

ΠΕΡΙΟΔΙΚΕΣ ΚΑΙ ΔΟΜΙΚΕΣ ΣΥΝΑΦΕΙΕΣ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΩΝ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΧΩΡΩΝ

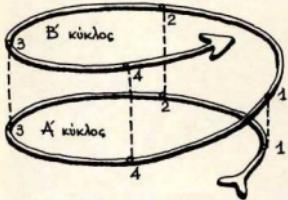
Τραγωδίας δέ ειδη εισί τέσσαρα: ή μέν πεπλεγμένη, ής τό δόλον ἔστιν περιπέτεια καὶ ἀνάγνωσις: ή δέ ποθητική, οἷον οἱ τε Αἴαντες καὶ οἱ Ίδιονες: ή δέ θῆται, οἷον αἱ Φθώτιδες καὶ οἱ Πηλεύς: τό δέ τέταρτον δύς, οἷον αἱ Φορητίδες καὶ Προμηθεύς καὶ οὖς ἐν Ἀδου. μάλιστα μέν οὐν ἀπάντα δεῖ πειράσθαι ἔχειν, εἰ δέ μη, τό μέγιστα καὶ πλείστα.

‘Αριστοτέλους, ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ, 1456 α

‘Απότερο μέλημα τοῦ περίπλου μέσα στήν ιστορία τῶν θεατρικῶν χώρων, πού παρουσιάζει αὐτό τό κείμενο, είναι νά φανεῖ πώς τούτη ή ιστορία δέν είναι οὕτε γραμμική οὕτε μονοδιάστατη. Πώς δέν ύφισταται δηλαδή μιά ἔξελικτική πορεία ἐν είδει Γενέσεως (Κνωσσός ἐγέννησεν Ἐπίδαυρο, Ἐπίδαυρος ἐγέννησεν Ἀσπενδο, Ἀσπενδος ἐγέννησεν Τeatro Olimpico, Olimpico ἐγέννησεν Bayreuth καὶ τούς ἀδελφούς αὐτοῦ, κ.ο.κ.) ἀλλά συγκλίσεις ἐτερογενών παραγόντων — κοινωνικοχωρικῶν — σέ συνολικά «μορφώματα» πού ἐπαναλαμβάνονται διαιτορικά. Ἀκόμη πιό σημαντικό είναι πώς αὐτές οι ἐπαναλήψεις δέν φαίνονται σποραδικές η συμπτωματικές, ἀλλά μέ μιά πλούσια ἴσως σέ σημασίες περιοδικότητα.

Πέτρος Μαρτινίδης

‘Αρχιτέκτων-Λέκτωρ Παν/μίου Θεατρικής



Διπλή κυκλική έπανάληψη τών τεσσάρων φάσεων τού θεάτρου.

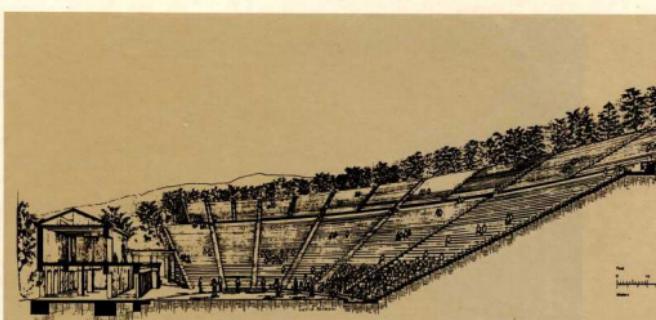
Ειδικότερα, άν δεχθεὶ κανεὶς τὸν ὄρο «θέατρο» ὅχι μόνο μὲ τὴ λεξιγραφικὴ του κυριολεξίην («τόπος ἢ κτῖριον ὃν διδόναι θεατρικὰ παραστάσεις» καὶ «σύνολον τῶν γραφέντων διὰ τὴν σκηνὴν ἔργων») ἀλλὰ καὶ σάν τὸ πλαίσιο δύο καὶ τὸ πνεύμα, μέσα καὶ μὲ τὸ όποιο κάποιοι μαζεύονται νά παραστήσουν κάτι ἀπέναντι σὲ κάποιους ἀλλούς, θά έχει ἀκόμη ἐμφανέστερα τὴν εἰκόνα συνεχόμενων ἐντόπιων, ποὺ διαφοροποιοῦνται δύος μεταξὺ τους, συγκρίνονται καὶ ἐπαναλαμβάνονται. Καὶ σίγουρα τὸ θέατρο εἶναι μαζὶ καὶ τὸ ἀρχέτυπον κέλυφος, καὶ ἡ θέση του ἡ ἡ σχέση του μὲ τὸν οἰκισμό ὃντις ἐντάσσεται, εἶναι τὸ είδος τοῦ κοινωνικοῦ γεγονότου ποὺ ἀποτελεῖται πάραστασι καὶ ἡ διαδικασία εἰσόδου - στάσης - ἑξόδου στὶς κινήσεις τῶν θεατῶν, εἶναι ὁ τρόπος παρουσίασης τῶν δράμαντων, ἡ κατίσχυση ἡ ἡ ἀπόλειψη τῶν ιδεῶν ποὺ διατυπώνονται σὲ πρόσα ἡ σῆριμα, μὲ σοβαρότητα ἡ ειρωνεία, κ.ο.κ. Μ' αὐτῇ λοιπὸν τὴν ἔννοια τὸ «θέατρο», μπορεῖ νά γίνει ἀντικείμενο μᾶς τυπολογίας ἡ ὄποια, συνολικά, θά διέκρινε μέσα στὴν ὑπερδισκιλόχρονη ιστορίᾳ τῶν τεσσερίς φάσεις, τέσσερις εὑκρίνεις ἐνόπτεις ἡ τέσσερις τύπους, νά ἐπαναλαμβάνονται κυκλικὰ δύο φορές, σι μάν ἐξελκτική σπειροειδή πορεία (πρᾶλ. εἰκόνα 1): Αὐτές οι τέσσερις φάσεις - τύποι μπορούν νά ονομαστούν: 1. «Τελετουργικός Συμβολισμός», 2. «Ρεαλισμός», 3. «Νατουραλισμός», 4. «Αισθητικός Συμβολισμός», τόσο γιά τὸν πρώτο δοσ καὶ γιά τὸ δεύτερο κύκλο, καὶ τὰ «εἰδοποιά» χαρακτηριστικά τους νά ἐξεταστούν κατά τὴν ἀνάπτυξη τῆς ίδιας τους τῆς ιστορικῆς ἐξέλιξης, γιά νά τροφοδοτησουν ἐν

τέλει κάποια συμπερασματικά σχόλια πάνω στὶς οπησίες αὐτῆς τῆς διπλῆς περιοδικότητας.

1. «Τελετουργικός συμβολισμός» (Α').

Τὸ θέατρο ξεκίνησε τὸ δρόμο του περπατώντας! Οὐλη σχεδόν ἡ πρωτοτύπη του, μέχρι τὴν Ἑλληνικὴ κλασικὴ ἀρχαιότητα, έχει ἐναν χαρακτήρα πομπῆς, πορείας, κίνησης: συχνά μέσα ἀπό ἡ μέσα στὸν οἰκισμό. Όταν οἱ συγγενεῖς κάποιου νεκρού διασχίζουν τὸ πρωτόγονο χωριό μέχρι τὸ «σπίτι» τῆς Χρήσας του, γιά νά τῆς κάνουν ἐκείνες τὶς προσφορές πού θά ἐπιτημούν τὴ διάρκεια τοῦ πένθους της¹, ἡ ὅταν, στὴν ἀρχαία Αιγύπτια, λαμπτηροφορίες πάνω σέ βάρκες παπύρου διασχίζουν τὸ Νείλο, ἀναπτηστώντας τὴ μεταφορά τοῦ κρεουργημένου ἀπό τὸν Σέθ «Οσιρί²», δέν υπάρχει ἀμφιβολία ὅτι, στὴ βάση κάποιων πρακτικῶν ἀναγκῶν ἡ στήν ἀνάγλυφη ἀπεικόνιση κάποιων μυθικῶν θεμάτων, ἀρχίζει νά μορφοποιεῖται, πρωτογενές, μιά θεατρικότητα, μὲ κύριο χαρακτήρα τῆς τὴν τελετουργία καὶ τὸ συμβολισμό.

Εἴτε πίω ἀπό αὐτὴν τὴ θεατρικότητα βρίσκεται ὁ ἐντυπωσιασμένος ἀπό τὰ φυσικά φαινόμενα καὶ στοχεία πρωτόγονος ἀνθρώπος, στοχαζόμενος γι' αὐτά ὡς ἐπιστήμονας καὶ ὡς καλλιτέχνης μαζί³, εἴτε ἐπιδώκεται ἡ διάτηρηση τῆς μνήμης κάποιων ιστορικῶν γεγονότων, μέσα ἀπό λερές ἀφηγήσεις καὶ τελετουργικές μυμικές⁴, εἴτε πρόκειται, τέλος, γιά τοὺς συμβολισμούς ποὺ ἐκφράζουν τὴν κοινωνικὴ ζωὴ καὶ τὴ διαμορφώνουν⁵ γιά ἐκείνους ποὺ ἔχωντερες κεύουν τὶς θαυμάτερες ἐπιθυμίες τοῦ



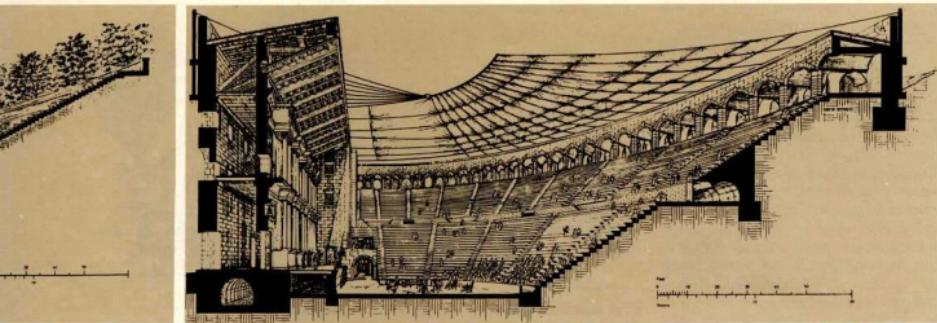
Τό θέατρο τού «ρεαλισμού» τῆς κλασικῆς ἀρχαιότητας.

ἀσυνειδήτου⁶, τὸ κύριο ζήτημα εἶναι ἡ πώς σε κάθε μορφή ὄργανον μένης κοινωνίας ἐμφανίζονται παρόμοιες μορφές θεατρικότητας. «Ἄν δέν ἔχησην τὸν κόσμο ἡ δέν ύπενθυμίζουν μιά φυλετική προδευτεύση κτλ., ὀπωδήποτε συνδέουν τά μέλη αὐτῶν τῶν κοινωνιῶν μεταξὺ τους, διοιογενοποιῶντας τὶς στάσεις καὶ συμπεριφορές τους ἀπέναντι σὲ συγκεκριμένες συγκυρίες, προστατικά ἡ ἀντίκειμενα. Κι αὐτό, κατά κανόνα, μέσα ἀπό τὴ διδακτικὰ εἰκονοποιήσης ἐνός υπερβατικοῦ «ἄλλου» στὸ «ἔδω» τῶν τελετουργικῶν μημησεων, διά τῆς πομπῆς, τῆς πορείας, τῶν κινήσεων, ποὺ φέρουν τὸ «ἔχωντερικό» (φέρετρο, στολίδι, σκεύος, λειψανο κ.ο.κ. - σύμβολο) μέσα στὸν καθημερινόν, ἀνθρωποποιημένο χώρο τοῦ οἰκισμού.

