



ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΠΕΙΡΑΙΑ

Μνήμη και Ιστορία Θεάτρου



ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ

ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ - ΚΕΙΜΕΝΑ

Σοφία Αθανασοπούλου
Μάριος Κάλλος
Ματίνα Καλτάκη
Ίρια Κατσαντώνη

ΓΛΩΣΣΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Σοφία Αθανασοπούλου

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΥΛΙΚΟ

Μαρία Κούκου, Ιστορικό Αρχείο του Δήμου Πειραιά,
Κώστας Κουρμουλάκης, Στέλλα Χρυσουλάκη

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Βάσω Αβραμοπούλου

ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΣΗ

Ξένια Χατζηαγγελή

ΠΑΡΑΓΩΓΗ

ΣΗΜΑ Α.Ε.

© έκδοσης 2015 Δημοτικό Θέατρο Πειραιά

© κειμένων οι συγγραφείς

© φωτογραφιών οι φωτογράφοι

Ευχαριστούμε ιδιαίτερα τον Πλάτωνα Μαυρομούστακο, καθηγητή του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, για την πολύτιμη βοήθειά του, στην επιμέλεια της έκδοσης.

Επίσης ευχαριστούμε τον Κώστα Κουρμουλάκη, σκηνογράφο και θεατρολόγο, για τη συγγραφή του κειμένου «Η Αυλαία» και την παραχώρηση των φωτογραφιών, οι οποίες περιλαμβάνονται στη διπλωματική του εργασία, για το ΠΜΣ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών «Ο σκηνογράφος Θεόδωρος Αρμενόπουλος και η ζωγραφική αυλαία *Αι Νύμφαι ακούουσαι τον Ορφέα* του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά».

Τέλος ευχαριστούμε πολύ τη Μαρία Αδαμοπούλου για την υποστήριξή της, καθώς και τη Στέλλα Χρυσουλάκη, αρχαιολόγο της Εφορείας Αρχαιοτήτων Δυτικής Αττικής Πειραιώς και Νήσων για την παραχώρηση της φωτογραφίας από τις ανασκαφές πέριξ του θεάτρου.



**ΔΗΜΟΤΙΚΟ
ΘΕΑΤΡΟ ΠΕΙΡΑΙΑ**

Μνήμη και Ιστορία Θεάτρου

Το Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, μνημείο της πόλης, με μακρά όσο σημαντική ιστορία, γίνεται τόπος θεατρικής παιδείας και καλλιέργειας, με την υιοθέτηση του Ευρωπαϊκού Εκπαιδευτικού Προγράμματος «Εισαγωγή στη Νέα Εκπαιδευτική εποχή για τα παιδιά μέσω του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά - Ανάπτυξη βιωματικών εκπαιδευτικών εφαρμογών πολιτιστικού περιεχομένου».

Πρόκειται για ένα πρόγραμμα υψηλών επιστημονικών προδιαγραφών, το οποίο απευθύνεται σε παιδιά και νέους όλων των σχολικών βαθμίδων και το οποίο μέσα από τις πολλαπλές θεατρικές δράσεις του, προσφέρει την άμεση επαφή με την θεατρική πράξη.

Ηθοποιοί, εμπυκωτές, ειδικοί επιστήμονες συνεργάζονται στο πλαίσιο αυτού του Ευρωπαϊκού Εκπαιδευτικού Προγράμματος και των πολλαπλών θεατρικών δράσεών του, για να μυήσουν τα παιδιά στην θεατρική πρακτική, να δημιουργήσουν ενεργούς θεατές του αύριο, καλλιεργώντας παράλληλα την ψυχή και τη σκέψη.

Γιατί το Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, έχοντας στόχο την καλλιέργεια της θεατρικής παιδείας θέλει και επιχειρεί να αγκαλιάσει τα παιδιά και τους νέους. Γιατί θέλουμε η καρδιά της θεατρικής παιδείας να χτυπά στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά

Γιάννης Μώραλης
Δήμαρχος Πειραιά

Η γνώση είναι περιπέτεια.

Ο διάλογος και η συνάντηση με την πραγματική γνώση είναι μία διαδικασία μακρά και συναρπαστική.

Υπόθεση χρόνου.

Με τη γνώση οφείλουμε να ανοίγουμε δρόμους, με τη γνώση δημιουργούμε μονοπάτια προς το μέλλον.

Το θέατρο είναι ένα μεγάλο σκηνικό του κόσμου.

Το τρομακτικό μυστήριο της ύπαρξης μόνο η πραγματική ποίηση του θεάτρου και των μεγάλων κειμένων μπορεί να προσεγγίσει.

Μακάρι να έχουμε αυτό το θάρρος της περιπέτειας της γνώσης.

Ν.Δ.

Το Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, έχοντας κύριο μέλημα, τη μύηση των νέων στο θέατρο και στη διαδικασία της θεατρικής πράξης, υιοθετεί, αγκαλιάζει και στηρίζει δράσεις με εκπαιδευτικό χαρακτήρα, οι οποίες αποσκοπούν στη πνευματική και ψυχική τους καλλιέργεια.

Το ΔΘΠ, αυτό το μνημείο που στέκει αιώνες, στο κέντρο της πόλης του Πειραιά, σύμβολο αντοχής στο χρόνο, υψηλής αισθητικής, ανοίγει τις πόρτες του στην εκπαιδευτική κοινότητα και στους μαθητές όλων των σχολικών βαθμίδων, συναντά τα παιδιά και τους νέους εκεί όπου σπουδάζουν και κατοικούν, στα σχολεία αλλά και στις γειτονιές, για να υποστηρίξει με τις δράσεις του, την σχέση τους με το θέατρο, τον πολιτισμό, την γνώση.

Για το σκοπό αυτό, υλοποιεί το Ευρωπαϊκό Εκπαιδευτικό Πρόγραμμα «Εισαγωγή στη Νέα Εκπαιδευτική εποχή για τα παιδιά μέσω του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά -Ανάπτυξη βιωματικών εκπαιδευτικών εφαρμογών πολιτιστικού περιεχομένου» με την πεποίθηση ότι σε εποχές δύσκολες, σε εποχές κρίσης, όπως αυτές που διανύουμε, η γνώση και ο πολιτισμός, μπορούν να συμβάλλουν τα μέγιστα στην εξέλιξη των νέων, για την ανάπτυξη του μέλλοντος και το όραμα μιας νέας Ελλάδας.

Νίκος Διαμαντής,
Καλλιτεχνικός Διευθυντής Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά





Μικρό εισαγωγικό

Στα κεφάλαια που ακολουθούν, ορμώμενοι από τον τίτλο «Δημοτικό Θέατρο Πειραιά: Μνήμη και Ιστορία θεάτρου», έγινε μια προσπάθεια συγκερασμού της θεατρικής εμπειρίας, με τα ιστορικά γεγονότα που διατρέχουν το ΔΘΠ.

Ξεκινώντας από τις πρώτες ανασκαφές και τα ιστορικά γεγονότα που το σημάδεψαν, φθάνουμε στους χώρους, τους συγγραφείς, καθώς και τους ηθοποιούς και τους δημιουργούς του θεάτρου, που συνδέθηκαν με τη σκηνή του και έδωσαν αίγλη με την παρουσία τους στο επιβλητικό οικοδόμημα που κοσμή την πόλη του Πειραιά. Τέλος, προσπαθήσαμε να συμπτύξουμε και να αναφέρουμε τις κυριότερες περιόδους της Ιστορίας του Ευρωπαϊκού Θεάτρου, μέχρι και τον 20ό αι.

Το Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, εκτός από τη σημαντική του ιστορία και παρουσία, κατέχει ένα σημαίνοντα ρόλο στην καλλιτεχνική δημιουργία του σήμερα. Οι παραγωγές του είναι υψηλού καλλιτεχνικού επιπέδου, ενώ ταυτόχρονα αφουγκραζόμενο τις ανάγκες της σημερινής πραγματικότητας, δημιουργεί δράσεις κοινωνικού και εκπαιδευτικού χαρακτήρα, ώστε να ανταποκριθεί άμεσα και αποτελεσματικά στις συνθήκες της εποχής. Σε αυτό το κλίμα, δημιουργήθηκε και ο παρών τόμος, με την ελπίδα να λειτουργήσει ως ένας χρήσιμος οδηγός για τον αναγνώστη, αποσκοπώντας στην καλύτερη γνωριμία του, με το Δημοτικό Θέατρο Πειραιά.



Η πίσω πλευρά του θεάτρου στη συμβολή της Λεωφόρου Γεωργίου Α' και της οδού Κολοκοτρώνη

Δημοτικό Θέατρο Πειραιά (1895-2015)

Στενά συνδεδεμένο με την συλλογική μνήμη, το Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, αυτό το μνημείο της πόλης του Πειραιά, με τον εμβληματικό και συμβολικό χαρακτήρα, έχει μακριά όσο και σημαντική ιστορία. Μια ιστορία άμεσα συνδεδεμένη με την ιστορία του Πειραιά ως λιμάνι της Μεσογείου αλλά και της Ελλάδας.

Χτισμένο σε σχέδια του Ιωάννη Λαζαρίμου, στο κέντρο της πόλης, με την πλάτη στραμμένη στην θάλασσα, στο λιμάνι και την είσοδό του να ατενίζει την πόλη καθώς εξαπλώνεται γύρω του, το Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, στέκεται αγέρωχο, προκαλώντας τη μνήμη να ανατρέξει στο παρελθόν, για να κατανοήσει τον ρόλο που διαδραμάτισε στην πολιτική, κοινωνική και πολιτιστική ζωή της πόλης, από τα τέλη του 19ου αιώνα μέχρι σήμερα.

Το Δημοτικό Θέατρο Πειραιά είναι ένα έργο «ήρεμης μνημειακότητας»: έργο-μνημείο, χωρίς υφολογικές φλυαρίες και περιττές διακοσμητικές φιοριτούρες. Απλό, αυστηρό, με ήρεμους όγκους, αρμονικούς. Οι σπουδές του Ιωάννη Λαζαρίμου στο Παρίσι και το Βερολίνο και οι οπτικές του καταγραφές έχουν σαφώς επηρεάσει το έργο αυτό. Η όλη διάρθρωση των επιφανειών του Schauspielhaus στο Βερολίνο, που δημιούργησε ο αρχιτέκτονας πολλών και σημαντικών νεοκλασικών οικοδομημάτων του 19ου αιώνα Karl Friedrich Schinkel, βρίσκει μια αντιστοιχία στο Δημοτικό θέατρο, η οποία εκπλήσσει. Τα δάνεια και οι προσαρμογές σε ένα δημιουργήμα είναι από τα πλέον δύσκολα χειρήματα. Στην περίπτωση του Λαζαρίμου το αποτέλεσμα είναι τέλειο. Ήταν «μάστορας», με την πλέον ευγενή έννοια της λέξης.

Το Δημοτικό Θέατρο Πειραιά αποτελεί για τα ελληνικά σκηνικά δεδομένα μια μορφή επιτομής των εξελίξεων που προέρχονται από παλιότερες εποχές. Προσέφερε στην ελληνική θεατρική ζωή εξελιγμένη τεχνική υποδομή και μηχανολογική υποστήριξη, οι οποίες την εποχή που χτίστηκε ίσως δεν ήταν δυνατόν να αξιοποιηθούν στο σύνολο τους από τους δημιουργούς του θεάτρου. Οι συνθήκες που διαμορφώνονται όμως σήμερα με την ανακαίνισή του δίνουν το έναυσμα για νέα οράματα. Η ριζική ανανέωση του θεάτρου με τη μεγαλύτερη πρόνοια –η οποία όχι μόνο εξασφαλίζει τη μέγιστη λειτουργική του επάρκεια, αλλά και επιδεικνύει τον απαιτούμενο σεβασμό απέναντι στα αυθεντικά και μοναδικά στοιχεία που διασώζονται στο σώμα του– δημιουργεί πολλές και σημαντικές προσδοκίες. Με την ολοκλήρωση της ανανέωσής του προβάλλει το αίτημα διαμόρφωσης μιας αναπτυξιακής πολιτικής, ώστε το σπάνιο αυτό θεατρικό οικοδόμημα να έχει κεντρική θέση στην ελληνική ζωή του 21ου αιώνα η οποία θα αναδείξει το Δημοτικό Θέατρο Πειραιά ως έναν σημαντικό πόλο θεατρικής και καλλιτεχνικής δραστηριότητας, ανάλογο με τον σημαντικό ρόλο που έχει το λιμάνι του Πειραιά για ολόκληρη τη Μεσόγειο.



Η ιστορία του θεάτρου

(1895-2013)

Σοφία Αθανασοπούλου, Μάριος Κάλλος

1895-1922: Εγκαίνια, παραστάσεις θιάσων πρόζας και μουσικού θεάτρου

Οι πύλες του θεάτρου ανοίγουν, προσκαλώντας στην αγκαλιά τους το πειραϊκό κοινό -και όχι μόνο- για πρώτη φορά την 1η Μαΐου με το έργο του Δημήτριου Βερναρδάκη, «Μαρία Δοξαπατρή». Μια έντονη θεατρικά περίοδος ξεκινά με ένα ποικίλο πρόγραμμα, που, δυστυχώς, δεν ήταν αρκετό για το κοινό του Πειραιά, με αποτέλεσμα, να αρχίσουν να παρουσιάζονται προβλήματα. Ο αστικός χαρακτήρας του νέου οικοδομήματος και οι παραστάσεις που απευθύνονταν περισσότερο στις εύπορες τάξεις, προκάλεσε την αντίδραση της εργατικής τάξης της εποχής, που στην πλειοψηφία της απαρτιζόταν από ανθρώπους κυρίως χειρώνακτες, με χαμηλό μορφωτικό επίπεδο, που έβλεπαν το Θέατρο ως μια διέξοδο από τα καθημερινά τους προβλήματα, αποζητώντας θεάματα πιο ανάλαφρου χαρακτήρα. Παρόλα αυτά, οι διθυραμβικές κριτικές και η παρουσίαση σημαντικών καλλιτεχνικών έργων όπως: «Άμλετ» του Σαίξπηρ θίασος Λεκατσά-Αρνωτάκη (1895), «Μποέμ» Πουτσίνι θίασος Γονζάλες (1900), «Άλκπστις» του Ευριπίδη από τη «Νέα Σκηνή» του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου (1901), «Νόρα ή Το Κουκλόσπιτο» του Ίψεν και «Πειρασμός» του Ξενόπουλου θίασος Κυβέλης (1907 και 1911), «Πατέρας» του Στρίντμπεργκ με τον Θωμά Οικονόμου (1914), συντέλεσαν στην επιτυχία του θεάτρου.

• Τα ταραγμένα χρόνια

Από το 1910 και έπειτα ο Πειραιάς και το Δημοτικό Θέατρο, εισέρχεται σε μια από τις δυσκολότερες περιόδους. Οι Βαλκανικοί Πόλεμοι (1912-1913), ο Εθνικός Δικασμός (1915-1916) και ο Α΄ Παγκόσμιος πόλεμος (ιδιαίτερα τα έτη 1917-1918) αλλάζουν το σκηνικό της πόλης, της καθημερινής ζωής των ανθρώπων και ως εκ τούτου του ίδιου του θεάτρου. Το Δημοτικό Θέατρο, εξυπηρετεί ανάγκες της περιόδου. Στρατώνας, σχολείο και διάφορες δημόσιες υπηρεσίες, μεταξύ άλλων, συνυπάρχουν και διαδέχονται το ένα το άλλο. Μετά τη Μικρασιατική εκστρατεία και την καταστροφή (1919-1922) το κύμα των προσφύγων καταφθάνει στο λιμάνι του Πειραιά, άνθρωποι που έχασαν περιουσίες ολόκληρες, άφησαν οικογένειες πίσω, άνθρωποι που εξαιτίας του πολέμου, αναγκάζονται να ζήσουν βεβιασμένα μια νέα πραγματικότητα. Όλοι αυτοί οι άνθρωποι βρίσκουν καταφύγιο στην «αγκαλιά» του θεάτρου.

1925-1944: Επαναλειτουργία και φιλοξενία αθηναϊκών θιάσων

Το αίτημα του κοινού, να λειτουργήσει το θέατρο ως πυρήνας συνοχής της πόλης, που να ανταποκρίνεται στους Πειραιώτες, αναδύεται στην επιφάνεια. Στη σκηνή του παρουσιάζονται σημαντικοί θίασοι όπως αυτός της Μαρίκας Κοτοπούλη («Στοργή» του Henry Bataille το 1925, «Στέλλα Βιολάντη» του Ξενόπουλου το 1937, «Ηλέκτρα» του Σοφοκλή το 1939), του Αιμίλιου Βεάκη («Αθλιοι» του Βίκτωρος Ουγκώ το 1931) ή ο ιστορικός, λόγω της σύμπραξης των δύο πρωταγωνιστριών, θίασος Κυβέλης-Κοτοπούλη («Μαρία Στιούαρτ» του Σίλλερ το 1932). Το 1926 αναρτάται η αυλαία που φιλοτέχνησε ο Θεόδωρος Αραβαντινός.

• Τα χρόνια του πολέμου

Το Δημοτικό Θέατρο κατά την περίοδο της Κατοχής 1940-1944 επιτάσσεται από τις κατοχικές δυνάμεις προκειμένου να καλύψει ψυχαγωγικές ανάγκες των στρατευμάτων, βιώνοντας ταυτόχρονα και μια από τις μεγαλύτερες καταστροφές του, το Βομβαρδισμό του Πειραιά 1944. Το πρωί της 11ης Ιανουαρίου, οι συμμαχικές δυνάμεις των Άγγλων εντείνουν τους βομβαρδισμούς. Πλήθος κόσμου, κατέφυγε στα καταφύγια και μέσα σε λίγες στιγμές, οβίδες άρχισαν να χτυπούν ανελέητα την πόλη. Κάθε γειτονιά της, κάθε κτήριό της, από τα προσφυγικά φτωχόσπιτα, μέχρι τα αστικά μέγαρα. Ακόμα και το πιο ασφαλές καταφύγιο, αυτό που στεγαζόταν στο κτήριο της Ηλεκτρικής Εταιρίας βομβαρδίζεται καταπλακώνοντας 85 μαθήτριες μαζί με 15 δασκάλες της Δημοτικής Οικοκυρικής και Επαγγελματικής Σχολής Πειραιά. Το Δημοτικό Θέατρο του Πειραιά σώθηκε με εκτεταμένες ζημιές.

1947-1967: Επισκευή, φιλοξενία παραστάσεων πρόζας, όπερας, οπερέτας και μουσικών εκδηλώσεων

Το Εθνικό Θέατρο με τις παραστάσεις του το 1947 (όπως «Πέρσες» του Αισχύλου), φέρνει μια καινούρια αίγλη στο θέατρο, προκαλώντας όμως και τη δυσαρέσκεια του πειραιϊκού κοινού καθώς παρουσιάζει μόνο επαναλήψεις από παραστάσεις που έχει ήδη ανεβάσει στην Αθήνα. Η Εθνική Λυρική Σκηνή, που παρουσιάζεται στο θέατρο συστηματικά έως το 1958, γεμίζει το θέατρο με τους ήχους των σημαντικότερων έργων του μουσικού θεάτρου και γρήγορα γίνεται το αγαπημένο θέαμα του πειραιϊκού κοινού. Η σκηνή του θεάτρου, ξαναγίνεται βήμα δημιουργίας για θιάσους της εποχής: μεταξύ άλλων εμφανίζονται ο θίασος Κατερίνας («Στο φώς του γκαζιού» του Χάμιλτον το 1953), ο θίασος Βίλμας Κύρου («Ήταν όλοι τους παιδιά μου» του Α. Μίλλερ το 1959), ο οποίος εντάσσει και ελληνικές κωμωδίες στο ρεπερτόριο του, ο θίασος Διαμαντόπουλου-Αλκαίου, ο θίασος Αλεξανδράκη-Γεωργούλη («Εγκλημα και Τιμωρία» του Ντοστογιέφσκι το 1965), αλλά και ο θίασος του Ελληνικού Λαϊκού Θεάτρου του Μάνου Κατράκη, για τον οποίο είναι απαραίτητη μία ιδιαίτερη μνεία για τη σύνδεσή του με το πειραιϊκό κοινό και το Δημοτικό Θέατρο του Πειραιά. Ο θιάσός του άφησε άριστες εντυπώσεις και φά-

νκε να ανταποκρίνεται πιστά, στις προσδοκίες του πειραιϊκού κοινού. Η κωμωδία του Ν. Τσεκούρα «Μονοσάνδαλος» ήταν η μεγαλύτερή του επιτυχία στο Δημοτικό Θέατρο και τα στοιχεία που διάνθιζαν την παράσταση, όπως τα τραγούδια και οι ελληνικοί χοροί, προσέδιδαν στο έργο έναν αέρα ανάλαφρης φρεσκάδας και ελληνικότητας, που μάγευαν το κοινό σε κάθε παράσταση. Το 1957 ιδρύεται από τον Δημήτρη Ροντήρη, το Πειραιϊκό Θέατρο με κύριο σκοπό την αισθητική καλλιέργεια του κοινού. Η εγκατάστασή του στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, μέχρι το 1959, στοχεύει στην εκπαίδευση του κοινού και παρουσιάζει έργα του κλασικού ρεπερτορίου («Δωδέκατη Νύχτα» του Σαίξπηρ το 1957, «Πέρσες» του Αισχύλου και «Γάμοι του Φίγκαρο» του Μπωμαρσαί το 1958). Στη συνέχεια, το Δημοτικό Θέατρο επιστρέφει στην παλιά του ποικιλομορφία φιλοξενώντας, παραστάσεις πρόζας, όπερας, αλλά και μουσικές εκδηλώσεις.

