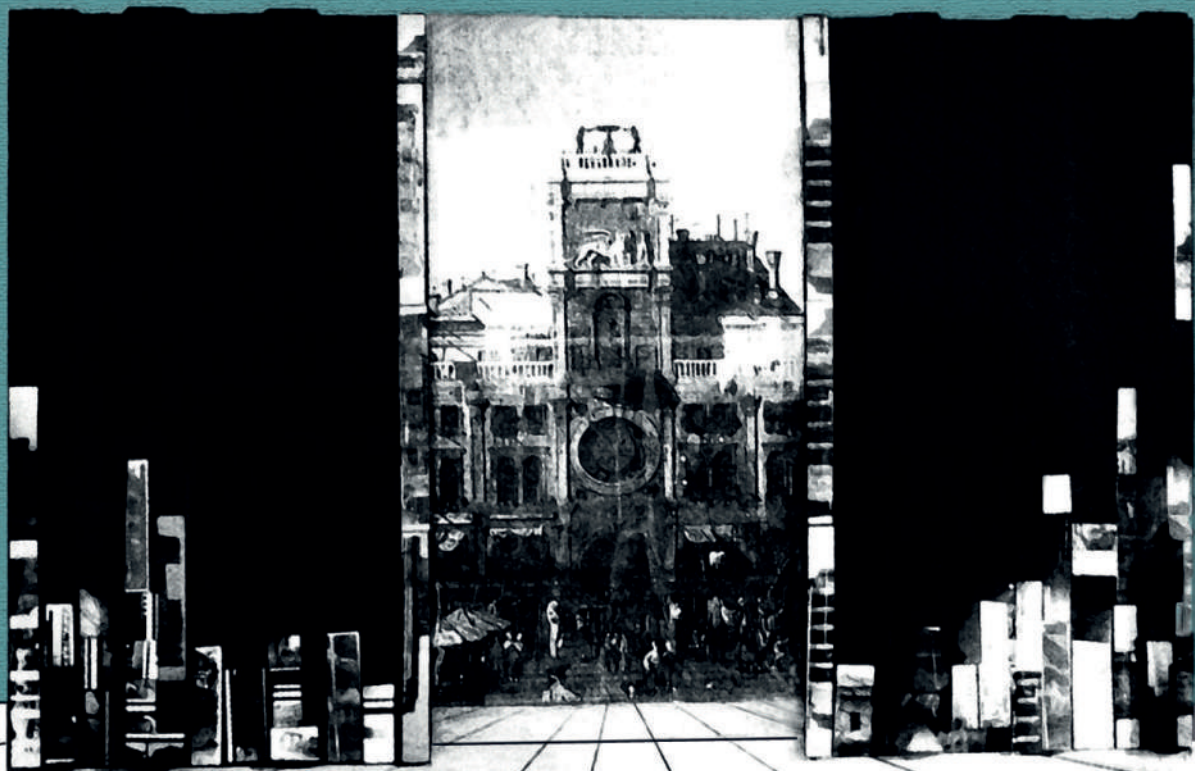


# *"Βιώνοντας" το θεατρικό χώρο*

Άνθος Βενιζέλος









*"Βιώνοντας" το θεατρικό χώρο*



ΔΗΜΟΚΡΙΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΡΑΚΗΣ  
ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ

Επιβλέποντες καθηγητές:  
ΠΟΛΥΞΕΝΗ ΜΑΝΤΖΟΥ  
ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΘΩΜΑΣ  
ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ

Σύνθεση Εξωφύλλου:  
ΑΝΘΟΣ ΒΕΝΙΖΕΛΟΣ

Πίνακας Εξωφύλλου:  
ΑΘΗΝΑ ΔΙΑΝΕΛΛΟΥ, Διπλωματική εργασία "Σκηνικά Ρωμαίος και Ιουλιέτα", 2006,  
Academia di Belle Arti Pietro Vannucci, Perugia, Ιταλία

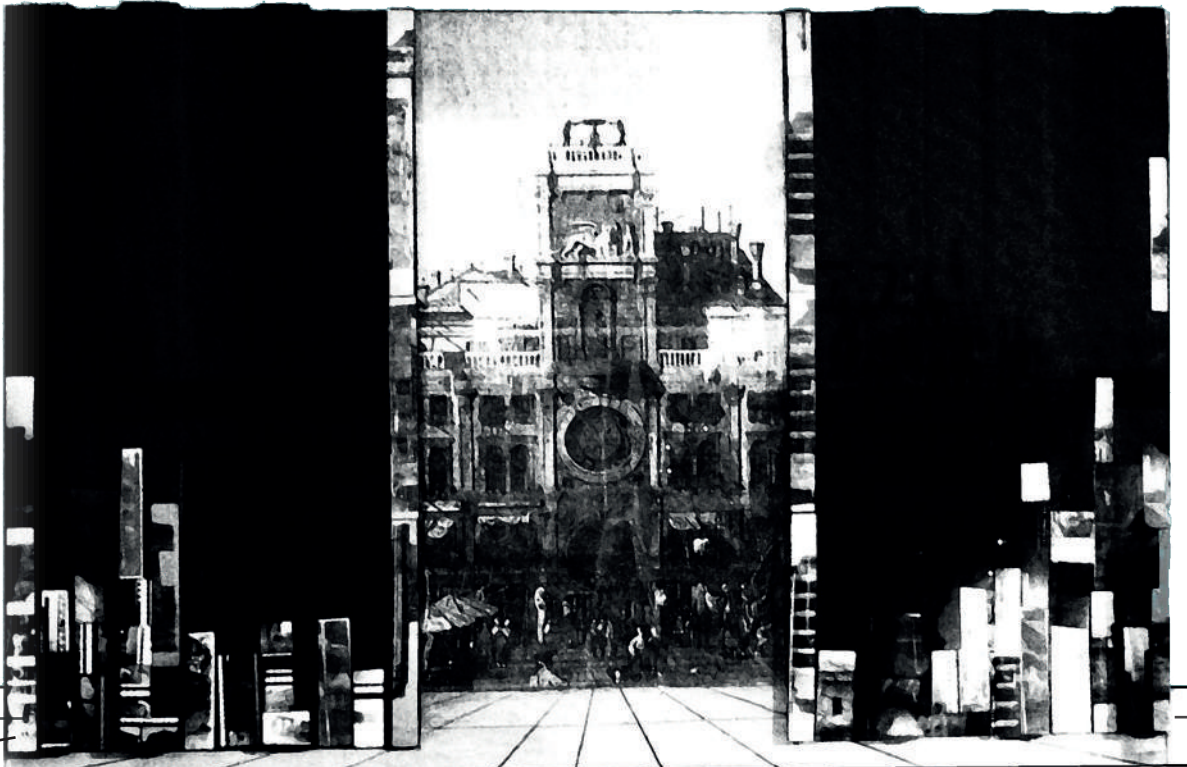
Ξάνθη, 2015



Άνθος Βενιζέλος

Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική έρευνα - διάλεξη:

*"Βιώνοντας" το θεατρικό χώρο*





Θερμές ευχαριστίες,

στους διδάσκοντες καθηγητές για την εμπιστοσύνη, τη συνεχή καθοδήγηση και τη συμβολή τους στην πραγματοποίηση και την ολοκλήρωση της παρούσας ερευνητικής εργασίας. Ιδιαίτερες ευχαριστίες, τόσο στη φίλη θεατρολόγο, Μύριαμ Ελευθερίου για την παραχώρηση υλικού και τις επικοινωνητικές μας συζητήσεις καθ' όλη τη διάρκεια της έρευνας, όσο και στην αδελφή μου Αγνή, για τη δεύτερη ανάγνωση του κειμένου. Τέλος, στην οικογένεια και στους φίλους μου, για την ηθική και έμπρακτη στήριξή τους σε όλα τα στάδια εκπόνησης της έρευνας.

Στους δικούς μου ανθρώπους  
κι όσους διαμορφώνουν με τη στάση τους,  
την καθημερινότητα σε "παράσταση"

## Περιεχόμενα

I.	Περίληψη.....	9
II.	Abstract.....	10
III.	«ΕΚΘΕΣΗ» _ αντί εισαγωγής.....	12
	Θέατρο, μια τέχνη με δυναμική και πολυπλοκότητα	
IV.	«ΔΕΣΗ» _ ενότητα 1.....	26
	Η Θεατρική τέχνη μέσα από τη διάσταση της κοινωνικής πραγματικότητας	
V.	«ΚΟΡΥΦΩΣΗ» _ ενότητα 2.....	52
	Το χωρικό πλαίσιο και οι μετασχηματισμοί του	
VI.	«ΚΛΙΜΑΚΩΣΗ» _ ενότητα 3.....	146
	Ο χώρος του μύθου, η θεατρικότητα και οι σύγχρονες προσεγγίσεις της	
VII.	«ΛΥΣΗ».....	184
	Συμπεράσματα της έρευνας	
VIII.	Παράρτημα.....	190
	Κατάλογος εικόνων	
IX.	Βιβλιογραφία _ Πηγές.....	196



## Περίληψη

Το θέατρο ως ένα σύνθετο καλλιτεχνικό γεγονός, από τη σύλληψη μέχρι και την υλοποίησή του, γοητεύει ως μορφή τέχνης και πολιτισμικής έκφρασης, συνδυάζοντας αρμονικά τον ψυχαγωγικό και παιδευτικό του χαρακτήρα. Τα ασαφή όρια πραγματικότητας και μύθου, σε συνδυασμό με την ιδιαιτερότητά ως προς το χρόνο, το χώρο, τη συλλογικότητά τόσο παραγωγής όσο και πρόσληψης, καθιστούν το θεατρικό φαινόμενο διαχρονικό και πάντα επίκαιρο.

Η θεατρική τέχνη, χαρακτηρισμένη από τον ανθρωποκεντικό της χαρακτήρα και τη σύνθετη δομή της, αναπτύσσει μια αμφίδρομη σχέση με το χώρο. Προσεγγίζοντας το θέατρο, μέσα από το πρίσμα της φιλοσοφίας, της ανθρωπολογίας, της θεατρολογίας και της αρχιτεκτονικής, η παρούσα ερευνητική εργασία, μελετά την κοινωνική, τη χωρική και τη μυθοπλαστική διάσταση του θεατρικού χώρου. Χρησιμοποιώντας το σχήμα «έκθεση – δέση – κορύφωση – κλιμάκωση – λύση» και με γνώμονα πάντα το τρίπτυχο θεατής – χώρος – θέαμα, εξετάζει τη δυναμική του θεατρικού φαινομένου σε σχέση με το χωρικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται, παρακολουθώντας τα σημεία καμπής κατά την εξέλιξη της δραματοουργίας.

Η πόλη, το οικοδόμημα και ο τόπος του μύθου, συνυπάρχουν κατά τη διάρκεια μιας παράστασης, προσδιορίζοντας την ως προς την κοινωνία, την αρχιτεκτονική και τη θεατρολογία αντίστοιχα. Μέσα από τη διαλογική σχέση των πιο πάνω, ένα φιλόξενο χωρικό πλαίσιο άλλοτε διαμορφώνεται και άλλοτε μεταμορφώνεται, για χάρη της θεατρικής τέχνης. Σε κάθε εποχή, το θεατρικό δρώμενο επαναπροσδιορίζεται ως προς τον ίδιο του τον εαυτό, το χώρο και τον άνθρωπο. Επιζητώντας τη «βίωση» της θεατρικής πράξης μέσα από την ανάπτυξη της θεατρικότητας, σηματοδοτείται μια νέα χωρική εμπειρία.

# Abstract

The theater as a complex artistic practice, even from the beginning of its conception or afterwards with its implementation, can mesmerize societies as a form of art and cultural expression by combining harmoniously entertainment and education. The vague borders of realism and myth in relation to embodied factors such as time and space or the friction between production and conception, make this phenomenon timeless and always relevant.

Theater as an art, characterized by an anthropocentric point of view and a complex structure, develops an interaction with space. This thesis studies the social, spatial and fictional dimension of the theatrical space by reading this world of expression through the lenses of philosophy, anthropology, theatricology and architecture. The main framework is developed by using the triptych "spectator, space and spectacle" or the known frame: "exposure-action-climax-solution" as empirical parameters to analyze the dynamic character of this phenomenon in relation to the spatial context in which it is a part of.

The city, the edifice and the place of fiction coexist as elements within a play and define with this way a fundamental relation to societies, architecture and theatricology. Through this dialectic relationship, a receptive spatial frame builds form or transforms itself to embrace the art of theater. Within this framework of thinking, theater as a practice redefines itself in relation to the space and its inhabitants. Therefore, the development of theatricality and the empirical relation to the theatrical act, become the apparatus for a new spatial experience.

"Δεν κάνουμε θέατρο για το θέατρο. Δεν κάνουμε θέατρο για να ζήσουμε. Κάνουμε θέατρο για να πλουτίσουμε τους εαυτούς μας, το κοινό που μας παρακολουθεί κι όλοι μαζί να βοηθήσουμε να δημιουργηθεί ένας πλατύς, ψυχικά πλούσιος και ακέραιος πολιτισμός στον τόπο μας."

Κάρολος Κουν, 1908–1987,  
Ιδρυτής του Θεάτρου Τέχνης



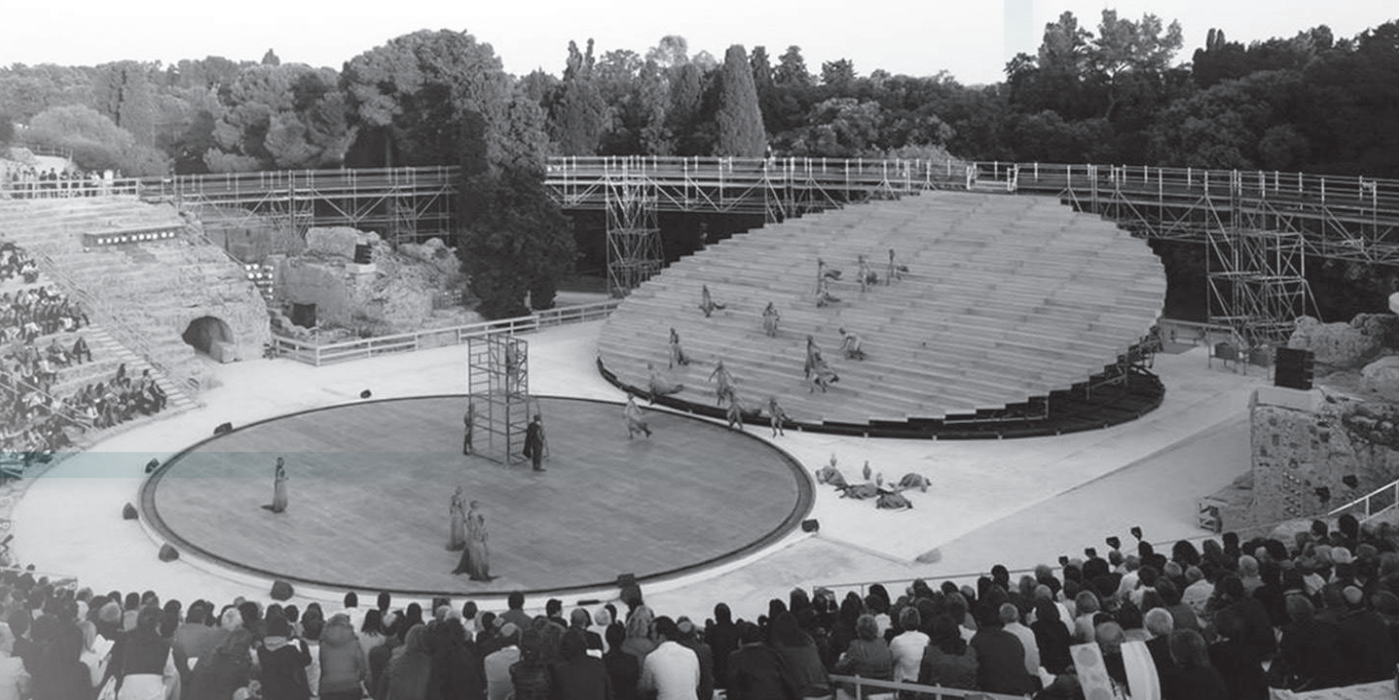
# «ΕΚΘΕΣΗ» – ΑΝΤΙ ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ



# Θέατρο, μια τέχνη με δυναμική και πολυπλοκότητα

Το θέατρο υφίσταται, συνυπάρχει και ακολουθεί ως είδος έκφρασης την ανθρωπότητα και τους διάφορους πολιτισμούς του πλανήτη μας χωρίς να μπορεί να οριστεί με ακρίβεια η χρονική περίοδος κατά την οποία πρωτοεμφανίστηκε. Η δυσκολία αυτή έγκειται κυρίως στην ασάφεια των ορίων ανάμεσα στη ζωή και το θέατρο, ή ανάμεσα στο πραγματικό βίωμα και τη μίμηση. Η ανάπτυξη διαλόγου λεκτικού και μη που χαρακτηρίζει το θέατρο, αποτέλεσε και αποτελεί διαχρονικά προνομιούχο πεδίο έκφρασης του ανθρώπινου πολιτισμού. Άλλοτε ως δραματουργικό κείμενο και άλλοτε ως παράσταση ή σύνθετο καλλιτεχνικό γεγονός αποτελεί σημαντικό παράγοντα για την ανάπτυξη επικοινωνιακού συστήματος και μορφής πολιτισμικής έκφρασης, διαμόρφωσης συλλογικής σκέψης, ψυχαγωγίας, διασκέδασης, διδασκαλίας και μάθησης ανάμεσα στους λαούς.

εικ. 1: Σκηνική πρόταση από τους ΟΜΑ,  
Αρχαίο ελληνικό θέατρο, Συρακούσες



Θέατρο – ως ετυμολογία  
και έννοια – τι υπάγεται  
σε αυτήν

Εξετάζοντας αρχικά ετυμολογικά τη λέξη θέατρο, αντιλαμβανόμαστε ότι προέρχεται από την αρχαία ελληνική λέξη «θεῶμαι», που στα νέα ελληνικά αποδίδεται ως «παρατηρώ», «εξετάζω - βλέπω κάτι με προσοχή» και με την ίδια ρίζα συναντάται στις περισσότερες δυτικές γλώσσες. Με την ευρεία έννοια, στις μέρες μας ο όρος θέατρο, χρησιμοποιείται, για να εκφράσει άλλοτε το σενάριο και το μύθο της δραματοουργίας ή μια ολοκληρωμένη κατηγορία λογοτεχνικών έργων τα οποία χρησιμοποιούν διαλογική δομή στην ανάπτυξή τους. Την επί σκηνής δραματοποιημένη υπόθεση μέσω της παράστασης και την συνολική εμπειρία παρακολούθησής της, καθώς και το κτίριο που την στεγάζει ή το σύνολο των θεατών. Σε επίπεδο κοινωνικό εκφράζει τον κόσμο που ασχολείται ή ενδιαφέρεται για τη συγκεκριμένη τέχνη καθώς και οποιανδήποτε συμπεριφορά εμπειριέχει το στοιχείο της εξαπάτησης. Το βασικότερο όμως είναι ότι πρόκειται για μια λέξη πολυσήμαντη που καλείται να περιγράψει μια τέχνη που έχει αλλάξει μορφές και περιεχόμενο μέσα στις κοινωνίες των αιώνων που έχουν περάσει. Παρ' όλες τις αλλαγές που υφίσταται ως είδος, τις μορφολογικές διαφοροποιήσεις και ανασηματοδοτήσεις σε εννοιολογικό επίπεδο που έχει λάβει στον χώρο και τον χρόνο, εξακολουθεί να παραμένει η πιο σύνθετη μορφή πολιτιστικής δημιουργίας.

Η σύνθετη φύση και η  
θεμελιώδη αρχή της  
θεατρικής τέχνης

Πρόκειται για μια από τις «παραστατικές τέχνες»<sup>1</sup> σύνθετη τόσο στη σύλληψη αλλά και στην υλοποίησή της, αφού υπάρχει κατ' αρχήν μόνο σε κείμενο. Αν και απευθύνεται κατευθείαν στη νόηση του αναγνώστη, μέσω της αναπαράστασης, ο λόγος περνάει από το σώμα –ηθοποιό– και φτάνει στο θεατή που για αυτόν προοριζόταν από την γέννησή του. Η μίμηση<sup>2</sup> μιας πράξης, δηλαδή η αναπαράσταση μιας σειράς δράσεων, σε συνδυασμό με τη συνένωση ιδεών ηρώων μέσα από το σώμα των ζωντανών ερμηνευτών και των θεατών, σε συμφωνημένο τόπο και χρόνο εξυπηρετούν το σύστημα πομπού – δέκτη αντίστοιχα. Για πολλούς μελετητές και καλλιτέχνες η «ουσία» του θεάτρου συνίσταται στην εξής σχέση: Ένα άτομο Α (ηθοποιός) υποδύεται έναν ρόλο Β ενώ ο Γ (θεατής) παρακολουθεί.<sup>3</sup> Ουσιαστικά η συνθήκη που απαιτείται για να λειτουργήσει το θέατρο και να εκπληρώσει το στόχο του είναι «ένα δίκτυο αλληλοσυσχετιζόμενων ρόλων, το οποίο αντιπροσωπεύει μια πραγματικότητα που είναι διαφορετική από την πραγματική ζωή»<sup>4</sup> και πρόκειται για μια «φανταστική συμπαιγνία»<sup>5</sup> θεατών και ηθοποιών που το χαρακτηρίζουν ως μια απαιτητική ομαδική μορφή τέχνης.

<sup>1</sup> Αθανασόπουλος Γ. Χρήστος, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ 158-159 «Με τον όρο «παραστατικές τέχνες», που χρησιμοποιήσαμε μέχρι τώρα εννοούμε κάθε εκδήλωση που αντιπροσωπεύεται από το θέατρο, κάθε τέχνη, που για να εκφραστεί και να παρουσιαστεί έχει την ανάγκη της συλλογικής προσπάθειας πολλών ατόμων για να ολοκληρωθεί δε, χρειάζεται την συμπαράσταση ενός κοινού που θα την κατανοήσει. Είναι το δράμα, η μουσική, ο χορός, το μεγάλο θέαμα ή και το τσίρκο ακόμα με όλες τους τις διαβαθμίσεις και παρακλάδια»

<sup>2</sup> Μυριβήλη. Ε. 2006, *Από την Αναπαράσταση στην Επιτέλεση*. Στο: Ν. Μπουμπάρης, Ε. Μυριβήλη. Δ. Παπαγεωργίου. επιμ. 2006, *Πολιτιστική Αναπαράσταση*. Αθήνα, Εκδόσεις Κριτική. Κεφ. 2, σελ 11 «Η μίμηση ενώ υπόσχεται την ομοιότητα, την ταυτότητα, προϋποθέτει την διαφορετικότητα. Το αντίγραφο είναι όμοια αλλά δεν είναι ποτέ το πρωτότυπο»

<sup>3</sup> E. Bentley, 1985, *The life of the drama*, London, Methuen

Από την άλλη ως παραστατική τέχνη, χαρακτηρίζεται από την ιδιαιτερότητα δύο χρόνων αντίθετων μεταξύ τους. που. Προσεγγίζοντας το από την λογοτεχνική του πλευρά, το κείμενο αποτελεί εκτός από την αφηγηρία της θεατρικής δημιουργίας, ένα διαχρονικό ντοκουμέντο γραπτού λόγου που πολλακίς φανερώνει ιστορικά, πολιτισμικά, κοινωνικά και θρησκευτικά χαρακτηριστικά τόσο για την εκάστοτε περίοδο στην οποία γράφτηκε αλλά κυρίως για αυτήν στην οποία αναφέρεται και ξεδιπλώνει στο μύθο του. Στην δεύτερη περίπτωση προσεγγίζοντας το χρόνο της παράστασης αντιλαμβανόμαστε τη μοναδικότητα της κάθε στιγμής καθώς το έργο ως καλλιτεχνικό γεγονός συμβαίνει μία και μόνο φορά. Η διάρκεια της παράστασης μπορεί να θεωρηθεί ως η φάση της θεατρικής τέχνης κατά την οποία, οι δύο αυτοί χρόνοι, ταυτίζονται, συνυπάρχουν αλλά παράλληλα η κάθε στιγμή είναι εφήμερη, μοναδική και κυριολεκτικά ανεπανάληπτη, καθώς πρόκειται για μια τέχνη που στηρίζεται στην αλληλεπίδραση μεταξύ ερμηνευτών, θεατών. «Υπάρχουν καλλιτεχνικά δημιουργήματα που σκοπεύουν στην αιωνιότητα, το θεατρικό καλλιτεχνικό προϊόν όμως, δεν έχει μέλλον, έχει μόνο παρόν, υπάρχει μόνο κατά τη διάρκεια της δημιουργίας του».<sup>4</sup> Αξιοσημείωτο και καθοριστικό είναι ότι η στιγμή της παραγωγής και η στιγμή της κατανάλωσης ταυτίζονται απόλυτα καθώς ακόμα κι αν το σύνολο των ηθοποιών είναι απόλυτα σωστό και επαναλαμβανόμενο, η παράσταση άρτια σκηνοθετημένη και σωστά προγραμματισμένη ποτέ το σύνολο των θεατών δεν είναι το ίδιο. Ακόμα και στην περίπτωση όμως που γίνει η παραδοχή ότι το κοινό είναι ακριβώς το ίδιο δεν βρίσκονται ποτέ όλοι στην ίδια ψυχολογική κατάσταση, δεν αντιδρούν και δεν αντιλαμβάνονται τα μηνύματα με τον ίδιο ακριβώς τρόπο όπως την πρώτη φορά. Το θέατρο παράγεται συλλογικά από ένα σύνολο ανθρώπων την ίδια στιγμή που «καταναλώνεται» ομαδικά από ένα άλλο σύνολο και ταυτόχρονα προσωπικά από τον καθέναν. Πρόκειται για ένα είδος «γιάφκας» όπως χαρακτηριστικά ο Σ. Πατσαλίδης ονομάζει, όπου ο θεατής έρχεται αντιμέτωπος με τα δρώμενα ώστε να μετατραπεί η θεατρική εμπειρία σε «Εμείς».<sup>7</sup>

Η ανθρωποκεντρική διάσταση του θεάτρου σύμφωνα με την ιδιαιτερότητα του

Η στιγμή που παράγεται η θεατρική τέχνη ταυτίζεται με την στιγμή που καταναλώνεται

<sup>4</sup> Κακουδάκη Τζωρτζίνα και Πατρίτσια Απέργη, 2008, *Θέατρο –Θεατρική παιδεία*, Σειρά: Πολιτισμός – Τέχνες –Διαχείριση ελεύθερου χρόνου, Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων - Γενική Γραμματεία Εκπαίδευσης Ενηλίκων Κέντρα Εκπαίδευσης Ενηλίκων, σελ. 3

<sup>5</sup> Balme C., 2010, *Εισαγωγή στις Θεατρικές Σπουδές*, Πλέθρον σελ. 14

<sup>6</sup> Παπανδρέου Νικηφόρος, 1989, *Περι θεάτρου*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, σελ. 13

<sup>7</sup> Πατσαλίδης Σάββας, 2000, «Γενικά περι θεατρικών συμβάσεων και υπερβάσεων», *Θέατρο και θεωρία*, Θεσσαλονίκη, σελ.272



Το θεατρικό φαινόμενο  
σε σχέση με την έννοια  
του χώρου και η  
μεθοδολογία της έρευνας

Η οργάνωση της  
πληροφορίας και η δομή  
της έρευνας

Πέρα όμως από την αλληλεπίδραση υποκριτών και κοινού σε μια παράσταση, βασική είναι η έννοια του χώρου που σχετίζεται με τη δραματουργία, άμεσα και έμμεσα, συμμετοχικά και μη. Στην παρούσα ερευνητική εργασία, ο χώρος, ως βασικό συστατικό της θεατρικής τέχνης, εξετάζεται, μέσα από τη σύνδεση του με το θεατρικό φαινόμενο. Η πολυπλοκότητα που χαρακτηρίζει τη συγκεκριμένη τέχνη, επέβαλε την προσέγγισή της μέσω άλλων επιστημονικών πεδίων εκτός αρχιτεκτονικής. Η θεατρολογία, η φιλοσοφία και η ανθρωπολογία, είναι τομείς που εξετάζουν από μια διαφορετική σκοπιά το θέατρο και δεν θα μπορούσαν να μην μας απασχολήσουν κατά την μελέτη του. Η έρευνα πραγματοποιήθηκε μέσα από βιβλιογραφικές πηγές, πανεπιστημιακές σημειώσεις, επιστημονικά άρθρα, πρακτικά συνεδρίων, αναρτήσεις στο διαδίκτυο, κριτικές παραστάσεων και τοποθετήσεις σημαντικών ανθρώπων του θεάτρου και της αρχιτεκτονικής. Η μεγάλη συλλογή πληροφορίας, οδήγησε την έρευνα σε μια σφαιρική προσέγγιση της θεατρικής τέχνης, θέτοντάς με ταυτόχρονα, αντιμέτωπο, με τη χαοτική οργάνωσή της. Η εύστοχη τοποθέτηση του Π. Μαρτινίδη αναφορικά με τη δραματουργία στην αρχαία Ελλάδα και την συνύπαρξη τριών τόπων<sup>8</sup> στον ίδιο χρόνο, λειτούργησε ως «από μηχανής θεός», δίνοντας τη λύση στο ζήτημα αυτό. Το θεατρικό δρώμενο, ταυτίζεται με τον τόπο του μύθου ο οποίος περιγράφεται μέσα από το έργο, το χωρικό πλαίσιο στο οποίο εμπεριέχεται και την έδρα που το φιλοξενεί, την πόλη. Αρχικά οι τρεις αυτοί τόποι, αποτέλεσαν την αφορμή για την ομαδοποίηση της πληροφορίας ως προς τα πεδία της θεατρολογίας, της αρχιτεκτονικής και της κοινωνίας αντίστοιχα. Σε μετέπειτα στάδιο, η δομή της έρευνας διαμορφώθηκε σύμφωνα με το κλασικό σχήμα «έκθεση – δέση – κορυφωση – κλιμάκωση – λύση», που χαρακτηρίζει τη δομή των θεατρικών έργων. Η παρούσα ενότητα ως «έκθεση», αποτελεί ένα είδος μύησης στο πεδίο της θεατρικής τέχνης για να ακολουθήσουν οι τρεις τόποι που προαναφέρθηκαν ως δέση, κορυφωση και κλιμάκωση της μελέτης. Η ιστορία και η εξέλιξη του θεατρικού χώρου είναι ταυτισμένη και αλληλένδετη με το ιστορικό και κοινωνικοπολιτικό υπόβαθρο της εκάστοτε περιόδου και των θεατών της κάθε πόλης όπως παρουσιάζεται στη «δέση». Η «κορυφωση», εξετάζει τη θεατρική αρχιτεκτονική σύμφωνα με τη δραματουργία και τις προσεγγίσεις της στην εκάστοτε εποχή. Μέσα από τη συνδυαστική ανάγνωση του χωρικού πλαισίου και του έργου, στην «κλιμάκωση», προσεγγίζεται ο χώρος του μύθου για την επίτευξη της απαιτούμενης σύμβασης κατά τη θεατρική πράξη και την ενδυνάμωση της πρόσληψης του νοήματος από τους θεατές. Τέλος, το σχήμα ολοκληρώνεται με τη «λύση», όπου μέσα από μια σύντομη ανακεφαλαίωση της μελέτης, παρουσιάζονται τα συμπεράσματα της έρευνας.

<sup>8</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999 , *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα , Εκδ. Νεφέλη , σελ. 40

Αξίζει να σημειωθεί ότι το θέατρο χαρακτηρίζεται ως μια μικτή τέχνη<sup>9</sup> που εμπειριέχει όλες τις υπόλοιπες και διαμορφώνουν τα βασικά συστατικά που απαρτίζουν μια παράσταση.<sup>10</sup> Η κάθε μια συντελεί στην «βίωση» του μύθου με το δικό της τρόπο. Τόσο από πλευράς των υποκριτών που καλούνται να βγουν από το «εγώ»<sup>11</sup> τους και να ενσαρκώσουν ένα ρόλο μεταδίδοντας το μήνυμα του γραπτού λόγου, όσο και από πλευράς του κοινού που καλείται να το λάβει. Σκοπός είναι η επίτευξη ενός «κοινόχρηστου επικοινωνιακού κώδικα που να βοηθά στην ταύτιση του θεατή με όσα θεάται».<sup>12</sup> Τα στοιχεία που συναπαρτίζουν μια παράσταση ποικίλουν και το καθένα συμβάλλει στην πραγματοποίηση της θεατρικής σύμβασης. Αναλύοντας μια θεατρική παράσταση στα συστατικά που την αποτελούν και συνυπολογίζοντας τη συμβολή πολλών διαφορετικών συμπληρωματικών τεχνών και δεξιοτήτων, αντιλαμβανόμαστε, ότι ορισμένα έχουν πρωτεύοντα ρόλο και κάποια άλλα δευτερεύον που ακόμα και η απουσία τους, ίσως να μην στερήσει τίποτα από μια ολοκληρωμένη θεατρική πράξη.<sup>13</sup> Στα απαραίτητα θεμελιώδη κατατάσσονται το έργο, ο ηθοποιός, ο χώρος και ο θεατής ενώ στα συμπληρωματικά ο σκηνοθέτης και η αυλαία.

Ένα σύνολο τεχνών απαρτίζουν την τέχνη του θεάτρου με σκοπό την επίτευξη της θεατρικής σύμβασης



εικ. 2: "Passing Through", performance, New York

<sup>9</sup> Παπανδρέου Νικηφόρος, 1989, *Περί θεάτρου*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, σελ. 11

<sup>10</sup> Παπανδρέου Νικηφόρος, 1989, *Περί θεάτρου*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, σελ. 24

<sup>11</sup> Πατσαλίδης Σάββας, 2000, «*Ο Freud και η προβληματική του «Εγώ»*», *Θέατρο και θεωρία*, Θεσσαλονίκη, σελ.282 «Στο ανθρώπινο μυαλό όπως αναφέρει ο Freud, εννοικούν τρεις δυνάμεις: 1) το «προεγώ» που σχετίζεται με τις βασικές παρορμήσεις του ανθρώπου και ανήκει στον χώρο του ασυνείδητου, 2) το «εγώ» που αποτελεί τη κοινωνική μάσκα του ανθρώπου και 3) το «υπερεγώ», που αναλαμβάνει το ρόλο του ελεγκτή των ανθρώπινων πράξεων.»

<sup>12</sup> Πατσαλίδης Σάββας, 2000, «*Ο Freud και η προβληματική του «Εγώ»*», *Θέατρο και θεωρία*, Θεσσαλονίκη, σελ.272

<sup>13</sup> Παπανδρέου Νικηφόρος, 1989, *Περί θεάτρου*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, σελ. 24



## Θεατρικό έργο – κείμενο

Ο βασικός πυρήνας για το μεγαλύτερο ποσοστό της παγκόσμιας δραματοουργίας είναι το θεατρικό έργο - κείμενο. Περιέχει και καθοδηγεί τη δράση των ηθοποιών και μέσα από το μύθο αναπτύσσει την ιστορία των προσώπων του έργου, υποβάλλοντας το ρυθμό διαδοχής των πράξεων - γεγονότων, την ατμόσφαιρα της εποχής και του χώρου, τις εικόνες και την ερμηνεία του γραπτού λόγου. Βέβαια σωστό είναι να επισημανθεί ότι σε ορισμένα είδη δραματοουργίας όπως, στην κομνέντια ντελ άρτε, στο θέατρο σκιών, στο αυτοσχέδιο θέατρο, το κείμενο έχει περιορισμένη σημασία ή απουσιάζει εντελώς.<sup>14</sup> Όμως ακόμα και σε αυτές τις περιπτώσεις υπάρχει ένας σκελετός δράσης βασισμένος σε ένα μύθο, ήδη γνωστό και συμφωνημένο από το σύνολο των συντελεστών της παράστασης, «των ανθρώπων του θεάτρου»<sup>15</sup>, ο οποίος διαμορφώνεται ή εξελίσσεται κατά την διάρκειά της. Το θέατρο, αν και πρακτικά, «δεν αποτελείται από λέξεις αλλά από ανθρώπους που χρησιμοποιούν τις λέξεις»<sup>16</sup> διαχωρίζεται σε τρεις κατηγορίες βασισμένες στα τρία κύρια είδη θεατρικών κειμένων, την τραγωδία, την κωμωδία και το δράμα. Σύμφωνα με τους ορισμούς της κλασικής δραματοουργίας μέσα από τις εποχές, το θεατρικό έργο χαρακτηρίζεται από το είδος του λόγου, πεζός ή έμμετρος αλλά παράλληλα διέπεται από κάποιους δραματοουργικούς κανόνες, όπως η εξωτερική και εσωτερική δομή, ο μύθος και τα πρόσωπα.

## Εξωτερική δομή

Με τον όρο εξωτερική δομή ενός έργου εννοούμε την αρχιτεκτονική του γραπτού θεατρικού κειμένου και τους κανόνες που ακολουθεί, ως ιδιαίτερο είδος, η θεατρική γραφή. Η δομή αυτή διαφέρει ανά είδος δραματοουργίας, έτσι για παράδειγμα στην αρχαία τραγωδία εντοπίζονται εξαιρετικά αυστηρά ο πρόλογος, η πάροδος, τα επεισόδια τα στάσιμα και η έξοδος. Αντίστοιχα στο κλασικό θέατρο της Ευρώπης, κατά κανόνα, το έργο διαιρείται σε πέντε πράξεις και ακολουθώς οι πράξεις σε σκηνές ενώ στο νεότερο θέατρο, η δράση διαιρείται σε τρεις συνήθως πράξεις ή σε δύο μέρη ή σε εικόνες και σκηνές. Πρόκειται για μια τεχνική μοντάζ που είναι σαφώς επηρεασμένη από τις τεχνικές του κινηματογράφου.

## Εσωτερική δομή

Ως εσωτερική δομή ορίζεται ο τρόπος με τον οποίο οργανώνεται και εκτυλίσσεται η πλοκή του έργου. Μια συνηθισμένη στερεότυπη δομή έργου αποτελείται από την «έκθεση», τη «δέση» και τη «λύση».<sup>17</sup> Η έκθεση παρουσιάζεται στην αρχή του έργου και κατά τη διάρκειά της περιγράφεται η τοποθεσία στην οποία εκτυλίσσεται το έργο, οι ήρωες, τα γεγονότα που προηγήθηκαν, το ιστορικό πλαίσιο και άλλα. Η «δέση» είναι το κύριο σώμα του έργου, όπου οι σχέσεις των προσώπων περιπλέκονται και η

<sup>14</sup> Παπανδρέου Νικηφόρος, 1989, *Περί Θεάτρου*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, σελ. 25

<sup>15</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ 158

«Όταν λέμε εδώ «άνθρωπο του θεάτρου», εννοούμε όλους εκείνους που ασχολούνται με αυτό, συμπεριλαμβανομένων ακόμα και των θεατών».

<sup>16</sup> Κακουδάκη Τζωρτζίνα και Πατρίτσια Απέργη, 2008, *Θέατρο –Θεατρική παιδεία*, Σειρά: Πολιτισμός – Τέχνες –Διαχείριση ελεύθερου χρόνου, Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων - Γενική Γραμματεία Εκπαίδευσης Ενηλίκων Κέντρα Εκπαίδευσης Ενηλίκων , σελ 6

<sup>17</sup> Κακουδάκη Τζωρτζίνα και Πατρίτσια Απέργη, 2008, *Θέατρο –Θεατρική παιδεία*, Σειρά: Πολιτισμός – Τέχνες –Διαχείριση ελεύθερου χρόνου, Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων - Γενική Γραμματεία Εκπαίδευσης Ενηλίκων Κέντρα Εκπαίδευσης Ενηλίκων , σελ 5

ένταση της ιστορίας και των συναισθημάτων σταδιακά κορυφώνονται. Η «λύση», έρχεται ως επιστέγαση των δύο προηγούμενων όπου τα προβλήματα με λύνονται, με κάποιο τραγικό, κωμικό ή πραγματικό τρόπο.



Αναλύοντας ένα έργο, τα δύο σημαντικότερα δραματουργικά στοιχεία που εξετάζουμε, είναι τόσο ο μύθος που αποτελεί σύμφωνα με τον Μπρεχτ την καρδιά του δράματος αλλά και τα πρόσωπα. Ο μύθος εκφράζει την διαδοχή των επιμέρους πράξεων των προσώπων, των δρώμενων που συναποτελούν την ενιαία δράση του έργου. Σημαντικό είναι ότι μέσω μιας δραματολογικής ανάλυσης του μύθου δεν αναζητούμε το ποιος είναι ο ήρωας και τα πιστεύω του αλλά τις πράξεις του. Για τον Αριστοτέλη αποτελεί τη «ψυχή», το «μέγιστον» των στοιχείων της τραγωδίας, η οποία δεν αποσκοπεί στην μίμηση προσωπικοτήτων αλλά «πράξεως και βίου».<sup>18</sup> Την ίδια στιγμή, δραματολογικά, θεμελιώδες στοιχείο αποτελούν τα πρόσωπα, που αριθμητικά είναι κατ' ελάχιστον δύο εκτός της περίπτωσης του μονολόγου. Οι ήρωες δεν αναλύονται μεμονωμένα αλλά συνδυαστικά μέσα από τη δυναμική που διαφαίνεται να αναπτύσσεται μεταξύ τους κατά την εκτύλιξη της δράσης. «Κάθε θεατρικό πρόσωπο δρα προσπαθώντας να πραγματοποιήσει ένα σκοπό, να ικανοποιήσει κάποιες επιθυμίες. Μ' αυτά που λέει (ή αποκρύπτει), μ' αυτά που πράττει (ή σχεδιάζει) τείνει να κάνει τις επιδιώξεις πραγματικότητα, υπερπηδώντας τα εμπόδια που παρεμβάλλει στο δρόμο του η δράση των άλλων προσώπων. Έτσι εκείνο που κατ' εξοχήν μας ενδιαφέρει είναι η τριβή των προσώπων μεταξύ τους και η συνακόλουθη εξέλιξή τους».<sup>19</sup>

εικ. 3: Opera de Nabucco, Theatro Municipal of Rio de Janeiro

Τα διακριτά στοιχεία του δράματος

<sup>18</sup> Παπανδρέου Νικηφόρος, 1989, *Περί θεάτρου, Θεσσαλονίκη*, University Studio Press, σελ. 27-29

<sup>19</sup> Κακουδάκη Τζωρτζίνα και Πατριτίσια Απέργη, 2008, *Θέατρο – Θεατρική παιδεία*, Σειρά: Πολιτισμός – Τέχνες – Διαχείριση ελεύθερου χρόνου, Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων - Γενική Γραμματεία Εκπαίδευσης Ενηλίκων Κέντρα Εκπαίδευσης Ενηλίκων, σελ 7

Η ιστορική σημασία του έργου

Η σημασία του κειμένου είναι μεγάλη καθώς αποτελεί άμεση και αναλλοίωτη πηγή για την έρευνα της ιστορίας του θεάτρου και της δραματουργίας, και ένας τρόπος για τους νεότερους να αξιολογήσουν και να κατανοήσουν την κοινωνία και την πνευματική πραγματικότητα μέσα στην οποία συντελέστηκε το θέατρο στο ιστορικό παρελθόν. Κρίνεται σκόπιμο όμως να έχουμε πάντα στο μυαλό μας, ότι η πλήρης, ολοκληρωτική ανάγνωση του, πραγματοποιείται με το να λάβει υπόστασή σε τρισδιάστατο χώρο καθώς από τη γέννηση του προορίζεται για τη μεταφορά του στην σκηνή.

Ηθοποιός: Η ψυχή της θεατρικής πράξης

Ο Ζαν Λουί Μπαρρώ, παρομοιάζει το θέατρο με «το παιχνίδι που δημιουργεί μέσα στο χώρο τη ζωή, χρησιμοποιώντας ως μέσο το ανθρώπινο Όν». <sup>20</sup> Ο ηθοποιός αποτελώντας τη ψυχή της θεατρικής δράσης, μιας δράσης με απεριόριστη και ασύλληπτη ποικιλία, καλείται να υποδυθεί κάποιον άλλον, να ενσαρκώσει <sup>21</sup> κάποιο δραματικό πρόσωπο, να μεταμορφωθεί και να υποστηρίξει το ρόλο του ως ένας άλλος χαρακτήρας. Στη διαδικασία αυτής της μεταμόρφωσης και καθ' όλη τη διάρκειά της, ο ηθοποιός δεν παύει να είναι ο εαυτός του ενώ ταυτόχρονα να είναι και κάποιος άλλος. Αυτή η διπλή σχέση του ερμηνευτή με το ρόλο, ακόμα και αν ενσαρκώνει «τον εαυτό του», όπως συμβαίνει σε κάποιες περιπτώσεις στα σύγχρονα θεάματα, υπηρετεί την πολύπλοκη και ενδιαφέρουσα τέχνη της υποκριτικής. Χρησιμοποιώντας τα εργαλεία του, που δεν είναι άλλα από την τεχνική και τη φαντασία του, τη διαίσθησή και τη χειραφέτησή του, εξωτερικεύει την ενέργειά του ξεδιπλώνοντας το ταλέντο του, μέσα από το πρόσωπό του, το σώμα του, τη φωνή του και την πολύπλευρη προσωπικότητά του. Το θέατρο καταργείται όταν δεν υπάρχουν ηθοποιοί. Ακόμα και ασυνείδητα, στην προϊστορία του θεάτρου υφίσταται η υποκριτική τέχνη, σε περιόδους όπου πρόσωπα καλούνται να εκπροσωπήσουν μιας θρησκευτικής κοινότητα για τελετουργικό σκοπό. Η ίδια η τέχνη του ηθοποιού, του ορίζει ότι ταυτόχρονα είναι δημιουργός και ερμηνευτής καθώς «απεκδύεται την ταυτότητά του και υιοθετεί μιαν άλλη». <sup>22</sup>

Θεατής: Ο δέκτης του μηνύματος στο επικοινωνιακό σχήμα του θεάτρου

Παράσταση και κατ' επέκταση θέατρο πραγματοποιείται αν υπάρχει έστω και ένας θεατής που να παρακολουθεί το θεατρικό δρώμενο καθώς απαιτείται η φυσική παρουσία έστω ενός ηθοποιού και ενός θεατή για την επίτευξη της θεατρικής σύμβασης. Ο θεατρικός συγγραφέας έχει περιορισθεί σημαντικά αφού εν μέρει ο ρόλος του τελειώνει με την ολοκλήρωση του κειμένου, αλλά ο θεατής έχει αναδειχθεί με το πέρασμα των χρόνων σύμφωνα με τις θεωρίες της πρόληψης σε απαραίτητο συνδημιουργό του νοήματος. «Στο θέατρο η εμπρόθετη δημιουργία μιας αμφίδρομης ψευδαισθητικής επικοινωνιακής σχέσης ανάμεσα σε κάποιο φυσικό πρόσωπο που, σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο, αποποιείται τον πραγματικό του ρόλο και μετατρέπεται σε δρών πρόσωπο, προκειμένου

<sup>20</sup> Παπανδρέου Νικηφόρος, 1989, *Περί Θεάτρου*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, σελ. 27-29

<sup>21</sup> Παπανδρέου Νικηφόρος, 1989, *Περί Θεάτρου*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, σελ. 40 «Τα ρήματα που συνήθως χρησιμοποιούμε για τον ηθοποιό, αποδίδουν τον περίπλοκο χαρακτήρα της τέχνης του. Λέμε ότι ο ηθοποιός «ερμηνεύει» - και πράγματι αποδίδει μια σημασία σε κάτι που επιδέχεται πολλές. Λέμε «ενσαρκώνει» - και πράγματι αναδέχεται μέσα στο σώμα του ένα φανταστικό, άυλο ον, στο οποίο δανειζει σάρκα κι ενώ ταυτίζεται μ' αυτό το ον, ενώ συγκινείται μέχρι δακρύων με τα πάθη του, ταυτοχρόνως ελέγχει ψύχραιμα τη συγκίνησή του (είναι το παράδοξο που πρώτος επισήμανε ο Ντιντερό)»

<sup>22</sup> Παπανδρέου Νικηφόρος, 1989, *Περί Θεάτρου*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, σελ. 38 - 39

ως τέτοιο να προσληφθεί δια της αμοιβαίας σύμβασης από τη συνείδηση του θεατή που παρακολουθεί το θέαμα». <sup>23</sup> Οι μελετητές εξετάζοντας την έννοια του θεατή, αναφέρονται στην εσωτερική και εξωτερική όψη, επισημαίνοντας ότι οι παράγοντες μιας παράστασης οφείλουν να υπηρετήσουν και τις δύο οράσεις του. Η εσωτερική όψη σχηματίζεται κυρίως από απεριόριστες αφηγηματικές εικόνες που ενεργοποιούν την φαντασία του θεατή επηρεάζοντας τον ψυχικά. Ο δυναμισμός του συγγραφέα σε μια εποχή που πρυτανεύει ο λόγος και ο πολιτισμός χαρακτηρίζεται κυρίως ως ακουστικός, διαφαίνεται μέσα από τη χρήση στοχευμένων λέξεων ή φράσεων, ικανών να σχηματίσουν εικόνες στο μυαλό του θεατή μεταφράζοντας τις σε μορφές στην εσωτερική του όραση. Μέσα από την αφηγηματική αυτή διαδικασία, κυρίως στο αρχαίο δράμα, σπάνε τα όρια του χρόνου και του χώρου και «το προ ομμάτων τιθέμενο για τον ποιητή ισχύει και από προ ομμάτων ψυχής εφόσον ο θεατής προκαλείται από το λόγο που ακούει και αναπαράγει μέσα του μια συλλογή από εικόνες». Στον αντίποδα οι δρώσες εικόνες σχηματίζονται από οπτικά και ακουστικά ερεθίσματα τα οποία διαμορφώνουν την εξωτερική όψη του θεατή. Αξιοσημείωτο είναι ότι η δύναμη της εικόνας, σε ορισμένες περιπτώσεις, υπερτερεί έναντι του λόγου εξουδετερώνοντας την εσωτερική όψη και δεσμεύοντας τη φαντασία του θεατή. <sup>24</sup> Το σύνολο των θεατών ως δέκτες του νοήματος έχει καταλυτικό και καθοριστικό ρόλο κατά τη διεξαγωγή της παράστασης, κάτι που καθιστά το κοινό λιγότερο παθητικό απ' όσο συνήθως νομίζουμε. Ο όγκος του κοινού αριθμητικά και η σύνθεσή του όσο αφορά κοινωνική προέλευση, ηλικίες, μόρφωση, υπαγορεύουν αντιδράσεις που ποικίλουν ή διαφέρουν από παράσταση σε παράσταση που μπορούν να επηρεάσουν θετικά ή αρνητικά τον ηθοποιό και κατ' επέκταση το αποτέλεσμα. <sup>25</sup>



εικ. 4: "The Tempest", Royal Shakespeare Company, 2012

<sup>23</sup> Γραμματάς Θόδωρος, 2012, «Το θέατρο ως μορφοπαιδευτικό αγαθό στην Εκπαίδευση και την Κοινωνία. Παράμετροι και ζητούμενα της έρευνας», Πρόγραμμα: "ΘΑΛΗΣ" - Επιχειρησιακό Πρόγραμμα «Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση», 2007 – 2013, Ελλάδα

<sup>24</sup> Eva Psarrou (Ψευδώνυμο), 2013, «ΕΛΠ 31 - Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο (σημειώσεις από παράλληλα κείμενα)», Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο - Ελληνικός Πολιτισμός, <http://eapilektoi.blogspot.gr/2013/02/31.html>, (πρόσβαση 13/09/2013)

<sup>25</sup> Παπανδρέου Νικηφόρος, 1989, *Περί θεάτρου*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, σελ. 38 – 39



Το χωρικό πλαίσιο στο οποίο εμπεριέχεται μια παράσταση

Ο χώρος, ως υπόσταση, διαδραματίζει το δικό του ρόλο στην πραγματοποίηση της θεατρικής πράξης η οποία τοποθετείται σε συγκεκριμένο χωρικό πλαίσιο, άλλοτε σε εσωτερικό και άλλοτε σε εξωτερικό. Φιλόξενος χώρος για μια παράσταση θεωρείται κάποιο θεατρικό οικοδόμημα στο οποίο, εκ της δομής του, διαχωρίζεται σε περιοχή δράσης των καλλιτεχνών και σε θέασης του κοινού ή έχει τη δυνατότητα να οριστεί σε αυτές τις ζώνες. Εντούτοις, ο ειδικά προορισμένος χώρος δεν είναι πάντα απολύτως απαραίτητος καθώς η ενέργεια των ηθοποιών και η δράση τους βασισμένη στην εκάστοτε σκηνοθετική προσέγγιση ενδέχεται να αναιρέσει ή να αμφισβητήσει τα διακριτά χωρικά όρια ανάμεσα σε σκηνή και θεατές. Αξίζει να αναφερθεί ότι ο χώρος, μετατρέπεται σε ιδανικό χωρικό πλαίσιο βιωματικής εμπειρίας για μια παράσταση, με την πολύτιμη συμβολή συμπληρωματικών τεχνών όπως αυτές της σκηνογραφίας και του φωτισμού.<sup>26</sup>

Κατηγοριοποίηση θεατρικών χώρων

Οι θεατρικοί χώροι αρχιτεκτονικά εντάσσονται σε τρεις κατηγορίες. Χαρακτηρίζονται ως προς τη στέγασή του αναφερόμενοι για ανοικτά και κλειστά θέατρα όπως τα συναντάμε στην Αρχαία Ελλάδα και τη Ρώμη ή μετά την Αναγέννηση αντίστοιχα. Ως προς την οπτική σχέση του θεατή με την παράσταση συναντούμε χώρους με μετωπική σχέση κοινού και σκηνής, σε σχήμα πετάλου ή «Π» όπου η θέαση του δρώμενου γίνεται από τις τρεις πλευρές, αμφιθεατρική ημικυκλική διάταξη, κυκλική τύπου αρένα όταν η πράξη είναι περιόπτη από παντού και σε ορισμένες περιπτώσεις τυχαία, όταν η θέαση γίνεται από διαφορετικές οπτικές γωνίες και οι θεατές είναι διάσπαρτοι σε ένα ενιαίο χωρικό πλαίσιο. Η τρίτη κατηγορία διαχωρίζει τους χώρους ως προς το μέγεθος, κρίνοντας τους βάση της χωρητικότητας τους. Υπάρχουν θέατρα για μεγάλα πλήθη όπως η Επίδαυρος με 12.000 θεατές), μέσης χωρητικότητας τα οποία συναντούμε κυρίως στην Ευρώπη (1.000 – 1.800 ατόμων), μικρής χωρητικότητας σε κελύφη που δεν ήταν κατ' ανάγκη θεατρικοί χώροι από τη γέννησή τους (150-500 θεατών). Παραστάσεις στήνονται όμως και σε διάφορους χώρους άνευ θεατρικής ταυτότητας, συχνά με πολυμορφική χρήση και ιδιαίτερες δυνατότητες. Εκεί στεγάζονται κυρίως παραγωγές με πειραματικό περιεχόμενο και περιορισμένες τεχνικές απαιτήσεις που συνήθως απευθύνονται σε λίγους θεατές.<sup>27</sup>

Ο χώρος, λειτουργώντας ως «δοχείο» ζωής για μια θεατρική εμπειρία, είναι άμεσα συνδεδεμένος με τα ρεύματα της δραματουργίας και τις απαιτήσεις της αλλά ταυτόχρονα με την κοινωνική συνοχή της εκάστοτε περιόδου διαμορφώνοντας σε ορισμένες περιπτώσεις στάση απέναντι στο καλλιτεχνικό δρώμενο. «Η σχεδίαση και κατασκευή ενός θεάτρου είναι αποτέλεσμα συνθέσεως ιδεών, λειτουργιών και συμβολής των

<sup>26</sup> Παπαγεωργίου Ι., 2013, *Δραματουργική ανάλυση Ι – Κείμενα της κλασικής δραματουργίας*, Πανεπιστήμιο Πατρών Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, σελ 10-11

<sup>27</sup> Κακουδάκη Τζωρτζίνα και Πατρίτσια Απέργη, 2008, *Θέατρο – Θεατρική παιδεία*, Σειρά: Πολιτισμός – Τέχνες – Διαχείριση ελεύθερου χρόνου, Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων - Γενική Γραμματεία Εκπαίδευσης Ενηλίκων Κέντρα Εκπαίδευσης Ενηλίκων, σελ 7-8

τεχνικών. Ο αρχιτέκτονας πρέπει να αντλήσει συμπεράσματα από τις δικές του εμπειρίες και απ' αυτές των άλλων όταν αναζητεί νέες ιδέες, κατευθύνσεις και λύσεις.<sup>28</sup>

Συμπληρωματικά συστατικά μιας παράστασης αποτελούν η τέχνης της σκηνοθεσίας και η λειτουργία της αυλαίας τα οποία εντάχθηκαν στην θεατρική τέχνη με το πέρασμα των χρόνων. «Το θέατρο δεν είναι μόνο σύνθεση τεχνών αλλά και τέχνη σύνθεσης»<sup>29</sup>, μιας σύνθεσης που αποδίδεται μέσα από το έργο του σκηνοθέτη. Με τον όρο σκηνοθεσία εννοούνται πολλά και διαφορετικά πράγματα όπως είναι η συνολική αντίληψη για την προσέγγιση ενός θεατρικού κειμένου που διαφαίνεται μέσα από την ερμηνεία των υποκριτών, η διαδικασία ανεβάσματος του έργου και το τελικό αποτέλεσμα, η «όψις»<sup>30</sup> της σκηνοθετικής τέχνης. Στο θέατρο εμφανίζεται ως σημαντική ειδικότητα από τα αρχαία χρόνια, όταν οι ποιητές ανέθεταν την προετοιμασία των έργων τους στους διδάσκαλους, του χοροδιδάσκαλους ή την αναλαμβάναν οι ίδιοι, ώστε να οργανωθεί μια παράσταση και να επιλυθούν, τεχνικά κατά κύριο λόγο προβλήματα, για την σωστή διεξαγωγή της. Σημαντικό είναι ότι οι συγγραφείς έγραφαν γνωρίζοντας το χώρο όπου θα δινόταν η παράσταση και προσάρμοζαν τα δράματά τους στο αρχιτεκτονικό πλαίσιο για το οποίο προοριζόταν.<sup>31</sup> Ως καλλιτέχνης και συντελεστής της παράστασης με τις αρμοδιότητες που είναι γνωστός στις μέρες μας εμφανίζεται γύρω στα 1880 και η καθιέρωσή του συμπίπτει με την ακμή του νατουραλισμού όπου, παίρνει μια άλλη θέση στη διαδικασία του ανεβάσματος ενός έργου πια. Δεν καλείται να λύσει τα τεχνικά προβλήματα της παράστασης αλλά επιτελεί τη συνειδητή ερμηνευτική παρέμβαση ενός δημιουργού και χαράζει τη γραμμή προσέγγισής του για μια συνολική αντίληψη που στιγματίζει την παράσταση. Ο 20ός αιώνας είναι ο κατεξοχήν αιώνας της σκηνοθεσίας, όπου η ανάγκη μιας σύνθετης γλώσσας αναδεικνύει τη σκηνοθεσία ως κυρίαρχο στοιχείο της θεατρικής δημιουργίας. Όπως σωστά οι μελετητές τονίζουν, η τέχνη της σκηνοθεσίας αφορά το σύνολο των μέσων, έμψυχων ή άψυχων, της σκηνικής ερμηνείας ενός δραματικού έργου σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο. Η συμβολή της εντοπίζεται σε τεχνικό επίπεδο καθώς

Τα δευτερεύοντα συστατικά μιας παράστασης και η δυναμική τους

Σκηνοθεσία

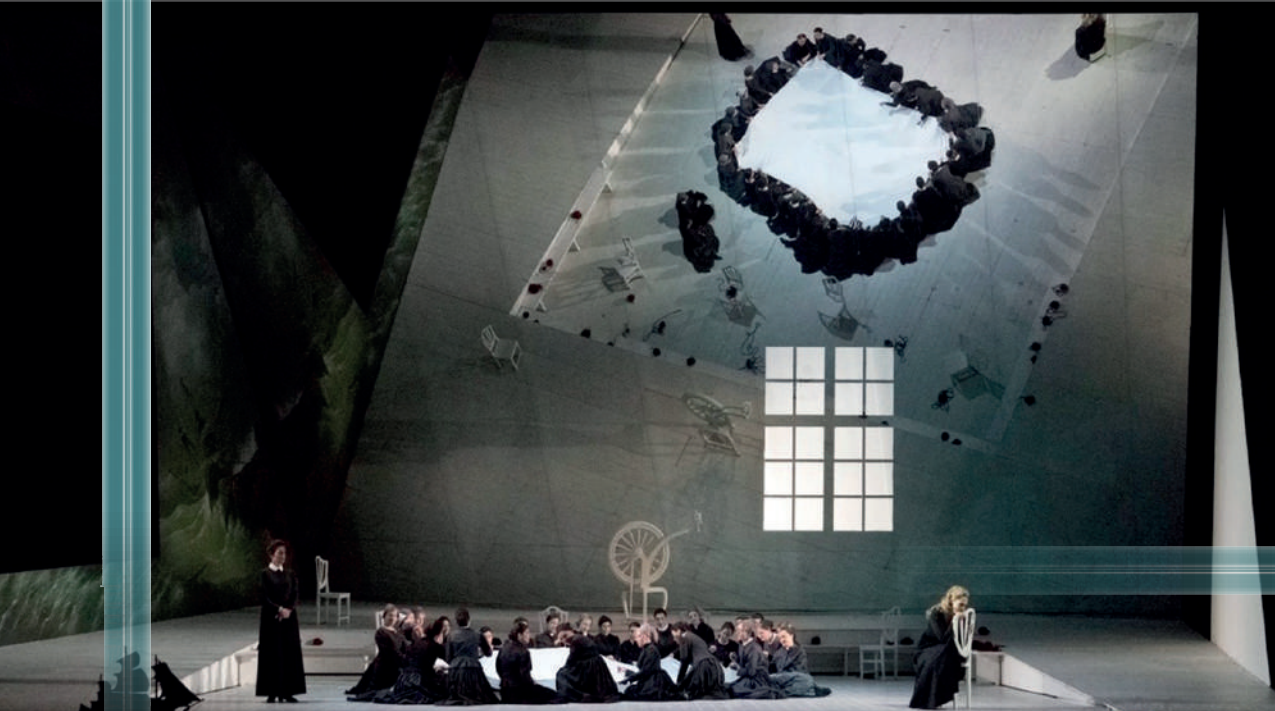
<sup>28</sup> Rapson Ralph, 1963, "The Architect's design", Design Quarterly 58, σελ. 6

<sup>29</sup> Παπανδρέου Νικηφόρος, 1989, *Περί θεάτρου*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, σελ. 42

<sup>30</sup> Βικιπαίδεια, 2014, «Τραγωδία», <http://el.wikipedia.org/wiki/Τραγωδία> (πρόσβαση 06/08/2013) «Σύμφωνα με τον Λιγνάδη, ο Αριστοτέλης στην Ποιητική του απαριθμεί έξι στοιχεία που χαρακτηρίζουν το ποιόν της τραγωδίας. Είναι ο μύθος, το ήθος, η διάνοια, η λέξις, το μέλος και η όψις. Από αυτά, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, η λέξις και το μέλος (δηλαδή η μουσική) είναι τα μέσα με τα οποία γίνεται η «μίμησις», η όψις είναι ο τρόπος που πραγματοποιείται η «μίμησις» και ο μύθος, το ήθος και η διάνοια το αντικείμενο της «μμήσεως».... Κατά μία έννοια η όψις είναι αυτό που βλέπει ο θεατής επί σκηνής.»

<sup>31</sup> Morreti Jean - Charles, 2004, *Θέατρο και κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα, Πατάκη, σελ. 129





εικ. 5: L'Olandese Volante, Yannis Kokkos, 2012

καλείται να λύσει τεχνικά προβλήματα της παράστασης, σε παιδαγωγικό με την καθοδήγηση των ηθοποιών σε επίπεδο ερμηνείας για τη σωστή διατύπωση των νοημάτων του έργου, σε αισθητικό για το γενικό αποτέλεσμα και σε ιδεολογικό ως προς τον καθορισμό των «μηνυμάτων» που εκπέμπει συνολικά το θεατρικό γεγονός.<sup>32</sup>

Το δεύτερο συμπληρωματικό συστατικό αποτελεί η αυλαία που πρωτοεμφανίστηκε στο Ρωμαϊκό θέατρο και εδραιώθηκε κατά την περίοδο της «ιταλικής» σκηνής όταν στην σκηνογραφία καθιερώθηκε η προοπτική. Αποτελεί το όριο ανάμεσα στην πραγματικότητα του θεατή και της ψευδαίσθησης της θεατρικής πράξης και κυρίως στην «χωροθέτηση» του δρώμενου σύμφωνα με τη σκηνογραφική παρέμβαση. Λειτουργεί ως ένα «βλέφαρο» που κάθε φορά που ανοιγοκλείνει φανερώνει ένα νέο τοπίο μεταφέροντας νοητικά το θεατή στο χώρο δράσης.<sup>33</sup>

Αυλαία

Όπως έγινε αντιληπτό, το θέατρο χαρακτηρίζεται από την ιδιαιτερότητα μιας σύνθετης δομής. Ως μικτή τέχνη, απαρτίζεται από διάφορα συστατικά και απαιτείται η συμμετοχή διαφόρων καλλιτεχνών. Η συλλογικότητα της δημιουργίας που του προσδίδει ακαταμάχητη γοητεία παράλληλα καθιστά ταυτόχρονα δύσκολη την παραγωγή του αλλά ενδυναμώνει, τη συλλογικότητα με την οποία υπηρετείται και προσλαμβάνεται. Όταν ο θεατρικός συγγραφέας ξεκινά να συνθέτει ένα θεατρικό έργο, πρέπει να λαμβάνει υπόψη ότι η δημιουργία του οφείλει να λειτουργήσει ως πρώτη ύλη προβληματισμού και ζύμωσης με τα υπόλοιπα συστατικά για την πραγματοποίηση μιας άρτιας παράστασης.<sup>34</sup> Εύστοχα η Χ. Παπανικόλα επισημαίνει ότι στο σύγχρονο θέατρο δεν αρκεί πλέον η παρουσία ενός λαμπερού πρωταγωνιστή για να έχουμε μια ενδιαφέρουσα παράσταση. Το ζητούμενο είναι η σωστή εκμετάλλευση όλων των δυνατοτήτων του θεατρικού κόσμου και η σωστή «δοσολογία» τους.<sup>35</sup>

<sup>32</sup> Παπανδρέου Νικηφόρος, 1989, *Περί θεάτρου*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, σελ. 45

<sup>33</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 163-169

<sup>34</sup> Παπαγεωργίου Ι, 2013, *Δραματοουργική ανάλυση Ι – Κείμενα της κλασικής δραματοουργίας*, Πανεπιστήμιο Πατρών Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, σελ 12

<sup>35</sup> Κακουδάκη Τζωρτζίνα και Πατρίσια Απέργη, 2008, *Θέατρο – Θεατρική παιδεία*, Σειρά: Πολιτισμός – Τέχνες – Διαχείριση ελεύθερου χρόνου, Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων - Γενική Γραμματεία Εκπαίδευσης Ενηλίκων Κέντρα Εκπαίδευσης Ενηλίκων, σελ 9



# «ΔΕΣΗ» – ΕΝΟΤΗΤΑ 1



εικ. 6: "Hands of unity",  
National Geographic

# Η Θεατρική τέχνη μέσα από τη διάσταση της κοινωνικής πραγματικότητας

Η επιστήμη της ανθρωπολογίας που γνώρισε ιδιαίτερη ανάπτυξη στα τέλη του 19ου - αρχές του 20ου αιώνα, έχοντας ως στόχο τη μελέτη του ανθρώπου σε σχέση με την κοινωνική οργάνωση, έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τις τελετουργίες και άλλες ιεροτελεστίες των ανθρώπινων κοινωνιών, οι οποίες εμπεριέχουν προ-θεατρικά στοιχεία.<sup>1</sup> Προ-θεατρικές μορφές, άμεσα συνυφασμένες ιστορικά με τη θρησκεία ή άλλες τελετουργίες, μελετήθηκαν και αποκάλυψαν τις ρίζες του θεάτρου, αναπτύσσοντας τις θεωρίες περί της ανθρωποκεντρικότητάς του, της θέσης του στην κοινωνία και της εκπαιδευτικής<sup>2</sup> του σημασίας.

Έχει ήδη επισημανθεί, ότι η διαχρονικότερη συνθήκη ύπαρξης της θεατρικής τέχνης, είναι η διάδοση του μηνύματος από πλευράς του ηθοποιού στο θεατή, μέσω ενός επικοινωνιακού κώδικα που αναπτύσσεται ανάμεσα στα δύο αυτά μέλη της παράστασης. Πρόκειται για ένα επικοινωνιακό σχήμα που εν μέρει αναπτύσσεται και υπάγεται στα πλαίσια της θεατρικής σύμβασης, αλλά στην πραγματικότητα προϋπάρχει ανάμεσα στους ανθρώπους και στα κοινωνικά σύνολα στα οποία ανήκουν.<sup>3</sup> Προσεγγίζοντας την ανθρώπινη επικοινωνία μέσα από την επιστήμη της σημειολογίας,<sup>4</sup> αντιλαμβανόμαστε ότι η διαδικασία κοινωνικοποίησής μας και η επικοινωνία μας με το άμεσο και ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον, οφείλεται σε μια άτυπη σύμβαση που ορίζεται από διάφορα σύνολα «σημείων».<sup>5</sup> Η κοινωνική αυτή σύμβαση γίνεται μέσα από σύμβολα, σήματα, εικόνες που συναντάμε στην καθημερινότητά μας και έχουν ως σκοπό να μας πληροφορήσουν, να καθοδηγήσουν τη συμπεριφορά μας και να διαδοθούν ανάμεσά μας, άλλοτε αυτούσια και άλλοτε οργανωμένα σε «συστήματα σημείων». Με την έννοια αυτή σύμφωνα με τον Δ. Τσατσούλη, εννοούμε ένα οργανωμένο σύνολο

Το θέατρο συνυπάρχει και εξελίσσεται με τον άνθρωπο και τις κοινωνικές δομές στις οποίες υπάγεται.

Το επικοινωνιακό σχήμα και η πολιτισμική του προέκταση

<sup>1</sup> Παπαγεωργίου Ι., 2008, *Εισαγωγή στη θεατρολογία (Νεότερο Θέατρο)* – Διδακτικές Πανεπιστημιακές Σημειώσεις, Πανεπιστήμιο Πατρών - Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, σελ. 58

<sup>2</sup> Γραμματάς Θόδωρος, 2012, «Το θέατρο ως μορφοπαιδευτικό αγαθό στην Εκπαίδευση και την Κοινωνία. Παράμετροι και ζητούμενα της έρευνας», *Πρόγραμμα: "ΘΑΛΗΣ" - Επιχειρησιακό Πρόγραμμα "Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση"*, 2007 – 2013, Ελλάδα «Το θέατρο, ως ζωντανό παράδειγμα και βιωματική εμπειρία, ως παραστατική τέχνη και διαδραστική επικοινωνία, εμπλουτίζεται εκτός από το αισθητικό, με κοινωνικό και με παιδευτικό περιεχόμενο, που σε ειδικές συνθήκες και περιπτώσεις (ολοκληρωτικά καθεστώτα), μπορεί να φτάσει στα όρια της προπαγάνδας και του ιδεολογικού επικαθορισμού. Εξαιτίας αυτών όμως των ιδιαιτεροτήτων του, συνιστά ταυτόχρονα σχολείο, που υποκαθιστά κάποτε ακόμα και την ίδια την εκπαίδευση (όπως συνέβη στην περίπτωση του Νεοελληνικού Διαφωτισμού), ή αποτελεί δημόσιο φορέα της συνείδησης των πολιτών (όπως αντιπροσωπευτικά συνέβαινε στην Αθήνα τον 5ο και 4ο π.χ. αιώνα)»

<sup>3</sup> Παπαγεωργίου Ι., 2008, *Εισαγωγή στη θεατρολογία (Νεότερο Θέατρο)* – Διδακτικές Πανεπιστημιακές Σημειώσεις, Πανεπιστήμιο Πατρών - Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, σελ. 58

<sup>4</sup> Τσατσούλης Δ., *Εισαγωγικές σημειώσεις πάνω στις: Σημειολογικές προσεγγίσεις των κοινωνικών φαινομένων – Μάθημα: Σημειωτική του Θεάτρου* – Διδακτικές Πανεπιστημιακές Σημειώσεις, Πανεπιστήμιο Πατρών - Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, σελ. 2 «Σημειολογία είναι εκείνη η επιστήμη που μελετά διαφορετικά σημειωτικά συστήματα καθώς και τα φαινόμενα σημασίας που αυτά παράγουν»

<sup>5</sup> Τσατσούλης Δ., *Εισαγωγικές σημειώσεις πάνω στις: Σημειολογικές προσεγγίσεις των κοινωνικών φαινομένων – Μάθημα: Σημειωτική του Θεάτρου* – Διδακτικές Πανεπιστημιακές Σημειώσεις, Πανεπιστήμιο Πατρών - Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, σελ. 3 «Το σημείο είναι πάντα η ένδειξη μιας πρόθεσης να μεταδοθεί κάποιο νόημα. Αυτό σημαίνει ότι το σημείο είναι μια ελάχιστη ανεξάρτητη μονάδα σημασίας που χρειάζεται όταν θέλουμε να συντάξουμε ή να μεταδώσουμε ένα μήνυμα στο πλαίσιο μιας επικοινωνιακής διαδικασίας»

σημείων (αριθμοί, εικόνες, σχήματα, γράμματα κ.α.) που διαθέτει τη δική του δομή και οργάνωση, ακλουθώντας καθορισμένους κανόνες σύνταξης και υπακούοντας σε ένα συγκεκριμένο κώδικα. Σκοπός τους είναι η μετάδοση μιας πληροφορία, ενός νοήματος, ώστε να παραχθεί ένα μήνυμα. Κάθε σημείο θεωρείται φορέας μιας σημασίας ενός άλλου πράγματος στο οποίο παραπέμπει, με αποτέλεσμα οτιδήποτε εκλάβουμε να θεωρείται σημασιακό υποκατάστατο.

Η δυναμική των «σημείων» για την επικοινωνία στα κοινωνικά σύνολα

Η εκάστοτε κοινωνία παράγει τα δικά της συστήματα σημείων και κατά συνέπεια συστήματα σημασίας, προκειμένου να επιτευχθεί η επικοινωνία μεταξύ των μελών της, και ενδεχομένως να διαφέρει από τον κώδικα επικοινωνίας που χρησιμοποιεί ένα άλλο κοινωνικό σύνολο. Μέσω αυτών των συστημάτων οι κοινωνίες οργανώνονται, συμπεριφέρονται, δρουν και τα μέλη τους αντιλαμβάνονται τον κόσμο. Στην περίπτωση που ο κώδικας αυτός διαφέρει ανάμεσα σε δύο κοινωνικά σύνολα, ένα σύστημα σημείων, όπως για παράδειγμα μια κίνηση, έχει διαφορετική ερμηνεία.

Σημείον - σημαινόμενο  
Δυο συνυφασμένες έννοιες

Η έννοια του σημείου σύμφωνα με τον Ελβετό γλωσσολόγο Φ. ντε Σωσσύρ διακρίνεται σε δύο επίπεδα, τα οποία πρέπει να εκλαμβάνουμε σαν κάτι ενιαίο και όχι σαν κάτι διαφορετικό, «σαν τις όψεις ενός φύλλου χαρτιού». Τα δύο επίπεδα στα οποία αναλύεται είναι το σημείον και το σημαινόμενο. Το υλικό μέρος από το οποίο απαρτίζεται το σημείο, η μορφή του με την οποία γίνεται η διάρθρωσή του σε γραπτό λόγο ή προφορικό αποτελούν το σημείον ενώ το νόημα, η έννοιά και η σημασία του αποτελούν το σημαινόμενο.<sup>6</sup> Έτσι για παράδειγμα προσεγγίζοντας το σημειακό τρίγωνο για τη λέξη «Δέντρο» εντοπίζουμε το σημείον στην αποτύπωσή του στο γραπτό λόγο μέσα από ένα σύνολο γραμμάτων, «Δ.έ.ν.τ.ρ.ο», ή ένα ηχητικό κύμα στον προφορικό λόγο. Αντίστοιχα, το σημαινόμενο είναι η έννοια με την οποία ο καθένας την αντιλαμβάνεται ως αποδέκτης του νοήματος και η ταύτιση στο μυαλό του με την πραγματική υπόσταση του αντικειμένου αναφοράς.

Συντελεστές επικοινωνιακού σχήματος

Το επικοινωνιακό σχήμα αναπτύσσεται σε κάθε είδους μορφής επικοινωνίας, προφορικής, γραπτής, οπτικής, ακουστικής και απαρτίζεται από έξι συντελεστές, το νόημα, τον πομπό, το μήνυμα, τον δέκτη, το κανάλι – δίαυλο και τον κώδικα. Αρχικά, νόημα είναι το οποιοδήποτε αντικείμενο αναφοράς που αναλύεται στα δύο πιο πάνω επίπεδα και είναι το κύριο περιεχόμενο του μηνύματος που συντάσσεται και εκπέμπεται από τον πομπό και μέσω αυτού, προκαλεί την επικοινωνία με το δέκτη, που λειτουργεί ως παραλήπτης. Κώδικας ονομάζεται το σύνολο των σημείων με το οποίο οργανώνει το μήνυμα ο πομπός. Απαραίτητη προϋπόθεση για την ολοκλήρωση της επικοινωνιακής διαδικασίας είναι ο δέκτης να είναι γνώστης του κώδικα, ώστε να μπορεί να αποκωδικοποιήσει το μήνυμα. Τέλος, δίαυλος - κανάλι ονομάζεται το μέσο με το οποίο διαδίδεται το μήνυμα και ταξιδεύει από τον πομπό στο δέκτη.

<sup>6</sup> Τσατσούλης Δ., Εισαγωγικές σημειώσεις πάνω στις: *Σημειολογικές προσεγγίσεις των κοινωνικών φαινομένων – Μάθημα: Σημειωτική του Θεάτρου – Διδακτικές Πανεπιστημιακές Σημειώσεις*, Πανεπιστήμιο Πατρών - Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, σελ 5-6



Κατά τη θεατρική σύμβαση θέτοντας ως πομπό τον υποκριτή και δέκτη τον θεατή, αντιλαμβανόμαστε ότι το οποιοδήποτε νόημα οργανώνεται ποικιλοτρόπως σε μήνυμα (οπτικό, ηχητικό, κινησιολογικό κτλ.), και ταξιδεύει μέσα από κανάλια όπως ο αέρας, το μεγάφωνο, η προβολή, στον παραλήπτη. Η σημειωτική του θεάτρου<sup>7</sup> ως επιστήμη μελετά και αναπτύσσει τον κώδικα κατά την επικοινωνιακή διαδικασία ανάμεσα στους δραματουργούς και το κοινό, ώστε ο μιν να συντάσσει σωστά το μήνυμα και ο δε να είναι σε θέση να το αποκωδικοποιεί. Ο κώδικας αυτός υπάγεται σε ένα υπερκώδικα, κοινό και για τις δύο πλευρές, ο οποίος έχει ήδη καθιερωθεί από το ευρύτερο κοινωνικό σύνολο, όπου ανήκουν κάτω από συγκεκριμένες πολιτισμικές συνθήκες. Το γεγονός αυτό καθιστά το θέατρο ταυτισμένο και συνδεδεμένο με το κοινωνικοπολιτικό υπόβαθρο της εκάστοτε εποχής και τον τόπο στον οποίο λαμβάνει χώρα. Ο τόπος αυτός, ο τρίτος<sup>8</sup> σύμφωνα με τον Μαρτινίδη, έχει τη δική του θέση στη θεατρική πράξη αφού εκφράζεται έμμεσα και εκπροσωπείται άμεσα από το σύνολο των θεατών.

Ο κώδικας της παράστασης καθορίζεται και υπάγεται σε ένα ευρύτερο υπερκώδικα

Παρακολουθώντας την ιστορία του θεάτρου μέσα από τον κύκλο της δραματουργίας σε σχέση με τον άνθρωπο και τις κοινωνικές της προεκτάσεις, η θεατρικότητα εντοπίζεται από την εποχή της παλαιοντολογίας, μεταξύ της τέταρτης παγετώδους και της μεσολιθικής εποχής, πριν από περίπου 120 αιώνες, με τη συγκέντρωση των ανθρώπων γύρω από τη φωτιά εντός ή εκτός σπηλαιών να εξιστορούν βιώματα από σκηνές κυνηγιού ή να χαράζουν το πλάνο της επόμενης μέρας στήνοντας το σενάριο των κινήσεών τους και διδάσκοντας τους νεότερους. Πρόκειται για σκηνές βασισμένες κυρίως σε πιθανολογήσεις και όχι σε τεκμηριωμένες αναφορές, που κατά πάσα πιθανότητα συνοδεύονταν από λατρευτικές τελετές μαγείας για καλύτερο αποτέλεσμα.<sup>9</sup>

Προθεατρικές μορφές στην καθημερινότητα των προϊστορικών ανθρώπων

Έτσι εντοπίζουμε από τα πρώιμα στάδια της ανθρωπότητας μια μορφή επιτέλεσης<sup>10</sup>, μιας συμμετοχικής τελετουργικής και λατρευτικής δράσης που στη συνέχεια εξελίχθηκε σε μια ιεροπραξία μη κοσμικού

<sup>7</sup> Παπαγεωργίου Ι., 2008, *Εισαγωγή στη θεατρολογία (Νέοτερο Θέατρο)* – Διδακτικές Πανεπιστημιακές Σημειώσεις, Πανεπιστήμιο Πατρών - Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, σελ 59 «Η σημειωτική του θεάτρου προσπαθεί να ερμηνεύσει τον τρόπο που παράγεται το μήνυμα – νόημα ενός έργου και πως ο θεατής καταλαβαίνει (αποκωδικοποιεί) το μήνυμα αυτό».

<sup>8</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 40 «Μαζί ή ως άμεση απόρροια προωθείται και η σύμπτωση τριών διαφορετικών τύπων - του τύπου που συνέβησαν τα όσα αναπαρίστανται, του ειδικού τύπου στον οποίο εκδραματίζεται η αναπαράσταση και του τύπου της πόλης που θέσπισε και διοργανώνει την τελετή – μέσα σε ένα συγκεκριμένο χρόνο – τον χρόνο διάρκειας της παράστασης».

<sup>9</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 24

<sup>10</sup> Στην ελληνική γλώσσα, σύμφωνα με τους ερευνητές, έχει επικρατήσει ως μια προσπάθεια να αποδοθεί η αγγλική λέξη Performance χωρίς όμως να εκφράζει απόλυτα την έννοια της.

Αναγραφιώτης Δημοσθένης, 2007-2013, «Για την επιτέλεση», <http://dagrafiotis.com/?p=2351>, (πρόσβαση: 21/4/2014) «Η επιτέλεση έχει τη χροιά τελετής όπως αυτές πραγματώνονται πιο έντονα και συστηματικά, στις προβιομηχανικές κοινωνίες με την έννοια μιας συμβολικής και συλλογικής διαδικασίας εγγεγραμμένης στα αντίστοιχα πολιτιστικά μορφώματα (cultures) και λειτουργούν ως αποδείξεις αυτής της πολιτιστικής ιδιοτυπίας».

Μυριβήλη. Ε. 2006. *Από την Αναπαράσταση στην Επιτέλεση*. Στο: Ν. Μπουμπάρης, Ε. Μυριβήλη. Δ. Παπαγεωργίου. επιμ. 2006. Πολιτιστική Αναπαράσταση. Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική. Κεφ. 2, σελ 11 «Μπορούμε λοιπόν εδώ πια να ονομάσουμε επιτέλεση οτιδήποτε καθιστά τα όρια μεταξύ πραγματικότητας και αναπαράστασης, μεταξύ παρουσίας και απουσίας, δυσδιάκριτα ή προβληματικά. Και αυτό γιατί η επιτέλεση είναι το είδος της αναπαράστασης το οποίο ενέχει την «πραγματικότητα», την «παρούσα ύπαρξη» ως αναπόσπαστο μέρος του πλασματικού, μια και αναφέρεται στην παρουσία του ζωντανού σώματος. Η χρονική διάσταση της επιτέλεσης - εφόσον αυτή αναφέρεται στην παρουσία του ζωντανού σώματος - είναι το παρόν: ένας χρόνος που δεν μπορεί ποτέ να επαναληφθεί. Αν επαναληφθεί. αν επιτελεστεί ξανά. η επιτέλεση θα είναι αναγκαστικά διαφορετική. Άρα. η επιτέλεση δεν είναι αναπαράσταση».





εικ. 7: Ιεροί χοροί, σκίτσο της Κ. Κακούρη

### Ιεροτελεστίες και λατρευτικές τελετουργίες στην αρχαιότητα

περιεχομένου με έντονη θρησκευτική λειτουργικότητα, στην οποία δομείται μια πρότυπη και πρωτότυπη καλλιτεχνική έκφραση στην Αρχαία Ελλάδα. Όπως επισημαίνει ο Μαρτινίδης, οι «προκλήσεις» και οι τελετουργίες χαρακτηρίζονταν από μια «άκρως ευφορική όσο και θεατρική ατμόσφαιρα» καθώς οι επικλήσεις προς τους θεούς συνδύαζαν ρυθμούς, επιφωνήματα, χειρονομίες, μάσκες, βαμμένα σώματα και όρχηση (χορό) υπό το φως της φωτιάς μέσα σε ένα νυκτερινό μανδύα.<sup>11</sup> Κατά τη Μινωική περίοδο, 2800-1100π.Χ, πραγματοποιούνται τέτοιου είδους λατρευτικές δοξασίες σε Κνωσό και Φαιστό, κυρίως σε ανάκτορα, ιερούς χώρους και αγορές. Δεν υφίσταται κάποιο συγκεκριμένο χωρικό πλαίσιο για τη δράση η οποία εκτυλίσσεται, θέτοντας όμως τον θεατή απέναντι στο δρώμενο ως παρατηρητή σε διαμορφωμένο χώρο βάσει κοινωνικού διαχωρισμού. Οι ιερείς και επίσημοι καταλαμβάνουν τα ψηλότερα σημεία για καλύτερη θέαση. Αξιοσημείωτο είναι ότι η θρησκεία ήταν πανταχού παρούσα στις τότε κοινωνίες, περισσότερο από μεταγενέστερες θρησκευόμενες κοινωνίες, όπου δεν κατάφερε ποτέ η θρησκεία να διεισδύσει τόσο βαθιά στις αντιλήψεις των πιστών όσο στον ελλαδικό χώρο κατά την ακμή του πολιτισμού του. Οι αρχαίοι ήταν υπόλογοι για τις πράξεις τους στους θεούς και οι ενέργειες τους ήταν θεοσεβούμενες ενώ παράλληλα η δημιουργικότητά τους ήταν εμπνευσμένη από τη λατρεία τους σε αυτούς. Η σχέση αυτή των θεών και των ανθρώπων είναι η αφετηρία για τη γέννηση του θεάτρου και κυρίως ο αγαπητός θεός των Ελλήνων, ο Διόνυσος, ο θεός του κρασιού, της διασκέδασης, του χορού και της μέθης. Κατά τους εορτασμούς που συνδέονται για χάρη του, εντοπίζονται καταστάσεις που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως μη ευπρεπείς για τα δεδομένα των σύγχρονων κοινωνιών και έμειναν γνωστές στην ιστορία ως «διονυσιακά όργια». Υπό την επήρεια της μέθης κάτω από μια έκσταση, ο άνθρωπος αναπτύσσει τη δημιουργικότητα του φωνάζοντας και χορεύοντας επιδιώκοντας να αγγίξει και να υπερβεί τα όρια του. «Εκείνη ακριβώς τη στιγμή γίνεται θεός της ίδιας του της δημιουργίας, του διθυράμβου και κατ' επέκταση του θεάτρου».<sup>12</sup> Διθύραμβος ονομάστηκε η λυρική φόρμα που ιστορούσε τις περιπέτειες του θεού Διόνυσου και συνδύαζε αρμονικά είδος

### Διονυσιακά όργια

<sup>11</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 25

<sup>12</sup> Πουλιάδου Ρόη, Σκουλικά Μαρία και Τζαβέλλα Ευαγγελία, 2006, *Ο θεατρικός χώρος ως μέσο ταύτισης και επικοινωνίας, Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική έρευνα – διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Πολυτεχνική σχολή – Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Ξάνθη, σελ 4

τραγουδιού και χορού. Πρόκειται για έργο με τραγουδημένα χορικά βασισμένα σε ποιητικό περιεχόμενο. Οι χορευτές φορούσαν μάσκες και αυθόρμητα δημιουργούσαν ένα σύνολο εκτελεστών της λατρείας με τους υπόλοιπους να παρακολουθούν τη δράση ως κοινό. Ουσιαστικά το διονυσιακό πνεύμα που εκφράζεται μέσα από τη μουσική, έχει μια αναλογία με τη μέθη και στηρίζεται σε δύο βασικούς άξονες. Από την μια το αίσθημα της φρίκης, από το οποίο διακατέχεται ο άνθρωπος όταν σαστίζει μπροστά στην αδυναμία των γνωσιολογικών του δυνάμεων και από την άλλη η εκστασιακή απόλαυση που ξεπηδάει από το βαθύτερο εγώ του υποκειμένου.<sup>13</sup> Οι ψεύτικοι ηθικοί φραγμοί και οτιδήποτε άλλο χωρίζει τους ανθρώπους ξεριζώνονται, καθιστώντας το άτομο ικανό να ξεπερνάει τον εαυτό του, ταυτιζόμενος πια ο ίδιος με έργο τέχνης, παρά ως δημιουργικός καλλιτέχνης.