Αὐτὸ τὸ θέμα καὶ τὸ θέμα τῆς πομπῆς πού ἔρχεται ἀπό τοὺς ἄγρους, τοὺς κυνηγότοπους ἡ τά ιέρα, πρός τὸν οἰκισμό ἡ τὴν πόλη («Ἐν Αστεί⁷», τοποθετεῖ τελικά καὶ τὸ θέατρο ἐν κοινωνίᾳ.

2. «Ρεαλισμός» (Α').

Από τὴ στιγμὴ πού ἡ λαμπτηρή πομπή τῶν «Μεγάλων Διονυσίων» ἀπεικονίζεται καὶ στὴ ζωφόρο τοῦ Παρθενώνα, τὸ θέατρο «μωρμαρώνει» ἐπίσης, μὲ τὴν ἔννοια πώς παύει νά είναι πορεία καὶ κίνηση καὶ λιτανεία τελούμενη σὲ μιά διαδρομή, γιά νά ἀκινητοποιηθεῖ ὅταν καθορισμένο τόπο. Στὰ θέματα ώστόσο τῶν τραγωδιῶν ποὺ χαρακτηρίζουν κεντρικά αὐτῆς τὴν περιόδο, μαζὶ μὲ τὰ ὄντα τῶν Αισχύλου, Σοφοκλῆ καὶ Εύριπιδη, οι θεοὶ συνεχίζουν νά σχετίζονται μὲ τὴν θεωρίων, ἀλλὰ ὅχι μὲ τὴν ἐνταση κι οὔτε τὴ σημασία πού είχε αὐτή ἡ



Τό σκηνικά υπερφροντισμένο ρωμαϊκό θέατρο.

σχέση γιά τήν προηγούμενη φάση. Δέν θά μπορούσε, ίσως, νύ είναι αλλιώς τά πράγματα, για μά κοινωνία όπου ή «Οικονομία» τής περιορισμένης και αύτάρκους παραγωγής σφαίρας μετατρέπεται στή «Χρηματιστική» τής άναπτυγμένης παραγωγής και τού οπέρποντος έμποριού», κι διούσταντανα καθορισμένοι τρόποι σκέψης και κατανόησης της άνθρωπης υπαρξης, τού δύσιμου της ψυχής και τών σχέσεων άνάμεσα στο θείο και τό άνθρωπον¹¹.

Ο.ι συνιστά τό θέατρο μέσα σ' αύτή τήν περίοδο, προκύπτει από τίς άρθρωσεις και άναδιαρθρώσεις τών παραπόνων χαρακτηριστικών. Οι παραγωγικοί ρόλοι δχι μόνο έπιμεριζονται πρακτικά, και ιεραρχούνται ιδεολογικά. Γιά τούς πολίτες μιας δουλοκτητικής κοινωνίας, χωρισμένους και αύτούς στη φωτωνάς και πλούσιους, ή περισσότερο άξιολογημένη δραστηριότητα είναι η «πράξη» έκεινοι που έπειρανται, κυριαρχεῖ, έξουσιαζει τούς άνθρωπους, χειρίζομενος τη «διαλεκτική», τη λογική, τη ρητορική, τόν λόγο γενικών, και δχι ή «ποίηση» τού τεχνήτη που χρησιμοποιεί έργαλεια και μετασκευές τη φύση. Έτσι, ο πλούσιος πολίτης έχει κάθε συμφέρον υποχρηματοδοτήσει τό δραματουργό πού μέ τό λόγον θά τέρμεν και θά συγκινήσει τά πλήθης έτσι, ό δραματουργός έχει κατ' έρχοχην νά φροντίσει τό στίχο του και νά διαλέξει τά θέματά του δχι, σάν φορείς μεταφυσικής άληθειας και θρησκευτικής αποκάλυψης, παρό σάν μέσο ένδυνμάωμας τής κοινωνικής συνοχής και τής λειτουργικής ένότητας τής όμαδας¹². έτσι, τά πλήθη τού άθηναϊκού δήμου, οι θεατές, έχουν τή δημοτιστή πάρακολουθούν τή συμβατικότη-

τα τών «σημείων» στούς συλλογιμούς και τόν λόγο, χωρίς νά χρειάζονται τήν αύτοδύναμη (άρχετυπή ίσως) μοναδικότητα τών «συμβόλων» τής συναισθηματικότητας και τών μάχυνων προσδοκιών¹³. Κι έτσι, τέλος, μέσα στής ποικιλά διαμορφωμένες έδηλωσεις τής κοινωνικής ζωής, τό θέατρο, συμβάλλοντας σ' αύτες, παιρνει έπισης μά συγκεκριμένη θέση, μέ δέρες τίς σημασίες τής λέξης: Περιοδικοί ποιείται χρονικά, περιορίζεται τοπικά, και προσδιορίζεται μορφογναϊκά.

Τό πιό σημαντικό είναι πάντως δτι και ή φάση αύτη, δημος και ή προηγούμενη, φτάνει στήν καθαρότερη ή χαρακτηριστικότερη μορφή της λιγό πριοτού άρχοις νά μεταδόλλεται καιλά έμφασιν στοιχείω από τήν έπιδημενη. Πράγματι, αν στό θέατρο τού Αισχύλου και τού Σφοκήλη κυιαρχούν τά μεγάλα δημόσια γεγονότα, απέναντι στό δποτού το συγκινημένο κοινό περιμένει, ίσως, τήν «κάθαρση», στό θέατρο τού Εύριποτού ή κυιαρχίας τών άτομων συναισθημάτων, πού καλλιεργεί έναν οκεπτικό στό κοινό, και ή χρήση μηχανισμών και έφε πού καθιστούν τά δρώμων πού άλθησφαν και παραστατικότερα¹⁴, κάνουν τόν δρό «ρεαλισμός» νά ισχύει άκομη περισσότερο.

3. «Νατουραλισμός» (Α').

Η περίοδος πού άκολουθει μετά τό κλασικό άληθινάκι θέατρο (τό έλληνιστικό και ρωμαϊκό) χαρακτηρίζεται συνήθως δέν «παρακμή»¹⁵ τό θέατρου. Τό ζήτημα δέν είναι πάντως κατά πόσο ό Πλαύτος και ό Τερέντιος στάθμην δύστοχοι ή κακοί μιμητές τών έλληνων κλασικών, και τό ρωμαϊκό κοινό λιγότερο εύαίσθητο

ώς πρός τό έλληνικο. Τό ζήτημα είναι πού ή πρωτοκαθεδρία τού χρήστη ύπωχωρει απέναντι στής πρωτοβουλίες τού κατασκευαστή, και ή «πράξις» τού κατητόρα χάνει τήν υπεροχή τής μπρός στήν «ποίηση» τού τεχνήτη, μέσα σέ μά κοινωνία πολυτυπούκοτερα και, μέ μιαν έννοια, απότελεσματικότερα όργανωμένη, άναπτυγμένη στρατιωτικά, τεχνικά, διοικητικά, έτσι πού νά διατηρει μά κοινωνικοτάριο¹⁶. Κι αν άπο τή μά, στή ρωμαϊκή κοινωνία, άναπτυσσονται παραγυγικές τεχνικές πού όμοιες τους δέν είχε γνωρίσει ό άρχαιος κόδμος¹⁷, από τήν άλλη, στους κόλπους τής ίδιας κοινωνίας, οι διακρίσεις στό έσωτερο τής κυιαρχής και μόνο τάξης είναι τόσο πολλές, πού δύσκολα όμοιγενοποιούνται σέ μάν ένναια στάση απέναντι στά μηνύματα τού θεατρικού έργου. Μ' αυτά τά δεδομένα τό έλληνικό θέατρο περιέρχεται στή ρωμαϊκή κοινωνία. Κι έτσι: Τά άτομικά συναισθήματα έπικρατούν στό θεατραλόγιο, μαζί μέ τίς κωμικές ή άλλες καταστάσεις τής ζωής στήν πόλη, ένω ή μπερδεύμενη πλοκή (μέ χαμένα παιδιά, χαμένους θησαυρούς, γάμους μετ έμποδίους κ.ά.) προκύπτει από πρωτοβουλίες τών θέρωπων δσο κι από τίς άδηγιες τών δραματουργών¹⁸. «Οσο γιά τό θεατρικό κτίριο, πρώτ' απ' όλα πολλαπλασιάζεται: δέν υπάρχει τό θέατρο τού οικισμού, τής πόλης, τής περιοχής, άλλα τά θέατρα. Έπειτα εισοδει στόν οικισμό, τόσο έπειδη έκτεινεται αύτός δσο κι έπειδη χάνει τήν περιοδική μοναδικότητα μάς μεγάλης γιορτής γιά νά αποθει μά συχνή πηγή διασκεδάσεων. Καί τέλος, δέν συνέπεια τών προηγουμένων άλλαγών και σάν συνέχεια όριασμένων άρχων τής ρω-

μαϊκής άρχιτεκτονικής, άποκτά μιάν όγκωδή και καταστόλιστη σκηνογραφία, όργανώνει μιά προνομιούχα άξονική προσποτική στο τέλεια ήμικυκλικό του σχήμα, και πάνοκαθιστά έναν περιφραγμένη και κλειστό στον έσωτο του χαρακτήρα¹⁷. Η όρχηστρα δέν είκονίζει πά, μέων τοῦ χοροῦ, τὸν ἀντίκτυπο τῶν δρμάνων στὸ δημόσιο αἰσθημα, ἀλλὰ διαχωρίζει τὸ κοινὸν ἄπο τῆς γκροτέος εἰκόνα τῶν καταστάσεων τῆς σκηνῆς. Τὰ πρώτα καθίσματα δέν διατίθενται στοὺς προύχοντες μόνο «τιμῆς ἔνεκεν», για νά ἀπευθύνονται σ' αὐτούς σαν συμβουλευτικού οἱ ήθοποιοι (ὅπως γινόταν τὸν καιρὸν τοῦ Ἀριστοφάνη), ἀλλὰ ἀνήκουν σ' αὐτούς γιά νά τοὺς κάνουν νά ξέχωρισαν, καὶ γιατὶ σε σχέση μ' αὐτά εἶναι διευθετημένοι οἱ ἀδενοί σαν συμμετρίας δῆλης τῆς σκηνογραφικῆς ἐπίφανειας. Καὶ ὁ περιμετρικός τοῖχος δέν προκύπτει καθόλου σαν κατασκευαστική πρόκειστα σμιᾶς ἔται καὶ ἀλλώς τεχνήτη δημιουργημένης κλίσης στίς κερκίδες, ἀλλὰ ἐπιβάλλεται σαν ἐμόν μολόκηρωπατικῆς διάκριστος τοῦ χώρου τοῦ θεάτρου ἀπὸ τὸν πέριξ χώρο τοῦ οἰκοιουμοῦ, σάν ἀνάγκαια συμπλήρωμα τοῦ ἀποκλεισμοῦ τῶν γεγονότων τῆς ἔντερικής ζωῆς ἀπὸ τὶς εἰκόνες τοὺς στὰ σκηνικά γεγονότα, καὶ σάν ὅριο ἀνάμεσα στὸ θεατὴ καὶ τὸ μῆθεατη.

