ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΝΗΠΙΑΓΩΓΩΝ

Π.Μ.Σ.: ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΓΡΑΦΗ
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΗ

ΤΙΤΛΟΣ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

«ΟΙ ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ ΣΕ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΕΚΦΡΑΣΗ ΚΑΙ ΓΡΑΦΗ ΓΙΑ ΕΝΗΛΙΚΕΣ»

Ένα παράδειγμα χρήσης του θεάτρου ως διδακτικής μεθόδου

του Νικολάου Σφαιρόπουλου
Α.Μ. 7320

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Σμαράγδα Παπαδοπούλου (Αναπληρώτρια Καθηγήτρια)

Εξεταστές: Αστέριος Τσιάρας (Επίκουρος Καθηγητής), Ευαγγελία Καλεράντε (Αναπληρώτρια Καθηγήτρια)

Φλώρινα, Μάρτιος 2019

Copyright © Νικόλαος Σφαιρόπουλος, 2019.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα. Οι απόψεις και τα συμπεράσματα που περιέχονται σε αυτό το έγγραφο εκφράζουν το συγγραφέα και μόνο.

Ονοματεπώνυμο: Νικόλαος Σφαιρόπουλος

Α.Ε.Μ.: 7320

Ηλεκτρονική διεύθυνση: sfairop@yahoo.gr

Έτος εισαγωγής: 2016

Κατεύθυνση: Συγγραφή

Τίτλος διπλωματικής εργασίας: «Οι Εκκλησιάζουσες σε δημιουργική έκφραση και γραφή για ενήλικες, Ένα παράδειγμα χρήσης του θεάτρου ως διδακτικής μεθόδου».

Δηλώνω υπεύθυνα ότι η παρούσα εργασία δεν αποτελεί προϊόν λογοκλοπής, είναι προϊόν αυστηρά προσωπικής εργασίας, η βιβλιογραφία και οι πηγές που έχω χρησιμοποιήσει έχουν δηλωθεί κατάλληλα με παραπομπές και αναφορές. Τα σημεία όπου έχω χρησιμοποιήσει ιδέες, κείμενο ή/και πηγές άλλων συγγραφέων, αναφέρονται ευδιάκριτα στο κείμενο με την κατάλληλη παραπομπή και η σχετική αναφορά περιλαμβάνεται στο τμήμα των βιβλιογραφικών αναφορών με πλήρη περιγραφή. Επισημαίνεται πως η συγκεκριμένη επιλογή βοηθά στον περιορισμό της λογοκλοπής διασφαλίζοντας έτσι το/τη συγγραφέα.

Ημερομηνία, 1/05/2019

Ο δηλών

Νικόλαος Σφαιρόπουλος

Ε Υ Χ Α Ρ Ι Σ Τ Ι Ε Σ

Ιδιαίτερες ευχαριστίες ανήκουν στην επιβλέπουσα καθηγήτριά μου, Κα Σμαράγδα Παπαδοπούλου, για την καθοδήγηση που μου παρείχε, τα εποικοδομητικά και ενθαρρυντικά της σχόλια, τον απόλυτο σεβασμό στις απόψεις μου και τη δημιουργική και άριστη συνεργασία μας.

Για την υλοποίηση της παρούσας εργασίας ευχαριστίες οφείλονται επίσης στους συνεπιβλέποντες καθηγητές Κο Αστέριο Τσιάρα και Κα Ευαγγελία Καλεράντε για τη διακριτική αλλά καίρια καθοδήγησή τους.

Ευχαριστίες οφείλονται επίσης και στον υπεύθυνο του Μεταπτυχιακού προγράμματος Κο Τριαντάφυλλο Κωτόπουλο, ο οποίος συνέβαλε καθοριστικά στην επιλογή του θέματος, στη συνεργασία με την επόπτρια Κα Σμαράγδα Παπαδοπούλου και φυσικά στην αμέριστη στήριξή του καθ' όλη τη διάρκεια της εργασίας μου.

Ευχαριστώ θερμά τους σπουδαστές του Ι.Ε.Κ Ηγουμενίτσας τόσο για την άψογη συνεργασία τους στο ανέβασμα της παράστασης όσο και για τη συμβολή τους στο κομμάτι της αποτίμησης της παράστασης, που συνέβαλε αποφασιστικά στην ολοκλήρωσή της.

Ιδιαιτέρως θέλω να ευχαριστήσω τον Φιλόλογο-Επιμελητή, Αλέξανδρο Μπενάτση για την σημαντική συνεισφορά του στη περάτωση αυτής της διατριβής.

Τέλος, ευχαριστώ οφείλω στην οικογένειά μου,στη σύζυγό μου Σοφία και στην κόρη μου Σωτηρία , για την πολύτιμη βοήθεια και συμπαράσταση που μου παρείχαν καθ' όλη τη διάρκεια εκπόνησης της εργασίας.

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες……3

Περίληψη στα αγγλικά (Summary) ……6

Πρόλογος……7

Περίληψη……8

ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

1. Οι Εκκλησιάζουσες μέσα στο χρόνο

1.1. Η Δημιουργική γραφή και ο Αριστοτέλης……9

1.2. Τι είναι θέατρο……10-12

2. Αττική Κωμωδία

2.1. Προέλευση της κωμωδίας……13

2.2. Παλιά, Μέση, Νέα κωμωδία……14-16

3. Υπόθεση του έργου

3.1. Συνοπτική θεώρηση……17-19

3.2. Ο Αριστοφάνης και η εποχή του……20-22

3.3. Το πολιτικό σύστημα των γυναικών……23-25

4. Η Μεταμφίεση: Φορώντας τα ρούχα των ανδρών

4.1. Πριν τη Μεταμφίεση……26-27

4.2. Μεταμφιεσμένοι σε γέρους……28

4.3. Μεταμφιεσμένοι σε νέους……29

4.4. Οι Πρώτες Εκκλησιάζουσες……30-31

ΠΡΑΚΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

5. Ανεβάζοντας μια θεατρική παράσταση

5.1. Συγκρότηση της ομάδας……32-33

5.2. Η επιλογή του έργου……34-35

5.3. Χρονοδιάγραμμα προβών……36-37

5.4. Το θεατρικό παιχνίδι και ο ρόλος του εμψυχωτή……38-39

6. Μεθοδολογία πρόβας

6.1. Το κατά Στανισλάφσκι……40

6.2. Τεχνικές στο θέατρο του Στανισλάφσκι

6.2.1. Η μέθοδος των σωματικών ενεργειών……41

6.2.2. Το περιβάλλον – Οι δοσμένες συνθήκες……41

6.2.3. Το Μαγικό Εάν – Η φαντασία……41

6.2.4. Αλήθεια και Πίστη……42

6.2.5. Επικοινωνία……42

6.2.6. Ο κύκλος της προσοχής……42

6.2.7. Η συναισθηματική μνήμη και οι προσωπικές εμπειρίες……43

6.2.8. Η προετοιμασία και η σωματική εξάσκηση……43

7. Προετοιμασία Παράστασης

7.1. Δραματουργική Ανάλυση……44

7.2. Διανομή Ρόλων……45

7.3. Επεξεργασία κειμένου……46-47

7.4. Θεατρικοί παράμετροι

7.4.1. Σκηνογραφία……48

7.4.2. Ενδυματολογία……49

7.4.3. Φωτισμός……50

7.4.4. Η Μουσική σύνθεση και ηχητικά εφέ……51

7.4.5. Αφίσα και Πρόγραμμα……51

7.4.6. Προώθηση Παράστασης……51

7.5. Η σκηνή που δεν έγινε……52

7.6. Αποτίμηση της παράστασης……53-54

8. Επίλογος

8.1. Κριτικές των Εκκλησιαζουσών……55-57

8.2. Συμπεράσματα……58-59

8.3. Γενική Βιβλιογραφία……60

8.4. Ειδική Βιβλιογραφία-Πηγές……61

9. Παράρτημα……62-76

SUMMARY

This thesis includes two parts: the theoretical and the practical one. In the theoretical part, is historically recorded the birth of the comedy in Ancient Athens. They are described the types of comedy and it is made reference to the work and life of Aristophanes. Finally, the subject of disguise is thoroughly analysed and reference is made to the Assemblywomen (Ecclesiazusae).

In the practical part we follow one by one the steps that lead to the upcoming performance. Under Stanislavsky's technique (described in details), the essay illuminates the pieces that make up the theatrical puzzle: selection of the play, schedule of the rehearsals, analysis of the dramaturgy, cast, word processing, theatrical agents.

In the end, the actors evaluate the performance and draw conclusions about creative expression and writing for adults.

Keywords: Aristophanes, comedy, performance of an ancient play, adults, creative expression.

Πρόλογος

Ο στόχος αυτής της εκπόνησης είναι να κατανοήσουμε αρχικά τα στάδια παραγωγής μίας θεατρικής παράστασης και σε δεύτερο επίπεδο να αντιληφθούμε τον τρόπο διαδικασίας αυτής.

Το όλο εγχείρημα είναι βέβαια κάτι αρκετό σύνθετο, από την αρχική σύλληψη της ιδέας έως την υλοποίηση της παράστασης με την παρουσία του κοινού. Κατά τη διάρκεια αυτής της διαδικασίας, πολύ συχνά, συμμετέχουν άνθρωποι με διαφορετική παιδεία και διαφορετικές προσλαμβάνουσες, οι οποίοι καλούνται να συνεργαστούν και να φέρουν εις πέρας το έργο τους μέσα σε συγκεκριμένο χρονικό πλαίσιο.

Γι' αυτό το λόγο υπηρετούμε αυτή την τέχνη.

Γιατί το θέατρο αμβλύνει τις διαφορές, γεφυρώνει τις αντιθέσεις, αναδεικνύει το σύνολο, αποκαλύπτει τα άρρητα, κατευνάζει τα πάθη, ωραιοποιεί την αλήθεια και αντιστέκεται στη σκληρότητα του κόσμου.

«*Ρωτάμε το χτες για χάρη του σήμερα, ερευνούμε την ετερότητα για χάρη της δικής μας ταυτότητας και τα ερωτήματά μας είναι μέρος της εικόνας της δικής μας εποχής και του κόσμου μας*».[1]

[1] Από τον Αισχύλο στον Μπρεχτ, Γ. Ανδρεάδης, Εκδόσεις ΤΟΠΟΣ

Περίληψη

Η εν λόγω Διπλωματική εργασία περιλαμβάνει δύο μέρη: Το θεωρητικό και το πρακτικό. Στο θεωρητικό μέρος καταγράφεται ιστορικά η γέννηση της κωμωδίας στην Αρχαία Αθήνα. Περιγράφονται τα είδη της κωμωδίας και γίνεται αναφορά στο έργο και στο βίο του Αριστοφάνη. Τέλος, αναλύεται διεξοδικά το θέμα της μεταμφίεσης και γίνεται αναφορά στις πρώτες εν Ελλάδι Εκκλησιάζουσες.

Στο πρακτικό μέρος παρακολουθούμε ένα προς ένα τα βήματα που οδηγούν στο ανέβασμα της παράστασης. Υπό την τεχνική του Στανισλάφσκι (που περιγράφεται αναλυτικά), η εργασία φωτίζει τα κομμάτια που συνθέτουν το θεατρικό παζλ: Επιλογή του έργου, χρονοδιάγραμμα προβών, δραματουργική ανάλυση, διανομή ρόλων, επεξεργασία κειμένου, θεατρικοί συντελεστές.

Στο τέλος, γίνεται η αποτίμηση της παράστασης από τους ηθοποιούς και εξάγονται συμπεράσματα που αφορούν στη δημιουργική έκφραση και γραφή για ενήλικες.

Λέξεις-κλειδιά: Αριστοφάνης, κωμωδία, ανέβασμα παράστασης, ενήλικες, δημιουργική έκφραση.

ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

1. Οι Εκκλησιάζουσες μέσα στο χρόνο

1.1. Η Δημιουργική γραφή και ο Αριστοτέλης

Η ιστορία της Δ.Γ. ξεκινάει στην Αθήνα με τον Αριστοτέλη (384-322 π.Χ.), αλλά είναι προγενέστερη από αυτόν. Η Ποιητική του έχει ήδη αρκετά χρόνια εφαρμογής και μέσω αυτής ο Αριστοτέλης μάς προτείνει τρόπους και τεχνικές προκειμένου οι νέοι συγγραφείς να συνθέσουν τα ποιητικά τους δράματα. Προσδιορίζει επακριβώς τη μορφή και τη δομή που θα πρέπει να έχει το κείμενο, υπονοώντας εμμέσως πλην σαφώς ότι η παρέκκλιση του επίδοξου συγγραφέα από τους κανόνες που θέτει, οδηγούν μαθηματικά σε αποτυχία.

Η τραγωδία και εν γένει το θέατρο λυτρώνει και «καθαίρει» τους θεατές. Ανάγει, λοιπόν, τη θεατρική διαδικασία ως υψίστη πνευματική κατάκτηση για τον Αθηναίο πολίτη και προσπαθεί μέσα από τα γραπτά του να πείσει για τη χρησιμότητα αυτής. Η άποψη του Αριστοτέλη ενστερνίζεται από πολλούς μεταγενέστερους συγγραφείς. Ακολούθως, η Δημιουργική γραφή, όπως εξελίχτηκε από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα και σήμερα, αποδέχεται τις κατευθύνσεις και τους κανόνες που τέθηκαν από την εποχή του Αριστοτέλη.

Πολλά ειπώθηκαν από τότε μέχρι σήμερα για το τι είναι η Δημιουργική γραφή, όμως σίγουρα η αναγωγή της σε τέχνη και ο ηθικός της σκοπός που θα πρέπει να υπάρχει στη διδασκαλία της, είναι πράγματα που τα οφείλουμε στο συγγραφέα της Ποιητικής.

1.2. Τι είναι θέατρο;

Η λέξη θέατρο προέρχεται από το ελληνικό ρήμα "θεώμαι" και σημαίνει βλέπω κάτι με προσοχή. Προφανώς με τη λέξη θέατρο εννοούμε πολλά πράγματα. Η τέχνη του θεάτρου ανά τους αιώνες και κυρίως στις Δυτικές κοινωνίες, όπου και αναπτύχθηκε, πήρε διάφορες μορφές και ποικίλα νοήματα.

Σε γενικές γραμμές θα μπορούσαμε να πούμε ότι όταν αναφερόμαστε στο θέατρο, εννοούμε:

- Τη θεατρική πράξη που λαμβάνει χώρα σε συγκεκριμένη χρονική στιγμή.
- Τη λογοτεχνική πλευρά.
- Το συγκεκριμένο λογοτεχνικό είδος, το οποίο δομείται με βάση το διάλογο.
- Την κτηριακή κατασκευή στην οποία παρουσιάζονται τα θεατρικά έργα.
- Το σύνολο των ανθρώπων που δείχνει σοβαρό ενδιαφέρον για το θέατρο.
- Μια επιχείρηση που στόχο έχει την οργάνωση και το ανέβασμα των παραστάσεων.
- Το μέρος των θεατών που παρακολουθούν μια παράσταση.
- Τα ποικίλα ρεύματα που αναπτύχθηκαν ανά τους αιώνες και αφορούν στη θεατρική πράξη.
- Την αναπαράσταση δράσεων που γίνονται με μιμητικό τρόπο.
- Τη μεταφορική σημασία που δίνουμε σε συμπεριφορά κάποιου που υποκρίνεται (μας παίζει θέατρο).
- Στην προσυμφωνημένη παρουσία θεατών – ηθοποιών σε συγκεκριμένο χρόνο και χώρο.

Θέατρο, λοιπόν, είναι μια αναπαραστατική τέχνη που απαντάται σε όλους τους πολιτισμούς που γέννησε η ανθρωπότητα. Προέρχεται, δε, απ' την ανάγκη του ανθρώπου να ερμηνεύσει τον κόσμο, αναπαριστώντας τον.

Η τέχνη της μίμησης φαίνεται ότι ξεκινάει από πολύ παλιά. Πολύ πιθανόν στην παλαιολιθική περίοδο όπου ο πρωτόγονος άνθρωπος, ο άνθρωπος των σπηλαίων, οργανώνει ένα είδος εκπαίδευσης των νέων στο κυνήγι, μέσω της αναπαράστασής του.

Έτσι οι νέοι μπορούσαν να εφαρμόζουν αυτά που μάθαιναν στην πράξη, διασφαλίζοντας έτσι τα προς το ζην. Μέσα σε αυτή την πρωτόγονη αναπαράσταση κυνηγιού εμπεριέχεται σπερματικά η ύπαρξη της ύψιστης καλλιτεχνικής δημιουργίας που σήμερα αποκαλούμε το θέατρο.

Την ίδια εποχή, ο άνθρωπος αναρωτιέται για τον κόσμο που τον περιτριγυρίζει. Προσπαθεί να εξηγήσει τα φυσικά φαινόμενα και να κατανοήσει τους συμπαντικούς νόμους. Είναι η εποχή που φτιάχνει τους μύθους, τις τελετές. Κάπου εκεί διαμορφώθηκε το θέατρο, ξεπηδώντας μέσα από τα δρώμενα και τις μιμητικές αναπαραστάσεις, γύρω στον 6^{ο} αιώνα π.Χ. στην Αρχαία Αθήνα. Σιγά-Σιγά εξελίχτηκε σε ανώνυμη καλλιτεχνική έκφραση που κορυφώνεται στον 5^{ο} αιώνα των μεγάλων τραγωδιών του των αρχαίων συγγραφέων και κωμωδιών του Αριστοφάνη.

Το θέατρο είναι μία σύνθετη τέχνη. Περιέχει όλα τα είδη των τεχνών, αλλά το βασικό της υλικό είναι το κείμενο· το θεατρικό έργο στο κείμενο θα βρει "οδηγίες" για την εξέλιξη των ρόλων, οδηγίες για τη δράση τους. Επίσης, θα κατανοήσει την ατμόσφαιρα του έργου, τις ρυθμικές αλλαγές, τις τονικές διαφορές, τους επιμέρους στόχους των ρόλων αλλά και τον κεντρικό στόχο της παράστασης. Βέβαια θα συναντήσει και είδη θεάτρου στα οποία απουσιάζει παντελώς το κείμενο ή που παίζει δευτερεύοντα ρόλο. Θυμίζουμε την Κομέντια ντελ άρτε ή το θέατρο σκιών. Ακόμα όμως και σε αυτά τα είδη θεάτρου υπάρχει μια συγκεκριμένη θεατρική δομή, μια ολοκληρωμένη "θεατρική παρτιτούρα", την οποία οι ηθοποιοί καλούνται να αναπαραστήσουν.

Αυτό το κείμενο καλείται ο ηθοποιός να το ερμηνεύσει, περνώντας το μέσα από το ίδιο του το σώμα. Να κάνει αυτό που λέμε «Σκηνική απόδοση του κειμένου». Να δημιουργήσει τρισδιάστατα το ρόλο, να ερμηνεύσει δίνοντας

σάρκα και οστά στην κυριολεξία σε σελίδες άψυχων χαρτιών που γράφτηκαν από το συγγραφέα. Τότε μιλάμε για ένα υψίστης σημασίας καλλιτεχνικό γεγονός που συμβαίνει μόνο μια φορά. Η παράσταση είναι μοναδική και δεν επαναλαμβάνεται ποτέ η ίδια, ακόμα και όταν γίνονται αλλεπάλληλες παραστάσεις που διαρκούν πολλές φορές ακόμα και μήνες.

Τα πιο γνωστά θεατρικά είδη είναι: α) Η τραγωδία, β) Η κωμωδία γ) Το σατυρικό δράμα.

2.1. Αττική κωμωδία

Η προέλευση της κωμωδίας

Η κωμωδία έχει τις ρίζες της στις εορταστικές εκδηλώσεις προς τιμήν του θεού Διονύσου. Μέσα από τελετουργίες, αυτές οι εκδηλώσεις είχαν σκοπό την ευγονία και την ευφορία της γης. Το τραγούδι του Κώμου, κατά τον Αριστοτέλη, μια χαρούμενη και μεθυσμένη παρέα Αθηναίων που γλεντοκοπούσε στους δρόμους της Αθήνας τον 6^{ο} π.Χ. αιώνα. Μια παρέα μασκαρεμένων, που χόρευαν και τραγουδούσαν, φορώντας υπερμεγέθεις φαλλούς (σύμβολο της γονιμότητας) και είτε ανταλλάσσανε αστεία με τους ανθρώπους είτε τους πείραζαν με άσεμνες χειρονομίες και χορούς.

