

I. ΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΣ: ΒΑΣΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ

1. Στροφή προς την αρχαιότητα (συντελείται ήδη από την Αναγέννηση). Στο θέατρο ισχύει ο κανόνας των τριών ενοτήτων (χώρου, χρόνου, δράσης). Αξιοποιούνται θέματα από την ελληνική και ρωμαϊκή αρχαιότητα (βλ. ενδεικτικά, ακόμη και τους τίτλους των έργων του Κορνέιγ και του Ρακίνα).
2. Κυριαρχία της διάνοιας και επιδίωξη της απόλυτης ισορροπίας ανάμεσα στο συναίσθημα και το νου. Αξιοσημείωτος είναι ο κεντρικός ρόλος που διαδραματίζει ο άνθρωπος, όχι ως άτομο αλλά ως πρότυπο ενός τέλει τύπου που πηγάζει από τη φύση και εντάσσεται σ' αυτήν. Δεν ενδιαφέρει ο μεμονωμένος άνθρωπος αλλά το ον με τα καθολικά γνωρίσματα. Ανάλογα πρωταρχικό εμφανίζεται το ενδιαφέρον για την αληθοφάνεια, τη στιγμή που η φαντασία απεμπολείται.
3. Λιτότητα στο ύφος και αποφυγή κάθε κενού ρητορικού τόνου.
4. Έντονη τάση για σταθερότητα και στατικότητα των αξιών. Κατά συνέπεια εκλείπουν οι διαθέσεις γι' αλλαγή.
5. Ο άνθρωπος, ως πλάσμα που δεν μεταβάλλεται, συντονίζεται με μια, επίσης, αμετάβλητη φύση και κοινωνία.
6. Παρά την επιθυμία να θεωρηθούν και να παρουσιασθούν τα πράγματα κατά ορθολογιστικό τρόπο, στον κλασικισμό δεν εντοπίζονται ρεαλιστικές αποχρώσεις.
7. Αποφεύγεται το δύσμορφο, το κοινότοπο, το χυδαίο, τη στιγμή που στον ρομαντισμό περιγράφονται το φρικώδες και το δύσμορφο. Ο κλασικισμός απευθύνεται στο υψηλό, το ωραίο, το ευγενικό (βλ. πλατωνικό τρίπτυχο: ωραίο, αληθινό, ηθικό). Η προσκόλληση στην αρχαιότητα οδηγεί στους μύθους, τις παραδόσεις και τους θρύλους.

Εν κατακλείδι, εντοπίζονται

- (α) Στροφή στην αρχαιότητα.
- (β) Παγκοσμιότητα των ανθρώπινων τύπων.
- (γ) Κυριαρχία του λόγου στο συναίσθημα.
- (δ) Ισορροπία και ενότητα των στοιχείων που αποτελούν ένα έργο (κανόνας τριών ενοτήτων).
- (ε) Εκλεκτικότητα και αναφορά σ' ένα ιδανικό τελειότητας με βάση τις τρεις θεμελιώδεις αξίες.
- (στ) Αναφορά στη φύση και στην κοινωνία ως σταθερά περιβάλλοντα που δεν μεταβάλλονται.
- (ζ) Απόρριψη του φανταστικού, όταν αυτό δεν πηγάζει από τη μυθολογία και την ιστορία.
- (η) Άρνηση του ατομικού συναισθήματος ως στοιχείο ικανό ν' αποτελέσει το περιεχόμενο ενός έργου.
- (θ) Αποφυγή κάθε αναφοράς σ' ό,τι δύσμορφο, χυδαίο, ταπεινό και μη σχετιζόμενο με το ιδανικό της αρμονικής τελειότητας.

II. ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ: ΚΥΡΙΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ [Πέρα από τις διαφορές στις εθνικές εκφάνσεις του κινήματος]

1. Κυριαρχία του συναισθήματος, που εκφράζεται με την ένταση του πάθους και τείνει να είναι εξατομικευμένο. Ο ρομαντικός ήρωας αποτινάσσει την υποχρέωση να συγκρατεί το συναισθηματικό του αυθορμητισμό.
2. Αναζήτηση του προσωπικού στοιχείου – προβολή και λατρεία του «εγώ». Τερματίζεται η ανίχνευση αναλλοίωτων στοιχείων και παγκόσμιων αρετών στην

ανθρώπινη φύση. Ο άνθρωπος εντάσσεται στο χωροχρόνο, δεν είναι υπερχρονικός. Κλωνισμός της πίστης στη σταθερότητα των αξιών και αρχών.

3. Αντικατάσταση του στατικού και αμετάβλητου στοιχείου από το δυναμικό και αποδοχή της προσωπικής επίδρασης του ατόμου στο κοινωνικό σύνολο. Ο ρομαντικός συγγραφέας θεωρεί τον εαυτό του, ως ένα σημείο, και κοινωνικό ηγέτη. Έμφαση στο υποκειμενιστικό στοιχείο. Οι κανόνες παύουν να αποτελούν απαράβατη εντολή.
4. Απόρριψη των καθιερωμένων αισθητικών κανόνων. Προβάλλονται το δύσμορφο, το φρικώδες, το κακό, το παράλογο και καταστάσεις που προκαλούν αποτροπιασμό και φρίκη. Νέες φιλολογικές πηγές αποτελούν ο Δάντης, το ισπανικό θέατρο και μυθιστόρημα, η παλιά σκανδιναβική ποίηση, οι εθνικές λαϊκές πηγές, ο Σέξπιρ, η ελληνορωμαϊκή παράδοση.
5. Απελευθέρωση της φαντασίας, έτσι ώστε αυτό που παρουσιάζει ο καλλιτέχνης να είναι καθαρό δημιούργημά της και να μην χρειάζεται την επικύρωση του αληθοφανούς. Η γλώσσα είναι πλούσια και εύκαμπτη, σχετίζεται με τον αισθητό κόσμο, είναι γλώσσα αποχρώσεων, παραστατική, με τολμηρές μεταφορές και εμφανή τάση προς την υπερβολή.
6. Η φύση είναι ένα είδος ζωντανού οργανισμού που συμμετέχει στη συναισθηματική κατάσταση και στις μεταπτώσεις του ανθρώπου. Ανοίγεται ένας διαρκής διάλογος μαζί της. Αποτελεί αντικατοπτρισμό του εσωτερικού κόσμου του ατόμου και δεν καθλώνεται στο επίπεδο ενός είναι συμβατικού συμπληρώματος. Εκλεκτικές επιλογές αποτελούν το φθινόπωρο, το ηλιοβασίλεμα, η σελήνη, τα σύννεφα. Εν γένει το μελαγχολικό και νυχτερινό τοπίο.
7. Αναζήτηση του καινούργιου, του εξωτικού, του αγνώστου σε συνδυασμό με μια τάση φυγής. Κυριαρχούν η έξοδος, η μετοίκηση. Το ταξίδι μοιάζει με πρόκληση που αποφορτίζει τις ανησυχίες του ήρωα. Ταξιδεύει στο μυθολογικό σκοτεινό βορρά και τον εξωτικό νέο κόσμο (σε χώρες όπως: Ισπανία, δυτική Μεσόγειος, Αραβικός πολιτισμός, Αίγυπτος, Ελλάδα, Ανατολή). Κυριαρχεί ο εξωτισμός και ο οριενταλισμός. Ο δραματικός ήρωας επιβεβαιώνει τη φθορά του χρόνου θεωρώντας τα αρχαιολογικά μνημεία.
8. Προβολή του ηρωικού στοιχείου: ο ρομαντικός ήρωας είναι τολμηρός και ριψοκίνδυνος.
9. Ο Ποιητής είναι ο εμπνευστής της ανθρωπότητας. Δε βλέπει το πάθος ως αρρώστια αλλά ως υπέρτατη αξία ζωής. Πρεσβεύει την ανεξαρτησία κάθε λαού και σέβεται την ιδιοτυπία του. Αναζητά ένα νέο σύστημα αξιών και θέλει τη μετατροπή του κοινωνικού περιβάλλοντος. Δημιουργεί μια στάση ζωής. Προκαλεί με την ιδιότυπη ζωή του. Ντύνεται ιδιόρρυθμα, είναι μποέμ, κινείται «μεταξύ φιλολογικού καφενείου και παγεράς σοφίτας». Δημιουργεί σκάνδαλο με την καθημερινή παρουσία και δράση του και συγκρούεται με τον καθιερωμένο ηθικό κώδικα. Καταναλίσκει πάθη στην υπέρβαση του μέτρου.
10. Πριμοδότηση πάθους και ενστίκτου. Προτεραιότητα στην παρόρμηση. Ενδιαφέρον για τους «άγριους», τους πρωτόγονους λαούς.
11. Ο ρομαντικός ήρωας χαρακτηρίζεται από συναισθήματα όπως η μελαγχολία, η νοσταλγία, η απελπισία. Συχνό είναι το μοτίβο ενός βίαιου θανάτου ή της αυτοκτονίας. Εν γένει η απογοήτευση από την πραγματικότητα. Επομένως η ανία τείνει να αποτελεί την «αρρώστια του αιώνα».
12. Απώλεια της εμπιστοσύνης στην ασφάλεια και, συνακόλουθα, αγωνία για το υπερέραν και το άπειρο.

