

"...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. Μόνο ο καθένας μας είναι ανήμπορος. Μόνος, ο καθένας από σας τους πιο κοντινούς στη προσπάθειά μας, είναι ανήμπορος. Μαζί ίσως κάτι μπορέσουμε να κάνουμε. Το θέατρο, ως μορφή Τέχνης, δίνει τη δυνατότητα να συνδεθούμε, να συγκινηθούμε, ν' αγγίξουμε ο ένας τον άλλο, να νιώσουμε μαζί μια αλήθεια. Να γιατί διαλέξαμε το θέατρο σα μορφή εκδήλωσης του ψυχικού μας κόσμου".

Κάρολος Κουν

....Υπάρχουν δύο σιωπές... διαμετρικά αντίθετες. Υπάρχει μια νεκρή σιωπή, η σιωπή των νεκρών, που δε βοηθάει κανέναν από εμάς, και υπάρχει... ή άλλη σιωπή, που είναι η ύψιστη στιγμή επικοινωνίας – η στιγμή όπου άνθρωποι, που κανονικά τους χωρίζουν κάθε είδους ανθρώπινοι φραγμοί, ξαφνικά βρίσκονται πραγματικά μαζί...

Ανάμεσα σ' αυτές τις δύο σιωπές... βρίσκονται οι περιοχές όπου γεννιούνται όλα τα ερωτήματα.

Πήτερ Μπρουκ

Περιεχόμενα:

1. Πρόλογος: Στόχος και σκοπός της εργασίας.....	4
2. Παρελθόν.....	6
<i>Α. Αίγυπτος: Η πρώτη νύξη.....</i>	<i>7</i>
<i>Β. Αρχαία Ελλάδα: Η αρχή του θεάτρου.....</i>	<i>7</i>
<i>β. Ρωμαϊκή περίοδος: Παραλλαγή κι εξέλιξη.....</i>	<i>10</i>
<i>γ. Μεσαίωνας: Θρησκεία και διδασκαλία.....</i>	<i>11</i>
<i>δ. Αναγέννηση: Ο άνθρωπος ως το κέντρο του κόσμου.....</i>	<i>13</i>
<i>ε. Ελισαβετιανό θέατρο – Ευρωπαϊκό θέατρο: Ο Σαίξπηρ και οι άλλοι.....</i>	<i>21</i>
<i>στ. Ρομαντισμός: Η αρχή του μοντέρνου και ο Βάγκνερ.....</i>	<i>24</i>
<i>ζ. Νατουραλισμός: Ο καθημερινός άνθρωπος ο νέος ήρωας.....</i>	<i>26</i>
<i>η. 20^{ος} αιώνας: Ο Μπρεχτ και το μοντέρνο.....</i>	<i>27</i>
3. Παρόν και Μέλλον.....	34
4. Τυπολογία Θεατρικής σκηνής.....	37
<i>α. Ορισμός: Η έννοια του τύπου στην αρχιτεκτονική σκέψη - Ντίνα Δεμίρη...37</i>	
<i>β. Διαγράμματα χώρου.....</i>	<i>49</i>
<i>γ. Προϋπάρχων χώρος.....</i>	<i>50</i>
<i>δ. Σκηνογραφία.....</i>	<i>60</i>
5. Νίτσε: «Η Γέννηση της τραγωδίας».....	64
6. Αντί επιλόγου: case-study.....	66
7. Βιβλιογραφία.....	69

1. Πρόλογος:

Η πραγματοποίηση μιας θεατρικής παράστασης είναι μια διαδικασία σύνθετη. Τα στάδια γι' αυτήν είναι πολλά και η σειρά τους σε κάθε νέα απόπειρα είναι διαφορετική. Αυτό οφείλεται στις εναλλακτικές καλλιτεχνικές ανησυχίες των δημιουργών ή σε απολύτως πρακτικά δεδομένα που επηρεάζουν άμεσα την αφηγηρία αλλά και τον τερματισμό του πολύπλοκου αυτού αγώνα. Οι παράγοντες που συνθέτουν αυτήν τη διαδικασία περιλαμβάνουν το σκηνοθέτη, τους ηθοποιούς, τα οικονομικά δεδομένα, κ.α. Μέσα όμως σε αυτούς υπάρχει και το δεδομένο της ένταξης του δρώμενου σε ένα χώρο, θεατρικό ή μη, ανοικτό ή κλειστό, σταθερό ή κινούμενο. Πότε όμως μπαίνει αυτό το δεδομένο σε αυτήν τη διαδικασία, πόσο επηρεάζει τη σκηνοθετική διαδικασία και πόσο επηρεάζεται αυτό από την σκηνογραφική επέμβαση; Ο χώρος της πρόβας επίσης είναι ένα μεγάλο ζήτημα προς συζήτηση καθώς υπάρχουν οι δύο επιλογές: Να είναι κοινός με τις τελικές παραστάσεις ή να είναι διαφορετικός (είτε είναι σταθερό το θέατρο είτε παράσταση περιοδείας). Ο ηθοποιός ως ένας Μπωντλαιρικός πλάνητας (Μπενγιαμιν σελ 58.) ή Μπουσκετικός ονειροπόλος (Bachelard, σελ. 197), παρατηρεί και αλλάζει μέγεθος μόλις εισαχθεί ο χώρος. (Bachelard, σελ. 198). Ποιες αλλαγές επιφέρονται σε μια στημένη – μετρημένη - χορογραφημένη παράσταση με την μετακίνηση από τον χώρο πρόβας σε χώρο παράστασης; Αυτά είναι ερωτήματα που καλείται αυτή η έρευνα να απαντήσει. Απώτερος στόχος είναι η δημιουργία ενός συστήματος δεδομένων με τη βοήθεια του οποίου ο δυνητικός σκηνοθέτης να εισέρθει και να επιλέξει τον ιδανικό θεατρικό χώρο για την επόμενη παράστασή του.

Τα εργαλεία για την απάντηση είναι δύο:

-Το **παρελθόν** με τη βοήθεια του οποίου, θα τεκμηριωθεί ιστορικά η άμεση σχέση της Αρχιτεκτονικής επέμβασης στη θεατρική πράξη. Η επιγραμματική ανάλυση των κοινωνικοπολιτικών δεδομένων ανά εποχή σε σχέση με το διαφορετικό ρόλο του θεάτρου σε αυτή, θα εμφανίσει τα Αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά που «σκηνοθετούν» την εκάστοτε θεατρική πράξη. Ο ορισμός του Αριστοτέλη για την τραγωδία είναι συμπαγής, ακριβής και ικανός να καλύψει τις παραλλαγές της. Μπορεί επίσης να βρει το ανάλογό του αιώνες μετά (π.χ. στον Σαίξπηρ –παρόλο που και αυτός αναιρεί την ενότητα χώρου και χρόνου στα έργα του), αλλά περιπτώσεις όπως ο Μπρεχτ, ο Ιονέσκο, ο Στανισλάφσκι και άλλοι, αναιρούν σε πιο σύγχρονες εποχές τις φράσεις του στις «νέες τραγωδίες». Ο σκηνικός χώρος, αλλάζει και αυτός στα νέα δεδομένα και με τη σειρά του, απαντά με νέα επίδραση στην θεατρική παράσταση.

-Το **παρόν**, όπου θα καταγραφούν όλες – ει δυνατόν - οι εναλλακτικές Αρχιτεκτονικές παράμετροι που επεμβαίνουν Καρτεσιανά αλλά και μη στην κίνηση και στην ψυχική διάθεση των ηθοποιών και των λοιπών συντελεστών, αντιστοίχως.

Το πρώτο μέρος είναι βασισμένο σε μεγάλο αριθμό συγγραμμάτων που αφορούν την ιστορία του θεάτρου, την ιστορία της σκηνογραφίας και την ιστορία των θεατρικών σκηνών, πάντα όμως σε συνδυασμό με την ιστορία και τις επιδράσεις της κοινωνίας σε αυτό που κάθε εποχή ονομάζει θεατρική πράξη.

Στο δεύτερο μέρος ακολουθήθηκε η εξής διαδικασία: Ύστερα από πολύχρονη εργασία μέσα στις Αθηναϊκές θεατρικές σκηνές, παρατήρηση και καταγραφή των ιδιοτήτων τους και αποτύπωση των περισσότερων από αυτές, έγινε μια κατηγοριοποίηση τους βάσει αρχιτεκτονικών (κυρίως) δεδομένων. Έπειτα αναζητήθηκε η τεκμηρίωση και ορθότερη ένταξη τους υπό το θεωρητικό πλαίσιο ενός ορισμού της τυπολογίας. Από εκεί έγινε μια ανακατηγοριοποίηση υπό το πρίσμα μιας και μόνο γενετικής ιδέας.

Η θεωρητική ανάλυση της θεατρικής πράξης είναι επικίνδυνη και, εν μέρει δικαιολογημένα, αμφισβητείται από τους «πρακτικούς» του θεάτρου. Το θέατρο είναι γι' αυτούς πρόβα, ψυχή και ένστικτο όπου δε χωρούν θεωρίες και δεν αντιλαμβάνονται τη χρησιμότητα μια μελέτης σε μια μορφή τέχνης που στηρίζεται σε κάτι που δεν καταγράφεται και που τελικώς, είναι θνησιγενές από τη γέννηση του. Ο Νίτσε στη «Γέννηση της τραγωδίας» χωρίζει τη θεατρική πράξη σε δύο μέρη: Στο Απολλώνιο και στο Διονυσιακό. (Νίτσε σελ. 38) Ο ίδιος, υμνητής και λάτρης του Διονύσου, υποστηρίζει ότι η ψυχή της τραγωδίας είναι η Διονυσιακή μέθεξη. Παράλληλα όμως, θεωρεί απαραίτητη την Απολλώνεια (και Σωκρατική) πλευρά, δίχως την οποία, δεν υφίσταται η τραγωδία καθώς απουσιάζει ο λόγος – ο διάλογος (Αθανασόπουλος σελ. 29). Είναι ακριβώς αυτό το κομμάτι της θεωρίας που καλείται να καλύψει τα κενά που αφήνει το ανεξήγητο (το οποίο αδυνατεί να τεκμηριώσει κάθε θεωρητικός του θεάτρου.)

2. Παρελθόν:

«Η Αρχιτεκτονική της σκηνογραφίας»

Το θεωρητικό μέρος της έρευνας αυτής περιλαμβάνει μια εμπειριστατωμένη Αρχιτεκτονική ανάλυση της θεατρικής σκηνής στο πέρασμα των χρόνων, από τη γέννηση του θεάτρου μέχρι σήμερα. Επειδή ο (Νευτώνειος) χρόνος είναι συνεχές μέγεθος, η δημιουργία αποσπασμάτων πρέπει να στηρίζεται είτε σε κάποια γεγονότα που αλλάζουν την ιστορία είτε σε κάποιον προγενέστερο επιστήμονα που επέλεξε τον δικό του τεκμηριωμένο διαχωρισμό. Στην προκειμένη περίπτωση, η επιλογή των αποσπασμάτων έχει στηριχθεί σε ένα βιβλίο «Αρχιτεκτονικοκεντρικής» θεατρικής ιστορίας. Η επιλογή που όρισε την τεκμηριωτική αναδρομή της έρευνας είναι: Ο διαχωρισμός του Χρήστου Αθανασόπουλου «Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου». Ο Αθανασόπουλος έχει χωρίσει την επιστημονική του έρευνα στο πλαίσιο της διδακτορικής του διατριβής ως εξής:

1. Αίγυπτος
2. Το Ελληνικό θέατρο
3. Το Ελληνιστικό θέατρο
4. Το Ελληνορωμαϊκό θέατρο
5. Ο Μεσαίωνας
6. Αναγέννηση
 - Ιταλία
 - Αγγλία
 - Υπόλοιπη Ευρώπη
7. Ρομαντισμός
8. Ρεαλισμός
9. Φωτισμός
10. 20^{ος} αιώνας

-Χρονικά, πριν από το μεσαίωνα, το δυτικό θέατρο πέρασε από τρία μεγάλα στάδια: Της ανακάλυψής του από το Θέσπη και της πρώτης ανάπτυξης, της απαγόρευσης του από τη Χριστιανική θρησκεία, και της χρήσης του από αυτή (δεν αναφέρεται η προγενέστερη Αιγυπτιακή περίοδος, καθώς υπάρχει ή έλλειψη στοιχείων και η αμφιβολία για το αν μπορεί να θεωρηθεί ως θεατρική πράξη και όχι απλώς θρησκευτική τελετή). Τα στοιχεία προς ευρύτερη μελέτη σε αυτά τα 2.000 χρόνια είναι - και εκεί - ελλιπή. Η διερεύνηση των σχέσεων Αρχιτεκτονικής θεάτρου και κοινωνικών δομών στο χρονικό πλαίσιο των επόμενων 600 περίπου ετών (1400-2015) στην παρούσα έρευνα, είναι αναλυτικότερη καθώς παρουσιάζει την ποικιλία των αλλαγών και τις ισχυρές ανατροπές που θα επιτρέψουν να απαντήσουμε στο θεμελιώδες ζήτημα της σχετικότητας των σχέσεων αυτών.

-Χωρικά, με την ίδια λογική, η Δυτική Ευρώπη παρουσιάζει μια πλούσια ιστορία κοινωνικοπολιτικών αλλαγών, που, στην αντιστοιχία τους με τις εκάστοτε καλλιτεχνικές αναταράξεις και μορφοποιήσεις, θα ξεδιαλύνουν τις αναδυόμενες νέες χωρικές αντιλήψεις. Ο συσχετισμός της ρήσης του Ηρακλείτου «τα πάντα ρει» και της σύγχρονης φυσικής, με τις θεωρίες του Ταοϊσμού και του Γιν και Γιανγκ του ανατολικού κόσμου όπως παρουσιάζεται σε βιβλία, όπως το «Τάο και η Φυσική» του Fritjof Capra, μας δίνει τη δυνατότητα μιας υπόθεσης πως οι υπάρχουσες αντιστοιχίες των διερευνούμενων θεωριών και σε άλλους πολιτισμούς. Ο Ευρωπαίος σκηνοθέτης Πήτερ Μπρουκ στα βιβλία του, αναφέρεται συχνά στις κοινές αναζητήσεις της αλήθειας στο Ευρωπαϊκό και στο Αφρικανικό θεατρικό κόσμο.

Με τη βοήθεια της κοινωνικής δομής των εκάστοτε εποχών, θα γίνει απόπειρα σύνδεσης αυτής με τα χωρικά δεδομένα της κάθε περιόδου στο πλαίσιο της θεατρικής πράξης. Στόχος της καλλιτεχνικής ανασκόπησης είναι να ερευνηθούν οι συσχετισμοί μορφών τέχνης στην πορεία της ιστορίας. Έμφαση θα δοθεί στο δίπολο Αρχιτεκτονική – Θέατρο. Τα κοινωνικά και ιστορικά πλαίσια θα συσχετιστούν σε σημαντικά αποσπάσματα της ιστορίας με τον εκούσιο ή μη σχεδιασμό της χώρας δράσης του θεάτρου της δεδομένης χρονικής περιόδου. Είναι ευνόητο, πως η χρήση στιγμιότυπων χρόνου αλλά και χώρου, με την αναφορά σε πόλεις ή χώρες και όχι σε όλη την Ευρώπη και όλο τον κόσμο, είναι μονόδρομος σε ένα περιορισμένο εύρος μελέτης. Τα στιγμιότυπα αυτά, είναι επιλεγμένα από την ευρύτερη ιστορική βιβλιογραφία και την αντίστοιχη της θεωρίας των τεχνών, ως οι αξιοσημείωτοι χωροχρονικοί σταθμοί που δίνουν και τις περισσότερες πληροφορίες έτσι ώστε να είναι η μελέτη πιο κοντά στην αλήθεια και την ακρίβεια. Η προσπάθεια θα περιλαμβάνει την επιλογή αναφορών που είναι όσο πιο κοντά στο γενικό ύφος και γενικό πλαίσιο της περιόδου, και όχι σε γεγονότα που χαρακτηρίζουν μόνο μία περίοδο ή ένα μόνο τόπο.



A. Αίγυπτος:

Είναι απαραίτητη η καταγραφή του γεγονότος της ύπαρξης θεαμάτων στην Αρχαία Αίγυπτο, η οποία μας προσφέρει το παλαιότερο ιστορικό σενάριο θεατρικής αναπαράστασης με τη βοήθεια μιας αιγυπτιακής στήλης που βρίσκεται σε ένα μουσείο του Βερολίνου περίπου το 1850 π.Χ.

Είναι ένα θέαμα αφιερωμένο στα πάθη του Όσιρι – ένα πρώιμο ανάλογο των παθών του Διονύσου και του Χριστού. (Σολωμός σελ. 10). Η λιγοστή γνώση για την εποχή δεν επιτρέπει την περαιτέρω ανάλυση και τον ορθό διαχωρισμό της Θρησκευτικής τελετής και της Θεατρικής τέχνης. (Σολωμός σελ. 9). Αυτό που είναι γνωστό είναι ότι οι τελετές – παραστάσεις αυτές λάβαιναν χώρα σε αυλές ναών ή σε πλατείες οι οποίες μπορούσαν να εξυπηρετήσουν τις ανάγκες ενός πολυάριθμου ακροατηρίου. Οι θεατές παρακολουθούσαν τελετουργικούς χορούς, θυσίες ή σκηνές από μάχες που διαδραματιζόνταν πάνω σε ξύλινα βάθρα ή υπερυψωμένα επίπεδα.



B. Αρχαία Ελλάδα:

Η πραγματική διερεύνηση της αρχιτεκτονικής επίδρασης μπορεί να ξεκινήσει από την Αρχαία Ελλάδα. Στην ευρύτερη ιστορία της τέχνης δεν αποτελεί μια μοναδική μορφή, αλλά μια ορολογία, ένα σύνολο εννοιών. Παράλληλα όμως με αυτές τις εκπληκτικές κατασκευές της αρχαιότητας, άλλες μορφές θεάτρου εμφανίστηκαν σε διάφορους χώρους, σε νεώτερες χρονικές περιόδους και εξακολουθούν να εμφανίζονται, που έχουν σαν κύρια βάση τους τις αρχές και τα πρότυπα του αρχαίου Ελληνικού θεάτρου. Λέει ο συγγραφέας Joe Mielziner σε μια διάλεξη του:

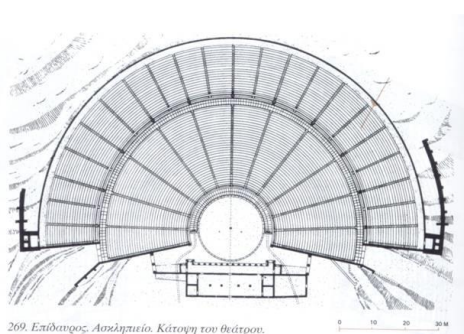
«Όταν μελετάς την ιστορία του θεάτρου, είναι πολύ εύκολο να ξαναγυρίσεις στους Έλληνες. Δεν μπορείς να πετύχεις τίποτα περισσότερο από ό,τι πέτυχαν, ούτε να ξεπεράσεις την ιδέα τους πάνω στις σχέσεις αυτής της θαυμαστής επικοινωνίας του ακροατηρίου με τον ηθοποιό. (Αθανασόπουλος σελ. 25)

Η Ελληνική κοινωνία είναι η πρώτη που ανέβασε τη θεατρική παράσταση στο επίπεδο της τέχνης, ξεφεύγοντας δε από τον πρωτογονισμό του παρελθόντος, η οποία έμελλε να αλλάξει τη νοοτροπία του ατόμου. Οι αρχιτεκτονικές μορφές των αρχαίων Ελληνικών θεάτρων αν και για μια μεγάλη χρονική περίοδο έπαψαν να εφαρμόζονται, δεν έμειναν ποτέ στο περιεχόμενο της μελέτης και της αρχιτεκτονικής έρευνας, αλλά χρησιμοποιήθηκαν με διάφορους τρόπους και διαφορετική κλίμακα, σε πολλές μεταγενέστερες αναζητήσεις στο θεατρικό χώρο. Από τις αναζητήσεις αυτές γεννήθηκαν νέες μορφές, άλλοτε βασισμένες σε στοιχεία τους και άλλοτε πιστά τους αντίγραφα προσαρμοσμένα στις εκάστοτε απαιτήσεις των διαφόρων εποχών. (Αθανασόπουλος σελ. 25)

Ο χώρος:

Η έντονη θρησκευτική διάθεση και η άμεση σχέση της λατρείας με το θέατρο δε άφησαν περιθώρια για διαχωρισμούς τάξεων και δημιουργία προκαταλήψεων. Το θέατρο, απαραίτητη πνευματική τροφή για όλες τις τάξεις, αποτελούσε λειτουργήμα, το οποίο απευθυνόταν σε ολόκληρη την κοινωνία. Έτσι, όταν άρχιζαν να χτίζονται τα πρώτα θέατρα, εμφανίστηκε η άμεση ανάγκη δημιουργίας άπλετου χώρου για το τότε πολυάριθμο ακροατήριο. (Αθανασόπουλος σελ. 30)

Ο χώρος-θέατρο αρχικά βρισκόταν συνήθως στην πλαγιά ενός λόφου, ένα χωρικό ιδίωμα που συναντάται εύλογα στο Ελληνικό τοπίο. Αυτό αποσκοπούσε στο να επιτυγχάνεται μεγαλύτερο οπτικό πεδίο και καλύτερη ακουστική. Η διάταξη του αρχαίου θεάτρου που ακολουθείται με κάποιες διαφορές στην Ελληνιστική και Ρωμαϊκή περίοδο είναι γύρω από ένα κέντρο. Οι θεατές είτε έχουν την οικονομική δυνατότητα είτε όχι αποκτούν μια «αξιοπρεπή» και υψομετρικά ανώτερη θέση γύρω από την κυκλική ορχήστρα (δημοκρατικό σχήμα – ο ορισμός του κύκλου – το σχήμα τα σημεία του οποίου απέχουν εξ ίσου από το κέντρο του), και παρακολουθούν σε κάποια απόσταση τις ιστορίες που συνδυάζουν τις ζωές των ανθρώπων με τις πράξεις των ανθρωπόμορφων θεών.



«Αρχαίο Ελληνικό θέατρο»

Η χωρητικότητα των θεάτρων είναι μεγάλη και γεγονός αυτό εξηγείται με το ότι οι θεατρικές παραστάσεις γίνονταν στο πλαίσιο αγώνων σε γιορτές, και ο «ανταγωνισμός» των θεάτρων – κάτι που συμβαίνει σήμερα – ήταν ανύπαρκτος. Άρα όλοι παρακολουθούσαν ένα μόνο θέαμα την ίδια ημέρα και δεν υπήρχε διάσπαση του θεατρικού πληθυσμού.

Το μεγαλύτερο, όμως, κοινωνικό πλαίσιο για το θέατρο και τον αγωνιστικό του χαρακτήρα είναι πιθανώς η συγκέντρωση της κοινότητας. Πρόκειται για μια συνάθροιση που έχει ως χαρακτηριστικό της τον όρο αγών, (από τη ρίζα «αγ-»¹, που σημαίνει συγκεντρώνω). Τονίζεται ιδιαίτερα την ιδέα της συνάθροισης, γιατί ακόμη και ως ανταγωνισμός ή διαγωνισμό να αποδώσει κανείς τη λέξη αγών και πάλι η συνάθροιση είναι ικανή και αναγκαία συνθήκη για την προβολή της ατομικής έκφρασης. Κανείς δε διαγωνίζεται με τον εαυτό του. Παρόλο που τυπικά το σύγχρονο θέατρο παραμένει ένας τόπος συνάθροισης, η συμμετοχή των πολιτών και ο αγωνιστικός χαρακτήρας λείπουν, εκτός και αν υιοθετήσει κανείς την ακραία άποψη ότι ο καλλιτεχνικός ανταγωνισμός των σκηνοθετών και οι κρατικές επιχορηγήσεις μπορούν να εκληφθούν ως μακρινοί απόγονοι του αγωνιστικού στοιχείου του αττικού δράματος ή του χορηγικού θεσμού. (Blume, σελ. 36)

Οι ανθρωπολόγοι έχουν επινοήσει τον όρο πόλις θέατρο, προκειμένου να εκφράσουν τους θεατρικούς μηχανισμούς πάνω στους οποίους στηρίζεται η διαχείριση της κρατικής εξουσίας από την αρχαιότητα ως σήμερα. Ως πόλις - θέατρο, λοιπόν, το αθηναϊκό κράτος εκμεταλλευόταν τη γιορτή και τις θεατρικές παραστάσεις για εθνική αυτοπροβολή απ' ό,τι φαίνεται. Ο Θουκυδίδης και ο Αριστοφάνης υπογράμμισαν στα έργα τους «Επιτάφιος» του Περικλή και «Αχαρνής» του Αριστοφάνη ότι τα Διονύσια επέτρεπαν στην πολιτεία να επιδεικνύει το μεγαλείο της στις άλλες πόλεις, μετατρέπόμενη η ίδια σε θέαμα. Ιδωμένη από αυτή την άποψη, η άμεση σχέση της διδασκαλίας με την πολιτική είναι απύσχα από τη σύγχρονη θεατρική παράσταση, η οποία ασκεί μεν κοινωνική και πολιτική κριτική αλλά δεν περιέχει το στοιχείο της συμμετοχής που διασφαλίζει τη συλλογική κρίση. Η όποια κριτική είναι σταθερά προσδεσμένη στο άρμα της ατομικής αντίληψης του σκηνοθέτη ή του θεατρικού συγγραφέα για τα κοινά, ή κινείται από ένα δεδομένο ιδεολογικό υπόβαθρο.²

Διάφορα ιστορικά στοιχεία:

Η γέννηση του διθύραμβου αποτελεί την καταγωγή του θεάτρου. Η επανάληψη αυτή ήταν επόμενο να δημιουργήσει μια παράδοση, μια ορολογία, που ακόμα και σήμερα θεωρείται σεβαστή, τόσο στον τομέα της αρχιτεκτονικής έρευνας, όσο και στη σύγχρονη αντίληψη του νοήματος και του λόγου στο θεατρικό έργο. Ο διθύραμβος τραγουδιόταν γύρω απ' το βωμό του Διόνυσου, του θεού του κρασιού. Ερμηνευόταν από ένα χορό πενήντα ανδρών (πέντε άνδρες για κάθε μια απ' τις δέκα φυλές της Αττικής).