Οι επικεφαλής αυτών των πομπών αποκαλούνταν κωμωδοί επειδή τριγυρνούσαν πέριξ των πόλεων, στα περίχωρα (κώμοι), αποκομμένοι από τις πόλεις. Από τα φαλλικά, λοιπόν, τραγούδια γεννήθηκε η κωμωδία. Τον φαλλό περιέφερε μια ομάδα, οι λεγόμενοι φαλληφόροι. Τα φαλλικά σύμβολα αντιπροσωπεύανε την έννοια της γονιμότητας που προστάτευε ο θεός Διόνυσος. Μετεξέλιξη αυτών των φαλλικών ασμάτων είναι τα χορικά της κωμωδίας, ενώ τα πειράγματα και οι αισχρολογίες που διαμείβονται μεταξύ τους ή εναντίον του κόσμου που παρακολουθεί, αποτελούν τα διαλογικά μέρη της κωμωδίας. Λέγεται μάλιστα ότι η απευθείας αναφορά στο κοινό αποτελεί τη μετεξέλιξη της γνώσης με “παραβάσεις”.

Μια άλλη θεωρία περί της προέλευσης της κωμωδίας θεωρεί ότι προήλθε από τους Μεγαρείς. Πριν την αττική κωμωδία σε δωρικές περιοχές των Μεγαρέων τον 6^{ο} π.χ. αιώνα η παράδοση μιλάει για κάποιον κωμικό Σουσαρίωνα που πρώτος έφερε αυτό το είδος στο Δήμο Ικαρίας Αττικής. Τα θέματά της είχαν να κάνουν με τις αδικίες των πλουσίων προς τους αγρότες.

Μια τρίτη θεωρία εντοπίζει τις απαρχές της κωμωδίας στη Σικελία από Έλληνες Δωριείς. Υπήρχε μια παράδοση κωμωδίας στις Συρακούσες που είχε ως κύριο εκπρόσωπό της τον Επίχαρμο. Αναφέρονται επίσης τα ονόματα του Φόρμα του Συρακούσιου και του Αριστοξένη από τη Σελινούντα. Παρόλα αυτά οι σύγχρονοι ιστορικοί θεωρούν τον Επίχαρμο σύγχρονο των Αττικών συγγραφέων της κωμωδίας.

2.2. Αρχαία, Μέση, Νέα κωμωδία

Αρχαία κωμωδία (486-400 π.Χ.)

Η Αρχαία κωμωδία έχει ως βασικούς εκπροσώπους της τον Εύπολι, τον Κρατίνο και τον Αριστοφάνη. Βασικά χαρακτηριστικά του είδους αυτού είναι η σάτιρα προσώπου αλλά κυρίως η διακωμώδηση κοινωνικών και πολιτικών καταστάσεων της εποχής. Ο σκοπός της είναι διδακτικός. Τονίζει τα κακώς κείμενα με έναν κωμικό τρόπο και προτείνει λύσεις. Σημαντική η συμβολή της στα πολιτικά πράγματα.

Πολλές φορές κρούει τον κώδωνα του κινδύνου, στηλιτεύοντας την πολιτική εξουσία, προτείνοντας λύσεις πολλές φορές ουτοπικές. Επίσης, αντλεί δυνάμεις από το χώρο της φαντασίας και την υπέρβαση της πραγματικότητας. Έχει διάθεση ανατροπής της καθεστηκυίας τάξης. Σ' αυτή την περίοδο ανήκουν άλλωστε τα σημαντικότερα έργα του Αριστοφάνη.

Τα έργα παίζονται στα Μεγάλα Διονύσια και οι θεατές προσέρχονταν με φαγητό και κρασί. Το κοινό επικροτούσε με φωνές και εγκωμιαστικά σχόλια τις παραστάσεις αλλά και αποδοκίμαζε αγρίως και με προσωπικές επιθέσεις τους συντελεστές της παράστασης. Μπορούσαν ακόμα και να σταματήσουν την παράσταση, εφόσον θεωρούσαν ότι είναι κατώτερη των περιστάσεων. Η είσοδος ήταν ελεύθερη και δικαίωμα παρακολούθησης είχαν όλοι οι Αθηναίοι πολίτες.

Τα βασικά της μέρη ήταν:

α) Ο πρόλογος: ο χώρος που εισέρχονται οι υποκριτές.

β) Η πάροδος: η είσοδος του χορού στην ορχήστρα. Απευθύνεται στο κοινό ή στους ήρωες του έργου.

γ) Ο αγώνας: η λογομαχία δύο προσώπων ή μεταξύ μερών πάνω στο βασικό θέμα της κωμωδίας.

δ) Η παράβαση: Είμαστε στα μισά περίπου του έργου όπου ο χορός απευθύνεται στους θεατές και διά του κορυφαίου εκφέρει γνώμη για τα πολιτικά πράγματα της πόλης.

ε) Τα επεισόδια: Οι διαλογικές σκηνές που εναλλάσσονται με τα χορικά. Τα επεισόδια προάγουν την πλοκή του έργου.

στ) Έξοδος: Η τελευταία σκηνή που είναι συνήθως πανηγύρι ή γάμος.

Μέση Κωμωδία (400-330 π.Χ.)

Σημαντικοί εκπρόσωποι αυτής της περιόδου είναι ο Αντιφάνης ο Αθηναίος που έγραψε πάνω από 300 κωμωδίες. Είναι αυτός που κατασκευάζει τον τύπο του "παράσιτου", ρόλος αναγνωρίσιμος στη ρωμαϊκή κωμωδία.

Σημαντικός επίσης είναι ο Άλεξις, από τη Μεγάλη Ελλάδα. Έγραφε περί τις 240 κωμωδίες, σώζονται μόνο μερικά αποσπάσματα. Συνέβαλε καθοριστικά στη διαμόρφωση τόσο θεματικά όσο και υφολογικά των κωμωδιών του Πλαύτου. Στην περίοδο αυτή συγκαταλέγονται οι δυο τελευταίες κωμωδίες του Αριστοφάνη: Οι Εκκλησιάζουσες και ο Πλούτος.

Τα θέματα της Μέσης Κωμωδίας είναι παρμένα από τη μυθολογία. Σατιρίζουν παθήματα και περιπέτειες θεών και ηρώων. Επίσης, καταπιάνονται με την καθημερινότητα. Τα πρόσωπα που σατιρίζονται δεν είναι οι επώνυμοι Αθηναίοι ή οι γνωστοί πολιτικοί αλλά χωρικοί, στρατιώτες, δούλοι, εταίρες.

Στα δομικά χαρακτηριστικά αξιοσημείωτη είναι η απουσία της παράβασης. Ο χορός παίζει μικρότερο ρόλο και τα χορικά είναι άσχετα με τη δράση. Η γλώσσα ομοιάζει στην καθημερινή αγοραία. Το στοιχείο του φαλλού εξοβελίζεται.

Νέα Κωμωδία (330-262 π.Χ.)

Οι αλλαγές που συντελούνται στη Μέση Κωμωδία συνεχίζονται απρόσκοπτα στη Νέα Κωμωδία. Τα θέματά της εστιάζονται στην προσωπική ζωή των ανθρώπων της καθημερινότητας. Οι χαρές, οι στενοχώριες, οι έρωτες μετ' εμποδίων είναι οι άξονες από τους οποίους περιστρέφεται το ενδιαφέρον των συγγραφέων.

Εγκαταλείπεται οριστικά η πολιτική σάτιρα. Οι μάσκες καταργούνται και οι ηθοποιοί παίζουν με το αληθινό τους πρόσωπο. Οι μυθικοί ήρωες δίνουν τη θέση τους σε πρόσωπα της αθηναϊκής αστικής οικογένειας, των εύπορων πολιτών. Τα χορικά δίνουν τη θέση τους στα ιντερλούδια, τα οποία λειτουργούν σαν ευχάριστα διαλείμματα μεταξύ των πράξεων. Τα έργα χωρίζονται σε πέντε πράξεις. Τη δομή αυτής της Νέας Κωμωδίας την ασπάζεται στα έργα του μέχρι και ο Σαίξπηρ.

Ένας από τους κύριους εκπροσώπους της τελευταίας φάσης της Αττικής Κωμωδίας είναι ο Μένανδρος. Ο Μένανδρος υπήρξε πολύ δημοφιλής και από πολλούς θεωρούνταν ανώτερος του Αριστοφάνη. Διασώθηκαν λίγες κωμωδίες. Έχουν διασωθεί αποσπάσματα από δυο έργα του, ενώ το έργο του «Οι Επιτρέποντες» έχει διασωθεί σχεδόν ολόκληρο. Τα θέματά του είναι παρμένα από την καθημερινή ζωή: έρωτες μετ' εμποδίων, παιδιά που έχουν απαχθεί ή εγκαταλειφθεί, αναγνωρίσεις προσώπων αποτελούν τα συνήθη θέματα με τα οποία καταπιάνεται.

Η κωμωδία του σήμερα θα χαρακτηριζόταν ως κωμωδία χαρακτήρων. Οι χαρακτήρες που πλάθει είναι αυτοί του καυχησιάρη στρατιώτη, του προικοθήρα γαμπρού, του πονηρού καταφερτζή δούλου, του παραδοσιακού πατέρα και της καλόκαρδης πόρνης. Έργα του γνωστά ο Δύσκολος, Οι Επιτρέποντες, η Περικειρομένη, η Σαμία. Άλλοι εκπρόσωποι της Νέας Κωμωδίας, ο Φιλήμων ο Συρακούσιος που έγραψε πάνω από 100 κωμωδίες. Επίσης, σημαντικοί υπήρξαν ο Δίφιλος από τη Σινώπη και ο Απολλόδωρος. Έδωσαν και οι τρεις τους θέματα στους Ρωμαίους Πλάντιο και Τερέντιο. Δυστυχώς διασώθηκαν ελάχιστα αποσπάσματα.

3. Υπόθεση του έργου

3.1. Συνοπτική θεώρηση

Υπάρχουν στοιχεία διακειμενικότητας μεταξύ της Λυσιστράτης και των Θεσμοφοριαζουσών, καθώς και στα δύο έργα υπάρχει μια κυρίαρχη γυναικεία μορφή, η οποία πρωτοστατεί ανάμεσα στις γυναίκες του Δήμου. Η Πραξαγόρα λοιπόν οργανώνει τον κοινό αγώνα των γυναικών και τις προσκαλεί να συγκεντρωθούν νωρίς το πρωί για να καταλάβουν τις θέσεις της εκκλησίας του Δήμου. Ο αντικειμενικός σκοπός: η κατάληψη της εξουσίας από τις γυναίκες. Το έργο ξεκινά με την πρωταγωνίστρια να επιθεωρεί με αυστηρότητα τη μεταμφίεση των γυναικών και να τις νουθετεί για το ρόλο που θα πρέπει να ενδυθούν προκειμένου να κατακτήσουν την πολυπόθητη εξουσία. Έχουν ήδη πάρει τα ρούχα των συζύγων για να ντυθούν άντρες, όταν κάποια στιγμή διαφαίνεται κάποιος με το όνομα Βλέπυρος που προσπαθεί απεγνωσμένα να ανακουφίσει το έντερό του. Ένας γείτονας που βγαίνει από το σπίτι του τυχαία, εκμυστηρεύεται στο Βλέπυρο τα παθήματά του. Έπεσε και αυτός στην ίδια παγίδα με τον Βλέπυρο. Η γυναίκα του υπήρξε το ίδιο σκληρή. Μετά από μια μικρή στιχομυθία φεύγει για τη Βουλή, ενώ ο Βλέπυρος αγωνίζεται προκειμένου να "ξελαφρώσει". Οι προσπάθειές του όμως αναστέλλονται από ένα φίλο του, τον Χρέμη, που μόλις έχει επιστρέψει απ' τη Βουλή. Με γλαφυρότητα ο Χρέμης περιγράφει μια ομάδα πολιτών με πρόσωπα που μοιάζουν σαν των παπουτσήδων και με πίστη και πείσμα αγωνίζονται να παραδώσουν την εξουσία στις γυναίκες.

Ενώ ο Βλέπυρος και ο Χρέμης επιστρέφουν στα σπίτια τους οι γυναίκες τους γυρίζουν από τη συνέλευση. Βγάζουν τα γένια και τα ρούχα των αντρών τους. Τη στιγμή που η Πραξαγόρα αλλάζει, μπαίνει οργισμένος ο άντρας της νομίζοντας ότι η γυναίκα του έχει εξωσυζυγικές σχέσεις. Η Πραξαγόρα καταπραΰνει την οργή του, λέγοντάς του ότι έχει πάει σε μια φιλενάδα της προκειμένου να τη βοηθήσει να γεννήσει το μωρό της. Αυτός την προλαβαίνει, λέγοντάς της ότι η εκκλησία του Δήμου αποφάσισε ότι η εξουσία θα παραδοθεί στις γυναίκες. Παραδέχεται όμως ότι μάλλον αυτό θα ωφελήσει την πολιτεία.

Μέχρι στιγμής οι γυναίκες δεν προτάσσουν πολιτικές μεταρρυθμίσεις στο πρόγραμμά τους παρά μόνο «εμμονή» στους αρχαίους τρόπους. Αυτή τους η

θέση παραπέμπει πιο πολύ σε στιγμιαία αντίδραση παρά σε επανάσταση. Λίγο πιο πριν ο Χρέμης επιχειρηματολογεί με ειρωνεία κατά των γυναικών, λέγοντάς μας ότι οι γυναίκες είναι πιο έντιμες και ανοιχτοχέρες στη σύναψη δανείων σε σχέση με τους άνδρες. Προβλέπει δε ότι οι ηλικιωμένοι θα περάσουν δύσκολα όποτε οι γυναίκες εφαρμόσουν τις ερωτικές τους μεταρρυθμίσεις. Με τη σειρά της η Πραξαγόρα ανταπαντά στις αντιρρήσεις του ανδρός και κοινοποιεί τις προθέσεις της για την κτηματική περιουσία και τα χρήματα του Δήμου.

Ο κάθε Αθηναίος πολίτης θα μπορεί να έρχεται σε συνουσία με οποιαδήποτε γυναίκα. Κατά συνέπεια τα παιδιά που προκύπτουν από τις ελεύθερες πια συνευρέσεις, θα προστατεύονται από το νόμο. Η αποκλειστική πατρότητα καταργείται και τα παιδιά θα έχουν πατεράδες όλους τους Αθηναίους. Καταργείται επίσης η ατομική ιδιοκτησία, αφού όλα θα ανήκουν σε όλους. Οι τιμωρίες που θα θεσπίζονται σε περίπτωση βιαιοπραγίας θα είναι ο αποκλεισμός από τα δημόσια γεύματα. Οι δούλοι θα επιμελούνται τις αγροτικές δουλειές. Τέλος, ανακοινώνει ότι στον έρωτα θα ευνοούνται οι μεγαλύτεροι ηλικιακά άντρες σε σχέση με τους νεότερους και ομορφότερους.

Αμέσως μετά βλέπουμε έναν νομοταγή πολίτη, έτοιμο να παραδώσει όλη του την περιουσία στο κράτος. Αποπαίρνεται όμως από έναν κυνικό (762-772). Συνέπεια της σεξουαλικής μεταρρύθμισης είναι οι σπαρταριστές σκηνές που ακολουθούν. Μια νέα κοπέλα, που περιμένει με λαχτάρα τον νεαρό εραστή της, χλευάζεται από μια κακάσχημη γριά. Η γριά προφασιζόμενη τις νέες εξαγγελίες απειλεί τη νέα ότι έχει πρώτη αυτή δικαιώματα στον έρωτα του νεαρού εραστή της.

Ακολουθούν πειράγματα και αγώνες ερωτικού τραγουδιού για το ποια έχει τα πρωτεία. Ο νεαρός έρχεται ξαφνικά προλαβαίνοντας τον σκυλοκαβγά που παίρνει διαστάσεις. Η γριά τον αρπάζει βιαίως και του ζητά να εφαρμόσει το πρόγραμμα της σεξουαλικής μεταρρύθμισης. Η νέα κοπέλα αντιδρά και τον γλυτώνει από τις ορέξεις της γριάς, ώσπου εμφανίζεται δεύτερη γριά. Διεκδικεί εκ νέου τον όμορφο εραστή και το πράγμα περιπλέκεται.

Έχοντας το νόμο υπέρ της ο νεαρός, μη μπορώντας να κάνει διαφορετικά, την ακολουθεί. Την ίδια στιγμή κάνει την εμφάνισή της μια τρίτη γυναίκα, ακόμα γηραιότερη και αποκρουστικότερη, διακηρύσσοντας τα νομικά της δικαιώματα στον έρωτα. Η σκηνή εκτυλίσσεται κωμικά και ο νέος αναγκάζεται να βρει καταφύγιο στο σπίτι της δεύτερης γριάς. Τέλος η σκηνή κλείνει άδοντας με το ερωτικό ντουέτο του νεαρού ζευγαριού.

Το έργο τελειώνει μάλλον απότομα. Στη σκηνή μπαίνει μια δούλη, αναζητώντας επίμονα το σύζυγο της κυράς της, τον οποίο δεν έχουμε δει ακόμα στο έργο. Εκεί τον συναντά και όλες μαζί οι γυναίκες πάνε για το τραπέζι τραγουδώντας εύθυμα τραγούδια.[2]

[2] Η Κωμωδία του Αριστοφάνη, K.J.DOVER, M.I.E.T, σελ.264-268.

3.2. Ο Αριστοφάνης και η εποχή του

Ο Αριστοφάνης και η εποχή του

Ο Αριστοφάνης πιθανότατα γεννήθηκε το 450 ή λίγο αργότερα. Στις Νεφέλες, ο ποιητής αναφέρει ότι είναι πολύ νέος και δεν έχει την αυτοπεποίθηση που χρειάζεται προκείμενου να ανεβάσει τους Δαιταλείς που αποτελεί το πρώτο κατά σειρά του έργο. Οι γονείς του φαίνεται ότι ήταν κτηματίες και ο ίδιος πέρασε τα παιδικά του χρόνια στην Αίγινα, αποφεύγοντας τις οδυνηρές συνέπειες του λοιμού. Αργότερα, μετακομίζει στην Αθήνα, λόγω των πολεμικών συγκρούσεων, γεγονός που διαμορφώνει την κοινωνική και πολιτική του άποψη.

Ο Πελοποννησιακός πόλεμος καθορίζει αποφασιστικά το ιδεολογικό υπόβαθρο που κρύβεται κάτω από τα έργα του. Αποτέλεσμα της αγανάκτησης που αισθάνεται από τις επιπτώσεις του πολέμου, είναι η μεταστροφή του σε νοσταλγό της παλιάς ειρηνικής εποχής. Ταυτίζει τη δημοκρατία με τον Πόλεμο. Εξυψώνει τη γενιά των νικητών του Μαραθώνα και της Σαλαμίνας. Αναζητεί ευθύνες για τον πόλεμο στον Περικλή και τους σοφιστές. Στέκεται επικριτικά στο έργο του Ευριπίδη. Αντιπαθεί τους νεωτερισμούς του και επιτίθεται στα νέα ήθη και τις αλλαγές.

Χαρακτηρίζεται για αυτό το λόγο συντηρητικός, αφού αναζητά στα περισσότερα έργα του το παλιό καθεστώς ως μόνη λύση στα σύγχρονα διεφθαρμένα πράγματα. Η κοινωνική του θέση, όπως είπαμε, ανήκε στους κτηματίες. Αυτοί μαζί με τους αγρότες επωμίστηκαν τις τραγικές συνέπειες του πολέμου, χάνοντας τη γη τους. Αναπολούσε την Αθήνα του Αριστείδη και τα ειρηνικά χρόνια πριν τους Μηδικούς πολέμους.

Ήταν η εποχή που κυβερνούσαν οι ολιγαρχικοί. Θεωρούσε πως τα ήθη και τα έθιμα της εποχής εκείνης ήταν αξιέπαινα. Η αυστηρότητα της παλιάς εποχής έδωσε τη θέση της στους νεωτερισμούς, στην επίδειξη, στον νεοπλουτισμό της νέας. Οι νέοι, αλλοτριωμένοι πια, συνωστίζονταν στην αγορά να ακούσουν τον διεφθαρμένο λόγο των σοφιστών. Η πολιτεία έρμαιο των ανάξιων δημαγωγών οδηγείται στην καταστροφή.

