

Εισαγωγή στη Σκηνική Πρακτική: Θεωρία και Πράξη
διδάσκουσα Χριστίνα Ζώνιου, μέλος ΕΕΠ
ακαδ. έτος 2017-2018, Α' εξάμηνο

Σημειώσεις

***Συνοπτική ιστορία της σκηνικής πρακτικής, της υποκριτικής και της μιμικής
τέχνης από τις απαρχές μέχρι τις αρχές του 20^{ου} αιώνα¹***

Η υποκριτική είναι μια εφήμερη τέχνη: μόλις τελειώσει η παράσταση, δε μένει τίποτα άλλο παρά μόνο η ανάμνηση της. Δεν υπάρχει ούτε τεκμηρίωση ούτε καταγραφή της υποκριτικής πριν από το τέλος του 19ου αιώνα, εκτός από τις γραπτές μαρτυρίες όσων παρακολούθησαν τις παραστάσεις και από κάποιες απεικονίσεις. Τα αριστουργήματα της υποκριτικής τέχνης είναι σε εμάς γνωστά μόνο από τις μαρτυρίες. Είναι σαν να είχαν εξαφανιστεί όλα τα έργα ενός διάσημου ζωγράφου και να είχαν διασωθεί μόνο οι μαρτυρίες των θαυμαστών του.

Οι απαρχές της υποκριτικής χάνονται στο μακρινό παρελθόν. Η υποκριτική τέχνη ίσως να ξεκίνησε το 4000 π.Χ. όταν οι Αιγύπτιοι ηθοποιοί - ιερείς τιμούσαν τη μνήμη των νεκρών τους. Η υποκριτική ως επαγγελματική μη θρησκευτική εκδήλωση εμφανίστηκε για πρώτη φορά κατά πάσα πιθανότητα στην Κίνα. Εκεί οι υποκριτές με τα δρώμενά τους διατηρούσαν ζωντανή τη μνήμη της θριαμβευτικής επικράτησης της δυναστείας του εκάστοτε αυτοκράτορα πάνω στην προηγούμενη δυναστεία.

Η υποκριτική παρέμεινε μέχρι σήμερα μια τέχνη και μια τεχνική ανάμνησης, όπου οι ηθοποιοί βασίζονται στη συναισθηματική μνήμη για να αναπαραστήσουν τα συναισθήματα των ρόλων πάνω στη σκηνή.

Με την σειρά της η γλώσσα των χειρονομιών είναι τόσο παλιά όσο και η ανθρώπινη φυλή. Εγγενής στον καθένα μας, γεννιέται κάθε μέρα και είναι κομμάτι της ανάγκης του ανθρώπου για έκφραση.

¹ Οι σημειώσεις δημιουργήθηκαν για το μάθημα "Εισαγωγή στην Υποκριτική και στο Σωματικό Θέατρο" Α' εξάμηνο, Ακαδ. Έτος 2012-2013 από τις διδάσκουσες Χρ. Ζώνιου και Α. Βασιλάκου, ΤΘΣ, Σχολή Καλών Τεχνών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου.

Προτού αναπτυχθεί η ανθρώπινη φωνή, όταν η φωνητική γλώσσα περιοριζόταν σε λαρυγγικούς και φωνητικούς ήχους, οι χειρονομίες δεν εξυπηρετούσαν μόνο την επικοινωνία, αλλά συνόδευαν και τη φωνητική έκφραση. Ο πρωτόγονος άνθρωπος έτεινε το δάχτυλο προς ένα αντικείμενο και άρθρωνε έναν ήχο. Όταν άρχισε να εκφράζει πιο αφηρημένες ιδέες, αυτοί οι ήχοι απομακρύνθηκαν από τις μιμητικές τους ρίζες. Στην πορεία βαθμηδόν εξελίχθηκαν διαφορετικές γλώσσες, η καθεμιά ξεχωριστή για το λαό που τη μιλούσε. Και καθώς αυτές οι γλώσσες εξελίσσονταν, οι κινήσεις του σώματος συνέχισαν να βοηθούν τον άνθρωπο να μεταφέρει τις σκέψεις του. Παρόλο που οι φωνητικοί ήχοι σταδιακά αντικατέστησαν τις κινήσεις του σώματος, αυτές δεν εξαφανίστηκαν ποτέ εντελώς. Η κίνηση και οι χειρονομίες ενσωματώθηκαν και στις πρώτες μορφές γραπτού λόγου. Εξαιτίας του ρόλου που διαδραμάτισε η κίνηση και η χειρονομία στην αφετηρία της εξέλιξης της γλώσσας, κάποιοι γλωσσολόγοι πιστεύουν πως η φωνητική έκφραση είναι μια προέκταση ή μια εξειδικευμένη μορφή της κίνησης και των χειρονομιών.

Παρόμοιες σωματικές κινήσεις απαντώνται και στα ζώα. Ο Κάρολος Δαρβίνος πίστευε πως οι μυϊκές αντιδράσεις ανθρώπων και ζώων είναι πανομοιότυπες κατά την έκφραση πρωταρχικών συναισθημάτων, όπως φόβος, θυμός και χαρά. Καθώς εξελισσόταν η φωνητική γλώσσα, πολλές από αυτές τις μυϊκές αντιδράσεις εκφυλίστηκαν. Μερικές είναι σήμερα τόσο δυσδιάκριτες, ώστε όταν τα ζώα ανταποκρίνονται στις ανθρώπινες μυϊκές αντιδράσεις, το ανθρώπινο μάτι δεν μπορεί να το αντιληφθεί.

Στους αρχαίους χρόνους, η λέξη *μίμησης*, υπαινισσόταν παράλληλα την επικοινωνία με τους θεούς. Στις θρησκευτικές τελετές ο άνθρωπος επιζητούσε μέσω των κινήσεων και των χειρονομιών την προστασία των θεών και προσευχόταν για μια πλούσια σοδειά ή μια νικηφόρα μάχη. Το θέατρο γεννήθηκε από αυτές τις πρωτόγονες ιεροτελεστίες, οι οποίες σταδιακά αποκόπηκαν από τις θρησκευτικές λατρείες, διατηρώντας ωστόσο την δύναμη ης ευρηματικότητας και της φαντασίας των συμβολικών χειρονομιών.

Οι χειρονομίες και οι εκφράσεις του προσώπου – που τις συναντάμε από νωρίς στον άνθρωπο και μπορεί να είναι αυθόρμητες, συνειδητά μελετημένες ή υποσυνείδητα αντιγραμμένες– είχαν χρηστικούς σκοπούς, οι οποίοι συχνά συνδέονταν με καλλιτεχνικές ή θρησκευτικές εκδηλώσεις. Εξαιτίας του πλήθους των γλωσσών μεταξύ των φυλών τους, κάποιοι Ινδιάνοι της Βόρειας Αμερικής υιοθέτησαν μια κοινή νοηματική γλώσσα. Όχι μόνο μιμήθηκαν τα ζώα κατά την εκτέλεση των λατρευτικών χορών τους, αλλά ιδιαίτερα τις κινήσεις των θηραμάτων τους, για να τα καθησυχάζουν και να τα σκοτώνουν ευκολότερα. Παρόμοιες παραστάσεις με μιμήσεις βρίσκουμε και σήμερα σε πολλές τελετές των αυτοχθόνων Αμερικανών, αλλά και σε χορούς κάποιων αφρικανικών και αυστραλέζικων φυλών για το φλερτ, τη γονιμότητα, τον πόλεμο, το κυνήγι και το ψάρεμα, καθώς επίσης και σε χορευτικά θεατρικά δρώμενα από το Μπαλί, τα οποία περιλαμβάνουν συμβολική *μίμηση*. Σήμερα οι συμβατικές κινήσεις του σώματος και οι συμβολικές χειρονομίες εξακολουθούν να υπάρχουν στις τελετές αποκρυφιστικών αιρέσεων και θρησκευτικών ταγμάτων, όπως συμβαίνει με τους Τραπιστές μοναχούς, για τους οποίους η νοηματική γλώσσα αποτελεί τον κύριο τρόπο επικοινωνίας.