Το πιο σημαντικό όμως για την ιστορία του θεάτρου ήταν ότι ο διθύραμβος ενώ αρχικά πραγματευόταν αποκλειστικά τη ζωή και τη λατρεία του Διόνυσου άρχισε να περιλαμβάνει ιστορίες για τους ημίθεους και τους ήρωες, τους μυθολογικούς προγόνους των Ελλήνων και των συγγενικών λαών. Θέματα αντλούν από την θρησκευτική και πολιτιστική κληρονομιά τους (π.χ. Ομηρικά έπη). Ήταν οι καλές ή οι κακές πράξεις των

¹ Liddel, H.G.-Scott R., ο.π.: αγών: συγκέντρωση - συνάθροιση

² archive.gr: Αρχαίο ελληνικό θέατρο και σύγχρονες θεατρικές παραστάσεις

ηρώων, οι πόλεμοι, οι έχθρες, οι γάμοι, οι μοιχείες, τα πεπρωμένα των παιδιών τους. Όλα αυτά ωθούν σε σύγκρουση ανάμεσα στον άνθρωπο και το θεό, το καλό και το κακό, το

παιδί και το γονιό, το καθήκον και την ανθρώπινη φύση. Καταλήγουν στην συμφιλίωση αλλά και στο χάος (Ελληνική Τραγωδία).

Το Αρχαίο Ελληνικό δράμα δεν περιοριζόταν μόνο στην τραγωδία αλλά υπήρχε και η κωμωδία, που βρισκόταν ήδη σε εμβρυακή μορφή στα ξεφαντώματα που γίνονταν στα χωριά. Στα ξεφαντώματα αυτά κυριαρχούσαν τα καλαμπούρια των σατύρων, των συνοδών του Διονύσου, που ήταν μισοί άνθρωποι και μισοί τράγοι.

Ο διθύραμβος συνέχισε για αρκετό καιρό να διευρύνει τη θεματική του, χωρίς ωστόσο και να αποκτά πραγματικό δραματικό περιεχόμενο. Για να γίνει η λατρεία θέατρο, χρειαζόταν και κάτι ακόμα. Αυτό το νέο στοιχείο το έφερε ο Θέσπις στον οποίο και αποδόθηκε η τιμή της πατρότητας του θεάτρου.

Ο Θέσπις, αρχηγός ενός διθυραμβικού χορού έκανε μια καινοτομία. Απέσπασε τον εαυτό του από το σύνολο του χορού και, παίρνοντας τη μορφή του θεού ή του ήρωα του οποίου τα κατορθώματα εξυμνούνται, ανοίγει διάλογο με το χορό. Έτσι, γίνεται ο πρώτος "θιασάρχης" και ο πρώτος "ηθοποιός".³

Τα πρώτα θέατρα της Ελλάδας ήταν πάντοτε χτισμένα κοντά σε κάποιο ναό. Η ερμηνεία των έργων γινόταν πλέον από άνδρες που, πριν από όλα, ήταν ηθοποιοί. Οι θεατές εξακολουθούσαν βέβαια να έχουν συνείδηση της θρησκευτικής σημασίας του έργου, έμαθαν όμως σιγά σιγά και να αντιμετωπίζουν τα δρώμενα σαν έργο τέχνης και κάποτε σαν ψυχαγωγία.

B. Ρωμαϊκή περίοδος

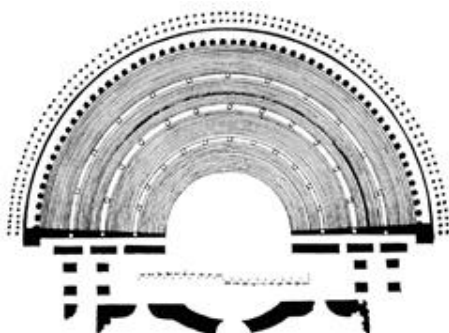
Ουσιαστική διαφορά της ρωμαϊκής σκηνης (scaena) από τα ελληνικά πρότυπα είναι το ότι ενώνεται αρχιτεκτονικά με το κοίλο, πάνω από τις παρόδους. Αυτό αποδομεί το «τέλειο» σχήμα του κύκλου, σε αναλογία της πολιτικής μετάλλαξης και της ύπαρξης ενός αυτοκράτορα που δημιουργεί θεατρικό πολιτισμό με άλλα κίνητρα. Από τα χρόνια του αυτοκράτορα Αυγούστου και έπειτα διαπιστώνεται έξαρση στην κατασκευή θεάτρων σε όλη την έκταση της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Πρώτος ο Αύγουστος χρησιμοποίησε τα θέατρα ως μέσο προπαγάνδας υπέρ της πολιτικής του ιδεολογίας, της ύπαρξης δηλαδή μιας μεγάλης Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας (imperium romanum) που εγγυάται την ευημερία και την ελευθερία των πολιτών της. Όλες οι επαρχίες της αυτοκρατορίας σε Ανατολή και Δύση γεμίζουν με θεατρικά οικοδομήματα. Ακόμα και μικρές πόλεις στη Μικρά Ασία ή την Αφρική, που λίγο νωρίτερα ήταν φτωχές ή ακατοίκητες, αποκτούν μνημειώδη μαρμάρινα θέατρα. Στόχος ήταν οι κάτοικοι και των πιο απομακρυσμένων περιοχών να αισθανθούν κομμάτι του ρωμαϊκού κόσμου και τρόπου ζωής. Ο Viollet Le-Duc ισχυρίζεται πως το κύριο χαρακτηριστικό των Ρωμαίων είναι το δαιμόνιό τους να οργανώνουν και να κυβερνούν και αυτό ορίζει ως τη βασική διαφορά τους με τους Έλληνες.

³ www.ntua.gr/dromena/rizestheatrou.htm

Αλλά ήταν διατεθειμένοι να δώσουν το φως του πολιτισμού στα κατακτημένα έθνη. (σελ. 97)

Η αγάπη των Ρωμαίων για την οργάνωση και την τάξη από τη μία πλευρά και την πολυτέλεια από την άλλη οδήγησε στην κατασκευή θεάτρων που εντυπωσίαζαν για την οργάνωση και το σχεδιασμό τους, αλλά και για τον πλούτο, τη μεγαλοπρέπεια και τη χλιδή τους. Τα εντυπωσιακά επιτεύγματα οφείλονται στις τεχνολογικές κατακτήσεις της εποχής, που τους επέτρεψαν να προχωρήσουν σε λύσεις πρωτότυπες, π.χ. στην κατασκευή θεάτρων σε εδάφη τελείως επίπεδα, στοιχείο που αποτελεί τη βασική διαφορά των ρωμαϊκών θεάτρων από τα αντίστοιχα ελληνικά. Οι Ρωμαίοι χρησιμοποίησαν σε μεγάλο βαθμό τα τόξα και τις καμάρες, κι έτσι προχώρησαν στη λύση των θολωτών κατασκευών, που διατάσσονταν ακτινωτά κάτω από το κοίλο (cavea, auditorium), με αποτέλεσμα τα θέατρα να αποκτούν εξωτερικά τη μορφή πολυώροφων μνημειακών οικοδομημάτων. Αυτές οι κατασκευές έδιναν στο ρωμαϊκό κοίλο μεγαλύτερη κλίση απ' ό,τι στο ελληνικό.

Αυτή ακριβώς η ιδιοσυγκρασία των Ρωμαίων δημιουργεί τα μεγαλοπρεπή κτίσματα με ενότητα όγκου (σε αντίθεση με το αρχαίο Ελληνικό θέατρο) με τεράστιους τοίχους με γλυπτά και επιβλητική μεγαλοπρέπεια. Το αποτέλεσμα στις παραστάσεις ήταν το εξής: Ο ηθοποιός καταδικάστηκε να εξαφανιστεί κάτω από το καταθλιπτικό βάρος μιας τέτοιας μόνιμης σκηνικής φαντασμαγορίας. Αλλά αυτό δεν έχει σημασία την εποχή εκείνη, κατά την οποία ο ηθοποιός ήταν μπορεί να ήταν κάποιος δούλος ή αιχμάλωτος μιας κατακτημένης χώρας. Σημασία είχε η όσο το δυνατόν μεγαλύτερη επίτευξη εντυπώσεως. (Αθανασόπουλος σελ. 53)



Γ. Μεσαίωνας:

Η αλληλεπίδραση αρχιτεκτονικής και θεάτρου στο Μεσαίωνα είναι έντονα διακριτή. Ειδικά την εποχή εκείνη, η θρησκεία έχει τόσο μεγάλη αξία στη ζωή της κοινωνίας άρα και του θεάτρου και το κτίσιμο ναών χαρακτηρίζει την αρχιτεκτονική της εποχής. Ο

Μεσαίωνας με έναν ιδιαίτερο τρόπο είχε τη δική του ιστορία στο παγκόσμιο θέατρο. Κοινωνικά και πολιτικά χαρακτηρίστηκε από τη προσκόλληση στην πίστη και στην αύξηση της απόστασης του «μικρού» ανθρώπου» από τον «τεράστιο» Θεό. Η αναφορά αυτή δε γίνεται τυχαία γιατί στην πορεία της ιστορίας θα φάνει μια ενδιαφέρουσα καμπύλη της σχέσης αυτής. Ακολουθώντας τις αντιλήψεις της εποχής, το θέατρο είχε καθαρά θρησκευτικό χαρακτήρα και οι θεατρικές σκηνές της εποχής, αρχικά, δεν ήταν τίποτε άλλο από τις ίδιες τις εκκλησίες, με μικρές εξαιρέσεις, κάποιους οικογενειακούς θιάσους που περιόδευαν δίνοντας παραστάσεις σε πανηγύρια και γιορτές και κάποιες φάρσες που γεννήθηκαν μέσα από έθιμα του καρναβαλιού σαν αντίδραση στην καταπιεστική εξουσία – κυρίως της εξουσίας. Η αδυναμία πολλών πιστών να διαβάσουν τα κείμενα πίστης οδήγησε τον κλήρο να εκμεταλλευτεί τη δύναμη του θεάτρου για να διδάξει τις ιστορίες του Χριστού - τα θαύματα και τα πάθη του - και να σατιρίσει το Διάβολο. Έτσι, γεννήθηκαν τα μεσαιωνικά μυστήρια, που εντοπίζονται για πρώτη φορά τον 9ο μ.Χ. αιώνα, στη Βοημία, σε ένα μοναστήρι και συνδέονται με το όνομα της μοναχής Χόρβιτς.⁴ Να προστεθεί και το γεγονός ότι η θεία λειτουργία γινόταν στη λατινική γλώσσα. Για να γίνει κατανοητό το κείμενο έπρεπε να εικονοποιηθεί το θέμα. Με τέτοιο κίνητρο, οι χορηγοί της εποχής ήταν ο ίδιος ο κλήρος, οι επίσκοποι και οι φεουδάρχες. Αυτοί χορηγούσαν το σκηνικό που το αποτελούσαν σκεύη και έπιπλα της δικής τους περιουσίας. Το πρώτο σκηνικό λοιπόν ήταν το ιερό των ναών και τα έπιπλα του ήταν έπιπλα από την ίδια εποχή. Υπήρχε όμως ένα ακόμα στοιχείο που έπρεπε να εξελιχθεί: Η προσέγγιση μεγαλύτερου κοινού και η διατήρησή του με πιο ενδιαφέροντα θεάματα. Η κωμωδία λοιπόν, ανέκαθεν πιο εύπεπτη στο απλό κοινό, προκαλούσε μια μεγαλύτερη έλξη, αλλά μετέτρεπε και τον καταναυκτικό χώρο της εκκλησίας σε τόπο οχλαγωγίας. Το γεγονός αυτό, μετέφερε τη νέα βασική θεατρική σκηνή στο εξωτερικό της εκκλησίας. Με αυτό τον τρόπο ο κλήρος πέτυχε δύο στόχους:

-«Γαλήνεψε» το εσωτερικό της εκκλησίας.

-Κράτησε υπό την επίβλεψή της την τόσο ελκυστική στην ανθρώπινη συνείδηση θεατρική τέχνη.

-Η υπόσταση του νέου σκηνικού χώρου με φόντο την πρόσοψη της εκκλησίας διατηρήθηκε με την παρουσία ενός υπερυψωμένου παταριού στο ύψος ενός ανθρώπου – για καλύτερη οπτική. Το τελικό αποτέλεσμα αποτελούταν από την πρόσοψη του ναού, το πατάρι – επίπεδο και διάφορα οικήματα σε σχήμα περιπτέρου πάνω του που συμβόλιζαν τις αλλαγές των χώρων.

Παράλληλα με το «επίσημο» θέατρο της εποχής, αναπτύχθηκε και ένα κοσμικό θέατρο, που φυσικά και αυτό τελούσε υπό την αιγίδα και τον έλεγχο της θρησκευτικής εξουσίας. Ευσεβείς (το σημαντικότερο) αστοί δημιουργούσαν παραστάσεις με ανάλογα θέματα, με χρήση κωμικών στοιχείων – πάντα εις βάρος των διαβόλων και των δαιμόνων – όπου στο τέλος, ο Χριστιανισμός, πάντα τους υπέτασσε. Ο σκηνικός χώρος ήταν κινούμενος σε κάρα, πολύ φτωχότερος του θεάτρου της εκκλησίας, τουλάχιστον στον πρώιμο θεατρικό μεσαίωνα, καθώς στο τέλος πια του μεσαίωνα, αυτές οι θεατρικές συντεχνίες ήταν καλά

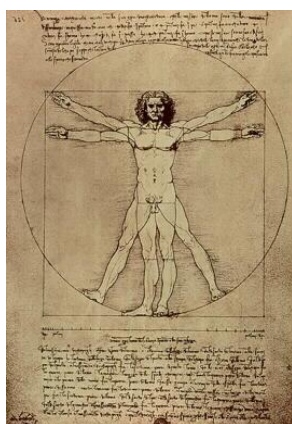
⁴ <http://theatrorama.eu>: Το θέατρο στο μεσαίωνα.

οργανωμένες με μόνιμα σκηνικά εφόδια και ειδικά αμάξια για τις μεταφορές τους. Η γεννηθείσα αυτή παράδοση θα οδηγήσει στην αναγέννηση του νεότερου Ευρωπαϊκού θεάτρου, σε κάθε χώρα με διαφορετική ένταση και ρυθμό.



Συμπερασματικά, η πίστη και η διδαχή της θρησκείας είναι αυτές που κατευθύνουν αποκλειστικά το σκηνογραφικό και χωρικό μόρφωμα με απώτερο σκοπό την μετατόπιση της θεατρικής πράξης σε πράξη μύησης στον Χριστιανισμό ως δόγμα και όχι ως παράσταση αγάπης.

Δ. Η αναγέννηση



«Βιτρούβιος άνθρωπος - DaVinci»

Ο θεατρικός μεσαίωνας, σταδιακά μεταμορφώνεται χάρις στην αλλαγή της θεματικής του κατά τον 14^ο αιώνα. Από τα πάθη του Χριστού και των Αγίων το κέντρο ενδιαφέροντος γίνεται εν μέρει ο άνθρωπος. (Μπορεί να διακριθεί το ανάλογο του γεγονότος στη Αρχαιοελληνική μετάβαση από τον θεοσεβούμενο Αισχύλο μέσω του μεταβατικού Σοφοκλή, στον ανθρωποκεντρικό – αναγεννησιακό Ευριπίδη) Κυριαρχεί το είδος του θαύματος (miracle), που θέτει επί σκηνής μια θεϊκή παρέμβαση (ενός Αγίου, της Παρθένου) υπέρ ενός θνητού ήρωα. Τα 40 περίπου θαύματα» της Παρθένου που συντέθηκαν μεταξύ 1339 και 1382 μαρτυρούν για την επιτυχία του είδους. Τον επόμενο αιώνα βεβαίως, συνεχίζεται η παρουσίαση θεμάτων με τη ζωή του Χριστού, από τον Ευαγγελισμό μέχρι την ανάσταση, και έφταναν έως και τη Δευτέρα Παρουσία, στα λεγόμενα «Μυστήρια». Τα ωριμότερα «μυστήρια» γράφτηκαν κατά τον 15^ο αιώνα: «Τα

πάθη» του Mercade (1420), του Greban (1452) και του Michel (1482). Εκεί ο «Δραματικός διάλογος» κάνει το αποφασιστικό βήμα προς την εκκοσμίκευση της θεατρικής δράσης. Θέτει στο επίκεντρο θέματα της ηθικής τάξης, ώστε να διαπαιδαγωγείται το κοινό. Χαρακτηριστικά παραδείγματα, «Η ηθική του καλού και του κακού» (Rennes (1439) όπου τίθεται το θέμα της επιλογής ανάμεσα στους δύο δρόμους. Και «Η καταδίκη του Συμποσίου» του De La Chesnaye (1507) που εξαιρείται η μετριοπάθεια. Έτσι, η δραματική τέχνη φτάνει από το θρησκευτικό, στο ηθικό και, τέλος, στον κοινωνικό προβληματισμό. Εγκαταλείποντας τα θεία πάθη, θέλει να διδάξει στο κοινό, την ανθρώπινη μιζέρια.⁵ Το δέκατο πέμπτο αιώνα, η Ευρώπη βγαίνει από τη θεοκρατούμενη και αιματηρή εποχή με κέρδη και απώλειες. Η δημιουργία σταθερών εθνικών κρατών, η ίδρυση Πανεπιστημίων, η άνθηση ενός κοσμικού πνεύματος συγκαταλέγονται στα κέρδη της αλλαγής. Στις απώλειες, κυριαρχεί η καταστροφή του συλλογικού χρόνου, στοιχείο δομικό στη θεατρική δράση. Καθώς ο Ευρωπαίος πολίτης επωμίζεται εθνικές, πολιτικές και κοινωνικές ευθύνες, ο ήλιος και η καμπάνα δεν επαρκούν για να βηματοδοτήσουν τις δραστηριότητές του. Ο χρόνος τρέχει γρηγορότερα και καθίσταται προσωπικός (αυτή η φράση, στη σημερινή εποχή, έχει πάρει τέτοιες διαστάσεις αλήθειας, σε σημείο που να καθοδηγεί εξ ολοκλήρου τη δραστηριότητα της ανθρωπότητας). Η αναγέννηση (ένας ορισμός που δόθηκε τον 19^ο αιώνα από έναν Ελβετό ιστορικό, τον Jacob Burckhardt) ξεκινά από την Ιταλία με δύο σημαντικά ιστορικά γεγονότα:

-Την άλωση της Κωνσταντινούπολης του 1453. Το γεγονός αυτό οδήγησε όλους τους λόγιους της περιοχής σε μετανάστευση προς δυσμάς, περνώντας την τουρκοκρατούμενη Ελλάδα και καταλήγοντας στις πλούσιες, λόγω των μαικηνών, Φλωρεντία και Ρώμη. Η Μέδικοι στη Φλωρεντία, και ο κλήρος στη Ρώμη είχαν ιδιαίτερη αδυναμία στις τέχνες. Οι ευτυχείς συγκυρίες της διάθεσης χρήματος και της ύπαρξης γνώσης, οδήγησαν στην σημαντική ανάπτυξη της καλλιτεχνικής δημιουργίας.



-Την ανακάλυψη της τυπογραφίας περίπου την ίδια χρονολογία (1452). Αυτή επέτρεψε την αναπαραγωγή κειμένων που ανέβασαν το πνευματικό επίπεδο του λαού και ξέφυγαν από τον σκοταδισμό των προηγούμενων ετών. Η γνώση όπως λέει ο Francis Bacon, είναι δύναμη και η δύναμη επιτρέπει στο άνθρωπο να καταλάβει το μέγεθός του και την

⁵ <http://www.iatrikionline.gr>: Το θέατρο της Μεσαιωνικής μελαγχολίας.

αξία του. Οι αναλογίες των νέων αρχιτεκτονημάτων έχουν ανθρωποκεντρικά δεδομένα και προσεγγίζουν τη, μέχρι τότε, απέραντη θεϊκή διάσταση.



«Γουτεμβέργιος 1452»

Μια «αρχιτεκτονική» επεξήγηση είναι εύκολη αν μελετήσει κανείς, ως ανάλογο, τη μετάβαση από το (Αισχύλειο) γοτθικό ρυθμό του καθεδρικού της Κολωνίας στο , στο (Ευριπίδειο) Αναγεννησιακό Tempietto του Bramante.



Όσα γράφτηκαν παραπάνω οδήγησαν στην νέα διάσταση του αναγεννησιακού θεάτρου. Οι περιπλανώμενοι θίασοι και η απομάκρυνση από τον σκοταδισμό, δημιούργησαν την commedia dell' arte. (Η θεατρική παράδοση που γεννήθηκε στην Ιταλία αποτελεί ουσιαστικά την πολιτιστική παράδοση της χώρας, ειδικά για την εποχή εκείνη. «Κωμωδία της τέχνης», είναι η ακριβής μετάφραση της ορολογίας αυτής, με την εξής επισήμανση:



Ο προσδιορισμός «τέχνη» χρησιμοποιείται, όχι ως καλλιτεχνία, αλλά ως τεχνική και επαγγελματισμός.⁶ Είναι η κωμωδία που δημιουργείται από επαγγελματίες ηθοποιούς σε αντίθεση με τους ερασιτέχνες ηθοποιούς της λόγιας κωμωδίας. Περίπου στα τέλη του 16^{ου} αιώνα (1576) στήνονται ευτελή σκηνικά σε πλατείες όπως αυτή του Αγίου Μάρκου στη Βενετία. Μπροστά κάθονται προνομιούχοι θεατές και αμφιθεατρικά όλοι οι υπόλοιποι. (Η ύπαρξη προνομιούχων θέσεων είναι ίσως ή μοναδική «σταθερά» της θεατρικής ιστορίας από τον Θέσπη μέχρι σήμερα - οι εξαιρέσεις είναι σε πειραματικές μορφές αναπαραστατικών τεχνών...) Η *commedia dell' arte* είναι μια νέα διεθνής γλώσσα, μια πρώτη μορφή παγκοσμιοποιημένης θεατρικής φόρμας από την οποία επηρεάστηκαν μεταγενέστερα, ο Τσάρλι Τσάπλιν, ο Μαρσέλ Μαρσώ και ο Ντάριο Φο. Η δομή της στηρίζεται στην αυτοσχεδιαστική ικανότητα των ηθοποιών. Αυτοί δεν είχαν τη δυνατότητα να στηριχθούν πάνω σε ένα καλοδομημένο σενάριο ούτε στην απόλαυση της μουσικής αλλά και ούτε στην ομορφιά και στον εντυπωσιασμό που προκαλούσε ένας τέτοιος σκηνικός χώρος. (Ένα ανάλογο κοινωνικό και πολιτιστικό γεγονός παρατηρείται και στην Αγγλία αλλά και στην Ισπανία, με την εμφάνιση των Shakespeare και Lope De Vega αντίστοιχα.)