Αυτή την εικόνα είχε ο Αριστοφάνης για τη δημοκρατία της Αθήνας. Τα κακώς κείμενα του πολιτικού συστήματος θέλει να αναδείξει και κατά συνέπεια να πολεμήσει. Οι κωμωδίες του διαπνέονται από ελευθερία έκφρασης. Τα έργα του είναι πολιτικές σάτιρες με έντονο το στοιχείο της θρησκευτικής τελετουργίας. Ασκούν έντονη κοινωνική κριτική και θυμίζουν αρκετά το ύφος της σημερινής επιθεώρησης.

Στην εποχή του, τα θεατρικά έργα τα έπαιζαν σε δύο μεγάλες γιορτές προς τιμή του θεού Διονύσου, στα Λήναια και στα Μεγάλα Διονύσια. Στη διάρκεια του Πελοποννησιακού πολέμου (431-400) οι κωμωδίες που ανέβαιναν ήταν τρεις. Μετά τον πόλεμο ανέβηκαν σε πέντε. Αξιοσημείωτο το γεγονός ότι κρατούσαν επίσημο κατάλογο κάθε χρόνο με τα έργα και τη σειρά επιτυχίας τους, τον οποίο χάραζαν σε δημόσια επιγραφή έως τα τελευταία χρόνια του 4^{ου}.

Παρακάτω παραθέτουμε στοιχεία της ζωής και του έργου του Αριστοφάνη, καθώς επίσης και άλλες πληροφορίες που θα μας βοηθήσουν να κατανοήσουμε και να συσχετίσουμε την εποχή με τον συγγραφέα.

314	Ανάμεσα στην Αθήνα και τη Σπάρτη ξεσπά ο Πελοποννησιακός πόλεμος
430	Ο μεγάλος λοιμός στην Αθήνα
429	Θάνατος του Περικλή
428/7	Γέννηση του Πλάτωνα
427	Δαιταλείς (χαμένο)
426	Βαβιλώνιοι (χαμένο)
425	Αχαρνείς· πρώτο βραβείο στα Λήναια
424	Ιππείς· πρώτο βραβείο στα Λήναια
423	Νεφέλες· τρίτο και τελευταίο βραβείο στα Μεγάλα Διονύσια
422	Σφήκες· δεύτερο βραβείο στα Λήναια
421	Προσωρινή συμφωνία ειρήνης ανάμεσα στην Αθήνα και στη Σπάρτη Ειρήνη· δεύτερο βραβείο στα Μεγάλα Διονύσια
415	Η Αθήνα στέλνει στη Σικελία μεγάλο εκστρατευτικό σώμα
414	Αμφιάραος (χαμένο) στα Λήναια

	Όρνιθες˙ δεύτερο βραβείο στα Μεγάλα Διονύσια
413	Η Σπάρτη ξαναρχίζει τις εχθροπραξίες˙ το Αθηναϊκό εκστρατευτικό σώμα στη Σικελία καταστρέφεται
411	Λυσιστράτη˙ στα Λήναια Θεσμοφοριάζουσες στα Μεγάλα Διονύσια
408	Πλούτος (χαμένο)˙ όχι το ομώνυμο έργο που θα παιχτεί αργότερα
406	Θάνατος του Ευριπίδη-θάνατος του Σοφοκλή
405	Βάτραχοι˙ πρώτο βραβείο στα Λήναια Αποφασιστική ήττα και ναυτικός αποκλεισμός της Αθήνας
404	Η Σπάρτη επιβάλλει ειρήνη˙ μια ολιγαρχική ομάδα, οι τριάκοντα τύραννοι, αναλαμβάνει τη διοίκηση
403	Εμφύλιος πόλεμος και αποκατάσταση της δημοκρατίας
399	Καταδίκη και θάνατος του Σωκράτη
395	Ο πόλεμος με τη Σπάρτη ξαναρχίζει, με διαφορετικό συσχετισμό συμμάχων
392	Εκκλησιάζουσες
388	Πλούτος

3.3. Το πολιτικό σύστημα των γυναικών

Περίπου ενενήντα χρόνια μετά τον ελληνικό θρίαμβο στους Περσικούς πολέμους και δώδεκα μετά τη συντριπτική ήττα της Αθήνας στον Πελοποννησιακό Πόλεμο, στην αθηναϊκή κοινωνία είχε διαμορφωθεί η εντύπωση πως οι πολιτικοί εξαπατούν τον λαό προς ίδιον όφελος. Εντούτοις, ο Αριστοφάνης, με όχημα την αχαλίνωτη φαντασία του καλλιτέχνη που δεν γνωρίζει όρια, οραματίζεται την κοινωνία του μέλλοντος που υπερισχύει το δίκαιο και το σωστό. Μια ουτοπική κοινωνία χωρίς ιδιοκτησία, όπου όλοι μπορούν να έχουν αυτά που τους χρειάζονται. Και το ουτοπικότερο όλων: Η εξουσία παραδίδεται στις γυναίκες.

«Η εξουσία του πολιτικού συστήματος, η άνιση και η άδικη κατανομή του πλούτου, τα κρούσματα εγκληματικότητας φαίνεται ότι ήταν κάποιοι από τους

λόγους που οδήγησαν τον κωμωδιογράφο να ιδρύσει επί σκηνής τη γνωστή μας φανταστική πολιτεία των Εκκλησιαζουσών. Μπορεί οι γυναίκες να είναι άνθρωποι, η απόκτηση όμως πολιτικών δικαιωμάτων και, ακόμα περισσότερο, η άσκηση πολιτικής εξουσίας από την πλευρά τους ήταν για την εποχή εκείνη κάτι εξωπραγματικό».[3]

Στις Εκκλησιάζουσες οι γυναίκες απαντούν στην αποτυχία των ανδρών να διαχειριστούν τις πολιτικές και ιδιαίτερα τις οικονομικές υποθέσεις της πόλεως όπως θα έπρεπε. Οι άνδρες δεν χρησιμοποιούν τα χρήματα της πολιτείας ή της συνέλευσης για το γενικό καλό ή για την αντιμετώπιση ξένων απειλών κατά της αθηναϊκής ασφάλειας αλλά για την ικανοποίηση των αναγκών άπληστων ατόμων. Το «κράτος πρόνοιας» καταστρέφει και διαιρεί το δημόσιο συμφέρον. Η δυσκοιλιότητα του Βλέπυρου, του άνδρα της Πραξαγόρας, γίνεται είδωλο της άπληστης ατομικής συσσώρευσης του Αθηναίου αρσενικού. Οι άνδρες των Αθηνών ενεργούν σαν μπεκρήδες και ασκούν την πολιτική της τρέλας. Σ' αυτό το έργο η αντρική πρακτική έχει ειρωνικά γίνει σαν των Ολύμπιων θεών· να παίρνουν και να μην δίνουν.

Οι γυναίκες στις Εκκλησιάζουσες προχωρούν άμεσα στον πολιτικό βίο από τον οποίο ήταν αποκλεισμένες για να αποκτήσουν μόνιμη εξουσία για τους εαυτούς τους και μόνο. Οι μεταρρυθμίσεις τους επιβάλλουν κοινωνικό και οικονομικό κομμουνισμό στην πολιτεία. Κάθε περιουσία, καθώς οι γυναίκες και τα παιδιά, θα είναι κοινά για όλους. Για την επίτευξη του στόχου αυτού η Πραξαγόρα σχεδιάζει να επιβάλει τις αξίες και τις πρακτικές του οίκου στη δημόσια ζωή. Οι γυναίκες αξίζουν να έχουν την εξουσία αφού χειρίζονται τις υποθέσεις του νοικοκυριού και μπορούν να σώσουν την πόλη. Καθένας θα μετακινείται ελεύθερα από σπίτι σε σπίτι σαν να ήταν το δικό του σπίτι. Τα δημόσια κτίρια θα χρησιμεύσουν ως τραπεζαρίες. Οι γυναίκες θα παράγουν ρουχισμό και θα οργανώνουν το μαγείρεμα, την αποθήκευση και τη διάθεση της τροφής και θα κατανέμουν ακριβοδίκαια. Οι σκλάβοι θα ασχολούνται με τη γεωργία, αφήνοντας τους άνδρες ελεύθερους να απολαμβάνουν τη ζωή τους αφού δεν θα υπάρχουν δημόσιες υποθέσεις. Δίκαιες συνελεύσεις και εξωτερική πολιτική θα είναι άγνωστα πράγματα όπως και σε ένα νοικοκυριό. Το νέο πολιτικό σύστημα θα λειτουργεί απλά, όπως και ένα νοικοκυριό.

[3] Πρόγραμμα παράστασης, Θέατρο του Νέου κόσμου, σελ.13, 2012

Εάν κάποιος δεν συμμορφωθεί, μια απλή σπιτική τιμωρία όπως η απομάκρυνση από το καθημερινό συσσίτιο θα είναι επαρκής. Δεν θα χρειάζεται η επιτακτικότητα του νόμου αφού όλες οι βασικές ανάγκες θα ικανοποιούνται απόλυτα. Οι γυναίκες δεν θα έχουν ενδιαφέρον άλλο παρά μόνο την ειρήνη και η νέα πολιτεία θα πρέπει και θα μπορεί να εφαρμόσει απαρέγκλιτα το νέο της σύστημα. Αυτή, λοιπόν, η ουτοπία της Πραξαγόρας δανείζεται προφανώς στοιχεία από τη σπαρτιατική κοινωνία -τα κοινά συσσίτια, την έλλειψη νομισμάτων και τη γεωργική παραγωγή από τους σκλάβους- ή άλλα προγενέστερα ή σύγχρονα τοπικά σχήματα. Δεν θα μπορέσουμε να συλλάβουμε όλο το χιούμορ την ειρωνεία και την ενότητα του έργου αν δεν δούμε ότι ο Αριστοφάνης εκμεταλλεύεται και προσαρμόζει τις παραδόσεις αυτές για να δημιουργήσει μία ουσιαστικά «οικιακή» ουτοπία. Η γυναικοκρατία των Εκκλησιαζουσών είναι παράλογη επειδή ακριβώς οι γυναίκες δανείζονται από ένα πλήθος τρεχουσών ουτοπικών θεωριών ή εφαρμοσμένων πρακτικών (π.χ. Σπάρτη) για να κάνουν ένα σύστημα που υποβιβάζει τον μείζονα κόσμο της πόλεως σε εκείνο του οίκου.

Ο κομμουνισμός για παράδειγμα φαίνεται άτοπος επειδή, όπως αποκαλύπτει η σκηνή μεταξύ του Χρέμη και των γειτόνων του, μια πολιτεία δεν μπορεί να λειτουργήσει με τους ίδιους όρους των κοινών συμφερόντων και άτυπων διαπραγματεύσεων όπως το νοικοκυριό. Η Πραξαγόρα για να κάνει πειστική την επιχειρηματολογία της για γυναικεία διακυβέρνηση μετατρέπει την πόλη σε οίκο, δημιουργώντας έναν κόσμο πειθήνιο σε μια τέτοια γυναικεία διαχείριση. Στην ουτοπία του νοικοκυριού της Πραξαγόρας οι άνδρες υποβιβάζονται στον ρόλο των κηφήνων˙ σ΄ έναν κόσμο που θα ελέγχεται από άλλους. Η τελική σκηνή στην οποία ο Βλέπυρος καλείται στη δημόσια γιορτή συντροφιά με δυο νέες γυναίκες θυμίζει την τελική κατάληξη της αριστοφανικής κωμωδίας με έναν άνδρα ήρωα. Πάει να ζητήσει μία ανταμοιβή που δεν κέρδισε περικυκλωμένος από έναν έξαλλο χορό γυναικών που γιορτάζουν τον προφανώς μόνιμο εκ μέρους τους δημόσιο έλεγχο.

Στη γυναικοκρατία της Πραξαγόρας οι γυναίκες φέρουν στην πολιτεία όχι μόνο τις οικονομικές πρακτικές αλλά και τις ηθικές που είναι γνώριμες στις γυναίκες και στον κόσμο τους, περιλαμβανομένης της γνωστής επιρρέπειάς τους για εραστές, ποτό, λαιμαργία και κατεργαριά. Η εκ μέρους της Πραξαγόρας επιβολή σεξουαλικού κομμουνισμού στην πολιτεία είναι μία

φυσική συνέπεια της κωμικής όψεως των γυναικών. Η μεγάλη σκηνή προς το τέλος του έργου μάς αφήνει με την τρομακτική θέαση των συνεπειών των νέων σεξουαλικών νόμων της Πραξαγόρας -ένας νέος άνδρας που «ξεσκίζεται» από τρεις γριές στρίγκλες προσφέρει ένα είδωλο της οργιαστικής θρησκείας και της αχαλίνωτης λαγνείας που τόσο συχνά συνδέονται με τις γυναίκες στην κωμωδία.

«Περίπου είκοσι τέσσερις αιώνες μετά την πρώτη παράσταση των Εκκλησιαζουσών και εκατόν οχτώ χρόνια και μετά τη σκανδαλώδη πρώτη σκηνική τους αναβίωση στη νεότερη εποχή, χιλιάδες αλλαγές προσώπων σε θέσεις εξουσίας και ενώ εκατοντάδες άνθρωποι του θεάτρου ασχολούνται με το θέατρο του Αριστοφάνη αναρωτώμενοι επιτακτικά για κοινωνική δικαιοσύνη. Τι θα έλεγε άραγε η Πραξαγόρα αν έκανε το αντίστροφο ταξίδι και γνώριζε εμάς; Πώς θα της φαίνονταν οι σημερινές γυναίκες πολιτικοί; Έχουν κάτι από το δικό της όραμα; Ακολουθώντας το παράδειγμα του Αριστοφάνη και της Πραξαγόρας, να κυνηγάμε το ανέφικτο, μήπως πετύχουμε κάτι έστω και λίγο καλύτερο από αυτό που ζούμε τώρα».[4]

4. Η Μεταμφίεση: Φορώντας τα ρούχα των ανδρών

4.1. Πριν τη Μεταμφίεση

Σκοπός των γυναικών που ντύνονται άντρες στις Εκκλησιάζουσες είναι να καταλάβουν την εξουσία, καταφέρνοντας, χαράματα ακόμη, να γεμίσουν τόσο πολύ τον χώρο της Πνύκας, ώστε να μη χωράνε άντρες αληθινοί και τις αποφάσεις να τις πάρουν μόνες τους οι γυναίκες. Το σχέδιό τους, καθώς μαθαίνουμε την ώρα που «κάνουν πρόβα» τους πολιτικούς τους ρόλους και δοκιμάζουν τη ρητορική τους δεινότητα, είναι να αναλάβουν την ηγεσία της πόλης ψηφίζοντας μαζικά ότι οι άντρες δεν έχουν πλέον εξουσία και πως τη διαχείριση των κοινών θα την επωμιστούν μοναχές τους οι ίδιες. Ωστόσο, τα πράγματα δεν είναι τόσο απλά. Οι άντρες δεν είναι ένα αδιαχώριστο σύνολο. Διαιρούνται σε νέους και λιγότερο νέους, σε άντρες από την "επαρχία" από τα χωριά, και σε άντρες από την πόλη.

[4] Πρόγραμμα παράστασης, Θέατρο του Νέου κόσμου, σελ.18, 2012

Τι ηλικίας είναι, λοιπόν, οι γυναίκες που παίζουν τους σημαντικότερους ρόλους στην κωμωδία; Ποια ηλικία, από το φάσμα που τους προσφερόταν, διαλέγουν να υποδυθούν οι γυναίκες αυτές στην ανδρική τους μεταμφίεση και γιατί; Για να καταλάβει ο αναγνώστης τις πραγματικές διαστάσεις πρέπει να ανατρέξει στην αρχαιότητα. Πρέπει να θυμηθεί ότι οι ηθοποιοί ήταν όλοι άνδρες και έπαιζαν φορώντας εξαρτήματα που βοηθούσαν τον θεατή να μπει στη θεατρική σύμβαση και να αποδώσει στον καθέναν τα φυσικά χαρακτηριστικά που αντιστοιχούσαν στο ρόλο που αυτός είχε αναλάβει. Ας περιγράψουμε τώρα την εμφάνιση των πρώτων γυναικών που μπαίνουν στη σκηνή. Η ιστορία ξεκινά με την Πραξαγόρα και τις τρεις γυναίκες που συναντά. Οι υποκριτές, λοιπόν, που ενσαρκώνουν τις γυναίκες φορούν έντονο λευκό προσωπείο και προτεταμένα στήθη, ενώ κάτω από τα ρούχα τους έχουν στερεώσει "πάνινα παραγεμίσματα" που τους φουσκώνουν την κοιλιά και τους γλουτούς, χαρακτηριστικό απόλυτα γενικευμένο είτε ανδρικός ήταν ο ρόλος του ηθοποιού είτε γυναικείος. Έχουν επίσης ένα ανδρικό πανωφόρι, ένα ιμάτιον και τέλος στα πόδια τους έχουν εμβάδες, παπούτσια δηλαδή που συνήθιζαν να φορούν οι άνδρες. Στα χέρια τους βαστούν ένα μπαστούνι, άλλο εξάρτημα τυπικό των ανδρών της κωμωδίας και μια ψεύτικη γενειάδα. Η Πραξαγόρα μπαίνει σε σκηνή έχοντας όλα τα εξαρτήματα που έχουν οι γυναίκες εκτός από τα «παραγεμίσματα» που φουσκώνουν το σώμα των κωμικών υποκριτών. Το ξέρουμε γιατί η ίδια μας το λέει (στ. 539 *κι εγώ είμαι λεπτούλα και ευαίσθητη*) αλλά και ο Χρέμης την αποκαλεί ευπρεπή νεανία. Όλες οι γυναίκες είναι μεταξύ είκοσι πέντε και τριάντα πέντε ετών, ηλικία δηλαδή που μια γυναίκα Αθηναία παντρεμένη με ελεύθερο πολίτη, αφενός διαθέτει τόσο κύρος όσο ποτέ στη ζωή της και αφετέρου θεωρείται ότι διανύει μια περίοδο κατά την οποία έχει μεν αρχίσει η ωριμότητά της αλλά χωρίς η ίδια να έχει πάψει να είναι ελκυστική σωματικά. *Ο δυναμισμός, η σεξουαλικότητά τους, αλλά και η έντονη ενασχόλησή τους με τις δουλειές του σπιτιού, όλα αυτά αποτελούν σαφείς ενδείξεις ότι έχουμε να κάνουμε αποκλειστικά με γυναίκες που ανήκουν σε αυτή την ηλικιακή κατηγορία.*[5]

[5] Πρόγραμμα Παράστασης Εθνικό Θέατρο, 1956, Μπάμπης Ορφανός

4.2. Μεταμφιεσμένοι σε γέρους

Φαίνεται πως η ομάδα γυναικών που μόλις περιγράψαμε, με τη μεταμφίεσή της σε ομάδα ανδρών, αλλάζει όχι μόνο φύλο αλλά και ηλικία.

α) Η Πραξαγόρα δίνει οδηγίες: «στα μπαστούνια να στηρίζεστε και να τραγουδάτε τραγούδι γεροντίστικο, να κάνετε όπως κάνουν οι χωριάτες». Είναι προφανές πως αν οι γυναίκες ακολουθήσουν τις οδηγίες θα μοιάζουν με γέροντες που περπατούν γεροντίστικα «άδοντας» στους δρόμους κατά τη συνήθεια της κωμωδίας.

β) Ο χορός των γυναικών κατευθύνεται προς την Πνύκα, φορώντας τις γενειάδες τους που τις στερέωσαν στο λευκό προσωπείο, κατ' εντολή της Πραξαγόρας, και έχουν ριγμένα στους ώμους τους τα ιμάτια των αντρών τους, πάλι σύμφωνα με τις οδηγίες. Εκεί αναπολούν τις παλιές καλές μέρες, την εποχή κατά την οποία ο λαός δεν είχε καθόλου την ανάγκη αποζημίωσης για να εξασκήσει τα πολιτικά του δικαιώματα. Οι οδηγίες της Αρχηγού ακολουθούνται κατά γράμμα αφού ο χορός συγκροτεί μια εικόνα παλιομοδίτικη, τέτοια που να ανταποκρίνεται πλήρως στο σχέδιο της Πραξαγόρας. Έτσι, λοιπόν, η κωμικότητα του χορού προέρχεται ακριβώς από το γεγονός ότι με τα λόγια τους και με τη συμπεριφορά τους έχουν μετατραπεί σε γέροντες ξεμωραμένους. Η απαρίθμηση αναμνήσεων του παρελθόντος είναι ευδιάκριτο σύμπτωμα ξεμωράματος.