Το Διονυσιακό πνεύμα  
και οι δύο άξονές του

Στον αντίποδα το Απολλώνιο πνεύμα αντιπροσωπεύεται από το όνειρο και εκφράζεται από το μέτρο που καταφέρνει να δαμάζει τα ένστικτα ή τις κτηνώδεις δυνάμεις της ανθρώπινης φύσης υποτάσσοντάς τις, κάτω από την κυριαρχία του. Στον Απόλλωνα ανήκει το πνεύμα του μέτρου, το οποίο με τη σειρά του δαμάζει κτηνώδεις δυνάμεις της ανθρώπινης φύσης. Ο Απόλλωνας, ως ο θεός της πλαστικής τέχνης, εκφράζει την ομορφιά, όχι αυτό κάθε αυτό, αλλά ως αντικατοπτρισμός μέσα από την αναπαράστασή της. Ο απολλώνιος κόσμος εγκαθιδρύει μια φαινομενικότητα και δημιουργεί τα πλαίσια ενός ψευδή κόσμου, ιδανικού, ο οποίος δημιουργεί μεν την αίσθηση κάποιας ασφάλειας, αλλά που δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα.

Το Απολλώνιο πνεύμα

Ο Νίτσε στην «Γένεση της Τραγωδίας», διαφοροποιεί αυτά τα δύο ιστορικά μεγέθη, το διονυσιακό και το απολλώνιο πνεύμα, ως δύο αντιμαχόμενους κόσμους, που ποτέ πραγματικά δε συμφιλιώνονται, αλλά οφείλονται σε μεγάλο βαθμό για την προσοδευτική ανέλιξη της τέχνης. Αυτές οι δύο παρορμήσεις, οι τόσο διαφορετικές, προχωρούν παράλληλα, σε ανοιχτές συγκρούσεις καταφέροντας όμως να υποταχθούν στην ελληνική «βούληση», να ζευγαρωθούν και να προκύψει ένα νέο καλλιτεχνικό έργο τόσο διονυσιακό αλλά και απολλώνιο, η αττική τραγωδία.<sup>14</sup> Η καθαρή απολλώνια συνείδηση του κάθε συγκρατημένου ευσεβή πολίτη, πλέον απενοχοποιείται και καλύπτεται από ένα διονυσιακό πέπλο και τις επιρροές του, ενώ παράλληλα αναπτύσσονται οι άλλες συμβολικές δυνάμεις της μουσικής, όπως είναι η ρυθμική, η δυναμική και η αρμονία.

Η «γέννηση» της  
τραγωδίας κατά τον  
Νίτσε

<sup>13</sup> Ζανέκα Στεργιανή, Δρ. Φιλολογίας, 2008, «Η Γέννηση της τραγωδίας κατά τον Νίτσε», <http://www.fourakis-kea.com/forum/viewtopic.php?f=10&t=3135>, (πρόσβαση: 18/8/2013)

<sup>14</sup> Ζανέκα Στεργιανή Δρ. Φιλολογίας, 2008, «Η Γέννηση της τραγωδίας κατά τον Νίτσε», <http://www.fourakis-kea.com/forum/viewtopic.php?f=10&t=3135>, (πρόσβαση: 18/8/2013) «Η συμφιλίωση του Απόλλωνα με τον Διόνυσο είναι η σημαντικότερη στιγμή στην ιστορία της ελληνικής λατρείας. Έτσι, στις διονυσιακές γιορτές η εξολοθρευση της αρχής της ατομικότητας ανυψώθηκε σε καλλιτεχνικό φαινόμενο. Τα τραγούδια και η μιμική των διονυσιακών ονειροπόλων, που σπαράζονταν από αντιπθέμενες συγκινήσεις ηδονικού πόνου και οδυνηρής χαράς, ήταν για τον ελληνικό ομηρικό κόσμο κάτι το καινούργιο και το ανήκουστο. Ιδιαίτερα η διονυσιακή μουσική του προκαλούσε τον τρόμο και τη φρικίαση. Ο απολλώνιος Έλληνας άκουσε με έκπληξη για πρώτη φορά το συνεχές κύμα της μελωδίας της διονυσιακής μουσικής που δεν έμοιαζε με τον ρυθμικό κυματισμό της απολλώνιας τέχνης που ήταν ήδη γνωστή. Με το διονυσιακό διθύραμβο ο άνθρωπος οδηγείται στον παροξυσμό των συμβολιστικών του δυνατοτήτων, σχίζεται ο πέπλος της μαγείας, πραγματοποιείται η συνταύτιση του ατόμου με το πνεύμα του είδους, με την ίδια τη φύση. Ο συμβολισμός της φύσης επιτυγχάνεται με έναν ολοκληρωτικό χορό που συγκλονίζει με το ρυθμό του όλα τα μέλη του σώματος».

Μουσικοί αγώνες – Θέση τους στην κοινωνική ζωή της αρχαϊκής περιόδου

Θεατροποιημένη κοινωνία στην δημοκρατική Αθήνα του 5ου – 4ου αιώνα π.Χ.

Κατά την Αρχαϊκή περίοδο, 700 – 500 π.Χ, στα πλαίσια ενός συμπαγούς κοινωνικού συνόλου διοργανώνονται μουσικοί αγώνες προς τιμή των Θεών<sup>15</sup> με έντονο το χαρακτήρα συλλογικότητας από πλευράς διοργανωτών και θεατών. Το καλλιτεχνικό γεγονός ξεπερνά τα όρια της πόλης, γίνεται πόλος έλξης και οι παραβρισκόμενοι παρακολουθούν τα δρώμενα έχοντας άποψη και συμμετέχουν με τη στάση τους απέναντι στο θέαμα, διαμορφώνοντας το κλίμα για τις διακρίσεις των διαγωνιζομένων. Αυτή θεωρείται από πολλούς μελετητές η απαρχή της δραματουργίας, όπως την έχουμε κατά νου σήμερα, καθώς διαφαίνεται η αμφίδρομη σχέση πομπού – δέκτη. «Μέσω των μουσικών αγώνων συγκροτείται εννοιολογικά το περίγραμμα του είδους που καθιερώθηκε έκτοτε στη συνείδηση των μεταγενέστερων ως «Θέατρο» τουλάχιστον όσο αφορά το Δυτικό Κόσμο».<sup>16</sup>

Ωστόσο στην Αθήνα του 5ου και 4ου αιώνα π.Χ, το θέατρο ήταν πάντοτε ένα μαζικό κοινωνικό φαινόμενο με πολιτικό υπόβαθρο. Μετά την εγκαθίδρυση της δημοκρατίας, οι κάτοικοι χαρακτηρίζονται από μια δημοκρατική πολιτική ζωή και νοοτροπία στην καθημερινότητά τους, που ήταν «κατά βάθος θεατρική και έξω από τους τυπικά καθορισμένους θεατρικούς χώρους»<sup>17</sup> Οι πολίτες άνηκαν σε μια «θεατροποιημένη κοινωνία», κάτι που διαφαίνεται από τις καθημερινές τους συνήθειες με τελετουργικό χαρακτήρα, την ταύτισή τους με οποιαδήποτε θεατρική εμπειρία και τη στάση τους απέναντί της.<sup>18</sup> Οι διαχωριστικές γραμμές που αφορούσαν φυλές, δήμους, ιεραρχία, κοινωνική θέση, καταγωγή και πλούτο, παρόλο που ήταν ξεκάθαρες, δεν μας εμποδίζουν να κάνουμε λόγο για μια ολοκληρωμένη συμπαγή κοινωνία, καθαρά δημοκρατική, που χαρακτηριζόταν κυρίως από το «εμείς» και όχι από πνεύμα ατομικότητας. Τον 5ο αιώνα, ο δημόσιος πλούτος ξοδευόταν για τις τέχνες και τη γνώση. Σε μια κοινωνία όπου επικρατεί ο προφορικός λόγος, η ανθρώπινη φωνή ως μέσω επικοινωνίας, προέκυψε η παιδεία της εποχής στηριζόμενη στην ομιλία και το τραγούδι. Ξεχωρίζουν το έπος που ήταν απαγγελία μπροστά σε ευγενείς ή εορταστικά πλήθη, η ρητορεία στην πολιτική αρένα ή στα δικαστήρια, ο σοφικός διάλογος από συζητήσεις στην αγορά ή την παλαιίστρα και φυσικά το δράμα, ως κυρίαρχη μορφή τέχνης στις γιορτές του Βάχχου.

<sup>15</sup> Huizinga Johan, 1949, «Ο άνθρωπος και το παιχνίδι (*Homo ludens*)», μετ. Σ. Ροζάνης – Γ. Λυκιαρδόπουλος, εκδ. Γνώση 1989, σελ. 161-162 «Αγώνες απόκρυφης γνώσης με ιεροφάντες να κάνουν ερωτήσεις ο ένας στον άλλον με τη σειρά ή εν είδη πρόκλησης είναι βαθιά ριζωμένη στην τελετουργία κι ο λόγος που εκφωνείται εκεί, στις ιερές εορτές, έχει άμεση επίδραση στην τάξη του κόσμου»

<sup>16</sup> Γραμματάς Θόδωρος, 2012, «Το θέατρο ως μορφοπαιδευτικό αγαθό στην Εκπαίδευση και την Κοινωνία. Παράμετροι και ζητούμενα της έρευνας», Πρόγραμμα: "ΘΑΛΗΣ" - Επιχειρησιακό Πρόγραμμα «Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση», 2007 – 2013, Ελλάδα

<sup>17</sup> Cartledge Paul, 1997, Μέρος Α', Η τραγωδία ως θεσμός: Το ιστορικό πλαίσιο - «Θεατρικά έργα με βάθος: το θέατρο ως διαδικασία στη ζωή των πολιτών της αρχαίας Ελλάδας», Paul Cartledge, *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία: Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, Μετάφραση – επιμέλεια: Λίνα Ρόζη και Κώστας Βαλάκας, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σελ. 4

<sup>18</sup> Moretti Jean – Charles, 2001, *Θέατρο και κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα* - Ιστορία του Αρχαίου Κόσμου, Μετάφραση: Ε. Δημητρακοπούλου – Επιμέλεια : Κ. Μπούρας 2004, Αθήνα , Εκδ. Πατάκη, σελ. 240-241

Ανατρέχοντας στο χώρο της δραματολογίας παρατηρούμε λέξεις που σχετίζονται με τον προφορικό λόγο όπως είναι η αφήγηση, η ρητορεία, το επιχείρημα, το τραγούδι, να κατέχουν σημαντική θέση στον ιστό και την ανάλυση ενός δραματικού έργου. Μέσα από την Πολιτεία του Πλάτωνα διαπιστώνουμε ότι το δράμα άνθησε και έφτασε στην τελειότητά του, επειδή δεν περιθωριοποιήθηκε ως δραστηριότητα αλλά κατείχε κεντρική θέση στην κοινωνία.<sup>19</sup>

Η διοργάνωση των μουσικών αγώνων αποτέλεσε το σημαντικότερο καλλιτεχνικό γεγονός για τη ζωή της πόλης με κοινωνικές προεκτάσεις και δημοκρατικό χαρακτήρα. Τα αγωνίσματα πραγματοποιούνταν σε ειδικά διαμορφωμένους χώρους και ταξινομούνταν σε πέντε κατηγορίες, τις απαγγελίες ποιημάτων, τις ακροάσεις αυτούσιας οργανικής μουσικής ή συνδυασμένης με άσματα, τις παραστάσεις τραγουδιστών εν χορώ και τις παραστάσεις τραγικών, κωμικών ή σατυρικών δραμάτων.<sup>20</sup> Το αγωνιστικό στοιχείο διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο για τη διαμόρφωσή τους, αλλά δεν είχε ως σκοπό την επίτευξη κέρδους αλλά την απόκτηση γοήτρου και δόξας σε προσωπικό επίπεδο. Σαφώς η ιδέα των θεών προκαλούσε ποικίλες αντιδράσεις και όριζε το κοινωνικό γίνεσθαι και τη συμπεριφορά των πολιτών, καθώς η παρουσία τους ήταν μόνιμη. Οι δυνάμεις και οι ενέργειές τους ήταν η εξήγηση που έδινε ο άνθρωπος σε όσα δεν καταλάβαινε και η λατρεία τους, ήταν ουσιαστικό μέρος της ζωής. Τα «κατ' αγρούς Διονύσια», τα «Εν αστοί Διονύσια» και τα «Λήναια» είναι τρεις διοργανώσεις όπου η θρησκευτική κατάνυξη και το κοσμικό γλέντι γίνονται ένα. Τα «κατ' αγρούς Διονύσια» λάμβαναν χώρα στην ύπαιθρο κατά την τη νεκρή βροχερή εποχή του γεωργικού έτους, στην περίοδο του Δεκεμβρίου - Ιανουαρίου, μερικές εβδομάδες πριν από τα «Λήναια», την αρχαιότερη και πιο «εσωστρεφή» εορτή, που πραγματοποιείτο τον βαθύ χειμώνα, στο διάστημα Ιανουαρίου-Φεβρουαρίου. Η μεγαλοπρεπέστατη και με μεγαλύτερη συμμετοχή όμως ήταν αυτή για τα «Μεγάλα ή Εν αστοί Διονύσια».<sup>21</sup> Πρόκειται για την εορτή της άνοιξης, η οποία διοργανωνόταν κάθε χρόνο προς τα τέλη Μαρτίου ή στις αρχές Απριλίου σύμφωνα με το δικό μας ημερολόγιο, όταν άνοιγαν οι θαλάσσιοι δρόμοι, δίνοντας τη δυνατότητα σε αντιπροσωπείες των μελών της αθηναϊκής συμμαχίας να καταφθάσουν με την ετήσια εισφορά τους. Ο Πεισίστρατος εισήγαγε τους διθυραμβικούς χορούς και την τραγωδία στην γιορτή αυτή αναδιοργανώνοντάς την και αναβαθμίζοντάς την στο βαθμό που πολλοί μελετητές την αντισταθμίζουν με τα Παναθήναια που εισήχθησαν τον 6ο αι. Λόγω της ανάπτυξης της Αθήνας, τα «Μεγάλα Διονύσια» απέκτησαν πανελλαδική εμβέλεια, κάτι που κυρίως οφείλεται στις θεατρικές παραστάσεις που περιελάμβαναν. Η επίδειξη πλούτου και

Μουσικοί αγώνες

Η σημασία τους ως καλλιτεχνικό γεγονός

<sup>19</sup> Eva Psarrou (Ψευδώνυμο), 2013, «ΕΛΠ 31 - Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο (σημειώσεις από παράλληλα κείμενα)», Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο - Ελληνικός Πολιτισμός, <http://eapilektoi.blogspot.gr/2013/02/31.html>, (πρόσβαση 13/09/2013)

<sup>20</sup> Moretti Jean – Charles, 2001, *Θέατρο και κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα* - Ιστορία του Αρχαίου Κόσμου, Μετάφραση: Ε. Δημητρακοπούλου – Επιμέλεια : Κ. Μπούρας 2004, Αθήνα, Εκδ. Πατάκη, σελ. 27

<sup>21</sup> Cartledge Paul, 1997, Μέρος Α', Η τραγωδία ως θεσμός: Το ιστορικό πλαίσιο - «Θεατρικά έργα με βάθος: το θέατρο ως διαδικασία στη ζωή των πολιτών της αρχαίας Ελλάδας», Paul Cartledge, *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία: Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, Μετάφραση – επιμέλεια: Λίνα Ρόζη και Κώστας Βαλάκας, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σελ. 8-10



δύναμης υπό το βλέμμα του θεού, είχε καθαρά πολιτικό χαρακτήρα, ενώ παράλληλα, ευνοούσε την εθνική αυτοπροβολή της Αθήνας, καθώς η συγκέντρωση στο θέατρο λειτουργούσε ως Εκκλησία του Δήμου με την παρουσία υψηλόβαθμων επισκεπτών. Η εκπαιδευτική διάσταση του θεσμού είναι μεγάλη αν συμμεριστούμε ότι πολλοί πολίτες μελετούσαν κι εκτελούσαν χορικά. Συμμετείχε ενεργά μεγάλο τμήμα των πολιτών και αποτελούσε την κορυφαία στιγμή της χρονιάς, αφού πάνω από 1500 πολίτες συμμετείχαν ως χορευτές στις παραστάσεις ενώ άλλοι 1000 τραγουδούσαν τους διθυράμβους. Οι προετοιμασίες διαρκούσαν πολλούς μήνες και οι Αθηναίοι ήταν προσηλωμένοι κατά τη διάρκεια των αγώνων στο θέαμα, καθώς δεν υπήρχε η απόσταση που διαμορφώθηκε αργότερα ανάμεσα στους θεατές και τους συντελεστές.

Τραγωδία: Η ιδρυτική του Θεάτρου

Η τραγωδία, ως πρωτότυπο λογοτεχνικό είδος, με δικούς της κανόνες και γνωρίσματα, φέρνει έναν νέο τύπο θεαμάτων στις δημόσιες γιορτές και αποτελεί ειδική μορφή έκφρασης, φανερώνοντας παράλληλα άγνωστες ανθρώπινες πλευρές. Χάρη σε αυτήν οφείλεται σε μεγάλο βαθμό το κύρος των μουσικών αγώνων και η ουσιαστική ίδρυση του θεάτρου. Τα δυο στοιχεία που αντιπαλεύουν σε αυτήν είναι ο συλλογικός και ανώνυμος χορός που εκφράζει τα συναισθήματα των θεατών και το εξατομικευμένο πρόσωπο που παριστάνει έναν αλλοτινό ήρωα, που δεν έχει κανένα κοινό σημείο με την κατάσταση του πολίτη – θεατή. Το κέντρο του δράματος, είναι η δράση αυτού του προσώπου μέσα από την οποία το κοινό ταυτίζεται και παράλληλα αποστασιοποιείται. Σε αυτήν την αντιπαλότητα έρχεται να προστεθεί η δυαδικότητα στη γλώσσα που χρησιμοποιείται. Στα χορικά χρησιμοποιείται λυρικός λόγος ενώ η διαλογική μορφή έκφρασης των υποκριτών πλησιάζει τον πεζό φέρνοντας έτσι τον ήρωα πλησιέστερα στον κοινό άνθρωπο.<sup>22</sup> Τα χορικά μέλη, δεν έχουν σκοπό να εξυμνήσουν τόσο τις αρετές του ήρωα, όσο να προβληματίσουν το θεατή ενεργοποιώντας την όρασή του απέναντι στο δρώμενο. Η εξιστόρηση των δραμάτων της φύσης του ανθρώπου, σαν να πρόκειται για εξιστόρηση μύθου και θεϊκού δράματος, αποτελεί τη μετάβαση από το θρησκευτικό γεγονός στο θέατρο και την καμπή για την ιδρυτική του θεάτρου, ανεξαρτήτως, αν γίνεται στα πλαίσια αγώνων με θρησκευτικό χαρακτήρα. «Ό,τι θα γεννήσει το θέατρο, εν τέλει, είναι η αντιμετώπιση των ανθρώπινων δραμάτων ως θεϊκών, μέσα σε συνθήκες που να επιτρέπουν την επίγνωση των ορίων αυτού του παραλληλισμού».<sup>23</sup>

Η έννοια του «χρόνου» σε σχέση με τη δραματουργία και τον άνθρωπο

Ο χρόνος και η θεωρητική του προσέγγισή έχει τη δική του σημασία για τη δραματουργική τέχνη. Στη φύση συναντάται ο κυκλικός χρόνος μέσα από τη διαδοχή των εποχών, της μέρας με τη νύκτα, της σποράς με το θερισμό, σε αντίθεση με το βιολογικό χρόνο στην ζωή του ανθρώπου ο οποίος χαρακτηρίζεται γραμμικός με αφετηρία τη γέννησή του και κατάληξη το θάνατό του. Ο ένας χρόνος συναντάται με τον άλλον καθώς μέσα από το πέρασμα των χρόνων, η ανθρώπινη φύση συναντάται με τον κυκλικό χρόνο καθιστώντας τον επαναλαμβανόμενο στη διάρκεια της ζωής του. Πρόκειται για την ένταξη του πρώτου μέσα στο δεύτερο, η οποία όμως δεν επαρκεί για να εξυπηρετήσει το θέατρο. Μέσα από την εξιστόρηση στα πλαίσια ενός δράματος ή μιας

<sup>22</sup> Eva Psarrou (Ψευδώνυμο), 2013, «ΕΛΠ 31 - Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο (σημειώσεις από παράλληλα κείμενα)», Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο - Ελληνικός Πολιτισμός, <http://eapilektoi.blogspot.gr/2013/02/31.html> , (πρόσβαση 13/09/2013)

<sup>23</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999 , *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα , Εκδ. Νεφέλη , σελ.40

τραγωδίας, παρουσιάζονται επεισόδια που έλαβαν χώρα κάποτε και ξαναγίνονται από την αρχή, στη διάρκεια της παράστασης και του δικού της χρόνου.<sup>24</sup> Για το λόγο αυτό, θεσπίζεται ένας τρίτος χρόνος, ο οποίος διαρκεί όσο διαρκεί το δρώμενο, ώστε οι θεατές να ταυτιστούν χρονικά με αυτόν των γεγονότων που αναπαριστούνται επί σκηνής. Ο ποιητής, καλείται μέσα από το δραματουργικό του κείμενο, εύστοχα να επισύρει την προσοχή των θεατών στα δραματικά γεγονότα για να βοηθήσει το κοινό να παραιτηθεί από κάθε υπολογισμό του πραγματικού χρόνου.<sup>25</sup> Ο χειρισμός αυτός από την πλευρά του χορού είναι πολύ λεπτός, αλλά απόλυτα αναγνωρίσιμος κατά τη ροή των επεισοδίων. Παράλληλα, με αφηγηματική προσέγγιση, οι υποκριτές, καλούνται να συνδέσουν γεγονότα που αφορούν παρελθοντικό χρόνο με τα επεισόδια που παρουσιάζονται επί σκηνής, συμπληρώνοντας έτσι τα χρονικά κενά για χάρη του μύθου. Έτσι, η ευρεσιτεχνία του ποιητή και η ταύτιση του τρίτου χρόνου με του τρεις τόπους που συνυπάρχουν κατά τη διάρκεια μιας παράστασης, σύμφωνα με τον Μαρτινίδη φέρνουν το θεατή στο μεταίχμιο πραγματικού και ουτοπικού, καθιστώντας ικανή τη μετάβαση του από τον ένα κόσμο στον «άλλον» και την επάνοδό του σε αυτόν.



εικ. 8: Ο χορός και η Κασσάνδρα σε παράσταση του Δημήτρη Ροντήρη, Εθνικό Θέατρο, 1954

<sup>24</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ.34 - 35

<sup>25</sup> Eva Psarrou (Ψευδώνυμο), 2013, «ΕΛΠ 31 - Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο (σημειώσεις από παράλληλα κείμενα)», Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο - Ελληνικός Πολιτισμός, <http://eapilektoi.blogspot.gr/2013/02/31.html>, (πρόσβαση 13/09/2013)



Η ακμή της θεατρικής  
τέχνης κατά την  
Ελληνιστική εποχή

Το Ρωμαϊκό θέατρο  
και η στροφή στην  
αληθοφάνεια

Είναι φανερό ότι μαζί με τον 5ο αιώνα, περιήλθε κι η «εξύψωση» του θεάτρου όπου «όλα συναντιούνται και όλα συμπίπτουν: οι στοχασμοί του φιλοσόφου, τα έργα του καλλιτέχνη και οι αγαθές πράξεις του κόσμου». <sup>26</sup> Κατά την Ελληνιστική περίοδο που ακολουθεί, 500-325 π.Χ., όλα όσα έχουμε αναφέρει παγιώνονται και σταδιακά το θέατρο των ιδεών μετατρέπεται σε θέατρο των ψευδαισθήσεων, με σκοπό τον εντυπωσιασμό. Ο πολιτικός διάλογος αποδεσμεύεται από το θεατρικό πλαίσιο και από θέατρο του λόγου και της ψυχικής ανάτασης μετατρέπεται σε θέαμα σκηνικής δράσης, ενώ παράλληλα, από θρησκευτικό και μυσταγωγικό θέατρο γίνεται θέατρο υποκριτών με έντονο το αίσθημα ατομικότητας. <sup>27</sup>

Την περίοδο που η Ρωμαϊκή αυτοκρατορία ακμάζει, το θέατρο ξεφεύγει από τα όρια της αναπαράστασης μετατρέποντας ένα αληθινό επεισόδιο σε θέαμα με το κοινό να έρχεται αντιμέτωπο με αυτό, την ώρα της πραγμάτωσής του. Μέσα σε ένα κοινωνικό πλαίσιο, ξεκάθαρων ταξικών διαχωρισμών, παρουσιάζονται λεπτομερώς αυθεντικά μακριά τα οποία μονοπωλούν το ενδιαφέρον των θεατών, οδηγώντας την αλήθεια του θεάματος στην αποθέωσή της. Μέχρι τότε, οι πολεμικές συγκρούσεις και δολοφονίες παρουσιάζονταν έμμεσα, μέσα από αφηγήσεις των υποκριτών ή περιγραφές αγγελιοφόρων. Οι συνεχείς εμφύλιοι πόλεμοι μεταξύ των κρατιδίων της αυτοκρατορίας, στα πλαίσια της επεκτατικής πολιτικής, δημιουργούν πολεμική συνείδηση στην κοινωνία η οποία διψάει για θέαμα, αιματοχυσία και βία. Οι άντρες πια, δεν διακατέχονται από μόρφωση, φιλοσοφία και αισθητική όπως οι αρχαίοι Έλληνες. Το ενδιαφέρον του λαού βρίσκεται στην κοινωνική προβολή, τη χλιδή και την επιβολή της δύναμής του στις αδύναμες κοινωνικές τάξεις. «Σε αυτό το κλίμα το ρωμαϊκό θέαμα επισκιάζει το δράμα». <sup>28</sup> Στο ρωμαϊκό θέατρο, η δραματουργία εντάσσεται σε ένα μεγαλοπρεπή νέο θεατρικό οικοδόμημα με την εκπαιδευτική και πολιτική της σημασία να περιορίζονται, καθιστώντας την αποστασιοποιημένη από τους θεατές,



εικ. 9: Επτά επί Θήβας

<sup>26</sup> Νίτσε Φριντριχ, 1872, *Η Γέννηση της τραγωδίας*, (μετάφραση Ζήσης Σαρίκας), Αθήνα, Εκδ. Πανοπτικών, σελ. 91

<sup>27</sup> Κακουδάκη Τζωρτζίνα και Πατρίτσια Απέργη, 2008, *Θέατρο – Θεατρική παιδεία*, Σειρά: Πολιτισμός – Τέχνες – Διαχείριση ελεύθερου χρόνου, Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων - Γενική Γραμματεία Εκπαίδευσης Ενηλίκων Κέντρα Εκπαίδευσης Ενηλίκων, σελ. 18

<sup>28</sup> Πουλιάδου Ρόη, Σκουλίκα Μαρία και Τζαβέλλα Ευαγγελία, 2006, *Ο θεατρικός χώρος ως μέσο ταύτισης και επικοινωνίας, Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική έρευνα – διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Πολυτεχνική σχολή – Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Ξάνθη, σελ. 20

«μεταλλάσσοντας» την σε ένα είδος ευχάριστου διαλείμματος.<sup>29</sup> Το θέατρο χάνει τον αρχικό σκοπό του ως μέσο εξαγνισμού της ανθρώπινης ψυχής και λειτουργεί πλέον ως μέσο αποπροσανατολισμού της μάζας από τα προβλήματα της καθημερινότητάς της. «Και αν δικαίως η κλασική ελληνική τραγωδία χαρακτηρίστηκε ως «καταστροφή κάτω από μάσκες», το ρωμαϊκό θέατρο έγινε μια πλήρης καταστροφή. Χωρίς μάσκες! Μια απροσημάτιστη εκτόνωση της μοχθηρίας του πλήθους».<sup>30</sup>

Όταν η πρωτεύουσα της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας μεταφέρθηκε στην Κωνσταντινούπολη, το θέατρο στο Βυζάντιο πάλεψε για την επικράτησή του απέναντι στην ισχύ της εκκλησίας που είχε ήδη επιβληθεί στον ευρωπαϊκό χώρο. Η καθολική εκκλησία επηρεάζει τη θεοφοβούμενη κοινωνία, εναντιώνεται σε κάθε θεατρική εκδήλωση και απαγορεύει κάθε δραστηριότητα που σχετίζεται με αυτό. Εντούτοις, μέσα από τους κύκλους της εκκλησίας, χρησιμοποιήθηκε για να προσελκύσει και να διδάξει τους πιστούς, ένα νέο είδος θεατρικής τέχνης το οποίο είχε σαν βάση την αναπαράσταση βιβλικών θεμάτων.<sup>31</sup> Κατά τον 10ο αιώνα, οι Βενεδικτίνοι μοναχοί άρχισαν να δραματοποιούν τμήματα της Θείας Λειτουργίας, με συνέπεια να εμφανιστεί το «λειτουργικό δράμα»<sup>32</sup> αρχικά στο εσωτερικό των εκκλησιών, το οποίο επικράτησε έως το 1300. Χρησιμοποιήθηκε η λατινική γλώσσα, όπως στη Θεία Λειτουργία, τόσο σε τμήματα διαλογικά όσο και σε μουσικά μέλη και οι ερμηνευτές ήταν ιερωμένοι. Αξίζει να σημειωθεί ότι ήταν το πρώτο είδος δραματοουργίας σε εσωτερικό χώρο και σταδιακά εμπλουτίστηκε με σκηνογραφικά στοιχεία και συμβολισμούς.<sup>33</sup> Σύντομα όμως, με την προστασία και την ενίσχυση του κλήρου, το λειτουργικό δράμα μεταφέρθηκε σε υπαίθριους χώρους ή πλατείες που ανοίγονταν μπροστά από τους ναούς, τα μοναστήρια, τα δημοτικά μέγαρα και τους πύργους. Σε όλες τις περιπτώσεις χρησιμοποιείτο στατική ή μεταφερόμενη πλατφόρμα ως ένα υπερυψωμένο επίπεδο, για να τοποθετηθεί σε αυτό η αναπαράσταση. Στόχος ήταν οι παραβρισκόμενοι να παρακολουθούν όρθιοι το δρώμενο αλλά παράλληλα να είναι ευδιάκριτη προσελκύνοντας τους περαστικούς. Μια σχετικά «υποταγμένη» όμως κοινωνία, όπως ο Γ. Βακαλό επισημαίνει, έχει ανάγκη το γέλιο και για το λόγο αυτό, η εκκλησία φρόντισε να συμπεριλάβει το κωμικό στοιχείο στο δράμα της. «Διακωμωδούσε το δαιμονικό στοιχείο και έδειχνε πως ο χριστιανισμός το νικά και το υποτάσσει». Στην περίπτωση που το κωμικό αποτελούσε καθαρά θεατρικό στοιχείο για μια δημόσια παράσταση καταδικαζόταν, και διώκονταν από τον κλήρο όμως δεν κατάφερε να εξοστρακιστεί ποτέ από τη κοινωνική ζωή της εποχής. Κοσμικές παραστάσεις θεατρικών από περιφερόμενους θιάσους στήνονταν πάνω σε περιφερόμενες πλατφόρμες ή πρόσκαιρα σε διάφορα σημεία δημόσιου χαρακτήρα.

Βυζαντινή περίοδος και ακμή του λειτουργικού δράματος

<sup>29</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999 , *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα , Εκδ. Νεφέλη , σελ. 89-94

<sup>30</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999 , *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα , Εκδ. Νεφέλη , σελ. 91

<sup>31</sup> Βακαλό Γιώργος, 1975, *Σύντομη ιστορία σκηνογραφίας*, Αθήνα, Εκδ. Κέδρος, σελ. 23

<sup>32</sup> Κακουδάκη Τζωρτζίνα και Πατρίτσια Απέρη, 2008, *Θέατρο – Θεατρική παιδεία*, Σειρά: Πολιτισμός – Τέχνες – Διαχείριση ελεύθερου χρόνου, Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων - Γενική Γραμματεία Εκπαίδευσης Ενηλίκων Κέντρα Εκπαίδευσης Ενηλίκων, σελ. 83 «Λειτουργικό δράμα: Η χριστιανική λειτουργία αποκτά διάφορα δραματοποιημένα επεισόδια ως μέσα εκλαΐκευσης της λειτουργίας. Η εμφάνιση έργων σε διαλογική μορφή, με θέματα από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη που παίζονταν στις εκκλησίες από τους ιερείς. Χαρακτηριστικές είναι οι δραματοποιημένες εκδοχές σε διάφορα μέρη, στην Ευρώπη ήδη από το 10ο αιώνα, της επίσκεψης των γυναικών στον τάφο του Χριστού και της συνάντησής τους με τον Άγγελο (visitatio). Αυτές οι ιερατικές παραστάσεις ακολουθούν γραμμική δομή, χαρακτηρίζονται από υψηλό συμβολισμό, εκτελούνται στο χώρο της εκκλησίας στα λατινικά με ιεροτελεστικές χειρονομίες, ψαλμούς και ιερατική αμφίεση»

<sup>33</sup> Παπαγεωργίου Ι., 2008, *Εισαγωγή στη θεατρολογία (Νεότερο Θέατρο)* – Διδακτικές Πανεπιστημιακές Σημειώσεις, Πανεπιστήμιο Πατρών - Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, σελ 63

Παραστάσεις σε δημόσιους χώρους. Το Μεσαιωνικό θέατρο ως λυτρωτική διέξοδος

Το δραματολόγιό τους περιελάμβανε ηθικολογίες, διδακτικά κείμενα, στα οποία παρουσιάζονται μέσα από αλληγορικές φιγούρες οι αρετές και οι αμαρτίες. Αργότερα, εμφανίσθηκε η φάρσα στην οποία αντισταθμιζόταν η αυστηρότητα της εγκόσμιας ιεραρχίας και η ηθική με τραγελαφικές ιστορίες της καθημερινότητας. Πραγματευόταν με προκλητικότητα την απιστία, την εξαπάτηση και την εξουσία απέναντι στους εξουσιαζόμενους. Οι παραστάσεις, συνήθως αυτοσχέδιες, περιελάμβαναν χορό, τραγούδι, ακροβατικά νούμερα, διηγήσεις, ανέκδοτα κ.α. Το έντονο ζύμωμα με το κοινό ήταν προϋπόθεση για την επιτυχία της μεσαιωνικής θεατρικής τέχνης, αφού οι αντιδράσεις και η ανταπόκριση των θεατών ήταν δείγμα αποδοχής και ταυτόχρονη ένδειξη για την κοινωνική καταπίεση από πλευράς του κλήρου. Παρόλο λοιπόν που οι ιστορικοί θεωρούν ότι για μια περίοδο περίπου 600 χρόνων υπάρχει μια «μαύρη τρύπα» στην ιστορία του θεάτρου, καθώς δεν παρουσιάζονται θεατρικά έργα κατά την διάρκεια αυτή ούτε οικοδομούνται αμιγώς θεατρικά κτίσματα, το θέατρο συνεχίζει να υπάρχει, δεν βυθίζεται σε απόλυτη νάρκη. Λειτουργεί ως μια μορφή ψυχαγωγίας και για το λόγο αυτό διώκεται, αλλά συνεχίζει να υπάρχει μέσα από μια ποικιλία σκηνικών τρόπων και βασισμένη σε διασκευές, μεταγλωσσικές αναπλάσεις προηγούμενων περιόδων, ή φάρσες συσχετισμένες με τον ανθρώπινο βίο.

Το θέατρο διώκεται αλλά το λειτουργικό δράμα χαράσσει νέους δρόμους

Κατά το Μεσαίωνα, το θέατρο απαγορεύεται τόσο από την ορθόδοξη όσο και από την καθολική εκκλησία, ως ειδωλολατρικό και ηθικά μεμπτό θέαμα ενδυναμώνοντας το δίπολο που επικρατεί ανάμεσα «στην αμαρτωλή ανθρωπότητα και τη θεϊκή αυστηρότητα».<sup>34</sup> Στον αντίποδα των διώξεων όμως, το λειτουργικό δράμα του Βυζαντίου, χαράζει το δρόμο για την εκπαιδευτική διαπαιδαγώγηση του ποιμνίου της εκκλησίας, και όπως εύστοχα τοποθετήθηκε επί του θέματος ο Αλέξης Σολωμός, μέσα στις βυζαντινές εκκλησίες, τα πάθη του Χριστού ξαναγέννησαν αβίαστα το θέατρο, όπως το είχαν άλλοτε γεννήσει τα πάθη του Διόνυσου.<sup>35</sup>

Το πνεύμα της αναγέννησης και η άνθηση του αυτοσχεδιασμού

Με την πάροδο των χρόνων, η ισχύ της εκκλησίας περιορίστηκε και η επικράτηση της έφτασε στην παρακμή της. Η αγάπη του ανθρώπου για τις παλιές αξίες και η αναζήτηση της αρχαίας αισθητικής στη μεταγενέστερη κοινωνία, δημιούργησε την ανάγκη για ελεύθερη βούληση και απελευθέρωση του πνεύματος. Στην Ιταλία του 15ου αιώνα, η άνθηση των τεχνών σε όλους τους τομείς αποτέλεσε την κυρίαρχη αιτία για να αναπυχθεί μία νέα τάση αμφισβήτησης της αποκλειστικότητας της θρησκείας στα πνευματικά δρώμενα και της διαμόρφωσης ενός πνεύματος εναντίωσης απέναντι στους περιορισμούς του Μεσαίωνα.<sup>36</sup> Καλλιεργείται μια νέα φιλοσοφία, όπου ο άνθρωπος τοποθετείται στο κέντρο και αποτελεί αντικείμενο παρακολούθησης ενός υπερκόσμιου παρατηρητή. Το κλίμα και ο χαρακτήρας άνθησης που εξαπλώθηκε τη συγκεκριμένη περίοδο στην ιταλική αναγεννησιακή τέχνη, άσκησαν επιρροή στην Αγγλία, στην Ιταλία και στην Ισπανία. Συγκριτικά με τις

<sup>34</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του Θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 100

<sup>35</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του Θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 129

<sup>36</sup> Πουλιάνου Ρόη, Σκουλίκα Μαρία και Τζαβέλλα Ευαγγελία, 2006, *Ο θεατρικός χώρος ως μέσο ταύτισης και επικοινωνίας, Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική έρευνα – διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Πολυτεχνική σχολή – Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Ξάνθη, σελ 23

άλλες τέχνες, στην αρχή της Αναγέννησης, η πρόοδος στη θεατρική τέχνη ήταν περιορισμένη και επικεντρώθηκε πλέον στην ανθρώπινη επέμβαση για τη διαμόρφωσή της, παρά αυτής της εκκλησίας ή της πολιτείας. Το δραματολόγιο των Ιταλών συγγραφέων ήταν κυρίως εμπνευσμένο από το ρωμαϊκό. Λόγω της αγάπης τους προς την αρχαιότητα διασκεύαζαν προϋπάρχων έργα, θέτοντας τα θεμέλια για την ελεύθερη έκφραση ιδεών και οι αρχές τους αφομοιώθηκαν στην πορεία και από τις υπόλοιπες χώρες, επηρεάζοντας τη λαμπρή πορεία του θεάτρου. Κατευθείαν βγαλμένη από την αρχαία Ελλάδα και την κωμωδία της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, σε συνδυασμό με τη μεσολάβηση του μεσαιωνικού λαϊκού θεάτρου, κάνει την εμφάνισή της η ιταλική Κομέντια ντελ Άρτε.<sup>37</sup> Το θέμα της είναι η αυτοσχέδια κωμωδία και οι σημαντικότεροι ήρωές της είναι παγιωμένοι χαρακτήρες για κάθε έργο, έχοντας σαν αποτέλεσμα οι ηθοποιοί πολλές φορές να ταυτίζονται ως προσωπικότητες με τους ήρωες που υποδύονται εφόρου ζωής. Αν και δεν αποτελεί θέατρο λόγου, πρόκειται για μια αυθεντική μορφή θεατρικής τέχνης που γεννήθηκε ως επακόλουθο των τόσων χρόνων υποδούλωσης της τέχνης κάτω από τον εκκλησιαστικό ζυγό.<sup>38</sup> Οι υποκριτές είναι ερμηνευτές, επιδέξιοι χορευτές, ακροβάτες και τραγουδιστές, που υπηρετούν τον αυτοσχεδιασμό για χάρη ενός είδους φάρσας. Παρόλο που η Κομέντια ντελ Άρτε περιελάμβανε σκηνές διαλογικές, μονολόγους, ακροβατικά και κινησιολογικά στοιχεία έκφρασης που εξαρτιόντουσαν καθαρά από τον ηθοποιό, φαίνεται απίθανο να στηρίζεται εξολοκλήρου στον αυτοσχεδιασμό επί σκηνής αφού τα θέματα της ήταν ιδιαίτερα περίπλοκα. Παρόλο που υπήρχαν παραστάσεις που τα πάντα ήταν από πριν συμφωνημένα και προσχεδιασμένα, σαν ένα είδος σεναρίου ανάμεσα στους ηθοποιούς δεν έπαυαν να ανήκουν σε αυτό το είδος. Οι συγγραφείς, που συνθέτουν σενάρια ή υποθέσεις, αναζητούν αληθοφανή θέματα να αναπτύξουν, καθώς το απαιτεί η δραματική ποίηση και οι ηθοποιοί μελετούν και συγκεντρώνουν στη μνήμη τους ένα πλούσιο σύνολο διαφόρων πραγμάτων. Αναζητούν τα εργαλεία τους σε αποφθέγματα, σκέψεις, ερωτικές εξομολογήσεις, μομφές, απελπισμένες ή τρελές κουβέντες, έχοντάς τα ως εφόδια για κάθε περίπτωση και ανάλογα με το ύφος του προσώπου που υποδύονται.<sup>39</sup> Αυτό που χαρακτήριζε την Κομέντια ντελ Άρτε ήταν, ότι δεν ήταν ποτέ υποταγμένη στη θέληση ενός μοναδικού συγγραφέα, ακόμα κι αν κάποιος χάραζε το γενικό πλάνο, το τελικό αποτέλεσμα προέκυπτε συλλογικά από μέρους των υποκριτών, με το πολύπλευρο ταλέντο και την ενέργειά τους.

Το πνεύμα της Αναγέννησης, έχει απλωθεί στην Ευρώπη με αποτέλεσμα την περίοδο, τέλη 16ου – αρχές 17ου αιώνα, να παρατηρηθεί μεγάλη ακμή της θεατρικής τέχνης, η οποία εκφράζεται σε καινούρια κέντρα, όπως η Αγγλία και η Ισπανία, χωρίς δεσμευτικές δραματουργικές μορφές.

<sup>37</sup> Βακαλό Γιώργος, 1975, *Σύντομη ιστορία σκηνογραφίας*, Αθήνα, Εκδ. Κέδρος, σελ. 32

<sup>38</sup> Πουλιάδου Ρόη, Σκουλικά Μαρία και Τζαβέλλα Ευαγγελία, 2006, *Ο θεατρικός χώρος ως μέσο ταύτισης και επικοινωνίας, Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική έρευνα – διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Πολυτεχνική σχολή – Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Ξάνθη, σελ 24

<sup>39</sup> Miclachevski Constantin, «*Τα μυστικά της Commedia, η τεχνική της παράστασης*», <http://teokon-artschool.gr/joomla/attachments/article/294/ta%20mistika%20tis%20commedia.pdf>, (πρόσβαση 20/12/2013)



Ελισαβετιανό Θέατρο:  
Επιστροφή στο θέατρο  
λόγου

Στην Αγγλία της Αναγέννησης, οι συνθήκες που επικράτησαν ήταν πολύ ευνοϊκές για την ανάπτυξη του πνευματικού επιπέδου. Στην εφεύρεση της τυπογραφίας, οφείλεται η διάδοση σημαντικών κειμένων της εποχής στον απλό λαό, καθώς ήταν πλέον προσιτά σε μεγαλύτερη μερίδα των πολιτών. Ανατρέχοντας στην ατμόσφαιρα της εποχής, εντοπίζουμε ένα κλίμα γεμάτο γενναιότητα, σκληρότητα, ρομαντισμό, αγριότητα και προθυμία για περιπέτεια. Ο Ερρίκος ο 8ος, ήταν λάτρης της καλής ζωής, πληθωρικός γλεντζές που η καθημερινότητά του χαρακτηριζόταν από δυναμισμό και η ζωή του εναλλασσόταν συνεχώς με εγκλήματα, αισθήματα και πολιτική πονηριά. Η κόρη του Ελισάβετ, έμοιαζε πολύ στον πατέρα της, συνδυάζοντας στοιχεία της συμπεριφοράς που υιοθέτησε από αυτόν, με τη θηλυκή της πλευρά, που επιζητούσε κολακείες, θαυμασμό και έρωτα.<sup>40</sup> Το αγγλικό κράτος επιδίωκε την απομάκρυνση από τον επίμονο έλεγχο του Πάπα της Ρώμης, γεγονός που εξυπηρέτησε το λαό, βοηθώντας τον να απαλλαγεί από την επιβλητική παρουσία της εκκλησίας στη ζωή του, τον απολυταρχικό της χαρακτήρα και την αυστηρότητά που επιδείκνυε απέναντι στους εκφραστές και υποστηρικτές των παραστατικών τεχνών.<sup>41</sup> Η Ελισάβετ, λάτρευε το θέατρο και συχνά οργάνωνε παραστάσεις στο παλάτι ή παρεβρισκόταν σε λαϊκά θέατρα μαζί με το πλήθος του κόσμου. Η αγάπη της και η στήριξή της προς την δραματουργία, τους επαγγελματικούς θιάσους και τα θέατρα που ιδρύονταν παντού συστηματικά κατά την περίοδο της βασιλείας της, προσέδωσε στην εποχή αυτή της θεατρικής ιστορίας, την ονομασία, «Ελισαβετιανό» θέατρο. Το εκκλησιαστικό δράμα εξακολουθούσε να είναι αγαπητό στο κοινό, ενώ παράλληλα στον τομέα της εκπαίδευσης συμπεριλαμβάνεται μέσα από παραστάσεις, το ιταλικό και το λατινικό δραματολόγιο μεταφρασμένο. Το θέατρο όμως που άνθησε την περίοδο αυτή και οφείλεται στην ανάπτυξη της αγγλικής δραματουργίας, ήταν το θέατρο του λαού που παρουσιαζόταν σε εσωτερικές αυλές και απευθυνόταν σε μάζες πολιτών. «Αν και δεν υπάρχει ένας θεατρικός χώρος στην Αγγλία μέχρι το 1576, υπάρχει έντονη θεατρική κινητικότητα που αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της κοινωνικής ζωής του ανθρώπου της εποχής εκείνης». (Sheldon, 1937) Το αγγλικό θέατρο απευθυνόταν σε ένα κοινό με ενιαίο γούστο και δε διαχώριζε τη μορφή του αναλόγως με το αν απευθυνόταν στο λαό ή στους άρχοντες. Τραγωδία και κωμωδία όπως τα βλέπουμε στον Σαίξπηρ, ιστορικά θέματα και ντόπιες παραδόσεις, ειδύλλια και ηρωικά κατορθώματα, ονειροφαντασία και φάρσα αναπτύχθηκαν μετά από τη ζύμωσή τους με την ποιητική έκφραση.<sup>42</sup> Η έλλειψη σκηνογραφικών

<sup>40</sup> Βακαλό Γιώργος, 1975, *Σύντομη ιστορία σκηνογραφίας*, Αθήνα, Εκδ. Κέδρος, σελ. 44

<sup>41</sup> Πουλιάδου Ρόη, Σκουλικά Μαρία και Τζαβέλλα Ευαγγελία, 2006, *Ο θεατρικός χώρος ως μέσο ταύτισης και επικοινωνίας, Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική έρευνα – διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Πολυτεχνική σχολή – Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Ξάνθη, σελ 29

<sup>42</sup> Βακαλό Γιώργος, 1975, *Σύντομη ιστορία σκηνογραφίας*, Αθήνα, Εκδ. Κέδρος, σελ. 45

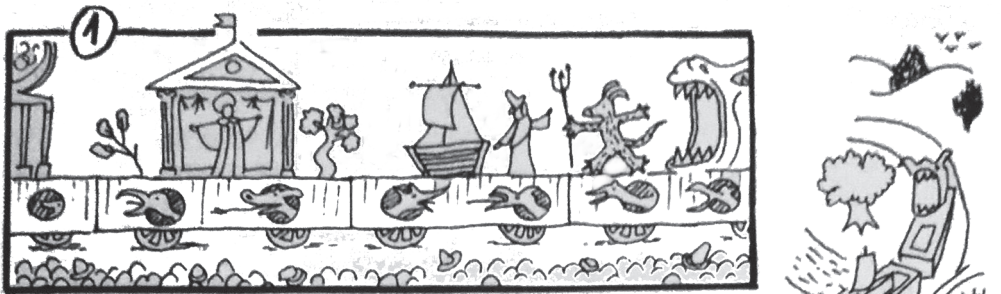
στοιχείων στις παραστάσεις δίνει δυνατότητα για πλούσια πλοκή, άρτια διαμορφωμένο ποιητικό λόγο, έντονη περιγραφική αφήγηση, ενεργοποιώντας την φαντασία του θεατή. Ο δραματουργός διαχειρίζεται μια τέχνη απελευθερωμένη από τα δεσμά της όρασης, ελεύθερης και ικανής να συνδυάσει τη δράση και την πλοκή με περιγραφικό τρόπο. Ο ηθοποιός, υπηρετώντας ξανά το θέατρο λόγου, είναι αποκλειστικά υπεύθυνος για τη μετάβαση του έργου από τα χέρια του δραματουργού στις αισθήσεις των θεατών, αφυπνώντας ξανά την εσωτερική του όραση. «Η υπερβολή των προσώπων του θεατρικού έργου πηγάζει από την προσπάθειά τους να διαφοροποιηθούν από τις συμβατικές αρχές της κοινωνίας και να διαμορφώσουν οι ίδιοι το πεπρωμένο τους μέσα σε ένα κόσμο παθών και αβεβαιοτήτων».<sup>43</sup> Ο παραλληλισμός του Ελισαβετιανού θεάτρου με αυτό της Αρχαίας Ελλάδας, δεν είναι καθόλου παρακινδυνευμένος ή ατυχής, καθώς η σπουδαιότητα των έργων των δύο εποχών που τόσο απέχουν μεταξύ τους, οφείλεται σε ορισμένα κοινά στοιχεία που τα καθιστούν αιώνια και διαχρονικά. Αξίζει να αναφερθεί ότι η ακμή του διακόπηκε απότομα, τη δεκαετία του 1640, όταν οι Πουριτανοί κατέλαβαν την εξουσία και απαγόρευσαν κάθε είδος θεατρικής τέχνης.<sup>44</sup> Ο εξόριστος Κάρολος Β' και οι ακόλουθοί του, μεταξύ του 1642 με 1660, είχαν τη συνήθεια να παρακολουθούν ένα είδος αυλικής ψυχαγωγίας, τις Μάσκες. Η βασίλισσα Ελισάβετ αγαπούσε αυτό το είδος ψυχαγωγίας και όταν αργότερα ο Κάρολος Β' επέστρεψε στη βασιλεία καθιέρωσε αυτό το είδος δράματος στα δημόσια θέατρα του Λονδίνου. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα ο ποιητικός λόγος του ελισαβετιανού δράματος να επανεξετάζεται και τα έργα του Σαίξπηρ ξαναγράφηκαν με σκοπό να ταιριάζουν περισσότερο στο ύφος της αγγλικής παλινόρθωσης. Στην αρχή της περιόδου αυτής, το κοινό ήταν απαιτητικό και μορφωμένο, καθώς το ακροατήριο περιοριζόταν στους αριστοκρατικούς κύκλους.<sup>45</sup> Μέσα σε τέτοιες συνθήκες, ότι πιο πρόσφορο να ανθήσει ως θέμα των θεατρικών έργων είναι η ηθογραφία.<sup>46</sup> Η παρουσίαση της τραγικής δυστυχίας παραμένει πηγή προβληματισμού και δυσφορίας παρόλο που οι θεατές παρακολουθούν το δράμα από τη θέση τους εκ του ασφαλούς. Το αίσθημα αυτό ανακουφίζεται, με τη συνοδεία μουσικής, καθώς δίνεται έτσι μια μελωδική χροιά σε κάθε παράπνο και σε κάθε θρήνο όπως θα καθιερωθεί μετέπειτα από την όπερα. Αυτό που ανθεί εντυπωσιακά περισσότερο είναι οι ηθογραφικές κωμωδίες κι όπως επισημαίνεται από τον Μαρτινίδη «πολύ πιο ανώδυνα δισκεδάζουν οι άνθρωποι με έναν κερατωμένο σύζυγο, αληθώς ή κατά φαντασία κερατωμένο, παρά με έναν θαλασσοπνιγμένο ή με τους αδικοχαμένους κάποιου πολέμου». Γνωστή στη δραματουργία και ως «Κωμωδία της Παλινόρθωσης», εμπεριέχει και παρουσιάζει ένα κόσμο ανεστραμμένων ηθικών αξιών, μοιχείας, ίντριγκας, όπου ο τυχοδιώκτης και η εξυπνάδα του εξυψώνονται και εκτιμούνται περισσότερο απ' ότι ο ρομαντισμός και η κοινή λογική. Παράλληλα, εκτός από την κωμωδία, μια ακόμα μορφή,

<sup>43</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 21

<sup>44</sup> Παπαγεωργίου Ι, 2008, *Εισαγωγή στη θεατρολογία (Νεότερο Θέατρο)* – Διδακτικές Πανεπιστημιακές Σημειώσεις, Πανεπιστήμιο Πατρών - Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, σελ 66

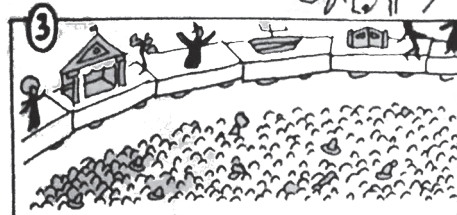
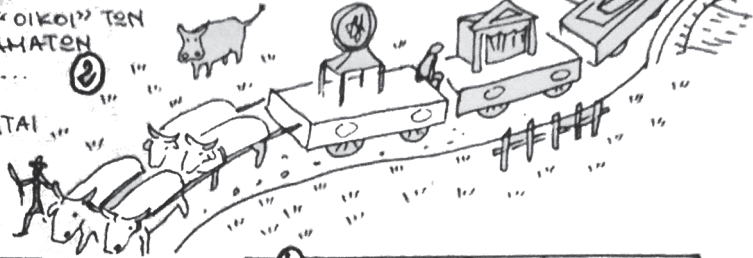
<sup>45</sup> Πουλιτσίου Ρόη, Σκουλίκα Μαρία και Τζαβέλλα Ευαγγελία, 2006, *Ο θεατρικός χώρος ως μέσο ταύτισης και επικοινωνίας, Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική έρευνα – διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Πολυτεχνική σχολή – Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Ξάνθη, σελ 33

<sup>46</sup> Πέτρος Μαρτινίδης, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 173

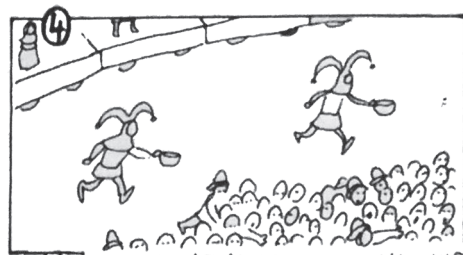


1  
ΜΕΡΙΚΕΣ ΦΟΡΕΣ ΟΙ «ΟΙΚΟΙ» ΤΩΝ  
ΜΕΣΑΙΟΝΙΚΩΝ ΔΡΑΜΑΤΩΝ  
ΑΠΟΚΤΟΥΝ ΡΟΔΕΣ...

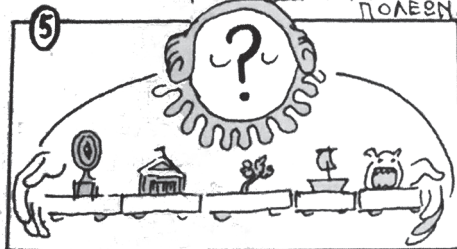
2  
... ΚΑΙ ΠΕΡΙΦΕΡΟΝΤΑΙ  
ΓΙΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ  
ΑΠΟ ΤΟΠΟΣ ΕΝ ΤΟΠΟ



3  
ΟΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΜΑΖΕΥΟΥΝ  
ΠΛΗΘΗ ΣΕ ΠΛΑΤΕΙΣ Ή ΠΑΡΥΦΕΣ  
ΠΟΛΕΩΝ...



4  
... ΜΑ ΤΟ ΚΟΙΝΟ ΑΠΟΧΩΡΕΙ ΧΕΡΙΣ ΝΑ ΠΛΗΡΩΝΕΙ



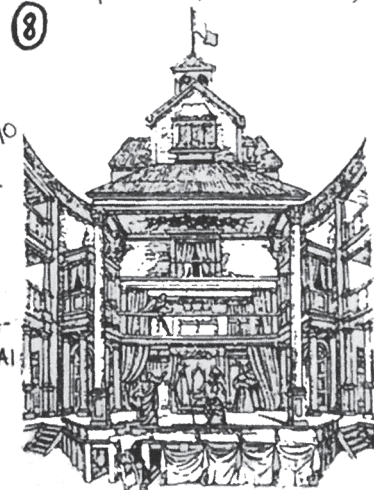
5  
ΤΟΤΕ ΚΑΠΟΙΟΣ (ΑΓΝΩΣΤΟ ΠΟΙΟΣ) ΣΥΛ-  
ΛΑΜΒΑΝΕΙ ΤΗΝ ΙΔΕΑ ΝΑ ΜΑΖΕΨΕΙ ΤΟΥΣ...



6  
... ΟΙΚΟΥΣ ΣΕ ΕΝΑ ΕΝΙΑΙΟ ΚΤΙΣΜΑ ΠΟΥ  
ΝΑ ΤΟΥΣ ΠΕΡΙΧΕΙ, ΕΝ ΔΥΝΑΜΕΙ, ΟΛΟΥΣ



7  
ΚΤΙΣΜΑ  
ΗΔΗ ΕΤΟΙΜΟ  
ΟΠΩΣ  
ΕΝΑ ΠΑΝ-  
ΔΟΧΕΙΟ,  
Ή  
→  
ΚΤΙΣΜΑ  
ΠΟΥ ΚΑΤΑ-  
ΣΚΕΥΑΖΕΤΑΙ  
ΕΠΙ  
ΤΟΥΤΟΥ.





το ηρωικό δράμα θα εφαρμοστεί θα αγκαλιαστεί από το αγγλικό κοινό με σκοπό να διδάξει και να προβληματίσει μέσα από τη ρητορική του μορφή.<sup>47</sup> Το δραματολόγιο της Παλινόρθωσης, στο σύνολό του, δεν αποτελούσε θέατρο λόγου, αλλά οι πρακτικές που εφαρμόστηκαν στη σκηνή της εποχής αποτελούν τη μετάβαση της ελισαβετιανής εποχής στην εποχή του Μπαρόκ και της όπερας με νέες σκηνογραφικές αντιλήψεις και την καθιέρωση του ιταλικού προσκηνίου. Παράλληλα, έχουμε την επάνοδο των γυναικών υποκριτών, οι οποίες είχαν αντικατασταθεί στους γυναικίους ρόλους από αγόρια κατά την Ελισαβετιανή περίοδο. Ένα πρώτο δείγμα μιας περιόδου αληθοφάνειας, όπου παρουσιάζεται πειστική ομοιότητα μεταξύ δρωμένων επί σκηνής και συνθηκών της καθημερινής ζωής.

Στην Ισπανία της αναγέννησης, ο λαός χαρακτηριζόταν από υψηλή συνείδηση και προάσπιση της χριστιανοσύνης. Οι Ισπανοί, εμφανίζονται ως υποδειγματικοί καθολικοί και η πίστη τους προς την εκκλησία, δεν λύγισε μπροστά στον πειρασμό της νέας τάσης. Μέχρι το 1500 που εγκαθιδρύεται το ισπανικό θέατρο, οι θίασοι ακολουθούν το δρόμο του Μεσαίωνα, με το θρησκευτικό δράμα να τοποθετείται στις εκκλησίες ή στους δρόμους με σκοπό να ενισχύει το καθολικό δόγμα. Η διαφοροποίηση έγκειται στο ότι το ανέβασμα των παραστάσεων ανατίθεται σε επαγγελματίες θεατρίνους και η σύνθεση των κειμένων γίνεται από επώνυμους λόγιους της εποχής, ώστε να διασφαλίζεται το θρησκευτικό και ουμανιστικό περιεχόμενό τους. Η σύνδεση των θιάσων με τις θρησκευτικές παραστάσεις, τους καθιερώνει σε επαγγελματικό επίπεδο, αλλά η κοινωνική τους υπόσταση παραμένει αμφιλεγόμενη και γύρω στο 1570 ξεκινούν να δίνουν παραστάσεις σε μόνιμους χώρους.<sup>48</sup>

Το θρησκευτικό κλίμα στην Ισπανία επηρεάζει τη δραματολογία της εποχής

Στη Γαλλία, την εποχή που αρχίζει να διαδίδεται η αναγέννηση στο χώρο των τεχνών, επικρατεί μια χαώδης κατάσταση, χωρίς ουσιαστική οργάνωση και την πολιτιστική ζωή να κατέχει ένα υποβαθμισμένο ρόλο στην κοινωνία. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι το θέατρο «αναγεννήθηκε» αργοπορημένα και μέχρι τότε η θεματολογία του δεν διέφερε από αυτή των υπόλοιπων ευρωπαϊκών πόλεων, με το θρησκευτικό δράμα να δεσπόζει στο δραματολόγιο των θιάσων. Το θέατρο, όπως και κάθε τέχνη και επιστήμη την συγκεκριμένη περίοδο ήταν στα χέρια των αριστοκρατών, οι οποίοι ίδρυσαν ακαδημίες, που έθεταν τους νόμους, τις προϋποθέσεις και τους κανόνες, στα πλαίσια των οποίων κυμαινόταν η θεατρική συγγραφή. Ασφαλώς, από τη μια όψη αυτό ευνοούσε το θέατρο, καθώς επιχορηγούνταν οι παραστάσεις από τους ευγενείς και συνεισέφεραν με τον τρόπο τους στην εξέλιξη της θεατρικής ιστορίας.<sup>49</sup> Στη δραματολογία εδραιώνεται η τάση για αληθοφάνεια με την προσθήκη του τόπου σε σχέση με τη δράση και χρόνο. Οι ήρωες παρουσιάζονται σταθεροί στα αισθήματα και στις αρχές τους και κατά τον 16ο αιώνα οι παραστάσεις λαμβάνουν χώρο σε διαμορφωμένα γήπεδα<sup>50</sup> ή εσωτερικούς χώρους.

Το γαλλικό θέατρο

<sup>47</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρασάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 34

<sup>48</sup> Παπαγεωργίου Ι., 2008, *Εισαγωγή στη θεατρολογία (Νεότερο Θέατρο)* – Διδακτικές Πανεπιστημιακές Σημειώσεις, Πανεπιστήμιο Πατρών - Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, σελ 66

<sup>49</sup> Πουλιάδου Ρόη, Σκουλίκα Μαρία και Τζαβέλλα Ευαγγελία, 2006, *Ο θεατρικός χώρος ως μέσο ταύτισης και επικοινωνίας, Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική έρευνα – διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Πολυτεχνική σχολή – Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Ξάνθη, σελ 44

<sup>50</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 153-154



## Η θεατρική τέχνη στον Ελλαδικό χώρο

Την ίδια περίπου εποχή, στον ελλαδικό χώρο, τοποθετούνται και οι απαρχές της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας με την ανάπτυξη του κρητικού θεάτρου, το οποίο έχει να επιδείξει αριστουργήματα δραματουργίας παρόλη την ποσοτικά μικρή παραγωγή παραστάσεων. Θεωρείται σταθμός για τη διαμόρφωση του σύγχρονου ελληνικού πολιτισμού και περιλαμβάνει έμμετρες τραγωδίες, κωμωδίες, ποιητικό, ιστορικό και ποιμενικό δράμα.<sup>51</sup>

## Οι καινοτομίες του Μπαρόκ και το εντυπωσιακό θέαμα

Μετά το πέρας της Αναγέννησης και πριν την εδραίωση του Νεοκλασικισμού, γύρω στα τέλη του 16ου αιώνα, εμφανίζεται η τέχνη του Μπαρόκ, που αρχικά ξεκίνησε από το χώρο της καθολικής εκκλησίας στην Ιταλία και γρήγορα διαδόθηκε στην Αγγλία, τη Γαλλία, την Ισπανία, την Ολλανδία και την κεντρική Ευρώπη. Εφαρμόστηκε κυρίως σε τομείς των εικαστικών τεχνών και την αρχιτεκτονική. Πρόκειται για μια τεχνοτροπία που επιδιώκει τη μεγαλοπρέπεια, τον εντυπωσιασμό και τις περίπλοκες συνθέσεις και σε αντίθεση με τον Κλασικισμό, γοητεύεται από το παράδοξο, το αντικανονικό, και το ανορθολογικό.<sup>52</sup> Στο θέατρο γνώρισε την ολοκληρωμένη του έκφραση, γύρω στο 17ο αιώνα και στην επίδρασή του οφείλεται, η προσθήκη της μουσικής στο θεατρικό θέαμα, η επιβλητική σκηνογραφία και τα φαντασμαγορικά «έργα με μηχανές». Οι παραστατικές τέχνες που εξέφρασαν με δυναμισμό την μορφή του Μπαρόκ ήταν η όπερα και το μπαλέτο και αποτέλεσαν μια μεγάλη ενότητα, μόνες τους, στην ιστορία του θεάτρου. Οι δραματουργοί αναζήτησαν νέους τρόπους να εκφράσουν τα έργα τους μέσα από εντυπωσιακές παραστάσεις δημόσιου χαρακτήρα.<sup>53</sup> Σε αντίθεση με τα αυλικά θέατρα του 16ου αιώνα, το θέαμα δεν αναφέρεται μόνο στους άρχοντες και την ακολουθία τους αλλά σε ευρύτερο κοινό. Πρόκειται για τη μετάλλαξη της δραματουργίας από εκλεκτή μορφή τέχνης σε διαδομένο δημόσιο θέαμα. Ο Τόμας Χομπς, στα 1650, αναφερόμενος στη δραματουργία της περιόδου αυτής, τοποθετήθηκε λέγοντας ότι, «στη θέα της κακοτυχίας των άλλων, οι άνθρωποι νιώθουν την ευχάριστη υπόμνηση της δικής τους ασφάλειας. Νιώθουν, επίσης, οίκτο, δηλαδή λύπη. Αλλά η ευχαρίστηση υπερισχύει κατά πολύ, κι έτσι οι άνθρωποι ικανοποιούνται με το να γίνονται θεατές της δυστυχίας των συνανθρώπων τους».<sup>54</sup>

<sup>51</sup> Παπαγεωργίου Ι., 2008, *Εισαγωγή στη θεατρολογία (Νεότερο Θέατρο)* – Διδακτικές Πανεπιστημιακές Σημειώσεις, Πανεπιστήμιο Πατρών - Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, σελ 66

<sup>52</sup> Παπαγεωργίου Ι., 2008, *Εισαγωγή στη θεατρολογία (Νεότερο Θέατρο)* – Διδακτικές Πανεπιστημιακές Σημειώσεις, Πανεπιστήμιο Πατρών - Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, σελ 67

<sup>53</sup> Πουλιάδου Ρόη, Σκουλικά Μαρία και Τζαβέλλα Ευαγγελία, 2006, *Ο θεατρικός χώρος ως μέσο ταύτισης και επικοινωνίας, Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική έρευνα – διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Πολυτεχνική σχολή – Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Ξάνθη, σελ 53

<sup>54</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 172

Τον 19ο αιώνα, μετά τη γαλλική επανάσταση ανατρέπεται το πολιτικό σκηνικό στην Ευρώπη και οι ιδεολογικές συνθήκες επαναπροσδιορίζονται. Παρατηρείται απελευθέρωση του ανθρώπινου πνεύματος με τη δημοκρατία να εδραιώνεται και τους βασιλιάδες με τους ακόλουθούς τους να αντικαθιστούνται από τους δημοκρατικούς. Οι άνθρωποι όλων των κοινωνικών στρωμάτων στρέφονται στο θέαμα, εξυψώνοντας τις όπερες και τα θέατρα ως τους ναούς της εποχής, περιμένοντας κανείς μια νέα αναγέννηση στον χώρο των τεχνών. Στην πραγματικότητα όμως, το θέατρο ακολουθεί μια σημαντική παρακμή με τους κανόνες που έχουν τεθεί από την Αναγέννηση να ξεπερνιούνται. Επικρατεί μια στασιμότητα που δε θυμίζει κάτι από τις προηγούμενες περιόδους της θεατρικής ιστορίας καθώς συναντούμε κυρίως επαναλήψεις έργων του παρελθόντος και οι προσπάθειες για τη συγγραφή νέων θεατρικών κειμένων δεν αποδίδουν.<sup>55</sup> Ο ρομαντισμός και ο ρεαλισμός είναι δύο έννοιες που εμφανίζονται και συμβάλλουν στην κοινωνική αστάθεια που επικρατεί. Οι πολίτες έρχονται αντιμέτωποι με την ανάγκη τους για αποδέσμευση από την καθημερινότητα, με τον Ρομαντισμό<sup>56</sup>, να ορίζει την τέχνη ως το μαγικό μέσο, με το οποίο ο άνθρωπος ξεφεύγει από την πραγματικότητα. Εκπροσωπεί τη γραφικότητα, τη λεπτομέρεια, την επιστροφή στη φύση και την οφθαλμοφανή αλήθεια. Στον αντίποδα ο Ρεαλισμός<sup>57</sup>, επιχειρεί να φέρει τον άνθρωπο αντιμέτωπο με την πραγματικότητα και υποστηρίζει πως η τέχνη είναι κάθετι που σχετίζεται με την καθημερινότητα και το οικείο. Σε αυτή την άποψη στηρίζεται και η εξέλιξη στη δραματουργία που χαρακτηρίζεται από μελοδραματισμός και η επιτηδευμένη αληθοφάνεια. Πλέον αναφέρεται στις ανθρώπινες αδυναμίες, σε παθολογικές, εγκληματικές ή ανώμαλες καταστάσεις του υποσυνειδήτου με το θεατρικό λόγο να ακουμπά την τελειότητα, στοχεύοντας στον αντικατοπτρισμό της πραγματικότητας. Το σύνολο των θεατών πλέον απαρτίζεται από αριστοκράτες, ευγενείς, γαιοκτήμονες, εμπόρους, χωριατοπούλες, εργάτες και φτωχούς.<sup>58</sup> Σύμφωνα με τον Clement Rosset, «...η πραγματικότητα των θεατών που προσέρχονται και εγκαθίστανται στις θέσεις τους, δεν είναι παρά μια υποκατάσταση ή μια αναπλήρωση. Σαν να στέλνουν κάποιους άλλους, οι αστοί θεατές, να πάρουν θέσεις και να παίξουν τον ρόλο των θεατών, ανάλογα προς τα επί σκηνής γεγονότα που δεν αποτελούν παρά μια προσποίηση ή μια εξαπάτηση...».<sup>59</sup>



Η αληθοφάνεια του 19ου αιώνα: Η πραγματικότητα αντικατοπτρίζεται στη δραματουργία

<sup>55</sup> Πουλιάδου Ρόη, Σκουλικά Μαρία και Τζαβέλλα Ευαγγελία, 2006, *Ο θεατρικός χώρος ως μέσο ταύτισης και επικοινωνίας, Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική έρευνα – διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Πολυτεχνική σχολή – Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Ξάνθη, σελ 55

<sup>56</sup> Πουλιάδου Ρόη, Σκουλικά Μαρία και Τζαβέλλα Ευαγγελία, 2006, *Ο θεατρικός χώρος ως μέσο ταύτισης και επικοινωνίας, Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική έρευνα – διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Πολυτεχνική σχολή – Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Ξάνθη, σελ 56

<sup>57</sup> Πουλιάδου Ρόη, Σκουλικά Μαρία και Τζαβέλλα Ευαγγελία, 2006, *Ο θεατρικός χώρος ως μέσο ταύτισης και επικοινωνίας, Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική έρευνα – διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Πολυτεχνική σχολή – Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Ξάνθη, σελ 58

<sup>58</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 197

<sup>59</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρισάρα Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 30



ΕΙΚ. 12

Στις αρχές του 20ου αιώνα, κυριαρχεί ένα γενικό πνεύμα ευημερίας, συνοδευόμενο από τη βιομηχανική επανάσταση και τη διατύπωση των αρχών του σοσιαλισμού και του κομμουνισμού. Είναι δύσκολο να καθορισθεί ένα σαφές διαχωριστικό όριο στην εξέλιξη του θεάτρου κατά τη μετάβαση από τον ένα αιώνα στον άλλο. «Το θέατρο του 19ου αιώνα προχώρησε μέσα στον εικοστό, ενώ αντίθετα το θέατρο του 20ου άρχισε να διαμορφώνει τις θεωρίες του αμέσως μετά τον πόλεμο του 1870, κυριαρχούμενο βασικά από τη μεγάλη επιθυμία να ξεφύγει από την καταπίεση που του δημιούργησε η Ιταλική σκηνή».<sup>60</sup> Κατά την αλλαγή του αιώνα, το θέατρο αποτελούσε ένα μέρος της κοινωνίας και ήταν βασικά μια δραστηριότητα κύρους και αίγλης, με εκνευριστικά ευγενικούς ήρωες, με απελπιστικά γλυκές ηρωίδες, ρομαντικές ιστορίες αγάπης και ηρωισμών. Ιστορίες χωρίς κανένα προβληματισμό και μήνυμα, όπου ο διδακτικός σκοπός των θεάτρων περιορίζεται σε επίπεδο ψυχαγωγίας. Με επίκεντρο το πλούσιο θέαμα, επιδιώκεται η απομάκρυνση των θεατών από τα πραγματικά προβλήματα ενώ παράλληλα αποκρύπτεται η πηνία του δραματικού λόγου. Ο Denis Bablef, αναφέρει ότι «μέσα στην γοητεία μίας αξονικής οράσεως, την μαγεία της κόκκινης αυλαίας· είχε γίνει θέατρο — όραση, θέατρο — καθρέφτης, θέατρο — πίνακας που καταδικάζει τον θεατή στην παθητικότητα του παρατηρητή, μιας και κανείς δεν του ζητούσε να προσφέρει την φαντασία του».<sup>61</sup> Το θέατρο αυτής της περιόδου γίνεται σύμβολο εμπορικής επιχείρησης, παρά πνευματικής ανάτασης. Άλλωστε ήταν αναμενόμενο, καθώς η μορφή του δράματος που παρουσίαζε ήταν ευρέως διαδεδομένη προσελκύνοντας τόσο πολύ κόσμο, που δεν μπορούσε παρά να μεταβληθεί και αυτό σε μια ανθηρή και αξιοζήλευτη επιχείρηση. Το γεγονός αυτό λειτουργεί καταπιεστικά για την θεατρική έκφραση και τη διαμόρφωση του δράματος. Ο ρόλος του παραγωγού αναγνωρίζεται ως ένα είδος τέχνης και ο σκηνοθέτης εδραιώνεται καθώς θεωρείται πλέον, ο κατεξοχήν υπεύθυνος για το τελικό αποτέλεσμα. Η τέχνη του συγγραφέα θα υποσκιαστεί και ο αιώνας θα αναγνωριστεί για την ιστορία του θεάτρου, ως η περίοδος ανάδειξης σπουδαίων σκηνοθετών.<sup>62</sup> Η ιστορία του θεάτρου κατά τη διάρκεια του 20ου αιώνα χαρακτηρίζεται από δύο τάσεις αλλά συνολικά η δραματουργία της εποχής θα χαρακτηρίζεται από πειραματισμούς που σχετίζονται με τη σκηνοθεσία και την ερμηνεία, γεγονός που ενισχύεται με τη διείσδυση των υπολοίπων τεχνών σε αυτήν του θεάτρου. Ο λογοτεχνικός εξπρεσιονισμός θα εστιάσει στην επαναφορά της έκπληξης και της συμμετοχής του κοινού στο δράμα, παραμερίζοντας το ρεαλιστικό θέατρο που μέσω του προσκηνίου παραγκώνισε και απομόνωσε το θεατή. Οι άνθρωποι του θεάτρου θα προβληματιστούν πάνω στην περιοριστική ισχύ του θεάτρου προσκηνίου του 18ου - 19ου αιώνα και μέσα από τις νέες προσεγγίσεις των δύο αντιμαχόμενων τάσεων του 20ου αιώνα, επιδιώκεται να αποκατασταθεί η σχέση θεατή και ηθοποιού. Στην μεν αναζητείται η επαναδιαπραγμάτευση του θεάτρου προσκήνιου με στροφή σε παλιότερες φόρμες της

Το θέατρο του 20ου αιώνα μελετά την θεατρική ιστορία του παρελθόντος, αμφισβητεί και αναζητεί καινοτομίες που να στηρίζονται σε αρετές του παρελθόντος

<sup>60</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ 120

<sup>61</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ 120

<sup>62</sup> Πουλιάδου Ρόη, Σκουλίκα Μαρία και Τζαβέλλα Ευαγγελία, 2006, *Ο θεατρικός χώρος ως μέσο ταύτισης και επικοινωνίας, Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική έρευνα – διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Πολυτεχνική σχολή – Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Ξάνθη, σελ 63

<sup>63</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ 159-160



αρχαιότητας και η δε αναζητεί καθαρές νέες μορφές και καινοτομίες.<sup>63</sup> Μέσα από τις κινητοποιήσεις των υποστηρικτών<sup>64</sup> της δεύτερης τάσης, κυρίως ερασιτέχνες θαυμαστές της θεατρικής τέχνης που κατέβαλαν προσπάθειες να αποκολληθεί το θέατρο από την στασιμότητά που είχε παραμείνει, προκύπτει η πολυμορφικότητα που τελικά θα χαρακτηρίσει την περίοδο αυτή. Με το έργο τους θα θέσουν τις βάσεις του «ελεύθερου θεάτρου», ένα κίνημα νατουραλισμού, «που αντιτίθεται στις απόψεις του ρεαλισμού».<sup>65</sup> Το ουσιαστικό, όμως, και ευεργετικό αποτέλεσμα αυτής της διαμάχης είναι η δημιουργία τεσσάρων διαφορετικών μορφών θεάτρου, που θα μελετηθούν σε επόμενο κεφάλαιο συσχετισμένα με τη χωρική τους έκφραση, αντί της επικράτησης μιας και μόνο μορφής δραματουργίας.

#### Η σύγχρονη εποχή και τα νέα δεδομένα

Οι αρχές του 21ου αιώνα, βρίσκουν το σύγχρονο άνθρωπο και τις τέχνες, αντιμέτωπες με νέα κοινωνικά, οικονομικά και πολιτιστικά δεδομένα. Σε μια περίοδο όπου η ανάπτυξη της τεχνολογίας, η διευκόλυνση των μετακινήσεων, η ταχεία διάδοση της πληροφορίας και η πολυεπίπεδη

<sup>64</sup> Για να αντιληφθούμε την συμβολή των υποστηρικτών αυτών αρκεί να ανατρέξουμε εν συντομία στο έργο τους και μερικές προσεγγίσεις τους μέσα από αναφορές:

A) Πουλιάδου Ρόη, Σκουλικά Μαρία και Τζαβέλλα Ευαγγελία, 2006, *Ο θεατρικός χώρος ως μέσο ταύτισης και επικοινωνίας, Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική έρευνα – διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Πολυτεχνική σχολή – Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Ξάνθη, σελ 63 «Πρωτοπόρος αυτού του κινήματος είναι ο Andre Antoine (1858-1943) με την ίδρυση του Theatre Libre στο Παρίσι, ο οποίος πίστευε ότι ο σκηνικός νατουραλισμός έπρεπε να επιτυγχάνει την τέλεια απομίμηση της ζωής. Η προσπάθειά του να απαγκιστρώσει το θέατρο από τις προγενέστερες μορφές έκφρασης τον φέρνει αντιμέτωπο με πολλές αντιδράσεις, αλλά δημιουργεί και πολλούς υποστηρικτές. Η επίδραση που άσκησε το ελεύθερο θέατρο στη Γερμανία θα έχει ως αποτέλεσμα να ιδρυθεί η Freie Buhne (ελεύθερη σκηνή) στο Βερολίνο, σκοπός της οποίας είναι το θέατρο να απαλλαγεί από τον οικονομικό παράγοντα και τις ως τότε λογοκρισίες και παραδόσεις. Στην Αγγλία ο J.T. Grein θα ιδρύσει το Independent Theatre στο Λονδίνο, το οποίο ενστερνιζόταν τις ίδιες ιδέες».

B) Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ 122 «Στη Ρωσία ο διάσημος Constantine Stanislavski το 1898 ιδρύει το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας. Η θεωρία του ήταν αφιερωμένη στην «εσωτερική αλήθεια, την αλήθεια του αισθήματος και της εμπειρίας», απαιτεί για το σύγχρονο θέατρο και για τους ανθρώπους τους την απαρχή κάθε ενέργειας και την βάση για κάθε θεατρική δημιουργία».

Ιστορία του Θεάτρου, Τόμος Β', Πάολο Μποτζίτζιο, σελ 196-198 «Ο Στανισλάφσκι και ο Ντάντσενκο επιθυμούσαν να αναμορφώσουν το θέατρο. Έτσι ασχολήθηκαν τόσο με την καλλιτεχνική όψη του πράγματος όσο και με την οργανωτική.... Το πρόγραμμα εργασίας προέβλεπε, κυρίως, την αυστηρή πειθαρχία στους ηθοποιούς που είχαν γίνει μέλη του θιάσου με σκοπό να δημιουργήσουν μια ομοιογενή καλλιτεχνική ομάδα. Στον συγκεκριμένο θιάσο, που αποτελούνταν από σαράντα άτομα, προβλεπόταν η κατάργηση των πρωταγωνιστών, βάσει του κριτηρίου της κυκλικής εναλλαγής, και η καθιέρωση μιας σκηνικής πρακτικής βασισμένης στην αυστηρότητα και την προσοχή στις ρεαλιστικές λεπτομέρειες. Ο ηθοποιός στεκόταν μακριά από τον υποβολέα, κινούνταν με φυσικότητα και έπαιζε ακόμα και με γυρισμένη την πλάτη στους θεατές, στα πλαίσια μιας παράστασης που είχε δημιουργηθεί συλλογικά, δηλαδή από την εργασία του σκηνοθέτη, του σκηνογράφου, του δραματουργού και των ίδιων των ερμηνευτών..... αξιοποίησε τις βαθιές έννοιες του καθημερινού και λαϊκού κόσμου της εποχής, για τον οποίο έκανε λόγο ο δραματουργός, δίνοντας σημασία στις σχέσεις των προσώπων, που αποδίδονταν με μια αυθεντικά ψυχολογική ερμηνεία»

Γ) Πουλιάδου Ρόη, Σκουλικά Μαρία και Τζαβέλλα Ευαγγελία, 2006, *Ο θεατρικός χώρος ως μέσο ταύτισης και επικοινωνίας, Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική έρευνα – διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Πολυτεχνική σχολή – Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Ξάνθη, σελ 63 «Η επιρροή του Bertold Brecht (1898-1956) στο ευρωπαϊκό θέατρο θα αποτελέσει τότε σταθμό στην ιστορία του θεάτρου. Αυτός θα επιτύχει να χρησιμοποιήσει το προσκήνιο με μια διαφορετική αντιμετώπιση από αυτή που επικρατεί. Σε ένα από τα πιο γνωστά θεατρικά έργα του, «Ο κύκλος με την κιμωλία» θα χρησιμοποιήσει ηθοποιούς, στην προέκταση του προσκηνίου, οι οποίοι παρατηρούν και σχολιάζουν τη δράση. Θα επιτύχει με αυτόν τον τρόπο να διατυπώσει ότι για να αποκατασταθεί η σχέση του κοινού με τον ηθοποιό και να εξασφαλιστεί η συμμετοχή του θεατή στο δράμα, δεν είναι απαραίτητη η κατάργηση του τόξου του προσκηνίου».

<sup>65</sup> Πουλιάδου Ρόη, Σκουλικά Μαρία και Τζαβέλλα Ευαγγελία, 2006, *Ο θεατρικός χώρος ως μέσο ταύτισης και επικοινωνίας, Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική έρευνα – διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Πολυτεχνική σχολή – Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Ξάνθη, σελ 63



εικ. 13: "Άγγελοι γένους θηλυκού", 1996, Σκηνοθεσία Μ. Μαρμαρινού

ανταλλαγή απόψεων - ιδεών συνδυάζονται με πνεύμα καπιταλισμού και έντονου υλισμού, η ανθρωπότητα αποπροσανατολίζεται σε παγκόσμια κλίμακα. Οι άλλοτε αξίες και τα ιδανικά περιθωριοποιούνται, αλλοιώνονται και η ηθική ακεραιότητα διανύει μια περίοδο κρίσης. Η πολύπλευρη προσωπικότητα του ανθρώπου σήμερα αναζητεί καινούρια και περισσότερα ενδιαφέροντα, έχοντας μεγαλύτερες προσδοκίες απ' ό,τι στο παρελθόν, και οι προτιμήσεις του έχουν αντίκτυπο σε όλες τις εκφάνσεις και μορφές της τέχνης. Αυτές οι εσωτερικές του ανάγκες, συνδιαλέγονται με το καθημερινό άγχος, τη ρουτίνα, το γεμάτο πρόγραμμα περιορίζοντας το ενδιαφέρον του για το ευρύτερο κοινωνικό γίνεσθαι και καθιστώντας τον, όσο ποτέ άλλοτε, ατομικιστή. Ο περιορισμένος ελεύθερος χρόνος, τον οδηγεί κυρίως στο να αφιερώνεται σε ψυχικές απολαύσεις και την τέρψη του πνεύματος, με σκοπό να επιτευχθεί η ικανοποίηση των προσωπικών επιθυμιών του και η εκπλήρωση ουσιαστικών ή πλασματικών αναγκών του. Ο κινηματογράφος ως πολυσύνθετη μορφή που έχει ήδη καθιερωθεί και δικαίως ονομασθεί ως η 7η τέχνη, σε συνδυασμό με τη δυναμική της οθόνης στη ζωή μας εξοικονομούν χρόνο για ψυχαγωγία,





εικ. 14: Έργο σε καμβά, "Transfixed", Casey Baugh

ενημέρωση, ευχαρίστηση του πνεύματος και της ψυχής. Η ικανότητά τους να καταργούν το χρόνο και η δυνατότητα προσαρμογής του χρόνου στο ωράριο του σημερινού ανθρώπου, επιτυγχάνει τη μείωση των αποστάσεων ανάμεσα σε πομπό και δέκτη και την εύκολη διάδοση του μηνύματος. Στον αντίποδα όμως, ο Mitchell επισημαίνει ότι ενώ ο άνθρωπος βρίσκεται έξω από την οθόνη, αυτή έχει τη δύναμη να μπαίνει μέσα σε αυτόν.<sup>66</sup> Το αίσθημα άνεσης και ελευθερίας βέβαια ταυτόχρονα ερμηνεύεται ως «καλούπι» ή «ύπνωση», καθώς η οθόνη ως πομπός συγκεκριμενοποιεί ή προδιαγράφει μέσω της δύναμης της εικόνας, το νόημα και την πρόσληψή του, περιορίζοντας ή ακρωτηριάζοντας την ανθρώπινη σκέψη και κρίση. Αλλά, όπως θα παρουσιαστεί σε επόμενα κεφάλαια, και η ίδια η οθόνη επηρεάζει τη θεατρική τέχνη, με τρόπο που στην αρχή δεν μπορούσε να οραματιστεί ο απαιδευτος νους, και η τεχνολογία στην υπηρεσία του σκηνοθέτη, θα εισάγει νέα μέσα για την υλοποίηση της παράστασης και την προσέγγισή της.<sup>67</sup>

Το ερώτημα όμως είναι ποια είναι η θέση του θεάτρου στην εποχή μας και κατά πόσο έχει αντικατασταθεί από μια άλλη μορφή έκφρασης στη ζωή μας; Στην πραγματικότητα η οθόνη βρίσκει τη θέση της στη δραματουργία και η δραματουργία τη θέση της μέσα σε αυτήν, αλλά σε καμία περίπτωση δεν ταυτίζονται. Το θέατρο δεν αντικαθίσταται και δεν θάβεται από αυτήν όπως πολλοί θα περίμεναν. Το επικοινωνιακό σχήμα και η μοναδικότητα της φύσης της θεατρικής τέχνης, την καθιστούν διαχρονική. Η ιστορία διδάσκει ότι όπου υπάρχει πολιτισμός υπάρχει και θέαμα, ενώ ταυτόχρονα ότι το θέατρο μπορεί να επιβιώνει και να ανθίζει κάτω από δύσκολες πολιτικές και οικονομικές συνθήκες. Η παρακμή και η καταπίεση της ανθρώπινης έκφρασης έχει συνήθως αντίθετα αποτελέσματα για την εξέλιξη της θεατρικής τέχνης, καθώς η ανάγκη του ατόμου να ξεφύγει από τις δύσκολες συνθήκες της καθημερινότητας τον στρέφει προς το θέαμα, το θέατρο λόγου, την αναπαράσταση και τη μίμηση, ώστε να ψυχαγωγηθεί, να εκπαιδευτεί, να ταυτιστεί, να παραδειγματιστεί και να προβληματιστεί. Το αίσθημα μοναξιάς που τον διακατέχει και η καθημερινή χειραγωγή σε ατομικό επίπεδο που υφίσταται, του δημιουργούν την ανάγκη να ενταχθεί σε μια ομάδα, αντιμέτωπη με ίδια ερεθίσματα, προβληματισμούς και μηνύματα. Η εσωτερική του ανάγκη στο να ανήκει κάπου, ικανοποιείται με την ένταξή του στο σύνολο των θεατών μιας παράστασης, δίνοντας του μέσα από την εφήμερη ταυτότητα θέση κατά την επίτευξη της θεατρικής σύμβασης. Το θέατρο, μέσα από τις αναδιαμορφώσεις και τους επαναπροσδιορισμούς του, διατηρεί τη συλλογικότητα με την οποία παράγεται και προσλαμβάνεται η δραματουργία τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή. Αυτή είναι και η θεμελιώδη αρχή, που διαφυλάσσει και διαχωρίζει το θέατρο ως παραστατική τέχνη από την οθόνη. Ως μαζικό φαινόμενο, σε συνδυασμό με τη μοναδικότητα του ως προς το χρόνο και το χώρο, το καθιστούν διαχρονικό, επίκαιρο και αναπόσπαστο κοινωνικό και πολιτισμικό φαινόμενο, τόσο για το παρελθόν όσο και για το παρόν ή το μέλλον.