Στα μετέπειτα χρόνια της ιστορίας του θεάτρου, φαίνεται πως η μουσική, έχει ήδη κερδίσει την προτίμηση του κοινού. Το ενδιαφέρον για τη μουσική επιβεβαιώνεται και ενισχύεται από την εμφάνιση του Μ. Θεοδωράκη, το 1965 στη σκηνή του Δημοτικού Θεάτρου που συνοδεύει τις συναυλίες του με μια σειρά σεμιναρίων με στόχο την παιδεία των θεατών. Ο Πειραιϊός γίνεται κέντρο πολιτιστικού ενδιαφέροντος και το Δημοτικό Θέατρο που νιώθει τον παλμό της πόλης, γίνεται διάλογος επικοινωνίας των συναισθημάτων και των απόψεων των κατοίκων. Στις συναυλίες που θα δοθούν την περίοδο 1966-1967 ακούγονται το «Άξιον Εστί» καθώς και τραγούδια του Μάνου Λοΐζου. Το Θέατρο είναι κατάμεστο, ενώ τα πολιτικά συνθήματα των φοιτητών που έρχονται από το υπερώο εκφράζουν την ταραγμένη πολιτική κατάσταση της εποχής.

1967-1981: Δικτατορία και τα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης

Με το πραξικόπημα της 21ης Απριλίου το θέατρο εισέρχεται σε μια καινούρια περίοδο. Στο διάστημα 1967-1974 πραγματοποιούνται διάφορες αυθαίρετες επεμβάσεις στο κτήριο και η παρουσία του Εθνικού Θεάτρου και της Λυρικής Σκηνής («Μαντάμ Μπύτερφλαϋ» του Πουτσίνι το 1968) συνεχίζει να είναι σταθερή, με την ίδια συχνότητα που εμφανίζονται διάφοροι θίασοι πρόζας, όπως ο θίασος Προσκήνιο του Αλέξη Σολομού και ο θίασος Μινωτή-Παξινού (και οι δύο θίασοι το 1972, παρουσιάζουν τα έργα του Μπρέχτ «Ο καλός άνθρωπος του Σε Τσουάν» και «Μάνα Κουράγιο» αντίστοιχα), χορευτικά σύνολα αλλά και δημοφιλείς τραγουδιστές της εποχής. Μετά την πτώση της δικτατορίας, σημαντικοί θίασοι, όπως αυτός του Μάνου Κατράκη («Χριστόφορος Κολόμβος» του Καζαντζάκη το 1975-76), της Έλλης Λαμπέτη («Η ανθρώπινη φωνή» του Κοκτό το 1978) ή του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου («Πλούτος» του Αριστοφάνη και «Ταρτούφος» του Μολιέρου το 1978) και το Θέατρο του Πειραιά που ίδρυσε ο Τάκης Βουτέρης παρουσιάζουν νέες ιδέες και καινούριες παραστάσεις. Ένα από τα σημαντικότερα καλλιτεχνικά γεγονότα ήταν η επίσκεψη του Living Theater της Νέας Υόρκης («Αντιγόνη» του Μπρέχτ το 1979). Το 1980 ο Μάνος Χατζιδάκις διοργάνωσε μια σειρά μουσικών εκδηλώσεων με το Τρίτο Πρόγραμμα, στο πλαίσιο του προγράμματος του Υπουργείου Πολιτισμού «Εκφραση 80».



1981-2013: Οι καταστροφές από τους σεισμούς και η αποκατάσταση

Παρά το μεγάλο σεισμό του 1981, που πλήττει σοβαρά το Δημοτικό Θέατρο, το Εθνικό Θέατρο συνεχίζει τις εμφανίσεις του («Η αυλή των Θαυμάτων» του Ι.Καμπανέλλη 1983-1984). Το 1984 ξεκινούν οι πρώτες μελέτες αποκατάστασής του, ενώ το 1985 χαρακτηρίζεται από το Υπουργείο Πολιτισμού διατηρητέο, μνημείο της νεότερης αρχιτεκτονικής κληρονομιάς και πλέον λειτουργεί σποραδικά.

Ξεκινάει σιγά-σιγά μια περίοδος αδράνειας για το θέατρο. Από το 1989, πραγματοποιούνται επισκευαστικές εργασίες, οι οποίες θα το προφυλάξουν, από τον σεισμό του 1999. Στο διάστημα αυτό, δεν παρατηρείται κάποια ιδιαίτερη κινητικότητα πέρα από παραστάσεις της όπερας της Οδησσού («Μπόρις Γκουντούνοβ» του Μουσόργκσκι και «Ιολάντα» του Τσαϊκόφσκι το 1994) και του Εθνικού Θεάτρου της Κραϊόβας («Ιππόλυτος» του Ευριπίδη το 1996).

Ο νέος σεισμός του 1999 κάνει επιτακτική την ανάγκη της ριζικής ανακαίνισης και στην αυγή του 21ου αιώνα παρά τις ελάχιστες διάσπαρτες παραστάσεις, συναυλίες και κάποιες δημοτικές εκδηλώσεις που φιλοξενεί, κάθε Πειραιώτης ζει με την προσμονή να ανακτήσει ξανά την παλιά του αίγλη. Επιθυμία που δεν θα εκπληρωθεί παρά μόνο με το τέλος των αναστηλωτικών εργασιών την περίοδο 2008-2012.

ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αναγνωστοπούλου Ελένη, Μπαφούνη Ευαγγελία, *Νεοκλασικά δημοτικά κτήρια στον Πειραιά: Δημοτικό Θέατρο, Παλαιό Ταχυδρομείο, Ρολόι*, Αθήνα: Δήμος Πειραιά, 2009

Αξαρλής Νίκος, *Δημοτικό Θέατρο Πειραιά. Θέατρο και πόλη*, Αθήνα: Εκδόσεις Οδός Πανός, 2001

Αξαρλής Νίκος, Μπρεντάνου Κατερίνα (επιμέλεια), *Ο Πειραιάς και το Δημοτικό Θέατρο*, Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης (Πανεπιστήμιο Πειραιά, 13 Απρίλη 2003), Αθήνα: Τσαμαντάκη, 2008

Γιαννιτσιώτης Γιάννης, *Η κοινωνική ιστορία του Πειραιά: Η διαμόρφωση της αστικής τάξης (1860-1910)*, Αθήνα: Νεφέλη, 2006

Μαυρομούστακος Πλάτων (επιμέλεια), *Δημοτικό Θέατρο Πειραιά*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 2013

Μελετόπουλος Ιωάννης, Πειραιϊκά, Αθήνα 1945

Μιχελή Λίζα, Πειραιάς: από το Πόρτο Λέονε στη Μαχεστρία της Ανατολής, χ.τ.: Γαλάτεια, 1993

Μπίρης Μάνος, Καρδαμίτση-Αδάμη Μάρω, *Νεοκλασική αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, Αθήνα: Μέλισσα, 2001

Παπαστάμος Δημήτρης, *Ερνέστος Τσίλλερ. Προσπάθεια. Μονογραφίας*, Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, 1973

Σταϊνκάουερ Γεώργιος, Μαλικούτη Ματίνα, Τσοκόπουλος Βάσιος, Γκανιάτσας Βασίλης, *Πειραιάς: Κέντρο ναυτιλίας και πολιτισμού*, μετάφραση: Τζούντυ Γιαννακοπούλου, Ελένη Δραγώνα, Αθήνα: Αιγής, 2012, σ.9-123

Τσοκόπουλος Βάσιος, *Πειραιάς 1835-1870. Εισαγωγή στην ιστορία του ελληνικού Μάντσεστερ*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1999

Φεσσά-Εμμανουήλ Ελένη, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720-1940*, τόμος Α', Αθήνα 1994

Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1988

Το ανασκαφικό έργο

(19ος-20ός αι.)

Σοφία Αθανασοπούλου

Στο πλαίσιο των εργασιών ανέγερσης του Δημοτικού Θεάτρου κατέστη αναγκαίο να πραγματοποιηθούν ανασκαφές στον χώρο αυτό, οι οποίες ξεκίνησαν λίγο μετά τη λήψη της απόφασης ανέγερσης, το 1884, και συνεχίστηκαν και μετά την αποπεράτωση του, έως το 1920. Κατά την έρευνα που πραγματοποιήθηκε στο οικοπέδο του ΒΔ τμήματος της πλατείας Κοραή από τον Ιάκωβο Δραγάτη ήλθε στο φως τμήμα ενός κεντρικού οικοδομικού τετραγώνου του αρχαίου Πειραιά. Πιο συγκεκριμένα, αποκαλύφθηκαν θεμελιώσεις τοίχων, που όριζαν ένα ορθογώνιο οικοδόμημα διαστάσεων 40μ. x 23μ. και τμήμα μεγάλης περιστυλής αυλής.

Ο ανασκαφέας, Έφορος Αρχαιοτήτων Πειραιά, Γραμματέας και Σύμβουλος της Αρχαιολογικής Εταιρείας Ιάκωβος Δραγάτης, οδηγήθηκε αρχικά στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για τμήματα αρχαίου ναού του Διονύσου. Αντίθετα, ο Γεώργιος Ζαννέτος υποστήριξε ότι πρόκειται για μία από τις πέντε στοές που υπήρχαν στον Πειραιά κατά την αρχαιότητα. Ωστόσο, και οι δύο παραπάνω θεωρίες καταρρίφθηκαν όταν στις επιχώσεις της ανατολικής στοάς της περιστυλής αυλής ανευρέθησαν τρεις ενεπίγραφες λίθινες στήλες (πρόκειται για δυο τιμητικά ψηφίσματα και ένα επίγραμμα του κτήτορα του ναού - Διονυσίου Αγαθοκλέους Μαραθώνιου), που χρονολογούνται στα μακεδονικά χρόνια (2ος μ.Χ.αι.). Το περιεχόμενο αυτών των σπηλών, που δημοσιεύθηκε το 1885, ταύτισε με βεβαιότητα τα αρχιτεκτονικά κατάλοιπα με οικία Διονυσιαστών, δηλαδή με ιδιόκτητες εγκαταστάσεις ενός θιάσου λατρευτών του Διονύσου.

Οι Διονυσιαστές ήταν ένας από τους πιο γνωστούς πειραιϊκούς θιάσους. Επρόκειτο για μια θρησκευτική αδελφότητα, που είχε κοινωνικό, πολιτικό και ενδοκοινωνικό χαρακτήρα, η οποία ήταν οργανωμένη γύρω από την κοινή λατρεία του ενθουσιαστικού Διονύσου. Έτσι, οι εν Πειραιεί Διονυσιαστές, μαζί με τους Τεχνίτες του Διονύσου και το δήμο του Πειραιά διοργάνωναν τους εορτασμούς και τα τελετουργικά δρώμενα στα εν Πειραιεί Διονύσια, μία από τις εξέχουσες γιορτές της πόλης, ενταγμένα στα Μικρά (τα κατά κύμας) Διονύσια που πραγματοποιούνταν από τις 8 έως τις 11 του μηνός Ποσειδεώνος (μέσα Δεκεμβρίου). Η γιορτή περιελάμβανε πομπή μέσα από τους δρόμους της πόλης, θυσία ταύρου ή βοδιού στο βωμό του θεού, ύμνους, ονοποσία μέχρι μέθης, λαϊκό πανηγύρι με άσεμνα πειράγματα και θεατρικές παραστάσεις με δραματικούς αγώνες. Ο θεσμός των θιάσων (ενώσεων) ήταν πολύ συνηθισμένος κατά την αρχαιότητα. Στην αρχαία Αθήνα και στον Πειραιά (αλλά και σε άλλες πόλεις) οι ελεύθεροι πολίτες μετείχαν σε διάφορες κοινωνικές, πολιτικές, θρησκευτικές και επαγγελματικές ενώσεις παρόμοιες με τις σημερινές. Οι ομάδες αυτές είχαν διάφορες ονομασίες, όπως: Θιάσοι, Οργεώνες, Έρανοι, Σύσσιτοι κ.ά. Τη σημασία της δράσης των Διονυσιαστών τονίζει ακόμη περισσότερο η ευρέως διαδεδομένη άποψη, σύμφωνα με την οποία ολόκληρο το οικοδομικό τετράγωνο κατά το 2ο π.Χ. αι. είχε διαμορφωθεί σε χώρο συγκέντρωσης και λατρείας της



συγκεκριμένης ομάδας και κατοικίας των ιερέων του Διονύσου, ενώ δεν αποκλείεται και η πιθανότητα στο κέντρο της αυλής να δέσποζε ο ναός του ομώνυμου θεού.

Η λέσχη των Διονυσιαστών συνόρευε με ιδιωτική οικία και με «πλατεία» οδό 14-16 μέτρων πλάτους με διεύθυνση ΒΑ-ΝΔ, ενώ οι τοίχοι της επεκτείνονταν μέσα στις άσκαφτες παρειές, κάτω από την οδό Αθηνάς (σημερινή Λεωφόρο Β. Γεωργίου). Εκτός από τις ενεπίγραφες στήλες, οι επιγραφικές μαρτυρίες των οποίων ταύτιζαν με βεβαιότητα το αποκαλυφθέν οικοδόμημα, στο χώρο επιβεβαιώθηκαν και άλλα αρχιτεκτονικά κατάλοιπα, όπως περιγράμματα δωματίων, διάδρομοι, στοές, δεξαμενές, κίνες, βωμός κ.ά.

Πρόσφατα στον περιβάλλοντα χώρο του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά και στα πλαίσια της επέκτασης της γραμμής 3 του Μετρό : Χαϊδάρη – Πειραιάς πραγματοποιήθηκαν ανασκαφές από την Εφορεία Αρχαιοτήτων Δυτικής Αττικής Νήσων και Πειραιώς υπό την εποπτεία της προϊσταμένης αρχαιολόγου Στέλλας Χρυσουλάκη. Μια από τις μεγαλύτερες σε έκταση ανασκαφές, στις πλατείες περιμετρικά του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά έδωσε σημαντικά στοιχεία για τον τρόπο ύδρευσης της πόλης του Πειραιά από τα τέλη του 5ου αιώνα π.Χ. έως και την Ύστερη Ρωμαϊκή εποχή.

Συγκεκριμένα ήρθε στο φως μεγάλος αριθμός υπόγειων κατασκευών ύδρευσης (43 πηγάδια και φρέατα, 34 δεξαμενές, 32 σήραγγες και 6 φρεάτια) καθώς και πλήθος κινητών ευρημάτων, όπως πήλινα αγγεία, τμήματα αγγείων και κεράμων, νομίσματα, μετάλλια (εργαλεία, σκεύη, δομικά υλικά) και λίθινα (γλυπτά, σκεύη, αρχιτεκτονικά μέλη) αντικείμενα.

Αξιοσημείωτη είναι η διατήρηση μεγάλου αριθμού από ένυδρα οργανικά υλικά που βρέθηκαν σε αρχαία φρέατα, η οποία οφείλεται στο ιδιαίτερο μικροκλίμα ταφής τους. Πρόκειται για ευρήματα από ξύλο κυρίως, ανάμεσα στα οποία ξεχωρίζει ένα άγαλμα ανδρικής μορφής, καρποί, τμήματα εντόμων, τμήματα σχοινίων και ξύλινα κατάλοιπα οικοσκευής (τμήματα επίπλων, στοιχεία στέγασης, πόρτα).

Οι παραπάνω ανασκαφικές εργασίες έρχονται να επιβεβαιώσουν το κομβικό χαρακτήρα του σημείου ανέγερσης του θεάτρου τόσο σε πραγματικό (χωροταξικό) όσο και σε συμβολικό επίπεδο προοιωνίζοντας ενδεχομένως την εξέλιξη του σε πυρήνα της κοινωνικής και πολιτιστικής ζωής της πόλης.



Η ανοικοδόμηση

(1895-2015)

Σοφία Αθανασοπούλου

Το έτος 1883, η χρονιά δηλαδή που πάρθηκε η απόφαση ανέγερσης του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά επί δημαρχίας Τρύφωνα Μουτζόπουλου, συμπίπτει με το απόγειο της οικονομικής (εμπορικής και βιομηχανικής) και πολιτιστικής ακμής του Πειραιά, με την παρουσία λαμπρών προσωπικοτήτων των γραμμάτων και των τεχνών και την ίδρυση σημαντικών πολιτιστικών φορέων. Τότε, είχαν ήδη συσταθεί στον Πειραιά οι πρώτοι μουσικοί σύλλογοι και λέσχες, που αποτελούσαν τα μορφωτικά και πολιτιστικά κέντρα των αστών της εποχής εκείνης.

Την ίδια περίπου εποχή ιδρύονται και τα πρώτα (θερινά ως επί το πλείστον) θέατρα στην πόλη. Το πρώτο στήθηκε το 1873 στην Τερψιθέα, ήταν ξύλινο και υπαίθριο και λειτούργησε για λίγα χρόνια. Στα 1883 λειτούργησε στη λεωφόρο Σωκράτους το θέατρο Καμπανάκη, το οποίο διέθετε και μεταλλική στέγη για το χειμώνα, ενώ το 1884 ο Αν. Τσόχας έστησε μέσα στο λιμάνι της Ζέας μία ξύλινη εξέδρα, στην οποία τους καλοκαιρινούς μήνες ξένοι θίασοι διασκεδάζαν το κοινό. Λίγο αργότερα ο ίδιος επιχειρηματίας δημιούργησε ένα υπαίθριο μόνιμο θέατρο, το θέατρο Τσόχα, σε σχέδια του Ε. Ziller, στην πλατεία Αλεξάνδρας. Οι θεατρικές αυτές σκηνές κάλυπταν τις ανάγκες της διασκέδασης της αστικής κυρίως τάξης του Πειραιά.

Για την ψυχαγωγία των λαϊκών στρωμάτων του Πειραιά λειτουργούσαν άλλα θέατρα. Στη Ζέα βρισκόταν η μάντρα του Καραγκιόζη και δύο ακόμη θερινά θέατρα. Το ένα ήταν το θέατρο Διονυσιάδου, στο οποίο παρουσίαζαν τους καλοκαιρινούς μήνες έργα τους ελληνικοί θίασοι. Το άλλο ήταν το θέατρο «Απόλλων», περισσότερο γνωστό ως «ρεζίλικο», μόρτικο ή αλήτικο εξαιτίας των θεαμάτων του (δραματικές παντομίμες και αυτοσχέδιες κωμωδίες απηχήσεις της Comedia dell' Arte).

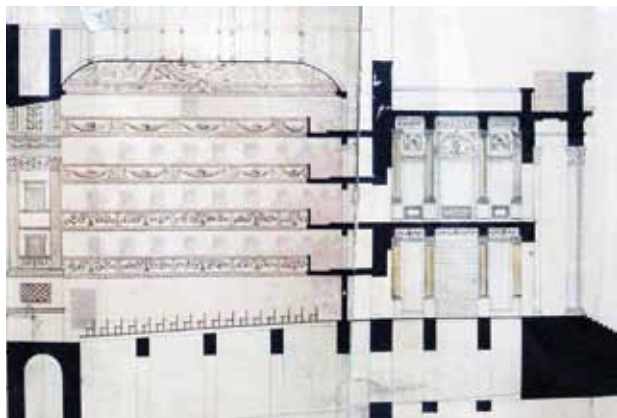
Το όνειρο, όμως, των επίσημων φορέων του Πειραιά για την απόκτηση θεατρικής σκηνής παρόμοιας με αυτής της Ζακύνθου, της Ερμούπολης και της Πάτρας θα γίνει πραγματικότητα με τα εγκαίνια του Δημοτικού Θεάτρου. Η θεμέλια πλάκα, που τοποθετήθηκε στις 24 Ιουνίου 1884 μάς πληροφορεί ότι βασιλιάς ήταν ο Γεώργιος Α', πρωθυπουργός ο Χαρίλαος Τρικούπης, δήμαρχος ο Αριστείδης Ομηρίδης – Σκυλίτσης, η απόφαση για την ανέγερσή του ήταν ομόφωνη και η ονομασία του ήταν «Εθνικό Θέατρο Πειραιά». Τα επίσημα εγκαίνια του μεγαλύτερου (μέχρι τότε) ελληνικού θεάτρου έγιναν στις 9 Απριλίου 1895, δώδεκα χρόνια μετά την απόφαση για την ανέγερσή του, Κυριακή του Θωμά στις 10.30 το πρωί από το δήμαρχο Θ. Ρετσίνα. Κατά τη διάρκεια της τελετής ο ποιητής Γ. Στρατήγης απαγγέλιε ένα ποίημά του, ενώ μετά την τελετή και ως το απόγευμα η Φιλαρμονική του Δήμου έπαιζε γνωστά κλασικά κομμάτια μπροστά από το χώρο του θεάτρου.

