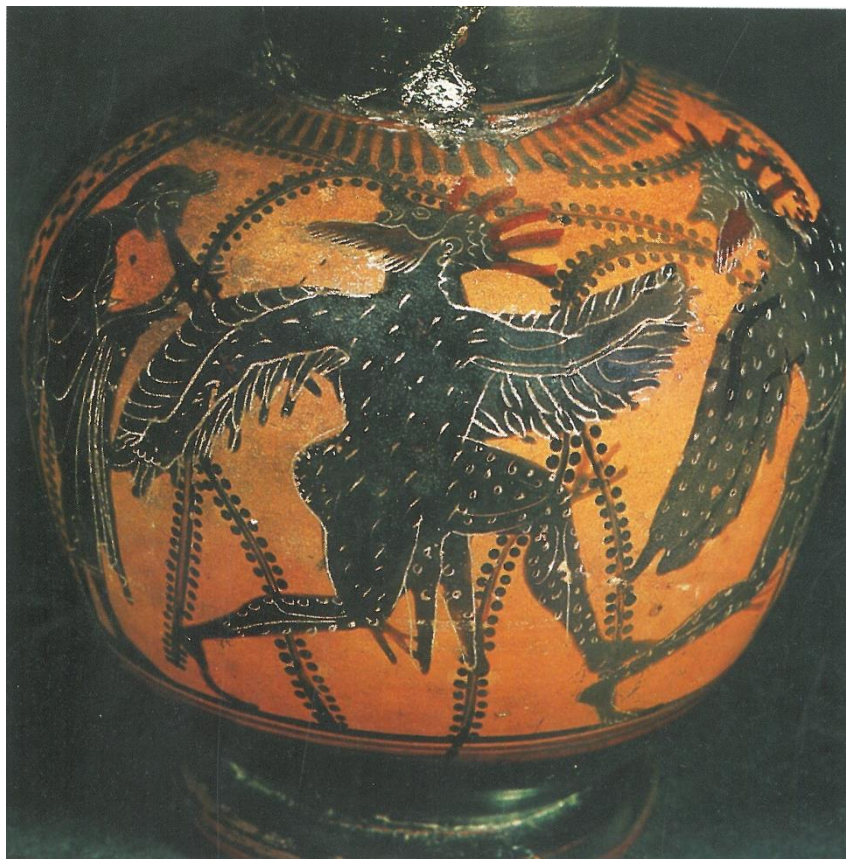


**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ: ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ**

**ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
«ΑΠΟ ΤΟΝ ΜΙΜΟ ΣΤΟΝ ΣΑΡΛΩ»**

ΣΑΒΒΑ ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥ-ΚΑΡΥΔΑ



ΡΟΔΟΣ, ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2022

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

«ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ: ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ»

**ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΣΑΒΒΑ ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥ-ΚΑΡΥΔΑ
Α.Μ.: 43720200013**

«ΑΠΟ ΤΟΝ ΜΙΜΟ ΣΤΟΝ ΣΑΡΛΩ»

**ΕΠΟΠΤΗΣ:
ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΠΑΠΠΑΣ**

**ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:
ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΣΠΥΡΟΣ ΣΥΡΟΠΟΥΛΟΣ
ΕΠΙΚΟΥΡΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ ΜΑΡΙΑ ΜΙΚΕΔΑΚΗ**

ΡΟΔΟΣ, ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2022

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Ευχαριστώ για την πολύτιμη βοήθεια τους:
τον επόπτη Καθηγητή κύριο Θεόδωρο Παππά,
τα μέλη της Συμβουλευτικής Επιτροπής,
τον Καθηγητή κύριο Σπύρο Συρόπολο
και την επίκουρη Καθηγήτρια κυρία Μαρία Μικεδάκη.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

	Σελ.
ΠΕΡΙΛΗΨΗ-ΕΛΛΗΝΙΚΑ	7
ΠΕΡΙΛΗΨΗ-ΑΓΓΛΙΚΑ	8
ΑΝΤΙ-ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ	9
ΣΚΟΠΟΣ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ	10
ΜΕΡΟΣ Α	
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1	
ΟΙ ΑΠΑΡΧΕΣ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ ΤΗΣ ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΜΙΜΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ	11-14
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2	
Η ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΜΙΜΙΚΗ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ	
Ο υποκριτής	15-17
Ο μίμος στην Κλασική Εποχή – ορισμός	17-19
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3	
Ο ΣΙΚΕΛΙΚΟΣ ΜΙΜΟΣ	
Φλύακες	20-21
Επίχαρμος	21-23
Φόρμις	23
Ο Σώφρων και ο λογοτεχνικός μίμος	23-24
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4	
Η ΝΕΑ ΚΩΜΩΔΙΑ	
Θεόφραστος	25
Μέση Αττική Κωμωδία	26-27
Νέα Αττική Κωμωδία – Μένανδρος	27
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5	
ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ	
Διονυσιακοί τεχνίτες	28-29
Ο μίμος στην Ελληνιστική Εποχή	29-30
Θεόκριτος	30-31
Ηρώνδας	31-32
Ρίνθων	32-33
Σωτάδης	33-34

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

ΤΟ ΛΑΤΙΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Η αττελανή φάρσα	35-36
Πλάυτος	36
Τερέντιος	37-38
Ο υποκριτής στην Ρωμαϊκή Εποχή	39-41
Ο μίμος στη Ρωμαϊκή Εποχή	41-44

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7

Το θέατρο στο Βυζάντιο	45-46
Ο μίμος στην Βυζαντινή Εποχή	46-49

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8

Ο ΠΑΝΤΟΜΙΜΟΣ	50-52
--------------	-------

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 9

Ο ΜΙΜΟΣ ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΜΕΣΑΙΩΝΑ ΣΤΗ ΔΥΤΙΚΗ ΕΥΡΩΠΗ	53-55
--	-------

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 10

Ο ΜΙΜΟΣ ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ	
Commedia dell'arte	56-58
Ο ΣΑΙΞΠΗΡ ΚΑΙ ΟΙ ΤΡΕΛΟΙ ΤΟΥ	
Ελισαβετιανή περίοδος	59
Οι τρελοί στο έργο του Σαίξπηρ	59-61

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 11

ΑΠΟ ΣΑΙΞΠΗΡ ΣΤΟΝ ΣΑΡΛΩ	
Η ΠΟΡΕΙΑ ΤΟΥ ΜΙΜΟΥ ΜΕΧΡΙ ΤΟΝ 20ο ΑΙΩΝΑ	
Ισπανία – Χρυσούς Αιών	62
Γαλλία – Ο Ραμπελαί και ο Κόσμος του	63
Η επιρροή της Commedia dell'arte	63
Μολιέρος	64
Βοντβίλ	64-65
Το Τσίρκο	65-66

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 12

Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΜΙΜΙΚΗΣ ΣΤΟΝ 20ο ΑΙΩΝΑ	67-68
Οι θεατρικοί δημιουργοί του 20ου αιώνα	68-71

ΜΕΡΟΣ Β

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Η ΚΩΜΩΔΙΑ ΣΤΟΝ ΒΩΒΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Τα πρώτα χρόνια του κινηματογράφου	72-75
Οι πρώτοι δημιουργοί της κωμωδίας	75-78

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Το φαινόμενο Σαρλώ	79-86
--------------------	-------	-------

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΑΠΟ ΤΟΝ ΣΑΡΛΩ ΣΤΟΝ ΜΙΣΤΕΡ ΜΠΗΝ

Μπάστερ Κήτον	87-88
Χάρι Λάγκτον	88-89
Χάρολντ Λόυντ	89
Μετά τον Βουβό	89-90
Ο χοντρός και ο λιγνός	90-91
Αφοί Μαρξ	91-93
Πήτερς Σέλερς	93
Τζέρι Λούις	93
Ζακ Τατί	93-94
Μόντι Πάιθον	94-95
Ρόουεν Άντκισον	95
Θανάσης Βέγγος	95-96

ΜΕΡΟΣ Γ

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	97-98
ΑΝΤΙ-ΕΠΙΛΟΓΟΥ	99-101
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ	102-110
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	111-114

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η εργασία καταγράφει την πορεία του μίμου, διαμέσου της μιμικής τέχνης, από τα πρώτα βήματά του, μέσα από τις μαγικοθησκευτικές τελετές, και αργότερα, όταν πλέον αυτονομείται από το αρχαίο δράμα και χαράζει την δική του πορεία, ως ένα ξεχωριστό είδος διασκέδασης, είτε στο δημόσιο χώρο, όπως ήταν η Αγορά των πόλεων, ή ως ένα μέρος της ιδιωτικής ψυχαγωγίας των πλουσίων και ευγενών μιας πόλης. Παρακολουθούμε λοιπόν την πορεία του από τα κλασικά χρόνια στην αρχαία Ελλάδα, αλλά και στις κτήσεις των ελληνικών πόλεων στην κάτω Ιταλία και τη Σικελία. Συγγραφείς της Σικελίας επηρεάζονται από τη δωρική φάρσα, όπως ο Επίχαρμος και ο Σώφρονας, που είναι και ο πρώτος που εισάγει τους γραπτούς μιμιάμβους, δημιουργώντας το λογοτεχνικό μίμο, που θα καθορίσει την ανάπτυξη του είδους στους επόμενους αιώνες. Η περίοδος όμως που ο μίμος και η μιμική τέχνη καθίστανται κυρίαρχοι είναι σε πρώτη φάση η ελληνιστική περίοδος, που έχουμε πληθώρα συγγραφέων που γράφουν μιμιάμβους, και κυρίως η ρωμαϊκή περίοδος, όπου ο μίμος και αργότερα ο παντόμιμος καθίστανται βασικό κομμάτι της διασκέδασης και ψυχαγωγίας των Ρωμαίων πολιτών. Το ίδιο συμβαίνει και τα πρώτα χρόνια της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, μέχρι δηλαδή την περίοδο που η σκιά του χριστιανισμού θα καλύψει και ουσιαστικά θα σταματήσει την πορεία του, όπως τουλάχιστον τον γνωρίζαμε μέχρι τότε. Ο Μεσαίωνας στη δυτική Ευρώπη βρίσκει τον μίμο μέσα από τους πλανόδιους θεατρίνους, που γυρίζουν με τους θιάσους τους όλη την Ευρώπη, προσφέροντας πολυποίκιλα θεάματα διασκέδασης και ψυχαγωγίας, κυρίως κατά τη διάρκεια θρησκευτικών εορτών. Η τέχνη όμως της μιμικής ξαναγεννιέται ουσιαστικά κατά την περίοδο της Αναγέννησης, μέσα από την *Commedia dell'arte*, ένα είδος θεάτρου που βασίζεται στον αυτοσχεδιασμό και στην τυποποίηση των χαρακτήρων. Η *Commedia dell'arte* επηρεάζει το θέατρο χωρών όπως της Γαλλίας, της Αγγλίας, της Ισπανίας και φυσικά της ίδιας της Ιταλίας απ' όπου προέρχεται. Σ' αυτές τις χώρες, μέσα από την επιρροή που ασκεί η *Commedia dell'arte*, ξεπηδούν μια σειρά σημαντικών συγγραφέων, που αφήνουν το στίγμα τους στην ευρωπαϊκή δραματουργία. Στους επόμενους αιώνες ο μίμος, μέσα από τις διαφορετικές του παραλλαγές και φυσικά μέσα από διαφορετικά θεατρικά είδη, φθάνει στον 20ό αι., αλλάζοντας το θέατρο από ένα θέατρο λογοκρατούμενο σε ένα θέατρο που δίνει μεγάλο βάρος στη σωματική έκφραση, μέσα από τις νέες θεατρικές φόρμες που αναπτύσσονται. Η επιρροή που ασκούν οι διάφορες μορφές μιμικής τέχνης έχουν αντίκρισμα στην υποκριτική των κωμικών ηθοποιών του βωβού κινηματογράφου, μια και που οι περισσότεροι ηθοποιοί εξ αυτών είχαν θητεύσει σε παρόμοια θεάματα, όπως στην παντομίμα, το Βοντβίλ, το τσίρκο, το Βαριετέ, το music hall. Η εργασία ολοκληρώνεται με τους δημιουργούς του σύγχρονου θεάτρου και κινηματογράφου, οι οποίοι ενσωματώνουν στοιχεία της μιμικής τέχνης, ανανεώνοντας έτσι τα δύο αυτά είδη, δημιουργώντας νέες μορφές έκφρασης στην τέχνη τους.

SUMMARY

This work chronicles the history of Mime and Mimetic Art. We examine Mime from its first steps during magic/religious ceremonies in ancient times through later centuries, when it cuts itself off from Ancient Drama and carves its own autonomous course as a separate type of entertainment either in the public space in the market of the cities or as a part of the private entertainment of the rich and nobles.

In other words, we follow its course from Classical antiquity, to Hellenistic times in Southern Italy and Sicily and beyond.

Sicilian writers influenced by Doric farce, such as Epicharmus and Sophronus, who is also the first to introduce written mimemes created the literary mime, which would define the development of the art-form in the following centuries. However, the period when mime and mime art become dominant is first of all in the Hellenistic period, when we have a multitude of authors who write mimemes and especially in the Roman period, where mime and later pantomime become a key part of the fun and entertainment of Roman citizens.

Mime art continues more or less in early Byzantine times, that is, until the period when the shadow of Christianity will cover and essentially stop its course, as at least we knew it until then.

The Middle Ages in Western Europe find mime through the itinerant theaters, who tour with their troupes all over Europe offering a variety of entertainment and shows mainly during religious holidays.

However, the Art of Mimicry is essentially reborn during the Renaissance through Commedia dell' Arte, a type of theater based on improvisation and the standardization of characters. The Commedia dell' Arte influenced the theater in countries such as France, England, Spain and of course Italy, where it has been originated. In these countries, through the influence exerted by the Commedia dell' Arte, a series of important writers emerged who left their mark on European Drama. In the following centuries, mime through its different variations and of course through different theatrical genres reached the 20th century changing the theater from a speech-dominated theater to a theater that gives great weight to physical expression through new theatrical forms.

The influence exerted by the various forms of mime art is reflected in performance of the actors of the silent film era too, since most of them had served in similar shows such as pantomime, vaudeville, circus and music hall.

This research concludes referencing contemporary creators of theater and cinema who incorporate elements of mimetic art in their work, thus renewing these two art forms and creating new forms of expression.

ΑΝΤΙ-ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ

Η αβάσταχτη ελαφρότητα του θεάτρου

ή

Όταν το θέατρο παίζει με τον εαυτό του

Τι σχέση μπορεί να έχουν άραγε οι χαρακτήρες του Beckett, Βλαδίμηρος και Εστραγκόν, από το έργο του «περιμένοντας τον Γκοντό», με τον Αρλεκίνο και τον Πανταλόνε της Commedia dell'arte, με τον Σαρλώ, τον Μπάστερ Κήτον, τον Χοντρό και τον Λιγνό, τους αδελφούς Μαρξ, τον κύριο Ιλό του Ζακ Τατί, τον επιθεωρητή Κλουζώ του Πήτερ Σέλερς από τον Ροζ Πάνθηρα, του βωβού και ομιλούντος κινηματογράφου, με τους τρελούς του Σαίξπηρ, τους κλόουν και ταχυδακτυλουργούς του τσίρκου, με τους κονφερανσιέ του night club, τους φλύακες, τον μίμο και τον παντόμιμο της αρχαιότητας;

Ο κατάλογος όλων των προαναφερθέντων και πολλών ακόμα είναι ατελείωτος. Δεν είναι δυνατόν να καταγραφούν σ' αυτή την εισαγωγή όλοι αυτοί που σηματοδοτούν αυτό που λέμε λαϊκό θέατρο – θέαμα, λαϊκό κινηματογράφο. Αν και το θέατρο και ο κινηματογράφος λαϊκή τέχνη είναι, γιατί απευθύνεται σε όλους, ανεξάρτητα ηλικίας, μόρφωσης και βιοτικού επιπέδου. Δίπλα λοιπόν στους μεγάλους τραγικούς μας ποιητές και φυσικά στον Αριστοφάνη, δίπλα στον Μένανδρο, στον Πλάτο και στον Τερέντιο, δίπλα στον Θερβάντες και τον Σαίξπηρ, δίπλα στον Μολιέρο, τον Φεϊντό και τον Μπέκετ, δίπλα λοιπόν σε όλους αυτούς και τόσους ακόμα ή μέσα στο έργο αυτών, όπου ανιχνεύεται και υπάρχει η «φτωχή» τέχνη του δρόμου· ο μίμος με διαφορετικούς χαρακτήρες και μορφές ανάλογα με την εποχή. Ένα εύλογο λοιπόν ερώτημα που γεννιέται είναι γιατί, ανεξάρτητα μορφής, που ο μίμος μας παρουσιάζεται κάθε φορά, η δική του επίδραση παραμένει αναλλοίωτη όχι μόνο στην παγκόσμια λογοτεχνία αλλά και στην κωμωδία του κινηματογράφου. Μια απάντηση γρήγορη είναι ότι οι άνθρωποι, ανεξάρτητα ηλικίας, νοσταλγούν το παιχνίδι, την ξεγνοιασιά, τη μαγεία και την αθωότητα, το αυθόρμητο γέλιο των παιδικών τους χρόνων. Ναι, η απάντηση είναι ότι το γέλιο κάνει τον άνθρωπο αθώο, τον ξαναγυρίζει στην παιδική του ηλικία. Το γέλιο και τη μαγεία αναζητεί ο άνθρωπος μέσα από την κωμωδία και τη μιμική, όπως ακριβώς κάνουν τα παιδικά μάτια όταν παρακολουθούν τους κλόουν και τους ταχυδακτυλουργούς στο τσίρκο, που σαν μια άλλη Αλίκη παρασέρνονται σε ένα δικό τους ονειρικό ταξίδι στη χώρα των θαυμάτων ή όπως έκανε ο ήρωας του Ουμπέρτο Έκο «Στο όνομα του ρόδου», που αναζητούσε το χαμένο βιβλίο του Αριστοτέλη «Περί κωμωδίας» σαν το χαμένο Ιερό Δισκοπότηρο, που θα έδιωχνε το θνητό της ύπαρξης, τον φόβο του θανάτου.

ΣΚΟΠΟΣ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Σκοπός της έρευνας είναι να αναδείξει όλη την πορεία της μιμικής τέχνης από τις πρώτες στιγμές που ο άνθρωπος κατανοεί τον εαυτό του μέχρι το σήμερα, δημιουργώντας σε αυτή την πορεία κώδικες καλλιτεχνικής έκφρασης, στηριγμένους σε μορφές άλλοτε λεκτικής και άλλοτε μη λεκτικής επικοινωνίας, πάντα σε συνάρτηση με το πολιτισμικό περιβάλλον στο οποίο ζούσε.

Στόχος της έρευνας είναι να παρουσιασθούν εκείνοι οι παράμετροι που συνετέλεσαν στο γεγονός ο μίμος και η μιμική τέχνη να αποτελέσουν μέρος μιας παρα-θεατρικής, λαϊκής κουλτούρας που αναπτύχθηκε στο πέρασμα των χρόνων, κατακτώντας το μεγάλο κοινό που αγάπησε και εξακολουθεί να αγαπά αυτή τη μορφή Τέχνης. Να αναδειχθεί το πώς η μιμική τέχνη επηρέασε άλλα είδη τέχνης, όπως ο κιν/φος, τόσο στη βουβή όσο και στη σημερινή ομιλούσα περίοδο, αλλά και το σύγχρονο θέατρο, δημιουργώντας νέες μορφές έκφρασης, διατηρώντας όμως παράλληλα αναλλοίωτο το νήμα που το δένει με το απώτερο παρελθόν του.

Η μεθοδολογική προσέγγιση της εργασίας είναι ιστοριογραφική, το σύνολο της έρευνας στηρίζεται είτε σε βιβλιογραφικές αναφορές είτε σε βιβλία είτε σε άρθρα από επιστημονικά περιοδικά. Σημαντικό ρόλο έπαιξαν συγκεκριμένα βιβλία αναφοράς για τον μίμο στην αρχαιότητα και στη ρωμαϊκή και βυζαντινή εποχή, όπως του Μάριου Πλωρίτη και του Βασίλη Μανδηλαρά με τους μίμους του Ηρώνδα, της Florence Dupont για τον μίμο και τον παντόμιμο στη ρωμαϊκή εποχή, το έργο της Πολυξένης Αδάμ-Βερέμης για το θέαμα στη ρωμαϊκή περίοδο, του Ι.Ε. Στεφανή «Χορικού Σοφιστού Γαζή συνηγορία μίμων», του Λουκιανού «περί ορχήσεως», του Στάθη Βαλούκου για την πορεία της κωμωδίας μέσα στους αιώνες καθώς και ξένων ιστορικών του θεάτρου, όπως του Αλαρντάις Νίκολ και της Φύλις Χάρολντ. Όσον αφορά τον κινηματογράφο, η εργασία στηρίχθηκε σε βιβλία σπουδαίων ιστορικών του κινηματογράφου (Ζωρζ Σαντούλ, Ζωρζ Σαρανσόλ και Κιθ Ρίντερ) καθώς και στην εμπειριστατωμένη ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου του Στάθη Βαλούκου. Πολύτιμο εργαλείο αποτέλεσε ο συλλογικός τόμος του Γιάννη Σολδάτου «οι μεγάλοι κωμικοί» με παρουσίαση των σημαντικότερων κωμικών του παγκόσμιου κινηματογράφου, τόσο του βωβού όσο και του ομιλούντος, μαζί με συνεντεύξεις ή με άρθρα των ιδίων των πρωταγωνιστών.

ΜΕΡΟΣ Α΄

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΟΙ ΑΠΑΡΧΕΣ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ, ΤΗΣ ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΜΙΜΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Την πρωταρχική πηγή του μίμου τη συναντούμε στις πρωτόγνωρες τελετουργίες και γιορτές όπου οι μίμοι – ιερούργοι και πανηγυριστές, μέσα από τις μιμικές κινήσεις και τους χορούς που έκαναν, προσπαθούσαν να εξευμενίσουν τη φύση για να τους προσφέρει τις κατάλληλες συνθήκες που θα ευνοούσαν τη γονιμότητα της γης, με αντικειμενικό σκοπό φυσικά την τροφή για τη φυλή τους.¹ Στην Ελλάδα όλα ξεκινούν από τον αρχαίο διθύραμβο, ένα χορικό τραγούδι που τραγουδούσαν οι Έλληνες προς τιμήν του Διονύσου. Στην αρχή ο Διθύραμβος ήταν ένα χορικό αυτοσχέδιο, που τόσο τα λόγια όσο και η μουσική ξεφύτρωναν μέσα από την έξαψη της γιορτής. Ο Διθύραμβος είχε διπλό χαρακτήρα. Το φθινόπωρο, που θρηνωδούσε τον θάνατο του Διονύσου, ήταν μοιρολογητικός και πένθιμος και την άνοιξη, που χαιρόταν τη γέννηση ή την ανάσταση του Θεού και τη θριαμβική του νίκη, ήταν χαρούμενος και εύθυμος. Από τον πένθιμο Διθύραμβο γεννήθηκε η τραγωδία και από τον εύθυμο η κωμωδία². Ο Διθύραμβος, σ' ένα μεγάλο του μέρος, αρχικά είχε αφηγηματικό χαρακτήρα: αφηγούταν κάποιον θρύλο σχετικά με θεό ή ήρωα. Μετά υπήρξαν αλλαγές.³

Στην Ποιητική, που αποτελεί μια βασική πηγή για το αρχαίο θέατρο, ο Αριστοτέλης γράφει πως η Τραγωδία έχει την καταγωγή της από τον Διθύραμβο: «Γενομένης δ' ουν απ' αρχής αυτοσχεδιαστικής και αυτή και η κωμωδία, η μεν (τραγωδία) από των εξερχόντων των διθυράμβων... κατά μικρόν ηυξήθη» (V 1449 A, 10).

Δηλαδή η Τραγωδία ήταν ένα κατασκευασμένο άτεχνο, αυτός ο ίδιος ο Διθύραμβος, που τον παράσταναν οι εξάρχοντες. Ο Διθύραμβος λοιπόν εξελίχθηκε από ένα αυτοσχεδιαστικό χορικό σε ένα λογοτεχνικό είδος.⁴ Για να γίνει όμως θέατρο ο Διθύραμβος χρειάστηκε την ταύτιση με κάποιο συγκεκριμένο πρόσωπο και αυτό το πρόσωπο δεν ήταν άλλο από τον Θέσπι. Ο Θέσπις ήταν ο αρχηγός ενός Διθυραμβικού χορού. Το όνομά του δε, έγινε συνώνυμο με την τέχνη της ερμηνείας (Θέσπια Τέχνη) καθώς και με την ονομασία του θεατρικού κοστουμιού «Θέσπιος Χιτών». Ο Θέσπις με το χορό του ταξίδεψε από την γενέτειρά του Ικαρία (Αττικής) κουβαλώντας τις αποσκευές του πάνω σ' ένα κάρο, του οποίου το πίσω μέρος και το

¹ Πλωρίτης Μάριος, *Μίμος και μίμοι*, Έκδοση Καστανιώτη, 1990, Αθήνα, σελ. 13.

² Κορδάτος Γιάννης, *Η αρχαία τραγωδία και κωμωδία*, Εκδόσεις Μπουκουμάνη, 1974, Αθήνα, σελ. 16.

³ Αλλαρντάνς Νικόλ, *Παγκόσμια ιστορία του θεάτρου*, Α' τόμος, Εκδόσεις Σμηνιώτη, 1980, Αθήνα, σελ. 15.

⁴ Κορδάτος Γιάννης, *ό.π.*, σελ. 135-136.

πάτωμά του μπορούσε να μετατρέπεται σε αυτοσχέδια σκηνή. Περιπλανώμενος από πανηγύρι σε πανηγύρι ο Θέσπις έφτασε στην Αθήνα, όπου κέρδισε στα Μεγάλα Διονύσια ένα βραβείο.⁵

Σύμφωνα με το χρονικό του Παριανού μαρμάρου – σκαλίστηκε το 264/3 το πρώτο δράμα που παίχτηκε στην Αθήνα ήταν το 534 π.Χ. Η επιγραφή αναγράφει: «Αφ' ου Θέσπις ο ποιητής [υπέκρινα] το πρώτος ως εδίδαξε [δρ]α/μα εν α/στ/ει και άθλον ο/τ/ραγος έτη ΗΗΓΔ/ΔΔ/άρχοντας ΑΘ[ηνησι...]ναίου το πρότερου».

Μιας και λοιπόν οι αγρότες δεν μπορούσαν ν' αφήσουν τις δουλειές τους και να έρχονται στο άστυ να παρακολουθήσουν τις παραστάσεις του Θέσπι, ο Πεισίστρατος έφτιαξε ένα κινητό να πηγαίνουν στα χωριά – δήμους και να παρασταίνουν τα πάθη των ηρώων, δηλαδή τη νέα Τραγωδία.⁶

Η καταγραφή πως τα έργα του Θέσπι παίζονταν πάνω σε άμαξα (άρμα Θέσπιδος) και ότι οι ηθοποιοί είχαν πασαλειμμένα τα πρόσωπά τους με μούστο ήταν του Οράτιου (Ars Poetica 276). Αυτό αμφισβητείται από άλλους μελετητές, όπως ο Frickeinger 19, που αναφέρουν ότι η σύγχυση αυτή προήλθε από ένα πανάρχαιο έθιμο στις ανοιξιάτικες λατρευτικές εκδηλώσεις, όπως μαρτυρά η Σούδα: «Τα εκ των αμαζών καμώματα».⁷

Σε κάθε περίπτωση, η καινοτομία του Θέσπι έγκειται στο ότι αποσπά τον εαυτό του από το σύνολο του χορού, παίρνοντας τη μορφή του Θεού ή του ήρωα του οποίου τα κατορθώματα εξυμνούνται ανοίγοντας διάλογο με το χορό. Έτσι γίνεται, εκτός από ο πρώτος θιασάρχης, και ο πρώτος ηθοποιός. Αυτό ήταν μια καινοτομία για την εποχή του, γιατί υπήρξε το πρώτο μη μυημένο πρόσωπο που τόλμησε να υποδυθεί έναν Θεό, κάτι που μέχρι τότε ήταν μόνο των ιερέων ή των βασιλιάδων.⁸ Βγάζοντας λοιπόν ο Θέσπις τον εαυτό του από το χορό, ξεχωρίζει τον Διθύραμβο από το Δράμα, ο δε ξεχωριστός υποκριτής είναι ανεξάρτητος όχι μόνο από την ομάδα των χορευτών αλλά και από τον Έξαρχο, τον κορυφαίο του χορού. Ο υποκριτής, στη συγκεκριμένη περίπτωση, υποδύεται διάφορους ρόλους μέσα στο δράμα, χρησιμοποιώντας διαφορετικές μάσκες και φορεσιές. Αυτό φυσικά δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχουν άλλα πρόσωπα εκτός από τον υποκριτή και το χορό. Αυτά τα άλλα πρόσωπα ήταν τα λεγόμενα βουβά πρόσωπα.⁹ Αυτός όμως που θεωρείται ότι ήταν ο πρώτος διδάξας της κωμωδίας ήταν ο Σουσαρίων, ο οποίος είχε προηγηθεί του Θέσπι. Ο Σουσαρίων ξεκίνησε από την ίδια περιοχή που ξεκίνησε ο Θέσπις, την Ικαρία της Αττικής. Θεωρείται ότι γεννήθηκε στην Κώμη Μεγάρων

⁵ Φύλις Χάρολντ, *Ιστορία του θεάτρου*, Εκδόσεις Υποδομή, Αθήνα, 1980, σελ. 10-11.

⁶ Κορδάτος Γιάννης, *ό.π.*, σελ. 146.

⁷ Lesky Albin, *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, τόμος Α', Εκδόσεις Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα, σελ. 100.

⁸ Φύλις Χάρολντ, *ό.π.*, σελ. 11.

⁹ Αλλαρντάυς Νικόλ, Α' τόμος, *ό.π.*, σελ. 30.

Τριποδίσκο και μετανάστευσε στον Δήμο Ικαρίας. Σύμφωνα με το Πάριο Χρονικό, ο Σουσαριών εισήγαγε πρώτος την κωμωδία στην Αττική. Συγκεκριμένα, όπως αναφέρει η ίδια πηγή, μεταξύ των ετών 580 π.Χ. και 562 π.Χ. οι κάτοικοι του Δήμου της Ικαρίας (σημερινός Διόνυσος) τέλεσαν χορούς στους οποίους ο Σουσαριών δίδαξε πρώτος την έμμετρη κωμωδία: «Αφού εν Αθήναις κωμωδών χορός ετέθη στησάντων πρώτων Ικαριέων ευρόντος Σουσαριώνος και άθλον ετέθη πρώτον ισχάδων άρσιχος και οίνου μετρητής». Όπως μας πληροφορεί το απόσπασμα αυτό, ο Σουσαριών τιμήθηκε από τον Δήμο της Ικαρίας για την προσφορά του με το πρώτο βραβείο.¹⁰

Το άλλο σκέλος του αρχαίου δράματος, η κωμωδία, ξεκινάει από τα αγροτικά Διονύσια, εκεί όπου οι αγρότες μαζευόντουσαν από διάφορους Δήμους για να δοκιμάσουν τον οίνο της



Γενειοφόροι μίμοι χορευτές, ντυμένοι γυναικεία παραδούν Μαινάδες, Αττική μελανόμορφη κύλιξ, 560-540 π.Χ. (Αμστερνταμ, Μουσείο Alland Pierson).

νέας εσοδείας. Οι δούλοι, όσο διαρκούσε η γιορτή, αποκτούσαν την ελευθερία τους παίρνοντας μέρος στη γιορτή. Οι αγρότες λοιπόν με τους δούλους τους, μεταμφιεσμένοι σε Σιληνούς σάτυρους και Βάκχες, γλεντούσαν γυρνώντας εν πομπή τις γειτονιές των Δήμων,

κρατώντας θύρσους, πυρσούς, φαλλούς και με αγγεία με κρασί χόρευαν στο ρυθμό των φαλλικών ασμάτων. Πολλοί δε, που ήταν πάνω σε άμαξες, έπιναν και κοροΐδευαν τους περαστικούς μέσα στο μεθύσι τους. Από τις κοροΐδιες του λεκτικού κωμού, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, θεωρείται ότι πήρε το όνομα η κωμωδία¹¹. Ο μίμος, απ' την άλλη, που και αυτός έχει την ίδια αφετηρία, ακολουθεί μια διαφορετική όμως πορεία, χωρίς να αποκτά την υψηλή θεατρική και ποιητική αίγλη του αρχαίου δράματος. Παραμένει στο περιθώριο μιας παραθεατρικής καταγραφής όχι υψηλών νοημάτων ερωτημάτων πάνω στη ζωή και τη μοίρα της ανθρώπινης ζωής, όπως κάνει το αρχαίο δράμα, αλλά παρουσιάζει με ειλικρίνεια την πραγματική ζωή του καθημερινού – κοινού ανθρώπου, με μια τεχνητή γλώσσα, με στόχο την όσο πιο αντικειμενική αποτύπωσή της¹². Οι διαφορές ανάμεσα στον μίμο και την κωμωδία, σύμφωνα με τον Βασίλειο Μανδηλαρά, είναι ότι στον μίμο προέχει η παρουσίαση των χαρακτήρων, ενώ

¹⁰ Σαμούρη Ελευθερία, <http://users.sch.gr/avord/H%20MEGARIKH%20PROELEYSH%20THS%20KOMODIAS.htm>

¹¹ Βαλούκος Στάθης, *Η κωμωδία*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, 2001, σελ. 51

¹² Πλωρίτης Μάριος, ό.π., σελ. 13, 14.

στην κωμωδία η πράξη, η δράση. Επίσης, ότι στον μίμο δεν έχουμε χωρικά, ενώ προέχει η γελοιοποίηση, αντίθετα στην κωμωδία προβάλλεται ο λόγος. Στον μίμο ο ηθοποιός δεν έχει την ιδιαίτερη εμφάνιση του υποκριτή με την αμφίεση και το προσωπίο που αυτός βάζει, ενώ το γελοίο, που αφορά τα ανθρώπινα ελαττώματα, είναι ο κοινός τόπος που συνδέει τα δύο αυτά είδη¹³.

Ο Αλέξης Σολομός σημειώνει, για τις διαφορές των δύο ειδών, ότι από τον μίμο λείπει η μαχητική επικαιρότητα της κωμωδίας, ενώ θεωρεί ότι ο μίμος είναι ένα θέαμα δωματίου¹⁴. Επίσης, μια άλλη διαφορά μεταξύ κωμωδίας και μίμου είναι ότι ο μίμος στην προκλασική περίοδο στη Σικελία και στους ελληνιστικούς χρόνους γραφόταν σε πεζό καθημερινό λόγο, της Δωρικής διαλέκτου, των πόλεων της Σικελίας, ενώ η κωμωδία σε στίχους¹⁵. Τέλος, πρέπει να σημειωθεί ότι ενώ η κωμωδία υποστηριζόταν από τις δημόσιες χορηγίες των πόλεων, γιατί θεωρούνταν ότι δημιουργούν πρότυπο για τους πολίτες, αντίθετα ο μίμος δεν δημιουργούσε πρότυπα, μιας και τα θέματά του ήταν θέματα της καθημερινής ζωής των ανθρώπων, κυρίως της ερωτικής, με σκοπό την ψυχαγωγία και μόνο του κοινού¹⁶.

¹³ Μανδηλαράς Γ. Βασίλειος, *Οι μίμοι του Ηρώνα*, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, 1986, Αθήνα, σελ. 9.

¹⁴ Σολομός Αλέξης, *Άγιος Βάκχος*, Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα, 1987, σελ. 20.

¹⁵ Ευπητού Νικολάου Φρ., *Εισαγωγή στην κωμωδία*, Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα, 1986, σελ. 131.

¹⁶ Easterling P.E. – Knox B.M.W., *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα, 1990, σελ. 492 και Lesky Albin *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, Εκδόσεις Αφοι Κωνσταντινίδη, Θεσσαλονίκη, 1988, σελ. 1026.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Η ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΜΙΜΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ

Ο υποκριτής

Το επάγγελμα του υποκριτή εμφανίζεται στην Αθήνα κατά τη διάρκεια του 5ου αι. Οι υποκριτές, όπως αντίστοιχα και οι ποιητές, που εξειδικεύονταν άλλοι στην Τραγωδία και άλλοι στην Κωμωδία, εξειδικεύονταν στο να παίζουν ρόλους της Τραγωδίας ή ρόλους της Κωμωδίας. Οι υποκριτές που έπαιζαν και Τραγωδία και Κωμωδία ήταν κάτι σπάνιο και έγινε μετά τον 1ο αιώνα μ.Χ. Το επάγγελμα του υποκριτή ήταν οικογενειακή υπόθεση, ενώ είχαμε και περιπτώσεις πατεράδων των υποκριτών που ήταν ποιητές (Ευαρίωνα για τον «Αισχύλο» και Μνησίλοχο για τον «Ευριπίδη»). Οι δεσμοί των ποιητών με τους υποκριτές στην αρχή ήταν ιδιαίτερα στενοί. Λέγεται ότι ο Σοφοκλής έγραψε τα έργα του ανάλογα με τους υποκριτές. Αργότερα οι υποκριτές επιλέγονταν όχι από τους ποιητές αλλά ύστερα από κλήρωση. Κάθε πρωταγωνιστής έφτιαχνε ένα θίασο με δύο άλλους υποκριτές των οποίων οι αμοιβές βάρυναν τον ίδιο. Αυτοί ήταν που βραβεύονταν ως νικητές στους αγώνες και αυτό ήταν απολύτως λογικό, γιατί έπαιρναν όλο το βάρος της παράστασης (τριών Τραγωδιών και ενός σατιρικού Δράματος)¹⁷. Είναι περιττό, φυσικά, να σημειώσουμε ότι οι υποκριτές σε όλη την διάρκεια της Κλασικής και μεταγενέστερης Ελληνιστικής περιόδου ήταν άντρες.

Γνωρίζουμε ότι οι Έλληνες υποκριτές του μέσου 5ου αι. π.Χ. εμπνέονται στο παίξιμό τους από τις αρχές του καλλιτεχνικού ρεαλισμού. Αυτό μάλιστα αποτυπωνόταν από τη γλώσσα των χειρονομιών, έχοντας φτάσει σε μια τέτοια αισθητική αρτιότητα, που σήμερα ούτε καν μπορούμε να τη συλλάβουμε¹⁸.

Με τη θεσμοθέτηση της κλήρωσης για την επιλογή των υποκριτών για κάθε ποιητή και με την εισαγωγή ενός βραβείου για τους Τραγικούς υποκριτές στα Μεγάλα Διονύσια, οι πρωταγωνιστές απέκτησαν καλλιτεχνική ανεξαρτησία και κοινωνική καταξίωση. Αυτό εξηγεί εξάλλου και το γεγονός ότι μετά τα μέσα του 5ου αιώνα έχουμε τη δημιουργία σχολής υποκριτών.¹⁹

Το κοινό απαιτούσε οι υποκριτές να αποδίδουν τέλεια τους διαφορετικούς ρόλους που ερμήνευαν και θεωρούταν τέλειο το παίξιμο του υποκριτή όταν αυτό ανταποκρινόταν στην κοινωνική θέση του ρόλου που υποδύονταν. Σε αυτό δε τον κανόνα έπρεπε να υποτάσσεται

¹⁷ Moretti Jean Charles, *Θέατρο και Κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2007, σελ.207.

¹⁸ Γκορνούγκ Μ.Ν.Β., (ΙΒ Συλλογικός Τόμος), *Ιστορία της Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Εγκυκλοπαίδεια ΕΣΣΔ, Εκδ. Ακαδημία Επιστημών της ΕΣΣΔ, Λένινγκραντ, Μόσχα, Ελληνική Έκδοση Κέδρος, Αθήνα, 1957, σελ. 51.

¹⁹ Moretti Jean Charles, *ό.π.*, σελ. 208.

τόσο ο λόγος όσο και οι κινήσεις. Ένα δε από τα στοιχεία για τα οποία ξεχώριζε ένας υποκριτής ήταν η εμφάνιση. Για παράδειγμα, ο Αισχύλος ξεχώριζε για το ωραίο παρουσιαστικό του σε τέτοιο βαθμό, που ο αντίπαλός του Δημοσθένης τον αποκαλούσε «ωραίο άγαλμα».²⁰

Οι τραγικοί ποιητές του 5ου αι. π.Χ. ήταν συνήθως και οι σκηνοθέτες των έργων τους. Ήταν υπεύθυνοι για τη σκηνική παρουσίαση των δραμάτων και την καθοδήγηση των υποκριτών και του χορού. Οι τρεις μεγάλοι τραγικοί ποιητές, Αισχύλος, Σοφοκλής και Ευριπίδης, ολοκλήρωναν μια τετραλογία, δηλαδή τρεις τραγωδίες και ένα σατιρικό δράμα, κάθε δύο περίπου χρόνια. Υπολογίζεται ότι αφιέρωναν τον πρώτο χρόνο στη συγγραφή και τον δεύτερο στη σκηνοθεσία των έργων τους. Τα βασικά εργαλεία με τα οποία δούλευε ο σκηνοθέτης τους υποκριτές ήταν το σώμα και οι κινήσεις των ηθοποιών και του χορού. Η διδασκαλία του ρόλου προς τους υποκριτές στις πρόβες γινόταν προφορικά, δίνοντας έμφαση στο σωστό τονισμό των λέξεων του κειμένου και στις αντίστοιχες κινήσεις που θα βοηθούσαν την εξέλιξη της πλοκής και φυσικά θα δημιουργούσαν ενδιαφέρον στο κοινό.²¹

Όσον αφορά τον αριθμό των υποκριτών που χρησιμοποιούσαν οι ποιητές, ο Αριστοτέλης στην Ποιητική του (Κεφάλαιο 4) αναφέρει ότι η πρώτη παρουσίαση του δεύτερου υποκριτή αποδίδεται στον Αισχύλο και η παρουσία του τρίτου υποκριτή στον Σοφοκλή. Την καινοτομία του τρίτου υποκριτή την εφάρμοσε και ο Αισχύλος στην Ορέστεια, όπου έπαιζαν τρεις υποκριτές. Υπήρχαν όμως και περιπτώσεις που χρησιμοποιήθηκαν και τέσσερις υποκριτές, όπως έγινε στα έργα του Σοφοκλή «Οιδίπους επί Κολωνών» και «Ελένη και Ανδρομάχη» του Ευριπίδη.²²

Μέσα από τα έργα του Αισχύλου, μπορεί να παρακολουθήσει κανείς την εξέλιξη του Αρχαίου Ελληνικού Θεάτρου. Στα παλαιότερα χρόνια ο χορός αριθμούσε πενήντα (50) χορευτές και έναν (1) ηθοποιό. Αργότερα όμως ο χορός περιορίστηκε στους δώδεκα (12), ενώ, όπως ήδη αναφέραμε, υπήρχε ο πρώτος και ο δεύτερος υποκριτής.

Με τον Σοφοκλή έχουμε αύξηση των χορευτών από δώδεκα (12) στους δεκαπέντε (15), για τεχνικούς λόγους που αφορούσαν την όρχηση, που είναι πλέον λιγότερο ενσωματωμένη στη δράση.

Ο Ευριπίδης, που ήταν και ο πιο νέος από τους τρεις τραγικούς, μείωσε τον ρόλο του χορού δραματικά, σε έργα δε ειδικά που κυριαρχούν τα ατομικά συναισθήματα («Ιππόλυτος», «Μήδεια»), σε σχέση πάντα με τα δράματα του Αισχύλου, π.χ. «Πέρσες». Η μείωση του ρόλου του χορού συνεχίστηκε και από τους διαδόχους του Ευριπίδη, οι οποίοι θα επιχειρήσουν να

²⁰ Γκορνούνγκ Μ.Ν.Β., ό.π., σελ. 53.

²¹ Τσιώλη Εβίτα, (Επιμ.), Περιοδικό 24 Γράμματα, Για μια θεατρική παράσταση της αρχαιότητας, Εκδόσεις ΥΠ.ΠΟ., σελ. 50.

²² Γκορνούνγκ Μ.Ν.Β., ό.π., σελ. 51.

καταργήσουν το χορό, χρησιμοποιώντας μια στοιχειώδη ομάδα τραγουδιστών και χορευτών για να «σπάσουν» τη δράση σε ανεξάρτητα ιντερλούδια.²³

Στον 4ο π.Χ. αι., με την ανάπτυξη της υποκριτικής, έχουμε υποκριτές που εξειδικεύονται σε γυναικείους ρόλους, όπως για παράδειγμα ο Θεόδωρος ο Αθηναίος, που ήταν διάσημος για την ερμηνεία του σε γυναικείους ρόλους, όπως η «Αντιγόνη» του Σοφοκλή, που υποδύθηκε αρκετές φορές. Υπάρχει και μια πληροφορία για τον Θεόδωρο ότι παίζοντας το ρόλο της «Μερόπης» μπροστά στον Βασιλέα των Φερών Αλέξανδρο, τον έκανε να κλάψει, με αποτέλεσμα να εγκαταλείψει το θέατρο. Ο Θεόδωρος ήταν γνωστό ότι δεν άφηνε κανέναν άλλο υποκριτή να βγει πρώτος στη σκηνή, γιατί θεωρούσε ότι η πρώτη εντύπωση έχει μεγάλη σημασία στο να κερδίσει ένας υποκριτής τις εντυπώσεις του κοινού.²⁴

Στη διάρκεια του 4ου αι. π.Χ. οι ποιητές την σκηνοθεσία την ανέθεταν στον χοροδιδάσκαλο, ο οποίος είχε ταυτόχρονα και την ευθύνη της διδασκαλίας του χορού. Αυτό δε έγινε πλέον κυρίαρχο όταν τα έργα των μεγάλων τραγικών παίζονταν μετά τα μέσα του 4ου αι. π.Χ. σε επανάληψη. Τότε έχουμε και τη μετατόπιση της ευθύνης της σκηνοθεσίας στο βασικό ηθοποιό – πρωταγωνιστή της παράστασης.²⁵

Επίσης, κατά τη διάρκεια του 4ου αι. π.Χ. έχουμε τη μετατόπιση του κέντρου βάρους της παράστασης από τον ποιητή στον υποκριτή. Αυτό οδήγησε στο να δημιουργηθεί για τον υποκριτή ένα, κατά κάποιο τρόπο, star system της εποχής αυτής, όπου ο κόσμος ασχολούταν όχι μόνο με την υποκριτική τους δεινότητα αλλά και με την προσωπική ζωή τους και κυρίως με τα αισθηματικά τους. Οι υποκριτές ξεκίνησαν ταυτόχρονα να παίρνουν μέρος και στην πολιτική ζωή. Για παράδειγμα, την εποχή που Βασιλιάς της Μακεδονίας ήταν ο Φίλιππος, στην Αθήνα ο Αριστόδημος μαζί με τον Κτησιφόντα και τον Νεοπτόλεμο υποστηρίζουν την πολιτική του Φιλίππου για ειρήνη.²⁶

Ο μίμος στην Κλασική Εποχή – ορισμός

Από τον 4ο π.Χ. ήδη αιώνα και πολύ πριν την ελληνιστική εποχή έχουμε μία ευρεία διάδοση και ποικιλομορφία του μίμου, η οποία επέφερε εξειδίκευση στους ηθοποιούς ανάλογα με το είδος του μίμου που έπαιζαν. Πάντα κατά την ίδια εποχή έχουμε μιμικά θεάματα όπου η μουσική και η όρχηση έχουν πιο σημαντικό ρόλο από το λόγο.²⁷

²³ Φύλις Χάρολντ, ό.π., σελ. 15-19.

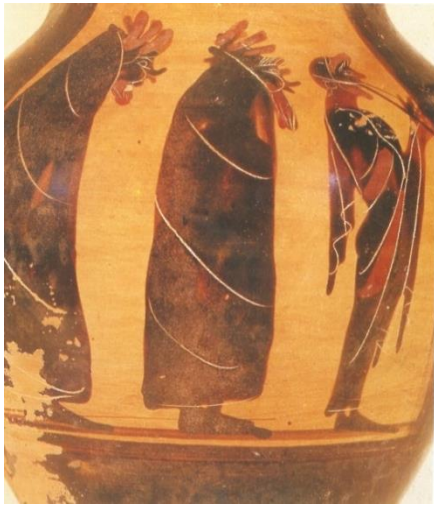
²⁴ Γκορνούνγκ Μ.Ν.Β., ό.π., σελ. 56.

²⁵ Τσιώλη Εβίτα, ό.π., σελ. 50.

²⁶ Γκορνούνγκ Μ.Ν.Β., ό.π., σελ. 55.

²⁷ Τσιτσιρίδης Σταύρος, *Μίμος, κίναιδοι και Κιναιδολόγοι (I)*, Logeion 2014, σελ. 201.

Ένα γενικό διαχωρισμό που θα μπορούσαμε να δούμε στους μίμους του 4ου π.Χ. αιώνα είναι σε πεζό – όπου το δεύτερο συνθετικό εξειδικεύσεων είναι σε –λόγος, όπως μιμολόγος, ηθολόγος, και σε λυρικό – με δεύτερο συνθετικό στους όρους που δηλώνουν εξειδίκευση το –



Μιμοχορευτές μεταμφιεσμένοι σε πετεινούς και τυλιγμένοι με μανδύες. Προπορεύεται αυλητής. Μελανόμορφος αμφορέας, δεύτερο μισό Στ' αιώνα π.Χ. (Βερολίνο, Αρχαιολογικό Μουσείο).