Η βασική μορφή της σκηνής δεν άλλαξε. Τα θέματα των παραστάσεων άλλαξαν. Η ανύψωση του ανθρώπου, μετέλλαξε τη βασική ιστορία τους από τα πάθη του Χριστού στα πάθη του ανθρώπου, στον έρωτα και στο χρήμα. Όσο για τη σκηνή, δύο στοιχεία αξίζουν αναφοράς. Το πρώτο, είναι η δημιουργία ενός σταυροδρομιού πάνω της. Οι δύο άξονες που το αποτελούν δημιουργούνται ως εξής: Στην παράλληλη διεύθυνση με τα μάτια των θεατών, ο ένας άξονας ορίζεται από τα κτίσματα που κατασκευάζονται (τρισδιάστατα). Ο άλλος ορίζεται από τη ζωγραφική απεικόνιση στο πίσω πανό – φόντο. Για να επιτευχθεί αυτό, απαιτείται η χρήση μια ιδιότητας του χώρου που «επαναχρησιμοποιήθηκε» με μεγάλη λατρεία από αυτήν την εποχή: Της προοπτικής. Είναι το σημαντικότερο στοιχείο που εισάγεται αυτήν την περίοδο στις εικαστικές τέχνες και ανατρέπει τη θεωρία και τη δομή τους. Η δύναμη της θεατρικής επιρροής μεγάλωνε αλλά παράλληλα και απομακρυνόταν από την προγενέστερη ρίζα της, την εκκλησία. Τα θέματα ήταν πια εμπνευσμένα από την αρχαιότητα, που υπήρχε η δυνατότητα να μελετηθεί: Βουκολικά, μυθολογικά, ειδύλλια, αλληγορίες και μυθιστορηματικές περιπέτειες. Αυτά τα διάνθιζαν

⁶ <https://el.wikipedia.org>: Commedia dell' arte

και με ιντερμέδια χορευτικά, τραγουδιστά και μουσικά. Η εξέλιξη τους ήταν αργότερα η όπερα και το μπαλέτο.

Η κοσμικότητα του νέου θεάτρου άλλαξε και τους νέους επίσημους χώρους του. Οι παραστάσεις δίνονταν σε μεγάλες σάλες ιδιωτικών ή δημοσίων μεγάρων κατάλληλα διαρρυθμισμένες. Η σκηνή στηνόταν στο βάθος της αίθουσας, ξύλινη και ανυψωμένη πάντα και για το διάκοσμο και τη σκηνική παρουσίαση των έργων συνεργάζονταν μεγάλοι καλλιτέχνες, όπως ο Φίλιππο Μπρουνελλέσκι και ο Λεονάρντο Ντα Βίντσι. Με το προοπτικό σχέδιο δημιουργούσαν την εντύπωση ατελείωτου βάθους, απέραντων κήπων ή δάσους, δρόμων που απομακρύνονταν, τοπίων, θάλασσας κλπ. Μηχανικά τρυκ συμπλήρωναν το μεγάλο αυτό θέαμα. Μπροστά σε τέτοιες απαιτήσεις ο χώρος της σκηνής μεγαλώνει και η διαμόρφωση γίνεται και πιο σύνθετη. Τα σκηνικά δεν περιορίζονται μόνο στα παραβάν ή στην αυλαία του βάθους, αλλά προστίθενται και πλαϊνά με αλληπάλληλες κουίντες.

Το πάντρεμα του λαϊκού με το επίσημο θέατρο έγινε όταν ισχυροί θίασοι της *commedia dell'arte*, νοίκιαζαν τα μεγάλα θέατρα για να δώσουν ολόκληρο δικό τους πρόγραμμα. Εκεί, το θεατρικό αυτό είδος απογείωσε και στις δικές του παραστάσεις την προοπτική δίνοντας εκπληκτικά αποτελέσματα ψευδαίσθησης με ζωγραφικά σκηνικά στις περιορισμένου βάθους νέες κτιστές σκηνές. (προς το τέλος της αναγέννησης), με την κεντρική και τις δύο πλαϊνές πύλες σα βάση. Στο άνοιγμά τους τοποθετούνται ζωγραφιστά πανό που αφήνουν να φαίνονται προχωρώντας δε προοπτικό βάθος κάθετοι δρόμοι και παραδρόμια που δήθεν καταλήγουν στην πλατεία της σκηνής.

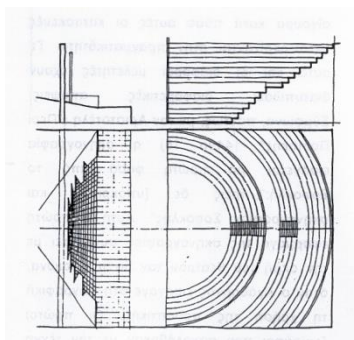
-Είναι πιθανή η επίδραση της αρχιτεκτονικής και της δομής της πόλης στην ανάπτυξη του θεάτρου αυτού. Έχοντας ως παράδειγμα την πλατεία του Αγίου Μάρκου όπου και αποτελεί τον κύριο χώρο συγκεντρώσεων των πολιτών ως συνδυασμός πλατείας και εκκλησίας, το ίδιο το πολεοδομικό φαινόμενο οδηγεί τον θεατή στο θεατρικό χώρο. Υποθέτοντας πως η Βενετία, δεν είχε αυτήν τη δομή, η τύχη των παραστάσεων θα ήταν διαφορετική. Η μορφή της πόλης στάθηκε αρωγός στη θεατρική ανέλιξη. Αντίστοιχο και ίσως χαρακτηριστικότερο παράδειγμα είναι και η μορφή της δόμησης σε Ισπανικές πόλεις όπως η Σεβίλλη και η Μαδρίτη. Εκεί, ανάμεσα στους τοίχους των σπιτιών σχηματίζονταν πλατείες-προαύλια. Τα παράθυρα και τα μπαλκόνια ήταν θέσεις προνομιούχων θεατών (θεωρεία). (Αθανασόπουλος σελ. 77) Έτσι, τα *coralles*, όπως ονομάζονταν οι πλατείες αυτές, ήταν οι πρώτοι θεατρικοί χώροι όπου το 1574 εμφανίστηκε και ο πρώτος ιταλικός θίασος της *commedia dell'arte*.

Η Ιταλική αναγέννηση έδωσε τεράστια ώθηση στην αρχιτεκτονική - τρισδιάστατη – προοπτική πλευρά των σκηνικών. (Αυτό συνεχίστηκε και στο μπαρόκ με ακόμη μεγαλύτερη μεγαλοπρέπεια και βελτιωμένες τεχνικές.)

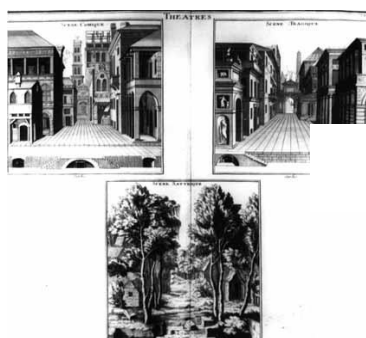
Την περίοδο αυτή ο Sebastiano Serlio αποτυπώνει τρία σταθερά πρότυπα για τρία διαφορετικά θεατρικά είδη. Τραγωδία. Κωμωδία, σατυρικό δράμα) Επίσης η κτιστή σκηνή, παύει να είναι ελεύθερο πατάρι. Είναι στεγασμένη, με σταθερούς πλαϊνούς τοίχους δίνει τον τύπο της *Boite Italienne* που θα επικρατήσει στο Ευρωπαϊκό θέατρο και υπάρχει εν πολλοίς, μέχρι και σήμερα. Ονομάστηκε έτσι, ως ένα κουτί που του λείπει ένας τοίχος.

Σκηνογραφικοί στόχοι της εποχής εκείνης, ήταν η μεγαλοπρέπεια, η πιστότητα και η συνθετικότερη αντίληψη. Ο φωτισκιάσεις πλαισιώνουν τη σχεδιαστική προοπτική. Στην Ιταλική Αναγέννηση επίσης, έχουμε αναβίωση πολλών αρετών του αρχαίου Ελληνικού πολιτισμού και το θέατρο – η κωμωδία και η τραγωδία αποτελούν τεράστιο κομμάτι του, κυρίως η δεύτερη. Ένας από τους μεγαλύτερους θεωρητικούς και αρχιτέκτονες, ο Palladio δημιουργεί την εποχή εκείνη το περίφημο Teatro Olimpico της Vicenza, ένα από τα αριστουργήματα της αναγεννησιακής περιόδου

Την ίδια περίπου εποχή, ο πρώτος αρχιτέκτονας – σκηνογράφος του οποίου κάποια σχέδια σώζονται ακόμα και σήμερα, ο Sebastiano Serlio (1457-1554), δημιουργεί τρία στερεότυπα για το θέατρο⁷ (Αθανασόπουλος σελ. 69) και το αποτέλεσμα αποτελεί πρότυπο για πολλούς Ευρωπαίους σκηνογράφους⁸ μέχρι και σήμερα. Την εποχή εκείνη, οι θεατρικές παραστάσεις είχαν σκηνικά με πολύ εντυπωσιακές κατασκευές, φαντασμαγορικές λύσεις, πολύπλοκα και ευρηματικά σκηνικά, που απαιτούν γνώσεις μηχανικής για να πραγματοποιηθούν⁹.



Sebastiano Serlio "de Architettura"



Serlio-3 Στερεότυπα για το θέατρο

Όπως προαναφέρθηκε, η Ιταλική Αναγέννηση αποτέλεσε σταθμό για το Ευρωπαϊκό θέατρο. Έχουμε τη δημιουργία μονίμων χτιστών σκηνών που η διαρρύθμισή τους θυμίζει Πομποιηνά πρότυπα, με την κεντρική και τις δύο πλάγιες πύλες σε βάση. Στο άνοιγμα των πυλών τοποθετούνται τα πανό, που αφήνουν να φαίνονται προχωρώντας σε προοπτικό βάθος, κάθετοι δρόμοι και παραδρόμια που δήθεν καταλήγουν στην πλατεία της σκηνής. Η χτιστή σκηνή αυτή παύει να αποτελεί ένα ελεύθερο πατάρι, αλλά είναι στεγασμένη, κλειστή στο βάθος και με σταθερούς πλαϊνούς τοίχους, και θα δώσει την Boite Italienne που θα επικρατήσει στο Ευρωπαϊκό θέατρο.

Ο Serlio στο βιβλίο του "de Architettura" συνοψίζει την αρχιτεκτονική του στην Αναγέννηση. Δέχεται σαν προϋπόθεση ότι το σχέδιο για το αμφιθέατρο και τη σκηνή πρέπει να είναι ένας χώρος παραλληλόγραμμος, με τη σκηνή στη μια πλευρά του και τις κερκίδες για τους θεατές σε ημικυκλική διάταξη στον υπόλοιπο χώρο και, το σημαντικότερο, αναφέρεται στη θεατρική σκηνή με έντονη χρήση της προοπτικής. Πριν από τον Serlio

⁷ Κάποιοι αριστοκρατικού ή πριγκηπικού σπιτιού.

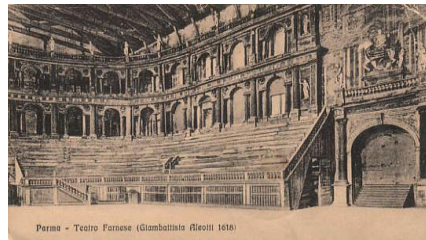
⁸ Στους πρώτους αρχιτέκτονες των θεάτρων ανέθεταν και τη σκηνική μελέτη των παραστάσεων.

⁹ Το φαινόμενο αυτό θα διατηρηθεί και την εποχή του μπαρόκ με ακόμη πιο τελειοποιημένες μηχανές, πιο πολύπλοκες λύσεις και εντυπωσιακότερα effects. Πάντα όμως ζωγραφικά, χωρίς πραγματικά τρισδιάστατες προσπάθειες

βρίσκουμε την πρώτη νύξη για προοπτική από τον Pelegrino στην “Casetina” του Ariosto. Έχουμε προοπτική απεικόνιση ενός τοπίου με σπίτια, εκκλησίες, καμπαναριά και περιβόλια. Μετά τον Pelegrino και το Serlio, ο επόμενος μεγάλος σταθμός για την προοπτική και την απεικόνιση του θεατρικού χώρου, είναι, στο 1613, η δημιουργία του Teatro Farnese (πρώην αίθουσα όπλων – palazzo Pilotta). Εκεί, οι παραστάσεις αναπτύσσονται σε έναν πραγματικά τρισδιάστατο χώρο, τοποθετείται αυλαία και αυτό θα δώσει το δικαίωμα και την δυνατότητα στο σκηνογράφο να αλλάζει το σκηνικό κατά την διάρκεια της παράστασης. Αυτό γινόταν με τον εξής τρόπο: Στα ανοίγματα του τοίχου της σκηνής υπήρχαν τριγωνικά πρίσματα (η επιρροή είναι προφανής από τους αρχαίους περιάκτους) τα οποία περιστρέφονταν και ανάλογα με τον τρόπο συνδυασμού τους, έδιναν την ανάλογη εικόνα.



Αρχαίος περιάκτος

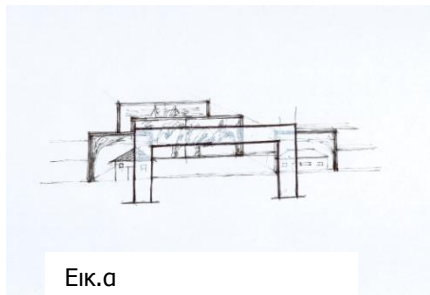
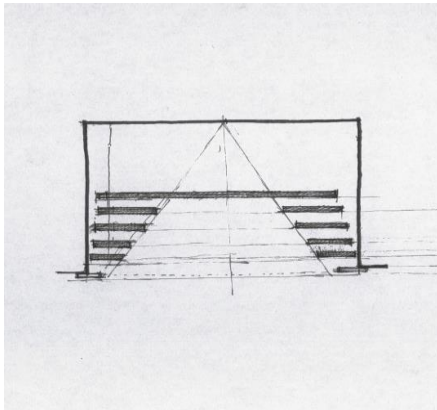
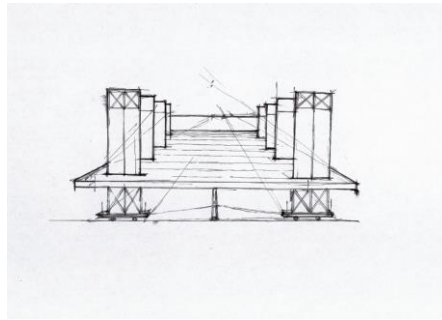
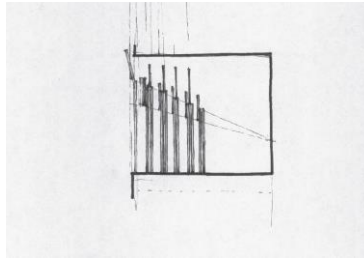


Teatro Farnese, Parma

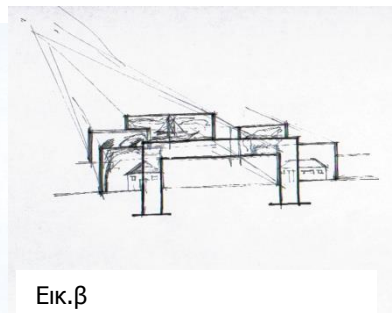
Αυτή η μέθοδος στην εξέλιξή της δημιούργησε την περίφημη Ιταλική σκηνή και θα δώσει τη δυνατότητα στους δημιουργούς για μεγάλες επινοήσεις και αλλαγές του χώρου. (Αθανασόπουλος σελ. 74) Στην τελική της μορφή, η Ιταλική σκηνή αποτελείται από τρία βασικά μέρη:

1. Τα πλευρικά πτερύγια (κουίντες).
2. Το βάθος της σκηνής (φόντο).
3. Τα πετάσματα της οροφής (αέρια, φρίζες). (Αθανασόπουλος σελ. 85)

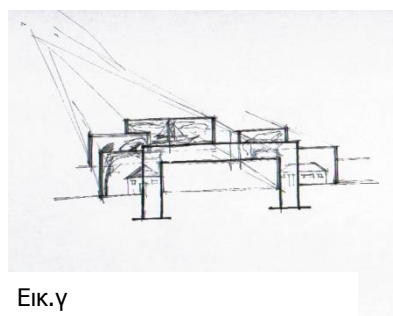
Στη θέση κάθε πτερυγίου υπάρχει ένας μηχανισμός μεταφοράς και αλλαγής. Ο μηχανισμός αυτός αποτελείται από μία στενόμακρη πλαισιωτή κατασκευή, ένα τελάρο συνήθως ξύλινο στο κάτω μέρος του οποίου υπάρχουν ρόδες και άνω αναρτήσεις για να κρατάν σταθερά τα πολλές φορές πανύψηλα σκηνικά.. Ολόκληρη η κατασκευή στηρίζεται πάνω σε μια βάση που κυλά πάνω στο δάπεδο της οποίας υπάρχει σχισμή που επιτρέπει αυτήν την κίνηση. Για μεγαλύτερη δυνατότητα αλλαγής των σκηνικών και μεγαλύτερη αξιοποίηση του χώρου, σε κάθε βάση τοποθετούνται δύο ή και περισσότερα πλαίσια.



Εικ.α



Εικ.β



Εικ.γ

Η εξέλιξη της Ιταλικής σκηνής σε πρώτη φάση παρουσιάζεται στην Αγγλία από τον αρχιτέκτονα Inigo Jones. Ο Jones συνδύασε το ύφος του Serlio με τη λύση των περυγίων και κατέληξε στην εξής λύση: Κάθε ζευγάρι περυγίων (shutters) έχει ενωμένα αρχικά τα δύο του μέρη για την παρουσίαση μίας ενιαίας ζωγραφισμένης εικόνας. Απομακρύνοντας τα δύο περύγια στα πλάγια έχουμε από πίσω δύο νέα περύγια κλειστά –μία νέα εικόνα-η

οποία με τη σειρά της να σπάει στα δύο για άλλα δύο νέα πτερύγια και ούτω καθ' εξής (α, β, γ). Τέλος, για να μεγαλώσει το προοπτικό βάθος της σκηνής, τοποθετείται σειρά πλευρικών πτερυγίων που ενώνονται με τα ανοιγώμενα. (Αθανασόπουλος σελ. 89)

Είναι αντιληπτό από τα παραπάνω, ότι ο σκηνικός χώρος επηρεάζεται από τρία στοιχεία:

1. Την απεμπλοκή του από την εκκλησία και την ελευθερία των ηθοποιών να κινηθούν ανεξάρτητοι.
2. Την σχέση με τις νέες τεχνικές που υμνούνται από το εξελιγμένο «Βιτρούβιο», ουμανιστή, ισχυρό άνθρωπο.
3. Την επιστροφή δομών των κλασικών προτύπων που επανέρχονται στο προσκήνιο, ενταγμένων στους νέους σχεδιασμένους χώρους από «επώνυμους» Αρχιτέκτονες.

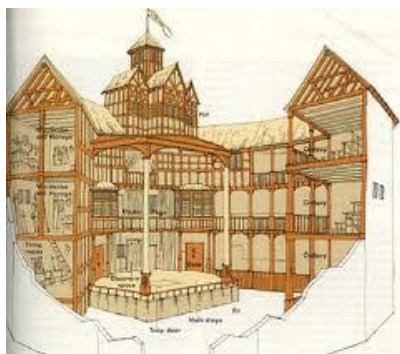
E. Ελισαβετιανό θέατρο.

Το Ελισαβετιανό θέατρο σπάει με τη δομή του μια θεατρική σύμβαση που γεννήθηκε με την Boite Italienne. Την απόσταση ηθοποιών και θεατών. Την ουσιαστική απόσταση και όχι μόνο ως χώρος. Από τη ρίζα της εποχής εκείνης γεννάται αυτή ακριβώς η μετάλλαξη. Και η ρίζα είναι το ίδιο το βασίλειο, η ίδια η Ελισάβετ. Κόρη ενός πληθωρικού και γλεντζέ βασιλιά, του Ερρίκου 8^{ου} και, η ίδια, με αντίστοιχη ιδιοσυγκρασία, λάτρευε το θέατρο αλλά, σε αντιστοιχία με την προσέγγιση του λαού από την ίδια, δημιουργεί και ενθαρρύνει ένα ανάλογο είδωλο θεατρικής δομής.

Η νέα αυτή δομή στην Αγγλία τοποθετεί τη σκηνή - υπερυψωμένα πάντα – σε αυλές πανδοχείων (που η ίδια η Ελισάβετ επισκεπτόταν συχνά) . Το πατάρι προχωρούσε ως το κέντρο της αυλής και στις τρεις πλευρές καθόταν το κοινό. Ακόμα και στις υπαίθριες παραστάσεις, η σκηνή ήταν σκεπασμένη με κινητή στέγη, φτιαγμένη με πρόχειρη κατασκευή. Τη σκεπή της σκηνής την υποστήριζαν δύο κολώνες (στις σταθερές κατασκευές) ή δύο κοντάρια (με τέντες και φόντο μια κουρτίνα στις ελαφρές). Στις πρώτες, στο βάθος σχηματιζόταν ένα μπαλκόνι που κάθονταν συνήθως οι μουσικοί ή χρησίμευε στη δράση (π.χ. το μπαλκόνι της Ιουλιέτας, το φάντασμα του Άμλετ, το σημείο). . Κάτω από το μπαλκόνι ήταν συνήθως οι είσοδοι των ηθοποιών.



Το μεγαλύτερο όμως ενδιαφέρον το παρουσιάζει η διαδικασία αλλαγής των σκηνικών και των χώρων δράσης. Ο τρόπος ήταν ο εξής: Κάποιος ηθοποιός την ανήγγειλε. (Πατρικαλάκης σελ. 18) Ή χρησιμοποιούσαν μια απλή επιγραφή. Αυτό εξηγεί και το γιατί τα Σαιξπηρικά έργα, γεννηθέντα ακριβώς σε αυτή εδώ τη συνθήκη, έχουν τόσες πολλές αλλαγές χώρων δράσης και ο συγγραφέας με τόση ευκολία μετέφερε την πλοκή σε άλλα μέρη. Αν αντιστρέψουμε το συμπέρασμα, η ίδια η δεινότητα συγγραφέων όπως ο Σαίξπηρ, ο Μάρλοου, ο Μπ. Τζόνσον και ο Φορντ ανέπτυξε τόσο τη φανταστική φύση του κοινού και η ποιότητα των κειμένων μείωσε την ανάγκη για πολλούς σκηνικούς εντυπωσιασμούς. Η αξία των κειμένων αυτών ή τουλάχιστον μερικών από αυτά, είναι μεγάλη, τεκμηριωμένη από τη διαχρονικότητα τους και την αντοχή στο χρόνο. Είναι επίσης σημαντική και εν συγκρίσει με τα «ελαφρά» θέματα των προηγούμενων εποχών που είχαν μεγαλύτερη ανάγκη για ταλαντούχους σκηνογράφους. Στη συγκεκριμένη εποχή, τίποτα δε δεσμεύει την ελευθερία της φαντασίας και οι Αριστοτελικοί κανόνες ενότητας τόπου και χρόνου, σπάνε. Συγκεφαλαιώνοντας, το σκηνικό διάκοσμο στο Ελισαβετιανό θέατρο τον αποτελούσαν: Το μπαλκόνι του βάρους,, που καμιά φορά είχε κι άλλο από πάνω, και διάφορα στοιχεία: ικριώματα, σκάλες, σημαίες, μερικά απαραίτητα έπιπλα, θρόνοι, καθίσματα κλπ., επιγραφές και στοιχεία του χώρου που τα περνούσαν από τη σκηνή οι ηθοποιοί, καθώς και τα καντηλιέρα και τα κεριά που είναι χαρακτηριστικά του θεάτρου αυτής της εποχής. Πολλές φορές χρησιμοποιούσαν και μικρότερα πατάκια μέσα στον υπάρχοντα χώρο για να παίξουν θέατρο μέσα στο θέατρο, όπως για παράδειγμα στον Άμλετ. Ο παραστάσεις που δίνονταν στην αυλή για τη βασίλισσα και τα χρηματοδοτούσε η ίδια ήταν σαφώς πιο πλούσιες. Αξίζει να δοθεί μια μικρή αναφορά στην αντίθεση του φτωχού, γενικά, σκηνικού με τα πλούσια, χωρίς ιστορική πιστότητα και ανταπόκριση στην πραγματικότητα, κοστούμια.