Ο αρχιτέκτων Ιωάννης Λαζαρίμος



Η προσωπικότητα του αρχιτέκτονα, οι σπουδές και οι οπτικές καταβολές του, επηρέασαν σαφώς το έργο του. Αναφερόμενος κανείς στον Ιωάννη Λαζαρίμο δεν θα πρέπει να αγνοήσει τους στενούς δεσμούς που τον συνέδεαν με την πόλη. Γεννημένος στον Πειραιά το 1849, καταγόταν από μεγάλη υδραϊκή οικογένεια ναυτικών και μηχανικών. Σπούδασε Χωρομετρία στην Αθήνα και Αρχιτεκτονική στη Σχολή Καλών Τεχνών στη Γαλλία (Παρίσι) και στη Γερμανία (Βερολίνο, Μόναχο). Στις αρχές της δεκαετίας του 1870 ξεκίνησε να εργάζεται ως προσωρινός μηχανικός του

Δήμου Πειραιά και αργότερα ως δημοτικός μηχανικός με αποτέλεσμα να επηρεάσει και να διαμορφώσει με τα έργα του την κτηριακή εικόνα του Πειραιά στα τέλη του 19ου αιώνα. Στην περίοδο αυτή ανήκουν το Ζάννειο Ορφανοτροφείο Αρρένων (σχέδια 1873, εκτέλεση 1874–1876), τα αρχικά σχέδια του Χατζηκυριάκειου Ορφανοτροφείου Θηλέων (1889–1904), τα σχέδια και η μελέτη του Γυμνασίου της πλατείας Κοραή (1874–1875), το Β΄ Παρθεναγωγείο της υδραϊκής συνοικίας και ο σύγχρονός του ναός του Αγίου Νικολάου των Υδραίων (1879–1902), ο ναός των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στην πλατεία Κοραή (1878–1882), τα Σφαγεία στη Δραπετσώνα και το Δημοτικό Θέατρο Πειραιά (σχέδια 1882, εκτέλεση 1884–1895). Το 1878 διορίστηκε καθηγητής Χωρομετρίας στο Σχολείο Καλών Τεχνών (πρόδρομο του σημερινού Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου) και διατήρησε την έδρα του μέχρι το θάνατό του το 1913.



1. Σχέδιο του Ι. Λαζαρίμου:
Τομή της κεντρικής αίθουσας
2, 4. Η πλάγια όψη και
η πρόσοψη του θεάτρου
3. Το αρχικό σχέδιο
του Ι. Λαζαρίμου





Οι χώροι του θεάτρου

Σοφία Αθανασοπούλου

Μορφολογικά το Δημοτικό Θέατρο Πειραιά αποτελεί ένα συνδυασμό των αρχών της γαλλικής και της γερμανικής παράδοσης. Το πρόπυλο, το φουαγιέ εισόδου, το κλιμακοστάσιο καθώς και το μεγάλο φουαγιέ του πρώτου ορόφου έχουν σαφή δάνεια από το γερμανικό εκλεκτικισμό, ενώ η αίθουσα των θεαμάτων, η σκηνή, τα δύο αναψυκτήρια και οι υποστηρικτικοί χώροι (καμαρίνια, γραφεία κτλ.) ανήκουν στο γαλλικό τύπο θεάτρου. Η μνημειώδης πρόσοψή του εντυπωσιάζει τον επισκέπτη καθώς αποτελείται από ναόσκημο πρόπυλο με τέσσερις αράβδωτους κορινθιακού ρυθμού κίονες, δυσανάλογα λεπτούς για το ύψος τους, και τριγωνικό αέτωμα. Το συμπαγές, κατά βάση κτήριο, σχήματος ορθογωνίου χτίστηκε στο πανταχόθεν ελεύθερο σχήμα από το οποίο προεξέχει μόνο η ορθογωνική υπερύψωση, που αντιστοιχεί στην αίθουσα και τη σκηνή, και το υπόστυλο πρόπυλο. Στη στέγη του κτηρίου υπάρχει δώμα που έχει και αυτό αετωματική πρόσοψη. Οι πλευρικοί τοίχοι του οικοδομήματος αποτελούνται από λαξευτή λιθοδομή και διατρέχονται από τις τοξωτές πόρτες των καταστημάτων και του θεάτρου. Οι δύο επάνω όροφοι, η ζώνη δηλαδή του ρυθμού, οργανώνονται με κορινθιακές παραστάδες, ενώ τα παράθυρα της επάνω σειράς στέφονται από αετώματα.

Η κίνηση των θεατών πριν την έναρξη των παραστάσεων κατά τη διάρκεια των διαλειμμάτων οργανώνεται γύρω από την αίθουσα των θεαμάτων. Η κίνησή τους μέσα από τα κλιμακοστάσια καθορίζεται από την ανάγκη μετάβασης στα θεωρεία του θεάτρου, στο υπερώο και τέλος στην περίμετρο του θόλου της οροφής όπου με την αναστήλωση του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά αποκαλύφθηκε ένας μυστικός και απροσπέλαστος έως τότε χώρος για τους θεατές και τους επισκέπτες του.

Η διακόσμηση του προθάλαμου είχε απλό σχετικό διάκοσμο με τέσσερις κολόνες με αιγυπτιακής τεχνοτροπίας κιονόκρανα που στήριζαν φατνωματική οροφή και τέσσερις τοσκανικούς πεσσούς τοποθετημένους αξονικά προς τις εισόδους του θεάτρου και της αίθουσας, ενώ το δάπεδο ήταν καλυμμένο με τιμμεντένιες πλάκες σε ρομβοειδή διάταξη.

Το κέντρο του προθαλάμου καλύπτουν οι εισοδοί στην Κεντρική Αίθουσα του Θεάτρου, ενώ αριστερά βρίσκεται η Αίθουσα Υποδοχής του ισογείου και δεξιά η κεντρική σκάλα του θεάτρου. Τα βασικά χαρακτηριστικά του χώρου εισόδου διατηρήθηκαν αναλλοίωτα προκειμένου να μην αλλάξει η αρχική επιβλητική εικόνα του θεάτρου, ενώ οι ελάχιστες διαφοροποιήσεις σε επιμέρους στοιχεία αποσκοπούσαν στην εξασφάλιση μεγαλύτερης λειτουργικότητας προκειμένου να εξυπηρετηθούν πλήρως οι ανάγκες του κοινού.

Το κύριο κλιμακοστάσιο του θεάτρου διακρίνεται αμέσως μετά την είσοδο ανάμεσα από τις δύο τετράγωνες κολόνες που βρίσκονται στη δεξιά πλευρά του προθαλάμου, με τις ημικυκλικές απολήξεις στα δύο πρώτα σκαλοπάτια, τα οποία τονίζουν τη διακοσμητική κομψότητα και επιβλητικότητα. Η κατάληξή τους είναι η είσοδος στον εντυπωσιακό χώρο υποδοχής του 1ου ορόφου, όπου βρίσκεται η μεγάλη αίθουσα υποδοχής των θεατών έχοντας επιβλητικό διάκοσμο και όλα τα χαρακτηριστικά μιας κλασικής αίθουσας χορού των θεάτρων του τέλους του 19ου αιώνα.



Η Αίθουσα Θεαμάτων και η Σκηνή

Η εσωτερική διάταξη της αίθουσας ήταν επηρεασμένη από το Θέατρο του Ωδείου του Παρισιού (1782 –1799) των M.J. Peyre και Ch. De Wailly. Η πλατεία έχει σχήμα πετάλου με 500 καθίσματα, αρχικά, και 340 στη συνέχεια. Οι υπόλοιπες θέσεις κατανέμονταν στα 23 θεωρεία των δύο πρώτων ορόφων, στον εξώστη και στο υπερώο.

Στην εσωτερική διακόσμηση ακολουθήθηκε ο γαλλικός εκλεκτικισμός αναμειγμένος με ρωμαϊκά, αναγεννησιακά και νεοκλασικά στοιχεία. Η αρχική μορφή της αίθουσας, εξαιτίας των διαφορετικών της χρήσεων, έχει αλλάξει σημαντικά σε αντίθεση με αυτή των θεωρείων. Τα στηθαία των θεωρείων χωρίζονται με πεσσούς σε ορθογώνια, τα οποία έφεραν συμπλέγματα φυτικών κοσμημάτων διαφορετικά σε καθεμία από τις δύο σειρές. Κεντρικό θέμα της πρώτης σειράς είναι η λύρα. Στα στηθαία του εξώστη και του υπερώου, που δεν υπήρχε χωρισμός, ο φυτικός διάκοσμος είναι απλούστερος. Η αίθουσα φωτιζόταν από ένα τεράστιο πολυέλαιο που λειτουργούσε με γκάζι.

Αξιοσημείωτες, για την εποχή, είναι οι λύσεις που έδωσε ο Λαζαρίμος σε βασικά θέματα λειτουργίας του θεάτρου. Για την ασφαλή και γρήγορη εκκένωσή του υπήρχαν 7 έξοδοι (2 για τη σκηνή και 5 για την πλατεία και τα θεωρεία), ενώ υπήρχε και σύστημα εξαερισμού και θέρμανσης παρόμοιο με αυτό της Όπερας της Βιέννης, καθώς και σύστημα πυροπροστασίας. Για την εξυπηρέτηση των θεατών υπήρχαν πολλά και άνετα καμαρίνια και ένα πολυτελές καθιστικό.

Το ενδιαφέρον για το Θέατρο του Πειραιά, όμως, δεν εξαντλείται μόνο στην αρχιτεκτονική του. Η σκηνή του θεάτρου, η οποία θεωρείται ένα από τα ελάχιστα σωζόμενα δείγματα της εποχής του μπαρόκ στην Ελλάδα, έχει βάθος 15,60 μέτρα, πλάτος 19,75 μέτρα και ύψος 19,25 μέτρα, διαθέτει προσκήνιο και χώρο για την ορχήστρα. Πρόκειται για τη μοναδική σκηνή στην Ελλάδα, και μία από τις ελάχιστες στην Ευρώπη, που αποκαλύφθηκαν σύνθετοι μηχανισμοί του θεάτρου μπαρόκ οι οποίοι προσέφεραν τη δυνατότητα παρουσίας ποικίλων θεαμάτων εμπλουτισμένων μάλιστα με πολλαπλά σκηνικά τεχνάσματα.



Λεπτομέριες της ζωγραφικής αυλαίας.

Η Αυλαία

Κώστας Κουρμουλάκης

Η ζωγραφική αυλαία του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά, με τίτλο *Αι νύμφαι ακούουσαι τον Ορφέα* φιλοτεχνήθηκε το 1926 από τον σκηνογράφο Θεόδωρο Αρμενόπουλο (1880-1942), ο οποίος δραστηριοποιήθηκε στο μουσικό, κυρίως, θέατρο την περίοδο του μεσοπολέμου και την εποχή εκείνη βρισκόταν στο απόγειο της καριέρας του.

Ο τίτλος της αντιστοιχεί στην κεντρική ζωγραφική παράσταση, που απεικονίζει τις Νύμφες καθισμένες σ' ένα ξέφωτο του δάσους, ν' ακούν μαγεμένες τη μουσική του Ορφέα, ο οποίος εμφανίζεται στο βάθος του έργου. Το θέμα αυτό ο Αρμενόπουλος αντέγραψε πιστά από το έργο του γάλλου ζωγράφου Charles François Jalabert, *Nymphes ecoutant des morceaux d' Orphée* (Οι νύμφες ακούγοντας κομμάτια του Ορφέα), που φιλοτεχνήθηκε το 1853.

Οι διαστάσεις της αυλαίας είναι 12 μέτρα πλάτος επί 7 μέτρα και 40 εκατοστά ύψος, όσο δηλαδή είναι και το άνοιγμα της σκηνής του θεάτρου. Για τη ζωγραφική της χρησιμοποιήθηκαν υδατοδιαλυτά, κυρίως, χρώματα σε σκόνες, διαλυμένες σε ζελατίνη, απευθείας πάνω στον λινό – βαμβακερό υφασμάτινο καμβά, χωρίς προετοιμασία.

Στην πίσω όψη της αυλαίας διακρίνονται γραμμένα με στυλό ή μολύβι, ονόματα διαφόρων καλλιτεχνών, τεχνικών, καλλιτεχνικών σχημάτων και μερικά πρόχειρα σχέδια. Οι χρονολογίες που αναγράφονται ξεκινούν από το 1937 και φτάνουν έως το 1945. Και παρότι δεν υπάρχουν επίσημα στοιχεία για το χρονικό διάστημα κατά το οποίο χρησιμοποιήθηκε η αυλαία, από τις εγγραφές αυτές και από προφορικές μαρτυρίες κάποιων πειραιωτών συμπεραίνουμε ότι παρέμεινε σε χρήση ως τα τέλη της δεκαετίας του 1940.

Παρόλο που η ύπαρξη της αυλαίας ήταν γνωστή από τις «καταστάσεις μη αναλώσιμων υλικών περιουσιακών στοιχείων» που διατηρούσε το Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, για χρόνια παρέμενε ξεχασμένη, κρεμασμένη σ' ένα «σταγκόνι» στο βάθος της σκηνής του θεάτρου. Στα τέλη της δεκαετίας του '80 οι τεχνικοί του θεάτρου την «ανακάλυψαν» τυχαία και την κατέβασαν. Το 2006 η αυλαία καθαρίστηκε και συσκευάστηκε ενώ η συντήρησή της ξεκίνησε τον Ιούλιο του 2014 στη Δημοτική Πινακοθήκη Πειραιά, με πρωτοβουλία του Τμήματος Θεάτρων και Κινηματογράφων της Διεύθυνσης Πολιτισμού Δήμου Πειραιά, από ομάδα συντηρητών της Διεύθυνσης Συντήρησης Αρχαίων και Νεωτέρων Μνημείων του Υπουργείου Πολιτισμού και Αθλητισμού.

Η αυλαία του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά, αποτελεί ένα εξαιρετικά σημαντικό θεατρικό τεκμήριο, όχι μόνο γιατί είναι ένα από τα ελάχιστα δείγματα ζωγραφικής θεατρικής αυλαίας που σώζονται στη χώρα μας, αλλά και γιατί είναι το μοναδικό δείγμα της τέχνης της σκηνογραφίας, από την περίοδο του Μεσοπολέμου, που έφτασε ως τις μέρες μας.



ΣΑΙΞΠΗΡ

Τα Θεωρεία

Από τον Όμηρο ως τον Σαίξπηρ

Στοιχείο της διακόσμησης του δεύτερου θεωρείου είναι και η αναγραφή των ονομάτων των σημαντικών δημιουργών του παγκοσμίου θεάτρου, της μουσικής και της λογοτεχνίας. Από το δεξιό διακεκριμένο θεωρείο ως το αριστερό αναγράφονται, με την εξελληνισμένη ορθογραφία της εποχής, τα ακόλουθα ονόματα: Όμηρος, Αισχύλος, Ευριπίδης, Σοφοκλής, Αριστοφάνης, Μένανδρος, Δάντης, Αλφιέρης, Ροσσίνης, Βελίνης, Δονιζέτις, Βέρντις, Κορνήλιος, Ρακίνας, Μολιέρος, Ουγκώ, Γκουνώ, Λέσιγκ, Γκαίτε, Σχίλερ, Βετώβεν, Μότσαρτ, Βάγνερ, Βύρων, Σαίξπηρ.

Όμηρος (8ος αιώνας π.Χ.)

Έγραψε τα δύο αριστουργηματικά έπη «Ιλιάδα» και «Οδύσεια», θεμέλιους λίθους της δυτικής λογοτεχνίας. Έχουν διατυπωθεί πολλές θεωρίες σχετικά με το αν όντως υπήρξε ο ποιητής αυτών των επών ή ακόμη και αν τα έργα αυτά είναι ενιαία κείμενα ή έχουν υποστεί επεμβάσεις εκ των υστέρων.

Αισχύλος (Ελευσίνα, 525/524- Γέλλα Σικελίας, 456/455 π.Χ.)

Τραγικός ποιητής, που ονομάστηκε «πατέρας της τραγωδίας». Σε νεαρή ηλικία έζησε την κατάλυση της τυραννίδας των Πεισιστρατιδών, τις μεταρρυθμίσεις του Κλεισθένη και τους αγώνες για την εδραίωση της αθηναϊκής δημοκρατίας. Πολέμησε στη μάχη του Μαραθώνα (490) και στη Σαλαμίνα (480). Έχουν σωθεί επτά τραγωδίες, ανάμεσά τους, ο «Προμηθεύς Δεσμώτης» και η «Ορέστεια», η μόνη σωζόμενη τριλογία. Η πρώτη του νίκη σε δραματικούς αγώνες σημειώνεται το 484 και ακολούθησαν άλλες δώδεκα νίκες. Έπαιξε καταλυτικό ρόλο στη διαμόρφωση της κλασικής τραγωδίας.

Ευριπίδης (485-406)

Τραγικός ποιητής, ο νεότερος από τους τρεις μεγάλους τραγικούς. Από τα 92 δράματα που έγραψε σώζονται σήμερα 17 τραγωδίες (ενδεικτικά «Βάκχαι», «Ιφιγένεια εν Αυλίδι», «Μήδεια») και ένα σατυρικό δράμα («Κύκλωψ»). Ανήσυχο πνεύμα ο ίδιος, φορέας των ιδεών των Σοφιστών, που έζησε την πολιτική και ηθική παρακμή της Αθήνας την εποχή του Πελοποννησιακού Πολέμου, ανανέωσε τη δραματουργία της τραγωδίας, αμφισβητώντας ακλόνητες έως τότε ιδέες (όπως την πίστη στους θεούς). Απομυθοποιεί τους, εισάγει το μεικτό είδος της τραγωκωμωδίας (με αίσιο τέλος), δίνει ρόλο πρωταγωνιστικό ακόμη και σε δούλο.

Σοφοκλής (496 π.Χ.- 406 π.Χ.)

Έλληνας τραγικός ποιητής της κλασικής εποχής. Φαίνεται ότι έγραψε περίπου 120 έργα. Ολοκληρωμένες σώζονται μόνο επτά τραγωδίες. Πρώτη θεατρική εμφάνιση το 468 π.Χ. σε δραματικό αγώνα όπου και κέρδισε για πρώτη φορά. Γνωστότερες τραγωδίες που έχουν διασωθεί ολόκληρες η «Αντιγόνη» (περί το 442) και η «Ηλέκτρα» (περί το 413). Άλλα έργα του που έχουν διασωθεί είναι: «Οιδίπους Τύραννος», «Αίας», «Οιδίπους επί Κολωνώ», «Τραχίνια» και «Φιλοκτήτης». Στο έργο του Σοφοκλή, ο άνθρωπος έρχεται σε κεντρική θέση καθώς και η σύγκρουση αυτού με τους θεούς.

Αριστοφάνης (445- λίγο μετά το 388 π.Χ.)

Αθηναίος κωμωδιογράφος και ο κυριότερος εκπρόσωπος της Παλαιάς Κωμωδίας. Σώζονται έντεκα ολόκληρες κωμωδίες και μερικά αποσπάσματα από τις τουλάχιστον σαράντα που έγραψε. Συμμετείχε πρώτη φορά σε θεατρικούς αγώνες το 427 με τους «Δαιταλείς» (δεύτερο βραβείο). Γνωστότερες κωμωδίες του οι «Όρνιθες», «Αχαρνείς», «Βάτραχοι», «Εκκλησιάζουσες». Σατιρίζει με οξύτητα τα προβλήματα της δημοκρατίας και επιτίθεται σε στρατιωτικούς, δημόσια πρόσωπα, διανοούμενους, καλλιτέχνες και φιλόσοφους.

Μένανδρος (342/1- μεταξύ 293 και 290)

Ο κορυφαίος ποιητής της «Νέας Αττικής Κωμωδίας». Παρουσίασε περισσότερες από 100 κωμωδίες, από τις οποίες σώζονται αρκετοί τίτλοι, πολλά μεγάλα ή μικρά αποσπάσματα και τρία πλήρη έργα: «Ο Δύσκολος», «Σαμία», «Επιτρέποντες».