ωδός, όπως π.χ. μαγφδός και λυσιφδός.²⁸ Τώρα, όσον αφορά την καταγωγή του πεζού μίμου, ο Herman Reich, που κατά τον Σταύρο Τσιτσιρίδη θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους μελετητές του μίμου, έχει την άποψη ότι αυτός καταγόταν από τις δωρικές περιοχές, ενώ η μιμωδία από τις ιωνικές περιοχές. Όσον αφορά δε τον ιωνικό μίμο, αυτός ανήκει σε μια υποομάδα μίμων (των κιναιδών ή κιναιδολόγων), η οποία μάλλον εντάσσεται στη μιμολογία παρά στη μιμωδία, μιας και το στοιχείο της όρχησης έπαιξε σημαντικό ρόλο, ενώ το μελικό στοιχείο του τραγουδιού δεν υπήρχε.²⁹

Ο μίμος ετυμολογικά συνδέεται με τον μιμούμαι - το αρχαίο ινδικό *mayā* = μετεξέλιξη, μεταμόρφωση, απάτη - αυτός δηλαδή που μιμείται μια πράξη κατά τους τρόπους, ομιλία και κίνηση³⁰. Ο Βυζαντινός γραμματικός του 4ου μ.Χ. αι. Διομήδης, ορίζει τον μίμο ως εξής: «Μίμος εστί μίμησις βίου τα τε συγκεχωρημένα και ασυγχώρητα περιέχων», δηλαδή αυτά που είναι παραδεδεγμένα και απαράδεκτα, αντιστοίχως.³¹ Διάφοροι ορισμοί έχουν δοθεί διαχρονικά, όπως για παράδειγμα, ο Αθηναίος ρήτορας Δημοσθένης, θέλοντας να κατηγορήσει τον Φίλιππο, του προσάπτει το γεγονός ότι περιτριγυρίζεται από «μίμους γελοίων και ποιητάς αισχρών ασμάτων»³². Θα μπορούσαμε να δούμε, επίσης, στη λέξη μίμος ότι έχει μια διπλή έννοια: όταν γράφεται με ένα μικρό μ αφορά μια μίμηση ενός ανθρώπου που μιμείται κάποιον άλλον, κατά τον τρόπο, την ομιλία και τις κινήσεις, όπως κάνει ένας γελωτοποιός ή ένας ηθοποιός της παντομίμας, ενώ με το *M* κεφαλαίο αναφερόμαστε σε είδος δράματος, που μιμείται την καθαρή ζωή ή ένα είδος δραματικής ποίησης με διαλογική μορφή, γεμάτη από σκώμμα ή χλεύη.³³ Θα πρέπει να τονίσουμε ότι με τον όρο μίμος αναφερόμαστε και σε ένα σύνολο ποικίλων καλλιτεχνικών θεαμάτων, τα οποία όμως ήταν αποκλεισμένα από τα δημόσια θεάματα και από τους επίσημους αγώνες.³⁴ Ο

²⁸ Τσιτσιρίδης Σταύρος, *ό.π.*, σελ. 202.

²⁹ Τσιτσιρίδης Σταύρος, *ό.π.*, σελ. 203.

³⁰ Μανδηλαράς Γ. Βασίλειος, *ό.π.π.*, σελ. 19.

³¹ Ηρόνδης *Μιμίαμβοι*, Σχόλια – Μετάφραση Ροβήρος Μανθούλης, Εκδόσεις Εξάντας, 2000, σελ. 9.

³² Πλωρίτης Μάριος, *ό.π.*, σελ. 17.

³³ Πετρόπουλος Γεώργιος, *Ο αρχαιοελληνικός μίμος*, Εκδόσεις Πελασγός, 2008, σελ. 32-33.

³⁴ Moretti Jean Charles, *ό.π.*, σελ. 84.

μίμος ξεκίνησε σαν πράξη ενός γελωτοποιού, ενός παλιάτσου, δίνοντας βάρος στη γλώσσα του σώματος και στις χειρονομίες, χωρίς μέχρι τότε - τα πρώτα χρόνια δηλαδή - καμία λογοτεχνική αξία. Κάποια στιγμή όμως χρειάστηκε να χρησιμοποιήσει λόγια για να γίνουν ξεκάθαροι οι χαρακτήρες που μιμούνταν οι μίμοι μπροστά στον θεατή. Τότε χωρίστηκε ο μίμος από την ορχηστρική (τον καθαρό χορό) και έδωσε το τραγούδι σε άλλα πρόσωπα, κρατώντας για τον εαυτό του να εκφράζεται με το σώμα, μια και θα ήταν δύσκολο να τραγουδάει και να κάνει ταυτόχρονα δύσκολες μιμητικές κινήσεις.³⁵

Την παρουσία του μίμου τη συναντούμε έξω από θεατρικές σκηνές, κυρίως στην αγορά και σε σπίτια πλουσίων, ως διασκεδαστή των καλεσμένων του οικοδεσπότη. Μια τέτοια σκηνή μάς δίνει εξάλλου ο Ξενοφών στο Συμπόσιο, όπου παρουσιάζεται μια μιμική σκηνή, όπου δύο επαγγελματίες μίμοι αναπαριστούν με ρεαλιστικό τρόπο τον έρωτα του Διονύσου με την Αριάδνη. Αυτή η αναπαράσταση γίνεται όχι μόνο με κίνηση, αλλά με συνδυασμό κίνησης και λόγου.³⁶

³⁵ Μανδηλαράς Βασίλειος, ό.π., σελ. 21-22.

³⁶ Πλωρίτης Μάριος, ό.π.π., σελ. 18.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Ο ΣΙΚΕΛΙΚΟΣ ΜΙΜΟΣ

Φλύακες

Στην κάτω Ιταλία και Σικελία, στις ελληνικές Δωρικές αποικίες είχαμε ένα σκηνικό δράμα, που ονομάστηκε Φλύακες, που έγινε γνωστό από τις παραστάσεις που αποτυπώνονταν πάνω σε αγγεία, που σήμερα διασώζονται γύρω στα 250³⁷. Η λέξη αυτή παράγεται, σύμφωνα με τον Ησύχιο, από το ρήμα «φλυαρέω = φλυαρώ, λέω ανοησίες». Η έρευνα μέχρι σήμερα δεν έχει καταλήξει αν το είδος αυτό προέρχεται από τους Δεικηλιστές της Σπάρτης, μια και συναντούμε παρόμοιους ήρωες (κλέφτες, αγύρτες ή γιατρούς κ.ά.), που γελοιοποιούν την καθημερινότητα ή παρουσιάζουν λαϊκές κωμωδίες, που αναπτύχθηκαν στην Κάτω Ιταλία και στη Σικελία, στις ελληνικές αποικίες, αλλά δεν καταγράφηκαν ποτέ, μια και στηρίζονταν στον αυτοσχεδιασμό.³⁸ Φλύακες ονομάζονται και οι ηθοποιοί που παίζουν στα δράματα αυτά.³⁹ Οι ηθοποιοί στα έργα τους χρησιμοποιούσαν μια ξύλινη σκηνή, που μερικές φορές είχε μια γαλαρία επάνω, που μπορούσαν να τη μεταχειριστούν για παλκοσένικο.⁴⁰ Τα δε κοστούμια των ηθοποιών ήταν επηρεασμένα από τα κοστούμια της αρχαίας κωμωδίας, τα σώματα είχαν παραφουσκωμένα τεράστια οπίσθια και γκροτέσκο μάσκες, που τα πρόσωπα ήταν παραμορφωμένα, ενώ χρησιμοποιούσαν και τεράστιους φαλλούς, σε ανάμνηση της λατρείας του Θεού Διονύσου, δημιουργώντας μια γελοιογραφική διάσταση στο παίξιμο των ηθοποιών.⁴¹ Θέματα των Φλύακων ήταν κυρίως οι εικόνες της καθημερινής ζωής, όπως κλέφτες οπωρών, ξένοι ιατροί με γελοία προφορά. Το συνηθέστερο πρόσωπο Φλύακος, που είναι και περισσότερο μίμος παρά κωμωδία, είναι ο μεθυσμένος άντρας, αυτός που χωρατεύει.⁴² Επίσης, υπήρχαν γελοιογραφικές αποτυπώσεις των Θεών του Ολύμπου. Οι Φλύακες μετεξελίχθηκαν σε ιλαροτραγωδία και έλαβαν λογοτεχνική μορφή από τον Ρίνθωνα το 300 π.Χ.⁴³ Ο Ρίνθων ξεχωρίζει όχι τόσο για τα μυθολογικά θέματα αλλά για τον χειρισμό τους, κάνοντας θεατρική σάτιρα του θεάτρου. Λέγεται μάλιστα ότι ήταν τέτοια η επιτυχία της παρωδίας αυτής, που οι Ρωμαίοι την ονόμασαν *Fabulla rhinthonica*, ενώ ένα χαρακτηριστικό της μεγάλης δημοτικότητας που είχαν τα έργα

³⁷ Lesky Albin, *ό.π.π.*, σελ. 343, 344.

³⁸ Μικεδάκη Μαρία, *Σημειώσεις του μαθήματος σκηνοθεσίας*, Πανεπιστήμιο Αιγαίου.

³⁹ Blume Horst-Dieter, *Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο*, Εκδόσεις Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1986, σελ. 130.

⁴⁰ Αλλαρντάνης Νικόλ, *Α΄ τόμος*, *ό.π.*, σελ. 316.

⁴¹ Allard Genevieve – Leffort Pierre *Η μάσκα*, Εκδόσεις Χατζηνικολή, Αθήνα, 1989, σελ. 74.

⁴² Allard Genevieve – Leffort Pierre, *ό.π.*, σελ. 74.

⁴³ Κραντς Βάλτερ, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, Εκδόσεις Ι. Χιωτέλλης, τόμος Β΄, Αθήνα, 1952, σελ. 23.

του ήταν όταν το 282 π.Χ. οι Ρωμαίοι μπήκαν στον Τάραντα και δεν βρήκαν κανέναν να αντισταθεί στην πόλη, γιατί όλοι παρακολουθούσαν έργο του στο θέατρο.⁴⁴ Όσον αφορά την ομοιότητα των φλυάκων με τους μίμους, κατ' αντιστοιχία θα μπορούσαμε να δούμε τους παλιότερους που προκαλούν γέλιο στο τσίρκο ή τους ηθοποιούς της επιθεώρησης και της κωμωδίας, πάνω στους οποίους στηρίζεται η επιτυχία του ανεβάσματος ενός έργου⁴⁵.

Επίχαρμος 6ος αι. π.Χ.

Αναζητώντας τις ρίζες της γέννησης του μίμου στη Σικελία, αναπόφευκτα οδηγούμαστε στον Επίχαρμο, τον πρώτο Σικελό κωμωδιογράφο, ο οποίος εγεννήθη στην Κω στα μέσα του 6ου αι. π.Χ. και μετανάστευσε στην ηλικία των 3 ετών στα Μέγαρα της Σικελίας. Ο Επίχαρμος ήταν ένας από τους σημαντικότερους συγγραφείς που άκμασαν στην αυλή του Ιέρωνα στην αρχή του 5ου π.Χ. αιώνα.⁴⁶ Στην αυλή του ο Ιέρων συνεστράφη με σπουδαίους ποιητές της εποχής του, όπως ήταν ο Σιμωνίδης, ο Πίνδαρος και ο Αισχύλος.⁴⁷ Ο Επίχαρμος έζησε περίπου 90 χρόνια (550-490 π.Χ.) και ήταν τέτοια η αξία του, που ο Πλάτωνας στο έργο του «Θεαίτητος» θεωρεί ότι όπως ο Όμηρος είναι ο σημαντικότερος στην τραγωδία, έτσι και ο Επίχαρμος είναι ο σημαντικότερος στην κωμωδία, ενώ ο Αριστοτέλης θεωρεί ότι την πλοκή του θεατρικού μύθου την επινόησε ο Επίχαρμος μαζί με τον Φόρμι.⁴⁸

Η Δωρική κωμωδία εκτός από τον Επίχαρμο αναπτύχθηκε και από τον σύγχρονό του Φόρμι, τα δε θέματά του είχαν μυθολογικό υπόβαθρο με στοιχεία ηθογραφίας και αλληγορίας.⁴⁹ Τα μυθολογικά μπουρλέσκα του Επίχαρμου είχαν για πρωταγωνιστή τον Ηρακλή ή τον Οδυσσέα. Έχουμε τίτλους τέτοιων έργων: «Ηρακλής ο επί τον ζωστήρα», «Οδυσσεύς αυτόμολος», «Οδυσσέας κυνηγός» κ.λπ. Το σημαντικό όμως στοιχείο στο έργο του Επίχαρμου ήταν η καθιέρωση γραπτών θεατρικών κειμένων, καλύπτοντας 3 από τα 4 είδη σκάμματος που αναπτύχθηκαν στην κωμωδία τα επόμενα χρόνια, από την παλαιά κωμωδία ως τα Ρωμαϊκά χρόνια⁵⁰. Κυρίως δε η καινοτομία του διαλόγου ή της διαμάχης, αυτό που ξέρουμε ως «αγώνος», η σύγκρουση δηλαδή δύο απόψεων που αντιπαρατίθενται μεταξύ τους, κάτι που βλέπουμε έντονα στα έργα «Ελπίς και Πλούτος», «Γα και θάλασσα», «Λόγος και λογγίνα».⁵¹ Έτσι μπορούμε να πούμε ότι με τη σάτιρα που γίνεται στη θρησκευτική και κοινωνική ζωή και στα

⁴⁴ Πλωρίτης Μάριος, ό.π., σελ. 29.

⁴⁵ Μανδηλαράς Βασίλειος, ό.π., σελ. 30.

⁴⁶ Denard Hugh στο MacDonald Marianne και Walton Michael, *Οδηγός για το αρχαίο ελληνικό και ρωμαϊκό θέατρο*, Εκδόσεις Καρδαμίτσα (University of Cambridge), 2011, σελ. 181.

⁴⁷ Easterling P.E. – Knox B.M.W., ό.π., σελ. 448.

⁴⁸ Πλωρίτης Μάριος, ό.π., σελ. 19.

⁴⁹ Μανδηλαράς Βασίλειος, ό.π., σελ. 30.

⁵⁰ Hugh Denard στο MacDonald Marianne και Walton Michael, ό.π., σελ. 182.

⁵¹ Easterling P.E. – Knox B.M.W., ό.π., σελ. 491.

σοβαρά καλλιτεχνικά είδη το έργο του Επίχαρμου «διατρέχει» τις παραδοσιακές και ιδεολογικές διακρίσεις του κωμικού κανόνα.⁵² Τα έργα του Επίχαρμου απαιτούσαν 3 υποκριτές, ενώ σε αυτό συναντούμε όλες σχεδόν τις συμβάσεις του Αττικού δράματος. Ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του έργου του δε, είναι ότι η θεματολογία του δεν είχε μόνο μυθολογικό περιεχόμενο. Αυτό που ουσιαστικά ξεχωρίζει στο έργο του Επίχαρμου είναι ότι έδωσε στους ήρωές του ανθρώπινα χαρακτηριστικά και ελαττώματα. Κυρίαρχος τύπος δε, είναι αυτός του παράσιτου (τρακαδόρου) ενός περιηγητή, ενός μέθυσου. Όπως προαναφέραμε, οι κωμωδίες του Επίχαρμου είναι κατά βάση μυθολογικές παρωδίες με βασικούς ήρωες τον Ηρακλή και τον Οδυσσέα, ενώ διακρίνουμε στον λόγο του και μικροτεχνάσματα λόγου, όπως είναι η παρωδία, το λογοπαίγνιο και η κατασκευή πολυσύλλαβων λέξεων.⁵³

Οι τύποι του παράσιτου που δημιουργεί ο Επίχαρμος περνούν στην ελληνιστική εποχή και ο παρασιτισμός καταντάει κοινωνικός θεσμός, χάρη στον Αθηναίο, ο οποίος μας μιλάει γι' αυτούς στους Δειπνοσοφιστές, έτσι ώστε μπορούμε να δούμε το πώς εξελίσσονται μέσα στα χρόνια. Ο Αθηναίος μάς γνωρίζει το πώς παρουσιάστηκε ο τύπος του παράσιτου από τον Αλέξη κατά την εποχή της μέσης κωμωδίας, επειδή ο τύπος του παράσιτου αφορούσε κατά βάση κάποιον φουκαρά, που είχε χάσει την περιουσία του και είχε προσκολληθεί σε κάποιον πλούσιο για να επιβιώσει. Αυτό είναι ένα γεγονός που πατάει πάνω σε περιπτώσεις συνηθισμένες στην ελληνιστική περίοδο, η οποία ευνοούσε φαινόμενα σαν αυτό, πολλούς δηλαδή ξεπεσμένους πλούσιους, οι οποίοι προσκολλούνταν σε νεόπλουτους⁵⁴. Τον τύπο του παράσιτου όπως παρουσιάζεται στο έργο «Ελπίς ή Πλούτος» και τον χωρικών, όπως το συναντούμε στο έργο «αγροστίνος», θα το συναντήσουμε στην αττική κωμωδία⁵⁵. Επίσης, στις Νεφέλες του Αριστοφάνη συναντούμε τον εριστικόν διάλογο που εφηύρε ο Επίχαρμος «ως δίκαιον και άδικον λόγον». Ο Επίχαρμος, με το έργο του «Γα και Θάλασσα», επηρέασε τον Σώφρονα στο έργο του μίμου του «ο ψαράς και ο αγρότης» και τους Αλεξανδρινούς μιμογράφους Θεόκριτον και Ηρώνδα. Για παράδειγμα, το έργο του Επίχαρμου «Θεαροί» μάς παραπέμπει στον τέταρτο μιμίμβο του Ηρώνδα και «οι προσκυνήτριαι του Ασκληπιού» στο 15ο ειδύλλιο του Θεόκριτου «Συρακούσiai η Αδωνιάζουσαι»⁵⁶. Επίσης και στη νέα κωμωδία που θα δούμε αργότερα, όσο και στην Ρωμαϊκή κωμωδία, έχουμε τους παράσιτους μέσα στα έργα τους, όπως τον Γνώθωνα, τον κόλακα, χαρακτήρες που κληρονόμησε ο Τερέντιος στον Ευνούχο του από τον Μένανδρο⁵⁷. Σε γενικές γραμμές, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Επίχαρμος ήταν ένας ποιητής που

⁵² Hugh Denard στο MacDonald Marianne και Walton Michael, ό.π., σελ. 182.

⁵³ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 51.

⁵⁴ Ράϊος Δημήτριος, *Πλάτων Μέναιχοι*, Εκδόσεις Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, 1994, σελ. 59-60.

⁵⁵ Lesky Albin, ό.π., σελ. 347.

⁵⁶ Easterling P.E. – Knox B.M.W., ό.π., σελ. 491.

⁵⁷ Ράϊος Δημήτριος, ό.π., σελ. 59-60.

είχε ως έμπνευση το έπος, τη λυρική ποίηση, την τραγωδία, τη ρητορική και τη φιλοσοφία, που, επικεντρωνόμενος στη διακωμώδηση της καθημερινής ζωής, χρησιμοποιούσε την αμφισημία του αστείου και του σοβαρού για να εκφράσει αυτά που ήθελε.

Φόρμις ή Φόρμος

Σύγχρονος συγγραφέας του Επίχαρμου ήταν ο Φόρμις, που τον βρίσκουμε στη Σικελία, ενώ η καταγωγή του ήταν από την Αρκαδία. Όπως και ο Επίχαρμος, υπήρξε στην αυλή των τυράννων Γέλωνα και Ιέρωνα, ενώ υπήρξε και παιδαγωγός των παιδών του Γέλωνα. Τα έργα του έχουν μυθολογικό χαρακτήρα, όπως δείχνουν οι τίτλοι των έργων «Άδμητος», «Αλκίνους», «Αλκιονεύς», «Ιλίου Πόρθησις», «Ίππος», «Κηφεύς ή Κεφάλαια» και «Περσεύς».⁵⁸

Καινοτομία στο έργο του Φόρμι υπήρξαν τα στοιχεία της σκηνογραφίας και των κοστουμιών των ηθοποιών⁵⁹.

Ο Σώφρων και ο λογοτεχνικός μίμος – 5ος αι. π.Χ.

Δεν είναι υπερβολή να πει κανείς ότι μέχρι τον Σώφρονα τον Συρακούσιο ο μίμος, ως μέρος του δημόσιου θεάματος, όπως ήταν η αγορά ή ιδιωτική ψυχαγωγία, δεν είχε κάποια ιδιαίτερη λογοτεχνική αξία. Η αξία η λογοτεχνική ξεκινά από την φαλλική κωμωδία στην Αθήνα, που ενώ τα φαλλικά κωμικά επεισόδια δεν είχαν μεγάλη πέραση στο αθηναϊκό κοινό, δεν συνέβη το ίδιο στις Δωρικές πόλεις. Έτσι, από την Σπάρτη αυτά τα κωμικά στοιχεία έφτασαν στην κάτω Ιταλία, στη Δωρική πόλη του Τάραντα, και στις Συρακούσες από την Κόρινθο.⁶⁰ Ο Σώφρονας, που ήταν σύγχρονος του Ευριπίδη, λαϊκής καταγωγής, ουσιαστικά αναμόρφωσε τον τύπο του μίμου, ενώ οι σύντομοι διάλογοι που πρόσθεσε ήταν γραμμένοι σε πεζό λόγο στην δωρική διάλεκτο, με θεματολογία βασισμένη στη «λαϊκή καθημερινότητα».⁶¹ Τα έργα του Σώφρονα, τα οποία έχουν ως ίδια πηγή τις ίδιες παραδόσεις του σκωπτικού αυτοσχεδιασμού με αυτές του Επίχαρμου, ήταν σύντομα θεατρικά έργα, οι μιμιάμβοι, βιβλία που χωρίζονται σε ανδρείους και γυναικείους⁶². Από το έργο του Σώφρονα διασώζονται 10 μόνο τίτλοι και 170 αποσπάσματα. Οι δέκα αυτοί τίτλοι είναι οι μίμοι «Θυνοθήρας» (αλιεύς τόνων), «Ωλιεύς τον αγροιώταν» (ο αλιεύς τον αγρότην), «Πενθερά», «Ακέστριαι» (Μοδίσται). «Ται γυναίκες αι ταν Θεόν φαντί εξελάν» (Οι γυναίκες που λένε ότι θα βγάλουν το φεγγάρι),

⁵⁸ Ευπνητού Νικολάου Φρ., ό.π., σελ. 130, 131.

⁵⁹ Heinz-Gunther Nesselrath, *Εισαγωγή στην αρχαιογνωσία*, τόμος Α', Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα, 2001, σελ. 203.

⁶⁰ Μανδηλαράς Βασίλειος, *Οι μίμοι του Ηρώνδα*, Έκδοση ιδιωτική, Αθήνα, 1978, σελ. 12.

⁶¹ Πλωρίτης Μάριος, ό.π., σελ. 19.

⁶² Hugh Denard από το MacDonald Marianne και Walton Michael, ό.π., σελ. 187

«Παιδικά ποιφύξεις», «Νυμφοπόνος» (Προξενήτρα). «Ται θάμεναι τα Ίσθμια» (Αι γυναίκες που παρακολουθούν τα Ίσθμια), «Προμηθεύς» και «Άγγελος».⁶³

Τα έργα του Σώφρονα, όπως αναφέρει ο Μάριος Πλωρίτης, τα εκτιμούσαν ιδιαίτερα τόσο ο Πλάτωνας όσο και ο Αριστοτέλης, ο οποίος μάλιστα τους τοποθετούσε στην ίδια σειρά με τους Σωκρατικούς διαλόγους.⁶⁴ Είναι χαρακτηριστικό της αξίας του Σώφρονα ότι ακόμα και ο Πλάτων, που δεν εκτιμούσε το θέατρο ως τέχνη, μια και το θεωρούσε μίμηση και όχι αλήθεια, όταν πρωτοπήγε στη Σικελία, γοητεύτηκε τόσο πολύ από τα έργα του, με αποτέλεσμα να πάρει αντίγραφο των έργων του μαζί του επιστρέφοντας στην Αθήνα.⁶⁵ Αυτό που εν τέλει ξεχώρισε από το έργο του Σώφρονα, εκτός από την τεχνική που είχε στους διαλόγους, ήταν οι πολύ έξυπνοι χαρακτηρισμοί της κοινωνίας.⁶⁶ Ο Μάριος Πλωρίτης τονίζει για τα έργα όχι μόνο του Σώφρονα αλλά και γενικότερα για τα μιμοδράματα της κλασικής περιόδου ότι παρότι είχαν μια σχετική λογοτεχνική αξία, έμειναν στο περιθώριο της λογοτεχνικής παράδοσης που αναπτύχθηκε, μιας και κυρίαρχο λόγο είχε η αρχαία τραγωδία των τριών κορυφαίων ποιητών καθώς και η αρχαία κωμωδία – σάτιρα του Αριστοφάνη. Έτσι, ο μίμος έμεινε ως μια ιδιωτική ψυχαγωγία, η οποία όμως με το τέλος της κλασικής περιόδου και την απουσία των σπουδαίων ποιητών του αρχαίου δράματος, βγήκε στην επιφάνεια και απέκτησε κυρίαρχη θέση στο λαϊκό κοινό στις επόμενες περιόδους, ελληνιστική και ρωμαϊκή, ενώ μπορούμε να πούμε ότι αποτέλεσε τον πρόδρομο του σύγχρονου θεάτρου.⁶⁷

⁶³ Ευπητού Νικολάου Φρ., ό.π., σελ. 132.

⁶⁴ Πλωρίτης Μάριος, ό.π., σελ. 20.

⁶⁵ Ι.Ε. Στεφανή, *Χορίκιος Σοφιστού Γαζής*, Εκδόσεις Παρατηρητής, 1986, σελ. 63.

⁶⁶ Κράντς Βάλτερ, ό.π., σελ. 160.

⁶⁷ Πλωρίτης Μάριος, ό.π., σελ. 22.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

Η ΝΕΑ ΚΩΜΩΔΙΑ

Θεόφραστος (372-287 π.Χ.)

Πριν δούμε τη νέα κωμωδία, αξίζει να εξετάσουμε μια ιδιαίτερη περίπτωση μιμογράφου, αυτή του Θεόφραστου. Ο Θεόφραστος, που έζησε από το 372 μέχρι το 287 π.Χ., ήταν ο πρώτος διάδοχος του Αριστοτέλη στο Λύκειο, το οποίο και διεύθυνε για 34 χρόνια. Ενώ πιθανολογείται ότι ανάμεσα και στους δεκάδες μαθητές του ήταν και ο Μένανδρος, ο δημιουργός της νέας αττικής κωμωδίας. Ο Θεόφραστος έγινε γνωστός για το έργο του «χαρακτήρες», το οποίο, σύμφωνα με κάποιους μαθητές, είναι επηρεασμένο από το έργο του Αριστοτέλη «περί γελοίων» ή «περί κωμωδίας».⁶⁸ Στο έργο αυτό, ο Θεόφραστος παρουσιάζει 30 σχεδιάσματα ανθρωπίνων τύπων, τα περισσότερα των οποίων είναι μικρότερα της μιας σελίδας.⁶⁹ Για κάθε έναν από τους τύπους έχουμε και έναν ορισμό, όπως κάνει και ο Αριστοτέλης, ενώ απαριθμούνται και τα ιδιαίτερα γνωρίσματα του κάθε εκ των χαρακτήρων, πράξεις, κινήσεις και λόγια, με πολύ σύντομο και περιεκτικό τρόπο.⁷⁰ Υπάρχουν πολλές ομοιότητες μεταξύ των χαρακτήρων του Θεόφραστου και των κωμωδιών του Μένανδρου. Για παράδειγμα, ο «Αλαζών στρατιώτης ή Θράσων» του Μένανδρου ομοιάζει με τον αλαζόνα του Θεόφραστου⁷¹. Επίσης, εις τον «Δύσκολον ο κνήμων» του Μένανδρου προσομοιάζει με τα χαρακτηριστικά του «Αγροίκου» και του «Δύσπιστου» του Θεόφραστου.⁷² Υπάρχουν δε τίτλοι του έργου του Μένανδρου, όπως ο «Άπιστος», ο «Δεισιδαίμων» και «Κόλαξ», που είναι αντίστοιχοι με χαρακτήρες από τα έργα του Θεόφραστου.⁷³ Σε κάθε περίπτωση, παραμένει ως ερώτημα αν ο μίμος απέδρασε από τους χαρακτήρες του Θεόφραστου, όπως επίσης και αν το έργο του επηρέασε τον Μένανδρο κατά τη νέα αττική κωμωδία, μιας και ο Μένανδρος υπήρξε μαθητής του Θεόφραστου. Ο Μάριος Πλωρίτης τονίζει ότι ό,τι πήρε το έργο του Θεόφραστου «Οι χαρακτήρες» από την κωμωδία και τον μίμο, τόσο έδωσε και στα δύο αυτά είδη⁷⁴.

Θα δούμε αρχικά τον πρόδρομο της νέας αττικής κωμωδίας που ήταν η μέση αττική κωμωδία.

⁶⁸ Πλωρίτης Μάριος, ό.π., σελ. 27.

⁶⁹ Lesky Albin, ό.π., σελ. 951.

⁷⁰ Easterling P.E. – Knox B.M.W., ό.π., σελ. 235.

⁷¹ Muller Karl Otfried, *Ιστορία της ελληνικής φιλολογίας*, Εκδόσεις Δημοουργία, Αθήνα, 1996, σελ. 737.

⁷² Easterling P.E. – Knox B.M.W., ό.π., σελ. 817.

⁷³ Lesky Albin, ό.π., σελ. 885.

⁷⁴ Πλωρίτης Μάριος, ό.π., σελ. 28.

Μέση Αττική κωμωδία

Το τέλος της κλασικής περιόδου του 5ου αι. π.Χ. συνδυάζεται με το τέλος της παρουσίας των τραγικών ποιητών. Ο τελευταίος των τραγικών ποιητών, ο Ευριπίδης, έφυγε το 405 π.Χ. και λίγα χρόνια μετά, το 486 π.Χ., έφυγε από τη ζωή ο Αριστοφάνης και αυτό που αντιπροσώπευε η αρχαία κωμωδία. Έχουμε τότε μια μεταβατική περίοδο, που χαρακτηρίζεται από τη γέννηση ενός άλλου είδους κωμωδίας, που ονομάστηκε Μέση Αττική Κωμωδία, που βάσταξε από το 404 π.Χ. έως το 336 π.Χ., η οποία και κληρονόμησε μερικά από τα γνωρίσματα της Αρχαίας Τραγωδίας, αλλά ουσιαστικά κατευθύνθηκε προς μια άλλη, διαφορετική έννοια του κωμικού. Οι φιλολογικές μαρτυρίες γι' αυτού του είδους την κωμωδία είναι κάποια διασωζόμενα αποσπάσματα και κάποια αγαλματίδια με λιγότερη υπερβολή από τα αντίστοιχα αγαλματίδια που αναπαριστούν προσωπεία (Γκροτέσκο) της Αρχαίας Κωμωδίας. Χαρακτηριστικό γνώρισμα της Μέσης Αττικής Κωμωδίας είναι καθημερινά πρόσωπα της Αθηναϊκής ζωής, όπως π.χ. μια γριά που κρατάει αγκαλιά ένα παιδί, μια κοκότα με σεμνό ύφος, γέρους και νέους, κατεργάρηδες σκλάβους κ.ά. Οι τίτλοι των έργων αυτών σηματοδοτούν επάγγελμα ή εθνικότητα. Αγροίκος, αυλίτης, ζωγράφος, στρατιώτης, βιώτης, Βυζάντιος, όπως επίσης οι δίδυμοι, ο πλούτος που υποδηλώνει ηθογραφικό περιεχόμενο, ενώ οι παρωδίες των μύθων έχουν ονόματα όπως: «Ελένη», «Οδυσσεύς», «Ορέστης», «Επτά επί Θήβας». Όλες οι πράξεις αυτών των προσώπων πρέπει να είχαν χαρακτήρα πιο οικογενειακό και το φέρσιμό τους καταφανώς πιο ρεαλιστικό από τις περιπέτειες της αρχαίας κωμωδίας. Η κωμωδία αυτή ουσιαστικά καταγράφει τις κοινωνικές μεταβολές που συμβαίνουν στην Αθηναϊκή Κοινωνία τα πρώτα χρόνια του 4ου αιώνα. Το ενδιαφέρον για την Πολιτεία, που εκφράζεται, για παράδειγμα, από τον Αριστοφάνη δίνει τη θέση στο ενδιαφέρον για την οικογένεια και το σπιτικό. Το κέντρο βάρους του ενδιαφέροντος των ανθρώπων μετατοπίζεται από την πόλη στην οικογένεια και ό,τι αυτή σηματοδοτεί. Αλλά και το θέατρο παύει πια να είναι ένα μέρος που κάποιος πάει να δει μια παράσταση, σαν να πηγαίνει να παρακολουθήσει μια θρησκευτική τελετή και να ακούσει με ευλάβεια τα θαυμαστά λόγια των ποιητών. Η κωμωδία αυτή έχει πλέον ένα πιο ψυχαγωγικό χαρακτήρα και τα ενδιαφέροντα γίνονται πιο κοσμικά. Οι σκηνές πιο θεαματικές και υπάρχει ουσιαστική μετατόπιση της θεατρικής παράστασης από το έργο στον ηθοποιό.⁷⁵

Από τη Μέση Αττική Κωμωδία, όπως προαναφέραμε, διασώζονται ελάχιστα αποσπάσματα. Έχουμε όμως γύρω στα 60 ονόματα κωμωδιογράφων, με πιο γνωστούς τον Αλέξη, τον Αναξανδρίδη, τον Αντιφάνη, τον Εύδουλο κ.ά. Εν κατακλείδι, αυτό που μπορούμε να τονίσουμε για την Μέση Αττική Κωμωδία είναι ότι παρωδεί τον μύθο, όπως αυτός δίνεται από την

⁷⁵ Για τη μέση αττική κωμωδία βλέπε ενδεικτικά: Αλλαρντάις Νικόλ, Α' τόμος, ό.π., σελ. 289-291.

τραγωδία, ενώ ιδιαίτερα το δράμα του Ευριπίδη ασκεί μεγάλη επιρροή καθορίζοντας την μορφή της, μιας και δανείζει τα ερωτικά δράματα που αυτός εισάγει στην τραγωδία. Με αυτόν τον τρόπο, έχουμε την προετοιμασία της Νέας Αττικής Κωμωδίας των Ελληνιστικών Χρόνων, που τα θέματά της στηρίζονται αποκλειστικά σε ερωτικές δολοπλοκίες.

Νέα Αττική κωμωδία

Μένανδρος

Σε γενικές γραμμές, η Νέα Αττική Κωμωδία είναι ευχάριστη και χιουμοριστική, πολιτικά ανώδυνη, ασχολούμενη επιφανειακά με τις κωμικές καταστάσεις της ζωής στην πόλη και μόλις και μετά βίας σατιρική, αν και διατηρεί την αθυροστομία. Οι υποθέσεις της περιστρέφονται γύρω από οικογενειακά ζητήματα, χαμένους θησαυρούς, με τον πρόθυμο και πονηρό δούλο να παίζει πάντα σημαντικό ρόλο. Η κωμωδία αυτή δεν είναι παρά μια νέα κωμωδία ηθών που έχει χάσει όλα τα ίχνη της θρησκευτικής της καταγωγής και στην οποία ο Χορός πλέον δεν έχει καμία θέση. Έχει χαθεί, επίσης, η παλαιά κωμική φορεσιά, η Γκροτέσκικη, ενώ εξαφανίστηκαν οι μυθολογικές μορφές. Σημαντικότερος εκπρόσωπος της Νέας Αττικής Κωμωδίας είναι ο Μένανδρος, γεννημένος το 443 π.Χ. Από τα έργα του έχουμε μόνο πέντε (5) σωζόμενα, όπως η Σαμία, οι Επιτρέποντες κ.ά. Άλλοι ποιητές που ανήκουν στην Νέα Αττική Κωμωδία είναι ο Φιλήμονας, ο Δίφυλλος, ο Πεισίδιπος και ο Απολλόδωρος. Όπως ήδη αναφέραμε για την Μέση Αττική Κωμωδία, το ίδιο και η Νέα Αττική Κωμωδία επηρεάζεται από τα έργα του Ευριπίδη και μπορούμε να πούμε ότι ειδικά το ύφος του Μένανδρου αλλά και των άλλων συντρόφων του είναι βγαλμένο από την τεχνοτροπία του. Η κατασκευή των έργων του Μένανδρου με το ρομαντικό τους θέμα, το ενδιαφέρον για την οικογενειακή ζωή, τον ρητορικό χαρακτήρα, αποτελούσε τον άμεσο δεσμό που ενώνει τις τραγωδίες του Ευριπίδη με τις αισθηματικές κωμωδίες του.⁷⁶ Η Νέα Αττική Κωμωδία και ειδικά ο Μένανδρος περνάει στο Ρωμαϊκό Θέατρο, κυρίως μέσα από τα έργα του Πλάτου και του Τερέντιου και άλλων Ρωμαίων συγγραφέων, επηρεάζοντας αργότερα, με αυτόν τον τρόπο, και το Ευρωπαϊκό Θέατρο, κυρίως τα έργα συγγραφέων όπως του Σαίξπηρ, Μολιέρου κ.ά.

⁷⁶ Για τη νέα αττική κωμωδία βλέπε ενδεικτικά: Αλλαρντάις Νικόλ, Α' τόμος, ό.π., σελ. 291-317 και Φύλις Χάρολντ, ό.π., σελ. 28.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

Η ελληνιστική περίοδος φέρνει μεγάλες ανακατατάξεις τόσο κοινωνικές όσο και πολιτισμικές στον αρχαίο ελληνικό κόσμο. Βασική μεταβολή είναι ότι η Αθήνα παύει να είναι το κέντρο των κοινωνικών και πολιτισμικών εξελίξεων, μιας και πια στον ελληνιστικό κόσμο δεν υπάρχει ένα κέντρο αλλά πολλά και αυτά στην περιφέρειά του, όπως η Αλεξάνδρεια, η Έφεσος κ.λπ. Αυτό συμπαρασέρνει και τις πολιτισμικές εκφάνσεις της κοινωνίας, όπως ήταν φυσικά το θέατρο. Θα δούμε αρχικά τις εταιρείες των ηθοποιών που δημιουργούνται την περίοδο εκείνη και μετά το πώς το υψηλό θέατρο παραχωρεί τη θέση του στο «ταπεινό» και το πώς η ελληνιστική περίοδος γίνεται ο «χρυσός αιώνας» του μίμου και του μιμοδράματος.

Διονυσιακοί τεχνίτες

Στην ελληνιστική περίοδο η ανάπτυξη της κοινωνικής ζωής στην Ελλάδα, και όχι μόνο, είχε σαν αποτέλεσμα να σχηματισθούν διαφόρων ειδών αδελφότητες με θρησκευτικό ή επιχειρησιακό χαρακτήρα. Ένα από τα πιο σημαντικά σωματεία εκείνης της εποχής ήταν η «Σύνοδος των εν Αθήναις Διονυσιακών τεχνιτών». Αυτά τα σωματεία διαχειρίζονταν από κοινού τα οικονομικά, διέθεταν ιδιαίτερα σπίτια, όπου μπορούσαν να μένουν οι καλλιτέχνες που υπερασπίζονταν τα δικαιώματά τους. Σε αυτά μπορούσαν να εγγραφούν όχι μόνο ηθοποιοί αλλά και δραματουργοί. Συχνά ανάμεσα στα μέλη τους αναφέρονται και δάσκαλοι που αναλάμβαναν το καθήκον να διαπλάσουν νέους καλλιτέχνες.⁷⁷ Τέσσερα ήταν τα μεγαλύτερα σωματεία, δύο είχαν την έδρα τους στην Ελλάδα, το κοινό της Αθήνας και το κοινό του Ισθμού και της Νεμέας – ένα στη Μικρά Ασία, το κοινό της Ιωνίας και του Ελλήσποντου, το οποίο μετά το 188 π.Χ. ενσωμάτωσε και τους τεχνίτες της Περγάμου, που βρίσκονταν υπό την προστασία του Διονύσου Καθηγεμόνα, και ένα κοινό της Αιγύπτου, παρακλάδι, το οποίο ίσως αποτελούσε το κοινό των καλλιτεχνών που είναι γνωστό στην Κύπρο. Η ύπαρξή τους μαρτυρείται από τις αρχές του 3ου αι. π.Χ. μέχρι τις τρεις πρώτες δεκαετίες του 1ου αι. π.Χ. Τα σωματεία διοργάνωναν και δικούς τους αγώνες. Ένας σημαντικός αριθμός επιγραφών που αφορούν τα σωματεία των τεχνιτών, σε αυτή την περίοδο, μαρτυρούν άμεσα ή έμμεσα εκχώρηση ή ανανέωση προνομίων προς όφελος των μελών του εκάστοτε σωματείου από Βασιλείς, όπως του Αριαμάνθη V Καππαδοκίας, Ρωμαίους αξιωματούχους και από την Δελφική Αμφικτιονία. Τα προνόμια ήταν

⁷⁷ Γκορνούνγκ Μ.Ν.Β., ό.π., σελ. 56.

τριών κατηγοριών: α) Προνόμια που σχετίζονται με την ασφάλεια των τεχνιτών και της περιουσίας τους. β) Προνόμια που απάλλασαν τους τεχνίτες από κάθε είδους υποχρεώσεις απέναντι σε πόλεις, βασιλείς και Ρωμαίους και γ) τιμητικά Προνόμια (Προεδρεία, Προμαντεία, Προξενεία, Προπομπεία, Προδικεία).⁷⁸

Είναι χαρακτηριστικό της αίγλης που απολάμβαναν οι τεχνίτες ότι όταν οι Ρωμαίοι σταθεροποίησαν τη θέση τους στην Ελλάδα, για τους μόνους που έκαναν εξαίρεση από τις διάφορες εταιρείες ή ενώσεις, όσον αφορά τα προνόμιά τους, ήταν οι ηθοποιοί.

Όταν μάλιστα το σωματείο τους απευθύνθηκε στη Ρωμαϊκή Σύγκλητο, αποκαλώντας την «ευεργέτη», δόθηκε εντολή στον Μάρκο Λίβιο, που βρισκόνταν στην Ελλάδα, να μην θίξει καθόλου τα προνόμια και τα δικαιώματα των ηθοποιών, απ' όλα δε τα σωματεία που υπήρχαν στις διάφορες Ελληνικές πόλεις και φιλονικούσαν μεταξύ τους οι Ρωμαίοι ευνόησαν το σωματείο των τεχνιτών της Αττικής.⁷⁹

Ο μίμος στην Ελληνιστική Εποχή

Όπως τονίσαμε, η ελληνιστική περίοδος ουσιαστικά μετατοπίζει το πολιτισμικό υπόβαθρο της αρχαιότητας από την Αθήνα, που ήταν το κέντρο, στην περιφέρεια του ελληνικού κόσμου, ενός κόσμου που έχει δημιουργηθεί από τις κατακτήσεις του Μεγ. Αλεξάνδρου τόσο στη Μικρά Ασία όσο και στην ευρύτερη περιοχή της νοτιοανατολικής Μεσογείου (σημερινή Αίγυπτος κ.λπ.). Η έλλειψη πλέον σημαντικών συγγραφέων, όπως ήταν αυτή των τριών μεγά-



Η παρωδία μυθολογικών μορφών και θεμάτων ήταν ένα απ' τ' αγαπημένα θέματα του Μίμου. Στο αγγείο αυτό των Καβείρων της Βοιωτίας (Δ' αιώνας π.Χ.), η Κίρκη προσφέρει φίλτρο στον Οδυσσέα. (Οξφόρδη, Μουσείο Ashmolean).

λων τραγικών καθώς και του Αριστοφάνη, έχει δημιουργήσει ένα καλλιτεχνικό κενό, το οποίο έρχεται να καλύψει μια τέχνη, όπως είναι αυτή του μίμου και του μιμοδράματος, που δεν είχε την αίγλη που είχε η τέχνη μιας υψηλής ποίησης των προαναφερθέντων ποιητών, αλλά ωστόσο ήταν αρκετά δημοφιλής στα λαϊκά στρώματα της κοινωνίας της εποχής εκείνης. Μετατρέποντας

⁷⁸ Moretti Jean Charles, ό.π., σελ. 214-220.

⁷⁹ Γκορνούνγκ Μ.Ν.Β., ό.π., σελ. 56.

κατ' ουσία την τέχνη του θεάτρου από μια τέχνη μέθεξης και υψηλών νοημάτων σε μια τέχνη ψυχαγωγική για την ευχαρίστηση και μόνο του μεγάλου κοινού.⁸⁰ Άρα δεν είναι υπερβολή να πει κανείς ότι ο μίμος υπήρξε το λαϊκό θέατρο της αρχαιότητας. Η ιδιαιτερότητά του δε να μην επιχορηγείται από το κράτος, όπως γινόταν κατά κόρον με το αρχαίο δράμα, έδινε στον μίμο την αναγκαία ελευθερία να μην εξαρτάται από αυτό. Ήταν μια τέχνη που είχε δημιουργηθεί όχι μόνο για τον λαό αλλά ουσιαστικά από τον ίδιο τον λαό, μια και λάμβανε υπόψη τις επιθυμίες του.⁸¹ Ο Αλέξης Σολομός προβαίνει σε μια ενδιαφέρουσα κατηγοριοποίηση των λόγων που ο μίμος κατά την ελληνιστική περίοδο έγινε δημοφιλής. Διότι: 1) Ο μίμος δεν έχει ανάγκη από μεγάλους χώρους, όπως ήταν τα αρχαία θέατρα, αλλά μπορούσε να σταθεί παντού και οποιαδήποτε στιγμή. 2) Η θεματολογία του ήταν απλή και η γλώσσα λαϊκή και κατανοητή από όλους. 3) Στηριζόταν εκφραστικά στη γλώσσα του σώματος και στην έκφραση του προσώπου. 4) Δεν είχαν ανάγκη ο μίμος να φορά μάσκες, μιας και το πρόσωπο εμφανιζόταν όπως ήταν επί σκηνής. 5) Εισάγει την γυναικεία παρουσία στη σκηνή, πράγμα που δημιουργεί ένα έξτρα κίνητρο παρακολούθησης από το αντρικό κοινό. 6) Τα θέματα που ο μίμος έθιγε αφορούν την καθημερινότητα και τα προβλήματα του απλού κόσμου, δίνοντας έτσι ένα βήμα έκφρασης σε αυτόν για τη διεκδίκηση καλύτερων συνθηκών ζωής.⁸² Μέσα από τα παραπάνω, αντιλαμβανόμαστε και τους λόγους που ο μίμος κυριάρχησε τόσο στην ελληνιστική όσο και στη ρωμαϊκή περίοδο, παίρνοντας κυρίαρχη θέση στα δημόσια θεάματα του απλού κόσμου. Κάτι που αξίζει επίσης ιδιαίτερης αναφοράς είναι η ποικιλία των μίμων. Έχουμε μίμους που είναι τραγουδιστοί, πεζοί και έμμετροι, με μοναχική απαγγελία και σκηνική εκτέλεση.⁸³ Συνοπτικά θα εξετάσουμε τους κυριότερους συγγραφείς του ελληνιστικού μίμου.

Θεόκριτος (316-260 π.Χ.)

Ο Θεόκριτος, που γεννήθηκε πιθανότατα στη Σικελία, στις Συρακούσες, είχε επηρεαστεί από τον Επίχαρμο και τον Σώφρονα, από το λαϊκό δηλαδή Σικελιώτικο μιμόδραμα. Ειδικά τα έργα του «Φαρμακεύτριαι και Αδωνιάζουσαι» είναι ουσιαστικά απομιμήσεις των έργων του Σώφρονα.⁸⁴ Τα έργα του Θεόκριτου αποκαλούνται ως «βουκολικοί ύμνοι, ελεγείοι, ίαμβοι, επιγράμματα». Από το έργο του «30 ειδύλλια» έχουν διασωθεί 24 επιγράμματα.⁸⁵ Τα ποιήματα

⁸⁰ Fernand Robert, *Η αρχαία Ελληνική λογοτεχνία*, Εκδόσεις Ι.Ν. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα, 1972, σελ. 127.

⁸¹ Houser Arnold, *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*, Α' τόμος, Εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα, 1969, σελ. 116-117.

⁸² Σολομός Αλέξης, *ό.π.*, σελ. 25-26.

⁸³ Πλωρίτης Μάριος, *ό.π.*, σελ. 26.

⁸⁴ Ξυπνητού Φρ. Ν., *ό.π.*, σελ. 132.

⁸⁵ Τρυπάνη Κ.Α., *Ελληνική Ποίηση*, Εκδόσεις Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα, 1988, σελ. 164.

του Θεόκριτου τα αποκαλούμε «ειδύλλια» παρότι ουδεμία σχέση έχουν με την ποιμενική ποίηση.⁸⁶ Τα ειδύλλια μπορούμε να τα κατατάξουμε κατά το περιεχόμενο ως εξής: 10 εξ αυτών παρουσιάζουν τον ποιμενικό βίο πραγματικών ή ιδανικών, 6 είναι επικά, 2 εγράφησαν χάριν ευκαιριών, 2 απευθύνονται εις «προστάτας», 6 είναι καθαρά ερωτικά, 2 είναι εικόνες της ζωής, ενώ 3 είναι εικόνες της ζωής του ποιητή και δύσκολα ταξινομούνται. Αυτά τα έργα δεν είναι μίμοι, μίμοι θεωρούνται τα 10 αγροτικά και τα 3 αστικά.⁸⁷ Πιο συγκεκριμένα, από τα ειδύλλια μίμοι θεωρούνται 3, οι «Συρακούσιοι ή Αδωνιάζουσαι, αι Φαρμακεύτριαι και ο Κυνίσκας Έρω», ενώ μιμικοί θεωρούνται τα βουκολικά ειδύλλια: Οι «νομείς – βοσκοί», «οι θερισταί και διπολικών ή ποιμενικών», όπως επίσης και ο «Άριστος». Όλα τα παραπάνω παρουσιάζουν ερωτικά θέματα, όπως είναι ο μονόλογος της παρατημένης κοπέλας, η οποία θέλει να φέρει πίσω τον αγαπημένο της («αι Φαρμακεύτριαι»), η απόγνωση ενός προδομένου εραστή («Κυνίσκας έρωτας»), ενώ στην «Οαριστύς» η συγκεκριμένη ιστορία θυμίζει την αναπαράσταση του μίμου Διονύσου – Αριάδνης όπως την περιγράφει ο Ξενοφών στο Συμπόσιό του.⁸⁸

Ηρώνας – 3ος αι. π.Χ.