Παρατηρούμε λοιπόν, ότι η ανάπτυξη του θεάτρου τη συγκεκριμένη εποχή στη συγκεκριμένη περιοχή οφείλεται εν μέρει (γιατί δεν πρέπει να παραγνωριστεί η συγκυρία της ύπαρξης συγγραφικών μεγεθών της εποχής (Σαίξπηρ) , στην αμεσότητα της σχέσης της δεδομένης εξουσίας με το θέατρο αλλά και το λαό. Η αμεσότητα αυτή έφερε και μια αντίστοιχη δομή του σκηνικού χώρου, όπου θεατές και ηθοποιοί ήρθαν πιο κοντά. Αυτό

συνέβη και με τη προαναφερθείσα διάταξη των θεατρικών χώρων αλλά και με την «Μπρεχτική» ανακοίνωση των χώρων της ίδιας της παράστασης.



Το ευρωπαϊκό θέατρο, γενικές παρατηρήσεις.

Το Αγγλικό και το Ισπανικό θέατρο, που στηρίχθηκαν στα ονόματα του Σαίξπηρ, του Μάρλοου, του Θερβάντες του Λόπε Ντε Βέγκα παρέμειναν εθνικά μέχρι το διαποτισμό της Ευρώπης με το ρομαντικό πνεύμα που επέτρεψε τη διάχυση του εκάστοτε τοπικού πνεύματος σε άλλους τόπους. Παρόλο που παρουσίαζαν κοινή πορεία, δεν υπήρξε μεταξύ τους καμία επαφή, ίσως και λόγω των πολιτικών συνθηκών. (Χάρτνολ σελ. 104)

Στο Ιταλικό θέατρο, η κλασική ενότητα χώρου και χρόνου, την εποχή του πληθωρισμού του Μπαρόκ, διατηρείται αλλά επιτρέπει την έκλυση παραστάσεων της *commedia dell' arte* στη Γαλλία και στα μάτια του Ιταλικής καταγωγής Λουδοβίκου 14^{ου}. Το μπαρόκ σημαίνει για το θέατρο μεγάλο θέαμα και ειδικά στη Γαλλική βασιλική αυλή αυτό σημαίνει φτερά μεταξωτά και στολίδια. Επιβάλλεται η *boite italienne* για κάθε θεατρική εκδήλωση, με τη διαφορά ότι το βάθος της σκηνής μεγαλώνει και χρησιμοποιείται και μια δεύτερη μπούκα που κάνει πλαίσιο για τα σκηνικά. Το βασικό σκηνικό είναι κινητά πανό με ζωγραφικά τοπία και χώρους που αλλάζουν σε κάθε πράξη. Μεγαλώνει επίσης ο μη ορατός από τους θεατές χώρος για την αποθήκευση των σκηνικών όταν δεν είναι σε δράση. Αυτό οδηγεί σε μια πολυπλοκότητα των μηχανισμών που καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό το τελικό αποτέλεσμα. Πάντα υπάρχει και ένα φόντο (πιθανότατα ένας ουρανός) μπροστά από το οποίο αλλάζουν τα υπόλοιπα ζωγραφικά σκηνικά. Μονιμοποιείται η αυλαία και οι κατασκευές είναι ευτελείς κατασκευαστικά – ζωγραφισμένες και όχι μόνιμες.

Παρ' όλα αυτά κι όταν ακόμη ολοκληρώνεται η διαμόρφωση της σκηνής στον τύπο που θα παραμείνει μέχρι και σήμερα, τα σκηνικά δεν απομακρύνονται ουσιαστικά από τις βασικές μορφές που αναφέρει ο Βιτρούβιος ότι καθορίστηκαν από το Ρωμαϊκό θέατρο. Πρόκειται για τριών ειδών σκηνογραφικές απόψεις. Για τραγικά σατιρικά και κωμικά έργα. Στα σατιρικά έχουμε τοπία φύσης. Στα κωμικά αρχιτεκτονικά εξωτερικά αστικών σπιτιών. Στην τραγωδία αρχιτεκτονικά εξωτερικά παλατιών και μεγάρων. Πάντοτε με την ευρεία χρήση της προοπτικής. Στο κέντρο υπάρχει το βασικό άνοιγμα για την είσοδο των ηρώων. Η εκμετάλλευση του σκηνικού χώρου για την παράσταση και για το παίξιμο των ηθοποιών δεν έχει αλλάξει. Η κίνηση παρουσιάζεται σε θέσεις καταπρόσωπο του θεατή και με

ισομερή διάταξη προς το κέντρο, που αποτελεί και το συγκεκριμένο σημείο όρασης για το κοινό. Η διαμόρφωση του σκηνικού χώρου καθόριζε το παίξιμο και την αντίληψη της παράστασης. Ακόμα και στις πρώτες όπερες ο πρωταγωνιστής τραγουδούσε πάντοτε προς το κοινό μέχρι την έλευση του ρομαντισμού και την καταλυτική παρουσία του Βάγκνερ.

Αυτό που πρέπει να προκύψει ως συμπέρασμα είναι η μετάλλαξη της Ιταλικής *commedia dell' arte* που στην Ιταλία – την ανέκαθεν πρωτοπορούσα σε θέματα σχεδιασμού – έφτασε το μπαρόκ στο θέατρο στο απόγειό του, σε μια άλλη Γαλλική, εντυπωσιασμού και φενάκης, στην οποία φθίνει η αξία της προοπτικής, ακριβώς όπως και η φύση της εξουσίας των Βερσαλλιών και του χρυσού. Που κατέρρευσε στα χέρια των Γάλλων επαναστατών και του Ευρωπαϊκού διαφωτισμού.

Στ. Ρομαντισμός.

Είναι η εποχή του Βολταίρου του Ουγκώ, του Γκαίτε του Σίλλερ, του Ρουσσώ του Βάγκνερ αλλά και του «ρομαντικού ήρωα» Ναπολέοντα. Τα σκηνικά είναι συνεπή με το παίξιμο των ηθοποιών της εποχής. Δάση, βράχια, πύργοι, αρχαίοι ναοί με φυλλωσιές, εξοχικά σπίτια, νυχτερινές μυστηριακές ατμόσφαιρες είναι μερικοί από τους τρόπους χωρικής απόδοσης των ρομαντικών έργων που δεν περιορίζονται από την ενότητα χώρου.



Οι ανάγκη για μεγαλύτερη έκταση του σκηνικού είναι επιτακτική. Αυτό συμβαίνει πια από όλες τις πλευρές, όχι μόνο προς τα πλάγια και πίσω. Αλλαγές σκηνικών πραγματοποιούνται και προς τα πάνω, γεγονός που μεγαλώνει το "κρυφό" ύψος των σκηνών. Το βάθος μεγαλώνει και τοποθετούνται και αλλεπάλληλα σπετσάτα, ανάμεσα στα οποία κινείται ο ηθοποιός, σπάζοντας τη μετωπικότητα του παιχνιδιού, στοιχείο που θα εκμεταλλευτεί αργότερα ο νατουραλισμός. Η ζωγραφική απόδοση των σκηνικών με έφεση στο σκιοφωτισμό, διατηρείται, με απαραίτητη πια, την πιστή ιστορική αναπαράσταση τους (και η αντίστοιχη των κοστούμιών). Το τέλος του ρομαντισμού σηματοδοτεί μια σημαντική αλλαγή στη δομή του θεάτρου, που οφείλεται στο Βάγκνερ. Ο Βάγκνερ κατάργησε τα φώτα της πλατείας του θεάτρου (1876) και αυτό επέφερε τα εξής: Πρώτον, αύξησε την απόσταση μεταξύ ηθοποιών και θεατών και, δεύτερον, άλλαξε την αξία των ηθοποιών σε μια παράσταση με το να εξαφανίσει - με το σκοτάδι - την υπόσταση του κάθε θεατή που

ερχόταν στο θέατρο για να επιδείξει την παρουσία του. Το θέατρο του Βάγκνερ ονομάστηκε "ολοκληρωτικό θέατρο". Πρέπει να επισημανθεί η αξία της ανακάλυψης του ηλεκτρισμού, που κατάργησε τα κεριά, αύξησε τις δυνατότητες και μείωσε τους κινδύνους πυρκαγιών στα ξύλινα θέατρα.

Το κίνημα του ρομαντισμού, ήταν αναπόφευκτο να επηρεάσει και τον τόσο ευπρόσβλητο από ξένες επιδράσεις θεατρικό χώρο. Η αρχιτεκτονική της εποχής δίνει τα στοιχεία της και στα σκηνικά της εποχής¹⁰.

Οι σκηνογράφοι της εποχής θέλουν να ξεφύγουν από τον παραδοσιακό τρόπο σκηνογραφίας της Ιταλικής σκηνής, του Serlio και του Inigo Jones. Ο τρόπος αυτός έχει αρχίσει να γίνεται προβληματικός, γιατί περιορίζει την τρισδιάστατη ανάπτυξη των κινήσεων των ηθοποιών, αλλά και της σκηνογραφίας. Και αυτό γιατί οι σκηνές είναι έτσι διαμορφωμένες ώστε οι ηθοποιοί να μπαίνουν στη σκηνή είτε από τις πόρτες του προσκηνίου είτε ανάμεσα από τις κουίντες. Μετά το 1840 καθιερώνεται το λεγόμενο box-set (σκηνή-κύβος). Είναι ένα δωμάτιο που αποτελείται από τρεις τοίχους που χωρίζουν τη σκηνή από τα παρασκήνια και η είσοδος των ηθοποιών γίνεται από πόρτες (εικ.1). Το πρόβλημα που δημιουργήθηκε από την έλλειψη ευελιξίας αυτών των σκηνικών λύθηκε με δύο τρόπους:

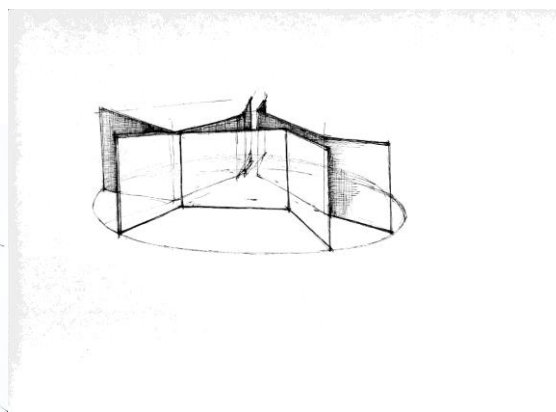
- Μεταφορά όλου του σκηνικού προς τα πλάγια ή προς τα πίσω.

-Περιστροφή σε μία μεγάλη πλατφόρμα όλων των εικόνων του έργου (εικ.2).

-Το πρόβλημα στα σκηνικά αυτά που δυσκολεύει ακόμα και σήμερα τους σκηνογράφους είναι πρόβλημα φωτισμού.



Εικ. 1



Εικ. 2

Ο ρομαντισμός, ως αρχή της νεωτερικότητας και ιδεαλιστικός προπομπός του μοντέρνου κινήματος, σε κάθε μορφή τέχνης, όφειλε να δώσει ρηξικέλευθες λύσεις. Το έκανε και στο θέατρο. Μορφολογικά, αρχικά, κυνήγησε το «υψηλό» και το «ιδανικό»

¹⁰ . Χαρακτηριστικό παράδειγμα, από μελέτη αρχιτέκτονα της εποχής, του K.F.Scinkel για την "Παρθένα της Νέας Ορλεάνης" – Βερολίνο 1817.

προσπαθώντας να ξεφύγει από τα όρια της υπάρχουσας σκηνής. Αυτό έγινε μόνο με την «έκλυση» του σκηνικού έξω από την μπούκα και όχι με την ανάμειξη ηθοποιών και κοινού. Σε αυτό το πλαίσιο έκανε το αντίθετο ώστε να τονίσει το μεγαλείο της θεατρικής πράξης, με αποκορύφωμα τον Βάγκνερ. Παράλληλα, για να παραμείνει συνεπής στις αναζητήσεις του, εφηύρε νέες λειτουργικές μορφές που εξυπηρετήθηκαν πολύ από την εξέλιξη της τεχνολογίας. Η σχέση αυτή βεβαίως, ήταν αμφίδρομη.



R. Wagner

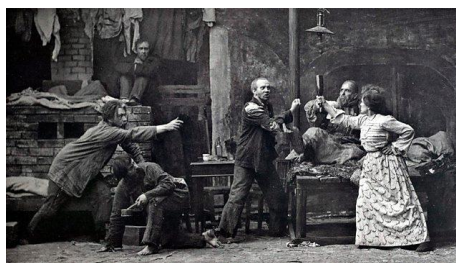
Z. Νατουραλισμός:

Στον τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα παρουσιάζεται η αντίδραση στις υπερβολές και στην ποιητική, μεγαλόπνοη φαντασία του ρομαντισμού. Έχουν προηγηθεί τα σοσιαλιστικά κινήματα και ο προβληματισμός πάνω στις συνθήκες που είχαν δημιουργηθεί από τη βιομηχανική επανάσταση και στις κοινωνικές αδικίες που επέφερε η διάδοση της μηχανής. Σε όλους τους τομείς της τέχνης παρακινείται το ενδιαφέρον για την αληθινή εικόνα που παρουσιάζει η πραγματικότητα. Ο ρεαλισμός, που κυριάρχησε στη ζωγραφική και στη λογοτεχνία, διοχετεύεται στο νατουραλιστικό θέατρο. Οι ήρωες είναι άνθρωποι της καθημερινότητας και τα πάθη τους δημιουργούνται από συγκρούσεις της πραγματικότητας. Τα αίτια είναι συνήθως κοινωνικά. Την εποχή αυτή, τη μεγάλη αλλαγή την φέρνει ο Αντουάν.



Είναι αυτός που μετατρέπει τη σκηνογραφία αλλά και τη σκηνοθεσία (ο σκηνοθέτης γίνεται ο "άρχοντας" της παράστασης) σε λειτουργικό κομμάτι της και αυτές τοποθετούνται στο κέντρο του προβληματισμού της θεατρικής δημιουργίας. (Να σημειωθεί

ότι από την αναγέννηση μέχρι τον Αντουάν, τη δουλειά του σκηνογράφου την αντιμετώπιζαν σαν κάτι χωριστό. Άνηκε στο θεαματικό - τεχνικό μέρος.) Ο νατουραλισμός, που με τον Αντουάν έφτασε στο σημείο να τοποθετήσει στη σκηνή αληθινά ωμά κρέατα και περιττώματα ζώων, έχασε τη φύση του θεάτρου και παγιδεύτηκε στην απόλυτη μίμηση. Ο Στανισλάβσκι είναι αυτός που με την χρήση του Νατουραλισμού ως μέσο και ως σκοπό, πήγε τη θεατρική τέχνη παραπέρα. Είναι αυτός που αναζήτησε την αλήθεια της ερμηνείας μέσα στη μνήμη του κάθε ηθοποιού, ο οποίος θα έβρισκε τα στοιχεία που θα χρησιμοποιήσει στο ρόλο του σε στοιχεία που έχει βιώσει μεταποιώντας τα με τρόπο χρήσιμο για το έργο. Οι ηθοποιοί δεν έπαιζαν αλλά «ζούσαν» τους ρόλους τους. Σκοπός του ήταν να βοηθήσει τους ηθοποιούς να εξωτερικεύσουν το γνήσιο ψυχικό τους κόσμο» (Σολωμός σελ. 93)



Stanislavski

Είναι διακριτή η προσπάθεια μιας καλλιτεχνικής επανάστασης μέσω του νατουραλισμού, δη του αντιστοιχίου θεάτρου με στόχο την αφύπνιση του πνεύματος. Σήμερα, μάλλον αντιλαμβανόμαστε αυτήν την απόπειρα ως αποτυχημένη, όμως είναι γεγονός ότι αυτή η σύγκρουση της θεατρικής πράξης με το «υψηλό» και το επιφανειακό, έδωσε σπουδαία εργαλεία στο μεταγενέστερο θέατρο. Συνοψίζοντας, η μορφή του σκηνικού χώρου δεν είχε μεγάλη σημασία όσο το περιεχόμενο του σκηνικού, που έπρεπε να είναι όσο το δυνατόν πιο κοντά στην πραγματικότητα που περιγράφει (όχι την αλήθεια που περιγράφει).

Η. 20ος αιώνας.

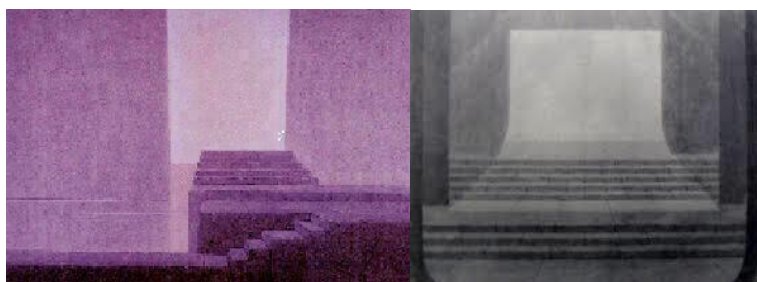
Πριν την ανάλυση του 20ου αιώνα, πρέπει να επισημανθεί το εξής: Το αρχείο, τα μέσα και οι μαρτυρίες για την καταγραφή είναι τόσο πλουσιότερα που υπάρχει η δυνατότητα για πολύ ακριβέστερη απόδοση της αλήθειας. Ολόκληρες εποχές αποτυπώνονται με ένα όνομα π.χ. λέγοντας: "Η εποχή του Λεονάρντο Ντα Βίντσι" θεωρώντας πως κάτι τέτοιο ορίζει την πραγματικότητα. Το ίδιο, σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να γίνει στον 20 αιώνα όπου έχουμε καταγραφές συγκρουόμενων ρευμάτων την ίδια εποχή ακόμα και από τους ίδιους καλλιτέχνες. (π.χ. Φράνσις Πικαμπιά)

Τα ονόματα που θεωρούνται τα χαρακτηριστικότερα στις αρχές του 20ου αιώνα, είναι ο Γκόρντον Κραίηγκ και Άντολφ Άππια. Και οι δύο εγκαταλείπουν την περιγραφικότητα του νατουραλισμού και δίνουν σημασία στη σύνθεση του σκηνικού χώρου (η αρχή αυτή θυμίζει Σεζάν και Ματίς). Καταργούν το περιγραφικό σκηνικό και τα φώτα της ράμπας (Σολωμός σελ. 116) Ο Κραίηγκ καταργεί τις τρεις ορισμένες διαστάσεις της κλειστής Ιταλικής σκηνής. Τις διαστάσεις τις σκηνογραφίας τις δίνει η ίδια η σύνθεση της σκηνογραφίας με τα πλάνα

της, τα επίπεδα της, τους όγκους της. Σκοπός δεν είναι η αναπαράσταση ενός πραγματικού χώρου αλλά η δημιουργία ενός ποιητικού χώρου που θα δίνει στο θεατή το ύφος του έργου, την ποιητική του ατμόσφαιρα με μέσα την υποβολή και την επιβολή. Ο Κραϊήγκ σχεδιάζει ελεύθερες οπτικές συνθέσεις που τα σχήματά τους, τα κενά και τα πλήρη, οι σκιές που δημιουργούν ανάμεσα τους, είναι καθαρά εκφραστικές μονάδες, χωρίς απομίμηση κτισμάτων ενός δεδομένου περιβάλλοντος. Η ευρεία χρήση των νέων μέσων φωτισμού επιτρέπει τις αλλαγές των σκηνικών μόνο με αυτόν τον τρόπο. Η νέα τάση απαιτεί αφαίρεση. Η ανακάλυψη της φωτογραφίας δύο δεκαετίες πριν, που άλλαξε ριζικά το στόχο της ζωγραφικής και παράλληλα, η ανακάλυψη του κινηματογράφου, άλλαξε και το στόχο του θεάτρου για τους ίδιους λόγους. Η φωτογραφία και ο κινηματογράφος αποτελούσαν ικανότερα μέσα του πρώτου επιπέδου αποτύπωσης της πραγματικότητας εν συγκρίσει με τη φωτογραφία και το θέατρο αντιστοίχως.



Gordon Graig



Adolph Appia

Ρηξικέλευθες προτάσεις έφερε ο Ράινχαρντ στη Γερμανία με ολόκληρα βαγονέτα, τελειοποιημένα ηλεκτρικά και μηχανικά συστήματα, περιστροφικές σκηνές, ευρηματικά υλικά και ανακάτεμα ζωγραφικών και αρχιτεκτονικών στοιχείων. Παράλληλα ο ίδιος διδάσκει την αφαίρεση. Ένας σταυρός μπορεί να δώσει την εντύπωση νεκροταφείου, όσο 100 τάφοι (Σολωμός σελ. 117)



Max Reinhardt

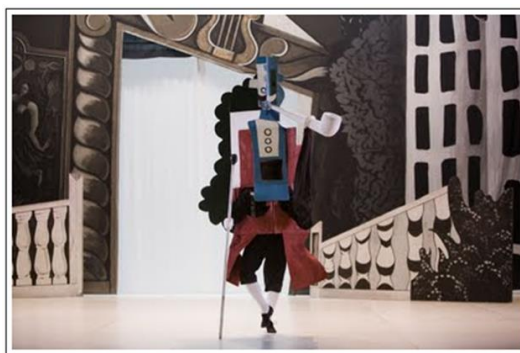
Οι τάσεις αυτές οδήγησαν μια σειρά νέων σκηνοθετών (που πια είχαν αποκτήσει την υπόσταση του "αρχιδημιουργού") να αντιδράσουν στη συνεχή αγωνία για έκπληξη και κατάπληξη του κοινού και να διεκδικήσουν μια πιο άμεση επαφή μαζί του. Η αντίδραση αυτή έφτασε μέχρι το σημείο να εξαφανιστεί τελείως το σκηνικό από νέες δημιουργίες

(Βιλλάρ) Τα μπαλέτα του Ντιαγκίλιεφ εντυπωσιάζουν το Παρίσι και επαναφέρουν τα ζωγραφικά σκηνικά ως τάση.



Sergei Diaghilev

Πικάσο, Μπρακ, ΝτεΚίρικο κ.α. δουλεύουν ως σκηνογράφοι. Οι θεωρίες του Αϊνστάιν για την τετάρτη διάσταση οδηγούν τον άρτιο ακαδημαϊκά Π. Πικάσο στις θεωρίες του κυβισμού.



Pablo Picasso



Giorgio De Chirico

Στις θεωρίες του κυβισμού (και του φουτουρισμού) στηρίζεται ο κονστρουκτιβισμός ως προς την αυτόνομη σύνθεση του εικαστικού χώρου και ως προς την αναίρεση της μέχρι τώρα λογικής αντίληψης των όρων του φυσικού χώρου. Στη Ρωσία εμφανίζεται ο Μέγερχολτ ο οποίος καταργεί την αυλαία – οι αλλαγές γίνονται μπροστά στα μάτια του θεατή (Σολωμός σελ. 121) και στη Γερμανία ο πρόδρομος του Μπρεχτ, ο Πισκάτορ. Στην ανάγκη των σύγχρονων αναζητήσεων για μεγαλύτερη επαφή του θεάματος με το κοινό, (που με την Ιταλική σκηνή είχε μειωθεί και με το Ελισαβετιανό θέατρο αυξήθηκε όπως προαναφέρθηκε) ο Πισκάτορ αποκαλύπτει τις πολύπλοκες μηχανές του σκηνικού και προδίδει την κατασκευή τους στο κοινό. Τους κάνει συμμετοχούς στη δράση. Ακριβώς όπως θα κάνει ο Μπρεχτ με τη χρήση του κομπέρ στη σύνδεση των σκηνών. Και θα

επιτύχει την περίφημη αποστασιοποίηση. Θα μπορούσε λοιπόν να ειπωθεί ότι ο Πισκάτορ ξεκίνησε με μια σκηνική "αποστασιοποίηση."



Vsevolod Meyerhold



Ervin Piscator

Ο 20^{ος} αιώνας με το μοντέρνο κίνημα, δημιουργεί μια καινούργια μεγάλη ανάγκη σε πομπούς και δέκτες καλλιτεχνικών δημιουργιών: Την θεωρητική ανάλυση που προκύπτει πίσω από την σκέψη. Αυτό, σε πρώτο επίπεδο ερμηνείας, θα μειώσει λίγο τη σχέση του δέκτη με το θέαμα και το συναίσθημα. Τελικά όμως, ακόμα και μέσα από τη χρήση της λογικής μέσω της τέχνης, η μαγεία των συναισθημάτων μέσω των νέων μορφών και δομών δε θα χαθεί. Η σκαλωσιά και το άβαστο τελάρο θα δημιουργήσουν μια διαφορετική γλώσσα που θα αναβλύζει την αναζητούμενη αλήθεια των θεατρικών κειμένων. Το beton brut είναι το ανάλογο αυτής της τάσης στην αρχιτεκτονική...



