

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ, ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΑΣ

Βιβλίο μαθητή

Α΄ ΓΕΝΙΚΟΥ ΛΥΚΕΙΟΥ

ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΩΝ ΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΩΝ
«ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ»

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΑΣ



Α' ΓΕΝΙΚΟΥ ΛΥΚΕΙΟΥ

Βιβλίο μαθητή

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ
ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΣ ΔΙΔΑΚΤΙΚΩΝ ΒΙΒΛΙΩΝ

Συγγραφείς:

Θόδωρος Γραμματάς,	καθηγητής Θεατρολογίας Π.Τ.Δ.Ε. Πανεπιστημίου Αθηνών
Τηλέμαχος Μουδατσάκις,	σκηνοθέτης - επίκουρος καθηγητής Θεατρολογίας Σχολής Επιστημών της Αγωγής (Π.Τ.Δ.Ε.) Πανεπιστημίου Κρήτης
Παναγιώτης Τζαμαργιάς,	εκπαιδευτικός - κάτοχος μεταπτυχιακού διπλώματος ειδίκευσης «Διδακτική Γλώσσας - Λογοτεχνίας - Θεάτρου στην Εκπαίδευση»
Χαράλαμπος Δερμιτζάκης,	εκπαιδευτικός, δρ Π.Τ.Δ.Ε. Πανεπιστημίου Αθηνών

Συντονισμός:

Δρ Γιώργος Σιγάλας,	πτυχιούχος Α.Σ.Κ.Τ., σύμβουλος Καλλιτεχνικών Παιδαγωγικού Ινστιτούτου
----------------------------	---

Επιτροπή κριτών:

Σάββας Πατσαλίδης,	καθηγητής Θεατρολογίας Τμήματος Αγγλικής Φιλολογίας Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης
Λάκης Κουρετζής,	σκηνοθέτης - συγγραφέας

Φιλολογική επιμέλεια:	Μαρίτα Κλειδωνάση
------------------------------	-------------------

Καλλιτεχνική επιμέλεια:	Βαγγέλης Μπουκλής
Σελιδοποίηση:	Ειρήνη Σπινάρη

Αθήνα 1999

Ευχαριστούμε θερμά τα φυσικά πρόσωπα και τους θεατρικούς οργανισμούς για την ευγενική παραχώρηση του φωτογραφικού υλικού. Ιδιαίτερες ευχαριστίες στους υπευθύνους του Αρχείου του Εθνικού Θεάτρου και του Θεατρικού Μουσείου.

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	4
I. Το αρχαίο θέατρο. Από τη λατρευτική όρχηση στο δράμα.....	6
II. Η απτική κωμωδία.....	20
III. Η Commedia dell' arte.....	36
IV. Το ελισαβετιανό θέατρο και ο Ουίλλιαμ Σαίξπηρ.....	52
V. Ο γαλλικός κλασικισμός και ο Μολιέρος.....	70
VI. Το κρητικό θέατρο.....	86
VII. Το θέατρο του Νεοελληνικού Διαφωτισμού και του 19ου αιώνα.....	100
VIII. Το αστικό δράμα.....	116
IX. Το θέατρο του Μεσοπολέμου.....	140
X. Το αμερικανικό θέατρο.....	178
XI. Το παράλογο και οι νεότερες τάσεις στο παγκόσμιο θέατρο.....	196
XII. Το μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο.....	214

Το θέατρο είναι μια σύνθετη δημιουργία, στην οποία ενυπάρχουν όλες οι τέχνες. Το θεατρικό γεγονός στηρίζεται κατ' αρχήν σε ένα κείμενο με ποιητικές αρχές. Οι ήρωες, που με τη δράση τους συνθέτουν τα γεγονότα, επικοινωνούν μέσα από το διάλογο. Ο συγγραφέας δεν αφηγείται στο γ' πρόσωπο, αλλά δίνει το λόγο στα πρόσωπα του έργου και τα οδηγεί στην περιπέτεια, αφού ο ίδιος εξαφανισθεί πίσω τους. Η τέχνη ωστόσο που θα αναδείξει το δράμα είναι η υποκριτική ή ηθοποιία. Ο διάλογος και ο μονόλογος, ο δραματικός μύθος, η υπόθεση ενός έργου θα αποκτήσουν σκηνική υπόσταση μέσα από τις εκφραστικές δυνατότητες του ηθοποιού, που πρέπει να έχει το φυσικό χάρισμα αλλά και την τεχνική κατάρτιση, για να «παίξει» ένα ρόλο, να υποδυθεί ένα πρόσωπο, να ερμηνεύσει τις σχέσεις του με τους άλλους στο περιβάλλον του δράματος.

Ένα έργο εξελίσσεται μέσα σε ένα χώρο ή σε ορισμένους χώρους. Μια συνακόλουθη της θεατρικής δράσης τέχνη, η σκηνογραφία, θα αναπαραστήσει αυτούς τους χώρους δημιουργώντας το σκηνικό «σκάφος». Αυτό μπορεί να είναι μια αυλή, ένα σαλόνι, τα προσύλαια ενός ανακτόρου, ένα πεδίο μάχης, ένα παράπηγμα, ένας ναός, ένα εργοστάσιο, ένα τρένο κτλ. Ο σκηνογράφος θα «συλλάβει» το συγκεκριμένο χώρο με βάση την αισθητική του αντίληψη και τη μόδα της εποχής. Το σκηνικό του δηλαδή μπορεί να είναι βαρύ, περιγραφικό, λεπτομερές, αλλά και αφαιρετικό, υποδηλωτικό.

Ο ίδιος καλλιτέχνης θα σχεδιάσει και τα κοστούμια, γιατί η υποκριτική τέχνη, η ηθοποιία, πέρα από τη συναισθηματική αγωγή, την εσωτερική διεργασία ενός ρόλου, χρειάζεται και εξωτερική «υποστήριξη», δηλαδή αμφίεση ανάλογη με τα πρόσωπα τα οποία θα υποδυθούν οι ηθοποιοί. Εδώ θα συνδράμουν η τέχνη του μακιγιάζ και η κομμωτική, που μπορούν να αλλάξουν τη φυσιογνωμία ενός ηθοποιού, δημιουργώντας μια άποψη για το θεατρικό πρόσωπο.

Το μόχθο των προηγούμενων καλλιτεχνών θα αναδείξει στη σκηνή ο φωτισμός αλλά και τα τεχνολογικά μέσα (μηχανήματα του θεάτρου), που έχουν ιδιαίτερος εξελιχθεί στις ημέρες μας, όπως είναι τα περιστροφικά δάπεδα, οι ηλεκτρονικές αυλαίες, τα τραμπουκέτα, που μπορούν να εξαφανίσουν στο υπόγειο της σκηνής ένα πρόσωπο ή αντικείμενο, όταν αυτό απαιτεί το θεατρικό κείμενο σε μια κρίσιμη στιγμή. Τέλος, το κατάλληλο για την παράσταση κλίμα θα δημιουργήσει ο μουσικός με συνθέσεις που θα σχολιάζουν τα δρώμενα, που θα ενισχύουν τα πάθη των ηρώων και θα καλλιεργούν τη συγκίνηση.

Όμως όλες οι προηγούμενες τέχνες, η λογοτεχνία, η υποκριτική, η σκηνογραφία, η ενδυματολογία, το μακιγιάζ, η κομμωτική, η σκηνική τεχνολογία, ο φωτισμός, η μουσική, θα συντονιστούν από μια άλλη «συγκεντρωτική» τέχνη, τη σκηνοθεσία. Η τέχνη αυτή συνδυάζει τη θεωρία με την πράξη. Ο σκηνοθέτης αρχίζει από ορισμένες υποθέσεις εργασίας. Τοποθετείται θεωρητικά (φιλοσοφικά - αισθητικά -

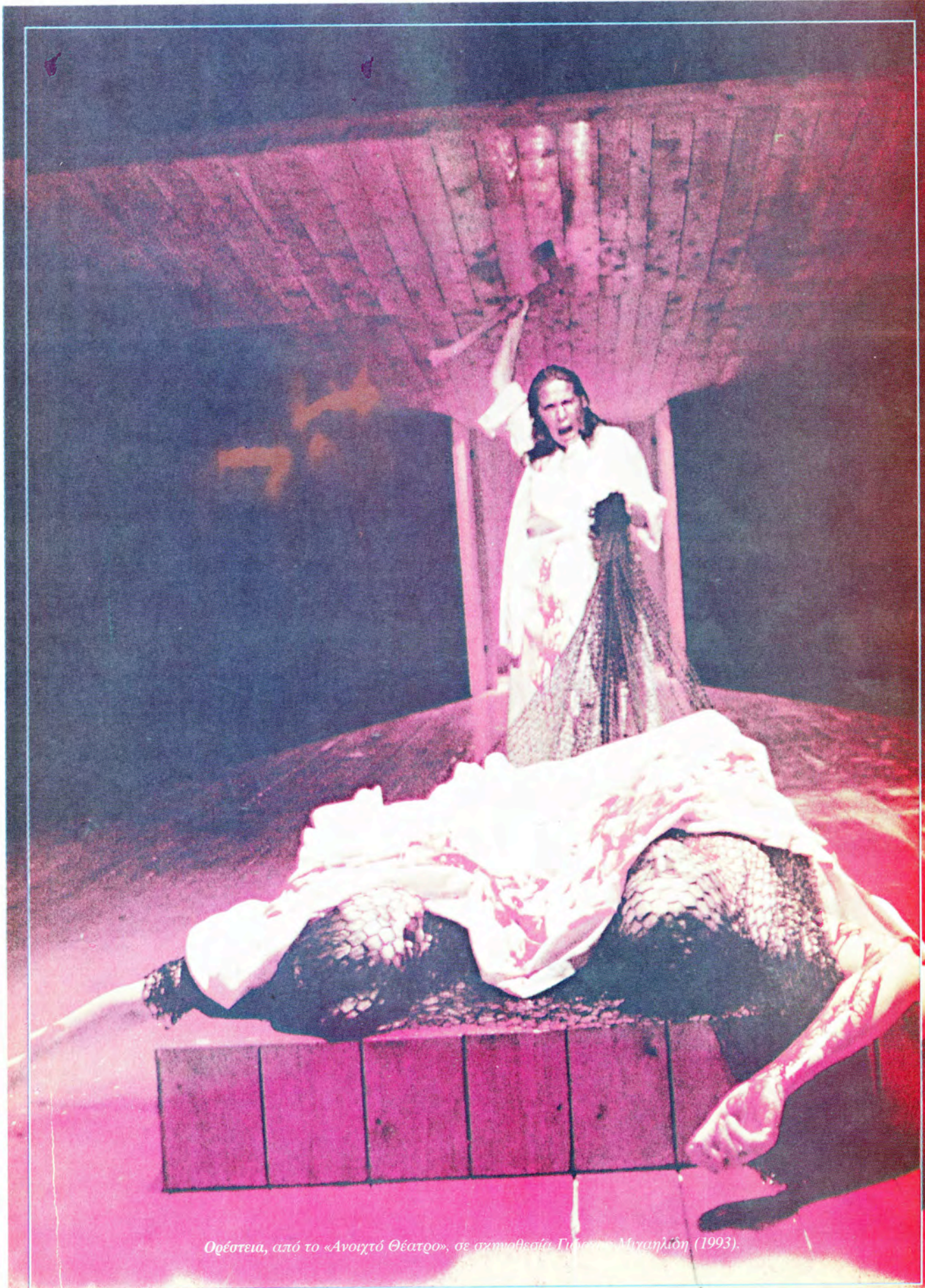
ιδεολογικά) απέναντι στο έργο του συγγραφέα. Αναλύει, προτείνει και διδάσκει τους ηθοποιούς πώς να προσεγγίσουν ένα ρόλο, εφευρίσκει στοιχεία που πλαισιώνουν την παράσταση, δημιουργεί το ρυθμό στην πρόοδο των γεγονότων, οργανώνει τα επιμέρους στοιχεία, προκειμένου αυτά να εναρμονιστούν μεταξύ τους κατά τη διάρκεια της παράστασης.

Το θέατρο δεν είναι ποτέ έργο του ενός. Προϋποθέτει την καλλιτεχνική ομαδικότητα, την ώσμωση (την αλληλεπίδραση), τη συνύπαρξη των τεχνών. Ως σύνθετη δημιουργία είναι που καθίσταται και αντικείμενο της Θεατρολογίας, μιας επιστήμης που θεμελιώνεται στις ημέρες μας και που μελετά θέματα όπως τα παρακάτω: Τη διαφορά ενός δραματικού κειμένου από ένα ποίημα ή από ένα μυθιστόρημα. Πώς «κτιζεται» μια παράσταση. Την έννοια της πολυκαλλιτεχνικότητας στο θέατρο. Τη συμβολή του σκηνοθέτη, του ηθοποιού κ.ά. Την έννοια της θεατρικής επικοινωνίας (σκηνης - πλατείας). Τις αρχές της υποκριτικής τέχνης. Τη θέση του θεάτρου στην κοινωνία. Την παιδευτική αξία μιας παράστασης κ.ά. Η ίδια επιστήμη μελετά επίσης και προσάγει την ιστορία, τη γραμματολογία του θεάτρου, τη δραματολογία (φιλολογικές προσεγγίσεις των κειμένων), τις θεατρικές θεωρίες αλλά και την ιστορία της σκηνοθεσίας, τη σημειολογία της παράστασης ως «αυτόνομου» έργου τέχνης, ενώ συχνά επιχειρεί να προσεγγίσει το θέατρο από την άποψη της ανθρωπολογίας (συνδεδεμένης με τις μαγικές τελετές των πρωτογόνων), της κοινωνιολογίας, του management (αφού το θεατρικό «προϊόν» είναι και καταναλωτικό), των δημοσίων σχέσεων, του star system κτλ.

Στο βιβλίο μας «Στοιχεία Θεατρολογίας» επιχειρούμε να προιδεάσουμε το μαθητή της Α' Λυκείου για τη νεότευκτη επιστήμη του θεάτρου. Οι δώδεκα ενότητες έχουν έτσι διαρθρωθεί, ώστε να περιλαμβάνουν στοιχεία ιστορίας, θεωρίας του θεάτρου, αποσπάσματα (ενδεικτικές σκηνές) από αντιπροσωπευτικά έργα αλλά και προτάσεις για την ενεργό συμμετοχή του μαθητή στη θεατρική δράση. Ακολουθούν ερωτήσεις για την κριτική εμπέδωση των διδαχθέντων.

Ο μαθητής καλείται να γνωρίσει το θέατρο στη διττή φύση του, τη θεωρία και την πράξη, όχι μόνο να μάθει αλλά και να εφαρμόσει τη γνώση που έχει αποκτήσει βιώνοντά την, ώστε να εκφραστεί στα όρια ενός προγράμματος που συνοψίζει τις βασικές αρχές και αξίες του θεάτρου: ανάληψη ρόλου, πειθαρχία, επικοινωνία, δυναμική της θεατρικής ομάδας, αγωγή του λόγου και του συναισθήματος, στοιχεία θεατρικού παιχνιδιού και υποκριτικής τέχνης, ανάγνωση ενός έργου με τη μορφή θεατρικού αναλογίου κ.τλ.

Ελπίζουμε ότι οι παραλείψεις του παρόντος βιβλίου δε θα εμποδίσουν την ευαισθητοποίηση του μαθητή γύρω από το θέατρο και τη δημιουργική επαφή του με την κατ' εξοχήν τέχνη της επικοινωνίας, που είναι και ο έσχατος στόχος του νέου μαθήματος.



Ορέστεια, από το «Ανοιχτό Θέατρο», σε σκηνοθεσία Γιάννη Μιχαηλίδη (1993).

I ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ.
ΑΠΟ ΤΗ ΛΑΤΡΕΥΤΙΚΗ
ΟΡΧΗΣΗ ΣΤΟ ΔΡΑΜΑ

ΤΑ ΜΑΓΙΚΑ ΔΡΩΜΕΝΑ ΚΑΙ ΟΙ ΑΠΑΡΧΕΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Σε μια προϊστορική για την ανθρωπότητα περίοδο, πολύ πριν από τις διονυσιακές τελετές και το χορικό άσμα του διθυράμβου (μέσα από το οποίο εξελίχθηκε με βραδεία διαδικασία το αρχαίο δράμα), εντοπίζουμε παρόμοιες τελετές μαγικού και λατρευτικού χαρακτήρα. Ο πρωτόγονος άνθρωπος, προκειμένου να ερμηνεύσει τα φυσικά φαινόμενα (κοσμικά, μετεωρολογικά κ.ά.), των οποίων τις αιτιώδεις σχέσεις δεν μπορούσε να διακρίνει, προσέφευγε στη μυθοπλασία. Κυρίως όμως προσπαθούσε να επηρεάσει τη ροή των ίδιων των γεγονότων (π.χ. να φέρει τη βροχή) μέσα από ποικίλα δρώμενα, που είχαν ένα κοινό χαρακτηριστικό: τις μιμητικές ομαδικές κινήσεις - εκκλήσεις προς τις θεοποιημένες φυσικές δυνάμεις.

Στα δρώμενα αυτά διακρίνουμε μια πρώιμη, «εμβρυϊκή» καλλιτεχνική έκφραση του ανθρώπου, προ-λογική και σαφώς προ-αισθητική, που δεν έχει ακόμη οργανωμένο λόγο. Η έκφραση όμως αυτή, που είχε σαφή λατρευτικό στόχο, έδινε

ταυτοχρόνως διέξοδο στο μιμητικό ορμέμφυτο του πρωτόγονου, στην κλίση του (που είναι και δική μας) για τη δημιουργία και την απόλαυση ενός θεάματος. Στην «έκρηξη» αυτού του ορμέμφυτου πρέπει να εντοπίσουμε και τις απαρχές του θεάτρου. Σ' αυτόν τον πρωτογενή αυτοσχεδιασμό, στην πρώτη άγρια μορφή αναπαράστασης ενός πόθου, ενός φόβου, μιας πρόληψης, πρέπει να δούμε τις ρίζες του θεάτρου, όπως το γνωρίζουμε αργότερα.

Τα δρώμενα των πρωτογόνων, που διεξάγονταν σε χώρους οι οποίοι εξαγνίζονταν πρώτα, για να υποδεχτούν τη μαγική τελετή, ή σε χώρους με συμβολική αξία (βράχους, ποτάμια κ.ά.), είχαν τόσο τη σοβαρή τους μορφή όσο και την ευτράπελη. Η τελευταία στόχευε στη διακωμώδηση των κατεστημένων αξιών της ομάδας. Αυτή η διπλή όψη των δρώμενων προανήγγελλε –πριν ακόμα ισχύσει ο λόγος ως σύστημα επικοινωνίας ανάμεσα στους ανθρώπους– τις δύο μορφές του θεάτρου, την τραγωδία και την κωμωδία, που είναι σύμφυτες με την ίδια τη ζωή.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Ποιος είναι ο στόχος ενός δρώμενου στις πρωτόγονες κοινωνίες;
2. Υπάρχει σχέση ανάμεσα στα δρώμενα και τις διονυσιακές τελετές;



Θεατρικά δρώμενα. Ο χορός των τράγων στο σκυριανό καρναβάλι.

ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ - Η ΤΡΑΓΩΔΙΑ

Το αρχαίο δράμα –και ιδιαίτερα η τραγωδία– έχει τις ρίζες του στο διθύραμβο, αυτοσχέδιο χορικό άσμα, αφιερωμένο στη λατρεία του Διονύσου, θεού της γονιμότητας. Σύμφωνα με την παράδοση, ο ποιητής Αρίωνας, γύρω στον 7ο π.Χ. αιώνα, έδωσε πρώτος τεχνική μορφή στο διθύραμβο, συνέθεσε δηλαδή με επιμέλεια τους στίχους και τη μουσική των διθυράμβων του, τους οποίους εκτελούσε χορός που ασκούσε ο ίδιος.

Ο ποιητής όμως που έβαλε τον τελευταίο κρίκο στην αλυσίδα που συνδέει το διθύραμβο με την τραγωδία είναι ο Θέσπης. Αυτός είχε την εξής έμπνευση, της οποίας η αξία για τη γέννηση της τραγωδίας είναι ανυπολόγιστη: ο εξάρχων, ο πρωτοχορευτής του διθυράμβου, που ως τότε οδηγούσε το χορό, βγαίνει από την ομάδα (κατά την πιθανότερη εκδοχή ο ίδιος ο Θέσπης το επιχείρησε πρώτος) και με τη μορφή κάποιου μυθικού προσώπου «υποκρίνεται», απαντά σ' αυτή με στίχους σε άλλο μέτρο από αυτό του διθυράμβου και χωρίς μελωδία. Τώρα μπορεί να χειριστεί ένα μύθο, να πλάσει ένα θέμα, να δημιουργήσει δράση.

Ο Θέσπης λοιπόν υπήρξε, όπως διασώζει ο Αριστοτέλης, ο δημιουργός του «προλόγου» και της «ρήσης». Ο «πρόλογος» οικονομούσε τη δράση, ενώ η «ρήση» εισήγαγε στο υπάρχον χορικό άσμα (διθύραμβο) το επικό στοιχείο του διαλόγου και της αφήγησης, και αποτέλεσε έτσι το πρωτοκύτταρο των «επεισοδίων», του δομικού μέρους της τραγωδίας τον 5ο π.Χ. αιώνα. Κατ' αυτό τον τρόπο δημιουργήθηκαν οι συνθήκες για την ανάπτυξη των διαλογικών μερών και τον περιορισμό, αντίστροφα, της χορικής (ορχηστρικής) έκφρασης.

Στην εξέλιξη του είδους θα συμβάλουν ο Χοιρίλος, που συνθέτει πολλά δράματα και ασχολείται ιδιαίτερω με τη «σκηνή» (τα σκηνικά αντικείμενα, τις μάσκες και τα κοστούμια των υποκριτών), και ο Φρύνιχος, που θα καινοτομήσει εισάγοντας στη δράση το γυναικείο πρόσωπο. Ο μύθος τώρα μπορεί να στραφεί γύρω από μια ηρωίδα, που την υποδύεται ένας άντρας. Ο Φρύνιχος (όπως μετέπειτα και οι μεγάλοι τραγικοί) αντλεί από το πλούσιο υλικό των μύθων τις υπο-

θέσεις των έργων του, δύο όμως από αυτά έχουν ως θέμα τη σύγχρονη πραγματικότητα της εποχής του, τα: *Μιλήτου άλωσις* και *Φοίνισσαι*.

Μετά το Χοιρίλο και το Φρύνιχο η τραγωδία θα φτάσει στο απόγειό της με τα έργα των τριών μεγάλων τραγικών, του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη, οι οποίοι έζησαν και δημιούργησαν σε εποχή κατά την οποία η Αθήνα υπήρξε το πνευματικό κέντρο της Ελλάδας.

Η αθηναϊκή δημοκρατία στήριξε το θέατρο με τους δραματικούς αγώνες, οι οποίοι αποτελούσαν την κορύφωση μιας σειράς εορταστικών εκδηλώσεων που γίνονταν προς τιμήν του Διονύσου κατά τα Μεγάλα Διονύσια (τέλη Μαρτίου). Οι αγώνες αυτοί διαρκούσαν τέσσερις ημέρες, τουλάχιστον έως και τα δύσκολα χρόνια του Πελοποννησιακού Πολέμου, οπότε περιορίστηκαν σε τρεις. Την πρώτη ημέρα –σύμφωνα με μια διαδεδομένη άποψη, όχι όμως απόλυτα βεβαιωμένη– πέντε κωμικοί ποιητές παρουσίαζαν από μια κωμωδία, ενώ τις επόμενες ημέρες τρεις τραγικοί ποιητές παρουσίαζαν τρεις τραγωδίες (μια τριλογία) και ένα σατυρικό δράμα (και οι κωμωδίες όμως περιορίστηκαν μετά το μεγάλο πόλεμο σε τρεις – μία για κάθε μέρα της γιορτής, μετά την παράσταση της τετραλογίας του τραγικού ποιητή). Την τελευταία ημέρα των παραστάσεων πέντε τελικά κριτές αποφάσιζαν για το αποτέλεσμα του αγώνα απονέμοντας το βραβείο στο νικητή.

Οι παραστάσεις τα πρώτα χρόνια δίνονταν σε υπαίθριους χώρους, που αποτελούνταν από μια σκηνή (επίμηκες ξύλινο παράπηγμα για τις μεταμφιέσεις των υποκριτών), την ορχήστρα –με το βωμό του Διονύσου στο κέντρο– όπου δινόταν η παράσταση, και ένα πρानές φυσικό ή ξύλινες βαθμίδες για τους θεατές. Η διάταξη αυτή αποτέλεσε το αρχιτεκτονικό πρόπλασμα για τα μεγάλα πέτρινα θέατρα, όπως αυτό της Επιδάουρου, που άρχισαν να κτίζονται στο τέλος του 5ου π.Χ. αιώνα.

Η τραγωδία στην εξελιγμένη μορφή της παρουσιάζει την εξής δομή: αρχίζει με έναν «πρόλογο» συνήθως, που εισάγει το θεατή στην υπόθεση, συνεχίζεται με την «πάροδο», το άσμα που τραγουδάει ο χορός με την είσοδό του στην ορχήστρα, και ακολουθούν τα «επεισόδια»,

διαλογικά μέρη, όπου τα πρόσωπα του δράματος συγκρούονται, διαπράττουν το τραγικό σφάλμα και προκαλούν την επέμβαση της ανώτατης δύναμης. Τα «επεισόδια» εναλλάσσονται με χορικά άσματα, τα «στάσιμα», όπου τα μέλη του χορού ορχούνται (εκτελούν εκφραστικές κινήσεις), φιλοσοφούν για τη ζωή, νουθετούν, απεύχονται τη συμφορά, αδυνατούν όμως να την εμποδίσουν. Το τελευταίο τμήμα της τραγωδίας είναι η «έξοδος». Ιδιαίτερα συγκινησιακό στοιχείο της τραγωδίας είναι ο «κοιμός», όπου ένα πρόσωπο θρηνεί, τραγουδώντας μόνο του («μονωδία») ή εναλλάξ με τον κορυφαίο του χορού («διωδία»). Οι κοιμοί συχνά συμπίπτουν με την έξοδο. Χαρακτηριστικές επίσης για την αφηγηματική και δραματική αξία τους είναι οι σκηνές της αναγνώρισης, όπου ένα πρόσωπο αναγνωρίζει ένα άλλο, δικό του, που το θεωρούσε χαμένο.

Ο Αισχύλος (525-456 π.Χ.), ο πρώτος από τους τρεις μεγάλους τραγικούς ποιητές, μνημένος στα ελευσίνια μυστήρια και μαραθωνομάχος, έγραψε 90 έργα, από τα οποία σώζονται τα επτά: η τριλογία *Ορέστεια* (*Αγαμέμνων*, *Χοηφόροι* και *Ευμενίδες*), κορυφαίο επίτευγμα του ανθρώπινου πνεύματος, *Πέρσαι*, *Ικέτιδες*, *Προμηθεύς Δεσμώτης* και *Επτά επί Θήβας*.

Ο Σοφοκλής (496-405 π.Χ.), ο «τελειότατος των τραγικών» κατά τον Ξενοφώντα, θα αυξήσει τον αριθμό των υποκριτών από 2 σε 3, όπως και

των χορευτών από 12 σε 15, και θα περιορίσει τα άσματα του χορού δίνοντας μεγαλύτερη έκταση στο διάλογο. Στα έργα του Σοφοκλή, παρ' όλο που οι υπερβατικές δυνάμεις εξακολουθούν να έχουν ρυθμιστικό χαρακτήρα στη δράση, η έκβαση των πραγμάτων θα εξαρτηθεί από τη βούληση και τις επιλογές των ηρώων. Ο Σοφοκλής παράγει έτσι το τραγικό από τη σύγκρουση του ατόμου με τον εαυτό του ή με τους άλλους. Από τα έργα του έχουν διασωθεί ακέραια επτά: *Τραχίνιαι*, *Αντιγόνη*, *Οιδίπους Τύραννος*, *Ηλέκτρα*, *Φιλοκτήτης*, *Αίας* και *Οιδίπους επί Κολωνώ*.

Ο Ευριπίδης (484 ή 480-406) θα οργανώσει τις αναζητήσεις του με επίκεντρο τον άνθρωπο – οι θεοί συμβάλλουν τεχνικά (από μηχανής) στην έξοδο των ηρώων από την περιπέτεια. Θα δοκιμάσει τολμηρές ψυχογραφικές περιγραφές των χαρακτήρων του, θα δώσει έμφαση στην πλοκή, θα ελαττώσει την παρεμβατικότητα του χορού, ενώ θα προετοιμάσει το νεότερο ψυχολογικό και κοινωνικό δράμα (ενδεικτικός ο διχασμός της Μήδειας ανάμεσα στο πάθος και τη λογική). Από τα έργα του έχουν σωθεί τέσσερις τραγωδίες εμπνευσμένες από τον Τρωικό Πόλεμο και τα συναφή γεγονότα: *Τρωάδες*, *Εκάβη*, *Ανδρομάχη* και *Ρήσος*, πέντε τραγωδίες από το μυθικό κύκλο των Ατρείδων: *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*, *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*, *Ορέστης*, *Ηλέκτρα*, *Ελένη*, και μία από τον οίκο των Λαβδακιδών: *Φοίνισσαι*. Άλλα έργα του Ευριπίδη είναι: *Αλκηστis*, εμπνευσμένη από ένα δημοφιλή λαϊκό μύθο της εποχής, *Ιππόλυτος*, *Μήδεια*, *Βάκχαι*, *Ικέτιδες*, *Ίων*, *Ηρακλείδαι*, *Ηρακλής* και το σατυρικό δράμα *Κύκλωψ*.



Θεατρικά δρώμενα. Ζωμόρφες μεταμφιέσεις της φυλής Pueblo Indians.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Έχετε παρακολουθήσει παράσταση αρχαίου δράματος; Αν ναι, ποια ή ποιες; Περιγράψτε τις εντυπώσεις σας.
2. Ποια η σχέση της τραγωδίας με τη διονυσιακή λατρεία;

ΗΛΕΚΤΡΑ του ΣΟΦΟΚΛΗ Απόσπασμα από το τρίτο επεισόδιο

(Οι Τραγωδίες του Σοφοκλέους, μετάφραση Ι. Ν. Γουπάρη, Εστία, Αθήνα 1987, σσ. 120-125)

Ο Σοφοκλής γεννήθηκε το 496 π.Χ. από εύπορους γονείς. Νέος ακόμη τόλμησε να αναμετρηθεί σε δραματικό αγώνα με τον Αισχύλο, τον οποίο και νίκησε. Κέρδισε περισσότερες νίκες από τους άλλους δύο μεγάλους τραγικούς ποιητές της αρχαιότητας, τον Αισχύλο και τον Ευριπίδη. Πέθανε το 406, σε βαθιά γεράματα, πικραμένος, γιατί ο γιος του Ιοφώντας είχε κινήσει δίκη εναντίον του, ζητώντας να τον θέσει «υπό απαγόρευση» ως παράφρονα.

Έγραψε συνολικά 123 δράματα. Τα σωζόμενα έργα του είναι επτά: *Αίας*, *Ηλέκτρα*, *Οιδίπους Τύραννος*, *Αντιγόνη*, *Τραχινιαί*, *Φιλοκτήτης* και *Οιδίπους επί Κολωνών*.

Στα έργα του Σοφοκλή οι ήρωες, παρ' όλο που τελικά είναι θύματα θεϊκού πεπρωμένου, φαίνονται να ενεργούν αυτόβουλα. Τα κίνητρα των πράξεών τους είναι υψηλά, σε αντίθεση με τους ήρωες του Ευριπίδη, κίνητρο των οποίων είναι το πάθος. Όπως ειπώθηκε, ο Σοφοκλής παρουσιάζει τους ανθρώπους όπως θα έπρεπε να είναι και όχι όπως είναι, πράγμα που κάνει ο Ευριπίδης.

ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ
ΗΛΕΚΤΡΑ

ΔΙΑΝΟΜΗ

ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΣ	Ν. ΡΟΥΣΑΝ
ΠΡΕΣΒΥΤΗΣ	Β. ΚΟΥΣΟΥΡΑΔΟΣ
ΗΛΕΚΤΡΑ	ΜΑΡΙΝΑ ΒΑΣΙΛΙΟΥ
ΧΡΗΣΘΕΜΟΣ	ΒΑΣΙΣ ΜΑΥΡΙΣΙΔΗΣ
ΚΛΕΟΦΩΝΟΣ	ΕΛΕΝΗ ΠΑΠΑΔΑΚΗ
ΑΙΓΙΣΘΟΣ	Γ. ΤΑΜΠΟΣ
ΑΪ ΚΟΥΡΑΙΑ	ΑΦ. ΜΟΥΣΤΑΚΑ
ΠΥΛΑΔΗΣ	Σ. ΒΑΝΑΚΗΣ

ΚΟΡΦΑΙΕΣ

ΕΛΛΗΝ ΜΑΡΣΕΛΛΑΧ-ΣΑΥΡΟΥΒΟΥ
ΘΑΛΕΙΑ ΚΑΛΑΓΙΑ
ΜΑΡΙΑ ΑΡΧΑΚΙΟΥ
ΝΤΙΣΣΑ ΣΑΡΕΡΠΟΥ
ΙΤΣΙΑ ΠΟΥΛΟΥΔΑΚΗ
ΜΑΡΙΑ ΑΣΗΝΟΥ

ΚΟΡΟΣ

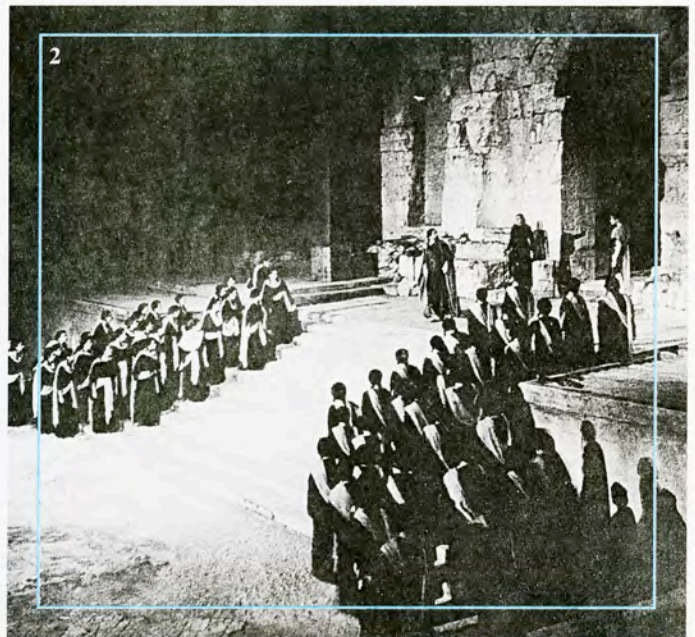
Α. Κουκουλιώδης	Α. Βασιλειάδης	Κ. Παπαγιαννίδης
Α. Λυμπερό	Μ. Αλιζάνης	Ε.μ. Παπαγιάννης
Α. Παρίσης	Μ.κ. Μόσχου	Δ. Καβουκίδης
Αντ. Βασιλογιάννη	Α.μ. Σαβίλλης	Σ. Τσάβης
Ε.μ. Βασιλογιάννη	Ε.μ. Δρακούλη	Α.μ. Παναγιωτοπούλου
Μ. Στεφανάκης	Ε.μ. Παπαγιάννη	Κ. Σουλ
Α.μ. Πλάτ	Ν.μ. Σακκά	Α.μ. Αποστολάκη
Σ. Νουμάκης	Γ. Παπαγιαννίδης	Ε.μ. Σουφλιά
Θ. Παπαγιαννίδης	Σ. ΡΕΛΩ	Ε.μ. Σακκά
Ε.μ. Σπίτης	Τ.μ. Δρακούλη	Γ. Βασιλειάδης
Π. Παπαλιά	Π.μ. Αλιζάνης	Α.μ. Καραγιάννης
Υ.μ. Ραβί	Σ.μ. Καραγιάννης	Α.μ. Καραγιάννης
Σ. Κουτσός	Α.μ. Αλιζάνης	Α.μ. Καραγιάννης
Μ. Χαλκιά	Α.μ. Καραγιάννης	Α.μ. Καραγιάννης
Ν. Χαλκιά	Α.μ. Καραγιάννης	Α.μ. Καραγιάννης
Γ. Παπαγιάννης	Α.μ. Καραγιάννης	Α.μ. Καραγιάννης
Α.μ. Παπαγιάννης	Α.μ. Καραγιάννης	Α.μ. Καραγιάννης
Χ. Παπαγιάννης	Α.μ. Καραγιάννης	Α.μ. Καραγιάννης
Π. Παπαγιάννης	Α.μ. Καραγιάννης	Α.μ. Καραγιάννης
Ν. Μίμης	Α.μ. Καραγιάννης	Α.μ. Καραγιάννης

Και δίνει δωροδοκία, α. δίνει 5 δραχμάς, β. δίνει 10 δραχμάς, γ. δίνει 15 δραχμάς.

ΤΙΜΑΙ ΕΙΣΙΤΗΡΙΩΝ

Α' ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ	Σάββατον 3 Οκτωβρίου	Δευ	100
Β'	Κυριακή 4	Τρι	60
Γ'	Δευτέρα 5	Τετ	60
Δ'	Τρίτη 6	Πεμ	60

Ελέκτρα με τη θεϊκή φωνή 30 λεπτά 25 δραχμές
Κατά της τιμής των παραστάσεων 150000 δραχμών του 1936



1. Πρόγραμμα της παράστασης *Ηλέκτρα* από το Εθνικό Θέατρο στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού (Οκτώβριος 1936), σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη.
2. Σκηνή από την ίδια παράσταση.
3. Η ίδια παράσταση στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου το 1938 (πρώτη παράσταση τραγωδίας στην Επίδαυρο).

Μετά τό φόνο του Αγαμέμνονα από την Κλυταιμνήστρα με τη βοήθεια του Αιγίσθου, η Ηλέκτρα εξακολουθεί να ζει στο πατρικό παλάτι βυθισμένη στο πένθος. Η μόνη ελπίδα της είναι ο αδελφός της Ορέστης, αυτόν περιμένει, για να εκδικηθεί το ζεύγος των σφετεριστών της μοναρχίας στο Άργος και δολοφόνων του πατέρα της: τη μάνα της και τον Αιγίσθο.

Ο Ορέστης, που είχε φυγαδευθεί κρυφά από την Ηλέκτρα και είχε παραδοθεί σ' έναν έμπιστο παιδαγωγό, ζει τώρα κοντά στο βασιλιά της Φωκίδας, το Στρόφιο. Με την ενηλικίωσή του και ύστερα από προτροπή του Απόλλωνα, επιστρέφει στο Άργος με τον Πυλάδη και τον παιδαγωγό του, για να εκδικηθεί το θάνατο του πατέρα του. Για να επιτύχει το στόχο του, εμφανίζεται ως ξένος που φέρνει το μήνυμα του θανάτου του Ορέστη, κομίζοντας παραπλανητικά τη στάχτη του σε μια υδρία. Το νέο συγκλονίζει την Ηλέκτρα, η οποία αρχίζει πικρό θρήνο («κομμό») για το βλαστάρι του Αγαμέμνονα. Ο Ορέστης, σε μια σκηνή σπάνιας αδελφικής τρυφερότητας, αποκαλύπτεται στην καταπονημένη Ηλέκτρα (βλ. απόσπασμα που ακολουθεί).

Το προσχεδιασμένο νέο του θανάτου του Ορέστη ανακουφίζει την Κλυταιμνήστρα από το φόβο μιας αναμενόμενης εκδίκησης. Όμως ο Ορέστης σκοτώνει τελικά την Κλυταιμνήστρα και ακολουθεί ο φόνος του Αιγίσθου, που έχει μόλις επιστρέψει από την εξοχή. Με τους δύο φόνους αποκαθίσταται η δικαιοσύνη και η ηθική ισορροπία του κόσμου.



1. Παράσταση της **Ηλέκτρας** από το θίασο Μαρίκας Κοτοπούλη στο θέατρο «Κοτοπούλη» το 1939, σε σκηνοθεσία Καρόλου Κουν.

2. Παράσταση του ίδιου έργου από το Εθνικό Θέατρο στην Επίδαυρο το 1961, σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη.

3. Παράσταση της **Ηλέκτρας** από το Εθνικό Θέατρο στην Επίδαυρο το 1996, σε σκηνοθεσία Ανδίας Κονιόρδου.

ΧΟΡΟΣ

Από θνητό γεννήθηκες πατέρα,
σκέψου το, Ηλέκτρα, και θνητός κι ο Ορέστης
δεν ωφελούν οι άμετροι θρήνοι· αυτό
θα το πληρώσουμε όλοι μας το χρέος.

ΟΡΕΣΤΗΣ

Αχ, τι να πω; βρίζομαι σ' απορία
με τι λόγια ν' αρχίσω· γιατί πια
δεν μπορώ να κρατήσω τη γλώσσα μου.

ΗΛΕΚΤΡΑ

Γιατί η λύπη σου αυτή; τι θέλουν, ξένε,
να πουν αυτά τα λόγια σου;

ΟΡΕΣΤΗΣ

Αλήθεια,
εσύ 'σαι η ξακουσμέν' Ηλέκτρα εκείνη,
εσύ που βλέπω εμπρός μου;

ΗΛΕΚΤΡΑ

Όλη κι όλη,
σ' αυτά τα χάλια, να την κλαις.

ΟΡΕΣΤΗΣ

Ωιμένα,
τι μαύρη συφορά!

ΗΛΕΚΤΡΑ

Δε θα 'ναι βέβαια
για μένα, ξένε, που στενάζεις έτσι.

ΟΡΕΣΤΗΣ

Ω κορμί, πόσο ανάξια κι άθεα έχεις
ρημάξει!

ΗΛΕΚΤΡΑ

Ώστε όχι γι' άλλη, μα για μένα
τα πικρά αυτά σου λόγια.

ΟΡΕΣΤΗΣ

Αλίμονό σου,
δίχως άντρα να ζεις και μες στον πόνο!

ΗΛΕΚΤΡΑ

Γιατί με βλέπεις έτσι και στενάζεις,
ξένε;

ΟΡΕΣΤΗΣ

Γιατί δεν ήξερα κανένα
απ' τα κακά σου.

ΗΛΕΚΤΡΑ

Και τι απ' όλα που είπα
σ' έκανε να τα μάθεις;

ΟΡΕΣΤΗΣ

Μού έφτασε
να δω τα τόσα βάσανα που δείχνεις
απάνω σου.

ΗΛΕΚΤΡΑ

Και μολοντούτο βλέπεις
πολύ λίγ' απ' τα πάθη μου.

ΟΡΕΣΤΗΣ

Και θα 'χε
να δει κανείς και πιο σκληρά άλλ' ακόμα;

ΗΛΕΚΤΡΑ

Αφού πρέπει να ζω με τους φονιάδες...

ΟΡΕΣΤΗΣ

Τίνος; για ποιους φονιάδες κάνεις λόγο;

ΗΛΕΚΤΡΑ

...του πατέρα μου κι όχι μόνο, πάρα
να 'μαι κι υπόδουλή των με τη βία.

ΟΡΕΣΤΗΣ

Και ποιος αυτός που με τη βία σ' έχει στη θέση αυτή;

ΗΛΕΚΤΡΑ

Μητέρα τηνέ λένε,
μα τίποτα δεν έχει από μητέρα!

ΟΡΕΣΤΗΣ

Και τι σου κάνει; με τα χέρια μήπως,
ή μ' άλλες ταπεινώσεις;

ΗΛΕΚΤΡΑ

Με τα χέρια,
με ταπεινώσεις, μ' ό,τι βάλει ο νους σου.

ΟΡΕΣΤΗΣ

Και κανένας δε βρίσκεται να πάρει
το μέρος σου και να την εμποδίσει;

ΗΛΕΚΤΡΑ

Όχι, κανένας· γιατί ο μόνος που είχα,
μου έφερες συ την τέφρα του.

ΟΡΕΣΤΗΣ

Ω πόσο
σε συμπονώ, βαριόμοιρη, απ' την ώρα
που σ' αντίκρισα!

ΗΛΕΚΤΡΑ

Κι είσαι ο μόνος, ξέρε,
που με συμπόνεσ' άνθρωπος ως τώρα.

ΟΡΕΣΤΗΣ

Γιατ' είμαι ο μόνος που ήρθα με τις ίδιες
στο στήθος μου πληγές.

ΗΛΕΚΤΡΑ

Μα δεν πιστεύω
συγγενής να μας ήρθες από κάπου.

ΟΡΕΣΤΗΣ

Θα σ' απαντούσα, αν ήξερα πως είναι
πιστές σου αυτές.

ΗΛΕΚΤΡΑ

Και βέβαια πιστές μου είναι,
ώστε μπορείς μπροστά τους να μιλήσεις.

ΟΡΕΣΤΗΣ

Άφες' αυτή τη νεκροδόχα τώρα
και θα μάθεις το παν.

ΗΛΕΚΤΡΑ

Για το Θεό,
μη μου το κάμεις, ξένε, αυτό το πράμα.

ΟΡΕΣΤΗΣ

Άκου με που σου λέω, και δε θα χάσεις.

ΗΛΕΚΤΡΑ

Στα γόνατά σου πέφτω, σε ξορκίζω,
μη μου αφαιρείς ό,τι έχω πιο ακριβό μου.

ΟΡΕΣΤΗΣ

Όχι, δε σ' την αφήνω.

ΗΛΕΚΤΡΑ

Ω η δύστυχη
πάλι εξαιτίας σου, Ορέστη, αν μου στερήσουν
και την ταφή σου!

ΟΡΕΣΤΗΣ

Μη λες κακά λόγια,
δεν είναι δίκιο να τον κλαις.

ΗΛΕΚΤΡΑ

Δεν είναι
δίκιο να κλαίω το νεκρό αδελφό μου;

ΟΡΕΣΤΗΣ

Δε σου ταιριάζει αυτό να λες το λόγο.

ΗΛΕΚΤΡΑ

Τόσο του πεθαμένου είμαι ανάξια;

ΟΡΕΣΤΗΣ

Ανάξια κανενός εσύ δεν είσαι,
μ' αυτό δεν είναι τίποτα για σένα.

ΗΛΕΚΤΡΑ

Και πώς, αφού κρατώ του Ορέστη εδώ
το σώμα;

ΟΡΕΣΤΗΣ

Δεν είναι αυτό του Ορέστη
παρά με λόγια μοναχά.

ΗΛΕΚΤΡΑ

Και πού είναι
ο τάφος του δυστυχισμένου εκείνου;

ΟΡΕΣΤΗΣ

Πουθενά τάφοι οι ζωντανοί δεν έχουν.

ΗΛΕΚΤΡΑ

Τι λες, παιδί μου;

ΟΡΕΣΤΗΣ

Τίποτα δε λέγω
που να 'ναι ψέμα.

ΗΛΕΚΤΡΑ

Μα ζει, αλήθεια, εκείνος;

ΟΡΕΣΤΗΣ

Αν είμαι ζωντανός κι εγώ.

ΗΛΕΚΤΡΑ

Εσύ 'σαι,
εσύ 'σαι εκείνος;

Αν είμαι ζωντανός κι εγώ.

ΗΛΕΚΤΡΑ

*Εσύ 'σαι,
εσύ 'σαι εκείνος;*

ΟΡΕΣΤΗΣ

*Κοίτα τη σφραγίδα
του πατέρα μου αυτή και πίστεψέ το
αν είν' αλήθεια.*

ΗΛΕΚΤΡΑ

Ω τρισεντυχισμένη ημέρα!

ΟΡΕΣΤΗΣ

*Αλήθεια τρισεντυχισμένη.
Το μαρτυρώ κι εγώ.*

ΗΛΕΚΤΡΑ

Φωνούλα μου, ήρθες;

ΟΡΕΣΤΗΣ

Κι απ' άλλον μην το μάθεις πια.

ΗΛΕΚΤΡΑ

Και σ' έχω στην αγκαλιά μου;

ΟΡΕΣΤΗΣ

Κι έτσι πια για πάντα να μ' έχεις.

ΗΛΕΚΤΡΑ

*Φίλες μου αγαπημένες
και συμπολίτισσες, τον βλέπετε,
να, εμπρός σας, τον Ορέστη, που μ' απάτη
μάς πέθανε και που με απάτη πάλι
ζωντάνεψε.*

ΧΟΡΟΣ

*Τον βλέπομε, καλή μας,
και για την τόση αυτή ευτυχία, δάκρυα
χαράς από τα μάτια μου κυλούνε.*

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Ποια είναι η σχέση του Χορού με την Ηλέκτρα στο συγκεκριμένο απόσπασμα;
2. Οι σκηνές αναγνώρισης εμπεριέχουν συχνά το στοιχείο της τραγικής ειρωνείας. Πού έγκειται το στοιχείο αυτό στη συγκεκριμένη σκηνή;



*Παράσταση
του Εθνικού
Θεάτρου στην
Επίδαυρο το
1972, σε
σκηνοθεσία
Σπύρου
Ευαγγελιάτου.*

ΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ

Για να επιτευχθεί η επικοινωνία στο θέατρο, που δίνει τη βάση για την πραγμάτωση της δράσης στη σκηνή, θα πρέπει ο λόγος, ως μέσο επαφής και συνεννόησης, να είναι καθαρός. Την καθαρότητα αυτή την εξασφαλίζει κανείς δουλεύοντας τόσο πάνω στα μόρια του λόγου, τους φθόγγους, όσο και πάνω στα σύνολα του λόγου, τις λέξεις και τις φράσεις. Για κάθε φθόγγο, ακόμα και όταν ο ομιλητής δεν έχει πρόβλημα, απαιτείται ειδική άσκηση. Αυτή αφορά τις κινήσεις που πραγματοποιούν τα όργανα της άρθρωσης στη στοματική κοιλότητα, δηλαδή η γλώσσα, ο μαλακός ουρανίσκος, τα χείλη και η κάτω σιαγόνα.

Για να αρθρώσεις σωστά το (φ) και το αντίστοιχό του ηχηρό, το (β), θα πρέπει το κάτω χείλος σου να ανέβει στην κοπτική γραμμή των πάνω δοντιών. Αν στο λόγο κάποιου δεν ακούς καλά το (φ) ή το (β), σημαίνει ότι η προηγούμενη κίνηση δε γίνεται σωστά.

Για να αρθρώσεις σωστά το (ρ), θα πρέπει το άκρο της γλώσσας σου να «ρολάρει», να σκιρτήσει στις σαρκώδεις αύλακες, στα φατνία των πάνω δοντιών. Αν το (ρ) ακούγεται ως (γ) ή (δ), η προηγούμενη κίνηση χρειάζεται επίμονη και συχνή άσκηση.

Για να αρθρώσεις σωστά το (σ) ή το αντίστοιχο ηχηρό του, το (ζ), θα πρέπει το άκρο της γλώσσας σου να έλθει πίσω από τα κάτω δόντια και το στόμα σου να είναι σχετικά κλειστό. Έτσι θα σχηματιστεί ένα αυλάκι στο κέντρο της γλώσσας, όπου θα διοχετευθεί ο αέρας της εκπνοής, για να αρθρώσεις το (σ) και μετά το (ζ).

Για να αρθρώσεις σωστά το (θ) και το αντίστοιχο ηχηρό του, το (δ), θα πρέπει το άκρο της

γλώσσας σου να έλθει εμπρός στο στόμα, ανάμεσα στα πάνω και στα κάτω δόντια αγγίζοντας ελαφρά τα πάνω.

Να ξέρεις ότι η φωνή σχηματίζεται κατ' αρχήν, όταν το ρεύμα της εκπνοής προσκρούσει στις φωνητικές χορδές, που βρίσκονται στο κέντρο του λάρυγγα, και τις θέσει σε κίνηση δημιουργώντας κραδασμό. Όταν αρθρώσεις ηχηρούς φθόγγους, όπως (β), (ζ), (δ), (γ), το ρεύμα της εκπνοής κραδαίνει τις χορδές και δίνει έναν πρωτογενή ήχο, το θεμέλιο για την ομιλία. Ο ήχος αυτός ανεβαίνει στη στοματική κοιλότητα και σχηματίζεται στο καλούπι που στήνουν με τις κινήσεις τους η γλώσσα, τα χείλη και τα άλλα φθογγοπλαστικά όργανα. Αν τώρα αρθρώσεις έναν άηχο φθόγγο, ο αέρας της εκπνοής δεν κραδαίνει τις φωνητικές σου χορδές, αλλά έρχεται αμέσως στο στόμα, όπου γίνεται σωστός φθογγικός ήχος, ανάλογα με τις συνδυαστικές κινήσεις των προηγούμενων οργάνων.

Συχνά στα κείμενά σου συναντάς συλλαβές στη μέση των λέξεων με τα δίψηφα σύμφωνα μπ, ντ, γκ ή το γγ: έμπορος, αντίθετος, αγκάθι, άγγελος. Αυτές πρέπει να τις προφέρεις με τέτοιο τρόπο, ώστε να ακούγεται καλά ο έρρινος ήχος, δηλαδή το μπ=mb, ντ=nd, γκ=ng. Θα προφέρεις λοιπόν: άγγελος=angelos και όχι agelos, έμπορος=emboros και όχι eboros.

Αν όμως μια λέξη αρχίζει με τα παραπάνω σύμφωνα, θα την προφέρεις χωρίς να ακούγεται το έρρινο: μπορώ=boro και όχι mborο, ντάμα=dama και όχι ndama, γκαρίζω=garizo και όχι ngarizo. Οι τελευταίες λέξεις είναι ελάχιστες στη γλώσσα μας, όχι όμως και οι προηγούμενες.

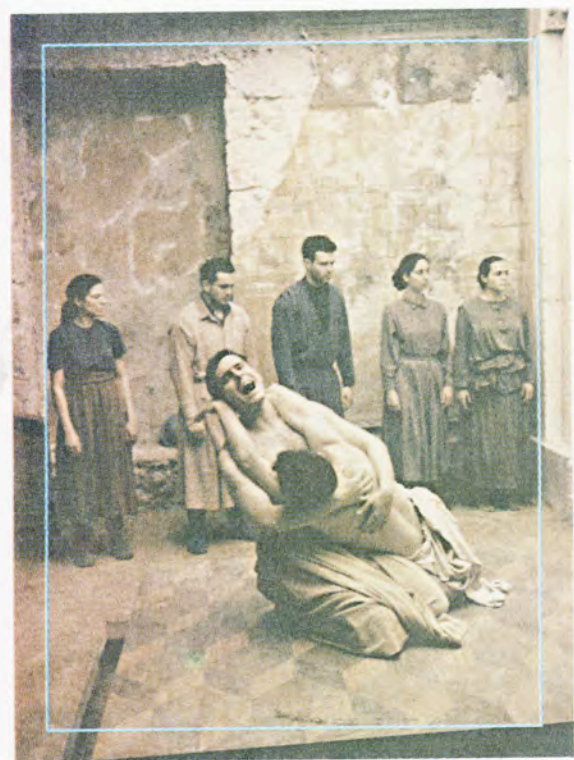
1. Πώς μπορείτε να προσεγγίσετε τη στιχομυθία της Ηλέκτρας και του Ορέστη: σχηματίζετε ζεύγη αγοριών - κοριτσιών που παίρνουν στα χέρια τους στίχους του Ορέστη και της Ηλέκτρας αντίστοιχα. Με το κείμενο στο χέρι περπατάτε στον ελεύθερο χώρο της τάξης σας και διασταυρώνεστε, βάζοντας στα χείλη σας τον ήχο μμμ, ένα παρατεταμένο μμμ (με ήρεμες, αλλεπάλληλες εισπνοές και εκπνοές), μέχρι να μουδιάσουν τα χείλη.

Τότε αρχίζει να απαγγέλλει το πρώτο ζευγάρι Ορέστη - Ηλέκτρας, συνεχίζει το δεύτερο, μετά το τρίτο κ.ο.κ., μέχρι να τελειώσει η στιχομυθία. Αυτός που κάθε φορά απαγγέλλει τους στίχους του σταματά να κινείται, μέχρι να τελειώσει την

απαγγελία. Πρέπει να προσέχετε να μην ανακόπεται η ροή του λόγου από το ένα ζευγάρι στο άλλο.

Σε μια δεύτερη προσπάθεια όλη τη στιχομυθία αποδίδει ένα ζευγάρι, που σταματά, όταν απαγγέλλει τους στίχους του, ενώ η ομάδα εξακολουθεί να κινείται ανάμεσά του κρατώντας τον ήχο μμμ.

2. Επιμένετε στην άρθρωση των φωνηέντων, στρογγυλεύοντας τις συλλαβές, π.χ.: Ω! τρι-σευ-τυ-χι-σμέ-νη η-μέ-ρα. Να επιμένετε επίσης στις συλλαβές στις οποίες πρέπει να ακούγεται καθαρά ο έρρινος ήχος, π.χ.: ε/μπ/ρός (mb), ζω/ντ/ανοί (nd), θα απα/ντ/ούσα (nd) κτλ.



Παράσταση της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή, από τη «*νέα ΣΚΗΝΗ*» στο «*Θέατρο της οδού Κυκλάδων*» το 1992, σε σκηνοθεσία *Λευτέρη Βογιατζή*.



Παράσταση της *Ιφιγένειας στη χώρα των Ταύρων* (απόδοση στη νεοελληνική του αρχαίου τίτλου) του Ευριπίδη, από το θέατρο «*Σφενδόνη*» το 1997, σε σκηνοθεσία *Α. Κοζκίνου*.



*Όρνιθες, από το Θέατρο Τέχνης
στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού,
σε σκηνοθεσία Καρόλου Κουν (1959).*

II

Η ΑΤΤΙΚΗ
ΚΩΜΩΔΙΑ

ΑΠΟ ΤΟ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ ΣΤΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ.

Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ

Το δραματικό κείμενο είναι το πρόπλασμα της παράστασης ως θεατρικού καλλιτεχνήματος. Ο θεατρικός συγγραφέας γνωρίζει εξ αρχής ότι το έργο του προορίζεται να παρασταθεί στη σκηνή και το προετοιμάζει με κάθε μέσο, ενώ ακόμη το γράφει. Δημιουργεί έτσι τις υποθήκες για την παράσταση, κυρίως στις παρενθετικές του οδηγίες. Ένα δραματικό κείμενο ωστόσο, για να φτάσει στον προορισμό του, πρέπει να περάσει μέσα από τις πρακτικές τέχνες του θεάτρου, να αποκτήσει «φωνή» και πλαστική υπόσταση μέσα από την υποκριτική, την κινησιολογία, τη σκηνογραφία, την ενδυματολογία, τη μουσική και την τέχνη του φωτισμού.

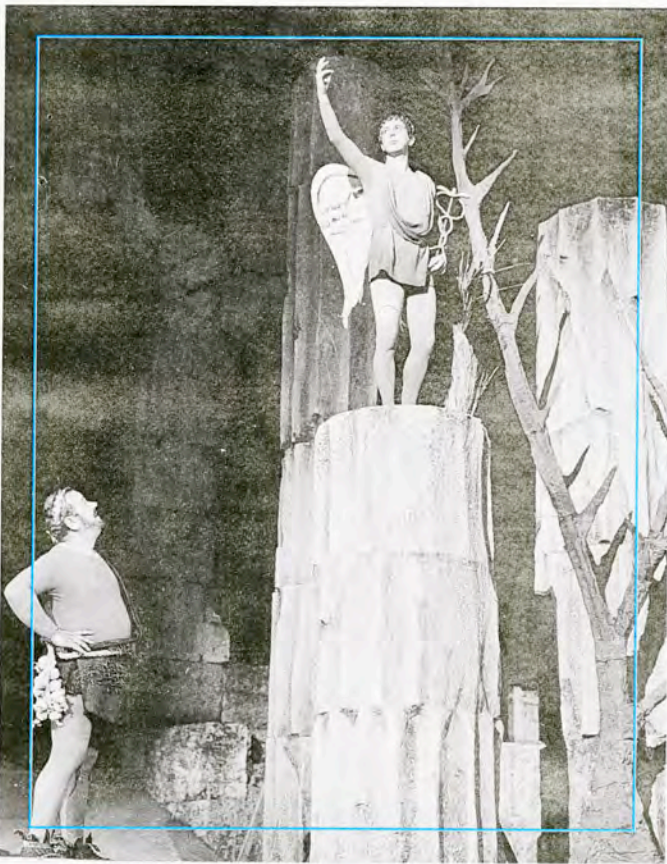
Αυτός όμως που θα συντονίσει όλες τις προηγούμενες τέχνες, αυτός που θα φέρει το κείμενο από την «οριζόντια θέση» του έντυπου βι-

βλίου στην «κάθετη» της σκηνής είναι ο σκηνοθέτης. Αυτός θα διδάξει υποκριτική στους ηθοποιούς: αγωγή του λόγου, μεθόδους ερμηνείας και χαλάρωσης, έκφραση, παραγωγή συναισθηματικής ενέργειας κτλ. Ο ίδιος θα διδάξει κίνηση, χειρονομίες, θα συνθέσει εικόνες, σύνολα με ηθοποιούς (έμπυχους πίνακες), θα επιδιώξει την ανάπτυξη του θεάματος σε τρεις διαστάσεις.

Ο σκηνοθέτης, ως ευαίσθητος αναγνώστης, θα διαμορφώσει μια άποψη για την ερμηνεία ενός έργου, προτού αυτό ακόμα αποδοθεί επί σκηνής. Η άποψη αυτή προκύπτει ως αποτέλεσμα των μελετών του και του ιδεολογικού προσανατολισμού του. Για παράδειγμα στον *Έμπορο της Βενετίας* του Σαίξπηρ, ο σκηνοθέτης μπορεί να πλήξει την τοκογλυφία, ενώ στο *Μάκβεθ* μπορεί να επιχειρήσει μια ψυχαναλυτική σπουδή στο φαινόμενο της εξουσίας και τις διαστροφικές αλλοιώσεις του.

Όμως η σκηνοθετική άποψη, για να είναι ουσιαστική, πρέπει να είναι πρωτότυπη, ευρηματική και σκηνικά ευφάνταστη. Αν δηλαδή ένας θεατής παρακολουθήσει το ίδιο έργο σε δύο σκηνοθετικές εκδοχές, πρέπει να έχει την αίσθηση ότι πρόκειται για διαφορετικό καλλιτέχνημα. Μια σκηνοθεσία ευφυής, καινοτόμος, με ερμηνευτικές αρετές μπορεί να ευνοήσει ένα έργο ως δραματικό βασικά κείμενο, ξεπερνώντας ακόμη και τις προθέσεις του συγγραφέα ή τις προσδοκίες του κοινού. Για να φτάσει όμως σ' αυτό το σημείο ο σκηνοθέτης, χρειάζεται ταλαντούχους συνεργάτες, καλλιεργημένο κοινό, υλικοτεχνική υποστήριξη και οικονομική ευχέρεια.

Ο σκηνοθέτης ως δημιουργός μιας παράστασης εμφανίζεται στα τέλη του 19ου αιώνα, με πρώτο το Γάλλο Αντρέ Αντουάν. Πρωτοπόροι επίσης υπήρξαν στη Γερμανία ο Μαξ Ράινχαρτ, στη Ρωσία οι Κωνσταντίν Στανισλάβσκι, Βσέβολοντ Μέγιερχολντ, ενώ τα νεότερα χρόνια στην Πολωνία ο Γιέρζι Γκροτόφσκι, στην Αγγλία ο Πίτερ Μπρουκ, στην Ιταλία ο Τζιόρτζιο Στρέλερ και στην Ελλάδα οι Θωμάς Οικονόμου, Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, Φώτος Πολίτης, Σπύρος Μελάς, Δημήτρης Ροντήρης, Κάρολος Κουν κ.ά.



Παράσταση του *Πλούτου* από το Εθνικό Θέατρο στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού το 1965, σε σκηνοθεσία Λεωνίδα Τριβιζά.



*Μακέτα σκηνικού της Λίζας Ζαΐμη για την παράσταση του **Πλούτου** από το Εθνικό Θέατρο το 1982, σε σκηνοθεσία Κανέλλου Αποστόλου.*

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Ποιες είναι οι αρμοδιότητες του σκηνοθέτη σε μια παράσταση;
2. Πότε εμφανίζεται ο σκηνοθέτης ως δημιουργός της παράστασης και ποιοι υπήρξαν οι πρωτοπόροι στην Ελλάδα και στο εξωτερικό;

ΑΡΧΑΙΑ ΚΩΜΩΔΙΑ - ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ

Η κωμωδία φαίνεται να έχει την προέλευσή της σε μια χορική εκδήλωση λατρευτικού χαρακτήρα, όπως δηλώνει και η ετυμολογία της λέξης: κωμωδία > ωδή (=τραγούδι) + κώμου (=ομάδας σε εορταστική έκσταση). Οι ομάδες αυτές ήταν οι φαλλοφόροι άνδρες που τραγουδούσαν εύθυμα τραγούδια και έκαναν αστεία πειράγματα κατά τα «φαλλικά», δηλαδή μια χορική λατρευτική εκδήλωση προς τιμήν του Διονύσου, που στόχευε στη βοήθεια του θεού για πλούσια βλάστηση και γονιμότητα.

Η κωμωδία προέκυψε πιθανόν με αργή διαδικασία από την έξοδο του πρωτοχορευτή στα «φαλλικά», όπως η τραγωδία προέκυψε από το διθύραμβο, όταν ο εξάρχων του χορού βγήκε από την ομάδα και άρχισε να διαλέγεται με τα μέλη της. Οι γνώσεις μας για την αρχαία κωμωδία στηρίζονται κυρίως στο έργο του Αριστοφάνη, που θα επηρεάσει, με την έννοια του προτύπου, το μετέπειτα κωμικό θέατρο.

Ο Αριστοφάνης, ο κυριότερος εκπρόσωπος της αρχαίας αττικής κωμωδίας, αντίθετα με τους τραγικούς ποιητές που αναζητούν τα θέματα των έργων τους στη μυθολογία, εμπνέεται από την πολιτική, κοινωνική και καλλιτεχνική πραγματικότητα της εποχής του. Η κωμωδία δεν έχει την αυστηρή δομή της τραγωδίας. Πάντως ένα θέμα αποτελεί το συνεκτικό δεσμό της δράσης, που επικεντρώνεται στον «αγώνα», σ' ένα δηλαδή κομμάτι του έργου, όπου αντιπαρατίθενται οι απόψεις των κεντρικών προσώπων και όπου διακωμωδούνται τα επιχειρήματά τους, όπως αυτά του Δίκαιου και του Άδικου Λόγου στο έργο *Νεφέλαι*. Χαρακτηριστικό επίσης στοιχείο της κωμωδίας του Αριστοφάνη είναι η «παράβαση»: σε ένα σημείο του έργου ο χορός βγάζει τη μάσκα, διακόπτει τη ροή της υπόθεσης και απευθύνεται άμεσα στο κοινό εκφέροντας κρίσεις για την κοινωνική και πολιτική κατάσταση της πόλης. Στην ουσία ο ίδιος ο ποιητής επιλέγει έτσι να μιλήσει «διδάσκοντας» τους θεατές του.

Ο χορός στην κωμωδία διαλέγεται, ορχείται (κινείται εκφραστικά), παρεμβαίνει στη δράση, έχει άποψη για τα δρώμενα. Πολλές άλλωστε κωμωδίες παίρνουν το όνομά τους από το χορό,

ο οποίος συχνά είναι ζωόμορφος (*Ορνίθες*, *Σφήκες* κ.ά.). Η κωμωδία τελειώνει χαρακτηριστικά με νικητήριες εκδηλώσεις, μια θυσία, ένα γάμο, ένα συμπόσιο, έναν εορταστικό «κώμο», καθώς και με την έλευση επισκεπτών, που ζητούν «μερίδιο» από τις κατακτήσεις του ήρωα.

Από τις δεκάδες κωμωδίες που έγραψε ο Αριστοφάνης σώζονται έντεκα. Τρεις από αυτές έχουν αντιπολεμικό θέμα: οι *Αχαρνές*, όπου ο Δικαιοπόλις, ένας Αθηναίος πολίτης, απαυδισμένος από τα δεινά του Πελοποννησιακού Πολέμου, αποφασίζει να κλείσει μόνος του ειρήνη με τους Λακεδαιμόνιους, η *Ειρήνη*, όπου ένας άλλος Αθηναίος, ο Τρυγαίος, ανεβαίνει μ' ένα σκαθάρι στον ουρανό, για να ελευθερώσει την Ειρήνη, που έχει φυλακίσει ο Πόλεμος, και η *Λυσιστράτη*, όπου οι γυναίκες, με επικεφαλής τη Λυσιστράτη, αναλαμβάνουν να σταματήσουν τον πόλεμο, όταν διαπιστώνουν ότι οι άνδρες είναι ανίκανοι να το πετύχουν.

Τέσσερις κωμωδίες του Αριστοφάνη έχουν ζωόμορφο χορό: οι *Ορνίθες*, όπου δύο Αθηναίοι, ο Πισθέταιρος και ο Ευελπίδης, έρχονται να βρουν χώρο στον ουρανό, για να ιδρύσουν τη «Νεφελοκοκκυγία», μια ιδεώδη πολιτεία, απορρίπτοντας στο σύνολό του τον πολιτικό μηχανισμό. Η αναπάντεχη παρουσία δύο ανθρώπων στους αιθέρες ξενίζει τα πουλιά, το χορό των Ορνίθων, που στην αρχή τους επιτίθενται, ενώ μετά τον «αγώνα» δέχονται να κτίσουν μαζί τους την ποθητή πολιτεία. Άλλα έργα με ζωόμορφο χορό είναι οι *Βάτραχοι*, όπου ο Διώνυσος κατεβαίνει στον Άδη, για να φέρει πίσω τον Αισχύλο, αφού η τραγική ποίηση έχει σβήσει μετά το θάνατο του Ευριπίδη, οι *Σφήκες*, όπου ο Αριστοφάνης διακωμωδεί τους δικαστές, που χώνουν το επικίνδυνο κεντρί τους, συχνά για προσωπικούς λόγους, στους Αθηναίους πολίτες, και οι *Ιππής*, όπου ο ποιητής σατιρίζει τους πολεμοκάπηλους και τους δημαγωγούς.

Άλλες κωμωδίες του Αριστοφάνη είναι οι: *Νεφέλαι* και *Θεσμοφοριάζουσαι*, όπου διακωμωδεί δύο διάσημους άνδρες της εποχής, στην πρώτη το Σωκράτη και τη «σοφιστική» του, στη δεύτερη τον Ευριπίδη, και *Εκκλησιάζουσαι*, όπου οι γυναίκες, απογοητευμένες από τη συμπεριφορά

των ανδρών, αναλαμβάνουν τη διακυβέρνηση του κράτους, εφαρμόζοντας ένα πρόγραμμα σοσιαλιστικής κοινοκτημοσύνης.

Στον *Πλούτο*, τέλος, ο Αριστοφάνης «παίζει» με μια αλληγορία πλούτου - πενίας (βλ. σελ. 28)

και διαμορφώνει το ρόλο του δούλου Καρίωνα κατά τέτοιο τρόπο, ώστε προετοιμάζει ανάλογους τύπους που θα κυριαρχήσουν στην ευρωπαϊκή κωμωδία 2.000 χρόνια μετά (βλ. ενότητα IV, *Commedia dell' arte*).

Πλούτος, από παράσταση του Εθνικού Θεάτρου στην Επίδαυρο το 1985, σε σκηνοθεσία Λούκα Ρονχόνι.



ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Από πού αντλεί τα θέματα των κωμωδιών του ο Αριστοφάνης;
2. Ποια η σημασία του «αγώνα» ως δομικού μέρους της κωμωδίας του;

ΠΛΟΥΤΟΣ του ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ

(Οι κωμωδίες του Αριστοφάνη, μετάφραση Θρασύβουλου Σταύρου, Εστία, Αθήνα 1991⁶, σσ. 625-630)

Ο **Αριστοφάνης** είναι ο μεγαλύτερος κωμωδιογράφος της αρχαιότητας. Γεννήθηκε το 444 π.Χ. (κατ' άλλους το 452) και πέθανε το 385 π.Χ. Είναι ο κυριότερος εκπρόσωπος της παλαιάς κωμωδίας, στην οποία σατιρίζονται πρόσωπα, γεγονότα και καταστάσεις κυρίως της πολιτικής ζωής, με έντονο το βωμολοχικό στοιχείο. Στα τελευταία του έργα σημειώνει τη μετάβαση στη μέση, ακόμη και στη νέα κωμωδία. Διακωμωδεί πρόσωπα, γεγονότα και καταστάσεις από την επικαιρότητα της εποχής του. Στρέφεται κατά των δημαγωγών, και κυ-

ρίως κατά του Κλέωνα, που τους θεωρεί υπεύθυνους για τον Πελοποννησιακό Πόλεμο.

Από τα βέλη της σατιράς του δε γλίτωσε ούτε ο Ευριπίδης, τον οποίο σατιρίζει αλύπητα στους *Βατράχους*, ούτε και ο Σωκράτης, τον οποίο σατιρίζει ως σοφιστή στις *Νεφέλες*. Απεναντίας τρέφει μεγάλη εκτίμηση στον Αισχύλο. Τα σωζόμενα έργα του είναι έντεκα: *Αχαρνής*, *Ιππής*, *Νεφέλαι*, *Σφήκες*, *Ειρήνη*, *Όρνιθες*, *Λυσιστράτη*, *Θεσμοφοριάζουσαι*, *Βάτραχοι*, *Εκκλησιάζουσαι* και *Πλούτος*.

Ο αγρότης Χρεμύλος πάει στους Δελφούς να ρωτήσει το μαντείο ποια ανατροφή να δώσει στο γιο του: να τον κάνει τίμιο και φτωχό ή κατεργάρη και πλούσιο; Ο θεός του απαντά να ακολουθήσει τον πρώτο που θα συναντήσει, μόλις βγει έξω από το ναό. Αυτός είναι ένας τυφλός, ο ίδιος ο θεός Πλούτος. Τον έχει τυφλώσει ο Δίας, για να μη βλέπει σε ποιους μοιράζει τα αγαθά του.

Ο Χρεμύλος με τον υπηρέτη του Καρίωνα θα οδηγήσουν τον Πλούτο στο σπίτι τους. Εκεί καταφτάνουν, όταν το μαθαίνουν, και οι χωριάτες. Η Πενία, που ακού-

ει ότι ο Χρεμύλος θα πάει τον Πλούτο στο Ασκληπιείο, για να ξαναβρεί το φως του, επιχειρεί να τους εμποδίσει με την πρόφαση ότι, αν γίνουν όλοι πλούσιοι, ο κόσμος θα χαλάσει. Οι χωριάτες τη διώχνουν.

Όταν γιατρεύεται ο Πλούτος, μαζεύονται στο σπίτι του Χρεμύλου καλοί και κακοί, άλλος για να πάρει κάτι και άλλος για να παραπονεθεί που έχασε τα αγαθά του.

Οι χωριάτες οδηγούν τον Πλούτο στην Ακρόπολη, για να τον στήσουν στον οπισθόδομο του Παρθενώνα, εκεί που ήταν και το ταμείο της πολιτείας.



Παράσταση του Πλούτου από το Εθνικό Θέατρο στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού το 1965, σε σκηνοθεσία Λεωνίδα Τριβιζά.

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

Ησυχία!

*Έχεις δύναμη ανώτερη απ' του Δία
και τ' αποδείχνω.*

ΠΛΟΥΤΟΣ

Εσύ; Για με;

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

Παίρνω όρκο.

Το Δία, θεών ρηγάρχη, τι τον κάνει;

ΚΑΡΙΩΝΑΣ

Το χρήμα' μπόλικο έχει, βλέπεις.

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

Πες μου,

στο Δία το χρήμα ποιος το δίνει;

ΚΑΡΙΩΝΑΣ

(δείχνοντας τον Πλούτο). Τούτος.

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

Γι' αυτόν εδώ θυσίες δεν του προσφέρουν;

ΚΑΡΙΩΝΑΣ

Ναι, φανερά τού δέονται να πλουτίσουν.

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

*Βάση λοιπόν αυτός' κι εύκολα, αν θέλει,
δεν του τις κόβει;*

ΠΛΟΥΤΟΣ

Πώς;

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

*Μα, φίλε, ούτ' ένας
δε θα προσφέρει τίποτε' όχι βόδι,
ούτ' ένα κουλουράκι, εσύ αν δε θέλεις.*

ΠΛΟΥΤΟΣ

Γιατί;

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

Γιατί! Μα αν δεν του δώσεις χρήμα,
κοντά του αν δε σταθείς, πώς θα ψωνίσει;
Ώστε, αν ο Δίας σε κάτι σε πειράξει,
μόνος εσύ τη δύναμή του ρίχνεις.

