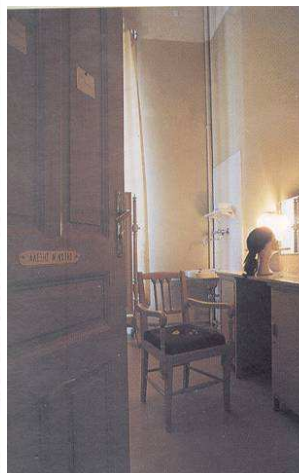


Α.Τ.Ε.Ι.ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΩΝ ΥΓΕΙΑΣ ΚΑΙ ΠΡΟΝΟΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ-ΚΟΣΜΕΤΟΛΟΓΙΑΣ.



Η ΘΕΣΗ ΤΟΥ ΨΥΜΙΘΙΟΛΟΓΟΥ
ΣΕ ΜΙΑ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ.

ΕΙΣΗΓΗΤΡΙΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ :Κα. ΜΑΡΙΑ ΠΕΠΑ

ΜΑΡΙΑ ΣΕΜΕΡΤΖΙΔΟΥ
Α.Μ.2474/02

**ΣΤΟΥΣ ΓΟΝΕΙΣ ΜΟΥ ΠΟΥ ΜΟΥ ΕΜΑΘΑΝ
ΝΑ ΑΓΑΠΩ ΤΟ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΟΥ
ΚΑΙ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ,
ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ ΠΑΡΑΘΛΑΣΗ.**

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Αναμφισβήτητα το θέατρο θεωρείται από μια από τις πιο δύσκολες μορφές τέχνης, άλλωστε και ποια από τις μορφές της δεν είναι; Διαδρομές μέσα στο χρόνο μας αποδεικνύουν την βαθιά και δυνατή σχέση που υπάρχει μεταξύ του θεάτρου και του ανθρώπου.

Μια νέα μορφή τέχνης, ένα νέο είδος τέχνης θα μπορούσαμε να πούμε, είναι και το μακιγιάζ. Αλληλένδετη σχέση με τον άνθρωπο από το βαθύ και μακρινό παρελθόν. Η εξέλιξη του μακιγιάζ ακολουθεί την εξέλιξη του ανθρώπου σε ότι αφορά τις τάσεις αυτού καθώς και τα διάφορα προϊόντα που υπάρχουν για την πραγματοποίησή του.

Αναπόφευκτο λοιπόν είναι και η δημιουργία σχέσης μακιγιάζ και θεάτρου. Σχέση η οποία βρίσκει τις ρίζες της στο παρελθόν και τη συνεχή της εξέλιξη στο παρόν και στο μέλλον.

Παρακάτω θα ασχοληθούμε με την σχέση αυτή μεταξύ μακιγιάζ και θεάτρου καθώς και την θέση την οποία έχει ο ψυμιοθολόγος σε μια θεατρική παράσταση. Θα γίνει μια ιστορική ανασκόπηση της εξέλιξης του θεάτρου. Θα ξεκινήσει από τις βαθιές του ρίζες που απαντώνται στην Αρχαία Ελλάδα και την συνέχισή του με το χρόνο σε όλες τις περιόδους στη ζωή του ανθρώπου μέχρι και σήμερα. Έπειτα θα προσπαθήσουμε να δώσουμε τη σημασία της λέξης του μακιγιάζ καθώς και να διαχωρίσουμε τα είδη που υπάρχουν και αφορούν το θεατρικό μακιγιάζ. Παράλληλα θα δούμε και την εξέλιξη του μακιγιάζ από τους αρχαίους χρόνους ως και στις μέρες μας. Επίσης θα ψάξουμε να βρούμε και να δείξουμε τη σχέση που υπάρχει μεταξύ του θεάτρου και του μακιγιάζ ενώ θα δούμε και τον ρόλο τον οποίο έχει σε μια θεατρική παράσταση ο ψυμιοθολόγος. Θα ασχοληθούμε με τα προϊόντα τα οποία χρησιμοποιεί για την υλοποίηση ενός θεατρικού μακιγιάζ καθώς επίσης και ολόκληρη τη διαδικασία της δουλειάς του για την πραγματοποίηση ενός μακιγιάζ μιας θεατρικής παράστασης. Θα ήθελα να αναφέρω εδώ ότι κατά τη διάρκεια του κειμένου θα υπάρχει αντικατάσταση από τη λέξη ψυμιοθολόγος με αυτή της λέξης μακιγιέζ.

Ενώ τέλος θα παρουσιαστεί η δουλειά και ολόκληρη η διαδικασία για την απόφαση και εύρεση μακιγιάζ που ακολουθήθηκε για μια συγκεκριμένη θεατρική παράσταση η οποία πραγματοποιήθηκε από το θεατρικό εργαστήριο «ΠΑΡΑΘΛΑΣΗ» και ονομάζεται «Ο μύθος των Ατρείδων ή Ατρείδες».

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Κομμάτια παπύρων απανθρακωμένα ,τεμάχια από λινό ύφασμα ,πήλινα αγγεία ή απλά όστρακα είναι τα κατάλοιπα που έχουν φτάσει ως εμάς σαν μάρτυρες ενός κόσμου βυθισμένου στο χρόνο. Ενός κόσμου απόμακρου ο οποίος ταυτόχρονα μας είναι άγνωστος μα και υποσυνείδητα οικείος .

Μέσα σε φιλοσοφικές αναζητήσεις μας θα σταματήσουμε σε ένα μέρος του εαυτού μας : στο θέατρο και στο Ελληνικό θέατρο. Μπορούμε να αντιληφθούμε ότι γνωρίζουμε πολύ λίγα για το δικό μας παρελθόν. Εν μέρει λόγω των λίγων πηγών και ακόμα περισσότερο επειδή δεν θελήσαμε ούτε να το διατηρήσουμε ούτε να το ερμηνεύσουμε .

Διδάχτηκε ότι το θέατρο είναι μοναχά η προσποίηση μιας πραγματικότητας , μια λίγο παραποιημένη αντιγραφή .Μα όχι, το θέατρο είναι η πραγματικότητα χωρίς τους περιορισμούς του χρόνου και του χώρου. Είναι ανθρώπινη δημιουργία μόνον όσον αφορά τις μορφές ,το πνεύμα του είναι μεταφυσικό.

Το θέατρο είναι ένα και τριπλό , χωρίστηκε σε Τραγωδία ,Δράμα και Κωμωδία . Με βάση μια σύντομη εξήγηση που μας άφησε ο Αριστοτέλης καθώς και αποσπάσματα από πολύ πιο αρχαία κείμενα μπορούμε να πούμε ότι Τραγωδία είναι το θεατρικό είδος όπου η Μοίρα και οι Θεοί κυριαρχούν και κατευθύνουν τις δράσεις των ανθρώπων οι οποίοι είναι υποταγμένοι σε ένα Νόμο – Δίκη ,όπου κάθε δράση προκαλεί ισοδύναμες αντιδράσεις σύμφωνα με ένα αναπόφευκτα ηθικό μηχανισμό. Το Δράμα αποσκοπεί στο να παρουσιάσει στο θέατρο τις δράσεις σε σχέση με αυτές των Θεών και της Μοίρας που δεν οδηγούν σε οριακές καταστάσεις έτσι ώστε να εμβαθύνουν στους νόμους της ζωής . Η κωμωδία είναι μια μορφή πιο επιφανειακή ,όπου η διασκεδαστική όψη της ζωής δεν εξαγνίζεται, ούτε βασανίζεται από φιλοσοφία ή από φιλομάθεια .Κανονικός τρόπος ζωής με καταστάσεις οι οποίες γίνονται γελοιές και η διάθεση ανάλαφρη . Η Μοίρα οδηγεί αλλά χωρίς να φαίνεται γιατί οι δράσεις δεν απειλούν σοβαρά την ισορροπία της Φύσης ούτε το Είναι των ίδιων των προσώπων.

Πριν όμως από την εμφάνιση του θεάτρου στη ζωή του ανθρώπου, υπάρχει η ανάγκη του για υπεροχή, η ανάγκη του για ανάδειξη της ανωτερότητάς του ή της φυλής του. Ξεκίνησε να βάφει το πρόσωπό του ή και το σώμα του πρώτα για λόγους επικοινωνίας για τους γύρω του και έπειτα και για λόγους καλαισθησίας . Ακόμα και για λόγους διαχωρισμού μεταξύ των ρόλων που είχε ο καθένας στην κοινωνία. Αυτά ήταν και τα πρώτα δείγματα του μακιγιάζ στη ζωή ,στην καθημερινότητα των ανθρώπων.

Μπορούμε να αντιληφθούμε ότι το μακιγιάζ είναι και αυτό μια αρχαία μορφή τέχνης με συνεχή εξέλιξη ακόμα και στις μέρες μας. Εμφανίζεται στην αρχαιότητα και ακολουθεί τον άνθρωπο στην εξέλιξη του μέσα στο χρόνο. Εξελισσεται και αυτό. Συνδέεται άμεσα με τον άνθρωπο και θεωρείται ως ένας ακόμα τρόπος έκφρασης σε πολλούς τομείς .

Κοιτώντας στο παρελθόν ανακαλύπτουμε ότι υπάρχουν στοιχεία του μακιγιάζ στα πρόσωπα των ιερών όπου κατά άποψη διαφόρων αναλυτών το κάθε σχέδιο αντιστοιχούσε σε μια ευχή γιατί βάφονταν κυρίως όταν ήθελαν να ζητήσουν μια χάρη από τον Θεό. Στους λαούς της Αφρικής όπου το χρησιμοποιούσαν ως σημάδι αναγνώρισης μιας και είναι στολίδι τελετουργιών και ως σύμβολο δύναμης στον πόλεμο καθώς επίσης και ως σύμβολο διαχωρισμού μέσα στην κοινωνία τους .

Στην τέχνη του μακιγιάζ μπορούμε να ανακαλύψουμε ότι υπάρχουν πάρα πολλά μηνύματα και μέσω αυτού σε διάφορα αρχαία ευρήματα μπορούμε να

ξεδιαλύνουμε, να έχουμε στοιχεία για το παρελθόν για να μπορέσουμε να καταλάβουμε έστω και σε ένα βαθμό κάτι από το παρελθόν μας .

Αλληλένδετη σχέση υπάρχει μεταξύ θεάτρου και μακιγιάζ .Από την πρώτη στιγμή της εμφάνισης του θεάτρου στη ζωή του ανθρώπου ανακαλύπτουμε και τα πρώτα στοιχεία του μακιγιάζ σκηνής . Αρχαιότερες μορφές οργανωμένου θεάτρου εμφανίζονται στην αρχαία Ελλάδα όπου για τις ανάγκες των παραστάσεων χρησιμοποιούσαν μάσκες όπου και σιγά- σιγά μονιμοποιήθηκαν. Πέραν από το αρχαίο θέατρο μάσκες χρησιμοποίησαν και στο Ρωμαϊκό καθώς και στο Μεσαίωνα και κατά την περίοδο της Αναγέννησης .

Κατά τη διάρκεια της εξέλιξης του θεάτρου παρατηρούμε και ανάπτυξη του μακιγιάζ σκηνής όπου οι ηθοποιοί αφήνουν τις μάσκες και αρχίζουν να φροντίζουν το μακιγιάζ τους . Στο τέλος του προηγούμενου αιώνα η χρησιμοποίηση του ηλεκτρικού φωτός ως φωτισμό σκηνής δίνει μια νέα ώθηση στο μακιγιάζ. Θα πρέπει να τονισθεί εδώ ότι υπάρχει πολύ δυνατή σχέση μεταξύ μακιγιάζ και φως.

Στις αρχές το μακιγιάζ σκηνής γινόταν από τους ίδιους τους ηθοποιούς ενώ με το πέρασμα των χρόνων άρχισαν να εμφανίζονται και οι πρώτοι ιδικοί οι οποίοι και έδωσαν της βάσης για την ύπαρξη και την εξέλιξη του μακιγιάζ σκηνής.

1. ΡΙΖΕΣ ΘΕΑΤΡΟΥ

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 τιμήν 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:

A. Ηθοποιοί που μιλούν ή τραγουδούν ανεξάρτητα από το αρχικό σώμα του χορού.

B. Ένα στοιχείο σύγκρουσης μεταφερόμενο στο διάλογο.

Γ. Ένα κοινό που συμμετέχει συναισθηματικά στη δράση, χωρίς όμως να παίρνει μέρος σ' αυτή.

Χωρίς τα βασικά αυτά στοιχεία μπορεί να υπάρξει θρησκευτική ή κοινωνική τελετή, όχι όμως θέατρο. Έχει υποστηριχτεί βέβαια, ότι τα σωζόμενα αρχαία κείμενα των Αιγυπτίων που αναφέρονται σε ταφές και στέψεις (από τα οποία ορισμένα χρονολογούνται από το 3.000 π.χ.) είναι στην ουσία "θεατρικά" έργα. Ωστόσο, η τυπική τελετή μιας στέψης, όπου ένας βασιλιάς χρίζεται από τον αρχιερέα, δεν είναι θεατρικό κείμενο. Το γεγονός με τον Αριστοτέλη, έργο είναι "η μίμηση μιας πράξης και όχι η πράξη καθεαυτή". Ακόμη και το διάσημο έργο Τα πάθη της Αβύδου, που αφηγείται το θάνατο, την ταφή και την ανάσταση του θεού Όσιρι, δεν είναι παρά οδηγός για μια συλλογική θρησκευτική πρακτική. Πριν να έχουμε να κάνουμε με κάτι κάπως πιο απομακρυσμένο από την πραγματικότητα, δεν μπορεί να γίνεται λόγος για 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. Τα ερείπια από μερικούς τέτοιους τόπους διατηρούνται μέχρι σήμερα και μας παρέχουν αξιόλογες αρχαιολογικές πληροφορίες. Σώζονται επίσης και μερικά ντοκουμέντα τόσο για τις παραστάσεις όσο και για τους χώρους, ενώ ίχνη της επίδρασης των παραστάσεων αυτών μπορεί να βρει κανείς στο Ευρωπαϊκό και στο Αμερικανικό θέατρο μέχρι σήμερα.

Η καταγωγή αυτού που σήμερα λέμε θέατρο μπορεί να αναζητηθεί στο διθύραμβο (ή συνολικό ομοφωνικό ύμνο), που τραγουδιόταν γύρω από το βωμό του 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 – πέντε άνδρες για καθεμιά από τις δέκα φυλές της Αττικής. Απ' αυτή την απλή πράξη λατρείας μέχρι την τελική φάση της Αρχαίας Ελληνικής τραγωδίας, όπως την συναντάμε στην κλασική Αθήνα, η διαδικασία εξέλιξης πρέπει να ήταν μια αργή πορεία που δεν είναι εύκολο να καθορίσουμε με ακρίβεια τις διάφορες φάσεις της. Ωστόσο, στα πιο παλιά έργα της Αρχαίας Ελληνικής τραγωδίας έχουμε πάλι τα πενήντα μέλη του χορού και το βωμό του Διονύσου στο κέντρο της σκηνής. Η λυρική φόρμα του διθύραμβου 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 διθύραμβου (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 αυτών των ηρώων, οι πόλεμοι, οι έχθρες, οι γάμοι και μοιχείες τους, τα πεπρωμένα των παιδιών τους, που τόσο 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 τη συμφιλίωση των αντιθετικών στοιχείων – μια Ελληνική Τραγωδία δεν καταλήγει αναγκαστικά στην καταστροφή – αλλά και στην ασυνεννοησία και το χάος. Οι υποθέσεις των έργων αυτών ήταν ήδη πολύ γνωστές στο κοινό. Αποτελούσαν μέρος της θρησκευτικής και πολιτιστικής κληρονομιάς του, και πολλές απ' αυτές αναφέρονταν στους Ομηρικούς Χρόνους. Έτσι, το ενδιαφέρον του θεατή δε στρεφόταν στην "υπόθεση" αλλά στο να παρακολουθήσει τον τρόπο που διάλεξε ο δραματουργός να την διαπραγματευτεί και, φυσικά, στο να αποτιμήσει την ποιότητα της ερμηνείας και την επίδοση του χορού στην όρχηση – στοιχεία για τα οποία εμείς δυστυχώς γνωρίζουμε ελάχιστα πράγματα. Το Αρχαίο Ελληνικό δράμα δεν περιοριζόταν ωστόσο μόνο στην τραγωδία. Ακόμη και στις πιο ευλαβικές στιγμές του το ανθρώπινο πνεύμα χρειάζεται χαλάρωση, και η κωμωδία υπήρχε ήδη σε εμβρυακή μορφή στα ξεφαντώματα που γίνονταν στα χωριά όταν η συγκομιδή είχε τελειώσει. Στα ξεφαντώματα αυτά κυριαρχούσαν τα "καλαμπούρια" των σατύρων, των συνοδών του Διονύσου που ήταν μισοί άνθρωποι και μισοί τράγοι. Οι πρώτες αληθινές θεατρικές κωμωδίες βγήκαν από τη μια μέσα από τις "τρέλες" των σατύρων και από την άλλη μέσα από τα άγρια παιχνίδια άλλων αγροτικών γιορτών.

Είναι πολύ πιθανό ο διθύραμβος να συνέχισε για αρκετόν καιρό να διευρύνει την θεματική του, χωρίς ωστόσο και να αποκτά πραγματικό δραματικό περιεχόμενο. Για να γίνει η λατρεία θέατρο, χρειαζόταν και κάτι ακόμη, κάποιο νέο στοιχείο. Και καθώς η φυσική ανθρώπινη αντίδραση μπροστά στην οποιαδήποτε μορφή συλλογικής δραστηριότητας - ιδιαίτερα όταν φτάνει ο καιρός να την καταγράψει – χαρακτηρίζεται από μια τάση να ταυτίζεται ή κάθε φάση της δραστηριότητας αυτής με κάποιο συγκεκριμένο πρόσωπο, δεν είναι αξιοπερίεργο που η τιμή της πατρότητας του θεάτρου αποδόθηκε σ' ένα άνθρωπο, τον Θέσπι. Ο Θέσπις, αρχηγός ενός διαθυραμβικού χορού, έκανε το όνομα του συνώνυμο με την τέχνη της ερμηνείας (Θέσπια τέχνη) καθώς και με την ονομασία του θεατρικού κοστουμιού (Θέσπιος χιτών). Λέγεται ότι ο Θέσπις με το χορό του ταξίδεψε από τη γενέτειρά του, την Ικαρία, κουβαλώντας τις αποσκευές του πάνω σ' ένα κάρο, το πίσω μέρος και το πάτωμα του οποίου μπορούσε να μετατρέπεται σε αυτοσχέδια σκηνή. Περιπλανώμενος από "πανηγύρι" σε "πανηγύρι", ο Θέσπις έφτασε κάποτε και στην Αθήνα, και εκεί ήταν ο πρώτος που με την αξία του κέρδισε ένα βραβείο στις πρόσφατα καθιερωμένες γιορτές, τα Εν Άστει ή Μεγάλα Διονύσια.

Η μεγάλη καινοτομία του Θέσπι έγκειται στο ότι αποσπάει τον εαυτό του από το σύνολο του χορού και, παίρνοντας τη μορφή του θεού ή του ήρωα του οποίου τα κατορθώματα εξυμνούνται, ανοίγει διάλογο με το χορό. Έτσι, γίνεται εκτός από ο πρώτος "θιασάρχης" και ο πρώτος ηθοποιός. Η ενέργειά του αυτή ήταν πολύ πιο επαναστατική απ' όσο μπορεί να φανταστεί κανείς, αφού ο Θέσπις υπήρξε το πρώτο μη μυημένο πρόσωπο που τόλμησε να υποδυθεί ένα Θεό. Μέχρι τη στιγμή εκείνη, αυτό ήταν προνόμιο μόνο των ιερέων ή των βασιλιάδων, οι οποίοι, εξαιτίας

ακριβώς του λειτουργήματός τους, ήταν ήδη εν μέρει θεοποιημένοι. Πλέον, ο δρόμος ήταν ανοιχτός για την ανεξάρτητη εξέλιξη τόσο του ηθοποιού όσο και ενός χώρου που να ανταποκρίνεται στις ανάγκες του. Τα πρώτα θέατρα της Ελλάδας ήταν πάντοτε χτισμένα κοντά σε κάποιο ναό. Οι χώροι αυτοί εξακολουθούσαν να αποτελούν το επίκεντρο μιας συλλογικής λατρευτικής πράξης, αλλά η ερμηνεία των έργων γινόταν πλέον από άντρες που, πριν απ' όλα, ήταν ηθοποιοί, και μόνο εξαιτίας της παράδοσης υπηρέτες του Διονύσου. Εξάλλου, και οι θεατές, ανάμεσα στους οποίους υπήρχαν και μερικοί από τους ηθοποιούς ιερείς που αναφέραμε πιο πάνω, διαφοροποιήθηκαν επίσης αισθητά. Παρόλο ότι εξακολουθούσαν να έχουν συνείδηση της θρησκευτικής σημασίας του έργου, έμαθαν ωστόσο σιγά – σιγά να αντιμετωπίζουν τα δρώμενα σαν έργο τέχνης και κάποτε σαν ψυχαγωγία. Έτσι, άρχισαν να αποτελούν αυτό που λέμε κοινό και όχι μια απλή θρησκευτική σύναξη ανθρώπων.

Ανάμεσα στις τρεις μεγάλες "γιορτές" της Ελλάδας, τα Αγροτικά Διονύσια, που γίνονταν στα μέσα του χειμώνα και έδιναν έμφαση στον Διόνυσο σαν θεό της γονιμότητας, ήταν εκείνα που έδωσαν τον προεξάρχοντα του χορού στο θέατρο (ο οποίος κατά πάσα πιθανότητα ήταν και ο αρχηγός του χωριού), αλλά και την ονομασία της στην τραγωδία (από το 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 ξεφαντώματα με στοιχεία που επέδρασαν στην κατοπινή ανάπτυξη της κωμωδίας (από το κόμος, 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 ωστόσο τα Εν Άστει ή Μεγάλα Διονύσια. Τα μεγάλα Διονύσια πραγματοποιούνταν στην Αθήνα κάθε Απρίλη και τα παρακολουθούσαν όχι μονάχα όλοι οι ευπόληπτοι αθηναίοι πολίτες, αλλά και επίσημοι εκπρόσωποι από τις ομόσπονδες και συμμαχικές πολιτείες. Οι προετοιμασίες άρχιζαν δέκα περίπου μήνες νωρίτερα. Οι ποιητές που επιθυμούσαν να διαγωνιστούν έπρεπε αρχικά να υποβάλουν τα έργα τους στους αρμόδιους, και εκείνοι με τη σειρά τους διάλεγαν τελικά τρία έργα για να παρουσιαστούν. Στον κάθε ποιητή έδιναν τότε έναν πρωταγωνιστή και έναν "πάτρονα" ή χορηγό. Ο χορηγός ήταν ένας πλούσιος πολίτης που είχε πολιτειακό καθήκον να πληρώσει όλα τα έξοδα της παράστασης. Η πολιτεία πλήρωνε μόνο τους ηθοποιούς. Ο ίδιος ο συγγραφέας έκανε τη μουσική και τη χορογραφία και, μέχρι τη στιγμή που ανέλαβαν οι ειδικοί, γύμναζε ο ίδιος το χορό (όπως άλλωστε, μέχρι επίσης τη στιγμή που οι ηθοποιοί αυξήθηκαν σε αριθμό και έγιναν αξιολογότεροι, ο ίδιος έπαιζε συχνά και το ρόλο του πρωταγωνιστή του έργου). Η 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 τη μάσκα. Οι επόμενες τρεις μέρες αφιερώνονταν στις τραγωδίες, και η τέταρτη στις κωμωδίες, αν και αργότερα οι τελευταίες παίζονταν το βράδυ, μετά τις τραγωδίες που άρχιζαν την αυγή. Κάθε συγγραφέας τραγωδίας έπρεπε να παρουσιάσει τρία έργα, μια τριλογία δηλαδή ή τρία ξεχωριστά έργα, θεματικά όμως δεμένα μεταξύ τους. Επίσης, έπρεπε να παρουσιάσει και ένα σατυρικό δράμα, είδος για το οποίο οι πληροφορίες που έχουμε είναι ελάχιστες. Φαίνεται πάντως πώς το σατυρικό δράμα ήταν ένα τολμηρό κωμικό σχόλιο πάνω στο κύριο θέμα των τραγωδιών και αποτελούσε το συνδυαστικό κρίκο με την παλιά λατρεία του Διονύσου. Οι δραματογράφοι της κωμωδίας περιορίζονταν σ' ένα μόνο έργο ο καθένας. Υπήρχε ένα βραβείο για την καλύτερη παράσταση (έτσι εξηγείται και η σημασία του να έχει κανείς

γενναιόδωρο χορηγό) και, αργότερα, ένα άλλο για τον καλύτερο τραγικό ηθοποιό, ο οποίος δεν ήταν μάλιστα απαραίτητο να είχε εμφανισθεί στο βραβευμένο έργο. Από τους πολλούς ποιητές που έγραψαν για τα Μεγάλα Διονύσια, ο αρχαιότερος, και ίσως ο αξιολογότερος, ήταν ο Αισχύλος (525 – 426 π.Χ.). Το όνομα του καθώς και οι τίτλοι των έργων του μας είναι πράγματα γνωστά από το πλήθος των καταλόγων που συντάχθηκαν στην αρχαιότητα. Γεννημένος γύρω στα 525 π.Χ., υπήρξε γνωστός σε όλη του τη ζωή σαν καλός στρατιώτης, καλός πολίτης και ποιητής. Πολέμησε στο Μαραθώνα και στη Σαλαμίνα και πέθανε στα 456 π.Χ., κατά τη διάρκεια μιας επίσκεψης του στις Συρακούσες. Υπολογίζεται ότι έγραψε 80 – 90 έργα, από τα οποία σώζονται 7 πλήρη κείμενα και πολυάριθμα αποσπάσματα. Η Ορέστειά του είναι το μοναδικό παράδειγμα τριλογίας που διασώθηκε. Μέσα από τα έργα του Αισχύλου μπορεί κανείς να παρακολουθήσει την εξέλιξη του Αρχαίου Ελληνικού Θεάτρου. Στα παλιότερα κείμενα, ο χορός αριθμεί ακόμη 50 χορευτές, όπως στο διθύραμβο, και υπάρχει μόνο ένας ηθοποιός. Αργότερα, ο χορός περιορίστηκε στους 12 χορευτές, ενώ καθιερώθηκε ένας δεύτερος ηθοποιός και σύντομα ένας τρίτος. Όλα τα έργα του Αισχύλου είναι έργα δυνατά, μεγαλειώδη και σε έζοχο στίχο. Μετά το θάνατο του, ξαναπαίχτηκαν πολλές φορές, αν και κατά κανόνα μόνο καινούργια έργα παίζονταν στα Διονύσια. Ακόμη και σήμερα, τα έργα του Αισχύλου είναι διάσημα και παίζονται συχνά σε μετάφραση – ιδιαίτερα το πρώτο από την τριλογία Ορέστεια, που πραγματεύεται το φόνο του Αγαμέμνονα από τη γυναίκα του Κλυταιμνήστρα.

