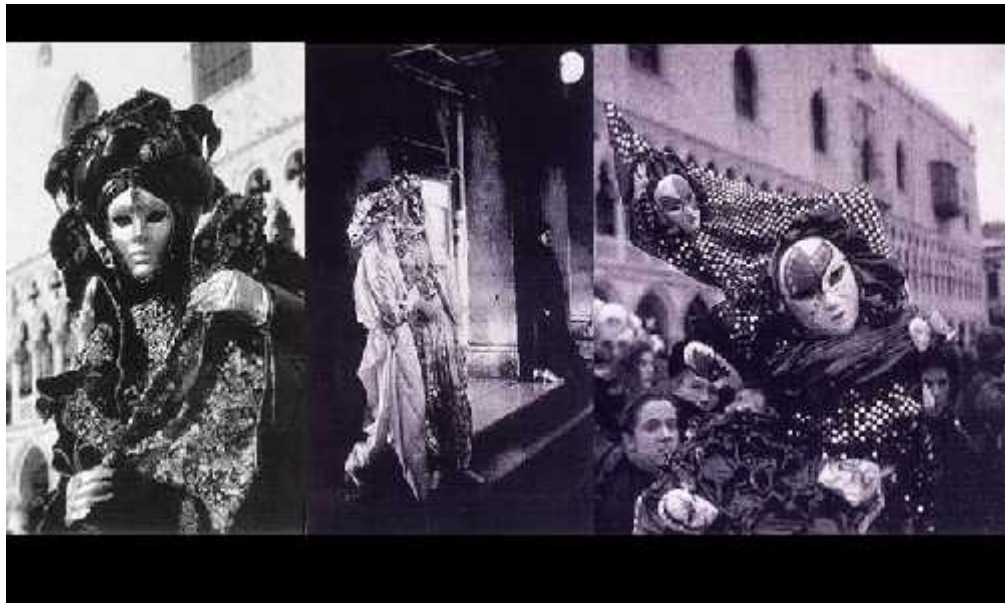


(Μέδουσα από ναό στις Συρακούσες, 575 π.χ.-περιστήθιο από φάλαρα αλόγων 5^{ος} αιώνας)

1.6

Βενετσιάνικη μάσκα: Οι αυθεντικές βενετσιάνικες μάσκες είναι φτιαγμένες με παραδοσιακό τρόπο από παπιέ μασέ, πολύ από χαρτί και ύφασμα, που έχει τις ρίζες του στα βάθη των μεσαιωνικών χρόνων. Από ένα καλούπι μπορούν να κατασκευαστούν εκατοντάδες μάσκες. Η καθεμία όμως έχει τη δική της προσωπικότητα, λόγω της ζωγραφικής και της τεχνοτροπίας που τις διακοσμούν. Στολισμένες με βελούδο, λινό, μετάξι, χρυσαφένιες και ασημένιες κλωστές, κοσμήματα και πολύτιμους λίθους. Τα παραδοσιακά εργαστήρια της Βενετίας δουλεύουν ασταμάτητα όλο τον χρόνο για να κατασκευάσουν και να φιλοτεχνήσουν τις μάσκες που θα φορεθούν στο πασίγνωστο καρναβάλι τους. Τις ζωγραφίζουν με χαρούμενα χρώματα και τις φιλοτεχνούν με φτερά, δαντέλες, φύλλα, στράς, κορδόνια και ότι άλλο χρειάζεται για το κάθε μοντέλο. Έλκουν το βλέμμα κάποιου να τις αγγίξει και να ταξιδέψει σε αλλοτινές παραμυθένιες εποχές, όταν οι βενετσιάνοι συνήθιζαν να μασκαρεύονται καθ' όλη τη διάρκεια του χρόνου για να κρατάνε τα αδιάκριτα βλέμματα μακριά από τις ιδιωτικές στιγμές.

Βενετσιάνικο καρναβάλι: Στην Ιταλία της Αναγέννησης και της Κομέντια ντέλ άρτε οι άνθρωποι δεν μεταμφιέζονται απλώς, αλλά ενσαρκώνουν ρόλους που η καρναβαλική επιτροπή ορίζει. Το Βενετσιάνικο καρναβάλι ξεκίνησε όταν ο τότε δόγης έδωσε άδεια για μια γιορτή προς τιμήν των ψυχών. Φυσικά έχει τις ρίζες του στα Ρωμαϊκά Σατουρνάλια και τις Ελληνικές διονυσιακές γιορτές. Από τις αρχές του 18^{ου} αιώνα το τριγωνικό καπέλο με τα φτερά, η άσπρη μάσκα με τη χαρακτηριστική μύτη(volto) και η μεταξωτή μαύρη-κόκκινη ή μπλε-μελιτζανιά κάπα(tabarro), ήταν τα κυριότερα στοιχεία του βενετσιάνικου κουστουμιού. Όμως η εισαγωγή κουστουμιού και θεμάτων από άλλα μέρη του κόσμου δίνει την ελευθερία στην κίνηση και γεννάει εκατοντάδες θεματικές εικόνες.



(μορφές Βενετσιάνικης μάσκας)

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2:

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΜΑΣΚΑΣ:

Όσο αφορά τη θεατρική μάσκα η ιστορία της είναι μεγάλη. Από την αρχαιότητα μέχρι τις μέρες μας. Η μάσκα είναι παρούσα στο θέατρο από τις αρχές αυτού και είναι χρήσιμη στην εναλλαγή ηρώων και καταστάσεων. Στον ηθοποιό λειτουργεί με τρόπο ώστε να διευκολύνεται στη μέθεξη με το άλλο, το θείο, το ηρωικό, το αληθινό ή το πλασματικό πρόσωπο που ενσαρκώνει. Ο Θέσπης ήταν ο πρώτος που τυποποίησε τα προσωπεία(χαρακτήρων και όχι ατόμων), η έκφραση των οποίων αντανakλούσε μια πλευρά της εσωτερικής ζωής και πρόσθεσε το επικό στοιχείο του διαλόγου και της αφήγησης στην τραγωδία.

2.1

Κατασκευή μάσκας: Στην αρχή τα στερεότυπα αυτά πρόσωπα ήταν περιορισμένα. Στην συνέχεια όμως αναπτύχθηκε μια πραγματική χειροτεχνία κατασκευής προσωπείων, διαφορετική για τα φύλλα, τους αγγελιοφόρους, τις εταίρες, τους προαγωγούς, τα τραγικά και κωμικά πρόσωπα, ακόμα και ζώα όπου τα ατομικά χαρακτηριστικά του προσώπου εξαφανίζονται. Τον 2 αιώνα ο Ιούλιος Πολυδέκης παραδίδει 28 τύπους τραγωδίας, 44 κωμωδίας και 4 σατυρικού δράματος.

Πιο συγκεκριμένα η πρώτη μάσκα φτιάχτηκε πριν 2.500 χρόνια πάνω στο πρόσωπο του ηθοποιού. Αρχικά αλείφθηκε λάδι πάνω στο πρόσωπο του ηθοποιού, έπειτα τοποθετήθηκαν λεπτές λουρίδες από βαμβακερό ύφασμα και γυρνώντας τες γύρω από το πρόσωπο καλύφθηκε ολόκληρο εκτός τα ρουθούνια και το στόμα. Το ίδιο συνεχίστηκε αρκετές φορές. Αργότερα κόβονταν οι λουρίδες που βρίσκονταν πίσω από το κεφάλι και συγκρατούσαν τη μάσκα και έπειτα σχηματίζονταν τα χαρακτηριστικά του προσώπου όπως μάγουλα κ.τ.λ. Στο τέλος έμπαινε ένα λεπτό στρώμα κόλλας και όταν αυτό στέγνωε βαφόταν. Υπήρχαν όμως και μάσκες που φτιάχνονταν από ξύλο,

φελλό, ή λεπτό μέταλλο, δέρμα. Η περούκα που συνδεόταν με το προσωπείο υποτίθεται ότι ήταν από μαλλί.



(Απεικόνιση της κατασκευής μάσκας)

Υπάρχουν διάφορες θεωρίες για κάθε υλικό ξεχωριστά, αλλά επειδή δεν έχουμε κάποιο αυθεντικό εύρημα στη διάθεσή μας, οι θεωρίες παραμένουν υποθέσεις. Οι πραγματικές θεωρίες που έχουμε είναι σκαλισμένοι λίθοι που θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν ως καλούπια και οι αγγειογραφικές απεικονίσεις. Τα εύθραυστα υλικά των προσωπείων κατέστησαν αδύνατη τη διατήρησή τους από εκείνη την εποχή.

2.2

Χαρακτηριστικά μάσκας:

Έχουν εντοπιστεί δύο σταθερά χαρακτηριστικά στη μάσκα και είναι τα εξής:

1)Το πρώτο είναι η εκκεντρικότητα, η ρευστότητα και η μεταμόρφωση, κυρίως του σώματος. Είναι η χωρίς χρόνο και χώρο ρευστότητα των μορφών, η απελευθέρωση από την υποκειμενικότητα, η αμφισβήτηση της ύπαρξης και η απάρνηση του πραγματικού.

2)Το δεύτερο χαρακτηριστικό είναι ότι οι μάσκες δεν μπορούν να ερμηνευτούν από μόνες τους ως ξεχωριστά αντικείμενα ή να αντιμετωπιστούν μόνο ή κυρίως αισθητικά. Η ερμηνεία της μάσκας μπορεί να γίνει μόνο μέσα στα συμφραζόμενα της, τον χορό ή το τελετουργικό, όπου οι άνθρωποι συμμετέχουν ως ίσοι εταίροι. Διαφορετικά η μάσκα μοιάζει ακίνητη, όπως ακριβώς η νεκρική μάσκα.

(Genenvieve Allard-Pierre Leffort, «Η μάσκα».1989.)

2.3

Χρήση της μάσκας: Στο θέατρο με τη χρήση της μάσκας συμβαίνει το εξής παράδοξο. Κρύβεται το πρόσωπο πίσω από ένα «νεκρό» αντικείμενο, αυτό μπορεί να είναι ξύλο, δέρμα, χαρτί και γίνεται προσπάθεια να δημιουργήσουμε κάτι «ζωντανό». Έτσι το μόνο όργανο έκφρασης που παραμένει είναι το σώμα, ενώ το πρόσωπο χάνεται. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα την αναζήτηση του τρόπου συμβίωσης μάσκας-ηθοποιού και την εξερεύνηση των μεγάλων δυνατοτήτων που δίνει η μάσκα.

