



ΘΕΜΑ

ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ

**ΜΑΚΙΓΙΑΣ ΑΡΧΑΙΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ
ΜΕ ΣΥΧΡΟΝΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΜΑΚΙΓΙΑΣ**

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

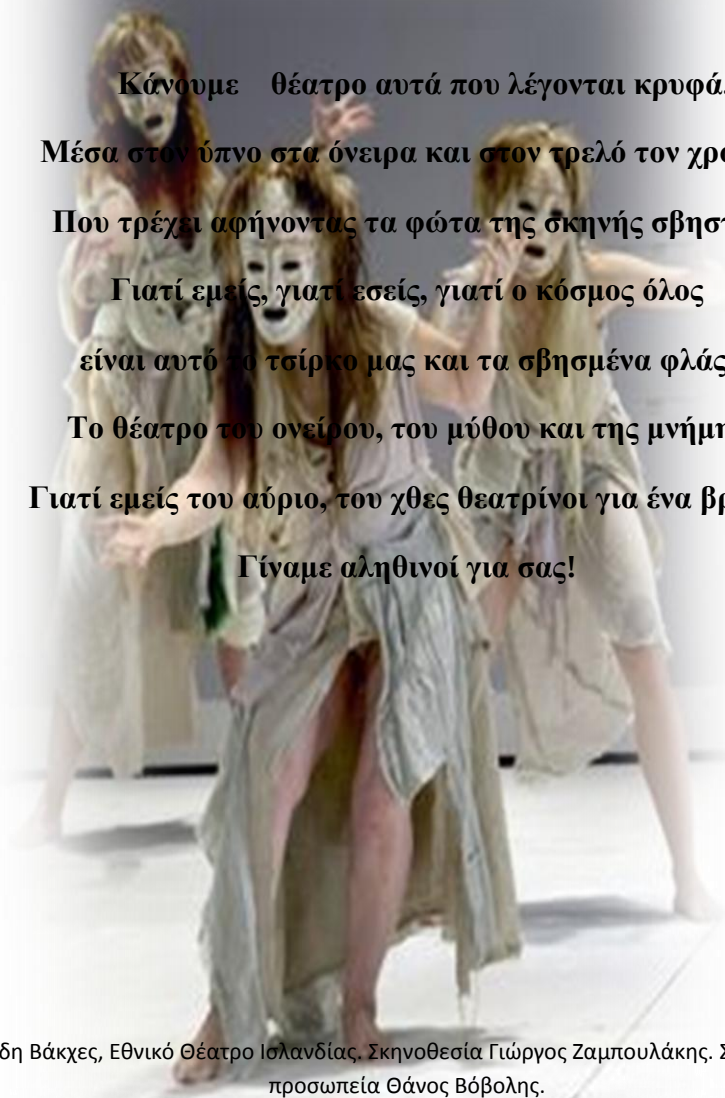
Από την αρχαιότητα ως σήμερα το θέατρο δεν έπαψε να συγκινεί και να μαγεύει το κοινό. Σε ολόκληρο τον κόσμο η τέχνη του θεάτρου είναι μια δημιουργική δύναμη στην καθημερινότητα των ανθρώπων. Όλοι χρειαζόμαστε το θέατρο για να εκφράσουμε εκείνα που αλλιώς θα έμεναν ανέκφραστα. Το χρειαζόμαστε επίσης για να ονειρευτούμε, να θρέψουμε την ελπίδα για έναν κόσμο καλύτερο, για να γνωρίσουμε τους εαυτούς μας και τους άλλους.

Το θέατρο, ο πραγματικός και φανταστικός κόσμος των ανθρωπίνων όντων, είναι ένας από τους πρωταρχικούς τρόπους με τον οποίο τα παιδιά μαθαίνουν για τη ζωή, για τις πράξεις και τις συνέπειές τους, για τις συνήθειες και τα πιστεύω, για τους άλλους και για τους εαυτούς τους. Μαθαίνουν μέσα από το δικό τους «παιχνίδι» θεάτρου. Είναι δηλαδή ένας τρόπος διαφυγής από τις συσσωρευμένες αντιξοότητες και επιλογές κάθε κοινωνικής πραγματικότητας.

Η θεατρική τέχνη ωφελεί γιατί καλλιεργεί, ολοκληρώνει τον άνθρωπο και αναπτύσσει πολλές ικανότητες, όπως τη φαντασία, την κρίση, την εφευρετικότητα και την έμπνευση, μέσα από μοναδικούς τρόπους έκφρασης και επικοινωνίας.

Όλοι οι παραπάνω λόγοι αλλά και η αγάπη μου για το θεατρικό μακιγιάζ με οδήγησαν στην επιλογή του αυτού του θέματος.

**Κάνουμε θέατρο αυτά που λέγονται κρυφά.
Μέσα στον ύπνο στα όνειρα και στον τρελό τον χρόνο,
Που τρέχει αφήνοντας τα φώτα της σκηνής σβηστά.
Γιατί εμείς, γιατί εσείς, γιατί ο κόσμος όλος
είναι αυτό το τσίρκο μας και τα σβησμένα φλάς.
Το θέατρο του ονείρου, του μύθου και της μνήμης
Γιατί εμείς του αύριο, του χθες θεατρίνοι για ένα βράδυ
Γίνουμε αληθινοί για σας!**



Εικ.1 Ευρυπίδη Βάκχες, Εθνικό Θέατρο Ισλανδίας, Σκηνοθεσία Γιώργος Ζαμπουλάκης. Σκηνικά, κοστούμια, προσωπεία Θάνος Βόβολης.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή

Ορισμοί

Εισαγωγή στο αρχαίο ελληνικό θέατρο

Γιορτές

- Διόνυσος
- Τα εν αστεί Διονύσια
- Τα Λήναια
- Παραστάσεις έξω απ την Αθήνα

Οι συντελεστές μιας παραστάσεις

- Αρχών
- Χορηγός
- Χοροδιδάσκαλος

Κτιριακές εγκαταστάσεις

- Το θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα

Οπτικές και ακουστικές συνθήκες

- Σκηνικό φόντο-σκηνογραφία
- Θεατρικά μηχανήματα

Οι υποκριτές

- Ιστορική επισκόπηση
- ο αριθμός των υποκριτών
- Γυναικείοι και παιδικοί ρόλοι

Οι μάσκες

Κοστούμια

Η εκφορά του λόγου

Η αναβίωση του αρχαίου ελληνικού θεάτρου στην Ελλάδα

Η ενδυματολογία-σκηνογραφία στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο

Το μακιγιάζ στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο

Η επίδραση του φωτισμού στο μακιγιάζ σκηνής

Τα υλικά και τα χρώματα του θεατρικού μακιγιάζ

- Το χρώμα στα make-up
- Η πούδρα
- Χρώματα και καλλυντικά για το μακιγιάζ ματιών

Ανάλυση του χαρακτήρα-ρόλου και ο σχεδιασμός του μακιγιάζ

Η προσαρμογή του μακιγιάζ στο πρόσωπο του ηθοποιού

Γενικές αρχές που πρέπει να τηρούνται κατά την εφαρμογή των προϊόντων του μακιγιάζ σκηνής

Βασικό μακιγιάζ σκηνής για γυναικείο, ανδρικό, και παιδικό πρόσωπο

Μακιγιάζ χαρακτήρα

Μακιγιάζ χαρακτήρα

Μακιγιάζ ηλικίας

- νεανική ηλικία
- μέση ηλικία
- μεγάλη ηλικία

Μακιγιάζ γήρανσης

Επίλογος



Εικ.2 Ψηφιδωτά προσωπεία από την οικία του Φαύνου. Πομπηία, τέλη 2ου αι. π.χ.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το θέατρο είναι από τα μεγαλύτερα επιτεύγματα του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού τραγωδίες και κωμωδίες που έχουν σωθεί εξακολουθούν και στις μέρες μας όχι μόνο να μεταφράζονται και να διαβάζονται, αλλά και να αναβιώνουν τακτικά στις μεγαλύτερες θεατρικές σκηνές του κόσμου. Παρά την παρέλευση σχεδόν δυόμισι χιλιάδων χρόνων, θεωρούνται ζωντανά έργα τέχνης που δεν έχουν χάσει τη δραματική τους δύναμη, μονολότι έχουν αλλάξει οι συνθήκες της παράστασής τους.

Στη συγκριτική μελέτη που ακολουθεί παραθέτονται πληροφορίες και στοιχεία που μας βοηθάν να κατανοήσουμε πως ήταν το αρχαίο ελληνικό θέατρο μέσα από το κείμενα των μεγάλων ελλήνων ποιητών που έχουν διασωθεί, μέσα από τα πολυάριθμα αντικείμενα που έχουν έρθει στο φώς(αγγεία, πήλινα ειδώλια, γλυπτά, ψηφιδωτά, κ.α.) οι απεικονίσεις αυτές μας διδάσκουν πολλά για το αρχαίο δράμα. Συχνά διασώζουν εντυπωσιακές λεπτομέρειες των κοστούμιών ή των προσωπειών. Οι κτιριακές εγκαταστάσεις, από ερείπια που σώζονται μέχρι σήμερα, οι οπτικοακουστικές συνθήκες που επικρατούσαν, η σκηνογραφία, τα θεατρικά μηχανήματα και ο εξοπλισμός. Σε συνάρτηση με το πως αναβιώνουν οι αρχαίες αυτές παραστάσεις σήμερα στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο, αν λάβουμε υπόψη μας ότι βασικές πληροφορίες όπως η μουσική και η όρχηση εκείνης της εποχής δεν έχουν διασωθεί, πράγμα που καθιστά αδύνατη τη σκηνοθεσία μιας αυθεντικής παράστασης.

Ωστόσο η αναβίωση του αρχαίου ελληνικού δράματος συνεχίζεται με αμείωτο ενδιαφέρον και μεγάλη επιτυχία ως τις μέρες μας. Οι δραματική δύναμη των αρχαίων αυτών έργων τα έχει κατακτήσει κλασικά.

<<Να θεωρείς καλό και αληθινά μεγάλο ότι αρέσει σε όλους και σε όλες τις εποχές >> έγραψε ο ανώνυμος συγγραφέας του περί ύψους. Και δε χωράει αμφιβολία ότι ο Αριστοτέλης, ο Σοφοκλής, ο Αισχύλος και όλοι οι Αθηναίοι τραγικοί άντεξαν σ' αυτή τη δοκιμασία του

ΟΡΙΣΜΟΙ

- **Ψιμύθιο:** κρέμα, και γενικότερα κάθε καλλυντικό που χρησιμοποιείται για τον καλλωπισμό του προσώπου· φτιασίδι.
- **Μακιγιάζ :** ορίζεται ως τεχνική καλλωπισμού του προσώπου και του σώματος με την βοήθεια καλλυντικών προϊόντων.
- **Θεατρικό μακιγιάζ:** είναι επαγγελματικό μακιγιάρισμα που προσδίδει σε έναν ηθοποιό τα εξωτερικά χαρακτηριστικά του ρόλου που υποδύεται.
- **Προσωπείο-μάσκα:** Α)είναι ομοίωμα προσώπου που κάλυπτε το πρόσωπο ή και ολόκληρο το κεφάλι και το χρησιμοποιούσαν οι ηθοποιοί στο αρχαίο ελληνικό θέατρο. Κάποια από τα είδη προσωπείων που υπάρχουν είναι τα έξης: *τραγικό/κωμικό*, προσωπείο με τραγική ή κωμική έκφραση. *νεκρικό* α)κάλυπτε το πρόσωπο του νεκρού ή έμπαινε ως ανάθημα σε νεκρό β) μπορεί επίσης να ήταν το εκμαγείο του προσώπου του νεκρού. Β) *προσωπίδα:* χαρακτηριστική αλλοίωση του προσώπου που παρουσιάζεται σε ορισμένες ασθένειες, για να δηλώσουμε υποκρισία ή προσποίηση ή για να προκαλέσει γέλιο. Συνήθως αφήνει ελεύθερα τα μάτια και το στόμα.
- **Θέατρο** αρχαία ελληνική λέξη θέατρον (από το ρήμα θεώμαι) σημαίνει τον χώρο όπου κανείς βλέπει κάτι.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ



Εικ.3 Ο Μένανδρος στο εργαστήριό του με προσωπεία της Νέας Κωμωδίας

Οι ρίζες του θεάτρου φτάνουν πολύ βαθιά πίσω στο παρελθόν, στις θρησκευτικές τελετουργίες των πρώτων κοινωνιών. Σε όλη την πορεία της ιστορίας της ανθρωπότητας, συναντάει κανείς ίχνη από τραγούδια και χορούς προς τιμή ενός θεού που ερμηνεύονται από ιερείς και πιστούς, καθώς και μια απεικόνιση της γέννησης του θεού, του θανάτου του και της ανάστασης του, ακόμη και σήμερα, συναντάμε ανάλογες τελετές σε λαούς που βρίσκονται σε πρωτόγονη κατάσταση. Πάντως, για το θέατρο, με τον τρόπο που το αντιλαμβανόμαστε σήμερα, είναι απαραίτητα τρία στοιχεία:

- α. Ηθοποιοί που μιλούν ή τραγουδούν ανεξάρτητα από το αρχικό σώμα του χορού.
- β. Ένα στοιχείο σύγκρουσης μεταφερόμενο στο διάλογο.
- γ. Ένα κοινό που συμμετέχει συναισθηματικά στη δράση, χωρίς όμως να παίρνει μέρος σ' αυτήν.

Χωρίς τα βασικά αυτά στοιχεία μπορεί να υπάρξει θρησκευτική ή κοινωνική τελετή, όχι όμως θέατρο.

Με βάση όλα αυτά, πρώτη μεγάλη θεατρική εποχή στην ιστορία του δυτικού πολιτισμού δεν μπορεί να θεωρηθεί παρά ο 5^{ος} αιώνας π.χ. στην Ελλάδα. Την εποχή εκείνη, οι τραγωδίες και οι κωμωδίες –μερικές σώζονται μέχρι σήμερα–

ερμηνεύτηκαν για πρώτη φορά όχι από ιερείς αλλά από ηθοποιούς και σε ειδικά κατασκευασμένους χώρους ή τοποθεσίες, που, αν και τόποι ιεροί, δεν ήταν όμως ναοί.

Η καταγωγή αυτού που σήμερα λέμε θέατρο μπορεί να αναζητηθεί στο διθύραμβο ή συνολικό ομοφωνικό ύμνο, που τραγουδιόταν γύρω από το βωμό Διονύσου, του θεού του κρασιού. Η λατρεία του Διονύσου, φερμένη από την εγγύς ανατολή, είχε απλωθεί σε όλη την Ελλάδα. Ο διθύραμβος ερμηνευόταν από ένα χορό πενήντα ανδρών στο κέντρο της σκηνης. η λυρική αυτή φόρμα του διθυράμβου συνδυαζόταν αρμονικά με τα τραγουδημένα χορικά του έργου, καθώς και με το ποιητικό του περιεχόμενο.

Το πιο σημαντικό για την ιστορία του θεάτρου ήταν πάντως η διεύρυνση που έγινε στο περιεχόμενο του διθυράμβου ο οποίος αρχικά πραγματευόταν αποκλειστικά τη ζωή και τη λατρεία του Διονύσου, έτσι ώστε να περιλαμβάνει ιστορίες για τους ημίθεους και τους ήρωες, τους μυθολογικούς προγόνους των ελλήνων και των συγγενικών λαών. Οι καλές ή οι κακές πράξεις τους, οι πόλεμοι, οι γάμοι και οι μοιχείες τους, τα πεπρωμένα των παιδιών τους που συχνά πλήρωναν για τις αμαρτίες των γονιών, αποτελούν μια ανεξάντλητη πηγή δραματικής έντασης και διεγείρουν το πρωταρχικό στοιχείο σύγκρουσης ανάμεσα στον άνθρωπο και το θεό, το καλό και το κακό, το παιδί και το γονιό, το καθήκον και την ανθρώπινη φύση. Όλα αυτά μπορεί να καταλήγουν στην κατανόηση και την συμφιλίωση των αντιθετικών στοιχείων μια Ελληνική τραγωδία δεν καταλήγει αναγκαστικά στην καταστροφή αλλά και στην ασυνεννοησία και το χάος.

Η μεγαλύτερη από τις τρεις καθιερωμένες ετήσιες γιορτές που λάμβαναν χώρα στην αρχαία Ελλάδα ήταν τα αγροτικά Διονύσια, που γίνονταν στα μέσα του χειμώνα και έδιναν έμφαση στον Διόνυσο σαν θεό της γονιμότητας. Ήταν εκείνα που έδωσαν ονομασία στην τραγωδία (από την λέξη τράγος είτε γιατί θυσίαζαν έναν τράγο την πρώτη μέρα είτε γιατί τον έδιναν σαν έπαθλο την τελευταία). Τα Λήναια, που γίνονταν το Γενάρη, ήταν αρχικά ξεφάντωμα με στοιχεία που επέδρασαν στην κατοπινή ανάπτυξη της κωμωδίας (από το κωμός, που σημαίνει έξαλλη διασκέδαση ή μασκαράτα). Οι γιορτές για τις οποίες γράφτηκαν όλα τα σωζόμενα αρχαία ελληνικά έργα, καθώς και πλήθος άλλα που δε σώζονται, ήταν τα εν αστεί ή μεγάλα Διονύσια.

Τα μεγάλα Διονύσια πραγματοποιούνταν στην Αθήνα κάθε Απρίλη. Ή πρώτη μέρα των μεγάλων Διονυσίων αφιερωνόταν στη μεγαλειώδη πομπή που απεικονίζεται και στη ζωφόρο του Παρθενώνα. Οι ηθοποιοί συμμετείχαν φορώντας τα κοστούμια της παράστασης, χωρίς όμως την μάσκα. Οι επόμενες τρεις μέρες αφιερώνονταν στις τραγωδίες και η τέταρτη στις κωμωδίες.

Από τους πολλούς ποιητές που έγραψαν για τα μεγάλα Διονύσια ο αρχαιότερος και ίσως ο αξιολογότερος, ήταν ο Αισχύλος (525-456 π.χ.). Υπολογίζεται ότι έγραψε 80-90 έργα, από τα οποία σώζονται 7 πλήρη κείμενα και πολυάριθμα αποσπάσματα. Η ορέσθεια του είναι η μόνη τριλογία που διασώθηκε. Μέσα από τα έργα του Αισχύλου μπορεί κανείς να παρακολουθήσει την εξέλιξη του αρχαίου Ελληνικού θεάτρου. Όλα

τα έργα του ήταν έργα δυνατά, μεγαλειώδη και σε έξοχο στίχο. Δύο νεότεροι του Αισχύλου ήταν ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης.

Ο Σοφοκλής (496-406 π.χ.). Άνθρωπος με πολύ διαφορετική ιδιοσυγκρασία από τον Αισχύλο ήταν ένας εξίσου μεγάλος δραματουργός της Αθήνας. Έγραψε περίπου 90 έργα από τα οποία σώζονται ακέραια μόνο τα 7, και κέρδισε 18 βραβεία. Ο Σοφοκλής διέθετε έναν ήρεμο και ισορροπημένο χαρακτήρα ήταν πετυχημένος και έχαιρε γενικής εκτίμησης στην εποχή του.

Ο Ευριπίδης (484-406 π.χ.) ήταν ο τελευταίος δραματοποιός της Ελληνικής τραγωδίας. Έγραψε περίπου 92 έργα αλλά σώζονται μόνο τα 18. Υπήρξε σκεπτικιστής μοντέρνος στις κρίσεις του και ειλικρινής. Ήταν λιγότερο δημοφιλής στην εποχή του απ τον Σοφοκλή και τον Αισχύλο και κέρδισε μόνο 5 φορές βραβείο καθώς τα έργα του κατανοήθηκαν και εκτιμήθηκαν περισσότερο από τις μεταγενέστερες γενιές.

Ενώ η τραγωδία εξελισσόταν στα χέρια των τριών αυτών μεγάλων δραματουργών, οι διαφορές μορφές κωμωδίας συγχωνεύτηκαν για να δώσουν τα έργα του Αριστοφάνη (448-380 π.χ.). Ο Αριστοφάνης είναι ο μόνος κωμικός δραματουργός της Αθήνας του οποίου σώζονται ακέραια έργα. Από τα 40 έργα που πιστεύεται πως έγραψε ο Αριστοφάνης σώζονται 11. Πολλά απ αυτά παίρνουν τον τίτλο τους απο τις μεταμορφώσεις του χωρούσε Ιππείς, Σφήκες, Όρνιθες, Νεφέλες, Βάτραχους, καθώς η σάτιρα του συγγραφέα εκφράζεται κυρίως μέσω του χορού. Πολλά απο τα έργα του Αριστοφάνη ιδιαίτερα οι Βάτραχοι και οι Όρνιθες αναβιώνουν έως σήμερα στο σύγχρονο Ελληνικό θέατρο με εξαιρετική επιτυχία.