13. Ιδεώδη του ρομαντικού ήρωα αποτελούν τα παρακάτω: παράφορος πνευματισμός, θρησκευτικός μυστικισμός, πατριωτικό ιδεώδες, έρωτας για τη γυναίκα (πλατωνική αντίληψη, συγχώνευση έρωτα-θρησκείας, έρωτας ως κόλαση).
14. Η ρομαντική τέχνη δεν έχει ηθικοπλαστικούς στόχους. Έντονο ενδιαφέρον για τη γνωριμία με τη λογοτεχνία άλλων λαών. Τάση για προσέγγιση της ξένης κουλτούρας.
15. Αναζήτηση στοιχείων εθνικής ταυτότητας. Αποδίδεται ιδιαίτερη σημασία στο λαό ως φορέα παραδόσεων (μύθοι, θρύλοι).
16. Ύπαρξη κοινωνικών και πολιτικών ανησυχιών, όπως η ευημερία της ανθρωπότητας και τα δικαιώματα των λαών. Έτσι προκύπτουν η συμπάθεια για τους καταπιεσμένους και η συμμετοχή στις κοινωνικές αναταραχές και σε κάθε εθνική εξέγερση.
17. Παραβιάζεται ο αυστηρός καθορισμός των λογοτεχνικών ειδών: έτσι επιτρέπεται κάθε απόκλιση και παραμερίζεται το καθιερωμένο διδακτικό εγχειρίδιο.

**ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΟΥ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΥ / ΚΙΝΗΜΑΤΟΣ ΤΟΥ ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΥ:
ΘΕΣΕΙΣ ΦΙΛΟΣΟΦΩΝ**

<p>Αϊζάια Μπερλίν <i>Οι ρίζες του ρομαντισμού</i> Γερμανικές ρίζες</p> <ul style="list-style-type: none"> • Υπονομευτικός γερμανικός χαρακτήρας κατά του γαλλικού διαφωτισμού. • Οι θεωρίες των Γερμανών ιδεαλιστών φιλοσόφων ανατρέπουν τη βασική θέση του Διαφωτισμού ότι αν γνωρίσουμε τη βασική δομή του κόσμου θα υπάρξουμε εντός του με ασφάλεια, δημιουργώντας και αντίστοιχα μοντέλα κοινωνικής δράσης και καλλιτεχνικής δημιουργίας. • Συνθήκες στη Γερμανία του 18^{ου} αι.: τραύμα τριακονταετούς πολέμου, πολιτική διάσπαση, πεφωτισμένη δεσποτεία, αίσθημα κατωτερότητας έναντι λοιπής Ευρώπης, λουθηρανικός πιετισμός, μασόνοι και ροδόσταυροι. • Καθοριστική στη διαμόρφωση μιας πρώιμης ρομαντικής αντίληψης υπήρξε η μυστικιστική θεωρία του Χάμαν με το κήρυγμά του εναντίον της επιστήμης και υπέρ μιας ποιητικής /θρησκευτικής ενατένισης της ζωής. • Οι θεμελιώδεις έννοιες του ρομαντισμού εδράζονται στις απόψεις του Χέρντερ (υπεράσπιση της πολιτισμικής ιδιαιτερότητας του έργου τέχνης), του Καντ (εισαγωγή της προτεραιότητας της βούλησης έναντι της μηχανιστικής αιτιοκρατίας), του Σίλλερ (δυναμικό εθνικιστικό εγώ και ανθρώπινη ηθική), του Φίχτε (το εγώ της οικουμενικής βούλησης ως αντίσταση στη φυσική πραγματικότητα), του Σέλλινγκ (σκοτεινές και ασυνείδητες δυνάμεις που ενυπάρχουν σε φύση και τέχνη). • Έτσι γεννήθηκαν οι έννοιες και ιδέες: 	<p>Lowy-Sayre (Λεβί και Σερ) <i>Εξέγερση και μελαγχολία</i> Πολιτική πολλαπλότητα</p> <ul style="list-style-type: none"> • Αντιαστικός και αντικαπιταλιστικός χαρακτήρας του κινήματος. • Ισοβαρής και ταυτόχρονη κατανομή του κινήματος σε Γερμανία, Αγγλία και Γαλλία μέσα από ένα πυκνό πολιτισμικό ρομαντικό δίκτυο. • Ερμηνεύουν την πολλαπλότητα των μορφών του Ρομαντισμού ως αποτέλεσμα των ισάριθμων πολιτικών μορφών που εξέλαβε στην εξέλιξή του το ρεύμα. • Στη θέση του διαφωτισμού τοποθετούν τη Νεωτερικότητα (: που σηματοδοτεί τον καπιταλιστικό πολιτισμό από τη βιομηχανική επανάσταση ως σήμερα). Έτσι ο ρομαντισμός ασκεί κριτική στον τρόπο ζωής σε μια καπιταλιστική κοινωνία. • Η ατομική βούληση δεν αφορά τον ατομικισμό της κατανάλωσης. Στο ρομαντισμό προέχει η συλλογικότητα, η «πληρότητα του Όλου». • Θεωρούν το ρομαντισμό αντίδραση στη διείδυση της οικονομίας της αγοράς στην πολιτισμική ζωή. • Θεωρούν ότι η εξέγερση στρέφεται ενάντια: <ol style="list-style-type: none"> 1) στην «απομάγευση», την ποσοτικοποίηση και μηχανοποίηση του κόσμου, 2) στην ορθολογιστική αφαίρεση, 3) στην αποσύνθεση των κοινωνικών δεσμών. • Προτείνεται η ρομαντική τυπολογία: <ol style="list-style-type: none"> 1) αυταπάτη απλής και γνήσιας επιστροφής στις κοινότητες του παρελθόντος, 2) μοιρολατρική αποδοχή του αστικού παρόντος. • Μορφές ρομαντισμού (δια απηχήσεων των αρχών του):
---	---

<ol style="list-style-type: none"> 1) του άρρητου συμβολικού βάθους που δεν υπακούει στη ρυθμιζόμενη από την αιτιοκρατία του διαφωτισμού <i>regum natura</i>. 2) της νοσταλγίας και της επιστροφής στο φυσικό οίκο του Πατρός. 3) της σκοτεινής παράνοιας που κυβερνά το σύμπαν. 4) της μυθολογίας για το αρχέγονο και μυστικιστικό στοιχείο. 5) της ελεύθερης και αδέσμευτης βούλησης. 	<p>Κόλεριτζ, Ράσκιν, Μάης '68.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ύπαρξη μιας οιοονεί αντικαπιταλιστικής εξέγερσης από τον 18^ο αι. ως σήμερα, που κινείται ανάμεσα στη βιομηχανική αστική νεωτερικότητα και στην επίκληση των πολιτισμών του παρελθόντος.
--	---

ΔΙΧΑΣΜΕΝΕΣ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΕΣ ΘΕΣΕΙΣ
(όσες και οι μελετητές ή οι ρομαντικοί / δυσκολία ορισμού)

<ul style="list-style-type: none"> • Το κίνημα ταυτίζεται με την ανεπιτήδευτη χαρά της ζωής, με την ελεύθερη φύση, την αυθόρμητη ενέργεια, τη βούληση για ζωή. • Ταυτίζεται με την απέραντη νοσταλγία για ένα χαμένο οίκο ή κέντρο, τυλίγεται σε μεθυστικά όνειρα και γλυκιά μελαγχολία. • Περιλαμβάνει τα δεινά της εξορίας και την αίσθηση. • Συμπυκνώνει την επιστροφή σ' ένα ηρωικό και ευγενές παρελθόν, μεσαιωνικό, μυστικιστικό και εθνικιστικό. 	<ul style="list-style-type: none"> • Ταυτίζεται με το «εμπύρετο», την αρρώστια, το μαρασμό, το γοτθικό έρεβος και το θάνατο. • Ισοδυναμεί με την ισχυρή αίσθηση του ανήκειν σε μια τάξη, σε ένα έθνος, σε μια παράδοση. • Εκφράζει τη διαρκή εξέγερση στο συμβατικό, στο στατικό και το αγοραίο και ταυτίζεται με τον πόθο της Ουτοπίας.
---	---

III. ΝΑΤΟΥΡΑΛΙΣΜΟΣ: Αποτελεί φυσική συνέχεια του ρεαλισμού (κατεξοχήν ρεαλιστική περίοδος: 1848-1887). Κυρίως νατουραλιστική περίοδος: 1867 (*Τερέζα Ρακέν*) ως 1887 (*Μανιφέστο των πέντε*).

Η λέξη φύση υπάρχει στον όρο. Αρχικά χρησιμοποιήθηκε ως συνώνυμη του ματεριαλισμού. Στη ζωγραφική χρησιμοποιήθηκε θεματογραφικά. Καθιερώθηκε ως όρος το 1867 από το Ζολά στον πρόλογο της *Τερέζας Ρακέν*. Ο νατουραλισμός είναι μια σχολή, ενώ ο ρεαλισμός όχι. Έχει χρονικά όρια, μανιφέστα, ηγέτες, ιστορικό καθορισμό. Ρεαλισμός → απεικόνιση της πραγματικότητας με τα μέσα που ο καλλιτέχνης κρίνει πρόσφορα κάθε φορά. Νατουραλισμός → φωτογραφική απεικόνιση της πραγματικότητας. Μιμητικός ρεαλισμός → ρεαλιστική πρόθεση οδηγημένη στην ακραία μορφική της συνέπεια.

