

ΗΣΙΟΔΕΙΟ ΓΕΝΙΚΟ ΛΥΚΕΙΟ ΘΕΣΣΠΩΝ

2017-18

ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

ΤΙΤΛΟΣ: «Το ελληνικό θέατρο από το χθες στο σήμερα»

ΤΑΞΗ: Α΄ ΛΥΚΕΙΟΥ



Υπεύθυνοι Καθηγητές

1. Βενιζέλου Ηρακλεία (ΠΕ02)
2. Λάζου Ευαγγελία (ΠΕ06)

ΜΑΘΗΤΕΣ ΠΟΥ ΣΥΜΜΕΤΕΧΟΥΝ:

A1: Αντζάρα Χριστίνα, Γκούμα Παναγιώτα, Δήμου Παναγιώτης,, Κιούση Χριστίνα, Κόντη Ασπασία, Γαλάνης Φώτιος, Θεοδώρου Έφη, Κάπρου Δήμητρα, Κατσιμίχας Χάρης, Κιούση Αποστολία., Γρίλλια Μαρία, Δομβρεναίου Χαρά, Δημητρίου Μαρία, Ζαχαρία Βασιλική

A2:Κόλλιας Χρήστος, Κουτσούρη Παναγιώτα, Λάμπρου Παναγιώτης, Μαλέση Μαριτίνα, Μανάρα Αγγελική, Πανούσης Χρήστος, Πελώνη Χριστίνα, Ρετέλας Αλέξανδρος, Σολωμός Αναστάσιος, Σουφλέρη Χαρά, Στάθη Άννα Μαρία, Σίνα Κλάρα, Χατζή Δήμητρα, Χριστοδούλου Μαριάννα



Περιεχόμενα

Περίληψη

1. Εισαγωγή
2. Το αρχαίο δράμα
3. Τα είδη
4. Η δομή των έργων στο αρχαίο δράμα
5. Η γλώσσα των θεατρικών έργων στην αρχαιότητα
6. Το κοινό του αρχαίου θεάτρου
7. Η θεματολογία του αρχαίου δράματος
8. Κοινωνικές ιδέες και Χαρακτήρες του αρχαίου δράματος
9. Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο
10. Ιστορία του Σύγχρονου Ελληνικού Θεάτρου –Θεατρικά Ρεύματα του 19^{ου} αιώνα
11. Το Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο στις αρχές του 20ου αιώνα
12. Ο Κάρολος Κουν για το Θέατρο Τέχνης
13. Σύγχρονοι θεατρικοί συγγραφείς
14. Το θεατρικό δίκτυο
15. Συντελεστές θεάτρου
16. Τόπος
17. Δομή
18. Εθνική Λυρική Σκηνή
19. Βιβλιογραφία

Περίληψη

Ένα ταξίδι στην ιστορία του θεάτρου από την αρχαιότητα στο σήμερα, επεχείρησαν οι μαθητές της Α΄ Τάξης του σχολείου μας. Στην υλοποίηση της συγκεκριμένης ερευνητικής εργασίας υιοθετήθηκε η ομαδοσυνεργατική προσέγγιση με τη δημιουργία δύο επιμέρους θεματικών ενοτήτων: το Α1 τμήμα της τάξης ασχολήθηκε με το σύγχρονο θέατρο, ενώ το Α2 τμήμα με το αρχαίο θέατρο. Το κάθε τμήμα χωρίστηκε σε τρεις υποομάδες οι οποίες προσέγγισαν το θέμα από διαφορετικές οπτικές γωνίες (1ος άξονας μελέτης: ο τόπος, η αρχιτεκτονική των θεάτρων και οι συντελεστές μιας θεατρικής παράστασης, 2ος άξονας: η δομή, η γλώσσα των θεατρικών έργων και το θεατρικό κοινό, 3^{ος} άξονας: η θεματολογία των θεατρικών έργων, οι χαρακτήρες και οι κοινωνικές ιδέες που προβάλλονται).

Με σημείο αναφοράς τα σχολικά εγχειρίδια και την ευρύτερη βιβλιογραφία προσεγγίσαμε τα πιο ουσιαστικά σημεία μ του θέματος και ανακαλύψαμε μέσα από τους διαφορετικούς δρόμους ό,τι συνθέτει και νοηματοδοτεί την ολότητά του .

Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο

Εισαγωγή:

Το αρχαίο ελληνικό θέατρο, θεσμός της αρχαιοελληνικής πόλης-κράτους, διδασκαλία και τέλεση θεατρικών παραστάσεων, επ' ευκαιρία των εορτασμών του Διονύσου, αναπτύχθηκε στα τέλη της αρχαϊκής περιόδου και διαμορφώθηκε πλήρως κατά την κλασική περίοδο -κυρίως στην Αθήνα.

Τα είδη του Αρχαίου Θεάτρου είναι:

- **Τραγωδία.** Σκοπός της τραγωδίας είναι να οδηγήσει τον θεατή, μέσα από τον έλεο και τον φόβο, στην κάθαρση —έναν όρο δύσκολο που έχει απασχολήσει επί αιώνες τους ερμηνευτές. Κατά τον Αριστοτέλη, ο φόβος και ο έλεος (συμπάθεια), αποτελούν την οικεία, τη χαρακτηριστική ηδονή, που προκαλεί η τραγωδία. Οι θεατές συμμετέχουν λογικά και συναισθηματικά στα δρώμενα, γι' αυτό και συμπάσχουν με τους ήρωες, οι οποίοι συγκρούονται συνήθως με τη Μοίρα, εξαιτίας κάποιου λάθους, και συντριβονται. Κατά την επικρατέστερη ερμηνεία, με την κάθαρση, την οποία προκαλεί η τραγωδία ως έργο τέχνης, οι θεατές ανακουφίζονται και ηρεμούν ψυχικά, γιατί διαπιστώνουν είτε την ηθική νίκη του τραγικού ήρωα ή την αποκατάσταση της ηθικής τάξης. Γενικότερα οι θεατές, καθώς ζουν έντονα τον ανθρώπινο μύθο μέσα στο τραγικό μεγαλείο του έργου, λυτρώνονται, με τη μαγεία της τέχνης, και γίνονται ελεύθεροι και ανώτεροι άνθρωποι

- **Σατυρικό δράμα.** Χαρακτηρίστηκε ως παίζουσα τραγωδία• ήταν δηλαδή ένα ευχάριστο λαϊκό θέαμα που διατηρούσε τα εξωτερικά γνωρίσματα της τραγωδίας, αλλά σκοπό είχε μόνο να προκαλέσει το γέλιο και όχι να διδάξει, όπως η τραγωδία και η κωμωδία. Στο σατυρικό δράμα οι θεατές ξανάβρισκαν τους Σατύρους (από αυτούς και η ονομασία) και τον γέροντα Σειληνό, που αποτελούσαν τον χορό, κι έτσι ικανοποιούσαν την ευλάβειά τους προς τις θρησκευτικές παραδόσεις.
- **Κωμωδία.** Και η κωμωδία, όπως και τα άλλα δύο είδη του δράματος, προήλθε από τις Διονυσιακές εορτές. Οι κωμικοί ποιητές επιδίωκαν να γελοιοποιούν πρόσωπα και καταστάσεις, ώστε μέσα από τη φάρσα, το γέλιο και την ευθυμία να ασκούν την κριτική τους. Τα πρόσωπα των κωμωδιών ήταν σύγχρονα και αντιπροσώπευαν καταστάσεις —πολιτικές, κοινωνικές, ηθικές— που έβλαπταν ή ήταν επικίνδυνες για την πόλη. Έτσι η κωμωδία αντλούσε τα θέματα από την καθημερινή ζωή, αλλά συχνά τα «έντυνε» με μύθους ή κατασκεύαζε πλαστές εικόνες, που, με το υπερβολικό και το γελοίο, είχαν σκοπό να τέρψουν αλλά και να διορθώσουν τα ‘κακώς κείμενα’.

ΤΡΑΓΩΔΙΑ - ΔΟΜΗ

- Πρόλογος: διακριτό τμήμα της τραγωδίας, πριν από την πάροδο του χορού, που εισάγει κυρίως τον θεατή στην υπόθεση του δράματος.
- Πάροδος: το πρώτο χορικό που τραγουδά ο χορός.
- Επεισόδιο: διακριτό μέρος της τραγωδίας που εκτυλίσσεται ανάμεσα σε δύο χορικά.
- Στάσιμον: Τραγούδι του χορού, χωρίς όμως αναπαίστους και τροχάιους.
- Έξοδος: διακριτό τμήμα της τραγωδίας, μετά το οποίο δεν υπάρχει χορικό.
- Κομμός: θρήνος που εκτελείται από τον χορό και τους υποκριτές μαζί.

Βάσει των παραπάνω, θα μπορούσαμε να πούμε πως η βασική δομή της ελληνικής τραγωδίας είναι αρκετά απλή. Το δράμα ξεκινά με τον πρόλογο, τον οποίο απαγγέλλει ένας ή δύο χαρακτήρες πριν εμφανιστεί ο χορός και παρέχει το αναγκαίο μυθολογικό υπόβαθρο για την κατανόηση του έργου. Κατόπιν εισέρχεται ο χορός, τραγουδώντας και χορεύοντας (πάροδος). Ακολουθεί το πρώτο από τα πολλά επεισόδια και κατόπιν το πρώτο στάσιμον, κατά το οποίο οι άλλοι χαρακτήρες εγκαταλείπουν τη σκηνή και ο χορός τραγουδά και χορεύει. Η ωδή συνήθως διευρύνει το μυθολογικό πλαίσιο, καθώς ωθεί τον θεατή να σκεφτεί πάνω σε πράγματα που λέχθηκαν ή έγιναν κατά τη διάρκεια των επεισοδίων. Τα επεισόδια ακολουθούνται από στάσιμα σε μια αρμονική εναλλαγή ως την έξοδο, κατά την οποία ο χορός εγκαταλείπει τη σκηνή τραγουδώντας ένα χορικό με λόγια σοφά και άμεσα συνδεδεμένα με την πλοκή και την κατάληξη του δράματος. Οι πρωταγωνιστές των παραστάσεων δείχνουν την τραγικότητα που αρμόζει στην περίπτωση και το συναίσθημα που κυριαρχούσε ήταν ο φόβος και το έλεος.

ΚΩΜΩΔΙΑ- ΔΟΜΗ

- Πρόλογος: Εκτενέστερος και πιο ποικιλόμορφος από τον αντίστοιχο της τραγωδίας. Οι θεατές ενημερώνονται από έναν υποκριτή ή με διάλογο για τον προβληματισμό του ποιητή και για το κωμικό σχέδιο του.
- Πάροδος του χορού: εκτενέστερη και πιο εντυπωσιακή από την αντίστοιχη της τραγωδίας, συνήθως θορυβώδης, παίρνει θέση (συμφωνεί ή διαφωνεί) ως προς το κωμικό σχέδιο.
- Άγων: έχει τον ρόλο των επεισοδίων της τραγωδίας. Δύο υποκριτές ή ένας υποκριτής και ο Χορός εκθέτουν δύο αντιτιθέμενες απόψεις. Κάθε πλευρά διεξάγει αγώνα εναντίον της άλλης, για να επικρατήσει η λύση του συμβιβασμού δεν προβλέπεται.