γ) Ο Κορυφαίος παρακινεί, διαμέσου του μέτρου που χρησιμοποιεί ο ποιητής, τις γυναίκες να προχωρήσουν, και τούτο γιατί ο ρυθμός του χωρίου είναι απόλυτα προσαρμοσμένος στον αργό και βαρύ βηματισμό των γερόντων.

Έχοντας θέσει όλα τα παραπάνω στοιχεία, μπορούμε νομίζω να καταλήξουμε ότι ο χορός των Εκκλησιαζουσών μοιάζει να συμμορφώνεται ως προς τη συμπεριφορά του με τις οδηγίες της πρωταγωνίστριας, που ζητούσε απ' τις γυναίκες να μιμηθούν άντρες προχωρημένης ηλικίας.[6]

[6] Πρόγραμμα Παράστασης Εθνικό Θέατρο, 1956, Μπάμπης Ορφανός

4.3. Μεταμφιεσμένοι σε νέους

Η Πραξαγόρα όχι μόνο δεν μοιάζει με γέροντα αλλά είναι, στα μάτια των ανδρών που τη βλέπουν στο βήμα της Πνύκας, ένας νεαρός. Ο Χρέμης περιγράφει την άνοδό του στο βήμα ως εξής (στ. 427-9) «και έπειτα που λες ένα ωραίο τεκνό άσπρο σαν τον Νικία πετάχτηκε στο βήμα για να μας βγάλει λόγο». Αυτή η κομψή εμφάνιση είναι για έναν κωμικό ήρωα παράδοξη γιατί αποτελεί εξαίρεση ενός κανόνα που δεν φαίνεται να είχε και πολλές. Άλλωστε η διατύπωση του Χρέμη δεν είναι παρά η συνέχεια της σκέψης της Πραξαγόρας που ακούστηκε νωρίτερα (στ. 110-4).

«και πώς θα βγάλει λόγο το γυναικολόι με το μυαλό το θηλυκό»

«καλύτερα από όλους θα τα καταφέρουμε. Να ξέρεις ότι λένε ότι από τους νεαρούς «όσοι τον παίρνουν» περισσότερο είναι και ρήτορες δεινοί όσο κανένας άλλος»

Κατά σύμπτωση, εμείς την έχουμε τούτη τη χάρη από φυσικού μας. Μαθαίνουμε λοιπόν ότι οι γυναίκες έχουν με τους νεαρούς αυτούς άνδρες ένα κοινό χαρακτηριστικό που επιτρέπει στις μεν να υποδυθούν άνετα τον ρόλο των δε. Αναπόσπαστο τμήμα της πολιτικής ζωής του τόπου, η λατρεία των θεών ήταν για τους Αθηναίους ζήτημα εξίσου σοβαρό με την πολιτική όπως την εννοούμε σήμερα και για αυτό αποτελούσε αντικείμενο αποφάσεων των πολιτικών οργάνων της κοινότητας (της Εκκλησίας του Δήμου, της Βουλής κ.τ.λ.). Στα πλαίσια αυτής της πολύ σημαντικής για την πόλη δραστηριότητας εντάσσεται και η μοναδική ευκαιρία στις γυναίκες να εκφραστούν πολιτικά. Η ανάληψη από μέρους τους ορισμένων από τα πιο σημαντικά πολιτικά αξιώματα ξέφευγαν απ’ τη συνήθη θέση τους που είχαν στο περιθώριο των θεσμών. Έτσι λοιπόν ο Αριστοφάνης εισάγει την κωμική ιδέα της κατάκτησης της εξουσίας από τις γυναίκες προς τις γυναίκες.

4.5. Οι Πρώτες Εκκλησιάζουσες

Η πρώτη προσπάθεια αναβίωσης της αριστοφανικής κωμωδίας έγινε απ' το Εθνικό θέατρο το 1951 με την παράσταση "Νεφέλες" σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού, ενώ το ουσιαστικό βήμα ήταν οι «Εκκλησιάζουσες» σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολωμού στο θέατρο του Ηρώδη Αττικού το 1956. Το όλο εγχείρημα συνοδεύτηκε από μια έντονη διαμάχη που χώρισε στα δύο τον ελληνικό πνευματικό κόσμο.

Για μια μερίδα θεατών ο Αριστοφάνης ήταν συνώνυμο του προκλητικού, του πρόστυχου, του ανήθικου. Ήταν ένας βωμολόχος και κακόφημος ποιητής, ανάλογος των μπουλουκιών που τον έπαιζαν, ενώ και μόνο η παραβολή του με τους τρεις τραγικούς αποτελούσε ασέβεια. Μοναδικό ελαφρυντικό που του καταλόγιζαν ήταν ότι τα έργα του προορίζονταν αποκλειστικά για ανδρικό κοινό. Η σύγχρονη πραγματικότητα και το κοινό των Φεστιβάλ όμως καθιστούσαν, κατά τη γνώμη τους, το εγχείρημα αναβίωσης αδύνατο. Το Εθνικό θέατρο ήταν ο μοναδικός φορέας που θα μπορούσε να βάλει τέρμα στην παρεξήγηση αυτή και να γνωρίσει στο κοινό τον Αριστοφάνη. Βασικό επιχείρημα υπέρ της ένταξης της κωμωδίας στο Φεστιβάλ της Επιδαύρου αποτελούσε και η ανταπόκριση των θεατών στο Ηρώδειο. Το σημαντικότερο πρόβλημα που έπρεπε να αντιμετωπιστεί ήταν η προσαρμογή της στο σήμερα, με δεδομένη την απόλυτη χρονική συνάφεια που έχει η κωμωδία με την εποχή που γράφτηκε. Το πλήθος των υπαινιγμών και των κατευθείαν αναφορών σε πρόσωπα και γεγονότα της εποχής καθιστούσαν την από σκηνής διδασκαλία της άγονη περιπέτεια. Θεωρούσαν*: «...ότι είναι ένα μουσειακό είδος και για να το πλησιάσει κανείς θα πρέπει να εφοδιαστεί με ένα πλήθος φιλολογικών γνώσεων που θα ήταν παραφροσύνη να το ζητήσουμε από έναν σύγχρονο θεατή».*[7] Οι επικριτές είχαν να προσθέσουν στα επιχειρήματά τους ότι η άγνοια κάποιων στοιχείων της κωμωδίας αφαιρεί το δικαίωμα προστασίας της και υποστήριζαν ότι καταστρέφοντας τον λόγο χάριν του θεάματος ούτε ο θεατής θα διδασκόταν ούτε στο πνεύμα των αττικών στίχων θα εισερχόταν. Οι υπερασπιστές της αναβίωσης πίστευαν «*ότι η στα καθ' ημάς μεταφορά της κωμωδίας όχι μόνο νομιμοποιείτο, αλλά ήταν και αναγκαία για να επιζήσει.*

[7] Βάσος Βαρίκας, «Τα Νέα», 1956.

Όφειλε να βρει τρόπους έκφρασης, να δανειστεί ήχους και σκοπούς, κινήσεις και χορούς επίκαιρους, να ζευγαρώσει το αρχαίο με το νέο για να αφομοιωθεί από το σύγχρονο κοινό».[8] Η πρεμιέρα της κωμωδίας στην Επίδαυρο το 1958 στέφθηκε με μεγάλη επιτυχία. Το γέλιο επανήλθε στο θέατρο του Πολυκλείτου μέσα από τη σκηνοθεσία του Αλέξη Σολωμού και τα φαντασμαγορικά κουστούμια και σκηνικά του Γιώργου Βακαλό. Στο ρόλο της Πραξαγόρας θριαμβεύει η Μαίρη Αρώνη με τον Χριστόφορο Νέζερ. Η προέλευση του κόσμου, δεκαπέντε χιλιάδες θεατές, επιβεβαίωνε ότι παρά τις αντιρρήσεις των φιλολόγων και των συντηρητικών γύρω από την ερμηνεία του αρχαίου δράματος *«ο Αριστοφάνης είναι σύγχρονος κάθε καιρού και σε κάθε τόπο. Γιατί είναι αθάνατος˙ οι ιδέες όσο και η Τέχνη του».*[9]

[8] Αιμίλιος Χουρμούζιος, η Καθημερινή, 1957.
[9] Κώστας Βάρναλης, Αυγή, 1957.

ΠΡΑΚΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

5. Ανεβάζοντας μια θεατρική παράσταση

5.1. Συγκρότηση της ομάδας

Η δημιουργία μιας θεατρικής ομάδας είναι μια σύνθετη διαδικασία. Απ' τη μια απαιτείται, σε βάθος χρόνου, ένα αξιοπρεπές καλλιτεχνικό αποτέλεσμα και από την άλλη η ομάδα οφείλει να διαχειριστεί και να οργανώσει όλη τη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Να μεριμνήσει, δηλαδή, για την εύρυθμη λειτουργία της ομάδας απ' την αρχή ως το τέλος. Φυσικά όλη η διαδικασία πρέπει να περατωθεί σε συγκεκριμένο χρονικό διάστημα από ένα σύνολο διαφορετικών ανθρώπων, με διαφορετικές προσλαμβάνουσες ο καθένας. Τα μέλη της ομάδας είναι άνθρωποι που συναντώνται για πρώτη φορά μεταξύ τους. Υπάρχει όμως και η πιθανότητα να γνωρίζονται και να συνδέονται με δεσμούς φιλίας ακόμα και συγγένειας.

Στη δική μας περίπτωση έχουμε να κάνουμε με το Ι.Ε.Κ Ηγουμενίτσας και βρισκόμαστε στο δεύτερο έτος του τμήματος Υποκριτικής Θεάτρου και Κινηματογράφου. Αρχικά είναι περί τα είκοσι άτομα και συνιστούν ένα ανομοιογενές σύνολο, αφού όπως προείπαμε είναι άτομα διαφορετικής κουλτούρας και με άλλες προσλαμβάνουσες (αργότερα θα μειωθεί ο αριθμός τους στα δεκαέξι). Είναι επί το πλείστον γυναίκες, δεκαπέντε τον αριθμό, και πέντε άνδρες. Ηλικιακά είναι περίπου μεταξύ τριάντα και πενήντα και κατάγονται, κατά κύριο λόγο, απ' την Ηγουμενίτσα.

Είναι αρχές του Οκτώβρη του 2017, και βρισκόμαστε στο θεατράκι του Ι.Ε.Κ σπουδαστές και εκπαιδευτές. Μαζί με μένα και η εκλεκτή συνάδελφος Μαρία Κατσουλίδη, με την οποία καλούμαστε να ανεβάσουμε μια παράσταση με χρονικό ορίζοντα τον Μάιο του 2018, στα πλαίσια του μαθήματος «Εφαρμογή στην Ειδικότητα». Οι σπουδαστές που γνωρίζονται ήδη απ' το πρώτο έτος, αναρωτιούνται με ποιον τρόπο θα ανέβουν στη σκηνή να αφηγηθούν μια ιστορία. Θέλουν πολύ να συνυπάρξουν σκηνικά αλλά αντιμετωπίζουν και το άγχος της «έκθεσης» στο κοινό. Στο επόμενο διάστημα πρέπει να παρθούν αποφάσεις σχετικά με το έργο και τη διανομή των ρόλων.

Φυσικά πρέπει όλοι να δεσμευτούν για τη συνέπεια που οφείλουν να δείξουν κατά τη διάρκεια των προβών.

5.2. Η επιλογή του έργου

Το πρώτο σκαλί που καλείται να ανέβει μια ομάδα είναι η επιλογή του έργου. Η επιλογή του έργου είναι μια δύσκολη υπόθεση που πολλές φορές προσκρούει σε εμπόδια του τύπου: προσωπικές προτιμήσεις ή φιλοδοξίες, μίμηση και επανάληψη μιας παράστασης εμπορικής που έχει κάποιος δει και υπόσχεται επιτυχία. Όλα αυτά βέβαια απέχουν από τους στόχους μιας εκπαιδευτικής διαδικασίας που έχει να κάνει με ένα Δημόσιο Ι.Ε.Κ Υποκριτικής. Η επιλογή του έργου έχει εκπαιδευτικό χαρακτήρα. Βοηθά στο να εμπεδωθούν όλα αυτά που ένας σπουδαστής μαθαίνει κατά τη διάρκεια της φοίτησής του. Βεβαίως πρέπει να εκτιμήσει κανείς και τις προτιμήσεις του κοινού που θα παρακολουθήσει την παράσταση, καθώς και την καλλιτεχνική φυσιογνωμία της ομάδας. Η σύνθεση της ομάδας, το κοινωνικό περιβάλλον που ανήκει η ομάδα, ο χώρος που θα παιχτεί η παράσταση, οι διαθέσιμοι πόροι, είναι επίσης στοιχεία που συντελούν στην τελική επιλογή του έργου. Οι εκπαιδευτές με βάση αυτά πρότειναν τρία έργα, τα οποία και διαβάστηκαν, προκειμένου να διαμορφωθεί άποψη και επιχειρηματολογία ικανή να επιλέξει τελικά το καταλληλότερο έργο. Τα κείμενα που φέραμε για ανάγνωση ήταν:

Οι «Εκκλησιάζουσες» του Αριστοφάνη, το «Θέλω μια χώρα» του Ανδρέα Φλουράκη και τέλος η «Ηλέκτρα» του Ευριπίδη.

Τα ερωτήματα που τέθηκαν στους σπουδαστές προκειμένου να προβληματιστούν και να αποφασίσουν ήταν:

α) Ποιο είναι το ενδιαφέρον στοιχείο στα συγκεκριμένα έργα;

β) Πώς εξυπηρετούν τον καλλιτεχνικό στόχο της ομάδας;

γ) Ποιο είναι το θεατρικό ενδιαφέρον που περιέχεται στα θεατρικά έργα;

δ) Προσφέρεται η σύνθεση της ομάδας-αριθμός ηθοποιών, άντρες-γυναίκες, ηλικίες-για το ανέβασμα αυτών των έργων;

ε) Θα ενδιαφέρουν το κοινό της πόλης αυτά τα έργα;

στ) Ποια στοιχεία φέρνουν τα έργα σε ένα διάλογο με την κοινωνία;

ζ) Απαιτούνται ιδιαίτερες οικονομικές συνθήκες για το ανέβασμα των έργων;

Αφού διαβάστηκαν όλα τα έργα και συζητήθηκαν όλες οι απόψεις, η ομάδα κατέληξε πως το έργο το οποίο συγκεντρώνει τα πιο πολλά θεατρικά στοιχεία που καλύπτουν τις απαιτήσεις μας, είναι οι «Εκκλησιάζουσες» του Αριστοφάνη. Έτσι ορίσαμε πλάνο εργασίας και χρονοδιάγραμμα μέχρι την

περάτωση των προβών και φυσικά την ημέρα της παράστασης, η οποία προσδιοριζόταν περί τα τέλη Μαΐου.

5.3. Χρονοδιάγραμμα προβών

Το χρονοδιάγραμμα συντονίζει και οργανώνει όλα τα μέλη του θιάσου και μας βοηθά στη σωστή διαχείριση του χρόνου. Το σχεδιάγραμμα αυτό μας δίνει τη δυνατότητα να σχεδιάσουμε ένα πλάνο γενικό του τι θα κάνουμε, χωρίς να σημαίνει βέβαια ότι πρέπει να ακολουθούμε απαρέγκλιτα αυτό το πλάνο. Το χρονοδιάγραμμα είναι ευέλικτο στις αλλαγές που σίγουρα θα προκύψουν, αλλά και στις απρόβλεπτες καταστάσεις που πάντα συμβαίνουν στο θέατρο. Να σημειώσουμε ότι κάθε εβδομάδα αφορά ένα μάθημα διάρκειας τριών ωρών.

Πρώτη Φάση

Πρώτη Εβδομάδα.	ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΚΕΙΜΕΝΟΥ
Επόμενες τρεις Εβδομάδες.	Δραματουργική Ανάλυση Ιστορική αναφορά των γεγονότων πριν και μετά τη συγγραφή του έργου. Μελέτη της Αθήνας την εποχή του Αριστοφάνη. Αναφορά στο συγγραφέα και στις αντιλήψεις του.
Πέμπτη Εβδομάδα.	Συγκέντρωση και αποτίμηση των στοιχείων που συζητήθηκαν.

Δεύτερη Φάση

Έκτη Εβδομάδα.	Επεξεργασία κειμένου. Ομαδικοί αυτοσχεδιασμοί.
Έβδομη-Όγδοη-Ένατη Εβδομάδα.	Επεξεργασία κειμένου Διατύπωση Κεντρικής ιδέας του έργου. Διατύπωση επιπλέον ιδεών του έργου.
Δέκατη Εβδομάδα.	Συναισθήματα που υπάρχουν στο έργο Αυτοσχεδιασμοί για την έκφραση των συναισθημάτων.

Ενδέκατη Εβδομάδα	Τελική μορφή του κειμένου.

Τρίτη Φάση

Δωδέκατη Εβδομάδα.	Βιογραφία των χαρακτήρων. Διαχωρισμός των επιμέρους σκηνών.
Δέκατη-τρίτη Εβδομάδα.	Τα γεγονότα πριν την έναρξη των σκηνών. Τα γεγονότα εντός των σκηνών. Στόχοι των χαρακτήρων.
Δέκατη-τέταρτη Εβδομάδα.	Στόχος-συμβάν–ανατροπή-νέος στόχος. Αυτοσχεδιασμοί ανά σκηνή.
Δέκατη –Πέμπτη Εβδομάδα.	Διανομή Ρόλων.

Τέταρτη Φάση

Δέκατη Έκτη Εβδομάδα έως τριακοστή Πέμπτη Εβδομάδα.	Πρόβες. Στήσιμο του έργου.
Επόμενες τρεις Εβδομάδες.	Πέρασμα όλου του έργου.
Τελευταίες δύο εβδομάδες.	Στήσιμο του Σκηνικού. Πρόβα με κοστούμια. Σταμπιλάρισμα των φώτων. Δοκιμή με ήχους. Εισαγωγή του φροντιστηρίου του έργου.
Τελευταία Εβδομάδα.	Γενική Δοκιμή. Παράσταση.

5.4. Το θεατρικό παιχνίδι και ο ρόλος του εμψυχωτή

Οι τεχνικές του θεάτρου και του θεατρικού παιχνιδιού, αποτελούν ένα άριστο μέσο για την υπέρβαση των συναισθηματικών δυσκολιών και των ψυχολογικών αδιεξόδων που συχνά αντιμετωπίζονται στις ομάδες. Οι θεατρικές δράσεις δίνουν τη δυνατότητα στις ομάδες να δραστηριοποιηθούν, αποποιούμενοι προσωρινά την ταυτότητά τους, οικειοποιούμενοι μια νέα εξαιτίας της θεατρικής σύμβασης.

Το θεατρικό παιχνίδι είναι μια σχετικά σύγχρονη θεατρική τεχνική που σαν κύριο μέλημά της έχει την εσωτερική έκφραση του ανθρώπου. *"Ο Συντονιστής – Εμψυχωτής αναλαμβάνει να καθοδηγήσει τους σπουδαστές, μέσω του παιχνιδιού έτσι ώστε να τους δώσει μια αίσθηση ασφάλειας προκειμένου να τους βοηθήσει να εκφραστούν αβίαστα, να απελευθερωθούν και να δημιουργήσουν συλλογικά".*[10]

Το θεατρικό παιχνίδι ενισχύει την αυτοπεποίθηση, την ιδέα της συνεργατικότητας και της ομαδικής δουλειάς. Εμψυχώνει τους αδύναμους και παθητικούς σπουδαστές και δημιουργεί το αίσθημα της αλληλεγγύης στα μέλη της ομάδας. Ενισχύεται η φαντασία, η παρατηρητικότητα, η συγκέντρωση και η επικοινωνία. Ενθαρρύνεται, επίσης, η ενσυναίσθηση· στοιχείο σημαντικό της κατανόησης του "άλλου".

Μέσα από το παιχνίδι ρόλων ο σπουδαστής έχει τη δυνατότητα να βιώσει συναισθήματα και καταστάσεις, στοιχεία πολύ σημαντικά για την προσωπική του εξέλιξη. Όλα αυτά είναι εφικτά, εξαιτίας της προστασίας που παρέχει ο ρόλος. Ο Εμψυχωτής καλείται να απελευθερώσει τους σπουδαστές με κίνηση, τραγούδι, επικοινωνιακές δράσεις, παιχνίδια ρόλων και λεκτικές ασκήσεις, αυτοσχεδιασμούς.