Οι επιστημονικές εφευρέσεις με τις διάφορες εφαρμογές τους μεταβάλλουν τη ζωή των θεατών, την κατασκευή του θεάτρου, αλλά και τη δραματολογία:

- γοργή βιομηχανοποίηση
- άνοδος της αστικής τάξης στην εξουσία
 - ↳ σύγκρουση ανάμεσα στ' απομεινάρια της αριστοκρατίας και τη μεσαία τάξη
συγκέντρωση του πληθυσμού στην πρωτεύουσα και όχι στην ύπαιθρο
μακρόχρονη και αργόρυθμη κίνηση για πολιτική μεταρρύθμιση.
- Οργάνωση του θεάτρου:
 - ↳ αντικατάσταση των παλιών μέσων συγκοινωνίας από το σιδηρόδρομο:
καταστροφή
της ανεξαρτησίας των επαρχιακών θεάτρων και συμβολή στην ανάπτυξη των τουρνέ των θιάσων
Οι θεατρικές αίθουσες γεμίζουν από εκπροσώπους της αστικής τάξης που αντιλαμβάνονται το θέατρο ως μέσο ψυχαγωγίας με αποτέλεσμα να αρχίζει να εμπορευματοποιείται το θέατρο. Τα θέατρα γίνονται ιδιοκτησία ανθρώπων που επιθυμούν να κερδίσουν χρήμα. Ανάλογα επηρεάζεται το ρεπερτόριο αλλά και η σύνθεση του θιάσου. Ως ανασχετικός παράγοντας για το παραπάνω αποτελεί το σύστημα θεατρίνου-θεατρώνη.
 - ↳ Χρήση φωταερίου: χρήση κεριών και λάμπας που υπονόμειαν τη διάθεση ρεαλιστικής αναπαράστασης. Χρήση των επιθυμητών φωτιστικών μέσων. Επικρατεί σκοτάδι στην πλατεία → διάκριση σκηνής / πλατείας → η αυλαία λειτουργεί ως σύμβολο διάκρισης.
 - ↳ Εμφάνιση του σκηνοθέτη.

Νατουραλισμός: Διαμορφωτικοί παράγοντες

1. Η βιομηχανική επανάσταση μεταμόρφωσε το πρόσωπο της Δυτικής Ευρώπης και της Βόρειας Αμερικής. Η οικονομική μεταβολή επιφέρει και την κοινωνική. Η εργατική τάξη, συγκεντρωμένη στα αστικά κέντρα, οργανώνεται σε συνδικάτα και διεκδικεί βελτίωση των όρων ζωής και συμμετοχή στην οργάνωση της οικονομίας. Το σοσιαλιστικό κίνημα θα συνδράμει στην απόκτηση ταξικής συνείδησης. Το προλεταριάτο συγκεντρωμένο στα αστικά κέντρα ζει άθλια ζωή εξαιτίας της αδηφαγίας των πλουσίων. Η απεργία και η εξέγερση λαμβάνουν χώρα ενάντια στην αυξανόμενη ευημερία της άρχουσας τάξης των ιδιοκτητών. Στην Τέχνη το στοιχείο της σοσιαλιστικής ηθικής αγανάκτησης υποκρύπτονταν πίσω από την πρόσοψη της αντικειμενικότητας.

2. Η παιδεία ακολουθεί επιστημονική κατεύθυνση: οι σχολές της ιατρικής και των φυσικών επιστημών θα έχουν το προβάδισμα σε σχέση με τις σχολές θεολογίας και φιλολογίας. Το μυστήριο και η πίστη θα αντικατασταθούν με την παρατήρηση, τη λογική και το πείραμα.

Οι επιστημονικές ανακαλύψεις αναγκάζουν τον άνθρωπο να αναθεωρήσει τις αντιλήψεις που είχε για τον εαυτό του ως φυσικό και ηθικό ον. Οι ηρωικές πράξεις και η ελευθερία εκλογής δεν υφίστανται.

Διάδοση των θεωριών του Λαμάρκ και του Δαρβίνου (1859, *Προέλευση των ειδών*) για το μετασχηματισμό και την εξέλιξη των ειδών και τη θεωρία της κληρονομικότητας.

Μετάβαση από τον «μεταφυσικό» άνθρωπο (δημιούργημα της θείας βούλησης, ρομαντική εξιδανίκευση) στο «φυσιολογικό» άνθρωπο (υποβιβασμός στο επίπεδο του ζώου, κυριαρχία της ζωώδους φύσης που βρίσκεται σε λανθάνουσα κατάσταση, σεξουαλικότητα, επήρεια αλκοόλ, δίκαιο ισχυρού, αγώνας για επιβίωση). Ο άνθρωπος είναι ένα ζώο που η πορεία του καθορίζεται από την κληρονομικότητα, την επίδραση του περιβάλλοντος και τις πιέσεις της στιγμής. Έτσι χάνεται η ελεύθερη βούληση και η ευθύνη του ανθρώπου για τις πράξεις του. Οι ενέργειες είναι αποτέλεσμα ανεξέλεγκτων δυνάμεων. Ο νατουραλισμός παρουσιάζει κλινικές περιπτώσεις και όχι τραγωδίες με την κλασική έννοια.

Ο άνθρωπος γίνεται αντικείμενο ουδέτερης παρατήρησης, περιγραφής και ανάλυσης.

Ό,τι κάνει ένας άνθρωπος, κατά τον Taine, εξηγείται από τρεις παράγοντες: την κληρονομικότητα (οι πράξεις των ανθρώπων εξηγούνται ως μια αργή διαδοχή συμβάντων που έχουν σχέση με το αίμα και τα νεύρα), το περιβάλλον και τη χρονική στιγμή.

Χρησιμοποιείται η επιστημονική μεθοδολογία για την εξήγηση ατόμου και κόσμου. Πίστη στους αμετάβλητους γενικούς κανόνες και πέρασμα από τη μεταφυσική στο θετικισμό.

Γίνεται προσπάθεια να εξηγηθούν επιστημονικά η ζωή, ο έρωτας, οι σχέσεις. Περνάμε από την ψυχή στο σώμα (απόπειρα επιστημονικής ερμηνείας της μοίρας).

3. Ειδικά το σώμα εμπλέκεται σε κάθε παιχνίδι δύναμης και το χρησιμοποιούν όλες οι κοινωνίες προκειμένου να ρυθμίσουν τους κώδικες αναπαράστασής του. Η Ιατρική στα τέλη του 19^{ου} αιώνα με τις ακτίνες X, τα θερμόμετρα και τα στηθοσκόπια εξετάζει το ανθρώπινο σώμα. Από κοντά αναπτύσσουν τις θεωρίες τους ο οικονομολόγος Μαρξ, ο βιολόγος /κοινωνιολόγος Δαρβίνος, ο φιλόσοφος Νίτσε, ο ψυχολόγος Φρόιντ και (αργότερα) ο γλωσσολόγος Σοσίρ. Όλα τίθενται στο μικροσκόπιο της επιστημονικής αποδόμησης και παρακολούθησης. Για όλα πρέπει να υπάρχει απάντηση. Από την Ποιητική του Σύμπαντος μεταβαίνουμε στην Ποιητική του ιδιωτικού κόσμου.

Το άτομο ενδιαφέρει ως βιολογική και κοινωνική μάζα. Η ανθρώπινη μάζα και οι κοινωνικές παραστάσεις της δομείται μέσα από κατηγοριοποιήσεις, όπως υγιής-τρελός / ήρεμος-νευρωτικός / ηθικός-ανήθικος. Έμφαση δίνεται στην παρουσία της γυναίκας: μετά από εκατοντάδες χρόνια προβολής της κυριαρχίας του άνδρα στο δημόσιο χώρο, παρατηρείται εστίαση στις βασιλίσσες του ιδιωτικού χώρου και τη συγκρότηση πορτρέτων που καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα συμπεριφορών.

ΝΑΤΟΥΡΑΛΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟ

- Οι νατουραλιστές δραματουργοί αντιμετώπισαν ένα πρόβλημα: το ιδανικό της τέλειαν αντικειμενικότητας δυσκολεύει στη σκηνική του αποτύπωση, γιατί σ' ένα θεατρικό έργο δεν υπάρχουν περιθώρια για σχόλια και επεξηγήσεις, ενώ για την απόδοση του ιστορικού των προσώπων δεν θα πρέπει να χρησιμοποιηθεί ο συμβατικός μονόλογος.
- Ρεαλιστική απεικόνιση όλων των κοινωνικών επιπέδων.
- Σαφής και αυθεντική περιγραφή της κατάστασης που επικρατεί σ' ένα μέρος της κοινωνίας και ο μέσος θεατρόφιλος αγνοεί.
- Αποκάλυψη κρυμμένων αβύσσων και έκρηξη μιας ώριμης κατάστασης που πυροδοτείται από την παρουσία κάποιου ατόμου απ' έξω.

