

Le théâtre hors les théâtres:

όταν το θέατρο εγκαταλείπει τις αίθουσες

Διάλεξη: Μάρτιος 2014

Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο

Μεγαρίτου Μυρτώ

επιβλέπων καθηγητής: Σ. Γυφτόπουλος

σύμβουλος: Ε. Ράππου, Θεατρολόγος

Η εξέλιξη του θεατρικού χώρου από την ελληνική αρχαιότητα μέχρι σήμερα, ήταν διαρκής. Τόσο όσον αφορά στο καλλιτεχνικό κομμάτι όσο και στο κτηριακό. Το ενδιαφέρον μου, εντοπίζεται στην περίοδο εκείνη όπου το κτήριο του θεάτρου έπαψε να είναι ο αποκλειστικός χώρος των θεατρικών παραστάσεων. Ήδη από το 16ο αιώνα έχουμε την αθρόα μετασκευή των γηπέδων του “jeu de raume” (ενός προδρομού του τένις) σε θέατρα¹. Η παρουσίαση των παραστάσεων εκτός των θεάτρων συνεχίστηκε καθόλη τη διάρκεια των αιώνων που μεσολάβησαν. Τον 20ο όμως αιώνα το θέατρο βγήκε πια έξω από τις αίθουσες κι αυτό ερμηνεύτηκε ως τάση.

Μέσα από αυτήν την εργασία γίνεται η μελέτη των χώρων, στους οποίους πραγματοποιήθηκε θέατρο μετά την έξοδο του από τις αίθουσες. Η μελέτη αυτή έχει δύο σκέλη: το πρώτο σκέλος αναφέρεται στους συμβατικούς χώρους που μετατράπηκαν σε θέατρα, ενώ το δεύτερο σκέλος σε ένα πιο ευρύ πεδίο πειραματισμών του θεάτρου (θέατρο δρόμου, performance). Στη συνέχεια, αναλύονται συγκεκριμένα παραδείγματα χώρων κι από τις δύο κατηγορίες, επιχειρώντας μια σύγκριση και τυπολογική ανάλυσή τους. Τα παραδείγματα αυτά, είναι χώροι τους οποίους έχω επισκεφτεί και έχω μια πιο προσωπική σχέση μαζί τους.

Στόχος μου σε αυτήν την εργασία είναι να αποδείξω ότι το φαινόμενο αυτό είναι αποτέλεσμα κατά ένα μέρος, της φυσικής εξέλιξης του θεάτρου που αναζήτησε νέους χώρους που ανταποκρίνονταν στις ανάγκες και κατά ένα δεύτερο μέρος, των ίδιων των χώρων και της θεατρικότητας που αυτοί εκπέμπουν.

¹ *Μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου*, Π.Μαρτινίδης

Le théâtre hors les théâtres: when the theatre abandons the halls.

The evolution of the field of the theatre from greek antiquity since nowadays has been constant, both in artistic and building terms. I am mostly interested in the era when theatres ceased to be the only buildings to accommodate plays. In the 16th century in France, "jeu de paume" courts started being transformed into theatres. This phenomenon kept on happening until it reached its climax in the 20th century, when the theatre finally abandoned the halls.

Through this dissertation I study places where theatre was performed after it exited the halls. This study has two parts: the first one concentrates on conventional spaces which were transformed into theatres, while the second one focuses on a wider range of experimentations of the theatre (street theatre or various performances). Then I analyze specific examples of spaces while comparing them.

The objective of this dissertation is to prove that this phenomenon is a result of two things. Firstly, it was part of the natural evolution of theatre practice to seek for new spaces who would correspond better to its needs. Secondly, it was a result of the spaces themselves and their theatricality.

Συναντήσαμε το θεατρικό χώρο υπό ποικίλες μορφές με την πάροδο του χρόνου. Καθ' όλη την εξέλιξή του, στη διάρκεια των αιώνων πήρε διάφορα σχήματα. Από την εποχή του Θέσπη και του Αρίωνα έχουν περάσει πάρα πολλά χρόνια και οι αλλαγές που έχουν λάβει χώρα είναι πολύ σημαντικές. Ενδιαφέρον ωστόσο παρουσιάζει, μια ανασκόπηση όλων των μοντέλων θεατρικής αρχιτεκτονικής ανά τους αιώνες, προκειμένου να κατανοηθεί με καλύτερο τρόπο όλη αυτή η εξελικτική διαδικασία μέχρι την έξοδο του από τις αίθουσες.

Ήδη, η γέννηση των πρώτων πολιτισμών συνεπάγεται και τη γέννηση δρώμενων υπό ποικίλες μορφές. Από τη Μεσοποταμία μέχρι την Ινδία και την Κίνα η ανάγκη έκφρασης των ανθρώπων ικανοποιείται με τελετουργικούς χορούς (εικόνα 1α-δ). Τα δρώμενα αυτά λαμβάνουν χώρα στο δημόσιο κυρίως χώρο σε ναούς, παλάτια ή πλατείες. Σπανιότερα στην Αίγυπτο, έχουμε τη δημιουργία ξύλινων βάθρων που χρησίμευσαν ως σκηνές για την παρουσίαση των χορών.

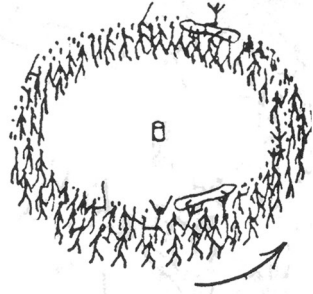
Στην αρχαία Ελλάδα η θεατρική αρχιτεκτονική ήταν συνυφασμένη με το σχήμα του κύκλου. Ο κύκλος ως σύμβολο της πόλης και της κοινωνίας εισχωρεί στο θεατρικό χώρο παίζοντας κυρίαρχο ρόλο στην αρχιτεκτονική του. Έτσι λοιπόν, συναντάμε τους πρώτους χώρους τελετών, τα πρώτα θέατρα αν θέλουμε, τα λαξευμένα σε βράχους τελεστήρια. Εκεί, ο κύκλος συγχωνεύτηκε με την ορθογωνική πλαισίωση των στομιών ή των εισόδων απ' όπου οι «μουόμενοι» πηγαινοέρχονταν στον Κάτω κόσμο.

Το πρώτο μόνιμο θέατρο, κτίστηκε στην Αθήνα στις αρχές του 5ου αιώνα π.Χ. σε σχήμα κύκλου (εικόνα 1ε). Η ορχήστρα είχε διάμετρο 24 ή 27 μέτρα, αργότερα όμως βλέπουμε τη μείωση της διαμέτρου της ορχήστρας προκειμένου να δοθεί περισσότερος χώρος στις σκηνικές κατασκευές. Οι αλλαγές που συντελέστηκαν στη θεατρική αρχιτεκτονική έχουν να κάνουν και με την προσθήκη ενός δεύτερου υποκριτή από τον Αισχύλο. Τότε σταματάει η διήγηση καταστάσεων από έναν υποκριτή και η έννοια του διαλόγου στη σκηνή αποκτά ιδιαίτερη σημασία.

Στη συνέχεια, τα ρωμαϊκά θέατρα στηρίχτηκαν στο πρότυπο των κλασικών ελληνικών θεάτρων. Οι Ρωμαίοι ως άριστοι οικοδόμοι, δεν έκτιζαν απαραίτητα τα θεάτρά τους σε πλαγιές. Αντίθετα, ο συνήθης τύπος ενός ρωμαϊκού θεάτρου ήταν ένα περικλειστο κτήριο με τριώροφες κιονοστοιχίες στις προσόψεις και καλή ακουστική, όπου υπήρχε αρκετός χώρος για τα αληθοφανή

8ος αιώνας π.Χ.

α



8ος αιώνας π.Χ.

β



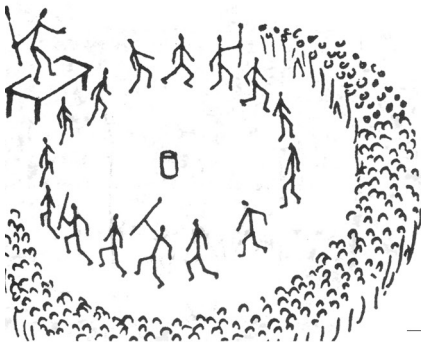
7ος αιώνας π.Χ.

γ



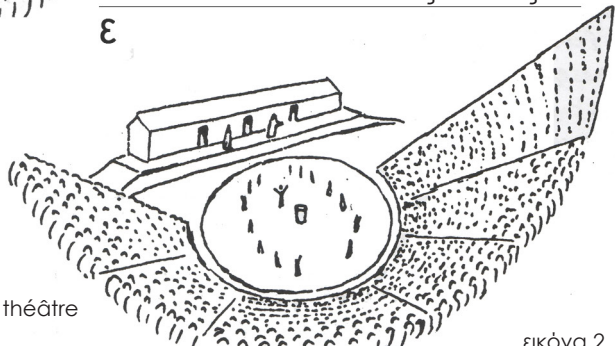
τέλος 7ου αιώνα π.Χ.

δ



5ος αιώνας π.Χ.

ε



πηγή: A. Degaine, Histoire du théâtre dessinée

εικόνα 2

ιστορική αναδρομή

σκηνικά που συνηθίζονταν. Μια ακόμα ρωμαϊκή επινόηση είναι τα αμφιθέατρα (εικόνα 2στ), χώροι όχι μόνο θεατρικοί αλλά προοριζόμενοι για ποικίλα θεάματα.

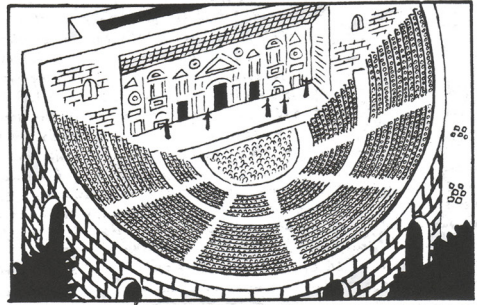
Μετά την κατάλυση της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας και καθ' όλη τη διάρκεια του μεσαίωνα, το θέατρο αποσκοπούσε στην αναψυχή και την ψυχική χαλάρωση του κοινού. Για το σκοπό αυτόν, κατεξοχήν θεατρικός χώρος γίνεται το ύπαιθρο όπου στήνονται πρόχειρες, συνήθως σκηνές από ξύλο. Πλατείες, πλατώματα στους δρόμους, ρωμαϊκά ερείπια, οποιοσδήποτε δημόσιος χώρος μπορεί να γίνει κατάλληλος για θέατρο (εικόνα 2ζ). Τότε είναι που έχουμε τις πρώτες «μεταμορφώσεις» άλλων χώρων σε θεατρικούς.

Λίγο αργότερα, το θέατρο παραγκωνίζεται, τη θέση του παίρνει πια η εκκλησία. Η λειτουργία αντικαθιστά πλέον τις θεατρικές παραστάσεις. Έτσι, κατά τη διάρκεια της Αναγέννησης, συντελούνται μερικές αλλαγές στο θεατρικό χώρο. Απ' τη μία, στην Ισπανία στήνονται πρόχειρες σκηνές στις εσωτερικές αυλές των πανδοχείων, πράγμα που εξελίχθηκε αργότερα στο λεγόμενο θέατρο Κοράλες, το οποίο γνώρισε άνθηση κυρίως κατά τον 16ο και 17ο αιώνα. Από την άλλη, στη Γαλλία παρατηρείται η αθρόα μετασκευή γηπέδων ενός προδρόμου του τένις σε θέατρα με αυλαία, τα λεγόμενα *jeu de raume*. (εικόνα 2η) Στη στενή πλευρά αυτών προστίθεται η σκηνή και από την άλλη ανεγείρονται εξέδρες, ενώ ενδιάμεσα στέκονται όρθιοι θεατές.

Επόμενος σταθμός στη θεατρική αρχιτεκτονική, είναι ο Ίνιγκο Τζόουνς, ο πρώτος Άγγλος θεατρικός αρχιτέκτων και σκηνογράφος. Τότε έχουμε και την πρώτη εμφάνιση των "Ελισαβετιανών θεάτρων Ο" (εικόνα 2ι), ξύλινα υπαίθρια θέατρα σε κυκλικό σχήμα, το σκηνικό ντεκόρ των οποίων καθόριζε τη σκηνή που περιέγραφε το εκάστοτε θεατρικό έργο. Τα θέατρα αυτά, ήταν ουσιαστικά η εξέλιξη των προσωρινών θεάτρων στις αυλές πανδοχείων της προηγούμενης περιόδου. Τα δύο γνωστότερα παραδείγματα αυτού του θεατρικού τύπου είναι το Globe theater και το Swan theater. Παράλληλα, στην Ιταλία κάνει την εμφάνισή της η *Commedia dell' Arte*. Εκεί, για πρώτη φορά οι ηθοποιοί είναι επαγγελματίες και πληρώνονται για το έργο τους. Τότε, βλέπουμε και την ιταλική σκηνή, η οποία χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον στα θέατρα των αιώνων που ακολούθησαν.

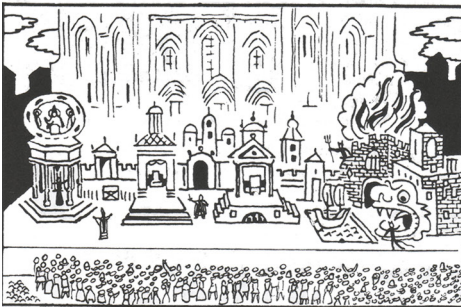
Αργότερα, κατά τη διάρκεια του 18ου και του 19ου αιώνα κυριαρχεί το λεγόμενο «αστικό θέατρο» (*théâtre bourgeois*). Οι προσωρινές κατασκευές της ελισαβετιανής περιόδου και οι

οτ



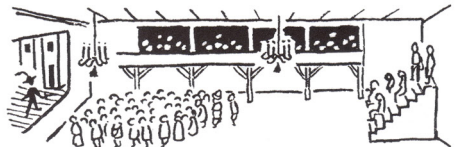
μεσαιωνικό θέατρο

ζ



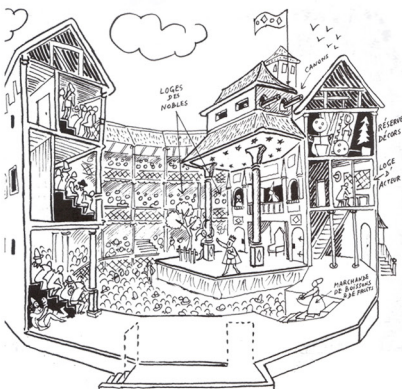
théâtre à la française (jeu de paume)

η



ελισαβετιανά θέατρα Ο

θ



μετασκευές χώρων άλλης χρήσης σε θεατρικούς τείνουν να μην είναι πια το επικρατές παράδειγμα. Πλέον, το νεοαρχαϊκό ημικύκλιο της αίθουσας μετατρέπεται σε πεταλοειδή διάταξη, σε μια πλατεία δηλαδή, με καθίσματα και πολυώροφους εξώστες με θεωρεία² (εικ. 31). Έτσι, κάθε Ευρωπαϊκή πόλη αποκτά τη δική της όπερα, με πιο γνωστό παράδειγμα, αυτό της Όπερας Garnier στο Παρίσι.