Απο την αρχαία Ελληνική αγγειογραφία που απεικονίζει θεατρικές σκηνές έχουμε πληροφορίες ότι οι ηθοποιοί της τραγωδίας φορούσαν περίτεχνα μακριά ρούχα, συχνά έντονα χρωματισμένα και βαριά διακοσμημένα, καθώς και ψηλά παπούτσια. Αργότερα, τα ρούχα τους παραγεμίζονταν και το ανάστημα των ηθοποιών αυξήθηκε εξαιτίας ενός καλύμματος στο κεφάλι και μιας προσθήκης από χοντρές σόλες στα παπούτσια. Στα πλατιά υπαίθρια θέατρα της εποχής εκείνης, τα κοστούμια αυτά έδιναν στους ηθοποιούς μια επιβλητική ανωτερότητα, που ταίριαζε στους χαρακτήρες που ερμήνευαν και ανύψωνε τη σκηνική τους παρουσία. Το πιο σημαντικό στοιχείο στα κοστούμια ήταν η μάσκα, που λέγεται ότι υπήρξε επινόηση του Θέσπη. Κατασκευασμένη απο λεπτό ξύλο, φελλό ή λινό, έδινε τη δυνατότητα στους τρεις ηθοποιούς της τραγωδίας να παίζουν αρκετούς ο καθένας. Εξάλλου, σ' ένα θέατρο στελεχωμένο αποκλειστικά με άντρες ηθοποιούς, η μάσκα έδινε τη δυνατότητα να ερμηνεύονται και οι γυναικείοι ρόλοι. Η κάθε μάσκα –υπολογίζεται ότι υπήρχαν πάνω απο 30 τύποι- δήλωνε όχι μονάχα την ηλικία, την κατάσταση και το φύλο του χαρακτήρα, αλλά και το κυρίαρχο συναίσθημα που τον κατείχε (λ.χ. τον τρόμο, την οργή, το μίσος, την απελπισία).

Παρόλο που ελάχιστα πράγματα σώζονται απο τα θέατρα όπου πρωτοπαίχτηκαν τα αρχαία δράματα, είναι ωστόσο δυνατό να αναδομηθούν οι βασικές τους λεπτομέρειες

είτε με βάση μεταγενέστερα οικοδομήματα είτε από την αρχιτεκτονική μαρτυρία του θεάτρου του Διονυσίου στην Αθήνα, το οποίο έχει αναδιαμορφωθεί αρκετές φορές. Η καρδιά του θεάτρου ήταν το πλατύ εκείνο κυκλικό τμήμα που αρχικά περιείχε το βωμό του Διονύσου στο κέντρο και που αποτελούσε την έδρα του χορού. Αυτή η ορχήστρα, όπως ονομαζόταν, διατηρείται σε άριστη κατάσταση στο θέατρο της Επιδαύρου, που χρησιμοποιείται μέχρι σήμερα για το ετήσιο θερινό θεατρικό φεστιβάλ μουσικοί ήταν, κατά πάσα πιθανότητα καθισμένοι ή όρθιοι στα σκαλοπάτια του βωμού. Σε σχήμα οπλής αλόγου γύρω από την ορχήστρα και σε υπερυψωμένο έδαφος καθόταν το κοινό. Έχοντας υπόψη το μέγεθος των θεάτρων, είναι λογικό να υποθέσει κανείς ότι υπήρχε μπροστά από την κατασκευή της σκηνής και πίσω από την ορχήστρα μια υπερυψωμένη πλατφόρμα για τους ηθοποιούς, ώστε να φαίνονται άνετα και να απομονώνονται καλύτερα από το χορό.



Εικ.4 Χορός και πρόσωπα σατυρικού δράματος, τέλος 5ου αι. π.χ.

ΓΙΟΡΤΕΣ

Διόνυσος

Οι αρχαιοελληνικές θεατρικές παραστάσεις δεν αποτελούσαν καθημερινή εμπειρία, Με απεριόριστες δυνατότητες επανάληψης. Εντάσσονταν μόνιμα στο πλαίσιο γιορταστικών εκδηλώσεων, οι οποίες, είχαν θρησκευτικό χαρακτήρα. Οι παραστάσεις αποτελούσαν αναπόσπαστο και ουσιαστικό τμήμα των λατρευτικών δρώμενων.

Ο θεός στον οποίο ήταν αφιερωμένη η λατρεία ήταν ο Διόνυσος, ο οποίος δεν ανήκε στο καθιερωμένο δωδεκάθεο του Ολύμπου. Τόπος καταγωγής του Διόνυσου θεωρείτε άλλοτε η Θράκη και άλλοτε η Φρυγία.

Ο Διόνυσος σύντομα ξεπέρασε σε δημοτικότητα τους περισσότερους θεούς. Στην Αθήνα γινόταν προς τιμήν του συνολικά τέσσερις γιορτές, και μάλιστα όλες κατά τους χειμερινούς και αερινούς μήνες: τα κατ' αγρούς Διονύσια (Δεκέμβριος / Ιανουάριος), τα Λήνια (Ιανουάριος/Φεβρουάριος), τα Ανθεστήρια (Φεβρουάριο/Μάρτιο) και τα εν αστεί Διονύσια (Μάρτιος/Απρίλιος). Η τραγωδία και η κωμωδία αναπτύχθηκαν στο πλαίσιο της Διονυσιακής λατρείας, από θεματική άποψη το δράμα ακολούθησε σύντομα τους δικούς του δρόμους. Βέβαια ο δεσμός με τη λατρεία εξακολούθησε να υφίσταται, αλλά με το αγωνιστικό στοιχείο προσέδωσε στη θεατρική εμπειρία μια μη θρησκευτική διάσταση. Η ικανοποίηση που ένιωθαν οι Έλληνες από την αναμέτρηση, η οποία αποτελούσε το κίνητρο για να πετύχουν υψηλές επιδόσεις. Έτσι, βλέπουμε ότι οι Αθηναίοι αντιλαμβάνονταν το θέατρο τους παράλληλα και σαν ψυχαγωγία.

Τα εν αστεί Διονύσια

Τα εν αστεί Διονύσια ή μεγάλα Διονύσια ήταν η πιο λαμπρή γιορτή, παρόλο που δεν είχαν και τόσο μεγάλη παράδοση. Δεν γνωρίζουμε πότε και από ποιόν καθιερώθηκαν. Πάντως η ονομασία δόθηκε κατ' αναλογία προς τα αρχαιότερα, τα κατ' αγρούς Διονύσια, υπεύθυνος για την διοργάνωση τους δεν ήταν μόνο ο αρμόδιος για τα θρησκευτικά ζητήματα άρχων βασιλεύς, αλλά και ο κρατικός εκπρόσωπος στις μη θρησκευτικές υποθέσεις. Η γιορτή ήταν αφιερωμένη σε μια Διονυσιακή λατρεία που είχε έρθει στο άστυ από την κωμόπολη Ελευθερές, στα Αττικοβοιωτικά σύνορα. Στον Πεισίστρατο οφείλεται πιθανότατα η αναδιοργάνωση της γιορτής και ο εξωραϊσμός της, με την εισαγωγή των διθυραμβικών χορών και της τραγωδίας. Τα εν αστεί Διονύσια τελούνταν στην αρχή της άνοιξης, οπότε ήταν και πάλι δυνατή η ναυσιπλοΐα, έπειτα από τις τρικυμίες των χειμερινών μηνών. Αυτή την εποχή έστελναν τα μέλη της αθηναϊκής συμμαχίας την ετήσια εισφορά τους, και η πόλη εκμεταλλευόταν κατάλληλα την περίσταση της γιορτής για εθνική αυτοπροβολή. Η γιορταστική συγκέντρωση στο θέατρο λειτουργούσε συγχρόνως και ως εκκλησία του δήμου, με την παρουσία πολυάριθμων υψηλών ξένων, και αποτελούσε ένα εντυπωσιακό πλαίσιο για ορισμένες κρατικές ενέργειες που δεν είχαν καθόλου θρησκευτικό χαρακτήρα. Τα Διονύσια ήταν μια μεγάλη εκδήλωση στην οποία συμμετείχε ενεργά μεγάλο τμήμα των ελεύθερων πολιτών, για τους περισσότερους αυτή η συμμετοχή αποτελούσε ίσως το κορυφαίο βίωμα ολόκληρης της χρονιάς. Περισσότεροι από 150 χορευτές έπαιρναν μέρος στις δραματικές παραστάσεις, και πιο πολλοί ακόμη γύρω στους 1000 ήταν οι τραγουδιστές των διθυραμβικών χορών. Οι διάφορες προετοιμασίες διαρκούσαν αρκετούς μήνες. Επομένως, δεν είναι περίεργη η προσήλωση των αθηναίων στο θέατρο τους. Ανάμεσα στους θεατές και τους συντελεστές των παραστάσεων δεν υπήρχε το χάσμα που υφίσταται σήμερα οι χορευτές της μιας χρονιάς ήταν θεατές την επόμενη και αντίστροφα. Πολλοί θεατές γνώριζαν από προσωπική πείρα τι σημαίνει η μελέτη και εκτέλεση των χορικών μιας τραγικής τετραλογίας. Η επίσημη παρουσίαση όλων των διαγωνιζομένων δραμάτων γινόταν δύο μέρες νωρίτερα στη γιορτή του Ασκληπιού-στις 8 του Ελαφηβολιώνα,

σύμφωνα με το αττικό ημερολόγιο. Για το σκοπό αυτό πραγματοποιούνταν μια μελέτη, ο προάγων. Οι λεπτομέρειες αυτής της διαδικασίας παραμένουν δυστυχώς άγνωστες. Οι ποιητές που είχαν προκριθεί, μαζί με το χορό και τους υποκριτές καθώς και με το χορηγό που χρηματοδοτούσε την παράσταση, ανέβαιναν αλληλοδιαδόχως σε μια υπερυψωμένη εξέδρα και παρουσιάζονταν στο κοινό. Όλοι οι συντελεστές της παραστάσεις φορούσαν γιορτινά στεφάνια, για να δείξουν ότι πρόκειται για ξεχωριστή ημέρα αλλά δε φορούσαν ούτε προσωπεία ούτε θεατρικά κοστούμια, για να μη συγκαλυφθεί η ταυτότητα τους, γεγονός που θα συνέβαινε αργότερα, στην καθυπό παράσταση. Παρά την μεγάλη δημοτικότητα της γιορτής οι γνώσεις μας για τον ακριβή τρόπο διεξαγωγής είναι ελλιπείς. Η γιορτή ξεκινούσε με μια μεγάλη πομπή και κατέληγε μπροστά στο ναό του Διονύσου Ελευθερέα. Απο εκεί, αφού τελούνταν οι θυσίες, το πλήθος κατευθυνόταν προς το γειτονικό θέατρο. Οι πρώτες μέρες ήταν αφιερωμένες στο διθύραμβο, το λατρευτικό αυτό τραγούδι ψάλλονταν απο χορούς ανδρών και αγοριών με τη συνοδεία αυλού. Η λέξη διθύραμβος δεν έχει ακόμη ετυμολογηθεί. Η προέλευση της πάντως δεν είναι ελληνική. Το πρώτο μέρος της γιορτής τελείωνε με μια πανηγυρική παρέλαση στους δρόμους της πόλης (κώμος). Οι επόμενες μέρες ήταν αφιερωμένες στο δράμα. Πριν απο τις παραστάσεις τελούνταν θυσίες που υπογράμμιζαν τον θρησκευτικό χαρακτήρα της εκδήλωσης. Θυσίαζαν έναν χοίρο και έκαναν καθαρμούς ραντίζοντας με το αίμα του το θέατρο και τους συναθροισμένους θεατές. Έπειτα ορίζονταν οι κριτές που έπρεπε μετά το τέλος των παραστάσεων, να αξιολογήσουν τα έργα για λογαριασμό ολόκληρου του λαού. Η σειρά εμφάνισης των διαγωνιζομένων καθορίζονταν με κλήρο. Ένα ημερήσιο πρόγραμμα με πέντε κωμωδίες συνεπάγεται δέκα ώρες ακινησία στο θέατρο. Με την ανάδειξη των νικητών του τραγικού αγώνα τελείωναν τυπικά τα Μεγάλα Διονύσια, ωστόσο ακολουθούσε άλλη μια μεγάλη συγκέντρωση όπου ο κάθε πολίτης είχε το δικαίωμα να καταγγείλει τυχόν επεισόδια που διατάραζαν την τάξη της γιορτής.

Τα Λήναια

Το όνομα Λήναιον παράγεται από τη σπάνια λέξη λήναια, που σημαίνει «Βάκχες». Σχετικά με τα Λήναια, διαθέτουμε πολύ λιγότερες πληροφορίες. Ήταν η αρχαιότερη γιορτή γι' αυτό άλλωστε, υπεύθυνος διοργανωτής της ήταν ο άρχων βασιλεύς και γιορτάζονταν κατά τον αττικό μήνα Γαμηλίωνα (Ιανουάριος/Φεβρουάριος). Ονομάστηκαν έτσι απο την τοποθεσία όπου τελούνταν. Στα Λήναια αγγεία του 5ου αιώνα π.χ. απεικονίζονται γυναίκες σε κατάσταση βάκχειας, που λατρεύουν έναν περίεργο τύπο Διονύσου. Πρόκειται για ένα είδος ειδώλου, ένα γενειοφόρο προσωπείο στερεωμένο σε έναν πάσσαλο ή μια κολόνα. Γύρω απο την κολόνα αναρριχάται κισσός και άλλη πρασινάδα. Στη λατρευτική πράξη που παριστάνεται

παίζουν κάποιο ρόλο το κρασί και τα πρόσφορα. Δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία ότι πρόκειται για απόηχο διονυσιακού θιάσου. Ο νόμος του Ευήγορου προβλέπει για τα Λήναια μόνο μια πομπή, καθώς και παραστάσεις τραγωδίας και κωμωδίας, όχι όμως κώμο. Τόπος διεξαγωγής των αγώνων ήταν αρχικά το ιερό του θεού στο Λήναιο. Μόνο αφότου ανέλαβε το κράτος τη διοργάνωσή τους υπό την αιγίδα του μεταφέρθηκαν στο θέατρο Διονύσου. Η κωμωδία είχε διατηρήσει την αρχική αυτοσχεδιαστική μορφή της δηλαδή διοργάνωση και παράστασή της από εθελοντές. Με το καιρό φαίνεται ότι ο κωμικός αγώνας στα Λήναια ακολούθησε την ίδια εξελικτική πορεία που είχε και στα Διονύσια. Ο περιορισμός των διαγωνιζόμενων σε πέντε πρέπει να αποτελούσε από την αρχή τον κανόνα, ενώ κατά τη διάρκεια του πελοποννησιακού πολέμου ο αριθμός μειώθηκε σε τρεις. Στα Λήναια η τραγωδία είχε σαφώς υποδεέστερη θέση σε σχέση με την κωμωδία. Επίσημοι τραγικοί αγώνες άρχισαν σχεδόν μια δεκαετία αργότερα και ταυτόχρονα εγκαινιάστηκε και ο διαγωνισμός των υποκριτών. Όπως φαίνεται, διαγωνίζονταν μόνο δύο τραγικοί, με δύο έργα ο καθένας για σατυρικά δράματα δεν διαθέτουμε καμία πληροφορία. Οι μεγάλοι τραγικοί δε μετείχαν συχνά στα Λήναια. Ο Σοφοκλής κέρδισε στα Λήναια μόνο έξι από τις είκοσι τέσσερις μαρτυρημένες νίκες του, ενώ ο Ευριπίδης μάλλον αγνόησε εντελώς αυτή τη γιορτή. Γενικά μια νίκη στα Διονύσια είχε μεγαλύτερη σημασία ακόμη και για ένα κωμικό ποιητή. Ο χαρακτήρας των Λήναιων δεν ήταν πανελλήνιος, όπως των μεγάλων Διονυσίων. Επειδή το χειμώνα διακοπτόταν η θαλάσσια συγκοινωνία, οι ξένοι δεν μπορούσαν να επισκεφτούν την Αθήνα, και έτσι οι Αθηναίοι έμεναν μεταξύ τους. Γι' αυτό μερικοί πιστεύουν ότι τα αριστοφανικά έργα που ανέβαζαν, σύμφωνα με τις μαρτυρίες μας, στα Λήναια παρουσιάζουν εντονότερα τοπικό χρώμα.

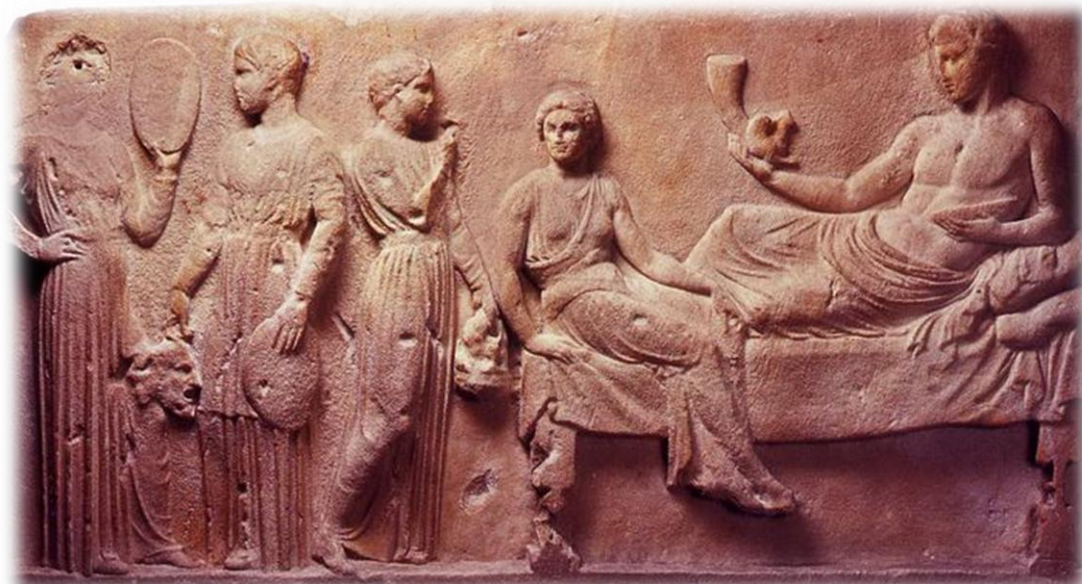
Παραστάσεις έξω από Αθήνα

Οι μαρτυρίες για παραστάσεις έξω από την Αθήνα είναι σπάνιες. Έτσι, γνωρίζουμε ότι ο Αισχύλος έδωσε παραστάσεις στην αυλή του Ιέρωνα στις Συρακούσες, και ο Ευριπίδης, τα τελευταία χρόνια της ζωής του, στην αυλή του Αρχελάου στην Πέλλα. Επιπλέον, ένας αρχαίος υπομνηματιστής μας πληροφορεί ότι η Ανδρομάχη ανεβάστηκε σε κάποιον άγνωστο σε μας τόπο έξω από την Αθήνα, και ένα χωριό από τις Θεσμοφοριάζουσες του Αριστοφάνη μας επιτρέπει να συμπεράνουμε ότι το έτος 411 π.χ. τα έργα του Ευριπίδη παίζονταν ήδη σε διάφορα μέρη. Μια δραστική μεταβολή πραγματοποιείται για πρώτη φορά τον 4^ο αιώνα π.χ., όπου το αθηναϊκό θέατρο εξαπλώνεται με γοργό ρυθμό σε ολόκληρο τον ελληνικό κόσμο. Μολαταύτα η Αθήνα εξακολουθούσε να αποτελεί το πνευματικό κέντρο, που ασκούσε

ακαταμάχητη έλξη σε ποιητές και υποκριτές. Αντίθετα έξω από την Αθήνα προτιμούσαν να ανεβάζουν τα βραβευμένα έργα των κλασικών.

Οι δραματικοί αγώνες έξω από την Αθήνα αποσυνδέθηκαν από τη διονυσιακή λατρεία. Βέβαια, οι γιορτές προς τιμήν κάποιου θεού εξακολουθούσαν να αποτελούν το πλαίσιο για τις παραστάσεις, αλλά ο Διόνυσος ήταν τώρα πια ένας ανάμεσα σε πολλούς άλλους θεούς, και δεν υπήρχε καμία ουσιαστική σχέση ανάμεσα στην εκάστοτε εορτάζουσα θεότητα και το δράμα ως θεσμό. Στις Θεσπιές της Βοιωτίας λάτρευαν τις Ελικωνιάδες Μούσες, στον γειτονικό Ωρωπό επίκεντρο της λατρείας ήταν το περίφημο μαντείο του Αμφιάραου, ενώ στους Δελφούς τιμούσαν τον Απόλλωνα, στο Άργος πάλι οι παραστάσεις ήταν αφιερωμένες στην Ήρα, στη Δωδώνη τιμούσαν με παραστάσεις τον Δία Νάιο, ενώ στην Επίδαυρο το θέατρο που βρίσκονταν έξω από την πόλη, ανήκε στον ιερό χώρο του Ασκληπιού.

ΟΙ ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ ΜΙΑΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ



Εικ.5 Αναθηματικό ανάγλυφο από πρωταγωνιστή, δευτεραγωνιστή και τριταγωνιστή. Ο συμποσιαστής Διόνυσος αφήνει την υποψία ότι πρόκειται για εικόνα μετά την παράσταση των Βακχών. 420-400 π.χ.