- Στο νατουραλιστικό θέατρο της αγροτικής /εργατικής τάξης η αντικειμενική παρουσίαση των συνθηκών διαβίωσης στο αστικό κοινό προκαλεί τη δίκαιη αγανάκτηση και τον αναμορφωτικό ζήλο.
- Σχολαστική περιγραφή μέσω σκηνικών οδηγιών της διαρρύθμισης της θεατρικής σκηνής που συνδέεται με την αφηγηματική τεχνική.
- Εξέταση νόμιμων ή παράνομων καταστάσεων (γάμος, μοιχεία) που προκαλούν προβλήματα και βίαιες αντιδράσεις σε νομοθέτες και στο κοινωνικό σύνολο.

Ποιο είναι το είδος του θεάτρου προς το οποίο εναντιώνονται οι νατουραλιστές.

Θεατρική ζωή στο γαλλικό θέατρο της εποχής (1880)

- Εντοπίζεται έντονη θεατρική ζωή αλλά ελλείπουν οι σημαντικοί συγγραφείς: παρακμή κλασικιστικής τραγωδίας και του κινήματος του ρομαντισμού.
- Βασιλεύουν δυο θεατρικά είδη: μελοδράματα (με έμφαση στη φτηνή αισθηματολογία) και «καλοφτιαγμένα έργα» (γραμμένα με βάση συνταγές που προσδίδουν την τεχνική επάρκεια αλλά εμφανίζεται «έλλειμμα ουσίας» και κοινωνικού προβληματισμού).

Ο Ζολά ως πρωταγωνιστικής σημασίας προσωπικότητα του νατουραλιστικού κινήματος.

- Ο τρόπος που περιγράφει ο συγγραφέας τον κοινωνικό άνθρωπο επηρεάζει νατουραλιστές συγγραφείς και σκηνοθέτες (ειδικά τον Αντρέ Αντουάν).
- Την πρώτη περίοδο δράσης του νατουραλισμού κινήματος παίζονται στις παρισινές σκηνές θεατρικές διασκευές διηγημάτων και μυθιστορημάτων του Ζολά.

Ο Ζολά, παράλληλα, υπήρξε και θεωρητικός του θεάτρου: οραματίζεται ένα νέο θέατρο και τεκμηριώνει τις διαφωνίες του με το θέατρο που κυριαρχεί. Συντάσσει επιφυλλίδες και θέτει το πλαίσιο μιας θεωρίας του νατουραλισμού. Τα εν λόγω άρθρα συγκεντρώνονται (1881) στο βιβλίο *Ο Νατουραλισμός στο θέατρο. Θεωρίες και παραδείγματα*. Ιδιαίτερης σημασίας είναι το έργο του *Τερέζα Ρακέν* (1873). Υπόλοιποι εκπρόσωποι. Στη Γαλλία: François de Curel, *Η άλλη όψη μιας αγίας* (1892) / Eugène Brieux, *Οι τρεις κόρες του κ. Dupont* (1897). *Οι κατεστραμμένοι* (1901). *Η μητρότητα* (1903). Henry Becque, *Τα κοράκια* (1882). Στη Γερμανία: Γκ. Χάουπμαν: *Πριν το ξημέρωμα. Υφαντές* (1892).

Ο Ζολά ασκεί κριτική στον ρομαντισμό και την κλασικιστική τραγωδία, πιστεύοντας ότι παραποιούν την αλήθεια. Η παρακμή των ειδών οφείλεται στο γεγονός ότι δεν παρουσιάζουν στη σκηνή τη ζωή των απλών καθημερινών ανθρώπων. Παράλληλα, το θεατρικό κοινό μοιάζει να έχει κορεσθεί και αυτό αναζητά την ικανοποίηση στο θεαματικό στοιχείο. Ο ίδιος επιχειρήσει να πλησιάσει τα όρια μιας αντικειμενικότητας, εξετάζοντας τις σκοτεινές σφαίρες της ανθρώπινης ζωής.

- Περί υποκριτικής. Ο Ζολά υποστηρίζει ότι δεν υπάρχει η γενιά των ηθοποιών του ρομαντικού θεάτρου και ότι η ομορφιά έχει μετατραπεί σε μανιέρα. Κατηγορεί τις δραματικές σχολές διότι καλλιεργούν το υποκριτικό ύφος του στόμφου και της εξωτερικής καλλιγραφικής εκφοράς του λόγου. Επιζητά την πάταξη του στόμφου και την επίτευξη της απόλυτης φυσικότητας. Ζητάει από τους ηθοποιούς να παρατηρούν τη ζωή ώστε να την αντιγράφουν επί σκηνής ως έχει.
- Περί σκηνικών. Ο Ζολά καταδικάζει από τη μια τις σκηνογραφίες του κλασικιστικού θεάτρου ως ουδέτερες και συμβατικές και από την άλλη τα

εντυπωσιακά σκηνικά και τις πολύπλοκες μηχανές που έφερε το ρομαντικό θέατρο. Προπαγανδίζει εκείνο το σκηνικό διάκοσμο που παρουσιάζει την πραγματικότητα με αυθεντικό τρόπο.

- Περί κριτικής. Θεωρεί ότι φέρει μερίδιο ευθύνης για την παρακμή, επειδή οι κριτικοί προπαγανδίζουν ένα μοντέλο τέχνης που μοιάζει να αναπαράγει την υπάρχουσα κατάσταση. Και αποθαρρύνουν όσους επιχειρούν καινοτομίες. Εξεγείρεται, έτσι, κατά της κανονιστικής θεωρίας. Χωρίς, ωστόσο ο ίδιος, να αποφεύγει μια ανάλογη πρακτική. Θεωρεί ότι μια από τις αιτίες για την παραγωγή ανούσιων έργων είναι η επικρατούσα ηθική και η κυρίαρχη ιδεολογία. Με αυτή την πρόκριση το επιχείρημα της ηθικής τείνει να ακυρώσει την κριτική επί της αισθητικής.

TEPEZ PAKEN (1873): σύντομο σχόλιο για τα βασικά χαρακτηριστικά

Έργο που είναι απόλυτα σύμφωνο με τη ζωή και δε στρεβλώνει τα περιστατικά. Αντίθετα από το «δράμα ιδεών», που μπορεί να οργανώνεται με βάση ένα διάλογο που καθρεφτίζει τη ζωή και να παρουσιάζει τη ζωή όπως έχει, αλλά τα επιμέρους στοιχεία συντίθεται με βάση να αποδειχτεί το αρχικό σχήμα, ο Ζολά απεικονίζει την πραγματικότητα με φωτογραφική ακρίβεια.

- Τα δραματικά πρόσωπα είναι περιπτώσεις προς μελέτη. Υποταγή του δράματος στις μεθόδους της επιστήμης και ανατομική προσέγγιση των χαρακτήρων και των καταστάσεων. Αντικατοπτρίζονται οι προοδευτικές απόψεις για το ρόλο της γυναίκας στη ζωή του ζευγαριού και την κοινωνία.
- Θίγονται ζητήματα για τη γυναικεία σεξουαλικότητα, τη βιολογική και κατά συνέπεια κοινωνική κατωτερότητά της, το δέος για τη μοιραία γυναίκα και τη δυσιστική αντίληψη του σχήματος «αγία / πόρνη» (μονογαμική αγάπη, δια της αγάπης η γυναίκα αφομοιώνει τον άνδρα).
- Προηγήθηκε του έργου η διαμόρφωση εκείνων των κοινωνικών αντιλήψεων που αφορούν ελεύθερους ερωτικούς δεσμούς, γυναικεία χειραφέτηση αλλά και εξιδανίκευση των ιδιοτήτων της μητέρας και συζύγου. Σχόλια όπου αναπτύσσεται η ιδέα ότι η βιολογική κατωτερότητα δικαιολογεί και την ψυχολογική υποταγή της γυναίκας.
- Η συμπεριφορά της Τερέζ προκαθορίζεται από τη ράτσα (βίαιες παρορμήσεις από την αφρικανή μητέρα της), το περιβάλλον (κοινωνικοποίηση σ' ένα δοσμένο μοντέλο συμπεριφοράς) και τη στιγμή (αχαλιναγώγητη έκρηξη των αισθήσεων). Η ανεξέλεγκτη ερωτική έκφραση της γυναίκας δεν έχει ευτυχή κατάληξη. Η ανατροφή της καθορίζεται από τη συνήθειά της να σωπαίνει, το γάμο της μ' έναν ακατάλληλο σύζυγο και συνακόλουθα την υποκρισία της συζύγου, κάτω από την ήρεμη επιφάνεια της ψυχρότητας. Η Τερέζα και ο Λοράν δεν παρουσιάζονται ως ανθρώπινα όντα με σκέψεις, συναισθήματα και συνειδήσεις αλλά σαν οργανισμοί από σάρκα, αίμα και νεύρα. Η συμπεριφορά τους καθορίζεται από την κληρονομημένη κράση τους: «ενθουσιώδης» (Λ.), «νευρική» (Τ.). Ο τρόπος ανατροφής καταπιέζει τα πάθη. Το περιβάλλον είναι σκοτεινό (μουχλιασμένο μαγαζί) και καθορίζεται από την καταπιεστική πεθερά. Οι τύψεις του ζευγαριού ερμηνεύονται με βάση την ιατρική: οι παραισθήσεις του Λ. και οι φοβίες της Τ. αποδίδονται σε κινήσεις του αίματος και των νεύρων, ως χημική αντίδραση.