Αν στους προηγούμενους αιώνες το ενδιαφέρον εστιαζόταν στους συγγραφείς των θεατρικών έργων, ο 20ος αιώνας είναι ο αιώνας κατά τη διάρκεια του οποίου, αυξάνεται η σημασία του ρόλου του σκηνοθέτη. Πλέον, το κτήριο ή η σκηνή στην οποία θα φιλοξενηθεί η εκάστοτε παράσταση αποκτά ιδιαίτερη σημασία. Σκηνοθέτες, σκηνογράφοι και αρχιτέκτονες προχωρούν σε μια σειρά πρωτοβουλιών, καινοτομιών και πειραματισμών όσον αφορά τα κτήρια του θεάτρου και το σκηνικό χώρο. Ο Ελβετός Adolphe Appia είναι αυτός που απέρριψε τα δυσδιάστατα σκηνικά με τη ζωγραφισμένη προοπτική, υποστηρίζοντας τη σημασία του τρισδιάστατου χώρου για τη θεατρική παράσταση λόγω της δημιουργίας αντιθέσεων μεταξύ φωτός και σκιάς. Είναι η πρώτη φορά όπου δίνεται έμφαση στη θεατρικότητα του χώρου κι όχι σε τεχνητά μέσα αναπαράστασης των σκηνικών. Ανάλογη, αν και αρκετά μεταγενέστερη, περίπτωση είναι η απομάκρυνση του θεάτρου από τους κατ' εξοχήν θεατρικούς χώρους και η αναζήτηση νέων χώρων με ισχυρότερα συγκινησιακά μέσα για το «ανέβασμα» των παραστάσεων.

Η λέξη-κλειδί θα μπορούσαμε να πούμε, για τη θεατρική αρχιτεκτονική του 20ου αιώνα είναι η λέξη αφαίρεση. Αφαίρεση των ζωγραφισμένων πανό, των φλύαρων σκηνικών, των πολλών χρωμάτων. Ας μην ξεχνάμε πως την ίδια περίοδο στην αρχιτεκτονική ανθούν κινήματα όπως το Bauhaus, το De Stijl και λίγο αργότερα ο μοντερνισμός. Κινήματα με νέες αντιλήψεις που, μεταξύ άλλων, πρέσβευαν την αφαίρεση και τη λιτότητα (το καθένα τις εξέφρασε με διαφορετικό τρόπο, με αυτόν τον κοινό γνώμονα ωστόσο) με μια μεγαλύτερη έμφαση στην κατασκευή απ' ότι στους προηγούμενους αιώνες. Αντίστοιχα στη θεατρική αρχιτεκτονική εμφανίζονται τα πρώτα δείγματα μιας ευαισθητοποίησης προς το χώρο στον οποίο θα λάβει χώρα η παράσταση. Κατά τη διάρκεια του 20ου αιώνα υπήρξε μια σαφής προτίμηση για θέατρα μικρής

²Π. Μαρτινίδης, Μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου: τυπικές φάσεις κατά την εξέλιξη της αρχιτεκτονικής των θεάτρων στη Δύση

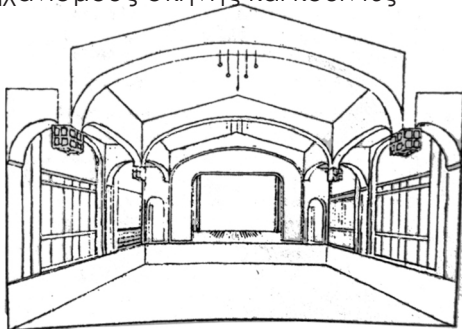
χωρητικότητας με λιτές σκηνικές κατασκευές, χωρίς αυλαία και κουίντες. Έτσι, παρατηρείται μια μεταβολή στους θεατρικούς χώρους που κατασκευάζονται, καθώς αυτοί εμφανίζονται πιο λιτοί χωρίς σκηνικούς τους σκηνικούς μηχανισμούς των προηγούμενων αιώνων (εικ. 3κ) και παράλληλα ο χώρος του θεάτρου παύει να είναι ο κατεξοχήν χώρος παρουσίασης των παραστάσεων (εικ. 3λ). Στη Γαλλία συγκεκριμένα, αυτό είναι μέρος ενός φαινομένου που ονομάστηκε *décentralisation théâtrale*.

I



θέατρο "Vieux Colombier" (1913) θέατρο χωρίς μηχανισμούς σκηνής και κουίντες

K



παράσταση στο υπόγειο ενός καφέ

Λ



Παρατηρώντας την εξέλιξη του θεάτρου δεν μπορούμε να παραβλέψουμε το γεγονός ότι το θέατρο ήδη από πολύ παλιά έτεινε να χρησιμοποιεί άλλους χώρους για την παρουσίαση των εκάστοτε παραστάσεων ή των δρώμενων. Ήδη από την αρχαιότητα δρώμενα παρουσιάζονταν σε πλατείες ή άλλους δημόσιους χώρους, απουσία θεατρικών σκηνών αλλά κι επειδή ήθελαν να προσελκύσουν περισσότερο κόσμο. Στην εποχή του μεσαίωνα, παρουσιάζονταν θεατρικά έργα σε αυλές πανδοχείων, που αργότερα χρησιμοποιήθηκε ως μοντέλο κατασκευής των υπαίθριων ελισαβετιανών θεάτρων. Τέλος αρκετά σημαντική εξέλιξη ήταν η μετασκευή των γηπέδων *jeu de raume* σε θέατρα. Μέχρι τότε ωστόσο, το φαινόμενο αυτό δεν ήταν το επικρατές παράδειγμα. Μαζικά, το φαινόμενο αυτό ξαναεμφανίζεται μετά τη δεκαετία του '60 αρχικά στην Αγγλία και την Αμερική κι αργότερα και στον υπόλοιπο κόσμο. Οι λόγοι που οδήγησαν σε αυτό το φαινόμενο ήταν κατά κύριο λόγο πολιτικοί και κοινωνικοί στην αρχή του (στις αρχές της δεκαετίας του '60) και αργότερα (μετά τη δεκαετία του '60) υποκινήθηκαν από καλλιτεχνικά και αισθητικά κίνητρα.

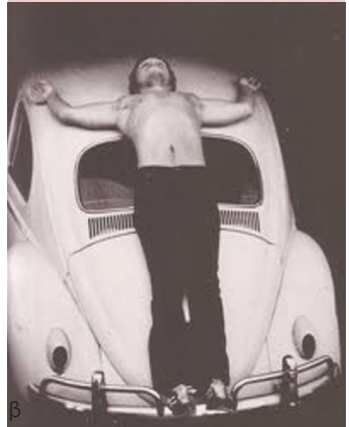
Δεν είναι τυχαίο ότι το φαινόμενο αυτό έκανε την εμφάνισή του μετά το 1945, δηλαδή μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Όλοι σχεδόν οι καλλιτέχνες που συμμετείχαν είχαν πολεμήσει ή ζήσει στα χρόνια του πολέμου. Αυτοί ουσιαστικά προσπάθησαν να ταρακουνήσουν το κοινό, να του μεταδώσουν όλα εκείνα τα ακραία και άσχημα συναισθήματα που τους δημιούργησε ο πόλεμος. Κι

όπως μετά από κάθε πόλεμο υπάρχει η ανάγκη για αλλαγή. Αλλαγή στον τρόπο ζωής, στον τρόπο οικοδόμησης, στον τρόπο αντίληψης των πραγμάτων, στον τρόπο ψυχαγωγίας και κατ' επέκταση στην ίδια την τέχνη. Μετά το Β' Παγκόσμιο πόλεμο η τέχνη μετέχει περισσότερο στη ζωή. Έτσι λοιπόν, ακολούθησαν οι δεκαετίες του '60 και του '70 με πλήθος καλλιτεχνικών πρωτοποριών σε όλους τους τομείς της τέχνης. Τότε είναι που οι καλλιτέχνες ψάχνουν νέους τρόπους και νέα μέσα έκφρασης. Η Carolee Schneeman το 1964 με την περφόρμανς «Meat joy» κυλίστηκε σε σωρούς από ωμά ψάρια και πουλερικά μέχρι να γεμίσει αίματα, σε μια ακραία αντίδραση κατά του καταναλωτισμού (εικ. 4α). Την ίδια περίπου εποχή ο Burden δίνει μια πιο ρεαλιστική αλλά και ειρωνική διάσταση στη σταύρωση, είναι ο ίδιος που σταυρώνεται με αληθινά καρφιά πάνω σ' ένα αυτοκίνητο (εικ. 4β). Ωστόσο, οι αλλαγές αυτές δεν περιορίζονται στον τρόπο αλλά φτάνουν μέχρι τον τόπο έκφρασης της εκάστοτε καλλιτεχνικής πρωτοπορίας: Ο Andy Warhol χρησιμοποίησε ως ατελιέ και χώρο εκθέσεων, περφόρμανς και συναθροίσεων το Factory, χώρο πρώην εργοστασίου στη Νέα Υόρκη (εικ. 4γ, 4δ). Οι γκαλερί και οι χώροι τέχνης σταμάτησαν να είναι οι αποκλειστικοί χώροι παρουσίασης των περφόρμανς. Σε άδεια κελύφη, εργοστάσια ακόμα και στο δρόμο εκτυλίσσονται από εκθέσεις ζωγραφικής ή γλυπτικής μέχρι μικρά δρώμενα ή παραστάσεις.

Ως φυσικό επακόλουθο της μεταπολεμικής περιόδου, οι δεκαετίες του '60 και του '70 ήταν εποχές αναβρασμών,



Meat joy, C.Schneemann



Chris Burden

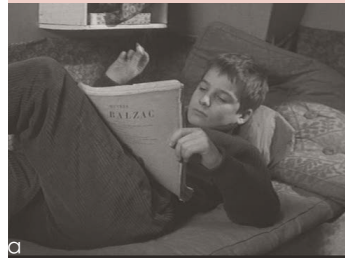


to Factory του Andy Warhol



εικόνα 4

μετασχηματισμών και κοινωνικών ανακατατάξεων: διαμαρτυρίες κατά του ρατσισμού, του πολέμου του Βιετνάμ, ξεσηκωμός των φοιτητών σε όλο τον κόσμο με το γαλλικό Μάη του '68 ως κορύφωση όλων, εκδηλώσεις υπέρ της ομοφυλοφιλίας, μηνύματα κατά του καταναλωτισμού. Όλες αυτές οι αλλαγές στη δομή της κοινωνίας εκφράστηκαν και στην τέχνη. Συμβαδίζοντας με την κοινωνική κατάσταση της εποχής, οι καλλιτέχνες βγαίνουν στο δρόμο. Διαμαρτύρονται και φέρνουν την τέχνη τους πιο κοντά στο ευρύ κοινό. Χαρακτηριστικό παράδειγμα το ανερχόμενο κίνημα του fluxus, οι καλλιτέχνες του οποίου διερωτούνται τι είναι τέχνη και με ποιο τρόπο αυτή εκφράζεται. Βγαίνουν στο δρόμο, κάνουν performance και ανατρέπουν τα στερεότυπα. Είναι ένα νέο anti-art και anti-commercial κίνημα. Έτσι, το αισθητικό κίνημα κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '60, εκφράζοντας όλα τα παραπάνω βρίσκεται στο απόγειό του. Στη Γαλλία, όλο αυτό μεταφράζεται καλλιτεχνικά με το κίνημα του νέου κύματος στον κινηματογράφο, με κύριους εκπροσώπους τον Françoise Truffaut (εικ. 5α, 5β) και τον Jean-Luc Godard (εικ. 5γ, 5δ, 5ε). Παράλληλα, ο André Malraux, υπουργός πολιτισμού από το 1959 ως το 1969 είχε έναν κύριο στόχο: να κάνει τον πολιτισμό ανοιχτό, προσβάσιμο σε όλους, να εκδημοκρατίσει δηλαδή την κουλτούρα. Καθ' όλη τη διάρκεια της υπουργίας του, προσπάθησε για την αποκέντρωση της δραματουργίας. Τη στροφή του θεατρικού ενδιαφέροντος σε χώρους εκτός του Παρισιού, σε όλη τη γαλλική περιφέρεια και ως συνέπεια



Les 400 coups, 1959



Jules et Jim, 1962



A bout de souffle, 1960



La femme est une femme, 1961



Bande à part, 1964

εικόνα 5

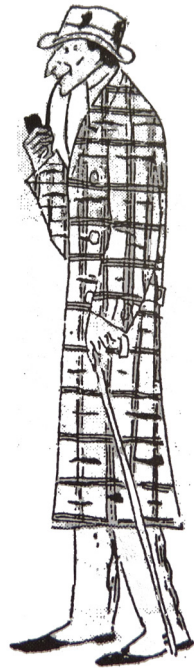
πηγή εικόνων: διαδίκτυο

αυτού την άρνηση για το θέατρο όπως ήταν συνηθισμένο να γίνεται στο Παρίσι. Αναζητήθηκε συνεπώς, η δημιουργία ενός νέου τύπου θεάτρου που απευθύνεται σε ένα διαφορετικό κοινό. Στην Αγγλία του 1970 το «διαφορετικό» αυτό θέατρο ονομάστηκε fringe ή alternative theater. Αποτέλεσε ένα πολιτικό και κοινωνικό σχόλιο, όντας φθηνό και «χαρούμενο», χρησιμοποιώντας διαθέσιμους χώρους, αυτοσχεδιάζοντας στο χώρο της παράστασης με τη βοήθεια μόνο πολύ πρωτόγονων τεχνολογιών.

Κατά τη διάρκεια του 20ου αιώνα η δραματουργία δεν καθορίζεται από τους εγκαθιδρυμένους κώδικες, αλλά τότε τίθεται για πρώτη φορά η ερώτηση για τον τρόπο της δημιουργίας της αλλά και για το σκηνικό χώρο στον οποίο παρουσιάζεται. Ήδη από τις αρχές του αιώνα, κινήματα της avant-garde όπως ο Ντανταϊσμός περαματίστηκαν με διάφορες μορφές έκφρασης και performance τις οποίες παρουσίαζαν στο Cabaret Voltaire στη Ζυρίχη. Στη συνέχεια, το πειραματικό θέατρο κερδίζει έδαφος με αποτέλεσμα η σχέση κοινού-ηθοποιού να μεταβάλλεται και να γίνεται πιο άμεση. Το κτήριο του θεάτρου παύει να είναι ο κατεξοχήν χώρος παρουσίασης των θεατρικών έργων. Ο νέος τρόπος έκφρασης της θεατρικής τέχνης απαιτεί νέους χώρους προβολής αυτής. Ο θεατής θα τοποθετηθεί πλέον στο κέντρο της δράσης, απέναντι από τον ηθοποιό, θα επηρεάζεται από αυτήν και πολύ πιθανόν να συμμετέχει σε αυτήν. Έτσι, η έννοια του θεατρικού χώρου επαναπροσδιορίζεται για μία ακόμη φορά. Θα μπορούσαμε να πούμε πως καθώς προχωρούμε από

το τέλος του 20ου αιώνα στις αρχές του 21ου , τότε ήταν που η τέχνη απέκτησε πλήρη ελευθερία. Ελευθερία η οποία μεταφράζεται κυρίως ως πλουραλισμός σε ότι αφορά τα καλλιτεχνικά ρεύματα αλλά και τον τόπο αναπαράστασής τους. Η ανάγκη για διαφορετικότητα και καινοτομία των καλλιτεχνών εντείνεται κι έτσι το θέατρο βγαίνει έξω από τον καθιερωμένο χώρο του για μία ακόμη φορά, για καλλιτεχνικούς λόγους αυτήν τη φορά.