Άρχων, χορηγός, χοροδιδάσκαλος

Η προετοιμασία για τους δραματικούς αγώνες απαιτούσε διάστημα μεγαλύτερο από έξι μήνες. Από τη στιγμή που οι αρμόδιοι αξιωματούχοι για τις γιορτές αναλάμβαναν τα καθήκοντά τους το καλοκαίρι, από τα πρώτα μελήματα τους ήταν να εκλέξουν τρεις από τους υποψήφιους ποιητές, στους οποίους έδιναν χορό. Ούτε ο άρχων ούτε οι δύο συνεργάτες του είχαν κάποια ειδικευση στον τομέα αυτόν η φροντίδα για τη διοργάνωση των Μεγάλων Διονυσίων ήταν απλά μια από τις πολλές αρμοδιότητες τους. Ο άρχων για να καταλήξει στην απόφαση του περιοριζόταν σε χονδρική εκτίμηση του περιεχομένου του έργου, στη προσωπικότητα των εκάστοτε υποψηφίων, παλαιότερες επιτυχίες τους και την αποδοχή που είχε ο υποψήφιος ποιητής απ το κοινό.

Το επόμενο βήμα του άρχοντα ήταν να βρει ιδιώτες που θα αναλάμβαναν τα έξοδα της διδασκαλίας του χορού. Οι ιδιώτες αυτοί ονομάζονταν χορηγοί και τους όριζε το κράτος. Συνήθως οι υποψήφιοι γι' αυτό το τιμητικό αλλά εξαιρετικά δαπανηρό αξίωμα προσφέρονταν εθελοντικά. Σε περίπτωση που δεν υπήρχαν εθελοντές ο άρχων είχε το δικαίωμα να ορίσει από την εύπορη τάξη τα κατάλληλα άτομα. Όποιος αρνούνταν να αναλάβει αυτή την έκτακτη εισφορά είχε το δικαίωμα να προτείνει την αντικατάσταση του από κάποιον άλλο, πλουσιότερο κατά την γνώμη του συμπολίτη. Σ' αυτή την περίπτωση το προτεινόμενο πρόσωπο μπορούσε να ζητήσει την <<ανταλλαγή περιουσιών>>, που έπρεπε να πραγματοποιηθεί αμέσως. Σε κάθε χορό αντιστοιχούσε ένας χορηγός και αυτό ισχύει τόσο για το διθύραμβο όσο και για το δράμα.

Πρώτο μέλημα του χορηγού ήταν να εξασφαλίσει τα μέλη του χορού. Για το διθύραμβο η αναζήτηση χορευτών περιοριζόταν στη φυλή, ενώ στο χορό του δράματος μπορούσαν να συμμετέχουν όλοι οι ελεύθεροι πολίτες. Η άρνηση συμμετοχής απαγορευόταν, και όποιος δεν υπάκουε στις εντολές του χορηγού κινδύνευε να τιμωρηθεί με πρόστιμο.

Κατά τους μήνες των δοκιμών ο χορηγός είχε την υποχρέωση να συντηρεί τόσο τα μέλη του χορού όσο και το χοροδιδάσκαλο και τον αυλήτη. Τα μέλη του χορού δεν είχαν μόνο το δικαίωμα του επισιτισμού, αλλά έπαιρναν και ορισμένο ημερομίσθιο, ως αποζημίωση για ενδεχόμενες οικονομικές απώλειες. Μετά την παράσταση δικαιούνταν μια τελευταία φιλοξενία.

Ο χορηγός επιβαρύνονταν, τέλος, με τα έξοδα για τα προσωπεία και τα κοστούμια του χορού. Γεγονός πάντως παραμένει ότι οι δαπάνες της χορηγίας ήταν γενικά υψηλές. Παρά τις κατά καιρούς δυσκολίες ο θεσμός της χορηγίας λειτούργησε αποτελεσματικά. Επέζησε παρά την πολιτική εκμηδένιση της Αθήνας και την πρόσκαιρη κατάλυση της δημοκρατίας. Το ενδιαφέρον των Αθηναίων για το θέατρο παρέμεινε αδιάπτωτο. Τελικά, κατά την διακυβέρνηση της πόλης από τον Δημήτριο Φαληρέα περίπου το 315 π.χ. την αποκλειστική ευθύνη των αγώνων την ανέλαβε το κράτος, όπου χορηγός ήταν ο λαός.

Οι επαγγελματίες εκπαιδευτές του χορού ονομάζονταν χοροδιδάσκαλοι ή απλώς

διδάσκαλοι. Αυτή η λέξη όμως χρησιμοποιούνταν και για τον ποιητή που δίδασκε ο ίδιος το έργο του, με αποτέλεσμα οι όροι διδάσκαλος και ποιητής να θεωρούνται σχεδόν συνώνυμοι.

Ο διορισμός χοροδιδασκάλου για το διθύραμβο ήταν συγκριτικά συνηθέστερο φαινόμενο, γιατί οι διθυραμβοποιοί κατά κανόνα δεν ήταν Αθηναίοι, και έτσι δεν μετείχαν στις προετοιμασίες της γιορτής. Ο χορηγός αναλάμβανε την ανάθεση της διδασκαλίας του χορού τους στο ικανότερο κατά το δυνατό πρόσωπο.



Εικ.6 Αρχαιοελληνική μάσκα Διονύσου

ΟΙ ΚΤΙΡΙΑΚΕΣ ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΕΙΣ

Το θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα

Σχεδόν όλα τα δράματα που γράφτηκαν τον 5^ο αιώνα π.χ. πρωτοανεβάστηκαν στο θέατρο του Διονύσου. Άλλωστε, για μεγάλο χρονικό διάστημα ήταν το μοναδικό θέατρο, και γι' αυτό κατά την ερμηνεία των ιστορικών φαινομένων πρέπει να έχουμε υπόψη μας τα αθηναϊκά δεδομένα. Σήμερα έχουν απομείνει ελάχιστα υπολείμματα από την αρχική αρχιτεκτονική μορφή του θεάτρου, αυτό οφείλεται τόσο στην ηλικία των κτιριακών εγκαταστάσεων όσο και στο γεγονός ότι για περισσότερο από μισή χιλιετία ανεβάζονταν χωρίς διακοπή έργα που κατά καιρούς εφάρμοζαν καινούριες

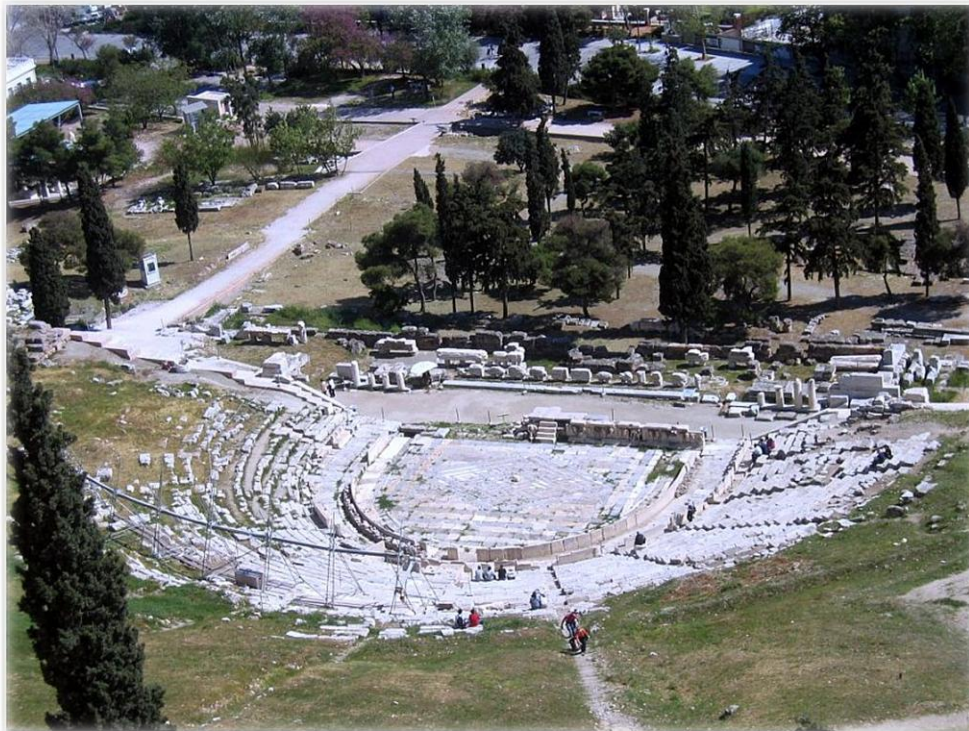
τεχνικές, δημιουργώντας έτσι την ανάγκη να γίνουν ορισμένες μετατροπές και νέες εγκαταστάσεις.

Ο αρχικός πυρήνας του διονυσιακού θεάτρου είναι ο ναός του Διονύσου Ελευθερέα στη νότια πλάγια της Ακρόπολης, που είχε προσανατολισμό αντίθετο προς την πόλη. Στον γειτονικό χώρο και μέσα στο ιερό περίβολο αναπτύχθηκε σταδιακά, από τον 6^ο αιώνα π.χ. και έπειτα. Σχετικά πρώιμα διαμορφώθηκε η χαρακτηριστική μορφή του αρχαίου ελληνικού θεάτρου όλων των εποχών, η οποία σε αντιστοιχία με τη διαφορετική λειτουργία του χορού των υποκριτών και των θεατών παρουσιάζει τριπλή διαίρεση του χώρου, ενώ παράλληλα χαρακτηρίζεται από οργανική ενότητα, όπως ταιριάζει σε δρώμενα που έχουν τις ρίζες τους στη θρησκεία και στα οποία μετέχουν όλοι οι πολίτες

Ανάμεσα στους συντελεστές της παράστασης και τους θεατές δεν παρεμβάλλονταν αυλαία η κάποιο χώρισμα στην ορχήστρα. Ο χώρος της παράστασης και ο χώρος των θεατών φωτίζονταν εξίσου από το φώς της ημέρας. Η κυκλική ορχήστρα που προοριζόταν για το χορό ήταν το αρχαιότερο τμήμα του θεάτρου. Αρχικά οι θεατές πρέπει να στέκονταν όρθιοι γύρω από την ορχήστρα πάνω στην πλαγία, και αργότερα κάθονταν σε ξύλινα εδώλια. Πέρασε αρκετός καιρός ώσπου το καθαντό θέατρο να πάρει την κοίλη μορφή την οποία δημιούργησαν σκάβοντας στα πλάγια της Ακρόπολης. Τέλος, ο χώρος των υποκριτών ήταν η σκηνή αυτό το τμήμα του θεάτρου απέκτησε τελευταίο την οριστική του μορφή. Στην αρχή η σκηνή ήταν ένα πρόχειρο ξύλινο παράπηγμα και χρησιμοποιούνταν σαν αποδυτήριο και αποθήκη θεατρικού υλικού. Ένα σημαντικό βήμα στην εξελικτική πορεία του θεάτρου συντελέστηκε όταν ο Αισχύλος ενσωμάτωσε τη σκηνή στη θεατρική δράση, η σκηνή που αποτελούσε το φόντο του θεατρικού χώρου, διευκόλυνε πλέον την είσοδο και την έξοδο των υποκριτών από την κεντρική ύλη. Από δω και πέρα οι θεατές κάθονταν ημικυκλικά απέναντι από την σκηνή. Αυτή η σκηνή αρχικά ήταν τελείως επίπεδη αργότερα όμως ανυψώθηκε κατά μερικές βαθμίδες πάνω από το επίπεδο της ορχήστρας, ίσως για να μην κρύβει ο χορός τους υποκριτές από τους θεατές. Ριζική ανακαίνιση και επέκταση του διονυσιακού θεάτρου άρχισε κατά την πρώιμη Περίκλεια περίοδο ολοκληρώθηκε σταδιακά και διάρκεσε πάνω από μισό αιώνα. Αυτή η οικοδομική δραστηριότητα οφείλεται πιθανότατα στην επιθυμία να ενσωματωθεί το σκηνικό οικοδόμημα στα δρώμενα ώστε το θέατρο να ανταποκριθεί στις αυξανόμενες απαιτήσεις της δραματουργίας της κλασικής περιόδου. Έτσι έχουμε μετατόπιση της ορχήστρας προς τα πλάγια της Ακρόπολης. Η κατωφερής επιφάνεια ισοπεδώθηκε και ενισχύθηκε με έναν μακρύ αναλημματικό τοίχο. Γύρω από την ορχήστρα κατασκευάστηκε μια αποχετευτική τάφρος που διοχέτευε τα νερά προς νοτιοανατολική κατεύθυνση, με τη βοήθεια ενός υπόγειου καναλιού. Ο χώρος των θεατών διαμορφώθηκε σε περισσότερο επικλινές έδαφος κρατώντας τα ξύλινα εδώλια. Μόνο οι πρώτες σειρές καθισμάτων ήταν ιδιαίτερα φροντισμένες πάνω σε λίθινη υποδοχή τοποθετούνταν ειδικά τιμητικά καθίσματα-είναι η λεγόμενη προεδρία-που προοριζόταν για τον ιερέα του Διονύσου και τους ανώτερους

κρατικούς λειτουργούς. Περίπου ταυτόχρονα με αυτές τις μετατροπές, πιθανότατα το 444 π.χ. ολοκληρώθηκε και το ωδείο του Περικλή. Αυτό το πλούσιο σε κίονες οικοδόμημα βρίσκονταν πολύ κοντά στην ανατολική πλευρά του θεάτρου αλλά έξω από τον ιερό περίβολο.

Αυτή είναι, σε γενικές γραμμές, η μορφή του θεάτρου όπου ανεβάστηκαν τα έργα των κλασικών δραματουργών του 5^{ου} αιώνα π.χ.



Εικ.6 Θέατρο Διονύσου

ΟΠΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΑΚΟΥΣΤΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ

Τα ελληνικά θέατρα ήταν ενταγμένα στο γύρω τοπίο. Απο τις αμφιθεατρικά τοποθετημένες θέσεις του κοίλου του διονυσιακού θεάτρου μπορούσε κανείς να απλώσει το βλέμμα του μακριά. Το σκηνικό οικοδόμημα τουλάχιστον κατά την κλασική περίοδο ήταν αρκετά χαμηλό, ώστε να μην εμποδίζει τη θέα.

Οι δραματικοί ποιητές έθεταν κάποτε στην υπηρεσία τους το φυσικό περιβάλλον, ενσωματώνοντας το τοπίο στο έργο τους. Έτσι, ο Σοφοκλής στην αρχή του Οιδίποδα επί Κολωνό δεν ήταν απαραίτητο να στηριχθεί μόνο στο λόγο για να ζωντανέψει τη γοητεία του ιερού άλσους των Ευμενίδων παράλληλα του πρόσφερε βοήθεια και το γεγονός ότι το κοινό είχε μπρος στα μάτια του έναν δεντροφυτεμένο ιερό περίβολο. Ο Αριστοφάνης, από την άλλη πλευρά, παρουσιάζει στους Ιππείς τον αλλαντοπάλλη, ανεβασμένο σε έναν πάγκο, να είναι στραμμένος προς τον ανοιχτό ορίζοντα, όπου στο βάθος απλώνεται η θάλασσα, και να βλέπει με το ένα μάτι προς την Καρία και με το άλλο προς την Καρχηδόνα.

Ακόμη μεγαλύτερη σημασία για τις συνθήκες της παράστασης σε ανοιχτό θέατρο έχουν οι αλλαγές στο φωτισμό. Η κυριαρχία της σκιάς ή του φωτός στην περιοχή της σκηνής και της ορχήστρας είναι συνάρτηση διαφόρων παραγόντων, όπως ο προσανατολισμός του θεάτρου και η κλίση της πλαγιάς όπου είναι χτισμένο, η εποχή του έτους ή ώρα της ημέρας κατά την οποία παίζεται το έργο και τέλος το ύψος του σκηνικού οικοδομήματος, γιατί είναι φανερό ότι ένα πολυώροφο σκηνικό οικοδόμημα ρίχνει μεγαλύτερη σκιά από ένα χαμηλό παράπηγμα.

Οι ποιητές οι οποίοι ήταν και σκηνοθέτες των έργων τους, γνώριζαν ασφαλώς τα προβλήματα των εναλλαγών του φυσικού φωτισμού. Το γεγονός ότι σε μερικά κείμενα συναντούμε αναφορές σε σημεία του ημερήσιου κύκλου μας επιτρέπει να εντοπίσουμε τη χρονική στιγμή της παράστασης.

Οι περισσότεροι ελεύθεροι πολίτες και οι μέτοικοι έδειχναν ζωηρό ενδιαφέρον για τους δραματικούς αγώνες αγόρια και γυναίκες είχαν επίσης δικαίωμα είσοδο, ενώ επιτρεπόταν η είσοδος ακόμη και στους δούλους, αν συνόδευαν τους κυρίους τους.

Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε τις ακουστικές συνθήκες που επικρατούσαν την κλασική εποχή, όταν το θέατρο ήταν ακόμη ξύλινο, γιατί δεν μας σώθηκαν σχετικές μαρτυρίες από την αρχαιότητα. Αντίθετα, η ακουστική του μαρμάρινου θεάτρου είναι δυνατό να μετρηθεί επακριβώς και να ελεγχθεί με τη βοήθεια της σύγχρονης τεχνολογίας. Το αποτέλεσμα ωστόσο είναι ιδιαίτερα κολακευτικό για τους αρχαίους αρχιτέκτονες.

Όσον αφορά το θέατρο του Διονύσου τον 5^ο αιώνα π.χ. μπορούμε με ασφάλεια να συναγάγουμε ένα συμπέρασμα, από τα αρχαία κείμενα καθώς ούτε ο Αριστοφάνης ούτε και κανείς άλλος κωμικός ποιητής δεν αφήνει να εννοηθεί ότι οι θεατές δεν μπορούσαν να παρακολουθήσουν το χορό ή τους υποκριτές για ακουστικούς λόγους, φαίνεται ότι δε δινόταν καμία αφορμή για παράπονο.

Προσπαθώντας να το εξηγήσει κανείς, διαπιστώνει τον συνδυασμό διαφόρων παραγόντων, που αλληλοσυμπληρώνονται με τον καλύτερο δυνατό τρόπο. Ο κυριότερος λόγος ήταν ασφαλώς στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Ήδη το κοίλο, που είχε τη μορφή κοχυλιού συγκέντρωνε τον ήχο, ενώ η κλίση του εδάφους ευνοούσε την ομοιογενή διάχυση των ηχητικών κυμάτων. Παράλληλα πρέπει να σημειωθεί ότι κάθε σειρά βρίσκεται σε τέτοιο ύψος σε σχέση με την προηγούμενη, ώστε τα ηχητικά

κύματα να φτάνουν χωρίς να αλλοιώνονται. Η ανέγερση του σκηνικού οικοδομήματος εν συνέχεια, ανακλούσε ανά μεγάλο μέρος των ηχητικών κυμάτων και τα κατεύθυνε ενισχυμένα προς τους θεατές.

Απο την πλευρά τους οι χορευτές και, ιδιαίτερα, οι υποκριτές έκαναν αυστηρή φωνητική εκπαίδευση, με σκοπό να αποκτήσουν φωνή εύηχη και με μεγάλη εμβέλεια.

Το σκηνικό φόντο-σκηνογραφία



Εικ.7 Ο Δ. Βάγιας ως Κάδμος στις Βάκχες του Ευριπίδη (σκηνοθεσία Ν. Χαράλμπους, προσωπεία Τίνα Παραλή).

Σχεδόν τα δύο τρίτα των σωζόμενων τραγωδιών εκτυλίσσονται μπροστά από ένα ανάκτορο, ή ναό, ενώ άλλες διαδραματίζονται σε κάποιο στρατόπεδο ή σε κάποιο ερημικό τόπο σαν φόντο όμως υπήρχε πάντοτε μόνο μια απλή ξύλινη κατασκευή, το σκηνικό οικοδόμημα.

Ο Αριστοτέλης μας πληροφορεί στην ποιητική του ότι ο Σοφοκλής ήταν ο πρώτος που χρησιμοποίησε σαν βοηθητικό μέσο τη σκηνογραφία, δηλαδή τη διαμόρφωση της σκηνής με τη βοήθεια της ζωγραφικής.

Ο Αισχύλος για το σκοπό αυτό συνεργάστηκε το 460 π.χ. με το ζωγράφο Αγάθαρχο τον Σάμιο, ο οποίος θεωρείται κύριος εισηγητής της σκηνογραφίας. Ο Αγάθαρχος εφεύρε και εκμεταλλεύτηκε την αποτελεσματικότητα της προοπτικής στη ζωγραφική, και η μέθοδος του, προκάλεσε τεράστια εντύπωση.

Η σκηνογραφία μπορεί να σημαίνει μόνο ζωγραφισμένος τοίχος του σκηνικού οικοδομήματος. Πρόκειται για προχειροφτιαγμένα γραμμικά σχέδια, που πάνω στη λεία και αδιακόσμητη σκηνική πρόσοψη παρίσταναν κτίρια με τρεις διαστάσεις με δύο λόγια, πρόκειται για ζωγραφική αρχιτεκτονικών μελών. Δεν διαθέτουμε καμία ένδειξη αν υπήρχαν ξεχωριστές παραστάσεις συγκεκριμένων σκηνικών χώρων, γεγονός που σημαίνει ότι η ζωγραφιά έμενε η ίδια για ολόκληρη την τετραλογία. Ένα πανό που θα άλλαζε και θα προσαρμοζόταν στο εκάστοτε περιεχόμενο του έργου θα

προκαλούσε μεγάλες τεχνικές δυσχέρειες, γιατί με τη διαδοχή τεσσάρων ή πέντε έργων την ημέρα θα ήταν απαραίτητα για τις αλλαγές χρονοβόρα διαλείμματα.