Η ΓΛΩΣΣΑ ΤΩΝ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ

Πρώτα πρώτα, η τραγική λέξις — όπως και η κωμική, άλλωστε — είναι ἀ μ ι γ ῶ ς π ο ι η τ ι κ ῆ · είναι το ποιητικό ύφος του δραματικού είδους και ποτέ η ιδιόλεκτος των δραματικών προσώπων. Ο τραγικός διάλογος διεξάγεται με αρχικά πολύστιχες ρήσεις, ενώ αργότερα επιταχύνεται με τους τρόπους της στιχομυθίας και της αντιλαβής μεταξύ δύο προσώπων, αντιλαμβανόμαστε ότι το επίπεδο του λόγου είναι υψηλότερο από εκείνο του κοινού διαλόγου.

ΤΟ ΚΟΙΝΟ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Όταν μιλάμε για το αρχαίο θέατρο, μας έρχεται στο νου αυτόματα κάτι απλησίαστα «υψηλό». Κάτι που απευθύνεται στους πολύ μορφωμένους, στους πολύ έξυπνους, στους πολύ σοβαρούς. Μέσα στην άδικη κοινωνία των διακρίσεων, που μας έχει κωδικοποιήσει έτσι ώστε να αισθανόμαστε βολικά, μόνον όταν είμαστε «συρταρωμένοι», η διάκριση αυτή αδικεί όχι μόνο τη λογική μας, αλλά και την αλήθεια. Αυτή η υπεράνθρωπη υψηλότητα, ουδέποτε χαρακτήρισε το αρχαίο θέατρο. Είναι κάτι ξένο προς τη λειτουργία του... Το «ποιόν» του δράματος έχει μέσα του τα στοιχεία της πλατιάς επικοινωνίας. Ο «Μύθος» ήταν δεδομένος και λαϊκότετος στην παραδοσιακή του λειτουργία. Το Κοινό αναγνώριζε το δικό του παραμύθι. Το «πλήθος» (ψυχογράφηση) αναφέρονταν σε προβλήματα «επικά» της φυγής του ανθρώπου, όπως σε κάθε λαϊκό θέατρο. Η μοίρα του τραγικού ήρωα είναι ένα ενδεχόμενο για κάθε άνθρωπο... Όσο κι αν ψάξουμε δεν θα βρούμε ούτε ένα νόημα, που να μη γίνεται κινητήριο της σκέψης και του πιο απλοϊκού και του πιο «αθώου» σε γνώση θεατή. Το περιεχόμενο των ιδεών του είναι καθαρά θυμοσοφικό και προϋποθέτει τη λαϊκή εμπειρία. Ο βαρκάρης ή ο βοσκός μπορεί να λειτουργήσουν καθαρά, καθαρότερα ίσως και πιο γνήσια, σε μια τραγωδία, γιατί όχι μόνο η άμεση, η γυμνή σκέψη, αλλά και η αμεσότητα του μύθου, τους είναι πράγματα πιο οικεία.

Γι' αυτό και το αρχαίο δράμα «συνεννοήθηκε» με το Κοινό του. Συνεπώς η «σύστασις των πραγμάτων» ενός έργου είχε σαν αιτία και σαν σκοπό το «θάμβος» του λαού που παρακολουθούσε...

Η αρχαία πόλη ήταν συγκεντρωτική και αυτή τη μορφή είχε και το θέατρό της. Χωρίς θέατρο μια αρχαία ελληνική πόλη δεν θα μπορούσε να ονομαστεί πόλη. Τις δραματικές παραστάσεις παρακολουθούσαν τεράστια πλήθη λαού σε μέρες πανηγυριών. Κι από πανηγύρια άλλο τίποτα το αρχαίο ελληνικό έτος. Το θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα χωρούσε 15.000 θεατές και το μεταγενέστερο της Μεγαλόπολης πάνω από διπλάσιους. Στην Αθήνα, π.χ., θα 'βλεπε κανείς πολίτες ελεύθερους, πλούσιους και φτωχούς, μέτοικους, ξένους, δούλους, γυναίκες όλων των στρωμάτων, εταίρες και εφήβους. Τα πλήθη αυτά είχαν τις καθορισμένες κερκίδες τους, δεν υπήρχαν όμως ατομικές θέσεις... Πρέπει να υπολογίσουμε ότι στα Μεγάλα Διονύσια, αν εξαιρέσουμε τις παραστάσεις του διθυράμβου, ο τακτικός θεατής πρέπει μέσα σε τέσσερις ημέρες να έβλεπε δεκαπέντε ως δεκαεπτά έργα (τραγωδίες, σατυρικά δράματα, κωμωδίες). Αν πάλι υπολογίσουμε χοντρικά τον αριθμό των παραστάσεων στα Μικρά Διονύσια και στα Λήνια, απ' ό,τι ξέρουμε τουλάχιστο, ένας τακτικός θεατής θα έβλεπε πάνω από τριάντα έργα το χρόνο στην Αθήνα, χωρίς να μετράμε στον αριθμό αυτό τις παραστάσεις των διθυράμβων και άλλες ποιητικές εκδηλώσεις, όπως τους μουσικούς αγώνες. Ομολογουμένως ο λαός της Αθήνας είχε πλούσια την άμεση και φυσική τροφή της ψυχής του.

Είναι γνωστό ότι οι παραστάσεις διαρκούσαν όλη την ημέρα. Ο κόσμος έπαιρνε τους δρόμους, πριν φέξει, για το θέατρο. Με την αυγή άρχιζε η παράσταση, μετά από τα προκαταρκτικά της λατρείας, την προσευχή του Ιερέα του Διονύσου, και τέλειωνε το απόγευμα. Πώς άντεχαν οι θεατές καθισμένοι τόσες ώρες στα ξύλινα ή- αργότερα – πέτρινα καθίσματα. Κάτι πολύ άμεσο θα 'πρεπε να τους κράταγε καρφωμένους τόσες ώρες στη θέση τους. Και δεν θα πρέπει να 'ταν άλλη αμεσότητα, παρά η συμμετοχή στη «μίμηση πράξεως»...

Ο Αριστοτέλης γράφει ότι η αποτυχία μιας παράστασης θα μπορούσε να καταμετρηθεί από την ποσότητα της τροφής που καταναλισκόταν κατά τη διάρκειά της. Μια συνταρακτική παράσταση δεν θα 'φερνε το χέρι στο καλάθι με τα τρόφιμα ούτε το φλασκί με το κρασί στο στόμα. Αλλά οι εκδηλώσεις δεν σταματούσαν φυσικά μόνο στο φαί και στο ποτό. Όταν άρεσε στους αρχαίους θεατές μια παράσταση χειροκροτούσαν και επευφημούσαν. Όταν δεν τους άρεσε, σφύριζαν, πετούσαν ελιές, σκόρδα, σύκα, ακόμα και πέτρες! Το κοινό μπορούσε να διακόπτει ένα έργο και να ζητάει την εκτέλεση του επόμενου ή να σταματάει μια ολόκληρη παράσταση. Δεν ανεχόταν λάθος στη γλώσσα ή στην έκφραση και εύκολα αποδοκίμαζε. Όμως η αντίδραση του Κοινού δεν έμενε μόνο στην υποκριτική. Προχωρούσε πιο βαθιά, στη «διάνοια» του κειμένου. Αντιδρούσε και στις ιδέες του ποιητή και μάλιστα πολλές φορές επικίνδυνα... Η ζωή του «ένθεου» Αισχύλου κινδύνευσε σοβαρά, όταν σ' ένα έργο του φάνηκε ότι θίγει τα Ελευσίνια μυστήρια και, όταν ο Ευριπίδης σε τραγωδία του άφησε να εννοηθεί ότι η αισχρότητα μιας πράξης είναι θέμα υποκειμενικό, το Κοίλον σηκώθηκε στο πόδι εξαγριωμένο.... Εκείνο όμως που συγκρατούσε βασικά ένα τέτοιο δραστικό κοινό, τόσο πολυεδρικό στο πρίσμα της κοινωνικής του σύνθεσης, ήταν η αμεσότητα της επικοινωνίας με το έργο και ο βαθμός συμμετοχής

του στη «μίμηση». Γι' αυτό ο τραγικός ποιητής, που γνώριζε πολύ καλά αυτή την κρίσιμη ένταση της επικοινωνίας, φρόντιζε με το έργο του να μην υπερβαίνει τα όριά της...

Οι εκδηλώσεις του κοινού πρέπει να ήταν αποφασιστικό στοιχείο για την τελική κρίση των πέντε κριτών, που έδιναν τα βραβεία. Υπάρχουν έργα της αρχαιότητας, που τα θεωρούμε ανεπανάληπτα αριστουργήματα, και όμως δεν είχαν πάρει τα πρωτεία της εποχής τους... Πέρα όμως απ' την οχλαγωγία δεν έλειπαν και οι περιπτώσεις ζαβολιάς ή και σκανδάλου. Ποιητές και υποκριτές και χορηγοί ακόμα κατηγορούνταν για «πληρωμένες» εκδηλώσεις... Οι ποιητές της κωμωδίας προσπαθούσαν να καλοπιάνουν το Κοινό πετώντας του λιχουδιές κατά τη διάρκεια των παραστάσεων. Και πάνω σ' αυτά πρέπει να προστεθεί και ο πρωταγωνιστισμός, τόσο γνώριμος σε κάθε εποχή. Οι πρωταγωνιστές φαίνεται ότι απαιτούσαν από τον ποιητή να μεταβάλει σε ορισμένα σημεία το αρχικό του κείμενο, για να προβάλλονται περισσότερο οι υποκριτικές τους ικανότητες. Όλα αυτά θα σπρώξουν τον Πλάτωνα να χτυπήσει ανοιχτά αυτή την επικίνδυνη για το «ήθος» της πολιτείας «θεατροκρατία» της εποχής του.

Θεματολογία του αρχαίου δράματος

Οι υποθέσεις της τραγωδίας:

Σε γενικές γραμμές η τραγωδία διαθέτει άρρηκτους δεσμούς με τη μυθολογική παράδοση, καθώς οι ποιητές αντλούν το υλικό τους από το λατρευτικό υπόβαθρο της ηρωολατρίας και της λατρίας των θεών. Η παρουσία των θεών, άλλωστε, είναι καθοριστική στην ελληνική σκέψη και αποτελεί σημαντικό μέρος της ζωής της πόλης.