Πιο συγκεκριμένα, όσον αφορά στην τέχνη του θεάτρου αυτή καθεαυτήν, ο Κοπω (εικ. 6α) , ο Αρτώ κι οι Κραίηγκ και Άπια σε λίγο μικρότερο βαθμό, ήταν εκείνοι που έθεσαν τα θεμέλια ώστε να αλλάξουν τα δεδομένα τόσο στο είδος των θεατρικών έργων που παρουσιάζονταν, όσο στον τρόπο και τον τόπο παρουσίασής τους. Έτσι, όλη αυτή η διαδικασία αλλαγής και αμφισβήτησης του θεάτρου όπως παιζόταν μέχρι τότε, ξεκίνησε εκ των έσω, από τους θεωρητικούς του θεάτρου πολύ πριν να εκδηλωθεί με πράξεις τη δεκαετία του '60. Όλοι αυτοί, ο καθένας με το δικό του τρόπο, επιτέθηκαν στο «παλιό» θέατρο, προτείνοντας μια νέα θεματολογία για τα θεατρικά έργα, κι ένα διαφορετικό τρόπο παρουσίασής τους. Δημιουργήθηκε έτσι σιγά σιγά το μεταδραματικό ή πειραματικό θέατρο. Ο Αρτώ (εικ. 6β) ξεκαθαρίζει το γραπτό του. Θέλει να το περιορίσει στο απόλυτα αναγκαίο. Τον έοθέατροπουοραματίζεται έχει επιρροές από τους Έλληνες του 5ου αι. π.Χ., το Μεσαίωνα και το θέατρο της Άπω Ανατολής. Ο Αρτώ ως φανατικός πιστεύει ότι η μοναδική λύση για την



ο Coréou από γελοιογραφία



εικόνα 6

ο Antonin Artaud

πηγή: A. Degaine,
Histoire du théâtre
dessinée

εξυγίανση του δυτικού θεάτρου, που σύμφωνα με αυτόν έχει πια εκπορνευτεί, είναι να απαλλαγεί από όλα τα περιττά του στοιχεία. Συγκεκριμένα, αναφέρει πως η «καθαρότητα» του θεάτρου δε θα επιτευχθεί αν δεν προηγηθεί μια καταστροφή. Θεωρεί ότι το πρόβλημα έγκειται και πηγάζει από τα θεατρικά έργα τα οποία παρουσιάζονταν μέχρι στιγμής στο κοινό. Τα θεωρεί «ακινητοποιημένα σε φόρμες που δεν ανταποκρίνονται στις ανάγκες του σύγχρονου κοινού» Καταφεύγει σε πλήθος κατηγορώ για την τέχνη του θεάτρου της εποχής του, την οποία χαρακτηρίζει κλειστή εγωιστική και προσωπική. Προτείνει λοιπόν, τη δημιουργία ενός θεάτρου σκληρότητας, ενός θεάτρου που θα ταρακουνήσει τα νερά και θα μεταδώσει στους θεατές τα συναισθήματα που μέχρι τότε αδυνατούσε να τους μεταφέρει το προϋπάρχον θέατρο. Για να γίνει αυτό, τοποθετεί τον θεατή στο κέντρο της δράσης, με αυτήν να εξελίσσεται ολόγυρά του. Στη συνέχεια, απαιτούνται ειδικές διαμορφώσεις στο χώρο του θεάτρου. Ο Αρτώ αναζητά έναν ενιαίο χώρο χωρίς χωρίσματα και χωρίς σκηνή. Ένα οποιοδήποτε υπόστεγο ή μια σιταποθήκη είναι αρκετά για να στεγάσουν το θέατρο της σκληρότητας. Βλέπουμε λοιπόν πως ο μετασχηματισμός του θεατρικού χώρου προκύπτει ως ανάγκη πρώτα κι ύστερα ως τάση. Άλλοι θεωρητικοί του θεάτρου όπως ο Στανισλάφσκι, ο Πισκατόρ κι ο Μπρεχτ κατέρριψαν όλες εκείνες τις

³Α. Αρτώ, *Το θέατρο και το είδωλό του*

⁴Α. Αρτώ, *Το θέατρο και το είδωλό του*

συμβάσεις που υπήρχαν στο θέατρο, κάνοντας ένα βήμα για να το φέρουν πιο κοντά στο κοινό. Ο Πισκατόρ για παράδειγμα, πειραματίστηκε αρκετά, κατεδαφίζοντας τα πάγια θεατρικά δεδομένα και προκαλώντας το τέλειο θεατρικό χάος⁵. Η σκηνή του πήρε διαφορετικές μορφές κι αυτό που προσπάθησε ήταν να φέρει την τέχνη πιο κοντά στη ζωή, εισάγοντας φιλμ με αληθινά γεγονότα αντί για ζωγραφιστά σκηνικά. Οραματίζεται ένα νέο θεατρικό περιεχόμενο που αφήνει ελεύθερο πεδίο δράσης στις δημιουργικές δυνάμεις των συγγραφέων, των σκηνοθετών και των ηθοποιών και που θα ξεπερνά τους περιορισμούς που επιβάλλει η σκηνηκουτί⁶.

Παράλληλα, η σκηνογραφία κάθε παράστασης φαίνεται να έχει πάρει μεγαλύτερη σπουδαιότητα σε σχέση με παλαιότερα κι έτσι δημιουργήθηκε η απαίτηση για νέους χώρους. Χαρακτηριστικό επίσης παράδειγμα αυτού αποτελεί η χρήση του βιομηχανικού συγκροτήματος «Πειραιώς 260» από το φεστιβάλ Αθηνών, όταν η φύση των παραστάσεων αλλά και της σκηνογραφίας οδήγησε τους συντελεστές του φεστιβάλ σε αναζήτηση νέων χώρων που θα στέγαζαν τις παραστάσεις αυτές. Συγκεκριμένα, το πρώην εργοστάσιο επίπλων γραφείου “Τσαούσουγλου”, δηλαδή τέσσερα

⁵Αρτώ, Πιραντέλλο, Μπ.Σώου, Μπρεχτ, Πισκατόρ, Μπέργκμαν, Γητς, Τόκβιλ, Άππια, Γκ.Κραϊνγκ,

Αρχιτέκτονες του σύγχρονου θεάτρου

⁶Αρτώ, Πιραντέλλο, Μπ.Σώου, Μπρεχτ, Πισκατόρ, Μπέργκμαν, Γητς, Τόκβιλ, Άππια, Γκ.Κραϊνγκ,

Αρχιτέκτονες του σύγχρονου θεάτρου



ο χώρος E της “Πειραιώς 260”



‘αποψη του εσωτερικού χώρου της “Πειραιώς 260” στα πλαίσια της παράστασης “Insensu / Όπερα” του Μ. Μαρμαρινού

εικόνα 7

βιομηχανικά κτήρια της δεκαετίας του '70. Σήμερα, μερικά χρόνια μετά την πρώτη χρήση τους, αποτελούν χώρους ευέλικτους που προσαρμόζονται σε μέγεθος και διάταξη χρήσεων ανάλογα με την εκάστοτε παράσταση.

Ο θεατρικός χώρος σήμερα είναι κάτι το μεταβλητό. Δεν υπάρχει κάποια σταθερά που ορίζει τι είναι σύγχρονο θέατρο. Ούτε ως προς τη θεματολογία αυτού, ούτε ως προς το χώρο στον οποίο παρουσιάζεται. Τα έργα του Shakespeare και του Ρακίνα είναι εξίσου διαδεδομένα με της Sarah Kane και του Henrik Ibsen. Αρχαία θέατρα, ρωμαϊκά ωδεία, ιταλικές σκηνές, όπερες άλλα και αποθήκες, εργαστήρια, εργοστάσια, ακόμα και κομμάτια του δημόσιου χώρου. Το θέατρο φαίνεται να μπορεί να γίνει παντού.

Ακόμα, τα απανταχού κέντρα τέχνης περιλαμβάνουν χώρους θεάματος ως μέρος των χρήσεων τους. Σε όλο τον κόσμο, ενδιαφέροντα ή μη κτήρια έχουν μετατραπεί σε μικρά, απλά θέατρα. Ολόκληρες βιομηχανίες που δε λειτουργούν πια, έγιναν μεγάλης κλίμακας θεατρικά συγκροτήματα. Μικρές αποθήκες, μεγαλύτερες αποθήκες, υπόγεια πολυκατοικιών ακόμα και ολόκληρα διαμερίσματα ή βαγόνια τραίνου έχουν φιλοξενήσει διαφορετικές θεατρικές παραστάσεις. Δεν υπάρχει χώρος που να μην μπορεί να προσαρμοστεί σε θεατρικό χώρο. Με ποια κριτήρια επιλέγεται ένας χώρος για να φιλοξενήσει μία παράσταση; Τι είναι όμως αυτό που κάνει τους χώρους αυτούς ξεχωριστούς και ικανούς να μας γεννούν συναισθήματα; Είναι η αρχιτεκτονική τους που τους επιτρέπει μεγάλη ευελιξία στο σχεδιασμό της κάτοψης; Είναι η ατμόσφαιρα που δημιουργούν και το αίσθημα θεατρικότητας που προκαλούν; Είναι η σχέση τους με το παρελθόν τους που αντανακλάται καθόλη τη διάρκεια της περιήγησής μας σε αυτά;

Το γιατί εμφανίστηκε και εξελίχθηκε αυτό το φαινόμενο είναι κάτι που έχει ήδη αναφερθεί. Εκεί που θέλω να επικεντρωθώ ωστόσο είναι το γιατί επιλέχθηκαν οι συγκεκριμένοι χώροι για να παίξουν το ρόλο των θεατρικών χώρων. Συνήθως, πρόκειται για χώρους μεγάλων διαστάσεων, με μεγάλο ύψος και σχετικά απλή κτηριολογική συγκρότηση. Η κάτοψή τους είναι ελεύθερη, με αποτέλεσμα να υπάρχει η δυνατότητα να δεχτούν περισσότερες από μία εσωτερικές διατάξεις. Οι μη θεατρικοί χώροι μπορούν να υποδεχτούν θεατρικά έργα που απαιτούν ιταλική ή κεντρική σκηνή, γραμμική ή ακόμα ελεύθερη διάταξη σκηνής. Εξάλλου όπως προαναφέρθηκε, η νέα δραματουργία του 21ου αι., το μεταδραματικό θέατρο μας προσέφερε έργα τα οποία απαιτήσαν την εξέλιξη της δράσης σε περισσότερα του ενός σημεία ή ακόμη σε διαφορετικά απ' ότι ήταν σύνηθες μέρη (χαρακτηριστικό παράδειγμα οι παραστάσεις που έχει κατά καιρούς ανεβάσει ο Μιχαήλ Μαρμαρινός). Οι

περιοχές κοινού και ηθοποιών διατάσσονται υπό οποιαδήποτε σχέση: Χαρακτηριστικό παράδειγμα, το ανέβασμα του «1789» από την Ariane Mnouchkine, σε ένα χώρο πρώην εργοστασίου φυσιγγίων, όπου η απουσία καθορισμένου χώρου σκηνής και η σχετικά ελεύθερη διάταξη του χώρου επιτρέπει στους ηθοποιούς να κινούνται ελεύθερα, «να μπλέκονται» με το κοινό, κάτι που δε θα ήταν ποτέ εφικτό σε ένα συμβατικό θέατρο. Οι χώροι αυτοί επιτρέπουν τη μέγιστη καλλιτεχνική ελευθερία για το σκηνογράφο ή το σκηνοθέτη. Έτσι υπάρχει ευελιξία της προσαρμογής τους στις νέες απαιτήσεις που υπαγορεύει ο νέος τους ρόλος ως θεατρικοί χώροι. Επιπλέον, καθώς συνήθως δεν υπάρχει σκηνή και θέσεις θεατών με την αυστηρή έννοια του διαχωρισμού του χώρου, αλλά αυτά είναι κάτι το μεταβλητό που εξαρτάται από το εκάστοτε έργο ή τον εκάστοτε σκηνοθέτη, οι χώροι αυτοί μπορούν να αποκτήσουν ποικίλες χρήσεις όπως χώροι τέχνης, εκδηλώσεων, εκθεσιακοί χώροι κ.α. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ο χώρος του Βυρσοδεψείου στο Βοτανικό όπου λόγω των μεγάλων διαστάσεων του και των δυνατοτήτων εκμετάλλευσής του έχει πλήθος χρήσεων όπως χώρος για performance, συναυλίες, παραστάσεις, party, κ.α.

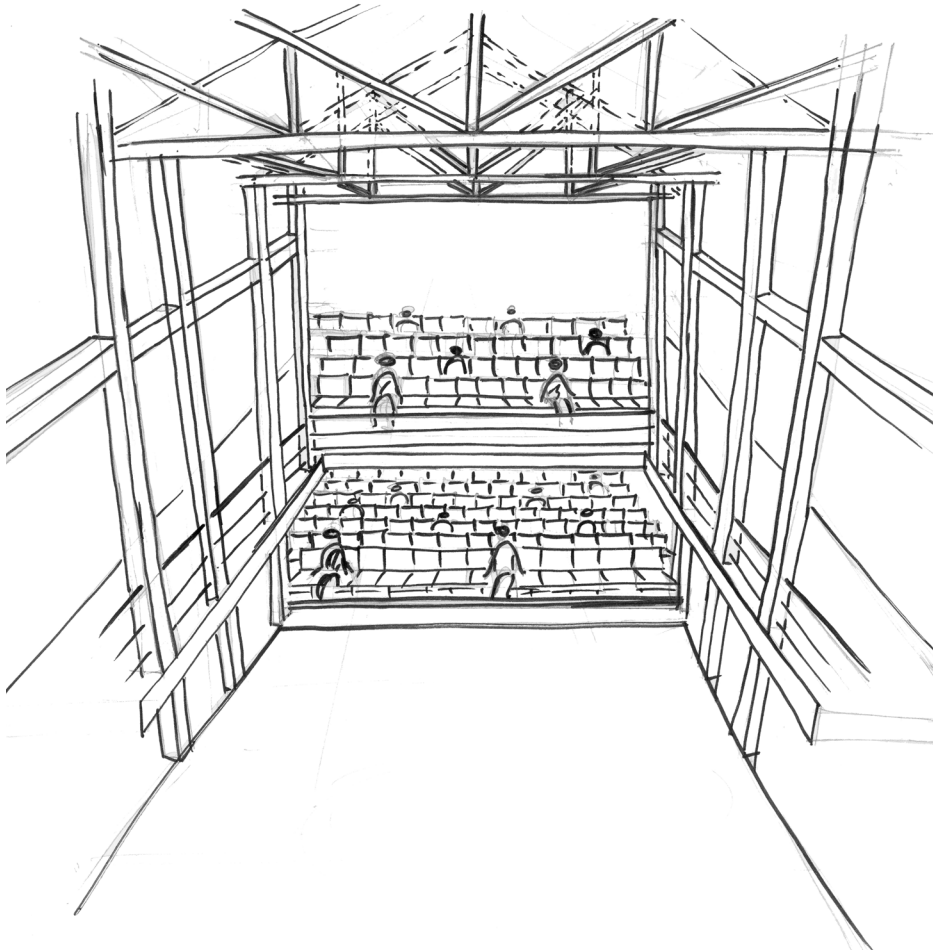
Γυμνό σκυρόδεμα, σκούρα κόκκινα παλιωμένα τούβλα, πολυκαιρισμένο ξύλο. Ο θεατής εισέρχεται σε ένα καθαρά σκηνογραφικό χώρο όπου τα υλικά, το φως, ο τρόπος που μεταδίδεται ο ήχος λειτουργούν ως συγκινησιακά μέσα. Το θέατρο ως τυποποιημένος χώρος με συγκεκριμένες διαστάσεις, αναλογίες σκηνής-χώρου θεατών, περίπλοκους μηχανισμούς για τα σκηνικά σταματά να υφίσταται. Στη θέση του, βιομηχανικά κελύφη, άλλα μισογκρεμισμένα άλλα σε καλύτερη κατάσταση, ημιυπόγειες ή ισόγειες αποθήκες μέσα στον ιστό της πόλης κι όλα αυτά πλαισιωμένα από απλά σκηνικά. Το αδρό σκυρόδεμα έρχεται σε διάλογο με το τούβλο και το μέταλλο και τελικά σε οποιονδήποτε τέτοιο χώρο κυριαρχεί η υλικότητα. Τα σκηνικά που τοποθετούνται είναι λίγα και λιτά, αφήνοντας το κτήριο να δεσπόζει ως μία διαρκής σκηνογραφία. Πίσω από τη σκηνή κάθε χώρου θα υπάρχει ένας τοίχος, η αδρότητα των υλικών του οποίου μας δίνει την αίσθηση του χώρου, μας προκαλεί συναισθήματα και χωρίς να το καταλάβουμε λειτουργεί ως συγκινησιακό μέσο. Έτσι το φως, οι υλικότητες ακόμα και οι ήχοι που υπάρχουν σε κάθε τέτοιο χώρο δρουν με τέτοιο τρόπο ώστε να συγκινήσουν το θεατή και να ενισχύσουν τη θεατρικότητα πριν ακόμα ξεκινήσει η παράσταση. Η

αρχιτεκτονική συνθέτει με τα υλικά για να δημιουργήσει ένα χώρο και μια ατμόσφαιρα που μας αποπλανεί⁷.