Εκείνη την εποχή μάσκα φορούσαν μόνο οι άντρες. Οι γυναίκες απαγορευόταν να παίζουν, μπορούσαν μόνο να παρακολουθήσουν. Ο περιορισμός αυτός δημιουργήθηκε εκ των πραγμάτων, γιατί ο λατρευτικός χαρακτήρας των παραστάσεων απαιτούσε για το επάγγελμα του υποκριτή ελεύθερους πολίτες και

οι γυναίκες της ανώτερης κοινωνικής τάξης στην Αθήνα δεν επιτρεπόταν να εμφανίζονται δημόσια. Έτσι οι θεατές ήταν ανέκαθεν συνηθισμένοι να ακούν μόνο αντρικές φωνές και δεν ενοχλούνταν από το γεγονός ότι ο ίδιος υποκριτής υποδυόταν διαδοχικά αντρικούς και γυναικείους ρόλους. Η εξαιρετικά εξελιγμένη υποκριτική τέχνη του 4^{ου} αιώνα π.χ. δημιούργησε μάλιστα εξειδικευμένους ηθοποιούς σε γυναικείους ρόλους. Οι άντρες ηθοποιοί φορούσαν τα προσωπεία για να αποδώσουν την έκφραση που απαιτούσε ο ρόλος τους και για να διαφοροποιηθούν από την ηλικία και το φύλλο, αφού μόνο αυτοί μπορούσαν να ερμηνεύσουν τους γυναικείους ρόλους. Αντίθετα, οι παιδικοί ρόλοι δεν ήταν δυνατόν να παιχτούν από ενήλικους ηθοποιούς. Οι ποιητές στάθμισαν, ασφαλώς τις συνέπειες και χρησιμοποίησαν για τέτοιους ρόλους κατά προτίμηση παιδιά σαν βουβά πρόσωπα. Αλλά και στην περίπτωση που τα παιδιά μετείχαν ενεργά στη δράση, έμεναν μεγάλο χρονικό διάστημα βουβά ή περιορίζονταν σε λίγες φράσεις. Έτσι τα παιδιά της Μήδειας εμφανίζονται συχνά, αλλά δεν προφέρουν ούτε μια λέξη. Μόνο όταν επίκειται η δολοφονία τους μέσα στο σπίτι, ακούγονται οι φωνές τους για βοήθεια. Μερικές φορές τα παιδιά στον Ευριπίδη έπρεπε να τραγουδήσουν σύντομα κομμάτια: στην Άλκηστη θρηνούν το χαμό της μητέρας τους, στην Ανδρομάχη μητέρα και παιδί τραγουδούν αντιφωνικά ένα θρηνητικό άσμα. Η άποψη ότι σε αυτές τις περιπτώσεις τα παιδιά χειρονομούν βουβά στη σκηνή, ενώ τραγουδά ένας υποκριτής πίσω από το σκηνικό οικοδόμημα, δύσκολα θα έβρισκε σήμερα υποστηρικτές, συνήθως δεόμαστε τη χρήση παραχορηγήματος.

(Προσωπείο. Δημοτικό σχολείο

Καβάλλας. «<http://11dim-kaval.sch.gr/main/ten/masks>».)

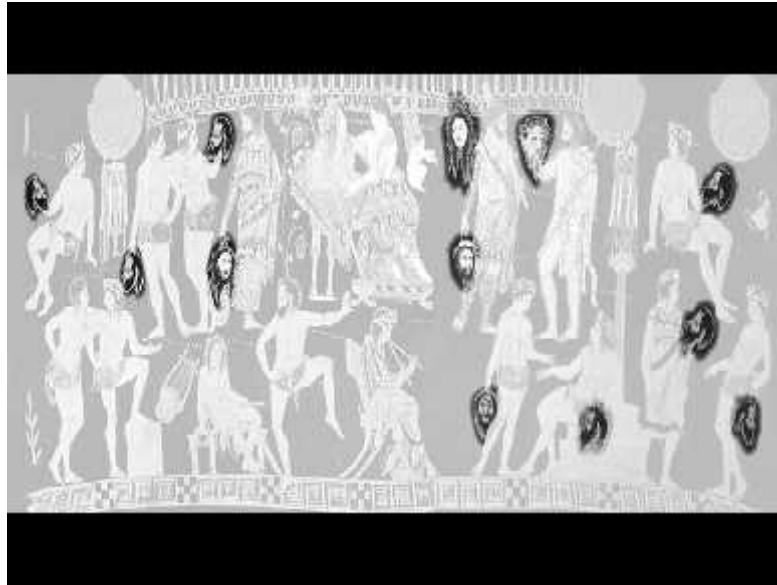
2.4

Είδη θεατρικής μάσκας: Οι μάσκες χωρίζονται σε αυτές της κωμωδίας και τραγωδίας. Συνήθως οι μάσκες ήταν μεγαλύτερες του κανονικού, ακόμη και σε τερατώδεις διαστάσεις για να μπορεί να καταλάβει τον ρόλο ακόμα και κάποιος που βρισκόταν στην τελευταία θέση του θεάτρου.

Οι αντρικές μάσκες ήταν περισσότερο βαθύχρωμες, ενώ οι γυναικείες περισσότερο ανοιχτόχρωμες. Τα κυριότερα αναγνωριστικά χαρακτηριστικά είναι η κόμμωση και το χρώμα των μαλλιών, η ύπαρξη γενειάδας και το χρώμα του προσώπου, καθώς και η μορφή και η ποιότητα της φυσιογνωμίας και τέλος η μιμητική έκφραση κυρίως των φρυδιών και της περιοχής του στόματος.

Στιγμιαίες μεταβολές στη ψυχική διάθεση ή έντονα συναισθηματικά ξεσπάσματα πρέπει αν φανέρωναν με σαφήνεια το χάσμα ανάμεσα στην ακινητοποιημένη έκφραση της μάσκας και την απαιτούμενη ζωηρή έκφραση του προσώπου, χάσμα που έπρεπε κατά το δυνατόν να γεφυρωθεί. Γι' αυτό ο ηθοποιός κατάφυγε σε ανάλογες ζωηρές χειρονομίες αποστρέφοντας ή καλύπτοντας το πρόσωπο του. Η κάλυψη του προσώπου προσφερόταν ιδιαίτερα για την παράσταση συναισθημάτων, όπως πόνος, θλίψη ή ντροπή. Αυτή η χειρονομία φαίνεται μάλιστα ότι ταυτιζόταν κυρίως με το κλάμα που διαφορετικά δεν θα μπορούσε να γίνει αντιληπτό. Πρόσωπα που κατά τη διάρκεια του έργου έχαναν το φώς τους χρειάζονταν δύο διαφορετικές μάσκες. Τέτοια ήταν η περίπτωση του Οιδίποδα, του Πολυμήστορα στην Εκάβη και ίσως του κύκλωπα Πολύφημου. Η κατασκευή μιας ιδιαίτερης μάσκας που τα δυο μισά της παριστάνουν διαφορετικά πρόσωπα είναι ανακάλυψη των μετακλασικών χρόνων. Το μακρόστενο προσκήνιο έδινε στον ηθοποιό τη δυνατότητα να παίζει ολόκληρες σκηνές έχοντας στραμμένη προς τους θεατές μόνο τη μια πλευρά της μάσκας. Αν έπρεπε να αλλάζει έκφραση αρκούσε να κάνει γρήγορα μια απλή μεταβολή. Γενικά όμως οι ποιητές στηρίζονταν κυρίως στη φαντασία του θεατή και όχι στη ρεαλιστική παράσταση γιατί η συχνή αλλαγή προσωπείων θα ισοδυναμούσε περίπου με την κατάργησή τους.

Σατυρική μάσκα: Οι υποκριτές του σατυρικού δράματος φορούσαν τις μάσκες της τραγωδίας, η μορφή των οποίων συντελούνταν από πλακουτσωτή μύτη, αλογίσια αυτιά, αναμαλλιασμένο κεφάλι και κοκκινόχρωμο πρόσωπο.



(χορός και πρόσωπα σατυρικού δράματος – τέλος 5^{ου} αιώνα)

Κωμική μάσκα: Οι αρχαιότερες κωμικές μάσκες συγκροτούνται από λίγα μορφολογικά στοιχεία και διακρίνονται για τα ασύμμετρα χαρακτηριστικά τους, κυρίως το πλατύ στόμα, που τους προδίδει έκφραση δαιμονικού σαρκασμού. Ωστόσο μπορούσαν να εκφράσουν αντίθετα μεταξύ τους συναισθήματα: γέλιο και κλάμα, οργή και περήφανη συγκατάβαση. Τα εκάστοτε συμφραζόμενα, η επινόηση και οι χειρονομίες δεν άφηναν καμία αμφιβολία για το επιδιωκόμενο νόημα.



(Ο Μένανδρος στο εργαστήριο του με προσωπίδα της Νέας Κωμωδίας)



(Προσωπεία της Νέας Κωμωδίας στο επιστύλιο του ψηφίσματος προς τιμήν των χορηγών, 4^{ος} αιώνας)

Ιδιαίτερα σημαντικό είναι το γεγονός ότι η κωμωδία, τόσο στην αρχαιότητα, όσο και στη σύγχρονη εποχή, έχει κοινό περιεχόμενο. Οι κωμωδιογράφοι, τότε και τώρα αντλούν το υλικό τους, παίρνουν δηλαδή αφορμή για τα έργα τους από τα επίκαιρα γεγονότα, μέσα από την καθημερινότητα, την κοινωνική σκηνή, τον κόσμο του πνεύματος και κυρίως από την πολιτική ζωή των συγχρόνων τους. Το γεγονός αυτό δέσμευε τον κατασκευαστή προσωπειών από τη μια να κρατήσει ορισμένα βασικά χαρακτηριστικά των προσώπων, από την άλλη δεν είχε τη δυνατότητα να αποδώσει τις ιδιαιτερότητες που επέβαλε ο συρμός της εποχής στην κόμμωση των μαλλιών και στο σχήμα της γενειάδας, ιδιαιτερότητες που αποτελούν αναγνωριστικό στοιχείο σε μια ατομική δημιουργία. Υπάρχουν όμως και τεχνικές δυσκολίες που συνηθίζουμε να παραβλέπουμε. Μια πιστή προσωπογραφία ασφαλώς ξεπερνούσε τις δυνατότητες ενός κατασκευαστή προσωπειών. Αλλά με τον ίδιο τρόπο που θα μπορούσε να κάνει αναγνωρίσιμο τον Ηρακλή ή το Διόνυσο, θα μπορούσε να κάνει και το Σωκράτη και τον Ευρυπίδη.