Στην Ανατολή, το θέατρο ξεκίνησε με παρόμοιο τρόπο από τις θρησκευτικές τελετές, που αποτελούνταν από χορό, τραγούδι, μουσική και συμβολική κίνηση. Σε αυτές ο διάλογος προστέθηκε αργότερα. Στην Ινδία λέγεται πως η τέχνη του θεάτρου γεννήθηκε στο πρόσωπο του Μπαράτα (*Χίντου* που σημαίνει «ηθοποιός»), ο οποίος, με διαταγή του Βράχμα έπαιξε με κινήσεις μιμικής σκηνές που περιέγραφαν τη ζωή του Βισνού, του θεού που μπορούσε με τα τέσσερα χέρια του να κάνει πολλές εκφραστικές χειρονομίες. Για αιώνες στην Ινδία, κατά τη διάρκεια εορτών της σοδειάς, ένας Βραχμάνος ιερέας έπαιξε έναν κωμικό χαρακτήρα, παρόμοιο με τον Αρλεκίνο, ενώ η θηλυκή σύντροφός του, η Βίτα, θύμιζε το χαρακτήρα της Κολομπίνας. Στις επαρχίες της Δυτικής Ινδίας

σήμερα, τα ποιήματα και οι ύμνοι της Άρειας (*Aryan*) κουλτούρας αναπαρίστανται ακόμη με παντομίμα.

Το Ινδικό θέατρο επηρέασε το Κινέζικο, όπου μίμοι, χορευτές, τραγουδιστές και μουσικοί έπαιρναν μέρος στα παλαιότερα γνωστά θέματα. Το Κινέζικο Θέατρο με τη σειρά του επηρέασε το Ιαπωνικό. Στην Ιαπωνία οι τελετουργικοί χοροί Καγκούρα, εμπνευσμένοι από έναν αρχαίο χορό που τελούταν με σκοπό να δελεαστεί η Θεά του Ήλιου, ώστε να βγει από τη σπηλιά της, περιλαμβάνουν την παντομίμα – το πρώτο βήμα για την δημιουργία και ανάπτυξη ενός πρώιμου κοσμικού θεάτρου. Οι Καγκούρα που αποτελούσαν μια από τις πρώτες μορφές θεατρικών παραστάσεων στην Ιαπωνία, εμφανίστηκαν σαν χορός - προσευχή στους θεούς το 805 μ.Χ. για να αποτρέψουν μια ηφαιστειακή έκρηξη. Ο αρχαίος χορευτής Ιζόνο Γέντζι παρουσίαζε δραματοποιημένους χορούς, ονομαζόμενους *mima*, τους οποίους συναντούμε ακόμη τα Θέατρα Νο και Καμπούκι.

Στην Αίγυπτο, όπου η μιμική σε συμβολικούς θρησκευτικούς χορούς και τραγούδια προϋπήρχε δύο χιλιάδες χρόνια της γέννησης του Χριστού, οι μίμοι – χορευτές μιμούσαν τις κινήσεις του ήλιου, του φεγγαριού και των αστεριών, σε αντίθεση με τους μίμους της αρχαίας Ελλάδας και της Ρώμης, που παρίσταναν θεούς και ήρωες.

Καθώς αναπτυσσόταν το Ελληνικό θέατρο, η κίνηση έγινε βασικό στοιχείο της τέχνης του ηθοποιού. Παρά την εξέλιξη της γλώσσας, ο άνθρωπος πάντοτε συνόδευε ενστικτωδώς το λόγο του με αυθόρμητες χειρονομίες και εκφράσεις του προσώπου, οι οποίες είναι αναπόσπαστο κομμάτι της δυναμικής, βωβής σκέψης που προηγείται κάθε φωνητικής επικοινωνίας. Καθώς εξελισσόταν η κοινωνία, η κίνηση άρχισε να ποικίλει ανάλογα με την περιοχή, την κοινωνική τάξη και την χρονική περίοδο. Οι τυποποιημένες κινήσεις της Ανατολής εξακολουθούν να διαφέρουν από εκείνες της Δύσης. Οι κάτοικοι ορισμένων περιοχών - για παράδειγμα της Μεσογείου - εκφράζονται χρησιμοποιώντας πολλές χειρονομίες. Οι εργατικές τάξεις χρησιμοποιούν πιο ελεύθερες κινήσεις από τις ανώτερες. Το 18^ο αιώνα, οι χειρονομίες ήταν πιο επίσημες και περίτεχνες από ό,τι τον 20^ο αιώνα, εξαιτίας της επιτάχυνσης του ρυθμού της ζωής και της πρακτικής των ομαδικών και ατομικών αθλημάτων.

Η τέχνη της υποκριτικής στην Αρχαία Ελλάδα

Για τους αρχαίους Έλληνες οι θεοί ήταν πανταχού παρόντες. Εισέδυαν σε κάθε πλευρά της ζωής, από την πιο ιερή ως την πιο καθημερινή. Για να ικανοποιήσουν τους θεούς, για να τους κατευνάσουν και για να εξασφαλίσουν την προστασία τους, οι αρχαίοι Έλληνες κατέφευγαν στους τελετουργικούς χορούς. Εξαιτίας της επιθυμίας τους να μεταμφιέζονται για να ερμηνεύσουν κάποιο ρόλο σε αυτούς τους χορούς, γεννήθηκε η μιμική.

Σύντομα, στα έθιμα των φυλών, προστέθηκαν δραματοποιημένες ιστορίες, όπως αυτή του κυνηγού που επιστρέφει από το κυνήγι και μιμείται τα ζώα που σκότωσε. Αν και η μιμική τέχνη διαμορφώθηκε βαθμιαία σε διάφορες διακριτές κατηγορίες, σπάνια διαχωρίστηκε από το χορό και το θέατρο. Μόνο στους Ρωμαίους αποδεσμεύτηκε από το χορό και την ομιλία γεννώντας την παντομίμα.

Δεν διαθέτουμε καμιά αξιόπιστη ένδειξη που να ανιχνεύει την καταγωγή της μιμικής από την Ελλάδα. Μία εκδοχή είναι πως την έφεραν στα ελληνικά εδάφη περιπλανώμενοι ακροβάτες και χορευτές από τη Σικελία. Είναι επίσης πιθανό η Δωρική μιμική να έχει τις ρίζες της στο χορό. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, έπαιξε σημαντικό ρόλο σε αρχαίες θρησκευτικές τελετές. Λέγεται πως νύμφες – μισόγυμνες και αναμαλλιασμένες, ουρλιάζοντας και τεμαχίζοντας άγρια ζώα – εκτελούσαν χορευτικές και μιμικές κινήσεις σε τελετουργικές γιορτές στα βουνά της Θράκης. Με τον Πεισίστρατο οι ετήσιες διονυσιακές γιορτές προσέλκυσαν ερμηνευτές από τα Μέγαρα, οι οποίοι

αναπαριστούσαν τις ζωές των θεών με χορό, μιμική, τραγούδι και ποίηση. Στην Αθήνα, οι τελετές αυτές συνήθως λάμβαναν χώρα στην Ακρόπολη. Στη Δήλο, οι παρθένες που ήταν αφιερωμένες στον Απόλλωνα, αναπαριστούσαν τους μύθους των θεών και των ηρώων με χορούς μιμικής, που ονομάζονταν *μυστήρια*.

Ο μιμητικός χορός δεν έμεινε για μεγάλο διάστημα περιορισμένος στους ναούς και τα ιερά. Σύμφωνα με κάποιους θρύλους, όταν ένας ιδιοκτήτης αμπελώνα βρήκε μια κατσικά στα κτήματά του, τη θυσίασε παρουσία των γειτόνων του, οι οποίοι χόρευαν γύρω από το βωμό αναπαριστώντας το περιστατικό. Επαγγελματίες χορευτές ανέλαβαν στη συνέχεια αυτό τον **τελετουργικό χορό**, που ονομάστηκε *τραγωδία*, (δηλαδή ωδή του τράγου) και πρόσθεσαν τραγούδι και μουσική για να απεικονίσουν την καλλιέργεια του αμπελώνα αλλά και άλλων σοδειών. Οι πρακτικές αυτές ένα βήμα μόνο απέιχαν ως την ανάπτυξη μιας δραματοποιημένης μορφής με διάλογο.