ΠΛΟΥΤΟΣ

Τι λες! Για μένα του θυσιάζουν;

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

Βέβαια.

Και, μα το Δία, σ' εσέ χρωστάει ο κόσμος
ό,τι λαμπρό κι ευχάριστο κι ωραίο.
Γιατί στο χρήμα είν' όλα υποταγμένα.

ΚΑΡΙΩΝΑΣ

Κι εγώ για λίγα χρήματα έχω γίνει
σκλάβος, ενώ είχα πριν τη λευτεριά μου.

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

Κι οι εταίρες οι Κορίνθιες, όπως λένε,
φτωχός αν τις γυρέψει, ούτε γυρίζουν
να τον κοιτάξουν, αλλ' αν είναι πλούσιος,
αμέσως του κουνάνε την ουρά τους.

ΚΑΡΙΩΝΑΣ

Και τα παιδιά έτσι, λένε, κάνουν' όχι
γι' αυτούς που τ' αγαπούνε' για το χρήμα.

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

Τα πρόστυχα, όχι τα όπως πρέπει αυτά
δε ζητούνε λεφτά.

ΚΑΡΙΩΝΑΣ

Και τι ζητούνε;

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

Λαγωνικά ή ένα καλό αλογάκι...

ΚΑΡΙΩΝΑΣ

Ντρέπονται για λεφτά να πούνε, κι έτσι
με λέξη ωραία τυλίγουν την ντροπή τους.

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

Κι όλες οι τέχνες κι οι δουλειές που ο κόσμος
σκαρφίστηκε σε σένα οφείλονται όλες.
Πετσιά ο τσαγκάρης κάθεται και κόβει,
είν' ο ένας μαραγκός, χαλκιάς είν' ο άλλος,
χρυσάφι λιώνει αυτός, που εσύ του δίνεις,

ΚΑΡΙΩΝΑΣ

ο ένας τρουπάει τους τοίχους, ο άλλος κλέβει,

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

λευκαίνει αυτός,

ΚΑΡΙΩΝΑΣ

προβιές εκείνος πλένει,

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

ταμπάκης ο ένας,

ΚΑΡΙΩΝΑΣ

κρεμμυδάς είν' ο άλλος,

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

κι έναν που τον τσακώνουνε με ξένη
γυναίκα, τον μαδούν, θαρρώ, για σένα.

ΠΛΟΥΤΟΣ

Τόσον καιρό δεν τα 'ξερα, ο καημένος.

ΚΑΡΙΩΝΑΣ

Γι' αυτόν ο Πέρσης βασιλιάς φουσκώνει,
και τρέχει στη λαοσύναξη ο κοσμάκης.

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

Και πλήρωμα ποιος βάζει στα καράβια;

ΚΑΡΙΩΝΑΣ

Στην Κόρινθο ποιος θρέφει μισθοφόρους;
Κι ο Πάμφιλος γι' αυτόν δε θα τις φάει;

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

Μαζί όχι κι ένας που πουλάει βελόνες;

ΚΑΡΙΩΝΑΣ

Και δεν τις αμολά γι' αυτόν ο Αγύροιος;

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

*Δε λέει για σε ο Φιλέσιος παραμύθια;
Για σε δε συμμαχούμε και μ' Αιγύπτιους
κι η Λαΐδα δεν ποθεί το Φιλωνίδη;*

ΚΑΡΙΩΝΑΣ

Κι ο πύργος του Τιμόθεου...

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

*πάνω σου όλος
να πέσει. Όλοι για σένα δεν πασκίζουν;
Για ό,τι καλό κι ό,τι κακό στον κόσμο
η μόνη αιτία εσύ 'σαι, να το ξέρεις.*

ΚΑΡΙΩΝΑΣ

*Και στους πολέμους ποιοι νικούνε πάντα;...
Κείνοι που τούτος πάνω τους θα κάτσει.*

ΠΛΟΥΤΟΣ

Ένας εγώ, και τόση δύναμη έχω;

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

*Ναι, μα το Δία, κι ακόμα πιο μεγάλη
κανείς ποτέ δε σε χορταίνει εσένα.
Ο άνθρωπος όλα τ' άλλα τα μπουχτίζει
έρωτα,*

ΚΑΡΙΩΝΑΣ

ψομί,

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

τέχνη,

ΚΑΡΙΩΝΑΣ

πασατέμπο,

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

τιμές,

ΚΑΡΙΩΝΑΣ

μπουγάτσες,

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

αντρείοσύνες,

ΚΑΡΙΩΝΑΣ

σύκα,

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

αξιώματα,

ΚΑΡΙΩΝΑΣ

φακές,

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

προτεία,

ΚΑΡΙΩΝΑΣ

μπομπότες,

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

*μα εσέ ποτέ κανείς δε σε χορταίνει.
Τάλαντα δεκατρία κανείς αν πάρει,
του ανάβει ευθύς ο πόθος για δεκάξι
τα οικονομάει κι αυτά; ζητάει σαράντα·
αλλιώς, λέει, η ζωή ανυπόφορη είναι.*

ΠΛΟΥΤΟΣ

*Πολύ σωστά, μου φαίνεται, μιλάτε
για ένα φοβούμαι μόνο.*

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

Για ποιο πράγμα;

ΠΛΟΥΤΟΣ

*Πώς θα βρω τρόπο για να γίνω ο κύριος
της δύναμης που λέτε πως μου ανήκει;*

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

*Δεν έχει πράγμα πιο δειλό από τον πλούτο
καλά το λένε.*



ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Ποια σημεία του διαλόγου αναδεικνύουν το κωμικό στοιχείο;
2. Πιστεύετε ότι η σάτιρα του Αριστοφάνη γίνεται το ίδιο κατανοητή από το σημερινό θεατή, όπως από τον Αθηναίο πολίτη του 5ου π.Χ. αιώνα;

Πλούτος, από το Εθνικό Θέατρο στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού το 1995, σε σκηνοθεσία Σταμάτη Φασουλή.

Η ΧΑΛΑΡΩΣΗ ΩΣ ΜΕΣΟ ΓΙΑ ΤΗ ΔΥΝΑΜΙΚΗ ΕΝΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΟΜΑΔΑΣ

Πριν από τις δοκιμές αλλά και σε κάθε δοκιμή στη διάρκεια της προετοιμασίας μιας παράστασης πρέπει τα μέλη της θεατρικής ομάδας να δημιουργήσουν τους όρους συνύπαρξης. Να βρουν ένα κοινό σημείο επικοινωνίας, προκειμένου να ανταποκριθούν στις ανάγκες της παράστασης. Αυτό το κοινό σημείο μπορεί να κατακτηθεί με ορισμένες ασκήσεις χαλάρωσης, η οποία θα επιτευχθεί κυρίως με την αυτοσυγκέντρωση και την αυθυποβολή.

Κάποιος δίνει την ακόλουθη εντολή ή κάποια παρόμοια: «Ξαπλώνεις στο πάτωμα, πιάνεις με τα χέρια σου τα γόνατα και ανασηκώνεσαι, έως ότου η μέση σου έρθει σε επαφή με το δάπεδο και εξαφανισθεί η καμπύλη της. Στο σημείο αυτό κινείσαι εμπρός και πίσω, τραπαλίζεσαι για λίγο, οριζοντιώνεσαι πάλι, νιώθεις το σώμα σου βαρύ. Ένας μαλακός νοητός κύλινδρος περνάει από πάνω σου, περιστρέφεται και σε βυθίζει σε ζεστή άμμο. Νιώθεις τα άκρα των ποδιών σου, την κνήμη, την περόνη, τα γόνατα, τους μηρούς, την κοιλιακή χώρα, το στήθος, το λαιμό, τα άκρα των χεριών σου, τον πήχη, το βραχίονα, τους ώμους και τέλος όλο το κεφάλι να χαλαρώνουν. Ο ίδιος μαλακός κύλινδρος περνά από πάνω σου άλλη μια φορά, σε έχει τώρα βυθίσει στη ζεστή άμμο. Εδώ μένεις για λίγα λεπτά και απολαμβάνεις αυτή τη χαλάρωση. Στη συνέχεια αρχίζεις αργά να κινείσαι, μέχρι να σηκωθείς εντελώς. Πρώτα κινείς τις παλάμες των χεριών και τα πέλματα των ποδιών, μετά τα άλλα μέλη σου. Μια νέα δύναμη νιώθεις να εισρέει στο σώμα σου, σε πλημμυρίζει, σηκώνεσαι».

Για να επιτύχετε τη ζητούμενη σύμπνοια της ομάδας, ασκηθείτε εξαρχής μ' ένα παιχνίδι: «Μεταφέρω νοητά κάποια μπλόκια, τα παραδίδω σε άλλον και αυτός σε έναν άλλον, που τα κτίζει. Και αυτό ώσπου να ολοκληρωθεί το κοινό οικοδόμημα». Η ομάδα προσπαθεί τώρα με αργές κινήσεις να σηκώσει νοητά ένα μεγάλο δοκό. Τον φέρνει πάνω από το κεφάλι με

τα χέρια ψηλά. Οργανώνει την κίνησή της, για να εμβολίσει μια καστρόπορτα, παίρνει φόρα και στο 1,2,3 την πλήττει. Με την τρίτη επανάληψη η κοινή προσπάθεια έχει επιτύχει.

Κάθε άσκηση - παιχνίδι είναι χρήσιμη, εφόσον βοηθά το συντονισμό της ομάδας εν όψει της κοινής δημιουργίας. Μερικά ακόμη παιχνίδια - ασκήσεις είναι τα ακόλουθα: «Προφέρω μια μακρόσυρτη λέξη ή μια φράση, αρχίζω εγώ, ολοκληρώνει ο επόμενος. Συνεχίζω με άλλες λέξεις ή φράσεις, προφέροντάς τις κάθε φορά με εντονότερη φωνή». Η ομάδα καλεί με ένα διαρκή ήχο, ένα φθόγγο (εεεε) ή μια συλλαβή, κάποιον που έχει εξαφανιστεί στο σκοτάδι να επιστρέψει. Η ομάδα διπλώνεται τώρα, κάνει από κοινού μια γέφυρα πάνω από το ορμητικό νερό, για να τον σώσει. Στη συνέχεια χωρίζεται σε δύο μέρη (ίσως στις αντιμαχόμενες παρατάξεις του έργου που θα παθχεί σε λίγο), το ένα μέρος παλεύει με το άλλο, αλλά στο τέλος έρχεται η συμφιλίωση: το ένα μέρος δημιουργεί με τα χέρια ψηλά και κυρτά ένα υπόστεγο, όπου μέσα βρίσκει άσυλο το άλλο μέρος. Όλη η ομάδα γίνεται τώρα μια μεγάλη αγκαλιά.

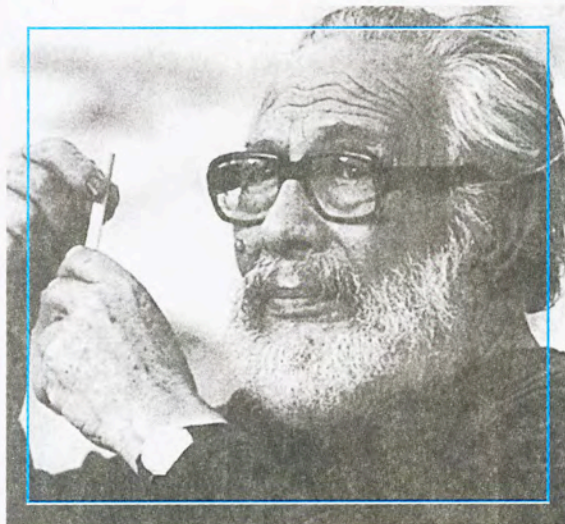
Η μεγάλη πρόκληση για τη δυναμική επαφή της ομάδας, εν όψει της θεατρικής δημιουργίας, θα ήταν η επινόηση μιας σειράς ασκήσεων - παιχνιδιών που να κατοπτρίζουν τις σχέσεις των προσώπων τα οποία υποδύονται τα μέλη της ομάδας σε ένα συγκεκριμένο έργο. Αν οι σχέσεις αυτές είναι συγκρουσιακές, μπορούν να προετοιμαστούν με ένα παιχνίδι όπου δύο αντίπαλες ομάδες διεκδικούν το ίδιο πράγμα. Στο επαγγελματικό θέατρο η ίδια προετοιμασία είναι επιβεβλημένη για τη θερμή είσοδο του ηθοποιού στον κόσμο της δράσης - θερμή, άρα και δυναμική, δημιουργική. Κατ' αυτό τον τρόπο ο ηθοποιός φροντίζει ώστε τα εκφραστικά του μέσα να βρίσκονται σε ετοιμότητα με την έναρξη της παράστασης.

1. Ο Πλούτος μάς μοιράζει πλούτη - δώρα. Πριν μας τα δώσει, ζητά να μαντέψουμε το δώρο κάνοντας ορισμένες ερωτήσεις.
2. Δύο μαθητές διεκδικούν το ίδιο δώρο, για

παράδειγμα ένα ζευγάρι παπούτσια, προβάλλοντας ο καθένας τα επιχειρήματά του, που ξεκινούν με τη φράση: «Αυτά τα παπούτσια είναι δικά μου, γιατί...»



Δημήτρης Ροντήρης.



Κάρολος Κουν.



*Αποσπάσματα Commedia dell' arte,
με το Φερούτσιο Σολέρι
στο Μέγαρο Μουσικής
Αθηνών (1995).*

III H COMMEDIA
DEL' ARTE

ΟΙ ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ. Η ΕΠΙΚΡΑΤΕΙΑ ΤΟΥ ΗΘΟΠΟΙΟΥ

Η θεατρική παράσταση αποτελεί ένα σύνθετο καλλιτεχνικό γεγονός. Όλες σχεδόν οι τέχνες με τους εκπροσώπους τους συμπράττουν για τη δημιουργία της. Ο σκηνοθέτης έχει την ευθύνη για τη συνολική εικόνα και τα επιμέρους στοιχεία της. Αυτός διαμορφώνει το γενικό όραμα, την άποψη για την ερμηνεία του έργου ενός συγγραφέα και καλεί τους άλλους να την ενσαρκώσουν: το σκηνογράφο - ενδυματολόγο, που θα δημιουργήσει το χώρο και θα ντύσει τους ηθοποιούς, το μουσικό, που θα δημιουργήσει το κατάλληλο κλίμα για τη δράση, το χορογράφο, που θα συντονίσει την κίνηση, εφόσον αυτό χρειαστεί, το φωτιστή, που θα αναδείξει με τον κατάλληλο φωτισμό το έργο των προηγούμενων δημιουργών.

Ο **σκηνοθέτης** θα διδάξει στους ηθοποιούς την ορθοφωνική εκφορά του λόγου, την κίνηση, την εκφραστική συμμετοχή στη δράση, θα οργανώσει το ερμηνευτικό τους πάθος.

Ο **σκηνογράφος** θα μελετήσει την αρχιτεκτονική της σκηνής, θα δημιουργήσει την αισθητική του χώρου, θα τονίσει τα σημεία που μαρτυρούν μια εποχή ή, αν το ζητήσει ο σκηνοθέτης, μπορεί να μεταθέσει τη δράση σ' ένα χώρο με διαχρονική αξία.

Ο **ενδυματολόγος** (συνήθως είναι ο ίδιος καλλιτέχνης με τον προηγούμενο) θα επινοήσει με τη φαντασία του και σύμφωνα με τη σκηνοθετική άποψη το σχέδιο και τα χρώματα των κοστούμιών, συμβάλλοντας έτσι στην εξωτερίκευση του χαρακτήρα των προσώπων που ερμηνεύουν οι ηθοποιοί.

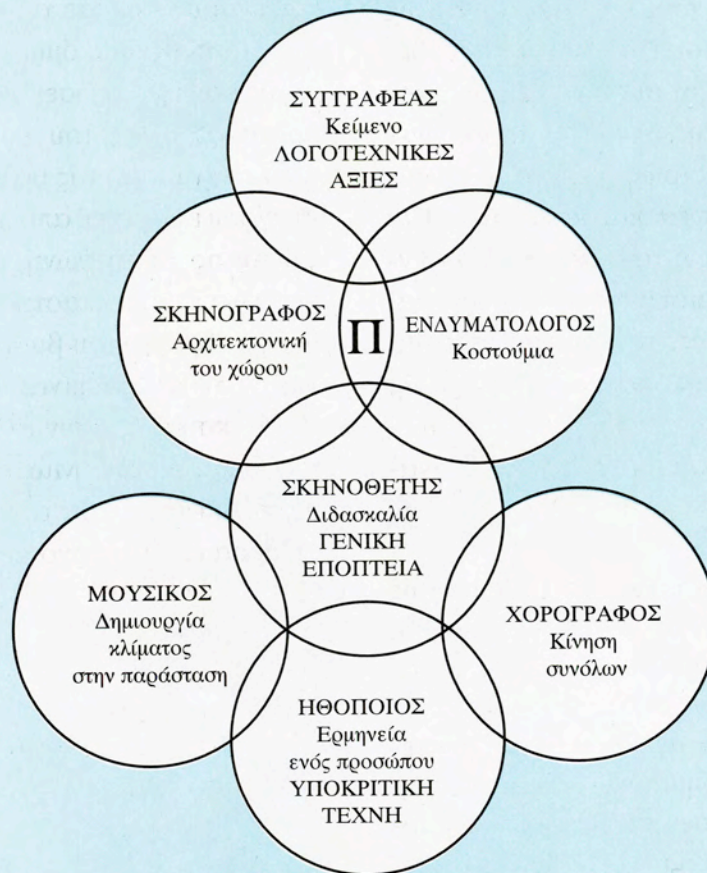
Ο **μουσικός** θα προσθέσει στην παράσταση το ακουστικό «χρώμα», τους ήχους, την αρμονία, θα τονίσει το πάθος μιας σκηνής ή την αφέλεια μιας άλλης. Στις παραστάσεις αρχαίου δράματος η συμβολή του είναι σημαντική, κάποτε μάλιστα το έργο του περνά στην ιστορία της μουσικής, όπως συνέβη με το Μάνο Χατζηδάκι και τη μουσική που έγραψε για τους *Όριθες* του Αριστοφάνη.

Ο **χορογράφος** θα συντονίσει την κίνηση της θεατρικής ομάδας και, όπου απαιτείται, θα την εναρμονίσει με τη μουσική.

Ο **ηθοποιός** όμως είναι ο καλλιτέχνης ο οποίος θα αφομοιώσει δημιουργικά τις επιμέρους δραστηριότητες του έργου των προηγούμενων καλλιτεχνών. Αυτός θα αναδείξει το κείμενο του συγγραφέα, μέσα από την άποψη του σκηνοθέτη. Αυτός, με τη φωνή, το πάθος, την κομπόχη του ύφους, τις πλαστικές κινήσεις, θα «αφηγηθεί» το δράμα που βιώνει στο έργο.

Το θέατρο είναι λοιπόν η τέχνη της συστράτευσης, της συν-αίσθησης, της συν-έργειας των δημιουργών. Μια ιδέα, έννοια ή εντύπωση θα παρασταθεί, θα αποκτήσει σκηνική υπόσταση μέσα από το έργο μιας σειράς καλλιτεχνών.

ΟΙ ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ
ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ
Συμπληρωματικές δομές



ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Ποιοι συντελεστές καθορίζουν τη θεατρική παράσταση και ποιοι απ' αυτούς αποτελούν προϋπόθεση για τη θεατρική πράξη;
2. Τι σημαίνει η φράση: «Η Κλυταιμνήστρα της Παξινού, ο Οιδίποδας του Κατράκη»; Μπορεί η ερμηνεία ενός ηθοποιού, εφήμερο και φευγαλέο γεγονός, να απαθανατιστεί στην ιστορία; Αν ναι, μέσα από ποια στοιχεία;

ΤΟ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΟ ΘΕΑΤΡΟ στην ΙΤΑΛΙΑ τα χρόνια της ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ. Η COMMEDIA DELL' ARTE

Στις αρχές του 16ου αιώνα στην Ιταλία εξακολουθούν να παίζονται στα λατινικά οι κωμωδίες των ποιητών της ρωμαϊκής εποχής, του Πλάυτου (254-184 π.Χ.) και του Τερέντιου (190-152 π.Χ.), που «μιμούνται» το έργο του κατά εκατό χρόνια παλαιότερου Έλληνα ποιητή Μενάνδρου. Αυτός, καθώς είχε στρέψει το ενδιαφέρον του στη μικροαστική ζωή, εγκαταλείποντας την πολιτική σάτιρα της αρχαίας κωμωδίας του Αριστοφάνη, είχε φέρει στο προσκήνιο μια σειρά από νέα πρόσωπα, που σιγά σιγά απέκτησαν σταθερά χαρακτηριστικά και συγκεκριμένη δράση: τους ερωτευμένους νέους, τους μαστροπούς, τους φιλάργυρους γέρους, τους παρσίτους δούλους κ.ά. Τα πρόσωπα αυτά, με τα κωμικά τους στοιχεία, πέρασαν στο έργο του Πλάυτου και του Τερέντιου.

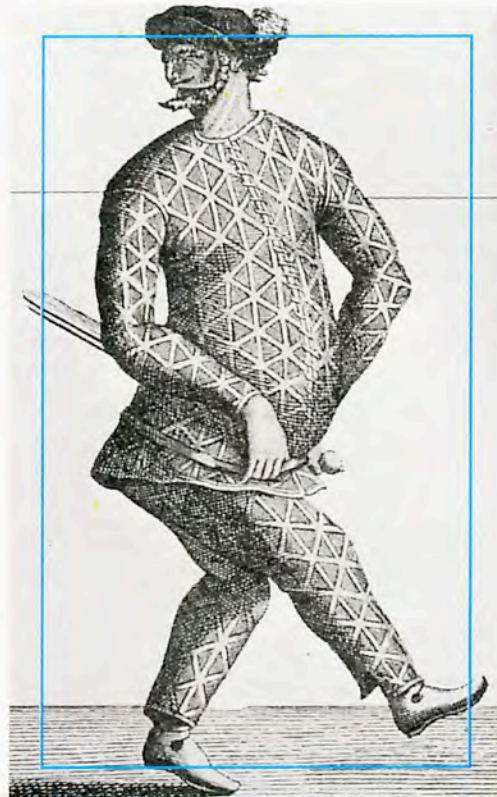
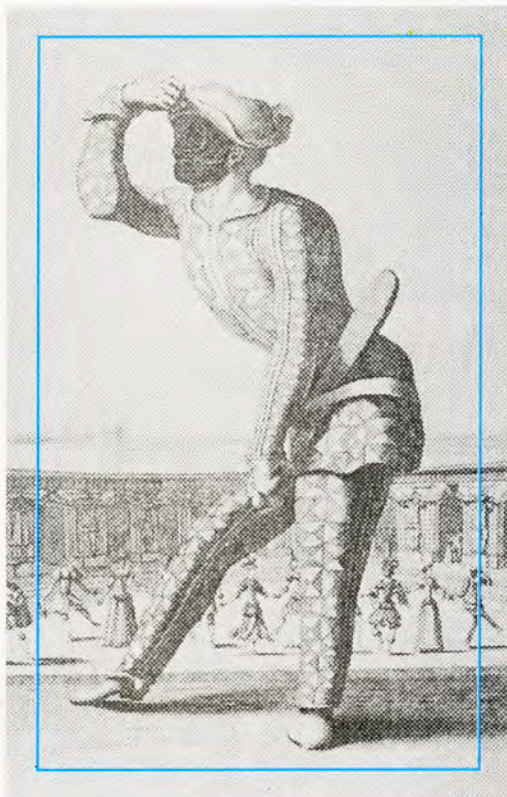
Έτσι στις αρχές του 16ου αιώνα στην Ιταλία εμφανίζεται μια πλειάδα συγγραφέων με λόγια

παιδεία, που έχουν ως πρότυπο τους δύο προηγούμενους Ρωμαίους ποιητές. Το έργο τους όμως δεν είχε ιδιαίτερες λογοτεχνικές και σκηνικές αξιώσεις, γι' αυτό και η πορεία που διέγραφαν δεν ήταν λαμπρή. Ωστόσο οι συγγραφείς αυτοί συστήνουν έναν κύκλο που δημιούργησε την κωμωδία η οποία έμεινε γνωστή στην ιστορία των γραμμάτων ως *Commedia erudita* (Λόγια κωμωδία).

Η κωμωδία αυτή, ανανεώνοντας τα πρόσωπα - τύπους της λατινικής, θα αποτελέσει τον «καμβά» για την ανάπτυξη της *Commedia dell' arte*, της αυτοσχέδιας δηλαδή κωμωδίας επαγγελματιών θεατρίνων, που διαφέρει από τη λόγια ως προς το ότι η *erudita* είναι έργο επώνυμων συγγραφέων.

Πώς γεννιέται όμως η *Commedia dell' arte*; Πολλοί ερασιτέχνες μίμοι, αναπτύσσοντας την προϋπάρχουσα πλούσια παράδοση του λαϊκού θεάτρου, αρχίζουν να ψυχαγωγούν τον κόσμο

Αολεκίνοι της Commedia dell' arte από γραβούρες εποχής.



στα πανηγύρια, στους γάμους και κυρίως στο καρναβάλι με αυτοσχέδιες σκηνές, εμπνευσμένες από παραστάσεις που είχαν δει στο παρελθόν. Καθώς όμως δεν τις είχαν αποστηθίσει, τις ζωντάνευαν με βάση την έμπνευση της στιγμής αυτοσχεδιάζοντας με πάθος. Παράλλαζαν έτσι τα πρόσωπα, προσαρμόζοντάς τα στις προτιμήσεις του κοινού, ενώ συνεχώς αποθησαύριζαν από το πλούσιο υλικό της παράδοσης χρήσιμες γνώσεις, όπως κόλπα, έξυπνες χειρονομίες, λεκτικά αστεία κτλ., που διασκεδάζαν το κοινό.

Ορισμένα πρόσωπα - τύποι από τις προηγούμενες (λόγιες) κωμωδίες, όπως οι πονηροί δούλοι, τείνουν με την πάροδο του χρόνου να «αποκοπούν» από τα κείμενα και να αποκτήσουν αυτοτελή θεατρική οντότητα. Το κοινό ευνοεί αυτή την τάση, καθώς δε χάνει ευκαιρία να τους δει και να τους χειροκροτήσει.

Οι επαγγελματίες θεατρίνοι της *Commedia dell' arte*, ως *improvisatori*, δεν αποστηθίζαν (όπως εξάλλου και οι ερασιτέχνες μίμοι) ένα έργο, για να το παίξουν αυτολεξεί. Είχαν όμως ως βάση το «σκηνάριο» (προσχέδιο μιας πλοκής) και πάνω σ' αυτό αυτοσχεδίαζαν την τροπή που θα έδιναν στη δράση. Αυτό το «σκηνάριο» ήταν τοιχοκολλημένο στα παρασκήνια και το συμβουλευόνταν πριν από την έξοδό τους στη σκηνή. Η υπόθεση στρεφόταν συνήθως γύρω από μια ερωτική ιστορία και διακωμωδούσε τις δυσκολίες που αναφύονταν για την ένωση των ερωτευμένων.

Η αυτοσχέδια κωμωδία απαιτούσε ευφράδεια και ευελιξία από τον ηθοποιό, που έπρεπε να προνοεί έγκαιρα για την επόμενη κίνηση και φράση, χωρίς να αφήνει κενά στην εξέλιξη της παράστασης. Γι' αυτό έπρεπε να έχει καλή μνήμη, φαντασία, γρήγορα αντανakλαστικά, ώστε να δίνει την έξυπνη λύση ανάλογα με τις αντιδράσεις των θεατών. Πάντως, επειδή ήταν δύσκολο για τους θεατρίνους να εφευρίσκουν κάθε τόσο νέα αστεία, είχαν έτοιμες μικροσκηνές, επεισόδια, διασκεδαστικά κόλπα (γνωστά ως *lazzi*), που τα ανέσυραν στο κατάλληλο σημείο, για να εξασφαλίσουν την έκβαση της ιστορίας τους.

Η γλώσσα στην *Commedia dell' arte* ήταν ιδιαίτερος τολμηρή, όπως και οι χειρονομίες. Γι' αυτό και το «χοντρό» αστείο προκαλούσε συχνά την παρέμβαση των οργάνων της τάξης και τη

δίωξη των ηθοποιών.

Χαρακτηριστικό στοιχείο αυτής της κωμωδίας, εκτός από τον αυτοσχεδιασμό με βάση την έμπνευση της στιγμής, ήταν και οι μάσκες. Αυτές είχαν πολλαπλή αξία. Δεν ήταν μόνο ένα προσωπείο αλλά και το έμβλημα ενός προσώπου, στο οποίο απέδιδαν συγκεκριμένα διακριτικά γνωρίσματα. Και όπως αυτά ήταν τυποποιημένα, έτσι ήταν και οι μάσκες. Ο υπηρέτης, για παράδειγμα, ο Αρλεκίνος, φορούσε μάσκα που θύμιζε «γάτα», παραπέμποντας στην πονηριά του συγκεκριμένου ζώου, η οποία όμως αποτελούσε και στοιχείο της ταυτότητας του παράσιτου δούλου.

Ως εκ τούτου η δράση των τυποποιημένων προσώπων που φορούσαν τη μάσκα - σύμβολο ήταν σταθερή, η ίδια σε όλες τις παραστάσεις και γι' αυτό προβλέψιμη. Ο Πανταλόνε, για παράδειγμα, τυπικός χαρακτήρας της *Commedia dell' arte*, ήταν ο γέρος - πατέρας ερωτευμένης κόρης, που εμπόδιζε ή ευόδωνε το γάμο της κατά το συμφέρον του, ήταν φιλάργυρος, πολλές φορές και ο ίδιος ερωτευμένος με μια νέα κτλ. Τα πρόσωπα - τύποι που «διέπρεψαν» στην *Commedia dell' arte* και πέρασαν τόσο στην ευρωπαϊκή κωμωδία (ιδίως στο έργο του Μολιέρου) όσο και στην επτανησιακή ήταν:

Ο Αρλεκίνος. Παμπόνηρος υπηρέτης, γρήγορος και ευρηματικός, κινείται συνεχώς, δεν περπατάει αλλά «πετάει», μπερδεύει τους ερωτευμένους, τρώει ακόμη και όταν δεν πεινάει, είναι ο «αρχιτέκτονας» του έξυπνου κόλπου. Ο Κ. Γκολντόνι, στα μέσα του 18ου αιώνα, δίνει μια μνημειώδη άποψη για τον Αρλεκίνο στο έργο του *Υπηρέτης δύο αφεντάδων*.

Ο Πανταλόνε. Γέρος έμπορος, πατέρας ή σύζυγος νεαρής γυναίκας, είναι τοιγκούνης, ζηλιάρης, βήχει, γκρινιάζει, ζητά να εκδικηθεί, ενώ πέφτει εύκολα θύμα στον Αρλεκίνο.

Ο Ντοτόρος. Γέρος σοφολογιότατος, μιλά μια εξεζητημένη μεικτή γλώσσα με πολλά λατινικά ρητά. Με τη δράση του διακωμωδεί τις ακρότητες της ανθρωπιστικής παιδείας. Είναι πατέρας ενός ερωτευμένου νέου και σύμμαχος του Πανταλόνε. Φοράει μαύρη μάσκα και πλατύγυρο καπέλο.

Ο Καπετάνιος. Ψευτοπαλικαράς και θρασύδειλος. Επαίρεται για μάχες, φόνους και αίματα, είναι φαφλατάς και υπερφίαλος. Ως εραστής ε-

ξευτελίζεται από τις ποταπές και γελοίες πράξεις του.

Ο Μπριγκέλας. Υπηρέτης ψεύτης και βραδύνου. Φλυαρεί συνεχώς και κλέβει τα πορτοφόλια και άλλα τιμαλφή των πλούσιων κυριών του.

Στους προηγούμενους τύπους πρέπει να προστεθούν και οι ερωτευμένοι νέοι, γύρω από

τους οποίους στρέφεται συνήθως η υπόθεση.

Βασικό, τέλος, χαρακτηριστικό της *Commedia dell' arte*, που μεσουράνησε στα μισά του 16ου και στις αρχές του 17ου αιώνα στην Ιταλία, και μετά στην Ευρώπη, ήταν τα λεκτικά αστεία, που προέκυπταν κυρίως από τη χρήση των λαϊκών γλωσσικών ιδιωμάτων της επαρχίας: της Νάπολης, του Μπέργκαμο κ.ά.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Ποια είναι τα βασικά χαρακτηριστικά της *Commedia dell' arte*;
2. Διαπιστώνετε κάποια σχέση ανάμεσα στην *Commedia dell' arte* και τον Καραγκιόζη;

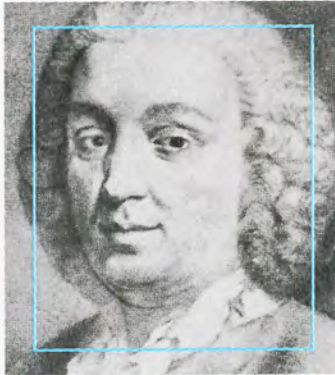


ΥΠΗΡΕΤΗΣ ΔΥΟ ΑΦΕΝΤΑΔΩΝ του ΓΚΟΛΤΟΝΙ

(Μετάφραση Μάριου Πλωρίτη, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1996, Μέρος α', Σκηνή β', σσ. 65-72)

Ο Κάρλο Γκολτόνι γεννήθηκε το 1707 στη Βενετία. Το 1728 χρημάτισε αντισεισαγγελέας στην Κότζια και το 1733 δικηγόρος στο Μιλάνο. Νωρίς εγκατέλειψε τη σταδιοδρομία του νομικού και ασχολήθηκε με το θέατρο. Αναμόρφωσε την κωμωδία, κατάργησε τις μάσκες και έστρεψε το μυθογραφικό ενδιαφέρον στην καθημερινότητα της εποχής του. Από τους τυποποιημένους χαρακτήρες της Commedia dell' arte (Αρλεκίνος, Πανταλόνε κ.ά.) πέρασε στα εξατομικευμένα πρόσωπα. Οι ήρωές του είναι ζωντανοί, κομψοί, απρόβλεπτοι, διασκεδαστικοί.

Ιδιαίτερα επιτυχείς στο έργο του είναι οι γυναικείοι χαρακτήρες, που τους «δουλεύει» με λεπτότητα και εσωτερική ακρίβεια, όπως κάνει ο Μολιέρος για τους άνδρες. Για τις καινοτομίες του επικρίθηκε από τους ομοτέχνους του και ιδιαίτερα από



τον Κάρλο Γκότσι, διάσημο δραματουργό της εποχής, που έμεινε προσκολλημένος στην Commedia dell' arte.

Για ένα μεγάλο διάστημα θα ζήσει στο Παρίσι, όπου θα γράψει έργα για τους ηθοποιούς της ιταλικής κωμωδίας η οποία ευδοκίμει εκεί. Θα προσληφθεί από το βασιλιά ως δάσκαλος της ιταλικής γλώσσας των θυγατέρων του και θα λάβει ένα επίδομα, που θα χάσει μετά τη Γαλλική Επανάσταση (1789). Η Εθνοσυνέλευση θα του το χορηγήσει και πάλι, αναγνωρίζοντας την αξία του, μια μέρα μετά το θάνατό του, στις 6 Φεβρουαρίου του 1793, αγνοώντας ότι ήταν ήδη νεκρός.

Από τις δεκάδες κωμωδίες του μεγάλη επιτυχία γνώρισαν οι εξής: *Υπηρέτης δύο αφεντάδων*, *Η λοκαντιέρα*, *Καβγάδες στην Κότζια*, *Το καφενείο*, *Οι γυναίκες διασκεδάζουν*, *Οι αγροίκοι*, *Το καινούριο σπίτι* κ.ά.



Οι αγροίκοι, από την Εταιρεία Θεάτρου «η Σκηνή» στο «Θέατρο της οδού Κυκλάδων» το 1983, σε σκηνοθεσία Λευτέρη Βογιατζή.

Η Βεατρίκη, ερωτευμένη με το Φλορίντο, μεταμφιέζεται σε άντρα και με το όνομα του δολοφονημένου αδελφού της Φρειδερίκου πηγαίνει στη Βενετία να βρει τον αγαπημένο της. Εκεί συναντά την αρραβωνιαστικιά του αδελφού της Κλαιρέτη (κόρη του Πανταλόνε), την οποία διεκδικεί για σύζυγο, εμπλέκεται σε μια μονομαχία με το Σύλβιο, το νεαρό μνηστήρα της (γιο του Ντοτόρου), που τον κατατροπώνει, του χαρίζει όμως τη ζωή.

Η Βεατρίκη - άντρας έχει αποκτήσει μόλις έναν υπηρέτη, τον Τρουφαλδίνο, αλλά, καθώς η ίδια δεν είναι αρκετά γενναιόδωρη, αυτός κρυφά από όλους προσφέρει τις υπηρεσίες του σε έναν ακόμη νέο αφέντη, που τυχαίνει να είναι ο Φλορίντο. Η τύχη τα φέρνει έτσι, ώστε οι δύο αφεντάδες (που είναι και οι χαμένοι εραστές) να μη συναντηθούν ποτέ. Ο Τρουφαλδίνο κατορθώνει με τεχνάσματα να τους ξεφορτωθεί, κάθε φορά που υπάρχει κίνδυνος να αποκαλυφθεί η διπλή του ιδιότητα, και τελικά πείθει τον καθέναν ότι ο άλλος πέθανε. Τη στιγμή όμως που απελπισμένοι και οι δύο θέλουν να αυτοκτονήσουν, πέφτει ο ένας πάνω στον άλλο.

Ζητούν τότε από τον Τρουφαλδίνο εξηγήσεις, επειδή άφηγε πάντα να εννοηθεί ότι υπήρχε ένας ακόμη υπηρέτης στην υπόθεση, ο Πασκουάλε (πλάσμα της φαντασίας του), στον οποίο φόρτωνε, κατά διαστήματα, την ευθύνη για όλες τις κωμικές δυσχέρειες και τα ιλαρά ψέματα στα οποία τον εξωθούσε η διπλή του ιδιότητα. Ο Τρουφαλδίνο ομολογεί, τέλος, την αλήθεια και παντρεύεται τη Σμεραλδίνα, την υπηρέτρια του Πανταλόνε, την οποία φλέρταρε σε όλη τη διάρκεια της δαιμόνιας δράσης του.



Υπηρέτης δύο αφεντάδων, παράσταση του «Θεάτρον Κάτιας Δανδουλάκη» το 1996, σε σκηνοθεσία Κων/νου Αρβανιτάκη.

ΤΡΟΥΦΑΛΛΙΝΟ

(Μόνος.) Ωραίος είμαι κι εγώ. Δεν καθόμουννα στ' αβγά μου, μόνο πήγα ξυπόλυτος στ' αγκάθια! Άντε να δω πώς θα τα βγάλω πέρα μ' αυτές τις δύο υπηρεσίες... Τούτο το γράμμα, για τον άλλο αφέντη μου, δε μου πάει να του το δώσω ανοιγμένο. Θα κοιτάξω να το διπλώσω. (Το κακοδιπλώνει...) Φίνα, μα πρέπει και να το σφραγίσω. Αλλά πώς;... Βρε συ, έχω δει τη νόνα μου, που σφραγίζε τα γράμματα με ψωμί μασημένο. Για να δούμε. (Βγάζει από την τσέπη του ένα κομματάκι ψωμί.)

Μου σπαράζει η καρδιά να χαραμίσω τόσο ψωμί, μα τι να γίνει;

(Μασάει λίγο ψωμί, μα άθελά του το καταπίνει.)

Α, στο διάολο, το κατάπια! Πρέπει να χαλαρίσω κι άλλο κομματί. (Κάνει το ίδιο, μα το ξανακαταπίνει.) Πάλι! Η φύση αντιστέκεται! Θα ξαναδοκιμάσω. (Μασάει, κάνει να το καταπιεί, μα κρατιέται και με πόνο ψυχής, το βγάζει από το στόμα του.)

Α, τα καταφέραμε! Η θέληση νικάει τη φύση! (Το σφραγίζει με το μασημένο ψωμί.) Οπαλά! Το τέλειον! Είμαι μάνα να τα μπαλώνω και να τα βουλώνω!... Βρε συ, ξέχασα το βαστάζο! (Φωνάζει προς τα έξω.) Συνάδερχε, για φέρε το μπαούλο.

(Μπαίνει ο ΒΑΣΤΑΖΟΣ με το μπαούλο στην πλάτη.)

ΒΑΣΤΑΖΟΣ

Να με. Πού να το πάω;

ΤΡΟΥΦΑΛΛΙΝΟ

(Δείχνοντας.) Στο ξενοδοχείο, κι έφτασα.

ΒΑΣΤΑΖΟΣ

Και ποιος θα με πλερώσει;

(Απ' το ξενοδοχείο βγαίνει η ΒΕΑΤΡΙΚΗ.)

ΒΕΑΤΡΙΚΗ

(Στον Τρουφαλδίνο.) Αυτό είναι το μπαούλο μου;

ΤΡΟΥΦΑΛΛΙΝΟ

Σι, σινιόρε.

ΒΕΑΤΡΙΚΗ

(Στο Βαστάζο.) Ανέβασέ το στην κάμαρά μου.

ΒΑΣΤΑΖΟΣ

Και πού ξέρω γώ ποια είναι η κάμαρά σας;

ΒΕΑΤΡΙΚΗ

Ρώτα τον καμαριέρη.

ΒΑΣΤΑΖΟΣ

Είπαμε τριάντα σολδιά.

ΒΕΑΤΡΙΚΗ

Πήγαινε, θα σ' τα δώσω.

ΒΑΣΤΑΖΟΣ

Τα θέλω τώρα.

ΒΕΑΤΡΙΚΗ

Μη με ζαλίζεις.

ΒΑΣΤΑΖΟΣ

*Δεν μπορώ πια! Κουρέλι έχουνε γίνει τα νεύρα μου.
(Μπαίνει στο ξενοδοχείο.)*

ΤΡΟΥΦΑΛΛΙΝΟ

Πολύ αριστοκράτες ετούτοι οι χαμάληδες!

ΒΕΑΤΡΙΚΗ

Πήγες στο Ταχυδρομείο;

ΤΡΟΥΦΑΛΛΙΝΟ

Σι, σινιόρε.

ΒΕΑΤΡΙΚΗ

Είχα γράμματα;

ΤΡΟΥΦΑΛΛΙΝΟ

Όχι.

ΒΕΑΤΡΙΚΗ

Όχι;

ΤΡΟΥΦΑΛΛΙΝΟ

Η αδελφή σας είχε.

ΒΕΑΤΡΙΚΗ

Α! Πού είναι το;

ΤΡΟΥΦΑΛΛΙΝΟ

Ορίστε το. (Της δίνει το γράμμα.)

ΒΕΑΤΡΙΚΗ

Μα αυτό είναι ανοιγμένο.

ΤΡΟΥΦΑΛΛΙΝΟ

Αποκλείεται!

ΒΕΑΤΡΙΚΗ

Το ανοίξανε και το σφραγίσανε με ψωμί.

ΤΡΟΥΦΑΛΛΙΝΟ

Μη μου πείτε! Εγώ δεν έχω ιδέα, σινιόρε.

ΒΕΑΤΡΙΚΗ

Δεν έχεις ιδέα, ε; Βρομιάρη, αχάϊρεντε, ποιος άνοιξε το γράμμα; Πες μου, γιατί αλίμονό σου!

ΤΡΟΥΦΑΛΛΙΝΟ

Με το μαλακό, σινιόρε. Θα σας πω την πάσα αλήθεια... Άνθρωποι είμαστε όλοι, μπορεί να κάνουμε και κάνα λαθάκι... Λοιπόν, που λέτε, στο Ταχυδρομείο... ήτανε κι ένα γράμμα για μένα. Δεν καλοξέρω

να διαβάζω και, κατά λάθος –κατά λάθος– αντί ν' ανοίξω το δικό μου, άνοιξα, ο βλάκας, το δικό σας. Αυτό είν' όλο και να με συγχωράτε.

ΒΕΑΤΡΙΚΗ

Αν είν' έτσι, μικρό το κακό.

ΤΡΟΥΦΑΛΛΙΝΟ

Έτσι ακριβώς, και να μη με λένε Τρουφαλδίνο του Τζουζέπε και της...

ΒΕΑΤΡΙΚΗ

(Τον κόβει.) Το διάβασες; Ξέρεις τι λέει;

ΤΡΟΥΦΑΛΛΙΝΟ

Εγώ; Πού να ξέρω; Δεν τις βγάζω αυτές τις τζιριτζιζάντζουλες.

ΒΕΑΤΡΙΚΗ

Το είδε κανείς άλλος;

ΤΡΟΥΦΑΛΛΙΝΟ

(Βαθιά θηγμένος.) Ποιος να το δει; Πού να το δει; Πώς να το δει;

ΒΕΑΤΡΙΚΗ

Πρόσεξε, κακομοίρη μου!

ΤΡΟΥΦΑΛΛΙΝΟ

(Το ίδιο.) Σινιόρε! Τι λέτε τώρα!

(Η Βεατρίκη διαβάζει από μέσα της το γράμμα.)

ΤΡΟΥΦΑΛΛΙΝΟ

Πάει κι αυτό, το κουκούλωσα.

ΒΕΑΤΡΙΚΗ

Άκου, πάω σε μια δουλειά εδώ κοντά. Εσύ ανέβα στην κάμαρά μου, άνοιξε το μπαούλο μου –να το κλειδί– κι αέρισε λίγο τα ρούχα μου. Θα φάμε, όταν γυρίσω.

ΤΡΟΥΦΑΛΛΙΝΟ

Πάλι αναβολές!

ΒΕΑΤΡΙΚΗ

(Μόνη της.) Ο σιορ Πανταλόνε δε φάνηκε, κι εγώ χρειάζομαι χρήματα. (Βγαίνει.)

ΤΡΟΥΦΑΛΛΙΝΟ

Τέλος καλό, όλα καλά. Μωρέ, τι σου είμαι –γάτα! Εκτιμάω τον εαυτό μου εκατό σκούδα περισσότερο απ' ό,τι τον εκτιμούσα το πρωί.

(Μπαίνει ο ΠΑΝΤΑΛΟΝΕ.)

ΠΑΝΤΑΛΟΝΕ

Δε μου λες, νεαρέ, ο αφέντης σου είναι μέσα;

ΤΡΟΥΦΑΛΛΙΝΟ

Όχι, σινιόρε.

ΠΑΝΤΑΛΟΝΕ

Πήγε να φάει;

ΤΡΟΥΦΑΛΛΙΝΟ

Ξέρω γώ; (Μόνος του.) Έχει γούστο να μου την έσκασε, ο ερίφης!

ΠΑΝΤΑΛΟΝΕ

Πάρε αυτό και, μόλις γυρίσει, δώσ' του το. Είναι εκατό δουκάτα. Εγώ δεν μπορώ να τονε περιμένω, έχω μια βιαστική δουλειά. (Βγαίνει.)

ΤΡΟΥΦΑΛΛΙΝΟ

(Τον φωνάζει.) Σινιόρε! Ακούστε, σινιόρε! Πού ν' ακούσει, ο κουφοέρακας! Αέρας στα μπατζάκια σου! (Μέσα του.) «Δώσ' του τα», λέει. Ένας λόγος είναι. Σε ποιον από τους δύο αφέντες μου να τα δώσω;

(Μπαίνει ο ΦΛΟΡΙΝΤΟ.)

ΦΛΟΡΙΝΤΟ

Λοιπόν, τον βρήκες τον Πασκουάλε;

ΤΡΟΥΦΑΛΛΙΝΟ

Ποιον Πασκουάλε; Α, τον Πασκουάλε! Όχι, δεν τονε βρήκα, μα με βρήκε κάποιος άλλος και μου 'δωσε ένα σακούλι μ' εκατό δουκάτα.

ΦΛΟΡΙΝΤΟ

Εκατό δουκάτα; Τι να τα κάνεις;

ΤΡΟΥΦΑΛΛΙΝΟ

Πέστε μου τίμια, αφέντη, περιμένετε όβολα από κανέναν;

ΦΛΟΡΙΝΤΟ

Ναι, έχω δώσει ένα γράμμα σε κάποιον έμπορο.

ΤΡΟΥΦΑΛΛΙΝΟ

Ε, τότε, είναι δικά σας.

ΦΛΟΡΙΝΤΟ

Τι σου είπε αυτός που σ' τα 'δωσε;

ΤΡΟΥΦΑΛΛΙΝΟ

Να τα δώσω στον αφέντη μου.

ΦΛΟΡΙΝΤΟ

Άρα, είναι δικά μου. Εγώ δεν είμαι ο αφέντης σου;

ΤΡΟΥΦΑΛΛΙΝΟ

Ούτε λόγος.

ΦΛΟΡΙΝΟ

Και δεν ξέρεις ποιος ήταν αυτός που σ' τα 'δωσε;

ΤΡΟΥΦΑΛΛΙΝΟ

Όχι. Σαν να μου φαίνεται πως την έχω ξαναδεί τη φάτσα του, μα δε θυμάμαι πού και πώς.

ΦΛΟΡΙΝΟ

Θα είναι ο έμπορος που λέω.

ΤΡΟΥΦΑΛΛΙΝΟ

Αυτός θα 'ναι.

ΦΛΟΡΙΝΟ

Μην ξεχάσεις τον Πασκουάλε.

ΤΡΟΥΦΑΛΛΙΝΟ

Ξεχνάω εγώ ποτέ; 'Υστερ' απ' το φαϊ, θα τσακιστώ να τονε βρω.

ΦΛΟΡΙΝΟ

Ωραία. Επιστρέφω αμέσως, για να φάμε. (Μπαίνει στο ξενοδοχείο.)

ΤΡΟΥΦΑΛΛΙΝΟ

Έγινε, αφέντη. (Τρέχει ξοπίσω του, σταματάει.) Αυτή τη φορά έκανα διάνα. Έδωσα τα όβολα αυτοννού που ήταν δικά του! (Μπαίνει στο ξενοδοχείο.)



1. Παράσταση του Υπηρέτη δύο αφεντάδων από το Εθνικό Θέατρο το 1936, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη.
2. Παράσταση του ίδιου έργου από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος το 1967, σε σκηνοθεσία Κανέλλου Αποστόλου.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Πιστεύεις ότι ο Τρουφαλδίνο έδωσε τα χρήματα στο σωστό πρόσωπο; Αν όχι, μήπως τα έδωσε για να δημιουργηθούν οι συνθήκες μιας παρεξήγησης με κωμικές συνέπειες; Ανάλυσε τις τελευταίες.
2. Γιατί η Βεατρίκη μεταμφιέζεται σε άντρα; Ποιους στόχους εξυπηρετεί αυτή η μεταμφίεση ως προς στην εξέλιξη της δράσης;

ΣΕΝΑΡΙΟ ΓΙΑ ΕΝΑΝ ΚΑΘΟΔΗΓΟΥΜΕΝΟ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟ

Στην άτρακτο ενός αεροπλάνου, δεξιά και αριστερά, παίρνουν τις θέσεις τους ένας ένας οι επιβάτες. Οι αεροσυνοδοί τούς καλωσορίζουν, τους δίνουν εφημερίδες. Εκείνοι κάθονται. Όλα είναι έτοιμα για την απογείωση. Η αεροσυνοδός αναγγέλλει από το μικρόφωνο τις γνωστές οδηγίες: «Κυρίες και κύριοι, ο κυβερνήτης και το πλήρωμα... Σας παρακαλούμε τώρα να προσδεθείτε...» Οι επιβάτες προσδένονται με παντομιμικές κινήσεις. Στο εμπρός μέρος, στο πιλοτήριο, ο κυβερνήτης και ο μηχανικός έχουν πάρει θέσεις.

Όλα τα εξαρτήματα και τα όργανα του αεροπλάνου αναπαριστάνονται με αντικείμενα που διακωμωδούν τα πραγματικά. Για παράδειγμα, ένα κουτάλι με τη μια άκρη στο αφτί και την άλλη στο στόμα γίνεται το ακουστικό τηλεπικοινωνίας. Δύο μεγάλα κουτάλια στα χέρια «παίζουν» τους έλικες, που με την εκκίνηση γυρίζουν δεξιά και αριστερά. Το αεροπλάνο τροχοδρομεί, οι κινητήρες δουλεύουν στο φουλ, τα κουτάλια «παίζουν» σαν τρελά, το σκάφος απογειώνεται. Όλοι μαζί κάνουν το θόρυβο της απογείωσης με ένα εντεινόμενο ζzzzzzzz.

Το σκάφος βρίσκεται στον αέρα, οι επιβάτες διαβάζουν τις εφημερίδες: από τους βουβούς μορφασμούς τους μπορεί κανείς να υποθέσει και το περιεχόμενο του αναγνώσματος. Άλλοι συζητούν μεταξύ τους, μια δεδομένη στιγμή όλοι συγχρονίζονται και μιλούν δυνατά, ενώ απότομα σταματούν. Ένας νευρικός επιβάτης καλεί και ξανακαλεί την αεροσυνοδό (πατάει γι' αυτό το κατάλληλο πλήκτρο και κάνει ο ίδιος τον ήχο του), της ζητάει πράγματα το ένα μετά το άλλο. Ένας άλλος επιβάτης έχει ζαλιστεί και το δείχνει, ένας άλλος φλυαρεί και γελάει ενοχλητικά, μια κυρία παίζει χαρτιά με τη διπλανή της.

Κάθε «επιβάτης» καλείται να δημιουργήσει ένα χαρακτήρα και να τον προβάλει. Όλοι καλούνται να συμβάλουν στην αναπαράσταση μιας ομάδας επιβατών αεροπλάνου εν ώρα πτήσης. Δε χρειάζεται σοβαροφάνεια αλλά χιούμορ και ευρηματικότητα.

Σε λίγο ο καιρός χαλάει, η ξαφνική επιδείνωση προκαλεί μεγάλα κενά αέρος. Η άτρακτος τραντάζεται, οι επιβάτες πέφτουν εμπρός, πλάι, φεύγουν από τις θέσεις τους. Κοιτάζουν έξω και τρομάζουν, επικρατεί πανικός. Καθένας αυτοσχεδιάζει το φόβο του, οι φωνές τους αναμειγνύονται με το βόμβο των μηχανών, που φορτσάρουν με δυνατά, ακατάστατα ζzzzzzzz.

Τα κουτάλια - έλικες γυρίζουν, σταματούν, το ένα σπάει και πέφτει. Το σκάφος πετάει τώρα με ένα μόνο κινητήριο, ο πιλότος σκουπίζει τον ιδρώτα του, ζητά οδηγίες από τον πύργο ελέγχου. Καλεί τους επιβάτες να ηρεμήσουν και τους ζητά να φορέσουν τα σωσίβια, που βρίσκονται κάτω από το κάθισμά τους. Εκείνοι τα φορούν. Είναι φτιαγμένα από χαρτόκουτα, βαμμένα κίτρινα, ή από κίτρινο νάιλον.

Οι αναταράξεις είναι τώρα σφοδρές, το σκάφος κάνει βουτιές στον αέρα, οι επιβάτες γίνονται αλλόφρονες. Τους φεύγουν από τα χέρια τα προσωπικά αντικείμενα, οι εφημερίδες τους σκορπίζονται εδώ κι εκεί. Ακούγονται φράσεις που διακωμωδούν την απελπισία. Το αεροπλάνο πέφτει στη θάλασσα, οι επιβάτες φορώντας τα σωσίβια προσπαθούν να σωθούν. Όσοι ξέρουν κολύμπι βοηθούν τους άλλους με χιουμοριστικές κινήσεις. Τους βάζουν στην πλάτη, τους βουλώνουν το στόμα να μην ουρλιάζουν κτλ. Σε λίγο όλοι φτάνουν στην πλησιέστερη βραχονησίδα. Το βράδυ τούς βρίσκει εύκολα το ναυαγοσωστικό από τα κίτρινα σωσίβια που φωσφορίζουν.

1. Ένας μαθητής υποκρίνεται τον κουφό (του μιλούν και δεν ακούει ή παρακούει, με αποτέλεσμα να δίνει απαντήσεις άλλες αντί άλλων).

Ένας άλλος παίζει ένα μαντίλι, το στρίβει τεντώνοντάς το σαν χοντρό σκοινί και προσπαθεί να καθαρίσει τα αφτιά του πρώτου, να τον «ξεκουφάνει». Το κινεί έτσι πίσω από το κεφάλι του κουφού στο ύψος των αφτιών, δεξιά και αριστερά, σαν να τα πριονίζει. Ο κουφός υποδύεται τον Πανταλόνε, ο άλλος τον ευρηματικό Τρου-

φαλδίνο.

2. Παίξε το μονόλογο του Τρουφαλδίνο σαν να περπατάς μόνος στο δάσος, σαν να οσφραίνεσαι ένα φαγητό, σαν να πεινάς, σαν να λες μια αστεία ιστορία, σαν να βρίσκεσαι πάνω σε μια τραμπάλα και κινδυνεύεις να πέσεις, αλλά και όπως διαφορετικά θα ήθελες. Αλήθεια, με πόσους τρόπους μπορείς να διαβάσεις ή να παίξεις ένα μονόλογο στην κωμωδία;



Ο Φερούτσιο Σολέρι,
ένας σύγχρονος
Αρλεκίνος
του «Πίκολο Τεάτρο».

Ο Μαρσέλ Μαρσό.





Δωδέκατη νύχτα, από το «Θέατρο του Νότου» στο θέατρο «Αμόρε», σε σκηνοθεσία Γιάννη Χουβαρδά (1993).

IV ΤΟ ΕΙΣΑΒΕΤΙΑΝΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ Ο ΟΥΙΛΛΙΑΜ ΣΑΙΞΠΗΡ

Οι θεωρίες του θεάτρου μελετούν τα βασικά του γνωρίσματα (υποκριτική τέχνη, ρόλος, επικοινωνία, θεατής) και διερευνούν τη σχέση του με την πραγματικότητα. Ανάμεσα στις θεωρίες που έχουν διατυπωθεί είναι και οι εξής:

1. Η θεωρία της μίμησης. Σύμφωνα με αυτήν, όπως τη διατύπωσε πρώτος ο Αριστοτέλης στην *Ποητική* του, ο ηθοποιός μιμείται πράξεις, έτσι ώστε να πείθει ότι είναι αληθινές, να παρασύρει το θεατή να ταυτιστεί με τα δρώμενα. Κατ' αυτό τον τρόπο ο θεατής, «ζώντας» τα πάθη του ήρωα, αισθάνεται ζωηρό ενδιαφέρον γι' αυτόν και ανησυχεί για την τύχη του. Στο τέλος όμως επέρχεται η κάθαρση, η λύτρωση δηλαδή της ψυχής του θεατή, ο οποίος έχει συγκλονιστεί από τα δεινά που επιφύλαξε η μοίρα στο δραματικό ήρωα.

Στην αριστοτελική θεωρία της μίμησης στηρίζεται ουσιαστικά και η θεωρία της «ψευδαίσθησης» ή «ιλιζιονιστικό θέατρο», σύμφωνα με την οποία τόσο ο ηθοποιός όσο και ο θεατής γνωρίζουν προκαταβολικά ότι αυτό που συμβαίνει επί σκηνής δεν είναι αληθινό αλλά ψευδαίσθηση.

2. Η νατουραλιστική θεωρία «φέτα ζωής». Σύμφωνα με τον εκπρόσωπο της θεωρίας αυτής, τον Εμίλ Ζολά, το θέατρο δε μιμείται την πραγματικότητα, αλλά τη μεταφέρει στη σκηνή ως μια «φέτα ζωής».

3. Η θεωρία της αντανάκλασης. Σύμφωνα με αυτήν, όπως τη διατύπωσε ο θεωρητικός του μαρξισμού Γκέοργκ Λούκατς, το θέατρο, όπως και η τέχνη εν γένει, αποτελεί καθρέφτη όπου αντανάκλαται η πραγματικότητα και στον οποίο μια κοινωνία θεάται τον εαυτό της.

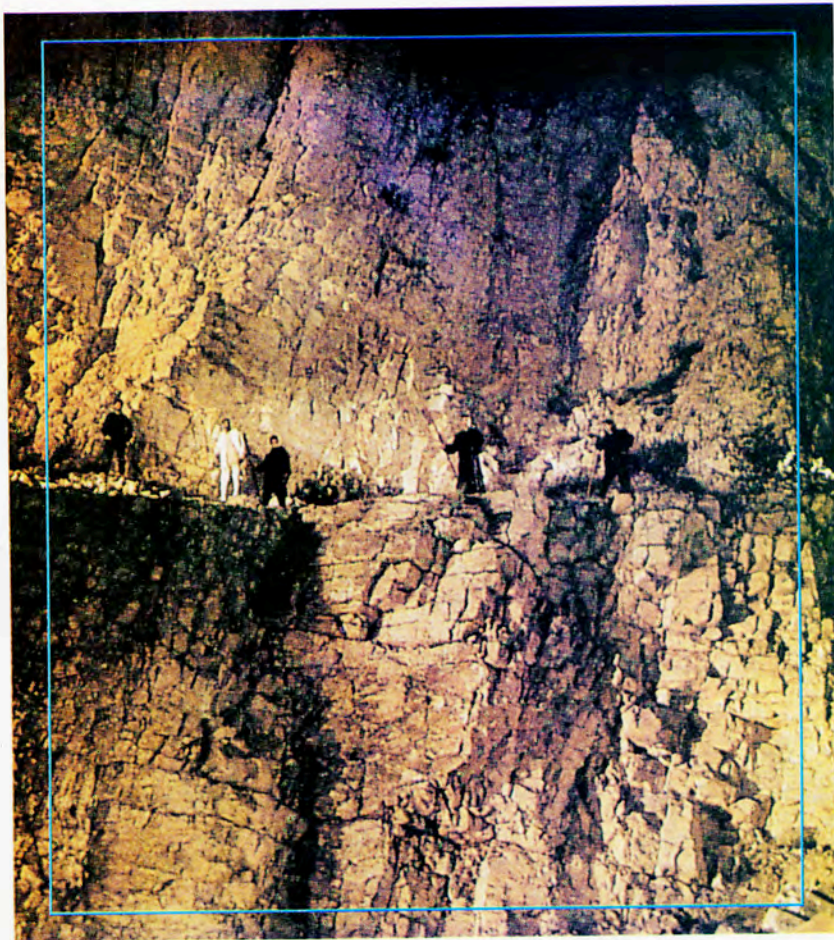
4. Η θεωρία της αποστασιοποίησης. Σύμφωνα με τον εμπνευστή και εκφραστή της Μπέρτολντ Μπρεχτ, ο ηθοποιός δεν πρέπει να ταυτίζεται με το πρόσωπο που υποδύεται, αλλά να παίζει τηρώντας «κριτική» στάση απέναντι στο ρόλο του. Ο ίδιος δηλαδή, ως φυσικό πρόσωπο, οφείλει να απέχει (να αποστασιοποιείται) από το θεατρικό (δραματικό) πρόσωπο που υποδύεται, επιτρέποντας αντιστοιχα στο θεατή

να μην ταυτίζεται με το σκηνικό ήρωα.

Η θεωρία αυτή ισχύει κυρίως ως πρακτική άποψη, ως τεχνικός στόχος κατά την ερμηνεία ενός ρόλου και το στήσιμο μιας παράστασης. Ο θεατής πρέπει να αντιληφθεί ότι θέατρο και πραγματικότητα είναι δύο διαφορετικές οντότητες.

5. Η θεωρία της θεατρικής σημείωσης. Σύμφωνα με αυτήν, το θέατρο ούτε μιμείται ούτε αντανάκλα την πραγματικότητα, αλλά τη «σημειώνει», την καταγράφει με βάση μια δέσμη «σημείων» (συμβόλων). Από αυτά τα «σημεία» άλλα είναι γλωσσικά (και ανήκουν στο κείμενο), άλλα είναι εικαστικά (και ανήκουν στο σκηνογράφο), άλλα είναι ερμηνευτικά (και ανήκουν στον ηθοποιό και το σκηνοθέτη).

Ο θεατής μπορεί έτσι να αντιλαμβάνεται με ποικίλους τρόπους τα δρώμενα, ανάλογα με τους συνδυασμούς των «σημείων» που θα κάνει βλέποντας μια παράσταση.



Μαχαμπαράτα, στο Φεστιβάλ της Αβινιόν (1985), σε σκηνοθεσία Πίτερ Μπρονκ.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Σε τι διαφέρει η μινωική θεωρία της «αποστασιοποίησης» από την αριστοτελική θεωρία της «μίμησης»;
2. Υπάρχουν, κατά τη γνώμη σας, όρια ανάμεσα στο θέατρο και στην πραγματικότητα; Τεκμηριώστε την άποψή σας.

Το Θέατρο στην ΑΓΓΛΙΑ του 16ου και 17ου αιώνα. Η δραματουργία του Μπαρόκ - ΟΥΙΛΛΙΑΜ ΣΑΙΞΠΗΡ (1564-1616)

Για αρκετά χρόνια στη διάρκεια του Μεσαίωνα οι θεατρικές δραστηριότητες στην Αγγλία περιορίζονταν στο θρησκευτικό δράμα, σε παραστάσεις δηλαδή εμπνευσμένες από τα θαύματα, τους βίους των Αγίων και τις πράξεις των Αποστόλων. Οι θίασοι περιόδευσαν από πόλη σε πόλη και έδιναν παραστάσεις στις πλατείες, στις αυλές των πανδοχείων, στην αγορά κ.ά. στήνοντας γι' αυτό το σκοπό μια ξύλινη πλατφόρμα πάνω σε βαρέλια ή σε τρίποδες. Οι ηθοποιοί ζούσαν έτσι ως νομάδες, περιπλανώμενοι –και μάλιστα με κακή φήμη– έως τα τέλη του 16ου αιώνα. Μάλιστα με ένα νόμο του 1572 περί αλητείας διώκονταν με σκληρές τιμωρίες, μαστίγωμα, αναγκαστική εργασία, ακόμη και με απαγχονισμό. Για να αποφύγουν τις διώξεις, έπρεπε να αποκτήσουν ως προστάτη έναν επιφανή πολίτη. Η ανάγκη λοιπόν τους ώθησε, ώστε να οργανωθούν, αναζητώντας ένα μόνιμο

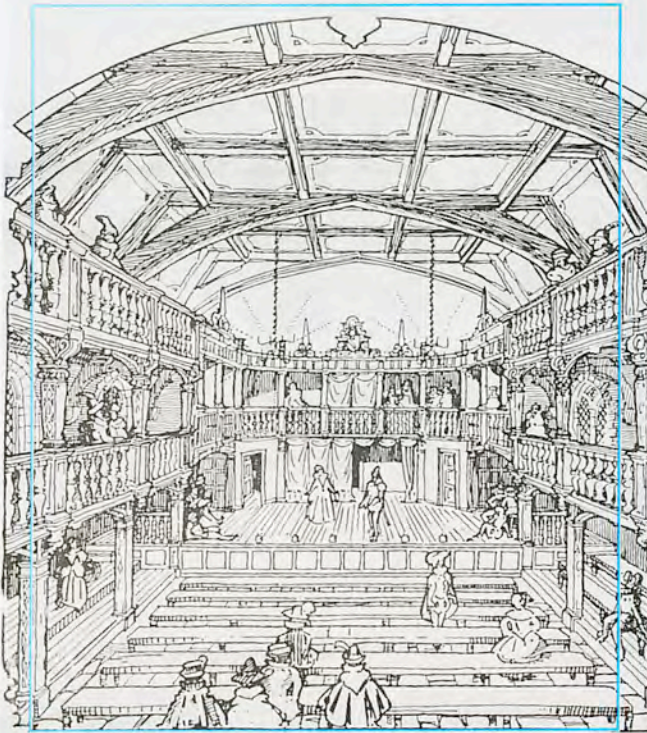
χώρο όπου θα έδιναν τις παραστάσεις τους και οι ίδιοι θα ήταν ασφαλείς. Ανάμεσα στα πρώτα θέατρα που ιδρύθηκαν στο Λονδίνο ήταν η «Σφαίρα» και ο «Κύνκος». Το δεύτερο, με κόκκινες πέτρες και ξύλινες κολόνες, ζωγραφισμένες περίτεχνα, χωρούσε 3.000 θεατές.

Όλα τα θέατρα της εποχής είχαν την ίδια περίπου λειτουργική δομή: χώρους για το κοινό, τριώροφα θεωρεία, πλατεία για τους όρθιους θεατές, αλλά και χώρους για τους ηθοποιούς και κυρίως σκηνή για την παράσταση. Έτσι οι θίασοι είναι πια σταθερά οργανωμένοι, επιλέγουν τα έργα τους, ξεοδεύουν για τα κοστύμια και τα σκηνικά, προσλαμβάνουν εκτάκτως νέους ηθοποιούς, για να καλύψουν τις ανάγκες διανομής ενός έργου, αλλά μοιράζονται και τα κέρδη.

Πλάι στους θιάσους των ενήλικων ηθοποιών εμφανίζονται και νεανικοί θίασοι (όπως αυτός των «Αγοριών») από παιδιά των εκκλησιαστικών χορωδιών, που είχαν βασικά επιλεγεί για τις φωνητικές ικανότητες και το ταλέντο τους. Η τολμηρή παρουσία τους στη σκηνή (ασκούσαν συχνά κοινωνική κριτική) τα οδήγησε πολλές φορές στη φυλακή και την απομόνωση. Τα ίδια ωστόσο παιδιά γίνονταν μέλη των θιάσων των ενήλικων, όταν μεγάλωναν.

Ταυτόχρονα με την οργάνωση των ηθοποιών και την ίδρυση θεάτρων στο Λονδίνο εμφανίζονται και οι μεγάλοι συγγραφείς της περιόδου, που επρόκειτο να σφραγίσουν με την τέχνη τους την παγκόσμια ιστορία των γραμμάτων και των τεχνών. Ανάμεσά τους ξεχωρίζουν ο Κρίστοφερ Μάρλοου (Chr. Marlowe), ο Ουίλλιαμ Σαίξπηρ (W. Shakespeare) και ο Μπεν Τζόνσον (B. Johnson).

Ο Κρίστοφερ Μάρλοου (1564-1593), το πιο ατίθασο πνεύμα ανάμεσα στους ομοτέχνους του, θα μας δώσει στη σύντομη ζωή του –πεθαίνει μαχαιρωμένος στα είκοσι εννέα χρόνια του γυρεύοντας απεγνωσμένα το Θεό– έργα όπως: *Ταμερλάνος, Η τραγική ιστορία του δρ Φάουστους, Ο Εβραίος της Μάλτας, Εδουάρδος ο Β' και Διδώ,*



Το θέατρο «Μπλακφάιαρς» του Λονδίνου (1597).

η βασίλισσα της Καρχηδόνας.

Ο Ουίλλιαμ Σαίξπηρ (1564-1616), ο μεγαλύτερος δραματουργός μετά τους αρχαίους Έλληνες τραγικούς, θα σηκώσει με το έργο του μια πνευματική θύελλα στα τέλη του 16ου και τις αρχές του 17ου αιώνα. Με το μύθο και τη συνεκτική πλοκή των έργων του, θα αιχμαλωτίσει τον αδαή και μέσο θεατή και, με τη φιλοσοφία, τις ιδέες και το ρητορικό σχεδιασμό τους, θα κερδίσει τους διανοούμενους. Οι ήρωές του, στο έλεος των παθών τους, θα ζήσουν το άγριο, αιμοσταγές παιχνίδι της μοίρας. Τα αισθήματά τους οδηγούνται στα όρια της αντοχής τους: ο έρωτας, το μίσος, η εκδίκηση αποκαλύπτουν μέσα από μια οδυνηρή «ανατομία» τα σπλάχνα της ύπαρξης.

Ο Σαίξπηρ έγραψε τραγωδίες όπως: *Τίτος Ανδρόνικος*, μια ματωμένη ιστορία ακρωτηριασμού, βιασμού, θανάτου και εκδίκησης, *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, ένα ρομαντικό δράμα για τον έρωτα δύο νέων, που οι κοινωνικές προκαταλήψεις οδήγησαν σε τραγικό τέλος, *Οθέλλος*, ένα έργο που ασχολείται με τη διάβρωση του ήρωα από τη ζήλια, προϊόν μιας διαβολικής δολοπλοκίας, *Μάκβεθ*, μια ιστορία διεστραμμένου πάθους για την εξουσία, *Αμλετ*, ένα ποίημα για τη ζωή και τη μοίρα του αθώου στην πάλη του για τις υπέρτατες αξίες του δικαίου και της τιμής, *Βασιλιάς Ληρ*, κορυφαίο έργο, όπου η ανθρώπινη αλαζονεία οδηγεί στην τελική συντριβή του ατόμου αλλά και στο θρίαμβο της αυτογνωσίας.

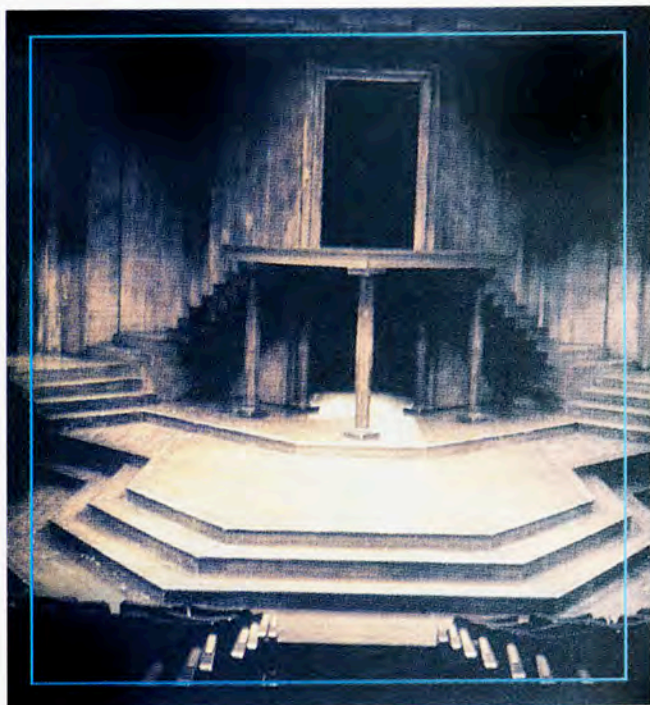
Από τις κωμωδίες του αναφέρουμε: *Το ημέρωμα της στρίγκλας*, *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας*, *Ο έμπορος της Βενετίας*, όπου το πάθος της πλεονεξίας οδήγησε τον Εβραίο Σάυλοκ στην αφαίμαξη του οφειλέτη του, *Όπως αγαπάτε*, *Δωδέκατη νύχτα*, ένα ειδυλλιακό έργο, όπου η μελαγχολία εναλλάσσεται με τη φάρσα και όπου το γέλιο των Αρλεκίνων μπερδεύεται με τους ερωτικούς στεναγμούς πριγκίπων, *Με το ίδιο μέτρο*, *Τέλος καλό όλα καλά κ.ά.*

Ο Ουίλλιαμ Σαίξπηρ έγραψε επίσης τρία έργα με υπόθεση από τη ρωμαϊκή ιστορία: *Ιούλιος Καίσαρ*, *Αντώνιος και Κλεοπάτρα*, *Κοριολανός* και τις δραματικές μυθιστορίες: *Κυμβελίνος*, *Χειμωνιάτικο παραμύθι*, *Τρικυμιά*, υπακούοντας στις αναζητήσεις του κοινού για ψυχαγωγία και φυγή στο όνειρο.

Ο Μπεν Τζόνσον (1572-1637) είναι ο πατριάρχης των αγγλικών γραμμάτων. Από τα έργα

του σημειώνουμε τα ακόλουθα: *Αλχημιστής*, *Κατιλίνας*, *Το πανηγύρι του Αγίου Βαρθολομαίου*. Αριστούργημά του είναι ο *Βολπόνε* ή *Η αλεπού*, μια κοινωνική σάτιρα για ένα Βενετσιάνο άρχοντα, χαροκόπο, φιλήδονο και ακόλαστο. Μια πλειάδα προσώπων με το πάθος της πλεονεξίας περιτριγυρίζουν το Βολπόνε, για να εκτεθούν μέσα από μια σπάνια θεατρική ανατομία στα μάτια των θεατών.