Δάντης (Dante Alighieri, 1265-1321)

Ο μεγαλύτερος ποιητής της Ιταλίας και από τους σημαντικότερους όλων των εποχών, ο δημιουργός της «Θείας Κωμωδίας» (1314-1321). Σημαντικότερα έργα του είναι το «Συμπόσιο», η πραγματεία «Για την ευγλωττία της δημοτικής γλώσσας» και η «Μοναρχία».

Αλφιέρι Βιτόριο, κόμης ντι Σοστένιο (1749-1803)

Ένας από τους σημαντικότερους τραγικούς ποιητές της Ιταλίας. Έζησε από κοντά την έκρηξη της Γαλλικής Επανάστασης. Ασπάστηκε με θέρμη τα φιλελεύθερα ιδεώδη της εποχής του και αγωνίστηκε για την αφύπνιση της εθνικής συνείδησης των συμπατριωτών του. Τα έργα του, αποτελούν ουσιαστικά έκφραση των πεποιθήσεών του. Έγραψε 20 τραγωδίες από τις οποίες ξεχωρίζουν ο «Σαούλ» και η «Μίρρα». Αντλεί τα θέματά του από την αρχαιοελληνική μυθική παράδοση ή τη ρωμαϊκή ιστορία.

Ροσσίνι Τζοακίνο (1792-1868)

Ιταλός συνθέτης, διάσημος για τις όπερες «Ο κουρέας της Σεβίλλης», «Η Σταχτοπούτα» και «Γουλιέλμος Τέλλος». Οι όπερες «Τανκρέδος» και «Μια Ιταλίδα στο Αλγέρι» τον καταξιώνουν παγκοσμίως μόλις στα είκοσι έτη του. Θεωρείται από τους βασικότερους εκφραστές του Bel Canto. Η προσωπικότητα και τα έργα του ενέπνευσαν, μετά θάνατον, συνθέτες όπερας της επόμενης γενιάς, όπως ο Βέρντι.

Μπελίνι Βιντσέντζο (1801-1835)

Ιταλός συνθέτης όπερας καταγόμενος από τη Σικελία. Εκπρόσωπος του ρομαντικού ιταλικού μελοδράματος. Ύστερα από την επιτυχία της όπεράς του «Μπιάνκα και Φερνάντο» συνέθεσε τα έργα «Πειρατής» και «Ξένη», αλλά τα αριστουργήματά του είναι η «Νόρμα» και η «Υπνοβάτις».

Ντονισέττι Γκαετάνο (1797-1848)

Ιταλός συνθέτης, εκπρόσωπος του κινήματος του ρομαντισμού και ένας από τους κυριότερους εκπροσώπους του Bel Canto. «Το ελιξίριο του έρωτα» κατατάσσεται στα αριστουργήματα του κωμικού μελοδράματος.

Βέρντι Τζιουζέππε (1813-1901)

Ιταλός συνθέτης όπερας, από τους σημαντικότερους του 19ου αι. Το όνομά του και οι όπερές του, συνδέθηκαν στενά με τις προσπάθειες για την πολιτική ένωση (Risorgimento) της Ιταλίας -εμπνεόμενα από το ιστορικό παρελθόν και επενδυμένα με εντυπωσιακά χορωδιακά, δημιουργούσαν εύκολα στο κοινό συνειρμούς αγωνιστικού περιεχομένου. Ο «Ριγκολλέττο», ο «Τροβατόρε» και η «Τραβιάτα» είναι τρεις από τις πλέον δημοφιλείς όπερες όλων των εποχών. Έγραψε για τη νέα Όπερα του Καΐρου, μια από τις θεαματικότερες δημιουργίες του, την «Αΐντα». Την τέχνη του, χαρακτηρίζει ένας μοναδικός συγκερασμός δραματικού πάθους και μελωδικού λυρισμού.

Κορνέιγ Πιέρ (1606-1684)

Γάλλος δραματουργός, ο πατέρας της γαλλικής κλασικής τραγωδίας και ο σημαντικότερος μαζί με τον Ρακίνα εκπρόσωπος του γαλλικού θεάτρου κατά τον 17ο αιώνα. Έγραψε 33 θεατρικά έργα. Η μεγαλοφυΐα του αποκαλύφθηκε με την ιλαροτραγωδία «Σιντ», ένα σταθμό στην ιστορία του γαλλικού θεάτρου. Την «κλασσική τετραλογία» του συμπληρώνουν τα έργα «Οράτιος», «Κίννας» και «Πολύευκτος».

Ρακίνας (Jean Racine, 1639-1699)

Γάλλος δραματουργός, ένας από τους κορυφαίους θεατρικούς συγγραφείς της Γαλλίας του 17ου αιώνα. Εμπνεύστηκε από την ιστορία, τις αρχαιοελληνικές τραγωδίες, τους ρωμαίους συγγραφείς αλλά και τη Βίβλο. Με τα έργα «Ανδρομάχη», «Οι φιλόδοκοι» (η μοναδική κωμωδία του), «Βρετανικός», «Βερενίκη», γνώρισε τη δεκαετία 1667-1677 την απόλυτη καταξίωση. Η «Φαίδρα», η τελευταία κοσμική τραγωδία του, είναι το αριστούργημά του. Έδωσε στους χαρακτήρες του μια πιο ανθρώπινη και ρεαλιστική φύση.

Μολιέρος (Jean Baptiste Poqueline, 1622-1673)

Κορυφαίος δραματουργός της Γαλλίας και ένας από τους μεγαλύτερους συγγραφείς κωμωδίας του παγκοσμίου θεάτρου. Τα καυστικά σχόλια του Μολιέρου και οι διαρκείς επιθέσεις κατά των υποκριτών σε έργα όπως ο «Ταρτούφος» προκάλεσαν την οργή της Εκκλησίας και της Αυλής. Ανάμεσα στα έργα του, που σημείωσαν μεγάλη επιτυχία συμπεριλαμβάνονται: ο «Ζώρζ Νταντέν», ο «Αρχοντοχωριάτης», ο «Φιλάργγυρος», ο «Μισάνθρωπος» και ο «Δον Ζουάν».

Ουγκώ Βίκτωρ (1802-1885)

Γάλλος δραματουργός, μυθιστοριογράφος και ποιητής. Ο κυριότερος εκπρόσωπος του κινήματος του ρομαντισμού στη Γαλλία. Εισηγείται το ρομαντικό δράμα με το έργο του «Κρόμγουελ», ο πρόλογος του οποίου είναι ένα είδος μανιφέστου, που προτείνει την «απελευθέρωση» από τους κανόνες του κλασικισμού. Καταξιώνεται ως θεατρικός συγγραφέας με τον «Ερνάνη». Άλλα έργα του είναι «Η Λουκρητία Βοργία», «Ο βασιλιάς διασκεδάζει», «Ρουί Μπλας». Κορυφαία μυθιστορήματά του είναι «Η Παναγία των Παρισίων» και «Οι Άθλιοι».

Γκουνώ, Σαρλ Φρανσουά (1818-1893)

Γάλλος συνθέτης, 12 λυρικών δραμάτων και θρησκευτικής μουσικής. Εξαιτίας της μεγάλης του δημοτικότητας και της επιρροής του στους αμέσως νεότερους του, θεωρήθηκε η σημαντικότερη φυσιογνωμία της γαλλικής μουσικής μεταξύ 1850-1875. Γνωστότερες όπερές του ο «Φάουστ» και «Ρωμαίος και Ιουλιέτα».

Λέσσιγκ, Γκότχολντ Εφραίμ (1729-1781)

Δραματουργός, κύριος εκπρόσωπος του γερμανικού Διαφωτισμού στη λογοτεχνία, κριτικός και φιλόσοφος. Το 1755 έγραψε το πρώτο σημαντικό του έργο με τίτλο «Μις Σάρα Σάμψον», που θεωρείται η πρώτη «αστική τραγωδία» στη Γερμανία. Τον χειμώνα του 1771-72 ολοκλήρωσε την τραγωδία «Εμίλια Γκαλόττι» που αποτελεί ένα από τα κορυφαία γερμανικά έργα του 18ου αιώνα. Τελευταίο έργο του είναι ο «Νάθαν ο Σοφός», σε ανομοιοκατάληκτο στοίχο, μια τολμηρή έκκληση για θρησκευτική ανοχή και ανεξιθρησκεία.

Γκαίτε, Γιόχανν Βόλφγκανγκ φον- (1749-1832)

Γερμανός ποιητής, πεζογράφος, λόγιος, πνεύμα πολύπλευρο. Στην ευρύτατη συγγραφική του παραγωγή συγκαταλέγονται μεταξύ άλλων, η στοχαστική του λυρική ποίηση, τα θεατρικά του έργα σε πεζό λόγο και τα ποιητικά του δράματα, τα μυθιστορήματά του, η αυτοβιογραφία, οι επιστημονικές του πραγματείες. Το 1808 εκδόθηκε στην οριστική του μορφή το πρώτο μέρος του «Φάουστ» και ένα χρόνο πριν από το θάνατό του ολοκλήρωσε το δημιούργημά του παραδίδοντας το δεύτερο μέρος του έργου. Ανάμεσα στα έργα του ξεχωρίζουν: «Γκέτς φον Μπερλινίγκεν», «Κλαβίγκο», «Έγκμοντ», «Ιφιγένεια στην Ταυρίδα», «Τορκουάτο Τάσο».

Σίλλερ Φρίντριχ (1759-1805)

Γερμανός θεατρικός συγγραφέας, ποιητής και λόγιος. Μαζί με το «Γκέτς φον Μπερλινίγκεν» του Γκαίτε, το (πρώτο) έργο του Σίλλερ «Οι ληστές», άνοιξε το δρόμο, ήδη από τα τέλη του 18ου αι., για το ρομαντικό δράμα. Εξαιρετα δείγματα της γραφής του είναι τα έργα «Λουίζα Μίλερ ή Έρωσ και Ραδιουργία», «Ντον Κάρλος», «Μαρία Στιούαρτ» και «Γουλλιέλμος Τέλλος», που αποτέλεσαν βάση για λιμπρέτα λυρικών δραμάτων του Βέρντι, του Ντονιτσέτι και του Ροσσίνι.

Μπετόβεν, Λούντβιχ βαν (1770-1827)

Γερμανός συνθέτης, από τις σημαντικότερες μορφές της κλασικής μουσικής. Θεωρείται πρόδρομος του κινήματος του ρομαντισμού. Ολοκλήρωσε και παρουσίασε εννέα «Συμφωνίες». Μελοποίησε το περίφημο ποίημα του Σίλερ «Ωδή στη Χαρά» (1785), την οποία ενέταξε ως τέταρτο και τελευταίο μέρος της αριστουργηματικής «Ενάτης Συμφωνίας» (1824) για τέσσερις σόλο φωνές, χορωδία και ορχήστρα σε ρε μείζονα.

Μότσαρτ, Βόλφγκανγκ Αμαντέους (1756-1791)

Θεωρείται από τους σημαντικότερους συνθέτες κλασικής μουσικής. Εκπρόσωπος του «βιενέζικου κλασικισμού» και της Πρώτης Σχολής της Βιέννης. Κατά τη διάρκεια της ζωής του συνέθεσε πάνω από 600 έργα. Οι όπερες «Οι γάμοι του Φίγκαρο», «Ντον Τζι-οβάννι» και «Ο μαγικός Αυλός» είναι οι μεγαλύτερες οπερατικές επιτυχίες του.

Βάγκνερ Ρίχαρντ (1813-1883)

Γερμανός συνθέτης του 19ου αι., κυρίως της όπερας, που η δημιουργία και η σκέψη του επηρέασαν αποφασιστικά τη μουσική, τη φιλοσοφία και την αισθητική. Με θέματα που αντλούσε από τη μεσαιωνική ιστορία, τη μυθολογία των βόρειων ευρωπαϊκών λαών και την αρχαία παράδοση, δίνοντας το ίδιο βάρος στο λόγο και τη μουσική, επεδίωκε τη δημιουργία ενός ολικού έργου τέχνης. Με πρωτοβουλία του οικοδομήθηκε το Festspielhaus στο Μπαϊρόιτ (στη Βόρεια Βαυαρία), όπου τα έργα του εξακολουθούν να παρουσιάζονται μέχρι σήμερα. Από το σύνολο του πολυσήμαντου λυρικού έργου του ξεχωρίζουν: «Ο Ιπτάμενος Ολλανδός», η τετραλογία «Το δακτυλίδι των Νιμπελούγγκεν», «Τριστάνος και Ιζόλδη», «Πάρσιφαλ», «Τανκώυζερ» κ.ά.

Μπάυρον, Τζορτζ Γκόρντον (Λόρδος Βύρων) (1788-1824)

Φημισμένος Άγγλος ποιητής, εκπρόσωπος του κινήματος του ρομαντισμού. Ανήσυχος πνεύμα ταξίδεψε για μεγάλο χρονικό διάστημα στη νότια Ευρώπη και πέθανε στο Μεσολόγγι. Γνωστότερα έργα του είναι «Το Προσκύνημα του Τσάιλντ Χάρολντ», «Δον Ζουάν» (ημιτελής) και «Μάνφρεντ».

Σαίξπηρ Ουίλλιαμ (1564- 1616)

Άγγλος ποιητής και ένας από τους μεγαλύτερους θεατρικούς συγγραφείς όλων των εποχών. Έγραψε σονέτα (περί τα 154), δύο μεγάλα αφηγηματικά ποιήματα και 38 θεατρικά έργα που αποδεικνύουν τη μοναδική, καινοτόμα ιδιοφυΐα του. Έργα όπως, «Το Ημέρωμα της Στρίγγλας», «Όνειρο Θερινής Νυκτός», «Δωδέκατη Νύχτα», «Ρωμαίος και Ιουλιέτα», «Ο Έμπορος της Βενετίας», «Όπως Αγαπάτε», «Ριχάρδος Γ΄», «Μάκβεθ», «Βασιλιάς Ληρ» και «Άμιλετ», κατέχουν ξεχωριστή θέση στο ρεπερτόριο όλων των σημαντικών θεάτρων του κόσμου.







Σύντομη Ιστορία του Ευρωπαϊκού Θεάτρου:

Από της απαρχές του έως τα μέσα του 19ου αι.

Ματίνα Καλτάκη

Ο άνθρωπος, από τη φύση του, παίζει και μιμείται – τόσο το παιχνίδι όσο και η μίμηση δεν αποτελούν επίκτητες «συνήθειες» αλλά αυθόρμητες εκφράσεις που λειτουργούν ανεξάρτητα από την συνθήκη του «πολιτισμού», της οργανωμένης ανθρώπινης κοινωνίας. Ο Αριστοτέλης στην «Ποιητική» του, στο θεμελιώδες κείμενο λογοτεχνικής κριτικής του δυτικού πολιτισμού, σημειώνει: «τό τε γάρ μιμείσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζῶων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖσθαι διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ το χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας» (1448b5-9).

Το θέατρο συνδέεται με τη φυσική διάθεση των ανθρώπων για παιχνίδι και μίμηση αλλά και με την ανάγκη τους (μυστικιστική και μεταφυσική) να λατρεύουν «ανώτερες δυνάμεις» στις οποίες αποδίδουν την δημιουργία και την ευθύνη του κόσμου. Οι ιεροτελεστίες ακόμη και των πρωτόγονων κοινωνιών συνδέονται στενά με κώδικες μίμησης και παιγνίων. Εθνολογικό υλικό που έχει συγκεντρωθεί μέσα στον 20ο αι. επιβεβαιώνει ότι τα μυστήρια, οι χοροί, οι μιμικές τελετές βλάστησης, άλλες ιερουργίες, αποτελούν την προϊστορία της δραματικής τέχνης. Εκεί εντοπίζεται η χρήση της μάσκας, ως μέσο μεταμόρφωσης, οι πρώτοι μιμικοί κώδικες αλλά και οι πρώτες μορφές «δραματικού» λόγου.

Πολιτικοί και πολιτιστικοί λόγοι οδήγησαν στο πρώτο οργανωμένο σκηνικό γεγονός. Μέσα από μακρά διαδικασία εξέλιξης στην Αθήνα του 6ου π.χ. αι. κάποιοι δραματικοί τρόποι (εκκινώντας από την θεατρικότητα της αφήγησης του ραψωδού έως τη σατυρική ποίηση και τους σατυρόμορφους διαλόγους, τα χορικά άσματα και τους διθυράμβους) πήραν μορφή «κανονικών» έργων στο πλαίσιο εορταστικών/λατρευτικών εκδηλώσεων. Πράγματι, όταν ο τύραννος Πεισίστρατος (περ. 600-528 π.Χ.) αναδιοργάνωσε τα Μεγάλα (ή εν άσει) Διονύσια στα 534 π.Χ., εντάχθηκε στο εορταστικό πρόγραμμα και θεατρικός διαγωνισμός: επί τρεις ημέρες παρουσιάζονταν στο θέατρο μία τετραλογία ανά μέρα (τρεις τραγωδίες συν ένα σατυρικό δράμα του ίδιου ποιητή). Το 486 π.Χ. άρχισαν να παρουσιάζονται και παραστάσεις κωμωδίας (τα πρωινά η τετραλογία, το απόγευμα οι κωμωδίες).

Η κατεξοχήν γιορτή της κωμωδίας ήταν τα Λήναια, μικρότερης εμβέλειας και διάρκειας από τα Διονύσια, χειμερινή γιορτή προς τιμήν και πάλι του Διονύσου. Η κωμωδία προήλθε από φαλλικά τραγούδια που συνδέονταν με τις γιορτές του Διόνυσου. Ο Αριστοτέλης στην Ποιητική του αναφέρει ότι φαλλικές παρελάσεις αποτελούσαν στην εποχή του ζωντανό έθιμο σε πολλές πόλεις και ότι η ετυμολογία της λέξης αφορά στο τραγούδι μιας θορυβώδικης συντροφιάς (κώμος) που στο πλαίσιο της λατρείας του Διονύσου, προκαλούσε ευφορία στους πιστούς του. Αγώνας κωμωδίας διοργανώθηκε, με ευθύνη της πόλης, για πρώτη φορά στα Λήναια του έτους 442 π.Χ.

Η αρχαία ελληνική γραμματεία προσφέρει διάσπαρτες πληροφορίες για τη γένεση της τραγωδίας, την «τράγαν ωδή», που αν και συνδέεται με την λατρεία του Διονύσου, τη σατυρική ποίηση και τους διθυράμβους, εξελίχθηκε σε «απροσδιόνυσον» δραματικό είδος, με συγκεκριμένη δομή και μορφή και ιστορίες που δεν είχαν σχέση με τον Διόνυσο. Μέσα σε λιγότερα από 50 χρόνια, η τραγωδία είχε καταστεί μία πλήρης καλλιτεχνική έκφραση, που παραμένει έκτοτε βάση της πολυσύνθετης τέχνης του θεάτρου του δυτικού κόσμου. Το πλέον σημαντικό: τα έργα που γράφτηκαν κατά τον 5ο π.Χ. αι., εκτός από σπουδαία ποίηση, δηλαδή μέσο διανοητικής και αισθητικής καλλιέργειας, ήταν και μέσο πολιτικής και κοινωνικής αγωγής.

Έχουν σωθεί 32 αρχαίες τραγωδίες: επτά του Αισχύλου (γεν. 525-456 π.Χ., δική του είναι παλαιότερη τραγωδία που έχει διασωθεί, οι «Πέρσαι», 472 π.Χ.), επτά του Σοφοκλή (496- 406 π.Χ.) και δεκαοκτώ του Ευριπίδη (484-406 π.Χ.). Το σώμα των έργων του αρχαίου ελληνικού δράματος που διασώθηκε, συμπληρώνουν οι 11 κωμωδίες του Αριστοφάνη (445-386 π.Χ.)

Από την Νέα Κωμωδία της ελληνοιστικής εποχής...

Το πολιτιστικό θαύμα της Αθήνας του 5ου π.Χ. αι. δεν κράτησε πολύ. Στον 4ο και 3ο αι. π.Χ. η επικράτηση των Μακεδόνων, η ανάμιξη του ελληνικού και του ανατολικού στοιχείου τον καιρό των διαδόχων του και η ανάπτυξη νέων οικονομικών και πνευματικών κέντρων, μετέβαλαν κάθετα τις οικονομικές, πολιτικές, κοινωνικές συνθήκες στην Αθήνα και στις άλλες πόλεις-κράτη του ελλαδικού χώρου.