Ο ίδιος θα πρέπει να είναι γαλήνιος, χαλαρός, ενθουσιώδης και σίγουρα οικείος, προσιτός. Η συμπεριφορά του πρέπει να εμπνέει την ομάδα. Να είναι καθοδηγητής και όχι αυταρχικός. Να ανακαλύπτει μαζί με την ομάδα τη χαρά της δημιουργίας, μιας νέας εμπειρίας, μιας μοναδικής επικοινωνίας. Για να καταφέρει όλα αυτά πρέπει να δημιουργήσει ουσιαστική σχέση με την

[10] Λ. Κουρετζή: Το θεατρικό παιχνίδι, Εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1991 σελ 47

ομάδα και τα μέλη της. Να δώσει "χώρο" και εμπιστοσύνη στους σπουδαστές. Να είναι αυθόρμητος, ειλικρινής και ουσιαστικός.

Εν τέλει, να δημιουργήσει μια ομάδα με διαθέσιμους και χαρούμενους σπουδαστές γιατί «η ικανότητα να βλέπει κανείς την ευτυχία του σε αρμονία με την ευτυχία του συνόλου αποτελεί μια παρέμβαση του θεατρικού παιχνιδιού και εν γένει της θεατρικής πράξης στο σύνολό της».[11]

Είναι γεγονός ότι κατά τη διάρκεια της θεατρικής δράσης εμφανίζονται ενοχλητικές συμπεριφορές όπως φιλονικίες, πειράγματα, φλυαρίες. Άλλες φορές ορισμένοι σπουδαστές ασκούν εξουσία πάνω σε άλλους, επηρεάζοντας το κλίμα της ομάδας με αρνητικό τρόπο. Σε αυτό το σημείο ο Εμψυχωτής – Συντονιστής της ομάδας οφείλει να παρεμβαίνει με σκοπό να εξομαλύνει τις καταστάσεις και να δημιουργεί εκ νέου κλίμα εμπιστοσύνης. Καλείται να διαχειριστεί κρίσεις και προβλήματα.

«Το θεατρικό παιχνίδι θεωρείται ως το ιδανικό πλαίσιο επίλυσης των προβλημάτων διαπροσωπικής επικοινωνίας, εξαιτίας της συλλογικής φύσης του και των καταστάσεων αλληλεπίδρασης που δημιουργεί».[12]

[11] Εμ. Παπαδοπούλου σελ.43.
[12] Τσιάρας Α.Η Θεατρική Αγωγή στο Δημοτικό Σχολείο, σελ 31

6. Μεθοδολογία Πρόβας

Στη θεατρική ομάδα του Ι.Ε.Κ Ηγουμενίτσας αποφασίστηκε απ' τους εκπαιδευτές να ακολουθηθεί η μέθοδος Στανισλάφσκι. Οι εκπαιδευτές δίδαξαν μέσα απ' τις συναντήσεις, τις βασικές αρχές της μεθόδου, που λίγο-πολύ συνοψίζονται στις παρακάτω γραμμές.

6.1. Το Σύστημα Στανισλάφσκι

Ο Κωνσταντίν Στανισλάφσκι υπήρξε αναμφίβολα ο αδιαμφισβήτητος θεωρητικός του σύγχρονου θεάτρου. Το όνομά του είναι συνυφασμένο με τις παραστάσεις του θεάτρου τέχνης της Μόσχας, του οποίου ήταν συνιδρυτής, καθώς επίσης και σκηνοθέτης των πρώτων θεατρικών έργων του Άντον Τσέχωφ. Είναι ο Δάσκαλος του Σύγχρονου θεάτρου και σ' αυτόν οφείλεται η συστηματοποίηση της γνώσης και των εργαλείων που όφειλε να γνωρίζει ο ηθοποιός, προκειμένου να "πλάσει το ρόλο".

Πολέμιος του κλισέ και του μανιερισμού, αγωνίστηκε σε όλη του τη ζωή να βρει και να διατυπώσει νόμους και κανόνες που θα βοηθούσαν τον ηθοποιό να προσεγγίσει την απλότητα και τη σκηνική αλήθεια. Μέχρι τον Στανισλάφσκι, η μόνη διαδικασία που διδασκόταν στις δραματικές σχολές αφορούσε στη σωματική εκπαίδευση των ηθοποιών, των τονισμών και των χειρονομιών. Καμιά αναφορά στην πνευματικότητα του ρόλου, στον εσωτερικό κόσμο των ηρώων. "Το πιο σπουδαίο πράγμα είναι το χτίσιμο της ζωής του ανθρώπινου πνεύματος", έλεγε ο Στανισλάφσκι και δημιούργησε μια τεχνική, με τη βοήθεια της οποίας οι ηθοποιοί μπορούσαν να χτίσουν εσωτερικά έναν ρόλο και το χαρακτήρα αυτού πάνω στη σκηνή.[13]

Το σύστημά του αρνείται την τυχαία έμπνευση. Θεωρεί ότι ο ηθοποιός οφείλει να ελέγξει και να δημιουργήσει τις συνθήκες εκείνες που θα αναδείξουν τις προϋποθέσεις της γέννησης της έμπνευσης.

[13] Σόνια Μουρ, Το Σύστημα Στανισλάφσκι, Εκδ. Παρασκήνιο, ΑΘΗΝΑ 2001, σελ.17.

6.2. Τεχνικές στο θέατρο του Στανισλάφσκι

Βασικοί άξονες της διδασκαλίας του συστήματος είναι οι ακόλουθες:

6.2.1. Η μέθοδος των σωματικών ενεργειών.

Ο Στανισλάφσκι παρατήρησε τη σύνδεση μεταξύ της σωματικής ενέργειας και του ψυχολογικού παράγοντα που την ενεργοποιεί. Όπως επίσης θεωρούσε ότι πίσω από κάθε ψυχολογική ενέργεια, αναγκαστικά υπάρχει και μια σωματική πράξη. Ο κάθε χαρακτήρας που υπάρχει στο έργο εκτελεί μια σειρά από σωματικές ενέργειες, μέσα από δυσμενείς συνθήκες. Η όλη αυτή διαδικασία εισάγει τον ηθοποιό στη ζωή του χαρακτήρα που υποδύεται.

6.2.2. Το περιβάλλον – Οι δοσμένες συνθήκες

Η ανθρώπινη – σωματική ενέργεια διαμορφώνεται από το περιβάλλον δηλαδή τις δοσμένες συνθήκες που υπαγορεύει ο συγγραφέας. Έχουν να κάνουν με την υπόθεση του έργου, την ιστορική στιγμή που βρισκόμαστε, τον χώρο (δημόσιος, εσωτερικός), τον χρόνο της δράσης (σε ποια σκηνή είμαστε, τι έχει προηγηθεί).

Επίσης, έχει να κάνει με το ποιος είναι ο ήρωας (κοινωνική θέση, φύλο, status), πώς κάνει αυτό που κάνει (τις στρατηγικές που ακολουθεί), τι θέλει να πετύχει (ποιος είναι ο επιμέρους στόχος της σκηνής, αλλά και ο απώτερος στόχος που διατρέχει όλο το έργο). Αφού λοιπόν, ο ηθοποιός λάβει υπόψη του όλα αυτά (μελέτη του έργου, γεγονότα, δοσμένες συνθήκες), μπορεί να επιλέξει τις συγκεκριμένες σωματικές ενέργειες και τα συναισθήματα για την επίτευξη του σκοπού του.

6.2.3. Το Μαγικό Εάν – Η φαντασία

Ο Στανισλάφσκι θεωρεί ότι ο ηθοποιός θα πρέπει να είναι σε θέση να απαντήσει στο ερώτημα «Τι θα έκανα εγώ αν ήμουν στη θέση του χαρακτήρα που υποδύομαι;». Είναι ένα βασικό ερμηνευτικό κλειδί για να ανοίξει η πόρτα της φαντασίας του ηθοποιού, που θα τον μεταφέρει στον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου που πρόκειται να υποδυθεί. Αυτό σύμφωνα με τον Στανισλάβσκι ήταν απαραίτητο προκειμένου να ξεφύγουν οι ηθοποιοί της εποχής του από τυποποιημένες κινήσεις και εκφράσεις (μανιέρες) και να μπορέσουν να προσεγγίσουν την αλήθεια του ρόλου.

Οι κινήσεις και οι εκφράσεις του ηθοποιού πρέπει να είναι αποτέλεσμα μιας δημιουργικής φαντασίας. Αυτό βοηθάει τον ηθοποιό να εκτελέσει ενέργειες φυσικά και αυθόρμητα. Ο ηθοποιός καλείται να ενεργοποιήσει τη φαντασία του προκειμένου να καλύψει όσα δε λέγονται στο κείμενο. Να φανταστεί όσα έγιναν πριν ξεκινήσει το έργο (π.χ. πώς ζούσαν οι χαρακτήρες). Να φανταστεί αυτά που θα γίνουν αφού τελειώσει και τέλος συμπληρώσει τις οδηγίες του συγγραφέα. Ο ηθοποιός θα πρέπει να χτίσει αυτές τις φανταστικές περιστάσεις, προκειμένου να δώσει περισσότερη ουσία και αληθοφάνεια στην παρούσα ζωή του χαρακτήρα.

6.2.4. Αλήθεια και Πίστη

Η αλήθεια στη σκηνή είναι διαφορετική από την αλήθεια στη ζωή. Στο θέατρο όλα είναι επινοημένα: «*Η ικανότητα του ηθοποιού να κάνει το κοινό να πιστεύει αυτό που εκείνος θέλει, δημιουργούν τη σκηνική αλήθεια».*[14] Η πίστη έχει άλλη έννοια στη ζωή από ό,τι έχει στη σκηνή. Πίστη στο θέατρο εννοούμε ότι ο ηθοποιός αντιμετωπίζει πράγματα και ανθρώπους σαν να ήταν αυτό που το κοινό ήθελε να πιστέψει. Η σκηνική αλήθεια στο θέατρο είναι κοντολογίς η ικανότητα του ηθοποιού να πείθει το κοινό ότι αυτό που γίνεται στη σκηνή είναι ρεαλιστικό.

6.2.5. Επικοινωνία

Ο ηθοποιός επικοινωνεί με το κοινό, διαμέσου της άμεσης επικοινωνίας του με τον άλλο ηθοποιό. Αυτή η άμεση και ειλικρινής επικοινωνία μεταξύ των ηθοποιών, κάνει τον θεατή συμμέτοχο στη σκηνή και του προκαλεί το ενδιαφέρον. Η σκηνική επικοινωνία μεταξύ χαρακτήρων πραγματοποιείται όταν ο ένας ακούει και καταλαβαίνει τον άλλο. Όταν υπάρχει αμοιβαία και αμφίδρομη σχέση και επίδραση.

6.2.6. Ο κύκλος της προσοχής

Όταν ο ηθοποιός πετύχει να συγκεντρωθεί, είναι ενεργός σωματικά και συναισθηματικά και επομένως ενεργοποιεί το μηχανισμό των συναισθημάτων. Ο ηθοποιός οφείλει να συγκεντρώνεται τόσο πριν την παράσταση (εκτός σκηνής) όσο και κατά τη διάρκεια της παράστασης (εντός σκηνής). Η προσοχή του βελτιώνεται μέσω της εξάσκησης. Όσο εξασκείται η προσοχή του στο τέλος

[14] Σόνια Μουρ, Το Σύστημα Στανισλάφσκι, σελ.46

γίνεται δεύτερη φύση του. Έτσι επιτυγχάνεται να συγκεντρωθεί σχεδόν αυτόματα, χωρίς μεγάλη προσπάθεια.

6.2.7. Η συναισθηματική μνήμη και οι προσωπικές εμπειρίες

Η βίωση του ρόλου από τον ηθοποιό αποτελεί βασικό άξονα της διδασκαλίας του Στανισλάφσκι. Ο ηθοποιός δεν πρέπει να "παριστάνει", πρέπει να "ζει" στη σκηνή το πρόσωπο που υποδύεται, να βιώνει τις δραματικές συγκρούσεις, τα αισθήματα και τον ψυχικό κόσμο των ηρώων του. Η κινητοποίηση της συγκινησιακής μνήμης, η ταύτιση με την ψυχολογική κατάσταση των προσώπων, είναι απαραίτητες προϋποθέσεις που θα του επιτρέψουν να ζωντανέψει στη σκηνή την ουσία του κειμένου, την αλήθεια της ζωής.

6.2.8. Η προετοιμασία και η σωματική εξάσκηση

Για τον Στανισλάφσκι δεν αρκούσε μόνο η πνευματική άσκηση και η έρευνα για την κατάκτηση του ρόλου εσωτερικά. Απαιτούσε από τον ηθοποιό να γυμνάζει το σώμα του, τη φωνή του έτσι ώστε να έχει τον απόλυτο έλεγχο των κινήσεών του. Οι ηθοποιοί, έλεγε, ότι δεν διαφέρουν από τους πιανίστες και τους τραγουδιστές όσον αφορά στην καθημερινή τους εξάσκηση. Το σώμα και η φωνή πρέπει να είναι τόσο πολύ εξασκημένα, έτσι ώστε να μπορούν να εκφράσουν εξωτερικά τις εσώτερες εμπειρίες του ρόλου.

7. Προετοιμασία παράστασης

7.1. Δραματουργική Ανάλυση

Η Δραματουργική ανάλυση ενός κειμένου είναι απαραίτητο βήμα για έναν ηθοποιό, για μια θεατρική ομάδα, προκειμένου να κατανοήσει σε βάθος και να επεξεργαστεί όλα τα στοιχεία του θεατρικού κειμένου που είναι αναγκαία για τη δημιουργία μιας συνολικής, πολυπρισματικής εικόνας. Τα στοιχεία αυτά είναι κατά τον Στανισλάφσκι*: «ο τόπος, ο χρόνος, οι χαρακτήρες, οι στόχοι των χαρακτήρων, οι σχέσεις τους, καθώς και τα επιμέρους γεγονότα που συμβάλλουν στη δράση του έργου».*[15]

Ο σκηνοθέτης μαζί με τους ηθοποιούς θα βρεθούν σε ένα τραπέζι εργασίας στο οποίο θα πρέπει να δοθούν σαφείς απαντήσεις σε αυτά που ήδη τέθηκαν για έρευνα, καθώς και σε άλλα που θα προκύψουν κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης.

Επίσης ο σκηνοθέτης πρέπει να αντλήσει αναφορές απ' την πραγματική ζωή έτσι ώστε να μεταγγίσει ζωντάνια και πάθος στο κείμενο και στους ηθοποιούς. Η κατανόηση του κειμένου θα γεμίσει με γνώση και θα τονώσει την αυτοπεποίθηση του θιάσου, προκειμένου να πιστέψει στο έργο και στο υψηλό αποτέλεσμα.

[15] Γκόβας Ν., 2001, Για ένα νεανικό δημιουργικό θέατρο, Μεταίχμιο, Αθήνα, σελ. 1-17.

7.2. Διανομή Ρόλων

Η διανομή των ρόλων είναι μια σημαντική διεργασία και καθοριστική για την έκβαση των προβών, αλλά και για τον τελικό στόχο της παράστασης. Από μια λάθος ή σωστή διανομή εξαρτάται η ομαλή εξέλιξη της πρόβας αλλά και η εύρυθμη λειτουργία της ομάδας. Εμείς είχαμε να διαχειριστούμε μια ομάδα δύο ταχυτήτων. Η πρώτη υποομάδα ήταν πιο έμπειρη, αφού είχε συμμετάσχει και σε άλλες παραστάσεις. Ήταν σαφώς λιγότεροι απ' τους άλλους, τους «άπειρους». Έτσι λοιπόν αποφασίστηκε να δοθούν οι ρόλοι της Πραξαγόρας, του Βλέπυρου, του Νέου και της Γριάς στους εμπειρότερους και μοιράσαμε όσο πιο δίκαια μπορούσαμε τα λόγια του Χορού στις υπόλοιπες δέκα γυναίκες. Οι ρόλοι του Χρέμη, του Α Γείτονα και του Β Γείτονα κατανεμήθηκαν ύστερα από πολλαπλές αναγνώσεις με το κριτήριο του καταλληλότερου. Ευτυχώς δεν είχαμε παράπονα και γκρίνιες που όλοι ξέρουμε πόσο ανασταλτικά λειτουργούν στο εσωτερικό της ομάδας. Με το τοπίο ξεκάθαρο, από άποψη ρόλων, προχωρήσαμε στις αναγνώσεις του κειμένου. Το επόμενο εμπόδιο ήταν η επεξεργασία του κειμένου.

7.3. Επεξεργασία κειμένου

Κάθε θεατρικό κείμενο ενδέχεται να υποστεί επεξεργασία για διάφορους λόγους. Η δική μας ομάδα, ως επί το πλείστον, αποτελείται από εργαζόμενους ενήλικες με περιορισμένο χρόνο και διαθεσιμότητα. Επιπλέον οι τρίωρες πρόβες ανά εβδομάδα δυσκόλευαν τη διαδικασία της πρόβας. Έπρεπε συνεπώς να χαμηλώσουμε τις απαιτήσεις μας, χωρίς όμως να θυσιάσουμε το επιθυμητό αξιοπρεπές αποτέλεσμα. Σε αυτή την κατεύθυνση επιλέχτηκε να κοπεί μέρος του κειμένου, χωρίς να χαθεί η δραματική του συνοχή και αξία.

Με τη συνάδελφο Μ. Κατσουλίδη κάναμε συναντήσεις εκτός ομάδας. Οι μεγάλες αλλαγές έγιναν σε αυτές τις συναντήσεις. Βεβαίως με τις αναγνώσεις που γίνονταν ενδιάμεσα αναπροσαρμόστηκε το κείμενο πολλές φορές, ώσπου να πάρει μετά από καιρό την τελική του μορφή. Η μετάφραση που επιλέχτηκε ήταν του Κώστα Ταχτσή. Μια μετάφραση που χαρακτηρίζεται από ρυθμό, ποίηση της καθημερινότητας, καθομιλούμενη λαϊκή γλώσσα, λιτή και απέριττη, αμεσότητα και χιούμορ.

Οι βασικές αλλαγές που έγιναν, συνοψίζονται στα εξής:

Μετριάστηκαν οι μεγάλοι μονόλογοι της Πραξαγόρας. Πολλές φορές μάλιστα τα λόγια της επιμερίστηκαν σε άλλες γυναίκες της παράστασης. Επιπλέον τα λόγια των χορικών παραλείφθηκαν και στη θέση τους μπήκαν τραγούδια που αποδόθηκαν απ’ τις γυναίκες. Ακόμα η σκηνή Βλέπυρου-Πραξαγόρας έγινε πιο σύντομη, πιο «ατακαριστή», χωρίς να υπολείπεται σε δύναμη, χιούμορ, ζωντάνια, συνοχή. Φυσικά η σκηνή Β Γείτονα-Χρέμη συντομεύτηκε για τους λόγους που προείπαμε και ο μονόλογος της Κυρήκαινας απαλείφτηκε. Επίσης κρατήθηκε μόνο η σκηνή της Α Γριάς-Νέας-Νέου. Οι άλλες δύο γριές παραλείφθηκαν. Τέλος γράφτηκε εκ νέου το φινάλε του έργου προκειμένου να δεθεί δραματικά η σκηνή της Α Γριάς με το μεγάλο φαγοπότι.

Εδώ θα ήθελα να δώσω παραπάνω στοιχεία για τη δουλειά που έγινε στην επεξεργασία του κειμένου, θεωρώντας την ως το πιο δημιουργικό από άποψη γραφής κομμάτι.

Η επεξεργασία του κειμένου ήταν ένα από τα πιο δημιουργικά κομμάτια του όλου εγχειρήματος. Αρχικά μας απασχόλησε όλους, εκπαιδευτές και σπουδαστές. Κι αυτό γιατί η επεξεργασία του κειμένου γινότανε από κοινού. Υπήρξαν διαφωνίες ως προς τα κοψίματα, τα οποία γίνονταν αντικείμενο

σφοδρών αντιπαραθέσεων. Εμείς αφήσαμε ανοιχτό το θέμα, έτσι ώστε να ακουστούν οι απόψεις και να επιχειρηματολογήσουν όλες οι πλευρές. Μια συνήθης σύγκρουση προκαλούταν από τη διεκδίκηση των ατακών. Οι ερασιτέχνες κολακεύονται πολλές φορές απ' το μέγεθος του ρόλου και δεν αναρωτιούνται για το προσδοκώμενο αποτέλεσμα. Ένα άλλο σοβαρό πρόβλημα που αντιμετωπίσαμε κόβοντας και ράβοντας, ήταν η συνοχή του κειμένου, των ρόλων και η δραματουργική συνέπεια. Αναγκαστήκαμε ακόμα και στη διάρκεια των προβών να αναθεωρήσουμε ξανά και ξανά το κείμενο, προκειμένου να εξυπηρετεί τις ανάγκες μας. Ειδικά στις τελευταίες τέσσερις σελίδες που μετέχουν η Β και η Γ γριά καθώς και η Θεράπαινα, αναγκαστήκαμε να γράψουμε ένα άλλο κείμενο-φινάλε μιας σελίδας, προκειμένου να απαλειφθούν αυτοί οι ρόλοι. Νομίζω ότι το αποτέλεσμα μάς δικαίωσε.