Ο Σοφοκλής (496 – 406 π.Χ.), νεώτερος από τον Αισχύλο και άνθρωπος με πολύ διαφορετική ιδιοσυγκρασία, είναι ο επόμενος μεγάλος δραματογράφος της Αθήνας. Η πιο παραγωγική περίοδος της ζωής του συμπίπτει με τη λαμπρότερη φάση της Αθηναϊκής ιστορίας, την Εποχή του Περικλή. Ο Σοφοκλής έγραψε επίσης περίπου 90 έργα, από τα οποία σώζονται ακέραια 7, και κέρδισε 18 βραβεία – πάντα πρώτα ή δεύτερα, ποτέ τρίτα. Το τελευταίο του έργο Οιδίπους επί Κολωνώ (μία συνέχεια του πολύ γνωστότερου έργου Οιδίπους Τύραννος που συχνά έχει αναβιώσει στο μοντέρνο θέατρο) γράφτηκε προς το τέλος της μακριάς ζωής του (πέθανε 90 χρόνων) και παίχτηκε μετά το θάνατό του. Ο Σοφοκλής, που διέθετε έναν ήρεμο και ισορροπημένο χαρακτήρα, ήταν ωραίος, πετυχημένος και έχερε γενικής εκτίμησης στην εποχή του. Ωστόσο, σε σύγκριση με τον Αισχύλο, υπήρξε ένας μικρότερος δραματογράφος. Τα θέματά του, αν και κοσμολογικά, είναι ωστόσο πιο ανθρώπινα, στενά δεμένα με τις πολυπλοκότητες των ανθρώπινων σχέσεων μάλλον παρά με τις σχέσεις ανάμεσα σε θεούς και ανθρώπους. Η πλοκή στα έργα του Σοφοκλή είναι πιο σύνθετη, το χτίσιμο των χαρακτήρων του πιο λεπτό (όπως φαίνεται κυρίως στην Αντιγόνη και την Ηλέκτρα), τα λυρικά του μέρη πιο ευλύγιστα και αρμονικά. Η Ελληνική τραγωδία απομακρύνεται από την αρχική της απλότητα και αυστηρότητα και ο χορός – τον οποίο αύξησε στους 15 χορευτές για τεχνικούς ίσως λόγους που αφορούσαν την όρχηση – είναι πλέον λιγότερο ενσωματωμένος στη δράση.

Οι καινοτομίες του Σοφοκλή συνεχίστηκαν από τον νεώτερό του Ευριπίδη (484 – 406 π.Χ.), τον τελευταίο μεγάλο της Ελληνικής τραγωδίας. Γεννημένος γύρω στα 484 π.Χ., ο Ευριπίδης πέθανε την ίδια χρονιά με τον Σοφοκλή. Ήταν από καλή οικογένεια, και, αντίθετα με τους προγενέστερούς του, παρουσίαζε τάσεις απομονωτισμού και ενός κάποιου ατομικισμού. Στα 18 έργα του που σώζονται (έγραψε περίπου 92) περιλαμβάνεται και το μοναδικό πλήρες σατυρικό δράμα που έχουμε από την Αρχαιότητα, ο Κύκλωψ. Σκεπτικιστής, μοντέρνος στις κρίσεις του και, όσο περνούσε ο καιρός, όλο και πιο ειλικρινής, ο Ευριπίδης υπήρξε λιγότερο δημοφιλής στην εποχή του απ' ό,τι ο Αισχύλος και ο Σοφοκλής και κέρδισε μόνο

πέντε φορές βραβείο. Τα έργα του κατανοήθηκαν και εκτιμήθηκαν περισσότερο από τις μεταγενέστερες γενιές – κάτι που οπωσδήποτε έπαιξε κάποιο ρόλο στη διάσωση αρκετών απ' αυτά – και εξακολουθούν να είναι δημοφιλή και σήμερα.

Συνήθως, είναι έργα αρκετά ρεαλιστικά, όχι πια αυστηρά τραγωδίες αλλά τραγικοκωμωδίες, ακόμη και "μελοδράματα", και πολύ συχνά αποτελούν μελέτες διανοητικών καταστάσεων, με ιδιαίτερη έμφαση στα προβλήματα της γυναικείας ψυχολογίας. Μια από τις καινοτομίες του Ευριπίδη υπήρξε και η χρήση του προλόγου, με την σύγχρονη έννοια του όρου, δηλαδή μιας περίληψης της υπόθεσης με την έναρξη του έργου. Τέλος, ο Ευριπίδης επιτάχυνε και τη διαδικασία περιορισμού και συρρίκνωσης του ρόλου του χορού. Σε μερικά μάλιστα έργα, όπως, λ.χ., στη Μήδεια και στο Ιππόλυτο, όπου ασχολήθηκε περισσότερο με τα ατομικά συναισθήματα παρά με τα μεγάλα δημόσια γεγονότα που κυριαρχούσαν στις προγενέστερες τραγωδίες, είναι πολύ πιθανό να ένιωθε το χορό σαν πραγματικό βάρος. Οι διάδοχοι του Ευριπίδη θα επιχειρήσουν μάλιστα να καταργήσουν εντελώς το χορό, χρησιμοποιώντας μια στοιχειώδη ομάδα τραγουδιστών και χορευτών για να σπάσουν τη δράση με ανεξάρτητα ιντερλούδια. Ενώ η τραγωδία εξελισσόταν στα χέρια των τριών αυτών μεγάλων δραματουργών, οι διάφορες 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 τους άλλους έχουμε μόνο αποσπάσματα. Όπως όμως και ο Σαίξπηρ, ο Αριστοφάνης μοιάζει να "κλείνει" μέσα του πολύ περισσότερους από έναν συγγραφείς. Παρόλο ότι μεγάλο μέρος από το είδος της κωμωδίας που γράφει είναι επικαιρικό και στενά δεμένο με την πολιτική και κοινωνική κατάσταση του καιρού του και παρόλο ότι το καλύτερο μέρος του έργου του πολύ δύσκολα μεταφράζεται, τόσο ισχυρή είναι η μεγαλοφυΐα του, ώστε το όνομα του να χρησιμοποιείται σαν επίγραμμα σε όλα τα μέρη της γης και για όλα τα είδη της κωμωδίας: την αγοραία, την επίκαιρη, την πνευματώδη. Από τα 40 έργα που πιστεύεται πως έγραψε ο Αριστοφάνης, σώζονται 11. Πολλά απ' αυτά παίρνουν τον τίτλο τους από τις μεταμορφώσεις του χορού σε Ιππείς, Σφήκες, Όρνιθες, Νεφέλες, Βατράχους, καθώς η σάτιρα του συγγραφέα εκφράζεται κυρίως μέσω του χορού. Η βασική ιδέα του κάθε έργου, κωμική αυτή καθαυτή, ενισχύεται από μια ακολουθία επεισοδίων με χαλαρή σύνδεση μεταξύ τους, που δίνουν μια πλήρη διέξοδο στην ερμηματικότητα τόσο του συγγραφέα όσο και του ηθοποιού (και στην περίπτωση αυτή, όπως συμβαίνει πάντοτε στην κωμωδία, η καταβολή του ηθοποιού στο τελικό αποτέλεσμα ήταν μεγάλη).

Ένας σύγχρονος συγγραφέας πολύ δύσκολα θα μπορούσε να συναγωνιστεί την ερμηματικότητα, την κοινωνική σάτιρα, την κριτική προσώπων, το μπουφόνικο και αθυρόστομο βάρος της Αριστοφάνειας κωμωδίας. Στη μετάφραση, το πνεύμα και η αθυροστομία τείνουν να εξαφανιστούν. Ένα σύγχρονο κοινό, ελάχιστα πληροφορημένο για το ιστορικό πλαίσιο, δεν μπορεί να εκτιμήσει τους διάφορους υπαινιγμούς. Αυτό που μπορεί ίσως να γίνει, είναι να τονισθούν τα διαχρονικά στοιχεία του έργου σε αντιδιαστολή με τα στοιχεία εκείνα που αφορούν την Αθήνα του 5^{ου} – 4^{ου} αιώνα π.Χ., με κάποιο διακριτικό ίσως εκσυγχρονισμό σε μερικά επεισόδια. Μ' αυτή την έννοια, πολλά από τα έργα του Αριστοφάνη – και ιδιαίτερα οι Βάτραχοι και οι Όρνιθες στις παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης του Κάρολου Κούν (γ. 1908) – έχουν αναβιώσει στα νεοελληνικά με εξαιρετική επιτυχία. Από 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 (κόθορνοι) κατά μίμηση του Διονύσου. Αργότερα, τα ρούχα τους παραγεμίζονταν

και το ανάστημα των ηθοποιών αυξήθηκε εξαιτίας ενός καλύμματος στο κεφάλι (όγκος) 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 επινοήση στο Θέσπι. Κατασκευασμένη από λεπτό ξύλο, φελό ή λινό, έδινε τη δυνατότητα στους τρεις ηθοποιούς της τραγωδίας να παίζουν αρκετούς ρόλους 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 από 30 τύπου – 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). Ο ηθοποιός, μην έχοντας περιθώρια να κάνει χρήση της εκφραστικής του προσώπου του και μην μπορώντας, περιορισμένος από το κοστούμι, να κάνει πλατιές, άπλετες χειρονομίες, ήταν αναγκασμένος να βασιστεί στην κλίμακα και στην εκφραστικότητα της φωνής του για να πετύχει το απαιτούμενο υποκριτικό του αποτέλεσμα. Ακόμη και μετά τις μεταρρυθμίσεις του Ευριπίδη – ο οποίος σε μια από τις κωμωδίες του Αριστοφάνη επικρίνεται γιατί ντύνει τους ηθοποιούς του "με κουρέλια" - ο Έλληνας ηθοποιός παρέμεινε μια στατική, θεόμορφη φιγούρα, που μιλούσε και τραγουδούσε με βάση μια μουσική ειδικά για την περίπτωση γραμμένη (όλο αυτό το μουσικό υλικό έχει χαθεί) και έπνιγε την ατομικότητα του μέσα στο χαρακτήρα που υποδύονταν. Ο χορός, που χρειαζόταν μεγαλύτερη ελευθερία κινήσεων, φορούσε το ρούχο των ανθρώπων που υποδύονταν και ελαφριά μάσκα.

Το κοστούμι της κωμωδίας ήταν, όπως είναι φυσικό, λιγότερο άβολο και εμποδιστικό, αφού ο κωμικός ηθοποιός έπρεπε να είναι και λίγο ακροβάτης. Οι ηθοποιοί στις κωμωδίες φορούσαν συνήθως μαλακές παντούφλες (σόκκοι), σφιχτά παντελόνια στο χρώμα του δέρματος, ένα κοντό χιτώνα γελοία παραγεμισμένο και, τουλάχιστον την εποχή του Αριστοφάνη, ένα φαλλό από κόκκινο δέρμα, ενώ και οι μάσκες τους ήταν υπερβολικές για να αναδεικνύεται άμεσα το κωμικό στοιχείο. Στο σατυρικό τέλος δράμα, οι ακόλουθοι του Διονύσου φορούσαν μικρές γούνινες τιράντες στις οποίες ήταν προσαρμοσμένα μία ουρά και ένας φαλλός. Παρόλο που ελάχιστα πράγματα σώζονται από 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 Διονύσου 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 μέχρι σήμερα για το ετήσιο θερινό θεατρικό φεστιβάλ. Οι 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, αρχικά στη γυμνή λοφοπλαγιά, αργότερα σε ξύλινα έδρανα και, ακόμη πιο ύστερα, σε πέτρινα ή μαρμάρινα καθίσματα. Στο κέντρο της πρώτης σειράς, υπήρχαν οι πολυτελείς πέτρινες θέσεις για τους ιερείς του Διονύσου (στους Βάτραχους του Αριστοφάνη ο ίδιος ο θεός αποτείνεται σ' αυτούς ζητώντας βοήθεια), τους άλλους ανώτερους αξιωματούχους και τους επίσημους ξένους επισκέπτες. Αρχικά, η είσοδος ήταν δωρεάν, ενώ αργότερα οι θεατές πλήρωναν ένα μικρό ποσό. Όταν έγινε αυτό, χορηγούσαν στους φτωχούς πολίτες τα

αναγκαία για την είσοδο χρήματα, αφού η συμμετοχή στα Μεγάλα Διονύσια ήταν ουσιαστικά υποχρεωτική.

Πίσω από την ορχήστρα υπήρχε, πιθανόν από τα πολύ παλιά χρόνια, ένα είδος σκηνής που θύμιζε το πρόσθιο μέρος του αρχικού ναού. Η σκηνή αυτή εξυπηρετούσε πρακτικούς σκοπούς. Χρησίμευε στους ηθοποιούς από τη μια σαν φόντο και σαν αντηχείο και από την άλλη σαν παρασκήνιο για τις αλλαγές των κοστούμιών, την τοποθέτηση των σκηνικών μηχανών (τρυκ) και γενικά όλων των αντικειμένων της παράστασης (λ.χ., το κόκκινο χαλί του Αγαμέμνονα, το κεφάλι του Πενθέα στις Βάκχες, την ασπίδα του Έκτορα στις Τρωάδες). Υπήρχαν ακόμη μια δίφυλλη πόρτα στο κέντρο και δυο μικρότερες στα πλαϊνά, μέσα από τις οποίες μπεινόβγαιναν οι ηθοποιοί. Ο χορός έμπαινε από τα δύο ανοίγματα ανάμεσα στη σκηνή και την κερκίδα, που χρησίμευαν επίσης και για την είσοδο του κοινού, πριν αρχίσει η παράσταση. Η πιο σημαντική "μηχανή" ήταν εκείνη με την οποία ο θεός μπορούσε να κατέβει από τον ουρανό για να επιλύσει τις περιπλοκές της υπόθεσης (απ' όπου και η έκφραση "ο από μηχανής θεός"), ενώ υπήρχαν ακόμη μια πλατφόρμα με ρόδες, πάνω στην οποία μπορούσε να εμφανιστεί ένα εκ των προτέρων ετοιμασμένο σκηνικό, καθώς και ένας μηχανισμός για την παραγωγή κεραυνών. Δεν υπήρχε σκηνικό με τη σύγχρονη έννοια του όρου. Ο τοίχος ωστόσο της σκηνής παρουσίαζε ένα εξαιρετικά πλούσιο αρχιτεκτονικό φόντο. Ενώ σε κάθε πλαϊνό της σκηνής υπήρχαν οι περίακτοι. Οι περίακτοι ήταν τριγωνικά πρίσματα που μπορούσαν να περιστρέφονται έτσι ώστε να δείχνεται με καθαρά συμβολικό τρόπο η αλλαγή μιας σκηνής, απλά και μόνο με την παρουσία, λ.χ., ζωγραφισμένων δέντρων, κυμάτων ή κιόνων.

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 τον χορό – αν και στα κατοπινότερα χρόνια υπήρχε μια εξαιρετικά ψηλή σκηνή, με ένα μαρμάρινο θριγκό χαμηλά και σκάλες που άρχιζαν από την ορχήστρα.

Την περίοδο που ήταν σε χρήση τα μεγάλα πέτρινα κτίσματα τα οποία θεωρούμε σαν τυπικά Αρχαιοελληνικά, ο έλεγχος του θεάτρου είχε περάσει από τα χέρια των δραματοργών στους ηθοποιούς – κάτι που επαναλήφθηκε συχνά στη μεταγενέστερη ιστορία του θεάτρου – και οι λαμπρές μέρες του Αρχαίου Ελληνικού δράματος είχαν περάσει πια. Παρόλο που η κωμωδία κυριαρχούσε, ο μόνος αξιόλογος συγγραφέας της εποχής είναι ο Μένανδρος (περίπου 342 – 292 π.Χ.), που στην αρχαιότητα τον εκτιμούσαν πολύ. Σώζονται μόνο 5 έργα του, και αυτά ελλιπή.

Πάντως δίνουν τη δυνατότητα να αποτιμήσουμε τα κύρια χαρακτηριστικά της Νέας Κωμωδίας, όπως ονομάζεται σε αντιδιαστολή με την Αρχαία Κωμωδία του Αριστοφάνη. Η Νέα Κωμωδία είναι σαφώς διαφορετική: ευχάριστη και χιουμοριστική, πολιτικά ανώδυνη, ασχολούμενη επιφανειακά με τις κωμικές καταστάσεις της ζωής στην πόλη, μόλις και μετά βίας σατιρική αν και διατηρεί την αθυροστομία. Η περίπλοκη συνήθως πλοκή της περιστρέφεται γύρω από οικογενειακά ζητήματα, χαμένα παιδιά, γάμους μετ' εμποδίων, χαμένους θησαυρούς, με τον πρόθυμο και πονηρό δούλο να παίζει πάντοτε σημαντικό ρόλο. Στην πραγματικότητα, η Νέα Κωμωδία είναι μία ρομαντική κωμωδία ηθών που έχει χάσει όλα τα ίχνη της θρησκευτικής καταγωγής της, και στην οποία ο χορός δεν έχει πια καμιά θέση.

Το είδος αυτό της ελληνικής κωμωδίας, που παιζόταν στα μεγάλα Ελληνιστικά θέατρα με τις ψηλές σκηνές και τα ιδιαίτερα επεξεργασμένα σκηνικά, ήταν εκείνο με το οποίο οι Ρωμαίοι ήλθαν σε επαφή όταν άρχισαν να επεκτείνουν την

αυτοκρατορία τους προς τα νότια μέρη της Αρχαίας Ελλάδας. Η κωμωδία, εύκολα κατανοητή και εύπεπτη, μεταφέρθηκε στην Ιταλία, όπου βέβαια υπέστη μερικές σημαντικές αλλαγές πριν φτάσει στην ακμή της με τα έργα των δύο κυριότερων Ρωμαίων κωμωδιογράφων, του Πλαύτου και του Τερέντιου, των δημιουργών ουσιαστικά της Ρωμαϊκής Κωμωδίας (*fibula palliata*). Τόσο ο Πλαύτος όσο και ο Τερέντιος, παίρνουν τα θέματα και πολλούς από τους ανθρώπινους τύπους τους που αποτελούν και τα *dramatis personae* των έργων τους (τον οργίλο γέρο, τους νεαρούς άσωτους, τους αλλοτριοπράγμονες δούλους) από τη Νέα Κωμωδία.

Ο Πλαύτος (*Titus Maccus Plautus*, 254 – 184 π.Χ.) ήταν κυρίως ένας μεταφραστής και διασκευαστής. Οι κωμωδίες του (σώζονται 20 έργα) βασίζονται σε ελληνικά πρότυπα που χάθηκαν. Τα επεισόδια των κωμωδιών αυτών μεταφέρονται στη Ρώμη της εποχής του και προστίθενται αναγνωρίσιμες λεπτομέρειες του ρωμαϊκού τρόπου ζωής. Οι χαρακτήρες του είναι πολύ διαφορετικοί μεταξύ τους τύποι. Ανάμεσα τους, ο καυχησιάρης στρατιώτης (*miles gloriosus*), ο φιλάργυρος, ο παράσιτος, τα δίδυμα (οι περιπέτειες τους έδωσαν το υλικό στον Σαίξπηρ για το έργο του *Η κωμωδία των παρεξηγήσεων*) και, πάντα, ο φοβισμένος αλλά πολυμήχανος δούλος, που οι ενέργειες του αποτελούν και το βασικό καμβά σε πολλές κωμωδίες. Ο Πλαύτος, που ήταν θαυμάσιος τεχνίτης, έγραψε έργα που είναι περισσότερο για να παίζονται και πολύ λίγο να διαβάζονται. Ο Τερέντιος (*Publius Terentius*, 190 – 159 π.Χ.), ένας απελεύθερος σκλάβος από την Αφρική, διέθετε περισσότερη πρωτοτυπία και ήταν γενικά πολύ καλύτερος συγγραφέας, αφού, χάρη στην καλοσύνη ενός αριστοκράτη προστάτη του, μορφώθηκε αρκετά καλά. Στα έργα του (σώζονται 6) υπάρχουν, σε σχέση με τον Πλαύτο, λιγότερες αναφορές σε γεγονότα της εποχής και λιγότερος μπουφονισμός. Τόσο τα θέματα του όσο και διάλογοι του χαρακτηρίζονται από μια μεγαλύτερη διαχρονικότητα. Για τους λόγους αυτούς ακριβώς, ο Τερέντιος δεν ήταν ιδιαίτερα αγαπητός στο κοινό, το γούστο του οποίου ικανοποιούσαν καλύτερα οι σχοινοβασίες, οι ξιφομάχοι και οι μίμοι. Όπως όμως και ο Σενέκας, που έγραψε τραγωδίες περισσότερο για να διαβάζονται παρά για να παίζονται, τόσο ο Πλαύτος όσο και ο Τερέντιος επρόκειτο να ασκήσουν τεράστια επιρροή σε δραματουργούς μιας μεταγενέστερης και πολύ διαφορετικής από τι δική τους εποχής.

Ενώ οι "γραμμένες" κωμωδίες του Πλαύτου και του Τερέντιου είχαν αρχίσει να φθοζωούν λόγω έλλειψης κοινού, η Αγροτική Φάρσα (*fibula atellana*) της Νότιας Ιταλίας κέρδιζε σε δημοτικότητα. Η γοητεία της βασιζόταν στα καθαρά ρωμαϊκό χιούμορ των "κλόουν" Μάκουσ (*Maccus*) και Μπούκο (*Bucco*), στον ανόητο γέρο Πάπο (*Pappus*) και στην καμπούρη δούλο Ντοσένο (*Dossenus*). Όταν μεταφέρθηκε στη Ρώμη, η Αγροτική Φάρσα εγκατέλειψε τη χρήση της τοπικής διαλέκτου και αντικατέστησε τα αυτοσχέδια θέματα της με κανονικά γραπτά κείμενα από τα οποία δεν επιζούν παρά ελάχιστοι τίτλοι. Με τη μορφή που πήρε η Αγροτική Φάρσα τον καιρό της δικτατορίας του Σύλλα, αποτελεί το μόνο καθαρά γηγενή τύπο Ρωμαϊκού Δράματος. Το είδος αυτό φάρσας διέθετε προφανώς τεχνική αξία και η γοητεία του υπήρξε εφήμερη και παροδική. Αξίζει πάντως να γίνει αναφορά σ' αυτό το θεατρικό είδος έστω και μόνο για το λόγο ότι παρουσιάζει κάποιες περίεργες αντιστοιχίες με τις πρώτες εκδηλώσεις του μεταγενέστερου ιταλικού λαϊκού δράματος, της Κομμέντια ντελ Άρτε.

Τα θέατρα του Ρωμαϊκού κόσμου υπήρξαν πολύ διαφορετικά από τα θέατρα της Ελλάδας. Ήταν χτισμένα σε επίπεδο έδαφος και όχι σε λοφοπλαγιά, μ' έναν τεράστιο πέτρινο περιφρακτικό τοίχο, συχνά διακοσμημένο με πολυτέλεια. Όταν ο χορός εξαφανίστηκε, κόπηκε και ο τελευταίος συνδετικός κρίκος με το διθύραμβο και η ορχήστρα έπεσε σε αχρηστία. Το κεντρικό λοιπόν σημείο του Ρωμαϊκού

θεατρικού οικοδομήματος δεν ήταν παρά η ψηλή σκηνή, που μπροστά της υπήρχαν σειρές καθισμάτων και πίσω της ένας, συχνά διώροφος, διακοσμημένος τοίχος σκηνής (*frons scaenae*). Αυτή η σκηνή συγγένευε εμφανώς με τις πρωτόγονες εκείνες προσωρινές πλατφόρμες πάνω στις οποίες μέχρι το 300 περίπου π.Χ. στη Νότια Ιταλία ερμηνεύονταν οι γνωστές σαν φλύακες φαρσοπαντομίμες. Σε διάφορα αγγεία, που σώζονται και που απεικονίζουν παραστάσεις φλυάκων, μπορεί κανείς να παρακολουθήσει το πώς αναπτύχθηκε η ψηλή πλατφόρμα με τα τελάρα – πλαίσια ή τις κουρτίνες, καθώς και το πόσο γκροτέσκα ντυμένοι και υπερβολικά κωμικοί ήταν οι μίμοι στις παρωδίες τους της Ελληνικής τραγωδίας, ή στα έργα που είχαν για αφετηρία της ερωτικές περιπέτειες του Δία ή τους άθλους του Ηρακλή.

2^{ON} Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ :

1^{ON} ΤΟ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ:

Σε όλη την ιστορία του θεάτρου, πουθενά δεν υπάρχει ένα τέλειο σπάσιμο στην ακολουθία της εξέλιξης. Ανάμεσα στην παρακμή μιας φόρμας στη θεατρική παρουσίαση και στην ακμή μιας άλλης, έστω και τόσο διαφορετικής, θα πρέπει πάντα να υπήρχε κάποια σχέση. Μετά την εξαφάνιση του Κλασσικού δράματος, ήρθε η εποχή του Λειτουργικού ή Εκκλησιαστικού δράματος της Δυτικής Ευρώπης.

Ο Μεσαίωνας ίσως να μην ήταν και τόσο σκοτεινός όσον αφορά το θέατρο.

Είναι αλήθεια ότι το Ύστερο Ρωμαϊκό Θέατρο δε διέθετε μεγάλους δραματογράφους. Τα έργα διαβάζονταν ή απαγγέλλονταν χωρίς όμως να παίζονται.

Από μαρτυρίες εικονογραφημένων χειρογράφων, διαπιστώνεται ότι τα έργα του

Τερέντιου οπωσδήποτε και άλλων συγγραφέων ίσως συχνά διαβάζονται μεγάλωφωνα, ενώ ταυτόχρονα ηθοποιοί αναπαριστούσαν την ιστορία. Στο μεταξύ ταπεινοί «διασκεδαστές» του κλασσικού κόσμου περιπλανώνταν μόνοι ή σε μικρές

ομάδες σε όλη την Ευρώπη. Ανάμεσα τους υπήρχαν ακροβάτες, χορευτές, θηριοδασαστές με αρκούδες ή μαϊμούδες, ζογκλέρ, παλαιστές, λαϊκοί τραγουδιστάδες και παραμυθάδες. Κουβαλούσαν μέσα τους όλοι το «σπόρο» του θεάτρου, έτοιμοι να ριζώσουν και πάλι, όταν οι συνθήκες θα το επέτρεπαν.

Ωστόσο φαίνεται ότι στο Βυζάντιο έγιναν προσπάθειες να προσαρμόσουν το παλιό παγανιστικό θέατρο στις ανάγκες της νέας θρησκείας. Υπάρχουν παραδείγματα θρησκευτικών έργων που παίζονται με στόχο την ηθική βελτίωση των πιστών, ίσως και κάτω από την επίδραση της Αυτοκράτειρας Θεοδώρας η οποία πριν παντρευτεί τον Ιουστινιανό υπήρξε ηθοποιός. Παρόλο που τέχνη αυτού του «χριστιανοποιημένου» θεάτρου είναι ελάχιστα ωστόσο υπάρχουν.

Είναι αδύνατο να καταγράψει κανείς με ακρίβεια την εξέλιξη του θεάτρου ή να καταγράψει την πορεία του σε κάθε εποχή. Λειτουργικά έργα εμφανίστηκαν σε όλη την Ευρώπη και όλα έχουν κοινό τους χαρακτηριστικό τα ίδια περίπου θέματα και ένα πιστό και ευλαβικό κοινό. Όταν οι συγγραφείς εξάντλησαν τη Βίβλο στράφηκαν σε ιστορίες αγίων και μαρτύρων.