Το 1889 περιήλθαν στα χέρια του Βρετανικού Μουσείου σε αποσπασματική μορφή 8 μίμοι του Ηρώνας, που βρίσκονταν πάνω σε έναν παπυρικό κύλινδρο. Ο πάπυρος αυτός βρέθηκε στο Μέϊρ της Αιγύπτου, σε μια μούμια ανθρώπου που πέθανε γύρω στον 13ο αιώνα μ.Χ. Σήμερα θεωρείται ότι η αντιγραφή του παπύρου έγινε γύρω στο 100 μ.Χ.⁸⁹ Για τη ζωή του Ηρώνας δεν γνωρίζουμε πολλά στοιχεία. Γεννήθηκε στην Κω ή στη Μίλητο και θεωρείται ότι έζησε στο πρώτο ήμισυ του 3ου αιώνα π.Χ., ενώ οι μίμοι του καλούνται μιμιάμβοι, γραμμένοι σε νόθη ιωνική γλώσσα και σε χολιάμβους του Ιπώνακτα.⁹⁰ Οι ίαμβοι αυτοί, που έγραψε ο Ηρώνας, ήταν ονειδιστικοί, ενώ η γλώσσα του παρά τη λαϊκότητά της είχε μια αρχαϊκή απόχρωση, εξαιτίας ακριβώς της σύνδεσής τους με τους ιαμβογράφους του 5ου και του 6ου αι. Τα έργα του Ηρώνας ξεπερνούν τα όρια της ευγένειας, ξεφεύγοντας από μια αστική αποτύπωση της σημερινής πραγματικότητας, παρουσιάζοντας σκηνές που θα ήταν έξω από τους κοινωνικούς κανόνες της ευπρέπειας⁹¹. Οι μίμοι του Ηρώνας που διασώθηκαν είχαν τίτλο «Μεσολαβήτρια η ρουφιάννα», «ο Πορνόγερος», «ο Δάσκαλος» «γυναίκες με προσφορά στον Ασκληπιό», «η Ζηλιάρα», «Τα μυστικά των φιλενάδων», «Ο τσαγκάρης» «Ενώπιον Όνειρο»⁹². Ο

⁸⁶ Lesky Albin, ό.π., σελ. 994.

⁸⁷ Τρυπάνη Κ.Α., ό.π., σελ. 165.

⁸⁸ Πλωρίτης Μάριος, ό.π., σελ. 30-31.

⁸⁹ Μανδηλαράς Βασίλειος, (Έκδοση 1986), σελ. 33.

⁹⁰ Σολομός Αλέξης, ό.π., σελ. 33.

⁹¹ Μανδηλαράς Βασίλειος, ό.π., σελ. 46-47.

⁹² Μανδηλαράς Βασίλειος, ό.π., σελ. 53-275.

Πλωρίτης τονίζει ότι ο Ηρώνδας είναι λιγότερο ποιητής από τον Θεόκριτο και πολύ περισσότερο φωτογράφος μικρών σκηνών και βιοτικής ρουτίνας, ενώ ο έρωτας είχε καθαρό πάθος. Ουσιαστικά ο ρεαλισμός των έργων του έχει χαρακτήρα νατουραλιστικό του μαγαζιού και του κρεβατιού.⁹³ Κανένα από τα έργα του Ηρώνδα δεν αφορούν σε τοπία της φύσης, αφορούν κυρίως στην ατμόσφαιρα της πόλης και ό,τι αυτό συνεπάγεται: αγορά, δικαστήρια, σχολεία, κακόφημα μέρη.⁹⁴ Το ζήτημα βέβαια για τους μίαμβους του Ηρώνδα είναι αν γράφτηκαν για να διαβάζονται ή για να παίζονται μπροστά στο κοινό. Η κυρίαρχη άποψη είναι ότι γράφτηκαν για να διαβάζονται, μιας και η καλλιτεχνική αξία του μιμιάμβου δεν έγκειται στην θεατρική παράσταση αλλά στην παρουσίαση των χαρακτήρων. Οι δε μίμοι λέγονταν ειδύλλια δραματικά ή παίγνια (αστείες παραστάσεις), δεν ήταν δηλαδή κανονικά έργα αλλά δραματικές σκηνές.⁹⁵ Οι χαρακτήρες του Ηρώνδα είναι αυθεντικοί και ανεπιτήδευτοι. Ενώ δε ο κόσμος που δημιουργεί έχει ελάχιστα διδακτικό χαρακτήρα, παραμορφώνοντας την πραγματικότητα, με αντικειμενικό σκοπό να την γελοιοποιήσει.⁹⁶ Μπορούμε να συμπεράνουμε, βλέποντας την έκταση των μιμιάμβων του Ηρώνδα, ότι το μεγαλύτερο μέρος της σύνθεσης το αναλαμβάνει ένα πρόσωπο για να μιμηθεί, ενώ τα άλλα πρόσωπα της σκηνής μπορούν να βρίσκονται στη σκηνή, αλλά να μη μιλάνε, δηλαδή ο ηθοποιός μίμος, που έχει αυτές τις ιδιαίτερες ικανότητες στη μιμική, υποδύεται στην πραγματικότητα φωνητικά όλα τα πρόσωπα του μιμιάμβου⁹⁷. Μέσα από τα έργα του, ουσιαστικά έχουμε την αποτύπωση των ρεαλιστικών συστατικών της ελληνιστικής περιόδου⁹⁸.

Ρίνθων (300 π.Χ.)

Ο Ρίνθων γεννήθηκε στις Συρακούσες ή στον Τάλαντα το 300 π.Χ. Τα έργα του αποτελούν ένα ξεχωριστό είδος κωμωδίας, της ιλαροτραγωδίας, όπου δεν παρωδεί τα μυθολογικά θέματα αλλά τον τρόπο που οι τραγικοί ποιητές τα χρησιμοποιούν. Οι ιλαροτραγωδίες του μοιάζουν με τους φλύακες, που ήταν λαϊκές φάρσες και παίζονταν στη Μεγάλη Ελλάδα.⁹⁹ Όπως ήδη αναφέραμε, υπάρχουν πάρα πολλά σωσμένα αγγεία, γύρω στα 250, που εικονίζουν τους «φουσκωμένους» κωμωδούς των φλύακων, ενώ εμφανίζονται και γυναίκες ηθοποιοί σε

⁹³ Πλωρίτης Μάριος, *ό.π.*, σελ. 31-32.

⁹⁴ Σολομός Αλέξης, *ό.π.*, σελ. 33.

⁹⁵ Μανδηλαράς Βασίλειος, *ό.π.*, σελ. 48-49.

⁹⁶ Romilly Jacqueline, *Αρχαία Ελληνική Γραμματολογία*, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1988, σελ. 266-267.

⁹⁷ Μανδηλαράς Βασίλειος, *ό.π.*, σελ. 48.

⁹⁸ Lesky Albin, *ό.π.*, σελ. 1.029.

⁹⁹ Πλωρίτης Μάριος, *ό.π.*, σελ. 28-29.

γυναικείους ρόλους. Από τα έργα του διασώθηκαν οι τίτλοι τους: «Αμφιτρώων», «Ηρακλής», «Ιφιγένεια», «Τήλεφος».¹⁰⁰

Σωτάδης (250 π.Χ.)

Από την Μαρώνεια της Κρήτης, το 250 π.Χ., τα έργα του Σωτάδη διακρίνονται για την αυστηρή σάτιρα, κάτι που τον φέρνει κοντά στο έργο του Αριστοφάνη και αυτό τον διαφοροποιεί από άλλους συγγραφείς μίμων, που επιδοτούνταν μάλιστα και από την Πολιτεία. Ο Σωτάδης ήρθε σε κόντρα γι' αυτό τον λόγο και με τους ισχυρούς της εποχής του, όπως ο Λυσίμαχος, ο Πτολεμαίος ο Β΄ ο Φιλάδελφος και άλλους βασιλείς διαφόρων πόλεων. Παρόλα αυτά, το έργο του γινόταν ανεκτό από αυτούς, μέχρι όμως τη στιγμή που σατίρισε τον γάμο του Πτολεμαίου του Β΄ του Φιλάδελφου με την αδελφή του Αρσινόη, γεγονός που τον οδήγησε στην εκτέλεσή του.¹⁰¹ Τα έργα του Σωτάδη είναι φλύακες, που γράφτηκαν σε Ιωνική διάλεκτο, επί το πλείστον μυθολογικές παρωδίες. Τίτλοι των έργων ήταν: «Άδου κατάβασιν», «Πρίηπος» «Εις Βελεστίνην» «Αμαζών» κ.λπ. Ο Σωτάδης έγραφε σε Ιωνική γλώσσα, γι' αυτό και τον ονόμασαν κυνικολόγο και κιναιδολόγο. Η κιναιδος ποίηση αναπτύχθηκε με τον Σωτάδη αλλά και με άλλους ποιητές σε όλη την ευρύτερη περιοχή της Ανατολής. Όπως γράφει χαρακτηριστικά ο Αθηναίος (XV 697C): «Όλη η Φοινίκη είναι γεμάτη». Η ποίηση του Σωτάδη, που επηρεάστηκε από τους κιναιδους διασκεδαστές της εποχής του, είχε κυρίως μυθολογικό και αφηγηματικό πλαίσιο, ενίοτε με σατυρικούς χαρακτήρες, ενώ πρέπει να τονιστεί ότι τα ποιήματα αυτά ήταν κυρίως γραμμένα για να απαγγελθούν και όχι για να τραγουδηθούν.¹⁰²

Τη γλώσσα αυτή την ονόμασαν αργότερα Σωτάδεια από το όνομά του, ακριβώς λόγω του ότι ήταν ιδιαίτερα άσεμνη και δεικτική.¹⁰³ Ο Αλέξης Σολομός σημειώνει για το έργο του Σωτάδη ότι η Σωταδική σχολή εμπεριέχει λαϊκίστικα στοιχεία που είχαν ως αποτέλεσμα να εξαφανιστεί το θέατρο των Αλεξανδρινών λογίων, με αποτέλεσμα έτσι να αποκοπεί και από την ελληνιστική του παράδοση.¹⁰⁴ Οι κιναιδοι, όπως ήδη αναφέραμε, επηρέασαν την ποίηση του Σωτάδη, ήταν επαγγελματίες διασκεδαστές τον 3ο αι. π.Χ., που δραστηριοποιούνταν στην ευρύτερη περιοχή της Ανατολής και κυρίως στην Αίγυπτο. Με την αύξηση των γιορτών και των συμποσίων, δόθηκε σ' αυτούς η ευκαιρία της παρουσίας αισθησιακών χορών «Ιωνικό χορώ», στα πλαίσια των μιμητικών διασκεδάσεων. Να σημειωθεί ότι αυτές οι παραστάσεις παρουσίαζαν κάποιες ομοιότητες με αυτές των Μαγωδών και Λυσιφδών. Οι παραστάσεις που

¹⁰⁰ Σολομός Αλέξης, ό.π., σελ. 27.

¹⁰¹ Σολομός Αλέξης, ό.π., σελ. 26-27.

¹⁰² Tsitsiridis Stavros, *Mime, Kinaidoi and Kinaidologoi (II)*, Logeion 2015, σελ. 236.

¹⁰³ Πλωρίτης Μάριος, ό.π., σελ. 33.

¹⁰⁴ Σολομός Αλέξης, ό.π., σελ. 26.

παρουσίαζαν οι κίναιδοι συνδύαζαν χορό, τραγούδι και λόγο, καθώς και μίμηση, που επικεντρώνονταν σε σεξουαλικές σκηνές, ακόμα και μέσα σε ένα αφηγηματικό πλαίσιο. Θα μπορούσε κάποιος να προσομοιάσει τα θεάματα αυτά με τις σύγχρονες παραστάσεις του καμπαρέ και του night club. Οι κίναιδοι μαζί με άλλους μίμους, οργανωμένοι σε επαγγελματικούς θιάσους, μεταφέρθηκαν από την Ανατολή στη Ρώμη, παρουσιάζοντας τις παραστάσεις τους σε συμπόσια και σε υπαίθριους χώρους.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Tsitsiridis Stavros, ό.π., σελ. 235.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

ΤΟ ΛΑΤΙΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Το λατινικό θέατρο επηρεάστηκε καταλυτικά από το ελληνικό θέατρο, όπως αυτό έχει κυριαρχήσει στη Σικελία και στις περιοχές της κάτω Ιταλίας. Στην Καμπανία ποιητές οσκιικής καταγωγής παρουσίαζαν διασκευές ελληνικών κωμωδιών από το 300 π.Χ. Η Fabulla Palliata ήταν δράματα με ελληνικό ύφος, που δημιούργησε ο Ολύβιος Ανδρόνικος (240 π.Χ.), μεταφράζοντας κωμωδίες και τραγωδίες στα ελληνικά και οι σημαντικότεροι εκπρόσωποι ήταν ο Πλάφτος και ο Τερέντιος. Οι Ρωμαίοι, αργότερα, δημιούργησαν τα δικά τους δράματα, που ονομάστηκαν Fabulla Togata, έργα με ρωμαϊκό ύφος, και τα ιστορικά έργα Fabula Praetextata.¹⁰⁶ Ο Μάριος Πλωρίτης τονίζει ότι η πρωτοπηγή του ελληνικού δράματος θεωρούνται οι «Φεσκεννικοί στίχοι» (Versus Fascennini), οι οποίοι έχουν τα εξής χαρακτηριστικά. Έχουν ετυμολογία από το χωριό Fascennini της Ετρουρίας και από το Fascinum, το φαλλό που κρατούσαν στις πομπές που έκαναν οι Κωμαστές, συνδέοντάς τους, με αυτόν τον τρόπο, με την ελληνική κωμωδία και τα φαλλικά άσματα. Επίσης, ήταν άσεμνα τραγούδια που τραγουδιόνταν στις αγροτικές γιορτές, με κινήσεις και χειρονομίες, ομοιάζοντας έτσι με τους προδρόμους της κωμωδίας και του μίμου, ενώ, τέλος, αυτή «η αγροτική χλεύη» είχε ως στόχο τους ευγενείς και άρχοντες, με αποτέλεσμα να απαγορευτούν από το δωδεκάδελο νόμο τα σκωπτικά αυτά τραγούδια, δημιουργώντας έτσι μια λογοτεχνική λογοκρισία.¹⁰⁷ Συμπυκνώνοντας τα χαρακτηριστικά του λατινικού θεάτρου, θα λέγαμε ότι δεν είναι φιλολογικό, σε αντίθεση με το ελληνικό θέατρο, αλλά ο στόχος των έργων ήταν να παιχτούν στη σκηνή, ουσιαστικά το κείμενο αποτελούσε την αφορμή για να δημιουργηθεί ένα θέαμα όπου η μουσική, ο χορός, οι μηχανές και οι ηθοποιοί – βεντέτες είχαν σημαντικό ρόλο στο να εντυπωσιάσουν το κοινό. Επίσης, το ρωμαϊκό θέατρο δεν είχε πολιτική δραστηριότητα και δεν αφορούσε τους Ρωμαίους ως πολίτες. Το κοινό παρευρισκόταν στο θέατρο για να διασκεδάσει και όχι για να προβληματιστεί πάνω σε κοινωνικά ή πολιτικά ζητήματα του καιρού του. Οι δραματικοί ποιητές προέρχονταν κυρίως από τα κατώτατα στρώματα της κοινωνίας και ο αντικειμενικός τους σκοπός ήταν να κερδίσουν χρήματα, ενώ οι ηθοποιοί περιβάλλονταν, κατά τον νόμο, με ατιμία (infamia), ένας νόμος που αφαιρούσε τα πολιτικά δικαιώματα σε όσους ανέβαιναν στη σκηνή, είτε ήταν ηθοποιοί είτε μουσικοί είτε χορευτές (εξαιρούνταν αυτοί που παρέμεναν σε ορισμένους χώρους της cauea).

¹⁰⁶ Hugh Denard από το MacDonald Marianne και Walton Michael, ό.π., σελ. 184.

¹⁰⁷ Πλωρίτης Μάριος, ό.π., σελ. 39-40.

Τέλος, στο θέατρο πήγαιναν όλοι: άντρες, γυναίκες, παιδιά και δούλοι, με μια διάθεση να κά-
νουν το κέφι τους, χωρίς καμία αίσθηση κριτικής του θεάματος που θα έβλεπαν.¹⁰⁸

Η αττελανή φάρσα

Γύρω στον 4ο π.Χ. αιώνα, στην κωμόπολη Αττέλα, που βρίσκεται κοντά στη Νάπολη, αναπτύχθηκε ένα σκωπτικό είδος, το οποίο βασιζόταν στον αυτοσχεδιασμό και ομιλείτο στην οσκική διάλεκτο.¹⁰⁹ Κατά πάσα πιθανότητα, η Fabulla Attelana είναι εμπνευσμένη από τα ελληνικά πρότυπα του Φλύακα. Από τον 3ο αι. π.Χ. είχε μεγάλη πέραση στην Ρώμη και είναι ένα είδος το οποίο ευνόησε ο Πομπηίος από τη Βονωνία και μετά από κάποιους αιώνες ο Νόβιος.¹¹⁰

Οι αττελανοί μίμοι, μέσα από τους επαγγελματικούς περιοδεύοντες θιάσους, απέκτησαν τεράστια δημοτικότητα, με τις παραστάσεις που έκαναν σε ολόκληρη εκείνη την περιοχή. Οι ηθοποιοί εκτελεστές των αττελανών μίμων έπλαθαν κωμικά σκετς, τα οποία είχαν ποικιλία και βασίζονταν σε ορισμένα γκροτέσκα πρόσωπα, όπως για παράδειγμα τον καυχισάρη Bucco, τον απατεώνα καμπούρη Dossenus, τον παλιάτσο Macus, τον γέροντα Papus, τον αχόρταγο Manducus και τη λάμια, την τερατάτη δράκαινα που έτρωγε παιδιά.¹¹¹ Οι ρίζες των τύπων αυτών της αττελανής φάρσας είναι φυσικά τα έργα της Δωρικής φάρσας της κάτω Ιταλίας και της Σικελίας και της νέας αττικής κωμωδίας, όπου είχαμε τους παμπόνηρους και λυσσασμένους δούλους, τα στριμμένα και τσιγκούνικα γερόντια, τους φανφαρόνους κιότηδες караβανάδες, τα ερωτύλα και κουτσομπολίστικα θηλυκά, ενώ επίσης ο Πλάυτος και ο Τερέντιος διαμόρφωσαν και αυτοί τη δική τους τυπολογία αντίστοιχα με αυτή της αττελανής φάρσας. Μια τυπολογία, η οποία περνάει αργότερα στην Commedia dell'arte, μιας και οι ρόλοι, όπως αυτούς που μόλις προαναφέραμε, ήταν καθορισμένοι για πάντα στους ηθοποιούς που είχαν την ευθύνη να τους υποδυθούν, ενώ καλούνταν, φορώντας τις ανάλογες μάσκες που τους αναλογούσαν, να αυτοσχεδιάζουν πάνω σε ένα βασικό καμβά.¹¹² Η χρήση της μάσκας ήταν ένα προνόμιο που είχαν οι ηθοποιοί της αττελανής φάρσας, γλιτώνοντας έτσι από την ατιμία, που περιέβαλλε τους ηθοποιούς και τους μίμους και όλους όσους ανέβαιναν τη σκηνή και δεν την φόραγαν. Μάλιστα, για να θεωρηθεί ότι οι ηθοποιοί που φορούσαν τη μάσκα κατά τα αυτοκρατορικά χρόνια διεκδικούσαν τα προνόμια των ηθοποιών της αττελανής φάρσας, στο τέλος του θεάματος την αφαιρούσαν.¹¹³

¹⁰⁸ Ράϊος Δημήτριος, ό.π., σελ. 8.

¹⁰⁹ Hugh Denard από το MacDonald Marianne και Walton Michael, ό.π., σελ. 185.

¹¹⁰ Αλλαρντάϊς Νικόλ, ό.π., σελ. 185.

¹¹¹ Hugh Denard από το MacDonald Marianne και Walton Michael, ό.π., σελ. 185.

¹¹² Ράϊος Δημήτριος, ό.π., σελ. 22.

¹¹³ Ράϊος Δημήτριος, ό.π., σελ. 24-25.

Πλαύτος (254-184 π.Χ.)

Το αντίστοιχο του Μένανδρου και της νέας αττικής κωμωδίας στο ρωμαϊκό κόσμο σίγουρα δεν είναι άλλος συγγραφέας από τον Πλαύτο. Ο Πλαύτος – Τίτος Μάκκιος Πλαύτος, που είναι το πλήρες όνομά του, γεννήθηκε το 254 π.Χ. και πέθανε το 184 π.Χ. Ήταν λαϊκής καταγωγής και γι' αυτό τα έργα του είχαν ένα έντονο λαϊκό άρωμα. Έγραφε κωμωδίες απλοϊκές και εύκολες και πρόσφερε στο κοινό του αυτό που αναζητούσε, το γέλιο. Εκτός από τον Μένανδρο και τη νέα αττική κωμωδία, πήρε στοιχεία και από τις αττελανές φάρσες, που και αυτές φυσικά είχαν επηρεαστεί από τους Φλύακες της κάτω Ιταλίας και Σικελίας. Μάλιστα, το ίδιο του το όνομα, αυτό του Πλαύτου Maccus ή Maccius συνδέεται με αυτές τις φάρσες.¹¹⁴ Ένα άλλο στοιχείο που συνδέει τον Πλαύτο με την αττελανή φάρσα, σύμφωνα με τον Οράτιο, είναι ότι οι παράσιτοι του Πλαύτου παρομοιάζονται με τους Dossennus, τον άπληστο δηλαδή παλιάντσο της αττελανής φάρσας.¹¹⁵ Η νέα κωμωδία στην αρχαία Ελλάδα και τη Ρώμη, ο κόσμος των έργων του Πλαύτου είναι κατά βάση ελληνικός. Οι πόλεις είναι ελληνικές, οι χαρακτήρες έχουν ελληνικά ονόματα, ενώ τα ενδύματά τους είναι και αυτά ελληνικά, ενώ οι Ρωμαίοι παρουσιάζονται ως βάρβαροι. Επίσης, η ελληνική μυθολογία είναι κυρίαρχη στους χαρακτήρες που παρουσιάζει. Μέσα σ' αυτό τον ελληνικό κόσμο των έργων του ο Πλαύτος εισάγει διάφορα ρωμαϊκά στοιχεία, ενώ διάσπαρτες είναι οι αναφορές σε ρωμαϊκούς θεσμούς και στη νομική πρακτική της Ρώμης. Ο Πλαύτος, σε κάθε ευκαιρία, προσπαθεί να κάνει χιούμορ. Έτσι, με το να τονίζει την ελληνικότητα του χαρακτήρα του από τη μια και το υλικό που είναι αντλημένο από τη σύγχρονη Ρώμη, προσπαθεί να κάνει το κοινό του να γελάσει με την αναγνώριση κοινών σημείων ταύτισης που εμπεριέχονται στο έργο του.¹¹⁶ Τα περισσότερα πρόσωπα των έργων του είναι τύποι σχεδιασμένοι στις γενικές τους γραμμές. Το σημαντικότερο κωμικό πρόσωπο από όλα είναι ο Σκλάβος. Ένας ιντριγκαδόρος καπεταν-φασαρία, που βγάζει γλώσσα ακόμα και αν υπάρχει ο κίνδυνος να ξυλοφορτωθεί, μιας και φυτρώνει εκεί που δεν τον σπέρνουν. Και στις είκοσι κωμωδίες του Πλαύτου είναι αυτός που βάζει σε κίνηση το έργο.¹¹⁷ Ο κύριος καμβάς του έργου του Πλαύτου αφορά τον εμποδιζόμενο έρωτα ενός παλικαριού για μια εταίρα ή μια νεαρή κοπέλα που την έκλεψε από την οικογένειά της κάποιος μαστροπός. Επειδή το παλικάρι δεν μπορεί να την πάρει πίσω, λόγω έλλειψης χρημάτων, ενώ ο πατέρας της δεν την βοηθά, εμφανίζεται στην ιστορία ο «εφευρετικός δούλος». Το έργο κλείνει με μια σκηνή αναγνώρισης και με την αποκάλυψη ότι η κόρη είχε γεννηθεί ελεύθερη. Το παλικάρι, που εκτός

¹¹⁴ Αλλαρντάις Νικόλ, ό.π., σελ. 321.

¹¹⁵ Hunter R.L., *Η νέα κωμωδία στην Αρχαία Ελλάδα και τη Ρώμη*, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, 1994, σελ. 41.

¹¹⁶ Hunter R.L., ό.π., σελ. 43.

¹¹⁷ Αλλαρντάις Νικόλ, ό.π., σελ. 322.

από τον δούλο είναι ένας βασικός χαρακτήρας του έργου, εμφανίζεται συνήθως με απρόβλεπτη συμπεριφορά και χωρίς «συνέπεια». Οι πατεράδες έχουν μια ποικιλομορφία στη συμπεριφορά τους, άλλοι είναι φωνακλάδες, άλλοι τσιγκούνηδες ή γενναιόδωροι. Οι *Ienonnes* είναι αμείλικτοι μπροστά στο κέρδος και χωρίς καμία ηθική υπόσταση. Ο παράσιτος είναι ένας κωμικός τύπος, που εκφράζει τον πειναλέο και τον λαίμαργο, ενώ σε γενικές γραμμές οι γενικοί ρόλοι έχουν στερεοτυπικό χαρακτήρα. Έχουμε κοπέλες που είναι γεμάτες τρυφερότητα και διακριτικότητα, ενώ έχουμε μαλαγάνες και άρπαγες εταίρες και συζύγους που ξεσπούν στις άπιστες συζύγους.¹¹⁸

Ο Πλάυτος αποφεύγει στο έργο του να χρησιμοποιεί την έκπληξη και δεν είναι από τους συγγραφείς που κρύβουν πράγματα από τους θεατές, κερδίζοντάς τους έτσι με αυτόν τον τρόπο, μια και τους εισάγει από την αρχή σε όλα τα μυστικά της πλοκής, δίνοντας έτσι στους θεατές την ευκαιρία να γελάσουν με τα λάθη και τα παραστρατήματα, που είναι γνωστά σε αυτούς, ενώ είναι άγνωστα στα πρόσωπα του έργου. Εν κατακλείδι, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η σημαντικότερη συμβολή του Πλαύτου στο θέατρο είναι η κωμική ειρωνεία που χρησιμοποιεί κατά κόρον στο έργο του.¹¹⁹

Από το έργο του Πλαύτου διασώζονται γύρω στις 21 κωμωδίες ή τουλάχιστον αυτές θεωρούνται τα γνήσια έργα του συγγραφέα, μιας και γύρω στο τέλος του 2ου αι. π.Χ. κυκλοφορούσαν περί τις 130 κωμωδίες κάτω από το όνομα του Πλαύτου, χωρίς αυτό να είναι εξακριβωμένο, ότι δηλαδή είναι δικές του ή κάποιου άλλου ποιητή, που ήθελε να έχει επιτυχία η παράστασή του, λόγω ακριβώς της δημοφιλίας που είχε ο συγγραφέας στο ευρύ κοινό.¹²⁰

Τερέντιος (195-159 π.Χ.)

Ο Πόπλιος Τερέντιος ο Αφρικάνος γεννήθηκε το 195 π.Χ. και πέθανε το 159 π.Χ. Ενώ το έργο του Πλαύτου είναι επηρεασμένο και από τον Μένανδρο και από την αττελανή φάρσα, του Τερέντιου το έργο έχει επηρεαστεί κατά κύριο λόγο μόνο από τον Μένανδρο. Ήταν κατά πάσα πιθανότητα νέγρος από την Καρχηδόνα, σκλάβος που μορφώθηκε από τον αφέντη του, όταν ήρθε νέος στη Ρώμη. Μια ακόμα διαφορά με τον Πλάυτο είναι ότι ενώ το έργο του Πλαύτου απευθύνονταν στο λαϊκό κοινό, με σκοπό να το διασκεδάσει, ο Τερέντιος έγραφε τις κωμωδίες του για να αναγνωριστεί από τους καλλιεργημένους ανθρώπους και όχι για να γίνει αρεστό το έργο του στον πολύ κόσμο. Το περιποιημένο ύφος των έργων του ήταν πλοκές παρμένες από τις ελληνικές κωμωδίες, ενώ στο κέντρο της τεραντιανής κωμωδίας είναι το κομψό

¹¹⁸ Ράϊος Δημήτριος, ό.π., σελ. 85.

¹¹⁹ Αλλαρντάϊς Νικόλ, ό.π., σελ. 323.

¹²⁰ Ράϊος Δημήτριος, ό.π., σελ. 79.

αρχοντόπουλο της Ρώμης, που ξέρει πόση αξία έχουν οι καλοί τρόποι, ενώ ενοχλείται από αυτούς που είναι λιγότερο νέοι από αυτόν και που του βάζουν περιορισμούς στην ελευθερία του.¹²¹ Όσο ζούσε ο Τερέντιος το έργο του δεν είχε μεγάλη αποδοχή. Αργότερα όμως, με τον θάνατό του, το έργο του αναγνωρίζεται και βρίσκει μεγάλη απήχηση. Τόσο ο Τερέντιος, από την μια, όσο και ο Πλάυτος, από την άλλη, αξιοποίησαν ο καθένας τους και με τον τρόπο τους τις μεγάλες ευκαιρίες που τους πρόσφερε η ρωμαϊκή κωμωδία, πατώντας, άλλοτε περισσότερο και άλλο λιγότερο, ο καθένας απ' αυτούς πάνω στην ιταλική παράδοση των αγώνων, από τη μια, και στα «ξενόφερτα στοιχεία της ελληνικής δραματικής παράδοσης», από την άλλη.¹²²

Ο υποκριτής στη Ρωμαϊκή Εποχή

Όπως είδαμε, ο γηγενής ρωμαϊκός τύπος δράματος ήταν η αγροτική φάρσα από τη νότια Ιταλία που έφτασε και στη Ρώμη, την οποία κατέκτησε. Αντίστοιχα, ο Ρωμαίος ηθοποιός που είχε καλή φήμη αποκαλούνταν «indius» και ήταν χορευτής και μίμος. Ο τραγουδιστής και ο αυλητής που τον συνόδευαν στη σκηνή μοιράζονταν τα αμφιλεγόμενα «status» που αποτελούνταν από δόξα και «ατιμία» μαζί.

Επειδή, όπως προανέφερα, το λατινικό θέατρο είναι κατά βάση αυτοσχεδιαστικό θέατρο, αν και μπορεί να υπήρχαν γραπτά κείμενα, την πρώτη θέση στο σκηνικό θέαμα έχει ο ηθοποιός και όχι ο ποιητής. Οι ηθοποιοί ασκούν μια ιδιαίτερη γοητεία στο κοινό που προέρχεται από τη φυσική τους επιδεξιότητα. Είναι καλλιτέχνες που χρησιμοποιούν «κατά κόρον» τη γλώσσα του σώματος, το τραγούδι μαζί με τον χορό.¹²³

Πέραν όμως από τους αυτοσχεδιαστικούς ηθοποιούς που έπαιζαν στις αγροτικές φάρσες, έχουμε και ηθοποιούς που παίζουν έργα από Λατίνους συγγραφείς ή από μεταφορές έργων Ελλήνων συγγραφέων. Αυτούς τους ηθοποιούς μπορούμε να τους χωρίσουμε σε δύο κατηγορίες:

Τον τραγικό ηθοποιό, ο οποίος δίνει ιδιαίτερη έμφαση στη φωνητική απαγγελία, λειτουργεί δηλαδή ουσιαστικά πρώτα απ' όλα ως εκφωνητής, με σκοπό να επιβληθεί, με τη φωνή του και χωρίς μουσική, σε κοινό χιλιάδων ανθρώπων, πολλές φορές η φωνή του είναι επιτηδευμένη, θυμίζοντας εμμελή απαγγελία και φθάνοντας στα όρια του άσματος. Όταν το απαιτούσε ο ρόλος, για να δηλώσει δέος ή σεβασμό, ήταν ντυμένος με βασιλικό διάδημα, ανεβασμένος σε κοθόρνους για να φαίνεται ακόμα ψηλότερος.

¹²¹ Αλλαρντάις Νικόλ, ό.π., σελ. 355-356.

¹²² Ράϊος Δημήτριος, ό.π., σελ. 96-97.

¹²³ Ράϊος Δημήτριος, ό.π., σελ. 23.

Τον Κωμικό ηθοποιό, ο οποίος, αντίθετα με το στυλιζαρισμένο παίξιμο του Δραματικού ηθοποιού, έχει τη συμπάθεια του κοινού, αφού η τέχνη του συνίσταται, κυρίως, στο χορό, μιας και η Κωμωδία αποτελείται τουλάχιστον κατά το ήμισυ από σκηνές μπαλέτου (*cantica*), όπου ο ηθοποιός χορεύει το ρόλο του. Συνήθως ο ηθοποιός ειδικεύεται σε κάποιο ανδρικό ή γυναικείο ρόλο για τον οποίο έχει εκπαιδευτεί από την παιδική του ηλικία. Ο ηθοποιός πρέπει να επιδείξει φωνητική ικανότητα και να διατηρεί λεπτή σιλουέτα και την πνοή του, αφού ρόλοι, όπως των δούλων, απαιτούσαν ευκινησία και της εταίρας γυναικεία χάρη και ελαφρότητα. Όσον αφορά τη μάσκα αυτή, χρησιμοποιήθηκε παρά μόνο στο δεύτερο μισό του 1ου αιώνα, για να εγκαταλειφθεί στα αυτοκρατορικά χρόνια. Ουσιαστικά, θεωρείται ότι το μακιγιάζ των ηθοποιών έδινε στα πρόσωπα των χαρακτήρων μια τόσο εξωπραγματική και απρόσωπη εμφάνιση όσο θα έδινε μια μάσκα, με τη διαφορά ότι το μακιγιάζ επιτρέπει τις γκριμάτσες. Η χρήση του προσωπείου ανήκει μόνο σε ορισμένους ηθοποιούς, που δεν τους περιβάλλει η «ατιμία», δηλαδή αυτούς που παίζουν στην Ατελλανή Φάρσα.¹²⁴

Στη Ρωμαϊκή κοινωνία η φήμη των ηθοποιών βρισκόταν στο κατώτατο δυνατό επίπεδο, μιας και τους θεωρούσαν πόρνους και έκφυλους, έτσι ώστε η σύγκυση ενός ρήτορα με έναν ηθοποιό σήμαινε και το τέλος της καριέρας του.¹²⁵ Βέβαια δε, η ανυποληψία των ηθοποιών ήταν περισσότερο θεσμική, καταγεγραμμένη στη νομοθεσία αλλά και στα ήθη που επικρατούσαν στη Ρωμαϊκή περίοδο. Στο *lex Julia Municipalis* είχαμε τον αποκλεισμό των ηθοποιών από όλα τα δημόσια αξιώματα και εκδηλώσεις.¹²⁶ Εξαίρεση σε όλη αυτή την κακή φήμη που είχε δημιουργηθεί για τους ηθοποιούς αποτελούσε ο Ρόσκιος (62 π.Χ.), προσωπικός φίλος του Ελληνολάτρη Ρωμαίου ρήτορα Κικέρωνα. Ο Ρόσκιος θεωρείτο ο πιο ακριβοπληρωμένος ηθοποιός της ελεύθερης πολιτείας της Ρώμης. Συντρόφευσε πολλούς αριστοκράτες στις αυλές τους και ασχολήθηκε με τη θεωρία της υποκριτικής. Παρ' ότι ο Κικέρων υποστήριζε και θαύμαζε τον Ρόσκιο, αναφέρει δε συγκεκριμένα για την τέχνη του, ότι συνδύαζε την απόλαυση (*delectare*), τη συγκίνηση (*movere*) και το ύφος (*decere*).¹²⁷ Θεωρούσε ότι το δράμα το οποίο υπηρετούσε ο Ρόσκιος ήταν καλύτερο να το διαβάζει κανείς παρά να το βλέπει ως παράσταση.¹²⁸

Συμπερασματικά, θα λέγαμε ότι το θέατρο στη Ρώμη έχει ξεχάσει τη θρησκευτική καταγωγή του και το ένδοξο παρελθόν του και έχει καταντήσει μια χυδαία εκδήλωση προορι-

¹²⁴ Ράϊος Δημήτριος, *ό.π.*, σελ. 23-25.

¹²⁵ Φύλις Χάρολντ, *ό.π.*, σελ. 35.

¹²⁶ Βελένη-Αδάμ Πολυξένη, *Θέατρο και θέαμα στο ρωμαϊκό κόσμο*, εκδ. University Press, Θεσσαλονίκη, σελ. 166-167.

¹²⁷ Dupont Florence, *Η αυτοκρατορία του ηθοποιού*, Εκδόσεις Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, 2007, σελ. 131.

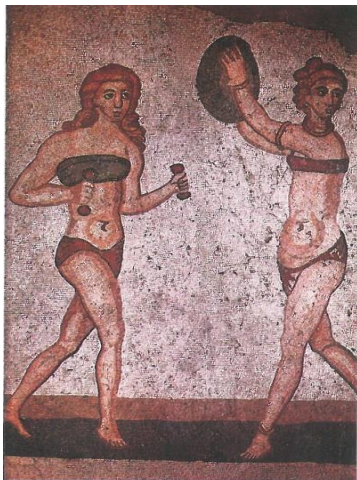
¹²⁸ Φύλις Χάρολντ, *ό.π.*, σελ. 35.

σμένη για την ψυχαγωγία του όχλου, ενώ το ίδιο έχει συμβεί και με τους ηθοποιούς που θεωρούνται «εξώλης και προώλης», ενώ στερούνται πολιτικών δικαιωμάτων και είναι κατά βάση δούλοι απελεύθεροι και πόρνοι, που υφίστανται κοινωνική ατίμωση. Εξαιτίας, μάλιστα, του κοινωνικού αποκλεισμού τους, έχουν συχνά αλαζονική συμπεριφορά και αισθανόμενοι βαθιά αδικημένοι ακολουθούν μια μοναχική πορεία (διασκεδαστή χωρίς ψυχή).¹²⁹

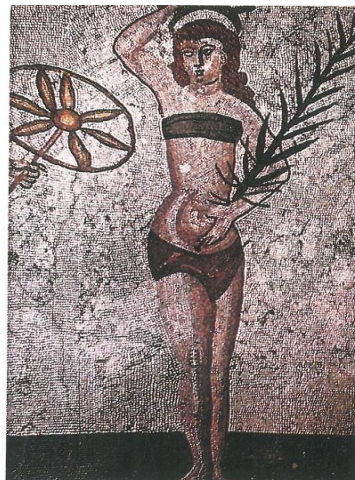
Σ' όλο αυτό το τοπίο της γενικευμένης παρακμής οι μόνοι που κρατούν στοιχεία θεατρικότητας και κερδίζουν το κοινό, έχοντας ένα ιδιαίτερο κύρος και σεβασμό από αυτό, είναι οι ρήτορες, οι οποίοι, με την επιδεξιότητα και την ικανότητα στο λόγο τους, θυμίζουν αμυδρά τη δύναμη και την αξία που η τέχνη της υποκριτικής έχει, έστω και με αυτόν τον τρόπο, στο πλατύ κοινό.

Ο μίμος στη Ρωμαϊκή Εποχή

Τον ελληνιστικό μίμο τον διαδέχεται ο ρωμαϊκός μίμος. Όπως έχουμε δει, είχαν προηγηθεί φυσικά οι αττελανοί μίμοι, οι οποίοι είχαν γίνει πολύ δημοφιλείς στο λαϊκό κοινό. Την εποχή της πρώιμης αυτοκρατορίας οι πολιτικές ελευθερίες είχαν αρχίσει να περιορίζονται, παρασέρ-



Ορχηστρίδες με «μπικίνι» για «μπαλέτο» στο νερό. Τοιχογραφία στην Piazza Armerina, Σικελία, γύρω στο 297-300 μ.Χ.



νοντας με αυτό τον τρόπο και τις θεατρικές ελευθερίες. Έτσι, έχουμε τη στροφή από τη θεματολογία που είχαν οι αττελανοί μίμοι, να σκώπτουν, έστω και με έμμεσο τρόπο, ισχυρά πρόσωπα, σε θέματα πιο ανώδυνα και σαφώς πιο πιπεράτα για τον πολύ κόσμο, όπως ήταν για παράδειγμα το θέμα της Μιχαλίδας, το οποίο φυσικά θίγεται στον αττελανό μίμο,

στην ελληνική νέα κωμωδία αλλά και στη Fabulla Palliata. Η δημοφιλία του μοιχικού μίμου οφείλεται κατά βάση στο γεγονός ότι την εποχή της αρχαιότητας η κοινωνική ζωή των ανδρών ήταν αρκετά διαφοροποιημένη από αυτή της γυναίκας, που ήταν έγκλειστη στον οίκο της – γυναικωνίτη, έτσι ώστε να μη δημιουργηθούν θέματα με παράνομους ερωτικούς δεσμούς, που θα δημιουργούσαν κληρονομικά θέματα με νόθους απογόνους. Συνηθισμένο μοτίβο μιας τέ-

¹²⁹ Dupont Florence, ό.π., σελ. 120

τοιας ιστορίας είναι η Μιχαλίδα και ο εραστής ή οι εραστές, που εκμεταλλεύονται τη μυστικότητα που έδινε στη γυναίκα ο ιδιαίτερος χώρος της (γυναικωνίτης), για να ξεγελάσουν τον άνδρα. Ηθικό δείγμα της ιστορίας είναι ότι μόνο ένας ηλίθιος άνδρας θα επέτρεπε στη γυναίκα του να ελέγχει η ίδια την ερωτική της ζωή.¹³⁰ Υπάρχουν μαρτυρίες όπου καταγράφονται μίμοι οι οποίοι διακρίνονται για αποφθέγματα πιο σοφά και μεγαλειώδη από αυτά των τραγωδιών. Ο Σένεκας, για παράδειγμα, είχε στη βιβλιοθήκη του τα έργα ενός σημαντικού μιμογράφου, του Pablilius Syrus, ο δε Κικέρων αναφέρει ότι υπήρχαν μίμοι που σκηνοθετούσαν φιλοσοφικά συμπόσια με θέμα τα έργα του Ευριπίδη, του Μένανδρου, του Σωκράτη και του Επίκουρου. Γενικότερη όμως αίσθηση είναι αυτή που παρουσιάσαμε πιο πάνω, όπου οι μίμοι κυρίως ταυτίζονται με την παρουσία άσεμνων θεμάτων, με σκανδαλιστικό τρόπο. Σ' αυτό συνέτεινε και η παρουσία γυναικών, μιας και ήταν το μόνο θέαμα που το επέτρεπε αυτό. Είναι χαρακτηριστικό ότι στη γιορτή προς τιμήν της Θεάς Φλώρας (Florallia) οι παραστάσεις που γίνονταν ήταν από μίμους και πόρνες της Ρώμης, που στο τέλος του θεάματος έβγαζαν τα ρούχα τους και χόρευαν γυμνές. Το γεγονός ότι σ' αυτού του είδους τα θεάματα επιτρεπόταν να επιδεικνύεται το γυμνό σώμα μιας γυναίκας υποδήλωνε ότι αυτοί οι χοροί ξεπερνούσαν τα όρια και ήταν αντίθετοι στο αίσθημα της δημόσιας αιδούς. Ο ρωμαϊκός μίμος συνδύαζε το ηθικό απόφθεγμα και το σατιρικό επίγραμμα· δύο είδη τα οποία ικανοποιούσαν τη λαϊκή προτίμηση για την αποσπασματική έκφραση. Από την εποχή όμως του Σύλλα και μετά, περνάμε από το αυτοσχεδιαστικό θέαμα του μίμου στο λογοτεχνικό είδος, όπως συνέβη και στην αττελανή φάρσα.¹³¹ Οι μιμογράφοι της ρωμαϊκής περιόδου σε γενικές γραμμές αντιγράφουν τους αντίστοιχους της αλεξανδρινής εποχής. Ο παλαιότερος εξ αυτών, ο Gnaeus Mattius (85-70 π.Χ.), έγραψε μιμιάμβους, ακολουθώντας τον Ηρώνδα. Σημαντικότεροι όμως μιμογράφοι ήταν ο Decimus Laberius (106-43 π.Χ.), που έγραψε μίμους για να παιχτούν στη σκηνή, τα σκετς δηλαδή που ήταν αυτοσχεδιασμοί των θεατρίνων. Από τα έργα που έγραψε διασώθηκαν 42 τίτλοι και 140 στίχοι, που υποδηλώνουν θεματική βασισμένη στο λαϊκό μίμο. Ενώ ο δεύτερος σημαντικός συγγραφέας μίμων, αντίπαλος του Λιβέριου, ήταν ο Pablilius Syrus (46 π.Χ. - 45 μ.Χ.), που, όπως προαναφέραμε, ο Σένεκας τον θεωρούσε πολύ σημαντικό γι' αυτά που έγραψε, όπως ήταν μια συλλογή ηθικών γνωμικών (sententiae), την οποία θεωρούσε αντάξια της τραγωδίας και που χρησιμοποιήθηκε μάλιστα ως σχολικό βιβλίο στον πρώτο Χριστιανικό αιώνα, δείχνοντας, με αυτόν τον τρόπο, ότι ο μίμος δεν προοριζόταν μόνο για τη διασκέδαση του κοινού αλλά και για τη διαπαιδαγώγησή του. Σε αυτή την εποχή άξιοι αναφοράς ως μιμογράφοι είναι ο Virgilius

¹³⁰ Hugh Denard από το MacDonald Marianne και Walton Michael, ό.π., σελ. 186-189.

¹³¹ Dupont Florence, ό.π., σελ. 361-365.

Romanus, που έγραψε μιμιάμβους κατά τον Ηρόνδα για απαγγελία, ο Juvencalis (65-128) καθώς και οι Hostilius, Helvidius και Merulus, με τρεις τίτλους μίμων «Κηδεμόνας – Tutor», «Το Κουκί» και «Ο Έμπορος του Σιλφίου».¹³² Σύμφωνα με τον Σταύρο Τσιτσιρίδη, ο μίμος της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας δεν ήταν απλώς ένα θέαμα με μουσική, χορό και μεγάλους θιάσους, με εκτεταμένο, σε σχέση με άλλα θεάματα, αυτοσχεδιασμό, αλλά βασιζόταν κάποιες φορές σε περίτεχνα δραματικά κείμενα και στη χρήση τεχνικών κειμένων. Αυτό προκύπτει και από τα θραύσματα των μίμων του 1ου και 2ου αι. μ.Χ. (P. OXY 219 P. Lond. SIV P Ryl. 15V), από αποσπάσματα που έχουν φτάσει μέχρι 73. Σύμφωνα με τον Πλούταρχο στα Συμποσιακά V118.712^A, τα κείμενα ήταν χωρισμένα σε σκηνές, σε παίγνια – μικρά έργα, σαν τα μπουρλέσκ που θα δούμε στον κινηματογράφο, και σε έργα με υπόθεση, που ήταν ολοκληρωμένα θεατρικά έργα με μια περίτεχνη πλοκή.¹³³ Η Dupont θεωρεί ότι η επιλογή των θεμάτων είχε να κάνει με την πλήρη αποσύνδεση των θεαμάτων αυτών με την πολιτική ζωή της Ρώμης και την απομάκρυνση των ηθοποιών από το κοινό.¹³⁴ Εξάλλου, οι γιορτές της Florallia δεν ήταν παραστάσεις που εξαρτιόνταν αποκλειστικά από τον αυτοσχεδιασμό, αλλά βασιζόνταν και σε κάποια μορφή



Ιστρίονες (μίμοι) της εποχής του Αυγούστου. (Από Cluzel).

κειμένου και αυτό ήταν υποχρεωτικό για να υποβληθεί στις αρχές για την παροχή σχετικής χρηματοδότησης.¹³⁵

Τα κείμενα αυτά δε, ήταν κατά κύριο λόγο επηρεασμένα είτε από τη νέα κωμωδία είτε από την Fabulla Paliata και τον Πλάυτο. Την εποχή του 1ου αι. π.Χ., όπου οι παραστάσεις περιελάμβαναν υποθέσεις τις οποίες και καταγράφει ο Πλούταρχος, είναι η εποχή που εμφανίζονται οι τρεις σημαντικοί μιμογράφοι που προαναφέραμε, Laberius, Pablilius, Philistion, ενώ ταυτόχρονα εμφανίζονται και οι όροι που αντιστοιχούν στη συγγραφή μίμων, που είναι στα λατινικά mimographus (μιμόγραμμα στα ελληνικά), έτσι ώστε να προκύπτει το συμπέρασμα ότι τα κείμενα των μιμογράφων ήταν στην πραγματικότητα δραματικά κείμενα, που απομνημονεύονταν στις πρόβες από τους μίμους.¹³⁶

Ο μίμος χρησιμοποιούσε ως μόνο εργαλείο τη γλώσσα του σώματος για να γοητεύει το κοινό, μιας και δεν διέθετε κανένα σκηνικό εξοπλισμό. Στις παραστάσεις τους οι μίμοι έπαιζαν με γυμνό μακιγιαρισμένο πρόσωπο, πολλές φορές οργανωμένοι σε ομάδες, που γυρνούσαν από

¹³² Πλωρίτης Μάριος, ό.π., σελ. 43-48.