Οι τραγικοί ποιητές αντλούσαν τα θέματα των έργων τους από την ανεξάντλητη πηγή των μύθων. Προτιμούσαν κυρίως τους τρεις μυθολογικούς κύκλους: τον Αργοναυτικό, το Θηβαϊκό και τον Τρωικό. Από τις σωζόμενες τραγωδίες μόνο οι Πέρσες του Αισχύλου έχουν ιστορικό περιεχόμενο (αναφέρονται στον αντίκτυπο που είχε στην αυλή του βασιλιά των Περσών η ήττα τους στη Σαλαμίνα) και μόνο οι Βάκχες του Ευριπίδη σχετίζονται με τις περιπέτειες του θεού Διονύσου.

Οι τραγικοί ποιητές σέβονταν τους μύθους, αλλά πολλές φορές τους τροποποιούσαν και τους προσάρμοζαν στους δραματικούς τους στόχους. Έτσι, ο μύθος γινόταν κάθε φορά φορέας ενός νέου προβληματισμού.

Οι υποθέσεις της κωμωδίας:

Οι κωμωδίες αντλούσαν θέματα από την καθημερινή ζωή, ενώ ταυτόχρονα κατασκεύαζαν μύθους και πλαστές εικόνες με το υπερβολικό και το γελοίο να πρωταγωνιστούν.

Οι κωμωδοί εμπνέονται από το κοινωνικό γίνεσθαι της εποχής τους τα προβλήματα του δήμου, τις πολιτικές αντιπαραθέσεις, τα νέα φιλοσοφικά ρεύματα και τους ιδεολογικούς προσανατολισμούς, τα φαινόμενα διαφθοράς της εξουσίας, τις οικονομικές μεταλλάξεις και όλα τα πράγματα και όλα τα πρόσωπα που απασχολούν τους συμπολίτες τους και την καθημερινότητά τους.

Οι υποθέσεις του Σατυρικού δράματος:

Χαρακτηρίστηκε ως παίζουσα τραγωδία ήταν δηλαδή ένα ευχάριστο λαϊκό θέαμα που διατηρούσε τα εξωτερικά γνωρίσματα της τραγωδίας, αλλά σκοπό είχε μόνο να προκαλέσει το γέλιο και όχι να διδάξει, όπως η τραγωδία και η κωμωδία. Στο σατυρικό δράμα οι θεατές ξανάβρισκαν τους Σατύρους (από αυτούς και η ονομασία) και τον γέροντα Σειληνό, που αποτελούσαν τον χορό, κι έτσι ικανοποιούσαν την ευλάβειά τους προς τις θρησκευτικές παραδόσεις.

Οι ποιητές που συμμετείχαν στους δραματικούς αγώνες έπρεπε να παρουσιάσουν, μαζί με τις τρεις τραγωδίες, και ένα σατυρικό δράμα, ώστε να τελειώνουν οι παραστάσεις με ένα θέαμα εύθυμο και ανακουφιστικό.

Κοινωνικές ιδέες και Χαρακτήρες του αρχαίου δράματος

Στην κωμωδία:

Η κωμωδία, όπως και τα άλλα δύο είδη του δράματος, προήλθε από τις Διονυσιακές εορτές. Οι κωμικοί ποιητές επιδίωκαν να γελοιοποιούν πρόσωπα και καταστάσεις, ώστε μέσα από τη φάρσα, το γέλιο και την ευθυμία να ασκούν την κριτική τους. Τα πρόσωπα των κωμωδιών ήταν σύγχρονα και αντιπροσώπευαν καταστάσεις —πολιτικές, κοινωνικές, ηθικές— που έβλαπταν ή ήταν επικίνδυνες για την πόλη. Έτσι η κωμωδία αντλούσε τα θέματα από την καθημερινή ζωή, αλλά συχνά τα «έντυνε» με μύθους ή κατασκεύαζε πλαστές εικόνες, που, με το υπερβολικό και το γέλιο, είχαν σκοπό να τέρψουν αλλά και να διορθώσουν τα «κακώς κείμενα». Η Δημοκρατία της Αρχαίας Αθήνας θεωρείται ότι ενισχύθηκε μέσω έργων κωμωδίας που χρησιμοποιούσαν την σάτιρα για να διακωμωδήσουν αρνητικά στοιχεία της κοινότητας.

Στην τραγωδία:

Η τραγωδία είναι δραματικό είδος που εμφανίστηκε στην Αρχαία Ελλάδα. Είναι αναπαράσταση της πραγματικότητας, όχι όμως πιστή και δουλική αλλά ελεύθερη και δημιουργική, με τάση εξιδανίκευσης. Επίσης, η μίμηση γίνεται με ρυθμό, αρμονία και μελωδία, τα οποία είναι διασκορπισμένα ομοιόμορφα. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, ο ήρωας μιας τραγωδίας πρέπει να προκαλεί στο κοινό λύπη ή φόβο. Το συναίσθημα της λύπης δεν πηγάζει από το άτομο που γίνεται όλο και καλύτερο, ενώ το συναίσθημα του φόβου έρχεται όταν η ατυχία πλήττει έναν άνθρωπο σαν εμάς.

Στις τραγωδίες παριστάνονταν τα παρακάτω: η παρουσία γυναικών, δούλων και ξένων, η σημασία της ρητορικής στο έργο και τη σχέση ανάμεσα στη ρητορική της τραγωδίας και τους σοφιστές αλλά και επιπρόσθετα η απεικόνιση των θεών και της θρησκευτικής τελετουργίας. Συμπερασματικά, από όλα τα παραπάνω στοιχεία γίνεται φανερός και αντιληπτός ο **αστικός, πολιτικός** ακόμη και ο **δημοκρατικός** χαρακτήρας της τραγωδίας. Επιπλέον, υποστηρίζεται ευρέως το γεγονός ότι οι αρχαίοι συγγραφείς, τραγωδοί και ποιητές είχαν συνήθως και το **ρόλο του δασκάλου**, γιατί με τα έργα τους εκπαίδευαν τους αναγνώστες ή τους ακροατές αντίστοιχα. Αυτό το γεγονός γίνεται αντιληπτό αν λάβουμε υπόψη μας τα παρακάτω στοιχεία:

Ο Όμηρος αποδέχτηκε ευρέως τον τίτλο του δασκάλου και ακόμη, ένα απόσπασμα του Ηράκλειτου παρουσιάζει τον φιλόσοφο να παραδέχεται πως ο Ησίοδος είναι δάσκαλος. Επιπλέον, *ο Πρωταγόρας* υπογραμμίζει ότι θα πρέπει να θεωρούμε τους ποιητές δασκάλους και επίσης, *ο Πλάτωνας* ισχυρίζεται πως οι ποιητές έχουν αποκτήσει το τίτλο για να συγκαλύψουν την αληθινή τους σοφιστική ιδιότητα. Εν συνεχεία, έχουμε τον *Ευριπίδη* ο οποίος όχι μόνο επιβεβαιώνει ότι οι τραγικοί είναι επόμενο να είναι δάσκαλοι και έτσι βλέπουν τον εαυτό τους, αλλά τονίζει κιόλας πως η διδασκαλία τους είναι πολιτική με την ευρύτερη έννοια.

Οι πολίτες στην αρχαία Ελλάδα πήγαιναν στα θέατρα τα οποία θεωρούνταν **χώροι παιδείας** και παρακολουθούσαν παραστάσεις για να αποκτήσουν μόρφωση διαφορετικά, συγκαταλέγονταν στους αμόρφωτους. Εξάλλου, για το συγκεκριμένο γεγονός μίλησε και *ο Πλάτωνας* ο οποίος ανέφερε χαρακτηριστικά ότι **όποιος είναι αγόρευτος και απαίδευτος (δηλαδή αυτός που δεν είχε εκπαιδευθεί στο χορό και στη διήγηση μυθικών ιστοριών) δεν ανήκει στους μορφωμένους.**

Η τραγωδία κατά τον Πλάτωνα και τον Αριστοφάνη

Αν και γενικότερα ο παιδευτικός ρόλος του θεάτρου ήταν αναγνωρισμένος, αξίζει να σημειωθούν οι απόψεις δύο μεγάλων προσώπων, του Αριστοφάνη και του Πλάτωνα, επί του θέματος. **Ο Πλάτωνας**, αναγνωρίζει την αξία της τραγωδίας, και το βασικότερο στοιχείο της, την μίμηση (μίμησις). Πιστεύει ότι

κατά τη διάρκεια των παραστάσεων, δημιουργείται μια ποικιλία συναισθημάτων στους θεατές (π.χ. φόβος, οίκτος), τα οποία τους ωθούν στο στοχασμό πάνω σε διάφορα μείζονα ζητήματα. Επίσης, θεωρεί πως η τραγωδία έχει έναν άκρως παιδευτικό ρόλο, μιας και βοηθά στην καλλιέργεια συναισθημάτων και στη διαμόρφωση του ήθους των πολιτών. Ως αποτέλεσμα, οδηγούμαστε στη δημιουργία μιας κοινωνίας με ευσυνείδητους πολίτες, οι οποίοι σκέφτονται σοβαρά κάθε κοινωνικό πρόβλημα που απασχολεί την πόλη. **Σύμφωνα με τον Αριστοφάνη**, η τραγωδία επιφέρει γαλήνη στις ψυχές των πολιτών, διαμέσου της κάθαρσης, δηλαδή τον καθαρισμό από την αγωνία, από το φόβο που τους κατατρέχει κατά τη διάρκεια του έργου. Συνοψίζοντας τις απόψεις του, θα μπορούσαμε να πούμε πως αναγνωρίζει τα θετικά αποτελέσματα, υποστηρίζοντας τη σημασία της, αφού αυτή ασχολείται με οικουμενικές αξίες.

Στο Σατυρικό δράμα:

Στο σατυρικό δράμα οι θεατές ξανάβρισκαν τους Σατύρους και το γέροντα Σειληνό, που αποτελούσαν τον χορό κι έτσι ικανοποιούσαν την ευλάβειά προς τις θρησκευτικές παραδόσεις. Το δράμα συνδύαζε στοιχεία από τα δύο άλλα είδη του ποιητικού λόγου, του έπους και της λυρικής ποίησης. Σε αντίθεση με το έπος και τη λυρική ποίηση, όπου η δράση παρουσιάζεται ως θέμα αφήγησης, κατά την εκτέλεση του δράματος ο θεατής βλέπει μπροστά του πρόσωπα, τους ηθοποιούς και τους χορευτές, να δρουν, δηλαδή να υποδύονται άλλα πρόσωπα, τους ήρωες του έργου. Στο δράμα λοιπόν η δράση παρουσιάζεται σαν ζωντανή πραγματικότητα.

Άλλα χαρακτηριστικά του ήταν η κωμική πλοκή, το αίσιο τέλος, η ελεύθερη χρήση και συχνά η παρωδία μυθολογικών θεμάτων, καθώς και η περιστασιακή παρωδία θεμάτων από τις τραγωδίες που είχαν προηγηθεί, το εύθυμο ύφος, η μικρότερη έκταση (σε σχέση με την τραγωδία) και η μεγαλύτερη χαλαρότητα στο μέτρο και βεβαίως η χαρακτηριστική όρχηση. Επίσης το δράμα δεν προοριζόταν για μια απλή απαγγελία αλλά για μία παράσταση ενός συγκλονιστικού γεγονότος, που εξελισσόταν σαν ζωντανή πραγματικότητα μπροστά στους θεατές. Το δράμα είναι μια σύνθετη ποιητική δημιουργία που αποτέλεσε την ύψιστη πνευματική έκφραση των κλασικών εποχών. Το δράμα δεν προοριζόταν για μια απλή απαγγελία αλλά για παράσταση ενός συγκλονιστικού γεγονότος, που εξελισσόταν σαν ζωντανή πραγματικότητα μπροστά στους θεατές.