<sup>66</sup> Mitchell J. William, 1999, *e-topia: «Urban Life, Jim—But Not As We Know It»*, The MIT Press

<sup>67</sup> Πουλιάνου Ρόνη, Σκουλίκα Μαρία και Τζαβέλλα Ευαγγελία, 2006, *Ο θεατρικός χώρος ως μέσο ταύτισης και επικοινωνίας, Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική έρευνα – διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Πολυτεχνική σχολή – Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Ξάνθη, σελ 81

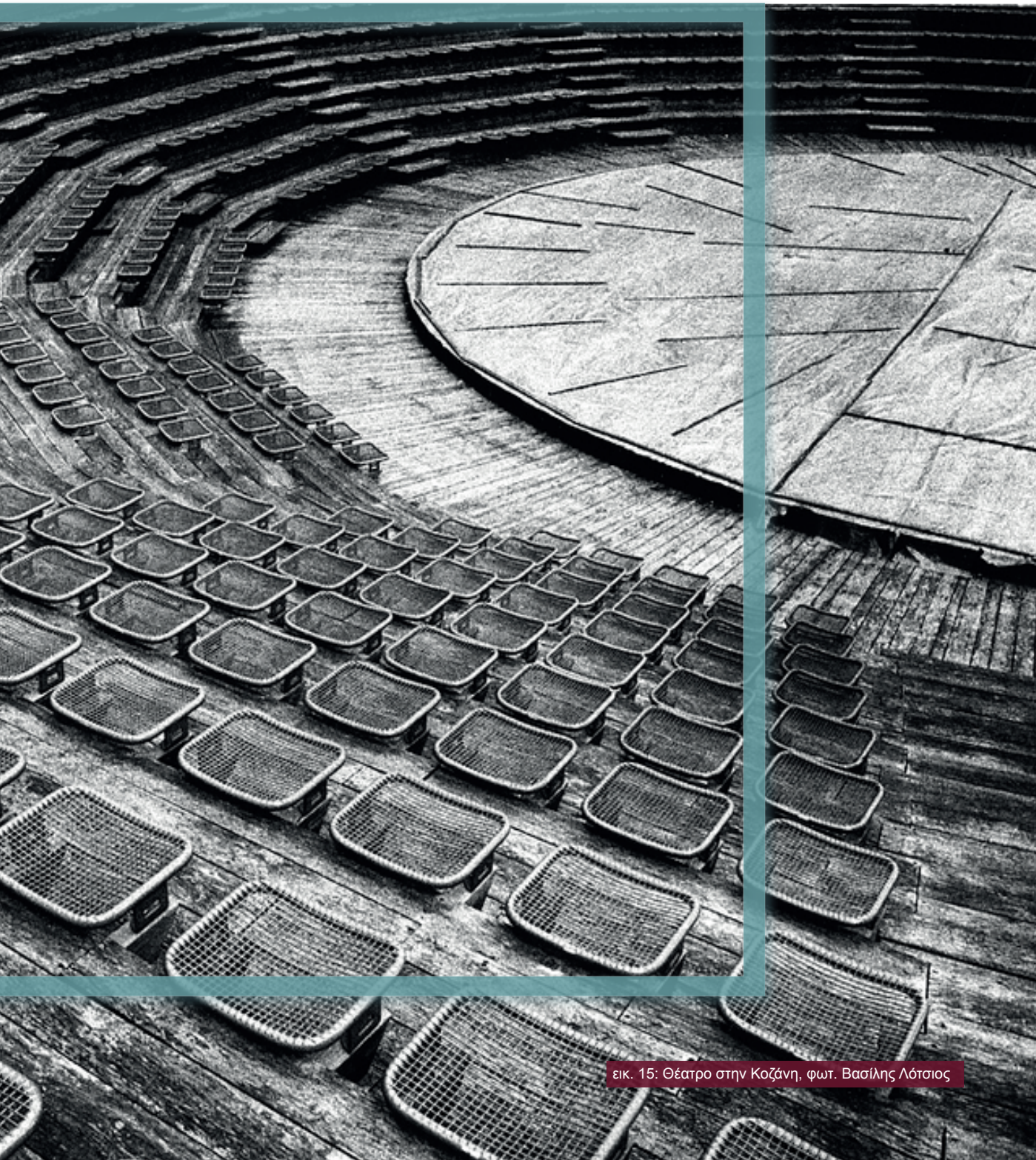


# «ΚΟΡΥΦΩΣΗ» – ΕΝΟΤΗΤΑ 2





## Το χωρικό πλαίσιο και οι μετασχηματισμοί του



εικ. 15: Θέατρο στην Κοζάνη, φωτ. Βασίλης Λότσιος



Ο ρόλος της θεατρικής  
αρχιτεκτονικής – Η  
δυναμική των χωρικών  
δομών

Η θεατρική αρχιτεκτονική έχει ως σκοπό τον σχεδιασμό και την παραγωγή χώρων ικανών να φιλοξενούν την τέχνη της δραματουργίας και το θέαμα που αυτή υπηρετεί. Ανά τους αιώνες έχει περάσει από πολλές φάσεις, μετασχηματίστηκε και εξελίχθηκε. Οι μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου ταυτίζονται με την εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου, καθώς ο σχεδιασμός του καλείται να καλύψει ανάγκες προσαρμογής τόσο ως προς τις τάσεις του θεάτρου, αλλά και ως προς την διαμόρφωση ήθους και σκέψης ανάμεσα στους ανθρώπους που το υπηρετούν και το ακολουθούν.<sup>1</sup> Η μελέτη της αρχιτεκτονικής των θεάτρων παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς ως χώρος χρησιμοποιείται από διαφορετικά σύνολα ανθρώπων (ηθοποιούς, σκηνοθέτες, θεατές) και ταυτόχρονα καλείται να εξυπηρετήσει τη συλλογική τέχνη της δραματουργίας στην οποία εμπεριέχονται, όπως έχει επισημανθεί σε προηγούμενη ενότητα, πολλές άλλες. Πρόκειται για ένα χώρο που παράγει τέχνη και την εξυψώνει. Την υπηρετεί στο έπακρον και ορίζεται από αυτήν ενώ παράλληλα στα πλαίσιά του διαμορφώνονται προσωπικότητες, προβληματισμοί, αντιλήψεις και σχέσεις ανάμεσα σε καλλιτέχνες και θεατές, σε χώρους υπαρκτούς και ουτοπικούς, σε πραγματικό και φανταστικό πλαίσιο. Στο σχεδιασμό ενός τέτοιου χώρου, αρχιτεκτονικό αλλά ταυτόχρονα συνυφασμένο με την τέχνη, εγείρεται ένα πλήθος ζητημάτων που αφορούν λειτουργικότητα, ταυτότητα, ατμόσφαιρες και συμβολισμούς. Αναζητούνται χωρικές δομές που να απαντούν στα πιο πάνω ζητήματα, ενώ παράλληλα υπηρετούν την αισθητική και επιδρούν στον ανθρώπινο ψυχισμό.

Πέριξ της φωτιάς

Με αφετηρία τις τελετουργίες της προϊστορικής περιόδου, διαμορφώνεται ο τόπος για τα προθεατρικά φαινόμενα, γύρω από τη φωτιά. Με σημείο αναφοράς την εστία, συναθροίσεις με εξιστορήσεις ή λατρευτικά δρώμενα κατά τις τελετές, οργανώνονται γύρω από αυτή. Το ημίφως και ο ήχος της φωτιάς ορίζουν την ατμόσφαιρα για τη νυκτερινή τελετουργία και ορίζουν το χωρικό πλαίσιο για τους ρυθμούς, τα επιφωνήματα, τους χορούς και τις επικλήσεις. Ένας εφήμερος αδόμητος θεατρικός χώρος που άλλοτε πλαισιώνει τη φωτιά κι άλλοτε πλαισιώνεται από αυτήν, προορίζεται για μια ιδιαίτερη περιστασιακή ή περιοδική θεατρική εμπειρία.<sup>2</sup> Στην «προαισθητική»<sup>3</sup> αυτή φάση του θεάτρου, δεν ήταν δεδομένος ο διαχωρισμός σε θεατές και θέαμα, γιατί οι παριστάμενοι δεν παρακολουθούν απλά το θέαμα αλλά συμμετέχουν στην τελετουργία. Ο Μαρτινίδης επισημαίνει για τους θεατές κατά την φάση αυτή της θεατρικής τέχνης ότι πρόκειται για «ένα «είναι» μέσα στα δρώμενα και ταυτόχρονα έξω από αυτά- αποτελεί το εκ των ων ουκ άνευ στοιχείο της θεατρικότητας».<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 5

<sup>2</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 25

<sup>3</sup> Παπαγεωργίου Ι., 2008, *Εισαγωγή στη θεατρολογία (Νέοτερο Θέατρο)* – Διδακτικές Πανεπιστημιακές Σημειώσεις, Πανεπιστήμιο Πατρών - Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, σελ 39

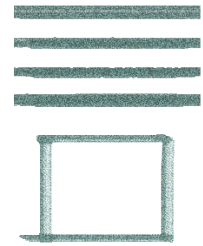
<sup>4</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 25



εικ. 16: Μικρός θεατρικός χώρος - Μινωική πόλη Γουρνιά, Κρήτη

Το μινωικό θέατρο άνθισε κυρίως σε ανάκτορα, ιερούς χώρους και αγορές. Εντοπίζεται στην Κνωσό και τη Φαιστό αλλά δεν υφίσταται στην περίοδο αυτή κάποιο οικοδόμημα θεατρικό ή σκηνικό με ξεκάθαρη ταυτότητα. Ο αύλειος χώρος των ανακτόρων ή των ιερών ως τμήμα αναπόσπαστο, μετατρέπεται σε φιλόξενο θεατρικό χώρο για τους θεατές λαμβάνοντας υπόψη, κοινωνικούς διαχωρισμούς. Σε μια μετωπική οργάνωση θεατών και δρώμενου, σε ένα ανυπόστατο χωρικό πλαίσιο σχήματος ορθογώνιου,<sup>5</sup> ιερείς, άρχοντες και επίσημοι τοποθετούνται στα υψηλότερα σημεία, ως ένα είδος των μεταγενέστερων θεωρείων, για καλύτερη οπτική επαφή. Η δυναμική της μορφής του διαφαίνεται κυρίως από το ορθογωνικό γεωμετρικό σχήμα της ορχήστρας απέναντι από τις αναβαθμίδες που χρησιμοποιούνταν για θέσεις των παρευρισκομένων. «Πρόθεση του σχεδιασμού τους ήταν πιθανότατα η εξυπηρέτηση λατρευτικών τελετών, αγωνισμάτων και γυμναστικών επιδείξεων, με χορούς, εικονικές ταυρομαχίες και πυγμαχίες».<sup>6</sup>

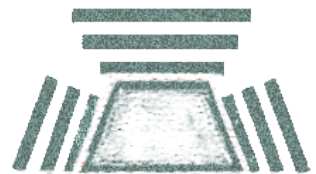
#### Μινωικό Θέατρο



εικ. 17

Το προκλασικό θέατρο παρουσιάστηκε περίπου στον 6ο αιώνα π.Χ και σύμφωνα με αναφορές πρόκειται για το επικρατέστερο πρώτο κατασκεύασμα με θεατρική ταυτότητα που εγκαταστάθηκε στην αγορά των Αθηνών. Σύμφωνα με τους μελετητές πρόκειται για μια βαθμιδωτή συναρμογή ξύλινων σανίδων που χρησίμευαν για καθίσματα και στηρίζονταν σε κάθετους πασσάλους σφηνωμένους στο έδαφος. Η κατασκευή αυτή ονομαζόταν «ικριώματα»<sup>7</sup>. Μέσα από αναφορές καθώς δεν υπάρχουν ευρήματα, δίνεται η εικόνα περιορισμένης ανθεκτικότητας και μιας τραπεζοειδούς μορφής στη χάραξη. Τα ικρία, σειρές ξύλινων πάγκων, περιέβαλαν το χώρο δράσης ο οποίος στη συνέχεια πήρε την επωνυμία ορχήστρα. Πρόκειται για τον πρώτο θεατρικό τόπο που ορίζεται από θεατρική μορφή, αλλά υπηρετεί κυρίως θρησκευτικές σκοπιμότητες.<sup>8</sup>

#### Προκλασικό Θέατρο



εικ. 18

<sup>5</sup> Τζοβλά Χ. και Χαροτσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 6

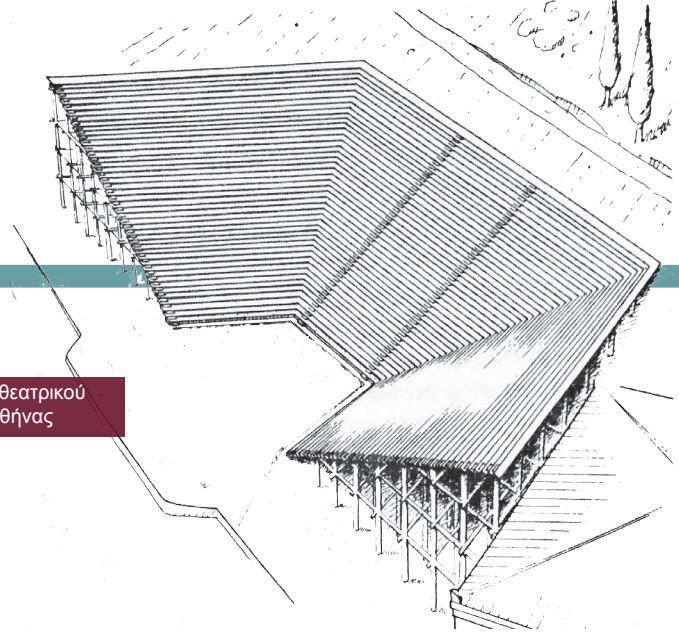
<sup>6</sup> Πουλιάδου Ρόη, Σκουλίκα Μαρία και Τζαβέλλα Ευαγγελία, 2006, *Ο θεατρικός χώρος ως μέσο ταύτισης και επικοινωνίας, Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική έρευνα – διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Πολυτεχνική σχολή – Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Ξάνθη, σελ. 7

<sup>7</sup> Moretti Jean – Charles, 2001, *Θέατρο και κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα* - Ιστορία του Αρχαίου Κόσμου, Μετάφραση: Ε. Δημητρακοπούλου – Επιμέλεια : Κ. Μπούρας 2004, Αθήνα, Εκδ. Πατάκη, σελ. 102

<sup>8</sup> Τζοβλά Χ. και Χαροτσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 6



εικ. 19: Ικρίώματα - Διαμόρφωση θεατρικού χώρου στην Αγορά της Αρχαίας Αθήνας



#### Κλασική περίοδος

Το «θέατρο», με την έννοια του «θεάσαι», γεννιέται στην Ελλάδα της Δημοκρατίας του 5ου αιώνα π.Χ, ως ανάγκη κατεύθυνσης των ηθών για την οργάνωση της κοινωνίας. Ο λόγος αποκτά ταυτότητα μέσα από τους μουσικούς αγώνες, την τραγωδία και το σατυρικό δράμα. Η δραματουργία τοποθετείται στην έδρα της και το θέατρο του Διόνυσου<sup>9</sup>, στους πρόποδες της Ακρόπολης, αποτελεί το σημαντικότερο από τα πρώτα θεατρικά οικοδομήματα. Μέχρι τότε συναντούμε το θέατρο ως μορφή τέχνης άνευ έδρας αφού εκδηλώνεται σε χωρικά πλαίσια με καμία προσδιορισμένη θεατρική ταυτότητα. Το θρησκευτικό και δημοκρατικό πνεύμα που χαρακτηρίζει την εποχή όμως έχει ως αποτέλεσμα το θέατρο να γίνεται φαινόμενο μαζικό και να απαιτούνται χώροι για πολυάριθμο κοινό με δικαίωμα στην καλή οπτική προς το δρώμενο. Τα θέατρα, έχουν ως βασική γεωμετρική χάραξη τον κύκλο και διαμορφώνονται βάση αυτού, δίνοντας έτσι στα πρώτα θέατρα τη κυκλική μορφή τους. Η δυναμική του κύκλου, ως αρχέγονη χάραξη αναζητείται στην καθημερινότητα της ανθρώπινης ύπαρξης, «...στην εικόνα του σχήματος του κύκλου, η κοινωνία συναντά την αστρονομία».<sup>10</sup> Συναντούμε κυκλικές συναθροίσεις γύρω από τη φωτιά, γύρω από το στόμιο της σπηλιάς για χάρη μιας ιεροτελεστίας ή γύρω από τον ομιλητή στην αγορά για καλύτερη οπτική και ακουστική επαφή με αυτόν. Γεωμετρικά στο σχήμα του κύκλου χαρακτηρίζεται από μια την ολότητα όπου θεωρητικά εντάσσεται το σύνολο μιας συμπαγούς δημοκρατικής κοινωνίας. Από την άλλη ο κύκλος είναι τέλειος στη γεωμετρική του σύλληψη αλλά ατελής στην περιφέρειά του. Η αρχή και το τέλος του συμπίπτουν αμφισβητώντας κάθε φορά αν στο σημείο του είναι η αρχή ή το τέλος όπως γίνεται και στον κυκλικό

<sup>9</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 10 «Το θέατρο διέθετε ορχήστρα με διάμετρο 24 ή 27μ. η οποία διαμορφώθηκε με επιχωματώσεις, αφήνοντας τη μεγαλύτερη κλίση της πλαγιάς για τους θεατές. Η ορχήστρα πλησίαζε το ναό του Διονύσου και μεταξύ της δικής της στάθμης και αυτής του ναού διαμορφωνόταν ένα πρανές (2μ.) που μπορούσε να γίνεται το «το χείλος της αβύσσου» όπου καταποντίζονταν ή αναδύονταν οι ήρωες. Κατά τον 4ο π.Χ. αι. κατασκευάστηκε διάζωμα στον χώρο των κερκίδων και δημιουργήθηκε το επιθέατρο. Επιπλέον, τον 3ο π.Χ. αι. η ορχήστρα επιστρώθηκε με λίθινα ρομβοειδή μοτίβα και κατασκευάστηκαν «προεδρίες» (μαρμάρινοι θρόνοι) στην πρώτη σειρά του κοίλου. Τον 1ο μ.Χ. αι. σύμφωνα με τα ρωμαϊκά πρότυπα, τοποθετήθηκε μαρμάρινο στηθαίο γύρω από την ορχήστρα για τη διεξαγωγή μονομαχιών και θηριομαχιών».

<sup>10</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 43

χρόνο των εποχών. Για κάποιους ερευνητές ο κύκλος «συμβολίζει τον ανεστραμμένο θόλο, τη σύνδεση του επίγειου κόσμου με τη σφαίρα της γης».<sup>11</sup> Με τον κύκλο ως το βασικότερο αρχιτεκτονικό στοιχείο, στήθηκε η φιλοσοφία των πρώτων μόνιμων θεατρικών οικοδομημάτων με κυκλική μορφή, τα οποία εξελίχθηκαν με την πάροδο των χρόνων. Αξίζει να σημειωθεί όμως, ότι πριν από την μορφή του κυκλικού θεάτρου εντοπίζονται στη θεατρική ιστορία δύο λίθινα θέατρα που κατά βάση η χάραξη τους είναι ορθογωνική. Το θέατρο του Θορικού,<sup>12</sup> κοντά στα λατομεία του Λαυρίου που κατά κύριο λόγο σκόπευε στο να φιλοξενεί τις συγκεντρώσεις των εργατών και το θέατρο των Τραχώνων<sup>13</sup> στο σημερινό Άλιμο, το οποίο είναι λίγο μεταγενέστερο του προηγούμενου.

Μέσα από κατάλοιπα που διασώθηκαν έχουμε την δυνατότητα να έχουμε μια συλλογική εικόνα για την θεατρική αρχιτεκτονική της Ελλάδας των κλασικών χρόνων. Η μορφή του κυκλικού θεάτρου συντίθεται από τρία διακριτά μέρη, το κοίλο, την ορχήστρα και τη σκηνή. Η αναζήτηση χώρων καλής ακουστικής και οπτικής οδήγησε στην οικοδόμηση θεάτρων σε πλαγιές λόφων με το κοίλο και την ορχήστρα να προϋπάρχουν ιστορικά του σκηνικού οικοδομήματος.

Η χάραξη της ορχήστρας είναι πλήρους κύκλος. Το συγκεκριμένο γεωμετρικό σχήμα, πέρα από τη θεωρητική σημασία συσχετίζεται με το διονυσιακό πνεύμα ορίζοντας όπως ήταν επακόλουθο από τους πρώτους θεατρικούς χώρους. Η δραματουργική υπόσταση της χάραξης διαφαίνεται μέσα από τις κινήσεις του χορού και τους διθυράμβους οι οποίοι έχουν περιγραφεί ως κυκλικοί χοροί.<sup>14</sup> Η ονομασία ορχήστρα έχει τις ρίζες της στην αρχαία λέξη ορχούμαι που σημαίνει χορεύω και έμεινε στην ιστορία ως ο πρώτος χώρος δράσης των υποκριτών. Ο χορός στην κυκλική του διάταξη απεικόνιζε ένα κοινωνικό σύνολο, υποδειγματικό και με δημοκρατικό ήθος. Στην τραγωδία, την κωμωδία, το δράμα και τη σάτιρα η κίνηση του χορού είναι κατά κύριο λόγο γραμμική και οι χοροί χαρακτηρίζονται ως ορθογώνιοι. Η θρησκευτική παράμετρος της τέχνης του θεάτρου μαρτυρείται από την ύπαρξη βωμού για θυσίες, της Θυμέλης, στο επίπεδο της ορχήστρας το οποίο διαμορφώνεται με δάπεδο από πλακόστρωση κανονικών ή ακανόνιστων πλακών, ή με πατημένο χώμα. «Άρα το κυκλικό αλώνι δεν είναι ένας επινοούμενος τόπος για τις κινήσεις όρχησης του χορού. Είναι κάτι παραπάνω, πολύ παραπάνω».<sup>15</sup> Συναντάται μια κλίμακα που συνδέει υποβαθμισμένα το επίπεδο της ορχήστρας με το σκηνικό οικοδόμημα, που τοποθετήθηκε στη συνέχεια, εσωτερικά. Η χάραξη της ορχήστρας, με την πάροδο των χρόνων, μετασχηματίζεται και εμφανίζεται σε πεταλοειδή ή ημικυκλική χάραξη, χωρίς όμως να καταργείται ο κανονικός κύκλος.

Η μορφή και η τριμερής δομή κυκλικού θεάτρου της Αρχαίας Ελλάδας

Η ορχήστρα

ΕΙΚ. 18



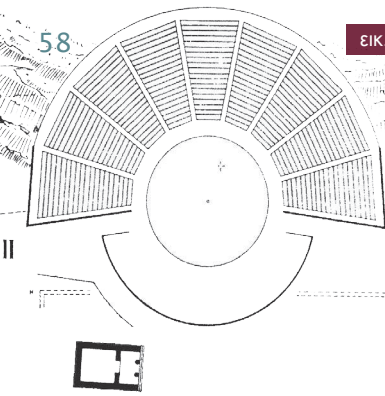
<sup>11</sup> Κακουδάκη Τζωρτζίνα και Πατρίτσια Απέργη, 2008, *Θέατρο – Θεατρική παιδεία*, Σειρά: Πολιτισμός – Τέχνες – Διαχείριση ελεύθερου χρόνου, Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων - Γενική Γραμματεία Εκπαίδευσης Ενηλίκων Κέντρα Εκπαίδευσης Ενηλίκων, σελ. 16

<sup>12</sup> Moretti Jean – Charles, 2001, *Θέατρο και κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα* - Ιστορία του Αρχαίου Κόσμου, Μετάφραση: Ε. Δημητρακοπούλου – Επιμέλεια : Κ. Μπούρας 2004, Αθήνα , Εκδ. Πατάκη, σελ. 107

<sup>13</sup> Moretti Jean – Charles, 2001, *Θέατρο και κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα* - Ιστορία του Αρχαίου Κόσμου, Μετάφραση: Ε. Δημητρακοπούλου – Επιμέλεια : Κ. Μπούρας 2004, Αθήνα , Εκδ. Πατάκη, σελ. 109

<sup>14</sup> Βασίλης Αγγελικόπουλος, 1999, *«Αρχαίο Αμφιθέατρο – Μια αρχιτεκτονική μορφή που δεν ξεπεράστηκε»*, Η καθημερινή – Αφιέρωμα: Επτά Ημέρες, 25 Ιουλίου 1999, σελ. 9

<sup>15</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα , Εκδ. Νεφέλη , σελ. 48



Το κοίλο

Θέατρο και επιθέατρο

Προσβάσεις και κυκλοφορίες

Το κοινό τοποθετείται στο κοίλο για καλύτερη σχέση με τα δρώμενα της ορχήστρας. Έχει μεγάλη χωρητικότητα (έως 25.000) και διαμορφώνεται συνήθως με τμήματα κόλουρου κώνου που υπερβαίνει το ημικύκλιο σχετιζόμενα με τη χάραξη της ορχήστρας. Υπάρχουν περιπτώσεις θεάτρων, όπου η ορχήστρα περικυκλώνεται μέχρι και 240° από το κοίλο. Αρχικά ήταν χωμάτινο ενώ στη συνέχεια τοποθετήθηκαν ξύλινες ή λίθινες βαθμίδες πάντα εναρμονισμένες στη φυσική κλίση του εδάφους. Σε όλες τις περιπτώσεις όμως, απαιτούνταν ψηλά αναλήμματα στα άκρα του για αντιστήριξη, είτε μεγάλες τομές στο ανάγλυφο του εδάφους του. Σε βραχώδης περιοχές πρέπει να επισημανθεί ότι οι επάνω απολήξεις του είναι ανισούψεις. Αρχιτεκτονικά το κοίλο επιμερίζεται σε διαζώματα, διαδρόμους οριζώντιους που παρεμβάλλονται ανάμεσα στις σειρές των εδωλίων.<sup>16</sup> Σημαντικό είναι ότι το κοίλο αυτής της περιόδου δεν διαιρείται από οριζώντιους διαδρόμους – διαζώματα παρά μόνο στις περιπτώσεις όπου προστέθηκε σε μετέπειτα φάση ζώνη με αναβαθμίδες. Το κάτω τμήμα ονομάζεται θέατρο και το πάνω επιθέατρο. Ενίοτε όπως στην περίπτωση του Άργους συναντάμε δύο επιθέατρα εκ των οποίων το ένα είναι προσθήκη. Το κοίλο διατρέχεται από κλιμακες ανάβασης για το κοινό, διαιρώντας τις κερκίδες σε τομείς. Οι ζώνες αυτές ορίζονται ακτινωτά από την ορχήστρα και διατρέχουν το κοίλο καθ' όλο το ύψος. Πολλά επιθέατρα έχουν πρόσθετες ενδιάμεσες κλιμακες και το εύρος των ακραίων κερκίδων μειώνεται για αποφυγή ψηλών αναλημμάτων ή για να εξυπηρετηθεί η πρόσβαση στα διαζώματα από ανώτερα σημεία του οικοδομήματος. Στο κατώτερο επίπεδο η είσοδος γίνεται μέσω των παρόδων που τοποθετούνται μεταξύ των ακραίων τμημάτων του κοίλου και της σκηνής, οδηγούν κατευθείαν στο επίπεδο της ορχήστρας και δεν φράχθηκαν ποτέ από θύρες.<sup>17</sup> Η στέψη του κοίλου γίνεται με ένα είδος διαδρόμου που διευκολύνει είσοδο και έξοδο των θεατών και ενοποιείται με πλατώματα εδάφους εκτός θεατρικού οικοδομήματος.<sup>18</sup> Η δημιουργία κοίλων μεγαλύτερων των 180° και η διεύρυνση της καμπυλότητάς τους εξυπηρετούν την αναβάθμιση της σκηνής και της καλύτερης ακουστικής της. Η χάραξη της κυκλικής ορχήστρας και του αντίστοιχου κοίλου ταυτίζονται καθώς ορίζονται από δύο ομόκεντρους κύκλους ή αυτός του κοίλου μετατοπίζεται αξονικά προς τη σκηνή απομακρύνοντας τα ακραία τμήματά του από το κέντρο της ορχήστρας. Άλλωστε, με κέντρο τη θυμέλη, το βωμό του Διόνυσου που όριζε τη ψεύτικη κοινωνία του χορού, στην ορχήστρα - δεν μπορούσε παρά να οριστεί και η διάταξη της πραγματικής κοινωνίας στο θεατρικό χώρο. Τότε το κοίλο ορίζεται στα όρια του με μια εφαιπόμενη στον κύκλο. Οι κλιμακες του κοίλου

<sup>16</sup> Βασίλης Αγγελικόπουλος, 1999, «Αρχαίο Αμφιθέατρο – Μια αρχιτεκτονική μορφή που δεν ξεπεράστηκε», Η καθημερινή – Αφιέρωμα: Επτά Ημέρες, 25 Ιουλίου 1999, σελ. 8

<sup>17</sup> Moretti Jean – Charles, 2001, *Θέατρο και κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα - Ιστορία του Αρχαίου Κόσμου*, Μετάφραση: Ε. Δημητρακοπούλου – Επιμέλεια : Κ. Μπούρας 2004, Αθήνα, Εκδ. Πατάκη, σελ. 114

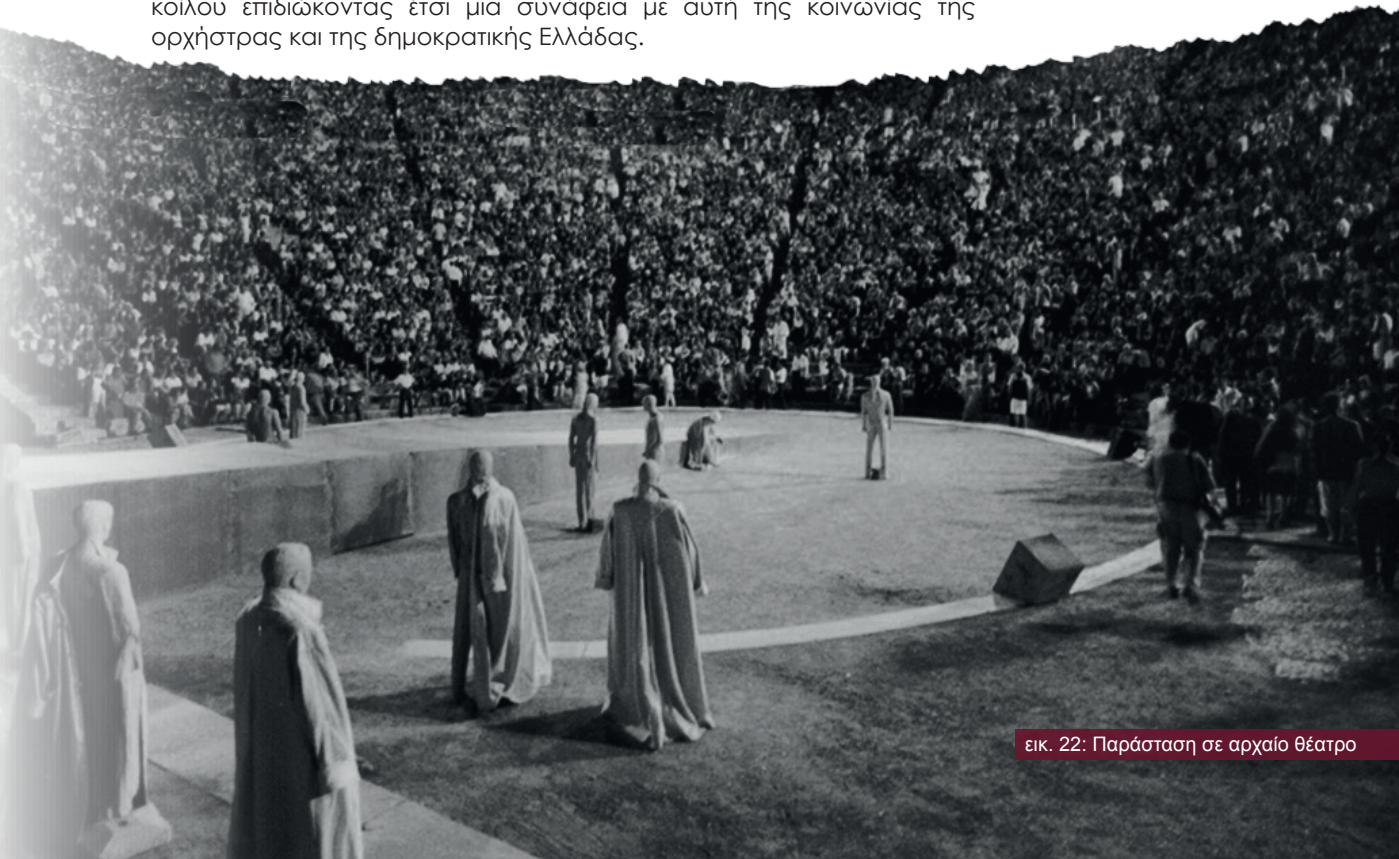
<sup>18</sup> Βασίλης Αγγελικόπουλος, 1999, «Αρχαίο Αμφιθέατρο – Μια αρχιτεκτονική μορφή που δεν ξεπεράστηκε», Η καθημερινή – Αφιέρωμα: Επτά Ημέρες, 25 Ιουλίου 1999, σελ. 8



πάντα συγκλίνουν στα αντίστοιχα κέντρα της χάραξης τους. Τα εδώλια<sup>19</sup> όταν υπήρχαν είχαν μορφή απλών αναβαθμών σε ύψος 0.33μ, με επίπεδο το μπροστινό και το πάνω μέρος τους. Σε κάποια οικοδομήματα συναντούμε μόνο στις πρώτες σειρές λίθινους θρόνους για τους αξιωματούχους και πίσω τους, στο επικλινές έδαφος που αναπτύσσεται να τοποθετείται το κοινό σε άμεση επαφή με το χωμάτινο έδαφος ή σε διαμορφωμένες ζώνες από ξύλινα έδρανα. Σε όλες τις περιπτώσεις όμως οι θεατές, κατά τη διάρκεια της μέρας μπορούν να έχουν οπτική επαφή μεταξύ τους στο φως της μέρας και αυτό ήταν κ η σημαντικότερη συμβολή της αρχιτεκτονικής στη δραματουργία της περιόδου αυτής.<sup>20</sup> «Έλεος και φόβος, που συνεπάγονταν τη συγκινησιακή «κάθαρση» του κάθε θεατή, παρέμεναν ορατά και στους άλλους». <sup>21</sup> Οι αντιδράσεις, η αποδοχή, τα συναισθήματα που διακατείχαν τον κάθε θεατή σε ατομικό επίπεδο είναι περίοπτα και επηρεάζουν το σύνολο της κοινωνίας του κοίλου επιδιώκοντας έτσι μια συνάφεια με αυτή της κοινωνίας της ορχήστρας και της δημοκρατικής Ελλάδας.

Εδώλια

Η αρχιτεκτονική του κοίλου και η σημασία του για τη συλλογική στάση απέναντι στη δράση επί της ορχήστρας



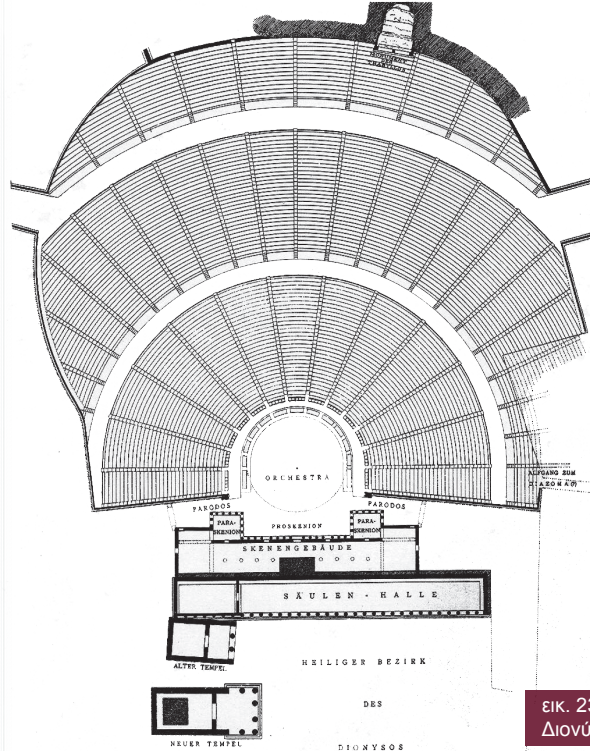
εικ. 22: Παράσταση σε αρχαίο θέατρο

<sup>19</sup> Βασίλης Αγγελικόπουλος, 1999, «Αρχαίο Αμφιθέατρο – Μια αρχιτεκτονική μορφή που δεν ξεπεράστηκε», Η καθημερινή – Αφιέρωμα: Επτά Ημέρες, 25 Ιουλίου 1999, σελ. 8-9 «Τα καθίσματα, εδώλια, είναι μαρμάρινα ή λίθινα .... Διαστάσεις εδωλίων: Ύψη: Πειραιά 0,32 μ., Πριήνης 0,325 μ., Κορίνθου, Διονυσιακού 0,33μ., ΟΙονιάδων 0,345μ., Μεγαλόπολης 0,395 μ. Πλάτη: Διονυσιακού 0,33 μ., Μεγαλόπολης 0,30 μ. Απ\_σταση εδωλίων: Οινιάδων 0,70 μ., Μεγαλόπολης 0,715 μ., Δινυσιακού 0,765 μ. Στο Διονυσιακό υπάρχει χάραξη υποδιαιρέσεων θέσεων ανά 0,41 μ. Επιγραφές επί εδωλίων είναι συνήθεις. Αναφέρονται σε θεούς, ιερείς, άρχντες (Διονυσιακό, Πόλης Επιδαύρου, Μιλήτου, Συρακουσών) και σε άλλα θέματα, όπως απελευθέρωση δούλων (Λαρίσης, Οινιαδών). Η πρώτη σειρά εδωλίων συχνά φέρει ερεισίλωτα και συνήθως ερεισίχειρα στα άκρα των κερκίδων, ονομάζεται προεδρία. Προορίζονταν για άρχοντες και ιερείς. Τα ερεισίχειρα διαμορφώνονταν καμπυλωτά. Ορισμένοι θρόνοι ιερέων υπάρχουν και σε ορισμένα θέατρα, ενσωματωμένοι στην προεδρία».

<sup>20</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα ,Εκδ. Νεφέλη , σελ. 64

<sup>21</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα ,Εκδ. Νεφέλη , σελ. 65





εικ. 23: Το θέατρο και το ιερό του Διονύσου στα χρόνια του Λυκούργου

#### Η σκηνή

Με την έννοια της σκηνής τη συγκεκριμένη περίοδο εννοείται το σκηνικό οικοδόμημα το οποίο προστέθηκε στη συνέχεια στο θεατρικό οικοδόμημα μετά από τις απαιτήσεις που επέβαλε η εξέλιξη της δραματουργίας και των ανθρώπων της. Συγκεκριμένα, το θέατρο αρχικά, την αρχαϊκή περίοδο κυρίως, δεν είχε σκηνή καθώς η δράση υποστηριζόταν από το χορό και ένα υποκριτή. Ο κορυφαίος του χορού συνδιαλέγεται με τον υποκριτή και ο χορός εξέφραζε την άποψη της κοινωνίας απέναντι στα γεγονότα που πραγματευόταν ο μύθος. Το ελεύθερο τμήμα της ορχήστρας δεν είχε οριοθετηθεί κάπως παρά μόνο από το φυσικό όριο ενός πρανούς κάποιου ύψους που στη δραματουργία ταυτίστηκε με το χείλος της αβύσσου<sup>22</sup>. Στη συνέχεια, με την πρόοδο του δράματος, οι ηθοποιοί αυξάνονται, από ένας σε δύο και μετά από δύο σε τρεις.<sup>23</sup> Βαθμιαία ο ρόλος σε βάρος του λυρικού λόγου και οι ρόλοι αυξάνονται, απαιτούνται προσωπεία, κοστούμια και μια εγκατάσταση, σε επαφή με την ορχήστρα που να αποκρύπτει και να δηλώνει το χώρο. Το πρώτο σκηνικό οικοδόμημα εφάπτεται στην περιφέρεια του κύκλου και πρόκειται για ένα εφήμερο ξύλινο παράπηγμα, γραμμικό ή σχήματος «Π», το οποίο, εξυπηρετούσε τις ανάγκες της δραματουργίας ως αποδυτήρια ή ως αποθηκευτικός χώρος κουστουμιών και σκηνικών αντικειμένων. Λαμβάνοντας υπόψη ότι μέχρι τότε, η οπτική των θεατών ήταν απρόσκοπτη μέχρι τον ορίζοντα, πέρα δηλαδή από τα δρώμενα της ορχήστρας, η σκηνή, αναλαμβάνει να ορίσει τα όρια του αρχαίου θεάτρου αλλά κυρίως να στηρίξει τη δραματουργία. Το μονώροφο αυτό κτίσμα, συναντάται σε συγκεκριμένα θέατρα, έχει διαμορφωμένη όψη με περίστυλη στοά και στον εσωτερικό τοίχο τρία θυρώματα από τα οποία εισέρχονται στην ορχήστρα οι υποκριτές. Τοποθετείται παράλληλα με τη

<sup>22</sup>Πουλιάδου Ρόη, Σκουλικά Μαρία και Τζαβέλλα Ευαγγελία, 2006, *Ο θεατρικός χώρος ως μέσο ταύτισης και επικοινωνίας, Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική έρευνα – διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Πολυτεχνική σχολή – Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Ξάνθη, σελ 9

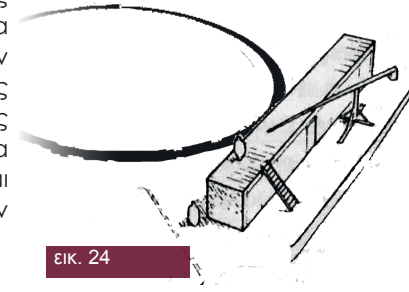
<sup>23</sup> Βασίλης Αγγελικόπουλος, 1999, «*Αρχαίο Αμφιθέατρο – Μια αρχιτεκτονική μορφή που δεν ξεπεράστηκε*», Η καθημερινή – Αφιέρωμα: Επτά Ημέρες, 25 Ιουλίου 1999, σελ. 10

γραμμή του ορίζοντα και μέσα από την ογκοπλασία και την χωροθέτηση του, στα όρια της ορχήστρας, καλείται να προσδιορίσει τρεις βασικές διευθύνσεις κίνησης, για τους υποκριτές και το έργο στους άξονες x, y, z. Αρχικά διαφαίνεται ξεκάθαρα ο ορισμός της γραμμικής κίνησης δια μέσου των παρόδων που βρίσκονταν εκατέρωθεν. Ως «δομημένο όριο», ορίζεται το μέσα και το έξω. Αυτό δίνει τη δυνατότητα της απόκρυψης γεγονότων του έργου τα οποία γίνονται έμμεσα γνωστά στο κοινό αλλά παράλληλα εξυπηρετεί σκηνοθετικές απαιτήσεις και ενδυματολογικές εναλλαγές. Τέλος, η τρίτη διεύθυνση είναι καθ' ύψος όπου ορίζεται το πάνω και το κάτω.<sup>24</sup> Πέρα όμως από την λειτουργική του συμβολή και τη διευθέτηση κινήσεων, η σκηνή προσδίδει στη δραματουργία δραματουργικούς συμβολισμούς. Ένα όριο στο χώρο της ορχήστρας έρχεται να αντικαταστήσει το χείλος της αβύσσου. Συμβάλει στο έργο μέσα από τους συμβολισμούς τους οποίους προσδίδει. Ως οικοδόμημα, παρίστανε το παλάτι με το εσωτερικό του πίσω από τη σκηνή και τον εξωτερικό του χώρο στην ορχήστρα. Το δεξιά και αριστερά που ορίζει με τις παρόδους αποσκοπεί στο να συνδέσει πολεοδομικά το χώρο του θεάτρου, της ορχήστρας και του μύθου με την πόλη. Έτσι, ορίζεται ότι η δεξιά πάροδος συνδέεται με οικείο τόπο, την πόλη, το κέντρο, την αγορά, ενώ στα αριστερά με κάποιο μακρινό προορισμό, όπως την εξοχή, τους αγρούς, το λιμάνι. Η κατακόρυφη διεύθυνση, ορίζει την ανωτερότητα μέσω την κορυφής του σκηνικού οικοδομήματος, και την έδρα των χθόνιων δυνάμεων μέσω καταπακτής που συνδεόταν με το πίσω μέρος του.<sup>25</sup> Με την πάροδο των χρόνων και την εξέλιξη της δραματουργίας αποκτά τη δική της σημασία και θεμελιώνεται ως αναπόσπαστο τμήμα του θεάτρου. Η ορχήστρα και το σκηνικό οικοδόμημα όμως πάντα είναι δύο ξεχωρές αρχιτεκτονικές ενότητες οι οποίες συλλειτουργούν στην υπηρεσία της θεατρικής τέχνης.

Περνώντας στην ελληνιστική περίοδο, το θέατρο μετατρέπεται όπως έχει επισημανθεί και στην προηγούμενη ενότητα σε θέατρο ψευδαισθησης. Για την ενδυνάμωση του μύθου, ως χάρη του δραματουργικού κειμένου και της σκηνοθετικής προσέγγισης των δημιουργών, παρουσιάζεται η ανάγκη περισσότερων υποχώρων στο θεατρικό κτίσμα. Χώροι, που μέσα από την δραματουργική τους υπόσταση, θα παριστούσαν χώρους του μύθου οι οποίοι όμως, δεν θα μπορούσαν να ενταχθούν στο χωρικό πλαίσιο της ορχήστρας ή του κοίλου. Έτσι η ελληνιστική σκηνή πρέπει να παρέχει περισσότερες δυνατότητες, αφού μόνο αυτή θα μπορούσε να εξυπηρετήσει της καινούριες απαιτήσεις.<sup>26</sup> Το σκηνικό οικοδόμημα αλλάζει ριζικά. Επαναπροσεγγίζεται και εξελίσσεται αφού έρχεται πιο κοντά στο κοίλο, αποκτά μεγαλύτερη σημασία και καταλαμβάνει χωρικά τμήμα της ορχήστρας, περιορίζοντάς την. Αντί για το ξύλινο οίκημα σε σχήμα Π, όπως αυτό του 5ου αιώνα, συναντάται λίθινο, τοποθετείται σε βάση και αποκτά όροφο. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα για πρώτη φορά, η κυκλική θέαση προς την ορχήστρα να περιορίζεται μαζί με τη συμμετοχή του χορού στο έργο και να επικεντρώνεται ένα μεγάλο τμήμα της δράσης στη σκηνή και στους βασικούς υποκριτές. Στη φάση αυτή, εντοπίζεται

Η δυναμική του σκηνικού οικοδομήματος

Δύο ξεχωρές αρχιτεκτονικές ενότητες



εικ. 24

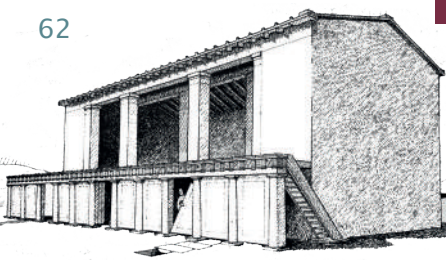
Ελληνιστική Εποχή

Σκηνικό οικοδόμημα με περισσότερες δυνατότητες

<sup>24</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 52

<sup>25</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 51

<sup>26</sup> Βασιλίας Αγγελικόπουλος, 1999, «*Αρχαίο Αμφιθέατρο – Μια αρχιτεκτονική μορφή που δεν ξεπεράστηκε*», Η καθημερινή – Αφιέρωμα: Επτά Ημέρες, 25 Ιουλίου 1999, σελ. 10



Προσκήνιο

Λογείον

πρώτη φορά, η μετωπική θέαση του κοινού προς τα όσα διαδραματίζονται. Παράλληλα, η επανεξέταση της αρχιτεκτονικής τοποθέτησης της νέας σκηνής σε σχέση με την ορχήστρα, δηλώνει την τάση του θεάτρου να διαχωριστεί δραματουργικά από την καθημερινότητα της κοινωνίας και να παρουσιάσει θέματα έξω από αυτήν. Το ισόγειο τμήμα του σκηνικού οικοδομήματος, που βρίσκεται σε άμεση επικοινωνία με την ορχήστρα, ονομάζεται προσκήνιο και πρόκειται για το χώρο που δημιουργήθηκε ως βάση για τον όροφο του νέου κτίσματος. Το δώμα του προσκήνιου ονομάζεται λογείον, αφού από εκεί ακούγεται ο θεατρικός λόγος από τους υποκριτές. Λειτουργεί ως πατάρι για το βασικό τμήμα του οικοδομήματος, την σκηνή, που βρίσκεται ακριβώς πίσω από αυτό και αναπτύσσεται σε δύο ορόφους. Η όψη του προσκήνιου, διαμορφώνεται από στοά με κίονες ή ημικίονες και το λογείον προσεγγίζεται μέσω κεκλιμένων επιπέδων. Στις δύο άκρες της πεσσοστοιχίας, δύο μετακίονια διαστήματα προεξείχαν ελαφρώς προς την πλευρά της ορχήστρας. Στο κεντρικό μετακίονιο διάστημα υπήρχε μια κεντρική δίφυλλη θύρα στην όψη του κάθετου επιπέδου της σκηνής.<sup>27</sup> Τα υπόλοιπα διαστήματα φράσσονταν από ζωγραφικούς πίνακες ως ένα πρώτο είδος σκηνογραφίας για την πράξη αντί αυτού του μόνιμου οικοδομήματος. Με τη συνεργασία αυτών των δύο επιπέδων σε πρώτη προβολή και σε υποχώρηση επιδιώκεται η απόδοση του σκηνικού βάθους για τη δράση, πίσω από τους υποκριτές της ορχήστρας. Σε κάποιες περιπτώσεις, όπως αυτή της Επιδάουρου,<sup>28</sup> η εσωτερική όψη της στοάς στο ισόγειο διαμορφώνεται με περισσότερα από ένα θυρώματα και στον όροφο με κάποια μεγαλύτερα ανοίγματα. Τα δύο αυτά επίπεδα δεν φαίνεται να επικοινωνούν εσωτερικά της σκηνής και το καθένα εκφράζει διαφορετικό χώρο του μύθου. Η πρόσβαση στο πάνω μέρος της σκηνής γινόταν μόνο μέσω του δώματος του προσκήνιου και η στέγη της σκηνής ήταν διέδρη.

<sup>27</sup> Moretti Jean – Charles, 2001, *Θέατρο και κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα* - Ιστορία του Αρχαίου Κόσμου, Μετάφραση: Ε. Δημητρακοπούλου – Επιμέλεια : Κ. Μπούρας 2004, Αθήνα , Εκδ. Πατάκη, σελ. 138

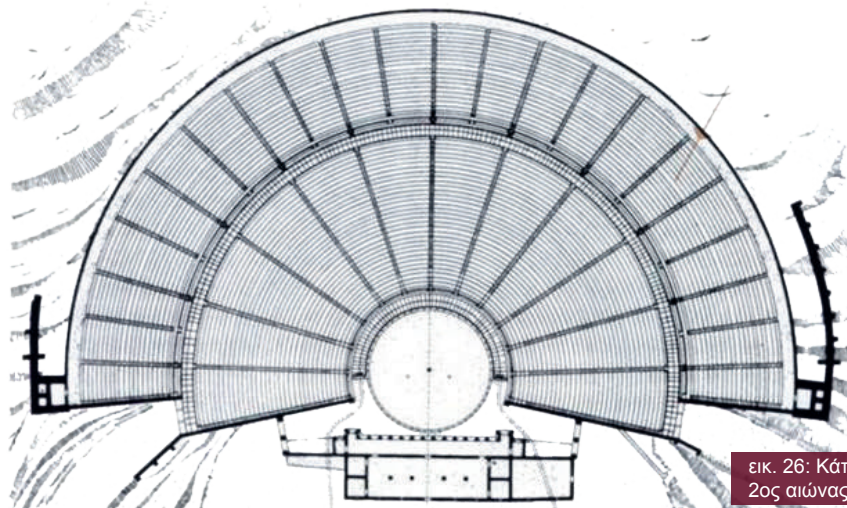
<sup>28</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρι Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 10 «Κατασκευάστηκε σε δύο διακεκριμένες φάσεις. Η πρώτη τοποθετείται στα τέλη του 4ου π.Χ. αιώνα, περί το τέλος της πρώτης περιόδου ακμής του Ασκληπιείου , ενώ η δεύτερη στα μέσα του 2ου π.Χ. αιώνα. Στο θέατρο αυτό συναντάμε τη χαρακτηριστική τριμερή διάρθρωση του ελληνιστικού θεάτρου στην ιδανική της έκφανση: κοίλο, ορχήστρα και σκηνικό οικοδόμημα. Το κοίλο του θεάτρου είναι άριστα προσαρμοσμένο στην φυσική κοιλότητα της πλαγιάς και αποτελείται από δύο μέρη που χωρίζονται από περιμετρικό διάδρομο: το κατώτερο έχει 34 σειρές εδωλίων και το ανώτερο 21. Σε κάποιον το κοίλο υπερβαίνει το ημικύκλιο, ενώ η χάραξή του είναι ελαφρά ελλειψοειδής. Στα δύο άκρα καταλήγει σε ισχυρούς αναλημματικούς τοίχους. Η χωρητικότητά του θεάτρου ανέρχεται περίπου σε 14.000 θεατές. Όσον αφορά το χώρο δράσης, η ορχήστρα του είναι απολύτως κυκλική με διάμετρο 19,5μ. , κατασκευασμένη από πατημένο χώμα εγκιβωτισμένο σε λίθινο περιμετρικό δακτύλιο. Το επίμηκες σκηνικό οικοδόμημα, που εφάπτονταν στην ορχήστρα κλείνονταν απ' άκρο σε άκρο το άνοιγμα του κοίλου προς βορρά, αναπτυσσόταν σε δύο μέρη. Μπροστά βρισκόταν το υπερυψωμένο προσκήνιο με όψη ιωνικού ρυθμού και προέχοντα άκρα, ενώ πιο πίσω ορθωνόταν το διώροφο κτίριο της σκηνής. Πυλώνες ιωνικού ρυθμού, με δύο θύρες συνέδεαν αρχιτεκτονικά την σκηνή με τα αναλήμματα του κοίλου».

Moretti Jean – Charles, 2001, *Θέατρο και κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα* - Ιστορία του Αρχαίου Κόσμου, Μετάφραση: Ε. Δημητρακοπούλου – Επιμέλεια : Κ. Μπούρας 2004, Αθήνα , Εκδ. Πατάκη, σελ. 138 «Η στοά είχε περίπου 3 μ. βάθος στο κεντρικό τμήμα της, ενώ το μήκος της ήταν γύρω στα 27 μ., και το συνολικό ύψος της πρέπει να ήταν γύρω στα 3×50 μ. ... Στο ισόγειο, η σκηνή αποτελούταν από μια μεγάλη ορθογώνια αίθουσα, που διαιρούσαν σε δυο κλίτη από τέσσερις πεσσούς. Στην κάθε πλευρά της υπήρχαν δυο μικρά δωμάτια. Στον μπροστινό τοίχο της ανοίγονταν τρεις θύρες που οδηγούσαν στη στοά του προσκήνιου: η μια βρισκόταν στο κέντρο και οι δυο πλάγιες στον άξονα του τρίτου από την άκρη μετακίονιου. Στον όροφο, τρεις τοίχοι, συμπαγείς ή με στενά ανοίγματα, σχημάτιζαν το πίσω μέρος και τα πλάι της σκηνής. Στην πρόσφυση προς την ορχήστρα, υπήρχαν πέντε πλατιά ανοίγματα προς τη στέγη του προσκήνιου που βρισκόταν στο ίδιο επίπεδο - τα ανοίγματα ορίζονταν από τέσσερις πεσσούς ανάμεσα σε δυο ακραία τοιχίδια. ... Η στέγη της σκηνής ήταν διέδρη».



Η Ελένη Φεσσά – Εμμανουήλ, τοποθετείται ως προς το θέατρο της ελληνιστικής περιόδου: «Ο ριζικός αυτός μετασχηματισμός εκφράζει τις ουσιαστικές αλλαγές των δραματικών παραστάσεων, οι οποίες με το πέρασμα του χρόνου, έχασαν τον τελετουργικό τους χαρακτήρα και έγιναν περισσότερο ψυχαγωγικές και θεαματικές, καθώς ο ρόλος των υποκριτών μεγάλωνε σε βάρος του ρόλου του χορού».<sup>29</sup> Μελετώντας τη μορφή του ελληνιστικού θεάτρου και συγκεκριμένα τη σχέση της ορχήστρας με τη σκηνή σε τομή, εντοπίζονται πέντε αρχιτεκτονικές ζώνες. Η κάθε μια, ταυτίζεται με τη δραματουργία και τους συμβολισμούς της, επιδιώκοντας έτσι «η σκηνή» να «είναι ο Κόσμος».<sup>30</sup> Από κάτω προς τα πάνω συναντάται: α) η καταπακτή που παραπέμπει στον κάτω κόσμο και τις χθόνιες θεότητες του, β) η ορχήστρα που μέσω του χορού εκφράζεται η κοινωνία, γ) το προσκήνιο και το λογείον ως χώρος δράσης των υποκριτών δ) η στέγη της σκηνής παραλληλίζεται με την ανωτερότητα των θεών και ε) ο γερανός δίνει τη δυνατότητα της εμφάνισης του «από μηχανής Θεού» που δίνει τη θεία λύση στο έργο. Μέσα από τους χωρικούς αυτούς συμβολισμούς παρουσιάζεται σύμφωνα με τον Μαρτινίδη «ολόκληρη την κοσμολογία του Δάντη με την σταδιακή κάθοδο στην κόλαση, πρώτα και τη μέσω καθαρτηρίου άνοδο στις σφαίρες του παραδείσου».<sup>31</sup>

«η σκηνή» να «είναι ο Κόσμος»



εικ. 26: Κάτοψη του Θεάτρου της Επιδαύρου, 2ος αιώνας π.Χ.

Η μορφή του ελληνιστικού θεάτρου ως προς την ορχήστρα και το κοίλο παραμένει αμετάβλητη, σε αντίθεση με τις έντονες αναδιαμορφώσεις του χώρου της σκηνής.<sup>32</sup> Σε μερικά θέατρα της περιόδου αυτής εντοπίζεται η μοναδική καινοτομία της περιόδου. Ένας περιμετρικός αγωγός που διατρέχει τη χάραξη του κατώτερου τμήματος του κοίλου ορίζει τα όρια της ορχήστρας. Ο αγωγός αυτός, γνωστός με την ονομασία «Εύριπος», αποσκοπούσε στη συλλογή και απομάκρυνση των όμβριων υδάτων ως ένα είδος τάφρου. Μέσα από ευρήματα που ανακαλύφθηκαν, είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε ότι καλυπτόταν με πλάκες, ώστε να μην αποκόπτεται η σχέση ορχήστρας και κοίλου.

Αμετάβλητη σχέση ορχήστρας – κοίλου

<sup>29</sup> Κακουδάκη Τζωρτζίνα και Πατρίτσια Απέργη, 2008, *Θέατρο –Θεατρική παιδεία*, Σειρά: Πολιτισμός – Τέχνες – Διαχείριση ελεύθερου χρόνου, Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων - Γενική Γραμματεία Εκπαίδευσης Ενηλίκων Κέντρα Εκπαίδευσης Ενηλίκων, σελ 18

<sup>30</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 60

<sup>31</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 60

<sup>32</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 38

### Η ακουστική ποιότητα των αρχαίων θεάτρων

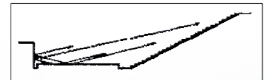
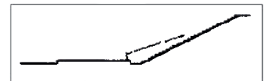
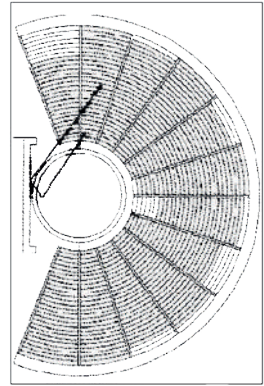


Η συνοπτικότερη ίσως περιγραφή που δίνεται από τους ερευνητές για τα μνημεία του αρχαίου Ελληνικού πολιτισμού, είναι οι χαρακτηρισμοί για την απλότητα και το μεγαλείο τους. Το θέατρο αποτελεί εκείνο το οικοδόμημα στο οποίο τα δύο αυτά χαρακτηριστικά συνδυάζονται με τον καλύτερο τρόπο. Η απλότητα της μορφής του και ο στοχευμένος σχεδιασμός του για την επίτευξη της λειτουργίας του, προσδίδουν διαχρονικό χαρακτήρα επιτρέποντας την αξιοποίησή τους χιλιάδες χρόνια μετά τη δημιουργία τους. Το θεατρικό οικοδόμημα όμως της αρχαίας Ελλάδας είναι γνωστό και αξιοθαύμαστο για την ακουστική του ποιότητα και γίνεται αντικείμενο έρευνας πολλών επιστημονικών τομέων. Στην πραγματικότητα, για πολλά στοιχεία της ακουστικής αυτής, έχουμε συγκεκριμένες απαντήσεις. Αυτές όμως, δεν θα πρέπει να τις δούμε σαν απομυθοποίηση του μεγαλείου της κατασκευαστικής σύλληψης των αρχαίων Ελλήνων καθώς, δεν είναι πλήρης και δεν απαντούν σε όλα τα ζητήματα. Κυρίως η επιτυχία των χώρων αυτών οφείλεται, όχι μόνο στην ακουστική αλλά και στη μορφή και τη λειτουργία τους. Η κυκλική διάταξη του κοίλου, από τη χάραξη του, υποχρεώνει το σύνολο των θεατών σε μία συγκέντρωση οπτική και ακουστική στα δρώμενα, στοιχείο ζωτικό για το θεατρικό χώρο. Καμιά άλλη μορφή χώρου δε δημιουργεί τόσο έντονα την αίσθηση συγκέντρωσης, προσοχής και συμμετοχικότητας σε μια παράσταση για ένα τόσο μεγάλο όγκο θεατών. Γι' αυτό και παρά τα φτωχά συνήθως τεχνικά μέσα, σε σύγκριση με ένα πλήρες σύγχρονο θέατρο, το αίσθημα της μέθεξης είναι πανίσχυρο. Γνωρίζουμε ότι η ακουστική δεν υπήρχε ως επιστήμη στον αρχαίο ελληνικό κόσμο. Λαμβάνοντας υπόψη ότι οι Έλληνες ήταν περισσότερο φιλόσοφοι και λιγότερο επιστήμονες, είχαν την ικανότητα να παρατηρούν το περιβάλλον τους και να εξάγουν συμπεράσματα. Παράλληλα είχαν τον κοινό νου να τα μεταφέρουν και να τα εφαρμόζουν στη ζωή, την καθημερινότητα και στα έργα τους. Ο κυκλικός χαρακτήρας του κοίλου προκύπτει από την πρώτη παρατήρηση που γίνεται περί της σχεδόν ομοιόμορφης κατανομής της ηχητικής ενέργειας της φωνής, γύρω από έναν ομιλητή. Μία παρατήρηση που μπορούσε να γίνει και να επαληθευτεί αμέτρητες φορές σε συγκεντρώσεις ομιλητών στην αγορά παράλληλα με αυτήν περί της ανάγκης οπτικής προς τον ομιλητή. Ο ακροατής, όταν έχει απρόσκοπτη οπτική άνεση συγκεντρώνεται περισσότερο. Χάρη σε αυτήν την παρατήρηση επήλθε η κλίση του κοίλου. Η τρίτη παρατήρηση είναι η ανάκλαση που γίνεται στη φύση, μπροστά σε ένα βράχο.<sup>33</sup> Απαραίτητη προϋπόθεση για την επίτευξη των ανακλάσεων, είναι η ησυχία στο χωρικό πλαίσιο εντός του οικοδομήματος αλλά και του περιβάλλοντός του, ώστε ο ήχος να είναι ικανός να ταξιδέψει σε μεγάλες αποστάσεις. Η διαπίστωση αυτή δίνει άλλη μια εξήγηση για την τοποθέτηση των θεάτρων σε λόφους.

<sup>33</sup>ΠερσεύςΕλλάνιος (Ψευδώνυμο), 31/8/2013, «Το αρχαίο ελληνικό θέατρο. Αρχιτεκτονική και τέχνη», <http://diktyoellinwn.wordpress.com/2013/08/31/ το-αρχαιο-ελληνικο-θεατρο-αρχιτεκτον/>, (πρόσβαση: 14/6/2014)



Πέρα από την κατασκευαστική ανάγκη για την οικοδόμηση του κοίλου, στην εξοχή, εντοπίζεται ένα πιο ήρεμο και ήσυχο περιβάλλον. Η ανάγκη για ενίσχυση της φωνής από την ανάκλαση, προσδιορίζει τη θέση των ηθοποιών στην ορχήστρα και την απόστασή του από το κοίλο και τη σκηνή.<sup>34</sup> Η θέση του υποκριτή στην άκρη της ορχήστρας προς το κοίλο, δίνει τη δυνατότητα ακουστικής άνεσης στις πρώτες σειρές του κοίλου, ενώ όταν βρίσκεται αντιδιαμετρικά στο βάθος της, επιτυγχάνεται διπλή ανάκλαση. Παρατηρείται μια διεύθυνση του ήχου προς το κοίλο και μια με την ανάκλαση από το έδαφος της ορχήστρας. Στην περίπτωση ύπαρξης του σκηνικού οικοδομήματος, παρατηρούνται περισσότερες καθώς το κάθετο επίπεδο στην ορχήστρα συμβάλει με τις δικές του ανακλάσεις προς το σύνολο των θεατών. Το μόνο ζήτημα, στο οποίο οι συνθήκες στην αρχαία Ελλάδα ήταν χειρότερες για τους ηθοποιούς και το οποίο είχαν να αντιμετωπίσουν, ήταν η διάθεση του κοινού.<sup>35</sup> Ο επισκέπτης του θεάτρου παρέμενε εκεί πολλές ώρες, σε συνθήκες κάθε άλλο παρά σύγχρονου θεάτρου και συμμετείχε με αντιδράσεις, σε αντίθεση με το σημερινό θεατή που σέβεται το χώρο και την τέχνη.



εικ. 27: Διαγράμματα ακουστικής σε αρχαίο θέατρο



εικ. 28: Πανοραμική λήψη του θεάτρου της Επιδαύρου

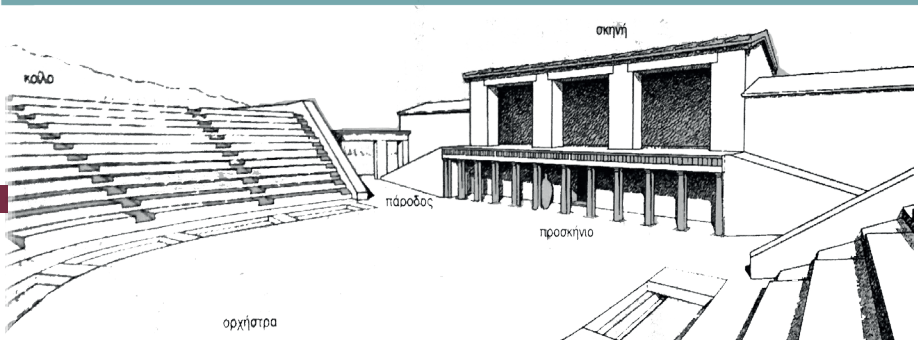
<sup>34</sup> Βασίλης Αγγελικόπουλος, 1999, «Αρχαίο Αμφιθέατρο – Μια αρχιτεκτονική μορφή που δεν ξεπεράστηκε», Η καθημερινή – Αφιέρωμα: Επτά Ημέρες, 25 Ιουλίου 1999, σελ. 12

<sup>35</sup> Περσεύς Ελλάνιος (Ψευδώνυμο), 31/8/2013, «Το αρχαίο ελληνικό θέατρο. Αρχιτεκτονική και τέχνη», <http://diktyoellinwn.wordpress.com/2013/08/31/to-arxaiο-ελληνico-θεατρο-αρχιτεκτον/>, (πρόσβαση: 14/6/2014)





εικ. 29: Επίδαυρος



εικ. 30

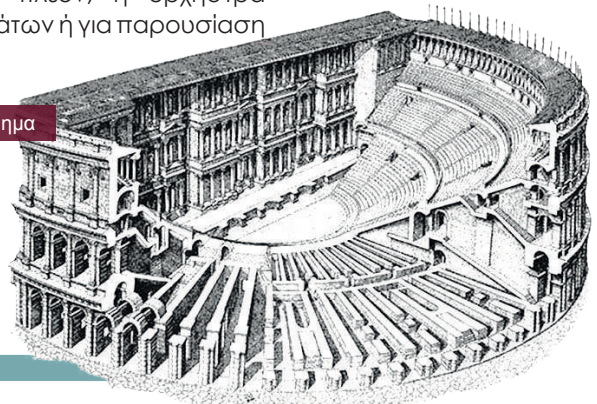
Στην περίοδο ακμής και επικράτησης της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας το θεατρικό οικοδόμημα εξελίσσεται και χάρη στην αξιοσημείωτη τεχνολογική ανάπτυξη της αρχιτεκτονικής των Ρωμαίων, τροποποιείται. Σε αντίθεση με την Ελλάδα που ήταν συνδεδεμένο με τη λατρεία του Διόνυσου στην εξοχή, στη Ρώμη, το κτίσμα εισέρχεται στην πόλη και δημιουργεί ένα αυτοτελές κτήριο μνημείο.<sup>36</sup> Η οικοδομική επιδεξιότητα που χαρακτήριζε τους μηχανικούς της εποχής αυτής, δίνει τη δυνατότητα να καταργηθεί η μέχρι τότε προϋπόθεση για τοποθέτηση του θεατρικού χώρου σε λοφοπλαγιές πλησίον των πόλεων.<sup>37</sup> Το κοίλο του ρωμαϊκού θεάτρου χτίζεται αυτόνομα σε επίπεδο έδαφος πάνω σε ένα σύστημα θολωτών κατασκευών, εξασφαλίζοντας τη στήριξή του και διαμορφώνοντας παράλληλα τη μνημειακή του όψη όπως μας είναι γνωστή. Το κοίλο δεν ξεπερνά τις 180 μοίρες ενός τέλει ημικυκλίου. Βρίσκεται σε επαφή με το κτίριο της σκηνής καθώς οι κερκίδες προεκτείνονται προς το σκηνικό οικοδόμημα, καλύπτοντας τις παρόδους. Ο συνδυασμός των δύο αυτών καινοτομιών καταργεί τη διπλή λειτουργία της παρόδου ως φυσική είσοδος θεατών και υποκριτών που ήταν μέχρι τότε παγιωμένη, ενώ παράλληλα, το κοινό πλησιάζοντάς το σκηνικό οικοδόμημα, εν μέρει πλησιάζει το θέαμα. Οι κερκίδες διαχωρίστηκαν από τα διαζώματα με στηθαία και πολλές φορές κάθε τμήμα μεταξύ δύο διαζωμάτων είχε δική του αρχιτεκτονική σύνθεση. Το τελευταίο διάζωμα ήταν καλυμμένο και διακοσμημένο από μια σειρά υποστυλωμάτων και παραστάδων δημιουργώντας μια στοά για τους όρθιους θεατές.<sup>38</sup> Η είσοδος του κοινού γίνεται ευκολότερα από το πίσω μέρος του αμφιθεάτρου μέσα από πόρτες, σκάλες, στοές κάτω από το κοίλο και διαδρόμους ενσωματωμένους σε αυτό. Οι μεταβατικοί αυτοί χώροι, τα «*vimitorium*»<sup>39</sup> παραλάμβαναν το κοινό από τα κενά μιας κιονοστόλιστης κυλινδρικής πρόσοψης, οδηγώντας το στα συμμετρικά διατεταγμένα ανοίγματα στο εσωτερικό, πάνω στην περιφέρεια του διαδρόμου μεταξύ θεάτρου και επιθεάτρου.<sup>40</sup> Θα ήταν παράληψη να μην τονιστεί ότι η τριμερής δομή του ελληνικού θεάτρου εξαφανίζεται, καθώς πλέον, η ορχήστρα χρησιμοποιείται για τοποθέτηση τιμητικών καθισμάτων ή για παρουσίαση ποικιλίας θεαμάτων.

Ρωμαϊκή Εποχή

Το κοίλο

Κατάργηση της ορχήστρας

εικ. 31: Ρωμαϊκό θεατρικό οικοδόμημα



<sup>36</sup> Πουλιάδου Ρόη, Σκουλικά Μαρία και Τζαβέλλα Ευαγγελία, 2006, *Ο θεατρικός χώρος ως μέσο ταύτισης και επικοινωνίας, Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική έρευνα – διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Πολυτεχνική σχολή – Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Ξάνθη, σελ.21

<sup>37</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 81

<sup>38</sup> Πουλιάδου Ρόη, Σκουλικά Μαρία και Τζαβέλλα Ευαγγελία, 2006, *Ο θεατρικός χώρος ως μέσο ταύτισης και επικοινωνίας, Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική έρευνα – διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Πολυτεχνική σχολή – Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Ξάνθη, σελ.21

<sup>39</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 13

<sup>40</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 82

## Ρωμαϊκή σκηνή

Ο ρωμαϊκός χορός, παύει να υφίσταται ως μέλος της δραματουργικής τέχνης, με αποτέλεσμα, το ήδη περιορισμένο ημικύκλιο της ορχήστρας των ελληνιστικών χρόνων, να πέσει σε αχρηστία. Η συμπλήρωση της ορχήστρας με καθίσματα θεατών αλλά κυρίως αξιωματούχων, φανερώνει, τους ταξικούς διαχωρισμούς στο θεατρικό χώρο την περίοδο που εξετάζεται, αν συμμεριστούμε την ευνοϊκή στενότερη επαφή των συγκεκριμένων θεατών με τη σκηνή και το δρώμενο.<sup>41</sup> Το κεντρικό χαρακτηριστικό όμως του θεατρικού οικοδομήματος της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας δεν είναι άλλο από την ψηλή σκηνή που αποκτά μεγάλο βάθος, εντυπωσιακές αναλογίες και περίτεχνο διάκοσμο. Στον τοίχο της σκηνής εντοπίζονται διακοσμητικά στοιχεία, αγάλματα, ανάγλυφες παραστάσεις από κάθε επικρατούντα ρυθμό.<sup>42</sup> Ουσιαστικά, το σκηνικό οικοδόμημα, δεν ανεξαρτητοποιείται. Αναπτύσσεται δυναμικά και με τις διαστάσεις του επιβάλλεται στον χώρο των θεατών. Η ενίσχυση της σκηνής, σε βάρος της ορχήστρας, ενδυναμώνει την αίσθηση βάθους και την τρισδιάστατη αίσθηση του χώρου. Ο χώρος θεατών, αναπτύσσεται καθ' ύψος παράλληλα με το ύψος της σκηνής, εμποδίζοντας έτσι την οπτική απομάκρυνση από το χώρο δράσης.<sup>43</sup> Η *scaenae frons*, όπως διαφορετικά είναι γνωστή η σκηνή της ρωμαϊκής περιόδου, γίνεται ογκώδης, αποκτά ύψος μέχρι αυτό του τελευταίου διαζώματος και κατ' επέκταση ισοσταθμίζεται με αυτό του κοίλου. Προσδίδεται έτσι ένα αποτέλεσμα περικλειστού, ενιαίου αρχιτεκτονικού όγκου. Η ανάπτυξη καθ' ύψος σκηνής και κοίλου αποκτά νέα δυναμική δίνοντας έμφαση στο βάθος και την τρισδιάστατη αίσθηση του χώρου, καθώς ενδυναμώνει τη μεταφορά του θεατή και τη συγκέντρωσή του, στον κόσμο του δράματος, εμποδίζοντας την απομάκρυνση του βλέμματός του από το χώρο δράσης. Το νέο οικοδόμημα, με κυρίαρχα μέρη τη νέα μορφή της σκηνής και το κοίλο, απέτρεπε την επαφή του κοινού με το περιβάλλον εκτός του θεατρικού χώρου, αποκόπτοντάς το κάθετα και οριζόντια.<sup>44</sup> Η νέα μορφή ογκοπλασίας, παράλληλα, δίνει τη δυνατότητα για δημιουργία μιας πρώτης μορφής στέγασης για όλο το χώρο, γνωστή με την ονομασία «*velum*»<sup>45</sup> και ενισχύει την ακουστική του χώρου. Πρόκειται για ένα είδος στεγάστρου με σχοινιά και τεντωμένα υφάσματα, ως ένα είδος τέντας, λύνοντας έτσι το πρακτικό πρόβλημα προστασίας των θεατών από τη βροχή και τον ήλιο. Σε ορισμένες περιπτώσεις και πολύ πιο δύσκολα λόγω του μεγέθους του χώρου, τα «*velum*» αντικαθιστούνταν από ξύλινη στέγη. Ο χειρισμός αυτός των Ρωμαίων λειτούργησε ως προπομπός των μεταγενέστερων στεγασμένων θεάτρων που πρωτοεμφανίζονται στην Αναγέννηση. Το ρωμαϊκό θέατρο πρωτοτύπησε και στη χρήση της αυλαίας, καθώς στη φάση αυτή της θεατρικής ιστορίας γίνονται για πρώτη φορά αναφορές για κατακόρυφα πανιά που έκρυβαν και φανέρωναν τον κόσμο της σκηνής. «Μπορούμε να πούμε, κατά συνέπεια, ότι αν οι Έλληνες εφεύραν τη θεατρική δραματουργία, οι Ρωμαίοι εφεύραν το πλήρες θεατρικό οικοδόμημα, το περικλειστο κτίριο με τη φαντασμαγορία της αληθοφανούς σκηνογραφίας».<sup>46</sup>

## Στέγαση

<sup>41</sup> Moretti Jean – Charles, 2001, *Θέατρο και κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα* - Ιστορία του Αρχαίου Κόσμου, Μετάφραση: Ε. Δημητρακοπούλου – Επιμέλεια : Κ. Μπούρας 2004, Αθήνα , Εκδ. Πατάκη, σελ. 156

<sup>42</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 53

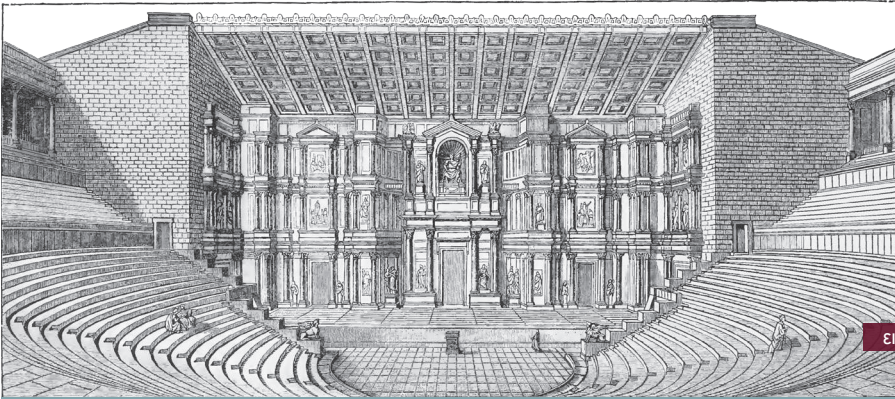
<sup>43</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 6

<sup>44</sup> Moretti Jean – Charles, 2001, *Θέατρο και κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα* - Ιστορία του Αρχαίου Κόσμου, Μετάφραση: Ε. Δημητρακοπούλου – Επιμέλεια : Κ. Μπούρας 2004, Αθήνα , Εκδ. Πατάκη, σελ. 158

<sup>45</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα , Εκδ. Νεφέλη , σελ. 82

<sup>46</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα , Εκδ. Νεφέλη , σελ. 82





εικ. 32: Ρωμαϊκή Σκηνή

Με μια γενικότερη ανασκόπηση του ρωμαϊκού θεάτρου, γίνεται αντιληπτό ότι οι σχέσεις χώρων κοινού και σκηνής, αν και πλέον βρίσκονται μέσα σε έναν ενιαίο όγκο, είναι αντιμέτωπες. Σε αυτό έγκειται και η αντίθεση με το ελληνικό θέατρο, όπου ο χώρος δράσης της ορχήστρας και της σκηνής, παρόλο που ήταν ανεξάρτητα κτιριολογικά τμήματα, αγκαλιάζονται από το κοίλο συνδέοντας λειτουργικά το ένα με το άλλο.<sup>47</sup> Τις διαφορές αυτές, εξετάζει ο Βιτρούβιος, στο 6ο κεφάλαιο του πέμπτου από τα «Δέκα βιβλία Αρχιτεκτονικής». Τοποθετήθηκε απέναντι στο θεατρικό οικοδόμημα συσχετίζοντας τις χαράξεις της θεατρικής ορχήστρας με την αστρονομία και μελετά τη σχέση της με το κοίλο και τη σκηνή. Συγκρίνοντας το ελληνικό και το ρωμαϊκό κτίσμα ως προς τις χαράξεις τους, παρουσιάζει τη χάραξη της ορχήστρας ενός ελληνικού θεάτρου να προκύπτει από τρία τετράγωνα, σύμφωνα με τα οποία εγγράφεται η ορχήστρα. Ακριβώς όπως συμβαίνει στην περίπτωση των δώδεκα ουράνιων σημείων, σύμφωνα με τα οποία οι αστρονόμοι κάνουν τους υπολογισμούς από την διαίρεση των αστερισμών, τρία περιστρεφόμενα τετράγωνα με κοινό κέντρο βάρους θέτουν τα δώδεκα σημεία για τη χάραξη της περιφέρειας της ορχήστρας. Η μετωπική προς το κοίλο πλευρά του τετραγώνου που είναι πιο κοντά στη πλευρά της σκηνής ορίζει το εμπρόσθιο μέρος της.<sup>48</sup> Το κάθε σημείο που ορίζεται στην περιφέρεια του κύκλου αντίστοιχα ορίζει κατακόρυφη διαίρεση του κοίλου και ζώνη ανάβασης προς αυτό από το επίπεδο της ορχήστρας. Αντίστοιχα κατά την μελέτη του ρωμαϊκού θεάτρου παρατηρεί ότι η χάραξη της ορχήστρας και κατ' επέκταση του κοίλου προκύπτει από τέσσερα τρίγωνα, τα οποία πέρα από τα δώδεκα σημεία στην περιφέρεια ορίζουν τη διάμετρο του κύκλου και την έκταση του προσκήνιου του νέου θεατρικού οικοδομήματος. Η σκηνή τοποθετείται στην περιφέρεια του κύκλου, όπως συνέβαινε στο ελληνικό θέατρο όμως το προσκήνιο επεκτείνεται και διευρύνεται μέχρι τη διάμετρο της ορχήστρας, περιορίζοντας τόσο αυτή αλλά και το κοίλο.<sup>49</sup>

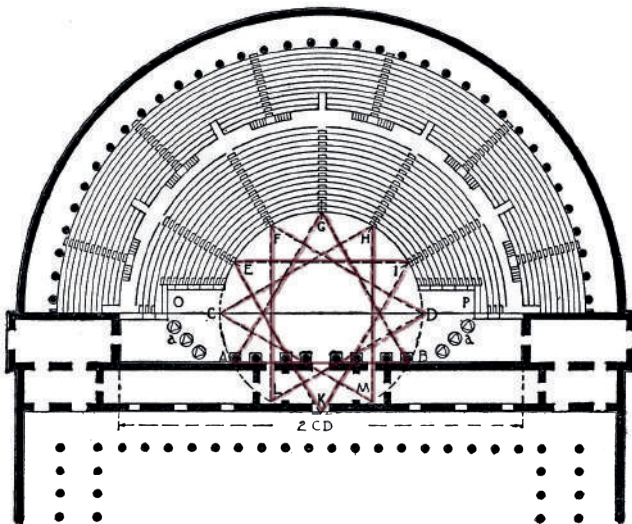
Η ανάλυση χαράξεων  
από τον Βιτρούβιο

<sup>47</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 49

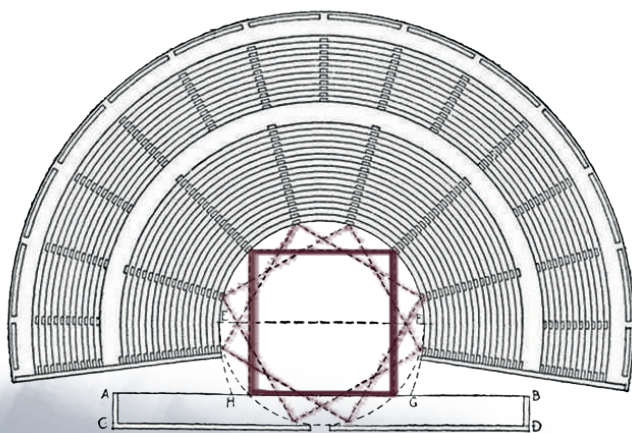
<sup>48</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 85

<sup>49</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 91

εικ. 33: Κατά Βιτρούβιο χάραξη ρωμαϊκού θεάτρου



εικ. 34: Κατά Βιτρούβιο χάραξη ελληνικού θεάτρου



εικ. 35: Ωδείο Ηρώδου του Αττικού

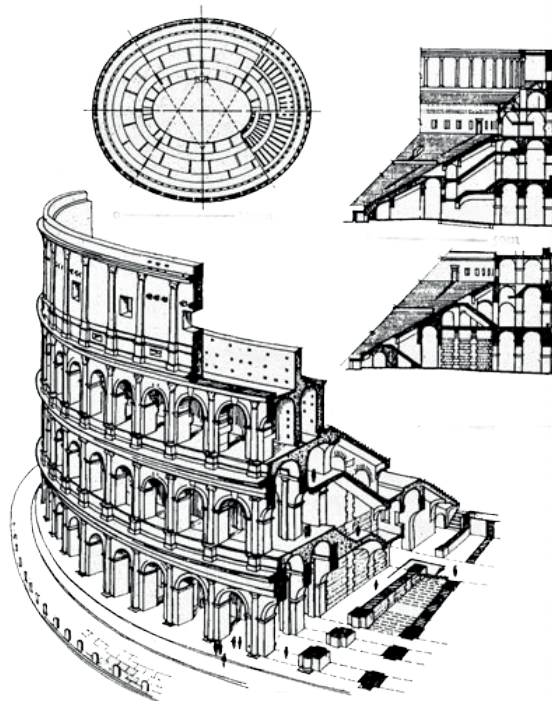




Η εκτίμηση της άμεσης αληθοφάνειας στη δραματολογία των ρωμαϊκών χρόνων και η παρουσίαση θεαμάτων σε ένα περικλειστο χωρικό πλαίσιο οδήγησε και σε μια κατ' εξοχήν ρωμαϊκή επιινόηση, το αμφιθέατρο ή αλλιώς όπως είναι γνωστό το διπλό θέατρο.<sup>50</sup> Η περικυκλωμένη από του θεατές ορχήστρα αποκτά το χαρακτήρα αρένας με ισάξιο δικαίωμα για όλους τους θεατές απέναντι στο θέαμα. Το αντιπροσωπευτικότερο και γνωστότερο οικοδόμημα αυτής της μορφής είναι το Κολοσσαίο, το οποίο διέθετε ελλειψοειδή ορχήστρα με περιμετρικά αμφιθεατρικά καθίσματα ώστε οι θεατές να έχουν πλήρη ορατότητα και εποπτεία των δράσεων της ορχήστρας.<sup>51</sup> Η αρένα του Κολοσσαίου μπορούσε να φιλοξενήσει θηριομαχίες, να κατέβει να γεμίσει με νερό, σαν λίμνη για να υποστηρίξοντας υδάτινα θεάματα, ναυτικά αγωνίσματα ή να παρουσιάζοντας πράξεις με θέματα ναυμαχιών. Παράλληλα είχε τη δυνατότητα να ανέβει στολισμένη με διάφορα σκηνικά σαν τοπίο ερήμου ή σαν κομμάτι ζούγκλας.<sup>52</sup> Χάρη στην τυπολογία αυτή, διαφαίνεται θα λέγαμε στο έπακρον, η αποδέσμευση της δραματολογίας από τη διδακτική της φύσης και η μετατροπή της στο απόλυτο θέαμα για την ψυχική εκτόνωση των θεατών. Σε ένα νέου είδους θεατρικό οικοδόμημα, ενταγμένο πια μέσα στην πόλη, παρουσιάζονται πραγματικά ή έστω πολύ πειστικά αναπαριστώμενα μακελιιά, αποκολλημένα από το κοινωνικό γίνεσθαι ή τους προβληματισμούς της πόλης.