¹³³ Tsitsiridis F. Stavros, Article: *Greek Mime in the Roman Empire (P.Oxy. 413: Charition and Moicheutria)*, Logeion 1 (2011) σελ. 1.

¹³⁴ Dupont Florence, ό.π., σελ. 136-138.

¹³⁵ Tsitsiridis S., ό.π., σελ. 22.

¹³⁶ Tsitsiridis Stavros, ό.π., σελ 23.

περιοχή σε περιοχή. Οι περισσότερες ομάδες ήταν οικογενειακοί μιμοθίασοι, γνωστοί ως *greges* (κοπάδια).¹³⁷ Σε κάθε περίπτωση, ο μίμος είχε αφομοιώσει όσες περισσότερες επιδράσεις μπορούσε από το λαϊκό θέατρο, όπως αυτό από την αττελανή φάρσα, και, από την άλλη, από παραθεατρικές δραστηριότητες, όπως ήταν η κωμική σκηνική βία των παλιάτσων, που συνδυαζόταν με ακροβατικά και χορευτικά νούμερα, ταχυδακτυλουργικά θεάματα και αισθησιακά σόου, σε συνδυασμό με ποιητικές απαγγελίες και αποφθέγματα φιλοσοφικών ιδεών. Ο μίμος πλέον ήταν ο κυρίαρχος του θεάματος στη ρωμαϊκή σκηνή και έφτανε να σημαίνει τα πάντα τα οποία παίζονταν πάνω σε αυτήν, εκτός της τραγωδίας και της παντομίμας.¹³⁸ Όπως χαρακτηριζόταν τονίζει η Dupont, οι περισσότερες ιστορίες είναι ιστορίες μοιχείας ή παιδεραστίας, ενώ χρησιμοποιείται μια ειδική γλώσσα για να περιγράψουν αυτό το πορνολογικό ιδίωμα. Σύμφωνα με την Dupont, οι υποθέσεις μίμων μοιάζουν με βοντβίλ.¹³⁹ Σε γενικές γραμμές, οι μίμοι βίωναν μια αμφιλεγόμενη κοινωνική θέση. Από τη μια, γοήτευαν τους θεατές, εισπράττοντας υψηλές αμοιβές, από την άλλη, έφεραν το στίγμα της ατιμίας (*infamia*). Ο Κικέρων στο έργο του «*De oratore*» καταγράφει τα αστεία που στηρίζονται στη βωμολοχία και τη μίμηση, ενώ στο έργο «*Philippicae*» κατακρίνει τον Αντώνιο για την παροχή δημόσιας γης στους μίμους και δηλώνει ότι θα πρέπει να ντρέπονται όσοι τους έχουν γείτονες.¹⁴⁰ Υπήρχαν, μάλιστα, περιπτώσεις που στη διάρκεια των μιμικών παραστάσεων τελούνταν πραγματικές σεξουαλικές πράξεις στη σκηνή, μπροστά στο κοινό¹⁴¹. Κατά την περίοδο δε του αυτοκράτορα Αυγούστου, ο γάμος ανάμεσα σε μια γυναίκα της σκηνής και ενός ελεύθερου άνδρα δεν αναγνωριζόταν από την πολιτεία και δεν προσέφερε τα πλεονεκτήματα ενός πλήρους και νόμιμου γάμου, ήταν δε τόσο η έλλειψη δικαιωμάτων για τις μιμάδες, που ακόμα και ένας πιθανός βιασμός μιας εξ αυτών μπορεί να θεωρούταν έγκλημα, χωρίς όμως να επιφέρει κάποια ποινή για τον δράστη. Υπήρχαν όμως και μίμοι που τιμήθηκαν, αναλαμβάνοντας σημαντικές θέσεις από τους συμπολίτες τους. Η πλειονότητα βέβαια των μίμων ήταν άνθρωποι χαμηλής ποιότητας και το γεγονός ότι παρουσίαζαν τα θέματά τους με πρόσωπο ακάλυπτο και προκλητικές κινήσεις επέτεινε την ανυποληψία προς το πρόσωπό τους στη ρωμαϊκή περίοδο και πολύ περισσότερο όταν κυριάρχησε ο Χριστιανισμός ως επίσημη θρησκεία, τόσο στο ρωμαϊκό όσο και στο ανατολικό – βυζαντινό κράτος.¹⁴²

¹³⁷ Βελένη-Αδάμ Πολυζένη, ό.π., σελ. 42.

¹³⁸ Hugh Denard από το MacDonald Marianne και Walton Michael, ό.π., σελ. 189.

¹³⁹ Dupont Florence, ό.π., σελ. 363.

¹⁴⁰ Μπελέκος Θέμης, άρθρο: *Κοινωνική θέση των μίμων*, Academia.edu, σελ. 2.

¹⁴¹ Μπελέκος Θέμης, ό.π., σελ. 3.

¹⁴² Μπελέκος Θέμης, ό.π., σελ. 11.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7

Το θέατρο στο Βυζάντιο

Κατά τη διάρκεια της βυζαντινής εποχής το θέαμα όπως το γνωρίσαμε στην αρχαιότητα, είτε στην κλασική περίοδο ή ακόμα και στο ρωμαϊκό θέατρο, όπως το είδαμε κυρίως μέσα από τις κωμωδίες του Πλαύτου και του Τερέντιου, είχε εκλείψει. Ο Χριστιανισμός είχε κυριαρχήσει όχι μόνο ως μια θρησκεία αλλά και ως ένα πολιτισμικό γεγονός που επηρέαζε τη ζωή των πολιτών σε όλα τα επίπεδα της καθημερινής τους ζωής, που κομμάτι αυτής ήταν φυσικά και το θέατρο. Το θέατρο ουσιαστικά ταυτίζεται με τον παγανισμό, την παλιά θρησκεία και την αρχαία ελληνική μυθολογία, που η νέα θρησκεία θέλει να εξοβελίσει από τη ζωή των ανθρώπων.¹⁴³ Εξάλλου, ακόμα και η έννοια Έλληνας ταυτίζεται με ό,τι σηματοδοτεί ο Παγανισμός, η παλιά θρησκεία, με αποτέλεσμα τόσο η ίδια η παλιά θρησκεία όσο και οι οπαδοί αυτής, οι Έλληνες δηλαδή, να βρίσκονται σε διωγμό, σε αντιδιαστολή δηλαδή με αυτό που συνέβαινε με τους χριστιανούς στα πρώτα χρόνια της εμφάνισης της θρησκείας τους. Γι' αυτό εξάλλου οι χώροι των θεάτρων, όπου παίζονταν έργα Ελλήνων συγγραφέων και ήταν χώροι θεαμάτων, όπως του μίμου και του παντόμιμου και μέρος της πολυθεϊστικής λατρείας, είχαν ταυτιστεί ως χώροι μαρτυρίου στη συνείδηση των Χριστιανών και γι' αυτό υπήρχαν αρνητικά συναισθήματα.¹⁴⁴ Ένας ακόμα λόγος για τον οποίο ο μίμος και ο,τιδήποτε αφορούσε το θέατρο συγκέντρωναν τη μήνη της επίσημης εκκλησίας ήταν ότι ο Άριος, που θεωρήθηκε αιρετικός για τις απόψεις του περί της διπλής ή όχι φύσης του Χριστού, αγαπούσε και υποστήριζε το θέατρο, με αποτέλεσμα ο μίμος να θεωρηθεί από τους ορθόδοξους συνώνυμο της λέξης «αιρετικός».¹⁴⁵

Υπάρχουν κάποιες μικρές συγγένειες του θεάτρου στη βυζαντινή εποχή με το θέατρο της αρχαίας περιόδου που παραμένουν ζωντανές. Αυτές είναι επιδράσεις κυρίως της Ευριπιδικής τραγωδίας, πάνω στην οποία βασίζεται μια σειρά από δράματα που είχαν βάση ελληνική, αλλά εμπνέονται από θέματα χριστιανικά. Ίσως το σημαντικότερο απ' αυτά τα έργα είναι τα Πάθη του Χριστού (Χριστός πάσχων). Η βυζαντινή αυτή τραγωδία ανήκει στο τεχνικό είδος που ονομάζεται «Κέντρων», όπου κεντρώνες είναι ακριβώς μια σειρά από δάνεια στίχων που προέρχονται από τα Ομηρικά έργα και τις αρχαίες τραγωδίες, όπως τα έργα του Ευριπίδη, που προαναφέραμε. Οι κεντρώνες ως εποχή ακμής τους έχουν τα τέλη του 4ου και 5ου αι. μ.Χ. Το βασικό θέμα του δράματος είναι ο Χριστός, η ενανθρώπιση του Θεού δηλαδή, η διπλή φύση

¹⁴³ Πλωρίτης Μάριος, *Το θέατρο στο Βυζάντιο*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1999, σελ. 45-49.

¹⁴⁴ Βιβιλάκης Ιωσήφ, *Συλλογικός Τόμος*, Εκδόσεις Δολ-Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, σελ. 90-91.

¹⁴⁵ Ναλμπάντης Δημήτρης, *Το Βυζαντινό Θέατρο*, περιοδικό Αρχαιολογία, 12 (Ιούνιος, Ιούλιος, Αύγουστος), 1984, σελ. 47.

του.¹⁴⁶ Ο συγγραφέας Γρηγόριος Ναζιανζηνός, ως αρχιεπίσκοπος, είχε αναλάβει το καθήκον από τη 2η Οικουμενική Σύνοδο να πείσει τον λαό για τη διπλή φύση του Χριστού, σε αντίθεση με τις απόψεις του Άριου, που κυριαρχούσαν σε μεγάλο κομμάτι του πληθυσμού εκείνη την εποχή.¹⁴⁷ Σύμφωνα με τον Αλέξη Σολομό, το έργο «Χριστός πάσχων», που θεωρείται ως έργο του Γρηγόριου Ναζιανζηνού, αμφισβητείται από πολλούς μελετητές αν είναι όντως δικό του.¹⁴⁸

Ο μίμος στη Βυζαντινή Εποχή

Το μόνο θεατρικό είδος που παρέμεινε ζωντανό και ακμαίο, τουλάχιστον για τα πρώτα χρόνια της βυζαντινής περιόδου, ήταν ο μίμος, που υποδηλώνει την αδιάσπαστη παρουσία του



Γυναίκα-παντόμιμος, κρατώντας τριπλό προσωπίδιο και λύρα. Ανάγλυφο από ελεφαντόδοντο, στο Tier της Γερμανίας, πρωτεύουσα του Δυτικού Ρωμαϊκού κράτους, Στ' αιώνας μ.Χ. (Αρχαιολογικό Μουσείου Βερολίνου).

από τα ελληνορωμαϊκά χρόνια, αλλά και ένα νέο είδος που συγγένευε με αυτόν, ο παντόμιμος, που θα εξετάσουμε αμέσως μετά.¹⁴⁹ Ο μίμος κατόρθωσε σιγά-σιγά μέσα στους αιώνες να εκτοπίσει το αρχαίο δράμα και να αφομοιώσει πολλά στοιχεία από την αρχαία ελληνική κωμωδία. Στη βυζαντινή περίοδο διατηρεί τα βασικά του χαρακτηριστικά μέχρι τον 6ο αι. μ.Χ. Οι διάφορες σκηνικές παραστάσεις βασίζονται στον αυτοσχεδιασμό, που γίνεται είτε από τους μίμους σε ατομικά νούμερα είτε από οργανωμένες ομάδες ηθοποιών, που αναπαριστούν δραματικές σκηνές του καθημερινού βίου, πάντα με στόχο την ψυχαγωγία του κοινού. Οι παραστάσεις αυτές γίνονταν είτε στο θέατρο είτε σε κάθε είδους συναθροίσεις σε δημόσιους

χώρους, όπως η Αγορά, ο Ιππόδρομος, είτε σε ιδιωτικούς χώρους, γάμους, συμπόσια.¹⁵⁰ Ανάλογα δε με το θέμα που παρουσίαζαν οι μίμοι, υπήρχαν και οι αντίστοιχες κατηγορίες, όπως ήταν ο μιμολόγος, ο ομηριστής, ο βιολόγος, ο ηθολόγος και ο χριστολογικός κ.ά.¹⁵¹ Αυτές όμως που ήταν οι βασικές κατηγορίες ήταν ο βιολόγος μίμος, που αφορούσε ρόλους από την καθημερινή ζωή, και ο μυθολογικός μίμος, που αφορούσε ρόλους από τη μυθολογία.¹⁵² Οι υπήκοοι μάλιστα του Ιουστινιανού αναφέρεται ότι παρακολουθούν αυτά τα μιμικά παίγνια, όπως ονομάζονταν στα βυζαντινά κείμενα οι παραστάσεις αυτές. Τα θέματα δε των παιγνίων αφορούσαν

¹⁴⁶ Φωτεινίδου Ρετσίνα Δήμητρα, «Ο Χριστός πάσχων» του Γρηγορίου του Θεολόγου, Infognomi Politics, <https://infognomonopolitics.gr/2021/04/o-christos-paschon-tou-grigoriou-tou-theologou-kai-vyzantini-dianoisi/>

¹⁴⁷ Σολομός Αλέξης, ό.π., σελ. 62

¹⁴⁸ Σολομός Αλέξης, ό.π., σελ. 57

¹⁴⁹ Πούχνερ Βάλτερ, *Ευρωπαϊκή θεατρολογία - Ένδεκα μελετήματα*, Εκδόσεις Γουλιανδρή-Χορν, 1983, Αθήνα, σελ. 32-37

¹⁵⁰ Στεφανή Ι.Ε., ό.π., σελ. 25-26.

¹⁵¹ Roueche C., *Performers and Partisans at Aphrodisias in the Roman and late Roman Period*, London, 1993, σελ. 21-23.

¹⁵² Πλωρίτης Μάριος, *Το θέατρο στο Βυζάντιο*, ό.π., σελ. 82-83.

τα ασυγχώρητα του βίου του ανθρώπου, όλες δηλαδή τις παρεκκλίσεις που είχαν οι άνθρωποι από την ηθική και φυσιολογική ζωή τους, όπως ήταν η μοιχεία, η πορνεία, η αναπηρία, η ανοησία κ.λπ., και γενικότερα ό,τι έβγαζε τον άνθρωπο από τη ρουτίνα της καθημερινότητας, οδηγώντας τον σε μια διονυσιακή μέθεξη.¹⁵³

Το γεγονός φυσικά ότι οι μίμοι μεσουρανούσαν στα πρώτα χρόνια της βυζαντινής περιόδου δεν σημαίνει ότι είχαν γίνει αποδεκτοί από την κυρίαρχη εκκλησία, που, όπως είπαμε, θεωρούσε κάθε τι θεατρικό ως εχθρικό. Απλώς, λόγω της δημοφιλίας, είχαν κατά κάποιον τρόπο την «προστασία» ή τουλάχιστον την ανοχή της αυτοκρατορικής εξουσίας.¹⁵⁴ Οι μίμοι, αλλά και όλο το θέατρο ως κατάλοιπο ενός παγανιστικού κόσμου, κυρίως της εποχής του Θεοδοσίου (375-395), θα δεχτούν πολλούς διωγμούς, αφαιρώντας τους δικαιώματα και ελευθερίες και καταγράφοντας το επάγγελμά τους ανάμεσα στα πιο σκοτεινά και ύποπτα, όπως αυτά της πόρνης και του μαστροπού. Ο πιο φανατικός πολέμιος των μίμων ήταν ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος, που με πύρινους λόγους από τον άμβωνα κατακεραύνωνε τους Χριστιανούς για την αγάπη τους σ' αυτά τα θεάματα.¹⁵⁵ Όμως το κοινό παρά τα κηρύγματα του ίδιου του Χρυσόστομου, όπως για παράδειγμα «προς τους καταλήψαντες προς τας ιπποδρομίας και τα θέατρα», εξακολουθούσε να παρακολουθεί και να αγαπά τους μίμους και να διασκεδάζει με τα θεάματα που προσέφεραν στον Ιππόδρομο και στα θέατρα.¹⁵⁶

Ακόμα και στην Κωνσταντινούπολη, όπου δεν υπάρχουν οι περιγραφές, οι μίμοι έστηναν αυτοσχέδιες σκηνές σε δημόσιους χώρους για να παίζουν τα έργα τους.¹⁵⁷ Από τους μεταγενέστερους αυτοκράτορες μετά τον Θεοδοσίο, ο Αρκάδιος (395-408), απαγόρευσε τα θεάματα τις Κυριακές, ενώ και ο Θεοδοσίος ο Β' (408-450) απαγόρευε στους μίμους να γίνουν χριστιανοί, ακόμα και αν άλλαζαν επάγγελμα. Κατά τη διάρκεια του Αναστασίου του Δίκουρου (491-518) (επειδή οι κόρες των ματιών είχαν διαφορετικό χρώμα) έχουμε μια ελευθερία όσον αφορά το θέατρο, μιας και ήταν ένας αυτοκράτορας που χαρακτηρίστηκε ως θεατρόφιλος.¹⁵⁸ Επίσης, ο Αναστάσιος θεωρούσε το θέατρο σχολείο ηθικής, με αποτέλεσμα να απαλλάξει από φόρους πολλές πόλεις, για να μπορούν να συντηρούν θέατρα και να καλούν στην Κωνσταντινούπολη τους πιο διάσημους θεατρίνους, ώστε να τους τιμήσει.¹⁵⁹ Ο συγγραφέας Χορίκιος Γαζαίος μάς δίνει πληροφορίες για το μιμόδραμα και το πώς υποδύονται οι μίμοι κάποιους τύπους της εποχής του συγγραφέα, που ήταν σύγχρονοι του αυτοκράτορα Αρκάδιου. Σύμφωνα λοιπόν με τον

¹⁵³ Στεφανή Ι.Ε., ό.π., σελ. 25-26.

¹⁵⁴ Πλωρίτης Μάριος, *Το θέατρο στο Βυζάντιο*, ό.π., σελ. 95.

¹⁵⁵ Ναλμπάντης Δημήτρης, ό.π., σελ. 47.

¹⁵⁶ Ναλμπάντης Δημήτρης, ό.π., σελ. 47.

¹⁵⁷ Σολομός Αλέξης, ό.π., σελ. 65-66.

¹⁵⁸ Ναλμπάντης Δημήτρης, ό.π., σελ. 47.

¹⁵⁹ Πλωρίτης Μάριος, *Το Βυζαντινό θέατρο*, ό.π., σελ. 111.

Χορίκιο, μίμοι είναι «οι μιμούμενοι τα ήθη», ενώ συνήθως μιμούνται τον αφέντη, τον ταβερνιάρη, τον αλλαντοπώλη, τον εστιάτορα, τον ερωτευμένο νέο κ.λπ. Σύμφωνα πάντα με τον Χορίκιο Γαζαίο, ο καλός μίμος είναι ένας ολοκληρωμένος καλλιτέχνης, που ξέρει να τραγουδάει και να χορεύει.¹⁶⁰ Ο βυζαντινός μίμος, εκτός από τον λόγο και την κίνηση του σώματος, χρησιμοποιούσε ως εκφραστικό του μέσο και το πρόσωπο, με εξαίρεση μόνο όταν υποδυόταν μυθολογικά πρόσωπα.¹⁶¹ Τέλος, τόσο ο αυτοκράτορας Λέων (457-474) όσο και ο Ζήνων (474-391) απαγορεύουν τα θεάματα εν γένει, όχι μόνο τις Κυριακές, αλλά και τη μουσική.¹⁶² Ιδιαίτερη περίπτωση σε ό,τι αφορά τη σχέση με το θέατρο είναι αυτή του αυτοκράτορα Ιουστινιανού (525-565). Ο Ι.Ε. Στεφανής, αναφερόμενος στη θέση του θεάτρου και του μίμου την εποχή του Ιουστινιανού, επισημαίνει ότι 1) Η θεατρική ζωή του Βυζαντίου είναι έντονη μέχρι το 546 μ.Χ. 2). Η πολιτεία επηρεάζει τα θεατρικά προγράμματα είτε με τη νομοθεσία είτε με τις χορηγίες της. 3) Η θέση της εκκλησίας παραμένει αρνητική απέναντι στο θέατρο. 4) Ο μίμος έχει επισκιάσει όλα τα άλλα θεάματα, έτσι ώστε όταν μιλάμε για δημόσια θεάματα ή θέατρο την εποχή του Ιουστινιανού, μιλάμε για τις θεατρικές παραστάσεις.¹⁶³ Ο Ιουστινιανός παντρεύτηκε μια μιμάδα, τη Θεοδώρα. Έτσι, με δύο νόμους (Cod just I 4,44 και V 4, 29 του 534), ο Ιουστινιανός προστατεύει, από τη μια, τις γυναίκες που οδηγούνται στη σκηνή, από επιτήδειους προστάτες, με το να τους δίνει το δικαίωμα να την εγκαταλείψουν, χωρίς να υποστούν συνέπειες, από υποχρεώσεις προς τους εγγυητές-προστάτες, από την άλλη, επιτρέπει σε αυτές και στις θυγατέρες τους να παντρεύονται με αξιωματούχους του κράτους, αναγνωρίζοντας έτσι τη νομιμότητα του γάμου μεταξύ τους και φυσικά του γάμου του ιδίου με τη (μιμάδα) Θεοδώρα.¹⁶⁴ Πρέπει να σημειωθεί ότι η Θεοδώρα μάζεψε πάνω από 500 επαγγελματίες «αμαρτωλές», που πολλές ήταν μιμάδες, όπως ήταν η ίδια, της Κωνσταντινούπολης, πληρώνοντας στους μαστροπούς τα λεφτά που αυτοί είχαν ξοδέψει γι' αυτές, και τις έβαλε σε μοναστήρι που ήταν απέναντι από την πρωτεύουσα, το οποίο ονομάστηκε «Μετάνοια» ή «Μεταστάσημα».¹⁶⁵ Επίσης, με άλλα νομοθετήματά του, ο Ιουστινιανός (Nov. 105.1) ορίζει τις λαϊκές γιορτές που όφειλε να διοργανώνει ο Ύπατος, για να απολαμβάνει ο κόσμος τα θεάματα. Με απόφαση του 546 (Nov. 123.44), απαγορεύεται στους άνδρες και στις γυναίκες να παίζουν στο θέατρο, να μιμούνται ή να εμπαίζουν το μοναχικό σχήμα. Όπως προαναφέραμε, ο Ιουστινιανός είχε παντρευτεί τη Θεοδώρα, η οποία είχε υπάρξει μιμάδα, και, σύμφωνα με τον Προκόπιο, ένα από τα μιμικά νούμερα που έκανε στον ιππόδρομο ήταν ότι έβγαζε τα ρούχα της κρατώντας ένα εσώρουχο και

¹⁶⁰ Ναλμπάντης Δημήτρης, ό.π., σελ. 47.

¹⁶¹ Ναλμπάντης Δημήτρης, ό.π., σελ. 48.

¹⁶² Πλωρίτης Μάριος, *Το Βυζαντινό θέατρο*, ό.π., σελ. 111.

¹⁶³ Στεφανής Ι.Ε., ό.π., σελ. 24-25.

¹⁶⁴ Στεφανής Ι.Ε., ό.π., σελ. 21-22.

¹⁶⁵ Πλωρίτης Μάριος, *το Βυζαντινό θέατρο*, σελ. 113-114.

καθώς ξάπλωνε ανάσκελα, οι δούλοι της έριχναν πάνω στο σώμα της κριθάρι, που έτρωγαν ειδικά εκπαιδευμένες χήνες.¹⁶⁶ Η μιμική τέχνη το 691 μ.Χ. από την εν Τρούλω ΣΤ' Οικουμενική Σύνοδο δέχθηκε ένα σοβαρό πλήγμα, μιας και απαγορεύτηκαν τόσο οι θεατρικές, όσο και οι χορευτικές παραστάσεις. Μάλιστα, όποιος ήταν κληρικός και δεν συμμορφωνόταν, παυόταν από τα καθήκοντά του, ενώ όποιος ήταν λαϊκός, αφοριζόταν. Ουσιαστικά από τον 7ο αι. και μετά η συμμετοχή των μίμων μειώνεται δραστικά. Οι ελάχιστες μετέπειτα παρουσίες δεν αναιρούν το γεγονός ότι οι μίμοι, ενώ μένανε στο περιθώριο τόσο της κοινωνίας όσο και της πολιτιστικής ζωής του Βυζαντίου, παρέμεναν δημοφιλείς στα λαϊκά στρώματα.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Ναλμπάντης Δημήτρης, ό.π., σελ. 46.

¹⁶⁷ Ναλμπάντης Δημήτρης, ό.π., σελ. 48.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8

ΠΑΝΤΟΜΙΜΟΣ

Η λέξη παντόμιμος παράγεται από τον μίμο και σημαίνει αυτός που τα πάντα μιμείται. Η ουσιαστική διαφορά του παντόμιμου από τον μίμο αλλά και από άλλα θεατρικά είδη είναι ότι δεν υπάρχει ο λόγος ή, για την ακρίβεια, διαχωρίζεται το τραγούδι και η απαγγελία από τον



Ορχηστρίς με πολύχρωμο κοστούμι και μυτερό σκουφί. Χορεύει, μιμείται και παίζει όργανα, κινώντας έντεχνα και τα κουδουνάκια στο σκούφο και στο φόρεμά της. Γύρω στο 200 μ.Χ.. Βρέθηκε στη Συρία (Πρίνσετον, Art Museum).

υποκριτή και τον χορό.¹⁶⁸ Από το έργο του σοφιστή Λιβάνιου (314-393 μ.Χ.) «προς Αριστείδην υπέρ ορχηστών», ένα έργο που αποτελεί πηγή πληροφοριών για τα θεάματα της σκηνής στην Αντιόχεια, δηλαδή για τους ορχηστές και τους μίμους, μαθαίνουμε ότι διαχωρίζεται ο ορχηστής από τον μίμο και δεν πρέπει να συγχέεται με αυτόν. Κατά τον Λιβάνιο, η όρχηση είναι τέχνη και ως εκ τούτου οι ηθοποιοί του παντόμιμου είναι τεχνίται, ενώ αντίθετα οι μίμοι, κατά τον ίδιο, είναι το χειρότερο από όλα τα είδη του θεάτρου.¹⁶⁹ Είχε προηγηθεί ο λόγιος Λουκιανός, ο οποίος στο έργο του «Εγκώμιο περί ορχήσεως» τονίζει: «όπως οι ρήτορες πρέπει να επιμελούνται τους λόγους τους, ώστε να γίνονται κατανοητοί από αυτούς που τους ακούν, χωρίς εξηγήσεις, έτσι και οι ορχηστές, όπως ορίζει ο πυθικός χρησμός, αυτός που βλέπει όρχηση να καταλαβαίνει και να ακούει, ακόμα και όταν ο χορευτής σιωπά».¹⁷⁰

Ο παντόμιμος έφερε προσωπείο για κάθε χαρακτήρα του έργου που ερμήνευε, ενώ με χορευτικό τρόπο αφηγούσε την ιστορία του έργου.¹⁷¹ Στην πραγματικότητα, ο παντόμιμος – μιμοχορευτής επανέφερε τόσο στην ελληνιστική αλλά και στην ρωμαϊκή εποχή μια πανάρχαια τέχνη, που ήταν διαδεδομένη σε πολλούς λαούς και που την πρωτοσυναντούμε στον ελλαδικό χώρο ήδη από τα Ομηρικά έπη, όπως για παράδειγμα στα «λακωνικά σχημάτια», ενώ ακόμα, τόσο ο Πλάτων όσο και ο Αριστοτέλης, τονίζουν πως οι ορχηστές, με τις κινήσεις τους, μιμούνται χαρακτήρες, παθήματα και πράξεις ανθρώπων.¹⁷² Τα τραγούδια του παντομίμου κατά την ρωμαϊκή εποχή δεν ήταν απλά μουσικά κομμάτια, πολλές φορές συνοδεύονται από μια ολό-

¹⁶⁸ Πλωρίτης Μάριος, *Μίμος και μίμοι*, ό.π., σελ. 69.

¹⁶⁹ Κατάρα Δήμητρα, *Ο παντόμιμος στην αυτοκρατορική περίοδο, μια λογοτεχνική συζήτηση ανάμεσα στον Αίλιο Αριστείδη, τον Λουκιανό και τον Λιβάνιο*, Διδακτορική διατριβή στο Πανεπιστήμιο Πατρών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, 2018, σελ. 176.

¹⁷⁰ Λουκιανός, *Περί ορχήσεως*, Μετάφραση – σημειώσεις Ιωάννης Κονδυλάκης, εκδόσεις Βιβλιοθήκη Φέξη, Αθήνα, σελ. 62.

¹⁷¹ Webb, R., *Demons and Dancers. Performance in late Antiquity*, Cambridge University, 2009, σελ. 273.

¹⁷² Πλωρίτης Μάριος, ό.π., σελ. 70.

κληρη ορχήστρα από πολλούς αυλητές, εφοδιασμένους με ορειχάλκινα μουσικά όργανα εφάμιλλα της σάλπιγγος, ενώ η μουσική ήταν υποβλητική, αισθησιακή και αρκετά δυνατή. Υπήρχαν όμως και περιπτώσεις που οι παντόμιμοι έπαιζαν χωρίς μουσική ή τραγούδι, μόνο με τα αντίστοιχα προσώπια των ρόλων που υποδύονταν, ώστε να ξεχωρίζουν οι άντρες από τις γυναίκες, οι νέοι από τους γέρους, ενώ οι μάσκες, που ήταν σε φυσικό μέγεθος για να ταιριάζουν στο πρόσωπο των μιμοχορευτών, ονομάζονταν «προσώπια σιωπής» και ήταν με κλειστά στόματα¹⁷³. Η παντομίμα, κατά την Dupont, προέρχεται από την τραγωδία. Είναι ένας τραγικός χορός, γι' αυτό η παντομίμα ονομάζεται συχνά «τραγωδία» και οι παντόμιμοι αποκαλούνται «Ιστρίωνες» ή τραγωδοί. Οι συγγραφείς της παντομίμας, στην πραγματικότητα, διαμελίζουν την παντομίμα, διατηρώντας μόνο τις μονωδίες, κάτι που προϋπήρχε ως λαϊκό είδος θεάτρου στην Ιταλία, όταν οι εννιανίστες θίασοι στις περιοδείες τους στην Ιταλία παρουσίαζαν τις τραγωδίες του Εννίου. Στη ρωμαϊκή εποχή οι Ρωμαίοι αντιλαμβάνονται τη μιμική κίνηση του σώματος του παντόμιμου «ως ειδική αυτόνομη γλώσσα, κατανοητή με τους δικούς της νόμους».¹⁷⁴ Ουσιαστικά, στην εκτέλεση της παντομίμας έχουμε την ιδέα της «άμεσης αντίληψης», μιας και η παντομίμα που χρησιμοποιεί τον χορό ως εκφραστικό μέσο μπορεί να γίνεται αντιληπτή από όλους τους Ρωμαίους και μη, είτε γνωρίζει ελληνικά ή λατινικά, επιτυγχάνοντας ταυτόχρονα να εκφράσει με αμεσότητα και φυσικότητα αυτό που θέλει, πράγμα εξάλλου που συμπίπτει με την «Pax Romana», την πολιτισμική κυριαρχία της Ρώμης, ως διαδόχου του πολιτισμού της Ελλάδος, ταυτόχρονα με την αυτοκρατορική της κυριαρχία.¹⁷⁵ Ο παντόμιμος έφθασε στη ρωμαϊκή εποχή να είναι αποδεκτός από όλα τα κοινωνικά στρώματα. Μάλιστα, την εποχή του Αυγούστου, στο τέλος του 2ου αιώνα, εντάχθηκε στο πρόγραμμα των Ιερών Ελληνικών Αγώνων.¹⁷⁶

Τον 5ο αι. μ.Χ. το επάγγελμα των ορχηστών αποκτά μεγαλύτερη ελευθερία, μιας και δανείζονται πολλά στοιχεία από τους μίμους, παύει δε να είναι αντρικό μονοπώλιο, μιας και συμμετέχουν γυναίκες και παιδιά.¹⁷⁷ Η παντομίμος ορχήστρα δημιουργήθηκε την εποχή του Αυγούστου (27 π.Χ.-14 μ.Χ.) ως θέαμα που ελεγχόταν από την κεντρική εξουσία και ουσιαστικά μετέδιδε στους θεατές, μέσω των μύθων των έργων, θέσεις και μηνύματα.¹⁷⁸

Ο παντόμιμος, για να μπορεί να ανταπεξέλθει στις πολλαπλές ανάγκες του ρόλου του, έπρεπε να είχε αντοχές ενός αθλητή. Να ασκείται καθημερινά, να κάνει ασκήσεις γυμναστικής,

¹⁷³ Βελένη – Αδάμ Πολυζένη, *Θέατρο και Θέαμα στον Ρωμαϊκό κόσμο*, Εκδόσεις University studio press, Θεσσαλονίκη, 2006, σελ. 44.

¹⁷⁴ Dupont, ό.π., σελ. 492.

¹⁷⁵ Dupont, ό.π., σελ. 490-494.

¹⁷⁶ Slater W.J., *The pantomime Tiberius Julius Apolaustus*, Duke University Libraries, (263-292), σελ. 289-290.

¹⁷⁷ Webb, R., *Female entertainers in late Antiquity στο P.E. Easterling – E. Hall, Aspects from an Ancient Profession*, Cambridge 2002, σελ. 287.

¹⁷⁸ Slatter W., *Sorting out pantomime (and mime) from top to bottom*, JRA 23.2 (2010), σελ. 533-541.

να είναι στην πραγματικότητα ο ίδιος ένα όργανο μουσικής και μιμητικής τέχνης.¹⁷⁹ Έπρεπε ο παντόμιμος, μέσα από την έκθεση του κορμιού του και μέσα από τον ρυθμό της κίνησής του, να μπορεί να προσαρμόζεται σε κάθε ρόλο, έτσι ώστε ο θεατής που δεν είχε την πληροφόρηση για το θέατρο, να μην αντιλαμβάνεται ότι όλους τους ρόλους που έβλεπε πάνω στη σκηνή ουσιαστικά τους έπαιζε ένας εκτελεστής. Ένα χαρακτηριστικό γεγονός της εντύπωσης που άφηναν οι παντόμιμοι στους θεατές ήταν όταν ένας ξένος επισκέπτης βλέποντας για έναν ορχηστή ότι υπήρχαν πέντε προσωπίδες σχετικά με το δράμα που επρόκειτο να παρουσιάσει, αλλά έβλεπε μόνο έναν χορευτή, του είπε: «Δεν φανταζόμουν ότι έχεις ένα σώμα αλλά πολλές ψυχές».¹⁸⁰ Ήταν τέτοια η δημοφιλία του παντόμιμου, που στα χρόνια του Αυγούστου είχε αντικαταστήσει όλα τα θεατρικά είδη, πλην των μίμων.¹⁸¹ Η δημοφιλία του, εξάλλου, φαινόταν και από το γεγονός ότι είχε γίνει αντικείμενο του πόθου και των ανδρών και των γυναικών. Ήταν μάλιστα τέτοια η λατρεία του κοινού προς το πρόσωπό τους, που υπήρχαν αντιμαχίες των οπαδών του κάθε παντόμιμου μεταξύ τους, όπου στην εποχή του Τιβέριου προκλήθηκαν μέχρι και ταραχές για τους ωραίους και μοιραίους παντομίμους, με αποτέλεσμα πολλοί στρατιώτες και δύο αξιωματούχοι να χάσουν τη ζωή τους. Ακριβώς λόγω αυτής της δημοφιλίας είχαν αποκτήσει και ιδιαίτερες σχέσεις και μεγάλη οικειότητα με τους ηγεμόνες, παρότι παρέμεναν στιγματισμένοι από την ατιμία (infamia).¹⁸² Αυτοί που άφησαν το στίγμα τους στην τέχνη του παντομιμικού σόλο ήταν δύο διάσημοι μίμοι, ο Πυλάδης και ο Βάθυλος, στα χρόνια του Αυγούστου. Ο χορός του Πυλάδη, μάλιστα, χαρακτηριζόταν από δύναμη και πάθος, ενώ του Βάθυλου ήταν ελαφρύς και διασκεδαστικός. Ο Πυλάδης είχε γράψει και μια μελέτη για την τέχνη, ενώ είχε φτιάξει μια σχολή για να μαθαίνει τους νέους που ήθελαν να γίνουν μίμοι. Ήταν δε τέτοια η φήμη του Πυλάδη, που το όνομά του έγινε στο Βυζάντιο παροιμία, έτσι ώστε «η Πυλάδιος Όρχηση» να είναι ταυτόσημη με την τέχνη της παντομίμας, ενώ για τον Βάθυλο έχει μείνει το γεγονός ότι όταν έπαιζε τον παθιάρικο ρόλο της Λήδας, οι Ρωμαίες δεν εξουσίαζαν τις αισθήσεις τους, αφήνοντας να ξεφύγουν αναστεναγμοί «γι' αυτά που άκουγαν με τα αυτιά και τα μάτια».¹⁸³ Ο Βάλτερ Πούχνερ τονίζει για τον παντόμιμο στην περίοδο του Βυζαντίου ότι με τους αναθεματισμούς της εκκλησίας του 6ου και του 7ου αι., αυτός έχασε την καλλιτεχνική του υπόσταση και την κοινωνική του υπόληψη και ουσιαστικά φυτοζωούσε μέσα σε θιάσους περιπλανώμενων ορχηστρών, για να μη γίνεται, με αυτό τον τρόπο, στόχος της εκκλησίας. Έκτοτε το μόνο που διασώζεται από τον παντόμιμο είναι το ορχηστρικό τραγούδι.¹⁸⁴

¹⁷⁹ Λουκιανός, ό.π., σελ. 81.

¹⁸⁰ Λουκιανός, ό.π., σελ. 66.

¹⁸¹ Βελένη – Αδάμ Πολυξένη, ό.π., σελ. 46.

¹⁸² Dupont, ό.π., σελ. 497.

¹⁸³ Σολομός Αλέξης, ό.π., σελ. 49-50.

¹⁸⁴ Πουχνερ Βάλτερ, ;ό.π., σελ. 38-42.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 9

Ο ΜΙΜΟΣ ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΜΕΣΑΙΩΝΑ ΣΤΗ ΔΥΤΙΚΗ ΕΥΡΩΠΗ

Τόσο ο μίμος όσο και ο παντόμιμος αντιμετώπισαν, μετά την πτώση της δυτικής ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, την εχθρότητα του Χριστιανισμού, που είχε κυριαρχήσει στην πολιτισμική ζωή των ανθρώπων, όπως εξάλλου είδαμε ότι είχε γίνει ήδη στην ανατολική ρωμαϊκή αυτοκρατορία, στο Βυζάντιο. Για τους χριστιανούς της εποχής του Μεσαίωνα, το θέατρο σε όλες τις μορφές του θεωρούταν ότι εκπροσωπούσε ειδωλολατρικές αντιλήψεις, οι οποίες έρχονταν σε ευθεία αντιπαράθεση με τη χριστιανική ηθική. Έτσι, αντιμετώπισε εχθρική νομοθεσία και έλλειψη όρων από τις επίσημες πηγές. Οι μόνες θεατρικές δραστηριότητες που έμειναν να επιβιώνουν σε ένα περιβάλλον πλήρους οικονομικής εξουθένωσης είχαν να κάνουν με τους περιοδεύοντες θιάσους που είχαν φορητό σκηνικό εξοπλισμό.¹⁸⁵ Ήταν ένα είδος θεάματος περιοδεύοντος τσίρκου, όπου οι ηθοποιοί-μίμοι γυρνούσαν από περιοχή σε περιοχή, προσφέροντας ένα πολυποίκιλο θέαμα με τραγούδι – χορό, ταχυδακτυλουργικά κόλπα, που συνοδεύονταν από θηριοδαμαστές με αρκούδες ή μαϊμούδες, ζογκλέρ, παλαιστές, λαϊκούς τραγουδιστές και παραμυθιάδες. Αυτοί παρουσίαζαν τα θεάματά τους σε πλατείες αγορών, στους φράκτες αγορών και εκκλησιών, στα ανάκτορα των πριγκίπων, βασιλιάδων και επισκόπων και πάντα επιβραβεύονταν με πλούσια δώρα από αυτούς.¹⁸⁶ Βέβαια, οι παραστάσεις αυτές δίνονταν κυρίως κατά τη διάρκεια θρησκευτικών εορτών, στα διάφορα πανηγύρια που γίνονταν επ' αφορμή τους. Για παράδειγμα, τέτοια γιορτή ήταν «το καρναβάλι», «η γιορτή των τρελών», «η 12η νύχτα», η γιορτή δηλαδή των Θεοφανίων με τον διωγμό, την εξαφάνιση των καλικαντζάρων. Επειδή αυτή η δραστηριότητα στη διάρκεια του Μεσαίωνα, από τον 11ο μέχρι τον 13ο αι., επεκτάθηκε σε όλη την Ευρώπη, οδήγησε στο να δημιουργηθούν και οι αντίστοιχες λαϊκές εταιρείες των «τρελών», οι οποίοι και οργάνωναν δραστηριότητες «αναγνωρισμένης τρέλας».¹⁸⁷ Έτσι, έχουμε το φαινόμενο χωρικοί-ηθοποιοί να ντύνονται με δίχρωμα κοστούμια και καμπανάκια στα καπέλα και στα ρούχα τους, να περιδιαβαίνουν και να σατιρίζουν την πολιτική κατάσταση και τα ήθη της εποχής τους. Οι σατιρικές αυτές εκφάνσεις των μίμων-ηθοποιών πήραν μια πιο συγκροτημένη μορφή μέσα από μικρά έργα, που ονομάστηκαν φάρσες-ιντερλούδια, τα οποία, ενώ δεν είχαν κάποια συγκεκριμένη πλοκή και δομή, περιέγραφαν, ως περι-

¹⁸⁵ Hugh Denard από το MacDonald Marianne και Walton Michael, ό.π., σελ. 200.

¹⁸⁶ Φύλις Χάρολντ, ό.π., σελ. 36-37.

¹⁸⁷ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 76.

χόμενο, συγκρούσεις ανάμεσα σε άνδρες και γυναίκες, γονείς και παιδιά, αφέντες και υπηρέτες.¹⁸⁸ Σε κάθε χώρα αυτοί οι ηθοποιοί-μίμοι, οι ίστριες (από τον όρο της αρχαίας Ρώμης «αστρίους») είχαν και διαφορετική ονομασία, για παράδειγμα στη Γαλλία τους ονόμαζαν ζογκλέρ, στη Γερμανία σπύλμαν, στην Αγγλία μίνστρελ, στην Ιταλία διατήρησαν το όνομά τους: μίμοι, στην Πολωνία δανδήδες, ενώ στη Ρωσία αποκαλούνταν μπουφόν. Τα έργα που ξεχώριζαν στη μεσαιωνική περίοδο, ειδικά προς το τέλος, στις αρχές της Αναγέννησης, είναι έργα που, όπως προείπαμε, παίζονταν κατά τη διάρκεια των θρησκευτικών εορτών, όπως ήταν τα δράματα της Νυρεμβέργης, που παίζονταν στις τρεις τελευταίες ημέρες της αποκριάς και από τα οποία γεννήθηκαν οι φάρσες του Χανς Ζακς, που η πιο χαρακτηριστική ονομάστηκε «ο σπουδαστής ταξιδιώτης που ήρθε από τον παράδεισο».¹⁸⁹ Στην Ολλανδία έχουμε μια σειρά από χωριάτικες κωμωδίες με την ίδια διάθεση, ενώ στη Γαλλία, δίπλα στους σατιρικούς μίμους (tis soties), που έπαιζαν οι όμιλοι των sots ή rous, υπήρχαν παρόμοια έργα με εξαιρετική δραματουργία για την ηθογραφική τους καταγραφή, όπως για παράδειγμα το «Πιερ Πατελέν» (1469), ένα έργο ανώνυμου συγγραφέα, που χαρακτηριζόταν από ζωντάνια και χαρούμενη διάθεση.¹⁹⁰ Τον 13ο αι. ο Αντάμ ντε λα Αλλ έγραψε εξαιρετικά έργα, αρκετά προωθημένα για την εποχή του. Το πιο γνωστό του «ο Ρομπέν και η Μαριόν», που πήραν το όνομά τους από τα δύο βασικά πρόσωπα του έργου του, τον βοσκό και τη βοσκοπούλα. Σημαντικός επίσης συγγραφέας ιντερλουδίου ήταν από την Αγγλία ο πρώτος Άγγλος κωμωδιογράφος Τζων Χέυγουντ, στην αρχή του 16ου αι., ο οποίος έγραψε τα εξής έργα: «το δράμα της αγάπης», «το δράμα του καιρού», «ο διάλογος του μυαλωμένου και του άμυαλου», «τα 4 π», «ο Γιάννης και η Γιάννακα» και «ο Παπαγιάννης».¹⁹¹ Σε γενικές γραμμές, το μεσαιωνικό δράμα δεν ήταν παρά μια τραγωδία με ευτυχές τέλος, συνδυάζοντας στην πραγματικότητα το δραματικό στοιχείο με το κωμικό. Στο έργο των Χριστουγέννων του Μακ Προβατοκλέφτη, του κύκλου του Τσέστερ, ο μεγαλύτερος κωμικός χαρακτήρας στο έργο αυτό ήταν ο σατανάς με την ακολουθία του, τους διαβόλους, οι οποίοι φτυάριζαν με χαρούμενη διάθεση τις χαμένες ψυχές που επρόκειτο να πετάξουν στην κόλαση. Η παρουσία των διαβόλων, κατ' απαίτηση του κοινού, ήταν απαραίτητη για να δημιουργηθούν διάφορα κωμικά παρατράγουδα, καθώς παρεμβάλλονταν ανάμεσα στις κανονικές σκηνές, φορώντας τρομακτικές ή κλασικές μάσκες και παίζοντας διάφορα ιντερλούδια με ακροβατικούς χορούς και φαρσοπαντομίμες. Αυτά λοιπόν τα κωμικά ιντερλούδια δεν ήταν παρά

¹⁸⁸ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 76.

¹⁸⁹ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 76.

¹⁹⁰ Αλλαρντάις Νικόλ, Β' Τόμος, ό.π., σελ. 64.

¹⁹¹ Αλλαρντάις Νικόλ, Β' Τόμος, ό.π., σελ. 66.

μια έμμεση σύνδεση με το παρελθόν της αρχαίας ελληνικής όσο και ρωμαϊκής κωμωδίας με τον ελληνιστικό και ρωμαϊκό μίμο.¹⁹²

¹⁹² Φύλις Χάρολντ, ό.π., σελ. 51-52.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 10

Ο ΜΙΜΟΣ ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ

Commedia dell'arte

Η Αναγέννηση από τον 15ο αι. σηματοδοτεί μεγάλες αλλαγές στις κοινωνίες της Ευρώπης και κυρίως της Ιταλίας. Στους λόγους που η Αναγέννηση αποτελεί ένα άλλο κεφάλαιο στην ιστορία της Ευρώπης μπορούμε να πούμε ότι είναι η Άλωση της Κωνσταντινούπολης, που οδηγεί στη μετανάστευση πολλών λογίων στην Ευρώπη και κυρίως στην Ιταλία, στην ανακάλυψη της τυπογραφίας και στην ίδρυση του πρώτου σύγχρονου Πανεπιστημίου στη Φλωρεντία των Μεδίκων, στις μεγάλες αλλαγές που συντελούνται στην καθολική εκκλησία, με την παρουσία πλέον του Λούθηρου και του Καλβίνου. Το τελευταίο οδηγεί στη σταδιακή μείωση



Ο Αρλεκίνος από την Commedia dell'arte.

επιρροής της Ιεράς Εξέτασης και γενικότερα στην επιρροή της εκκλησίας στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων.¹⁹³ Στην Αναγέννηση δεν έχουμε παρά μια πολιτισμική επανάσταση, που απλώνεται σε όλες τις μορφές της τέχνης: τη ζωγραφική, τη γλυπτική, το θέατρο κ.λπ. Ένας επιπλέον λόγος που συμβαίνει αυτό έχει να κάνει και με τις χορηγίες που δίνονται στις τέχνες από μεγάλες αρχοντικές οικογένειες, που τις παίρνουν υπό την προστασία τους (κυρίως ζωγραφική, γλυπτική), ώστε να αποτελέσουν βασικό παράγοντα ανάπτυξης και εξέλιξής τους. Τέτοιες οικογένειες είναι κυρίως στην Ιταλία (οι Μεδικοί στη Φλωρεντία, οι Βισκόντοι στο Μιλάνο, οι Έστε στο Μιλάνο, οι Κορνάροι στη Βενετία κ.ά.¹⁹⁴). Στο

θέατρο έχουμε την επανεμφάνιση της κωμωδίας με τους Αριόστο, Μακιαβέλι, έργα που ονομάστηκαν «Commedia erubita» (λόγια κωμωδίας). Έργα που σήμερα θα μπορούσαμε να τα χαρακτηρίσουμε ως σοφιστικά, που παίζονταν κατά βάση από ερασιτέχνες ηθοποιούς, κυρίως στις αυλές ηγεμόνων. Σε αντίθεση με τους ερασιτέχνες λόγιους «dilettanti» της Commedia erubita, η Commedia dell'arte απαρτιζόταν από επαγγελματίες, όπως υποδεικνύει και ο όρος «arte», τεχνίτες δηλαδή, που είχαν την μεσαιωνική σημασία της συντεχνίας.¹⁹⁵

¹⁹³ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 78.

¹⁹⁴ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 7.

¹⁹⁵ Hanke Robert, *Performance and literature in the Commedia dell'arte*, Cambridge University Press, 2002, σελ. 5.