- Επιτελείται η απελευθέρωση των αισθήσεων μέσω του έρωτα. Σε πρώτο πλάνο βρίσκονται το πάθος, η σεξουαλικότητα, ο ένοχος έρωτας, η παράνομη ατμόσφαιρα, τα φαλλοκρατικά σύμβολα.
- Το έγκλημα των δύο εραστών συντελείται, κατά όχι τυχαίο τρόπο, στη φύση. Επιπλέον, είναι επινόηση της γυναίκας και λειτουργεί αφροδισιακά. Η ερωτική σχέση θα χάσει την αύρα της όταν, μετά τις ευχές και την επικρότηση της κοινωνίας, γίνει ψυχοφθόρα. Οι τύψεις και οι αλληλοκατηγορίες για τη δολοφονία κατατρώχουν το ζευγάρι ως τιμωρία για τη βιωμένη λαχτάρα. Επαναφορά της ψυχρότητας λόγω της απώλειας της σαγήνης της παρανομίας.

IV. ΟΙ ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΣΤΙΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΕΣ ΧΩΡΕΣ

Πολλαπλασιασμός των θεατρικών μονάδων:

Παρίσι → θέατρο του Βουλεβάρτου

Αγγλία → κατάργηση (1937) της διάκρισης αναγνωρισμένων και μη θεάτρων

Γερμανία → πολλαπλασιάζονται τα μη επίσημα θέατρα.

Κυριαρχούν στα τελευταία τα έργα που απευθύνονται στο ευρύτερο αστικό κοινό. Καθώς επιδιώκονται έσοδα για τη συντήρηση των θεάτρων. Κυριαρχούν στο δραματολόγιο έργα όπως του Σκριμπ, αστικά δράματα ή μελοδράματα.

- Το θεατρικό γεγονός για να υπάρξει απαιτούνται συγγραφέας – ηθοποιός – θεατρικό κοινό.
- Τον 18^ο αι. υπάρχουν ηθοποιοί που με την τέχνη τους, τους νεωτερισμούς στην υποκριτική αντιπροσωπεύουν ένα βήμα εμπρός στην εξέλιξη της σκηνικής τέχνης και αποτελούν προδρόμους της σκηνοθεσίας.

Γάλλοι ηθοποιοί αποτελούν φορείς κάποιων μεταρρυθμίσεων που στηρίζονται με το κίνημα του Διαφωτισμού.

Ο Λεκέν είναι ανακάλυψη του Βολταίρου, παίζει τραγικούς ρόλους και επιβάλλει σοβαρότερη προσέγγιση του κειμένου.

Εμφανίζεται στροφή προς το ρεαλισμό όσον αφορά σκηνικά και κοστούμια και η Κυρία Κλαιρόν σε μια προσπάθεια εφαρμογής της αληθοφάνειας στην ενδυματολογία καταργεί το κρινολίνο.

Ο Ταλμά αναδεικνύεται τις παραμονές της γαλλικής επανάστασης, με την παρουσία του σημαίνει τη μετάβαση της γαλλικής σκηνης από τον κλασικισμό στις αναζητήσεις του ρομαντισμού, ενώ παίζει ρόλο στις θεατρικές συγκρούσεις που σχετίζονται με τα γεγονότα της γαλλικής επανάστασης.

ΒΡΕΤΑΝΙΑ. Η Αγγλική σκηνή δεν έχει το βάρος της κλασικιστικής τεχνοτροπίας, έτσι από τους άγγλους ηθοποιούς θα προέλθει η αποδέσμευση της σκηνικής τέχνης από τον κλασικισμό.

Ο Γκάρικ με τη δράση του φέρνει τον εκσυγχρονισμό και στην υποκριτική τεχνοτροπία και στην αντιμετώπιση του θεατρικού κειμένου. Ασχολήθηκε με τα σεξπικικά κείμενα, περιόδευσε ανά την Ευρώπη και έδωσε αφορμή στον Ντιντερό να κάνει παρατηρήσεις σχετικά με το ρόλο και την ψυχολογία του ηθοποιού.

Στις αρχές του 19^{ου} αι. πρότυπο ρομαντικού ηθοποιού είναι ο Έντμοντ Κην. Χαρακτηριστικά του αποτελούν η μποέμικη ζωή, η εισαγωγή υπερβολών στην ερμηνεία των σεξπικικών ρόλων, η αναζήτηση της απόλυτης ελευθερίας στην

έκφραση, η ερμηνεία με το ένστικτο που οδηγεί στην άνιση επίδοση: άλλοτε ενθουσιάζει και άλλοτε απογοητεύει.

Ο γιος του Τσαρλς Κην (1850-60) φροντίζει για το σύνολο της θεατρικής έκφρασης, την ακρίβεια σκηνικών και ενδυμάτων.

Κυριαρχία του μελοδράματος: παρουσίαση έργων που γίνεται χρήση μουσικής, με αποτέλεσμα να παρακάμπτεται το μονοπώλιο, εφόσον ο νόμος επέτρεπε τη μουσική ψυχαγωγία και εκτός «Ντριούρι Λέιν» και «Κόβεντ Γκάρντεν». Κατά σχηματικό τρόπο, το αντιθετικό δίδυμο «μελόδραμα / τραγωδία» ευρίσκεται κατ' αντιστοιχία με αυτό της «κωμωδίας / φάρσας». Επίπεδοι χαρακτήρες (κακοί / άγγελοι). Η πλοκή, συνήθως, περιλαμβάνει κακόβουλη πλεκτάνη, βίαιη δράση, συμπτώσεις (επιστολές και εξομολογήσεις τελευταίας στιγμής). Ενώ οι συμπεριφορές και τα κίνητρα των χαρακτήρων είναι σαφώς διακριτά (επίπεδοι χαρακτήρες). Η μουσική επένδυση κατασκευάζει τόνο και ατμόσφαιρα που απευθύνεται στο συναίσθημα. Εν γένει η καταφυγή στον εντυπωσιασμό του λαϊκού κοινού πραγματοποιούνταν δια των εκκρεμοτήτων (διαρκής αγωνία) και της υπερδοσολογίας συναισθήματος. Μπουσικό (βασικός εκπρόσωπος): *The Demon Barber of Fleet Street*. Αιώνας μεγάλων ηθοποιών: Κην, Μακρέντι, Μάθιος, Ίρβινγκ.

ΙΤΑΛΙΑ. Αιώνας αγώνων για εθνική ενότητα. Έμφαση στις πολιτικές και ιδεολογικές προεκτάσεις του κινήματος του Ρομαντισμού. Αντίδραση στον γαλλικό κλασικισμό και την ξένη κυριαρχία. Ελλείπουν τα μεγάλα δραματικά έργα. Αναγέννηση του ιταλικού δράματος και δημιουργία εθνικής δραματουργίας μέσω του κινήματος του Βερισμού (ρεαλισμού α-λα ιταλικά). Επιδράσεις από γαλλικό νατουραλισμό. Στη συνέχεια αποτυπώνονται σε δραματικά έργα σκηνές από την επαρχιακή ζωή, μέσω της χρήσης και ντοπιολαλιάς. *Cavalleria Rusticana* (1884) του Βέργκα. Η σκηνική ζωή ρυθμίζεται από τους περιοδεύοντες θιάσους, όπου διαπρέπουν η Ριστόρι, ο Ρόσι, ο Σαλβίνι, η Ντούζε.

ΙΣΠΑΝΙΑ. Εξαιτίας των νεοκλασικών, το ρομαντικό δράμα εισβάλλει υπερβολικό σε όλες του τις εκφράσεις (στην εν λόγω δραματουργία τα τεκταινόμενα αναγγέλλονται και διαψεύδονται, τη στιγμή που δίπλα σε απιθανότητες, εμφανίζεται σωρεία πτωμάτων). Ωστόσο, τα δακρύβρεχτα δράματα γνωρίζουν επιτυχία στο κοινό και οι συγγραφείς τους αμιλλώνται σε καθ' υπερβολήν καταστάσεις. Δούκας δε Ρίβας: *Δον Άλβαρο* (1835). Γκαρσία Γκουτιέρες [: μετριοπαθέστερος: η βιαιότητα των ηρώων αιτιολογείται από τα κοινωνικά συμφραζόμενα]: *Τροβαδούρος* (1833) / Βέρντι / Τροβατόρε.

Χοσέ Θορίγια: Εκφράζει την αφομοίωση του ρομαντισμού από την ευρύτερη παράδοση του ισπανικού θεάτρου, με αποτέλεσμα την εξαπλούστευση της υπόθεσης, τις παρεμβολές του κωμικού στοιχείου και την αδρή απόδοση χαρακτήρων. Στο σημαντικό έργο του *Δον Χουάν Τενόριο* (1844), ο κεντρικός ήρωας είναι ένας επαναστατημένος που σώζεται μέσω του έρωτα.