Το υλικό από το οποίο είναι φτιαγμένο ένα κτήριο υποδηλώνει τον τρόπο αλλά και το χρόνο κατασκευής του. Έτσι, όλα εκείνα τα θέατρα που έχουν δημιουργηθεί σε χώρο παρελθόντα έχουν μια άμεση και έντονη σχέση με το παρελθόν και την ιστορία τους. Εκείνη βρίσκει τρόπο να εμφανίζεται σε κάθε μικρή λεπτομέρεια και σε κάθε δομικό στοιχείο του χώρου. Στην παλιά ξυλαποθήκη της οδού Φρυνίχου (νυν θέατρο τέχνης Κουν) το νέο συνομιλεί με το παλιό. Τα ξύλινα ζευκτά της στέγης σε φυσικό χρώμα καθώς και τα υπόλοιπα δομικά στοιχεία (χαρακτηριστικά της παλιάς του χρήσης ως ξυλαποθήκη) συνδιαλέγονται με το βιομηχανικό δάπεδο και τα σιδερένια κιγκλιδώματα (μεταγενέστερες προσθήκες) εγείροντας στο θεατή-επισκέπτη πληθώρα συναισθημάτων, καθώς εκείνος βλέπει να καθρεφτίζεται το παρελθόν στα χωρικά στοιχεία. Από κάθε κτήριο που αλλάζει χρήση, πάντα κάτι μένει από την προηγούμενη για την επόμενη. Ένα κληροδότημα να θυμίζει ότι κάποτε αυτό το θέατρο ήταν εργοστάσιο, αποθήκη ή εργαστήριο.

Το θέατρο είναι εξ' ορισμού μια ετεροτοπία καθώς (σύμφωνα με την 3η αρχή του Φουκώ) αντιπαραθέτει σε ένα πραγματικό τόπο (το κτήριο και το χώρο αυτού) πολλούς χώρους μεταξύ τους ασύμβατους. Κάθε έργο παρουσιάζεται με ένα διαφορετικό σκηνικό. Ο χώρος της σκηνής δηλαδή είναι κάτι διαρκώς μεταβαλλόμενο, όπου μας παρουσιάζεται κάτι εντελώς διαφορετικό ανάλογα με την ατμόσφαιρα που υπαγορεύει το εκάστοτε θεατρικό έργο. Κάτι που ενισχύεται ακόμη περισσότερο στους χώρους που μελετώ, καθώς αυτοί είναι χώροι με καθορισμένη λειτουργία, η οποία μεταβάλλεται όμως μόλις μπει η παράμετρος του χρόνου. Πρόκειται δηλαδή για ένα χώρο (αυτόν της σκηνής) ο οποίος βρίσκεται μέσα σε έναν άλλο χώρο (του θεάτρου) ο οποίος φιλοξενείται στον παρελθόντα χώρο του κτηρίου. Η σκηνή καθορίζεται από τα σκηνικά, το θέατρο από τα έπιπλα και τον τρόπο διαμόρφωσης του χώρου και το κτήριο από τα υλικά του και τον τρόπο δόμησης αυτού. Όλο αυτό το σύστημα που λειτουργεί και δρα ως ένα, θα μπορούσαμε να πούμε πως είναι ένας συσσωρευτής χώρων και χρόνου. Κάθε στοιχείο του κτηριακού συστήματος προδίδει λίγο από την ιστορία του, είναι ένα μικρό κομματάκι αναμνήσεων που δείχνει ένα διαφορετικό κομμάτι από το παρελθόν του κτηρίου. Είναι ένα δοχείο μνήμης κι αυτό είναι που το κάνει τόσο διαφορετικό.

⁷P. Zumthor, *Atmosphères environnements architecturaux*



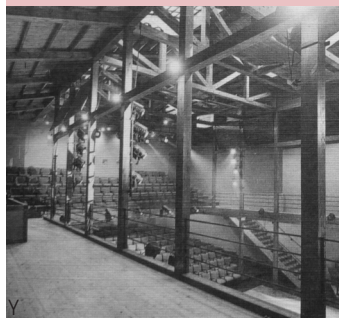
Το θέατρο τέχνης-Καρόλου Κουν βρίσκεται στο νούμερο 14 της οδού Φρυνίχου στην Πλάκα. Δημιουργήθηκε το 1985 από τον αρχιτέκτονα Μάνο Περράκη στη θέση μιας παλιάς ξυλαποθήκης (εικ. 7α, 7β). Το θέατρο έγινε για τον Κάρολο Κουν και τους μαθητές του Θεάτρου Τέχνης που χρειάζονταν μια δεύτερη στέγη.

Η είσοδος γίνεται από την οδό Φρυνίχου, συνεπίπεδα με το δρόμο, σε ένα μεταβατικό χώρο-φουαγιέ όπου μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως χώρος αναμονής πριν την έναρξη της παράστασης ή ως χώρος συνάντησης και σχολιασμού της παράστασης μετά το πέρας αυτής. Στη συνέχεια, ο θεατής εισέρχεται στο χώρο δράσης από τη μεριά της σκηνής, την οποία διασχίζει και φτάνει στην πλατεία. Καθώς πραγματοποιεί αυτή τη διαδρομή, αντιλαμβάνεται το χώρο: Στην πρώτη στάθμη (ισόγειο) η σκηνή βρίσκεται σε μετωπική θέση σε σχέση με τα βαθμιδωτά σταθερά καθίσματα των θεατών. Η σκηνή είναι τετράγωνη και ελεύθερη στο χώρο. Στη δεύτερη στάθμη βρίσκεται το πατάρι στο οποίο υπάρχει η δυνατότητα να τοποθετηθούν καθίσματα τόσο απέναντι από τη σκηνή όσο κι από τις δύο πλάγιες πλευρές αυτής, πλαισιώνοντας έτσι τη σκηνή.

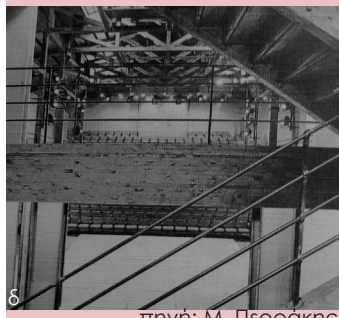
Ως υλικά χρησιμοποιήθηκαν ξύλο, σοβάς, χρώμα, βιομηχανικό δάπεδο και σίδερο⁸. Τα δομικά στοιχεία του χώρου έχουν διατηρηθεί από την προηγούμενη χρήση του, ενώ προσθήκη αποτελεί το ξύλινο πατάρι-εξώστης (εικ. 7γ) με τα σιδερένια



εικόνες από την κατασκευή του θεάτρου



ξύλινα ζευκτά και μεταλλικά κιγκλιδώματα



εικόνα 7

πηγή: Μ. Περράκης, Θεάτρων αρχιτεκτονική δημιουργία σε χώρους παρελθόντες

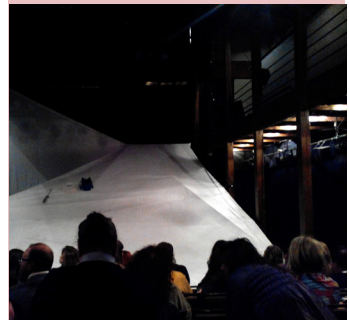
⁸Μ. Περράκης, *Θεάτρων αρχιτεκτονική δημιουργία σε χώρους παρελθόντες*

κάγκελα (εικ. 7δ). Τα ζευκτά της στέγης έχουν παραμείνει από την προηγούμενη χρήση του κτηρίου, θυμίζοντας μας το παρελθόν του κτηρίου κι ενισχύοντας τη θεατρικότητα του χώρου.

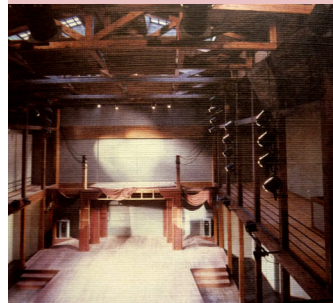
Η εσωτερική αρχιτεκτονική και ο σκηνικός χώρος του κτηρίου παραπέμπουν στα παλιά αθηναϊκά σπίτια με το αίθριο-αυλή και τα περιμετρικά μπαλκόνια⁹. Η είσοδος των θεατών στον κεντρικό χώρο του θεάτρου γίνεται από την πλευρά της σκηνής, όπως στις παρόδους των αρχαίων υπαίθριων θεάτρων. Αυτό σε συνδυασμό με τη μικρή απόσταση που μεσολαβεί από τη σκηνή ως τα καθίσματα εισάγει το θεατή στη δράση, κάνοντας τον να πιστεύει ότι είναι μέρος αυτής. Η κλίμακα του θεάτρου είναι μικρή και η αίσθηση του χώρου οικεία με αποτέλεσμα ο θεατής να νιώθει άνετα, να βλέπει το έργο να εξελίσσεται εμπρός του, έχοντας πλήρη εποπτεία του τι συμβαίνει σε αυτό. Εξάλλου όπως είχε πει ο Μάνος Περράκης για το συγκεκριμένο θέατρο, το ζητούμενο ήταν να διατηρηθεί «η καθημερινότητα του χειράνακτα ως μνήμη και η υλικότητα του ξύλου ως αίσθηση¹⁰.»



άποψη του χώρου των καθισμάτων στο πατάρι



άποψη της σκηνής στην παράσταση "Ω, ευτυχισμένες μέρες"



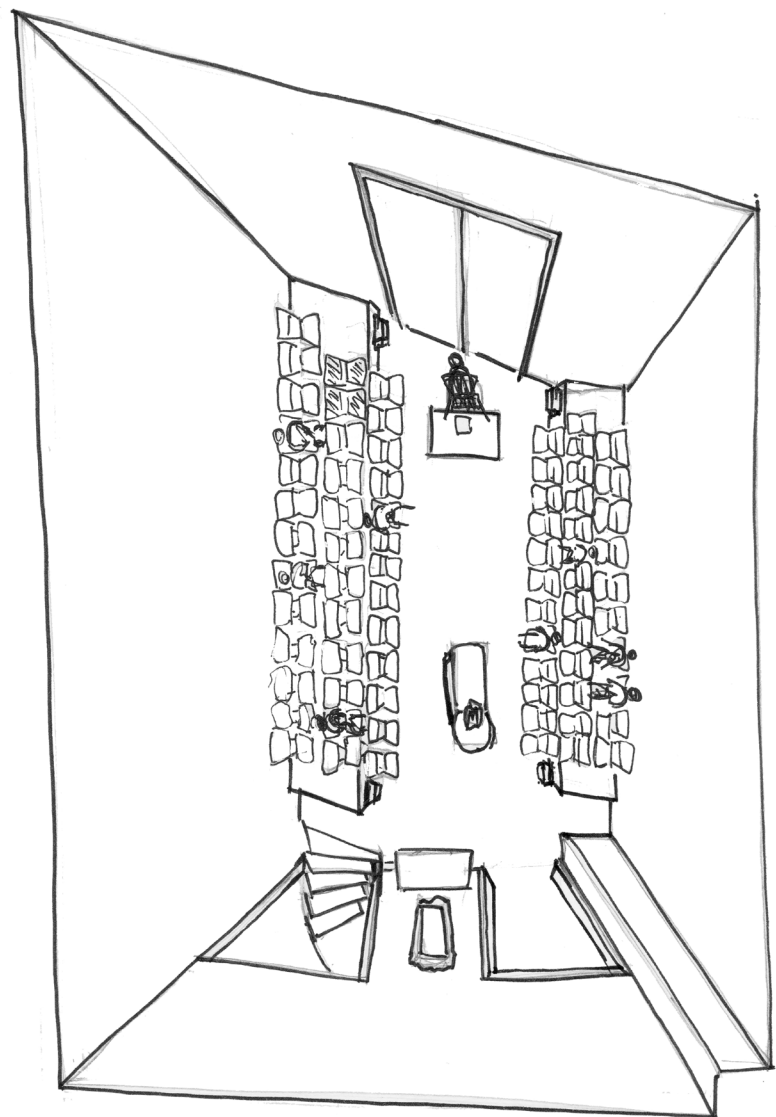
άποψη της σκηνής από τη στάθμη του παταριού

εικόνα 8

⁹Μ. Περράκης, *Θεάτρων αρχιτεκτονική δημιουργία σε χώρους παρελθόντες*

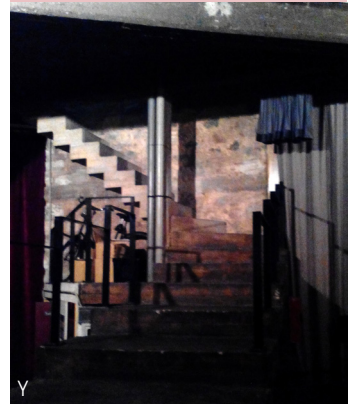
¹⁰Μ. Περράκης, *Θεάτρων αρχιτεκτονική δημιουργία σε χώρους παρελθόντες*

πηγές: Μ. Περράκης, *Θεάτρων αρχιτεκτονική δημιουργία σε χώρους παρελθόντες* και προσωπική συλλογή



Το Θέατρο Θησείον βρίσκεται στην οδό Τουρναβίτου 7 στου Ψυρρή (εικ. 9α). Από το 1997 αποτελεί έδρα και σχεδόν μόνιμο χώρο παραστάσεων της εταιρείας θεάτρου «Theseum.com Ensemble» (μετονομάστηκε έτσι από «Διπλούς Έρωες» το 2003) που συστήθηκε από το Μιχαήλ Μαρμαρινό, ο οποίος ήταν από τους πρώτους που εισήγαγαν την έννοια του μεταδραματικού θεάτρου στη Ελλάδα. Πρόκειται για χώρο διατηρητέο, που λειτουργούσε ως ξυλαποθήκη από τις αρχές του αιώνα και μετασκευάστηκε σε θέατρο το 1997 από τον αρχιτέκτονα Χρήστο Παπούλια. Ουσιαστικά, πρόκειται για τη συνένωση δύο αποθηκών σε ένα ενιαίο χώρο θεάτρου 120 θέσεων.

Η είσοδος γίνεται από την οδό Τουρναβίτου σε ένα μεταβατικό χώρο όπου βρίσκεται το εκδοτήριο των εισιτηρίων, το μπαρ και λειτουργεί ως χώρος αναμονής και εκτόνωσης στο διάλειμμα και μετά το πέρας της παράστασης (εικ. 9β). Στη δεύτερη στάθμη του χώρου υποδοχής υπάρχει ένα πατάρι (προσθήκη του αρχιτέκτονα Χ. Παπούλια) στο οποίο βρίσκονται τα καμαρίνια και ένας χώρος που μπορεί να χρησιμοποιηθεί και για την πραγματοποίηση workshop. Στη συνέχεια, ο θεατής εισέρχεται από μία πόρτα στα δεξιά του και μπαίνει στον κυρίως χώρο του θεάτρου, μια μακρόστενη αίθουσα που προσφέρει ευελιξία όσον αφορά στη διάταξη σκηνικών-καθισμάτων, καθώς τα δεύτερα είναι κινητά. Στη μία στενή πλευρά της σκηνής βρίσκονται οι δύο εισοδοί που συνδέουν το χώρο του θεάτρου με το φουαγιέ (μία για τους



εικόνα 9

πηγές: διαδίκτυο και προσωπική συλλογή

θεατές και μία για τους ηθοποιούς), ενώ στην άλλη μια μεγάλη σιδερένια πόρτα που βγαίνει στην οδό Λεωκορίου.

Το υλικό που κυριαρχεί σε αυτόν το χώρο είναι το γυμνό σκυρόδεμα. Μπαίνοντας στο χώρο υποδοχής το πρώτο πράγμα που αντικρίζουμε είναι η σχεδόν γλυπτική μπετονένια σκάλα με τα μεταλλικά κιγκλιδώματα που οδηγεί στο πατάρι (εικ. 9γ). Πλαισιώνει ένα υποστυλώμα με μεταλλική επένδυση.