Μπορούμε έτσι να πούμε ότι η *Commedia dell'arte* αποτελεί πιθανότατα το πρώτο επαγγελματικό θέατρο καθώς οι ηθοποιοί προήλθαν από τους λαϊκούς διασκεδαστές των πανηγυριών, οι οποίοι συνασπίστηκαν σε επαγγελματικές ομάδες και συγκρότησαν τους πρώτους οργανωμένους περιοδεύοντες θιάσους. Οι συντεχνίες όλων των επαγγελμάτων, εξάλλου, είχαν καθοριστικό ρόλο στην περίοδο της Αναγέννησης, στην πολιτισμική άνθηση που συντελέστηκε στην Ιταλία και σε όλη την Ευρώπη. Τα έργα της *Commedia dell'arte* στηρίζονταν στους αυτοσχεδιασμούς των ηθοποιών. Είναι χαρακτηριστικό δε ότι δύο παραστάσεις ενός ίδιου σεναρίου δεν μπορούσαν να είχαν ίδια πλοκή και διαλόγους. Μπορούμε να καταλάβουμε από αυτό ότι το δράμα, η λογοτεχνική δηλαδή αποτύπωση, αποτελούσε έναν καμβά ενός έργου, έχοντας δευτερεύουσα σημασία μπροστά σ' αυτό που οι ηθοποιοί συνεισέφεραν ως θέαμα.¹⁹⁶ Από αυτά τα σενάρια σώζονται γύρω στα 800 έργα κατά τον 16ο και 17ο αι., αριθμός πολύ μικρός φυσικά σε σχέση με τον όγκο των έργων που είχαν παρουσιαστεί όλα εκείνα τα χρόνια.¹⁹⁷ Υπάρχουν διάφορες εικασίες για την καταγωγή της *Commedia dell'arte*. Άλλοι την τοποθετούν στους αρχαίους ελληνικούς φλύακες και άλλοι στους ρωμαϊκούς *Attelane* ή τους αυτοκρατορικούς μίμους.¹⁹⁸ Κατά τον Μάριο Πλωρίτη, το πρώτο σπέρμα σύνδεσης με την *Commedia dell'arte* υπάρχει στην αρχαία Αττική κωμωδία, π.χ. ο Λάμαχος των Αχαρνών του έργου του Αριστοφάνη είναι κοντά με τους Zanni, τους δούλους της *Commedia dell'arte*. Πιο κοντά πάντα, για τον Μάριο Πλωρίτη, είναι σίγουρα η νέα Αττική κωμωδία, που είναι μια κωμωδία ηθών, πλοκής και τύπων. Τα έργα, για παράδειγμα, του Μένανδρου που έχουν περισσότερο τονισμένο το ερωτικό και το κωμικό στοιχείο από το «περιπετειώδες». Η νέα αυτή κωμωδία περνάει στην ιταλική κωμωδία του Πλάτου και του Τερέντιου και έτσι η τυπολογία των χαρακτήρων έχει την αντίστοιχη μίμηση στα έργα από τα οποία δανείστηκε η *Commedia dell'arte*.¹⁹⁹ Αυτές οι υποθέσεις έχουν να κάνουν με το γεγονός τόσο του αυτοσχεδιαστικού παιξίματος όσο και των τυποποιημένων χαρακτήρων που είχαν. Είναι δε χαρακτηριστικό ότι ακόμα και η ονομασία του κωμικού χαρακτήρα της *Commedia dell'arte* Zanni θεωρείται παραφθορά του λατινικού *Sannio*, του αντίστοιχου δηλαδή κωμικού της Αττελανής φάρσας.²⁰⁰ Αυτό που είναι χαρακτηριστικό στην *Commedia dell'arte* είναι ότι οι ηθοποιοί της έπαιζαν συνέχεια τον ίδιο τύπο, με αποτέλεσμα ο κάθε ηθοποιός που υποδύοταν τον τύπο αυτό, να αποκτούσε μεγάλη εμπειρία του ρόλου. Ο θιάσος δε, αποτελούνταν από έναν περιορισμένο αριθμό ηθοποιών. Η βάση του κάθε έργου είχε 4 χαρακτήρες ερωτευμένου. Μαζί με αυτούς

¹⁹⁶ Φύλις Χάρολντ, ό.π., σελ. 78.

¹⁹⁷ Αλλαρντάις Νικόλ, Β' τόμος, ό.π., σελ. 103.

¹⁹⁸ Φύλις Χάρολντ, ό.π., σελ. 76.

¹⁹⁹ Πλωρίτης Μάριος, *Της σκηνής και της τέχνης*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1990, σελ. 68-70.

²⁰⁰ Φύλις Χάρολντ, ό.π., σελ. 76.

υπήρχαν δύο γέροι, ο Πανταλόνε, που ήταν ο Βενετσιάνος έμπορος και ο Ντοττόρος, ο γραμματιζούμενος της Πάδουας. Επίσης, συναντούμε τον Νταή στρατιώτη – καπιτάνο και έναν αρκετά μεγάλο αριθμό από υπηρέτες – Zanni ή παλιάτσους, που ο καθένας από αυτούς έχει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά ονόματά τους, Πουλτσινέλλος ο Ταρτάλιας, ο Κοβιέλλος, ενώ επίσης είχαμε τα ονόματα Αρλεκίνος – Μπιγκέλες, Φριτελλίνος, Πετρολίνος μαζί με τις καμαριέρες των Κολιμπίνα ή την Αρλεκίνα. Κάποιες φορές παρουσιάζονταν κάποιοι άλλοι τύποι ή κάποιοι ρόλοι μεταβάλλονταν, όπως για παράδειγμα ο Καπιτάνος έπαιζε τους Zanni ή ο Πανταλόνε κάποιο γέρο. Σε γενικές γραμμές, όμως, οι ρόλοι ήταν συγκεκριμένοι μέσα στο έργο.²⁰¹ Σε κάθε περίπτωση, το θέατρο της Commedia dell'arte αποτελούσε μια επαγγελματική συνάντηση πάσης φύσεως αγυρτών και περιπλανώμενων σαλτιμπάγκων του δρόμου.²⁰² Είχαμε όμως και σημαντικούς θιάσους, οι οποίοι περιόδευσαν σε όλη την Ευρώπη, όπως ήταν οι Τζελόζι, οι Κονφιντέν, οι Ουνίτι, οι Φαντέλι και άλλοι. Κατά τον 16ο και 17ο αι. γυρνούσαν όλη τη δυτική Ευρώπη, Γαλλία, Γερμανία, Ισπανία, Αγγλία, ανατολική Ρωσία, έχοντας μαζί τους φορητό εξοπλισμό.²⁰³ Η πιο διάσημη δε μορφή της Commedia dell'arte ήταν η Ιζαμπέλλα Αντρεϊνί (Isabella Andreini), θιασάρχισσα των Τζελόζι, η οποία ανήγαγε τον στερεοτυπικό χαρακτήρα του ερωτευμένου κοριτσιού σε σημαντικό χαρακτήρα της κωμωδίας. Αντίστοιχα, υπήρχαν ηθοποιοί που είχαν σημαδέψει τους ρόλους του Αρλεκίνου, του Πανταλόνε, του Καπιτάνο κ.λπ.²⁰⁴ Η επίδραση λοιπόν της Commedia dell'arte στο ευρωπαϊκό θέατρο ήταν τεράστια. Τους χαρακτήρες της, όπως ο Αρλεκίνος και η Κολομπίνα ή ο Πανταλόνε, τους συναντούμε στους χαρακτήρες της αγγλικής παντομίμας του 19ου αι. (Harlequin, ή Columbine Pantaloon), ενώ από τον χαρακτήρα Πουλτσινέλλο έχουμε τον Γάλλο Pollichinelle, τον Άγγλο Punchinello κ.ά. Πολλούς χαρακτήρες της Commedia dell'arte τους συναντούμε στο γαλλικό κλασικό θέατρο (Μολιέρο, Μαριβώ) αλλά και στον Σαίξπηρ, στην Ισπανία, κυρίως με τα έργα του Λόπε ντε Βέγκα. Στην Ιταλία ο Γκολτόνι χρησιμοποιεί τους τύπους της Commedia dell'arte, ενώ ο Γκότσι, στην τελευταία προσπάθεια αναβίωσης αυτού του είδους της αυτοσχεδιαστικής κωμωδίας, συνδυάζει τη φάρσα με το παραμύθι. Τόσο οι κλόουν του τσίρκου όσο και οι κωμικοί του music hall έχουν την καταγωγή τους στην Commedia dell'arte, όπως οι κωμικοί του βωβού κινηματογράφου, προεξάρχοντος του Τσάρλι Τσάπλιν, όπως θα εξετάσουμε και στα μετέπειτα κεφάλαια.²⁰⁵

²⁰¹ Αλλαρντάις Νικόλ, Β' τόμος, ό.π., σελ. 103.

²⁰² Πολυχρονάκης Δημήτρης, *Πιερότοι ποιητές στην εποχή της παρακμής*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2015, σελ. 144.

²⁰³ Φύλις Χάρολντ, ό.π., σελ. 78.

²⁰⁴ Φύλις Χάρολντ, ό.π., σελ. 78.

²⁰⁵ Για την επίδραση της Commedia dell'arte στο ευρωπαϊκό θέατρο και όχι μόνο, βλ. ενδεικτικά Φύλις Χάρολντ, σελ. 78-81, Βαλούκος Στάθης, σελ. 81, Αλλαρντάις Νικόλ, σελ. 107-110.

Ο ΣΑΙΞΠΗΡ ΚΑΙ «ΟΙ ΤΡΕΛΟΙ» ΤΟΥ

Ελισαβετιανή περίοδος²⁰⁶

Ο Σαίξπηρ (1564-1616) σηματοδοτεί σίγουρα στην Αγγλία την Αναγέννηση της λογοτεχνίας και αποτελεί την κυρίαρχη μορφή της Ελισαβετιανής περιόδου. Άλλοι σημαντικοί συγγραφείς της περιόδου εκείνης ήταν σίγουρα ο Κρίστοφερ Μάρλοου (Christofer Marlowe, 1564-1593) συγγραφέας του «Doctor Faustus», και ο Μπεν Τζόνσον (Ben Jonson 1572-1637). Οι ηθοποιοί στην Ελισαβετιανή Αγγλία ήταν μόνο άντρες, όπως ακριβώς γινόταν και στην αρχαία Ελλάδα. Επίσης, όπως και στην Ιταλία, οι ηθοποιοί έπρεπε να είναι ταυτόχρονα χορευτές, τραγουδιστές και πολλές φορές οργανοπαίχτες, γιατί η μουσική έπαιζε σημαντικό ρόλο στις «ζίγκες» (χοροί με τραγουδιστούς διαλόγους) που ακολουθούσαν.²⁰⁷

Οι τρελοί στο έργο του Σαίξπηρ

Τους τρελούς γελωτοποιούς τούς πρωτοσυναντούμε στο «μωρό» (stupides), στο ελληνορωμαϊκό θέατρο, στους υπηρέτες *Commedia dell'arte* και στην *Commedia erubita*. Γύρω στον 12ο αι., με την εμφάνιση του θεάτρου του δρόμου, έχουμε και εκεί την εμφάνιση του τρελού ή κωμικού, ο οποίος πρέπει να είναι άσχημος, κακός, παραμορφωμένος, αν είναι δυνατόν νάνος, ντυμένος με τα παρδαλά και λαμπερά του ρούχα, μια μορφή που προσομοιάζει με αυτή την μορφή των υπηρετών *Zanni* της *Commedia dell'arte*, που προαναφέραμε, και κυρίως με τη μορφή του Αρλεκίνου.²⁰⁸ Οι τρελοί που θα εξετάσουμε είχαν εξάλλου τη συνήθεια, όπως και οι *Zanni* της *Commedia dell'arte*, να αυτοσχεδιάζουν.²⁰⁹ Οι συνθήκες της εποχής του Σαίξπηρ επέβαλαν στα έργα των συγγραφέων να συμπεριλάβουν την παρουσία ενός τρελού. Ο Σαίξπηρ δεν συμπεριέλαβε τον χαρακτήρα του τρελού μόνο στις κωμωδίες του αλλά και στις τραγωδίες του. Αν και πολλά από τα έργα του κρατούν απλώς τον τίτλο κωμωδία, αναδεικνύουν το κωμικοτραγικό ανθρώπινο δράμα.²¹⁰ Στο Σαιξπηρικό σύμπαν θα μπορούσαμε να πούμε ότι η λέξη κλόουν σήμαινε και άξεστος και τρελός. Σε κάποια έργα δε, ο κλόουν μπορεί να είναι τέλειος ηλίθιος, όπως ο Γουίλις στο έργο «όπως αγαπάτε», ή μπορεί να έχει μια πανέξυπνη μητέρα, όπως ο Γόμπος στον «Έμπορο της Βενετίας». Η μητέρα των γελωτοποιών είναι χαρακτηριστικός τύπος «κλαουνίστικων υπηρετών», που τους συνδέει με τους γελωτοποιούς της

²⁰⁶ Για το θέατρο της Αναγέννησης στην Αγγλία, βλ. ενδεικτικά Αλλαρντάις Νικόλ, σελ. 193-208, Φύλις Χάρολντ, σελ. 82-103.

²⁰⁷ Φύλις Χάρολντ, ό.π., σελ. 92-93.

²⁰⁸ Γκουτζιαμάνη Δώρα και Ξανθάκη Άννα, *Ο τρελός του Σαίξπηρ*, Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα, 2005, σελ. 17.

²⁰⁹ Φύλις Χάρολντ, ό.π., σελ. 93.

²¹⁰ Γκουτζιαμάνη Δώρα και Ξανθάκη Άννα, ό.π., σελ. 18.

αυλής «Ασημόπετρα και Φέστα», που έχουν την αναφορά τους ως τρελοί και κλόουν.²¹¹ Ο Πωλ Σήγκελ τονίζει, για τις διαφορές του κλόουν και του γελωτοποιού της Αυλής στην εποχή της Αναγέννησης, ότι οι γελωτοποιοί είτε στερούνταν νοημοσύνης είτε ήταν ιδιαίτερα έξυπνοι, παίζοντας τον ρόλο του κλόουν ή του επαρχιώτη αθώου, που τα όποια πειράγματά του γίνονταν άθελά του. Αντίθετα, οι κλόουν των πανηγυριών επηρεάζονταν από τους γελωτοποιούς της Αυλής. Κατά τον Σήγκελ, στο έργο του Σαίξπηρ οι γελωτοποιοί της Αυλής και οι κλόουν γίνονται ένα.²¹² Ο Γιαν Κοττ επισημαίνει ότι στη «12η Νύχτα»: «Ο Ασημόπετρας και ο Φέστας είναι επαγγελματίες παλιάτσοι, που φοράνε το κοστούμι του γελωτοποιού στην υπηρεσία του ηγεμόνα, είναι αρλεκίνοι που δεν περιφρονούν την παντομίμα, αλλά δεν είναι αυτοί που σκηνοθετούν την παράσταση, ούτε καν συμμετέχουν σε αυτήν. Μένουν αμέτοχοι, σχολιάζοντάς την, γι' αυτό είναι χλευαστικοί και πικρόχολοι».²¹³ Βιώνουν, έτσι, στην πραγματικότητα μία αντίφαση. Από τη μία πρέπει ως γελωτοποιοί να ψυχαγωγούν και από την άλλη, έχοντας μία φιλοσοφική διάθεση, όντως σε μια απόσταση από τα δρώμενα, να αποκαλύπτουν την αλήθεια, γκρεμίζοντας τους μύθους.²¹⁴ Σε κάθε περίπτωση, όπως και αν ονομάζονται οι χαρακτήρες του τρελού, γελωτοποιός, κλόουν αναδεικνύουν στη Σαιξπηρική κωμωδία το χαρούμενο πνεύμα αυτών των λαϊκών εορτών. Εξάλλου, αν κάποιος ετυμολογήσει το όνομα του Φέστα, που συναντούμε στη 12η νύχτα, μας παραπέμπει στη λέξη Φεστιβάλ, ενώ το προσωνύμιο του τρελού, άξεστος και αθώος, σηματοδοτεί τη λέξη Μπούφο. Ένας τύπος δηλαδή που, μέσα από την αθωότητά του και την επιτηδευμένη συμπεριφορά, ανατρέπει, με φυσικό τρόπο, μια δεδομένη λογικοφανή πραγματικότητα,²¹⁵ στοιχεία εξάλλου που θα συναντήσουμε στους κωμικούς του βωβού κινηματογράφου στα μετέπειτα κεφάλαια. Ένα στοιχείο που είναι χαρακτηριστικό στην παρουσία των τρελών και τους συνδέει ευθέως με τους υπηρέτες Zanni της Commedia dell'arte ή ακόμα και με το ρωμαϊκό μίμο είναι ο αυτοσχεδιαστικός τρόπος παιχνιδιού. Δεν είναι, εξάλλου, τυχαία τα λόγια του Σαίξπηρ, μέσα από τον χαρακτήρα του Άμλετ, όταν απευθύνεται στους θεατρίνους: «Μην αφήνετε εκείνους που παίζουν τους τρελούς να πουν παραπάνω απ' ό,τι έχει προγραμματιστεί γι' αυτούς». Υπάρχει, μάλιστα, και η σοβαρή εικασία ότι πολλά αστεία που έχουν ειπωθεί από τους «τρελούς» στα έργα του Σαίξπηρ δεν είναι παρά αποτέλεσμα αυτοσχεδιασμών, που ενσωματώθηκαν στο γραπτό κείμενο των έργων του.²¹⁶ Ο Γιαν Κοττ τονίζει για τον τρελό στον Βασιλιά Ληρ: «Η φιλοσοφία του παλιάτσου βασίζεται στην αρχή:

²¹¹ Σήγκελ Πωλ, *Ο Σαίξπηρ στην εποχή του και στη δική μας*, Εκδόσεις Θεωρία, 1983, Αθήνα, σελ. 174-175.

²¹² Σήγκελ Πωλ, *ό.π.*, σελ. 174-176.

²¹³ Kott Gian, *Ο Σαίξπηρ ο σύγχρονός μας*, Εκδόσεις Ηριδανός, 2005, Αθήνα, σελ. 164.

²¹⁴ Kott Gian, *ό.π.*, σελ. 164.

²¹⁵ Σήγκελ Πωλ, *ό.π.*, σελ. 174-177.

²¹⁶ Φύλις Χάρολντ, *ό.π.*, σελ. 193.

όλοι είναι τρελοί και ο πιο μεγάλος τρελός είναι εκείνος που δεν ξέρει ότι είναι τρελός, δηλαδή ο ηγεμόνας. Γι' αυτό ο παλιάτσος πρέπει να γελοιοποιεί τους άλλους, αλλιώς δεν θα ήταν παλιάτσος». Στην πραγματικότητα, ο παλιάτσος αυτό που κάνει είναι να αντιστρέφει τους ρόλους: ενώ οι άλλοι τον θεωρούν παλιάτσο, αυτός το προσωνύμιο αυτό το δίνει σε άλλους.

Ληρ: «Με λες τρελό γιόκα μου;»

Τρελός: «Όλους τους άλλους τίτλους τους χάρισε, αυτόν τον έχεις γεννητάτος».²¹⁷

Και όπως τονίζει ο Λέσλεκ Κολακόβσκι: «Παλιάτσος είναι εκείνος που συχνάζει στην υψηλή κοινωνία αλλά δεν ανήκει σ' αυτήν και πετάει δυσάρεστα πράγματα σε όλους. Εκείνος που αμφισβητεί ο,τιδήποτε θεωρείται πρόδηλο».²¹⁸ Η γλώσσα του τρελού στα έργα του Σαίξπηρ διαφοροποιείται από τη γλώσσα που χρησιμοποιούν χαρακτήρες όπως ο Ληρ, ο Γλόστερ, ο Κεντ, ο Αλμπάνο ή ακόμα και αυτός του Εδμόνδου. Κατά βάση είναι μια γλώσσα με βιβλικές παρωδίες και αντεστραμμένες μεσαιωνικές παραβολές. Κάποιος θα μπορούσε να της προσδώσει την ομορφιά ενός σουρεαλιστικού μπαρόκ. Δεν είναι υπερβολή να πει κανείς ότι η γλώσσα αυτή βρίθει από παραπομπές σε παράλογο ή μαύρο χιούμορ, τονίζοντας τη διαλεκτική μέσα από τους διαλόγους που οι τρελοί έχουν, αποκαλύπτοντας με αυτόν τον τρόπο τον παραλογισμό που περιβάλλει τη ζωή.

Βασιλιάς Ληρ: «Τι κορώνες θα μου δώσεις;»

Τρελός: «...τώρα είσαι ένα μηδενικό σκέτο, εγώ είμαι καλύτερος από σένα τώρα, εγώ είμαι τρελός, εσύ δεν είσαι τίποτα».²¹⁹

²¹⁷ Kott Gian, ό.π., σελ. 165.

²¹⁸ Kott Gian, ό.π., σελ. 165-166.

²¹⁹ Kott Gian, ό.π., σελ. 167.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 11

ΑΠΟ ΤΟΝ ΣΑΙΞΠΗΡ ΣΤΟΝ ΣΑΡΛΩ Η ΠΟΡΕΙΑ ΤΟΥ ΜΙΜΟΥ ΜΕΧΡΙ ΤΟΝ 20ο ΑΙΩΝΑ

Όπως είδαμε, ο Σαίξπηρ χρησιμοποιεί κατά κόρον τους γελοτοποιούς της Αυλής των ηγεμόνων για να έχει στο έργο του μια πινελιά ενός γκροτέσκου κόσμου, είτε προέρχεται από την Commedia dell'arte είτε από πιο παλιά, από την νέα κωμωδία του Μένανδρου, είτε από τον ρωμαϊκό μίμο. Οι τρελοί του μπαίνουν όχι μόνο στις κωμωδίες αλλά και στις τραγωδίες στις πιο κρίσιμες στιγμές, για να επισημάνουν πολλές φορές την τραγικότητα των γεγονότων, δείχνοντας ταυτόχρονα και τη γελοία πλευρά τους. Οι επιρροές της Commedia dell'arte κατά κύριο λόγο, όπως είπαμε, δεν είναι μόνο στο Ελισαβετιανό θέατρο και στον Σαίξπηρ, αλλά επηρεάζει και το θέατρο άλλων χωρών, κυρίως της Ισπανίας και της Γαλλίας.

Ισπανία - χρυσός αιώνας

Στην Ισπανία οι επαγγελματίες ηθοποιοί επηρεάστηκαν καταλυτικά από επισκέψεις θιάσων της Commedia dell'arte και ιδιαίτερα από τον θίασο Γκανάσα. Οι αλλαγές που επέφεραν οι επιρροές αυτές δεν αφορούσαν την αρχιτεκτονική της σκηνής, που είχε να κάνει με την παρουσίαση του έργου, αλλά και με την ίδια τη συγγραφή των έργων. Η εποχή λοιπόν της Αναγέννησης στην Ισπανία ονομάστηκε ο χρυσός αιώνας της Ισπανίας με 4 κυρίαρχες μορφές στη λογοτεχνία. Καταρχήν, τον Μιγκέλ Θερβάντες (Miguel Cervantes 1547-1616), ο οποίος έγραψε 11 έργα και κάποια μικρά ιντερλούδια, με σημαντικότερο φυσικά το έργο του για τον Δον Κιχώτη, που θεωρείται πρόδρομος του σύγχρονου θεάτρου του παραλόγου και που δεν είναι μόνο κωμωδία ή δράμα ή ένα έργο φαντασίας ή ρεαλισμού, παρά αποτελεί μια σάτιρα της ανθρώπινης παρωδίας του μύθου του Σισύφου, του Λόπε ντε Βέγκα (Lopez de Vega 1562-1635), που θεωρείται ο πρώτος μεγάλος θεατρογράφος και ο οποίος έγραψε γύρω στα 1.200 έργα, από τα οποία σώζονται τα 750. Έχουμε, επίσης, τον Pedro Calderon de la Barca (1600-1681), ο οποίος έγραψε γύρω στα 200 έργα, κωμωδίες ίντριγκας κυρίως πάνω στο θέμα της τιμής, με κυριότερο «ο Αλκάδης της Θαλαμέας». Τέλος, έχουμε και τον Τίτο Μολίνα σύγχρονο του Βέγκα (Tirso de Molina 1571-1648), του οποίου τα έργα χαρακτηρίζονταν από την έντονη ψυχογράφηση των γυναικών, με πιο γνωστή την ιστορία του Δον Ζουάν.²²⁰

²²⁰ Για το θέατρο της Αναγέννησης στην Ισπανία βλ. ενδεικτικά Αλλαρντάις Νικόλ, σελ. 124-181 και Φύλις Χάρολντ, σελ. 104-129.

Γαλλία

Ο Ραμπελαί και ο κόσμος του

Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί αυτή του συγγραφέα Φρανσουά Ραμπελαί (1483 ή 1494 – 1553). Το σημαντικότερο έργο του Ραμπελαί ήταν, το 1535, ο *Γαργαντούα* (1535), που αποτέλεσε την επιτομή γκροτέσκο σάτιρας και γελοιογραφικής υπερβολής. Ουσιαστικά, το έργο αυτό δεν είναι παρά η ιστορία ενός καλόγαθου γίγαντα, του πατέρα του Παναγκρουέλ (1532), ο οποίος έχει μια τεράστια διάθεση για έρωτα μέχρι υπερβολής.²²¹ Σύμφωνα με τον Μπρυγιέρ (άποψη που περιλαμβάνεται στο εμβληματικό έργο του Μιχαήλ Μπαχτίν²²² «ο Ραμπελαί και ο κόσμος του»), η αρνητική όψη του Ραμπελαί στο έργο αυτό είναι «οι σεξουαλικές και οι σκοτολογικές βωμολοχίες και οι κατάρες, οι λεκτικές αμφισημίες και το χαμηλό λεκτικό κωμικό, η παράδοση δηλαδή της λαϊκής κουλτούρας στο έργο του», ενώ η θετική άποψη, πάντα κατά τον Μπρυγιέρ, είναι η καθαρά λογοτεχνική ουμανιστική όψη του έργου του Ραμπελαί.²²³ Τα έργα του Ραμπελαί *Γαργαντούα* και *Πανταγκρουέλ* παρότι λογοκρίθηκαν από την πανεπιστημιακή κοινότητα της εποχής και την καθολική εκκλησία, σημάδεψαν σίγουρα το σύγχρονο μυθιστόρημα.²²⁴

Η επιρροή της *Commedia dell'arte*

Το γαλλικό θέατρο, όπως και το ισπανικό, επηρεάζεται τον 16ο και 17ο αι. από τους Ιταλούς και τον τύπο της αυτοσχέδιας κωμωδίας της *Commedia dell'arte*, που είχε γίνει ιδιαίτερα δημοφιλής στις ιταλικές πόλεις. Στο Παρίσι, το θέατρο Hotel de Bourgogne έγινε το κέντρο παραστάσεων από Γάλλους, που ήταν επηρεασμένοι από τέτοιου είδους κωμικές φάρσες. Ειδικά όταν, στις αρχές του 17ου αι., αυτό γίνεται μόνιμη σκηνή για τον Βαλλερί Λεκόντ, έχουμε να παρουσιάζεται εκεί μια σειρά από θεατρικά έργα όχι ακαδημαϊκού στυλ, αλλά έργα που ήταν χοντροκομμένες λαϊκές σκηνές, που πρόβαλε μια συγκεκριμένη τυπολογία χαρακτήρων, όπως ήταν οι «Gross Guillannie», ο χοντρός φαρσοκλόουν, ο «Gaultier Gnarguille», ο κωμικός γέρος και ο «Turpurin», ο κατεργάρης υπηρέτης, χαρακτήρας που υποδύονταν δημοφιλείς ηθοποιοί της εποχής εκείνης.²²⁵

²²¹ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 83-85.

²²² Μπαχτίν Μιχαήλ (1895-1975), Ρώσος θεωρητικός και φιλόσοφος, που, μέσα από το κριτικό του έργο «Ο Ραμπελαί και ο κόσμος του», μας δείχνει την ουσιαστική σχέση των ηρώων των έργων του Ραμπελαί, Γαργαντούα και Πανταγκρουέλ, με τη λαϊκή κουλτούρα με το γκροτέσκο ρεαλισμό και με το καρναβάλι.

²²³ Μπαχτίν Μιχαήλ, *Ο Ραμπελαί και ο κόσμος του*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2019, σελ. 127.

²²⁴ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 83-85.

²²⁵ Αλλαρντάις Νικόλ, Β' τόμος, ό.π., σελ. 119.

Μολιέρος (1622-1673)²²⁶

Η εμφάνιση του Μολιέρου παίζει καταλυτικό ρόλο στην εξέλιξη του γαλλικού θεάτρου. Ο Μολιέρος στην αρχή έγραψε δύο μονόπρακτες φάρσες, επηρεασμένος από την *Commedia dell'arte*. Στο πρώτο του όμως πεντάπρακτο ολοκληρωμένο έργο, «ο Ασυλλόγιστος», το 1655, περνάει από την *Commedia dell'arte* στην *Commedia erubita*.²²⁷

Τα σημαντικότερα έργα του Μολιέρου είναι «ο φιλάργυρος», «ο ταρτούφος», «ο κατά φαντασίαν ασθενής», «ο αρχοντοχωριάτης», «ο μισάνθρωπος», «ο Δον Ζουάν». Στα περισσότερα από αυτά έχουμε τυπολογία που θυμίζει έντονα τύπους της *Commedia dell'arte*, αλλά είναι σαφώς πιο ολοκληρωμένοι. Δεν λειτουργούν δηλαδή στερεοτυπικά, όπως γίνεται στην *Commedia dell'arte*, αλλά ενσωματώνουν ελαττώματα και προτερήματα, διαμορφώνοντας έτσι μια κωμωδία όχι τύπων αλλά χαρακτήρων, οδηγώντας την κωμωδία από την αυτοσχέδια φάρσα σε μια κωμωδία ηθών.²²⁸ Οι περισσότερες πλοκές των έργων του Μολιέρου είναι διασκευές των έργων του Μένανδρου, του Πλαύτου και του Τερέντιου, δίνοντας όμως ένα άλλο βάθος στα έργα αυτά και μια άλλη δυναμική. Ο ίδιος το εκφράζει εύγλωττα λέγοντας: «Δεν είναι πλέον ανάγκη να μαθητεύω στο Πλαύτο και στο Τερέντιο και να λεηλατώ το Μένανδρο»²²⁹. Η δομή δε των έργων του χαρακτηρίζεται από παραβολή χορευτικών ιντερμέδιο (μπαλέτα και τραγούδια), που δίνουν έτσι στα έργα αυτά μια διάσταση μουσικής κωμωδίας. Προς τιμή του Μολιέρου, δημιουργήθηκε από τον Λουδοβίκο ΙΔ΄ η *Comédie-Française* – οίκος του Μολιέρου ως θεματοφύλακας των Μολιερικών παραδόσεων.²³⁰

Βοντβίλ

Η ετυμολογία της λέξης σημαίνει αυτός που διασκεδάζει στην πόλη και αναφέρεται στην περιοχή Βαλ-ντε-Βιρ, όπου ένας Νορμανδός του 15ου αι. έγινε διάσημος διασκεδάζοντας τους πολίτες της πόλης με σατιρικά τραγούδια.²³¹ Σύμφωνα με τον Σταύρο Τσιτσιρίδη, ο μίμος και το Βοντβίλ συνδέονται με «την άνοδο της αστικής τάξης και τη δημιουργία ενός αστικού προλεταριάτου, ενώ και οι δύο δημοφιλείς μορφές θεάτρου παρουσίασαν ποικιλία και προχώρησαν πολύ κατά τη διάρκεια της ιστορίας τους».²³² Και όντως το Βοντβίλ τον 18ο αι. περιλαμβάνει μικρά σκετς και τραγούδια, ενώ αργότερα, τον 19ο αι., ενσωματώνει θεατρικά έργα

²²⁶ Για το έργο του Μολιέρου, βλ. ενδεικτικά Φύλις Χάρολντ, ό.π., σελ. 124-129, Βαλούκος Στάθης, ό.π. σελ. 105-112, Αλλαρντάϊς Νικόλ, ό.π., σελ. 339-377.

²²⁷ Αλλαρντάϊς Νικόλ, ό.π., σελ. 344.

²²⁸ Φύλις Χάρολντ, ό.π., σελ. 128.

²²⁹ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 106.

²³⁰ Φύλις Χάρολντ, ό.π., σελ. 129.

²³¹ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 137.

²³² Tsitsiridis Stavros, ό.π., σελ. 29.

και γίνεται ένα πολυποίκιλο θέαμα, που περιλαμβάνει βαριετέ, οπερέτα, κωμειδύλλιο, επιθεώρηση, μιούζικαλ, νούμερα του καμπαρέ.²³³ Στα μέσα του 19ου αι. συνδέεται με τη θεατρική κωμωδία, με κυριότερους εκπροσώπους 4 σπουδαίους συγγραφείς, που εκφράζουν και 4 διαφορετικές γενιές: τον Σκριμπ (1771-1861), τον Σαρντού (1831-1908), τον Λαμπίζ (1815-1888) και τον Φεϊντό (1862-1921).²³⁴ Όπως στο βοντβίλ έτσι και στον μίμο το θέατρο βασιζόταν στον αυτοσχεδιασμό του ηθοποιού. Είναι χαρακτηριστικό ότι και τα δύο αυτά είδη δεν αξιολογήθηκαν ως μορφή τέχνης αλλά ως διασκέδαση για το πολύ κοινό.²³⁵ Ίσως σε αυτό συνέβαλε η ύπαρξη χιλιάδων έργων που γράφτηκαν για τα δύο αυτά είδη. Σίγουρα όμως με έναν τρόπο, είτε με τον αυτοσχεδιασμό των ηθοποιών που συμμετείχαν σε αυτά τα θεάματα είτε με τον διασκεδαστικό ψυχαγωγικό χαρακτήρα που είχαν είτε λόγω της ποικιλομορφίας των εκφραστικών μέσων που χρησιμοποιούσαν (τραγούδι, χορό, μίμηση), μιας δηλαδή σύνθετης, θα λέγαμε σήμερα, performance, ουσιαστικά αυτά τα δύο είδη διαμόρφωσαν μια σύγχρονη μορφή διασκέδασης που κυριαρχούσε στα τέλη του 19ου αρχές 20ου αι. και πήρε διάφορες μορφές: στη Γαλλία ως βαριετέ από το θέατρο ποικιλιών (Theatre de variete), στην Αγγλία ονομάστηκε music hall, στη Γερμανία καμπαρέ, ενώ στην Αμερική night club.

Το τσίρκο²³⁶

Μια ιδιαίτερη μορφή που αναπτύσσεται στο δεύτερο μισό του 19ου αι. είναι το τσίρκο, που εμπεριέχει και πολλά στοιχεία του βοντβίλ. Τσίρκο σημαίνει στα λατινικά κύκλος. Σίγουρα το τσίρκο μπορούμε να πούμε ότι είναι μια εξέλιξη των θεαμάτων που υπήρχαν στη ρωμαϊκή εποχή, στο Κολοσσαίο. Το τσίρκο στη σύγχρονη μορφή του το πρωτοσυναντούμε τον 18ο αι., στην Αγγλία, ως τρόπο διασκέδασης των Άγγλων αριστοκρατών στο Hyde Park, που περιλαμβάνει ιππικές ακροβασίες και λαϊκές ταχυδακτυλουργίες, μαζί με την παρουσίαση άγριων εξημερωμένων ζώων. Όλη αυτή η διασκέδαση δημιουργήθηκε από τον Άγγλο τυχοδιώκτη Philip Ashley, το 1792, με όνομα της εταιρείας του *Royal Circus*. Το τσίρκο, ως μορφή διασκέδασης, έπαιξε κορυφαίο ρόλο στην κινηματογραφική κωμωδία (Μπουρλέσκ), μιας και περιλαμβάνει όλα τα βασικά μοτίβα που παρουσιάζονται σε αυτήν, όπως είναι τα ακροβατικά, δηλαδή τεχνική επιδεξιότητα του σώματος, οι ταχυδακτυλουργίες, τα θεάματα γκραν γκρινιόλ.²³⁷ Η πιο σημαντική μορφή του τσίρκου, που είναι και ο βασικός άξονας αυτού του θεάματος, δεν είναι άλλος από τον κλόουν. Μια μορφή που έρχεται από το παρελθόν, από τον παντομίμο και τον

²³³ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 137.

²³⁴ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 142-143.

²³⁵ Tsitsiridis Stavros, ό.π., σελ. 29.

²³⁶ Για το τσίρκο βλ. ενδεικτικά Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 139-142.

²³⁷ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 139.

ελληνιστικό και ρωμαϊκό μίμο. Έχουμε διαφορετικές μορφές κλόουν· είναι ο χωριάτης με τα μεγάλα παπούτσια και την κόκκινη φούσκα στη μύτη, που έχει βάδισμα πάπιας· είναι ο κλόουν ο εξυπνάκιας, με το μεταξωτό κοστούμι, που σκαρώνει φάρσες· ο ξεπεσμένος αστός με το ημίψηλο καπέλο, που πέφτει συνέχεια σε γκάφες και, τέλος, μια μορφή αρλεκίνου, ενός λυπημένου άσπρου κλόουν, καρικατούρα ενός ερωτευμένου, που δεν βρίσκει ανταπόκριση στον έρωτά του. Αυτοί οι τύποι που παρουσιάζονται στο τσίρκο αποτελούν βασικούς τύπους στο λαϊκό θέμα που εξελίχθηκε τον 20ο αι. μέσα στο καμπαρέ, παίρνοντας τον χαρακτήρα των κομπέρ των επιθεωρήσεων και των κονφερανσιέ των καμπαρέ.²³⁸

²³⁸ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 139.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 12

Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΜΙΜΙΚΗΣ ΣΤΟΝ 20ο ΑΙΩΝΑ

Οι αναζητήσεις του θεάτρου μετατοπίζουν την ερμηνεία του ηθοποιού από τον λόγο στη συμμετοχή ολόκληρου του σώματος, κάτι που προσομοιάζει με τις ικανότητες που είχαν αναπτύξει τις παλαιότερες εποχές τόσο ο μίμος όσο και ο παντόμιμος.²³⁹ Σε αυτό συνίστανται μια σειρά από παράγοντες που θα τους αναφέρουμε εν συντομία.

1. Η κυριαρχία στον 20ο αι. της εικόνας έναντι του λόγου: Αυτό θα το δούμε από την ανακάλυψη και κυριαρχία κατά βάση των οπτικοακουστικών μέσων του κινηματογράφου, πρωτίστως, και της τηλεόρασης κατά το δεύτερο ήμισυ του 20ου αι. Η κυριαρχία αυτή επηρέασε δραστικά και το θέατρο, με αποτέλεσμα πολλοί δημιουργοί να στραφούν περισσότερο σε μια εικονοπλαστική αναπαράσταση του θεατρικού έργου είτε πάνω στη σκηνή είτε σε μέρη εκτός σκηνής.²⁴⁰

2. Η επιρροή του κινηματογράφου επηρέασε και τη σκηνική παρουσίαση των θεατρικών έργων. Ο ρόλος του σκηνοθέτη, που ήταν καθοριστικός για τον κινηματογράφο, μετατοπίστηκε στη θεατρική παράσταση, με αποτέλεσμα να περάσει σε δεύτερο πλάνο ο ηθοποιός-δημιουργός έναντι του θεατρικού σκηνοθέτη-δημιουργού.²⁴¹

3. Το θέατρο ως τέχνη ταυτίστηκε κατά τον 20ο αι. με ρεύματα και κινήματα που είχαν αφετηρία άλλες τέχνες και κυρίως τις εικονοπλαστικές τέχνες του κινηματογράφου και τα εικαστικά, όπως ήταν για παράδειγμα ο Ντανταϊσμός, ο Σουρεαλισμός, ο Φουτουρισμός, ο Εξπρεσιονισμός, ο Νατουραλισμός, ο Νεορεαλισμός κ.ά. Ως εκ τούτου, υπηρετούσαν τις αισθητικές αναπαραστάσεις των ρευμάτων αυτών τόσο στο ύφος/στυλ της παράστασης όσο και στο παίξιμο των ηθοποιών.²⁴² Για παράδειγμα, μια εξπρεσιονιστική παράσταση έδινε βάρος στη φωτιστική δημιουργία μιας ατμόσφαιρας, ενώ παράλληλα οι ηθοποιοί προσάρμοσαν τη δική του περφόρμανς στις αντίστοιχες ανάγκες του έργου. Με άλλα λόγια, ο ηθοποιός υπηρετούσε τη φόρμα και το όραμα του σκηνοθέτη, προσαρμόζοντας τα δικά του εκφραστικά μέσα στις απαιτήσεις αυτές. Τα καλλιτεχνικά αυτά ρεύματα δεν μετατόπισαν μόνο το κυρίαρχο μέχρι τότε ρόλο του ηθοποιού και ίσως και του συγγραφέα, αλλά και τους παραδοσιακούς θεατρικούς χώρους, όπως ήταν οι θεατρικές σκηνές ιταλικού στυλ, σε άλλους χώρους πολλαπλών χρήσεων και λειτουργιών.²⁴³

²³⁹ Βελένη-Αδάμ Πολυξένη, ό.π., σελ. 222.

²⁴⁰ Για τη σχέση οπτικοακουστικών μέσων και θεάτρου, βλ. ενδεικτικά Καρύδα Σάββα, *Η τέχνη του θεάτρου στα οπτικοακουστικά μέσα*, Έκδοση Ένωση Σεναριογράφων Ελλάδος, Αθήνα, 2020.

²⁴¹ Καρύδας Σάββας, ό.π.

²⁴² Βελένη-Αδάμ Πολυξένη, ό.π., σελ. 222.

²⁴³ Βελένη-Αδάμ Πολυξένη, ό.π., σελ. 222.

Όλο αυτό το καινούριο θεατρικό τοπίο στον αιώνα της εικόνας έφερε στο προσκήνιο μια σειρά εναλλακτικών δημιουργών τόσο στον τομέα της θεατρικής αναπαράστασης όσο και στον τομέα της θεατρικής συγγραφής, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι ένα μεγάλο κομμάτι του θεάτρου δεν εξακολουθούσε να υπηρετεί παραδοσιακές φόρμες, αφήνοντας τον ηθοποιό ως κυρίαρχο πρωταγωνιστή του θεατρικού γίγνεσθαι.

ΟΙ ΘΕΑΤΡΙΚΟΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ ΤΟΥ 20ου ΑΙΩΝΑ

Όπως ήδη αναφέραμε, μια σειρά θεατρικών δημιουργών έδωσε σημασία στη σωματική εκφραστικότητα, τονίζοντας το *vision* στοιχείο της υποκριτικής του ηθοποιού, προσεγγίζοντας έτσι εμμέσως τις παλιότερες φόρμες σωματικής έκφρασης, όπως ήταν αυτές των μίμων. Θα δούμε κάποιους από αυτούς που υπηρέτησαν κατά κύριο λόγο αυτή την τάση στον 20^ο αι.

Edward Gordon Graig (1872-1966): Ο Edward Gordon Graig οραματίστηκε ένα θέατρο χωρίς κείμενο, όπου η κίνηση και η χειρονομία θα αποτελούν τη βάση της θεατρικής δράσης. Πάντα σύμφωνα με τον Graig, το θέατρο έχει γεννηθεί από τη χειρονομία, την κίνηση και τον χορό.²⁴⁴ **Vsevolod Meyerhold**²⁴⁵ (1874-1940): Ο Meyerhold έδωσε ιδιαίτερο βάρος στη σωματική έκφραση των ηθοποιών. Δίδαξε δε στο εργαστήριό του μια νέα μέθοδο υποκριτικής, που ονομάστηκε «βιομηχανική». Η μέθοδος αυτή βασιζόταν πάνω σε επεξεργασμένες τεχνικές κλόουν. Ο Meyerhold πίστευε στη συνεχή φυσική άσκηση του ηθοποιού, ενώ ένα βασικό συστατικό στο σύστημα που ανέπτυξε ήταν ο «τεϊλορισμός». Η μελέτη δηλαδή των φυσικών κινήσεων των εργαζομένων, που εφευρέθηκε στην Αμερική, με σκοπό την αύξηση της παραγωγής. Ο Meyerhold και οι θεωρίες του επηρέασαν καθοριστικά το σύγχρονο θέατρο και άλλους δημιουργούς, όπως τον Μπρεχτ και Μπλοκ. **Αντονέν Αρτώ**²⁴⁶ (1896-1942): Ήταν ο θεωρητικός του θεάτρου της σκληρότητας, πίστευε σε ένα είδος θεάτρου που θα έδινε έμφαση στο χορό, στη μουσική, την κίνηση και την τελετουργία και όχι στον λόγο. Η βασική του ιδέα είναι ότι το θέατρο οφείλει να γυρίσει στις αρχέγονες ρίζες του και στα τελετουργικά δρώμενα, μακριά από την κυριαρχία της λογοτεχνίας και του λόγου. **Μπερτολτ Μπρεχτ**²⁴⁷ (1898-1956): Ο Μπρεχτ είναι ο δημιουργός του επικού θεάτρου. Σύμφωνα με τις απόψεις του, οι κινήσεις – χειρονομίες του κάθε ανθρώπου, άρα αντίστοιχα και του ηθοποιού πάνω στη σκηνή, καθορίζουν και την κοινωνική του τάξη. Επίσης, τονίζει ότι ο λόγος μπορεί σε κάθε περίπτωση να αντικατασταθεί από συγκεκριμένες χειρονομίες, χωρίς να υπάρχει ζήτημα όσον

²⁴⁴ Bablet Denis, *Ιστορία της σύγχρονης σκηνοθεσίας (1887-1914)*, Α' τόμος, University studio press, Θεσσαλονίκη, 2008, σ. 86.

²⁴⁵ Για το έργο του Meyerhold, βλ. ενδεικτικά *Κείμενα για το θέατρο* (του ιδίου), Εκδόσεις Ιθάκη, 1982, Αθήνα.

²⁴⁶ Για το έργο του Αρτώ Αντονέν, βλ. ενδεικτικά *το Θέατρο και το είδωλό του* (του ιδίου), Εκδόσεις Δωδώνη, 2013.

²⁴⁷ Για το έργο του Μπρεχτ Μπερτολτ, βλ. ενδεικτικά *Ο άνθρωπος και το έργο του*, Esslin Martin, 2005, Αθήνα (ανατύπωση).

αφορά το τι ακριβώς διαδραματίζεται στην πλοκή του έργου. Κατά τον Μπρεχτ, αυτές οι συγκεκριμένες χειρονομίες υποδηλώνουν και συγκεκριμένες ψυχολογικές καταστάσεις και συνδέονται με εκφράσεις. Ο Μπρεχτ εισήγαγε στο έργο του τη θεωρία της αποστασιοποίησης, την απουσία δηλαδή συναισθήματος στην υποκριτική των ηθοποιών, ώστε να μην υπάρχει η ταύτιση του θεατή με τα δρώμενα, στον αντίποδα δηλαδή της αριστοτελικής αντίληψης για το θέατρο. **Jerry Grotowsky**²⁴⁸ (1933-1999): Ο ιδρυτής του φτωχού θεάτρου. Σύμφωνα με τις απόψεις του, από το θέατρο πρέπει να απομακρυνθούν όλα τα περιττά στοιχεία, όπως είναι, κατά τον ίδιο, το μακιγιάζ, τα κοστούμια, τα σκηνικά, τα εφέ, η μουσική, ο χορός κ.λπ. Ο ηθοποιός πρέπει να είναι ουσιαστικά μόνο με το κορμί του, δίνοντας έμφαση στη σωματική έκφραση με κάθε λεπτομέρεια, με στόχο να δημιουργηθεί ένα σύστημα συμβολικών κινήσεων και χειρονομιών, χωρίς να χρειάζεται η παρεμβολή των λέξεων.

Εκτός από τους προαναφερθέντες δημιουργούς του θεάτρου, και μια σειρά άλλων δημιουργών κατεύθυναν, άλλοι λιγότερο και άλλοι περισσότερο σε μια οπτικοποιημένη θεατρική αναπαράσταση, είτε διαμέσου της σωματικής έκφρασης είτε με τη χρήση οπτικών μέσων στη θεατρική πράξη. Ο Ρόμπερτ Γουίλσον, για παράδειγμα, δημιούργησε το λεγόμενο *vision theatre*, χρησιμοποιώντας μια σειρά κινήσεων και χειρονομιών από τους ηθοποιούς, χωρίς τη χρήση του λόγου. Το έργο του Γουίλσον συνδυάζει στις περφόρμενς του τα στοιχεία της μουσικής, της στυλιζαρισμένης κινησιολογίας, της σκηνογραφίας, καθώς και το έντονο μακιγιάζ, τα ιδιαίτερα κοστούμια και τους λεπτομερείς συντονισμένους φωτισμούς.²⁴⁹

Οι περισσότεροι από τους δημιουργούς που αναφέραμε ήδη, όπως ο Meyerhold, ο Μπρεχτ, ο Γκοτόφσκι, ο Αρτώ, είχαν επηρεαστεί στις αντιλήψεις τους από το θέατρο της Ανατολής.

Το θέατρο της Ανατολής, όπως το Γιαπωνέζικο θέατρο, είχαν τις ρίζες τους στη θρησκευτική τελετουργία, όπως για παράδειγμα το αριστοκρατικό θέατρο ΝΟ και το θέατρο Καμπούκι, που ήταν μια σύνθετη μορφή θεάτρου (ΚΑ=τραγούδι, ΜΠΟΥ=χορός, ΚΙ=ερμηνεία). Ειδικά το θέατρο ΝΟ θυμίζει, με την παντομίμα που χρησιμοποιεί και τα κλουνίστικα στοιχεία, την αττελάνη φάρσα και την *Commedia dell'arte*. Και τα δύο αυτά είδη χρησιμοποιούν έντονα το στοιχείο της χειρονομίας, ενώ δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στα σκηνικά και τα κοστούμια. Επίσης, το θέατρο της Κίνας είχε την παράδοση ενός θεάτρου βασισμένου σε ένα συνδυασμό χορού, τραγουδιού και ακροβατικών, με θέματα από την ιστορία της χώρας, τους μύθους και τις παραδόσεις, ενώ ιδιαίτερη έμφαση και εδώ δίνεται στα κοστούμια των ερμηνευτών. Την

²⁴⁸ Για το έργο του Grotowsky Jerry, βλ. ενδεικτικά *Για ένα φτωχό θέατρο* (του ίδιου), Εκδόσεις Κοροτζής, 2010.