Στην τετραλογία που παρουσίασε ο Ευριπίδης το 431 π.χ. (Μήδεια-Φιλοκτήτης-Δίκτυς-Θερισταί) ο σκηνικός χώρος άλλαζε ως εξής: σπίτι του Ιάσωνα στην Κόρινθο, ερημική περιοχή (σπηλιά) στη Λήμνο παλάτι στη Σέριφο, αγροτική περιοχή. Ακόμη και μέσα στο ίδιο το δράμα δεν τηρούνταν με αυστηρότητα η ενότητα του τόπου, όπως δείχνει το παράδειγμα των Ευμενίδων του Αισχύλου (ναός του Απόλλωνα στους Δελφούς, Άρειος πάγος στην Αθήνα) ή του Αίαντα του Σοφοκλή (στρατόπεδο των Ελλήνων στην Τροία ερημική ακτή).

Λίγα πράγματα γνωρίζουμε για τι αρχαίο κοινό (πώς σκεπτόταν και πώς αντιδρούσε). Ωστόσο, το κοινό αυτό ήταν πρόθυμο και ικανό να κινητοποιήσει τη φαντασία του περισσότερο απο ότι εμείς, ιδιαίτερα αν θυμηθούμε την παράσταση νυχτερινών σκηνών μέσα στο ηλιόλουστο θέατρο ή τους φανταστικούς σκηνικούς χώρους της αρχαίας κωμωδίας. Ενσωματωμένες σκηνικές οδηγίες στο κείμενο καθώς και οι καθιερωμένες δραματικές συμβάσεις διευκόλυναν στην κατανόηση του έργου.

Οι ποιητές, πάντως, μπορούμε γενικά να υποστηρίξουμε ότι έδειχναν μεγαλύτερη εμπιστοσύνη στην αποτελεσματικότητα του κοστουμιού και της μάσκας απο ό,τι στον σκηνικό διάκοσμο.

Οι αρχές της σκηνογραφίας παραμένουν άγνωστες για μας. Σκηνογραφία μπορεί να εντοπιστεί με ασφάλεια για πρώτη φορά στην ελληνιστική εποχή, όπου το φόντο πια του υπερυψωμένου λογίου, κοσμούσαν με πίνακες. Στην πρόσοψη υπήρχαν τρία ως πέντε ανοίγματα πλάτους τεσσάρων μέτρων, τα οποία κατα τις παραστάσεις καλύπτονταν με ακριβούς ζωγραφικούς πίνακες. Επειδή το σκηνικό οικοδόμημα περιλαμβάνονταν στη δράση, οι πίνακες πρέπει να περιείχαν οπωσδήποτε θύρες που θα διευκόλυναν την είσοδο και την έξοδο των υποκριτών. Οι πίνακες αυτοί επιδιορθώνονταν κατα διαστήματα και ξαναχρησιμοποιούνταν άρα το περιεχόμενο τους δεν αφορούσε ένα συγκεκριμένο έργο.

Ο Βιτρούβιος μας περιγράφει μια τέτοια σκηνογραφία. Οι εικόνες περιείχαν, ορισμένα τυπικά στοιχεία ανάλογα με το έργο, προσόψεις ανακτόρου και ναού, κίονες και αγάλματα ήταν τα σταθερά χαρακτηριστικά της ηρωικής τραγικής σκηνοθεσίας αστικές προσόψεις σπιτιών με παράθυρα και εξώστες, ρυάκια και δεντροστοιχίες. Βουνά και θάλασσα αποτελούσαν το ειδυλλιακό πλαίσιο του σατυρικού δράματος.

Τα θεατρικά μηχανήματα

Η χρήση εξελιγμένων μηχανικών βοηθητικών μέσων ανήκει στα αξιοσημείωτα χαρακτηριστικά του αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Δύο θεατρικά μηχανήματα αξίζουν ιδιαίτερη πραγμάτευση: η κυλιόμενη εξέδρα (εκκύκλημα) και ο γερανός ή

ανυψωτικός μηχανισμός. Και οι δύο εφευρέσεις αποσκοπούσαν στην εξέλιξη της δραματικής πλοκής, βοηθώντας να γεφυρωθούν οι αποστάσεις.

Το εκκύκλημα χρησιμοποιούνταν για να μεταφέρει κυρίως στη σκηνή της δραματικές πράξης όπου λάμβαναν χώρα σε μια άλλη τοποθεσία έτσι, από την πύλη του βάθους κυλούσε φτάνοντας ως τις παρυφές της ορχήστρας μια χαμηλή εξέδρα, πάνω στην οποία παρουσιάζονταν στο θεατή θύτες και θύματα, συνθέτοντας μια φρικιαστική σκηνική εικόνα.

Ο ανυψωτικός μηχανισμός που έμοιαζε με γερανό συντελούσε στην ενιαία εξέλιξη της δράσης. Τον χρησιμοποιούσαν όταν έπρεπε να έρθουν πρόσωπα από έναν μακρινό έξω-σκηνικό χώρο στο χώρο της δράσης.

Πρώτος ο Ευριπίδης έκανε τη μηχανή τυπικό μέσο και τη χρησιμοποίησε σε θαυμαστές θεοφανείες, πρόκειται για τον λεγόμενο <<από μηχανής θεό>>. Στο τέλος πολλών τραγωδιών του, σε καταστάσεις όπου η ανθρώπινη δράση έχει οδηγηθεί σε αδιέξοδο, εμφανίζεται ξαφνικά ένας θεός πάνω από τους αντιπάλους και επιβάλλει με το κύρος του λόγου του τη λύση της διαμάχης, ή τουλάχιστον κάποια διευθέτηση.

Δευτερεύουσα σημασία, σε σύγκριση με τα μηχανήματα που προαναφέραμε, είχαν επικοινωνικά τεχνικά μέσα, τα οποία χρησιμοποιούνταν για τη μιμητική αναπαραγωγή της βροντής και της αστραπής (βροντεϊόν, κεραυνοσκοπείον). Το βροντεϊόν ήταν ένα τεντωμένο δέρμα, πάνω στο οποίο άδειαζαν μολύβδινα σφαιρίδια από ένα χάλκινο δοχείο, προκαλώντας έτσι έναν συνεχή κρότο, ή ανάδεναν μέσα σ' ένα μεταλλικό κύπελλο χαλίκια. Για την αστραπή αρκούσε ένα χτύπημα σε μια μπρούτζινη γυαλιστερή επιφάνεια

ΟΙ ΥΠΟΚΡΙΤΕΣ



Εικ.8 Andrew Lloyd Weber, Το φάντασμα της όπερας, 1987

Ιστορική επισκόπηση

Οι διάφορες θεωρίες για τη γένεση της αρχαίας τραγωδίας και κωμωδίας έχουν ένα κοινό γνώρισμα: όλοι οι ομιλητές (υποκριτές) προστέθηκαν σ' ένα αρχικό άσμα του χορού. Οι αρχές του είδους περιβάλλονται από σκοτάδι. Οι αρχαίες πηγές αναφέρουν ότι ο Θέσπης ήταν ο πρώτος που ήρθε ως υποκριτής αντιμέτωπος με το χορό, θεωρείται εισηγητής του προλόγου και της ρύσης.

Μια μεγαλοφυής καινοτομία προέρχεται από τον Αισχύλο, ο οποίος εισήγαγε το δεύτερο υποκριτή, και με αυτό το τρόπο δημιούργησε τη δυνατότητα δραματικής πλοκής. Ο Σοφοκλής τέλος, αύξησε τον αριθμό των υποκριτών σε τρεις, διευρύνοντας απλά τις ήδη υπάρχουσες δυνατότητες.

Τον 6^ο αιώνα π.χ. ποιητές και υποκριτές ταυτίζονταν. Ο θρησκευτικός χαρακτήρας των παραστάσεων διατηρήθηκε, καθώς οι παραστάσεις χαρακτηρίζονταν από ιδιαίτερη ευσέβεια και ήταν κυρίως προς τιμή του Διονύσου, του Πύθιου Απόλλωνα, και των Μουσών.

Ο αριθμός των υποκριτών



Εικ.9 Andrew Lloyd Weber, Το φάντασμα της όπερας, 1987

Όπως είδαμε, οι τραγικοί είχαν στη διάθεση τους αρχικά δύο και έπειτα τρεις, το πολύ, υποκριτές. Αυτός ο περιορισμός εξασφάλιζε την ισότητα μεταξύ των αγωνιζομένων, είχε όμως και αξιοσημείωτες συνέπειες.

Με αυτό τον περιορισμό δεν καθορίζεται ο συνολικός αριθμός των προσώπων που εμφανίζονται σ' ένα έργο. Όλες οι τραγωδίες περιλάμβαναν περισσότερους από τρεις ρόλους, π.χ. η Αντιγόνη επτά, οι Φόνισσες έντεκα. Αυτό σημαίνει ότι κάθε υποκριτής έπρεπε να υποδυθεί αρκετούς και πολλές φορές ετερόκλητους ρόλους. Αν αγνοήσουμε τις σύγχρονες θεατρικές εμπειρίες μας και λάβουμε υπόψη ότι έπαιζαν με μάσκες, η διανομή αυτή παύει να ενοχλεί.

Ο ποιητής επειδή είχε στη διάθεση του μόνο τρεις υποκριτές, δεν μπορούσε να εισάγει στη σκηνή περισσότερα από τρία ομιλούντα πρόσωπα. Επομένως, η συνομιλία ανάμεσα σε τρεις υποκριτές εξαντλούσε όλες τις δραματικές δυνατότητες. Ακόμα και όταν εμφανιζόταν στη σκηνή τέταρτο πρόσωπο (το λεγόμενο παραχορήγημα) έμενε βουβό ή περιοριζόταν σε λίγες μόνο λέξεις. Η τήρηση του κανόνα που δεν επέτρεπε να μιλούν ταυτόχρονα περισσότερα από τρία πρόσωπα είχε ως συνέπεια να σιωπούν σημαντικά πρόσωπα για μια ή περισσότερες σκηνές.

Η πιο αξιοσημείωτη περίπτωση, το οποίο δεν αποτελούσε σπάνιο φαινόμενο ήταν η ενσάρκωση του ίδιου ρόλου από δύο ή και τρεις ομιλητές. Αυτό μπορούσε να πραγματοποιηθεί χάρη στη χρήση της μάσκας-χωρίς να λύνονται, βέβαιος, τα προβλήματα, διότι έπρεπε να αποφευχθούν, κατά το δυνατόν διαφορές στον τόνο της φωνής, αλλά και να κατασκευαστούν μάσκες και κοστούμια κατάλληλα για πρόσωπα διαφορετικού ενδεχομένως αναστήματος.

Ό,τι ειπώθηκε για την τραγωδία ισχύει και για το σατυρικό δράμα, διαφορετική είναι η περίπτωση της αρχαίας κωμωδίας. Ο βυζαντινός λόγιος Τζέτζης μας πληροφορεί ότι αρχικά καθοριζόταν αυθαίρετα ο αριθμός των προσώπων που μετείχαν σε ένα έργο, ώσπου ο Κρατίνος εισήγαγε και στην κωμωδία τον περιορισμό των τριών υποκριτών. Αυτή η πληροφορία βέβαια δεν επιβεβαιώνεται από τις κωμωδίες του Αριστοφάνη. Με διάφορους υπολογισμούς θα μπορούσε κανείς να καταλήξει σε τέσσερις ή και περισσότερους υποκριτές π.χ. η εισαγωγική σκηνή των Αχαρναίων δεν μπορεί να παιχτεί παρά μόνο με πέντε υποκριτές. Οι είκοσι δύο ρόλοι των Ορνίθων προϋποθέτουν κάποια φωνητική ποικιλία, που δύσκολα μπορεί να επιτευχθεί από τέσσερις υποκριτές.

Γυναικείοι και παιδικοί ρόλοι

Όλοι οι γυναικείοι ρόλοι παίζονταν από άντρες. 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 ασκούν 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.

Ο Αριστοφάνης ο οποίος αρέσκεται να τονίζει τις θεατρικές συμβάσεις και να παίζει μαζί τους, εκμεταλλεύτηκε και τη διπλή ιδιότητα των γυναικείων μορφών στη σκηνή. Έτσι, στις Εκκλησιάζουσες οι γυναίκες του χορού δοκιμάζουν αντρικούς ρόλους, όχι χωρίς κωμικές ατυχίες, και ύστερα πηγαίνουν στην εκκλησία του δήμου με αντρικά ρούχα, και εκεί παίρνουν αποφάσεις σύμφωνα με τις οποίες η εξουσία του κράτους μεταβιβάζεται χωρίς χρονοτριβή στις γυναίκες. Επομένως, άντρες χορευτές υποκρίνονται τις γυναίκες, που με τη σειρά τους θέλουν να εμφανιστούν σαν άντρες.

Αντίθετα, οι παιδικοί ρόλοι δεν ήταν δυνατό να παιχτούν από ενήλικους ήθοποιούς. Οι ποιητές στάθμισαν, ασφαλώς, τις συνέπειες και χρησιμοποίησαν για τέτοιους ρόλους κατά προτίμηση παιδιά σαν βουβά πρόσωπα. Αλλά και στην περίπτωση που τας 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 μία λέξη, και μόνο όταν επίκειται η δολοφονία τους μέσα στο σπίτι, ακούγονται οι φωνές τους για βοήθεια. Μερικές φορές 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.



Εικ.10 Η αίθουσα με τους καθρέφτες, 2005.

Οι μάσκες

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 Διονύσου, γιατί τα μέλη της ακολουθίας αυτού του θεού έφταναν στο σημείο να χάνουν την προσωπικότητα τους (έκσταση). Γνωρίζουμε από παραστάσεις μελανόμορφων αγγείων του 6^{ου} αιώνα π.χ. ότι όσοι μετείχαν σε κόμο προς τιμή του Διονύσου εμφανίζονταν με θηριόμορφες μάσκες, απόηχο αυτής της πρακτικής συναντούμε στην αριστοφανική κωμωδία. Τον ίδιο το θεό τον τιμούσαν μάλιστα με τη μορφή μάσκας που ήταν καρφωμένη σε πάσαλο, όπως διαπιστώνουμε από τις παραστάσεις των αγγείων που τα θέματα τους σχετίζονται με τα Λήναια.

Όσον αφορά τη μάσκα στο θεατρικό έργο, θα αρκούσε η χρήση ψιμυθίων, για να διευκολυνθεί η εξαφάνιση της προσωπικότητας του ηθοποιού πίσω από την προσωπικότητα του παριστάμενου προσώπου. Πραγματικά έχουμε, την πληροφορία ότι ο Θέσπης έχριε απλώς το πρόσωπό του είτε με ψιμύθια είτε με τρύγα. Αργότερα χρησιμοποίησε μια απλή υφασμάτινη μάσκα. Διότι ως υποκριτής ήταν υποχρεωμένος να υποδυθεί διαδοχικά αρκετούς ρόλους και συχνά είχε ελάχιστο χρόνο στη διάθεσή του για αλλαγή στην περίπτωση αυτή το πλεονέκτημα της μάσκας είναι αυταπόδεικτο. Αν λάβουμε υπόψη μας ότι η τραγωδία δεν παρίστανε άτομα, η παραίτηση από μια φυσιογνωμικά διαφοροποιημένη έκφραση δεν είναι επιζήμιο για το έργο. Αντίθετα, ήταν απαραίτητη μια έκφραση που θα τόνιζε με έμφαση τα τυπικά γνωρίσματα ενός σκηνικού προσώπου. Από αυτή την άποψη δεν είναι καθόλου περίεργο το γεγονός ότι το θέατρο δανείστηκε και βελτίωσε τη μάσκα, που αρχικά προοριζόνταν για την λατρεία.

Με το πέρασμα του χρόνου η εξέλιξη του δράματος και κυρίως της υποκριτικής τέχνης έτεινε προς έναν ψυχολογικό ρεαλισμό, και έτσι η μάσκα παρά τις συντηρητικές τάσεις που διακρίνουν το αρχαίο ελληνικό δράμα θα μπορούσε κάποια στιγμή να παραμεριστεί, ως αρχαϊκό κατάλοιπο. Κάτι τέτοιο όμως δεν έγινε, και μπορούμε με κάποια βεβαιότητα να εντοπίσουμε το λόγο: με τη βαθμιαία επέκταση του θεάτρου και κυρίως με τη δημιουργία του προσκηνίου οι οπτικές συνθήκες γίνονταν όλο και πιο δυσμενείς. Τότε οι μάσκες αποδείχτηκαν ανεκτίμητα μέσα, γιατί βελτίωναν τις οπτικές συνθήκες.

Έτσι οι μάσκες απέκτησαν τη φοβερή τους όψη, τα ανοιγμένα στόματα και μάτια που προκαλούν κατάπληξη στους σύγχρονους μελετητές, γιατί ελάχιστα ταιριάζουν στους σχετικά συγκρατημένους χαρακτήρες των παραδομένων δραματικών κειμένων.

Οι θεατρικές μάσκες κατασκευάζονταν από λινό ύφασμα που το ενίσχυαν με γύψο ή αλευρόκολλα και έπειτα το έβαφαν, οι αντρικές μάσκες ήταν περισσότερο βαθύχρωμες και οι γυναικείες περισσότερο ανοιχτόχρωμες. Το προσωπείο κάλυπτε ολόκληρο το κεφάλι, όπως το κράνος, και στερεώνονταν κάτω από το σαγόνι με ταινίες ή δερμάτινους ιμάντες. Η περούκα που συνδέονταν με το προσωπείο υποθέτουμε ότι ήταν από μαλλί. Στα εύθραυστα υλικά οφείλεται, ασφαλώς, το γεγονός ότι δεν διατηρήθηκε καμία μάσκα από εκείνη την εποχή. Επειδή ούτε από τα κείμενα μπορούμε να αντλήσουμε απόλυτα αξιόπιστες πληροφορίες για τα προσωπεία, οι αγγειογραφίες αποτελούν την καλύτερη πηγή πληροφόρησης.

Μεταγενέστερα είναι τα διακοσμητικά προσωπεία από μάρμαρο, πηλό και μέταλλο, καθώς και όσα παριστάνονται σε τοιχογραφίες και μωσαϊκά.

Αξιοσημείωτο είναι το εμφανώς μικρό βάρος των προσωπειών λόγω της κατασκευής τους, η οποία απαιτούσε ασφαλώς λεπτή τεχνική εκ μέρους του σκευοποιού. Ο σκευοποιός φιλοτεχνούσε τα κοστούμια τις μάσκες και τα σκεύη της παράστασης. Έκτος των άλλων, ο σκευοποιός, θα έπρεπε να έχει στον νου του ότι οι κατασκευές του θα έπρεπε να είναι αρκετά γερές για να αντέχουν στις αλλαγές, που μερικές φορές γίνονταν με μεγάλη ταχύτητα, καθώς οι υποκριτές σε έναν έργο υποδύονταν περισσότερους από έναν ρόλο.

Η αρχαιότερη σωζόμενη απεικόνιση τραγικών προσωπειών 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 φαίνονταν 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. Τα λίγα ευρήματα που χρονολογούνται πριν το τέλος του 5^{ου} αιώνα π.χ. επιβεβαιώνουν αυτή την εντύπωση.

Κατόπιν η τραγική μάσκα μεταβάλλεται σχεδόν απαρατήρητα. 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 στη θεατρική μάσκα και τον ηθοποιό ως άτομο έγινε εικονογραφικό θέμα.

Σ' ένα όστρακο από τον Τάραντα αντιπαρατίθεται εντυπωσιακά ένας ηλικιωμένος ηθοποιός, που παριστάνεται ρεαλιστικά, με τη μεγαλοπρέπεια του βασιλικού ρόλου που είχε υποδυθεί, όπως προδίδει η μάσκα του.

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 παρισταμένους μύθους και στην πραγματικότητα της καθημερινής ζωής του θεατή.

Η τρισδιάστατη παλιά μάσκα εγκαταλείπεται για χάρη μόνο της μπροστινής όψης, γιατί η στενή σκηνή επιβάλλει στον ηθοποιό να παίρνει μετωπική θέση απέναντι στο θεατή. Διαφορετική είναι η περίπτωση του χορού: όπου δε χρειάζονται μάσκες με «όγκο» διότι παραμένουν στο παραδοσιακό χώρο την ορχήστρα. Έτσι διαχωρίζονται και εξωτερικά οι μη ηρωικοί χορευτές από τους κύριους φορείς της δράσης.

Η ποικιλία της ανθρώπινης φυσιογνωμίας περιορίζεται και αποτυπώνεται πάνω στην μάσκα 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.

Ο Ιούλιος Πολυδεύκης (2^{ος} αιώνας μ.χ.) μας διέδωσε στο λεξικό του έναν κατάλογο με τύπους προσωπείων, συνολικά αναφέρει εβδομήντα έξι διαφορετικές μάσκες: είκοσι οχτώ τραγικές, σαράντα τέσσερις κωμικές και τέσσερις σατυρικές. Η κατάταξη γίνεται κάθε φορά σε τέσσερις ομάδες: γέροντες-νέοι-δούλοι-γυναίκες, στις δύο τελευταίες ομάδες προηγούνται πάλι τα πιο ηλικιωμένα άτομα.

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 ξ μιμητική έκφραση, κυρίως των φρυδιών και της περιοχής του στόματος. Πηγή του Πολυδεύκη μπορεί να είναι μόνο κάποιος αλεξανδρινός λόγιος, γεγονός που σημαίνει ότι αφετηρία αποτέλεσε η θεατρική πρακτική του 3^{ου} αιώνα π.χ. Τέτοιες μάσκες χρησιμοποιήθηκαν στις επαναλήψεις παραστάσεων κλασικών έργων.