«Alta comedia»: στο δεύτερο μισό 19^{ου} αιώνα αρχίζει να επιβάλλεται ο ρεαλισμός με θέματα από τη σύγχρονη εποχή, που, επιπλέον, έχουν επιμορφωτικό χαρακτήρα. Επιβαρημένα ηθικολογικά. Εμμονή στο θέμα της μοιχείας. «El genero chico»: νέα μορφή λυρικού θεάτρου, η «θαρθουέλα» (zarzuela), ανάλογη προς την οπερέτα, όπου συγκεντρώνονται ηθογραφικά στοιχεία με άξονα ανάλαφρα θέματα, όπου ισορροπούν η σάτιρα και η φυσική αναπαράσταση των συναισθημάτων.

V. Η ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ

ΚΑΤΑΣΤΑΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΠΟΥ ΟΛΗΓΟΥΝ ΣΤΗΝ ΚΑΘΙΕΡΩΣΗ ΤΗΣ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑΣ

Στη Γερμανία, από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα, γίνονται προσπάθειες για τη βελτίωση της θεατρικής τέχνης:

- Ίδρυση και λειτουργία του «Θεάτρου της Βαϊμάρης» (Γκαίτε).
- Ο Λ. Τικ ανεβάζει υποδειγματικά έργα του Σέξπιρ και την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή. Ρυθμίζει την αίθουσα για τις ανάγκες του δράματος και σταδιακά αναπτύσσεται μια προβληματική για τη σύγχρονη αναπαράσταση των έργων του αρχαίου δράματος.
- Εμφάνιση ηθοποιών-βεντετών (ως αποτέλεσμα του ρομαντισμού): ειδικά στους ιταλικούς θιάσους θα αναδειχτεί ένας τύπος πρωταγωνιστή που θα επηρεάσει τη νεότερη υποκριτική τέχνη. Ενδεικτικά, η μεγάλη ηθοποιός Ελεωνόρα Ντούζε ανεβάζοντας έργα του Ίψεν που απαιτούν σκηνική οργάνωση συνόλου, τα ερμηνεύει με τον αέρα της βεντέτας.

Η ανάγκη για την ύπαρξη του σκηνοθέτη υπακούει στα αιτήματα της εποχής:

- Ως αντιμετώπιση της ρουτίνας του εμπορικού θεάτρου, της προχειρότητας των περιοδευόντων θιάσων και των αυθαιρεσιών του σολίστα πρωταγωνιστή.
- Ως απότοκο του επιτακτικού αιτήματος για ένα θέατρο συνόλου: εναρμονισμένη η παρουσία των ηθοποιών επί σκηνής και απαιτήσεις που εγείρονται με την εμφάνιση της «νέας δραματουργίας».
- Οι εξελίξεις στον τομέα της τεχνικής καθιστούν πολυπλοκότερη την εύρυθμη λειτουργία των επιμέρους τομέων της παράστασης (ενδεικτικά ο χειρισμός των φωτιστικών πηγών).
- Ο συντονισμός των επιμέρους στοιχείων, προκειμένου η παράσταση να έχει ενιαίο ύφος, προωθεί την αναγκαιότητα της σκηνοθεσίας.

VI. ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑΣ

- Η ιστορία της σκηνοθεσίας αρχίζει το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα με την έννοια ότι τότε εμφανίζεται στα θεατρικά πράγματα ο σκηνοθέτης. Εκείνο το πρόσωπο που θα συστηματοποιήσει τη μετάβαση από έναν τρόπο έκφρασης σ' έναν άλλο, φροντίζοντας για την υφολογική ενότητα του έργου τέχνης και για τις ιδεολογικές εκπομπές της παράστασης.
- Γιατί ο συγκεκριμένος παράγοντας εμφανίζεται αυτή την εποχή:
 - α) Μόνο στα νεότερα χρόνια και με τη διάδοση των θεατρικών έργων σε βιβλία, το θεατρικό έργο είναι ένα πολιτισμικό προϊόν και ταξιδεύει από χέρι σε χέρι. Έτσι υφίσταται μια, τρόπον τινά, διχοτομία μεταξύ σκηνής και συγγραφέα. Ο συγγραφέας είναι ένας λόγιος που γράφει διάφορα είδη λόγου, δεν είναι ο φορέας της παράστασης.
 - β) Η ανάπτυξη κατά τον 19^ο αιώνα των θετικών επιστημών σημαίνει και μια γενικότερη στροφή και διάθεση προς την αντικειμενικότερη αντιμετώπιση ενός έργου.
 - γ) Αν στο κλασικό θέατρο το κοινό πήγαινε στο θέατρο προκειμένου να παρακολουθήσει ένα μονόλογο σε έργο του Ρακίνα ερμηνευμένο από δημοφιλή ηθοποιό, η στροφή της δραματουργίας προς τον ψυχολογικό ρεαλισμό καθιστά απαραίτητη για την υφολογική ενότητα την παρουσία του σκηνοθέτη.

- δ) Ο Αντρέ Αντουάν υποστήριξε πως η δραματουργία του 19^{ου} αιώνα θέτει και τεχνικά προβλήματα όσον αφορά το αναπαραστατικό θέατρο. Τίθεται το ζήτημα του ανεβάζματος ενός έργου που απευθύνεται σ' ένα ορισμένο κοινό αστικής προέλευσης.
- ε) Αναδύεται και διαμορφώνεται η ανάγκη αυτοτέλειας της θεατρικής τέχνης. Συνακόλουθα, οι πρώτοι μεγάλοι σκηνοθέτες θέλουν να είναι και οι ρυθμιστές της θεατρικής αγοράς.

ΔΟΥΚΑΣ ΤΟΥ ΜΑΪΝΙΝΓΚΕΝ

Ο πρώτος που θέτει το ζήτημα της οργάνωσης μιας παράστασης σε επιστημονική βάση είναι ο Γερμανός ηγεμόνας στην περιοχή της Σαξονίας δούκας του Meiningen.

Ζει την εποχή της εκβιομηχάνισης της γερμανικής κοινωνίας. Ζει σε μια σκληρή εποχή και είναι νοσταλγός ενός «παλιού καλού ευγενικού καιρού». Το γεγονός ότι αφιέρωσε χρόνο και χρήμα για ένα νέο τύπο θεάτρου θυμίζει το παράδειγμα του Γκαίτε στη Βαϊμάρη, έναν αιώνα νωρίτερα.

Ο θίασος του Meiningen, στη δεκαετία 1870-80, πραγματοποίησε 80 ταξίδια στην Ευρώπη, έδωσε πάνω από 20.000 παραστάσεις σε μια εικοσαετία, από τις οποίες οι μισές ήταν έργων του Σίλλερ.

Στο δραματολόγιο του θιάσου περιλαμβάνονται εννέα έργα του Σίλλερ (: μεγαλύτερη επιτυχία γνώρισε ο *Γουλιέλμος Τέλος* / 222 παραστάσεις), του Σέξπιρ (*Ιούλιος Καίσαρ* / 330 παραστάσεις), του Μολιέρου, του Κλάιστ (δικαιώνεται μέσω της παράστασης, χωρίς λογοκρισία, του *Πρίγκηπα*, του Χόμπουργκ, όπου πρωταγωνιστεί ο ίδιος ο δούκας), του Ίψεν (*Οι βρικόλακες* παρασταίνονται σε ιδιωτικές παραστάσεις, λόγω του σκανδαλώδους για αυλικό θίασο θέματος).

Τα νέα στοιχεία που κομίζει ο θίασος στη διαμόρφωση της σκηνοθεσίας

- Ιστορική πιστότητα. Επιμένει στην ακριβή αναπαράσταση της εποχής σε βαθμό που οι παραστάσεις να χαρακτηρίζονται από ιστοριοδιφική μανία. Κυριαρχεί η αίσθηση του αυθεντικού. Δανείζεται πανοπλίες από το μουσείο της Αυλής ή αλληλογραφεύ με τον διευθυντή του Μουσείου της Ρώμης, προκειμένου να στήσει, ανεβάζοντας τον *Ιούλιο Καίσαρα*, ένα ρωμαϊκό φόρουμ επί σκηνής.
- Γίνεται προσπάθεια, όσον αφορά τα σκηνικά, να μεταβούμε σε σκηνικό τριών διαστάσεων. Τα σκίτσα του Δούκα, τα οποία εφάρμοξε ο βοηθός του Λουδοβίκος Chronog, μας πληροφορούν για τη δυναμική σχέση του ηθοποιού με το σκηνικό πλαίσιο. Επίσης, προαναγγέλλονται νατουραλιστικά στοιχεία, καθώς ο Δούκας είναι εχθρός της «σκηνής-πίνακα ζωγραφικής» και του γεωμετρικού στυλιζαρίσματος. Το κέντρο της εικόνας δε συμπίπτει με το κέντρο της σκηνής. Το κεντρικό σημείο της σκηνής ο ηθοποιός πρέπει να το θεωρεί ως σημείο ενός περάσματος. Ο Δούκας είναι σε θέση να χρησιμοποιήσει τον ηλεκτρισμό για το φωτισμό, γεγονός που αυτομάτως οδηγεί στη μετάβαση ενός λειτουργικού φωτισμού που αποκτά επιπλέον σημαίνοντα. Η σκηνή γίνεται μια κινούμενη έκταση, όπου οι «σκηνικοί τόποι» μπορούν να πολλαπλασιάζονται συνεχώς.
- Η αποφυγή του βεντετισμού και η επιδίωξη της πειθαρχίας του συνόλου, που αποτελούν άξονα στοχασμού για τον Αντουάν και τον Στανισλάβσκι, προβληματίζουν και τον Δούκα. Για πρώτη φορά δίνεται προσοχή στους κομπάρσους, που αποτελούν ένα σύνολο δουλεμένο προσεχτικά, το οποίο και εντάσσεται δημιουργικά στην παράσταση. Χαρακτηριστικά, το 1888, ο Αντουάν, δυο χρόνια μετά την ίδρυση του «Ελεύθερου Θεάτρου», στέλνει επιστολή σε