Γιατὶ, σέ τελευταία ἀνάλογη, τὸ ρωμαϊκό θέατρο δέν εἶναι ἑκείνη ἡ γενικευμένη ἑκδήλωση ὅπῃ η κοινωνική ὄμάδα συνειδητοποιεῖ τὴν ἐνόπτιτά της καὶ ἀποκαθιστά τὴν ὄμοιωσία της, ἀλλὰ ἡ σειρά τῶν ἑκδηλώσεων ὃπου τὰ κοινωνικά στρώματα ἐπισπαρινοῦνται τὶς διαφορές τους καὶ ἑδανγάκαζονται στὴν ἀπόδοχη τους. Στὶς πόριακά «θεατρικές» μορφές - στὶς ἵπποδρομίες, τὶς «ναυμαχίες», τὶς συγκρούσεις τῶν μονομάχων, κλπ. - καμάι «περιάκτος» δέν ἐμφανίζει σύντομα καποίους ὑποτιθέμενον νεκρό, ἀλλὰ πραγματικό αἷμα ρέει στὴ σκηνή, καὶ ἀνθρώπινες ζωές ἔξαρτωνται ἀπὸ τὶς διαθέσεις τῶν ἀρχόντων, γιά νά διασκεδάζει μᾶς καὶ νά συνετίζεται τὸ πλήθος. Ταυτόχρονα οἱ πλασματικὲς αὐτές μορφές τῆς θεατρικῆς τέχνης φτάνουν καὶ στὸ ύπερτα στρίο τῆς πειστικῆς μίμησης καὶ τοῦ «Νατουραλισμοῦ»: τὴ μῆτ-μιμηση, τὴν ἀλήθεια¹⁸.

4. «Αισθητικός συμβολισμός» (Α).

Οἱ ακολουθεῖ ἀμεσα, σάν θεατρική μορφή, τὸν «Νατουραλισμὸν» τῆς ρωμαϊκῆς ἐποχῆς, εἶναι ἔνα πλήθος ἑκ-



Οἱ εν παρατάξει ὀπεικονίσεις τῆς μεσαιωνικῆς σκηνογραφίας.

δηλήσωσεν πού δύσκολα θά μποροῦσε νά τούς ἀναλογεῖ κάποιος ἐνίαίος χαρακτηρισμός. Μια σχετική ἐπιβιωση τοῦ «Νατουραλισμοῦ» διαπρεπεῖται π.χ. στὸ ἔργο τῶν «μιμογράφων»¹⁹, πού ἀπὸ τὸν 4ο μ.Χ. αἰώνα ἐγκαταλείπουν Ἀθῆνα καὶ Ρώμη γιά νά συνεχίσουν στὴν Κωνσταντινούπολη μὲν ἐργά σε μιὰ γλώσσα «ἀξέστη» ἀλλὰ οἰκεία γιά τ' αὐτιά τῶν περισσότερων ἀκροατῶν, καὶ θέματά τους τίς κλεψιές καὶ τίς στρεψοδίκεις, τίς ἐρωτικές ἱντριγκες καὶ τίς μοιχείες. «Ἄλλες πάλι σχετικές ἑκδηλώσεις εἶναι οἱ μημήσεις τῶν χριστιανικῶν μιστηρίων, γιά ἐναντιολατρικό ὄμοις κοινοῖ»²⁰, τολμῆρα «ταμπλώ θιβάν», σχοινοθασίες καὶ παρελασίες λόγων ἀπὸ τὸ «παλαιοσένικο», ἢ τὰ θανάσματα «τουρνουά»²¹ τὴν ἴπποτον τῆς Δύσης, καὶ οἱ μημήκες ἀφηγήσεις τῶν τροβαδούρων καὶ τῶν μεντερόλων. Αὐτές οἱ τελευταίες ἑκδηλώσεις, διύνουν στὸ θέατρο τὴ μορφὴ ἐνός σε αισθητική βάση συμβολισμοῦ ιδιαίκων τύπων καὶ μοντέλων, πού ὄνται γόνιγονται, ἀνάλογα, σ' ὅλες τὶς καπηγορίες τοῦ κοινοῦ. Γιά τοὺς ἴπποτες, τοὺς τεχνίτες, τούς κληρούκους, τούς χωρικούς κλπ. προσφέρονται ἔτσι «μύθοι καταγωγῆς»²², σχετικοὶ μὲν τὴν κατάσταση καὶ τὸν προρίσμο τους, καὶ ἑξιδνικούμενα παραδείγματα αὐτοπροσδιορισμοῦ. (Οἱ ἐπίδοξοι κατακτήτες τῆς Ἱερουσαλήμ π.χ., μέσω ἀπὸ τὶς τελετές καὶ τὶς παραστάσεις, θιώνουν τὶς προσδοκίες τους σάν κι ἑκείνες τοῦ Λανεσέλ ή τοῦ Πάραιφαλ, καθώς, κάτω ἀπὸ ἔνα θερνικωματικούς σαν κελτικού μυθοῦ τῆς σχέσης αὐτοῦ μὲν τὸν «Ἀλλο κόσμο» ἐμφανίζονται σάν ὁ κύκλος τοῦ Ἀρθύρου ή τὸ θέμα τοῦ Γκράαλ. Καὶ παραλλήλα, στὶς ἀναπαραστάσεις τῶν θίων τῶν Ἀγίων λ.χ. ἡ τῶν

ιερῶν παθῶν, οἱ διμοιότητες καθορίζουν τὸ μοίρασμα τῶν ρόλων καὶ τὸν προσδιορισμὸν τῆς συντεχνίας που πού ἀναλαβεῖ μιὰ συγκεκριμένη ἀναπάρασταση²³).

Μέ τὴν «ἐξιδανίκευση» λοιπὸν σάν χαρακτηριστική τάση καὶ τὸν «Αισθητικό Συμβολισμό» σάν κυρίαρχο ἐκφραστικό τρόπο, κυλᾶ γιά το θέατρο ἡ μακριά αὐτή περιόδος ὃς τὸν 14ο περίποιο αἰώνα. Φυσικά δέν είναι ἐνίαία κι οὕτε μπορούσα νά είναι. «Οσο γιά τούς θεατρικούς χώρους, ἀν ἐξιρέσει κανεὶς τῆς ἐπιβιωσίας τῶν ρυμαίκων θεάτρων στὴν Κωνσταντινούπολη, παραλλαγμένων κατά τὸ διτὶ ἡ σκηνὴ εἰχε ἀπομονωθεῖ καὶ στὴν ὄχρηστα είχαν μπει καθίσματα γιά τὴν υψηλή πελατεία, καθώς ἐπίσης καὶ τὶς διά μέσων τοῦ οἰκισμοῦ πομπές πού κατέληγαν σε κάποια κεντρική πλατεία, γιά νά γιορτάσουν μά πολεμική νίκη, νά περιζώσουν ἐνα τουρνουά ή νά ἀναπαραστήσουν δριμένα κομμάτια τῆς Βιθλου, ή πού ἀντιπροσωπευτικὴ μορφὴ θεατρικῆς κατασκευῆς γιά τὸ τέλος αὐτῆς τῆς περιόδου είναι οἱ ἐλεύθερα παρατάξεις καὶ συχνά πολυεπίπεδες σκηνές, μέσω τοῦ κοινοῦ νά στέκει ἡ νά περνά μπροστά τους, ή νά τὶς τριγυρίζει, ἀντίκτυρούντας π.χ. στη μιὰ τοῦ διαβόλους τῆς Κόλασης, στὴν ἀλλή τα ὄντα μᾶς ἑκτικῆς χώρας, στὴν τρίτη μιὰ πολύχρωμη ἡμικοπλαστική ἀναπαράσταση τῆς ἀρέτης καὶ τῆς κακίας, κ.ο.κ. Δύο σημεία χρειάζεται νά υπογραμμιστοῦν σάν κατακλείδα αὐτῆς τῆς φάσης: 1) «Οτι ἡ σχέση ἀνθρώπου - θεοῦ φτάνει, ἐδῶ, στὴ λεπτότερη πεπεριγασία της. Θέος δέν ἀναμιγνύεται στὰ ἀνθρώπινα, οὐει σὲ ἰδιος (ἐνσωρκωμένος στὸ παραλήρημα τοῦ μάγου), οὕτε θέληση του (σαν Ειμαρμένη πού ύποσκελίει τὶς ἐνέρ-

γειες τών ήρωων), ούτε ή δύναμη του (πού, μεταβιθασμένη στα χέρια του αὐτοκράτορα, έπιβάλλει ἐξολοθρεύεις η τιμωρίες). Μάλλον τά ανθρώπινα φτάνουν στά θεικά, ἀνάλογα με κάποιες συμπειφόρες η στερήσεις. Και 2) "Οι ὁ Αἰσθητικός Συμβολισμός", φτάνει και πάλι στις χαρακτηριστικότερες ἐκδηλώσεις του, ἐπεκτείνομένος μάλιστα και στούς δύο ἐπόμενους αιώνες, ἀφού "μπολαστεῖ" κατά κάποιον τρόπο ἀπό το «Λειτουργικό δράμα» και τόν «τελετουργικό Συμβολισμό» τού ἐπόμενου κύκλου, που έχει ἀπό πορές πράξισις νά ανταπύσεται μέσα στην ίδια την Ἑκκλησία, παρά, και ἰσως ἔξιτας, τῆς ἀντιπαλότητάς της πρός τό θέατρο.

5. «Τελετουργικός συμβολισμός» (Β').

Παλεύοντας για μιά συνοχή τού «πομπίου» της, που θά έγινούταν τή δύναμη της, ή «Ἐκκλησία ἀπό τὸν 50 ὡς τὸν 10ο μ.Χ. αιώνα ἀναπτύσσει μια φανατική ἔνταση στό θέατρο, ὧσπου τελικά τὸ ἐνωματώνται»²⁴. "Ο.τι ὁ Ἀισθητικός Συμβολισμός· ἐποντας σχεδόν περιόπτο και σκόρπιο μέσα στίς γιορτινές ἐκδηλώσεις τού οικισμού, ἡ Ἐκκλησία τό διάστασης κανονίζει κατά μῆκος τῶν οἰκοδομήμάτων της, και κρατά στην παρουσίασθή του τὴν τελετουργική τάξη που ἀρμόνισε στή λειτουργία της, ἀλλά και πού, γενικότερα, διακρίνει τὴν καθημερινή ζωή τοῦ αὐτοκράτορα και τῶν ἡγετικῶν στρατιώτων τῆς κοινωνίας. Παράλληλα, μέσα ἀπό αὐτὴν τὴν ἐκκλησιαστική τελετουργία συμβολίζεται ὀδός κληροῦ τὸ σύστημα τῶν θεολογικῶν ἀντιληφέων τῆς ἐποχῆς· όχι μόνο σκηνές ἀπό τή Γέννηση, τή Ζωή και τά Πάθη τοῦ Χριστοῦ, ἡ ἀλλες σχετικές, παρά και θέματα πιο ἀφηρημένα, ὅπως τὰς ἐνσάρκωσης στή μετάληψη, που τρισποτάσσονται στὶς κινήσεις διαχωρισμού και ἐπαναπροσέγγυησης τριῶν ιερέων γύρω ἀπό τό ιερό, κ.ο.κ.²⁵.

Έχουμε ἔτοι μιάν ἄρκετα σαφή ὅμοιότητα με τά χαρακτηριστικά τού «Τελετουργικού Συμβολισμού» τού Α' κύκλου: Γραμμική κίνηση στήν πορεία τού πλήθους και τελική προστίλωση στό ιερό ή τόν ἀμένων («δειμεπερώς» ὡς πρός τόν ναό ἀντί τού οικισμού), με «μέθεθη» ὡς πρός τά δρώμενα που μεταφέρουν ἔνα ὑπερβατικό «ἄλλου» στό «ἔδω τῶν χειρονομῶν, τῶν φαλμωδῶν και τῶν ἀναπαραστάσεων.