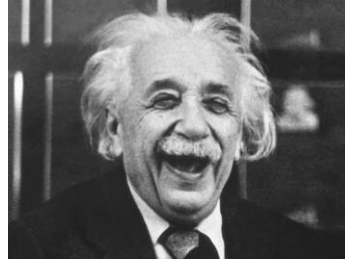
Le Corbusier

Μπρεχτ και λοιποί.

Ο άνθρωπος που στην πράξη και στη θεωρία διατύπωσε και εφάρμοσε την υπαγωγή των θεατρικών μέσων και φορέων σ' ένα σύστημα, που μεταφέρει στο θέατρο και από το θέατρο μια μέθοδο σκέψης πάνω στη ζωή και όχι μια επιφανειακή εικόνα της είναι ο Μπέρτολντ Μπρεχτ. Η επίδραση του στη σύγχρονη ιστορία του θεάτρου είναι πολύ έντονη. Στο αρχιτεκτονικό κομμάτι, η ένταξη του χρόνου ως σημαίνουσα συνιστώσα στο σχεδιασμό είναι δομική. Ο χώρος, η πραγματικότητα και οι αντιλήψεις μας γι' αυτή εξαρτώνται από τη θέση και τη χρονική στιγμή που την κοιτάει ο καθένας. Επομένως δεν είναι σταθερή, ούτε μπορεί οριστικά να αξιολογηθεί, αφού επηρεάζεται από διάφορες συνθήκες - κοινωνικές, ταξικές - για τον Μπρεχτ. Αυτή η φράση πόσο θυμίζει τη βασική αρχή της "Θεωρίας της Σχετικότητας";



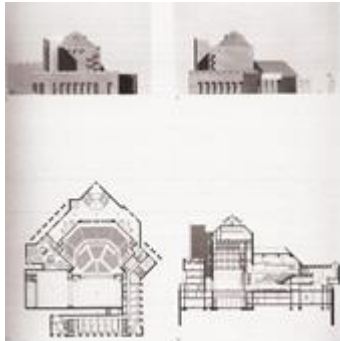
Berthold Brecht



Albert Einstein

Σε πιο πρακτικό και αρχιτεκτονικό πλαίσιο, ο χώρος της σκηνης δεν είναι εξ αρχής ορισμένος. Τη σκηνη την ορίζει μονάχα ένα ουδέτερο χρώμα. Το σκηνικό δεν αποτελεί σύνολο αλλά αποτελείται από σημεία. Υπάρχει αφαίρεση στη σύνδεσή τους αλλά ρεαλισμός στα στοιχεία που παρασταίνουν. Ο ρεαλισμός δεν είναι εικόνα, είναι η πραγματικότητα που αιτιολογεί τις πράξεις μας και που μέσα από αυτήν μπορούμε να κρίνουμε τις πράξεις, από τα διάφορα σημεία, τις διάφορες θέσεις μας μέσα από αυτήν. Όπως έλεγε ο ίδιος, η "σκηνική αρχιτεκτονική" αποτελεί "παράσταση" διαλεκτικής σκέψης. Στις σύγχρονες αντιλήψεις του θεάτρου, αξίζει να αναφερθούν:

-Ο Στρέλερ με το "Piccolo teatro" που είδε την Ιταλική σκηνη σαν μετατρέψιμο χώρο με μετατρέψιμες διαστάσεις.

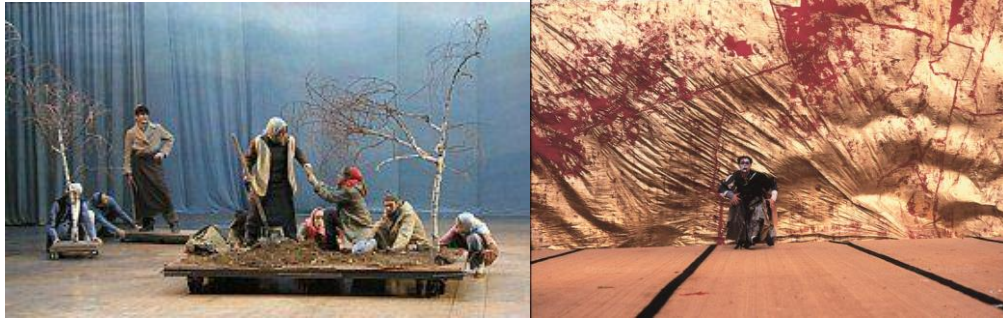


Giorgio Strehler

-Ο Πήτερ Βάις και η Μνούσκιν με την ομαδική διάσταση που έδωσαν στις δημιουργίες τους, αντικατέστησαν κατά πολύ τον συγγραφέα και η παράσταση δημιουργείται από αλληλοτεμνόμενα πλάνα χρονικών αποστάσεων και κριτικής στάσης. Η δράση μετατοπίζεται σε διάφορα κέντρα ενδιαφέροντος.



Peter Weiss



Ariane Mnouchkine

- Ο Μπαρώ με τη μετατροπή σε θέατρο ενός εγκαταλελειμμένου σιδηροδρομικού σταθμού..
- Ο Γκροτόφσκι με το "Φτωχό Θέατρο" και ο Πήτερ Μπρουκ με την αξία που έδωσαν στον άνθρωπο και στην εξάντληση των σωματικών του μέσων. Το σκηνικό, όπως λέει ο Μπρουκ, αρκεί να είναι ένα χαλί και χρειάζονται ένας θεατής και ένας ηθοποιός πάνω σε αυτό για να υπάρξει θεατρική πράξη.
- Το "Cabaret Voltaire" της Ζυρίχης, πηγή της Ντανταϊστικής σκέψης, που έκανε επίθεση σε όλες τις καθιερωμένες και ακαδημαϊκές αξίες αισθητικής που οδήγησε στο "Θέατρο του Παραλόγου". Αξίζει να σημειωθεί πως το εν λόγω κέντρο έδειχνε να αποτελεί μεγαλύτερη πηγή κινδύνων για την υπάρχουσα κατάσταση στην Ευρώπη απ' ότι η διαμονή ενός νέου στον ίδιο δρόμο, την ίδια εποχή: Του Λένιν.



Cabaret Voltaire



Vladimir Lenin

Η αναβάθμιση της ατομικής σκέψης στον εικοστό αιώνα, έδωσε το έναυσμα για νέες ποικίλες θεατρικές δομές που ανεξαρτητοποιήθηκαν από την ύπαρξη δεδομένων χώρων. Η ταυτότητα των παραπάνω δημιουργών παύει να είναι τοπική ή εθνική αλλά παγκόσμια και επηρεάζει το θέατρο διεθνώς. Τα ευρέως Ρωσικά και Γερμανικά μοντέλα (που αρχικώς χαρακτηρίζονται έτσι), είναι πια μορφές που υπάρχουν σε όλες τις Ευρωπαϊκές (και όχι μόνο) χώρες. Και για προσαρμοστούν στις χωρικές συνθήκες του εκάστοτε τόπου έχουν και την ανάλογη σχεδιαστική ευελιξία και ευκαμψία.

4. Παρόν και μέλλον:

Η σημερινή σκηνογραφική πραγματικότητα έχει τα εξής χαρακτηριστικά:

-Η ανάγκη της οικονομικής και κοινωνικής καταξίωσης μέσω του ελκυστικού μέσου που λέγεται θέατρο.

-Η υπερβολική λήψη πληροφοριών. Ένας ηλεκτρονικός υπολογιστής μπορεί να συλλέγει δεκάδες στοιχεία ανά λεπτό για τον καλλιτέχνη, που οδηγεί τη δημιουργία να εξελιχθεί σε συνδυασμό παλαιότερων δημιουργιών.

-Η αύξηση του αριθμού των καλλιτεχνών και των επιστημόνων είσαι βάρος των παραγωγικών τάξεων, οδήγησε σε κορεσμό των θέσεων εργασίας. Η ανάγκη των νέων δημιουργών για δράση εξελίχθηκε για ανάγκη εύρεσης νέων χώρων.

-Η εξέλιξη της τεχνολογίας έχει μετατρέψει το μέσο (τεχνολογία) σε σκοπό. Οι προβολές από τους ηλεκτρονικούς υπολογιστές έχουν ανάγκη τον τεχνικό τους σε δομικό παράγοντα της θεατρικής πράξης.

Όλα τα παραπάνω είναι αρνητικά φαινόμενα, μόνο στην περίπτωση κακής εφαρμογής τους. Η (φαινομενική τουλάχιστον) ελευθερία του καλλιτέχνη, η πληθώρα δημιουργών, οι δυνατότητες από την τεχνολογία, η εύρεση έξυπνων αρχιτεκτονικών λύσεων σε νέους χώρους, μπορούν να οδηγήσουν το θέατρο σε νέα μονοπάτια, πάντα ως μέσον διήγησης ιστοριών και πάντα με τον ηθοποιό ως το δομικότερο των στοιχείων που το απαρτίζουν.

Ο θεατής επιλέγει ένα έργο:

α. Από το κείμενο.

-Τα έργα του διεθνούς ρεπερτορίου και οι αρχαίες τραγωδίες προκαλούν το ενδιαφέρον ως προς τη διασκευή τους καθώς ο θεατής γνωρίζει την ιστορία. Τα έργα συνήθως αυτά έχουν δύο χαρακτηριστικά:

1.Μια ενδεχόμενη «οικουμενικότητα και διαχρονικότητα, άρα παρουσιάζει ενδιαφέρον μια σύγχρονη προσέγγιση ή αποτύπωση ιστορικών στοιχείων. Ο Αριστοφάνης είναι το ευκρινέστερο παράδειγμα.

2.Κείμενα που επιτρέπουν σε ικανούς ηθοποιούς να επιδείξουν τις υποκριτικές τους ικανότητες. («Το σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα» του Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα ή η «Μήδεια» του Ευριπίδη)

-Κάποια άλλα έργα ελκύουν για την **αγωνία** που δημιουργούν και την ανατροπή στο τέλος. Η «Ποντικοπαγίδα» της Αγκάθα Κρίστι άφησε εποχή στο Λονδίνο ξεπερνώντας τα 60 χρόνια και τις 25.000 παραστάσεις. «Η γυναίκα με τα μαύρα» της Σούζαν Χιλ διατηρεί αμείωτο το ενδιαφέρον μέχρι την τελευταία εικόνα της παράστασης.

-Κείμενα με χιούμορ έχουν το δικό τους φανατικό κοινό. Οι Ελληνικές επιθεωρήσεις π.χ., άλλοτε επιτυχημένα άλλοτε λιγότερο, προσφέρουν ένα εύπεπτο θέαμα που ελκύει μια ευρεία κατηγορία θεατών.

-**Μουσικοχορευτικές παραστάσεις.** Οι σωματικές ικανότητες των ηθοποιών πάνω στη μουσική και ο συνδυασμός τους (συνήθως) με εντυπωσιακά σκηνικά, κοστούμια και φωτισμούς, προσελκύουν τον κόσμο να τις επισκεφτεί.

-Αλλά έργα ξεκινούν χωρίς κείμενο αλλά μέσω προβών δημιουργείται η πλοκή και το τελικό κείμενο, συνήθως από μια κεντρική ιδέα. Στην κατηγορία αυτή ανήκουν το επινοητικό θέατρο, η αφηγηματική μίμα – το θέατρο αυτοσχεδιασμού. Συνηθέστερα είναι τεχνικές θεατρικών ομάδων και νέων ηθοποιών.

β. Από το σκηνοθέτη. Οι σκηνοθέτες χωρίζονται σε δύο ευρείες κατηγορίες με επιμέρους υποδιαίρεσεις:

-Σε αυτούς που στήνουν την παράσταση πάνω στο σταθερά δομημένο όραμά τους. (Τερζόπουλος, Βογιατζής) Το αποτέλεσμα που καταλήγουν διατηρεί μια ξεκάθαρη ταυτότητα και η σκηνοθεσία τους πρωταγωνιστεί στο θέαμα. Το κινηματογραφικό ανάλογο τους είναι σκηνοθέτες όπως ο Κουέντιν Ταραντίνο και ο Γούντι Άλεν.

-Σε αυτούς που αφήνουν τους συντελεστές αλλά κυρίως τους ηθοποιούς να δημιουργήσουν (και) μόνοι τους και το τελικό αποτέλεσμα είναι η **σύνθεση προτάσεων πολλών παραγόντων**. (Μοσχόπουλος, Φιλίππου). Σε αυτές τις περιπτώσεις, ένα σκηνοθετικό ή μια μουσική μπορεί να λειτουργήσει ως αφηγηρία της έμπνευσης και ως το πιο δομικό συστατικό του αποτελέσματος. Παρουσιάζονται τρία παραδείγματα:

α. η παράσταση: «Το πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέι», η οποία θα στηριχθεί σκηνογραφικά σε τρισδιάστατο εικονικό χώρο (3d mapping), δημιουργημένο από τον ίδιο τον σκηνοθέτη Γιάννη Βολιώτη. Αναμένεται το Δεκέμβριο του 2016.

β. Η τεχνική των «Patarí project», οι παραστάσεις των οποίων δημιουργούνται σε πατάρια διαστάσεων 1.60 X 1. 00 περίπου και οι κινήσεις περιορίζονται εντός αυτών. Στην αρχή υπάρχει μια κεντρική ιστορία χωρίς σαφές κείμενο. Ο αυτοσχεδιασμός δημιουργεί το κείμενο και την κίνηση και οι ηθοποιοί δημιουργούν τους χαρακτήρες αλλά και τη σκηνογραφία με τα σώματά τους.

γ. Το επινοητικό θέατρο (devised) και η αφηγηματική μίμα. Τη δεκαετία του 2000, θεατρικές ομάδες (abono - «Εκεί, εκεί στην κόλαση», ex animo - «Νοσφεράτου Διδόντικους») δημιούργησαν με αυτήν τη τεχνική που βασίζεται σε αυτοσχεδιασμούς και συνεχείς δοκιμές, πολύ επιτυχημένες παραστάσεις. Κατά κανόνα αποτελεί μια πιο «Δημοκρατική» μορφή θεάτρου, με ομαδική δουλειά και αποφάσεις κοινής αποδοχής.

Οι τεχνικές αυτές έχουν τη βάση τους στην commedia dell' arte, εξέλιξη της οποίας είναι η διδασκαλία του Ζακ Λεκόκ και της «Διεθνούς σχολής θεάτρου» στο Παρίσι και, αργότερα, του Théâtre de Complicité και του School of Physical Theatre στο Λονδίνο.

γ. Από τους ηθοποιούς. Οι ηθοποιοί, είτε αναγνωρίσιμοι από την τηλεόραση, είτε γνωστοί στο θεατρόφιλο κοινό έχουν τη μερίδα του λέοντος στην επιλογή του θεατή στο να επιλέξουν την παράσταση που θα παρακολουθήσουν.

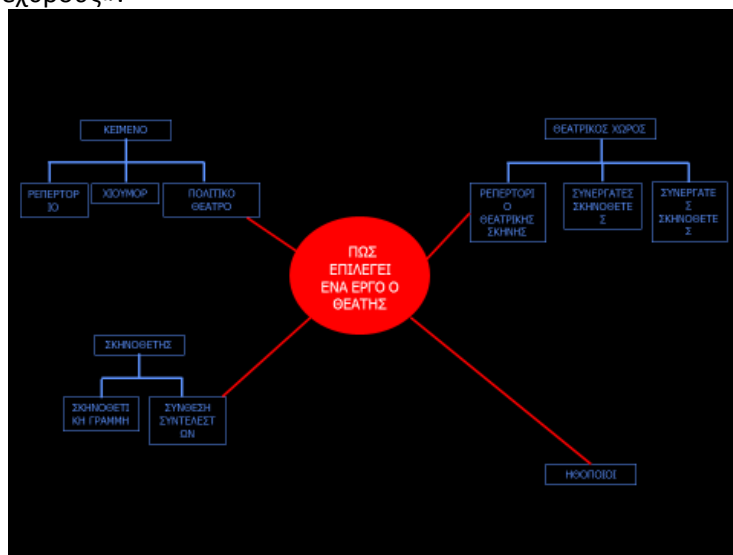
δ. Από συγκεκριμένες σχολές – τεχνικές θεατρικών ομάδων. Το θέατρο Τέχνης επί Καρόλου Κουν, το Εθνικό Θέατρο επί Αλέξη Μινωτή, το θέατρο Αττίς του Θόδωρου Τερζόπουλου, οι

«Patarí Project» με την τεχνική του «παταριού», είναι μερικά παραδείγματα που η έντονη ταυτότητα της τεχνικής τους ορίζει την θεατρική αισθητική.

ε. Από το θέατρο – ως τόπος και όνομα - και το ρεπερτόριό του. Τα τελευταία 15 χρόνια, οι παραστάσεις του θεάτρου «Αμόρε» υπό την καλλιτεχνική διεύθυνση του Γιάννη Χουβαρδά, του «Θεάτρου του Νέου Κόσμου» του Βαγγέλη Θεοδωρόπουλου και η πειραματική σκηνή του Εθνικού επί Στάθη Λιβαθινού είναι τρεις περιπτώσεις που ο κόσμος επέλεγε τη θεατρική σκηνή ως πρώτο κριτήριο. Να σημειωθεί ότι κατά κανόνα, οι βασικοί συντελεστές (κοινή και συνηθισμένη θεατρική πρακτική) και κυρίως οι ηθοποιοί των βασικών ρόλων, ήταν οι ίδιοι στο σύνολο των έργων.

στ. Από λοιπούς συντελεστές (σκηνογράφος, ενδυματολόγος, φωτιστής, χορογράφος). Δε συνηθίζεται συχνά να επιλέγει κάποιος μια παράσταση επειδή θα την επιμεληθεί εικαστικά π.χ. ο Διονύσης Φωτόπουλος ή ο Γιώργος Πάτσας, αλλά η συμμετοχή τους σε αυτή αποτελεί εχέγγυο ποιότητας.

ζ. Από τις κριτικές. Οι προτάσεις των κριτικών θεάτρου σε έντυπα και διαδίκτυο και τα σχόλια των θεατών κυρίως στο διαδίκτυο, είναι ένας διφορούμενος τρόπος επιλογής παράστασης, για δύο λόγους: Πρώτον γιατί αμφισβητείται το αισθητήριο του εκάστοτε κριτικού αλλά και η αμεροληψία του. Δεύτερον, γιατί το κοινό, εκφράζει ανώνυμα συνήθως, τη γνώμη του και η ανωνυμία αυτή επιτρέπει πολλές παρασπονδίες από «φίλους» και «εχθρούς».



Πώς επιλέγεται ένας χώρος από τους συντελεστές:

Τα κριτήρια ενός χώρου είναι τα εξής:

1. Η αρχιτεκτονική

- α. Η διαρρύθμιση και το είδος της σκηνής. (Ιταλική σκηνή, box – set, με αυλαία ή χωρίς, κ.α.)
- β. Η διαρρύθμιση και ο αριθμός των θέσεων.
- γ. Η σχέση θέσεων και σκηνής.
- δ. Τα ύψη του χώρου. Είναι στοιχείο που επηρεάζει περισσότερο απ’ όλους, των φωτιστή της παράστασης.
- ε. Οι ποιότητες των υλικών του κτιρίου και κυρίως του εσωτερικού, Ακόμα πιο ειδικά, οι ματιέρες της ίδιας της σκηνής.
- στ. Ο χώρος υποδοχής.

2. Το όνομα του θεάτρου:

- α. π.χ. Το ρεπερτόριο που συνηθίζει να παρουσιάζει το θέατρο «Περοκέ» παρουσιάζει άλλου είδους ρεπερτόριο από το «Θέατρο του Νέου Κόσμου.» Αντιστοίχως το Δελφινάριο με την Επίδαυρο φιλοξενούν άλλου είδους θεάματα. Δε συνηθίζονται μεγάλες ποιοτικές αλλαγές στα εκάστοτε θέατρα γιατί αυτό προκαλεί σύγχυση στο κοινό.
- β. Η τοποθεσία του – καλή φήμη της περιοχής - - τρόπος προσέγγισής της - χώρος στάθμευσης – παρακείμενες λειτουργίες άλλων καταστημάτων.

3. Το ιδιοκτησιακό καθεστώς και οι οικονομικές παράμετροι της συμφωνίας με αυτό. Σε αυτές περιλαμβάνονται τα εξής:

- α. Ο τρόπος ενοικίασης ή επινοικίασης του χώρου – με ποσοστό ή με συγκεκριμένο ποσό.
- β. Η παραχώρηση εξοπλισμού – αποθηκευτικών χώρων καμαρινιών – φώτων και εργαζομένων (π.χ. ηλεκτρολόγος θεάτρου ή μηχανικός σκηνής) από τον ιδιοκτήτη.

γ. Οι μέρες και ώρες παραχώρησης του θεάτρου για παραστάσεις και πρόβες. Μια λανθασμένη επιλογή ημερών μπορεί να αποβεί μοιραία για την επιτυχία μιας παράστασης.

2. Πώς επιλέγεται ο χώρος για το ανέβασμα μιας παράστασης.

Το ερώτημα ξεκινά από το ποιος είναι αυτός που αποφασίζει για το ανέβασμα του έργου. Αν το αποφασίζει ο παραγωγός και προσλαμβάνει το σκηνοθέτη, τα κριτήρια του είναι ο αριθμός των θέσεων, η περιοχή του θεατρικού χώρου, το «όνομα» του θεάτρου, η σχέση του με τη διεύθυνση της σκηνής και η οικονομική συμφωνία που περιλαμβάνει και κάποιες λεπτομέρειες όπως π.χ. το πόσα φώτα θα έχει διαθέσιμα για την παράσταση. Αν ο σκηνοθέτης ή μια θεατρική ομάδα θελήσει να επιλέξει ένα θεατρικό χώρο τα κριτήρια είναι διαφορετικά. Εκτός από την απαραίτητη διερεύνηση της οικονομικής συμφωνίας, οι καλλιτεχνικές αναζητήσεις των δημιουργών περιλαμβάνουν το σύνολο της αρχιτεκτονικής μιας δυνητικά θεατρικής στέγης. π.χ. η ποιότητα του πατώματος είναι το βασικό κριτήριο για μια παράσταση που βασίζεται στο χορό, ενώ η μικρή απόσταση ηθοποιών και θεατών είναι ένα δεδομένο για μια παράσταση που απαιτεί «εσωτερικές ερμηνείες». Το ίδιο το έργο επίσης, καθοδηγεί, ως ένα βαθμό, το είδος της αρχιτεκτονικής που επιλέγεται. Το μιούζικαλ “Chicago” της Maurine Dallas Watkins, κατά κανόνα, απαιτεί μια μεγάλη σκηνή με μεγάλο αριθμό φώτων, ενώ το «Τάβλι» του Δημήτρη Κεχαΐδη, μια κοινωνική σάτιρα, με δύο λαϊκούς ανθρώπους που συζητούν εν μέσω μιας παρτίδας Τάβλι, δύναται (και έχει) παιχτεί ακόμα και σε αυλές σπιτιών.



5. Τυπολογία:

Η Αθήνα διαθέτει 148 δηλωμένες θεατρικές σκηνές, ο μεγαλύτερος αριθμός παγκοσμίως. αριθμός που δεν αντικατοπτρίζει τον αριθμό των χώρων που φιλοξενούν αντίστοιχα δρώμενα. Ο δρόμος, μια κατοικία, μια πλατεία είναι, δυνητικά, θεατρικές σκηνές και η Ελλάδα δε διστάζει να πειραματιστεί στο συγκεκριμένο αντικείμενο. Υπολογίζεται ότι την τελευταία θεατρική περίοδο (2014-2015) περίπου 1400 παραστάσεις ανέβηκαν στην Αθήνα. Η πρωτιά της πρωτεύουσας καθώς και η ιδιότητά της ως γενέτειρα του θεάτρου, της δίνει τη δυνατότητα να αποτελεί ένα καλό δείγμα για την ανάλυση του θεατρικού χώρου.