Τα πρώτα θεατρικά έργα γράφτηκαν για να παίζονται από τους ιερείς και τα ψαλτοπαίδια μέσα στην εκκλησία. Όταν όμως προστέθηκαν και περισσότερα περιστατικά δόθηκε η άδεια να παίζουν και μη εκκλησιαστικά πρόσωπα, όχι όμως γυναίκες.

Η οργάνωση του θεατρικού χώρου ήταν η ίδια είτε πρόκειται για ένα μεγάλο καθεδρικό ναό είτε για μια μικρή εκκλησία. Ο βωμός με το σταυρό ήταν το κεντρικό σημείο. Στα δεξιά ήταν ο Παράδεισος και από τα αριστερά η κόλαση. Οι προφήτες «απήγγελλαν» από τον άμβωνα τους στίχους τους. Σε κάθε πλευρά του κεντρικού κλίτους της εκκλησίας υπήρχαν οι χώροι που ήταν αναγκαίοι για τις σκηνές του έργου λόγω χάρη τη Βηθλεέμ, τη Ναζαρέτ, το Παλάτι του Ηρώδη, τη Γεσθημανή, το Τάφο της Ανάστασης. Αυτοί οι χώροι είχαν διαφορά ονόματα όπως «οίκοι», περίπτερα, παραπήγματα. Ο μεταξύ τους χώρος ήταν ο όχι αυστηρά καθορισμένος χώρος δράσης (platea). Έτσι ολόκληρος ο εκκλησιαστικός χώρος προσέφερε ένα πολλαπλό σκηνικό. Δεν είναι γνωστό το πότε ακριβώς το δράμα βγήκε έξω από τις εκκλησίες. Ένας λόγος πρέπει να ήταν ο συνωστισμός των θεατών, ενώ ένας άλλος η ελευθεριότητα και ή μια κάποια ανηθικότητα που εισχώρησαν σιγά-σιγά.

Υπήρχαν δυο τρόποι – μέθοδοι για να παρουσιάσει κανείς τις πολυάριθμες μικρές σκηνές που συναποτελούσαν τα έργα – κύκλους. Ο πρώτος τρόπος ήταν ο στατικός και ο δεύτερος ήταν ο περιοδεύων. Σύμφωνα με τον πρώτο τρόπο οι «οίκοι» ήταν τοποθετημένοι ημικυκλικά ή σε εύγραμμη διάταξη με το κοινό απέναντι (Το μαρτύριο της Αγίας Απολλωνίας και Βαλανσιέν αντίστοιχα). Υπήρχε επίσης και μια πρώιμη μορφή κυκλικού θεάτρου με τους οίκους διαταγμένους γύρω από έναν κεντρικό χώρο και με το κοινό τοποθετημένο κυκλικά σε υπερυψωμένες σειρές καθισμάτων. Σε κάθε περίπτωση η δράση προχωρούσε από τον έναν οίκο στον άλλο όπως προέβλεπε το κείμενο. Μερικές φορές ωστόσο κάθε σκηνή της παράστασης ‘παιζόταν’ σε ένα διώροφο «άρμα» ή αμάξι, τύπου εκείνων στις Βασιλικές περιοδείες. Από τη στιγμή που τα έργα έπαψαν να παίζονται μέσα στις εκκλησίες, διάφορες κοσμικές αρχές και εμπορικές συντεχνίες ανέλαβαν την παρουσίαση τους, η οποία αναλάμβανε υπεύθυνα μια ειδική σκηνή και μάλιστα πολύ συχνά μια που να έχει σχέση με το επάγγελμα της. Στοιχείο που δεν αναφέρθηκε μέχρι τώρα και δεν πρέπει να παραληφθεί είναι το «κωμικό στοιχείο», πολύ σημαντικό για την εξέλιξη του θεάτρου. Χρήση της καθομιλουμένης γλώσσας ξεκίνησε από τη παρεμβολή κωμικών σκηνών. Στο Πάσχα οι κωμικοί χαρακτήρες είναι οι έμποροι που συναντούν οι τρεις Μαρίες, στο έργο των Χριστουγέννων οι βοσκοί κτλ. Μα ο μεγαλύτερος κωμικός χαρακτήρας δεν ήταν άλλος από το Σατανά με την ακολουθία του από διαβόλους οι οποίοι φορούσαν τρομαχτικές μάσκες και πιθανόν να εκτελούσαν ιντερλούδια με ακροβατικούς χορούς και φαρσοπαντομίμες.

Κάποιος όμως έπρεπε να διευθύνει το Λειτουργικό Έργο. Ερασιτέχνες με καλό μνημονικό και καθαρές φωνές μπορούσαν να τα βγάζουν πέρα ακόμη και με τα πιο σοβαρά αποσπάσματα. Όταν όμως τα έργα έγιναν πιο σύνθετα ένιωσαν και αυτοί την ανάγκη για καθοδήγηση. Το Μεσαιωνικό θέατρο χαρακτηρίστηκε πολλές φορές απλοϊκό ή πρωτόγονο, ίσως κάτι το οποίο να ίσχυε στα πρώτα του χρόνια όταν υπήρξε συνδυαστικά με το εκκλησίασμα και τους παπάδες –ηθοποιούς. Δεν υπήρχε όμως πια ίχνος απλοϊκότητας όταν το θέατρο έφυγε από το κατώφλι της εκκλησίας και βγήκε στο δρόμο. Οι παραστάσεις πρέπει να ήταν εξαιρετικά πολύπλοκες και να απαιτούσαν ένα τεράστιο ποσοστό σκηνικών αντικειμένων και τεχνολογικού εξοπλισμού. Η ανυψωμένη ξύλινη πλατφόρμα –σκηνή έκρυβε καταπακτές και υπήρχαν γερανοί για να κατεβάζουν το «Θεό» και τους

«αγγέλους». Οι «τεχνικοί» της σκηνής δεν είχαν καμία δυσκολία στο να παράγουν πλημμύρες, πυρκαγιές και σεισμούς. Η απαίτηση του κοινού για τραύματα και κομμένα κεφάλια ήταν έντονη. Υπήρχε ένα τεράστιο απόθεμα ζωντανού υλικού από κουνέλια, πρόβατα, κριάρια για θυσία μέχρι και γαϊδούρια. Τα κουστούμια ήταν πλούσια και πολλές φορές λαμπρά κεντημένα. Το δέρμα προμήθευε ευλόγιστα κουστούμια για τους διαβόλους, περισκελίδες για τους ανθρώπους, γάντια για το Θεό. Υπήρχε αφθονία κοσμημάτων, επιχρυσωμένα φωτοστέφανα και για το θεό και τους αρχάγγελους επίχρυσες μάσκες.

Υπήρχε επίσης οργανική ή φωνητική μουσική που την εκτελούσαν χαρούμενα ντυμένα αμάδες. Ο συνδυασμός όλων αυτών των στοιχείων πρόσφερε ένα κινητικό πολύχρωμο θέαμα, με φόντο ζωηρά ζωγραφισμένους οίκους, ενώ τα βαθιά κόκκινα ή μαύρα κουστουμιά των διαβόλων χάριζαν στο σύνολο σκοτεινούς χαμηλόφωνους τόνους.

Το επίσημο θέατρο του Μεσαίωνα ήταν από τη μια ιστορίες από τη Βίβλο και από την άλλη ένα μεταγενέστερο είδος, η Ηθικολογία. Αντιπροσωπευτικό έργο αυτού του είδους είναι το «ο Καθένας». Παραστάσεις ενός ολόκληρου κύκλου από τα Βιβλικά έργα ίσως να δίνονταν κάθε 4, 5 ή και 10 χρόνια « υπό την αιγίδα» των πολιτικών αρχών. Τα έργα είναι πολλές φορές εξαιρετικά καλογραμμένα, συναρπαστικά και δραματικά. Το κοινό ήταν συνηθισμένο να περνά ταχύτατα από όλη την 'γκάμα' των συγκινήσεων.

Τον ίδιο καιρό που τα Λειτουργικά έργα κυριαρχούσαν, προσελκύοντας κάθε ταλέντο που υπήρχε στα μεγαλύτερα αστικά κέντρα, δεν έπαψε ποτέ να καλλιεργείται παράλληλα ένα είδος κοσμικού δράματος. Στην παράδοση αυτή ανήκουν τα Μαγιάτικα Παιχνίδια και τα Mummung plays της Αγγλίας, οι Μωρίες που ξεκίνησαν με τη γαλλική γιορτή των τρελών, οι φάρσες που σκάρωναν ομάδες σπουδαστών από τις οποίες γνωστότερη είναι ο Μαιτρ Πιερ Πατελεν, τα κωμικά ιντερλούδια των γερμανών Αρχιτραγουδιστών και τα έργα με κλόουν και κουτροβάλες που παιζόταν στην ύπαιθρο και στις αγορές των πόλεων των Κάτω Χωρών. Στην Ανατολική Ευρώπη εξάλλου, περιπλανώμενες ομάδες κάθε είδους θεατρίνων διατηρούσαν επίσης ζωντανή τη θεατρική παράδοση, παρόλο που στο χώρο αυτό δε θα έχουμε κάποιο πραγματική καρποφορία για αρκετές εκατοντάδες χρόνια. Στη Δυτική Ευρώπη το θέατρο πέρασε σίγουρα πολύ γρήγορα από τη μια φάση στην άλλη.

2^{ον} ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΙΤΑΛΙΚΗΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ

Το μεσαιωνικό θρησκευτικό έργο έφτασε στην κορωνίδα της εξέλιξής του το 14^ο αιώνα. Ο 15^{ος} αιώνας στάθηκε μάρτυρας της παρακμής του, που επιταχύνθηκε και από την "εισβολή" της Αναγέννησης. Η τεράστια πολιτιστική αναμόχλευση άρχισε με την άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους Τούρκους, το 1453. Το θέατρο, όπως και όλες οι άλλες τέχνες, θα γνωρίσει μια πραγματική μεταμόρφωση. Ήδη στα τέλη του 15^{ου} αιώνα, ο ενθουσιασμός που άρχισαν να δείχνουν διάφοροι πλούσιοι Ιταλοί "προστάτες" του δράματος για έργα βασισμένα σε κλασικά πρότυπα κλόνησε τη θέση των *sacre rappresentazioni*. Στο Παρίσι, απαγορεύτηκε το 1548 η παρουσίαση θρησκευτικών έργων. Στην Αγγλία, η Μεταρρύθμιση, συνδυασμένη με την πολιτική σκοπιμότητα, επέφερε το τέλος τους το 1588. Αν και τόσο η Μεταρρύθμιση όσο και η Αντιμεταρρύθμιση είχαν η καθεμιά τα έργα τους, τα χρησιμοποιούσαν περισσότερο για προπαγανδιστικούς

παρά για θεατρικούς σκοπούς. Το Ιησουϊτικό δράμα, που ακόμη βρισκόταν στα πρώτα του βήματα και ήταν μάλλον σχολαστικό παρά θεατρικό, δεν έχασε την ευκαιρία να επωφεληθεί από το νέο κλασικισμό και να ανακατέψει τον Ηρακλή, τους Τρίτωνες και τις Νύμφες με τους αγίους και τους μάρτυρες. Από την άλλη μεριά, το Σχολικό δράμα ήταν σε μεγάλο βαθμό εκπαιδευτικό και γραφόταν ακόμα στα λατινικά. Μόνο στην Ισπανία το θρησκευτικό δράμα έζησε κάπως περισσότερο. Ύστερα από μια τελευταία άνθηση, απαγορεύτηκε ωστόσο και εκεί το 1765.

Τη νέα αυτή ανακάλυψη των κλασικών έργων ακολούθησε η συνειδητοποίηση του γεγονότος ότι οι μεσαιωνικές σκηνές, τοποθετημένες είτε σε κλειστούς είτε σε υπαίθριους χώρους, δεν ήταν κατάλληλες για την παρουσίαση κλασικών έργων. Τα αρχιτεκτονικά κείμενα του Βιτρούβιου, που γράφτηκαν το 16 – 13 π.Χ. και πρωτοεκδόθηκαν το 1511 με σχέδια, πρόσφεραν στους αρχιτέκτονες τη θεωρητική βάση για να εφαρμόσουν τις αρχές της Ρωμαϊκής θεατρικής αρχιτεκτονικής στα Ιταλικά θέατρα της εποχής.

Οι νέες αντιλήψεις που ξεχύθηκαν από την Ιταλία σαν πλημμύρα, φτάνοντας και στις πιο απόμακρες ακτές της Δυτικής Ευρώπης – με κάποια χρονική καθυστέρηση βέβαια, η οποία, σε μερικές περιοχές, περιόρισε τη δύναμη της επίδρασής τους και επέτρεψε την καλύτερη και ουσιαστικότερη σύνδεσή τους με την ντόπια κουλτούρα. Αν και η Ιταλία δίκαια διεκδικεί τη δόξα ότι εκεί πρώτα εκδηλώθηκε η Αναγέννηση, το σοβαρό θέατρο ήταν η τέχνη που είχε τη λιγότερη σημασία γι' αυτήν. Δύο ωστόσο σημαντικά στοιχεία του θεάτρου πρέπει σίγουρα να αποδοθούν στο Ιταλικό πνεύμα. Το πρώτο ήταν η νέα μορφή του θεατρικού κτίσματος με το αψιδωτό προσκήνιο, και το δεύτερο η ανάπτυξη του ζωγραφιστού σκηνικού. Και τα δύο αυτά στοιχεία του θεάτρου συνδέονται άμεσα με την εκπληκτική άνθηση των πλαστικών και των εικαστικών τεχνών σε ολόκληρη την Ιταλία.

Παρόλο που μια προσεκτική μελέτη των θεάτρων που χτίστηκαν κάτω από την επίδραση του Βιτρούβιου θα αποδείξει πόσο λαθεμένη από πολλές απόψεις ήταν η Αναγεννησιακή αντίληψη για τα κλασικά θέατρα, πρέπει ωστόσο να θεωρήσουμε σαν σημείο αφετηρίας τα κτίσματα εκείνα που οι νέοι καλλιτέχνες – αρχιτέκτονες θεάτρων πραγματικά σχεδίασαν, γιατί απ' αυτά ακριβώς ξεπήδησαν τα μεταγενέστερα θεατρά μας. Τα ντοκουμέντα – κλειδιά για μια τέτοια αποτίμηση είναι οι εικόνες σκηνικών χώρων στις εκδόσεις του Τερέντιου που κυκλοφόρησαν το 1493 και το 1497. Μια από τις εικόνες αυτές δείχνει μια ομάδα από σοβαρούς άντρες θεατές, πιθανόν ένα πανεπιστημιακό κοινό, να κοιτάζει μία ανυψωμένη πλατφόρμα με κλασικές κολώνες από τη μια και την άλλη πλευρά και μ' ένα αρχιτεκτονικό φόντο. Άλλες πάλι, δείχνουν ένα σταθερό σύνολο από κολώνες με τους ηθοποιούς πάνω στην πλατφόρμα – σκηνή. Οι τέσσερις διαιρέσεις του φόντου ίσως να αντιστοιχούν στον τοίχο της σκηνής του κλασικού θεάτρου με τις πόρτες ή στην *frons scaenae* των Ρωμαίων. Παράλληλα όμως, παρουσιάζουν και μια ενδιαφέρουσα συγγένεια με τη Μεσαιωνική σκηνή, καθώς η κάθε είσοδος πόρτας αντιπροσωπεύει και έναν "οίκο" μ' ένα όνομα γραμμένο ψηλά. Η χρήση των λατινικών σ' αυτές τις επιγραφές αποδεικνύει και πάλι την ύπαρξη ενός κοινού μορφωμένου και καθόλου λαϊκού.

Η σκηνή με το αψιδωτό προσκήνιο και διακοσμημένη αυλαία είναι απαραίτητα στοιχεία όλων των μεταγενέστερων θεατρικών οικοδομημάτων σε ολόκληρο τον κόσμο. Τα θεατρικά αυτά οικοδομήματα εγκαινίασαν ένα στυλ που μόλις σήμερα αρχίζει να χάνει κάπως το κύρος του και να εκτοπίζεται από τις ανοιχτές σκηνές και τα κυκλικά θέατρα.

Μία μικρή ματιά πάντως στα θέατρα όπερας μας υπενθυμίζει ότι ένα αξιοσημείωτο αποτέλεσμα της ιταλικής αναβίωσης του κλασικού στυλ ήταν η μεγάλη τέχνη της όπερας. Ένα απλό έργο με μουσική, με θέμα μυθολογικό ή φανταστικό, στο οποίο οι λέξεις κατείχαν εξέχουσα θέση, μεταμορφώθηκε, χάρη στη μεγαλοφυΐα του Μοντεβέρντι, σ' ένα νέο είδος τέχνης, όπου η μουσική έπαιζε το σπουδαιότερο ρόλο. Το θέμα όπερα, όπως και το θέμα μπαλέτο, είναι κάτι πολύ πλατύ και δεν μπορεί να αναλυθεί, μολονότι η μη διαπραγματεύσή του αφήνει οπωσδήποτε κάποιο κενό στην ιστορία του θεάτρου. Και η σκηνογραφία επίσης προέρχεται από την Ιταλία. Από εκεί διαδόθηκε στη Δυτική Ευρώπη, μέχρι που κατάντησε σωστή τυραννία, από την οποία φλογεροί αναμορφωτές αγωνίστηκαν να ελευθερώσουν τη σκηνή όχι πάντα με επιτυχία.

Ο Σέρλιο (Sebasiano Serlio, 1475 – 1554), ο συγγραφέας ενός βιβλίου για την αρχιτεκτονική που το δεύτερο μέρος του ασχολείται με το θέατρο και που έκαμε την εμφάνισή του το 1545, υπήρξε και ο πρώτος καλλιτέχνης σκηνογράφος που τύπωσε τα σχέδιά του.

Εκτός από τις μακέτες σκηνικών και κοστούμιών, ελάχιστα πράγματα απομένουν από τα έργα και τα μεγαλόπρεπα θεάματα των Αναγεννησιακών σκηνών. Οι λόγιοι κληρονόμοι της κλασικής παράδοσης έγραφαν μάλλον με μελάνι παρά με το αίμα της καρδιάς τους, και οι μοναδικοί που αξίζει να μνημονευτούν, έστω και σύντομα, είναι ο Αριόστο (Lodovico Ariosto 1474 – 1533), που οι κωμωδίες του βασίζονται σε λατινικά πρότυπα, ο Αρετίνο (Pietro Aretino, 1492 – 1556), λιγότερο κλασικός και περισσότερο δεμένος με την καθημερινή ζωή, και τρεις συγγραφείς γνωστοί εξαιτίας ενός και μόνον έργου του ο καθένας: ο καρδινάλιος Μπιμπένια (Bernardo Bibbiena, 1470 – 1520) για το έργο του Καλάντρια, ο πολιτικός Μακιαβέλλι (Niccolo Machiavelli, 1469 – 1527) για το Μανδραγόρα του και ο ποιητής Τάσσο (Torquato Tasso, 1544 – 95) για το έργο του Αμίντα, ένα πραγματικά πρωτοπόρο δείγμα ποιμενικής κωμωδίας. Σ' αυτούς μπορεί ίσως να προστεθεί και ο κακότηχος Τζιορντάνο Μπρούνο (Giordano Bruno, 1548 – 1600), που το έργο του *Il Candelaio* απαγορεύτηκε στην εποχή του και ανέβηκε για πρώτη ίσως φορά στην

Ιταλία μόλις το 1905. Η φιλοσοφία του Τζιορντάνο Μπρούνο, που τον οδήγησε στον "διά πυράς" θάνατο, είναι πολύ πιθανό να επηρέασε τον Σαίξπηρ στο γράψιμο του *Άμλετ*.

Μόνο και μόνο για την ομορφιά της θεατρικής αρχιτεκτονικής και της σκηνογραφίας, καθώς επίσης και για την ανάπτυξη της όπερας και του μπαλέτου – το τελευταίο προέκυψε από αυλικές διασκεδάσεις στις οποίες προσκεκλημένοι και διασκεδαστές αναμιγνύονταν σ' έναν τελικό χορό – η Ιταλία αξίζει να θεωρηθεί το λίκνο του σύγχρονου θεάτρου. Υπήρχε άλλωστε και ένα άλλο, ακόμη σημαντικότερο, είδος Ιταλικού Θεάτρου, που δεν το θίξαμε ως τώρα και που η ζωτικότητα και η πληθωρικότητά του είχε ίσως προσελκύσει κάθε θεατρικό ταλέντο της εποχής, η Κομμέντια ντελ Άρτε (*Commedia dell' arte*).

Η Κομμέντια ντελ Άρτε, που εμφανίζεται παράλληλα με την ανάπτυξη του σοβαρού, ακαδημαϊκού θεάτρου, στηρίζεται πρωταρχικά στον ηθοποιό και όχι στον συγγραφέα. Ο διάλογός της, αρχίζοντας από μια απλή στιχομυθία ανάμεσα σε δυο ηθοποιούς και φτάνοντας μέχρι το άρτιο εκείνο έργο που περιείχε ένα κυρίως "θέμα – πλοκή" και ένα "υποθέμα – υποπλοκή" με ένα μεγάλο "καστ" ηθοποιών, ήταν καθαρά αυτοσχεδιαστικός – αν και πολλές φορές υπήρχε κάτι σαν θεματικός σκελετός ή σενάριο για να μην υπερβαίνουν ορισμένα όρια οι ηθοποιοί. Υπήρχε επίσης ένα τεράστιο απόθεμα διαλόγων, που, μόλις έπαιρναν οριστική μορφή, καταγράφονταν και αποστηθίζονταν, μπορούσαν να προσαρμόζονται σε οποιαδήποτε περίπτωση. Αυτοί ωστόσο οι διάλογοι χρησιμοποιούνταν κυρίως από

τους πιο σοβαρούς χαρακτήρες: τους νεαρούς εραστές, τους γεροπατεράδες, τους σχολαστικούς νομικούς και τους καυχησιάρηδες στρατιώτες. Οι ζαπνί, οι κωμικοί υπηρέτες που τα κόλπα τους αποτελούσαν το μεγαλύτερο και πιο δημοφιλές τμήμα της ψυχαγωγίας, έλεγαν οπωσδήποτε λιγότερα λόγια, αφού το μεγαλύτερο μέρος του χιούμορ τους ήταν οπτικό και βασιζόταν στις διάφορες παραλλαγές ορισμένων τυποποιημένων αστείων, των lazzi (ελαφριές κωμικές νύξεις) και των burle (μεγαλύτερες σκηνές, που συχνά περιείχαν ένα ολόκληρο αστείο). Τόσο τα lazzi όσο και τα burle άφηναν στον ηθοποιό μεγάλα περιθώρια για αυτοσχεδιασμό. Οι ζαπνί μπορούσαν από παράδοση να ξεστρατίσουν σε μια παράσταση από τη βασική πλοκή του έργου όσο ήθελαν, με την προϋπόθεση φυσικά να επαναφέρουν την παράσταση σ' ένα σημείο από το "σενάριο", έτσι ώστε να μπορεί να συνεχιστεί αδιατάρακτα η πορεία του έργου. Αυτά όλα προϋπέθεταν ένα ψηλό επίπεδο υποκριτικής ικανότητας και τεχνικής και πνευματικής ευστροφίας. Όλες οι γνώσεις μας για την Κομμέντια ντελ Άρτε δείχνουν ότι πραγματικά οι καλλιτέχνες της ήταν ασυναγώνιστοι στο επάγγελμά τους, συνδυάζοντας τις αρετές του χορευτή, του τραγουδιστή, του ακροβάτη, του κωμικού και του μίμου και παρουσιάζοντας μια απίστευτη πνευματική και σωματική ευλυγισία. Ο λεπτός χειρισμός της χειρονομίας ήταν άλλωστε πολύ βασικό στοιχείο, αφού οι κωμικοί ηθοποιοί φορούσαν μάσκες και δεν μπορούσαν να χρησιμοποιούν την εκφραστική του προσώπου.

Η πρακτική του αυτοσχεδιασμού ενισχυόταν χωρίς αμφιβολία και από μίαν άλλη βασική ιδιορρυθμία της Κομμέντια ντελ Άρτε. Ο θίασος απαρτιζόταν από ηθοποιούς που έπαιζαν ασταμάτητα τον ίδιο ρόλο. Αυτό βέβαια δε σήμαινε μια τυποποίηση του "καστ" όπως την εννοούμε σήμερα. Η συγκεκριμένη ωστόσο μεταμπίεση του κάθε ηθοποιού γινόταν στοιχείο όλης του της ζωής και αφομοιώνονταν απόλυτα απ' αυτόν. Συχνά το αποτέλεσμα ήταν να χάνεται η προσωπικότητά του ηθοποιού και να ταυτίζεται αυτός σε τέτοιο βαθμό με το ρόλο του ώστε να διαμορφώνει στο εξής μια νέα προσωπικότητα.

Κάθε μάσκα της Κομμέντια ντελ Άρτε ανήκει αποκλειστικά σ' ένα συγκεκριμένο σύνολο ηθοποιών και δεν ακούστηκε σχεδόν ποτέ για έναν ηθοποιό να αλλάξει ρόλο – εκτός ίσως από την περίπτωση του νεαρού εραστή. Εάν σε πιο προχωρημένη ηλικία ένας τέτοιος ηθοποιός – εραστής τύχαινε να χάσει τη φυσιογνωμία του και το παρουσιαστικό του ενώ παράλληλα ανέπτυσσε κάποιο χρήσιμο κωμικό χάρισμα (μια κοιλίτσα ή ένα προφίλ καρνοθραύστη, λ.χ.), μπορούσε να εγκαταλείψει τους νεανικούς του ηρωισμούς και να επιδοθεί στη φάρσα και την κωμωδία.

Η ηρωίδα διέθετε συνήθως μια υπηρέτρια ή έμπιστη που ονομαζόταν Ροζέττα ή Κολομπίνα. Ο πατέρας, ο σύζυγος ή ο κηδεμόνας της, που πάντα προσπαθούσε να εμποδίσει τη φυγή της, ήταν ένας βενετσιάνος ονόματι Πανταλόνε. Συχνά παρουσιαζόταν σαν ένας ερωτιάρης γέρος, όπως ο Δίας στις σκηνές των φλούακων.

Αυτός ο γηραιός του φίλος, ένας μπολονέζος δικηγόρος (Il Dottore) ονόματι Γκρατσιάνο, είχαν στην υπηρεσία τους κωμικούς υπηρέτες και μερικές φορές δύστροπες νοικοκυρές. Ένας τύπος κάπως ξέχωρος από τα καθημερινά σύνολα ήταν ο Καπιτάνο, ένας καυχησιάρης δειλός στρατιώτης, μια νέα ενσάρκωση του miles gloriosus του Πλαύτου. Ο Καπιτάνο έδινε στον εαυτό του κάποιον ηχηρό τίτλο, όπως, λ.χ., Σπετζαφέρο, Σπαβέντο ντα Βαλ Ινφέρνο ή Ματαμόρος. Αυτός ο τελευταίος τίτλος, που σημαίνει "θάνατος στους Μαυριτανούς", ήταν ίσως και ο πιο κατάλληλος, αφού, από την πρώτη ήδη εμφάνισή του στα 1520, ο Καπιτάνο μοιάζει να είναι εμφανώς ισπανός. Η γκροτέσκα μορφή του, με τη μακριά καμπουρωτή μύτη και τα τεράστια μουστάκια, καθώς και τα όσα τραβούσε από τους ζαπνί, που τον περιγελούσαν, του έβαζαν τρικλοποδιές και κάθε στιγμή

απόδειχναν ότι η γενναιότητα του ήταν ψεύτικη, ίσως και να αντικαθρέφτιζαν τα αισθήματά που έτρεφαν οι Ιταλοί της Αναγεννησιακής Περιόδου για τους μισητούς Ισπανούς τυράννους τους.