Η πτώση της ποιότητας της τραγωδίας και της κωμωδίας που γράφονταν και παρουσιάζονταν στα θέατρα κατά τον 4ο αι. ήταν τέτοια ώστε από το 384 π.Χ. καθιερώνεται το ανέβασμα των τραγωδιών των κλασικών στα Διονύσια. Στην κωμωδία, πάλι, η απαγόρευση της πολιτικής σάτιρας και του «ονομαστί κωμωδείν» (του προσωπικού σκώμματος), η κατάργηση της Παράβασης και σταδιακά και των Χορικών, οδήγησε στην μεταβολή του είδους. Οι κωμωδιογράφοι πλέον είτε διακωμωδούσαν τους μύθους, είτε παρωδούσαν γνωστές τραγωδίες, είτε αντλούσαν τα θέματά τους από τη ζωή της πόλης. Η Νέα Κωμωδία, όπως ονομάστηκε, είναι «αστική κωμωδία» -οι ερωτικές ιστορίες, γάμοι, βιασμοί και έκθετα παιδιά, μηχανορραφίες και αναγνωρίσεις, ήταν ιδιαίτερος δημοφιλείς. Οι ήρωες δεν είναι μέλη βασιλικών οικογενειών αλλά απλοί άνθρωποι με τον χαρακτήρα, τα ελαττώματα και τα πάθη τους. Μία νέα τυπολογία καθιερώνεται, στην οποία κυριαρχούν οι ερωτευμένοι νέοι, ο καυχησιάρης, η γριά, ο παράσιτος, δούλοι, μάγειροι, εταίρες και προαγωγοί. Η γλώσσα πλέον γίνεται κόσμια. Βασικός εκπρόσωπος της, ο Μένανδρος (342-292 π.Χ.) ξεχώρισε τόσο για τον υφολογικό πλούτο και την «χωρίς ίχνος μετρικού εξαναγκασμού» υπέροχη αττική γλώσσα του, όσο και για το πνεύμα των έργων του, τη πίστη του στην δύναμη της ευγένειας και της καλοσύνης, τη συμπάθεια και την κατανόηση που εκφράζει για τις ανθρώπινες αδυναμίες.

Η σημασία της Νέας Κωμωδίας δεν αντιστοιχεί στην περιορισμένη εικόνα που παρέχουν σήμερα τα 3 έργα του Μενάνδρου που έχουν διασωθεί πλήρη («Ο Δύσκολος»,

«Επιτρέποντες», «Η Σαμία») και τα μεγάλα αποσπάσματα άλλων 15 έργων του (μαζί με τα αποσπάσματα από έργα των άλλων διακεκριμένων συγγραφέων της εποχής, του Φιλήμονα, του Δίφιλου, του Απολλόδωρου του Καρύστιου). Γιατί αποτέλεσε πρώτη ύλη για τον Πλαύτο (254-184 π.Χ.) και τον Τερέντιο (186-159 π.Χ.), τους κύριους εκπροσώπους του ρωμαϊκού θεάτρου, τα έργα των οποίων, αιώνες μετά (την περίοδο της Αναγέννησης), λειτούργησαν ως πρότυπο και βάση για την ανάπτυξη του δράματος των νεότερων χρόνων.

Τα χρόνια της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας το γούστο των πολλών εκτραχύνθηκε, κυριάρχησαν οι χωριάτικες φάρσες, τα μιμικά θεάματα, κάθε λογής αγώνες (π.χ. πυγμαχίας και ξιφομαχίας), και άλλες μορφές εύκολης διασκέδασης. Ελάχιστα νέα έργα γράφονταν κι αυτά απευθύνονταν σ' ένα περιορισμένο κύκλο μορφωμένων. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Σενέκα (5 π.Χ.-65 μ.Χ.), οι τραγωδίες του οποίου (βασισμένες στα έργα των τριών μεγάλων Ελλήνων τραγικών) φαίνεται πως δεν ζωντάνεψαν ποτέ επί σκηνής. Επιπλέον με την επικράτηση του χριστιανισμού, το θέατρο συνδέθηκε με τα ειδωλολατρικά ήθη, το επάγγελμα του ηθοποιού ήταν απαγορευμένο για τους χριστιανούς επί ποινή αφορισμού και απαγορεύονταν στο θεοσεβές κοινό η παρακολούθηση θεατρικών παραστάσεων. Για πολλούς αιώνες η τέχνη της σκηνής περιορίστηκε σε λαϊκά θεάματα μίμων, ακροβατών, ταχυδακτυλουργών κ.ο.κ, στο πλαίσιο κάθε λογής εορτασμών.

Το παράδοξο είναι ότι το θέατρο «επιστρέφει» στην Ευρώπη μέσω των λειτουργικών δραμάτων που εμπλούτιζαν τις ακολουθίες των μεγάλων γιορτών της Καθολικής Εκκλησίας. Ήταν μικρά έργα γραμμένα στη λατινική, που ζωντάνευαν επεισόδια της ζωής του Χριστού και παίζονταν μέσα σε ναούς και μονές. Τους «ρόλους» ερμήνευαν ιερείς, μοναχοί/μοναχές και τα μουσικά ιντερμέδια αγόρια της χορωδίας. Μετά τον 13ο αι., λέγονται «Μυστήρια», γράφονται στην καθομιλουμένη, αντλούν θέματα από την Βίβλο και παρουσιάζονται σε δημόσιους χώρους. Μετεξέλιξη της ίδιας παράδοσης είναι το ισοουίτικο θέατρο. Έχει διασωθεί μεγάλος αριθμός έργων, που γράφτηκαν και παρουσιάστηκαν μέσα στα κολλέγια των Ιησουιτών ανά την Ευρώπη από τα μέσα του 16ου αι. Στο πλαίσιο μιας «πολιτικής» που εκτιμούσε ότι η σκηνική τέχνη υπηρετούσε άριστα εκπαιδευτικούς σκοπούς, την χριστιανική αγωγή αλλά και τον προσηλυτισμό (σε περιοχές που ο καθολικισμός δεν ήταν το κυρίαρχο δόγμα), το θρησκευτικό θέατρο της Αντιμεταρρύθμισης (16ος-17ος αι.) στις καλύτερες περιπτώσεις αφορούσε σε «επαγγελματικού» επιπέδου παραστάσεις, με χορωδίες και πολυπρόσωπα μουσικά σύνολα, με πλούσια σκηνικά και κοστούμια, χρήση των θεατρικών μηχανισμών, προσεγμένη εκφορά και ερμηνεία του λόγου. Σταδιακά η λατινική εγκαταλείφθηκε χάριν της καθομιλουμένης του τόπου που παρουσιάζονταν οι παραστάσεις.

Η Αναγέννηση (1350-1650), και η στροφή στην γραμματεία της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας, σήμανε την επανεκκίνηση του ευρωπαϊκού (κοσμικού) θεάτρου. Η προσοχή των μορφωμένων και ευγενών στράφηκε κατά κύριο λόγο στα έργα της Νέας Κωμωδίας όπως αυτά διασώθηκαν στα έργα των Ρωμαίων συγγραφέων και στις τραγωδίες του Σενέκα, καθώς τα λατινικά ήταν ακόμη ζωντανή γλώσσα, που διδάσκονταν στα σχολεία και μιλούσαν οι μορφωμένοι. Το αίτημα της «αναβίωσης» της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας θα οδηγήσει στα τέλη του 16ο αι. στην δημιουργία των πρώτων έργων όπερας.

...στο αστικό δράμα των Νεότερων Χρονών

Δεν είναι λίγα τα παραδείγματα που αποδεικνύουν τη σημασία των έργων της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας στην «ίδρυση» της ευρωπαϊκής δραματουργίας των Νεότερων Χρονών. Για παράδειγμα, ο «Μανδραγόρας», πεντάπρακτο έργο με έμμετρο πρόλογο, μοιάζει πολύ με έργο της Νέας Κωμωδίας κι όμως είναι γραμμένο από τον Νικολό Μακιαβέλι (1469-1527), το συγγραφέα του περίφημου πολιτικού δοκιμίου «Ο ηγεμών» (1513). Πολυσιχδής και πολυπράγμων, άνθρωπος της εποχής του, εκπρόσωπος της λόγιας λατινικής κωμωδίας (*Commedia Erudita*), ο Μακιαβέλι μετέφρασε την «Ανδρία» του Τερέντιου το 1517 κι έγραψε το 1525 την «Κλίτσια» (*Clizia*), ελεύθερη διασκευή του έργου του Πλαύτου «*Casina*» (που με τη σειρά του βασίστηκε στο έργο «*Κληρούμενοι*» του Δίφιλου).

Οι «Μέναιχοι» και ο «Αμφιτρώων» του Πλαύτου ήταν η κύρια πηγή του Σαίξπηρ (1564-1616) για την πρώτη του κωμωδία, την «Κωμωδία των Παρεξηγήσεων» (1593). Ο σύγχρονος του Σαίξπηρ, Μπεν Τζόνσον (1572-1637) έγραψε το «*Every man in his humor*» («Καθένας με το χαρακτήρα του», 1598) και το «*Every man out of his humor*» («Καθένας έξω από τον χαρακτήρα του», 1599), υιοθετώντας κωμικές τεχνικές από την παρακαταθήκη της αριστοφανικής κωμωδίας. Η επιτυχία των δύο έργων εγκαινίασε το «είδος» της *Comedy of Humours* (κωμωδία χαρακτήρων), που αργότερα θα συναντηθεί με την *Comedy of Manners* (κωμωδία ηθών), αποτελώντας τις δύο βασικές κατηγορίες κωμικής γραφής στην οποία οι Άγγλοι συγγραφείς θα έχουν εξαιρετικές επιδόσεις έως και το α΄ μισό του 20ου αι.

Με το θέατρο του Σαίξπηρ, ωστόσο, συμβαίνει μία τομή στο θέατρο των Νεότερων Χρονών. Η δραματουργία δεν ακολουθεί πια απαρέγκλιτα τους κανόνες της κλασικής εποχής: συνδυάζει πεζό και έμμετρο λόγο, λόγια και λαϊκή γλώσσα, δραματικά και κωμικά στοιχεία και δεν ακολουθεί αναγκαστικά το κυρίαρχο νόμο των τριών ενοτήτων (δράσης, χρόνου και τόπου, σύμφωνα με τον οποίο η δράση έπρεπε να συμβαίνει στο ίδιο μέρος στη διάρκεια μίας ημέρας). Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το «Χειμωνιάτικο παραμύθι» (1623), όπου το δεύτερο μέρος εξελίσσεται 16 χρόνια μετά, και σε διαφορετικό μέρος, από το πρώτο.

Κοινά στοιχεία αλλά και πολλές διαφορές με το ελισαβετιανό θέατρο παρουσιάζει η ισπανική Κομέντια στον, «χρυσό» για τα γράμματα και τις τέχνες της χώρας, 17ο αιώνα. Βασικός εκπρόσωπός της είναι ο Λόπε ντε Βέγκα (1562-1635), που όρισε τα χαρακτηριστικά της μέσα από ένα *corpus* περίπου 500 έργων! Βασική αρχή του ήταν ότι το θέατρο πρέπει να διασκεδάζει, είτε απευθύνονταν στο εκλεπτυσμένο κοινό της Αυλής είτε στο λαϊκό κοινό των υπαίθριων σκηνών των πόλεων. Το βασικό μέρος της θεατρικής παραγωγής του Βέγκα, αλλά και δύο άλλων σημαντικών συγγραφέων της εποχής, του Τίρσο ντε Μολίνα (1579 –1648) και του Καλντερόν ντε λα Μπάρκα (1600-1681), είναι τρίπρακτες κωμωδίες και τραγωδίες γραμμένες σε στίχους, που συνδυάζουν δραματικά και κωμικά στοιχεία, με δύο και τρεις υποπλοκές και πολλές περιπέτειες (του «μανδύα και του ξίφους»).

Αν ο ένας πόλος του νεότερου θεάτρου είναι ο Σαίξπηρ, ο άλλος είναι οι μεγάλοι Γάλλοι συγγραφείς του 17ου αι., ο Πιέρ Κορνέιγ (1606-1684), ο Ζαν Ρασίν (1639-1699), και βέβαια ο Μολιέρος (1622-1673). «Εδραιοίτες» του κλασικισμού, οι δύο πρώτοι επηρεάστηκαν από τις τραγωδίες του Σενέκα και, ακολουθώντας τις επιταγές της αριστοτελικής «Ποιητικής» περί αναλογιών και αρμονίας, θέλησαν με τη δραματουργία τους να υπηρετήσουν το υψηλό, το ωραίο, το ευγενικό (θυμίζοντας το πλατωνικό τρίπτυχο αξιών: ωραίο, αληθινό, ηθικό). Ο Κορνέιγ έγραψε περισσότερα από 30 έργα –αν και έγραψε κάποιες κωμωδίες και τραγικωμωδίες, καλύτερα δείγματα της δραματουργίας του είναι οι ιστορικές του τραγωδίες («Οράτιος», «Κίννας», «Πολύευκτος», «Ροδογύνη», «Θεοδώρα», «Ηράκλειος», «Νικομήδης»). Ο Ρασίν (με την «Ανδρομάχη», τον «Βρετανικό», τη «Βερενίκη», «Ιφιγένεια στην Αυλίδα», «Φαίδρα», «Εσθήρ και Αθάλια» κ.ά.), εδραίωσε το κλασικιστικό ύφος και δόξασε με το ποιητικό ταλέντο του τον αλεξανδρινό δωδεκασύλλαβο.

Στο θέατρο του Μολιέρου, πάλι, αναγνωρίζονται δύο άξονες επιρροών. Ο πρώτος εκκινεί από τον κόσμο της λατινικής κωμωδίας. Έτσι ο «Αμφιτρώων» (1688) του Μολιέρου πατάει πάνω στο ομότιτλο του Πλαύτου ενώ ένα άλλο έργο του Γάλλου κωμωδιογράφου, οι «Κατεργαριές του Σκαπίνου» (1678), βασίζονται στον «Φορμίωνα» του Τερέντιου (που με τη σειρά βασιζόταν σε έργο του Απολλόδωρου του Καρύστιου).

Το άλλο πεδίο που άσκησε καταλυτική επίδραση στο μολιερικό θέατρο είναι η παράδοση της Κομέντια ντελ Άρτε, της ιταλικής αυτοσχεδιαστικής κωμωδίας, που άνηψε από τον 16ο αι. έως τα μέσα του 18ου αι. Όταν χαλάρωσαν οι απαγορεύσεις της Εκκλησίας, οι αυλές της Μάντοβα, της Μοντένα και της Πάρμα προστάτεψαν τους πλανόδιους θιάσους, βοηθώντας τους άλλοτε περιθωριοποιημένους θεατρίνους των πανηγυριών, ν' αναπτύξουν νέους σκηνικούς κώδικες που έκτοτε αποτελούν βασική παρακαταθήκη στην ερμηνεία του κωμικού είδους. Περιοδεύοντας και εκτός Ιταλίας, διέδωσαν την ιταλική κωμωδία στην Γαλλία και σ' άλλες ευρωπαϊκές χώρες.

Οι πλανόδιοι θεατρίνοι της Κομέντια ντελ Άρτε αποτελούνταν από 12 έως 15 άτομα) δεν ερμήνευαν έργα αλλά ακολουθούσαν προσυμφωνημένα σενάρια, τα οποία εμπλούτιζαν με τους αυτοσχεδιασμούς τους (και με τραγούδι, χορό, ακόμη και ακροβατικά). Καθένας τους ερμήνευε ένα συγκεκριμένο ρόλο (καθώς πρόκειται για αυστηρά τυποποιημένο ως προς τα δραματικά πρόσωπα θέατρο), φορώντας συγκεκριμένες μάσκες και κοστούμια. Στις φάρσες τους πρωταγωνιστούσαν οι ερωτευμένοι νέοι (οι μόνοι που δεν φορούσαν μάσκα), ο Βενετσιάνος Πανταλόνε (γέρος/πατέρας/κηδεμόνας που αντιτίθετο συνήθως στον έρωτα του ζευγαριού), ο Ντοτόρε (δικηγόρος από την Μπολόνια), ο Καπιτάνο (καυκψιάρης ψευτοπαλικαράς) και οι τσάνι, οι υπηρέτες, (Αρλεκίνος, Πουλτσινέλα, Κολομπίνια κ.ά) που έδεναν και έλυναν τις ιστορίες με τις ίντριγκες, τις κατεργαριές, τις γκάφες τους. Οι θίασοι, σε μεγάλο βαθμό οικογενειακές επιχειρήσεις, είχαν φορητό εξοπλισμό δηλαδή μια εξέδρα που έστηναν σε δημόσιους χώρους και πλατείες, βασικά είδη φροντιστηρίου, κοστούμια, σκηνικό από καραβόπανο (συνήθως απεικόνιζε δρόμο με σπίτια ή πλατεία).

Πιο στενή σχέση με την Κομέντια ντελ Άρτε είχε ο άλλος σπουδαίος αναμορφωτής του κωμικού είδους, ο Κάρλο Γκολντόνι (1709-1793). Αξιοποιώντας το υλικό της

Κομέντια ντελ Αρτε (σε φάση παρακμής πια), έδωσε στα σενάρια της αυτοσχεδιαστικής κωμωδίας μορφή κανονικών έργων. Διατήρησε τις μάσκες αλλά σε μια ρεαλιστική κατά τ' άλλα δραματουργία, που άνοιξε το δρόμο για τη αστική κωμωδία του 19ου αι.

Ρομαντισμός: από τη Γερμανία στη Γαλλία

Αιώνας του Διαφωτισμού και της Γαλλικής Επανάστασης, του ορθολογισμού και του φιλελευθερισμού, ο 18ος ήταν ο αιώνας που η Γερμανία βγήκε από τη σκιά της πολιτιστικής κυριαρχίας της Γαλλίας και της Ιταλίας. Η ευγενής άμιλλα που εκδηλώθηκε ανάμεσα στους ηγεμόνες και τις Αυλές των γερμανικών κρατιδίων ως προς την πολιτιστική/καλλιτεχνική παραγωγή οδήγησε σε μια άνευ προηγουμένου άνθηση των γραμμάτων και των τεχνών. Είναι χαρακτηριστικό ότι από τα μέσα του 18ου αι. μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αι. δημιουργήθηκε ένα σύνολο περισσότερων από 65 αυλικών, κρατικών ή δημοτικών θεάτρων στις μεγαλύτερες γερμανικές πόλεις, με μόνιμους θιάσους, που ανέβαζαν γερμανικά και ξένα θεατρικά έργα. Οι θεατρικές αίθουσες αυξάνονταν σταθερά σε αριθμό έως το τέλος του 19ου αιώνα.

Η υποδομή (κτιρίων και επαγγελματικών θιάσων) αποτέλεσε κρίσιμο παράγοντα για την εμφάνιση σημαντικών συγγραφέων αλλά και τη συνολική ανάπτυξη της θεατρικής τέχνης στην Γερμανία (που έως τότε βρίσκονταν υπό την πολιτιστική κυριαρχία των Γάλλων και των Ιταλών).

Σ' αυτό το πολιτικά και πνευματικά ανήσυχο περιβάλλον (η Γαλλική Επανάσταση αφύπνισε επαναστατικές ιδέες σ' όλη την Ευρώπη), μια ομάδα συγγραφέων θέλησε στα τέλη της δεκαετίας του 1760 ν' αντιδράσει στον «κανόνα» του κυρίαρχου γαλλικού κλασικισμού, και της πίστης στον ορθολογισμό και στην αιτιοκρατία. Η κίνησή τους, γνωστή ως *Sturm und Drang* (Θύελλα και Ορμή), αν και θνησιγενής (κράτησε έως τις αρχές της δεκαετίας του 1780) αποτελεί το πρώτο ξέσπασμα του ρομαντισμού, που μαζί με τον ρεαλισμό άλλαξαν μέσα στον 19ο αι. δεδομένα αιώνων όχι μόνο ως προς τη δραματουργία αλλά και τον τρόπο που οι δημιουργοί εννοούσαν το «ρόλο» τους και τη λειτουργία του καλλιτεχνικού έργου. Ξαφνικά το συναίσθημα, το πάθος, που οδηγεί τον άνθρωπο σε επιλογές πέραν της λογικής, σε υπερβάσεις που οδηγούν ακόμη και στο θάνατο, γίνεται πηγή έμπνευσης και κεντρικό ζήτημα. Ο Γκαίτε (1749-1832), γοητευμένος από το σαιξπηρικό θέατρο, είχε πρωταγωνιστικό ρόλο σ' αυτήν την στροφή, πρώτα με το έργο του «Γκετς φον Μπερλινγκκεν» (1773), όπου εξιδανικεύει έναν ηθικά αμφιλεγόμενο ιππότη, και αμέσως μετά με το επιστολογραφικό μυθιστόρημά του «Τα πάθη του νεαρού Βέρθερου» (1774). Ο άτυχος έρωτας και η αυτοκτονία του νεαρού ήρωά του, συγκλονίζει την πεπαιδευμένη νεολαία της εποχής και χαρίζει στον Γκαίτε άμεση αναγνώριση. Αργότερα, ο κατά δέκα χρόνια μικρότερός του Σίλλερ (1759-1805) απαθανατίζει μια διαφορετική της συμβατικής άποψη για τον ηρωισμό και την εντιμότητα, στο θεατρικό του «Ληστές» (1782). Και οι δύο σύντομα θα εγκαταλείψουν τις ρομαντικές εξάρσεις αλλά ο δρόμος για την μεγάλη τομή των Ρομαντικών τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αι. και έως περίπου το 1860, είχε ανοίξει.