Όστοσσο, παρεμβαίνει μιά πολὺ σημαντική διαφορά: Οι πιστοί δὲν κατανοοῦν καὶ δὲν ὄργανονται τίς καθημερινές ἐπίδοσεις τῆς ζωῆς τους μέσα ὡτάν τόν ἐδηλώσανεν. Ο γεωργός π.χ. δὲν χρειάζεται, γιά νά καταλάβει τή λειτουργία τής πορώρας και τής ἀνθυπός, τό μύθο τῆς Περεσφόνης, ή ὁ μεταλλουργός, γιά τή σχέση τής φωτιᾶς και τού σιδερου, τούς μύθους τού «Ἡφαιστού κ.ο.κ.²⁶ Σ ὀλόκληρο σχεδὸν τό Βυζάντιο και ιδιαιτέρα στό διάστημα ἀπό τόν 10ο αιώνα και πέρα²⁷, ὅποτε τό θέατρο εἰσάγεται πλήρως στήν «Ἐκκλησία»²⁸. Η ὄργανων τῶν παραγωγικῶν μέσων, τῶν τεχνικῶν και τῶν ἐπαγγελματικῶν εἰδικοτήτων ἔχει φτάσει σέ σημαντική ἔξελιξη και αὐτούσιαμα²⁹, ὥστε η θεική - μυθολογική ἀναλογία νά μήρχεισται σήν συνεισφέρει ούτε σέ άδειας ούτε σέ ἀδειγήσεις. 'Αν ὄργανώνται κάτι, είναι περισσότερο τή σχέση τού ἀνθρώπου πάνενταν στόν ἀνθρωπο (τού ιερέα και τού πιστού πάνεντανι στόν εκτός Εκκλησίας ἀπιστο) παρά τή σχέση τού ἀνθρώπουν πάνενταν στό θεού. (Κι αυτό ἔχει ιδιαιτερη σημασία γιά ὅλη τήν ἀνάκυκλωση τῶν τύπων και τῶν φάσεων τῆς θεατρικῆς ιστορίας, που ἔκιναν ἀπό δῶ).

6. «Ρεαλισμός» (Β').

"Ως τό τέλος τού 16ου αιώνα, μιά συνεργία αἰσθητικού και τελετουργικού συμβολισμού, ὅπως στά Ιησουτικά δράματα λχ., κατέρρευσε κάτω ἀπό τήν πλήθωρα τῶν ίδιων τῆς τρομούσιων, καθὼν οι "Ἄγιοι, οι μάρτυρες και οι βιθλικές σκηνές είχαν φτάσει νά ἀνακατεύονται με τόν Ἡρακλή, τίς Νύμφες και τούς Τρίτων. Μετάνια 16ου και 17ου αιώνων, σέ πολλές εύρωπαικές χώρες ή παρουσίαση θρησκευτικῶν ἔργων ἀπαγορεύτηκε, ἐνώ οι πλούσιοι προστάτες τού δράματος ἀρχισαν νά στρέφονται σέ παραστάσεις βασισμένες σέ κλασικά πρότυτα³⁰.

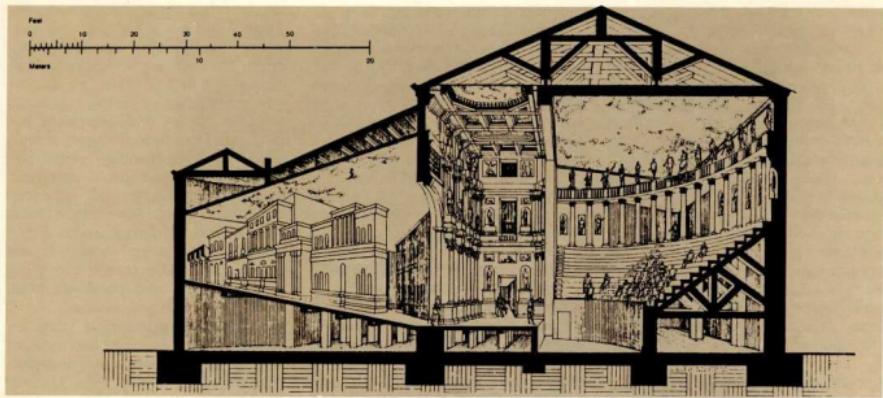
Αὐτό δέν φανερώνει θέβαια κάποια πορεία γραμμικής ἔξελιξης, δησού ή ἔξαντλητική κατανάλωση ἐνός δραματολογικού τύπου ἐπιφέρει τήν ἀνάζητηση ἐνός καινούργιου. 'Εκείνο πού διανήθησε τά χριστιανικά θέματα με μιθολογικά ἡ ἀντιστρόφων, που παραλάσσει τίς ίδιες περιπτώσεις και πολλαπλασιάζει ἐπ' ἀπειρού τούς συμβολισμού, είναι κυρίως η ὑπαρκή διαφορετικών κι ἀντιμαχούμενων κοινωνικών ὅμαδων οι ὅποιες ζητοῦν, μέσα ἀπό τίς ποικίλες ἀπεικονίσεις, τήν αποκατάσταση ιδεατῶν

τύπων, μοντέλων, προτύπων γιά ταύτιση, και διεκδικηση μιᾶς «ἀνάλογης» δύναμης και κοινωνικῆς θέσης³¹. Κι ἐκείνο πού προκαλεῖ τήν ἀπαγαγκιστρωση ἀπ' αὐτές τίς διανθήσεις, τή στροφή σέ κάποιες κλασικές φόρμες και τήν ἀνεύρεση ἐνός κύριου δραματολογικού τύπου, είναι ἡ οχηματοποίηση κάποιου συγκειμένου κοινωνιερητικού συστήματος, που προκύπτει μέσα ἀπό τίς προηγούμενες «τυπλές» ἀνάζητησεις διό τούς και ἀπό τίς ἐπερχόμενες η ἡδη πραγματοποιημένες κοινωνικές και οικονομικές ἀλλαγές. Και δόλιο αὐτοί οι αιώνες είναι σίγουρα αιώνες ἀλλαγῶν.

'Η Ἀναγέννηση μπορεῖ νά μένει ἐντυπωσιασμένη ἀπέναντι στά ἀγάλματα τῶν ἀρχαίων θεών που ἀνακαλύπτει, ἀλλά οι όρχαί τους θεοί δὲν λατρεύονται³². Κι ἀν τά στρατα συνεχίζουν νά θεωρούνται ὑπέψυχα γιά δήμητρα τῆς ζωῆς τῶν ἀνθρώπων και ἔνδεικτικά σέ προβλήματα τῆς ύμειας τους, δὲν τό κάνουν πάλι μέτον τρόπο μιᾶς προστατευτικῆς ἡ ἐδικητικῆς προειδοποίησης κάποιας οὐράνιας θεότητας, παρά σάν στυγήν μαρτυρία ἀδιφώρων και ἀτεγκτων δυνάμεων πού, ἔται και ἀλλιώς, θρίσκονται ἔξω ἀπό κάθε ἐπιρροή.

Αὐτή ή κατάσταση τού ἀνθρώπου ἀπέναντι στόν κόσμο, ἔναν κόσμο που σπαράσσεται ἀπό τή χώρας ὀντα παυλα συγκρύσεις τῶν ισχυρών και τίς χώρις οίκτο ἐξολοθρεύεις τῶν νικημένων, μιά κατάσταση ἀπελευθερώσης ἀπό τά θειακά σημάδια ἀλλά και ἀνικανότητας στό νά αφεθούν ἀλλα πάντοτε πάντας στήν υπαρξη — κατάσταση ἀφανισμού τού είναι μέσα στήν υλικότητά του — ἀνάγεται τελικά σέ κεντρικό θέμα τού οκνηκού δραματολογικού προβληματισμού. Τό συγκεκριμένο πλαίσιο, τό φόντο ή τό πρόσχομα πού χρησιμοποιεῖται κάθε φορά, ἔχει περιορισμένη σημασία: ιστορικό, πολύ συχνά παραμένει ἀπό τήν ἐλληνική η ρωμαϊκή ἀρχαιότητα, ή και πότικαρο³³, δὲν ἀποτελεῖ διόλου μιᾶ συστηματική ἀναπαράσταση τού παρελθόντος, ἀλλά ευκαιρία γιά διαλογισμών πάνω στό παρόν. (Σύμφωνα ἔξαλλου μέτο τό ἀπόφθεγμα τής ἐποχῆς: *Veritas fitia temporis*).

Στήν περίοδο αὐτή, ὅπου κυριαρχεῖ τό νομοί τού Σιλεήρη πάλι είναι κατάστατη ἀπό ἔξισος μεγάλα ὄντα ματα (Τίρσον τη Μολίνα, Λόπε τη Βέργα, Μπτέν Τζόνσον, Κορενέ, Ρασίν, Μολιέρ κ.ά.), ἔνα-ένα ἐπανεμφανίζονται τά χονδρικά χαρακτηριστικά



Τό θέατρο τών όρχων τού μετα την Αναγέννηση -νατουραλισμού-

άπό τόν «Ρεαλισμό» τού Α' κύκλου: θέση τού θεατρικού τόπου στις παρυφές τών ἀναπτυσσόμενων οικισμῶν, περιμετρική διάταξη τών θεατών ώς πρός τή σκηνή, σέ χώρους ἡμίκυκλικούς ή πολυγωνικούς, ύπαιθριους ή ήμι-ύπαιθριους· λιτές σκηνογραφικές ἐνδείξεις πού, κατ ἀνάλογία μέ τά «σημεῖα» τῶν ἀρχαίων περιάκτων, ἐκκυλημάτων κλπ., υποδεικνύουν περισσότερο, ἀντί νά παριστάνουν, τίς ἀλλαγές τού σκηνικού χώρου στόν όποιο ἀναφέρεται τό κάθε ἔργο: ἀναγνωρή ἀπό τίς συγκεκριμένες ἐκπονίσεις τῶν δρωμέων σε κάποια ἀλλα συμπερασματικά διδάγματα ή κρίσεις¹⁴, καὶ τέλος ἔξαρση καὶ πρωταρχείδιο τού λόγου, πού συμπαρασέρνει τά πλήθη μέσα στούς στοχασμών τού δραματουργού, ἵσσει τήν τελική «κάθαρση»¹⁵.

7. «Νατουραλισμός» (Β').