Οι πιο γνωστοί πάντως απ' όλους τους τύπους της Κομμέντια ντελ Άρτε ήταν οι κωμικοί υπηρέτες. Από τη στιγμή που έμπαινε σε κίνηση η πλοκή του έργου, ήταν δική τους δουλειά το να κρατήσουν ζωντανή τη δράση. Οι υπηρέτες ήταν οι πολυπληθέστεροι και οι πιο μεταβλητοί από τους θεατρίνους της Κομμέντια ντελ Άρτε και περιλάμβαναν τύπους από διάφορα μέρη της Ιταλίας. Τουλάχιστον δύο κωμικοί υπηρέτες έκαναν την εμφάνισή τους σε κάθε σενάριο: ο ένας το "σαΐνι" που σκάρωνε τα πάντα, και ο άλλος ένας βλάκας που βοηθούσε να αναδειχτεί το πνεύμα του συντρόφου του. Ανάμεσά τους αναφέρονται ο Αρλεκίνος, ο Πουλτσινέλλα, ο Πεντρολίνο, ο Σκαπίνο, ο Μετζετίνο, ο Σκαραμούτσια και ο Μπριγκέλλα. Όλα αυτά είναι ονόματά που, τροποποιημένα, επανέρχονται αργότερα επανειλημμένα στην ιστορία του θεάτρου.

Διαθέτουμε αρκετές πληροφορίες για τους ηθοποιούς και τα σενάρια της Κομμέντια ντελ Άρτε, όπως και για τους διάφορους θιάσους της. Πασίγνωστοί θίασοι ήταν οι Τζελόζι, οι Κονφιντέντι, οι Ουνίτι, οι Φεντέλι. Από τα μέσα του 16^{ου} αιώνα μέχρι τα μέσα του 17^{ου}, θίασοι Ιταλών ηθοποιών περιόδευσαν ολόκληρη την Ευρώπη: Ιταλία, Γαλλία, Γερμανία, δυτικά προς την Ισπανία, ανατολικά προς την Ρωσία και βόρεια μέχρι την Αγγλία. Απ' όλο αυτό το ευμετάβλητο, αεικίνητο πλήθος ενός πολύχρωμου φανταστικού κόσμου, πολύ λίγοι είναι που ξεχωρίζουν σαν άτομα. Η πιο διάσημη μορφή είναι ίσως η Ιζαμπέλλα Αντρεϊνί (Isabella Andreini), θιασάρχισσα των Τζολόζι, η οποία και μετέτρεψε το στερεότυπο ερωτευμένο κορίτσι (την *innamorata*) σε εξέχοντα χαρακτήρα. Υπήρχαν πάντως και μια ολόκληρη σειρά φημισμένοι Αρλεκίνοι, Πανταλόνε, Καπιτάνοι, που τα πραγματικά τους ονόματα παρέμειναν κρυμμένα πίσω από τα ονόματα των προσωπείων τους.

Δεν υπήρξε ίσως ποτέ ένα τόσο έντονα θεατρικό κίνημα όσο η Κομμέντια ντελ Άρτε στην περίοδο της ακμής της. Τα πάντα οφείλονταν στον ηθοποιό, ελάχιστα στο δράμα ή στη λογοτεχνία. Η Κομμέντια ντελ Άρτε γύμναζε τους ηθοποιούς της, δημιουργούσε η ίδια τις προϋποθέσεις για τη διάδοση της, ταξίδευε με τα κουστούμια και τα σκηνικά της – πολλές φορές με φορητές σκηνές. Ένας θίασος διέθετε από 5 μέχρι 25 ηθοποιούς. Οι λιγότερο προικισμένοι θίασοι εμφανίζονταν στα χωριά και στις μικρές πόλεις, ενώ οι πιο διάσημοι στις αίθουσες των ευγενών και στα παλάτια των βασιλιάδων. Η επίδραση της Κομμέντια ντελ Άρτε πάνω στο Ευρωπαϊκό θέατρο είναι ανυπολόγιστη. Από τον Αρλεκίνο, την Κολομπίνα και τον Πανταλόνε βγαίνουν οι *Harlequin*, η *Columbine* και ο *Pantaloone* της αγγλικής παντομίμας του 19^{ου} αιώνα. Από τον Πουλτσινέλλα βγαίνει ο γάλλος *Polichinelle*, ο άγγλος *Punchinello* και τελικά ο κούκλος *Punch* με την αγγλίδα σύζυγό του, την *Judy*. Ο Πεντρολίνο τέλος, υπέστη μια ακόμη πιο παράδοξη σειρά μεταμορφώσεων. Αφού αρχικά έγινε ο κομψός *Pierrot* του Βαττώ, μετατράπηκε στον άρρωστο από αγάπη, μοναχικό, θρηνητικό *Pierrot* του Παρισιού του 19^{ου} αιώνα, για να καταλήξει τελικά στον χαρούμενο, κοινωνικότατο *Pierrot* των αγγλικών θιάσων των παραλίων.

Οι απόγονοί πάντως του Αρλεκίνου και του Πεντρολίνο, μαζί με την παρέα των παρδαλών συντρόφων τους, κατέκτησαν, χάρη στις μεταγενέστερες ρομαντικές μεταμφιέσεις τους, τη φαντασία του κόσμου. Λησμονώντας τα άσεμνα λόγια τους και τις πρώτες αχαλίνωτες μέρες της ύπαρξής τους, μετέβαλαν τα κουρέλια τους σε μεταξωτά μπαλώματα και λευκά σατινένια κοστούμια, και δεν ήταν πια Ιταλοί

ή ζαππί, αλλά οι κομποί κάτοικοι ενός αβρού κόσμου, ζωγραφισμένοι από
ζωγράφους σαν τον Βατώ, τον Φραγκονάρ και τον Λανκρέ.

Αναπόφευκτα, η Κομμέντια ντελ Άρτε παρήκμασε. Το καλύτερο μέρος της
αφομοιώθηκε βέβαια από γενιές ολόκληρες ηθοποιών σε όλη την Ευρώπη. Όμως,
κατά τα τέλη του 17^{ου} αιώνα, δεν ήταν πια παρά η σκιά του αλλοτινού της εαυτού.
Με τον Γκότσι, η Κομμέντια ντελ Άρτε θα γνωρίσει μια τελευταία αναλαμπή δόξας
προτού χαθεί για πάντα. Από τότε, έγιναν πολλές προσπάθειες για την αναβίωση
της, όμως το πνεύμα που της έδινε ζωή έχει πια διοχετευτεί σε άλλες μορφές
θεάτρου.

3^{ον} ΤΟ ΕΛΙΣΑΒΕΤΙΑΝΟ ΘΕΑΤΡΟ

Η Ιταλία με την Κομμέντια ντελ Άρτε πρόσφερε στη σύγχρονη Ευρώπη
τους πρώτους καθαρά επαγγελματίες ηθοποιούς σε οργανωμένους θιάσους, ενώ,
παράλληλα, με το έργο των Αναγεννησιακών αρχιτεκτόνων, προετοίμασε το δρόμο
για την εμφάνιση του κλειστού Θεάτρου, με το ζωγραφιστό σκηνικό και το
αμίδωτό προσκήνιο. Η Αγγλία όμως διεκδικεί τον τίτλο της πατρίδας του πρώτου
σύγχρονου συγγραφέα που μπορεί να συγκριθεί με τους δάσκαλους του Αρχαίου
Ελληνικού δράματος, του Σαίξπηρ (William Shakespeare, 1564 – 1616). Ο Σαίξπηρ
άρχισε να γράφει τον καιρό που το Ελισαβετιανό θέατρο βρισκόταν ακόμη στα
σπάργαλα, και οι επιδράσεις που διαμόρφωσαν τον ίδιο αλλά και το έργο του
πρέπει να αναζητηθούν τόσο στην πατρίδα του όσο και στην Ηπειρωτική Ευρώπη.
Το 1562 μια Αναγεννησιακή τραγωδία με τίτλο Gorboduc, βασισμένη στον Σενέκα,
ετοιμάστηκε από δυο λόγιους του Ίννερ Τέμπλ, τον Τόμας Νόρτον (Thomas
Norton) και τον Τόμας Σάκβιλ (Thomas Sackville), για να παιχτεί από τους
συμμαθητές τους μπροστά στη Βασίλισσα Ελισάβετ Α'. Για το λαϊκό κοινό, πιο
ευπρόσδεκτα ήταν τα Ίντερλούδια, μονόπρακτες κωμωδίες που αποτελούσαν ένα
συνδυασμό φάρσας της εποχής με αναφορές στην κλασική αρχαιότητα. Στο έργο,
λ.χ., του Τζών Χέηγουντ (John Heywood, περ. 1497 – 1580). Τα ίντερλούδια του
Χέηγουντ, καθώς και εκείνα των Ράστελ (Rastell) και Ρέντφορντ (Redford),
παίζονταν από θιάσους που συντηρούνταν από την αριστοκρατία και τους
πλούσιους στα σπίτια τους. Απ' τις ομάδες των θεατρίνων που εκτελούσαν τα
Ίντερλούδια βγήκαν τελικά και οι πρώτοι επαγγελματίες Άγγλοι ηθοποιοί. Σιγά –
σιγά οι "ηθοποιοί" αυτοί πρόσθεσαν στο ρεπερτόριό τους λαϊκές τραγικοκωμωδίες,
σαν τον Καμβύση του Πρέστον (Preston), καθώς και μακροσκελή έργα – χρονικά,
που χρησιμοποιούσαν τη μέθοδο των Ιστοριών από τη Βίβλο (της παράθεσης
επεισοδίων) για θέματα από την Αγγλική ιστορία. Για να μπορέσει ωστόσο το
θέατρο να αναπτυχθεί ελεύθερα, η Αγγλία, όπως και η Ιταλία, είχε ανάγκη από
κτήρια – θέατρα που να πληρούν τις προϋποθέσεις εκείνες σταθερότητας μέσα
στις οποίες τόσο ο ηθοποιός όσο και ο δραματουργός θα μπορούσαν να
επαναπαυτούν και να νιώσουν άνετα.

Το πρώτο μόνιμο θέατρο στο Λονδίνο χτίστηκε, με αρκετή επιτυχία, από
έναν ξυλουργό, τον Τζέιμς Μπάρμπαιητς (James Burbage), που περιστασιακά
έκανε και τον ηθοποιό. Ο Μπάρμπαιητς ήταν προφανώς ένας άνθρωπος

γεννημένος για το θέατρο. Ο νεότερος από τους δυο γιους του, ο Ρίτσαρντ (Richard Burbage, περ. 1567 – 1619), ήταν ο πρώτος διάσημος Άγγλος ηθοποιός (πρωτόπαιξε τους ρόλους του Άμλετ, του Λήρ, του Οθέλλου και του Ριχάρδου Γ'), ενώ ο μεγαλύτερος, ο Κάθμπερτ, ήταν ο "μάνατζερ" κατά κάποιον τρόπο του αδελφού του.

Το θεατρικό κτίσμα που κατασκεύασε το 1576 ο πατέρας Μπάρμπαιητς, γνωστό με τον απλό τίτλο "Δε Θήατερ" (The Theatre) ήταν μια σκεπασμένη ξύλινη κατασκευή η οποία, λόγω της αντίθεσης του Λόρδου Δήμαρχου του Λονδίνου στην ίδια την ιδέα ενός θεάτρου, χτίστηκε έξω από τα όρια της πόλης, στο Finsbury Fields. Τα θέατρα αυτά, που άρχισαν να "ξεφουτρώνουν" μόλις το εγχείρημα του Μπάρμπαιητς φάνηκε να στέφεται με επιτυχία, με κατά προσέγγιση χρονολογική σειρά, ήταν το Κέρτεν (Curtain), το Ρόουζ (Rose), το Σουάν (Swan), το Γκλόουμπ (Globe), το Φόρτσιον (Fortune) και το Χόουπ (Hope). Απ' αυτά, το Ρόουζ, το Φόρτσιον και το Χόουπ ανήκαν στον Φιλίπ Χένσλοου (Philip Henslowe), έναν έξυπνο επιχειρηματία που νοίκιαζε τα θεάτρά του σε διάφορους θιάσους. Μια ανεκτίμητη πηγή πληροφοριών για το θέατρο του καιρού του ήταν και το Ημερολόγιο του Χένσλοου. Το Ημερολόγιο βρίσκεται σήμερα στο Ντάλγουϊτς Κόλετζ (Dulwich College), που ιδρύθηκε από τον ίδιο τον Αλλεϋν.

Το πιο φημισμένο Ελισαβετιανό θέατρο γύρω από το οποίο υπάρχουν συνεχείς αντιγνωμίες ήταν πάντως το "Γκλόουμπ", που χτίστηκε από τους γιους Μπάρμπαιητς στη Νότια Όχθη του Λονδίνου το 1599 με ξυλεία από το "The Theatre". Εκεί παίχτηκαν τα περισσότερα έργα του Σαίξπηρ και, το 1612, μετά από μια παράσταση του έργου του Ερρίκος Η', το θέατρο καταστράφηκε από πυρκαγιά. Το "Γκλόουμπ" ξαναχτίστηκε τον επόμενο χρόνο και παρέμεινε σε χρήση μέχρι το 1644, οπότε και κατεδαφίστηκε.

Κανένα Ελισαβετιανό θέατρο δεν επέζησε. Η μόνη εικόνα της εποχής που υπάρχει είναι το αντίγραφο ενός σχεδίου του "Σουάν Θήατερ", που έγινε από έναν Ολλανδό, τον Γιοχάννες ντε Βιτ, το 1596, κατά τη διάρκεια μιας επίσκεψής του στο Λονδίνο. Τα χαρακτηριστικά του είναι: η ανυψωμένη πλατφόρμα – σκηνή, πολλές φορές με ένα κγκλίδωμα γύρω, ελεύθερος χώρος για όρθιους θεατές στις τρεις πλευρές της, και δύο ή τρεις γαλαρίες εφοδιασμένες με πάγκους ή σκαμνιά γύρω του. Πίσω από τη σκηνή – πλατφόρμα υπήρχε ένας τοίχος με πόρτες ή περάσματα με κουρτίνες, που οδηγούσαν στο πίσω μέρος της σκηνής. Πάνω στον τοίχο αυτό στηριζόταν μια γαλαρία για τους μουσικούς και τους ηθοποιούς, η οποία και κατέληγε σ' έναν πύργο που έκρυβε τον τεχνικό εξοπλισμό. Απ' αυτόν τον πύργο, μια τρομπέτα έδινε το σύνθημα για την έναρξη του έργου και μια σημαία κυμάτιζε την ώρα των παραστάσεων, που δίνονταν συνήθως νωρίς το απόγευμα. Πάνω από τη σκηνή, υπήρχε ένα στέγαστρο γνωστό με το όνομα ουρανός. Ο ουρανός στηριζόταν σε κολόνες και η οροφή του ήταν ζωγραφισμένη μπλε με χρυσά άστρα. Αν ο χώρος του κοινού φαίνεται επηρεασμένος από την αυλή πανδοχείου, η σκηνή και ο περίγυρός της μοιάζει να οφείλουν περισσότερα στα αρχιτεκτονικά πρότυπα του Ευρωπαϊκού θεάτρου, με φανερή κλασική επίδραση. Τα μοναδικά κατάλοιπα της μεσαιωνικής σκηνής είναι η platea ή πλατφόραμ – σκηνή (που, λόγω της απουσίας μετατρεπόμενου σκηνικού, μπορούσε να αναπαριστά οποιοδήποτε χώρο χρειαζόταν για τη δράση του έργου), οι καταπακτές της σκηνής και ο μηχανικός εξοπλισμός του πύργου.

Ένα από τα στοιχεία του Ελισαβετιανού θεάτρου που έχει προκαλέσει έντονες διαμάχες είναι η ονομαζόμενη "εσωτερική σκηνή". Η "εσωτερική σκηνή" πιστεύεται ότι ήταν ή ένα δωμάτιο χτισμένο πίσω από το κεντρικό άνοιγμα, ή ένα

τμήμα του διαδρόμου που υπήρχε πίσω από τον τοίχο της σκηνής. Είτε στη μια είτε στην άλλη περίπτωση, εκείνο που είναι βέβαιο είναι ότι μπορούσε να αποκαλύπτεται με ένα τράβηγμα της κουρτίνας. Μερικοί ωστόσο ιστορικοί του θεάτρου πιστεύουν ότι ποτέ δεν υπήρξε μια τέτοια "εσωτερική σκηνή".

Οποσδήποτε βέβαια, δεν υπάρχει κανένας λόγος να υποθέσουμε ότι τα Ελισαβετιανά θεατρικά κτήρια ήταν όλα ακριβώς όμοια μεταξύ τους. Κι αν ακόμη δεν υπήρχε "εσωτερική σκηνή", κάτι ανάλογο μ' αυτήν έπρεπε να υπήρχε στο πίσω μέρος της κεντρικής σκηνής, για να εξυπηρετήσει σκηνές σαν εκείνη, λ.χ., της Τρικυμίας όπου ο Φερδινάνδος και η Μιράντα αποκαλύπτονται να παίζουν σκάκι.

Οι Ελισαβετιανοί υπήρξαν θαυμάσιοι αρχιτέκτονες και μεγάλοι εραστές της διακοσμητικής. Τα λαμπερά κοστούμια των ηθοποιών, τα σκηνικά εξαρτήματα, καθώς και τα λάβαρα και τα άλλα φαντασμαγορικά στοιχεία των βασιλικών ή στρατιωτικών παρελάσεων του έργου, δημιούργησε μια πραγματικά χαρούμενη και εορταστική ατμόσφαιρα. Το μεγαλύτερο μέρος του βεστιάριου των ηθοποιών το αποτελούσαν παλιά ρούχα πλούσιων πατρónων. Τα κοστούμια, που οποσδήποτε έδιναν στο κοινό μια εικόνα χλιδής, ήταν εξάλλου πάντοτε σύγχρονα, έστω και αν το έργο αναφερόταν σε άλλη εποχή. Διατηρούσαν όμως κάποιες συμβατικές λεπτομέρειες για ορισμένους χαρακτήρες, όπως το θώρακα και την κοντή "φουσιτίσα" για έναν Ρωμαίο στρατιώτη. Το μόνο γνωστό σχέδιο που υπάρχει με Ελισαβετιανούς ηθοποιούς με θεατρικά κοστούμια, και που παρουσιάζει ένα θίασο το 1595 στο έργο Τίτος Ανδρόνικος, αποτελεί ένα πολύ καλό παράδειγμα για το ανακάτεμα συμβατικών κοστούμιών και κοστούμιών της εποχής.

Οι θίασοι που εμφανίζονταν στα Ελισαβετιανά θέατρα βρίσκονταν όλοι τους κάτω από την προστασία κάποιου ευγενή, αφού οι άνθρωποι χωρίς προστατή, ακόμη και οι ηθοποιοί, κατατάσσονταν, τυπικά τουλάχιστον, ανάμεσα στους "αλήτες" και τους "αγύρτες". Ο Μπάρμπαιητς και ο Σαίξπηρ ανήκαν στο θίασο του Λόρδου Αρχιθαλαμηπόλου, ενώ ο Αλλεϋν στον Λόρδου Ναυάρχου. Οι κανονισμοί διέφεραν από θίασο σε θίασο, ιδιαίτερα καθώς οι ηθοποιοί εξασφάλιζαν μεγαλύτερη εμπιστοσύνη και μονιμότητα.

Όπως και στην Αρχαία Ελλάδα, έτσι και στην Ελισαβετιανή Αγγλία δεν υπήρχαν γυναίκες ηθοποιοί. Αγόρια ειδικά διαλεγμένα για τη λεπτή και χαριτωμένη κατασκευή τους αλλά και για τη γλυκιά τους φωνή μαθήτευαν πλάι σε μεγαλύτερους στην ηλικία ηθοποιούς και ασκούσαν να παίζουν ρόλους σαν της Ιουλιέττας, της Ροζαλίντας, της Βιόλας και της Πόρτσιας. Οι κωμικοί ηθοποιοί του θιάσου υποδύονταν τις ηλικιωμένες γυναίκες των έργων, όπως, λ.χ., την Παραμάνα της Ιουλιέττας ή την κυρά Κοϋκίλν. Όπως και στην Ιταλία, οι ηθοποιοί έπρεπε να είναι ταυτόχρονα και χορευτές, τραγουδιστές και πολλές φορές οργανοπαίχτες, γιατί η μουσική έπαιξε σημαντικό ρόλο στα έργα και στις ζίγκες που ακολουθούσαν. Καθώς τα θεατρικά κείμενα θεωρούνταν ήδη πολύτιμα αντικείμενα, διατηρούνταν σε χειρόγραφα όσο το δυνατόν περισσότερο και φυλάγονταν ζηλότυπα από το θίασο που τα είχε στην κατοχή του. Ακόμα και τα Σαίξπηρικά έργα δεν εκδόθηκαν παρά μόνο μετά το θάνατο του Σαίξπηρ, ενώ πολλά άλλα έργα κατώτερων συγγραφέων χάθηκαν εντελώς και απόμειναν σε μας μόνον οι τίτλοι τους.

Είναι αληθινή τύχη το ότι τα έργα του Σαίξπηρ τυπώθηκαν, γιατί κανένα από τα χειρόγραφα του δεν επέζησε και, παρά την παγκόσμια αναγνώρισή του, πολύ λίγες πληροφορίες έχουμε γι' αυτόν. Γεννημένος ίσως στο Στράτφορντ – απόν – Αϊθρον, σε μια από τις κεντρικές κομητείες της Αγγλίας, το Γουόρβικσαϊρ, παντρεύτηκε στα δεκαοχτώ του και, σύντομα μετά το γάμο του, πήγε στο Λονδίνο,

όπου έγινε αρχικά ηθοποιός και αργότερα συγγραφέας και μέτοχος στο "Γκλόουμπ". Έχοντας ευδοκιμήσει στις θεατρικές του επιχειρήσεις, ο Σαίξπηρ αγόρασε ένα όμορφο σπίτι στο Στράτφορντ και αποσύρθηκε για να πεθάνει εκεί στα 1616, αφήνοντας δύο κόρες παντρεμένες με πολίτες του Στράτφορντ. Ο μοναδικός του γιος πέθανε σε ηλικία 11 χρόνων. Αυτά είναι όλα κι όλα όσα ξέρουμε με βεβαιότητα για τη ζωή του Σαίξπηρ. Τα υπόλοιπα πρέπει να αντιληφθούν από τα έργα του που παρουσιάζουν μια εκπληκτική ποικιλία στο ύφος και στις ιδέες, και που καλύπτουν όλο το φάσμα από την τραγωδία μέχρι την κωμωδία, χωρίς να λείπουν και τα δείγματα από το ιστορικό δράμα, την τραγικοκωμωδία, τη ρομαντική τραγωδία και το ποιμενικό δράμα. Πολύ συχνά, τα έργα του δεν μπορούν να καταταχθούν σε κανένα συγκεκριμένο είδος, γιατί ο Σαίξπηρ υπήρξε ένα καθολικό πνεύμα και μέσα στα έργα του κωμωδία και τραγωδία συμπλέκονται αζεδιάλυτα, όπως και στην ανθρώπινη ζωή. Σαν τον υδράργυρο, η προσωπικότητα του ξεφεύγει όταν κανείς επιχειρήσει να την περικλείσει σε ορισμούς που συνήθως βοηθούν εξαιρετικά για την αξιολόγηση κατώτερων συγγραφέων. Τα περισσότερα έργα του γράφτηκαν για τη δημόσια σκηνή και μια προσεκτική μελέτη τους προσφέρει πλούσιες πληροφορίες για τη δομή και τη λειτουργία της Ελισαβετιανής σκηνής, και ιδιαίτερα για το "Γκλόουμπ Θήατερ".

Ο Κρίστοφερ Μάρλοου (Christofer Marlowe, 1564 – 93), άνθρωπος του Καίμπριτζ και φίλος του Κύντ, γεννήθηκε την ίδια χρονιά με τον Σαίξπηρ αλλά παρουσιάστηκε στο θέατρο πριν απ' αυτόν. Ο Μάρλοου, που υπήρξε και ο συγγραφέας μιας θεατρικής εκδοχής του μύθου του Ντόκτορ Φάουστους, εγκαίνιασε με τα έργα του μια νέα εποχή στην ιστορία του Αγγλικού δράματος. Ο Μάρλοου, που υπήρξε και ποιητής, απαρνήθηκε το μικρό, πηδηχτό, ριμαρισμένο στίχο των προγενέστερων έργων και, χρησιμοποιώντας έξοχα το ιαμβικό πεντάμετρο, πέτυχε να προετοιμάσει το δρόμο για το ποιητικό δράμα του Σαίξπηρ. Ο συγγραφέας του Ντόκτορ Φάουστους ίσως να έφτανε και τη δόξα του Σαίξπηρ, αν δεν πέθαινε μαχαιρωμένος σ' έναν ταβερνοκαβγά λίγο πριν γίνει 30 χρονών. Πολύ διαφορετική προσωπικότητα από τους Μάρλοου και Σαίξπηρ υπήρξε ο Μπέν Τζόνσον (Ben Jonson, 1572 – 1637). Αφού πήρε μια καλή μόρφωση στο Γουέστμινστερ, δεν μπόρεσε να συνεχίσει στο Πανεπιστήμιο εξαιτίας του πατριού του, που τον σταμάτησε από το σχολείο για να μάθει την τέχνη του χτίστη. Επηρεάστηκε ίσως από την Αναγέννηση βαθύτερα απ' ότι οποιοσδήποτε άλλος Αγγλος δραματογράφος. Ο Μάρλοου, ο Σαίξπηρ και ο Κύντ διατήρησαν στο έργο τους κάτι από τις προγενέστερες μορφές του Αγγλικού δράματος. Ο Τζόνσον, διαποτισμένος από τους κλασικούς συγγραφείς, μετέφερε στη σύνθεση των έργων του μια αξιοσημείωτη διανοητικότητα και τα διαιρούσε σε πέντε πράξεις, επηρεασμένος από τον Οράτιο. Οι τραγωδίες του Τζόνσον είναι παγερές και λησμονημένες. Όμως, οι σατυρικές του κωμωδίες άσκησαν μια έντονη και παρατεταμένη επίδραση στην εξέλιξη της Αγγλικής κωμωδίας και οι αρτιότερες απ' αυτές εξακολουθούν να συγκινούν και σήμερα (στο έργο του "Ο καθένας με τη διάθεση του" το ρόλο του Νόουελ έπαιξε ο Σαίξπηρ).

Τα θέατρα κλειστά ή ιδιόκτητα είχαν το πλεονέκτημα να λειτουργούν και με κακό καιρό ή και το χειμώνα, καθώς διέθεταν οροφή και φωτιζόνταν με κεριά. Το κοινό, που ήταν βέβαια πιο ολιγάριθμο αλλά πιο μορφωμένο, απαιτούσε ένα λεπτότερο στυλ στην πλοκή και έναν πιο σύνθετο εξοπλισμό.