Από το γεγονός ότι ο τύπος προσωπείου που θα επιλεγεί καθορίζει προκαταβολικά την έκφραση προκύπτουν ορισμένες δυσκολίες για την παράσταση. Στιγμιαίες μεταβολές στην ψυχική διάθεση ή έντονα συναισθηματικά ξεσπάσματα πρέπει να φανέρωναν με σαφήνεια το χάσμα ανάμεσα στην ακινητοποιημένη έκφραση της μάσκας και την απαιτούμενη ζωνρή έκφραση του προσώπου, χάσμα που έπρεπε, κατά το δυνατόν, να γεφυρωθεί. Γι' αυτό ο ηθοποιός κατέφευγε σε ανάλογες ζωηρές χειρονομίες, αποστρέφοντας ή καλύπτοντας το πρόσωπό του, η κάλυψη του προσώπου προσφερόταν ιδιαίτερα για την παράσταση συναισθημάτων όπως ο πόνος, θλίψη ή ντροπή. Αυτή η χειρονομία φαίνεται μάλιστα ότι ταυτιζόταν κυρίως με το κλάμα, που διαφορετικά δεν θα μπορούσε να γίνει αντιληπτό

Άλλο μέσο που αναπληρώνει την απουσία μιμητικής εκφράσεις είναι η περιγραφή με λόγια αυτού που δεν μπορεί να παρασταθεί. Έτσι εξηγούνται οι άφθονες αναφορές σε εκφράσεις συναισθημάτων στα κείμενα μας, π.χ. μελαγχολικό βλέμμα, αλλαγή του χρώματος στο πρόσωπο, όρθωση των τριχών της κεφαλής.

Πρόσωπα που κατά τη διάρκεια του έργου έχαναν το φως των ματιών τους χρειάζονταν δύο διαφορετικές μάσκες, τέτοια είναι η περίπτωση του Οιδίποδα, του Πολυμήστορα στην Εκάβη. Και του κύκλωπα Πολύφημου. Το ίδιο συμβαίνει και όταν κάποιος, για να εκδηλώσει τη θλίψη του κόβει τα μαλλιά του. Αυτό απαντάται στην Ελένη του Ευριπίδη, η οποία δηλώνει τέτοια πρόθεση, και όταν επιστρέφει στην σκηνή αναφέρεται ρητά στην αλλαγμένη όψη της. Στην σκηνή του τέλους τον Ιππέων ο Δήμος, που έχει ξανανιώσει με θαυμαστό τρόπο, φορά το αρχαιοπρεπές γιορτινό ένδυμα του και έχει ανάλογη κόμμωση-το γεγονός αυτό συνηγορεί για την αλλαγή

της μάσκας. Γενικά όμως οι ποιητές βασιζόνταν περισσότερο στη φαντασία του θεατή παρά στη ρεαλιστική παράσταση.

Η κατασκευή μιας ιδιαίτερης μάσκας που τα δύο μισά της παρίσταναν διαφορετικά πρόσωπα είναι ανακάλυψη των μετακλασικών χρόνων. Το μακρόστενο προσκήνιο έδινε στον ηθοποιό τη δυνατότητα να παίζει-χωρίς αυτό να γίνεται άμεσα αντιληπτό-ολόκληρες σκηνές έχοντας στραμμένη προς τους θεατές μόνο τη μια πλευρά της μάσκας του. Αν έπρεπε να αλλάξει έκφραση, αρκούσε να κάνει γρήγορα μια απλή μεταβολή.

Οι υποκριτές του σατυρικού δράματος φορούσαν τις μάσκες της τραγωδίας. Μάσκες σατύρων για τους χορευτές μαρτυρούνται από τον 6^ο αιώνα π.χ. σε σχετικά μεγάλο αριθμό. Τη μορφή τους-πλακουτσή μύτη, αλογίσια αυτιά, αναμαλλιασμένο κεφάλι και κοκκινόχρωμο πρόσωπο-την παριστάνει κατά τον καλύτερο τρόπο ο περίφημος κρατήρας του προνόμου στη Νεάπολη

Για την κωμωδία του 5^{ου} αιώνα π.χ. το αρχαιολογικό υλικό είναι δυστυχώς εξαιρετικά πενιχρό, γιατί δεν υπάρχουν αγγειογραφίες. Οι αγγειογράφοι θεωρούσαν προφανώς σεμνότερο και αξιολογότερο θέμα για την τέχνη τους τον μυθικό κόσμο που παρίσταναν η τραγωδία και το σατυρικό δράμα.

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

Όπως είναι γνωστό, οι ποιητές της αρχαίας κωμωδίας έπαιρναν αφορμή για τα έργα τους από επίκαιρα γεγονότα και παρουσίαζαν στη σκηνή πολλούς σύγχρονους τους. Το κοινό μπορούσε να αναγνωρίσει τα πρόσωπα που παριστάνονταν από την πιθανή χρήση προσωπείων-πορτρέτων όπως μας πληροφορεί ένα χωρίο από τους Ιππείς. Σε αυτή την κωμωδία το αθηναϊκό κράτος παριστάνεται σαν ιδιωτικό σπιτικό που το καταδυναστεύει ένας νεοαγορασμένος Παφλαγόνας δούλος (πίσω από τον οποίο κρύβεται ο πολιτικός κλέων). Δύο δούλοι του ίδιου σπιτικού επιστρατεύουν στην απόγνωση τους έναν αλλαντοπώλη, ο οποίος, υποθέτουν, θα ξεπεράσει σε κακία τον νεοφερμένο και έτσι θα τον υποσκελίσει, κερδίζοντας την εύνοια του αφέντη Δήμου. Ο παφλάγονας δεν μοιάζει με το ζωντανό πρόσωπο και κανένας κατασκευαστής προσωπείων δεν θα είχε το θάρρος να κάνει κάτι τέτοιο.

Υπάρχουν τεράστιες διαφορές ανάμεσα στη κωμική μάσκα με τα αδρά και περιορισμένα σε λίγα κύρια γνωρίσματα-χαρακτηριστικά, με τα δυσανάλογα ανοίγματα του στόματος και των ματιών αφενός και σε μια ατομική προσωπογραφία αφετέρου. Έτσι ο κατασκευαστής προσωπείων από τη μια ήταν δεσμευμένος να κρατήσει ορισμένα βασικά χαρακτηριστικά της μάσκας και από την άλλη τον 5^ο αιώνα δεν είχε τη δυνατότητα να αποδώσει τις ιδιαιτερότητες που επέβαλλε ο συρμός της εποχής

στην κόμμωση των μαλλιών και στο σχήμα της γενειάδας, ιδιαιτερότητες που αποτελούν αναγνωριστικό στοιχείο σε μια ατομική δημιουργία. Μια πιστή προσωπογραφία ασφαλώς ξεπερνούσε τις δυνατότητες ενός κατασκευαστή προσωπείων αλλά με τον ίδιο τρόπο που μπορούσε να κάνει αναγνωρίσιμο τον Ηρακλή τον Διόνυσο θα μπορούσε να κάνει και τον Σωκράτη ή τον Ευριπίδη. Επιπλέον, το κείμενο βοηθούσε το κοινό στην αναγνώριση.

Περίπου στα μισά του 4^{ου} αιώνα π.χ. μπορούμε να διαπιστώσουμε μια εμφανή αλλαγή στις κωμικές μάσκες: εξαφανίζονται τα δαιμονικά χαρακτηριστικά, και ο μνημειακός χαρακτήρας παραχωρεί τη θέση του σ' έναν περισσότερο οικείο τόνο. Το γεγονός ότι αποτυπώνονται όλο και περισσότερες λεπτομέρειες συντελεί στη βαθμιαία διαμόρφωση μιας μάσκας που αντιστοιχεί σε κάποιον χαρακτήρα και βασίζεται σε ακριβή φυσιognωμική γνώση. Η κατασκευή προσωπείων στην ελληνιστική εποχή καθορίζεται αφενός από την ακμάζουσα προσωπογραφική τέχνη και αφετέρου από τη λεπτή ψυχογραφική καταγραφή χαρακτήρων από το Μένανδρο, η οποία φαίνεται ότι επιτάχυνε την εξέλιξη. Η καινοτομία και η καινοφάνεια αυτών των προσωπείων προκάλεσε μεγαλύτερο ενδιαφέρον από τις τραγικές μάσκες, οι οποίες, σε ελάχιστα τροποποιήθηκαν.

Η τάση για μια μάσκα με λεπτές ψυχολογικές αποχρώσεις εντοπίζεται στα πρώιμα ελληνιστικά χρόνια, αλλά δεν σημειώνει με κανέναν τρόπο το τέλος της εξέλιξης. Η ροπή της ελληνιστικής τέχνης για απεικόνιση μεγάλων μορφών έντονου πάθους πάνω στην τραγική σκηνή προκάλεσε την ανύψωση του κοθόρνου και τον υπερτονισμό της έκφρασης του προσωπείου με τον όγκο. Αυτή η ροπή επεκτείνεται και στα κωμικές μάσκες. Εντύπωση προκαλούν τα ανοιχτά μεγάλα μάτια, τα υπερτονισμένα φρύδια, και κυρίως το διαρκώς αυξανόμενο άνοιγμα του στόματος.

Τα κοστούμια



Εικ.11 Η Λίνα Λαμπράκη ως Δηιάνειρα στις Τραχίνιες του Σοφοκλή (σκηνοθεσία Ν. Χαραλάμπους, 1984, προσωπεία Τίνα Παραλή). Εικ.12 Ο Δημήτρης Βάγιας ως Θεοκλύμενος στην Ελένη του Ευριπίδη. ΚΘΒΕ, 1982, Σκην. Α. Βουτσινάς.

Το αρχαίο ελληνικό καθημερινό ένδυμα στην κλασική εποχή είναι ο χιτώνας. Αποτελούνταν από απλό, παραλληλόγραμμο επίμηκες ύφασμα, όπως έβγαινε από τον αργαλειό. Όταν το φορούσαν το συγκρατούσαν στους ώμους με πόρπες, και με μία ή δύο χώνες καθόριζαν το επιθυμητό μήκος. Τον φορούσαν και άντρες και γυναίκες. Το χιτώνα τον συναντούμε και στην τραγωδία. Με μια περόνη από το ρούχο της Ιοκάστης τυφλώνεται ο Οιδίποδας, και η Δηιάνειρα, όταν ετοιμάζεται να αυτοκτονήσει, λύνει το ένδυμα από τους ώμους της.

Παράλληλα, γνωρίζουμε από παραστάσεις ότι ένα τραγικό ένδυμα, διαφοροποιείται έντονα από το καθημερινό ρούχο χάρη στην εορταστική του μεγαλοπρέπεια. Το πιο εντυπωσιακό του γνώρισμα είναι, ασφαλώς, τα μακριά ανατολίτικης μόδας μανίκια, που περιβάλλουν σφιχτά τον καρπό του χεριού. Το ένδυμα αυτό έφτανε ως τον αστράγαλο, και ορισμένες φορές μάλιστα σερνόταν στο χώμα. Στους ώμους είχε ραφή και στο λαιμό ίσως κατέληγε σε μια ταινία. 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 μεγάλοπρεπου σκηνικού κοστούμιού την απέδωσαν, όπως και πολλές καινοτομίες στον τομέα του θεάτρου στον Αισχύλο. Η σύγχρονη έρευνα προβληματίστηκε συχνά για την προέλευση του: πρόκειται για το τυπικό ένδυμα του Διονύσου ή για την αρχαία πεισιστράτεια γιορταστική ενδυμασία, ή μήπως κατάγεται από την αμφίεση των ιερών της Ελευσίνας ? τίποτε από αυτά δεν μπορεί να αποδειχτεί. Η Iris Brooke ίσως έχει δίκιο όταν (κατ' αναλογία με ότι παρατηρήσαμε για τη χρήση των προσωπείων) πίσω από τη δημιουργία του ειδικού τραγικού ενδύματος διακρίνει κυρίως απαιτήσεις της σκηνης. Η χρήση ενός τέτοιου ενδύματος 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 αρκετή 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. Έτσι, το μεγάλοπρεπο ένδυμα μπορεί πράγματι να προέρχεται από τη διονυσιακή λατρεία, από όπου το δανείστηκαν και το μετασχημάτισαν για τις ιδιαίτερες ανάγκες του θεάτρου. Πάντως, δεν ταυτίζεται με το εορταστικό ένδυμα της ανώτερης τάξης των Αθηναίων, αυτοί φορούσαν ως τους περσικούς πολέμους έναν μακρύ λευκό χιτώνα χωρίς μανίκια.

Το σατυρικό δράμα που συνδεόταν με την τραγωδία δανείστηκε από αυτήν και τα ενδύματα, όπως αποδεικνύει ο κρατήρας του Προνόμου.

Κατά τη διάρκεια του 4^{ου} αιώνα π.χ. φαίνεται ότι έγινε δυνατή μια μεγάλη ποικιλία στα είδη των κοστούμιών. Επειδή δεν διαθέτουμε λογοτεχνικές μαρτυρίες, πρέπει να βασιστούμε στις λίγες παραστάσεις που σώθηκαν συμπτωματικά. Έτσι, από τη μια μεριά το απουλικό αγγείο της Μήδειας στη συλλογή του μονάχου δείχνει ότι μαζί με το παραδοσιακό γιορταστικό κοστούμι που προοριζόταν για τους πρωταγωνιστές υπήρχαν και απλούστερα ρούχα, με μανίκια και με πολύχρωμο ποδόγυρο από την άλλη, στο όστρακο ενός κρατήρα από τον Τάραντα γύρω στο 330π.χ. Βλέπουμε ότι αυτός που υποδύεται το βασιλιά φορά έναν κοντό μονόχρωμο, κροσσωτό χιτώνα. Στη διαδεδομένη άποψη ότι ίσως πρόκειται για κάποιον περιπλανώμενο βασιλιά που έχει περιπέσει σε ένδεια αντιτίθεται στα πολυτελή υποδήματα. Το εύρημα αυτό αποδεικνύει μάλλον ότι και τα σκηνικά κοστούμια γνώρισαν κάποιες μεταβολές που επέβαλε η μόδα. Στα όψιμα ελληνιστικά χρόνια παράλληλα με τη μάσκα που φέρει όγκο εισάγεται έναν ανάλογα υπερτονισμένο και παραγεμισμένο κοστούμι, που επιδίωκε να προκαλέσει υπεράνθρωπη εντύπωση.

Οι μεταβολές που σημειώσαμε φαίνονται ασήμαντες αν παραβληθούν με τη σύγχρονη πρακτική για το φαινόμενο αυτό μπορεί να αναφερθούν διάφοροι λόγοι: πάνω από όλα οι συνθήκες του αθηναϊκού θεάτρου ασκούσαν πάντοτε καθοριστική και ανασταλτική επίδραση, και τα δεδομένα της πρώιμης ελληνιστικής σκηνης παγιώθηκαν εν συνέχεια από τους Αλεξανδρινούς. Τέλος, ασφαλώς έπαιξε κάποιος ρόλο και το γεγονός ότι η τραγωδία δεν εγκατέλειψε ποτέ το χώρο του μύθου, διατήρησε δηλαδή αναλλοίωτη τη θεματική της.

Και λίγα λόγια για τους «ρακένδυτους ήρωες» του Ευριπίδη, που ο Αριστοφάνης δεν κουράστηκε ποτέ να τους διακωμωδεί: δεν επιτρέπεται να τους αντιμετωπίσουμε απλώς σαν κωμικό εύρημα ή σαν σπινθηροβόλα αιχμή εναντίον του ανερχόμενου ρεαλισμού γενικά. Γιατί ακόμη και αν δεχτούμε ότι ο τρόπος παρουσίασης του Ευριπίδη δεν ήταν απόλυτα νατουραλιστικός, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε το βαθμό της κωμικής υπερβολής που εμπεριέχει ο κατάλογος με τα ρακένδυτα πρόσωπα στους Αχαρνές, γιατί τα έργα που μνημονεύονται εκεί έχουν χαθεί. Το βέβαιο είναι ότι η παράσταση του Τήλεφου το 438π.χ. θεωρήθηκε μεγάλο σκάνδαλο από τους θεματοφύλακες των παραδόσεων στην Αθήνα. Πως αλλιώς να εξηγηθεί το γεγονός ότι δεκατρία χρόνια αργότερα ο Αριστοφάνης μπόρεσε να εκτοξεύσει το σκώμμα και το χλευασμό του για μια τραγωδία που ο ίδιος μόνο από ανάγνωση τη γνώριζε, αφού στην παράστασή του ήταν μόλις έξι ετών. Και στις σωζόμενες τραγωδίες γίνεται λόγος για λερωμένα ή σκισμένα ρούχα άρα δεν πρέπει να αμφιβállουμε ότι χρησιμοποιήθηκαν πραγματικά κουρέλια.

Όπως στην ενδυμασία έτσι και στην υπόδηση η τραγωδία δημιούργησε ένα ιδιαίτερο είδος, τον κόθορνο. Πρόκειται για μια μαλακή, ευλύγιστη, μονοκόμματη μπότα, χωρίς ξεχωριστή σόλα, που γι αυτό χωρούσε και στο δεξί και στο αριστερό πόδι. Το επάνω μέρος της μπορούσε να διπλωθεί και το τμήμα γύρω από την κνήμη να δεθεί μπροστά, αλλά αυτό έμενε κατά κανόνα κρυμμένο κάτω από το μακρύ ένδυμα. Ο κόθορνος θεωρούνταν πολυτελές υπόδημα. Θεωρείται τυπικό χαρακτηριστικό του Διονύσου (με αυτό φαίνεται να εναρμονίζεται το γεγονός ότι δεν κατάγεται από την

Αττική παρά από τη Θράκη), και καμιά φορά φοριέται από γυναίκες. Επειδή βοηθά το απρόσκοπτο βάδισμα και την όρχηση και ταυτόχρονα περιορίζει το θόρυβο των βημάτων, ανταποκρίνεται απόλυτα στις απαιτήσεις της σκηνής.

Παραστάσεις από την ελληνιστική εποχή μας επιτρέπουν να διαπιστώσουμε ότι η σόλα του κοθόρνου γίνεται όλο και πιο παχιά. Αυτή η καινοτομία συνδέεται, όπως υποθέτουμε, με την καθιέρωση του υπερυψωμένου προσκηνίου, το οποίο δημιούργησε την ανάγκη να φαίνεται ογκωδέστερος ο ηθοποιός που βρισκόταν σε αρκετή απόσταση από το θεατή. Κίνηση και όρχηση, πάντως, περιορίστηκαν στη στενή εξέδρα του λογίου, και το έργο προσέλαβε περισσότερο στατικό χαρακτήρα. Αντίθετα, τα πανύψηλα υποδήματα προέρχονται από τη ρωμαϊκή περίοδο. Αυτή η μορφή σκηνικού υποδήματος αποτελεί εξέλιξη της ελληνιστικής τάσης, που έφτασε τα όρια του παραλόγου. Ο Λουκιανός σατιρίζει συχνά τα βαριά ξυλοπάπουτσα πάνω στα οποία οι ηθοποιοί πιο πολύ ισορροπούσαν παρά περπατούσαν.

Διαθέτουμε αρκετά πλήλινα ειδώλια από το τέλος του 5^{ου} και από τον 4^ο αιώνα π.χ. που μπορούμε να τα ταυτίσουμε, με βάση τα προσωπεία τους, με κωμικούς υποκριτές η ενδυμασία τους διαφέρει σημαντικά από την τραγική ενδυμασία. Όχι στατική πολυτέλεια αλλά δυναμικός αισθησιασμός καθορίζει την εξωτερική εμφάνιση, κυρίως των αντρικών μορφών, που αριθμητικά υπερέχουν κατά πολύ σε σχέση με τις γυναικείες. Κάτω από ένα εφαρμοστό μάλλινο ρούχο στο χρώμα του δέρματος τονίζονται κοιλιά και οπίσθια χάρη στα παραγεμίσματα, ένας πολύ κοντός χιτώνας ή ένα ανάλογο πανωφόρι αφήνει να προβάλλει ένας μεγάλος φαλλός που κρέμεται ελεύθερα προς τα κάτω και καμιά φορά είναι σταθερά δεμένος στο σώμα. Τέτοιους κοιλαράδες πρέπει να φανταστούμε τους τυπικούς αριστοφανικούς ήρωες, εκείνους τους πανούργους χωρικούς και τους μικροαστούς μαζί με τους δούλους τους, οι οποίοι προκαλούν γέλιο με υπαινιγμούς για το φαλλό τους. Βέβαια, ο Αριστοφάνης στην παράβαση των Νεφελών δίνει βαρύτητα στη διαπίστωση ότι ειδικά αυτή η κωμωδία είναι σεμνή και κόσμια.