²⁴⁹ Γκομόλη Ιωάννα, βλ. *Συνέντευξη Γουίλσον Ρόμπερτ στο περιοδικό Athens Voice*, τεύχος 816, 23/2/2022, <https://www.athensvoice.gr/issues/paper/816/>

παράδοση αυτή του Κινέζικου θεάτρου συνεχίζει ακόμα και σήμερα να υπηρετεί η περίφημη όπερα του Πεκίνου.²⁵⁰

Παρόμοιες χοροθεατρικές μορφές υπάρχουν και στο θέατρο της Μαλαισίας και στο Ινδικό θέατρο, κυρίως μέσα από το θέατρο Κατακάλι. Από το θέατρο Κατακάλι θεωρείται ότι



επηρεάστηκε ο Μπέρτολτ Μπρεχτ στην ιδέα της αποστασιοποίησης, μια και ο ηθοποιός, ο οποίος θητεύει σε ένα ρόλο τουλάχιστον επί μια δεκαετία, λειτουργεί ως αγωγός του ρόλου, χωρίς τη δική του συναισθηματική συμμετοχή.²⁵¹

Εκτός από τους προαναφερθέντες πρωτοποριακούς καλλιτέχνες του 20ου αι. έχουμε και

Μαρσέλ Μαρσώ. Ένας σύγχρονος μίμος. κάποιους που ακολούθησαν την μιμική τέχνη με την παραδοσιακή έννοια στοχεύοντας με κάποιον τρόπο στην αναβίωσή της. Έτσι έχουμε τους Jean – Louis Barrault (1910-1994) και Marcel Marceau (1923-2007).

Ο Μαρσώ διαμόρφωσε τη δική του τεχνική επηρεασμένος από τον Deburau, τον Barrault, τον Τσάρλι Τσάπλιν και τον Decroux. Ο Μαρσώ δημιούργησε έναν χαρακτήρα, τον Bip, βασισμένο στις δημιουργίες του Deburau, που προσομοίαζε σε κλόουν, με χαρακτηριστικά στοιχεία τα μονόχρωμα ρούχα, μαύρα ή λευκά, το πρόσωπο βαμμένο άσπρο, με δύο μαύρα δάκρυα, τα φρύδια και τα μάτια ήταν σε μαύρο χρώμα, ενώ τα χείλια του ήταν κόκκινα. Ο Μαρσώ δημιούργησε τη δική του σχολή μιμικής, αναβιώνοντας στην πραγματικότητα τον μίμο στον 20ο αι.²⁵²

Samuel Beckett

Άφησα για το τέλος αυτής της ενότητας τον συγγραφέα και ποιητή Samuel Beckett. Η ιδιαιτερότητα του Beckett είναι ότι στην πραγματικότητα συνδέει τον μίμο με την τραγωδία και ίσως γι' αυτό τον λόγο αξίζει σ' αυτόν τον σπουδαίο θεατράνθρωπο αυτός ο επίλογος. Ο Beckett στο πιο σημαντικό έργο της συγγραφικής του καριέρας «Περιμένοντας τον Γκοντό» χρησιμοποιεί ως βασικούς ήρωες του έργου δύο κατ' εξοχήν κλόουν, τον Εστραγκόν και τον Βλαντιμίρ, που περιμένουν τον ερχομό του Γκοντό (Θεού), που όμως ποτέ δεν έρχεται. Ένα βαθύτατα υπαρξιακό δράμα, γραμμένο μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, που αποτυπώνει όλο

²⁵⁰ Φύλις Χάρολντ, ό.π., σελ. 266-275.

²⁵¹ Για το θέατρο στην Ασία, βλ. τον Συλλογικό τόμο *το Θέατρο στην Ασία*, Εκδόσεις Δωδώνη, 1989.

²⁵² Για τον Μαρσώ Μαρσέλ, βλ. Παγκόσμια Βιβλιοθήκη του μιμικού θεάτρου, The World of Mime Theatre Library, <https://www.mime.info/library.html> Marcel Marceau.

το αδιέξοδο και την αποξένωση του σύγχρονου ανθρώπου, με ένα παιγνιώδες τρόπο, που σε πρώτο επίπεδο δεν χρησιμοποιεί φιλοσοφικές ή θρησκευτικές προσεγγίσεις.²⁵³ Το «Περιμένοντας τον Γκοντό» είναι μια παρωδία, μια τραγωκωμωδία, που ξαναγράφει την τραγωδία από την αρχή, γι' αυτό και δικαίως η Ελένη Βαροπούλου, η σημαντική αυτή Ελληνίδα θεατρική κριτικός, σημειώνει πως ο Samuel Beckett είναι ο τελευταίος τραγικός ποιητής. Ο Αλέξης Σολομός σημειώνει για τον Beckett: «Ο Beckett είναι ο πιο ταγμένος ιεροφάντης των κλόουν, εκφράζοντας θεατρικά την ανθρωπότητα με τύπους σαν τον Εστραγκόν και τον Βλαντιμίρ, τον Πότζο και τον Λάκι, τον Χαμ και τον Κλοβ ή γράφοντας το αυτοσχεδιαστικό σενάριο για μια πράξη δίχως λόγια και για ένα φιλμ με πρωταγωνιστή τον παλαίμαχο δάσκαλο της μιμικής, τον Μπάστερ Κήτον».²⁵⁴

²⁵³ Για το έργο του Beckett Samuel βλ. το *Θέατρο του Παραλόγου* Esslin Martin, Εκδόσεις Δωδώνη, 1996.

²⁵⁴ Σολομός Αλέξης, *Η καλή μας Θάλεια ή Περί Κωμωδίας*, Εκδόσεις Κέδρος, 1984, Αθήνα, σελ. 48-49.

ΜΕΡΟΣ Β΄

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΚΩΜΩΔΙΑ ΣΤΟΝ ΒΩΒΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Τα πρώτα χρόνια του κινηματογράφου

Ο κινηματογράφος, με τον ερχομό του, φέρνει μια νέα επανάσταση στην ψυχαγωγία του κοινού. Το γεγονός δε ότι ο κινηματογράφος είχε τη δυνατότητα να στήνεται παντού για να προβληθεί δίνει τη δυνατότητα σ' αυτήν τη νέα τέχνη να απευθυνθεί στο μεγάλο κοινό, όπως γινόταν μέχρι τότε από το θέατρο. Είχαν προηγηθεί στο παρελθόν διάφορες προσπάθειες να υπάρξουν οπτικές αναπαραστάσεις. Μάλιστα, στην ύστερη αρχαιότητα, τον 1ο αι. μ.Χ., στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου, ο Ήρων, που θεωρούνταν ο μεγαλύτερος εφευρέτης της αρχαιότητας και οι περισσότερες εφευρέσεις τους βρίσκονται στο έργο του «Αυτόματα», επινόησε ένα πολύπλοκο σύστημα καθρεπτών, από όπου ξεπρόβαλλαν διάφορες παραστάσεις από φαντάσματα, στοιχειά, θηρία, ενώ ταυτόχρονα ακούγονταν ήχοι από αόρατες σάλπιγγες, κραυγές τρόμου, κελαηδίσματα πουλιών κ.ά., κάτι αντίστοιχο που συμβαίνει σήμερα στα λούνα-παρκ ή, έστω, οι εν λόγω καθρέπτες έχουν μια μικρή σχέση με τα σημερινά σπέσιαλ εφέ του κινηματογράφου, ήταν δηλαδή, θα μπορούσε να πει κανείς, ένα πρώιμος κινηματογράφος.²⁵⁵ Η πρώτη προβολή γίνεται από τους αδελφούς Λιμιέρ, στις 29 Δεκεμβρίου 1895, στο υπόγειο ενός καφέ, του Γκραντ Καφέ, και αποτέλεσε ένα μεγάλο κοσμικό γεγονός. Ένας από τους πρώτους δημιουργούς του κινηματογράφου, ο Ζωρζ Μελιέ, περιγράφει με εύλωτο τρόπο την πρώτη αυτή προβολή. «Στην αρχή βλέπαμε μια ακίνητη εικόνα που έδειχνε την πλατεία Μπελ-κούρ. Τίποτα διαφορετικό από αυτό που φωτογράφιζα εγώ επί 10 χρόνια. Και ξαφνικά η εικόνα αυτή παίρνει ζωή. Όλα μαζί μέσα σ' αυτή την εικόνα κινούνται. Άνθρωποι, ζώα και όλοι μείναμε έκπληκτοι απ' αυτό που βλέπαμε». Στον Γκραντ Καφέ ακολούθησαν και οι ολιγόλεπτες ταινίες «η άφιξη ενός τρένου», «η έξοδος» από τα εργοστάσια Λιμιέρ, και «ο ποτιστής που ποτίζεται»²⁵⁶. «Ο ποτιστής που ποτίζεται» δεν ήταν παρά μια μικρή ιστορία εμπνευσμένη από τα γελοιογραφικά στριπ του Χέρμαντ Φόγκελ. Η ιστορία είναι απλή. Ένα μικρό παιδί στήνει μια φάρσα στον κηπουρό, διακόπτοντας τη ροή του νερού πατώντας το λάστιχο με το οποίο πότιζε τον κήπο. Καθώς ο ποτιστής προσπαθεί να δει τι γίνεται με το λάστιχο, δέχεται στο πρόσωπο τον πίδακα του νερού. Έτσι, σε αυτή την μικρού μήκους ταινία έχουμε το πρώτο κωμικό εύρημα που ονομάστηκε «γκανγκ».²⁵⁷ Αργότερα, πάλι οι αδελφοί Λιμιέρ, σε μια άλλη

²⁵⁵ Βαλούκος Στάθης, *Ιστορία του Κινηματογράφου*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, σελ. 41.

²⁵⁶ Σαρανσόλ Ζωρζ, *Κινηματογράφος*, τ. 1, Εκδόσεις Πάπυρος Λαρούς, Αθήνα, 1966.

²⁵⁷ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 64.

ταινία, τον «κουτσό», όπου ένας ψεύτικος ανάπηρος βλέπει έναν αστυφύλακα και αρχίζει να τρέχει με τον αστυφύλακα να τον καταδιώκει. Με το πρώτο αυτό κινηματογραφικό κυνηγητό, δημιουργείται ένα μοτίβο πάνω στο οποίο θα δημιουργηθεί μια σειρά κωμικών ταινιών με τέτοιο θέμα. Αυτού του είδους οι εμπνεύσεις από τη γελοιογραφία, ειδικά με τη μορφή του γελοιογραφικού στριπ (που θα ονομαστεί «κόμικς» αργότερα) σηματοδοτεί μια σειρά ταινιών στο τέλος του 19ου αρχές του 20ου αιώνα, που είναι εμπνευσμένες από εφημερίδες που απαρτίζονται από τρεις με τέσσερις γελοιογραφίες στη σειρά, οι οποίες αφηγούνται μια εύθυμη μικρή ιστορία.²⁵⁸

Ο κινηματογράφος στα πρώτα βήματά του δανείζεται στοιχεία από άλλες τέχνες. Για παράδειγμα, το στοιχείο της εικαστικότητας είναι κυρίαρχο σε όλη τη διάρκεια του βωβού κινηματογράφου.²⁵⁹ Αυτό συμβαίνει μέχρι ο ίδιος ο κινηματογράφος να βρει τα δικά του εκφραστικά μέσα, κάτι που θα πραγματοποιηθεί όταν κατά τη δεκαετία του '20 θα αναπτυχθούν νέες τεχνολογικές καινοτομίες τόσο στον τρόπο καταγραφής όσο και της επεξεργασίας της εικόνας, με τη δυνατότητα που θα του δώσει η ανακάλυψη του μοντάζ.²⁶⁰ Σε αυτά τα πρώτα χρόνια του βωβού κινηματογράφου, όπως εξάλλου λέει και η ίδια η ονομασία του, δεν υπήρχε κάποια ηχητική παρουσία παρά μόνο μουσική, που παιζόταν live μέσα στις αίθουσες των κινηματογράφων όπου προβάλλονταν οι ταινίες. Η απουσία του ήχου διαμορφώνει, όσο τουλάχιστον αφορά την κωμωδία, ένα ιδιαίτερο παίξιμο των ηθοποιών, αξιοποιώντας στοιχεία που προέρχονται κατά το πλείστον από τα θεάματα της λαϊκής αυτοσχέδιας κωμωδίας, όπως αυτά είχαν επηρεαστεί από τους μίμους, την *Commedia dell' arte*, αλλά και στοιχεία που προέρχονται από το τσίρκο.²⁶¹ Από το τσίρκο κυρίως δανείζεται τον χαρακτήρα του κλόουν και γι' αυτό δεν είναι τυχαίο ότι σημαντικοί κωμικοί του βωβού κινηματογράφου προέρχονται κατά κύριο λόγο από τη λαϊκή φάρσα, όπως αυτή παρουσιάζεται από το κουκλοθέατρο, το Βοντβίλ, το Βαριετέ και κυρίως, όπως είπαμε, από το τσίρκο.²⁶² Αυτά τα στοιχεία τα εντοπίζουμε κυρίως στην εκφραστικότητα, μέσα από τη γλώσσα του σώματος, που χρησιμοποιούν στα παθήματά τους κατά κόρον οι κλόουν, όπως είναι οι γκάφες, οι νίλες και οι φάρσες, καθώς στιγμές τρόμου και θεαμάτων γκραν γκινιόλ ενθουσίαζαν το κοινό.²⁶³ Η γλώσσα του σώματος λοιπόν εκφράζει διάφορες ψυχολογικές καταστάσεις, όπως είναι ο θυμός, η αγωνία, η ζήλια, η ανησυχία, η τρυφε-

²⁵⁸ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 64.

²⁵⁹ Διζικιρίκης Γιώργος, *Λεξικό του κινηματογράφου*, Β' τόμος, Εκδόσεις Αιγόκερως, 1988, σελ. 190.

²⁶⁰ Για τις τεχνολογικές καινοτομίες στο βωβό κινηματογράφο και κυρίως για την ανακάλυψη του μοντάζ, βλ. Διζικιρίκης Γιώργος, ό.π., σελ. 280-331.

²⁶¹ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 170-171.

²⁶² Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 171.

²⁶³ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 171.

ρότητα, δηλαδή μέσα από μια μορφή μη λεκτικής κωδικοποίησης, όπου σε μια συγκίνηση αντιστοιχεί μια κίνηση του σώματος και αντίστροφα· μια κίνηση του σώματος εκφράζει μια συγκίνηση. Άρα λοιπόν πάντα, σύμφωνα με το παίξιμο της παντομίμας, μαθαίνει κάποιος, όταν λειτουργεί με αυτόν τον τρόπο, να παράγει μονάδες έκφρασης, μέσω μιας συγκεκριμένης καθαρής φόρμας.²⁶⁴ Το ζητούμενο λοιπόν στον βωβό κινηματογράφο ήταν να κάνει το σώμα που στερούταν ομιλίας υποκατάστατο αρθρωμένου λόγου, αντιγράφοντας ακριβώς αυτή την άρθρωση. Είναι χαρακτηριστικό ότι όταν πρόσωπα «μιλούν», δεν κινούνται, με αποτέλεσμα ο λόγος να πρέπει να μεταφερθεί έξω από το σώμα του ηθοποιού, ενώ όταν δεν μιλούν, η παντομίμα φέρνει τη γλώσσα στο σώμα του ηθοποιού.²⁶⁵ Αυτό το συναντούμε κατά κόρον στο παίξιμο των ηθοποιών του βωβού κινηματογράφου, ανεξάρτητα αν το θέμα των ταινιών είναι δράμα, μελόδραμα ή κωμωδία-μπουρλέσκ. Πάνω σε αυτή λοιπόν τη μη λεκτική επικοινωνία οικοδομήθηκε ένα κωδικοποιημένο σύστημα, ένα λεξικό σωματικών κινήσεων, που ερμηνεύει συναισθηματικές καταστάσεις των ανθρώπων. Το έργο του Francois Delsarte αποτελεί τη βάση μιας νέας επιστήμης, της «φυσιογνωμικής», που επηρέασε πολλούς ανθρώπους σε ολόκληρο τον κόσμο.²⁶⁶

Αυτή η κωμωδία ονομάστηκε «Μπουρλέσκ», που προέρχεται από τον όρο «Burla» (αστείο, χωρατό) και στηρίζεται στα απρόσμενα και στα ακραία κωμικά ευρήματα, τα γκανγκς, τα οποία μπαίνουν απρόσμενα μέσα στην αφήγηση του έργου, δημιουργώντας μια παράλογη, αναπάντεχη κατάσταση.²⁶⁷ Κατά τον 17ο αι. ο όρος αυτός υποδήλωνε ένα λογοτεχνικό είδος, μια παρωδία των ευγενών θεμάτων και της εποποιίας. Ως κινηματογραφικός όρος χρησιμοποιήθηκε από τους Αμερικανούς το 1910, οι οποίοι το δανείστηκαν από το αγγλικό music hall²⁶⁸. Έναν άλλο όρο που χρησιμοποιούσαν για να περιγράψουν τις ανατροπές που συνέβαιναν με τις σωματικές πτώσεις και τις ρίψεις των τουρτών, που αποτελούσαν στοιχεία που χρησιμοποιούσαν οι κωμωδίες αυτές, ήταν όρος slapstick (μπαστούνια).²⁶⁹ Σ' αυτά τα πρώτα χρόνια λοιπόν του κινηματογράφου συναντούμε στην κωμωδία ό,τι μπορεί κανείς να φανταστεί. Σωματικές πτώσεις, τουρτομαχίες, όπως αναφέραμε, πασαλείμματα με ζυμαροκόλλες, φούστες που γίνονται αερόστατα, τσιρκολανικές ακροβασίες, ταχυδακτυλουργίες, σκυλιά που πέφτουν με αλεξίπτωτα, γενειοφόρους απαγωγείς βρεφών, λόχους αστυφυλάκων, που τρέχουν σαν τρελοί, κρατώντας τεράστια γκλομπς, παραμάνες με σέξι εσώρουχα κ.ο.κ.²⁷⁰ Έχουμε όμως και, κατ'

²⁶⁴ Aumont Jacques, *Κινηματογράφος και σκηνοθεσία*, Εκδόσεις Πατάκης, Αθήνα, 2009, σελ. 40.

²⁶⁵ Aumont Jacques, *ό.π.*, σελ. 44.

²⁶⁶ Aumont Jacques, *ό.π.*, σελ. 39.

²⁶⁷ Vincent Pinel, *Σχολές, Κινήματα και Είδη στον κινηματογράφο*, Εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα, 2006, σελ. 120.

²⁶⁸ Vincent Pinel, *ό.π.*, σελ. 120.

²⁶⁹ Vincent Pinel, *ό.π.*, σελ. 121.

²⁷⁰ Βαλούκος Στάθης, *ό.π.*, σελ. 65.

αντιστοιχία της κωμωδίας στο θέατρο, όπως της νέας Αττικής κωμωδίας του Μενάνδρου, είτε της ρωμαϊκής κωμωδίας του Πλαύτου και του Τερέντιου, κωμικούς τύπους, που καθιερώνονται ως βασικοί πρωταγωνιστές των ταινιών αυτών. Έτσι, έχουμε τον κερατά σύζυγο, τον άπληστο σπιτονοικοκύρη, τον μπρεκούλιακα, τον αυστηρό πολιτσίμάνο, τον μπούφο κ.ά.,²⁷¹ ενώ τα θέματα των ταινιών ήταν αντίστοιχα με τους τίτλους, όπως για παράδειγμα «το κυνηγητό της περούκας», «ο απάχης», «10 γυναίκες για ένα σύζυγο» κ.ά. Με το πέρασμα σιγά-σιγά των χρόνων άρχισαν να διαμορφώνονται στην κωμωδία δύο διαφορετικοί δρόμοι αντιμετώπισης της. Ο πρώτος αφορούσε μια κλασική αντιμετώπιση των κωμικών καταστάσεων, που προσπαθεί να δημιουργήσουν μια εύθυμη διάθεση στο κοινό, μέσα από την απεικόνιση των ηθών και των χαρακτήρων της κοινωνίας. Αυτή την τάση την εκπροσωπούσαν οι σκηνοθέτες Luis Feuillade και Leonce Petter, ενώ τον δεύτερο δρόμο τον εκπροσωπούσαν οι σκηνοθέτες Romeo Bosetti και Jean Durand, οι οποίοι οδηγούσαν τις κωμικές ταινίες στην ανάδειξη του στοιχείου του Μπουρλέσκ.²⁷² Πρέπει εδώ να τονίσουμε ότι τόσο οι περιπέτειες του Max Linder όσο και του Charlie Chaplin είναι περιπτώσεις που χρησιμοποιούν στοιχεία και της κλασικής κωμωδίας και του Μπουρλέσκ. Τα όρια, βέβαια, ανάμεσα στις δύο αυτές εκφάνσεις του κωμικού ήταν δυσδιάκριτα και γι' αυτό οι ηθοποιοί, όπως αυτοί που προαναφέραμε, χρησιμοποιούσαν, ανάλογα με την υπόθεση του έργου, στοιχεία και των δύο αυτών ειδών.²⁷³

Οι πρώτοι δημιουργοί της κωμωδίας

Μαξ Λίντερ (Max Linder, 1883-1925)

Ο Μαξ Λίντερ ή «ο γενικός κ. Μαξ»²⁷⁴ ξεκίνησε ως ταχυδακτυλουργός κωμικός πίστας, παίζοντας διάφορα νούμερα στο βαριετέ και το τσίρκο.²⁷⁵ Στην πρώτη περίοδο του στούντιο Πατέ οι ταινίες του διακρίνονται από την υπερβολή της χειρονομίας και της μιμικής.²⁷⁶ Μετά το 1919 όμως αρχίζει να σκηνοθετεί ο ίδιος τον εαυτό του στις ταινίες «γαμήλιο ταξίδι στην Ισπανία», «ο Μαξ καθηγητής του ταγκό». Στις ταινίες του δημιουργεί κωμικά εφέ, που δημιουργούν αντίθεση ανάμεσα στο μικρό του ανάστημα και στην κομψότητα των ρούχων του και ανάμεσα στην σωματική του αδυναμία και την προσπάθειά του να κάνει γενναίες πράξεις. Το ντύσιμό του αποτελούταν από παλιομοδίτικα ρούχα, μαύρη ρεντικότα, ριγωτό παντελόνι και κρεμ γάντια, ενώ κρατούσε μπαστούνάκι και φορούσε γιλέκο. Τα δε παπούτσια του ήταν

²⁷¹ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 171.

²⁷² Vincent Pinel, ό.π., σελ. 121.

²⁷³ Vincent Pinel, ό.π., σελ. 121.

²⁷⁴ Ρίντερ Κιθ, *Ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου 1895-1975*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, 1985, σελ. 15.

²⁷⁵ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 65.

²⁷⁶ Σαρανσόλ Ζωρζ, ό.π., σελ. 123.

βερνικωμένα λουστρίνια.²⁷⁷ Ο Μαξ Λίντερ προχώρησε την κωμωδία πέρα από τα θέματα της καταδίωξης και του ατυχήματος, εισάγοντας λεπτομερείς αποχρώσεις στην κίνηση και την έκφραση, που θα επηρεάσουν αργότερα άλλους κωμικούς του βωβού κινηματογράφου και ιδιαίτερα τον Τσάρλι Τσάπλιν, ο οποίος τον θεωρούσε και δάσκαλό του.²⁷⁸ Με αυτή την αμφίεση, ανέπτυξε έναν ιπποτικό τύπο, κάτι ανάμεσα σε λαϊκό λιμοκοντόρο και ξεπεσμένο αριστοκράτη, που προστατεύει γυναίκες που είχαν μια μελαγχολική διάθεση. Γύρισε πάρα πολλές ταινίες, ώστε το 1910 θεωρήθηκε «ο βασιλιάς της κωμωδίας» σε ολόκληρο τον κόσμο.²⁷⁹ Η συνεχής όμως επανάληψη των ίδιων μοτίβων που χρησιμοποιούσε στις ταινίες του κούρασε το κοινό του, με αποτέλεσμα από το 1914 να ξεπεραστεί από άλλους κωμικούς ηθοποιούς, οδηγούμενος μέσα σε λίγα χρόνια στη φτώχεια και στο τραγικό τέλος του, με την αυτοκτονία του, αφού πρώτα σκότωσε τη γυναίκα του, στο Παρίσι, το 1925.²⁸⁰ Αρκετά χρόνια αργότερα, η κόρη του αποκατέστησε τρεις ταινίες ως μια ενιαία («7 χρόνια φαγούρας, να γίνεις η γυναίκα μου, στενός σωματοφύλακας»), που αποτελεί μια αξιοθαύμαστη παρωδία ενός μυθιστορήματος του Αλέξανδρου Δουμά και εκεί μπορούμε να διαπιστώσουμε όλη την γκάμα που χρησιμοποιεί στο παίξιμό του, στοιχεία δηλαδή του music hall, του τσίρκου, με την ταυτόχρονη αληθοφανή αναπαραγωγή κωμικών στοιχείων.²⁸¹

Εμίλ Κολ: Μια ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί ο Εμίλ Κολ, όπως ήδη αναφέραμε, για την πρώτη κωμική ταινία «ο ποτιστής που ποτίστηκε», αλλά και για άλλες 100 ταινίες. Η έμπνευση ήταν παρμένη από τα χιουμοριστικά σκίτσα χωρίς λόγια, που δημοσιεύονταν σε διάφορες ευθυμογραφικές εφημερίδες. Ουσιαστικά, αυτό αποτελούσε ένα είδος λογοκλοπής ή κλοπής πνευματικού δικαιώματος, μια και πάνω σε αυτά τα σκίτσα δημιουργούνταν σενάρια των ταινιών αυτού του τύπου. Ο Εμίλ Κολ, που ήταν δημιουργός τέτοιων γελοιογραφικών σκίττων, διαμαρτυρήθηκε γι' αυτό στα στούντιο Πατέ, που έφτιαχναν τέτοιες ταινίες, με αποτέλεσμα, για να κατευνάσουν τον θυμό του, να του προτείνουν να γυρίσει ο ίδιος τέτοιες ταινίες. Ο Εμίλ Κολ όμως δεν αποποιήθηκε την πρώτη του ιδιότητα, αυτή του σκιτσογράφου. Έτσι, με τη μέθοδο της «μανιβέλας», φτιάχνει 14 ταινίες κινουμένων σχεδίων με γνωστότερες τις: «η φαντασμαγορία», «ο εφιάλτης της μαριονέτας» και «χαρούμενα μικρόβια». Ο Εμίλ Κολ θα κάνει σε αυτές τις ταινίες όλη τη δημιουργική δουλειά που απαιτούταν, μένοντας στην ιστορία του κινηματογράφου ως ο πρωτοπόρος των κινουμένων σχεδίων. Θα πεθάνει πάμφτωχος το 1938.²⁸²

²⁷⁷ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 67.

²⁷⁸ Ρίντερ Κιθ, ό.π., σελ. 15.

²⁷⁹ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 67.

²⁸⁰ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 67.

²⁸¹ Σαρανσόλ Ζωρζ, ό.π., σελ. 125.

²⁸² Σαρανσόλ Ζωρζ, ό.π., σελ. 125.

Μακ Σένετ (1880-1960): Στον Μακ Σένετ χρωστά πολλά η κωμωδία στον βωβό κινηματογράφο. Ο Μακ Σένετ θήτευσε κοντά στον Ντέιβιντ Γκρίφιθ και επηρεάστηκε πολύ από τον Μάξ Λίντερ. Μετά από διάφορες περιπέτειες μεταβαίνει στο Λος Άντζελες και δημιουργεί μια φιλόδοξη νεανική ομάδα με θητεία στο μιούζικ χωλ, το βόντβιλ και το τσίρκο. Με αυτή την ομάδα, δημιουργεί μια μικρή εταιρεία παραγωγής, την «Keystone», που σύντομα θα γίνει γνωστή ως «Keystone Comedy».²⁸³ Βασικά μοτίβα του έργου του Σένετ ως σκηνοθέτη είναι η προσβολή της αξιοπρέπειας, η γελοιοποίηση του στόμφου και της στολής, η τρελή καταδίωξη ή «ράλι», όπως ο ίδιος το αποκαλούσε. Το κυνηγητό αποτελούσε το αγαπημένο μοτίβο των ταινιών του, όπου οι πάντες· αστυφύλακες με γκλομπ, άνθρωποι του υποκόσμου με θηριώδη εμφάνιση, αξιοσέβαστοι κύριοι με γενειάδες, σέξι λουόμενες με κακόγουστα μαγιό και διάφοροι άλλοι απίθανοι τύποι συμμετέχουν, ενώ χρησιμοποιούνται στη διάρκεια της ταινίας ό,τι μεταφορικό μέσο υπάρχει· άμαξες, ιπτάμενες μηχανές, καΐκια, σακαράκες, ενώ στις ταινίες του δεν συμμετείχαν μόνο ηθοποιοί αλλά και περαστικοί και ελεύθεροι επαγγελματίες, που ανυποψίαστοι κινηματογραφούνταν από το συνεργείο της ταινίας του Σένετ.²⁸⁴ Ο Σένετ ήξερε ότι το κοινό αντιπαθούσε ιδιαίτερα τους αστυνομικούς, γι' αυτό και πάντα συμπεριελάμβανε στις ταινίες του τους γκαφατζήδες αστυνομικούς, ενώ άλλα αγαπημένα του μοτίβα ήταν οι κλωτσιές στους πισινούς, οι τυχαίες εκπυρσοκροτήσεις περιστρόφων, οι τούρτες που έπεφταν σε ανυποψίαστα πρόσωπα αξιοσέβαστων ανθρώπων, εκρήξεις δυναμίτιδας, που μετατρέπουν τα ρούχα σε κουρέλια, εκτοξεύσεις πιδάκων νερού από σπασμένους κρουνοί της πυροσβεστικής, κατρακύλες βαρελιών και σκουπιδοτενεκέδων.²⁸⁵ Όλα αυτά συνέβαιναν μέσα στους δρόμους και στις φτωχογειτονιές του Λος Άντζελες, με την σκόνη κάθε φορά να σηκώνεται από τα κυνηγητά που γίνονταν, δίνοντας έτσι την εντύπωση μιας πόλης ιπποδρόμου. Μέσα στις κωμικές αυτές ταινίες του Σένετ αποτυπώνεται η σκληρότητα των πόλεων. Οι ταινίες αυτές έγιναν πολύ δημοφιλείς στους μετανάστες, μια και η δράση που εξελισσόταν αποτελούσε έναν τρόπο ψυχαγωγίας γι' αυτούς που δεν ήξεραν καλά αγγλικά και μπορούσαν να διασκεδάσουν βλέποντάς τες.²⁸⁶ Όπως επισημαίνει ο Ζωρζ Σαρανσόλ, ο Σένετ περιορίζει από ένα σημείο και μετά τον αυτοσχεδιασμό, δίνοντας τη δυνατότητα στους συγγραφείς – σεναριογράφους των ταινιών να αναπτύξουν τα κωμικά ευρήματα, «γκανγκς». Ήταν τέτοια, μάλιστα, η οργάνωση αυτών των κωμικών ευρημάτων που στην εταιρεία του δημιουργήθηκε ειδικό τμήμα όπου ενσωματώνονταν αυτά τα ευρήματα, αφού πρώτα όμως είχε γίνει η συγγραφή των σεναρίων, γεγονός που θα διαπιστώσουμε και στις ταινίες του χοντρού και του λιγνού, που έγιναν στην ίδια

²⁸³ Σαρανσόλ Ζωρζ, ό.π., σελ. 131.

²⁸⁴ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 81.

²⁸⁵ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 81

²⁸⁶ Ρίντερ Κιθ, ό.π., σελ. 27.

εταιρεία.²⁸⁷ Στον Μαξ Σένετ οφείλουν πολλοί ηθοποιοί την καριέρα τους, αφού πολλούς από αυτούς ο ίδιος τους ανακάλυψε και τους ανέδειξε, όπως ήταν ο καλόκαρδος χοντρούλης Ρόσκού «Φάτι» Άρμπακλ (Roscoe “Fatty” Arbackle), η υστερική μορφοιά Μέιμπελ Νόρμαντ, ο αγροίκος Μακ Σουέιν (Mack Swein), ο αλλήθωρος Μπεν Τέρπιν (Ben Turpin), ο κουτοπόνηρος Τσέστερ Κόνκλιν (Chester Conklin), ο γενειοφόρος Φορντ Στέρλιγκ (Ford Sterling), ο Χάρι Λάνγκτον και ο Χάρολντ Λόιντ (ο χοντρός και ο λιγνός) στα πρώτα βήματά τους και ο ανυπέρβλητος Τσάρλι Τσάπλιν.²⁸⁸

²⁸⁷ Σαρανσόλ Ζωρζ, ό.π., σελ. 132

²⁸⁸ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 82

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΤΟ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟ ΣΑΡΛΩ

**Το μόνο που χρειάζομαι για να κάνω κωμωδία
«είναι ένα πάρκο, ένας μπάτσος και μια όμορφη κοπέλα»**

Τσάρλι Τσάπλιν (1889-1977)

Ο Τσάρλι Τσάπλιν γεννήθηκε σε μια φτωχογειτονιά του Λονδίνου το 1889. Οι γονείς του ήταν ηθοποιοί του μιούζικ χολ, ενώ η μητέρα του ήταν επίσης χορεύτρια με ταλέντο μίμου. Ο ίδιος, μετά από κάποιους μικρούς ρόλους που του δόθηκαν σε ηλικία 8 ετών για βιοποριστικούς λόγους, στα 20 του μπαίνει στο θίασο του Φρεντ Καρνό, που καλλιεργεί τις πιο σημαντικές παραδόσεις αγγλικής παντομίμας. Εκεί μαθαίνει να χορεύει, να κάνει τούμπες και ακροβασίες, μαθαίνοντας ταυτόχρονα όλα τα μυστικά αυτής της βωβής τέχνης.²⁸⁹

Τα πρώτα χρόνια

Με τον θίασο περιοδεύει στην Ευρώπη και την Αμερική, όπου και συναντά τον Μακ Σένετ, ο οποίος του προτείνει να βγει στον κινηματογράφο, βλέποντάς τον σε ένα σκετς με τίτλο: «Μια βραδιά σ'ένα αγγλέζικο μπαρ». Ο Μακ Σένετ αρχίζει να αναθέτει σε έναν άλλο σκηνοθέτη το ντεμπούτο του Τσάρλι Τσάπλιν στη μεγάλη οθόνη, μια συνεργασία όμως που δεν θα πάει καλά, λόγω του γεγονότος ότι ο Τσάρλι Τσάπλιν αυτοσχεδίαζε διαρκώς, προσθέτοντας δικά του κωμικά ευρήματα. Εν τέλει, συνεργάζεται με τον Μακ Σένετ, πρωτολانسάρωντας το ντύσιμο, που τον έκανε διάσημο, με το υπερβολικά φαρδύ παντελόνι, τη στενή βελάδα, το πολύ μικρό καπέλο και τα τεράστια παπούτσια.²⁹⁰ Κατά ένα μεγάλο μέρος ο Τσάρλι Τσάπλιν δανείζεται το ντύσιμο του Μαξ Λίντερ. Θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε τον Τσάπλιν έναν εξαθλιωμένο Μαξ.²⁹¹ Όταν δε, καλείται να συμπρωταγωνιστήσει με τον Φορντ Στέρλινγκ (ένα είδος γενειοφόρου μπαρμπα-Σαμ, ιδιότροπου και απότομου αγροίκου) στην τέταρτη ταινία του, «ο Σαρλώ και η ομπρέλα», προσθέτει ως μπαστούνακι την ομπρέλα, «σκιτσάρωντας», έτσι, για πρώτη φορά τον τύπο του Σαρλώ. Μάλιστα, η ομπρέλα ως μπαστούνακι τού έλυσε και το πρόβλημα τού τι να έκανε με τα χέρια, όταν υποδύοταν κάποιον ρόλο.²⁹² Στην εταιρεία του Μακ Σένετ γύρισε 35 ταινίες σε ένα χρόνο. Για τον Τσάπλιν, η εταιρεία του Μακ Σένετ αποτελούσε

²⁸⁹ Σαντούλ Ζορζ, *Ιστορία του παγκόσμιου Κινηματογράφου*, Εκδόσεις Δαμιανός, Αθήνα, 1990, σελ. 129.

²⁹⁰ Σαρανσόλ Ζορζ, *ό.π.*, σελ. 134.

²⁹¹ Σαντούλ Ζορζ, *ό.π.*, σελ. 129.

²⁹² Σαντούλ Ζορζ, *ό.π.*, σελ. 129.

μια κατ' αντιστοιχία σχολή της *Commedia dell'arte*, μια και ο κάθε ηθοποιός στις ταινίες του Σένετ είχε αυστηρά καθορισμένο ρόλο. Έτσι, συναντούμε συγκεκριμένους τύπους, που υποδύονται διάφοροι ηθοποιοί, όπως για παράδειγμα τον Ρόσκος Αρμπούκ, που υποδύεται το ρόλο του καλόκαρδου χοντρού ή τον ευερέθιστο τύπο ή τον ασεβή, τη Μείμπελ Νόρμαντ, την όμορφη, ιδιότροπη υστερική, έτοιμη για παλαβές συμπλοκές, τον Μαξ Ουέιν, τον κακό αγροίκο, τον Φορντ Στέρλινγκ, τον κακό οργίλο και τον ευερέθιστο, τον Τσέστερ Κόνκλιν, τον κουτοπόνηρο, κοιμισμένο χάχα.²⁹³ Είναι χαρακτηριστικό ότι ο κάθε τύπος αντιστοιχεί στους τύπους της *Commedia dell'arte*, όπως ήταν οι τύποι του Πολισινέλ, του Αρλεκίνου και του πιερότου. Οι ταινίες όμως του Μακ Σένετ, εκτός από την τυπολογία των ρόλων της *Commedia*, θύμιζε σε όλη την οργάνωση του στούντιο, αυτούς τους πλανόδιους θιάσους της ξεχασμένης τέχνης, μιας και όλοι οι συντελεστές των ταινιών ήταν ηθοποιοί, συγγραφείς, σκηνοθέτες, διευθυντές παραγωγής, προωθώντας την ίδια διάθεση με αυτή που είχε η τέχνη της *Commedia dell'arte* για ελευθερία, αυτοσχεδιασμό και ευθυμία. Αλλά αυτά βέβαια μέσα σε ένα συνδυασμό απόλυτης οργάνωσης και υπολογισμού και αυθόρμητης ανακάλυψης, από τη φάρσα και τη συνεχή πρακτική άσκηση.²⁹⁴ Το χαρακτηριστικό στοιχείο των κωμωδιών του Τσάπλιν είναι η ευρηματική μίξη του κωμικού στοιχείου με το δραματικό. Πρέπει να τονίσουμε ότι το δραματικό στοιχείο του Τσάπλιν δεν προέκυπτε από συμπτώσεις ή δολοπλοκίες των ιστοριών του, αλλά από τη στάση που είχε απέναντι στη ζωή, προτάσσοντας τον πυρήνα του χαρακτήρα του Σαρλώ, μια ανθρώπινη διάσταση, η οποία, με όπλο το γέλιο, καθήλωνε τους ανθρώπους που προέρχονταν από κάθε κοινωνική τάξη και είχαν διαφορετικό μορφωτικό επίπεδο.²⁹⁵ Ο τύπος δε του Σαρλώ με το χαρακτηριστικό ντύσιμο, το φαρδύ παντελόνι και τη στενή βελάδα, τα τεράστια παπούτσια και το μουστακάκι ήταν ο τέλειος κινηματογραφικός κλόουν. Μέσα σ' αυτή την εμφάνιση περνάει τον χαρακτήρα ενός μικρόσωμου, όπως ήταν και ο ίδιος φυσικά, περιπλανώμενου αλήτη, που γίνεται εύκολος στόχος κάθε είδους κακών αλαζόνων και αστυφυλάκων.²⁹⁶ Όμως παρότι δείχνει ευάλωτος και εύθραυστος, ο ίδιος δεν είναι παρά ένα σκληρό καρύδι, δείχνοντας χαρίσματα γενναιότητας, εξυπνάδας, ευκινησίας, καλοκαρδίας και αξιοπρέπειας, ενώ είναι ιδιαίτερα ευσυγκίνητος, παρότι δεν είναι κάτι το οποίο ο ίδιος το επιδιώκει. Όταν εμπλέκεται σε φασαρίες μεταμορφώνεται σε ένα γενναίο και πονηρό μαχητή, δείχνει μεγαλοψυχία, τρυφερότητα και ιπποτισμό στις γυναίκες, όπου στις περισσότερες ταινίες του προσπαθεί να κερδίσει την καρδιά τους, αλλά όταν αντιλαμβάνεται ότι αυτές είναι ερωτευμένες με

²⁹³ Σαντούλ Ζορζ, ό.π., σελ. 130.

²⁹⁴ Σαντούλ Ζορζ, ό.π., σελ. 130.

²⁹⁵ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 95.

²⁹⁶ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 95.

κάποιον άλλον, δεν διστάζει να τον βοηθήσει για να την κερδίσει,²⁹⁷ γιατί η ερωτική διεκδίκηση του Σαρλώ απέναντι σ' αυτήν που ερωτεύεται δεν βασίζεται στη σεξουαλική κυριαρχία, αλλά είναι ένα ολοκληρωτικό δόσιμο του εαυτού του, όπως είναι η αγάπη που δείχνει για ένα παιδί ή για ένα σκυλί.²⁹⁸ Γενικότερα, στο έργο του Τσάπλιν ο κωμικός του ήρωας ζει πάντα τις ίδιες καταστάσεις, ενώ αναλαμβάνει τους ίδιους ρόλους και μ' αυτή την έννοια είναι κοντά στους τρελούς και στους παλιάτσους, από τους οποίους έχει κληρονομήσει τα ίδια αυτά μοτίβα, ενώ επίσης βρίσκεται κοντά στα αθώα θύματα της κοινωνίας. Σε κάθε περίπτωση, η αθωότητα του Σαρλώ εν τέλει καθορίζει και τη μοίρα του ως θύμα, αλλά πάντα στο πλαίσιο μιας κωμικής καταγραφής²⁹⁹. Όπως τονίζει ο σπουδαίος θεωρητικός του κινηματογράφου Αντρέ Μπαζέν: «Ο Σαρλώ, αν και καρπός του μιούζικ χωλ, κατόρθωσε να εξυψώσει το στοιχείο του κωμικού, με το να αρνηθεί οποιαδήποτε παραχώρηση στα γούστα του κοινού. Η εμμονή του στην απλότητα και στην αμεσότητα χαρίζει στα γκανγκ την ελλειπτικότερη δυνατή διαφάνεια, καθώς παραιτείται αμέσως μετά την εκτέλεση από το να καταφύγει σε οποιαδήποτε μορφή συνέχειάς του».³⁰⁰ Και συνεχίζει ο Αντρέ Μπαζέν: «Είναι νομίζω παράλογο να αντιμετωπίζεται ο Τσάπλιν ως ένας μεγαλοφυής κλόουν. Μεγαλοφυής κλόουν θα παρέμενε αν δεν υπήρχε ο κινηματογράφος. Ο κινηματογράφος όμως υπάρχει και είναι αυτός που του έδωσε την ευκαιρία να αναγάγει το κωμικό στοιχείο του τσίρκου και του μιούζικ χωλ στο υψηλότερο αισθητικό επίπεδο». Και καταλήγει ο Αντρέ Μπαζέν: «Η κάμερα αποτέλεσε για τον Τσάπλιν ένα εκφραστικό όργανο που η εκτύλιξη του κωμικού εφέ κατορθώθηκε για να απελευθερώσει στο μέγιστο δυνατό την κωμική έκφραση».³⁰¹ Ο ίδιος ο Τσάρλι Τσάπλιν, συγκρίνοντας μια μορφή τέχνης όπως είναι η αρχαία ελληνική τραγωδία με τα κωμικά ευρήματα – slapstick, λέει χαρακτηριστικά: «Ένα slapstick μπορεί να είναι το ίδιο καλή δουλειά τέχνης όσο και η αρχαία ελληνική τραγωδία, γιατί και οι δύο παίζουν με τις συγκινήσεις και οι δύο είναι φτιαγμένες με την ίδια τεχνική, αλλά η κάθε μια χρησιμοποιεί το δικό της σύστημα λογικής, προκειμένου να δώσει μια λύση για να φτάσει σε ένα κορύφωμα που να έχει απήχηση στις αισθήσεις, ανεξάρτητα αν επιδιώκει μια ανατριχίλα ή σαρκασμό». Ενώ τονίζει για τις ομοιότητες του τραγικού ηθοποιού με τον κλόουν: «...αν και οι δύο τους, ο κλόουν και ο τραγικός ηθοποιός, μας δίνουν συγκινήσεις, τότε η διαγωγή του κλόουν είναι το ίδιο σημαντική και πρέπει να αντιμετωπίζεται με την ίδια σοβαρότητα όπως του τραγικού ηθοποιού με τον κώδικα ηθικής».³⁰²

²⁹⁷ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 95.

²⁹⁸ Morin Edgar, *Οι σταρ*, Εκδόσεις Κίγλη, Αθήνα, 2011, σελ. 241.

²⁹⁹ Morin Edgar, ό.π., σελ. 241-242.

³⁰⁰ Μπαζέν Αντρέ, *Τι είναι ο κινηματογράφος*, Α' τόμος, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, 1988, σελ. 105-106.

³⁰¹ Μπαζέν Αντρέ, ό.π., σελ. 106.

³⁰² Σολδάτος Γιάννης (επιμέλεια), *Οι μεγάλοι κωμικοί του κινηματογράφου*, άρθρο του Τσάρλι Τσάπλιν «Μπορεί η τέχνη να γίνει λαϊκή;», Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, 1989, σελ. 104.

Οι ταινίες του Σαρλώ

Στην πρώτη φάση των ταινιών του στην εταιρεία *Keystone* ο τύπος του Σαρλώ είναι πιο ελεύθερος, αλλά δεν στηρίζεται στην πλοκή και στη λογική επεξεργασία των ιστοριών του, αλλά στα ένστικτά του, μιας και τον ενδιέφερε η στέγη και το φαγητό.³⁰³ Σύμφωνα με τον Τσάπλιν, η φάρσα απαιτούσε μια συγκεκριμένη ψυχολογία και έτσι ανακάλυψε τον τύπο του Σαρλώ ως λύση, σαν ένα είδος πιερότου, ενός πιερότου που συχνά θα γινόταν αρλεκίνος για όλες τις δημιουργίες του.³⁰⁴ Σε πολλές δημιουργίες δεν λείπει η σκληρότητα, ενώ η μέθοδός του είναι να βάζει τους ήρωές του σε μελάδες και στο τέλος να τους γλιτώνει, χωρίς ποτέ να ξεχνάει, όπως τονίζει ο Μαξ Ίστμαν, ότι το κοινό αγαπά να υποφέρει εξ αντανακλάσεως.³⁰⁵



Το Χαμίνι, 1921. Τσάρλι Τσάπλιν και Τζάκι Κούγκαν.

Από το 1915, όταν προσλαμβάνεται, μετά τη φυγή του, από την *Keystone* στην Εσσεναίη αρχίζει να τελειοποιεί τον τύπο του Σαρλώ. Συνεργάζεται με την Έντα Παρβιάνς, έχοντάς την ως παρτενέρ σε πολλές ταινίες. Στα έργα «ο Σαρλώ στο μιούζικ χωλ», «δεσποινίς Σαρλώ» και «ο Σαρλώ πυγμαίος» ο Τσάρλι Τσάπλιν προσπαθεί πλέον να ξεφύγει από το νούμερο του κλόουν και να δώσει μεγαλύτερο βάρος όχι

τόσο στις μιμητικές του ικανότητες, όπως έκανε στις πρώτες ταινίες στην *Keystone*, αλλά στις σχέσεις των ηρώων μεταξύ τους. Αυτό αρχίζουμε να το βλέπουμε στις ταινίες «ο Σαρλώ ξενύχτης» και «ο τοκογλύφος», με την περίφημη σκηνή όπου ο Σαρλώ, αντί να συναρμολογήσει ένα επιμελώς διαλυμένο ξυπνητήρι, σκορπίζει περιφρονητικά τα κομμάτια του. Μια σκηνή εκπληκτική στη σύλληψή του, μια και ισορροπεί ανάμεσα στο γέλιο και στη μελαγχολία, τη σκληρότητα και την ευγένεια, στοιχεία που θα αναπτύξει πολύ περισσότερο στις μετέπειτα ταινίες του.³⁰⁶ Η ταινία «το χαμίνι», το 1921, αποτελεί το πρώτο πραγματικό αριστούργημα στην πιο δημιουργική περίοδο του Τσάρλι Τσάπλιν. Στο έργο αυτό ο Τσάρλι Τσάπλιν ενσωματώνει πολλά επεισόδια που είναι μεταφορές, με ελάχιστες διαφορές, των γεγονότων της παιδικής του ηλικίας στο Λονδίνο, όπου ο ίδιος ήταν χαμίνι στην πιο απάνθρωπη πόλη του κόσμου,

³⁰³ Σαρανσόλ Ζωρζ, ό.π., σελ. 163.

³⁰⁴ Σαρανσόλ Ζωρζ, ό.π., σελ. 163.

³⁰⁵ Σαρανσόλ Ζωρζ, ό.π., σελ. 163.