Έτσι, λοιπόν, αφού τελειώσαμε με την επεξεργασία του κειμένου, αντιληφθήκαμε ότι έχουμε να κάνουμε με ένα καινούργιο κείμενο που ταίριαζε πιο πολύ στην ομάδα, αφού αποτελούσε και έργο δικό της. Πάνω σε αυτό το κείμενο «χτίσαμε» την παράσταση που αγαπήθηκε σε όλη τη διάρκεια των προβών, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν έλειψαν τα γνωστά προβλήματα που αντιμετωπίζουν ανεξαιρέτως όλες οι θεατρικές ομάδες.

7.4. Θεατρικοί παράμετροι

7.4.1 Σκηνογραφία

Όλα τα σημεία που παράγονται από την όψη μιας παράστασης αποτελούν μια εικαστική γλώσσα, που συνομιλεί με τα άλλα σημεία της (τη μουσική, το φως και κυρίως το σώμα του ηθοποιού) σε πολλούς διαφορετικούς συνδυασμούς ταυτόχρονα.[16]

Η Σκηνογραφία είναι η όψη μίας θεατρικής παράστασης. Έργο του σκηνογράφου είναι η ενδελεχής μελέτη του έργου και η ανεύρεση πρακτικών και οικονομικών λύσεων για την παράσταση. Φροντίζει για τις αλλαγές των σκηνών χωρίς χρονοτριβή, για τις εισόδους-εξόδους των ηθοποιών και για ένα βαθύτερο αισθητικό αποτέλεσμα που να αντανακλά σε μια υψηλή αισθητική μορφή της παράστασης.

Στην περίπτωσή μας το σκηνικό διάκοσμο αποτελούσαν πάγκοι διαφόρων μεγεθών (φελιζόλ βαμμένα σε καφέ χρώμα), ατάκτως ειρημένοι στη σκηνή (κατά τις ανάγκες του έργου). Επίσης δόθηκαν μαγκούρες στις γυναίκες. Ένα καρότσι επενδυμένο με χοντρό ύφασμα για τη σκηνή του Χρέμη καθώς και αντικείμενα οικιακής χρήσης παλιού τύπου όπως κατσαρόλες, τεντζερικά, δοχεία κ.ά. Η σκηνή ιταλικού τύπου, σχεδόν άδεια, βαμμένη σε μαύρο χρώμα.

[16] Γ. Βακαλό, Σύντομη ιστορία Σκηνογραφίας, ΚΕΔΡΟΣ, ΑΘΗΝΑ, 1979, σελ.85

7.4.2 Ενδυματολογία

Η ενδυματολογία μαζί με τη σκηνογραφία είναι οι πλέον αρμόδιες πτυχές της όψης της παράστασης και του αισθητικού της επιπέδου. Συνίσταται μελέτη του κειμένου, έρευνα σχετικά με την εποχή που γράφτηκε το έργο και κατανόηση της κεντρικής ιδέας που προασπίζεται ο σκηνοθέτης. Ο ενδυματολόγος βρίσκει λύσεις πρακτικές, όπως οι γρήγορες αλλαγές των κουστουμιών, η διευκόλυνση της κίνησης των ηθοποιών, η αποσόβηση των όποιων ατελειών τους. Είναι γνωστή η άποψη ότι το κουστούμι μιλάει πριν τον ηθοποιό, που καταδεικνύει το πόσο σημαντική είναι η συμβολή του στην ολοκλήρωση του χαρακτήρα.

«Όπως και στα σκηνικά, απευθυνόμενος σε εφήβους ο ενδυματολόγος καλείται να κατασκευάσει τολμηρά περιγράμματα, να χειριστεί το χρώμα και τη φόρμα με φαντασία κι έμπνευση»,[17] να δημιουργήσει καινούριους συνδυασμούς κι απρόσμενες σχέσεις, μιας και το κοστούμι στο θέατρο σηματοδοτεί την εποχή του έργου, το χρόνο του έργου, καθώς επίσης μας δίνει στοιχεία για το χαρακτήρα του ρόλου, για τους συμβολισμούς μέσα από το χρώμα κ.ά.

Στη δική μας παράσταση η ενδυματολογία αποφασίστηκε από κοινού με τους σπουδαστές. Αποφασίσαμε να «παίξουμε» με μοντέρνα ρούχα. Στο κομμάτι της μεταμφίεσης χρησιμοποιήθηκαν ανδρικά σύγχρονα ρούχα με τις προσθήκες γενειάδων που κατασκευάσαμε μόνοι μας. Επίσης, χοντρές μπότες συμπλήρωναν την εικόνα μαζί με βαριές καπαρντίνες ή σακάκια. Ο Βλέπυρος φόρεσε μια αποκαλυπτική νυχτικιά με πολύ θηλυκά πασουμάκια. Η γριά φόρεσε μοντέρνο φόρεμα και έντονο μακιγιάζ. Οι γυναίκες μετά την αποκάλυψη φορούσαν σύγχρονα εφαρμοστά και πολύχρωμα φορέματα.

[17] Αλεξία Παπακώστα, Κώδικες σκηνικής πρακτικής στο θέατρο, Αθήνα 2010 σελ.394

7.4.3 Φωτισμός

«Σε αντίθεση με την επίσκεψη ενός θεατή που περιδιαβαίνει ένα μουσείο, στο θέατρο ο θεατής είναι στατικός, ενώ στη σκηνή οι εικόνες αλλάζουν συνεχώς, με τους συνδυασμούς και τη σύνθεση των χρωμάτων. Το χρώμα μιλάει», επισημαίνει η σκηνογράφος Pamela Howard.[18]

Ο φωτισμός παίζει σημαίνοντα ρόλο στην παράσταση, καθώς χωρίς κατάλληλο φωτισμό, το σκηνικό φαίνεται εντελώς διαφορετικό από αυτό που στην πραγματικότητα είναι.

Αποκαλύπτοντας αλλά κι αποκρύπτοντας πράγματα, η τέχνη του φωτισμού σχολιάζει ολόκληρη την παράσταση. Ο Άντολφ Άππια κήρυξε το φωτισμό ως το πιο σημαντικό του όλου θεατρικού κώδικα, ενώ σύμφωνα με το φωτιστή Λευτέρη Παυλόπουλο:

«το φως μπορεί να εντάξει τον ηθοποιό στην παράσταση».

Οι φωτισμοί ήταν διακριτικοί και ατμοσφαιρικοί. Προσπαθήσαμε να σηματοδοτήσουμε ευδιάκριτα τις αλλαγές φωτισμού κατά τη διάρκεια της ημέρας. Δώσαμε διαφορετικές αποχρώσεις φωτός στη διάρκεια των χορικών που εναλλάσσονταν αρμονικά με τις επιμέρους σκηνές.

Σε γενικές γραμμές το φως με την ένταση, το χρώμα, τη διάδοση και την κίνησή του επηρέασε τις σημασίες άλλων σημειωτικών συστημάτων επί σκηνής, παίζοντας πολλές φορές καθοριστικό ρόλο στη δημιουργία υποβλητικής ατμόσφαιρας.

[18] Pamela Howord, Τι είναι Σκηνογραφία, Θεσσαλονίκη 2005, σελ.66

7.4.4. Η Μουσική σύνθεση και ηχητικά εφέ

Η μουσική είναι βασικό στοιχείο της παράστασης και αποτελούσε ανέκαθεν κύριο στοιχείο μιας παράστασης, είτε αυτή η μουσική είναι ζωντανή ή ηχογραφημένη, πρωτότυπή ή ενυπάρχουσα. Εννοείται ότι η μουσική πρέπει να υποστηρίζει την ιδέα του σκηνοθέτη, καθώς το ύφος του έργου.

Στην παράσταση η μουσική που ακούστηκε ήταν του Γιάννη Μακρίδη που γράφτηκε για την παράσταση «Εκκλησιάζουσες για παιδιά», σε Σκηνοθεσία της Κάρμεν Ρουγγέρη. Η μουσική «έδεσε» απόλυτα με το πνεύμα και το ύφος της παράστασης, καθώς όλα τα μουσικά κομμάτια ήταν βασισμένα στη δημοτική μας παράδοση.

Στα ακουστικά σημεία της παράστασης εκτός από τη μουσική και τη γλώσσα κατατάσσονται επίσης και τα μη γλωσσικά ακουστικά σημεία, γνωστά ως ακουστικά εφέ.

Μεταξύ άλλων ακούστηκαν ήχος κόκορα, ήχος κάποιου που πέρδεται, ήχοι από πουλιά, ήχοι της φύσης και του πρωινού.

7.4.5. Αφίσα και Πρόγραμμα

Η αφίσα και το πρόγραμμα επιμελήθηκαν από επαγγελματία γραφίστα, συνεργάτη του Ι.Ε.Κ Ηγουμενίτσας.

7.4.6. Προώθηση Παράστασης

Η παράσταση διαδόθηκε κυρίως από τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης (facebook), από τα έντυπα μέσα ενημέρωσης, αφού στάλθηκε Δελτίο Τύπου, και από στόμα σε στόμα, μιας και η πόλη είναι μικρή και ενδείκνυται ο συγκεκριμένος τρόπος μετάδοσης και προώθησης της παράστασης.

7.5. Η σκηνή που δεν έγινε

Τέλος, θέλω να αναφέρω για την «ιστορία» ότι στο μυαλό μας υπήρξε η ιδέα ενός δεύτερου κείμενου που θα αναφερότανε στα πρόσωπα τα πραγματικά της παράστασης. Δηλαδή οι γυναίκες θα απεκδύονταν τους ρόλους τους στην αρχή και θα έπαιζαν υποτίθεται τους εαυτούς τους με τα καθημερινά προβλήματα που αντιμετώπιζαν στα σπίτια τους. Επίσης, θα δημιουργούσαν «τεχνητά προβλήματα», όπως για παράδειγμα ζητήματα αργοπορίας στην πρόβα ή συγκρουσιακών σχέσεων μέσα στην παράσταση. Ένα είδος παράβασης σε ένα έργο που τη στερείται. Λόγω χρονικών πιέσεων, δυστυχώς, δεν το πραγματοποιήσαμε.

7.6. Αποτίμηση της παράστασης

Στο τέλος της παράστασης ζητήθηκε απ' τους σπουδαστές να αποτιμήσουν το αποτέλεσμα της όλης διαδικασίας. Ανταποκρίθηκαν οι δέκα σε σύνολο δεκαπέντε σπουδαστών. Ομαδοποιώντας τις κρίσεις τους κατέληξα στα εξής συμπεράσματα.

Συμφωνούν ότι το αποτέλεσμα ήταν ικανοποιητικό, λαμβάνοντας υπόψη τις συνθήκες που πραγματοποιήθηκε. Επίσης τονίζεται ότι η παράσταση ήταν αξιοπρεπής, χάρισε άφθονο και αβίαστο γέλιο, σεβάστηκε το ύφος του Αριστοφάνη και προσαρμόστηκε στην εποχή μας. Το κοινό αποκόμισε πάνω κάτω τα ίδια και υποδέχτηκε την παράσταση με ενθουσιασμό.

Τα αρνητικά της στοιχεία συγκεντρώνονται στο ενδυματολογικό κομμάτι της παράστασης. Ειδικότερα το έλλειμμα εστιάζεται στα γυναικεία κοστούμια, στα οποία παρατηρήθηκε ανομοιογενές ύφος λόγω της έλλειψης κυρίως χρημάτων και δευτερευόντως χρόνου αναζήτησης κατάλληλων ρούχων.

Το έλλειμμα βοήθειας, όπως αναφέρθηκε, από πλευράς Ι.Ε.Κ όσον αφορά το στήσιμο της παράστασης (Σκηνικά, Κοστούμια, Φροντιστήριο), κάλυψε η προθυμία των συναδέλφων που ανταποκρίθηκαν, φέρνοντας οι ίδιοι αυτά που χρειάζονταν.

Στα εμπόδια που προέκυψαν κατά τη διάρκεια των προβών, ειδική αναφορά γίνεται στην ασυνέπεια ορισμένων και στον «βεντετισμό» κάποιων άλλων που δημιούργησε ένα κλίμα γκρίνιας και αμφισβήτησης. Το κλίμα αυτό αποθάρρυνε σπουδαστές και έριξε το ηθικό της ομάδας. Σε αυτή την κρίσιμη καμπή χρειάστηκε να γίνουν συζητήσεις και ρήξεις προκειμένου να ανορθωθεί η ψυχολογία της ομάδας.

Χαρακτηριστικό είναι το απόσπασμα μιας σπουδάστριας «*Φοβόμουν ότι δεν θα τα καταφέρω. Δεν είχα εμπιστοσύνη στον εαυτό μου, μιας και ήταν η πρώτη μου φορά που θα ανέβαινα στη σκηνή. Πίστευα ότι δεν ήμουν επαρκής και πολλές φορές σκέφτηκα να τα παρατήσω. Ευτυχώς οι εκπαιδευτές με βοήθησαν καταλυτικά και ο στενός μου κύκλος με ενθάρρυνε».* Άλλος σπουδαστής επισημαίνει τη σημασία της καθοδήγησης. *«Μου άρεσε ιδιαίτερα ότι όχι μόνο μας καθοδηγούσαν, αλλά όταν ήταν απαραίτητο ανέβαιναν στη σκηνή και μας έδειχναν πώς να το κάνουμε. Μπορεί η συγκεκριμένη μέθοδος να μην θεωρείται η ενδεδειγμένη, εμάς όμως μας βοηθούσε να καταλάβουμε τι πρέπει να κάνουμε».*

Τέλος περιγράφοντας τα συναισθήματά τους, κυρίως την ημέρα της πρεμιέρας, μας λένε πως ήταν μοναδικά. *«Ικανοποίηση, χαρά, περηφάνια, ένιωσα ότι κέρδισα το στοίχημα με τον εαυτό μου». «Αξιόλογη εμπειρία, μας χάρισε ικανοποίηση και τη χαρά της δημιουργίας. Θα 'θελα να το ξαναζήσω». «Τώρα βλέπω το θέατρο αλλιώς, κι εγώ η ίδια νομίζω ότι άλλαξα…»*

8. Επίλογος

8.1. Κριτικές των Εκκλησιαζουσών

Από τις λίγες κριτικές των παραστάσεων που διασώθηκαν σε προγράμματα και κριτικές εφημερίδων είναι οι ακόλουθες.

Α) Η παράσταση του Εθνικού θεάτρου που έγινε το 1956 μεταξύ των άλλων ο κριτικός θεάτρου Χριστοφίδης σημειώνει *«Ο σκηνοθέτης Κ. Σολωμός είχε από καιρού καταστήσει σαφές ότι επρόκειτο να εμφανίσει το έργο σε τρόπο που να το νιώσει και να το χαρεί ο σημερινός θεατής, μακριά από στείρες και μάταιες αναπαραστάσεις που δεν θα ημπορούσαν να κρατήσουν το σύγχρονο κοινό».*[19]

Β) Στην παράσταση του Εθνικού Θεάτρου το 1971 σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού ο κριτικός θεάτρου Μπάμπης Κλάρας[20] σημειώνει *«Η απόδοση των στόχων αυτών στην παράσταση ήταν ως ένα βαθμό ετεροβαρής. Ο Σωκράτης Καραντινός θέλησε να είναι και σκηνικά συνεπής στην ορθή κατά βάση φιλολογική θεωρία του για τον διαχωρισμό των υποκριτών απ' το χορό».*

Γ) Η παράσταση του Γ. Θεοδοσιάδη στο Εθνικό Θέατρο το 1993 σχολιάστηκε από τον κριτικό θεάτρου Βάιο Παγκουρέλη: *«Και ομολογουμένως το «περιτύλιγμα» της παράστασης των Εκκλησιαζουσών ήταν εντυπωσιακό. Χρώματα, κίνηση, ήχοι, σε αλλεπάλληλα κύματα ορμούν συνεχώς στους θεατές σε βαθμό εξουθενωτικό. Η μετάφραση του Κ. Ταχτσή χωρίς να χάνει την τολμηρότητά της, δεν εκπίπτει σε χυδαιότητες άμετρες που έχουν σκοπό το φτηνό γέλιο. Όπως άλλωστε δεν εκπίπτουν και οι ηθοποιοί που τη χρησιμοποιούν. Καθώς οι περισσότεροι με αρκετό οίστρο, φέρουν σε πέρας τους μάλλον λαμπερούς ρόλους τους, έστω και αν δεν γράφουν μοναδικές ερμηνείες. Αν πάντως η σκηνοθεσία του Γ. Θεοδοσιάδη δεν κατορθώνει να οδηγήσει τους ηθοποιούς του προς μια συνδυαζόμενη υποκριτική έκφραση, από την άλλη μεριά είναι θαυμαστό το επίτευγμά της να χωρέσει μέσα στην παράσταση όλον αυτόν τον εντυπωσιακό πλούτο, οπτικοακουστικών ερεθισμάτων της. Τελικά ολόκληρη η παράσταση χαρακτηρίζεται απόλυτα από αυτό το αέναο στροβίλισμα των ατόμων, των έγχρωμων εικόνων, των ήχων».*[21]

---

[19] Ηλεκτρονικό Αρχείο Εθνικού Θεάτρου
[20] Ηλεκτρονικό Αρχείο Εθνικού Θεάτρου
[21] Ηλεκτρονικό Αρχείο Εθνικού Θεάτρου

Ε) Η παράσταση του Εθνικού Θεάτρου το 1996 σε σκηνοθεσία Ανδρέα Βουτσινά, σχολιάζει η κριτικός θεάτρου Γιώτα Σύκκα*: «Το χαρούμενο σκηνικό του Γιώργου Ασημακόπουλου με τα δεκάδες αναμμένα λαμπιόνια και τους δύο κλόουν να κινούνται διαρκώς, ήταν μια ευχάριστη έκπληξη για τον θεατή που έμπαινε διαρκώς το βράδυ της περασμένης Παρασκευής στο θέατρο της Επιδαύρου. Κάθε λεπτό ήταν κάτι καινούριο. Το σκηνικό που μεταμορφώνονταν σιγά σιγά σε τσίρκο, οι καουμπόισσες με τις μακριές καμπαρτίνες, τα μπλου τζιν, τα πιστόλια και τους φακούς αναμμένους ανάμεσα στα πόδια· τα χαρακτηριστικά δηλαδή του χορού που κάποιους ξάφνιασαν δυσάρεστα. Ακόμη, όμως, και αυτούς τους θεατές ο Βουτσινάς κατάφερε να τους παρασύρει σε μια γιορτή, ένα διασκεδαστικό πανηγύρι, με έντονη παιδικότητα και το σαρκασμό του Αριστοφάνη για τις νέες ανέφικτες ιδέες περί κοινοκτημοσύνης. Την εμπειρία του σκηνοθέτη στήριξε ένα επίσης έμπειρο επιτελείο ηθοποιών που εξαρχής φάνηκε ότι εργάστηκε με κέφι πάνω στην άποψή του. Με κορυφαίο ηθοποιό τον Γιώργο Μιχαλακόπουλο, ο οποίος αν και ήταν τόσο κοντά στον κίνδυνο, ερμηνεύοντας έναν γυναικείο ρόλο, να εγκλωβιστεί στην εκδοχή της χυδαίας υπερβολής, παρουσίασε μια Πραξαγόρα δραστήρια, δυναμική, ηγέρια, άψογη. Θετικά λειτούργησε και η παλιά αλλά τόσο σημερινή, μετάφραση του Πολύβιου Δημητρακόπουλου, η οποία εμπλουτίστηκε με ελάχιστες σύγχρονες αναφορές και κυρίως η μουσική του Βασίλη Δημητρίου, ο οποίος παρουσίασε μια από τις καλύτερες δουλειές του».*[22]

στ) Η παράσταση του Κ.Θ.Β.Ε το 1969 σε σκηνοθεσία του Σπύρου Ευαγγελάτου, σε κριτική των Επικαίρων: *«Η παράσταση είναι μια φανταστική, μουσικοχορευτική σάτιρα, εμπνευσμένη απ' την ομώνυμη κωμωδία του Αριστοφάνη. Αν ζούσε ο αρχαίος κωμωδιογράφος ή οι κληρονόμοι του, ίσως να 'πρεπε για λόγους πρόνοιας ν' αλλάξει ο τίτλος του έργου. Ο Σπύρος Ευαγγελάτος έχει προσόντα σαν σκηνοθέτης. Και πάνω απ' όλα ξέρει να είναι συνεπής στη σκηνοθετική του γραμμή και να μην προδίδει τη σύλληψη της φαντασίας του στην πραγματοποίησή της. Βέβαια είναι νέος και γοητεύεται υπερβολικά απ' τα ευρήματα της φαντασίας του τόσο ώστε να μη βρίσκει κανένα απ' αυτά περιττό. Η παράσταση έχει και ένταση και γοργό ρυθμό με μόνη ίσως εξαίρεση το τέλος όπου συσσωρεύονται τα πιο παράταιρα σκηνοθετικά ευρήματα, τα οποία τελικά το*

[22] Ηλεκτρονικό Αρχείο Εθνικού Θεάτρου

χαλαρώνουν. Οι ηθοποιοί όλοι νέοι, εκτός απ' τους Θάνο Τζενεράλη και Γιώργο Βλαχόπουλο, ήταν σοβαρότατοι στη δουλειά τους και καλά κουρδισμένοι από τον σκηνοθέτη. Ιδιαίτερα καλός ο Κος Νίκος Βρεττός σε ό,τι είχε απομείνει από το ρόλο του Χρέμη καθώς και η Κα Ρίκα Γαλάνη στο ρόλο της Πρώτης Γριάς. Ο σκηνογράφος Κος Δημήτρης Μυρατάς και ο Γιώργος Πάτσας που έφτιαξε τα κοστούμια, ευθυγράμμισαν τη δουλειά τους απόλυτα με το πνεύμα του σκηνοθέτη».