Η Κωνσταντίνα Δεμίρη, ορίζει την έννοια του τύπου στην αρχιτεκτονική σκέψη από την εποχή του Βιτρούβιου μέχρι τις ιδέες των Ρασιοναλιστών. *Η Αρχιτεκτονική σκέψη περικλείει τέσσερις διακριτές περιοχές: Ιστορία, Θεωρία, Κριτική και σχεδιασμό. Η έννοια του τύπου έχει χρησιμοποιηθεί σε όλα αυτά τομείς είτε ρητά είτε όχι, ως θέμα μελέτης, ως ένα ταξινομικό εργαλείο για περιγραφή και επεξήγηση καλλιτεχνημάτων ή ως ένα λειτουργικό αντικείμενο σχεδιασμού. Οι διάφορες απόψεις μπορεί να θεωρηθεί ότι ανήκουν σε δύο σημαντικές τάσεις στην αρχιτεκτονική σκέψη: στην κλασική που διήρκεσε μέχρι το μέσο του 18^{ου} αιώνα και τη μοντέρνα.*

1. Διαχωρισμός τυπολογίας και ταξινόμησης

Δύο κύρια ζητήματα αντιπροσωπεύουν τις θεωρητικές εγκαταστάσεις αυτής της εξέτασης. Το πρώτο είναι η σχέση μεταξύ της ταξινόμησης και της τυπολογίας, και το δεύτερο μεταξύ κατηγορίας κτηρίου και τύπου της μορφής. Η ταξινόμηση και η τυπολογία είναι δύο έννοιες που συχνά θεωρούνται συνώνυμες. Παρόλα αυτά έχουν διαφορετική σημασία. Η ταξινόμηση αναφέρεται σε κάθε διαχωρισμό αντικειμένων σε κατηγορίες βασισμένες στις ομοιότητες και τις διαφορές τους, βασισμένες σε συγκεκριμένα κριτήρια που αναφέρονται είτε σε μορφολογικά είτε σε δομικά χαρακτηριστικά. Η τυπολογία είναι πιο συγκεκριμένη και αναφέρεται σε σύνολα αντικειμένων τα οποία χωρίζονται με βάση τις ομοιότητες που διαθέτουν ως εκφάνσεις τις ίδιας γενετικής ιδέας.

Επομένως, η έννοια του τύπου περιγράφει και αντιπροσωπεύει ένα σύνολο αντικειμένων που παρουσιάζουν κοινά χαρακτηριστικά τα οποία προέρχονται από ίδιες γεννητικές ιδέες. Στην αρχιτεκτονική, ο διαχωρισμός μεταξύ κατηγορίας κτηρίου και τύπου της μορφής είναι σημαντική. Ο όρος κατηγορία κτηρίου αναφέρεται στην επισήμανση των κτηρίων ως γραφεία, σπίτια, εργοστάσια, σχολεία κ.ο.κ, τα οποία έχουν μια κοινή λειτουργία, με άλλα λόγια, κτήρια της ίδιας κατηγορίας στεγάζουν την ίδια κυριαρχική δραστηριότητα προσδιορισμένη από τη συγκεκριμένη κοινωνική ανάγκη. **Ο όρος τύπος της μορφής αναφέρεται σε μια κοινή τυπική δομή, που χαρακτηρίζει ένα σύνολο καλλιτεχνημάτων που ανήκουν πιθανότατα σε μια κοινή κατηγορία κτηρίου αλλά είναι εκδηλώσεις ιδίων γενετικών αρχών και ιδεών.** Η «φόρμα» χρησιμοποιείται με μια ευρεία έννοια υποδηλώνει το στοιχείο της αρχιτεκτονικής ολότητας που είναι διακριτό από το περιεχόμενο και τη λειτουργία. Ως φόρμα δεν ορίζεται μόνο το φυσικό σχήμα, μέγεθος και η μάζα του κτιρίου

(με άλλα λόγια, η γεωμετρία του) αλλά και τα εργαλεία που συντάσσουν τη δομή του, τους συστατικούς του κανόνες και τα μέσα από τα οποία αποκτούν μια εκφραστική ποιότητα, τα οποία είναι η κλίμακα, το χρώμα η υφή, η υλικότητα κ.α.

Η έννοια του τύπου εισήχθη στην Αρχιτεκτονική διανόηση με την εμφάνιση της μοντέρνας σκέψης. Μέχρι τότε υπήρχαν μόνο νύξεις σε ποικίλες αρχιτεκτονικές πραγματείες ως αποτέλεσμα του πνεύματος της εποχής. Η κλασική σκέψη από το Βιτρούβιο μέχρι τον 18^ο αιώνα φορμαρίστηκε από την Πλατωνική και Πυθαγόρεια φιλοσοφία, σύμφωνα με τις οποίες, η ομορφιά στα καλλιτεχνήματα συνδέεται με τις ιδανικές αναλογίες του ανθρωπίνου σώματος το οποίο εκφράζει μια ουράνια καθολική ομορφιά. Οι αυστηροί κανόνες και αναλογίες που πρέπει να ακολουθηθούν, εμπλουτισμένα με τη συμβολική σημασία, οδήγησαν αναπόφευκτα στην αποδοχή και στο σχεδιασμό συγκεκριμένων περιορισμένων τύπων. Έτσι οι διάφορες πραγματείες προσφέρονται, εκτός από τις γενικές οδηγίες για τη σύνθεση, τους τύπους των κτηρίων ως οι μόνες δυνατές και αποδεκτές λύσεις που πρέπει να ακολουθούνται κατά το σχεδιασμό. Η κατηγοριοποίηση των ναών του Βιτρούβιου, οι προτάσεις του Αλμπέρτι για το ιερό οικοδόμημα και η σκέψη του Παλλάντιο στο σχεδιασμό θιλών αποτελούσαν εκφράσεις του ίδιου γενετικού πνεύματος.

2. Οι πρωτοπόροι:

Ο Λοζιέ ήταν ο πρώτος σαφώς παρουσίασε την έννοια του τύπου κατά το 18^ο αιώνα. Η ιδέα για τον τύπο ήταν πιο κοντά στην έννοια του αρχέτυπου. Θεωρούσε την αρχιτεκτονική σα μια διαδικασία μιας μεταφορικής και φαντασιακής μίμησης ενός γενετικού αρχέτυπου της πρώτης καλύβας η οποία περικλείει όλα τα αισθητικά και δομικά χαρακτηριστικά της φύσης και της αρχιτεκτονικής. Η σημείωσή του πάνω στην «Εργασία πάνω στην Αρχιτεκτονική» εξέφραζε όλη του τη σκέψη: «Όλες οι ομορφιές της Αρχιτεκτονικής που έχουν ποτέ συλληφθεί έχουν μοντελοποιηθεί στη μικρή ρουστίκ καλύβα. Πλησιάζοντας στην απλότητα του πρώτου μοντέλου θα αποφύγουμε θεμελιώδη λάθη και θα επιτύχουμε την τελειότητα. Τα ξύλα δίνουν την ιδέα της κολώνας και τα οριζόντια στοιχεία την έννοια του αετώματος.



Μετά το 18^ο αιώνα, νέες ανάγκες και νέες κατηγορίες κτηρίων άρχισαν να εμφανίζονται ως αποτέλεσμα της βιομηχανικής επανάστασης. Πραγματοποιείται μια καταστρατήγηση των κλασικών νόμων και των αρμονικών αναλογιών. Οι εργασίες ταξινόμησης έχουν αντικείμενο την ιστορική περιγραφή του οτιδήποτε παράχθηκε μέχρι τότε. Ο πρακτικός σκοπός της

ταξινόμησης, σύμφωνα με τον Στεντμαν, εκτός από την ιστορική περιγραφή και επιστημονική ανάλυση, είναι να αποκαλύψει κάποιες θεωρητικές αρχές μέσα από μια ποικιλία κτηρίων οι οποίες μπορούν να εφαρμοστούν στο σχεδιασμό νέων κτηρίων, νέων φορμών και να απαντήσουν σε νέες συνθήκες και προγράμματα. Για αυτό το σκοπό, ο κυρίως επιστημονικός τομέας για μεθοδολογικά δάνεια είναι οι βιολογικές επιστήμες.

Το γνωστό ταξινομητικό σύστημα του Linnaeus που είναι βασισμένο σε μορφολογικά, φυσιολογικά και εξωτερικά χαρακτηριστικά των ζωντανών είχε μεγάλη επίδραση στο έργο του Μπλοντέλ. Ο Μπλοντέλ στο "Cours de Architecture", χώρισε τα διάφορα είδη κτηρίων και περιέγραψε το χαρακτήρα τους με όρους όπως γενναιόδωρο, απλό, τραγικό, αρσενικό, θηλυκό, κομψό, μυστηριώδες, κ.α. με έναν τρόπο ανάλογο με έναν ταξινομο στις επιστήμες βιολογίας τακτοποιώντας τα είδη του με τους όρους των εξωτερικών και τυπικών τους ιδιοτήτων.

Μια μετατόπιση πραγματοποιήθηκε αργότερα από το σύστημα του Linnaeus βασισμένο στο σχήμα και τη μορφή των οργανισμών στο δομικό σύστημα του Cuvier είχε επιρροή στα έργα του Semper και Durand. Και οι δύο χρησιμοποίησαν για τη δική τους ταξινόμηση τα παραπάνω χαρακτηριστικά. Η διαφορά τους έγκειται στο γεγονός ότι ο πρώτος παρουσίασε μια καθαρή τυπολογική όψη, ενώ ο δεύτερος κινήθηκε σε μια πιο κατηγοριοποιητική έννοια του τύπου.

Ένας σύγχρονος των Semper και Durand ο Viollet LeDuc, στο λεξικό του παρουσίασε μια έννοια του τύπου με τέτοιο τρόπο ώστε να περιγράφει και να αντιπροσωπεύει ένα σύνολο κτηρίων με την ίδια τυπική δομή. Η πεποίθησή του αφέθηκε να εννοηθεί όταν παρουσίασε τις προσθήκες του Δημαρχείου και ενός Καθεδρικού ναού. Και τα δύο κτήρια δεν υπήρχαν στην πραγματικότητα αλλά σχεδιάστηκαν και παρουσιάστηκαν στο λεξικό του, για να δώσει στους αναγνώστες μια ιδέα των κοινών χαρακτηριστικών στα ήδη χτισμένα δημαρχεία και καθεδρικούς ναούς μιας ορισμένης περιόδου. Όπως χαρακτηριστικά γράφει ο Le Duc στην περίπτωση του Δημαρχείου:

«Είναι πιθανό να παρουσιαστεί ένας τύπος κατασκευής ο οποίος, περισσότερο από οποιονδήποτε άλλα, έχει υποστεί τόσες αλλαγές και καταστροφές. Θα έπαιρνε πολύ χρόνο και θα ήταν πολύ σχολαστικό να δώσει κάποιος διαφορετικά αποσπάσματα πληροφοριών, οπότε σκεφτήκαμε ότι οι αναγνώστες μας δε θα αντιδράσουν αν εμείς τα γράψουμε σε μια στήλη και παρουσιάσουμε έναν ολοκληρωμένο τύπο δημαρχείου στο τέλος του 18^{ου} αιώνα.

3. Τύπος και μεταφορική μίμηση

Η πρώτη συγκροτημένη και ολοκληρωμένη διατύπωση της ιδέας του τύπου στην αρχιτεκτονική αναπτύχθηκε από τον Quatremère de Quincy ο οποίος έδωσε στον όρο την ορθή έννοια του. Ο ορισμός του Quatremère για τον τύπο στην Encyclopedie Methodique αντανάκλα τις ιδέες του για τη μίμηση στις καλές τέχνες οι οποίες παρουσιάζονται στα Essai sur la Nature, le But et les Moyens de l'imitation dans le Beaux Arts. Βασική ιδέα του ήταν ότι όλα τα έργα τέχνης τα οποία είναι προϊόντα μίμησης των νόμων που κυβερνούν τη φύση έχουν μία κοινή προϋπάρχουσα πηγή. Όλες οι νέες μορφές προέρχονται από υπάρχουσες

μορφές. Όπως έγραψε, «τα πάντα πρέπει να έχουν προηγούμενο. Τίποτα, σε οποιοδήποτε είδος, δεν προέρχεται από το τίποτα, και αυτό πρέπει να ισχύει για όλες τις εφευρέσεις του ανθρώπου». Έτσι, ο τύπος ήταν για τον Quatremère ο προϋπάρχων σπόρος που ήταν η καταγωγή και η αρχική αιτία. Αν σκοπός μας είναι να πάμε βαθιά κάτω από την επιφάνεια των παρατηρήσιμων μορφών και να βρούμε και να εξηγήσουμε τις κοινές γενετικές πηγές τους θα πρέπει να προσανατολιστούμε προς την κατεύθυνση της ταυτοποίησης του τύπου. Όσον αφορά τους δρόμους που οδηγούν στην ανακάλυψη της καταγωγής του σχηματισμού της αρχιτεκτονικής σε διάφορες χώρες, Ο Quatremère έγραψε ότι «έχουν τις ρίζες τους στη φύση της κάθε περιοχής, στις ιστορικές έννοιες και στα μνημεία των ανεπτυγμένη τεχνών τους».

Δικαιολογημένα, ο Quatremère, προκειμένου να αποφευχθούν οι παρερμηνείες της ιδέας του περί της έννοιας της μίμησης, εξήγησε το είδος της μίμησης που πρότεινε ως ένα είδος ηθικής μίμησης, με άλλα λόγια, ως μεταφορική μίμηση. Σύμφωνα με το J.C. Kent, ηθική μίμηση είναι αυτό που μας προκαλεί ηθική απόλαυση και δεν σημαίνει τίποτα περισσότερο από το αντίθετο του υλικού και του αισθησιακού. Ο Quatremère όρισε αυτό πιο αναλυτικά ως «μίμηση λόγω πνευματικών σχέσεων, λόγω εφαρμογής αρχών, λόγω οικειοποίησης τρόπων (στυλ), συστημάτων κλπ.».

Η σημαντικότερη συνεισφορά του Quatremère στην ανάπτυξη της έννοιας του τύπου ήταν η διάκριση που έκανε μεταξύ του τύπου και του μοντέλου. Παρά το γεγονός ότι οι δύο όροι συχνά θεωρείται ότι είναι συνώνυμοι, είναι διαφορετικοί, στο βαθμό που ο πρώτος περιλαμβάνει την έννοια της μεταφορικής μίμησης και ο δεύτερος την ιδέα της τυπικής και ακριβούς μίμησης. Ο τύπος, όπως τόνισε ο Quatremère, «παρουσιάζει λιγότερο την εικόνα ενός πράγματος προς πλήρη αντιγραφή ή μίμηση από ό,τι την ιδέα ενός στοιχείου που θα έπρεπε το ίδιο να χρησιμεύσει ως κανόνας για το μοντέλο... Το μοντέλο όπως είναι κατανοητό στην πρακτική εφαρμογή της τέχνης, είναι ένα αντικείμενο που θα πρέπει να επαναλαμβάνεται ως είναι. Ο τύπος, αντιθέτως, είναι ένα αντικείμενο μετά το οποίο ο καθένας (καλλιτέχνης) μπορεί να συλλάβει έργα τέχνης που μπορεί να μην έχουν καμία ομοιότητα. Όλα είναι ακριβή και δίνονται στο μοντέλο. Όλα είναι κάτι περισσότερο από λιγότερο ασαφή στον τύπο».

Στο τέλος του ορισμού του τύπου, ο Quatremère αναφέρεται στη σχέση μεταξύ του τύπου και των αναγκών, με άλλα λόγια μεταξύ των τύπων της μορφής και των τύπων των κτιρίων. Υποστήριξε ότι κάθε κτίριο θα πρέπει να είναι μια εκδήλωση ενός συγκεκριμένου τύπου, που επιλέγεται από τον αρχιτέκτονα. Αυτός ο τύπος θα πρέπει να προέρχεται από τις χρήσεις του και από το στόχο για την επίτευξη μιας μορφής με ιδιαίτερη φυσιογνωμία.

4. Ταξινομητική έννοια του τύπου

Το έργο του J.N.J. Durand, στις αρχές του δέκατου ένατου αιώνα, σηματοδότησε μια στροφή προς μια άλλη προσέγγιση της τυπολογίας. Ο στόχος της αρχιτεκτονικής ήταν, για τον Durand, όχι η μίμηση της φύσης και μέσω αυτής η επίτευξη της ευχαρίστησης και της

καλλιτεχνικής ικανοποίησης, αλλά η δημόσια και ιδιωτική χρησιμότητα, η διατήρηση και η ευτυχία των ατόμων, των οικογενειών και της κοινωνίας.

Τα μέσα που έπρεπε να χρησιμοποιούν οι αρχιτέκτονες για να επιτύχουν το σκοπό τους υποστηριζόταν ότι ήταν η ευκολία και η οικονομία. Και οι γενικές αρχές που σχετίζονταν με αυτά τα μέσα ήταν, αντίστοιχα, η σταθερότητα, η υγεία και η άνεση, η συμμετρία, η κανονικότητα και η απλότητα. Ο Durand επέκρινε τον Laugier και τον Βιτρούβιο και απέρριψε την ιδέα ότι η αρχιτεκτονική ήταν μια διαδικασία μίμησης είτε της αγροτικής καλύβας είτε του ανθρώπινου σώματος. Όπως έγραψε, «Εάν η καλύβα δεν είναι καθόλου ένα φυσικό αντικείμενο, εάν το σώμα δεν έχει χρησιμεύσει ως πρότυπο για την αρχιτεκτονική, ή ακόμα κι αν υποθέσουμε το αντίθετο, τα συστήματα δεν αποτελούν ούτε μίμηση του ενός ούτε του άλλου. Πρέπει να καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι τα συστήματα αυτά δεν αποτελούν όλη την ουσία της αρχιτεκτονικής. Ότι η αναμενόμενη ευχαρίστηση της χρήσης τους και η προκύπτουσα διακόσμηση είναι μηδενική. Ότι τελικά, αυτή η διακόσμηση δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια χίμαιρα και οι δαπάνες που περιλαμβάνει, μια τρέλα.

Οι ιδέες του σχετικά με τον σκοπό της αρχιτεκτονικής βασίζονταν περισσότερο στην κοινωνική χρησιμότητα της αρχιτεκτονικής και λιγότερο στην έννοια της αρχιτεκτονικής ως καλλιτεχνική ατομική δημιουργία. Σχετικά με το έργο του αρχιτέκτονα, πίστευε ότι ήταν να συνδυάζει οριζόντια και κάθετα τα στοιχεία των κτιρίων (κολώνες, τοίχους, δοκάρια, πόρτες, ανοίγματα, οροφή) και να δημιουργεί πιο σύνθετες οντότητες, τα κύρια μέρη των κτιρίων (βεράντες, αίθουσες, κλιμακοστάσια, δωμάτια, αυλές), τα οποία τελικά μέσω της σύνθεσής τους θα αποτελούν τα κτίρια. Ο Durand περιέγραψε, μετά την ανάλυση της μεθόδου του, διαφόρων κατηγοριών κτίρια και παρουσίασε επίσης πολλά έργα. Προφανώς επηρεασμένος από τους βιολόγους, δεν χρησιμοποίησε τον όρο τύπο, αλλά το είδος. Αυτό τον έκανε πιο συνεπής με τη μέθοδο που ακολούθησε για να περιγράψει τα κτίρια, η οποία ήταν πιο κοντά στην έννοια της ταξινόμησης παρά της τυπολογίας. Τον απασχόλησαν κυρίως τα σχέδια των κτιρίων και οι συνθετικές και γεωμετρικές αρχές τους, δηλαδή ο άξονας και το πλέγμα. Οι αρχές της σύνθεσης περιγράφονταν είτε προφορικά είτε με αφαιρετικά διαγράμματα. Οι όψεις και οι τομές κατακερματίζονταν στις δομικές μονάδες τους και γενικά ο ρόλος τους ήταν στατικός, όπως τα ταξινομικά κριτήρια που απέρρεαν από τα σχέδια.

Οι ιδέες του Durand επηρέασαν τον τρόπο που τα αρχιτεκτονικά εγχειρίδια κατά τη διάρκεια του δέκατου ένατου αιώνα παρουσίαζαν το υλικό τους χρήση από αρχιτέκτονες. Με αυτόν τον τρόπο ο ορισμός του Quatremère για τον τύπο και ο διαχωρισμός του από το μοντέλο ξεχάστηκε.

5. Τύπος και τυποποίηση:

Στην αρχή του εικοστού αιώνα γίναμε μάρτυρες γρήγορων αλλαγών στις κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές συνθήκες που προκύπτουν από τη δεύτερη τεχνολογική επανάσταση που άρχισε να εμφανίζεται κατά την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα. Το

βασικό πρόβλημα το οποίο εισήχθη στην αρχιτεκτονική σκέψη είναι η σχέση μεταξύ της αρχιτεκτονικής και της βιομηχανίας. Στο πλαίσιο αυτό, η παλιά έννοια του τύπου απορρίφθηκε καθώς ήταν φορέας της ιδέας της στείρας μίμησης.

Η απόρριψη προήλθε από δύο ομάδες αρχιτεκτόνων με διαφορετική ιδεολογική βάση στην επιχειρηματολογία τους. Η διαφωνία αυτή έφτασε στο αποκορύφωμά της με ανοικτή μονομαχία μεταξύ του H. Muthesius και του Henry Van De Velde στη σύνοδο του *Werkbund*, που πραγματοποιήθηκε στην Κολονία το 1914. Το κύριο θέμα ήταν η τυποποίηση έναντι του ατομικισμού. Ο Muthesius χρησιμοποίησε τη λέξη *Typisierung* αντί της λέξης *standardisierung* για να υποδηλώσει τη συλλογική καλλιτεχνική προσπάθεια προς το σχεδιασμό ορισμένων μορφών τύπων. Σύμφωνα με τον ίδιο αυτή θα πρέπει να είναι το αντικείμενο της αρχιτεκτονικής και ο λόγος πίσω από την επιλογή του ήταν διπλός. Ο πρώτος ήταν έμφυτος στη φύση της αρχιτεκτονικής. Ο Muthesius ισχυρίστηκε ότι η αρχιτεκτονική προσπαθεί προς την κατεύθυνση της τυποποίησης είναι και μόνο μέσω της τυποποίησης μπορεί να ανακτήσει την παγκόσμια σημασία η οποία ήταν ένα χαρακτηριστικό της αρχιτεκτονικής στην εποχή του αρμονικού πολιτισμού. Ο δεύτερος ήταν ξένος προς τη φύση της αρχιτεκτονικής και προήλθε από την εθνική ανάγκη για στενή συνεργασία μεταξύ αρχιτεκτόνων, εμπόρων και βιομηχάνων για την παραγωγή προϊόντων υψηλών προδιαγραφών ανάλογα με τις νέες ανάγκες των παγκόσμιων αγορών.

Αντίθετα, ο Henry Van De Velde και οι υποστηρικτές του αποδοκίμασαν τις απόψεις του Muthesius επί τη βάσει ότι τελικά θα κατέληγαν στην υποταγή των αρχιτεκτόνων στους βιομήχανους και επίσης στην παραγωγή ενός μέτριου εκλεκτικισμού. Απέρριψαν εντελώς την ιδέα κάθε επιβολής στον αρχιτέκτονα και διακήρυξαν την ουσιαστική ελευθερία της δημιουργικής εργασίας τους. Ο De Velde Van υποστήριξε ότι ο αρχιτέκτονας ποτέ δεν θα υποτάξει τον εαυτό του σε μια πειθαρχία που επιβάλλει σ' αυτόν έναν τύπο, έναν κανόνα. Ενστικτωδώς ο ίδιος δεν εμπιστεύεται οτιδήποτε μπορεί να αποστειρώσει τις πράξεις του.

Οι διαφορετικές οπτικές των Van de Velde και Muthesius, οι οποίες μπορούν να συνοψιστούν ως μία εναντίωση της καλλιτεχνικής ελευθερίας προς τον κανόνα, και του ατομικού προς το τυπικό, βρήκαν πολλούς υποστηρικτές μεταξύ των αρχιτεκτόνων (P. Behrens, R. Riemerschmid, W. Riezler τον Muthesius και Endell, KE. Osthaus, B. Tout και R. Breur τον V. de Velde). Και οι δύο ομάδες απέρριψαν την παλιά έννοια του τύπου. Ακόμη και ο Muthesius και οι υποστηρικτές του στερήθηκαν την παλιά έννοια του τύπου με φιλοσοφικά χαρακτηριστικά και χροιά μίμησης και υπέβαλαν μια άλλη έννοια του τύπου ως ένα υλικό, πρακτικό αντικείμενο, δηλαδή το μελλοντικό αντικείμενο των σχεδιαστών.