Με τους προηγούμενους τρεις, κυρίως, συγγραφείς η Αγγλία δημιουργεί το θέατρο του Μπαρόκ (Ελισαβετιανό Θέατρο) στην ιστορία της ευρωπαϊκής κουλτούρας, παραλαμβάνοντας τη σκυτάλη από την Ιταλία, όπου ξεκίνησε και ευδοκίμησε το πνεύμα της Αναγέννησης.



Σύγχρονη μορφή ελισαβετιανής σκηνής.



Το μπαλκόνι της Ιουλιέτας στη Βερόνα όπως είναι σήμερα.



Πρόγραμμα της παράστασης Ρωμαίος και Ιουλιέτα, από το Εθνικό Θέατρο το 1936, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Πώς οργανώθηκε το θέατρο στην Αγγλία (κτίρια και θίασοι) την εποχή του Σαίξπηρ;
2. Ποιες παραστάσεις έργων του Σαίξπηρ έχετε παρακολουθήσει στον κινηματογράφο, στην τηλεόραση ή στο θέατρο; Ποιες οι εντυπώσεις σας;

ΡΩΜΑΙΟΣ ΚΑΙ ΙΟΥΛΙΕΤΑ του ΣΑΙΞΠΗΡ

(*Άπαντα Σαίξπηρ, μετάφραση Βασίλη Ρώτα, Επικαιρότητα, Αθήνα 1997, Πρόξη β', Σκηνή 2η, σσ. 53-57*)

Ο Ουίλλιαμ Σαίξπηρ γεννήθηκε το 1564 στο Στράτφορντ ον Έιβον, όπου και πέθανε το 1616. Παινεύτηκε την Άννα Χαθαγουέι το 1582, από την οποία απέκτησε δύο κόρες και ένα γιο, ο οποίος όμως πέθανε μικρός, στα έντεκά του χρόνια.

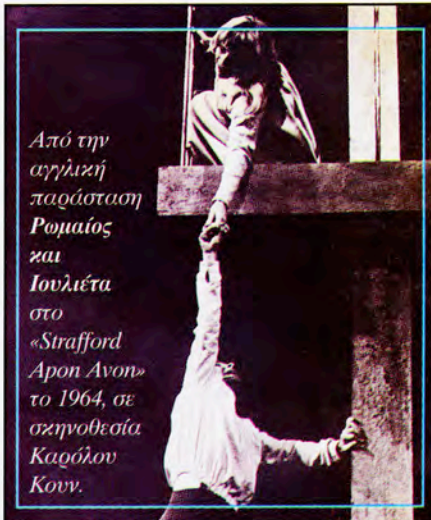
Ο Σαίξπηρ ξεκίνησε ως ηθοποιός παίζοντας στο θίασο των «Ανθρώπων του λόρδου Τσάμπερλεν», για να ασχοληθεί στη συνέχεια και με τη συγγραφή θεατρικών έργων, τα οποία ανέβαζε στη σκηνή ο παραπάνω θίασος. Ο θίασος αυτός, χάρη στη δική του συμβολή, απέκτησε μεγάλη φήμη και τέθηκε αργότερα υπό την προστασία του βασιλιά. Ο ίδιος ο Σαίξπηρ έγινε πολύ

πλούσιος και αγόρασε ένα από τα καλύτερα σπίτια στο Στράτφορντ.

Ο Σαίξπηρ είναι ένας από τους μεγαλύτερους θεατρικούς συγγραφείς όλων των εποχών. Οι τραγωδίες του *Βασιλιάς Ληρ*, *Μάκβεθ*, *Άμλετ* και *Οθέλλος* συγκαταλέγονται στα αριστουργήματα της παγκόσμιας δραματουργίας. Το ίδιο και οι κωμωδίες του *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας*, *Δωδέκατη νύχτα*, *Πολύ κακό για το τίποτα*, *Οι εύθυμες κυράδες του Ουίνσδορ*, *Το ημέρωμα της στρίγκλας* κ.ά. Το μέγεθος της δημιουργίας του μόνο με τους Έλληνες τραγικούς της αρχαιότητας, Αισχύλο, Σοφοκλή, Ευριπίδη, θα μπορούσε να συγκριθεί.



Ουίλλιαμ Σαίξπηρ.



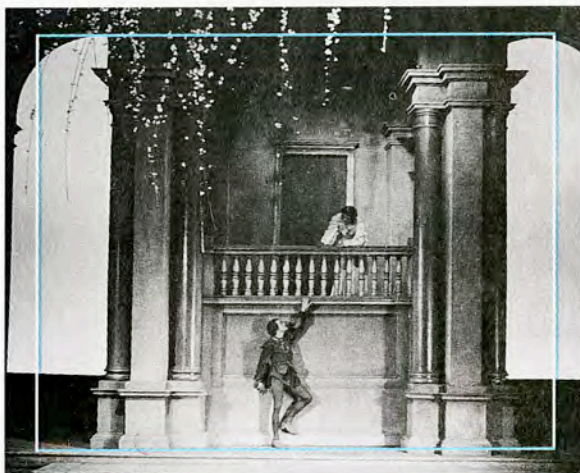
Αγάπης αγώνας άγρονος του Ουίλλιαμ Σαίξπηρ, από το ΔΗΠΕΘΕ Πάτρας το 1989, σε σκηνοθεσία Μάγιας Λυμπεροπούλου.

Στη Βερόνα οι οικογένειες των Μοντέγων και των Καπουλέτων μισούνται θανάσιμα. Ο Ρωμαίος, γιος του Μοντέγου, συναντά σε ένα χορό την Ιουλιέτα, κόρη του Καπουλέτου, και με την πρώτη ματιά την ερωτεύεται παράφορα. Το βράδυ στον κήπο οι δύο νέοι, σε ένα διάλογο λυρικού σφρίγγους, εξομολογούνται την αγάπη τους (βλ. απόσπασμα που ακολουθεί) και αποφασίζουν να παντρευτούν μυστικά την άλλη μέρα.

Με την ελπίδα ότι ο γάμος αυτός θα συμφιλίωνε τις δύο οικογένειες, ο πάτερ Λαυρέντιος δέχεται να τους παντρεύσει. Ο Μπενβόλιο και ο Μερκούτιος, φίλοι του Ρωμαίου, αρχίζουν μια άγρια διαμάχη στους δρόμους της πόλης με τον Τυβάλδο, ανιψιό του Καπουλέτου. Ο Ρωμαίος προσπαθεί να τους χωρίσει και μαχαιρώνει τον Τυβάλδο, που έχει σκοτώσει το Μερκούτιο. Μετά από αυτό ο ηγεμόνας εξορίζει το Ρωμαίο στη Μάντουα.

Η παραμύνα φέρνει το νέο στην Ιουλιέτα, που θρηνεί το θάνατο του εξαδέλφου της, αλλά ταυτόχρονα υπερασπίζεται την πράξη αυτοάμυνας του Ρωμαίου, ο οποίος έχει γίνει ήδη άντρας της. Και ενώ βυθίζεται στην απελπισία, οι γονείς της της ετοιμάζουν γάμο με ένα νεαρό ευγενή, τον Πάρη. Η Ιουλιέτα, για να αποφύγει το διασυρμό, παίρνει ένα ναρκωτικό, υπό την επήρεια του οποίου θα παραμείνει προσωρινά «νεκρή», ακολουθώντας τις συμβουλές του πάτερ Λαυρέντιου. Και ενώ όλοι οδύρονται στην κηδεία της, ο Ρωμαίος, που αγνοεί το τέχνασμα της αγαπημένης του, καθώς πληροφορείται το θάνατό της στη Μάντουα, αγοράζει φαρμάκι, για να αυτοκτονήσει.

Έρχεται στη Βερόνα και σπεύδει στον τάφο της Ιουλιέτας. Βρίσκει εκεί τον Πάρη, διαπληκτίζεται μαζί του και τον σκοτώνει. Κι ενώ ο Ρωμαίος παίρνει το φαρμάκι, ο πάτερ Λαυρέντιος τρέχει στον τάφο, όπου μόλις η Ιουλιέτα έχει ξυπνήσει, μετά τη δράση του ναρκωτικού. Ο Ρωμαίος έχει πέσει νεκρός δίπλα της, εκείνη προσπαθεί να του πάρει με το φιλί το δηλητήριο από το στόμα, ο πάτερ Λαυρέντιος προσπαθεί να της εξηγήσει... Η Ιουλιέτα αυτοκτονεί. Πάνω από τους δύο νεκρούς οι οικογένειες συμφιλιώνονται.



Αριστερά: Ρωμαίος και Ιουλιέτα, από το Εθνικό Θέατρο το 1963, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη. Δεξιά: Παράσταση του ίδιου έργου από το θίασο Νίκου Χατζίσκου στο «Θέατρο Κήπου» το 1953, σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού.

Ο κήπος του Καπουλέτου.
(Μπαίνει ο ΡΩΜΑΙΟΣ.)

ΡΩΜΑΙΟΣ

Γελάει με τραύματα όποιος δεν πληγώθηκε ποτέ.
Μα σουτ! τι φως προβάλλει εκεί απ' το παράθυρο;
Είν' η ανατολή κι είναι η Ιουλιέτα ο ήλιος.
Πρόβαλε, ήλιε, σκότωσε τη φτονερή σελήνη
που κιόλα είν' άρρωστη, χλωμή από τον καημό της
που εσύ η παρθένα της είσαι ομορφότερή της!
Παρθένα της μην είσαι αφού 'ναι τόσο φτονερή:
ντύνει φορέματα αγνοκίτρινα τις κόρες της,
που μόνον οι τρελοί τα βάζουν: βγάλ' τα εσύ!
Είναι η κυρά μου, ω, είναι η αγάπη μου.
Ω και να το 'ξερε πως είναι!
Μιλάει, μα δε λέει τίποτα· και τι μ' αυτό;
Το βλέμμα της μιλάει: θ' αποκριθώ σ' αυτό.
Μα παραπήρα θάρος, δε μιλάει σε μένα.
Τα δυο ωραιότερα άστρα όλου τ' ουρανού,
που κάπου θεν να παν, παρακαλούν τα μάτια της
ν' αστροβολούν στις σφαίρες τους ως να γυρίσουν.
Μ' αν πήγαιναν τα μάτια της εκεί κι εκείνα
στην όψη της, η λάμψη της θα ντρόπιαζε τ' αστέρια
καθώς η λάμψη της ημέρας μια λαμπάδα.
Τα μάτια της στον ουρανό θα πλημμυρούσαν
το διάστημα το αγέρινο με τόση λάμψη
που θα λαλούσαν τα πουλιά, σαν να ξημέρωσε.
Κοίτα πώς ακουμπάει το μάγουλο στο χέρι της!
Ω, να 'μουν γάντι στο χεράκι αυτό, για ν' άγγιζα
το μάγουλό της!

ΙΟΥΛΙΕΤΑ

Αλί μου!

ΡΩΜΑΙΟΣ

Μιλάει. Ω, μίλα πάλι, ολόφωτε άγγελε· γιατί είσαι
δόξα λαμπρή της νύχτας πάνω απ' το κεφάλι μου,
και σε θεωρώ σαν φτερωτόν ουράνιον άγγελο,
που οι άνθρωποι με τ' άσπρο των ματιών τους από θαυμασμό
ανατρανίζουν να τον δουν που δρασκελάει
τ' αρογκίνητα νέφη κι αρμενίζει επάνω
στο στήθος του αέρα.

ΙΟΥΛΙΕΤΑ

Ρωμαίο, Ρωμαίο! Γιατί να 'σαι Ρωμαίος;
Αρνήσου τον πατέρα σου, άσε τ' όνομά σου·
ή, αν δε θέλεις, μόνο αγάπη ορκίσου μου
κι εγώ θα πάψω να 'μαι Καπουλέτου.

ΡΩΜΑΙΟΣ

(Μόνος του.)

Ν' ακούσω κι άλλα ή ν' αποκριθώ σ' αυτά;

ΙΟΥΛΙΕΤΑ

Όχι άλλο, τ' όνομά σου μόνον είν' εχτρός μου.
Εσύ 'σαι ό,τι είσαι, κι αν δε λέγεσαι Μοντέγος.
Τί 'ναι Μοντέγος; Χέρι, πόδι, μπράτσο, πρόσωπο,
ή οποιοδήποτε άλλο μέρος που 'χει ο άνθρωπος;
Ω, πάρε έν' όνομα άλλο. Τι έχει τ' όνομα;
Αυτό που λέμε ρόδον, όπως κι αν το πεις,
το ίδιο θα μωσκοβολάει. Κι ο Ρωμαίος, αν
δε λεγόταν Ρωμαίος, πάλι θα κρατούσε
όλη τη σπάνια χάρη που 'χει και χωρίς
τον τίτλο αυτόν. Ρωμαίο, άσε τ' όνομά σου
και γι' αυτό τ' όνομα που μέλος σου δεν είναι
πάρε όλη εμένα.

ΡΩΜΑΙΟΣ

Στο λόγο σου σε παίρνω. Μόνο πες με αγάπη σου
κι ευτύς ξαναβαφτίζομαι. Στο εξής ποτέ
δε θα 'μαι πια ο Ρωμαίος.

ΙΟΥΛΙΕΤΑ

Ποιος είσαι συ, που με προφυλακή τη νύχτα
μπαίνεις στους στοχασμούς μου;

ΡΩΜΑΙΟΣ

Μ' όνομα δεν μπορώ να σου το ειπώ ποιος είμαι:
τ' όνομά μου, ακριβή μου αγία, μου 'ναι μισητό,
αφού εσύ το εχτρεύεσαι: αν γραμμένο το 'χα,
τη λέξη θα την ξέσκιζα.

ΙΟΥΛΙΕΤΑ

Τ' αφτιά μου ακόμα ούτ' εκατό δεν ήπιαν λόγια
από τούτη τη λαλιά, και τον αχό γνωρίζω:
δεν είσαι ο Ρωμαίος, ο Μοντέγος;

ΡΩΜΑΙΟΣ

Όχι, ούτε τό 'να ούτε τ' άλλο, ωραία κόρη,
αν και τα δυο τ' αντιπαθείς.

ΙΟΥΛΙΕΤΑ

Πώς ήρθες εδωπέρα, πες μου, και γιατί;
Του κήπου μας η μάντρα είναι ψηλή και δύσκολη
ν' ανέβεις και το μέρος θάνατος για σένα,
αν σ' εύρει εδώ κανένας συγγενής μου.

ΡΩΜΑΙΟΣ

Με τ' αλαφριά φτερά του Έρωτα υπερπήδησα
τη μάντρα· πέτρινα όρια δεν μπορούνε ν' αποκλείσουν
τον έρωτα, που ό,τι μπορεί, μπορεί και το τολμάει·
γι' αυτό δε μου 'ναι εμπόδιο οι δικοί σου.

ΙΟΥΛΙΕΤΑ

Εδώ αν σε δουν, θα σε σκοτώσουν.

ΡΩΜΑΙΟΣ

Ωιμέ! είναι πιο μεγάλος κίνδυνος τα μάτια σου
παρ' είκοσι σπαθιά τους: μόνο δεσ με εσύ γλυκά
κι είμαι εξασφαλισμένος απ' την έχτρα τους.

ΙΟΥΛΙΕΤΑ

Για όλον τον κόσμο εδώ δε θα 'θελα να σ' εύρουν.

ΡΩΜΑΙΟΣ

Τα ράσα της νυχτός με κρύβουν απ' τα μάτια τους.
Μόνο να μ' αγαπάς κι ας μ' εύρουν: πιο καλά
να δώσει στη ζωή μου τέλος η έχτρα τους, παρὰ
ο θάνατος ν' αργεί και να μου λείπει η αγάπη σου.

ΙΟΥΛΙΕΤΑ

Ποιος σου 'δειξε ως εδώ το δρόμο;

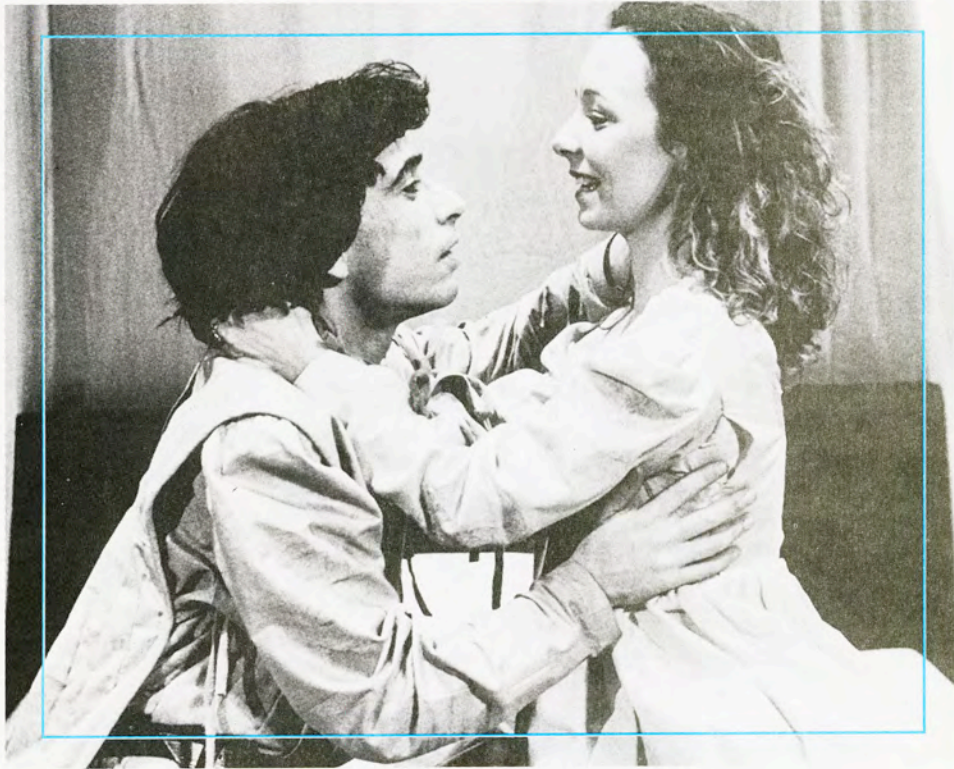
ΡΩΜΑΙΟΣ

Ο Έρωτας, που μ' έβαλε να ψάξω: αυτός
μου 'δωσε την ιδέα, εγώ του 'δωσα τα μάτια.
Δεν είμαι ναύτης· μ' αν ήσουν μακριά σαν έρημη ακτή,
που την ξεπλένει η πιο απομακρυσμένη θάλασσα,
θα 'βαζα τη ζωή μου για μια τέτοια τύχη.

ΙΟΥΛΙΕΤΑ

Ξέρεις, στο πρόσωπό μου η μάσκα είναι της νύχτας,
αλλιώς φωτιά παρθενική το μάγουλό μου θα 'βαφε
για όσα μ' άκουσες να λέω απόψε. Άμποτε
να 'χα κρατήσει τύπους, άμποτε, άμποτε
ν' αρνιόμουν τα λόγια μου: μα στο καλό,
ωραίοι τρόποι! Μ' αγαπάς; Το ξέρω, θα πεις «Ναι»
κι εγώ θα το πιστέψω: μα κι αν πάρεις όρκο,
μπορείς να τον πατήσεις· μ' απιστίες αντρών
ο Δίας γελάει, λένε: ευγενικό Ρωμαίο,
αν ο νους σου λέει πως γλήγορα με κέρδισες,
θα κατσουφιάσω, θα γινώ στριμμένη, όχι θα λέω,
για να παρακαλάς· αλλιώς, ποτέ, για όλον τον κόσμο.
Αλήθεια, ωραίο Μοντέγο, εγώ 'μαι πάρα αυθόρμητη
κι ίσως γι' αυτό να βλέπεις ελαφρό το φέρεσίμό μου.
Μα πιστέψέ με, κύριε, θα με βρεις πιστή

περσότερο από κείνες που έχουνε την τέχνη να στέκονται σε απόσταση. Κι εγώ, το λέω, θα 'πρεπε να σταθώ σε απόσταση, αν εσύ δεν είχες κρυφακούσει, δίχως να το νιώσω, το πάθος της πιστής μου αγάπης: γι' αυτό σχώρα με και την ομολογία μου μην την αποδώσεις σ' εύκολη αγάπη, που της νύχτας το σκοτάδι την εφάνερωσε.



Παράσταση του ίδιου έργου από το Εθνικό Θέατρο το 1988, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Μανουρίκιου.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Χαρακτηρίστε την ποιότητα των αισθημάτων που εκφράζουν στον προηγούμενο διάλογο οι δύο νέοι.
2. Ξέρετε άλλα έργα, από τον ευρύτερο κύκλο της λογοτεχνίας, όπου ο έρωτας δύο νέων εμποδίζεται από την οικογενειακή άρνηση;

ΤΟ ΚΟΣΤΟΥΜΙ ΩΣ ΣΚΗΝΙΚΟ

ΣΤΟΙΧΕΙΟ - Η ΜΟΥΣΙΚΗ

Ενώ συνεχίζονται οι δοκιμές και η ανάπτυξη της κίνησης στο χώρο, ενώ η τριβή με το κείμενο, η συναισθηματική αγωγή, η σωστή άρθρωση, το σκηνικό παιχνίδι βελτιώνονται και η πλοκή του έργου σας αποκτά θεατρική υπόσταση, πρέπει να αρχίσουν να κατασκευάζονται τα σκηνικά και τα κοστούμια. Όσον αφορά τα κοστούμια, αν η υπόθεση του έργου σας διαδραματίζεται στη σύγχρονη εποχή, τότε μάλλον θα τα αναζητήσετε στη ντουλάπα σας, αν όχι, τότε θα πρέπει να επιλέξετε έτοιμα από ένα βεστιάριο, εξασφαλίζοντας πόρους ή να προχωρήσετε σε πρωτότυπες κατασκευές.

Αυτό που πρέπει να αναρωτηθείς ψάχνοντας το κατάλληλο ένδυμα είναι: πώς μπορεί να είναι ντυμένος κάποιος, όταν λέει αυτά που λέω εγώ, κινείται, επιτίθεται, αυθαδιάζει, γελά, κλαίει, ουρλιάζει όπως εγώ, είναι τρυφερός, ενδοτικός ή σκληρός και αδιαπέραστος όπως εγώ ή ακόμη δίκαιος, μετρημένος, συμβιβαστικός ή θορυβώδης, απροσάρμοστος, κακός όπως εγώ;

Το κοστούμι πρέπει, λίγο ως πολύ, να συμφωνεί με το πρόσωπο που υποδύεται. Διαφορετικά θα ντυθεί ένας ληστής, ένας υπηρέτης, ένας μπράβος και διαφορετικά ένας νοικοκύρης. Τα κριτήρια που καθορίζουν το κοστούμι που θα επιλέξεις είναι: α. το αξίωμα του προσώπου που υποδύεται, το οποίο είναι συχνά αυστηρά τυποποιημένο, όπως αυτό του αστυνόμου, β. η κοινωνική τάξη στην οποία αυτό ανήκει, γ. οι ιδεολογίες που υπηρετεί. Αν, για παράδειγμα, το πρόσωπο που υποδύεται είναι ανερχόμενος αστός ή αν είναι επαναστάτης και παλεύει για την ισότητα και την αλληλεγγύη ή για την ελευθερία ενός λαού, αυτό πρέπει να το λάβεις υπόψη στις επιλογές σου.

Γενικότερα, αυτό που πρέπει ιδιαίτερω να προσεχτεί είναι ο τόπος και η εποχή που εξελίσσεται η δράση. Αυτά πρέπει να «περάσουν», χωρίς επιτήδευση, στις ενδυματολογικές σου επιλογές. Για τα κοστούμια, παραδείγματος χάρη, στον *Πολυάρο* του Γρ. Ξενόπουλου θα ακούσε

κατ' αρχήν ένα σακάκι, ουδέτερου σχεδίου (ούτε μοντέρνο ούτε κλασικό), με ένα λευκό πουκάμισο με σπασμένους όρθιους γιακάδες (κολ κάσέ) κι ένα φουλάρι δεμένο με γούστο.

Αν έχετε δραματοποιήσει ένα γεγονός από την αρχαία ελληνική ιστορία, παραδείγματος χάρη τη μάχη στις Θερμοπύλες (480 π.Χ.) και την πρόταση του Ξέρξη στο Λεωνίδα για παράδοση, που καταλήγει στο «μολών λαβέ», τότε οι αναζητήσεις σας μπορούν να προσανατολιστούν στην κατασκευή του ελληνικού και του περσικού θώρακα. Αν το θέμα σας αφορά τη βυζαντινή ιστορία, ένα συμβάν της εικονομαχίας, τη «Στάση του Νίκα», την ύψωση του Τιμίου Σταυρού από τον Ηράκλειο, τότε θα μπορούσατε να αποδώσετε το στίγμα της εποχής με ανάλογο βυζαντινό σχέδιο στο κοστούμι.

Η έρευνά σας ωστόσο δεν μπορεί να είναι αυτή του επαγγελματία ενδυματολόγου. Εσείς μπορείτε να αυτοσχεδιάσετε χρησιμοποιώντας ακόμη και σύγχρονα κοστούμια σε ιστορικούς ρόλους, αρκεί να κρατήσετε το στίγμα της εποχής και να το συνδυάσετε με σύγχρονα δεδομένα. Για παράδειγμα, ένα βυζαντινό λάβαρο μπορεί να αποδώσει την εποχή σ' ένα μοντέρνο ενδυματολογικά αλλά ομοιογενές και όχι ετερόκλητο περιβάλλον. Αυτό το ομοιογενές σημαίνει ουδέτερο, σημαίνει και διαχρονικό. Αν όλοι φοράτε το ίδιο ρούχο, το ίδιο λευκό ή μαύρο μακό μπλουζάκι και το ίδιο μαύρο παντελόνι, η ενδυμασία σας είναι ομοιογενής και ουδέτερη, δηλαδή δε σηματοδοτεί καμιά εποχή. Αν τώρα συμπληρώσετε σ' αυτό το ομοιογενές και ουδέτερο ένδυμα με ένα εξάρτημα με τις ενδείξεις μιας εποχής, αυτό που θα «γράφει» θα είναι η ίδια η εποχή. Ένα κασκόλ, για παράδειγμα, στο λαιμό σας με βυζαντινά μοτίβα θα παραπέμψει στο Βυζάντιο, το ίδιο και ένα περιδέραιο βυζαντινής τεχνοτροπίας ή μια ασπίδα, ένα κράνος, ένα στέμμα, μια σημαία ή ένα οποιοδήποτε άλλο αντικείμενο. Μια εποχή, δηλαδή, μπορεί να αποδοθεί με ένα μόνο, ιδιαίτερο εύγλωττο «σημείο», προσαρμοσμένο στο κο-

στούμι ή σε οποιοδήποτε άλλο στοιχείο της παράστασης.

Ταυτοχρόνως με τις δοκιμές και τις λοιπές σκηνικές ασχολίες αρχίζετε να αναζητάτε και τη μουσική που θα δημιουργήσει το κατάλληλο κλίμα για τη δράση. Αυτή μπορεί να είναι ζωντανή και να εκτελείται από μια σόλο κιθάρα, πιάνο, φλάουτο ή από ένα άλλο όργανο που παίζει ένας από εσάς. Αν περισσότερα από ένα - δύο παιδιά παίζουν ένα όργανο, μπορούν να φτιάξουν μια μικρή ορχήστρα, που θα συνοδεύσει τη δράση. Αν μάλιστα το έργο είναι μουσικό - χορευτικό ή δραματικό με τραγούδια σόλο ή χορωδιακά, τότε το εγχείρημα στο σύνολό του μπορεί να έχει ένα σπάνια δημιουργικό χαρακτήρα.

Η μουσική όμως μπορεί να είναι γραμμένη και σε μαγνητοταινία. Σε αυτή την περίπτωση κάποιος πρέπει να έχει επιμεληθεί την εγγραφή, ώστε σε κάθε ενότητα της δράσης αλλά και σε κάθε παύση ή αλλαγή σκηνικού να «πέφτει» το κατάλληλο μοτίβο.



Κοστούμια για την παράσταση Ρωμαίος και Ιουλιέτα το 1921, σε σκηνοθεσία Ταϊροφ.

Γ. Αν παίξετε εσείς τη συγκεκριμένη σκηνή από το διάλογο του Ρωμαίου και της Ιουλιέτας, τι αντισημασιολογίες θα δημιουργούσατε με το σήμερα; Τι σημειώνουν για σας οι στίχοι:

ΙΟΥΛΙΕΤΑ: Πώς ήρθες εδωπέρα, πες μου, και γιατί;

Του κήπου μας η μάντρα είναι ψηλή και δύσκολη

*ν' ανέβεις και το μέρος θάνατος για σένα,
αν σ' εύρει εδώ κανένας συγγενής μου.*

Με ποια μέσα ο άνθρωπος –και ιδιαίτερα ο νέος– μπορεί να υπερβεί τα όποια εμπόδια (*Του*

κήπου μας η μάντρα είναι ψηλή και δύσκολη); Παίξτε τη σκηνή δίνοντας τις δικές σας εκδοχές για τον έρωτα του Ρωμαίου και της Ιουλιέτας. Τοποθετήστε τη στη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα.

2. Μια μαθήτριά, που υποδύεται την Ιουλιέτα, κάνει πάρτι στο σπίτι της καλώντας τους συμμαθητές της. Ανάμεσά τους είναι και ο Ρωμαίος. Κάποια στιγμή εξομολογούνται τον έρωτά τους, χωρίς να τους αντιληφθούν οι άλλοι. Χρησιμοποιήστε κοστούμια που να παραπέμπουν στην εποχή, χωρίς να περιορίζονται σ' αυτή, δηλαδή κοστούμια με διαχρονικά στοιχεία.



Το κοστούμι ως σκημικό στοιχείο.



Σχέδια κοστονμιών της Ιωάννας Μανωλεδάκη για παραστάσεις της Πειραματικής Σκηνης Τέχνης στα έργα: Ο θείος Βάνια, Εκκλησιάζουσαι.

Α' ΤΕΣΤ

1. Ποια είναι η συμβολή του Θέσπη στη γένεση της τραγωδίας;
2. Ποιος είναι ο συγγραφέας της τριλογίας *Ορέστεια*;
α. ο Αισχύλος
β. ο Σοφοκλής
γ. ο Ευριπίδης
3. Ποιες είναι οι πηγές έμπνευσης της αριστοφανικής κωμωδίας;
4. Πώς προκαλείται το γέλιο από τη σκηνική δράση του δούλου Καρίωνα στο έργο του Αριστοφάνη *Πλούτος*;
5. Σε τι συνίσταται ο ρόλος του σκηνοθέτη;
6. Ο Αρλεκίνος είναι πρόσωπο:
α. της ρωμαϊκής κωμωδίας
β. της *Commedia dell' arte*
γ. έργου του Γκολντόνι
7. Ποια θεωρία, κατά τη γνώμη σου, ερμηνεύει πληρέστερα τη σχέση του θεάτρου με την πραγματικότητα;
8. Ο έμπορος της Βενετίας είναι έργο:
α. του Σαίξπηρ
β. του Μάρλοου
γ. του Τζόνσον



*Οι Ξιπασμένες ή Ψευτολόγιες,
παράσταση του «Θεάτρου των
Nini» το 1996, σε σκηνοθεσία
Τηλέμαχου Μουδατσάκι.*

V Ο ΓΑΛΛΙΚΟΣ ΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΣ ΚΑΙ Ο ΜΟΛΙΕΡΟΣ

ΓΝΩΡΙΣΜΑΤΑ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΥ ΛΟΓΟΥ

Το θεατρικό έργο είναι κατ' αρχήν ένα λογοτεχνικό κείμενο, που έχει κοινά χαρακτηριστικά με το διήγημα και το μυθιστόρημα (αφηγηματικό ιστό, πλοκή, γεγονότα, ήρωες), αλλά και πολλές διαφορές. Η πρώτη και πιο βασική διαφορά είναι ότι το θεατρικό ή δραματικό κείμενο έχει γραφεί για να παρασταθεί. Αντίθετα με το μυθιστόρημα, καταλήγει στον αποδέκτη του μόνο επί σκηνής. Ο θεατρικός συγγραφέας, ενώ δημιουργεί, προσχεδιάζει αυτή την κατάληξη του έργου του.

Τα γνωρίσματα του θεατρικού κειμένου είναι εξωτερικά –και αφορούν τη μορφή του– και εσωτερικά και αφορούν τη δομή – τον τρόπο που «κτίζεται» η δράση.

Τα **εξωτερικά** - μορφολογικά γνωρίσματα του θεατρικού κειμένου είναι:

1. Ο διάλογος. Μέσα από αυτόν ξεδιπλώνεται ο μύθος, τα γεγονότα και οι συγκρούσεις. Είναι αναπόσπαστο στοιχείο της δράσης, της κίνησης, και ως εκ τούτου αποτελεί την τυπική μορφή του δραματικού λόγου. Στην έντυπη άλλωστε μορφή του θεατρικού κειμένου προηγείται το όνομα του προσώπου και ακολουθεί ο λόγος του. Ο συγγραφέας εξαφανίζεται πίσω από τα πρόσωπα, αφού τα φέρει στο προσκήνιο, αφού τα εκθέσει στη δράση.

2. Οι σκηνικές οδηγίες. (Διδασκαλίες) Είναι συνήθως σε πλάγια γράμματα και σε παρένθεση. Με αυτές ο συγγραφέας εξηγεί τις προθέσεις του, καθοδηγεί τους ηθοποιούς στη σκηνή και προτείνει τις συνθήκες χώρου (δωμάτιο, αυλή, ανάκτορο, πεδίο μάχης κτλ.) και χρόνου (πρωί, βράδυ, μετά από δύο χρόνια κτλ.) μέσα στις οποίες θα αναπτυχθεί η δράση.

3. Οι σκηνές και οι πράξεις. Η δράση κατανέμεται σε σκηνές, σε μικρές ενότητες με συνοχή, μέσα στις οποίες εξελίσσεται ένα γεγονός και προετοιμάζεται ένα άλλο. Η δράση κατανέμεται επίσης σε πράξεις, δηλαδή σε μεγαλύτερες ενότητες που περιλαμβάνουν μια σειρά γεγονότων, τα οποία προετοιμάζουν άλλα γεγονότα ή δίνουν την έκβαση στην υπόθεση.

Τα **εσωτερικά** - λειτουργικά γνωρίσματα του θεατρικού κειμένου είναι:

1. Η σύγκρουση, που αποτελεί και την ουσία της δράσης. Στη δράση τίποτα δεν είναι εύκολο, όλα είναι προϊόν σύγκρουσης. Τα πρόσωπα, οι ήρωες διεκδικούν ένα στόχο (την ελευθερία, το χρήμα, την εξουσία, τον έρωτα μιας γυναίκας κτλ.) και αγωνίζονται να τον κατακτήσουν, με τραγικές πολλές φορές συνέπειες. Συγκρούονται έτσι με άλλους που στέκονται εμπόδιο στην πραγμάτωση των στόχων τους.

Πολλές φορές η σύγκρουση βασίζεται σε αντικρουόμενα συμφέροντα. Για παράδειγμα, ο Πανάρετος διεκδικεί την Ερωφίλη, όπως ο Ρωμαίος την Ιουλιέτα, προσκρούουν όμως και οι δύο στα φεουδαλικά συμφέροντα των οικογενειών τους και οδηγούνται στο θάνατο. Η σύγκρουση όμως μπορεί να πάρει και τη μορφή συνειδησιακής κρίσης ή τραγικού αδιεξόδου, όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, στον Οιδίποδα, που αυτοτιμωρείται με τύφλωση. Η σύγκρουση μπορεί ακόμη να είναι ιδεολογική. Οι αντίπαλοι πιέζουν ο ένας τον άλλον προκειμένου να επιβάλουν την άποψή τους, όπως ο Μανώλης και η Τασία, που οδηγούν την κοντέσα Βαλέρινα στην εξουθένωση και στην αυτοκτονία.

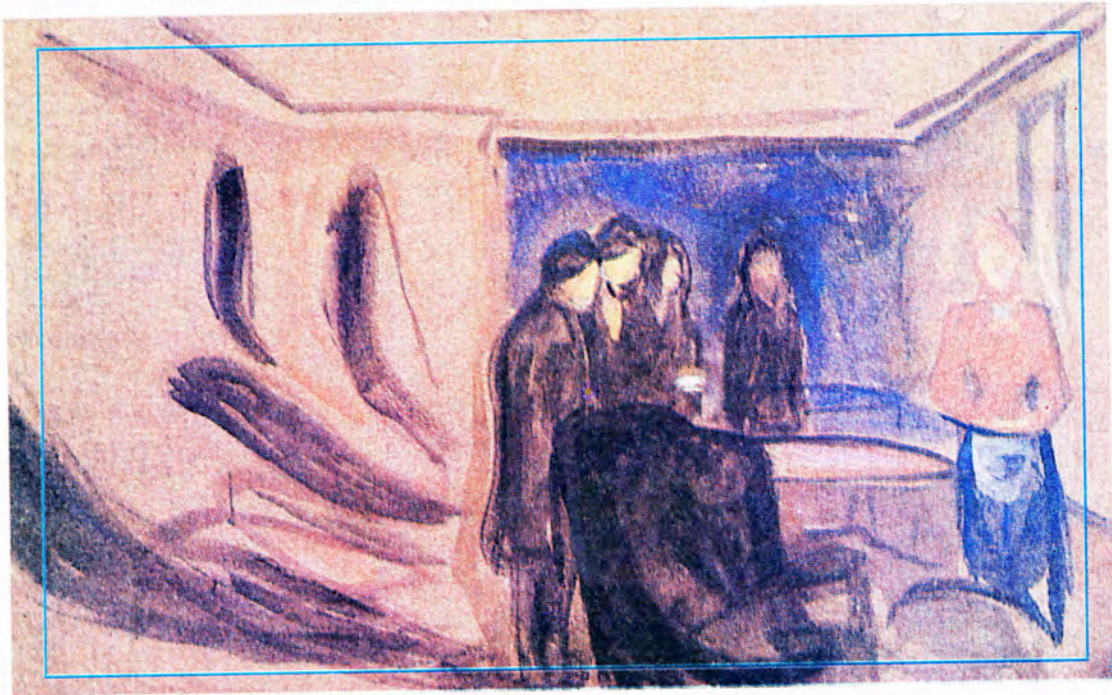
Και οι κωμικοί όμως ήρωες συγκρούονται. Στην κωμωδία μάλιστα του Αριστοφάνη η δράση επικεντρώνεται στον «αγώνα», όπου έχουμε την αντιπαράθεση των θέσεων, με ιλαρά ειλητήρια, των δύο αντίπαλων ηρώων.

2. Η παραστασιμότητα. Κάθε λέξη στο θεατρικό κείμενο, στο διάλογο ή στο μονόλογο, στοχεύει στην πρόκληση δράσης και στην παραγωγή σκηνικού αισθήματος. Οι λέξεις, τα γεγονότα «ασφυκτιούν» στο κείμενο, ζητούν να αποκτήσουν φωνή και σκηνική υπόσταση, να καταστούν μάχιμα, να περάσουν στο ήθος, στους χαρακτήρες των δρώντων ηρώων. Αυτό πραγματοποιείται μέσα από την εναλλαγή των καταστάσεων, τη μεταβολή των αισθημάτων, τη διαφοροποίηση των σχέσεων ανάμεσα στους ήρωες, με τρόπο κάποτε απρόβλεπτο και κάποτε παράξενο

για τη συνείδηση των θεατών. Κατ' αυτό τον τρόπο η **δράση** και η **πλοκή** αποτελούν βασικές αξίες του δραματικού κειμένου.

3. Οι χαρακτήρες. Τελική επιδίωξη του δραματικού συγγραφέα είναι η ανάδειξη των χαρακτήρων. Η ολοκληρωμένη δηλαδή και τρισδιά-

στατη απεικόνιση των ηρώων του, οι οποίοι μέσα από το διάλογο, τη δράση και τις συγκρούσεις φανερώνουν στο θεατή την προσωπικότητά τους και γίνονται αληθοφανή πρόσωπα, με σάρκα και οστά, που (ως τέτοια) τα υποδύονται οι ηθοποιοί πάνω στη σκηνή.



Εξπρεσιονιστικό σκηνικό του Μunch για τους Βριγόλακες του Ίψεν.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Αν διαβάσεις ένα θεατρικό έργο, πιστεύεις ότι οι παρενθετικές οδηγίες του συγγραφέα θα σε βοηθήσουν να το κατανοήσεις και γιατί;
2. Προτιμάς να δεις μια παράσταση στο θέατρο από το να διαβάσεις στο σπίτι σου το ίδιο έργο και γιατί;

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗ ΓΑΛΛΙΑ ΤΟ 17ο ΑΙΩΝΑ - Ο ευρωπαϊκός κλασικισμός - ΜΟΛΙΕΡΟΣ (1621-1673)

Μετά την Ιταλία και την Αγγλία η Γαλλία θα καταστεί το επίκεντρο του θεατρικού πολιτισμού στην Ευρώπη. Εδώ θα ευδοκιμήσουν ορισμένοι από τους σημαντικότερους συγγραφείς όλων των εποχών, όπως ο Μολιέρος (Molière), ο Π. Κορνέιγ (Pierre Corneille) και ο Ζ. Ρασίν (Jean Racine). Οι δύο τελευταίοι μάλιστα θα δώσουν νέα πνοή στην κλασική παράδοση, αντλώντας υλικό από τους αρχαίους Έλληνες τραγικούς (Αισχύλο, Σοφοκλή, Ευριπίδη) και τους Ρωμαίους κλασικούς π.χ. το Σενέκα, δημιουργώντας όμως παράλληλα και το προσωπικό τους ύφος. Ο Μολιέρος, που έχει αφομοιώσει το μήνυμα του ιταλικού θεάτρου της Αναγέννησης και έχει μελετήσει τη φυσιογνωμία της εποχής, θα δημιουργήσει το δικό του θεατρικό μύθο. Οι ήρωές του θα καταγγείλουν την αντιφατικότητα της κοινωνίας των ημερών του Λουδοβίκου ΙΔ'.

Έτσι, ενώ η *Μήδεια* του Π. Κορνέιγ πραγματεύεται τον ίδιο μύθο με το ομώνυμο έργο του

Λατίνου ποιητή Σενέκα –το οποίο με τη σειρά του ανάγεται στη *Μήδεια* του Ευριπίδη– και ο *Βρετανικός* του Ζ. Ρασίν αναψηλαφεί τις σκοτεινές ίντριγκες της Αγριππίνας και του Νέρωνα στη ρωμαϊκή εποχή, ο *Ταρτούφος* του Μολιέρου θα ενσαρκώσει έναν τύπο των ημερών του: τον υποκριτή θεοφοβούμενο, που θα καταφέρει καιρίο πλήγμα στην οικογένεια, στον πυρήνα της αστικής κοινωνίας της εποχής.

Στις αρχές του 17ου αιώνα οι δημιουργοί της *Commedia dell' arte* βρίσκονται στο Παρίσι. Εκεί τους συναντά ο Μολιέρος (1621-1673), παρακολουθεί τις φάρσες τους και αναλύει τη δράση τους, αποταμιεύοντας «καύσιμη ύλη» για το μετέπειτα έργο του. Έτσι τα πρώτα του –μάλλον ατελή– σκαριφήματα στηρίζονται στον αυτοσχεδιασμό, την τεχνική αρχή της ιταλικής κωμωδίας. Τέτοια είναι: *Η ζήλια του Μουντζούρη* και *Ιπτάμενος ιατρός*. Πριν προχωρήσει στις μεγάλες του συνθέσεις και για 13 χρόνια ο Μολιέρος θα περιοδεύσει στη γαλλική επαρχία, αφού καταδικαστεί και φυλακιστεί στο Παρίσι για χρέη.

Το 1658 θα εγκατασταθεί στο θέατρο «Petit Bourbon», όπου θα ανεβάσει την πρώτη μεγάλη του κωμωδία, τον *Ασυλλόγιστο*, με κεντρικό ήρωα τον υπηρέτη Μασκαρίλο, μια ολοκληρωμένη άποψη για τον Αρλεκίνο της *Commedia dell' arte*. Στο ίδιο θέατρο θα παίξει και ένα άλλο έργο του, τις *Ξιπασμένες*. Μετά την κατεδάφιση του «Petit Bourbon» ο Μολιέρος θα περάσει στο «Palais Royal» (Βασιλικό Θέατρο). Το 1665 ο θιάσός του θα ονομαστεί «Troupe du roi» και θα τεθεί υπό την προστασία του Λουδοβίκου ΙΔ', που ήταν τότε 28 χρόνων.

Ο Μολιέρος, όπως προαναφέραμε, αναζητά τους ήρωές του μέσα από την εποχή του. Σπουδάζει το χαρακτήρα, το ήθος, τις επιλογές των προσώπων, τις παρεκκλίσεις τους από το κοινωνικά αποδεκτό. Επιμένει στο «ελάττωμα», στο τρωτό σημείο του χαρακτήρα. Αυτό προκαλεί



Λον Ζουάν του Λουί Ζουβέ, «Théâtre de l' Antienne» 1948.

την κριτική του, αυτό παραμορφώνει, για να το διορθώσει με τη δύναμη του γέλιου, απογυμνώνοντας έτσι τον ήρωά του.

Η ψευδοδιανόηση, για παράδειγμα, συρμός, ελάττωμα της εποχής του, του δίνει την ευκαιρία να καυτηριάσει το στόμφο και τη μεγαληγορία της αστικής τάξης στις *Ξιπασμένες*. Στον *Αρχοντοχωριάτη* εμπαιξεί τον κύριο Ζουρνταίν, που ζητά να αγοράσει τους καλούς τρόπους και την ευγένεια με το χρήμα, ενώ παραμένει ένας άγαρμπος, νεόπλουτος χωριάτης. Στο *Φιλάργυρο* εφευρίσκει ένα τέχνασμα, για να πλήξει το ελάττωμα της φιλαργυρίας. Στο *Μισάνθρωπο* δραματοποιεί την αποστροφή του Αλσέστ προς το συνάνθρωπο, δημιουργώντας όμως ένα γοητευτικό ήρωα, που σαρκάζει τα ελαττώματα των άλλων. Στον *Κατά φαντασίαν ασθενή*, τέλος, ο Μολιέρος πλήττει το ελάττωμα της αρρωστοφοβίας.

Ο Π. Κορνήλιος [*Π. Κορνέιγ*] (1606-1684) θα γράφει κυρίως τραγωδίες, εφαρμόζοντας την κλασική θεωρία (ιδεώδες του αρχαίου ελληνικού θεάτρου) για την ενότητα του χώρου, του χρόνου και του μύθου. Σύμφωνα με αυτήν η δράση σε ένα έργο πρέπει να εξελίσσεται στον ίδιο χώρο, να αρχίζει το πρωί και να τελειώνει το βράδυ, ενώ η βασική υπόθεση δεν πρέπει να διασπάται σε άλλες δευτερεύουσες. Θα επικεντρώσει το ενδιαφέρον του στον ήρωα που παραπαίει, που διστάζει να επιλέξει τρόπο δράσης, αφού θα υποστεί τις συνέπειες. Τα σημαντικότερα έργα του αποτελούν την τετραλογία: *Σιντ*, *Οράτιος*, *Κίννας*, *Πολύευκτος*. Το ύφος και στα τέσσερα έργα είναι υψηλό, ο λόγος κομψός, η δράση αριστοτεχνικά δομημένη, οι ιδέες σαφείς. Από τα υπόλοιπα έργα του διακρίνουμε τη *Ροδογύνη*, τον *Όθωνα*, το *Σουρήνα*, την *Ψυχή*, το *Χρυσόμαλλο δέρας* κ.ά.

Ο Ζ. Ρακίνας [*Ζ. Ρασίν*] (1639-1699), με αφηγηρία το αρχαίο ελληνικό θέατρο, θα δημιουργήσει ένα μνημειώδες έργο. Ο στίχος του μουσικός,

γεμάτος αίσθημα και πλαστικότητα θα αγγίξει την τελειότητα. Η πλοκή στα έργα του είναι απλή, το πάθος όμως χειμαρρώδες και ο τρόπος που το ζωντανεύει στους ήρωές του καθηλωτικός. Η υπόθεση των έργων του αποτελεί ανάπτυξη μιας σύγκρουσης με στέρεες ιδεολογικές αρχές. Στο *Μιθριδάτη* η δεσποτεία ενός ηλικιωμένου άξεστου Ασιάτη αντιπαρατίθεται στην ευγενή κομψότητα μιας νεαρής Ελληνίδας. Στη *Φαίδρα*, έργο εμπνευσμένο από τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, το αιμομιμκτικό πάθος της ηρωίδας θα συνδεθεί με το λόγο της ηθικής της κατάπτωσης. Άλλα έργα του είναι: *Βερενίκη* και *Βρετανικός*, εμπνευσμένα από τη ρωμαϊκή ιστορία, *Ο Βαγιαζήτ* και η *Ατάλια*, που κρίθηκε ως ένα από τα αριστουργήματα του ανθρώπινου πνεύματος, εμπνευσμένο από τη Βίβλο και από την αρχαία τραγωδία, κ.ά.

Με τον Π. Κορνέιγ και το Ζ. Ρασίν ζωντανεύει στη Γαλλία του 17ου αιώνα η κλασική τραγωδία, ενώ με το Μολιέρο η κωμωδία ξαναβρίσκει την ακμή της παίρνοντας τη θέση που της αξίζει δίπλα στην αρχαία ελληνική (Αριστοφάνης, Μέγανδρος) και στη λατινική κωμωδία (Πλαύτος, Τερέντιος).



Ταρτούφος, από το «Θέατρο του Νότου» στο θέατρο «Αμόρε» το 1996, σε σκηνοθεσία Νιζαίτης Κοντούρη.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Ποιοι οι αντιπροσωπευτικοί τύποι του Μολιέρου, όπως παρουσιάζονται μέσα από τα έργα του;
2. Γιατί οι δραματουργοί στη Γαλλία το 17ο αιώνα εμπνέονται από την αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή παράδοση;

ΤΑΡΤΟΥΦΟΣ του ΜΟΛΙΕΡΟΥ

(Θέατρο XII, μετάφραση Ανδρέα Στάικου, Αθήνα 1996, Γαλλικό
Ινστιτούτο Αθηνών, Πράξη Δ', Σκηνή δ' και ε', σσ. 104-111)

Ο Μολιέρος γεννήθηκε το 1622 και πέθανε το 1673 κατά τη διάρκεια της παράστασης του έργου του *Ο κατά φαντασίαν ασθενής*, στην οποία πρωταγωνιστούσε ως ηθοποιός. Είναι ένας από τους μεγαλύτερους κωμωδιογράφους όλων των εποχών.

Από νωρίς ασχολήθηκε με το θέατρο, αν και οι πρώτες του προσπάθειες ήταν αποτυχημένες. Αργότερα, περιοδεύοντας ως ηθοποιός και θιασάρχης στη Νότια Γαλλία για 13 χρόνια, θα αναπτύξει τις ικανότητές του τόσο του κωμικού ηθοποιού όσο και του κωμωδιογράφου. Η επιτυχία του θα έχει ως αποτέλεσμα να κερδίσει την εύνοια του βασιλιά. Θα τον φθονήσουν γι' αυτό και θα αντιμετωπίσει τις επιθέσεις πολλών αντιζήλων. Ο *Ταρτούφος*, όπως και ο *Δον Ζουάν*, θα υποστούν για μεγάλο χρονικό διάστημα τις συνέπειες της λογοκρισίας μέχρι την τελική καθιέρωσή τους.

Άλλα έργα του, που γνωρίζουν ακόμη και σήμερα τεράστια επιτυχία, είναι: *Ο μισάνθρωπος*, *Γιατρός με το στανιό*, *Ο αρχοντοχωριάτης*, *Ο φιλόργυρος* κ.ά.

Ζαν Μπατίστ
Ποκλέν Μολιέο.



Ο Ταρτούφος, ένας υποκριτής θρησκευόμενος, μπαίνει στο σπίτι του Οργκόν, Γάλλου αστού της εποχής, και γίνεται απόλυτος κυρίαρχος της ζωής και της οικογένειάς του. Ο Οργκόν, εύπιστος, σχεδόν ναρκωμένος από τις εκδηλώσεις ευσέβειας, ταπείνωσης και μακροθυμίας του Ταρτούφου, του ομολογεί όλα τα μυστικά του, του χαρίζει την περιουσία του, αποκληρώνει μάλιστα γι' αυτό το γιο του (που κατηγορεί τον «άγιο άνθρωπό που τους έστειλε ο Θεός, για να σώσει το αμαρτωλό τους σπίτι») και τέλος υπόσχεται στον Ταρτούφο την κόρη του, τη Μαριάννα.

Ο Οργκόν αψηφά τις αντιρρήσεις της οικογένειάς του για την ποιότητα χαρακτήρα του Ταρτούφου, που με τη μάσκα του θεοσεβούς μεθοδεύει τη διάλυσή της (ζητά να παντρευτεί τη Μαριάννα, ενώ ρίχνεται στην Ελμίρα, τη γυναίκα του Οργκόν). Μ' ένα έξυπνο τέχνασμα της Ελμίρας, που πείθει τον Οργκόν να κρυφτεί κάτω από το τραπέζι, ο σύζυγος αντιλαμβάνεται τι θηρίο φιλοξενεί στο σπίτι του, όταν ο Ταρτούφος με ασυγκράτητο πάθος ομολογεί τον έρωτά του στην Ελμίρα ζητώντας της να πλαγιάσει μαζί του.

Ο Οργκόν τον εξευτελίζει και του ζητά οργισμένος να φύγει από το σπίτι του. «Εσύ να φύγεις, ξεχνάς πως το σπίτι είναι τώρα δικό μου», του απαντά ο Ταρτούφος, που παραδίνει αμέσως στο βασιλιά μια κασετίνα με απόρρητα έγγραφα, που του είχε εμπιστευθεί ο Οργκόν, για να τον καταστρέψει. Όταν όμως ο βασιλικός αστυνόμος έρχεται στο σπίτι με τον Ταρτούφο, που καγχάζει με τη μωροπιστία του Οργκόν, για να συλλάβει τον αθώο οικογενειάρχη, συλλαμβάνει, αιφνιδιάζοντάς τον, τον ίδιο τον Ταρτούφο.



Παράσταση του **Ταρτούφου** από το Εθνικό Θέατρο το 1968, σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού.



Παράσταση του ίδιου έργου από το Εθνικό Θέατρο το 1968, με τον ίδιο σκηνοθέτη και άλλους πρωταγωνιστές.

ΤΑΡΤΟΥΦΟΣ, ΕΛΜΙΡΑ, ΟΡΓΚΟΝ

(Ο Οργκόν κάτω από το τραπέζι.)

ΤΑΡΤΟΥΦΟΣ

Μου είπαν πως επιθυμείτε να με δείτε.

ΕΛΜΙΡΑ

*Ναι, μαζί μου κάποια μυστικά να μοιραστείτε.
Πριν κλείσετε την πόρτα, πριν απ' οτιδήποτε ποι,
πως δε μας παρακολουθούν, θέλω να βεβαιωθώ.*

(Ο Ταρτούφος κλείνει την πόρτα κι επανέρχεται.)

*Το προηγούμενο συμβάν θλίψη μου προξενεί.
Και δεν πρέπει σ' αυτό το σπίτι να ξανασημβεί.*

*Ω, ήταν κάτι πρωτάκουστο και ξαφνικό!
Ο Δάμις με τρόμαξε για δικό σας λογαριασμό.
Έκανα το παν για να αποσοβήσω το κακό,
για να τον ηρεμήσω, να του αλλάξω το μυαλό.*

*Αχ, η ταραχή μου ήταν τόσο δυνατή,
που να τον διαφύσω δε σκέφτηκα ούτε στιγμή.*

Μα, δόξα τω Θεώ, όλα εξελίχθηκαν καλά.

Και τώρα τα πράγματα είναι πιο βολικά.

*Δεν αντιμετωπίζετε πια μομφή καμιά,
διαλύσατε κάθε υποψία και συννεφιά.*

*Ο άνδρας μου πια τις κακογλωσσιές τόσο αφηγά,
που να μας βλέπει μαζί, εμάς τους δυο, ζητά.*

*Έτσι κι εγώ, άφοβα πλέον μπορώ
μόνη, κλεισμένη μαζί σας, να βροίσκομ' εδώ.
Την καρδιά μου να σας ανοίξω άφοβα τολμώ,
στον ξαφνικό έρωτά σας θερμά ν' αποκριθώ.*

ΤΑΡΤΟΥΦΟΣ

*Δε σας εννοώ, είμαι πολύ ταραγμένος.
Με άλλο ύφος μιλούσατε προηγουμένως.*

ΕΛΜΙΡΑ

*Για τη γυναικεία καρδιά, σας λείπει η γνώση,
αν από την άρνησή μου, πριν, έχετε θυμώσει.*

*Δεν ξέρετε τι κατά βάθος η γυναίκα ποθεί
κι όταν αμύνεται, σε τι αποσκοπεί.*

*Μάθετε λοιπόν πως η γυναικεία αιδώς
στον έρωτα αντιστέκεται σθεναρώς.*

*Η καρδιά απ' τον έρωτα όταν έχει νικηθεί,
να το ομολογήσει νιώθει λίγη ντροπή.*

*Στην αοχή αντιστέκεται, μα είναι φανερό
πως έχει εντελώς παραδοθεί, από καιρό.*

*Για την τιμή των όπλων, αρνείται το στόμα
να εκφράσει τι ποθεί η ψυχή και το σώμα.*

Η ομολογία μου είναι βεβαίως τολμηρή
και τα λόγια μου δεν τα διακρίνει η συστολή.
Τώρα που είπα ό,τι είχα να πω, σας ερωτώ:
Πώς θα συγκρατούσα τον Δάμι; Ήταν δυνατό;
Θα άκουγα, πείτε μου, με τόση ηρεμία
της καρδιάς σας τη γλυκιά ομολογία;
Στον Δάμι, είσθε μάρτυς, θα φερόμουν τόσο ψυχρά,
αν δεν τιμούσα της καρδιάς σας την προσφορά;
Και γιατί σας πίεσα τόσο, ας μου πείτε,
το γάμο που σας πρότειναν να αρνηθείτε;
Γιατί επέδειξα τόσο σθένος κι επιμονή,
ώστε ο γάμος αυτός να ματαιωθεί;
Γιατί θα μαράζωνα από θλίψη μεγάλη,
αν την καρδιά σας μοιραζόμουν με μιαν άλλη.

ΤΑΡΤΟΥΦΟΣ

Ασφαλώς, κυρία, είναι μεγάλη η τέρψη
να μου μιλά έτσι το στόμα που 'χω λατρέψει.
Των λέξεων το μέλι τις αισθήσεις μου διαπερνά
και την ψυχή μου μια ανείπωτη γλύκα κυβερνά.
Να σας αρέσω, είναι η μόνη μου σκέψη
κι η αγάπη σας βασιλιά θα με στέψει.
Μα αυτή εδώ η καρδιά μέσα στην παραζάλη
για την ευδαιμονία της κάπως αμφιβάλλει.
Νόμιμο τέχνασμα τα λόγια σας να είναι μπορεί,
ώστε ο γάμος μου εύκολα να ματαιωθεί.
Κι αν ειλικρινά μαζί σας πρέπει να εξηγηθώ,
τα τόσο γλυκά σας λόγια δε θα εμπιστευθώ.
Η εύνοιά σας, για μένα υπέρτατο αγαθό,
και η αγάπη σας, που τόσο ποθώ,
με πράξεις πρέπει να αποδειχτούν, στη στιγμή,
κι έτσι η εμπιστοσύνη θα αποκατασταθεί.

ΕΛΜΙΡΑ

(Βήχει για να ειδοποιήσει το σύζυγό της.)
Τι βιασύνη και τι πάθος φλογερό
της αγάπης μου να δρέψετε τον ανθό!
Η εξομολόγηση ήταν πράγμα οδυνηρό,
αλλά αυτό για σας, φαίνεται, δεν ήταν αρκετό.
Φαίνεται πως αν το σώμα μου δε σας παραδοθεί,
η ψυχή σας δεν πρόκειται να ικανοποιηθεί.

ΤΑΡΤΟΥΦΟΣ

Όσο λίγο αξίζω, τόσο λίγο ελπίζω.
Τις ελπίδες των πόθων μου στα λόγια δε στηρίζω.
Την ευτυχία εύκολα μπορώ να φανταστώ,
για να πιστέψω όμως, πρέπει να τη γεντώ.

Γνωρίζω την εύνοιά σας πόσο λίγο την αξίζω,
στα φτωχά μου θέλητρα, φευ, δεν υπολογίζω.
Και δε θα σας πιστέψω, ας μου συγχωρεθεί,
αν με τις πράξεις σας το πάθος μου δε δαμαστεί.

ΕΛΜΙΡΑ

Θεέ μου, το πάθος σας είναι σωστή τυραννία
και στο νου μου ξεσηκώνει άγρια τρικυμία.
Με μανία την καρδιά πολιορκεί
και με βία διεκδικεί ό,τι ποθεί.
Απ' το κυνήγι σας, είναι μοιραίο, δε γλιτώνω,
μα μιαν ανάσα να πάρω αφήστε με μόνο.
Οι άνδρες με τους δικούς τους πάντα κανόνες
το παιχνίδι της αγάπης παίζουν από αιώνες.
Γιατί καταχράσθε σε κάθε ευκαιρία
την αγάπη των άλλων και την αδυναμία;

ΤΑΡΤΟΥΦΟΣ

Τι σας εμποδίζει να μου δοθείτε, σας ερωτώ,
αν τη λατρεία μου τη βλέπετε με μάτι καλό;

ΕΛΜΙΡΑ

Να ικανοποιήσω τους πόθους σας ζητάτε
και δε φοβάσθε το Θεό που προσκυνάτε;

ΤΑΡΤΟΥΦΟΣ

Αν κατ' εσάς το εμπόδιο είναι ο Θεός,
το εμπόδιο αυτό το παρακάμπω ολοταχώς.
Μη συγκρατήστε, αφήστε ελεύθερα τα πάθη...

ΕΛΜΙΡΑ

Τους νόμους του Θεού να φοβούμαι έχω μάθει.

ΤΑΡΤΟΥΦΟΣ

Θα σας απαλλάξω από φόβους και εκφοβισμούς,
την τέχνη κατέχω να διαλύω τους δισταγμούς.
Ναι, κάποιες ηδονές ο Θεός τις απαγορεύει,
μα ο έξυπνος άνθρωπος τα πράγματα βολεύει.
Μια μέθοδος, στην υπηρεσία των θνητών,
τη χαλάρωση διδάσκει των ανστηρών ηθών.
Έτσι της πράξεως η αμαρτία συγχωρείται,
όταν από αγνές προθέσεις εμφορείται.
Θα σας το μάθω, κυρία, το μυστικό,
αφήστε με μόνο να σας καθοδηγώ.
Τους πόθους ικανοποιήστε με δεξιοσύνη,
σας εγγνώμαι τα πάντα, παίρνω την ευθύνη.
(Η Ελμίρα βήχει πολύ δυνατά.)

Βήχετε;

ΕΛΜΙΡΑ

Ο βήχας είναι μαρτύριο σωστό.

ΤΑΡΤΟΥΦΟΣ

(Προτείνοντάς της ένα μικρό κουτί.)

Η γλυκόριζα είναι θαυμάσιο γιατρικό.

ΕΛΜΙΡΑ

Είν' ένα κρουολόγημα φρικτά επίμονο.
Τα πιο καλά βοτάνια δεν ωφελούν, αλίμονο.

ΤΑΡΤΟΥΦΟΣ

Είν' δυσάρεστο.

ΕΛΜΙΡΑ

Πιο πολύ απ' ό,τι φαντάζεσθε.

ΤΑΡΤΟΥΦΟΣ

Τέλος πάντων, για τίποτα μη νοιάζεσθε.
Σας εγγνώμαι να κρατηθεί το μυστικό.
Κακό είναι μόνο ό,τι είναι φανερό.
Την αμαρτία την πλάθει του κόσμου η κακία
κι όταν αμαρτάνεις κρυφά, δεν είναι αμαρτία.

ΕΛΜΙΡΑ

(Έχοντας βήξει πάλι.)

Απόφαση πρέπει να το πάρω, θαρρώ,
να υποκύψω και να σας παραδοθώ.
Να ελπίζω δεν μπορώ διαφορετικά,
να σας ικανοποιήσω, να σας δώσω χαρά.
Βέβαια, είναι δυσάρεστο ως εκεί να φτάσω
και παρά τη θέλησή μου να σας αγκαλιάσω.
Μα εφόσον με υποχρεώνουν να παραδοθώ,
εφόσον δε με πιστεύουν ό,τι κι αν πω
και μου ζητούν διαρκώς αποδείξεις πειστικές,
αποδέχομαι τις προτάσεις τις πιο τολμηρές.
Κι αν προς χάριν κάποιου, διά της βίας,
τα μονοπάτια παίρνω της αμαρτίας,
εγώ δε φταίω, το κρίμα πάνω του θα πέσει.

ΤΑΡΤΟΥΦΟΣ

Καλώς, κυρία, και τώρα λάβετε θέση.

ΕΛΜΙΡΑ

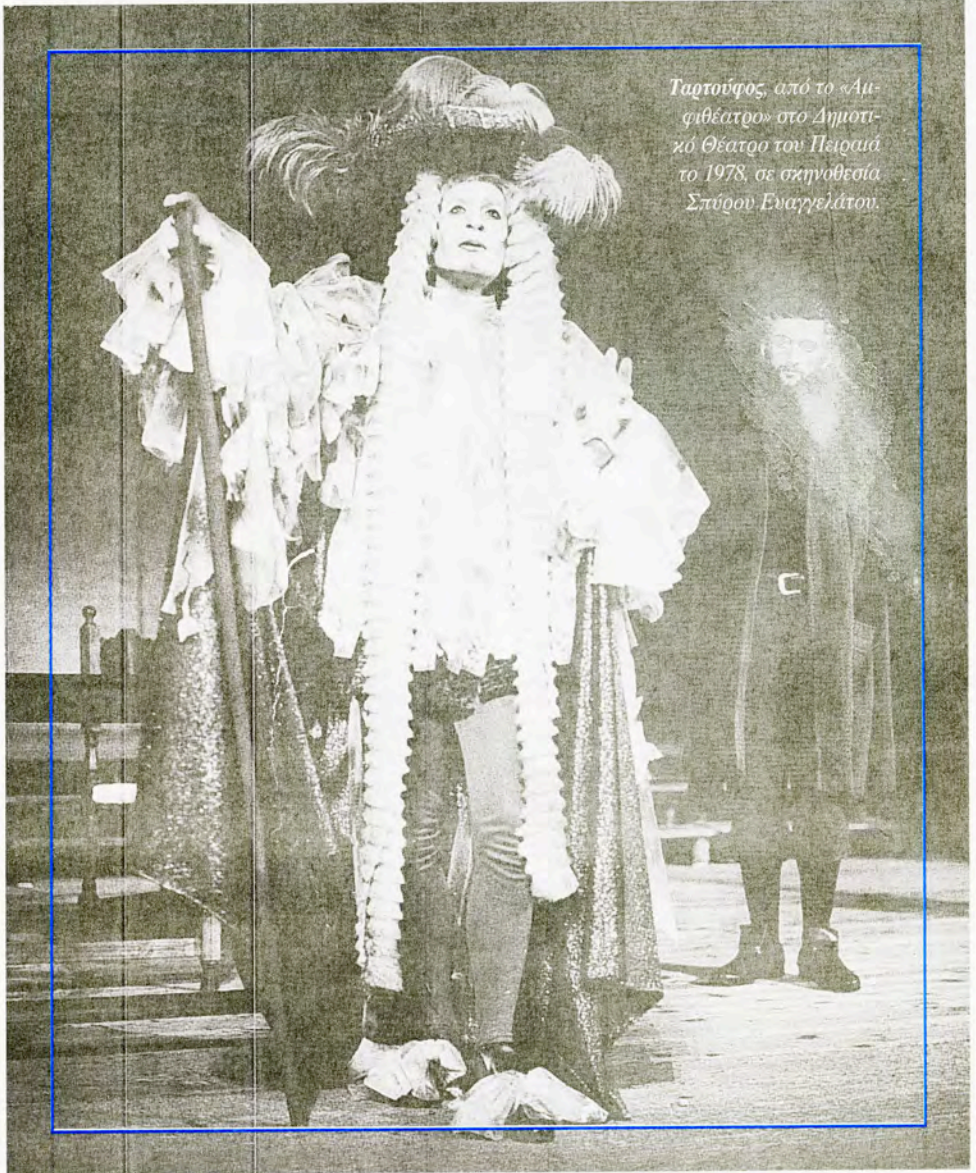
Ανοίξτε λίγο την πόρτα, δείτε, σας παρακαλώ,
μήπως ο σύζυγός μου έρχεται κατά 'δώ.

ΤΑΡΤΟΥΦΟΣ

*Ο άνδρας σας τέτοιο καρδιοχτύπι δεν αξίζει,
απ' την κορφή ως τα νύχια βλακεία μυρίζει.*

*Ο πρώτος τυχόν απ' τη μύτη τον σέρνει,
ακόμα κι όταν είναι παρών, χαμπάρι δεν παίρνει.*

*Ταρτούφος, από το «Αι-
φιθέατρο» στο Δημοτι-
κό Θέατρο του Πειραιά
το 1978, σε σκηνοθεσία
Σπύρου Ευαγγελίτου.*



ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Πότε ο Ταρτούφος αποκαλύπτει στην Ελμίρα τις πραγματικές προθέσεις του;
2. Ποια είναι η δομή του τεχνάσματος της Ελμίρας;

Η ΔΡΑΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗ ενός ΚΕΙΜΕΝΟΥ

Δραματοποίηση είναι η μετατροπή ενός κειμένου από αφηγηματικό σε θεατρικό και η ανάδειξη στη σκηνή της δράσης και της κίνησης που περιέχεται σ' αυτό.

Ένα κείμενο, που σε γοητεύει για το θέμα του, μπορείς να το δραματοποιήσεις, να του δώσεις δηλαδή τα τυπικά χαρακτηριστικά του θεατρικού έργου, που είναι κατ' αρχήν ο διάλογος. Πώς μπορείς λοιπόν να εργαστείς γι' αυτό;

1. Απομονώνεις τα πρόσωπα, τους ήρωες που πάσχουν στο μύθο. Παρατηρείς τις σχέσεις που τους συνδέουν, οι οποίες μπορεί να είναι ισχυρές ή αδύναμες. Δύο πρόσωπα μπορεί να συγκρούονται για διάφορους λόγους (επειδή επιδιώκουν το ίδιο πράγμα, επειδή έχουν αντίθετη ιδεολογία κτλ.) και ο καθένας οργανώνει τις κινήσεις του, για να πλήξει τον άλλο. Σ' αυτή την περίπτωση η δράση έχει μεγάλο ενδιαφέρον.

2. Ανασυνθέτεις το θέμα του κειμένου. Αυτό πρέπει να έχει μια αρχή, να εξελίσσεται απρόσκοπτα και να καταλήγει σε ένα μήνυμα, μια άποψη για τις ανθρώπινες σχέσεις: τη φιλία, τον έρωτα, τη συνεργασία των λαών, την αλληλεγγύη, αλλά και την υπεροψία, το μίσος, την καπηλεία των ιδεών, τη φιλονικία κ.ά.

3. Αρχίζεις με το πλάσιμο του χαρακτήρα των ηρώων. Τους φαντάζεσαι να συνομιλούν, να διαλέγονται, να συμφωνούν, να διαφωνούν, να ομαδοποιούνται, να απομονώνονται. Συντάσσεις το διάλογο. Καθώς διαβάζεις το κείμενο με τους συμμαθητές σου και μοιράζονται οι ρόλοι, επιλέγεις αυτόν που σου ταιριάζει. Αρχίζεις έτσι να αυτοσχεδιάζεις, να «παίζεις», να προφέρεις τα λόγια του ήρωα και να τα καταγράφεις. Στα δύο προηγούμενα στάδια έχεις αρχίσει να σχηματίζεις άποψη για το πρόσωπο που υποδύεσαι, τις σχέσεις του με τους άλλους, καθώς και τους όρους της συμμετοχής του στη δράση. Αυτή η άποψη θα ολοκληρωθεί στην πορεία. Μπορεί ακόμη να διορθώνει ο ένας τον άλλον, εκτός αν έ-

χει οριστεί εμπυχωτής της ομάδας (ο καθηγητής σου), οπότε θα αναλάβει εκείνος αυτό το έργο.

Για να είναι παραγωγική η σύνθεση του διαλόγου, μπορείς εσύ και οι συμμαθητές σου, παίζοντας πάνω στον «καμβά» της ιστορίας, να μαγνητοφωνείτε το διάλογο, όπως αυτός προκύπτει αυθόρμητα, αδούλευτος ακόμη, από την πρώτη αυτή επαφή σας με το κείμενο. Η επεξεργασία και η συμπλήρωσή του θα γίνει μετά.

Όμως ο δραματοποιημένος διάλογος δεν καλύπτει εξ ολοκλήρου την πλοκή του αρχικού κειμένου. Γι' αυτό αρκετά αφηγηματικά μέρη θα καλυφθούν από τον αφηγητή, που θα αποτελέσει το συνδετικό κρίκο ανάμεσα στο διάλογο και σε ό,τι δεν μπορεί να παρασταθεί (συνήθως εξωσκηνικά γεγονότα, μάχες κ.ά.), επιτυγχάνοντας έτσι την απρόσκοπτη ροή στην εξέλιξη της δράσης.

Με τη δραματοποίηση έχεις ουσιαστικά επιτύχει την εξωτερίκευση - προσωποποίηση του πάθους ή των παθών που πραγματεύεται το κείμενό σου, το οποίο μπορεί να είναι ένα κεφάλαιο από την Ιστορία (η καταστροφή του Δράμαλη στα Δερβενάκια), από τη Βίβλο (ο Ιωσήφ αποκαλύπτεται στα αδέρφια του), από τη Μυθολογία (ο Βελλερεφόντης και ο Πήγασος), από την καθημερινή κοινωνική ζωή (ένα προσφυγόπουλο αναζητά τους χαμένους γονείς του) κ.ά.

Οποιαδήποτε πληροφορία από ποικίλες πηγές ή άλλο γεγονός με αφηγηματικό ενδιαφέρον μπορεί να καταστεί αντικείμενο δραματοποίησης. Ένας πολυπρόσωπος πίνακας ζωγραφικής, για παράδειγμα, ή μια φωτογραφία μπορεί να σου δώσουν το ερέθισμα, για να στήσεις ένα διάλογο, μια σκηνική δράση, αυτοσχεδιάζοντας πάνω στο χαρακτήρα και τη συμπεριφορά των προσώπων που απεικονίζονται σ' αυτά. Άφησε λοιπόν ελεύθερη τη φαντασία σου να μαντέψει και να συνθέσει. Κανείς δεν πρόκειται να σε επιπλήξει, αν δεν επιτύχεις εξαρχής, κανείς άλλωστε δε σου ζητά να γίνεις συγγραφέας. Μια

δραματοποίηση δε σημαίνει απαραίτητα και συγγραφή θεατρικού έργου. Αρκεί να ξεπεράσεις τις αναστολές σου και να αφεθείς να «παίξεις».

Αν λοιπόν, ακολουθώντας τις παραπάνω υποδείξεις, φτάσεις στο ζητούμενο, τη δραματοποίηση ενός έργου, μπορείς να «στήσεις» μια αυτοσχέδια παράσταση στην τάξη σου, χρησιμοποιώντας απλά ή σύνθετα μέσα, ανάλογα με τους στόχους σου και τα υλικά μέσα που σου προσφέ-

ρονται.

Πάντως, ο καθηγητής - εμπυχωτής μπορεί σε ένα ή σε κάθε αφηγηματικό μάθημα (Ιστορία, Θρησκευτικά κ.ά.) να ζητά, μετά την παράδοση, την αυθόρμητη δραματοποίηση του μαθήματος, χωρίς ιδιαίτερες απαιτήσεις, χωρίς μάλιστα τη μετακίνηση των μαθητών από τα θρανία τους, επιμένοντας μόνο στην αυτοσχέδια ενσάρκωση των προσώπων και στην ανάδειξη των σχέσεων που τα συνδέουν.