Πρός τό τέλος τού 17ου αώνα, κι ἀκόμη περισσότερο στή συνέχεια, ἡ θεατρική δραματουργία δείχνει νά στρέφει τό ἐνδιαφέρον τῆς στο πάνω τό ὑπεύθυνο ἀπέναντι στή μοίρα τού ἀτομού ή μετατραπεῖ στή μοίρα τού εύχαριστημένου ἀπό αὐτήν, πού ἀπολαμβάνει μία πρός μία κάθε ἔχωριστή στιγμή της. «Η καθολικότητα τῶν προηγουμένων θεμάτων τῆς ὄρχεζης νά «στενεύει», ἐστιαζόμενη στη συνιστηματικότητα, τήν καθημερινότητα καὶ τίς φουσκωτές καὶ ἔξεχητημένες φράσεις. Κι ἀντίστοιχα, ὀλόκληρο τό σχήμα τού θεατρικού κτίρου «στενεύει» μέ τή σειρά του τήν περιμετρική του προσεγγισμότητα, τήν

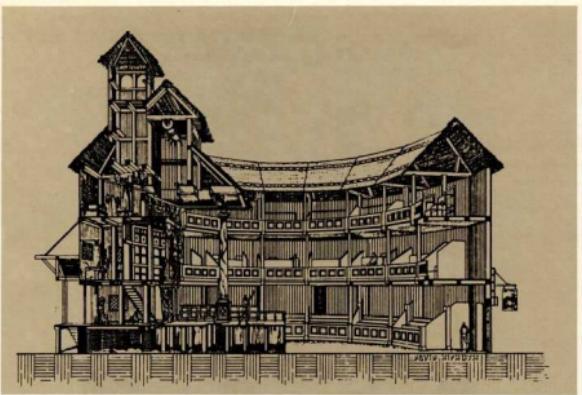
ἀνοικτή πρός τόν ούρανον πλατεία καὶ πρός τούς θεατές σκηνή, γιά νά ἐστισασθεῖ πάνω σε μά σκηνή-κουτι, πειστικό τοπίο ἀληθηφανών ἀναπαραστάσεων γιά δακρύθρεκτες κι διό χειρονομίες συναντήσεις τών ήθοποιών. Οι δρισμοί τού Νιντινέρδ, ἡ οι σαρκασμοί τού Μπομαρέ, ούτε μέ τήν ἀριστοτελική αύστηρότητα ἔχουν σχέση ούτε μέ τήν δύνητα τού Αριστοφάνη, ἐνώ μέ τούς Λαβνάτν, Φεύντν κ.ά. διακόπτεται ὁριστικά ἡ σαιεντρική οἰκουμενικότητα, καὶ ἡ προσπάθεια είναι ρητή γιά μάλι όλο καὶ πιό πειστική ἀνακάτασκευή τής καθημερινότητας: γιά μά «φέτη τῆς ζωῆς» (τής ἀστικής κυρίως ζωῆς) ἐπιδεικνύομενη στό Σωρό ή Ζωρό τής παράστασης. Συνακόλουθα, ὁ «ρεαλιστικός» λόγος — με τήν έννοια τού συγκεκριμένου πού καθολικοποιείται — πλούσιζεται καὶ γι' αὐτό φωτάζει. Οι λέξεις χάρον τό μαγικό, τελετουργικό ἡ ἀφορισματικό χαρακτήρα τους: γίνονται καλλιέπεια πού, δύο πού φροντισμένη ἀποδικνύεται, τόσο περισσότερο βάρος καταφέρνει νά δίνει στό «πάθος τού ἀστικού ή ρομαντικού δράματος. Καὶ μ' αὐτή τήν ἐμφαση πού χρειάζεται τό φυσικό γιά νά γίνει ἀκόμη πιό «φυσικό», ὁ «Νατουραλισμός» διαδέχεται πάλι τόν «Ρεαλισμό»¹⁶.

«Ομως αὐτή ή διαδοχή δέν είναι τόσο μοιραία στήν πορεία τού δραματολογίου, ούτε συνέπεια κάποιων κατασκευαστικών ἀλλαγών ἡ ἀπόρροια τής συνεχούς ἀναζήτησης ἐνός εύκολου ἐντυπωσιασμού τού θεατρές. «Αν τά θέατρα γίνονται όλο καὶ

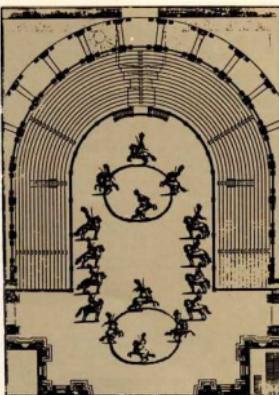
μεγαλύτερα καὶ πικνότερα μέσα στής πόλεις¹⁷, κι ἀν τό κοινό ἐκτιμᾶ ιδιαίτερα τόν εύκολο ἐντυπωσιασμό, είναι γιατί σε μά περίοδο δικής ειρήνης (μιάς «Pax Liberalis» μ' ἄλλα λόγια, ἀντίστοιχης ὃν καὶ συντομότερης ἀπό τήν «Pax Romana»), ή κυριαρχή τάξη τελειοποιεῖ στό θέατρο τήν καλύτερη ἐκδήλωση τής φιλοσοφίας της: Τήν «ἀντικειμενικότητα» τής σκηνῆς, ἀπέναντι στήν δόπια δολού μηπορούν νά πάρουν τίς διαφοροποιημένες θέσεις τους, ἀλλά καὶ τήν δύμοιογενή λίγο-πολύ αὐθυποθόλη τους ὡς πρός τούς πραγματικούς φανταστικούς κόσμο τῶν δρωμέων, ὅπου δέλ είναι ακριβώς ἐτοι, πραγματικά, ἀλλά καὶ δέν είναι καθερεψίτερον τή ζωή τόσο πιστά, ὥστε αὐτά νά είναι ἡ ζωή, ἐνώ δέν είναι¹⁸. (Τήν μετά θάνατον παραδείσια ἀνταυοιθή τής θρησκείας, ἡ ἀστική ἀσθεία τήν ἀναπλήρωσε μέ τήν περιοδική δραπέτευση στό φανταστικό).

8. «Αισθητικός συμβολισμός» (Β').

Είναι εύκολο νά πει κανείς πώς «ἡ ἀνάπτυξη τής τεχνολογίας στό τέλος τού 19ου αιώνα», μέ τίς εύπλαστες διαφοροποιήσεις τής σκηνῆς πού δίνει τό ηλεκτρικό φῶς κλπ. «προκαλούν σιγά-σιγά, τόν πειριορισμό καὶ τήν ἐγκατάλευψη τής σκηνῆς - κορνίτας»¹⁹. Μάλλον όμως δέν είναι τά πειράματα τού Έντινον πού καθόρισαν τίς σκηνογραφίες τού «Απτία, τού Γκρέκη καὶ τού Κοπώ, ὅπως δέν είναι ἡ κούραση ἀπό τίς ἐπαναληψεις τής καταδικούμενης



Τό -ρεσαλιστικό- θέατρο του Σαιζηπ.



•Teatro Farnese• του Aleotti-όρχες της «ταυτορυθμικής» σκηνογραφίας.

άθωστης, τοῦ Πιερεκούρ, ἡ τά παντρολογίματα τοῦ Μαριώ, ἔκεινο πού δόδηγησε στὸν Ἰψεν καὶ στὸν Τσέχωφ π.χ. Ἀν κάποιοι ιστορικοὶ παραλληλισμοὶ ἔχουν σημασία, αὐτοὶ θά πρέπει νά νάνητηθοῦν σὲ μᾶ πολὺ πιό διευρυμένη σειρά σχέσεων, καὶ σὲ συγκαιρίνα μὲ τὰς ἀλλαγές τοῦ θέατρου πολιτικά, διανοτηκά, καλλιτεχνικά κλπ. γεγονότα, ἐφόσον «ὅλοι οἱ τομεῖς τῆς ἐπιστήμης, τῆς τέχνης, τῆς κουλούρας, συμμετέχουν στὴν ἔξελιξη τῆς κοινωνίας στὴν ὅποια ἀνήκουν»⁴⁰.

Μέσα σ' ὅλοκληρο τὸ κοινωνικο-πολιτιστικό μωσαϊκό τοῦ αἰώνων μας, καὶ τοῦ τέλους τοῦ προηγούμενου, είναι ποὺ προβάλλονταν τὰ μανιφέστα τοῦ Ρομαΐν Ρολλάν καὶ τοῦ Ἀντούν, οἱ δοκιμές τοῦ Φερμέν Ζεμέ καὶ τοῦ Ράινχαρτ, καὶ τὸ ἑργὸ τῶν, καὶ τόσων ἀπό κεῖ καὶ πέρα ἀνθρώπων τοῦ θέατρου, ἀπό τὸν Εἴρανθος καὶ τὸν Πισκατόρ, ὡς τὸν Βιλάρ ἢ τὸν Μπρούκ.

Δύσκολα λοιπόν ἔνας δρος, ἐν προκειμένῳ ὁ «Αἰσθητικός Συμβολισμός», σύμφωνα μὲ τὴν προηγούμενη σειρά ἀνακύκλωσης τῶν ίδιων φάσεων για τὰ κεντρικότερα ἐστα χαρακτηριστικά αὐτῆς τῆς περιόδου, ἀρκεὶ γιά νά καλύψει τοὺς ποικίλους ἀλλούς χαρακτηρισμούς πού πιστοδόθηκαν στὴν ίδια περίοδο- σχεδόν ἐν αν γιά κάθε μεγάλο δημιουργή ἢ καὶ περισσότερους ἀπό ἐναν γιά όρισμένους⁴¹.

Κατ' ὄρχας, οἱ διάφορες σκηνογραφικές ἀσφαρέσεις (ἀντίδραση στὸν προηγούμενο φόρτο τοῦ «Νατουραλισμοῦ» ἢ καὶ αὐτοτελεῖς) δέν ἀπό-

τελοῦν ἀπό μόνες τους τομῇ στὴ θεατρική ἔξελιξη. Καὶ τὸ ίδιο ισχύει γιά τὰ «παγκύδια» τοῦ Πιραντέλλο μὲ τὸν θεατρικό κώδικα ἡ τὴν μόνιμη στατικότητα τοῦ Μπέκετ, ὃ ἀνοιχτὸ στὰ πλήθη τῶν τουριστῶν τῆς Ἀβίνιον θέατρο τοῦ Βιλάρ ἢ τὸ περιορισμένο σὲ ελάχιστους ἐκλεκτοὺς καὶ μυτένους θέατρο τοῦ Γκροτόδακο. Απὸ τίς ίδιες τὶς ἐσωτερικές ἀντιθεσίες της ἡ ἀστικὴ κοινωνία προχωρᾶ στὴν υιοθέτηση νέων μορφῶν θεάτρου, ἐνώ ἐκεὶ ποὺ γιά ἔνα διάστημα ἔχει νικήσει ἡ ἐργατικὴ τάξη (τὸ 1917 στὴν Ε.Σ.Δ.) τὰ μαζικά θεάματα πρωθυνόνται ραγδαῖς⁴², καὶ αναπτύσσονται πολὺ πιό ὀλοκληρωμένα τὰ χαρακτηριστικά τῆς νέας θεατρικής φάσης - πού ἔτσι καὶ ἀλιών, δάχυτα, ύπαρχουν σὲ δόλον τὸ διεθνή χώρῳ.