Ο Θέσπις, ο πρώτος στην Ελλάδα που μετέτρεψε αυτή η Διονυσιακή γιορτή σε θέατρο, έστησε σκηνή, οργάνωσε περιπλανώμενο θίασο και αντικατέστησε την πρωτόγονη μάσκα με μια πιο ανθρωπόμορφη (η μάσκα επέτρεπε στον ηθοποιό να παίζει πολλούς ρόλους). Το 546 π.Χ. ο Θέσπις δημιούργησε την ιδέα του *υποκριτή* βάζοντας τον κορυφαίο του Χορού να ερμηνεύει το διθύραμβο κάνοντας διάλογο με το Χορό. *Υποκριτής* στα αρχαία ελληνικά είναι αυτός που απαντάει στον χορό.

Και αφού ο υποκριτής φορούσε βαρύ ένδυμα και υπερυψωμένα υποδήματα, ο Χορός απέδιδε το ρόλο του με εκφραστικές και χορευτικές κινήσεις. Σύντομα, η δραματοποιημένη δράση αντικατέστησε την τελετή προς τιμή ενός νεκρού ή τη γιορτή ενός θεού. Καθώς η δράση και ο διάλογος ανεξαρτητοποιήθηκαν περισσότερο από το Χορό, προστέθηκαν χαρακτήρες και επεισόδια (ο Αισχύλος πρόσθεσε έναν δεύτερο και αργότερα έναν τρίτο υποκριτή), τα οποία συνδυάζονταν με κίνηση και χορό.

Η υποκριτική στην Αρχαία Ελλάδα σύμφωνα με τις γραπτές μαρτυρίες και τις εικόνες που έχουν διασωθεί στους αμφορείς ήταν μη ρεαλιστική. Ένας ηθοποιός αναλάμβανε πολλούς ρόλους, ενώ οι άντρες ηθοποιοί έπαιζαν τους γυναικείους ρόλους. Ο λόγος ήταν έμμετρος και ποιητικός. Οι θεατρικοί χώροι ήταν πολύ μεγάλοι και χωρούσαν χιλιάδες θεατές. Μέσω της μιμικής - των στυλιζαρισμένων χειρονομιών που καταδεικνυαν τα συναισθήματα των δραματικών προσώπων - έκαναν το σώμα να εκφράζει εκείνα τα οποία το πρόσωπο κρυμμένο κάτω από ένα προσωπίο δεν μπορούσε να εκφράσει.

Ωστόσο, έχουμε μαρτυρίες ότι οι αρχαίοι Έλληνες υποκριτές μέσα στο καθορισμένο πλαίσιο της κωδικοποιημένης κινησιολογίας και του έμμετρου λόγου προσέγγιζαν τους ρόλους τους όχι ως τύπους, αλλά ως ατομικές υπάρξεις, και χρησιμοποιούσαν τεχνικές συναισθηματικής ταύτισης με τον ήρωα, με στόχο την αιχμαλωσία της φαντασίας και της συγκίνησης του κοινού και τη συναισθηματική του εμπλοκή με τα δρώμενα.

Γενικότερα, οι πρώιμοι ηθοποιοί χρησιμοποίησαν την υποκριτική με μάσκα για να μπορούν να υποδυθούν πολλούς χαρακτήρες σε ένα έργο αλλά και για τελετουργικούς λόγους. Παρόλο που οι μάσκες ήταν σχεδιασμένες για να μεγεθύνουν τη φωνή, η ικανότητα να ακουστεί κανείς σε μεγάλα ανοιχτά θέατρα σίγουρα απαιτούσε μια στέρεα φωνητική εκπαίδευση. Οι υποκριτές πληρώνονταν από την πολιτεία, ενώ τα μέλη του χορού ήταν ερασιτέχνες. Η προετοιμασία των ηθοποιών και του χορού για τις παραστάσεις ήταν πολύμηνη (μέχρι έντεκα μήνες) και προβλεπόταν ειδική διαίτα, σκληρές σωματικές και φωνητικές ασκήσεις. Σε αντάλλαγμα οι ηθοποιοί έχαιραν την εκτίμηση όλων των πολιτών και πολλών προνομίων.

Στην κωμωδία, εμπνευσμένο από αρχαίους αγώνες και τραγούδια των αγρών και έχοντας προέλθει από τη θρησκεία του Διονύσου στα Μέγαρο γύρω στα 581 π.Χ., το μιμητικό ένστικτο γέννησε ένα από τα πρώτα κωμικά είδη, τη Δωρική φάρσα την οποία στις μέρες μας εντοπίζουμε στις φιγούρες των μασκοφόρων ερμηνευτών σε κορινθιακά αγγεία. Το ελληνικό σατυρικό δράμα,

μια από τις αρχαιότερες μορφές δράματος, το οποίο χαρακτηριζόταν από κεφάλια Διονυσιακά και μιμητικά στοιχεία, αποτελούσε το πρώτο επίσημο παράδειγμα του πνεύματος της *μίμησης*. Αντί να παρωδούν ένα θεό ή ένα μυθικό ήρωα, τα μέλη του Χορού μιμούσαν με θορυβώδη και άσεμνο λόγο και κινήσεις, τους σάτυρους – η λέξη κωμωδία προέρχεται από το κώμος (είδος βακχικού χορού που παρουσιαζόταν στις Διονυσιακές τελετές), με βακχικού χορού που παρουσιαζόταν στις Διονυσιακές τελετές), με τους Σατύρους να αποτελούν τους πρώτους γνωστούς μας *παλιάτσους*. Το μιμητικό στυλ, παραμένοντας ζωντανό στους αυτοσχέδιους χορούς που εκτελούνταν σε δημόσιες πλατείες, ακολουθώντας το ρυθμό των κυμβάλων και των ντεφιών, εξακολούθησε να συνοδεύει τις αυτοσχέδιες φάρσες των φλυάκων στις ελληνικές αποικίες της νότιας Ιταλίας. Από εκεί στη συνέχεια το μιμητικό στυλ επικράτησε στην *ατελλανή φάρσα* και αργότερα στη Ρωμαϊκή παντομίμα.

Οι Ρωμαίοι άντλησαν το θέατρό τους από το ελληνικό και το ελληνιστικό και έδωσαν ακόμα μεγαλύτερη έμφαση στη φωνητική εκπαίδευση. Η ρωμαϊκή τέχνη της ρητορικής, που εκτιμούνταν ιδιαίτερα λόγω της χρήσης της στην πολιτική και στη δικηγορία, συχνά παραβαλλόταν με την υποκριτική: οι κανόνες για τους ρήτορες χρησιμοποιούνταν και από τους ηθοποιούς. Οι ηθοποιοί στη Ρώμη ήταν σκλάβοι και το θέατρο θεωρούνταν κυρίως διασκέδαση. Η υποκριτική ως επίδειξη ικανοτήτων άνθιζε, καθώς δινόταν όλο και περισσότερη βαρύτητα στις ικανότητες και στην ομορφιά του ξεχωριστού ηθοποιού παρά στην ομαδική καλλιτεχνική δουλειά. Ορισμένοι ηθοποιοί έγιναν διάσημοι και έχαιραν υψηλής δημοτικότητας. Ωστόσο η υποκριτική εθεωρείτο ατιμωτική τέχνη για τους Ρωμαίους πολίτες και οι ηθοποιοί, εάν δεν ήταν σκλάβοι, έχαναν τα πολιτικά τους δικαιώματα.

Δίπλα στην «υψηλή» ή σοβαρή αρχαία ελληνική υποκριτική, τραγική ή κωμική, υπήρχε η «χαμηλή» κωμική παράδοση των πλανόδιων μίμων. Λίγα γνωρίζουμε γι' αυτήν εκτός από το ότι ήταν πολύ σωματική και βασιζόταν σε χοντροκομμένα αστεία και καταστάσεις, και ήταν μάλλον λαϊκή. Παρόλο που η σοβαρή έντεχνη υποκριτική παρήκμασε μαζί με τη Ρωμαϊκή αυτοκρατορία και παρόλο που το θέατρο απαγορεύτηκε αυστηρά από την εκκλησία κατά το Μεσαίωνα, αυτή η «χαμηλή» υποκριτική που εκτελούνταν από τους πλανόδιους γελωτοποιούς, σαλτιμπάγκους, παραμυθάδες, μίμους, κλπ., βοήθησε ώστε να παραμείνει εν ζωή το πνεύμα του ζωντανού παιχνιδιού στα χίλια περίπου χρόνια που διήρκεσε η απουσία του έντεχνου θεάτρου στην Ευρώπη.