γαλλική εφημερίδα όπου επαινεί τη συμμετοχή των κομπάρσων στο θίασο του Δούκα. Ο Στανισλάβσκι τον θεωρεί δάσκαλό του όσον αφορά την επιδιωκόμενη ιστορική ακρίβεια και τις κινήσεις του πλήθους.

- Η αρνητική κριτική που ασκήθηκε στον Δούκα στηρίζεται στο γεγονός ότι η πειθαρχία των ηθοποιών στις απαιτήσεις ενός καλοκουρδισμένου συνόλου δεν επέτρεπε να αναδειχτούν οι προσωπικότητές τους. Παράλληλα, επικρίθηκε η μανία της ιστορικής αναπαράστασης. Ο Δούκας, ωστόσο, είχε συνείδηση των πλούσιων κοστουμιών, τα οποία όμως θεωρούσε δευτερεύοντα και πίστευε ότι το σκηνικό έπρεπε να είναι στην υπηρεσία του Ποιητή.

Πέρα από την επίδρασή του στο γερμανικό θέατρο, ταξιδεύοντας στο Βέλγιο και τη Μόσχα, ο Δούκας έδωσε νέα ερεθίσματα στον Αντουάν και τον Στανισλάβσκι, αντίστοιχα, ανατρέποντας τις παραδοσιακές σχέσεις του θεάτρου με τη φαντασία και τη ζωή.

Η ΚΥΡΙΑ ΜΕ ΤΙΣ ΚΑΜΕΛΙΕΣ του Αλέξανδρου Δουμά, υιού

Πρώτη δημοσίευση: Παρίσι, 1852. Πρώτη παράσταση: Théâtre du Vaudeville, Παρίσι, 2 Φεβρουαρίου 1852

Η Marguerite Gautier, μια μοντέρνα παρισινή εταίρα, δέχεται ως εραστή της το νεαρό Armand Duval. Συγκινείται από το ρομαντικό ιδεαλισμό του και κουρασμένη από την πυρετώδη ψευτιά της ζωής που ακολουθούσε, αφήνεται να ξεκινήσει μαζί του μια απλή ζωή στην εξοχή. Το ερωτικό τους ειδύλλιο λήγει βίαια όταν καταφθάνει ο πατέρας του Armand να ικετεύσει τη Marguerite να διακόψει τη σχέση της με το γιο του για το καλό της επερχόμενης μελλοντικής του καριέρας και της ευτυχίας της κόρης του. Πεισμένη από τη μοίρα που βλέπει προσκολλημένη στην προηγούμενη ζωή της και από την αγάπη της για τον Armand, η Marguerite συμφωνεί να κάνει τη θυσία και αναχωρεί από το Παρίσι, αφήνοντας ένα γράμμα και λέγοντας στον Armand πως με τη θέλησή της γυρίζει στην προηγούμενή της ζωή. Στην τέταρτη πράξη ο Armand προσβάλλει τη Marguerite δημόσια σε μια δεξίωση, πετώντας της τα κέρδη του στα χαρτιά στο πρόσωπο, σαν τακτοποίηση των χρεών του προς αυτήν. Στην πέμπτη πράξη η Marguerite πεθαίνει από φυματίωση. Ο Armand, έχοντας ταξιδέψει όλον τον κόσμο στην προσπάθειά του να την ξεχάσει, λαμβάνει ένα γράμμα από τον πατέρα του, που του αποκαλύπτει την αλήθεια για τη θυσία της Marguerite και φτάνει για να την βρει στο κρεβάτι του θανάτου. Οι δυο εραστές συμφιλιώνονται και εκείνη πεθαίνει στην αγκαλιά του.

Η *Κυρία με τις Καμέλιες*, που πρωτοείδε το φως της ημέρας ως μυθιστόρημα (δημοσιευμένο το 1848, όταν ο Δουμάς ήταν 24 ετών), είχε βασιστεί σε επεισόδιο της ζωής του συγγραφέα: μια σύντομη σχέση με τη Marie Duplessis που πέθανε από φυματίωση το 1847, σε ηλικία 23 ετών. Μυθιστόρημα και θεατρικό έργο υπήρξαν εξαιρετικά δημοφιλή, παρόλο που το δεύτερο έπρεπε να ξεπεράσει τις ενστάσεις της λογοκρισίας, εξαιτίας του τολμηρού του θέματος: μια εταίρα με παρελθόν που θυσιάζει τον εαυτό της για τον άνδρα που αγαπά μπορεί να ήταν αποδεκτό ως θέαμα όταν παρουσιάζεται σε ιστορικά συμφραζόμενα (από τον Βίκτωρα Ουγκώ, για παράδειγμα, στο έργο *Marion de Lorme*, 1831, ή το *Angelo*, 1835), αλλά μοιάζει πολύ προκλητικός ο ρεαλιστικός του χειρισμός σε ένα σύγχρονο περιβάλλον. Για όλον αυτό το ρεαλισμό της απεικόνισης του υπόκοσμου παρόλα αυτά, το έργο αυτό του Δουμά (υιού) μας ελκύει και μας συγκινεί, με την υποστήριξη ενός εξαιρετικού έρωτα, ο οποίος υποφέρει λόγω κοινωνικών προκαταλήψεων και περιορισμών. Οι θέσεις της κοινωνίας εκφράζονται πειστικά από τον πατέρα Duval και η διαμάχη μεταξύ μυαλού (Duval) και καρδιάς (Marguerite) στην τρίτη πράξη είναι δυνατά

παραστημένη σε μια καλοργανωμένη σκηνή, η οποία αποτελεί και το δομικό άξονα του δράματος. Το δικαίωμα και η άμυνα ενός ατόμου κατά την ολοκλήρωση του πάθους του μπορεί να εκφραστεί, όπως προκύπτει από τα συμφραζόμενα, σε ό, τι θεωρείται γνωστό, ως ρομαντικό στερεότυπο: η παρθενία μιας γυναίκας δεν ανήκει στον πρώτο της εραστή αλλά στον πρώτο που αυτή θα αγαπήσει αλλά και η καταληκτική φράση: «*Αναπαύσου εν ειρήνη Μαργαρίτα! Πολλά θα σου συγχωρεθούν, γιατί αγάπησες πολύ!*». Ωστόσο δεν μπορεί να αμφισβητηθεί η συναισθηματική φόρτιση των σκηνών στις οποίες η Marguerite εμφανίζεται από την τρίτη πράξη ορθή στα πόδια της για να καταλήξει στο περιβόητο φινάλε της νεκρικής κλίνης. Ακόμη και πριν ο Verdi και ο λιμπρετίστας του Piave δώσουν μουσική μορφή σ' αυτό το συναίσθημα στην όπερα *La Traviata* (που πρωτοπαρουσιάστηκε στη Βενετία το 1853), ο Δουμάς είχε ήδη πετύχει μέσα στο έργο μια από τις πιο αξιωματιμωμένες καλλιτεχνικές εκφράσεις ενός θέματος απολύτως κεντρικού στη λογική της ρομαντικής εποχής: η απάρνηση της προσωπικής ευτυχίας στο πρόσωπο των αδυσώπητων κοινωνικών επιταγών και της αναπόφευκτης ήττας του ιδεαλισμού από την πεζή πραγματικότητα. *Η Κυρία με τις καμέλιες* έχει ονομασθεί «ηθικά διφορούμενη». Και όντως, ενώ ένας μοντέρνος εκδότης μπορεί να περιγράψει το έργο ως «στην ουσία, βαθύτατα αντιρομαντικό», επειδή «η κοινωνική ηθική προβάλλει θριαμβευτής», δέχθηκε αυστηρές επικρίσεις από ορισμένους εκφραστές της ηθικής της εποχής, ως επίθεση στις χριστιανικές αξίες.