Ο θεατής, εισερχόμενος από τη βαριά μεταλλική πόρτα στο χώρο υποδοχής οικειοποιείται σχεδόν αμέσως το χώρο, η κλίμακα του οποίου είναι μικρή και κοντά στον άνθρωπο. Ήδη από το χώρο υποδοχής αντιλαμβανόμαστε τη μίξη των χρήσεων και των χρηστών: εκεί συνυπάρχουν το μπαρ, το εκδοτήριο εισιτηρίων, ο χώρος αναμονής αλλά κι ο χώρος που κινούνται οι ηθοποιοί πριν ή μετά το τέλος της παράστασης. Ο θεατής είναι σε αμεσότητα με τον ηθοποιό και τη δράση, με μόλις λίγα μέτρα να τους χωρίζουν, χωρίς τίποτα να παρεμβάλλεται ανάμεσά τους. Τα κινητά καθίσματα μπορούν να τοποθετηθούν υπό οποιαδήποτε διάταξη κι έτσι οι θεατές είτε περιβάλλουν τη δράση είτε βρίσκονται στις δύο ή τις τρεις πλευρές αυτής.

Η μνήμη της προηγούμενης χρήσης του κτηρίου αντανακλάται από την είσοδο μέχρι και την έξοδο μας από το χώρο: στους αδρούς τοίχους, στις δύο τεράστιες μεταλλικές πόρτες αλλά και στο μεγάλο ύψος των χώρων.



άποψη της σκηνής από την παράσταση "ΓΑΜ".



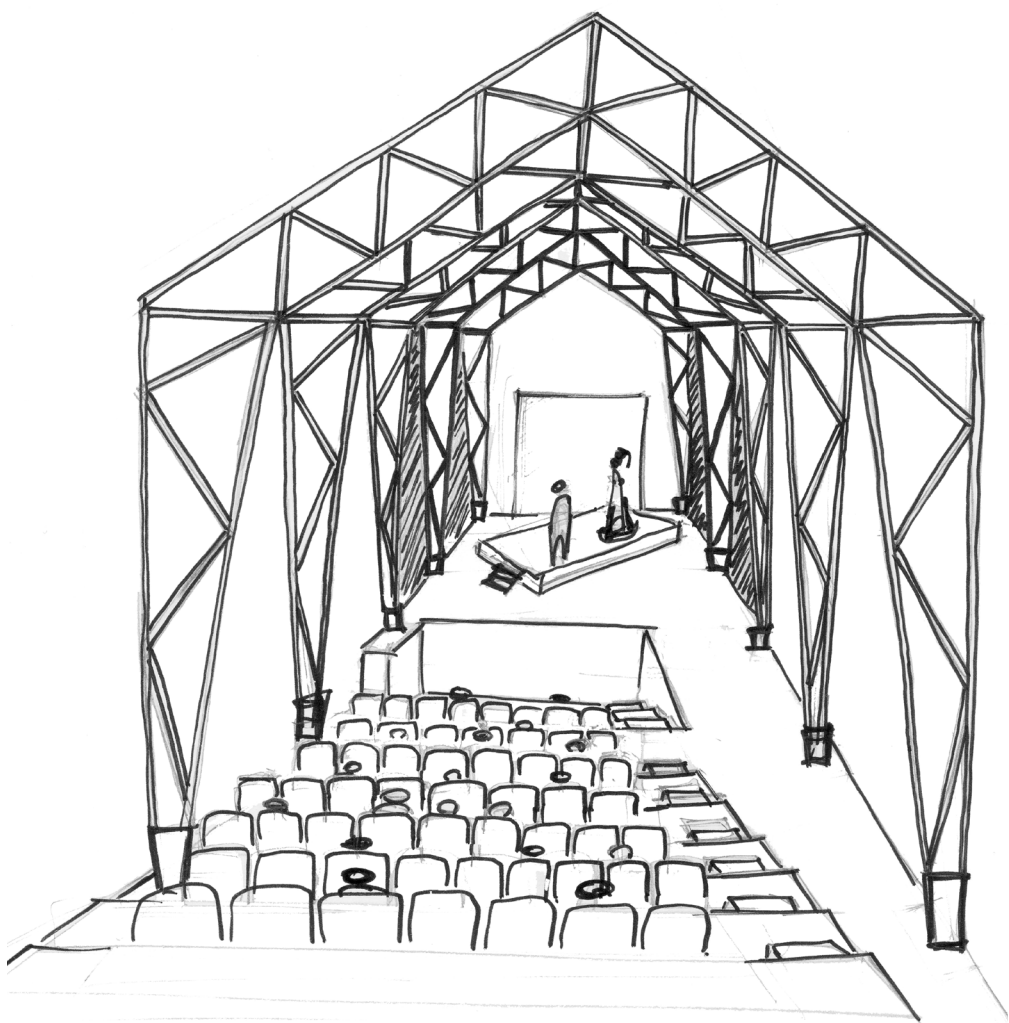
άποψη της σκηνής από την παράσταση "Η Αφροδίτη με τη γούνα".



απόψεις της σκηνής από την παράσταση "Σιωπηλές φωνές".



εικόνα 9



Πρόκειται για ένα συγκρότημα κτηρίων που κατασκευάστηκε το 1874 μετά από πυρκαγιά που είχε κάψει το προηγούμενο, στο bois de Vincennes και λειτουργούσε ως εργαστήριο πυρομαχικών (εκεί, πραγματοποιείτο η παραγωγή πυρίτιδας και η συναρμολόγηση των σφαιρών/φυσιγγίων) μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1960, οπότε και ο στρατός εγκαταλείπει οριστικά το πρώην στρατιωτικό εργοστάσιο. Τον Απρίλιο του 1969 δημιουργείται το parc floral, ένα μεγάλο πάρκο δίπλα στην Cartoucherie.

Παράλληλα, η σκηνοθέτις Ariane Mnouchkine έχοντας ιδρύσει το 1964 τη θεατρική ομάδα Théâtre du Soleil, το 1969 ψάχνει χώρο για να ανεβάσει την παράσταση «1789», καθώς τα σκηνικά απαιτούσαν ένα μεγάλο κενό χώρο (τύπου hangar ή αποθήκη). Επρόκειτο για πέντε υπερυψωμένες πλατφόρμες τοποθετημένες σε διάφορα σημεία του χώρου πάνω στις οποίες εξελισσόταν ταυτόχρονα η δράση. Την ίδια εποχή, η Cartoucherie de Vincennes ήταν ένα άγνωστο μέρος στη μέση του δάσους και του χειμώνα. Επομένως, τέθηκαν τρία βασικά προβλήματα: ο τρόπος με τον οποίο οι θεατές θα διέσχιζαν το δάσος για να προσεγγίσουν το μέρος, το γεγονός ότι το μέρος αυτό παρέμενε εχθρικό καθώς ήταν έξω από τον ιστό της πόλης περιτριγυρισμένο από δάσος και οι κρύοι, άβολοι χώροι (εικ.11). Τελικά το théâtre du soleil εγκαθίσταται στην Cartoucherie, το έργο ανεβαίνει με μεγάλη επιτυχία και από το 1970 και μετά έχουμε την εγκατάσταση κι άλλων



α
οι χώροι του εργοστασίου πριν την εγκατάσταση του θεάτρου



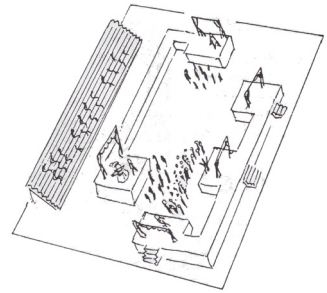
β
το θέατρο το 1972

εικόνα 11

πηγή: διαδίκτυο

θεάτρων στην Cartoucherie (Théâtre de la Tempête, Théâtre de l'Épée de Bois, Théâtre de l' Aquarium). Τότε ήταν αποθήκες του εργοστασίου πυρομαχικών με περιορισμένο αριθμό καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων. Στη συνέχεια, υπέστησαν διάφορες αλλαγές και σήμερα πρόκειται για ένα κτηριακό συγκρότημα τέχνης που εκτός από τα θέατρα περιλαμβάνει χώρους εργαστηρίων ηθοποιίας και χορού καθώς και ιππικό όμιλο. Οι θεατές και οι ηθοποιοί μοιράζονται πια εκεί ένα «κοινό τόπο», έρχονται πιο κοντά ο ένας στον άλλον. Εισάγεται η έννοια της οικειότητας μεταξύ τους. Σταματά να είναι ένας χώρος απρόσιτος και έξι-επτά χρόνια μετά την πρώτη λειτουργία του γίνεται ένα πραγματικός χώρος για το θέατρο και άλλες τέχνες (εικ.12). Παράλληλα, το θέατρο όπως γίνεται στα μεγάλα θέατρα του Παρισιού τείνει να παρακμάσει που ευνοεί τη δημιουργία ενός νέου είδους θεάτρου για ένα νέο κοινό.

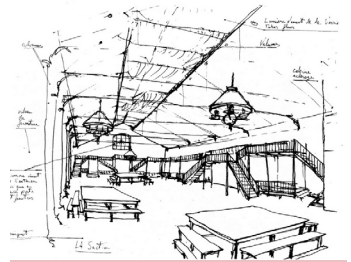
Σήμερα για να φτάσει κανείς στην Cartoucherie είτε θα διασχίσει το δάσος πεζός, είτε θα περιμένει στο σταθμό του μετρό μέχρι να περάσει το λεωφορείο του θεάτρου που κάνει το δρομολόγιο θέατρο-σταθμός του μετρό τις μέρες και τις ώρες των παραστάσεων. Ήδη πριν φτάσει κανείς εκεί αντιλαμβάνεται ότι στην ατμόσφαιρα υπάρχει κάτι το παραμυθένιο: ο περίπατος σε μονοπάτια του δάσους ή μια βόλτα με ένα λεωφορείο που μοιάζει να έχει μείνει εκεί από τη δεκαετία του '50. Διαβαίνουμε τη μεγάλη σιδερένια πόρτα και εισερχόμαστε σε ένα πράσινο χώρο με διάσπαρτα τα κτήρια του θεάτρου.



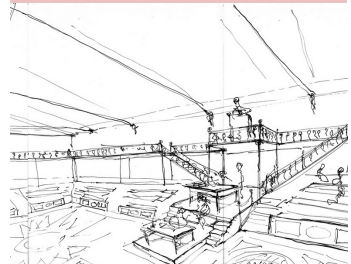
τα σκηνικά του "1789"



στιγμιότυπο από την παράσταση "1789" το 1970



σκίτσα για τα σκηνικά του "1793"



σκίτσο από την παράσταση "1793" το 1972

εικόνα 12

πηγή: διαδίκτυο

Στη συνέχεια, μετά από μια μικρή περιπλάνηση στα μονοπάτια (εικ. 13α), ανάμεσα από δέντρα, ανθρώπους και ακόμα και άλογα, ο επισκέπτης εισέρχεται σε όποιο από τα θέατρα έχει επιλέξει. Καθένας από τους 4 θιάσους στεγάζεται σε ένα από τα κτήρια (εικ. 13β), σε καθένα από τα οποία υπάρχει ένας χώρος υποδοχής-foyer όπου συνήθως βρίσκεται το μπαρ και το εστιατόριο, ο χώρος του θεάτρου, τα εργαστήρια των σκηνογράφων και ενδυματολόγων με τα καμαρίνια και τα γραφεία των σκηνοθετών. Στο Théâtre de la Tempête εισερχόμαστε σε ένα μεγάλο ελεύθερο χώρο με χαμηλό ύψος όπου περιλαμβάνει τα εκδοτήρια των εισιτηρίων και τους βοηθητικούς χώρους για να προχωρήσουμε στον ανοιχτό χώρο με το διπλό ύψος που περιλαμβάνει το μπαρ-εστιατόριο και λειτουργεί ως μεταβατικός χώρος πριν την έναρξη της παράστασης. Το κυρίως θέατρο (εικ.13γ) περιλαμβάνει σταθερά καθίσματα αμφιθεατρικά τοποθετημένα καθώς και την υπερυψωμένη σκηνή, πίσω από την οποία βρίσκονται τα καμαρίνια των ηθοποιών και τα εργαστήρια των ενδυματολόγων και των σκηνογράφων. Το Théâtre du Soleil από την άλλη, καταλαμβάνει ένα μεγάλο ενιαίο χώρο υποδοχής, εστίασης και μπαρ και βοηθητικών χώρων και το χώρο του θεάτρου, η διάταξη των οποίων αλλάζει ανάλογα με την παράσταση που παίζεται.

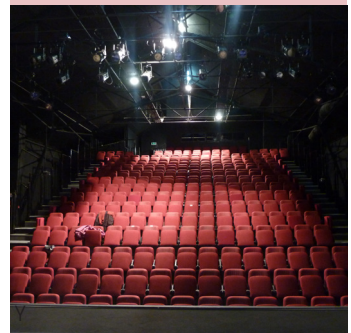
Τα περισσότερα κτήρια του συγκροτήματος είναι πλίνθινα, άλλοτε με εμφανείς πλίνθους, άλλοτε καλυμμένα με σοβά με μερικά γκρεμίσματα να μας



ο περιβάλλον χώρος των κτηρίων



μερικά από τα κτήρια του θεάτρου σήμερα



το εσωτερικό του Théâtre de la Tempête

εικόνα 13

πηγή: προσωπικό αρχείο

αποκαλύπτουν κατά τόπους το δομικό υλικό. Το κόκκινο τούβλο συνομιλεί με το ασβεστωμένο, ο κόκκινος σοβάς με την ώχρα δημιουργώντας μια ατμόσφαιρα σαν παραμύθι, κάτι μεταξύ πανηγυριού και λούνα παρκ. Στο εσωτερικό των κτηρίων έχει διατηρηθεί η μεταλλική εμφανής στέγη με τα ζευκτά και σε κάποια σημεία το φως μπαίνει στο χώρο από τις γυάλινες επιφάνειες στην οροφή, κάτι που ενισχύει την αισθαντικότητα.

Ολόκληρο το συγκρότημα αποπνέει κάτι το παρελθοντικό, χωρίς ωστόσο να θυμίζει ότι ήταν εργοστάσιο φυσιγγίων. Από τη μεγάλη επιγραφή στη σιδερένια καγκελόπορτα μέχρι τις χειρόγραφες σε κάθε κτήριο και τα τραπεζάκια πικ νικ που είναι διάσπαρτα στον εξωτερικό χώρο, όλα έχουν μια ιστορία να πουν. Εισερχόμενοι εκεί αισθανόμαστε σα να βρισκόμαστε σε ένα μεσαιωνικό παραμύθι, σε μια ελισαβετιανή γιορτή όπου ένας πλανόδιος θίασος άραξε για να μας παρουσιάσει το έργο.



ο εξωτερικός χώρος με τα τραπέζια του πικ νικ



άποψη του εξωτερικού χώρου



άποψη του εξωτερικού χώρου κατά τη διάρκεια εκδήλωσης

εικόνα 13

πηγή: προσωπικό αρχείο

Το θέατρο περιλαμβάνει πλέον ένα ευρύτατο πεδίο προβληματισμού και πειραματισμών. Ίσως το θέατρο με την έννοια που το γνωρίζαμε να έχει πεθάνει. Ίσως όμως να έχει ξαναγεννηθεί σε άλλες αίθουσες, σε άλλους χώρους, σε άλλους τόπους. Το θέατρο εγκαταλείπει τις αίθουσες όχι μόνο για να μετοικήσει σε άλλους χώρους αλλά και για να πραγματοποιηθεί σε πιο αντισυμβατικά μέρη. Σήμερα, λίγο πολύ έχουμε δει θεατρικές παραστάσεις παντού: σε πλατείες ή άλλους δημόσιους χώρους, σε βαγόνια τραίνου, στο ύπαιθρο, σε άδεια υπόγεια ή αποθήκες, με ή χωρίς την προοπτική να γίνουν τελικά επίσημα θεατρικοί χώροι. Πλήθος θεατρικών ομάδων έχει επιχειρήσει κατά καιρούς να χρησιμοποιήσει διάφορα σημεία της πόλης για να παρουσιάσει υπό μορφή *happenings* και θεάτρου δρόμου τις παραστάσεις τους.