Τα έργα του Γκαίτε και του Σίλερ αποτελούν σήμερα βασικό μέρος του κλασικού ρεπερτορίου. Ο πρώτος με την «Ιφιγένεια στην Ταυρίδα» (1779), τον «Κλαβίγκο» (1779), τον «Έγκμοντ» (1787), «Τορκουάτο Τάσο» (1807) και βέβαια με τον μεγαλειώδη «Φάουστ» (α' μέρος 1808, β' μέρος 1835). Το παράδοξο είναι ότι αν εν ζωή ο Σίλερ βρισκόταν στη σκιά του Γκαίτε, σήμερα είναι τα δικά του έργα που ανεβαίνουν πιο συχνά. Κυρίως το «Έρωσ και ραδιουργία» (ή «Λουίζα Μίλερ», 1784), «Δον Κάρλος» (1787), «Μαρία Στιούαρτ» (1800), «Η παρθένα της Ορλεάνης» (1801) κ.ά.

Ρομαντικοί πριν τον ρομαντισμό ήταν δύο ακόμη σπουδαίοι Γερμανοί συγγραφείς, που και οι δύο πέθαναν νέοι: ο Χάινριχ φον Κλάιστ (1777-1811) και ο Γκέοργκ Μπίνερ (1813-1837). Ο πρώτος αυτοκτόνησε, σταθερά και βαθιά απογοητευμένος επειδή τα έργα του («Πενθεσίλεια», 1876, «Αμφιτρώων», 1807, «Η σπασμένη στάμνα», 1808, «Η Κατερινούλα από το Χάιλμπρον», 1810, «Ο Πρίγκιπας του Χόμπουργκ», 1810) είτε δεν γνώρισαν αποδοχή είτε, όσο ζούσε, δεν ανέβηκαν ποτέ. Ο Μπίνερ, που πέθανε 24 χρόνων από τυφοειδή πυρετό, με σπουδές στις φυσικές επιστήμες και επαναστατικές πολιτικές ιδέες, έγραψε έργα των οποίων η σημασία αναγνωρίστηκε δεκαετίες μετά το θάνατό του (με βασικό «εισηγητή» το νατουραλιστή Γκέρχαρτ Χάουπμαν το 1890): «Ο θάνατος του Δαντόν», «Λεόντιος και Λένα» και το συγκλονιστικό, αν και ημιτελή «Βόιτσεκ», που επηρέασε όσο λίγα έργα τους καινοτόμους συγγραφείς -και σκηνοθέτες- του 20ου αι.

Οι κριτικοί Άουγκουστ και Φρίντριχ Σλέγκελ φαίνεται ότι είναι οι πρώτοι που αντιμετώπισαν συστηματικά τον ρομαντισμό ως λογοτεχνικό κίνημα στον αντίποδα του κλασικισμού. Αυτοί μίλησαν για «ρομαντική ποίηση» στη δεκαετία του 1790 –στο «Διάλογο για την ποίηση» (1800) ο Φρίντριχ Σλέγκελ γράφει ότι ο καταγωγικός τόπος προέλευσης της έννοιας του ρομαντικού είναι ο Σαίξπηρ, ο Θερβάντες, η ιταλική ποίηση, η εποχή της ιπποσύνης, της αγάπης και του μύθου.

Ο ρομαντισμός δεν ήταν ένα ενιαίο και συγκροτημένο κίνημα, ούτε όλοι οι εκπρόσωποί του υποστήριξαν και υπηρέτησαν τις ίδιες ιδέες. Κυρίαρχη ωστόσο είναι η αντιπαράθεση των ρομαντικών με τον τακτοποιημένο κόσμο των κλασικιστών, η άρνησή τους για τον ακριβή διαχωρισμό των ειδών (τραγωδία/κωμωδία), το υψηλό ύφος της τραγωδίας και την λόγια γλώσσα, τους ήρωες από βασιλικά σόγια, το νόμο των τριών ενοτήτων. Οι καθιερωμένοι αισθητικοί κανόνες κρίνονται ξεπερασμένοι από την εποχή. Ο κόσμος γι' αυτούς έχει πολύ σκοτάδι, που η λογική είναι αδύναμη να αντιμετωπίσει, και μεταβάλλεται διαρκώς – δεν μπορεί η τέχνη να μένει υφολογικά και ιδεολογικά αμετακίνητη επί αιώνες. Το Κακό, το δύσμορφο, το φρικτό, το παράλογο έχουν θέση στην καλλιτεχνική δημιουργία ως στοιχεία του κόσμου και της ύπαρξης και εξαιρείται η δύναμη της φαντασίας. Στην κατεύθυνση της αναζήτησης καινούργιων πεδίων έμπνευσης, και σε συνδυασμό με την εκπεφρασμένη επιθυμία φυγής από τους περιορισμούς του δυτικού κόσμου, πολλοί στρέφουν το ενδιαφέρον τους σε εξωτικά μέρη και πολιτισμούς (κυρίως της Ανατολής, δεξ οριενταλισμό) ή στον κόσμο της μυθολογίας (κυρίως της Βόρειας Ευρώπης), των λαϊκών παραμυθιών και της δημώδους μεσαιωνικής ποίησης. Ο ρομαντικός ήρωας είναι τολμηρός και ριψοκίνδυνος, απελπισμένος και μελαγχολικός και ο ρομαντικός ποιητής δυνάμει επαναστάτης –και, πάντως, ιδιόρρυθμος, ενίοτε εκκεντρικός, μποέμ,

«καταραμένος». Το Εγώ του καλλιτέχνη αποκτά μεταφυσική διάσταση, αφού η τέχνη ιδεολογικοποιείται, γίνεται μέσω μεταβολής των πραγμάτων και ατομικής λύτρωσης.

Αν και οι ιδέες του ρομαντισμού πρωτοδιατυπώθηκαν στην Γερμανία, ήταν στην Γαλλία που απέκτησαν τα χαρακτηριστικά ενός κινήματος. Κοινός τόπος για Γερμανούς και Γάλλους ρομαντικούς ήταν το θέατρο του Σαίξπηρ, καθώς η πολυεπίπεδη, πέρα από τους κλασικιστικούς περιορισμούς δραματοουργία του, ήταν εντυπωσιακά συμβατή με τις δικές τους ανησυχίες και ευαισθησίες. Στη σχετική συζήτηση κρίσιμη ήταν η άποψη του Σταντάλ (1783-1842) που στο μελέτημά του «Ρακίνας και Σαίξπηρ» (1823-5) υποστήριξε ότι τα έργα του δεύτερου είναι πιο κατάλληλα «πρότυπα» για τους νέους συγγραφείς από τα έργα του Ρακίνα.

Αλλά ήταν ο Βικτόρ Ουγκώ (1802-1885) που σήμανε την έναρξη της ρομαντικής «επανάστασης». Πρώτα με την εισαγωγή του στο θεατρικό του «Κρόμουελ» (1827), όπου εξέφρασε τις αντιρρήσεις του για την ενότητα χώρου και χρόνου και τον αυστηρό διαχωρισμό των δραματικών ειδών και στη συνέχεια, το 1830, μ' ένα άλλο θεατρικό έργο του, τον «Ερνάνη». Εδώ ο Ουγκώ υιοθέτησε, σε βαθμό πρόκλησης των πιο συντηρητικών θεατών της Κομεντί Φρανσέζ, τις αναγκαίες για την ανανέωση του δράματος αλλαγές: «πέιραξε» τον καθιερωμένο από τον 17ο αι. στίχο της τραγωδίας (τον αλεξανδρινό δωδεκασύλλαβο), χρησιμοποίησε λέξεις που δεν ταίριαζαν με το υψηλό ύφος της τραγωδίας, πρόσθεσε κωμικές νότες σε σκηνές δραματικές, έδειξε βιασπραγίες και θανάτους επί σκηνής (απαγορευμένες στον κλασικισμό). Ο Δουμάς πατέρας (1802-1870) και ο Αλφρέντ Ντε Μισέ (1810-1857) είναι οι δυο άλλοι εκπρόσωποι του γαλλικού ρομαντισμού στο θέατρο, η σημασία του οποίου στην Ιστορία του Θεάτρου έχει να κάνει περισσότερο με την τομή που επικείμεσαν οι ρομαντικοί συγγραφείς ως προς τον κυρίαρχο κλασικισμό και τον «ακαδημαϊσμό» του σοβαρού θεάτρου της εποχής, παρά με την σημασία των έργων που γράφτηκαν.

Στο καλλιτεχνικές πρωτεύουσες της Ευρώπης (Παρίσι, Λονδίνο, Βερολίνο, Βιέννη) και στις μεγάλες πόλεις, όπου είχαν συγκεντρωθεί -λόγω της πρώτης βιομηχανικής επανάστασης- αγροτικοί πληθυσμοί χωρίς εκλεπτυσμένα γούστα, η κυρίαρχη μορφή θεάτρου δεν αφορούσε συγγραφείς που σήμερα αποκαλούμε «κλασικούς» ούτε τα έργα ποιότητας που γλωσσικά και μορφολογικά εξέλιξαν την τέχνη της θεατρικής γραφής.

Ο μεγάλος όγκος των κατοίκων των πόλεων διασκέδαζε με λαϊκά θεάματα -ιδιαιτέρως δημοφιλή ήταν τα «Πανοράματα», που αναπαριστούσαν εντυπωσιακά ιστορικά γεγονότα, και τα Διοράματα του Νταγκέρ, που πολλά θα εισφέρουν στην εξέλιξη της σκηνογραφίας ως προς τη θεατρική ψευδαίσθηση. Κόσμος συνέρρεε και στις παραστάσεις ιππικών και ακροβατικών σόου, που είχαν φθηνότερα εισιτήρια. Όσο για την ανερχόμενη αστική τάξη που συνήθιζε κάθε βράδυ να διασκεδάζει με θέατρο, όπερα ή μπαλέτο, οι αριθμοί δείχνουν προς τα πού έκλιναν οι προτιμήσεις της: σε παραστάσεις συγκινητικών οικογενειακών δραμάτων και ευχάριστων κωμωδιών ή σε ιστορικά/ιπποτικά δράματα και μελοδράματα στα οποία πρωταγωνιστούσε το θέαμα.

Ο πλέον δημοφιλής θεατρικός συγγραφέας της επαναστατικής περιόδου στη Γερμανία (ακόμη και στη Βαϊμάρη της εποχής του Γκαίτε αλλά και στα υπόλοιπα αυλικά

θέατρα όπου υπήρχαν υψηλές ποιοτικές απαιτήσεις) και σ' όλη την Ευρώπη ήταν ο Άουγκουστ Φρίντριχ Φέρντιναντ Κοτσεμπούε (1761-1819). Έγραψε περίπου διακόσια έργα, κατά κύριο λόγο ιστορικά δράματα και μελοδράματα, που γνώρισαν μεγάλη επιτυχία όχι μόνο στη Γερμανία αλλά και σε όλη την Ευρώπη του 19ου αι.. Είναι ταπεινωτική η σύγκριση του αριθμού παραστάσεων έργων του Κοτσεμπούε με τον αριθμό παραστάσεων των έργων όλων των άλλων σημαντικών συγγραφέων μαζί (Λέσσιγκ, Γκαίτε, Σίλλερ, Κλάιστ κ.λπ.), που επιτρέπουν ντοκουμέντα της εποχής.

Ανάλογο επιτυχία με τα έργα του Κοτσεμπούε είχαν στο Παρίσι τα μελοδράματα του Πιξερκούρ (1773-1844). Εδώ η πλοκή έχει τον πρώτο λόγο και συνήθως αφορά τις περιπέτειες των καλών που βασανίζονται από τις δυνάμεις του Κακού. Οι συμπτώσεις και οι ανατροπές, η γρήγορη ροή, τα κωμικά στοιχεία, η κορύφωση με την οποία τελειώνει κάθε μία από τις τρεις πράξεις των μελοδραμάτων, εξασφάλιζαν το αμείωτο ενδιαφέρον του ευρέος κοινού. Τη δημοτικότητά τους ενίσχυαν οι θεαματικές σκηνές (σκηνές μαχών, σεισμών, πλημμυρών κ.ο.κ.) και τα μέρη με τραγούδι και χορούς (συννά με τοπικό χρώμα) αλλά και το γεγονός ότι με το happy-end αποκαθίστατο η δικαιοσύνη και οι καλοί ευτυχούσαν.

Καθώς οι παραστάσεις γίνονταν ολοένα πιο σύνθετες (οι θεαματικές σκηνές π.χ. των μελοδραμάτων, δεν ήταν εύκολη υπόθεση με τις περιορισμένες τεχνικές δυνατότητες των θεάτρων της εποχής) και οι συγγραφείς απαιτούσαν ιστορική ακρίβεια στις παραστάσεις των ρομαντικών δραμάτων, κατέστη αναγκαία η ύπαρξη του σκηνοθέτη, τότε ακόμη «διευθυντή» της σύνθετης σκηνικής δράσης. Επιπλέον, αναγνωρίστηκε η σημασία της σκηνογραφίας και της ενδυματολογίας για την αληθοφάνεια της σκηνικής πράξης –άρα και την επιτυχία της ψευδαίσθησης που προκαλούσε στο κοινό. Η υποκριτική των ηθοποιών, ωστόσο, παρέμενε προσκολλημένη στον παλιό «κλασικό» τρόπο κι έπρεπε να έρθουν οι ρεαλιστές και οι νατουραλιστές για να τεθεί το ζήτημα του «φυσικού» τρόπου ερμηνείας.



Όπερα και μουσικό Θέατρο

Ματίνα Καλτάκη

Στο τέλος του 16ου αι. ένα καινούργιο παραστατικό είδος γεννήθηκε στην Φλωρεντία. Η Αναγέννηση βρίσκονταν στην καλύτερη στιγμή της, η ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα είχε ήδη γίνει πεδίο αναφοράς για τους ανθρώπους των γραμμάτων και των τεχνών. Η επιθυμία αναβίωσης της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας οδήγησε έναν όμιλο καλλιτεχνών και διανοουμένων (ονόματι Φλωρεντινή Καμεράτα ή Καμεράτα του Μπάρντι, από το όνομα του ευγενή στο αρχοντικό του οποίου γίνονταν οι συναντήσεις τους) στο «αδόμητο δράμα», πρώιμη μορφή της όπερας. Το πρώτο έργο που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί όπερα (αλλιώς, μελόδραμα), ήταν η «Δάφνη» (1597-8), *dramma per musica* του Τζάκοπο Πέρι και του Οτάβιο Ρινουτσίνι (λιμπρέτο). Το 1600 ο Πέρι έγραψε την «Ευρυδίκη», της οποίας έχει διασωθεί μόνο το μουσικό κείμενο.

Η παλαιότερη όπερα που έχει διασωθεί πλήρως, και παρουσιάζεται στα λυρικά θέατρα ακόμη και σήμερα, είναι ο «Ορφέας» (1607) του Κλαούντιο Μοντεβέρντι (1567-1643) - μαζί με τον Πέρσελ (1659-1695), τον Χέντελ (1685-1759) και τον Βιβάλντι (1678-1741) αποτελούν τους σημαντικότερους συνθέτες όπερας της μπαρόκ εποχής (1600-1750).

Τα πρώτα μουσικά δράματα παρουσιάστηκαν σε αυλές ηγεμόνων και κύκλους ευγενών με αφορμή γάμους και σημαντικούς εορτασμούς -γι' αυτό και οι δημιουργοί επέλεγαν θέματα από την αρχαία ελληνική μυθολογία, συμβατά προς το γούστο του πεπαιδευμένου κοινού τους. Σε μικρή σχετικά χρονική περίοδο, ωστόσο, το νέο είδος θα γίνει ιδιαίτερος δημοφιλής στο ευρύτερο, αστικό κοινό των μεγάλων ιταλικών πόλεων. Το πρώτο θέατρο αποκλειστικά για παραστάσεις όπερας θα οικοδομηθεί και θα λειτουργήσει το 1637 στη Βενετία, μεγάλη ναυτική και εμπορική δύναμη της εποχής. Στις αρχές του 18ου αι. στην ίδια πόλη (με πληθυσμό, τότε, 160.000 κατοίκων), υπήρχαν επτά λυρικά θέατρα!

Τις πρώτες δεκαετίες του 18ου θα συμβεί η πρώτη «αναμόρφωση» του είδους: η «σοβαρή» όπερα (*opera seria*) οφείλει να έχει καθαρά δραματικό ύφος και να ακολουθεί τα χαρακτηριστικά της κλασικιστικής δραματουργίας -χωρίς ελαφρά/κωμικά στοιχεία ή αίσιον τέλος. Στον αντίποδά της, υπάρχει η κωμική όπερα (*opera buffa*), αναπτυγμένη μορφή των κωμικών ιντερμεδίων που χώριζαν τις πράξεις της *opera seria*, με ιστορίες από την καθημερινή ζωή και σαφείς επιρροές στη δραματουργία και στην τυπολογία των προσώπων από την Κομέντια ντελ Άρτε. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η δίπρακτη «*La serva padrona*» («Η Υπηρέτρια κυρά», 1733) του Περγκολέζι (1710-1736) που γνώριζε μεγάλη επιτυχία και παίζεται ακόμη και σήμερα. Παρόμοια χαρακτηριστικά παρουσιάζουν στη Γερμανία το Ζίνγκσπινλ (*Singspiel*) και στην Ισπανία η Θαρθουέλα (*Zarzuela*).

Στην παράδοση των *Singspiele* βασίστηκε ο σπουδαίος Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ (1756-1791) για να γράψει τις ευάριθμες αλλά αριστουργηματικές όπερές του («Απαγωγή από το σεράι», «Οι γάμοι του Φίγκαρο», «Έτσι κάνουν όλες», «Ντον Τζοβάνι»,

«Μαγικός Αυλός»), δίνοντας νέο κύρος σ' ένα είδος που θεωρούνταν κατάλληλο για τα μεσαία και κατώτερα κοινωνικά στρώματα.

Η κυριαρχία (και η επιδραστικότητα) της ιταλικής όπερας τα 400 χρόνια της ιστορίας της είναι αναμφισβήτητη σ' όλη την Ευρώπη. Μόνο η Γαλλία αντιστάθηκε: οι γαλλικές όπερες ακολουθούν τον δρόμο που χάραξε ο Λουλί (1632-1687) τον 17ο αι, επιμένοντας σε ιδιαιτέρως σύνθετα και ακριβά θεάματα, και ο Ραμώ (1683-1764). Μετά το θάνατο του Ραμώ τη γαλλική όπερα θα επηρεάσει ο Γερμανός Γκλουκ (1714-1787), με έξι όπερες που παρουσίασε στο Παρίσι τη δεκαετία του 1770: απλοποίησε τις άριες, αφαιρώντας τις περισσότερες φιοριτούρες τόσο στο τραγούδι όσο και στην δομή του μουσικού έργου, και δίνοντας στην ορχήστρα, δηλαδή στην μουσική, μεγαλύτερο ρόλο. Μέσα στο 19ο αι. δύο ακόμη συνθέτες θα ξεχωρίσουν στην γαλλική σκηνή, με την μαξιμαλιστική (τεράστιες ορχήστρες, αυξημένες ερμηνευτικές απαιτήσεις από τους τραγουδιστές, μεγάλης διάρκειας έργα) Grand Opera: ο Γερμανός Τζιάκομο Μάγιερμπεερ και ο Εκτόρ Μπερλιόζ (1803-1869). Οι σημαντικότερες στιγμές της γαλλικής όπερας το β' μισό του 19 αι. ήταν ο «Φάουστ» (1859) του Γκουνό και η «Κάρμεν» (1875) του Μπιζέ, αναμφίβολα η πιο αγαπητή γαλλική όπερα και μία από τις πιο δημοφιλείς όλων των εποχών στο ρεπερτόριο των λυρικών θεάτρων όλου του κόσμου. Την ίδια εποχή στη Γαλλία ήταν πολύ δημοφιλής πιο «ελαφρές» μορφές, η opera comique και (από το δεύτερο μισό του 19ου αι.) η οπερέτα, στην οποία η υπόθεση εξελίσσεται με πρόζα και τραγούδια.