Μίμοι και Jongleur στο Μεσαίωνα: Προέλευση και φύση της μεσαιωνικής μιμικής

Όταν ο Ιούλιος Καίσαρας διέσχισε τη Γαλατία το 1^ο αιώνα μ.Χ., τον συνόδευαν οι μίμοι διασκεδαστές του. Μετά την πτώση της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, οι μίμοι ταξίδεψαν πέρα από τις Ρωμαϊκές Επαρχίες δίνοντας παραστάσεις, όπου αυτό ήταν εφικτό. Λέγεται πως το 496 μ.Χ. ο Θεοδώριχος, βασιλιάς των Οστρογότθων, έστειλε στον Κλόβις ένα μίμο, ο οποίος τραγούδησε με συνοδεία οργάνων προς τιμήν της νίκης του στο Τολμπιάκ.

Παρόλο που το ρεπερτόριο των μίμων ακολούθησε τη Ρώμη στην πτώση της, στοιχεία της τέχνης τους ανιχνεύονται στα ψυχαγωγικά θεάματα των jongleur ή των τροβαδούρων του Μεσαίωνα. Πιστεύεται επίσης, πως συμμετείχαν στο θρησκευτικό και κωμικό θέατρο της περιόδου. Παρ' όλα αυτά, αυτό που μας διαφεύγει είναι το αν η τέχνη τους, η οποία επικράτησε σ' όλο το Μεσαίωνα, ήταν ένα απευθείας κληροδότημα και αν οι ίδιοι και τα έργα τους ήταν ο μοναδικός ιστορικός κρίκος που συνέδεε το θέατρο της αρχαιότητας με το κλασικό θέατρο της Αναγέννησης.

Από την πτώση της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας ως την άνθηση του μεσαιωνικού λειτουργικού δράματος, δεν υπήρχε θεσμοθετημένο θέατρο. Μολονότι οι μίμοι του μεσαίωνα και οι jongleur τραγουδούσαν και έπαιζαν σκηνές, δεν υπάρχουν καταγεγραμμένα στοιχεία που να θέλουν τη

συνέχειά της κλασικής παντομίμας την περίοδο του 5^{ου} – 7^{ου} αιώνα. Όμως, το ερώτημα αν η τέχνη των μεσαιωνικών μίμων ήταν συνέχεια των Ελληνορωμαίων μίμων ή απλώς μια ανεξάρτητη παραφυάδα αυτής της περιόδου είναι δευτερεύουσας σημασίας συγκρινόμενο με το γεγονός και μόνο της άνθισής της.

Σύμφωνα με ύστερες πηγές που εντοπίζονται υπήρξαν παραστάσεις μιμικής κατά την περίοδο του μεσαίωνα. Το 8^ο αιώνα, έμποροι προσκαλούσαν μίμους να δώσουν παραστάσεις σε δημόσιες αγορές. Ο άξεστος και άσεμνος ρεαλισμός των παραστάσεών τους συχνά ανάγκασε την Καθολική Εκκλησία να εξαιρεί ηθοποιούς και μίμους από την ευλογία των τελετών της. Ήδη από το 4^ο αιώνα, εκκλησιαστικοί συγγραφείς όπως ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος, περιφρονούσαν τους μίμους επειδή χλεύαζαν το Χριστιανισμό και αποσπούσαν την προσοχή του κόσμου από τη θρησκεία. Ο Καρλομάγνος, που τους εκτιμούσε αρχικά, αργότερα τους καταδίκασε, ενώ ο γιος του, ο Λουδοβίκος ο Ευσεβής, διακήρυξε πως ήταν έκλυτοι. Ακόμη όμως και όταν η κοινωνική θέση των ηθοποιών παρήκμασε, οι συνεχείς επιθέσεις αποδείκνυαν τη σημαντική δραματουργική δραστηριότητά τους. Για να προσελκύσουν τα πλήθη, οι ηθοποιοί-μίμοι του Μεσαίωνα έγιναν τραγουδιστές, χορευτές, έσερναν εκπαιδευμένες αρκούδες, απέκτησαν ακροβατικές δεξιότητες, έγιναν μάγοι, τσαρλατάνοι, κουκλοπαίχτες, νεκρομάντες και γελωτοποιοί – με λίγα λόγια έγιναν διασκεδαστές νεκρομάντες και γελωτοποιοί – με λίγα λόγια έγιναν διασκεδαστές με όλη την έννοια του όρου. Αφού το τραγούδι ήταν η κύρια ψυχαγωγία, στη Γαλλία αυτοί οι μεσαιωνικοί τροβαδούροι ονομάστηκαν *jongleur*, στην Αγγλία *minstrels* (μενεστρέλοι) ή *gleemen* (άνθρωποι της χαράς), στη Δανία *scalds* και στη Γερμανία *scops*, δηλαδή, τραγουδιστές των περιπετειών των πολεμιστών των Γερμανικών μύθων. Από την επιτύμβια επιγραφή του τάφου κάποιου Βιτάλις, που πιθανότατα έζησε τον 9^ο αιώνα, μαθαίνουμε πως τραγουδούσε, απήγγειλε και χόρευε πέρα από τους γυναικίους ρόλους που έπαιξε.

Αν δεν ήταν ο μίμος που γινόταν *jongleur*, τότε ο *jongleur* ήταν αυτός που μετατρέπεται συχνά σε μίμο. Σύμφωνα με τον ιστορικό Γουίλλιαμ Κορτχόουπ: «Αφού για την περιγραφή της τάξης των μενεστρέλων καμία άλλη λέξη δε χρησιμοποιείται συχνότερα από τους Λατίνους συγγραφείς του Μεσαίωνα από το *mimus*, μπορούμε να συμπεράνουμε πως κάποιοι από τους *gleemen* υιοθετούσαν την τέχνη των μίμων» (191, 434). Πως, λοιπόν, συνδεόταν η τέχνη αυτών των αοιδών – ποιητών του Μεσαίωνα με εκείνη των αρχαίων μίμων; Πέρα από το τραγούδι και την απαγγελία, πολλοί από αυτούς χόρευαν και μιμούνταν τις πράξεις, τις κινήσεις και τα λόγια άλλων. Ο συγγραφέας του 12^{ου} αιώνα Ουγούτιος, συχνά χρησιμοποιεί κατ' εναλλαγή τους όρους *mimus* (μίμος), *ioculator* (jester = γελωτοποιός), και *jongleur* (τραγουδιστής και ποιητής μπαλάντας), όλοι τους «μιμητές των ανθρώπινων πραγμάτων». Στο δραματικό του μονόλογο ένας *jongleur*, αλλάζοντας τη φωνή και τις κινήσεις του, μπορούσε να μιμηθεί διάφορους χαρακτήρες, όπως και ο Ρωμαίος μίμος, ο οποίος σε μια παράσταση ερμήνευε όλους τους ρόλους. Κάποιοι *jongleur* ήταν και γελωτοποιοί με μακριά, γαμψή μύτη, ξυρισμένο κεφάλι, πρόσωπο βαμμένο ή καλυμμένο με μια αλλόκοτη μάσκα, είχαν όψη παλιάτσου και φορούσαν τον πολύχρωμο μανδύα του αρχαίου *stupidus*. Έτσι μαζί πλάι στα ταλέντα του ως τραγουδιστής, χορευτής και ακροβάτης, ο *jongleur* συνέχισε την αρχαία τέχνη του «μιμητή».

Η καταγωγή της Commedia dell'Arte και των Théâtres de la Foire

Γενικότερα, συναντούμε τον ηθοποιό-μίμο, καθώς και άλλα αντιπροσωπευτικά στοιχεία του, στην ελληνορωμαϊκή μιμική, στη Βυζαντινή παντομίμα, στην κομέντια ντελ' άρτε και στα Théâtres de la Foire.