Επιπλέον το κείμενο βοηθούσε το κοινό στην αναγνώριση. Από την άλλη πλευρά κάποια εξωτερική ομοιότητα του σκηνικού

προσώπου με το διακωμωδούμενο άτομο θα μεγάλωνε την τέρψη. Στα μέσα του 9^{ου} αιώνα διαπιστώνουμε μια εμφανή αλλαγή στις κωμικές μάσκες. Εξαφανίζονται τα δαιμονικά χαρακτηριστικά και ο μνημειακός χαρακτήρας παραχωρεί τη θέση του σε έναν περισσότερο οικείο τόνο. Το γεγονός ότι αποτυπωνόταν όλο και περισσότερες λεπτομέρειες συντελεί στη διαμόρφωση μιας μάσκας που αντιστοιχεί σε κάποιο χαρακτήρα και βασίζεται σε ακριβή φυσιognωμική γνώση. Η κατασκευή προσωπείων στην ελληνιστική εποχή καθορίζεται από την ακμάζουσα προσωπογραφική τέχνη και από την ψυχογραφική διαγραφή χαρακτήρων από τον Μένανδρο, η οποία επιτάχυνε την εξέλιξη. Η τάση για μια μάσκα με λεπτές ψυχολογικές αποχρώσεις εντοπίζεται στα πρώιμα ελληνιστικά χρόνια, αλλά δε σημειώνει με κανέναν τρόπο το τέλος της εξέλιξης.

Η ροπή της ελληνιστικής τέχνης για την απεικόνιση μεγάλων μορφών έντονου πάθους πάνω στην τραγική σκηνή προκάλεσε την ανύψωση του κοθόρνου και τον υπερτονισμό της έκφρασης του προσωπείου με "όγκο". Αυτή η ροπή επεκτείνεται και στις κωμικές μάσκες. Εντύπωση προκαλούν τα ανοιχτά μεγάλα μάτια, τα υπερτονισμένα φρύδια και κυρίως το διαρκώς αυξανόμενο άνοιγμα του στόματος. Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά συνεχίζονται από τις ρωμαϊκές μάσκες όπου το ανθρώπινο στοιχείο παραχωρεί ξανά τη θέση του στο δαιμονικό.

(Σταύρος Σταύρου. Αρχαιογνωσία. 19 Αυγούστου 2008. «<http://www.2cytanet.com>»)



(κωμική μάσκα)

Τραγική μάσκα: Η τραγική μάσκα μεταβάλλεται σχεδόν απαραίτητητα. Η έκφραση εκδηλώνει μεγαλύτερο πάθος και ταραχή και κυρίως μεγαλώνει το άνοιγμα του στόματος. Στο τέλος μάλιστα του 4^{ου} αιώνα π.χ. η αντίθεση ανάμεσα στην θεατρική μάσκα και τον ηθοποιό ως άτομο έγινε εικονογραφικό θέμα. Περίπου την εποχή του Λυκούργου –το αργότερο πάντως μέσα στον 3^ο αιώνα π.χ.- αρχίζει τελικά να διαμορφώνεται ένας τύπος τραγικής μάσκας με μαζεμένα μαλλιά ψηλά πάνω από το μέτωπο, σε σχήμα τόξου. Ο τύπος αυτός καθόρισε για μεγάλο διάστημα τις μεταγενέστερες αντιλήψεις για τις αρχαίες μάσκες. Αυτές οι μάσκες αφενός προσδίδουν στους υποκριτές κύρος και αρχαιοπρέπεια, καθώς τους μετατρέπουν σε ήρωες, σε άτομα παρωχημένης εποχής και αφετέρου δημιουργούν την εντύπωση ενός απολιθωμένου τρόμου. Με την πυργόμορφη κόμμωση και τις τούφες των μαλλιών που πέφτουν στα πλάγια εκφράζουν οπτικά αυτό που φανερώνει και η μετάθεση της δράσης στο υπερυψωμένο προσκήνιο. Πρόκειται για την απόσταση ανάμεσα στους παριστανόμενους μύθους και στην πραγματικότητα της καθημερινής ζωής του θεατή. Διαφορετική είναι η περίπτωση του χορού, αυτός δεν χρειάζεται μάσκα με «όγκο», γιατί παραμένει στον παραδοσιακό του χώρο, την ορχήστρα. Έτσι διαχωρίζονται και εξωτερικά οι μη ηρωικοί χορευτές από τους κύριους φορείς της δράσης. Ανήκει στη φύση της μάσκας το γεγονός ότι η ποικιλία της ανθρώπινης φυσιογνωμίας περιορίζεται σε λίγες χαρακτηριστικές γραμμές και έτσι διαμορφώνεται ορισμένος αριθμός τύπων. Δυστυχώς δεν διαθέτουμε πληροφορίες πότε άρχισε αυτή η εξέλιξη, αλλά πρέπει να την τοποθετήσουμε ήδη στον 5^ο αιώνα π.χ. γιατί μια έστω υποτυπώδης τυποποίηση κατά ηλικία, κοινωνική τάξη και χαρακτήρα διευκολύνει το θεατή να κατανοήσει το έργο.

Κοστούμια: Το αρχαίο ελληνικό καθημερινό ένδυμα στην κλασική εποχή είναι ο χιτώνας. Αποτελούνταν από ένα απλό, παραλληλόγραμμο επίμηκες ύφασμα, όπως έβγαινε από τον αργαλειό. Όταν τον φορούσαν τον συγκρατούσαν στους ώμους και με μια ή δυο ζώνες καθόριζαν το επιθυμητό μήκος. Τον χιτώνα τον συναντούμε και στην τραγωδία και φοριόταν από άντρες αλλά και από γυναίκες. Παράλληλα γνωρίζουμε από παραστάσεις ένα ειδικό τραγικό ένδυμα που διαφοροποιείται έντονα από το καθημερινό ρούχο χάρη στη γιορταστική του μεγαλοπρέπεια. Κάλυπτε σχεδόν ολόκληρο το σώμα, κυρίως τους βραχίονες και τις κνήμες. Ο πλούτος αυτού του κοστούμιού δεν εκφραζόταν με την ιδιόμορφη κοπή του, αλλά με την ποικιλία των χρωμάτων του. Οι

αγγειογραφίες προσφέρουν τις εντυπωσιακότερες μαρτυρίες. Σχέδια εκθαμβωτικής λαμπρότητας διατρέχουν όλο το ένδυμα, ενώ η γεωμετρική και η υπόλοιπη διακόσμηση σε έντονες χρωματικές αντιθέσεις προσδίδουν σε κάθε ρούχο τη χαρακτηριστική του όψη. Στην αρχαιότητα τη χρήση αυτού του μεγαλόπρεπου σκηνικού κοστουμιού την απέδωσαν όπως και πολλές καινοτομίες στον τομέα του θεάτρου, στον Αισχύλο. Πίσω από αυτή τη δημιουργία του ειδικού τραγικού ενδύματος υπάρχουν κυρίως οι απαιτήσεις της σκηνής. Η χρήση ενός τέτοιου "σύρματος" που κάλυπτε ολόκληρο το σώμα ως τις παλάμες των χεριών δεν προσέδιδε στο πρόσωπο μόνο την ιδιότητα του ήρωα, αλλά και διευκόλυνε τον υποκριτή να υποδυθεί έναν γυναικείο ρόλο. Επιπλέον του εξασφάλιζε ελευθερία κινήσεων και παραμέριζε ορισμένα μειονεκτήματα του κοινού χιτώνα, που βέβαια φοριόταν άνετα, αλλά εξαιτίας της βαριάς ύφανσης γλιστρούσε εύκολα και δεν δημιουργούσε κομψή εντύπωση. Ο χιτώνας απαιτούσε πάντοτε προσοχή στο ντύσιμο και γι' αυτό ήταν ελάχιστα πρακτικός ως σκηνικό κοστούμι, κυρίως όποτε έπρεπε να αλλαχτεί μέσα σε λίγα λεπτά. Το σατυρικό δράμα που συνδεόταν με την τραγωδία δανείστηκε από αυτή και την ενδυμασία. Κατά τη διάρκεια του 4^{ου} αιώνα φαίνεται ότι έγινε δυνατή μια μεγαλύτερη ποικιλία στα είδη των κουστουμιών, χωρίς όμως να διαθέτουμε λογοτεχνικές μαρτυρίες.

(Λένα Παπαδημητρίου.«Πρόσωπα και προσωπεία». 28 Ιουλίου 1996, το Βήμα. « tovima.dolnet.gr».)

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3:

ΕΙΔΗ ΘΕΑΤΡΟΥ:

Παρακάτω θα αναλυθούν σημαντικά θέατρα ανά εποχές(Αρχαία Ελλάδα, Commedia Dell'Arte, θέατρο Νο κ.α.)και η σημασία που είχε στο καθένα η μάσκα.

3.1

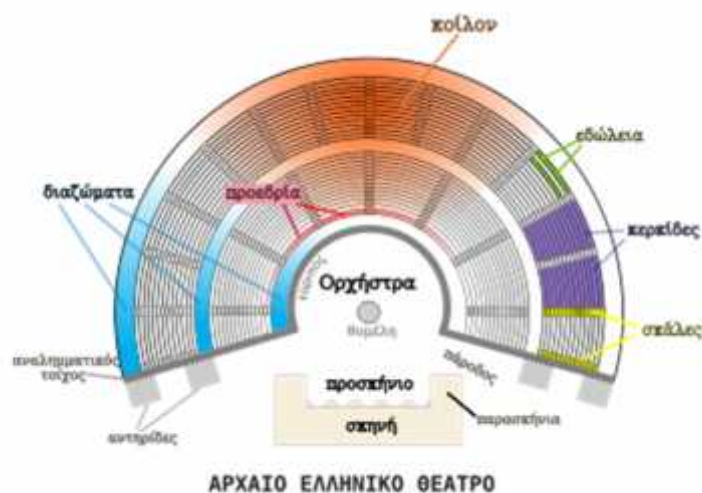
Ελληνικό θέατρο: Η πόλη στην οποία άρχισε το θέατρο ήταν η Αθήνα και κυρίως στα χρόνια του Περικλή, ο οποίος ενίσχυσε και στήριξε το θέατρο πολύ. Τα εισιτήρια των φτωχών πληρώνονταν από κάποιον χορηγό, πλούσιο πολίτη.

Το θέατρο στην αρχαία Ελλάδα δεν υπήρξε ποτέ ένα απλό ψυχαγωγικό δρώμενο ή μάλλον ήταν ψυχαγωγικό στην κυριολεκτική έννοια του όρου. Διαμόρφωνε συνειδήσεις και την ίδια στιγμή διαμορφωνόταν από τη συλλογική συνείδηση. Συνδιάζοντας την θρησκεία, την κοινωνική και πολιτική κριτική με την εκπαίδευση έγινε κόμβος, ένα σημαντικό σταυροδρόμι με πολιτισμική δράση.