Το "Μπλάκφραϊαρς Θήατερ", το χρησιμοποιούσαν κυρίως φτασμένοι θίασοι.

Πολλές φορές όμως, το παραχωρούσαν και σε ηθοποιούς – παιδιά που προέρχονταν από τα χορωδιακά σχολεία του Αγίου Παύλου και του Βασιλικού

Παρεκκλησίου, και που για χάρη τους ο ίδιος ο Μπεν Τζόνσον έγραψε μερικές εξαιρετικές κωμωδίες πάνω σε κλασσικά θέματα.

Αναμφισβήτητα, οι Αυλικές "μάσκες" των αρχών του 17^{ου} αιώνα υπήρξαν επίσης πολύ σημαντικές για την εξέλιξη του Αγγλικού θεάτρου – και ειδικά οι "μάσκες" που παρουσίασε ο Ίνγκο Τζόουνς, 1573 – 1652) από το 1605 ως το 1613, για ορισμένες από τις οποίες ο Μπεν Τζόνσον έγραψε τα λόγια. Ο Ίνγκο Τζόουνς, αρχιτέκτονας και καλλιτέχνης, ταξίδεψε πολύ στην Ιταλία και εκεί ήλθε σε στενή επαφή με καλλιτέχνες του θεάτρου. Απ' αυτούς δανείστηκε την ιδέα ενός ζωγραφισμένου φόντου με κουδίντες στα πλάγια, κάτι που χρησιμοποίησε στις παραστάσεις που ανέβασε στο Γουάιτχολ. Μετά την εποχή του Σαίξπηρ, το Αγγλικό θέατρο, αναπόφευκτα ίσως, αρχίζει να παρακμάζει. Υπήρχαν πάντα καλοί ηθοποιοί, όμως κανείς του αναστήματος ενός Μπάρμπαιητς ή ενός Άλλεϋν, καλοί θεατρικοί συγγραφείς, όμως κανείς σαν το Σαίξπηρ ή τον Τζόνσον. Το τελευταίο από τα Ελισαβετιανά θέατρα, το "Φόρτσιουν", χτίστηκε το 1600. Το "Χόουπ", που άνοιξε το 1613, δεν ήταν τίποτε άλλο παρά ο παλιός Αρκουδόκηπος, διαμορφωμένος για να λειτουργήσει σαν θέατρο.

Όταν τελικά ξέσπασε ο Εμφύλιος, το θέατρο ήταν το πρώτο του θύμα. Τα θέατρα σφραγίστηκαν, το παίξιμο απαγορεύτηκε και οι ηθοποιοί διαλύθηκαν είτε για να πάνε στο στρατό είτε για να βρουν άλλο επάγγελμα να ζήσουν.

Η Αγγλική θεατρική παράδοση έκανε ένα μεγάλο χρονικό διάστημα για να συνέλθει από το σοκ αυτό των 18 ετών χωρίς θέατρο. Ο λαός έχασε τη συνήθεια του να πηγαίνει στο θέατρο, η παλιότερη γενιά των ηθοποιών χάθηκε χωρίς σχεδόν να αφήσει ίχνη, και, όταν το θέατρο ξανάρχισε τις δραστηριότητές του στα 1660, δεν είχα πια εκείνη την έντονη αίσθηση της συνέχειας που χαρακτηρίζει το Γαλλικό, λ.χ., θέατρο, παρόλο ότι η Γαλλία, και μέσω της Γαλλίας η Ισπανία, θα ασκούσαν μια έντονη επιρροή στη νέα Αγγλική σκηνή.

4^{ον} Ο ΧΡΥΣΟΣ ΑΙΩΝΑΣ ΤΗΣ ΙΣΠΑΝΙΑΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΓΑΛΛΙΑΣ.

Παρόλο που το Αγγλικό και το Ισπανικό θέατρο παρουσιάζουν μια παράλληλη πορεία και παρόλο ότι τα θεατρικά κτήρια και στις δυο χώρες εμφανίζουν μεγάλες ομοιότητες, ανάμεσα στα δυο αυτά θέατρα δεν υπήρχε καμία επαφή, ίσως και λόγω των πολιτικών συνθηκών.

Τα πρώτα βήματα του Ισπανικού θεάτρου παρουσιάζουν σαφείς ομοιότητες με τα πρώτα βήματα του θεάτρου της Ιταλίας και των άλλων Ευρωπαϊκών χωρών. Το Ισπανικό θέατρο συνδεόταν αρχικά στενά με το πρωτοεμφανιζόμενο επίσης τότε

Πορτογαλικό. Ένας από τους πρώτους θεατρογράφους ο Χιλ Βιθέντε ήταν πορτογάλος. Στα έργα του αλλά και των συγχρόνων του κάνουν ήδη την εμφάνιση τους δυο στοιχεία που αργότερα θα διαδραματίσουν σπουδαίο ρόλο : το ποιμενικό και το ρομαντικό.

Ένας από τους 'θεατρανθρώπους', με τη σύγχρονη έννοια του όρου της Ισπανίας υπήρξε ο Λοπε δε Ρουεδα, θιασάρχης, ηθοποιός και συγγραφέας μιας σειράς από μικρές φάρσες, των pasos, που προορίζονταν για να διασκεδάσουν το κοινό ανάμεσα στις πράξεις των σοβαρότερων έργων. Το κοινό στεκόταν όρθιο στην αυλή ή καθόταν στις γύρω γαλαρίες και στα θεωρεία. Υπήρχε μια ειδική γαλαρία για τις γυναίκες, και πίσω από τη σκηνή, η οποία προεκτεινόταν μέσα στην πλατεία, υπήρχε ένα μπαλκόνι, όπου έφτανε κανείς ανεβαίνοντας μια σειρά από σκαλοπάτια. Το βάθος της σκηνής είχε πόρτες και παράθυρα και υπήρξε σίγουρα

και μια εσωτερική σκηνή θεάτρου που μπορούσε να αποκαλύπτεται τραβώντας μια κουρτίνα. Υπήρχαν επίσης καταπακτές στο πάτωμα της σκηνής, καθώς και μηχανές για να κατεβάζουν σύννεφα, θρόνους ή θειες οπτασίες από ψηλά. Το όλο πράγμα θύμιζε τελικά πολύ έντονα Λονδίνο. Τα δυο θέατρα : το 'Κορραλ ντε λα Κρουζ' (1579) και το 'Κορραλ ντε λ Πριντσιπε' (1582) βρίσκονταν στη Μαδρίτη. Όταν τα θέατρα της Μαδρίτης ξαναχτίστηκαν σε Ιταλικά στυλ, το πιο σημαντικό από αυτά διατήρησε έναν απόηχο των παλιότερων ημερών στο όνομα του «Τεατρο ντελ Πριντσιπε».

Οι επαγγελματίες ηθοποιοί της Ισπανίας επηρεάστηκαν βαθιά από τις επισκέψεις θιάσων τις Κομμουνια ντελ Αρτε και ιδιαίτερα από το θίασο του Γκανάσα. Μεταξύ των συγγραφέων, ήταν και ο Θερβαντες. (1547-1616). Εκτός από τον θάνατο Δον Κιχώτη έγραψε αλλά δέκα έργα και κάμποσα μικρά ιντερλούδια που παίζονταν ανάμεσα στις πράξεις των μεγάλων έργων του. Ένα από τα καλύτερα έργα του θεωρείται και η μοναδική του τραγωδία «Νουμάνθια». Στην Ισπανία τα έργα αγοράζονταν από τον 'Μάνατζερ' του θιάσου που επιθυμούσε να τα παρουσιάσει κατευθείαν από το δραματουργό. Οι ηθοποιοί έκλειναν ετήσια συμβόλαια με το 'μάνατζερ'.

Το θέατρο στη Ισπανία θα γνωρίσει την μεγάλη του ακμή χάρη στη μεγαλοφυΐα και τη γονιμότητα του Λοπε δε Βεγα (1562-1635) που υπήρξε και ο πρώτος μεγάλος ισπανός θεατρογράφος. Πιστεύεται ότι έγραψε 1200 έργα από τα οποία περίπου επέζησαν τα 750. Τα έργα του γραμμένα σε στίχο ελεύθερης ροής, ασχολούνται με κάθε λογής θέματα και καταγράφουν μια εξιδανικευμένη χριστιανική, για την ακρίβεια Καθολική, κοινωνία σταθερά χωρισμένη σε τρεις τάξεις : βασιλιάδες, ευγενείς και λαϊκούς. Όταν η πληθωρική παραγωγικότητα του εξαντλήθηκε, στη θέση του σαν κορυφαίου του Ισπανικού Θεάτρου τον διαδέχτηκε ο Πέδρο Καλδερόν δε λα Μπάρκα (1600-1681).

Ο Καλδερόν άφησε πάνω από 200 έργα. Απ' αυτά, τα πρώτα είναι κωμωδίες ίντριγκας και ηθικές αλλά και κοινωνικές κωμωδίες γραμμένες για τα δημόσια θέατρα. Το σημαντικότερο από αυτά θεωρείται «ο Αλκάδης της Θαμαλέας», ετοίμασε επίσης μεγάλα μυθολογικά θεάματα για το Αυλικό θέατρο «Coliseo» στο Ανάκτορο του Buen Retiro προορισμένα να αξιοποιήσουν πλήρως τα τελευταία Ιταλικά επιτεύγματα στον τομέα του προοπτικού σκηνικού και του κρυμμένου φωτισμού με τον οποίο ήταν εξοπλισμένο το θέατρο.

Ένας άλλος σύγχρονος του Λοπε δε Βεγα, που το έργο του επρόκειτο να ξαναπαρουσιαστεί συχνά στην Ευρωπαϊκή δραματολογική φιλολογία ήταν ο Τιρσο δε Μολινα, δραματουργός βαθιάς ψυχολογικής έντασης, μεγάλος ψυχογράφος γυναικών, αλλά και συγγραφέας του πρώτου έργου με θέμα τη μυθική ζωή του Δόν Ζουάν. Ενώ η Ισπανική σκηνή έμοιαζε με την Αγγλική τα έργα της ήταν διαφορετικά. Το αγγλικό κοινό δεν μπορούσε να μπει στο πνεύμα των έργων εκείνων που πραγματεύονται το περίφημο *rundonor*, τα θέματα δηλαδή τιμής. Αυτή η ιδιαίτερη όψη του Ισπανικού Θεάτρου έμελλε να επηρεάσει τόσο έντονα τη Γαλλία, ώστε το νεότερο Γαλλικό θέατρο να ξεκινά με τον Σιντ, έργο βασισμένο στη ζωή του Ισπανού εθνικού ήρωα γραμμένο από τον Πιερ Κορνειγ (1606-1684). Μέχρι το 1637, το Γαλλικό θέατρο ακολούθησε κατά βάση τον ίδιο δρόμο με το θέατρο των άλλων χωρών. Το 1548 απαγορεύτηκε από την Αδελφότητα του Πάθους που διατηρούσε το μονοπώλιο των παραστάσεων στο Παρίσι να παρουσιάζει στο εξής τα χαμηλού επιπέδου και κοσμηκοποιημένα θρησκευτικά έργα που αποτελούσαν το παραδοσιακό της ρεπερτόριο. Η επίδραση της Αναγέννησης υπερίσχυσε σε σχέση με τις εγχώριες φάρσες και τις Μωρίες. Οι Γάλλοι συγγραφείς ακολουθώντας αυτό που πίστευαν ότι είναι το κλασσικό

πρότυπο, έκαναν σαφή διάκριση ανάμεσα στο κωμικό και στο τραγικό. Η στάση αυτή διατηρήθηκε και στους μεταγενέστερους δραματογράφους του 17^{ου} αιώνα. Ο Αλεξάνδρος Αρντύ ήταν ο πρώτος επαγγελματίας γάλλος θεατρογράφος. Η Γαλλική σκηνή ουδέποτε υπήρξε ολοκληρωτικά ανδροκρατούμενη, αλλά διέθετε νέες και όμορφες πρωταγωνίστριες από το πρώτο της στάδιο. Ο θίασος αυτός μπορεί να θεωρηθεί και σαν ο πρώτος καθαρά επαγγελματικό θίασος που εμφανίζεται στο Παρίσι.

Το Παρίσι δεν είχε ποτέ σαν το Λονδίνο και τη Μαδρίτη ανοιχτά θέατρα. Δεν άργησε ποτέ να αποκτήσει τα δικά του θέατρα σχεδιασμένα όλα πάνω στο ίδιο πρότυπο. Οι πιο διάσημοι ηθοποιοί της εποχής ήταν οι φαρσοθεατρίνοι Τουρλουπεν, Γκωτιέ – Γκαργκίγ και Γκρό – Γκνυώμ. Πέραν όμως από αυτούς, υπήρχε και ένας ικανός αριθμός σοβαρών ηθοποιών που ήταν έτοιμοι να ερμηνεύσουν τα έργα μεγάλων Γάλλων δραματογράφων. Ο Μοντορύ και η Δεσποινίς ντέ Βιλλιέ, μαζί με ένα πεπειραμένο θίασο δε δίστασαν να ανεβάσουν τον Σίντ στο θέατρο τους στο Μαραί.

Ο Κορνείγ, στον οποίο ανήκει η τιμή ότι εγκαινίασε τη μεγαλύτερη εποχή του γαλλικού δράματος, υπήρξε γέννημα θρέμμα της Ρουέν. Ανάμεσα στα έργα του συγκαταλέγεται και το κλασσικό θέαμα « Ανδρομέδα », γραμμένο με σκοπό να επιδείξει την Ιταλική σκηνογραφία και θεατρική τεχνολογία τη μεταφερμένη στη Γαλλία από το μεγάλο Τορέλλι. Στα γεράματα του βρέθηκε αντιμέτωπος και ανταγωνιστής με το νεαρό Ζαν Ρασίν, ένα δραματικό συγγραφέα που έμελλε να καλλιεργήσει επίσης αλλά και να τελειοποιήσει το είδος της τραγωδίας που εκείνος είχε εγκαινιάσει. Το καλύτερο έργο του Ρασίν «Φαίδρα» δείχνει όλα του τα προσόντα σε βαθμό τελειότητας. Έγραψε μια μόνο κωμωδία το «Les Plaideurs».

Από τις 9 τραγωδίες του η σπουδαιότερη μετά τη «Φαίδρα» θεωρείται ο «Βρετανικός» που περιλαμβάνεται ακόμα και σήμερα στο ρεπερτόριο της «Κομμεντί Φρανσαιζ».

Ένας από τους πρώτους οι οποίοι ενθάρρυναν τη θεατρική καριέρα του Ρασίν ήταν και ο Μολιέρος. Μεγαλύτερος κωμικός δραματογράφος της Γαλλίας και κατά πάσα πιθανότητα- με εξαίρεση βέβαια τον Αριστοφάνη- ο μεγαλύτερος του Ευρωπαϊκού θεάτρου. Γιος κατώτερου αυλικού αξιωματούχου, μορφώθηκε σε ένα κολλέγιο των Ιησουϊτών, με συμμαθητές του τον Πρίγκιπα ντε Κοντό και το Συρανό ντε Μπερζεράκ. Ύστερα από μια προσπάθεια που έκανε με μισή καρδιά σπούδασε νομικά, εγκατέλειψε το σπίτι του στα εικοσιένα του χρόνια, άλλαξε το πραγματικό του όνομα και από Ζαν –Μπατιστ Πολκέν έγινε Μολλιέρος. Πρωτοεμφανίστηκε με τους Μπεζάρ και μερικούς φίλους του σε ένα γήπεδο του τένις στο Παρίσι, διασκευασμένο σε θέατρο. Το « Ιλύστρ Τεάτρ » (Illustre theatre), όπως ονομάστηκε, ήταν δυστυχώς μια αποτυχία. Ο Μολιέρος μαζί με τους φίλους του έφυγε στην επαρχία για να ακολουθήσει τη συνηθισμένη ζωή του πλανόδιου θεατρίνου της εποχής. Για πάνω από 13 χρόνια, ο θίασος που σύντομα έγινε διευθυντής του, περιόδευσε στη Γαλλία παίζοντας σε αυτοσχέδιες φάρσες στο στουλ της Κομμεντια Ντελ Αρτε. Ο θίασος κερδίζοντας συνέχεια πολύτιμη πείρα, κατάφερε τελικά στις 24 Οκτωβρίου του 1658 να παρουσιαστεί στο Λούβρο, μπροστά στο Λουδοβίκο ΙΔ΄ και την Αυλή του. Η τραγωδία που παρουσίασαν εκεί συνάντησε ψυχρή υποδοχή. Όταν όμως έπαιζαν μια από τις χαμένες κωμωδίες του Μολιέρου, αποδείχτηκαν ακαταμάχητοι και γρήγορα βρέθηκαν εγκαταστημένοι στο Παρίσι.

Ο Μολιέρος έδωσε τη ζωή του αποκλείστηκε με το θέατρο του. Στο διάστημα αυτό παντρεύτηκε και μια ηθοποιό από το θίασο του, την Αρμάντ, που ήταν η μικρότερη κόρη από την οικογένεια των Μπεζαρ και είκοσι χρόνια νεώτερη του. Ο γάμος του υπήρξε άτυχος. Μολαταύτα έγραψε για την Αρμαντ μερικούς από τους

καλύτερους γυναικείους ρόλους του: Ελμίρα στον *Ταρτούφο*, Σελιμέν στον *Μισάνθρωπο*, Αρμάντ στις *Σοφές Γυναίκες*, Ελίζας στον *Φυλάργυρο*, μα πάνω από όλα *Λουσίλ* στον *Αρχοντοχωριάτη*. Ο Μολιέρος και ο θίασος του σε όλα αυτά τα έργα και σε πολλά άλλα εμφανίστηκαν με ασταμάτητη επιτυχία. Την τελευταία του εμφάνιση την έκανε στη σκηνή του *Palais Royal*, στον «*Κατά φαντασία ασθενή*» στις 17 Φεβρουαρίου 1673 και μετά λίγες ώρες πέθανε. Το μεγαλύτερο επίτευγμα του Μολιέρου ήταν η εξύψωση της Γαλλικής τραγωδίας. Στη διάρκεια της ζωής του είδε πολλές αλλαγές στο θέατρο. Για ορισμένες από αυτές ήταν και αυτός υπεύθυνος. Η πιο σημαντική ήταν το πέρασα από το παλιό πολλαπλά σκηνικό στο ιδιαίτερα αποκλειστικής σκοπεύσεις σκηνικό που βοηθούσε την τραγωδία στη διατήρησή της ενότητας του χώρου.

Ο Μολιέρος, που υπήρξε το τελειότερο ίσως παράδειγμα του ανθρώπου αφιερωμένο στο θέατρο, καθώς συνδύαζε τις ιδιότητες του ηθοποιού, του «θεατρώνη» και του δραματουργού, δεν ήταν μόνο συγγραφέας και ερμηνευτής κωμωδιών, αλλά και ένα είδος κρίκου ανάμεσα στους δυο εξοχότερους Γάλλους κλασικούς τραγικούς συγγραφείς. Μετά το θάνατο του, η λάμψη του θεάτρου περιορίστηκε σημαντικά.

Άφησε πίσω του μια άσβηστη κληρονομιά και ο θίασος του, κάτω από την διεύθυνση της χήρας και του δεύτερου της άνδρα που ήταν και εκείνος ηθοποιός ενόθηκε από το Λουδοβίκο ΙΔ΄ με δυο άλλους θιάσους και σχημάτισε την «*Κομεντί Φρανσαίζ*», το εθνικό θέατρο της Γαλλίας. Η άλλη της ονομασία, που παραμένει πάντοτε θεματοφύλακας των μολιερικών παραδόσεων είναι μέχρι και σήμερα «*Οίκος του Μολιέρου*» (*La Maison de Molière*).

5^{ON} ΤΟ ΑΓΓΛΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΠΑΛΙΝΟΡΘΩΣΗΣ :

Όσο καιρό ο Κάρολος Β΄ βρισκόταν στην εξορία, αυτός και οι ακόλουθοί του συνηθίζαν να παρακολουθούν έργα στο στυλ των πρίν το 1642 «μασκών» της Αυλής, με θεατρίνες, ζωγραφιστά σκηνικά και «μηχανές» μεταφερόμενα από την Ιταλία, καθώς και ένα αψιδωτό προσκήνιο με ριντώ. Δεν είναι περίεργο λοιπόν που, όταν ο Κάρολος επέστρεψε το 1660 στην Αγγλία, επέβαλε την υιοθέτηση όλων αυτών των στοιχείων από τα νέα δημόσια θέατρα. Τα πάντα ευνοούσαν ένα καινούργιο ξεκίνημα με ενδιαφέρουσες καινοτομίες. Ο Κάρολος ο Β΄ ανέθεσε το έργο της ανανέωσης του θεάτρου, μέσω των Βασιλικών Προνομίων, στον Τόμας Κιλλίγκριου (*Thomas Killigrew*) και τον Γουίλλιαμ Νταβεναντ (*William Davenant*, 1606-1668). Και οι δύο είχαν διακριθεί σαν θεατρικοί συγγραφείς πριν από το 1642 και είχαν την ευκαιρία να δουν τα έργα τους παιγμένα από ιδιωτικά θέατρα, που είχαν ήδη αρχίσει να δέχονται την επίδραση του ευρωπαϊκού τρόπου ανεβάσματος.

Στα νέα θέατρα κυριαρχούσε ένα ενδιαφέρον μείγμα Αγγλικών και Ευρωπαϊκών πρακτικών. Καινοτομίες του Θεάτρου της Παλινόρθωσης ήταν το νέο είδος κοινού, τα έργα που το κοινό αυτό ζητούσε να βλέπει και η χρησιμοποίηση γυναικών στους γυναικείους ρόλους. Χωρίς καμία εξάσκηση, γεμάτες αυτοπεποίθηση, κατέλαβαν κυριολεκτικά εξ' εφόδου το Λονδίνο. Σχεδόν από την πρώτη στιγμή, οι γυναίκες αυτές πέτυχαν και διατήρησαν ένα υψηλό επίπεδο ερμηνείας, θεμελιώνοντας έτσι μια παράδοση άφθαστης υποκριτικής που συνεχίζεται μέχρι και σήμερα. Μια από της πιο γνωστές ήταν η Νελ Γκουήν (*Nell Gwynne*, 1650-1687) από το θίασο του Κιλλίγκριου. Άλλες πάλι ήταν η κυρία Νιπ

(Κνίρρ) και η κυρία Μπέττερτον(Betterton) ,αποθανατίστηκαν χάρη στο Ημερολόγιο του Πέπο , μια πραγματικά ανεκτίμητη πηγή πληροφοριών για το θέατρο του καιρού. Το ίδιο επαναστατικά ήταν και τα έργα που γράφονταν για νέα θεατρικά οικοδομήματα, καθώς και το νέο κοινό που δημιουργήθηκε . Το νέο κοινό , που απαρτιζόταν από μοντέρνους νεαρούς κυρίους και τους παρακοιμώμενους τους και από τις κυρίες της πόλης , ήταν μικρό κυνικό και ανήσυχο , με έντονες τάσεις να φανεί και να ακουστεί , διψασμένο για καινούργια πράγματα, χωρίς καμία ανοχή για την ποίηση αλλά και την χυδαία κωμωδία. Σύντομα το νέο αυτό κοινό απέκτησε τους δικούς του συγγραφείς που εγκαινίασαν την αθυρόστομη κωμωδία των ηθών ,τη γνωστή σαν Κωμωδία της Παλινόρθωσης παρόλο που συνεχίστηκε και πολύ αργότερα , μέχρι και την εποχή της Βασίλισσας Άννας .

Η κωμωδία της Παλινόρθωσης , που ξεκίνησε αρκετά ακίνδυνα με τον Έθεριτζ (Sir George Etherege ,1643-1691) , έγινε οξύτερη με τον Γουίτσερλυ(William Wycherly, 1640-1717) ,έφτασε στο ζενίθ της με τα έργα των Κόνγκρηβ (William Congreve, 1670-1729) και τον Βάνμπρω (Sir John Vanbrough,1664 –1726) και κατέληξε στα φλογερά και θορυβώδικα έργα του Φάρκιουαρ (George Farquhar, 1678-1707), απεικονίζει έναν κόσμο ανεστραμμένων ηθικών αξιών , κόσμο μοιχείας και ίντριγκας, όπου η εξυπνάδα του τυχοδιώκτη εκτιμάται περισσότερο από τη ρομαντική διάθεση ή την κοινή λογική. Το ανώτερο μνημείο της θεωρείται το έργο “Way of the world” του Κόνγκρηβ . Η Άφρα Μπέν (Aphra Behn) την πρώτη γυναίκα που κερδίζει το ψωμί της από το γράψιμο των θεατρικών έργων . Διέθετε όμως και τις τραγικές του στιγμές, ιδιαίτερα με τα ηρωικά δράματα του Ντάυντεν (John Dryden, 1631- 1700), που προσπαθούν να εγκλιματίσουν τις ‘φινέτσες’ του Γαλλικού Νεοκλασικισμού στην Αγγλία , χωρίς όμως επιτυχία. Ο Τόμας Μπέττερτον (Thomas Betterton ,1635-1710)ήταν ο μεγαλύτερος ηθοποιός της Παλινόρθωσης . Η κυρία Μπάρυ(Barry) υπήρξε τόσο αξιόλογη ηθοποιός στην τραγωδία , όσο και η κυρία Μπρέισγκερντλ (Bracegirdle) στην κωμωδία. Το 1695 , ο Μπεττερτον παρουσίασε το έργο «Love for love» του Κόνγκρηβ με την κυρία Μπρέισγκερντλ στο ρόλο της Αγγέλικα και τον ίδιο στον ρόλο του Βαλλεντάιν. Παίχτηκε στο « Λίκολν’ς Ίνν Φήλντς», όπου και ο Τζων Ρίτς (John Rich) θα ανέβαζε αργότερα την « Όπερα του ζητιάνου» του Γκαίη(John Gay, 1685-1732). Ο Rich στον οποίο και αποδίδεται το χτίσιμο του πρώτου «Κόβεντ Γκάρντεν Θιάτερ» ,έπαιξε οπωσδήποτε σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της Αγγλικής σκηνής .Με το όνομα Lun , ο Ρίτς , εμφανίστηκε σαν Αρλεκίνος στο μεταφερόμενο από τη Γαλλία έργο «Σκηνές Ιταλικής Νύχτας». Αυτά τα ίχνη της Κομμέντια ντελ Αρτε προαναγγέλλουν τον μεταμορφωμένο Αρλεκίνο έργων όπως : Harlequin Doctor Faustus, Harlequin Jack Sheppard και θα αποτελέσουν ένα από τα στοιχεία αυτής της καθαρά αγγλικής γιορτής της «Χριστουγεννιάτικης Παντομίμας» που τελειώνει πάντα με μία Αρλεκινάδα .