Επίλογος

Το αρχαίο ελληνικό θέατρο άσκησε τεράστια επίδραση στην ανάπτυξη του θεάτρου, με επιδράσεις στο ρωμαϊκό θέατρο και αργότερα στην αναγέννηση και στην εποχή του διαφωτισμού. Οι δημοκρατικές παραδόσεις του αρχαίου ελληνικού θεάτρου αλλά και η θεματολογία του με τις πανανθρώπινες αλήθειες που αγγίζουν θεατές με διαφορετική κουλτούρα και σε διαφορετικές εποχές, έχουν κάνει το αρχαίο ελληνικό θέατρο να είναι όπως ακριβώς και η αρχαία ελληνική φιλοσοφία.

Το Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο

Εισαγωγή

Η θεατρική δραστηριότητα κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 20ου αιώνα παρουσιάζεται τολμηρή και ρευστή. Εκφράζεται κυρίως μετά το 1965 μέσα από σκηνοθετικούς πειραματισμούς, μέσα από διάφορες έντονες κοινωνικοπολιτικές διακηρύξεις ή από πολιτικές θέσεις που αφορούν τα φλέγοντα προβλήματα της εποχής. Δημιουργούνται έτσι πολλές εκφράσεις που ακόμα δεν έχουν σταθεροποιηθεί. Στην Αμερική, στην Ευρώπη στις τριτοκοσμικές χώρες και σε άλλες περιοχές της γης το θέατρο προσπαθεί να ριζοσπαστικοποιηθεί μορφικά και θεματικά. Αποπειράται η συλλογική εργασία στο επίπεδο της συγγραφής και της σκηνοθεσίας όπως επίσης και η άρνηση παρουσίας του έργου στον παραδοσιακό χώρο του θεάτρου. Αποτέλεσμα αυτών είναι η δημιουργία διαφόρων θεατρικών πρωτοβουλιών που εκφράζουν τις σύγχρονες αυτές τάσεις.

Το σύγχρονο ελληνικό θέατρο του 20ου αιώνα θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι η πιο οργανωμένη εκδοχή του Νεοελληνικού θεάτρου (1821 και μετά). Στην ανάπτυξη του συμβάλλουν δημιουργικές μορφές από όλους τους τομείς: συγγραφείς, ηθοποιοί, σκηνοθέτες. Από του σπουδαιότερους δημιουργούς του είναι ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, υποστηρικτής και πρωτοπόρος, γράφει στην δημοτική γλώσσα περιλαμβάνοντας πολλά είδη θεάτρου. Θα μπορούσε να ληφθεί ως διαιρετική βάση για το σύγχρονο ελληνικό θέατρο το τέλος του Β Παγκοσμίου πολέμου. Το πριν από τον πόλεμο θέατρο θα μπορούσαμε να το κατατάξουμε σε δύο μεγάλες κατηγορίες, στο ηθογραφικό και στο κοινωνικό-ηθογραφικό (Ξενόπουλος), παράλληλα με κάποιες δοκιμές ιστορικού θεάτρου(Μελάς), και ιστορικού δράματος(Τερζάκης). Από το 1951 κυριαρχεί η ελληνική φαρσοκωμωδία. Παράλληλα στο μη εμπορικό θέατρο έχουμε τη διμέτωπη συγγραφή του Τερζάκη με τα ιστορικά και αστικά δράματά του, τις συνθέσεις πάνω σε πρόσωπα των Μελά, Φωτιάδη και Ρώτα και τέλος τις λυρικές ηθογραφίες του Περιγιάλη. Όμως, την δεκαετία του 1950 δύο γεγονότα έφεραν στο φως ένα πολύ πιο αισιόδοξο μονοπάτι για το σύγχρονο ελληνικό θέατρο. Η ανάπτυξη του "Θεάτρου Τέχνης" από τον Κάρολο Κουν και η παρουσία των συγγραφέων Ιακώβου Καμπανέλη("Αυλή των θαυμάτων") και Γιώργου Σεβαστίκογλου ("Αγγέλα").

Την δεκαετία του 1960 συνέβηκε η πιο ριζοσπαστική μεταβολή για το σύγχρονο ελληνικό θέατρο. Για πρώτη φορά στην θεατρική ζωή της Ελλάδας παρουσιάστηκαν τόσο συγγραφείς ταυτόχρονα και προβληματισμένοι με την γύρω τους πραγματικότητα. Στα έργα τους θα μπορούσαμε να διακρίνουμε μερικά κοινά χαρακτηριστικά. Ενώ, συχνά ακολουθούν τις ρεαλιστικές τομές που επέβαλλε το ρεαλιστικό θέατρο όσον αφορά τις πράξεις και οι περιγραφές των σκηνικών χώρων δεν διαφέρουν πολύ από τις πιστές φωτογραφήσεις, ωστόσο είναι απόλυτα αποκομμένοι από το ρεαλιστικό και ψυχολογικό θέατρο. Οι ήρωες του συχνά δεν είναι χαρακτήρες, αλλά μορφές μέσα από τις οποίες συμπυκνώνονται υπερατομικές καταστάσεις. Το χάσμα που χωρίζει τους συγγραφείς

της εποχής το 1960 από τις προηγούμενες γενιές δεν μπορεί να αμφισβητηθεί. Για πρώτη φορά το ελληνικό θέατρο αντιπροσωπεύεται από μία συγγραφική κίνηση χωρίς προκαταλήψεις. Είδαν την ελληνική πραγματικότητα, όχι σαν μια κλειστή, ειδυλλιακή κοινωνία, αλλά όπως ακριβώς είναι: μία σύγχρονη κοινωνία εντεταγμένη σε ένα παγκόσμιο σύστημα.

Θεατρικά Ρεύματα του 19ου αι.

- **Ρομαντισμός (1800- 1850)**

Το πρώτο κοινό ρεύμα που δημιουργείται στη τέχνη είναι ο Ρομαντισμός. Ήταν ένα κατ' εξοχήν δημιούργημα της πρώτης αστικής κοινωνίας. Οφείλει την ονομασία του στην Ιταλία. Ο Ρομαντισμός είχε παντού μερικά κοινά χαρακτηριστικά γνωρίσματα όπως : η εξύμνηση της απόλυτης μοναδικότητας του ατόμου , ένα αίσθημα στεναχώριας σ' ένα κόσμο με τον οποίο το άτομο δεν μπορούσε να ταυτισθεί , ο βαθύς συναισθηματισμός. Ήταν ένα κίνημα παράφορης και αντιφατικής διαμαρτυρίας του αστικού κόσμου.

- **Ρεαλισμός (1850- 1900)**

Κατά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα ο ρομαντισμός άρχισε να παρακμάζει. Ταυτόχρονα όμως, κάνουν την εμφάνισή τους δυνατοί συγγραφείς με καινούριες ιδέες που θα εκφράσουν το νέο ρεύμα, το Ρεαλισμό. Ο ρομαντισμός και ο ρεαλισμός δεν αποκλείουν ο ένας τον άλλον. Η έννοια του ρεαλισμού είναι ρευστή. Χαρακτηρίζεται από την ανάγκη να εκφραστεί το πραγματικό , το συγκεκριμένο , το αντικειμενικό και παρουσιάζει αρκετά στάδια εξέλιξης που φτάνουν μέχρι την εποχή μας.

- **Νατουραλισμός**

Ο Νατουραλισμός , μία ειδική ριζοσπαστική μορφή του ρεαλισμού, η πίστη δηλαδή η αντιγραφή της πραγματικότητας ή η απλοϊκή απομίμησή της , στο θέατρο δε θα βρει σπουδαίους εκφραστές.

- **Εξπρεσιονισμός**

Ο εξπρεσιονισμός είναι το καινούριο ρεύμα της τέχνης που στο θέατρο θα εκφραστεί στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Αναπτύσσεται στην περίοδο 1910-1920. Οι σκοποί του είναι βασικά αντιρρεαλιστικοί. Στη θέση των «αληθινών» προσώπων αρχίζουν να παρουσιάζονται συμβολικές μορφές. Οι εξπρεσιονιστές εναντιώνονται στο θέατρο της εσωτερικότητας. Επηρεάζονται βέβαια, από την ψυχανάλυση αλλά σκοπός τους είναι να δείξουν μαζικές συγκινήσεις. Ο εξπρεσιονιστής είναι συχνά ψυχή βασανισμένη και απελπισμένη αλλά δε θέλει να αρνηθεί τον κόσμο μέσα στον οποίο ζει.

- **Το θέατρο του παραλόγου**

Το θεατρικό είδος που αναπτύσσεται στη Δύση μετά το Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο, θα ονομαστεί «Θέατρο του παραλόγου». Παράλογο σημαίνει «μη εναρμονισμένο με την κρίση και την ορθότητα, ασύμφωνο, άλογο, παράλογο». Οι συγγραφείς που θα εκφραστούν μ' αυτό το θεατρικό είδος δεν αποτελούν μέρος καμίας σχολής ούτε κανενός αυτοανακηρυγμένου συνειδητού κινήματος. Το θέατρο του παραλόγου εκφράζει το άγχος και τη βαθιά απόγνωση. Τη θέση του ανθρώπου μέσα σ' ένα κόσμο από γκρεμισμένες πίστεις. Το θέατρο του παραλόγου δε βάζει κανένα διανοητικό πρόβλημα ούτε προσφέρει καμία σαφώς καθορισμένη λύση σαν δίδαγμα ή απόφθεγμα.

Η ιστορία του θεάτρου στην σύγχρονη Ελλάδα

Επτανησιακό και Κρητικό θέατρο:

Αν και γενέτειρα του θεάτρου, η Ελλάδα μετά την επανάσταση βίωνε δύσκολες ημέρες, και έτσι η μόνη θεατρική κίνηση που υπήρξε παρουσιάστηκε στην Κρήτη και τα Επτάνησα, με την εμφάνιση νέων δημιουργών να παρουσιάζουν έργα που ήταν επί το πλείστον κωμικά ή σατιρικά έργα. Όταν μιλάμε για κρητικό και επτανησιακό θέατρο, ο γεωγραφικός χώρος είναι σαφής. Χρειάζεται επίσης ένας χρονικός προσδιορισμός.