πρώτη) είναι:

1. Δραματοποιήστε ένα αφηγηματικό κείμενο, όπου τα πρόσωπα πέφτουν θύματα της υποκρισίας ενός παρσίτου, ενός προδότη.
2. Πώς ο Οργκόν γίνεται άβουλο όργανο στα χέρια του Ταρτούφου; Ο Οργκόν είναι ένας φασουλής; Δείξτε το χωρισμένοι σε δύο ομάδες. Τα παιδιά της πρώτη ομάδας «δανείστε» τα χέρια σας στα παιδιά της δεύτερης περνώντας τα

κάτω από τις μασχάλες του καθενός. Αν τους φορέσετε κι ένα σακάκι, μπορείτε να παίξετε απεριόριστα μαζί τους. Μπορείτε να φορέσετε ένα σκούφο στο κεφάλι του Οργκόν, μπορείτε να βρείτε διάφορα έξυπνα κόλπα, για να προκαλέσετε το γέλιο και να δείξετε ότι ο Οργκόν (τα παιδιά της δεύτερης ομάδας) είναι έρμαιο στις διαθέσεις των Ταρτούφων με τα «μακριά» χέρια.



Μορφές από το έργο του Βιζυηνού, από το θέατρο «Σφενδόνη» το 1993, σε σκηνοθεσία Δήμιου Αβδελιώτη - Μίχκας Γεμεντζάκη.



*Ερσφίλη, από το Εθνικό Θέατρο στο
Φοιείο Ηρώδου του Αττικού, σε
σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού (1961).*

VI ΤΟ ΚΡΗΤΙΚΟ
ΘΕΑΤΡΟ

Ο ΧΩΡΟΣ ΚΑΙ Ο ΧΡΟΝΟΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ - Η ΣΚΗΝΗ

Μια θεατρική παράσταση στηρίζεται σ' ένα μύθο με την ευρύτερη έννοια, σε μια ιστορία, όπου οι ήρωες προσπαθούν να επιβιώσουν μέσα από τα προβλήματά τους με την τραγική ή την ιλαρή όψη τους. Η ιστορία αυτή εξελίσσεται μέσα στο χρόνο (αρχίζει σήμερα και τελειώνει ύστερα από ένα μήνα, δύο χρόνια κ.ο.κ.) και σε ένα συγκεκριμένο χώρο (στην αυλή μιας γειτονιάς, στο εργοστάσιο, στο σαλόνι ενός σπιτιού, στην αίθουσα ενός ανακτόρου κ.α.). Ο χώρος αυτός διαμορφώνεται από το σκηνογράφο - ενδυματολόγο, για να καταργηθεί μετά το τέλος της παράστασης. Σ' αυτό το χώρο διαδραματίζονται τα γεγονότα, ολοκληρώνεται δηλαδή χρονικά η υπόθεση του έργου (τώρα συμβαίνει αυτό, μετά το άλλο, αύριο κάτι άλλο).

Τρεις κατηγορίες χρόνου, που παρουσιάζονται ταυτόχρονα, παράλληλα ή ανεξάρτητα, διακρίνουμε στο θέατρο:

1. Το δραματικό χρόνο, στον οποίο ζουν και δρουν οι ήρωες, επινόηση του συγγραφέα του έργου. Είναι ο χρόνος του μύθου, γι' αυτό μπορεί να «τρέχει» πίσω ή εμπρός, για να υπενθυμίσει ένα γεγονός του πρόσφατου ή αψότερου παρελθόντος ή για να κάνει κάποια αναφορά στο μέλλον. Ο χρόνος αυτός δεν είναι άμεσα ορατός από το θεατή στην πλατεία. Ο θεατής πληροφορείται γι' αυτόν έμμεσα, από τα λόγια και τη δράση των ηρώων του έργου.

2. Το σκηνικό χρόνο, που είναι ο υπαρκτός στη σκηνή χρόνος, άμεσα αντιληπτός από το θεατή, και που αποκτά μορφή μέσα από τους οπτικοακουστικούς κώδικες της παράστασης.

3. Τον αντικειμενικό χρόνο, που είναι ο ημερολογιακά (καθημερινή παράσταση, επίσημη προεμιέρα) και ωρολογιακά (απογευματινή, βραδινή, μεταμεσονύχτια παράσταση) μετρήσιμος χρόνος της παράστασης. Κατά συνέπεια η ημέρα και η ώρα που δίνεται μια θεατρική παράσταση πρέπει να λαμβάνονται σοβαρά υπόψη, για να εκτιμήσουμε το τελικό αποτέλεσμα.

Αναλόγως προς το χρόνο, διακρίνουμε και ως προς το χώρο τρεις κατηγορίες:

1. Ο δραματικός χώρος είναι ο υπαρκτός χώρος του κειμένου, αυτός που καταγράφεται από τον ίδιο το συγγραφέα στα λόγια των ηρώων του.

Και εδώ επίσης (όπως και στον αντίστοιχο χρόνο) μπορεί να γίνει αναφορά στο «αλλού» των γεγονότων, όπου προεκτείνεται η δράση των προσώπων. Ο δραματικός χώρος (όπως και ο δραματικός χρόνος) δεν είναι άμεσα ορατός στο θεατή.

2. Ο σκηνικός χώρος είναι ο υπαρκτός στη σκηνή χώρος, που γίνεται άμεσα αντιληπτός από το θεατή με τη σκηνογραφία και το διάκοσμο.

3. Ο αντικειμενικός χώρος αποτελεί το «εδώ και τώρα» της παράστασης και αφορά το συγκεκριμένο θεατρικό οικοδόμημα και την αρχιτεκτονική του, τη θέση του (υπαίθριος ή αστικός χώρος, στο κέντρο της πόλης ή στην περιφέρεια), το είδος της σκηνής και τη σχέση της με την πλατεία κτλ. Ο αντικειμενικός χώρος, όπως και ο αντίστοιχος χρόνος, πρέπει να ληφθεί σοβαρά υπόψη, προκειμένου να κατανοήσουμε και να αξιολογήσουμε μια θεατρική παράσταση, αφού τόσο οι καλλιτεχνικοί (σκηνοθεσία, σκηνογραφία κτλ.) όσο και οι κοινωνικοοικονομικοί παράγοντες (π.χ. δυνατότητα πρόσβασης του κοινού στο θέαμα), που συνδέονται με αυτόν, επηρεάζουν το τελικό αποτέλεσμα.

Είδη θεατρικών σκηνών

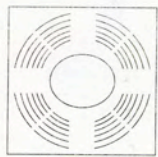
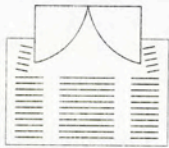
Οι διαστάσεις της σκηνής, οι βοηθητικοί χώροι του θεάτρου (καμαρίνια, διάδρομοι κτλ.), ο τεχνικός εξοπλισμός, αλλά και η διάταξη της πλατείας, οι ανέσεις που παρέχει στο θεατή, οι δυνατότητες οπτικοακουστικής επικοινωνίας με τους ηθοποιούς συμβάλλουν καθοριστικά στο καλύτερο (ή μη) αισθητικό αποτέλεσμα. Γι' αυτό κρίνουμε απαραίτητη μια σύντομη αναφορά στα είδη της σκηνής, έτσι όπως αυτή αναπτύχθηκε στην ιστορική πορεία του θεάτρου.

1. Αμφιθέατρο: η ιστορικά αρχαιότερη σκηνή των ελληνορωμαϊκών υπαίθριων θεάτρων.



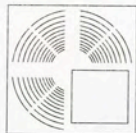
2. Ιταλική: η σκηνή που αναπτύχθηκε στην Ιταλία κατά την περίοδο της Αναγέννησης και τοποθετεί τους ηθοποιούς κατά μέτωπο με τους θεατές.

3. Ελισαβετιανή: η σκηνή που αναπτύχθηκε στην Αγγλία την εποχή της Ελισάβετ Β' (δεύτερο μισό του 16ου αιώνα). Η σκηνή προεκτείνεται μέσα στο χώρο της πλατείας.



4. Κυκλική: η σκηνή βρίσκεται στο κέντρο των καθισμάτων της πλατείας και οι θεατές περιστοιχίζουν τους ηθοποιούς.

5. Πολυμετωπική (πολυμορφική): η σχέση πλατείας - σκηνής μεταβάλλεται (με τη βοήθεια μηχανισμών) κατά τη διάρκεια της παράστασης είτε με περιστροφή των καθισμάτων των θεατών στην πλατεία είτε με τη μετατόπιση της σκηνής σε άλλη πλευρά της αίθουσας του θεάτρου.



ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Σε τι διαφέρει ο δραματικός χώρος και χρόνος από τον αντίστοιχο σκηνικό;
2. Οι νέοι θίασοι χρησιμοποιούν σήμερα ποικίλους χώρους, ασχημάτιστους ή κατ' αρχήν ουδέτερους (ένα εργοστάσιο, ένα υπόγειο, ένα παλιό γκαράζ, μια αποθήκη), για να στήσουν την παράστασή τους. Για ποιους λόγους, καλλιτεχνικούς και μη, γίνεται αυτό;

ΤΟ ΚΡΗΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ 16ου - 17ου ΑΙΩΝΑ

Στην Κρήτη, στα τέλη του 16ου - αρχές του 17ου αιώνα, το θέατρο γνωρίζει μεγάλη ακμή. Οι ντόπιοι ποιητές αφομοιώνουν το πνεύμα της ευρωπαϊκής Αναγέννησης και γράφουν κωμωδίες, τραγωδίες και ποιμενικά ειδύλλια. Με την ανάπτυξη του θεάτρου το κρητικό ιδίωμα –αφομοιωμένο μείγμα της γλώσσας των κατοίκων της υπαίθρου, της γλώσσας παλαιότερων δημοτικών τραγουδιών και στοιχείων της πρώιμης γραπτής λογοτεχνίας– θα αναδειχτεί σε κατ' εξοχήν μέσο δραματικής έκφρασης. Ο δεκαπεντασύλλαβος στίχος, η ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία, η παρήχηση, οι ιδιοματικές λέξεις, τα εκφραστικά μέσα (μεταφορές κ.ά.) θα δημιουργήσουν ένα μνημειώδες γλωσσικό περιβάλλον, μια λογοτεχνία - αφηγηρία για τα νεότερα ελληνικά γράμματα.

Την ίδια περίοδο η Κρήτη γνωρίζει μια σπάνια κοινωνική άνθιση, ενώ διατηρεί ισχυρούς δεσμούς με τη Βενετία. Με την επίδραση των Ακαδημιών που ιδρύονται στη μεγαλόνησο (των Vini στο Ρέθυμνο, των Stravaganti στο Χάνδακα και των Sterili στα Χανιά) εμφανίζονται νέοι σημαντικοί ποιητές. Ο Γ. Χορτάσης, ο πρώτος μεγάλος δραματικός ποιητής του νεοελληνικού θεάτρου, εμφανίζεται στα τέλη του 16ου αιώνα, ύστερα από μια περίοδο προετοιμασίας με αδόκιμες συνθέσεις, πρωτόλεια και μεταφράσεις έργων από τα ιταλικά, που πραγματοποιούνται στον κύκλο της Ακαδημίας των Vini.

Το κρητικό θέατρο συνδέεται με το σκηνικό αυτοσχεδιασμό και την έλλειψη συγκεκριμένου

θεατρικού χώρου. Από άμεσες και έμμεσες μαρτυρίες συνάγεται ότι οι παραστάσεις στην Κρήτη δίνονταν στις πλατείες ή στις αυλές των αρχοντικών κατοικιών με αφορμή κάποιο κοσμικό γεγονός (π.χ. ένα γάμο), στο ανάκτορο του δούκα του Χάνδακα ή στην Ακαδημία των Stravaganti. Μόνιμος θεατρικός χώρος δε μαρτυρείται σε καμιά από τις πηγές που χαρτογραφούν τις πόλεις της εποχής. Μάλιστα τα έξοδα μιας παράστασης τα αναλάμβανε συχνά ένας πλούσιος φιλότεχνος.

Ο Γεώργιος Χορτάσης (1550-1636) θα γράψει τον *Κατζούρμπο*, την *Ερωφίλη* και την *Πανώρια*, που είναι γνωστή και ως *Γύπαρις*. Στην κωμωδία *Κατζούρμπο* η δράση στρέφεται γύρω από τον έρωτα του Νικολού και της Κασσάνδρας. Η νέα είναι ψυχοκόρη μιας «ρουφιάννας», που θέλει να την παντρεύει μ' ένα γέρο, πλούσιο Αρμένη. Στην εξέλιξη της δράσης αποκαλύπτεται ότι η νέα είναι το χαμένο παιδί του γέρου Αρμένη και έτσι πέφτει στην αγκαλιά του αγαπημένου της Νικολού. Στο έργο παρελαύνουν οι γνωστοί τύποι



Κατζούρμπο, από τη «νέα ΣΚΗΝΗ» στο «Θέατρο της οδού Κυκλάδων» το 1993, σε σκηνοθεσία Λεντέρη Βογιατζή.

της Commedia dell' arte (όπως αυτοί οξείχθησαν από τη λόγια ιταλική κωμωδία, η οποία έχει κατεξοχή επηρεάσει την κρητική κωμωδία), οι πεινασμένοι δούλοι, ο δάσκαλος ο ψευτοπαλικαράς, που εμπλέκονται σε κωμικά επεισόδια, κυρίως λειπτικά, δημιουργώντας κλίμα ευφορίας στο θεατή.

Στην *Πανώρια*, ποιμενικό δράμα, δύο βοσκοί του Ψηλορείτη, ο Γύπαρις και ο Αλέξης, αγαπούν δύο βοσκοπούλες, την Πανώρια και την Αθούσα. Οι νέες αρνούνται τον έρωτά τους,

ύστερα όμως από θυσία που προσφέρουν οι δύο βοσκοί στην Αφροδίτη ο γιος της, ο Έρωτας, τις σαϊτεύει και εκείνες δέχονται να τους παντρευτούν.

Κορυφαίο ωστόσο έργο του Γ. Χορτάτση είναι η *Ερωφίλη*, τραγωδία βασισμένη σε ιταλικό πρότυπο, το οποίο υπερβαίνει όμως ο ποιητής, δημιουργώντας ένα από τα σημαντικότερα έργα του ευρωπαϊκού θεάτρου της Αναγέννησης (για την υπόθεση του έργου βλ. σελ. 93).

Στο Γ. Χορτάτση έχει αποδοθεί, χωρίς να είναι απολύτως βεβαιωμένο, και η κωμωδία *Στάθης*, που έχει διασωθεί αποσπασματικά και η υπόθεσή της συγγενεύει με αυτήν του *Κατζούρμπου*.

Το κρητικό θέατρο φτάνει στο απόγειό του με το Βισσέντζο Κορνάρο (1553-1613), ποιητή της *Θυσίας του Αβραάμ* και του *Ερωτόκριτου*. Στη *Θυσία του Αβραάμ* και πιθανότατα ο ποιητής οργανώνει τη συνειδησιακή σύγκρουση του Αβραάμ, ο οποίος δοκιμάζεται λόγω της εντολής του Θεού να θυσιάσει το γιο του Ισαάκ. Τελικά όμως η πίστη του τον εξαγνίζει και ο Ισαάκ σώζεται.

Ο *Ερωτόκριτος* είναι ένα ερωτικό ιπποτικό μυθιστόρημα, η μορφή του ωστόσο, η ποιητική αφήγηση, που εναλλάσσεται με το διάλογο (την άμεση προβολή της δράσης), και οι συχνές επιτυχείς μεταφορές του στην ελληνική σκηνή τον εντάσσουν έμμεσα στο χώρο του θεάτρου. Ο μύθος του έργου εξελίσσεται γύρω από τον έρωτα του Ερωτόκριτου και της Αρετούσας, την άρνηση του βασιλιά πατέρα της να δεχτεί το γάμο της με το νέο, τη δοκιμασία του Ερωτόκριτου, που μάχεται για τη χώρα και σώζει το βασιλιά, ώσπου στο τέλος κερδίζει ως έπαθλο ανδρείας και τιμής τη βασιλοπούλα. Ο δεκαπεντασύλλαβος στίχος, οι παραστατικές εικόνες, ο μεταφορικός λόγος, ο ρυθμός, η κομψότητα του ύφους, η αμεσότητα των προσώπων, η ροή της δράσης, ο γλωσσικός πλούτος καθιστούν τον

Ερωτόκριτο αριστούργημα, με εξέχουσα θέση στην ιστορία της αναγεννησιακής λογοτεχνίας.

Ο Ρεθύμνιος ποιητής Ιωάννης - Ανδρέας Τρωσίλος (1590-;) θα ενταχθεί στον κύκλο του κρητικού θεάτρου με την τραγωδία *Βασιλεύς ο Ροδολίνος*, που οργανώνεται σε πέντε πράξεις. Σύμφωνα με το μύθο, ο βασιλιάς της Περσίας Τρωσίλος αγαπά την κόρη του βασιλιά της Καρχηδόνας, αλλά παλιά έχθρα τον εμποδίζει να τη ζητήσει σε γάμο. Παρακαλεί έτσι το φίλο του, βασιλιά της Μέμφης, Ροδολίνο να τη ζητήσει εκείνος σε γάμο για τον εαυτό του και μετά να του την παραδώσει. Ο Ροδολίνος το αποτολμά, αλλά την ερωτεύεται ο ίδιος. Διχασμένος ανάμεσα στον έρωτά του για τη νέα και την οφειλόμενη τιμή στο φίλο του αυτοκτονεί. Τον ακολουθούν στο θάνατο τόσο ο Τρωσίλος όσο και η Καρχηδόνα βασιλοπούλα.

Στον κύκλο του κρητικού θεάτρου τελευταίος εμφανίζεται ο Μάρκος Αντώνιος Φώσκολος (1597-1662) με την κωμωδία *Φορτουνάτος*. Η υπόθεσή του μοιάζει με εκείνη του *Κατζούρμπου* και του *Στάθης*, όπου κυριαρχεί ο έρωτας δύο νέων και το μοτίβο της χαμένης κόρης, η αποκάλυψη της οποίας ματαιώνει τελικά το γάμο της με ένα γέρο.

Στον ίδιο κύκλο ανήκει και η τραγωδία *Ζήνων*, άγνωστου ποιητή. Η υπόθεση στρέφεται γύρω από τις αιματηρές ίντριγκες που στήνει ο Ζήνωνας, αυτοκράτορας του Βυζαντίου, για να εξασφαλίσει τη διαδοχή του θρόνου στον αγαπημένο του Λογγίνο. Αυτό που προέχει στο έργο είναι η δράση, τα σκηνικά ευρήματα, οι θεατρικές μηχανές, τα εφέ κ.ά.

Το κρητικό θέατρο της Αναγέννησης, με την ανάδειξη του γλωσσικού ιδιώματος των κατοίκων της μεγαλονήσου σε μνημειώδες μέσο δραματικής έκφρασης, θα θεμελιώσει την πρώτη σχολή - σταθμό στη νεοελληνική λογοτεχνία. Θα ακολουθήσει η επανησιακή και η αθηναϊκή σχολή.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Ποια είναι τα χαρακτηριστικά του κρητικού θεάτρου;
2. Ποιες επιδράσεις έχουν δεχτεί οι συγγραφείς του κρητικού θεάτρου από το ιταλικό θέατρο;

ΕΡΩΦΙΛΗ του ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΧΟΡΤΑΤΣΗ

(Επιμέλεια Στυλιανού Αλεξίου - Μάρθας Αποσκίτη,
Στιγμή, Αθήνα 1988, Πράξη γ', Σκηνή β', σσ. 148-153)



Ο Γεώργιος Χορτάτσος γεννήθηκε γύρω στα 1550-1555 στην Κρήτη και πέθανε πιθανότατα στο Ρέθυμνο γύρω στα 1636. Πέρα από το όνομα και τα έργα του, ελάχιστα στοιχεία για τη ζωή του γνωρίζουμε.

Φαίνεται όμως ότι σπούδασε στην Ιταλία, όπου και γνώρισε από κοντά τις κατακτήσεις του θεάτρου της Αναγέννησης, τις οποίες μετέφερε με πνεύμα αναδημιουργίας στην Κρήτη. Εκτός από την *Ερωφίλη*, τον *Κατζούρμπο* και την *Πανώρια* έγραψε αρκετά ιντερμέδια.

Είναι πιθανόν ο ίδιος να έγραψε και το *Στάθη*. Πάντως ο Γ. Χορτάτσος είναι ο πρώτος Νεοέλληνας δραματουργός που ανέστησε το θέατρο στην Ελλάδα ύστερα από σιωπή πολλών αιώνων.

Όταν σε μια μάχη σκοτώθηκε ο βασιλιάς της Τζέρτζας, ο ανήλικος μοναχογιός του, ο Πανάρετος, βρέθηκε στην αυλή του βασιλιά της Μέμφης, του Φιλόγονου. Ο τελευταίος, αν και αγνοεί τη βασιλική καταγωγή του νέου, τον ανατρέφει μαζί με τη μοναχοκόρη του, την Ερωφίλη.

Ο Πανάρετος, καθώς μεγαλώνει, δείχνει φρόνηση, ανδρεία και ήθος, ενώ οι βασιλικές αρετές του δεν αργούν να φανούν στη συμπεριφορά του. Ο Φιλόγονος τον τιμά γι' αυτό και τον κάνει στρατηγό στο φουσατό του. Τα πράγματα όμως περιπλέκονται, όταν ο νέος ερωτεύεται την Ερωφίλη για τα περίσσια κάλλη της. Το αίσθημα είναι σφοδρό και βαθιά αμοιβαίο, γι' αυτό και σύντομα καταλήγει σε μυστικό γάμο. Όταν ο Φιλόγονος αποφασίζει να παντρεύει την κόρη του μ' ένα βασιλιά, εξυπηρετώντας τις δυναστικές βλέψεις του, ζητά από τον Πανάρετο να φέρει στη νέα (που είναι ήδη γυναίκα του) το προξενικό και να την πείσει να το δεχτεί.

Η κρυφή τους ένωση έτσι αποκαλύπτεται. Ο Φιλόγονος οργισμένος εκδικείται άγρια τον Πανάρετο, τον οποίο θεωρεί ανάξιο για την Ερωφίλη. Τον κατακρεουργεί, ύστερα από φρικτά βασανιστήρια στα υπόγεια του ανακτόρου, και προσφέρει στην Ερωφίλη – ανήκουστο δώρο για τους γάμους της – μέσα σ' ένα βατσέλι τα κομμάτια του. Η Ερωφίλη πάνω στο θρήνο της αυτοκτονεί, ενώ η νένα της με τις γυναίκες του χορού, τις ακόλουθες της βασιλοπούλας, που στη διάρκεια του έργου περιέβαλλαν με τρυφερότητα την άτυχη νέα, ορμούν και σκοτώνουν τον αιμοχαρή βασιλιά.



Ερωφίλη, από το «Αμφιθέατρο» σε συνεργασία με το ΔΗΠΕΘΕ Κρήτης το 1996, σε σκηνοθεσία Σπύρου Εναγγελάτου.

ΠΑΝΑΡΕΤΟΣ

Όντεν αστράφτει και βροντά κι ανεμικές φυσούσι,
κ' εις το γιαλό τα κύματα τα θυμωμένα σκούσι,
και το καράβι αμπώθουσι σε μια μερά κι' εις άλλη
τη φουσκωμένης θάλασσας, με ταραχή μεγάλη,
τότες γνωρίζεται ο καλός ναύκληρος, μόνο τότες
τιμούνται οι κατεχάμενοι κι αδυνατοί ποδοτές,
γιατί με τέχνη κι ο γιαλός πολλές φορές νικάται,
κ' εκείνος απού κυβερνά ψηλώνει και τιμάται.
Γιαύτος κ' εγώ σ' τη τύχης μου την ταραχή την τόση,
απού έτσι ξάφνου μ' εύρηκε για να με θανατώσει,
δε θε ν' αφήσω να χαθώ δίχως να δοκιμάσω
στο δύνομαι να βουηθηθώ, πριν τη ζωή μου χάσω.

ΕΡΩΦΙΛΗ

Οϊμένα κ' ίντα του γροικώ; Τάχα καινούργια πάλι
κακομοιριά ν' απόσωσε να σμίξει με την άλλη;

ΠΑΝΑΡΕΤΟΣ

Μα την κερά μου συντηρώ κ' έρχεται προς εμένα,
κ' έχει το πρόσωπο κλιτό, τ' αμμάτια θαμπωμένα.
Έρωτα, μ' όσα βάσανα με κάνεις να γροικήσω,
τη δύναμής σου δε μπορώ παρά να φχαριστήσω,
γιατί με μια γλυκιά θωριά πλερώνει πάσα κοίση
τούτη απ' ως ήλιος δύνεται τον κόσμο να στολίζει.
Τα περισσότερια όντε νερό και ταραχή γροικούσι,
απού τσι κάμπους με σπουδή προς τσι φωλιές πετούσι·
κ' εσύ, κερά, στην ταραχή τη τόσης κακοσύνης
τη τύχης μας, για ποια αφορμή την κάμερά σου αφήνεις
κ' έρχεσαι σ' τούτη τη μερά, κ' η θαμπωμένη σου όψη
δύνεται την καημένη μου καρδιά σε δυο να κόψει;

ΕΡΩΦΙΛΗ

Σ' πάσα πολύ μου βάσανο και πρίκα μου μεγάλη,
παρηγοριά, Πανάρετε, ποτέ δεν ήύρηκα άλλη,
παρά το βγενικότατο πρόσωπο το δικό σου,
καθώς, θαρρώ, πολλά καλά το ξεύρεις απατός σου.
Για τούτον ήρθα ως εδεπά μονάχας να σε δούσι
τ' αμμάτια μου τη ταπεινής, να παραλαφρωθούσι.

ΠΑΝΑΡΕΤΟΣ

Βασιλιοπούλα αφέντρα μου, θάρρος κι απαντοχή μου,
την πρίκαν οπού πλάκωσε σήμερα το κορμί μου,
γλώσσα, λογιάζω, μηδεμιά μπορεί να τη μιλήσει,
μηδ' άλλο πράμα δύνεται να με παρηγορήσει,
παρά η θωριά σου μοναχός. Κι ωσάν το διψασμένο
λάφι γλακά στον ποταμό, πλήσα πεθυμισμένο
να πει νερό να δροοιστεί, τέτοιας λογής, κερά μου,
για να σε δούσι ετρέχασι τ' αμμάτια τα δικά μου,
να μου ζυγώξεις τη καρδιάς το βάρος το περίσσο

κι αποδεπά πασίχαρος περίσσα να γυρίσω.
Μα πρόχου σώσω, ο βασιλιός μου μίηνυσε να δρώμω,
να πα τον εύρω, κ' ήτονε χροιά μου ζιμιό να κάμω
τον ορισμό του αφέντη μου, για κείνο μετά σένα
δεν είμαι, απόστα μ' εύρηκεν η ακριβή σου νένα.

ΕΡΩΦΙΑΗ

Κ' ίντα 'θελε με τόση βια;

ΠΑΝΑΡΕΤΟΣ

Τρέμουσι και δειλιούσι

τα χείλη μου ν' ανοίξουσι να σου το δηγηθούσι.
Δυο προξενιές για λόγου σου του φέρασι, κερά μου,
κι ως μου 'πεν, αποφάσισεν, ώφου, ωχ οϊμέ η καρδιά μου,
να σε παντρέψει, κι ογιατί σαν κακοκαρδιασμένη,
λέγει, πως σ' είδε, ως τ' άκουσες, ψυχή μου αγαπημένη,
με λόγια και με σιρογουλιές μ' έστειλε να σε κάμω
να συβαστείς να κάμετε τον πρικαμένο γάμο.
Κι απόστα του το γροίκησα, λόγιασε εσύ, κερά μου,
πόσες φωτιές μου καίγουσι τη δόλια την καρδιά μου!
Το θάνατο και τη σκλαβιά τόσα πρικιά δεν κράζω
σαν έν' πρικύ το βάσανο που τώρα δοκιμάζω
το 'να απ' αυτάνα τσι καημούς τελειώνει, κ' εις την άλλη
με τον καιρόν η λευτεριά τέλος μπορεί να βάλει.
Μα κείνον απού μου κρατεί το νου τον πρικαμένο
μέσα στον Άδη ζωντανό, στον κόσμο αποθαμένο,
πάντα με θέλει πολεμά, δίχως ποτέ να δώσει
τέλος γη αλάφρωση κιαμιά στην κρίση μου την τόση.

ΕΡΩΦΙΑΗ

Πάσα κιανείς απ' αγαπά, δίκιό 'χει να φοβάται
με πάσα λίγην αφορμή, μα να παρηγοράται
πάλι τυχαίνει, όντα θωρεί την κόρη τη δική του
πως μια ψυχή 'ναι μετ' αυτό κ' ένα με το κορμί του.
Πως σ' αγαπώ κατέχεις το' γνωρίζεις πως μηδένα
θάρρος δεν πρέπει νά 'χω πλιο στον κόσμο παρά σένα.
Στην ευγένειά σου την πολλή, στη χάρη σου την τόση,
στη δύναμη, σ' τσι διάξες σου και την πολλή σου γνώση
τον πόθο μου εθεμέλιωσα, και πλια από κτίσμαν άλλο
μέσα στα φύλλα τση καρδιάς τονέ κρατώ μεγάλο.
Για τούτο μόνο ο θάνατος μπορεί να τον χαλάσει
σ' τούτο τον κόσμο, κ' οι ψυχές πάλι στον Άδη αν πάσι,
πως θέλον σμίξει κ' εδεκεί με πλιαν αγάπη ελπίζω,
γιατί κ' εσύ πιστότατα πως μ' αγαπάς γνωρίζω.
Οϊμέ, κι ας μου 'το μπορετό, το στήθος μου ν' ανοίξω,
και φυτεμένο στην καρδιά πως σ' έχω να σου δείξω
για νά 'χες πει, Πανάρετε, «χωρίς το θάνατό μου
ν' ανασπαστώ, Ερωφίλη μου, δεν είναι μπορετό μου».

ΠΑΝΑΡΕΤΟΣ

Τούτα τ' αμμάτια, αφέντρα μου, καλά και δε θωρούσι

πως στην καρδιά σου βρίσκομαι, του νου το συντηρούσι
τ' αμμάτια, απ' έχον να θωρού χάρη σγουραφισμένο
το πράμαν απού βρίσκεται στον οφθαλμό χωσμένο.
Μα δε μπορεί η καημένη μου καρδιά να μην τρομάσσει
το πράμα κείνο που αγαπά τόσα πολλά, μη χάσει,
κ' είμαι σαν έναν ακριβό πόχει τσι θησαυρούς του
χωσμένους σ' τόπο αδυνατό, μ' όλον ετούτο ο νους του
στέκει με χίλιους λογισμούς, μ' έγνοια πολλά μεγάλη
μη λάχει να τσι βρούσινε και πάρουσί του τσι άλλοι.
Οϊμέ, κι αν άλλος δε μπορεί, γι' αφήφιστο λογάρι,
σωστή στον κόσμο ανάπαιψη ποτέ κιαμιά να πάρει,
πώς θες να μη φοβούμαι εγώ, πώς θες να μην τρομάσσω,
τα κάλλη σου τ' αρίφνητα κιαμιά φορά μη χάσω;
Στον ήλιον έχω ντήρηση κ' εις τ' άστρα που περνούσι
και τσ' ομορφιές σου, αφέντρα μου, κάτω στη γη θωρούσι,
μηδέ χυθού κι αρπάξου σε, κ' εμένα τον καημένο
παρ' άλλον άθρωπο στη γη ν' αφήσου πρικαμένο.

ΕΡΩΦΙΛΗ

Τόσες δεν είναι οι ομορφιές, τόσα δεν είν' τα κάλλη,
μα τούτο εκ την αγάπη σου γεννάται τη μεγάλη.
Μα γη όμορφή 'μαι γη άσκημη, Πανάρετε ψυχή μου,
για σέναν εγεννήθηκε στον κόσμο το κορμί μου.

ΠΑΝΑΡΕΤΟΣ

Νερό δεν έσβησε φωτιά ποτέ, βασιλίσσά μου,
καθώς τα λόγια τα γροικώ σβήνονσι την πρικιά μου.
Μ' όλον ετούτο, αφέντρα μου, μα την αγάπη εκείνη
που μας ανάθρεψε μικρά και πλια παρ' άλλη εγίνη
πιστή και δυνατότατη σ' εμένα κ' εις εσένα
και τα κορμιά μας σ' άμετρο πόθο κρατεί δεμένα,
περίσσα σε παρακαλώ ποτέ να μην αφήσεις
να σε νικήσει ο βασιλιάς, να μ' απολησμονήσεις.

ΕΡΩΦΙΛΗ

Οϊμένα, νά 'βρω δε μπορώ ποιαν αφορμή ποτέ μου
σου 'δωκα, στην αγάπη μου φόβο, Πανάρετέ μου,
να πιάνεις τόσα δυνατό, σα να μηδέ γνωρίζεις
το πως το νου και την ψυχή και την καρδιά μου ορίζεις.
Έρωτα, απείς τ' αφέντη μου τ' αμμάτια δε μπορούσι
πόσα πιστά και σπλαχνικά τον αγαπώ να δούσι,
μιαν απού τσι σαΐτες σου φαρμάκεψε και ρίξε
μέσα στα φυλλοκάρδια μου και φανερά του δείξε
με τον πρικύ μου θάνατο πως ταίρι του απομένω,
και μόνο πως για λόγου του στον Άδη κατεβαίνω.

ΠΑΝΑΡΕΤΟΣ

Τούτο ας γενεί σ' εμένα ομπρός, φόβο κιανένα αν έχω
στον πόθο σου, νεράιδα μου, γη αν έν' και δεν κατέχω

πως μηδέ ο θάνατος μπορεί να κάμει να σηκώσεις
τον πόθο σου από λόγου μου κι αλλού να τονέ δώσεις.
Μα δεν κατέχω ποια αφορμή με κάνει και τρομάσσω,
το πράμα που στο χέρι μου κρατώ σφικτά μη χάσω,
κ' εκείνο αφού παρηγοριά πρέπει να μου χαρίζει
τσ' ελπίδες μου τσ' αμέτρητες σε φόβο μού γυρίζει.

ΕΡΩΦΙΛΗ

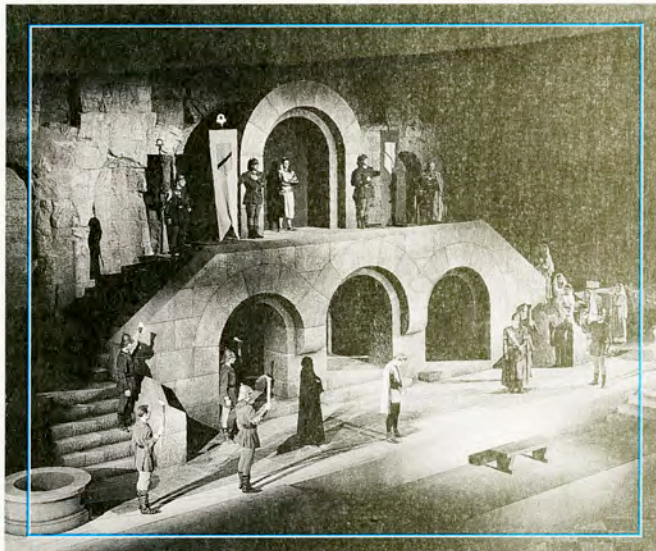
Τούτό 'ναι αφού το ξαφνικό μαντάτο που μας δώσα,
μα μην προκαινομέστανε, Πανάρετέ μου, τόσα,
γιατί ουρανός, αφού 'καμε κ' εσμίξαμεν αντάμι,
να στέκομε παντοτινά ταίρια μάς θέλει κάμει.
Τον ουρανό, τη θάλασσα, τη γη και τον αέρα,
τ' άστρα, τον ήλιο το λαμπρό, τη νύκτα, την ημέρα,
παρακαλώ ν' αρματωθού, νά 'ρθουν αντίδικά μου,
την ώρα όπ' άλλος θέλει μπει πόθος εις την καρδιά μου.
Μ' απείτις να μιλούμε εδώ πλιότερα δε μπορούμε,
στην κάμερά μου έλα, εύρε με, στράτα κιαμιά να βρούμε,
να κάμομε τσι προξενιές τούτες να ξηλωθούσι,
κ' ύστερα τ' άλλα πλια εύκολα δύνουνται να σαστούσι.
Πάγω και μην αργείς λοιπό.

ΠΑΝΑΡΕΤΟΣ

Ας πηαίνει η αφεντιά σου,
γιατί κ' εγώ έρχομαι ζιμιό κατά την ορδιιά σου.



Ερωφίλη, από το Εθνικό Θέατρο στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού
το 1961, σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού.



ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Να συγκρίνετε το διάλογο Πανάρετου - Ερωφίλης με το διάλογο Ρωμαίου - Ιουλιέτας.
2. Στη συγκεκριμένη σκηνή το ερωτικό στοιχείο είναι διάχυτο. Ποια άλλα μηνύματα, ιδέες και αισθήματα περνούν στο διάλογο;

Το θεατρικό κείμενο είναι ένα κείμενο που «κοιμάται» στις σελίδες ενός βιβλίου. Σε περιμένει να το «ξυπνήσεις» και σου επιφυλάσσει μια έκπληξη: ένας κόσμος με ανοίκειους ήρωες –και όμως γνώριμους– θα ανοιχτεί εμπρός σου, ένας μύθος, μια ιστορία με απρόοπτα, αλλά και ιδέες για τη ζωή, τον έρωτα, την τιμή, την πατρίδα σε περιμένουν να τις γνωρίσεις. Αν ήταν ποίημα, θα αρκούσε να το διαβάσεις ζωηρά μόνος σου, χωρίς ίσως να σε ακούει κανείς. Το θεατρικό κείμενο όμως απαιτεί μια διαφορετική προσέγγιση, που υπαγορεύεται από τη δομή του. Σε ένα έργο μιλούν περισσότερα από ένα πρόσωπα, γι' αυτό και στην παράσταση απαιτείται ένας αριθμός ηθοποιών που θα τα υποδυθεί.

Ένα θεατρικό κείμενο ωστόσο δεν μπορεί να περιμένει να αναδειχθεί μόνο μέσα από την παράσταση. Σου προτείνουμε λοιπόν εδώ έναν άλλο τρόπο, πιο απλό και ανέξοδο, αυτόν του αναλογίου. Τη θεατρική ανάγνωση δηλαδή ενός έργου από ομάδα μαθητών εμπρός σε ακροατήριο. Εδώ θα εργαστείτε ως εξής:

1. Θα επιλέξετε το κείμενο που θα διαβάσετε με τους φίλους σας στην τάξη, στη σχολική εορτή, στην κατασκήνωση. Η επιλογή αυτή μπορεί να συνδυαστεί με τις ανάγκες μιας εκδήλωσης ή με το πρόγραμμα εργασίας στο σχολείο. Τις Απόκριες, για παράδειγμα, μπορούν να διαβαστούν οι *Νεφέλες* του Αριστοφάνη ή μια άλλη κωμωδία, την Πρωτοχρονιά ή τα Φώτα το *Όνειρο του Δωδεκάμερου* του Γ. Θεοδοκά και σε μια εθνική επέτειο ένα έργο όπως ο *Αθανάσιος Διάκος* του Σπ. Μελά.

2. Όπως και στην προετοιμασία μιας παράστασης, έτσι κι εδώ θα μοιράσετε τους ρόλους ανάλογα με το τι ταιριάζει στον καθέναν, το χαρακτήρα του, τη φωνή του, τη δύναμη ή τις ευαισθησίες του. Αν κάποιος τα καταφέρνει στο αστείο, αν διασκεδάξει τους άλλους, αυτός θα διαβάσει έναν κωμικό ρόλο. Πάντως η ανάληψη ενός ρόλου θα πρέπει να γίνει μέσα σε πνεύμα καλής συνεργασίας και συνεννόησης. Κανείς δεν πρέπει να επιβάλει στον άλλο να παίξει κάτι, αν δεν του αρέσει ή δεν του ταιριάζει.

3. Ορισμένα στοιχεία για το συγγραφέα και την

εποχή του είναι απαραίτητα για την επιτυχή προσέγγιση όλων των κειμένων.

Στη συνέχεια καλό θα ήταν να διατυπώσεις την άποψή σου για κάθε πρόσωπο του έργου: ποιες ιδέες υπερασπίζεται, ποια η αποστολή του στη δράση. Μπορείς να διαβάσεις το κείμενο μία ή δύο φορές με διορθώσεις ορθοφωνικές, με παρατηρήσεις για μια λιτή εκφραστική απόδοση, χωρίς επιτηδευμένες εξάρσεις και υπερβολές. Η ανάγνωση σου δε χρειάζεται ωραιοποίηση. Επιπλέον θα πρέπει, πριν προφέρεις τη δική σου άτάκα, πριν πάρεις το λόγο, να έχεις ακούσει καλά τον προηγούμενο αναγνώστη. Και μην ξεχνάς ότι, για να σε κατανοήσει ο ακροατής σου, θα πρέπει εσύ πρώτα να έχεις κατανοήσει αυτό που διαβάζεις.

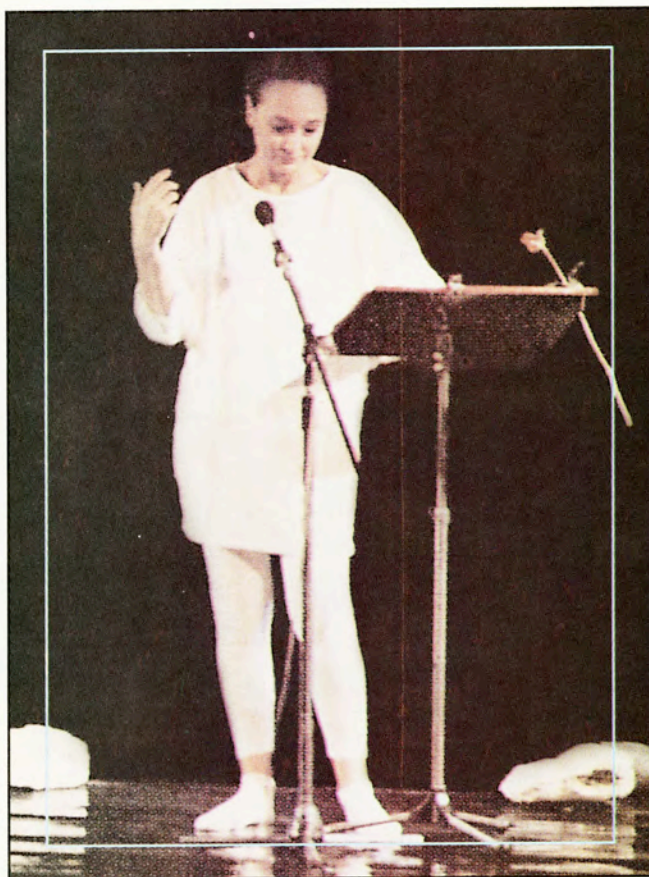
4. Το αναλόγιο μπορεί να οργανωθεί σκηνικά με πολλούς τρόπους: σ' ένα στενόμακρο τραπέζι ή σε πολλά μικρά τραπέζια, όπου ο καθένας θα έχει μπροστά του το δικό του αναλόγιο. Όλοι οι αναγνώστες μπορούν να είναι ντυμένοι ομοίομορφα, να φορούν, για παράδειγμα, ένα μαύρο μακό μπλουζάκι, ή ένα λευκό ή κόκκινο για την ανάγνωση μιας κωμωδίας. Το φόντο μπορεί επίσης να είναι λιτό, όπως μια σκούρα κουρτίνα. Αν η υπόθεση το επιτρέπει, μπορείτε να ανάψετε κεριά, ένα σε κάθε τραπέζι. Ένα λουλούδι, μια υδρόγειος σφαίρα ή ένα άλλο αντικείμενο μπορεί να αποτελέσουν σημείο αναφοράς ή απλώς να δώσουν το στίγμα της ατμόσφαιρας του έργου.

5. Η ανάγνωση ενός έργου στο αναλόγιο δεν πρέπει να διαρκεί πολύ, για να μην κουράζει. Επιβάλλεται γι' αυτό να κρατήσετε από το κείμενο τα ουσιώδη μέρη, αυτά που αρκούν για να γίνει αντιληπτή η υπόθεση από τον ακροατή.

Επιπλέον να σημειώσουμε ότι κάθε διαλογικό κείμενο μπορεί να διαβαστεί σε αναλόγιο μέσα στην τάξη χωρίς ιδιαίτερη προετοιμασία. Να μοιραστούν δηλαδή οι ρόλοι στους αναγνώστες – μαθητές και να διαβάσουν όλοι με τη σειρά τους. Αν πρόκειται για ένα έργο από τον κύκλο του αρχαίου θεάτρου, τα λόγια του χορού μπορούν να διαβαστούν ταυτοχρόνως από όλους μαζί. Ύστερα από μια τέτοια διαδικασία ακολουθούν συνήθως κάποιες δραστηριότητες: ερωτήσεις, παιχνίδια, διατύπωση εντυπώσεων κ.ά.

1. Προσπαθήστε να αποδώσετε το διάλογο Πανάρετου - Ερωφίλης στο αναλόγιο. Καλό είναι να απαγγελθούν οι στίχοι χωρίς διασκελισμούς. Διαβάστε απλά, χωρίς υπερβολές και κυρίως χωρίς καμιά ωραιοποίηση (στο κρητικό θέατρο το κύριο βάρος πέφτει στο λόγο).

2. Προσπαθήστε να αντιστοιχίσετε τα φυσικά φαινόμενα που εμφανίζονται στον προηγούμενο διάλογο Πανάρετου - Ερωφίλης με τα συναισθήματα των ηρώων και να τα «παιξέτε», να τα εκφράσετε με το σώμα σας.



*Η Μάρια Λυμπεροπούλου μπροστά σε
θεατρικό αναλόγιο.*



*Ο Φιάγας του Δημοσθένη Μισιζή, από το
«Αμφιθέατρο», σε σκηνοθεσία Σπύρου
Εναγγελάτου (1981).*

VII ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ
ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ
ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ

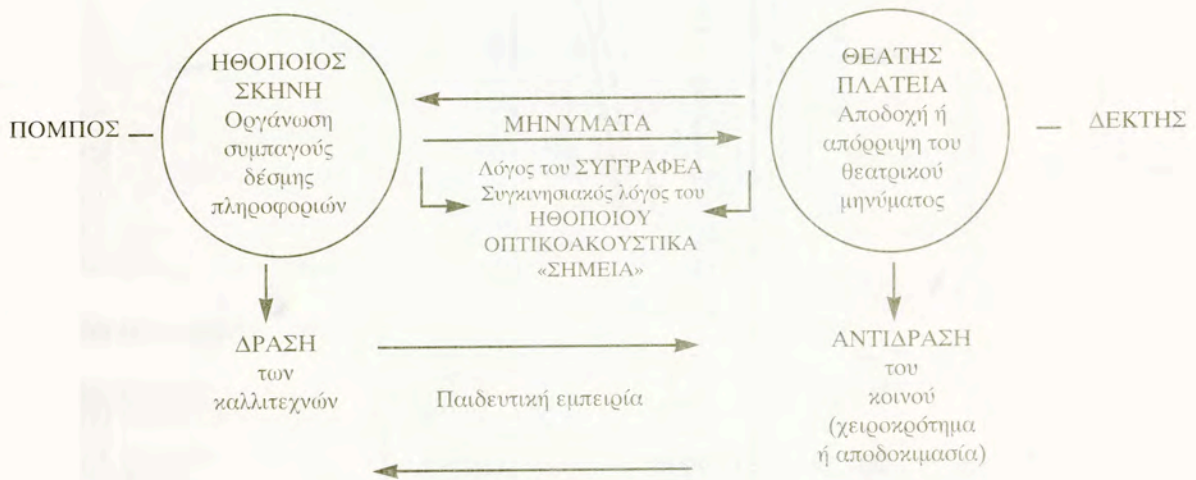
ΟΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ ΚΑΙ Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ

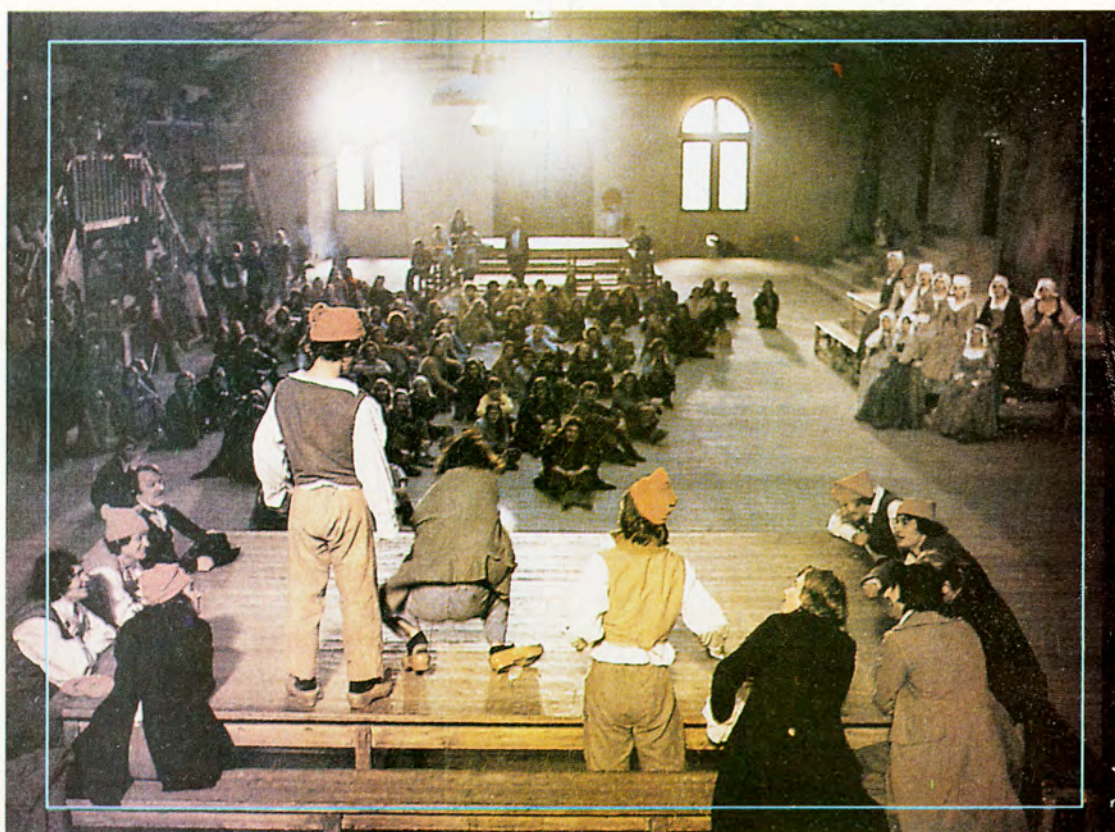
Ο τελικός αποδέκτης - κριτής του σκηνικού θεάματος είναι ο θεατής στην πλατεία. Αυτός, με τις αντιδράσεις, με τη γνώμη του, θα αποτιμήσει την επιτυχία ή αποτυχία του έργου. Ανάμεσα στο θεατή και τον ηθοποιό στη σκηνή –στον οποίο διασταυρώνονται οι απόψεις όλων των συντελεστών της παράστασης (συγγραφέα, σκηνοθέτη, σκηνογράφου κ.ά.)– αναπτύσσεται μια δυναμική σχέση αλληλεπίδρασης.

Ο ηθοποιός, ως πομπός μιας συμπαγούς δέσμης πληροφοριών (λόγος, ιδέες, οπτικοακουστικά «σημεία», αλλά και προσωπική ερμηνεία), θα επηρεάσει το δέκτη - θεατή. Ο τελευταίος, με τη σειρά του, καθώς δέχεται αυτές τις

πληροφορίες, αντιδρά με ποικίλους τρόπους: δακρύζει, γελά, χειροκροτεί ή γιουχάρει, μένει καθηλωμένος ή εγκαταλείπει την αίθουσα. Οι αντιδράσεις αυτές του θεατή αφορούν το σύνολο των συντελεστών της παράστασης, αλλά σ' ένα μεγάλο μέρος τις «εισπράττει» ο ηθοποιός.

Έτσι λοιπόν η επικοινωνία στο θέατρο είναι αμφίδρομη και ρευστή: διέρχεται εξάρσεις (συναισθηματική ένταση του κοινού που βιώνει τα δρώμενα) αλλά και υφέσεις (αρνητική υποδοχή ενός ή περισσότερων σημείων της παράστασης). Η επικοινωνία αυτή καθορίζεται επίσης από το χώρο, το σχήμα της σκηνής, την ακουστική της αίθουσας και μπορεί να σχηματιστεί ως εξής:





Η επικοινωνιακή σχέση κατά τη διάρκεια της θεατρικής παράστασης.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Ποια είναι η δομή και οι πόλοι της επικοινωνίας στο θέατρο;
2. Αν ετοιμάσετε μια παράσταση και την παίξετε δύο φορές, μία στην αίθουσα τελετών του σχολείου σας και την άλλη στο πνευματικό κέντρο της περιοχής σας, πιστεύετε ότι θα έχετε διαφορετικές αντιδράσεις από το κοινό ως προς την ποιότητα του θεάματος; Αν ναι, γιατί;

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ

Το κίνημα του Νεοελληνικού Διαφωτισμού συνδέεται με την προσπάθεια των υπόδουλων Ελλήνων να αποκτήσουν αυτογνωσία ως έθνος και λαός και να οδηγηθούν έτσι στην αποτίναξη του τουρκικού ζυγού. Η παιδεία αποτελεί το πρώτο μέλημα των μεγάλων ανδρών της εποχής, όπως του Αδαμάντιου Κοραή, που υποστηρίζει με πάθος τη «μετακένωση» των ιδεών του Ευρωπαϊκού Διαφωτισμού στο υπόδουλο γένος.

Το θέατρο συμβάλλει στο κίνημα του Νεοελληνικού Διαφωτισμού με δύο τρόπους: α. με μεταφράσεις – τότε μεταφράζονται για πρώτη φορά έργα των Μολιέρου, Γκολντόνι, Μεταστάσιο, Αλφιέρι, Βολταίρου κ.ά. και β. με πρωτότυπες δημιουργίες – τότε ο Αθανάσιος Χριστόπουλος γράφει το έργο του *Αχιλλεύς ή Ο θάνατος του Πατρόκλου* (1805), με το οποίο υποστηρίζει τις γλωσσικές του απόψεις, και ο Ιακωβάκης Ρίζος Νερουλός τα *Κορακιστικά* (1812), επιχειρώντας να διακωμωδήσει τον Κοραή και τη γλωσσική θεωρία του.

Παράλληλα με το θαυμασμό των Νεοελλήνων



Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας, από την «Κεντρική Σκηνή» του Εθνικού Θεάτρου το 1992, σε σκηνοθεσία Γιώργου Θεοδοσιάδη.

για τις ιδέες του Ευρωπαϊκού Διαφωτισμού, καλλιεργείται και ο θαυμασμός για την κλασική αρχαιότητα και τα επιτεύγματα των προγόνων. Έτσι, καθώς το πνεύμα σύνδεσης με την αρχαιότητα είναι έντονο, θα εκφραστεί με έργα όπως: *Η Ελλάς και ο ξένος* (1818) του Γεωργίου Λασσάνη, *Ο θάνατος του Δημοσθένους* (1818) του Νικολάου Πίγκολου, *Τιμολέων* (1818) του Ιωάννη Ζαμπέλιου.

Ως προς τη θεατρική δραστηριότητα κατά την προεπαναστατική περίοδο, αυτή εντοπίζεται κυρίως στην Οδησό, όπου οι Έλληνες έμποροι ενισχύουν το θέατρο, αλλά και στο Βουκουρέστι, όπου η Ραλλού Καρατζά, κόρη του ηγεμόνα της Μολδοβλαχίας Ιωάννη Καρατζά, με θίασο μαθητών της Ακαδημίας του Βουκουρεστίου ανεβάζει αρκετά έργα.

Ωστόσο το διαφωτιστικό πνεύμα θα εμφανιστεί στη δραματολογία μας μετά την επανάσταση του 1821, με κορυφαία στιγμή το *Βασιλικό* (1830) του Αντωνίου Μάτση. Με τη μεταφορά άλλωστε της πρωτεύουσας στην Αθήνα (1834) και τη δημιουργία του ελεύθερου κράτους, το θέατρο αρχίζει να ανθεί και εκεί. Το 1836 λειτουργεί το πρώτο υπαίθριο θέατρο και το 1840 το πρώτο χειμερινό θέατρο.

Τα έργα που γράφονται και παίζονται είναι ρομαντικά δράματα με ιστορικό χαρακτήρα, όπως *Ο οδοιπόρος* του Παναγιώτη Σούτσου (1830), αλλά και κωμωδίες, όπως *Βαβυλωνία* (1836) του Δημητρίου Βυζάντιου, *Ο τυχοδιώκτης* (1835), *Ο υπάλληλος* (1836) και *Ο χαρτοπαίκτης* (1835) του Μιχαήλ Χουρμούζη, *Του Κουτρούλη ο γάμος* (1845) του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή κ.ά.

Ως τη δεκαετία του 1880 θα κυριαρχήσει η κλασικίζουσα ρομαντική τραγωδία, όπως *Φάνιστα* (1893) και *Μαρία Δοξαπατρή* (1858) του Δημητρίου Βερναδάκη, *Γαλάτεια* (1872) και *Καλλέργαι* (1868) του Σπυρίδωνα Βασιλειάδη. Στο τέλος της δεκαετίας του 1880 εμφανίζεται και ευδοκίμει το κωμειδύλλιο, όπως *Η τύχη της Μαρούλας* (1889) του Δημητρίου Κορομηλά, και το δραματικό ειδύλλιο, όπως *Ο αγαπητικός της*

βοσκοπούλας (1891) του ίδιου συγγραφέα. Μετα δύο αυτά είδη και την επιθεώρηση, που εμφανίζεται τότε για πρώτη φορά (1894), συντελείται μια σημαντική αλλαγή στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου, που ετοιμάζεται να υποδεχτεί το αστικό δράμα λίγο πριν από το γύρισμα του αιώνα (1895).



Πρόγραμμα της παράστασης Ο γενικός γραμματέας του Ηλία Καλετανάκη, από το ΔΗΠΕΘΕ Ιωαννίνων το 1995, σε σκηνοθεσία Βασίλη Νικολαΐδη.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Ποια είναι τα θέματα των έργων του Νεοελληνικού Διαφωτισμού και ποια η σκοπιμότητα του θεάτρου αυτή την περίοδο;
2. Διαβάστε μια κωμωδία του Μ. Χουρμούζη και παρουσιάστε συνοπτικά το περιεχόμενό της στην τάξη.

ΒΑΣΙΛΙΚΟΣ του ΑΝΤΩΝΙΟΥ ΜΑΤΕΣΗ

(ΕΡΜΗΣ - Νέα ελληνική βιβλιοθήκη, Αθήνα 1991,
εισαγωγή Άγγελου Τερζάκη, Πρόξηση ε', Σκηνή δ', σσ. 113-123)

Ο Αντώνιος Μάτεσης γεννήθηκε το 1794 στη Ζάκυνθο. Οι γονείς του επιμελήθηκαν ιδιαίτερα τη μόρφωσή του. Υπήρξε διακεκριμένο μέλος της κοινωνίας της Ζακύνθου, ασχολήθηκε με τα κοινά, διατέλεσε δημοτικός σύμβουλος και έφορος του ορφανοτροφείου της Ζακύνθου.

Ήταν φίλος του Σολωμού, του οποίου συμμεριζόταν τις ιδέες για το γλωσσικό, και του αφιέρωσε ένα από τα πρώτα του ποιήματα. Ξεκίνησε γράφοντας, όπως και εκείνος, στα ιταλικά. Ένα από τα ποιήματά του αυτά το αφιερώνει στη Ζάκυνθο, ένα άλλο στο Ναπολέοντα και ένα τρίτο στην απελευθέρωση της Ελλάδας.

Ο Μάτεσης ασχολήθηκε επίσης με μεταφράσεις κλασικών έργων, ελληνικών και λατινικών, όπως η Πενθερά του Τερέντιου, αποσπάσματα από τον Ανακρέοντα, τη Σαπφώ, αλλά και συγχρόνων του, όπως ο Χαμένος παράδεισος του Μίλτον και οι Τάφοι του Ούγκο Φόσκολο.

Το έργο όμως για το οποίο κατέκτησε μια από τις κορυφαίες θέσεις στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου και της λογοτεχνίας είναι ο Βασιλικός. Είναι το μόνο θεατρικό του έργο και γράφτηκε το 1829-1830, παιχτηκε μετά από δύο χρόνια, αλλά πέρασαν τριάντα χρόνια μέχρι να εκδοθεί. Πρόκειται για ένα πρωτοποριακό ρεαλιστικό έργο, με το οποίο ασκείται έντονη κριτική στην κοινωνία της Ζακύνθου.

Πέθανε στη Σύρο το 1875, όπου είχε εγκατασταθεί τον προηγούμενο χρόνο.



Βασιλικός, από το Εθνικό Θέατρο το 1935, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήση.

Ο αριστοκράτης Δάριος Ρονκάλας, προσηλωμένος στη δεσποτεία του *pater familiae*, έχει ως ιδανικό να περιφρουρήσει την οικονομική βάση του σπιτιού του και να κρατήσει αλώβητη την «τιμή» του.

Η κόρη του Γαρουφαλιά, μια μέρα της Αποκριάς, αποπλανήθηκε από κάποιο μεθυσμένο νέο κι έμεινε έγκυος. Ο εραστής της, αρχοντόπουλο κι αυτός αλλά από τα «δεύτερα» σπίτια, αποφασίζει να επανορθώσει ζητώντας τη σε γάμο. Ποτέ όμως ο Ρονκάλας δε θα δώσει την κόρη του σε έναν κατώτερό του, αφού μάλιστα θα πρέπει να την προικίσει κι από πάνω!

Αντίθετα, ο αδελφός της ο Δραγανίγος τής συμπαρίσταται και αντικρούει τις προκαταλήψεις του πατέρα του. Ο Ρονκάλας, σύμφωνα με τα ήθη του καιρού του, βάζει έναν έμπιστό του να πυροβολήσει εκείνον που κομπάζει ότι θα σκαρφαλώσει τη νύχτα να κλέψει τη

γλάστρα με το βασιλικό (που συμβολίζει την «τιμή» του σπιτιού) από το παράθυρο της Γαρουφαλιάς. Μόνο που εκείνος που θα το αποτολμήσει δεν είναι ο Φιλιππάκης, ο αγαπημένος της Γαρουφαλιάς, αλλά ένας μεθυσμένος ποπολάρος, που φρόντιζε για το δικό του έρωτα.

Ο Ρονκάλας τώρα κινδυνεύει να εκτεθεί ανεπανόρθωτα, γιατί έβαλε να σκοτώσουν έναν άνθρωπο αθώο. Την κατάσταση θα σώσει ο Δραγανίγος. Η Γαρουφαλιά και μόνο με την υποψία ότι μπορεί να σκοτώθηκε ο εραστής της λιποθυμάει. Τότε από τα χείλη της μητέρας ξεφεύγει το μεγάλο μυστικό για την εγκυμοσύνη της κόρης. Ο Ρονκάλας απειλεί με μαχαίρι να σκοτώσει μανά και κόρη, αποπλίζεται όμως από το γιο του και προκειμένου να διασώσει την υπόληψή του, ταπεινωμένος, αναγκάζεται να δεχτεί το μικρότερο κακό, το γάμο.



Από την παράσταση του Βασιλικού από το Εθνικό Θέατρο το 1964, σε σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή.

ΔΑΡΕΙΟΣ

Μα δεν θέλω να δώσω ούτε λίγα, σου λέω. Καμία από την γενιά μας δεν επήρε λίγα προικιά. Εγώ δεν έχω μετρητά, δεν έχω πολύ σκρόπιο πράμα διά να δώσω πολλά προικιά, χωρίς να κόψω τα μετόχια μου.

ΔΡΑΓΑΝΙΓΟΣ

Δώσε όσον είναι σωστό, το οποίον ημπορείς να το κάμεις ακολουθώντας και αυτόν τον στοχασμόν σου. Όσον διά εμέ...

ΔΑΡΕΙΟΣ

Τι μπαίνεις εσύ; [...] Μωρέ, τι σκαλικαντζάρους έχεις στο μυαλό σου; [...] Δεν σου 'πα να μην βάνεσαι στην φαμελιά μου, διατί σ' εξέγραφα;

ΔΡΑΓΑΝΙΓΟΣ

Δεν είμαι παιδί σου;

ΔΑΡΕΙΟΣ

Είσαι διά δυστυχία μου.

ΔΡΑΓΑΝΙΓΟΣ

[...] Σε παρακαλώ, πατέρα, κάμε διά αυτήν την ίδιαν τιμήν και υπόληψιν του σπιτιού σου, που τόσο σ' εγγίζει. Ευσπλαγγίσου τους ανθρώπους της φαμελιάς σου, που από σε κρέμεται η τύχη τους. [...] Λυπήσου τα νιάτα της, στοχάσου πόσους χρόνους δυστυχισμένους την καταδικάζεις να περάσει. [...] Σου φαίνεται ατιμία να συγγενεύσεις με ανθρώπους ολίγον κατωτέρους σου, διατί με όμοιούς σου το βλέπεις δύσκολο. Εγώ σου λέγω πάλι πως η ατιμία στέκει εις τες άτιμες πράξεις, και άτιμο ήθελεν είναι να συγγενεύσεις με άτιμους, και ατιμία ήθελεν είναι αν, διά να μην δώσεις προικιά, επρόκρινες να φυλακώσεις το παιδί σου. Τι ατιμία είναι να συγγενεύσεις με εκείνον που τόσες φορές σου επρόβαλα; Έναν άνθρωπο απ' εκείνους που έχουν τα ολιγότερα ελαττώματα εις τον τόπον μας, που έχει όχι ολίγην περιουσίαν και που, αν δεν είναι από τα πρώτα σπίτια, είναι όμως από τα αρχοντικά. [...]

ΔΑΡΕΙΟΣ

Στάσου, έως εδώ. [...] Έπρεπε ποτέ να αναφέρεις πάλι το όνομα, που σ' επρόσταξα να μην ματαμελετήσεις;

ΔΡΑΓΑΝΙΓΟΣ

[...] Αν δεν ημπορώ όμως να σε καταπείσω να μην εκτελέσεις την κακήν σου βουλήν, ημπορώ να την εμποδίσω, και θέλει την εμποδίσω με όλα τα μέσα που δυνηθώ. Δεν βγάνει η αδελφή μου το πόδι της από το σπίτι μας παρά διά να περάσει εις σπίτι γαμβρού, και τούτο σου το τάζω. [...]

ΡΟΝΚΑΛΑΙΝΑ

Ω, συφορά! Ω, συφορά που θα μας πλακώσει!

ΓΑΡΟΥΦΑΛΙΑ

Εγώ είμαι, η δύστυχη, αιτία να εχθρεύονται πατέρας και υιός. Σας παρακαλώ, ειρηνεύσετε και ας γένει εις εμέ ό,τι θέλετε. Φαρμακίστε με, στραγγουλίστε με, φθάνει να μην κακομελετήσετε την τιμή μου, διατί άτιμη δεν είναι η καρδιά μου. [...] Σας παρακαλώ, ειρηνεύσετε, και κάμε εις εμέ ό,τι είναι το θέλημά σου, πατέρα, ό,τι είναι το θέλημά σου.

Στο απόσπασμα έχουν γίνει περικοπές λόγω της μεγάλης του έκτασης. Αυτό δηλώνεται με αποσιωποητικά εντός αγκύλης.

ΔΑΡΕΙΟΣ

Βλέπεις, μωρέ, αγκαλιά και παραστρατισμένη από τα λόγια σου, πως έρχεται εις τον νουν της και γνωρίζει πως πρέπει να υπακούει εις την θέλησί μου;

Μα εσύ θέλεις με το στανιό να συγγενεύσεις μ' εκείνον, που εγώ έκρινα ανάξιον να ενωθεί με την φαμελιά μου. Μα μη φοβάσαι, σου εσήκωσα την αφορμή να τον ξαναμελετάς. Έτσι εγώ παιδεύω τους αυθάδεις, και δίνω και καιρό να διορθωθούν οι ανθρωποί της φαμελιάς μου, αν θέλουν.

ΡΟΝΚΑΛΑΙΝΑ

Ωιμέ! τι λέει τούτος ο τύραννος; Μην ο φόβος μου...

ΔΑΡΕΙΟΣ

Φόβο μην έχεις, γρία, δεν την παίρνει, καθώς τούτος ο τρολός μάς φοβερίζει. Η μπάλα που του εσκρόπισε τα μυαλά, δεν τον αφίνει πλιο να γυρεύει γάμους εκεί που δεν του βγαίνουν.

ΡΟΝΚΑΛΑΙΝΑ

Ω, βρωμόσκυλο, τι έκαμες! Ω, συφορά! ω, συφορά!

ΔΡΑΓΑΝΙΓΟΣ

[...] Γαρουφαλιά! Γαρουφαλιά, τι έχεις; (Τρέχει και την αγκαλιάζει, που ελιποθύμησε.)

ΡΟΝΚΑΛΑΙΝΑ

Ω, συφορά μου! Ω, κακοροζίκη!

ΔΑΡΕΙΟΣ

Και πώς; διατί; τι έπαθε; μην λάχει...

ΔΡΑΓΑΝΙΓΟΣ

Γαρουφαλιά, δεν είναι αλήθεια. [...]

ΡΟΝΚΑΛΑΙΝΑ

Ωιμέ! ωιμέ, θεγατέρα! Πεθαίνει, την χάνω! (Σχεδόν έξω από το λογικό της.) Είναι οκτώ μηνών και θα σκοτωθεί. Ωιμέ! (Κτυπά το κεφάλι της και πηγαίνει σιμά εις την Γαρουφαλιά, και της βαστά την κεφαλήν εις την αγκαλιά της.)

ΔΑΡΕΙΟΣ

Ε, λοιπόν, πήγαινε μ' εδαύτη κ' εσύ. (Εβγάξει ένα μαχαίρι, που έχει στην ζώσιν του, και χύνεται επάνω εις την γυναίκα του.)

ΔΡΑΓΑΝΙΓΟΣ

[...] (Αφίνει με μιας την Γαρουφαλιά και τρέχει και του αρπάζει το μαχαίρι και το πετά μακριά, και εις τον ίδιον καιρόν πιάνει τον πατέρα του και του βαστά τα χέρια δυνατά.)

Στάσου, σου λέγω, τι κάνεις;

ΔΑΡΕΙΟΣ

(Πολεμά να ελευθερωθεί.) Τι μ' εξαομάτωσες, μασκαρά! Άφησέ με κάνε να τες ξεσχίσω με τα χέρια μου.

ΡΟΝΚΑΛΑΙΝΑ

(Εις καιρόν που παλεύουν ο Δραγανίγος με τον πατέρα του.) Σκότωσέ με, άπιστε. Τι μου μνέσκει

άλλο; Αχ! Γαρουφαλιά μου, σ' έχασα, σ' έχασα, Γαρουφαλιά μου!

ΔΡΑΓΑΝΙΓΟΣ

Δεν δύνεται να σε αφήσω, αν δεν σου παύσει ο θυμός, δεν δύνεται. [...]

ΔΑΡΕΙΟΣ

Δεν με αφήνεις, μωρέ, δεν με αφήνεις, που νά 'χεις την κατάρα μου;

ΔΡΑΓΑΝΙΓΟΣ

Τάξε μου στην τιμή σου, πως δεν πράξεις κανένα κακό εις αυτές. [...]

ΔΑΡΕΙΟΣ

Μωρέ μουντζουρωμένε, θέλεις ν' αφήσω την μουντζούρα στα μούτρα μου να μην τες σκοτώσω; Σε ξακληρώω. [...]

ΔΡΑΓΑΝΙΓΟΣ

Ξακληρώσέ με, είσαι νοικοκύρης, κάμε ό,τι ορίζεις εις εμέ, αλλά δεν σε αφήνω να πράξεις κανένα κακό. [...] Αν δεν μου τάξεις πως ησυχάζεις, δεν σε αφήνω ποτέ.

ΔΑΡΕΙΟΣ

Τι άνθρωπος είναι τούτος; Τι παιδί εγέννησες, Ρονκάλα; Τι παιδί εγέννησες να σε καταντήσει να σου δέσει τα χέρια;

ΔΡΑΓΑΝΙΓΟΣ

Δεν κάνω άλλο παρά να εμποδίσω το άδικο, που ο θυμός σε κεντά να πράξεις. Ησύχασε και ευθύς είσαι ελεύθερος, διατί ο θυμός σου είναι εναντίον εις άφταιστους –θέλει έπειτα το ομολογήσεις και ο ίδιος.

ΔΑΡΕΙΟΣ

Να, καταραμένε. Σου τάζω να γένω γυναίκα. Σου τάζω μήτε με τα λόγια να μην ξεθυμάνω. Τι θέλεις περισσότερο;

ΔΡΑΓΑΝΙΓΟΣ

Τώρα είσαι νοικοκύρης να πράξεις εις εμέ ό,τι βούλεσαι.
(Τον αφήνει και του φιλεί το χέρι.)

ΡΟΝΚΑΛΑΙΝΑ

Έλα, σκυλί, έλα φάγε με, που μου εσκότωσες το παιδί μου.

ΔΡΑΓΑΝΙΓΟΣ

(Πηγαίνει κατά την αδελφή του.) Γαρουφαλιά! (Της μάνας του.) Κόπιασε να φέρεις ολίγο ξίδι, βλέπω και δεν είναι δυνατό να συνέλθει και αρχινώ να φοβούμαι.

ΡΟΝΚΑΛΑΙΝΑ

Τώρα, παιδί μου, τώρα. Ωμέ! (Πηγαίνει να φέρει το ξίδι κ' εβγαίνοντας κλει την πόρτα.)

ΔΑΡΕΙΟΣ

Θέλεις λοιπόν δεμένα τα χέρια, να κάθουμαι σαν ένα όμορφο παραμύθι ν' ακούω τες ντροπές της αδελφής σου; Αχ, πώς εκατάντησα! Αχ, πώς εκατάντησα!

(Κάθεται εις μίαν καθήκλα και σκεπάζει το πρόσωπό του με τα χέρια του.)

ΔΡΑΓΑΝΙΓΟΣ

Γαρουφαλιά! Γαρουφαλιά! [...] Μην φοβάσαι, ελπίζω να μην είναι τίποτες.
(Την ραντίζει.)

Σε βεβαιώνω (του πατρός του) πως η ορμή του θυμού σου έκαμε να μην μάθεις πρωτύτερα, και να ιδείς πως είναι άπταιστη και πως ήτο χρεία να γένει το γρηγορότερον εκείνο διά το οποίον σ' επαρκάλουσα. Τώρα επάσχιζα να σε καταφέρω, αλλά το ψεύμα που τες είπες διά να τες φοβίσεις...

ΔΑΡΕΙΟΣ

Δεν ηξέρω να λέγω ψέματα, καθώς δεν ηξέρω να βγαίνω από τον λόγο μου, και διά τούτο μίλειε θαρρετά, μην φοβάσαι.

ΔΡΑΓΑΝΙΓΟΣ

Εγώ δεν φοβούμαι, όμως αν έδωσες καμία κακή προσταγήν πρέπει (δεν παύει να ραντίζει την αδελφήν του με το ξίδι), δόξα τω Θεώ, να μην έλαβε εκτέλεσι. Μα να που συνόρχεται ολίγο.
Γαρουφαλιά, άκουε, αδελφή, δεν είναι αλήθεια, άνοιξε τα μάτια σου. [...]

ΓΑΡΟΥΦΑΛΙΑ

(Αναστενάζει ως μια λιποθυμημένη που συνόρχεται.)

ΡΟΝΚΑΛΑΙΝΑ

Έλα, θεγατέρα. Δόξα σοι ο Θεός. Ωμιέ! ήλθε ο νους μου εις τον τόπον του.

ΔΡΑΓΑΝΙΓΟΣ

Γαρουφαλιά, άνοιξε τα μάτια σου. Δεν είναι αλήθεια.
Τώρα λίγο, ό,τι μ' έκραξε ο πατέρας, τον είδα κ' επέρασε εδώθε. [...]

ΓΑΡΟΥΦΑΛΙΑ

Ω, βαθία που εκοιμόμουν. Αχ! νά 'θε η δύστηχη ησυχάσω διά πάντα, μην προξενήσω κι άλλους σκοτωμούς, κι άλλα σκάνδαλα. Ωμιέ! Μα επήρα απόφασι, δεν δύναμαι να βαστάξω πλιο την ζωή.