Το ρωμαϊκό αμφιθέατρο

Κολοσσαίο



εικ. 36: Κολοσσαίο, κάτοψη και τομές, Ρώμη

<sup>50</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα ,Εκδ. Νεφέλη , σελ. 87

<sup>51</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 15

<sup>52</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα ,Εκδ. Νεφέλη , σελ. 88







εικ.37: Κολοσσαίο, εξωτερική άποψη, Ρώμη





Η Βυζαντινή περίοδος  
και η εποχή του  
Μεσαίωνα

Η δραματουργία σε  
κλειστό κέλυφος

Στο Βυζάντιο, αρχικά, όπως επισημάνθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, το θρησκευτικό θέατρο και κατ' επέκταση το λειτουργικό δράμα άνησε στα εσωτερικά των εκκλησιών για λόγους ηθικοπλαστικούς και διδακτικούς. Ο κυκλικός χρόνος των εποχών του έτους και ο γραμμικός χρόνος των ιστορικών συμβάντων συνενώνονται σε έναν «θεϊκό χρόνο»<sup>53</sup> όπως και στις πρωτόγονες τελετουργίες και εντάσσονται σε ένα κλειστό χωρικό πλαίσιο διαμορφωμένο με σταθερή διάταξη στο χώρο, χαράσσοντας τις προοπτικές για την εξέλιξη του θεάτρου. Μέχρι τότε τα πάντα διαδραματιζόνταν σε υπαίθριους χώρους, και ότι αφορούσε εσωτερικό παρουσιαζόταν από «μέσα» προς τα «έξω» μέσω αφηγήσεων, εκκληλημάτων και κατασκευές μικρών σπιτιών. Εύστοχα ο Βιτρούβιος παρατηρεί μια εκπληκτική ομοιότητα με το μέτωπο της σκηνής των θεάτρων της ελληνοιστικής περιόδου. Στο τέμπλο των ναών, εμφανίζονται τρία ανοίγματα με το κεντρικό, τη Βασιλική πύλη, να είναι το μεγαλύτερο. Η επιφάνειά του, υποδιαιρείται με κατακόρυφα στοιχεία παραπέμποντας στους ιωνικούς και τους

εικ. 38



<sup>53</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 123



κορινθιακούς κίονες της ρωμαϊκής σκηνής. Τα άλλοτε διακοσμητικά αγάλματα, αντικαθίστανται από εικονίσματα ως μέσω απεικόνισης επεισοδίων. Στις καθολικές εκκλησίες, απουσιάζει το τέμπλο, και η λειτουργία πραγματοποιείται μπροστά στους πιστούς χωρίς να αποκρύπτεται κάτι. Έτσι στην περίπτωση της ορθόδοξης εκκλησίας, παρατηρούμε κάτι από το θέατρο της αρχαίας Ελλάδας, όπου ο ιερέας ως υπηρέτης του δράματος, αφηγείται και φανερώνει τα εσωτερικά δρώμενα του τέμπλου προς τα έξω. Στην περίπτωση της καθολικής εκκλησίας, παραλληλίζοντας τα λειτουργικά δρώμενα με τα θεάματα στις ρωμαϊκές αρένες, όπου παρατηρούμε ένα είδος αληθοφάνειας της τελετής ενώπιον των πιστών. Σε ένα κλειστό κέλυφος πια, οι συμβολικές διευθετήσεις που διεκδικούν την απεικόνιση του απείρου είναι πιο αναγκαίες από ποτέ. Τα όρια του κλειστού χώρου περιορίζουν και αποκόπτουν τη σχέση με το έξω. Η ανάγκη σύνδεσης του θρησκευτικού δρώμενου με τη ζωή, οδηγεί στο να ονοματιστούν και να συμβολιστούν τα τμήματα του ναού. Αυτή κρίνεται και η πιο κρίσιμη υπόδειξη της περιόδου για μια νέα θεατρική αρχιτεκτονική. Ένα κλειστό χωρικό πλαίσιο εμπεριέχει χώρο, αλλά παράλληλα εμπεριέχεται σε ένα ευρύτερο και κρίνεται απαραίτητος ο συσχετισμός του ενός με του άλλου. Το εκκλησιαστικό κέλυφος έδειξε πρώτο, ότι ένας κλειστός χώρος, μπορεί να παρουσιάζει οποιονδήποτε άλλον, κλειστό ή ανοικτό ή και μεταβάσεις από το ένα στο άλλο. Έδειξε πρώτο πως μέσα από συμβολισμούς<sup>54</sup> ανάγει κάποιες αρχιτεκτονικές φόρμες σε «ουρανό», «γη», «κόλαση», «παράδεισο». Πρόκειται για τις ίδιες θεατρικές συνθήκες στις οποίες θα επικεντρωθούμε στην επόμενη ενότητα, σύμφωνα με τις οποίες, στη σκηνογραφία ανάγονται κάποια στοιχεία σε «παλάτι», «φρουρίο», «τείχος» και στη σημειωτική του θεάτρου μια εικόνα, ένα ερέθισμα, μια κίνηση λειτουργούν ως σύμβολα κοινωνώντας μηνύματα και ονοματίζοντας καταστάσεις.



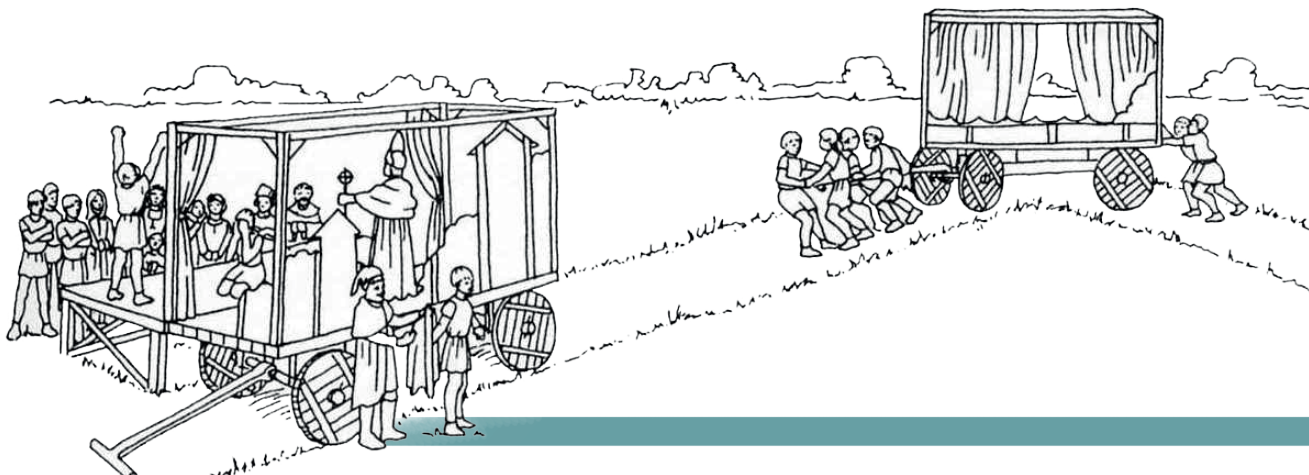
ΕΙΚ. 39

<sup>54</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 132-133 «Κάθε εκκλησία, έτσι, "συμβολίζεται" συνολικά σαν ένα καράβι που "πλέει με ευνοϊκό άνεμο". (Αφήνοντας τους μη περισυλλεγμένους κολυμβητές να βυθίζονται σε σκοτεινά ερέβη.) Το δάπεδο κάθε ναού συμβολίζει τη γη με τους πιστούς που κινούνται, κάνοντας εκκλήσεις σωτηρίας προς τον ουρανό. Η οροφή του κεντρικού κλιτούς ή ο τρούλος συμβολίζουν τον ουρανό. Το εικονοστάσιο ή τέμπλο είναι το "μεθόριον" —το σύνορο μεταξύ ουρανού και γης ή το πέρασμα από τα επίγεια προς τα επουράνια. Οι εικόνες και τα ψηφιδωτά με τις παραστάσεις τους είναι τα σύμβολα των φάσεων της ιερής ιστορίας και των οντοτήτων του ουρανού. Η χρωματική πανδαισία στα άμφια των ιερωμένων παραπέμπει με ενδυματολογική ακρίβεια στην γκαρνταρόμπα των αγγέλων, με τους ύμνους των οποίων, εξ άλλου, ενώνονται οι πιο καλλίφωνες ψαλμωδίες. Τα θυμιάματα, που καίνε από παντού, δίνουν στην ατμόσφαιρα την οσμή του Παραδείσου. Και, για να μην ξεχνιόμαστε, η αριστερή και η δεξιά ως προς το ιερό πλευρά, με το διαχωρισμό των αν-δρών από τις επιρρεπέστερες στην αμαρτία γυναίκες (όταν αυτές δεν περιορίζονται στον υπερυψωμένο γυναικώδη συμβολίζει την από τα δεξιά άνοδο των λυτρωμένων ψυχών —από τον τάφο στον ουρανό— και την από τα αριστερά δικαιοδοσία των διαβόλων που απέρχονται προς την κόλαση με τις ψυχές των ημαρτημένων ή όσων προκάλεσαν την οργή του θεού».

Η εποχή του Μεσαίωνα  
και η Βυζαντινή περίοδος

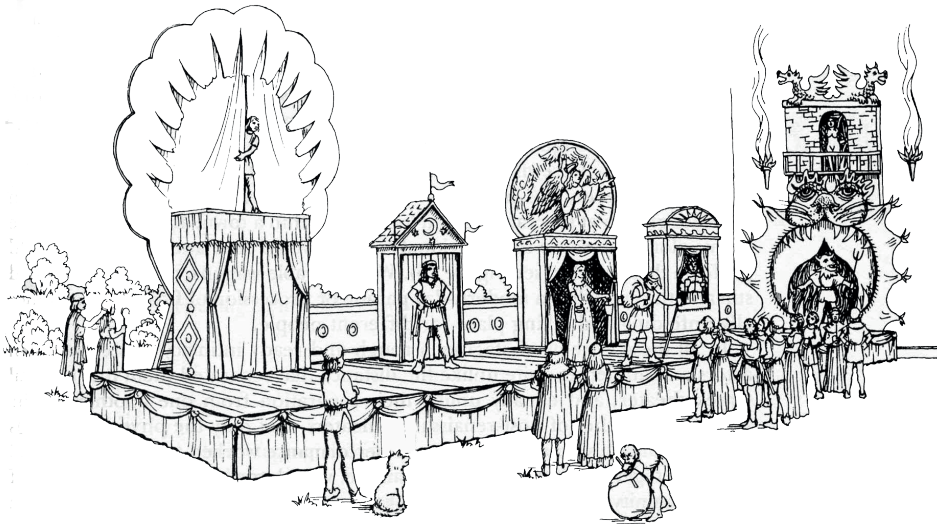
Θέατρο δρόμου

Ο σκοταδισμός του Μεσαίωνα που επικρατεί μετά το πέρας της κυριαρχίας της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, επηρεάζει τη θεατρική αρχιτεκτονική, καθώς από τους μελετητές, επισημαίνεται ως «μαύρη» τρύπα στην ιστορία. Δεν οικοδομούνται νέα θεατρικά κτίσματα ούτε παρατηρείται κάποια αξιόλογη μεταμόρφωση των προηγούμενων τυπολογιών περασμένων περιόδων αλλά «εμφανίζονται πάμπολλες μεταμορφώσεις άλλων χώρων σε θεατρικούς». <sup>55</sup> Το θέατρο όμως, συνεχίζει να υπάρχει μέσα από τις παραστάσεις περιφερόμενων θιάσων και την άνθηση της έννοιας του θεάτρου δρόμου, που αναπτύσσεται και λειτουργεί ανατρεπτικά. Ο δημόσιος εξωτερικός χώρος παράλληλα με χώρους συνάθροισης των πολιτών, λειτουργούν ως φιλόξενα χωρικά πλαίσια που καλούνται να υπερασπιστούν τη νέα μορφή της δραματουργίας. Πλατείες, αύλειοι χώροι ναών, φαρδιά τμήματα δρόμων, εξωτερικά ανακτόρων, μεγάλα δωμάτια σε σπίτια, εσωτερικά πανδοχείων ή καπηλειών και άλλα δημόσια ή ιδιωτικά σημεία μετατρέπονταν σε χώρους φιλόξενους για θεατρικά δρώμενα. Χώροι που μεταμορφώνονται για τη διάρκεια μιας παράστασης που με το πέρας της, επανέρχονταν στην αρχική τους κατάσταση και χρήση. Εφήμερες κατασκευές στήνονταν με σκηνικό τον ήδη υφιστάμενο χώρο με μικρές σκηνογραφικές μεταβολές. Η συμβολή των κατοίκων, κρεμώντας λάβαρα από εξώστες και παράθυρα ή διαθέτοντας μικρά έπιπλα και σκεύη για να χρησιμοποιηθούν ως εξοπλισμός στην παράσταση, συνέβαλε στη μεταμόρφωση του γνώριμου για αυτούς τοπίου και διασάλευσης της φύσης του. Έτσι παρουσιαζόταν η εικόνα ενός άλλου τόπου, από άλλη γεωγραφική περιοχή ή από άλλον ιστορικό χρόνο όπου ηθοποιοί, ακροβάτες, μίμοι και χορευτές συχνά υπηρετούσαν την τέχνη τους μπροστά σε ένα κοινό άλλοτε συγκεντρωμένο και άλλοτε διασπασμένο στη γύρω περιοχή. Το θέατρο της εποχής αυτής, ίσως θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένα είδος δραματουργίας δρόμου και πρόγονος του μεταγενέστερου θεάτρου δρόμου, αφού «καταργεί το όριο ανάμεσα στο πραγματικό και το φανταστικό, προσπαθώντας να δημιουργήσει ή να αποκαλύψει μια νέα διάσταση στην οποία και τα δύο συνυπάρχουν αζιακά». <sup>56</sup> Η καινοτομία της περιόδου αυτής που χαρακτηρίζει τόσο τη Δύση αλλά και το λειτουργικό δράμα του Βυζαντίου, είναι η τοποθέτηση



<sup>55</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 111

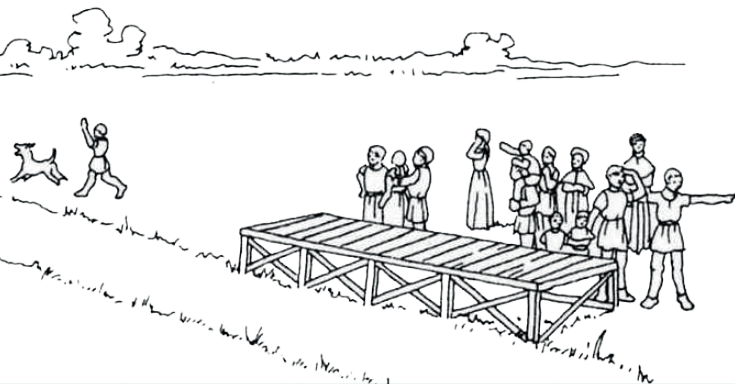
<sup>56</sup> Μιχαέλα Γκαβριλίου, 2000, *Θέατρο δρόμου - αλλοιώνοντας τα όρια - Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 13



ΕΙΚ. 41

των θεατρικών δρώμενων σε πλατφόρμες. Όταν το τελετουργικό δράμα εγκατέλειψε το εσωτερικό των ναών, κάθε επεισόδιο σηνόταν σε δική του πλατφόρμα (οίκο), η οποία είτε είναι στατική είτε μετακινούμενη. Στην πρώτη περίπτωση, όταν οι οίκοι ήταν στατικοί, η τοποθέτηση γινόταν σε παράταξη, και το κοινό περνώντας μπροστά από τον κάθε ένα παρακολουθούσε τη διαδοχή των επεισοδίων. Αναφορές θέλουν τα "mansones" όπως είναι γνωστά, να μοιάζουν με περίπτερα που είχαν ανοικτή τη μια τους όψη και το καθένα ενδεχομένως παρουσίαζε ένα διαφορετικό χώρο ή δρώμενο.<sup>57</sup> Στην περίπτωση που οι πλατφόρμες ήταν κινητές, παρέλαυναν στους δρόμους προσελκύοντας τα βλέμματα των πολιτών και αποσπώντας τους την προσοχή.<sup>58</sup> Και στις δύο περιπτώσεις όμως τοποθετούνταν σε απόσταση από το έδαφος, στο ύψος ενός μέσου ανθρώπου επιδιώκοντας την περίοπτη οπτική στον ελεύθερο δημόσιο χώρο.<sup>59</sup>

#### Κινητές πλατφόρμες



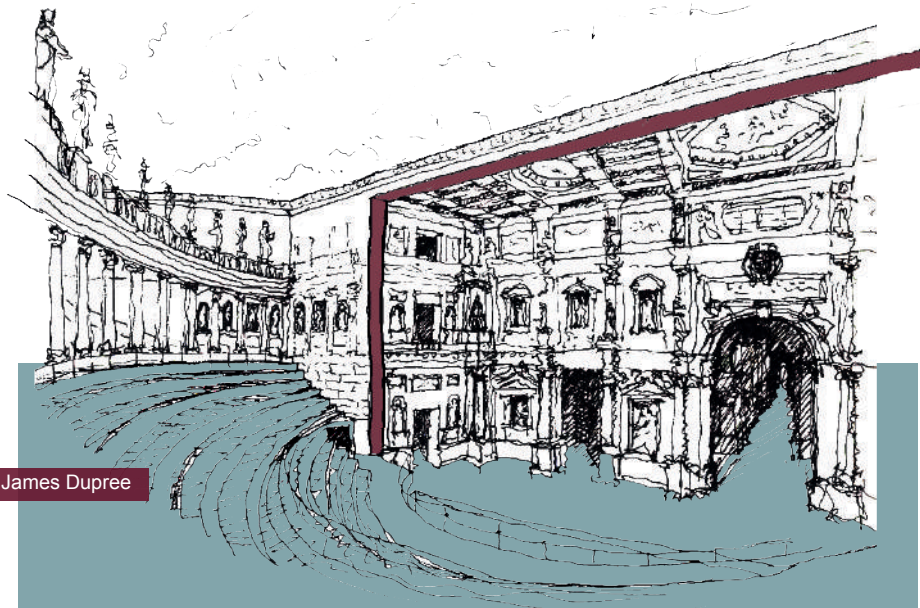
ΕΙΚ. 41

<sup>57</sup> Βακαλό Γιώργος, 1975, *Σύντομη ιστορία σκηνογραφίας*, Αθήνα, Εκδ. Κέδρος, σελ. 25

<sup>58</sup> Παπαγεωργίου Ι., 2008, *Εισαγωγή στη θεατρολογία (Νεότερο Θέατρο)* – Διδακτικές Πανεπιστημιακές Σημειώσεις, Πανεπιστήμιο Πατρών - Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, σελ 65

<sup>59</sup> Βακαλό Γιώργος, 1975, *Σύντομη ιστορία σκηνογραφίας*, Αθήνα, Εκδ. Κέδρος, σελ. 25





εικ. 42: Teatro Olimpico, σκίτσο του James Dupree

Η θεατρική  
αρχιτεκτονική της  
Αναγέννησης

Σκηνή

Προσκήνιο

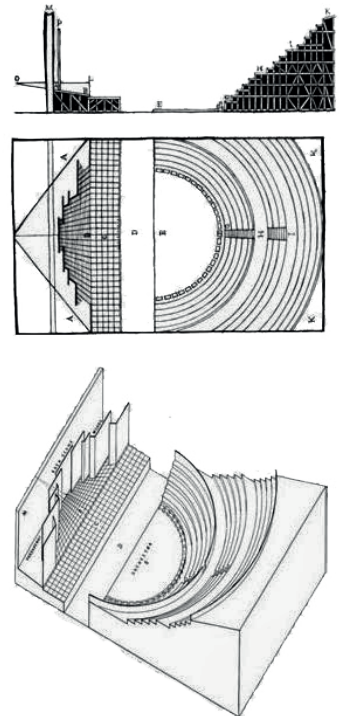
Η καινοτομία της  
προοπτικής

Το θέατρο, την περίοδο αυτή, όσο κι αν εκ πρώτης όψεως ακρωτηριάζεται από την καθολική και την ορθόδοξη εκκλησία, στην πραγματικότητα έχει ήδη επαναπροσδιοριστεί και θέσει τις νέες του βάσεις για την εξέλιξή του. Με τη γενικότερη ακμή των τεχνών κατά την περίοδο της Αναγέννησης που ακολούθησε, το θέατρο ως μορφή τέχνης άνθισε σηματοδοτώντας το σημείο ακμής για την ιστορία του νεότερου θεάτρου και της αρχιτεκτονικής του. Την περίοδο αυτή παρατηρείται στροφή στην ρωμαϊκή αρχιτεκτονική των θεάτρων η οποία συνδυασμένη με την τεχνολογική ανάπτυξη της εποχής και τις ανάγκες της, γεννά τη πρώτη μορφή κλειστών χώρων με ξεκάθαρη θεατρική ταυτότητα. Το αναγεννησιακό χωριστό πλαίσιο, φανερά επηρεασμένο από το διάκοσμο της ρωμαϊκής σκηνής, επιδιώκει τη συνένωση επιμέρους ή παλαιότερων μορφών κάτω από ένα κέλυφος, όπως τα «πάθη» και τα «μυστήρια» που εντάσσονται στους ναούς.<sup>60</sup> Η ιταλική σκηνή, όπως είναι γνωστή στην ιστορία του θεάτρου, είναι φανερά επηρεασμένη από τα ελληνικά πρότυπα. Πρόκειται για χώρο με μορφή παραλληλόγραμμο που συναντάται με το χώρο των θεατών, ο οποίος αναπτύσσεται σε ημικυκλική ή τοξοειδή χάραξη και πλαισιώνεται κατακόρυφα από μια αψίδα ως διάκοσμο. Το ρωμαϊκό προσκήνιο, δίνει τη θέση του σε ένα επικλινές δάπεδο όπου τοποθετείται μια προοπτική σύνθεση ενός δρόμου, μιας πλατείας, μιας αυλής, εισάγοντας στο θεατρικό χώρο και την τέχνη του, την έννοια της σκηνογραφίας. Η κατάκτηση της προοπτικής στον τομέα της ζωγραφικής αυτή την περίοδο, θα ήταν αδιανόητο να αφήσει ανεπηρέαστη την τέχνη του θεάτρου. Όπως θα εξεταστεί εκτενέστερα στο επόμενο κεφάλαιο, χάρη στην προοπτική απεικόνιση, το αυστηρό και στείρο από ερεθίσματα εσωτερικό ενός κλειστού οικοδομήματος, μετατρέπεται σε διάβολο μεταφοράς του θεατή στο χώρο του μύθου μέσω ψευδαισθήσεων.<sup>61</sup>

<sup>60</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 19

<sup>61</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 159

Στο βιβλίο του «Architettura», ο Sebastiano Serlio, συνοψίζει την θεατρική αρχιτεκτονική της αναγέννησης βασισμένος στο έργο του Βιτρούβιου και επισημαίνει σημεία ειδικής σημασίας που χαρακτήρισαν τον θεατρικό χώρο της εποχής. Αρχικά διαπιστώνει ότι ο χώρος της σκηνής στη μια πλευρά και η ελλειψοειδής χάραξη του αμφιθεάτρου βρίσκονται σε επαφή και εντάσσονται σε ένα παραλληλόγραμμο χωρικό πλαίσιο, επηρεασμένο από τα οικοδομήματα της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας. Επηρεασμένος από τη ζωγραφική σε συνδυασμό με την ανάγκη του να «απαντήσει» σε κάθε είδος δραματουργίας διαφορετικά, επικεντρώνεται σε τρία προοπτικά σχέδια. Προτείνει έτσι ως σκηνογραφικές απεικονίσεις την τραγική εικόνα, την κωμική και τη σατυρική. Τέλος, μελετώντας με προσοχή τα σχέδια κάτοψης και τομής του θεατρικού χώρου του Serlio, παρατηρεί τις επιρροές από τα ρωμαϊκά πρότυπα. Το ρωμαϊκό προσκήνιο, μεταφράζεται στα σχέδια του, ως μια στενόμακρη χαμηλή πλατφόρμα που προορίζεται ως χώρος ηθοποιίας. Τη θέση της επιβλητικής («scenae frons») παίρνει ένα επικλινές δάπεδο που συνορεύει στη μια πλευρά με το χώρο της πλατφόρμας και από την άλλη ορίζεται από μια προοπτική απεικόνιση. Η όλη σύνθεση συμπληρώνεται από ένα επίπεδο που είχε σχεδιαστεί επίσης προοπτικά ως συνέχεια της εικόνας. Η όλη πρόταση όμως παρουσίαζε σημαντικά προβλήματα και ελαττώματα. Από τα σημαντικότερα ήταν η έλλειψη ευελιξίας και μεταβλητότητάς της, καθώς και ότι οι ηθοποιοί δεν υπηρετούσαν την τέχνη τους μέσα στην σκηνή και το σκηνογραφικό πλαίσιο, αλλά μπροστά από αυτήν. Η δράση τους περιοριζόταν σημαντικά, καθώς οποιαδήποτε μετακίνησή τους προς τα πίσω ακύρωνε αμέσως την προοπτική του χώρου. Το σωματικό εκτόπισμα του ηθοποιού έπρεπε να βρεθεί σε συγκεκριμένη απόσταση από το σκηνογραφικό υπόβαθρο για να επιτευχθεί η συνολική ισορροπία της προοπτικής και κατ' επέκταση της ψευδαισθησης.<sup>62</sup> Αναλύοντας το χώρο των θεατών παρατηρούνται οι διαχωρισμοί μεταξύ ανδρών – γυναικών και σύμφωνα με την ταξική προέλευσή τους. Ο Serlio εξηγούσε ότι το κεντρικό τμήμα των πρώτων κερκίδων προοριζόταν για τις «ευγενείς κυρίες, ενώ οι κυρίες λιγότερους ευγενούς καταγωγής θα καθόντουσαν στις παραπίσω κερκίδες». Η πρόβλεψη για τους ευγενείς κυρίους, ήταν να κάθονται στις κερκίδες ενός ενδιάμεσου ημικυκλίου, μεταξύ δύο διαζωμάτων. Οι «λιγότερο ευγενείς» τοποθετούνταν στις τελευταίες κερκίδες ενώ τα δύο τρίγωνα που διαμορφώνονταν από την ένταξη της ελλειψοειδούς χάραξης στο ορθογωνικό πλαίσιο του χώρου, προοριζόνταν για την ορθοστασία κοινού χωρίς κάποιο τίτλο ευγενείας.<sup>63</sup> Οι απόψεις αυτές είχαν μεγάλη απήχηση για την εποχή τους και αν και η μορφή που πρότεινε ο Serlio, ήταν βασισμένη σε προγενέστερες θεωρείται κατά βάση αναγεννησιακή. Οι αρχιτέκτονες της εποχής μελετώντας τον Βιτρούβιο, το αρχαίο θέατρο, βάσιαν τα σχέδιά τους στα κλασσικά πρότυπα, αλλά πολλοί διακατέχονταν από το αίσθημα του ανικανοποίητου, αναζητώντας μια μορφή αυστηρά ρωμαϊκή.<sup>64</sup>



εικ. 43: Η μελέτη του Serlio σε τομή, κάτοψη και αξονομετρικό

<sup>62</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 71

<sup>63</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 157-158

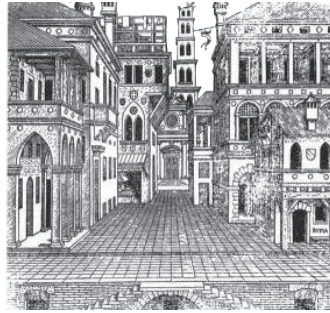
<sup>64</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 71



εικ. 44: Teatro Olimpico, Vicenza



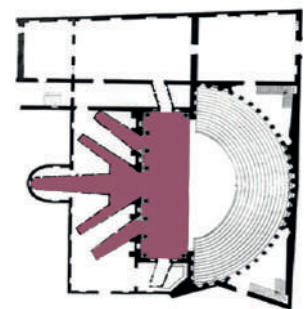




Το επιστέγασμα όλων αυτών των προσπαθειών, βαθύτατων μελετών και ανησυχιών θεωρείται το θέατρο της Ολυμπιακής Ακαδημίας της Vicenza, γνωστό και ως Teatro Olimpico ή Παλάντιο παίρνοντας το όνομά του από τον αρχιτέκτονά του. Θεωρείται το πρώτο αμιγώς θεατρικό κτίσμα του οποίου τα σχέδια ξεκίνησε ο Ανδρέας Παλλάντιο και ολοκλήρωσε ο Σκαμότσι μετά το θάνατό του. Σε όλα τα συγγράμματα που καταπιάνονται με την ιστορία της θεατρικής αρχιτεκτονικής θεωρείται «το αποκορύφωμα της αναγεννησιακής αρχιτεκτονικής των θεάτρων» ή ονοματίζεται ως το «πρώτο επιβλητικό θέατρο της Αναγέννησης».<sup>65</sup> Από την γενική εσωτερική του διαρρύθμιση, εντοπίζονται κανείς τις ομοιότητες του με οποιονδήποτε μικρό ρωμαϊκό θέατρο. Ως προς την κάτοψη, ο χώρος των θεατών περιελάμβανε βαθμίδες σε ημιελλειπτική διάταξη αντί ημικυκλική, όπως στα ρωμαϊκά οικοδομήματα επιδιώκοντας καλύτερη οπτική άνεση και συγκεντρωμένη ορατότητα προς τη δραματουργική πράξη. Σε χαμηλότερο επίπεδο, μεταξύ της πρώτης σειράς των κερκίδων και της σκηνής υπάρχει μια ελλειψοειδής ορχήστρα. Η σκηνή, αυτή καθ' αυτή, ανεξαρτήτως της χάραξης του χώρου των θεατών ήταν παραλληλόγραμμη και στενόμακρη, όπως στα ρωμαϊκά θέατρα. Το δάπεδό της, αν και ξύλινο ήταν χρωματισμένο σε απομίμηση μαρμάρου. Το ρωμαϊκό *scenae frons* επανατοποθετείται στο βάθος της σκηνής, ήταν περίτεχνα διακοσμημένο από αετώματα, αγάλματα και διέθετε τρία ανοίγματα με τη μεγαλύτερη στο κέντρο, σε μορφή τοξοειδή στην όψη. Πόρτες συναντούνται και στις στενές πλευρές, κάθετες προς την κύρια πρόσοψη, και πάνω από αυτές τοποθετούνται ανοίγματα που οδηγούν σε θεωρεία που αποσκοπούσαν για την κάλυψη είτε σκηνοθετικών αναγκών του έργου είτε για την τοποθέτηση θεατών. Οι πόρτες αυτές αρχικά έκλειναν με ζωγραφισμένα πάνελα, όμως μετά το θάνατο του Παλλάντιο, ο συνεχιστής του, επηρεασμένος από το κλίμα της εποχής και λάτρης της προοπτικής, πρόσθεσε προοπτικές αναπαραστάσεις δρόμων ή δενδροστοιχίες, που συγκλίνουν στο ίδιο σημείο φυγής στην ορχήστρα. Η αύξηση του βάθους της σκηνής σε συνδυασμό με τους χειρισμούς αυτούς ενισχύει την προοπτική στο χώρο δράσης και ενδυναμώνει για τους θεατές την αίσθηση του πραγματικού. Αν και κατασκευάστηκε εξολοκλήρου από ξύλο, σώζεται μέχρι σήμερα και αποτελεί τη βάση της «ιταλικής σκηνής» που καθιερώθηκε στη συνέχεια στα περισσότερα σύγχρονα θέατρα.<sup>66</sup> Η θεατρική μορφή αυτή, είναι η απαρχή για το θέατρο προσκηνίου, καθώς στο συγκεκριμένο τμήμα εκτυλισσόταν η δράση του.

εικ. 45: Οι τρεις σκηνογραφικές προτάσεις του Serlio (από αριστερά προς δεξιά, τραγωδίας, κωμωδίας, βουκολικού δράματος),

### Teatro Olimpico



εικ. 46: Teatro Olimpico, κάτοψη

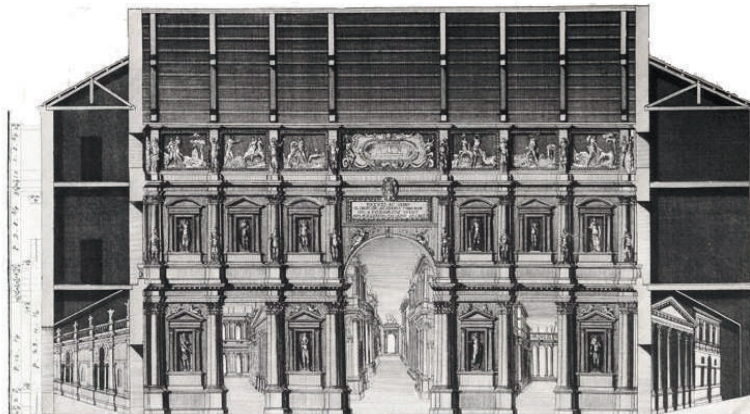
<sup>65</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 155

<sup>66</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 24

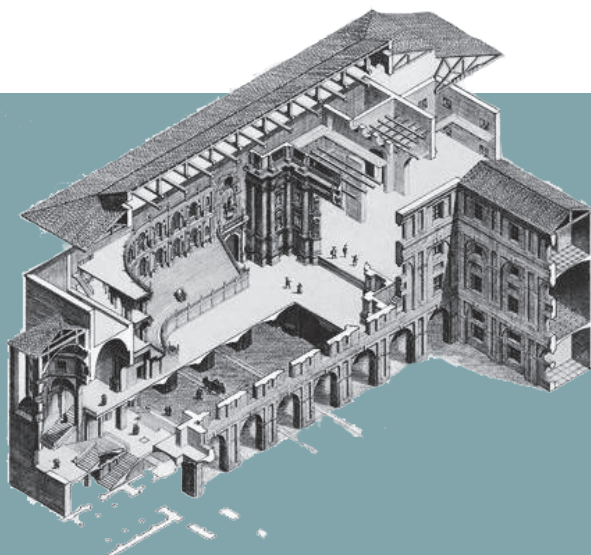
εικ. 47: Teatro Olimpico, τομή



εικ. 48: Teatro Olimpico, τομή

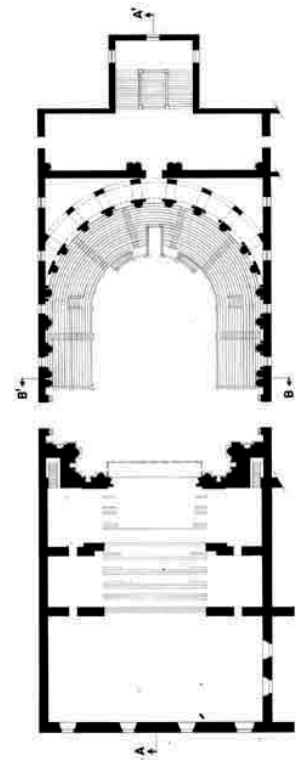


εικ. 49: Teatro Farnese, τομή



Το πρώτο όμως θέατρο που θεωρείται πραγματικά σύγχρονο, γιατί χρησιμοποίησε το προσκήνιο όπως είναι διαδεδομένο σε μας σήμερα, είναι το θέατρο της Ραμα, γνωστό ως Teatro Farnese. Σχεδιάστηκε από τον αρχιτέκτονα Giambattista Aleotti (1546 – 1636) και είναι 35 χρόνια μεταγενέστερο από το Teatro Olimpico. Η καινοτομία του, παρουσιάζεται στη σκηνή η οποία πλέον αποκτά βάθος, τρισδιάστατη υπόσταση και τοποθετείται πίσω από ένα μεγαλοπρεπές τόξο.<sup>67</sup> Η σκηνική δράση πλαισιώνεται από αυτό σαν ένα είδος κορνίζας ή παραθύρου, επιτρέποντας ταυτόχρονα στο προσκήνιο να αναπτύσσεται έξω από αυτό, προς το χώρο των θεατών. Το πλαίσιο αυτό σύντομα δίνει τη δυνατότητα να προστεθούν κουίντες, που έγιναν ευρύτερα διαδεδομένες στη συνέχεια, κυρίως στα θέατρα όπερας.<sup>68</sup> Πρόκειται για κατακόρυφα πετάσματα που τοποθετούνται στα πλαίσια της σκηνής, πίσω από το τόξο και αποσκοπούν στην πιστότερη αίσθηση βάθους. Παράλληλα, συνδυάστηκε η χρήση της αυλαίας ως οπτικό φίλτρο που φανέρωνει και αποκρύπτει τη σκηνή και τον σκηνογραφημένο χώρο της. Η σκηνογραφία πια είναι κινητή, γρήγορα μεταβλητή και κατορθώνει να επαναπροσδιορίσει το τοπίο πίσω από την αυλαία, που λειτουργεί ως «βλέφαρο» ενδυναμώνοντας την ψευδαισθηση στο θεατρικό χώρο για τη «βίωση» της πράξης από πλευράς του θεατή. Μελετώντας την κάτοψη παρατηρούμε ότι ο χώρος των θεατών, διαμορφώνεται αμφιθεατρικά σε σχηματισμό «U» πλησιάζοντας τη μορφή σταδίου.<sup>69</sup> Με την χάραξη αυτή επιτυγχάνεται η εξυπηρέτηση μεγαλύτερου αριθμού θεατών καθώς αυξάνεται η χωρητικότητα της θεατρικής αίθουσας με τις απαραίτητες βέβαια παραλλαγές, για την κάλυψη οπτικών και ακουστικών απαιτήσεων.<sup>70</sup> Ο χώρος μπροστά από τις κερκίδες, λειτουργεί ως μεταγενέστερη μορφή ορχήστρας ή αρένας που άλλοτε συμπληρώνει τη σκηνή και τη δράση της και άλλοτε φιλοξενεί όρθιους θεατές. Η δημιουργία θεατρικού χώρου με την τυπική μορφή της «ιταλικής σκηνής» ήταν γεγονός και αποτέλεσε βασικό πρότυπο για τους επόμενους τρεις αιώνες στα περισσότερα θέατρα, που οικοδομήθηκαν με πολύ λίγες παραλλαγές<sup>71</sup>.

Theatro Farnese



εικ. 50: Teatro Farnese, κάτοψη

<sup>67</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 73

<sup>68</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 24

<sup>69</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 74

<sup>70</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 24

<sup>71</sup> Χαρακτηριστικά παραδείγματα θεατρικών χώρων που οι απαιτήσεις οδήγησαν σε παραλλαγές του σχήματος τους θεωρούνται:

α) Teatro Degli Intronati: σχήμα σφενδόνης όπου δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στο κοινό έναντι του ηθοποιού και ο χώρος των θεατών απλώνεται και στην πλατεία που διαμορφώνεται με ελαφριά κλίση για καλύτερη θέαση

β) Teatro S. Carlo: πεταλοειδούς σχήματος ώστε να δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στο χώρο δράσης λόγω του έντονου σκηνικού βάθους

γ) Θέατρο Ιπποία: το σχήμα του αμφιθεάτρου είναι ελλειπτικής μορφής και σε συνδυασμό με την τοποθέτηση δύο πεσσών αναδιοργανώνει το χώρο δράσης δημιουργώντας τρεις σκηνές. Αποτέλεσμα είναι η μεγαλύτερη γκάμα εργαλείων του σκηνοθέτη να του προσφέρει περισσότερες συνθετικές δυνατότητες.

Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 68





εικ. 51: Teatro Farnese, εσωτερική άποψη

Θεατρικοί χώροι εκτός  
Ιταλίας

Δυτική Ευρώπη:  
\_Παραπήγματα  
(booth stages)

Την ίδια περίοδο εμφανίζονται «θεατρικοί» χώροι, δίχως κάποιο ξεκάθαρο αρχιτεκτονικό ενδιαφέρον, που φανερώνουν την πρόοδο που είχε η θεατρική τέχνη στην υπόλοιπη Ευρώπη, εκτός του ιταλικού χώρου. Στην ιστορία του θεάτρου, αναφέρονται ως μεταμορφώσεις υφιστάμενων χώρων, ως πρόχειρες κατασκευές ή ως καινοτόμες αρχιτεκτονικές χωρικές δομές, όπως στην περίπτωση της Αγγλίας.

Αρχικά στη δυτική Ευρώπη μετά το 1540 συναντούνται τα παραπήγματα, booth stages όπως είναι γνωστά, τα οποία δεν είναι τίποτα άλλο από ξύλινες πλατφόρμες που παραπέμπουν στα θεατρικά δρώμενα του Μεσαίωνα.<sup>72</sup> Τα υπερυψωμένα αυτά επίπεδα σε συνδυασμό με μερικά πανιά διαμορφώνουν τη σκηνή και τα παρασκήνια σε εξωτερικούς χώρους. Η μορφή αυτή συναντάται μέχρι και σήμερα, εξυπηρετώντας διάφορες λαϊκές εκδηλώσεις, πανηγύρια ή φιλοξενώντας παραστάσεις που περιοδεύουν σε πόλεις χωρίς θεατρικές υποδομές.

<sup>72</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 77

Αντίστοιχα στην Γαλλία, το θέατρο ανθίζει σε χώρους που μεταμορφώνονται σε θεατρικούς. Με τη δραματουργία να παρουσιάζει ήρωες σταθερούς στα αισθήματα και στις αρχές τους και να διακατέχεται από τάση αληθοφάνειας, προστίθεται η ενότητα του τόπου στην ενότητα της δράσης και του χρόνου. Το 16ο αιώνα η θεατρική τέχνη λαμβάνει χώρο σε γήπεδα jeu de pomme, ενός αθλήματος πρόδρομου του τένις. Το μακρύ οικοδόμημα περίπου 30 × 18 μέτρα, με εξώστες για θεατές και κριτές μεταμορφώνεται για να φιλοξενήσει παραστάσεις.<sup>73</sup> Στη μία στενή πλευρά προστίθεται στο χώρο η σκηνή και ένα σύνολο από εξέδρες ανεγείρονται στην άλλη. Ο ενδιάμεσος χώρος που μένει ελεύθερος συμπληρώνεται από την τοποθέτηση όρθιων θεατών.

Γαλλία:

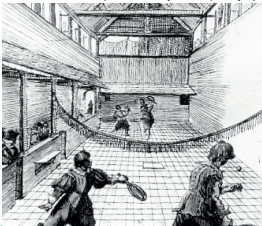
\_Γήπεδα jeu de pomme

Παράλληλα το 1518, η οργάνωση που αναλάμβανε τα θρησκευτικά μυστήρια του Μεσαίωνα βρίσκει την έδρα της στο Παρίσι, στον προθάλαμο του ανακαινισμένου ξενοδοχείου Hotel Bourgogne. Πρόκειται για την πρώτη ίσως μεταμόρφωση εσωτερικού χώρου, ώστε να αποτελέσει ικανό χωρικό πλαίσιο, με σκοπό να υποστηρίξει της ανάγκες για παραστάσεις.<sup>74</sup> Ο ορθογώνιος χώρος διαμορφώνεται με πάγκους για θεατές και η σκηνική διάταξη παρουσιάζει ένα κράμα στοιχείων μεσαιωνικής και αναγεννησιακής τεχνοτροπίας.<sup>75</sup>

\_Hotel Bourgogne

Στην Ισπανία οι ηθοποιοί είχαν συνηθίσει να υπηρετούν την τέχνη τους σε χαρακτηριστικές Corrales της πρωτεύουσας. Πρόκειται για μικρές εσωστρεφείς αυλές ή πλατείες, που περιβάλλονται από μέτωπα σπιτιών.<sup>76</sup> Η μεταμόρφωση του ύφους των σημείων αυτών, έχει τις αναφορές της στον αυτοσχεδιασμό και το περιβάλλον των μεσαιωνικών καπηλειών. Ο θεατρικός χώρος απαρτίζεται από ένα κεντρικό χώρο όρθιων θεατών εκτεθειμένο στις καιρικές συνθήκες για τους κατώτερης οικονομικής άνεσης θεατές και περιβάλλεται από μπαλκόνια ως μορφή θεωρείων. Στους εξώστες που ένωναν τα δωμάτια των ορόφων τοποθετούνταν καθίσματα για πλουσίους και ικανούς να πληρώσουν ακριβότερο εισιτήριο. Η μεταμόρφωση ολοκληρωνόταν με την προσθήκη μιας πρόχειρης σκηνής που τοποθετείται στη μία πλευρά και συνήθως κλείνει με αυλαία. Οφείλουμε να μην παραβλέψουμε την ιδιαιτερότητά της σύμφωνα με την ιστορία του θεάτρου, που την θέλει, να είναι διώροφη με μπαλκόνι. Το πρώτο μόνιμο θέατρο της Μαδρίτης, το Corral de la Cruz, διαθέτει διώροφη σκηνή.<sup>77</sup> Το συγκεκριμένο θέατρο αλλά και οι ισπανικές διαμορφωμένες Corrales γενικότερα, παρουσιάζουν κοινά στοιχεία με το Ελισαβετιανό θέατρο της ίδιας περιόδου και αποτελεί μια ξεχωρή ενότητα στη θεατρική αρχιτεκτονική της περιόδου αυτής.

Ισπανία:

\_Corrales (αυλές  
ανάμεσα σε κτίρια)

ΕΙΚ. 52: \_Γήπεδα jeu de pomme

\_Hotel Bourgogne

\_Corrales

(από αριστερά προς δεξιά)

<sup>73</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 153-154

<sup>74</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 21

<sup>75</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 77

<sup>76</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 77

<sup>77</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 153-153

Αγγλία:  
Ελισαβετιανή Σκηνή

Τυπολογία

Η σκηνή και ο χώρος  
των θεατών

Η ιστορία του θεάτρου στην Αγγλία, πριν την άνοδο της Ελισάβετ στο θρόνο, περιοριζόταν σε διάφορες συντεχνίες που διατηρούσαν μια στοιχειώδη θεατρική δράση με τις παραστάσεις τους σε πανδοχεία, δουκικές αυλές ή πλατείες, διατηρώντας έντονα την επιρροή της μεσαιωνικής νοοτροπίας.<sup>78</sup> Για το λόγο αυτό μέχρι τότε δεν υπάρχει καμιά αναφορά για οποιοδήποτε θεατρικό χώρο στο Λονδίνο ή τις γύρω περιοχές. Το 1558, το αγγλικό θέατρο ξεκίνησε μια πρωτοφανή για τα δεδομένα του ανοδική πορεία διανοήσεως, επιπευγμάτων και λαμπρότητας, με τους πρώτους θεατρικούς χώρους να είναι φανερά επηρεασμένοι από τις ισπανικές *Corrales*. Οι ομοιότητές τους περιορίζονται κυρίως στη φιλοσοφία της εσωτερικής τους διάταξης. Η θεατρική αρχιτεκτονική κατά κύριο λόγο ακολουθεί την τυπολογία του κυκλικού θεάτρου και η χάραξη που ορίζει το χωρικό πλαίσιο ένταξης των θεατών είναι περικλειστή. Συναντούμε το χώρο κυρίως σε στρόγγυλη οκταγωνική ή πολυγωνική μορφή. Ο χαρακτήρας του χώρου διαμορφώνεται με βάση τα μεσαιωνικά πρότυπα, με το χώρο των θεατών να συνδιαλέγεται με το χώρο της σκηνής και ταυτόχρονα να περικλείεται και να ορίζεται από επάλληλες σειρές εξωστών, που απευθύνονται σε οικονομικά ανώτερες τάξεις. Πρόκειται για τη διαμόρφωση ενός αιθριακού χώρου που στην καρδιά του, τοποθετείται η θεατρική πράξη, ως το επίκεντρο της αρχιτεκτονικής σύνθεσης. Το θεατρικό οικοδόμημα είναι κατά βάση ημιυπαίθριο, με το τμήμα της σκηνής να αποτελεί αυτόνομο όγκο τοποθετημένο στον ρέον χώρο της πλατείας, που προορίζεται για όρθιους θεατές. Αν αναλογιστούμε τους «οίκους» του Μεσαίωνα αντιλαμβανόμαστε σημαντικούς συσχετισμούς μεσαιωνικού και Ελισαβετιανού θεάτρου αλλά οι καταβολές του δεν περιορίζονται εκεί. Στην ουσία, στο νέο θεατρικό τύπο, υιοθετούνται προγενέστερα στοιχεία. Με πρότυπο το αρχαιοελληνικό θέατρο, ο χώρος δράσης κυριαρχεί και εισχωρεί στο χώρο των θεατών ως μια νέου τύπου ορχήστρα, που περιβάλλεται από το κοινό σε ένα τόξο, λίγο μικρότερο από 360°, παραπέμποντας, στην απρόσκοπτη επαφή που χαρακτήριζε τη ρωμαϊκή αρένα. Ο σκηνικός περίοπτος χώρος, αναπτύσσεται σε μια ανυψωμένη πλατφόρμα (*arcon*), που διαθέτει βοηθητικούς χώρους, καταπακτές και στέγαση σε μια μορφή πυργίσκου, με τη σημαία του θεάτρου στην κορυφή του.<sup>79</sup> Δύο ογκώδη υποστυλώματα στην άκρη περίπου της σκηνής συγκρατούσαν μια κεκλιμένη κατασκευή, ένα είδος παταριού, που έκρυβε τον σκηνογραφικό εξοπλισμό, ο οποίος κατέβαινε στην σκηνή. Αντίστοιχα μια καταπακτή στο κέντρο της πλατφόρμας επέτρεπε την εμφάνιση φαντασμάτων ή προσώπων του έργου κάτω από αυτήν. Αναλογιζόμενοι την σκηνή σε τομή, αντιλαμβανόμαστε τις δύο διευθύνσεις κίνησης κατά τη διάρκεια της πράξης. Οι μελετητές κάνουν αρχικά λόγο για την κατακόρυφη κίνηση προσώπων και εξοπλισμού στο επίπεδο της πλατφόρμας. Πέρα από αυτήν γίνεται λόγος και για την οριζόντια κίνηση που ταυτίζεται με τη δράση των ηθοποιών στο επίπεδο της σκηνής.<sup>80</sup> Σε ορισμένα θέατρα οροφή ήταν βαμμένη σαν γαλανός

<sup>78</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 78

<sup>79</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 68-69

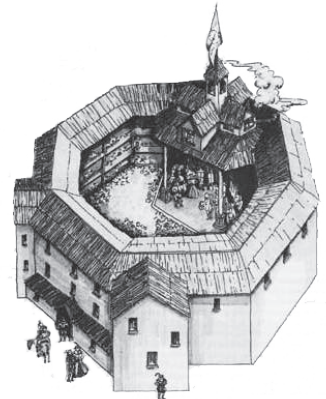
<sup>80</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 22



ουρανός για αυτό η στέγασή της είναι γνωστή και ως «επουράνια». Στο βάθος διακρίνεται ένας τοίχος με πόρτες - μια στοά πάνω από αυτές σχηματίζει ένα είδος «επισκηνίου»<sup>81</sup>. Πρωτοφανή για τη θεατρική πορεία μέχρι τότε ήταν το γεγονός ότι προσωπικότητες της κοσμικής ζωής είχαν τη δυνατότητα να παρακολουθήσουν το θεατρικό δρώμενο καθισμένοι σε ένα πάγκο, στο ίδιο το επίπεδο της πλατφόρμας που όριζε τη σκηνή. Στα αγγλικά θέατρα η αυλαία απουσιάζει. Η δραματουργία της εποχής χαρακτηρίζεται ως θέατρο λόγου, χωρίς ιδιαίτερη σκηνογραφική συμμετοχή στη δράση, άρα δεν υπάρχει η ανάγκη εναλλαγών τρισδιάστατων σκηνικών, απόκρυψης ή φανέρωσης τόπων και προσώπων του μύθου. Η μοναδική χρήση της αυλαίας είναι για να εμφανίσει το πίσω μέτωπο της σκηνής με το φανταστικό βάθος μιας δισδιάστατης προοπτικής άποψης. Στην ουσία μεταφέρεται στο πίσω μέρος με μοναδικό σκοπό τις εναλλαγές προοπτικών απεικονίσεων στο βάθος, ως ένα είδος βλέφαρου που σε κάθε άνοιγμά του φανερώνει κάτι άλλο.<sup>82</sup> Το αγγλικό θέατρο θεωρείται μαζί με το ελληνικό, το ζωντανότερο, ευγενέστερο και πιο φιλοσοφημένο θέατρο που γνώρισε η ανθρωπότητα, με εξαιρετικά κληροδοτήματα στην τέχνη, τη δραματουργία και τη θεατρική αρχιτεκτονική.

Το περίφημο θέατρο Globe στο Λονδίνο που είναι γνωστό και ως θέατρο «Ο» ή ως το θέατρο του Σαίξπηρ, αποτελεί το χαρακτηριστικότερο δείγμα θεατρικού χώρου στην ιστορία της αρχιτεκτονικής για τη συγκεκριμένη περίοδο. Το όνομά του προέρχεται από τη σφαίρα, δηλαδή το νέο κόσμο της εποχής των μεγάλων ανακαλύψεων από τους εξερευνητές, σχεδιάστηκε και κατασκευάστηκε από τον θεατρόφιλο James Burbage εξολοκλήρου από καλά πελεκημένο ξύλο βελανιδιάς. Η κάτοψή του ήταν πολυγωνική, η χωρητικότητα του έφτανε τα 3000 άτομα και η κάλυψή του γινόταν από άχυρα. Λόγω της έλλειψης τεχνητού φωτισμού και της ανοικτής οροφής του χώρου, οι παραστάσεις διαρκούσαν μόνο μέχρι τις 2μ.μ., όσο υπήρχε φυσικό φως. Το θέατρο απαρτιζόταν από τρεις ορόφους - εξώστες με μεγάλους πάγκους για τους θεατές, που είχαν την οικονομική δυνατότητα να πληρώσουν ένα σεβαστό ποσό ώστε να έχουν προνομακτική οπτική σε σχέση με τη πράξη και ειδικά θεωρεία για τους αξιωματούχους.<sup>83</sup> Το συνολικό ύψος της κατασκευής ξεπερνούσε τα 9 μ. Η σκηνή είχε εμβαδόν περίπου 100 τμ., τοποθετείται σε 1,5μ. ύψος πάνω από το επίπεδο της εσωτερικής αυλής, είχε 13μ. περίπου πλάτος και 8μ. βάθος.<sup>84</sup> Η στέγασή της επιτυγχάνεται στηριζόμενη σε δύο ξύλινες κολόνες και χαρακτηρίζεται από πλούσιο διάκοσμο. Οι κολώνες ήταν ζωγραφισμένες ώστε να θυμίζουν μάρμαρο με χρυσοβαμμένα κορινθιακά κιονόκρανα, η εξέδρα σηματοδοτείται με κόκκινες λωρίδες στη βάση της και στην οροφή τοποθετούνται γαλάζια φατνώματα με χρυσά αστεράκια.<sup>85</sup> Πάνω από αυτή υπήρχαν δευτερεύουσες σκηνές, που είχαν χρήση ως μπαλκόνια και επάλξεις κάστρου. Η πρόσβαση για το κοινό στο επίπεδο της περικλειστης πλατείας γινόταν μέσω δύο στενών διαδρόμων

Globe Theater - Το θέατρο του Σαίξπηρ (Λονδίνο)



εικ. 53: Globe Theater

<sup>81</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 80

<sup>82</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 163-164

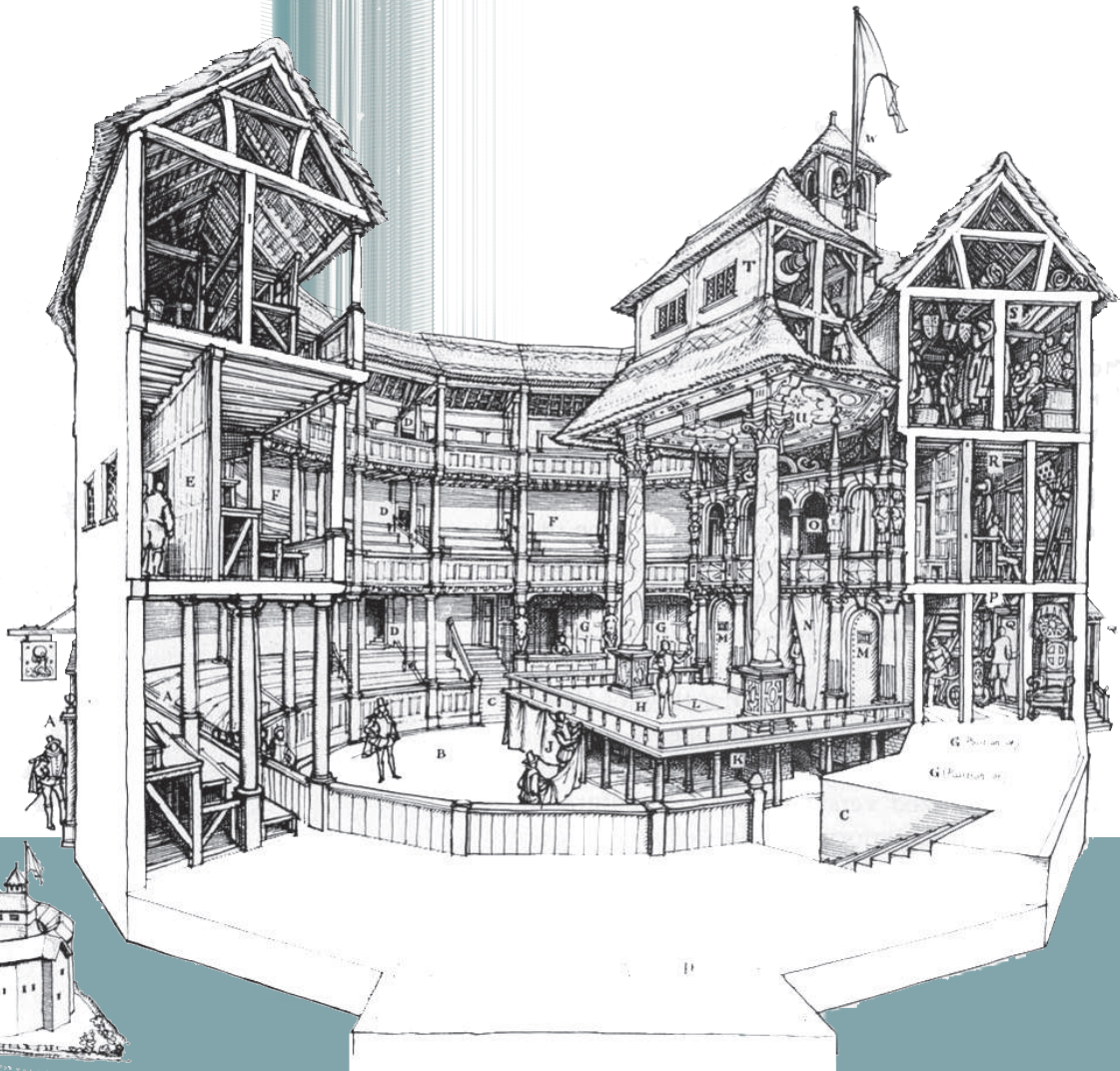
<sup>83</sup> Πουλιάνου Ρόη, Σκουλικά Μαρία και Τζαβέλλα Ευαγγελία, 2006, *Ο θεατρικός χώρος ως μέσο ταύτισης και επικοινωνίας, Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική έρευνα - διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών - Πολυτεχνική σχολή - Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Ξάνθη, σελ.31

<sup>84</sup> Τζοβλά Χ. και Καρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων - Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών - Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 25

<sup>85</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 160-162

που ήταν τοποθετημένοι ακριβώς κάτω από τους εξώστες. Δύο εξωτερικά κλιμακοστάσια σε μορφή πύργων τοποθετημένα ανατολικά και δυτικά εξυπηρετούσαν τη σύνδεση με τους εξώστες. Σύμφωνα με αναφορές το οικοδόμημα διέθετε συνολικά 20 θεωρεία, εκ των οποίων τα 5 που γειτνιάζαν με τη σκηνή να χρησιμοποιούνται ως καμαρίνια από τους ηθοποιούς. Η σκηνή ήταν ανοικτή από τις τρεις πλευρές και στο μοναδικό τοίχο της σκηνής στο πίσω μέρος παρουσιάζονται δύο ανοίγματα για την είσοδο και την έξοδο των ηθοποιών εκατέρωθεν ενός πεπλατυσμένου κεντρικού ανοίγματος που ήταν καλυμμένο με την αυλαία και εξυπηρετούσε σκηνογραφία όπως έχει πιο πάνω επισημανθεί. Πάνω από τα τρία αυτά ανοίγματα, ένα μπαλκόνι τοποθετημένο σε αυτό το κάθετο επίπεδο στο βάθος της σκηνής, διέτρεχε όλο το πλάτος της. Χωρίς αμφιβολία, είχε και κάποιο σύστημα με σχοινιά για την αλλαγή των σκηνικών με κουρτίνες ώστε να εξυπηρετείται η κατακόρυφη κίνηση που ήδη αναφέραμε στη δραματουργία της εποχής. Το νέο θεατρικό κτίσμα όσο καινούριο κι αν εκ πρώτης όψεως φαίνεται, δεν αποδεσμεύεται

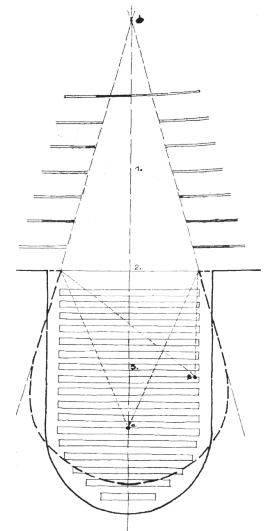
εικ. 53: Globe Theater, προοπτικό



από τις χαράξεις του Βιτρούβιου και το παρελθόν. Εντοπίζονται οι σχέσεις με τους αστερισμούς, διατηρεί κάτι από τη συνάντηση της ορχήστρας με τα τμήματα του κοίλου, ενώ ταυτόχρονα έχει κάτι από τις μορφές των βάρβαρων γηπέδων και την αίσθηση της αρένας. Εύστοχα ο Μαρτινίδης, τοποθετείται ως προς το θέατρο αυτής της περιόδου τονίζοντας ότι «παραμένει, πάντως, κεντρική η οριοθέτηση του ατόμου απέναντι σε μια κοινωνία που του επιβάλλει τους κανόνες και τις απαγορεύσεις της, παρεμβάλλοντας μίαν «αυλαία» στη συνείδησή του. Μίαν «αυλαία» ελέγχου και ηθικών φραγμών, που άλλοτε κρύβουν κι άλλοτε αποκαλύπτουν φόβους ή ένστικτα».<sup>86</sup> Όσο κι αν με την πρώτη ματιά η θέση αυτή θεωρηθεί καθαρά φιλοσοφική και κοινωνική, συσχετιζόμενη με το χωρικό πλαίσιο του θεάτρου εντοπίζονται οι παράμετροι της σε αυτό. Το Globe Theatre κάηκε ολοκληρωτικά το 1613 και ανακατασκευάστηκε από τον Peter Street τον επόμενο χρόνο, με νέα ξυλεία και κεραμίδια για τη στέγη του.

Ο συνδυασμός της μουσικής με τη θεατρική τέχνη και η εξέλιξη της προοπτικής αποτέλεσαν τα θεμέλια αυτού που ονομάζουμε στην επόμενη περίοδο της ιστορίας θέατρο του Μπαρόκ. Η επαναπροσέγγιση της θεατρικής τέχνης μέσα από τη νέα της μορφή έφερε το θέατρο όλο και πιο κοντά στο κοινό, ενδυναμώνοντας το θέαμα που άρχισε να γίνεται λαϊκό, δημόσιο και αναπόσπαστο κομμάτι της καθημερινότητας.<sup>87</sup> Ο 17ος και ο 18ος αιώνας ήταν μια από τις σημαντικότερες περιόδους της ευρωπαϊκής αρχιτεκτονικής για το θέατρο, ξεκινώντας κυρίως από την Ιταλία και συνεχίζοντας αργότερα με επιδράσεις και πρωτότυπες προτάσεις στη Γαλλία και την υπόλοιπη Ευρώπη.<sup>88</sup> Σε αντίθεση με τα αυλικά θέατρα του 16ου αιώνα, που αναφέρονταν μόνο στον άρχοντα και την ακολουθία του, η νέα τάση και αυτή η μετάβαση από το ιδιωτικό στο δημόσιο δημιουργεί την ανάγκη για μεγαλύτερο χώρο ικανών να φιλοξενήσουν τις απαιτήσεις της δραματουργίας. Αρχικά το πρόβλημα εντοπίζεται στο χώρο του αμφιθεάτρου καθώς υπάρχει η ανάγκη για εξυπηρέτηση μεγαλύτερου αριθμού θεατών. Το γνωστό αμφιθέατρο με τις κερκίδες αντικαθίσταται από την πλατεία, ένα επίπεδο δάπεδο με μικρή κλίση, για την εξασφάλιση της καλής οπτικής του θεατή. Ο χώρος της σκηνής με τις αναλογίες που ήδη γνωρίσαμε τώρα είναι δυσανάλογος σε σχέση με το χώρο των θεατών. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα η σκηνή να αποκτήσει βάθος, εξυπηρετώντας παράλληλα σκηνογραφικούς σκοπούς και αναζητούνται οι κατάλληλες χαράξεις για την τοποθέτηση των θεατών σε σχέση με αυτήν, ώστε να εξασφαλίζεται η καλύτερη οπτική και ακουστική.<sup>89</sup> Το αυξημένο βάθος της σκηνής δημιουργεί την ανάγκη για πιο σύνθετα και εντυπωσιακά σκηνικά, που με τη σειρά τους απαιτούν πιο εξελιγμένη τεχνολογία για τις εναλλαγές και την ανάδειξή τους. Το αμφιθέατρο διαμορφώνεται

Το θέατρο του Μπαρόκ



εικ. 54: Σχηματοποιημένη κάτοψη

<sup>86</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 168

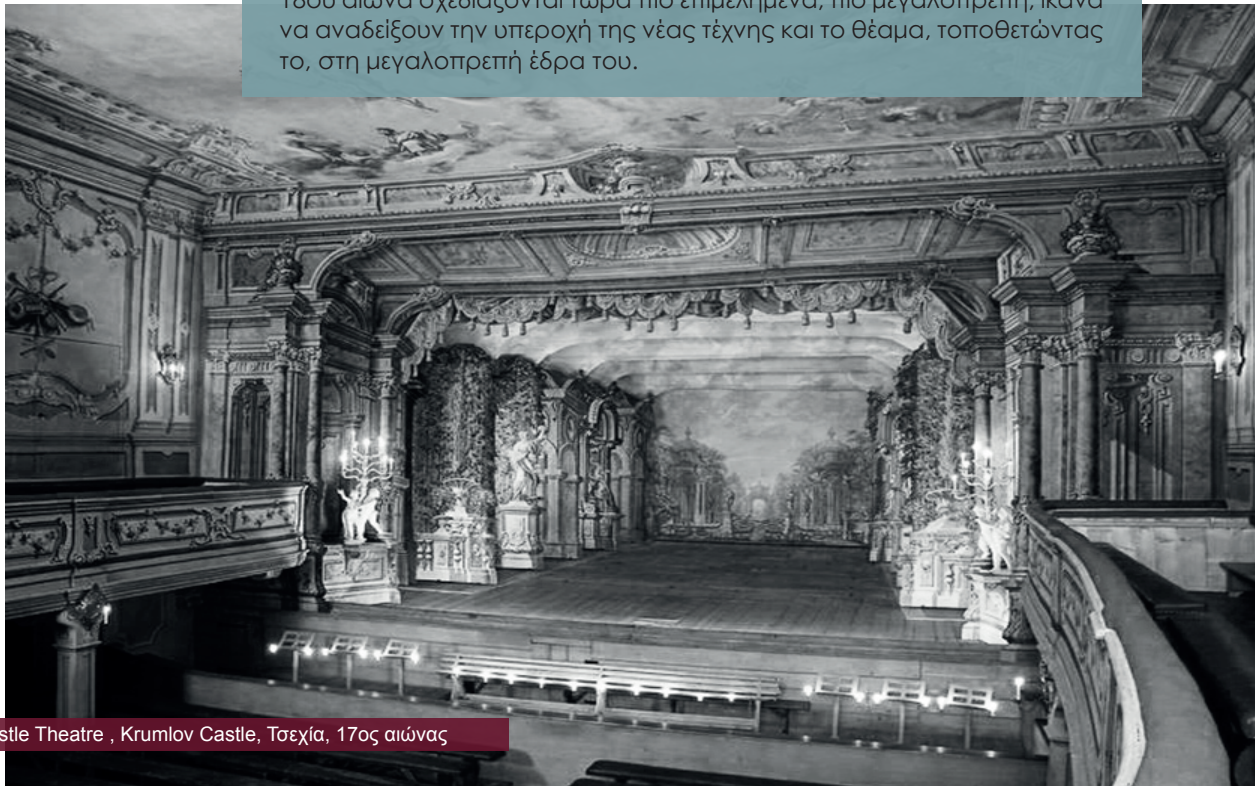
<sup>87</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 81

<sup>88</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 172

<sup>89</sup> Πουλιάνου Ρόη, Σκουλίκα Μαρία και Τζαβέλλα Ευαγγελία, 2006, *Ο θεατρικός χώρος ως μέσο ταύτισης και επικοινωνίας, Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική έρευνα – διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Πολυτεχνική σχολή – Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Ξάνθη, σελ.53



σύμφωνα με τη διάταξη της οπλής αλόγου<sup>90</sup> και τα πολυτελή θεωρεία είναι πλέον απαραίτητη προσθήκη. Η κοινωνική συμβολική του θεάτρου δεν ισχύει μόνο στα όσα αναπαριστά η σκηνή αλλά και στα όσα συνδέουν ολόκληρο το θεατρικό οικοδόμημα. Το νέο κτίριο συνδυασμένο με τις επαναστατικές τάσεις ή τις παλινορθώσεις που παρατηρούνται στην περίοδο αυτή, δεν στοχεύει στην κατάργηση των αριστοκρατικών προνομίων αλλά στη διευρυμένη αναδιανομή τους, συνεχίζοντας να υποστηρίζει τους ταξικούς διαχωρισμούς.<sup>91</sup> Το σύνολο των λειτουργιών, πλέον, προστατεύονται από μια ενιαία στέγη και τα νέα κτίρια που κατασκευάστηκαν ανέδειξαν και εξυπηρέτησαν μια νέα μορφή παραστατικής τέχνης, την Όπερα που αποτελεί ένα μεγάλο κεφάλαιο με τη δική του σημασία και ιστορία. Η επιρροή που άσκησαν τα θέατρα της περιόδου του Μπαρόκ στη μετέπειτα ανάπτυξη του θεατρικού κτίριου είναι αναμφισβήτητα σπουδαία. Η χρήση πολυτελών θεωρείων εξαπλώνεται και οι μεγαλοπρεπείς πολυέλαιοι για εξυπηρέτηση φωτισμού εντυπωσιάζουν. Παρατηρείται «σχεδόν οργανική οικοδόμηση, σε διάφορες κλίμακες και διακοσμητικές φορτίσεις, νέων θεάτρων του ίδιου τύπου. Θεάτρων που, όπως στην εποχή της Ρώμης, κτίζονται οπουδήποτε και, πολύ συχνά, σε περίοπτες θέσεις μέσα στις πόλεις».<sup>92</sup> Τα θέατρα του 18ου αιώνα σχεδιάζονται τώρα πιο επιμελημένα, πιο μεγαλοπρεπή, ικανά να αναδείξουν την υπεροχή της νέας τέχνης και το θέαμα, τοποθετώντας το, στη μεγαλοπρεπή έδρα του.



εικ. 55: Castle Theatre , Krumlov Castle, Τσεχία, 17ος αιώνας

<sup>90</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 90 Σχετικά με την κάτοψη: «Σχηματική διάταξη σκηνής (1) τόξου προσκήνιο (2) και πλατείας (3). Είναι προφανής η διαφορά της προοπτικής εντύπωσης μεταξύ του θεατή "α" που βρίσκεται ακριβώς απέναντι από το σημείο φυγής της προοπτικής συνθέσεως και του θεατή "β" ο οποίος έχει απομακρυνθεί. Για να βελτιωθεί η ορατότητα, το σχήμα σφενδόνης που δόθηκε στην πλατεία θα αντικατασταθεί με το σχήμα πετάλου (διακεκομμένη γραμμή)».

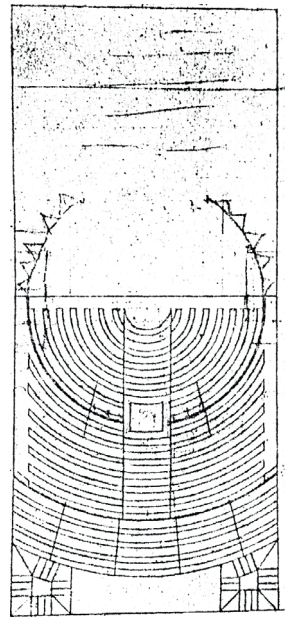
<sup>91</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 171 - 172

<sup>92</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 180

Οι αρχιτεκτονική των θεάτρων του Μπαρόκ επηρεάζει προφανώς και τα θέατρα της Ελισαβετιανής περιόδου επιφέροντας αλλαγές στον αρχιτεκτονικό τύπο που είχε καθιερωθεί για τους θεατρικούς χώρους στην Αγγλία. Τα νέα θέατρα ήταν ιδιωτικά, στεγασμένα και προνομιούχα, καθώς είχαν τη δυνατότητα να λειτουργούν σε οποιοσδήποτε καιρικές συνθήκες και υπό το φως των κεριών. Αρχικά τα θέατρα αυτά ήταν μικρά σε κλίμακα, καθώς απευθύνονταν σε ένα περιορισμένο προνομιούχο κοινό, αλλά κατόρθωσαν να καθιερώσουν πλέον τη χρήση του ιταλικού προσκηνίου στην Αγγλία, με πρότυπα το Teatro Olimpico, τα ρωμαϊκά αμφιθέατρα και την όπερα.<sup>93</sup> Σύμφωνα με τον Ph. Hartnoll, δύο κτίρια κατάφεραν να κερδίσουν το μονοπώλιο και το ενδιαφέρον, το Drury Lane Theatre, και το Covent Garden Opera House, ήταν τα δύο μοναδικά θέατρα του Λονδίνου την συγκεκριμένη περίοδο.<sup>94</sup> Εξετάζοντας το πρώτο και τα στάδια σχεδιασμού του, παρατηρείται η μετάβαση από τη νοοτροπία του σχεδιασμού των Ελισαβετιανών θεάτρων, σε αυτά του ιταλικού προσκηνίου. Στα πρώτα σχέδια που εκπονήθηκαν το 1632- 1723 από τον αρχιτέκτονα Sir Christopher Wren, το αμφιθέατρο που απευθύνεται στο κοινό και ο σκηνικός χώρος συνδέονται με μια κυκλική σχέση, ανάλογη με αυτήν των θεατρικών κατασκευών κατά την Ελισαβετιανή περίοδο. Το δάπεδο το αμφιθέατρου χαρακτηρίζεται από έντονη κλίση και χωρίζεται σε δύο διαζώματα, εκ των οποίων το πλησιέστερο στη σκηνή αποτελεί στη χάραξή του τμήμα ημικυκλίου, ενώ τα πίσω καθίσματα χαράσσονται ως τόξα ομόκεντρων κύκλων. Το προσκήνιο αποτελεί το δεύτερο ημικύκλιο που ολοκληρώνει τον κύκλο σε σχέση με το ημικύκλιο του αμφιθέατρου. Σε αυτό το εμπρόσθιο τμήμα της σκηνής, η απουσία της σκηνογραφίας ταυτιζόταν με τη λιπότητα της ελισαβετιανής παράδοσης. Μια καινοτομία στο σχεδιασμό αποτελούν οι πλευρικές πόρτες που τοποθετούνται για διευκόλυνση της πρόσβασης των ηθοποιών σε αυτό. Το προσκήνιο, διαδέχεται μια βαθιά σκηνή με ελαφριά κλίση που αντιπροσώπευε το φανταστικό κόσμο και εμπλουτίζεται με ζωγραφικά σκηνικά.<sup>95</sup> Η δεύτερη εκδοχή του Drury Lane το 1674, η οποία υλοποιήθηκε αλλά αντικαταστάθηκε το 1775 από ένα τρίτο ακόμα πιο λειτουργικό, προέβλεπε ότι ο κύκλος που ενώνει τη σκηνή με το αμφιθέατρο, σύμφωνα με την προηγούμενη εκδοχή, καταργείται, αλλά χρησιμοποιείται μια καμπύλη διάταξη στις σειρές των καθισμάτων. Ο επηρεασμός από την ιταλική όπερα έχει ως αποτέλεσμα την προσθήκη θεωρείων και εξωστών.<sup>96</sup> Το προσκήνιο συνδέεται με τη σκηνή, καθώς τώρα, το επίπεδό της, εμφανίζεται επικλινές και το σύνολο της εμπλουτίζεται με κουίντες.<sup>97</sup> Οι πλευρικές πόρτες στο χώρο του προσκηνίου που προβλέφθηκαν στην προηγούμενη φάση του σχεδιασμού αρχικά παρέμειναν, αλλά σύμφωνα με την πορεία των αγγλικών θεάτρων μετέπειτα, μειώνονται ανάλογα με το μέγεθος του προσκηνίου και τελικά καταργούνται. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και με το προσκήνιο. Άλλοτε καταργείται, ώστε να επεκταθεί το αμφιθέατρο για

Το αγγλικό θέατρο της παλινόρθωσης

Drury Lane Theatre



εικ. 56: Κάτοψη πρώτης εκδοχής

<sup>93</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 135

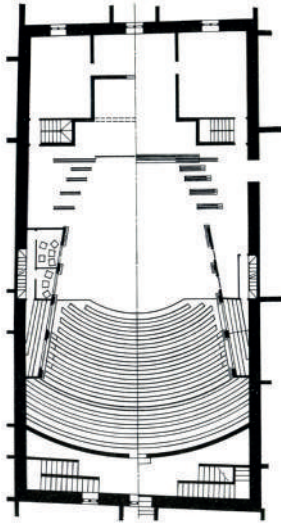
<sup>94</sup> Ph. Hartnoll, 1980, *Ιστορία θεάτρου*, Αθήνα, σελ 132-133

<sup>95</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρασάφη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 25

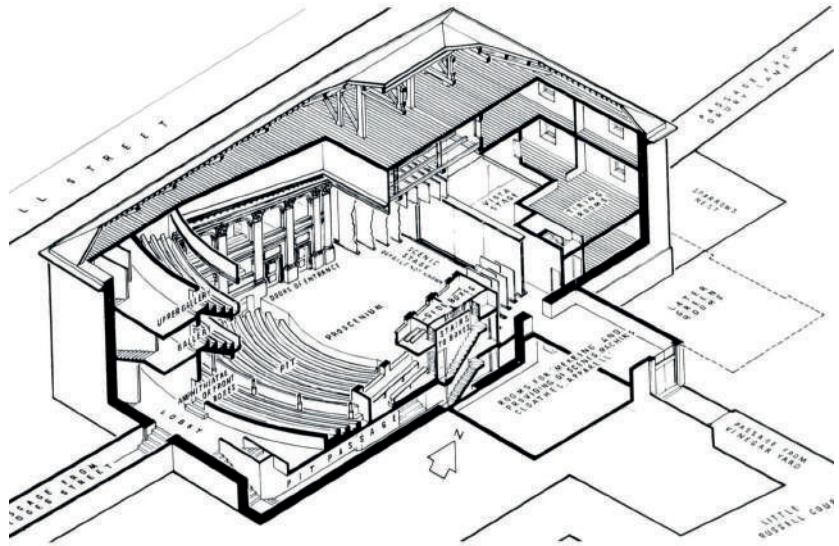
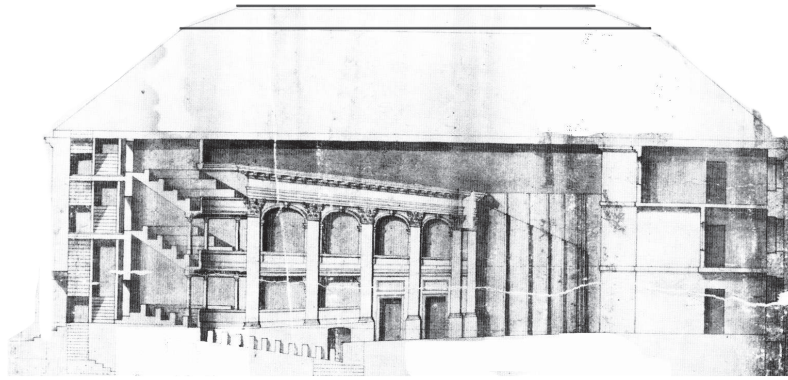
<sup>96</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 103

<sup>97</sup> Κουίντες ονομάζονται τα πλευρικές κατακόρυφες επιφάνειες που αποκόβουν τη θέα προς τα παρασκήνια. Τοποθετούνται συχνά υπο κλίση ενισχύοντας το προοπτικό βάθος και ενίοτε ζωγραφίζονται με σκοπό την ενίσχυση των σκηνογραφικών προθέσεων.

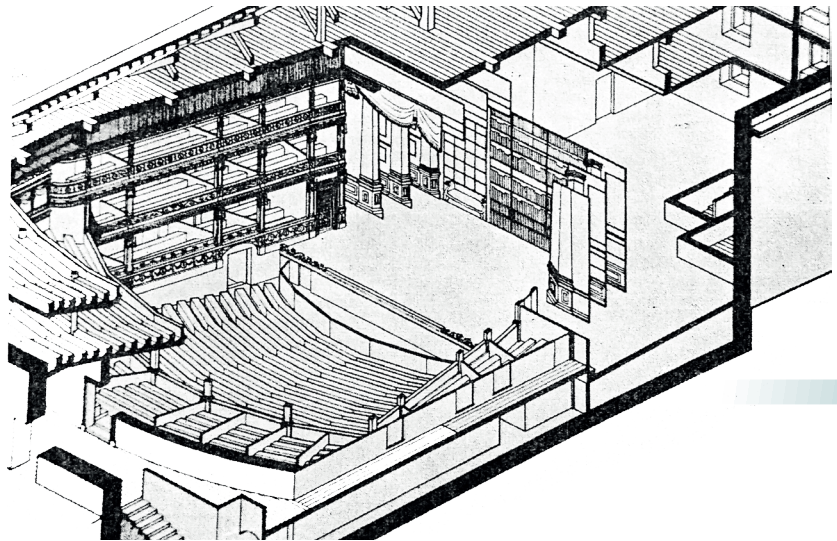




εικ. 57: Σχέδια δεύτερης εκδοχής Drury Lane Theatre, 1674

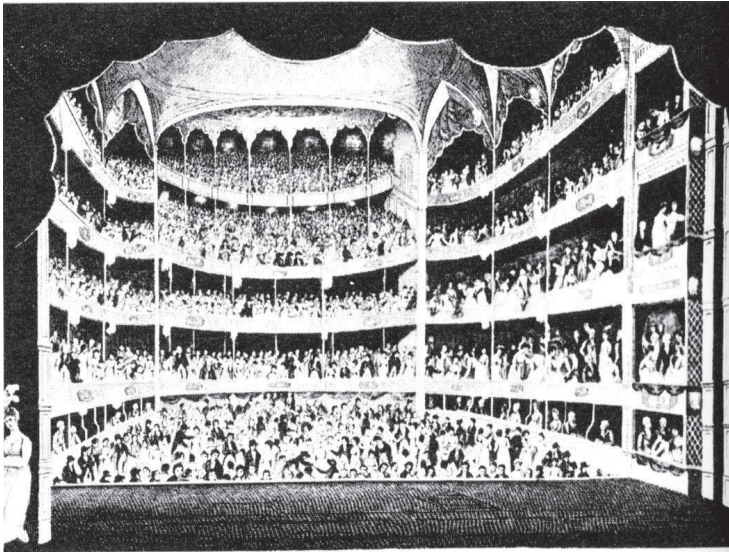


εικ. 58: Τρίτη εκδοχή Drury Lane Theatre, 1775





σκοπούς χωρητικότητας και άλλοτε δίνει τη θέση του στην ορχήστρα, ώστε να εξυπηρετηθούν παραστάσεις όπερας. Οι εκδοχές αυτές γίνονται αντιληπτές κυρίως στην τρίτη εκδοχή του, το 1794, όταν το νέο Drury Lane άνοιξε τις πόρτες του και θεωρήθηκε ως το μεγαλύτερο θέατρο ολόκληρης της Ευρώπης.<sup>98</sup>



εικ. 59: Εσωτερική απεικόνιση Drury Lane Theatre, 1794

Τον 19ο αιώνα κατά κύριο λόγο αναπτύσσεται το εμπορικό θέατρο, ενταγμένο στην πόλη χρησιμοποιώντας κατά κύριο λόγο, ήδη υπάρχοντα κελύφη, διαμορφωμένα στα δεδομένα του τύπου της εποχής και σε ορισμένες περιπτώσεις δημιουργώντας νέους χώρους από την αρχή. Η θεατρική αρχιτεκτονική της περιόδου αυτής χαρακτηρίζεται από την τυπολογία του box-set με τα βασικά αρχιτεκτονικά στοιχεία και τους συμβολισμούς να εδραιώνονται, να εξαπλώνονται και να στιγματίζουν τις αίθουσες παραστάσεων. Η αληθοφάνεια και ο αντικατοπτρισμός των κοινωνικών δεδομένων στη δραματουργία οδηγούν στην μετωπική τοποθέτηση του θεατή απέναντι στο δρώμενο. Το μετωπικό αυτό αντίκρισμα που καθιστά τη δεξιά πλευρά του ενός, αριστερή του άλλου και το αντίστροφο, εφαρμόζεται στο χώρο των θεατών διαμορφώνοντας την πλατεία για το κοινό αλλά και την τοποθέτηση των βασιλικών θεωρείων απέναντι από τη σκηνή, η οποία πλέον αναπτύσσεται καθ' ύψος και υποστηρίζεται από σκηνογραφικούς μηχανισμούς.<sup>99</sup> Οι δύο αυτοί κόσμοι, του πραγματικού και του «ειδώλου» όπως συμβαίνει στο φαινόμενο του καθρέφτη, εντάσσονται κάτω από το ίδιο κέλυφος, μέσα στο ίδιο περιβάλλον και ονοματίζονται ως δύο στερεά σε επαφή, καθιερώνοντας το 1840 το περίφημο box-set.<sup>100</sup> Το δίπολο σκηνής – θεατών παραλληλίζεται με κύβο και κώνιδο. Ο κύβος συμβολίζει το μεταβαλλόμενο κόσμο της σκηνής, που μεγεθύνεται προς τις τρεις διαστάσεις ώστε να καταστεί ικανός να

19ος αιώνας

<sup>98</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 104

<sup>99</sup> Πουλιάδου Ρόη, Σκουλικά Μαρία και Τζαβέλλα Ευαγγελία, 2006, *Ο θεατρικός χώρος ως μέσο ταύτισης και επικοινωνίας, Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική έρευνα – διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Πολυτεχνική σχολή – Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Ξάνθη, σελ.61

<sup>100</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 30

προσφέρει ρεαλιστική αναπαράσταση με κάθε πειστική αληθοφάνεια.<sup>101</sup> Στην πραγματικότητα, ο ιδεατός αυτός κύβος που είναι γνωστός και ως «το κουτί των αισθήσεων» ή «των ψευδαισθήσεων», εμπεριέχει το σύνολο της επιφάνειας της σκηνής μαζί με τα υποστηρικτικά, τους εξοπλισμούς και τα τεχνολογικά εργαλεία που αποσκοπούν στην αναπαράσταση του κόσμου του μύθου. Αποτελούν τα μέσα που διαμορφώνουν το χώρο και υποστηρίζουν την σκηνογραφία παραθέτοντας την πλάνη ενώπιον της αλήθειας των θεατών. Το σύμπαν της σκηνής, συναντάται σε απόλυτη επαφή με τον κύλινδρο που αφιερώνεται στην άνεση των θεατών στον χώρο και απέναντι στο θέαμα και επενδύεται με «χρυσοκόκκινο μανδύα» ώστε να εκφράσει το κύρος και την πολυτέλειά του. Στον κύλινδρο εμπεριέχονται χωρικές δομές που εκφράζονται ήδη στο επίπεδο της πόλης. Τα θεωρεία ως άλλα σπίτια με τα σαλονάκια τους, εντάσσονται στο ίδιο χωρικό πλαίσιο με τις κερκίδες-διαμονές των κατώτερων στρωμάτων. Οι δύο αυτές κοινωνικές τάξεις, όπως συμβαίνει στο επίπεδο της πόλης σε δρόμους και πλατείες, διασταυρώνονται αντίστοιχα σε ζώνες κυκλοφορίας, σημεία στάσης και αναμονής.<sup>102</sup> Οι πεταλοειδείς διατάξεις των θέσεων και τα σαλονάκια των θεωρείων συγκλίνουν προς το κέντρο του προσκήνιου, εστιάζοντας την προσοχή και τα βλέμματα προς αυτό. Ο Μαρτινίδης διαπιστώνει ότι «Κύβος και κύλινδρος επαναλαμβάνουν, κατά μία έννοια το «ανθρωπογενές ορθογώνιο» και τον «ιερό κύκλο» —τις σκαλιστές εισόδους προς τα ιερά τελέστρια και τη συμβολική κοινωνία στη διάταξη του χορού— που γέννησαν τους πρώτους θεατρικούς χώρους».<sup>103</sup> Τα δύο αυτά γεωμετρικά σχήματα ταυτίστηκαν στη χωρική δομή του θεάτρου αφότου ο κύβος αποτέλεσε το μέλος που οργανώνει την αντίληψη και ταύτιση των θεατών με το χώρο του μύθου. Το κουτί που αναπτύσσεται πίσω από το τόξο του προσκήνιου, πλέον, βρίσκει την απόλυτη δυναμική του σε αυτή τη φάση της θεατρικής ιστορίας. Λειτουργεί ως ένα ιδιωτικό δωμάτιο, στο οποίο οι ηθοποιοί έχουν πρόσβαση από κανονικές πόρτες, με το εσωτερικό του να αποκαλύπτεται με την αφαίρεση του τέταρτου τοίχου. Η ατμόσφαιρα συσκότισης του ακροατηρίου σε αντίθεσή με τη φωτισμένη σκηνή οργανώνει ένα επικοινωνιακό σχήμα τύπου κλειδαρότρυπας, όπου το κοινό στην αφάνεια και μετωπικά τοποθετημένο, παρατηρεί τα δράματα που εκτυλίσσονται στη σκηνή, πίσω από τα όρια του προσκήνιου, ανεμπόδιστα. Από την άλλη πλευρά, το σύνολο των ηθοποιών στη σκηνή υπηρετεί την τέχνη του, αδιαφορώντας για το κοινό που πλέον δεν έχει καμιά συμμετοχική στάση ή επιρροή στη ροή της παράστασης. Ως μια τρισεπίστατη οθόνη, με ένα άυλο δίαυλο μεταφοράς της εικόνας και τις πληροφορίες ανάμεσα σε πομπό και δέκτη, αναπαριστούνται με τη συμβολή της σκηνογραφίας πιστές χωρικές και δραματουργικές περιγραφικές εικόνες της πλοκής του μύθου.<sup>104</sup> Με το ρεαλισμό, η αυλαία αποκτά ιδιαίτερη σημασία, καθώς αντικαθιστά τον τέταρτο τοίχο

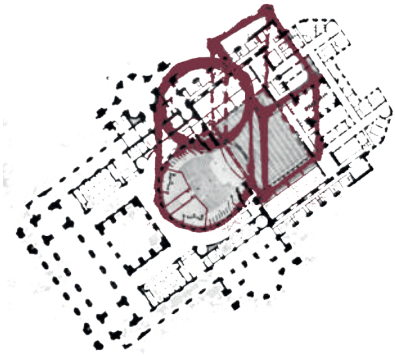
<sup>101</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 189

<sup>102</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 192

<sup>103</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 189

<sup>104</sup> Πουλιάδου Ρόη, Σκουλίκα Μαρία και Τζαβέλλα Ευαγγελία, 2006, *Ο θεατρικός χώρος ως μέσο ταύτισης και επικοινωνίας, Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική έρευνα – διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Πολυτεχνική σχολή – Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Ξάνθη, σελ.61

της σκηνής. Λειτουργεί ως το διαχωριστικό ευμετάβλητο όριο μεταξύ θεατών και ηθοποιών, δίνοντας την εντύπωση ότι απομονώνει τους μεν από τους δε. Ταυτόχρονα ορίζει τότε επιτρέπεται η επαφή των δύο κάτω από συγκεκριμένες άτυπες συνθήκες παρέχοντας παράλληλα, τη δυνατότητα σκηνογραφικής οργάνωσης, πίσω από αυτήν. Η ανάπτυξη της σκηνικής τεχνολογίας στη Γερμανία, δίνει λύσεις στα προβλήματα αλλαγής των σκηνικών τοποθετώντας μεγάλες περιστρεφόμενες πλατφόρμες. Η συνάντηση αυτών των δύο γεωμετρικών σχημάτων, σύμφωνα με τους μελετητές μπορεί να θεωρηθεί η προϋπόθεση για τη θεατρική αρχιτεκτονική. Ο κύβος της σκηνής, διαμορφωμένος πια μέσα από την πορεία της θεατρικής αρχιτεκτονικής, τοποθετείται αντικριστά στον κύλινδρο που συνθέεται με τους πολυώροφους εξώστες και την πλατεία για τους θεατές. Η φόρμουλα που πρωτοδοκιμάστηκε στο ανοικτό θέατρο του Σαίξπηρ, εξελίχθηκε και ωρίμασε παράγοντας μια ιδιότυπη σχέση μεταξύ ηθοποιού-θεατή. «Σύμπαν της σκηνής και πλήθος της αίθουσας βρίσκονται απολύτως αποκομμένοι αλλά και απολύτως αντικατοπτρίζοντες ο ένας τον άλλο». <sup>105</sup> Στη φάση αυτή, πλέον, στο ενιαίο θεατρικό περίβλημα, ο κόσμος της σκηνής λειτουργεί ως πομπός της ψευδαισθήσης κι ο κόσμος της αίθουσας ως ο τέλειος δέκτης. Η Ελέν Λεκλερ παρατηρούσε ότι οι δύο πλευρές οδηγούν «σε μίαν έκσταση διαδοχικών αντικατοπτρισμών, υπό το πρόσχημα μιας δραματουργίας». <sup>106</sup> Στα πλαίσια μιας αρχιτεκτονικής και δραματουργικής συνθήκης, αυτές οι δύο ξέχωρες χωρικές δομές συνδιαλέγονται και η κάθε μια γίνεται αναπόσπαστο κομμάτι της άλλης.