Ο Le Corbusier, όπως ο Muthesius διακήρυξε ότι το νέο πνεύμα της εποχής και οι νέες κοινωνικό-οικονομικές ανάγκες οδηγούν στην αναγκαιότητα της μαζικής παραγωγής. Τα πλοία, τα αεροπλάνα και τα αυτοκίνητα ήταν παραδείγματα της υλοποίησης της επιτακτικής ανάγκης για τυποποίηση. Με αυτόν τον τρόπο η αρχιτεκτονική θα πρέπει να τείνει προς κατοικίες μαζικής παραγωγής ή όπως αποκαλούνται "σπίτια-μηχανές". Η ιδέα μίας καθορισμένης κατασκευαστικής μονάδας – ο τύπος σπίτι – που θα ικανοποιούσε την επείγουσα ανάγκη για γρήγορη ανοικοδόμηση μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο ήταν ο λόγος πίσω από το σχεδιασμό του *Dom-ino House* του Le Corbusier. Στόχευσε με αυτό το

έργο να αναπτύξει ένα δομικό πλαίσιο, φθινό, απλό, ευέλικτο στη χρήση, που θα μπορούσε να λειτουργήσει ως πρότυπο που μπορεί να επαναληφθεί και που θα μπορούσε τελικά να γεννήσει διάφορες λύσεις χωρίς προφανή ομοιότητα. Έτσι, ο τύπος σπίτι και γενικά η ιδέα του σχετικά με τη μαζική παραγωγή σπιτιών, συμβολίζουν περισσότερο την έννοια του μοντέλου παρά την έννοια του τύπου, και εκφράζουν την αντίληψη των μοντερνιστών περί του προτύπου, που ήταν το αναπόφευκτο αποτέλεσμα της σύνδεσης των μορφών των αρχιτεκτονικών έργων τέχνης με τις απαιτήσεις της μηχανοποιημένης βιομηχανίας.

6. Αναλυτική και γενετική τυπολογία

Η αποτυχία του Μοντέρνου Κινήματος να εξηγήσει και να λύσει τα αυξανόμενα προβλήματα της σύγχρονης πόλης και της αρχιτεκτονική της, έγινε αντικείμενο κριτικής από το ορθολογιστικό κίνημα και η αφετηρία από την οποία ανέπτυξε τη θεωρία του τη δεκαετία του 60. Πρότεινε μια άλλη χρήση της έννοιας του τύπου μέσα σε ένα πλαίσιο νέων ιδεών σχετικά με το ρόλο της ιστορίας και της αρχιτεκτονικής για την κατανόηση της τυπικής και της δομικής συνέχειας της παραδοσιακής πόλης

Ο Aldo Rossi, ο κυριότερος εκπρόσωπος του κινήματος, επηρεασμένος από τον Quatremère και τον Ιταλό θεωρητικό G.C. Argan, εισήγαγε την ιδέα του τύπου στη θεωρία του για τα αστικά έργα τέχνης μέσα από την πραγματεία του "Η Αρχιτεκτονική της Πόλης" που εκδόθηκε στην Ιταλία το 1969. Ισχυρίστηκε ότι ο μοναδικός ολοκληρωμένος τρόπος για να περιγράψει και να εξηγήσει κανείς τη δομή της πόλης είναι μέσα από την αρχιτεκτονική της. Η μέθοδός του προήλθε από τη σκέψη ότι η πόλη μπορεί να χαρακτηριστεί ως ένα τεχνούργημα και τα συστατικά της στοιχεία είναι τα μεμονωμένα κτίρια και οικιστικές περιοχές. Έβλεπε τα κτίρια, ως στιγμές και μέρη του συνόλου, δηλαδή της πόλης, που ξεδιπλώνονται μέσα στο χρόνο και τον χώρο. Για Rossi όπως και για τον Durand, όπως οι τοίχοι, οι κολώνες κλπ. είναι τα στοιχεία που συνιστούν κτίριο, έτσι και τα κτίρια είναι τα στοιχεία που συνθέτουν τις πόλεις. Με αυτές τις σκέψεις ανέπτυξε τα βασικά χαρακτηριστικά της θεωρίας του, που ήταν η σχέση μεταξύ της τυπολογίας των κτιρίων και της πόλης.

Η τυπολογία για τον Rossi είναι ένα όργανο της ανάλυσης της πόλης, της ανάκτησης της συλλογικής μνήμης του λαού, αλλά και μια έντονη δύναμη κατά τη διαδικασία του σχεδιασμού. Ο τύπος είναι μια αρχή η οποία είναι σταθερή, μόνιμη και περίπλοκη και που υπάρχει κάτω από τη συγκεκριμένη μορφή και αποτελεί την ουσία της. Η αρχή αυτή μπορεί να βρεθεί σε όλα τα αρχιτεκτονικά αντικείμενα και θέτει ισχυρούς δεσμούς με την κοινωνία, δεδομένου ότι προέρχεται από τον πολιτισμό. Ο Rossi, ολοκληρώνοντας το τμήμα της πραγματείας του που αναφέρεται στις τυπολογικές ερωτήσεις, έγραψε ότι "μπορούμε να πούμε ότι ο τύπος είναι η ίδια η ιδέα της αρχιτεκτονικής, ότι πιο κοντινό έχουμε στην ουσία της. Παρά τις αλλαγές, ο τύπος υπέβαλε πάντα τον εαυτό του σε «αισθήματα και αιτίες», ως αρχή της αρχιτεκτονικής και της πόλης.

Ο Rossi έκανε έρευνα, όπως ο ίδιος έγραψε στην Επιστημονική αυτοβιογραφία του, για τους νόμους μίας διαχρονικής τυπολογίας. Έτσι, ο τύπος του, θεωρείται με τον τρόπο

αυτό, ότι προσεγγίζει την έννοια του αρχέτυπου. Η ιδέα αυτή επιτρέπει στον Rossi να ανακαλύψει τη σχέση και τη συνέχεια μεταξύ του πραγματικού σχήματος και του τύπου και, κατά συνέπεια, να κατανοήσει το σχηματισμό της πόλης. Επιπλέον, η έννοια του τύπου χρησιμοποιείται όχι μόνο για την περιγραφή του γνωστού, αλλά επίσης για την παραγωγή του μέλλοντος. Έτσι, τυπολογία έγινε για τον Rossi το εργαλείο για τον σχεδιασμό.

Όσον αφορά τη χρήση της τυπολογίας στο σχεδιασμό του θα μπορούσαμε δικαιολογημένα να ισχυριστούμε ότι υπάρχει μια διάκριση ανάμεσα στη θεωρία και την πρακτική του. Οι επιλογές που κάνει στα σχέδιά του, έχουν τις ρίζες τους σε προηγούμενες προσωπικές εικόνες και αναμνήσεις του. Προέρχονται από τις εμπειρίες πραγμάτων στη ζωή και εμφανίζονται στο σχεδιασμό του, είτε ως σύνολο είτε αποσπασματικά. Όπως γράφει: «στα έργα μου, η επανάληψη, το κολλάζ, η μετατόπιση ενός στοιχείου από το ένα σχέδιο στο άλλο, πάντα με τοποθετούν μπροστά σε ένα άλλο δυνητικό σχέδιο το οποίο θα ήθελα να κάνω, αλλά το οποίο είναι επίσης μνήμη κάποιου άλλου πράγματος.

Παρά το γεγονός ότι οι τύποι του Rossi προέρχονται από την ιταλική κουλτούρα και το περιβάλλον στο οποίο μεγάλωσε, εξακολουθούν να κατέχουν ισχυρό προσωπικό χαρακτήρα που μπορεί να τους καθιστούν δύσκολο να διαβαστούν. Επιπλέον, ο τρόπος με τον οποίο ενσωματώνει τον τύπο στα έργα του παράγει μια ατμόσφαιρα ενός ονείρου, μια αποξένωση από την πραγματικότητα όπου το παρελθόν και το παρόν είναι άρρηκτα συνδεδεμένα, και ως εκ τούτου η αρχιτεκτονική του γίνεται ένα είδος προσωπικού παιχνιδιού. Οι τύποι του ενσωματωμένοι με αυτόν τον τρόπο, δεν αναγνωρίζονται πάντα από τους άλλους. Έτσι, η επιθυμία του να ανακτήσει τη συλλογική μνήμη των ανθρώπων και μέσω της τυπολογίας να δημιουργήσει μια ατμόσφαιρα μονιμότητας και ατομικότητας, γίνεται σε κάποιο βαθμό ανέφικτη.

Μια αρκετά παρόμοια προσέγγιση με εκείνη του Aldo Rossi παρουσιάζεται στο έργο του Rob Krier. Η βασική αρχή της θεωρίας του είναι η αποξένωση των κατοίκων των πόλεων από τις αναμνήσεις του αστικού χώρου. Η κατάσταση αυτή, υποστηρίζει, προέκυψε ως συνέπεια της αποτυχίας της ιδεολογίας του Μοντέρνου Κινήματος και των μεταβαλλόμενων σχέσεων μεταξύ εκείνων που συμμετέχουν στην παραγωγή του περιβάλλοντος, (π.χ. αρχιτέκτονες, χρήστες, σχεδιαστές, κατασκευαστές, εργολάβοι, εργάτες κλπ.), λόγω των νέων κοινωνικών και οικονομικών συνθηκών. Σύμφωνα με τον Krier, ο μόνος τρόπος να αναβιώσει η συλλογική μνήμη των κατοίκων της πόλης είναι να ανακαλυφθεί η επαναχρησιμοποίηση, είτε ως σύνολο είτε αποσπασματικά, κάποια επιλεγμένα είδη από το παρελθόν της πόλης. Πιστεύει ότι η απαραίτητη προϋπόθεση για την εκπλήρωση αυτού είναι η αποκάλυψη, η κατάταξη βάσει τύπου και η ερμηνεία των βασικών ιδεών κάτω από τα αισθητικά χαρακτηριστικά των αστικών χώρων.

Ωστόσο, η προσέγγισή του είναι φορμαλιστική σε σύγκριση με την στρουκτουραλιστική προσέγγιση του Rossi. Οι τυπολογίες του Krier βασίζονται στα γεωμετρικά σχήματα των κατόψεων των κτιρίων ή στα γεωμετρικά χαρακτηριστικά του βασικού σχήματός του.

Η αρχιτεκτονική του Rob Krier βασίζεται στο δανεισμό μορφών από την ιστορία, αλλά σε καμία περίπτωση δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί ως εκλεκτικός με την πραγματική

έννοια του όρου. Είναι ενάντια στην αφελή κατανόηση και τη χρήση της ιστορίας που καταλήγουν σε μιμητικές διαδικασίες. Όπως επισημαίνει στο έργο του “10 Θέσεις για την Αρχιτεκτονική”: «Η σωστή εκτίμηση της ιστορικής μας κληρονομιάς θα φιλτράρει την εμπειρία του παρελθόντος προς όφελος του σχεδιασμού για το μέλλον.»

Η επίδραση των προηγούμενων τύπων είναι πιο εμφανής στις κατόψεις των κτιρίων του, παρά στις προσόψεις. Τα έργα του για Ritterstrass housing στο Βερολίνο επιβεβαιώνουν την παραπάνω ιδέα. Αυτό είναι το κύριο χαρακτηριστικό της ενδιαφέρουσας αλλά προβληματικής χρήσης των τύπων από τον Krier στην αρχιτεκτονική σύνθεση. Ο χειρισμός του τύπου περιορίζεται λίγο πολύ στα σχέδια των κτιρίων και στην σύνδεσή τους μέσα στο αστικό σύμπλεγμα, ενώ οι μορφές τους, στις περισσότερες περιπτώσεις, δεν επικαλούνται οποιαδήποτε εικόνα παρελθοντικής μορφής, εκτός από τις ποιότητες της κλασικής αρχιτεκτονικής, δηλαδή μνημειακότητα, συμμετρία, επανάληψη και απλότητα.

Η έννοια του τύπου από τον Krier είναι πιο δυναμική από αυτή του Rossi στο βαθμό που θεωρεί τον τύπο όχι ως κάτι μόνιμο και σταθερό, αλλά σαν κάτι που εξελίσσεται μέσα στο χρόνο, όχι με την έννοια της μορφής, αλλά με την έννοια του νοήματος. Ο καθένας, ως εκ τούτου, μπορεί να του αποδώσει διαφορετικές έννοιες. Παρά τις διαφορές τους, οι δύο προσεγγίσεις ορίζουν την αρχιτεκτονική σε σχέση με τον αστικό περιβάλλον από το οποίο αντλεί το νόημά της. Ασχολούνται με την ιδέα του τύπου ως περιγραφικό εργαλείο και ως μέσο σχεδιασμού. Οι τύποι έχουν τη ρίζα τους στον πολιτισμό, είναι προϊόντα των κοινωνικό-οικονομικών αναγκών και έτσι έχουν την δυνατότητα να ανακαλούν τη συλλογική μνήμη των ανθρώπων. Τέλος, πρέπει να αναφερθεί ότι αυτή η συγκεκριμένη χρήση των τύπων έχει τον κίνδυνο να παρερμηνευθεί και σε ακραία περίπτωση μπορεί να οδηγήσει στη δημιουργία μιας αρχιτεκτονικής που σε ακραίες περιπτώσεις μπορεί να οδηγήσει στη δημιουργία μιας αρχιτεκτονικής που δεν θα έχει νόημα για τους κατοίκους της πόλης.

7. Τυπολογία και σχεδιασμός

Μία διαφορετική έννοια της τυπολογίας έχει διατυπωθεί από τον Alan Colquhoun που εισήγαγε τη συζήτηση σχετικά με τους τύπους στους βρετανικούς αρχιτεκτονικούς κύκλους στα τέλη της δεκαετίας του '60. Η προσέγγισή του έχει περισσότερο το χαρακτήρα της εξήγησης παρά του ορισμού και βασίζεται σε εκτιμήσεις των νοητικών διεργασιών των αρχιτεκτόνων ενώ σχεδιάζουν. Στο άρθρο του “Τυπολογία και μέθοδος σχεδιασμού”, υποστηρίζει ότι οι τυπολογικές διαδικασίες είναι αναπόφευκτες στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Οι αποφάσεις που λαμβάνει ένας σχεδιαστής δεν είναι απλώς το αποτέλεσμα μιας αυστηρά αιτιοκρατικής διαδικασίας που οδηγεί από την ανάλυση των αναγκών στην τελική διαμόρφωση του κτιρίου, αλλά και το αποτέλεσμα της πρόθεσής του να αποδώσει συγκεκριμένα νοήματα στις αρχιτεκτονικές μορφές, και με αυτόν τον τρόπο να επικοινωνήσει με τους άλλους. Υπάρχει ένα στάδιο κατά τη διάρκεια του σχεδιασμού, όπου ο αρχιτέκτονας είναι απαραίτητο να ακολουθήσει διαισθητικές διαδικασίες προκειμένου να επιτύχει την πρόθεσή του να επικοινωνήσει ένα νόημα. Αυτή η περιοχή της καθαρής διαίσθησης βασίζεται, όπως έγραψε ο Colquhoun, επαναλαμβάνοντας την άποψη του

Mandolado, «Στη γνώση λύσεων του παρελθόντος σε σχετικά προβλήματα». Η δημιουργία είναι μια διαδικασία προσαρμογής των μορφών που προέρχονται είτε από από ανάγκες του παρελθόντος είτε από παρελθοντικές αισθητικές ιδεολογίες για τις παρούσες ανάγκες. Ο τύπος, αντιλαμβανόμενος με αυτό τον τρόπο, γίνεται ένα είδος εργαλείου επικοινωνίας, ο συνδυαστικός κρίκος με το παρελθόν, και η προϋπόθεση για τη δημιουργία μορφών με νόημα.

Μια παρόμοια ιδέα σχετικά με τη συμμετοχή των τύπων των μορφών στον σχεδιασμό απεικονίζεται σε μία έρευνα των B.G. Hillier, J. Musgrove και P. O' Sullivan αν και επικεντρώνεται σε μια διαφορετική άποψη. Ισχυρίστηκαν ότι ο σχεδιασμός γίνεται εστιάζοντας σε διαδικασίες ανάλυσης - εικασίας και όχι ανάλυσης - σύνθεσης. Ένα σημαντικό επιχείρημά τους είναι ότι υπάρχει μια φάση στο σχεδιασμό, όπου ο αρχιτέκτονας προκατασκευάζει το πρόβλημα, πριν αυτό προσδιορίζεται περαιτέρω, υπό συνθήκες όπου μπορεί να το λύσει. Για το σκοπό αυτό, ο αρχιτέκτονας χρησιμοποιεί στοιχεία που συνιστούν το γνωστικό αντικείμενο του: τύπους λύσεων του παρελθόντος, άτυπους δικούς του κώδικες, καθώς και πληροφορίες σχετικά με το πρόβλημα που πρέπει να λύσει. Ο τύπος μπορεί να θεωρηθεί ως η αναπόφευκτη επιβολή του παρελθόντος σχετικά με το σχεδιασμό, η οποία, παρά τους εγγενείς περιορισμούς του, βοηθά το σχεδιαστή να διατυπώσει το πρόβλημα του σχεδιασμού του.

Τυπολογικοί δανεισμοί από το παρελθόν είναι επίσης παρόντες στη σύλληψη του σχεδιασμού του A. Aalto, σύμφωνα με τον Δημήτρη Πορφυρίου. Στο βιβλίο του "sources of Modern Eclecticism", ξαναδιαβάει το έργο του A Aalto και προσπαθεί να αποκαλύψει τις τυπολογικές αναφορές των κτιρίων του Aalto σχετικά με την κάτοψη, την τομή και την εικονογραφική σύνθεση εντός μιας γενικότερης προσπάθειας να περιγράψει τα τυπικά χαρακτηριστικά της δουλειάς του Aalto, να παρουσιάσει τις στρατηγικές του σχεδιασμού του και να εξηγήσει ιδεολογική βάση τους.

Η στάση του Aalto για τους τύπους, παρόλο που ο ίδιος δεν χρησιμοποίησε τη λέξη κυριολεκτικά, είναι ότι "Τίποτα παλιό δεν ξαναγεννιέται. Αλλά ούτε και εξαφανίζεται. Και τα πάντα επανεμφανίζονται με μια νέα μορφή. Η σκέψη του για την τυπολογία είναι παρόμοια με αυτή του A. Colquhoun, διότι βασίζεται στην άποψη ότι οι αρχιτεκτονικές μορφές αποκτούν νόημα μόνο όταν είναι τυπολογικά κωδικοποιημένες. Η αρχιτεκτονική του ήταν βαθιά ριζωμένη στην κουλτούρα του, και οι πηγές των τυπολογικών δανεισμών του ήταν η κλασική λαϊκή παράδοση της σκανδιναβικής αρχιτεκτονικής επηρεασμένη από τον ρομαντικό κλασικισμό. Η ανάλυση του Πορφυρίου επιδιώκει να αποκαλύψει τους κρυμμένους κατασκευαστικούς κανόνες - ετεροτοπία, συγκεκριμενοποίηση, τυπολογία και μεταφορά - και τους ιδεολογικούς δεσμούς με το παρελθόν στην αρχιτεκτονική του Aalto. Σε αυτή την προσπάθεια θεωρεί κάθε κτίριο ως ένα ενιαίο σύνολο, ούτε κατακερματισμένο ούτε υποβαθμισμένο στο επίπεδο του σχεδίου ή της λειτουργίας του μόνο. Είναι η συγκεκριμένη στάση που είναι αξιοσημείωτη και η οποία είναι απύσχα σχεδόν σε όλες τις τυπολογικές αναλύσεις και ιδιαίτερα στον τομέα της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής.

8. Τυπολογικές αναλύσεις

Σχεδόν όλοι οι τυπολογικές αναλύσεις που μέχρι στιγμής έχουν διεξαχθεί αναφέρονται σε μια συγκεκριμένη κατηγορία κτιρίου (π.χ. το σπίτι), και ιδίως στον τομέα

της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι κατοικίες είναι το κυρίαρχο συστατικό του ανθρωπογενούς περιβάλλοντος, όχι μόνο με ποσοτικούς όρους, τόσο σε ποικιλία όσο και σε αριθμούς, αλλά επίσης και με ποιοτικούς όρους. Το σίτι είναι σίγουρα αυτό που εκφράζει τα ήθη, τα έθιμα, τα καθήκοντα, τα συναισθήματα και τις αλληλεπιδράσεις των ανθρώπων και ακόμη περισσότερο τη δομή της κοινωνίας.

Τα παραδοσιακά ανώνυμα σπίτια είναι εκείνα που αντανακλούν καλύτερα τα χαρακτηριστικά από τα οποία έχουν προέλθει και έχουν επηρεαστεί από αυτά. Επιπλέον, αυτή η αρχιτεκτονική είναι βαθιά ριζωμένη στην κουλτούρα, και μεταφέρεται από γενιά σε γενιά και από περιοχή σε περιοχή σχεδόν αμετάβλητη, αν και μπορεί να τροποποιηθεί πολλές φορές στην προσπάθειά της να ανταποκριθεί στις μεταβολές του περιβάλλοντος. Στον τομέα αυτό η χρήση των τύπων ως μέσο για περιγραφή είναι προφανώς θεμιτή. Σε αυτή την περίπτωση, η έννοια του τύπου εκφράζει την κατάρτιση, τις νοητικές διεργασίες και τις επιλογές κατά τη διάρκεια του σχεδιασμού από τους ανώνυμους οικοδόμους.

Δυστυχώς σχεδόν όλοι οι τυπολογικές αναλύσεις που αφορούν την κατασκευή σπιτιών δεν έχουν καμία ρητή βάση στη συγκεκριμένη και συνεκτική θεωρία των τύπων. Κατ'εξάιρση μπορεί να αναφερθεί το έργο του P. Tzoupos. Παρουσίασε μία κατανοητή οπτική της κτιριακής τυπολογίας ως περιγραφικό μέσο και πρότεινε επίσης μια διαδικασία για τον προσδιορισμό των τύπων των μορφών κάθε κατηγορίας κτιρίου σε συνδυασμό με την εξήγησή τους, σύμφωνα με τους παράγοντες οι οποίοι επηρέασαν τη δημιουργία τους. Περιέγραψε τρία επίπεδα ανάλυσης για τη μελέτη της κάθε κατηγορίας κτιρίου. Η πρώτη αναφέρεται στη μελέτη της κοινωνικής ανάγκης που οδήγησε στη δημιουργία του κτιρίου. Το δεύτερο σχετίζεται με τον τρόπο που η κοινωνία ικανοποιεί τις κοινωνικές ανάγκες. Το τρίτο, το επίπεδο του κτιρίου, περιλαμβάνει την ταυτοποίηση των τύπων των μορφών εντός της περιοχής της κάθε κατηγορίας κτιρίου.

Οι περισσότερες τυπολογικές αναλύσεις κλίνουν προς μια αποσπασματική προσέγγιση. Ο λόγος είναι ότι, τα κριτήρια που χρησιμοποιούνται για τον προσδιορισμό των τύπων, συνήθως συνδέονται με τα σχέδια όσον αφορά τη διάταξη των χώρων εντός εντός του κτιρίου ή τη σχέση μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού χώρου. Στις περιπτώσεις όπου υπάρχει πρόθεση για πλήρη περιγραφή οι προσόψεις κατακερματίζονται στα συστατικά στοιχεία τους. Η προσέγγιση του R.W. Brunskill στο έργο του "Illustrated Handbook of Vernacular Architecture" αποτελεί ένα παράδειγμα χαρακτηριστικής περίπτωσης όπου οι προσόψεις των κτιρίων περιγράφονται όσο αφορά την τεχνική της τοιχοποιίας, τις πρώτες ύλες, το σχήμα της οροφής, τα παράθυρα, τις πόρτες κλπ.

Το πιο σημαντικό, η πλειοψηφία των τυπολογικών αναλύσεων εξετάζει τους τύπους ως ομάδες που χαρακτηρίζονται από ένα σημαντικό χαρακτηριστικό των κτιρίων, το οποίο παρέχει οπτικές θυρίδες εντός του οποίου διαμορφώνεται το κτίριο. Αυτό το ιδιαίτερο κυρίαρχο στοιχείο δίνει το όνομα στον τύπο. Αυτή η στάση απέναντι στην τυπολογία μπορεί να οδηγήσει σε λανθασμένες συνδέσεις. Προφανώς, αυτή η προσέγγιση χρησιμοποιεί μία ταξινομητική αντίληψη του τύπου και μπορεί να οδηγήσει σε λανθασμένα συμπεράσματα σχετικά με τις αμοιβαίες σχέσεις των έργων τέχνης. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα μια μερική

περιγραφή των κτιρίων και δεν αποκαλύπτει τις κρυμμένες κοινές δομικές ομοιότητες τους όπως μια “αληθινή τυπολογική μέθοδος” πρέπει να κάνει.