Η κλασική εποχή φτάνει στο τέλος της περί το 1830- το 1827, άλλωστε, πέθανε ο Μπετόβεν, ο συνθέτης που σήμανε το πέρασμα στην επόμενη, ρομαντική εποχή. Επηρεασμένος από τα ιδανικά της Γαλλικής Επανάστασης, έγραψε μία και μοναδική όπερα, με τίτλο «Φιντέλιο» (οι δύο πρώτες εκδοχές του έργου, του 1805 και 1806, δεν είχαν επιτυχία, όπως είχε η τρίτη και οριστική, του 1814). Τα έντονα συναισθήματα που εκφράζει το πρωταγωνιστικό ζευγάρι (η Λεονώρα θα μεταμφιεστεί σε άνδρα, ονόματι Φιντέλιο, για να γλιτώσει τον φυλακισμένο για πολιτικούς λόγους, άνδρα της από τη φυλακή και το θάνατο) θα αποτελέσουν σταθερό χαρακτηριστικό στους σπουδαίους συνθέτες όπερας του α' μισού του 19ου αι.

Στην ρομαντική και ύστερη ρομαντική περίοδο της Ιστορίας της όπερας, οι Ιταλοί συνθέτες έχουν τον πρώτο λόγο στα λυρικά θέατρα της Ευρώπης. Αν δεν υπήρχαν οι όπερες του ιδιοφυούς Γερμανού Ρίχαρντ Βάγκνερ (1813-1883), που με τις καινοτομίες τους θα οδηγήσουν το οπερατικό είδος στον 20ό αι., η όπερα στον 19ο αι. θα ήταν μια κατεξοχήν «ιταλική» υπόθεση. Πρώτα με τα έργα των συνθετών Ροσσίνι (1792-1868), Μπελλίνι (1801-1835) και Ντονιτσέτι (1797-1848) και στη συνέχεια με τις όπερες του Τζουζέπε Βέρντι (1813-1901).

Είκοσι πέντε, διακριτικού μεγέθους επιγραφές, ονόματα γραμμένα με χρυσά γράμματα σε σκούρο κόκκινο φόντο, κοσμούν την πρόσοψη του δεύτερου εξώστου του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά. Δεκαεπτά ανήκουν σε συγγραφείς: Όμηρος, Αισχύλος, Σοφοκλής, Ευριπίδης, Αριστοφάνης, Μένανδρος, Δάντης, Σαίξπηρ, Κορνήλιος, Ρακίνας, Μολιέρος, Γκαίτε, Σχίλερ, Λέσσιγκ, Αλφιέρης, Βύρων, Ουγκώ. Οκτώ σε συνθέτες: Ροσσίνης, Βελίνης, Δονιζέτις, Βέρδης, Γκουνώ, Βετώβεν, Μότσαρτ, Βάγκνερ –όλα με την χαρακτηριστική, «ελ-

λπηνοποιημένη» ορθογραφία που συνηθιζόταν τον 19ο αι. Η παρουσία των τελευταίων δεν εντυπωσιάζει αφού από το β' μισό του 19ου αι. έως και τα πρώτα χρόνια του 20ού αι., τα μελοδράματα –όπως τα παρουσίαζαν αμφισβητούμενης επάρκειας και σοβαρότητας, περιοδεύοντες στην καθ' ημάς Ανατολή, ευρωπαϊκοί θίασοι- ήταν τα πλέον δημοφιλή θεάματα στα ανώτερα στρώματα της πρωτεύουσας και των άλλων πόλεων με αστικό πληθυσμό (Πάτρα, Σύρο). Στην «πολιτισμένη» Ευρώπη, άλλωστε, οι όπερες και τα θέατρα δεν ήταν μόνο προορισμοί ψυχαγωγίας αλλά τόποι συνάντησης των αστών και επίδειξης του κοινωνικού status τους. Ακολουθώντας το ευρωπαϊκό vision du monde, οι αστοί του σχετικά καινούργιου και σε πολιτιστική σύγχυση, ελληνικού κράτους, προτιμούσαν παραστάσεις μελοδράματος (στα νεόδμητα θέατρα) περισσότερο απ' οποιαδήποτε άλλη μορφή παραστατικής τέχνης. Η διακοσμητική «λεπτομέρεια» του δεύτερου εξώστη στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά το επιβεβαιώνει.





Το θέατρο στο 19ο αιώνα. Η «ρήξη» του ρεαλισμού

Ματίνα Καλτάκη

Η ανάπτυξη των επιστημών και οι εφευρέσεις που άλλαξαν κάθετα τις παραγωγικές δυνατότητες και τη μεταφορά ανθρώπων και εμπορευμάτων, προκαλώντας μεγάλες κοινωνικές και οικονομικές αλλαγές, δεν ήταν δυνατόν να μην επηρεάσουν τους ανθρώπους της διάνοησης και των τεχνών. Πρωταγωνιστική θέση ανάμεσά τους έχει αναμφίβολα ο Ογκίστ Κοντ (1798-1857). Εισηγητής του θετικισμού, εμπνευστής του όρου «Κοινωνιολογία» και ο πρώτος (από τη δεκαετία του 1830) που υποστήριξε ότι η κοινωνία πρέπει να μελετάται με επιστημονικούς όρους, λογικά και αιτιοκρατικά, επηρέασε σε πολλά επίπεδα τη σκέψη του 19ου αι. Επαναστατική, και με πολλές προβολές σε διαφορετικούς χώρους, υπήρξε και η θεωρία της καταγωγής των ειδών και της φυσικής επιλογής (1859) του Κάρολου Δαρβίνου (1809-1882). Λίγα χρόνια νωρίτερα, το Φεβρουάριο του 1848 ο Καρλ Μαρξ κυκλοφορεί το «Κομμουνιστικό Μανιφέστο», σε μια Ευρώπη που κλονίζεται από επαναστατικά κινήματα των φτωχών λαϊκών τάξεων.

Στο χώρο του θεάτρου απόψεις για την αναγκαιότητα έργων που να αφορούν στη σύγχρονη ζωή, που να βασίζονται στην αντικειμενική παρατήρηση της λειτουργίας της κοινωνίας και των ανθρωπίνων συμπεριφορών, άρχισαν να διατυπώνονται για πρώτη φορά στη Γαλλία στη δεκαετία του 1850. Οι συγγραφείς νιώθουν πλέον ότι έχουν κοινωνική αποστολή, να αποδώσουν στα δράματά τους πιστά την πραγματικότητα, να φωτίσουν τις κοινωνικές αδικίες μέσα από ιστορίες που εξελίσσονται στο υπογάστριο της μεγάλης πόλης, να καταδείξουν τα κακώς κείμενα κι έτσι να συμβάλλουν στη διόρθωσή τους. Οι «ρεαλιστές» Δουμάς υιός (1824-1895), Εμίλ Οζιέ (1820-1889), Βικτοριέν Σαρντού (1831-1908), βασικοί εκπρόσωποι του κινήματος, δεν απέφυγαν τις ωραιοποιήσεις και την ηθικολογία.

Φυσική εξέλιξη του ρεαλισμού, με σαφώς καθαρότερους πολιτικούς και «κοινωνιολογικούς» στόχους ήταν το κίνημα του νατουραλισμού. Τα γεγονότα της Κομμούνας του Παρισιού (1871) έδειξαν για μία ακόμη φορά ότι η κοινωνία βρισκόταν σε αναβρασμό καθώς η εξαθλιωμένη εργατική τάξη διεκδικούσε καλύτερες συνθήκες ζωής και πολιτικά δικαιώματα. Πρώτη σαφή διατύπωση των στόχων των νατουραλιστών αποτελεί ο πρόλογος του Εμίλ Ζολά (1840-1902) στη δεύτερη έκδοση του μυθιστορηματός του «Τερέζ Ρακέν» (1867-8), που αργότερα διασκεύασε για το θέατρο. Στο δοκίμιό του «Ο Νατουραλισμός στο Θέατρο» (1880) θα υποστηρίξει ότι το ξέσπασμα του ρομαντισμού ήταν ένα διάλειμμα στον απόηχο της Γαλλικής Επανάστασης και ότι ο αιώνας ανήκει στους νατουραλιστές, παιδιά του Ντιντερό, του «φυσιολόγου» Μπαλζάκ και του «ψυχολόγου» Σταντάλ, στο δρόμο του Φλωμπέρ και των αδελφών Γκογκούρ, που -όπως γράφει- όλοι επινόησαν τη γλώσσα τους και το δικό τους ύφος, στον αντίποδα του τρόπου του Ουγκώ

και των ρομαντικών. Αυτό που έχει ήδη συμβεί στη λογοτεχνία, λέει ο Ζολά, πρέπει να συμβεί και στη σκηνή, μια που στους ρεαλιστές όπως ο Δουμάς υιός ή ο Οζιέ, η έννοια του «καλλιτεχνικού» βάρυτε περισσότερο από την έννοια του «αληθινού». Αν και είναι το δράμα που κυρίως απασχολεί τον Ζολά, αναγνωρίζει τον οξύ τρόπο με τον οποίο παρατηρούν και σχολιάζουν τη παρισινή ζωή ο Εζέν Λαμπίς (1815-1888) και οι Μείγιάκ (1830-1897) και Αλεβί (1834-1908) στις φάρσες και τις κωμωδίες τους, δίνοντας το χαριστικό πλήγμα στο πνεύμα και τη φόρμουλα του Εζέν Σκρίμπ. Δεξιότηκνης στη πλοκή, ο Σκρίμπ ήταν ιδιαίτερως δημοφιλής στο ευρύ κοινό του α' μισού του 19ου αι. –τ' όνομά του συνδέθηκε με τον όρο «καλοφτιαγμένο έργο» («une pièce bien faite»), για έργα μεγάλης σκηνικής μαστοριάς.

Ο Νατουραλισμός υποστήριξε ότι οι συγγραφείς οφείλουν να αποβλέπουν στην «επιστημονική» εγκυρότητα, φωτίζοντας τη σχέση αιτίας-αποτελέσματος: τους λόγους των παθογενειών, τις κοινωνικές συγκρούσεις, τη βαρύνουσα σημασία της κληρονομικότητας και του κοινωνικού περιβάλλοντος στις επιλογές των ανθρώπων. Η αλήθεια πρέπει να αποκαλύπτεται ακόμη και αν είναι άσχημη. Οι νατουραλιστές πρέσβευαν ότι τα δράματα πρέπει να αποδίδουν «φέτες ζωής» (*tranches de vie*), με καθημερινή γλώσσα και φωτογραφική ακρίβεια σκηνικά και κοστούμια, αρνούμενοι ότι το καλλιτεχνικό έργο, ως τέτοιο, δεν μπορεί παρά να φιλτράρει, έστω πιστά, την πραγματική συνθήκη.

Ήταν φυσικό το καινούργιο θέατρο να απαιτεί καινούργια υποκριτική. Μέσα από τα αιτήματα ρεαλιστών και νατουραλιστών αναδείχθηκε η ανάγκη ενός φυσικού, ρεαλιστικού, «ψυχολογικού» τρόπου ερμηνείας, που θα καθιερωθεί με τα έργα του Ίψεν, του Στρίντμπεργκ, του Τσέχωφ –είναι αυτοί που εγκαινιάζουν το μοντέρνο θέατρο, το θέατρο του 20ου αι.

Πέρα από κινήματα αλλά εντελώς μέσα στους κραδασμούς μιας εποχής που κυφορούσε συνταρακτικές αλλαγές, τρεις συγγραφείς επηρέασαν όσο λίγοι με το έργο τους, τη σκέψη και την πράξη του σύγχρονου θεάτρου. Πρώτος στη σειρά ο Νορβηγός Χένρικ Ίψεν (1828-1906). Μετά τα έργα της πρώτης συγγραφικής φάσης του (1850-1867), ακολουθώντας τις αρχές του «καλοφτιαγμένου έργου», έγραψε έργα στα οποία διαπραγματεύτηκε με μεγάλη τόλμη καυτά κοινωνικά ζητήματα, μεταξύ άλλων τις ηθικά σαθρές επιλογές που οδηγούν στη συσσώρευση πλούτου ατόμων και κοινωνιών, τη θέση της γυναίκας και τα καταπιεσμένα δικαιώματά της, την κοινωνική υποκρισία. Στην πιο ώριμη φάση του ο ρεαλισμός του εμπλουτίζεται από έναν λόγο πολυσήμαντα συμβολικό, που εστιάζει στον προσωπικό αγώνα του ανθρώπου, μάταιο συνήθως, να πετύχει την αυτοπραγμάτωσή του και να ευτυχήσει. Τα έργα του, το ένα καλύτερο από το άλλο, ακόμη και σήμερα εντυπωσιάζουν με την ποιότητα της κοινωνικής κριτικής, της ψυχολογικής ανάλυσης, της ποιητικότητας των ιδεών του: «Τα στηρίγματα της κοινωνίας» (1877), «Το σπίτι της κούκλας» (1879), «Βρυκόλακες» (1881), «Ένας εχθρός του λαού» (1882), «Η αγριόπαπια» (1884), «Ρόσμερσολμ» (1886), «Η κυρά της θάλασσας» (1888), «Έντα Γκάμπλερ» (1890), «Ο αρχιμάστορας Σόλνες» (1892), «Ο μικρός Έγιολφ» (1894), «Ιωάννης Γαβριήλ Μπόρκμαν» (1896), «Όταν εμείς οι νεκροί ξυπνήσουμε» (1899).

Από τη Σκανδιναβία προέρχεται ο άλλος «πυλώνας» του μοντέρνου θεάτρου. Ο Σουηδός Αύγουστος Στρίντμπεργκ (1849-1912), με δύσκολα παιδικά χρόνια και ολέθριες προσωπικές σχέσεις, έγραψε πολλά και διαφορετικά θεατρικά έργα, ως προς τη θεματολογία, το ύφος, τη δομή. Ο ανελέητος πόλεμος των δύο φύλων (που τον οδηγεί στο μισογυνισμό) τον απασχολεί επίμονα στη πρώτη περίοδο της συγγραφικής του πορείας και σε έργα όπως «Ο Πατέρας» (1887), «Οι σύντροφοι» (1888), «Δεσποινίς Τζούλια» (1888), «Οι δανειστές» (1888), «Ο χορός του θανάτου» (1901). Μετά την ψυχική και πνευματική κατάρρευση των ετών 1895-7, άρχισε να ενδιαφέρεται για την αλχημεία, τον αποκρυφισμό, τις θεοσοφικές ιδέες του Σβέντεμποργκ. Η δραματουργία του στράφηκε σε θέματα «εσωτερικής πραγματικότητας» και το ύφος γίνεται συμβολικό ενώ ενισχύεται η διάθεσή του για πειραματισμό. Χαρακτηριστικά αυτής της περιόδου του Στρίντμπεργκ είναι τα έργα «Ο δρόμος προς τη Δαμασκό» (1898-1904), «Σουάνεβιτ» και «Ονειρόδραμα» (1901) –που θα επηρεάσουν αργότερα τους εξπρεσιονιστές. Το 1907 θα προχωρήσει σε μία ακόμη καινοτομία, το Θέατρο Δωματίου, όταν ίδρυσε στην Στοκχόλμη, μαζί με τον σκηνοθέτη Άουγκουστ Φάλκε, το μικροσκοπικό Ίντιμα Τέατερν για το οποίο έγραψε τη «Σονάτα των φαντασμάτων», την «Καταιγίδα», τον «Πελεκάνο» κ.ά.

Ο τρίτος κορυφαίος συγγραφέας στο γύρισμα από τον 19ο στον 20ό αι. είναι ο Ρώσος Άντον Τσέχωφ (1860-1904). Με μόλις πέντε έργα («Ιβάνοφ», «Ο Γλάρος», «Ο Θεός Βάνιας», «Οι τρεις αδελφές» και «Ο Βουσσινόκπος», συν το πρωτόλειο «Πλατόνοφ» του 1881, και αρκετά έξοχα μονόπρακτα), εισήγαγε μια βαθιά ανθρωπιστική δραματουργία, χαμπλόφωνα, εσωτερική, απελπισμένη και μαζί αισιόδοξη, που αν και αντικατοπτρίζει τα αδιέξοδα της τελευταίας περιόδου της τσαρικής Ρωσίας, κατορθώνει να μιλάει για το δράμα των προσωπικών διαψεύσεων με ανεπανάληπτη ευαισθησία. Ο ηθοποιός και σκηνοθέτης Κονσταντίν Στανισλάφσκι (1863-1938) απαίτησε δουλειά συνόλου και υποκριτική λεπτών αποχρώσεων όταν τα πρωτοπαρουσίασε στο, καινοτόμο για την εποχή του, Θέατρο Τέχνης της Μόσχας. Ωστόσο η σκηνική τους ερμηνεία ευτύχησε δεκαετίες μετά, όταν πλέον είχε εμπεδωθεί η ανάγκη εσωτερικής ανάπτυξης του ρόλου, βάσει ψυχολογικής προσέγγισης της κατάστασης στην οποία βρίσκεται το δραματικό πρόσωπο, και η «μέθοδος Στανισλάφσκι» αποτελούσε βασική υποκριτική μέθοδο στο δυτικό θέατρο.



Το θέατρο του 20ού αι.

Ματίνα Καλτάκη

Μπορούμε να σκεφτούμε τον χώρο των τεχνών σαν μικρότερο κύκλο μέσα σ' έναν ομόκεντρο μεγαλύτερο, που είναι ο κόσμος των οικονομικών, κοινωνικών, πολιτικών, ιδεολογικών εξελίξεων. Οι καλλιτέχνες δεν δημιουργούν σε απομονωμένα εργαστήρια - επηρεάζονται απ' ό,τι συμβαίνει γύρω τους, στον «πραγματικό» κόσμο από τη μία, στον καλλιτεχνικό χώρο από την άλλη. Όταν οι ρεαλιστές έγραψαν έργα στον αντίποδα του ιδεαλισμού και του ρομαντισμού, που να προέρχονται από «επιστημονική» παρατήρηση του κόσμου και των ανθρώπων, κινούνταν σ' ένα πεδίο προβληματισμού ανάλογο μ' αυτό που θα οδηγήσει κάποιους ζωγράφους στη δεκαετία του 1860 (Μονέ, Μανέ, Ρενουάρ, Ντεγκά κ.ά.) σε ρήξη με την ιδεολογία και τον Κανόνα της Ακαδημίας Καλών Τεχνών. Οι ιμπρεσιονιστές (όπως θα ονομαστούν) κινούνται σε δρόμους «επιστημονικούς» όταν υποστηρίζουν ότι τα υλικά αντικείμενα υπάρχουν επειδή το φως ανακλάται πάνω τους, κι ότι αυτό που μπορούμε να αποτυπώσουμε δεν είναι η αντικειμενική πραγματικότητα αλλά μία προσωρινή και μεταβλητή εντύπωση. Παρόμοια αιτήματα, οδηγούν σε εντελώς διαφορετικές καλλιτεχνικές πραγματικότητες.

Αυτό το κρίσιμο βήμα στην ζωγραφική θα σημάνει μια νέα αντίληψη στο τέλος του 19ου και στις πρώτες δεκαετίες του 20ού ως προς το τι σημαίνει «αναπαράσταση». Η πιστή αναπαράσταση είναι ανέφικτη, διακήρυξαν πολλοί σημαντικοί δημιουργοί από διαφορετικούς καλλιτεχνικούς χώρους, κι άρχισαν να πειραματίζονται με τρόπους απεικόνισης που αφορούν σε μian ελεύθερη, ποιητική, αφαιρετική πρόσληψη της πραγματικότητας.

Επιδιώκοντας να ανατρέψει κανόνες κι απόψεις αιώνων για την λειτουργία της τέχνης και τον ρόλο δημιουργού και καλλιτεχνικού έργου, ο Μοντερνισμός (όρος-ομπρέλα που καλύπτει τις ιστορικές πρωτοπορίες του 20ου αι.) αναγκαστικά πατάει στους τολμηρούς καλλιτέχνες προηγούμενων εποχών.

Έτσι ο εξπρεσιονισμός, λέξη που πρωτοχρησιμοποιήθηκε από τον Γάλλο ζωγράφο Ογκίστ Ερβέ το 1901 για μερικούς πίνακες που ζωγράφησε ως αντίδραση στον ιμπρεσιονισμό, απέδωσε σημαντικούς καρπούς στην Γερμανία από το 1910 έως την άνοδο του Χίτλερ. Στις εικαστικές τέχνες οι εξπρεσιονιστές πρέσβευαν ότι ο καλλιτέχνης δεν μπορεί παρά να αποτυπώνει υποκειμενικές πραγματικότητες, που αφορούν στις δικές του διανοητικές δυνατότητες και ψυχικές ιδιαιτερότητες και όχι, όπως υποστήριζαν οι ιμπρεσιονιστές, στην πραγματικότητα όπως εντυπώνεται στον καλλιτέχνη. Στο θέατρο, ωστόσο, αυτό που κυριάρχησε στα έργα συγγραφέων όπως ο Γκέοργκ Κάιζερ (1878-1945) και ο Ερνστ Τόλερ (1893-1939), ήταν η αντίθεση και η διαμαρτυρία στις υφιστάμενες μορφές εξουσίας (οικογένεια, κράτος, σχολείο κ.ο.κ.) κι η απελπισία για την κατάρρευση των αξιών του αστικού πολιτισμού. Το «Προς Δαμασκό» του Στρίντμπεργκ αποτελεί γι' αυτούς σημείο αναφοράς, όπως και τα θεατρικά του Φρανκ Βέντεκιντ (1864-1918), που με «Το

ξύπνημα της Άνοιξης» (1891), και τα έργα της «Λούλου» («Το πνεύμα της γης», 1895, και «Το Κουτί της Πανδώρας», 1905) λειτούργησε ως πρόδρομός τους. Οι επιδράσεις, οι «μεταφράσεις», οι νέες εκδοχές αποτελούν ένα συνεχές ρευστό στον χρόνο της Ιστορίας των τεχνών κι αυτό δεν ήταν ποτέ άλλοτε τόσο εμφανές, και εντέλει αποδεκτό, όσο στην Ιστορία της τέχνης (και δη του Θεάτρου) του 20ού αι.