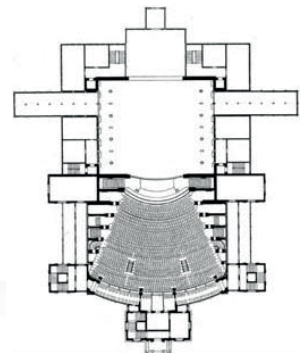


εικ. 60: Σχέση κυλίνδρου - κύβου

Τον 19ο αιώνα επικράτησε στατικότητα στην ανοικοδόμηση νέων θεάτρων. Στην Ευρώπη και συγκεκριμένα στην Αγγλία, το θέατρο Royal του Plymouth, θεωρείται το αντιπροσωπευτικότερο δείγμα θεατρικής αρχιτεκτονικής της περιόδου αυτής. Μελετώντας το κανείς, διακρίνει το δίπολο κύβου – κυλίνδρου. Διαπιστώνεται από τη μια, η νέα δυναμική του κύβου σκηνής με τις μεγάλες επιφάνειες, το ύψος, το βάθος και τα υποστηρικτικά της ενώ από την άλλη εμφανίζεται η μεγαλοπρέπεια του χώρου των θεατών, η μετωπική διαρρύθμιση των θέσεων στην πλατεία και τις ζώνες εξωστών με την καμπυλόμορφη χάραξή τους. Εξαιρεση αποτέλεσαν για τον ευρωπαϊκό χώρο, η Όπερα των Παρισίων αλλά και το θέατρο φεστιβάλ του Bayreuth. Το δεύτερο, ως αξιόλογο κτίσμα αποτέλεσε καινοτόμο προπομπό ενός δημοκρατικότερου θεάτρου. Είναι η σημαντικότερη εξέλιξη για τον 19ο αιώνα που θα φέρει την αλλαγή στον αιώνα που θα ακολουθήσει. <sup>107</sup> Σχεδιασμένο από τον Richard Wagner, το αμφιθέατρο εδραίωσε τη δημοκρατία, παρέχοντας σε όλους τους θεατές την ίδια οπτική άνεση και κατήργησε διαχωριστικές ζώνες και θεωρεία. Η τοποθέτηση των καθισμάτων σε ένα έντονα επικλινές δάπεδο και με την πλατεία να παίρνει ξανά την αμφιθεατρική της μορφή, εξυπηρέτησε

Θέατρο Royal του Plymouth

Θέατρο φεστιβάλ του Bayreuth



εικ. 61: Κάτοψη Bayreuth, 1876

<sup>105</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 190

<sup>106</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 191

<sup>107</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 115

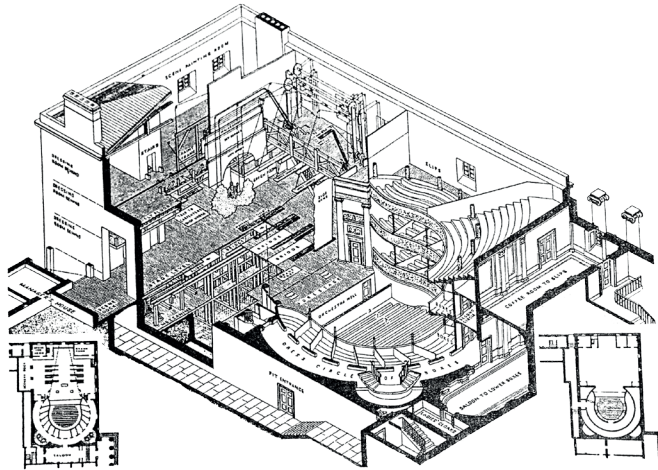


το στόχο του. Η σκηνή ήταν βασισμένη στη φιλοσοφία του τύπου της Ιταλικής σκηνής, είχε περίπου την ίδια αναλογία σε βάθος με το χώρο του αμφιθεάτρου και μια ελαφριά κλίση για διευκόλυνση της ορατότητας των θεατών. Δύο διάδρομοι εκατέρωθεν της σκηνής παρείχαν σκηνογραφικές δυνατότητες αλλαγής των παραπετασμάτων του φόντου. Μπροστά από το ελαφρά καμπύλο προσκήνιο και σε όλο το πλάτος, είχε δημιουργηθεί ένας χώρος για την ορχήστρα σε πολύ χαμηλότερο επίπεδο. Ενδιαφέρον παρουσίαζε το ύψος του «πύργου» της σκηνής, καθώς και το υποσκήνιο, δηλαδή το υπόγειό της, όπου τοποθετούνταν μηχανικά μέσα ανοίγματος των καταπακτών και αναρτήσεως των πετασμάτων της οροφής.<sup>108</sup>

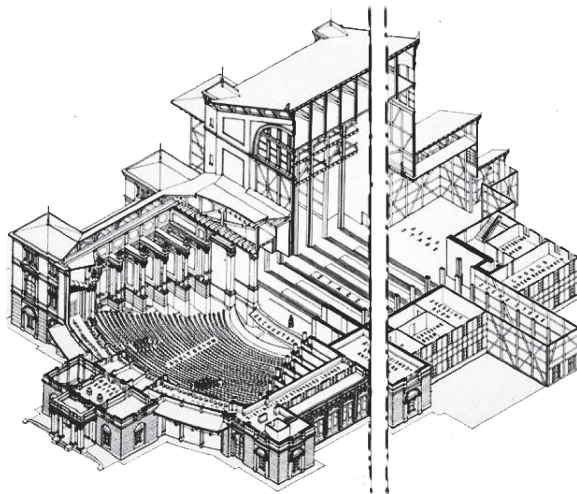
εικ. 62: Εσωτερική άποψη Opera House Bayreuth



<sup>108</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ., 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 36



ΕΙΚ. 63: Θέατρο Royal του Plymouth



ΕΙΚ. 64: Opera House Bayreuth

Ο καταδικασμένος στην παθητικότητά του θεατής<sup>109</sup> και η αδιαφορία του θεάματος οφείλονται για την αίσθηση της κλειδαρότρυπας που εφαρμόστηκε στο θέατρο του προηγούμενου αιώνα. Σε συνδυασμό με το ρεαλισμό και τον νατουραλισμό που είχαν εξελιχθεί δημιουργούσαν την εντύπωση μιας «καλοτραβηγμένης φωτογραφίας». Η τάση αυτή κατά τη θεατρική ιστορία, άρχισε με την είσοδο του 20ου αιώνα, να αμφισβητείται καθώς έγινε αντιληπτό ότι η τόσο ξαφνική αυτή διακοπή σχέσεων ηθοποιού – θεατή ήταν ένα φαινόμενο που δεν είχε προηγούμενο. «Στα αρχαία ελληνικά θέατρα οι θεατές αγκαλιάζουν σχεδόν την ορχήστρα, στον Μεσαίωνα το κοινό ανακατευόταν με τους ηθοποιούς, ενώ στην ελισαβετιανή περίοδο, όπως και στην ελληνική, ή προωθημένη σκηνή διαχειριζόντουσαν μια άμεση σχέση του ηθοποιού με τους θεατές». <sup>110</sup> Η διαπίστωση αυτή οδήγησε στην αναζήτηση νέων τύπων θεατρικών χώρων, δημοκρατικότερης δομής, ικανών να προκαλέσουν μια στενότερη επαφή ηθοποιών και θεατών. Η εξέλιξη του θεατρικού

Το θέατρο του 20ου αιώνα

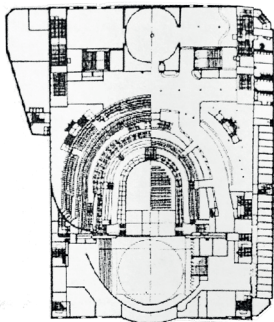
<sup>109</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 120

<sup>110</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 126

Αναζήτηση νέας χωρικής  
θεατρικής δομής - Οι  
τάσεις της Εποχής

κτίσματος και η χωρική υπόσταση και έννοια της σκηνής σε αυτή τη φάση πέρασε από διάφορους σταθμούς, θεωρίες, αναζητήσεις και εφαρμογές.<sup>111</sup> Κατά την αναζήτηση της καταλληλότερης νέας χωρικής θεατρικής δομής, παρατηρούνται τάσεις στην αρχιτεκτονική, αλλά και στην τέχνη γενικότερα που δεν θα μπορούσαν να μην επηρεάσουν τους τότε μελετητές. Κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου, κατασκευάζονται θέατρα μεγάλου εύρους έχοντας τη βάση τους στα αρχαιοελληνικά πρότυπα. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι το Grosses Schauspielhaus<sup>112</sup> (1919) και το θέατρο φεστιβάλ του Cambridge<sup>113</sup>(1929), τα οποία όπως και άλλα, λόγω του μεγέθους τους δεν καταφέρνουν να επαναφέρουν την οικειότητα ανάμεσα σε θεατές και ηθοποιούς. Τότε κάνουν την εμφάνισή του μικρότερα θέατρα τα οποία στηρίζουν κατά κύριο λόγο αποκλειστικά το δράμα. Εκεί ακμάζει το «Ελεύθερο θέατρο» που εξυπηρετείται κτιριακά αρχικά εντελώς από τις στοιχειώδεις εγκαταστάσεις. Στεγάζεται κυρίως σε μικρά θέατρα χωρητικότητας 200-300 θεατών, χωρίς ιδιαίτερο αρχιτεκτονικό ενδιαφέρον, και στη συνέχεια υποστηρίζεται από το εμπορικό θέατρο, οπότε στεγάζεται σε δικά του κτίρια. Η οπτική άνεση προς τη σκηνή και η δημοκρατικότερη σχέση όλων προς την παράσταση, οδηγεί στην διαπλάτυνση του σχήματος του αμφιθεάτρου. Παράλληλα οι παραστατικές τέχνες διαχωρίζονται καθώς η κάθε μια έχει διαφορετικές λειτουργικές απαιτήσεις. «Η μουσική και ο χορός αποκτούν τον δικό τους χώρο με τη μετατροπή ή δημιουργία κτιρίων σε χώρους συναυλιών. Η Όπερα περιορίζεται στα ειδικά για αυτήν κτίρια των δύο προηγούμενων αιώνων. Η μουσική κωμωδία, η επιθεώρηση και το μεγάλο θέαμα εξυπηρετούνται με τα υπάρχοντα εμπορικά θέατρα τύπου Broadway».<sup>114</sup> Ο Brecht στιγματίζει τη Γερμανία με το πολιτικό και επικό θέατρο να κερδίζει έδαφος ενώ

εικ. 65: Κάτοψη Grosses Schauspielhaus



<sup>111</sup> Κακουδάκη Τζωρτζίνα και Πατρίτσια Απέργη, 2008, *Θέατρο – Θεατρική παιδεία*, Σειρά: Πολιτισμός – Τέχνες – Διαχείριση ελεύθερου χρόνου, Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων - Γενική Γραμματεία Εκπαίδευσης Ενηλίκων Κέντρα Εκπαίδευσης Ενηλίκων, σελ. 24

<sup>112</sup> Θέατρο Grosses Schauspielhaus (Hans Poelzig, Max Reinhardt): Πρόκειται για ένα από τα μεγαλύτερα θέατρα της εποχής με χωρητικότητα 3500 θεατών όπου εφαρμόστηκαν οι ιδέες μεγάλων σκηνοθετών της εποχής ανάμεσά τους ο Arria και Graig. Το αμφιθέατρό του, ήταν σχεδιασμένο με βάση τα πρότυπα του αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Τα καθίσματα περιβάλλουν τη σκηνή στις τρεις πλευρές της. Με μια μεγάλη πλατφόρμα δημιουργήθηκε μια ανοικτή σκηνή μπροστά από το προσκήνιο διατηρώντας παράλληλα μια βαθιά σκηνή. Σκοπός ήταν η δράση να πλησιάζει τους θεατές. Πάνω από αυτή τοποθετήθηκε ένας τρούλος και ο εξοπλισμός της συμπληρώθηκε με μια περιστρεφόμενη πλατφόρμα. Έτσι η ίδια σκηνή αποτελεί σκηνογραφικό φόντο.

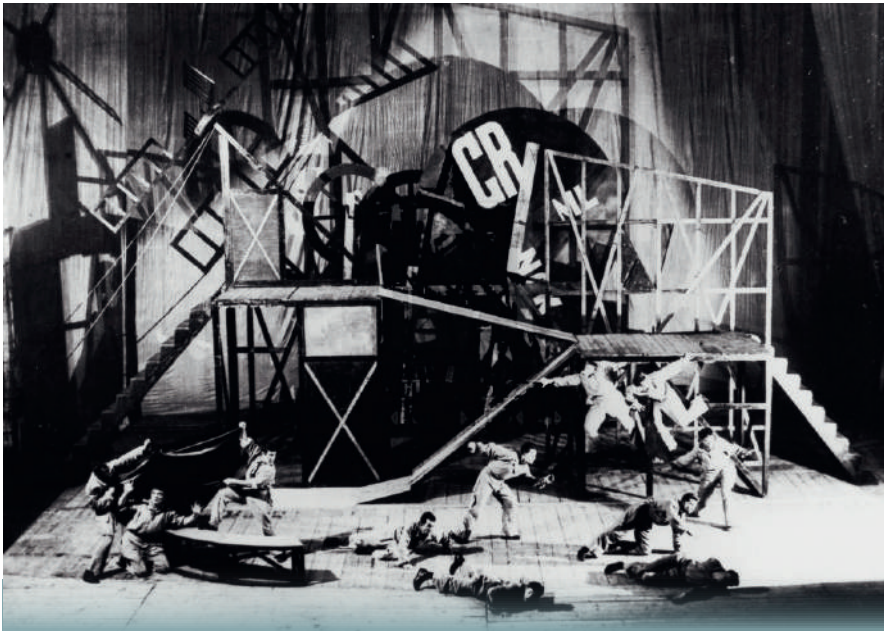
Πουλιάδου Ρόη, Σκουλίκα Μαρία και Τζαβέλλα Ευαγγελία, 2006, *Ο θεατρικός χώρος ως μέσο ταύτισης και επικοινωνίας, Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική έρευνα – διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Πολυτεχνική σχολή – Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Ξάνθη, σελ.61

«Ο Arria εξέφραζε την άποψη ότι ο σκηνικός χώρος πρέπει να έχει τρεις διαστάσεις, ώστε να εναρμονίζεται με το σώμα και την τρισδιάστατη κίνηση του ηθοποιού. Εισάγει το καθαρά αρχιτεκτονικό σκηνικό, δίνοντας τη δυνατότητα συνθέσεως στο χώρο. Χρησιμοποιούσε γεωμετρικές φόρμες σε συνδυασμό με το φωτισμό, ώστε να αποδίδει πλαστικότητα στους όγκους. Ο Graig ισχυριζόταν πως, μέσα από το φωτισμό, τα χρώματα και τις απλές επιφάνειες, δίνει έμφαση στην παρουσία του ηθοποιού. Και οι δύο εκμεταλλεύονταν μεγάλες οθόνες, ως φόντο για τη δημιουργία εναλλασσόμενων φωτισμών, διαμορφώνοντας μια σκηνική εικόνα με τη βοήθεια κινητών επιπέδων-πλατφόρμων».

<sup>113</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 37 Θέατρο φεστιβάλ του Cambridge(Terence Gray): «Στο θέατρο αυτό δημιουργήθηκε μια σκηνή με μεγάλη βαθμιδωτή προ-σκηνή που εισχωρούσε μέσα στο αμφιθέατρο, καθώς επίσης μια δευτερεύουσα περιστρεφόμενη και μια συρόμενη και ανυψούμενη στο πίσω μέρος. Το κυλινδρικό κυκλόγραμμα (σκηνογραφικό στοιχείο, γνωστό και ως «ουρανός») του βάθους, φωτισμένο με πρισματικό φωτισμό, σε συνδυασμό με τα παραπάνω, προσέφερε μια πρωτόγνωρη σκηνογραφική ατμόσφαιρα στην Αγγλία».

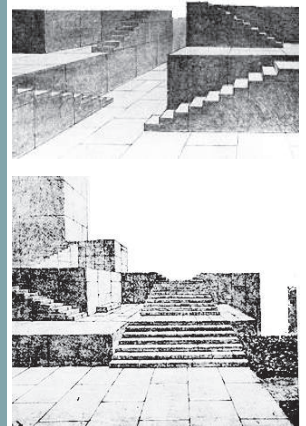
<sup>114</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 32





εικ. 66: κονστρουκτιβιστική σκηνογραφία

στη Ρωσία ο Mejerchol'd δημιουργεί το βιομηχανικό θέατρο. Εδώ οι ορχήστρες μετατοπίζονται και εισχωρούν βαθιά στο χώρο του κοινού. Το αμφιθέατρο γίνεται έντονα επικλινές και ο χώρος χαρακτηρίζεται ξανά από λιτότητα, όπως στο αρχαιοελληνικό θέατρο. Η τεχνική του καλλιτέχνη και στη βιομηχανοποίηση, συνδιαλέγονται αναπτύσσοντας μια βιομηχανική σχέση ως ένα είδος «ευχάριστης ζωτικής ανάγκης και όχι κατάρας».<sup>115</sup> Η κονστρουκτιβιστική σκηνογραφία μεταμορφώνει τη σκηνή σε μηχανή, ενώ αντίθετα η τάση του φορμαλισμού την θέλει κενή τονίζοντας ότι πλάθεται από μια σταθερή αρχιτεκτονική σύνθεση από στοιχεία που χρησιμοποιούνται για πολλά έργα. Ο Schlemmer, σημαντικός εκπρόσωπος της σχολής του Bauhaus, καταλήγει στο ότι ο άνθρωπος μέσα στον κυβικό αφηρημένο χώρο της σκηνής, υπακούει αφενός στο αόρατο γραμμικό δίκτυο και αφετέρου σε έναν ρευστό χώρο. Το πρώτο, καθορίζεται από τις σχέσεις των σχημάτων του επιπέδου και του χώρου, που αντιστοιχούν στην κίνηση της ακρίβειας και της λογικής. Από την άλλη πλευρά, ο ρευστός χώρος καθορίζεται από τις αόρατες, εσωτερικές λειτουργίες του ανθρώπου.<sup>116</sup> Στη σκηνή επομένως εμφανίζεται ένας αγώνας επικράτησης μεταξύ ανθρώπου και χώρου, από την έκβαση του οποίου διαμορφώνεται η θεατρική μορφή και το αποτέλεσμα της παράστασης.<sup>117</sup>



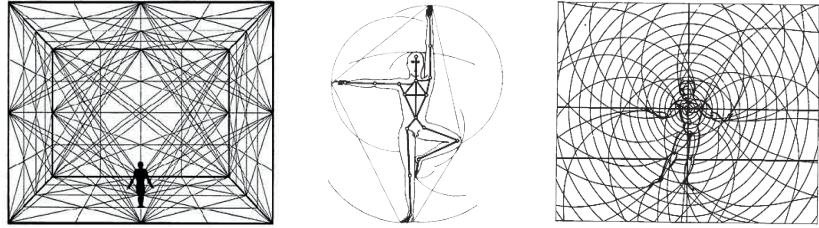
εικ. 67: Σκίτσα - σκηνογραφική πρόταση, Adolphe Appia

<sup>115</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 33

<sup>116</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 147-149

<sup>117</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 34

εικ. 68: Σχέση σώματος και χώρου

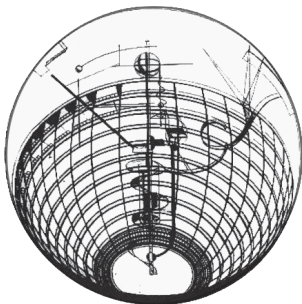


Η συμβολή της σχολής  
του Bauhaus

«Σφαιρικό θέατρο»

«Καθολικό θέατρο»

Η σχολή του Bauhaus, έχει να επιδείξει δύο προτάσεις θεατρικών χώρων, πολύ διαφορετικούς από τους μέχρι τότε γνωστούς, βασισμένους στις τότε χωρικές και φιλοσοφικές αναζητήσεις των εκφραστών της. Αρχικά ο Andrea Weisinger, προτείνει ένα θεωρητικό μοντέλο θεάτρου, στο οποίο η σφαίρα θεωρείται ως ο φλοιός του χώρου, το κέλυφος και είναι γνωστό ως «σφαιρικό θέατρο». Στο εσωτερικό τοίχωμα της σφαίρας τοποθετήθηκαν οι θεατές επιδιώκοντας να προσδώσει σε αυτούς, μια καινούρια σχέση με το χώρο, ώστε μέσα από τη σφαιρική καμπυλότητα να αποκτήσουν νέες χωρικές, οπτικές, ακουστικές εμπειρίες. Ολόκληρη η κατασκευή κινείται γύρω από ένα κατακόρυφο άξονα πάνω στον οποίο διαμορφώνεται η σκηνή.<sup>118</sup> Πρόκειται για μια πρόταση μηχανικής σύνθεσης, όπου η αρχιτεκτονική στατικότητα εξαφανίζεται και ο χώρος, το σώμα, η γραμμή, το σημείο, το χρώμα, το φως, ο ήχος συνδιαλέγονται. Φυσικά για την εποχή του το σχέδιο αποτέλεσε απλά μια υπόθεση και φυσικά μια αξιόλογη πρόταση με θεωρητικό και αρχιτεκτονικό υπόβαθρο για τον τρισδιάστατο χώρο. Αποτελέσει μια «ευχή για την πραγματοποίησή του όταν η τεχνολογία θα έφτανε στα ανώτατα ύψη τελειότητας».<sup>119</sup> Ο Gropius το 1927 παρουσιάζει τη δική του πρόταση για ένα θεατρικό χώρο «μηχανή» εμπνευσμένο από τον Piscator. Το «καθολικό θέατρο» αποτελεί το πρώτο εγχείρημα δημιουργίας ενός πειραματικού χώρου, πολυδύναμου, με την ικανότητα οι σχέσεις σκηνής – αμφιθέατρου, να μεταβάλλονται κάτω από ένα σταθερό κέλυφος. Για τον Gropius, αυτό το έργο αποτέλεσε το μέσο για να γνωστοποιήσει τις ιδέες που εξέφραζε η σχολή του Bauhaus. Πρωτοπαρουσιάζοντάς το σε ένα συνέδριο στη Ρώμη, τοποθετήθηκε λέγοντας «στόχο είχε να δημιουργήσει ένα κτίριο με τέτοιο βαθμό ευελιξίας, που να ανταποκρίνεται σε κάθε είδος φανταστικού οράματος του σκηνοθέτη, ικανό να μεταμορφώσει και να ανανεώσει το πνεύμα, με το δυναμισμό και μόνο του ίδιου του χώρου του».<sup>120</sup> Η αρχιτεκτονική του πρόταση καινοτομεί αφού παρέχει τη δυνατότητα μετατροπής του θεάτρου, σε κάθε μια από τις προγενέστερες μορφές θεατρικών χώρων.<sup>120</sup> Υπάρχουν τρεις βασικές μορφές σκηνής. Στην πρώτη εκδοχή εμφανίζεται μια βαθιά σκηνή χωρίς προσκήνιο η οποία απομονώνεται πίσω από την αυλαία. Στη δεύτερη, το προσκήνιο εισχωρεί στο αμφιθέατρο και ως άλλο κλασσικό προσκήνιο,



εικ. 69: Θεωρητικό μοντέλο A Weisinger

<sup>118</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 37

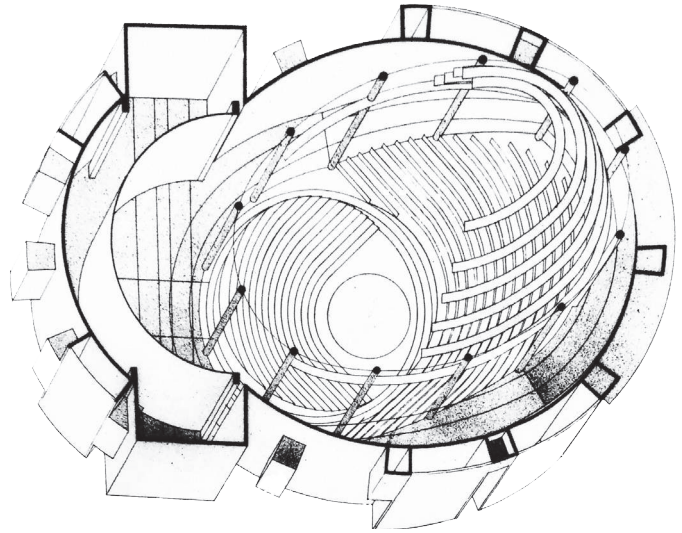
<sup>119</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 147-151

<sup>120</sup> Πουλιάδου Ρόη, Σκουλικά Μαρία και Τζαβέλλα Ευαγγελία, 2006, *Ο θεατρικός χώρος ως μέσο ταύτισης και επικοινωνίας, Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική έρευνα – διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Πολυτεχνική σχολή – Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Ξάνθη, σελ.72



η ορχήστρα σε μια πλατφόρμα περιβάλλεται από τους θεατές που διατάσσονται σε ομόκεντρα ημικύκλια. Στη τρίτη περίπτωση, λειτουργεί ως μια κεντρική αρένα όπου το έργο εκτυλίσσεται τρισδιάστατα και οι θεατές αναπτύσσονται γύρω από αυτή σε ομόκεντρα ημικύκλια.<sup>121</sup> Το παράδειγμα του «καθολικού θεάτρου» αποτελεί υπόδειγμα, για κάθε μελετητή αρχιτέκτονα που καταπιάνεται με τη σύνθεση του θεατρικού χώρου.<sup>122</sup> Σε συνδιασμό με το «σφαιρικό θέατρο», τα δύο αυτά πρότυπα, διαμόρφωσαν και προϋδέασαν τη μετέπειτα θεατρική αρχιτεκτονική του 20ου αιώνα.

εικ. 70: Total Theater, Walter Gropius



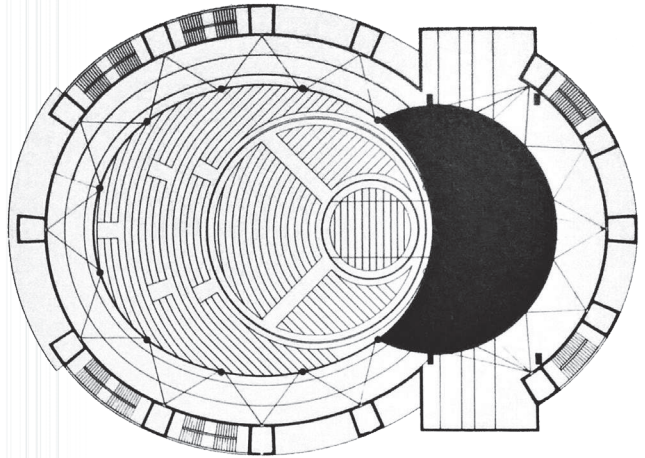
εικ. 71: Total Theater, Walter Gropius



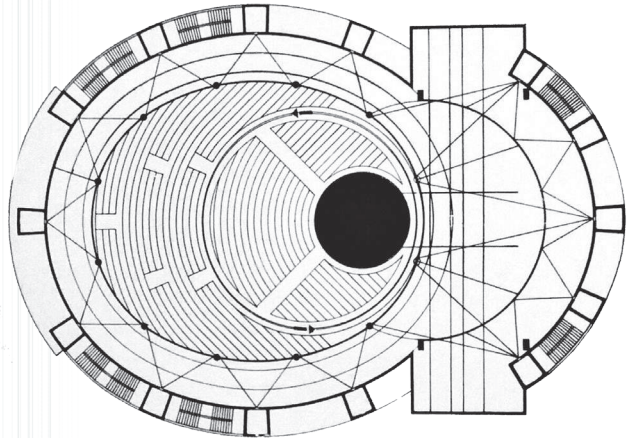
<sup>121</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 37

<sup>122</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 153

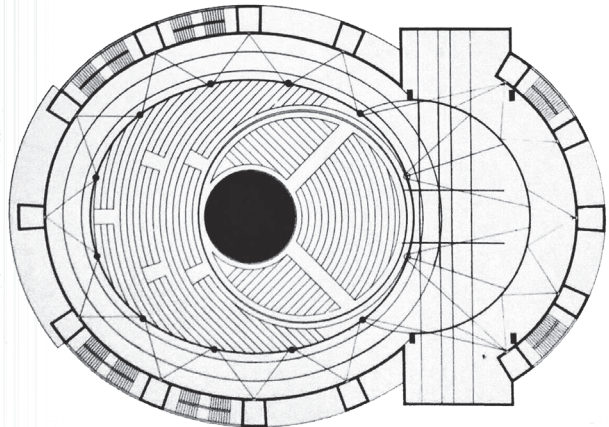




εικ. 72: Προσκήνιο - Total Theater



εικ. 73: Ανοικτή σκηνή - Total Theater



εικ. 74: Αρένα - Total Theater

Η Β' φάση της περιόδου αυτής, σύμφωνα με τη θεατρική ιστορία, βρίσκει τη δραματουργία σε κλίμα αναβρασμού και αμφισβήτησης σε σχέση με τη χωρική υπόσταση του κελύφους στο οποίο εντάσσεται. Οι γενικότερες εξελίξεις επιφέρουν αναγκαστικές αλλαγές στην τέχνη του θεάτρου, καθώς όπως είναι προφανές δύσκολα θα μπορούσε να μείνει αμέτοχο και ανεπηρέαστο. Λαμβάνοντας υπόψη ότι σκοπός του θεάτρου είναι να παρακινεί και να προκαλεί κρίνεται προβληματική η σχέση ηθοποιού θεατή που έχει εδραιωθεί με την επικράτηση της ιταλικής σκηνής. Ο ρόλος του αρχιτέκτονα, κρίνεται ως πρωτεύων για την αναζήτηση του τέλειου αμφιθεάτρου και της τέλειας σκηνής, που θα επανέφερε τη σύνδεση και το αμφίδρομο επικοινωνιακό σχήμα μεταξύ ηθοποιών και θεατών. Οι δύο αυτές χωρικές ενότητες αντιμετωπίζονταν για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα χωριστά και αποκομμένα. Το τόξο του προσκήνιου για τετρακόσια χρόνια περίπου όριζε και απομόνωνε τα δύο χωρικά μέλη σαν να ήταν μια οριακή γραμμή δύο διαφορετικών κόσμων. Η ευθύνη για το διαχωρισμό επιρρίπτεται στο «οπτικό κουτί» της ιταλικής σκηνής που φιλοξενούσε το μυστηριώδη χώρο του μύθου, προβάλλοντας τον, ως προϊόν στο θεατή που λειτουργεί ως παθητικός καταναλωτής.<sup>123</sup> Όπως ήδη επώθηκε, κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου άρχισαν οι πρώτες αντιδράσεις για την κατάργηση του προσκήνιου και παρουσιάστηκαν και οι πρώτοι αρχιτεκτονικοί προβληματισμοί για την αναζήτηση νέων μορφών και θεατρικών δομών, προς αντικατάσταση της «υπό διωγμό κλασσικής ιταλικής σκηνής».<sup>124</sup> Τα θέατρα «μεγαθήρια» του 18-19ου αιώνα που επικράτησαν λόγω της όπερας, κρίνονται ανάκαινα να υποστηρίξουν όλα τα είδη της δραματουργικής τέχνης. Διαμορφώνεται όλο και περισσότερο η άποψη ότι η όπερα, αν και ανήκει στις παραστατικές τέχνες, οι χωρικές της ανάγκες είναι συγκεκριμένες και ιδιαίτερες. «Επρεπε λοιπόν να βρεθεί κάτι καινούριο, κάτι που να προσαρμόζεται στα παλιά δεδομένα ή να αποτελεί μια ολότελα καινούρια σύνθεση».<sup>125</sup> Αφότου, αρχίζει να διασαλεύεται η μετωπική - «κατοπτρική» αντιπαράθεση των δύο χωρικών συνιστωσών του θεατρικού οικοδομήματος, ενώ παράλληλα αμφισβητείται η θέση της πλατείας και των θεωρείων απέναντι από την «κορνίζα» της σκηνής, επανεξετάζονται οι συνθετικοί χειρισμοί που είχαν παγιωθεί.<sup>126</sup> Με γνώμονα και κύρια πρόθεση η δραματουργία να πλησιάσει ξανά το κοινό, δύο είναι τα τινά. Τα δύο νέα ρεύματα έχουν να διαπραγματευτούν τη θέση της σκηνής και του προσκήνιου σε σχέση με το αμφιθέατρο πάντα, αναζητώντας τις αναφορές τους στους χωρικούς χειρισμούς του παρελθόντος. Στη μια περίπτωση εφαρμόζεται η διεϊσδυση του προσκήνιου, απαλλαγμένο από κάθε είδος σκηνογραφικής υποστήριξης και απομονωμένο από οποιοδήποτε σκηνικό βάθος, μέσα στο αμφιθέατρο. Έτσι διαμορφώνεται πέραξ αυτού, μια ημικυκλική διαρρυθμιστή των θέσεων, με φανερές επιρροές από αρχαιοελληνική ορχήστρα ή το Ελισαβετιανό θέατρο. Η χωρική σχέση αυτή είναι γνωστή με την τυπολογική ονομασία, «ανοικτή σκηνή». Στη δεύτερη περίπτωση,

Ανάγκη για νέους χώρους.

Επαναδιαπραγματέυση σχέσης σκηνής - αμφιθεάτρου

<sup>123</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 157

<sup>124</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 158

<sup>125</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 159

<sup>126</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 219

Οι δύο αντιμαχόμενες  
τάσεις και το ευεργετικό  
τους αποτέλεσμα.

προσκήνιο και σκηνή ενώνονται, διαχωρίζονται εξίσου από την έννοια της ψευδαίσθησης και του βάθους και εισχωρούν στο κέντρο του αμφιθεάτρου. Αυτό δίνει τη δυνατότητα της πλήρους περικύκλωσης της σκηνής από το κοινό διαμορφώνοντας το «κυκλικό θέατρο» ως ένα είδος αρένας στη βάση των ρωμαϊκών αμφιθεάτρων.<sup>127</sup> Αυτές οι δύο περιπτώσεις, κατά τους μελετητές, ορίζουν την πρώτη αρχιτεκτονική τάση της θεατρικής αρχιτεκτονικής της Β' φάσης του 20ου αιώνα. Αμφισβητούν μεν τη «πολυφορεμένη» ιταλική σκηνή, αλλά, δεν παύουν να αποτελούν θεατρικές δομές προηγούμενων αιώνων με μια δόση εκσυγχρονισμού, που εντοπίζεται κυρίως στο ότι πλέον στεγάζονται. Η δεύτερη τάση είναι εντελώς αντίθετη της πρώτης, καθώς αναζητεί την καινοτομία της νέας θεατρικής μορφής. Ασπάζεται την μελέτη προηγούμενων αιώνων αλλά οδηγείται στη δημιουργία πολυδύναμων χώρων που μπορούν να υποστηρίξουν όλες τις μορφές της δραματουργίας. Αποτέλεσμα είναι η δημιουργία του «προσαρμοζόμενου» ή «πειραματικού» θεάτρου, το οποίο απασχολεί και επηρεάζει αρχιτέκτονες κάθε γενιάς που ασχολούνται με τη μελέτη της σύγχρονης μορφής του θεατρικού χώρου.<sup>128</sup> Ήταν το μόνο άλλωστε που είχε απομείνει να δοκιμαστεί. Ένα σταθερό αρχιτεκτονικό περίβλημα, στο οποίο η διάταξη μπορεί να διαδεχτεί η μια την άλλη, είτε κατά τη διάρκεια του έργου, είτε από παράσταση σε παράσταση.<sup>129</sup> Η διαμάχη αυτών των τάσεων, είχε εντέλει ευεργετικό αποτέλεσμα.<sup>130</sup> Δεν επικράτησε μια χωρική τυπολογία αλλά αντιθέτως παρατηρείται η δημιουργία και άνθιση τεσσάρων μορφών θεατρικών χώρων που εν τέλη χαρακτήρισαν την εποχή και τη δραματουργία. Το αναθεωρημένο θέατρο προσκήνιου, το θέατρο «ανοικτής σκηνής», το «κυκλικό θέατρο» και τέλος το «προσαρμοζόμενο» ή «πειραματικό». Εξαιτίας του ότι η κάθε μορφή παρουσιάζει τη δική της τυπολογία, παρουσιάζει τις δικές τις δυνατότητες και απαιτήσεις με τα υπέρ και τα κατά της, κρίνεται σκόπιμο να εξεταστεί η κάθε μια ξεχωριστά και μέσα από αντίστοιχα παραδείγματα.

<sup>126</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 219

<sup>127</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 159

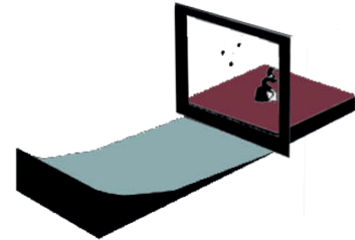
<sup>128</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 220

<sup>129</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 160



Το θέατρο προσκήνιου, ως η πρώτη θεατρική μορφή που θα εξετάσουμε, έχει τις ρίζες του στο Μπαρόκ και την αρχαία Ελλάδα και ουσιαστικά πρόκειται για ένα παραδοσιακό τύπο, που άντεξε στο πέρασμα των χρόνων και συναντάται έως και σήμερα. Βέβαια, το προσκήνιο στην Αρχαία Ελλάδα διαφέρει από αυτό της ιταλικής σκηνής. Αυτό του Αισχύλου και του Σοφοκλή που εφαρμόστηκε στην αρχαιότητα, διαφέρει από το τόξο που εμφανίστηκε αργότερα. Στην πρώτη περίπτωση το μέν ήταν ενδιάμεσος χώρος ανάμεσα σε ορχήστρα και το σκηνικό οικοδόμημα, είχε θέση στη θεατρική πράξη, ενώ στη δεύτερη περίπτωση, χρησιμοποιήθηκε για να πλαισιώσει τη δράση και τη σκηνογραφία<sup>131</sup>. Ο χώρος της σκηνής πίσω από το προσκήνιο έχει διπλάσιο και τριπλάσιο ύψος από αυτό της αψίδας, για να μπορεί να φιλοξενήσει μηχανισμούς ανύψωσης σκηνικών, μικρόφωνα και φωτιστικά μέσα. Οι επικριτές του στηρίζουν την διαφωνία τους στο γεγονός ότι, η επικράτησή του απόκοψε τη σχέση ηθοποιού και θεατή, λειτουργώντας ως ενδιάμεσος χώρος αποστασιοποίησης των δύο, που δεν απευθύνεται ούτε στο αμφιθέατρο, ούτε στη σκηνή. Ταυτόχρονα, έχει φανατικούς υποστηρικτές, όπως ο Percy Cory που τονίζει ότι «...η συναισθηματική ανταπόκριση εντείνεται με την απομάκρυνση. Ένα σκοτεινό αμφιθέατρο και μια προσήλωση σε μια φωτισμένη περιοχή δράσεως, παρακινούν προς μια μεγαλύτερη συναισθηματική ευαισθησία...».<sup>132</sup> Το θέατρο αυτού του τύπου είναι κατάλληλο για παραδοσιακά είδη θεάματος όπως είναι η όπερα, κλασικό μπαλέτο. Η δυνατότητα φαντασμαγορικών σκηνικών συμβάλλει στη διαμόρφωση μιας εικονικής αντίληψης του θεάματος, το οποίο υποβοηθείται από το βύθισμα της πλατείας στο σκοτάδι, επικεντρώνοντας την προσοχή του θεατή στο θέαμα. Σε καμιά περίπτωση όμως δεν ευνοεί τη στενή επαφή του ηθοποιού με το θεατή. «Καλλιεργεί την ψευδαίσθηση ότι το θέαμα ανήκει σε έναν κόσμο απομακρυσμένο από εκείνον του κοινού, αλλά όμως εξίσου αληθινό για το διάστημα που επικρατεί η παράσταση».<sup>133</sup> Κυρίαρχο χαρακτηριστικό στην τυπολογία αυτή, είναι η αξονική ανάπτυξη του χώρου και η καθιέρωση των εννοιών «μπροστά» και «πίσω». Με σημείο αναφοράς το χώρο δράσης, μπροστά τοποθετείται το προσκήνιο, στο ίδιο ή υποβαθμισμένο επίπεδο και πίσω διαμορφώνεται ένας δευτερεύον χώρος για ενίσχυση της αίσθησης του βάθους. Ο χώρος των θεατών αναπτύσσεται με τρόπο που να ικανοποιεί τη μετωπική θέαση, σε τόξο γωνίας μικρότερης των 180°, σε πεταλοειδή, ορθογωνική ή ελλειψοειδή μορφή. Ο χώρος συνήθως διευρύνεται με τους εξώστες και τα θεωρεία. Ο χώρος θέασης είναι υπό κλίση για να επιτυγχάνεται η απρόσκοπτη οπτική του κοινού προς τη σκηνή. Πολλές φορές, στην τομή, αναπτύσσεται και η σκηνή με ελαφρώς κεκλιμένο δάπεδο, επίσης για οπτική άνεση.<sup>134</sup> Η δομή του θεάτρου προσκήνιου και η ατμόσφαιρα που προκύπτει ικανοποιεί σε γενικές γραμμές πολλούς τύπους θεαμάτων. Όσον αφορά όμως το δράμα ως μορφή θεατρικής τέχνης, απαιτεί περιορισμένο κτιριακό μέγεθος, με μικρότερη κλίμακα αμφιθέατρου, προσαρμοσμένη καλύτερα στον άνθρωπο.

Θέατρο προσκήνιου



ΕΙΚ. 75

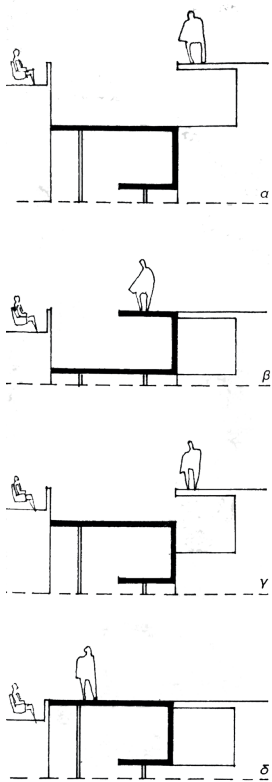
<sup>130</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 163

<sup>131</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 161

<sup>132</sup> Παπαγεωργίου Ι., 2008, *Εισαγωγή στη θεατρολογία (Νεότερο Θέατρο)* – Διδακτικές Πανεπιστημιακές Σημειώσεις, Πανεπιστήμιο Πατρών - Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, σελ 40

<sup>133</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρισάκης Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων* – Διάλεξη, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 72

## Κινητό προσκήνιο



ΕΙΚ. 76

## Η όπερα του Βερολίνου

Ένα δραματικό έργο δεν μπορεί να ερμηνευθεί και να αφομοιωθεί σε μια τεράστια αίθουσα.<sup>135</sup> Έτσι, η χωρητικότητα του αμφιθεάτρου για τις θεαματικές παραστατικές τέχνες μπορεί να φτάνει τις δύο ή τρεις χιλιάδες, αλλά στην περίπτωση που ένα δράμα ανεβαίνει σε θέατρο τύπου προσκήνιου, περιορίζεται, φιλοξενώντας το μέγιστο 600-700 άτομα.<sup>136</sup> Ο Brecht, ο μεγάλος γερμανός θεατρικός συγγραφέας, είναι ο πρώτος που θα διαχειριστεί το προσκήνιο διαφορετικά. Δεν το καταργεί, αλλά το αγνοεί επιτυγχάνοντας τομή στο κατεστημένο της θεατρικής ιστορίας και τη μέχρι τότε σημασία του προσκήνιου. Για πρώτη φορά, θέτει δύο ηθοποιούς να ξεπερνούν τη διαχωριστική νοητή γραμμή που ορίζεται από το τόξο, σπάζοντας τα όρια του κουτιού των ψευδαισθήσεων. Το προσκήνιο επανέκτησε κάτι από το χαρακτήρα του προσκήνιου της αρχαίας Ελλάδας. Οι ηθοποιοί πια, πλησιάζουν ξανά τους θεατές παύοντας να αδιαφορούν για αυτούς.<sup>137</sup> Η μεγαλύτερη πρόοδος στη σχεδίαση του σύγχρονου θεατρικού χώρου έγινε στην Γερμανία όπου οι τεχνολογικές εξελίξεις δεν άφησαν ανεπηρέαστο το θέατρο και τη σκηνή. Εκεί εφαρμόστηκε η λύση του κινητού προσκήνιου ώστε να εξυπηρετείται η τοποθέτηση των μουσικών στα θεάματα όπερας. Σε μια τομή στο κινητό προσκήνιο και εξετάζοντας κάθε ενδεχόμενη μεταβολή, παρατηρούμε τις τέσσερις δυναμικές που αναπτύσσονται και τη διαφορετική σχέση σε κάθε περίπτωση μεταξύ σκηνής και αμφιθεάτρου. Με την υποχώρηση του προσκήνιου σε βάθος, δημιουργείται ένας ειδικά διαμορφωμένος χώρος, για την τοποθέτηση μεγάλου αριθμού μουσικών για έργα με ιδιαίτερες απαιτήσεις (α). Στην περίπτωση που οι πλατφόρμες αναστρέφονται, δημιουργείται μια επέκταση της σκηνής προς το χώρο του αμφιθεάτρου μειώνοντας τις αποστάσεις με αυτό, διατηρώντας όμως παράλληλα, το χάσμα μεταξύ των δύο για την τοποθέτηση της ορχήστρας (β). Στην τρίτη περίπτωση, εμφανίζεται ένα υποβαθμισμένο προσκήνιο κυρίως για την καλύτερη οπτική επαφή μουσικών και κοινού, αφού δίνεται η δυνατότητα να είναι λιγότερο αποκομμένη από το χωρικό πλαίσιο της αίθουσας (γ). Τέλος, στην τέταρτη περίπτωση, η πλατφόρμα γίνεται συνεπίπεδη με τη σκηνή και επεκτείνοντας το χώρο δράσης των θεατών προς το αμφιθέατρο και καταργώντας το χάσμα μεταξύ τους (δ).<sup>138</sup>

Χαρακτηριστικά παραδείγματα του θεάτρου προσκήνιου εντοπίζονται στη Γερμανία. Οι όπερες του Βερολίνου και του Αμβούργου, παραμένουν πάντα σύγχρονα, διέπονται από την τεχνολογική αρτιότητα που χαρακτηρίζει τη σημερινή εποχή και αξιοποιούν άριστα ακουστικές και οπτικές δυνατότητες. Επιπλέον χαρακτηριστικό, είναι η σύνδεση των εξόδων της θεατρικής αίθουσας με τον περιβάλλοντα προθάλαμο, ο οποίος εξυπηρετεί κυκλοφοριακά ζητήματα του κοινού. Τα θέατρα του Munster, της Bonn και το Kammerspiele στο Bochum, προορίζονται για

<sup>135</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 164

<sup>136</sup> Πουλιάνου Ρόη, Σκουλικά Μαρία και Τζαβέλλα Ευαγγελία, 2006, *Ο θεατρικός χώρος ως μέσο ταύτισης και επικοινωνίας, Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική έρευνα – διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Πολυτεχνική σχολή – Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Ξάνθη, σελ.73

<sup>137</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 163

<sup>138</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 165

το αμιγές δράμα και διαφέρουν σε σχέση με τα πιο πάνω, ως προς τη χωρητικότητα, υποστηρίζοντας εντονότερα την εκφραστικότητα στη δραματουργία και τη μετάδοση συναισθημάτων στους θεατές.<sup>139</sup> Η όπερα του Βερολίνου, χαρακτηρίζεται ως ένα μεγαλοπρεπές αρχιτεκτόνημα, χωρητικότητας 1900 θεατών σε αμφιθέατρο βάρους 32μ., το οποίο ενοποιείται με την πρώτη σειρά θεωρείων και μοιάζει να αποτελεί επέκταση του εξώστη. Σε μια απελευθερωμένη κάτοψη, παρουσιάζεται η διάταξη των χώρων σε συνοχή και οργάνωση. Ο προθάλαμος περιβάλλει τις τρεις πλευρές του αμφιθεάτρου και συνδέεται με αυτό μέσω των πλευρικών εξόδων. Η σκηνή, επίσης, ακολουθεί τα πρότυπα της όπερας και υποστηρίζεται από τρεις βοηθητικές σκηνές που υπάρχουν γύρω από αυτήν. Η συνολική επιφάνεια του χώρου της λοιπόν, τριπλασιάζεται σε σχέση με αυτήν του αμφιθεάτρου.<sup>140</sup>



εικ. 77: Κάτοψη, αίθουσα όπερας



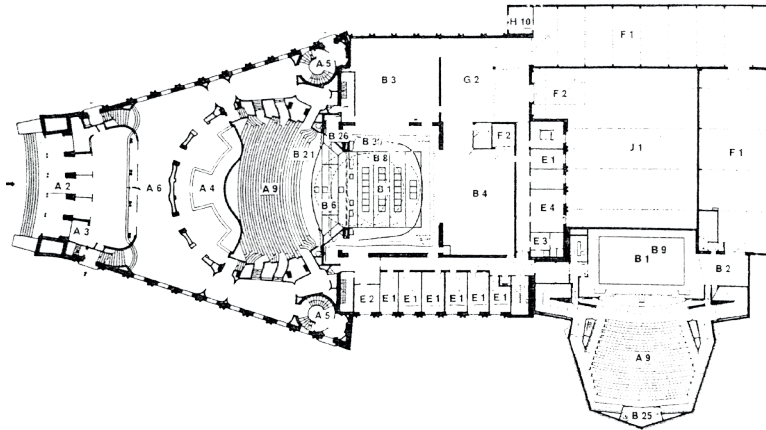
εικ. 78: Όπερα του Βερολίνου

<sup>139</sup> Πουλιάδου Ρόη, Σκουλικά Μαρία και Τζαβέλλα Ευαγγελία, 2006, *Ο θεατρικός χώρος ως μέσο ταύτισης και επικοινωνίας, Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική έρευνα – διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Πολυτεχνική σχολή – Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Ξάνθη, σελ.73

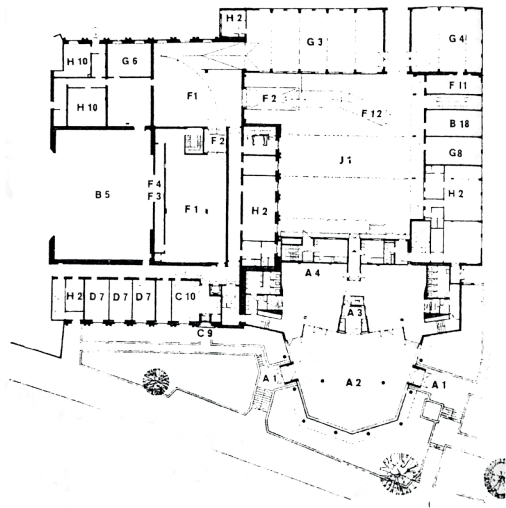
<sup>140</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ., 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 41



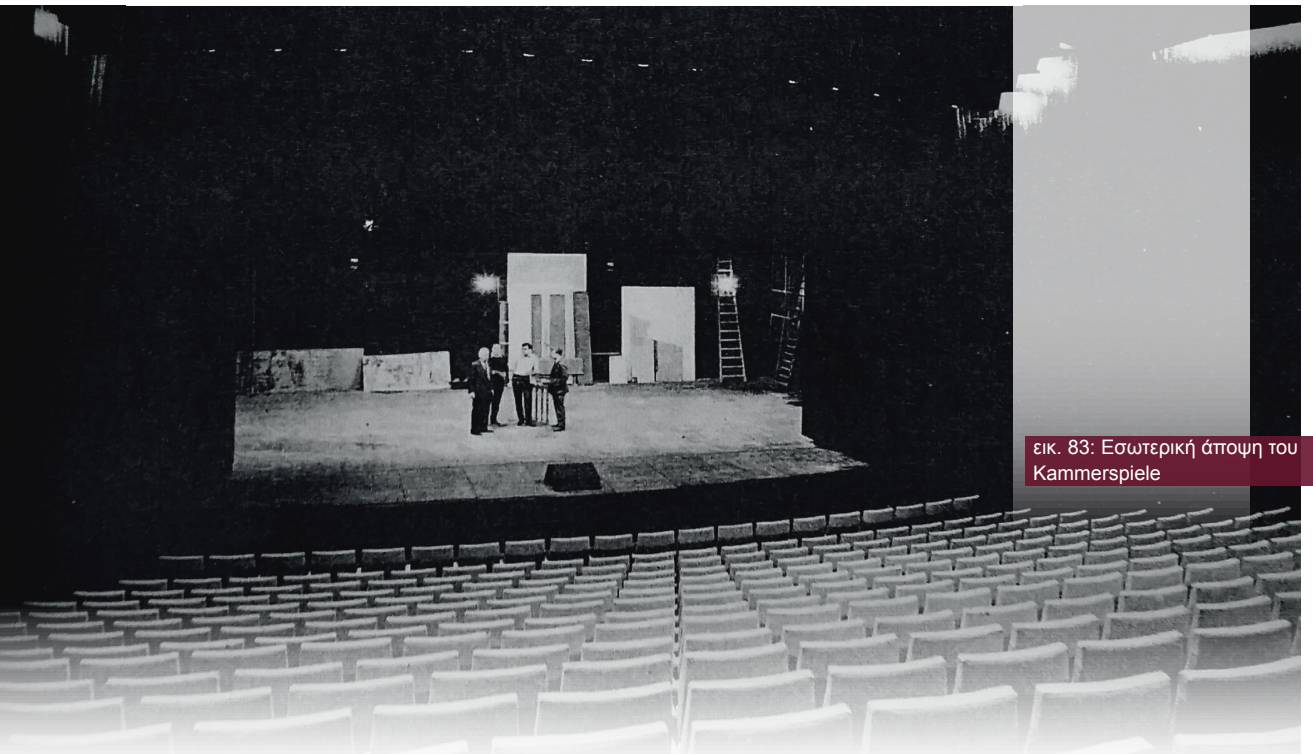




εικ. 81: Γενική κάτοψη του Kammertheater



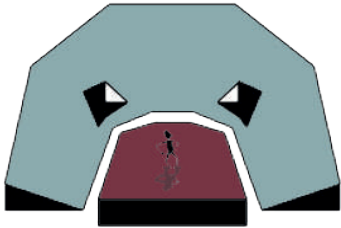
εικ. 82: Στάθμη εισόδου του Kammertheater



εικ. 83: Εσωτερική άποψη του Kammertheater

Θέατρο  
«ανοικτής σκηνής»

ΕΙΚ. 84



Τα θέατρα «ανοικτής σκηνής» αποτελούν το ενδιάμεσο στάδιο μεταξύ αρένας και θεάτρου προσκηνίου. Ο Richard Southern με τον όρο ανοικτή σκηνή εννοεί «μια σκηνή απαλλαγμένη από κάθε είδος πλαισίου, προβάλλουσα μπροστά από το φόντο της και ανοικτή στους θεατές από τις τρεις πλευρές της».<sup>144</sup> Αυτού του είδους ο χώρος, εξυπηρετεί ιδανικά τις ανάγκες του δράματος, σύγχρονου μπαλέτου ή συγκροτημάτων μουσικής δωματίου και αποτελεί την πλέον διαδεδομένη μορφή θεάτρου σε Ανατολή και Δύση. Η διαφοροποίηση έγκειται στο ότι το πεδίο δράσης των ηθοποιών, προεκτείνεται στην πλατεία κι έτσι περιορίζεται κατά τα τρία τέταρτα από το κοινό, έχοντας φανερά τις καταβολές της από το αρχαιοελληνικό ή Ελισαβετιανό θέατρο. Οι θεατές περιβάλλουν τη σκηνή κατά τα 2/3 και όχι περιμετρικά, όπως στη ρωμαϊκή αρένα. Ένα μέρος των θεατών αντιλαμβάνονται μετωπικά τη δράση, όπως συμβαίνει στο θέατρο προσκηνίου, ενώ ταυτόχρονα ικανοποιείται και η τρισδιάστατη αίσθηση θέασης. Οι ηθοποιοί οφείλουν να αναπτύσσουν τη δράση τους ισάξια προς τις τρεις πλευρές και να διοχετεύουν την δραματουργική τους ενέργεια,<sup>145</sup> προς τρεις κατευθύνσεις.<sup>146</sup> Το επίπεδο της είναι άλλοτε υπερυψωμένο ή υποβαθμισμένο σε σχέση με τις θέσεις των θεατών και διευρύνεται σε έναν επιπλέον χώρο μη εκτεθειμένο στους θεατές. Αυτός χρησιμοποιείται είτε για σκηνογραφικούς λόγους, είτε για την επέκταση της σκηνικής δράσης. Το θέαμα αποκτά έτσι τρεις διαστάσεις με μειωμένη τη δυναμική της ψευδαισθήσης, καθώς μερικές τεχνικές πλευρές της παράστασης δεν δύναται να αποκρυφτούν εντελώς.<sup>147</sup> Δεν ευνοεί τη χρήση εκτεταμένης σκηνογραφίας και περίπλοκου φωτισμού και στηρίζει τη δραματουργική της υπόσταση, κατά κύριο λόγο μέσα από το συνολικό αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Υπηρετείται κατεξοχήν το θέατρο λόγου και όπως επισημαίνει ο Χρ. Αθανασόπουλος, «δεν ξεχνάς ούτε για μια στιγμή ότι βρίσκεσαι μέσα στο θέατρο παρακολουθώντας ένα έργο τέχνης».<sup>148</sup> Το σημαντικότερο είναι η ανάπτυξη μιας στενότερης επαφής του ηθοποιού με το κοινό, καθώς μέρος ή ολόκληρη η δράση αναπτύσσεται στην πλευρά των θεατών και πολλές φορές απογυμνωμένο ενώπιον τους. Μελετώντας την κάτοψη, η σκηνή τοποθετείται στο κέντρο βάρους του αμφιθεάτρου που αναπτύσσεται σε 10-16 σειρές καθισμάτων και περικυκλώνοντάς την σε 210ο – 220ο. Η απρόσκοπτη οπτική και στενή επαφή του θεατή με την πράξη, αποτελεί τη βασικότερη συνισταμένη κατά τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Με το χειρισμό αυτό, οι τρεις πλευρές της, παρουσιάζονται ελεύθερες, ενώ η τέταρτη ακουμπά στο διαχωριστικό τοίχο μεταξύ αμφιθεάτρου και παρασκηνίων. Πίσω από αυτόν εισέρχονται και εξέρχονται οι ηθοποιοί στη περιοχή δράσης.<sup>149</sup>

<sup>144</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 38-39

<sup>145</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 184 «Ο ηθοποιός δεν έχει πλέον το ακροατήριο αντιμέτωπο αλλά γύρω του. Η κίνησή του, δεν πρέπει να είναι γραμμική, όπως το προσκηνίο, αλλά τρισδιάστατο, έτσι υπολογισμένη, ώστε να γίνεται ευχάριστη από οποιαδήποτε οπτική γωνία. Η έκφραση του προσώπου του, βασικό στοιχείο της παρουσιάσεως του σύγχρονου δράματος, πρέπει να προσφέρεται, ισότονη, προς όλους αυτούς που τον παρακολουθούν. Ο ηθοποιός, γίνεται πλέον κάτι σαν γλυπτό, που το θαυμάζεις απ' όλες τις πλευρές κι όχι σαν πίνακα ζωγραφικής ή φωτογραφία, όπως μας έχει συνηθίσει επί αιώνες το προσκηνίο.»

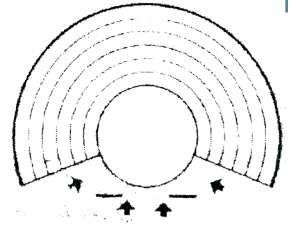
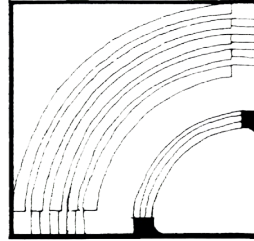
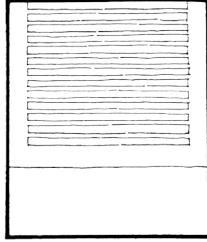
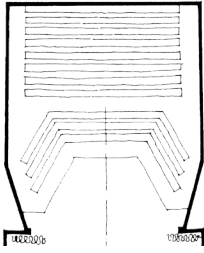
<sup>146</sup> Παπαγεωργίου Ι., 2008, *Εισαγωγή στη θεατρολογία (Νεότερο Θέατρο) – Διδακτικές Πανεπιστημιακές Σημειώσεις*, Πανεπιστήμιο Πατρών - Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, σελ 41

<sup>147</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 70-72

<sup>148</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 180

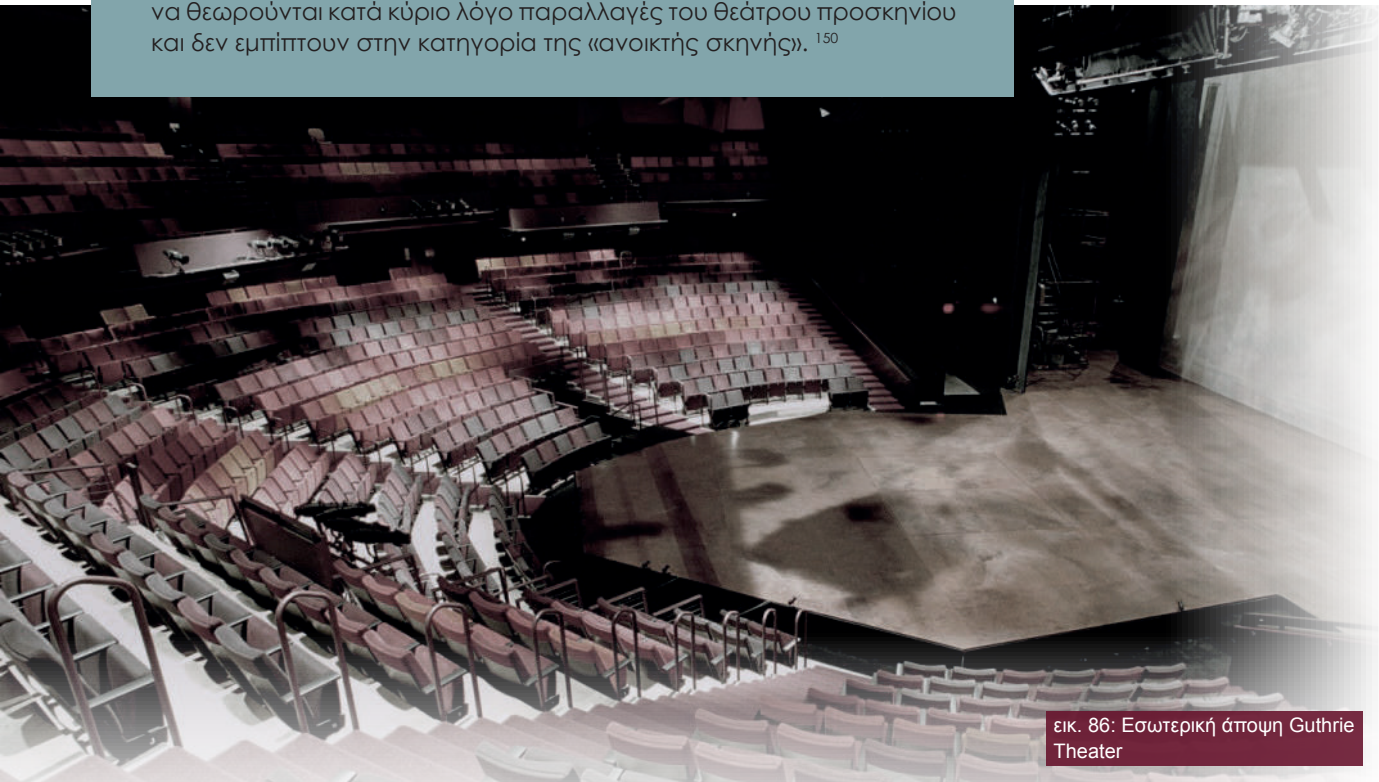
<sup>149</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 184





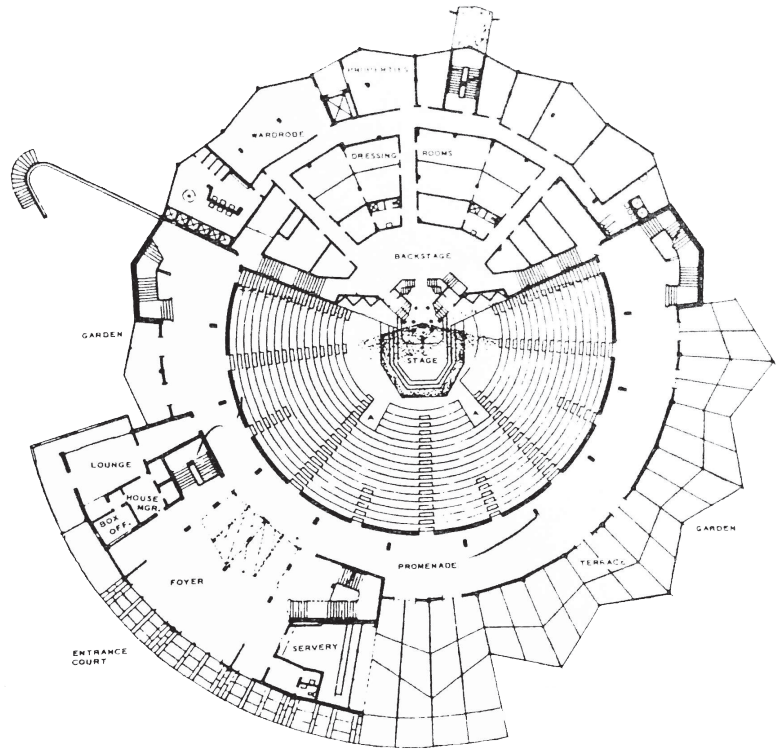
Σημαντικό είναι να επισημανθεί ότι, στην περίπτωση που το αμφιθέατρο δεν πλαισιώνει την σκηνή στα 2/3 δεν υφίσταται η μορφή της ανοικτής σκηνής και τέτοια παραδείγματα σκηνών που συχνά συγχέονται είναι η σκηνή του Norman Bel Geddes, η End stage και η apron stage. Στην πρώτη περίπτωση η σκηνή παραμένει αποστασιοποιημένη από το χώρο των θεατών και δεν εισχωρεί σε αυτόν, παρά το γεγονός, απουσίας οποιασδήποτε σκηνογραφικής υποστήριξης. Η End stage, ορίζεται από ένα αυστηρό τοίχο για όριο αλλά η διάταξη του αμφιθεάτρου παραμένει μετωπική σε σχέση με τη δράση. Τέλος η apron stage, εισχωρεί σε ένα βαθμό στο χώρο των θεατών, αλλά διατηρεί έντονα στοιχεία από το θέατρο προσκηνίου. Σε κάθε περίπτωση, το τόξο προσκηνίου διατηρείται σχεδόν ανέπαφο είτε μέσω της υπόστασής του είτε ως μια διαχωριστική γραμμή ανάμεσα σε θεατές και ηθοποιούς. Οι συγκεκριμένες σκηνές με τις αμφιθεατρικές τους διατάξεις, δεν παύουν να θεωρούνται κατά κύριο λόγο παραλλαγές του θεάτρου προσκηνίου και δεν εμπίπτουν στην κατηγορία της «ανοικτής σκηνής».<sup>150</sup>

εικ. 85: \_σκηνή του Norman  
\_ End stage  
\_ apron stage  
\_ ανοικτή σκηνή (2/3)  
(από αριστερά προς δεξιά)



εικ. 86: Εσωτερική άποψη Guthrie Theater

<sup>150</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 184-185



εικ. 87: Κάτοψη Shakespearian Theatre



εικ. 88: Εσωτερική άποψη Shakespearian Theatre



εικ. 89: Εξωτερική άποψη  
Shakespearean Theatre

Stratford Shakespearean  
Theatre

Ένα από τα αντιπροσωπευτικότερα αρχιτεκτονικά παραδείγματα που υπάγονται στη συγκεκριμένη μορφή θεατρικού χώρου είναι το Stratford Shakespearean Theatre στο Οντάριο, σχεδιασμένο από τους Routhwaite και Fairfield. Οι δύο τους, βασισμένοι στις υποδείξεις του διάσημου Αμερικανού σκηνοθέτη, Sir Tyrone Guthrie, δημιούργησαν ένα χώρο αποκλειστικά αφιερωμένο στην ερμηνεία έργων του Shakespeare, συνδυάζοντας τον ελληνικό τρόπο αμφιθεατρικής διάταξης με την Ελισαβετιανή σκηνή.<sup>151</sup> Κτίστηκε το 1953 και έχει χωρητικότητα 2258 θέσεων και θεωρείται υπόδειγμα για κάθε μελλοντική κατασκευή θεατρικού τύπου, που επιδιώκει να απαντήσει στη συγκεκριμένη χωρική τυπολογία. Αν και προσφέρει περιορισμένες δυνατότητες που το καθιστούν αποτρεπτικό στο να στεγάσει άλλες μορφές παραστατικών τεχνών, σε αντίθεση με μικρότερα κτίρια τα οποία είχαν εμφανισθεί μέχρι τότε, είναι βαθύτατα μελετημένο, άρτια οργανωμένο και σχεδιασμένο. Με βάση τα ελληνικά πρότυπα, διατάσσεται σε τόξο κύκλου, παρόμοιο με αυτό της Επιδαύρου, με το κοίλο να έχει βάθος 16μ. και στην κατάληξή του να συναντάται με δύο τοίχους αντιστήριξης όμοιους με τους αρχαιοελληνικούς, χωρίς όμως να διαθέτει παρόδους. Το σχήμα του κύκλου στην κάτοψη, ολοκληρώθηκε με τους βοηθητικούς χώρους της σκηνής να βρίσκονται σε επαφή με το αμφιθέατρο. Οι έξοδοι των ηθοποιών τοποθετήθηκαν απέναντι από τη σκηνή, στο αμφιθέατρο, διαμορφώθηκαν σαν στοές κάτω από τις κερκίδες και οδηγούσαν κατευθείαν στα παρασκήνια, παραπέμποντας στα ρωμαϊκά *vomitorium*.<sup>152</sup> Αν και το αμφιθέατρο έχει μεγάλη χωρητικότητα, κάτι που εκ πρώτης όψεως αντιτίθεται στις προθέσεις του δράματος που απευθύνεται σε μικρότερο αριθμό θεατών, η κυκλική διάταξη αντισταθμίζει το αίσθημα απέναντι στο θέατρο λόγου. Η χάραξη επανέφερε τη συλλογική αποδοχή του νοήματος και την ένταξη των θεατών σε ένα ενιαίο χωρικό σύστημα, με όλους να έχουν ισάξιο δικαίωμα απρόσκοπτης θέασης προς το δρώμενο. Η σκηνή εισχωρεί στο αμφιθέατρο και τοποθετείται στο ίδιο ύψος με την πρώτη σειρά των θεατών. Το υπόστεγο της άλλοτε Ελισαβετιανής σκηνής εμφανίζεται μόνιμα διαμορφωμένο πάνω σε αυτή, στηριζόμενο σε υποστυλώματα. Η διαφορά του σε σχέση με το Globe παρουσιάζεται στο ότι δεν στεγάζει ολόκληρη τη σκηνή, αλλά υποχωρεί προς τα πίσω, αφήνοντας ένα μεγαλύτερο πεδίο δράσης μπροστά του. Το θέατρο του Stratford, πρέπει να θεωρηθεί σαν αποτέλεσμα της πρώτης τάσης της συγκεκριμένης εποχής που αναφέρθηκε πιο πάνω, σύμφωνα με την οποία, το προσκήνιο καταργείται και το θέατρο επαναφέρεται στην σωστή του μορφή, με το δράμα να βρίσκεται στο αποκορύφωμα της δόξας του.<sup>153</sup>

<sup>151</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 186

<sup>152</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρασάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 41

<sup>153</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 187



## Mark Taper Forum

Το Mark Taper Forum είναι μεταγενέστερο παράδειγμα «ανοικτής σκηνής», αποτελεί τμήμα του Μουσικού Κέντρου του Λος Άντζελες, που σχεδιάστηκε από τον αρχιτέκτονα Welton Becket και κατασκευάστηκε το 1967. Τα δεκατρία χρόνια που μεσολαβούν μεταξύ των δύο χαρακτηριστικών παραδειγμάτων επηρέασαν σημαντικά τη μορφή τους.<sup>154</sup> Η χωρητικότητά του ανέρχεται στους 750 θεατές, με την πενταγωνική σκηνή αρχικά να διατηρείται, και το αμφιθέατρο να αναπτύσσεται σε δεκατέσσερις σειρές χωρίς εξώστη.<sup>155</sup> Ο Becket προτίμησε να δώσει μια ημιελλειπτική χάραξη στη διαμόρφωση του αμφιθέατρου, και τον τοίχο που ορίζει το όριο της σκηνής να τον επεκτείνει και να τον στρέψει προς τους θεατές, επιτυγχάνοντας να καταργήσει την εν μέρει προβληματική σχέση των 210ο. Με το χειρισμό αυτό, κανένας από τους θεατές δεν βρίσκεται πίσω από τους ηθοποιούς και δίνει λύσεις σε θέματα φωτισμού. Το συγκεκριμένο αμφιθέατρο καινοτομεί και στην επαναφορά του αρχαιοελληνικού διαζώματος κατά μήκος των βαθμίδων. Διαμορφώνεται έτσι ξανά μια ζώνη κίνησης στην οποία εκβάλλουν οι στοές, που αρχικά χρησίμευαν για την προσπέλαση των ηθοποιών, ενώ σήμερα εξυπηρετούν τη διακίνηση του κοινού. Η κυκλοφοριακή αυτή ζώνη, περισσότερο μια μορφολογική επιλογή δύναται να θεωρηθεί, παρά λειτουργική ανάγκη. Η επιφάνεια του χώρου των θεατών, συγκριτικά με τα μεγέθη των κοίλων της αρχαιότητας όπου το διάζωμα πρωτοεμφανίστηκε, είναι πια περιορισμένη. Κάποιοι μελετητές θεωρούν ότι η ζώνη αυτή αποτελεί διασπαστικό στοιχείο. Η ενόπτητα του χώρου όμως επιτυγχάνεται πλήρως από τη στιγμή που δεν εμφανίζεται εξώστης.<sup>156</sup> Σε άμεση σχέση με τη σκηνή, στο πίσω μέρος οργανώνονται υποστηρικτικοί χώροι και η οροφή διαμορφώνεται από κινητά στοιχεία, για την επίτευξη καλύτερης ακουστικής.