ΔΡΑΓΑΝΙΓΟΣ

Παρηγορήσου, σου λέγω πως τον είδα, πριν έλθω εδώ, και δεν είναι δυνατό... [...]

ΔΑΡΕΙΟΣ

Σ' εχαιρέτησε, ε; Αχ! Μπουσάκα, κ' εσύ ακόμη με γελάς; Θα ξεθυμάνω κάνε εις εσέ.
Έκατάντησα να μην μπορώ να εκδικηθώ ούτε εναντίον σ' ένα βουνήσιο!

ΔΡΑΓΑΝΙΓΟΣ

Δεν χρειάζονται εκδίκησες. Είναι χρεία να διορθώσουμε το κακό που μας συνέβη, και να διατηρήσουμε την τιμή μας, και να μην έχουν αφορμήν να γελούν μ' εμάς.

ΔΑΡΕΙΟΣ

Τώρα άνοιξες τα μάτια σου, τώρα;

ΔΡΑΓΑΝΙΓΟΣ

Δεν άνοιξα τα μάτια μου τώρα, μόνον δεν ήξευρα τι στροάτα να πιάσω διά να ματαιώσω τον θυμόν σου, που τον ήξευρα πόσον είναι δοιμύς.

ΔΑΡΕΙΟΣ

Τον εματαίωσε, αλλά εκατάστησες το σπίτι σου περιγέλο του κόσμου – τούτο θα επροσπάθιζες.

ΡΟΝΚΑΛΑΙΝΑ

Δεν παύετε τα λόγια, παιδί μου, και να ιδούμε τι μέλλει γενέσθαι;

ΔΡΑΓΑΝΙΓΟΣ

Έχεις δίκιο, μάνα μου. Χάνουμε εις λόγια τον καιρόν εις τον οποίον πρέπει να πράζομεν. Δεν μας μένει άλλο παρά εκείνο διά το οποίον τόσο σ' επαρακάλεσα. Να εύρω ευθύς τον Φιλιππάκη...

ΔΑΡΕΙΟΣ

Αφού δεν ημπόρεσα να τους σωτερέψω και τους δύο, αφού δεν ημπόρεσα σβένοντας το όνομά τους από τον κόσμο να σβήσω και την ατιμία του σπιτιού μας, άλλο βέβαια δεν μένει. Ας την πάρει με την κατάρα μου, μα να χαθούν το γληγορότερο από τα μάτια μου – δεν θέλω να τους βλέπω πλιο. Τους είναι ωφέλιμο να στέκουν μακριά από την οργή μου.

ΔΡΑΓΑΝΙΓΟΣ

Αφού σου διηγηθούμε όλα τα περιστατικά τούτης της δυστυχίας, θέλει βροθείς στενεμένος να τους συγχωρέσεις. [...] Υπάγω ευθύς να τον εύρω. Συχνάζει εις το σπετσαρίο εδώ σιμά, κ' ελπίζω εις ολίγα λεπτά... [...]

ΔΑΡΕΙΟΣ

Αν αρνηθεί να έλθει, έρχομαι εγώ και τον φέρνω κωλοσουρά από την πλεξίδα και τον...

ΔΡΑΓΑΝΙΓΟΣ

Μην αμφιβάλλεις, θα έλθει πετώντας. (Φεύγει γλήγορα.)

ΔΑΡΕΙΟΣ

(Ύστερα από ολίγον καιρόν σιωπής, εις τον οποίον στέκει με το βλέμμα άγριον προς την θυγατέρα του, η οποία έχει πάντα τα μάτια κατά γης ως και η μάνα της.)

Έτσι, αρχοντοπούλα; Τούτες είναι οι καλοσύνες, οι φρονημάδες σου;

Έτσι εφύλαξες την τιμή σου και την τιμή της φαμελιάς σου;

Από ποιές παλαιές αρχοντοπούλες επήρες παράδειγμα;

Από ποίαν έμαθες παρόμοιες ντροπές; Κι εγώ στέκω και σας κοιτάζω, που έπρεπε να 'σαστε κ' οι δύο εις τον λάκκο! Αχ! Δραγανίγο! Δραγανίγο! άρχισα να γεράω και μ' εύρηκες του χεριού σου. Αχ!

(Κτυπά τον γρόθον του εις το ταβλί.) [...]

ΡΟΝΚΑΛΑΙΝΑ

Μην την μαρτουρεύεις περισσότερο την κακοροΐζικη. Δεν έχω ήπατα να μιλήσω, και δεν με αφήνεις κιόλας, αλλιώς έβλεπες πώς...

ΔΑΡΕΙΟΣ

Γρία, ποίος κακός σου άγγελος σε σπρώχνει να μιλείς; Στέκα αυτού σαν νά 'σουν πεθαμένη – ακούς. [...] Αχ! δεν μπορώ να υποφέρω πλιό το βίασμα που κάνω του εαυτού μου. (Κουρταλούν.) Ποίος είναι;

ΛΑΝΑΡΩ

(Ακούεται από μέσα η φωνή της Λανάρωσ, που λέγει.) Αφέντη, ένας αστής σε ζητά.

ΔΑΡΕΙΟΣ

Τι θέλει;

ΛΑΝΑΡΩ

(Πάλι ακούεται από μέσα.) Έχει μια γραφούλα εις το χέρι να σου δώσει.

ΔΑΡΕΙΟΣ

Πες του να σου την δώσει να μου την φέρεις. (Της Λανάρας.)

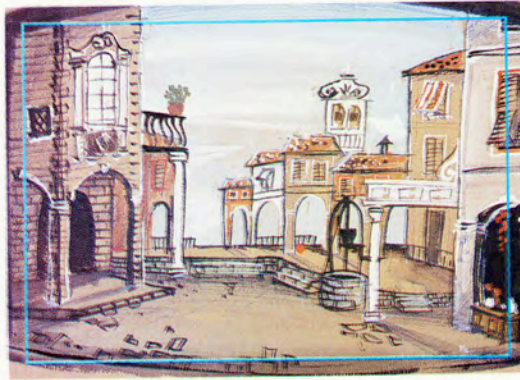
Τι διάολο πάλι είναι αυτό;

Δάρειο Ρονκάλα, βάστα τον νου σου. Πράγματα ασυνήθιστα διά σε. Ο λόγος σου δεν είναι πιλιό ως μια φορά σα προσταγή του Θεού. [...]

ΡΟΝΚΑΛΑΙΝΑ

Μα παύσε μία φορά, παύσε, ησύχασε.

Ω, Δέσποινά μου! Φέρε γλήγορα το Δραγανίγο!



Μακέτα του Γιώργου Πάτσα από την παράσταση του Βασιλικού στο Κ.Θ.Β.Ε. το 1970.



Μακέτα του Νίκου Στεφάνου από την παράσταση του Βασιλικού στο Εθνικό Θέατρο το 1985.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Ποια είναι τα κίνητρα, η εσωτερική δράση, η κλιμάκωση της σύγκρουσης και οι χαρακτήρες που προκύπτουν από αυτή στο συγκεκριμένο απόσπασμα του Βασιλικού;
2. Υπάρχουν, κατά τη γνώμη σας, αντιστοιχίες ανάμεσα στα πρόσωπα της οικογένειας του Ρονκάλα και μιας σύγχρονης οικογένειας, της δικής σας ενδεχομένως; Αιτιολογήστε την άποψή σας.

ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΣΙΑ για την ΣΩΣΤΗ ΑΡΘΡΩΣΗ

Η σωστή άρθρωση και προφορά εξαρτάται κατ' αρχήν από την φυσιολογία των σχετικών με την ομιλία οργάνων. Μπορείς να αρθρώσεις σωστά, αν τα φθογγοπλαστικά σου όργανα, η γλώσσα, τα χείλη, ο μαλακός ουρανίσκος (βρίσκεται στην προέκταση του σκληρού και καταλήγει στη σταφυλή, που τη βλέπεις ανοίγοντας το στόμα σου στον καθρέφτη), τα ρουθούνια, ο λάρυγγας και βεβαίως οι φωνητικές χορδές είναι σε καλή κατάσταση. Αν τώρα σκεφτείς ότι τα προηγούμενα όργανα (τα οποία πλάθουν τον φθόγγο ανάλεγα με τον ήχο που δημιουργεί το ρεύμα της εκπνοής, καθώς προσκρούει στις φωνητικές χορδές) είναι μυώδη (δεκάδες μύες συνδέουν το ένα με το άλλο), τότε θα καταλάβεις ότι καλή κατάσταση των εν λόγω οργάνων σημαίνει και «ετοιμότητα» των μυών τους. Και για να γίνουμε πιο σαφείς: για να αρθρώσεις το (π), πρέπει να κλείσουν για μια ελάχιστη στιγμή τα χείλη σου. Το κλείσιμό τους προϋποθέτει την ευκινησία των μυών στα χείλη. Οι μύες αυτοί πρέπει να είναι σε καλή κατάσταση, γιατί ένα χείλος τραυματισμένο δεν μπορεί να κινηθεί εύκολα, για να αρθρώσει σωστά. Η σημασία της κατάστασης των μυών είναι τέτοια, ώστε συχνά θεωρούμε την άρθρωση και προφορά, την ομιλία, «μυοελαστικό» φαινόμενο.

Σου δίνουμε εδώ μια σειρά από ασκήσεις για τη μυοχαλάρωση των φθογγοπλαστικών οργάνων, προκειμένου να πετύχεις τη σωστή άρθρωση - προφορά. Οι ασκήσεις αυτές είναι απαραίτητες για την ευκινησία τόσο της γλώσσας, του κύριου οργάνου άρθρωσης, όσο και των χειλιών.

Προβάλλω τα χείλη μου εμπρός με κλειστά τα σαγόνια και τα κινώ:

1. εμπρός και πίσω (έως 8 φορές),
2. δεξιά, στη μέση και αριστερά (έως 8 φορές),
3. πάνω και κάτω (έως 8 φορές),
4. κυκλικά (έως 8 φορές).

Προβάλλω και πάλι τα χείλη μου εμπρός με ανοιχτά τώρα τα δύο σαγόνια και τα κινώ προς τις τέσσερις προηγούμενες κατευθύνσεις. Σε κάθε κίνηση (εμπρός και πίσω, αριστερά, μέση, δεξιά κ.ο.κ.) αισθάνομαι το τέντωμα των χειλιών αλλά και την ανακούφιση που ακολουθεί.

Διπλώνω τώρα τα χείλη μου προς τα μέσα, πάνω και κάτω από τα εμπρόσθια δόντια, και τα πιέζω σαν να τα μασάω (έως 8 φορές). Ύστερα από τις ασκήσεις αυτές αισθάνομαι να έχει αυξηθεί ο όγκος των χειλιών μου, ενώ ουσιαστικά έχουν χαλαρώσει και είναι έτοιμα για την σωστή άρθρωση των αντίστοιχων φθόγγων: (π), (φ), (β), (μ).

Προβάλλω τώρα τη γλώσσα και την κινώ:

1. κάτω, προς το πιγούνι (έως 8 φορές),
2. πάνω, προς τα ρουθούνια (έως 8 φορές, με καλύτερο κάθε φορά αποτέλεσμα, όλο δηλαδή και πιο πάνω),
3. δεξιά, στη μέση και αριστερά (έως 8 φορές),
4. κυκλικά (έως 8 φορές)

Συνεχίζω τις ασκήσεις με την γλώσσα μέσα στο στόμα, κινώντας την τώρα:

1. δεξιά, αριστερά (σαν να παίζω πινακ-πονγκ), στο δεξί και αριστερό μάγουλο (έως 8 φορές),
2. πάνω και κάτω, μπροστά από τα δόντια, οδηγώντας το άκρο της προς τη μύτη και το πιγούνι, δίνοντας την αίσθηση ότι πιθηκίζω (έως 8 φορές),
3. κυκλικά εμπρός, πίσω από τα χείλη (έως 8 φορές),
4. εμπρός, ανάμεσα στα δύο χείλη.

Τις ασκήσεις αυτές μπορείς να τις επαναλαμβάνεις κάθε μέρα, αλλά οπωσδήποτε πριν να παίζεις θέατρο ή να διαβάσεις ένα έργο στο αναλόγιο.

1. Με βάση την προηγούμενη σκηνή από το *Βασιλικό* του Μάτεση, δώστε διαφορετικές πιθανές λύσεις στη σύγκρουση πατέρα (Ρονκάλα) - γιου (Δραγανίγου).
2. Διαμορφώστε την τάξη σας σε

αίθουσα θεάτρου. Καθορίστε τη σκηνή και την πλατεία, τις εξόδους και τα παρασκήνια. Βγείτε στη σκηνή και παίξτε για τους θεατές σας. Προσέξτε τις αντιδράσεις τους και ξαναπαίξτε, για να τους κερδίσετε.



Από την παράσταση του Βασιλικού στο Εθνικό Θέατρο το 1985, σε σκηνοθεσία Κώστα Μπάκα.

Ο θεός Βάνια, από τη «νέα ΣΚΗΝΗ» στο «Θέατρο της οδού Κυκλάδων», σε σκηνοθεσία Λεντίρη Βογιατζή (1988).



VIII ΤΟ ΑΣΤΙΚΟ ΔΡΑΜΑ

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΩΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟ

Από την πρώτη στιγμή της εμφάνισής του στην αρχαία Ελλάδα το θέατρο συνδέθηκε με την κοινωνική πραγματικότητα, τους θεσμούς της δημοκρατίας, τη θρησκεία κτλ. Αλλά και στα νεότερα χρόνια, στη Γαλλία, στην Αγγλία κ.α., το θέατρο συνδέθηκε με τις κοινωνικές αναζητήσεις, την παιδεία, την πολιτική, τις καλές τέχνες, τους ταξικούς αγώνες, τη φιλοσοφία. Φυσικό είναι επομένως να διατηρεί μια σχέση αλληλεπίδρασης με τα κοινωνικά φαινόμενα, να επηρεάζει και να επηρεάζεται από αυτά. Ορισμένες φορές μάλιστα στρατεύεται στην υπηρεσία τους. Το θέατρο λοιπόν κατοπτρίζει την κοινωνία, οι ήρωές του, οι φορείς της δράσης, είναι άνθρωποι που ξεδιπλώνουν το χαρακτήρα τους, με τα θετικά και τα αρνητικά του στοιχεία, και αναπτύσσουν σχέσεις κατά το κοινωνικό πρότυπο (διένεξη ανάμεσα στους γονείς και στο παιδί, ιδεολογική διαμάχη, άρχοντες και λαός, ανθρώπινα ελαττώματα, έγκλημα, εξάθλιωση, φτώχεια, αλλά και έρωτας, ανάταση, έξοδος από τα προβλήματα κ.ά.).

Με βάση τρεις κυρίως παραμέτρους μπορούμε να θεωρήσουμε το θέατρο ως κοινωνικό φαινόμενο: η πρώτη αφορά τη δραματική μορφή του, το διάλογο, που αποτελεί πρωταρχικό μέσο επικοινωνίας, δημιουργίας δηλαδή σχέσεων ανάμεσα στους ήρωες. Η δεύτερη αφορά το γεγονός της παράστασης ως σύνθετου καλλιτεχνικού προϊόντος, για την παραγωγή του οποίου συνεργάζονται διαφορετικοί καλλιτέχνες αλλά και τεχνικοί (ο μαραγκός, ο σιδεράς, ο ηλεκτρολόγος, η μοδίστρα). Η τρίτη παράμετρος αφορά τη σχέση κοινού - συντελεστών της παράστασης και την υποδοχή της από το κοινό, τον οριστικό αποδέκτη κάθε προηγούμενης προσπάθειας. Το θέατρο λοιπόν συνιστά κοινωνικό γεγονός και ως τέτοιο το μελετά στις μέρες μας η επιστήμη της Κοινωνιολογίας.

Η παράσταση ως «καταναλώσιμο» προϊόν

πρέπει να είναι δημοφιλής. Αν ο σκηνοθέτης έχει πρόσφατες επιτυχίες, τότε η παράσταση έχει περισσότερες πιθανότητες να κερδίσει το στοιχείο με το κοινό της. Όμως η «κατανάλωση» της παράστασης θα επηρεαστεί και από τους όρους δημοσιοποίησής της ως καλλιτεχνικού γεγονότος, δηλαδή από τη διαφήμιση (γιγαντοαφίσες, τηλεόραση, ραδιόφωνο, προσφορές - έκπτωση εισιτηρίου στις απογευματινές παραστάσεις κτλ.), αλλά και από την αίθουσα όπου παρουσιάζεται το θέαμα (κεντρική, απόκεντρη, με ανέσεις, χώρους αναψυχής κτλ.), καθώς και από την κοινωνικο-ταξική διευθέτησή της με διαφορετικές διακεκριμένες θέσεις για τους ευπόρους (πλατεία, θεωρεία) και άλλες για τα χαμηλά εισοδήματα (εξώστης).

Έτσι, ενώ η παραγωγή μιας παράστασης και η ποιότητά της εξαρτώνται από τους καλλιτέχνες, το ταλέντο και τους όρους συνεργασίας τους (οικονομικά δεδομένα, χορηγοί, θεατρώνης, θιασαρχική γραμμή κτλ.), η «κατανάλωσή» της εξαρτάται από το επίπεδο και τους όρους των δημοσίων σχέσεων αφ' ενός των καλλιτεχνών (κυρίως των ηθοποιών) και αφ' ετέρου της διεύθυνσης του θεάτρου, είτε πρόκειται για κρατικό - επιχορηγούμενο είτε για ελεύθερο θέατρο.



Ο βυσσινό-κιππος, από το θίασο της Κάτιας Δανδουλάκη στο θέατρο «Διονύσια» το 1995, σε σκηνοθεσία Γιούρι Λιουμπίμοφ.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Πώς σχολιάζετε τη φράση: «Αυτή την παράσταση πρέπει να τη δω οπωσδήποτε»;
2. Ποιος ή τι σε προσελκύει περισσότερο προκειμένου να παρακολουθήσετε μια παράσταση; Οι ηθοποιοί, ο σκηνοθέτης, ο συγγραφέας του έργου; Ή μήπως ο εντυπωσιακός χώρος ενός κεντρικού θεάτρου;

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ Η ΑΝΟΔΟΣ ΤΗΣ ΑΣΤΙΚΗΣ ΤΑΞΗΣ

ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Ε. ΪΦΕΝ, Α. ΤΣΕΧΩΦ, Α. ΣΤΡΙΝΤΜΠΕΡΓΚ - ΓΡ. ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ

(τέλος του 19ου - αρχές του 20ού αιώνα)

Το θέατρο σχετίζεται, όπως προαναφέραμε, με την κοινωνική και την ιστορική πραγματικότητα μιας εποχής. Με την άνοδο της αστικής τάξης στην Ευρώπη επέρχεται και μια αλλαγή στο θέατρο, κυρίως στη δραματουργία, που παρακολουθεί αυτή την άνοδο. Το νέο αστικό δράμα αντλεί τα θέματά του από την καθημερινή πραγματικότητα. Οι ήρωές του είναι γιατροί, δικηγόροι, φοιτητές, καθηγητές, έμποροι, τραπεζίτες, εργάτες, υπηρέτες, άτομα δηλαδή που με τη συμπεριφορά και τις αναζητήσεις τους απεικονίζουν την κοινωνία της εποχής, όπου προηγείται η αστική τάξη με τα επιτεύγματά αλλά και τα προβλήματά της. Γι' αυτό και η αισθητική του θα κινηθεί από το ρεαλισμό ως το νατουραλισμό και ενίοτε ως το συμβολισμό.

Οι συγκρούσεις των προσώπων στο αστικό δράμα προκύπτουν αφ' ενός από τη νέα ταξική δομή της κοινωνίας, αφ' ετέρου από την ατομική ψυχοσύνθεση, όπως αυτή αναλύεται για πρώτη φορά τώρα από την επιστήμη. Ο χώρος δράσης είναι στο εξής το σαλόνι, το κλειστό δωμάτιο, το γραφείο, ο χώρος δηλαδή όπου δρα και κινείται καθημερινά ο αστός, εκπρόσωπος της ανερχόμενης νέας τάξης.

Οι συγγραφείς που θα διαπρέψουν στο είδος είναι: ο Ερρίκος Ϊψεν με έργα όπως: *Οι βρικόλακες*, *Η αγριόπαπια*, *Το σπίτι της κούκλας*, *Έντα Γκάμπλερ*, *Μπραντ*, *Ο αρχιμάστορας Σόλνες*, έργα στα οποία ο Νορβηγός συγγραφέας πλήττει τον εφησυχασμό, τον περιορισμένο ορίζοντα σκέψης των αστών της εποχής του.

Ο Αύγουστος Στρίντμπεργκ με έργα όπως: *Ο πατέρας*, *Η δεσποινίς Τζούλια*, *Οι δανειστές*, όπου ασκεί έντονη κριτική στο κοινωνικό γίγνεσθαι της εποχής του και ιδιαίτερα στις σχέσεις των δύο φύλων. Ο Στρίντμπεργκ συνδυάζει το λιτό, ανεπιτήδευτο διάλογο, το απλό σκηνικό, το αντικείμενο ως σύμβολο με τις απόψεις - σπουδές του για την ανθρώπινη ψυχολογία. Άλλες με-

γάλες συνθέσεις του είναι: *Η καταγίδα*, *Ονειρόδραμα*, *Η σονάτα των φαντασμάτων* και *Ο δρόμος για τη Δαμασκό*, έργο που αφορά την προσωπική του περιπέτεια ως «ξένου», που αναζητά την πνευματική ειρήνη.

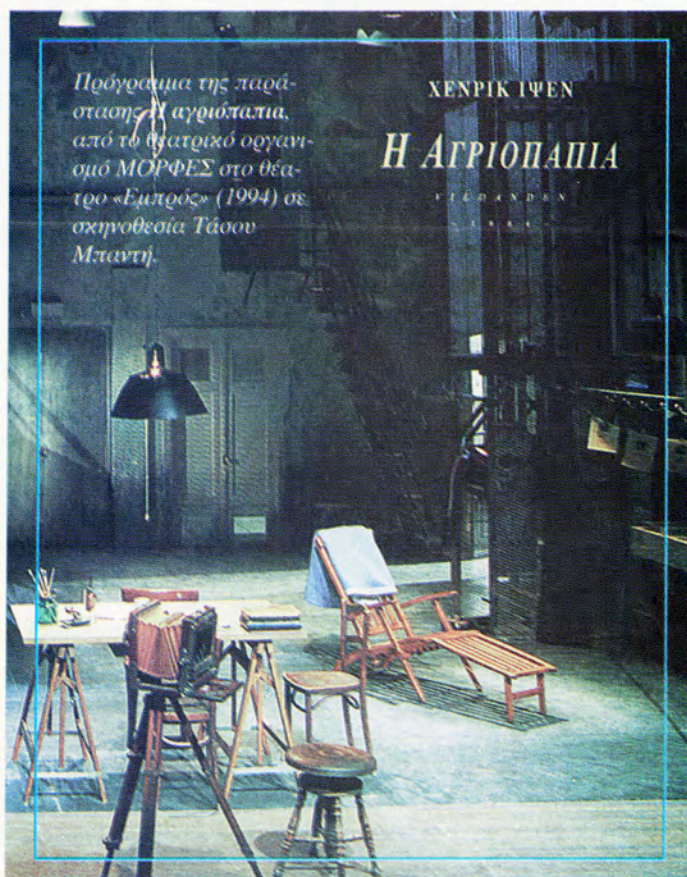
Ο Άντον Τσέχωφ με έργα όπως: *Ο γλάρος*, *Ο θείος Βάνια*, *Ο βυσσινόκηπος*, *Οι τρεις αδελφές*, όπου η θλίψη, η μονοτονία, οι ανεκπλήρωτοι πόθοι και οι αδυναμίες των ανθρώπων αποδίδονται με σπάνιο λυρισμό και ευαισθησία.

Την ίδια εποχή εμφανίζονται στην Ευρώπη οι πρώτοι σκηνοθέτες, όπως ο Αντρέ Αντουάν στο Παρίσι και ο Μαξ Ράινχαρτ στο Βερολίνο, που ερευνούν και προτείνουν τις αρχές για τη σκηνική ερμηνεία ενός έργου.

Στην Ελλάδα του τέλους του 19ου αιώνα το αστικό δράμα θα ευνοηθεί από την πρόοδο της κοινωνίας χάρη στην πολιτική του Χαρίλαου Τρικούπη, αλλά και από το κίνημα του δημοτικισμού. Βασικός εκπρόσωπος του αστικού δράματος είναι ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, που εμφανίζεται στο προσκήνιο με το έργο του *Ο ψυχοπατέρας* (με επιρροές από τον Ε. Ϊψεν).

Άλλοι εκπρόσωποι του είδους είναι ο Γιάννης Καμπύσης με το έργο *Οι Κούρδοι*, ο Δημήτριος Ταγκόπουλος με το έργο *Αλυσίδες*, ο Σπύρος Μελάς με *Το άσπρο και το μαύρο* και ο Παντελής Χορν με τους *Πετροχάρηδες*. Τα θέματά τους οι συγγραφείς αυτοί τα αντλούν από την πραγματικότητα της εποχής, τις κοινωνικές αλλαγές, τα προβλήματα του καθημερινού βίου. Οι συγκρούσεις των ηρώων, όπως και στα έργα των Ευρωπαίων πρωτοπόρων, είναι ψυχολογικού, αλλά και κοινωνικού και ταξικού χαρακτήρα.

Την ίδια περίοδο, που φθάνει έως τη μικρασιατική καταστροφή του 1922, καλλιεργείται η επιθεώρηση, το πατριωτικό δράμα, το παραμυθόδραμα κ.ά. Ωστόσο το αστικό δράμα μονοπωλεί το καλλιτεχνικό ενδιαφέρον, καθώς ευνοείται από τις κοινωνικές συνθήκες της εποχής, το βενιζελισμό και την αστική ανάπτυξη.



ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Ποια είναι η έννοια του αστικού δράματος και ποιος ο χώρος όπου αναπτύσσεται η δράση;
2. Γιατί οι πολιτικές και κοινωνικές αξίες επηρεάζουν την καλλιτεχνική δημιουργία και ιδιαίτερος το θέατρο;

Ο ΘΕΙΟΣ ΒΑΝΙΑ του ΑΝΤΩΝ ΤΣΕΧΩΦ

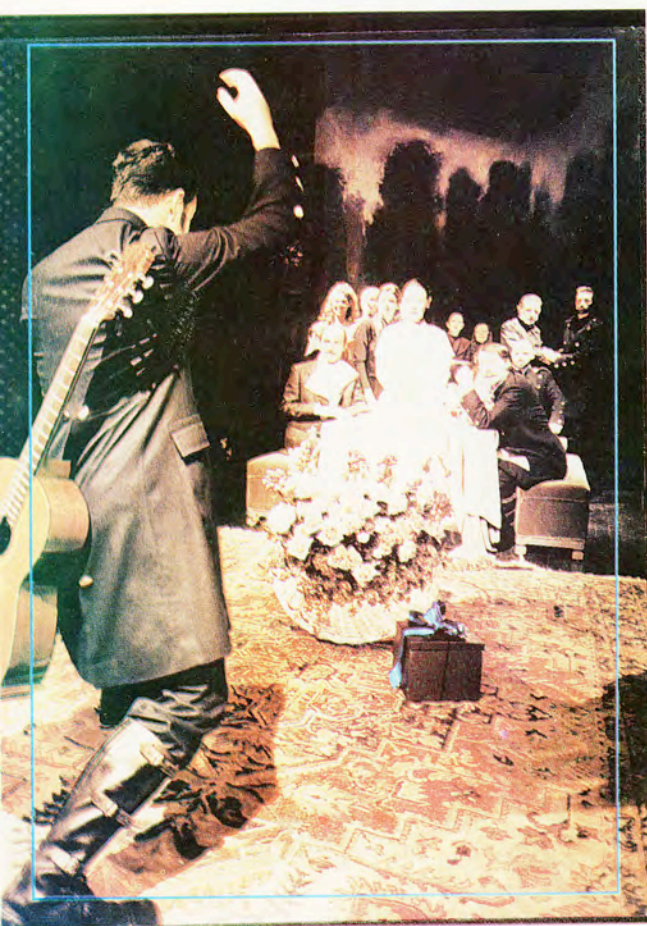
(Μετάφραση Χρύσας Προκοπάκη, εκδοτική επιμέλεια ΑΓΡΑ,
Η Νέα Σκηνή, Αθήνα 1989, Πράξη δ', σσ. 74-77)

Ο Άντων Τσέχωφ γεννήθηκε το 1860 και πέθανε το 1904 από φυματίωση. Ο πατέρας του, που ήταν μικροέμπορος, τον έστειλε αρχικά στο ελληνικό σχολείο της ελληνικής κοινότητας στο Ταγκαρόνγκ, ένα μικρό λιμάνι στην Αζοφική Θάλασσα, για να αποκτήσει ανώτερη μόρφωση. Στο ρωσικό γυμνάσιο που φοίτησε αργότερα διδάχτηκε επίσης την ελληνική, τη γνώση της οποίας ο πατέρας του θεωρούσε απαραίτητη για ένα καλλιεργημένο άτομο.

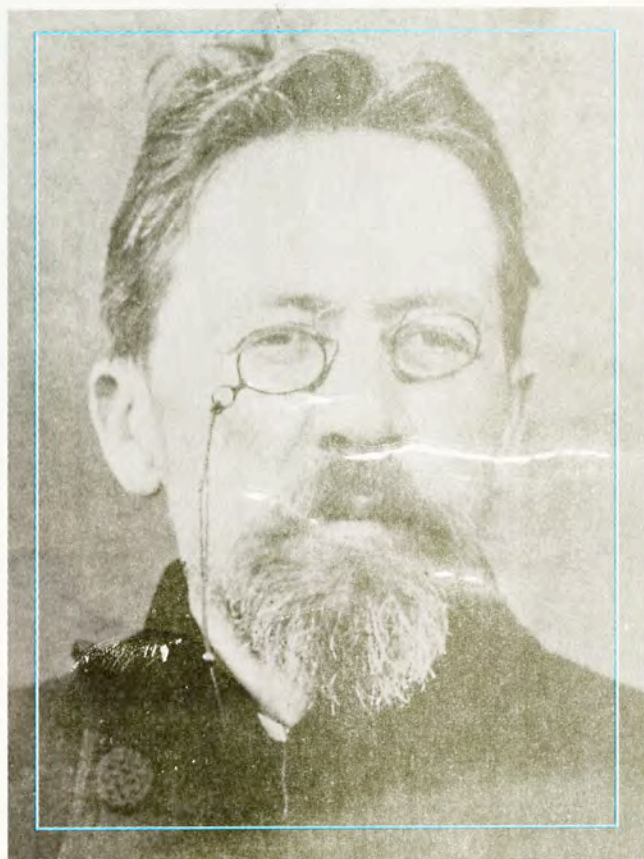
Το 1879 πήγε στη Μόσχα και σπούδασε γιατρός. Ασχήθηκε το επάγγελμα και, ακολουθώντας το παρά-

δειγμα του Τολστόι, όταν μια επιδημία έπληξε την ύπαιθρο, έσπευσε να βοηθήσει τους ταλαιπωρημένους χωρικούς. Ένα ρεπορτάζ του επίσης, που αναφερόταν στις συνθήκες ζωής των κρατουμένων στο νησί Σαχαλίνη, είχε ως αποτέλεσμα να πάρει η κυβέρνηση μέτρα για τη βελτίωση των συνθηκών διαβίωσής τους.

Η λογοτεχνία άσκησε από πολύ νωρίς μεγάλη έλξη στον Τσέχωφ. Ξεκίνησε δημοσιεύοντας διηγήματα σε ποικίλα περιοδικά, για να ασχοληθεί αργότερα με το θέατρο. Κατέκτησε μια κορυφαία θέση στην παγκόσμια δραματουργία με τα τέσσερα αριστουργήματά του: *Ο γλάρος*, *Ο θείος Βάνια*, *Οι τρεις αδελφές* και *Ο βυσσινόκηπος*. Στα έργα του αυτά εκφράζει τον πόνο του ανθρώπου που μένει με ανικανοποίητες τις προσδοκίες του. Είναι από τους πιο αντιπροσωπευτικούς συγγραφείς του αστικού δράματος, μαζί με τον Ερρίκο Ίψεν και τον Αύγουστο Στρίντμπεργκ.



Οι τρεις αδελφές, από το «Θέατρο του Νότου» στο θέατρο «Αμόρε» το 1994, σε σκηνοθεσία Γιάννη Χουβαρντά.

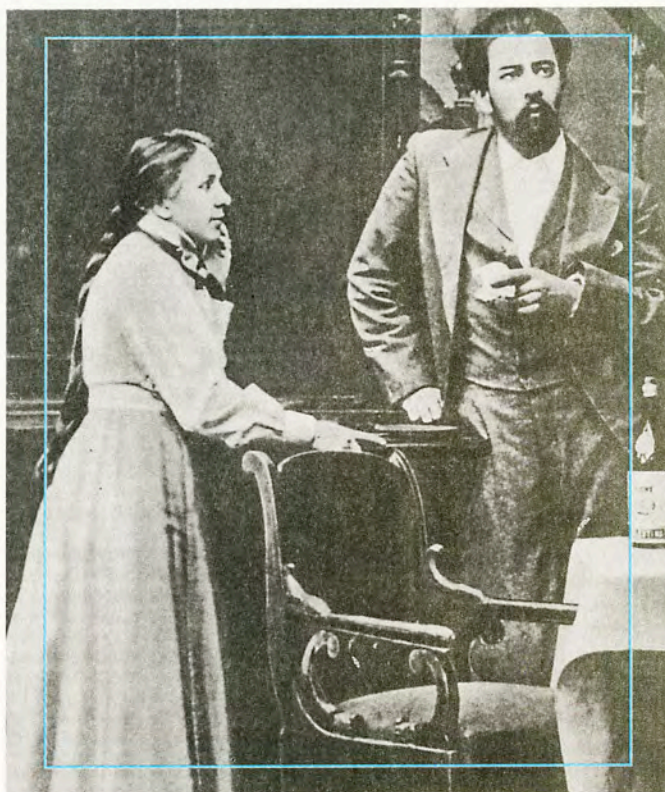


Το κτήμα του Σερεμπριάκωφ, ενός αργόσχολου μεσήλικα, συνταξιούχου καθηγητή πανεπιστημίου στη ρωσική επαρχία, διαχειρίζεται ο κουνιάδος του από την πρώτη του γυναίκα, ο Βάνια (Βοϊνίτσκι Ιβάν Πέτροβιτς), άνθρωπος που έχει στερηθεί τις χαρές της ζωής και είναι αφοσιωμένος στη δουλειά του. Κοντά του ζει η μητέρα του Μαρία Βασίλιεβνα, η ανιψιά του Σόνια, η γριά παραμάνα Μαρίνα και ο Τελιέγκιν, ένας οικογενειακός φίλος.

Το κτήμα επισκέπτεται συχνά ο γιατρός Αστρώφ, ένας οραματιστής φυσιολάτρης, που στρέφεται στο ποτό κουρασμένος από την πληκτική και κοπιαστική ζωή του στην επαρχία. Μαζί του είναι κρυφά ερωτευμένη η Σόνια.

Η επίσκεψη του καθηγητή και της δεύτερης νεαρής γυναίκας του Έλενας αναστατώνει την ήρεμη και πληκτική ζωή των ανθρώπων του κτήματος: ο Βάνια και ο Αστρώφ ερωτεύονται την Έλενα. Εκείνη προτιμά τον Αστρώφ, αλλά, όταν τους συλλαμβάνει ο Βάνια να φιλιούνται, η Έλενα επιστρέφει στην πλήξη της.

Ο καθηγητής αποφασίζει να πουλήσει το κτήμα και έρχεται σε σύγκρουση με το Βάνια, που απελπισμένος αποπειράται να τον σκοτώσει. Με την αναχώρηση του καθηγητή και της γυναίκας του κοπάζει και η «τρικυμία». Ο Βάνια και η Σόνια επιστρέφουν μελαγχολικά στην καθημερινότητά τους.



Ο θεός Βάνια, παράσταση του Θεάτρου Τέχνης Μόσχας το 1899, σε σκηνοθεσία Κωνσταντίν Στανισλάβσκι.

ΜΑΡΙΝΑ

(Μπαίνει.) Φύγανε. (Κάθεται στην πολυθρόνα και πλέκει μια κάλτσα.)

ΣΟΝΙΑ

(Μπαίνει.) Φύγανε. (Σκουπίζει τα μάτια της.) Να δώσει ο Θεός να φτάσουνε καλά. (Στο θείο της.) Λοιπόν, θείε Βάνια, έλα να κάνουμε κάτι.

ΒΟΪΝΙΤΣΚΙ

Να δουλέψουμε, να δουλέψουμε...

ΣΟΝΙΑ

Πάει καιρός, πολύς καιρός, που δεν έχουμε καθίσει οι δυο μας σ' αυτό το τραπέζι. (Ανάβει τη λάμπα του τραπέζιού.) Μου φαίνεται πως σώθηκε το μελάني... (Παίρνει το μελανοδοχείο, πηγαίνει στο ντουλάπι και το γεμίζει μελάني.) Όμως λυπήθηκα που φύγανε.

ΜΑΡΙΑ ΒΑΣΙΛΙΕΒΝΑ

(Μπαίνει αργά.) Φύγανε! (Κάθεται και βυθίζεται στο διάβασμα.)

ΣΟΝΙΑ

(Κάθεται στο τραπέζι και ξεφυλλίζει ένα κατάστιχο.) Να ετοιμάσουμε πρώτα τους λογαριασμούς, θείε Βάνια. Τους έχουμε παραμελήσει τρομερά. Σήμερα πάλι έστειλαν και ζητούσαν ένα λογαριασμό. Γράφε. Εσύ θα γράφεις έναν, εγώ άλλον...

ΒΟΪΝΙΤΣΚΙ

(Γράφει.) «Λογαριασμός... κυρίου...»

(Και οι δύο γράφουν σιωπηλοί.)

ΜΑΡΙΝΑ

(Χασμουριέται.) Ωρα να πάω κι εγώ για νάνι...

ΑΣΤΡΩΦ

Ησυχία. Τρίζουν οι πένες, το τριζόνι τραγουδάει. Ζεστασιά, θαλπωρή... δε σου κάνει καρδιά να φύγεις. (Ακούγονται κουδουνίσματα.)

Να, φέρουν τ' αμάξι... Δε μένει λοιπόν παρά να σας αποχαιρετήσω, φίλοι μου, ν' αποχαιρετήσω το τραπέζι μου και - δρόμο! (Τακτοποιεί τους χάρτες στο χαρτοφύλακα.)

ΜΑΡΙΝΑ

Τι σ' έπιασε η φούρια; Κάτσε λιγάκι.

ΑΣΤΡΩΦ

Δε γίνεται.

ΒΟΪΝΙΤΣΚΙ

(Γράφει.) «Και από παλαιότερο χρέος υπόλοιπο δύο κι εβδομήντα πέντε...»

(Μπαίνει ο εργάτης του χτήματος.)

ΕΡΓΑΤΗΣ

Μιχαήλ Λβόβιτς, το αμάξι είναι έτοιμο.

ΑΣΤΡΩΦ

Άκουσα. (Του δίνει το φορητό φαρμακείο, τη βάλιτσα και το χαρτοφύλακα.)

Ναι, πάρε αυτό.

Πρόσεξε μην τσαλακωθεί ο χαρτοφύλακας.

ΕΡΓΑΤΗΣ

Στους ορισμούς σας. (Βγαίνει.)

ΑΣΤΡΩΦ

Λοιπόν, κύριοι... (Πηγαίνει να αποχαιρετήσει.)

ΣΟΝΙΑ

Και πότε θα ιδωθούμε;

ΑΣΤΡΩΦ

Δε φαντάζομαι πριν απ' το καλοκαίρι. Μάλλον απίθανο μες στο χειμώνα... Εννοείται, αν συμβεί τίποτα, ειδοποιήστε με – θα έρθω. (Τους σφίγγει το χέρι.) Ευχαριστώ για τη φιλοξενία, για την περιποίηση... τέλος πάντων για όλα. (Πηγαίνει στην παραμάνα και τη φιλάει στο κεφάλι.) Γεια σου, γιαγιούλα.

ΜΑΡΙΝΑ

Έτσι θα φύγεις, χωρίς τσάι;

ΑΣΤΡΩΦ

Δε θέλω, νένα.

ΜΑΡΙΝΑ

Μήπως τραβάει η όρεξή σου λίγη βοτκίτσα;

ΑΣΤΡΩΦ

(Αναποφάσιστος.) Καλά...

(Η Μαρίνα βγαίνει.)

(Μετά από παύση.) Το ένα μου άλογο, το πλαϊνό, σα ν' άρχισε να κοντσαίνει. Το πρόσεξα χθες, την ώρα που πήγαινε ο Πετρούσκα να το ποτίσει.

ΒΟΪΝΙΤΣΚΙ

Πρέπει να το πεταλώσεις.

ΑΣΤΡΩΦ

Στο Ροζντέστβενι θα αναγκαστώ να σταματήσω στον πεταλωτή. Δεν το γλιτώνω. (Πλησιάζει το χάρτη της Αφρικής και τον κοιτάζει.) Και σίγουρα, κάτω εκεί στην Αφρική θα κάνει τώρα μια ζέστη – αφόρητη!

ΒΟΪΝΙΤΣΚΙ

Ναι, πιθανόν.

ΜΑΡΙΝΑ

(Επιστρέφει, κρατώντας το δίσκο μ' ένα ποτηράκι βότκα κι ένα κομμάτι ψωμί.) Πιες!

(Ο Αστώφ πίνει τη βότκα.)

Με τις υγείες σου, γιε μου! (Υποκλίνεται βαθιά.) Πάρε και ψωμάκι.

ΑΣΤΡΩΦ

Όχι, είμαι εντάξει... Και τώρα, εύχομαι κάθε ευτυχία. (Στη Μαρίνα.) Μην έρχεσαι ως έξω. Δεν είν' ανάγκη.

(Φεύγει. Η Σόνια τον ακολουθεί μ' ένα κερί, για να τον συνοδέψει. Η Μαρίνα κάθεται στην πολυθρόνα της.)

ΒΟΪΝΙΤΣΚΙ

(Γράφει.) «2 Φεβρουαρίου σπορέλαιο 20 λίτρα... 16 Φεβρουαρίου ομοίως 20 λίτρα σπορέλαιο... Μαύρο σιτάρι...»

(Παύση.

Ακούγονται κουνουνίσματα.)

ΜΑΡΙΝΑ

Έφυγε.

(Παύση.)

ΣΟΝΙΑ

(Επιστρέφει, ακουμπάει το κερί στο τραπέζι.) Έφυγε...

ΒΟΪΝΙΤΣΚΙ

(Λογαριάζει στο αριθμητήριο και σημειώνει.) Σύνολο... δεκαπέντε... είκοσι πέντε...

(Η Σόνια κάθεται και γράφει.)

ΜΑΡΙΝΑ

(Χασμουριέται.) Ωχ, οι αμαρτίες μας...

(Ο Τελιέγκιν μπαίνει στις μύτες των ποδιών, κάθεται δίπλα στην πόρτα και κουρδίζει ήσυχα την κιθάρα του.)

ΒΟΪΝΙΤΣΚΙ

(Στη Σόνια, χαϊδεύοντάς της τα μαλλιά.). Παιδάκι μου, πόσο είναι βαριά η καρδιά μου! Αχ, να 'ξερες πόσο είναι βαριά η καρδιά μου!

ΣΟΝΙΑ

Τι να κάνουμε όμως, πρέπει να ζήσουμε!

(Παύση.)

Θεΐε Βάνια, θα ζήσουμε. Θα περάσουμε μέρες και μέρες αμέτρητες, τη μια μετά την άλλη, μεγάλα, ατέλειωτα βράδια· θα υποφέρουμε καρτερικά τις δοκιμασίες που θα μας στείλει η μοίρα· θα δουλεύουμε για τους άλλους και τώρα και στα γεράματά μας χωρίς ανάσα, κι όταν έρθει η ώρα μας, θα πεθάνουμε αγόγγυστα, κι εκεί από τον τάφο, θα πούμε πως υποφέραμε, κλάψαμε, πικραθήκαμε, κι ο Θεός θα μας λυπηθεί, κι εμείς, θεΐε, αγαπημένε μου θεΐε, θα δούμε μια ζωή ολοφώτεινη, υπέροχη, αρμονική, θα χαρούμε, και τις σημερινές μας δυστυχίες θα τις δούμε τότε με συγκίνηση, με χαμόγελο – και θ' αναπαντούμε. Το πιστεύω, θεΐε, το πιστεύω με θέρμη, με πάθος... (Γονατίζει μπροστά του κι ακουμπάει το κεφάλι της στα χέρια του· με κουρασμένη φωνή.) Θ' αναπαντούμε!

(Ο Τελιέγκιν παίζει σιγανά την κιθάρα του.)

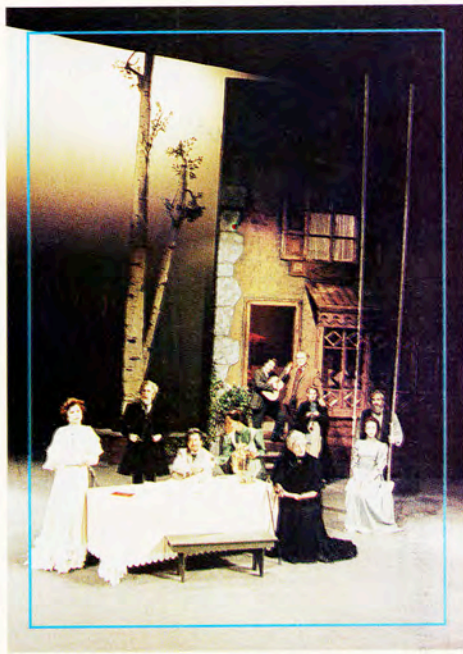
Θ' αναπαντούμε! Θ' ακούσουμε τους αγγέλους, θα δούμε ολόκληρο τον ουρανό σπαρμένο με διαμάντια, θα δούμε όλο το κακό αυτής της γης, όλα μας τα βάσανα να καταποντίζονται μέσα στο έλεος που θα πλημμυρίσει ολόκληρο τον κόσμο, και η ζωή μας θα γίνει ήρεμη, τρυφερή, γλυκιά σα χάδι. Το πιστεύω, το πιστεύω... (Τον σκουπίζει τα δάκρυα με το μαντίλι της.) Φτωχέ, φτωχέ μου θεΐε Βάνια, κλαις... (Δακρυσμένη.) Δε γνώρισες χαρές στη ζωή σου, όμως περίμενε, θεΐε Βάνια, περίμενε... Θ' αναπαντούμε... (Τον αγκαλιάζει.) Θ' αναπαντούμε!

(Ο νυχτοφύλακας χτυπάει.)

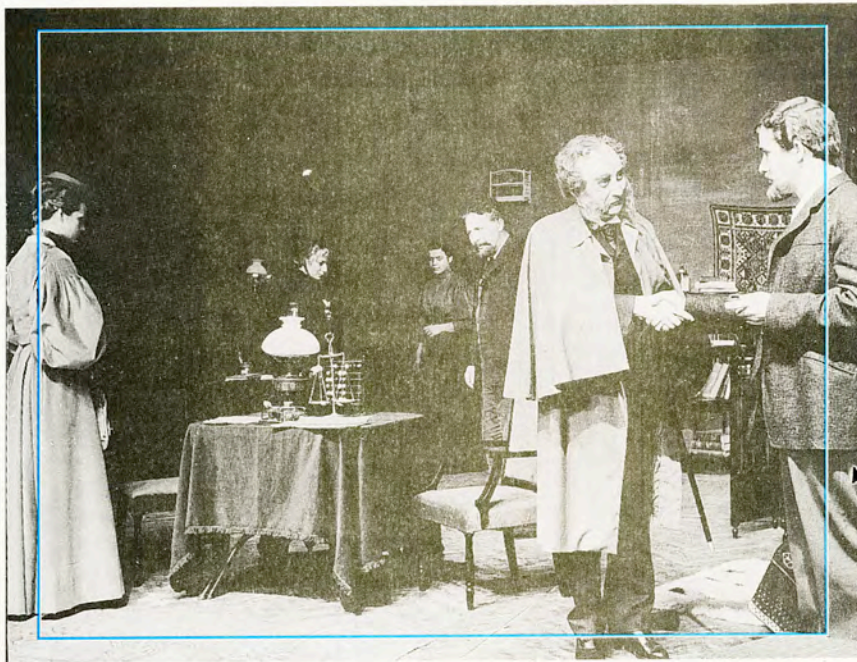
(Ο Τελιέγκιν παίζει σιγανά· η Μαρία Βασίλιεβνα γράφει στο περιθώριο του βιβλίου της· η Μαρίνα πλέκει μια κάλτσα.)

Θ' αναπαντούμε!

Πέφτει αργά η αυλαία.



Ο θείος Βάνια, από το Κ.Θ.Β.Ε. το 1993, σε σκηνοθεσία Κώστα Καζάκου.



Ο θείος Βάνια, από το Θέατρο Τέχνης το 1960, σε σκηνοθεσία Καρόλου Κουν.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Τι αντίληψη έχει η Σόνια για τη μελλοντική τους ζωή;
2. Υπάρχει μια λέξη - κλειδί στο απόσπασμα. Ποια είναι αυτή και πώς δικαιολογείτε αυτό το χαρακτηρισμό;

ΤΟ ΜΥΣΤΙΚΟ ΤΗΣ ΚΟΝΤΕΣΣΑΣ ΒΑΛΕΡΑΙΝΑΣ

του Γ.Ρ. ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΥ

(*Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα 1991, Μέρος Β', σσ. 167-171*).

Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος υπήρξε ένας πολυγραφότατος πεζογράφος και θεατρικός συγγραφέας. Γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1867 και πέθανε στην Αθήνα το 1951.

Η λογοτεχνική του δραστηριότητα είναι αξεχώριστη από το περιοδικό *Η Διάπλαση των Παιδων*, το οποίο διηύθυνε επί πολλές δεκαετίες. Στο περιοδικό αυτό θα δουν το φως της δημοσιότητας οι περίφημες *Αθηναϊκές επιστολές*, οι οποίες στο διάστημα των 46 χρόνων που κράτησε η δημοσίευσή τους θα φτάσουν τις 2.000 και θα εκδοθούν αργότερα αυτοτελώς.

Το 1927 ίδρυσε τη «*Νέα Εστία*». Το 1931 έγινε ακαδημαϊκός. Ήταν επίσης ένα από τα ιδρυτικά μέλη της «Εται-



ρίας Ελλήνων Λογοτεχνών» (1934). Στην περίοδο της Κατοχής υπήρξε μέλος του ΕΑΜ, πράγμα που είχε ως συνέπεια να ανατινάξουν το σπίτι του, με αποτέλεσμα να χαθεί το αρχείο της *Διάπλασης των Παιδων*.

Πρώτος εισήγαγε το αστικό δράμα στην Ελλάδα το 1894, προλογίζοντας την παράσταση των *Βρικολάκων* του Ίψεν. Από τα θεατρικά του έργα ξεχωρίζουν: *Το μυστικό της κοντέσας Βαλεράινας*, *Στέλλα Βιολάντη*, *Φωτεινή Σάντρη*, *Φοιτηταί*, *Ο πειρασμός*, *Ο ποπολάρος* και *Δεν είμαι εγώ ή Η λογική*. Υπήρξε δεξιότεχνης στη διαγραφή των γυναικείων χαρακτήρων. Από νωρίς έγινε θιασώτης των σοσιαλιστικών ιδεών και στα περισσότερα έργα του ασκεί έντονη κριτική στο αστικό κατεστημένο.



Φοιτηταί, από το ΔΗΠΕΘΕ Λάρισας το 1994, σε σκηνοθεσία Κώστα Τσιάνου.

Η αριστοκρατική οικογένεια του κόντε Βαλέρη έχει ξεπέσει: το αρχοντικό έχει υποθηκευτεί, οι οικονομικοί πόροι έχουν εκλείψει. Η ηλικιωμένη κοντέσα Βαλέραινα κατέχει το μυστικό ενός μοναδικού γιατρικού, τη συνταγή μιας σκόνης που θεραπεύει τη «θέλα» (τον καταρράκτη) των ματιών. Το μυστικό αυτό είναι ορκισμένη να μην επιτρέψει ποτέ να γίνει αντικείμενο εμπορικής εκμετάλλευσης, αλλά να το παραδώσει, λίγο πριν πεθάνει, στη νεότερη Βαλέραινα της φαμίλιας, που θα τη δέσει και εκείνη με τον ίδιο όρκο της αφιλοκέρδειας. Με τη θαυματουργή σκόνη η κοντέσα θεραπεύει απλόχερα όσους την έχουν ανάγκη. Η ίδια υφίσταται με καρτερία τις στερήσεις, την πείνα και την κοινωνική απομόνωση. Τα παιδιά της και ο εγγονός της, ο Παυλάκης, αφελής νέος της εποχής, την πιέζουν να ομολογήσει το μυστικό της σκόνης, να πουλήσει τη συνταγή, για να βγουν από την ανέχεια.

Η υπερηφάνειά της συνθλιβεται, όμως το ιδεώδες της αγαθοεργίας μένει αλώβητο. Η κοντέσα θα ομολογήσει το μυστικό, αφού πρώτα η ίδια, συνεπής με τον όρκο της, φτάσει στο χείλος του θανάτου. Έτσι, αφού δηλητηριαστεί, καταθέτει πεθαίνοντας τη μυστική συνταγή, ενδίδοντας στις πιέσεις των παιδιών της, του Μανώλη και της Τασίας. Τη στιγμή του θανάτου, και ενώ το δηλητήριο της τρώει τα σπλάχνα, η οικογένεια μαθαίνει πως ο Πάπουζας, ο έμπορος που ενδιαφέρεται να αγοράσει τη συνταγή, έχει μόλις συλληφθεί για σειρά από απάτες. Το μυστικό σώζεται με τη θυσία της κοντέσας Βαλέραινας, πρότυπο ευγένειας και αρχοντιάς, σ' έναν αιώνα που χαρακτηρίζεται από την ευτελή κερδοσκοπία και τις σχέσεις συναλλαγής.



Το μυστικό της κοντέσας Βαλέραινας, παράσταση του ΔΗΠΕΘΕ Κορίθης το 1988, σε σκηνοθεσία Τηλέμαχου Μουδατσάκι.

Τασία

Καλά και τα ιδανικά, μα για να κρατιούνται, αυτά ίσια ίσια, χρειάζονται λεφτά. Άλλοι, για να ζήσουν, θυσιάζουνε και το μεγαλύτερο ιδανικό, την τιμή τους. Γιατί η ανάγκη κυβερνά τον κόσμο, τίποτ' άλλο.

(Μικρή σιωπή.)

Βαλέραϊνα

Παιδιά μου, δεν έχω κανένα σκοπό να φιλονικήσω μαζί σας, ούτε να δικαιολογηθώ για ό,τι θα κάμω ούτε να σας γυρίσω τα μυαλά. Περιστά όλα. Να κρατήσω ή να μην κρατήσω τον όρκο μου, είναι δικαίωμά μου, στο χέρι μου, δεν έχω να δώσω λόγο κανενός. Και το μυστικό, δόξα σοι ο Θεός, άλλος δεν το ξέρει. Μείνετε με την ιδέα σας και μένω κι εγώ με τη δική μου.

Μα έτσι, για μια και μόνη φορά, για να σας δείξω πόσο ξαστοχάτε την αρχοντιά που πρέπει να 'χετε μέσα στο αίμα σας –την αληθινή αρχοντιά, εκείνη που ξέρει νά 'ναι το ίδιο περήφανη ή να κοκκινίζει το ίδιο και μέσα στα μεταξωτά και μέσα στα παλιόρουχα– θα ρωτήσω, ξέρετε ποιον; τον Παυλάκη! (Φωνάζει.) Παυλάκη! έλα εδώ! (Στους άλλους.) Τώρα θα ιδείτε.

Ας είναι τρελόπαιδο κι ας το βρήκε ο σιορ Πάπουζας πραχτικό.

Είναι ένας μικρός κόντες! Θα ιδείτε.

(Φωνάζει προς τη δεξιά θύρα.) Παυλάκη!

Παυλάκης

(Από μέσα.) Θα φάμε; Μια στιγμή να πλυθώ, γιατί καθαρίζω το ντουφέκι μου.

Βαλέραϊνα

Όχι! Έλα μια στιγμή όπως είσαι. (Στους άλλους.) Είναι ίδιος ο πάππος του, ο Παυλάκης. Να τος! (Δείχνει μια εικόνα στον τοίχο. Και, καθώς μπαίνει ο Παυλάκης.) Και να τος!

Παυλάκης

(Μπαίνει δεξιά με τα μανικοπουκάμισα, κρατώντας μια κανά ντουφεκιού που την καθαρίζει με μια βέρογα.) Τι είναι;

Βαλέραϊνα

Άκουσε δω, Παυλάκη μου, παιδί μου, ένα λόγο και πες την ιδέα σου: Ο σιορ Τζώρτζης ο Πάπουζας προτείνει να μας δώσει δύο χιλιάδες κολονάτα μπροστά και είκοσι κολονάτα το μήνα για... πόσα χρόνια, Μανώλη;

Μανώλης

Ξέρω 'γώ; Για δέκα, για δεκαπέντε;...

Παυλάκης

(Κατάπληκτος.) Ε;

Βαλέραϊνα

Ναι. Και μεις, λέει, να του παραδώσουμε το μυστικό της σκόνης των ματιών, για να τη φτιάνει κείνος σε δική του φάμπρικα και να την πουλά στον κόσμο...

Παυλάκης

(Πριν τελειώσει καλά καλά η Βαλέραϊνα, αρχίζει να χοροπηδά

και να τραγουδεί με χαρά ακρόατη.) Τριάν λα λα λα! Τριάν λα λα λα!...
Σωθήκαμε! Ζήτω!...

Βαλέραινα

(Μια στιγμή τα χάνει· έπειτα, με κάποια συγκίνηση, ανυστερά.) Έλα... σύχασε!... Μην κάνεις τώρα σαν παιδί... Σοβαρά σου λέω... Αυτή η πρόταση μας έγινε και δεν ξέρουμε τι να κάμουμε. Τι λες εσύ; Θέλουμε και τη γνώμη σου.

Τασία

Κι άλλη γνώμη θέλεις; (Δείχνοντας τον Παυλάκη που χορεύει.) Δεν τη βλέπεις;

Βαλέραινα

Δεν εκατάλαβε το καημένο... δεν ανανοήθηκε... (Στον Παυλάκη, με συγκίνηση που μεγαλώνει ολοένα.) Ε, στάσου! Άκουσες; κατάλαβες, παιδί μου, τι σου είπα; Ο Τζώρτζης ο Πάπουζας, αυτός ο προστυ-χάνθρωπος που τα εμπορεύεται όλα, ξέροντας την ανάγκη μας, θέλει να του πουλήσουμε το μυστικό. Το άγιο μυστικό, που το κρατώ από την προνόνα σου, θέλει να το παραδώσω για λεφτά!... Τον όρκο που μ' έβαλε κ' έκαμα 'κείνη (δείχνει στον τοίχο την εικόνα της προμάμμης), θέλει να τον πατήσω για λεφτά!... Τη σκόνη τη θαματοουργή, που ανοίγει τα μάτια των ανθρώπων και τους χαρίζει το γλυκότατο φως, το γιατρικό το θεόσταλτο, που τρακόσια τώρα χρόνια το Βαλερείκο το μοιράζει για ψυχικό, θέλει να το δώσω για λεφτά! Και την τιμή, την υπόληψη του Σπιτιού μας να ποδοκυλήσω για λεφτά· και να πετάξω στη λάσπη μιαν Ομορφιά και μιαν Αγιοσύνη, για λεφτά, για λεφτά!... Κατάλαβες τώρα, παιδί μου;

Παυλάκης

(Που άκουγε τη Βαλέραινα με στενοχώρια κι ανυπομονησία.) Κατάλαβα! Αυτές είναι ιδέες σκοουρια-σμένες... Να δώσετε, λέω 'γώ, τ' ανθρώπου τη ρετσέτα και να πάρουμε τα κολονάτα.

Βαλέραινα

(Μ' αποστροφή.) Φεύγα! πήγαινε! Με ντροπιάσες. (Πέφτει εξαντλημένη στην πολυθρόνα της.) Δεν είσαι Βαλέρης, ούτ' εσύ!

Παυλάκης

Είμαι και φαίνουμαι! Και καλύτερος μάλιστα απ' όλους εκείνους με τις περούκες! (Δείχνει στον τοίχο τις εικόνες των προγόνων.) Και γι' αυτό σας λέω: Δώστε το! δώστε το! δώστε το! Δύο χιλιάδες κολονά-τα; Και καθόσαστε; και καμαρώνετε; και φιλολογάτε; και μου λέτε άρατ' αθέματα κουκιά μαγερεμέ-να;!... Εγώ δεν ξέρω τίποτα πιο θεόσταλτο και σωτήριο από τα λεφτά!... Και δε συλλογίζόσαστε κάνε πως έρχεται χειμώνας με Όπερα;... Α, μα το Θεό, στο λέω, πατέρα! Αυτή τη φορά θα χαλάσω τον κόσμο... Δε θ' αφήσω να κάμει η νόνα του κεφαλιού της! Δυο χιλιάδες κολονάτα κι είκοσι το μήνα για δεκαπέντε χρόνια, ε, μα δεν είναι καλάθι σύκα!

Τασία

(Γελά αθέλητα.) Καλά, ε;...

Μανώλης

(Με θυμό στην Τασία.) Μη γελάς, Τασία! Μην του δίνεις θάρρος του μασκαρά! (Στον Παυλάκη.) Χάσου από δω, παλιόπαιδο! Που θα μας μάθεις εσύ! Ορίστ' εκεί!... (Στη Βαλέραινα.) Έγνοια σου, μάνα! Εδώ είμ' εγώ! Κάμε ό,τι θέλεις, ό,τι σ' αρέσει, και μη φοβάσαι τίποτα!

Βαλέραινα

Μη συγχύζεσαι και δε θα με σκιάξει τώρα ο εγγονός μου με το ντουφεκάκι του!... Πικραίνουμαι, μα δε

φοβάμαι. Κι εκείνο που πρόπει, το ξέρω, και θα το κάμω!

Παυλάκης

(Που έχει τραβηχτεί προς την πόρτα, βλοσυρός.) Και του είπατε όχι του ανθρώπου;

Μανώλης

(Ορμά να τον χτυπήσει.) Φεύγ' από δω, σου είπα! Μέσα γρήγορα! Δε θα σου δώσουμε λόγο!

Παυλάκης

Αυτό θα το ιδούμε! (Βγαίνει δεξιά.)

Μανώλης

Το παλιόπαιδο! (Γυρίζει και σουλατσάρει συγχυσμένος.) Α, μα πάρα πολύ «πραχτικός»... όσο δεν παίρνει!...

Βαλέραινα

Αστονε!... Φτάνει τώρα! (Ξαναπαίρνει το βιβλίο της και κάνει πως διαβάζει.)

Τασία

Είδες όμως, μάνα, πως γελιόσουν για τον Παυλάκη;

Βαλέραινα

Ναι. Όπως γελιόμουν και για σας.

Μανώλης

Έγνοια σου και δε θα ξαναπούμε τίποτα. – Τασία, σε παρακαλώ...

Βαλέραινα

Μου είναι αδιάφορο. Εγώ τούτο ξέρω, τούτο βλέπω: πως ο ξένος άνθρωπος με κατάλαβε καλύτερα από τα παιδιά μου, και με ντράπηκε και βουβάθηκε... Ενώ εσείς...

Τασία

Ναι, τόσο σε κατάλαβε, που μόλις πισωπλάτησες, εδιπλασίασε την προσφορά.

Βαλέραινα

(Με κάποια λυπημένη έκπληξη.) Αλήθεια;

Τασία

Να, ρώτα και το Μανώλη.

Μανώλης

Δεν τον αφήνεις τώρα! Αυτός του φάνηκε πως είναι «μεταλλείο». Και πέντε χιλιάδες να του γυρεύαμε, θα τις έδινε.

Τασία

Μα ναι! Είπε όσα όσα.

Βαλέραινα

Βέβαια! Εσείς θα τον δώσατε θάρρος.

Μανώλης

Πάλι τα ίδια! Δεν είπαμε φτάνει ως εδώ; Ήταν όμως χρέος μας να σου πούμε τι είπε. Ξέρε την πρότασή του σωστή, ολάκαιρη, όπως είναι, και κάμε ό,τι θέλεις· όσα του γυρέψεις, σου τα δίνει.

Βαλέραινα

Δε θα του γυρέψω ούτε δεκάρα. Να είναι βέβαιος!

Τασία

Μα κι εγώ τώρα πρέπει να σου πω κάτι άλλο, που ο Μανώλης δε στο 'πε ακόμα. Ο άνθρωπος που έχει υποθήκη σε τούτο το σπίτι, αποφάσισε αμετάπειστα να το βγάλει σε δημοπρασία. Κι αν δεν του πληρώσουμε τουλάχιστο το διάφορο, σήμερα' αύριο μας πετάει στο δρόμο.

Βαλέραινα

(Με κόπο κρατώντας τη συγκίνησή της.) Μου είναι αδιάφορο! Πάντα θα βρεθεί μια κάμαρα να κάτσουμε και μια φέτα ψωμί να φάμε. (Με ξαφνική έκρηξη, πετώντας το βιβλίο της στο τραπέζι.) Ξέρετε λοιπόν τι θα κάμω, αν μου ματαπείτε λέξη γι' αυτή την ατιμία; (Σηκώνεται.) Θ' ανοίξω το παράθυρο και θα βρεθώ στο δρόμο, πριν μας πετάξει ο δανειστής!

Μανώλης

Όχι τραγικά, μάνα, να ζεις, όχι τραγικά! Μην ακούς τον Παυλάκη. Κανένας δε θα σε βιάσει. Είσαι νοικοκυρά, στο είπα και στο ματαλέω.

Βαλέραινα

(Με συγκίνηση.) Και σου φαίνεται πως φτάνει αυτό, να μου λες, Μανώλη, πως είμαι νοικοκυρά;... Α, δεν μπορώ να βαστάξω πια! Στέρησες, φτώχια, καθημερινή αγωνία, όλα, όλα υποφέρουνται. Μ' αυτό, όχι, όχι! είναι ανυπόφορο. (Δακρύζει.) Αν δεν το θέλω εγώ μια, εσείς έπρεπε να μην το θέλετε δέκα!... Έτσι σας είχα καλούς. Όχι να μ' αφήνετε τάχατες να κάμω ό,τι θέλω, και να πασχίζετε με τρόπο να κάμω ό,τι θέλετε εσείς! Γιατί αυτό κάνετε τώρα: Αντίς να με κρατήσετε στην αδυναμία μου, να με στηριζέτε, με σπρώχνετε να γκρεμιστώ! Εγώ λοιπόν πρέπει να σας πω πως, αν έπεφτα σ' αυτό τον κρεμνό, θα τραβούσα μαζί μου και εσάς όλους;... - Ω, Θε μου! Θε μου! Ξέρετε πώς μου φαίνεται τώρα; Σα να μου πέρασε ο Τζώρτζης ο Πάπουζας ένα σκοινί στο λαιμό, και σεις να το τραβάτε, να το τραβάτε, να το τραβάτε... Τραβάτε το, όσο σας βαστά η ψυχή! Θα πνιγώ, θα πεθάνω, μα δε θα γονατίσω! (Βγαίνει δεξιά.)

Μανώλης

Μάνα! (Κάνει να την ακολουθήσει.)

Βαλέραινα

Άφησέ με! αφήστε με! (Του κλείνει την πόρτα.)

Μανώλης

(Στην Τασία.) Ρίχνω τ' άρματα κάτω! Τασία, τελείωσε! Δε θα μπορέσω να της ματαπώ ούτε λέξη. Δε γίνεται!... Τα κολονάτα του Πάπουζα εξατιμίζονται σαν τα φλουριά του ονείρου σου. Ας πάνε στο καλό! Δε θα χάσω εγώ τη μάνα μου για δαύτα!

Τασία

Κι εγώ τη λυπάμαι την καημένη τη μάνα. Μα τι να της κάμω;... Τι να της κάμω;

Μανώλης

Θά 'χεις δηλαδή το θάρρος εσύ να ξαναρχίσεις;

Τασία

Έτσι; Όχι. Μα πρέπει να βρω κάναν άλλο τρόπο. Και θα βρω... Είναι μεγάλη ανάγκη, Μανώλη! Και τόσο μεγάλη, όσο και το να βασταχτεί, όπως είπε, η τιμή κι η υπόληψη του Σπιτιού!...

Αυλαία

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Να προσδιορίσετε το αντικείμενο της σύγκρουσης μεταξύ της κοντέσας και των παιδιών της.
2. Σκιαγραφήστε το χαρακτήρα της κοντέσας Βαλέρινας, έτσι όπως διαγράφεται στο συγκεκριμένο απόσπασμα.

Το μυστικό της κοντέσας Βαλέρινας, από το Εθνικό Θέατρο το 1953, σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού.



ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΩΝ ΦΩΤΙΣΤΙΚΩΝ ΠΗΓΩΝ

ΣΕ ΜΙΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

Ο κατάλληλος φωτισμός θα αναδειξει την προσπάθεια που έχετε καταβάλει για τη δημιουργία μιας παράστασης. Και παρ' όλο που ένας ηλεκτρολόγος με τον εξοπλισμό του σας είναι απαραίτητος, εσείς μπορείτε, αυτοσχεδιάζοντας, να δημιουργήσετε τις αναγκαίες για την παράστασή σας φωτιστικές πηγές:

1. Με κεριά, που μπορεί να είναι τοποθετημένα σε αυτοσχέδια κηροπήγια ή να βρίσκονται μεμονωμένα στο χώρο. Ο φωτισμός των κεριών είναι υποβλητικός, αλλά δεν ταιριάζει παρά μόνο στις σκηνές που διαδραματίζονται τη νύχτα ή που εκφράζουν αναπόληση, νοσταλγία, μυστικισμό κτλ. Ένα «κολιέ» από φλόγες κεριών ή μικρά καντήλια μπορούν να καθορίσουν το χώρο της δράσης. Αν, για παράδειγμα, έχετε δραματοποιήσει κείμενα που αφορούν τη Φιλική Εταιρεία, μπορείτε να αρχίσετε την παράσταση με ένα κεριό να φωτίζει την πρώτη μυστική συνάντηση των τριών φιλικών (Ξάνθου, Σκουφά και Τσακάλωφ) σ' ένα δωμάτιο στην Οδησό. Συνεχίζετε με ανάλογους φωτισμούς για τις σκηνές της ορκωμοσίας των μελών της Εταιρείας, της παράδοσης του μυστικού κώδικα επικοινωνίας και καταλήγετε με μια αναστάσιμη για το έθνος κηροφορία. Με κεριά επίσης μπορείτε να φωτίσετε σκηνές όπως αυτή του Κρυφού Σχολείου, που είναι κατ' εξοχήν θεατρική, αρκεί ο διάλογος και η στοιχειώδης πλοκή στη δραματοποίησή σας να το προβλέπουν.

2. Με δάδες, προσαρμοσμένες με ασφάλεια στο χώρο (ιδιαίτερος στον ανοιχτό), μπορείτε να φωτίσετε σκηνές από τη μεσαιωνική ή βυζαντινή ιστορία, όπως, για παράδειγμα, αυτή της «Στάσης του Νίκα», αλλά και ανάκτορα ή άλλους δημόσιους χώρους. Με δάδες επίσης μπορείτε να

φωτίσετε σκηνές μάχης ή σύγκρουσης, τις οποίες θα «στήσετε» επιτήδεια.

3. Με φανούς ή λάμπες πετρελαίου μπορείτε να φωτίσετε αναρίθμητες σκηνές, ακόμη και σε σύγχρονα έργα, τοποθετώντας τες πάνω σε τραπέζια, γραφεία ή οπουδήποτε αλλού θα εξυπηρετούσε την παράσταση.

4. Με φακούς μπαταρίας ή λαμπάκια μπαταρίας μπορείτε να κατασκευάσετε αυτοσχέδια φωτιστικά σύνολα. Ανοίγετε, για παράδειγμα, τέσσερις οπές σε μια χαρτόκουτα (10 cm x 15 cm ή άλλου μεγέθους), τις καλύπτετε με χρωματιστά σελοφάν ή ζελατίνες, ανάβετε από μέσα τα λαμπάκια και έχετε έτσι ένα φορητό φωτιστικό, κάτι σαν βιτρό.

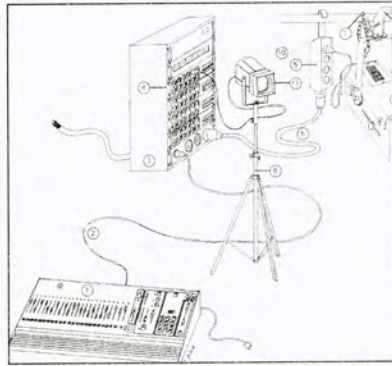
Με φακούς μπορείτε να αιφνιδιάσετε το θεατή σας και να αναδειξτε ποικίλες πτυχές του χώρου σας, ανάλογα με τον τρόπο που θα τους χρησιμοποιήσετε. Με τα λαμπάκια μπαταρίας και με χρωματιστούς κυλίνδρους από ζελατίνα μπορείτε να δημιουργήσετε εξ ολοκλήρου το χώρο δράσης, αν μάλιστα το έργο σας είναι μουσικό, φαντεζί, εορταστικό. Με αυτούς τους φωτιστικούς κυλίνδρους μπορείτε να επιτύχετε ποικίλους συνδυασμούς και εφέ.

Οι προηγούμενες προτάσεις αφορούν τη δική σας ενεργό συμμετοχή στην παράσταση και ως φωτιστές. Όμως τίποτα δε σας εμποδίζει να παίξετε φωτίζοντας το χώρο μόνο με μια απλή ηλεκτρική λάμπα ή να επιδιώξετε μια πληρέστερη προσέγγιση του θέματος επιστρατεύοντας τον τεχνικό εξοπλισμό ενός φωτιστή - ηλεκτρολόγου. Εκείνος, με τα «σποτ», την «κονσόλα» και τα «ντίμερ», που αυξομειώνουν την ένταση του φωτός, αλλά και με όλα τα ειδικά σύνεργα, θα εξασφαλίσει για την παράστασή σας τη ζητούμενη τεχνική διάστασή της.

(Ο ΘΕΙΟΣ BANIA)

1. Η δράση της Σόνιας στο προηγούμενο απόσπασμα καθορίζεται από το ρήμα «θέλω». Πρόσθεσε δίπλα σ' αυτό το ρήμα ένα άλλο (θέλω να...), που να δικαιολογεί τα λόγια της.

2. Δοκίμασε τώρα να διαβάσεις (ή και να «παίξεις») το μονόλογο της Σόνιας, νιώθοντας τα συναισθήματα που πλημμυρίζουν την ηρωίδα του Τσέχωφ.



Σύστημα φωτισμού στο θέατρο.

(ΤΟ ΜΥΣΤΙΚΟ ΤΗΣ ΚΟΝΤΕΣΑΣ ΒΑΛΕΡΑΙΝΑΣ)

1. Υποθέστε ότι ο διάλογος της κοντέσας Βαλέρινας με τα παιδιά της γίνεται ενώπιον ενός «δικαστηρίου». Κάποιοι από σας υποδύονται τους δικαστές, που, εφαρμόζοντας τη σκληρή τακτική της ανάκρισης, κατηγορούν τη γριά αρχόντισσα και την εξωθούν στην αυτοκτονία.

2. «Στήστε» (διαβάστε) αυτή τη σκηνή στην τάξη σας, αφού καλύψετε με μπλε χαρτί τα παράθυρα, χρησιμοποιώντας τη φωτιστική πηγή που, κατά τη γνώμη σας, ταιριάζει στην ατμόσφαιρά της.