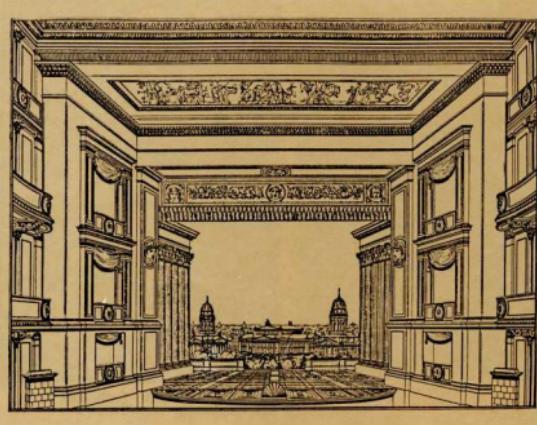
Ἐχουμεν λοιπὸν στὴ 10ετία τοῦ '20, στὴν Ε.Σ.Δ., θεατρικές παραστάσεις μὲ χαρακτήρα γιγαντιαίων μηκών ή μαζικῆς γιορτῆς, μὲ χιλιάδες «ήθωποιούς» καὶ κοινὸ δεκάδων χιλιάδων, δύνατο πραγματικὸς χώρος τῆς πόλης, μὲ αἰσθητικές ἀσφαρέσεις, συμβολικά χρώματα καὶ κατανομές ρόλων βασισμένες πάλι σὲ δημοιότητες, ἀνάγεται σὲ κάποιο ἀρχοντικό «ἀλλοῦ», τὸ δόπιο περιλαμβάνει τόσο τὴν ἀναπαράσταση τοῦ παρελθόντος δόσο καὶ τὶς ἀναμνηγές ἀπό τὸ μέλλον. Στὸ θέατρο τῶν ἀστικῶν κοινωνῶν δέ, δύνατο πέρα ἀπό κάποιες σποραδικές ἀπότελες τέτοιες μαζικές ἐκδηλώσεις δέν αναπτύσσονται, ἐπικρατοῦν σύντομα ἀλλούς χαρακτηριστικούς τοῦ «Αἰσθητικού Συμβολισμοῦ». Καθώς ἡ κυρίαρχη

ἀστικὴ τάξη δέν διακρίνει πιά στὸ θέατρο τὴν καλύτερη ἐκδηλώση τῆς φιλοσοφίας της καὶ τὸ στολίδι της, ὁ θεατρικός τόπος διασπάται καὶ ἔω, γιά νά γίνει εὐκαιριακή ἐκδηλώση στοὺς δρόμους, περιθωριακή μετατροπή κάποιων ἀλλών χώρων σὲ θεατρικούς, «μετωνυμική» παρουσίαση μᾶς ἀλλώς θεατρικῆς φόρμας μέσα σὲ ἄλλην⁴³, κ.ο.κ.

Μ' ἄλλα λόγια, ὁ «Αἰσθητικός Συμβολισμός», σάν ἀκόλουθο τοῦ «Νατουραλισμοῦ» φάση στὸν δεύτερο κύκλο, δειχνεῖ χονδρικά να ισχύει τόσο γιά τὶς νεότερες τάξεις τοῦ θεάτρου μέσο στὸν σύμφωνο καπιταλισμό, δύο καὶ γιά τὶς ἀπότελες πού ἔγιναν τὰ πρώτα μετεπαναστατικά χρόνια στὴ Σοβιετική Ένωση. Κι αὐτό φανερώνει καλύτερα πώς ἡ τελευταία αὐτῆ φάση (ἀκόμη καὶ μὲ τὶς πού «πειραματικές» ἡ μοντέρνες ἐκδηλώσεις της - καὶ ίδιας μὲ αὐτές) είναι ἐν τέλει, φάση μέσο στὴν ἀστικὴ κοινωνία (καὶ μέσα στὶς συγκρούσεις της, ἐννοεῖται), καὶ ὅχι πολιτιστικό δείγμα μιᾶς ἀλλήλης κοινωνίας καὶ ἐνός ἐπερχόμενου, διαφορετικού, κοινωνικού σχηματισμού⁴⁴.

Συμπερασματικά σχόλια:

Στὴ διάρκεια τῆς μακραίωνης ιστορίας του, τό θέατρο, βάσισε σὲ ποιητές καὶ λιτανείες, ὀρχήσηκε περιτριγυρισμένο ἀπό ἡμίλινες ἡ μαρμάρινες κερκίδες, σπήθηκε μπρός ἀπό βαρυφορτωμένες σκηνογραφίες κι ἀνέθηκε σὲ «μηχανύσια», ἡ διαχύθηκε σὲ μικρά «μπουλούκια», ἐτοίστατες μιμήσεις καὶ αἰματηρά «τουρνουά



Τό περίκλειστο «κούτι» στό ξέλιγμένο «ναυτουραλιστικό» θέατρο του 19ου αιώνα - λίγα πριν τις αφαιρετικές έπεμβασεις του Αισθητικού Συμβολισμού.

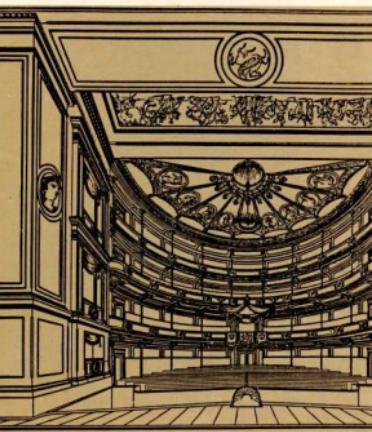
πού ή Έκκλησια καταδίκασε μέχρι πού μπήκε, βαθίζοντας και πάλι, στην ίδια την 'Έκκλησια, γιά νά όγει δυναμωμένο τελικά, νά σκαρφαλώσει σε ξύλινα πατάρια, νά τραβήξτει στό βαθός πολύπλοκους «κουτώνες» και νά ξαναδιαχωθεί σε δρόμους και πλατείες, σε άποθηκες κι έγκατα-λειμένια, έργοστασία, όπου και μία 'Έκκλησια πιά δέν το κατατρέχει, άλλα τό φθείρει συνεχώς τό ίδιο του τό άδεξόδο.

Γάρ οδό συντομότατος αύτός περιπλούς στην ιστορία τών θεατρικών χώρων, τού θεατρολογίου και τής κοινωνικής άπτησης του θεάματος, άρκει ώστε νά έδραιώσει τήν τυπολογία των τεσσαρών φάσεων που περιγράφηκαν στή διπλή τους έπαναληψη, μά διευκρίνηση είναι πρώτα άπαρτητη, ήν και εύνοητη, και μια εικασία κατόπιν πρωθήση, ήν και πολύ γενικευμένη.

Η διευκρίνιση αφορά τό διτή οι τεσσερίς τούποι δέν έμφανιζονται «άμυγεις», κάθε φορά, άλλα ή άναφορά σ' αύτούς γίνεται σέ δρους «έπικρατέστερων» χαρακτηριστικών, καθώς στοιχεία και διων τών άλλων βρίσκονται ταυτοχρόνως παντού. (Και ό πιο άκραφης «ναυτουραλισμός» λ.χ. έπιτετρει πρώιμενες «ρεαλιστικές» γενικεύσεις, χρησιμοποιει κάποιες «αισθητικές» αφαιρέσεις, και διαθέτει μιά στοιχειώδη «τελετουργία» — έστω κι αν πρόκειται μόνο γιά τά τρία χτυπήματα πρίν από το άνοιγμα τής άυλαίας). Γιά κάθε φάση ίμως,

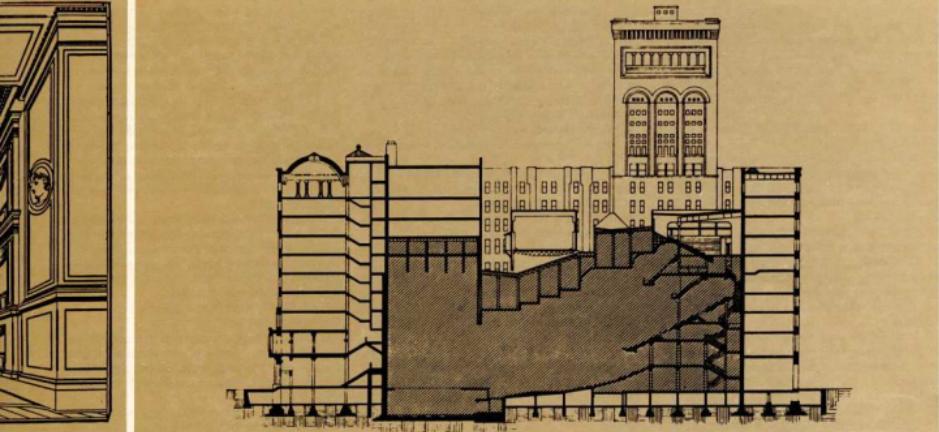
και γιά κάθε περιόδο, ένας άπο τούς τέσσερις τύπους έχει δια τού τά χαρακτηριστικά άναπτυγμένα και σέ φανερή υπεροχή έναντι εκείνων τών άλλων τύπων. Αύτό συνιστά και τήν κυριαρχία του, και τήν πρωτοκαθεδρία πού τού όπισθισται⁴⁵.

Η εικασία, τέλος, άφορά τό διτή οι τεσσερίς φάσεις στούς δύο κύκλους ισχουόν, δέν είναι έξαιτιας κάποιας «νομοτελειακής» άρχης, που έπιεβάλλει όπωαδηποτε σέ κάθε άναπαράσταση νά χρήξει από τήν τελετουργία, νά γειωνέται στό ρεαλιστικό στοχαρμό κατόπιν, νά ισοπεδώνεται στήν άπολυτη μίμηση τής πραγματικότητας έν συνεχεία, και νά παλιοποιεύεται τελικά σέ αλέπαπλληλες συμβολικές άναγνωσης και έξιδα-νικεύσεις, άλλα γιατί τά στάδια άνάπτυξης πού έβαλαν τέλος στήν όλοσχηρη (θεϊκή) κυριαρχία του άρχοντα πάνω στούς δούλους ή τούς ύπηρκους τους. Ξαναεγκατέστησαν τήν κυριαρχία σέ μια νέα βάση: τή «σχετική» κυριαρχία του ίδιοτητή τού κεφαλαιού. Και στούς δύο «κύκλους» έται, θοσ ή μια ή άλλη κοινωνική συγκρότηση ήκμαζε, περνούσε από τήν τυφλή άναπτηση σέ γενικές άρχεις και καθολικούς προσανατολισμούς: θοσ ή κυριαρχία γινόταν πιό φανερή άλλα και σταθεροποιούνταν, τοσο οι σκηνικές άναπαραστάσεις περιοριζόντουσαν στό έπιμελημένο άλλα στέραιο καθρέφτημα: και δοσ οι έωστερικες κοινωνικές άντιθεσεις πρόσθαλλαν τήν πιε-



στικότητά τους, τόσο οι άναπαραστάσεις άπλωνόντουσαν σέ μορφές άφηρημένες, συμβολικές κι άνολο-κλήρωτες.

Η κοινωνική σπουδαιότητα στήν έναλλαγή αύτών τών φάσεων είναι λοιπόν φανερή. Άλλα έξισου φανερή είναι και η άριθμητική τους, μη άντιστοιχια. Έχουμε δηλαδή, στήν ιστορία τής Δύσης, τήν έναλλαγή τριών «παραγωγικών τρόπων» (δουλοκτησία, φεουδαλισμός, καπιταλισμός), και δύο μόνο θεατρικών «ύκλων». Ή έξιγηση γι' αύτό θα πρέπει νά άναπτηθεί στήν ένατη τών βασικότερων χαρακτηριστικών τής θεατρικής λειτουργίας σε δ.τ. ονόμαζεται «πολιτιστικό έποικοδόμημα» μάς κοινωνίας, και στίς σχέσεις τών δικών του πιά χαρακτηριστικών μέτις μεταβολές τών «τρόπων παραγωγής». Είναι γνωστό πώς άλλαγες στά μέσα και τίς τεχνικές παραγωγής, ή και κοινωνικο-πολιτικές άκοντα άλλαγες, δέν διατηρούν καθόλου μάν άκαρια άντιστοιχια με θεωρικά και ίδεολογικά σχήματα, αιολιθικές άντιλήψεις, κοινωνεωρητικές άρχεις, και γενικά μοντέλα μέτ τά όποια οι ζώντες μέσα στήν κοινωνία άνθρωποι κατανοούν τήν υπαρχή τους και δργανώνουν τίς έμπειριες τους. Έται, άλοκήρη τέτοια «σχήματα», κι άκομη περισσότερο οι πιό βαθειές, οι πιό «πυρηνικές» κατά κάποιους τρόπο θέσεις τους, μπορει νά παραμένουν σχέδον άμετάθλητες και νά έπιζουν διαφόρων άλλαγών



Τυπικό θεατρικό «κουτί» του 19ου αιώνα.