Τα γεγονότα που σημάδεψαν τις εξελίξεις της θεατρικής γραφής και της σκηνικής τέχνης του 20ου αι. είναι οι δύο Παγκόσμιοι Πόλεμοι (που σηματοδότησαν το τέλος της εποχής του Διαφωτισμού, της κυριαρχίας του ορθολογισμού και των ανθρωπιστικών ιδεών), η Θεωρία της Ψυχανάλυσης και η εδραίωση της Ψυχολογίας και των Κοινωνικών Επιστημών στη μελέτη και ερμηνεία της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Και, βέβαια, οι ανακαλύψεις στις Φυσικές Επιστήμες (Θεωρία της Σχετικότητας, Κβαντομηχανική κ.ο.κ.) που ανέτρεψαν ακλόνητους νόμους και μοντέλα προσέγγισης του φυσικού κόσμου.

Οι αρχές του ρεαλισμού παραμένουν κυρίαρχες στο θέατρο του α' μισού του 20ου αιώνα, που παραμένει θέατρο του λόγου. Η «νατουραλιστική» υποκριτική είναι ο βασικός τρόπος ερμηνείας, παρότι δεν λείπουν καινοτόμες απόψεις όπως αυτές του Έντουαρντ Γκόρντον Κρέγκ (1872-1966) στην Αγγλία, που μελέτησε τη λειτουργία της μάσκας και της μαριονέτας στην σκηνική ερμηνεία και δούλεψε με πάθος το σκηνικό design, θεωρώντας ότι η τέχνη του θεάτρου αφορά σ' ένα σύνθετο παραστασιακό γεγονός όπου ο λόγος, η κίνηση, ο ήχος, τα φώτα, οι γραμμές και τα χρώματα απαιτούν εξίσου την προσοχή του σκηνοθέτη. Εξαιρετική είναι και η περίπτωση του κονστρουκτιβιστή Βσέβολοντ Μέγιερχολντ (1874-1939) στη Ρωσία, που αντιστρατεύτηκε το νατουραλιστικό τρόπο ερμηνείας, πρότεινε έργα της Ρωσικής Πρωτοπορίας και μια νέα αντίληψη στην υποκριτική (Βιο-μηχανική) που βασιζόταν στη μιμική, στη πλαστικότητα του σώματος και των κινήσεων (για χάρη της οποίας ανέπτυξε ειδικό σύστημα ασκήσεων), τη μουσικότητα της ερμηνείας του λόγου. Και οι δύο πρότειναν το θέατρο του σκηνοθέτη, αλλά οι ιδέες και τα επιτεύγματά τους θα γονιμοποιήσουν πολύ αργότερα τη θεατρική τέχνη, το τελευταίο τέταρτο του 20ου αι.

Ειδικό κεφάλαιο αποτελεί το θέατρο του Μπέρτολτ Μπρεχτ (1898-1956), που θέλοντας να αξιοποιήσει την πολιτική διάσταση και δυναμική της θεατρικής τέχνης, και επηρεασμένος από την μαρξιστική σκέψη, πρότεινε μια καινούργια, «αντι-ρεαλιστική» δραματουργία, το λεγόμενο «επικό» θέατρο. Στο μικρό δοκίμιό του «Μικρό όργανο για το Θέατρο» (1949) ξεκαθαρίζει ότι το θέατρο της επιστημονικής εποχής δεν μπορεί να βασίζεται στην ψευδαίσθηση και να επιδιώκει την ταύτιση του κοινού με τους σκηνικούς ήρωες, αλλά στην αποστασιοποίηση που επιτρέπει την κριτική σκέψη. Οι ηθοποιοί πρέπει να «δείχνουν» αυτό που παίζουν, όχι να υποδύονται ότι το ζουν, αποκοιμίζοντας τους θεατές ως προς την κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα. Το θέατρο οφείλει να διασκεδάζει το κοινό του αλλά χωρίς να χάνει τον στόχο του: τη πολιτική αφύπνιση και συνειδητοποίηση που θα ωθήσει τον θεατή-πολίτη να πάρει ενεργό μέρος στους αγώνες για την μεταβολή της κοινωνίας. Πέρα από τις πολιτικές ιδέες που κινούν την μπρεχτική δραματουργία, πολλά από τα έργα του Μπρεχτ παραμένουν αξιόπεραστα δείγματα ενός σπουδαίου συγγραφέα –και «τεχνίτη»- της σκηνής: μεταξύ άλλων, «Η όπερα της

πεντάρας» (1928), «Η Αγία Ιωάννα των σφαγείων» (1929), «Τρόμος και αθλιότης του Γ' Ράιχ» (1935), «Η Ζωή του Γαλιλαίου» (1937-39), «Μάνα Κουράγιο και τα Παιδιά της» (1936-39), «Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν» (1935-41), «Ο Κύριος Πούντιλα και ο Υπηρέτης του Μάττι» (1940), «Η Άνοδος του Αρτούρο Ούι» (1941), «Τα Οράματα της Σιμόν Μασάρ» (1940-43), «Ο Καυκασιανός Κύκλος με την Κιμωνία» (1943-45).

Μεγάλη τομή στη θεατρική γραφή αποτελούν τα έργα των συγγραφέων του λεγόμενου «θεάτρου του Παραλόγου». Ο Μπέκετ (1906-1989) και Ιονέσκο (1909-1994) είναι οι δύο βασικοί εκπρόσωποί του. Ο πρώτος γνώρισε προπολεμικά τον Τζέιμς Τζόις και επηρεάστηκε από τη μοντερνιστική γραφή του στα μυθιστορήματα που έγραψε πριν, κατά και λίγο μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου (κυρίως την τριλογία «Μολόι», ο «Μαλόουν πεθαίνει», «Ο ακατανόμαστος»). Η ίδια η εμπειρία του πολέμου, ωστόσο, καθόρισε τον «παράλογο» κόσμο των θεατρικών του έργων. Εδώ οι άνθρωποι, αποξενωμένοι από τον εαυτό τους, τους άλλους, τον κόσμο, βιώνουν την παντελή έλλειψη νοήματος μέσα στη συμπαντική ερημιά. Τα πρόσωπά του είναι κλόουν, ανθρωπίνα ράκη έκθετα σ' έναν κόσμο στον οποίο η λογική και η ηθική είναι έννοιες χωρίς πραγματική αξία. Οι προσπάθειές τους να επικοινωνήσουν με το ατελές μέσο της γλώσσας, είναι καταδικασμένες σε αποτυχία.

Το παράδοξο είναι ότι παρά την έλλειψη πίστης στο φαινόμενο της γλώσσας, το μπεκετικό θέατρο (τουλάχιστον των μεγάλων έργων του: «Περιμένοντας τον Γκοντό» 1949, «Τέλος του παιχνιδιού» (1954-6), «Τελευταία μαγνητοταινία του Κράπ» 1957, και «Ω! Οι ευτυχισμένες ημέρες» (1960-1), βασίζεται στο λόγο. Το ίδιο συμβαίνει και με τα έργα του Ευγένιου Ιονέσκο «Η φαλακρή τραγουδίστρια» 1949, «Το μάθημα» 1950-1, «Οι καρέκλες» 1951-2, «Αμεδαίος ή πώς να τον ξεφορτωθούμε» 1954, «Ρινόκερος» 1960, «Ο βασιλιάς πεθαίνει» 1962, «Πείνα και δίψα» 1966, «Το παιχνίδι της σφαγής» 1971.

Οι Χάρολντ Πίντερ, Αρτούρ Αντάμοβ, Ζαν Ζενέ, Ζαν Ταρντιέ, Μπορίς Βαν, Μαξ Φρις, Φερνάντο Αραμπάλ, κ.ά., ο καθένας με το ύφος και τον τρόπο του, αποτελούν το «στερέωμα» των συγγραφέων του Θεάτρου του Παραλόγου, το πνεύμα και οι τεχνικές των οποίων επηρέασαν και επηρεάζουν ακόμη και σήμερα συγγραφείς και καλλιτέχνες του θεάτρου.

Πέρα από το λόγο, πέρα από την πίστη στη λογική και στον ανθρωπισμό, τι θέατρο μπορεί να γίνει; Θεάτρο του καλλιτέχνη της πράξης, performance, physical theatre, χοροθέατρο, visual theatre, μεταδραματικό θέατρο, ένα πλήθος μεικτών ειδών με «ανοικτούς» ορισμούς που επιχειρεί –όχι πάντα επιτυχημένα- να διευρύνει την έννοια του θεατρικού. Τα πρωτοποριακά κινήματα των δύο πρώτων δεκαετιών του 20ου αι. (σουρεαλισμός, νταντά, φουτουρισμός, κονστρουκτιβισμός κ.ο.κ.), το θέατρο της σκληρότητας του Αρτό, η performance art και τα Happenings της δεκαετίας του '60, οι Καταστασιακοί, το Fluxus, επηρέασαν τη μεταμοντέρνα εποχή του θεάτρου. Η λειτουργία του χώρου, του χρόνου, των ηθοποιών/ερμηνευτών, του κοινού αναθεωρείται. Επιπλέον η χρήση των νέων Μέσων στο θέατρο αλλάζουν τις παραγόμενες ποιότητες. Όταν π.χ. υπολογιστές, βίντεο και κάμερες επιτρέπουν η σκηνική πράξη να εξελίσσεται ζωντανά σε

διαφορετικούς χώρους, ακόμη και σε διαφορετικές πόλεις (οπότε μέρος της παρακολουθείται σε βίντεο-προβολή), ακυρώνεται ο συμβατικός τρόπος εννόησης και πρόσληψης του θεατρικού/σκηνικού γεγονότος.

Η ελευθερία ως προς τη σύλληψη ή/και τα μέσα που χρησιμοποιούνται στο σύγχρονο πειραματικό θέατρο, οδηγεί στα όρια της παραστασιμότητας (π.χ. στην απόλυτη απουσία κίνησης/λόγου ή στη διάχυση του θεατρικού στον πραγματικό κόσμο, σύμφωνα με τη σαιξπηρική ιδέα ότι ο κόσμος είναι θέατρο - που πλέον συμπληρώνεται από την άλλη, ότι ο άνθρωπος εντός των κοινωνικών σχέσεων ερμηνεύει ρόλους).

Ο θεατής/παραλήπτης γίνεται ισότιμος εταίρος στην καλλιτεχνική δημιουργία, καθώς το θέατρο είναι κατεξοχήν υπόθεση «συναισθητικών σχέσεων μεταξύ των υποκειμένων» που συμμετέχουν. Σύμφωνα με τη θεωρία της πρόσληψης (χονδρικά) το καλλιτεχνικό έργο δεν υπάρχει ανεξάρτητο από τον τρόπο που καθένας από τους θεατές το προσλαμβάνει. Αλλά αν οι ερμηνείες του ίδιου σκηνικού γεγονότος είναι δυνάμει άπειρες, τότε οι αισθητικές ή άλλες κρίσεις που προκαλούν, δεν μπορούν παρά να είναι σχετικής εγκυρότητας - γι' αυτό και οι εξελίξεις στην θεατρική τέχνη έχει οδηγήσει σε ατραπούς αλλά και σε νέες διευρυμένες δυνατότητες την κριτική αποτίμησή τους.

Η εποχή μας είναι μεταβατική, πολλά αλλάζουν, νέες πραγματικότητες διαμορφώνονται, και είναι κατανοητές οι επιφυλάξεις ή και ο φόβος για το αν οι εξελίξεις είναι για καλό ή για κακό. Όμως, στον ιστορικό χρόνο οι εξελίξεις απλώς συμβαίνουν - είναι πέρα από τις δικές μας ανασφαλείς αξιολογικές κρίσεις γιατί αφορούν στη διαρκή μεταβολή των πραγμάτων. Το θέατρο είναι η πιο ζωντανή τέχνη, πάντα πολιτική, πάντα σε διάλογο με ό,τι συμβαίνει στους ανθρώπους στον παρόντα χρόνο. Παρά τις όποιες αντιρρήσεις για το ανοικονόμητο «άνοιγμα» του σκηνικού κώδικα, ποτέ άλλοτε στην Ιστορία του το θέατρο δεν είχε τόσο διευρυμένο πεδίο κίνησης, τόσα πολλά μέσα και τέτοιο πλήθος εκφραστικών δυνατοτήτων. Κι αυτό μόνο θετικές σκέψεις μπορεί προκαλεί γι' αυτό που συμβαίνει - και θα συμβεί.

(Σ.σ.: Διατρέχοντας την Ιστορία του Θεάτρου από τις αρχές του μέχρι τις μέρες μας είναι ευνόητο ότι δεν αναφέρθηκαν πολλοί σπουδαίοι συγγραφείς και καλλιτέχνες του θεάτρου αλλά μόνο βασικές περίοδοι και εκπρόσωποι, τάσεις και κινήματα. Ο πλούτος προσώπων, ιδεών, έργων που διαμόρφωσαν το δυτικό θέατρο στην εξέλιξη του μέσα στους αιώνες δεν καλύπτεται καν από πολυσέλιδα επίτομα λεξικά αλλά από πολύτομα συλλογικά έργα).

Δημοτικό Θέατρο Πειραιά: Πύλη Πολιτισμού (2013-2015)

Μαρία Αδαμοπούλου

Η νέα εποχή για την πολιτιστική ζωή του Πειραιά, αλλά και της ευρύτερης περιφέρειας της Αττικής ξεκίνησε την Τρίτη 22 Οκτωβρίου 2013, όταν το εντυπωσιακό, επιβλητικό κτίριο του Δημοτικού Θεάτρου, το καύχημα των Πειραιωτών, μετά από δέκα χρόνια «σιωπής», άνοιξε τις πύλες του στο κοινό κι ανέβασε αυλαία.

Η επαναλειτουργία του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά, πύλη για τον πολιτισμό, δημιούργησε προσδοκίες, γέμισε με προσμονή τη θεατρική οικογένεια αλλά και τους θεατές, οι οποίοι ανταποκρίθηκαν θετικά στις καλλιτεχνικές προτάσεις του.

Για την πρώτη θεατρική περίοδο της επαναλειτουργίας του, ο καλλιτεχνικός διευθυντής Τάκης Τζαμαργιάς, ετοίμασε ένα πρόγραμμα, απευθυνόμενο στο σύγχρονο θεατή, προτείνοντας παραστάσεις από το διεθνές και ελληνικό δραματολόγιο, συναυλίες, εκθέσεις.

Τη σκηνή του ΔΘΠ, άνοιξε η παράσταση Ομήρου «Ιλιάδα» σε σκηνοθεσία Στάθη Λιβαθινού κι ακολούθησαν μεταξύ άλλων «Η κόρη της καταιγίδας» του Θεόφραστου Σακελλαρίδη από τις «Όπερες των Ζητιάνων», σε μουσική διεύθυνση Χαράλαμπου Γωγιού. Επίσης, πραγματοποιήθηκαν οι δύο πρώτες παραγωγές του Δημοτικού Θεάτρου, οι «Καυγάδες στην Κιότζα» του Γκολντόνι σε σκηνοθεσία Βασίλη Παπαβασιλείου και η παράσταση «Παράνομα Φιλιά-Κόκκινα φανάρια», σε σκηνοθεσία Νίκου Μαστοράκη. Παράλληλα πραγματοποιήθηκαν συνεργασίες με σημαντικά πολιτιστικά ιδρύματα, όπως το Εθνικό θέατρο, η Εθνική Λυρική Σκηνή και η Κρατική Ορχήστρα, φιλοξενήθηκαν ενδιαφέρουσες μουσικές εκδηλώσεις και πραγματοποιήθηκαν θεατρικά αφιερώματα, όπως οι «Μονόλογοι Γυναίκων».

Ιδιαίτερη μνεία θα πρέπει να γίνει στην παρουσίαση της παράστασης του Πίτερ Μπρούκ «Η κοιλάδα των εκπλήξεων», καθώς το ΔΘΠ ήταν ο πρώτος σταθμός της μεγάλης ευρωπαϊκής περιοδείας του.

Την Άνοιξη του 2015, για την καλλιτεχνική διεύθυνση του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά, επιλέγεται ο σκηνοθέτης Νίκος Διαμαντής.

Με την πεποίθηση ότι το ΔΘΠ, μπορεί και οφείλει να αναπτύξει μια δυναμική πορεία σε μια εποχή κρίσης σε πολλαπλά επίπεδα, ο Νίκος Διαμαντής, ξεκίνησε τη θητεία του με την πολύ σημαντική έκθεση του Χρήστου Μποκόρου «Τα Στοιχειώδη».

Στη συνέχεια το ΔΘΠ συνεργάζεται με σημαντικά πολιτιστικά Ιδρύματα, όπως ο Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου, με «Το Τρίτο Στεφάνι» του Κώστα Ταχτοσή σε σκηνοθεσία Τάκη Τζαμαργιά και η Εθνική Λυρική Σκηνή με την οπερέτα του Θ. Σακελλαρίδη «Θέλω να δω τον Πάπα», σε σκηνοθεσία Βασίλη Παπαβασιλείου. Δόθηκε, ακόμα, βήμα σε σκη-

νοθέτες και ηθοποιούς, από τη σύγχρονη θεατρική σκηνή και τα θέατρα ρεπερτορίου, όπως το Θέατρο Τέχνης.

Η ανάδειξη νέων δημιουργών και η εμπλοκή των φορέων του Πειραιά με το θέατρο, βασικές προτεραιότητες του Νίκου Διαμαντή, οδήγησαν σε δύο σημαντικές διοργανώσεις: το «Import Festival», ένα Φεστιβάλ Νεανικής Δημιουργίας, το οποίο θα γίνει θεσμός και το «Πάμε Δημοτικό; Πάμε Πειραιά;», μετατρέποντας το ΔΘΠ σε τόπο συνάντησης και έκφρασης των τοπικών φορέων.

Το Σεπτέμβριο του 2015 το έργο του Δημήτρη Παπαιωάννου «Still Life», πριν ξεκινήσει την παγκόσμια περιοδεία του, εγκαινιάζει την έναρξη της χειμερινή περιόδου του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά.

Το ΔΘΠ, ανοίγει την αγκαλιά του στους νέους.

Η θεατρική παιδεία, αποτελεί βασικό στόχο της καλλιτεχνικής διεύθυνσης.

Τέλος, τη θεατρική περίοδο 2015-2016, πέραν της υλοποίησης του τρέχοντος ρεπερτορίου, με κεντρικές παραγωγές τον «Φάουστ» του Γκαίτε, σε σκηνοθεσία Κατερίνας Ευαγγελάτου και του έργου του Σαίξπηρ «Ρωμαίος και Ιουλιέττα», σε σκηνοθεσία Κωσταντίνου Ρήγου, δίνεται μεγάλη σημασία στην καλλιέργεια της θεατρικής παιδείας μέσω του Ευρωπαϊκού Εκπαιδευτικού Προγράμματος, το οποίο απευθύνεται σε μαθητές όλων των σχολικών βαθμίδων, αλλά και επιμέρους δράσεων, οι οποίες αποσκοπούν στην καλλιέργεια των νέων και στη μύησή τους στον πολιτισμό και την παιδεία.

Η έκδοση πραγματοποιήθηκε με την ευκαιρία της υλοποίησης του Ευρωπαϊκού Εκπαιδευτικού Προγράμματος «Εισαγωγή στη Νέα Εκπαιδευτική εποχή για τα παιδιά μέσω του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά - Ανάπτυξη βιωματικών εκπαιδευτικών εφαρμογών πολιτιστικού περιεχομένου»



Ευρωπαϊκή Ένωση
Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο



ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΚΑΙ ΔΙΑ ΒΙΟΥ ΜΑΘΗΣΗ
ανάπτυξη στην κοινωνία της γνώσης

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΕΙΔΙΚΗ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ



ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΤΑΜΕΙΟ

Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης



Εισαγωγή στη Νέα Εκπαιδευτική Εποχή
για τα παιδιά μέσω του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά.

Ανάπτυξη βιωματικών εκπαιδευτικών
εφαρμογών πολιτιστικού περιεχομένου.