Πράγματι, ίχνη της αρχαίας κλασικής παντομίμας, ανιχνεύτηκαν στην Κωνσταντινούπολη, το λίκνο του ελληνορωμαϊκού πολιτισμού, όπου αυτή η τέχνη άνθισε από τον 4^ο αιώνα ως το τέλος του

Μεσαίωνα. Στοιχεία της ελληνορωμαϊκής μιμικής επέζησαν και στο τουρκικό θέατρο Καραγκιόζ, το οποίο αντικατέστησε την αρχαία κλασική μιμική μετά την πτώση της Κωνσταντινούπολης. Επρόκειτο για μια επιρροή τόσο δυνατή, ώστε το θέατρο Καραγκιόζ να αποκτήσει τον εθνικό του χαρακτήρα πολύ αργότερα, μόλις στα μέσα του 17^{ου} αιώνα. Ο Γάλλος περιηγητής Τεβενό (1633-1667) σημείωσε στα ημερολόγιά του τις ομοιότητες μεταξύ του Τούρκικου Θεάτρου Καραγκιόζ και της κλασικής Βυζαντινής παντομίας.

Ο Καραγκιόζ, ο κύριος χαρακτήρας που έδωσε το όνομά του σε αυτό το θέατρο, που έφθασε να γίνει αρκετά δημοφιλής σε ολόκληρη την Τουρκική Αυτοκρατορία, την Αραβία, την Αίγυπτο και την Τυνησία, ενδυόταν το παραδοσιακό κοστούμι της πατρίδας του. Φορά τουρκικό σαρίκι αλλά έκανε και εμφανίσεις με το κεφάλι ακάλυπτο, όπως ο αρχαίος *mimus calvus* και φέρει όπως και εκείνος φαλλικό σύμβολο. Είναι χαρούμενος, άξεστος και ακόμη κι αν φαίνεται αθώος, είναι πάντα πρόθυμος να παίξει παιχνίδια εις βάρος του γείτονά του. Παρόλο που έχει τουρκική εμφάνιση και η συμπεριφορά του είναι κάπως πιο άσεμνη, έχει πολλά κοινά χαρακτηριστικά με τους Πουλτσινέλα, Πολισινέλ, Παντς, Κάσπερλ και Πέκελχερινγκ, απόγονοι όλοι του Λατίνου παλιάτσου *sannio* και του Έλληνα μίμου.

Άλλοι χαρακτήρες στο θέατρο Καραγκιόζ που φέρνουν στη μνήμη χαρακτήρες μίμων των κλασικών χρόνων είναι ο ηλίθιος σχολαστικός δασκαλάκος, που μας θυμίζει το Λατίνο διευθυντή σχολείου, το Δοσσήννο και ο πλούσιος γαιοκτήμονας Μπερκί Μουσταφά, που επιστρέφει μετά το πρώτο του ταξίδι στην πόλη με το πορτοφόλι του αδειανό και φέρνει στο νου το Λατίνο *rusticus*. Ακόμη, υπάρχουν έμποροι, ζητιάνοι, γεωργοί, ψαράδες και οι αρχετυπικοί χαρακτήρες διαφόρων εθνικοτήτων, όπως ο Εβραίος, ο οποίος υπήρχε και στην αρχαία παντομίμα.

Όπως στο ελληνικό και ρωμαϊκό μιμόδραμα, ο Καραγκιόζ ξεκινούσε με έναν πρόλογο και ακολουθούσαν διάφορες πράξεις με διάλογο και παντομίμα, χορό και τυποποιημένες δολοπλοκίες. Μία στερεότυπη πλοκή διαπραγματεύεται την οικογενειακή ζωή ή κοινωνικά και πολιτικά γεγονότα. Αυτό το δημοφιλές και ρεαλιστικό θέατρο σκιαγραφεί με λεπτομέρειες το σαρκικό έρωτα και τις σκηνές στα πορνεία με παρόμοιο τρόπο με τα έργα παντομίας του Ηρώνδα και των Ελλήνων μιμογράφων. Πολλά από αυτά τα στοιχεία επιβιώνουν ακόμη στα σύγχρονα θέατρα σκιών του Καραγκιόζ, που παίζονται με φιγούρες, των οποίων οι σκιές προβάλλονται πάνω σε ένα λευκό, λινό ύφασμα.

Επειδή κάποιοι ιστορικοί προσδιόρισαν συγγενή στοιχεία ανάμεσα στο Βυζαντινό και το Ελληνικό θέατρο υποστηρίζοντας πως Έλληνες μίμοι διασκέδαζαν το κοινό της Βυζαντινής κοινωνίας, μπορούμε να εξάγουμε το σχετικά ασφαλές συμπέρασμα πως αυτοί οι ερμηνευτές ταξίδεψαν στη Μέση Ανατολή, την Παλαιστίνη, τη Συρία, ακόμη και ως τις Αυλές της Ινδίας. Οι Έλληνες ηθοποιοί οι οποίοι συνόδευαν το Μέγα Αλέξανδρο στην Ινδία, όπου ψυχαγώγησαν Ινδούς πρίγκηδες με χορούς και παντομίμες, θα μπορούσαν να είχαν επηρεάσει σημαντικά το Θέατρο της Ανατολής. Με τη σειρά του, το Ινδικό δράμα, το οποίο προήλθε από τις θρησκευτικές τελετές και περιλάμβανε μουσική, τραγούδι και παντομίμα, επέδρασε στο ελληνορωμαϊκό δράμα, καθώς και στο χορό και στο θέατρο της υπόλοιπης Ανατολής.

Τα μιμοδράματα και στους δύο πολιτισμούς, τον Ελληνορωμαϊκό και τον Ινδικό, ξεκινούν με πρόλογο και έχουν συναφή στοιχεία ως προς την πλοκή, καθώς και την περιεκτικότητά τους σε κωμικά *lazzi* ή ενσωματωμένα στοιχεία κωμικής δράσης επί σκηνής. Στα μιμοδράματα των δύο πολιτισμών υπάρχουν χαρακτήρες με ξυρισμένα κεφάλια που φέρουν μάσκες (ο κοιλαράς ανόητος *Viduska* ανήκει στην ίδια οικογένεια με τον *mimus calvus* και τον *sannio*). Επίσης, τα σκηνικά είναι ελάχιστα και σε κάποιες περιπτώσεις ανύπαρκτα. Όπως και με την ελληνορωμαϊκή μιμική και παντομίμα, η τέχνη του μίμου που χρησιμοποιεί *mudras* (νοήματα με τα χέρια) είναι εξαιρετικά ανεπτυγμένη και στους Ινδούς μίμους-χορευτές.

Το Μεσαίωνα η ελληνορωμαϊκή μιμική ξαναβρήκε το δρόμο της επιστροφής της στην Ευρώπη. Στοιχεία του κλασικού μίμου διατηρήθηκαν στις μιμητικές πρακτικές στην Κωνσταντινούπολη, την Αντιόχεια, την Αλεξάνδρεια. Τα γνωρίσματα της τέχνης αυτής, τα οποία βαθμιαία αφομοίωσαν και εθνικά ή τοπικά χαρακτηριστικά της Μέσης Ανατολής, συνεισέφεραν στην εξέλιξη αυτού που ονομάστηκε ευρωπαϊκή Κομέντια ντελ' άρτε. Στη συνέχεια, η Κομέντια ντελ' άρτε συνέβαλε στην επιβίωση των γαλλικών *Théâtres de la Foire*.

Η *Commedia dell' Arte*

Με την πτώση του Βυζαντίου το 1453, οι μίμοι διέφυγαν στη Βενετία, όπου έπαιζαν σε δημόσιες πλατείες και σε θεάματα δρόμου. Κατά το 16^ο αιώνα, όταν οι Ιταλοί μίμοι του δρόμου προσκλήθηκαν να παίξουν σε Βασιλικές Αυλές, εισήγαγαν μία μορφή κωμωδίας που ονομάστηκε *dei maschere* με τραγούδι, χορό και μασκοφόρους χαρακτήρες, στοιχεία που χαρακτηρίζουν την κομέντια ντελ' άρτε.