3.1.1 Διαμόρφωση θεάτρου:

Για να κατανοηθεί όμως η λειτουργικότητα του θεάτρου είναι αναγκαίο να αναφερθεί και η διαμόρφωση του. Τα θέατρα της εποχής εκείνης ήταν διαμορφωμένα με συγκεκριμένο τρόπο. Στην αρχή το θέατρο ήταν ένας ανοιχτός χώρος με ένα βωμό στη μέση. Συνήθως βρισκόταν κοντά σε ένα λόφο, για να μπορούν οι θεατές να παρακολουθούν από ψηλά και να ακούν καλύτερα. Σύντομα άρχισαν να διακρίνονται τα κύρια μέρη του Ελληνικού θεάτρου, τα οποία ήταν η σκηνή, η ορχήστρα και το κοίλον με τα ακόλουθα επιμέρους μέρη: η σκηνή: ορθογώνιο μακρόστενο κτήριο που προστέθηκε κατά τον 5^ο αιώνα στην περιφέρεια της ορχήστρας απέναντι από το κοίλον. Το προσκήνιο: μια στοά με κίονες μπροστά από τη σκηνή. Ανάμεσα στα διαστήματα κίωνων βρίσκονταν θυρώματα και ζωγραφικοί πίνακες(τα σκηνικά). Τα

θυρώματα του προσκηνίου απέδιδαν 3 πύλες από τις οποίες έβγαιναν οι υποκριτές. Τα παρασκήνια: τα δυο άκρα της σκηνής. Οι πάροδοι: οι διάδρομοι δεξιά και αριστερά από τη σκηνή που οδηγούν στην ορχήστρα. Η ορχήστρα: η ημικυκλική πλατεία στο κέντρο του θεάτρου, εκεί δρούσε ο χορός. Η θυμέλη: ήταν ο βωμός του Διόνυσου στο κέντρο της ορχήστρας. Το κοίλον: όλος ο αμφιθεατρικός χώρος γύρω από την ορχήστρα όπου κάθονταν οι θεατές. Τα διαζώματα: οριζόντιοι διάδρομοι που χώριζαν τις θέσεις των θεατών σε οριζόντιες ζώνες. Οι σκάλες: κλιμακωτοί εγκάρσιοι διάδρομοι για την πρόσβαση των θεατών στις θέσεις. Οι κερκίδες: ομάδες καθισμάτων που δημιουργούνταν από τον χωρισμό των ζωνών με τις σκάλες. Τα εδώλια: τα καθίσματα, οι θέσεις των θεατών. Η προεδρία: η πρώτη σειρά των καθισμάτων, όπου κάθονταν οι επίσημοι. Στο αρχαίο θέατρο υπήρχαν κάποιοι μηχανισμοί όπου εμφάνιζαν ξαφνικά τις θεότητες μέσω μιας καταπακτής. Το μεγάλο μέγεθος του θεάτρου(στην τελική μορφή του χωρούσε 20.000 ανθρώπους)και η απόσταση ακόμη και των κοντινότερων θεατών από τους ηθοποιούς(περισσότερο από 10 μέτρα)ανάγκαζε τους ηθοποιούς σε μια διαφορετική προσέγγιση της ηθοποιίας. Όλες οι χειρονομίες έπρεπε να είναι ιδιαίτερα εκφραστικές σε καθορισμένα πρότυπα, ώστε να κατανοούνται από τις πίσω σειρές. (Φύλλις Χάρτνολ. Ιστορία του θεάτρου. 1980.)





(αρχαίο Ελληνικό θέατρο Δελφών)



(Αποψη του αρχαίου Ελληνικού θεάτρου της Επιδαύρου)

3.1.2

Ηθοποιοί και μάσκες στο αρχαίο Ελληνικό θέατρο:

Στο αρχαίο Ελληνικό θέατρο οι ηθοποιοί ονομάζονταν υποκριτές. Πρώτος υποκριτής και ο πρώτος που εισήγαγε αυτή την καινοτομία, η οποία προκάλεσε τη γέννηση της τραγωδίας και του θεάτρου γενικότερα, θεωρείται ο Θέσπης, όταν στα μέσα του 6^{ου} αιώνα π.χ. κατά τη διάρκεια θρησκευτικών εορτών αφιερωμένων στον Διόνυσο, διέκοψε τον διθύραμβο του χορού και αποκρίθηκε σε πεζό λόγο. Αρχικά υπήρχε μόνο ένας υποκριτής που συνδιαλεγόταν με τον χορό και στη συνέχεια, με την εξέλιξη του αρχαίου, ο Αισχύλος προσέθεσε έναν δεύτερο και ο Σοφοκλής τον τρίτο. Και στα τρία δραματικά είδη τόσο οι υποκριτές όσο και τα μέλη του χορού φορούσαν μάσκες. Η χρήση της μάσκας, που έχει βαθιές ρίζες μέσα στη θρησκεία και είναι κατά πολύ παλαιότερη από τους δραματικούς αγώνες, μπορεί να εναρμονιστεί θαυμάσια με τη λατρεία του Διόνυσου, γιατί τα μέλη της ακολουθίας αυτού του θεού έφταναν στο σημείο να χάνουν την προσωπικότητά τους (έκσταση). Η αρχαιότερη σωζόμενη απεικόνιση τραγικών προσωπείων ανάγεται στις αρχές του 5^{ου} αιώνα π.χ. πρόκειται για μια παράσταση σε ερυθρόμορφο αττικό κρατήρα, που βρίσκεται στη Βασιλεία. Παριστάνονται έξι χορευτές που δεν θα φαινόταν ότι φέρουν προσωπεία, αν δεν ήταν τονισμένες με ιδιαίτερη σαφήνεια οι γραμμές του σαγονιού. Τα στόματα είναι λίγο ανοιγμένα, η έκφραση του προσώπου ήρεμη και συγκρατημένη, δεν παρουσιάζουν καθόλου την «ακαμψία των προσωπείων». Τα λίγα ευρήματα που χρονολογούνται πριν από το τέλος του 5^{ου} αιώνα π.χ. επιβεβαιώνουν αυτή την εντύπωση. («Αρχαίο Ελληνικό θέατρο». <<http://www.theaterinfo.gr>>.)

Το ίδιο συνέβαινε και με τα πρόσωπα. Τα προσωπεία, οι μάσκες έδειχναν περισσότερο φυσικές από τα γυμνά πρόσωπα στο θέατρο του Διόνυσου αν και είχαν το φυσικό μέγεθος του προσώπου και μεγάλο άνοιγμα στο στόμα για να επιτρέπουν την καθαρή ομιλία. Τα υλικά ήταν διάφορα αλλά συνήθως ήταν από ξύλο, δέρμα και άλλες από ύφασμα και αλευρόπαστα. Οι πληροφορίες που διαθέτουμε αναφέρουν πως είναι σκαλισμένοι λίθοι που θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν ως καλούπια και αγγειογραφικές απεικονίσεις. Στη μάσκα, στο θεατρικό έργο ακούσε η χρήση ψιμυθίων για να διευκολυνθεί η εξαφάνιση της προσωπικότητας του ηθοποιού πίσω από την προσωπικότητα του παριστανόμενου προσώπου. Αργότερα χρησιμοποιήθηκε μια απλή υφασμάτινη μάσκα. Ο λόγος αυτής της εξέλιξης ήταν ο

ελάχιστος χρόνος που διέθεταν οι ηθοποιοί για να ετοιμαστούν όταν ήταν υποχρεωμένοι να υποδυθούν διαδοχικά πολλούς ρόλους.

Το γεγονός ότι η τραγωδία παρίστανε άτομα, ευνόησε την εξέλιξη αυτή της μάσκας. Με το πέρασμα του χρόνου η εξέλιξη του δράματος και κυρίως της υποκριτικής τέχνης έτεινε προς έναν ψυχολογικό ρεαλισμό και έτσι η μάσκα θα μπορούσε κάποια στιγμή να παραμερισθεί ως αρχαϊκό κατάλοιπο. Κάτι τέτοιο όμως δεν έγινε και μπορούμε να εντοπίσουμε με βεβαιότητα το λόγο: η βαθμιαία επέκταση του θεάτρου και κυρίως η δημιουργία προσκηνίου έκαναν τις οπτικές συνθήκες όλο και πιο δυσμενείς. Τότε οι μάσκες αποδείχτηκαν ανεκτίμητα μέσα καθώς βελτίωναν τις οπτικές συνθήκες αποκτώντας έτσι τη φοβερή τους όψη, τα ανοιγμένα στόματα και μάτια προκαλούν κατάπληξη στους σχετικά συγκρατημένους χαρακτήρες των δραματικών κειμένων.

(Ζαν-Πιέρ Βερνάν Νακέ. «Μύθος και τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα».1988.)



Στην Ελλάδα το θέατρο έχει τις ρίζες του στις λατρευτικές γιορτές του θεού Διόνυσου. Κατά τις διονυσιακές τελετές οι αρχαίοι Έλληνες τραγουδούσαν τον διθύραμβο, ένα είδος ύμνου που βασιζόταν σε αυτοσχεδιασμούς. Η μορφή του συγκεκριμενοποιήθηκε με τον καιρό, με την επέμβαση των λογίων της εποχής του και έτσι δημιουργούνται τα πρώτα δραματικά κείμενα στον κόσμο. Η διθυραμβική ποίηση τραγουδιόταν από δυο χορωδίες. Η καθεμία τραγουδούσε από μια στροφή. Ονομάστηκαν “χοροί” και ο αρχηγός τους “εξάρχοντας”. Τα μέλη του χορού απάγγελλαν ντυμένοι με δέρματα τράγου και από αυτό

καθιερώθηκε ο όρος τραγωδία. Ο κορυφαίος του χορού θεωρείται ο πρώτος ηθοποιός του κόσμου, ο Θέσπης, ο οποίος εισήγαγε την καινοτομία του υποκριτή.

Ο διθύραμβος εξέφραζε τις σκέψεις και τα συναισθήματα του λαού και την ευθυμία του να κατακτήσει μια καλύτερη κοινωνική, πολιτική και οικονομική θέση μέσα στα ασφυκτικά πλαίσια της αριστοκρατικής, ολιγαρχικής κοινωνικής οργάνωσης του 7^{ου} αιώνα π.χ. Ο διθύραμβος με τον ξέφρενο ορμητικό χορό και την γεμάτη πάθος μουσική υπόκρουση από αυλό ή λύρα, γεννούσε στους συμμετέχοντες αλλά και στους θεατές, έντονα συναισθήματα που έφταναν ως την έκσταση. Το αρχαίο Ελληνικό θέατρο κατείχε από νωρίς σημαντική θέση στην κοινωνική ζωή, όμως στα χρόνια της ακμής της Αθηναϊκής δημοκρατίας έφτασε στα υψηλότερα επίπεδα καλλιτεχνικής έκφρασης και λαϊκής αποδοχής. Ο λαϊκός χαρακτήρας του αρχαίου Ελληνικού θεάτρου καθόρισε όλες τις παραμέτρους της δημιουργίας του. Από τη θεματολογία των έργων, την διαρρύθμιση και την κατασκευή των θεάτρων, μέχρι την οργάνωση των παραστάσεων. Το αρχαιότερο θέατρο με την κλασική μορφή, ορχήστρα, κοίλο, σκηνή, ήταν το θέατρο του Διόνυσου, κάτω από την Ακρόπολη. Την διοργάνωση των παραστάσεων την αναλάμβανε το κράτος. Οι θεατρικές παραστάσεις είχαν διαγωνιστικό χαρακτήρα και δίνονταν στα Μεγάλα ή εν άστει Διονύσια, τον Μάρτιο-Απρίλιο και στα Λήναια τον Ιανουάριο-Φεβρουάριο.