Το θέατρο του Πόττερ , αλλά και διάφορα άλλα θέατρα που χτίστηκαν αργότερα πάνω στο ίδιο στυλ, ήταν ένα σοβαρό κομψό οικοδόμημα , με θεωρεία που υψώνονταν κατευθείαν πάνω από τη πλατεία και με πόρτες που άνοιγαν σε ένα περιορισμένης έκτασης προσκήνιο. Τα σκηνικά ήταν ακόμη ζωγραφισμένα επίπεδα, ο φωτισμός γινόταν με κρεμαστούς πολυέλαιους με κεριά και η αυλαία στο αψιδωτό προσκήνιο ανεβοκατέβαινε μόνο στην έναρξη και στο τέλος της παράστασης .Το 1730 , έγινε μια σημαντική καινοτομία , καθώς μεταφέρθηκε η ορχήστρα σε ένα κοίλωμα μπροστά από τη σκηνή .

Τα λονδρέζικα θέατρα αποτέλεσαν φυσικά το πρότυπο για παρά πολλά θέατρα μικρότερα που χτίστηκαν στην επαρχία το 18^ο αιώνα . Τα μόνα υπάρχοντα

παραδείγματα είναι τα θέατρα του Μπρίστολ, του Μάργρετ και του Ρίτσομντ, όλα ανεξαιρέτως αναστυλωμένα. Τις περισσότερες πόλεις τις επισκέπτονταν περιοδεύοντες θίασοι .

Ο μεγαλύτερος ηθοποιός της εποχής υπήρξε αναμφισβήτητα ο David Garrick (1717-1779). Ικανότατος ερμηνευτής τόσο στην κωμωδία όσο και στην τραγωδία , ο οποίος άλλαξε ριζικά το στυλ της αγγλικής ερμηνείας, αντικαθιστώντας την ακαμψία και το στόμφο των παλιότερων ηθοποιών σαν τον Quin, με την ελευθερία στη κίνηση και τη φυσική εκφορά στο λόγο .Μετρίου αναστήματος αλλά καλοκαμωμένος , με μάτια εκφραστικά και λαμπερά , με χαρακτηριστικά πλαστικά και ευκίνητα , ο Γκαρρικ εμφανιζόταν τόσο σε έργα της εποχής του όσο και σε Σαικσπηρικές αναβιώσεις .

Το Σεπτέμβριο του 1808 ,το «Κόβεντ Γκάρντεν κήκε συθέμελα. Πέντε μήνες αργότερα το « Ντρούρυ Λέην» είχε την ίδια μοίρα. Ήταν το τέλος μιας εποχής. Το νέα θεατρικά οικοδομήματα που χτίστηκαν και στις δύο τοποθεσίες εγκαινίασαν μια νέα φάση στην ιστορία του Αγγλικού θεάτρου.

6^{ON} ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ ΤΟΥ 18^{OY} ΑΙΩΝΑ :

Στη Γερμανία η πρώτη ρήξη με την παράδοση εκδηλώθηκε ηδ το 1741 , όταν ο θεατρικός αναμορφωτής και κριτικός Γκοτσέν (Johann-Cristoph Gottsched, 1700-1766) έπεισε την Καρολίνα Νόμπερ (Carolina Neuber ,1697 –1760) , επικεφαλής του θιάσου που επρόκειτο να παίξει τη «ρωμαϊκή» του τραγωδία : ‘Ο ετοιμοθάνατος Κάτων’ να ντύσει τους ηθοποιούς της με κλασσικά ρούχα. Το πείραμα είχε καταστροφικά αποτελέσματα . Ίσως η αναζήτηση ενός τόσο μεγάλου βαθμού αυθεντικότητας να είναι αντιθεατρική και το κουστούμι , με το να γίνεται αυστηρά ‘ιστορικό’ παύει να έχει μια δική του ιστορία. Είναι βέβαιο ότι μια προγενέστερη τάση για αυθεντικότητα θα είχε αποστερήσει το θέατρο από τη δουλεία πολλών σχεδιαστών ,που με τη γεμάτη φαντασία ευρηματικότητα τους την προορισμένη για τις Αυλικές μάσκες , τις όπερες ,αλλά και άλλες θεαματικές ψυχαγωγίες , κατέκλυσαν τις αίθουσες παραστάσεων και έδωσαν ζωή σε μερικά πολύ βαρετά έργα . Οι σχεδιαστές κουστουμιών επηρέασαν μάλιστα κατά καιρούς και τη μόδα της ίδιας της κοινωνίας . Η πλατιά, σαν κάνιστρο , φούστα του Μπουσέ με τις ροκοκό λεπτομέρειές της ήταν γνωστή σε όλα τα θέατρα και έφτασε μάλιστα και στο Λονδίνο, οπού φορέθηκε από τον Κουίν στον ‘Κοριολανό’.

Η χαρακτηριστική μορφή της πρώιμης Γερμανικής φάρσας είναι ο Νάρρ ή Τρελός, με το σκούφο και τα κουδούνια , που , αν και ξεκίνησε σαν γελωτοποιός της Αυλής , σχετίζεται ωστόσο και με τον κωμικό διάβολο των Ιστοριών από τη Βίβλο όσο και με τους πονηρούς ζαπνί της Commedia dell’ arte . Τα στοιχεία του αυτά κοινά σε όλους άλλωστε τους κωμικούς χαρακτήρες , δεν πρέπει να θεωρούνται αναγκαστικά σαν αποτελέσματα εξωτερικών επιδράσεων . Ακόμη και το ρεύμα του διαφωτισμού είχε πολύ μικρή επίδραση στο Γερμανικό θέατρο και τα καλύτερα έργα της εποχής γράφτηκαν για να υποστηρίξουν την Μεταρρύθμιση ή την Αντιμεταρρύθμιση. Τα έργα αυτά και όταν ακόμη προορίζονταν για να ενισχύσουν το Προτεσταντικό Δόγμα , εξακολουθούσαν να παίζονται σε παλιού τύπου Μεσαιωνικό πολλαπλό σκηνικό.

Τις φάρσες τις είχαν πάρει στα χέρια τους οι συντεχνίες των Αρχιτραγουδιστών (Meistersingers) και έτσι μπορούσαν να ανεβάζονται πλέον πολυτελέστατα από ότι μέχρι τότε από τους ερασιτεχνικούς θιάσους στις κινητές-πλατφόρμες σκηνές. Οι περιπλανώμενοι θίασοι των άγγλων ηθοποιών ήταν εκείνοι, που κατά ένα περίεργο τρόπο, επηρέασαν βαθιά το νεογέννητο γερμανικό θέατρο, τόσο στην Αυστρία όσο

και στην Γερμανία. Ο πρώτος από τους θιάσους ήταν του Ρομπερτ Μπράουν (Robert Brown) που εμφανίστηκε στη Φρανκφούρτη το 1592. Αμέσως μετά ένας άλλος θιάσος, του Σάκβιλ (Sackville) εγκαταστάθηκε στο Βόλφενμπυτελ, στο Αυλικό Θέατρο του Δούκα Ερρίκου- Ιούλιου του Μπράουνσβαϊγκ.

Οι θιάσοι αυτοί έπαιζαν στις μεγαλύτερες ετήσιες γιορτές, στις αίθουσες των ευγενών ή σε κλειστούς ή σε ανοιχτούς χώρους στις μεγαλύτερες πόλεις. Ορισμένοι από αυτούς έφτασαν και μέχρι τη Σκανδιναβία. Για να μπορούν να ταξιδεύουν άνετα, τα σκηνικά των θεατρικών αυτών συγκροτημάτων ήταν ελάχιστα. Οι σκηνές τους εξάλλου ήταν παραλλαγές της Ελισαβετιανής σκηνής. Η κατασκευή αυτή επέτρεπε μεγαλύτερη κινητικότητα από αυτήν της Marthakirche, οι ηθοποιοί εκμεταλλεύονταν απόλυτα τις δυνατότητες που τους έδινε, παίζοντας με όλη τη ζωντάνια των άγγλων ηθοποιών της εποχής, ενισχυμένοι βέβαια από τα ακροβατικά της Commedia dell' arte. Το ρεπερτόριο ήταν συνήθως Ελισαβετιανές κωμωδίες και τραγωδίες, συχνά με πολλές περικοπές, παιγμένες στα αγγλικά, με συνοδεία μουσικής, χορού και παντομίμας. Τα έργα αυτά διανθίζονταν στα ενδιαμέσων πράξεων με τη φλυαρία του Τρελού σε γλώσσα της Κάτω Γερμανίας. Αυτός ο τόσο χυμώδης χαρακτήρας 'χωνόταν' παντού. « Η επιλήψιμη αδελφοκτονία» (διασκευή του Αμλετ) έγινε ένα από τα δημοφιλέστερα έργα των πλανόδιων γερμανικών θιάσων.

Από λογοτεχνική άποψη, η επίδραση των άγγλων κωμικών ηθοποιών ήταν, χωρίς αμφιβολία, αρνητική και οδήγησε στη μετέπειτα προτίμηση του κοινού για άγρια και αιματοβαμμένα έργα, τα 'Haupt und Staatsactionen'.

Ο τελευταίος αγγλικός θιάσος που αναφέρεται ήταν στη Γερμανία στα 1659, σε μια εποχή δηλαδή που η λαϊκή σκηνή έχει ήδη αρχίσει να αισθάνεται την επιρροή της Ιταλικής σκηνογραφίας, που φτάνει μέσω των Αυλικών θεαμάτων καθώς και των μεγαλόπρεπα ανεβασμένων παραστάσεων των Ιησουϊτικών σχολικών έργων. Τα έργα αυτά ήταν σε λατινική γλώσσα και παίζονταν με Ιταλική σκηνογραφία και Ιταλικές 'μηχανές'. Δεν υπήρχε πάντως ακόμη στη Γερμανία δημόσιο Θέατρο για να παρουσιάσει τα έργα του πρώτου σοβαρού Γερμανού δραματουργού, του Ανδρέα Γκρύφιους (Andreas Gryphius), που παίζονταν από προτεστάντες μαθητές του σχολείου, βασιζόνταν στο Γαλλικό κλασικό δράμα, και ήταν γραμμένα σε υψιπετές ύφος και σε κάπως μονότονο στίχο, δε θα είχαν σίγουρα καλή υποδοχή από ένα κοινό που ακόμη απολάμβανε με την ψυχή του τα Haupt und Staatsactionen (που οι παραστάσεις τους διατηρούσαν πολλά από τα ελαττώματα των Άγγλων κωμικών ηθοποιών, χωρίς όμως τις αρετές τους).

Αυτού του είδους οι παραστάσεις ήταν πολύ δημοφιλείς ιδιαίτερα στη Βιέννη, και η ντόπια μορφή του Τρελλού, ο Χάνσβουρστ, που φαίνεται ότι αποτελούσε εξέλιξη του Τζόν Πόσσετ (αλλιώς Γιόχαν Γκούτβεν), δεν άργησε να εξοβελίσει όλες τις προγενέστερες ξενόφερτες μορφές. Ο ηθοποιός Στρανίτζκυ (Stranitzky) ανέδειξε τον Χάνσβουρστ σε μια πραγματικά γνήσια κωμική μορφή. Απορρίπτοντας τον παλιότερο, χαλαρό, με ζώνη χιτώνα και τα παντελόνια που θύμιζαν το κοστουμί του Πεντρολίνου, ο Χάνσβουρστ ντύθηκε σαν χωρικός από το Ζάλτζμπουργκ με μια φαρδιά κόκκινη ζακέτα, μικρό περιλαίμιο τρελού, κίτρινα παντελόνια κρατημένα με κόκκινες μπρετέλες, μια γαλάζια καρδιά στο στήθος του κεντημένη με τα αρχικά X.B., μια θυσανωτή περούκα, γενειάδα, βαριά φρύδια, και ένα πράσινο μυτερό καπέλο. Δύο μεταγενέστερες κωμικές μορφές του Βιεννέζικου λαϊκού θεάτρου ήταν ο Κάσπερλε (κάτι αντίστοιχο με τον Άγγλο Πάντς), και ο Τάντεντλ που ήταν ένας φάλτσος, αδέξιος και με παιδικό μυαλό μπούφος, αιωνίως ξεμυαλισμένος. Τα έργα στα οποία εμφανιζόταν ο Τάντεντλ δεν ήταν πια

αυτοσχεδιαστικά, αλλά κείμενα ειδικά γραμμένα γι' αυτόν, ή μάλλον για χάρη του ηθοποιού που τον αποθανάτισε, τον Άντον Χάζενχοφτ (Anton Hasenhut).

Στις αρχές του 18^{ου} αιώνα, στη Γερμανία και στην Αυστρία έγιναν προσπάθειες από σοβαρούς ανθρώπους να καταργηθούν οι παλιές κωμωδίες και να επικρατήσει ένα πιο "αξιοπρεπές" θεατρικό είδος. Γύρω στα μέσα του 18^{ου} αιώνα, οι μεταφράσεις Σαιξπηρικών έργων άνοιξαν νέους ορίζοντες στη φαντασία του Γερμανού θεατρόφιλου, ο οποίος γνώριζε επίσης καλά τις επιτυχίες της διακρύβρευτης κωμωδίας αλλά και του αστικού δράματος στις γαλλικές σκηνές της εποχής. Παρ' όλα αυτά, η επίδραση του Γκόντσεν δεν ήταν εντελώς αρνητική. Η πειθαρμία που θέλησε να επιβάλει στο νεογέννητο θέατρο της εποχής του ήταν χρήσιμη, και η αντίληψή του ότι το θέατρο θα έπρεπε να είναι ένας πολιτειακός θεσμός θα καρποφορούσε αργότερα.

Ο σπουδαιότερος αντίπαλος του ήταν ο νεαρός Λέσινγκ, που απέκτησε τις θεατρικές του γνώσεις στο θίασο της Καρολίνας Νόμπερ. Η πρώτη πάντως αξιολόγηση δουλειά του Λέσινγκ, το Δεσποινίς Σάρα Σάμπσον, ήταν μια τραγωδία της καθημερινής ζωής, σαφώς επηρεασμένη από τα μυθιστορήματα του Ρίτσαρντσον, που την εποχή εκείνη ήταν πολύ αγαπητά στη Γερμανία.

Υπήρξε όχι μόνο δραματογράφος αλλά και αξιόλογος δραματικός κριτικός, συνδέθηκε το 1765 με μια από τις πρώτες κινήσεις για την ίδρυση ενός μόνιμου θεάτρου στο Αμβούργο, όπου και παίχτηκε στα 1767 το έργο του Μίνα Φόν Μπάρνχελμ, το πρώτο αριστούργημα της Γερμανικής κωμωδίας. Ο Έκχοφ, εγκατέλειψε το άκαμπτο ρητορικό στυλ και την αλύγιστη πόζα, που καλλιεργούσαν οι παλιότεροι ηθοποιοί της σχολής της Καρολίνας Νόμπερ και του Κόχ (Koch), και εισήγαγε ένα ευλόγιστο και φυσικό στυλ, που σε άλλες χώρες ήταν ήδη της μόδας. Ο Σραϊντερ ήταν ένας από τους μεγαλύτερους Γερμανούς ηθοποιούς και ήταν ο πρώτος που ερμήνευσε πολλούς Σαιξπηρικούς ρόλους, ανάμεσα στους οποίους τον Άμλετ και τον Βασιλιά Λήρ, σε μετάφραση. Δυστυχώς η ζήλια του Σραϊντερ για τον Έκχοφ ανάγκασε τον τελευταίο να εγκαταλείψει το θίασο και να περιπλανιέται για χρόνια χωρίς επιτυχία, πριν καταλήξει στην Βαϊμάρη – όπου και συνάντησε τον Γκαίτε (Johann – Wolfgang von Goethe, 1749 – 1832), στον οποίο και έδωσε ίσως την ιδέα για τον Βίλχελμ Μάιστερ – και αργότερα στην Γκότα. Ένα χρόνο πριν το θάνατο του, ο Έκχοφ προσέλαβε ένα νεαρό ηθοποιό, τον Ίφλαντ (A. W. Iffland), που αργότερα επρόκειτο να παίξει σημαντικό ρόλο στο θέατρο της εποχής του Γκαίτε. Ο Έκχοφ έζησε αρκετά ώστε να μπορέσει να δει το επάγγελμα του ηθοποιού να κερδίζει σε υπόληψη, εξαιτίας και των δικών του σε μεγάλο βαθμό προσπαθειών. Παρουσίασε και το έργο του ηλικιωμένου πια Λέσινγκ Αιμιλία Γκαλόττι, αλλά και το πρώτο έργο του νεαρού Γκαίτε το Γκαίτς φόν Μπερλίχινγκεν.

Στα τέλη του 18^{ου} αιώνα, στη Γερμανική σκηνή κυριαρχούσε ο Γκαίτε, που αφιέρωσε ένα μέρος της μεγαλοφυΐας του στην υπηρεσία του θεάτρου. Το Γκαίτς Φόν Μπερλίχινγκεν υπήρξε το πρώτο γερμανικό έργο που γράφτηκε κάτω από την επίδραση του Σαίξπηρ. Αν και ο Γκαίτε επέστρεψε αργότερα στον προγενέστερο θαυμασμό του για το Γαλλικό δράμα, το έργο του αποτέλεσε ωστόσο το μανιφέστο για τους συγγραφείς του κινήματος *Sturm und Drang* και το πρότυπο για τους περισσότερους νέους δραματογράφους, και ιδιαίτερα τον Σίλλερ (Friedrich von Schiller, 1759 – 1805). Τα κατοπινότερα δραματικά έργα του Γκαίτε ήταν ιστορικά δράματα και δράματα της καθημερινής ζωής, και ένα απ' αυτά, το *Clavigo*, με το ισπανικό του φόντο, εξακολουθεί να λειτουργεί ακόμη και σήμερα. Στο τέλος της ζωής του πάντως, ο Γκαίτε έγραψε περισσότερο ποίηση παρά θέατρο και τα δράματά του ήταν του είδους της Ιφιγένειας εν Ταύροις και του Φάουστ, ενός

κοσμολογικού δράματος σε δυο μέρη. Ο Φάουστ ανέβηκε στη σκηνή χωρίς περικοπές, αλλά, με την απεραντοσύνη της σύλληψης του και τη δύναμη της εκτέλεσής του, ξεπερνούσε τα όρια του κοινού θεατρικού χώρου.

Στο διάστημα που ο Γκαίτε είχε τη διεύθυνση του "Θεάτρου της Αυλής" στη Βαϊμάρη ανεβάστηκαν το σύνολο σχεδόν των έργων του Σίλλερ (Βάλλενσταϊν, Γουλιέλμος Τέλλος, κ.λ.π. Όμως, το πρώτο έργο του Σίλλερ που αφήνει εποχή, "Οι ληστές", πρωτοπαίχτηκε στο Μάνχαιμ με τον Ίφλαντ, τον προστατευόμενο του Έκχοφ, στο ρόλο του Φράντς Μούρ. Ο Ίφλαντ, που αργότερα θα εμφανιζόταν και στη Βαϊμάρη με τεράστια επιτυχία, ήταν και ο ίδιος ένας δημοφιλής θεατρογράφος, εκτός από καλός ηθοποιός στη σοβαρή κωμωδία. Στην τραγωδία όμως, παρά το γεγονός ότι διέθετε μιαν έξοχη τεχνική, του έλειπε το βάθος.

Ο νεαρός 19^{ος} αιώνας, κληρονόμος της ταραχής από τη Γαλλική Επανάσταση και του αντίκτυπου της σε όλη την Ευρώπη, ήταν προορισμένος να γίνει μια νέα εποχή μεγάλων ερμηνευτών αλλά φτωχών έργων, φτωχών από λογοτεχνική και όχι από θεατρική άποψη, γιατί ένας κολοσσιαίος όγκος εργασίας στον τομέα της σκηνογραφίας, του κοστουμιού, της μουσικής και των σκηνικών εφέ διοχετεύτηκε στην παραγωγή μελοδραμάτων και ρομαντικών έργων. Μέσα από μια τέτοια ατμόσφαιρα, τα έργα ενός δραματουργού σαν τον Κλάιστ (Heinrich von Kleist, 1777 – 1811), είτε πρόκειται για κωμικά όπως το "Η σπασμένη στάμνα" είτε για ηρωικά όπως "Ο πρίγκιπας του Χόμπουργκ, έμελλε να μείνουν αγνοημένα και να περιμένουν μέχρι την εποχή που ένα πιο δεκτικό και καλλιεργημένο κοινό θα δεχόταν το μήνυμά τους και θα εκτιμούσε την αξία τους.

7^ο Η ΓΑΛΛΙΑ ΠΡΙΝ ΤΗΝ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ:

Ο θάνατος του Μολιέρου σημαίνει το τέλος μιας λαμπρής εποχής. Η νεοϊδρύνουσα "Κομμεντί Φρανσαίζ" ήταν ένας αξιοθαύμαστος θεσμός. Απέκτησε την τάση να επιβάλλει σε ολόκληρο το Γαλλικό Θέατρο ένα παραδοσιακό ύφος και ρεπερτόριο που δεν ανεχόταν καμία διαφορετική αντίληψη και δεν άφηνε περιθώρια για πειραματισμούς.

Παρά την σκληρή αντίδραση της "Κομμεντί Φρανσαίζ" οι Ιταλοί ηθοποιοί πέτυχαν να τους δοθεί από το Λουδοβίκο το δικαίωμα να παίζουν στη Γαλλική γλώσσα. Τόσο το ρεπερτόριο όσο και το παίξιμο των Ιταλών ήταν πια ξεπερασμένα.

Παρά όλα αυτά με τη μέθοδο της "δοκιμής και του σφάλματος" οι θίασοι κατάφεραν να κερδίσουν ξανά το ενδιαφέρον του κοινού δημιουργώντας σιγά – σιγά μια καινούργια μορφή θεατρικής τέχνης, που συνδύαζε τον πλούτο συναισθήματος και την επιδεξιότητα των Ιταλών με τη γαλλική ευστροφία και φινέτσα.

Τότε εμφανίζονται οι "forains", δηλαδή θίασοι των πανηγυριών, άνησαν σε τέτοιο βαθμό ώστε χτίζουν μόνιμα θέατρα και ιδρύουν μαζί με τους Ιταλούς την "Όπερα Κομικ" και τελικά αποτελούν ένα από τα διασημότερα θεατρικά γεγονότα στο Παρίσι του 19^{ου} αιώνα.

Η μαζική εισροή στα θέατρα ενός αστικού κοινού απαιτούσε δυνατές συγκινησιακές καταστάσεις, το δόγμα της ισότητας των ανθρώπων έφερε τον τραγικό ήρωα από το παλάτι στο σαλόνι. Ενώ το κοινό είχε πιο πολλές γυναίκες από ποτέ και ζητούσε περισσότερα δάκρυα ακόμη και στην κωμωδία.

Πριν ξεπέσει το αστικό δράμα η τραγωδία γνώρισε την τελευταία της δόξα στα χέρια του Βολτέρου, ο οποίος αφιέρωσε ένα μέρος της ζωής του και της δραστηριότητάς του στο θέατρο. Έχτισε αρκετά θέατρα ιδιωτικά από τα οποία το καλύτερο ήταν το Φερναί. Ήταν ο πρώτος Γάλλος που θαύμασε τον Σαίξπηρ. Πριν τη Γαλλική Επανάσταση, το Γαλλικό δράμα γνωρίζει λαμπρές στιγμές με το έργο "Ο Κουρέας της Σεβίλλης".

8^{ον} ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ 19^{ον} ΑΙΩΝΑ:

Τα μέσα του 18^{ον} αιώνα, εποχή της γέννησης στην Γερμανία ενός εθνικού θεάτρου και εδραίωση των θεατρικών επιχειρήσεων στις χώρες της Ευρώπης, έχουμε μια σταθερή εγκατάσταση θεάτρου στην ανατολική ακτή της Βόρειας Αμερικής.

Ήδη από το 1538 στην δυτική ακτή είχαν ανεβαστεί ισπανικά έργα.

Στις αρχές του 17^{ον} αιώνα, έργα στα γαλλικά παίχτηκαν στο Κεμπέκ. Όμως όλα αυτά ήταν περιστατικά απομονωμένα χωρίς διάρκεια.

Εκείνοι που έθεσαν τα θεμέλια του Αμερικανικού θεάτρου και καθόρισαν την γραμμή που θα ακολουθούσε, ήταν οι ηθοποιοί που πρωτοπάτησαν το πόδια τους από την Αγγλία στην Βιρτζίνια. Βασικό κέντρο της θεατρικής δραστηριότητας είναι οι πόλεις Βιρτζίνια και Φιλαδέλφεια.

Το 1716 στο Γουίλιαμσπούρκ χρίστηκε το πρώτο θέατρο. Ενώ το 1753 ένα δεύτερο θέατρο στεγάζεται στη Νασσάου Στρήτ που ο θίασος του Λιούις Χάλλαμ (Hallum) είχε έλθει κατευθείαν από το Λονδίνο.

Ο θίασος αυτός είχε ποικίλο ρεπερτόριο, τέλειο παίξιμο και έδωσε μεγάλη άνθιση στην εξέλιξη του θεάτρου στο νέο κόσμο.

Παρ' όλο που ο θίασος είχε να αντιμετωπίσει τον έμφυτο πουριτανισμό που είχε κληρονομηθεί από τους πρώτους αποίκους πέτυχε να αποκτήσει γερές προσβάσεις, χάρη στην οικοδόμηση θεάτρων.

Όταν κέρδισαν την ανεξαρτησία τους ορισμένες από τις Αμερικανικές Πολιτείες επιχειρήσαν να απαγορεύσουν το θέατρο, με τη δικαιολογία ότι ξεσήκωνε ανεπιθύμητα πάθη. Όμως οι επαγγελματίες ηθοποιοί κατάφεραν να ξεγλιστρήσουν και το 1785 ο θίασος The American Company επέστρεψε στη Νέα Υόρκη.

Το προβάδισμα της Νέας Υόρκης στο θέατρο, επιβεβαίωσε ότι και ο ίδιος ο Τζώρτζ Ουάσιγκτον επισκέφθηκε πολλές φορές το θέατρο του "The Street Theater".

Το 1794 στη Φιλαδέλφεια ο Τόμας Γουίγκνελ (Thomas Wignell) άνοιξε το πρώτο αμερικάνικο θέατρο, που φωτίστηκε με γνώμη πριν ακόμη φωτισθεί μ' αυτόν τον τρόπο του "Ντρούρν Λέην" του Λονδίνου.

Ήδη πια πλησιάζει ο καιρός που οι Ηνωμένες Πολιτείες θα βγάλουν δικούς της μεγάλους ηθοποιούς.

Τα πρώτα χρόνια του 19^{ον} αιώνα στην Ευρώπη δεν ήταν καθόλου ευνοϊκά για θεατρικά εγχειρήματα. Ο Ναπολέων δεν άφησε στους θεατρογράφους της εποχής του την ελευθερία που παραχωρήθηκε στον Μολιέρο από τον Λουδοβίκο ΙΔ: και έτσι το σοβαρό θέατρο δεν απέφυγε την κρίση τον καιρό της διακυβέρνησής του.

Τα θεατρικά είδη που άνθισαν τότε ήταν η οπερέτα, και τα μελοδράματα του Πιζερεκούρ.