Την περίοδο της Αναγέννησης, αυτοί οι μίμοι και οι παλιάτσοι έδωσαν μία αναζωογονητική φλόγα στα σοβαρά έργα του Λοντοβίκο Αριόστο και άλλων Ιταλών θεατρικών συγγραφέων, με διασκεδαστικά σύντομα έργα που παίζονταν πριν το κυρίως έργο αλλά και ανάμεσα στις πράξεις (*entr'actes*). Όπως οι *jongleur* και οι μίμοι βρέθηκαν να συμμετέχουν στα δράματα θρησκευτικού περιεχομένου, έτσι κατάφεραν σιγά – σιγά να παρεισφρήσουν και μέσα στη δράση του ίδιου του έργου. Πολύ γρήγορα, μαζί με τους ηθοποιούς εκείνης της περιόδου, σχημάτισαν επαγγελματικούς θιάσους προσαρτημένους στην Αυλή κάποιου Πρίγκιπα. Έπαιζαν σε θέατρα και σε Αυλές της Ευρώπης, οι οποίες ανταγωνίζονταν προκειμένου να εξασφαλίζουν τις παραστάσεις τους. Το γενικό πλαίσιο τους παρέιχαν σκετς που έγραφαν συγγραφείς, η επιτυχία των οποίων εξαρτιόταν από την ικανότητα των μίμων στον αυτοσχεδιασμό. Αυτό το είδος θεάτρου ονομάστηκε κομέντια ντελ' άρτε, όρος που δε χαρακτήριζε τους συγγραφείς, αλλά τους κωμικούς ηθοποιούς με εξαιρετικά τελειοποιημένες δεξιότητες, κάτι που υποδηλωνόταν από τον όρο «ντελ' άρτε», που σήμαινε «επαγγελματίας».

Κάποιοι μελετητές υποστηρίζουν πως ελάχιστα μόνο στοιχεία της κλασικής παράδοσης του μίμου έχουν διασωθεί στην κομέντια ντελ' άρτε, μέσα από τους μίμους – διασκεδαστές αυτής της περιόδου. Αντίθετα, πιστεύουν πως η εξέλιξη της κομέντια οφειλόταν στο ανανεωμένο ενδιαφέρον για τα αρχαία κλασικά έργα και στη σατιρική διάθεση της περιόδου. Ωστόσο, στοιχεία κοινά στην ελληνική και ρωμαϊκή παντομίμα και στην ατελλανή φάρσα (σατιρική θεματογραφία, τυποποιημένοι χαρακτήρες, ηθικό δίδαγμα), εντοπίστηκαν σε πρωϊότερη περίοδο στις κωμωδίες του Τερέντιου και του Πλάυτου, οι οποίες με τη σειρά τους ενέπνευσαν θεατρικούς συγγραφείς της Αναγέννησης. Επομένως, είτε η κληρονομιά των κλασικών μίμων διατηρήθηκε με την αδιάσπαστη συνέχιση των παραστάσεων των μίμων – διασκεδαστών, είτε εξαιτίας του ενδιαφέροντος για τα αρχαία κλασικά έργα και σε συνδυασμό με τη σατιρική διάθεση της περιόδου, αυτό που επιβεβαιώνεται κατά την καταγραφή της εξέλιξης αυτής της τέχνης, είναι πως στην κομέντια ντελ' άρτε του 16^{ου} αιώνα, στα δημοφιλή ελληνικά έργα μιμικής στη Ρωμαϊκή παντομίμα και στην ατελλανή φάρσα, υπάρχουν κοινά βασικά στοιχεία. Ανάμεσα σε αυτά τα στοιχεία αναφέρεται η ύπαρξη της μιμικής και οι στερεότυποι χαρακτήρες που σατιρίζουν την ανθρώπινη φύση.

Η κομέντια περιλαμβάνει (όπως και η ελληνορωμαϊκή παντομίμα και η ατελλανή φάρσα) τυποποιημένους χαρακτήρες, φαρσική δράση, σκηνές γεμάτες ξυλοφορτώματα, ακροβατικά και διασκεδαστικά σκηνικά δρώμενα. Τα έργα ήταν σύντομα και απλά και η δράση αρκετά ευέλικτη, ώστε να δίνει στον ηθοποιό την ελευθερία να αυτοσχεδιάζει, να μιμείται και να γελοιοποιεί. Οι ηθοποιοί εκτελούσαν αυτοσχεδιασμούς, εφευρίσκοντας λέξεις και δράσεις, χρησιμοποιώντας ως

βάση τυποποιημένες πλοκές που λέγονταν *scenario* (ή *canovazzi*, καμβάδες). Οι ηθοποιοί μάθαιναν να συνεργάζονται, δημιουργώντας ένα ανσάμπλ (*ensemble*). Το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού ενισχύεται από τη χρήση εμβόλιμων κομματιών τυποποιημένων κωμικών δρώμενων, παρόμοιων με τα *triciae* της ατελλανής φάρσας, που ονομάστηκαν *lazzi*. Μαζί με την τελειοποιημένη τεχνική, η τέχνη του ηθοποιού βασίζεται στην επιτυχή σύνδεση αυτών των *lazzi*, που συχνά παραδίδονταν από γενιά σε γενιά, με την κύρια πλοκή. Κάθε ηθοποιός εξειδικεύεται σε έναν τυποποιημένο χαρακτήρα, ο οποίος συχνά αντιστοιχεί σε κάποιο χαρακτήρα του αρχαίου μιμοδράματος ή της ατελλανής φάρσας.

Ο Αρλεκίνος με το ξυρισμένο του κεφάλι και την πλατυποδία του, το πολύχρωμο πανωφόρι του και τη μαύρη μάσκα του, θυμίζει το Ρωμαίο ηλίθιο παλιάτσο, που μουτζουρωνόταν με φούμο. Όπως και ο Ρωμαίος μίμος, ο Αρλεκίνος φέρει συχνά ένα φαλλό και θυμίζει χορευτή ή κλόουν – ακροβάτη. Ο Πανταλόνε, ο γερο-έμπορος από τη Βενετία και ο Ντοτόρε, ο ακαδημαϊκός από την Πάδοβα, φαίνεται πως είναι οι διάδοχοι του Πάππου της ατελλανής φάρσας, των ηλίθιων ηλικιωμένων χαρακτήρων καθώς και των σχολαστικών γιατρών που ερμήνευαν οι αρχαίοι μίμοι.

Ο Πουλσινέλα, ο δεύτερος υπηρέτης, ο καμπούρης με τη γαμψή μύτη και την ένρινη φωνή, έχει αρκετές ομοιότητες με το Μάκκο της ατελλανής φάρσας. Όπως ο Μάκκο και ο *mimus albus*, ντύνεται κι αυτός στα λευκά και φορά σκουφάκι, παραπέμποντας στο ξυρισμένο κεφάλι του αρχαίου μίμου. Παρόλο που πρόκειται για ένα δαιμόνιο ηλίθιο, θα μπορούσε να είναι μια παραλλαγή του Μάκκο, του επαρχιώτη βλάχου και του Ρωμαίου παλιάτσου. Με καταγωγή από την Νάπολη, ο Πουλσινέλα, ο αρχαίος Μάκκος και η Οσκανική μάσκα, προέρχονται από την περιοχή της Καμπάνια. Ένα ορειχάλκινο άγαλμα της ρωμαϊκής περιόδου, που θυμίζει τον Πουλτσινέλα, με τη γαμψή του μύτη και την καμπούρα του, ενισχύει αυτές τις συγγένειες μεταξύ του αρχαίου μίμου και χαρακτήρων της κομέντια ντελ' άρτε.

Γιατί η κομέντια ντελ' άρτε έγινε τόσο δημοφιλής στην Ιταλία; Ένας λόγος είναι πως η Ιταλία δεν είχε ποτέ ένα ενοποιημένο θέατρο. Στην παράσταση κάθε έργου υπήρχε ένα μείγμα διαλέκτων, οι οποίες δε γίνονταν πάντα το ίδιο κατανοητές στο Μιλάνο, στη Ρώμη ή στη Νάπολη. Αφού η κομέντια δεν εξαρτάτο από τις φιλολογικές αρετές ενός κειμένου, αλλά από το ταλέντο του ηθοποιού στον αυτοσχεδιασμό, αν το παίξιμό του ήταν ζωντανό και ευφυές και μπορούσε να επικοινωνήσει με το κοινό με κινήσεις και χειρονομίες, λίγο ενδιέφερε αν ο Πανταλόνε μιλούσε μόνο τη βενετική διάλεκτο ή αν ο Ντοτόρε γνώριζε μόνο τη διάλεκτο της Μπολόνια. Λίγο πριν βγει στη σκηνή, ο ηθοποιός έπαιρνε το *soggetto* (θέμα) μιας προκαθορισμένης σύντομης (συνήθως είχε τη ρίζα της στο κλασικό δράμα με θέματα που συναντούμε στην κλασική παντομίμα και τη μεσαιωνική φάρσα), καθώς και το χαρακτήρα που θα ερμήνευε. Οι Ναπολιτάνοι αρίστευαν στην ερμηνεία των *lazzi* και οι Λομβαρδοί συγγραφείς ήταν ικανότατοι στο χτίσιμο θεατρικών έργων. Ο πιο σίγουρος συνδυασμός ήταν να ναπολιτάνικα *lazzi* με λομβαρδιανό θέμα.