Η ομάδα *blitz* αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα καθώς δεν παύει να πειραματίζεται έντονα με τη σχέση του θεατή με τον ηθοποιό και τη σχέση του μέσα με το έξω. Χαρακτηριστικά όπως διαβάζουμε στην ιστοσελίδα τους: «Η ομάδα *blitz* σχηματίστηκε με βάση την κοινή πεποίθηση ότι το θέατρο είναι ένας χώρος ουσιαστικής συνάντησης ανθρώπων και ανταλλαγής ιδεών και όχι πια ένας χώρος επίδειξης δεξιοτήτων και *ready made truths*. Την ανάγκη τους να απαντήσουν στο ερώτημα τι ζητάει η κοινωνία από την τέχνη σήμερα και τι μπορεί να σημαίνει θέατρο στον 21ο αιώνα.»¹¹

¹¹ <http://www.theblitz.gr/gr/>



η ομάδα *blitz*

Κοινός γνώμονας όλων τους των παραστάσεων είναι το μπέρδεμα των ηθοποιών με τους θεατές, της κατάργησης των ορίων του μέσα με το έξω. Στην παράστασή τους Cinemascope, η οποία πραγματοποιήθηκε το 2010 και ήταν κάτι μεταξύ κινηματογράφου και θεάτρου, οι θεατές φορώντας ασύρματα ακουστικά, παρακολουθούν από το εσωτερικό ενός κτηρίου, μέσα από μια μεγάλη τζαμαρία αυτό που εκτυλίσσεται έξω. Οι ηθοποιοί φορώντας μικρόφωνα κινούνται στο δημόσιο χώρο, μπλέκονται με τους περαστικούς και τα σκηνοθετημένα κομμάτια της παράστασης γίνονται ένα με το ανέμελο βήμα των περαστικών. Στην παράστασή τους, Katerini η οποία έγινε στα πλαίσια του φεστιβάλ Αθηνών το 2009 στο χώρο του Bios (στον ανοιχτό δημόσιο χώρο της ταρατσας και σε 6 «ιδιωτικά» δωμάτια) και διαρκούσε 5 μιση ώρες, ο θεατής επισκεπτόταν 6 δωμάτια και κατόπιν ραντεβού συναντιόταν μόνος με τον περφόρμερ. Κάθε δωμάτιο είχε μια διαφορετική αφήγηση, ένα διαφορετικό σενάριο κι όλα μαζί συνέθεταν μια ιστορία. Ο χώρος της ταρατσας ήταν χώρος συγκέντρωσης του κοινού και συμβόλιζε την «πλατεία». Οι θεατές μπορούσαν να εισέλθουν και να εξέλθουν από τους χώρους όποτε ήθελαν. Τέλος, η παράστασή τους The House το 2009 διαδραματίστηκε στο χώρο μιας κατοικίας στην οδό Αγησιλάου στην Αθήνα όπου 7 performer συναντήθηκαν με 20 θεατές και οι ρόλοι τους μπλέχτηκαν, καθώς περιπλανιόντουσαν στα δωμάτια αυτής. Αντίστοιχα, η παράσταση Dominatrix της ομάδας



η παράσταση Cinemascope: η σκηνή- δρόμος και ο χώρος των θεατών-κτηρίου



στιγμιότυπο από την παράσταση Cinemascope



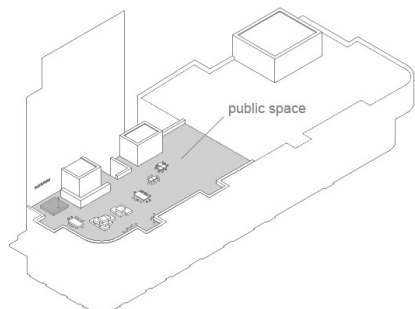
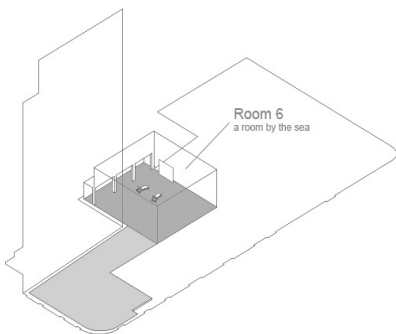
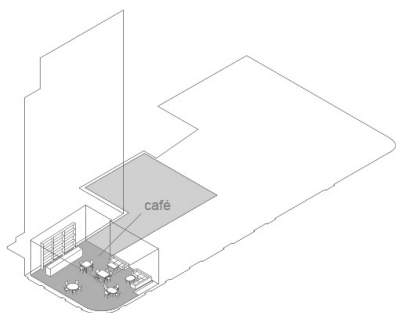
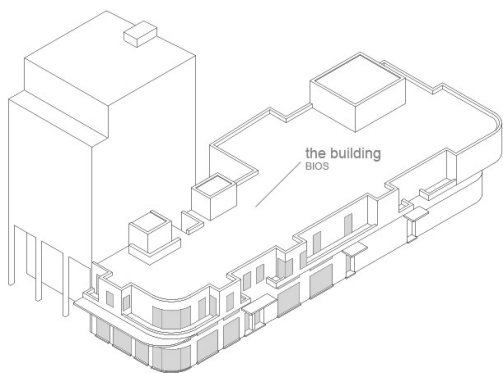
στιγμιότυπο από την παράσταση Cinemascope όπως φαίνεται από τον χώρο των θεατών



στιγμιότυπο από την παράσταση Cinemascope

εικόνα 14

πηγή: διαδίκτυο



“Ο θεατής έρχεται, συμπληρώνει ένα ερωτηματολόγιο, πηγαίνει πάνω στην ταράτσα που είναι ο δημόσιος χώρος, μπαίνει σε ένα δωμάτιο στο οποίο κάθεται ένα τέταρτο, βγαίνει πάλι έξω, όπου ακούει κείμενα, τρώει, πίνει, πηγαίνει σε άλλα δωμάτια και όλη αυτή η διαδικασία κρατάει μιάμιση ώρα. Σ’ αυτό το διάστημα ολοκληρώνεται η δραματουργία. Αν θέλει, μπορεί να παραμείνει και τις πεντέμισι ώρες στο χώρο¹².”



εικόνα 15

πηγή: διαδικτυο

προ-ΤΑΣΗ πραγματοποιήθηκε εναλλάξ σε δύο γκαρσονιέρες στην Κυψέλη και στο πεδίο του Άρεως και απευθυνόταν αποκλειστικά σε δέκα θεατές. Η ίδια ομάδα, έχει κάνει παραστάσεις σε πολλά μέρη, μεταξύ των οποίων το Booze Co-operative, αθηναϊκά διαμερίσματα αλλά και χώροι τέχνης. Και πάλι, η εγγύτητα κοινού και ηθοποιών είναι ο κύριος άξονας της παράστασης. Ο χώρος της παράστασης, η γκαρσονιέρα ήταν κι ο πραγματικός χώρος του θεατρικού έργου. Ο σκηνοθέτης, Δημήτρης Φοινίτσης 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. [...] 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 καταλάβει¹².» Κάτι άλλο, αντίστοιχα ενδιαφέρον είναι η λογική του περιοδεύοντος θεάτρου, μιας κατασκευής δηλαδή που στήνεται και ξεσπώνεται σε διάφορους χώρους είτε σε δημόσιους χώρους της πόλης είτε έξω από αυτήν στα πλαίσια φεστιβάλ και αποτελεί χώρο παρουσίασης παραστάσεων. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι το "Tour Vagabonde" , ενός περιοδεύοντος σε όλη την Ευρώπη θεάτρου με μορφή Ελισαβετιανού θεάτρου.

¹² <http://www.lifo.gr/mag/features/2366>



οι ηθοποιοί της παράστασης
Dominatrix



στιγμιότυπο από την
παράσταση Dominatrix

Θεατρικές ομάδες «πειραματίστηκαν» με διάφορα μέσα παρουσίασης αλλά και σε διάφορα σημεία της πόλης. Πολλές από αυτές αργότερα εγκαταστάθηκαν μόνιμα σε χώρους τέχνης όπου και συνέχισαν τους πειραματισμούς. Τέτοιοι χώροι είναι ο πολυχώρος του Bios στον Κεραμεικό (μια διώροφη πρώην κατοικία με υπόγειο που περιλαμβάνει χώρους προβολών, χώρους τέχνης και θεατρικών ή άλλων εκδηλώσεων, καφέ και μπαρ), το Βυρσοδεψείο στο Βοτανικό (ένα πρώην βυρσοδεψείο που τώρα λειτουργεί ως χώρος τέχνης και εκδηλώσεων) αλλά και το Point éphémère στο Παρίσι (πρώην εμπορικός χώρος και νυν χώρος τέχνης). Οι χώροι μπορούν να χρησιμοποιηθούν είτε ολόκληροι αν πρόκειται για κάποια performance που αφηγείται πολλά πράγματα, είτε μέρος αυτών παράλληλα με άλλες δραστηριότητες που λαμβάνουν χώρα. Αντίστοιχα αντισυμβατικές με τους χώρους, είναι και οι παραστάσεις που ανεβαίνουν και οι θεατρικές ομάδες που τις ανεβάζουν. Στο bios αυτή τη στιγμή παίζεται η «4.48 Ψύχωση» της Sarah Kane από την ομάδα θέατρο δωματίου (Αντζελα Μπρούσκου και Παρθενόπη Μπουζούρη), μια ομάδα ερευνητικού και πειραματικού χαρακτήρα η οποία πρεσβεύει τον ανοιχτό διάλογο μεταξύ ηθοποιών και κοινού και τη «σύνδεση του θεάτρου με την ακραία πραγματικότητα που βιώνουμε καθημερινά». Αντίστοιχα, στο Βυρσοδεψείο ετοιμάζεται να ανεβεί η παράσταση Ριχάρδος II (ο βασιλιάς λένε πως πέθανε) του Σαίξπηρ, η οποία αποτελεί φόρο τιμής στο Ελισαβετιανό



ο πολυχώρος τέχνης Bios στον Κεραμεικό

Θέατρο μιας και οι θεατές καλούνται να συμμετέχουν, να γιουχάρουν ή ζητωκραυγάζουν σε μια απόπειρα να κατανοήσουν βαθύτερα το σαιξπηρικό κείμενο.

Πρόκειται για ένα πρώην εργοστασιακό κτήριο 1400 m² στο 10ο διαμέρισμα, στο Παρίσι στην quai de Valmy δίπλα στο κανάλι. Το κτήριο κατασκευάστηκε το 1922 από τον πρώτο του ιδιοκτήτη, που του έδωσε εμπορική χρήση (πώληση υλικών οικοδομής art deco), ονομάζοντάς το Point P. Βρισκόταν σε στρατηγική θέση λόγω της μεγάλης εμπορικής δραστηριότητας που λάμβανε χώρα στο κανάλι. Στις 13 Οκτωβρίου 2004 η ομάδα Usines Ephémères (των εφήμερων εργοστασίων σε ελεύθερη μετάφραση), η οποία εδώ και 15 χρόνια μετατρέπει αδρανή κτήρια σε προσωρινούς χώρους τέχνης, εγκατέστησε ένα κέντρο καλλιτεχνών στο κτήριο πώλησης υλικών του Point P. Ένα κτήριο που περιλαμβάνει κατοικίες καλλιτεχνών (γλύπτες, μουσικοί, χορευτές και σκηνογράφοι), χώρους που αυτοί παρουσιάζουν τη δουλειά τους στο κοινό, ένα κτήριο που ουσιαστικά αποτελεί μια αστική παρέμβαση. Συγκεκριμένα, περιλαμβάνει τέσσερα ατελιέ καλλιτεχνών, ένα στούντιο χορού, πέντε στούντιο μουσικής πρόβας αλλά και χώρους εστίασης και οργανώνει εκθέσεις, συναυλίες, performance, συνέδρια, εργαστήρια και άλλες εκδηλώσεις και φεστιβάλ σχετικά με την τέχνη. Για το κοινό προορίζεται η αίθουσα συναυλιών, ένας εκθεσιακός χώρος και το εστιατόριο-μπαρ (το οποίο μπορεί να συνενωθεί με τον εκθεσιακό χώρο όταν το απαιτούν οι συνθήκες).

Το κτήριο έχει φέροντα οργανισμό από μπετόν και πλήρωση από τούβλο. Τα υλικά αυτά είναι εμφανή. Η στέγη του είναι γυάλινη, διαφανής αφήνοντας το



το κτήριο του Point éphémère και η σχέση του με το Canal st.Martin

εικόνα 18

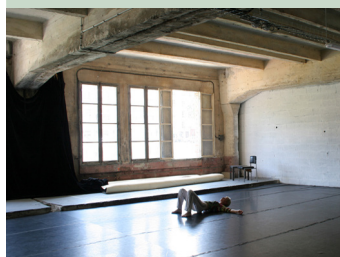
πηγή: διαδίκτυο

φως να εισχωρήσει στο χώρο και να συνομιλήσει με το εμφανές σκυρόδεμα των τοίχων.

Τόσο η θέση του δίπλα στο κανάλι όσο και η μορφολογία του κτηρίου του δίνουν μια ξεχωριστή θέση στη γειτονιά. Περιπατώντας κανείς παράλληλα με το κανάλι με κατεύθυνση προς το κέντρο διακρίνει από μακριά τον ψηλό όγκο του πρώην εργοστασιακού κτηρίου και μάλλον δεν προΐδεάζεται για τη χρήση του. Πλησιάζοντας πιο κοντά, πάνω στο κτήριο διακρίνουμε πλήθος γκράφιτι που μάλλον μας προετοιμάζουν για την καλλιτεχνική δραστηριότητα αυτού και δίνουν την αίσθηση χώρου κατάληψης. Η εντύπωση που μας δίνει το κτήριο εξωτερικά είναι ότι είναι επιβλητικό. Οι χώροι στο εσωτερικό έχουν μεγάλο ύψος, μεγάλα ανοίγματα με τετράγωνα καΐτια, χαρακτηριστικά που χωρίς αμφιβολία φέρνουν στο νου την προηγούμενη χρήση του. Όταν ο καιρός είναι ζεστός, οι αποβάθρες γεμίζουν κόσμο. Πρόκειται χωρίς αμφιβολία για έναν ισχυρό πόλο έλξης νέων ανθρώπων και καλλιτεχνών από την εναλλακτική σκηνή του Παρισιού. Είναι ένας υπερτοπικός θα λέγαμε, χώρος τέχνης που ξεπέρασε τα όρια της γειτονιάς και απευθύνεται σε ένα ευρύ κοινό. Ένας χώρος στον οποίο οι τουριστικοί οδηγοί προτείνουν



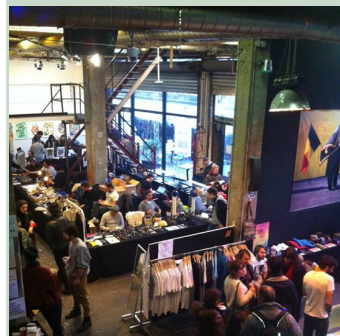
προσεγγίζοντας το Point éphémère από την quai Valmy



το studio χορού



ο χώρος των εκδηλώσεων για το κοινό



ο ίδιος χώρος φιλοξενεί μπαζάρ ρούχων

εικόνα 19

πηγές: διαδίκτυο και προσωπικό αρχείο

στον επισκέπτη και περιγράφουν ως «χώρο βερολινέζικης ατμόσφαιρας στο Παρίσι¹⁴» .