Ζ) Η παράσταση του Κ.Θ.Β.Ε σε σκηνοθεσία Κωστή Μιχαηλίδη το 1979 από την κριτικό θεάτρου Ηρώ Βακαλοπούλου: *«Ο σκηνοθέτης της παράστασης δεν επιχείρησε να περάσει απόψεις και μηνύματα δικά του. Με τον «αφρό» της ατμόσφαιρας του πνεύματος, της κοινωνικής διάθεσης και της νοοτροπίας της εποχής του Αριστοφάνη έφτιαξε έναν θεατρικό σκελετό που τον στήριξε στην κωμικότητα του αριστοφανικού κειμένου και στην εμπνευσμένη αλλά εκκεντρική μετάφραση του Κώστα Ταχτσή και άφησε την κωμωδία να πάρει το δρόμο της. Με γειωμένη διονυσιακή διάθεση, αυθορμητισμό, ρωμαίικο κέφι και επιθεωρησιακά μεράκια οργανώθηκε ένα ψυχαγωγικό θέαμα που το σφράγισε η ποιότητα της σημερινής ιδέας του κωμικού και που βρήκε μεγάλη απήχηση στο κοινό. Απήχηση και οικειότητα ήταν τα μεγάλα ατού της παράστασης που καταχειροκροτήθηκε και ενθουσίασε τους θεατές, τους μεγάλους και πανίσχυρους κριτές. Τα αρνητικά σημεία οπωσδήποτε δε λείψανε. Τα χορικά μέρη δεν εναρμονίζονταν μεταξύ τους, ο ρυθμός σε πολλά σημεία βράδυνε πολύ, δόθηκε μεγάλη ελευθερία στην απόδοση των ρόλων και το κυριότερο χάθηκε ο λεπτός αριστοφανικός σαρκασμός και τα αποχρώντα δραματολογικά στοιχεία που συνθέτουν την ατμόσφαιρα της Μέσης Κωμωδίας. Από όλους τους ρόλους ξεχώρισε ο καταπληκτικός Βλέπυρος του Διονύση Καλού, μια έξοχη διαχρονική ρωμαίικη φιγούρα, με το ζωντανό του ένστιχτο, την αμεσότητα, το λαϊκό χιούμορ και την αθεράπευτη αγάπη του για τις απολαύσεις της ζωής. Η μουσική του Β. Τενίδη με έντονο ελληνικό χρώμα θύμιζε συχνά παλιά ελληνική επιθεώρηση. Οι χορογραφίες της Κας Τ. Βερούτη έξυπνες αλλά ασυνδύαστες μεταξύ τους».*[23]

[23] Από το ηλεκτρονικό αρχείο του ΚΘΒΕ

8.2. Συμπεράσματα

Ανεβάζοντας, λοιπόν, μια παράσταση εφαρμόζοντας τις αρχές της δημιουργικής γραφής. Μα πώς είναι δυνατόν να στέκει αυτή η φράση θα μπορούσε εύλογα να αναρωτηθεί κανείς. Κι όμως η απάντηση είναι πως μια παράσταση αποτελείται από συνεχιζόμενους και αλληλοσχετιζόμενους «κύκλους δημιουργικής γραφής». Το κείμενο, η επεξεργασία του, η σκηνοθεσία, τα κοστούμια, το σκηνικό, οι φωτισμοί, η μουσική επένδυση, τα πολυμέσα (αν χρησιμοποιηθούν), η αφίσα, η διδασκαλία των ηθοποιών και η εξέλιξή τους κατά τη διάρκεια των προβών, είναι στοιχεία δημιουργικής γραφής που συντίθενται μοναδικά για να αποτελέσουν όλα αυτά μαζί τη θεατρική παράσταση. Το τελικό αποτέλεσμα, θα μπορούσε να πει κανείς, πως είναι ένα είδος τελικής γραφής που για να συμβεί προηγήθηκαν αλλεπάλληλα γραψίματα από τον ίδιο αλλά και διαφορετικούς συγγραφείς που είχαν κοινό στόχο και όραμα. Τελειώνοντας, λοιπόν, την εργασία μου ανακάλυψα εκ νέου τα βήματα της γραφής που δημιουργικά επέλεξα να ακολουθήσω προκειμένου να ξαναγράψω μαζί με τους συνεργάτες μου, πολλές φορές το λόγο του Αριστοφάνη. Ελπίζω οι θεατές και οι αναγνώστες μου να μείνανε ικανοποιημένοι. Απ’ τη μεριά μου, δεν το κρύβω, θα ήθελα να «ξαναγράψω».

Η οπτική γωνία και η έμφαση σε συγκεκριμένες αξίες, όπως αυτές καθρεφτίζονται στον δημιουργικό λόγο της θεατρικής γραφής, συμπεράναμε ότι είναι μία ανοικτή διαδικασία που χάρη στον διαχρονικό χαρακτήρα του έργου αλλά και τη φύση της τέχνης έχει μία πρωτοτυπία κάθε φορά που κανείς δοκιμάζει μελετώντας το κείμενο αυτό. Η δική μας θεώρηση αντικατοπτρίζει την Ελλάδα της σύγχρονης οικουμενικής διάστασης των αξιών και των υπαρξιακών αναζητήσεων των κειμένων. Παράλληλα, διαμορφώνεται πρωτότυπα από τη συμβολή και τις ανάγκες έκφρασης των εφήβων που έλαβαν μέρος στην πειραματική εφαρμογή του έργου. Η σκηνοθετική ματιά υπό το πρίσμα Στανισλάβσκι αλλά και με την εκμετάλλευση του τυχαίου έδωσε αποτελέσματα. Θεωρούμε ότι όσες φορές κι αν ανεβάσουμε την παράσταση, η συμμετοχή των ηθοποιών-παιδιών, η προσωπική έκφραση και η ιδεοθύελλα θα ενδυναμώνουν το κείμενο με διαφορετικές αναγνώσεις, συμβολισμούς αλλά και υφολογικά, γλωσσικά στοιχεία αλλάζοντας τα νοήματα, την αισθητική του λόγου και εμπλουτίζοντας τα νοήματα σε άλλα επίπεδα κατανόησης και

ενσυναίσθησης. Ως εκ τούτου προτείνουμε την ελεύθερη απόδοση δράσεων με αφορμή την παρούσα μελέτη και συνεισφορά μας στην καλλιτεχνική και επιστημονική κοινότητα.

8.3 Γενική Βιβλιογραφία

Άλκηστις, (2008). *Μαύρη αγελάδα, άσπρη αγελάδα. Δραματική τέχνη στην εκπαίδευση και διαπολιτισμικότητα*. Αθήνα: Τόπος.

Αρτώ, Α. (1992). *Το θέατρο και το είδωλό του* (μτφρ. Χ. Ζήση). Αθήνα: Χατζινικολή.

Γκόβας, Ν. (2003). *Για ένα νεανικό δημιουργικό θέατρο*. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Γκροτόφσκι, Γ. (1982). *Για ένα φτωχό θέατρο*. Αθήνα: Θεωρία.

Γλυτζουρής, Α. (2011). *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*. Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Γραμματάς, Θ. (1999). *Διδακτική του Θεάτρου*. Αθήνα: Τυπωθήτω.

Εγκυκλοπαίδεια: ΥΔΡΙΑ, (1983). Σσ.75-100, Αθήνα: Εταιρεία ελληνικών εκδόσεων ΑΕ.

Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρους-Λαρούς-Μπριτάνικα (1983) τόμος 27 (σσ.305-310, 317-320). Αθήνα: Πάπυρος.

Κουρετζής, Λ. (1991). *Το θεατρικό παιχνίδι και οι διαστάσεις του*. Αθήνα: Ταξιδευτής

Λεκόκ, Ζ. (2005) *Το Ποιητικό Σώμα* (Μμτφ. Έλενα Βόγλη). Αθήνα: Κοάν.

Μαρτινίδης, Π. (1999). *Μεταμορφώσεις του Θεατρικού χώρου*. Αθήνα: Νεφέλη

Μεγάλη Σοβιετική εγκυκλοπαίδεια (1979)……388-418, Αθήνα: Εκδόσεις Ακάδημος ΑΕ.

Μποζίζιο, Π. (2006) *Ιστορία του θεάτρου, δύο τόμοι* (Επιμ. Ελίνα Νταρακλίτσα). Αθήνα: Αιγόκερος.

Μπρούκ, Π. (1976). *Η σκηνή χωρίς όρια*. Θεσσαλονίκη: Εγνατία.

Παπαδόπουλος, Σ. (2010). *Παιδαγωγική του θεάτρου*. Αθήνα: Ιδιωτική Έκδοση.

Σπανού, Κ., Θεατρικό Εργαστήρι-Ανεβάζω τη δική μου παράσταση, Εκπαιδευτικό Υλικό για τα κέντρα διά βίου μάθησης.

8.7. Ειδική Βιβλιογραφία-Πηγές

Αρχείο Ηλεκτρονικό ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ και Κ.Θ.Β.Ε

Αρχείο «Καθημερινή». Τόμος: Ιστορία Εθνικού Θεάτρου, τεύχος: φεστιβάλ Επιδαύρου……8-9, Ειρήνη Μουντράκη *«Η αναβίωση της αττικής κωμωδίας»,* 2003.

Ανδρεάδης, Γ. (2009). *Από τον Αισχύλο στον Μπρεχτ*, Αθήνα: Τόπος.

Βακαλό, Γ. (1979). *Σύντομη Ιστορία της Σκηνογραφίας*. Αθήνα: Κέδρος.

Κουκουδάκη, Γ. & Απέργη, Π. (2008). *Θέατρο-Θεατρική Παιδεία,* ΥΠ.ΕΠ.Θ, «Κέντρα Εκπαίδευσης Ενηλίκων 11».

Κουρετζής, Λ. (1991). *Το θεατρικό παιχνίδι* Αθήνα: Καστανιώτης.

Μουρ, Σ. (1997). *Το σύστημα Στανισλάβσκι.* (Μτφ. Ανδρέας Τσάκας). Αθήνα: Παρασκήνιο.

Παπακώστα, Α. (2010). *Κώδικες Σκηνικής Πρακτικής στο Θέατρο*. Αθήνα: Πατάκης.

Dover, K. J. (1961). Η Κωμωδία του Αριστοφάνη (Επιμ. Φάνης Κακριδής). Αθηνά: Μ.Ι.Ε.Τ.

Howord, P. (2005). *Τι είναι Σκηνογραφία.* Αθήνα: Επίκεντρο.

Πρόγραμμα Παράστασης θεάτρου του Νέου Κόσμου, 2012.

Πρόγραμμα Παράστασης Εθνικού Θεάτρου, 1956, Μπάμπης Ορφανός.

Κωτόπουλος Τριαντάφυλλος, Η Νομιμοποίηση της Δημιουργικής γραφής, (άρθρο)

Παπαδοπούλου Σμαράγδα, & Κούλα Γιάννα (2011-2012). *Το Θεατρικό παιχνίδι στη διαπολιτισμική Εκπαίδευση*. Ιωάννινα.

Τσιάρας, Α. (2007). *Η θεατρική αγωγή στο δημοτικό σχολείο. Μία ψυχοκοινωνιολογική προσέγγιση*, Αθήνα: Παπαζήσης.

9. Παράρτημα

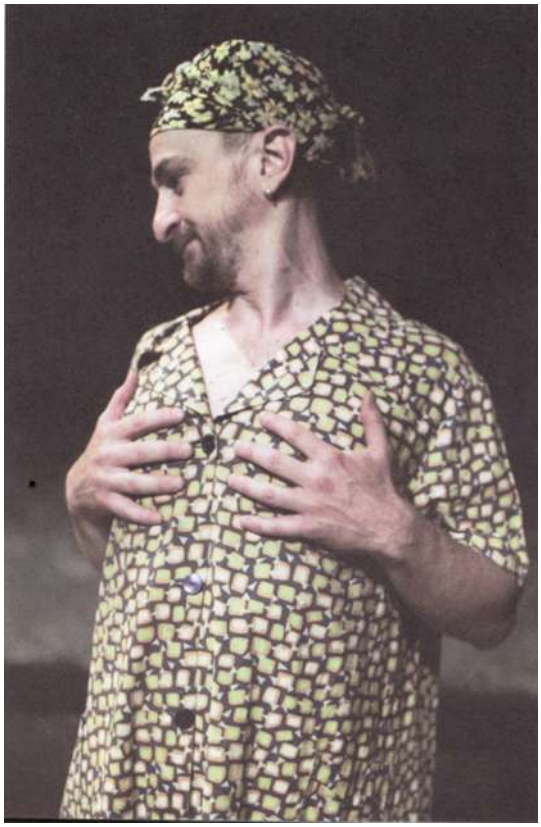
Εκκλησιάζουσες Μακέτα σκηνικού Γ. Βακαλό– Εθνικό Θέατρο Επίδαυρος (1957)

Ε

Εκκλησιάζουσες θέατρο Νέου κόσμου 2012 –Σκηνοθεσία Β. Θεοδωρόπουλος

Σχέδιο: Γ. Βακαλό

Εκκλησιάζουσες-θέατρο του Νέου κόσμου 2012



Εκκλησιάζουσες-θέατρο του Νέου κόσμου

Εκκλησιάζουσες- Μακέτα κουστουμιού Ν. Νικολάου Εθνικό θέατρο

Εκκλησιάζουσες-θέατρο του Νέου κόσμου 2012

Εκκλησιάζουσες-θέατρο του Νέου κόσμου 2012

Εκκλησιάζουσες-Εθνικό θέατρο (1956)

Εκκλησιάζουσες, ΙΕΚ ΗΓΟΥΜΕΝΙΤΣΑΣ (2018)

Εκκλησιάζουσες, ΙΕΚ ΗΓΟΥΜΕΝΙΤΣΑΣ (2018)

Δ.Ι.Ε.Κ. ΗΓΟΥΜΕΝΙΤΣΑΣ
Τμήμα Υποκριτικής Τέχνης Θεάτρου & Κινηματογράφου
ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ
Σκηνοθεσία
Μαρία Κατσουλίδη
Νίκος Σφαιρόπουλος
Φωτισμοί
Θωμάς Λιώλιος
ΚΥΡΙΑΚΗ 3 ΙΟΥΝΙΟΥ 2018
είσοδος ελεύθερη
ΑΜΦΙΘΕΑΤΡΟ Ι.Ε.Κ ΗΓΟΥΜΕΝΙΤΣΑΣ 21:00
Υπό την Αιγίδα του Δήμου Ηγουμενίτσας

ΦΙΝΑΛΕ

ΓΥΝΑΙΚΑ: Τι κάνεις εκεί βρε παλιόγρια με το παιδί;

ΓΥΝΑΙΚΑ 2: Αστο κάτω βρε το παλικάρι.

ΓΥΝΑΙΚΑ 3: Να πας να βρεις ένα γέρο να σου κάνει την δουλειά.

ΓΡΙΑ: Είναι δικός μου και δεν πρόκειται να τον αφήσω.

ΝΕΑ: Όχι είναι δικός μου και τον αγαπώ.

ΓΡΙΑ: Ο νόμος μου τον δίνει εμένα.

ΓΥΝΑΙΚΑ 4: Ναι πολύ σωστά. Οφείλουμε να υπακούσουμε στους νέους νόμους.

ΓΥΝΑΙΚΑ 5: Γυναικοκρατία δεν θέλαμε; Πήδα τώρα την γριά.

ΝΕΟΣ: Για σταθείτε μια στιγμή. Έτσι που το πάτε θα πρέπει να γίνω δυό κομμάτια για να μην μείνει καμιά από τις δυό σας ανικανοποίητη. Και εγώ ο κακομοίρης ένα κουπί έχω μόνο.

ΓΥΝΑΙΚΕΣ: Αλλά τι κουπί

ΓΥΝΑΙΚΑ: Βρέ κορίτσια είδε καμιά από εσάς τον Βλέπυρο;

ΓΥΝΑΙΚΑ 2: Κάτσε να δείς και όπου νάναι θα' ρθει.

ΓΥΝΑΙΚΑ 3: Α νάτος έρχεται κι αυτός να φάει.

Μπαίνει ο Βλέπυρος με τον Γείτονα 2

ΓΕΙΤΟΝΑΣ 2: Αντε τυχεράκια σου φεξε πάλι.

Μπαίνει ο Γείτονας 1

ΓΥΝΑΙΚΑ 4: Καλέ εσύ που πας και τρέχεις έτσι;

ΓΕΙΤΟΝΑΣ 1: Τι θα πεί που πάω. Πάω να φάω.

Μπαίνει ο Χρέμης

ΓΕΙΤΟΝΑΣ 2: Μπα μπα τι βλέπω.... Για πού το βαλες ρε μάγκα;

ΧΡΕΜΗΣ: Τρέχω να προλάβω να φάω ρε παιδιά. 'Αλλωστε εγώ έχω παραδόσει.

ΓΥΝΑΙΚΑ 5: Αντε μη χασομεράς. Τι στέκεστε, πάτε κι εσείς μαζί του.

ΠΡΑΞΑΓΟΡΑ: Μια στιγμή.....