Ένας άλλος λόγος που εξηγεί την επιτυχία της κομέντια ήταν πως ο Ιταλός ηθοποιός ύψωσε την τέχνη του σε ένα ανώτερο επίπεδο. Εκτός από τη μελέτη της ιστορίας, της λογοτεχνίας και της φιλοσοφίας, εκπαίδευσε το σώμα του και τη φωνή του, αποκτώντας την ικανότητα να συνδυάζει λέξεις και κίνηση αυθόρμητα. Λίγο πριν εμφανιστεί στη σκηνή, έπρεπε να συνδέσει το θέμα της σύνοψης και το χαρακτήρα που του είχε δοθεί με ζητήματα τοπικού ενδιαφέροντος. Ο ηθοποιός και συγγραφέας της κομέντια, Γκεράρντι, περιγράφει όσα απαιτούνται από αυτούς τους ηθοποιούς:

«Οι Ιταλοί κωμικοί δεν αποστηθίζουν τίποτε. Ρίχνουν μόνο μια ματιά στο θέμα του έργου για ένα ή δύο λεπτά πριν ανέβουν στη σκηνή. Αυτή του η ικανότητα να παίζει χωρίς προετοιμασία, είναι που κάνει τον καλό Ιταλό ηθοποιό αναντικατάστατο. Ο οποιοσδήποτε μπορεί να μάθει ένα ρόλο και να τον απαγγείλει επί σκηνής, αλλά η ιταλική κωμωδία χρειάζεται κάτι διαφορετικό. Καλός Ιταλός ηθοποιός είναι αυτός που έχει ανεξάντλητα αποθέματα επινοητικότητας, αυτός που παίζει περισσότερο με τη φαντασία παρά με τη μνήμη. Ταιριάζει λέξεις και δράση με όσα απαιτούνται από

αυτόν, τόσο τέλεια, που προκαλεί την εντύπωση πως όσα κάνει είναι προσχεδιασμένα» (Ντισάρτρ 1929, 30-32).

Κάποιοι από αυτούς τους Ιταλούς ηθοποιούς ανέπτυξαν το ταλέντο τους σε τέτοιο βαθμό, ώστε με την εμφάνισή τους και μόνο στη σκηνή έκαναν το κοινό να γελά. Ο Ντέιβιντ Γκάρικ, ο οποίος θαύμαζε το διάσημο Αρλεκίνο Καρλίνο Μπερτινάτσι, είπε σε συναδέλφους του ηθοποιούς να παρατηρήσουν πάνω από πολλά «το ήθος και την έκφραση της πλάτης του Καρλίνο» (Mie 1927, 116). Ένας θεατής μας μιλά για έναν ακόμη μεγάλο Ιταλό ηθοποιό, τον Γκεράντι, και για το ευφρές παίξιμό του στο *Colombine Avocat Pour et Contre*: «Ο Σκαραμούς τους έκανε όλους να κρατούν τις κοιλιές τους για ένα ολόκληρο τέταρτο σε μια σκηνή τρόμου κατά τη διάρκεια της οποίας δεν είπε ούτε μία λέξη» (Mie 1927, 113).

Ευρωπαϊκό θέατρο από τον 16ο έως τον 19ο αιώνα (αναγέννηση-νεοκλασικισμός-ρομαντισμός - νατουραλισμός)

Στο ελισαβετιανό δράμα του τέλους του 16ου και των αρχών του 17 αιώνα στην Αγγλία, οι ηθοποιοί αντιμετώπισαν το πρόβλημα να ενσαρκώσουν όχι τύπους αλλά εξατομικευμένους χαρακτήρες. Τα πρόσωπα στον Σαίξπηρ απαιτούν από τον ηθοποιό να κατανοεί τα κίνητρα, την ψυχολογία που καθορίζει τη δράση. Ωστόσο, το ελισαβετιανό παίξιμο δεν ήταν κατά πάσα πιθανότητα «ρεαλιστικό» με το σύγχρονο όρο. Η έμφαση δινόταν ακόμα στη φωνητική επίδοση και στην επιλογή των κατάλληλων χειρονομιών για τα λόγια του ποιητή.

Η ελισαβετιανή κληρονομιά της παρουσίασης προσώπων με περίπλοκα συναισθήματα σταδιακά εμπλουτίστηκε περαιτέρω από μια σειρά από λαμπρούς Άγγλους και Ευρωπαίους ηθοποιούς. Κατά τον 18ο αιώνα έδρασαν οι Τζον Φίλιπ Κεμπλ (Kemble), η αδερφή του Σάρα Σίντονς (Siddons) και ο Ντέιβιντ Γκάρρικ (Garrick). Στον 19ο αιώνα στην Αγγλία κυριάρχησαν στη σκηνή οι Έντμουντ Κην (Kean), Έλλεν Τέρρυ (Terry), και ο Χένρυ Ίρβινγκ (Irving) και στη Γαλλία οι Φρανσουά Ταλμά (Talma) και Σάρα Μπερνάρ (Bernhardt). Οι αναζητήσεις του ρομαντισμού ως προς τα μυστήρια και τα πάθη της ανθρώπινης ψυχής επηρέασε την έρευνα της υποκριτικής τέχνης και έθεσε υπό αμφισβήτηση το μεγαλοπρεπές, ρητορικό και στατικό ύφος της υποκριτικής του νεοκλασικισμού που προηγήθηκε είτε συνυπήρχε με τον ρομαντισμό στην Ευρώπη.

Παρά τις βαθύτατες αναζητήσεις μεμονωμένων ηθοποιών, θεωρητικών του θεάτρου και θιασαρχών, μέχρι τα τέλη του 19^{ου} αιώνα κυριαρχούσε το σύστημα του πρώτου ηθοποιού - θιασάρχη, χωρίς σκηνοθέτη, μια αυστηρή εμπορική δομή, κατά την οποία ο αστέρας ηθοποιός ήταν στο επίκεντρο της πρόβας και της παράστασης. Οι πρόβες με τους δεύτερους ρόλους γίνονταν πολύ σύντομα, για να αποφασιστούν μόνο τεχνικά ζητήματα (είσοδοι, έξοδοι στη σκηνή, κλπ.).

Οι ηθοποιοί του μελοδράματος, που κυριάρχησε καθ' όλο τον 19^ο αιώνα στις ευρωπαϊκές σκηνές, έπαιζαν σε όλη την καριέρα τους συγκεκριμένους τυποποιημένους χαρακτήρες χωρίς εξέλιξη (τον ρομαντικό ήρωα ή την ηρωίδα, τον κακό, τον υπηρέτη, τον γέρο, τον κωμικό τύπο) και κατέφευγαν σε μανιερισμούς, δηλαδή σε έναν καθιερωμένο και κωδικοποιημένο τρόπο απόδοσης του συγκεκριμένου τύπου. Οι ήρωες ερμηνεύονταν με ένα μεγάλο σχήμα «ηρωικό –ρομαντικό» στυλ υποκριτικής, με μεγάλες τυποποιημένες χειρονομίες και γκριμάτσες, και συχνά απευθύνονταν στο κοινό με μονολόγους και κατ' ιδίαν εξομολογήσεις,

Για πρώτη φορά υπό την επίβλεψη του Δούκα του Σαξ Μάινινγκεν, στη Γερμανία του τέλους του 19 ου αιώνα, οι πρόβες με όλη την ομάδα των ηθοποιών πήραν τη μορφή μιας σοβαρής εργασίας, όπου γινόταν ανάλυση του κειμένου και δίνονταν στοιχεία ανάλυσης του χαρακτήρα. Ο Δούκας του Σαξ Μάινινγκεν θεωρείται και ο πρώτος σκηνοθέτης.