³⁰⁶ Σαρανσόλ Ζωρζ, ό.π., σελ. 162.

θυμίζοντας τις ιστορίες του Ντίκενς.³⁰⁷ Είναι χαρακτηριστικό το κοστούμι που εφευρίσκει για τον μικρό Τζάκι Κούγκαν· είναι το ίδιο αστείο με το δικό του, στην ουσία δεν αποτελεί παρά ένα alter ego του. Στην ταινία αυτή, που έχει ένα μελοδραματικό θέμα, ο Τσάπλιν μάς δίνει ένα αστείωτατο έργο.³⁰⁸ Είναι χαρακτηριστικό της επιτυχίας της ταινίας ότι ο Κούγκαν, που ήταν ο ερμηνευτής του Βοντβίλ, έγινε το πρώτο παιδί σταρ στον κινηματογράφο.³⁰⁹ Το 1923 δημιουργεί την πρώτη ταινία μεγάλου μήκους, «μια γυναίκα απ' το Παρίσι», μια ιστορία μιας εγκαταλελειμμένης γυναίκας, που γίνεται ερωμένη ενός πλούσιου, με αποτέλεσμα όταν ο πρώην εραστής της αντιληφθεί πως είναι ο ηθικός υπαίτιος του ξεπεσμού της, να αυτοκτονήσει. Η διαφορά της ταινίας αυτής με τις άλλες είναι ότι ρίχνει το βάρος στην ψυχολογική μελέτη των χαρακτήρων, χωρίς καθόλου την παρουσία του κωμικού στοιχείου, ενώ επεξεργάζεται σε βάθος την πλοκή, κάτι που γενικότερα δεν γινόταν εύκολα στο βωβό κινηματογράφο.³¹⁰ Σ' αυτήν την ταινία για πρώτη φορά ο Τσάρλι Τσάπλιν μάς αποδεικνύει ότι είναι πρώτα δημιουργός και μετά ηθοποιός. Ο ίδιος θεωρεί την ταινία αυτή το πιο σημαντικό έργο της σταδιοδρομίας του.³¹¹ Η μετέπειτα ταινία του, το 1924, «ο χρυσοθήρας», είναι η ταινία που θα μείνει πραγματικά στην ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου ως ένα ανυπέρβλητο αριστούργημα, ως ένα πραγματικό έργο τέχνης. Στο έργο αυτό έχουμε την οδύσσεια του ανθρωπάκου, όπως αποκαλείται ήδη από τους μεσότιτλους της ταινίας ο Σαρλώ, ο οποίος αναζητεί χρυσό στα βουνά της Αλάσκα, ενώ ταυτόχρονα διεκδικεί την καρδιά μιας όμορφης κοπέλας από ένα Δανδή. Σε μια σκηνή του έργου ο Σαρλώ έχοντας περιέλθει, από την πείνα, σε παραισθήσεις, μαγειρεύει ένα παπούτσι, νομίζοντας ότι είναι κότα. Ετοιμάζει, με αυτό, ένα ρομαντικό δείπνο για δύο. Στη σκηνή αυτή τα κορδόνια μετατρέπονται σε μακαρόνια, ενώ τα καρφιά της σόλας σε κοκαλάκια του πτηνού και το κερί σε ραπανάκι. Αλλά δεν είναι η μόνη εκπληκτική σκηνή παντομίμας που αφήνει άφωνο τον θεατή για την τελειότητα των κινήσεων και την πειστικότητα των εκφραστικών μέσων που χρησιμοποιεί³¹². Το ίδιο εκπληκτικό στο ίδιο έργο είναι και η σκηνή που καθώς περιμένει την κοπέλα με την οποία είναι ερωτευμένος και ενώ αυτή βρίσκεται με τις φίλες της και ένα Δανδή σε ένα κέντρο διασκέδασης, αυτός ονειρεύεται πως η κοπέλα αυτή έχει έρθει και για να την διασκεδάσει. Χρησιμοποιεί δύο ψωμάκια καρφωμένα σε δύο πιρούνια, μεταμορφωμένα σε πόδια μπαλαρίνας, εκτελώντας μια χορογραφία. Ο συνδυασμός σκληρότητας και συναισθηματισμού, κωμικού και τραγικού, βρίσκει σε αυτή την ταινία

³⁰⁷ Ρίντερ Κιθ, ό.π., σελ. 75.

³⁰⁸ Σαρανσόλ Ζωρζ, ό.π., σελ. 164.

³⁰⁹ Kamin Dan, *The comedy of Charlie Chaplin*, Έκδοση Artistry in Motion, 2008.

³¹⁰ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 141.

³¹¹ Σαρανσόλ Ζωρζ, ό.π., σελ. 164.

³¹² Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 141.

πραγματικά την απόλυτη τελειότητα.³¹³ Στην ταινία «το τσίρκο» του 1928 ο Σαρλώ κινείται στα γνώριμα λημέρια του, προσεγγίζοντας το θέμα της επιβίωσης μέσα σε μια ζοφερή οικονομική κατάσταση. Αν για τους θεατές η ταινία ήταν μια διασκέδαση, μια ψυχαγωγία, για τον ίδιο τον Τσάρλι Τσάπλιν ήταν η ίδια η ζωή, η επιβίωση.³¹⁴ Ο Τσάπλιν στην ταινία αυτή επανέρχεται σε γνωστά μοτίβα των πρώτων του ταινιών, ενώ μας παρουσιάζει ταυτόχρονα και όλη την ατμόσφαιρα που επικρατεί σε ένα τσίρκο. Η ταινία ξεκινά όταν ένας αλητάκος, ο Σαρλώ, κυνηγημένος από την αστυνομία, για να ξεφύγει, μπαίνει κατά λάθος στην πίστα του τσίρκου την ώρα της παράστασης, της οποίας άθελά του γίνεται μέρος της. Μέσα από διάφορα κωμικά ευρήματα και παρεξηγήσεις εμφανίζεται και εξαφανίζεται σε μαγικά κουτιά, μπερδεύεται με τους κλόουν, ενώ ταυτόχρονα γίνεται στόχος ενός μουλαριού. Αυτό όμως εκλαμβάνεται ως μέρος της παράστασης, με αποτέλεσμα το κοινό να ενθουσιαστεί, χειροκροτώντας τον, μιας και δεν γνωρίζει ότι όλα αυτά που συμβαίνουν είναι αλήθεια. Αυτό οδηγεί τον επιχειρηματία να τον προσλάβει στο τσίρκο σαν κλόουν. Όμως ως επαγγελματίας χάνει τον αυθορμητισμό του και αποτυγχάνει, με αποτέλεσμα την απόλυσή του. Σίγουρα μια κατάσταση σχόλιο για τον ίδιο και τον κίνδυνο της αλλοτρίωσής του μέσα στην βιομηχανία του θεάματος, που ισοπεδώνει, για τις ανάγκες του κοινού, τον αυθόρμητο χαρακτήρα κάθε ηθοποιού – κλόουν. Όταν λοιπόν ο Σαρλώ, απολυμένος από τον εργοδότη του, παρακολουθεί την παράσταση, εμπλέκεται πάλι σε περιπέτειες, καταστρέφοντας το νούμερο του ταχυδακτυλουργού, ενώ έχουμε ξανά την εμφάνιση του μουλαριού. Οι κωμικές καταστάσεις που δημιουργούνται τον οδηγούν πάλι στην επαναπρόσληψή του, ενώ η γενναιοψυχία του φανερώνεται όταν ενώ έχει ερωτευθεί μια χορεύτρια, όταν αντιλαμβάνεται ότι αυτή είναι ερωτευμένη με τον σχοινοβάτη, την βοηθά να τον παντρευτεί, ενώ ο ίδιος, χωρίς να κρατά κακία, συνεχίζει τη ζωή του. Η ταινία βρίθκει εκπληκτικών σκηνών, όπως αυτή του Σαρλώ μέσα στο κλουβί με ένα λιοντάρι, καθώς και αυτή που ενώ βρίσκεται πάνω σε ένα τεντωμένο σχοινί, του επιτίθεται μια ομάδα μαϊμούδων, που έχει δραπετεύσει από το κλουβί της, με αποτέλεσμα να του σκίσει τα ρούχα του.³¹⁵ Η ταινία αυτή είναι η πιο πικρή από όλες τις ταινίες που είχε κάνει έως τότε, αφού μέσα από μια απλή ιστορία αναδεικνύει την απόλυτη μοναξιά του ατόμου, κάτι που αποτυπώνεται ξεκάθαρα στη σκηνή στην οποία ο Σαρλώ μένει μόνος του, στη μέση ενός κύκλου από πριονίδι, καθώς το τσίρκο φεύγει σε έναν άλλο προορισμό.³¹⁶ Ο Jeffrey Vance, που υπήρξε ο βιογράφος του Τσάρλι Τσάπλιν, με την ευκαιρία της κυκλοφορίας του βίντεο της ταινίας αυτής, σημειώνει ότι ο Τσάρλι

³¹³ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 141.

³¹⁴ Σολδάτος Γιάννης (επιμέλεια), άρθρο Δερμεντζόγλου Αλέξης: σελ. 121.

³¹⁵ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 140-142.

³¹⁶ Σαρανσόλ Ζώρζ, ό.π., σελ. 166.

Τσάπλιν, με αυτή την αυτοβιογραφική του ιστορία, αποτίει φόρο τιμής σε όλους τους χαρακτήρες πάνω στους οποίους στηρίζεται το θέαμα του τσίρκου, όπως είναι οι ακροβάτες και οι παντόμιμοι.³¹⁷ Σε δύο ακόμα ταινίες ο Τσάρλι Τσάπλιν παρουσιάζει τον τύπο του Σαρλώ. Στην ταινία «τα φώτα της πόλης», το 1931, που είναι μια ηχητική ταινία, αλλά δεν είναι ομιλούσα, και στους «μοντέρνους καιρούς», το 1936, που και αυτή είναι ηχητική, χωρίς να έχει ομιλία. Στα «φώτα της πόλης» το θέμα είναι βαθύτατα ουμανιστικό. Η ιστορία ενός αλητάκου που ερωτεύεται μια φτωχή ανθοπώλισσα και τη βοηθά να ξαναβρεί το φως της. Στην εκπληκτική σκηνή του τέλους ο αλητάκος έχει βγει από τη φυλακή, τα παιδιά τον περιγελούν, ενώ έχει χάσει μαζί με το μπαστούνι του και κάθε αξιοπρέπεια. Πίσω από την πολυτελή βιτρίνα ενός ανθοπωλείου βρίσκεται πρόσωπο με πρόσωπο με την κοπέλα, η οποία όμως δεν τον αναγνωρίζει. Όπως τονίζει ο Σαντούλ, σ' αυτή την ταινία «ο Σαρλώ υψώθηκε στη λύση στις πιο τραγικές κορυφές του»³¹⁸. Στην ταινία «μοντέρνοι καιροί», το 1936, μια ακόμα ηχητική αλλά όχι ομιλούσα ταινία, ο Τσάπλιν εμπνέεται από το οικονομικό κραχ του 1929 και τις επιπτώσεις που αυτό είχε στην αμερικανική κοινωνία, με τις κοινωνικές ανισότητες που δημιούργησε. Επίσης, ο Τσάπλιν μιλά για την αλλοτρίωση μέσα σε μια αυτοματοποιημένη βιομηχανική κοινωνία, που μετατρέπει τον άνθρωπο σε ένα απρόσωπο γρανάζι μιας μηχανής. Εδώ έχουμε μια άμεση αναφορά στις θεωρίες του Τεϊλορισμού, που επικρατούσαν κατά κόρον τότε στην αμερικανική οικονομία, πρεσβεύοντας την ολοκληρωτική βασιλεία του αυτοματισμού της παραγωγής και την αποθέωση της τεχνοκρατίας. Σε αυτή την ταινία ο Τσάπλιν στηρίχθηκε στην παντομίμα και σε άφθονα γκανγκς για να δημιουργήσει υπέροχες σκηνές.³¹⁹ Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Jeffrey Vance, ο βιογράφος του Τσάρλι Τσάπλιν, στο βιβλίο του «Chaplin genius of cinema, 2003», «...το πιο σημαντικό (σ' αυτή την ταινία) είναι πως πρόκειται το φινάλε του αλητάκου να είναι ένας φόρος τιμής στον πιο αγαπημένο χαρακτήρα του Τσάπλιν, αλλά και στην εποχή των βουβών ταινιών, που όρισε μια ολόκληρη γενιά».³²⁰

Το ιδεολογικό αποτύπωμα του Σαρλώ

Ο Τσάρλι Τσάπλιν, δημιουργώντας και ερμηνεύοντας τον κωμικό ήρωα του Σαρλώ, αποτυπώνει, με ένα τραγελαφικό ύφος, την κοινωνική πραγματικότητα του αμερικανικού ονείρου και τις μεγάλες κοινωνικές ανισότητες. Το δε ντύσιμό του φανερώνει και μια δισυπόστατη

³¹⁷ Οπισθόφυλλο της ταινίας *Το Τσίρκο* στην Αγγλική έκδοση, <https://www.criterion.com/films/27563-the-circus>.

³¹⁸ Σολδάτος Γιάννης (επιμέλεια), ό.π., σελ. 121.

³¹⁹ Σολδάτος Γιάννης (επιμέλεια), ό.π., σελ. 122.

³²⁰ Γκένας Πάνος, περιοδικό Σινεμά, https://www.cinemazine.gr/news/arthro/12_aoaff_program-131046943.

συγγένεια του ήρωα με το πνεύμα της εποχής του, μιας εποχής άναρχης ανάπτυξης του καπιταλισμού. Θα μπορούσε, για παράδειγμα, να ειπωθεί πως το ντύσιμο του κορμού είναι καθαρά ρούχα καπιταλιστή, ενώ η βάση – πόδια αποδίδουν έναν άνθρωπο εξαθλιωμένο.³²¹ Οι ταινίες του είναι επηρεασμένες από τα έργα του Ντίκενς, γιατί κι αυτός, μέσα απ' τις ταινίες του, μάχεται την αδικία και την υποκρισία της αμερικανικής κοινωνίας.³²² Σε κάθε περίπτωση, ο Τσάπλιν, ως Σαρλώ, αποτέλεσε ουσιαστικά ένα σύμβολο μιας αδιάκοπης εξέγερσης. Ο ίδιος διακήρυσσε ότι πίστευε στην ελευθερία και αυτή ήταν η πολιτική του θέση, ότι ανήκε στους ανθρώπους και αυτό ήταν η φύση του.³²³ Ο Τσάπλιν δεν έπαυε να έχει συνειδητοποιήσει το παιχνίδι της πολιτικής εξουσίας μέσα σε ένα καπιταλιστικό σύστημα. Πίστευε ότι υπάρχουν αναμφισβήτητα ικανοί, αλλά υπάρχουν και οι καλοί, που εφόσον μάχονται, καταγγέλλουν, “καυτηριάζουν”, αντιπροσωπεύουν τις υγιείς δυνάμεις του κράτους και κατ' επέκταση του συστήματος. Ο Τσάρλι Τσάπλιν, ως Σαρλώ, σε όλη την καλλιτεχνική του διαδρομή παρέμεινε ένας μοναχικός ήρωας που τα έβαζε με όλους και με όλο το σύστημα, δυνατός μέσα στην αδυναμία του και παρόλα αυτά όχι μόνο επιβίωνε αλλά νικούσε και επιβαλλόταν.³²⁴

³²¹ Σολδάτος Γιάννης (επιμέλεια), ό.π., σελ. 113-116.

³²² Pinel Vincent, ό.π., σελ. 122.

³²³ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 95.

³²⁴ Σολδάτος Γιάννης (επιμέλεια), ό.π., σελ. 166.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΑΠΟ ΤΟΝ ΣΑΡΛΩ ΣΤΟΝ ΜΙΣΤΕΡ ΜΠΗΝ

Μπάστερ Κήτον (1895-1966)

Ο Μπάστερ Κήτον γεννήθηκε στο Κάνσας, κάτω από την τέντα ενός περιοδεύοντος



Ο Στρατηγός, 1927, Μπάστερ Κήτον.

θιάσου βαριετέ που είχε ο πατέρας του μαζί με τον περίφημο μάγο Χουντίνι. Από μικρό παιδί μασκαρευόταν για να παίζει σε διάφορες παραστάσεις τον νάνο. Πριν τον κινηματογράφο έπαιζε παντομίμα με μεγάλη επιτυχία.³²⁵ Ο ίδιος λέει σχετικά για τα χρόνια πριν τον κινηματο-

γράφο: «Πολύ πριν τον κινηματογράφο εμφανιζόμουν στην παντομίμα και σε βουβά θεάματα, πάντα με σοβαρό ανέκφραστο πρόσωπο. Σε όλα τα χρόνια που έπαιζα στο Βοντβίλ μαζί με τη μητέρα και τον πατέρα μου στο θιάσο, το γνωστό ωςάν «οι τρεις Κήτον», ποτέ δεν μιλούσα, ούτε γέλαγα, ούτε χαμογελούσα... Μεγαλώνοντας σχημάτισα την ακλόνητη πεποίθηση ότι δεν ήμουν από εκείνους τους κωμικούς που θα μπορούσαν να αστερευτούν με τους θεατές. Οι θεατές έπρεπε να γελούν μ'εμένα».³²⁶ Στα τέλη της δεκαετίας του '10 στράφηκε στις ταινίες μικρού μήκους, όπου πρωταγωνιστούσε ο Φάτι Άρμπακλ. Μετά τη φυγή αυτού, ανέλαβε ο ίδιος την ομάδα παραγωγής των ταινιών και σκηνοθέτησε μια σειρά ταινιών μεσαίου μήκους μεταξύ των ετών 1920-1923, πρωταγωνιστώντας ο ίδιος σε αυτές. Σε αυτές τις ταινίες καθιέρωσε το στοιχείο να μη χαμογελάει. Έτσι, έγινε γνωστός για την πέτρινη αταραξία του. Κανένας κωμικός δεν αξιοποίησε ποτέ την έκφραση της αδιαφορίας. Ο Κήτον χρησιμοποίησε λοιπόν το θλιμμένο, ατάραχό του πρόσωπο για να εκφράσει πολλά σχετικά πράγματα, την προσήλωση σε μια έμμονη ιδέα, που φθάνει στα όρια της τρέλας.³²⁷ Ο Μπάστερ Κήτον πέρασε μετά στις ταινίες μεγάλου μήκους, όπως ήταν «ο πλοηγός», το 1924, «η φιλοξενία», ο «ναυτικός του γλυκού νερού», ενώ ξεχώρισε για την ταινία «ο στρατηγός», το 1927, μιας και σ' αυτή την ταινία χρησιμοποιούσε πολύπλοκα γκανγκ μέσα σε ένα πλάνο. Αργότερα, με την εταιρεία MGM, έκανε την ταινία «ο κινηματογραφιστής», το 1928. Ο Μπάστερ Κήτον ήταν υπέρ της

³²⁵ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 143.

³²⁶ Σολδάτος Γιάννης (επιμέλεια), άρθρο του Μπάστερ Κήτον, 6^{ος}/1926.

³²⁷ Σολδάτος Γιάννης (επιμέλεια), άρθρο Τζέιμς Άγκη, σελ. 154.

ρεαλιστικής αφήγησης, γι' αυτό φιλμάριζε τα γκανγκ στη «φυσική» τους κατάσταση και όχι προκατασκευασμένα στο στούντιο, πράγμα εξάλλου που του δημιούργησε και κάποια ατυχήματα στη διάρκεια της καριέρας του.³²⁸ Οι ταινίες του ήταν αριστοτεχνικά φτιαγμένες, αλλά ποτέ τίποτα δεν άγγιζε την ανέκφραστη φάτσα του. Ο Κήτον είχε ένα εγκεφαλικό χιούμορ με μια πέτρινη αταραξία, με την οποία αντιμετώπιζε το πλήθος των ατυχιών που του συνέβαινε. Έτσι, ανέπτυξε ένα χαρακτήρα αρλεκίνου, όπως του άρεσε να αυτοπροσδιορίζεται.³²⁹ Η εμφάνιση του ήχου, που έγινε μετά το 1927, στέρησε από τον Μπάστερ Κήτον το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού, με αποτέλεσμα η καριέρα του να πέσει σταδιακά σε παρακμή, ήδη από τις αρχές του δεκαετίας του '30. Ο Κήτον ήταν ο κωμικός που κράτησε τον συναισθηματισμό μακριά από την κωμωδία, ενώ η έλλειψη συναισθήματος έκρυβε μια σπασμωδική διάθεση για σκώμμα, που υπήρχε κάτω από τον σαρκασμό του. Κάποιος παγερός ψίθυρος μελαγχολίας, αν όχι τραγικότητας, έδινε πάθος και μεγαλείο στην τρέλα του.³³⁰ Ακριβώς αυτή τη τραγικότητα είδε ο Σάμιουελ Μπέκετ στο πρόσωπο του Κήτον και του πρότεινε να παίξει στο μοναδικό σενάριο που έγραψε ο ίδιος ο συγγραφέας για τον κινηματογράφο το 1965, ένα χρόνο πριν τον θάνατο του Κήτον, με τίτλο «Λεωφόρος της Δύσης». Έπαιξε το ρόλο ενός ξεφτισμένου χολιγουντιανού γίγαντα, δηλαδή τον εαυτό του, στο κύκνειο άσμα της καριέρας του³³¹.

Χάρι Λάνγκτον (1884-1944)

Ο Λάνγκτον ήταν ένας σπουδαίος κωμικός του slapstick. Ξεκίνησε κι αυτός την καριέρα του από το music hall και το Βοντβίλ, ενώ ήδη από τη δεκαετία του '10 παίζει στις ταινίες του Μάρκ Σένετ.³³² Το πρόσωπό του, που ήταν πρόσωπο μωρού, στρογγυλό και αθώο, ήταν η περιουσία του.³³³ Αυτονομήθηκε από τον Μάρκ Σένετ, αναπτύσσοντας τη δική του περσόνα, αυτή του αιώνιου αδέξιου, «παρθένου» εφήβου, ο οποίος ήταν πάντα ντροπαλός με τις γυναίκες.³³⁴ Το παίξιμο του χαρακτηριζόταν από την ικανότητά του στον αυτοσχεδιασμό, έχοντας ως βασικό μοτίβο του παιξίματός του αυτό των αναποφάσιστων κινήσεων που πάλευαν με τον άνεμο προσπαθώντας να στρίψει τον δρόμο.³³⁵ Η σημαντικότερη στιγμή στην καριέρα του ήταν η συνεργασία του με τον Φρανκ Κάπρα, ενώ οι ταινίες που ξεχώρισε ήταν οι: «αλήτης, αλήτης, αλήτης» του 1926, σε σκηνοθεσία Χάρι Έντουαρντ και σενάριο Φράνκ Κάπρα, με παρτενέρ

³²⁸ Ρίντερ Κιθ, ό.π., σελ. 78.

³²⁹ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 143.

³³⁰ Σολδάτος Γιάννης (επιμέλεια), άρθρο του Τζέιμς Αγκη, ό.π., σελ. 156.

³³¹ Ρίντερ Κιθ, ό.π., σελ. 79.

³³² Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 147.

³³³ Ρίντερ Κιθ, ό.π., σελ. 79.

³³⁴ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 147.

³³⁵ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 147.

την Τζόαν Κρόφορντ, και η ταινία «δυνατός άντρας», που γυρίστηκε την ίδια χρονιά, σε σκηνοθεσία αυτή τη φορά του Φράνκ Κάπρα, στην πρώτη του σκηνοθετική δουλειά.³³⁶ Με τον ερχομό του ήχου, χάνεται από τον κινηματογράφο και πεθαίνει σε ηλικία μόλις 60 ετών, το 1944. Ο κινηματογραφικός χαρακτήρας που δημιούργησε, του εραστή-παιδιού επηρέασε αργότερα τον Τζέρι Λούις στο δικό του κινηματογραφικό χαρακτήρα.³³⁷

Χάρολντ Λόυντ (1893-1971)

Ο Χάρολντ Λόυντ χαρακτηριζόταν από την εκκεντρική του εμφάνιση. Το ντύσιμό του προσομοίαζε με το ντύσιμο ενός κολεγίουπαιδου, ενώ φορούσε ένα ψάθινο καπέλο με χαρακτηριστικά γυαλιά.³³⁸ Το βασικό μοτίβο του χαρακτήρα που υποδύοταν ήταν αυτό του συμπαθητικού ανθρώπου με όμορφο χαμόγελο, που παρόλο που έπεφτε άθελά του σε ατυχείς καταστάσεις, κατόρθωνε να βγαίνει από αυτές αλώβητος, έχοντας πάντα την εύνοια της μοίρας, «παρά τη βλακεία του». Η κλασική πόζα του Λόυντ είναι εκείνη που πιάνεται με το ένα χέρι από το δείκτη ενός ρολογιού του 50ου ορόφου ενός ουρανοξύστη στο Μανχάταν, ενώ ο ίδιος κρέμεται στο κενό.³³⁹ Ο Λόυντ συνεργάστηκε, όπως και άλλοι σημαντικοί κωμικοί, στα πρώτα βήματά του με τον παραγωγό και σκηνοθέτη Μαρκ Σένετ, αλλά θα καταλήξει στο τέλος να συνεργαστεί με τον μεγαλύτερο ανταγωνιστή του Σένετ, τον Χάλ Ρόουτς.³⁴⁰ Η σημαντικότερή του ταινία θεωρείται η ταινία «προπαντός ασφάλεια», το 1923. Σύμφωνα με τον Ζωρζ Σαρανσόλ, η παρουσία του Λόυντ αλλά και άλλων κωμικών, όπως του Τσάρλι Τσάπλιν και του Μπάστερ Κήτον, σηματοδοτεί το πέρασμα από τις αυτοσχέδιες μπουρλέσκ μικρού μήκους στις μεγάλου μήκους ταινίες, «με φροντισμένη σκηνοθεσία και με αποτελεσματική συνεργασία των πολυάριθμων γκάνγκς».³⁴¹

Μετά τον βουβό

Με τον ερχομό του ομιλούντος κινηματογράφου, το 1927, με την ταινία «ο τραγουδιστής της τζαζ», οι άνθρωποι του κινηματογράφου, όπως ο Φρίντιχ Μουρνάου, ο Τσάρλι Τσάπλιν, ο Κινγκ Βιντόρ, ο Ρενέ Κλερ, μαζί με τον Αζεστάν και Πουντόβκιν, καταδίκασαν τον ερχομό του, γιατί θεωρούσαν ότι αυτό θα έρχεται σε αντίθεση με την καθαρή κινηματογραφική αισθητική, που ο βωβός κινηματογράφος είχε δημιουργήσει.³⁴² Το τέλος του μίμου και της

³³⁶ Ρίντερ Κιθ, ό.π., σελ. 79.

³³⁷ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 147.

³³⁸ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 145.

³³⁹ Ρίντερ Κιθ, ό.π., σελ. 79.

³⁴⁰ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 145.

³⁴¹ Σαρανσόλ Ζώρζ, ό.π., σελ. 145.

³⁴² Σαντούλ Ζώρζ, ό.π., σελ. 262

μικμικής τέχνης δεν έρχεται όπως θα περίμενε κανείς, μεταλλάσσεται όμως από το ταλέντο κωμικών, οι οποίοι χρησιμοποιούν τα βασικά μοτίβα του βωβού κινηματογράφου στη δική τους ερμηνευτική προσέγγιση, παρότι η κωμωδία στον ομιλούντα κινηματογράφο μετατοπίζεται κατά βάση στην κωμωδία χαρακτήρων και στην κομεντί, σ' ένα είδος δηλαδή ραφιναρτισμένης καταγραφής των κοινωνικών ηθών. Έτσι, θα δούμε μερικούς που ξεκίνησαν στο βωβό κινηματογράφο, όπως οι Χοντρός και Λιγνός, να μεταφέρουν το προσωπικό τους στυλ και στις ομιλούσες ταινίες τους, τους αδελφούς Μαρξ, που καθ' ολοκληρία εντάσσονται στον ομιλούντα κινηματογράφο, αλλά μεταφέρουν όλη την παράδοση του βωβού, και μια σειρά άλλων νεότερων κωμικών, μέχρι και τον Ρόουεν Άτκινσον ως Μίστερ Μπην.

Χοντρός (Ολιβερ Χάρντι), 1892-1957

Λιγνός (Σταν Λόρελ), 1890-1965

Η δυάδα των κωμικών Σταν Λόρελ και Όλιβερ Χάρντι ξεκίνησε να δημιουργεί το δικό του στυλ στις ταινίες μικρού μήκους του βωβού κινηματογράφου του Λίο Μακ Κάρει, για να



Χοντρός (Ολιβερ Χάρντι). Λιγνός (Σταν Λόρελ).

περάσει στις ταινίες μικρού μήκους του ομιλούντος και εν τέλει σε ταινίες μεγάλου μήκους, με σημαντικότερη εξ αυτών «τα παιδιά της ερήμου», το 1933, συνεχίζοντας μέσα από τις ταινίες τους την παράδοση του Μάρκ Σένετ. Το παίξιμό τους χαρακτηριζόταν από

την εμφανισιακή τους αντίθεση, πάνω στην οποία εξάλλου βασίζονταν και τα γκανγκς, τα οποία παρουσίαζαν. Το δίδυμο προσπαθεί κάθε φορά να ενταχθεί στον κόσμο των μικροαστών, αποκτώντας μια καθώς πρέπει δουλειά, χωρίς όμως να τα καταφέρνει, αφού στο τέλος «τα κάνουν θάλασσα». Διαπνέονται, κατά κάποιον τρόπο, από το μύθο του Σίσυφου, μιας και οι συνεχείς προσπάθειές τους αποβαίνουν άκαρπες κι όταν εν τέλει κατορθώνουν να πετύχουν τους σκοπούς τους, έρχονται όλα τούμπα, με αποτέλεσμα να εκμηδενιστούν όλα όσα έχουν πετύχει.³⁴³ Το τέμπο στις ταινίες δεν είναι μια διαρκής συσσώρευση γκανγκς, αλλά η σταδιακή ανάπτυξη του ενός και μοναδικού, γι' αυτό και η απόλαυση στις ταινίες τους έρχεται από τη

³⁴³ Σολδάτος Γιάννης (επιμέλεια), άρθρο Φιλίπ Λε Γκάϊ, ό.π., σελ. 175.

βεβαιότητα της επερχόμενης καταστροφής και όχι από μια απροσδόκητη περιπέτεια.³⁴⁴ Η εμφανισιακή τους δε αντίθεση υπονοεί όχι μια σχέση δύναμης μεταξύ τους αλλά μια σχέση δυσαρμονίας, γι' αυτό και οι όποιες εξουσιαστικές σχέσεις έρχονται σε αντίθεση με τη σωματική τους διάπλαση. Χαρακτηριστικό είναι ότι όταν ο Λόρελ παίρνει συχνά την πρωτοβουλία, ο Χάρντι υφίσταται τις συνέπειες. Όπως τονίζει ο Φίλιπ Λε Γκάι, το Μπουρλέσκ, όπως το εικονίζουν με τον πιο χαρακτηριστικό τρόπο οι ταινίες των Λόρελ και Χάρντι, «είναι η πιο γνωστή ανατροπή, έξω από κάθε πολιτικό λόγο, που προσπαθεί να δώσει μια ιδέα του κενού και του απόλυτου, γεμάτο με όλες τις ελευθερίες και όλα τα όνειρα».³⁴⁵ Ο Χοντρός και ο Λιγνός ταυτίστηκαν όσο λίγοι μεταξύ τους στην ιστορία του κινηματογράφου ως μια ενιαία περσόνα για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα.³⁴⁶

Αδελφοί Μαρξ

Γκράουτσο (1890-1977)

Χάρπο (1888-1964)

Τσίκο (1887-1961)

Ζέπο (1901-1979)



Αδελφοί Μαρξ, Duck soup, 1933.

Οι αδελφοί Μαρξ δεν εντάσσονται τυπικά στους κωμικούς του βωβού κινηματογράφου, αφού και η καλλιτεχνική τους πορεία ξεκινάει μετά τον ερχομό του ήχου, το 1927. Η πρώτη τους ταινία είναι το «The coconuts», το 1929. Ο λόγος που συμπεριλαμβάνονται στην ομάδα των κωμικών όπως ήταν ο Τσάρλι Τσάπλιν, ο Μπάστερ Κήτον, ο Χάρι Λόυντ, είναι διότι, όπως και οι προαναφερθέντες, μεταφέρουν την παράδοση της παντομίμας πατώντας με

³⁴⁴ Σολδάτος Γιάννης (επιμέλεια), *ό.π.*, σελ. 178.

³⁴⁵ Σολδάτος Γιάννης (επιμέλεια), *Οι μεγάλοι κωμικοί*, σελ. 184.

³⁴⁶ Βαλούκος Στάθης, *ό.π.*, σελ. 201.

το ένα πόδι στο slapstick και με το άλλο πόδι στη θεατρική φάρσα.³⁴⁷ Εξάλλου, από τους τέσσερις αδελφούς στις ταινίες μόνο ο Τσικό μιλάει φυσιολογικά· ο μεν Γκράουτσο μιλάει μακιακά, με ένα ανεκδοτολογικό και προσβλητικό τρόπο, ο δε Χάρπο αρνείται να μιλήσει, απορρίπτοντας τον ενήλικο κόσμο της γλώσσας. Ο τέταρτος δεν έμεινε για πολύ στην ομάδα των άλλων τριών αδελφών του, αποχωρώντας, λόγω μη καλών κριτικών που έλαβε.³⁴⁸ Το θεατρικό παρελθόν των αδελφών Μαρξ τούς βοηθούσε καθοριστικά για να αναπτύξουν τη δική τους κινηματογραφική έκφραση, που βασιζόταν πάνω στον αυτοσχεδιασμό. Είναι χαρακτηριστικό ότι όταν ο Χάρπο αυτοσχεδιάζει μπροστά στην κάμερα, η παρτενέρ του στη σκηνή αυτή, Μάργκαρετ Ντιμόν, με δυσκολία κρατιέται για να μη γελάσει από τους αυτοσχεδιασμούς του.³⁴⁹ Τους αδελφούς Μαρξ τούς ανακάλυψε ο Ρομπέρ Φλαρέ σε music hall του Αγίου Φραγκίσκου, στο οποίο οι αδελφοί έπαιζαν μια οπερέτα με τίτλο: «The coconuts», η οποία εξάλλου αποτέλεσε και τη βάση της πρώτης τους ταινίας με τον ίδιο τίτλο, το 1929. Σε οπερέτα βασιζόταν και η δεύτερη ταινία, η «animal crackers», το 1930, που και αυτή, όπως και η προηγούμενη, δεν είναι παρά μια διασκευασμένη μουσική κωμωδία, που είχε πρωτοπαιχτεί στο Broadway.³⁵⁰ Εξάλλου, η πρωτοτυπία του κωμικού στοιχείου των αδελφών Μαρξ βασίζεται στη χρησιμοποίηση των δυνατοτήτων της ηχητικής μπάντας. Στις ταινίες τους παρεμβάλλονται σεκάνς με τραγούδια και χορούς (intermedia), που δημιουργούν τις αναγκαίες ανάσες από τους θορύβους και τα κροταλίσματα που μας μεταδίδουν και δίδουν μια βασική απάντηση στο πρόβλημα που έχει τεθεί από την εισβολή του ομιλούντος κινηματογράφου.³⁵¹ Όπως τονίζει, εξάλλου, ο Ζωρζ Σαρανσόλ, οι αδελφοί Μαρξ δεν είναι παρά μουσική κλόουν, «οι οποίοι αντί να σεβαστούν τους νόμους του είδους, σπρώχνουν τη φαντασία τους ως το υπερρεαλιστικό παραλήρημα».³⁵² Στις ταινίες των αδελφών Μαρξ επαναλαμβάνονται συνεχώς τα ίδια κυρίαρχα μοτίβα, γεγονός που, όπως τονίζει ο Ζαν Α. Τζίλι, τους συνδέει με την παράδοση της Commedia dell'arte.³⁵³ Όλη η δράση στις ταινίες των αδελφών Μαρξ ξετυλίγεται σε εσωτερικούς χώρους επιλεγμένους με ακρίβεια, όπως ξενοδοχεία, τσίρκο, θέατρο, τρένα κ.ά. Οι κορυφαίες στιγμές τους είναι οι ταινίες «horse father», το 1932, σε σενάριο Σαλβαδόρ Νταλί, μια ανατρεπτική σάτιρα της εκπαίδευσης και της παραδοσιακής ηθικής, το «duck soup», το 1933, όπου οι αδελφοί Μαρξ φτάνουν στα όρια του παράλογου χιούμορ, και η ταινία «a night at the opera», το 1935, με το εκπληκτικό φινάλε, όπου ο Χάρπο διαλύει από τα παρασκήνια μια παράσταση όπερας³⁵⁴. Στο

³⁴⁷ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 198.

³⁴⁸ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 199.

³⁴⁹ Σολδάτος Γιάννης (επιμέλεια), ό.π., σελ. 191.

³⁵⁰ Σαρανσόλ Ζώρζ, ό.π., σελ. 200.

³⁵¹ Σολδάτος Γιάννης (επιμέλεια), άρθρο Ζαν Α. Τζίλι, σελ. 195.

³⁵² Σαρανσόλ Ζώρζ, ό.π., σελ. 200.

³⁵³ Σολδάτος Γιάννης (επιμέλεια), άρθρο Ζαν Α. Τζίλι, σελ. 191.

³⁵⁴ Ρίντερ Κιθ, ό.π., σελ. 200-201.

επίκεντρο όλων των ταινιών είναι ο Γκράουτσο, που έπαιζε συχνά και το χαρακτήρα του ερωτύλου, με το φημισμένο μαύρο μουστάκι, επιτηδευμένα ψεύτικο και χυδαία ζωγραφισμένο και με σήμα κατατεθέν το πούρο στο στόμα του.³⁵⁵ Αυτό που εν τέλει διακρίνει κάποιος στις ταινίες των αδελφών Μαρξ δεν είναι παρά το στοιχείο της συνεχούς έκπληξης και θαυμασμού, που οδηγεί τον θεατή σε μια συνεχή εγρήγορση, απ' αυτό που οι αδελφοί Μαρξ του παρουσιάζουν.³⁵⁶ Γι' αυτό και θεωρούνται ως οι γνήσιοι εκπρόσωποι της αναρχικής κωμωδίας και της απόλυτης εκφραστικής ελευθερίας του κινηματογράφου και εν τέλει μπορούν να θεωρηθούν και οι τελευταίοι απόγονοι της *Commedia dell'arte*.³⁵⁷

Πήτερ Σέλερς (1925-1980)³⁵⁸

Ο Πήτερ Σέλερς ξεκίνησε από το βαριετέ και γνώρισε μεγάλη επιτυχία με το ρόλο του Ροζ Πάνθηρα, το 1963, σε σκηνοθεσία Μπλέικ Έντουαρντς, δημιουργώντας τον τύπο του επιθεωρητή Κλουζώ, ενός γκαφατζή αστυνομικού, χρησιμοποιώντας μια σειρά από γκανγκς. Τον τύπο του επιθεωρητή Κλουζώ τον επανέλαβε και στην επόμενη του ταινία, «Λαγωνικό 24 καρατίων», το 1964, Ιδιαίτερη αίσθηση έκανε η ερμηνεία του στην ταινία του Στάνλεϊ Κιούμπρικ «ΣΟΣ, Πεντάγωνο καλεί Μόσχα», το 1964, παίζοντας μάλιστα τρεις διαφορετικούς ρόλους. Αργότερα συνέχισε σε τρεις ταινίες τον ρόλο του Ροζ Πάνθηρα.

Τζέρι Λιούις (1926-2017)³⁵⁹

Ο Τζέρι Λιούις διακρίθηκε στον τύπο του αιώνιου ντροπαλού σχολιαρόπαιδου με το γλαρό βλέμμα, αντιγράφοντας ουσιαστικά τον Χάρι Λάνγκτον. Η σημαντικότερη ταινία του θεωρείται η «δάσκαλος για κλάματα» το 1963, όπου χρησιμοποιεί μια σειρά από πανέξυπνα γκανγκς. Εξάλλου, αυτό ήταν που ξεχώρισε στις ταινίες του, η ακριβής χρήση αυτών των γκανγκς και λιγότερο η αφήγηση του μύθου.

³⁵⁵ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 198.

³⁵⁶ Τζώρτζης Γιάννης, *Ιστορία των αδελφών Μαρξ*, Έκδοση Ερατώ, 1984, σελ. 54.

³⁵⁷ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 200.

³⁵⁸ Για τον Πήτερ Σέλερς βλ. Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 447.

³⁵⁹ Για τον Τζέρι Λιούις βλ. Βαλούκος Στάθης, σελ. 449.

Ζακ Τατί (1908-1982)



Οι διακοπές του κυρίου Ιλο, 1953. Ζακ Τατί.

Ο Ζακ Τατί ανήκει στον ομιλούντα κινηματογράφο, αλλά το κωμικό του στοιχείο στηρίζεται στη χορογραφία των οπτικών γκανγκ. Έτσι, ως βάση της υποκριτικής του μπορούμε να δούμε το ύφος των αδελφών Μαρξ, μιας και προτάσσει την κίνηση του σώματος έναντι του κωμικού του λόγου.

³⁶⁰ Σκηνοθέτησε και έπαιξε στα 30 χρόνια της καριέρας του σε έξι μόνο ταινίες, δημιουργώντας τον τύπο του κυρίου Ιλό, ενός ευφάνταστου, απροσάρμοστου στην τεχνολογία ανθρώπακου, με παπιγιόν, τρουά καρέ παντελόνι και με αδέξιες αντιδράσεις,³⁶¹ δηλαδή, έναν άνθρωπο που μπορείτε να τον συναντήσετε στο δρόμο και όχι ένα χαρακτήρα music hall.³⁶² Ο κύριος Ιλό πάσχει από την έμμομη ιδέα της τάξης, χωρίς ο ίδιος να ανήκει σε αυτήν, ώστε να είναι πάντα επιρρεπής να τη ρίξει στο χάος της αταξίας.³⁶³ Στον Τατί η αποδραματοποίηση αγιγίζει την τελειότητα, μιας και δεν περιέχουν στοιχεία οι ταινίες που να χαρακτηρίσουν κάποια δραματουργική εξέλιξη, αφού βλέπουμε ανθρώπους να αποτυχαίνουν να συναντηθούν, που παίρνουν φωτογραφίες, που τρώνε ή που εργάζονται.³⁶⁴ Από τις ταινίες του ξεχωρίζουν είναι «οι διακοπές του κυρίου Ιλό», το 1954, με θέμα την πλήξη των διακοπών, «ο θεός μου», το 1958, όπου περιγράφει την προσπάθεια ένταξης του κυρίου Ιλό σε μια στρατιωτικά οργανωμένη κοινωνία, και το «playtime» το 1967, μια σάτιρα του σύγχρονου Παρισιού της μοντέρνας και τουριστικής πλευράς του.

Μόντι Πάϊθον ³⁶⁵

Ήταν το όνομα της ομάδας παραγωγής της τηλεοπτικής σειράς «το ιπτάμενο τσίρκο», μιας εκπομπής με αναρχικό χιούμορ, που κορόιδευε τις παραδοσιακές βρετανικές αξίες, όπως τη θρησκεία και την οικογένεια, ξεσκεπάζοντας την υποκρισία μιας παρακμασμένης αυτοκρατορίας. Οι Μόντι Πάϊθονς, εκτός από «το ιπτάμενο τσίρκο» (45 επεισόδια), δημιούργησαν και άλλες κινηματογραφικές σειρές και ταινίες, όπως: «οι ιπότες της ελεεινής τραπέζης», το 1973,

³⁶⁰ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 350.

³⁶¹ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 350.

³⁶² Σολδάτος Γιάννης (επιμέλεια), *άρθρο Ρόν Αρμς*, σελ. 227.

³⁶³ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 350.

³⁶⁴ Σολδάτος Γιάννης (επιμέλεια), σελ. 143.

³⁶⁵ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 510-511.

μια σάτιρα της μεσαιωνικής Αγγλίας και του θρύλου του Δισκοπότηρου, όπου το φινάλε θυμίζει στιγμές των αδελφών Μαρξ, «ένας προφήτης, μα τι προφήτης», το 1978, μια παρωδία της ζωής του Ιησού Χριστού στην Παλαιστίνη, και «Μόντι Πάϊθονς, το νόημα της ζωής», το 1983, μια πανέξυπνη σύνθεση μικρών σκετς με σουρεαλιστικό χιούμορ, ένας ύμνος στο παράλογο και γκροτέσκο χιούμορ από γκανγκς. Οι Μόντι Πάϊθονς, επηρεασμένοι οι ίδιοι από το σουρεαλιστικό και παράλογο χιούμορ των αδελφών Μαρξ, επηρέασαν και αυτοί, με τη σειρά τους, τη λαϊκή κουλτούρα της Μεγάλης Βρετανίας αλλά και μετέπειτα κωμικούς δημιουργούς σε όλο τον κόσμο.

Ρόουεν Άτκινσον ³⁶⁶

Ο Άτκινσον χρησιμοποιεί με εξαιρετικό τρόπο τις μιμητικές του ικανότητες και τις απόλυτα ελεγχόμενες σωματικές του κινήσεις, δείχνοντας έτσι ότι είναι γνήσιος συνεχιστής της παράδοσης των κλόουν, του τσίρκου και της βωβής κωμωδίας. Ο Άτκινσον έπλασε τον τύπο του Μίστερ Μπην, μια καρικατούρα ενός σύγχρονου Άγγλου μικροαστού, ενός χαρακτήρα δόλιου και κακεντρεχή κομπορμιστή και βολεμένου, αλλά παρόλα αυτά τα ελαττώματα, αξιαγάπητου. Ο Άτκινσον ξεκίνησε την εμφάνισή του σε τηλεοπτικές σειρές από τα τέλη της δεκαετίας του '70, και, μετά από την επιτυχία που είχε στις τηλεοπτικές του σειρές, πέρασε σε κινηματογραφικές ταινίες, με την πρώτη του, «η κωμωδία Bean, υπέρτατη ταινία της καταστροφής», μεγάλου μήκους, το 1998, όπου μεταφέρει τον τύπο του Μπην, βασίζοντας την κωμική πλοκή στη μεγέθυνση των κλασικών γκανγκ, με μια αυτοσχεδιαστική μαεστρία, ως γνήσιος απόγονος των κωμικών του βωβού κινηματογράφου.

ΘΟΥ-ΒΟΥ ταινίες γέλιου

Θανάσης Βέγγος (1927-2011) ³⁶⁷

Ο Έλληνας μίμος.

Δεν νομίζω ότι υπάρχει άλλος Έλληνας κωμικός που μπορεί να θεωρηθεί πιο κοντά στη μιμική τέχνη. Κομμένος ως υποψήφιος από τις δραματικές σχολές, ανέπτυξε ένα δικό του ιδιότυπο τρόπο παιξίματος, όπου η εκφραστικότητα του σώματος, ο αυτοσχεδιασμός που χρησιμοποιούσε και το σουρεαλιστικό χιούμορ που δημιουργούσε ήταν τα βασικά μοτίβα της υποκριτικής, που προσομοίαζαν με κωμικό ηθοποιό περισσότερο του βωβού κινηματογράφου και όχι έναν κωμικό που έπαιζε με τους κλασικούς κώδικες της κωμωδίας. Ο Θανάσης Βέγγος,

³⁶⁶ Βαλούκος Στάθης, ό.π., σελ. 581-582.

³⁶⁷ Για τη ζωή και το έργο του Θανάση Βέγγου, βλ. Σολδάτος Γιάννης (επιμέλεια), *Ένας άνθρωπος παντός καιρού*, Εκδόσεις Αιγόκερως, 2000.

μετά από κάποιες συμμετοχές σε δραματικές ταινίες, όπως ήταν οι: «Μαγική Πόλη», ο«Δράκος» του Κούνδουρου και «το Κυριακάτικο ξύπνημα» και «το κορίτσι με τα μαύρα» του Κακογιάννη, οδηγήθηκε στην κωμωδία. Συνηγορούσε σε αυτό και ο τύπος ενός καραφλού και λίγο αγαθιάρη που έδειχνε. Στα μέσα της δεκαετίας του '60 δημιούργησε τον Θου-Βου, έναν γκαφατζή πράκτορα, που αποτελούσε παρωδία των ταινιών Τζέιμς Μποντ. «Φανερός πράκτορας 000» κ.ά. Αργότερα στρέφεται σε ταινίες δραματικές, με σκηνοθέτη τον Ντίνο Κατσουρίδη («τι έκανες στον πόλεμο Θανάση;», 1^ο βραβείο ανδρικού ρόλου στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 1971, του Θεόδωρου Αγγελόπουλου, «το βλέμμα του Οδυσσέα», 1995, «Ήσυχες μέρες Αυγούστου» του Παντελή Βούλγαρη, 1991, κ.ά.). Ο Θανάσης Βέγγος άφησε ένα μοναδικό και ανεξίτηλο στίγμα στον ελληνικό κινηματογράφο, κυρίως στην ελληνική κινηματογραφική κωμωδία και η αναφορά αυτή είναι φόρος τιμής στον μεγάλο αυτόν Έλληνα μίμο.

ΜΕΡΟΣ Γ΄

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

1. Ο μίμος γεννήθηκε μέσα από μαγικοθρησκευτικά δρώμενα, προς τιμή του Θεού Διονύσου. Αν όμως η μια κατεύθυνση στράφηκε στο αρχαίο δράμα (τραγωδία, κωμωδία, σατιρικό δράμα), η άλλη στράφηκε στο θέατρο «του δρόμου», της αγοράς και της ιδιωτικής διασκέδασης, στην αρχή καθαρά με αυτοσχεδιαστική παντομίμα και αργότερα εντάσσοντας γραπτό κείμενο στις παραστάσεις που έγραφαν διάφοροι μιμογράφοι, αρχής γενομένης από τον Σώφρονα.