ποι επέρχονται σε άλλους τομείς⁴⁶. Έτσι επίσης, μέσα στή διαχρονική έξελιξη τών κοινωνιών, τών «βασεων» και τών «εποικοδομημάτων» τους, έπιθιώντες πολλών άλλαγών ένας «ταξινομικός τρόπος», μά «ποδαλίτικος τρόπος», δηλαδή ο φουκώ⁴⁷, ή όποια διατηρείται σαν τό «θεατρικό έδαφος» (*«le sol positif»*) πάνω στό δύο λαμπάνει χώρα κάθε νοτική πειθεργασία, θεωρητικοποίηση, ταξινόμηση, έρμπνεις, έμπειρων. Σύμφωνα με αύτή την «τάξη» άναπτυσσονται προβληματικές, όργανων νονται γνώσεις, και προσανατολίζονται ιδεώδη και πρακτικές⁴⁸.

Συνακόλουθα, στή θεατρική έξελιξη διαδεχονται τοι τεσσερίς φάσεις, ή μά την άλλη, δύο κεντρική σχέση μέσα στόν ίδιο «ταξινομικό τρόπο» (και με μορφές πού άρθρωνται πάνω στά δύπολα «γνωμοποίησης παρέμβαση - συγκομιδή» λ.χ., ή «άτομηκη θέληση - Ειμαρμένη», «δοκιμασία - θριαμβος» κλπ), παραμένει ή σχέση «ΑΝΘΡΩΠΙΝΟ - ΘΕΙΟ» - τόσο για τή δουλοκτητία δυο και γιά τό φεουδαλισμό. «Όταν μέ τής πρώτες έμφανσιες άστικών φιλελεύθερων στοιχείων έκιναν ή άντιδραση στή θεική έξουσια, στή θεοποίηση τών φυσικών δυνάμεων κ.ο.κ., ή κεντρική σχέση (με μορφές και πάλι πού άρθρωνται πάνω σε δύπολα όπως «άποπνευματοποίηση - έξαρση», «άτομηκη παρέμβαση - Ιστορία», «ποταπότητα - ψυχική άνωτερότητα-κ.ά.) γίνεται σχέση «ΑΝΘΡΩΠΙΝΟ -

ΑΝΘΡΩΠΙΝΟ», κι ό κύκλος άλλαζει, με τίς ίδιες άπο κει και πέρα φάσεις νά ξαναεμπανίζονται ώς πρός τά χονδρικά τους χαρακτηριστικά.

Θά ήταν πάντως άπλοικό νά καταλήξουμε, μέ αφορμή τους θεατρικούς «τύπους» και μόνο, στό δύο λόκητηρη ή φεουδαλική περιόδος (κι ό «αισθητικός συμβολισμός πού καλύπτει τίς έκδηλωσεις της» είναι ένα ένδιμεσο στάδιο όποι τη δουλοκτητία πρός την άγορά έργατικής δύναμης, όπως και οι κρατικομονοπωλιακοί καπιταλισμοί, με τά έκαποτικούρια δημοσιών υπαλληλών (κι έξουσιον τόν αισθητικό συμβολισμό για τήν άναλογούσα θεατρική φάση), είναι έπισης ένα ένδιμεσο στάδιο, άπο την άγορά έργατικής δύναμης πρός την άπελευθερωμένη έργασια, πρός την έξαλεψη τών στερήσεων, τών διακρίσεων ή τών καταναγκασμών, και πρός τόν «*homo ludinus*». Το σύγχρονο είναι θι τό θέατρο σήμερα (δραματολόγιο, τόπος ή κτίριο και κοινωνική άπηκτη) άντιμετωπίζει γενικά ένα άδιεξόδο. «Άν τώρα άρχιζει κοποίος τρίτος «κύκλος», μέ ήλεκτρονικές τελετουργίες πού μμούντα άστρικά φαινόμενα, πού έξαρουν τή δύναμη τής τεχνολογίας, θεοποιούν τόν άνθρωπο, κ.ο.κ., ή άν περίπου έδω τελεώνει κάθε θεατρικός τύπος, μέ άνθρωπους οι οποίοι γευόμενοι τήν πρωτοτυπία τών πραγμάτων⁴⁹ δέν χρειάζονται κανενός ειδίους μήμηση, άυτό έχερντα τίς δυνατότητες τής παρούσας τυπολο-

γίας νά τό κρίνει και νά τό έντοπισει. Είναι ζητημα άνοιχτο άπεναντι στους ύφισταμενους ή τους πράπτοντες τήν ιστορία άνθρωπους, άντιστοιχα νά τό ύποστούν ή νά τό πράξουν.

Τά σχέδια τών θεάτρων είναι άπο τό βιβλίο τού G.C. IZENOUR, Theater Design, McGraw Hill Inc. 1977, έκτος άπο τίς έν παρατάξει σκηνής τής μεσαιωνικής σκηνογραφίας που είναι άπο τό βιβλίο τού T. MOYZENIΔΗ, Θεατρικός χώρος, Γ. Φέξη, 1965.

Σημειώσεις

· Η πρώτη μορφή άυτού τού όρμου ήταν ένα πολυάλιοδο φυλλάδιο σημειώσεων για τους φοιτητές τής αρχιτεκτονικής τού A.P.Th. πού αποκοπούσε νά δειπει ότι τά θεατρικά κτίρια ειδικά, όπως και διά τα ρηγκετονήματα γενικότερα, δεν είναι πάντα «γνωιακά» αναγεννήσιμα στη σημειώση τών οδών «έμπειρης» και «τεχνολογίας». Περιήληψη μόνο σκενών τού φυλλάδιου παρουσιάζεται άδων, παρότι ή συστητική τεκμηρίωση τών θέσεων τού δημόσιου, αντίτετα, μαν όκουν μεγαλύτερη άντιμητη.

1. BA. B. Malinowski, *La vie sociale des primitives*, ed. Payot 1975, σελ. 26.

2. BA. J.G. Frazer, *The Golden Bough*, MacMillan ed. 1970, σελ. 477 κ.π.

3. «Όπως περίπου ήδη ήδε ή πολιο γερμανική σχολή (Frobenius, Winkler, Max Müller κ.ά.), μέ τήν όποια διαφανει ριζικά σ Malinowski γράφοντας: «Ο πρωτόγονος άνθρωπος πού σχετικά μόνο ένδιμοφέρεται για τήν καλλιτεχνική ή έπιστημονική πλευρά τής φύσης, κι ό συμβολισμούς είναι πολύ περιορισμένος στή ίδεας και τους μάθους του. Ουσιαστικά, ο μάθος δεν είναι διόλου μια φανταστική ρημαγιά κάποιου άνθρωπου με γνωστασία, αλλά μια πολιτιστική δύναμη που τό θάρος τής βιωνεται έντονα...» (ο.π. σελ. 99).