Απόσπασμα διορθωμένο

ΟΝΕΥΤΕΣ (ΧΟΡΟΘΕΑΤΡΟ)	1996/1998	«ΖΟΡΜΠΑ» (ΖΟΥΖΟΥ ΜΙΚΟΛΟΥΔΗ)
ΟΝΕΥΤΕΣ (ΧΟΡΟΘΕΑΤΡΟ)	2001/2002	«ΖΟΡΜΠΑ» (ΖΟΥΖΟΥ ΜΙΚΟΛΟΥΔΗ)

Αρκαδιφάνας

ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ	1904	«ΝΕΑ ΣΚΗΝΗ» (ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΣ ΚΩΣΤΑΣ)
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ	1904	«ΝΕΑ ΣΚΗΝΗ» (ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΣ ΚΩΣΤΑΣ)
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ	1956	ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ	1957	ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ	1965	«ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΚΗΝΗ» (ΣΥΝΟΔΙΝΟΥ ΑΝΝΑ)
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ	1969	ΚΡΑΤΙΚΟ Θ. ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ (Κ.Θ.Β.Ε.)
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ	1971/1972/1973	ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ (A DIET OF WOMEN)	1971	ΑΙΤΛΙΑ OXFORD PLAYHOUSE COMPANY
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ	1972	ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ	1973	ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ	1976	ΚΡΑΤΙΚΟ Θ. ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ (Κ.Θ.Β.Ε.)
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ	1979	ΚΡΑΤΙΚΟ Θ. ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ (Κ.Θ.Β.Ε.)
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΖΟΥΣΕΣ	1979	ΠΑΡΑΒΑΣ ΣΤΑΥΡΟΣ-ΧΡΟΝΟΠΟΥΛΟΥ ΜΑΙΡΗ-ΠΕΤΣΟΣ ΑΑ.
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ	1980	ΚΡΑΤΙΚΟ Θ. ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ (Κ.Θ.Β.Ε.)
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ	1980	ΚΡΑΤΙΚΟ Θ. ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΥ (Κ.Θ.Β.Ε.)
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ	1981	ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ	1982	ΛΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΠΕΙΡΑΙΑ
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ	1984	«ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗ ΣΚΗΝΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ» (ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ)
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ	1987	ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ	1987	ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΡΟΔΟΥ
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ	1988	«ΕΘΕΛΟΝΤΕΣ» (ΜΟΡΤΖΟΣ-ΧΡΥΣΙΚΑΚΟΣ)
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ	1988	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ.ΑΓΡΙΝΙΟΥ
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ	1989	ΛΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΠΕΙΡΑΙΑ
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ (WYBIRPVOLKSVERSAMMLUNG)	1991	ΕΛΛΗΝΟΓΕΡΜΑΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΟΛΩΝΙΑΣ (Ε.Θ.Κ)

ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ	1992	«ΡΑΜΠΑ» (Γ.Ε.Η)
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ	1993	ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ	1994	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ.ΤΕΡΡΩΝ
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ	1994	«ΘΕΑΤΡΟ ΘΕΜΕΛΕΣ» (ΒΑΣΤΑΡΔΗΣ ΝΙΚΟΣ)
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ	1995	«ΜΕΣΣΗΝΙΑΚΟ ΕΡΑΣΙΤΕΧΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ» (Μ.Ε.Θ.)
ΙΒΒΑ ΓΥΝΑΙΚΑ, ΚΥΠΡΟΣ	1996	ΛΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΑΓΛΑΝΤΖΙΑΣ (ΚΥΠΡΟΣ)
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ	1996	ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ	1997	ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΔΗΜΟΥ ΚΗΦΙΣΙΑΣ
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ ΤΑΝ ΠΑΡΑΜΥΘΗ	1997/1998	ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ-ΠΑΙΔΙΚΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΣΤΕΚΙ
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ	1998	ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΟΜΑΔΑ ΧΙΟΥ
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ	1998	«ΑΜΘΙ ΘΕΑΤΡΟ» (ΕΥΑΠΤΕΛΑΤΟΣ ΣΠΥΡΟΣ)
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ	2000	«ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΔΙΑΔΡΟΜΗ» ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ	2000	«ΠΟΛΙΤΕΙΑ» ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ	2002	«ΘΕΑΤΡΟ ΠΗΓΑΣΟΣ» ΚΑΛΛΙΤ. ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ ΚΑΤΕΡΙΝΗΣ
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ	2002/2003	«ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗ ΣΚΗΝΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ» (ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ)
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ	2003	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ.ΡΟΥΜΕΛΗΣ ΕΡΑΣΙΤΕΧΝΙΚΗ ΣΚΗΝΗ
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ	2004	ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ.ΚΟΖΑΝΗΣ
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ	2005	«ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ» ΠΟΛΙΤ. ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΤΜΗΜΑ
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ	2005	ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ (ΚΟΥΝ ΚΑΡΟΛΟΣ)
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ, ΚΥΠΡΟΣ	2006	ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΚΥΠΡΟΥ (ΘΟΚ)
ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΕΣ	2007	«ΑΤΤΙΚΗ ΣΚΗΝΗ» - ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ
ΟΡΝΙΘΕΣ - MUENCHEN		ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ (ΚΟΥΝ ΚΑΡΟΛΟΣ)
ΟΡΝΙΘΕΣ - ΛΟΝΔΙΝΟ		ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ (ΚΟΥΝ ΚΑΡΟΛΟΣ)
ΟΡΝΙΘΕΣ	1929	«ΕΛΕΥΘΕΡΑ ΣΚΗΝΗ» (ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ - ΜΕΛΑΣ - ΜΥΡΑΤ)
ΟΡΝΙΘΕΣ	1932	ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΣ ΟΜΙΛΟΣ ΚΟΛΛΕΓΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ
ΟΡΝΙΘΕΣ	1959	ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ (ΚΟΥΝ ΚΑΡΟΛΟΣ)
ΟΡΝΙΘΕΣ	1960	ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ (ΚΟΥΝ ΚΑΡΟΛΟΣ)

Φωτογραφίες από την παράσταση

ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΑΤΤΙΚΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ

ΑΙ «ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΑΙ» ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ

Μία ἀρτία παράστασις τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου εἰς τὸ ἀρχαῖον θέατρον Ἡρώδου Ἀττικοῦ.

ΑΘΗΝΑΙ, 25 (Τοῦ ἀνταποκριτοῦ μας).— Τὸ Ἐθνικὸν Θέατρον καθέρωσεν ἀπὸ ἐφέτος περίοδον παραστάσεων Ἀττικῆς Κωμωδίας, ποὺ θὰ συμπίπτῃ στὴν ἐποχὴ μεταξὺ τοῦ Φεστιβὰλ ἀρχαίας τραγωδίας τῆς Ἐπιδαύρου καὶ τοῦ Φεστιβὰλ τῶν Ἀθηνῶν. Ὡς πρῶτον ἔργον τὸ Ἐθνικὸν Θέατρον ἀνέβασε στὶς 14 τρέχοντος τὴν πείφημη κωμωδία τοῦ Ἀριστοφάνη «Ἐκκλησιάζουσαι», σὲ πεζὴ μετάφραση τοῦ Θρ. Σταύρου ,μὲ σκηνοθεσία Ἀλ. Σολομοῦ, σκηνογραφίες καὶ κοστούμια Γ. Βακαλό, μουσικὴ Μάνου Χατζηδάκι καὶ χορογραφία Τατιάνας Βαρούτη. Οἱ παραστάσεις γίνονται στὸ ἀρχαῖο Θέατρο Ἡρώδου τοῦ Ἀττικοῦ.

Ὁ σκηνοθέτης κ. Σολομὸς εἶχεν ἀπὸ καιρὸ καταστήσει γνωστὸν ὅτι ἐπρόκειτο νὰ ἐμφανίση τὸ ἔργο σὲ τρόπο ποὺ νὰ τὸ νοιώση καὶ νὰ τὸ χαρῇ ὁ σημερινὸς θεατής, μακρυὰ ἀπὸ στεῖρες καὶ μάταιες ἀναπαραστάσεις καὶ «ἀποστότητα» ποὺ δὲν θὰ ἠμποροῦσαν νὰ συγκρατήσουν τὸ σύγχρονο κοινό. Στὴν προσπάθειά του αὐτὴν τὸν βοήθησεν ὁ μεταφραστής, ποὺ ἔδωσε μιὰ μετάφραση μὲ ὡρισμένες ἀλλαγὲς στὸ κείμενο, γιὰ σκηνικοὺς λόγους, μὲ ἀπάλειψη τῶν καθαρὰ ἐπικαιρικῶν στοιχείων καὶ ἐπαναλήψεων, ποὺ δὲν θὰ ἦσαν κατανοητὰ σήμερα, καθὼς καὶ μὲ τὸν ἐξοβελισμὸ τῶν πολὺ τολμηρῶν ἐκφράσεων, ποὺ δὲν εἶναι ἀνεκτὲς στὴ σημερινὴ θεατρικὴ ἀντίληψη. Στὸ ἔργο αὐτὸ βοήθησε καὶ ἡ μουσικὴ ὑπόκρουση, ποὺ ὑπεγράμμισε, μὲ σημερινὰ μέσα, τὶς κωμικὲς καταστάσεις καὶ συνόδευσεν ἔξυπνα τὰ χορευτικά, ποὺ κι' αὐτὰ πάλιν βοήθησαν ὥστε νὰ παρουσιασθῇ ἕνα τεραστίου θέαμα, ποὺ νὰ διασκεδάζῃ τὸ σύγχρονο θεατή.

Ἂς ποῦμε ὅμως πρῶτα λίγα λόγια γιὰ τὴν ὑπόθεση τῆς κωμωδίας, γιὰ ὅσους δὲν τὴν ἔχουν ὑπ' ὄψιν τους : Σὲ μιὰ γυναικεία γιορτὴ οἱ γυναῖκες τῆς Ἀθήνας στὰ 392 π.Χ. συμφώνησαν μιὰ συνωμοσία : Νὰ ντυθοῦν ἀντρικὰ ροῦχα καὶ νὰ πάνε ἔτσι μετημφιεσμένες στὴν Ἐκκλησία τοῦ Δήμου («Ἐκκλησιάζουσαι»), ὅπου μονάχα ἄνδρες μετεῖχαν, καὶ νὰ προσπαθήσουν νὰ ἐπιτύχουν ἀπόφαση νὰ πάρουν οἱ γυναῖκες στὰ χέρια τους τὴν ἐξουσία γιὰ νὰ σώσουν τὴν Ἀθήνα, ποὺ οἱ ἄνδρες τὴν ἔφταραν στὸ χάλι ποὺ βρισκόταν τότε. Ἔτσι οἱ γυναῖκες, μετημφιεσμένες σὲ ἄνδρες, συγκεντρώνονται μόλις φέξει μπροστὰ στὸ σπίτι τῆς Πραξαγόρας, τῆς ἀρχηγίνας τους, μιᾶς γυναίκας μὲ μυαλό, θάρρος, πρωτοβουλία καὶ ἐγγλωττία, γιὰ νὰ ἐκτελέσουν τὸ σχέδιό τους. Ἀναπτύσσουν τὶς ἰδέες τους, κάνουν πρόβες πῶς θὰ φερθοῦν στὴν Ἐκκλησία τοῦ Δήμου καὶ παίρνουν τὶς τελευταῖες ὁδηγίες ἀπὸ τὴν Πραξαγόρα. Τὸ τόλμημα τῶν γυναικῶν πετυχαίνει Ἡ συνέλευση ψήφισε νὰ δοθῇ ἡ ἐξουσία σ' αὐτές. Ἱδρύεται ἔτσι ἡ .... γυναικοκρατία, ποὺ ἐπιβάλλει ἀμέσως δυὸ βασικοὺς νόμους : Τὴν κοινοκτημοσύνη τῶν ὑλικῶν ἀγαθῶν καὶ τὴν κοινοκτημοσύνη τῶν .... γυναικῶν. Ἡ περαιτέρω ἐξέλιξη τοῦ μύθου εἶναι ἡ ἀνάπτυξη καὶ ἡ διακωμώδηση τῶν κωμικῶν καταστάσεων ποὺ προκύπτουν ἀπὸ τὴν ἐφαρμογὴ τῶν δύο νόμων. Τὰ κωμικὰ αὐτὰ στοιχεῖα, ἡ σάτυρα καὶ στὸ τέλος ἡ ἀποθέωση καὶ τὸ πανηγυρικὸ φινάλε κλείνουν τὸ ἔργο, μέσα σὲ τραγούδια καὶ χορούς.

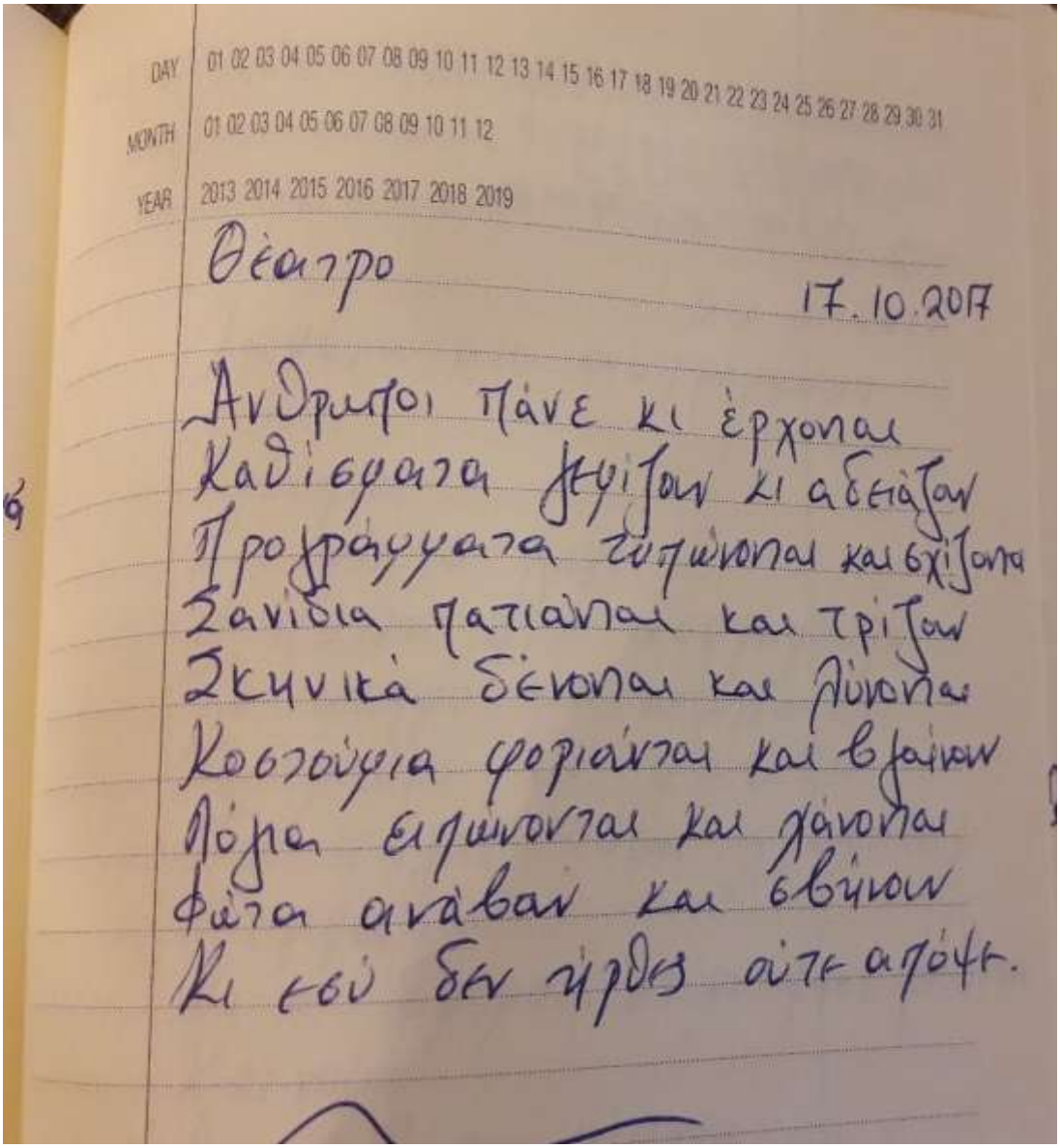
Στὸ ρόλο τῆς Πραξαγόρας δημιούργησεν ἕνα ἀπ' τοὺς πιὸ σπαρταριστοὺς τῆς ρόλους ἡ Μαίρη Ἀρώνη. Μὲ ἄνεση καὶ σιγουριά, μὲ μπρίο καὶ ἐξυπνάδα, μὲ ζωντάνια καὶ χιοῦμορ, ἔδωσε τὸ βασικὸ ρόλο τῆς κωμωδίας ὅσο ἦταν δυνατὸ πιὸ τέλεια. Κυρίαρχησε πάρα γιὰ πέρα στὸ σκηνικὸ χῶρο κι' ἔδωσε τὸν παλμὸ καὶ τὸν τόνο σ' ὁλόκληρη τὴν παράσταση. Τὴν ἀρχηγίνα Πραξαγόρα ἐπλαισιώναν οἱ Θάλεια Καλλιγᾶ, Ἀλέκα Πάζη, Μαρία Ἀλκαίου, Νέλλη Μαρσέλλου καὶ Πόπη Παπαδάκη, στοὺς ρόλους τῶν συμβούλων τῆς γυναικῶν, μὲ ἐξυπνάδα καὶ τὸν ἁρμόζοντα κωμικὸ καὶ χιουμοριστικὸ τόνο. Στὸ ρόλο τοῦ Βλέπουρου (συζύγου τῆς Πραξαγόρας) ὁ Χρ. Νέζερ, ὅπως πάντα λαμπρὸς κωμικός. Οἱ Βασίλης Διαμαντόπουλος, Μιχ. Κελογιάννης καὶ Μιχ. Μπούχλης περίφημοι στοὺς ἀνδρικοὺς τοὺς ρόλους. Πολὺ καλὲς γρηᾶς οἱ Ἑλένη Χαλκούση, Ἀθανασία Μουστάκα καὶ Μερόπη Ροζάν. Πολὺ καλοδαλμένες ἐπίσης αἱ Τζένη Κορζῆ, Δέσπο Διαμαντίδου καὶ Ἕλλη Ξανθάκη. Ὁ χορὸς τῶν γυναικῶν περίφημος στὶς ὁμαδικὲς ἐμφανίσεις του, κάτω ἀπὸ τὴ χορογραφικὴ διδασκαλία τῆς Τατιάνας Βαρούτη.

Ἡ μουσικὴ τοῦ κ. Χατζηδάκι συνόδευσε μὲ ἀληθινὴ μαεστρία τὴν παράσταση καὶ δημιούργησε τὴν κατάλληλη ἀτμόσφαιρα. Τὰ σκηνικὰ καὶ τὰ κοστούμια τοῦ Βακαλὸ ὑπογράμμιζαν τὶς κωμικὲς σκηνὲς καὶ καταστάσεις. Ἡ ὅλη σκηνοθεσία ἔδωσε γοργὸ ρυθμὸ στὴν παράσταση καὶ τόνισε τὸ εὐτράπελο καὶ σατιρικὸ τῆς κωμωδίας, δίδοντας ἕνα ἐπιθεωρησιακὸ τόνο στὴν παράσταση. Πολλοὶ ἐπέκριναν τὸν τρόπο αὐτὸ τῆς σκηνοθεσίας καὶ τὴ μετάφραση, ὅτι δὲν ἔμειναν πιστὲς στὸ πνεῦμα τοῦ Ἀριστοφάνη καὶ ὅτι ἐνεωτέρισαν κατὰ τρόπο ἀπαράδεκτο. Δὲν εἶμαι φιλόλογος, οὔτε ξέρω σὲ ποιὰ ἀκριβῶς σημεῖα ἀπομακρύνθηκαν ἀπὸ τὸ κείμενο καὶ τὶς ὁδηγίες τοῦ συγγραφέως. Ἕνα πράμα ξέρω : Πόσ σὰν ἕνας θεατὴς ποὺ ἀγαπᾶ καὶ παρακολουθεῖ τὸ θέατρο μὲ στοργὴ ἀπὸ χρόνια, ἔφυγα ἀπὸ τὴν παράσταση εὐχαριστημένος, ἂν ὄχι γοητευμένος, καὶ γνώρισα «σκηνικὰ» τὸν Ἀριστοφάνη, ποὺ θὰ ἦταν ζήτημα ἂν μὲ ἄλλο τρόπο θὰ μποροῦσα νὰ τὸν γνωρίσω (ἡ ἀνάγνωση τοῦ πρωτοτύπου ἢ μεταφράσεως τῆς κωμωδίας δὲν εἶναι σκηνικὴ γνωριμία, τὸ θέατρο εἶναι γιὰ νὰ παίζεται).

Καὶ ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ χρεωστοῦμε εὐγνωμοσύνη στὸ Ἐθνικὸν Θέατρον ποὺ εἶχε τὴν ἰδέα νὰ καθιερώσῃ τὴν περίοδο Ἀττικῆς Κωμωδίας, ὥστε νὰ γνωρίσουμε σιγὰ - σιγὰ καὶ τὴ μορφὴ αὐτὴ τῆς ἀρχαίας μας κληρονομίας.

Δ. Δ. ΧΡΙΣΤΟΦΙΛΗΣ

Απόκομμα κριτικής



DAY 01 02 03 04 05 06 07 08 09 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
MONTH 01 02 03 04 05 06 07 08 09 10 11 12
YEAR 2013 2014 2015 2016 2017 2018 2019

Θέατρο 17.10.2017

Ανθρωποι πάνε κι έρχονται
Καθίσματα βγήκαν κι αδειάζαν
Προγράμματα τυπώνονται και σχίζονται
Σανίδια πατιούνται και τρίζουν
Σκηνικά δένονται και λύνονται
Κοστούμια φοριούνται και βγαίνουν
Λόγια ειπώνονται και χάνονται
Φώτα ανάβαν και σβύνουν
Κι εσύ δεν ήρθες αυτή απόψε.

Ποιήμα Ιδιόχειρο της Αγαθής Παππά.