Εν πάση περιπτώσει, παρ'όλα αυτά, δεν υπάρχει σύγκριση με τον τουρκικό ζυγό, υπήρχε καταρχήν μία δυνατότητα προσβάσεως προς τα πνευματικά κέντρα της εποχής. Υπήρχε η δυνατότητα προσβάσεως νεαρών σπουδαστών στα πανεπιστήμια της Ιταλίας και ιδιαίτερα της Πάντοβα. Το πανεπιστήμιο της Παδούης που λέγανε οι παλιοί ή της Πάδοβα ή της Πάντοβα όπως θέλετε, ήταν κυρίως το λίκνον του κρητικού και επτανησιακού θεάτρου.

Από την Κρήτη μας σώζονται θεατρικά έργα από όλο το φάσμα της δραματουργίας που ανθούσε εκείνη την εποχή στην Ιταλία. Δηλαδή, έχουμε τραγωδίες, κωμωδίες, ποιμενικές κωμωδίες, εκκλησιαστικό δράμα. Οι τραγωδίες που μας σώζονται και κατά παράδοση θεωρούνταν κρητικές, είναι τρεις. Η μία είναι η "Ερωφίλη" του Γεωργίου Χορτάτση. Η δεύτερη τραγωδία που σώζεται, είναι ο "Βασιλεύς Ροδολίνος" του Ιωάννη Ανδρέα Τρωΐλου από το Ρέθυμνο της Κρήτης. Η τρίτη σώθηκε μόνο σε ένα χειρόγραφο. Είναι ο περίφημος "Νανιανός κώδιξ". Αυτές είναι οι τραγωδίες που σώζονται. Οι κωμωδίες είναι πάλι τρεις. Η παλιότερη είναι ο "Κατσούρμπος" του Χορτάτση. Οι δύο πρώτες κωμωδίες, ο "Κατσούρμπος" και ο "Στάθης" είναι σαφώς επηρεασμένες από την ονομαζόμενη λόγια ιταλική κωμωδία "commedia erudita", η οποία κατάγεται από τον Τερέντιο και τον Πλαύτο, τους Λατίνους μιμητές του Μενάνδρου, κωμικού ποιητή της νέας αττικής κωμωδίας. Έχουμε και μία ποιμενική κωμωδία, που μας σώζεται με δύο τίτλους. Δηλαδή παλιότερο χειρόγραφο τη λέει "Γύπαρη" που είναι ο ήρωας του έργου, ένας ερωτευμένος νέος. Νεώτερο χειρόγραφο, ίσως εγκυρότερο, λέει το έργο "Πανώρια", από την ηρωίδα του έργου. Δεν έχει σημασία και οι δύο πρωταγωνιστές είναι. Το τελευταίο έργο του κρητικού θεάτρου που μας σώζεται, είναι "η θυσία του Αβραάμ". "Η θυσία του Αβραάμ" είναι έργο αγνώστου ποιητή. Από πολλούς αποδίδεται στον Βιτσέντζο Κορνάρο, όμως δεν έχει αποδειχθεί αυτό. Φαίνεται ότι είναι γραμμένο το 1635 και σαν πρότυπο έχει ένα έργο "ο Ισαάκ" του Γκρότο.

Διαφωτισμός στο Ελληνικό θέατρο

Με διάφορες παραλλαγές ως και σήμερα δίνεται έμφαση στην περίοδο του Διαφωτισμού κατά την οποία διαμορφώνονται καινούργια ιδεολογικά και πολιτισμικά δεδομένα, και είναι αυτά ακριβώς που οδηγούν στην αποκρυστάλλωση της εθνικής συνείδησης. Εδώ οι κοινωνικές και πολιτικές μεταλλαγές που συνεπιφέρει, σε ευρωπαϊκό επίπεδο, η έκρηξη της Γαλλικής Επανάστασης διαδραματίζουν ένα σημαντικό ρόλο. Βρισκόμαστε σε μία χρονική περίοδο, όπου το έμμετρο, διαλογικό και αφηγηματικό στοιχείο, η δημόσια απαγγελία καθώς και η απομνημόνευση αποτελούσαν αδιάρρηκτα στοιχεία μίας ζωντανής πρακτικής ορατής τόσο στην λαϊκή όσο και στην λόγια παράδοση.

Ο νεοελληνικός Διαφωτισμός γνώρισε τρεις τουλάχιστον περιόδους έκφρασης και βαθμιαίας ωρίμανσης. Κατά την διάρκεια της πρώτης, ο τόνος δόθηκε από τους Φαναριώτες. Το σύγχρονο θέατρο, με πρωτοπόρους τους δυτικοθρεμμένους και γλωσσομαθείς Φαναριώτες εισάγεται από την Δύση, ως "ανάγνωσμα", ως καινούργιο είδος, τμήμα θα μπορούσαμε να πούμε της "κοσμικής" λογοτεχνίας. Χαρακτηρίζεται από μία συνειδητή στροφή προς το δυτικό πνεύμα: ζητήματα ηθικής φιλοσοφίας, πολιτικού στοχασμού και παιδαγωγίας απασχόλησαν κατεξοχήν τους πρώτους Φαναριώτες. Κοντά σε όλα αυτά έχουμε μία διάχυτη διάθεση ανανέωσης του λόγου, μία λογοτεχνική αίσθηση που τείνει να διαμορφωθεί. Αυτό το δεύτερο, το ανεπίσημο πρόσωπο, τοποθετείται στο μεταίχμιο του παλαιού με το καινούργιο, βρίσκεται σε αναζήτηση της εφήμερης χαράς, της ποιητικής απόλαυσης. Σ' αυτόν τον κύκλο θα καλλιεργηθεί η διάθεση μετάφρασης δυτικών λογοτεχνικών και θεατρικών κειμένων όπου σε αυτήν την πρακτική πρέπει να δούμε μία διάθεση άσκησης συνδεδεμένη με την τέρψη. Ας μην ξεχνάμε πως ο φαναριωτικός κόσμος εκφράζεται με μία γλώσσα δημοτική, αρκετά πλούσια σε αποχρώσεις, που συνεχίζει με τα ρητορικά της σχήματα κατά κάποιο τρόπο την μεταβυζαντινή παράδοση, που αγαπάει τα στιχουργήματα και υμνεί τον έρωτα. Ο φαναριωτικός κόσμος δεν απέστρεψε στο σύνολο του το πρόσωπο από την κρητική λογοτεχνία και συνακόλουθα το κρητικό θέατρο.

Στο ευρύτερο πλαίσιο του νεοελληνικού Διαφωτισμού θα συναντήσουμε την αποδοχή ενός θρησκευτικού δράματος. Παλαιότερα μηνύματα του Διαφωτισμού στο νεοελληνικό θέατρο αποκρυσταλλώνονται μέσα από μεταφράσεις. Η ηθικό-ιδεολογική διδαχή θα προβληθεί έντονα μέσα από την κλασική θεματική και τις ηρωικές πράξεις, στοιχεία που αναζητούν στο έργο του Μεταστάσιου οι Έλληνες μεταφραστές του. Ολοένα και ισχυροποιείται στην αφυπνιζόμενη νεοελληνική συνείδηση το σχήμα: τέρψη, διδαχή, σύνδεση με την αρχαία ελληνική κληρονομιά.

Στον 19ο αιώνα το θέατρο, ως λογοτεχνικός λόγος αλλά και ως σκηνική πράξη, ενέχει στην καμπή του αιώνα άμεση ιδεολογική φόρτιση και διαπνέεται από τα μείζονα φιλοσοφικά ερωτήματα της εποχής του. Εάν η ένταξη του στο πλαίσιο της "κοσμικής συναναστροφής" από την Αναγέννηση και μετά, εάν η

λυρική εκδοχή του (η όπερα) απετέλεσε κορυφαία συναναστροφή της αστικής κοινωνίας, δεν πρέπει να παραγνωρίζουμε πως η δραματοουργία λειτούργησε εκ παραλλήλου σε ευρωπαϊκό επίπεδο ως καταλύτης, ως στοιχείο ριζοσπαστικό και συχνά ανατρεπτικό. Ας θυμηθούμε το θέατρο της "φιλοσοφικής προπαγάνδας" (Βολταίρος), τους ιταλούς δραματοουργούς της καμπής του 18ου αιώνα (Αλφιέρι), και ακόμη σύγχρονους μας δραματογράφους.

Το νεοελληνικό θέατρο του 19ου αιώνα, είτε πρόκειται για πρωτότυπα έργα, είτε για μεταφράσεις, δεν μπορεί να νοηθεί, εάν δεν κατανοήσουμε εξάλλου την σημασία του "εθνικού" ρόλου που επιφορτίζεται. Θα συμφωνήσουμε με την άποψη του καθηγητή Βάλτερ Πούχγερ, σύμφωνα με την οποία, η ιδιάζουσα και εξελικτική έννοια του εθνικού (και συν τω χρόνω εθνικιστικού) χαρακτήρα του νεοελληνικού θεάτρου, ερμηνεύεται καλύτερα, εάν την τοποθετήσουμε σε μία βαλκανική συγκριτική οπτική. Είναι μάλιστα προτιμότερο εδώ να χρησιμοποιήσουμε τον ευρύτερο πολιτισμικά όρο Νοτιοανατολική Ευρώπη. Μετά την Επανάσταση του 1821 δημιουργείται ένα εθνικό κράτος. Όστε η έννοια του "εθνικού θεάτρου" είναι τώρα αμφίσημη: από τη μία ανάγεται στις προσπάθειες για να σχηματισθεί και να εδραιωθεί η θεατρική ζωή στο νεαρό κράτος και από την άλλη αφορά στην χάραξη των ιδεολογικών παραμέτρων και της εμβέλειας του φαινομένου. Έτσι η προτεραιότητα που δόθηκε στα ιστορικά θέματα ως πηγές έμπνευσης συνδεόταν με την ανάγκη να αποκρυσταλλωθεί η εθνική ταυτότητα και να ενσωματωθούν τα διαχρονικά στοιχεία του ελληνισμού στην φυσιογνωμία του Έθνους.

Το σύγχρονο Ελληνικό θέατρο στις αρχές του 20ου αιώνα

Η καθοριστική αλλαγή στην ιστορία του θεάτρου στη σύγχρονη Ελλάδα έλαβε χώρα όταν έγινε η Αθήνα πρωτεύουσα της χώρας, και κυρίως με το πέρασμα στον 20ο αιώνα. Την περίοδο αυτή άρχισαν να ιδρύονται οι πρώτες μεγάλες θεατρικές σκηνές, με το Βασιλικό θέατρο (Εθνικό θέατρο σήμερα) να θέτει τις βάσεις για την αλματώδη ανάπτυξη του θεάτρου στην Ελλάδα με νέα ρεύματα και πρακτικές. Οι θεατρικές σκηνές της Αθήνας άρχισαν να επενδύουν σε ευρωπαϊκά έργα, και ρεπερτόριο που παρουσιαζόταν ήδη εδώ και χρόνια στις μεγάλες Ευρωπαϊκές σκηνές. Αφ' ενός υπάρχει η παραδοσιακή μουσική που συνεχίζει να καλλιεργείται απρόσκοπτα στην ύπαιθρο και αφ' ετέρου οι μετακλήσεις ευρωπαϊκών μουσικών θιάσων στα νεαρά αστικά κέντρα. Με τον τρόπο αυτό οι νεόκοποι αστοί έρχονται για πρώτη φορά σε επαφή με τον ευρωπαϊκό μουσικό πολιτισμό. Οι πρώτες προσπάθειες για δημιουργία ντόπιας μουσικής και θεατρικής παραγωγής, καθώς και ο πόθος για εξευρωπαϊσμό θα οδηγήσουν στην δημιουργία του Αθηναϊκού τραγουδιού, του κωμειδυλλίου, της Αθηναϊκής επιθεώρησης και της οπερέτας. Δεν είναι τυχαίο ότι τα τρία από τα τέσσερα είδη είναι μουσικό-θεατρικά. Η έλλειψη τεχνολογίας αποθήκευσης και αναμετάδοσης του ήχου μετατρέπει το θέατρο σε όχημα διάδοσης της μουσικής αφού μεγάλη μερίδα του κοινού πηγαίνει στο θέατρο για να ακούσει μουσική.