εικ. 90: Mark Taper Forum



<sup>154</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 189

<sup>155</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 41

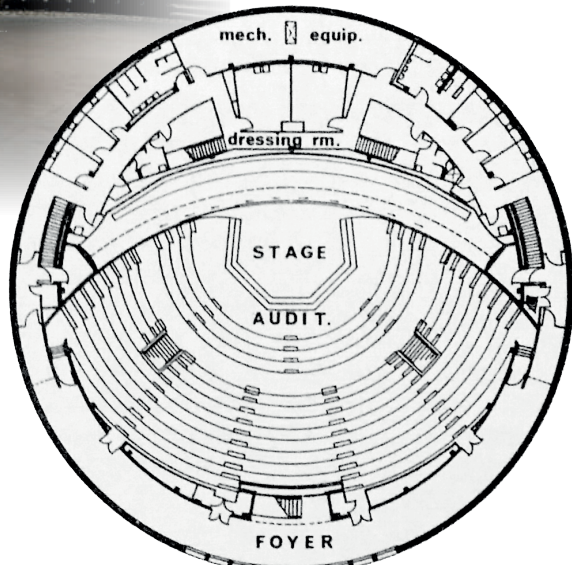
<sup>156</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 189 - 192



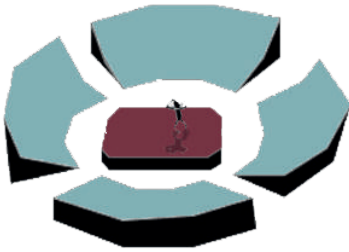
εικ. 91, 92: Mark Taper Forum, εσωτερική άποψη σήμερα μετά από τροποποιήσεις



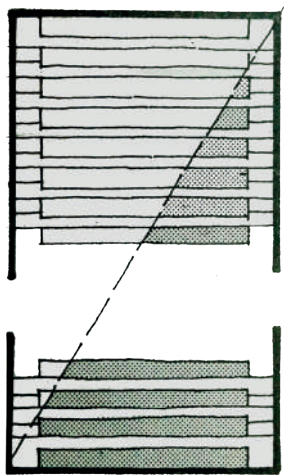
εικ. 93: Κάτοψη, Mark Taper Forum



## Κυκλικό θέατρο ή Αρένα



ΕΙΚ. 94



ΕΙΚ. 95: Σχηματική κατανομή θεατών

Η μορφή του κυκλικού θεάτρου έχει τις ρίζες της στην προϊστορία, στις αρχέγονες τελετουργικές διαδικασίες, γι' αυτό χαρακτηρίζεται ως η αρχαιότερη μορφή σκηνικού χώρου. Το χωρικό πλαίσιο δράσης ορίζεται από τους θεατές, που διατάσσονται γύρω του. Στο οπτικό τους πεδίο εμπίπτει η σκηνή ως το επίκεντρο και παράλληλα οι θεατές που κάθονται απέναντι τους, αναπτύσσοντας μια αμφότερη σχέση.<sup>157</sup> Ο Richard Southern χαρακτηριστικά αναφέρει, «κυκλικό θέατρο σημαίνει τρία πράγματα: το πρώτο είναι προφανές, είναι ένα θέατρο όπου το ακροατήριο περιβάλλει πλήρως τη δράση απ' όλες τις πλευρές. Το δεύτερο απορρέει από το πρώτο, αλλά δεν τόσο άμεσα προφανές, είναι δηλαδή ένα θέατρο, όπου είναι τελείως αδύνατο να αποκτήσει ζωή μια εικόνα ζωγραφισμένη. Το τρίτο είναι ότι γενικά, πρόκειται για ένα θέατρο που δεν έχει καμιά σκηνή για αυτό μπορεί κάλλιστα να θεωρηθεί σαν θέατρο παλαιόστρα».<sup>158</sup> Εξετάζοντας την τυπολογία τους, τα θέατρα αρένας παρουσιάζουν διαφοροποιήσεις, καταρχάς ως προς το σχήμα της κάτοψης, αφού εμφανίζονται κυκλικά, τετράγωνα ορθογώνια ή πολυγωνικά. Η διαδοχική σχέση του χώρου δράσης και θέασης οδηγεί στην ομόκεντρη τοποθέτησή τους. Έτσι, ο χώρος της σκηνικής δράσης, ο οποίος βρίσκεται στο κατώτερο επίπεδο, ορίζει την ανάπτυξη του χώρου θέασης και περιβάλλεται από αυτόν. Ανάλογα με τη χάραξη των δύο παραπάνω χωρικών τμημάτων, αλλάζει ο τρόπος κατανομής των θεατών γύρω από τη σκηνή, κάτι που ενδέχεται να διαμορφώσει ισοδύναμες ή μη σχέσεις μεταξύ ηθοποιού και θεατή. Δεύτερο στοιχείο που διαφοροποιεί τα κυκλικά θέατρα αποτελεί η κλίση του αμφιθεάτρου, που όσο αυξάνεται εντείνει την τρισδιάστατη αίσθηση της δράσης. Το εύρος του αμφιθεάτρου, παρουσιάζει εναλλαγές που επηρεάζουν τις εκάστοτε συνθήκες ακουστικής και οπτικής. Αυτές οι εναλλαγές στην τυπολογία καθιστούν λιγότερο ή περισσότερο εκτεθειμένο τον ηθοποιό απέναντι στον θεατή, ο οποίος αντιλαμβάνεται σφαιρικά τη σκηνική δράση.<sup>159</sup> Το κυκλικό θέατρο εμφανίζει ορισμένες λειτουργικές απαιτήσεις. Συνήθως, η κλίμακα του χώρου στην οποία αναπτύσσεται είναι μικρή και επιδιώκεται η ισορροπία ανάμεσα στην πυκνότητα και τη διάταξη των θεατών. Είναι σημαντικό, ανεξαρτήτως σχήματος στην κάτοψη και ασχέτως αριθμού θέσεων σε κάθε πλευρά, μια νοητή διαγώνιος να διαμορφώνει ισάξια πυκνότητες και από τις δύο πλευρές της. Η σωστή κατανομή στο κυκλικό θέατρο, εντείνει το δημοκρατικό αίσθημα. Ο ηθοποιός, οφείλει να υπηρετήσει την τέχνη του ισοδύναμα προς όλες τις κατευθύνσεις χωρίς να παραγκωνίσει καμία πλευρά. Κινείται γρήγορα και εκφράζεται ισάξια σε χωρικό πλαίσιο 360ο μεταδίδοντας το νόημα προς όλους.<sup>160</sup> Η ολότητα που εκφράζει η χάραξη της συγκεκριμένης μορφής υποστηρίζεται από την οργάνωση των ηθοποιών σε θίασο, τη διάταξη

<sup>157</sup> Παπαγεωργίου Ι., 2008, *Εισαγωγή στη θεατρολογία (Νεότερο Θέατρο)* – Διδακτικές Πανεπιστημιακές Σημειώσεις, Πανεπιστήμιο Πατρών - Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, σελ 41

<sup>158</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 199-200

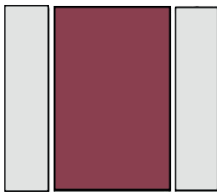
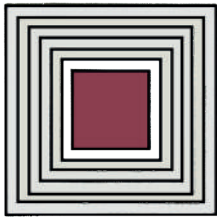
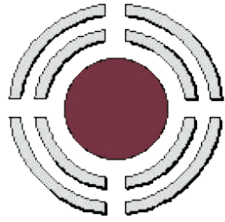
<sup>159</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 69-70

<sup>160</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 202-204





εικ. 96: Penthouse Theater,  
University of Washington



εικ. 97: \_κυκλικό θέατρο  
\_θέατρο αρένα  
\_σκηνή διάβαση

του κοινού, την ερμηνευτική ενέργεια στο χώρο και την σκηνοθετική προσέγγιση του έργου. Η συλλογική παραγωγή της τέχνης από πλευράς των ηθοποιών, καθώς υπάρχει ομάδα και όχι πρωταγωνιστές, το καθιστούν λιγότερο εμπορικό.<sup>161</sup> Η σκηνογραφία είναι ελάχιστη ώστε να μην παρεμποδίζει την οπτική των θεατών και ο φωτισμός επιβάλλει τη διαμόρφωση της σκηνής με αδρά υλικά ώστε να αποφεύγονται οι ανακλάσεις.<sup>162</sup> Η συγκεκριμένη μορφολογία θεατρικού χώρου, εμφανίζει τρία μειονεκτήματα που τονίζουν την ιδιαιτερότητά της σε σχέση με τις υπόλοιπες. Στο κυκλικό θέατρο, ο ηθοποιός απευθυνόμενος προς μια πλευρά γυρίζει πλάτες στην άλλη, προκαλώντας αμηχανία. Γνωστή είναι η ειρωνική τοποθέτηση του David Iltkin «είδα το μισό έργο, τώρα θα αγοράσω εισιτήρια για την άλλη πλευρά...»). Η κακή ακουστική είναι αναπόφευκτη γιατί ο ήχος, απορροφάται από τους μπροστινούς θεατές, χωρίς να προλαβαίνει να ανακλαστεί και να διαδοθεί στο χώρο προς όλες τις κατευθύνσεις. Η απόδοση του έργου από τον ηθοποιό στην προσπάθειά του να ερμηνεύσει προς όλες τις πλευρές, πολλές φορές εμφανίζεται μηχανική Προσπαθώντας να μεταδώσει το μήνυμα του λόγου του, την κάθε στιγμή στο κοινό που τον περιβάλλει από παντού καταφεύγει σε ένα είδος σπασμωδικής ερμηνείας.<sup>163</sup> Το κυκλικό θέατρο θεωρείται ως η τελευταία καινοτόμα μορφή που παρουσίασε το σύγχρονο θέατρο ως εξέλιξή του, εντάσσοντάς το, σε μια περικλειστή ή αμφίπλευρη χάραξη. Πρόκειται για μια αρχιτεκτονική αντίληψη που

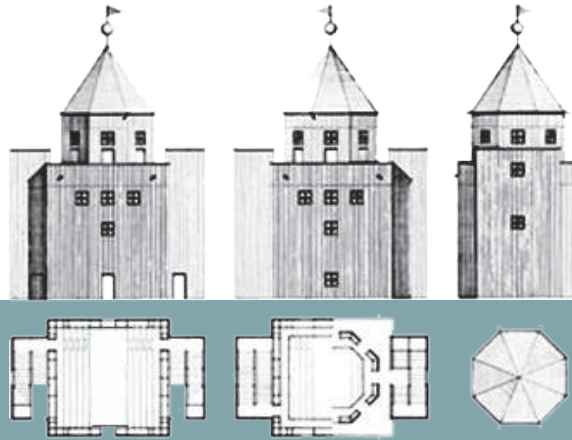


εικ. 98: Arena stage Washington

<sup>161</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 203

<sup>162</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 199-202

<sup>163</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 206-207



εικ. 99: Teatro del Mondo, Aldo Rossi, όψεις και κατόψεις

πετυχαίνει την οργάνωση μέσα στη χωρική έννοια του κύκλου, όπως ενστικτωδώς ο άνθρωπος επιδίωξε και ανέδειξε από την αρχαιότητα. Η σύγχρονη τάση βρήκε πολλούς υποστηρικτές, κυρίως ανάμεσα σε όσους αναζητούσαν νεωτερισμούς στην παρουσίαση του δράματος.<sup>164</sup> Σημαντικά παραδείγματα κυκλικού θεάτρου θεωρούνται η «Philharmonie Berlin» (1956-63), το «Teatro del Mondo» (1979-80) του Aldo Rossi στη Βενετία και το «Arena stage Washington DC» (1962). Το τελευταίο αποτελεί το μοναδικό, ίσως, παράδειγμα οργανωμένου και ανεξάρτητου κυκλικού θεάτρου του 20ου αιώνα. Ο αρχιτέκτονας Harry Wesse, αν και άπειρος στο σχεδιασμό θεατρικών χώρων, κατόρθωσε να σχεδιάσει ένα υποδειγματικό θέατρο αρένας, χωρητικότητας 752 θεατών. Το αμφιθέατρο σχεδιάστηκε σχεδόν τετράγωνο, με έντονη κλίση των βαθμίδων του αμφιθέατρου για την καλύτερη δυνατή αντίληψη της τρισδιάστατης αίσθησης του χώρου δράσης. Η απόσταση των θεατών από το κέντρο της αρένας δεν υπερβαίνει τα 15μ, επιτυγχάνοντας ταυτόχρονα την όσο δυνατή καλύτερη ακουστική.<sup>165</sup> Ένας περιμετρικός διάδρομος εμπεριέχει το ζωτικό τμήμα του θεατρικού χώρου και βρίσκεται στην ίδια στάση σε επικοινωνία με τον προθάλαμο. Σύγχρονα θεωρεία τοποθετήθηκαν πάνω στον περιμετρικό διάδρομο και σε ψηλότερο επίπεδο, ώστε να έχουν καλή και ανεμπόδιση οπτική επαφή με την αρένα. Η κυκλοφορίες θεατών και ηθοποιών διαχωρίστηκαν. Η είσοδο του κοινού γίνεται από τα άνω προς τα κάτω και η έξοδός τους μέσω των τεσσάρων εξόδων στις γωνίες του διαδρόμου. Η κίνηση των ηθοποιών εξυπηρετείται από τις σστές στις τέσσερις γωνίες της αρένας και που πολλές φορές χαρακτηρίζουν χώρους του μύθου, αποκτώντας πέρα από λειτουργικό χαρακτήρα και σκηνογραφικό.<sup>166</sup> Ο φωτισμός επιλύθηκε με την εφαρμογή ενός συστήματος διαδρόμων προσπέλασης (τα catwalks). Αναρτήσεις, προβολείς και αεραγωγοί, αφέθηκαν εμφανή, ώστε να απογυμνώνεται ο τρόπος με τον οποίο λειτουργεί το θέατρο. Το θέατρο είχε τη δυνατότητα να μετατραπεί σε ανοιχτή σκηνή, με την αφαίρεση του τμήματος των θέσεων απέναντι από την κεντρική είσοδο και την ανύψωση του δαπέδου της αρένας.<sup>167</sup>

Arena stage Washington DC

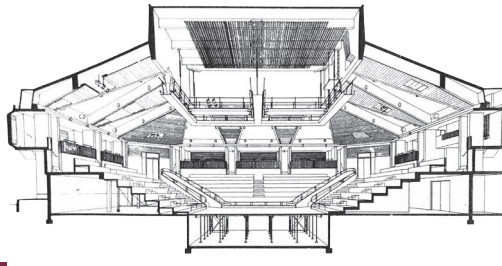
<sup>164</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 200

<sup>165</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 42

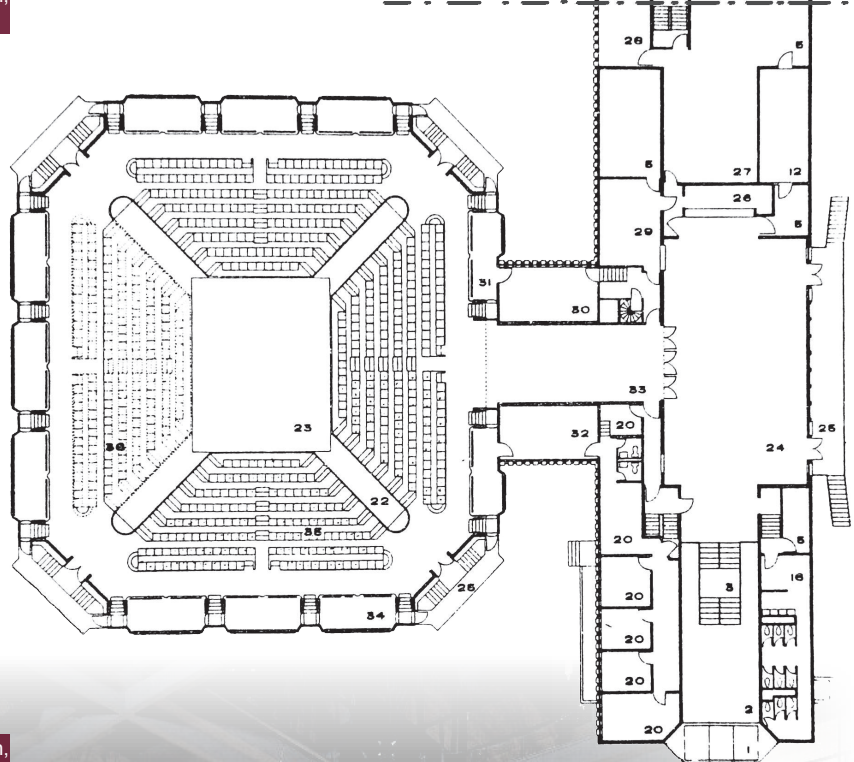
<sup>166</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ. 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 209

<sup>167</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 42

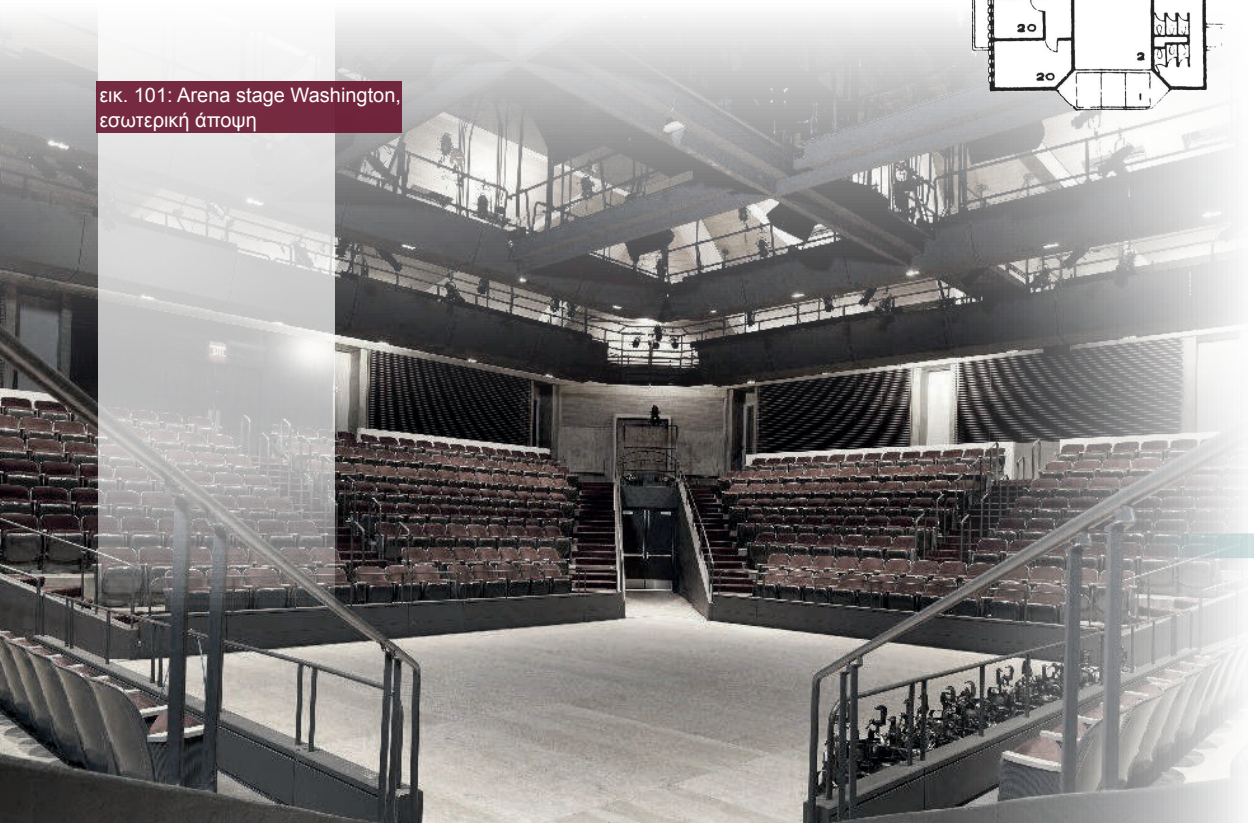




εικ. 100: Arena stage Washington,  
τομή και κάτοψη

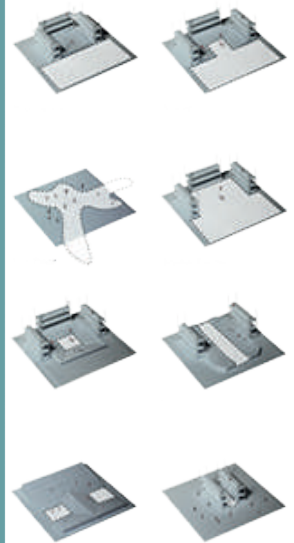


εικ. 101: Arena stage Washington,  
εσωτερική άποψη



Το «πειραματικό» ή «προσαρμοζόμενο» θέατρο, έκανε την εμφάνισή του κατά τη δεκαετία του 1960 και πρόκειται για μια αρχιτεκτονική αντίληψη που υποστηρίζει τη κατασκευή θεατρικών χώρων, με τη δυνατότητα να μεταβάλλουν την εσωτερική τους διάταξη. Εντός ενός σταθερού αρχιτεκτονικού περιγράμματος, η σχέση σκηνής-αμφιθεάτρου διαμορφώνεται χειροκίνητα ή με ηλεκτρομηχανική υποστήριξη, ανάλογα με τις ανάγκες της κάθε παράστασης. Πρόκειται για μια πολυδάπανη, δύσκολη και απαιτητική κατασκευή του εσωτερικού χώρου που αν αναλογιστούμε την εποχή στην οποία πρωτοεμφανίστηκε μόνο χειροκίνητα ήταν δυνατόν να λειτουργήσει.<sup>168</sup> Η σύλληψη του «προσαρμοζόμενου θεάτρου», δεν είναι τίποτα άλλο παρά ο συνδυασμός όλων των μορφών που έχουν ήδη αναλυθεί, μέσα στο ίδιο χωρικό πλαίσιο. Η κάθε μορφή, δύναται να μεταμορφωθεί, ώστε να υποστηρίξει μια άλλη δραματουργική προσέγγιση. Πρόκειται για μια λύση συμβιβασμού για πολλούς μελετητές, καθότι, η κάθε μορφή θεωρείται ιδανική για ένα είδος δραματουργίας και ενδεχομένως αδύνατη ή δύσκαμπτη για να υποστηρίξει χωρικά κάποιο άλλο.<sup>169</sup> Η φυσική σχέση ηθοποιού και θεατή, και ο χωρικός διάλογος ανάμεσα σε σκηνή και αμφιθέατρο, παραμένουν βασικές αρχές. Το μόνο χαρακτηριστικό στη νέα τυπολογία είναι ότι αυτές οι δύο χωρικές ενότητες μεταβάλλονται, αναπροσαρμόζονται και διαμορφώνουν ένα νέο αποτέλεσμα υποστηρίζοντας ένα διαφορετικό είδος παραστατικής τέχνης. Η πρώτη σύλληψη προσαρμοζόμενου θεάτρου ανατρέχοντας πιο πάνω, αντιλαμβανόμαστε ότι εμφανίζεται στο «Total Theater» και άνηκε στον Gropius. Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι η κατασκευή του συγκεκριμένου θεατρικού χώρου απαιτεί το διαχωρισμό του κελύφους από την εσωτερική του διάταξη. Το στατικό κομμάτι της αρχιτεκτονικής σύνθεσης και το κτιριακό περίγραμμα, οφείλουν να είναι ανεξάρτητα από το τη διάταξη της καρδιάς του θεατρικού χώρου. Αμφιθέατρο και σκηνή, εμπεριέχονται στο σώμα του αλλά δεν ταυτίζονται με αυτό, επιτρέποντας την εσωτερική μεταβολή τους. Το αμφιθέατρο, που μέχρι τότε αποτελούσε στατικό και σταθερό κομμάτι στο χώρο, όπως επισημαίνει ο Χρ. Αθανασόπουλος πρέπει πια να είναι εύκαμπτο και προσαρμόσιμο.<sup>170</sup>

«Πειραματικό» ή  
«Προσαρμοζόμενο»  
θέατρο



ΕΙΚ. 102

<sup>168</sup> Παπαγεωργίου Ι., 2008, *Εισαγωγή στη θεατρολογία (Νεότερο Θέατρο)* – Διδακτικές Πανεπιστημιακές Σημειώσεις, Πανεπιστήμιο Πατρών - Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, σελ 41

<sup>169</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 215

<sup>170</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 216



εικ. 103: Διαμόρφωση πειραματικού θεάτρου

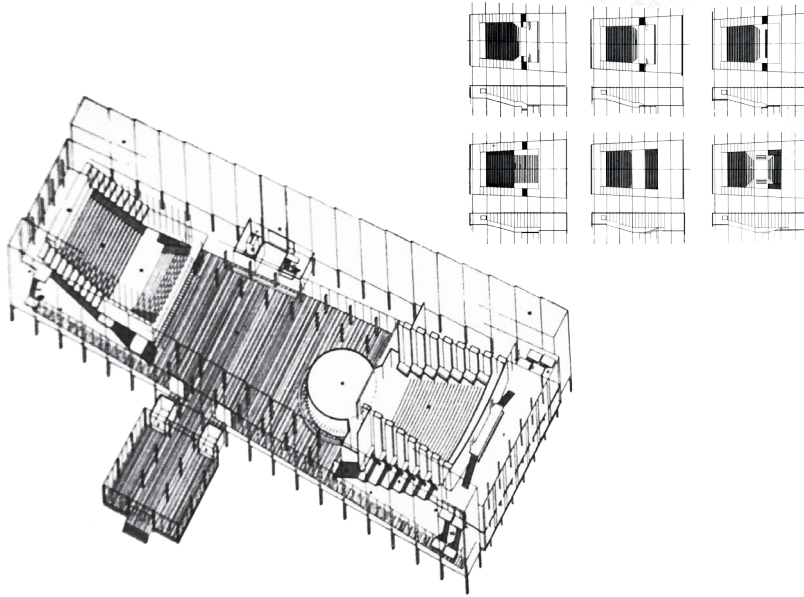
Η ευκαμψία, απαντά στις δραματουργικές απαιτήσεις και εναλλαγές που πρέπει να υποστηρίξει η κάθε διάταξη, ενώ η προσαρμογή, στη μεταβλητότητα του χώρου και τη μεταμόρφωσή του εντός σταθερού πλαισίου. Η συγκεκριμένη μορφολογική προσέγγιση του θεατρικού χώρου, όσο δυναμική κι αν φαντάζει με τη πρώτη ματιά, δεν παύει να έχει σημαντικές αδυναμίες ή προβλήματα. Ο συγκεκριμένος χώρος, αποτελεί ευλογία για κάθε σκηνοθέτη ή δραματουργό, καθώς του παρέχεται μεγάλη ελευθερία αναζήτησης της ιδανικής εσωτερικής μορφής.<sup>171</sup> Από την άλλη, ο αρχιτέκτονας, καλείται να παράξει ένα κτιριακό αποτέλεσμα μετά από απαιτητική έρευνα σε γενικό επίπεδο αλλά και ειδικό για κάθε δυνατή μορφή και κάνοντας τους απαραίτητους συμβιβασμούς για το συνδυασμό όλων. Βρίσκεται αντιμέτωπος με δυσκολίες σε θέματα, οπτικών γραμμών, ακουστικών θεμάτων, προσαρμογής φωτισμού ή χωρικής μεταμόρφωσης μετά την μετατόπιση σημαντικών αρχιτεκτονικών στοιχείων και αναδιαμόρφωσης εσωτερικού εξοπλισμού<sup>172</sup>. Τα κτίρια αυτά κατασκευάζονται σε μικρή κλίμακα, ώστε θέματα ήχου και όρασης να τύχουν καλύτερης διαχείρισης. Όσο αυξάνεται το μέγεθος του κτιρίου ως γεωμετρική πρόοδος αυξάνονται τα προβλήματα και οι απαιτήσεις. Οι τρεις βασικές προϋποθέσεις κατά κοινή ομολογία των μελετητών συγκλίνουν, στην ανάγκη για σταθερή επίπεδη κλίση του δαπέδου και τη διαμόρφωση του αμφιθεάτρου μέσω εξοπλισμού, την υποστήριξη της σκηνής με μηχανισμό για εναλλαγή ύψους και την ευελιξία της οροφής για την προσαρμογή του φωτισμού, ο οποίος διαφέρει από μορφή σε μορφή.<sup>173</sup>

<sup>171</sup> Πουλιάδου Ρόη, Σκουλικά Μαρία και Τζαβέλλα Ευαγγελία, 2006, *Ο θεατρικός χώρος ως μέσο ταύτισης και επικοινωνίας, Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική έρευνα – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Πολυτεχνική σχολή – Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Ξάνθη, σελ.78

<sup>172</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 40 «Στην εξέλιξη του πειραματικού θεάτρου, σημαντικό ρόλο διαδραματίζει ο George Izenour, ένας Αμερικανός τεχνολόγος, με μια μεγάλη σειρά εφευρέσεων που αφορούν τα ηλεκτρικά συστήματα φωτισμού, τα συγχρονισμένα συστήματα τροχαλιών, τρόπους ανύψωσης σκηνών και καθισμάτων. Όλα αυτά τα μέσα πετυχαίνουν την απαιτούμενη ρευστότητα στην κίνηση των επιφανειών και των όγκων, ώστε ο χώρος να μεταλλάσσεται γρήγορα και με ακρίβεια».

<sup>173</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 216

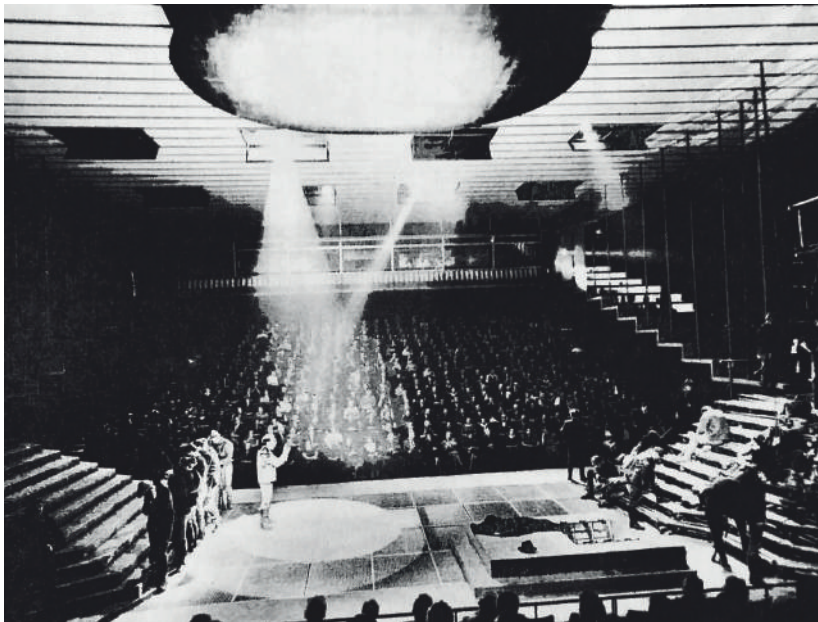




εικ. 104: Πιθανές διατάξεις Θέατρο Mannheim

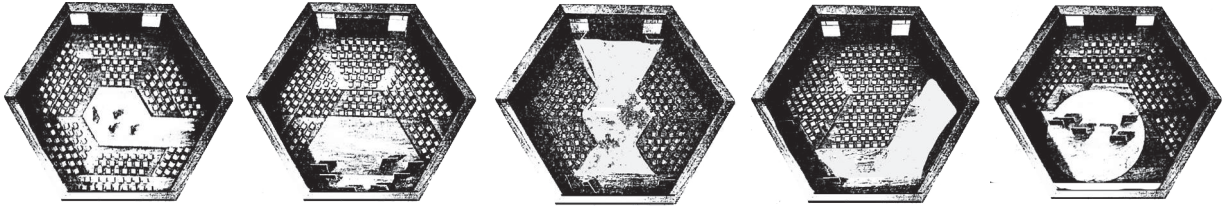
Το πειραματικό θέατρο κέντρισε το ενδιαφέρον σημαντικών αρχιτεκτόνων, με αποτέλεσμα τα περισσότερα κτίρια αυτής της μορφής, να εμφανίζουν καινοτομίες κάθε φορά στη λειτουργία και τη μετατροπή τους. Το μικρό θέατρο του Mannheim στη Γερμανία κατασκευάστηκε το 1957 και συμπληρώνει το συγκρότημα του Εθνικού Θεάτρου της πόλης. Η επίλυση του αρχιτέκτονα Weber βασίστηκε σε μια πρόταση του Mies van der Rohe στο σχετικό αρχιτεκτονικό διαγωνισμό το 1953. Διαμορφώθηκε ένα ιδιαίτερα μικρό πειραματικό θέατρο που έχει τη δυνατότητα να μεταμορφωθεί και να προσαρμοστεί με τα λιγότερα μηχανικά μέσα, εύκολα και γρήγορα, ανάλογα με τις διαθέσεις του κάθε σκηνοθέτη και την ανάγκη της κάθε παράστασης.<sup>174</sup>

Θέατρο Mannheim



εικ. 105: Εσωτερική άποψη, Θέατρο Mannheim

<sup>174</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 227



εικ. 106: Πιθανές διατάξεις Θέατρο Podium

Podium, μικρό υπόγειο  
θέατρο στο Δημοτικό  
θέατρο της Ulm

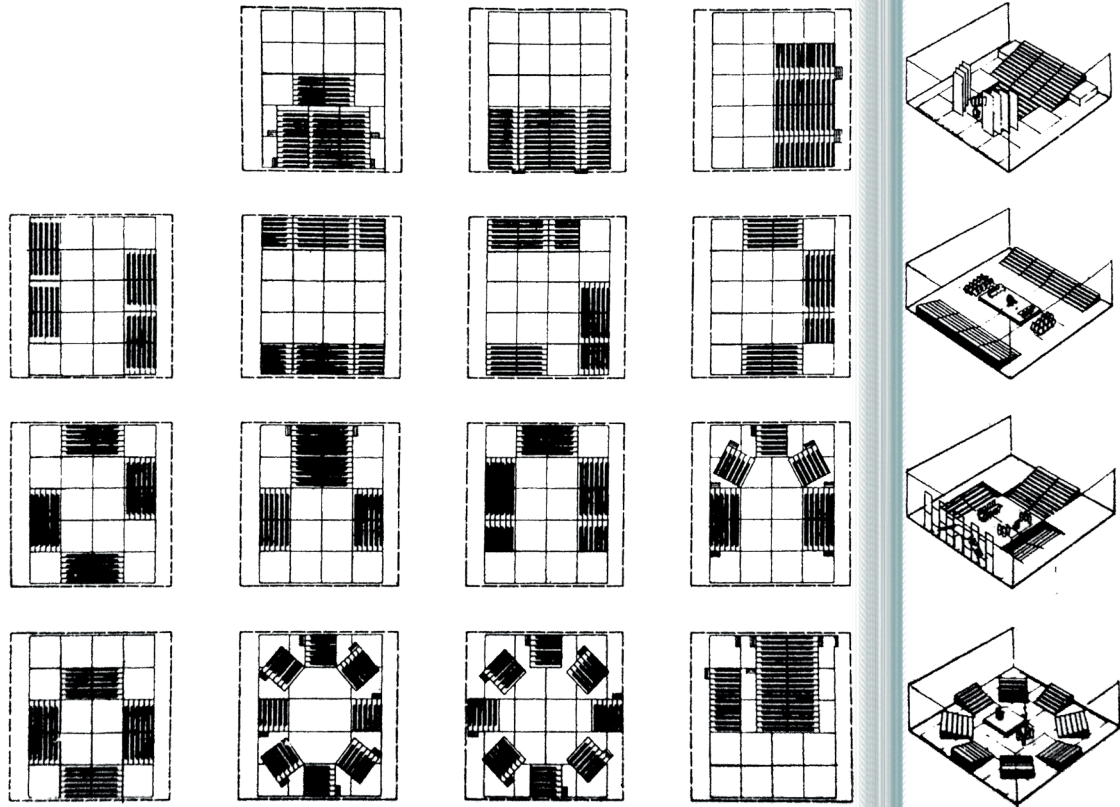
Ένα εξαιρετικό παράδειγμα όμως, πειραματικού θεάτρου που δεν απαιτεί δαπάνες κατά τη μετατροπή του είναι το μικρό θέατρο της Ulm, 1969, που ονομάζεται Podium, στο υπόγειο του νέου Δημοτικού Θεάτρου της πόλης. Ο αρχιτέκτονας Fritz Schafer, καταργεί την ορθογωνική κάτοψη και αξιοποιεί τις δυνατότητες που παρέχει η εξαγωνική μορφή ενός χώρου για τη μετατροπή της σχέσης αμφιθεάτρου και σκηνής. Τα καθίσματα, όμως, στο θέατρο αυτό είναι ελεύθερα, γεγονός που παρέχει τη δυνατότητα στους θεατές να τα περιστρέφουν και να τα προσαρμόσουν όπως επιθυμούν. Το δάπεδο αποτελείται από δυο σταθερά και 16 μικρότερα κινητά τμήματα, τα οποία μπορούν να κινούνται ανεξάρτητα σε κατακόρυφο άξονα κατά 1,80 μέτρα, προσφέροντας την ελευθερία στο σκηνοθέτη να διαμορφώσει το χώρο. Τελικώς, το θέατρο παρέχει τις βασικές μορφές του προσκηνίου, του ανοιχτού θεάτρου και του κυκλικού, όπως και παραλλαγές τους. Χαρακτηριστικό όμως είναι ότι σε όλες τις περιπτώσεις οι γνωστές μας σταθερές κερκίδες ως διαμόρφωση του χώρου των θεατών καταργούνται, παύοντας πλέον την επιβολή στο θεατή να έχει μια και μοναδική στάση στο σώμα του και οπτική.<sup>175</sup> «Ένας σκηνοθέτης με φαντασία θα μπορούσε να δημιουργήσει ακόμα κάτι καινούριο μέσα στον ουδέτερο αυτό χώρο, όπου εφαρμόζονται όλες οι τεχνολογίες του παρελθόντος και δοκιμάζονται όλες οι τάσεις του μέλλοντος».<sup>176</sup>

Εθνικό θέατρο της  
Βουδαπέστης

Το Εθνικό θέατρο της Βουδαπέστης, των Weber και Rubinov, αποτελεί ένα επιτυχημένο παράδειγμα νεοτερισμού και πρωτοτυπίας. Πρόκειται για ένα θέατρο χωρητικότητας 336 θέσεων με εξαιρετικές δυνατότητες εξυπηρέτησης των γνωστών θεατρικών τύπων. Στην πρόταση αυτή, η επιφάνεια της τετράγωνης αίθουσας διαστάσεων 28×28μ. διαιρέθηκε σε 20 όμοια τμήματα 5x5μ. τα οποία με υδραυλική κατακόρυφη κίνηση προσαρμόζονταν στην ανάλογη διάταξη. Η απόσταση από την κύρια στάθμη ανέρχεται μεταξύ -83 και +83 εκ. Τα τμήματα αυτά λειτουργούν ως βάρθρα στηρίξεως οκτώ τυποποιημένων μονάδων κερκίδων ιδίων διαστάσεων και μπορούν να τοποθετηθούν έως 42 θέσεις.<sup>177</sup> Μελετώντας αυτή την πρόταση, αντιλαμβάνεται κανείς τον εύστοχο αρχιτεκτονικό – μηχανικό χειρισμό του δαπέδου που εφαρμόστηκε. Οι δυνατότητες που παρέχει ο χώρος, ως αξιοποίηση και διαμόρφωση ουσιαστικά του κενού, εξυπηρετούν στη διαμόρφωση γνωστών μορφών, αλλά και την αναζήτηση νέων πειραματισμών, για χάρη της δραματουργικής τέχνης.

<sup>175</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 233

<sup>176</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 234



εικ. 107: Πιθανές διατάξεις Εθνικού θεάτρου Βουδαπέστης

Πολυσύνθετο θέατρο

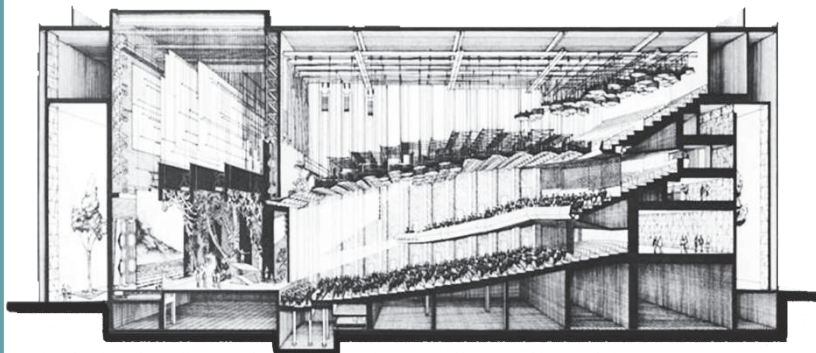
Τέλος, θα ήταν παράληψη να μην αναφερθούμε στο γεγονός ότι τον 20ο αιώνα πρωτοεμφανίστηκε το πολυσύνθετο θέατρο. Ξεκίνησε από στις Η.Π.Α. ως ιδιωτική επένδυση και καταφέρνει να στεγάσει περισσότερα από ένα θέατρα, συνδυάζοντας πολλές διαφορετικές μορφές όπως αναλύθηκαν πιο πάνω. Πρόκειται ουσιαστικά για ένα πολυχώρο μεγάλων διαστάσεων, πολιτιστικού χαρακτήρα, που αποτελεί πολλές φορές σημείο αναφοράς για την πόλη.<sup>178</sup> Για να αποφευχθεί η οποιαδήποτε σύγχυση μεταξύ των εννοιών «προσαρμοζόμενο» και «πολυσύνθετο» είναι σκόπιμο να σημειωθούν τα εξής. Το προσαρμοζόμενο – πειραματικό θέατρο δημιουργήθηκε από τη φιλοσοφική ανάγκη αναζητήσεων μιας μορφής που να συμπεριλαμβάνει όλες τις υπόλοιπες ως μέσο έκφρασης της θεατρικής

<sup>177</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 217-219

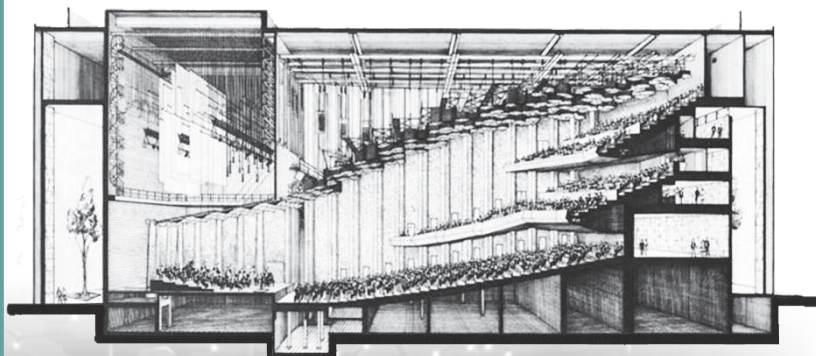
<sup>178</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 40



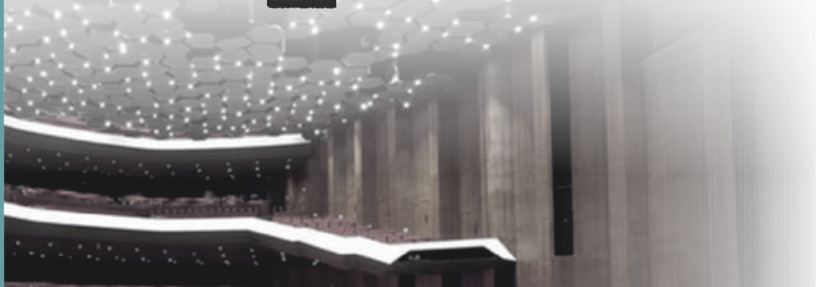
εικ. 108: Τομή (Α), Jones Hall

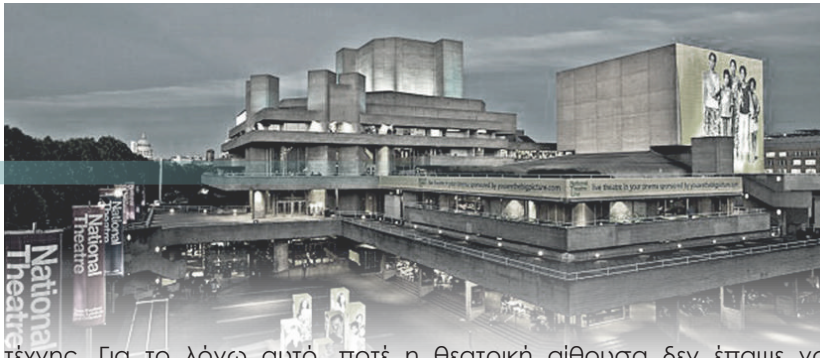


εικ. 109: Τομή (Β), Jones Hall



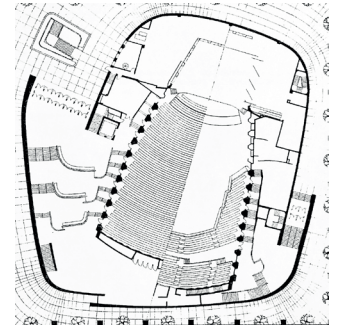
εικ. 110: Εσωτερικό, Jones Hall





ΕΙΚ. 111: Εθνικό θέατρο Λονδίνου

τέχνης. Για το λόγω αυτό, ποτέ η θεατρική αίθουσα δεν έπαψε να αποτελεί την καρδιά του κτιρίου, ούτε επισκιάζεται. Το πολυσύνθετο θέατρο, προέκυψε κυρίως ως οικονομική εκμετάλλευση ενός κτιρίου με καθορισμένο σχέδιο και μορφή που μπορεί να χρησιμοποιηθεί για διαφορετικούς σκοπούς.<sup>179</sup> Σε ένα ευρύτερο αρχιτεκτονικό συγκρότημα, κοινοί χώροι εισόδων, κίνησης, αναψυκτηρίων γύρω από μεγαλοπρεπείς χώρους συνάθροισης του κοινού ως μια πλατεία, εξυπηρετούν τρεις ή περισσότερες αίθουσες διαφορετικού τύπου και διαφορετικού προορισμού.<sup>180</sup> Οι κατεξοχήν θεατρικοί χώροι παρουσιάζονται ως τα άδυτα του κτιρίου, ενώ μεγάλη σημασία δίνεται στην κίνηση του κοινού μέχρι να τα προσεγγίσει. Αρχιτεκτονικά στοιχεία, όπως μεγαλόπρεπα φουαγιέ και ράμπες, δίνουν αφορμή για την υλοποίηση μιας αρχιτεκτονικής των αισθήσεων. Το προσαρμοζόμενο θέατρο έχει ως βάση και σκοπό τον πειραματισμό και την πνευματικότητα, ενώ το πολυσύνθετο, την πρακτικότητα και την επιχείρηση.<sup>181</sup> Χαρακτηριστικά θέατρα τέτοιου τύπου αποτελούν, το Jesse H. Jones Hall Houston στο Texas (Candill, Rowlett, Scot, G.Izenour - 1966)<sup>182</sup>, το Συγκρότημα Εθνικού Θεάτρου του Λονδίνου<sup>183</sup> στον Τάμεση (Denys Lasdum - 1971) και το National Grand Theater<sup>184</sup> στην Κίνα (Paul Andreu).



ΕΙΚ. 112: Κάτοψη, Jones Hall

<sup>179</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 251

<sup>180</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 221

<sup>181</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 251

<sup>182</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 42-43 «Jones Hall Houston (Candill, Rowlett, Scot, G.Izenour): Πρόκειται για το πρώτο σε μέγεθος και αξία πολυσύνθετο θέατρο των Η.Π.Α.. Ως προς την κάτοψη, οι εξωτερικοί όγκοι του, ασύμμετρα τοποθετημένοι, σχεδιάστηκαν ώστε να εγγράφονται σε ένα καθαρό κυκλικό σχήμα. Ο προθάλαμος του χώρου, έχοντας ως ύψος όλο το διαθέσιμο ύψος του κτιρίου, σε συνδυασμό με τον κεντρικό γυάλινο ανελκυστήρα, αναδεικνύει έναν χώρο έντονης προβολής. Ο εσωτερικός χώρος του θεάτρου, παρουσιάζει δυνατότητα μεταβλητότητας στο μέγεθος, στην ακουστική και στις σκηνικές διατάξεις, χάρη στην εφευρετική οροφή του. Αυτή, αφενός μπορεί να ανυψώνεται και να κατεβαίνει, ανάλογα με τις ανάγκες της παράστασης και αφετέρου μέσω της ανεξάρτητης κίνησης των εξαγωνικών πρισμάτων της, επιτρέπει μια τεράστια δυνατότητα ακουστικών παραλλαγών. Έτσι, από αίθουσα συναυλιών, η αίθουσα μπορεί να μετατραπεί γρήγορα σε παραδοσιακή όπερα. Με το κατέβασμα της οροφής του αμφιθεάτρου, στο ύψος του δεύτερου εξώστη, ο χώρος γίνεται πιο μικρός, κατάλληλος για άλλες μορφές παραστάσεων. Επιπλέον, η ορχήστρα, με τη χρήση της υδραυλικής ανυψούμενης πλατφόρμας μπορεί ανάλογα με το ύψος στο οποίο βρίσκεται, να διαμορφώνεται ανάλογα για μια δράμα ή για παράσταση μπαλέτου».

<sup>183</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 221 «Το Εθνικό θέατρο του Λονδίνου, πολύ χαρακτηριστικά, διαθέτει μια μεγάλη αίθουσα σε διάταξη ανοικτής σκηνής, μια άλλη αίθουσα τυπικής σκηνής κορνίζας και μια αρκετά μικρότερη αίθουσα με διευθέτηση αρένας».

Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 43 «Το κτίριο περιλαμβάνει τρεις αίθουσες θεάτρου: την κεντρική, χωρητικότητας 1165 θέσεων, ένα θέατρο προσκηνίου 900 θέσεων και ένα πειραματικό θέατρο 200 θέσεων. Αυτές διαρθρώνονται γύρω από μία κεντρική πλατεία.»

<sup>184</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 43 «National Grand Theater of China: Το κτίριο, έκτασης 12000 τ.μ., διαθέτει τρεις αίθουσες συνολικής χωρητικότητας 5452 θέσεων: την πρώτη με 2416 καθίσματα που χρησιμοποιείται για όπερα και παραστάσεις χορού, το Μέγαρο μουσικής με 2017 θέσεις και ένα θέατρο προσκηνίου με 1040 θέσεις. Όλη η σύνθεση έχει στη βάση της μια τεχνητή λίμνη και καλύπτεται από έναν ελλειψοειδή θόλο κατασκευασμένο από τσίπλι και γυαλί».









εικ. 113: Εξωτερική άποψη, Jones Hall

Στον Ελλαδικό χώρο

Στις αρχές του 20ου αιώνα, πραγματοποιούνται δύο σημαντικά βήματα εκσυγχρονισμού του νεοελληνικού θεάτρου. Κάνει την εμφάνισή του το Βασιλικό θέατρο, έχοντας αριστοκρατική και συντηρητική κατεύθυνση που ευδοκίμησε μέχρι το κλείσιμό του το 1908, ενώ παράλληλα η Νέα Σκηνή έχει στραφεί προς τα σύγχρονα νεοελληνικά και ξένα έργα. Το 1932, ξεκίνησε τη λειτουργία του Εθνικού θεάτρου, υπηρετώντας είδη όπως η επιθεώρηση και η όπερα. Ταυτόχρονα θέματα γενικότερης θεατρικής παιδείας κάνουν την εμφάνισή τους στο ελληνικό κράτος.<sup>185</sup>

Το θέατρο της «Νέας Σκηνής»

Το θέατρο της Νέας σκηνής, το 1911, στην πρώτη φάση του ήταν υπαίθριο και τοποθετημένο στην πλατεία Ομονοίας. Αριθμημένες θέσεις, 660 συγκεκριμένα, ήταν τοποθετημένες στην πλατεία που οριζόταν από σειρά θεωρείων εκατέρωθεν της. Ο σκηνικός χώρος, είχε βάθος μόλις 4,5μ. και πλάτος 7,5μ. και χαρακτηρίζεται ως πολύ μίζερος για ένα θεατρικό χωρικό πλαίσιο μεγάλων αξιώσεων. Οι δυνατότητες των σκηνοθετών και των ηθοποιών ήταν ιδιαίτερα περιορισμένες. Ακολούθησε η μεατατροπή του σε χειμερινή αίθουσα. Μια τέντα εξυπηρετούσε αρχικά τη στέγασή του που αργότερα αντικαταστάθηκε με κανονική στέγη. Η αίθουσα του θεάτρου, χωρητικότητας 800 θέσεων είχε τη μορφολογία συμβατικές λύσεων εμπορικών ευρωπαϊκών θεάτρων. Η πλατεία διαχωριζόταν με ένα κεντρικό διάδρομο και ελαφρά ανυψωμένα θεωρεία, ανοιχτά στο πίσω μέρος τους, τοποθετήθηκαν δεξιά κι αριστερά της. Ο χώρος που απευθυνόταν στο κοινό συμπληρώνεται με ένα εξώστη με καμπυλωμένα άκρα και συμπαγές στηθαίο. Η νέα σκηνή ήταν ευρύχωρη με βάθος και άνοιγμα 10μ. Το ύψος της ήταν μεγάλο, ώστε να εξυπηρετούνται σκηνογραφικές απαιτήσεις και εναλλαγές. Εκατέρωθεν τοποθετήθηκαν άφθονα καμαρίνια σε δύο ορόφους και ο φωτισμός της σκηνής πραγματοποιείται με τα περίφημα φώτα της ράμπας και με προβολείς. Η είσοδος στο θέατρο γινόταν από τον ελαφρά ανυψωμένο προθάλαμο. Η κεντρική πόρτα του προθαλάμου οδηγούσε στην πλατεία και οι πλευρικές, στους διαδρόμους των θεωρείων. Η πρόσοψη του θεατρικού κτίσματος βασιζόταν στη μορφή και το διάκοσμο του γαλλικού art<sup>186</sup>.

Εθνικό Θέατρο

Ενα κτίριο νεοκλασσικού ρυθμού, κατασκευάστηκε κατά την περίοδο 1891–1901 για να στεγάσει το Εθνικό θέατρο. Η πρωτοβουλία για την υλοποίηση του ανήκει στο βασιλιά Γεωργίο Α' και η χρηματοδότηση έγινε από Έλληνες ομογενείς. Με αναφορά το θέατρο της Βιέννης, η σύνθεση των όγκων εκφράζει οργανικά τις διαφορετικές λειτουργίες του θεάτρου Σκηνή, αίθουσα, χώροι κοινού κτλ. οργανώνουν την κάτοψη. Στην κεντρική σκηνή και στη διαμόρφωση της αίθουσας, είναι εμφανής ο ακαδημαϊκός εκλεκτικισμός του Ziller και η σχέση με το μπαρόκ και τις αίθουσες παλαιότερων θεάτρων του.<sup>187</sup> Για την εποχή εκείνη χρησιμοποιήθηκαν εγκαταστάσεις για τη σκηνή, το φωτισμό και τη θέρμανση που θεωρήθηκαν οι τελειότερες στο είδος τους.

<sup>185</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 46

<sup>186</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 48

<sup>187</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 48



εικ. 114: Νέα Σκηνή Εθνικού Θεάτρου, Αθήνα, 1970

Σε αντίστοιχη λογική και γραμμή κινήθηκε και ο σχεδιασμός των όψεων του Θεάτρου. Η πρόσοψη χαρακτηρίζεται από μια τεμαχισμένη πλαστικότητα, που διακρίνεται τόσο στα σχέδια του Ziller, όσο και στην επέκτασή του 1961-63, όπου Β.Δούρα διατήρησε όμοια τεχνοτροπία. Οι όψεις υποδιαιρούνται σε τρεις ζώνες και η μορφολογική τους ανάδειξη είναι ενιαία με εξαίρεση το μνημειώδες τμήμα της κυρίας εισόδου. Εντοπίζεται βάση ύψους 2μ. διαμορφωμένη με επιχρισμένη τοιχοποιία σε απομίμηση λιθοδομής rustico και αδιακόσμητα παράθυρα, κορμός με παράθυρα και στέψη με αετώματα, ιονικές παραστάδες και στηθαίο με κιονίσκους. Στοιχεία της στέψης του κτιρίου αποτελούν το γείσο και το στηθαίο. Το Βασιλικό θέατρο το 1930 επανιδρύθηκε με νόμο, και με την ονομασία που διατηρεί μέχρι σήμερα, Εθνικό Θέατρο. Σημαντικές εσωτερικές μετατροπές έγιναν το 1930-32 και το 1970. Οι πρώτες εργασίες αφορούσαν την εσωτερική ανακαίνιση του κτιρίου, καθώς και τη μεταρρύθμιση της σκηνής του. Ο Α. Μεταξάς, στο πνεύμα του μοντέρνου κλασικισμού με στοιχεία Art Deco ανέλαβε την ανακαίνιση, ενώ ο εκσυγχρονισμός του σκηνικού χώρου βασίστηκε σε μελέτη του σκηνογράφου Π. Αραβαντινού και του αρχιτέκτονα Κ. Δοξιάδη. Από το 1932 ως τις μέρες μας, λειτουργεί ως η Κεντρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου. Η σκηνή του είναι ιταλικού τύπου, με πλάτος 18 μ., βάθος 12 μ., ύψος 17 μ. και χωρητικότητα 1000 ατόμων που φιλοξενούνται στη πλατεία, σε δύο εξώστες και δυο θεωρεία. Διαθέτει βοηθητικούς χώρους και υπόγεια. Σήμερα, το Εθνικό Θέατρο συνολικά απαρτίζεται από πέντε σκηνές. Η Κεντρική Σκηνή, χωρητικότητας 658 θέσεων και η Νέα Σκηνή, χωρητικότητας 114 θέσεων, στεγάζονται στο διατηρητέο κτίριο του Τσίλλερ επί της οδού Αγίου Κωνσταντίνου. Η τελευταία διαμορφώθηκε ευφάνταστα από τον Μ.Περράκη κατά το 1960-63 ως η ευέλικτη νέα σκηνή του Εθνικού. Έχει τη δυνατότητα να μετατρέπεται σε κυκλικό θέατρο, Ελισαβετιανή σκηνή ή οποιοδήποτε άλλο σχήμα με κινητό ευμετάβλητο εξοπλισμό.<sup>188</sup> Η σκηνή Κοτοπούλη, χωρητικότητας 648 θεατών, και το Θέατρο Κατίνα Παξινού (πρώην Σινεάκ) χωρητικότητας 277 θεατών στεγάζονται στο ιστορικό μέγαρο του «Ρεξ», που βρίσκεται επί της οδού Πανεπιστημίου. Η πειραματική σκηνή ιδρύθηκε το 1997 με σκοπό την ανανέωση του θεατρικού παιχνιδιού και την αναγωγή του σε μονάδα παιδείας και πολιτισμού. Οι παραστάσεις του παρουσιάζονται στο ανακαινισμένο Γκαράζ του Εθνικού Θεάτρου, όπου μετατράπηκε το 1998 σε ένα μικρό θεατρικό χώρο 150 θέσεων.<sup>189</sup>

<sup>188</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ., 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 49

<sup>189</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ., 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 50





εικ. 115:Φωτορεαλιστική απεικόνιση όψεων του Εθνικού Θεάτρου επί της συμβολής των οδών Αγ. Κωνσταντίνου και Κουμουνδούρου



εικ. 116: Παράσταση "Fake time" στο εγκαταλελειμμένο ξενοδοχείο «Άριστον»

Μετά από την παρακολούθηση της εξέλιξης του θεατρικού χώρου από τη γέννησή του έως το κατώφλι του 21ου αιώνα, αντιλαμβανόμαστε ότι οι μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου έχουν όλες δοκιμαστεί. Παρατηρούνται τροποποιήσεις και διαβαθμίσεις ως προς το μέγεθος, την πολυτέλεια, τα οικοδομικά υλικά, παραλλάσσοντας τους βασικούς θεατρικούς τύπους. Οι μορφολογίες του χώρου που διαμορφώθηκαν, εξελίχθηκαν και εδραιώθηκαν, παράλληλα με τη δραματολογία και την κοινωνική συνοχή της εκάστοτε περιόδου.<sup>190</sup> Οι διαδεδομένοι τύποι θεάτρου, κατά την ανατολή του 21ου αιώνα γενικεύονται, καθιερώνονται και εντάσσονται σε μεγαλοπρεπή κτιριακά κελύφη που επιβάλλουν την παρουσία τους σε πολεοδομικό και πολιτιστικό επίπεδο μέσα από την μορφολογία και τη λειτουργία τους. Ανήκουν στην πόλη, τροφοδοτούνται μέσω αυτής, αλλά συχνά αδιαφορούν για το γύρω, καθότι, από τη φύση τους αποτελούν αυτοαναφερόμενα κτίρια με εσωστρεφή οργάνωση και λειτουργία. Το φαινόμενο αυτό, έντονα αντιληπτό, δημιουργεί την εντύπωση αποστασιοποίησης της θεατρικής τέχνης από το ανθρώπινο ον και την καθημερινότητά του. Παρατηρείται μια τάση αποκόλλησης της δραματολογίας από χώρο με ξεκάθαρη θεατρική ταυτότητα και η επιδίωξη ανάπτυξης του θεάτρου σε οποιοδήποτε μέρος, ανεξάρτητα από τη χρήση που το συνοδεύει. Η ανατροπή προκύπτει μέσα από τις σύγχρονες σκηνοθετικές αντιλήψεις και προσεγγίσεις που έρχονται να καλύψουν το κενό που προκύπτει από την «κατάργηση» του θεατρικού χώρου. Η θεατρική δράση συμπληρώνεται με τεχνολογικά μέσα όπως το βίντεο, ο φωτισμός, ο ήχος, που επιδιώκουν τη δημιουργία ατμόσφαιρας και χώρου. Ο συνδυασμός δράσης και μέσων, μπορεί να λειτουργήσει από χώρους δημόσιους, όπως είναι ο δρόμος, η πλατεία μέχρι ιδιωτικούς, διαμερίσματα πολυκατοικίας, αποθήκες, μπαρ ή επιμέρους χώρους αυτών, όπως τουαλέτες, γκαράζ και μπαλκόνια. Η έλλειψη αυστηρά σχεδιασμένου ή διαμορφωμένου χώρου, συγχωνεύει πολλές φορές το χώρο δράσης με το χώρο θέασης αφού κανένας από τους δύο δεν έχει οριοθετηθεί από πριν. Το γεγονός ότι οι θεατές πλαισιώνουν άτακτα τη δράση ή συμμετέχουν σε αυτή αυθόρμητα ή χειραγωγίσιμα, αναπτύσσει και καλλιεργεί το θεατρικό επικοινωνιακό σχήμα και την αμφίδρομη σχέση κοινού και ηθοποιού. Ως σύγχρονη μορφή παράστασης, το Site Specific Performance όπως είναι διαδεδομένη η συγκεκριμένη θεατρική – χωρική προσέγγιση, αποτελεί πρόκληση για κάθε σκηνοθέτη και ηθοποιό. Πρόκειται για μια καινοτόμα τάση που ορίζει την αποκάλυψη εκμετάλλευση του χώρου και των ιδιοτήτων του, όταν μια παράσταση βρεθεί σε μια συγκεκριμένη περιοχή, σε ένα τοπίο, σε μια πόλη, σε ένα κτίριο, σε ένα δωμάτιο.<sup>191</sup> Τέτοιες παραστάσεις που λαμβάνουν χώρο σε μη θεατρικά τυπικά πλαίσια κατηγοριοποιούνται ως προς τη σχέση τους με το χώρο, αλλά κυρίως τη σχέση του θεατή με αυτόν. Στην μία περίπτωση εμφανίζεται η έννοια του περιβαλλοντικού θεάτρου, όπου ο χώρος δράσης της παράστασης ταυτίζεται με την

Η «ανατροπή» του θεατρικού χώρου και οι τάσεις του 21<sup>ου</sup> αιώνα

Site Specific Performance

<sup>190</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 222

<sup>191</sup> Άγνωστος, "What is site-specific theater?", [http://uregina.ca/weyburn\\_project/pages/sitespec.html](http://uregina.ca/weyburn_project/pages/sitespec.html) (πρόσβαση 8/10/14)

χωρική τατότητα του που περιγράφεται στο μύθο, πχ. νοσοκομείο, εκκλησία κ.α. Ο θεατής βιώνει τον ουτοπικό χώρο μέσω του πραγματικού χωρικού πλαισίου της παράστασης που χαρακτηρίζεται από την ιστορία του, τις έντονες ατμόσφαιρες και τα ερεθίσματα του. Η στάση του παραμένει όμως κατά κύριο λόγο στατική σε σχέση με το χώρο, καθώς παρακολουθεί την παράσταση σε ένα σταθερό περιβάλλον. Στον αντίποδα, το Promenade theater, στηρίζει τη διαδραστικότητα του κοινού με το χώρο και το δρώμενο.<sup>192</sup> Επιδιώκει να το παρασύρει από δωμάτιο σε δωμάτιο, χωρίς να πρέπει να απαντήσει ρεαλιστικά στο χώρο του μύθου, αλλά αποσκοπώντας στην ενσωμάτωσή του στην παράσταση και κατ'επέκταση κατάργησης των διακρίσεων ηθοποιού – θεατή. Θεωρούνται ισάξιοι συμμετέχοντες και «εξερευνητές» σε μια προδιαγεγραμμένη διαδοχή χώρων, πραγματικών ή σκηνογραφημένων, όπως επιβάλλονται από το μύθο και οργανώνονται από το σκηνοθέτη. Το πεδίο της θεατρικής δράσης συχνά εκτείνεται πέρα από τα όρια μιας αίθουσας αμφιθεάτρου, και το κοινό ως πιόνι σε προμελετημένες κινήσεις μια σκακιέρας χειραγωγείται χωρίς να φημώνεται. Έχει το δικαίωμα να τοποθετηθεί με την άποψή του, τη στάση του και την ενέργειά του στο χώρο, ενδεχομένως σε σημείο να επηρεάσει την πλοκή του θεατρικού έργου. Αυτό που τονίζουν όμως και οι δύο προσεγγίσεις της συγκεκριμένης σύγχρονης θεατρική στροφής, είναι η αποκάλυψη εικόνων, ιστοριών, γεγονότων που φανερώνουν την πολύπλοκη σχέση μεταξύ του «εγώ» μας και του περιβάλλοντός μας, φυσικού και μη. Δραματουργοί και θεατές, αναπτύσσουν μια διαδικασία πολυεπίπεδης έρευνας στο χώρο ως ένα είδος περιδιάβασης, αναζήτησης ιστοριών, εκσκαφής βιωμάτων και απογύμνωσης του εαυτού τους. Συλλογικά, αναπτύσσουν μια επαφή με το περιβάλλον τους, αλληλοδιεισδύουν σε αυτό και αφουγγράζονται τις χωρικές, τοπικές πολιτισμικές, και ιστορικές του παραμέτρους.<sup>193</sup>

Παράσταση «Three doctors» στο Coventry & Warwickshire Hospital



ΕΙΚ. 117

Αναζητώντας το χώρο μέσα από σύγχρονα παραδείγματα παραστάσεων Site Specific Theater, είναι εφικτό να κατανοήσουμε τη δυναμική της νέας αυτής τάσης. Η παράσταση «Three doctors» της θεατρικής ομάδας Talking Birds, τοποθέτησε τη δράση της στο Coventry & Warwickshire Hospital σηματοδοτώντας το κλείσιμό του πριν μεταφερθεί στο πανεπιστημιακό νοσοκομείο Walsgrave. Η ιστορία του νοσοκομείου, μέσω της παράστασης ξεδιπλώνεται βιωματικά με το κοινό να βρίσκεται σε χώρους που υπό κανονικές συνθήκες η πρόσβαση θα ήταν απαγορευτική. Τα δωμάτια, οι δρόμοι, τα χειρουργεία, τα γραφεία κουβαλούν και εξιστορούν ιστορίες χιλιάδων κατοίκων της περιοχής πριν να θαφτούν στο παρελθόν, συνοδευόμενα από σκηνοθετικά και δραματουργικά μέσα, όπως η ερμηνεία, η μουσική, οι φωνές και ο φωτισμός. Η συγκεκριμένη ομάδα, επιλέγει χώρους με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και φορτισμένες με ιστορίες και αναμνήσεις. Προτιμούνται σημεία στην πόλη που συχνά για τους κατοίκους είναι άβυσσος και βρίσκονται στο μεταίχμιο της αλλαγής της χρήσης τους. Πριν ξεθωριάσει η προηγούμενη και πριν εδραιωθεί η επόμενη, τα έργα καλούν το κοινό να εξερευνησει το συγκεκριμένο μέρος μέσα από το έργο.<sup>194</sup>

<sup>192</sup> Άγνωστος, [http://en.wikipedia.org/wiki/Site-specific\\_theatre](http://en.wikipedia.org/wiki/Site-specific_theatre), (πρόσβαση 8/10/14)

<sup>193</sup> Άγνωστος, [http://uregina.ca/webyburn\\_project/pages/sitespec.html](http://uregina.ca/webyburn_project/pages/sitespec.html), (πρόσβαση 8/10/14)

<sup>194</sup> Άγνωστος, <http://www.talkingbirds.co.uk/pages/sitespecific.asp>, (πρόσβαση 8/10/14)





εικ. 118: Παράσταση "Fake time" στο εγκαταλελειμμένο ξενοδοχείο «Αριστον»

Στον ελλαδικό χώρο, αντίστοιχο χαρακτηριστικό θεατρικό εγχείρημα στηριζόμενο στη φιλοσοφία της μνήμης, αποτελεί μια πρωτότυπη παράσταση στο εγκαταλελειμμένο ξενοδοχείο «Αριστον» σε ιδέα, σκηνοθεσία και παραγωγή της Λέλας Ράμογλου. «Πρόκειται για μία διαδραστική performance, η οποία έχει σχεδιαστεί με επίκεντρο τον θεατή και τη δική του εμπειρία και θα εκτείνεται στους επτά ορόφους του ξενοδοχείου. Μέσα από αναπαραστάσεις της καθημερινής κοινωνικής ζωής ο θεατής (προ)καλείται να έρθει αντιμέτωπος με τον ίδιο του τον εαυτό και τις επιλογές του, με αποτέλεσμα να μετατρέπεται ο ίδιος σε πρωταγωνιστή».<sup>195</sup> Ο θεατής χειραγωγείται από τη στιγμή που αποφασίζει να περάσει το κατώφλι του ξενοδοχείου και να παρακολουθήσει την παράσταση. Πλησιάζοντας τη ρεσεψιόν προμηθεύεται το εισητήριό του, συμπληρώνοντας ένα ερωτηματολόγιο όπως θα έκανε σε κάθε ξενοδοχείο. Βάση του ερωτηματολογίου, σκιαγραφείται αρχικά το ψυχολογικό του προφίλ και η παράσταση ξεκινά για αυτόν, αφότου οδηγηθεί σε ένα δωμάτιο που να συνάδει με αυτό. Εδώ εντοπίζεται ένας συνδιασμός των δύο προσεγγίσεων του Site Specific Theater, καθώς από τη μια παρατηρείται η περιβαλλοντική προσέγγιση του χώρου και από την άλλη απλά η χρήση του ως κέλυφος και η μετροπή του σε εξυπηρετούμενο χώρο για το έργο. Παρόλα αυτά η συνολική αίσθηση του θεατή, διαμορφώνεται, αναπτύσσοντας διάλογο με το χώρο, την ταυτότητά και τη λειτουργία του.

Πρωτότυπη παράσταση στο εγκαταλελειμμένο ξενοδοχείο «Αριστον»

<sup>195</sup> Άγνωστος, <http://www.naftemporiki.gr/story/357959>, (πρόσβαση 8/10/14)

εικ. 119: Παράσταση «Dominatrix»



Παράσταση σε  
διαμέρισμα στο Γκάζι

Η θεατρική παράσταση «Dominatrix» διαδραματίζεται σ' ένα διαμέρισμα και απευθύνεται αποκλειστικά σε δέκα θεατές. Ο αρμόδιος σκηνοθέτης, Δημήτρης Φοινίσης αναφέρει σε συνέντευξή του «προτείνουμε έναν μη θεατρικό χώρο, αλλά απολύτως σκηνοθετημένο, όπου θα λειτουργεί καλύτερα η συνθήκη της κλειδαρότρυπας, που είναι και το ζητούμενο της σκηνοθεσίας. Ένας “χώρος τσέπης” ήταν αυτό που μας εξυπηρετούσε καλύτερα. Τον βρήκαμε σε μια γκαρσονιέρα... Το κίνητρο είναι ο θεατής να σηκωθεί από τον καναπέ και να κάνει κάτι μη προβλεπόμενο. Να ξεφύγει από όσα του σερβίρει το χαζοκούτι και οι συνεχιστές του επί σκηνής... Το εξωφρενικό είναι ότι ο κόσμος δεν αντέχει άλλο παραδοσιακό θέατρο, αλλά κανείς δεν λέει να το καταλάβει. Με το Dominatrix ζούμε μεγάλες στιγμές σε ελάχιστα τετραγωνικά, χωρίς βιζόν και πόζες σε βελούδινες μοκέτες. Οι συζητήσεις και οι αντιδράσεις του κόσμου στο τέλος είναι τόσο αποκαλυπτικές κι ανθρώπινες που λέμε πως αξίζει ο κόπος να πάμε για παράταση». <sup>196</sup>

εικ. 120: Παράσταση «Dominatrix»



<sup>196</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 50

Στις τρεις παραστάσεις που αναφερθήκαμε μέχρι στιγμής, ο χώρος γίνεται μέρος της δράσης μέσα από την χρήση του και έχει σκοπό να υπενθυμίσει στο θεατή το παρελθόν ή το παρόν του, ταυτίζοντας τη πραγματική του λειτουργία με την πλοκή του έργου και το χώρο του μύθου. Στην περίπτωση της παράστασης της πειραματικής σκηνης του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου, «Διαβολιάδα», ένας νέος χώρος συστήθηκε για πρώτη φορά στο κοινό. Πριν ακόμα ολοκληρωθεί εντελώς η οικοδόμηση του νέου κτιρίου που θα στέγαζε το Θ.Ο.Κ, η δραματουργική ομάδα υπό τη σκηνοθεσία της Αθηνάς Κάσιου, άνοιξαν τμήματα του κτιρίου που είχαν ήδη παραδοθεί για χάρη της παράστασης.<sup>197</sup> Οι θεατές κινούμενοι τόσο σε εσωτερικούς χώρους όπως τα γραφεία, η αίθουσα συνεδριάσεων, οι υπόγειοι χώροι, οι σκοτεινοί διαδρόμοι όσο και σε εξωτερικές περιοχές του κτιρίου, γνωρίστηκαν με άδεια και υπό κανονικές συνθήκες μη προσβάσιμα τμήματα του νέου θεατρικού οικοδομήματος.

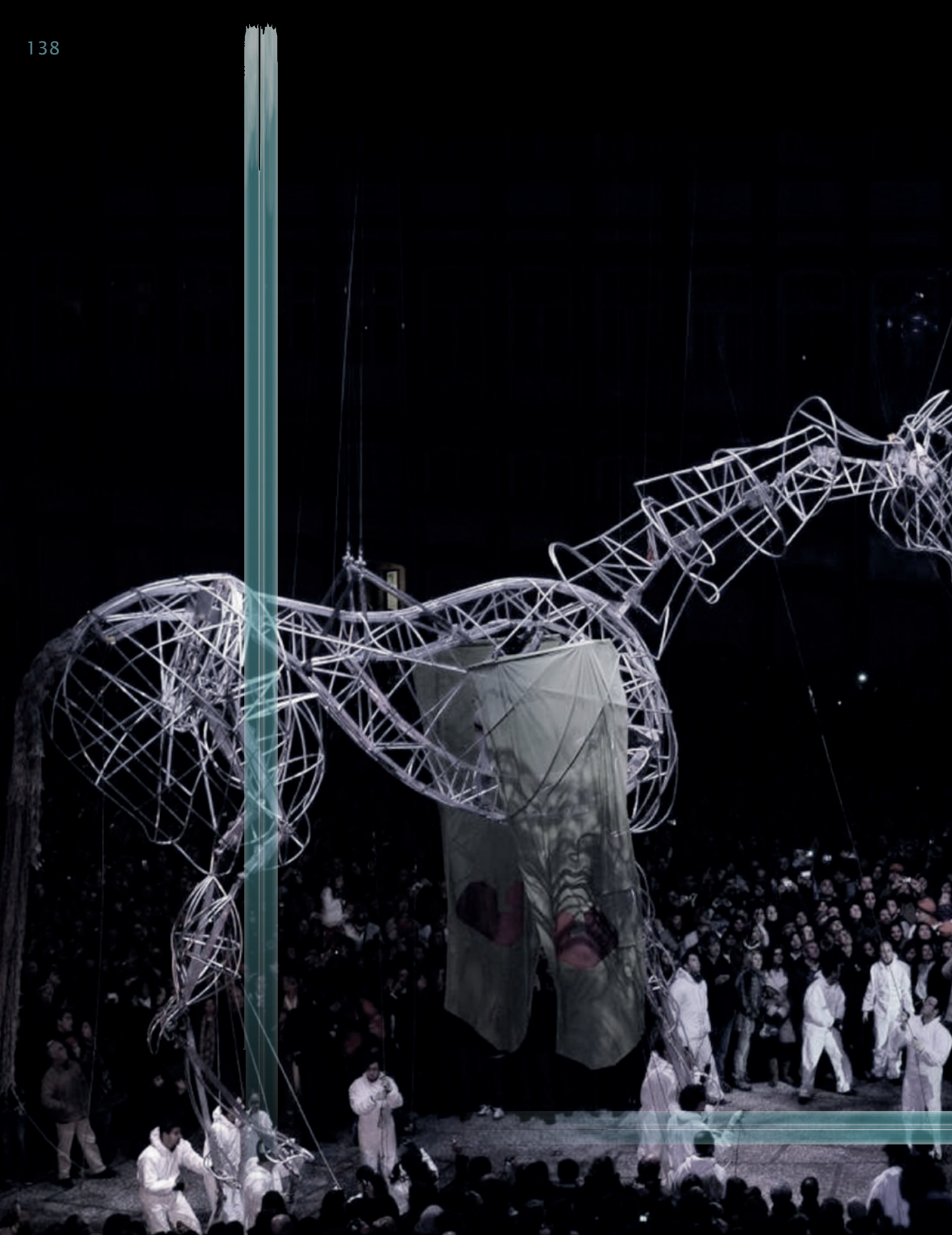
Η «Διαβολιάδα» συστήνει στο κοινό το νέο θέατρο του Θ.Ο.Κ

Παρόλες τις ανατρεπτικές ίσως αυτές προσεγγίσεις του 21 ου αιώνα και τις νέες αντιλήψεις που έκαναν την εμφάνισή τους, η δραματουργία ως μορφή τέχνης συνεχίζει να εντάσσεται σε χωρικά πλαίσια ειδικά διαμορφωμένα για χάρη της. Αναλογιζόμενοι όμως έστω και επιφανειακά το θέατρο δρόμου που επίσης ανθίζει στις μέρες μας, εντοπίζουμε την απουσία χωρικών ορίων όπως ακριβώς συνέβαινε στο μεσαιώνα. Συναντούμε παραστάσεις σε δρόμους και πλατείες από ευφιέστατους «ηθοποιούς», ίσως χωρίς θεωρητική παιδεία, που παράγουν χώρο για το θέατρό τους. Πολλές φορές, το χωρικό τους πλαίσιο είναι διαμορφωμένο από ευτελή εξοπλισμό, ενώ άλλες εντελώς άδεια και απόλυτα αφομιωμένο στα πολεοδομικά δεδομένα μιας πόλης. Ως άλλοι ρήτορες ή δημαγωγοί στην σύγχρονη «αγορά», προσελκύουν βλέμματα περαστικών, μπλέκονται μαζί τους χειραγωγώντας τους και διαμορφώνουν πηγαδάκια ένταξης της θεατρικής τους δράσης. Οργανωμένα σύνολα καλλιτεχνών όπως οι La Fura Dels Baus, προσελκύουν μεγάλο αριθμό θεατών σε στάδια και πλατείες. Εφαρμόζοντας σκηνοθετημένα μηχανικά και σκηνογραφικά τρικ, χειραγωγούν τις μάζες των θεατών παράγοντας εντυπωσιακά θεάματα και διαμορφώνοντας υποχώρους ως σύγχρονες μορφές παραστατικής τέχνης.

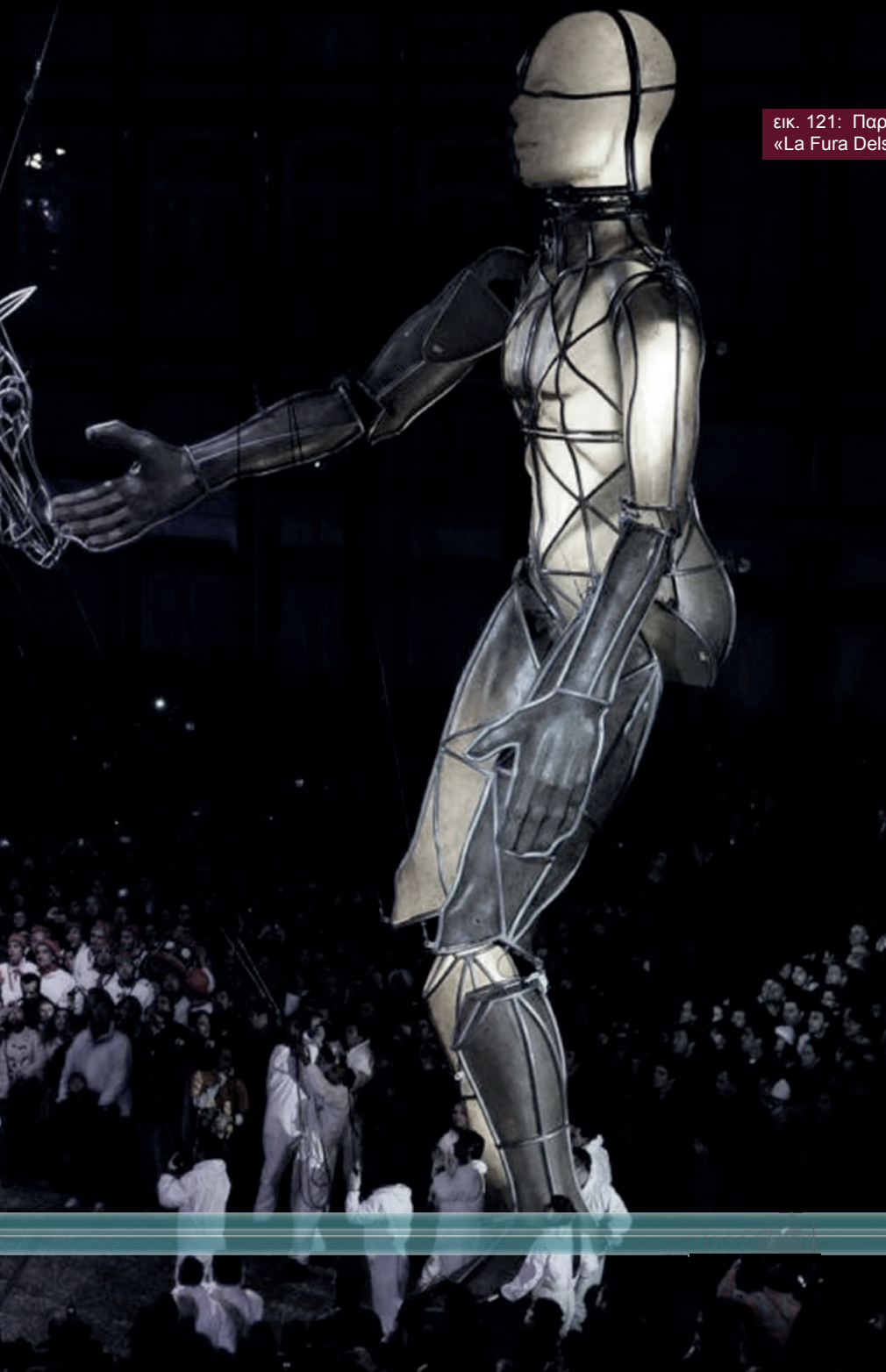
Το θέατρο δρόμου – Μια θεατρική τέχνη εκτός σταθερών χωρικών πλαισίων

<sup>197</sup> Άγνωστος, "Διαβολιάδα", <http://www.parathyro.com/?p=7386>, (πρόσβαση 8/10/14)





εικ. 121: Παράσταση από το σύνολο καλλιτεχνών  
«La Fura Dels Baus»



Η δραματουργία εκτός  
της έδρας της

Είναι σαφές ότι το θέατρο δρόμου θέτει την δραματουργία εκτός έδρας, αλλά δεν πάυει να φροντίζει για τη δημιουργία πρόσκαιρων χωρικών δομών για να ανθήσει. Αναλογιζόμενοι, τη σχέση της με το χώρο και αντίστοιχα τη σχέση του θεατή με αυτόν, αντιλαμβανόμαστε τη σημασία ενός χωρικού πλαισίου. Ο εκάστοτε χώρος, λειτουργούσε ανέκαθεν ως μεσολαβητής ανάμεσα σε θεατρικό δρώμενο και θεατή για να επιτευχθεί η επαφή τους. Στο σημείο αυτό, συνειδυτοποιούμε, ότι το θέατρο από τη γέννησή του, στήνεται σε ένα μέρος με ή χωρίς ταυτότητα αλλά ο θεατής έρχεται σε επαφή με αυτό από πρόθεση. Το θέατρο δρόμου αποτελεί μάλλον, το μεταβατικό στάδιο για τις τάσεις της εποχής μας, με τη δραματουργία να προσεγγίζει το θεατή. Πλέον ο άνθρωπος έχει τη δυνατότητα να μην επισκεφθεί κάποιο θεατρικό χώρο που λειτουργεί ως έδρα της παράστασης αλλά αυτή να βρεθεί τόσο στο δρόμο του, διασαλεύοντας την καθημερινότητά του, ή ακόμα και στη δική του έδρα, στην οικία του. Θεατρικά σύνολα και μικρές ομάδες σε όλο τον κόσμο, «παραδίδουν» κατ' οίκον παραστάσεις μετά από τηλεφωνικό διακανονισμό ως είδος παραγγελίας.<sup>198</sup> Στην περίπτωση αυτή παρατηρούμε ότι διασφαλίζεται η βασική αρχή της θεατρικής τέχνης που θέλει ηθοποιό και θεατή να βρίσκονται στον ίδιο χώρο σε επαφή, διαμορφώνοντας αμφίδρομη σχέση που εξυπηρετεί την επίτευξη της θεατρικής σύμβασης. Τι συμβαίνει όμως όταν ο χώρος παύει να φέρνει θεατή και παράσταση σε επαφή και τα τεχνολογικά μέσα διαδραματίζουν ρόλο μεσολαβητή ανάμεσά τους; Με πρόσχημα τη διαπολιτισμική γνωριμία και την επαφή με την τέχνη του θεάτρου, ορισμένοι έσπευσαν να δημιουργήσουν το «θέατρο τηλεφώνου», ως ένα είδος παράστασης εξ αποστάσεως. Πρόκειται για μια συνομιλία με έναν άγνωστο που αποσκοπεί στην αναγωγή της τηλεφωνικής γραμμής σε σκηνή ως το μέσο που τους ενώνει. Σύμφωνα με τους υπεύθυνους της παραγωγής, παράλληλα ο «θεατής» μετατρέπεται σε πρωταγωνιστή ή συμπρωταγωνιστή. Στην πραγματικότητα όμως η έννοια του θεατή καταργείται από τη στιγμή που δεν υπάρχει θέαμα. Ο υποτιθέμενος θεατής κλείνεται μόνος του σ' ένα δωμάτιο, με ένα τηλέφωνο κι έναν υπολογιστή για να γνωρίσει το πρόσωπο με το οποίο μιλούσε μέχρι πρότεινως τηλεφωνικά και μαζί να στήσουν ένα παιχνίδι κρυμμένου θησαυρού, μέσω της οθόνης. «Αν η ζωή τείνει να μιμηθεί το θέατρο, το κάνει για να μιμηθεί την τέχνη, τουλάχιστον έτσι θα ήθελαν ο Πιραντέλο και ο Ζενέ. Μπορεί, λοιπόν, το Call cutta in a box να χαρακτηρίζεται από κάποιους θέατρο, δεν είναι όμως τέχνη. Είναι σαν να θεωρείται το θέατρο ήδη νεκρό, σαν να μην μπορεί πια να εκφράσει την εποχή του και να προσπαθεί εναγωνίως να βρει νέους τρόπους για να προσελκύσει το ενδιαφέρον του κοινού. Όμως ποιου κοινού;»<sup>199</sup> Αντίστοιχα, η άλλη συνθήκη του θεάτρου που καταπατάται με τη μεσολάβηση των σημερινών μέσων και κυρίως της οθόνης είναι αυτή που το θέλει ως «μικτή» τέχνη

Θέατρο τηλεφώνου

<sup>198</sup> <http://artfixmag.wordpress.com/2011/01/30/%CE%BA%CE%B1%CF%84-%CE%BF%CE%AF%CE%BA%CE%BF%CE%BD-%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%AC%CF%83%CE%B5%CE%B9%CF%82/>

<sup>199</sup> Σοφία Φελοπούλου, λέκτορας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, «Θέατρο χωρίς θέαμα και θεατές», Η Αυγή, 02/10/2009, <http://archive.avgi.gr/ArticleActions/show.action?articleID=494681>



και «ανεπανάλληπτη». Χαρακτηριστικά που προκύπτουν κυρίως από τη συνύπαρξη διαφορετικών παραγόντων σε μια συγκεκριμένη μοναδική χρονική στιγμή. Μέσα από τις οθόνες που έχουν κατακλύσει τη ζωή μας, δύναται η δυνατότητα να έρθουμε σε επαφή με παραστάσεις και παραστατικές τέχνες ανά την υφήλιο, χωρίς να απαιτείται η φυσική μας παρουσία στο θεατρικό χώρο. Πλέον παρέχεται η δυνατότητα οπτικογράφησης της παράστασης και η διατήρησή της στο χρόνο αλλά σε καμιά περίπτωση το «παράθυρο»<sup>200</sup> που ανοίγεται μπροστά μας δεν μπορεί να φέρει το θεατή σε επαφή με την παράσταση, όπως θα συνέβαινε αν βρισκόταν απέναντι από την κορνίζα της ιταλικής σκηνής. Η οθόνη καταδικάζει το θεατή στην παθητικότητά του, τον χειραγωγεί και τον τροφοδοτεί με συγκεκριμένες οπτικές εικόνες που έχουν ήδη προαποφασιστεί από κάποιον άλλο, ακρωτηριάζοντας την βούλησή του. Ο θεατής ενταγμένος σε ένα χωρικό πλαίσιο αντιλαμβάνεται κάθε οπτική στιγμή της παράστασης ως ένα σύνολο απο ρίχελς που συμπληρώνουν το γενικό αποτέλεσμα. Ο ίδιος έχει το δικαίωμα να αποφασίσει σε ποιο απ' όλα θα εστιάσει, θα προβληματιστεί και από ποιο θα γοητευτεί. Στην περίπτωση της οθόνης και κατ' επέκταση του κινηματογράφου τα καρτέ έχουν επιλεγεί χωρίς τη συμμετοχή του θεατή και προσλαμβάνονται κατά βάση παθητικά. Η ελευθερία της τέχνης και η αντίληψη της πρόσληψης κατευθύνονται περιορίζοντας ταυτόχρονα την κριτική ματιά και τη συνολική εποπτεία απέναντί της.<sup>201</sup> Πίσω από τα καρτέ, διαφαίνεται η συνεργασία διαφορετικών τεχνών, αλλά δεν βιώνεται η ζύμωση μεταξύ τους όπως συμβαίνει σε ένα θεατρικό χώρο. Η τρισδιάστατη εντύπωση που παράγεται μέσα σε αυτόν χαρακτηρίζοντας την κάθε στιγμή του θεάτρου, μετατρέπεται σε μια διαδοχή φωτογραφιών. Αναπάσα στιγμή μπορείς να ανατρέξεις πίσω σε κάποια συγκεκριμένη, επαναλαμβάνοντάς την χάρη σε ένα κουμπί, κάτι που σίγουρα είναι αδιανόητο στο θέατρο. Τα σύγχρονα μέσα, έχουν τη δύναμη να παρουσιάσουν χώρο, αλλά όχι να τον παράξουν και κατά συνέπεια δεν μπορούν να θεωρηθούν οι μεσάζωντες που θα φέρουν σε ουσιαστική επαφή θεατή και παράσταση. Τα άπειρα εικονικά παράθυρα που κατακλύζουν την καθημερινότητά μας, αποτελούν εργαλεία διεπαφής δυό ανεξάρτητων χωρικών πλαισίων φιλτράρωντάς ατμόσφαιρες, ήχους, συναισθήματα και μηνύματα. Η συσκευή δεν μπορεί να αποτελεί χώρο, παρά μόνο να ανήκει σε αυτόν. Φυσικά, η συμβολή του βίντεο σε παραστάσεις μέσα από προβολές, όπως θα δούμε στη συνέχεια διαμορφώνει ένα εντελώς σύγχρονο σκηνογραφικό πεδίο με απειρες δυνατότητες. Η οθόνη έχει τη δυνατότητα να εξυπηρετήσει τη δραματουργική τέχνη, να την υποστηρίξει και να τη διαμορφώσει, αλλά κατ ουδένα λόγο δεν μπορεί να την υπηρετήσει ή να την αντικαταστήσει. Θέατρο και κινηματογράφος, σκηνή και οθόνη, υπηρετούν και πρεσβέβουν δύο διαφορετικές τέχνες και αντιμετωπίζουν εντελώς διαφορετικά το χώρο και το θεατή.

Η οθόνη εξυπηρετεί τη δραματουργία αλλά δεν την υπηρετεί

<sup>200</sup> Anne Friedberg, 2009, *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*, The MIT Press

<sup>201</sup> Mitchell J. William, 1999, *e-topia: «Urban Life, Jim—But Not As We Know It»*, The MIT Press

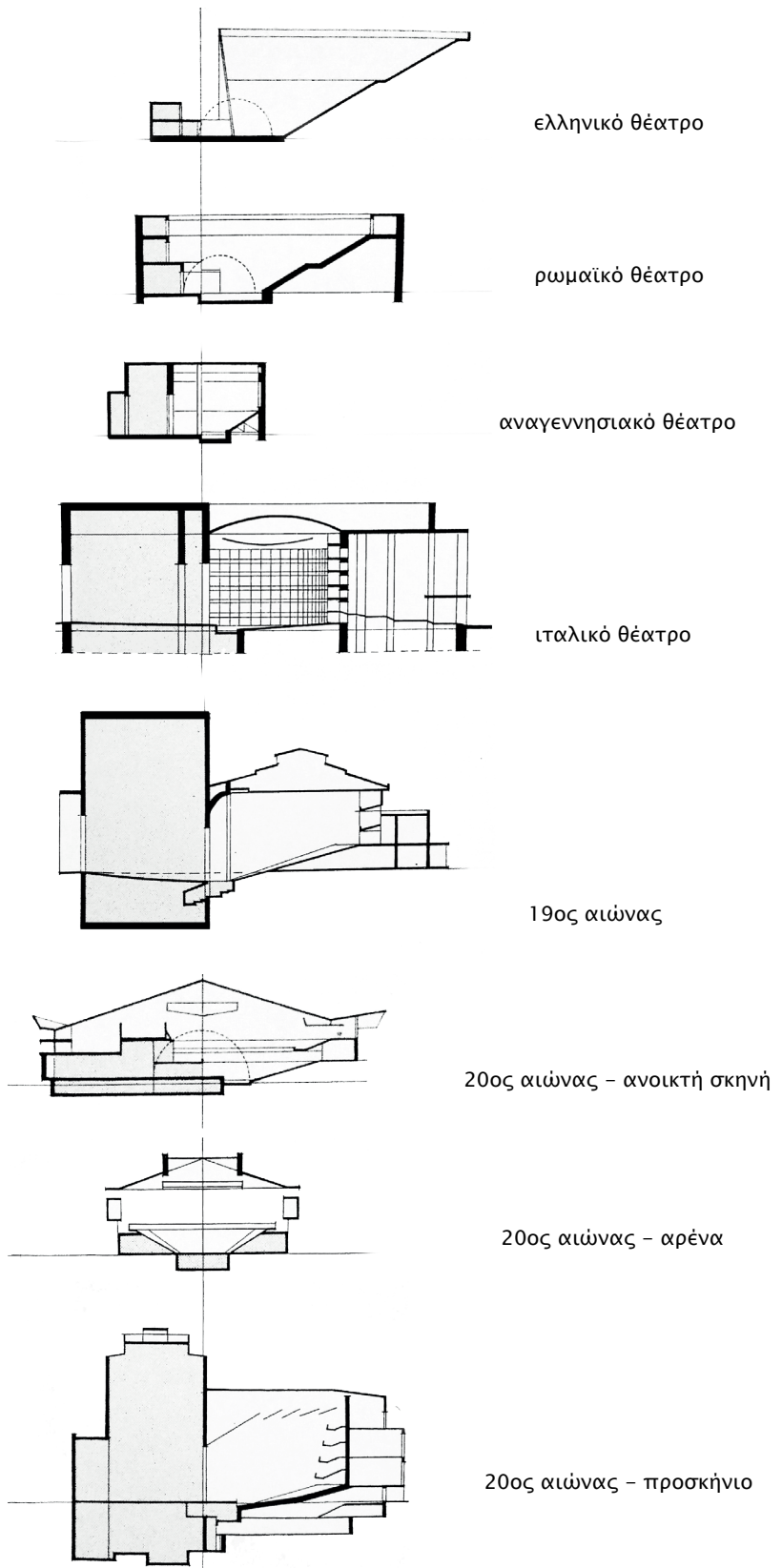


εικ. 122: A Room of Memory, c hiharu Shiota, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa









εικ. 123: Η εξέλιξη του θεατρικού χώρου σε επίπεδο τομής

ελληνικό θέατρο

ρωμαϊκό θέατρο

αναγεννησιακό θέατρο

ιταλικό θέατρο

19ος αιώνας

20ος αιώνας - ανοικτή σκηνή

20ος αιώνας - αρένα

20ος αιώνας - προσκήνιο

Ο θεατρικός χώρος, άνευ ορίων ή με αυστηρό περίγραμμα, ήταν ανέκαθεν ένα από τα βασικά συστατικά της θεατρικής τέχνης. Από τη γέννησή του και μετά, η ύπαρξη και η διαμόρφωσή του, διαδραμάτιζε καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της δραματουργίας κατά τους αιώνες. Ο σχεδιασμός και η υλοποίηση του αρχιτεκτονικού πλαισίου, επέρχεται μετά από μεγάλη έρευνα και ζύμωση παραμέτρων που αφορούν σχήμα, μέγεθος, αναλογίες, εγκαταστάσεις. Η μέριμνα αρχιτεκτονικών και μη ζητημάτων, όπως οι διαστάσεις, οι οπτικές γωνίες, ζητήματα κυκλοφορίας, μέθοδοι ακουστικής, τρόποι φωτισμού και άλλα, εξετάζονται επιδεικνύοντας σεβασμό προς την τέχνη του θεάτρου. Η θεατρική αρχιτεκτονική, επιδιώκει πάντα, την προσαρμογή της μορφής, στις δραματουργικές τάσεις, τις εκάστοτε κοινωνικές δομές και συνθήκες, συμβαδίζοντας παράλληλα, με την τεχνολογική ανάπτυξη της εποχής της. Η αφετηρία και ο τερματισμός κάθε συνθετικού χειρισμού, ήταν ανέκαθεν συνδεδεμένα με την αδιαμφισβήτητη συνθήκη ύπαρξης της θεατρικής τέχνης, που προϋποθέτει αμφίδρομη σχέση ηθοποιού και θεατή.<sup>202</sup> Το επικοινωνιακό σχήμα που διαμορφώνεται με τη φυσική παρουσία των ηθοποιών και του κοινού στον ίδιο χώρο, αναπτύσσοντας σωματική, ψυχική και πνευματική επαφή, εξυπηρετεί την προσ απαιτούμενη θεατρική σύμβαση. Η ιστορία φανερώνει, ότι θέατρο υφίσταται, όταν η συνθήκη αυτή διασφαλίζεται και εξυψώνεται μέσω μιας παράστασης, σε ένα χωρικό πλαίσιο. Τότε, μπορούμε να μιλάμε για παραστατική ή δραματουργική τέχνη και κατ' επέκταση για χώρο θεατρικό. Η τέχνη του θεάτρου εξελίσσεται παράλληλα με τις μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου και η αρχιτεκτονική του, μετασχηματίζεται αλλά πάντα συμπορεύεται με αυτήν.