Για να φαίνονται μεγαλύτεροι και πιο επιβλητικοί οι ηθοποιοί φορούσαν τους κοθόρνους, ειδικά παπούτσια με χοντρά ψηλά πέλματα. Το αρχαίο Ελληνικό θέατρο άσκησε μεγάλη επίδραση στην ανάπτυξη του παγκόσμιου θεάτρου. Με τις επιδράσεις στο Ρωμαϊκό αλλά και αργότερα στην αναγέννηση και στην εποχή του διαφωτισμού. Οι δημοκρατικές παραδόσεις του αρχαίου Ελληνικού θεάτρου, αλλά και η θεματολογία του με τις πανανθρώπινες αλήθειες που αγγίζουν θεατές με διαφορετική κουλτούρα και σε διαφορετικές εποχές, έχουν κάνει το αρχαίο Ελληνικό θέατρο να είναι όπως ακριβώς η αρχαία Ελληνική φιλοσοφία, προίκα όλης της ανθρωπότητας.

(Φωτόπουλος, Richard Green, Eric Handley. Εικόνες από το αρχαίο Ελληνικό θέατρο. Ηράκλειο: Μαίρη Μάντζιου, 1996.)



(πήλινο πλακίδιο με προσωπεία τύπων της Νέας Κωμωδίας, Αμφίπολη 3^{ος} αιώνας)

3.2

ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ: Αναγέννηση ονομάστηκε η εποχή της ανανέωσης της καλλιτεχνικής έκφρασης και της ανθρώπινης σκέψης. Μετά τον σκοταδιστικό Μεσαίωνα, οι διάφοροι διανοούμενοι και καλλιτέχνες ανακαλύπτουν τον αρχαίο πολιτισμό, τη φιλοσοφία, τη φιολογία και την αισθητική του. Αποτέλεσμα άμεσο αυτής της ανακάλυψης είναι η αναζωογόνηση της τέχνης. Το Αναγεννησιακό θέατρο ξεκινάει στην Ιταλία με το θεατρικό έργο του Νικολό Μακιαβέλι(1429-1527) "Μανδαγόρας" και το έργο "Ο μύθος του Ορφέα", γραμμένο από τον Ανιόλο Πολιτσιάνο. Περνώντας από διάφορες άλλες προσπάθειες, όπως του Τζιράλντι Τσίντσιο(1504-1573), καταλήγει στην Commedia dell'Arte, με βασικό παράγοντα τον ηθοποιό. Παράλληλα στην Ισπανία με τον μεγάλο συγγραφέα Λόπε ντε Βέγκα και στην Αγγλία με τον ξακουστό Σαίξπηρ, βρίσκει τους μεγάλους δασκάλους.

3.2.1

Κομέντια ντέλ άρτε: Στις 25 Φεβρουαρίου του 1545 συντελείται μια μικρή επανάσταση σε αυτό που αργότερα θα αποκαλεστεί επάγγελμα του ηθοποιού. Οκτώ ηθοποιοί στην Πάντοβα υπογράφουν μια σύμβαση ότι δεν θα είναι πια περιπλανώμενοι ερασιτέχνες, αλλά επαγγελματίες ηθοποιοί. Η αυτοσχεδιαστική Κομέντια ντέλ άρτε με τους περιοδεύοντες θιάσους της, φέρνει τον ηθοποιό στο επίκεντρο και εισάγει την ερμηνεία των γυναικείων ρόλων από γυναίκες. Μία από τις γνωστότερες ηθοποιούς της εποχής είναι η Ιζαμπέλα Αντρείνη. Οι ηθοποιοί είναι ειδικευμένοι στο χορό, στη μίμηση, στην απαγγελία και στο τραγούδι. Δεσπόζουν στη σκηνή με την προσωπικότητα τους και τις πρωτοβουλίες τους. Τα ειδυλλιακά και λυρικά κείμενα δεν συγκινούν καθόλου τον κόσμο και οι συγγραφείς δεν μπορούν να δούνε τα καθημερινά προβλήματα του και να τα εκφράσουν μέσα από τα έργα τους. Η γλώσσα τους δεν είναι άμεση και ζωντανή. Οι ηθοποιοί αντιμετωπίζουν το πρόβλημα και αποτολμούν παρέμβαση στο έργο του συγγραφέα. Αυτοσχεδιάζοντας πολλές φορές στη σκηνή κατορθώνουν να συγκινήσουν τον θεατή. Του παρουσιάζουν εικόνες και νοήματα από την καθημερινότητα με χαρακτήρες άλλοτε κωμικούς και άλλοτε κωμικοτραγικούς, που αντικατοπτρίζουν την εποχή τους.

Με την παρέμβαση τους αυτή στα κείμενα, στην έκφραση και στη στάση επί σκηνής γεννιούνται θεατρικά πρόσωπα, φιγούρες και τύποι πολλοί αντιπροσωπευτικοί. Πολλοί από αυτούς θα ερμηνεύσουν τους κατοπινούς συγγραφείς και θα συντελέσουν στη δημιουργία χαρακτήρων πιο πολυσύνθετων. Για το λόγο αυτό η συμβολή της Κομέντια ντέλ άρτε στην εξέλιξη του θεάτρου είναι σημαντική. Οι ηθοποιοί φορούσαν κατά κανόνα μάσκες. Έτσι το κοινό αναγνωρίζει τους ήρωες της κωμωδίας στη σκηνή πιο εύκολα. Παράλληλα ο ηθοποιός απελευθερώνεται με τη μάσκα αρκετά από τα διάφορα ψυχολογικά προβλήματα που του παρουσιάζουν οι ρόλοι και του δίνεται η δυνατότητα να δημιουργήσει πολλές φορές αριστουργηματικές ερμηνείες.

Η Κομέντια ντέλ άρτε ήταν μια μορφή αντίδρασης στο κλασικό θέατρο, πολύχρωμη, θορυβώδης. Παίζονταν παντού στην Ιταλία, όχι σε σταθερά θέατρα. Αν και ακολουθούνταν ακριβείς κανόνες, η *Commedia Dell'arte* δεν είναι κωδικοποιημένη. Υπήρχαν συμβολικά πρόσωπα, από τα οποία τα πιο βασικά ήταν η Κασσάνδρα, η Κολομπίνα, ο Αρλεκίνος, ο Παντελόνε κ.α. Οι πρώτες μάσκες ήταν του Αρλεκίνου και φτιάχνονταν από ξύλο, μάλλον ήταν λίγο πιο άγριες και στη συνέχεια φτιάχνονταν από δέρμα. Ο Αρλεκίνος φορούσε πολύχρωμα ρούχα, μπαλομένα, είχε συμπεριφορά αναρχική, πάντα πεινασμένος και χωρίς χρήματα. Ο Παντελόνε αντιθέτως ήταν πλούσιος έμπορος, άπληστος, ηλικιωμένος, ο αντίποδας του Αρλεκίνου. Έτσι όλοι οι χαρακτήρες της *Commedia Dell'arte* ήταν ιδιαίτερα γραφικοί, ο καθένας με τα δικά του χαρακτηριστικά.

Ένα σημαντικό στοιχείο είναι πως οι δικαστές σε πολλούς πολιτισμούς σε όλο τον κόσμο φορούσαν μάσκες για να προστατευτούν από μελλοντικές επικρίσεις. Σε αυτή την περίπτωση η μάσκα παριστάνει ένα πνεύμα από το παρελθόν που παίρνει την ευθύνη για την ποινή που επιβάλλεται στον ένοχο. Ένας άλλος ήρωας είναι ο *Mediko della Peste*, ο γιατρός που φορούσε μάσκα με μεγάλη μύτη, η οποία υποτίθεται ότι κρατάει ουσίες και αρώματα, γάζες ποτισμένες με ξύδι και καμφορά(πιστεύονταν ότι αυτά θα τον προστάτευαν από τις ασθένειες των αρρώστων). Επίσης, άλλες μάσκες ήταν ο Πουλτσινέλα, ο Καπετάνιος, ο Ερωτοχτυπημένος νέος και νέα, η υπηρέτρια, που είχαν διάφορα ονόματα.

Οι θεατρικές προσωπικότητες ονομάζονται *maschere*(μάσκες). Μασχαράς λοιπόν ίσον περίγελος, γελωτοποιός, αυτός δηλαδή που προκαλεί το γέλιο και κανείς δεν

τον παίρνει στα σοβαρά. Μάσκα ήταν όμως και ένα είδος περίτεχνης θεατρικής δημιουργίας κατεξοχήν αυλική που πρωτοεμφανίστηκε στην Ιταλία της Αναγέννησης. Ο θρίαμβος της μάσκας έληξε με την κυριαρχία των πουριτανών στα μέσα του 17^{ου} αιώνα, οι οποίοι απαγόρευσαν ένα τόσο δαπανηρό θέαμα. Ωστόσο, μόνο αν κάποιος διερευνήσει ποιοι και σε ποιες συνθήκες χρησιμοποιούσαν προσωπείο αποκαλύπτεται η πολυσημασία του, τα πολλά πρόσωπα του.