Η ανάπτυξη του θεάτρου αλλά και η μοντέρνα θεώρηση του έδωσαν την αφορμή για την εμφάνιση σπουδαίων καλλιτεχνών, όπως η Κυβέλη και η Κοτοπούλη, που συγκρότησαν ελεύθερα σχήματα για να παρουσιάσουν έργα του παγκόσμιου θεάτρου, και να προετοιμάσουν το έδαφος και το κοινό για την άνθιση του ελληνικού θεάτρου. Αν και υπήρξε τάση παρουσίασης των διάσημων ελληνικών τραγωδιών και κωμωδιών της αρχαιότητας, έκανε την εμφάνιση του ένα είδος που έμελλε να εξελιχθεί σε ένα από τα πιο χαρακτηριστικά είδη στο ελληνικό θέατρο: το κωμειδύλλιο, που αποτελεί την ελληνική εκδοχή της ρομαντικής κομεντί με έντονα όμως κωμικά στοιχεία.

Το Κωμειδύλλιο είναι είδος ελαφρού ελληνικού μουσικού έργου. Δημιουργήθηκε στο τέλος του 19ου αιώνα ταυτόχρονα με την εμφάνιση της λαογραφίας (1880). Το περιεχόμενό του είναι κυρίως ηθογραφικό. Οι υποθέσεις των κ. εξελίσσονταν στην ύπαιθρο και γοήτευαν τους κατοίκους των πόλεων. Συγγραφείς κωμειδυλλίων ήταν ο Δημήτριος Κορομηλάς και ο Σπυρίδωνας Περεσιάδης. Αντιπροσωπευτικότερα έργα τους είναι: "Η τύχη της Μαρούλας" (1888) και "Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας" (1892) του Κορομηλά και η "Γκόλφω" του Περεσιάδη, που βρίσκουν ακόμα και σήμερα ανταπόκριση από το λαό. Θα ήταν παράλειψη ωστόσο να μην αναφέρουμε την επιρροή που ασκήθηκε στην τελική διαμόρφωση του κωμειδυλλίου από την αρμενική οπερέτα.

Η Ελληνική επιθεώρηση

Περίπου στα μέσα της δεκαετίας του 1890, το κωμειδύλλιο έδειξε έντονα σημάδια κόπωσης. Τότε έκανε την εμφάνισή της η επιθεώρηση. Η επιθεώρηση γεννήθηκε στην Αθήνα ως σατιρική εκδοχή του κωμειδυλλίου, και ήρθε να αντικαταστήσει το είδος αυτό και να το εξελίξει. Η σάτιρα πήρε μορφή μουσικού θεάτρου, και έτσι οι παραστάσεις είχαν τόσο πρόζα όσο και στοιχεία μιούζικαλ. Το σύγχρονο ελληνικό θέατρο άρχισε με τον τρόπο αυτό να γίνεται πιο Ευρωπαϊκό, και να παίρνει σάρκα και οστά το όραμα όλων εκείνων των ηθοποιών, σκηνοθετών και θεατρικών παραγωγών που έκαναν την εμφάνιση τους λίγο πριν το Δεύτερο Παγκόσμιο πόλεμο για να ενισχύσουν το αστικό θέατρο που εξέφραζε τους προβληματισμούς της εποχής. Σημαντική διαφορά ανάμεσα στα δυο θεατρικά είδη είναι ότι στο κωμειδύλλιο ολόκληρη η παράσταση είναι ένα έργο με αρχή, μέση και τέλος, ενώ η επιθεώρηση είναι σπονδυλωτό θέαμα με αυτόνομα θεατρικά σκετς, τα λεγόμενα «νούμερα».

Το είδος της επιθεώρησης ξεπήδησε το καλοκαίρι του 1894 όταν το κωμειδύλλιο συναντήθηκε με την επιθεωρησιακού χαρακτήρα ισπανική «Γραν Βία» Η παράσταση αυτή έγινε μεγάλη επιτυχία, ενώ οι ελληνικές επιθεωρήσεις που ακολούθησαν ληηλάτησαν ανηλεώς τις μελωδίες της. Η πρώτη ελληνική επιθεώρηση που έκανε την εμφάνισή της στο κοινό της Αθήνας ήταν το «Λίγο απ' όλα» του Μίκιου Λάμπρου το 1894. Ακολούθησε μια δεκάχρονη σιωπή, για να επανεμφανιστεί δριμύτερη στις αρχές του 20ου αιώνα και να φθάσει, με περιόδους ακμής και παρακμής, μέχρι τις μέρες μας. Οι ετήσιες επιθεωρήσεις όπως

Τα Παναθήναια , ο Παπαγάλος, το Πανόραμα, ο Πειρασμός, κ.ά. άφησαν έναν μεγάλο αριθμό από τραγούδια που ο απόηχός κάποιων από αυτά φθάνει μέχρι τις μέρες μας.

Στο νέο αυτό θεατρικό είδος η μουσική είχε ίση αν όχι και μεγαλύτερη βαρύτητα από το κείμενο. Το μεγαλύτερο μέρος του κοινού θεωρούσε τη μουσική σημαντικότερη κι από την ίδια την παράσταση και δεν πρέπει να θεωρηθεί τυχαίο ότι ενώ τα κείμενα παρέμεναν ανέκδοτα, τα τραγούδια εκδίδονταν σε παρτιτούρες και κυκλοφορούσαν ευρύτατα. Τα τραγούδια αυτά, ήταν που δημιουργούσαν τη μεγάλη επιτυχία στις επιθεωρήσεις και έκαναν τους ίδιους ανθρώπους να πηγαίνουν ξανά και ξανά σε μια παράσταση. Έντυπα των αρχών του 20ου αιώνα μιλούσαν για ένα κοινό τόσο ενθουσιώδες, ώστε οι ηθοποιοί να υποχρεώνονται να επαναλάβουν ένα τραγούδι ακόμα και δώδεκα φορές.

Στα πρώτα της βήματα η επιθεώρηση ακολουθεί την πρακτική του κωμειδουλίου, ξεσηκώνοντας ατόφιες τις μελωδίες από ευρωπαϊκές οπερέτες και προσαρμόζοντας επάνω τους ελληνικούς στίχους. Η αντιγραφή αυτή όχι μόνο δεν αποτελούσε ντροπή αλλά ήταν λόγος διαφήμισης της συγκεκριμένης παράστασης. Λίγοι μουσικοί έμπαιναν στον κόπο να διασκευάσουν ή να παραλλάξουν ελαφρώς μια μελωδία. Οι περισσότεροι την διατηρούσαν στην αρχική της μορφή, ενώ το να μπαίνουν οι μελωδίες ατόφιες στα ελληνικά έργα αποτελούσε επίσημη θέση αρκετών μουσικών και συγγραφέων. Ανάμεσα σε αυτούς ήταν και ο Γρηγόριος Ξενόπουλος ο οποίος πίστευε ότι η διασκευή αλλοίωνε τον χαρακτήρα και την προσωπικότητα της μουσικής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της πρακτικής αυτής είναι το «Εγώ είμαι η νέα γυναίκα», από τα Παναθήναια του 1908. Υπογράφεται από τον Θεόφραστο Σακελλαρίδη αλλά η μελωδία του αντιγράφηκε από το ιταλικό τραγούδι «Birbantella». Ήταν τόσο μεγάλος ο πόθος του κοινού για γνωστές ευρωπαϊκές μελωδίες ώστε ο Κλέων Τριανταφύλλου, ο γνωστός Αττίκ, του οποίου η μουσική χαρακτηριζόταν από προσωπικό ύφος και πρωτοτυπία, δεν κατάφερε να σταδιοδρομήσει στην επιθεώρηση.

Οπερέτα

Με το μουσικό-θεατρικό είδος της οπερέτας το ελληνικό αστικό κοινό ήλθε σε επαφή, ήδη από τη δεκαετία του 1870 όπου και ξεκινούν οι μετακλήσεις γαλλικών και ιταλικών θιάσων οπερέτας. Το είδος γίνεται ιδιαίτερα αγαπητό στο κοινό αφού ενισχύει την προσπάθεια προς εξευρωπαϊσμό με ένα είδος διασκέδασης ελαφράς και ευχάριστης. Όταν λοιπόν η αθηναϊκή επιθεώρηση δείχνει τα πρώτα σημάδια παρακμής αρχίζει η προσπάθεια καλλιέργειας του είδους «εντός των τειχών» με ελληνικές παραγωγές. Η πρώτη προσπάθεια γίνεται το 1908, όταν ο θιασάρχης Αντώνιος Νίκας ανεβάζει την οπερέτα του Herve "Μαμζέλ Νιτούς" με διευθυντή ορχήστρας το Θεόφραστο Σακελλαρίδη. Η παράσταση αυτή αποτελεί αφετηρία για την ελληνική οπερέτα, αφού και ο ίδιος

Σακελλαρίδης το 1913 εγκαταλείπει πλέον την επιθεώρηση για να αφοσιωθεί ολοκληρωτικά στην οπερέτα, παρασύροντας και αρκετούς άλλους συνθέτες στο νέο αυτό είδος.

Οι πρώτες ελληνικές οπερέτες πραγματοποιούν μια αληθινή υπέρβαση αφού εγκαταλείπεται η προφανής και διαφημιζόμενη μουσική πειρατεία της εποχής της επιθεώρησης, προς όφελος της δημιουργίας πρωτότυπης ευρωπαϊκής μουσικής γραμμένης από έλληνες συνθέτες. Με τον τρόπο αυτό λοιπόν αρχίζει στην Ελλάδα, μια εποχή πιο συστηματικής δημιουργικής επεξεργασίας και αφομοίωσης του ευρωπαϊκού μουσικού ίδιου χρονικό διάστημα μεταξύ 1916 – 1928 είναι η εποχή των μεγάλων θριάμβων της ελληνικής οπερέτας. Το περιεχόμενό της είναι εύθυμο, εύπεπτο, κωμικό, με χαρούμενο τέλος και με ευκολοτραγουδίστες μελωδίες που προσφέρουν αναψυχή. Τα τραγούδια που γεννιούνται γίνονται από την πρώτη στιγμή κοσμαγάπητα, εκδίδονται και κυκλοφορούν σε παρτιτούρες και βρίσκονται στα αναλόγια των πιάνων κάθε αστικού σαλονιού.