Β' ΤΕΣΤ

1. Γιατί ο διάλογος αποτελεί βασικό συστατικό του δραματικού κειμένου;
2. Ποιον ανθρώπινο τύπο σατιρίζει ο Μολιέρος στον *Ταρτούφο*;
α. το φιλάργυρο
β. τον υποχονδριακό
γ. τον υποκριτή
3. Ποια είναι τα έργα του κρητικού θεάτρου και σε ποιο είδος ανήκουν;
4. Ποιο είναι το γνώρισμα της ιταλικής σκηνης;
α. είναι απέναντι στους θεατές
β. είναι ανάμεσα στους θεατές
γ. προεκτείνεται στην πλατεία
5. Τι σημαίνει αμφίδρομη επικοινωνία στο θέατρο και πώς συντελείται;
6. Αναφέρετε αντιπροσωπευτικές ελληνικές κωμωδίες του 19ου αιώνα.
7. Ο *γλάρος* είναι έργο:
α. του Ίψεν
β. του Τσέχωφ
γ. του Στρίντμπεργκ
8. Ποιους συγγραφείς και ποια έργα του ελληνικού αστικού δράματος γνωρίζετε;

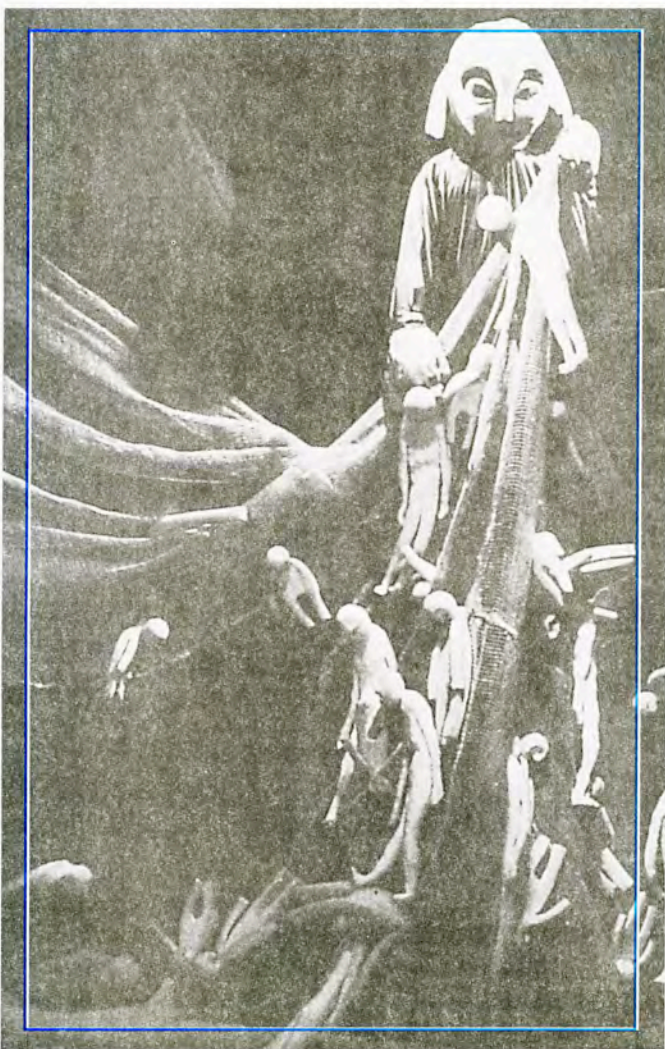


*Ο καλός άνθρωπος του Σε Τσουνάν, από
το Κ.Θ.Β.Ε., σε σκηνοθεσία Μίνου
Βολανάκη (1965).*

ΙΧ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ
ΤΟΥ
ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ

Το έντεχνο θέαμα, ως έννοια, αφορά κυρίως παραστάσεις οργανωμένες για την τέρψη του κοινού. Το περιεχόμενό του είναι απλό και εύληπτο, ο λόγος περιορισμένος, ενώ κάποτε απουσιάζει εντελώς. Αυτό που προέχει στο θέαμα είναι η εικόνα και η εκζήτησή της, οι οπτικές εκπλήξεις, τα γκαγκς, τα χρώματα. Το θέαμα δημιουργεί πάντα μια γιορτή για τα μάτια – σπάνια προβληματίζει το θεατή, αφού το νόημά του εξαντλείται μόνο σε ό,τι παρουσιάζει. Συχνά η εικόνα, διαμορφωμένη με τέχνη και διάθεση επίδειξης, συνοδεύεται από μουσική, για να καθυποβάλει το θεατή.

Το πιο εντυπωσιακό έντεχνο θέαμα είναι το πατινάζ σε παγωμένη πίστα. Οι χορευτές του διαθέτουν ακροβατικές αρετές, προϋόν μακράς και ε-



Θέατρο μαριονέτας από τη Γαλλία.

πίπτης άσκησης. Η χορογραφία στο πατινάζ στηρίζεται συχνά σ' ένα κλασικό έργο (π.χ. *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*) το οποίο διασκευάζεται με βάση τις εκφραστικές δυνατότητες, τον «κώδικα» του πατινάζ. Το θαυμαστό εδώ είναι οι επιδείξεις, απρόοπτες κινήσεις - νούμερα των χορευτών, η ταχύτητα και οι ισορροπίες τους στην παγωμένη πίστα.

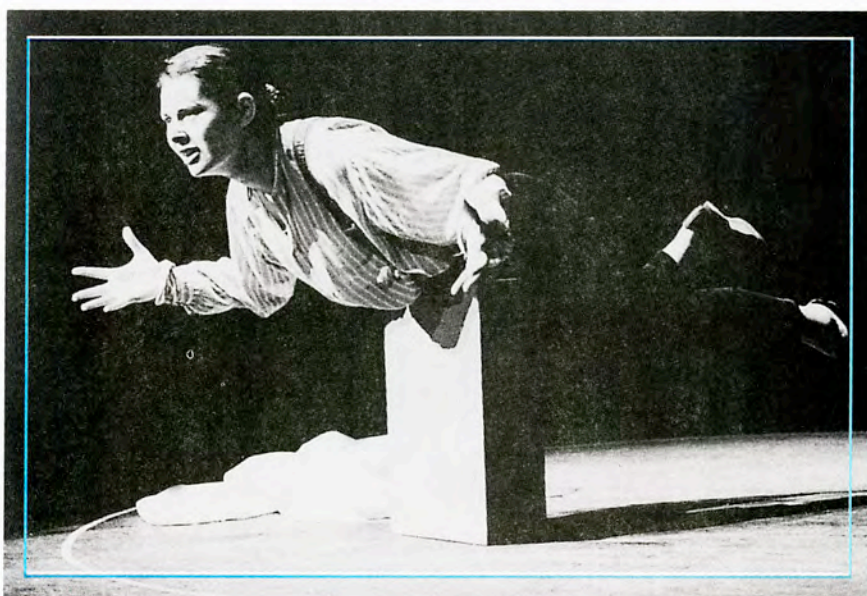
Άλλα δημοφιλή θεάματα είναι το τσίρκο, με ποικίλο παραστάσιμο υλικό, αλλά και οι μαριονέτες, το κουκλοθέατρο, οι παντομίμες, οι ζογκλέρ, οι ταχυδακτυλουργοί. Το μπαλέτο, εκτός της θεαματικότητάς του, είναι ένα είδος με ενδιαφέρον αφηγηματικό περιεχόμενο, ιδιαίτερο ύφος και οργανωμένο εκφραστικό σύστημα. Στην όπερα, το λυρικό θέατρο, στο οποίο προέχει η μουσική, το τραγούδι και οι ερμηνείες των σολίστ - τραγουδιστών (της σοπράνο, του τενόρου κ.ά.), συχνά επιδιώκεται η ενίσχυση του θεαματικού μέρους της παράστασης με πλούσια σκηνικά και βαρύτιμα κοστούμια.

Ως εκ τούτου η διαφορά του θεάτρου από το έντεχνο θέαμα έγκειται στην εσωστρέφεια του πρώτου: ο λόγος, οι σκέψεις, ο προβληματισμός των ηρώων, η πάλη τους για επιβίωση, η κρίση των ιδεών, το δράμα της ανθρώπινης ύπαρξης, αλλά και η διακωμώδησή της, καλούν το θεατή να συμμετάσχει, να προβληματιστεί πάνω στη δράση, να κλειστεί για λίγο στον εαυτό του και να ωριμάσει ως δέκτης.

Τη διαφορά αυτή του θεάτρου από το έντεχνο θέαμα μπορεί κανείς να την αντιληφθεί, αν παρακολουθήσει το ίδιο έργο, για παράδειγμα το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, σε παράσταση πατινάζ, μπαλέτου και στο θέατρο. Στα δύο πρώτα προέχει η χορευτική ικανότητα, η πλαστικότητα των σωμάτων, η εκφραστική ετοιμότητα, στοιχεία εξωτερικά, που απαιτούν όμως εσωτερική πειθαρχία, μέθοδο, ρυθμό και καλλιέργεια. Στο θέατρο ωστόσο προέχει η τέχνη της υποκριτικής, η οποία διέπεται από ένα σύνθετο κώδικα που ανασυνθέτει όλες τις εκφάνσεις της ζωής. Τίποτα βέβαια δεν εμποδίζει μια παράσταση στο θέατρο να εμπλουτίζεται με θεαματικά στοιχεία. Όταν όμως αυτά πλεονάζουν, η παράσταση χάνει σε περιεχόμενο προς όφελος των εξωτερικών εντυπώσεων.



Θέαμα τεχνολογικής έμπνευσης.



Θέαμα κλόουν.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Ποιες είναι οι διαφορές μιας θεατρικής παράστασης από ένα οποιοδήποτε άλλο έντεχνο θέαμα;
2. Γιατί οι ακροβασίες στο τσίρκο ή στο πατινάζ πάνω σε παγωμένη πίστα περιέχουν έντονα στοιχεία θεαματικότητας;

ΤΟ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΑΙ ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ

Το αστικό δράμα στην Ευρώπη, που ακμάζει με τα έργα των Ίψεν, Στρίντμπεργκ και Τσέχοφ, θα το διαδεχτεί το εξπρεσιονιστικό δράμα με βασικούς εκπροσώπους τους Χόρβατ, Μπρούκνερ και Βέντεκιντ. Ο τελευταίος μάλιστα με το έργο του *Το ξύπνημα της νιότης* προαναγγέλλει την εισβολή της ψυχανάλυσης στο θέατρο. Στο έργο αυτό πρωταγωνιστούν έφηβοι, σχεδόν παιδιά, που άλλοτε ζουν καταστάσεις ωμά τραγικές (ένα δεκατετράχρονο κορίτσι πεθαίνει επί σκηνής, γιατί θέλησε να κάνει έκτρωση) και άλλοτε έντονα λυρικές. Στον αντίποδα των νέων κινούνται οι αστοί γονείς και οι δάσκαλοι, που εθελοτυφλούν.

Ωστόσο την ίδια περίοδο στην Ευρώπη θα κυριαρχήσει ο Μπέρτολτ Μπρεχτ με το επικό - πολιτικό θέατρο. Έργα του, τα οποία γράφει πριν και μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, είναι: *Τα ταμπούρα μες στη νύχτα*, *Βάαλ*, *Τρόμος και αθλιότητα του Ράιχ*, *Η Μάνα κουράγιο και τα παιδιά της*, *Η όπερα της πεντάρας*, *Ο καλός άνθρωπος του Σε Τσουνάν* και *Ο κανκασιανός κύκλος με την κιμωλία*, στο οποίο εκτυλίσσεται μια ιστορία ανταγωνισμού για την κατοχή ενός παιδιού ανάμεσα στην αριστοκρατικής καταγωγής μητέρα του, που το είχε εγκαταλείψει, και στην υπηρέτρια που το φρόντιζε. Ο Μπ. Μπρεχτ πίστευε ότι ο θεατρικός συγγραφέας πρέπει να πείθει το κοινό του ότι αυτό που βλέπει στη σκηνή δεν είναι παρά η εξιστόρηση γεγονότων, απέναντι στα οποία οφείλει να αποστασιοποιείται. Με άλλα λόγια, πρέπει το κοινό να μην ταυτίζεται με τα δρώμενα.

Η δραματουργία ωστόσο ακολουθεί και άλλους δρόμους. Ο Αυστριακός συγγραφέας Ούγκο φον Χόφμανσταλ είχε ήδη δώσει από τις αρχές του αιώνα επίκαιρο χαρακτήρα στον αρχαίο ελληνικό μύθο, εισάγοντας στην υπόθεση στοιχεία ψυχανάλυσης. Ανάμεσα στα έργα του που ξεχωρίζουν είναι η *Ηλέκτρα* και ο *Οιδίπους Τύραννος*. Από τους αρχαίους ελληνικούς μύθους εμπνέονται στη συνέχεια, στην περίοδο που μας απασχολεί και οι Γάλλοι συγγραφείς Ζαν

Κοκτό, με το έργο του *Η δαιμόνια μηχανή*, και Ζαν Ζιροντού, με το έργο του *Ο πόλεμος της Τροίας δε θα γίνει*. Άλλες μεγάλες συνθέσεις του Ζ. Ζιροντού είναι *Η τρελή του Σαγιό* και *Οντίν*.

Στην Ιταλία ο Λουίτζι Πιραντέλο θα υποστηρίξει μέσα από το έργο του τη σχετικότητα της αλήθειας. Στο *Έτσι είναι, αν έτσι νομίζετε* θα εκφράσει την άποψη ότι δεν υπάρχει αντικειμενική αλήθεια, πραγματικότητα ανεξάρτητη από την υποκειμενική αντίληψη. Η ζωή, πιστεύει ο Πιραντέλο, είναι μια θλιβερή φάρσα, αφού, χωρίς να γνωρίζουμε πώς και γιατί, έχουμε την ανάγκη να αυταπατώμεθα διαρκώς, δημιουργώντας τη «δική μας» πραγματικότητα, έναν κόσμο διαφορετικό από αυτόν των άλλων, ο οποίος φαίνεται να μεταβάλλεται διαρκώς. «Η τέχνη μου είναι γεμάτη οίκτο για όλους εκείνους που εξαπατούν τον εαυτό τους», έλεγε ο Πιραντέλο. Κορυφαίες συνθέσεις του είναι: *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, *Ερρίκος ο Δ'*, *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε*, *Η ηδονή της τιμότητας* κ.ά.

Στην Ισπανία ο Φεντερίκο Γκαρθία Λόρχα θα διαπρέψει στο ποιητικό θέατρο ανιχνεύοντας με ευαισθησία τα πάθη των ηρώων του, στους οποίους δίνει πανανθρώπινη εμβέλεια. Σπουδαία έργα του είναι: *Το σπίτι της Μπερνάρντα Αλμπα*, *Ματωμένος γάμος*, *Γέρομα* κ.ά.

Στην Ελλάδα η περίοδος του μεσοπολέμου σφραγίζεται από τις τραγικές συνέπειες της μικρασιατικής καταστροφής, οι οποίες σηματοδεύουν και τη δραματουργία. Η δυναμική ανάπτυξη του αστικού δράματος ανακόπτεται βίαια. Οι ήρωες και οι συγκρούσεις τους, η ιδεολογία και η αισθητική διαφοροποιούνται. Κάποιοι συγγραφείς επιχειρούν μια φυγή στο παρελθόν, βρίσκοντας «άλλοθι» στο πατριωτικό και ιστορικό δράμα, όπως ο Σπύρος Μελάς με το έργο *Παπαφλέσσας* και ο Άγγελος Τερζάκης με το έργο *Ο σταυρός και το σπαθί*. Άλλοι αναπολούν τις ένδοξες στιγμές της τραγωδίας, επιχειρώντας την αναβίωσή της, όπως ο Νίκος Καζαντζάκης με το έργο *Νικηφόρος Φωκάς*, στο οποίο ο χορός των γυναικών εκπροσωπεί τις χώρες που

έχουν δεινοπαθήσει από τις κατακτήσεις του. Άλλοι, τέλος, καταφεύγουν στην απλοϊκή απεικόνιση των ηθών και εθίμων της ελληνικής επαρχίας και της απροβλημάτιστης ζωής των αστών, όπως ο Δημήτρης Μπόγρης με τα έργα *Δράκαινα* και *Τα αρραβωνιάσματα*, ο Παντελής Χορν με τα έργα *Φλαντρώ*, *Το φυντανάκι* και *Μελτεμάκι*, ο Π. Καργιάς με το *Τιμόνι στον έρωτα* και ο Δ. Τσεκούρας με το έργο *Αν δουλέψεις, θα φας*.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Γιατί κατά την περίοδο του μεσοπολέμου παρατηρείται στροφή των Ελλήνων δραματουργών στο παρελθόν και στα επαρχιακά ήθη;
2. Ποιοι συγγραφείς κυριαρχούν στην Ευρώπη την περίοδο του μεσοπολέμου;

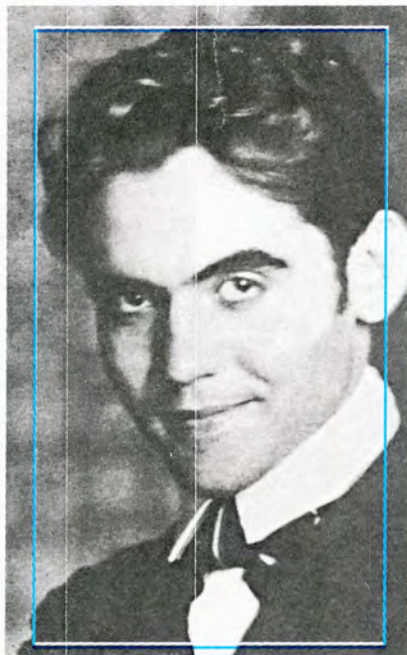
ΜΑΤΩΜΕΝΟΣ ΓΑΜΟΣ του Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα

(Απόδοση Νίκου Γκάτσου, από τη σειρά «Θέατρο και ποίηση», ΙΚΑΡΟΣ, έκδοση 1997³, Πράξη γ', Εικόνα 1η, σσ. 82-87)

Ο Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα γεννήθηκε το 1898 στη Γρανάδα της Ισπανίας. Ήταν πολυτάλαντος και είχε δείξει από νωρίς τις ικανότητές του στη ζωγραφική και στη μουσική. Αργότερα διέπρεψε ως ποιητής και ως δραματουργός. Ως ποιητής εμπνέεται από τα τσιγγάνικα τραγούδια της ιδιαίτερης πατρίδας του, της Γρανάδας. Ως δραματουργός κατατράχεται από την αδυναμία του ανθρώπου να πραγματοποιήσει τις επιθυμίες του, καθώς προσκρούει πόνω στις κοινωνικές συμβάσεις.

Το τραγικό τέλος που έχουν οι ήρωές του φαντάζει ως προαίσθημα του δικού του θανάτου· εκτελείται από τους φασίστες του Φράνκο, τον πρώτο κιόλας χρόνο του ισπανικού εμφύλιου πολέμου, το 1936. Ήταν μόλις 38 ετών.

Από τα πιο γνωστά έργα του είναι: *Το σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα*, *Δόνα Ροζίτα*, *Γέρμα*, *Ματωμένος γάμος*, *Τα μάγια της πεταλούδας*, *Θαυμαστή μπαλωματού* κ.ά. και τα μονόπρακτα: *Οι φασουλήδες του Κατσιπόρα*, *Περλιμπλίν* και *Μπελίσια*.



Σ' να ισπανικό χωριό ζωντανεύει μια παλιά βεντέτα ανάμεσα σε δύο οικογένειες και βαραίνει τη ζωή της Μάνας και του Γιου της. Η Νύφη, που ο Γιος διάλεξε να κάνει γυναίκα του, ήταν κάποτε αρραβωνιασμένη με το Λεονάρδο, ένα νεαρό από την αντίπαλη οικογένεια. Το ερωτικό πάθος που ένωνε το Λεονάρδο με τη Νύφη ξαναφουντώνει. Η Νύφη, αμέσως μετά το γάμο, φεύγει μαζί του, εγκαταλείποντας τον άντρα της.

Από δω και πέρα η μοίρα κινεί τα νήματα της ζωής

τους. Η οικογένεια του Γιου (του γαμπρού) με την καθοδήγηση της Μάνας καταδιώκει τους ερωτευμένους στο δάσος (βλ. απόσπασμα που ακολουθεί). Ο γαμπρός βρίσκει το Λεονάρδο και μονομαχεί μαζί του.

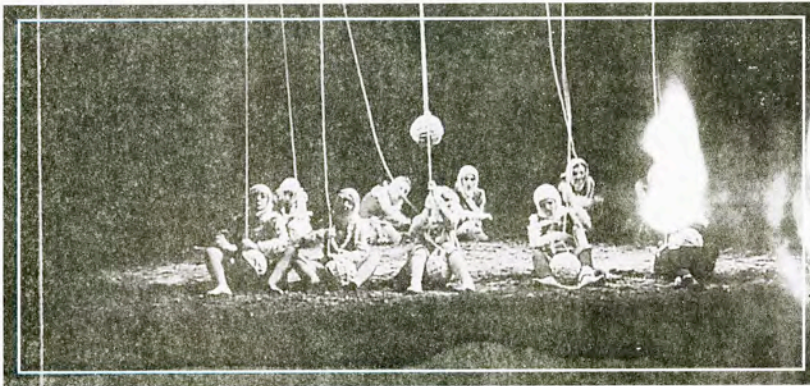
Όταν ο θάνατος, με τη μορφή ζητιάνας, και το ολόγιομο φεγγάρι τριγυρνούν στο δάσος, οι δύο αντίζηλοι πέφτουν νεκροί, χτυπημένοι ο ένας από το χέρι του άλλου..



Ματωμένος γάμος, από το Θέατρο Τέχνης το 1948, σε σκηνοθεσία Καρόλου Κοιν.



Ματωμένος γάμος, από το Εθνικό Θέατρο το 1980, σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού.



μα, από το Κ.Θ.Β.Ε. το 1981, σε σκηνοθεσία Θόδωρου Τερζόπουλου.

(Μπαίνουν ο Λεονάρδο και η Νύφη.)

ΛΕΟΝΑΡΔΟ

Πάψε!

ΝΥΦΗ

Τώρα θα φύγω μόνη μου.
Πήγαινε! Θέλω να γυρίσεις.

ΛΕΟΝΑΡΔΟ

Πάψε, σου λένε!

ΝΥΦΗ

Με τα δόντια, με τα χέρια, όπως μπορείς,
βγάλε απ' τον κοριτσιόσιο μου λαιμό
τη σιδερένια τούτη αλυσίδα,
κι άσε μ' εμένα να χαθώ
στο χωματένιο εδώ το σπίτι μου.
Κι άμα δε θέλεις να με σκοτώσεις
σα μια μικρούλα δεντρογαλιά,
τότε στα χέρια μου τα νυφιάτικα
βάλε την κάνη του ντουφεκιού σου.
Αχ, τι κακό, τι φωτιά,
το κεφάλι μου ανάβει!
Τι σπασμένα γυαλιά μού τρουπάνε τη γλώσσα!

ΛΕΟΝΑΡΔΟ

Είν' αργά τώρα πια. Σώπα!
Γιατί μας κνηγάνε, το βλέπεις,
κι αλλιώς δε γίνεται. Άιντε, πάμε!

ΝΥΦΗ

Μα με το ζόρι θέλεις νά 'ρθω;

ΛΕΟΝΑΡΔΟ

Ποιο ζόρι; Ποιος κατέβηκε
πρώτος στη σκάλα;

ΝΥΦΗ

Εγώ. Το ξέρω.

ΛΕΟΝΑΡΔΟ

Ποιος έβαλε καινούρια
γκέμια στ' άλογο;

ΝΥΦΗ

Εγώ. Είν' αλήθεια.

ΛΕΟΝΑΡΔΟ

Ποια χέρια
μου φορέσαν τα σπιρούνια;

ΝΥΦΗ

Τούτα τα χέρια, που είναι δικά σου,
μα σα σε βλέπω, θέλω με τούτα
όλες τις φλέβες σου τις γαλάζιες
και το μουρμούρισμά τους να λιώσω.
Σ' αγαπώ! Σ' αγαπώ! Αλλά φύγε!
Γιατί αν μπορούσα να σε σκοτώσω,
θα σε σαβάνωνα σε μια κάσα
και θα κεντούσα το σάβανό σου
με μανουσάκια και με βιολέτες.
Αχ, τι κακό, τι φωτιά
το κεφάλι μου ανάβει!

ΛΕΟΝΑΡΔΟ

Τι σπασμένα γυαλιά μού τρουπάνε τη γλώσσα!
Γιατ' έχτισα να σε λησμονήσω
πέτρινο τοίχο μπροστά στο σπίτι μου
να με χωρίζει από το δικό σου.
Αλήθεια λέω. Δεν το θυμάσαι;
Κι όταν σε είδα από μακριά,
έριξα σκόνη μέσα στα μάτια μου.
Μα σαν καβάληκα τ' άλογό μου
εκείνο μ' έφερε μπρος στην πόρτα σου.
Τότε καρφίτσες μαλαματένιες
μπήκαν στο αίμα μου κι έγινε μαύρο,
κι άμα κοιμήθηκα, το κορμί μου
αγκάθια γιόμισε και τριβόλια.
Αν φταίει κάποιος, δεν είμ' εγώ,
αν φταίει κάποιος, είναι η γη

κι η ευωδιά που ξεχύνεται
από τα στήθια και τις πλεξούδες σου.

ΝΥΦΗ

Αχ, τι τρελή, τι τρελή!
Στο λέω, να μοιραστώ δε θέλω
μαζί σου ούτε κρεβάτι ούτε ψωμί,
κι όμως δεν είναι μια στιγμή
που να μπορώ να ζω μακριά σου.
Γιατί με διώχνεις κι εγώ μένω,
μου λες να φύγω, μα με σέρονεις
σαν αχερόκλωνο του αγέρα.
Σκέψου, παράτησα έναν άντρα
μ' όλο το σόι του στη μέση,
κι έφυγα πριν τελειώσει ο γάμος
με το στεφάνι στο κεφάλι.
Όμως εσένα θα σκοτώσουν,
εσένα! Κι έρχονται. Δε θέλω!
Άσε με μόνη! Φύγε, φύγε!
Κανείς δεν είναι να σε σώσει.

ΛΕΟΝΑΡΔΟ

Πουλιά της χαρραγής ξυπνήσαν
και φτερουγίζουνε στα δέντρα.
Η νύχτα αργοπεθαίνει τώρα
πάνου στον λιθαριού την κόψη.
Πάμε να βρούμε μια γωνιά
όπου θα σ' αγαπώ για πάντα,
και δε με νοιάζουν οι άνθρωποι
με το φαρμάκι που χύνουν.
(Την αγκαλιάζει με πάθος.)

ΝΥΦΗ

Κι εγώ θα κοιμηθώ στα πόδια σου,
για να φυλάω τα όνειρά σου.
Γυμνή κοιτάζοντας τον κάμπο,
(δραματική)
σα σκύλα. Γιατί σκύλα είμαι!
Γιατί στα μάτια σε θωρώ
κι η ομορφάδα σου με καίει.

ΛΕΟΝΑΡΔΟ

Η μια φωτιά βρῖσκει την ἄλλη.
Η ἴδια η φλόγα τα σκοτώνει
μαζί δυο στάχνα αδερφωμένα.

Πάμε!
(Την τραβάει.)

ΝΥΦΗ

Πού με τραβάς;

ΛΕΟΝΑΡΔΟ

Εκεί που δεν μπορούν να ῥθούνε
όσοι μας κνηγάνε τώρα.
Εκεί που θα μπορώ να σε κοιτάζω!

ΝΥΦΗ

(σαρκαστική)

Στα πανηγύρια να με γυρίζεις,
νά ῥμαι ντροπή κάθε γυναίκας,
κι οι ἄνθρωποι να με κοιτάνε
με τα σεντόνια του γάμου μου
σα φλάμπουρα στον αέρα.

ΛΕΟΝΑΡΔΟ

Το ξέρω. Ἐπρεπε να σ' αφήσω,
αν εἶχα νου για να σκεφτώ.
Μα ἀπό κοντά σου δεν μπορώ
να φύγω πια. Κι εσύ, το ἴδιο.
Δοκίμασε. Κάν' ἓνα βήμα.
Καρφιά του φεγγαριού καρφώσαν
τη μέση μου με τους γοφούς σου.

(Ὅλη αὐτή η σκηνή εἶναι βίαιη, γεμάτη μεγάλο αισθησιασμό.)

ΝΥΦΗ

Ακούς;

ΛΕΟΝΑΡΔΟ

Ναι! Περπατάνε.

ΝΥΦΗ

Φεύγα!

Εγώ θα μείνω να πεθάνω
με τα ποδάρια στο νερό
και με τ' αγκάθια στο κεφάλι.
Και θα με κλαίνε τα φύλλα,
βρώμα μαζί και παρθένα.

ΛΕΟΝΑΡΔΟ

Πάψε. Ανεβαίνουν.

ΝΥΦΗ

Φεύγα!

ΛΕΟΝΑΡΔΟ

Σιγά. Να μη μας καταλάβουν.
Εσύ μπροστά. Πάμε, σου λέω!

(Η Νύφη διστάζει.)

ΝΥΦΗ

Κι οι δυο μαζί!

ΛΕΟΝΑΡΔΟ

(Την αγκαλιάζει.)

Όπως το θέλεις!

Θα μας χωρίσουν, όταν μονάχα
θά 'χω πεθάνει.

ΝΥΦΗ

Κι εγώ μαζί σου.

(Βγαίνουν αγκαλιασμένοι.)

(Μπαίνει το Φεγγάρι προχωρώντας πολύ αργά. Η σκηνή παίρνει ένα δυνατό γαλάζιο φως. Ακούγονται τα δυο βιολιά. Ξαφνικά ακούγονται δυο συρτές σπαραχτικές κραυγές, και τα βιολιά μονομιás σταματάνε. Στη δεύτερη κραυγή φαίνεται η Ζητιάνα με γυρισμένη τη ράχη. Ανοίγει το μανδύα και μένει έτσι στο κέντρο της σκηνής σαν ένα μεγάλο πουλί με φτερά θεόρατα. Το φως του φεγγαριού σταματάει απάνω της. Η αυλαία πέφτει μέσα σε απόλυτη σιγή.)

ΑΥΛΑΙΑ



ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Ποιο στοιχείο κυριαρχεί στην προηγούμενη σκηνή, ποια δύναμη κινεί τα «νήματα» της ζωής των ηρώων;
2. Προσπαθήστε, μελετώντας τις σκηνικές οδηγίες στο απόσπασμα, να προετοιμάσετε την ανάγνωσή του στην τάξη ή, ενδεχομένως, την αυτοσχέδια ερμηνεία του.

ΝΑ ΖΕΙ ΤΟ ΜΕΣΟΛΟΓΓΙ του ΒΑΣΙΛΗ ΡΩΤΑ

(Θέατρο για παιδιά», Εκδ. Χαρ. Μπούρα, δ' έκδοση, Αθήνα, χ.χ., σσ. 17-51)

Ο Βασίλης Ρώτας γεννήθηκε το 1889 στο Χιλιόμοδι Κορινθίας και πέθανε το 1977 στην Αθήνα. Σπούδασε Φιλολογία, υπηρέτησε ως έφεδρος αξιωματικός στους βαλκανικούς πολέμους και στη συνέχεια μονιμοποιήθηκε.

Μετά την αποστράτευσή του, το 1927, αφιερώθηκε στο θέατρο. Το 1930 ίδρυσε στο Παγκράτι το «Λαϊκό Θέατρο», το οποίο διηύθυνε έως το 1937, όταν το έκλεισε η δικτατορία του Μεταξά.

Το 1941 ίδρυσε το «Θεατρικό Σπουδαστήριο», το οποίο αναγκάστηκε να εγκαταλείψει τον επόμενο χρόνο κυνηγημένος από τους Γερμανούς. Καταφεύγει στη Θεσσαλία, όπου διορίζεται από την Πολιτική Επιτροπή Εθνικής Απελευθέρωσης υπεύθυνος στη Γραμματεία Γραμμάτων και Τεχνών. Μαζί με το Γιώργο Κοτζιούλα αναδεικνύεται ο κατ' εξοχήν εκπρόσωπος του «Θεάτρου στο βουνό» κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής.

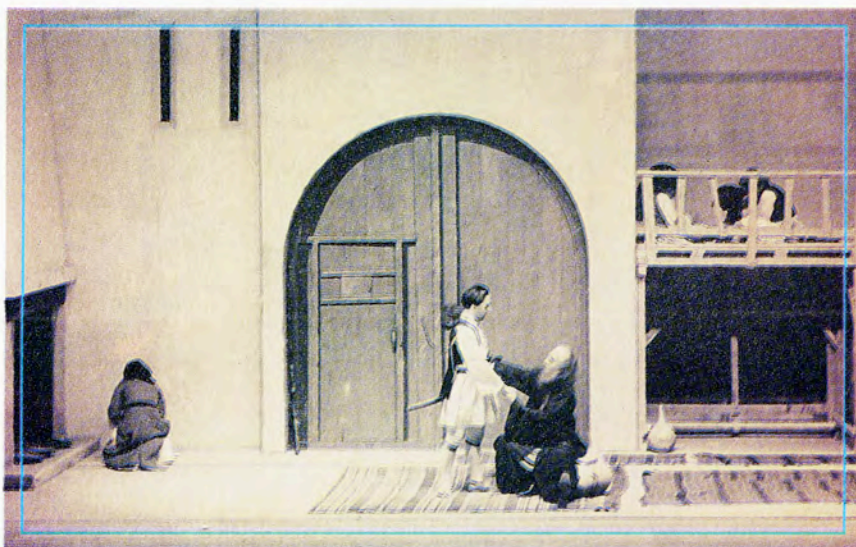
Έγραψε πολλά θεατρικά έργα για παιδικό και νεανικό κοινό. Από τα πιο αξιόλογα είναι: *Να ζει το Μεσολόγγι*, *Γραμματιζούμενος*, *Καραγκιόζικα*, *Το πιάνο*, *Παραμύθι της ανέμης* και τα ιστορικά: *Ρήγας ο Βελεστινλής* και *Κολοκοτρώνης*. Μετέφρασε έργα των Σίλερ, Ίψεν και Χάουπτμαν και όλο το έργο του Σαίξπηρ, πραγματοποιώντας μεταφραστικό άθλο.



Στο Μεσολόγγι του 1826, μέσα στην πολιορκημένη από Τούρκους και Αιγύπτιους πόλη, πρόσωπα εξουθενωμένα από την πείνα και τη φρίκη του πολέμου δίνουν τη δική τους μάχη για ελευθερία.

Μια ομάδα παιδιών φτιάχνει φουσέκια και βόλια με την επίβλεψη του παπα-Γιώργη. Ο γιος του παπά, ο Πάνος, φεύγει για το γιουρούσι, ο Κωστής πεθαίνει από πείνα, η Χρυσούλα έχει τρελαθεί. Η δράση κορυφώνεται με τον ερχομό του ετοιμοθάνατου Πάνου, που ξεψυχά επί σκηνής, και με την αναγγελία της άφιξης του εχθρικού στόλου.

Κάθε ελπίδα σβήνει, η έξοδος είναι η μόνη λύση, αλλά το Μεσολόγγι ζει.



1.



2.

1. - 2. Να ζει το Μεσολόγγι, από το ΕΘνικό Θέατρο το 1933, σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη.

Πρόσωπα:

ΠΑΠΑΣ	
ΠΑΝΟΣ	γιος του 16 χρόνων
ΦΩΤΕΙΝΗ	κόρη του 14 »
ΚΩΣΤΑΣ	17 »
ΦΩΤΟΣ	16 »
ΚΩΣΤΑΚΗΣ	6 »
ΚΑΤΕΡΙΝΑ	17 »
ΜΗΤΣΟΣ	8 »
ΓΙΩΡΓΑΙΝΑ	21 »
ΧΡΥΣΟΥΛΑ	16 »
Α' ΚΟΠΕΛΑ	18 »
Β' ΚΟΠΕΛΑ	18 »

Η σκηνή στο Μεσολόγγι την Άνοιξη του 1826.

Οδηγίες για τη σκηνοθεσία.

Η ΣΚΗΝΗ: Η σκηνή παρασταίνει ένα μεγάλο δωμάτιο με μια μεγάλη πόρτα στο βάθος στη μέση, που όταν ανοίγεται, φαίνεται απ' έξω ο δρόμος και χάλασμα απέναντι. Η πόρτα γερή με αμπάρες και δύο πολεμιστρες από τη μια μεριά και την άλλη. Χοντρά καπνισμένα πάτερα στο ταβάνι. Τζάκι αριστερά καπνισμένο. Στα δεξιά μικρή στενή πόρτα. Στη γωνιά του βάθους δεξιά είναι ένας σουφράς (χαμηλό στρογγυλό τραπέζι), όπου καθισμένα καμιά δεκαριά παιδιά φτιάνουν φουσέκια με μπαρούτη, βόλια, καλάμια και φύλλα από παλιά βιβλία. Στην αριστερή γωνιά του βάθους και μέχρι το τζάκι, μικρό πατάρι (δυο σκαλοπάτια ψηλό), όπου σε κουρελιασμένα στρωσίδια κείτονται πεντέξι παιδιά. Από πάνω δυο κονίσματα κρεμασμένα και καντήλι σβηστό.

ΟΙ ΦΟΡΕΣΙΕΣ: Ο παπάς έχει ψαρά μαλλιά και γένια, φορεί σκουφάκι παπαδίτικο του σπιτιού, άσπρη πουκαμίσια μακριά. Από πάνω ένα ράσο μαύρο ή σκούρο καφέ με μανίγια ή και χωρίς, μακρύ ως τα γόνατα. Η Γιώργαινα φορεί φούστα σκούρα αλατζένια, ράσο και μαύρο μαντίλι. Η Φωτεινή το ίδιο, μόνο αντί ράσο φορεί πολκάκι ή έχει περιτυλίξει μ' ένα σάλι το κορμί της. Τα παιδιά φορούν σκέτες πουκαμίσιες αλατζένιες μαύρες, κι ένα δυο, φουστανελίτσες. Είναι ξεσκουφωτα και ξυπόλυτα. Ο Πάνος, ο Κώστας κτλ. φουστανελέες, κάλτσες, μαντίλι στο λαιμό, η Κατερίνα και οι δυο κοπέλες που πολεμούν, το ίδιο, μόνο αντί φουστανελά φορούν φούστες κοντύτερες. Η Χρυσούλα ένα σκούρο ξεσκισμένο φόρεμα, κουρελιασμένο τόσο, που φαίνονται τα γυμνά της μπράτσα και τα πόδια της μαυρισμένα από τον ήλιο και γκρατζουνιασμένα από τις πέτρες και τ' αγκάθια. Στα ξέπλεγα άταχτα μαλλιά της άχυρα, χόρτα κτλ. Όλοι είναι ξυπόλυτοι ή το πολύ φορούν μόνο κάλτσες και τα ενδύματά τους πρέπει να δείχνουν παλιά, λερωμένα και μπαλωμένα. Το πόδι το λαβωμένο του παπά είναι φασκισμένο μέσα σε κουρέλια.

ΣΚΗΝΗ 1

(Παπάς, Γιώργαινα, Φωτεινή, Πάνος, Κωστάκης, Μήτσος, παιδιά.)

(Ο παπάς κάθεται στη μέση μπροστά πάνω σ' ένα σαμάρι ή σκαμνί. Η Φωτεινή επιβλέπει τα παιδιά, που καθισμένα σταυροπόδι γύρω στο σουφρά φτιάνουν φουσέκια. Η Γιώργαινα γυρτή στο πατάρι, γονατι-

ομένη με τις πλάτες προς τους θεατές, βυζαίνει ένα μωρό (που δε φαίνεται). Ο Πάνος γονατιστός στο 'να πόδι δεξιά απ' τον παπά. Ο Κωστάκης ορθός στηρίζεται στο τζάκι κι όλο λυγίζει τα γόνατά του να πέσει. Μόλις ανοίξει η αυλαία, ακούγονται υπόκωφες κανονιές και ντουφεκιές.)

ΠΑΠΑΣ: (Έχει το δεξί του χέρι στο κεφάλι του Πάνου.)

Κρατήσου, παιδί μου, λιγάκι, μείνε μια στιγμή μαζί μου, όσο να σε χορτάσει το μάτι μου, να καμαρώσω τη λεβεντιά σου. Εχτές ακόμα, όσο δε σου 'χαν δώσει άρματα, ήσουν παιδί, και σήμερα! πόσο μεγάλωσες μονομιάς, απ' τη μια μέρα στην άλλη!

ΠΑΝΟΣ: Έλα τώρα, πατέρα, δώσ' μου την ευχή σου, λέω.

(Ακούγεται κανονιά.) Νάτα! βλέπεις; Άρχισε πάλι το γιουρούσι κι εγώ είμαι ακόμα εδώ.

ΠΑΠΑΣ: (Τον πιάνει το χέρι.) Χάιντε, παιδί μου, στη θέση σου. Πρώτα απ' όλα το Μεσολόγγι. Δε σε κρατώ πια. Όμως πρόσεχε, μονάκριβό μου παλικάρι. Να μη σηκώνεις κεφάλι, παρ' όσο για να ματιάσεις. Να φυλάγεσαι. Μην είσαι αφύς.

ΠΑΝΟΣ: Ξέρω, καλέ πατέρα!

ΠΑΠΑΣ: Έπρεπε νά 'μαι κοντά σου, να σε δασκαλεύω. Μα το πόδι μου, αχ! με κρατεί εδώ καρφωμένο. Πες του αρχηγού: Τι κάνω εδώ; Είναι δουλειά για μένα να επιβλέπω στα φουσέκια; Πες του να στείλει άλλον στο πόδι μου, νά 'ρθω, παιδί μου, στο ταμπουρί, νά 'μαι κοντά σου. (Με συγκίνηση.) Κοίταξε, παιδί μου, εσύ πρέπει να ζήσεις, να ξαναγυρίσεις στο Σούλι. (Ακούγονται δυο κανονιές.)

ΠΑΝΟΣ: (Πετάγεται.) Δεν ακούς, πατέρα; Το γιουρούσι! Δεν κάθομαι πια. Καλό βόλι, πατέρα!

ΠΑΠΑΣ: (Τον πιάνει το κεφάλι με τα δυο του χέρια.)

Καλό βόλι, παιδί μου, κι ο Θεός ας σε παραστέκει, ας σε φυλάξει, γιατί εσένα έχω μονάχη μου ελπίδα και χαρά.

(Τον φιλεί.) Εσένα και τη λευτεριά. Και τη λευτεριά πάλι για σένα, όχι για μένα. (Τον αφήνει.)

ΠΑΝΟΣ: Καλό βόλι, παιδιά! (Φεύγει βιαστικά στο βάθος.)

ΠΑΙΔΙΑ: Καλό βόλι!

ΠΑΠΑΣ: (Βογγάει απ' τον πόνο του ποδιού του.)

Ωχ! ωχ! βοήθα με, Φωτεινή!

ΦΩΤΕΙΝΗ: Τι θέλεις, πατέρα μου; (Πάει και γονατίζει κοντά του.)

ΠΑΠΑΣ: Το πόδι μου. Σάλεψέ το λίγο. Πονώ φοβερά. (Βογγάει.)

ΦΩΤΕΙΝΗ: (Εκτελεί.) Έτσι; Έτσι; Είσαι τώρα καλά;

ΠΑΠΑΣ: (Χτυπώντας το χέρι του στο γόνατό του.)

Να κάθομαι εδώ, σα θεριό πιασμένο στο δόκανο και να πολεμάει το παιδάκι!

ΦΩΤΕΙΝΗ: Μη στενοχωριέσαι, πατέρα μου, κι ο Πάνος μας πολεμάει καλά. Το 'δειξε και στ' άλλο το γιουρούσι.

ΠΑΠΑΣ: (Πιο ήσυχα.) Κοίτα τα φουσέκια τώρα. (Τα παρακάτω μέρη από τον ψαλμό του Παρακλητικού Κανόνα τα λέει χύμα – η Φωτεινή ξαναγυρίζει στη θέση της.) Κύριε, εισάκουσον της προσευχής μου, ενώτισαι την δέησίν μου εν τη δικαιοσύνη σου. (Συνεχίζει λέγοντας σιγά.)

ΓΙΩΡΓΑΙΝΑ: (Ανασηκώνεται – μιλεί πολύ αργά και με κόπο.)

Έλα, με ρούφηξες πια! Δε μου βυζαίνεις το γάλα, το

αίμα μου βυζαίνεις, που να μην ήσουν!

(Το αφήνει στο στρώμα και σηκώνεται.)

ΠΑΠΑΣ: (Χωρίς να σταματήσει το διάβασμα, της κάνει νόημα να πλησιάσει και μόλις πάει κοντά του της λέει.) Μη βλαστημάς, Γιώργαινα.

ΓΙΩΡΓΑΙΝΑ: Δε βλαστημάω, παπούλη, λιγώθηκα ολότελα· λέω θα ξεψυχήσω.

ΠΑΠΑΣ: Δεν έβρασε ακόμα το φαΐ για τα παιδιά;

ΓΙΩΡΓΑΙΝΑ: Βράζει ο σκύλος; Δε βράζει. Και δεν έχουμε ούτε ξύλα

πια. Τι να βάλω, τα χέρια μου; Τώρα λένε, άμα σκολάσει

ο πόλεμος, θα ριξουνε το δεσποτικό να βγάλουνε ξύλα.

ΠΑΠΑΣ: Το δεσποτικό δεν έπρεπε να το ριξουν· είναι κειμήλιο.

ΓΙΩΡΓΑΙΝΑ: Τι κειμήλιο, παπούλη; Κειμήλια θα τηράζουμε ή θα γλιτώσουμε τις ψυχές;

ΠΑΠΑΣ: Κι οι ψυχές θέλουν την πίστη τους, Γιώργαινα. Εμείς εδώ

στο Μεσολόγγι την πίστη μας θέλουμε να γλιτώσουμε και

όχι τις ψυχές. Ας κάψουμε το λοιπόν τα κονίσματα και τα

βιβλία τα ιερά κι ας τουρκεψουμε ολότελα, να γλιτώσουμε

τις ψυχές. Γι' αυτό λέω, καλύτερα να ριξουνε τ' άλλα

σπίτια πρώτα και να μην πειράζουμε το δεσποτικό.

ΓΙΩΡΓΑΙΝΑ: Τα σπίτια όσα περισσεύουν τα ρίξανε πια. Εδώ, παπούλη, είμαστε για χαλασμό και μην ελπίζεις να γλιτώσει το Μεσολόγγι.

ΠΑΠΑΣ: Γιώργαινα, αυτό το λόγο να μην τον ξαναπείς· το

Μεσολόγγι δεν ξαναπέφτει σε χέρια Τούρκου.

ΓΙΩΡΓΑΙΝΑ: Κειο, άμα χαθούμε όλοι, τι να την κάνει τη λευτεριά του; Λευτεριά έχουν και τ' άγρια τὰ βουνά.

ΠΑΠΑΣ: (Τη μαλώνει.) Σώπα, άπιστη γυναίκα. Μη σκανταλίζεσαι, κι όλοι να χαθούμε, φτάνει να μείνει λεύτερη τούτη η γης και θα φυτρώσει ξανά κι ανθρώπους, όπως φυτρώνει την αγριάδα.

ΓΙΩΡΓΑΙΝΑ: Εγώ λέω εδώ δε φυτρώνει ούτε χορτάρι πια. (Με απελπισιά κουνώντας τα χέρια της.) Τα σαρούχια μας τα φάγαμε, τα φύκια και τα σκουλήκια τα φάγαμε, τα ποντίκια τα φάγαμε. Τι άλλο πια θα φάμε; Σήμερα μας στείλανε μισό σκύλο για όλο τούτο τ' ασκέρι (δείχνει τα παιδιά) κι είπανε σωθήκαν και τα σκυλιά. Από ταχιά θα βάλουμε χέρι στις γάτες. Όχου! ο Θεός ας μας ελεήσει κι ας μας σπλαγχιστεί. Εχτές η Στάθαινα ήτανε να θάψει τον άντρα της και αγρίεψε ξαφνικά κι άρχισε να τρώει τον πεθαμένο· τρώμαξαν να της τον πάρουν απ' τα χέρια. Τι θα γινούμε οι μαύροι! (Κλαίει.)

ΠΑΠΑΣ: Μη λιγοψυχάς, Γιώργαινα. Κι αν σκοτώθηκε ο άντρας σου, έχεις παιδί. Εμείς που ζούμε πρέπει να δοξάζουμε το Θεό. Κι όση ψυχή μάς μένει πρέπει να την κρατάμε αμόλευτη από σκάνταλο, γιατί (χτυπητά) εμείς, εδώ, στο Μεσολόγγι σήμερα κρατάμε στα χέρια μας τη λευτεριά του Γένους· είμαστε όλοι ταμμένοι και δεν έχουμε το δικαίωμα να λιγοψυχήσουμε.

ΓΙΩΡΓΑΙΝΑ: (Κλαίγοντας.) Ο Θεός να με συγχωρέσει· από τα προχτές το βράδυ δεν έχω βάλει στο πόδι μου άλλο από μια γουλιά νερό, και το παιδί, παπούλη, βυζαίνει την ψυχή μου πια της δόλιας! Ώρα την ώρα λέω μια πως θα ξεψυχήσει εκείνο στα χέρια μου, μια πως εγώ θ' απομείνω. Δεν έχω ανάκαρα ούτε τα μάτια μου ν' ανοίξω και σαλεύω έτσι, σα να μην είμαι 'γώ, σαν κάποιος άλλος να με σπρώχνει.

ΠΑΠΑΣ: Κοίταξε, τοίμασε μια ώρα αρχύτερα το φαί των παιδιών και να βγάλεις σήμερα διπλή μερίδα για σένα.

Η Γιώργαινα πάει αναστενάζοντας και γονατίζει στο τζάκι, όπου ανακατεύει το φαί στο τσουκάλι που βράζει εκεί, και σπυδαυλίζει τη φωτιά.)

ΦΩΤΕΙΝΗ: (Σηκώνεται και πλησιάζει τον Κωστάκη.)

Κωστάκη, πού πας, παιδάκι μου; Έλα να σε βάλω στο στρώμα να πέσεις, εσύ δεν μπορείς να σταθείς στα πόδια σου. (Το παίρνει σηκωτό και το βάζει στη στρωματσάδα και ξανααγριάζει στη θέση της. Ο Κωστάκης ξανασηκώνεται πάλι, σα να τον σπρώχνει κάποια δικιά του έγνοια και πιάνεται στον τοίχο και πάει ως το τζάκι εμπρός. Εκεί στέκει κι όλο συζητούνται τα γόνατά του, ωστόσο σωριάζεται κατά γης, τη στιγμή που ο παπάς λέει: «προς σε ήρα την ψυχήν μου».)

ΠΑΠΑΣ: Ταχύ εισάκουσόν μου, Κύριε, εξέλιπε το πνεύμα μου, μη αποστρέψης το πρόσωπόν σου απ' εμού και ομοιωθήσομαι τοις καταβαίνουσιν εις λάκκον. Γνώρισόν μοι, Κύριε, οδόν εν η πορευέσομαι ότι προς σε ήρα την ψυχήν μου. (Ο Κωστάκης σωριάζεται.)

ΦΩΤΕΙΝΗ: (Τρέχει κοντά του.) Κωστάκη! Κωστάκη! (Τα παιδιά όλα γυρίζουν και κοιτάζουν με

ανησυχία· ένα δυο βγάζουν κραυγές φρίκης: Α!)

ΠΑΠΑΣ: Όχι φωνές! Όχι φωνές! Έλα δω, Φωτεινή!
(Η Φωτεινή πάει κοντά του.) Άσ' το, κοίταξε τα φουσέκια.

ΦΩΤΕΙΝΗ: (Με φρίκη, κομπιαστιά.) Θαρρώ πέθανε, πατέρα!

ΠΑΠΑΣ: Πες της Γιώργαινας και κοίταξε εσύ τα φουσέκια!

ΦΩΤΕΙΝΗ: (Πάει και την αγγίζει στον ώμο, καθώς είναι σκυμμένη και φυσάει τη φωτιά.) Γιώργαινα! (Της δείχνει τον Κωστάκη και ξαναγυρίζει στη θέση της.)

ΠΑΠΑΣ: Πρόφτασε, Γιώργαινα, το παιδί, τον Κωστάκη. Δώσ' του μια γουλιά ζουμί ή καλύτερα βύζαχτο.

ΓΙΩΡΓΑΙΝΑ: Τι να βυζάξω; Όλα τα βυζαίνω πια!
(Πάει κοντά, γονατίζει στο παιδί και προσπαθεί να το συνεφέρει.) [...] (Γονατιστή καθώς είναι γέρνει κοντά του.) Δε σαλεύει, δεν ανασαίνει!

ΠΑΠΑΣ: Παραδόθη;

ΓΙΩΡΓΑΙΝΑ: Ξεψύχησε!

ΠΑΠΑΣ: (Σηκώνοντας τα χέρια και κάνοντας το σταυρό του.)
Ας παραλάβει ο Κύριος την ψυχή του στη μακαριότητά Του. Σήκωσ' το. Πάρ' το από μέσα. (Η Γιώργαινα με κόπο πιάνει το σώμα του μικρού παιδιού από τις μασκάλες και σουρντά το βγάζει έξω απ' τη δεξιά πόρτα. Τα παιδιά όλα, και αυτά που εργάζονται στο τραπέζι και ένα δυο από τα άρρωστα στο πατάρι, ανασηκώνονται να ιδούν και ψιθυρίζουν ή ξεφωνίζουν με φρίκη. Ένα δυο κλαίνε.) Τη δουλειά σας! Μην αφήνετε τη δουλειά σας ούτε στιγμή! Γλήγορα τα χέρια σας. Φκιάνετε καλά τα φουσέκια. Προσέχετε τη μαπαρούτη να μην κάνετε λάθος. Για φέρε μου να ιδώ, Φωτεινή. (Η Φωτεινή εχτελεί.)
Χμ! καλά! Πιο σφιχτά. Και... Τι 'ναι αυτό; Τούτο είναι νοτισμένο, πώς εβράχηκε αυτό;

ΦΩΤΕΙΝΗ: Κλαίνε, πατέρα, και...

ΠΑΠΑΣ: (Με στανική αυστηρότητα.)
Ποιος κλαίει; Δε σας είπα να μην κλαίτε; Ποιος κλαίει; Νά 'ρθει δω αμέσως!

ΜΗΤΣΟΣ: (Βγαίνει κι έρχεται ξεσπώντας σε δυνατά κλάματα.)
Εγώ, ω, ω, ω.

ΠΑΠΑΣ: Έλα κοντά, παιδί μου, γιατί κλαις; (Το χαϊδεύει.)

ΜΗΤΣΟΣ: Πεινάω, ω, ω, ω!

ΠΑΠΑΣ: Μα... εσύ να κλαις; Εσύ που χτες ο πατέρας σου σκότωσε

δεκαπέντε Τούρκους; Ντροπής! Όχι, παιδί μου,
μην κλαις, γιατί να, κοίτα, τούτο το φουσέκι, το
'κανες λούτσα' δεν κάνει. Γιατί χαλάει η μπαρούτη και δε θα
πιάσει φωτιά και πώς θα κάνουμε τον πόλεμο, παιδάκι μου;
Πάει το Μεσολόγγι μας! Θα μας το πάρουν οι αντίχριστοι.
Και θα μας σφάξουν όλους με τα γιαταγάνια τους! Γι' αυτό κανένας σας να μην κλαίει!

ΜΗΤΣΟΣ: Πεινάω,ω,ω! (Κλαίει γοερά.)

ΠΑΠΑΣ: (Μέσα του.) Θεέ μου, βοήθησέ μας στη δυστυχία μας!

ΠΑΙΔΙΑ: (Πολλά, ξεσπώντας σε κλάματα δυνατά.)
Πεινάμε, πεινάμε!

ΦΩΤΕΙΝΗ: Σωπάτε! μην κάνετε έτσι!
(Τραβώντας το Μήτσο από το χέρι στη θέση του πάλι.)
Δεν ακούτε το κανόνι; Σωπάτε! Να, η κυρά Γιώργαινα
θα φέρει το φαΐ. (Η Γιώργαινα μπαίνει από τ' αριστερά και πάει πάλι στο τζάκι.)
Οι πατεράδες μας, οι μανάδες μας, τ' αδέρφια μας πολεμάνε,
όλοι πολεμάνε και μεις εδώ να κλαίμε; ντροπής!
Εμπρός, εμπρός, φκιάνετε φουσέκια!

ΠΑΠΑΣ: (Ψέλνει για να τραβήξει την προσοχή των παιδιών αλλού.
Τα παιδιά λίγα λίγα ψέλνουν κι αυτά. Η ψαλμωδία αυτή
πάει αργά και συνοδεύεται από κανονιές, που ακούγονται
υπόκωφα.) Πολλοίς συνεχόμενος πειρασμοίς, προς Σε καταφεύγω
σωτηρίαν επιζητών. Ω Μήτηρ του Λόγου και Παρθένε,
των δυσχερών και δεινών με διάσωσον.
Από των πολλών μου αμαρτιών ασθενεί το σώμα, ασθενεί
μου και η ψυχή. Προς Σε καταφεύγω την Κεχαριτωμένην.
Ελπίς απηλπισμένων Συ μοι βοήθησον.
Πάσαι των Αγγέλων αι στρατιαί, Πρόδρομε Κυρίου,
Αποστόλων η δωδεκάς, οι Άγιοι Πάντες μετά της Θεοτόκου,
ποιήσατε πρεσβείαν εις το σωθήναι ημάς.
(Ανοίγει η πόρτα του βάθους και μπαίνει με ορμή η Κατερίνα
οπλισμένη. Οι κανονιές ακούγονται δυνατώτερα.)

ΣΚΗΝΗ 2

(Οι παραπάνω και Κατερίνα)

ΚΑΤΕΡΙΝΑ: Φωτεινή, Φωτεινή, φουσέκια!

ΦΩΤΕΙΝΗ: (Μαζεύει στην ποδιά τα έτοιμα φουσέκια και της τα δίνει, καθώς και δυο τορβάδες, που έχει γιομάτους ακουμπισμένους στον τοίχο, τους της κρεμάει στον ώμο.) Πώς πάμε;

ΚΑΤΕΡΙΝΑ: Βαστάμε, βαστάμε! Τους φάγαμε. Γιόμισε η πλέβρα κορμιά. Μονάχα να μας προφτάσει η νύχτα και θα τους φάμε το κρέας ταχιά.

ΠΑΠΑΣ: Κατέρω!

ΚΑΤΕΡΙΝΑ: (Πάει κοντά.) Παπούλη, βιάζομαι!

ΠΑΠΑΣ: Πες του καπετάνιου εδώ είμαι άχρηστος, το πόδι μου αφόρμισε, πονώ φοβερά· πες του να προστάξει: «Ο παπα-Γιώργης, πες του, θέλει να 'ρθει στο μετερίζι να πολεμήσει, να στείλει άλλον στο πόδι μου».

ΚΑΤΕΡΙΝΑ: Καλά. (Κάνει να φύγει, ο παπάς την κρατάει.)

ΠΑΠΑΣ: (Σιγότερα με συγκίνηση.)

Εκείνο το παιδί το δικό μου, ο Πάνος, κοντά σου είναι; Το είδες;

ΚΑΤΕΡΙΝΑ: Ναι, πολεμάει.

ΠΑΠΑΣ: Πες του καπετάνιου να το προσέχει, είναι αγύ το παλιόπαιδο.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ: Ο Πάνος ο δικός σου, παπούλη, πολεμάει καλύτερα απ' όλους, σαν άντρας. Δυο τρεις φορές άκουσα τον καπετάνιο που του φώναζε: Μπράβο, Πάνο, γεια σου παλικάρι, γεια σου, άξιο παιδί του παπα-Γιώργη!

ΠΑΠΑΣ: (Πολύ συγκινημένος.) Αλήθεια; Μου περνάνε οι πόνοι!

ΚΑΤΕΡΙΝΑ: (Φεύγοντας.) Με την ευχή σου· καλό βόλι, παπούλη!

ΠΑΠΑΣ: (Τη βλογάει.)

Καλό βόλι, παιδί μου!

ΚΑΤΕΡΙΝΑ: Καλό βόλι, παιδιά! (Φεύγει στο βάθος γοργά.)

ΠΑΙΔΙΑ: Καλό βόλι.

(Η Γιώργαινα βγάζει το τσουνκάλι απ' τη φωτιά και μοιράζει το φαΐ σε τρεις χωματένιες γαβάθες που έχει εκεί στο τζάκι – τη μια την πάει στο τραπέζι των παιδιών, την άλλη στο πατάρι στους λαβωμένους και την τρίτη κρατεί για τον εαυτό της. Τα παιδιά γυρίζουν τα κεφάλια τους και παρατάνε τη δουλειά τους αμέσως. Ένα δυο κινάνε κιόλας προς το μέρος της με μεγάλη ανησυχία.)

ΦΩΤΕΙΝΗ: (Τα μαλώνει και προσπαθεί να τα συγκρατήσει.)

Γιώργη! Φώτω! Κίτσο! Φρόσω! Εδώ γλήγορα! Στη θέση σας!

(Τα παιδιά ξαναγρορίζουν στη θέση τους κι όταν η Γιώργαινα τους βάζει τη γαβάθα στη μέση του τραπέζιού, είν' αδύνατο να συγκρατηθούνε, παρά απλώνουν τα χέρια τους και βογγάνε να προφταστούνε.)

ΦΩΤΕΙΝΗ: Σταθείτε! Περιμένετε! Γιώργη! Στάσου, Φώτω!

(Ενώ τους μοιράζει ξύλινα κουτάλια.) Ευλόγησε, πατέρα.

ΠΑΠΑΣ: Χριστέ ο Θεός, ευλόγησον την βρώσιν και την πόσιν των δούλων Σου, ότι άγιος ει πάντοτε νυν και αεί και εις τους αιώνας των αιώνων, αμήν.

ΦΩΤΕΙΝΗ: Σταυρό όλοι! Εμπρός, τρώτε. Μη, Γιώργη, ντροπής! καθένας το δικό του! Μη μαλώνετε!

(Ενώ τα παιδιά τρώνε με βουλιμία, η Φωτεινή, τρώγοντας κι αυτή, τα επιβλέπει. Η Γιώργαινα γιομίζει το τρίτο σκουτέλι και το φέρνει και κάθετα δίπλα στον παπά.)

ΠΑΠΑΣ: Ομονοήστε, παιδιά μου, μη μαλώνετε. Μη θέλει κανένας να πάρει το δίκιο τ' αλλοννού, γιατί έτσι γεννιέται η διχόνοια. Άμα δεν έχουμε ομόνοια και δεν ακούμε όλοι το μεγαλύτερο, δεν μπορούμε να ιδούμε σωτηρία και προκοπή. Η διχόνοια θα μας φάει. Η διχόνοια μας έφερε στο χάλι που βρισκόμαστε σήμερα. Αν δεν ομονοήσουμε, δε θα ιδούμε ποτές ανάσταση στο γένος μας. Και θα χαθούμε ολότελα απ' το πρόσωπο του Θεού.

ΓΙΩΡΓΑΙΝΑ: (Τρώγοντας.) Παπούλη, άσ' τα τα παιδιά, παιδιά είναι.

ΠΑΠΑΣ: Μπροστά στην κρίση του Κυρίου, δεν υπάρχουν παιδιά και μεγάλοι. Και το Μεσολόγγι βρίσκειται σήμερα στην κρίση του Κυρίου.

ΓΙΩΡΓΑΙΝΑ: (Του δίνει κουτάλι.) Πάρε και λόγου σου να φας.

ΠΑΠΑΣ: Γιώργαινα, μη με σκανταλίζεις.

ΓΙΩΡΓΑΙΝΑ: Έχεις μια βδομάδα, παπούλη, που δεν έβαλες τίποτα στο στόμα σου.

ΠΑΠΑΣ: Μεγάλη σαρακοστή είναι τούτη, Γιώργαινα. Κι η μεγάλη σαρακοστή τούτης της χρονιάς είναι η μεγαλύτερη απ' όλες. Δεν κάνει εγώ να φάω το φαΐ των αδύνατων. Είδες τον Κωστάκη; Δεν το προφτάξαμε το πειδί!

ΓΙΩΡΓΑΙΝΑ: Μην παραπονεύεσαι, παπούλη, τα μάτια σου βούρκωσαν.

ΠΑΠΑΣ: Ήταν ορφανό, ο πατέρας του σκοτώθη με το ντουφέκι

στο χέρι. Η μάνα του ξεψύχησε στο μετερίζι. Ο αδερφός του ο Γιάννος είναι λαβωμένος βαριά. Πεντάρφανο το παιδάκι στα χέρια μας. Κοίμα, Γιώργαινα! Έπρεπε να το προφτάξουμε το παιδί!

ΓΙΩΡΓΑΙΝΑ: (Τρώγοντας.) Μην παραπονεύεσαι, παπούλη, και δεν έχουμε κοίμα. Ποιον να πρωτοπροφτάξουμε; Εδώ ταχιά θα 'μαστε όλοι πεθαμένοι, μόν' πάρε βάλε μια γουλιά ζουμί στο στόμα σου. (Του ξαναπροσφέρει.)

ΠΑΠΑΣ: Γιώργαινα, εγώ βαστάω. Κι ύστερα θέλω να βασανίσω το κορμί μου, μήπως και πιάσει η παρακάλεσή μου στο Θεό και μας σπλαχνιστεί ο Κύριος και μας γλιτώσει όλους. (Με συγκίνηση.) Να μου χαρίσει και μένα το παιδί μου. Για ζωή εγώ δεν είμαι. Δεν κάνει να φάω το φαΐ αυτουνώνε, που 'ναι για να ζήσουν.

ΓΙΩΡΓΑΙΝΑ: (Τρώγοντας και κλαίγοντας.) Κανείς μας δε θα ζήσει, παπούλη. Ο Θεός το πήρε από μας το μάτι του.

ΠΑΠΑΣ: (Αυστηρά.) Μη βλαστημάς σου είπα. Όλοι οι άνθρωποι πεθαίνουν, μα εμείς εδώ τ' αποφασίσαμε να πεθάνουμε μια ώρα αργότερα, για να εξασφαλίσουμε τη λευτεριά στα παιδιά μας. Σε μας έπεσε ο κλήρος, κι είναι η ευθύνη μας βαριά. Ας σταθούμε πιστοί και ας μη moleύουμε την ψυχή μας με του κορμιού τους πόνους. Παλιόκορμο... Θα πεθάνουμε εμείς, να ζήσει το Μεσολόγγι. (Με λαχτάρα, προφητικά.) Ύστερα από χρόνια και καιρούς, κάποιαν άνοιξη σαν ετούτη, θα ξημερώσει καινούρια λαμπρόχαρη ανάσταση και θα χορεύει η λεβεντιά πάνω στα μνήματά μας. Κι οι ψυχές μας, Γιώργαινα, θα χαρούνε τότε χαρά μεγάλη. Αν καθούμε εμείς, θα ζήσει η γενιά μας. Αλλιώς και το γένος μας θα ξεκληριστεί, και μεις δε θα γλιτώσουμε. Και θα 'χουμε μεγάλο κοίμα. (Μ' ενθουσιασμό, δυνατά.) Χίλιες ζωές να είχα θα τις έδινα και τις χίλιες, για να ιδεί μέρα ανάστασης το Γένος! (Ακούγεται κανονιά.)

ΓΙΩΡΓΑΙΝΑ: Αχ, θα μας φάει ο αντίχριστος όλους! (Κλαίει.)

ΠΑΠΑΣ: Σώπα, λέω, μικρόψυχη· ήτανε θέλημα Θεού εμείς να γίνουμε ο σπόρος που θα πέσει στη γη, για ν' ανθίσει και να καρπίσει ζωή καινούρια. (Ακούγεται κανονιά.) Σώπα, μην κλαις και δεν τις ξέρεις τις βουλές του Θεού. Σήκω, μάζεψε τα σκουτέλια, να μην τα βλέπουν τα παιδιά κι είναι ο νους τους στο φαΐ. Σήκω, πήγαινε! (Δυνατά.) Ευλογητός ο Θεός, ο ελεών και τρέφων ημάς εκ των Αυτού πλουσίων δωρεών τη Αυτού χάριτι και φιλανθρωπία πάντοτε νυν και αεί και εις τους αιώνας των αιώνων αμήν. Εμπρός, δουλειά! μην καθόστε· φκιάνετε φουσέκια! (Η Γιώργαινα μαζεύει τα πιάτα αργά και με κόπο και τ' αποθέτει στο τζάκι.)

ΠΑΙΔΙΑ: Νερό, νερό.

ΦΩΤΕΙΝΗ: Νερό δεν έχει τώρα, το ρίξαμε στο φαΐ. Το βράδυ, άμα

σκολάσει ο πόλεμος, θα βγούνε να φέρουνε και θα πιείτε. (Τους δίνει βότσαλα που παίρνει από 'να σωρό στη γωνιά.) Να, βάλτε βότσαλα στο στόμα σας. (Μαζεύουν τα σκουτέλια.)

ΣΚΗΝΗ 3

(Οι παραπάνω και Χρυσούλα)

ΧΡΥΣΟΥΛΑ: (Μπαίνει από την πόρτα του βάρθους με ορμή, σαν να την κυνηγάνε να της πάρουν κάτι που το κρύβει στον κόρφο της. Στέκει μπρος και αριστερά. Είναι κουρελιάρρα, φαίνονται τα κρέατά της, και αναμαλλιάρα.) Τους τα πήρα! Τους τα πήρα! (Η φωνή της είναι βραχνή και το μάτι της χαζό.)

ΦΩΤΕΙΝΗ: (Πάει με καλοσύνη κοντά της.) Τι πήρες, Χρυσούλα;

ΧΡΥΣΟΥΛΑ: Τα λουλούδια!
(Δείχνει ένα μάτσο χαμομήλια και το ξανακρύβει πάλι στον κόρφο της.)

ΦΩΤΕΙΝΗ: Πού τα βρήκες, καλέ; Τίνος τα πήρες;

ΧΡΥΣΟΥΛΑ: Εκεί, κάτω! Στο περιβόλι.

ΦΩΤΕΙΝΗ: Σε ποιο περιβόλι;

ΧΡΥΣΟΥΛΑ: Να, εκεί κάτω που μωσκοβολάνε τα κρέατα που ψένουν. Πήγα και κρύφτηκα και μυριζόμωνα. (Με λαχτάρα.) Κι ερχότανε η άχνα απ' τα φαγιά. Αχ, Παναγιά μου, πώς ήντουσαν όλοι σκυμμένοι και κρυφοκοιτάζανε!

ΦΩΤΕΙΝΗ: Ποιοι;

ΧΡΥΣΟΥΛΑ: (Άγρια, με φρίκη.) Να, αυτοί οι διαβόλοι με τα κέρατα. Κι ήντουσαν μαύροι! Να, σαν τηγάνια τα μούτρα τους. Και βελάζανε!

ΦΩΤΕΙΝΗ: Καλέ πού πήγες; Βγήκες όξω απ' το κάστρο;

ΧΡΥΣΟΥΛΑ: (Με καημό.)
Πήγα να βρω τη μάνα μου.

ΦΩΤΕΙΝΗ: Πού πήγες;

ΧΡΥΣΟΥΛΑ: (Τραγουδάει με καημό.)

Η μάνα μου κοιμήθηκε
μέσα στα χαμομήλια
κι έσκυφα και τη φίλησα
στα μάτια και στα χείλια.

ΦΩΤΕΙΝΗ: (Τη χαιδεύει.) Έλα δω, κάτσε χάμω.
(Την πιάνει να την οδηγήσει στο πατάρι.)

ΧΡΥΣΟΥΛΑ: Δε στα δίνω! Δε στα δίνω! Είναι δικά μου τα λουλούδια!
(Καθώς φυλάγεται να μην της τα πάρει, πέφτει και κωλοκάθεται πλάι στον παπά.)

ΠΑΠΑΣ: Φωτεινή, άφησέ την ήσυχη και κοίταξε τη δουλειά σου.

ΧΡΥΣΟΥΛΑ: (Απλώνει τα χαμομήλια μπροστά της χάμω με χαμόγελο τρελό και τραγουδεί κοιτάζοντάς τα με καημό.)

Εύπνα, μανούλα, σάλεψε
και γλυκοκοίταξέ με
στην αγκαλιά σου πάρε με
και κανακάρισέ με.

ΠΑΠΑΣ: (Σηκώνει το χέρι να της διαβάσει μιαν ευκή.) Κύριε...

ΧΡΥΣΟΥΛΑ: (Σα να φοβήθηκε ξαφνικά, τα μαζεύει γλήγορα γλήγορα και τραβιέται.) Τι; Όχι! Μη μου τα παίρνεις! Είναι δικά μου. Όχι.

Μη μου τα παίρνεις, να χαρείς. Είναι τα κοκκαλάκια της μανούλας μου. (Ξαφνικά με πείσμα.) Εγώ θα τα φάω! (Μασάει με άγριον τρόπο, ενώ ο παπάς διαβάζει την ευκή μουρμουριστά – ακούγονται δυο κανονιές – ξεχνάει τα χαμομήλια και τ' αφήνει να πέσουν. Ο νους της αφοσιώνεται στις κανονιές που άκουσε. Γελάει άγρια και νευρικά, πετάγεται με τα χέρια ανοιχτά, σα να πρόκειται να χορέψει.)

Μπουμ! Μπουμ! Τα νταούλια. Ήρθανε τα νταούλια;
Σηκώτε να χορέψουμε! (Σηκώνεται – η Γιώργαινα έρχεται να την πιάσει απ' το χέρι, για να την οδηγήσει στο στρώμα.)

ΓΙΩΡΓΑΙΝΑ: Χρυσούλα, έλα να πλαγιάσεις!

ΧΡΥΣΟΥΛΑ: (Χορεύοντας τραγουδεί.) Όλα τα πουλάκια...
(Πέφτει στο πατάρι.)

ΓΙΩΡΓΑΙΝΑ: Εφτού, κάτσε εφτού. Μη σαλεύεις.

ΧΡΥΣΟΥΛΑ: Θα κοιμηθούμε;

ΓΙΩΡΓΑΙΝΑ: Ναι. Σώπα!

ΧΡΥΣΟΥΛΑ: (Σηκώνεται.) Όχι, όχι, δε θέλω, θα πάω στα νταούλια, στο χορό.
(Καθώς πάει να βγει, ανοίγουν και τα δυο φύλλα της πόρτας του βάθους και μπαίνουν οι δυο κοπέλες κι η Κατερίνα φέροντας τον Πάνο και τ' άρματά του. Η Χρυσούλα μπήγει μια σπαραχτική κραυγή και γονατίζει.) Α! (Όλοι

γυρίζουν και κοιτάζουν προς το βάθος με αγωνία.)

ΣΚΗΝΗ 4

(Οι παραπάνω, Κατερίνα, Α' και Β' κοπέλα φέρνοντας τον Πάνο.)

ΠΑΠΑΣ: (Με αγωνία.) Ποιον, ποιον φέρουν;

ΠΑΙΔΙΑ: Τον Πάνο!

ΠΑΠΑΣ: (Κάνει να σηκωθεί, αλλά πέφτει πάλι και φωνάζει από τον πόνο.)
Ωχ! (Όμως αντριεύεται και ξαναστυλώνεται.) Λαβωμένο ή σκοτωμένο;

ΚΟΡΙΤΣΙΑ: (Που τον φέρουν.)
Λαβωμένος, παπούλη.

ΠΑΠΑΣ: Εδώ, εδώ! Φέρτε τον εδώ! (Η Γιώργαινα βοηθάει τον παπά και ξανακάθεται στο θρόνι του. Το λαβωμένο τον τοποθετούν μπροστά του. Ο παπάς σκύβει και ξετάζει το παιδί ανοίγοντάς του το στήθος. Σηκώνει λίγο το κεφάλι του και λέει.) Κατάστηθα! (Σηκώνει το κεφάλι του στον ουρανό.) Ας γίνει, Κύριε, το θέλημά σου. (Η Φωτεινή του φέρνει ξαντό και λουρίδες και λέγοντας τα παρακάτω λόγια ο παπάς ασχολείται με το να δέσει την πληγή του παιδιού. Η Χρυσούλα έρχεται κλαίγοντας και κάθεται στοριμωχτά στον παπά σα να φοβάται, σα να κρυνώνει. Στη θέση αυτή μένει ως το τέλος κλαίγοντας και παρακολουθώντας τους άλλους. Τέλος ο παπάς λέει στα κορίτσια.) Πώς πάμε;

Α' ΚΟΠΕΛΑ: (Ορθή αριστερά.) Τους φάγαμε, παπούλη, γύρισαν πίσω. Ο αρχηγός στο ταμπούρι μάς είπε δε θα κουτουρήσουν άλλο γιουρούσι απόψε.
Πάει να σκολάσει ο πόλεμος για σήμερα.