Το μεγάλο μέγεθος των θεατρικών οικοδομημάτων επηρέαζε τους διευθυντές να χρησιμοποιούν όλα τα θεατρικά τεχνάσματα για να ικανοποιήσουν το κοινό τους. Υπήρχαν πυρκαγιές, πλημμύρες, σεισμοί. Ενώ σε πολλά έργα εμφανίζονταν στη σκηνή ακόμη και αληθινά ζώα π.χ. σκυλιά, άλογα. Οι σοβαροί θεατρικοί συγγραφείς ήταν ανίκανοι να συναγωνιστούν και έτσι οι λαμπροί ηθοποιοί της εποχής σπατάλησαν τις δυνατότητές τους στα κατώτερης ποιότητας καλής όμως τέχνης νέα έργα. Οι διευθυντές ενδιαφερόταν υπερβολικά για τα σκηνικά, τα κοστούμια και γενικά για τον εξοπλισμό των θεάτρων.

Μια καινοτομία που είχε μακροπρόθεσμες συνέπειες ήταν η αντικατάσταση των κεριών με γκάζι το 1820. Το πλεονέκτημα ήταν η κατά βούληση αυξομείωση του φωτός. Στο τέλος του 19^{ου} αιώνα χάθηκε οριστικά η μυστηριώδης ατμόσφαιρα των κεριών με την λάμψη του ηλεκτρισμού παράλληλα με την επιθυμία για ιστορική πιστότητα στη σκηνογραφία ήταν και η τάση για ιστορική ακρίβεια στον τομέα του κοστούμιού.

Σχεδιάζονταν κοστούμια βασισμένα σε επιστημονικά δεδομένα και βαθιά γνώση της οικοσημολογίας.

Ανάμεσα στο 1830 και 1880 το θέατρο εξαπλώνεται ταχύτατα σ' όλα τα μέρη του κόσμου.

Χτίζονται καινούργια θέατρα για να εξυπηρετήσουν το εκλεκτικό κοινό, που συνεχώς αυξάνεται.

Περισσότερος κόσμος βρίσκει δουλειά οι θεατρικοί συγγραφείς παρουσιάζουν κατά εκατοντάδες εφήμερα έργα.

Στη Γαλλία η "Κομεντί Φρονσαιζ" αν και εξακολουθεί να είναι το πρώτο θέατρο του Παρισιού αρχίζει να αμφισβητείται η υπεροχή της από νέα θέατρα, όπως το "Οντεόν".

Τα θεατρικά έργα κοινωνικής κριτικής του Δουμά Υιού, επισκιάστηκαν από το πρώτο πετυχημένο έργο "Η Κυρία με τις Καμελίας" το έργο αυτό ένα συναισθηματικό πορτραίτο της Μαργαρίτας Γκωτιέ.

Και ενώ έτσι διαδραματίζεται η ιστορία του Θεάτρου στην Ευρώπη, στην Αμερική πριν το τέλος του 18^{ου} αιώνα το θέατρο είχε "εισβάλει" ακόμη και την πουριτανική Βοστώνη.

Ο πρώτος μεγάλος αμερικανός ηθοποιός είναι ο Έντγουϊν Φόρρεστ (Edwin Forrest 1806 – 72). Στη δεκαετία του 1830 και 1840 ο αριθμός των θεάτρων στη Νέα Υόρκη αυξήθηκε ραγδαία.

Όταν η οικονομική πίεση ώθησε τους μετανάστες στις Ηνωμένες Πολιτείες, όλο και πιο δυτικά, οι ηθοποιοί τον ακολούθησαν με αποτέλεσμα να χτίζονται θέατρα σ' όλη την Ήπειρο.

9^{ον} ΙΨΕΝ, ΤΣΕΧΩΦ - ΘΕΑΤΡΟ ΙΔΕΩΝ :

Αν και το θέατρο, σαν μέσο ψυχαγωγίας, δεν είναι απαραίτητο να ασχολείται σοβαρά με τα κοινωνικά προβλήματα ή να αναζητάει έργα μόνιμης καλλιτεχνικής αξίας. Ωστόσο υπάρχουν εποχές που ίσως – γιατί "θυμάται" τη θρησκευτική του καταγωγή, παρουσιάζει μια τάση απομάκρυνσης από τα καθημερινά θέματα και περιορίζει το χάσμα ανάμεσα στην πραγματικότητα και την ψευδαίσθηση. Το κοινό είναι πρόθυμο να δεχθεί έργα κοινωνικής διαμαρτυρίας. Επιτεύχθει μια σωστή ισορροπία μεταξύ του καλού θεάτρου και στα Κοινωνικά προβλήματα. Σαν αποτέλεσμα είναι έργα πραγματικής συνεισφοράς στο παγκόσμιο δραματικό ρεπερτόριο.

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα για το Ευρωπαϊκό θέατρο αρχίζει μια τέτοια περίοδος με τα έργα του Ίψεν. (Hernrik Johan Hsen 1828 – 1906) και κορυφώθηκε με τα έργα του Τσέχωφ (1860 – 1904). Και οι δύο αυτοί συγγραφείς προέρχονται από χώρες που προηγουμένως δεν είχαν παίξει σημαντικό ρόλο στο Ευρωπαϊκό θέατρο.

Ο Ίψεν κέρδισε την Ευρωπαϊκή εκτίμηση με τον "Μπράντ" ενώ από τα πρώιμα ποιητικά του έργα γνωστότερο ο "Πέερ Γκύντ".

Η φήμη του Ίψεν εδραιώθηκε παραπέρα με τα έργα του "τα στηρίγματα της κοινωνία" το "το κουκλόσπιτο", "οι βρικόλακες" και ο "εχθρός του λαού" έργα με καυτές απεικονίσεις της επαρχιακής ζωής.

Το τελευταίο έργο του Ίψεν "όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς" είναι ένα δυνατό θεατρικό κείμενο που το έγραψε σε ηλικία 70 χρονών.

Στην ωριμότητα και στη σοφία του, το έργο αυτό συγκρίνεται με την "Τρικυμία" το τελευταίο έργο του Σαίξπηρ.

Ο Ίψεν άσκησε τεράστια επίδραση όχι μόνο στη θεατρική φιλολογία του καιρού του, αλλά και πάνω στην τέχνη της ερμηνείας και της σκηνοθεσίας.

Το Ρωσικό θέατρο είχε γνωρίσει κάποια ανάπτυξη, χωρίς να είναι γνωστό έξω από τα σύνορά του. Διέθετε λαμπρούς ηθοποιούς οι περισσότεροι από τους οποίους ήταν δουλοπάροικοι, εκπαιδευμένοι στα ιδιωτικά θέατρα των πλουσίων ευγενών.

Το Ρωσικό θέατρο διέθετε αρκετά αξιόλογα έργα, σαν αποτέλεσμα της ύπαρξης μιας καθαρά ρωσικής λογοτεχνίας που θεμελιωτής της ήταν ο ποιητής Πούσκιν (Alexander Sergeivich Pyshkin 1799 – 1837). Και έργα αυτά όπως το έργο του Τοστόυ και του Γκόρκι – προάγγελου της επανάστασης, ήταν το καλύτερο μέρος του έργου, που έπρεπε να περιμένει το 1917 για να ανεβαστεί, δεν είχαν καμία επίδραση την υπόλοιπη Ευρώπη.

Μεταγενέστερες παραστάσεις και νεότερες μεταφράσεις επέτρεψαν τον Τσέχωφ να ασκήσει τεράστια επίδραση στους Άγγλους θεατρικούς συγγραφείς, σκηνοθέτες και ηθοποιούς. Εξάλλου ανάλογη ήταν η επίδραση του Τσέχωφ και στην υπόλοιπη Ευρώπη καθώς και στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής. Την εποχή αυτή ιδρύεται στη Βαρκελώνη το "Τεάτρο Ιντίμ" με την ελπίδα να κάνει γνωστό τον Ίψεν στην Ισπανία.

Στην Ιταλία κάτω από επίδραση του Ίψεν και του Σαίξπηρ εμφανίζεται τώρα ο Λουϊτζι Πιραντέλλο (Luigi Pirandello) 1867 – 1936.

Ούτε η φτώχεια της νιότης του, ούτε η μεταγενέστερη τραγωδία της παραφροσύνης της γυναίκας του μπόρεσαν να λογίσουν την αγωνία του Πιραντέλλο για το θέατρο. Το 1925 ο ίδιος ο Πιραντέλλο οργανώνει ένα θίασο στο "Θέατρο Οντεσκάλκι" στη Ρώμη.

Λέει ο Πιραντέλλο ότι δεν μπορεί να υπάρχει αλήθεια, αφού η αλήθεια είναι διαφορετική για τον κάθε άνθρωπο αλλά και σε κάθε περίπτωση δεν μπορεί να υπάρχει επικοινωνία αφού οι λέξεις σημαίνουν αυτό που φαίνεται και όχι αυτό που στην πραγματικότητα είναι κάθε πράγμα. Η λογική απαιτεί σταθερότητα κάτι που δεν μπορεί να βρεθεί στην ανθρώπινη κατάσταση. Η επίδραση της φιλοσοφίας του Πιραντέλλο επέδρασε πάνω στη γεμάτη απογοητεύσεις γενιά του 1920 και 1930. Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα υπάρχει τεράστια απόσταση μεταξύ των τάσεων και των σκηνικών που σ' όλο σχεδόν τον κόσμο επηρεάζονταν σημαντικά από θεωρητικά οικοδομήματα χτισμένα εκατό χρόνια πριν.

Το θέατρο περισσότερο από κάθε άλλη τέχνη, δοκιμάζεται από το ότι πρέπει να λειτουργήσει σ' ένα κτίριο συμπαγές, που εμποδίζεται να παρακολουθήσει τις πρωτοποριακές ιδέες κάθε εποχής.

Σκηνογράφοι και θεματογράφοι επηρεάστηκαν από άλλη μορφή ίσως παλαιότερη και από τις αρχαιότερες μορφές του Ευρωπαϊκού θεάτρου. Ήταν εκείνη η μορφή της Άπω Ανατολής που αν και μέχρι το τέλος του 19^{ου} αιώνα αν και δεν ήταν γνωστές σαν παραστάσεις, αλλά από αναφορές ταξιδιών.

Ανανεωτές που ονειρεύτηκαν να καθαρίσουν τη σκηνή από τη σύγχυση του 19^{ου} αιώνα γοητεύθηκαν από την απλότητα του θεάτρου της Άπω Ανατολής. Έχουν όμως λάθος γιατί τόσο οι Κινέζικες όσο και οι Γιαπωνέζικες παραστάσεις ήταν υπερβολικά πολύπλοκες. Χρησιμοποιούσαν το συμβολισμό στην προσπάθεια τους να αντιδράσουν στο ρεαλισμό.

Το Ευρωπαϊκό πνεύμα είναι σχεδόν αδύνατο να κατανοήσει τα παραδοσιακά και τα τελετουργικά στοιχεία του θεάτρου της Άπω Ανατολής. Το Γιαπωνέζικο θέατρο είναι δύο ειδών. Το κλασσικό και στο αριστοκρατικό Νό, που οι ρίζες του βρίσκονται στη θρησκευτική τελετουργία και το λαϊκό, καμπούκι μια σύνθετη μορφή θεάτρου.

Το Κινέζικο θέατρο, το οποίο από την αρχή του 19^{ου} αιώνα και μετά κυριαρχούσε η "Όπερα του Πεκίνου" οργανώνεται επίσης με βάση τον ηθοποιό. Τα έργα του είναι αρμονικός συνδυασμός διαλόγων, τραγωδία χορού, με θέματα από την εθνική ιστορία και ακροβατικών στους μύθους και τις παραδόσεις.

Τα κουστούμια, και ιδιαίτερα εκείνα των πολεμιστών, είναι μεγαλοπρεπή, χωρίς όμως καμία προσπάθεια για ιστορική ακρίβεια. Τα χρώματα υποδηλώνουν την κοινωνική τάξη.

Το κίτρινο είναι για τον αυτοκράτορα, το κόκκινο για τους αξιωματικούς, το μαύρο για τους τραχείς ανθρώπους.

Η ιδιοσυγκρασία υποδηλώνεται με τις συμβατικές γραμμές που καλύπτουν το πρόσωπό, και από ένα πολύχρωμο "μέικ απ". Το γαλάζιο υποδηλώνει την αγριότητα, το κόκκινο την πίστη και το θάρρος.

Δεν υπάρχουν σκηνικά. Όμως πάνω στην σκηνή υπάρχει μια ορχήστρα, ενώ τα απλά σκηνικά αντικείμενα με το πέρασμα του χρόνου έχουν αποκτήσει συμβολικές αξίες.

Π.χ. μια βεντάλια είναι δείγμα επιπολαιότητας, ενώ το γυναικείο παπούτσι αντιπροσωπεύει το κέντημα.

Το θέατρο της Ινδίας είναι τόσο παλιό, όσο και το θέατρο της Κίνας και της Ιαπωνίας και εξίσου παραδοσιακό, είναι ελάχιστα γνωστό στην Ευρώπη, αν και ο χορός και η μουσική γίνονται συνεχώς δημοφιλή στη Δύση.

10^{ον} ΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΘΕΑΤΡΟ:

Με τα έργα του Ίμπεν του Τσέχοφ, του Πιραντέλλο ο δραματουργός κυριάρχησε στο χώρο του θεάτρου.

Ο ηθοποιός για να επιζήσει χρειάστηκε να προσαρμοστεί στις νέες συνθήκες και στις νέες απαιτήσεις. Οι χειρονομίες γίνονται όλο και πιο περιορισμένες. Το σκηνικό σχεδιάζεται προσεκτικά. Η αυταπάτη της πραγματικότητας ενισχύθηκε σημαντικά.

Ο Ζολά αναφέρει ότι το έργο είναι μια "φέτα ζωής".

Στις Ηνωμένες Πολιτείες, η επίδραση του νατουραλισμού είναι φανερή στα έργα του Ευγενίου Ο'Νηλ (1888 – 1953) ο οποίος θεωρείται σήμερα σαν η κύρια

συνεισφορά των Ηνωμένων Πολιτειών στην Ιστορία της Παγκόσμιας θεατρικής φιλολογίας. Ένα από τα παράδοξα του θεάτρου είναι το ότι, όσο πιο ρεαλιστικό γίνεται ένα έργο, τόσο περισσότερο έχει ανάγκη από "αξεσουάρ".

Ο θεατογράφος απαιτεί την απομάκρυνση του κοινού από τους ηθοποιούς. Οι θεατές παρακολουθούν την εξέλιξη μιας απομακρυσμένης δράσης χωρίς όμως να συμμετέχουν σ' αυτήν.

Μια τόσο μεγάλη εμμονή στο ρεαλισμό δεν μπορούσε παρά να προκαλέσει και μια αντίδραση.

Η αντίδραση αυτή πήρε τη μορφή του εξπρεσιονισμού, δηλαδή της θεώρησης της ζωής. Η προέλευση του εξπρεσιονισμού είναι γερμανική με χαρακτηριστικά έργα του Βέντεκιν και του Καίζερ.

Ο εξπρεσιονισμός ξεπεράστηκε από άλλες θεατρικές μορφές. Ήταν δηλαδή ένα κίνημα αναζήτησης για μη ρεαλιστικό θέατρο. Ένα θέατρο ικανό να ξαναφέρει στο χώρο έκπληξη, και συμμετοχή.

Ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος είχε σημαντικές επιπτώσεις πάνω στο θέατρο όλων των χωρών.

Ήδη πριν το 1939 υπήρχε ρεύμα αναταραχής. Η διασπορά των ταλέντων την εποχή της ναζιστικής τρομοκρατίας, η συνεχώς αυξανόμενη δυσαρέσκεια στους ανθρώπους του θεάτρου εξαιτίας των περιορισμών που τους επέβαλε η σκηνή με το αιγιδωτό προσκήνιο, η ανεπάρκεια των καινούργιων θεατρικών έργων δημιούργησαν μια ασταθή κατάσταση.

Έτσι χρειάστηκε ένα τράνταγμα για να στραφεί το θέατρο σε νέα κατεύθυνση. Το τράνταγμα αυτό δόθηκε με το έργο του "Μπέρτολι" το Μπρεχτ (1898 – 1956) και στην επιρροή του στο Ευρωπαϊκό θέατρο της δεκαετίας του 1950 – 1960.

Ο Μπρέχτ γίνεται γνωστός με την όπερα της πεντάρας

Μετά το 1953 όταν ο Μπρέχτ εξορίζεται από την Γερμανία σαν κομμουνιστής γράφει και τα καλύτερα έργα του. "Μάνα κουράγιο", "η ζωή του Γαλιλαίου". Αμέσως μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, γεννήθηκαν ελπίδες για την αναβίωση του ποιητικού δράματος, στην Αγγλία με τα έργα του Τ.Σ. Έλιοτ και του Κρίστοφερ Φράν.

Ώστόσο οι τάσεις της κοινής γνώμης και των νέων θεατρόφιλων ήταν κατά της Ποίησης.

Οι καινοτομίες του Μπρεχτ στα έργα του, καθώς και η επιμονή του ότι ο ηθοποιός δεν πρέπει να προσπαθεί δηλαδή να "ταυτίζεται" με το χαρακτήρα που παίζει, οδήγησαν σ' ένα καινούργιο στυλ ερμηνείας και ανεβάσματος και επίδραση στα θέατρα της Ανατολικής Ευρώπης.

Στο μεταξύ το Ευρωπαϊκό Θέατρο όπως στο παρελθόν επηρεάστηκε έντονα από τις νέες ιδέες της Γαλλίας.

Το μεταπολεμικό θέατρο στο Παρίσι κυριαρχήθηκε από τα έργα του υπαρξιστή φιλοσόφου Σαρτ (Jeun – Paul Sartre 1905 – 1980).

Δύο εκφράσεις του Πνεύματος της εποχής υπήρξαν στο θέατρο του παραλόγου και θεάτρου της σκληρότητας καθώς περιγράφουν περισσότερο πνευματικές καταστάσεις παρά σωματικές δραστηριότητες. Τα δύο αυτά είδη θεάτρου με τις απαιτήσεις που προβάλλουν τόσο στους ηθοποιούς όσο και τους σκηνοθέτες άσκησαν τεράστια επίδραση στο θέατρο της εποχής μας.

Το θέατρο του Παραλόγου που έχει τις ρίζες του στο έργο του Ζαρρύ "Ο βασιλιάς Ουμπού" βασίζεται στην παραδοχή ότι η ανθρώπινη ζωή και η προσπάθεια είναι κάτι παράλογο, και ότι η γλώσσα σαν μέσον επικοινωνίας είναι ανεπαρκής, ώστε η

μόνη ανθρώπινη διαφυγή είναι το γέλιο. Κυριότερος απολογητής του είδους είναι ο Ιονέσκο.

Το θέατρο της Σκηλότητας ξεπηδά από το έργο του Αρτύ που ορίζει το θέατρο σαν πράξη καταλύτη που ελευθερώνοντας τον άνθρωπο από τους περιορισμούς της ηθικής και της λογικής, του επιτρέπει να γυρίσει σε μια κατάσταση πρωτόγονη και αγριότητας.

Η πιο πρόσφατη καινοτομία στο χώρο του θεάτρου είναι το θέατρο – Ντοκουμέντο που πηγάζει από την τεχνική της Ζωντανής Εφημερίδας. Υλικό που ασχολείται με τα πρόσφατα ιστορικά γεγονότα όπως η δολοφονία του Προέδρου Κέννεντυ ή ο πόλεμος του Βιετνάμ. Το υλικό το παίρνουν όλο από επίσημες πηγές και ανεβαίνει στη σκηνή σχεδόν χωρίς επεξεργασία.

Το πρωτοποριακό θέατρο του ρεαλισμού παραχώρησε την θέση του στο πρωτοποριακό θέατρο που πραγματεύεται τη μοίρα του ανθρώπου μέσα σ' ένα εχθρικό περιβάλλον.

Το θέατρο που τελικά βασίζεται περισσότερο στο πάθος του ηθοποιού και στη δηκτικότητα του κοινού και λιγότερο σε οποιαδήποτε προκαθορισμένη μέθοδο θεατρικής γραφής και παρουσίασης, θα συνεχίσει αναμφίβολα να ανθεί και να αποτελεί μέρος της κοινωνικής και Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Ανθρωπότητας.

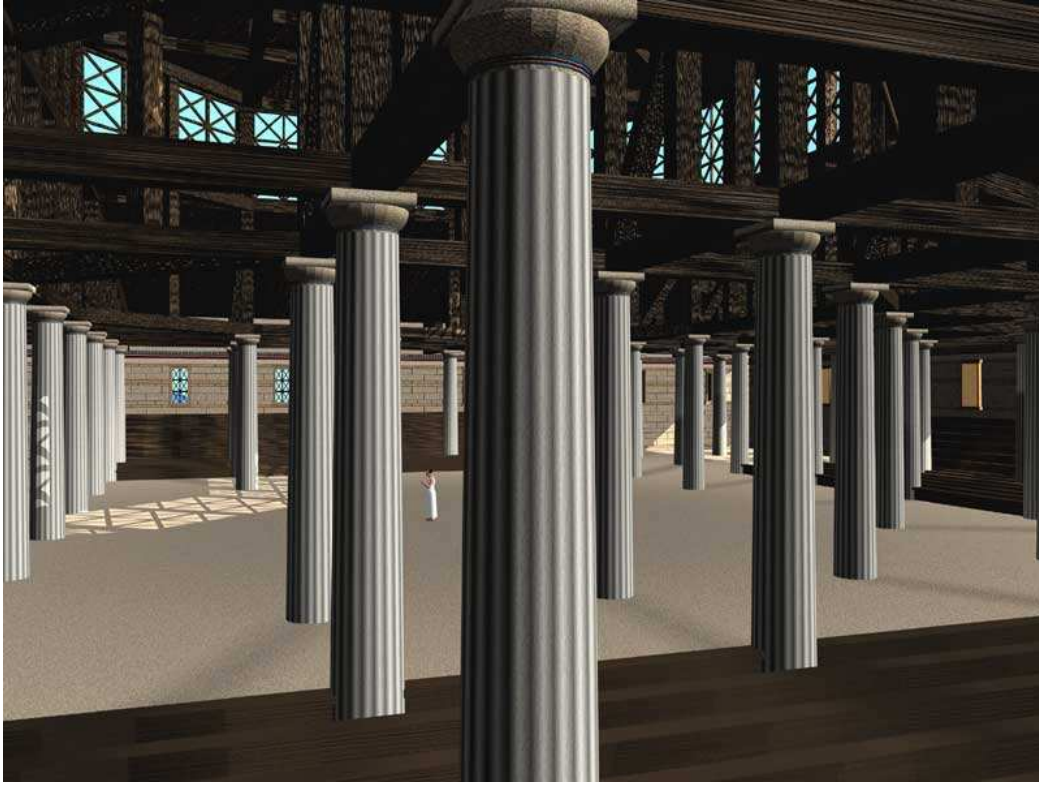
***ΑΚΟΛΟΥΘΟΥΝ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΠΟΥ
ΣΧΕΤΙΖΟΝΤΑΙ ΜΕ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ***

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΔΙΟΝΥΣΟΥ (ΣΕ ΜΟΡΦΗ 3D)

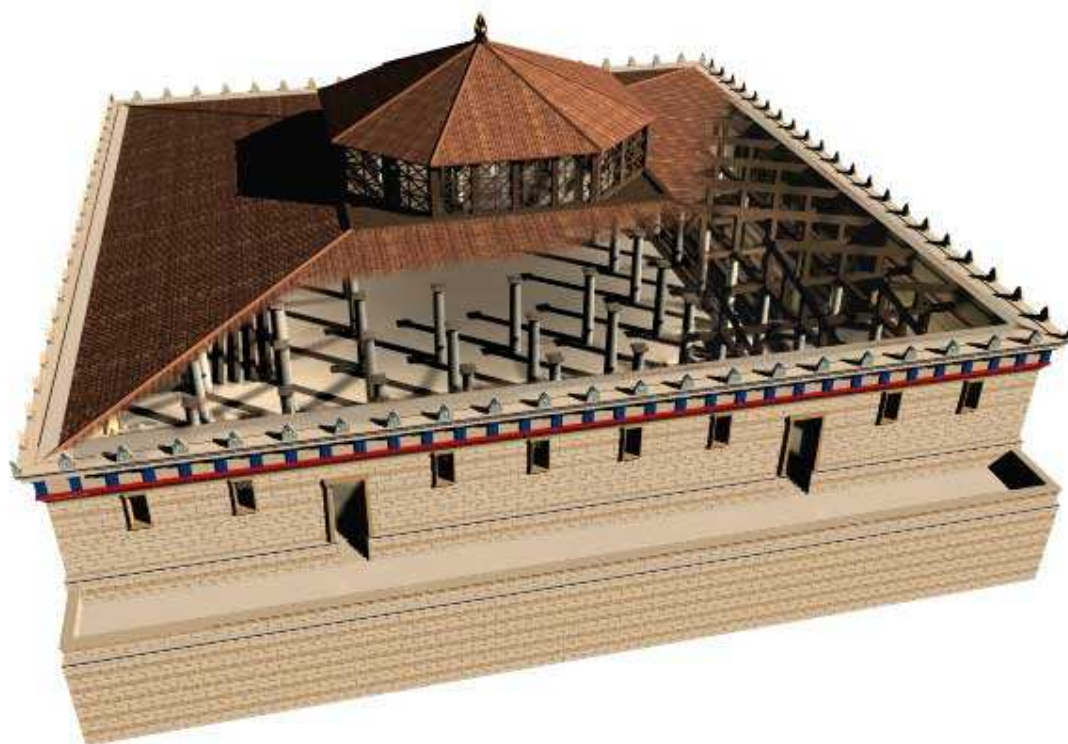


3D ΑΝΟΙΚΟΔΟΜΗΣΗ ΑΠΟ ΤΗΕ THEATRON CONSORTIUM

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΠΕΡΙΚΛΗ (ΣΕ ΜΟΡΦΗ 3D)



***ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ ΑΠΟ ΤΟ THEATRON
CONSORTIUM***

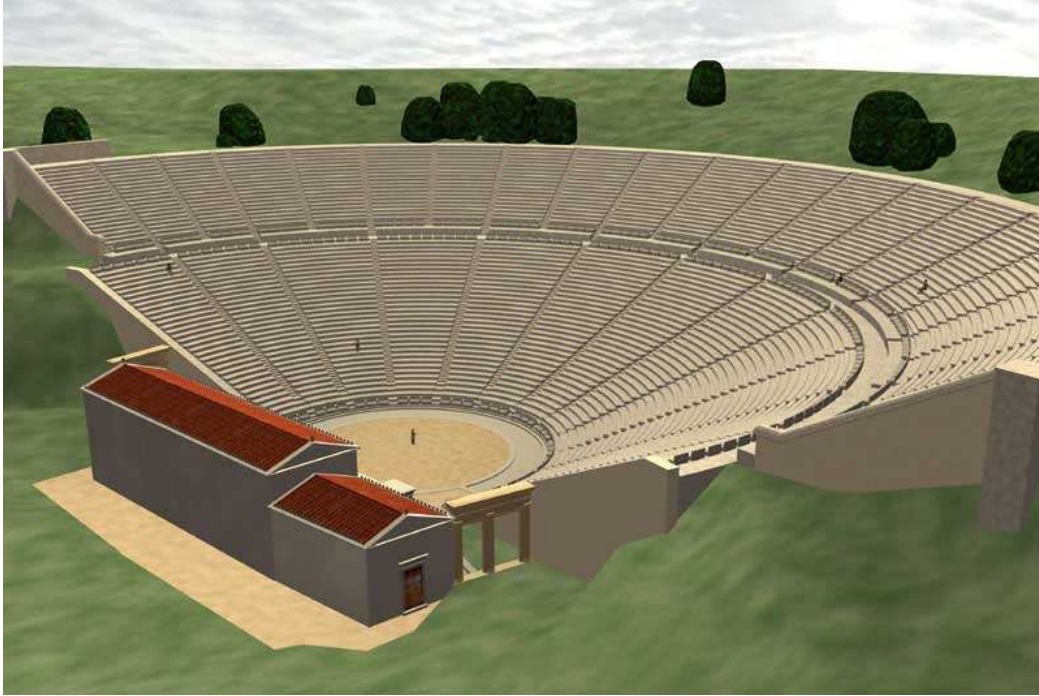


ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ ΑΠΟ ΤΟ THEATRON CONSORTIUM

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΕΠΙΔΑΥΡΟΥ (ΣΕ ΜΟΡΦΗ 3D)