Το ελληνικό κοινό μέσω της οπερέτας εκπαιδεύτηκε να αποζητά πρωτότυπη μουσική και όχι κακόγουστες αντιγραφές ξένων επιτυχιών. Πατέρας της ελληνικής οπερέτας θεωρείται ο Θεόφραστος Σακελλαρίδης, ο οποίος γράφει μουσική εύθυμη και ρομαντική, χωρίς να διστάζει όπου το έκρινε απαραίτητο να περνά μελωδίες με μοτίβα δανεισμένα από την ελληνική ή και την ανατολική μουσική παράδοση. Η πρώτη οπερέτα που έγραψε μετά την αποχώρηση του από την ετήσια επιθεώρηση «Παναθήναια» το 1914, ήταν «Στα Παραπήγματα». Ακολουθούν το «Πικ – Νικ» το 1915. «Η δεσποινίς Τιπ-Τοπ» το 1916, «Ο υπνοβάτης» το 1917, η μεγάλη του επιτυχία «Ο βαφτιστικός» ήλθε το 1918 και εξακολουθεί να παίζεται μέχρι τις μέρες μας, «Θέλω να ιδώ τον Πάπα», «Ο καπετάν Τσανάκας» το 1922, «Τα μοντέρνα κορίτσια» το 1935 κ.ά. Ο Νίκος Χατζηαποστόλου και εξ ίσου σημαντικός συνθέτης οπερέτας εμφανίστηκε το 1916 με τη μεγάλη επιτυχία «Μοντέρνα καμαριέρα», «Οι ερωτευμένοι» το 1919, «Οι Απάχηδες των Αθηνών» το 1921 όπου περιέχεται και το πασίγνωστο τραγούδι «Ρετσίνα μου» που αποτελεί αναφορά στα τραγούδια του κρασιού, ιδιαίτερα αγαπητά την εποχή εκείνη και «δείχνει» την τάση του συνθέτη να υιοθετεί ένα πιο λαϊκό ύφος, «Το κορίτσι της γειτονιάς» το 1922, «Η γυναίκα του δρόμου» το 1924 κ.ά.

Ο Κάρολος Κουν για το Θέατρο Τέχνης

Ο Κάρολος Κουν με τον Γιάννη Τσαρούχη και τον Διονύσιο Δεβάρη ίδρυσαν τη Λαϊκή Σκηνή, ένα θεατρικό εργαστήριο στην προσπάθειά τους να αξιοποιήσουν την λαϊκή ελληνική παράδοση και ανέβασαν έργα όπως την Ερωφίλη και την Άλκηστις. Το 1942 ιδρύεται το Θέατρο Τέχνης από τον Κάρολο Κουν, όπου και ανέβασε παραστάσεις σημαντικές για την ιστορία του ελληνικού θεάτρου. Τα περιθώρια των έργων που παρουσιάζονταν ήταν αναγκαστικά περιορισμένα. Βέβαια υπήρχαν και έργα τα οποία έμεναν απραγματοποίητα καθώς ελπίζανε να παιχτούν μετά την απόκτηση της ελευθερίας της Ελλάδος. Το

«Θέατρο Τέχνης» ιδρύθηκε το '42 πριν 39 χρόνια, στην αρχή της Γερμανικής Κατοχής. Το 1945 το «Θέατρο Τέχνης» αναγκάστηκε να διακόψει τη λειτουργία του. Χαρακτηριστικά ο Κάρολος Κουν είχε πει «Χτυπήθηκαν και χάθηκαν ιδανικά και όνειρα και προοπτικές και πάνω απ' όλα έλειψε η πίστη. Η πίστη και η μεταξύ μας συνεννόηση και επαφή. Το 1946, με λίγο κρύα καρδιά, προσπάθησα να συμμαζέψω και να συναρμολογήσω ό,τι μπόρεσε να απομείνει. Με λίγο μαζεμένα τα φτερά λειτουργήσαμε άλλα τρία χρόνια. Τότε πια, αναγκαστήκαμε να διακόψουμε οριστικά για λόγους οικονομικούς-πολιτικούς και εσωτερικής συνοχής.» Ο Κάρολος Κουν εργάστηκε σαν σκηνοθέτης στο «Εθνικό Θέατρο» για δύο χρόνια και κατάφερε να ξεπληρώσει τα χρέη του «Θεάτρου Τέχνης». Παράλληλα συνέχισε τη Σχολή με νέα παιδιά. Μαζεύοντας συνδρομές, διαμόρφωσε το χώρο στο υπόγειο του Ορφέα. Έτσι λειτούργησε πάλι το «Θέατρο Τέχνης» σχεδόν αποκλειστικά με νέους αδειούχους μαθητές.»

Το ελληνικό κοινό, χάρη στον Κουν, γνώρισε τα σύγχρονα ξένα θεατρικά ρεύματα, το θέατρο του «Παραλόγου», Ιονέσκο, Μαξ Φρις, Μπέκετ, Άλμπυ, Βάις, Πίντερ, Αραμπάλ, ενώ επανήλθε συχνά στους Ουίλλιαμς, Πιραντέλλο, Τσέχοφ, Μπρεχτ, Μίλλερ, Σαίξπηρ. Πρόβαλε το ελληνικό έργο μέσα από τον Βυζάντιο, Κορομηλιά, Καπετανάκη, Ξενόπουλο και δημιούργησε νέους συγγραφείς: τον Καμπανέλλη, την Αναγνωστάκη, τον Κεχαΐδη, τον Σκούρτη, τον Μουσελλά, τον Αρμένη.

Σύγχρονοι θεατρικοί συγγραφείς

Οι πιο σημαντικοί θεατρικοί συγγραφείς που παρουσιάστηκαν στα μέσα του 19ου αιώνα ήταν ο Ιωάννης Ζαμπέλιος με τα έργα του Τιμολέων και Ρήγας Θεσσαλός, και ο Ρίζος Νερουλός που έγραψε τα έργα Πολυξένη και Ασπασία. Την ίδια περίπου περίοδο εμφανίστηκε ο Αλέξανδρος Σούτσος, που έγραψε διάσημα σατιρικά έργα, όπως ο «Πρωθυπουργός», ο Άσωτος και ο «Ατίθασος ποιητής».

Στις αρχές και τα μέσα του 20ου αιώνα εμφανίστηκαν θεατρικοί συγγραφείς που παρουσίασαν έργα με ποικίλη θεματογραφία, όπως οι οικογενειακές συγκρούσεις, οι επιπτώσεις των πολέμων, η Ευρωπαϊκή τάση της Ελλάδας, αλλά και ηθογραφίες και κείμενα λαογραφικού ενδιαφέροντος. Οι πιο σημαντικοί θεατρικοί συγγραφείς της εποχής ήταν ο Γρηγόριος Ξενόπουλος(1867-1951), με έργα όπως ο Ποπολάρος, η Στέλλα Βιολάντη, ο Σπύρος Μελάς(1882-1966) που έγραψε έργα όπως ο Παπαφλέσσας, ο Γιός του Ίσκιου. Λίγο αργότερα έκανε την εμφάνιση του ο Παντελής Χορν που ενσωμάτωσε κωμικά στοιχεία στο δράμα, δίνοντας εκπληκτικά έργα όπως το Φυντανάκι και ο Σέντζας. Ο Άγγελος Τερζάκης, ο Γιώργος Θεοτοκάς και ο Δημήτρης Ψαθάς είναι επίσης ανάμεσα στους πιο σημαντικούς συγγραφείς μας στον 20ο αιώνα.

Από του νεότερους σκηνοθέτες αναφέρουμε ενδεικτικά τον Σπύρο Ευαγγελάτο, ο οποίος σκηνοθέτησε το Φουρτουνάτο, τον Χάση Γουζέλη και μια διασκευή του Ερωτόκριτου κ.α. Σημαντικοί έλληνες ζωγράφοι ασχολήθηκαν με την σκηνογραφία, όπως οι: Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Γιάννης Μόραλης,

Γιάννης Τσαρούχης, Σπύρος Βασιλείου. Ένας διακεκριμένος έλληνας σκηνογράφος και ζωγράφος που συνεργάζεται με λυρικά θέατρα του εξωτερικού είναι ο Νίκος Γεωργιάδης. Ένας πολυβραβευμένος σκηνογράφος του θεάτρου είναι ο Διονύσης Φωτόπουλος, ο οποίος έχει συνεργαστεί με ευρωπαίους σκηνοθέτες όπως τους Πήτερ Χωλ (στην παράσταση Οιδίπους), Πέτερ Στάιν και Λούκα Ρονκόνι.

Η θεατρική δραστηριότητα των τελευταίων δεκαετιών του 20ου αιώνα κατέδειξε την αλματώδη πρόοδο του ελληνικού θεάτρου, που έγινε πιο τολμηρό και νεωτεριστικό, και επέτρεψε σκηνοθετικούς και υποκριτικούς πειραματισμούς μέσα από πρωτοβουλίες θεατρικών ομάδων και δημιουργών. Έτσι, τόσο η Αθήνα και η Θεσσαλονίκη όσο και οι μεγάλες πόλεις της χώρας έχουν αποκτήσει πολλές θεατρικές σκηνές που παρουσιάζουν πλήθος και ποικιλία έργων κάθε χρόνο.

Στη σύγχρονη Ελλάδα η αγάπη για το θέατρο είναι εμφανής αν κανείς απλά παρατηρήσει τον αριθμό των παραστάσεων που ανεβάζονται κάθε χρόνο στη χώρα και τον αριθμό θεατρικών ομάδων που παράγουν ποιοτικό θεατρικό έργο. Από πολιτειακής απόψεως, το Ελληνικό Υπουργείο Πολιτισμού είναι ο αρμόδιος κρατικός φορέας για το θέατρο και έχει δημιουργήσει το Θεατρικό Δίκτυο. Η οργάνωση του Θεατρικού Δικτύου έχει συγκεντρώσει όλες τις μορφές θεατρικής δημιουργίας, προωθώντας τη συμμετοχή των ελληνικών θεατρικών σχημάτων σε διεθνή Φεστιβάλ αλλά και την ευαισθητοποίηση και ενεργοποίηση του κοινού στο αρχαίο δράμα, το παιδικό θέατρο και τις σύγχρονες μορφές θεατρικής έκφρασης.