31. Μπολανισόνε



33. Ο άκκοστής



32. Παντηλόνε

34. Ο γκιτρός

(χαρακτήρες –πρόσωπα της Κομέντια ντέλ άρτε)



(Πουλτσινέλα)



(φιγούρες της Κομέντια ντέλ άρτε)

3.2.2

Αγγλικό θέατρο: Η Αναγέννηση βάζει τη σφραγίδα της στη θεατρική τέχνη της Ιταλίας . Γρήγορα όμως ξεπερνά τα εθνικά της σύνορα και φτάνει στον υπόλοιπο δυτικό κόσμο. Φορείς της οι διάφοροι διανοούμενοι της εποχής, οι οποίοι διψούν για νέες ιδέες και νέες αλήθειες, ύστερα από τη μακρόχρονη σκοταδιστική εποχή του Μεσαίωνα. Η Αγγλία στο δεύτερο μισό του 15^{ου} αιώνα, μέχρι το τέλος του 16^{ου} βρίσκεται μπροστά στις σημαντικότερες πολιτικές και κοινωνικές ανακατατάξεις. Χαράζει νέους δρόμους για να περπατήσουν νέοι άνθρωποι. Το Λονδίνο γίνεται καρδιά αυτού του κόσμου. Κυκλοφορούν άνθρωποι με πνεύμα έτοιμο να αγκαλιάσει τα πάντα. Παράλληλα τα μέσα διαμόρφωσης κοινής συνείδησης όλο και πληθαίνουν. Στα πανεπιστήμια της Αγγλίας η φιλοσοφία, οι άλλες επιστήμες, η τέχνη και τα γράμματα μελετούν τον αρχαίο Ελληνικό πολιτισμό. Η θεατρική γλώσσα προσεταιρίζεται εκφράσεις από την ελληνική ποίηση και τους Ρωμαίους. Το θέατρο προσπαθεί να κάνει τους θεατές του ικανούς να καταλάβουν τη νέα μεγάλη αλλαγή. Προβάλλει έντονα τις καινούργιες ηθικές αξίες. Τα θέατρα στο Λονδίνο είναι υπαίθρια και προσπαθούν να στεγαστούν σε αυλές και υπόστεγα. Τα μέσα τους είναι απλά, λαικά, με πολύ πάθος όμως και ζωή.

3.2.3

Ελισαβετιανό θέατρο: Κατά τη βασιλεία της Ελισάβετ θα αποδωθεί στους ηθοποιούς ο τίτλος του υπηρέτη της βασιλικής οικογένειας ή των αριστοκρατών και έτσι θα αναβαθμιστεί το κύρος τους. Οι θίασοι πλέον παίρνουν το όνομα τους από τον αριστοκράτη που τους προστατεύει και αποκτούν μια σχετική οικονομική σταθερότητα και περισσότερες ελευθερίες. Ο επιφανέστερος θίασος της εποχής, μέλη του οποίου υπήρξαν ο – επίσης ηθοποιός- Σαίξπηρ και ο δημοφιλέστατος Ρίτσαρντ Μπέρμπατζι ονομαζόταν Chamberlain's Men.

(Βικιπαίδεια.«Αρχαίο Ελληνικό θέατρο». 4 Σεπτεμβρίου 2008. «<http://el.wikipedia.org>».)

3.2.4

Ισπανικό θέατρο: Στην Ισπανία ο καθολικισμός και το πνεύμα του διαμορφώνουν την κοινωνική κατάσταση σε όλους τους τομείς. Είναι το κράτος με την πιο βαθιά θρησκευτική πίστη. Το πάθος της Ισπανικής ψυχής βρίσκεται συνυφασμένο με το Θεό, το βασιλιά και τον έρωτα. Από αυτό το πάθος το θέατρο θα γεννήσει τις τραγωδίες και τις κωμωδίες του. Μέχρι τον 16^ο αιώνα εκφράζεται από τα Μεσαιωνικά μυστήρια και τις πρωτόγονες κωμωδίες. Η Αναγέννηση και κυρίως η Commedia dell'Arte δεν αφήνει ανεπηρέαστη την Ισπανία. Αποτέλεσμα μια τεράστια σε ποσότητα θεατρική παραγωγή τον 16^ο και 17^ο αιώνα. Σε όλα σχεδόν τα έργα αυτής της εποχής παρουσιάζεται με άμεσο και ζωντανό τρόπο ο χαρακτήρας και η ψυχοσύνθεση του ισπανικού λαού.

3.3

ΑΣΙΑΤΙΚΌ ΘΈΑΤΡΟ: Στο Ασιατικό παραδοσιακό θέατρο η δομή των επεισοδίων και η πλοκή είναι χαλαρή. Κυρίως παρουσιάζονται κοσμογονικές, στοιχειακές και συμβολικές αναμετρήσεις, όπου οι δυνάμεις του καλού κατανικούν τις δυνάμεις του κακού. Το Ασιατικό θέατρο πρωτοεμφανίστηκε μέσα από τις διάφορες θρησκευτικές τελετές των λαών της Ασίας. Όπως ακριβώς τα "λειτουργικά θέατρα" της Ευρώπης στα τέλη του Μεσαίωνα, έτσι και τα παραδοσιακά θέατρα της Ασίας σιγά σιγά εξαφανίζονται. Στην Ιαπωνία το θέατρο Νο θεωρείται η πρώτη συγκεκριμένη μορφή θεάτρου. Προέρχεται από την εξέλιξη ενός χορού που λέγεται σαρουγκάγκου. Σε αυτό χάνεται η σημασία θρησκευτικότητας της μάσκας και γίνεται μέσο για να εξωτερικευτούν τα ανθρώπινα πάθη, τα οποία αναδεικνύει ο ηθοποιός, όπως στη Σφίγγα στην Αίγυπτο. Είναι το μόνο είδος που έχει διατηρήσει ατόφια, όχι μόνο τα κείμενα του, αλλά και τον τρόπο ερμηνείας του.



(ιερέας παλεύει με το κακό πνεύμα, θέατρο No)



(θεατρικά προσωπεία γυναίκας και δαίμονα, θέατρο No)



(άντρες ηθοποιοί σε γυναικείους ρόλους)

3.3.1

Ομοιότητες γιαπωνέζικου και ελληνικού θεάτρου:

Κάπου 20 αιώνες χωρίζουν το κλασικό γιαπωνέζικο θέατρο από το ελληνικό. Ιστορία, θρησκεία, φιλοσοφία, αντίληψη ζωής, όλα είναι διαφορετικά ανάμεσα στους δυο λαούς. Ωστόσο η ελληνική τραγωδία και το γιαπωνέζικο «No» παρουσιάζουν ομοιότητες συχνά εκπληκτικές. Καταγωγή, μορφή, περιεχόμενο, έχουν τόσα κοινά σημεία που αναρωτιέσαι αν το ελληνικό δράμα δεν είχε κάποια απόμακρη έστω, επίδραση στο γιαπωνέζικο. Πιο συγκεκριμένα οι συγγένειες των δυο θεάτρων θα αναφερθούν παρακάτω:

Οι ρίζες: «No» σημαίνει "ικανότητα", "ταλέντο" και "παράσταση". Αλλά από τον 14^ο αιώνα μ.Χ σημαίνει ειδικά το λυρικό συμβολικό, ιδεαλιστικό δράμα, που συνδυάζει μουσική, χορό, τραγούδι και παίζεται με μάσκες. Η θρησκεία, πρώτη γεννήτρα του θεάτρου σε όλο τον κόσμο, στάθηκε και της γιαπωνέζικης θεατρικής έκφρασης η πηγή. Όπως στην Ελλάδα τα τραγούδια και οι χοροί που τιμούσαν τον Διόνυσο οδήγησαν στην διαμόρφωση του δράματος, έτσι και στην Ιαπωνία οι θρησκευτικοί χοροί έγιναν οι ρίζα του λυρικοδραματικού θεάτρου. Στον 17^ο αιώνα ανατρέχουν οι

απώτερες ρίζες του γιαπωνέζικου θεάτρου: στο μουσικοχορευτικό "τζιγκάκου" με μασκοφόρες παρελάσεις. Ένα από τα πρόσωπα των παρελάσεων αυτών, ο «κονρόν» κρατούσε ένα κνουτό με φαλλικό σχήμα που θυμίζει φυσικά τις διονυσιακές πομπές. Άλλο ένα θεατρικότερο είδος το "σανγκάκου" που ήρθε και αυτό από την Κίνα ήταν ένα κράμα τραγουδιού, χορού, κωμικής παντομίμας, ακροβασίας. Με τον καιρό, το κωμικό στοιχείο χωρίστηκε από το σοβαρό τραγούδι και χορό. Το τελευταίο πήρε το όνομα "σαρουγκάκου" και υιοθετήθηκε από τους Βουδιστές, ενώ από τα κωμικά μέρη του "σανγκάκου" σχηματίστηκε το ανεξάρτητο "κυογκέν". Ωστόσο το γελαστό αυτό είδος που δημιουργήθηκε δεν έκοψε τους δεσμούς με τη μήτρα του και ως σήμερα ακόμα το εύθυμο "κυογκέν" συνοδεύει πάντα κάθε παράσταση του δραματικού «No», όπως το σατυρικό δράμα ακολουθούσε κάθε παράσταση τραγωδίας. Ένα ακόμα λαϊκό είδος, το αγροτικό, θρησκευτικό, μουσικοχορευτικό "ντενγκάκου" προσφέρει και αυτό τους χυμούς του στη διαμόρφωση του «No». Αλλά οι ομαδικοί χοροί και τραγούδια δεν αρχίζουν να μεταπλάθονται σε θέατρο παρά μόνο όταν ένα άτομο ξεχωρίσει από το πλήθος και όταν η αφήγηση μεταλλάξει σε αναπαράσταση. Όπως στην Ελλάδα η δραματική μορφή γεννήθηκε όταν ένας από τους εορταστές άρχισε να υποκρίνεται τον Διόνυσο και έτσι στα Σιντοϊκά ιερά η δραματοποίηση αρχίζει όταν ένας χορευτής, φορώντας προσωπίο, υποδύεται τον λατρευτικό θεό. Παράλληλα στους Βουδικούς ναούς έπαιζαν μυστήρια από τη ζωή των αγίων και την εμφάνιση του Βούδα στους ανθρώπους. Τα μυστήρια αυτά ήταν βασικά παντομίμες με κύριο πρόσωπο πάλι το "θεό" που φορούσε και εδώ μάσκα. Ένα τρίτο στοιχείο που τροφοδότησε το γιαπωνέζικο δράμα ήταν οι αυλικοί χοροί, στο παλάτι του Μικάδου, όπου οι χορευτές αναπαριστούσαν ιστορικούς ήρωες, πολεμιστές, προπάντων σε σκηνές μάχης. Σε όλα αυτά τα χοροδράματα ερμηνευτές ήταν αποκλειστικά άντρες, εξαιτίας της ιερατικής και πολεμικής φύσης των χορών. Το ίδιο όπως και στην Ελλάδα.

Οι ομοιότητες των δυο ειδών δεν σταματούν στην καταγωγή τους. Αναλογίες πολλές υπάρχουν και στην σκηνική παρουσίαση των έργων. Το No παιζόταν παλιότερα στο ύπαιθρο, στους περίβολους των ναών και στις ακροποταμιές. Οι θεατές κάθονταν σε ημικύκλιο γύρω στη σκηνή, όπως περίπου και οι θεατές των ελληνικών θεάτρων. Η σκηνογραφία είναι ανύπαρκτη. Κάτι τέτοιο θυμίζει φυσικά το Ελισαβετιανό θέατρο αλλά και το Ελληνικό, ως ένα σημείο βέβαια αφού μια κάποια σκηνογραφία και αρκετές "μηχανές" χρησιμοποιούσαν οι Έλληνες. Τα κοστούμια όμως

έρχονται σε αντίθεση με την σκηνογραφία, γιατί όσο λιτή είναι εκείνη, τόσο αυτά είναι πλούσια, το ίδιο όπως και στην τραγωδία.