Επειδή δεν έχουμε αντίθετες πληροφορίες, πρέπει να φανταστούμε και τα στηριζόμενα σύγχρονα πρόσωπα, που η αρχαία κωμωδία ανέβαζε στη σκηνή αποστασιοποιημένα, σαν γκροτέσκους κοιλαράδες, και να αγνοήσουμε τελείως τις δικές μας αντιλήψεις για ευπρέπεια. Ότι στις περιπτώσεις αυτές η στις εμφανίσεις θεών δεν γίνεται πάντοτε λόγος για φαλλό μπορεί να οφείλεται σε σύμπτωση ή μπορεί να εξηγηθεί εν μέρει και από τα κοστούμια που φορούσαν. Στους βατράχους ο Αισχύλος και ο Ευριπίδης φορούσαν, όπως υποθέτουμε, ένα μακρύ τραγικό ένδυμα, και ο Αισχύλος και ο Ευριπίδης φορούσαν, όπως υποθέτουμε, ένα μακρύ τραγικό ένδυμα, και ο Διόνυσος τον ποδήρη κροκωτό χιτώνα, όπως του ταίριαζε. Αυτά τα κοστούμια βοηθούσαν το θεατή να ταυτίζει τα πρόσωπα, ταυτόχρονα όμως κάλυπταν το φαλλό.

Ένα χωρίο από τις Θεσμοφοριάζουσες ο Κηδεστής διαπιστώνει ρητά την απουσία του φαλλού από τον ποιητή Αγάθωνα, τον κοροϊδεύει ως θηλυπρεπή. Αντίθετα, οι παραφουσκωμένες κοιλίες και τα ευτραφή οπίσθια διακρίνονταν κάτω από

οποιοδήποτε κοστούμι. Ο Διόνυσος, παρά την παρθενική τρυφερότητά του, αποκαλείται μια φορά κοιλαράς, και η εντυπωσιακή γέμιση κάνει το ξυλοκόπημα στην κοιλιά του πραγματικά κωμικό.

Το θεατρικό κοστούμι των γυναικών αποτελούσαν από έναν ποδήρη χιτώνα και ένα πανωφόρι, που μπορούσαν να το σηκώσουν ψηλά στον αυχένα. Το κοστούμι αυτό διέφερε ελάχιστα από τα ρούχα της καθημερινής ζωής. Τυπικό χαρακτηριστικό είναι ο κροκωτός χιτώνας, αν ένας άντρας φορούσε τέτοιο ρούχο ήταν φυσικό να προκαλέσει γέλια, ιδιαίτερα όταν έριχνε από πάνω μια λεοντή για να μοιάσει εξωτερικά με τον Ηρακλή, όπως ο Διόνυσος στους Βατράχους. Πλήρη συλλογή γυναικείων ενδυμάτων διέθετε ο Αγάθων. Εκτός από το κροκωτό χιτώνα άλλα γυναικεία χαρακτηριστικά είναι ο στηθόδεσμος, ο κεφαλόδεσμος, το δίχτυ των μαλλιών και τα στενά υποδήματα. Ακόμη και οι γυναικείες μορφές της αρχαίας κωμωδίας ξεχωρίζουν με τρόπο απαρξήγητο, κυρίως χάρη στο σώματιο. Επειδή κάθε υποκριτής έπρεπε να αναλάβει αρκετούς ρόλους και δεν είχε καθόλου χρόνο για να αλλάξει το παραγεμισμένο εφαρμοστό ρούχο του, το σώματιο παραμένει ένα από τα μόνιμα χαρακτηριστικά για όλα τα εμφανιζόμενα πρόσωπα.

Τέλος, για τους χορευτές τα κείμενα δεν μας προσφέρουν σαφείς ενδείξεις για παρόμοια εμφάνιση πάντως, η θηριομορφική μάσκα δύσκολα εναρμονίζεται με το φαλλό. Γενικά, το κοστούμι του χορού ήταν εξαιρετικά πολύχρωμο και ευμετάβλητο και δεν πρέπει για λόγους αρχής να αποκλείσουμε ότι οι χορευτές εμφανίζονταν κάποτε και φαλλοφόροι κοιλαράδες.

Η εκφορά του λόγου



Εικ.13 Ο Δημήτρης Βάγιας ως Θεοκλύμενος στην Ελένη του Ευριπίδη και η Αλεξάνδρα Λαδικού στον ομώνυμο ρόλο.

οι ποιητές του 5^{ου} αιώνα π.χ. ήταν ταυτόχρονα συνθέτες σκηνοθέτες και όχι σπάνια και ηθοποιοί, έτσι και οι υποκριτές έπρεπε να έχουν ταυτόχρονα απαγγελτικές και τραγουδιστικές ικανότητες, επιπλέον, απαιτούσαν από αυτούς να έχουν και ορχηστικές επιδόσεις, γιατί κατά την εκτέλεση των χορικών το μέτρο μεταφραζόταν σε κίνηση. Επομένως, ένας ηθοποιός δεν ήταν επαρκής αν κατείχε μόνο την τέχνη της απαγγελίας, παράλληλα, ήταν απαραίτητη μια αλάθητη αίσθηση των ρυθμών και μια γνώση του δύσκολου αρμονικού συστήματος. Γίνεται έτσι φανερό ότι τα δραματικά κείμενα που μας παραδόθηκαν σε χειρόγραφα δεν μπορούν να μας προσφέρουν μια αυθεντική εικόνα του πρωτοτύπου, γιατί μουσική και όρχηση έχουν χαθεί οριστικά. Το μέτρο του δραματικού διαλόγου είναι το ιαμβικό τρίμετρο όλα τα μέρη του έργου που ήταν γραμμένα σ' αυτό το μέτρο απαγγέλλονταν. Βέβαια, γινόταν κάποια διάκριση με βάση τη διαφορετική μετρική χρήση στα επιμέρους λογοτεχνικά είδη: η κωμωδία επέτρεπε μεγαλύτερες ελευθερίες στη δομή του στίχου από την τραγωδία και το σατυρικό δράμα, που αποδεικνύεται και σ' αυτό το σημείο συγγενικό με το σοβαρό δράμα. Ο κωμικός στίχος, χάρη στη ρευστότητα του, πλησίαζε την καθημερινή ομιλία, και αυτό πρέπει να επηρέαζε με κάποιον τρόπο την εκφορά του λόγου του ηθοποιού. Συγκεκριμένες μαρτυρίες απουσιάζουν σχεδόν τελείως, αλλά στην άποψη που παραδίδει ο Απούλιος, ότι ο κωμικός υποκριτής μιλά σε τόνους της καθημερινής ομιλίας ενώ ο τραγικός υποκριτής με υψωμένη φωνή, φαίνεται ότι υπόκειται μια διαπίστωση που ισχύει ήδη για το αρχαίο δράμα του 5^{ου} αιώνα π.χ. Έτσι εξηγείται και το φαινόμενο ότι οι ίδιοι υποκριτές πολύ σπάνια εμφανίζονταν και σε τραγωδία και σε κωμωδία.

Με συνοδεία αυλού απαγγέλλονταν τροχαϊκά τετράμετρα (σύμφωνα με τον Αριστοτέλη αυτό ήταν το αρχαϊκό μέτρο της τραγωδίας) καθώς και οι ιαμβικοί και αναπαιστικοί στίχοι της παράβασης στην αρχαία κωμωδία. Ο αρχαίος όρος για αυτό το είδος εκφοράς του λόγου είναι παρακαταλογή και δηλώνει μια ομιλία που προχωρεί παράλληλα με μια μουσική εκτέλεση. Δεν μπορούμε να πούμε τίποτα το συγκεκριμένο για την τρόπο με τον οποίο συντονίζονταν το τονικό ύψος της φωνής του ομιλητή με τη μουσική συνοδεία.

Όλα τα μέρη του έργου που ήταν γραμμένα σε λυρικά μέτρα τραγουδιόνταν είτε σε αντιφώνηση με το χορό (ιδιαίτερα στον λεγόμενο κόμμο, τον τελετουργικό θρήνο που είναι τόσο σημαντικός για τη διαμόρφωση της τραγωδίας) είτε σε αριστοτεχνικές μονωδίες, όπως τις καλλιέργησε ο Ευριπίδης και ιδιαίτερα ο Αγάθων στο τέλος του 5^{ου} αιώνα π.χ., όταν το μουσικό βάρος μετατοπίστηκε από το χορό στον μονωδό υποκριτή.

Διπλό χαρακτήρα έχουν τα αναπαιστικά δίμετρα. Αυτό το μέτρο το προτιμά ιδιαίτερα ο Αισχύλος για να εισαγάγει το χορό στην ορχήστρα, γιατί χάρη στην αυστηρή και κανονική δομή του ταιριάζει καλά στο ρυθμικό βάδισμα (είναι οι λεγόμενοι βαδιστικοί ανάπαιστοι) αυτοί οι στίχοι απαγγέλλονταν μόνο από τον κορυφαίο του χορού, με συνοδεία αυλού. Αυτά τα αναπαιστικά δίμετρα παρουσιάζουν αλλού, και ιδιαίτερα σε χορικά ή μονωδικά κομμάτια, δωρικό χρωματισμό στη διάλεκτο (είναι οι

λεγόμενοι λυρικοί η θρηνητικοί ανάπαιστοί), επομένως εδώ έχουμε άσματα που τραγουδιούνται.

Όσον αφορά την τραγική εκφορά του λόγου γενικά, υποθέτουμε ότι ένα επίσημο απαγγελτικό ύφος εξισορροπούσε την αντίθεση ανάμεσα στην αττική διάλεκτο των διαλόγων ή των ρήσεων και τον δωρικό χρωματισμό των χορικών. Πιστεύουμε ότι ως προς τη μορφή και το ύφος διακρίνουμε σε όλους τους τραγικούς μια αυστηρή βούληση, που συνένωνε τα επιμέρους τμήματα του δράματος σε ενιαίο σύνολο. Αντίθετα στην αρχαία κωμωδία τα ετερόκλητα στοιχεία συνυπάρχουν παρατακτικά, και ακριβώς εδώ οφείλεται η γοητεία ενός τέτοιου-θεματικά και μορφολογικά ποικίλου και απειθάρχητου-έργου.

Εξαιρετική σπουδαιότητα για την επιτυχία ενός υποκριτή είχε η φωνή του στο σημείο αυτό έμοιαζε με το ρήτορα μπροστά σε συγκεντρωμένο πλήθος. Γι' αυτό συσχετίζονται συχνά οι εμφανίσεις αυτών των δύο, και ένας από τους βασικούς λόγους είναι ότι και οι δύο, υποκριτής και δικανικός ρήτορας, μετέχουν σε μια αντιπαράθεση, με την πρόθεση να κερδίσουν τη νίκη για τον εαυτό τους και την υπόθεση τους. Επομένως, δεν προξενεί κατάπληξη το γεγονός ότι οι υποκριτές εξασκούσαν με σκληρό πρόγραμμα τη φωνή τους, προτού τολμήσουν να παρουσιαστούν δημόσια, ή το γεγονός ότι –όπως μας πληροφορούν μερικά ανέκδοτα- εξασκούνταν πριν από την παράσταση σε σημείο που να χάνουν καμιά φορά τη στιγμή της εισόδου τους.

Η ακμή της υποκριτικής τέχνης σημειώνεται τον 4^ο αιώνα π.χ. όποιος ήθελε να συναρπάσει και να συμπαρασύρει το κοινό του μέσα στα ολοένα και μεγαλύτερα θεατρικά συγκροτήματα έπρεπε να έχει δυνατή και μεστή φωνή. Το ιδεώδες ήταν μια εύηχη φωνή συνδυασμένη με υψηλό βαθμό φυσικότητας, τόσο οι διαπεραστικές φωνητικές υπερβολές όσο και οι υπόκωφοι βρυχηθμοί απαγορεύονταν. Βέβαια το κοινό προσδοκούσε από τον υποκριτή να έχει την ικανότητα να εκφράζεται διαφοροποιημένα και σε ποικιλία τόνων, διαφορετικά, δεν θα μπορούσε ο ίδιος ηθοποιός να αναλάβει διαδοχικά αρκετούς ρόλους. Έτσι, ο Αριστοτέλης εγκωμιάζει την αθόρυβη τέχνη του υποκριτή Θεοδώρου, που η φωνή του διατηρούσε πάντοτε τη φυσικότητα της. Ταυτόχρονα έγινε εντονότερη η τάση για ψυχολογική παρουσίαση, και όταν στο δεύτερο μισό του 4^{ου} αιώνα π.χ. ο ηθοποιός Πώλος υποδύθηκε τον Οιδίποδα στα δύο δράματα του Σοφοκλή, έπαιξε το ρόλο του βασιλιά στον κολοφώνα της ευτυχίας του το ίδιο εντυπωσιακά όπως και το ρόλο του δυστυχισμένου τυφλού γέροντα.

Η ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Σύγχρονοι έλληνες και ξένοι ποιητές, και κάθε είδους καλλιτέχνες εμπνεύστηκαν απ' τα αρχαία ελληνικά θέατρα ο ποιητής Γιώργος Σεφέρης, αναφερόμενος σε αυτά , μίλησε για «άδεια κοχύλια» (ημερολόγιο καταστρώματος Γ'). Σε μια σειρά εμπνευσμένων άρθρων ο καθηγητής Φάνης Κακριδής στρέφει την προσοχή μας στον αληθινό αγώνα λόγων που κάθε φορά παιζόταν στο θέατρο, στη σφοδρή επιθυμία του ανθρώπου να ξεπεράσει τους φυσικούς περιορισμούς του και να υποτάξει το νόμο, η αντίσταση του ατόμου στη δικτατορία των κοσμικών δυνάμεων, το σκίρτημα της χαράς του εκλεκτού που θα μπορούσε, έστω και για ένα λεπτό, να αλλάξει το ρυθμό του κόσμου η εσκεμμένη ή ανεπίγνωστη σύγκρουση με το νόμο και τη φύση.

Οι προσπάθειες που έγιναν κατά καιρούς, για την αναβίωση του ελληνικού θεάτρου διακόπηκαν βίαια κατά την διάρκεια της τουρκικής και γερμανικής κατοχής. Ωστόσο ελληνικά θέατρα ίδρυσε η φιλική εταιρεία, η μυστική οργάνωση που προετοίμασε την ελληνική επανάσταση ενάντια στους τούρκους, ήταν αυτοί που επισήμαναν την σημασία και την θετική επίδραση που θα έχει στη διαπαιδαγώγηση ενός απολίτιστου λαού. Οι πραγματικά μεγάλοι αυτοί άνδρες, πίστευαν πως η αναγέννηση της δραματικής τέχνης θα ήταν δυνατό να επηρεάσει το λαό γεμίζοντας τους ενθουσιασμό και παροτρύνοντάς τους στην εκτέλεση ηρωικών κατορθωμάτων.

Κάποια απο τα σημαντικότερα ονόματα που άφησαν ιστορία στην αναβίωση του αρχαίου ελληνικού θεάτρου ήταν ο Κ. Χρηστομάνος, ο ιδρυτής της Ν. Σκηνής, Ο Δημήτρης Ροντήρης, ο Αλέξης Μινώτης, και ο Κάρολος Κουν, σκηνοθέτες και ιδρυτές στο Πειραιϊκό θέατρο, στο Εθνικό θέατρο της Ελλάδας, και στο θέατρο τέχνης αντίστοιχα.



Εικ.13 ο κ. Χρηστομάνος

Η ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΑ-ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Το θέατρο στην Ελλάδα στις αρχές του περασμένου αιώνα ήταν σχεδόν ανύπαρκτο. Ό,τι θεατρική κίνηση υπήρχε γινόταν έξω απ' τον ελληνικό χώρο, σε πόλεις που ανθούσαν ελληνικές παροικίες, όπως το Βουκουρέστι, η Οδησός, η Σμύρνη, η Βιέννη, κ.α. συνήθως από ερασιτεχνικούς θιάσους ή σχολικές ομάδες που προωθούσαν μέσα από τα έργα που ανέβαζαν την ιδέα της εθνικής απελευθέρωσης. Τα έργα που είχαν γραφτεί παλαιότερα, γύρω στον 17^ο αιώνα, προέρχονταν από φραγκοκρατούμενους ελληνικούς χώρους, την Κύπρο, την Κρήτη ή τα Επτάνησα όπως η Ερωφίλη (1637), η θυσία του Αβραάμ (1647) του Β. Κορνάρου, ο Βασιλεύς ο Ροδολίνος (1647) κ.α. Οι παραστάσεις τους από μικρούς θιάσους θεατρίνων ή λαϊκές ομάδες συντήρησαν την ξέθωρη μνήμη της, σχεδόν σβησμένης, παράδοσης των παλιότερων περιόδων και δημιούργησαν την αφετηρία νεοελληνικού θεάτρου.

Ενώ στις πόλεις που προαναφέραμε γίνονταν κατά καιρούς προσπάθειες ανεβάσματος αρχαίου δράματος, όπως η Εκάβη το 1717 στο Βουκουρέστι. Ο Φιλοκτήτης το 1818 στην Οδησό κ.α. , παράλληλα γράφονταν καινούρια έργα, όπως ο Βασιλικός του Μάτεση το 1829, ο Λεπρέτης του Χουρμούζη το 1835, η Βαβυλωνία του Βυζαντίου το 1836, του Κουτρούλη ο γάμος του Ραγκαβή το 1854 και, στη συνέχεια, η Φαύστα του Βερναδάκη, τα έργα του Σοφοκλή Καρύδη, του Άγγελου Βλάχου κ.α.

Στην Αθήνα μόλις το 1835 χτίζεται το πρώτο θέατρο, ένα ξύλινο παράπηγμα χωρίς στέγη. Αποτελούνταν από ένα τετράπλευρο χώρο φτιαγμένο με σανίδες, εσωτερικά έχει, δεξιά και αριστερά από τη σκηνή, από δύο σειρές θεωρεία και, απέναντι από τη σκηνή, ένα μεγάλο θεωρείο, προφανώς για τον βασιλιά. Κάτω υπάρχει μια τετράπλευρη πλατεία με γυμνό πάτωμα, στις δύο πλευρές της οποίας μετά τα θεωρεία υπάρχουν μερικές σειρές ξύλινων πάγκων. Το σύνολο είναι τόσο μεγάλο, ώστε στα απομακρυσμένα θεωρεία δεν καταλαβαίνει κανείς τίποτε... φαίνεται δεν σκέφτηκαν ότι στον υπαίθριο χώρο οι φωνές διαχέονται περισσότερο παρά σε κλειστά κτίρια.

Από αναφορές στον τύπο της εποχής διαβάζουμε «κτίριο σαλεύον από τον αέρα...όλα είναι ατελή» ή «σκαίοι οι ιματισμοί» ή «μουσική παίζει έως ου υψωθεί το παραπέτασμα της σκηνής, χονδρόπανον, ρερυπωμένον και τρυπημένον». Ο Λάσκαρης μας πληροφορεί επίσης ότι οι ενδυμασίες ήταν «ντόμινο, μετασκευαζόμενα εκάστοτε εκ του προχείρου εις παντός είδους και πάσης εποχής φορέματα, ομοιάζοντα όμως πάντοτε με ντόμινο».

Μετά τον ερχομό του Όθωνα το 1833 στην Ελλάδα φτάνουν και οι πρώτοι ιταλοί θεατρώνες. Στις 19 Μαΐου 1838 παραχωρήθηκε με βασιλικό διάταγμα στον ιταλό Ιωσήφ Καμηλιέρι δωρεάν οικόπεδο 3,237 πήχεων, στο οποίο ανέλαβε την υποχρέωση να χτίσει ένα θέατρο αντάξιο της πρωτεύουσας, επιχείρηση που έφερε σε πέρας ο ιταλός Βασίλειος Σανσόλι. Σ' αυτό το θέατρο, που βρίσκονταν στη σημερινή οδό Μενάνδρου και που ήταν γνωστό για την λαμπρότητα του, άρχισαν να έρχονται και οι πρώτοι ιταλικοί περιοδεύοντες θίασοι, με παραστάσεις συνήθως ιταλικού μελοδράματος. Αυτό ήταν και το πρώτο μας κρατικό θέατρο, όταν το 1844 περιήλθε στον Ιωάννη Μπούκουρα. Αργότερα θα λειτουργήσουν και τα θέατρα Ιλισσίδων Μουσών, Απόλλων, παράδεισος κ.α. Συγχρόνως διάφοροι θίασοι έδιναν παραστάσεις με μικρά μουσικά νούμερα ή με πολύ μουσική, ένα είδος θεάτρου βαριετέ, σε καλοκαιρινά στεγασμένα θέατρα.



Εικ.14 Το θέατρο Μπούκουρα, το πρώτο χειμερινό θέατρο της Αθήνας(1840)

Την ίδια εποχή, ο γερμανός πρίγκιπας Hermann von Pucker-Muskau μας πληροφορεί για το θέατρο της Σύρου, που είχε αρχίσει να λειτουργεί πριν από το Αθηναϊκό του Μπούκουρα. Αφού μας δώσει ένα σκαρίφημα της κάτοψής του, μιλάει για τις ενδυμασίες της παράστασης Βρούτος του Βολταίρου: «Τα κοστούμια ήταν φτιαγμένα τόσο πολυτρόπως, ώστε να ξεκαρδίζεται κανείς στα γέλια. Το έργο που παιζόταν ήταν μια τραγωδία με τίτλο Βρούτος. Ο πατέρας Βρούτος, αρχηγός της Συγκλήτου, τυλιγμένος σε μια ρόμπα, φορούσε γιγάντια περούκα από μαλλί και έμοιαζε εντελώς με τράγο, ενώ ο γιός του, σκεπασμένος μ' ένα μαύρο ντόμινο, με μια περικεφαλαία από ασημόχαρτο, θύμιζε περισσότερο κουρέα σε μπάλ-μασκέ παρά ρωμαίο ήρωα. Την κόρη του Ταρακυνίου έπαιζε ένα νεαρό αγόρι με μαύρα πονηρά μάτια. Φορούσε

ψεύτικα ξανθά μαλλιά, ένα καφέ μεταξωτό φουστάνι με μανίκια φούσκες, σφιγμένο στη μέση με μια φαρδιά κορδέλα, συνηθισμένα γυναικεία παπούτσια και πλεκτά γάντια που δεν ήταν τελείως άσπρα. Στην Ελλάδα όλοι οι γυναικείοι ρόλοι παίζονται από αγόρια.»