ΠΑΠΑΣ: (Στο λαβωμένο.) Πάνο, παιδί μου, πώς είσαι;

ΠΑΝΟΣ: (Ανοίγει τα μάτια του, χαμογελάει.) Καλά, πατέρα, μη φοβάσαι, καλά.

Β' ΚΟΠΕΛΑ: (Ορθή δεξιά.) Στο γιαλό φάνηκαν καράβια!

ΠΑΠΑΣ: Να σ' ευλογήσει ο Θεός! δικά μας, ε; δικά μας;

Β' ΚΟΠΕΛΑ: Δικά μας, λένε. Μα δεν τα ξεχώρισαν ακόμα καλά. Αρμενίζουν ανοιχτά.

Α' ΚΟΠΕΛΑ: Κάμποσοι λένε πως ξεχώρισαν το μπαϊράκι του Μιαούλη.
(Θόρυβος και φωνές ευχαρίστησης από τα παιδιά.)

ΠΑΠΑΣ: (Σηκώνοντας τα μάτια του στον ουρανό.) Μακάρι!

(Γυρίζοντας στο παιδί του.) Πονείς, παιδί μου, πονείς; Πώς ελαβώθη;

ΠΑΝΟΣ: Τους πήρα!...

ΠΑΠΑΣ: Άσε! μη μιλάς!

Α' ΚΟΠΕΛΑ: Είπε ο καπετάνιος να καθίσουμε και μεις εδώ, να βοηθήσουμε στα φουσέκια και να φτιάξουν τα παιδιά ξαντά και λουρίδες.

ΠΑΠΑΣ: Είναι πολλοί λαβωμένοι; Ποιος λαβώθη; Ποιος σκοτώθη;

Α' ΚΟΠΕΛΑ: Δεν ξέρουμε τίποτα ακόμα, γιατί η προσταγή είναι να μη σαλέψει κανείς από τη θέση του ώσπου να πέσει ο ήλιος.

Β' ΚΟΠΕΛΑ: Μα δεν έχουμε πολλούς δικούς μας. Απ' τους αντίχριστους μονάχα γιόμισε ο τόπος. Όλη η πλέβρα, στο ταμπούρι του Μπότσαρη μπροστά, κοκκινίζει από τα φέσια και τα ζουνάρια των σκοτωμένων. Τώρα τραβήχτηκαν κάτω και βάρεσε η σάλπιγγά τους να συναχτούν.

ΠΑΠΑΣ: Και για τα καράβια, για πες μου, είδανε καλά το μπαϊράκι του Μιαούλη! Το ξεχώρισαν καλά;

Α' ΚΟΠΕΛΑ: Έτσι είπαν, μα είναι ακόμα αλάργα.

ΠΑΠΑΣ: (Στα παιδιά.) Βαστάτε την καρδιά σας, παιδιά, κι αν είναι τα καράβια που φάνηκαν δικά μας, ταχιά θα 'χουμε ψωμάκι, λάδι, κρέας, φασόλια και μπαρούτη και βόλια κι απ' όλα τα καλά. (Τα παιδιά μουρμουρίζουν χαρωπά.)

ΠΑΝΟΣ: (Αναστενάζει.) Ωχ!

ΠΑΠΑΣ: Πώς είσαι, παιδί μου;

ΓΙΩΡΓΑΙΝΑ: (Που όλη την ώρα παραστέκει.) Παπούλη, δεν αφήνεις να το βάλουμε το παιδί να ξαπλώσει;

ΠΑΠΑΣ: Γι' άσ' το λίγο 'δώ. (Σιγά.) Είναι βαριά, Γιώργαινα· το καταλαβαίνω από την ανάσα. (Του σφουγγίζει το στόμα με πανί που ματώνει. Στα κορίτσια.) Πώς ελαβώθη το παιδί μου;

Α' ΚΟΠΕΛΑ: (Δυνατά.) Στο ταμπούρι το δικό μας, στο τελευταίο γιουρούσι ήντουσαν ίσαμε πεντακόσιοι. Βγήκανε στο μεϊντάκι και βάλανε τη φωνή: γιούργια και γιούργια και τραβήξανε τα γαταγάνια κι ανέβαιναν σαν κοπάδι γελάδια αγριεμένα.

Β' ΚΟΠΕΛΑ: Μα το κάθε βόλι μας έβρισκε στο κρέας. Ούτε ένα βόλι δεν πήγε χαμένο.

ΠΑΠΑΣ: Μπράβο. Κι ο Πάνος μου;

Α' ΚΟΠΕΛΑ: Πολέμαγε λυσσασμένα κι όλη την ώρα παρακαλούσε τον αρχηγό να τον αφήσει να πηδήξει όξω με το σπαθί.

Β' ΚΟΠΕΛΑ: Ο αρχηγός είχε από τα πριν χωρίσει τους νομάτους, που θα πήδαγαν έξω μόλις θα 'πιανε να ξεθύμαινε το γιουρούσι, και τον Πάνο δεν τον είχε βάλει μέσα.

Α' ΚΟΠΕΛΑ: «Βάλε με και μένα», του 'λεγε παρακαλώντας. «Μη βιάζεσαι», του απαντούσε ο αρχηγός, «ταχιά θα 'ρθει η σειρά σου».

Β' ΚΟΠΕΛΑ: Όμως δεν τον άκουσε. Τη στιγμή που γύρισε το γιουρούσι, πήδηξαν οι νομάτοι οι διορισμένοι από πίσω τους με τις πάλες και τους έβαλαν μπροστά. Κι ο Πάνος κοντά τους!

Α' ΚΟΠΕΛΑ: «Πάνο!» φωνάζουμε. (Ο Πάνος ανοίγει τα μάτια του, χαμογελάει και τα ξανακλεί.) Πού ν' ακούσει! Τους προσπέρασε όλους κυνηγώντας και σφάζοντας τους άπιστους. Όταν σε λίγο γύρισαν, τον φέρανε σηκωτόν. Στην ορμή του, καθώς είχε μείνει μονάχος μπροστά, ένας άπιστος εστάθη και του την άναψε με την πιστόλα.

ΠΑΠΑΣ: (Που μόλις κρατιέται.) Καλά, καλά. Πιάστε τώρα δουλειά. Μη χάνουμε καιρό. Κι αν τα καράβια που φάνηκαν είναι δικά μας, από αύριο θα ξανασάνουμε. (Τα κορίτσια τραβιούνται πίσω και λένε σιγά στη Φωτεινή.)

Α' ΚΟΠΕΛΑ: Μωρή Φωτεινή, μην έχει τίποτα να γλείψουμε κι εμείς;

ΦΩΤΕΙΝΗ: Μισό σκύλο βράσαμε εμείς και φάγαμε όλοι από μια μπουκιά. Μη μιλάτε για φαΐ, γιατί τα παιδιά είναι ξελιγωμένα και μόλις βασιτώνται.

Β' ΚΟΠΕΛΑ: (Δυνατά με λαχτάρα.) Αχ, Παναγιά μου, ας είναι τα καράβια που φάνηκαν δικά μας!

ΦΩΤΕΙΝΗ: (Σιμώνει τον παπά και γονατίζει μπροστά του σιγά.) Πατέρα!

ΠΑΠΑΣ: (Που έχει σκύψει απάνω στο παιδί, σηκώνει το κεφάλι του.) Πάει, Φωτεινή μου, ο αδερφός σου, πάει το παλικάρι μας.

ΦΩΤΕΙΝΗ: (Με πνιγμένο ξεφωνητό.) Πέθανε;

ΠΑΠΑΣ: (Με δάκρυα.) Όχι ακόμη, αλλά δε θ' αργήσει. Τον έχει πιάσει ο χάρος και μου τον τραβάει να μου τον πάρει απ' τα χέρια.

ΦΩΤΕΙΝΗ: Μη φοβάσαι, πατέρα, μπορεί...

ΠΑΠΑΣ: (Κουνάει το κεφάλι απελπισμένα.) Τον ξέρω καλά εγώ, παιδί μου, τον Άγγελο του Κυρίου!

ΦΩΤΕΙΝΗ: (Πέφτει μπρούμυτα και καταφιλεί το χέρι του Πάνου με πνιγμένους λυγμούς.) Αδερφούλη μου!

ΠΑΠΑΣ: (Την τραβά απαλά.) Σώπα! Πήγαινε! Καθένας στη δουλειά του! Κοίταξε τα παιδιά! (Η Φωτεινή τον χαϊδεύει και απομακρύνεται. Ο παπάς σηκώνει το κεφάλι και τα μάτια στον ουρανό και τα χέρια ανοιχτά στη στάση της προσευχής και λέει με φωνή που τρέμει.) Κύριε, Κύριε. Στην καρδιά μέσα με σφάζει ο χαμός του παιδιού μου. Ελέησέ με και κάνε το θάμα Σου. Γλίτωσ' το. Χάρισε, Κύριε, τη ζωή στο νέο βλαστάρι και για τη χάρη αυτή πάρε με εμένα. Κι αν είμαι αμαρτωλός και σου 'φταιξα σαν άνθρωπος, παίδεψέ με εμένα, βασάνισε το κορμί μου. Δε θα παραπονεθώ για τίποτα. Κι ας τιμωρηθώ με το χειρότερο βάσανο. [...] Μα χάρισε, Θεέ μου, τη ζωή στο παιδί μου. Άσε να ζήσει, να ιδεί λευτεριά. (Κλαίγοντας.) Κύριε, που εσταυρώθης και γιορτάζουμε τ' άγια πάθη Σου, ελέησέ με και πάρε το απ' το στόμα μου το πικρό αυτό ποτήρι. (Σωπαίνει λίγο, ύστερα ησυχότερα.) Μα πάλι όχι όπως θέλω εγώ, παρ' όπως Εσύ θέλεις. (Δυνατότερα και σταθερότερα.) Κι αν είναι ν' αναστήσουμε πατριδα με τη θυσία μας τούτη, ας γίνει, Κύριε, το θέλημά Σου!

ΠΑΝΟΣ: (Ανοίγει τα μάτια του και χαμογελάει.) Πατέρα!

ΠΑΠΑΣ: (Με λαχτάρα.) Παιδί μου!

ΠΑΝΟΣ: Σε πόσες μέρες έχουμε Λαμπρή;

ΠΑΠΑΣ: Κοντά είναι η Ανάσταση, παιδί μου.

ΠΑΝΟΣ: (Σιγά, κομμένα, αδύνατα, ανασαίνοντας βαθιά.) Τη Λαμπρή θα χορέψω μπροστά, πατέρα, με τ' άρωματά μου.

ΠΑΠΑΣ: Ναι, παλικάρι μου.

ΠΑΝΟΣ: (Με κόπο γυρίζει το κεφάλι ψάχνοντας.) Πού 'ν' τ' άρωματά μου;

ΠΑΠΑΣ: Εδώ, παιδί μου. Ησύχασε. Μη μιλάς. Πονείς, πονείς;

ΠΑΝΟΣ: (Τεντώνεται με κόπο και ψάχνει με τα μάτια.) Το ντουφέκι μου... η πάλα μου... το μπιστόλι μου...

ΠΑΠΑΣ: (Του δείχνει τ' άρωματα, που είναι πλάι χάμου.) Νάτα, παιδί μου.

ΠΑΝΟΣ: (Ανασαίνοντας με δυσκολία.) Ήθελα να πάρω το χρυσό σπαθί του Μουχτάρ πασά. Δε μ' άφηκαν τα σκυλιά. Μα... Θα τους κνηγήσω. Μα γω θα τους σκοτώσω, όλους θα τους σκοτώσω. Θα το πάρω το χρυσό σπαθί του Μουχτάρ πασά, με το χέρι

μου θα το πάρω! (Ο παπάς κοιτάζει μια τη Γιώργαινα, μια τον ουρανό.) Θα το βάλω να χορέψω μπροστά τη Λαμπρή. (Λιποθυμάει – η Γιώργαινα του κρατεί το κεφάλι.)

ΠΑΠΑΣ: (Πιάνοντας το κεφάλι του με τα δυο του χέρια απελπισμένα.) Ώχου, λαχτάρα της καρδιάς μου, ώχου πικρό φαρμάκι! Λίγο νερό, Γιώργαινα!

ΓΙΩΡΓΑΙΝΑ: Πού νερό, σταλιά, παπούλη; Από τα χτες έστυψαν όλα. Δεν το ξέρεις; Ούτε ο ουρανός δε μας λυπάται να βρέξει!

ΠΑΠΑΣ: (Γέροντας στη Γιώργαινα.) Πάει, Γιώργαινα, πάει το παλικάρι!

ΠΑΝΟΣ: (Ανοίγει τα μάτια του χαμογελώντας, αλλά μιλώντας με δυσκολία, συλλαβιστά.) Ξέρεις, πατέρα, τι θυμήθηκα;

ΠΑΠΑΣ: Τι, παιδί μου;

ΠΑΝΟΣ: (Αργά, συλλαβιστά, ανασαίνοντας με δυσκολία.) Το Σούλι. Το σπίτι μας. Τη μάνα μου. (Ξαφνικά τεντώνεται σύγκορμος σαν να θέλει να ορμήσει και με φωνή πιο δυνατή παίρνοντας βαθιά ανάσα με το «χτυπάτε».) Χτυπάτε τον τύρανο! Χτυπάτε τον τύρανο! Χτυπάτε τον τύρανο! (Πέφτει πάλι εξαντλημένος.)

ΠΑΠΑΣ: Σύχασε, παιδί μου!

ΠΑΝΟΣ: (Πολύ αδύνατα.) Πού είναι η Φωτεινή;

ΠΑΠΑΣ: (Φωνάζει.) Φωτεινή!

ΦΩΤΕΙΝΗ: (Τρέχει και γονατίζει μπροστά του.) Αδερφούλη μου!

ΠΑΝΟΣ: (Αδύνατα, συλλαβιστά.) Φωτεινή, εσύ θα πάρεις τώρα τ' άρματά μου, να μην κάθονται άνεργα. Πατέρα!

ΠΑΠΑΣ: Παιδί μου!

ΠΑΝΟΣ: (Με μάτια γουρλωμένα σαν να βλέπει αλλού.) Θα πάμε μια μέρα στο Σούλι, δε θα πάμε;

ΠΑΠΑΣ: Θα πάμε, παιδί μου.

ΣΚΗΝΗ 5

(Οι παραπάνω και Κώστας)

ΚΩΣΤΑΣ: (Μπαίνει λαχανιασμένος, στέκει μια στιγμή στην πόρτα να κατατοπιστεί κι έρχεται κοντά και γονατίζει.) Πάνο, αδέρφι, συχώρα με που δεν έτρεξα αμέσως· τώρα μόλις μ' άφησαν από το ταμπούρι. (Δυνατά, μ' ενθουσιασμό.) Τ' όνομά σου δοξάστη σήμερα, αδέρφι. Βγήκες το καλύτερο παλικάρι τη σημερινή ημέρα, αντραγάθησες! Όλο το Μεσολόγγι για σένα μιλάει, τι εσύ ήρθες σήμερα στον πόλεμο πρώτος. Ο καπετάν Τζαβέλας σε διόρισε πρωτοπαλικάρο του και σου στέλνει τούτο τ' ασημένιο του

πιστόλι. Πώς είσαι, αδέρφι;

ΠΑΝΟΣ: (Σαν να ονειρεύεται, τον κοιτάζει με χαμόγελο.) Το πιστόλι; Ο καπετάν Τζαβέλας; Πρωτοπαλίκαρο; Τη Λαμπρή θα χορέψω μπροστά. (Πεθαίνει.)

ΚΩΣΤΑΣ: (Ξεφωνίζει.) Αδέρφι;

ΦΩΤΕΙΝΗ: (Το ίδιο.) Αδερφούλη!

ΠΑΠΑΣ: (Τους κλει το στόμα με το χέρι να μη σκούξουν. Με φωνή που τρέμει, μόλις προφέροντας.) Δέξου, Κύριε, την ψυχή του παλικαριού στους κόλπους Σου. (Έξαλλος πετάγεται ξαφνικά ορθός και μ' όλη τη δύναμη της φωνής του.) Εμπρός, τι καθόστε; Πιάστε με, βοηθήστε με, φέрте μου, τ' άρματά μου! (Πέφτει μη μπορώντας να στερεωθεί, ενώ η Γιώργαινα και ο Κώστας τον συγκρατούν.)

ΚΩΣΤΑΣ: (Κλαίγοντας.) Πατέρα! Εγώ είμαι τώρα το παιδί σου. Δώσ' μου την ευχή σου, πατέρα, να εκδικηθώ το βόλι που 'φαγε τον Πάνο.

ΣΚΗΝΗ 6

(Οι παραπάνω και Φώτος)

ΦΩΤΟΣ: (Μπαίνει με ορμή απ' την πόρτα του βάθους.) Παπα-Γιώργη, ο καπετάν Τζαβέλας προστάζει: Θά 'ρθει εδώ τώρα με τους αρχηγούς.

ΠΑΠΑΣ: Ας κοπιάσει. Πώς πήγε σήμερα ο πόλεμος;

ΦΩΤΟΣ: Τους φάγαμε. Λένε θά 'χει τρεις χιλιάδες σκοτωμένους από τα σκυλιά.

ΠΑΠΑΣ: Τ' είναι τα καράβια που φάνηκαν;

ΦΩΤΟΣ: Δεν είναι δικά μας, παπούλη. Έχουνε κόκκινα μπαϊράκια. Μας ζώσαν κι απ' τη θάλασσα!

ΠΑΠΑΣ: Πάει κι η τελευταία μας ελπίδα!

ΦΩΤΟΣ: Θα μαζευτούν απόψε εδώ οι αρχηγοί. Λένε θα σκεφτούνε πια τελειωτικά για να κάνουμε το γιουρούσι, να βγούμε.

ΠΑΠΑΣ: Να τ' αφήσουμε το Μεσολόγγι;

ΦΩΤΟΣ: Να γλιτώσουμε τις ψυχές και να βγούμε στο κλαρί.

ΠΑΠΑΣ: Αφήσαμε το Σούλι, ν' αφήσουμε και το Μεσολόγγι, να γλιτώσουμε τις ψυχές. Ας γίνει το θέλημα του Κυρίου!

ΚΩΣΤΑΣ: Πατέρα, πάω στη θέση μου. Ευκήσου με, πατέρα!

ΠΑΠΑΣ: (Χωρίς να σηκώσει κεφάλι, απλώνει το χέρι του που τρέμει και λέει κομπιαστά και ξεψυχισμένα.) Καλό βόλι, παιδί μου.

ΚΩΣΤΑΣ: (Γονατίζει και φιλεί το νεκρό.) Πάνο, αδέρφι μου, εδώ σου κάνω όρκο να πάρω πίσω το αίμα σου από τους άπιστους ώσπου να ξεψυχήσω.

ΦΩΤΕΙΝΗ: (Κλαίγοντας.) Να ειπούμε το τραγούδι του Πάνου, πατέρα;

ΠΑΠΑΣ: Πέστε το! (Ρίχνει το κεφάλι του στα γόνατά του και δεν το ξανασηκώνει ώσπου πέφτει η αυλαία. Οι τρεις κοπέλες κι η Γιώργαινα κάθονται δεξιά κι αριστερά απ' το νεκρό κι απ' τον παπά, καθώς και τα περισσότερα παιδιά, και λεν το τραγούδι.)

ΤΡΑΓΟΥΔΙ

Για πέστε το άλλη μια φορά, πέστε το τρεις και πέντε,
– να ζει το Μεσολόγγι –
το θλιβερό τραγούδι μας και το χιλιοειπωμένο,
– να ζει το Μεσολόγγι –
[.....]
Εμείς τ' αποφασίσαμε κι όλοι είμαστε ορκισμένοι
– να ζει το Μεσολόγγι –
«Για Λευτεριά, για Θάνατος» να ζει το Μεσολόγγι.

ΑΥΛΑΙΑ

25-31/3/1935

ΕΘΝΙΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ

ΟΔΟΣ ΑΓΙΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ

ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ ΤΑΜΕΙΟΥ ΠΩΛΗΣΕΩΣ ΕΙΣΙΤΗΡΙΩΝ 24-375

Α. ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 1934 - ΜΑΪΟΣ 1935

ΣΗΜΕΡΟΝ

2 ΠΑΝΗΓΥΡΙΚΑΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

ΕΠΙ ΤΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΕΟΡΤΗΣ ΤΗΣ 25ΗΣ ΜΑΡΤΙΟΥ
1935

ΛΑΪΚΗ ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ ΩΡΑ 5 Μ. Μ.

ΒΡΑΔΥΝΗ ΩΡΑ 10 Μ. Μ.

Α΄.

ΑΡΙΣΤΟΜΕΝΟΥΣ ΠΡΟΒΕΛΕΓΓΙΟΥ
ΤΗΣ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ ΑΘΗΝΩΝ

“Ο ΡΗΓΑΣ,”

ΔΡΑΜΑ ΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ 5 ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΑΣ 14

Β΄.

ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΡΩΤΑ

ΝΑ ΖΗ ΤΟ ΜΕΣΟΛΟΓΓΙ

ΔΡΑΜΑ ΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΝ



ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Ποια δύναμη αντιμάχονται οι ήρωες στο μονόπρακτο του Βασίλη Ρώτα; Ποια στάση τηρούν;
2. Πώς εξελίσσεται η δράση στο έργο;

ΚΡΙΤΗΡΙΑ ΕΠΙΛΟΓΗΣ ΕΡΓΟΥ ΓΙΑ ΤΗ ΣΧΟΛΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

Η επιλογή ενός έργου πρέπει να ενδιαφέρει πρώτα εμάς που θα το παίζουμε και μετά αυτούς που θα το δουν. Και «ενδιαφέρει» σημαίνει «απαντά στις ανησυχίες μας». Όταν η μάλιστα των ναρκωτικών ή η φτώχεια χτυπούν την πόρτα μας, δεν μπορούμε να προσποιηθούμε τους κουφούς. Όταν η ανεργία πλήττει τους γονείς και τα αδέρφια μας, όταν ο δυνατός εκμεταλλεύεται τον αδύνατο, δεν μπορούμε να αδιαφορούμε. Όταν τα βιολογικά όπλα μαζικής καταστροφής, η μόλυνση του περιβάλλοντος, το AIDS απειλούν τον πλανήτη μας, δεν μπορούμε να μην προβληματιστούμε. Το θέατρο βέβαια δεν πρόκειται να μας σώσει, να δώσει λύση στα παραπάνω προβλήματα, όμως μπορεί, ως η κατ' εξοχήν τέχνη της επικοινωνίας, να μας αφυπνίσει και να δημιουργήσει έτσι μια ασπίδα προστασίας. Οι επιλογές μας λοιπόν πρέπει, έστω και έμμεσα, να αφορούν θεατρικά κείμενα που προβληματίζουν. Άλλωστε όλα ή τουλάχιστον τα περισσότερα από τα σημαντικά έργα, λίγο ως πολύ, δίνουν τις δικές τους απαντήσεις σε ανησυχίες και προβλήματα, όπως αυτά που αναφέραμε. Τέλος, ας μην ξεχνάμε ότι ένα έργο πρέπει και να μας αρέσει, να μας διασκεδάσει.

Ο Πλούτος του Αριστοφάνη μάς μαθαίνει ότι το χρήμα διαφθείρει τους ανθρώπους, ο Ταρτούφος του Μολιέρου μάς αποκαλύπτει την υποκρισία ως σύμπτωμα κοινωνικής σήψης, Ο έμπορος της Βενετίας του Σαίξπηρ τις καταστροφικές συνέπειες της φιλαργυρίας, το Μάνα κον-ράγιο του Μπρεχτ τη διαλυτική δύναμη του πολέμου, τα Άσπρα άλογα του Ίψεν το ψυχολογικό έγκλημα. Παρ' όλα αυτά, κανένα ίσως από τα προηγούμενα έργα δεν ενδείκνυται για μαθητικές παραστάσεις. Επειδή όμως όλα μπορούν να διαβαστούν και να ερμηνευτούν, με τη βοήθεια του καθηγητή, από μαθητές Λυκείου, σε ορισμένες περιπτώσεις δικαιολογείται η επιλογή ενός από αυτά, τα οποία αποτελούν ένα

μικρό δείγμα εκατοντάδων άλλων, για τη σχολική σκηνή.

Έργα όμως, όπως *Ο ποπολάρος* του Γρ. Ξενοπούλου, *Το χαλασμένο σπίτι* του Σπ. Μελά, *Ο κύκλος με την κιμωλία* του Μπ. Μπρεχτ, το *Παραμύθι χωρίς όνομα* του Ι. Καμπανέλλη, τα *Οργισμένα νιάτα* του Τζ. Όσμπορν, *Το επικίνδυνο φορτίο* του Μ. Μουρσελά, το *Καληνύχτα Μαργαρίτα* του Γ. Σταύρου, *Το ημερολόγιο της Άνας Φρανκ*, προσφέρονται περισσότερο από άλλα για τον ίδιο σκοπό. Ωστόσο καλό είναι να αποφεύγονται έργα όπου οι πρωταγωνιστές έχουν μεγάλη ηλικία (ένα παιδί σπάνια μπορεί να πείσει παίζοντας ένα γέρο και μάλιστα σε δραματικό επεισόδιο) ή όπου το πλήθος των προσώπων και οι σκηνικές απαιτήσεις είναι τέτοιες, ώστε κινδυνεύει να γελοιοποιηθεί εξ ολοκλήρου το εγχείρημα των μαθητών.

Το ιδεώδες πάντως θα ήταν η δημιουργία μιας πρωτότυπης σύνθεσης από τους ίδιους τους μαθητές με τη δραματοποίηση ενός θέματος. Αυτό θα μπορούσε να αφορά την επικαιρότητα (ένα σημαντικό κοινωνικό γεγονός), που είναι δυνατό ακόμη και να διακωμωδηθεί. Οι μαθητές καλούνται εδώ να προβάλλουν την άδολη κριτική τους, τις ιδέες και τις απόψεις τους για τα γεγονότα της καθημερινής ζωής.

Μια άλλη περίπτωση είναι να επιλεγεί ένα θέμα από την Ιστορία (η ιδεολογία και η δράση της Φιλικής Εταιρείας) ή από τα θρησκευτικά κείμενα (ο καλός Σαμαρείτης) ή ακόμη και από τη Μυθολογία (ο Θησέας και ο Μινώταυρος). Μια τέτοια δημιουργία, που προβάλλει την «αυτότητα» μιας τάξης, ενός σχολείου, μπορεί να δώσει το ερέθισμα και για ποικίλες άλλες δραστηριότητες. Αν μάλιστα οι μαθητές, από τις σπουδές τους στις ξένες γλώσσες, ανακαλύψουν ένα ενδιαφέρον για τη δραματικότητά του κείμενου, μπορούν να το μεταφράσουν οι ίδιοι και να το παίξουν. Τέλος, μπορούν να οργανώσουν ένα πρόγραμμα από αυτοσχέδια θεατρικά παιχνίδια με διαφορετικά μηνύματα.

(ΜΑΤΩΜΕΝΟΣ ΓΑΜΟΣ)

1. Να επιλέξετε ερωτικούς στίχους από τη σκηνή του Λεονάρδο και της Νύφης (ή από οποιοδήποτε άλλο ποιητικό κείμενο) και να τους απαγγείλετε ζευγαρωτά ο ένας με τον άλλο. Φα-

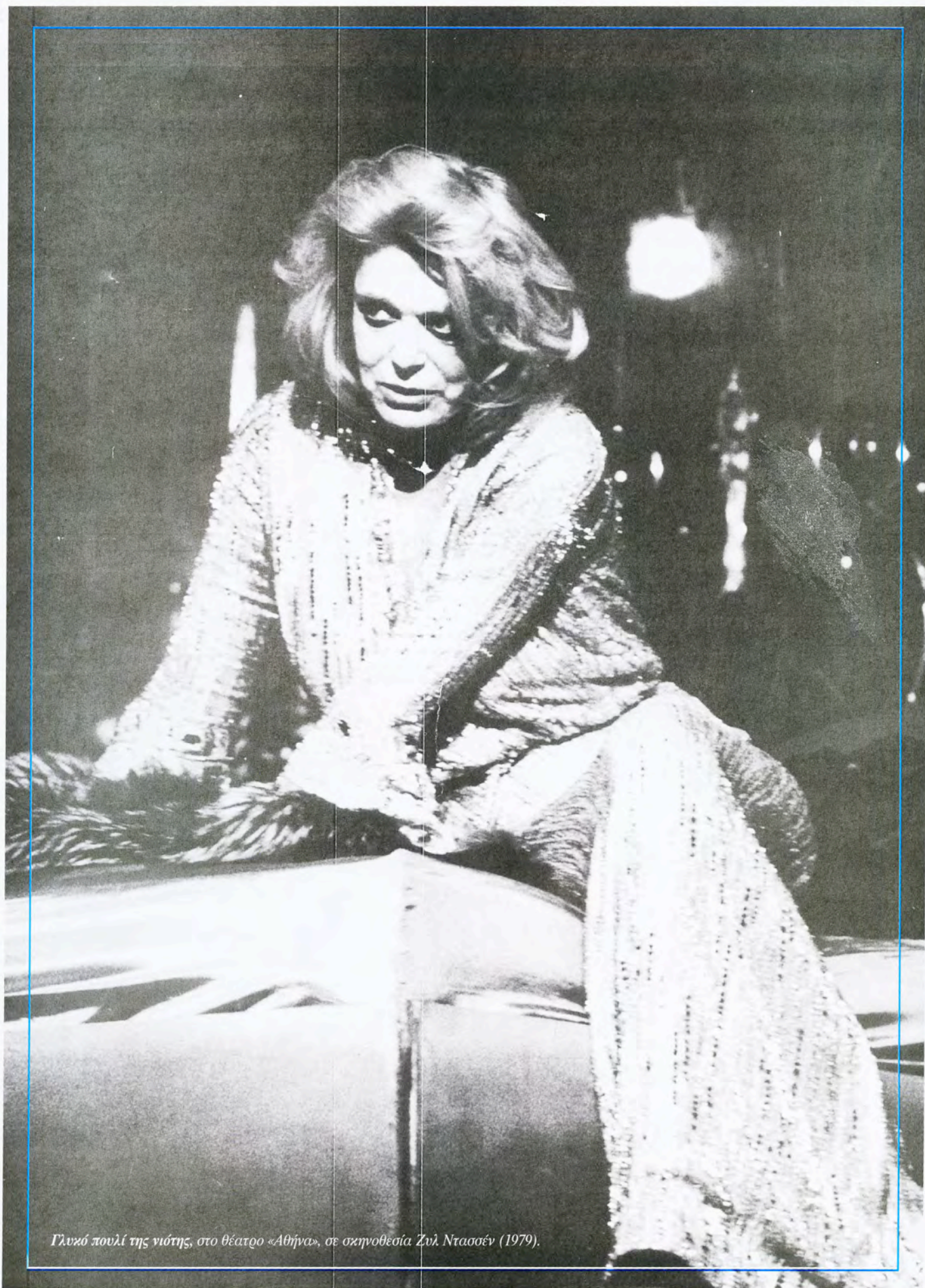
νταστείτε κάποιον που αγαπάτε.

2. Χωριστείτε σε ομάδες. Η κάθε ομάδα να ζωγραφίσει κάτι σχετικό με το θέμα της προηγούμενης σκηνής.

(ΝΑ ΖΕΙ ΤΟ ΜΕΣΟΛΟΓΓΙ)

1. Για να υποδυθείς ένα πρόσωπο από το έργο *Να ζει το Μεσολόγγι*, πρόσεξε κατ' αρχάς τι λένε τα άλλα πρόσωπα για σένα, τι λες εσύ για τον εαυτό σου και τι για τους άλλους.

2. Αξιοποιώντας τις γνώσεις σας από το μάθημα της Θεατρολογίας, ανεβάστε για τον εορτασμό της 25ης Μαρτίου το προηγούμενο μονόπρακτο του Βασίλη Ρώτα.



Γλυκό πουλί της νιότης, στο θέατρο «Αθήνα», σε σκηνοθεσία Ζυλ Ντασσέν (1979).

X ΤΟ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟ
ΘΕΑΤΡΟ

ΕΝΤΕΧΝΟ ΚΑΙ ΛΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Η θεατρική δημιουργία μπορεί να διακριθεί σε δύο βασικές κατηγορίες: στην έντεχνη και στη λαϊκή. Στο **έντεχνο θέατρο** ο επώνυμος συγγραφέας δημιουργεί αντλώντας υλικό από την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής του ή από διαχρονικές αξίες. Τα κυριότερα είδη στα οποία έχουν διαπρέψει οι συγγραφείς του έντεχνου θεάτρου είναι:

α. Η **τραγωδία**, που δραματοποιεί τα ανθρώπινα πάθη και αδιέξοδα, την πάλη του ανθρώπου με τον εαυτό του αλλά και με τις δυνάμεις (μοίρα, θεοί) που τον υπερβαίνουν (βλ. το έργο των αρχαίων Ελλήνων τραγικών, Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη, αλλά και του Γ. Χορτάση, του Ου. Σαίξπηρ, του Ζ. Ρασίν, του Π. Κορνείγ, κ.ά.).

β. Η **κωμωδία**, που δραματοποιεί τα ανθρώπινα πάθη στην ιλαρή όμως μορφή τους, που εμπαίζει ό,τι σχεδόν προκαλεί δέος στην τραγωδία, ανασύροντας από τα γεγονότα ό,τι μπορεί να προκαλέσει το γέλιο ή δημιουργώντας το σε νέα βάση με τους δικούς της νόμους (βλ. το έργο του Αριστοφάνη, του Μενάνδρου, του Μολιέρου, του Γκολντόνι κ.ά.).

γ. Το **αστικό δράμα**, που ακμάζει όταν το κλασικό θέατρο, με την παραδοσιακή δομή του, δεν

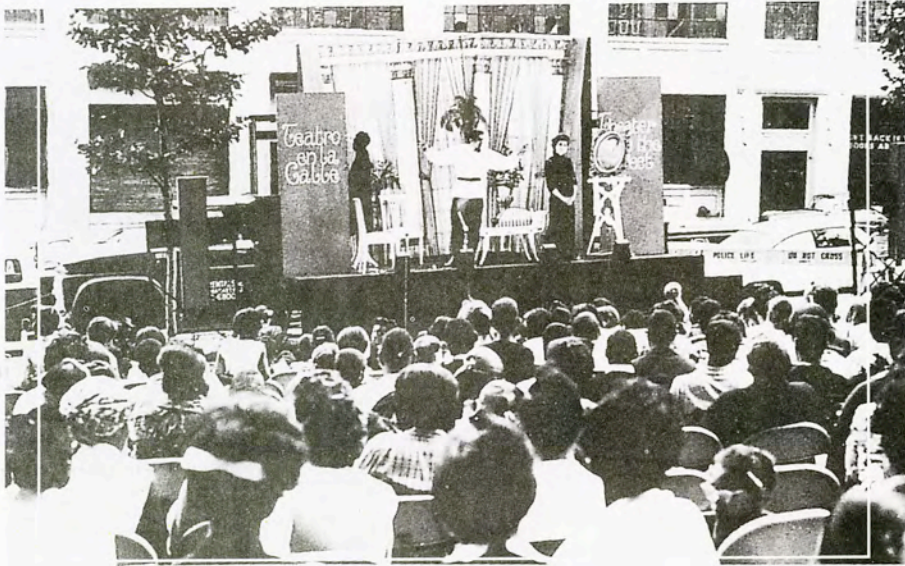
μπορεί να εκφράσει την τραγικότητα των μεταγενέστερων εποχών και τα ιδιαίτερα προβλήματα που αντιμετωπίζουν οι κοινωνίες το 19ο και 20ό αιώνα. Ανάλογα με το περιεχόμενό του, το αστικό δράμα μπορεί να είναι ψυχολογικό, κοινωνικό (βλ. το έργο των Ε. Ίψεν, Α. Στρίντμπεργκ, Α. Τσέχωφ και Τ. Ουίλλιαμς), αλλά και ηθογραφικό (βλ. το έργο των Π. Χορν, Γρ. Ξενόπουλου).

Το **λαϊκό θέατρο** προέρχεται από ανώνυμο δημιουργό και στηρίζεται στον αυτοσχεδιασμό. Η διάσωσή του βασίζεται στην προφορικότητα, στη μετάδοσή του από στόμα σε στόμα. Στο λαϊκό θέατρο, που επιβιώνει στις μέρες μας με τα δρώμενα του καρναβαλιού, δεν ισχύει η συμβατική σχέση πλατείας και σκηνής, αφού ο ένας μπορεί να περάσει στο χώρο του άλλου. Στα χρόνια της Αναγέννησης στην Ιταλία η Commedia dell' arte απευθύνεται σε ένα λαϊκό κοινό, όπως αργότερα στην Ελλάδα οι Ζακυνθινές Ομιλίες και οι Μωμόγεροι του Πόντου.

Στην ίδια κατηγορία πρέπει να ενταχθεί και το «θέατρο σκιών», ο Καραγκιόζης, με πλούσια παράδοση, οικείο ύφος, ιδιαίτερη γλωσσική ταυτότητα και θεματογραφία, τυποποιημένους ήρωες (Νιόνιος, Σταύρακας, Κολλητήρι), που περνά από την Άπω Ανατολή (με τους Άραβες και τους Τούρκους), στην Ελλάδα πριν από την επανάσταση του 1821. Μορφή λαϊκού θεάτρου, που ζει και ενίοτε ευδοκimei στις μέρες μας ως αυτοσχέδιο δρώμενο και όχι ως παράσταση έργου επώνυμου συγγραφέα, είναι το «θέατρο του δρόμου». Τέλος, αξίζει να αναφέρουμε και το «χάπενινγκ» με την αυτοσχέδια δραματοποίηση γεγονότων της καθημερινής κοινωνικής ζωής, στα οποία ασκείται κριτική με σατιρική διάθεση.



Ο καραγκιοζοπαίκτης και οι φιγούρες του.



Α. ΚΑΡΑΓΕΩΡΓΙΟΥ / ΕΡΕΥΝΑ ΚΑΙ ΠΡΟΒΛΕΨΕΙΣ

Σύγχρονη παράσταση λαϊκού θεάτρου.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Έχετε ποτέ σκεφτεί να στήσετε ένα «χάπενινγκ» στην αυλή του σχολείου, στην εκδρομή ή στην κατασκήνωση, για να σατιρίσετε γεγονότα της καθημερινής ζωής;
2. Ποιο από τα τυποποιημένα πρόσωπα του «θεάτρου σκιών» σας αρέσει περισσότερο και γιατί; Μπορείτε να μιμηθείτε το ύφος και τη γλώσσα του;

ΤΟ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Το θέατρο στις Ηνωμένες Πολιτείες ευδοκίμει ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα. Ο δημιουργός που σφραγίζει με το έργο του την αμερικανική δραματολογία είναι ο Ευγένιος Ο' Νηλ. Έχοντας αφομοιώσει το ευρωπαϊκό αστικό δράμα (ιδιαίτερος το έργο του Α. Στρίντμπεργκ) και την αρχαία ελληνική τραγωδία, αναπαράγει τα αρχετυπικά θέματά της συνδέοντάς τα με καιρίες ψυχολογικές περιγραφές των ηρώων του. Στο *Πόθοι κάτω από τις λεύκες* πραγματεύεται θέματα όπως η αιμομιξία, η παιδοκτονία, η θανατηφόρος εκδίκηση, στήνοντας το ανάλογο σκηνικό, όπου ένας φιλήδονος πατέρας με μια νέα σύζυγο συγκρούεται με τον αδύναμο γιο του. Από τα σημαντικότερα έργα του είναι: *Άννα Κρίστη*, η μελαγχολική ιστορία μιας πόρνης με χρυσή καρδιά, *Ο παγοπώλης έρχεται*, όπου, σε διακριτικούς θρησκευτικούς τόνους, ασχολείται με την ανάγκη ενός άντρα να πιαστεί από την ελπίδα για ένα καλύτερο αύριο, ακόμη και αν πρέπει να εξαπατήσει τον ίδιο του τον εαυτό, για να το πετύχει, *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα*, βασισμένο στην *Ορέστεια* του Αισχύλου, όπου αποδεικνύεται η διαχρονικότητα της τραγωδίας στον εικοστό αιώνα. Από τα άλ-

λα έργα του η *Ερημιά* πραγματεύεται τις εφηβικές αγωνίες ενός ευαίσθητου αγοριού, ενώ το *Μακρύ ταξίδι της μέρας μέσα στη νύχτα* είναι ένα οδυνηρά αυτοβιογραφικό έργο, όπου ο Ο' Νηλ ανατέμνει τις θανάσιμες σχέσεις μεταξύ του πατέρα, της μητέρας και των δύο γιων.

Η οικονομική κρίση του 1929 και το γκρέμισμα των ονείρων για οικονομική και κοινωνική άνοδο των μικροαστών επιφέρει αλλαγές στα έργα των δραματοποιών. Ενδεικτική είναι η περίπτωση του Άρθουρ Μίλλερ (*Ο θάνατος του εμποράκου*, *Ψηλά από τη γέφυρα*), του συγγραφέα που με την πλούσια παραγωγή του σημάδεψε το αμερικανικό θέατρο μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.

Ο συγγραφέας όμως που καταξίωσε στη διεθνή σκηνή το αμερικανικό θέατρο είναι ο Τέννεση Ουίλλιαμς, ο οποίος δημιούργησε μύθους με ήρωες που είναι εγκλωβισμένοι σε ψυχολογικά και κοινωνικά αδιέξοδα, χαρακτήρες που υπερβαίνουν την ιδιαιτερότητα της κοινωνίας του αμερικανικού Νότου και γίνονται παγκόσμια θεατρικά πρόσωπα. Ανάμεσα στα έργα του αριστούργημα είναι το *Λεωφορείον ο πόθος*, όπου δραματοποιεί τον ηθικό και πνευματικό ξεπεσμό μιας πρώην καλλονής του Νότου, της Μπλανς Ντυμπούα, αντιπαράθετοντας την εξεζητημένη ευαισθησία της στη βάνουση συμπεριφορά του άντρα της αδελφής της. Άλλα έργα του είναι: *Ο γνάβινος κόσμος*, *Λυσσασμένη γάτα*, *Η νύχτα της Ιγκουάνα*, όπου ένας αποσηματισμένος ιερέας εκπίπτει σε ξεναγό, για να βρει το Θεό σ' ένα ευτελές μεξικανικό ξενοδοχείο.

Νεότεροι ωστόσο συγγραφείς θα ευδοκίμησουν και θα συνεχίσουν τη μεγάλη παράδοση, παρακολουθώντας τις εξελίξεις στο σύγχρονο παγκόσμιο θέατρο. Ανάμεσά τους είναι ο Έντουαρντ Άλμπι με το *Ποιος φοβάται τη Βιολτζίνα Γουλφ*, ο Ντέιβιντ Μάμετ με το *Αμερικανικός βούβαλος* και ο Σαμ Σέπαρντ με το έργο *Θαμμένο παιδί*.



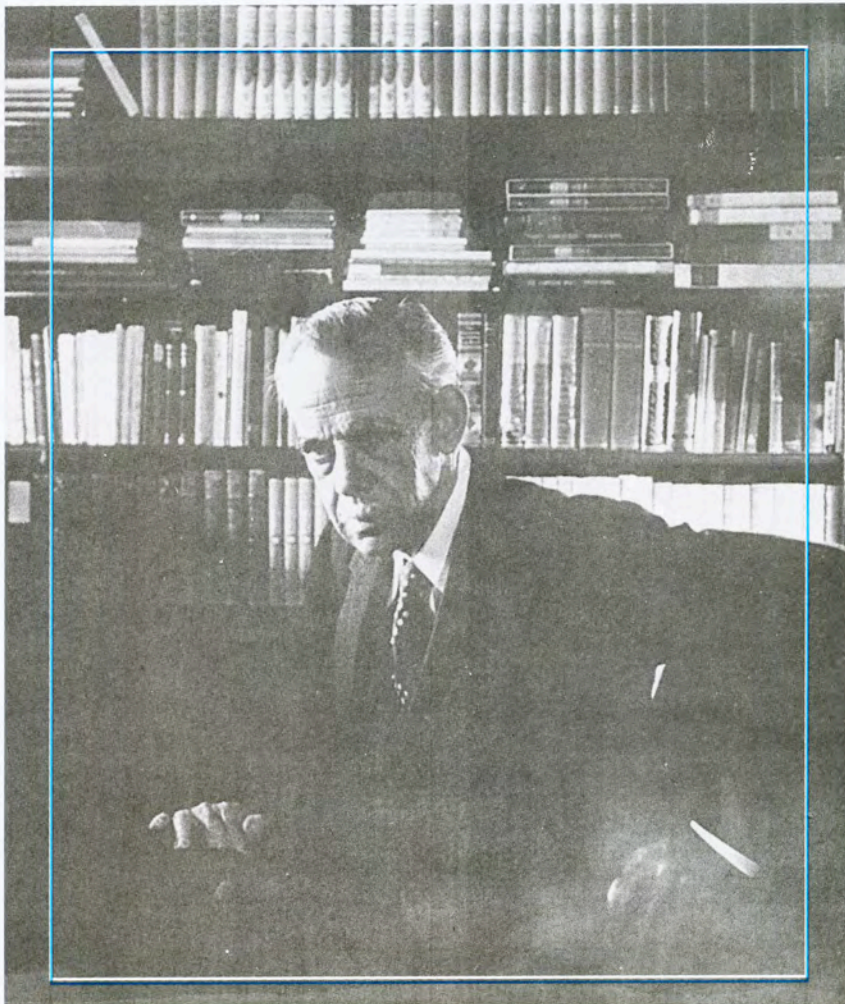
Αμερικανικά μπλουζ, από το Θεατρικό Οργανισμό «Δρώμενα» το 1988, σε σκηνοθεσία Μάγιας Λυμπεροπούλου.



Ο γαλινος κόσμος, από το Θεατρικό Οργανισμό «Μορφές» το 1997, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Μανουσίσιου.

1. Ποια είναι η ιδιαιτερότητα της αμερικανικής δραματουργίας;

2. Ποιοι συγγραφείς και ποια έργα του αμερικανικού θεάτρου παρουσιάζονται συχνά από την ελληνική σκηνή;



Ευγένιος Ο' Νηλ.

Ο ΓΥΑΛΙΝΟΣ ΚΟΣΜΟΣ του ΤΕΝΝΕΣΣΗ ΟΥΪΛΙΑΜΣ

(Μετάφραση Δημήτρη Μαυρζίκιου, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1997, Σκηνή γ', σσ. 54-62)

Ο Τέννεσση Ουίλλιαμς γεννήθηκε στην πολιτεία Μισισίπι των ΗΠΑ το 1911 και πέθανε στη Νέα Υόρκη το 1983. Ασχολήθηκε με τη δραματουργία ενώ ήταν ακόμη φοιτητής. Το 1939 κέρδισε βραβείο για τα μονόπρακτά του *Αμερικανικά μπλουζ*. Όμως η πρώτη μεγάλη επιτυχία του ήλθε με το *Γυάλινο κόσμο* το 1944, η οποία συνεχίστηκε και με τα επόμενα έργα του, όπως: *Λευφορείον ο πόθος* (βραβείο Πούλιτζερ), *Καλοκαίρι και καταχνιά*, *Τριαντάφυλλο στο στήθος*, *Λυσσασμένη γάτα*, *Ο Ορφέας στον Άδη*, *Ξαφνικά πέρσι το καλοκαίρι*, *Γλυκό πουλί της νιότης* και *Η νύχτα της Ιγκουάνα*. Ένα αίσθημα μελαγχολίας και ψυχικής παρακμής διαποτίζει τα έργα του.

Κατά τη δεκαετία του '60 αντιμετώπισε προβλήματα ψυχικής και σωματικής υγείας, γεγονός που επηρέασε τα επόμενα έργα του.

Κέρδισε δύο φορές το βραβείο Πούλιτζερ και τέσσερις φορές το βραβείο κριτικών της Νέας Υόρκης.



Ο γυάλινος κόσμος, από το Θέατρο Τέχνης το 1946, σε σκηνοθεσία Καρόλου Κουν.

Πρόκειται για την πραγματική ιστορία της οικογένειας του συγγραφέα, μετουσιωμένη όμως ποιητικά μέσα από την αναπόληση του Τομ Ουίνγκφιλντ. Η υπερπροστατευτική και καταπιεστική μητέρα Αμάντα Ουίνγκφιλντ, εγκαταλειμμένη από το σύζυγό της, είναι προσκολλημένη σε μια δική της πραγματικότητα και προσπαθεί να επιβάλει στα παιδιά της τα όνειρα και τις ψευδαισθήσεις της.

Ο Τομ και η Λώρα, τα παιδιά της, τρέπονται, ο καθένας με το δικό του τρόπο, σε φυγή. Ο Τομ, απαυδισμένος από τη δουλειά του, βρίσκει διέξοδο στον κινηματογράφο, ενώ η Λώρα στη συλλογή της από γυάλινα ζωάκια. Ο «γυάλινος κόσμος» της οικογένειας Ουίνγκφιλντ θρυμματίζεται με την επίσκεψη του Τζιμ, που παρουσιάζεται, ύστερα από την επίμονη προτροπή της Αμάντας, ως υποψήφιος γαμπρός για τη Λώρα.

Μετά τη δυσάρεστη εμπειρία από την επίσκεψη του Τζιμ, ο Τομ εγκαταλείπει τη μητέρα του και τη μοναχική και άτολμη αδελφή του.



Ο γυάλινος κόσμος, από το «Απλό Θέατρο» το 1989, σε σκηνοθεσία Αντώνη Αντύπα.

Πριν φωτιστεί ξανά η σκηνή, ακούγονται βίαιες οι φωνές του TOM και της AMANTAΣ. Καβγαδίζουν πίσω από τις κουρτίνες. Απέναντί τους στέκεται η ΛΩΡΑ, που σφίγγει πανικόβλητη τα χέρια της. Μια καθαρή δέσμη φωτός πέφτει πάνω της όσο διαρκεί η σκηνή.

TOM

Που να πάρει ο διάολος, να πάρει...

AMANTA

(Στριγκά.) Δε θα μου μιλάς εμένα μ' αυτό τον...

TOM

...δηλαδή, τι κάνω εγώ εδώ μέσα;

AMANTA

...τρόπο. Όχι μπροστά μου...

TOM

Μπα...

AMANTA

...τέτοιες εκφράσεις! Σου 'στριψε;

TOM

Αυτό ακριβώς! Μου 'χει στρίψει!

AMANTA

Τι, στο καλό, συμβαίνει μαζί σου, ηλίθιε! Ε, ηλίθιε!

TOM

Τι; Ορίστε: τίποτε, το παραμικρό, ούτε ένα τόσο δα πραγματάκι...

AMANTA

Δεν μπορώ ν' ακούω αυτή τη φωνή.

TOM

...τίποτε δικό μου, σ' αυτή τη ζωή που είναι ΔΙΚΗ ΜΟΥ! Όλα είναι...

AMANTA

Πάμε να τσιρίζεις!

TOM

Χτες έκανες κατάσχεση στα βιβλία μου! Είχες
το θράσος...

AMANTA

Μάλιστα, κύριε, επέστρεψα στο βιβλιοπώλη
σου το σιχαμερό βιβλίο ενός φρενοβλαβούς
κυρίου, ονόματι Λώρενς.

Ο TOM γελάει άγρια.

AMANTA

Δε θ' ασχοληθώ εγώ προσωπικά με το να
λογοκρίνω τους αρρωστημένους εγκεφάλους και
όσους σπεύδουν να τους ενισχύσουν...

Ο TOM γελάει ακόμα πιο άγρια.

AMANTA

ΑΛΛΑ ΚΑΙ ΔΕΝ ΠΡΟΚΕΙΤΑΙ ΝΑ ΑΝΕΧΤΩ ΤΕΤΟΙΑ
ΡΥΠΑΡΟΓΡΑΦΗΜΑΤΑ ΜΕΣΑ ΣΤΟ ΙΔΙΟ
ΜΟΥ ΤΟ ΣΠΙΤΙ! Η *Λαίδη Τσάτερλν* στο
σπίτι μου! Αυτό ποτέ, ποτέ, ποτέ!

TOM

Το σπίτι σου; Ποιο σπίτι σου; Ποιος πληρώνει
το νοίκι γι' αυτό το σπίτι; Ποιος δουλεύει σαν
είλωτας για...

AMANTA

(*Στριγκλίζοντας.*) ΤΟΛΜΑΣ να μου μιλάς με τέτοιο
τρόπο;

TOM

Όχι, όχι, βέβαια. Πού να τολμήσω! Εγώ, βλέπεις,
δεν έχω το δικαίωμα να βγάλω τσιμουδιά. Εγώ πρέπει να...

AMANTA

Εσύ να προσέξεις καλά τι θα σου πω...

TOM

Δε θέλω ν' ακούσω τίποτε πια!

Ο TOM ορμάει στο καθιστικό ανοίγοντας τις κουρτίνες.
Ένας πομπώδης κόκκινος φωτισμός με καπνούς απλώνεται
σαν πυροκαγιά μέσα στην τραπεζαρία. Τα μαλλιά της
AMANTA είναι τυλιγμένα σε μεταλλικά μπικουτί.
«Κολυμπάει» μέσα σ' ένα τεράστιο –για το λεπτό κορμί της–
παμπάλαιο μπουρνούζι, κειμήλιο προφανώς κληροδοτημένο
από τον άπιστο κ. Ουίνγκφιλντ. Στο τραπεζάκι βρίσκεται μια
όρθια γραφομηχανή και χειρόγραφα σε τρομερή ακαταστασία.
Ο καβγάς δείχνει να ξέσπασε επειδή η AMANTA διέκοψε
τη συγγραφική έμπνευση του TOM. Μια καρτέλα είναι
αναποδογυρισμένη στο πάτωμα. Η κόκκινη λάμψη της «πυροκαγιάς»
προβάλλει στο ταβάνι τις σκιές τους, που τους δείχνουν να χειρονομούν έντονα.

AMANTA

Μωρ' έχεις ν' ακούσεις εσύ...

TOM

Τίποτε δε θ' ακούσω. Θα φύγω!

AMANTA

Δεν έχει να πας πουθενά...

TOM

Παντού θα πάω, παντού, παντού! Γιατί μ' έχεις πια...

AMANTA

Γύρνα πίσω, Τομ Ουίνγκφιλντ. Εγώ δε μιλάω στο βρόντο, ξέρεις...

TOM

Δε με παρατάς, λέω εγώ!

ΛΩΡΑ

(Απελπισμένη)... Τομ!

AMANTA

Θα τ' ακούσεις! Κι αρκετά με την αυθάδειά
σου! Η υπομονή μου έχει όρια!

Ο TOM επιστρέφει τρέχοντας. Πηγαίνει καταπάνω στην AMANTA.

TOM

Σάμπως η δική μου δεν έχει; Το ξέρω... Ξέρω
πως δε σε νοιάζει διόλου, αν αυτό που κάνω

έχει μια κάποια διαφορά απ' αυτό που θέλω
να κάνω. Δε νομίζεις πως;...

AMANTA

Δε νομίζω τίποτε. Καταλαβαίνω απλώς ότι
κάνεις πράγματα για τα οποία ντρέπεσαι
και γι' αυτό παραφέρεις. Εγώ δεν τα πιστεύω αυτά,
ότι κάθε βράδυ πας σινεμά. Κανείς δε γυρνάει κάθε νύχτα
στα σινεμά. Δεν υπάρχει άνθρωπος με σώας τας φρένας που να πηγαίνει
στο σινεμά τόσο συχνά όσο λες ότι πηγαίνεις εσύ.
Και εν πάση περιπτώσει, ο κόσμος δεν πάει σινεμά στις
δώδεκα τα μεσάνυχτα, και τα σινεμά δε σχολνάνε στις δύο το πρωί.
Γυρνάς στο σπίτι τρικλίζοντας. Παραμιλάς σαν μανιασμένος!
Κι ύστερα, με τρεις ώρες ύπνο όλες κι όλες, τσουπ,
μου τρέχεις και στην αποθήκη. Ω, μπορώ να φανταστώ
τι απόδοση θα έχεις εκεί μέσα, σε τέτοια χάλια.

TOM

(Εξαλλος.) Ακριβώς, τα χάλια μου!

AMANTA

Με ποιο δικαίωμα παίζεις κορόνα-γράμματα τη δουλειά σου
και τη σιγουριά όλων μας, μου λες; Πώς νομίζεις ότι θα τα βγάλουμε πέρα, αν μια ωραία πρωία...

TOM

Άκου εδώ! Νομίζεις πως εγώ τρελαίνομαι για
μια αποθήκη παπουτσιών; Νομίζεις πως ερωτεύτηκα
τους παπουτσήδες και το συνεταιρισμό τους;
Μπας και σου πέρασε απ' το νου ότι θέλω να σπαταλήσω
πενήντα πέντε χρόνια της ζωής μου σε μια φυλακή από σελοτέξ με
λάμπες φθορίου; Καλύτερα να μου έλιωναν το κεφάλι με λουστό,
παρά που τρέχω εκεί μες στ' άγρια χαράματα. Τρέχω όμως...
Κάθε πρωί που μου 'ρχεσαι τσιρίζοντας εκείνο το γαμημένο
«Φως εκ νεκρών!», «Φως εκ νεκρών!» Ξέρεις τι λέω μέσα μου;
«Ε, ρε, τυχεροί που είναι οι νεκροί!» Όμως σηκώνομαι και τρέχω!
Για εξήντα πέντε δολάρια το μήνα ξεπουλάω όλα όσα ονειρεύτηκα
να κάνω κι ό,τι ονειρεύτηκα να γίνω στη ζωή μου!
Και τολμάς να λες πως είμαι εγωιστής!
Αν σκεφτόμουνα και τόσο δα τον εαυτό μου...
θες να τ' ακούσεις; Ε; Λοιπόν θα γινόμεν ό,τι έγινε κι ετούτος; καπνός!

Ο TOM σημαδεύει με το δάχτυλο τη φωτογραφία του πατέρα του.

TOM

Θα 'χα πάρει δρόμο, μακριά, όσο πιο μακριά μ' έβγαζαν
τα καράβια και τα τρένα κι οι συγκοινωνίες της γης ολόκληρης!

Ο TOM κάνει να φύγει από δίπλα της. Η AMANTA τον αρπάζει απ' το μπράτσο.

TOM

Κάτω τα χέρια σου, μάνα!

AMANTA

Πού πας;

TOM

Σινεμά.

AMANTA

Τέτοιες ψευτιές εγώ δεν τις μασάω!

*Ο TOM προχωράει απειλητικά προς τη μικροκαμωμένη
φιγούρα της AMANTAΣ. Εκείνη πισωπατάει τρομαγμένη.*

TOM

Μάνα, στα χασισοποτεία τρέχω! Ναι, γυρνάω σε καταγώγια,
σε άντρα διεστραμμένων και φονιάδων!
Έχω μπλέξει με τη συμμορία του Χόγκαν.
Τσεπώνω λεφτά για να καθαρίζω τον κοσμάκη
και κουβαλάω το πολυβόλο μου σε θήκη βιολιού. Είμαι ο αρχινταβατζής
όλων των μπορντέλων, κάτω στο ποτάμι! Ο Φονιάς!
Έτσι με φωνάζουνε! Ουίνγκφιλντ, ο Φονιάς! Διπλή ζωή κάνω, μάνα:
τη μέρα στην αποθήκη, ένας απλός τίμιος υπάλληλος,
και τη νύχτα φίρμα, ο τσάρος του υποκόσμου! Καζίνα, μάνα...
τζόγος, λέσχες, ρουλέτες που μου ξαφρίζουν πλούτη αμύθητα!
Σκεπάζω το 'να μάτι με μαύρο καπάκι και κολλάω μουστάκια ψεύτικα...
Άσε τις πράσινες φαβορίτες, όταν μου τη βιδώσει.
Τότε γίνομαι ένας άλλος λεχρίτης, ονόματι Ελ Ντιάμπλο!
Μωρέ θα μπορούσα να σου πω κι άλλα, να χάσεις τον ύπνο σου
μια για πάντα! Οι εχθροί μου το 'βαλαν σκοπό ν' ανατινάξουν
με δυναμίτη ετούτο το ρημάδι. Κάποια νύχτα θα μας
εκσφενδονίσουν στον έβδομο ουρανό!
Εκεί θα πλανιέμαι ευτυχής, μακάριος, κι εσύ το ίδιο!
Θα βρεθείς στα ύψη και θα πετάς πάνω από το Μπλου Μάουντεν
καβάλα σ' ένα σκουπόξυλο, παρέα με τους δεκαεφτά
μνηστήρες σου! Ξεμωραμένη στρίγκλα! Τέρας της φύσεως!

Ο TOM κάνει ένα σωρό βίαιες, αδέξιες κινήσεις.
Αρπάζει το παλτό του κι ορμάει προς την πόρτα ανοίγοντάς τη διάπλατα.
Οι γυναίκες τον παρακολουθούν άφωνες. Καθώς πολεμάει να φορέσει
το παλτό, ο TOM μπερδεύει το χέρι του στη φόδρα του παλτού.
Μένει για λίγο παγιδευμένος μες στο βαρύ ρούχο του.
Μ' ένα λυσσασμένο μονγκρητό τραβάει απότομα
το χέρι του ξηλώνοντας το μανίκι. Πετάει μακριά του το
παλτό, που πέφτει πάνω στη γυάλινη συλλογή της ΛΩΡΑ.
Ήχος γυαλιών που γίνονται θρύψαλα. Η ΛΩΡΑ ουρλιάζει σαν λαβωμένη.
Μουσική.

Προβολή λεζάντας στην οθόνη:
Ο ΓΥΑΛΙΝΟΣ ΚΟΣΜΟΣ

ΛΩΡΑ

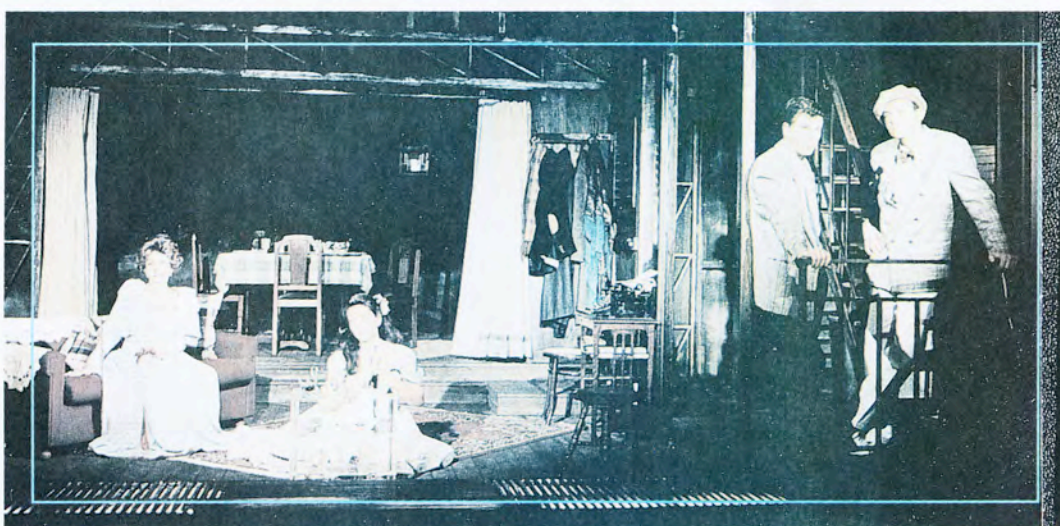
(Ουρλιάζοντας.) Τα ζωάκια μου!

Η ΛΩΡΑ κρύβει το πρόσωπό της και γυρίζει αλλού το κεφάλι.
Όμως η AMANTA μόλις και μετά βίας προσέχει τι συνέβη,
καθώς έχει μείνει εμβρόντητη μ' εκείνο το «τέρας της φύσεως».
Ξαναβρίσκει τη δύναμη να μιλήσει.

AMANTA

(Με φωνή φοικιαστική.) Δεν πρόκειται να σου ξαναμιλήσω, αν δε ζητήσεις συγνώμη!

Η AMANTA πηγαίνει στις κουρτίνες και τις κλείνει πίσω της.
Ο TOM μένει μόνος με τη ΛΩΡΑ. Η ΛΩΡΑ στηρίζεται αδύναμα
στο μάρομαρο του τζακιού, στρέφοντας το πρόσωπό της αλλού.
Ο TOM την κοιτάζει για λίγο σαν αποβλακωμένος.
Ύστερα πηγαίνει προς τη γυάλινη συλλογή.
Γονατίζει άγαρμπα, για να μαζέψει τα πεσμένα γυαλιά.
Κοιτάζει τη ΛΩΡΑ σαν κάτι να ήθελε να της πει, χωρίς όμως να μπορεί ν' αρθρώσει λέξη.
Μπαίνει διακριτικά το μουσικό θέμα Ο ΓΥΑΛΙΝΟΣ ΚΟΣΜΟΣ.
Η σκηνή βυθίζεται στο σκοτάδι.



Ο γυάλινος κόσμος, από το «Θέατρο Αναλυτή», το 1993, σε σκηνοθεσία Μίνου Βολανάκη.



Παράσταση του ίδιου έργου από το Εθνικό Θέατρο το 1978, σε σκηνοθεσία Μιχάλη Κακογιάννη.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Πιστεύετε πως, όταν ο Τομ μιλά για τη διπλή ζωή του, λέει την αλήθεια;
2. Πώς αντιλαμβάνεστε τον τίτλο του έργου *Ο γυάλινος κόσμος*;

ΑΠΟ ΤΟ ΓΡΑΠΤΟ ΛΟΓΟ ΣΤΗΝ ΕΙΚΟΝΑ. ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΣΙΑ ΤΟΥ ΗΘΟΠΟΙΟΥ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

Αφού επιλεγεί το έργο ή διαμορφωθεί με τη διαδικασία της δραματοποίησης, η θεατρική ομάδα πρέπει να εργαστεί ως εξής:

1. Να «μπει» στον κόσμο του συγγραφέα, στο ιστορικό πλαίσιο της εποχής του έργου. Να επιμείνει στη σύγκρουση των προσώπων, που βρίσκεται στο επίκεντρο του μύθου. Να επισημάνει το πρόβλημα που προκύπτει και να μελετήσει κατ' αντιπαράταξη τα πρόσωπα που διαπληκίζονται, εντοπίζοντας τα κίνητρά τους και καθορίζοντας το στόχο τους. Για παράδειγμα, στον *Ποπολάρο* του Γρ. Ξενόπουλου ο Ζέπος αγαπά την Έλντα, αλλά ο κόντες Ντιμάρας, ο πατέρας της, εναντιώνεται στο γάμο της με το Ζέπο εξαιτίας της λαϊκής καταγωγής του. Ο Ζέπος όμως υποστηρίζεται από το θείο του, το γιατρό Μαρινέρη. Έτσι η σύγκρουση επικεντρώνεται ανάμεσα στην αριστοκρατία και στους ανερχόμενους ποπολάρους (λαϊκή τάξη).

2. Στο επόμενο στάδιο καθένας από τους μαθητές της θεατρικής ομάδας αναλαμβάνει ένα ρόλο, ανάλογα με το φυσικό παρουσιαστικό του, τις κλίσεις του, τις προτιμήσεις του. Αυτό άλλωστε είναι επόμενο αφού το έργο επιλέγεται, επειδή ο α', ο β' ή ο γ' μαθητής μπορεί να παίξει τον α', το β' ή το γ' ρόλο. Και αυτή η πρωθύστερη κίνηση δε ματαιώνει τους όρους επιλογής του έργου, όπως τους θέσαμε στο αντίστοιχο κεφάλαιο.

3. Μετά τη διανομή των ρόλων και αφού έχει οριστεί ο εμπυχωτής της ομάδας, ο «σκηνοθέτης» (στην προκειμένη περίπτωση ο καθηγητής σου ή ένας δόκιμος ηθοποιός, που επιστρατεύεται γι' αυτό), αρχίζουν οι δοκιμές, δηλαδή οι αναγνώσεις του έργου. Όσο περισσότερες είναι

αυτές τόσο καλύτερα. Στη διάρκεια των αναγνώσεων γίνονται οι διορθώσεις που αφορούν την άρθρωση και προφορά του κειμένου αλλά και τις υφολογικές αποχρώσεις, τη συναισθηματική χρήση του λόγου. Ο μαθητής - ηθοποιός πρέπει εδώ να προσέξει τι λέει, γιατί το λέει, πώς το λέει και σε ποιον το λέει. Πίσω σχεδόν από κάθε φράση υπάρχει ένας σκοπός. Η ανάγνωση είναι άσκηση με πολλαπλή αξία (γλωσσική, ιστορική, ψυχολογική κ.ά.), από την οποία μπορεί να επωφεληθεί ο μαθητής.

Με τις αλληπάλληλες αναγνώσεις προχωρεί και η εκμάθηση του κειμένου αλλά και η συναισθηματική αγωγή, η πρόοδος της συγκίνησης, που συνεχίζεται ως τις παραστάσεις. Άλλωστε η απόκτηση υποκριτικής δεξιότητας, που είναι έσχατος στόχος του επαγγελματία ηθοποιού, δεν μπορεί παρά να είναι και στόχος του μαθητή - ηθοποιού σ' ένα τέτοιο εγχείρημα, τηρουμένων βέβαια των αναλογιών.

4. Μετά τις καθιστές αναγνώσεις και αφού η τριβή με το κείμενο μας ωθεί να εγκαταλείψουμε το κάθισμα, περνάμε, όρθιοι τώρα, στη σκηνή. Για τις βασικές θέσεις και τις κινήσεις μας οδηγίες δίνει συνήθως το ίδιο το κείμενο. Πάντως όλες οι κινήσεις μας πάνω στη σκηνή πρέπει να γίνονται στη βάση μιας απλής λογικής που μας ωθεί να διερωτηθούμε: πού πάω και γιατί πάω εκεί; Αν πρόκειται, για παράδειγμα, να απειλήσω ή να συμπλακώ με κάποιον, βαδίζω με ορμή επάνω του. Αν πρόκειται να νουθετήσω κάποιον, τον πλησιάζω νηφάλια. Κι ενώ η φωνή μου στην πρώτη περίπτωση είναι άγρια και η στάση μου επιθετική, στη δεύτερη η φωνή μου είναι μελιχρία και η στάση μου διαλλακτική.

Τα χέρια μας πρέπει να είναι χαλαρά. Δε

χρειάζεται να περιγράψουμε με χειρονομίες ό,τι λέμε. Οι περιττές κινήσεις εξάλλου δεν προσθέτουν κάτι στην παρουσία μας, απλώς αυξάνουν την αδεξιότητά μας, που είναι αναπόφευκτη στις περισσότερες περιπτώσεις.

Το παίξιμό μας, όπως είναι φυσικό, θα συνδυάζει την κίνηση με το λόγο. Αυτός πρέπει να είναι εκφραστικός, ανεπιτήδευτος, χωρίς συναισθηματικές υπερβολές. Για να πετύχουμε τη φυσικότητα στο παίξιμό μας, χρειάζεται αυτοσυγκέντρωση, γιατί μέσα από αυτή θα αισθανθούμε σωστά το ρόλο μας και θα υποκριθούμε σωστά.

Ο μαθητής δεν πρέπει να μιμείται, να αντιγράφει τα τερτίπια ενός ηθοποιού, όπως τον γνωρίζει από την τηλεόραση. Αν ο λόγος του είναι «καθαρός», λιτός, και το αίσθημά του για το πρόσωπο που υποδύεται μετρημένο, αν η κίνησή

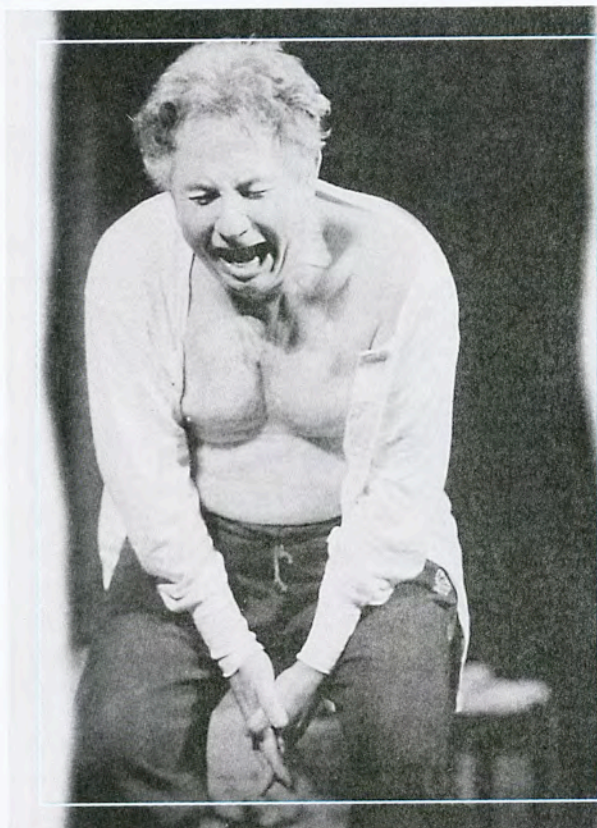
του είναι απέριττη, χωρίς υπερβολές, αν τα χέρια του δεν μπαίνουν στον πειρασμό να «φλυαρήσουν», τότε η παράσταση θα είναι καλή. Αν βέβαια η αμηχανία οδηγεί σε περιττές, ανούσιες κινήσεις, τότε μπορεί κανείς να κρατά ένα αντικείμενο στα χέρια του ή να τα ακουμπά σε ένα έπιπλο, να τα διπλώνει εμπρός ή πίσω και γενικά να τα χρησιμοποιεί όπως εκείνος κρίνει καλύτερα ή όπως τυ υποδεικνύει ο εμπυχωτής της ομάδας.

5. Προς το τέλος, μετά τις δοκιμές, αρχίζουν οι γενικές δοκιμές, όπου όλοι οι παράγοντες (ηθοποιοί, σκηνοθέτης, σκηνογράφος κ.ά.) καταβάλλουν από κοινού προσπάθειες για την ετοιμασία της παράστασης, η οποία θα ολοκληρωθεί με τα σκηνικά, τα κοστούμια και τη μουσική. Προς το παρόν έχουμε έτοιμο το σχέδιο βάσης.

1. Χωριστείτε σε ζευγάρια. Ο καθένας κλείνει τα μάτια του με ένα μαντίλι και κάποιος άλλος, ψιθυρίζοντάς του, τον οδηγεί σε μια περιπλάνηση, σ' ένα φανταστικό ταξίδι.
2. Στο πάτωμα σχεδιάζουμε τέσσερις χώρους σε σχήμα σταυρού, σημειώνοντας τα παρακάτω ρήματα:

Φωνάζω	Ουρλιάζω
Μιλάω κανονικά	Ψιθυρίζω

Ο καθένας περνά από χώρο σε χώρο λέγοντας μια φράση που έχει απομονώσει από το διάλογο Αμάντας - Τομ. Μιλάει δηλαδή κανονικά, ψιθυρίζει, φωνάζει, ουρλιάζει. Ύστερα, με πηδήματα, κινείται ακατάστατα από τον ένα χώρο στον άλλον και προφέρει την ίδια φράση ανάλογα με την ένδειξη του χώρου όπου πατάει κάθε φορά.



Ο ηθοποιός Γιώργος Μιχαλακόπουλος στην προετοιμασία του ρόλου του.



Το τέλος του παιχνιδιού, υπό το Εθνικό Θέατρο, σε σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή (1987).

XI ΤΟ ΠΑΡΑΛΟΓΟ ΚΑΙ ΟΙ
ΝΕΟΤΕΡΕΣ ΤΑΣΕΙΣ ΣΤΟ
ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΘΕΑΤΡΟ

Το στήσιμο μιας παράστασης χρειάζεται, εκτός των άλλων παραγόντων που αναφέραμε, και τεχνική στήριξη: χρειάζεται δηλαδή θεατρικές μηχανές και εργαλεία για τη σκηηνική εγκατάσταση. Όσο πιο εξελιγμένες είναι αυτές οι μηχανές, τόσο πιο ενδιαφέρον είναι το αποτέλεσμα. Έτσι η τεχνολογία, στη συμβατική ή και στην ηλεκτρονική μορφή της, συντελεί τα μέγιστα στην αισθητική της παράστασης και στις συναφείς εντυπώσεις που προσλαμβάνουν οι θεατές.