Τα προσώπεια: είναι από τα βασικότερα στοιχεία του Νο, όπως και της τραγωδίας και για τους ίδιους θρησκευτικούς αλλά και πρακτικούς λόγους. Ένας θεός δεν μπορούσε να υποδυθεί τον θεό με γυμνό το γήινο πρόσωπο του. Αλλά και ένας άντρας ηθοποιός δεν θα ήταν πειστικός στο ρόλο μιας γυναίκας, ένας νέος στο ρόλο ενός γέρου, καθώς μάλιστα το Νο αγνοεί το μακιγιάζ. Ποιητικά έργα, τα δράματα του Νο, συγγενεύουν και στη μορφή τους με την τραγωδία. Εναλλάσσουν λυρική πρόζα και στίχους και τα "πεζά" τους μέρη απαγγέλλονται από τους υποκριτές, όπως τα ιαμβικά της τραγωδίας, ενώ τα έμμετρα τραγουδιούνται από τους ηθοποιούς και το χορό. Η διάρθρωση ακόμα της τραγωδίας έχει το ανάλογο της στο γιαπωνέζικο δράμα: κάθε έργο του Νο απαρτίζεται από τρία μέρη: 1)εισαγωγή(Ζό), 2)ανάπτυξη(Χά), 3)κορύφωση(κυγιού).

Οι μύθοι του Νο είναι παρμένοι από γνωστά θέματα-θρησκευτικά, ιστορικά, θρυλικά, λογοτεχνικά, το ίδιο όπως και οι μύθοι της ελληνικής τραγωδίας. Όπως και εκείνη, το Νο δεν στηρίζεται στην "έκπληξη" του θεατή για τις περιπέτειες των ηρώων, αλλά στην τέχνη του ποιητή και των ηθοποιών που δίνουν καινούργιο νόημα σε γνωστές ιστορίες.

Υπάρχουν όμως και διαφορές ανάμεσα στα δύο είδη: Καίριο θεματικό και δραματικό ρόλο παίζουν στο Νο οι υπερφυσικές δυνάμεις(δαίμονες, πνεύματα κλπ), ρόλο πολύ αποφασιστικό από ότι στην τραγωδία. Τα περισσότερα και σπουδαιότερα έργα του παρουσιάζουν την πάλη ενός ζωντανού αδικητή με το πνεύμα του νεκρού αδικημένου ή ακόμα ένα πνεύμα που βασανίζεται και γυρεύει να λυτρωθεί με τις προσευχές ενός θνητού. Είναι αυτή μια ακόμα βαθύτερη διαφορά τραγωδίας και Νο. Στην πρώτη ο ήρωας μάχεται με τις σκοτεινές δυνάμεις της ζωής, με τον ίδιο τον εαυτό του και αυτή η πάλη παίρνει μορφή εξωτερικής δράσης. Αντίθετα στο Νο η πάλη είναι καθαρά εσωτερική με αόρατα πνεύματα, που κυριεύουν και τυραννούν την ψυχή του ήρωα, ώσπου να φτάσουν στην λύτρωση και εκείνων και εκείνου. Για αυτό τα Νο έχουν λίγη εξωτερική δράση και στη μορφή τους είναι ουσιαστικά μονόλογοι. Σκοπός και των δυο ειδών είναι ηθικός: η εξιλέωση για αδικίες και ύβρεις, η λύτρωση από το μόλυσμα. Το μόλυσμα της ψυχής για τους Έλληνες, το μόλυσμα της φύσης για τους γιαπωνέζους. Στην τραγωδία όμως πάλη και λύτρωση πραγματώνονται με αντιμετώπιση της ζωής, ενώ στο Νο με αντιμετώπιση πέρα από τη ζωή του κόσμου. Βιοτικό όραμα δίνουν και τα δυο είδη, ενώ όμως

της τραγωδίας το όραμα είναι οι σφύζουσες, δρώσες, εν κινήσει, ζωικές δυνάμεις, στο Νο το όραμα αυτό περιορίζεται σε μνήμες, οπτασίες, τύψεις, αυτοσπαραγμούς. Την εξήγηση αυτής της αντίθεσης δίνει η αντίθεση ανάμεσα στις θρησκείες των δυο χωρών, ενώ η ελληνική θρησκεία ολοκληρώνει το νόημα της ζωής στον επίγειο βίο των ανθρώπων, ο Βουδισμός(που είχε βαθιά επίδραση στο Νο) πιστεύει πως η ζωή είναι μια ατέλειωτη αλυσίδα από μετενσαρκώσεις και μόνο όταν μια ψυχή φτάσει στην απόλυτη τελειότητα και αγνότητα λυτρώνεται από την οδύνη της επιστροφής στη γή.

Έτσι η τραγωδία σα γνήσιος καρπός του ελληνικού πνεύματος, είναι “ποίησις ζωής”, ενώ το Νο σαν γέννημα της Βουδικής μεταφυσικής, είναι “ποίησις του υπερπέραν”.

3.4

ΡΩΜΑΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ: Η Ρωμαϊκή κωμωδία πριν από τον μεγάλο κωμωδιογράφο Τίττο Μάκιο Πλαύτο διακρινόταν σε τρεις μορφές: α)τη σάτυρα, στην οποία υπήρχαν σκόρπια και χωρίς υπόθεση τραγούδια, ανεκδοτολογίες, απαγγελίες και διάλογοι. Ως κωμωδία ήταν πολύ απλή και φτηνή, β)το Αττελλανό δράμα που οφείλει το όνομα του στο στην πόλη Ατέλλα, όπου πρωτοεμφανίστηκε. Οι ηθοποιοί φορούσαν μάσκες που με τον καιρό μονιμοποιήθηκαν και δημιουργήσαν κλασικούς τύπους και γ)τη μιμητική ή μιμική μορφή. Τα λόγια σε αυτό το είδος δεν ήταν αναγκαία. Με κινήσεις και πόζες φτιαγμένες στην υπερβολή οι ηθοποιοί σατίριζαν πρόσωπα γνωστά γελοιοποιώντας τα μπροστά στο κοινό. Με τον Τίττο Μάκκιο Πλαύτο η ρωμαϊκή κωμωδία αποκτά καινούργια μορφή. Ο Πλαύτος επηρεασμένος από την αττική κωμωδία αλλά και με ταλέντο κωμωδιογράφου κατορθώνει να πλάσει τους καινούργιους χαρακτήρες της εποχής του. Το μέτρο είναι εύκαμπτο και ελαφρό, γεμάτο χάρη. Του επιτρέπει να ελίσσεται εύστοχα στο χώρο της ψυχολογίας των χαρακτήρων του, με ένα ειρωνικό λαϊκό πνεύμα. Έγραψε αρκετές κωμωδίες από τις οποίες σώζονται 21. Ένας ακόμα εκφραστής της κωμωδίας είναι ο Πούμπλιο Τερέντιο Άφρο, του οποίου οι χαρακτήρες σκιαγραφούνται περισσότερο ψυχολογικά παρά από εξωτερικές

δράσεις. Όσο για την Ρωμαϊκή τραγωδία εκπροσωπείται από τρεις μεγάλους θεατρικούς συγγραφείς, Ένιο, Πακούβιο και Άκιο. Δυστυχώς όμως δεν σώζονται κανένα από τα έργα τους.

Κατά τη Ρωμαϊκή περίοδο οι θίασοι απαρτίζονταν κυρίως από σκλάβους. Ο –επίσης σκλάβος- θιασάρχης συνέγραφε και σκηνοθετούσε τα έργα τα οποία παρουσιάζονταν μαζί με τα υπόλοιπα δωρεάν θεάματα(μονομαχίες, άγρια ζώα, χορούς) που προσέφερε η πολιτεία στο λαό και πληρώνονταν.

(Ντυπόν Φλοράνς. Η αυτοκρατορία του ηθοποιού στο θέατρο στην αρχαία Ρώμη.)

3.5

ΜΕΣΑΪΩΝΑΣ: Κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα δεν υπάρχει μεγάλη θεατρική δραστηριότητα. Επικρατούν τα θρησκευτικά δράματα και σποραδικά οι φάρσες. Έτσι υπάρχουν αναφορές κυρίως για μίμους, γελωτοποιούς και τροβαδούρους, οι οποίοι όταν τύγχαναν της αποδοχής του –συχνά αριστοκρατικού- κοινού τους είχαν μεγάλες οικονομικές απολαβές. Αντίθετα, οι πιο άτυχοι ή ατάλαντοι μεταξύ τους που δεν κατάφερναν να εξασφαλίσουν την προστασία των ευγενών της εποχής, δέχονταν διώξεις, φυλακίσεις ή κατηγορίες. Ο Μεσαίωνας χαρακτηρίζεται από την έντονη θρησκευτικότητα του. Το θεατρικό είδος που αναπτύσσεται είναι το είδος των “Μυστηρίων”. Τα στάδια που μεσολάβησαν για την ανάπτυξη του, διαμορφώνονται μέσα στο χώρο των ναών. Αρχικά τα θέματα του ήταν παρμένα μόνο από τη ζωή και τα πάθη του Χριστού. Αργότερα η ανάγκη για ψυχαγωγία στο μοναχικό βίο, οδήγησε διάφορους μοναχούς, να γράψουν μερικές πολύ μικρές κωμωδίες. Με την πάροδο του χρόνου το θεατρικό αυτό είδος ξεφεύγει περισσότερο από τον κλήρο. Γράφεται σε κατανοητή γλώσσα και ερμηνεύεται από ηθοποιούς και απλούς ανθρώπους. Τα θέματα του πλουτίζουν με κάποια κωμικά και ρεαλιστικά στοιχεία, χωρίς όμως να απομακρύνονται από το θρησκευτικό πλαίσιο. Στη Βυζαντινή περίοδο το θέατρο παραμένει στάσιμο. Ενώ, κατά τον 16ο αιώνα ο Κρητικός πολιτισμός διαμορφώνεται μέσα από συνεχείς εξεγέρσεις και επαναστάσεις και αναπτύσσει τα γράμματα και τις τέχνες.

(Θέατρο.13 Αυγούστου 2008. <<http://www.neo.gr>>.)