Δυστυχώς, οι μαρτυρίες του τύπου του 19^{ου} αιώνα για τα κοστούμια και τα σκηνικά είναι ελάχιστες και όχι πολύ κατατοπιστικές. Οι κριτικοί είτε παρακολουθούν την εικαστική άποψη της παράστασης αφ' υψηλού, είτε δεν έχουν τις απαιτούμενες γνώσεις για να τη σχολιάσουν. Έτσι διαβάζουμε: «...αί ενδυμασίαι ήσαν καινούργεις και αρμόζουσαι...», είδος κριτικής που πολλές φορές συναντάμε μέχρι και σήμερα στις στήλες των εφημερίδων.

Η προσπάθεια που γίνεται τα χρόνια αυτά να αναγεννηθεί το ελληνικό θέατρο έφερε στην Αθήνα από το Βουκουρέστι τον μεγάλο έλληνα ηθοποιό Κυριάκο Αριστία. Ο Αριστίας ίδρυσε το 1840 τη φιλοδραματική εταιρεία και ανέβασε τον Αριστόδημο του Βικεντίου Μόντι. Παρ' όλο που η επιτυχία της παράστασης ήταν τόση, ώστε να επαναληφθεί, οι Βαυαροί έφεραν τον Αριστία στο σημείο να εγκαταλείψει την Ελλάδα. Έτσι η θεατρική ζωή του τόπου ξαναγύρισε στα χέρια των ξένων θιάσων. Το 1842 στον θίασο του Ελληνικού θεάτρου συμπεριλαμβάνεται και η πρώτη ελληνίδα ηθοποιός, η Αικατερίνη Παναγιώτου.



Εικ.15 ο Διονύσης Ταβουλάρης, Μέγας Κων/νος στη Φαύστα

Το 1888 εγκαινιάστηκε το θέατρο που χτίστηκε στη σημερινή πλατεία δημαρχείου με σχέδια του Τσίλλερ και που αργότερα ονομάστηκε δημοτικό θέατρο Αθηνών. Το ωραίο αυτό κτίσμα γνώρισε μεγάλες στιγμές όταν στη σκηνή του έπαιξαν ηθοποιοί σαν την Ελεονόρα Ντούζε και τη Σάρα Μπερνάρ, κατεδαφίστηκε το 1939. Έτσι η

χώρα μας κατέκτησε μια ακόμα θλιβερή πρωτιά καθώς κατεδάφισε τα θέατρα της, πριν τα αντικαταστήσει με νέα.

Ονόματα ανθρώπων που ασχολήθηκαν με τη σκηνογραφία γνωρίζουμε λίγα, όπως του Τζώρτζη, που σκηνογράφησε το 1867 στην Καλαμάτα, του Θέμου Αννινού, έκανε τις μακέτες για τους πειρατές το 1880, του Ιταλού Μπατίστα, ζωγράφισε επίσης και την αυλαία του δημοτικού θεάτρου του Πειραιά. Συναντούμε ακόμα, σποραδικά ελάχιστα ονόματα ανθρώπων του θεάτρου που έκαναν περούκες, ή έστηναν τα σκηνικά.

Έτσι λοιπόν πριν μπει ο 20^{ος} αιώνας, έξω από τις λίγες ελληνικές παραστάσεις, οι διάφοροι γαλλικοί και ιταλικοί θίασοι επηρέαζαν με την αισθητική των φορεμάτων τους, την ενδυματολογική τους αντίληψη των ελλήνων ηθοποιών. Το 1899 στο δημοτικό θέατρο, μαζί με άλλα έργα του κλασικού ρεπερτορίου παίχτηκε ο Οιδίπους Τύραννος από την Μουνέ-Σούλι. Ο μεγάλος Γάλλος ηθοποιός τάραξε τα νερά της θεατρικής Αθήνας και παρ όλες τις εικαστικές αντιρρήσεις του τύπου, φαίνεται ότι η αισθητική των κοστούμιών των ξένων ηθοποιών επηρέασε πολύ τους έλληνες συναδέλφους τους. Η πρώτη γυναικεία ενδυμασία που αντίκρισε το ελληνικό κοινό ήταν αυτή που φόρεσε η Μήδεια του Λεγκουβέ(9.1.1865) η ιταλίδα ηθοποιός Αδελαΐδα Ριστόρι, με φόρμα αρχαίζουσα και χρώμα κεραμιδί, όπως μας πληροφορεί ο Γ. Σιδέρης.

Γενικά βλέπουμε ότι τα θεατρικά κοστούμια του 19^{ου} αιώνα είχαν κινηθεί μέσα στα εξής πλαίσια: ή ήταν υπολείμματα ξένων θιάσων που εγκατέλειπαν την Ελλάδα, ή παλαιότερα φορέματα εποχής μετασκευασμένα κατα το γούστο των ηθοποιών και του θιασάρχη, ή στις καλύτερες περιπτώσεις, ενδυμασίες φτιαγμένες από την αρχή από τους ίδιους τους ηθοποιούς, όταν επρόκειτο για πλούσιους ερασιτέχνες που έδιναν παραστάσεις για διάφορους σκοπούς ή σε γιορτές των ανακτόρων. Οι Πέρσες του Αισχύλου, που ανέβηκαν το 1889 για τους γάμους του διαδόχου Κωνσταντίνου, παίχτηκαν με ενδυμασίες φτιαγμένες από τους ίδιους τους ηθοποιούς, κοσμικοί Αθηναίοι στην πλειοψηφία τους. Μια κριτική εποχής, δημοσιευμένη στην εφημερίδα Ακρόπολις σχολιάζει: «τα ενδύματα ήταν πλούσια και επιδεικτικάτα.... της Ατόσσης, οφειλόμενων εις την επιδεξιότητα των χειρών της, αίτινες το χρυσοκέντουν, είναι άξιον βασιλίδος...». Άλλωστε πάλι, αν το έργο είχε ως ήρωες σύγχρονα πρόσωπα ζητούνταν για την παράσταση τα ίδια τα ρούχα τους. Σε παράσταση του 1854 του έργου Η ελευθέρωσις των Αθηναίων, όπως μας λέει ο Λάσκαρης, «τα κυριότερα του έργου πρόσωπα υποκρίθηκαν ως εξής: τον στρατηγό Λέκκα ο Κούνγκουλης, εμφανισθείς επί της σκηνής περιβεβλημένος την ίδια του στολή του ήρωα η σύζυγος του Λέκκα Πηγή, η Καλλιόπη Χρήστου, φορούσε επίσης τα πραγματικά ρούχα της ηρωίδας».



Εικ.16 Η Δ. Βερναδάκη-Φαύστα.

Εξάλλου πολύ μεταφραστές στην προσπάθεια τους να προσαρμόσουν τα ξένα έργα στην ελληνική πραγματικότητα, εκτός του ότι τα διασκευάζουν, κάνουν και ενδυματολογικές υποδείξεις. Στο Σχολείο των Γυναικών του Μολιέρου, μεταφρασμένο από τον Ι. Οικονομίδη διαβάζουμε για τον ιατρό, «χωρίς μια βελάδα, ένα μπαστούνι, ένα ψηλό καπέλο, τι κολοκύθια γιατρός είναι?»

Το ενδυματολογικό τμήμα των περισσότερων παραστάσεων ήταν αλλοπρόσαλλο και χαρακτηρίζονταν από προχειρότητα, οι εφημερίδες της εποχής αναφέρουν: «...η ενδυμασία των προσώπων παριστά αριστούργημα Αρλεκινείου έσθητος και η αρχαιολογία εμπλουτίσθη δια νέες γνώσεως, ότι και ο λαός της αρχαιότητας εξύριζε τους μύστακας ως τους Άγγλους, άφηνε φαβορίτας ως τους Ρώσους και υποδύετο, όπως υποδύουσι τους καθ' ημάς Αθηναίους οι νύν υποδηματοποιοί», και ακόμη «Τι δε να ειπή τις περί των ενδυμάτων, αναμινήσκομεν εις τον αναγνώστην τον Αμλέτον. Όλων των εθνών και όλων των αιώνων τα ενδύματα υπήρχαν επί της και όχι απλώς εις όλους τους ηθοποιούς, αλλά και εις εν και το αυτό πρόσωπον. Ο Βασιλεύς εφέρει την στολή του Δαυίδ, το φάσμα του πριν Βασιλέως εφορεί θώρακα λεπιδωτόν των σιδηροφρακτών λεγομένων ιπποτών, περικεφαλαίαν με πτερά και μπουρνούζ αραβικών! Εις μίαν στολήν όλη αυτή η ποικιλία. Η Βασίλισσα εφορεί αρχαίων ελληνικών ένδυμα ως της Φαίδρας ή της Κλυταιμνήστρας η δε Οφηλία ντεκολτέ του σημερινού συρμού. Ο Αμλέτος εφορεί ένδυμα του παρελθόντος και οι ιππόται... θεέ και παναγιά! Παντόφλαις, γόβαις, γυνακείαις, μπόταις παλαιάς,

ελαστικά σημερινά, μέστια τουρκικά και μόνον τσαρούχια δεν ενθυμούμεθα να φορούν. Εφορούν κατερρακομένα επανωφόρια, ταλμάδες, μπελεγκρίναις και αν δεν απατώμεθα, και χλαμύδας. Ενενί η σκηνή ήταν καθαυτό αποκρία. Εις τον Πλούτο τρου Αριστοφάνους οι υπηρέται εφορούν υποκάμισα γυναικεία και παντελόνια των στρατιωτών του Ναπολέοντος εις δε την Αντιγόνην ό,τι οικτρών ό,τι δεν λέγεται. Και η κατάσταση αυτή υπάρχει διότι οι «κεφαλαιούχοι» λυπούνται να διαθέσουν 15 δραχμάς, ή το πολύ 20 καθ'εσπέραν, όπως ενοικιάζονται τα ελλείπονται ενδύματα... περί φωτισμού, πας λόγος περιττός».



Εικ. 17 Η Καίτη Παντοπούλου ως Νύφη της Κούλουρης

Τα μαγαζιά, κουρεία συνήθως που νοίκιαζαν κοστούμια για τις απόκριες, λειτουργούσαν με απομεινάρια φουστανιών από ξένους θιάσους. Όπως αναφέρει και μια αγγελία της εφημερίδα Φώς στις 21 Φεβρουαρίου 1868 «φορέματα του θεάτρου ενοικιάζονται εις μικράν τιμήν εις το κατάστημα παπαοικονόμου, συνοικία ψυρρή»

Ο νέος αιώνας αρχίζει με πολύ καλούς για το θέατρο οiwονούς, αλλά και έντονη ιδεολογική αντιπαράθεση που επικεντρώνεται στη γλώσσα, πρωτότυπο ή μετάφραση, των παραστάσεων του αρχαίου δράματος. Τα μεγάλα θέατρα αποκτούν επίσης πολύ πιο σύγχρονο τεχνικό εξοπλισμό το 1900 είναι η χρονιά που ηλεκτροφωτίστηκε το Βασιλικό θέατρο. Σιγά σιγά εγκαταλείπεται το φωταέριο ή τα φανάρια με λάδι και κεριά που είχαν φωτίσει αναρίθμητες παραστάσεις. Το 1901 ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ίδρυσε την Νέα σκηνή. Η πρώτη παράσταση που δόθηκε ήταν η Άλκηστη του Ευριπίδη. Όσον αφορά την σκηνοθεσία της παράστασης γράφτηκε: «Αισκηνογραφίαι εξετελέσθησαν μετ' ιδιαιτέρας επιμέλειας και μερίμνης.

Αποτελούσι πιστώτατην αρχιτεκτονικὴν παλινόρθωσιν». Το 1905 παίχτηκε στο στάδιο η Αντιγόνη, με την Θεώνη Δρακοπούλου-Παππά. Στις κριτικές της εποχής διαβάζουμε αντικρουόμενες απόψεις «τα ενδύματα ἦσαν ανεπαρκή, ἦσαν και ανακριβή», «αι ενδυμασίαι, η μουσική του κυρίου Σακελλαρίδη, όλα ἔκαμαν εντύπωσιν πλέον ἢ εὐάρεστον». Από την ἄλλη, οι αντιρρήσεις του αθηναϊκού κοινού για την γελοιοποίηση του κλασικού πνεύματος, ὅπως το αντιλαμβάνονταν η ιδεολογία της εποχής, είχαν εκδηλωθεῖ ἤδη το 1868 και το 1871.



Εικ.18. Δημοτικό θέατρο Αθηνών και ο αρχιτέκτονας Ερνέστος Τσίλλερ

Το 1904 ανέβηκε ο Πλούτος του Αριστοφάνη σε ἑμμετρὴ μετάφραση του Θ. Σολωμού από τις ἀγγελίες των εφημερίδων πληροφορούμαστε ὅτι «η παράστασις θα εἶναι προσιτὴ και εἰς τας κυρίας.».

Στις 24 Νοεμβρίου 1901 ἀνοίγει το βασιλικό θέατρο. Μια ἄλλη ἐποχὴ ἀρχίζει για τη σκηνογραφία. Τα σκηνικά παραγγέλλονται σε ξένους οἶκος, ὅπως στον οἶκο Ουγκώ Μπαρούζ της Βιέννης ἢ για μερικὲς οπερέτες, στον οἶκο Ζανί Μπουσάρ.



Εικ.19 Η Θεώνη παππά στην Αντιγόνη



εικ.20 Ο Μονέ-Σουλί ως Οιδίπους Τύραννος



Εικ.21 Οιδίπους Τύραννος, από την Εταιρεία Ελληνικού θεάτρου το 1919

ΤΟ ΜΑΚΙΓΙΑΖ ΣΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Με το πέρασμα των χρόνων οι μάσκες που είχαν καθιερωθεί στο αρχαίο ελληνικό θέατρο εγκαταλείπονται, χρησιμοποιούνται καθαρά σε παραστάσεις αναβίωσης του αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Στις αρχές του περασμένου αιώνα το μακιγιάζ σκηνής γινόταν από τους ίδιους τους ηθοποιούς και η επιλογή των χρωμάτων και των υλικών όσο και η τελική μορφή που είχε ο χαρακτήρας ήταν κάτι που επαφίονταν στα χέρια του εκάστοτε ηθοποιού. Ωστόσο σκηνογραφία και φωτισμός εξελίσσονταν με ραγδαίους ρυθμούς, κάνοντας ακόμα πιο απαιτητική την παρουσία του ηθοποιού τόσο στην κίνηση όσο και στην εμφάνιση. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την εμφάνιση των πρώτων επαγγελματιών του είδους, οι οποίοι έβαλαν τις βάσεις για να φτάσει το μακιγιάζ σκηνής στην μορφή την οποία έχει σήμερα.

Η επίδραση του φωτισμού στο μακιγιάζ σκηνής

Ένας από τους σημαντικότερους παράγοντες που πρέπει να συνυπολογίσουμε για να έχουμε ένα επιτυχημένο θεατρικό μακιγιάζ είναι ο φωτισμός που θα υπάρχει στη σκηνή τη δεδομένη στιγμή. Είναι γεγονός ότι ένα σωστό και καλοδουλεμένο μακιγιάζ μπορεί να καταστραφεί από έναν κακό φωτισμό, αντίθετα ένα μακιγιάζ σκηνής ολοκληρώνεται και αναδεικνύεται με έναν κατάλληλο φωτισμό τόσο σε χρώμα όσο και σε ένταση.

Σε γενικές γραμμές το λευκό φως μοιάζει να είναι το ιδανικό. Το κόκκινο, το πράσινο, και το βαθύ μπλε θεωρούνται βασικά χρώματα και η σύνθεσή τους μας δίνει το λευκό φως. Τα χρώματα που δεν περιέχουν στην σύνθεσή τους το χρώμα των φωτεινών ακτίνων που πέφτει πάνω τους μοιάζουν να γκριζάρουν, και αυτό τις περισσότερες φορές δεν είναι το επιθυμητό. Στην περίπτωση που χρησιμοποιούνται χρωματιστές ζελατίνες για στον φωτισμό τότε τα χρώματα επιλέγονται ανάλογα με το χρώμα της ζελατίνης.

Ζελατίνες που χρησιμοποιούνται συχνότερα είναι:

Το ανοιχτό ροζ, κάνει τα χρώματα θερμότερα καθώς αποκτούν μεγαλύτερης έντασης ροζ ή πορτοκαλί απόχρωση, τα μπλε και τα πράσινα γκριζάρουν.

Το κόκκινο: μπορεί να καταστρέψει κάθε μακιγιάζ. Οι σκούρες αποχρώσεις βάσης ουσιαστικά εξαφανίζονται. Τα φωτεινά και μέσης έντασης ροζ φαίνονται σαν παλ.-πορτοκαλί και δεν ξεχωρίζουν από το make-up, ενώ τα ψυχρά χρώματα όπως το πράσινο και το μπλε φαίνονται σαν γκρι-μαύρα.

Το πορτοκαλί: όλα τα χρώματα των make-up, εκτός από τα σκούρα καφέ φαίνονται ανοιχτότερα. Τα φωτεινά ρουζ φαίνονται κίτρινα ή ανοιχτό πορτοκαλί και τα σκούρα σαν καφέ αποχρώσεις.

Το πράσινο: μετατοπίζει όλα τα χρώματα προς το γκρι κυρίως τα κόκκινο-καφέ και τα βιολέ χρώματα.

Το χρώμα του κεχριμπαριού: το χρώμα που κολακεύει το μακιγιάζ περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο. Γκριζάρει ελαφρά τα ψυχρά χρώματα ενώ τονίζει τις κόκκινες αποχρώσεις και τις αποχρώσεις του δέρματος δίνοντας ζωή στο μακιγιάζ.

Για την αποφυγή όλων των προβλημάτων που είναι πιθανόν να δημιουργεί ο φωτισμός στα χρώματα των καλλυντικών που θα χρησιμοποιηθούν, θα πρέπει το τελικό αποτέλεσμα να ελέγχεται στις συνθήκες φωτισμού κάτω από τις οποίες θα παρουσιαστεί στο κοινό σε συνεργασία με τον σκηνοθέτη.

Τα υλικά και τα χρώματα του θεατρικού μακιγιάζ

Τα υλικά που χρησιμοποιούνται για ένα επαγγελματικό θεατρικό μακιγιάζ είναι αρκετά καλυπτικά, μεγάλης διάρκειας και φιλικά προς το δέρμα. Προσφέρονται σε διάφορες μορφές και σε ποικιλία χρωμάτων, έτσι ώστε μετά από την κατάλληλη επιλογή των προϊόντων να έχουμε το προσδοκώμενο αποτέλεσμα.

Τα χρώματα επιλέγονται κατά περίπτωση, ανάλογα με το μακιγιάζ που πρέπει να παρουσιάσουμε. Η ένταση των χρωμάτων θα πρέπει να είναι τέτοια που θα επιτρέπει και στον τελευταίο θεατή του θεάτρου να διακρίνει τα χαρακτηριστικά του προσώπου του ηθοποιού που βρίσκεται στην σκηνή. Για το λόγο αυτό οι σκιάσεις, σε οποιοδήποτε σημείο του σώματος και αν γίνονται είναι ιδιαίτερα έντονες. Τα χρώματα που κυρίως χρησιμοποιούνται είναι οι αποχρώσεις του καφέ (εκτός των πορφυρών χρωμάτων), και για εντονότερο αποτέλεσμα το μαύρο χρώμα.

Το χρώμα στα make-up

Το make-up αποτελεί τη βάση για ένα μακιγιάζ σκηνής. Υπάρχουν τρεις κατηγορίες make-up που κυκλοφορούν στο εμπόριο, είναι τα υγρά-ρευστά make-up, τα κρεμώδη make-up, και τα make up σε μορφή cake. Η επιλογή εξαρτάται από το αποτέλεσμα και την κάλυψη που θέλουμε να πετύχουμε. Στο εμπόριο κυκλοφορούν σε πολλές αποχρώσεις, από τα πολύ τα ανοιχτά χρώματα που χρησιμοποιούνται για τονισμούς σε γυναικεία πρόσωπα ως τα σκούρα που χρησιμοποιούνται για το μακιγιάζ φυλετικών τύπων ή για φανταστικά πρόσωπα. Ακόμη υπάρχουν και οι γκριζαρισμένες αποχρώσεις που χρειάζονται για την δημιουργία σκιάσεων ή για να αποδώσουν καλύτερα το μακιγιάζ ``μεγάλης ηλικίας ή το μακιγιάζ ``αρρώστου.

Η Πούδρα

Η πούδρα είναι αυτή που σταθεροποιεί το χρώμα-βάση και τις φωτοσκιάσεις που έχουμε δημιουργήσει δίνοντας ταυτόχρονα ένα mat αποτέλεσμα. Συνήθως

χρησιμοποιείται η άχρωμη πούδρα σε μορφή σκόνης που δεν αλλάζει τον χρωματικό τόνο του μακιγιάζ ακόμα και αν επαναληφθεί πολλές φορές το πουδράρισμα.