Το θεατρικό Δίκτυο απαρτίζεται κυρίως από:

- Το Εθνικό Θέατρο
- Το Θέατρο Βορείου Ελλάδας
- Την Εθνική λυρική Σκηνή
- Το θεατρικό μουσείο
- Το Ελληνικό Κέντρο Θεάτρου για παιδιά
- Τα δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα
- Τους επιχορηγημένους Θιάσους
- Το Ελληνικό Κέντρο Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου
- Την Όπερα Δωματίου Θεσσαλονίκης

Την δεκαετία του 1950 δύο γεγονότα έφεραν στο φως ένα πολύ αισιόδοξο μονοπάτι για το σύγχρονο ελληνικό θέατρο. Η ανάπτυξη του θεάτρου τέχνης από τον Κάρολο Κουν και η παρουσία των συγγραφέων Ιάκωβου Καμπανέλη και Γιώργου Σεβαστικόγλου , για πρώτη φορά στη θεατρική ζωή της Ελλάδας παρουσιάστηκαν τόσο συγγραφείς ταυτόχρονα και προβληματισμένοι με τη γύρω τους πραγματικότητα

Ημερομηνίες ίδρυσης μερικών θεάτρων :

- Εθνική Λυρική σκηνή: Ιδρύθηκε το 1939 ως τμήμα του τότε Βασιλικού Θεάτρου
- Θέατρο Ωδείου: Ιδρύθηκε το 1928 με δραματική σχολή
- Εταιρεία Ελληνικών Θεατρικών Συγγραφέων: Ιδρύθηκε το 1919, επίσης ιδρύει δραματική σχολή και θίασο με την επωνυμία Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου
- Εθνικό Θέατρο: Ιδρύθηκε το 1930 και το 1932 αρχίζει να λειτουργεί
- Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος: Ιδρύεται το 1961 και η δραστηριότητα του ξεκινά το καλοκαίρι της ίδιας χρονιάς
- Θέατρο Τέχνης: Ιδρύθηκε το 1942

Όπως βλέπουμε τόσο η Αθήνα και η Θεσσαλονίκη όσο και οι μεγάλες πόλεις , έχουν αποκτήσει πολλές θεατρικές σκηνές που παρουσιάζουν πλήθος και ποικιλία έργων κάθε χρόνο.

Συντελεστές Θεάτρου

Το σύγχρονο ελληνικό θέατρο του 20^{ου} είναι η πιο οργανωμένη εκδοχή του Νεοελληνικού θεάτρου. Στην ανάπτυξη του συμβάλλουν δημιουργικές μορφές όπως: συγγραφείς, ηθοποιοί, σκηνοθέτες.

- Σκηνογράφος: είναι εκείνος που ζωγραφίζει και φτιάχνει τα σκηνικά για το έργο ανάλογα με το που συμβαίνουν τα γεγονότα (σπίτι, δάσος, κάστρο, δρόμος).
- Σκηνοθέτης: είναι ο άνθρωπος που καθοδηγεί τους ηθοποιούς πώς να παίζουν το ρόλο τους και γενικά αποφασίζει για όλη την παράσταση , αρκετές φορές επεμβαίνει και διαμεσολαβεί.
- Θεατρικός συγγραφέας : είναι ο άνθρωπος που ‘χτίζει’ τους χαρακτήρες ,περιγράφει την ατμόσφαιρα, συλλαμβάνει την ιδέα , γράφει του διαλόγους και γενικότερα την υπόθεση του έργου.
- Συνθέτης: είναι αυτός που γράφει τη μουσική και τα τραγούδια για το θεατρικό έργο
- Ηθοποιοί: είναι η ψυχές των θεατρικών παραστάσεων που ερμηνεύουν, ενσαρκώνουν και παίζουν το ρόλο του θεατρικού έργου

- Φωτιστής: είναι ο άνθρωπος που φροντίζει για τον φωτισμό της παράστασης, φωτίζει τη σκηνή και τους ηθοποιούς.

Σημαντικοί συγγραφείς : Πέτρος Κατσαίτης, Ιωάννης Ζαμπέλιος, Ρίζος Νερουλός, Αλέξανδρος Σούτσος

Σημαντικοί συνθέτες: Νίκος Χατζηαποστόλου(οπερέτας),

Σημαντικοί σκηνοθέτες: Χάση Γουζέλη, Σπύρος Ευαγγελάτος

Σημαντικοί ηθοποιοί: Κυβέλη Ανδριανού, Μήτσος Μυράτ, Άγγελος Χρυσομάλλης, Νίκος Παπαγεωργίου

Τόπος

Καθοριστική αλλαγή στην ιστορία του θεάτρου στην σύγχρονη Ελλάδα έλαβε χώρα όταν έγινε η Αθήνα πρωτεύουσα της χώρας. Την περίοδο αυτή άρχισαν να ιδρύονται οι πρώτες μεγάλες θεατρικές σκηνές με το Βασιλικό Θέατρο (Εθνικό Θέατρο σήμερα). Οι θεατρικές σκηνές της Αθήνας άρχισαν να επενδύουν σε ευρωπαϊκά έργα.

Δομή

Υπάρχουν πολλοί τύποι θεάτρων. Τα θέατρα μπορούν να χτιστούν συγκεκριμένα για ορισμένους τύπους θεάτρων ή μπορούν να εξυπηρετήσουν για τις γενικότερες ανάγκες απόδοσης. Τα θέατρα μπορούν να κυμανθούν από υπαίθριο αμφιθέατρα σε περίκομπο, καθεδρικός ναός- όπως τις δομές σε απλό τα δωμάτια. Μερικά θέατρα μπορούν να έχουν μια σταθερή περιοχή να ενεργήσουν (στα περισσότερα θέατρα αυτό είναι γνωστό ως στάδιο). Σε μερικά θέατρα, συγκεκριμένα θέατρα προσκήνια, θέατρα και αμφιθέατρα χώρων, αυτή η περιοχή είναι μόνιμο μέρος της δομής. Μπορούν να υπάρξουν διαστήματα παρασκηνίων επίσης. Αυτοί περιλαμβάνουν τα φτερά από κάθε πλευρά ενός σταδίου, προσκήνιου(αποκαλούμενου "τα παρασκήνια")όπου στηρίγματα, σύνολα και το τοπίο μπορεί να αποθηκευτεί καθώς επίσης και μια θέση για τους δράστες που αναμένουν μια είσοδο. Συχνά ένα θέατρο θα ενσωματώσει άλλα διαστήματα προοριζόμενα για τους εκτελεστές. Άλλα δωμάτια στο κτήριο μπορούν να χρησιμοποιηθούν για τον επίδεσμο των δωματίων, δωμάτια πρόβας, διαστήματα για την οικοδόμηση των συνόλων, στηρίγματα, και κουστούμια, όπως και την αποθήκευση. Επιπλέον, πολλά θέατρα μπορούν να παρέχουν τις περιοχές οριζόμενες συγκεκριμένα για την άνεση του ακροατηρίου

Σημαντικό είναι να τονιστεί ότι η κατασκευή ενός θεάτρου είναι πάρα πολύ δύσκολη και για να ολοκληρωθεί χρειάζεται μεγάλο χρονικό διάστημα. Αρχικά η πρόσκληση για τον αρχιτέκτονα που σχεδιάζει ένα σύγχρονο θέατρο είναι να προχωρήσει , να δώσει λύσεις που βελτιώνουν τις συνθήκες και διευκολύνουν λίγο τα πράγματα. Ο σχεδιασμός με υπολογιστές μπορεί να βοηθήσει και να διευκολύνει τον αρχιτέκτονα. Επιπρόσθετα , με την πολύτιμη

βοήθεια του υπολογιστή όχι μόνο μπορούμε να δούμε τις συνθήκες που επικρατούν σε κάθε θέση του θεάτρου αλλά και να δούμε τι θα συμβεί αν ο ηθοποιός σκύψει το κεφάλι του ή στραφεί αλλού.

Ο σύγχρονος σχεδιασμός έχει πολλές δυνατότητες, ξεφεύγει από τον απόλυτο κύκλο και δίνει πιο δυναμικές μορφές, προσαρμοσμένες στις δυνατότητες της φωνής, στη βελτίωση και τη ρύθμιση των ακουστικών παραμέτρων. Τα βασικά στοιχεία του σύγχρονου θεάτρου είναι τα σκηνικά δηλαδή ο θεατρικός εξοπλισμός που χρησιμοποιείται για να αποδώσει το περιβάλλον. Τα κουστούμια όπου είναι τα είδη ένδυσης και τα αξεσουάρ που φοριούνται ανάλογα με τον χαρακτήρα και τη χρονική περίοδο. Τα κινητά είδη, το κάθε αντικείμενο εκτός από το κουστούμι ή το τοπίο που χρησιμοποιούνται για την παράσταση.

Εθνική Λυρική Σκηνή

Η Εθνική Λυρική Σκηνή ιδρύθηκε το 1939, ως τμήμα του τότε Βασιλικού θεάτρου, με διευθυντή τον Κωστή Μπαστιά. Ως αυτόνομος οργανισμός λειτουργεί από το 1944 με κύριους ιδρυτές τον Ναπολέοντα Λαμπελέτ, Διονύσιο Λαυράγκα και μια ομάδα μουσικών. Η Εθνική Λυρική Σκηνή ανέδειξε το λυρικό θέατρο στην Ελλάδα και παρουσίασε πολλές όπερες κλασσικού ρεπερτορίου αλλά και σύγχρονων συνθετών. Το 1939 δημιουργήθηκε το μπαλέτο της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, ως παράρτημά της με διευθυντή τον χορευτή-χορογράφο Σάσα Μάχωφ. Από το 1999 τη διεύθυνση του μπαλέτου της Εθνικής Λυρικής Σκηνής έχει αναλάβει η Α. Πέτροβα. το μπαλέτο συμμετέχει σε φεστιβάλ και κάνει περιοδείες εκτός Ελλάδος. Μερικά από τα κλασσικά έργα του ρεπερτορίου του είναι: Ζιζέλ, Ρωμαίος και Ιουλιέτα, Καρυοθραύστης, Ζορμπάς κ.α. Η σημαντικότερη μορφή της Εθνικής Λυρικής Σκηνής είναι αναμφισβήτητα η Μαρία Κάλλας. Το 1960 ερμήνευσε την "Νόρμα" του Μπελίνι και το 1961 τη "Μήδεια" του Κερουμπίνι.

Βιβλιογραφία

[https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A3%CE%B1%CF%84%CF%85%CF%81%CE%B9%CE%BA%CF%8C_%CE%B4%CF%81%CE%AC%CE%BC%CE%
B1](https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A3%CE%B1%CF%84%CF%85%CF%81%CE%B9%CE%BA%CF%8C_%CE%B4%CF%81%CE%AC%CE%BC%CE%
B1)

[B1](#)

<http://diastixo.gr/arthra/2766-komodies-aristofani>

<http://ebooks.edu.gr/2013/books-pdf.php?course=DSGL-A115>

http://www.pi-schools.gr/books/gymnasio/ist_arx_gramm_a_b_c/101_131.pdf

http://www.pilavakis.net/new_page_27.htm

http://idrymapoiisis.blogspot.gr/2013/01/blog-post_4733.html

<http://www.theatro-technis.gr/to-theatro/>

<http://www.ert.gr/arxeio-afierwmata/kratiko-theatro-voriou-ellados-13-ianouariou-1961/>

<https://www.slideshare.net/karinka2/theatro-drama>

<http://www.diazoma.gr/>