4. Όπως θα ήθελε ή «Αμερικανο-Γερμανική „Ιστορική“ σχολή». (Bd. σχετικά σε J. Ch. Pichon, *Histoire des mythes*, éd. Payot 1971).
5. Wundt, M. Mauss, Durkheim και οι ψυχοκοινωνιόδοι γενέτεροι.
6. P. Diel, Jung, Kerenyi και οι Ψυχαναλυτές.
7. Πρβλ. J.-P. Vernant, *Mythe et société en Grèce ancienne*, éd. Maspero 1974, ίδιως σ.ο. 20-1.
8. Bd. E.D. Dodds, *Les Grecs et l'irrationnel*, éd. Montaigne 1965, o.s. 206-7.
9. Bd. J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, éd. Maspero 1965, o.s. 63-4 (τό τόρος), κι ἔπιστη, για την πρωτοκεδεδία του χρήστη όπενταν στον κατασκευαστή ή τον μητρητή, στό διό σ.ο. 34-5.
10. Πρβλ. J.-P. Vernant 1974, σελ. 233 κ.π., τά περὶ λειτουργίας τοῦ μύθου.
11. Οι μάσκες ἀλ. του Σου πρὸς 40 αἰώνια, είναι περιουσιότερο «ομηλία», δηλατούσα άνθρωπον ιδιοτήτων (γενεαλογία, δούλως, γλεντοκόπος κλπ.) και όχι πά «ουμβύδα» μάς θείκης ή μαγήσης ταύτισης.
12. Μαζί με τὸν περιορισμὸν τῶν μελῶν τοῦ χρῆστοῦ, τὴν παρεμβολὴν ἀρχικῶν προλόγων στὸ Ἑργα. καὶ κανονισμὸν ποι., συνοικία, κάνων τὸν Nietzsche τὸν ὄντας· δολοφόνο τῆς τραγούδησ-.». *La naissance de la tragédie*, éd. Gallimard 1949, σελ. 76 κ.π.
13. Πρβλ. R. Pignarre, *Istoria τοῦ θέατρου*, ἐλλην. μετάφρ. ἔκδ. Ξαρόπουλος 1967, σελ. 34 κ.π., κι ἐπίσης X.G. ΑΒΑΝΑΟΠΟΥΛΟΣ, Προβλήματα στὶς ἔξελλεις τοῦ σύγχρονου θέατρου, Διάλογος 1976.
14. Όπως γράφει ο Marx: «Κάθε μηδελογία κυριαρχεῖ στὶς δύναμεις τῆς φύσης μέσου τῆς φαντασίας καὶ τοὺς δίνει μορφή. Εξαριθμεῖται ἐποι μάλις αὐτὲς οἱ δύναμεις κυριορχήθουν πραγματικά». *(Introduction à la critique de l'économie politique, ed. sociales 1957, σελ. 173)*.
15. Πρβλ. γιά σχετικές παρεξήγεισις τῆς οπουδιότητος τοῦ ρυμαϊκοῦ πολιτισμοῦ, σε Chr. Norberg-Schulz, *La signification dans l'architecture occidentale*, éd. Margada 1977, o.s. 82-114.
16. Ph. Hartnoll, A Concise History of the Theatre, Thames and Hudson Ltd, 1968, ἐλλην. μετάφρ. ἔκδ. Υπόδομη 1980, σελ. 28.
17. Πρβλ. M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton University Press 1961.
18. Πράγμα ποι γιά πολλούς είναι συνάνωμό μὲτην κατάρρηση τῆς τέχνης. Πχ. R. Pignarre, σ.δ.
19. Bd. σχετικά σε 'Α. Σολομον 'Ο Αγιος Βάκχος, ἔκδ. Πλειδ. 1974, σελ. 75. και Φ. Κουκουλέ, Βιβλιογραφία βίος και πολιτισμού, ιδιοτερά τόμος 'Γά τα λαϊκά θεάτρα'.
20. Μὲτην παρούσια τοῦ χριστιανικοῦ πολιτισμοῦ π.χ. σαν εὐαίρια παρουσίας «γυμνῶν νυκτοκαν και ἀνδρῶν σ' ἔνα αποκαυτικοῦ ἀνατοματοῦ». (Κουκουλέ, σ.δ. σελ. 246).
21. Bd. Marie Bloch, *La société féodale*, éd. A. Michel 1968, σελ. 421 κ.π.
22. Bd. σχετικά M. Eliade, *Aspects du Mythe*, éd. Gallimard 1961, σελ. 211 κ.π.
23. Η κιβωτὸς τοῦ Νοε., ἀλ. παιζόντα ἀπό τοὺς νουτυπούς, ὡ πύργος τῆς Βαβέλ ἀπό τοὺς μαργούκους, ὡ λινῶς και ἡ φάδαινα ἀπό τοὺς φαρέμπορους κ.ο.κ. Bd. Ph. Hartnoll, ἔ.σ. σελ. 50.
24. Bd. Κουκουλέ, ἔ.σ. σ.ο. 249-50, και Σολομον, ἔ.σ. σ.ο. 54-64.
25. Bd. σχετικά με τὴ Δυτικὴ Ἐκκλησία και τὶς «ἀναγνωρικὲς δόδοις» τοῦ δικοῦ τῆς «τελετουργικοῦ αυτολογίου»-, αέ. Erw. Panofsky, *Architecture Gothique et pensée Scolaistique*, éd. Minuit 1967, σ.ο. 40-1.
26. Άλλωστε η μήμην ὥρχεις μὲτη δηλωση μιᾶς ἐπιφύλαξης ὡς πρὸς τὴ δυνατότητα τῆς πλήρους απεικόνισεως; «Ικεώς ήμιν έσσο Κύριε
- (...) τοῖς βουλομένοις πραγματικῶς ἐπιδεῖξθαι τὰ ςωρὰ σου παθήματα». Bd. Κουκουλέ, ἔ.σ. σελ. 250.
27. Περίοδος ποι χαρακηρίζεται ἐπίστη σὰν πέρασμα διά τὸ «προ-μεσολαΐκο» στὸ «φεοδαλικό». Βαύδικον. Πρβλ. H. Antoniadis - Biblio., *Byzance et le mode de production asiatique*, στὸ *Sur le Mode de Production Asiatique*, éd. Sociales 1974, o.s. 196-7 και 225-6.
28. Bd. Κουκουλέ, ἔ.σ. σελ. 249.
29. Bd. A. Ducessier, *Les Byzantins*, éd. du Seuil 1970, o.s. 114 κ.π.
30. Bd. «Ἀλλαράντος Νικόλ. Παγκόσμια Ιστορία θεάτρου, ἐλλην. μετάφρ. ἔκδ. Σμυρνώπ., Αθῆνα χ.χ., τόρος 20ς, μέρος 2ος.
31. Πρβλ. Eug. Garin, *Moien Art et Renaissance*, éd. Gallimard 1969, o.s. 74-88.
32. Κι οὔτε οι συνθήρις για τοὺς ἥρωες και τὴν πλοκὴν τοῦ θεάτρου παρεμβάσεις τοὺς χρειάζονται ποι. Στην Ἰρηνεία τοῦ Ρωμ. π.χ., ἡ αὐτοκτονία τῆς Ἐριφίλης, παρακάμψει τὴν υπερφυσική λύση στὸ αίτημα τῆς θυσίας.
33. Γιά τὸ δεύτερον ποι για τὴν πιστότητα τῶν ιστορικῶν αναφορῶν στοὺς δραματουργοὺς αὐτῆς τῆς περιόδου, και τὸν Σαύλην εἰδικότερα, Bd. W.B. Yeats «A People's Theatre» και G. Lukacs «The Sociology of Modern Drama» σ.ο. E. Bentley (ed.), *The Theory of the Modern Stage*, Pelican 1968, o.s. 329 και 447, ἀντίτοιχα.
34. Τὸ θέμα π.χ. τοῦ ἥρωα ποι δὲν μπορεῖ, ὅπως και ἡ φερβέρη, νεφρώγεια ἀπὸ τὴ θεῖα Εἵμαρμένη, ἐπαναλαμβάνεται και ἐδὼν στὸ θέμα τοῦ ἥρωα δημιουργοῦ και ταύτορα θύματος τῆς Ιστορίας, ἡ ὅπως δόντας συντασμάτων τῶν άτομικῶν προσπαθειῶν δὲν ουμπίπτει ποτὲ μὲ δ.τ. τὸ μεμρυνωμένο στόιο δέχεται προσποθέση. (Πρβλ. J. Duvignaud, *Sociologie du Théâtre*, éd. P.U.F. 1965, o.s. 207-14).
35. Αἴκον και ἀν προγεύεται μιᾶς «τραμοκρατημένης συμπλοκῆς», ὅπως γράφει ὁ W.B. Yeats (ε.σ. σελ. 328).
36. Όπως παραπέτει ὁ J.-P. Sartre «Τὸ λαός τοῦ ναυτουραλισμοῦ είναι νά ςυναρρεῖ μὲ λέξει τὸ καθεμερινὸν πράγματο, δηλωτὴν φτάχει λέξεις πάνω σε λέξεις...». (Bd. Pour un théâtre de situations, éd. Gallimard 1973 σελ. 34).
37. Γιά τὴν ιδιαιτερότητα ὅπην αὐτῆς την περιόδο οὐεῖσθαι τῶν θεατρικῶν αἰθουσῶν και τῶν θεοεσών τους, Bd. Gu. Canella, *Sistema teatrale a Milano*, Dekadalo 1966
38. Πρβλ. σχετικά σχόλια σε J.-P. Sartre, ἔ.σ. σελ. 175.
39. Όπως είναι η διατύπωση τοῦ J. Duvignaud: *Le théâtre*, éd. Larousse 1976, σελ. 28.
40. Από γράμμα τοῦ B. Brecht στὸ P. Hindemith τοῦ 1934. Bd. *Sur le réalisme*, éd. L'Arché 1968, σελ. 11.
41. «Υπάρχει ἀλ. ό «κριτικὸς ρεαλισμός» τοῦ Μπρέκε, ο. «σαστιαλικὸς ρεαλισμός» τοῦ Ηγ.κόρκι, ο. «εντατηκοῦ Στρίμπεργκ στὸν «μυστισμό», καθώς και τοῦ Λένεν (μετὰ μὲν ένδιδασμό θετεῖσα στὸ ναυτουραλισμοῦ) τὸ «θέατρο τῶν ιδεών» γιά τὸν Ιονέκον, τῆς «αλητρότητας» γιά τὸν Αρτό, ό «φανταστικὸς ρεαλισμός» και «ποιητικὸς έπειρεσιονισμός» γιά τὸν Ράινχορντ, κ.ο.κ.
42. Bd. σχετικά A. Βογιάδου, Σοσιαλισμός και Κοινωνία, ἔκδ. Θεμέλιο, τ.β., κι ἐπίσης J. J. Maragon, *L'intégration de l'architecture urbaine dans le théâtre de masse en U.R.S.S.* dans les années 20, στά Πρακτικό Δ.Ε.Σ. Βόλοι, 1980, μὲ τίτλο Διέρυθρος Θεατρικοῦ Δραστηριοτήτων και Ἀρχιτεκτονική Πράκτικη.
43. Μὲ παραπάνος ποι, ποι ὡνεδάδων στὴ οἰκητὴ τὸ «κάρο» ή τὴν ζέξεδρα ἐνός πολιτεύου εἴδους θέατρου.
44. Όπως σημειώνει ο Ch. Bettelheim, «Η ἐπανάσταση ςχηρὴ στὴν ὄποια ή ςυστάμενη τὴν μετάλλευση τὴθεν ξεφορτώνεται κάθε πολιτικός
- βούρα, είναι προφανώς κάτι πολὺ περισσότερο ὅποι μιᾶς πολιτικής ἐπανάσταση (...). Εφόσον τὸ προλεταριατὸν δὲν έχει απελευθερωθεῖ ἀπὸ τὴν ἀστικὴ ιδεολογία, άναπτύσσει ἀπὸ μόνο τοὺς πρακτικὲς ἀντιπολιτικὲς πρὸ τὰ ιδιαίτερα ταῦτα σημειώνονται γιὰ τὴν πλοκὴ τοῦ μέθου, ὅλες γιὰ τὴ πάθη τῶν πρώιμων, κ.ο.κ. ἀλλὰ και περιπέτεια, και πάθος, και ψυχολογικὸ δράμα, και θεαματικότητα, μὲ διαφορετική «δοσολογία», υπάρχει πάντα σὲ διετούς.
45. Όπως παραπροτούσσος ὁ Αριστοτέλης, στὸ ὄπωστασιον ποι χρηματοποιήσεις ὡν πρωτευτικὸν αὐτοῦ τοῦ κειμένου, ὅλες τραγῳδίες διακρίνονται γιὰ τὴν πλοκὴ τοῦ μέθου, ὅλες γιὰ τὰ πάθη τῶν πρώιμων, κ.ο.κ. ἀλλὰ και περιπέτεια, και πάθος, και ψυχολογικὸ δράμα, και θεαματικότητα, μὲ διαφορετική «δοσολογία».
46. Πχ. ὁρκόν και μέσα στὸν «μπολεσδικὸ ιδεολογικὸ σχηματισμό», ὅπως ζεκαθαρίζονται και μετα τὸ 1923 στὴ Ρωσία, διαπρωτότονον αὐτοῦ τοῦ κειμένου, ὅλες τραγῳδίες διακρίνονται γιὰ τὴν πλοκὴ τοῦ μέθου, ὅλες γιὰ τὰ πάθη τῶν πρώιμων, κ.ο.κ. ἀλλὰ και περιπέτεια, και πάθος, και ψυχολογικὸ δράμα, και θεαματικότητα, μὲ διαφορετική «δοσολογία».
47. Bd. M. Foucault, *Les mots et les choses*, éd. Gallimard 1966, σελ. 13.
48. Όπως ἐπίστη σημειώνει ο Foucault, ή «τάξη» αὐτῆς λειτουργεῖ ἐπανά σὲ «ιστορικὸ α priori». Σὲ μίαν ὄληρολαγία, θε μπορούσεν να μηλουσεν γιὰ κεντρικὴ συστατικὴ τῆς κυριαρχητικῆς ιδεολογίας.
49. Μιᾶ ποι σημφίνα μὲ ἐναν ὄφορισμό δ ὄποιος, ζεκινώντας ἀπὸ τὸν «Αριστοτέλη, φτάνει μέσου τοῦ Παστού στὸν Πραντελό». «Η ςωγραφική, ὅπως και η θεατρική μίμηση, δὲν αποκοπούν παρὰ σὲ πρόκαλεσσον τὸ θαυμασμὸ γιὰ τὴν δημόσιατη μὲ πρόγραμα τῶν ὅπων διαμόδουσα τὰ πρωτότυπα». Bd. L. Pirandello, *Ecrits sur le théâtre et la littérature*, éd. Denoel 1968, σελ. 12.

Periodicities and structural relations in theatre history

P. Martinidis

By defining theatre not only as the shelter of theatrical performance, but also as a socio-spatial structure (in which actively participate arctitectural forms, dramatized world-views and ideas, different ways of presentation and the social impact of each spectacle), this paper discerns four «phases-types» which, repeated twice in a spiral evolution, characterize the whole history of the Western theatre. These «types» are: 1. Ritualistic Symbolism, 2. Realism, 3. Naturalism, 4. Aesthetic Symbolism. From the primitive theatre to classical antiquity, the Roman period and the stage platforms of the Middle ages, and, again, from the ecclesiastic dramas of the 11th century to the Elizabethan stage, the magic box of the baroque stage and the modern abstractions or the «happenings» of our own time, the above four «types» regularly succeed one another - in their general and structural features. The explanation advanced for this double re-appearance, is based on the survival of some deep ideological conceptions through a series of economical or political changes, and the strong relation of these conceptions to the nature and position of the theatre within social life.

P.M