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4:

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ ΗΘΟΠΟΙΩΝ ΚΑΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΩΝ ΠΡΟΣΩΠΕΙΩΝ:

Από συνεντεύξεις που έχουν δώσει κατά καιρούς διάφοροι ηθοποιοί από την εμπειρία τους στο θέατρο και δημιουργοί προσωπείων, για τη σημασία της μάσκα, μας βοηθάει να καταλάβουμε τη χρησιμότητα της:

Ο Κώστας Καζάκος με αφορμή το ανέβασμα του έργου “ ποιος φοβάται τη Βιρτζίνια Γούλφ”, είπε: «είναι συγκλονιστικός ο τρόπος που ανατέμνει(ο συγγραφέας) την περιπέτεια του ανθρώπου. Το μόνο αισιόδοξο είναι το πέταγμα της μάσκα, το θαρραλέο κοίταγμα της αλήθειας». Σε αυτή την περίπτωση η μάσκα, το κοινωνικό προσωπείο, είναι συνυφασμένο με την αλήθεια και τον φόβο να την δεί και να την αντέξει κάποιον. Από την άλλη πάλι φορώντας τη μάσκα και με όργανο το γέλιο ξεδιπλώνει πτυχές του.

Ο Tony Harrison απευθυνόμενος στον σκηνογράφο και δημιουργό προσωπείων Διονύση Φωτόπουλο, λέει: «εσύ φτιάχνεις τη μάσκα και εγώ ψάχνω να βρώ τη γλώσσα της, τα λόγια που μπορεί να πεί μια μάσκα. Το ακίνητο βλέμμα της μάσκας ατενίζει χώρους όλο φωτιά, η μάσκα κρατά τα μάτια της ανοιχτά ακόμα και όταν πέφτει η λάμπα του τσεκουριού, ακόμα και όταν η ανθρωπότητα στέκει στο χείλος της εξαφάνισης».

Ο Θάνος Βόβολης, Έλληνας δημιουργός, με αφορμή την έκθεση των 75 θεατρικών μασκών ανά τον κόσμο(Λονδίνο, Μαδρίτη, Νέο Δελχί, Βερολίνο κ.α.), μιλάει για την εμμονή του με το πρόσωπο και το προσωπείο και δηλώνει: «το πρόσωπο κάθε ανθρώπου επικαλύπτεται πάντα από την ιδέα που έχει για τον εαυτό του, από μια σειρά αποξηραμένες εκφράσεις που στην πραγματικότητα έχουν ήδη πεθάνει. Αρκεί να ανοίξεις για λίγα λεπτά την τηλεόραση για να το διαπιστώσεις. Το προσωπείο βοηθά τον ηθοποιό να αναπτύξει αισθήσεις που συνήθως παραμελεί, όπως είναι η ακοή και η αίσθηση της παρουσίας του άλλου. Το οπτικό του πεδίο είναι αρκετά περιορισμένο, με αποτέλεσμα να χρησιμοποιεί περισσότερο το σώμα, την κίνηση, τη φωνή του». Το πρόσωπο δεν καμουφλάρεται, αλλά αποκαλύπτει

τις αδυναμίες του ηθοποιού και μπορεί να επηρεάσει την επικοινωνία του με τους θεατές. Τον απασχολεί η έλλειψη παιδείας γύρω από τη θεατρική μάσκα που χαρακτηρίζει στο σύνολο του το δυτικό θέατρο. «Υπάρχει μόνο η ανάμνηση της μάσκας, η νοσταλγία για το αρχαίο Ελληνικό δράμα. Αρκετοί συγγραφείς, όπως ο Νίλ, έχουν γράψει έργα για μάσκα, λείπει όμως η τεχνική, η αισθητική και η ιδέα του προσωπείου που κατέχει η Ανατολή. Οι ηθοποιοί δεν εκπαιδεύονται στις μάσκες, οι σκηνοθέτες καταφεύγουν σε αυτές για να λύσουν σκηνικά προβλήματα. Τις βλέπουν απλά σαν μια επιπλέον εικαστική αντίληψη. Έχω ακούσει σκηνοθέτες να λένε “ βάλε του μια μάσκα, δεν μπορώ να τον βλέπω ” . Δεν αντιλαμβάνονται ότι το προσωπείο δεν καμουφλάρει, αλλά αποκαλύπτει τις όποιες αδυναμίες του ηθοποιού».

Ο Φωτόπουλος αναφέρει πως η μάσκα βοηθάει τον ηθοποιό να ανακαλύψει τα εκφραστικά μέσα, με τον θεατή να ταξιδέψει πάνω σε ένα γλυπτό και να ονειρευτεί ελεύθερα.



(στιγμιότυπα από θεατρικές παραστάσεις και απεικόνιση της χρήσης της θεατρικής μάσκας)

Η Φανή Μουμτζίδου-Παπατζίμα σημειώνει: «δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι οι θεατρικές αυτές προσωπικότητες ονομάζονται *maschere*(μάσκες). Ένας ορισμός που αποδίδει την ταύτιση του ίδιου του ηθοποιού. Ως φυσική παρουσία με τον χαρακτήρα που υποδύεται. Ο ηθοποιός της *commedia dell'arte* δεν φορά μάσκα αλλά ο ίδιος είναι μάσκα. Το ίδιο βέβαια μπορεί κανείς να πεί για τον θεό Διόνυσο ή για τους ηθοποιούς στο γιαπωνέζικο θέατρο, στο οποίο, όπως και στο αρχαίο θέατρο, τους γυναικείους ρόλους τους έπαιζαν άντρες.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ:

Παρακάτω θα αναφερθούν κάποια συμπεράσματα, όσον αφορά τη μάσκα:

α) Η μάσκα μοιάζει να είναι τόσο αντιφατική, καθώς εμπλέκεται με το απόλυτα σοβαρό και το τρομακτικό που είναι ο θάνατος, αλλά και το απόλυτα αστείο και την απόλυτη εκτροπή από το κανονικό, το συνηθισμένο, το κοινωνικό αποδεκτό. Εμπλέκεται με το ψεύδος και την απόκρυψη αλλά και την αποκάλυψη μέσα από τη μεταμόρφωση και την αλήθεια. Η μάσκα μπορεί να προκαλέσει φόβο, γέλιο, δέος, περισυλλογή αλλά και θαυμασμό.

β) Τη μάσκα την συναντάμε σε όλους τους πολιτισμούς, ανεπτυγμένους και μη και όλες τις περιόδους ήδη από την εποχή του λίθου, μέχρι τις μέρες μας. Παρά τις προσπάθειες της χριστιανικής θρησκείας, της ορθόδοξης εκκλησίας και του καθολικισμού να εξαλείψουν τη χρήση της μάσκας και να αποτρέψουν τους πιστούς τους να συμμετέχουν ως μασκοφόροι σε διάφορα δρώμενα, δεν τα κατάφεραν.

γ) Η μάσκα έχει τη δυνατότητα να τρομάζει, να προστατέψει τον χρήστη ή να αποτρέψει το ανεπιθύμητο. Επίσης μπορεί να δίνει σε αυτόν που τη φορά προνομιακό ρόλο ή να αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα ενός τελετουργικού. Είναι μέσο για την έκσταση του πιστού και την ένωση με το θεό ή τρόπος με τον οποίο μπορεί να εμφανίζεται μια δύναμη σαν να μην έχει άλλη μορφή, οπότε παρουσιάζεται εξολοκλήρου ως προσωπείο. Το προσωπείο αποβλέπει στο να αποκαλύπτει και να αναπαράγει ένα πρόσωπο ή ένα χαρακτήρα, διατηρεί ή καταργεί την ταυτότητα. Εξυπηρετεί αντιλήψεις για την αντιμετώπιση δυνάμεων υπερφυσικών, υποκατάστατο ενός θεού, μέσο επαφής με δυνάμεις πέραν του ανθρώπου. Μπορεί να είναι φυσική, ρεαλιστική ή να παριστάνει υπερφυσικά όντα, προγόνους και φανταστικές μορφές.

Στόχος αυτής της εργασίας ήταν η επισήμανση των πολλών προσώπων του προσωπείου, η διερεύνηση της πολυσημασίας του σε διαφορετικές εποχές και πολιτισμούς εντελώς διαφορετικούς μεταξύ τους. Αν ακόμα, πίσω από αυτήν μπορούν να ανιχνευτούν στοιχεία που επιτρέπουν την διαπίστωση ενός γενικού νόμου που διέπει τη μάσκα, αν δηλαδή μπορούμε να μιλήσουμε για μια φιλοσοφία της μάσκας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:

1. Φύλλις Χάρτνολ. Ιστορία του θεάτρου. Αθήνα: εκδόσεις Υποδομή, Ρούλα Πατεράκη,1980.
2. Ντυπόν Φλοράνς. Η αυτοκρατορία του ηθοποιού στο θέατρο στην αρχαία Ρώμη.
3. Φωτόπουλος, Richard Green, Eric Handley. Εικόνες από το αρχαίο Ελληνικό θέατρο. Ηράκλειο: Μαίρη Μάντζιου,1996.
4. Μήττα Δήμητρα. Όψεις του προσώπου. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις επιστημονικών βιβλίων και περιοδικών. University studio press,2004.
5. Λένα Παπαδημητρίου.«Πρόσωπα και προσωπεία». 28 Ιουλίου 1996, το Βήμα. « tonima.dolnet.gr».
6. 11^ο δημοτικό σχολείο Καβάλλας. Προσωπείο.1 Σεπτεμβρίου 2008. Δημοτικό σχολείο Καβάλλας.5 Σεπτεμβρίου 2008 «<http://11dim-kaval.sch.gr/main/ten/masks>».
7. 1^ο δημοτικό σχολείο Γιαννιτσών. Entaxis. 25 Αυγούστου 2008. Δημοτικό σχολείο Γιαννιτσών. 28 Αυγούστου 2008.«<http://entaxis.eduportal.gr>».
8. Σταύρος Σταύρου. Αρχαιογνωσία. 19 Αυγούστου 2008... 22 Αυγούστου 2008.«<http://www.2cytanet.com>»
9. Θέατρο.13 Αυγούστου 2008. Εργασία μαθητή.14 Αυγούστου 2008. «<http://www.neo.gr>».
10. Βικιπαίδεια, η ελεύθερη εγκυκλοπαίδεια. «Αρχαίο Ελληνικό θέατρο». 4 Σεπτεμβρίου 2008. «<http://el.wikipedia.org>».
11. «Αρχαίο Ελληνικό θέατρο».26 Αυγούστου 2008. Θέατρο info.29 Αυγούστου 2008.«<http://www.theaterinfo.gr>».
12. Σαράντου Καργάκου. «Εκήβολος».24 Αυγούστου 2008. Οικονομικός ταχυδρόμος, τεύχος 1996.25 Αυγούστου 2008.«<http://www.ekivolos.gr>».
13. Allard-Leffort,1989:Genenvieve Allard-Pierre Leffort, «Η μάσκα». Χρ. Ζήση, Αθήνα: Χατζηνικολή,1989.
14. Βερνάν-Νακέ 1988: Ζαν-Πιέρ Βερνάν Νακέ. «Μύθος και τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα». Στ. Γεωργούδη. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος,1988.