2. Η κάτω Ιταλία και η Σικελία μπορεί να θεωρηθεί η πατρίδα του μίμου και του μιμοδράματος όπως το γνωρίσαμε σήμερα. Πρώτες ενδείξεις έχουμε από τους Φλύακες, γκροτέσκο αποτυπωμένες σκηνές πάνω σε αγγεία που βρέθηκαν στις περιοχές εκείνες, που προσομοιάζουν με πρόσωπα του Αριστοφανικού χορού. Η δωρική κωμωδία και συγγραφείς όπως ο Επίχαρμος και ο Φόρμις προετοίμασαν το δρόμο για τον Σώφρονα και τους μιμιάμβους του. Στην ελληνιστική περίοδο μια σειρά συγγραφέων γράφουν μιμοδράματα, τα οποία άλλα ήταν για να διαβάζονται και άλλα για να παίζονται.

3. Στην ελληνιστική και κυρίως τη ρωμαϊκή και βυζαντινή εποχή ο μίμος και αργότερα ο παντόμιμος γίνονται βασικοί πρωταγωνιστές της θεατρικής ζωής, αντικαθιστώντας το κλασικό θέατρο και τους συγγραφείς όπως τους γνωρίσαμε στην αρχαία Αθήνα του 5ου αι. Οι παραστάσεις των μίμων σε αυτές τις περιόδους μετατρέπονται σε πολυποίκιλα σκηνικά θεάματα, με χρήση μουσικής, χορού, χωρίς χρήση μάσκας, που προσομοιάζουν σε ένα σύγχρονο βαριετέ. Το στοιχείο της πρόκλησης που δημιουργούταν λόγω της συμμετοχής ημίγυμων γυναικών μεγάλωσε τη δημοφιλία όχι μόνο στο κέντρο των πόλεων, όπως ήταν η Ρώμη στην αρχή και η Κωνσταντινούπολη αργότερα, αλλά και στην περιφέρεια του ρωμαϊκού κόσμου, μιας και οι παραστάσεις αυτές μπορούσαν να γίνουν κατανοητές από όλους, ανεξάρτητα της γλώσσας που ομιλούνταν.

4. Η επίδραση των μίμων στα ύστερα χρόνια της αρχαιότητας, τόσο στον Μεσαίωνα όσο και στην Αναγέννηση αργότερα ήταν τεράστια. Στη διάρκεια του Μεσαίωνα περιπλανώμενοι θίασοι, κατ' αντιστοιχία με τα μπουλούκια που γυρνούσαν την ελληνική επαρχία μέχρι και τη δεκαετία του 1960, γύριζαν όλη την Ευρώπη, προσφέροντας θεάματα που περιελάμβαναν παραστάσεις μίμων, ακροβάτες, ταχυδακτυλουργούς, παλαιστές, θεάματα με ζώα, πρώιμα τσίρκο θα μπορούσαμε να τα αποκαλέσουμε. Η ταύτιση δε παρόμοιων θεαμάτων με θρησκευτικές εορτές έδινε το άλλοθι της ανοχής από τις επίσημες πολιτικές και θρησκευτικές αρχές, χωρίς να έχουν τον κίνδυνο να κατηγορηθούν για άσεμνα θεάματα.

5. Η επίδραση των μίμων και της αττελανής φάρσας αποτέλεσε τη μαγιά για τη δημιουργία της Commedia dell'arte επαγγελματιών θιάσων, που παρουσίαζαν αυτοσχεδιαστικά θεάματα με τυποποιημένους χαρακτήρες, μέσα από οργανωμένους θιάσους, που περιόδευαν σε ολόκληρη την Ευρώπη.

6. Η επίδραση της Commedia dell'arte ήταν καθοριστική για το θέατρο τόσο σε χώρες όπως η Ισπανία, δημιουργώντας τον χρυσό αιώνα της λογοτεχνίας, με σημαντικούς συγγραφείς, όπως ο Θερβάντες, ο Μολίνα, ο Καλντερόν και ο Λόπε ντε Βέγκα, όσο και στην Αγγλία, με τον Σαίξπηρ, τον Τζόνσον και τον Μάρλοου, στη Γαλλία με το Μολιέρο, τον Μπωμαρσαί κ.ά., ενώ επίσης επηρέασε στη Γαλλία το θέατρο του 19ου αι., με το Βοντβίλ, ως φάρσα, με συγγραφείς όπως ο Φεϊντό, ο Λαμπίς κ.ά.

7. Οι σημαντικότεροι κωμικοί του βωβού κινηματογράφου, όπως ο Τσάρλι Τσάπλιν, ο Μπάστερ Κήτον, ο Χάρι Λάνγκτον, αλλά και οι κωμικοί του ομιλούντος κινηματογράφου, όπως ο Χοντρός και ο Λιγνός, οι αδελφοί Μαρξ, και νεότεροι, όπως ο Τζέρι Λιούις, είχαν θετυσει στα πρώτα βήματά τους στο Βοντβίλ, στο Βαριετέ, στην παντομίμα και στην αυτοσχεδια φάρσα, μεταφέροντας τις δεξιότητες αυτές και στον βωβό και ομιλούντα κινηματογράφο.

8. Πολλοί κωμικοί τόσο του βωβού όσο και του ομιλούντος κινηματογράφου δημιούργησαν συγκεκριμένους τύπους, επηρεασμένοι από την τυποποίηση της Commedia dell'arte. Ο Τσάρλι Τσάπλιν δημιούργησε τον τύπο του Σαρλώ, ο Χάρολντ Λόιντ τον τύπο του γκαφατζή κολεγιάριου, ο Χοντρός και ο Λιγνός τους τύπους τους, στηριγμένοι στο σωματότυπό τους, ο Ζαν Τατί τον κύριο Ιλό, ο Πίτερ Σέλερς τον Επιθεωρητή Κλουζώ στον Ροζ Πάνθηρα, ο Έλληνας Θανάσης Βέγγος τον Θου-Βου.

9. Το σύγχρονο θέατρο ενσωμάτωσε στοιχεία του αυτοσχεδιασμού, της σωματικής εκφραστικότητας στο παίξιμο των ηθοποιών, ενώ πολλοί δημιουργοί του θεάτρου, σκηνοθέτες και συγγραφείς ανέπτυξαν ένα θέατρο που ο λόγος πάει σε δεύτερο πλάνο, δίνοντας περισσότερο έμφαση στην εικονοπλαστική αναπαράσταση, μέσω του σώματος, ερχόμενοι έτσι κοντά στις αρχαίες παραστάσεις του μίμου και παντόμιμου.

10. Μια τελευταία διαπίστωση, που θεωρώ σημαντική, είναι ότι το λαϊκό θέατρο του μίμου και του παντόμιμου, που παιζόταν έξω από τα αρχαία θέατρα, που ήταν κυρίως για το αρχαίο δράμα, έμεινε σε όλη τη διάρκεια των αιώνων πάντα παρόν, ακόμα και με διαφορετική μορφή, χωρίς όμως να χάσει τα βασικά του χαρακτηριστικά, που δεν ήταν άλλα από την αυτοσχεδιαστική του διάθεση, το αντισυμβατικό και σατιρικό του χιούμορ και τη συνεχή ανατροπή κάθε κανονικότητας. Το λαϊκό θέατρο και χθες και σήμερα άφηνε και αφήνει το παιχνίδι ανοιχτό, θυμίζοντας σε όλους μας ότι το θέατρο δεν παύει να είναι παιχνίδι και το παιχνίδι δεν παύει να είναι θέατρο.

ΑΝΤΙ-ΕΠΙΛΟΓΟΥ

Η εργασία ουσιαστικά αναφέρεται στην πορεία της τέχνης μέσα στους αιώνες. Μέσα σ' αυτήν την πορεία ο άνθρωπος δημιούργησε τη δική του πολιτισμική ταυτότητα. Η εργασία όμως δεν αναφέρεται στη λεγόμενη, όπως αποκαλείται σήμερα, υψηλή τέχνη αλλά στη «φτωχή», στην τέχνη του δρόμου, στην τέχνη που διασκεδάζει και ψυχαγωγεί τους καθημερινούς ανθρώπους και τους κάνει να γελάνε και όχι να θλίβονται ή να προβληματίζονται, αυτό που αποκαλείται λαϊκή τέχνη και που ένα μεγάλο μέρος της έχει να κάνει με θέατρο και κινηματογράφο. Αυτή λοιπόν η «φτωχή» τέχνη δεν είναι άλλη από τη μιμική τέχνη και τις διάφορες εκφάνσεις της. Οι διανοούμενοι ή αυτοί που αυτοαποκαλούνται έτσι, συνήθως την ονομάζουν, για να την κατηγορήσουν, ως «λαϊκίστικη» τέχνη, γιατί θεωρούν ότι κολακεύει τα ένστικτα του ανθρώπου. Φέρνουν, μάλιστα, ως παράδειγμα, για να επισημάνουν την ορθότητα της άποψής τους, τις χειρότερες εκδοχές αυτού του θεάτρου, που σήμερα δεν είναι άλλη απ' αυτή του Σεφερλή, όπου στη δική του θεατρική περσόνα ενσωματώνει πολλά στοιχεία της μιμικής τέχνης. Παλαιότερα, βέβαια, οι ίδιες απαξιωτικές απόψεις εκφράζονταν και για τον Βέγγο. Ο Βέγγος όμως σήμερα είναι απόλυτα δικαιωμένος όσον αφορά στο στίγμα που άφησε στον ελληνικό κινηματογράφο. Δεν ισχυρίζομαι ότι αυτό θα συμβεί και με τον Σεφερλή, αλλά θα πρέπει να τονιστεί ότι η μιμική τέχνη διαχρονικά και όπως προκύπτει και από την παρούσα εργασία εμπεριέχει όλα εκείνα τα στοιχεία όπου το φθινό ανακατευόταν με το ποιητικό, το ασήμαντο με το σημαντικό και η χυδαιότητα με τη σάτιρα. Η μιμική τέχνη όλα αυτά τα στοιχεία τα εμπεριείχε, γιατί πολύ απλά εμπεριείχε την ίδια τη ζωή. Ολοκληρώνοντας λοιπόν αυτή την εργασία, θα ήθελα να παραθέσω την άποψη του Τσάρλι Τσάπλιν, του μεγαλύτερου μίμου του 20ου αι. και ίσως όλων των εποχών, που δίνει τη δική του απάντηση στο ερώτημα τι είναι στην πραγματικότητα η λαϊκή τέχνη:

ΜΠΟΡΕΙ Η ΤΕΧΝΗ ΝΑ ΓΙΝΕΙ ΛΑΪΚΗ;

Του Τσάρλι Τσάπλιν

«Οκτώβρης του 1924

Συνήθως ο όρος «τέχνη» αποδίδεται σε θολά και ανιαρά ακαδημαϊκά πράγματα, που κάνουν τον περισσότερο κόσμο να το βάζει τρομαγμένος στα πόδια. Η πραγματική τέχνη είναι ένα συναίσθημα που δεν είναι εύκολο να οριστεί. Αλλά και το πιο σπουδαίο θέμα έχει τη δυνατότητα να εκφραστεί με τόσο απλοποιημένο τρόπο, που ο καθένας να μπορεί να το προσεγγίσει και να το καταλάβει. Αυτό ακριβώς είναι – ή ίσως θα 'πρεπε να είναι – η υψηλότερη φόρμα της τέχνης. Αν κάποιο θέμα έχει τόσο βάθος που να μην μπορεί ν' αποδοθεί εκλαϊκευμένα, τότε η εκφραστική μέθοδος του καλλιτέχνη παρουσιάζει αδυναμία ή αλλιώς το τόσο σπουδαίο έργο του κατά βάθος δεν ήταν και πολύ αξιόλογο. Όλοι μας, όσοι είμαστε υγιείς, γεννηθήκαμε με τις ίδιες αισθήσεις κι επομένως θα παρουσιάζουμε τις ίδιες αντιδράσεις στη θέα της ομορφιάς.

Τα παιδιά έχουν ορισμένες αντιλήψεις για την αγάπη, το μίσος, το φόβο και την εκδίκηση. Αυτές οι αντιλήψεις, που εκφράζονται πλήρως σε περιόδους και πράγματα που μπαίνουν στον κύκλο της ζωής τους, είναι σίγουρο ότι αρέσουν. Μερικοί άνθρωποι λένε μια ιστορία άσχημα σ' ένα παιδί, άλλοι τη λένε πολύ ωραία και στις δύο περιπτώσεις μόνο η ουσία της ιστορίας γίνεται αντιληπτή. Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων και άλλα βασικά παραμύθια, τα οποία αναμφίβολα είναι παραδεκτά σαν κλασικά και δουλειές τέχνης, δε χαρακτηρίστηκαν μ' αυτό τον τιμητικό τίτλο από τους μεγάλους που τ' αγάπησαν, αλλά πιθανόν έγιναν κλασικά επειδή πλησίασαν πραγματικά τα παιδιά που αγαπούν την ομορφιά και το καλοειπωμένο παραμύθι, χωρίς να πολυκαταλαβαίνουν το γιατί.

Είναι βασικό ζήτημα για την τέχνη – ή για ό,τι εξαγγέλλεται σαν τέχνη, ότι πρέπει να βρίσκει απήχηση ή συμφωνία, αν σκοπεύει να γίνει λαϊκή. Για τον υλιστή η τέχνη πρέπει να παρουσιάζει την αλήθεια, ανεξάρτητα αν πρόκειται να είναι ευχάριστη ή δυσάρεστη.

Δε θα καταπιαστεί με τα συναισθήματα, που γεννάει κάτι που είναι πολύ οπτιμιστικό. Θα απορρίψει μια τέτοια δουλειά χαρακτηρίζοντάς την είτε σαν ένα ξεγέλασμα της λογικής, είτε σαν κάτι το ακάθαρτο για το συναίσθημα, μερικές φορές και τα δυο. Αλλά τούτο τον κάνει να μοιάζει το ίδιο μονόπλευρος και μισαλλόδοξος με κείνον που επιμένει ότι η καλή τέχνη είναι όλο αίσθημα και αισιοδοξία.

Για τους ακαδημαϊκούς και μερικούς κριτικούς η τέχνη είναι ένα σύνολο «πρέπει» και κανόνων, τουλάχιστον τέτοιων που να μπορούν ν' ανταποκρίνονται στη δική τους αντίληψη, κι έτσι τη μετατρέπουν σε κήρυγμα, ενώ στην πραγματικότητα δεν είναι. Δεν είμαι και πολύ

υπομονετικός μ' ένα θέμα ομορφιάς που χρειάζεται ιδιαίτερες εξηγήσεις για να γίνει κατανοητό. Αν χρειάζεται να του προστεθεί ερμηνεία από κάποιον άλλο εκτός από το δημιουργό του, αναρωτιέμαι μήπως έχει αποτύχει στο σκοπό του. Οι κανόνες είναι μερικές φορές ένα βοήθημα για τους καλλιτέχνες ώστε να δημιουργούν με ασφάλεια. Δεν έχω περισσότερη εμπιστοσύνη στους κανόνες απ' ό,τι στην έμπνευση, όμως, αποφεύγοντας όλα τα πράγματα που γενικά θεωρούνται λαθεμένα, μπορεί κανείς να καταλήξει σε κάτι που πολλοί καλοί άνθρωποι θα το χαρακτήριζαν καλό, αλλά που δε θα 'ταν τόσο γνήσιο ούτε θα είχε απήχηση στα συναισθήματα. Η τέχνη δεν είναι μάθηση. Είναι ομορφιά που δίνει χαρά και διασκέδαση. Είναι ένα ζήτημα που αφορά τις αισθήσεις.

Εμείς σαν θεατές θέλουμε να βλέπουμε το τραγικό μέσα στην κωμωδία, αλλά όχι την τραγωδία καθ' εαυτή. Κρύβουμε την ασυνέπιά μας πίσω από αυτή την προτίμηση και μολονότι δε μας αρέσει η τραγωδία είμαστε έτοιμοι να συμφωνήσουμε ότι αυτή είναι τέχνη, ενώ η απλή κωμωδία δεν είναι. Όμως ένα σλάπстик μπορεί να είναι το ίδιο καλά μια δουλειά τέχνης, όσο και η αρχαία ελληνική τραγωδία. Κι οι δυο τους παίζουν με τις συγκινήσεις κι οι δυο είναι φτιαγμένες με την ίδια τεχνική, αλλά η καθεμιά χρησιμοποιεί το δικό της σύστημα λογικής, προκειμένου να δώσει μια λύση ή να φτάσει σ' ένα κορύφωμα που να 'χει απήχηση στις αισθήσεις, ανεξάρτητα αν επιδιώκει μια ανατριχίλα ή κάποιο σαρκασμό. Και στις δυο οι ίδιες μυστηριώδεις λογικά δυνάμεις κινούνται για τη δημιουργία τους. Το χτίσιμο και το στερέωμα μιας κατάστασης που οδηγεί σε κάποιο κορύφωμα – έστω κι αν στην κωμωδία αυτό το σημείο είναι ένα απλό χτύπημα με ραβδί στο κεφάλι ενός ανθρώπου – πρέπει να είναι δουλεμένο το ίδιο σκληρά και λογικά όπως το καθετί στην κωμωδία, αν μας ενδιαφέρει η σκηνή αυτή να βγάλει γέλιο. Η εξωτερική μορφή των πραγμάτων στην κωμωδία δε μοιάζει και τόσο σημαντική, αλλά το κορύφωμα – όπως ακριβώς και στην τραγωδία – πρέπει να επιτευχθεί μέσα από τα κανάλια των χαρακτήρων της έκπληξης και του απροσδόκητου.

Το σλάπстик, κατά γενική αντίληψη, θεωρείται φτηνό αλλά – άμα το δούμε απρόσωπα – υπάρχει κάτι το φτηνό στη διαγωγή κάθε ανθρώπου. Αν μπορούσαμε να μεταφέρουμε το ίδιο απρόσωπο πνεύμα στην αντιμετώπιση της τραγωδίας, τότε θα την κάναμε πολύ πιο δημοφιλή. Όπως είπα πριν, ο κλόουν έχει τόσο απομακρυνθεί από μας – ή τουλάχιστον έτσι νομίζουμε – ώστε κανείς να μη σκέπτεται να κομπάσει αλαζονικά για τη φιλοσοφία του ή τη διαγωγή του, κι όμως αν κι οι δυο τους, ο κλόουν και ο τραγικός, μας δίνουν συγκινήσεις, τότε η διαγωγή του κλόουν είναι το ίδιο σημαντική και πρέπει να αντιμετωπίζεται με την ίδια σοβαρότητα όπως του τραγικού με τον κώδικα ηθικής του».

Για την επιλογή Σάββας Καρύδας

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1

Επίχαρμος (Από το «Ήβας Γάμος»)

«Κογχύλια μας φέρνει κάθε λογής και άφθονες
ακόμη πεταλίδες, κρωβύζους, κεκιβάλους
και μικρές φούσκες

Χτένια, εληές της θάλασσας, πορφύρες
ως και στρείδια
κλεισμένα φυσικά.

Αυτά ανοίγουν δύσκολα μα εύκολα τα τρώνε
μύδια και αναρίτες, κουρναλούς και τελλίνες
αυτά τα τρως ευχάριστα, 'αν σε πληγώσουν,
κόβουν.

Σωλήνες μακροστρόγγυλους μας έφεραν ακόμη.

Οι μαύρες πίννες ας ερθούν, που μέσα στο καυκί
τους

έχουνε όλες το φρουρό, τροφή για να τους βρίσκη.

Ακόμη αι δύο γάϊαι, κόγχοι και αμαθίτιδες,
που ζουν στη άμμο μέσα

αυτές κανείς δεν συνιστά για αγκαλιά, γιατί' είναι
άγονες και οι δυό.

Αυτές όλοι οι άνθρωποι τις λέν' ανδροφυκτίδες
γιατί τους άνδρες διώχνουνε,
εμείς εν τούτοις οι θεοί λεύκες τις ονομάζουμε».

Αθήναιου *Δειπνοσοφισταί*, εκδόσεις «Πάπυρος», σελ. 368-369. Γ', 30. Μετάφρασις Σταύρου
Ι. Αλεξιάδου.

Αποσπάσματα

I

«Α. Εκ της θυσίας το συμπόσιον
από το συμπόσιο πάλι εγεννήθη το πιτό.

Β. Χαριτωμένο πράγμα, ως εγώ τουλάχιστον
φρονώ».

II

«Α. Μα τι' ναι αυτό εδώ;

Β. Τρίπους, αυτό' ναι φανερόν.

Α. Αί και τι, έχει τέσσερα ποδάρια;
δεν είναι πλέον τρίπους αλλά τετράποδον
νομίζω.

Β. Στόνομα είναι τρίπους.
πράγματι όμως έχει ποδάρια τέσσερα.

Α. Λοιπόν Οιδίπους ήταν κάποτε,
Αίνιγμα αλήθεια σκέπτεσαι».

Αθήναιου *Δειπνοσοφισταί*, Β', 3. Εκδόσεις «Πάπυρος», σελ. 170-171. Μετάφρασις Σταύρου Ι.
Αλεξιάδου, ό.π.π. Β', 32. Σελ. 226-227.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2

Θεόφραστος

«Ο φιλάρεσκος»

«Για να ορίσουμε τη φιλαρέσκεια θα πούμε πως είναι μια συναναστροφή ευχάριστη αλλά όχι ωφέλιμη.

Ο φιλάρεσκος, αν αντικρύσει ξέμακρα κανένα γνώριμό του, τρέχει κατά πάνω του, τον χαιρετά, τον ονομάζει λαμπρόν άνθρωπον, του κάνει υπερβολικούς επαίνους, τον κρατεί με τα δυο του χέρια, και δεν τον αφήνει, τον συντροφεύει για λίγο, και αφού τον ρωτήσει πότε θα τον ξαναϊδεί, και αφού τον εγκωμιάσει, τότε μόνο τον αποχωρίζεται.

Αν τον εκλέξουν για διαιτητή, φέρεται με τέτοιο τρόπον, ώστε ν' αρέσει όχι μόνον σ' εκείνον που του έχει εμπιστευτεί τα συμφέροντά του, αλλά και στον αντίθετο, και τούτο για να μη δείξει μεροληψία.

Αν μιλεί σε ξένους αποφαίνεται πως αυτοί έχουν περισσότερο δίκιο από τους συμπολίτες του.

Αν τον προσκαλέσουν σε γεύμα, ζητεί από τον καλεστή να φέρουν τα παιδιά στο τραπέζι, και μόλις μπούνε παρατηρεί πώς μοιάζουν στον πατέρα τους όσο μοιάζει το ένα σύκο με το άλλο σύκο.

Έπειτα τα παίρνει και τα φιλεί και τα βάζει να καθίσουν κοντά του και με άλλα παιγνιδίζει λέγοντας «ασκεί» και «τσεκούρι» και άλλα τ' αφήνει ν' αποκοιμηθούν πάνω στην κοιλιά του, αν και τον στενοχωρούν.

Ο φιλάρεσκος κόβει συχνά τα μαλλιά του, καθαρίζει τα δόντια του, αλλάζει τα φορέματά του πριν χαλάσουν, και αλείφεται με μύρα. Και στην αγορά πλησιάζει μόνο τα τραπέζια των χρηματιστών, στα γυμνάσια συχνάζει τα μέρη που γυμνάζονται οι έφηβοι και όταν έχουν παράσταση στα θέατρα πηγαίνει να καθίσει κοντά στους στρατηγούς.

Κι αν δεν αγοράζει τίποτε για τον εαυτό του, φροντίζει όμως για τα ψώνια των φίλων του σε ξένα μέρη, και στέλνει ελιές στο Βυζάντιο, και λακωνικούς σκύλους στην Κύζικον, και μέλι του Υμηττού στη Ρόδο. Κι αυτά που κάνει τα διηγείται σε όλη την πόλη.

Φροντίζει κι ανατρέφει πίθηκο, κι αγοράζει τίτυρο, σικελικά περιστέρια, αστραγάλους από κόκκαλο ζαρκαδιού, στρογγυλές Θουριακές ληκύθους, γυρτά ραβδιά από τη Λακεδαίμονα και υφασμένα παραπετάσματα με εικόνες Περσών. Κ' έχει μια μικρή παλαίστρα με κονίστρα και σφαιριστήριο και τριγυρίζει παντού και προσκαλεί τους σοφιστές, τους οπλομάχους και τους μουσικούς, να πάν' εκεί και να δείξουν την τέχνη των. Κ' ύστερα μπαίνει τελευταίος, για να πει κάποιος θεατής στον άλλον: «Ίδού, αυτός είναι ο κάτοχος της παλαίστρας».

Θεοφράστου *Χαρακτήρες*, εκδόσεις Ι. Ζαχαρόπουλος, σελ. 36-37, Μετάφρασις Μαρίνος Σιγούρος.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 3 Η ΖΗΛΙΑΡΑ ΤΟΥ ΗΡΩΝΔΑ

Η Βίτιννα δεν είναι παρά μια ελεύθερη γυναίκα – χήρα, που έχει ερωτικές σχέσεις με τον δούλο της, τον Γάστρωνα, που είναι ανικανοποίητος γι' αυτό και έχει σχέση και με άλλη γυναίκα. Όταν αυτό το μαθαίνει η Βίτιννα αποφασίζει να τον τιμωρήσει για να μην το ξανακάνει. Τελικά η Βίτιννα αλλάζει γνώμη όταν παρεμβαίνει η δούλα της η Κύδιλλα, για την οποία η Βίτιννα τρέφει μητρικά αισθήματα. Τα πρόσωπα του έργου, Βίτιννα η χήρα, ο Γάστρων ο δούλος, η Κύδιλλα η δούλα, ο Πυρρίας βουβό πρόσωπο.

Βίτιννα: Για πες μου, Γάστρωνα, τόσο ανεχόρταστη είναι η αυτή σου, που δε σ' αρκεί να σου κουνώ τα σκέλια τα δικά μου μόν 'και στις Αμφυταίας, της κόρης του Μένωνα, πέφτεις την αγκαλιά;

Γάστρων: Εγώ ποτές δεν κοίταξα αυτή, που Αμφυταία ονομάζεις. Προφάσεις βρίσκεις όλη μέρα, Βίτιννα, σαν είμαι δούλος σου, κάνε με πώς επιθυμείς, μα το αίμα μου μην πίνεις νύχτα μέρα.

Βίτιννα: Βρε, συ μωρέ, τι γλώσσα είναι αυτή που έχεις! Κύδιλλα, πού, στην οργή, πήγε ο Πυρρίας; Φώναζέ μου τον εδώ.

Πυρρίας: Τι είναι;

Βίτιννα: Δέσ' τον – έι, ακόμα στέκεις; Αυσ' το σκοινί, γρήγορα, του κουβά. Αν δε σε περιποιηθώ και σ' όλη αυτή την πόλη παράδειγμα σε κάνω, μα το Θεό, να μη με λες γυναίκα. Λοιπόν δεν ήμουν πιότερο κουτή; Εγώ 'μια η αιτία τούτων, ναι εγώ, Γάστρων, που σ' έβαλα μεσ' τους ανθρώπους. Αλλ' αν τότε το σφάλμα έκανα, να είναι τώρα η Βίτιννα κουτή, όπως θαρρείς, βγάλ' το από το νου σου, εμπρός εσύ, βγάλ' του την μπλούζα και δέσε τον.

Γάστρων: Μη, όχι, Βίτιννα, στα γόνατά σου πέφτω.

Βίτιννα: Γδύσ' τον σου λέω. Πρέπει να ξέρεις πως είσαι δούλος και τρεις για σένα λίρες πλήρωσα. Να μην ερχόταν η μέρα κείνη, που σ' έφερε εδώ. Πυρρία, θα το μετανιώσεις, γιατί σε βλέπω αλλού το πας, κι ακόμα δεν τον δένεις. Τους αγκώνες του σφίξε, και δεσ' τονε καλά.

Γάστρων: Βίτιννα, συχώρα μου αυτή την αμαρτία. Άνθρωπος είμαι, κι έσφαλα. Ωστόσο, αν ξανά με πιάσεις να κάνω ό,τι δε θες, στιγμάτισέ με.

Βίτιννα: Στην Αμφυταία αυτά, μη μου κολλάς εμένα, μ' αυτή που τα 'χεις φτειάζει και μένα καταστρέφεις παλιοκούρελο.

Πυρρίας: Είναι καλά δεμένος.

Βίτιννα: Πρόσεξε μη σου λυθεί κρυφά. Πάρ' τον στο δεσμοκτήριο του Έρμωνα και χίλιες ζυλιές στον πισινό του να του κόψει να πεις και άλλες τόσες στην κοιλιά.

Γάστρων: Θα με σκοτώσεις, Βίτιννα, χωρίς να εξετάσεις, αν πρώτα είναι αληθινά ή ψέμματα.

Βίτιννα: Μα αυτά τα είπες τώρα δα με την ίδια σου τη γλώσσα «Βίτιννα, συχώρα μου αυτή την αμαρτία».

Γάστρων: Ναι, γιατί ήθελα να σβήσω το θυμό σου.

Βίτιννα: Στέκεις και με κοιτάς, και δεν τον πας εκεί που σου 'πα; Κοίτα τα μούτρα, Κύδιλλα, του πανούργου αυτού. Και συ, Δρήχων, από πίσω του τώρα, όπου κι αν τον πηγαίνει. Να δώσεις, δούλα, κάτι στον καταραμένο τούτο, ένα κουρέλι, να καλύψει το παλιόπραμα, γυμνός για να μη φαίνεται, όταν από την αγορά περνά. Για δεύτερη φορά, Πυρρία, πάλι σου φωνάζω να πεις στον Έρμωνα χίλιες ζυλιές εδώ κι άλλες χίλιες εδώ να δώσει, το άκουσες; Γιατί αν κάτι απ' αυτά που σου προστάζω παρακούσεις, ο ίδιος συ κεφάλαιο και τόκους θα πληρώσεις. Προχώρα, και όχι από της Μικκάλης, αλλ' ακολούθησε τη λεωφόρο. Μα κάτι μου πέρασε στο νου – Τρέξε και φώναξέ τους, δούλα, πριν απομακρυνθούν.

Κύδιλλα: Πυρρία, ρε, κουφάλογο, εσένανε φωνάζει. Μα το Θεό, θα νόμιζες πως όχι σύνδουλο τραβάς, αλλά κανένα κλέφτη των μνημάτων. Κοίτα, πώς βίαια τώρα τον σέρνεις για τα βασανιστήρια. Πυρρία, εσένα, στ' ορκίζομαι, μ' αυτά τα μάτια να σε δει η Κύδιλλα σε λίγο στο σπίτι του Αντίδωρου τις βαριές αλυσσίδες, που μόλις χτες εγλύτωσες, με τα σφυρά να τρίβεις.

Βίτιννα: Ε, συ, ρε, έλα δω, πάλι μ' αυτόν δεμένον έτσι όπως τον πήρες, τον Κόση φώναζε να 'ρθεί, το δερματοστίκτη, με βελόνες και μελάνι. Και συ μαζί μ' αυτόν θα πρέπει να στιγματιστείς. Να κρεμαστεί από τα μπράτσα, όπως ο Δάος τιμωρήθηκε.

Κύδιλλα: Κυρά μου, μη, άσ' τονε, να χαρείς – να ζήσει η Βατυλλή και νύφη να –ν- τη δεις και στην αγκάλη να σηκώσεις τα παιδιά της – ζέχασε, σε παρακαλώ, αυτό του το παράπτωμα.

Βίτιννα: Κύδιλλα...

Κύδιλλα: μη με στονοχωρείς

Βίτιννα: αλλιώς θα φύγω από δω. Ν' αφήσω αυτόν το βρομερό; Και ποιος, που θα με απαντά, δε θα με φτύνει, δίκαια, κατάμουτρα; Όχι, μα την Αφρώ. Όμως αφού δεν έμαθε, ο άνθρωπος, τον εαυτό του, γρήγορα θα τον μάθει με την επιγραφή αυτή στο μέτωπό του χαραγμένη.

Κύδιλλα: Αλλ' έχουμε είκοσι, και στις εικοσιπέντε των Γερηνίων η γιορτή.

Βίτιννα: Καλά λοιπόν. Προς το παρόν γι' αυτή θα σε αφήσω, που αγαπώ όχι πιο λίγο από τη Βατυλλή, μια και ανάθρεψά την μ' αυτά τα χέρια τα δικά μου. Και μόλις το μνημόσυνο τελέψουμε, τότε χωρίς αναβολή θα γίνει κι η δική σου η γιορτή.

Βασίλειος Μανδηλαράς (μτφ.), Οι μίμοι των Ηρώνδα, εκδόσεις Καρδαμίτσα, 1986, σελ. 111-119.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 4

Σωτάδης

«Πρώτα πήρα γαρίδες τις τηγάνισα
όλες. Έχω πάρει ένα μεγάλο γαλεό
έψησα το μέσα του, το υπόλοιπο σώμα του
θα το βράσω, αφού τρίψω συκάμινο.
Φέρνω δυό πολύ μεγάλα κομμάτια γλαύκου
μέσα σε μεγάλη πιατέλα συγκρατημένα
βάζοντας μέσα χλόη, κύμινο, αλάτι, νερό, λάδι.
Ύστερα αγόρασα ένα πολύ ωραίο λαβράκι
θα βράσει σε αλμυρό νερό με χορταρικά,
αφού πρώτα προσφέρω ψητά σε οβελίσκους.
Αγόρασα ωραίες τρίγλες και ωραίες κίχλες
τις έριξα όπως ήταν πάνω στα κάρβουνα
και βάζω ρίγανη στη λαδωμένη αρμύρα.
Εκτός από αυτά πήρα σουπιές και τευθίδες
Είναι νόστιμη βρασμένη τευθίδα με κομμάτια κρέας
και πτερύγια σουπιάς απαλά ψημένα.
Έβαλα σ' αυτά φρέσκια σάλτσα από λαχανικά
κάθε λογής, ύστερα από αυτά έβαλα κάποια
βραστά
σ' αυτά πρόσθεσα χυμό από μαγιονέζα.
Εκτός από αυτά αγόρασα έναν πολύ παχύ γόγγρο
τον έβαλα σε μια πιο φρέσκια αρμύρα.
Μερικούς μικρούς γωβιούς και κάποια βραχόψαρα,
αφού έκοψα τα κεφάλια τους, τα πασπάλισα
με αλεύρι... και με κάποιο τέτοιο τρόπο
τα στέλνω στον ίδιο δρόμο με τις γαρίδες.
Και μια χήρα αμία, ένα όν πολύ όμορφο,
βάζοντας λάδι άφθονο το σκέπασα με συκόφυλλα,
το πασπάλισα με ρίγανη και το σκέπασα
σαν δαυλό μέσα σε πολλή ποσότητα στάχτης.
Μαζί μ' αυτήν πήρα μια αφύα του Φαλήρου

μια κούπα νερό εδώ με αφθονία έχυσα
έκοψα λεπτά και άφθονα χορταρικά
και, αν και η λήκυθος χωρά δύο κοτύλες, την
αδειάζω.

Τι μένει; Τίποτε άλλο. Αυτό είναι η τέχνη μου,
δε γίνεται με γραφτές συνταγές ούτε με
υπομνήματα».

Αθήναιου *Δειπνοσοφισταί*, Ζ', 41, εκδόσεις «Κάκτος», σελ. 94-97. Μετάφρασις Θεόδωρος Γ.
Μαυρόπουλος.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 5

Φιλοδήμου, Επίγραμμα

- Χαίρε σν.

- Και σν γε χαίρε.

- Τι δει σε καλείν;

- Σε δε;

- Μήπω

τούτο φιλόσπουδος.

- Μηδέ σν.

- Μη τιν' έχεις;

- Αεί τον φιλέοντα.

- Θέλεις άμα σήμεραν ημίν

Δειπνείν;

- Ει σν θέλεις.

- Εύγε, πόσου παρέση;

- Μηδέν μοι προδίδου.

- Τούτο ζένον.

- Αλλ' όσον αν σοι

κοιμηθέντι δοκή, τούτο δος.

- Ουκ αδικείς.

Πού γίνη; πέμψω...

- Καταμάνθανε.

- Πηνίκα δ' ήξεις;

- Ην σν θέλεις ώρην.

- Ευθύ θέλω.

- Πρόαγε.

(Ο) – Γεια σου.

(Η) – Και σένα γεια σου.

(Ο) – Πώς σε λένε;

(Η) – Εσέναν;

(Ο) – Οχι

ακόμα παραβιάζεσαι.

(H) – Κι εσύ.

(O) – Έχεις κανέναν;

(H) – Πάντα όποιον μ' αγαπά.

(O) – Θεεεε να δειπνήσουμε

μαζί;

(H) – Αν θεεεε εσύ.

(O) – Ωραία. Πόσα θέλεις;

(H) – Τίποτα από πριν.

(O) – Παράξενο αυτό.

(H) – Αφού

μαζί μου κοιμηθείς, δώσ' μου ό,τι νομίζεις.

(O) – Τίμια τα λεεεε.

Πού μένεις; να σου στείλω...

(H) – Ρώτα και μάθε.

(O) – Πότε θα 'ρθεις;

(H) – Όποτε θεεεε.

(O) – Τώρα αμέσως.

(H) – Προχώρα.

Το πρωτότυπο, κατά την έκδοση της *Παλατινης Ανθολογίας*, τόμος II, βιβλίο V, από τους P. Waltz και J. Guillon, Παρίσι, Belles Lettres, 1928, σελ. 38-39.

Πλωρίτης Μάριος, *Μίμος και Μίμοι*, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1990, σελ. 105-106.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αλαρνταίς Νίκολ, *Παγκόσμια Ιστορία Θεάτρου*, εκδ. Σμυρνιώτη.
- Αριστοτέλους (2000), *Περί ποιητικής*, εκδ. Βιβλιοπωλείο Εστίας, Αθήνα.
- Άρτο Αντονέν (1982), *Το Θέατρο και το είδωλό του*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα.
- Adamson Joe (1984), *Η ιστορία των Αδελφών Μαρξ*, εκδ. Ερατώ.
- Allard Genevieve-Le F Fort Piere (1989), *Η μάσκα*, εκδ. Χατζινικολή, Αθήνα.
- Aneziri, S., Nancy 2003. *Die Vereine der dionysischen Techniten im Kontext der hellenistischen Gesellschaft: Untersuchungen zur Geschichte, Organisation und Wirkung der hellenistischen Technitenvereine*, Stuttgart: F. Steiner.
- Aumont Jacques (2009), *Κινηματογράφος και σκηνοθεσία* (επιμ. Λεοντάρης Γιάννης), εκδ. Πατάκης, Αθήνα.
- Βαλούκας Στάθης (2003), *Ιστορία του Κινηματογράφου*, Αιγόκερως Αθήνα.
- Βαλούκας Στάθης (2001), *Η κωμωδία*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα.
- Βελένη-Αδαμ Πολυξένη (2006), *Θέατρο και θέαμα στο Ρωμαϊκό κόσμο*, εκδ. University Press Θεσσαλονίκη.
- Bablet Denis (2008), *Ιστορία της σύγχρονης Σκηνοθεσίας (1887-1914)*, Α΄ Τόμος University Press Θεσσαλονίκη.
- Blume – Dieter Horst (1986), *Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο*, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας.
- Γκορνούγκ Μ.Ν.Β. (Συλλογικός Τόμος) (1957), *Ιστορία της Ελληνικής Λογοτεχνίας*, Εγκυκλοπαίδεια ΕΣΣΔ, εκ. Ακαδημία Επιστημόνων τη ΕΣΣΔ Λένινγκραντ, Ελληνική Έκδοση Κέντρος Αθήνα.
- Γκουτζιαμάνη Δώρα και Ξανθάκη Άννα (2005), *Ο τρελός του Σαίξπηρ*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα.
- Διζικιρίκης Γιώργος (1985), *Λεξικό μαθητικών και τεχνικών όρων του κινηματογράφου*, εκδ. Πλέθρον Αθήνα.
- Dupont Florence (2007), *Η αυτοκρατορία του ηθοποιού*, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.
- Easterling P.E. – Knox B.M.W. (1990), *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα.
- Esslin Martin (1983), *Το Θέατρο του Παραλόγου*, εκδ. Θεωρία, Αθήνα.
- Esslin Martin (2005) Μπέρτολτ Μπρεχτ, *Ο άνθρωπος και το έργο του*, εκδ. Δωδώνη Αθήνα.
- Fernand Robert (1972), *Η αρχαία ελληνική λογοτεχνία*, εκδ. Ι.Ν. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα.

- Grotowsky Jerry (2010), *Για ένα φτωχό θέατρο*, εκδ. Κοροτζής, Αθήνα.
- Guen, Le, Br. 2001. *Les associations de Technites dionysiaques l' époque hellénistique* (Études d'Archéologie Classic).
- Ηρώνδα (2000), *Μιμιάμβοι*, εκδ. Εξάντας.
- Hanke Robert (2002), *Performance and literature in the Commedia dell' arte*, Cambridge University Press.
- Hanter R.L. (1944), *Η νέα κωμωδία στην Αρχαία Ελλάδα και στη Ρώμη*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Heinz-Gunther Nesse Irath (2001), *Εισαγωγή στην Αρχαιογνωσία*, Τόμος Α' εκδ. Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα.
- Houser Arnold (1969), *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*, Α' τόμος εκδ. Κάλβος Αθήνα.
- Θεόφραστου, *Χαρακτήρες*, εκδ. Ι.Ζαχαρόπουλος, Αθήνα.
- Καρύδας Σάββας (2020), *Η τέχνη του θεάτρου στο οπτικοακουστικά μέσα*, εκδ. Ένωση Σεναριογράφων Ελλάδος, Αθήνα.
- Κατάρα Δήμητρα (2018), *Ο παντόμιμος στην Αυτοκρατορική περίοδο, μια λογοτεχνική συζήτηση ανάμεσα στον Αίλιο Αριστείδη, τον Λουκιανό και το Λιβάνιο*, Διδακτορική Διατριβή του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών.
- Κορδάτος Γιάννης (1974), *Η αρχαία τραγωδία και Κωμωδία*, εκδ. Μπουκουμάνη, Αθήνα.
- Κραντζ Βάλτερ (1952), *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Ι. Χιωτέλλης Αθήνα.
- Kamin Dan (2008), *The comedy of Charlie Chaplin*, εκδ. Artistry in Motion.
- Kott Jan (1970), *Σαίξπηρ ο σύγχρονός μας*, εκδ. Ηριδανός, Αθήνα.
- Λουκιανός, *Περί Ορχήσεως* (σχόλια μετάφραση Ιωάννης Κονδυλάκης) εκδ. Φέξη Αθήνα.
- Lesky Albin (1987), *Η τραγική ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*, τόμος Α', εκδ. Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης Αθηνών.
- Lesky Albin (1988), *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, εκδόσεις Αφοί Κωνσταντινίδη, Θεσσαλονίκη.
- Μανδηλαράς Γ.Βασίλειος (1986), *Οι μίμοι του Ηρώνδα*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Μέγερχολτ Βσεβολάντ Εμίελιεβιτς (1982), *Κείμενα για το θέατρο*, Α' Τόμος (1891-1917), εκδ. Ιθάκη Αθήνα.
- Μικεδάκη Μαρία, *Φλύακες-Σημειώσεις του Μαθήματος σκηνοθεσία*, Πανεπιστήμιο Αιγαίου.
- Μπαξέν Αντρέ (1988), *Τι είναι ο κινηματογράφος*, εκδ. Αιγόκερως Αθήνα.
- Μπαχτίν Μιχαήλ (2019), *Ο Ραμπελαί και ο κόσμος του*, εκδ. Πανεπιστημιακές εκδ. Κρήτης.

- Μπελέκος Θέμις: *Η Κοινωνική θέση των μίμων: Διαφοροποιήσεις μεταξύ λογοτεχνικών αναφορών και επιγραφικών μαρτυριών*, Academia.edu.
- Macdonald Marianne and Walton Michael, Επιμέλεια (2011), *Οδηγός για το Αρχαίο Ελληνικό και Ρωμαϊκό Θέατρο*, κεφ. Hugh Denard, εκδ. Καρδαμίτσα (University of Cambridge).
- Moretti Jean Charles (2007), *Θέατρο και κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα*, εκδ. Πατάκη.
- Morin Edgar (2011), *Οι σταρ*, εκδ. Κίχλη, Αθήνα.
- Müller Otfried Karl (1996), *Ιστορία της Ελληνικής Φιλολογίας* εκδ. Δημιουργία Αθήνα.
- Ευπνητός Φρ. Νικόλαος (1986), *Εισαγωγή στην Κωμωδία*, Αθήνα.
- Πετρόπουλος Γεώργιος (2008), *Ο Αρχαιοελληνικός μίμος*, εκδ. Πελασγός Αθήνα.
- Πλωρίτη Μάριου (1990), *Μίμος και Μίμοι*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα.
- Πλωρίτης Μάριος (1989), *Της σκηνής και της Τέχνης*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα.
- Πλωρίτης Μάριος (1999), *Το θέατρο στο Βυζάντιο*, εκδ. Καστανιώτη Αθήνα.
- Πολυχρονάκης Δημήτρης (2015), *Πιερότοι ποιητές στην εποχή παρακμής*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα.
- Πούχγερ Βάλτερ (1984), *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία, ένδεκα Μελετήματα*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν.
- Ράιος Δημήτριος (1994), *Πλαύτου Μέναιχοι*, εκδ. Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.
- Ρήντερ Κηθ (1985), *Ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου, 1995-1975* Αιγόκερως, Αθήνα.
- Romily de Jacqueline (1988), *Αρχαία Ελληνική Γραμματολογία*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα.
- Roueche C. (1993), *Performers and Partisans at Aphrodisians in the Roman and late Roman Period*, London.
- Σαντούλ Ζωρζ (1990), *Ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου*, εκδ. Δαμιανός, Αθήνα.
- Σαρανσόλ Ζωρζ (1966), *Κινηματογράφος*, τ.1 εκδ. Πάπυρος Λαρούς Αθήνα.
- Σήγκελ Πωλ (1983), *Ο Σαίξπηρ στην εποχή του και την δική μας*, εκδ. Θεωρία, Αθήνα.
- Σολδάτος Γιάννης (2000), *Θανάσης Βέγγος-Ένας άνθρωπος παντός καιρού*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα.
- Σολδάτος Γιάννης (επιμέλεια), 1989, *Οι μεγάλοι κωμικοί του κιν/φου*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα.
- Σολομός Αλέξης (1984), *Η καλή μας Θάλεια η περί Κωμωδίας*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα.
- Σολομός Αλέξης (1987), *Ο Άγιος Βάκχος*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα.
- Στεφανή Ι.Ε. (1986), Χορικίου Σοφιστού Γάζης, *Συνηγορία Μίμων*, εκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη.

- Slatter W. J. (1995), *The pantomime Tiberius Iulius Apolaustus*, GRBS 36 σελ. 289-290.
- Slatter W., *Sorting out Pantomime from top to botton*, JRA 23.2 (2010) 533-541.
- Το Θέατρο στην Ασία (Συλλογικό) (1989) εκδ. Δωδώνη.
- Τρυπάνη Α.Κ. (1988), *Ελληνική Ποίηση*, εκδ. Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα.
- Τσιτσιρίδης Σταύρος (2014), *Μίμος, Κίναιδοι και Κιναιδολόγοι (I)*, Logeion, σελ 202-226.
- Τσιώλη Εβίτα (επιμέλεια κειμένου), *Περιοδικό Γράμματα*, Για μια θεατρική παράσταση της Αρχαιότητας, εκδ. ΥΠΠΟ.
- Tsitsiridis Stavros (2011), article: *Greek mime in the Roman Empire CP-OXY 413: Charition and Moicheutria*/Logeion 1, σελ. 184-232.
- Tsitsiridis Stavros (2015), *Mime, Kinaidoi and Kinaidologoi (II)*, Logeion, σελ 205-241.
- Φύλις Χάρολοντ (1980), *Ιστορία του Θεάτρου*, εκδ. Υποδομή, Αθήνα.
- Vincent Pinel (2006), *Σχολές Κινήματα και είδη στον Κιν/φο*, εκδ. Μεταίχμιο Αθήνα.
- Webb R. (2002), *Family entertains in late Antiquity στο P.E. Easterling-E.Hall Aspects from an Ancient profession*, Cambridge.
- Webb R. (2009), *Demons and Dancers. Perfomance in late Antiquity Cambridge*, Harvard University Press Massachasetts.

ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΟΙ ΤΟΠΟΙ

- Buxton, Richard, *Charlie Chaplin, and the art of metamorphosis*, January 15th 2022, <https://blog.oup.com/2022/01/charlie-chaplin-and-the-art-of-metamorphosis/>
- Γκένας Πάνος, *περιοδικό Σινεμά*, https://www.cinemazine.gr/news/arthro/12_aoaff_program-131046943
- Γκομόλη Ιωάννα *Συνέντευξη Robert Wilson στο περιοδικό Athens Voice*, τεύχος 816, 23-3-2022, <https://www.athensvoice.gr/issues/paper/816/>
- Μαρσώ Μαρσέλ βλ. Παγκόσμια Βιβλιοθήκη του μιμικού θεάτρου, The World of Mime Theatre Library, <https://www.mime.info/library.html> Marcel Marceau
- Σαμούρη Ελευθερία,
<http://users.sch.gr/avord/H%20MEGARIKH%20PROELEYSH%20THS%20KOMODIAS.htm>
- Φωτεινίδου Ρετσίνα Δήμητρα, *Ο Χριστός πάσχων*, του Γρηγορίου του Θεολόγου, Infognomi Politics, <https://infognomonpolitics.gr/2021/04/o-christos-paschon-tou-grigoriou-tou-theologou-kai-vyzantini-dianoisi/>
- Το Τσίρκο (Circus) (dvd) στην Αγγλική έκδοση, <https://www.criterion.com/films/27563-the-circus>.