Ο Όττο Μπράμ (Γερμανία, τέλη 19^{ου} αιώνα) απαιτούσε από τους ηθοποιούς του να παίζουν

με όλο τους το σώμα και όχι μόνο με τη φωνή και τη χειρονομία, να αγνοούν το κοινό, να αποφεύγουν τις πόζες, να μη σταματούν κατά το χειροκρότημα και να είναι μέσα στο ρόλο τους καθ' όλη τη διάρκεια της σκηνικής παρουσίας τους. Στο τέλος του 19^{ου} αιώνα οι υποστηρικτές του ρεαλισμού και του νατουραλισμού ήρθαν σε σύγκρουση με το αντιρρεαλιστικό και συμβολιστικό κίνημα στο θέατρο και η συζήτηση για τη μίμηση ή όχι της πραγματικότητας κρατήθηκε ζωντανή και σε ένα μεγάλο μέρος του 20^{ου} αιώνα. Οι θεωρητικές αναζητήσεις του Ντενίς Ντιντερό στις αρχές του 18ου αιώνα επηρέασαν την εξέλιξη της σκέψης σχετικά με την υποκριτική. Το έργο του *Το παράδοξο με τον ηθοποιό*, (που τυπώθηκε το 1830), έδωσε το έναυσμα στην Ευρώπη για τη συζήτηση σχετικά με τη διαδικασία του ηθοποιού στις αρχές του 20^{ου} αιώνα.

Ο Γκασπάρ Ντεμπιρό και οι Πιερότοι του 19^{ου} αιώνα - Το «Théâtre des Funambules»

Ο σκελετός κάθε καλού δράματος είναι η παντομίμα, παρόλο που τα οστά που τον αποτελούν πρέπει να καλύπτονται από το ζωντανό δέρμα της ποίησης.
Θεόφιλος Γκωτιέ

Η παντομίμα βρήκε τον καινούργιο παράδεισό της όταν το 1816 ο Νικολά Μπερτράν, πρώην έμπορος βουτύρου από τη Βενσέν, μετέφερε το μικρό του κίосκι με παραστάσεις ακροβατών και σκύλων στην Boulevard du Temple στο Παρίσι μέσα στο «Théâtre des Funambules». Σε ένα υπόγειο, οι θεατές μπορούσαν να απολαύσουν στους ακροβάτες Montrose, που έδιναν την παράστασή τους συνοδεία μιας ορχήστρας τριών τυφλών ανδρών, ενώ τα εκπαιδευμένα σκυλιά έκαναν τα κόλπα τους πάνω σε μια μικρή σκηνή. Όμως, οι ακροβάτες μπορούσαν να συμπεριλάβουν παντομίμα στην παράστασή τους μόνο έπειτα από την έκδοση ειδικής άδειας Παντομιμών – Αρλεκινάδων*. Όπως σε όλες τις παντομίμες της εποχής, οι σκηνές αυτές ήταν στη βάση τους κωμικές. Ακόμη και η εφιαλτικού ύφους παντομίμα – μελόδραμα, γνωστή στο κοινό της Boulevard Du Temple, πάντα εξελισσόταν τελικά σε κωμωδία.

Ο Ντεμπιρό προσέδωσε μια εξαιρετικά προσωπική έκφραση στη φαντασία, τα ακροβατικά, το μελόδραμα και το εντυπωσιακό σκηνικό στήσιμο που χαρακτήριζε της παντομίμες του 19^{ου} αιώνα. Πρόσθεσε αυτοσχέδιες μικρές σκηνές που εξυπηρετούσαν τις ανάγκες μιας συγκεκριμένης δράσης, ενώ εφηύρε και πολλά δικά του σενάρια. Όπως για πολλούς αιώνες η κομάντια ντελ' άρτε, που βασιζόταν στις αυτοσχεδιαστικές ικανότητες του ηθοποιού, επηρέασε ολόκληρο το ευρωπαϊκό θέατρο, έτσι και η παντομίμα του 19^{ου} αιώνα, εξαιτίας της εφευρετικής ευφυΐας του Ντεμπιρό, ανέβηκε σε εξαιρετικά υψηλά επίπεδα.

* Η Αρλεκινάδα ήταν σημαντικό στοιχείο στην εξέλιξη της αγγλικής παντομίμας. Προέκυψε από τις παντομιμικές παραστάσεις που έδιναν οι ηθοποιοί στα πανηγύρια του Παρισιού, σε συνδυασμό με τη σύμβαση ότι ο πανούργος Αρλεκίνος μπορούσε να μεταμορφώνεται σε άλλα πρόσωπα. Όταν ο Τζον Γουήβερ (1673-1760) έφερε στο Λονδίνο τις Ιταλικές Νυχτερινές Σκηνές, στις οποίες εμφανιζόταν ο Αρλεκίνος, η σύμβαση αυτή δεν έγινε κατανοητή, αντίθετα, ο θλιμμένος εραστής, ή αργότερα ο ήρωας του παραμυθιού που άνοιγε την παράσταση, ήταν αυτός που μεταμορφωνόταν σε Αρλεκίνο, δίνοντας έτσι το όνομά του στο όλο θέαμα. Από τη στιγμή που γινόταν η μεταμόρφωση, η υπόλοιπη παράσταση ήταν αφιερωμένη στα διάφορα στρατηγήματα των νεαρών εραστών, Αρλεκίνου και Κολομπίνας, για να ξεφύγουν από το γέρο Πανταλόνε. Ο Αρλεκίνος διατήρησε την πρωτοκαθεδρία του έως τις αρχές του 19^{ου} αιώνα, όταν ο Γκριμάλντι ανέδειξε σε πρωταγωνιστή της αρλεκινάδας τον καθαρά αγγλικό χαρακτήρα του Κλόουν, οπότε οι ερωτικές σκηνές Αρλεκίνου και Κολομπίνας εκφυλίστηκαν σε σύντομες ακροβατικές και χορευτικές επιδείξεις. Όταν κι αυτές με τη σειρά τους άρχισαν να γίνονται βαρετές, το παραμυθόδραμα που άνοιγε την παράσταση μεγάλωσε σε διάρκεια και η αρλεκινάδα συρρικνώθηκε σ' ένα σύντομο επίλογο. Για ένα διάστημα κρατήθηκε ως πρόσχημα η μεταμόρφωση του ήρωα του παραμυθιού (του πρώτου αγοριού, ρόλου που πάντα παιζόταν από γυναίκα) σε Αρλεκίνο με τη βοήθεια των τραμπουκέτων, αλλά στο τέλος εγκαταλείφθηκε κι αυτό και η αρλεκινάδα, που παιζόταν μετά το «γκράν φινάλε» της παντομίμας, έχασε κάθε νόημα. Τελικά εξαφανίστηκε εντελώς κατά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.

Ενδεικτική βιβλιογραφία για την τέχνη της υποκριτικής και της μιμικής πριν τον 20ο αιώνα

- Brown, J.R. (1995). *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford: Oxford University Press
- Gunawardana, A.J. et al (1989). *Το θέατρο στην Ασία*. Αθήνα: Δωδώνη
- Dupont, F. (2003). *Η αυτοκρατορία του ηθοποιού: Το θέατρο στην Αρχαία Ρώμη*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης
- Easterling, P. & Hall, E. (2002). *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge: Cambridge University Press
- Fraser, N. (2004). *Theatre History Explained*. Ramsbury: The Crowood Press
- Meyer-Dingraefe, D. (2001). *Approaches to Acting: Past and Present*. New York: Continuum
- Μποζίτζιο, Π. (2006). *Ιστορία του Θεάτρου*, Αθήνα: Αιγόκερως
- Muller, W. (1996). *Θέατρο του Σώματος και Commedia dell'arte*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Taplin, O. (2003). *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση*. Αθήνα: Παπαδήμα
- Zarilli, Ph. et al (2006). *Theatre Histories: An introduction*. New York: Routledge