Η θεατρική τέχνη διασφαλίζεται και εξελίσσεται

Οι μεταμορφώσεις και οι αρχιτεκτονικοί μετασχηματισμοί των θεατρικών χώρων συμπορεύονται με την τέχνη της δραματουργίας

<sup>202</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 157

# «ΚΛΙΜΑΚΩΣΗ» – ΕΝΟΤΗΤΑ 3





## Ο χώρος του μύθου, η θεατρικότητα και οι σύγχρονες προσεγγίσεις της



εικ. 124: Παράσταση "Lahto / Départ", Εθνικό Θέατρο Φινλανδίας



εικ. 125: Παράσταση "Fake time"

### Η ατμόσφαιρα του θεατρικού χώρου

Η ατμόσφαιρα που είναι διάχυτη σε κάθε θεατρικό χώρο, αποσκοπεί στην ενεργοποίηση των βασικών αισθήσεων του θεατή. Η όραση, η αφή, η ακοή, φορτίζουν συναισθηματικά το κοινό και επιδιώκουν να συμβάλουν στη μετάβασή του, από το δημόσιο χώρο στο θεατρικό, προκαλώντας το, να βιώσει τον κόσμο του «ονείρου» που ξεδιπλώνεται σε αυτόν. Οι αισθήσεις αυτές αρχικά θέτονται σε λειτουργία από το ίδιο το αρχιτεκτονικό πλαίσιο. Η όραση επηρεάζεται από τη μετάβαση στο χώρο δράσης και τη χωροθέτηση της σκηνής σε επίπεδο τομής και κάτοψης, σε συνδυασμό με την χάραξη του αμφιθεάτρου. Το τελικό αποτέλεσμα επηρεάζει καθοριστικά την οπτική επαφή τόσο μεταξύ θεατών όσο και την επαφή του κοινού με το δρώμενο.<sup>1</sup> Η αφή, συσχετίζεται κυρίως με την υλικότητα οριζόντιων και κατακόρυφων στοιχείων που ορίζουν το χώρο, την φανέρωση ή την απόκρυψη του εξοπλισμού του χώρου και τις υφές που επιλέγονται τόσο σε επίπεδο μικροπεριβάλλοντος, αλλά και σκηνογραφικής απόδοσης ενός έργου. Η τρίτη αίσθηση, η ακοή, ορίζεται από την ανάπτυξη του χώρου σε τομή και τη σχέση του χώρου δράσης και θέασης, διαμορφώνοντας την ακουστική του.<sup>2</sup> Τα δομικά στοιχεία του θεατρικού χώρου φυσικά από μόνα τους δεν αποτελούν το δίαυλο μεταφοράς στον ουτοπικό χώρο του έργου. Απαιτείται ο συνδυασμός της δομής και της διαμόρφωσης του χωρικού πλαισίου με την υποκριτική δράση, τη σκηνοθετική ματιά, το μηχανικό εξοπλισμό και την ενέργεια από πλευράς ηθοποιών και θεατών. Η συνάντηση της ατμόσφαιρας του αρχιτεκτονικού χώρου με την ατμόσφαιρα του μύθου, αποτελεί το μεταφυσικό εργαλείο μεταφοράς του ηθοποιού και του θεατή στο μυστήριο. Το θέατρο και κατ' επέκταση η θεατρική ατμόσφαιρα δεν είναι αυτόνομα. Η θεατρική τέχνη, δεν μπορεί να υπάρξει μόνη της, παρά μόνο ως αποτέλεσμα συνδυασμού τεχνών, «σαν σύμφωνη εκδήλωση της μουσικής, της ποίησης, της ζωγραφικής, της αρχιτεκτονικής, του δράματος κλπ».<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 76

<sup>2</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 76

<sup>3</sup> Jindřich Honz, 2010, «*Η κινητικότητα του θεατρικού σημείου*», «Σκηνή» Το περιοδικό του τμήματος Θεάτρου του Α.Π.Θ, 2010, σελ.21

Η σημειωτική θεωρεία του θεάτρου, ορίζει ότι μια παράσταση απαρτίζεται από ένα σύνολο σημείων, που του καθενός η ύπαρξη, τυχαία ή σκόπιμη, μεταφέρει στο θεατή ένα μήνυμα, μια συγκεκριμένη πληροφορία. Κάθε στοιχείο της παράστασης αποτελεί ένα θεατρικό σημείο που παραπέμπει σε ένα ευρύτερο πολιτισμικό επικοινωνιακό κώδικα.<sup>4</sup> Το κάθε σημείο στη θεατρική τέχνη, προκαλείται χάρη σε μια από τις τέχνες που εμπεριέχονται σε αυτήν ή από το συνδυασμό δύο ή περισσοτέρων. Η κάθε τέχνη, αλλά και όλες μαζί, διαμορφώνουν την ατμόσφαιρα της παράστασης και έχουν ως βασικό σκοπό να προκαλέσουν μια θεατρικότητα. Αυτή αποτελεί το βασικό εργαλείο των ανθρώπων του θεάτρου για το βίωμα μιας πιθανής αλήθειας του μύθου, τόσο από το υποκείμενο - ηθοποιός όσο και από το αντικείμενο - θεατής. Σε μια ευρύτερη έννοια, θεατρικότητα ορίζεται κάθε στοιχείο της υποκριτικής τέχνης που συνειδητά, επιδιώκει να προκαλέσει αντιδράσεις και εντυπώσεις, στον αποδέκτη της.<sup>5</sup> Η σύμβαση για την βίωση του θεατρικού έργου, συμβαίνει τόσο από πλευράς του θεατή, αλλά και από πλευράς του ηθοποιού. Η αποστασιοποιημένη από την πραγματικότητα επιδιωκόμενη εντύπωση στο θέατρο, οφείλεται σε σκηνοθετικούς και σκηνογραφικούς χειρισμούς, καθώς και στη συμβολή των υπόλοιπων τεχνών, καθιστώντας την παράσταση βιωματική.

Η σημειωτική του θεάτρου και η πρόκληση της θεατρικότητας

Θεατρικό χώρο εννοούμε αφενός το οικοδόμημα που εμπεριέχει μια παράσταση, αλλά και αφετέρου το σκηνικό χώρο που καλείται να αναπαραστήσει το χώρο του μύθου. Η σκηνή μεταλλάσσεται σε κοινωνικό βάθρο, αποτελώντας το υπόβαθρο που σκιαγραφείται μέσα από το έργο ως κοινωνική πραγματικότητα. Σε αυτή την πραγματικότητα καλείται να μεταφερθεί ο ηθοποιός ως ήρωας και ο θεατής ως παρατηρητής και κριτής, γιατί ταυτόχρονα η σκηνή μετασηματίζεται εκφράζοντας το χώρο του μύθου.<sup>6</sup> Αυτός είναι εξάλλου και ο βασικός της ρόλος. «Ο Ζιχ εξηγεί ότι, παρόλο που στις σκηνικές κατασκευές εμπλέκεται η αρχιτεκτονική, η σκηνή δεν αποτελεί μέρος της γιατί ρόλος της αρχιτεκτονικής δεν είναι να αναπαριστά. Η σκηνή δεν έχει άλλο ρόλο από το να αναπαριστά, διότι από την ώρα που δεν αναπαριστά κάτι παύει να είναι σκηνή.»<sup>7</sup> Ο καλλιτέχνης καλείται να υποστηρίξει τη διπλή του φύση ως επαγγελματίας ερμηνευτής πάνω στο σανίδι και την ταυτότητα του ήρωα που τοποθετείται κάπου αλλού. Εκεί έγκειται και η ουσία της υποκριτικής, ότι ένας άνθρωπος μιλά κινείται, αντιδρά, σκέφτεται «σημαίνοντας» ένα θεατρικό πρόσωπο.<sup>8</sup> Η διπλή αυτή υπόστασή του ως ανθρώπινο ον σε δύο διαφορετικές κοινωνικές συνθήκες είναι απαραίτητο να μεταφραστεί και χωρικά. Βέβαια δεν είναι λίγες οι φορές που η σκηνή αναπαριστά ένα άλλο θεατρικό χώρο, ως ανάγκη του μύθου, δημιουργώντας μια παράσταση μέσα στην παράσταση που ξεπηδά μέσα απ' την πραγματικότητα.<sup>9</sup>

Η σκηνή παύει να είναι σκηνή όταν δεν αναπαριστά κάτι

<sup>4</sup> Παπαγεωργίου Ι., 2008, *Εισαγωγή στη θεατρολογία (Νεότερο Θέατρο)* – Διδακτικές Πανεπιστημιακές Σημειώσεις, Πανεπιστήμιο Πατρών - Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, σελ 61

<sup>5</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 75

<sup>6</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 100

<sup>7</sup> Jindrich Honz, 2010, «*Η κινητικότητα του θεατρικού σημείου*», «Σκηνή» Το περιοδικό του τμήματος θεάτρου του Α.Π.Θ, 2010, σελ.7

<sup>8</sup> Jindrich Honz, 2010, «*Η κινητικότητα του θεατρικού σημείου*», «Σκηνή» Το περιοδικό του τμήματος θεάτρου του Α.Π.Θ, 2010, σελ.7

<sup>9</sup> Jindrich Honz, 2010, «*Η κινητικότητα του θεατρικού σημείου*», «Σκηνή» Το περιοδικό του τμήματος θεάτρου του Α.Π.Θ, 2010, σελ.8

<sup>10</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ, 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 100



### Κατηγοριοποίηση θεατρικών σημείων

Ο ηθοποιός και ο χώρος πλάθονται από ένα σύνολο σημείων που διαμορφώνονται μέσα από τη μικτή φύση του θεάτρου. Τα σημεία αυτά, σύμφωνα με τους μελετητές της σημειωτικής του θεάτρου, ομαδοποιούνται σε δεκατέσσερις κατηγορίες οι οποίες στη συνέχεια εντάσσονται σε τρία γενικότερα σύνολα, σύμφωνα με το αντίκτυπο τους.<sup>10</sup> Έτσι στο πρώτο σύνολο που χαρακτηρίζει τις πράξεις του ηθοποιού ως σημεία του έργου έχουμε τα ακουστικά και τα κινησιακά σημεία. Στα ακουστικά εντάσσονται τα γλωσσικά, παραγλωσσικά, ακουστικά εφέ και η μουσική. Στα κινησιακά εμπεριέχονται τα μιμικά, οι χειρονομίες και τα γεινισιακά. Το δεύτερο σύνολο περιλαμβάνει τα σημεία που επηρεάζουν την εμφάνιση του ηθοποιού. Η μεταμόρφωσή του επηρεάζεται από το μασκάρωμα, την κόμμωση και την ενδυμασία του. Ο χώρος αποτελείται από σημεία που χαρακτηρίζουν τόσο αρχιτεκτονικά το θεατρικό χώρο, αλλά και τον σκηνικό που απαρτίζεται από το σκηνικό, τα σκηνικά αντικείμενα και το φωτισμό.<sup>11</sup> Κάθε κατηγορία σημείων ορίζεται από διαφορετική τέχνη με διαβαθμίσεις και σε συμφωνία με όλες τις υπόλοιπες για χάρη του ιδανικότερου αποτελέσματος. Η υλοποίηση μιας παράστασης συνοδεύεται σε διάφορα ποσοστά των υπόλοιπων καλών τεχνών, ανάλογα με το είδος του έργου και την αισθητική της κάθε εποχής, έχοντας στόχο τη δημιουργία ψευδαισθήσεων μέσα από την πρόκληση σημείων.<sup>12</sup>

### Οι άλλες τέχνες στην υπηρεσία του θεάτρου

Για να διακρίνουμε τη συμβολή των άλλων τεχνών που εμπεριέχονται στο θέατρο, κρίνεται σκόπιμη η αναφορά έστω και επιφανειακά σε κάθε μια ξεχωριστά, κυρίως για να γίνει αντιληπτός ο ρόλος και η επιρροή τους σε μια παράσταση. Η σκηνογραφία, η ενδυματολογία, η χορογραφία – κινησιολογία, η μουσική, ο φωτισμός και οι νέες τεχνολογίες γενικά, απαρτίζουν το σύνολο των τεχνών στην υπηρεσία του θεάτρου. Η συμβολή τους από την αρχαιότητα έως σήμερα είναι καθοριστική για τη βίωση του θεατρικού φαινομένου.

### Σκηνογραφία και σύντομη αναφορά σε σημαντικούς σταθμούς της εξέλιξής της.

Μιλώντας για θέατρο και ψευδαισθηση, η πρώτη μάλλον τέχνη που έρχεται στη σκέψη μας ανεμπόδιστα είναι αυτή της σκηνογραφίας. Αν η σκηνοθεσία είναι υπεύθυνη για την ερμηνεία των ηθοποιών, έχοντας παράλληλα τη γενικότερη εποπτεία για το στήσιμο της παράστασης, η σκηνογραφία οφείλεται κατεξοχήν για τη χωρικής αναπαράσταση του έργου. Μέσα από το γραπτό κείμενο, περιγράφονται χώροι, ατμόσφαιρες, σημεία, πόλεις, εποχές ολόκληρες, οι οποίες προκαλούν το σκηνογράφο να τις ανιχνεύσει πίσω από τις λέξεις και να τις αποτυπώσει. Η σκηνογραφία οφείλεται για τη διαμόρφωση ολόκληρου του ορατού σκηνικού εξοπλισμού που πλαισιώνει τη σκηνική δράση, με στόχο να την αναδείξει και να την συμπληρώσει με απόλυτη συνέπεια.<sup>13</sup> Ο σκηνογράφος, αν και αθέατος καλλιτέχνης κατά τη διάρκεια της

<sup>11</sup> Παπαγεωργίου Ι., 2008, *Εισαγωγή στη θεατρολογία (Νεότερο Θέατρο)* – Διδακτικές Πανεπιστημιακές Σημειώσεις, Πανεπιστήμιο Πατρών - Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, σελ 60

<sup>12</sup> Παπαγεωργίου Ι., 2008, *Εισαγωγή στη θεατρολογία (Νεότερο Θέατρο)* – Διδακτικές Πανεπιστημιακές Σημειώσεις, Πανεπιστήμιο Πατρών - Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, σελ 61

<sup>13</sup> Κακουδάκη Τζωρτζίνα και Πατρίτσια Απέργη, 2008, *Θέατρο –Θεατρική παιδεία*, Σειρά: Πολιτισμός – Τέχνες –Διαχείριση ελεύθερου χρόνου, Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων - Γενική Γραμματεία Εκπαίδευσης Ενηλίκων Κέντρα Εκπαίδευσης Ενηλίκων , σελ.10



εικ. 126: "Fanny and Alexander", Royal Dramatic Theatre Stockholm

Σκηνικός μηχανικός  
εξοπλισμός

παράστασης έχει καθοριστικό ρόλο. Μέσα από την προσωπική του ανάγνωση πάνω στο έργο, καλείται να εκφράσει το χώρο με την προσωπική του ματιά κατόπιν συνεννόησης με τον σκηνοθέτη και να τοποθετήσει τόσο χωρικά όσο και χρονικά τη δράση των ηρώων, έστω και αφαιρετικά. Ορίζει τη γενικότερη ατμόσφαιρα που θα διοχετευτεί στο θεατρικό χώρο και κατ' επέκταση θα ενεργοποιήσει τους θεατές και θα επιμεληθεί για την ανεμπόδιστη κίνηση και ερμηνεία των ηθοποιών στο σανίδι. Η Ελένη Βακαλό τονίζει ότι «η συνεισφορά της σκηνογραφίας στο θέατρο είναι η απόδοση της δράσης και των νοημάτων του έργου στην εικαστική γλώσσα».<sup>14</sup> Ο κόσμος της σκηνής οργανώνεται και διαμορφώνεται μετατρέποντας σε πραγματικό το φανταστικό χώρο, μέσα στον οποίο εκτυλίσσεται ο μύθος. Η τέχνη της σκηνογραφίας, με το πέρασμα των αιώνων εξελίχθηκε, προσαρμόστηκε, διαφοροποιήθηκε όπως συμβαίνει με όλες τις τέχνες που επιδιώκουν να παραμένουν επίκαιρες. Άμεσα συσχετισμένη με τη δραματουργία και τη θεατρική ιστορία όπως είναι αναμενόμενο, χαρακτηρίζεται από το βασικό της στόχο, με τα μέσα και το ύφος να προσαρμόζονται ανά περίοδο. Η φωνιά αποτέλεσε κατά τις αρχέγονες τελετές σημείο αναφοράς για το προθεατρικό χώρο και το απόλυτο στοιχείο διαμόρφωσης ατμόσφαιρας. Κατά κύριο λόγο όμως, κάνει την εμφάνισή της ταυτόχρονα με τη σκηνή στην Αρχαία Ελλάδα μέσα από τους αρχιτεκτονικούς συμβολισμούς της δομής του σκηνικού οικοδομήματος. Ανεξάρτητα σκηνογραφικά στοιχεία αποτελούν κυρίως τα ζωγραφισμένα πανέλα που συμπλήρωναν τα κενά της στοάς και μηχανικά μέσα, που εξυπηρετούσαν τη δραματουργία και την πλοκή της. Από το δεύτερο μισό του 5ου αιώνα π.Χ. στην αρχαία Αθήνα υπάρχουν αναφορές για δύο μηχανήματα που χρησιμοποιήθηκαν ευρέως στην σκηνοθετική προσέγγιση των αρχαίων έργων, το εκκύκλημα και το γερανό. Εκκύκλημα ονομάστηκε μια κυλιόμενη πλατφόρμα που μετέφερε ένα ή περισσότερους υποκριτές από το εσωτερικό της σκηνής στο προσκήνιο, έχοντας διαστάσεις που να επιτρέπουν την είσοδό του από το κεντρικό άνοιγμα.<sup>15</sup> Αποσκοπούσε στη φανέρωση προς τα έξω γεγονότων, όπως για παράδειγμα φονικά, που συνέβαιναν στο εσωτερικό των παλατιών και δεν παρουσιάζονταν ενώπιον των θεατών. Σε τέτοια γεγονότα για χάρη του μύθου, γινόντουσαν αναφορές ώστε να δοθούν απαντήσεις και συνέχεια στην πλοκή κυρίως μέσα από αφηγήσεις. Στους θεατές παρουσιαζόντουσαν τα αποτελέσματα, όπως το νεκρό σώμα του μονάκριβου γιου για να το νεκροφιλήσει η δύσμοιρη μάνα αλλά όχι αναπαραστατικά η σκηνή της δολοφονίας. Ο γερανός έμεινε γνωστός από τη λατινική έκφραση «deux ex machine», αντίστοιχη της ελληνικής «από μηχανής θεός».<sup>16</sup> Πρόκειται για ένα γερανό που είχε τη δυνατότητα να σηκώνει κάποιο υποκριτή στον αέρα. Υποδουμένος ένα αιωρούμενο θεό θα δώσει το τέλος του δράματος, απαλλάσσοντας τους ήρωες από τα προβλήματά τους, ως «θεία» λύση. Ο μηχανικός εξοπλισμός της σκηνής, σύμφωνα με αναφορές κατά την ελληνιστική περίοδο, συμπληρώνεται με την εξώστρα, ένα κινητό βάθρο που

<sup>14</sup> Κακουδάκη Τζωρτζίνα και Πατρίτσια Απέργη, 2008, *Θέατρο – Θεατρική παιδεία*, Σειρά: Πολιτισμός – Τέχνες – Διαχείριση ελεύθερου χρόνου, Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων - Γενική Γραμματεία Εκπαίδευσης Ενηλίκων Κέντρα Εκπαίδευσης Ενηλίκων, σελ. 10

<sup>15</sup> Jean – Charles Moretti, 2001, *Θέατρο και κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα* - Ιστορία του Αρχαίου Κόσμου, Μετάφραση: Ε. Δημητρακοπούλου – Επιμέλεια: Κ. Μπούρας 2004, Αθήνα, Εκδ. Πατάκη, σελ. 116

<sup>16</sup> Jean – Charles Moretti, 2001, *Θέατρο και κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα* - Ιστορία του Αρχαίου Κόσμου, Μετάφραση: Ε. Δημητρακοπούλου – Επιμέλεια: Κ. Μπούρας 2004, Αθήνα, Εκδ. Πατάκη, σελ. 117



αποκάλυπτε το εσωτερικό του σκηνικού χωρίς να κάνει όμως κάποια περιστροφή και ένα σύστημα από βροντείο και κεραυνοσκόπιο για μίμηση της βροντής και της αστραπής.<sup>17</sup> Σκηνική διαμόρφωση συνεχίζει να υφίσταται στο ρωμαϊκό θέατρο αλλά και στα θεατρικά δρώμενα του Μεσαίωνα, σε δημόσιους χώρους ή στις διαμορφωμένες πλατφόρμες. Όταν οι θεατρίνοι της εποχής παρουσίαζαν την τέχνη τους σε πανδοχεία και πλατείες, δανειζόντουσαν από τους κατοίκους έπιπλα και σκεύη ως σκηνογραφικό εξοπλισμό και κρέμαγαν λάβαρα από μπαλκόνια, μεταμορφώνοντας το γνώριμο τοπίο. Όταν η δραματουργία πρωτοεμφανίστηκε σε κλειστό κέλυφος, περνώντας στον εκκλησιαστικό χώρο του Βυζαντίου, επιτεύχθηκε για πρώτη φορά η ενεργοποίηση και των πέντε αισθήσεων των πιστών. Οι όψεις των εικόνων και τα άμφια, οι ήχοι από τις ψαλμωδίες, οι οσμές των θυμιαμάτων, η γεύση του αραιωμένου μούστου και του άρτου στη Θεία κοινωνία, αλλά και η εγγύτητα των σωμάτων, των άλλων πιστών, αλληλοσυμπληρώνουν την εικόνα μιας βιωματικής εμπειρίας στο χώρο.<sup>18</sup> Μια άρτια παράσταση, ενταγμένη για πρώτη φορά σε κλειστό κέλυφος με το αρχιτεκτονικό της πλαίσιο να διαμορφώνει τα θεατρικά της σημεία. Οι συμβολισμοί στο εσωτερικό του ναού αποτελούν το ιδανικό χωρικό πλαίσιο για τη χωρική τοποθέτηση Θείας λειτουργίας. Το δάπεδο όπου οι πιστοί κινούνται κάνοντας εκκλήσεις σωτηρίας προς τον ουρανό, συμβολίζει τη γη και αντίστοιχα, η οροφή του κεντρικού κλίτους ή ο τρούλος τον ουρανό. Το εικονοστάσιο αποτελεί το «μεθόριο», το σύνορο μεταξύ ουρανού και γης, επίγειας και επουράνιας ζωής. Οι εικόνες και τα ψηφιδωτά αναπαριστούν φάσεις της ιερής ιστορίας και των οντοτήτων συμπληρώνοντας την ιερή τελετή που λαμβάνει χώρο εκείνη τη στιγμή στο ναό. Μετωπικά στην ιερά πύλη υπάρχει ο διαχωρισμός της δεξιάς και αριστερής πλευράς. Από τα δεξιά συμβολίζεται η άνοδος των λυτρωμένων ψυχών και από τα αριστερά η δικαιοδοσία των διαβόλων, που απέρχονται προς την κόλαση με τις ψυχές των αμαρτωλών ή όσων προκάλεσαν την οργή του Θεού.<sup>19</sup>

Η δραματουργία σε κλειστό κέλυφος – Βιωματική εμπειρία μέσα από την ενεργοποίηση των πέντε αισθήσεων



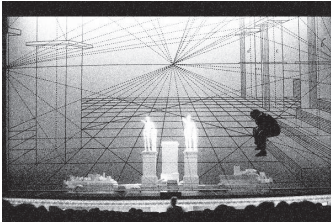
εικ. 127: Η Κατίνα Παξινού ως Κλυταιμίστρα στην παράσταση του Αλέξη Μινωτή (Εθνικό Θέατρο 1965)

<sup>17</sup> Eva Psarrou (Ψευδώνυμο), 2013, «ΕΛΠ 31 - Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο (σημειώσεις από παράλληλα κείμενα)», Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο - Ελληνικός Πολιτισμός, <http://eapilektoi.blogspot.gr/2013/02/31.html>, (πρόσβαση 13/09/2013)

<sup>18</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 134

<sup>19</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 132

### Εισαγωγή της προοπτικής



εικ. 128

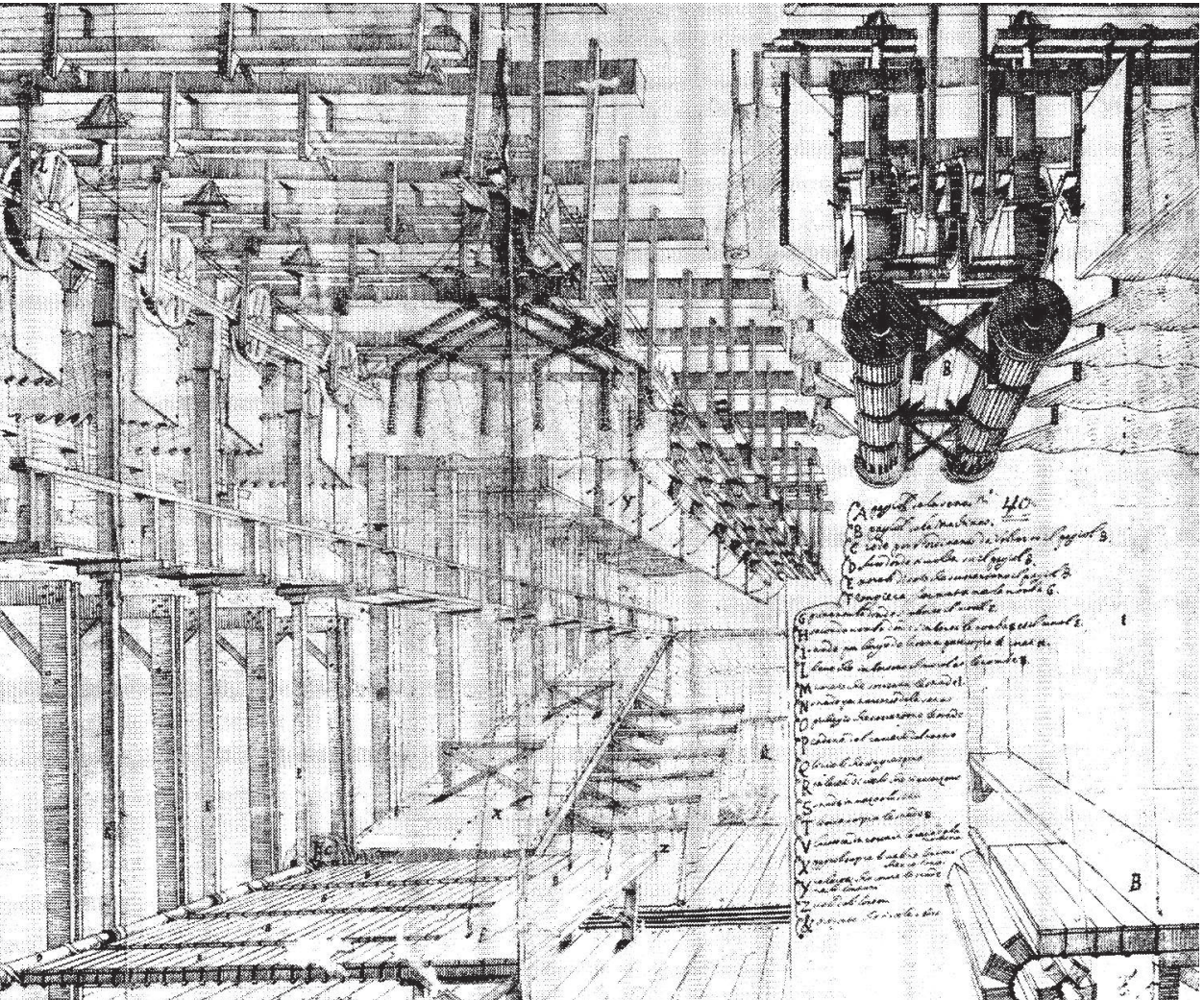
Σκηνογραφική  
απελευθέρωση από  
ρεαλιστικές και  
νατουραλιστικές  
αποδόσεις

Ο συνδυασμός των πέντε αισθήσεων με τους συμβολισμούς στον περικλειστο χώρο θα αποτελέσει τη συνθήκη που θα αναζητήσει να επαναλάβει το θέατρο της Αναγέννησης.<sup>20</sup> Η επικράτηση του ρεαλισμού και η κατάκτηση της προοπτικής στη ζωγραφική, παρέχει δυνατότες στη σκηνογραφία ανοίγοντας νέους δρόμους. Ο Σεμπαστιάν Σέρλιο με τις τυποποιημένες σκηνογραφίες του για κάθε είδος δραματουργίας προτείνει τρεις διαφορετικές προοπτικές απεικονίσεις τοπίων. Η καινοτομία όμως εμφανίστηκε όταν σε μια δισδιάστατη επιφάνεια κτίσματα και τόπια μπορούν να τοποθετηθούν προοπτικές απεικονίσεις διαμορφώνοντας τρισδιάστατη ψευδαίσθηση. Τέτοιος χειρισμός εφαρμόστηκε στο «Teatro Olimpico», όπου τα τρία ανοίγματά της επιβλητικής διακοσμημένης σκηνής που παραπέμπει σε ρωμαϊκή, μετατρέπονται, μέσω της ζωγραφικής, σε προοπτικούς δρόμους με τρεις φυγές.<sup>21</sup> Η αρχιτεκτονική της σκηνής στο Ελισαβετιανό θέατρο αποτελεί και το σκηνογραφικό υπόβαθρο της δράσης. Ο χώρος του μύθου δηλώνεται κατά κύριο λόγο μέσω εξοπλισμού που εμφανίζεται στο επίπεδο της πλατφόρμας και εξαφανίζεται μέσω μηχανικών συστημάτων. Η σκηνογραφία κατά την περίοδο του Μπαρόκ εντυπωσιάζει το κοινό και απαιτεί ιδιαίτερες τεχνολογικές μεθόδους, για να υποστηρίξει το θέαμα που προβάλλει η θεατρική τέχνη τη συγκεκριμένη περίοδο. Σημαντική προσωπικότητα για την εξέλιξη της σκηνογραφίας ήταν ο Άγγλος αρχιτέκτονας Inigo Jones (1573- 1652). Η συμβολή του στη μετάβαση από την Ελισαβετιανή σκηνή στο θέατρο του ιταλικού προσκηνίου ήταν μεγάλη. Με τα ταξίδια του στην Ιταλία το 1606 και 1613, επηρεάστηκε από τις σκηνογραφικές τεχνοτροπίες που εισήγαγαν οι Ιταλοί και επιστρέφοντας στην Αγγλία της παλινόρθωσης, χρησιμοποίησε τα πλευρικά πτερύγια του Σέρλιο. Το αποτέλεσμα ήταν η πρόταση μιας σκηνογραφικής προσέγγισης του θεατρικού χώρου με διαφορετική αντίληψη. Δημιούργησε ένα σύστημα σκηνογραφίας, αποτελούμενο από ζωγραφιστά πτερύγια που είχαν τη δυνατότητα να ανοίγουν και να κλείνουν ανάλογα με τις απαιτήσεις του δράματος. Επηρεασμένος από το Σέρλιο, χρησιμοποίησε ένα πλαίσιο, τον πρόγονο του τόξου του προσκηνίου, μπροστά από το ολοκληρωμένο σκηνικό αποτέλεσμα. Αυτό έμεινε στην ιστορία με την ονομασία frontispiece και ο Χρ. Αθανασόπουλος το παραλληλίζει με την εικόνα που υπάρχει στην αρχή ενός βιβλίου.<sup>22</sup> Η τελειοποίηση της σύνθεσης επήλθε με μία ακόμα σκηνογραφική πρόταση που αφορούσε ένα είδος ουρανού με σύννεφα. Απώτερος σκοπός ήταν να αποκρύψει από τους θεατές των πρώτων θέσεων τον τεχνικό εξοπλισμό της οροφής. Κατά κοινή ομολογία των μελετητών της ιστορίας του θεάτρου, χάρη στον

<sup>20</sup> Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 134

<sup>21</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ 74-75





Jones εδραιώνεται η δυναμική της ρεαλιστικής σκηνογραφίας και η δυναμική της «ιταλικής σκηνής». Μέσω προοπτικών απεικονίσεων επιτυγχάνεται η αληθοφάνεια των σκηνών που δεν θα αργήσει να διαδοθεί σε ολόκληρο τον κόσμο, σε ένα κλίμα επικράτησης του ρεαλισμού και του νατουραλισμού. Στην προσπάθεια να απλοποιηθεί η σκηνογραφία, στον 20 αιώνα, δύο μεγάλοι σκηνοθέτες της εποχής, ο Ελβετός Adolph Appia (1862-1928) και ο Άγγλος Gordon Craig (1872 – 1968), θα αποβάλουν από αυτήν όλες τις νατουραλιστικές προσεγγίσεις. Θέλοντας να επικεντρωθούν στη δημιουργία ατμόσφαιρας και της θεατρικής αλήθειας που θα αναπτυχθεί με την απόλυτη προσοχή των θεατών προς τον ηθοποιό, προτείνουν ένα ουδέτερο φόντο, παράγοντας μια νέα αισθητική αντίληψη.<sup>23</sup> Για τις παραστάσεις και τη δραματουργία

εικ. 129: Σκηνογραφικοί μηχανισμοί σε Μπαρόκ θέατρο

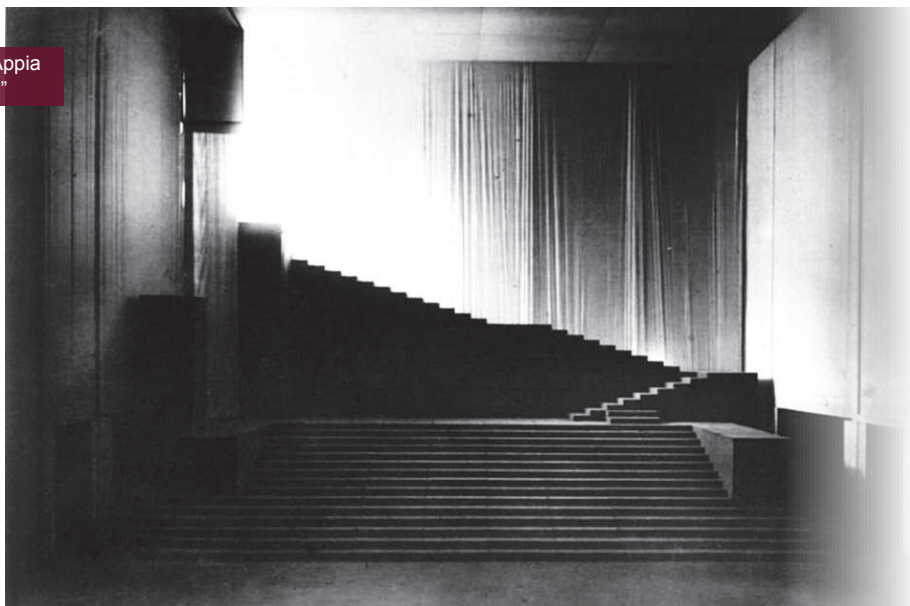
<sup>22</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ 89



Η επιρροή του  
κονστρουκτιβισμού και  
του φορμαλισμού

του 20ού αιώνα, οι μελετητές δυσκολεύονται να ακολουθήσουν μια κριτική και ερμηνευτική ενιαία διαδρομή. Η συνεχής εξέλιξη του σκηνικού χώρου φαντάζει αδύνατη, επειδή τα ερεθίσματα που παρουσιάστηκαν σε αυτόν τον αιώνα μέσα από τις τάσεις των τεχνών γενικότερα, συμπλέκονται και συμπληρώνονται δίνοντας χώρο σε μια μεγάλη ποικιλία αυθεντικών λύσεων, συχνά αντιθετικών μεταξύ τους. Χάρη στις σκηνοθετικές προσεγγίσεις, προέκυψαν αυθεντικές θεωρίες που έτειναν να αποκαλύψουν την αναγκαιότητα για τη σύμπραξη των πολυάριθμων κωδίκων με τη θεατρική γλώσσα. Η μεγαλύτερη συνεισφορά των πρωτοπόρων των τεχνών διαφαίνεται στις αρχές του αιώνα. Στον τομέα της σκηνογραφίας και της σκηνικής προετοιμασίας όμως, η συμβολή των σημαντικών εκφραστών της ζωγραφικής και η επεξεργασία καινοτόμων λύσεων, ενίσχυσαν το θεωρητικό στοχασμό της θεατρικής αρχιτεκτονικής μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.<sup>24</sup> Δύο από τις τάσεις που έχουν μεγαλύτερη σημασία για το θέατρο, παρά για τη ζωγραφική, είναι ο κονστρουκτιβισμός και ο φορμαλισμός. Ο ρωσικός κονστρουκτιβισμός υποστηρίζει τον συνδυασμό του ηθοποιού και της κίνησής του με το χώρο της σκηνής. Απάλλαξε τη σκηνή από γραφικά σκηνικά, κουίντες, και φόντα, επιβάλλοντάς της, την απώλεια της ικανότητας να προσδιορίζει χώρους δράσης, με ζωγραφικά σημεία που να δηλώνουν εσωτερικές ή εξωτερικές περιοχές.<sup>25</sup> Συνδυάζοντας το φωτισμό ως εργαλείο, εξύψωσε διαφορετικά σημεία της σκηνής, απογυμνώνοντας το χώρο.<sup>26</sup> Διατήρησε την ουσία του και καταρρίπτοντας τα όρια του «σκηνογραφικού κλουβιού», διαμόρφωσε φιλόξενο χώρο για την παράσταση έξω από τα όρια της σκηνής, της αίθουσας ή του θεατρικού οικοδομήματος. Ο χώρος της σκηνής πλάθεται, θα λέγαμε αρχιτεκτονικά, με μία σύνθεση

εικ. 130: Σκηνογραφική πρόταση Adolph Appia για την παράσταση "Ορφείας και Ευρυδίκη"



<sup>23</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ 127-128

<sup>24</sup> Πάολο Μποζίζιο, 2010, *Ιστορία του Θεάτρου Τομος Β*, Αθήνα, Αιγόκερως, σελ. 184-185

<sup>25</sup> Jindrich Honz, 2010, «*Η κινητικότητα του θεατρικού σημείου*», «Σκηνή» Το περιοδικό του τμήματος θεάτρου του Α.Π.Θ, 2010, σελ.14

<sup>26</sup> Πάολο Μποζίζιο, 2010, *Ιστορία του Θεάτρου Τομος Β*, Αθήνα, Αιγόκερως, σελ. 184-185



εικ. 131: Παράσταση "Dangerous Liaisons", 2010

από επίπεδα, βαθμίδες, και ακροβατικά όργανα.<sup>27</sup> Ένα καθαρά αρχιτεκτονικό σκηνικό, θα προσφέρει, για πρώτη φορά στο θέατρο τη δυνατότητα σύνθεσης στο χώρο. Η σκηνή είναι πλέον αναπτυσσόμενη σε τρεις διαστάσεις, σε κάθετη, οριζόντια και επικλινή διεύθυνση, υπογραμμίζοντας τις αξίες της πλαστικότητας και ενισχύοντας τη δυνατότητα δημιουργίας τρισδιάστατων στοιχείων στο χώρο. Οι καθαρές γεωμετρικές επιφάνειες και τα αρχιτεκτονικά σχήματα που παίρνουν ζωή μέσα από το φωτισμό τους, είναι τα καινοτόμα στοιχεία που θα θέσουν ξανά σε λειτουργία τη φαντασία του θεατή και τελικά θα διαμορφώσουν εντυπώσεις. «Δίνουν έμφαση στο ανθρώπινο σώμα του ηθοποιού και στο αίσθημα, με τη δημιουργία ατμόσφαιρας μέσω του φωτός, του χρώματος και της κίνησης. Αυτά αποτελούν την ικανή και αναγκαία συνθήκη ώστε ο θεατής να έρθει σε επαφή με τον ηθοποιό. Με αυτά τα εργαλεία, ο χώρος συντίθεται με γεωμετρικές επιφάνειες και σε συνδυασμό με το λόγο, ολοκληρώνεται η δραματική εντύπωση».<sup>28</sup> Ο φορμαλισμός ήρθε σαν αντίδραση στο χάος όλων των σκηνογραφικών τάσεων που προέκυψαν μέχρι τότε. Κάνοντας στροφή προς το ελληνικό θέατρο και την Ελισαβετιανή σκηνή, οι φορμαλιστές πρέσβευαν ότι η ερμηνεία του ηθοποιού θα πρέπει να γίνεται μπροστά από ένα ουδέτερο φόντο που δεν θα απαιτεί αλλαγές από σκηνή σε σκηνή, από έργο σε έργο ή από εποχή σε εποχή, ώστε να μπορεί να αναπαραστήσει το χώρο του μύθου. Με διάθεση ενός σταθερού σκηνικού, αρχιτεκτονικά και αφαιρετικά στοιχεία, όπως πεσσοί, βαθμίδες, επίπεδα, διαμορφώνουν μια περίτεχνη σύνθεση βασισμένη στον αρχιτεκτονικό φορμαλισμό, παράγοντας ένα σταθερό σκηνικό για κάθε θεατρικό χώρο. Ο διάσημος σκηνογράφος Robert Edmont Jones, θα καινοτομήσει εφαρμόζοντας μια σκηνή τελείως κενή και γυμνή από κάθε είδος σκηνογραφίας, υποστηρίζοντας ότι «τα μεγάλα δράματα, δεν χρειάζονται εικονογράφηση ή επεξήγηση ή κέντημα...».<sup>29</sup>

Μια σκηνή εντελώς κενή

<sup>27</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ 139

<sup>28</sup> Πουλιάδου Ρόη, Σκουλικά Μαρία και Τζαβέλλα Ευαγγελία, 2006, *Ο θεατρικός χώρος ως μέσο ταύτισης και επικοινωνίας, Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική έρευνα – διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Πολυτεχνική σχολή – Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Ξάνθη, σελ 31

<sup>29</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ 141

## Η τέχνη της ενδυματολογίας

εικ.132: "Τρίτο Στεφάνι του Κώστα Ταχτη",  
Εθνικό θέατρο, 2009

Σε καμιά άλλη τέχνη και σε κανένα άλλο χώρο η μεταμόρφωση και η μεταμφίεση δε λειτουργούν και δεν αποθεώνονται τόσο, όσο στο θέατρο. Χάρη σε αυτές τις δύο έννοιες, αληθινό και ψεύτικο, τωρινό και απώτερο, πραγματικό και φανταστικό, ρευστοποιούν τα όρια τους, διεισδύοντας το ένα μέσα στο άλλο. Το ένα διαδέχεται το άλλο, αλληλοκαταργούνται και επαναφέρονται συνεχώς, εγκαθιδρύοντας πανηγυρικά «το βασίλειο της θεατρικής ψευδαισθήσης».<sup>30</sup> Ο αρχιτεκτονικός μετασχηματισμός του χώρου και η έκφραση του χώρου του μύθου, μέσω της σκηνογραφίας αποτελούν τον αρχικό κρίκο για την επίτευξη της ατμόσφαιρας. Μέχρι στιγμής αναφερθήκαμε στη μεταμόρφωση του χώρου και την παραγωγή ενός ουτοπικού χώρου μέσα σε αυτόν. Η ενδυματολογία αποτελεί την τέχνη που επιμελείται την μεταμόρφωση των ηθοποιών και είναι άμεσα συνδεδεμένη με αυτή της σκηνογραφίας. Η μια επιμελείται το χώρο και η άλλη τους ήρωες αλλά συλλειτουργούν ως δυο σύμφωνοι συντελεστές μιας παράστασης. Κρίνεται απαραίτητη η κοινή ματιά πάνω στο έργο και την ατμόσφαιρά του, καθώς οι μεν εντάσσονται στο δε και ο δε επηρεάζει τους μεν.



<sup>30</sup> Περάκης Μ., 1991, *Θεάτρων αρχιτεκτονική δημιουργία σε χώρους παρελθόντες*, Αθήνα, Set E. ANTONIOY Ο.Ε. σελ 7





εικ.133: "Hamlet", Théâtre National de Chaillot, 1983

Η ενδυματολογία, ιστορικά προηγείται της σκηνογραφίας και σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, «η δύναμη της τραγωδίας υπάρχει και χωρίς την παράσταση και τους ηθοποιούς, κι επιπλέον πιο σημαντική για την εκτέλεση των όψεων είναι η τέχνη του σκηνοποιού παρά του ποιητή».<sup>31</sup> Ως τέχνη συνδέεται με την παράσταση από τα πολύ πρώιμα στάδια του θεάτρου καθώς στην αρχαιότητα, οι άνδρες υποκριτές ενσάρκωναν τόσο γυναικείους ρόλους, αλλά κυρίως γιατί υποδύονταν περισσότερους από έναν ήρωες κατά τη διάρκεια μιας παράστασης<sup>32</sup>. Τα στοιχεία της εξωτερικής εμφάνισης είναι τα πρώτα που σηματοδοτούν το πρώτο δείγμα απαλλαγής του ηθοποιού από το «είναι» του. Αλλάζοντας ο ηθοποιός εμφάνιση, γίνεται για το κοινό ένας «άλλος». Η αλλαγή αυτή, συμβάλλει ενεργοποιώντας και τον ίδιο τον καλλιτέχνη στο να παραστήσει το πρόσωπο του έργου πειστικότερα. Η ενδυματολογία, συνδέεται με τη βασική συνθήκη του θεάτρου που ορίζει την επικοινωνία του ηθοποιού με το κοινό, μέσω της πρόσληψης αρχικά της εικόνας και μετά του νοήματος από τον παρατηρητή.<sup>33</sup> Εξυπηρετεί την ταύτιση ενός ηθοποιού πάνω στο σανίδι με το ρόλο του, την εποχή του έργου, ή τη διάθεσή του. Ενδυματολογική προσέγγιση ενός έργου αποτελούν όλα τα αντικείμενα που απαρτίζουν την εξωτερική εμφάνιση. Τα ρούχα, τα παπούτσια, οι μάσκες, τα προσωπεία, οι περούκες, το μακιγιάζ, τα αξεσουάρ, τα κοσμήματα, ακόμα και ό,τι μπορεί να κουβαλάει μαζί του ένας ήρωας για χρηστικούς, λειτουργικούς ή διακοσμητικούς λόγους, όπως σκήπτρο, δόρυ ή καλάθι με φρούτα, μελετούνται, αναζητούνται προσεκτικά ή κατασκευάζονται αριστουργηματικά.

<sup>31</sup> Λακίδου Ι., 2007, *Σκηνογραφία και ενδυματολογία στους νεότερους χρόνους – Διδακτικές Πανεπιστημιακές Σημειώσεις*, Πανεπιστήμιο Πατρών - Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, σελ 3 Σύμφωνα με την μετάφραση του Murray για το «Περί Ποιητικής» του Αριστοτέλη, σκηνοποιός ονομάζεται ο ενδυματολόγος (costumier).

<sup>32</sup> Jean – Charles Moretti, 2001, *Θέατρο και κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα* - Ιστορία του Αρχαίου Κόσμου, Μετάφραση: Ε. Δημητρακοπούλου – Επιμέλεια : Κ. Μπούρας 2004, Αθήνα , Εκδ. Πατάκη, σελ. 118

<sup>33</sup> Κακουδάκη Τζωρτζίνα και Πατρίτσια Απέργη, 2008, *Θέατρο –Θεατρική παιδεία*, Σειρά: Πολιτισμός – Τέχνες –Διαχείριση ελεύθερου χρόνου, Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων - Γενική Γραμματεία Εκπαίδευσης Ενηλίκων Κέντρα Εκπαίδευσης Ενηλίκων , σελ.11

## Χορογραφία – κινησιολογία

Το ανθρώπινο σώμα, η στάση του, οι αντοχές του, οι συμπεριφορές και οι αντιδράσεις του, καθώς και η απελευθέρωσή του, είναι ζητήματα που εξετάζονται από την τέχνη της κινησιολογίας και της χορογραφίας. Τα κινησιακά σημεία σε μια παράσταση, μεταφέρουν πληροφορία και μηνύματα, συμπληρώνοντας το λόγο ή υποκαθιστώντας τον. Σε θεατρικά είδη όπως το αρχαίο δράμα, η όπερα, το μιούζικαλ κ.ά., ο χορός, με την έννοια της κινησιολογίας ή της συντονισμένης κίνησης, συνδέεται απόλυτα με το δραματικό κείμενο ή τη δράση της παράστασης.<sup>34</sup> Το σώμα και η υποταγή του αποτέλεσε την πρώτη ύλη της δραματοουργίας στα προθεατρικά γεγονότα και πιο συγκεκριμένα στα διονυσιακά όργια. Το σώμα, υπό την επήρεια της μέθης και σε κατάσταση απόλυτης έκστασης, ξεπερνούσε τα όρια του παρασυρόμενο από τα ενδόμυχα ένστικτα του ανθρώπου. Στη διάρκεια του 19ου αιώνα και μετά, η τέχνη του χορού ανανεώνεται σημαντικά και απελευθερώνεται από το κλασικό μπαλέτο, αποκτώντας ένα πιο ελεύθερο κώδικα. Ο χορός μέσα στο θέατρο επαναπροσδιορίζεται και συμπληρώνει τη θεατρική δράση, για να φωτίσει τόσο τις ενέργειες των προσώπων του έργου, αλλά και το μύθο γενικότερα. Ο χορός μέσα στο θέατρο, αρχικά απομακρύνει την τέχνη της παράστασης από τη ρεαλιστική ζωή, ενώ παράλληλα φορτίζει τα βήματα, τις κινήσεις, τα σχήματα, με ιδέες και αισθήματα προκαλώντας συγκινήσεις.<sup>35</sup> Στη σύγχρονη εποχή, αναζητούνται νέες πρακτικές και θεατρικές προσεγγίσεις βασισμένες στην υπεροχή του ανθρώπινου σώματος. Ο λόγος κυριάρχησε για μια μακρά περίοδο, αδιαφορώντας για τις σωματικές καταβολές της θεατρικότητας. «Το θέατρο, το σώμα πλέον είναι πιο παρόν από ποτέ»<sup>36</sup> με το ενδιαφέρον του κοινού να στρέφεται προς τα θεάματα όπου αυτό πρωταγωνιστεί. Ο Θόδωρος Τερζόπουλος, είναι ένας από τους σπουδαιότερους δημιουργούς, στα έργα του οποίου κυριαρχεί το σώμα αντί ο λόγος. Τυγχάνει διεθνής αναγνωσιμότητας για τις ιδιαίτερες παραστάσεις του, αλλά κυρίως για τη μέθοδο που ακολουθεί. Η μεθοδολογία του διαμορφώνεται ερευνώντας τα κατάλοιπα των διονυσιακών οργίων


 ΕΙΚ. 134

<sup>34</sup> Κακουδάκη Τζωρτζίνα και Πατρίτσια Απέρρη, 2008, *Θέατρο –Θεατρική παιδεία*, Σειρά: Πολιτισμός – Τέχνες –Διαχείριση ελεύθερου χρόνου, Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων - Γενική Γραμματεία Εκπαίδευσης Ενηλίκων Κέντρα Εκπαίδευσης Ενηλίκων , σελ.11

<sup>35</sup> Κακουδάκη Τζωρτζίνα και Πατρίτσια Απέρρη, 2008, *Θέατρο –Θεατρική παιδεία*, Σειρά: Πολιτισμός – Τέχνες –Διαχείριση ελεύθερου χρόνου, Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων - Γενική Γραμματεία Εκπαίδευσης Ενηλίκων Κέντρα Εκπαίδευσης Ενηλίκων , σελ.11

<sup>36</sup> Κοσκινά Μάρθα, 2013, «Θόδωρος Τερζόπουλος – Αναδρομή, μέθοδος και σωματικότητα στο θέατρό του», Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο - Ελληνικός Πολιτισμός, <http://www.theaterinfo.gr/abouttheatre/theatretheory/terzopoulos/index.html> (πρόσβαση 07/11/2013)



εικ. 135: "Folk", Joe Goode Performance Group





ΕΙΚ. 136

και έχοντας ως γνώμονα τη σωματική ενέργεια. Η προσέγγιση του πρωτοπορεί, καθώς αντιτίθεται στη μέχρι τώρα προσέγγιση του μύθου, με βάση την υπόθεση και το χαρακτήρα, όπως ορίζει η μέθοδος Στανισλάβσκι.<sup>37</sup> Η ενσάρκωση των ηρώων κατακτάται σύμφωνα με σωματικά κριτήρια και το αποτέλεσμα προκύπτει μετά από σκληρή σωματική άσκηση. Με τον τρόπο αυτό, ξυπνούν βαθύτερες μνήμες, το σώμα ξεπερνά τα όρια του, αφήνεται εκτεθειμένο πολλαπλασιάζοντας, παρ' όλη την κούραση, την ενέργεια του ηθοποιού. Ο ίδιος ο Τερζόπουλος δηλώνει σε συνέντευξή του, «πιστεύω πως ερευνώντας την κρυμμένη ενέργεια του σώματος, είσαι πιο κοντά σε καινούριες ερμηνευτικές δυναμικές».<sup>38</sup> Όταν το σώμα έχει ξεπεράσει τις δυνατότητές του εντάσσεται ο λόγος, που προκύπτει ως ανάγκη του σώματος και ταυτίζεται με την έντασή του μετά την επίπονη άσκηση. Έτσι αφαιρείται από το θέατρο, η λογοτεχνική του διάσταση και αναπτύσσεται κυρίως η σημαντικότητα του. Το ζητούμενο σε μια παράσταση συνήθως, είναι η διαχρονικότητα του νοήματος μέσα από την διαφορετική ανάγνωση των κειμένων. Αυτό όμως δεν απασχολεί τον Τερζόπουλο καθώς προσεγγίζει τα έργα ερευνώντας τα στο χώρο, και όχι στο χρόνο, κάτι που τα καθιστά παράλληλα διαπολιτισμικά. «Διασπά την έννοια των συνόρων ανάμεσα στους πολιτισμούς και αναδεικνύει την ιστορική διαδικασία των διαρρεόντων συνόρων του παγκόσμιου πολιτισμού, εγγράφει το κείμενο στην πολιτισμική του προοπτική.»<sup>39</sup> Το σώμα αποτελεί την αλήθεια όλων των λαών. Το σώμα που υποφέρει, που πάλλεται, που βρίσκεται σε απόλυτη έκσταση, μπορεί να κοινωνήσει μηνύματα και να αποκωδικοποιηθεί, καθώς η γλώσσα του σώματος δε γνωρίζει σύνορα και πολιτισμούς.

<sup>37</sup> Ο Ρώσος Κωνσταντίν Στανισλάβσκι θεωρώντας απαραίτητη προϋπόθεση τη συναισθηματική ταύτιση του ηθοποιού με τον χαρακτήρα που ερμηνεύει, τοποθέτησε την τεχνική σε δεύτερη μοίρα και διαμόρφωσε τη δική του μεθοδολογία.

Παπαγεωργίου Ι., 2008, *Εισαγωγή στη θεατρολογία (Νέοτερο Θέατρο)* – Διδακτικές Πανεπιστημιακές Σημειώσεις, Πανεπιστήμιο Πατρών - Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, σελ 60 «Το σύστημα Στανισλάβσκι είναι εξαιρετικά πολύπλοκο, γιατί διαμορφώθηκε στην πορεία πολλών χρόνων και καλύπτει μια ποικιλία καταστάσεων. Σχηματικά θα μπορούσε να πει κανείς πως στόχος του είναι να κάνει τον ηθοποιό ικανό να αντιδρά με αυθεντική συγκίνηση σε φανταστικούς ερεθισμούς. Αν ο ηθοποιός καταφέρει να κυριευθεί από γνήσια συγκίνει (η οποία, όπως είναι φυσικό θα προκληθεί από φανταστικό ερεθισμό), η συμπεριφορά του θα καθρεπτίζει, αυτόματα σχεδόν, την ψυχική κατάστασή του και έτσι θα μπορέσει να αποδώσει εξωτερικά τα συναισθήματα του ήρωα. Μια τεχνική μέσω της οποίας ο ηθοποιός θα προκαλέσει συγκίνηση στον εαυτό του είναι να ανακαλέσει στη μνήμη του προσωπικά βιώματα ανάλογα με αυτά που απαιτεί ο ρόλος (συγκινησιακή μνήμη). Μια άλλη πτυχή του συστήματος είναι η ανάλυση του ρόλου όχι από την πλευρά των συναισθημάτων του ήρωα, αλλά εστιάζοντας στις ενέργειες στους τόνους και στις προϋποθέσεις που διαθέτει ο ήρωας για την πραγματοποίηση των στόχων του. Αν ο ηθοποιός γνωρίζει τον βασικό σκελετό της δράσης του ήρωα και τις επιμέρους κινήσεις του για την κατάκτηση του σκοπού του, δεν υπάρχει κίνδυνος να παρασυρθεί στην απλή σπασμωδική εικονογράφηση κάποιων ψυχικών καταστάσεων που θα περιστοιχίζονται από κενά αμηχανίας. Τα συναισθήματα θα αναβλύζουν σχεδόν αυτόματα από τη σύγκρουση στόχων και εμποδίων. Με άλλα λόγια, πρέπει να είναι σε θέση να επιστρατεύει ανά πάσα στιγμή το μαγικό αν, δηλαδή την υποθετική ταύτισή του με καταστάσεις και γεγονότα της φαντασίας.»

<sup>38</sup> Κοσκινά Μάρθα, 2013, «*Θόδωρος Τερζόπουλος – Αναδρομή, μέθοδος και σωματικότητα στο θέατρό του*», Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο - Ελληνικός Πολιτισμός, <http://www.theaterinfo.gr/abouttheatre/theatretheory/terzopoulos/index.html> (πρόσβαση 07/11/2013)

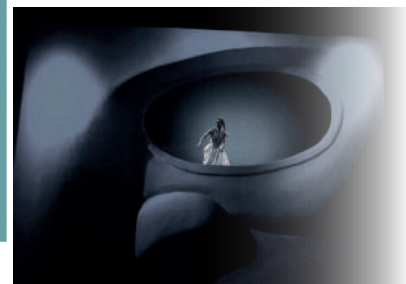
<sup>39</sup> Κοσκινά Μάρθα, 2013, «*Θόδωρος Τερζόπουλος – Αναδρομή, μέθοδος και σωματικότητα στο θέατρό του*», Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο - Ελληνικός Πολιτισμός, <http://www.theaterinfo.gr/abouttheatre/theatretheory/terzopoulos/index.html> (πρόσβαση 07/11/2013)

Οι ρίζες του θεάτρου φαίνεται να είναι στενά συνδεδεμένες με τη μουσική που έχει ως ρόλο, πέρα από το να πλαισιώσει τη δράση, να διαμορφώσει μια ιδιαίτερη ατμόσφαιρα.<sup>40</sup> Ως τέχνη, πιο πολύ από τις άλλες, ανακαλεί στον ακροατή συναισθήματα. Έχει τη δυνατότητα να μεταφέρει αισθητικά και πνευματικά μηνύματα, προκαλώντας συγκίνηση και προβληματισμό. Είναι μεγάλος συνοδοιπόρος της ιστορίας κάθε πολιτισμού. Αποτελεί πάντα ένα σημαντικό εργαλείο για το θέατρο και συνδέεται με το θεατρικό χώρο από την αρχαιότητα. Η χρήση της στη δραματουργία είναι πολυεπίπεδη και στη θεατρική ιστορία συναντάται σε δραματικές φόρμες, όπως τα μουσικά μέρη της αρχαίας τραγωδίας ή στην όπερα, όπου είναι ενταγμένη στη δομή του έργου. Με τον όρο σκηνική μουσική, ονομάζεται η πρωτότυπη μουσική σύνθεση ή η επιλογή μιας ήδη υπάρχουσας, που συμπληρώνει την παράσταση. Η μουσική επένδυση έχει τη δυνατότητα να υποδηλώσει πράγματα, να αφηγηθεί καταστάσεις, να περιγράψει ψυχισμούς. Ο μουσικός ντύνοντας με ήχο την πράξη, την εικόνα, το λόγο, επιτυγχάνει να ενδυναμώσει την πρόσληψη του νοήματος από πλευράς του θεατή, διεγείροντας την αντίληψη και τα συναισθήματά του. «Ως κάθε περίπτωση, ακόμα και όταν η μουσική λειτουργεί καθαυτή μέσα σ' ένα θεατρικό καλλιτεχνικό γεγονός, σηματοδοτεί και χαρακτηρίζει την ανθρώπινη συμπεριφορά, και μέσα στα πλαίσια του θεάτρου οδηγεί το θεατή στην κατανόηση, σε συμβατά με τη θεατρική παράσταση επίπεδα της ανθρώπινης συμπεριφοράς.»<sup>41</sup> Μουσική και θέατρο, αν και τέχνες ξέχωρες, πολλές φορές η μια επικαλέστηκε τη συνεργασία της άλλης, με αποτέλεσμα να δημιουργηθούν μικτά είδη, όπως η οπερέτα, η επιθεώρηση, η μουσική κωμωδία και το μιούζικαλ.

Στη σύγχρονη θεατρική σκηνή, η λειτουργία του οπτικού σημείου ενδυναμώνεται με την συμβολή του φωτισμού. Ως ένα σημειωτικό σύστημα ενταγμένο στην παράσταση, έχει τη δυνατότητα να αποτελέσει κυρίαρχο μέσο πρόσληψης της θεατρικής τέχνης από το θεατή, παράγοντας χώρους και δημιουργώντας ατμόσφαιρες. Η λειτουργική του σημασία είναι διαχρονική και στοχεύει αρχικά να φωτίσει το θεατρικό χώρο από την πλευρά της σκηνής και των θεατών για πρακτικούς λόγους. Η πρώτη βασική πηγή φωτισμού στο θεατρικό χώρο των αρχαίων θεάτρων ήταν ο ήλιος. Πριν τη διαμόρφωσή των πρώτων θεατρικών οικοδομημάτων όμως, κατά τις ιεροτελεστίες, λειτουργικό, «δραματουργικό», και συμβολικό ρόλο είχε η φωτιά. Όταν η δραματουργία κάνει την εμφάνισή της στους

Μουσική – Σκηνική  
μουσική

Φωτισμός – Η λειτουργική  
και καλλιτεχνική του  
σημασία



εικ. 137: "Φιλονικία", ΘΟΚ, 2013

<sup>40</sup> Παπαγεωργίου Ι., 2008, *Εισαγωγή στη θεατρολογία (Νεότερο Θέατρο)* – Διδακτικές Πανεπιστημιακές Σημειώσεις, Πανεπιστήμιο Πατρών - Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, σελ. 11

<sup>41</sup> Κακουδάκη Τζωρτζίνα και Πατρίτσια Απέργη, 2008, *Θέατρο – Θεατρική παιδεία*, Σειρά: Πολιτισμός – Τέχνες – Διαχείριση ελεύθερου χρόνου, Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων - Γενική Γραμματεία Εκπαίδευσης Ενηλίκων Κέντρα Εκπαίδευσης Ενηλίκων, σελ. 11

ναούς, επιβάλλεται ένας νέος τρόπος φωτισμού. Δεύτερη φωτιστική πηγή αποτέλεσαν τα εκκλησιαστικά κεριά, δίνοντας την ώθηση στο θέατρο δειλά – δειλά να ενταχθεί σε κλειστά κελύφη.<sup>42</sup> Ο συνδυασμός κεριών, δαυλών και λαδοφάναρων, αποτέλεσαν την τρίτη μικτή φάση φωτισμού, που εξυπηρέτησε τη λειτουργία των θεάτρων τις βραδινές ώρες και τους χειμερινούς μήνες. Οι φωτιστικές αυτές πηγές τοποθετημένες στο προσκήνιο, συνοδευόμενες από ανακλαστήρες ή σε πλαϊνούς τοίχους, έδωσαν μια νέα διάσταση στα θέατρα της εποχής. Παράλληλα, βαμμένα υφάσματα, μπουκάλια από κρασιά και άλλα διάφανα υλικά αποσκοπούσαν στην απόδοση χρώματος στο σκηνικό χώρο.<sup>43</sup> Κάνοντας την εμφάνισή του το γκάζι επέρχεται μια εξαιρετικά δραστήρια και πλούσια περίοδος που κράτησε από το 1800 μέχρι τις αρχές του 1900. Η δυνατότητά του να φωτίζει με τη λάμψη του, σημάδεψε ανεξίτηλα τη ρεαλιστική, νατουραλιστική, μελοδραματική και συμβολική περίοδο της θεατρικής ιστορίας. Οι συνεχείς προβληματισμοί για καλύτερα αποτελέσματα και η επιθυμία για δυνατότερο και κατευθυνόμενο φωτισμό, οδήγησαν στην εφεύρεση των αναστρεφόμενων καυστήρων του φωταερίου. Σημειώνεται ότι ήταν ιδιαίτερα προβληματικό με αποτέλεσμα, να επιδέχεται συνέχεια βελτιώσεις, είχε τη μικρότερη διάρκεια ζωής και σύντομα αντικαταστάθηκε. Τέλος, ο ηλεκτρισμός, αποτελεί την πέμπτη πηγή φωτισμού που εξελίχθηκε σταδιακά. Ο αρχικά απλός φωτισμός βελτιώθηκε και τροποποιήθηκε, οδηγώντας στους κινούμενους χρωματιστούς προβολείς που γνωρίζουμε σήμερα και ακόμα τελειοποιούνται. Εξετάζοντας καλλιτεχνικά τη δυναμική του, ο φωτισμός αποτελεί καθοριστικό συστατικό μιας παράστασης. «Η ιστορία του είναι συνυφασμένη πρώτιστα με τη σχέση του ψευδαισθησιακού ή μη χαρακτήρα του θεάτρου, την απορρόφηση του θεατή από τα δρώμενα αλλά και την άρνησή της αποχαύνωσής του από τα επί σκηνής τεκταινόμενα.»<sup>44</sup> Ο Βάγκνερ καινοτόμησε βυθίζοντας το χώρο των θεατών στο σκοτάδι, αποκόπτοντας την οπτική επαφή μεταξύ των θεατών και στρέφοντας την προσοχή τους στην ψευδαισθητική ισχύ της σκηνικής εικόνας και της δύναμης της μουσικής. Η διαφοροποίηση αυτή των δύο χώρων, μέσω της ποιότητας φωτισμού τους, αποτέλεσε και το διαχωριστικό ή ενοποιητικό φίλτρο στη σχέση πλατείας – σκηνής. Η λειτουργία του φωτισμού όμως στη θεατρική πράξη είναι πολύ σημαντικότερη. Η θεατρική σκηνή, ανάλογα με τις ανάγκες του εκάστοτε έργου, μέσω του φωτισμού έχει τη δυνατότητα να τεμαχίζεται σε περιοχές παρουσιάζοντας παράλληλες ή αλληλοδιάδοχες δράσεις. Διαμορφώνει χωρο-χρονικές εναλλαγές, δηλώνει ψυχικές συνιστώσες, μεταβάλλει τις πραγματικές διαστάσεις της σκηνής και εξαλείφει τα όρια του χώρου, αφήνοντας το περιγράμμα της στο σκοτάδι.<sup>45</sup> Λειτουργεί αφηγηματικά για μια παράσταση εστιάζοντας σε ένα ηθοποιό και τη δράση του, ενδυναμώνοντας ή παράγοντας σκηνικό υπόβαθρο, ενώ έχει τη δυνατότητα να δημιουργήσει ή να διαμορφώσει σκηνικά αντικείμενα. Η παράσταση, μέσω του φωτισμού απέκτησε άλλα επίπεδα κατανόησης και συμμετοχής, πολλές φορές κάνοντας θέατρο για το θέατρο. Οι δυνατότητες του φωτός ως προς την ένταση, το χρώμα, τη διάδοση και τη κίνηση σηματοδοτούν διαφορετικά τόσο την σκηνογραφία όσο και την υποκριτική προσέγγιση.<sup>46</sup>

<sup>42</sup> Σπανόπουλος Κ., 2001, *Ο φωτισμός του θεάτρου με φωταέριο*, Αθήνα, Διογένης, σελ. 31

<sup>43</sup> Σπανόπουλος Κ., 2001, *Ο φωτισμός του θεάτρου με φωταέριο*, Αθήνα, Διογένης, σελ. 34

<sup>44</sup> Τσατσούλης Δ, 2001, «*Φώτα επί σκηνής*», Σπανόπουλος, *Ο φωτισμός του θεάτρου με φωταέριο*, Αθήνα, Διογένης, σελ. 12

<sup>45</sup> Τσατσούλης Δ, 2001, «*Φώτα επί σκηνής*», Σπανόπουλος, *Ο φωτισμός του θεάτρου με φωταέριο*, Αθήνα, Διογένης, σελ. 13

<sup>46</sup> Κακουδάκη Τζωρτζίνα και Πατρίτσια Απέργη, 2008, *Θέατρο – Θεατρική παιδεία*, Σειρά: Πολιτισμός – Τέχνες – Διαχείριση ελεύθερου χρόνου, Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων - Γενική Γραμματεία Εκπαίδευσης Ενηλίκων Κέντρα Εκπαίδευσης Ενηλίκων, σελ.12





ΕΙΚ. 138

εικ. 139: «Ορφείας και Ευρυδίκη»,  
Teatro Comunale of Bologna, 2007



### Οι νέες τεχνολογίες

Η τεχνολογική ανάπτυξη κάθε εποχής επηρεάζει το θέατρο και τη δομή μια θεατρικής παράστασης. «Κάθε τι καινούριο που εμφανιζόταν, ακολουθούσε μια σειρά αντιδράσεων και δοκιμασιών, κάθε νεωτερισμός έπρεπε να εφαρμοστεί δοκιμαστικά, να επιτύχει, για να μπορέσει στη συνέχεια να έχει πλατύτερη εφαρμογή.»<sup>47</sup> Η θεατρικότητα σήμερα, υποστηρίζεται σε μεγάλο βαθμό από τις τεχνολογικές δυνατότητες, μέσα από μηχανισμούς και μέσα. Η σύγχρονη σκηνή, είναι λιγότερο άκαμπτη από αυτή των προηγούμενων αιώνων και η σκηνογραφία χαρακτηρίζεται από έντονη πολυμορφικότητα. Η υφιστάμενη κατάσταση μιας σκηνής έχει τη δυνατότητα να τροποποιείται μηχανοκίνητα. Αυξομειώνεται και μεταμορφώνεται με τμήματά της να περιστρέφονται, να αναδύονται ή να μεταβάλλονται ακόμα και κατά τη διάρκεια μιας παράστασης. Ο σκηνικός χώρος αποκαλύπτεται, παράγεται ή αναδιαμορφώνεται γρήγορα μέσα από συστήματα αναρτήσεων, υδραυλικών ανυψωτήρων και μηχανοκίνητα ελεγχόμενων βάσεων.

εικ. 140: Παράσταση «Oedipus»

<sup>47</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ 145

Το οπτικό ερέθισμα μέσω μιας δισδιάστατης απεικόνισης, έπαψε να είναι καθαρά ζωγραφικό. Μέσω της προβολής διαφανειών και σλάνιτς σε συνδυασμό με το φωτισμό, οι σκηνογραφικές φόρμες μεταλλάσσονται και ονοματίζονται πολλές φορές, χωρίς να απαιτείται η αντικατάστασή τους από άλλες. Η τεχνολογία όμως, πέρα από την συμβολή της για τη διαμόρφωση του χωρικού πλαισίου μιας παράστασης, συμμετέχει στις θεατρικές πράξεις και εξυπηρετεί τη συνοχή του μύθου. Οι θίασοι διερευνούν και διευρύνουν τα εκφραστικά τους μέσα, εισάγοντας την τεχνολογία των πολυμέσων, των βιντεοπροβολών του κινηματογράφου και του βίντεοαρτ<sup>48</sup>, ως στοιχείο της εξέλιξης της δράσης. Εισάγοντας την τεχνική της «οθόνης» στην παράσταση, οι σύγχρονες σκηνοθετικές προσεγγίσεις αποκτούν άλλη δυναμική. Προβάλλοντας γεγονότα παρελθοντικά σε σχέση με τη χρονική στιγμή της δράσης ως ντοκουμέντα, ή συμβάντα, που λαμβάνουν χώρο σε σημεία πέρα από αυτά που αποτυπώνονται σκηνογραφικά, ξετυλίγεται η πλοκή του έργου. Μέσα από αυτούς τους χειρισμούς, ξεπηδάνε απαντήσεις ή ζητήματα που αφορούν το μύθο, ενεργοποιώντας την αντίληψη του θεατή. Η δύναμη της εικόνας, εισάγεται στοχευμένα, καθώς σε καμιά περίπτωση η θεατρική δράση στο σκηνικό χώρο δεν θάβεται ή υποσκιάζεται, παρά μόνο υποστηρίζεται.



εικ. 141: "The Curious Incident of the Dog in the Night-Time", National Theatre production of Broadway, 2014

<sup>48</sup> Κακουδάκη Τζωρτζίνα και Πατρίσια Απέργη, 2008, *Θέατρο – Θεατρική παιδεία*, Σειρά: Πολιτισμός – Τέχνες – Διαχείριση ελεύθερου χρόνου, Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων - Γενική Γραμματεία Εκπαίδευσης Ενηλίκων Κέντρα Εκπαίδευσης Ενηλίκων, σελ.12





081146

εικ. 142: Παράσταση από το σύνολο καλλιτεχνών  
«La Fura Dels Baus»





Οι σχέσεις ηθοποιού και θεατή κατά την ανάπλαση της θεατρικότητας σε ένα θεατρικό χώρο ορίζονται από την τυπολογία του. Ο σκηνοθέτης εκφράζει τη δική του αλήθεια έχοντας ως εργαλεία το χώρο και τους ηθοποιούς. Ο εκάστοτε θεατρικός χώρος, μέσα από το σχεδιασμό του, προσφέρει τις δικές του δυνατότητες για μια νέα ερμηνεία της θεατρικότητας, καθώς η δομή του παράγει τη θεμελιώδη απαρχή για τον τρόπο εκτέλεσής της.<sup>49</sup> Οι συνθετικές αρχές του θεάτρου αρένα, της ανοικτής σκηνης, του προσκηνίου, ή του πειραματικού θεάτρου, διαφέρουν. Διαμορφώνοντας ανάλογα το υπόβαθρο κάθε πράξης, εξυπηρετώντας τον παιδευτικό χαρακτήρα του θεάτρου, παρέχουν μια διαφορετική εμπειρία στο θεατρικό χωρικό πλαίσιο. Ο κάθε τύπος διαθέτει κάποια διακριτά χαρακτηριστικά, ανεξάρτητα από την υποκειμενική προσέγγιση του σκηνοθέτη, του σκηνογράφου ή του υποκριτή. Η ανάλυση κάθε τυπολογίας και η διερεύνησή της σε σχέση με κάθε παράσταση, αναδεικνύει τη δομή ως αντικειμενικό εργαλείο για την ανάπτυξη της θεατρικότητας.<sup>50</sup> Στο κυκλικό θέατρο, η θεατρικότητα αναπτύσσεται στην τρισδιάστατη εκδοχή της όσο σε καμιά άλλη τυπολογία. Η κίνηση του ηθοποιού εντείνεται τη γλυπτικότητα της μορφής του καθώς η σωματικότητα του είναι το κέντρο της παράστασης και η ενέργειά του διαχέεται στο χώρο προς όλες τις κατευθύνσεις, εμποτίζοντας το θεατή με μια έντονη διάθεση ταύτισης, συμμετοχής και οικειότητας.<sup>51</sup> Ο χώρος του μύθου αποδίδεται κυρίως αφηγηματικά και η ύπαρξη σκηνογραφικών μέσων περιορίζεται στα ελάχιστα, καθώς η οπτική των θεατών θα πρέπει

εικ. 143: “Lahto/Départ”, παράσταση από το Εθνικό Θέατρο Φινλανδίας



<sup>49</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ., 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 76

<sup>50</sup> Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ., 2012, *Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ. 76

<sup>51</sup> Παπαγεωργίου Ι., 2008, *Εισαγωγή στη θεατρολογία (Νεότερο Θέατρο)* – Διδακτικές Πανεπιστημιακές Σημειώσεις, Πανεπιστήμιο Πατρών – Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, σελ. 41



να παραμένει ανεμπόδιστη. Το δάπεδο της арένας επιμερίζεται και κάθε περιοχή του δηλώνει ένα διαφορετικό χώρο του έργου. Ο διαχωρισμός αυτός γίνεται αντιληπτός κυρίως από ελαφρές υψομετρικές διαβαθμίσεις του δαπέδου, το χρωματισμό των υποχώρων και την ένταξη επίπλωσης ή άλλων χαμηλών σκηνογραφικών εξοπλισμών.<sup>52</sup> Αυτά είναι και τα μόνα εργαλεία κάθε σκηνογράφου ώστε να αποδώσει χωρικές ενότητες του μύθου και να δημιουργήσει σκηνογραφικές εντυπώσεις. Ο φωτισμός σε αυτή τη θεατρική μορφή διαδραματίζει το σημαντικότερο ρόλο, καθώς δίνεται ιδιαίτερη προσοχή στις γωνίες πρόσπτωσης και στις ανακλάσεις του. Απαιτείται σωστή μελέτη και επιλογή κατάλληλων υλικών με αδρή υφή, ώστε να είναι απόλυτα στοχευμένος, χωρίς οι θεατές να ενοχλούνται ή να διασπάται η προσοχή τους. Η θεατρικότητα που αναπτύσσεται στην ανοικτή σκηνή απευθύνεται σε τρεις κατευθύνσεις, θέτοντας τη θεατρική πράξη σε ένα φόντο καθαρά αρχιτεκτονικό, όπου κάθε σκηνογραφική απόδοση ή ψευδαισθήση απουσιάζουν. Η εκφραστικότητα του ηθοποιού και η υποκριτική του ικανότητα, αποτελούν τα βασικά στοιχεία της δραματουργίας στο συγκεκριμένο χωρικό πλαίσιο, καθιστώντας τον ως «γλυπτό» προς θαυμασμό.<sup>53</sup> Ο φωτισμός προέρχεται από τα πλάγια ώστε να αποδοθεί εντονότερα η τρίτη διάσταση. Ο κατακόρυφος φωτισμός αποφεύγεται για να μην δημιουργούνται βαθιές σκιές στα πρόσωπα των ηθοποιών εμποδίζοντας τους θεατές να αντιληφθούν τις εκφράσεις τους. Συνήθως οι τεχνικές πλευρές της παράστασης δεν αποκρύπτονται. Αναπτύσσεται στενή επαφή ηθοποιού και θεατών καθώς η θεατρικότητα εκτυλίσσεται προς την πλευρά τους και όχι σε απόσταση από αυτούς, όπως στο θέατρο προσκηνίου. Εκεί δίνεται η δυνατότητα διαμόρφωσης μια εικονικής αντίληψης του θεάματος, μέσω των φαντασμαγορικών σκηνικών. Πίσω από το τόξο, ο χώρος του μύθου πλάθεται ελεύθερα με τη δική του δυναμική, καλλιεργώντας την ψευδαισθήση ότι το θέαμα είναι ενταγμένο σε ένα χώρο. Ο κόσμος της σκηνής αν και απομακρυσμένος από εκείνον του κοινού, είναι εξίσου αληθινός για το διάστημα που διάρκει μια παράσταση.<sup>54</sup> Το σκοτεινιάσμα της πλατείας επικεντρώνει την προσοχή του θεατή στο δρώμενο. Η θεατρικότητα, περιορίζεται στο κουτί της σκηνής απέναντι από αυτόν, ενταγμένη στην επιδιωκόμενη χωρική ψευδαισθήση του μύθου. Τέλος στο πειραματικό ή προσαρμοζόμενο θέατρο, είναι δύσκολο να μιλήσει κανείς για συγκεκριμένη προσέγγιση της θεατρικότητας, καθώς η προσαρμογή των διάφορων θεατρικών μορφών μέσα σε αυτό επιβάλλει πάντα μια διαφορετική ματιά. Οι πειραματικοί θίασοι τείνουν να προσαρμόζουν το θεατρικό χώρο της εκάστοτε παράστασης επαναπροσεγγίζοντας πάντα τη σχέση θεατή – ηθοποιού στις προσδοκίες τους.<sup>55</sup> Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, η διαμόρφωση του χώρου του μύθου αλλά και η οπτική, με την οποία ο θεατής προσεγγίζει, αναγνωρίζει ή βιώνει τη θεατρικότητα, να προκύπτει ακαθόριστα ή μετά από διερεύνηση και πειραματισμό.

<sup>52</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου* θεάτρου, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ 184

<sup>53</sup> Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., 1976, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου* θεάτρου, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ 185

<sup>54</sup> Παπαγεωργίου Ι., 2008, *Εισαγωγή στη θεατρολογία (Νεότερο Θέατρο)* – Διδακτικές Πανεπιστημιακές Σημειώσεις, Πανεπιστήμιο Πατρών - Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, σελ. 41

<sup>55</sup> Παπαγεωργίου Ι., 2008, *Εισαγωγή στη θεατρολογία (Νεότερο Θέατρο)* – Διδακτικές Πανεπιστημιακές Σημειώσεις, Πανεπιστήμιο Πατρών - Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, σελ. 41

Διερεύνηση  
της σύγχρονης  
θεατρικότητας μέσα  
από παραδείγματα  
παραστάσεων

Η συλλογή παραδειγμάτων που ακολουθεί, έγινε με γνώμονα την προσέγγιση της κάθε παράστασης από τους δημιουργούς της σε διαφορετικά επίπεδα. Εξετάζοντας κάποιες παραστάσεις, η σύγχρονη θεατρικότητα και η προσέγγισή της με βάση των όσων έχουν ήδη αναφερθεί, γίνεται κατανοητότερη.

«2004 – An invitation to  
dance»

Στο θέατρο «Θησεϊόν», ο Μιχαήλ Μαρμαρινός και ο Θιάσος «Theseum Ensemble», έστησαν μια παράσταση καταργώντας τη συμβατική έννοια της σκηνης. Σε ένα μεγάλο χώρο, θεατές και ερμηνευτές συνυπήρχαν σε μια σχεδόν κυκλική διάταξη. Ο χώρος διαμορφώθηκε με κυκλικά τραπέζια των τεσσάρων ή των πέντε ατόμων και στους πλαϊνούς τοίχους είχαν τοποθετηθεί έδρανα για τους υπόλοιπους θεατές.<sup>56</sup> Στα τραπέζια δημιουργούνταν μικρές ομάδες ατόμων, άγνωστων μεταξύ τους, που απολάμβαναν αρχικά αμήχανα παρέα το τσάι που τους πρόσφερε κάποιος ηθοποιός. Τα υπόλοιπα μέλη του θιάσου σκορπίστηκαν στα τραπεζάκια συμμετέχοντας μαζί με το κοινό στο τσάι, ανταλλάσσοντας μαζί τους απόψεις, δημιουργώντας έτσι κλίμα συντροφικότητας. Η θεατρική ομάδα, «με αφορμή ένα μη θεατρικό γεγονός, τους Ολυμπιακούς Αγώνες, κατάφεραν να μπολιάσουν τη μνήμη με τη λήθη, το συναίσθημα με την απαξίωση, το παρελθόν με το παρόν και το μέλλον, τη θεατρικότητα με την καθημερινότητα και να δημιουργήσουν μια παράσταση-τομή με εξαιρετικές ερμηνείες».<sup>57</sup> Η δράση του κάθε ηθοποιού ξεκινούσε από την καθορισμένη θέση του στο τραπεζάκι, αλλά η συμβατική ροή της ιστορίας αποκοιπόταν από αποσπάσματα λόγου άλλων ηθοποιών. Η αυξανόμενη ένταση της μουσικής ή το τραγούδι κάλυπταν την εκφορά της αφήγησης και σε συνδυασμό με παράλληλες δράσεις, πετύχαιναν η προσοχή των θεατών να αποσπάται συνεχώς. Στο χώρο ήταν διάχυτη η κινησιακή αφήγηση από πλευράς των ηθοποιών, με τα σώματά τους να γίνονται δίοδοι μεταφοράς του νοήματος και του κλίματος των αγώνων. «Καθημερινά σώματα-ready mades, φορείς κοινωνικής και ιστορικής πραγματικότητας, τρέχουν, ζυγίζονται, γυμνάζονται, ζεσταίνονται, ανασαίνουν, κουράζονται, ιδρώνουν, εξαντλούνται, ισορροπούν, πέφτουν, καταπιέζονται... Υποφέρουν, άρα υπάρχουν.»<sup>58</sup> Ο σκηνικός χώρος της παράστασης ήταν λιτός με το μικρόφωνο, τις κόκκινες κουρτίνες, το βάθρο, και ένα πολυέλαιο να δίνουν την αίσθηση του πάγκου. Οι έξοδοι κινδύνου, ήταν καλυμμένες με κουρτίνες που όταν μαζευόντουσαν, άφηναν το έξω του δρόμου και των περαστικών, να εισβάλει προς τα μέσα, καθιστώντας την σκηνή ευάλωτη στο κοινωνικό στοιχείο και διασαλεύοντας τα όρια θεατρικού και κοινωνικού χώρου. Ο θεατής, βιώνοντας την θεατρικότητα στο συγκεκριμένο έργο, δεν έφευγε από την παράσταση με την έννοια του ήδη γνωστού. Κατακλυζόταν από μια αισθητηριακή ενέργεια και μια εγκεφαλική διέγερση, που τον συνόδευε κατά την έξοδό του από το χώρο της παράστασης.<sup>59</sup>

<sup>56</sup> Τσατσούλης Δ, 2005, «Η Παράσταση», *Νέα Εστία τ.χ 1778– Μνημολόγιο*, Μαΐος 2005, σελ.940

<sup>57</sup> Γραμμέλη Α., 2005, «Οι νέοι έκλεψαν την παράσταση», *Το βήμα - Πολιτισμός*, <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=165708>, (πρόσβαση 01/9/2014)

<sup>58</sup> Γιαννόπουλος Κ. 2011, «“2004”: ένα κομμάτι του Μιχαήλ Μαρμαρινού», <http://giannopouloskostas.blogspot.gr/2011/10/2004.html>, (πρόσβαση 28/8/2014)

<sup>59</sup> Τσατσούλης Δ, 2005, «Η Παράσταση», *Νέα Εστία τ.χ 1778– Μνημολόγιο*, Μαΐος 2005, σελ.943



εικ. 144: "Φιλονικία", ΘΟΚ, 2013

Ο Κωνσταντίνος Αρβανιτάκης, στα πλαίσια της συνεργασίας του με το Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου (Θ.Ο.Κ), τη θεατρική περίοδο 2013 – 2014, σκηνοθετεί την παράσταση «Η φιλονικία» του Μαριβώ. Το έργο, ως θεματολογία, προβάλλει τη μονογαμικότητα ή την πολυγαμικότητα των ανθρώπων, εξετάζει την κατανομή της απιστίας κατά φύλο, προσεγγίζοντας τον έρωτα ως φυσική ορμή και ως κοινωνική σύμβαση.<sup>60</sup> Διερευνώντας αρχικά τη διαχρονικότητα του νοήματος, η παράσταση ξεκίνησε με την προβολή ενός βίντεοσαρτ, όπου μια ομάδα ηθοποιών που δεν συμμετείχαν στην παράσταση παρά μόνο μέσω της «οθόνης», σε ρόλο ευγενών σε κάποιο σαλόνι του 18ου αιώνα, συζητούν για τον έρωτα και την απιστία. Πριν ακόμα το βίντεο ολοκληρωθεί καλά καλά, οι ηθοποιοί αναμειγνύονται με τους όρθιους θεατές προσεγγίζοντας κάποιους μέσω μιας τύπου συνέντευξης η οποία προβάλλεται στην οθόνη ως συνέχεια του βίντεο. Κάνοντας ερωτήσεις του τύπου, «τι είναι ο έρωτας για σας; έχετε απιστήσει; σας έχουν απατήσει;» κι άλλα, επιδιώκεται η ενεργοποίηση του θεατή απέναντι στο ζήτημα που θα διαχειριστεί η παράσταση, τονίζοντας τη διαχρονικότητα του. Είναι αντιληπτό για το θεατή τόσο το χάσμα ανάμεσα στην εποχή του μύθου και της εποχής του, αλλά και παράλληλα η γεφύρωσή του μέσω της θεματολογίας. Η παράσταση είχε ήδη «σηκώσει αυλαία» παρόλο που όλα αυτά λάμβαναν χώρα στον πλαϊνό υποστηρικτικό χώρο της σκηνής. Δύο πρωταγωνιστές, σαν να είχαν ξεπηδήσει από το βίντεο, παρέσυραν το κοινό πάνω στη σκηνή όπου σταδιακά τους αποκαλύπταν το σκηνικό. Με τον απρόσμενο φωτισμό του αμφιθεάτρου, καλούν το κοινό να κατέβει μαζί τους από

«Η Φιλονικία»

<sup>60</sup> Μολέσκη Ν., 2013, «Η Φιλονικία – τρεις λόγοι για να μην χάσεις την παράσταση», *Εφημερίδα: Φιλελεύθερος* – Ένθετο Κριτική, 2013, σελ.6

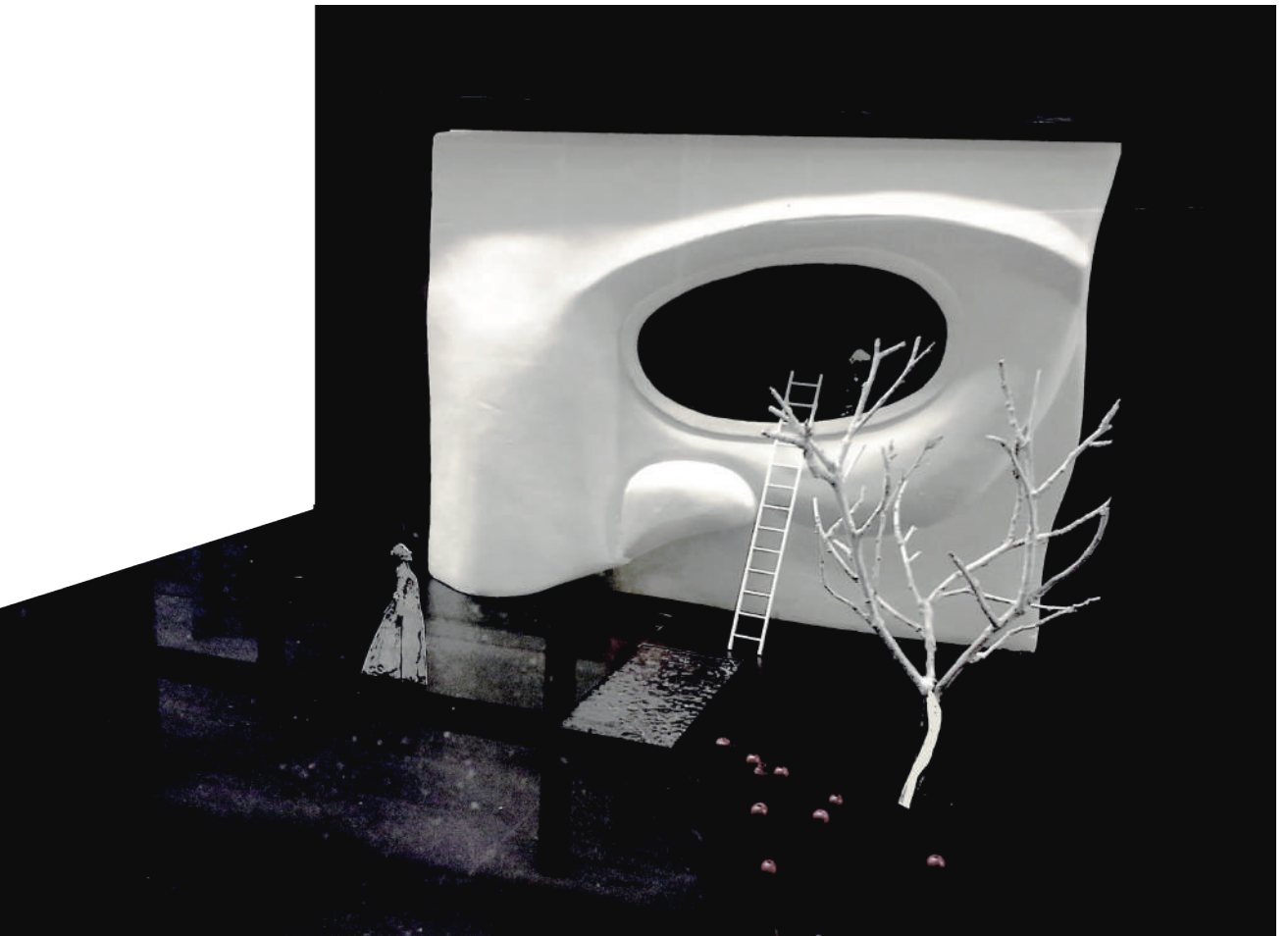


τη σκηνή, να καθίσει στη θέση του αναπαυτικά, παρακολουθώντας το πείραμα που είχαν στήσει. Η παράσταση είναι δομημένη ως ένα είδος κλειδαρότρυπας μέσω της οποίας παρουσιάζονται οι συμπεριφορές των ηρώων του έργου - πειράματος. Η αρχιτεκτονική οργάνωση της ιταλικής σκηνής απέκτησε έννοια στη δράση και στη θεατρικότητα με την οποία η παράσταση αναπτύχθηκε. Οι ήρωες – πειραματόζωα αδιαφορούν για το κοινό και η ενδυματολογική προσέγγιση για αυτούς παραμένει ουδέτερη, καθόλη τη διάρκεια της παράστασης. Αυτό δε συμβαίνει με τους δύο ήρωες που πρωτοαναφέρθηκαν, καθότι αναπτύσσουν διάλογο τόσο μεταξύ τους σχολιάζοντας τη δράση αλλά και με το κοινό, διακόπτοντας κατά διαστήματα τη ροή του «πειράματος». Κατά τη διάρκεια της παράστασης, η αμφιέσή τους αλλάζει και εκσυγχρονίζεται σταδιακά, καταλήγοντας στη σύγχρονη εποχή τονίζοντας τη σταθερότητα του νοήματος της παράστασης μέσα στους αιώνες. Το σκηνικό, μέσα από τη συμβολικότητά του παριστάνοντας ένα μάτι μιας μάσκας, έχει το ρόλο παρατηρητηρίου «του μεγάλου αδελφού» για τους δύο εμπνευστές του πειράματος. Το βίντεο με παύσεις ανάμεσα στη ροή της δράσης λειτουργούσε ως μέσο ενισχυμένης τεκμηρίωσης, διατηρώντας το άρωμα της εποχής του έργου. «Κάθε επίπεδο της παράστασης του Αρβανιτάκη ήταν ενδιαφέρον τόσο στην κωδικοποιημένη μορφή της παρουσίασης, όσο και στο αποκωδικοποιημένο περιεχόμενο της σκηνοθετικής σκέψης.»<sup>61</sup>

εικ. 145: “Φιλονικία”, ΘΟΚ, 2013



<sup>61</sup> Μολέσκη Ν., 2013, «Η Φιλονικία – τρεις λόγοι για να μην χάσεις την παράσταση», Εφημερίδα: Φιλελεύθερος – Ένθετο Κριτική, 2013, σελ.6



εικ. 146: "Φιλονικία", σκηνογραφικό πρόπλασμα, ΘΟΚ, 2013

«Κεκλεισμένων των  
Θυρών»

Στην παράσταση «Κεκλεισμένων των Θυρών», ένα έργο του Ζαν Πωλ Σαρτρ, σε σκηνοθεσία της Θεανώς Αμοιρίδου, οι θεατές βρέθηκαν αντιμέτωποι με τις αλληλεπιδράσεις τριών ανθρώπων που βρίσκονται εγκλειστοί σε ένα δωμάτιο της κόλασης. Ένα σκηνογραφικά λιτό δωμάτιο, στήθηκε στο Θέατρο Τέχνης «Ακτίς Αέλιου» εμπιριέχοντας τη θεατρική δράση, με του θεατές και τους ήρωες να εισέρχονται στο χώρο από την ίδια πόρτα, με τη συνοδεία θαλαμηπόλου.<sup>62</sup> Η είσοδος του κοινού απευθείας στο πεδίο δράσης της παράστασης, έθετε κατευθείαν τους θεατές στην ίδια θέση με τους ήρωες του έργου. Το αίσθημα εγκλεισμού που γεννιέται με το κλείσιμο της πόρτας πίσω τους σε συνδυασμό με τα μηνύματα της παράστασης, διαμόρφωναν την ταύτιση των θεατών με τους ήρωες. Η βιωματικότητα, αναπτύσσεται από το κατώφλι του δωματίου της κόλασης, ενεργοποιώντας τη συνθήκη της παράστασης.