Το ερώτημα του ηθικού μηνύματος του έργου είναι, παρόλα αυτά, σχεδόν άσχετο: πρωτίστης σημασίας αποβαίνει το αίσθημα του τραγικού πεπρωμένου. Εδώ επιτυχώς μεταφερόμενο από το παραδοσιακό μυθολογικό ή ιστορικό σκηνικό ενός σοβαρού δράματος σε μια πλειάδα θεατών που μπορούσαν να το αναγνωρίσουν ως δικό τους. Είναι ένα έργο μέσα στο οποίο οι λεπτομέρειες του σκηνικού έχουν αξιολογήσει σημασία, όπως αυτά που δημιούργησε με φαντασία ο Franco Zeffirelli, κατασκευάζοντας την ατμόσφαιρα της Δεύτερης Αυτοκρατορίας του Παρισιού στην ταινία του 1982 από την όπερα του Verdi. Οι πέντε πράξεις του έργου του Δουμά προβάλλουν μια εντυπωσιακή αντίθεση ανάμεσα στη χλιδή και τον πλούτο που εμείς σχετίζουμε με τη μοντέρνα, κοινωνική σκηνή της περιόδου αυτής (πράξεις ένα και τέσσερα) και την πρόσκαιρη και τρωτή ύπαρξη της εταίρας όταν αφέθηκε στα δικά της τεχνάσματα (πράξη δεύτερη), την ποιμενική αποχώρηση των εραστών στην τρίτη πράξη και τον απλό οικιακό εσωτερικό χώρο της σκηνής του νεκρικού κρεβατιού. Η ζωή της γυναίκας ερμηνεύεται περαιτέρω από την παράθεση των περιστατικών της Marguerite με τη γηραιότερη Σύνεση, σκληρυμένων μέσα σε ένα παραδόπιστο, ψυχρό και κυνικό περιβάλλον από τη μια και από την άλλη με τον ελκυστικό ρόλο της ειλικρινούς νεαρής Nichette που επιτυγχάνει τη φιλοδοξία της με το να παντρευτεί τον προστάτη της. Στον «Πρόλογο» (δημοσίευση στα 1867), οι θέσεις του Δουμά έχουν αλλάξει τελείως: Ο ρομαντικός έχει δώσει τη θέση του στον ηθικολόγο και τώρα ενδιαφέρεται λιγότερο να εξιδανικεύσει την εταίρα και περισσότερο να διενεργήσει μια κοινωνική έρευνα γύρω από τις συνθήκες οι οποίες παράγουν το είδος της. Από αυτό το σημείο και έπειτα μια σειρά έργων τον δείχνουν να κατέχεται από το ζήτημα της σεξουαλικής ηθικής με έναν αυξανόμενο διδακτικό τρόπο. Από την πλευρά τέτοιων «έργων με θέση», *Η Κυρία με τις καμέλιες* παραμένει μια φρέσκια και δηκτική προσωπογραφία της ανθρώπινης αδυναμίας. Ως τέτοια έχει προσελκύσει πολλές εξέχουσες ηθοποιούς των αιώνων που ακολούθησαν, στη σκηνή και την οθόνη.

Μια εκ νέου ερμηνευτική ανάγνωση του ερωτικού δράματος

- 3) Καθοριστικής σημασίας το γεγονός της τοποθέτησης ενός σεξουαλικά ενεργού χαρακτήρα στη σφαίρα της αρρώστιας και στη στερεότυπη συζήτηση περί σεξουαλικής ηθικής.
- 4) Η καταδικασμένη εταίρα Μαργαρίτα Γκωτιέ, η οποία είναι εκτός συμβατικής σεξουαλικής ηθικής, αποτελεί θεατρικό πρόγονο του ομοφυλόφιλου χαρακτήρα (στην αγγλοσαξωνική, πρωτίστως) δραματολογία του AIDS.
- 5) Η Μαργαρίτα, υποφέροντας τα δεινά της σεξουαλικότητάς της και την ασθένεια που μορφοποιεί τη συμπεριφορά της, γίνεται μια σχετικά παθητική φιγούρα, περισσότερο αξιολύπητη απ' ό,τι καταδικάσιμη.
- 6) Το όμορφο και διαθέσιμο κορμί της εταίρας εκφράζει, αφενός, την έλξη και την ευχαρίστηση και, αφετέρου, τη διαφθορά και την αρρώστια. Η γυναίκα είναι παθητική, αλλά το ίδιο μοιάζει και ο άνδρας, παγιδευμένος από την ομορφιά και τη σεξουαλική της ελευθεριότητα. Αντίθετα, ενεργητικοί εμφανίζονται οι φορείς της άρνησης και της μη αποδοχής.
- 7) Η Μαργαρίτα είναι ένα συμπαθητικό θύμα και όχι μια κοινωνικά εξόριστη που αξίζει αυτά που υποφέρει, επειδή μοιάζει να αποδέχεται την εξουσία της πατριαρχικής ηθικότητας και την ευθύνη για την αρρώστια της, γεγονός που καθιστά τη σκηνή του θανάτου το «απόλυτο δακρύβρεχτο μελό».
- 8) Καταφεύγοντας στην πορνεία, η Μαργαρίτα ξεφεύγει από την εξαθλιωμένη ζωή της φτώχης ράφτρας. Στη συνέχεια, όμως, εθίζεται, στην πυρετώδη ζωή που διάγει και η οποία την κρατά ζωντανή. Η απώλεια της αρρωστημένης ζωής σημαίνει και το βιολογικό θάνατο. Η αρρώστια είναι συνδεδεμένη με έναν τρόπο ζωής εκτός των αξιών της μεσαιας τάξης: εκτός οικονομίας, σεξ χωρίς αγάπη, αισθησιακή ζωή. Η Μαργαρίτα κινείται έξω από την κυρίαρχη οικονομία.
- 9) Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στο ερημωμένο σώμα της Μαργαρίτας: αιμόπτυση και εκταφή όπου περιγράφονται οι λεπτομέρειες αποσύνθεσης (στη μυθιστορηματική εκδοχή του έργου). Η φυματίωση αντικαθίσταται από τη δυσμορφική θανατηφόρα αφροδίσια ασθένεια.
- 10) Η Μαργαρίτα είναι εγκλωβισμένη σ' ένα πλέγμα απαγορευμένης ερωτικής ασυδοσίας και απαγορευμένης μονογαμικής αγάπης. Η Μαργαρίτα με μια θυσιαστήρια κίνηση επιστρέφει πίσω στη ζωή της εταίρας προκειμένου να μπορέσει να εξασφαλιστεί ένας επιτυχημένος γάμος για την αγνή αδελφή του Αρμάνδου. Η ασθένεια της Μαργαρίτας γίνεται επικίνδυνη γι' αυτήν και για τους άλλους, όταν ερωτεύεται και γίνεται απειλή για τη μεσοαστική ζωή.
- 11) Η Μαργαρίτα λυτρώνεται μέσω της θυσίας. Η εταίρα μένει στο χώρο της, στο δικό της υπόκοσμο, όπου η φύση και ο θεός θα απονεύμουν την τιμωρία. Στην πραγματικότητα, όμως, στον κόσμο του ρεαλιστικού δράματος εκπρόσωποί τους είναι οι γέροι αστοί όπως ο Ντιβάλ. Η όποια αγάπη του πατέρα εκφράζεται από απόσταση. Η μόνη ευγενική πράξη που επιτρέπεται στην Μαργαρίτα είναι η αποκήρυξη.
- 12) Η Μαργαρίτα δηλώνει «έζησα για τον έρωτα και τώρα θα πεθάνω γι' αυτόν». Έζησε για το σεξ και πεθαίνει για τον έρωτά της για τον Αρμάνδο. Η σκληρή αυτοκριτική της Μαργαρίτας προεικονίζει τις εκφράσεις του εσωτερικευμένου ετεροσεξισμού, εκφρασμένη από ομοφυλόφιλους χαρακτήρες σε έργα της προ-Stonewall περιόδου. Το AIDS, η ομοφυλοφιλία και η σεξουαλικότητα που δεν οδηγεί σε τεκνοποίηση είναι εξισωμένα με ασθένειες και μεταδόσεις ασθενειών.
- 13) Η επιδημιολογία έχει αντικατασταθεί από μια ηθική αιτιολογία. Το σαπισμένο πρόσωπο της Μαργαρίτας είναι η απεικόνιση της σεξουαλικής της

συμπεριφοράς. Η αρρώστια της είναι αιτία και αιτιατό της συμπεριφοράς της. Παράλληλα, μπορεί να ιδωθεί και ως εσωτερίκευση των κριτικών που της ασκήθηκαν από την κοινωνία. Ανατρεπτικό χαρακτήρα θα είχε η ειρωνική θεώρηση των καταστάσεων. Στον πυρήνα όμως του δραματικού γεγονότος ενυπάρχει το μαζοχιστικό πνεύμα (αναγνωρίσιμο παθολογικό στάδιο και στους ομοφυλόφιλους).

Οι επί σκηνης εκδηλώσεις της ασθένειας, περιοριζόμενες σ' ένα βήξιμο ή μια λιποθυμική τάση, αποδεικνύουν ότι η ρεαλιστική ενσωμάτωση και η μορφική σχέση της με τη σύφιλη, κρίνονται ως ανάρμοστες και ανυπόφορες, χωρίς όμως να παραγράφεται η εξίσωση της ασθένειας με την εμπύρετη σεξουαλική συμπεριφορά.