Οι κυριότερες από τις μηχανές που χρησιμοποιούνται στο θέατρο είναι:

1. Το περιστροφικό σύστημα. Το δάπεδο της σκηνης διαθέτει ένα χωνευτό κυκλικό σύστημα, που μπορεί να περιστρέφεται και επομένως να μετακινεί ό,τι είναι τοποθετημένο πάνω του: σκηηνικά, ηθοποιούς κτλ. (σχ. 1). Με τη βοήθεια των φωτισμών ο σκηνοθέτης μπορεί να επινοήσει ποικίλους συνδυασμούς κίνησης μ' αυτό το σύστημα, αυξάνοντας όχι μόνο την αφηγηματική αλλά και τη θεαματική δύναμη της παράστασης. Η έκπληξη για το θεατή είναι ότι οι ηθοποιοί μετακινούνται χωρίς να βαδίζουν, ότι τα σκηηνικά (σπίτια, ανάκτορα κ.ά.) αλλάζουν θέση στο

χώρο χωρίς να τα αγγίζει κανείς.

Αν τώρα αυτό το περιστροφικό σύστημα χωριστεί καθέτως στα δύο με ένα σκηηνικό, μπορεί, όση ώρα χρησιμοποιείται από τους ηθοποιούς το α' ημικύκλιο για την παράσταση του έργου, στο β' ημικύκλιο να στήνουν οι τεχνικοί τα σκηηνικά της επόμενης πράξης.

2. Ο αναβατήρας. Το πάτωμα της σκηνης είναι συχνά το πάτωμα ενός τεράστιου αναβατήρα (ασανσέρ), που μπορεί να κατεβαίνει ως το υπόγειο ή να ανεβαίνει ως την οροφή της σκηνης (σχ. 2). Και η μηχανή αυτή διευκολύνει την παραστασιμότητα ενός έργου με τις απρόοπτες αλλαγές χώρου, τις αναλήψεις αλλά και τον καταποντισμό των ηθοποιών ή την παράλληλη στατική δράση στο παρασκήνιο.

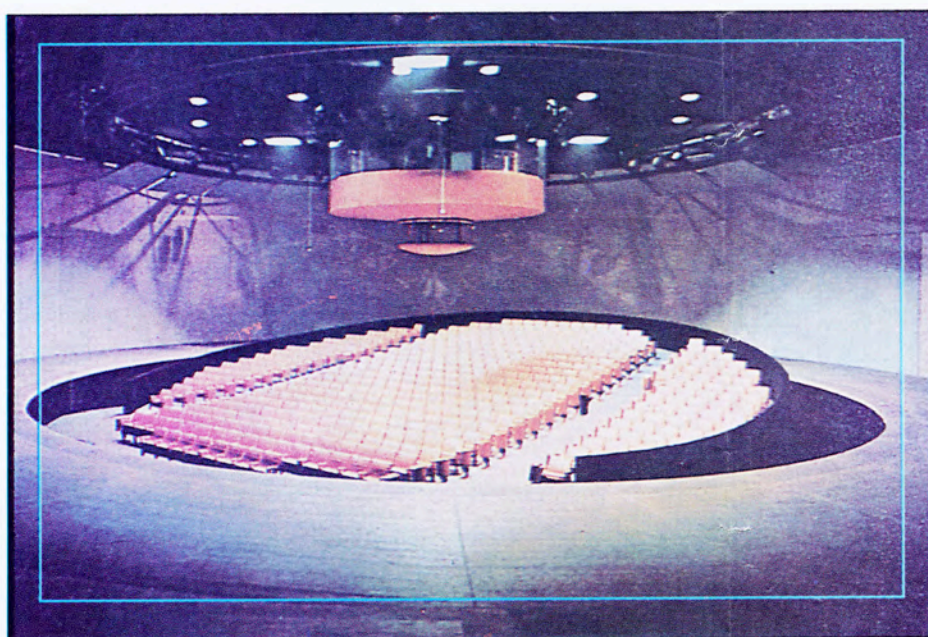
3. Τα τραμπουκέτα. Σε σκηνή που διαθέτει υπόγειο συχνά σχεδιάζονται κυκλικές ή παραλληλόγραμμες οπές, που ανοίγουν στο κρίσιμο σημείο της παράστασης, για να «καταπιούν» ό,τι έχει τοποθετηθεί επάνω τους, έναν ηθοποιό ή ένα σκηηνικό αντικείμενο, του οποίου η εξαφάνιση μοιάζει μαγική ή ανεξήγητη.



Σχήμα 1



Σχήμα 2



Πολυμετωπική (πολυμορφική) σκηνή με περιστρεφόμενη πλατεία.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Έχεις δει κάποια παράσταση όπου ο σκηνοθέτης «παίζει» με θεατρικές μηχανές; Αν ναι, περίγραψε τις εντυπώσεις σου.
2. Σε ποιες σκηνές και για να εξαφανίσει τι, θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί το τραμπουκέτο;

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΠΑΡΑΛΟΓΟΥ ΚΑΙ ΟΙ ΝΕΟΤΕΡΕΣ ΤΑΣΕΙΣ ΣΤΟ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΘΕΑΤΡΟ

Ο μελετητής του θεάτρου Μάρτιν Έσλιν στο έργο του *Το θέατρο του παραλόγου* καθιέρωσε τον αμφισβητούμενο και προβληματικό αυτό όρο, προκειμένου να ερμηνεύσει το έργο μιας κατηγορίας συγγραφέων, που, παρά τις επιμέρους διαφορές τους, ομαδοποιούνται ως προς τα ακόλουθα γνωρίσματα: στα έργα τους δεν τηρούν τον κανόνα της αριστοτελικής αρχής των τριών ενοτήτων (χώρος - χρόνος - δράση). Η υπόθεση επομένως αναπτύσσεται χωρίς προδιαγεγραμμένη λογική αλληλουχία. Έτσι ο θεατής αδυνατεί τυπικά να δώσει λογικοφανείς εξηγήσεις για τα πρόσωπα, το λόγο και τη δράση τους. Η γλώσσα χάνει την παραδοσιακή επικοινωνιακή αξία της. Οι ήρωες οδηγούνται σε φραστικές γκροτέσκο υπερβολές, σε «ανόητες» επαναλήψεις κοινότυπων λέξεων, έτσι που υπονομεύεται το ίδιο το περιεχόμενο του διαλόγου. Μέσα και πίσω όμως από μια επιφανειακή ισοπέδωση του λόγου υπάρχει (σ' ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης) ένας έντονος υπαρξιακός προβληματισμός, μια μεταφυσική αγωνία, μια απεγνωσμένη προσπάθεια του ήρωα να βρει νόημα σε

έναν κόσμο χωρίς προορισμό.

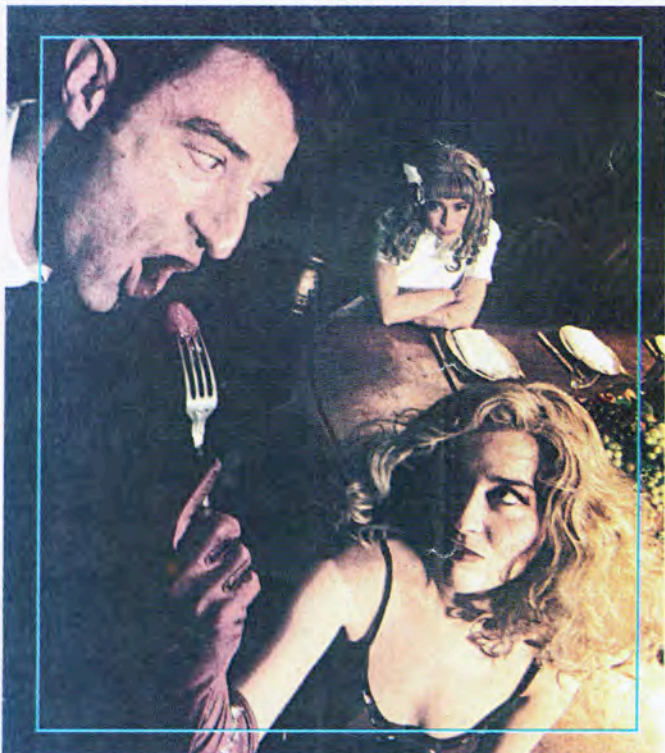
Η κρίση των αξιών, η ιδεολογική αποσάθρωση, τα προβλήματα επικοινωνίας, όπως αυτά είχαν αρχίσει να διαφαίνονται αμέσως μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, η μοναξιά του ανθρώπου και το υπαρξιακό κενό απασχολούν τους συγγραφείς αυτών των έργων. Δεν είναι λοιπόν παρά-λογα αλλά μάλλον υπέρ-λογα τα ερωτήματα που θέτουν οι ήρωες, καθώς και οι απαντήσεις που δίνουν σ' αυτά. Αντιπροσωπευτικά αυτού του είδους είναι τα έργα του Σάμουελ Μπέκετ (*Περιμένοντας τον Γκοντό, Το τέλος του παιχνιδιού*), του Ευγένιου Ιονέσκο (*Η φαλακρή τραγουδίστρια, Ρινόκερως, Οι καρέκλες*), του Ζαν Ζενέ (*Οι δούλες, Οι νέγροι*), του Αρτούρ Αντάμοφ (*Πιγκ-πονγκ*) και του Φερνάντο Αρραμπάλ (*Νεκροταφείο αυτοκινήτων*).

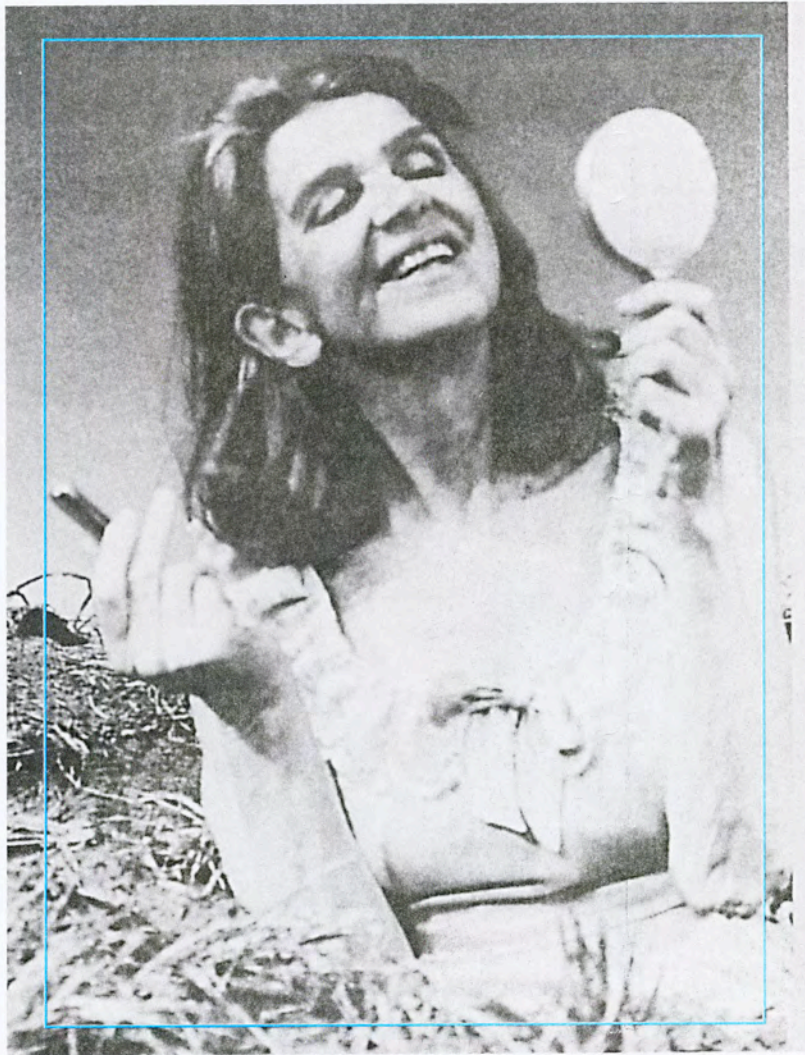
Τις απόψεις και τον τρόπο γραφής των συγγραφέων αυτών υιοθετούν στη συνέχεια και άλλοι δραματουργοί, οι οποίοι προσαρμόζουν τις βασικές αρχές του «παραλόγου» στις δικές τους ανάγκες, δημιουργώντας έτσι τις ποικίλες εκδοχές του θεατρικού μοντερνισμού, όπως αυτός παρουσιάστηκε στο δεύτερο μισό του αιώνα μας. Ενδεικτικά μπορούμε να αναφέρουμε τους Χάρολντ Πίντερ (*Ο επιστάτης*), Έντουαρντ Άλμπι (*Ποιος φοβάται τη Βιρτζίνια Γουλφ*), Ταντέους Ρουζέβιτς (*Λευκός γάμος*), Σλαβόμιρ Μρόζεκ (*Τάνγκο*) κ.ά.

Το «θέατρο του παραλόγου» βρήκε πρόσφορο έδαφος στην Ελλάδα και αναπτύχθηκε ιδιαίτερα κατά την περίοδο της δικτατορίας του 1967, αφού μέσα από τον υπαινικτικό λόγο οι συγγραφείς κατόρθωναν να ξεφεύγουν από τα δεσμά της λογοκρισίας.

Ανάμεσα στους συγγραφείς που καλλιέργησαν το είδος είναι η Λούλα Αναγνωστάκη (*Η πόλη, Αντόνιο ή Το μήνυμα*), ο Γιώργος Σκούρτης (*Νταντάδες, Οι μουσικοί*), ο Κώστας Μουρσελάς (*Επικίνδυνο φορτίο*), ο Στρατής Καρράς (*Ο συνοδός, Οι παλαιστές*), ο Παύλος Μάτεσις (*Βιοχημεία, Περιποιητής φυτών*), ο Βασίλης Ζιώγας (*Χρωματιστές γυναίκες*) κ.ά.

Βικτόρ ή τα παιδιά στην εξουσία του Ροζέ Βιτόζ, από την ομάδα «Θέαμα» το 1996, σε σκηνοθεσία Γιάννη Κακλέα.





*Ω! οι ευτυχημένες μέρες, από το Εθνικό Θέατρο
το 1981, σε σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή.*

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Ποιες είναι οι διαφορές του «θέατρου του παραλόγου» από το παραδοσιακό θέατρο;
2. Από ποιους συγγραφείς και με ποια (ενδεικτικά) έργα εκπροσωπείται το «θέατρο του παραλόγου»;

ΠΕΡΙΜΕΝΟΝΤΑΣ ΤΟΝ ΓΚΟΝΤΟ του ΣΑΜΟΥΕΛ ΜΠΕΚΕΤ

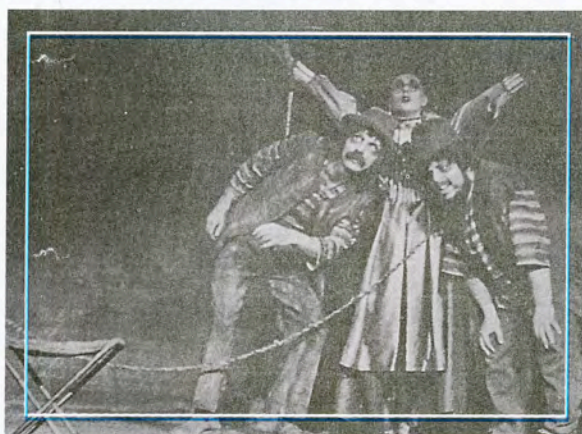
(Μετάφραση Αλεξάνδρας Παπαθανασοπούλου, Κρύσταλλο, Αθήνα 1984, Πράξη β', σσ. 69-73)

Ο Σάμουελ Μπέκετ γεννήθηκε το 1906 στο Φόξροκ, κοντά στο Δουβλίνο, από προτεστάντες γονείς. Από το 1923 έως το 1927 σπούδασε ρομανικές γλώσσες στο Trinity College, στο Δουβλίνο. Το 1937 εγκαθίσταται στο Παρίσι. Το πρώτο του μυθιστόρημα, το *Μόρφου*, το γράφει στα αγγλικά, ύστερα όμως από το 1937 θα γράφει κυρίως στα γαλλικά. Κορυφαία έργα του της πρώιμης περιόδου είναι τα: *Μολλόου*, *Ο Μαλόουν πεθαίνει* και *Οι ακατονόμαστοι*. Η καθιέρωσή του όμως έρχεται με το θεατρικό του έργο *Περιμένοντας τον Γκοντό*, το 1953, όταν αυτό ανεβαίνει στο μικρό «Θέατρο της Βαβυλώνας».

Στο επόμενο έργο του, *Το τέλος του παιχνιδιού*, οι ήρωές του έχουν ακινητοποιηθεί, ο Χαμ σε μια αναπηρική πολυθρόνα και οι γονείς του σε δύο κάδους απορριμμάτων, το ίδιο και η Ουίννυ, η εγκιβωτισμένη ηρωίδα του έργου *Ω! οι ευτυχισμένες μέρες*. Η ίδια ακινησία ισχύει ως αρχή και στις κωμωδίες του. Οι ήρωες καθηλωμένοι –μοναχικές νησίδες– περιβάλλονται από μια προμηθεϊκή τραγικότητα. Αυτή η ακινησία υποβάλλει το αναπόδραστο της ύπαρξης, την καταδίκη που ακολουθεί τον άνθρωπο από τη γέννησή του, τη μη-δαμνιότητα της υπόστασής του.

Η γλώσσα στα έργα του Σ. Μπέκετ δεν έχει «νόημα», όπως δεν έχει και η κίνηση, που την έχει εξαρχής καταργήσει. Όμως αυτή η έλλειψη νοήματος υποδηλώνει ένα βαθύτερο, ασύλληπτο νόημα: η ύπαρξη είναι τραγικά παράλογη. Στα τελευταία έργα του «αβήνει» τόσο ο λόγος όσο και η κίνηση. Στο *Δράση χωρίς λόγο* (I και II) και στο *Πηγαϊνέλα* ο συγγραφέας τυλίγει τους ήρωές του στη σιωπή που «μιμείται» το θάνατο.

Ο Σ. Μπέκετ έζησε μια μονήρη ζωή. Στη διάρκεια της γερμανικής κατοχής συμμετέχει στην Αντίσταση. Το 1969 κερδίζει το βραβείο Νόμπελ, το δέχεται, αλλά δεν προσέρχεται να το παραλάβει, για να αποφύγει τη δημοσιότητα της απονομής. Τέλος, αξίζει να αναφέρουμε ότι ασχολήθηκε και με τη μετάφραση μεγάλων συγγραφέων, ενώ έγραψε και δύο δοκίμια (για τον Προυστ και τον Τζόυς). Πέθανε στο Παρίσι το 1989.



Περιμένοντας τον Γκοντό, από την «Πειραματική Σκηνή Τέχνης» το 1981, σε σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη.

Δύο φίλοι, ο Βλαδίμηρος και ο Εστραγκόν, μέσα στην αδιέξοδη καθημερινή τους πραγματικότητα, ζώντας μια ζωή στερημένη από κάθε νόημα και σκοπό, περιμένουν αόριστα από κάποιον Γκοντό, που δεν έρχεται ποτέ, τη λύση στο υπαρξιακό τους πρόβλημα.

Δύο περίεργες φιγούρες, ο Πότζο και ο Λάκυ, διακόπτουν την απραξία της καθημερινής ζωής των δύο φίλων με μια απροκάλυπτη βίαιη εξάρτηση αφέντη - δούλου, που όμως και αυτή με τη σειρά της στερείται κάθε νοήματος.

Κάποιο παιδί, διαψεύδοντας τις ελπίδες τους, τους ανακοινώνει πάντα ότι «...ο κύριος Γκοντό δε θα έρθει, αλλά θα έρθει σίγουρα την επόμενη φορά».



Περιμένοντας τον Γκοντό, από την πρώτη παράσταση στο Παρίσι το 1953, σε σκηνοθεσία Ροζέ Μπλεν.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Στο μεταξύ ας προσπαθήσουμε να κουβεντιάσουμε ήσυχα, μιας και μας είναι αδύνατο να το βουλώσουμε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Έχεις δίκιο, είμαστε ανεξάντλητοι.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Είναι για να μη σκεφτόμαστε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Έχουμε κάποια δικαιολογία.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Είναι για να μην ακούμε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Έχουμε τους λόγους μας.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Τις πεθαμένες φωνές.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Κάνουν ένα σούσουρο σαν φτερά.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Σαν φύλλα.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Σαν άμμος.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Σαν φύλλα.

(Σιωπή.)

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Μιλάνε όλες μαζί.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Καθεμιά για πάρτη της.

(Σιωπή.)

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Μάλλον ψιθυρίζουν.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Θροϊζουν.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Μουρμουρίζουν.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Θροϊζουν.

(Σιωπή.)

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Τι λένε;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Λένε για τη ζωή τους.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Δεν τους φτάνει που έζησαν.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Πρέπει και να μιλάνε γι' αυτό.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Δεν τους φτάνει που πέθαναν.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Δεν είναι αρκετό.

(Σιωπή.)

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Κάνουν ένα σούσουρο σαν πούπουλα.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Σαν φύλλα.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Σαν στάχτες.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Σαν φύλλα.

(Μεγάλη σιωπή.)

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Πες κάτι!

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Ψάχνω να βρω τι.

(Μεγάλη σιωπή.)

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

(Απεγνωσμένα.) Πες ό,τι να 'ναι!

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Και τώρα τι κάνουμε;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Περιμένουμε τον Γκοντό.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Α, ναι.

(Σιωπή.)

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Είναι αφόρητο!

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Δε λες κάνα τραγούδι;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Όχι, όχι! (Σκέφτεται.) Μπορούμε να ξαναρχίσουμε απ' την αρχή.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Δεν πρέπει να 'ναι και τόσο δύσκολο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Η αρχή είναι δύσκολη.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Μπορούμε ν' αρχίσουμε με ό,τι να 'ναι!

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Ναι, αλλά πρέπει ν' αποφασίσουμε τι.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Σωστά.
(Σιωπή.)

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Βοήθα και συ!

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Ψάχνω να βρω.
(Σιωπή.)

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Όταν ψάχνεις, ακούς.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Σωστά.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Αυτό δε σ' αφήνει να βρεις.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Έτσι είναι.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Δε σ' αφήνει να σκεφτείς.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Σκέφτεσαι όμως.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Αποκλείεται, δε γίνεται.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Αυτό είναι. Έλα να τσακωθούμε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Δε γίνεται.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Λες;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Δεν υπάρχει κίνδυνος να ξανασκεφτούμε πια.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Τότε τι παραπονιόμαστε;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Η σκέψη δεν είναι το χειρότερο.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Ε, ναι, δε λέω. Αλλά είναι κάτι κι αυτό.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Πώς είναι κάτι κι αυτό;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Αυτό είναι. Έλα να κάνουμε ερωτήσεις.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Τι θες να πεις «είναι κάτι κι αυτό»;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Είναι κάτι λιγότερο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Σίγουρα.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Οπότε; Δε λέμε ευχαριστώ γι' αυτό το ευτύχημα;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Το μεγάλο κακό είναι που σκεφτήκαμε.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Μας συνέβη ποτέ τέτοιο πράγμα;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Πούθε βγήκανε όλα τούτα τα πτώματα;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Οι σκελετοί.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Για πες μου.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Έχεις δίκιο.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Πρέπει να σκεφτήκαμε λιγάκι.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Στην αρχή αρχή.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Οστεοφυλάκιο! Σκέτο οστεοφυλάκιο!

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Δεν είν' ανάγκη να κοιτάς.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Δε γίνεται. Τραβάει το βλέμμα.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Αυτό είν' αλήθεια.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Ό,τι και να κάνεις.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Ε;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Ό,τι και να κάνεις.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Πρέπει να στραφούμε αποφασιστικά στη Φύση.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Το δοκιμάσαμε.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Αυτό είναι αλήθεια.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Δε λέω βέβαια πως είναι το χειρότερο.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Ποιο;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Που σκεφτήκαμε.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Σίγουρα.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Αλλά θα μπορούσε και να λείπε.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Τι τα θες;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Έτσι είναι.

(Σιωπή.)

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Δεν ήταν και τόσο κακό για προθέριμανση.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Ναι, αλλά τώρα πρέπει να βρούμε κάτι άλλο.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Κάτσε να σκεφτώ.

(Βγάζει το καπέλο του, συγκεντρώνεται.)

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Κάτσε να σκεφτώ. (Βγάζει το καπέλο του, συγκεντρώνεται.)

Μεγάλη σιωπή.)

Το βοήκα!

(Ξαναφοράνε τα καπέλα τους, χαλαρώνουν.)

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Για λέγε.

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Τι έλεγα; Θα μπορούσαμε να συνεχίσουμε από κείνο που έλεγα.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Πότε;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Στην αρχή αρχή.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Ποια αρχή;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Της βραδιάς. Έλεγα... έλεγα...

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ

Για ιστορικό με πέρασες;

ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ

Κάτσε... αγκαλιαστήκαμε... ήμαστε ευτυχιμένοι... ευτυχιμένοι... και τώρα τι κάνουμε που είμαστε ευτυχιμένοι... περιμένουμε... κάτσε μια στιγμή... μου 'ρχεται... περιμένουμε... τώρα που είμαστε ευτυχιμένοι... περιμένουμε... Κάτσε μια στιγμή... μάλιστα! Το δέντρο!

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Ποια είναι τα γνωρίσματα του διαλόγου Εστραγκόν - Βλαδίμηρου;
2. Ποια στοιχεία στον προηγούμενο διάλογο εμπεριέχουν τις θεωρητικές αρχές του «θεάτρου του παραλόγου»;

*Ω! οι ευτυχιμένες μέρες,
από το Κ.Θ.Β.Ε. το 1983, σε
σκηνοθεσία Νίκου
Χουμουζιάδη.*



Η ΓΛΩΣΣΑ ΤΗΣ ΣΙΩΠΗΣ

Χρησιμοποίησε σιωπηλά όλα τα εκφραστικά μέσα που διαθέτεις: τα χέρια, τα δάκτυλα, τα πόδια, τα άκρα των ποδιών, το κεφάλι με τα αισθητήρια όργανά του. Όλα αυτά μπορούν να «παίξουν», να πλάσουν μια ιδέα, να διηγηθούν ένα γεγονός. Η διήγηση βέβαια θα είναι σιωπηλή, άφωνη, πλαστική. Πρέπει όμως να συγκεντρωθείς στον εαυτό του, να «ζήσεις» την ιδέα που συνέλαβες, για να τη «μιμηθείς», να την παραστήσεις έτσι, ώστε να αρέσει σ' εσένα αλλά και σε όποιον καλέσεις να τη δει.

Με τα χέρια μιμήσου, για παράδειγμα, τις φλόγες που ανεβαίνουν όλο και πιο ψηλά. Κάνε ελιγμούς με τις παλάμες των χεριών σου, τα δάκτυλά σου πρέπει να τρέμουν, τα χέρια να ανεβοκατεβαίνουν. Αν ο αέρας φυσάει από δεξιά, πρέπει να το δείξεις. Όταν τα ξύλα, η υποτιθέμενη καύσιμη ύλη, τελειώνουν, οι φλόγες αδυνατίζουν, για να σβήσουν σιγά σιγά. Πρέπει να το δείξεις και αυτό. Μπορεί όμως οι φλόγες να ξαναφουντώσουν με ένα φύσημα του αέρα, μπορεί και να σβήσουν ξαφνικά, αν κάποιος τους ρίξει νερό.

Τώρα η φλόγα από τη μία «εστία», από τον έναν παίκτη έχει μεταδοθεί στον άλλο και στη συνέχεια σε όλους. Μια άγρια πυρκαγιά μαίνεται στον κάμπο, στην πόλη, στο δάσος. Είκοσι έως τριάντα χέρια (ανάλογα με τα παιδιά της ομάδας) ανεβοκατεβαίνουν σαν τις φλόγες που άλλοτε δυναμώνουν και άλλοτε αδυνατίζουν. Όταν μία μία οι «εστίες» σβήνουν από τη βροχή ή από τους πυροσβέστες, πρέπει να μιμηθείτε τη στάχτη, τη νεκρή φωτιά. Αυτό θα πρέπει να το δείξετε με το στόμα και τα χείλη που «πνίγονται» στο νερό. Τα χέρια - φλόγες έχουν παραλύσει, το σώμα πέφτει κάτω σαν ένα καμένο κλαδί. Αλήθεια, πώς μπορεί να νιώσει ένα

καμένο κλαδί, πώς νιώθουν τα χέρια, όταν λαμπαδιάζουν, και πώς όταν σβήνουν;

Ένας τρόπος να μιμηθείς τη φλόγα με τα δάκτυλα της παλάμης είναι να τα παίξεις ένα ένα, κλείνοντας και ανοίγοντας την παλάμη. Η κίνηση πρέπει να είναι αργή και πλαστική, για να πείσει ότι παριστάνει τη φλόγα, που είναι μαλακή και απρόβλεπτη.

Τα χέρια - φλόγες του ενός παιδιού μπορούν να μπουν μέσα στα χέρια του άλλου. Ο εμπυρωτής (ένας από την ομάδα) μπορεί να σας ζητήσει να παραστήσετε τη φωτιά με ποικίλους ευρηματικούς σχηματισμούς. Τίποτα δε σας εμποδίζει να μιμηθείτε τη φλόγα με ολόκληρο το σώμα, όμως σ' αυτή την περίπτωση χρειάζεται να στηθεί ένας «μιμικός» χορός, που θα είχε ενδιαφέρον, αλλά απαιτεί σχετική προπαιδεία και μέθοδο.

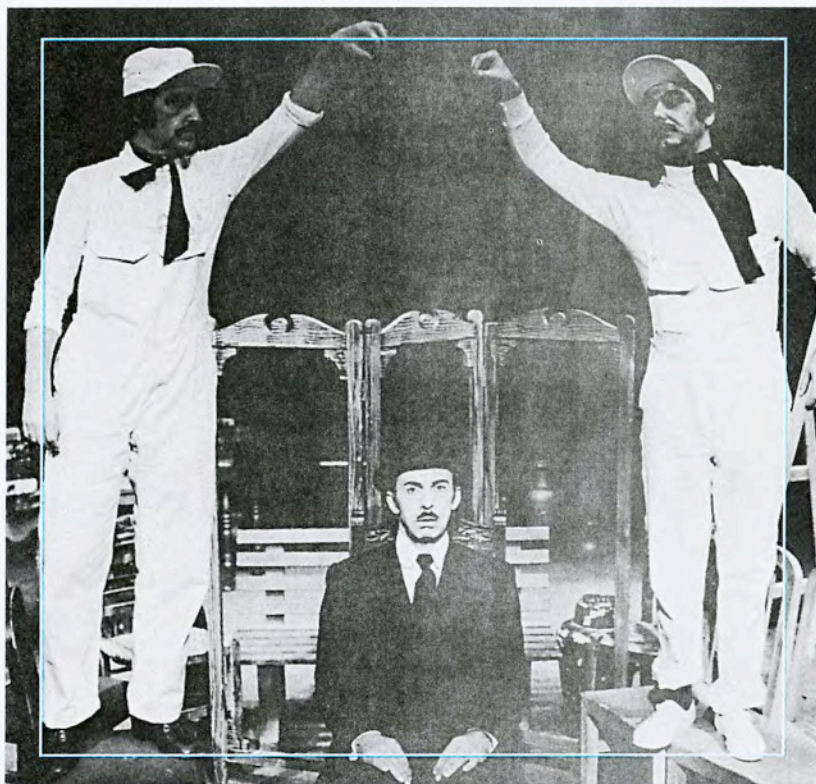
Αυτά που μπορούν επίσης να παρασταθούν είναι η βροχή που πέφτει πάνω στις φλόγες και οι πυροσβέστες που σώζουν την πόλη ή το δάσος από τη φωτιά. Η βροχή μπορεί να αποδοθεί με τα δάκτυλα των χεριών, που «πέφτουν» ανοιχτά και κάθετα πάνω στις φλόγες, τις απειλούν, τις σβήνουν. Οι πυροσβέστες υποκρίνονται ότι κινούν τους σωλήνες της πυρόσβεσης και ρίχνουν νερό. Οι δύο ομάδες ανταγωνίζονται η μία την άλλη. Κραυγές απελπισίας «ακούγονται» από τα παιδιά της φωτιάς με το στόμα ανοιχτό αλλά χωρίς ήχο, ενώ οι βουβές «ιαχές» των πυροσβεστών, οι οποίοι χοροπηδούν, δίνουν το μήνυμα της σωτηρίας.

1. Κινηθείτε ως ομάδα αλλάζοντας διαρκώς κατευθύνσεις, καλύπτοντας τα κενά που δημιουργούνται κάθε φορά στο χώρο. Δώστε διαφορετικό ύφος στα μέλη του σώματός σας, π.χ. τροπαλά χέρια, έκπληκτα μάτια, χαλαρά πόδια.

Σ' ένα συγκεκριμένο σημείο του χώρου εντοπίστε ένα απειλητικό βλέμμα, που σας

παρακολουθεί διαρκώς και ελέγχει τις κινήσεις σας. Προσαρμοστείτε στην απειλή και μετά αποτινάξτε τη με χαλάρωση.

2. Μιμηθείτε ο ένας το περπάτημα του άλλου. Η μίμηση να είναι υπερβολική, ώστε ο ένας να γελοιογραφεί, σαν σε σκίτσο, τον άλλο.



Ο καινούριος ενοικιαστής του Ιονέσκο, από το Εθνικό Θέατρο το 1978, σε σκηνοθεσία Κώστα Μπάκα.



XII

ΤΟ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΟ
ΕΛΛΗΝΙΚΟ
ΘΕΑΤΡΟ

ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΠΑΙΔΕΙΑ

Το θέατρο από την αρχαιότητα έως τις μέρες μας είναι συνδεδεμένο με τις κοινωνικές αξίες, όπως τις εκφράζει κάθε εποχή. Ο δραματικός μύθος, η ιστορία που εκτυλίσσεται στη σκηνή παρουσιάζει τα πάθη, τις ιδέες, τις αναζητήσεις, τις ελπίδες και την αγωνία των ηρώων, οι οποίοι αντικατοπτρίζουν τον πολιτισμό, την ιστορία, τους θεσμούς, την κοινωνία εν γένει της εποχής τους. Αποτελούν, με άλλα λόγια, πρότυπα μιας εποχής, αφού δρουν και συμπεριφέρονται με βάση τις ιδέες του καλού και του κακού, του δίκαιου και του άδικου, του σωστού και του λαθεμένου, όπως αυτές εκφράζονται μέσα από τους κοινωνικούς θεσμούς.

Καθώς μάλιστα ο μύθος, η δράση επιφυλάσσει εκπλήξεις στον ήρωα, καθώς η μοίρα καθορίζει, για να ανατρέψει τα δεδομένα της ζωής του, το θεατρικό έργο καθηλώνει το θεατή, τον παρασύρει σε έναν κόσμο φανταστικό αλλά με πραγματικές διαστάσεις, του αποκαλύπτει τα άδηλα της ζωής, τις τροπές της τύχης και κυρίως το θρίαμβο μιας ιδέας πάνω στην άλλη, όπως, για παράδειγμα, του καλού πάνω στο κακό, με την ευρύτερη έννοια.

Ο σκηνικός βίος ενός ήρωα περνά έτσι από διάφορα στάδια, ανάλογα με τις πράξεις του: αν αυτές προωθούν το δίκαιο, στο τέλος ο ίδιος θα δει τους αγώνες του να ευοδώνονται, αν προωθούν το άδικο, θα αποτύχει στις επιδιώξεις του και θα τιμωρηθεί.

Είναι λοιπόν προφανές ότι ο ήρωας, που έχει πλαστεί από το θεατρικό συγγραφέα με το σύνθετο, ούτως ή άλλως, θεατρικό κώδικα, με τις λογοτεχνικές αρχές του δράματος, αποτελεί για το θεατή ένα πρότυπο συμπεριφοράς, ένα παράδειγμα για μίμηση ή για αποφυγή. Και καθώς η παράσταση ξεδιπλώνει εμπρός στα μάτια του θεατή μια αληθοφανή (τραγική ή κω-

μική) ανθρώπινη ιστορία, τον προκαλεί να συμμετάσχει στα δρώμενα, να πάρει θέση στις ιδεολογικές ζυμώσεις των ηρώων, να διδαχτεί από τα πάθη που τους οδήγησαν στις συγκεκριμένες κινήσεις.

Έτσι το θέατρο, με τη στενή σχέση που έχει με τις καλές τέχνες, με την ιστορία, την πολιτισμική συνείδηση και τη συλλογική μνήμη ενός λαού, με την αίγλη του μύθου, τον επαναπροσδιορισμό των πάσης φύσεως αξιών και ιδεών, είναι ένα καλλιτέχνημα σύνθετο, που αποσκοπεί στην ηθική και πνευματική καλλιέργεια του θεατή στη μόρφωσή του, στην παιδεία του εν γένει.

Γιατί, αλήθεια, τι σημαίνει παιδεία - μόρφωση, αν όχι ψυχο-πνευματική καλλιέργεια, αυτογνωσία, πολιτισμική συνείδηση, γνωριμία με τις ποικίλες μορφές της ζωής και της τέχνης; Και ποια άλλη τέχνη διαθέτει τόση μεγάλη ποικιλία από μορφές (λογοτεχνία, ζωγραφική, αρχιτεκτονική, μουσική κ.ά.) όσο το θέατρο;



Μήδειας θανάσματα του Χάνερ Μίλερ, από το θεατρικό σχήμα «Διπλούς Έρωτες» το 1994, σε σκηνοθεσία Μιχαήλ Μαρομαρινού.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Πώς κατακτάται η παιδεία μέσα από το θέατρο;
2. Τι σας γοήτευσε ιδιαίτερω σε παραστάσεις που έχετε δει και αγαπήσει; Αξιολογήστε την εμπειρία σας ως θεατής.

ΤΟ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής και του εμφύλιου πολέμου (1941-1949), η θεατρική δραστηριότητα ήταν περιορισμένη. Το «θέατρο στο βουνό» του Γιώργου Κοτζιούλα και του Βασίλη Ρώτα υπηρετούσε ιδεολογικούς κυρίως στόχους, ενώ η δραματολογία του Αλέξη Δαμιανού (*Το καλοκαίρι θα θερίσουμε*), του Γιώργου Σεβαστίκογλου (*Κωνσταντίνου και Ελένης*), του Νότη Περγιάλη (*Νυφιάτικο τραγούδι*) εξέφραζε τις ανάγκες και τις αναζητήσεις της εποχής του εμφύλιου και των πρώτων μετεμφυλιακών χρόνων.

Ορόσημο για τη μεταπολεμική ελληνική δραματολογία αποτελεί το 1956, όταν ιδρύεται η Β' Σκηνή (Νέα Σκηνή) του Εθνικού Θεάτρου, με στόχο την προώθηση της νέας γενιάς θεατρικών συγγραφέων. Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης με την *Έβδομη μέρα της δημιουργίας* κάνει την έναρξη των παραστάσεων και γίνεται έτσι ο εισηγητής

της περιόδου που ακολουθεί, η οποία καταξιώνεται ουσιαστικά με το έργο του *Η αυλή των θαυμάτων*, που παίζεται τον επόμενο χρόνο (1957) από το Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν.

Με τα έργα αυτά κάνει την εμφάνισή του το «θέατρο του μικροαστισμού», στο οποίο κυριαρχεί ως αντιπροσωπευτικός ήρωας ο μικροαστός και η ιδεολογία της τάξης του και ως συμβολικός χώρος δράσης η αυλή. Το παράδειγμα του Ι. Καμπανέλλη ακολουθούν οι: Δημήτρης Κεχαΐδης (*Το πανηγύρι*, *Η βέρα*, *Το τάβλι*), Παύλος Μάτεσις (*Το φάντασμα του κυρίου Ραμόν Νοβάρο*, *Η εξορία*), Βασίλης Ζιώγας (*Τα πασχαλινά παιχνίδια*), Κώστας Μουρσελάς (*Το ενυδρείο*), που με τα έργα τους καθιερώνουν τη νέα τάση στη δραματολογία τις δεκαετίες του '50 του '60 κ. εξ.

Οι πολιτικές και κοινωνικές όμως αλλαγές που συντελούνται με την επιβολή της δικτατορίας του 1967 επιφέρουν αναγκαίες αλλαγές και στη θεατρική γραφή. Οι συγγραφείς, προσπαθώντας να ξεφύγουν από τη λογοκρισία του καθεστώτος, στρέφονται στο «θέατρο του παραλόγου», που ευδοκimeί στην Ευρώπη, και υιοθετούν παρόμοια γραφή: υπαρξιακός εγκλεισμός και μεταφυσικό κενό, κοινωνικό αδιέξοδο και λύσεις φυγής είναι τα θέματα που τους απασχολούν. Έργα όπως *Η κωμωδία της μύγας* του Βασίλη Ζιώγα (σε μια πρώιμη φάση), *Αντόνιο ή Το μήνυμα* της Λούλας Αναγνωστάκη, *Ένα παράξενο απόγευμα* του Αντώνη Δωριάδη, *Επικίνδυνο φορτίο* του Κώστα Μουρσελά, *Οι μπουλουκτσήδες* του Στρατή Καρρά (σε μια φάση ακμής του είδους) αποτελούν αντιπροσωπευτικά κείμενα, με τα οποία ο περιθωριακός καθιερώνεται ως ήρωας στη νεοελληνική δραματολογία, σύμφωνα εξάλλου με τα πρότυπα



Το ματς του Γιώργου Μανιώτη, από το Εθνικό Θέατρο το 1978, σε σκηνοθεσία Γιώργου Μεσάλα.

που είχε επιβάλει το ευρωπαϊκό «θέατρο του παραλόγου».

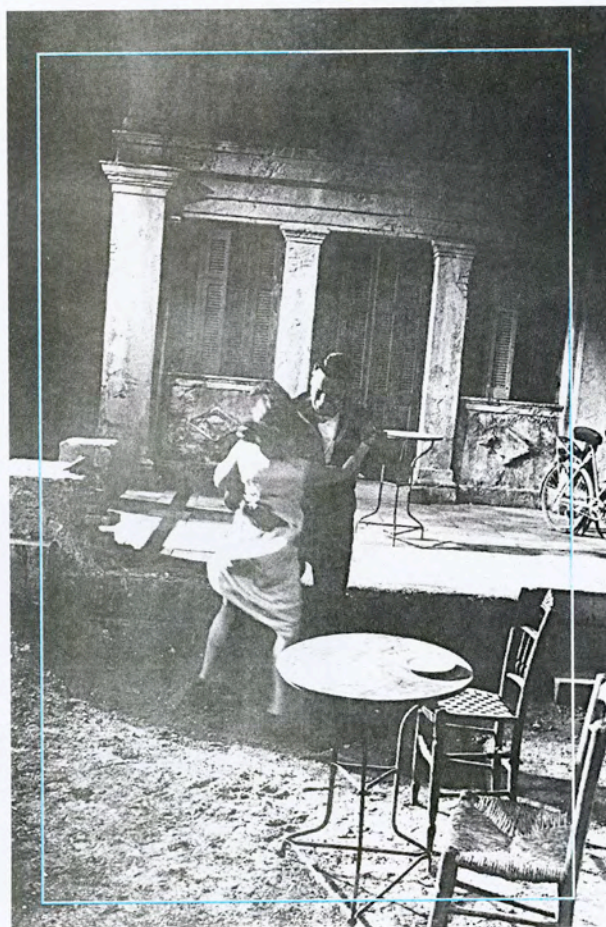
Από τα μέσα της δεκαετίας του '80, και με τις αλλαγές που επέρχονται στην ελληνική κοινωνία, η δραματουργία διαφοροποιείται αισθητά, ακολουθώντας τους γενικότερους προσανατολισμούς του σύγχρονου θεάτρου. Οι συγγραφείς τώρα στρέφονται στον αρχαίο ελληνικό μύθο και στα κλασικά κείμενα, με τα οποία «διαλέγονται» με τρόπο ευρηματικό και πρωτότυπο, όπως οι σύγχρονοι ξένοι δραματουργοί (Χ. Μίλερ, Στ. Μπέροκφ, Μπ. Στράους). Δημιουργούν συνθέσεις «διακειμενικού» χαρακτήρα, με τις οποίες συνενώνουν τις παραδοσιακές αξίες του θεατρικού μύθου με τις σύγχρονες απαιτήσεις του κοινού. Αυτές οι συνθέσεις αντιπροσωπεύουν το «μεταμοντερνισμό» στην Ελλάδα.

Ενδεικτική είναι η περίπτωση του Ι. Καμπανέλλη, που με τα μονόπρακτά του *Ο δείπνος*, *Γράμμα στον Ορέστη* και *Πάροδος Θηβών* αναπλάθει το μύθο των Ατρείδων και των Λαβδακιδών, ενώ με το έργο του *Στη χώρα Ίφεν* «διαλέγεται» με τους *Βρικόλακες* του Νορβηγού δραματουργού.

Παρόμοιες τάσεις «μεταμοντερνισμού» χαρακτηρίζουν το έργο του Α. Στάικου (*Κλυταιμνήστρα*), του Β. Ζιώγα (*Φιλοκτήτης*), του Α. Δήμου (*...Και Ιουλιέτα*), της Κ. Μιτσοτάκη (*Οι παράξενοι λόγοι της κυρίας Μποβαρύ*), του Η. Λάγιου (*Ιστορία της λαίδης Οθέλλο*), του Β. Βασικεχαγιόγλου (*Κανών...*).



Δάφνες και πικροδάφνες των Δημήτρη Κεχαΐδη - Ελένης Χαβιαρά, από το Κ.Θ.Β.Ε. το 1988, σε σκηνοθεσία Τάκη Καλφόπουλου.



*Αγγέλα του Γιώργου Σεβαστίκογλου,
από την ομάδα «Θέαμα» το 1995,
σε σκηνοθεσία Γιάννη Κακλέα.*

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Τι σημαίνει «μικροαστικό» δράμα στο μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο και ποιοι συγγραφείς το αντιπροσωπεύουν;
2. Ποιες τάσεις εμφανίζονται στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία;

Η ΑΥΛΗ ΤΩΝ ΘΑΥΜΑΤΩΝ του Ι. ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗ

(ΘΕΑΤΡΟ, Τόμος Α', Κέδρος, Αθήνα 1998⁴, Μέρος α', σσ. 119-120 και Μέρος β', σσ. 135-139)

Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης γεννήθηκε στη Νάξο το 1922. Ασχολήθηκε με τη δραματουργία, αφού δεν κατάφερε να γίνει ηθοποιός, όπως αρχικά ήθελε. Τα έργα του αποτελούν σταθμό στο νεοελληνικό θέατρο, στα ίχνη των οποίων βάδισαν αρκετοί από τους Νεοέλληνες συγγραφείς. Τα κυριότερα από αυτά είναι: *Η έβδομη μέρα της δημιουργίας*, *Η αυλή των θαυμάτων*, *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*, *Οδυσσέα γύρισε σπίτι*, *Η γειτονιά των αγγέλων*, *Βίβα Ασπασία*, *Παρα-*

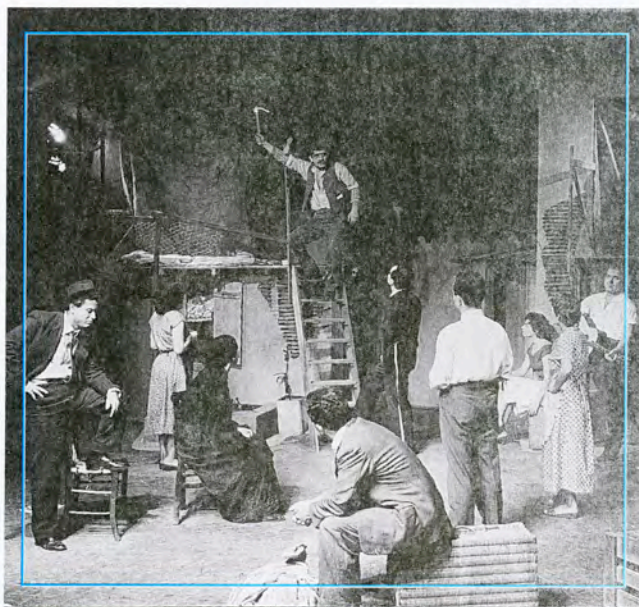


μύθι χωρίς όνομα, *Το μεγάλο μας τσιρκο*, *Πρόσωπα για βιολί και ορχήστρα*.

Ο αόρατος θίασος, και τα πιο πρόσφατα: *Ο δρόμος περνά από μέσα*, *Ο δεινός*, *Στη χώρα Ίβεν*, *Μια συνάντηση κάπου αλλού*. Στα περισσότερα από αυτά απεικονίζει τον τύπο του Νεοέλληνα μικροαστού στην κοινωνία της μεταπολεμικής Ελλάδας, με χαρακτηριστικό το χώρο της «αυλής», ενώ στα τελευταία έργα του αναζητεί νέους δρόμους δραματικής έκφρασης.

Πρόκειται για παράλληλες και διαπλεκόμενες ιστορίες απλών ανθρώπων, που ζουν στην αυλή μιας λαϊκής γειτονιάς της Αθήνας στη δεκαετία του '50. Πρόσωπα ανυπεράσπιστα ακόμα και από τον ίδιο τους τον εαυτό, ανήμπορα να αντιμετωπίσουν την πραγματικότητα, ονειρεύονται μια καλύτερη ζωή. Μόνη διέξοδος για τον Μπάμπη και τη γυναίκα του Βούλα είναι η μετανάστευση στην Αυστραλία, που τελικά δεν πραγματοποιείται (βλ. απόσπασμα που ακολουθεί), ενώ για το Στέλιο η χαρτοπαιξία και ο ιππόδρομος, που τον οδηγούν στην καταστροφή.

Στη μοναξιά της μικρής του ταράτσας ο πρόσφυγας Ιορδάνης, φιλοσοφώντας με τη βοήθεια του κρασιού, εξομολογείται τους καημούς και τις έγνοιες της οικογένειάς του. Η δράση κορυφώνεται με την αυτοκτονία του Στέλιου, όταν μαθαίνει τη σχέση της γυναίκας του με το Στράτο, και την έξωση των κατοίκων της αυλής, όταν πρέπει τα σπίτια τους να κατεδαφιστούν, για να δώσουν τη θέση τους σε μια σύγχρονη πολυκατοικία. Οι ήρωες σκορπίζονται αναζητώντας αλλού την τύχη τους.



Η αυλή των θαυμάτων, από το Θέατρο Τέχνης το 1957, σε σκηνοθεσία Καρόλου Κων.

ΝΤΟΡΑ

(Μπαίνει ντυμένη για έξω.) Τι ώρα είναι; Έχεις καλή ώρα;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Εφτά και είκοσι...

ΝΤΟΡΑ

Εκείνο το γράμμα το 'χασα... Μήπως το βρήκε κανείς;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Το 'χασες;

ΝΤΟΡΑ

Ναι... Θυμάμαι που το δίπλωσα και το 'καμα τόσο δα... Δε βαριέσαι...
άσ' το, θα στείλει άλλο. Γεια σου...

ΓΙΑΝΝΗΣ

Πού να 'πεσε;

ΝΤΟΡΑ

Εκεί δα καθόμαστε... Δεν το χρειάζομαι... άσ' το.
(Βγαίνει.)

(Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ψάχνει ένα γύρω για το γράμμα. Ανάβει ένα σπύρτο για να φέξει. Ο ΙΟΡΔΑΝΗΣ ανακάθεται, κοιτάζει την αυλή.)

ΙΟΡΔΑΝΗΣ

Γιάννης...

ΓΙΑΝΝΗΣ

Τι θέλεις;

ΙΟΡΔΑΝΗΣ

Έλα σου πω...

ΓΙΑΝΝΗΣ

Πάλι;

ΙΟΡΔΑΝΗΣ

Έλα, Γιάννη... Μόνο εσένα μιλάω εγώ... Εσύ καλή καρδιά... γκιουλ-μπαξέ δική σου καρδιά...

ΓΙΑΝΝΗΣ

(Πλησιάζει στο ταρατσάκι...) Σ' ακούω...

ΙΟΡΔΑΝΗΣ

Γιάννης...

ΓΙΑΝΝΗΣ

Ναι.

ΙΟΡΔΑΝΗΣ

Τι είναι άστρα;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Πλανήτες.

ΙΟΡΔΑΝΗΣ

Ε...;

ΓΙΑΝΝΗΣ

Πλανήτες...

ΙΟΡΔΑΝΗΣ

(Κάνει μορφασμό και κίνηση αηδίας.) Άκου σου πω εγώ... Θεός λέει... Πρέπει γίνει νύχτα...

Κακόμοιροι άνθρωποι πλαγιάσουνε, ξεκουραστούνε, κλείσουνε μάτια τους... Διώχνει ήλιο, παίρνει

μαύρη κόλλα χαρτί, κουκουλώνει ουρανό... Κοιτάζει από κάτω... Όχι καλό λέει... πίσσα, σκοτάδι...

Παίρνει καρφίτσα, τσούκου, τσούκου, τρουπάει εδώ, εκεί, χιλιάδες τρουπάει... Ήλιος φεγγίζει από μέσα, άστρα βγαίνουνε... Άνθρωπος βλέπει, χαιρέται. Θεός απάνω, λέει... Πλαγιάζει ξεκουράζεται, κλείνει μάτια του, μέσα μυαλό του άστρα όνειρα καλά γίνονται... Γιάννης, πατέρα σου άκου... Αυτό είναι άστρα... (Γέρνει πάλι και ξαπλώνει ανάσκελα.)

(Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ξανάρχεται στη μέση της αυλής, ανάβει άλλο σπύρο και ψάχνει πάλι για το γράμμα.)

ΜΕΡΟΣ Β΄

ΣΤΕΛΙΟΣ

Μπάμπη, έλα...

ΜΠΑΜΠΗΣ

(Έρχεται προς τα μέσα αργά κοιτάζοντας προς το βάθος.) Μέσα είναι...;

ΣΤΕΛΙΟΣ

Μέσα... Κάτσε... (Κάθονται κάπου.)

ΜΠΑΜΠΗΣ

Τσιγάρο;

ΣΤΕΛΙΟΣ

Φχαριστώ. Φωτιά έχω εγώ... (Δίνει φωτιά κι ανάβουνε.)

ΜΠΑΜΠΗΣ

Φχαριστώ, Στέλιο...

ΣΤΕΛΙΟΣ

... Πάει λοιπόν σ' ένα μπακάλικο και ζητά πιπέρι... Του δίνουνε κονκί, άτριφτο... Τριμμένο λέει...

Τριμμένο δεν έχει. Πάει σ' άλλο μπακάλικο... Πιπέρι λέει... Του δίνουνε πάλι άτριφτο. Τριμμένο; Εδώ, του λένε, ο καθένας το παίρνει έτσι και το τρίβει μόνος του. Πονηρός ο φίλος...

ΜΠΑΜΠΗΣ

Ρωμιός...

ΣΤΕΛΙΟΣ

Ατσιδα...

(Γελάνε ευχαριστημένοι.)

ΣΤΕΛΙΟΣ

Νοικιάζει δέκα αράπηδες, αγοράζει δέκα γουδιά και τους στρώνει στο κοπάνισμα... Τα βάζει σε φακελάκια ζελατίνα, αλά οδό Αθηνάς, κι αρχινά το εμπόριο... Ε, τα δέκα γουδιά γίνανε είκοσι, τα είκοσι πενήντα, τα πενήντα εκατό, τα εκατό χίλια... και τα χίλια γουδιά...

ΜΠΑΜΠΗΣ

Πόσα...;

ΣΤΕΛΙΟΣ

Όχι, πες μου εσύ...

ΜΠΑΜΠΗΣ

Δυο χιλιάδες...

ΣΤΕΛΙΟΣ

Ένα εργοστάσιο με δέκα χιλιάδες εργάτες...

ΜΠΑΜΠΗΣ

Αυτά είναι.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Σήμερα είναι ένα από τα πρώτα πορτοφόλια στη Βενεζουέλα. Αυτό είναι κόλπο, να πετύχει κανείς μια ιδέα, μια καλή μηχανή, και την κάνει φάμπρικα.

[...]

ΜΠΑΜΠΗΣ

Φύγαμε...

ΣΤΕΛΙΟΣ

Φύγαμε...

(Ο ΣΤΡΑΤΟΣ βγαίνει από το δωμάτιό του έτοιμος να φύγει.)

ΣΤΡΑΤΟΣ

(Βλέπει το ΣΤΕΛΙΟ και τον ΜΠΑΜΠΗ.) Γύρισες;

ΣΤΕΛΙΟΣ

Τι γύρισα...; Φεύγουμε μαζί... (Περνά το χέρι κι αγκαλιάζει τον ΜΠΑΜΠΗ από τους ώμους.) Έτσι Μπάμπη;

ΜΠΑΜΠΗΣ

Αμέ...

ΣΤΡΑΤΟΣ

Για πού;

ΣΤΕΛΙΟΣ

Στην Αυστραλία... Σε δυο μήνες το πολύ σε βλέπω στον Πειραιά να μας κουνάς το μαντίλι απ' τη στεριά...

ΜΠΑΜΠΗΣ

Το πολύ σε δυο μήνες...

ΣΤΡΑΤΟΣ

Έλεγα πως τώρα θα 'παιζες την πρόφα σου.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Κι εγώ έτσι έλεγα... μα βρήκα στη γωνιά τον Μπάμπη και...

ΜΠΑΜΠΗΣ

Εγώ κι ο Στέλιος έχουμε φάει ψωμί κι αλάτι μαζί, κι αν αρπαζούμαστε καμιά φορά...

ΣΤΕΛΙΟΣ

Άνθρωποι είμαστε... Πάρε το πενηντάρι σου...

ΣΤΡΑΤΟΣ

Άσ' το... κράτα το...

ΣΤΕΛΙΟΣ

Πάρ' το, μια και δεν το χρειάστηκα...

ΣΤΡΑΤΟΣ

Θα το χρειαστείς τ' απόγεμα...

ΣΤΕΛΙΟΣ

Μπα δε βαριέσαι... δεν έχει σωτηρία με την πρόφα...

ΣΤΡΑΤΟΣ

Βάστα το που σου λέω... μου το δίνεις μαζί με τ' άλλα.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Καλά, θα το φυλάξω... Φεύγεις εσύ;

ΣΤΡΑΤΟΣ

Ναι, πάω μια βόλτα... Μονάχος μου τι να κάνω εδώ;

ΣΤΕΛΙΟΣ

Στο καλό... καλή διασκέδαση... Έχεις βρει καμιά νοστιμούλα; Πώς τη βγάζεις εσύ, κρυφό ποτάμι...; Κι έτσι που λες... Σε βλέπω στον Πειραιά να μας κατενοδώνεις μ' ένα κουτί λουκούμια... (Ο ΣΤΡΑΤΟΣ φεύγει.) Καλό παιδί... Λιγομίλητος, αλλά καλός... Μπάμπη, έφτασα... Ένα λεφτό να πω στην Όλγα πως είμαι εδώ...

ΒΟΥΛΑ

(Έρχεται απ' το βάθος ντυμένη για έξω...) Πού πας...; Η Όλγα έφυγε...

ΣΤΕΛΙΟΣ

Έφυγε; Πού πάει...;

ΒΟΥΛΑ

Δεν ξέρω... ντύθηκε κι έφυγε.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Δεν είπα πού πάει;

ΒΟΥΛΑ

Για δεξ αν είπα στη Μαρίτσα, εμένα δε μου είπε τίποτε!

ΣΤΕΛΙΟΣ

Γιατί δε λέει ποτέ της...; (Φεύγει στο βάθος. Η ΒΟΥΛΑ κάνει να πάει προς το δρόμο. Ο ΜΠΑΜΠΗΣ την κόβει με μισό μάτι.)

ΜΠΑΜΠΗΣ

Εσύ για πού με το καλό;

ΒΟΥΛΑ

Φεύγω κι εγώ...

ΜΠΑΜΠΗΣ

Ξέχασες να πάρεις τα πραγματάκια σου...

ΒΟΥΛΑ

Να τα δώσεις σ' άλλη... δεν τα θέλω...

ΜΠΑΜΠΗΣ

Καλά... ετοίμασε τώρα να φάμε.

ΒΟΥΛΑ

Να ετοιμάσεις μόνος σου... εμένα να με ξεχάσεις.

ΜΠΑΜΠΗΣ

Θα λερωθώ... φοράω το καλό μου κοστούμι.

ΒΟΥΛΑ

Σκασίλα μου. (Προχωρεί να φύγει. Ο ΜΠΑΜΠΗΣ την αρπάζει απ' το χέρι και την παίρνει στην αγκαλιά του.)

ΜΠΑΜΠΗΣ

Ένα μόνο σου λέω... Ως τη γωνιά πήγα κι ένιωσα ερημιά Κυρίου... Σκέψου να πήγαινα και παρακάτω... Επίτηδες έκατσα στη γωνιά, για να βρεθεί κανένας να μου πει: «Αϊ γύρνα σπίτι σου, στο κορίτσι σου, πού πας τρελέ; Έτσι αφήνουνε μιαν αγάπη και φεύγουνε...; Αϊ Μπάμπη, γύρνα σπίτι σου...»

ΒΟΥΛΑ

...Σαλάτα θες;

ΜΠΑΜΠΗΣ

Εσένα θέλω.

ΣΤΕΛΙΟΣ

(Έρχεται από μέσα σκεφτικός...) Ούτε στη Μαρίτσα είπε... Έβαλε λείι
τα καλά της κι έφυγε...

(Η ΒΟΥΛΑ κάνει να σηκώσει τη βαλίτσα του ΜΠΑΜΠΗ.)

ΜΠΑΜΠΗΣ

Άσ' τη, θα τη φέρω εγώ.

ΒΟΥΛΑ

(Σιγά.) Πες του νά 'ρθει να φάει μαζί μας. (Φεύγει προς τα μέσα.)

ΣΤΕΛΙΟΣ

Δε φταίει αυτή... Θα νόμισε πως δε θα ξαναγυρίσω ως το βράδυ, γι' αυτό έφυγε...

ΜΠΑΜΠΗΣ

Ε, βέβαια, αλλιώς θα 'μενε σπίτι της.

ΣΤΕΛΙΟΣ

Άλλοτε δεν έκανε βήμα απ' το σπίτι χωρίς να μου το πει... Τώρα όμως πάμε όλο και χειρότερα...
Αγανάχτησε πια μαζί μου, μ' εννοείς; Αγανάχτησε... Προπάντων από κείνο το βράδυ που 'γινε ο
καβγάς για το εικοσάρι... Ξέπεσα πολύ στα μάτια της, καταλαβαίνεις;

Ξέπεσα όσο δεν παίρνει, σκουπίδι γήνηκα...

Κι επειδή αυτός ο Στράτος του 'δωσε μια γροθιά –τι είναι μια γροθιά κι εγώ μπορούσα να τη δώσω– κι
όμως επειδή του 'δωσε μια γροθιά, όλο γι' αυτόνε μιλάει, λες κι είναι ο Κωσταντίνος ο Παλαιολόγος...
Εννοείς πόσο χαμηλά με βλέπει; Γι' αυτό πρέπει να ξαναπάρω απάνω μου, πρέπει να πάμε στην
Αυστραλία...

ΜΠΑΜΠΗΣ

Εγώ μια φορά τ' αποφάσισα!

ΣΤΕΛΙΟΣ

Μαζί θα φύγουμε... Δώσ' το χέρι σου...
(Σφίγγουν τα χέρια.)

ΜΠΑΜΠΗΣ

Με το καλό!

ΣΤΕΛΙΟΣ

Με το καλό!

ΜΠΑΜΠΗΣ

Δυο μαζί είν' αλλιώς!

ΣΤΕΛΙΟΣ

Στην αρχή θα δουλέψουμε σκυλίτσια... Έτσι;

ΜΠΑΜΠΗΣ

Σύμφωνοι!

ΣΤΕΛΙΟΣ

Δε θα ξοδεύουμε πεντάρα όσο να κάνουμε κομπόδεμα...
Κι ύστερα θα βάλουμε το μυαλό μας να βρούμε μια καλή μηχανή...

ΜΠΑΜΠΗΣ

Σαν το πιπέρι...

ΣΤΕΛΙΟΣ

Μωρέ, θα βρω ανώτερη εγώ! Κι όχι μια, δέκα... εκατό... χίλιες θα βρω... Ας φύγω από δω που με πλακώνουνε τόσα βάσανα, που με φωνάζουνε τρακαδόρο, καρπαζοεισπράχτορα... ας πατήσω καινούριο χώμα και θα δεις... Τότε, Μπάμπη, έννοια σου... τότε σωθήκαμε πια...

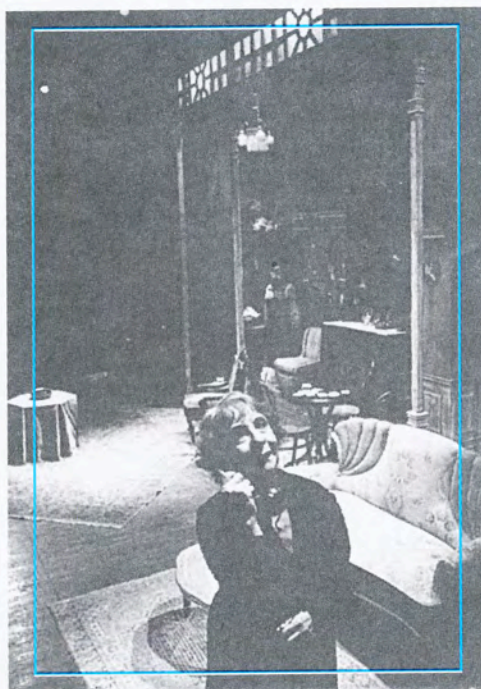
ΜΠΑΜΠΗΣ

Έτσι λέω κι εγώ... σωθήκαμε...

ΣΤΕΛΙΟΣ

(Με βαθιά ανακούφιση...) Δόξα τω Θεώ...

ΣΚΟΤΑΛΙ



Λόγω φάτσας του Γιώργου Διαλεγμένου, από το «Απλό Θέατρο» το 1993, σε σκηνοθεσία Αντώνη Αντύπα.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Ποια διαφορά υπάρχει ανάμεσα στο λόγο του Γιάννη και το λόγο του Ιορδάνη;
2. Τι φαίνεται να σπρώχνει τους δύο ήρωες (Μπάμπη - Στέλιο) να πραγματοποιήσουν το ελληνικό «όνειρο» της δε-καετίας του '60, να πάνε στο εξωτερικό, να δουλέψουν και να πλουτίσουν;

ΣΚΗΝΙΚΕΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΕΣ

Αφού με την υποκριτική αγωγή έχει διασφαλιστεί η βάση της παράστασης και ενώ οι δοκιμές βρίσκονται σε εξέλιξη, αυτό που απομένει είναι η διαμόρφωση του χώρου, όπου θα διαδραματιστούν τα γεγονότα, θα αναπτυχθεί η δράση. Ο χώρος διαμορφώνεται από τα σκηνικά στοιχεία και τα κοστούμια. Το ίδιο όμως το σώμα του ηθοποιού είναι, κατά μία έννοια, ένας «χώρος», και μάλιστα «κινητός», που δημιουργεί αντίθεση με τα μη κινητά στοιχεία (έναν τοίχο, ένα τραπέζι). Καθώς ο ηθοποιός κινείται, μεταφέρει μαζί του ορισμένα αντικείμενα (μια καρέκλα, μια τσάντα, ένα σπαθί), τα οποία συμβάλλουν στη διαμόρφωση του σκηνικού χώρου.

Ο χώρος πρέπει να εναρμονίζεται με το περιεχόμενο του έργου, όλα τα επί σκηνης στοιχεία πρέπει να δημιουργούν ένα ομοιογενές σύνολο. Τα χρώματα των κοστούμιών πρέπει να δένουν μεταξύ τους και τα κοστούμια πρέπει να δένουν με τα σκηνικά. Τα έπιπλα που θα χρειαστείς πρέπει να είναι λιτά, να μην έχουν φανταχτερές στόφρες. Δεν πρέπει να συσσωρεύεις στο χώρο στοιχεία που δε χρησιμοποιείς (π.χ. πολλές καρέκλες) ούτε πάλι στοιχεία που δε συμβάλλουν στη δημιουργία ατμόσφαιρας.

Ας δούμε τώρα πώς μπορείς να εργαστείς για τη διαμόρφωση του χώρου με λιτά μέσα. Πάνω σε ξύλινα πλαίσια (τις διαστάσεις τις ορίζεις με βάση τη σκηνή σου) προσαρμόζεις πανί κάμποτο, που αργότερα το βάφεις στο χρώμα που απαιτεί η ατμόσφαιρα του έργου. Τα πλαίσια αυτά (στη θεατρική γλώσσα «σπετσάτα»), που ορίζουν το περιβάλλον (π.χ. τους τοίχους ενός δωματίου), τα διατηρείς στην αποθήκη του σχολείου και τα χρησιμοποιείς και σε άλλα έργα, αλλάζοντάς τους το χρώμα. Ανάλογα με το μέγεθός τους, χρειάζεσαι 6-8. Πάνω σ' αυτά μπορείς να προσαρμόσεις έναν πίνακα ζωγραφικής, ένα φωτιστικό κτλ. ή και να ζωγραφίσεις απευθείας πάνω στο κάμποτο. Μπορείς να τα χρησιμοποιήσεις και από τις δύο επιφάνειες, με διαφορετικές απεικονίσεις, για τις πιθανές αλλαγές χώρου. Τα ίδια τα πλαίσια μπορείς να τα στηρίξεις πάνω σε ξύλινα ορθογώνια τρίγωνα. Όλα αυτά βέβαια

μπορεί να τα κατασκευάσει εξαρχής ένας μαραγκός.

Ένα υλικό πρόσφορο για αυτοσχέδιες κατασκευές είναι το χαρτόνι, που το βρίσκεις εύκολα από τις κοινές κούτες. Αυτό μπορείς να το κόψεις, να το ζωγραφίσεις, να φτιάξεις ποικίλα σκηνικά και αντικείμενα. Αν στις άκρες μιας τέτοιας επιφάνειας σχεδιάσεις και κόψεις λουλούδια και μετά τα χρωματίσεις, έχεις τη βάση για την απεικόνιση ενός κήπου, που μπορεί να είναι ο εξωτερικός χώρος (η βεράντα, ο δρόμος) ενός δωματίου.

Με χαρτόκουτες μπορείς να «κτίσεις» τοίχους, πύργους ή κάστρα, που να διαλύονται σε μια επίθεση. Μπορείς επίσης να φτιάξεις μια ολόκληρη πόλη με δρόμους: κάθε κούτα και σπίτι, με πόρτες και παράθυρα τονισμένα με μαρκαδόρο, για να ξεχωρίζουν από το φόντο (τεχνική που αποκαλείται ντεκουπάζ). Η πόλη αυτή μπορεί ακόμη να περιλαμβάνει ζωγραφισμένες σε κάμποτο πλατείες ή δρόμους. Ακόμη με τις χαρτόκουτες μπορείς να στήσεις ένα τούνελ, να φτιάξεις ένα λιμενοβραχίονα, να συναρμολογήσεις ένα ή πολλά τάνκερ.

Αν τώρα κόψεις το χαρτόνι από αυτές τις κούτες, μπορείς να φτιάξεις γιαταγάνια, ασπίδες, θώρακες, περικεφαλαίες, για να καλυφθούν οι ανάγκες της δραματοποίησης ενός θέματος από την ιστορία ή ενός έργου με επικό χαρακτήρα. Αν σχεδιάζεις ένα θεατρικό παιχνίδι, μπες και κρύψου στην κούτα. Αν αυτό το κάνεις με άλλους, οι κούτες μπορούν να μετατραπούν σε οχυρά, σε κρυψώνες, από όπου θα αιφνιδιάσεις τον αντίπαλο.

Μια κούτα στα χέρια σου μπορεί να μετατραπεί σε βάλιτσα. Πολλές κούτες μαζί, ντυμένες με κάμποτο μαρκαρισμένο, μπορεί να είναι ένα επικίνδυνο φορτίο (σκέψου ποιος ή τι μπορεί να κρύβεται σε ένα δέμα - γίγαντα), που προορίζεται να αποσταλεί κάπου μακριά ή φτάνει από μακριά.

Ζήτησε να υπάρχουν διαθέσιμες στην αποθήκη του σχολείου σου ξυλοσανίδες και κοντάρια. Βάφοντάς τα κάθε φορά με διαφορετικά χρώματα δημιουργείς ποικίλα αντικείμενα σύμφωνα με την αρχή της αφαίρεσης. Ούτως ή άλλως η

σκηνογραφία σας στο θεατρικό παιχνίδι, στη δραματοποίηση, αλλά και στην παράσταση ενός επικού έργου έχει περισσότερο συμβολική αξία. Για παράδειγμα, ένα κοντάρι μπορεί να μετατραπεί σε κιάλι, αν το φέρεις στο μάτι σου και «κοιτάξεις» στον ορίζοντα.

Αλλά και μόνο με πανί μπορείς να καθορίσεις το χώρο δράσης, στήνοντάς το πάνω σε κοντάρια. Αν όμως έχεις επιλέξει έργο από τον κύκλο

του αστικού δράματος, ο χώρος σου πρέπει να είναι λίγο ως πολύ συγκεκριμένος. Θα τον εξοπλίσεις τότε με έτοιμα στοιχεία (έπιπλα), χωρίς και πάλι να ζητάς να εντυπωσιάσεις το θεατή σου, αφού πρωταρχική σου φροντίδα πρέπει να είναι το «στήσιμο» της υπόθεσης με ένα στρωτό παίξιμο, χωρίς επιτήδευση και επαγγελματικές αντιγραφές.

Δ Ρ Α Σ Τ Η Ρ Ι Ο Τ Η Τ Ε Σ

1. Εάν κοντά σας κατοικούν πρόσφυγες, ζητήστε τους να σας μιλήσουν για τη ζωή τους.
2. Με τα στοιχεία - πληροφορίες που σας δίνουν τα αποσπάσματα από την *Αυλή των θαυμάτων* προσπαθήστε να σχεδιάσετε ή να κατασκευάσετε μια μακέτα σκηνικού.

Γ' ΤΕΣΤ

1. Γιατί στο μεσοπόλεμο οι Έλληνες συγγραφείς στρέφονται στην ηθογραφία και το ιστορικό δράμα;
2. Η *Γέρμα* είναι έργο:
 - α. του Λόρκα
 - β. του Μπέκετ
 - γ. του Πιραντέλο
3. Ποια είναι τα γνωρίσματα του έντεχνου θεάτρου και ποια του λαϊκού;
4. Το έργο του Ευγένιου Ο' Νηλ *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα* σχετίζεται με:
 - α. τον *Οιδίποδα Τύραννο*
 - β. τις *Βάκχες*
 - γ. την *Ορέστεια*
5. Ποια είναι τα γνωρίσματα του «θεάτρου του παραλόγου»;
6. Το έργο *Καρέκλες* είναι:
 - α. του Μπέκετ
 - β. του Ιονέσκο
 - γ. του Ζενέ
7. Ποιοι είναι οι βασικοί τύποι στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο;
8. Ποια έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη γνωρίζετε;

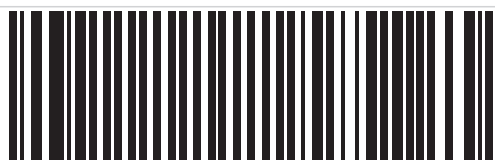
Με απόφαση της Ελληνικής Κυβέρνησης τα διδακτικά βιβλία του Δημοτικού, του Γυμνασίου και του Λυκείου τυπώνονται από τον Οργανισμό Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων και διανέμονται δωρεάν στα Δημόσια Σχολεία. Τα βιβλία μπορεί να διατίθενται προς πώληση, όταν φέρουν βιβλιόσημο προς απόδειξη της γνησιότητάς τους. Κάθε αντίτυπο που διατίθεται προς πώληση και δε φέρει βιβλιόσημο, θεωρείται κλεψίτυπο και ο παραβάτης διώκεται σύμφωνα με τις διατάξεις του άρθρου 7, του Νόμου 1129 της 15/21 Μαρτίου 1946 (ΦΕΚ 1946, 108, Α΄).



Απαγορεύεται η αναπαραγωγή οποιουδήποτε τμήματος αυτού του βιβλίου, που καλύπτεται από δικαιώματα (copyright), ή η χρήση του σε οποιαδήποτε μορφή, χωρίς τη γραπτή άδεια του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου.

Κωδικός βιβλίου: 0-22-0102
ISBN 978-960-06-4426-5

ITYE
"ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ"
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ
ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ
ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΩΝ & ΕΚΔΟΣΕΩΝ



(01) 000000 0 22 0102 3