«Ξύπνημα της άνοιξης»

Σε αντίθεση με το προηγούμενο παράδειγμα, στην θεατρική παράσταση το «Ξύπνημα της άνοιξης» από το Θ.Ο.Κ, σε σκηνοθεσία του Δημήτρη Λιγνάδη, ο θεατής βρίσκεται αντιμέτωπος με τον εγκλεισμό αφότου τελειώσει το έργο. Η παράσταση, βασίστηκε στο ομότιτλο και αμφιλεγόμενο έργο του Φρανκ Βέντεκιντ που καταπιάνεται με το ζήτημα της εφηβείας, το ερωτικό ξύπνημα και την αφύπνιση των ονείρων των μαθητών ενός επαρχιακού σχολείου.<sup>63</sup> Το σκηνογραφικό υπόβαθρο της παράστασης, ως εξοπλισμός, ήταν σχεδόν ανύπαρκτο. Το ίδιο αρχιτεκτονικό πλαίσιο, με τις λιπές γραμμές και το αυστηρό ύφος των υλικών του, διαδραμάτισε το χώρο του μύθου. Οι περιμετρικές στοές, οι σκάλες που οδηγούσαν στα παρασκήνια και οι εσωτερικοί διάδρομοι στον όροφο αποκτούσαν δραματουργική σημασία υποδηλώνοντας χώρους της δράσης. Η επιλογή του φωτισμού τόνισε την εκφραστικότητα των ερμηνευτών και διαμόρφωσε υποχώρους. Η σκηνογραφία συμπληρώθηκε με ελάχιστα καθημερινά αντικείμενα και ένα μεταλλικό τραπέζι στο κέντρο της σκηνής που σε κάθε περίπτωση, αναλόγως, αποκτούσε άλλη σημασία. Η ατμόσφαιρα και η θεατρικότητα ενισχύθηκε μέσω των χρωματισμών του φωτισμού, των έντονων σκιών στο άδειο αρχιτεκτονικό επίπεδο φόντο, τη χρήση κεριών και την περιορισμένη αλλά στοχευμένη σκηνική μουσική. Καθόλη τη διάρκεια της παράστασης, η ερμηνεία των ηθοποιών, ο λόγος και τα μηνύματα, στοίχειωναν το κοινό μέσα από προβληματισμούς. Η λήξη του έργου σηματοδοτείται από την «απόδραση» των εφήβων αναζητώντας τη δική τους πραγματικότητα. Παίρνοντας τη ζωή στα χέρια τους αποφασίζουν να κυνηγήσουν τα όνειρα τους, μακριά από το πλαίσιο που η οικογένεια στήνει για αυτούς. Η ελευθερία αυτή σηματοδοτείται σκηνογραφικά με την απρόσμενη αφαίρεση του ορίου της θεατρικής αίθουσας, επιτρέποντάς στους ήρωες, να ξεγλιστρήσουν προς έξω ανοίγοντας τα «φτερά» τους. Τα μεταβλητά, τελικά, πετάσματα που λειτουργούσαν κατά τη διάρκεια της παράστασης ως φόντο, απομακρύνονται από τους ίδιους τους ήρωες. Η συγκεκριμένη εξέλιξη

<sup>62</sup> Άγνωστο, 2009, «Κεκλεισμένων των Θυρών» του Ζαν Πωλ Σαρτρ στο Θέατρο Τέχνης ΑΚΤΙΣ ΑΕΛΙΟΥ», <http://www.apn.gr/fun/art/theater>, (πρόσβαση 6/6/2012)

<sup>63</sup> Μωυσέως Μ., 2012, «Το Ξύπνημα της Άνοιξης στη Νέα Σκηνή ΘΟΚ», <http://www.parathyro.com/?p=17326>, (πρόσβαση 15/1/13)



εκφράζει τα δυνατότερα μηνύματα της παράστασης που κοινοποιούνται συμβολικά με απόλυτη επιτυχία. Οι ήρωες σπάνε τα δεσμά τους, μεταφορικά και κυριολεκτικά αναζητώντας τη ζωή έξω από αυτά, μεταδίδοντας έτσι το νόημα του έργου προς το δέκτη. Ο κάθε θεατής, κατακλύζεται από αίσθημα κάθαρσης και παράλληλα ταύτισης με τους ήρωες. Τη στιγμή αυτή συνειδητοποιεί τον προσωπικό του εγκλεισμό, κυριολεκτικά και μεταφορικά, αλλά και την ανάγκη του να «αποδράσει» καταρρίπτοντας τα δικά του όρια.



εικ. 147: «Το ξύπνημα της άνοιξης»,  
ΘΟΚ, 2012

Η εξάωρη παράσταση «Μέσα», σε ιδέα και σκηνοθεσία του Δημήτρη Παπαϊωάννου, στηρίχτηκε σε μια καινοτόμα ιδέα του ίδιου, καταργώντας τις θεατρικές συμβάσεις της δομής ενός έργου. Το σκηνικό αυτό πείραμα, όπως είχε χαρακτηριστεί σε δημοσιεύματα, γέννησε την παράσταση με τη συνάντηση δύο συνθηκών, μιας παράστασης που συνέβαινε αδιάλειπτα, χωρίς αρχή, μέση, τέλος, και την ελευθερία των θεατών. Το γεγονός ότι η παράσταση ανακυκλωνόταν μέσα στον ίδιο της τον εαυτό, μετέτρεπε το έργο σε ένα είδος εκθέματος. Έδινε τη δυνατότητα στους θεατές να

«Μέσα»



εικ. 148: "Μέσα", παράσταση σε σκηνοθεσία Δημήτρη Παπαϊωάννου, 2011

παραβρεθούν, όποια στιγμή ήθελαν, να κινηθούν ελεύθερα, να αλλάξουν θέση, να φύγουν και να επιστρέψουν όσες φορές επιθυμούσαν. Στο θέατρο Παλλάς, στο κέντρο της Αθήνας, στήθηκε ένα Ioff εκρηκτικά λευκό, γυμνό, σε μίνιμαλ γραμμές με το μπαλκόνι να έχει θέα το αστικό τοπίο που άλλαζε. Απλά καθημερινά έπιπλα και αντικείμενα συμπλήρωναν το χώρο ως σκηνογραφικός εξοπλισμός. Ένα κρεβάτι, ένα τραπέζι, ποτήρια, στο βάθος το μπάνιο κ.α. Πρόκειται για ένα καθαρά ιδιωτικό χώρο, που αφαιρώντας τον έναν τοίχο, οι δημιουργοί θέλησαν να προβάλουν την ιδιωτικότητα, το μέσα, προς τα έξω, θέτοντας παράλληλα τους θεατές μέσα σε αυτό.<sup>64</sup> Οι θεατές παρακολουθούσαν σαν κρυφοί μάρτυρες ένα σύνολο απλών καθημερινών ιδιωτικών κινήσεων που ήταν εκτεθειμένες σε δημόσια θέα. Οι δημιουργοί, οργάνωσαν μια σειρά κινήσεων που «ξεδιπλώνονται, επαναλαμβάνονται, αραιώνουν και συσσωρεύονται σε μία φαντασία αμέτρητων δυνατοτήτων. Μία ανοιχτή σύνθεση που βρίσκεται εκεί και προτείνει στο θεατή να φτιάξει τη δική του σύνθεση».<sup>65</sup> Η παράσταση απαρτιζόταν από ένα σύνολο τριάντα ηθοποιών, που όλοι κινούνταν με ακρίβεια ρολογιού, αλλά και με μία αποπροσανατολιστική φυσικότητα, που δεν έκρυβε τίποτα το επιτηδευμένο. Ως καθημερινές φιγούρες ενεργούσαν στο χώρο αυτόνομα, εναλλάσσονταν, χωρίς καμιά επικοινωνία ή αλληλεπίδραση μεταξύ τους. Αντιθέτως, πάνω στους θεατές, η επίδραση του κάθε προσώπου ήταν φανερή. Πέρα από το σκηνικό τοίχο του δωματίου που αφαιρέθηκε εξ αρχής, σταδιακά, οι προσωπικοί τοίχοι του καθενός έπεφταν ένας - ένας προκαλώντας τον να συνειδητοποιήσει το δικό του «μέσα». Το έργο αποκαλύπτει ένα περίεργο δίπολο για τον άνθρωπο στο αστικό τοπίο, και τις ώρες που περνάει στον ιδιωτικό του χώρο. Από τη μία η μοναξιά. Και από την άλλη η ηρεμία. Σε συνέντευξή του, ο σκηνοθέτης τόνισε ότι «Δεν κάνουμε ένα πλήρες ντοκιμαντέρ για την ανθρώπινη ζωή αλλά επικεντρωνόμαστε και ζουμάρουμε σε ένα πολύ μικρό σημείο που είναι ο άνθρωπος μόνος του, με τον εαυτό του στην φωλιά του. Αυτός ο μικρόκοσμος και αυτή η στιγμή είναι τα δομικά υλικά του έργου. Αυτό που μας ενδιαφέρει είναι ο άνθρωπος στο αστικό τοπίο, στη φωλιά του, στο διαμέρισμά του, την ώρα που είναι μόνος και ήρεμος».<sup>66</sup> Κατά τη διάρκεια της παράστασης υπήρχε μια θέση πάντα ανοικτή για οποιοδήποτε θεατή ήθελε να παραστεί κυριολεκτικά μέσα στο δωμάτιο, ενσαρκώνοντας σχήματα ιδέες και καταστάσεις ως την καθημερινότητά του. Ο Δημήτρης Χαλιώτης, επισήμανε σε άρθρο του ότι, «η νέα παράσταση του Δημήτρη Παπαϊωάννου δεν είναι άποψη, δεν είναι ιδέα, δεν είναι συναίσθημα... Είναι εμπειρία. Και ως τέτοια μπορεί κανείς να τη βιώσει, όπως επιθυμεί»<sup>67</sup>

<sup>64</sup> Χαλιώτης Δ., 2011, «Ο Δημήτρης Παπαϊωάννου... "ΜΕΣΑ" μας», <http://www.nooz.gr/page.ashx?pid=9&cid=153&aid=1146742> (πρόσβαση 29/8/14)

<sup>65</sup> Άγνωστος, 2011, «ΜΕΣΑ – ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ», <http://camerastyloonline.wordpress.com/2011/03/01/mesa-dimitis-papaioannou-aro-13-4-2011-sto-pallas/>, (πρόσβαση: 30/8/14)

<sup>66</sup> Συνέντευξη, «Μέσα Δημήτρης Παπαϊωάννου Συνέντευξη Θέατρο Παλλάς», <https://www.youtube.com/watch?v=iwOqZ1Sit-M> (πρόσβαση 29/8/14)

<sup>67</sup> Χαλιώτης Δ., 2011, «Ο Δημήτρης Παπαϊωάννου... "ΜΕΣΑ" μας», <http://www.nooz.gr/page.ashx?pid=9&cid=153&aid=1146742> (πρόσβαση 29/8/14)





εικ. 149: «Η Πέτρα», ΘΟΚ, 2014

«Η Πέτρα»

Ο συγγραφέας Μάριους φον Μάγενμπουργκ, στο έργο του «Η Πέτρα», καταπιάνεται με το θέμα της μνήμης και της ταύτισης σε σχέση με το χώρο. Μέσα από ένα ιστορικό πλαίσιο συσχετισμένο με τη γερμανική ιστορία, εξετάζει το δέσιμο των ανθρώπων με το σπίτι τους και πως αυτό αλλάζει χέρια και τελικά σε ποιον ανήκει. Επιστρατεύοντας τη δική του εθνική, οικογενειακή, προσωπική μνήμη, περνά μέσω των ηρώων του στους θεατές τα μηνύματά του, αναλύοντας τις δικές τους μνήμες και συνειδήσεις. Η σκηνοθέτης, Αθηνά Ξενίδου, σε συνεργασία με τον Θ.Ο.Κ κλήθηκε να μεταδώσει το νόημα ενός έργου όχι και τόσο απλά γραμμένο. Η ιστορία εξήντα ετών μιας οικογένειας, ενός σπιτιού, μιας χώρας, ξεδιπλώθηκε μέσα από συνεχόμενες μετακινήσεις στο χρόνο, κατά τη διάρκεια μιας χρονικά συμβατικής παράστασης. Μέσα σε ένα σταθερό σκηνογραφικό πλαίσιο, αναπαριστάται το σπίτι. Το λευκό του χρώμα συνδέεται με τη μνήμη και το ξεθώριασμα της, ενώ ένας αγκυλωτός σταυρός δέσποζε στον ένα τοίχο ως σταθερό τμήμα του, υπενθυμίζοντας το ιστορικό πλαίσιο. Το κάτασπρο σκηνικό επιλέχθηκε ώστε τίποτα να μην σου αποσπά την προσοχή από τα ουσιώδη της παράστασης και το σύμβολο μιας μαύρης σελίδας της ιστορίας της ανθρωπότητας, «δεν είναι λιγότερο απειλητικό στην λευκή εκδοχή του»<sup>68</sup>, επισημαίνει ο σκηνογράφος της παράστασης. Ο χώρος του μύθου, ως στατικό περίγραμμα λειτούργησε ως κορνίζα μιας κυλιόμενης ιστορίας. Οι ηθοποιοί βρίσκονται όλοι, καθόλη τη διάρκεια της παράστασης εντός του χωρικού πλαισίου του δράματος. Το σπίτι πέρασε από τρεις φάσεις σε διαφορετικούς ιδιοκτήτες, που ο καθένας βίωσε καταστάσεις και συνδέθηκε μαζί του. Η ρευστότητα του χρόνου με τις συνεχώς εναλλασσόμενες κατευθύνσεις ροής, έρχεται σε αντίθεση με τη σταθερότητα του σκηνικού χώρου και του χώρου του μύθου. Η χρονική γεφύρωση της δράσης επιτεύχθηκε με εξαιρετικούς χειρισμούς. Οι ηθοποιοί, ενσαρκώνοντας τους ήρωες μεταπηδώντας από ηλικία σε ηλικία, αλλάζοντας από σκηνή σε σκηνή τη στάση τους απέναντι στα γεγονότα ή εγκλωβισμένοι στο χρόνο τους σαν παγωμένα καρτέ, υπηρετήσαν υπεύθυνα το έργο.<sup>69</sup> Μια τηλεόραση, μέσα από ιστορικά ντοκουμέντα και ημερομηνίες,

<sup>68</sup> Μολέσκη Ν., 2013, «Η Πέτρα» του Μάριους φον Μάγενμπουργκ από το ΘΟΚ», *Εφημερίδα: Φιλελεύθερος – Ένθετο Κριτική*, 2013, σελ.6

<sup>69</sup> Μολέσκη Ν., 2013, «Η Πέτρα» του Μάριους φον Μάγενμπουργκ από το ΘΟΚ», *Εφημερίδα: Φιλελεύθερος – Ένθετο Κριτική*, 2013, σελ.6

υποδήλωνε κάθε φορά, τη χρονική στιγμή της ιστορίας του σπιτιού συσχετισμένη πάντα με τον εκάστοτε ιδιοκτήτη της ή τους εμπλεκόμενους. Οι σκηνικές ιστορίες εναλλάσσονταν, ταυίζονταν και πλέκονταν χρονικά χωρίς να ακολουθούν μια χρονολογική ροή. Το εύρημα της τηλεόρασης, για τους θεατές, αποτέλεσε το μέσο προσδιορισμού χρονικά της σκηνής που ακολουθούσε ενώ, παράλληλα ήταν το σύνθημα για την εναλλαγή της κατάστασης των ηρώων. Ο συνδυασμός του συγκεκριμένου χειρισμού με το φωτισμό μετέβαλαν την κατάσταση του ήρωα, δημιουργώντας ατμόσφαιρες χωρίς να αφήνουν το θεατή να πέσει σε αδράνεια. Ο φωτισμός, τη μια στιγμή ενεργοποιούσε τη στατική φιγούρα του ηθοποιού, τονίζοντας την εκφραστικότητά του και την άλλη, αφήνοντάς τον στο ημίφως, δήλωνε την αποστασιοποίησή του από την εκτυλισσόμενη δράση. Το μοναδικό άνοιγμα στο σκηνικό αναπαριστούσε ένα παράθυρο, που άφηνε τον κήπο του σπιτιού και τις καιρικές συνθήκες να εισχωρήσουν οπτικά προς τα μέσα, με τη χρήση προβολής βίντεο. Η δυναμική του βίντεοαρτ που επιμελήθηκε για την παράσταση η Έφη Μοδέστου, δεν περιορίστηκε σε αυτό. Ο ρόλος του στην παράσταση ήταν απόλυτα συμμετοχικός, καθώς συμπλήρωνε την πλοκή της ιστορίας, δίνοντας απαντήσεις, εξυπηρετώντας την εξέλιξη της παράστασης και τη μετάδοση του νοήματος.



εικ. 150: "Η Πέτρα", σκηνογραφική επιμέλεια Στάυρος Αντωνόπουλος, ΘΟΚ, 2014

εικ. 151: «Η Διαβολιάδα», ΘΟΚ, 2012,  
(σε διαδρόμους)



εικ. 152: «Η Διαβολιάδα», ΘΟΚ, 2012,  
(σε εξωτερικούς χώρους)



εικ. 153: «Η Διαβολιάδα», ΘΟΚ, 2012,  
(σε υπόγειους χώρους)





Στην δραματουργική μεταφορά του διηγήματος «Διαβολιάδα», του Μιχαήλ Μπουλγκάκοφ από τον Θ.Ο.Κ, έχει γίνει ήδη αναφορά στην προηγούμενη ενότητα. Η σκηνοθέτης Αθηνά Κάσιου με το επιτελείο των ηθοποιών και τους συντελεστές της παράστασης, πρόσφεραν μια ξεχωριστή εμπειρία, στα άδυστα του κιρίου. Η θεατρικότητα, απλώθηκε σε χώρους που μετά από σύντομο χρονικό διάστημα απέκτησαν απαγορευτικές πινακίδες.<sup>70</sup> Η δράση απλώθηκε στους υπόγειους και εξωτερικούς χώρους, που μόνο αφιλόξενοι δεν χαρακτηρίστηκαν μετά τις σκηνογραφικές επεμβάσεις. Η θεατρική ατμόσφαιρα ήταν διάχυτη, με τους ηθοποιούς να ενεργοποιούν το κοινό παράλληλα με τη δράση τους, παρασέρνοντάς το, μέσα – έξω, αριστερά δεξιά, πάνω – κάτω.<sup>71</sup> Στα πλαίσια μιας site-specific παράστασης, οι θεατές, βίωσαν μαζί με τους ήρωες την ταλαιπωρία της ανεργίας και της γραφειοκρατίας, που σε συνδυασμό με το βαρύ κρύο των ημερών, έδωσαν στην δράση κάτι από τις διαστάσεις του μύθου. Με τις καιρικές συνθήκες να θυμίζουν κάτι από Μόσχα και τις αντοχές να δοκιμάζονται, μέσα από την κόπωση των συνεχών μετακινήσεων, ο μύθος και η πραγματικότητα παντρεύτηκαν αρμονικά.

«Η Διαβολιάδα»



ΕΙΚ. 154: «Η Διαβολιάδα», ΘΟΚ, 2012, (σε υπόγειους χώρους)

Συνοψίζοντας τα όσα έχουν αναφερθεί περί θεατρικότητας αλλά και αναλυθεί στις πιο πάνω παραστάσεις, προκύπτουν ποικίλες προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου. Η σκηνοθετική ματιά και η οργάνωση μιας παράστασης, συνδυάζεται με την ένταξή της στο χωρικό πλαίσιο. Το τελικό αποτέλεσμα που προσλαμβάνει ο θεατής ως ατμόσφαιρα και νόημα του έργου, διαμορφώνεται μέσα από τη συνεργασία των συντελεστών της παράστασης, τη σωστή «δοσολογία» και ισορροπία των συστατικών της.

<sup>70</sup> Παπαδοπούλου Ε, 2012, «Η ιστορία έχει αυτή την αναθεματισμένη συνήθεια να επαναλαμβάνεται. Σαν φάρσα», 2012 (Πρόσβαση 9/9/14) <http://www.parathyro.com/?p=7660>

<sup>71</sup> Μωυσέως Μ, 2012, «Διαβολιάδα: η κρύα Μόσχα στους διαδρόμους του νέου Κρατικού Θεάτρου», 2012 (Πρόσβαση 26/4/13) <http://www.parathyro.com/?p=7386>

«H3AN»

## Συμπεράσματα της έρευνας



εικ. 155: «Κατάδικός μου», Δημοτικό αμφιθέατρο Ξάνθης, 2014

Το θέατρο, συλλαμβάνοντας τον παλμό της εκάστοτε εποχής, αποτελεί **πολιτισμική έκφραση και το μέσο διαφυγής από την πραγματικότητα**. Η παράσταση, πέρα από είδος ψυχαγωγίας, αποτελεί ένα σύνθετο καλλιτεχνικό γεγονός με παιδευτικό χαρακτήρα. Μέσω των επικοινωνιακών σχημάτων που αναπτύσσονται σε αυτήν, **εκφράζονται κοινωνικοί προβληματισμοί, διαμορφώνεται συλλογική σκέψη, ηθικοποιούνται και εξευγενίζονται προσωπικότητες**. Σε προσωπικό επίπεδο, καλλιεργούνται οι νοητικές αρετές, η κριτική σκέψη, η μνήμη και η φαντασία, θέτοντας το θεατή αντιμέτωπο με τον ίδιο του τον εαυτό, προκαλώντας τον για αυτοανάλυση ενισχύοντας παράλληλα την αυτογνωσία του. Η διαχρονικότητα της θεατρικής τέχνης έγκειται τόσο στη **μοναδικότητα της ως παραγωγική διαδικασία και πρόσληψη**, αλλά και στην **ασάφεια των ορίων μεταξύ πραγματικού βιώματος και δραματουργικής ψευδαισθήσης**. Όπου υπάρχει πολιτισμός υπάρχει και θέαμα. Το θέατρο, καταφέρνει να ανθίζει κάτω από δύσκολες πολιτικές και οικονομικές συνθήκες ως **αντίδοτο της παρακμής και καταπίεσης της ανθρώπινης ελευθερίας και έκφρασης**. Η εσωτερική ανάγκη του ατόμου για να ανήκει κάπου, ικανοποιείται με την ένταξή του στο σύνολο



των θεατών μιας παράστασης, δίνοντας του μέσα από μια **εφήμερη ταυτότητα, θέση στην επίτευξη της θεατρικής σύμβασης**. Το θέατρο, μέσα από τις αναδιαμορφώσεις και τους επαναπροσδιορισμούς του, διατηρεί τη συλλογικότητα με την οποία παράγεται και προσλαμβάνεται η δραματουργία τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή. Αυτή αποτελεί άλλωστε τη θεμελιώδη αρχή που διαφυλάσσει και διαχωρίζει το θέατρο ως παραστατική τέχνη από τις υπόλοιπες. Πρόκειται για φαινόμενο μαζικό, που σε συνδυασμό με την **ιδιαιτερότητα** που το χαρακτηρίζει **ως προς το χρόνο και το χώρο**, καταφέρνει να είναι **πάντα επίκαιρο και αναπόσπαστο κοινωνικό και πολιτισμικό στοιχείο**.

Η θεατρική τέχνη, ανάλογα με τη κοινωνική της θέση **ταυτίζεται με τις τάσεις της εποχής**, επηρεάζεται από αυτές διαμορφώνοντας τη θεματολογία, τη δράση και την παρουσίασή της. Τα προθεατρικά δρώμενα που εντοπίζονται στις ιεροτελεστίες, μετατρέπονται σε επιτέλεση κατά τα διονυσιακά όργανα, εκδηλώνοντας βαθύτερα ένστικτα και δοκιμάζοντας τα ανθρώπινα όρια σε εκστασιακές καταστάσεις. Η τραγωδία στην ελληνική αρχαιότητα, παντρεύοντας το απολλώνιο με το διονυσιακό, ψυχαγωγεί και καλλιεργεί το κοινό. Σε μια συμπαγή κοινωνική δομή, το θέατρο λόγου και το θέαμα, κατέχουν ρόλο μορφωτικό με τους υποκριτές να “ποιούν ήθος”. Κατά το Μεσαίωνα, οι «θεατρίνοι» αντιτίθονταν με την τέχνη τους στον αυστηρό σκοταδισμό της εποχής, προσφέροντας θέαμα σε δημόσιους χώρους. Στο βυζάντιο, μέσα στους ιερούς χώρους των εκκλησιών, η δραματουργία ξαναγεννιέται μέσα από τους συμβολισμούς και τις αναπαραστάσεις των παθών. Η κατάκτηση της προοπτικής στην Αναγέννηση, καθιερώνει την οπτική απόλαυση μέσω των εργαλείων της σκηνογραφικής τέχνης που κάνει την εμφάνισή της τη συγκεκριμένη περίοδο. Τοποθετώντας πάντα το έργο και τη δράση του στο κέντρο, το ελισαβετιανό θέατρο συνεχίζει να υπηρετεί το θέατρο λόγου. Το μπαρόκ και οι επόμενοι αιώνες εξυψώνουν το θέαμα, επιδιώκοντας την τέρψη των βλεμμάτων μέσα από εντυπωσιακές παραστάσεις θέτοντας το κοινό αντιμέτωπο με αυτό μέχρι τον 20ο αιώνα όπου αναζητούνται νέες κατευθύνσεις για τη δραματουργία. Διαχωρίζοντας τις απαιτήσεις κάθε θεάματος, τα δεδομένα ανατρέπονται και η σχέσεις ηθοποιών – θεατών επαναδιαπραγματεύονται στα πλαίσια των παραστάσεων. Στο σύγχρονο θέατρο, ο σκηνοθέτης αποκτά κυρίαρχο ρόλο, επιλέγοντας το χαρακτήρα της παράστασης και χαράζοντας τον άξονα στον οποίο θα κινηθεί η θεατρικότητα. Το κοινό παρίσταται συμμετοχικά στην παράσταση, με τα όρια μεταξύ αμφιθέατρου και σκηνής να διασαλεύονται και το επικοινωνιακό σχήμα μεταξύ τους να αποκτά μια νέα δυναμική. Στις μέρες μας, το αίσθημα ατομικισμού, οι έντονοι ρυθμοί της καθημερινότητας, η ταχύτητας διάδοσης της πληροφορίας και η ψηφιοποίηση της, ο «ακρωτηριασμός» μας από την τεχνολογική εξέλιξη και κυρίως η δύναμη της οθόνης, επιφέρουν τον υπνωτισμό της κοινωνικής συνείδησης. Το ερώτημα που αφορά τη θέση του θεάτρου στην εποχή μας και κατά πόσο έχει αντικατασταθεί από μια άλλη μορφή έκφρασης, απαντάται με τη **συνύπαρξη αλλά ταυτόχρονα μη ταύτιση δραματουργίας και οθόνης. Το θέατρο δεν αντικαθίσταται και δεν θάβεται** από αυτήν όπως πολλοί θα περίμεναν. **Η θεατρική τέχνη που παράγεται συλλογικά, προσαρμόζεται στα δεδομένα της εποχής**

και επιδιώκει την επανεργοποίηση των κοινωνιών μέσα από νοήματα. Επαναπροσδιορίζοντας τον τρόπο μεταλαμπάδευσής των μηνυμάτων της, μέσω μιας παράστασης, **ξετυλίγονται δημιουργικές τάσεις, εκφράζονται αναζητήσεις, πραγματοποιούνται οράματα και γεννιούνται συναισθήματα.**

**Οι χωρικές απαιτήσεις της θεατρικής τέχνης ανατρέπονται σε κάθε εποχή αναδιαμορφώνοντας της δυναμική της. Ο θεατρικός χώρος, ορισμένος σε αυστηρό πλαίσιο ή μη, εσωτερικός ή εξωτερικός, αποτελεί πάντα ένα από τα βασικά συστατικά του θεάτρου.** Ανά τους αιώνες, η κάθε μεταμόρφωση του θεατρικού χώρου, προσδίδει μια νέα χωρική διάσταση που επηρεάζει την παράσταση. Ο σχεδιασμό και η υλοποίηση της θεατρικής αρχιτεκτονικής, καταπιάνεται με σχηματισμούς, μεγέθη και αναλογίες. Ζητήματα όπως, οι διαστάσεις, η ακουστική, η οπτική, ζώνες κυκλοφορίας, ο φωτισμός και άλλα, εξετάζονται με **βασικό άξονα την εξύψωση του θεατρικού φαινομένου.** Η θεατρική αρχιτεκτονική, επιδιώκει πάντα, την προσαρμογή της μορφής, στις δραματουργικές τάσεις, τις εκάστοτε κοινωνικές δομές και συνθήκες, συμβαδίζοντας παράλληλα, με την τεχνολογική ανάπτυξη της εποχής της. Η αφετηρία και ο τερματισμός κάθε συνθετικού χειρισμού, ήταν ανέκαθεν συνδεδεμένα με τη αδιαμφισβήτητη συνθήκη ύπαρξης της θεατρικής τέχνης, που προϋποθέτει αμφίδρομη σχέση ηθοποιού και θεατή. **Η θεατρική σύμβαση ορίζει τη φυσική παρουσία των ηθοποιών και του κοινού στον ίδιο χώρο αποσκοπώντας στην ανάπτυξη του επικοινωνιακού σχήματος μέσω της σωματικής, ψυχικής και πνευματικής επαφής.** Η ιστορία φανερώνει, ότι θέατρο υφίσταται, όταν η συνθήκη αυτή διασφαλίζεται και εξυψώνεται μέσω μιας παράστασης, σε ένα χωρικό πλαίσιο. **Η τέχνη του θεάτρου εξελίσσεται παράλληλα με τις μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου. Η θεατρική αρχιτεκτονική, μετασχηματίζεται, αλλά πάντα συμπορεύεται με τη δραματουργία.** Από την αρχαιότητα, το θέαμα γεννιέται από τον χώρο και επηρεάζεται από αυτόν. Πρόκειται για μια **σχέση αμφίδρομη, που καθρεφτίζει το πνεύμα της κάθε εποχής και το κοινωνικό γίνεσθαι.**

Η σχεδίαση των θεατρικών χώρων κρίνεται καθοριστική για την τέχνη, καθώς αποτελεί το «δοχείο ζωής» που θα φιλοξενήσει την παράσταση, προβάλλοντας τη σκηνοθετική προσέγγιση, τους σκηνογραφικούς χειρισμούς, την ερμηνεία των ηθοποιών και όλα τα συστατικά της. **Ο αρχιτέκτονας καλείται να δημιουργήσει χώρους ικανούς να παρέχουν την απαιτούμενη ευελιξία για τις ανάγκες της δράσης και των δραματουργικών πειραματισμών. Οι συνθετικοί χειρισμοί του, τον καθιστούν συνδημιουργό της παράστασης.** Η σύνθεση των κινήσεων, ο διάλογος ανάμεσα στο χώρο θέασης και δράσης, η υλικότητα κι ο φωτισμός για τη διαμόρφωση ατμόσφαιρας, εκτός από αρχιτεκτονικά στοιχεία αποτελούν κίνητρα για τη θεατρικότητα.

Η αρχιτεκτονική πέρα από το λειτουργικό της σκοπό, εμπεριέχει την έννοια της αισθητικής και της απόλαυσης βιώνοντας ένα χώρο. Οι δύο αυτές έννοιες είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με τη τέχνη του θεάτρου καθώς έχει τη δυνατότητα να συνδέει το πραγματικό με το φανταστικό. **Η ατμόσφαιρα που κατακλύζει κάθε θεατρικό χώρο, ενεργοποιεί τις**

**βασικές αισθήσεις του θεατή.** Η όραση, η αφή, η ακοή, φορτίζουν συναισθηματικά το κοινό και επιδιώκουν να συμβάλουν στη μετάβασή του, από το δημόσιο χώρο στο θεατρικό, προκαλώντας το, να βιώσει τον κόσμο του «ονείρου» που ξεδιπλώνεται εντός του. Οι **αισθήσεις** αυτές, αρχικά **θέτονται σε λειτουργία, από το ίδιο το αρχιτεκτονικό πλαίσιο.** Η αρχιτεκτονική, αποκαλούμενη κι ως η μουσική των πλαστικών τεχνών, παράγει το θεατρικό χώρο που αποτελεί τον απόλυτο τόπο της ύψιστης συνένωσής τους. Η υπέρβαση στο φανταστικό συντελείται επί σκηνής, αλλά η μετάβαση από την πραγματικότητα συντελείται κατά την είσοδο στο θεατρικό οικοδόμημα. **Η τέχνη του θεάτρου, εμπνέει την αρχιτεκτονική η οποία με το δικό της λεξιλόγιο καλείται να ολοκληρώσει το θεατρικό φαινόμενο. Η αλυσιδωτή διαδοχή χώρων, αποτελεί την κλιμακωτή μετάβαση στη νέα πραγματικότητα του θεατρικού έργου.** Από την πόλη στο θεατρικό περίβολο, από την είσοδο στο φουαγιέ και έπειτα στο αμφιθέατρο και τη σκηνή. Τα **δομικά στοιχεία** του θεατρικού χώρου, αυτά κάθε αυτά, δεν **αποτελούν το δίαυλο μεταφοράς στον ουτοπικό χώρο** του έργου αλλά **μια σκηνοθετημένη σύνθεση από πλευράς του αρχιτέκτονα.** Οι κινήσεις, η σχέση μεταξύ υποστυλωμάτων, τοιχίων, κλιμακοστασιών, διαδρόμων ραμπών, δημιουργούν αναλογίες στο εσωτερικό, κατευθύνοντας τόσο το θεατή αλλά και τον ηθοποιό σε μια δική του «παράσταση». Η δομή και η διαμόρφωση του χωρικού πλαισίου, συνδυάζονται με την υποκριτική δράση, τη σκηνοθετική ματιά, το μηχανικό εξοπλισμό και την ενέργεια από πλευράς ηθοποιών και θεατών. **Η συνάντηση της ατμόσφαιρας του αρχιτεκτονικού χώρου με την ατμόσφαιρα του μύθου, αποτελεί το μεταφυσικό εργαλείο μεταφοράς του ηθοποιού και του θεατή στο μυστήριο.** Το θέατρο και κατ' επέκταση η θεατρική ατμόσφαιρα επιτυγχάνονται μέσα από το συνδυασμό των τεχνών.

Η θεατρική έκφραση, ξεχωρίζει για την ιδιαιτερότητά της ως προς τη σύνθετη δομή της. Ως μικτή τέχνη, απαρτίζεται από διάφορα συστατικά που προκύπτουν μετά από τη συμμετοχή διαφόρων καλλιτεχνών. Η ακαταμάχητη γοητεία της παράστασης οφείλεται στη συλλογικότητα με την οποία παράγεται και προσλαμβάνεται την ίδια στιγμή. Η κάθε μια, συνεισφέρει στην «βίωση» του μύθου, τόσο από πλευράς των υποκριτών που καλούνται να αποποιηθούν το «εγώ» τους, αλλά και από πλευράς του κοινού με τη στάση του. Στα πλαίσια της θεατρικής σύμβασης, **ο σκηνοθέτης μέσα από την οργάνωση μιας παράστασης, επιδιώκει την ανάπτυξη ενός επικοινωνιακού κώδικα και την ταύτιση του θεατή με όσα θεάται.** Μελετώντας το θεατρικό χώρο σε επίπεδο μικροκλίμακας, η **εκάστοτε χωρική δομή, ερμηνεύεται διαφορετικά από κάθε σκηνοθέτη.** Η θεατρικότητα που απλώνεται μέσω της σκηνογραφίας, του φωτισμού, της μουσικής, της κινησιολογίας, και των άλλων τεχνών σε ένα χωρικό πλαίσιο, αναδεικνύοντας το θέαμα, διαμορφώνουν το τελικό αποτέλεσμα που προσλαμβάνει ο θεατής. **Οι συντελεστές, μέσω των ισορροπημένων χειρισμών τους, προσδίδουν την ατμόσφαιρα και τα νοήματα του έργου, καθιστώντας την παράσταση μια βιωματική εμπειρία.** Στο θέατρο, εντοπίζεται η βίωση μιας «αλήθειας» που συντελείται μπροστά στα μάτια μας, σε αντίθεση με τον κινηματογράφο όπου η στάση



του κοινού περιορίζεται στη θέαση προαποφασισμένων κινούμενων εικόνων. Το υποκείμενο – ηθοποιός, δρα την ίδια στιγμή και στον ίδιο τόπο που βρίσκεται το αντικείμενο – θεατής. Στα πλαίσια ενός θεατρικού ρόλου και χώρου, **το φανταστικό στοιχείο ξετυλίγεται για χάρη του μύθου και ταυτόχρονα περιορίζεται από τα όρια της πραγματικότητας.** Ο ηθοποιός υποδύομενος τον ήρωα που ο συγγραφέας είχε φανταστεί, καλείται να μεταβεί από την πραγματικότητα στην αλήθεια του θεάτρου. Ο σκηνικός χώρος αναδεικνύει τις ιδιότητές και τη δράση του μέσω της θεατρικής ψευδαίσθησης πλαισιώνοντας ένα κοινωνικό διάλογο. **Αλληλεπιδράσεις** που παρατηρούνται μεταξύ οποιοδήποτε χρήστη με τον οποιοδήποτε χώρο, εντοπίζονται αντίστοιχα στη σχέση **ήρωα και σκηνικού χώρου. Ο θεατής, αποτελεί ταυτόχρονα κοινωνικό όν και συμμετοχικό μέλος της θεατρικής πράξης.** Από τη μια παρακολουθεί, συμμετέχει, αντιδρά μπροστά στο θεατρικό δρώμενο και από την άλλη απαντά στην κοινωνική του υπόσταση ως απλός παρατηρητής των όσων εκτυλίσσονται μπροστά του. Σε καμιά περίπτωση δεν μπορεί να χαρακτηριστεί όμως, ως απλός μάρτυρας γεγονότων, καθώς ολόκληρό το «είναι» του, ενεργοποιείται διαδραστικά ως προς το σκηνικό χώρο.

Η καθιέρωση ενός χώρου σχεδιασμένου για να εμπεριέχει ειδικά το θεατρικό φαινόμενο, ενισχύει τον ξεχωριστό του χαρακτήρα σε κοινωνικό, μορφωτικό και καλλιτεχνικό επίπεδο, ορίζοντάς τον, ως τοπόσημο στο ευρύτερο πολεοδομικό πλαίσιο όπου υπάγεται. **Οι χώροι τέχνης, απαιτούν ιδιαίτερη προσοχή και εύστοχους χειρισμούς κατά τη συνθετική διαδικασία, καθώς επηρεάζουν σε βάθος τον ψυχισμό των χρηστών τους. Η ευθύνη του αρχιτέκτονα απέναντι στον άνθρωπο και την κοινωνία αποκτά μεγαλύτερη βαρύτητα κατά το σχεδιασμό ενός θεατρικού χώρου, όπου όλες οι καλές τέχνες συναντιούνται και εξυψώνονται στο όνομα της παράστασης.** Οι αρχιτεκτονικές προθέσεις και οι συνθετικές επιλογές, αποσκοπούν στην κάλυψη κοινωνικών αναγκών της τέχνης του θεάτρου, σε συνδυασμό με τις σκηνοθετικές αντιλήψεις. **Η κοινωνική και καλλιτεχνική ευαισθησία, επιδιώκουν μια νέα σύνθετη χωρική πραγματικότητα, μέσα στην οποία ξετυλίγεται η θεατρικότητα.** Η κατάθεση ψυχής, από πλευράς ηθοποιών και θεατών, καθιστά το θεατρικό χώρο, δοχείο συλλογικής σκέψης και ανασκόπησης του ανθρώπινου ψυχισμού. Η βιωματική εμπειρία του θεατρικού φαινομένου, εφοδιάζει το άτομο με νοήματα, καλλιεργώντας τη ψυχή και το πνεύμα του. Με το κλείσιμο της αυλαίας, ηθοποιοί και θεατές, αποποιούνται την θεατρική τους ιδιότητα και επιστρέφουν στη δική τους καθημερινότητα. Επαναπροσδιορίζοντας τη ζωή, τον εαυτό τους και την ύπαρξή τους σε σχέση με τα γύρω τους, βρίσκονται πλέον αντιμέτωποι με μια νέα πραγματικότητα, γνώριμη και συνάμα διαφορετική.

# Παράρτημα

## Κατάλογος εικόνων

- ΕΙΚ. 1:** <http://www.archello.com/en/project/syracuse-greek-theatre>
- ΕΙΚ. 2:** <http://whitney.org/Events/JaredBarkAndSylviaPalaciosWhitman>
- ΕΙΚ. 3:** <http://www.midiorama.com.br/wp-content/gallery/opera-nabucco-2011/opera-nabucco03.jpg>
- ΕΙΚ. 4:** <http://www.rsc.org.uk/explore/shakespeare/plays/the-tempest/tempest-2012-production-photos.aspx>
- ΕΙΚ. 5:** <http://media-cache-ak0.pinimg.com/originals/6d/49/32/6d49326b08466e82e0afe640ced83d9a.jpg>
- ΕΙΚ. 6:** <http://yourshot.nationalgeographic.com/profile/161564/>
- ΕΙΚ. 7:** Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 235
- ΕΙΚ. 8:** [https://antonispetrides.files.wordpress.com/2013/09/ye1954\\_06a\\_ph002\\_sc.jpg](https://antonispetrides.files.wordpress.com/2013/09/ye1954_06a_ph002_sc.jpg)
- ΕΙΚ. 9:** <http://4.bp.blogspot.com/-yATqAiw0ny0/VEa4nkqZwKI/AAAAAAAAAFo/dm7S8UzEPYY/s1600/greek-tragedy.jpg>
- ΕΙΚ. 10:** Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 143
- ΕΙΚ. 11:** [https://yf3.ggpht.com/-r\\_QJC3xKErM/AAAAAAAAAAI/AAAAAAAAAAA/SGqZ6ZV7508/s900-c-k-no/photo.jpg](https://yf3.ggpht.com/-r_QJC3xKErM/AAAAAAAAAAI/AAAAAAAAAAA/SGqZ6ZV7508/s900-c-k-no/photo.jpg)
- ΕΙΚ. 12:** [http://40.media.tumblr.com/fa5853e6779a5e349da7fe18ca184e60/tumblr\\_mgm1rxYqzi1qghwxtol\\_1280.jpg](http://40.media.tumblr.com/fa5853e6779a5e349da7fe18ca184e60/tumblr_mgm1rxYqzi1qghwxtol_1280.jpg)
- ΕΙΚ. 13:** <http://3.bp.blogspot.com/-iDAvUtBueG4/UvAS82pSPhI/AAAAAAAAA6M/>
- ΕΙΚ. 14:** <http://static.squarespace.com/static/524356bae4b04817bad65d5c/t/53f060a4e4b0fe85d161c865/1408262311956/transfixed?format=1000w>
- ΕΙΚ. 15:** <http://fc07.deviantart.net/fs26/o/2009/197/2/d/2da9a6228fe62ba1d1660461e1adde5c.jpg>
- ΕΙΚ. 16:** <http://www.uk.digiserve.com/mentor/minoan/gournia013b.jpg>
- ΕΙΚ. 17:** Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ., 2012, Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα σελ.6
- ΕΙΚ. 18:** Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ., 2012, Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, σελ.6
- ΕΙΚ. 19:** Moretti Jean – Charles, 2001, Θέατρο και κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα - Ιστορία του Αρχαίου Κόσμου, Μετάφραση: Ε. Δημητρακοπούλου – Επιμέλεια : Κ. Μπούρας 2004, Αθήνα Εκδ. Πατάκη, σελ. 104
- ΕΙΚ. 20:** <http://scenofest.pq.cz/res/data/003/000827.jpg>
- ΕΙΚ. 21:** Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 45
- ΕΙΚ. 22:** [http://www.aristofanis.blogspot.gr/2013/10/blog-post\\_9365.html](http://www.aristofanis.blogspot.gr/2013/10/blog-post_9365.html)
- ΕΙΚ. 23:** Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου, Εκδ. Νεφέλη, σελ. 49
- ΕΙΚ. 24:** Moretti Jean – Charles, 2001, Θέατρο και κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα - Ιστορία του Αρχαίου Κόσμου, Μετάφραση: Ε. Δημητρακοπούλου – Επιμέλεια : Κ. Μπούρας 2004, Αθήνα Εκδ. Πατάκη, σελ. 104
- ΕΙΚ. 25:** Moretti Jean – Charles, 2001, Θέατρο και κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα - Ιστορία του Αρχαίου Κόσμου, Μετάφραση: Ε. Δημητρακοπούλου – Επιμέλεια : Κ. Μπούρας 2004, Αθήνα Εκδ. Πατάκη, σελ. 141
- ΕΙΚ. 26:** Moretti Jean – Charles, 2001, Θέατρο και κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα - Ιστορία του Αρχαίου Κόσμου, Μετάφραση: Ε. Δημητρακοπούλου – Επιμέλεια : Κ. Μπούρας 2004, Αθήνα Εκδ. Πατάκη, σελ. 137
- ΕΙΚ. 27:** Βασίλης Αγγελικόπουλος, «Αρχαίο Αμφιθέατρο – Μια αρχιτεκτονική μορφή που δεν ξεπεράστηκε», σελ. 12
- ΕΙΚ. 28:** [http://3.bp.blogspot.com/-yma1aUsrJic/UgSyHZ8K9OI/AAAAAAAAAH8E/5JtOap8Es9w/s1600/Theatre\\_of\\_Epidaurus\\_1.jpg](http://3.bp.blogspot.com/-yma1aUsrJic/UgSyHZ8K9OI/AAAAAAAAAH8E/5JtOap8Es9w/s1600/Theatre_of_Epidaurus_1.jpg)
- ΕΙΚ. 29:** <http://www.athensyachts.gr/bg/saronic/1.jpg>



- ΕΙΚ. 30:** Moretti Jean – Charles, 2001, Θέατρο και κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα - Ιστορία του Αρχαίου Κόσμου, Μετάφραση: Ε. Δημητρακοπούλου – Επιμέλεια : Κ. Μπούρας 2004, Αθήνα, Εκδ. Πατάκη,σελ. 145
- ΕΙΚ. 31:** <http://2.bp.blogspot.com/-ANC4Y7gUi7E/UWEnebOCdRI/AAAAAAAAABMc/PC7gYHus9DQ/s1600/Theatre%2520romain2.jpg>
- ΕΙΚ. 32:** <http://www.cristoraul.com/readinghall/Western-Civilization-Jewels/A-history-of-all-nations-from-the-earliest-times/IMPERIAL-ROME/Caesars-Door-Dateien/tmp7351-11.jpg>
- ΕΙΚ. 33:** Moretti Jean – Charles, 2001, Θέατρο και κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα - Ιστορία του Αρχαίου Κόσμου, Μετάφραση: Ε. Δημητρακοπούλου – Επιμέλεια : Κ. Μπούρας 2004, Αθήνα , Εκδ. Πατάκη, σελ. 84
- ΕΙΚ. 34:** Moretti Jean – Charles, 2001, Θέατρο και κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα - Ιστορία του Αρχαίου Κόσμου, Μετάφραση: Ε. Δημητρακοπούλου – Επιμέλεια : Κ. Μπούρας 2004, Αθήνα , Εκδ. Πατάκη, σελ. 85
- ΕΙΚ. 35:** [http://3.bp.blogspot.com/-YIkN3kOw6ZU/UBei\\_cZf\\_UI/AAAAAAAAABNw/q8wN9N3GQR8/s1600/12571-108p.jpg](http://3.bp.blogspot.com/-YIkN3kOw6ZU/UBei_cZf_UI/AAAAAAAAABNw/q8wN9N3GQR8/s1600/12571-108p.jpg)
- ΕΙΚ. 36:** [http://www.uark.edu/ua/metis2/zanker/zanker\\_fig36.jpg](http://www.uark.edu/ua/metis2/zanker/zanker_fig36.jpg)
- ΕΙΚ. 37:** [http://img.zanda.com/item/6101117000014/1024x768/Colosseum\\_Rome.jpg](http://img.zanda.com/item/6101117000014/1024x768/Colosseum_Rome.jpg)
- ΕΙΚ. 38:** <http://img1.photographersdirect.com/img/262/wm/pd656793.jpg>
- ΕΙΚ. 39:** [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/0/05/Mystery\\_Play\\_Metz.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/0/05/Mystery_Play_Metz.jpg)
- ΕΙΚ. 40:** <http://workforce.calu.edu/aune/images/MedievalStage1.jpg>
- ΕΙΚ. 41:** <http://workforce.calu.edu/aune/images/MedievalStage2.jpg>
- ΕΙΚ. 42:** [http://www.jamesdupree.com/images/Teatro\\_Olimpico.jpg](http://www.jamesdupree.com/images/Teatro_Olimpico.jpg)
- ΕΙΚ. 43:** [http://4.bp.blogspot.com/--\\_5Xh0U5dqA/UrHQNkvS3sl/AAAAAAAAAKU/bm6z3w0iUOM/s1600/perspectiva.jpg](http://4.bp.blogspot.com/--_5Xh0U5dqA/UrHQNkvS3sl/AAAAAAAAAKU/bm6z3w0iUOM/s1600/perspectiva.jpg)
- ΕΙΚ. 44:** <http://www.wga.hu/art/p/palladio/2/teatro.jpg>
- ΕΙΚ. 45:** <http://www.ikuku.cn/wp-content/uploads/user/u1497/POST/p222764/1416669104920035-818x346.jpg>  
<http://www3.northern.edu/wild/th100/Pastoral.jpg>
- ΕΙΚ. 46:** [http://www.ithaka.ru/upl\\_portfolio/image/WAF\\_presentation/TeatroOlimpico03.jpg](http://www.ithaka.ru/upl_portfolio/image/WAF_presentation/TeatroOlimpico03.jpg)
- ΕΙΚ. 47:** <http://www.wga.hu/art/p/palladio/2/teatro.jpg>
- ΕΙΚ. 48:** [http://www.dominterier.ru/wp-content/uploads/2014/03/Teatro\\_Olimpico\\_proscenio.jpg](http://www.dominterier.ru/wp-content/uploads/2014/03/Teatro_Olimpico_proscenio.jpg)
- ΕΙΚ. 49:** [http://www.lorenonoafortini.it/images/disegni/Parma\\_Teatro\\_Farnese\\_La\\_Pilotta.jpg](http://www.lorenonoafortini.it/images/disegni/Parma_Teatro_Farnese_La_Pilotta.jpg)
- ΕΙΚ. 50:** <http://www.kvl.cch.kcl.ac.uk/THEATRON/theatres/farnese/assets/images/farimg35.html>
- ΕΙΚ. 51:** <http://senesonoandati-parma.blogautore.repubblica.it/files/2014/01/abbado.jpg>  
<http://parma.repubblica.it/images/2011/06/13/011923597-7c658dd4-86b6-4901-8fba-8561bd09f425.jpg>
- ΕΙΚ. 52:** [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d1/Jeu\\_de\\_paume.jpg/240px-Jeu\\_de\\_paume.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d1/Jeu_de_paume.jpg/240px-Jeu_de_paume.jpg)  
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ef/H%C3%B4tel\\_de\\_Bourgogne\\_-\\_interior\\_1767\\_-\\_PA\\_Wille\\_the\\_younger\\_-\\_NGO3p862.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ef/H%C3%B4tel_de_Bourgogne_-_interior_1767_-_PA_Wille_the_younger_-_NGO3p862.jpg)
- ΕΙΚ. 53:** <http://department.monm.edu/theatre/rankin/classes/thea173/lectures/Photos/theatre%20history/globe.JPG>
- ΕΙΚ. 54:** Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ.90
- ΕΙΚ. 55:** <http://www.theatre-architecture.eu/res/data/045/005409.jpg?seek=5>
- ΕΙΚ. 56:** Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ.100
- ΕΙΚ. 57:** <http://www.theatre-architecture.eu/res/data/160/018074.jpg>  
<http://www.theatre-architecture.eu/res/data/160/018069.jpg?seek=1>
- ΕΙΚ. 58:** <http://www.theatre-architecture.eu/res/data/160/018073.jpg?seek=1>
- ΕΙΚ. 59:** <http://www.theatre-architecture.eu/res/data/160/018078.jpg?seek=1>
- ΕΙΚ. 60:** Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου, Εκδ. Νεφέλη, σελ.175

- ΕΙΚ. 61:** [http://askergren.com/z\\_bayreuth1.jpg](http://askergren.com/z_bayreuth1.jpg)
- ΕΙΚ. 62:** [http://www.handwerk.de/uploads/media/\\_c\\_\\_Bayreuther\\_Festspiele\\_GmbH\\_Foto\\_Joerg\\_Schulze\\_03.jpg](http://www.handwerk.de/uploads/media/_c__Bayreuther_Festspiele_GmbH_Foto_Joerg_Schulze_03.jpg)
- ΕΙΚ. 63:** Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ.109
- ΕΙΚ. 64:** <http://heironimohrkach.blogspot.com/2013/12/the-modern-era-iii-independent-theatre.html>
- ΕΙΚ. 65:** [http://europeanastatic.eu/api/image?uri=http%3A%2F%2Farchitekturmuseum.ub.tu-berlin.de%2Fimages%2F640%2F2749.jpg&size=FULL\\_DOC&type=IMAGE](http://europeanastatic.eu/api/image?uri=http%3A%2F%2Farchitekturmuseum.ub.tu-berlin.de%2Fimages%2F640%2F2749.jpg&size=FULL_DOC&type=IMAGE)
- ΕΙΚ. 66:** <http://redflecteur.files.wordpress.com/2013/12/cebf-cebcceb5ceb3ceb1ceb1cbcf88cf85cf87cebfcf82-cebaceb5cf81ceb1cf84ceaccf82-cf84cebf85cf86ceb5cf81cebdceaccebdcf84-cebacf81cf8c.jpg>
- ΕΙΚ. 67:** [http://www.artsalive.ca/img/thf/histoire/4\\_4appia.jpg](http://www.artsalive.ca/img/thf/histoire/4_4appia.jpg)  
<http://library.calvin.edu/hda/sites/default/files/imagecache/medium/cas810h.jpg>
- ΕΙΚ. 68:** <http://beamstowjournal.org/images/bauhaus-p23.jpg>
- ΕΙΚ. 69:** [http://27.media.tumblr.com/tumblr\\_m0n47jbacp1qztueno1\\_500.jpg](http://27.media.tumblr.com/tumblr_m0n47jbacp1qztueno1_500.jpg)
- ΕΙΚ. 70:** [http://4.bp.blogspot.com/\\_qtH8Shdi6hl/TGqu-AKvsjl/AAAAAAAAABM/momdEFTmYZk/s1600/sec.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_qtH8Shdi6hl/TGqu-AKvsjl/AAAAAAAAABM/momdEFTmYZk/s1600/sec.jpg)
- ΕΙΚ. 71:** <http://rosswolfe.files.wordpress.com/2014/04/walter-gropius-german-berlin-germany-1883-1969-boston-mass-usa-total-theater-for-erwin-piscator-berlin-1927-perspective-1927-drawing.jpeg?w=1000&h=&crop=1>
- ΕΙΚ. 72:** Walter Gropius, Taschen, σελ.61
- ΕΙΚ. 73:** Walter Gropius, Taschen, σελ.61
- ΕΙΚ. 74:** Walter Gropius, Taschen, σελ.61
- ΕΙΚ. 75:** [http://www.barlowandassociates.com/\\_borders/images/End%20Stage.gif](http://www.barlowandassociates.com/_borders/images/End%20Stage.gif)
- ΕΙΚ. 76:** Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ.165
- ΕΙΚ. 77:** Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ.165
- ΕΙΚ. 78:** <http://www.livekritik.de/sites/default/files/locations/betonklotz-oase.jpg>
- ΕΙΚ. 79:** Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ.169
- ΕΙΚ. 80:** Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ.172
- ΕΙΚ. 81:** Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ.172
- ΕΙΚ. 82:** Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ.172
- ΕΙΚ. 83:** Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ.173
- ΕΙΚ. 84:** [http://www.barlowandassociates.com/\\_borders/images/Thrust.gif](http://www.barlowandassociates.com/_borders/images/Thrust.gif)
- ΕΙΚ. 85:** Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ.180
- ΕΙΚ. 86:** [http://fda-online.com/uploads/fs\\_462Guthrie\\_Thrust\\_5.jpg](http://fda-online.com/uploads/fs_462Guthrie_Thrust_5.jpg)
- ΕΙΚ. 87:** Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ.187
- ΕΙΚ. 88:** <http://media.web.britannica.com/eb-media/49/112749-004-624DADF1.jpg>
- ΕΙΚ. 89:** [http://cynthiahillbooks.com/wp-content/uploads/2014/05/02\\_Festival\\_Panorama2.jpg](http://cynthiahillbooks.com/wp-content/uploads/2014/05/02_Festival_Panorama2.jpg)
- ΕΙΚ. 90:** [http://www.you-are-here.com/theatre/marc\\_taper.jpg](http://www.you-are-here.com/theatre/marc_taper.jpg)
- ΕΙΚ. 91:** <http://graphics8.nytimes.com/images/2008/08/27/arts/Taper1650.jpg>
- ΕΙΚ. 92:** Performance Architecture + Design, Masterpieces, Braun, σελ.301

- ΕΙΚ. 93:** Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ.191
- ΕΙΚ. 94:** [http://www.barlowandassociates.com/\\_borders/images/Arena.gif](http://www.barlowandassociates.com/_borders/images/Arena.gif)
- ΕΙΚ. 95:** Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ.202
- ΕΙΚ. 96:** <http://qawimego.1freehosting.net/theresawo/img/university-of-washington-penthouse-theater.jpg>
- ΕΙΚ. 97:** <http://www.telonescastilla.com.es/images/diferentes-tipos-de-escenarios.jpg>  
<http://www.bbc.co.uk/staticarchive/dd4eac3525d50c171e075621d6ff18776bca330d.gif>
- ΕΙΚ. 98:** <http://ad009cdnb.archdaily.net/wp-content/uploads/2010/11/1289835556-10a-arena-stage-campus-after-1971-opening-of-kreeger-theater-photo-credit-arena-stage.jpg>
- ΕΙΚ. 99:** [http://es.wikiarquitectura.com/images/4/41/Drawing\\_by\\_the\\_aldo\\_rossi\\_studio%2C\\_1979.jpeg](http://es.wikiarquitectura.com/images/4/41/Drawing_by_the_aldo_rossi_studio%2C_1979.jpeg)
- ΕΙΚ. 100:** Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ.208
- ΕΙΚ. 101:** [http://www.clarkconstruction.com/sites/default/files/styles/project\\_photos/public/project\\_photos/Arena%20Stage%20the%20Mead%20Center%20for%20American%20Theater3\\_Carousel.jpg?itok=Pul6Ry84](http://www.clarkconstruction.com/sites/default/files/styles/project_photos/public/project_photos/Arena%20Stage%20the%20Mead%20Center%20for%20American%20Theater3_Carousel.jpg?itok=Pul6Ry84)
- ΕΙΚ. 102:** <http://www.likeart.gr/images/usrlImage/0053398001361437818.jpg>
- ΕΙΚ. 103:** <http://info.stageright.com/Portals/31733/images//Carnegie-Melon.jpg>
- ΕΙΚ. 104:** Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ.226, 227
- ΕΙΚ. 105:** Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ. 228
- ΕΙΚ. 106:** Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ.233
- ΕΙΚ. 107:** Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ.217
- ΕΙΚ. 108:** [http://cvc.cervantes.es/img/paisajes\\_sonoros/p\\_sonoros03/chias\\_performing\\_arts\\_672.jpg](http://cvc.cervantes.es/img/paisajes_sonoros/p_sonoros03/chias_performing_arts_672.jpg)
- ΕΙΚ. 109:** [http://cvc.cervantes.es/img/paisajes\\_sonoros/p\\_sonoros03/chias\\_performing\\_arts\\_672.jpg](http://cvc.cervantes.es/img/paisajes_sonoros/p_sonoros03/chias_performing_arts_672.jpg)
- ΕΙΚ. 110:** <https://www.facebook.com/joneshall/photos/a.10150858340048957.519848.57582138956/10153036135423957/?type=1&theater>
- ΕΙΚ. 111:** [http://i.dailymail.co.uk/i/pix/2014/06/25/article-2669045-18BC7BD200000578-463\\_634x353.jpg](http://i.dailymail.co.uk/i/pix/2014/06/25/article-2669045-18BC7BD200000578-463_634x353.jpg)
- ΕΙΚ. 112:** Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, σελ.240
- ΕΙΚ. 113:** [http://houstonSymphonyBlog.org/wp-content/uploads/2012/10/HS\\_ESB-227.jpg](http://houstonSymphonyBlog.org/wp-content/uploads/2012/10/HS_ESB-227.jpg)
- ΕΙΚ. 114:** [http://4.bp.blogspot.com/-Jgs4qNASoBc/URmKbKNgnSI/AAAAAAAAAlkU/1zlsECwgsFQ/s1600/Nea+skini-1\\_resize.jpg](http://4.bp.blogspot.com/-Jgs4qNASoBc/URmKbKNgnSI/AAAAAAAAAlkU/1zlsECwgsFQ/s1600/Nea+skini-1_resize.jpg)
- ΕΙΚ. 115:** <http://www.inout.gr/attachment.php?attachmentid=101036&d=1412839885>
- ΕΙΚ. 116:** <http://cargocollective.com/stratistavlaridis/Fake-time-7-floors-at-Hotel-Ariston>
- ΕΙΚ. 117:** <http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/history/chm/outreach/cwhp/events/onelastlook/3docs/credits/3doctors1.jpg?maxWidth=178&maxHeight=242>
- ΕΙΚ. 118:** <http://cargocollective.com/stratistavlaridis/Fake-time-7-floors-at-Hotel-Ariston>
- ΕΙΚ. 119:** <http://images.tanea.gr/assetservice/Image.ashx?c=16617213&r=0&p=0&t=0&q=100&v=1&s=1&w=800&h=>
- ΕΙΚ. 120:** <http://images.tanea.gr/assetservice/Image.ashx?c=16617238&r=0&p=0&t=0&q=100&v=1&s=1&w=800>
- ΕΙΚ. 121:** \*\*\*<http://portugalbrands.com/blog/wp-content/uploads/2012/12/portugal-guimaraes-european-capital-culture-2012-1-21-18-50-11.jpg>
- ΕΙΚ. 122:** <http://www.chiharu-shiota.com/en/works/?y=2009>



- ΕΙΚ. 123:** Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976. Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου, Αθήνα, Ι. Σιδέρης,, Παραρτήματα με σχέδια
- ΕΙΚ. 124:** [http://w-h-s.fi/wp/wp-content/uploads/whs\\_lahto\\_5.jpg](http://w-h-s.fi/wp/wp-content/uploads/whs_lahto_5.jpg)
- ΕΙΚ. 125:** [http://www.noizy.gr/images/fake2012/fake\\_time\\_parastash\\_600.jpg](http://www.noizy.gr/images/fake2012/fake_time_parastash_600.jpg)
- ΕΙΚ. 126:** <http://media-cache-ec0.pinimg.com/736x/38/0b/a3/380ba3f6edbf253eb9a0bc34f55bdbf8.jpg>
- ΕΙΚ. 127:** [https://antonispetrides.files.wordpress.com/2013/09/snip20130908\\_22.png](https://antonispetrides.files.wordpress.com/2013/09/snip20130908_22.png)
- ΕΙΚ. 128:** [http://www.peroni.com/lang\\_UK/\\_imgschede/TSanCarlo\\_Parsifal\\_05aa.jpg](http://www.peroni.com/lang_UK/_imgschede/TSanCarlo_Parsifal_05aa.jpg)  
[http://musicaflorea.cz/upload/image/100\\_7354\\_.jpg](http://musicaflorea.cz/upload/image/100_7354_.jpg)
- ΕΙΚ. 129:** <http://api.ning.com/files/cALG6tQ00kfzGUC6dUHr7Pz5XbnuZNL4vcdfi3i0dLaCYyqvaEhD5PRkKp9ZiUs6PoNmVHuSFhBMddNHn2Uj9sSazkPHMiu/stagemachinery.jpg>
- ΕΙΚ. 130:** <http://arts-news.net/sites/default/files/Orpheus-and-Eurydice.jpg?slideshow=true&slideshowAuto=true&slideshowSpeed=4000&speed=1000&transition=none>
- ΕΙΚ. 131:** <http://www.numen.eu/scenography/dangerous-liaisons/>
- ΕΙΚ. 132:** [http://www.n-t.gr/pictures/b\\_1158\\_\\_mg\\_9926-1.jpg](http://www.n-t.gr/pictures/b_1158__mg_9926-1.jpg)
- ΕΙΚ. 133:** <http://archivesnicolastreatt.net/worldpress/wp-content/blogs.dir/1/files/hamlet-shakespeare-vitez-chailot-1986/19564-40a.jpg>
- ΕΙΚ. 134:** <http://acdn.architizer.com/thumbnails-PRODUCTION/df/51/df510b1d9118c3279e3a836cc9560d44.jpg>
- ΕΙΚ. 135:** [http://joegoode.org/wp-content/uploads/2012/04/Folk\\_Fish.hires\\_.jpg](http://joegoode.org/wp-content/uploads/2012/04/Folk_Fish.hires_.jpg)
- ΕΙΚ. 136:** <http://www.omm.de/veranstaltungen/festspiele2006/bilder/RUHR2006-die-soldaten3.jpg>
- ΕΙΚ. 137:** [http://www.thoc.org.cy/gr/archive/images/Document/2013\\_03\\_001\\_05.jpg](http://www.thoc.org.cy/gr/archive/images/Document/2013_03_001_05.jpg)
- ΕΙΚ. 138:** <http://www.flickr.com/photos/lightninginabottle/2626627475/in/photostream/>
- ΕΙΚ. 139:** [http://www.peroni.com/lang\\_UK/scheda.php?id=52470](http://www.peroni.com/lang_UK/scheda.php?id=52470)
- ΕΙΚ. 140:** <http://www.glamorousoutcasts.com/post/102445938777/movementaddiction-oedipus-chiaru-shi>
- ΕΙΚ. 141:** [http://www.boneaubryanbrown.com/blog/wp-content/uploads/2014/01/1.-Mike-Noble-Christopher-Boone\\_credit-Brinkhoff\\_Mogenburg.jpg](http://www.boneaubryanbrown.com/blog/wp-content/uploads/2014/01/1.-Mike-Noble-Christopher-Boone_credit-Brinkhoff_Mogenburg.jpg)
- ΕΙΚ. 142:** [http://2.bp.blogspot.com/-uS6y-y9eQ0E/T78-F\\_ncZEI/AAAAAAAAAASo/mUYWp\\_wY5DY/s1600/la+fura+3.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-uS6y-y9eQ0E/T78-F_ncZEI/AAAAAAAAAASo/mUYWp_wY5DY/s1600/la+fura+3.jpg)
- ΕΙΚ. 143:** [http://www.ute-classen.de/site/assets/files/1573/l\\_ht\\_1.jpg](http://www.ute-classen.de/site/assets/files/1573/l_ht_1.jpg)
- ΕΙΚ. 144:** <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.444346465634688.93412.295251880544148&type=3>
- ΕΙΚ. 145:** <https://www.facebook.com/ThocOfficial/photos/a.444346465634688.93412.295251880544148/463144547088213/?type=3&theater>
- ΕΙΚ. 146:** Προσωπικό αρχείο
- ΕΙΚ. 147:** [http://www.thoc.org.cy/gr/archive/images/Document/2012\\_12\\_004\\_06.jpg](http://www.thoc.org.cy/gr/archive/images/Document/2012_12_004_06.jpg)
- ΕΙΚ. 148:** <http://www.dimitrispapaioannou.com/gr/recent/inside>
- ΕΙΚ. 149:** <https://www.facebook.com/ThocOfficial/photos/a.564857200250280.1073741834.295251880544148/576588025743864/?type=3&theater>
- ΕΙΚ. 150:** Προσωπικό αρχείο
- ΕΙΚ. 151:** <http://www.parathyro.com/?p=7660>
- ΕΙΚ. 152:** <http://www.parathyro.com/wp-content/uploads/2012/01/7-%CE%98%CE%95%CE%91%CE%A4%CE%A1%CE%9F81.jpg>
- ΕΙΚ. 153:** <http://www.parathyro.com/wp-content/uploads/2012/01/7-%CE%98%CE%95%CE%91%CE%A4%CE%A1%CE%9F71.jpg>
- ΕΙΚ. 154:** <https://www.facebook.com/ThocOfficial/photos/a.309804939088842.66376.295251880544148/309805132422156/?type=3&theater>
- ΕΙΚ. 155:** Προσωπικό αρχείο

# Βιβλιογραφία – Πηγές

## Βιβλία \_ Συγγράμματα

- \_ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ, 1976, Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου, Αθήνα, Ι. Σιδέρης
- \_ Βακαλό Γιώργος, 1975, *Σύντομη ιστορία σκηνογραφίας*, Αθήνα, Εκδ. Κέδρος
- \_ Ιστορία του Θεάτρου, Τόμος Α', Πάολο Μποζιζιο, Εκδ. Αιγόκερως/Θέατρο
- \_ Ιστορία του Θεάτρου, Τόμος Β', Πάολο Μποζιζιο, Εκδ. Αιγόκερως/Θέατρο
- \_ Κακουδάκη Τζωρτζίνα και Πατρίτσια Απέργη, 2008, *Θέατρο –Θεατρική παιδεία*, Σειρά: Πολιτισμός – Τέχνες –Διαχείριση ελεύθερου χρόνου, Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων - Γενική Γραμματεία Εκπαίδευσης Ενηλίκων Κέντρα Εκπαίδευσης Ενηλίκων
- \_ Μαρτινίδης Πέτρος, 1999, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού Χώρου*, Αθήνα ,Εκδ. Νεφέλη
- \_ Μυριβήλη Ε, *Πολιτιστική Αναπαράσταση επιμ. Ν. Μπουμπάρης, Ε. Μυριβήλη, Δ. Παπαγεωργίου*, 2006.. Αθήνα, Εκδ. Κριτική
- \_ Νίτσε Φριντριχ, 1872, *Η Γέννηση της τραγωδίας*, (μετάφραση Ζήσης Σαρίκας), Αθήνα ,Εκδ. Πανοπτικών
- \_ Παπανδρέου Νικηφόρος, 1989, *Περί θεάτρου*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press
- \_ Πατσαλίδης Σάββας, 2000, *Θέατρο και θεωρία*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press
- \_ Περράκης Μ, 1991, *Θεάτρων αρχιτεκτονική δημιουργία σε χώρους παρελθόντες*, Αθήνα, Set E. ANTONIOY O.E.
- \_ Σπανόπουλος Κ., 2001, *Ο φωτισμός του θεάτρου με φωταέριο*, Αθήνα, Διογένης
- Anne Friedberg, 2009, *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*, The MIT Press
- \_ Balme C., 2010, *Εισαγωγή στις Θεατρικές Σπουδές*, Πλέθρον
- \_ Cartledge Paul, 1997, Μέρος Α', *Η τραγωδία ως θεσμός: Το ιστορικό πλαίσιο - «Θεατρικά έργα με βάθος: το θέατρο ως διαδικασία στη ζωή των πολιτών της αρχαίας Ελλάδας»*, Paul Cartledge, *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία: Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, Μετάφραση – επιμέλεια: Λίνα Ρόζη και Κώστας Βαλάκας, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης
- \_ E. Bentley, 1985, *The life of the drama*, London, Methuen
- \_ Huizinga Johan, 1949, *«Ο άνθρωπος και το παιχνίδι (Homo ludens)»*, μετ. Σ. Ροζάνης–Γ. Λυκιαρδόπουλος, Αθήνα, εκδ. Γνώση
- \_ Mitchell J. William, 1999, *e-topia: «Urban Life, Jim—But Not As We Know It»*, The MIT Press
- \_ Moretti Jean – Charles, 2001, *Θέατρο και κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα - Ιστορία του Αρχαίου Κόσμου*, Μετάφραση: Ε. Δημητρακοπούλου – Επιμέλεια : Κ. Μπούρας 2004, Αθήνα , Εκδ. Πατάκη
- \_ Ph. Hartnoll, 1980, *Ιστορία θεάτρου* - Μετ. Πατεράκη Ρούλα, Αθήνα, Εκδ. Υποδομή
- \_ Rapson Ralph, 1963, "The Architect's design", *Design Quarterly* 58



## Πανεπιστημιακές Σημειώσεις \_ Ερευνητικές Εργασίες \_ Διαλέξεις \_ Τοποθετήσεις

\_ Γραμματάς Θόδωρος, 2012, «Το θέατρο ως μορφοπαιδευτικό αγαθό στην Εκπαίδευση και την Κοινωνία. Παράμετροι και ζητούμενα της έρευνας», Πρόγραμμα: "ΘΑΛΗΣ" - Επιχειρησιακό Πρόγραμμα «Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση», 2007 – 2013, Ελλάδα

\_ Λακίδου Ι, 2007, Σκηνογραφία και ενδυματολογία στους νεότερους χρόνους – Διδακτικές Πανεπιστημιακές Σημειώσεις, Πανεπιστήμιο Πατρών - Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

\_ Μιχαέλα Γκαβριλίου, 2000, Θέατρο δρόμου - αλλοιώνοντας τα όρια - Διάλεξη, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα

\_ Παπαγεωργίου Ι., 2008, Εισαγωγή στη θεατρολογία (Νεότερο Θέατρο) – Διδακτικές Πανεπιστημιακές Σημειώσεις, Πανεπιστήμιο Πατρών - Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

\_ Παπαγεωργίου Ι., 2013, Δραματουργική ανάλυση Ι – Κείμενα της κλασικής δραματουργίας, Πανεπιστήμιο Πατρών Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

\_ Πουλιάδου Ρόη, Σκουλικά Μαρία και Τζαβέλλα Ευαγγελία, 2006, Ο θεατρικός χώρος ως μέσο ταύτισης και επικοινωνίας, Εισαγωγή στην αρχιτεκτονική έρευνα – διάλεξη, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Πολυτεχνική σχολή – Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Ξάνθη

\_ Τζοβλά Χ. και Χαρατσάρη Χ., 2012, Το θέατρο: χώρος κίνησης βλεμμάτων – Διάλεξη, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα

\_ Τσατσούλης Δ., Εισαγωγικές σημειώσεις πάνω στις: Σημειολογικές προσεγγίσεις των κοινωνικών φαινομένων – Μάθημα: Σημειωτική του Θεάτρου – Διδακτικές Πανεπιστημιακές Σημειώσεις, Πανεπιστήμιο Πατρών - Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

## Αρθρογραφία \_ Δημοσιεύσεις \_ Αναρτήσεις

\_ Άγνωστο <http://www.talkingbirds.co.uk/pages/sitespecific.asp> (πρόσβαση 8/10/14)

\_ Άγνωστος "Διαβολιάδα", <http://www.parathyro.com/?p=7386> (πρόσβαση 12/10/14)

\_ Άγνωστος [http://uregina.ca/weeyburn\\_project/pages/sitespec.html](http://uregina.ca/weeyburn_project/pages/sitespec.html), (πρόσβαση 10/6/14)

\_ Άγνωστος <http://www.naftemporiki.gr/story/357959> (πρόσβαση 8/6/14)

\_ Άγνωστος, 2009, «Κεκλεισμένων των Θυρών» του Ζαν Πωλ Σαρτρ στο Θέατρο Τέχνης ΑΚΤΙΣ ΑΕΛΙΟΥ», <http://www.apn.gr/fun/art/theater>, (πρόσβαση 6/6/2009)

\_ Άγνωστος, 2011, «ΜΕΣΑ – ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ», <http://camerastyloonline.wordpress.com/2011/03/01/mesa-dimitis-papaioannou-aro-13-4-2011-sto-pallas/>, (πρόσβαση: 30/8/14)

\_ Άγνωστος [http://en.wikipedia.org/wiki/Site-specific\\_theatre](http://en.wikipedia.org/wiki/Site-specific_theatre) (πρόσβαση 6/8/2014)

\_ Αναγραφιώτης Δημοσθένης, 2007-2013, «Για την επιτέλεση», <http://dagrafiotis.com/?p=2351> (πρόσβαση: 21/4/2014)

\_ Βασίλης Αγγελικόπουλος, 1999, «Αρχαίο Αμφιθέατρο – Μια αρχιτεκτονική μορφή που δεν ξεπεράστηκε», Η καθημερινή – Αφιέρωμα: Επτά Ημέρες, 25 Ιουλίου 1999

\_ Βικιπαίδεια, 2014, «Τραγωδία», <http://el.wikipedia.org/wiki/Τραγωδία> (πρόσβαση 06/08/2013)

\_ Γιαννόπουλος Κ. 2011, «"2004": ένα κομμάτι του Μιχαήλ Μαρμαρινού», <http://giannopouloskostas.blogspot.gr/2011/10/2004.html>, (πρόσβαση 28/8/2014)

- \_ Γραμμέλη Α., 2005, «Οι νέοι έκλεψαν την παράσταση», Το βήμα - Πολιτισμός, <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=165708>, (πρόσβαση 01/9/2014)
- \_ Δήμος Μαρουδής, 2010, Η γέννηση της τραγωδίας ή ελληνισμός και απαισιοδοξία, Ελευθεροτυπία, <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=176591>, 25/6/2010 (πρόσβαση: 18/8/2013)
- \_ Ζανέκα Στεργιανή, Δρ. Φιλολογίας, 2008, Η Γέννηση της τραγωδίας κατά τον Νίτσε, <http://www.fourakis-ke.a.com/forum/viewtopic.php?f=10&t=3135>, (πρόσβαση: 18/8/2013)
- \_ Κοσκινά Μάρθα, 2013, «Θόδωρος Τερζόπουλος – Αναδρομή, μέθοδος και σωματικότητα στο θέατρο του», Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο - Ελληνικός Πολιτισμός, <http://www.theaterinfo.gr/abouttheatre/theatretheory/terzoroulos/index.html>, (πρόσβαση 07/11/2013)
- \_ Μολέσκη Ν., 2013, «Η Πέτρα» του Μάριου φον Μάγκενμπουργκ από το ΘΟΚ», Εφημερίδα: Φιλελεύθερος - Ένθετο Κριτική
- \_ Μολέσκη Ν., 2013, «Η Φιλονικία – τρεις λόγοι για να μην χάσεις την παράσταση», Εφημερίδα: Φιλελεύθερος - Ένθετο Κριτική, 2013
- \_ Μωυσέως Μ, 2012, «Διαβολιάδα: η κρύα Μόσχα στους διαδρόμους του νέου Κρατικού θεάτρου», 2012 (Πρόσβαση 26/4/13) <http://www.parathyro.com/?p=7386>
- \_ Μωυσέως Μ., 2012, «Το Ξύπνημα της Άνοιξης στη Νέα Σκηνή ΘΟΚ», <http://www.parathyro.com/?p=17326>, (πρόσβαση 15/1/13)
- \_ Παπαδοπούλου Ε, 2012, «Η ιστορία έχει αυτή την αναθεματισμένη συνήθεια να επαναλαμβάνεται. Σαν φάρσα», 2012 (Πρόσβαση 9/9/14) <http://www.parathyro.com/?p=7660>
- \_ ΠερσεύςΕλλάνιος (Ψευδώνυμο), 31/8/2013, «Το αρχαίο ελληνικό θέατρο. Αρχιτεκτονική και τέχνη», <http://diktioellinwn.wordpress.com/2013/08/31/το-αρχαιο-ελληνικο-θεατρο-αρχιτεκτον/> (πρόσβαση: 14/6/2014)
- \_ Ρόζα (Ψευδώνυμο), Φρ. Νίτσε «Η γέννηση της Τραγωδίας», <http://politikokafeneio.com/Forum/viewtopic.php?t=15276>, 18/09/2008 (πρόσβαση: 18/8/2013)
- \_ Σοφία Φελοπούλου, λέκτορας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, «Θέατρο χωρίς θέαμα και θεατές», Η Αυγή, 02/10/2009, <http://archive.avgi.gr/ArticleActions.show.action?articleID=494681>
- \_ Τσατσούλης Δ, 2005, «Η Παράσταση», Νέα Εστία τ.χ 1778 – Μνημολόγιο, Μάιος 2005
- \_ Χαλιώτης Δ., 2011, «Ο Δημήτρης Παπαϊωάννου... "ΜΕΣΑ" μας» <http://www.nooz.gr/page.ashx?pid=9&cid=153&aid=1146742> (πρόσβαση 29/8/14)
- \_ Bertolt Brecht, Ψυχαγωγικό ή διδακτικό θέατρο Μετάφραση: Τάσος Κυπριανίδης και Γιάννης Μηλιός, Die Stuecke von Bertolt Brecht in einem Band, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M, 1992
- \_ Eva Psarrou (Ψευδώνυμο), Το τραγικό Θέατρο στην Αρχαία Ελλάδα - Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο - Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο (σημειώσεις από παράλληλα κείμενα), Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο - Ελληνικός Πολιτισμός, 21/02/2013, <http://eapilektoi.blogspot.gr/2013/02/31.html>
- \_ Jindřich Honz, 2010, «Η κινητικότητα του θεατρικού σημείου», «Σκηνή» Το περιοδικό του τμήματος Θεάτρου του Α.Π.Θ, 2010
- \_ Miclachevski Constantin, «Τα μυστικά της Commedia, η τεχνική της παράστασης», <http://teokon-artschool.gr/joomla/attachments/article/294/ta%20mistika%20tis%20commedia.pdf> (πρόσβαση 20/12/2013)
- \_ <http://artfixmag.wordpress.com/2011/01/30/%CE%BA%CE%B1%CF%84-%CE%BF%CE%AF%CE%BA%CE%BF%CE%BD-%CF80%CE%B1%CF%81%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%AC%CF%83%CE%B5%CE%B9%CF%82/>

## ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΟ ΥΛΙΚΟ

\_ «Από Τη Σελίδα Στη Σκηνή: Μια Ανταλλαγή ανάμεσα στην Κλασική Φιλολογία και τη Θεατρολογία», «From Page to Stage: an Exchange between Classics and Theatre Studies», Ομιλιτές: Taplin Oliver, Μαυρομούστακος Πλάτων, <http://www.blod.gr/lectures/Pages/viewlecture.aspx?LectureID=745>

\_ «ΔΙΟΝΥΣΟΣ, Η Χαρά της Ζωής – Dionysus» - Σειρά ντοκιμαντέρ “Στα Μονοπάτια των Θεών” - Επεισόδιο 6<sup>ο</sup>, «ΔΙΟΝΥΣΟΣ Η ΧΑΡΑ ΤΗΣ ΖΩΗΣ», Παραγωγή ΕΡΤ, 1995, <https://www.youtube.com/watch?v=MgYTdu-PDac> (πρόσβαση 16/12/13)

\_ «Η θεατρική παιδεία στην Ελλάδα σήμερα», Ομιλιτές: Αρβανιτάκης Κωνσταντίνος, Αρδίττης Βίκτωρ, Μαυρομούστακος Πλάτων, Παπανδρέου Νικηφόρος, Τσολακίδης Ευδόκιμος, Χρονόπουλος Διαγόρας, <http://www.blod.gr/lectures/Pages/viewlecture.aspx?LectureID=362>

\_ Συνέντευξη, «Μέσα Δημήτρης Παπαϊωάννου Συνέντευξη Θέατρο Παλλάς», <https://www.youtube.com/watch?v=iwOqZ1Sit-M> (πρόσβαση 29/8/14)