***ΟΨΗ ΑΠΟ ΨΗΛΕΣ ΘΕΣΕΙΣ ΑΠΟ ΤΟ THEATRON
CONSORTIUM***



***ΟΨΗ ΠΙΣΩ ΑΠΟ ΤΗ ΣΚΗΝΗ ΑΠΟ ΤΟ THEATRON
CONSORTIUM***



***ΟΥΨΗ ΑΠΟ ΠΛΑΓΙΑ ΚΑΙ ΣΤΗ ΣΚΗΝΗ ΑΠΟ ΤΟ
THEATRON CONSORTIUM***



***ΟΨΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΑΠΟ ΤΗ ΣΚΗΝΗ ΑΠΟ ΤΟ
THEATRON CONSORTIUM***

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΩΜΙΚΗ ΣΚΗΝΗ (ΣΕ ΜΟΡΦΗ 3D)



***ΟΨΗ ΣΚΗΝΗΣ ΑΠΟ ΜΠΡΟΣΤΑ ΑΠΟ ΤΟ THEATRON
CONSORTIUM***



***ΟΨΗ ΑΠΟ ΤΟ ΠΙΣΩ ΜΕΡΟΣ ΤΗΣ ΣΚΗΝΗΣ ΑΠΟ ΤΟ
THEATRON CONSORTIUM***

ΡΩΜΑΪΚΕΣ ΣΚΗΝΕΣ (ΣΕ ΜΟΡΦΗ 3D)





ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΚΡΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ



ΘΕΑΤΡΟ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ



ΘΕΑΤΡΟ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ



ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΑΠΟ ΤΗ ΣΚΗΝΗ



ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΑΠΟ ΤΙΣ ΘΕΣΕΙΣ ΤΩΝ ΘΕΑΤΩΝ

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΜΟΝΗΣ ΛΑΖΑΡΙΣΤΩΝ

ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ



**ΣΚΗΝΗ ΚΑΡΑΝΤΙΝΟΥ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΑΠΟ ΤΙΣ ΘΕΣΕΙΣ ΤΩΝ
ΘΕΑΤΩΝ ΑΠΟ ΤΟΝ ΕΞΩΣΤΗ.**

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΒΑΣΙΛΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ



***ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΑΠΟ ΤΗ ΣΚΗΝΗ . ΟΙ ΘΕΣΕΙΣ ΤΩΝ ΘΕΑΤΩΝ
ΠΛΑΤΕΙΑ ΚΑΙ ΕΞΩΣΤΗΣ.***



ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΣΚΗΝΗΣ



ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΣΚΗΝΗΣ ΚΑΙ ΠΛΑΤΕΙΑΣ ΑΠΟ ΤΩΝ ΕΞΩΣΤΗ

***ΕΞΩΤΕΡΙΚΕΣ ΣΚΗΝΕΣ ΤΟΥ ΚΡΑΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ
ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ .***



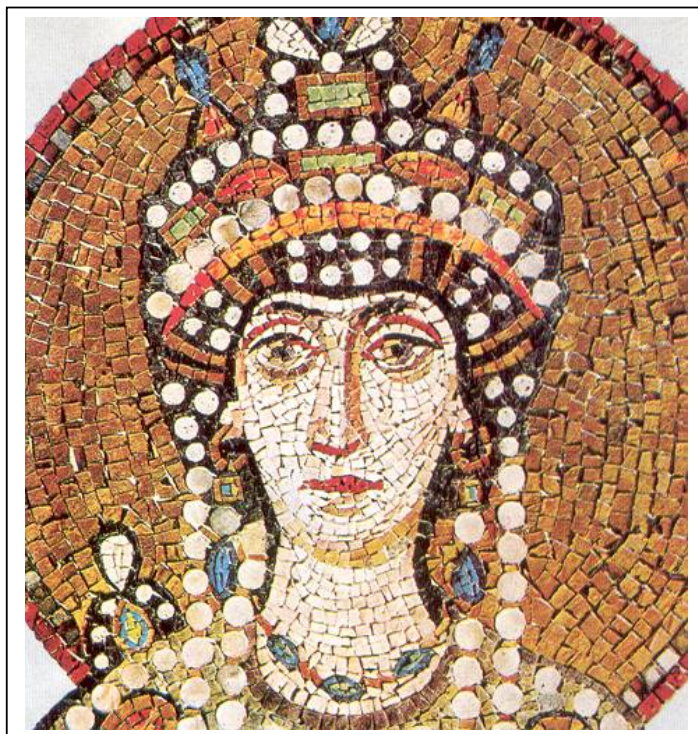
ΘΕΑΤΡΟ ΔΑΣΟΥΣ .



ΠΑΝΟΡΑΜΙΚΗ ΟΨΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΔΑΣΟΥΣ

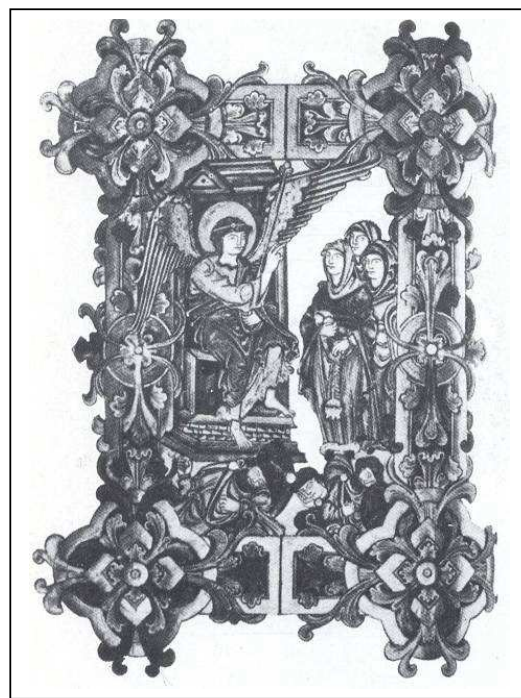


ΘΕΑΤΡΟ ΓΗΣ ΝΤΑΜΑΡΙ.

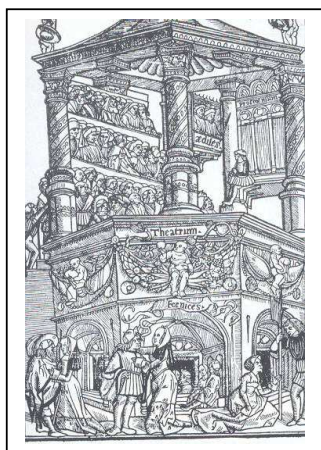


(αριστερά) ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΗΣ ΠΡΩΗΣ ΗΘΟΠΟΙΟΥ ΑΥΤΟΚΡΑΤΕΙΡΑΣ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΟΥ ΘΕΟΔΩΡΑΣ.

ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΜΑΡΙΕΣ ΣΤΟΝ ΤΑΦΟ ΤΟΥ ΙΗΣΟΥ
.ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ ΤΟΥ 980.

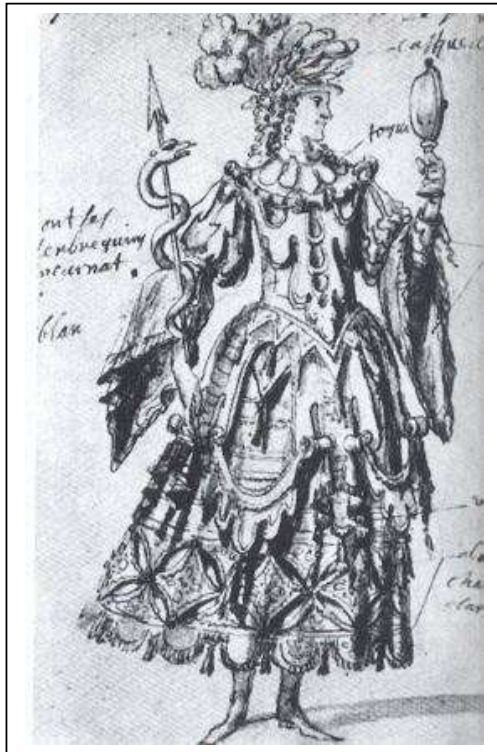


ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΜΑΓΟΙ, ΑΠΟ ΦΛΑΜΑΝΔΙΚΟ ΕΡΓΟ.



(αριστερά) ΕΝΑ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟ ΚΟΙΝΟ ΠΕΡΙΜΕΝΕΙ ΝΑ ΞΕΚΙΝΗΣΕΙ Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ.
(δεξιά) Ο ΚΑΛΛΙΟΠΙΟΥΣ ΔΙΑΒΑΖΕΙ ΤΟΝ ΠΡΟΛΟΓΟ ΤΟΥ «ΕΑΥΤΟΝ ΤΙΜΩΡΟΥΜΕΝΟΣ»
(κάτω δεξιά) ΣΚΗΝΗ ΑΠΟ ΤΟ «ΑΔΕΛΦΟΙ»
(κάτω) ΣΚΗΝΗ ΑΠΟ ΤΟΝ «ΕΥΝΟΥΧΟ»
(κάτω αριστερά) ΣΚΗΝΗ ΑΠΟ ΤΗΝ «ΑΝΔΡΙΑ»





**ΚΟΥΣΤΟΥΜΙΑ
ΚΑΙ ΜΑΣΚΕΣ
ΤΟΥ 17^{ΟΥ}
ΑΙΩΝΑ, ΤΩΝ
STEFANO
DELLA BELLA
& HENRY
GISSEY.
(κάτω) ΘΙΑΣΟΣ
ΤΗΣ
KOMMENTIA
NTEΛ ARTE
ΤΟΥ
ΦΡΑΝΣΟΥΑ
ΜΠΙΝΕΛ
(ΝΕΟΤΕΡΟΥ)**

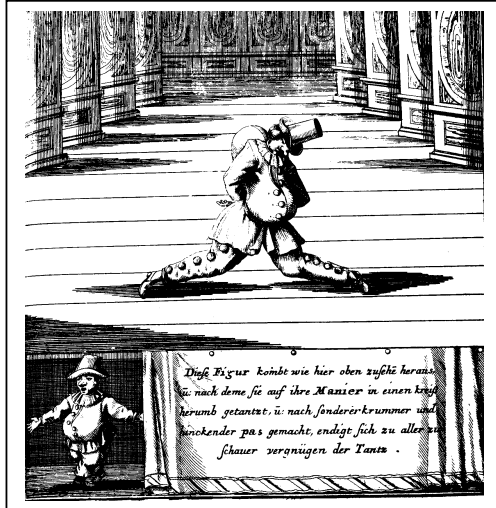


**ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ
ΚΑΙ ΜΑΣΚΕΣ
ΤΟΥ 17^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ
ΣΧΕΔΙΑΣΜΕΣ
Α ΑΠΟ ΤΟΝ
ΛΟΥΔΟΒΙΚΟ
ΜΠΟΥΡΝΑΤΣΙΝΙ**





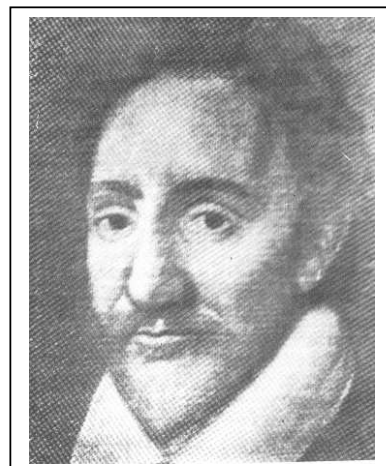
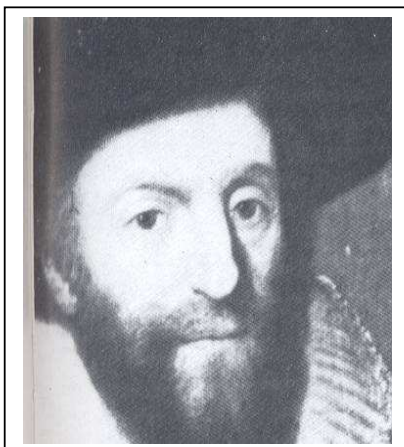
(κάτω) Ο ΑΡΛΕΚΙΝΟΣ ΕΝΩ
ΧΑΙΡΕΤΑ ΤΟ ΚΟΙΝΟ.
ΣΧΕΔΙΟ ΤΟΥ DOLIVAR (17^{0Σ}
ΑΙΩΝΑΣ)

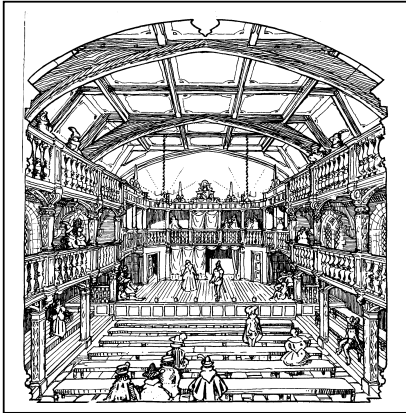


Ο ΠΟΥΛΤΣΙΝΕΛΛΑ
ΕΝΩ ΧΟΡΕΥΕΙ.
ΧΑΡΑΚΤΙΚΟ ΑΠΟ
ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ ΓΚ.
ΛΑΜΠΡΑΤΖΙ
DELICIAE
THEATRALES
(1716)



ΟΙ ΔΥΟ ΓΝΩΣΤΟΤΕΡΟΙ ΗΘΟΠΟΙΟΙ ΤΟΥ
ΕΛΙΣΑΒΕΤΙΑΝΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ :ΕΝΤΟΥΑΡΝΤ
ΑΛΛΕΥΝ (αριστερά) & ΡΙΤΣΑΡΝΤ ΜΠΑΡΜΑΙΗΤΖ
(δεξιά)





**ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ
ΔΕΥΤΕΡΟΥ ΜΠΛΑΚΦΑΙΡΣ
ΘΗΑΤΡ**

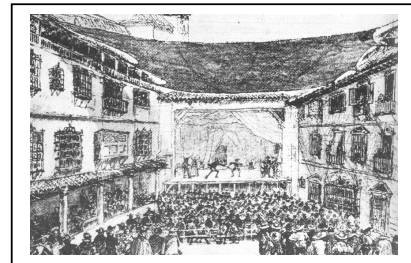


**ΠΛΑΤΦΟΡΜΑ-ΣΚΗΝΗ ΜΕ
ΦΟΥΤΛΑΙΤΣ ΚΑΙ ΕΝΑ
ΚΛΕΙΣΟ ΘΑΛΑΜΟ ΣΤΟ
ΒΑΘΟΣ**



**(κάτω δεξιά) ΧΟΡΟΣ
ΜΕΤΑΜΦΙΕΣΜΕΝΩ
Ν, ΣΤΟ «ΤΕΑΤΡΟ
ΝΤΕΛ ΠΡΙΝΤΣΙΠΕ»
ΤΗΣ ΜΑΔΡΙΤΗΣ.**

Ο ΛΟΠΕ ΔΕ ΒΕΓΑ.





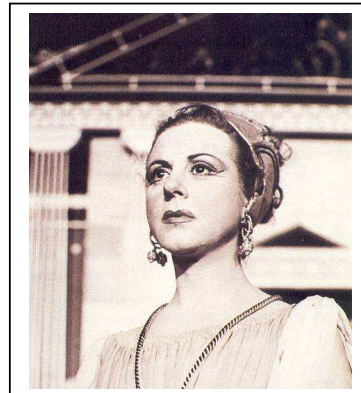
Η ΔΕΣΠΟΙΝΙΣ ΣΑΝΜΕΛΕ (1642-98) ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΡΙΑ ΤΗΣ «ΚΟΜΜΕΝΤΙ ΦΡΑΝΣΑΙΖ»



ΧΑΡΑΚΤΙΚΑ ΑΠΟ ΕΚΔΟΣΗ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΟΥ ΡΑΣΙΝ ΤΟΥ 1676. ΑΡΙΣΤΕΡΑ, ΣΚΗΝΗ ΑΠΟ ΤΟ LES PLAIDEURS (1668). ΔΕΞΙΑ, ΚΑΤΑ ΠΑΣΑ ΠΙΘΑΝΟΤΗΤΑ, Η ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΣΚΗΝΗ ΑΠΟ ΤΗ «ΒΕΡΕΝΙΚΗ».



*(αριστερά) ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΑΠΟ
ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ «ΟΙΔΙΠΟΔΑ
ΕΠΙ ΚΟΛΩΝΟ» ΤΟΥ ΣΟΦΟΚΛΗ.
(κάτω δεξιά) Η ΜΑΙΡΗ ΑΡΩΝΗ,
ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ, ΣΤΗΝ ΕΠΙΔΑΥΡΟ
ΤΟ 1957.*



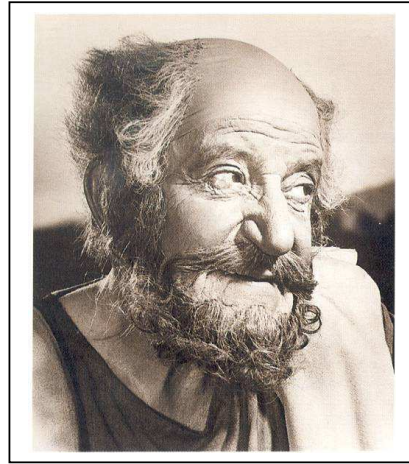
*Η ΤΖΕΝΗ ΚΑΡΕΖΗ, Η ΜΑΙΡΗ
ΑΡΩΝΗ, Ο ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΖΕΡΒΟΣ, Η
ΕΛΕΝΗ ΧΑΛΚΟΥΣΗ ΣΕ ΜΙΑ ΣΚΗΝΗ
ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΩΤΗ ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ
1957.*



*Η ΚΑΚΙΑ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ
ΣΤΟΝ ΡΟΛΟ ΤΗΣ
ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑΣ
ΣΤΗΝ ΗΛΕΚΤΡΑ ΤΟΥ
ΣΟΦΟΚΛΗ, 1961*



**Ο ΝΙΚΗΤΑΣ ΤΣΑΚΙΡΟΓΛΟΥ ΣΤΟΝ
ΡΟΛΟ ΤΗΣ
ΟΙΔΙΠΟΔΑ ΤΥΡΑΝΝΟ ΤΟΥ
ΣΟΦΟΚΛΗ.**



**Ο ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ
ΝΕΖΕΡ ΣΤΟΥΣ
ΑΧΑΡΝΗΣ.**

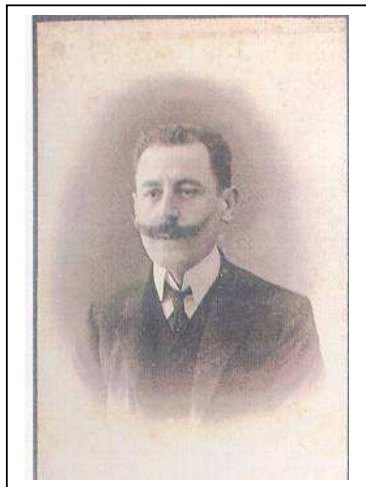


**Η ΜΑΡΙΑ
ΣΚΟΥΝΤΖΟΥ ΣΤΟ
ΡΟΛΟ ΤΗΣ
ΑΝΤΙΓΟΝΗΣ ΣΤΟ
ΟΜΩΝΥΜΟ ΕΡΓΟ
ΤΟΥ
ΣΟΦΟΚΛΗ, ΣΚΗΝΟΘ
ΕΣΙΑ Α. ΣΟΛΟΜΟΥ**

**(δεξιά) Η ΠΙΤΣΑ
ΚΑΠΙΤΣΙΝΕΑ,
ΠΡΩΤΗ
ΚΟΡΥΦΑΙΑ
ΧΟΡΟΥ ΣΤΙΣ
ΒΑΚΧΕΣ ΤΟΥ
ΕΥΡΙΠΙΔΗ, ΣΕ
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ
ΤΟΥ ΑΛΕΞΗ
ΜΙΝΩΤΗ, 1964.**



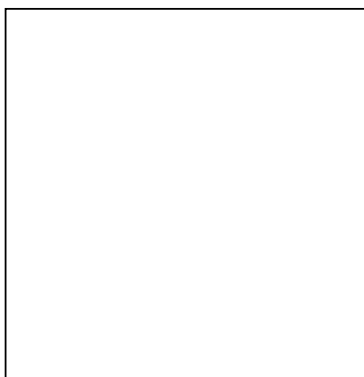
**Η ΕΛΕΝΗ
ΧΑΛΚΟΥΣΗ ΣΤΟΝ
ΠΛΟΥΤΟ ΤΟΥ
ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ.**



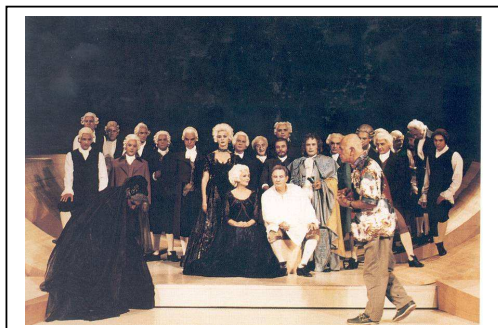
ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΛΑΣΚΑΡΗΣ
ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ ΚΑΙ
ΙΣΤΟΡΙΚΟΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ.



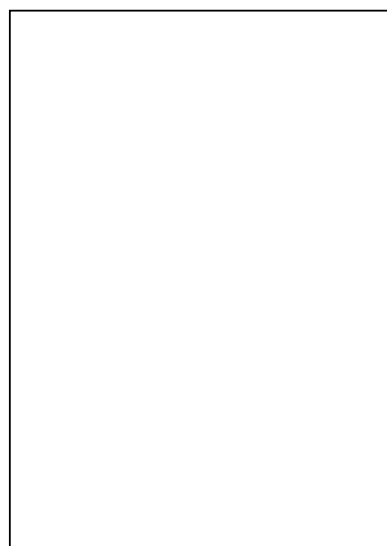
ΦΕΝΤΟΡ ΜΙΧΑΛΟΒΙΤΣ
ΝΤΟΣΤΟΓΙΕΦΣΚΙ.



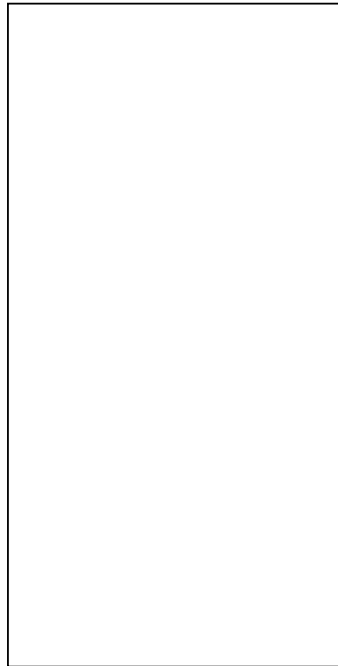
Η ΑΝΝΑ
ΠΑΙΤΑΤΖΗ ΚΑΙ
Η ΧΡΙΣΤΙΝΑ
ΒΑΡΣΟΠΟΥΛΟΥ
ΣΤΗΝ ΚΟΜΩΔΙΑ
«ΜΑΛΛΙΑ
ΚΟΥΒΑΡΙΑ»



Η ΧΡΙΣΤΙΝΑ
ΚΑΛΟΓΕΡΙΚΟΥ

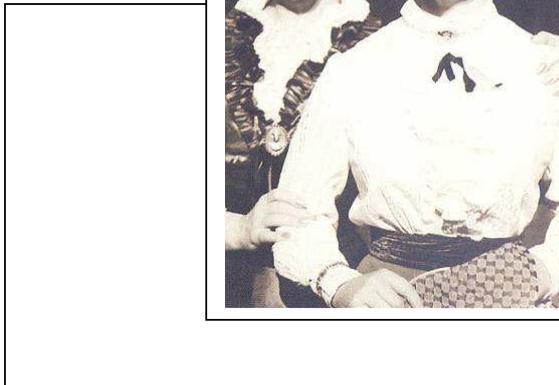


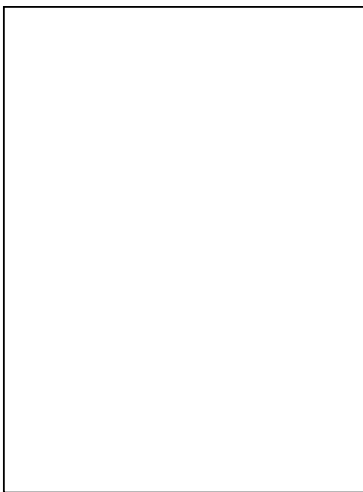
Ο Γ. ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ,
ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ ΚΑΙ
ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ.



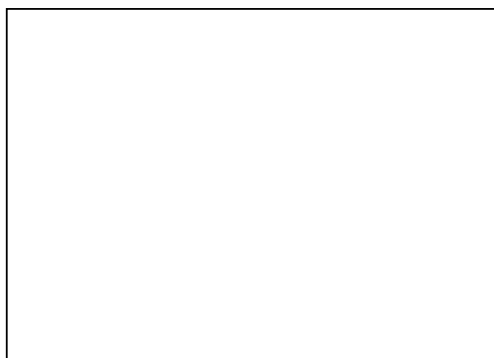
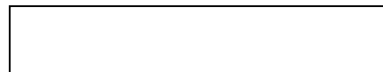
**Η ΕΛΛΗ ΛΑΜΠΕΤΗ
ΣΤΟ ΑΤΛΑΖΕΝΙΟ
ΓΟΒΑΚΙ ΤΟΥ
ΚΛΩΝΤΕΛ.**

**1965 , Ο ΔΗΜΗΤΡΗΣ
ΧΟΡΝ ΣΤΟ
ΛΟΡΕΝΤΖΑΤΣΙΟ.**





**Ο ΚΩΣΤΑΣ
ΜΟΥΡΣΕΛΑΣ,
ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ
ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ.**



**Ο Γ.ΠΑΡΤΣΑΛΑΚΗΣ ΚΑΙ Η
Δ.ΧΑΤΟΥΠΗ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ
ΚΩΣΤΑ ΜΟΥΡΣΕΛΑ
«ΜΑΧΑΙΡΙ ΣΤΟ ΚΟΚΑΛΟ».**



**Η ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΓΛΥΚΟΦΡΥΔΗ, Ο
ΘΟΔΩΡΟΣ ΚΑΤΣΑΦΑΛΟΣ, Η
ΑΘΗΝΑ ΤΣΙΛΗΡΑ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ
ΜΑΝΟΛΗ ΚΟΡΡΕ, ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΟ
ΠΑΙΧΝΙΔΙ.**