Το Ρουζ

Χρησιμοποιούνται καλλυντικά σε μορφή κρέμας ή πεπιεσμένης σκόνης. Η επιλογή του υλικού εξαρτάται από το αποτέλεσμα που θέλουμε να παρουσιάσουμε και από τον τρόπο δουλειάς του καθενός. Το χρώμα του ρουζ εξαρτάται από το βασικό χρώμα του make-up, από το ρόλο και από τις συνθήκες κάτω από τις οποίες θα παρουσιαστεί. Το χρώμα του ρουζ που εφαρμόζεται κυρίως σε ένα αντρικό πρόσωπο είναι στο χρώμα της σκουριάς, ενώ σε ένα γυναικείο μακιγιάζ το χρώμα του ρουζ θα εξαρτηθεί από τον χαρακτήρα, τον χρωματικό τύπο της ηθοποιού, και τέλος το χρώμα του φορέματος της.

Χρώματα και καλλυντικά για το μακιγιάζ των ματιών

- Το μολύβι που χρησιμοποιούμε για το μακιγιάζ των φρυδιών είναι μαύρο ή καφέ αν τα φυσικά χρώματα του ηθοποιού είναι ανοιχτά
- Μάσκαρα σε μαύρο χρώμα για έντονο αποτέλεσμα, ενώ στα περισσότερα γυναικεία μακιγιάζ είναι απαραίτητες οι ψεύτικες βλεφαρίδες.
- Το περίγραμμα των ματιών σχηματίζεται συνήθως με καφέ ή μαύρο μολύβι. Αν η απόσταση των θεατών είναι μεγάλη στο περίγραμμα των ματιών μπορεί να χρησιμοποιηθεί και eye-liner.
- Για το μακιγιάζ των γυναικείων βλεφάρων εφαρμόζεται οποιοδήποτε χρώμα ταιριάζει με το ρόλο το χρώμα των ρούχων ή τον χρωματικό τύπο. Εάν θέλουμε το τελικό αποτέλεσμα να δίνει την εντύπωση αμακιγιάριστου προσώπου χρησιμοποιούμε χρώματα που μπορούν να πάρουν την θέση σκιάσεων ή τονισμών πάνω στην επιδερμίδα π.χ. καφέ, γκρι, λευκό. Αποφεύγουμε μόνο τα βιολέ χρώματα, τα οποία δίνουν την εντύπωση άρρωστου ατόμου ή ατόμου μεγαλύτερης ηλικίας.

Ανάλυση του χαρακτήρα-ρόλου και σχεδιασμός του μακιγιάζ.

Για να δημιουργήσουμε το μακιγιάζ ενός χαρακτήρα, θα πρέπει αρχικά να πάρουμε κάποιες πληροφορίες από το κείμενο-σενάριο του έργου.

Ο τρόπος με τον οποίο ο ηθοποιός παίζει το ρόλο του, η συνεργασία με τον σκηνοθέτη, και οι διάλογοι του κειμένου μας επιτρέπουν να γνωρίσουμε τον χαρακτήρα, έτσι όπως τον φαντάζεται ο σκηνοθέτης και ο ηθοποιός, και όπως θα ήθελαν να τον γνωρίσουν οι θεατές.

Μια σωστή ανάλυση χαρακτήρα θα πρέπει να εμπεριέχει και να εξετάζει όλους τους παρακάτω παράγοντες που μπορούν να επηρεάσουν την εξωτερική εμφάνιση.

- Τη φυλή και τη κληρονομικότητα,

- Το περιβάλλον στο οποίο ζει,
- Την εποχή κατά την οποία εξελίσσεται το έργο,
- Το ταμπεραμέντο του ηθοποιού,
- Την κατάσταση της υγείας (που απαιτεί ο ρόλος), και
- Την ηλικία του χαρακτήρα.

Η προσαρμογή του μακιγιάζ στο πρόσωπο του ηθοποιού.

Όταν τελειώσει η ανάλυση του χαρακτήρα τον οποίο πρόκειται δημιουργήσουμε συγκεντρώνουμε όλα τα συμπεράσματα και προσπαθούμε να φανταστούμε και να σκισάρουμε την φιγούρα του.

Το επόμενο βήμα αφορά την μελέτη των χαρακτηριστικών του ηθοποιού και πόσα από τα χαρακτηριστικά της φιγούρας που σκισάρουμε μπορούν να εφαρμοστούν στο πρόσωπο του ηθοποιού.

Η προετοιμασία αυτή, η επιλογή των κατάλληλων χρωμάτων και εντάσεις, η έκθεση του τελικού αποτελέσματος κάτω από το φωτισμό στην σκηνή όπου θα εξελίσσεται το έργο, και τέλος η παρατήρηση του αποτελέσματος από τις τελευταίες σειρές του θεάτρου αποτελούν το κλειδί για ένα σωστό και επιτυχημένο θεατρικό μακιγιάζ.

Γενικές αρχές που πρέπει να τηρούνται κατά την εφαρμογή των προϊόντων του μακιγιάζ σκηνής.

- Το μακιγιάζ δε θα πρέπει να είναι υπερβολικό ώστε να δίνει την εντύπωση μάσκας.
- Όσο περισσότερα υλικά τοποθετούνται στο πρόσωπο σε μια προσπάθεια πιο έντονου αποτελέσματος, τόσο περισσότερο τίθεται σε «ακινησία» το πρόσωπο περιορίζοντας κατά πολύ την εκφραστικότητα του ηθοποιού.
- Για να υπάρχει καλύτερο αποτέλεσμα, και να πετύχουμε την ιδανική ένταση χρησιμοποιούμε μικρότερη ποσότητα υλικών με πιο σκούρο χρώμα, παρά μεγαλύτερη ποσότητα υλικών πιο ανοιχτού χρώματος.
- Τέλος, η δομή των οστών του προσώπου ορίζει τα σημεία στα οποία θα τοποθετηθούν οι σκιές και οι τονισμοί.

Βασικό μακιγιάζ σκηνής για γυναικείο, ανδρικό, και παιδικό πρόσωπο

Γυναικείο πρόσωπο

- Εφαρμόζεται το make-up το οποίο έχει επιλεγεί σε όλα τα μέρη του σώματος που θα μείνουν ακάλυπτα. Το χρώμα είναι συνήθως ένα τόνο σκουρότερο από αυτό της επιδερμίδας.
- Καλύπτουμε της ατέλειες που μπορεί να υπάρχουν στο δέρμα δημιουργώντας αντισκίαση, όπως π.χ. μαύρους κύκλους. Στα περισσότερα μακιγιάζ κάτι τέτοιο δεν είναι αναγκαίο διότι η απόσταση που χωρίζει τους θεατές από την σκηνή επιτρέπει να έχουμε ικανοποιητικά αποτελέσματα μόνο με τη χρήση του make-up.
- Το ρουζ τοποθετείται στα ζυγωματικά σε χρώμα που να ταιριάζει με το χρώμα των ρούχων. Η ένταση του δεν χρειάζεται να είναι μεγάλη ιδιαίτερα όταν έχει σκιαστεί η περιοχή κάτω από τις παρειές και αντίστοιχα έχουν τονιστεί τα ζυγωματικά.
- Πουδράρουμε το πρόσωπο με άφθονη πούδρα διάφανου χρώματος, διότι κρατάει αναλλοίωτο το μακιγιάζ καθ' όλη την διάρκεια της παράστασης.
- Το μακιγιάζ των ματιών είναι ιδιαίτερα έντονο. Τα φρύδια μακιγιαρονται με καφέ η μαύρο μολύβι.
- Για το μακιγιάζ των βλεφάρων επιλέγουμε χρώματα ανάλογα με το χρώμα του φορέματος και το φωτισμό. Ο τρόπος τοποθέτησης των χρωμάτων εξαρτάται από τις ιδιομορφίες των βλεφάρων
- Σχηματίζουμε το περίγραμμα του ματιού σε απόσταση ενός εκατοστού από το φυσικό περίγραμμα του ματιού με μαύρο μολύβι. Για πιο φυσικό αποτέλεσμα οι σκούρες γραμμές του περιγράμματος αφήνουν άβαφο τον έσω κανθό του ματιού, στο σημείο αυτό μπορούμε να σχηματίσουμε μια κόκκινη κουκίδα με μολύβι για να μιμηθούμε την φυσική ρόδινη απόχρωση της περιοχής. Στον έξω κανθό φροντίζουμε οι γραμμές να μην ενώνονται και να είναι παράλληλες μεταξύ τους, στο μεσοδιάστημα τοποθετούμε λευκό μολύβι.
- Στα χείλη χρησιμοποιούμε κραγιόν που ταιριάζει με το ρουζ, η μέθοδος τοποθέτησης διαφέρει ανάλογα με τις ιδιομορφίες των χειλιών.



Εικ. 22 Ιοκάστη από την παράσταση Οιδίπους τύραννος του Κ.Θ.Β.Ε 2008

Ανδρικό πρόσωπο

- Εφαρμόζεται σε φρεσκοξυρισμένη επιδερμίδα.
- Στη συνέχεια εφαρμόζεται το make-up με ιδιαίτερη προσοχή ώστε να μην είναι ορατά τα όρια της τοποθέτησής. Αν το σχήμα είναι αρμονικό δε χρειάζονται φωτοσκιάσεις. (εκτός αν το απαιτεί ο ρόλος)
- Έπειτα τοποθετούμε ρουζ στο πρόσωπο. Συνήθως πάνω στα ζυγωματικά σε περιοχή μικρότερη από αυτήν που καλύπτει ένα γυναικείο πρόσωπο. Τα χρώματα που χρησιμοποιούμε είναι τα πιο σκούρα των πορτοκαλί-κόκκινων ομάδων. Αυτό που μοιάζει ιδανικό και συνήθως χρησιμοποιείται είναι το χρώμα της σκουριάς.
- Πουδράρουμε το πρόσωπο χρησιμοποιώντας άχρωμη πούδρα,
- Τα φρύδια μακιγιάρονται γκρι, μαύρο ή καφέ μολύβι. Το περίγραμμα των ματιών γίνεται με μαύρο μολύβι, με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που γίνεται στο γυναικείο μακιγιάζ σκηνής. Μάσκαρα χρησιμοποιούμε σπάνια.
- Στα βλέφαρα τοποθετούμε χρώματα σε φυσικές αποχρώσεις που μπορούν να πάρουν τη θέση φυσικών σκιάσεων και τονισμών.
- Στα χείλη χρησιμοποιούμε κραγιόν μόνο όταν είναι άχρωμα. Το υλικό πρέπει να έχει φυσικό χρώμα και να είναι ματ.
- Ένα πρόβλημα που συχνά συναντάμε αφορά την γραμμή των μαλλιών η οποία βρίσκεται ψηλά στο μέτωπο, στη περίπτωση αυτή τραβάμε μικρές γραμμές με μαύρο μολύβι στα σημεία εκείνα που τα μαλλιά είναι αραιά, έτσι δημιουργείτε η εντύπωση πυκνότερων μαλλιών.



Εικ.23 από την παράσταση Οιδίπους τύραννος του Κ.Θ.Β.Ε. 2008

Παιδικό πρόσωπο

- Σε ένα παιδικό πρόσωπο είναι σημαντικό η εφαρμογή του μακιγιάζ να γίνεται με μεγάλη ταχύτητα γιατί είναι δύσκολο να κρατήσουμε ένα παιδί ακίνητο για πολύ ώρα. Επείσης φροντίζουμε να μακιγιάριστούν τελευταία γιατί είναι πολύ πιθανόν μέχρι την ώρα της παράστασης να μην έχουν καθόλου μακιγιάζ στα πρόσωπά τους,
- Τοποθετούμε ένα πολύ λεπτό στρώμα μείκ-απ σε ανοιχτόχρωμη απόχρωση. Αποφεύγουμε το πουδράρισμα για να μην χάσει το πρόσωπο την φυσική του όψη.
- Τα μάτια τα τονίζουμε ελαφρά με καφέ μολύβι.
- Το χρώμα του ρούζ είναι ζωνρό ροζ ή κόκκινο τοποθετείται στη περιοχή όπου κοκκινίζει φυσικά το πρόσωπο.
- Τέλος τα χείλη έχουν συνήθως ροδαλό χρώμα και δε χρειάζεται να επέμβουμε.

ΜΑΚΙΓΙΑΖ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ

Το μακιγιάζ χαρακτήρα εφαρμόζεται για να δώσει μια μορφή στο πρόσωπο και στο σώμα του ηθοποιού που να ταιριάζει με τον χαρακτήρα που υποδύεται και να βοηθήσει τον θεατή να προσεγγίσει καλύτερα τους χαρακτήρες μιας παράστασης.

Ο σκοπός του μακιγιάζ είναι να αλλάξει την εμφάνιση ενός ατόμου ως προς την ηλικία, την φυλή, τα χαρακτηριστικά του προσώπου ή τη μορφή του σώματος. Ανάλογα με το αποτέλεσμα που θέλουμε να πετύχουμε.

Η εφαρμογή αυτού του μακιγιάζ είναι πιο δύσκολη από ένα απλό μακιγιάζ σκηνής και συχνά απαιτούνται εξειδικευμένα προϊόντα.

Ιδιαίτερη δυσκολία παρουσιάζουν και τα μακιγιάζ ιστορικών χαρακτήρων των οποίων η εμφάνιση είναι γνωστή στους θεατές. Το τελικό αποτέλεσμα θα πρέπει να θυμίζει τον χαρακτήρα και να μην μοιάζει με την καρικατούρα του.



Εικ.24 μάντης Τειρεσίας από την παράσταση Οιδίπους τύραννος του Κ.Θ.Β.Ε. 2008

ΜΑΚΙΓΙΑΖ ΗΛΙΚΙΑΣ

Σύνηθες φαινόμενο στο μακιγιάζ σκηνής είναι η αλλαγή της εξωτερικής εμφάνισης του ηθοποιού έτσι ώστε να ανταποκρίνεται ηλικιακά στον ρόλο είναι πολλές οι φορές όπου η βιολογική ηλικία του ηθοποιού δεν συμβαδίζει με την ηλικία του ρόλου που πρέπει να υποδυθεί. Σ αυτές της περιπτώσεις εφαρμόζουμε το μακιγιάζ ηλικίας είτε για να μεταμορφώσουμε τον ηθοποιό σε άτομο μεγαλύτερης ηλικίας είτε σε άτομο μικρότερης ηλικίας

Δεν υπάρχει μόνο ένας «τύπος» μακιγιάζ ηλικίας. Οι σωστές αλλαγές στα χαρακτηριστικά του προσώπου, του λαιμού και των χεριών παραπέμπουν στη κατάλληλη ηλικία δημιουργώντας το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα.

Ενδεικτικά αναφέρονται τα φυσιολογικά χαρακτηριστικά του προσώπου που έχει ένα πρόσωπο νεανικής, μέσης, και μεγάλης ηλικίας.

Νεανική ηλικία: κάποια από τα βασικά χαρακτηριστικά που είναι εύκολο να «εκμεταλλευτεί» ένα μακιγιάζ είναι:

- Συνήθως απαλό δέρμα
- Καλό-σωστό χρώμα στο δέρμα του προσώπου
- Λεπτοφτιαγμένη καμπύλη στόματος
- Σωστά χρωματισμένα χείλη
- Απαλά τόξα φρυδιών που ακολουθούν την καμπύλη των ματιών
- Και τέλος αφθονία μαλλιών.

Μέση ηλικία: είναι μια αόριστη περίοδος στο μέσο περίπου της ζωής του ανθρώπου. Κατά την διάρκειά της η εμφάνιση του ατόμου μεταβάλλεται σημαντικά.

- Πολλές μεταβολές παρατηρούνται στο χρώμα του δέρματος. Στους ανθρώπους που ζουν και εργάζονται στην ύπαιθρο το δέρμα παίρνει μια πιο κοκκινωπή ηλιοκαμένη απόχρωση, ενώ τα άτομα που περνούν πολλές ώρες σε κλειστούς χώρους το δέρμα αποκτά μια πιο χλωμή απόχρωση.
- Το χρώμα της υγείας χάνεται από τα μάγουλα των γυναικών.
- Η περιοχή της γενειάδας στα πρόσωπα των ανδρών σκουραίνει αισθητά
- Τα μαλλιά και στα δύο φύλλα γκριζάρουν ή αραιώνουν. Η γραμμή των μαλλιών υποχωρεί με αποτέλεσμα ένα ψηλό μέτωπο.
- Οι πρώτες ρυτίδες αρχίζουν να εμφανίζονται κοντά στα μάτια στο στόμα και στο λαιμό.
- Τέλος τα ζυγωματικά προβάλλουν περισσότερο καθώς τα μάγουλα μοιάζουν να υποχωρούν ιδιαίτερα σε αδύνατα άτομα.

Μεγάλη ηλικία: η εμφάνιση του ατόμου αλλάζει δραματικά.

- Η δομή του προσώπου γίνεται πιο οστέινη.
- Στα παχύσαρκα άτομα δημιουργείτε διπλοσάγονο
- Τα μαλλιά αραιώνουν ή πέφτουν
- Τα φρύδια γίνονται θαμνώδη και τραχεία ιδιαίτερα στους άνδρες
- Τα χείλη γίνονται λεπτότερα
- Όλο το πρόσωπο δείχνει ρυτιδωμένο, θαμπό χωρίς λάμψη και χρώμα.

Από όλα αυτά τα στοιχεία επιλέγονται αυτά που μπορούν και πρέπει να χρησιμοποιηθούν. Η απόφαση στηρίζεται στην ανάλυση του χαρακτήρα.

ΜΑΚΙΓΙΑΖ ΓΗΡΑΝΣΗΣ

Ανάλογα με το πόσο γηρασμένο θέλουμε να μοιάζει το δέρμα χρησιμοποιούμε:

- Make-up 2-3 τόνους σκουρότερο από το χρώμα της επιδερμίδας ή χλωμότερο αν αυτό απαιτεί το προφίλ του ρόλου.

- Τοποθετούμε το χρώμα σκίασης και τονισμού όπου χρειάζεται ανάλογα με την ηλικία που πρέπει να πετύχουμε
- Δημιουργούμε ευδιάκριτους πόρους με την τεχνική του stippling που είναι χαρακτηριστικό της γήρανσης,
- Το επόμενο βήμα είναι η δημιουργία των ρυτίδων και η αλλαγή των χαρακτηριστικών του προσώπου, π.χ. χειλιών, λαιμού, βλεφάρων, μαλλιών και φρυδιών όπου αυτό κρίνεται απαραίτητο.
- Το ρουζ που χρησιμοποιούμε στην γήρανση είναι συνήθως σε κοκκινωπές αποχρώσεις σε μορφή στικ ή δεν βάζουμε καθόλου ρουζ αν πρόκειται για άρρωστο ηλικιωμένο πρόσωπο.
- Τέλος πουδράρουμε το πρόσωπο για να σταθεροποιήσουμε το αποτέλεσμα.

Επίλογος

Το είδος του μακιγιάζ που χρησιμοποιείτε σε μια θεατρική παράσταση ποικίλει και προσαρμόζεται κάθε φορά στις απαιτήσεις της παράστασης. Κάποιες από τις κατηγορίες που υπάρχουν στο μακιγιάζ σκηνής είναι οι εξής: το βασικό μακιγιάζ σκηνής, το μακιγιάζ χαρακτήρα, το μακιγιάζ ηλικίας, το μακιγιάζ εποχής, το φανταστικό μακιγιάζ, και το μακιγιάζ μπαλέτου.

Στην αρχαιότητα η τέχνη του μακιγιάζ περιοριζόταν πάνω στα προσωπεία, όπου έφτιαχναν και τα ζωγράφιζαν επιμελώς για της ανάγκες της κάθε παράστασης. Με την πάροδο όμως του χρόνου και την συνεχή ανάπτυξη του θεάτρου το μακιγιάζ σκηνής εξελίχτηκε σε τέχνη. Μια τέχνη ιδιαίτερα δύσκολη που απαιτεί εξειδίκευση και ευρύ φάσμα γνώσεων.

Βιβλιογραφία

Meyer Howard Abrams, λεξικό λογοτεχνικών όρων. Μετάφραση Γιάννα Δελληβορία Αθήνα Πατάκης 2005.

Φύλλις χάρτνολ, Ιστορία του θεάτρου, μετάφραση Ρούλα πατεράκη έκδοσης υποδομή Αθήνα 1985

Richard Green, Eric Handley εικόνες απο το αρχαίο ελληνικό θέατρο πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης Ηράκλειο 2003

Horst- dieter blume εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο μετάφραση Μαρία ιατρού μορφωτικό ίδρυμα εθνικής τράπεζας Αθήνα 1986

j. Michel Walton το αρχαίο ελληνικό θέατρο επί σκηνής μετάφραση Κατερίνα αρβανίτη-βίκυ μαντέλη εκδόσεις Ελληνικά γράμματα Αθήνα 2007

Διονύσης Φωτόπουλος η ενδυματολογία στο ελληνικό θέατρο έκδοση της εμπορικής τράπεζας Αθήνα Δεκέμβριος 1986

Πέπα Μαρία Σημειώσεις από το θεατρικό μακιγιάζ, ψιμυθίωση στο θέατρο Α.Τεχνολογικό εκπαιδευτικό ίδρυμα θες/νικη 2002