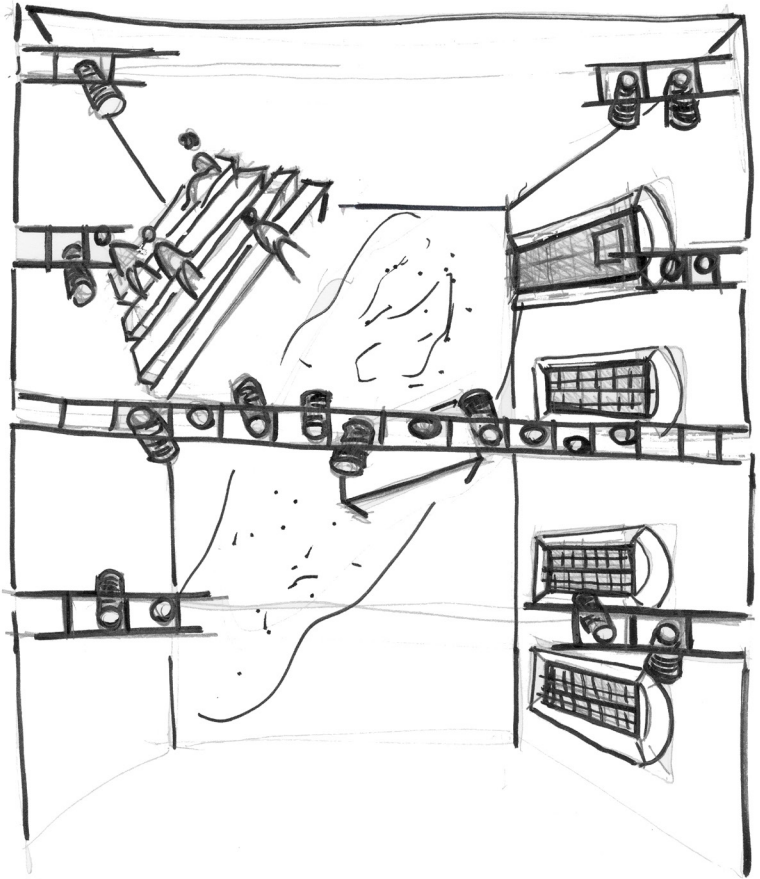


η ταράτσα στα πλαίσια της έκθεσης σύγχρονης τέχνης "Le Nuage"



τυπική εικόνα της αποβάθρας μπροστά από το Point Ephemère το καλοκαίρι

¹⁴<http://www.timeout.com/paris/en/bars-pubs/point-ephemere>



Πρόκειται για πρώην κτήριο βυρσοδεψείου (το οποίο ήταν το μεγαλύτερο των Βαλκανίων στο 19ο αι.) στην περιοχή του Βοτανικού στην Αθήνα, το οποίο μετατράπηκε το Μάρτιο του 2011, από την Έλλη Παπακωνσταντίνου και την ομάδα της ΟΔΚ Ensemble σε ένα χώρο αφιερωμένο στις σύγχρονες παραστατικές τέχνες¹⁵. Το κτήριο έχει ύψος δύο ορόφων και συνολική έκταση 3000 τ. μ. Συνολικά, αποτελείται από 6 χώρους με ποικίλες δυνατότητες εκμετάλλευσής τους. Συνήθως, αποτελεί σκηνή για ανεξάρτητες ομάδες χορού, θεάτρου ή μουσικής, χωρίς όμως αυτό να απορρίπτει άλλες χρήσεις όπως εκθέσεις, επιδείξεις μόδας, πάρτυ κι άλλες εκδηλώσεις. Εκεί διοργανώνονται φεστιβάλ μουσικής ή χορού, παραστάσεις καθώς κι εργαστήρια δραματουργίας, όπου συμμετέχουν νέοι άνθρωποι και πλήθος καλλιτεχνών. Πρόκειται δηλαδή για έναν εξαιρετικά ευέλικτο χώρο τέχνης με πλήθος καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων που αποτελεί πόλο έλξης για νέους ανθρώπους και καλλιτέχνες.

Το κτήριο του Βυρσοδεψείου είναι πλίνθινο με μεγάλα ανοίγματα και με εμφανή ξύλινη στέγη. Εξωτερικά οι πλίνθοι είναι εμφανείς στο φυσικό χρώμα του κεραμικού ενώ σε κάποιους εσωτερικούς χώρους είναι εμφανείς κι αλλού σοβαντισμένοι.

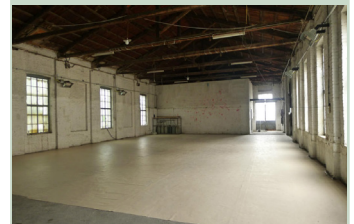
Οι χώροι ατμοσφαιρικοί, αντανακλούν το βιομηχανικό παρελθόν τους πολύ έντονα. Από το μεγάλο ύψος



άποψη του κτηρίου του Βυρσοδεψείου εξωτερικά



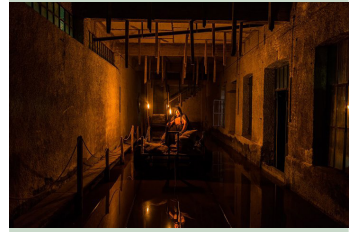
άποψη του εσωτερικού χώρου στο ισόγειο



άποψη του εσωτερικού χώρου στον επάνω όροφο

¹⁵ <http://www.vyrsodepseio.com/el/about>

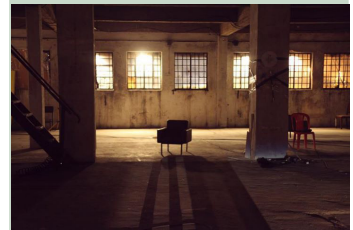
τους μέχρι τους πλίνθινους τοίχους, η μνήμη του χώρου είναι παρούσα. Ανάλογα με τη χρήση του, κάθε χώρος (αίθουσα) αλλάζει μορφή κι έτσι, μπορεί να φωτίζεται με κεριά στα πλαίσια μιας φωτογράφισης, με προβολείς στις θεατρικές παραστάσεις και με φυσικό φως κατά τη διάρκεια των εργαστηρίων (workshop) που διοργανώνονται. Η μορφή και η ατμόσφαιρα του χώρου μεταβάλλονται συνεχώς, μόνο η μνήμη του παραμένει, χαραγμένη βαθιά σε όλα εκείνα τα κτηριακά στοιχεία που θυμίζουν το βιομηχανικό παρελθόν.



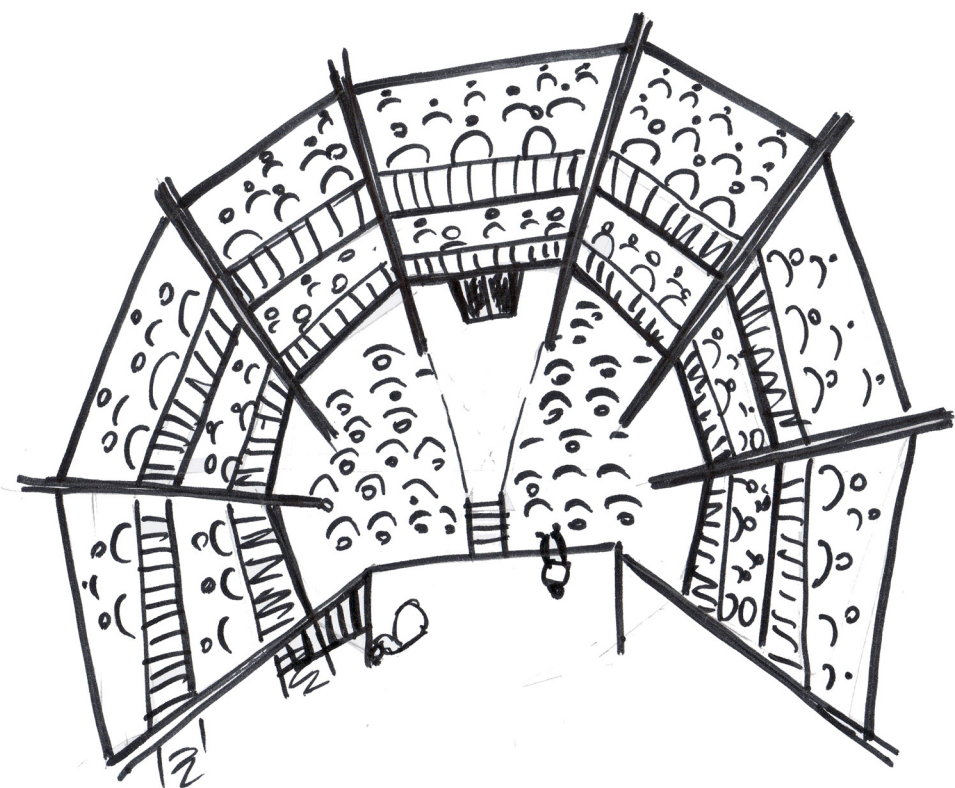
ο χώρος του ισογείου κατά τη διάρκεια της παράστασης "ΔΕΡΜΑ"



ο χώρος του ισογείου κατά τη διάρκεια της παράστασης "Γλέντι στον καιρό της πανούκλας" του Α.Πούσκιν από την ομάδα ΠΥΡ



το βιομηχανικό παρελθόν του κτηρίου αντανακλάται σε όλους τους χώρους

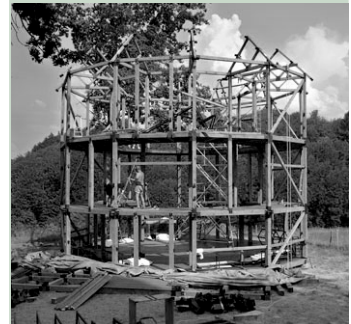


Ο Περιπλανώμενος πύργος δηλαδή. Ένα περιπλανώμενο Ελισαβετιανό θέατρο. Περιοδεύει σε όλη την Ευρώπη και στήνεται σε δημόσιους χώρους εντός της πόλης ή σε άδειες εκτάσεις, εκτός αυτής. Έχει κυκλική (ή σωστότερα πολυγωνική) μορφή και η κατασκευή του είναι από ξύλο. Είναι σχεδιασμένο και κατασκευασμένο σύμφωνα με το μοντέλο του Globe Theatre. Σχεδιάστηκε και κατασκευάστηκε για πρώτη φορά πριν από δεκαπέντε περίπου χρόνια στην Ελβετία από τα «Ateliers de l'Orme» και συνεχίζει την περιπλάνησή του μέχρι σήμερα, ανακαινισμένο πια. Το «νομαδικό» αυτό θέατρο στήνεται σε τέσσερις μέρες και μαζεύεται σε τρεις. Έχει τρεις ορόφους και οι θεατές κάθονται σε ξύλινους εξώστες που κυκλώνουν τη σκηνή. Η είσοδος στους πάνω εξώστες πραγματοποιείται από δύο εξωτερικές σκάλες. Έχει χωρητικότητα 250 θεατών.

Μορφολογικά, πρόκειται για έναν ξύλινο κυλινδρικό πυργίσκο με ξύλινο σκελετό και εξωτερικό περίβλημα από κάποιου είδους μουσαμά, που απομονώνει τον εσωτερικό χώρο από τους θορύβους και το φως της πόλης. Η αρχική ιδέα ήταν να είναι υπαίθριο, όπως ήταν όντως τα ελισαβετιανά θέατρα, εγκαταλείφθηκε όμως για λόγους πρακτικότητας. Στο εσωτερικό, ο σκελετός του καθώς και τα κιγκλιδώματα και οι σκάλες είναι ξύλινα. Τα καθίσματα είναι κινητά. Το κύριο χαρακτηριστικό του είναι η εγγύτητα θεατών και ηθοποιών: η απόσταση μεταξύ τους δεν ξεπερνά τα έξι μέτρα. Όπως στα Ελισαβετιανά θέατρα, οι θεατές κυκλώνουν το θέαμα.



η είσοδος στο "Tour Vagabonde" στην κάτω στάθμη και στους εξώστες



ο "Tour Vagabonde" κατά τη διάρκεια του στησίματος



ο "Tour Vagabonde" στη Cité des Arts στο Παρίσι

Παίζονται κυρίως έργα του Σαίξπηρ, κι αυτό σε συνδυασμό με τη μορφολογία του χώρου, δημιουργεί μια αναβίωση της ελισαβετιανής ατμόσφαιρας, μεταφέροντας το κοινό σε μια άλλη εποχή. Στην παράσταση «Ρωμαίος και Ιουλιέτα» που πραγματοποιήθηκε σε αυτόν τον χώρο όταν ήταν στημένος στη Cité des Arts στο Παρίσι, οι ηθοποιοί μπήκαν ενώ είχαν όλοι καθίσει κι αφού έσβησαν τα φώτα, από την πόρτα που μπήκαν κι οι θεατές. Πέρασαν από δίπλα τους καθώς προσέγγιζαν τη σκηνή και στη συνέχεια περιπλανήθηκαν στον εξώστη μπροστά από τα καθίσματα. Η εγγύτητα κοινού και ηθοποιών ήταν εμφανής σε όλη τη διάρκεια της παράστασης.



απόψεις του εσωτερικού του
"Tour Vagabonde"

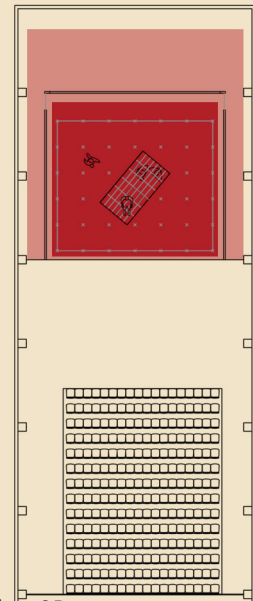
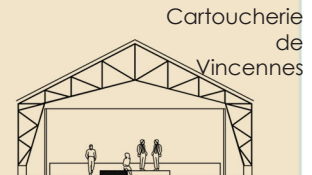
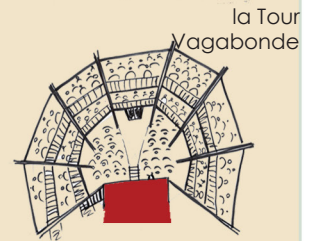


Σύμφωνα με τη μελέτη των παραπάνω παραδειγμάτων, προκύπτουν κάποια συμπεράσματα σχετικά με την ευελιξία στη διάταξη σκηνής και χώρου θεατών και κατ' επέκταση τη σχέση θεατή-ηθοποιού.

Στους χώρους όπως το Βυρσοδεψείο και το Point Ephemère, που απευθύνονται σε περισσότερες από μία χρήσεις, δεν είναι δηλαδή κατεξοχήν χώροι για θεατρικές παραστάσεις, η ελευθερία διάταξης είναι πλήρης. Δηλαδή όχι μόνο η σκηνή και τα καθίσματα είναι κινητά και παίρνουν οποιοδήποτε σχήμα αλλά μπορούν να φύγουν εντελώς σε περίπτωση που ο χώρος αποκτήσει άλλη χρήση, όπως παρουσίαση κάποιας performance, fashion show, εκδήλωση, κτλ. Η αίσθηση του χώρου αλλάζει άρδην ανάλογα με την καλλιτεχνική δραστηριότητα που φιλοξενείται.

Το θέατρο Θησείον από την άλλη παρέχει μερική ευελιξία στη διάταξη σκηνής-καθισμάτων. Καθώς τα καθίσματα είναι κινητά και ως σκηνή ορίζεται το επίπεδο του εδάφους, αυτά μπορούν να τοποθετηθούν σε ποικίλους συνδυασμούς και το «κενό» που δημιουργείται κάθε φορά να αποτελεί τη σκηνή. Στην ίδια κατηγορία εντάσσεται και το Théâtre du Soleil της Cartoucherie. Η ευελιξία εδώ, συναντάται μόνο στη σχέση κοινού-θεάματος.

Τέλος, από τα παραδείγματα που μελέτησα, υπάρχουν και οι χώροι που παρέχουν μηδενική ελευθερία διάταξης σκηνής-καθισμάτων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα το θέατρο τέχνης της οδού Φρυνίχου, το Théâtre de la



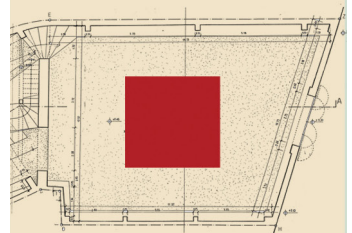
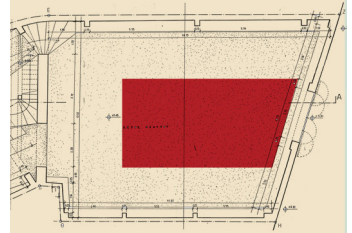
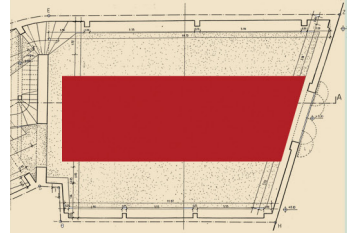
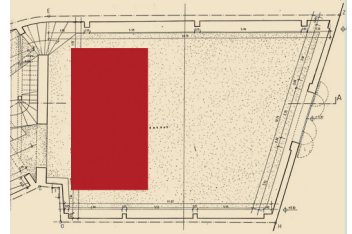
εικόνα 25

πηγές: Μ. Περράκης, *Θεάτρων
αρχιτεκτονική δημιουργία
σε χώρους παρελθόντες,*
προσωπικό αρχείο

Tempête στην Cartoucherie και ο "Tour Vagabonde". Αυτό συμβαίνει γιατί τα καθίσματα είναι σταθερά, τοποθετημένα κλιμακωτά σε επικλινές έδαφος και η σκηνή σε καθορισμένο χώρο με μικρή δυνατότητα επέκτασης.

Στις δύο πρώτες κατηγορίες υπάρχει μια μεγαλύτερη αμεσότητα στη σχέση ηθοποιών-κοινού καθώς και οι δύο ομάδες βρίσκονται στο ίδιο επίπεδο με απόσταση μόλις λίγων μέτρων μεταξύ τους. Με την ευελιξία τοποθέτησης σκηνής-καθισμάτων, ο θεατής είτε περικλείει είτε στέκεται απέναντι από το θέαμα, όντας μέσα στη δράση και πολλές φορές (εξαρτάται από το έργο που παρουσιάζεται) λαμβάνοντας μέρος σε αυτήν. Αντίθετα, στην τελευταία κατηγορία, παρότι η αμεσότητα επιτυγχάνεται λόγω των μικρών διαστάσεων του χώρου και κατ'επέκταση της μικρής απόστασης του κοινού από τη σκηνή, δεν είναι δυνατή η άμεση συμμετοχή αυτού στη δράση.

Θέατρο Θησείων, οι μεταλλαγές της σκηνής



εικόνα 26

πηγή: διαδίκτυο

Παρατηρώντας το φαινόμενο αυτό συνολικά, καταλήγω στα εξής συμπεράσματα:

Τελικά, η αλλαγή αυτή στο χώρο του θεάτρου ήταν κάτι το αναπόφευκτο και αλληλένδετο με την αλλαγή στον αστικό χώρο. Με την πάροδο του χρόνου, καθώς μεταβάλλεται το αστικό μοντέλο, καθώς προχωρήσαμε από τη βιομηχανική πόλη του 19ου αιώνα στην ιδέα και την υλοποίηση της μοντέρνας πόλης του 20ου αιώνα, όλες οι αξίες και οι ιδέες των προηγούμενων αιώνων καταρρίπτονται. Είναι τέτοια η φύση των νέων κινημάτων που οδηγεί σε άρνηση, καταστροφή οποιοδήποτε «αναχρονιστικού» μοντέλου προϋπήρχε. Έτσι, με τον ίδιο τρόπο που άλλαξε ο τρόπος που κατοικούμε, μεταβάλλεται ο τρόπος δόμησης των εκπαιδευτικών κτηρίων κι ο τρόπος που αντιλαμβανόμαστε και παρακολουθούμε το θέατρο. Αντιλαμβανόμαστε κάθε μεταβολή, εξέλιξη του αστικού χώρου ως αλληλένδετη με τις αλλαγές στους υπόλοιπους τομείς που απαρτίζουν τον αστικό χώρο (υπαίθριοι χώροι, εκπαίδευση, πολιτισμός). Στην Ελλάδα συγκεκριμένα, μεταβήκαμε από τη νεοκλασική στη μοντέρνα πόλη, από τη μονοκατοικία στο διαμέρισμα, από τα σχολεία των αρχών του αιώνα στα περίφημα σχολεία του '30, το θέατρο μεταβαίνει από την ιταλική σκηνή στην πειραματική σκηνή.

Οι πειραματικές σκηνές πλέον εγκαθίστανται σε εγκαταλελειμμένα εργοστάσια ή βιοτεχνίες, αποθήκες που έπαψαν να χρησιμοποιούνται ή εργαστήρια, των οποίων το επάγγελμα έχει πια εκλείψει. Πρόκειται για χώρους αδρανείς, απηρχαιωμένους ή εγκαταλελειμμένους, κάτι που φαίνεται να είναι αλληλένδετο με την εκβιομηχάνιση των πόλεων. Μετά από αυτήν, παραμένουν πλήθος ανεκμετάλλετων άδειων κελυφών που πλέον δεν ανταποκρίνονται στις ανάγκες του νέου μοντέλου της πόλης. Η χρήση αυτών από τον πολιτισμό ευνοεί την ανακύκλωση του κτιριακού αποθέματος. Έτσι τίθεται το θέμα της επανάχρησης του υπάρχοντος κτηριακού δυναμικού αντί της δημιουργίας νέου για τη στέγαση θεατρικών ή άλλων καλλιτεχνικών χώρων. Παράλληλα με αυτό, συντρέχουν και οικονομικοί λόγοι οι οποίοι δεν επιτρέπουν την επένδυση μεγάλων χρηματικών ποσών για την ενοικίαση ενός χώρου παραστάσεων. Η στροφή προς αδρανείς χώρους φαίνεται να είναι μία από τις λύσεις. Χαρακτηριστικά, η πρόταση για το Rethink Athens προτείνει την ιδέα του θεάτρου των 1000 δωματίων χρησιμοποιώντας ισόγεια από τα κενά κτίρια σε όλον τον άξονα της Πανεπιστημίου,

οργανώνοντας πολιτιστικά και άλλα δρώμενα.

Το φαινόμενο αυτό, η στροφή δηλαδή της δραματουργίας σε χώρους έξω από το θέατρο, δεν είναι κάτι καινούργιο, καθώς έχουμε δει και σε προηγούμενους αιώνες παραδείγματα χώρων που παρόλο δεν ήταν προορισμένοι για πολιτιστική χρήση μετατράπηκαν σε θέατρα. Ήταν ένα φαινόμενο που δε θα μπορούσε να αποφευχθεί μιας και ήταν η λογική έκβαση μιας ολόκληρης θεωρητικής πορείας σκέψης για το θέατρο, η οποία εκφράστηκε χωρικά με αυτόν τον τρόπο. Το θέατρο ως τέχνη αλλά και ως κτήριο, εξελίχθηκε με τέτοιο τρόπο, που η στροφή του σε πειραματικούς χώρους ήταν φυσικό επακόλουθο της εξέλιξης αυτής. Κτηριακά, από τα τελεστήρια γεννήθηκαν τα ελληνικά και τα ρωμαϊκά θέατρα, τη θέση των οποίων πήρε στη συνέχεια ο χώρος της εκκλησίας, για να δημιουργηθούν τα «ελισαβετιανά θέατρα Ο» μερικούς αιώνες αργότερα και τέλος να φτάσουμε στην κορύφωση όλων, τις γεμάτες στολίδια και πολύπλοκους σκηνικούς μηχανισμούς όπερες που στέγασαν το αστικό θέατρο του 18ου και του 19ου αιώνα. Συνεπώς, στον 20ο αιώνα, το πειραματικό θέατρο έρχεται να αμφισβητήσει όλα τα προηγούμενα κτηριακά μοντέλα, να τα κοροϊδέψει και να τα καταρρίψει τελικά, βγάζοντας το θέατρο έξω από τα τείχη, έξω από τις νόρμες που καθόριζαν τους προηγούμενους αιώνες. Είναι μια αλλαγή που ξεκίνησε εκ των έσω, από τη διανοήση και τη θεωρία, για να εκφραστεί χωρικά λίγο αργότερα με την έξοδο των θεάτρων από τους θεατρικούς χώρους και τη μετεγκατάστασή τους σε μη θεατρικούς χώρους.

Αλλά αυτή η έξοδος από τους συμβατικούς χώρους και η στροφή προς άλλους, ήταν κάτι που έχει να κάνει μονομερώς με την εξελικτική πορεία του θεάτρου; Χωρίς αμφιβολία είναι κάτι που θα γινόταν ούτως ή άλλως δεδομένου ότι το θέατρο των αρχών του 20ου αιώνα ήταν σε ένα οριακό σημείο. Αλλά είναι ένα φαινόμενο που θα μπορούσε να εκφραστεί σε οποιονδήποτε χώρο; Ακόμα κι ο Αρτώ στο μανιφέστο του για το θέατρο της σκληρότητας θέτει κάποιους περιορισμούς για τη μορφολογία των χώρων που θα φιλοξενήσουν τα έργα έτσι ώστε το κοινό να αντιληφθεί με τον καλύτερο δυνατό τρόπο το θέαμα και να είναι μέρος της δράσης αυτού. Συγκεκριμένα, αναφέρει ότι: «ζκηνή και αίθουσα τις καταργούμε, και τις αντικαθιστούμε με έναν ενιαίο χώρο χωρίς χωρίσματα και κάγκελα, που θ' αποβεί το θέατρο της δράσης.[...] Στο εσωτερικό αυτού του χτίσματος θα επικρατούν ειδικές αναλογίες ύψους και βάθους. Η αίθουσα θα

περικλείεται από τέσσερες τοίχους, χωρίς κανένα διακοσμητικό στοιχείο, και το κοινό θα κάθεται στη μέση της αίθουσας σε κινητά καθίσματα, περιστρεφόμενα που θα του επιτρέπουν να παρακολουθεί το θέαμα που θα ξετυλίγεται ολόγυρά του. [...] Οι σκηνές θα παίζονται μπροστά σε ασβεστωμένους τοίχους, που έτσι θα απορροφούν το φως. [...] Η δράση θα ξετυλίγεται σε όλα τα επίπεδα και προς όλες τις διευθύνσεις της προοπτικής, σε ύψος και σε βάθος¹⁶». Παράλληλα με την ανάγκη της αλλαγής στη δομή του θεάτρου υπήρξε η ανάγκη ο μόνιμος αρχιτεκτονικός χώρος να αποτελεί το σκηνικό της παράστασης. Στην αρχαία Ελλάδα οι παραστάσεις γίνονταν σε υπαίθρια θέατρα, με τη φύση να προβάλλεται πίσω από το σκηνικό φόντο δρώντας καταλυτικά για να προκαλέσει συναισθήματα στους θεατές. Στην Ισπανία του 16ου αιώνα οι αυλές των πανδοχείων αποτελούσαν το μόνιμο σκηνικό διάκοσμο των θεάτρων Κοράλες. Στη συνέχεια, άρχισαν να κατασκευάζονται σκηνικά που μιμούνταν παραστάσεις μέχρι που αυτά εκφυλίστηκαν σε ψεύτικη μίμηση. Έτσι λοιπόν, δημιουργήθηκε η ανάγκη επιστροφής στη λειτουργία του μόνιμου αρχιτεκτονικού χώρου ως σκηνικό. Το εσωτερικό του κτηρίου γίνεται συνθετικό στοιχείο και στη θέση των υπερβολικά λεπτομερειακών σκηνικών μπαίνουν απλούστερα που συνδιαλέγονται με τις αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες του κτηρίου. Τα ίδια τα θεατρικά έργα συνομιλούν με την αρχιτεκτονική του χώρου.

Με την πάροδο των χρόνων, η αναζήτηση χώρων για τις θεατρικές παραστάσεις γίνεται περισσότερο σύνθετη.

¹⁶ Σελίδα 108, Α. Αρτώ, Το θέατρο και το είδωλό του

E. Konigson, *Le théâtre dans la ville, espaces et lieux urbains théâtralisés, théâtres-monuments et urbanisme, théâtres de banlieues et de villes nouvelles*, Paris, C.N.R.S. éd., D.L. 2002.

C. Desmoulins, JP. Han, R. Magrou, A. Menicacci, J. Vermeil, *Scènes d'architecture: nouvelles architectures françaises pour le spectacle*, éditions du Patrimoine, 2007.

P. Zumthor, *Atmosphères environnements architecturaux, ce qui m'entoure*, Basel Boston Berlin, Birkhäuser GmbH, cop. 2008.

R. Abirached, *La décentralisation théâtrale. 2, Les Années Malraux, 1959-1968*.

A. Degaine, *Histoire du théâtre dessinée*, éditions Nizet, 1992.

M. Narpozzi, *Théâtres, architectures 1980-2005*, Actes Sud, Le Méjean, 2006.

J. Roose Evans, *London Theatre: from the Globe to the National*, Phaidon, Oxford, 1977.

M. Foucault, *Of Other Spaces*

Π. Μαρτινίδης, *Μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου: τυπικές φάσεις κατά την εξέλιξη της αρχιτεκτονικής των θεάτρων στη Δύση*, Αθήνα, εκδόσεις Νεφέλη, 1999.

Α. Παπαδημητρίου, Ν. Χολέβας, *Σκηνογραφία*, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, 1999.

Αρτώ, Πιραντέλλο, Μπ. Σώου, Μπρεχτ, Πισκατόρ, Μπέργκμαν, Γητς, Τοκβιλ, Άππια, Γκ. Κραίηγκ, *Αρχιτέκτονες του σύγχρονου θεάτρου*, εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα.

Α. Αρτώ, *Το θέατρο και το είδωλό του*, εκδόσεις Δωδώνη, 1992, Αθήνα-Γιάννινα.

Μ. Περράκης, *Θεάτρων αρχιτεκτονική δημιουργία σε χώρους παρελθόντες*, κατάλογος έκθεσης, Prague quadrennial, 1991.

Χ. Τζοβλά, Χ. Χαρατσάρη, *Το θέατρο: χώρος κίνησης των βλεμμάτων*, διάλεξη Ε.Μ.Π, 2007/12, επιβλέποντες: Σ. Γυφτόπουλος, Σ. Τσιράκη.

Α. Παππάς, *Θεατρικός χώρος: απ' το κλειστό κουτί στη σκηνή χωρίς όρια*, διάλεξη Ε.Μ.Π, 2004/46, επιβλέπων: Σ. Ξενόπουλος.

Α. Δαλιγίση, *Βιομηχανικά κτίρια: Τόποι μνήμης ως τόποι πολιτισμού*, διάλεξη Δ.Π.Θ, 2013, επιβλέπων: Δ. Πολυχρονόπουλος.

<http://www.theseum.gr/>

<http://www.inf.ed.ac.uk/research/programmes/air/studiolab/pa-poulias.pdf>

<http://www.vyrsodepseio.com/el>

<http://www.pointephemere.org/>

<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/index.php?lang=fr>

<http://www.la-tempete.fr/>

<http://www.atelierdeparis.org/fr/le-projet>

<http://www.timeout.com/paris>

<https://www.facebook.com/Vyrsodepseio>

http://koyinta.gr/index.php?option=com_content&task=view&id=3014&Itemid=70

<http://www.in2life.gr/culture/theatre/article/190601/dhm-htrhs-foinitshs-den-ginetai-tehnh-me-xena-kollyva.html>

<http://www.lifo.gr/mag/features/2366>

<http://www.theblitz.gr/gr/>

<http://tourvagabonde.com/>

<http://bosko-hippydippy.blogspot.gr/2013/04/portman-teau-post-vi.html>

<http://www.arch.ntua.gr/node-resources/780/2013-2014>

www.foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html .