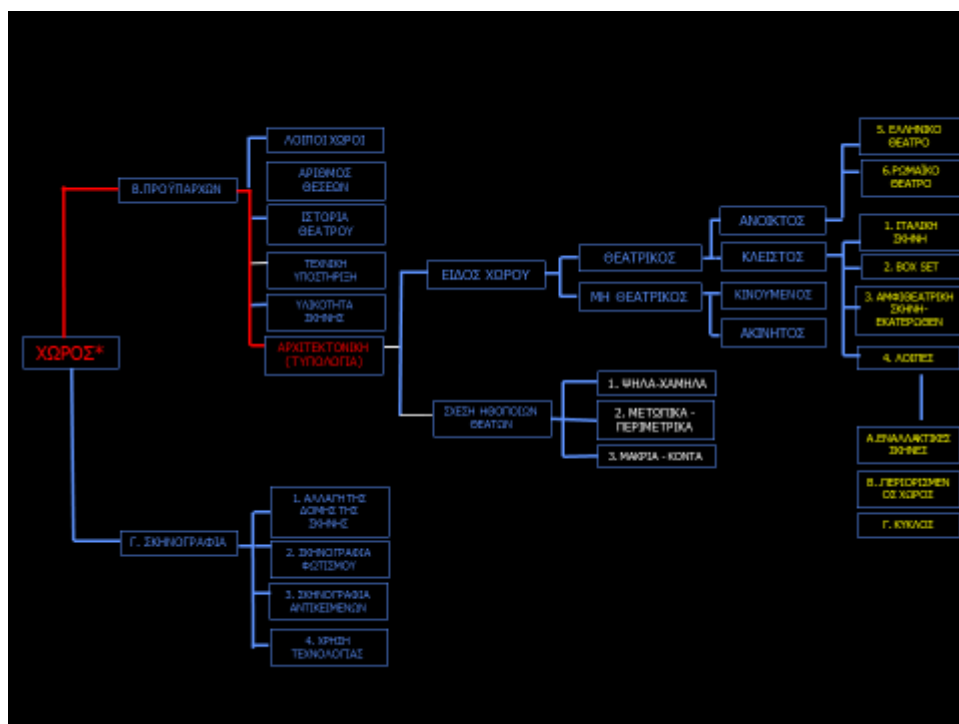
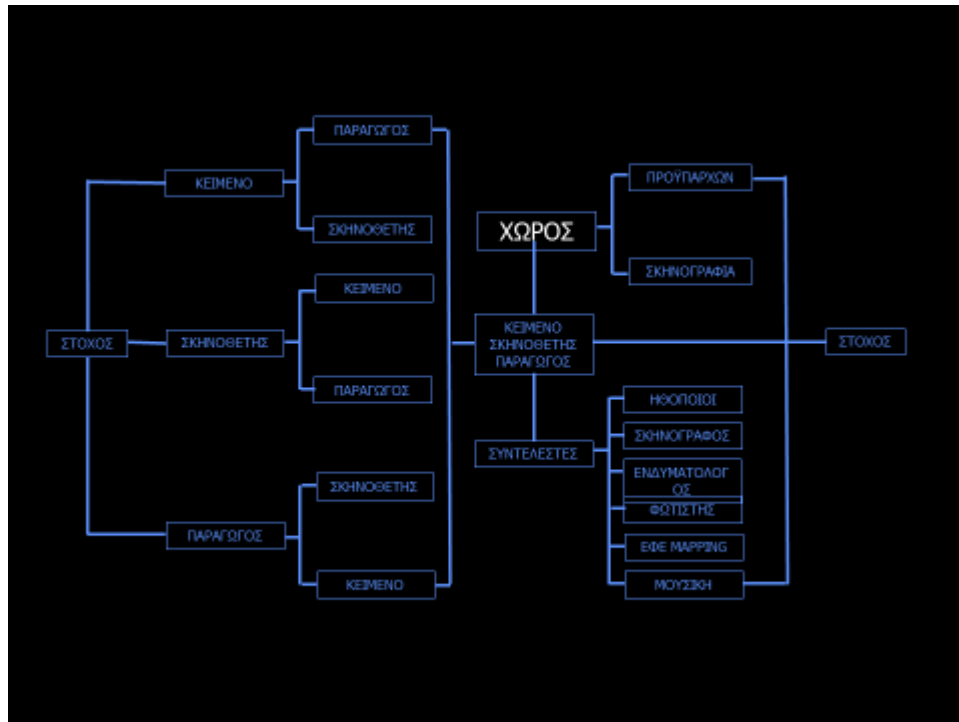
9. Συμπεράσματα:

Η έννοια του τύπου στην αρχιτεκτονική σκέψη έχει εξελιχθεί από σιωπηρές εκφράσεις στα συγγράμματα των κλασικιστών σε ρητές δηλώσεις στα έργα ορισμένων αρχιτεκτονικών συγγραφέων της μοντέρνας σκέψης. Η έννοια του τύπου συνδέεται πάντοτε, με κάποιο τρόπο, με την έννοια της μίμησης και διάφορες οπτικές περί τυπολογίας μετά τα μέσα του δέκατου όγδοου αιώνα, συνέδεαν την έννοια του τύπου σε σχέση με τον μιμητικό ρόλο της αρχιτεκτονικής. Το αντικείμενο της μίμησης θεωρήθηκε ως η ίδια η φύση (Laugier, *Quatremère de Quincy*), τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της μαζικής βιομηχανικής παραγωγής μηχανών (μοντερνιστές) ή η ίδια η αρχιτεκτονική (Durand, ορθολογιστές, Colquhoun).

Μπορούμε να διακρίνουμε δύο κατηγορίες προσέγγισης της τυπολογίας: την ενεργητική και την παθητική. Η πρώτη περιλαμβάνει τις απόψεις εκείνες που αποδίδουν στον τύπο ένα λειτουργικό ρόλο, είτε ως περιγραφικό εργαλείο (Durand, ορθολογιστές, τυπολογική ανάλυση) ή ως κατευθυντήρια αρχή στο σχεδιασμό (Laugier, ορθολογιστές, μοντερνιστές). Οι περιγραφικές προσεγγίσεις εκφράζονται, στις περισσότερες περιπτώσεις, χρησιμοποιώντας μια ταξινομητική αντίληψη του τύπου. Οι προσεγγίσεις που υποστηρίζουν ότι οι τύποι πρέπει να πλάθουν και να οδηγούν το σχεδιασμό μπορούν να διακριθούν σε δύο αντίθετες ομάδες. Η πρώτη (οι ορθολογιστές, Laugier) ανέπτυξε την έννοια του τύπου με το βλέμμα στραμμένο στο παρελθόν (και στην περίπτωση των ορθολογιστών σε σχέση με την αστική ανάλυση), ενώ η δεύτερη (οι μοντερνιστές) είχε το βλέμμα στραμμένο στο μέλλον και διακήρυξε την ιδέα του τύπου που είναι κοντά στο μοντέλο. Η δεύτερη κατηγορία της προσέγγισης της τυπολογίας (η παθητική) περιλαμβάνει τις απόψεις που έχουν περισσότερο τον χαρακτήρα της εξήγησης παρά της συνταγής. Η προσέγγιση αυτή επεξηγείται στο έργο του *Quatremère de Quincy* και στο πιο πρόσφατο έργο των A. Colquhoun και B.G. Hillier et al.¹¹

¹¹ Από τη διατριβή της Ντ. Δεμίρη. “The notion of type in Architectural thought” – (μετάφραση)

Διαγράμματα χώρου:



Γ. Προϋπάρχων χώρος

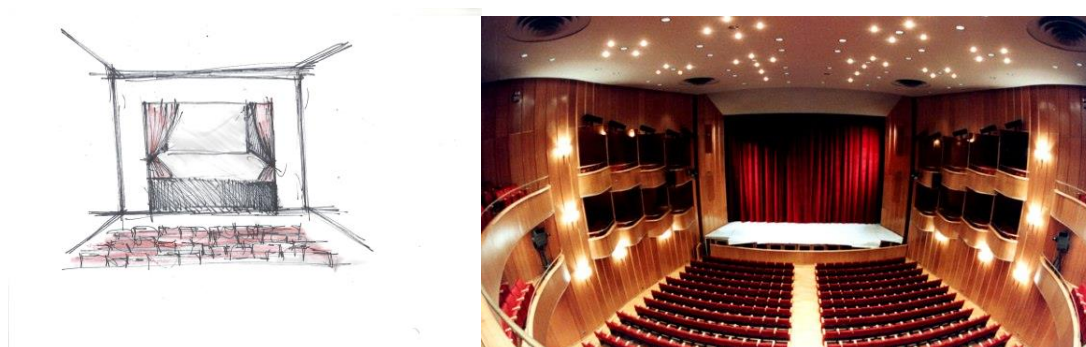
Ακολουθώντας την παραπάνω θεωρητική προσέγγιση και ανάλυση για την έννοια του τύπου στην αρχιτεκτονική, είναι δυνατή η μετατόπιση και συγκέντρωση του αντικειμένου έρευνας στην κατηγορία κτηρίου – θέατρο. Αυτό που αλλάζει και αποκτά ερευνητική αξία στην προκειμένη περίπτωση είναι ο τύπος της μορφής ο οποίος παρουσιάζει πάντοτε μια κοινή γενετική ιδέα. Η κοινή αρχή και ιδέα είναι η θεατρική πράξη που μπορεί να υπάρξει αρχετυπικά (κατά Λοζιέ) με ένα χαλί ένα θεατή και έναν ηθοποιό (κατά Πήτερ Μπρουκ).

Ξεκινάμε συνεπώς με ένα δεδομένο – με μια κεντρική ιδέα. Ότι δύναται να υπάρξει θεατρική πράξη μόνο με την παρουσία ηθοποιού σε έναν κενό χώρο. Στην προκειμένη ακολουθεί ο λόγος και μετά έρχεται ό,τι επιλέξει το φως να φωτίσει. Το δεδομένο αυτό τεκμηριώνεται με το γεγονός ότι έχουν υπάρξει επιτυχημένες παραστάσεις στην ιστορία του θεάτρου όπου ο χώρος απλώς ήταν ο τυχαίος χώρος της τυχαίας στιγμής που πραγματοποιήθηκε η δράση. Αντιστοίχως απουσίαζε ο λόγος (παντομίμα) ή ακόμα και το «κείμενο χωρίς λόγια» (σε μια αυτοσχεδιαστική παράσταση). Ποτέ δεν υπήρξε όμως θεατρική πράξη χωρίς τη φυσική παρουσία ενός το λιγότερο ανθρώπου. Το παραπάνω δε σημαίνει όμως ότι πρέπει να απουσιάζουν οι υπόλοιποι συντελεστές από τη θεατρική δημιουργία. Η παρούσα έρευνα θέλει να ασχοληθεί με ένα συγκεκριμένο παράγοντα της θεατρικής δημιουργίας που καθόλου δε μεταβάλλεται κατά τη διάρκεια αυτής παρά μόνο μπορεί να την επηρεάσει εκ της παρουσίας του. Είναι ο προϋπάρχων της σχεδιασμένης σκηνογραφίας και δεδομένος χώρος.

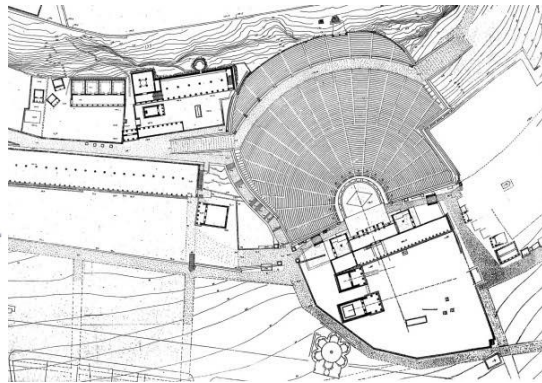
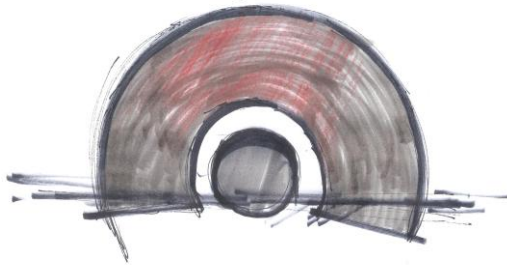
Πώς χωρίζεται η θεατρική σκηνή:

Κάτοψη – τυπολογία:

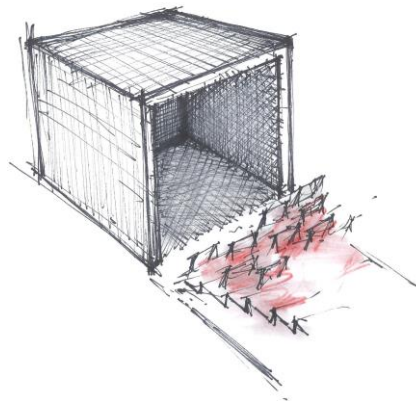
- Ιταλική σκηνή, παράδειγμα: Λυρική σκηνή



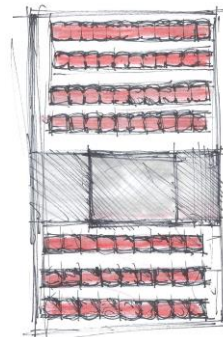
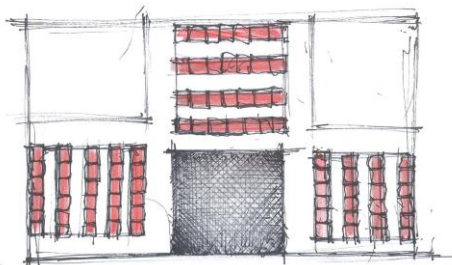
- Ελληνική σκηνή. Παράδειγμα: Θέατρο Διονύσου



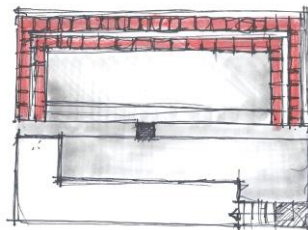
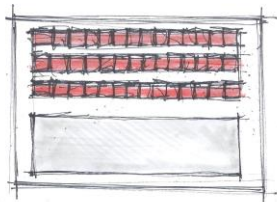
- Box set – παράδειγμα: «Αργώ»



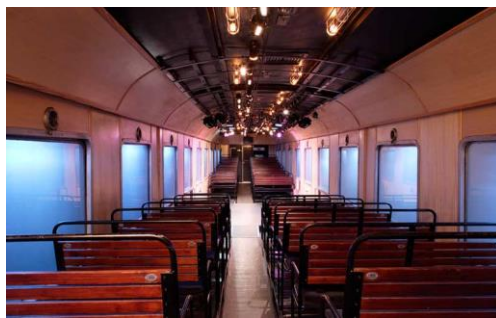
- Περιμετρικές σκηνές Θέατρο «Καρέζη», «Τόπος αλλού» και «Κεφαλληνίας– Θεατές εκατέρωθεν της σκηνής - Θέατρο «Γ. Αρμένη» σε προγενέστερη διάταξη, Τρένο στο Ρουφ



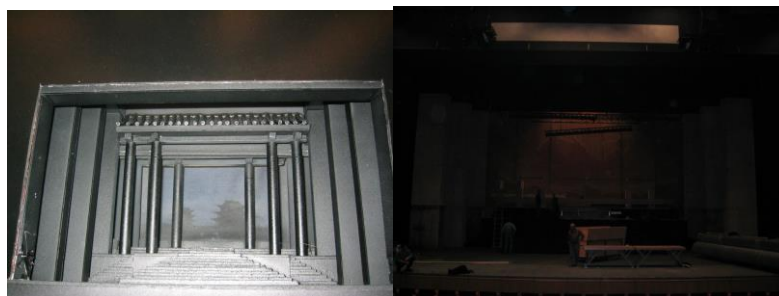
-Ιδιαίτερες διαρρυθμίσεις: είναι το Από Μηχανής Θέατρο και το Βαφείο αντίστοιχα.



- Εναλλακτικές σκηνές. Αλλάζει η σκηνογραφία, και φυσικά ο τρόπος παιχνιδιού της σκηνής. Πολυκατοικίες, βιομηχανικοί χώροι, τρένα κτλ.



1. Στην Ιταλική σκηνή το σκηνικό λειτουργεί περισσότερο ως όψη και έχει ως στόχο τη δημιουργία τεχνητού βάθους με τεχνικές σκηνογραφίας που στηρίζονται στο φαινόμενο της προοπτικής. Η υποκριτική είναι περισσότερο μετωπική. Το σημαντικότερο ίσως στοιχείο της ιταλικής σκηνής είναι το όριο της εικόνας. Η ιταλική σκηνή οδηγεί την οπτική αντιμετώπιση της παράστασης με το παραπάνω δεδομένο. Ο θεατής σταματά το βλέμμα του σε εκείνο το σημείο που ξεκινά η μπούκα. Βεβαίως υπάρχει και η συνειδητή κατάργηση του «στερεοτύπου» αυτού από το σκηνοθέτη και τον σκηνογράφο. Στην ιταλική σκηνή, κάθε τι έξω από το όριο αυτό δεν λογίζεται παράσταση, ενώ κάθε τι μέσα από αυτό αποτελεί εικόνα της παράστασης.

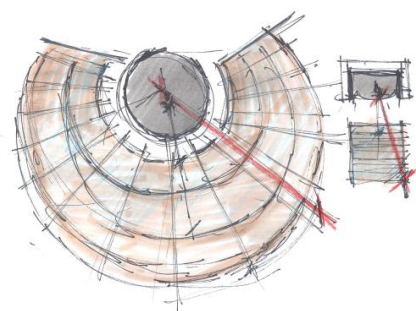


Γι' αυτό στις περιπτώσεις αυτές γίνεται προσπάθεια με την βοήθεια «αερίων-φριζών» να κρυφτούν οι φωτιστικές πηγές και να βλέπει ο θεατής μόνο ό,τι φωτίζεται από αυτές. Στις ιταλικές σκηνές, είναι πιο συνηθισμένη η υπερύψωση της σκηνής σε σχέση με τους πρώτους θεατές. Αυτόματα, «αποδυναμώνεται» η αξία του εκάστοτε δαπέδου της σκηνής. Μπορεί να είναι σε τέτοιο σημείο που ο πρώτος θεατής να μην βλέπει ούτε το χρώμα του. Η ιταλική σκηνή χάρις στο ότι κρύβει διάφορα, βοηθά στις παραστάσεις που υπάρχουν αλλαγές σκηνικών. Είτε χειροκίνητα, είτε με μηχανικό τρόπο. Οι μηχανισμοί κρύβονται εύκολα πίσω από τα όρια (κουϊντες – αέρια).

2. Στην Ελληνική σκηνή – αρχαίο θέατρο που συνεχίστηκε τη Ρωμαϊκή περίοδο, η κάτοψη και η πλαστικότητα και η σημασία στην «αρχιτεκτονικότητα» του σκηνικού παίζουν το μεγαλύτερο ρόλο. Το “mise en place” δεν είναι μετωπικό και ο όρος μασκάρισμα που χρησιμοποιείται στον κινηματογράφο και στις Ιταλικές σκηνές στην προκειμένη περίπτωση δεν έχει καμία χρησιμότητα.



Υποκριτικά, τίθεται ένα θεμελιώδες δεδομένο: Η απόσταση. Αυτή υποχρεώνει τον ηθοποιό να αλλάξει το εύρος των κινήσεών του και φυσικά της φωνής του. Η χρήση κοθόρνων για να μεγαλώσει τον όγκο του συνηγορεί σε αυτό. Π.χ. Ένα μειδίαμα, που σε μια μικρή σκηνή θα άλλαζε το νόημα της πρόζας, στο ανοικτό απέραντο θέατρο θα ήταν ως μη γενόμενο. Η ίδια ρεαλιστική μάχη ξιφασκίας που στήθηκε για ένα ανοικτό θέατρο, αν λάβει χώρα σε ένα κλειστό θέατρο 50 θέσεων, θα είναι το λιγότερο κωμική.



Στην περίπτωση των Ελληνικών και Ρωμαϊκών θεάτρων, οι θεατές βρίσκονται στις 3 από τις 4 πλευρές της σκηνής. Συνεπώς ο ηθοποιός δεν είναι εύκολο να ορίσει κάποιο στόχο που να απευθυνθεί. Ο στόχος καταργείται. Συνήθως σε αυτές τις περιπτώσεις δίνεται μια βαρύτητα

στους κεντρικούς θεατές σε κάποιο χορικό ή σε κάποιο σημαντικό μονόλογο αλλά χωρίς αυτό να είναι νόμος.

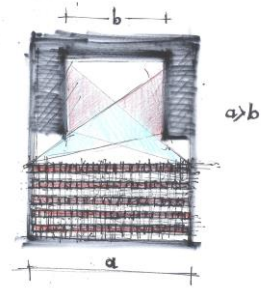
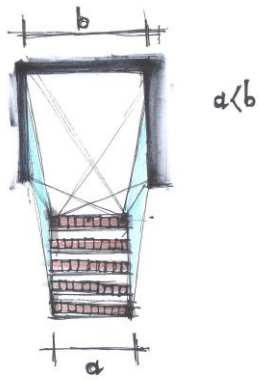
Ο βασικός φωτισμός είναι εμφανής. Δε γίνεται και διαφορετικά. Αποφεύγονται εξεζητημένες φωτιστικές – τεχνολογικές ενέργειες που αντιβαίνουν στην ιστορικότητα των θεάτρων.

Ένα ακόμα στοιχείο αυτής της μορφής είναι η ύπαρξη ενός «κέντρου» το οποίο ενδεχομένως να έχει τη σημασία του και τη χρήση του στη σκηνοθεσία.

Την καταγωγή του Αρχαίου θεάτρου θα πρέπει να την αναζητήσουμε στις απαρχές της ανθρώπινης ιστορίας και στις συναθροίσεις των πρωτόγονων φυλών, γύρω από την ανακάλυψη του ανθρώπου, τη φωτιά. Οι κυκλικές συνεστιάσεις γύρω από τη φωτιά παρέχουν στον παλαιολιθικό άνθρωπο την ασφάλεια και τη σιγουριά στο σκληρό κόσμο που αδυνατεί να κατανοήσει. Ο κύκλος είναι το αρχέτυπο εκείνο σχήμα, το τελειότερο, το πλέον φυσικό σε μια συνάθροιση, την ενότητα της οποίας, καμία γωνία δεν αποδυναμώνει. Σε κύκλο τελούνται οι προ-ιστορικές τελετές μύησης και μαγείας, σε κύκλο μαζεύονται οι πολίτες γύρω από έναν ομιλητή στην αγορά, σε κύκλου τελούνται για πρώτη φορά οι δραματικοί αγώνες.

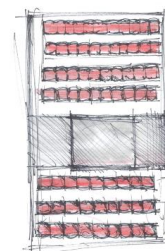
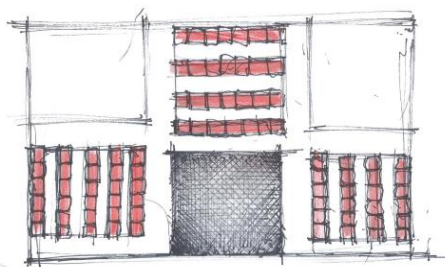
2. Το box set έχει πολλά κοινά με την Ιταλική σκηνή αλλά συνήθως έχει διαφορετική σχέση θεατών σκηνής και απαιτεί μεγαλύτερη μελέτη στο τρισδιάστατο μέρος της σκηνογραφίας καθώς και στο φωτισμό του. Συνήθως έχει και μικρότερο μέγεθος από αυτή. Ο θεατής θεωρείται η τέταρτη πλευρά του κύβου και αυτό, εννοιολογικά, μεταβάλλει την σχέση του με τον ηθοποιό και το σκηνικό. Τον μετατρέπει σε συνένοχο και του επιτρέπει να δει στοιχεία της παράστασης που στην ιταλική σκηνή δεν τον αφήνει. Τον αφήνει να δει τα φώτα, τις αλλαγές των σκηνικών τις ποιότητες των υλικών (λόγω απόστασης). Μια τέτοια σχέση ευνοεί «Μπρεχτικές» αποδόσεις έργων όπου υπάρχει «αποστασιοποίηση από το παραμύθι».

Το Box set έχει περιορισμούς. Δεν έχει μεγάλα ανοίγματα για να εισέρχονται νέα σκηνικά. Απλά αντικείμενα ή έπιπλα συμβολίζουν αλλαγές χώρων. Αυτός ο τύπος θεάτρου έχει ακόμα ένα χαρακτηριστικό: Το εύρος των καθισμάτων προς τα πλάγια είναι συνήθως μικρότερο ή ίσο με το εύρος της σκηνής. Άρα κάθε θεατής έχει τη δυνατότητα να βλέπει όλες τις πλευρές της σκηνής. Αυτό συνεπάγεται ότι οι πλευρές είναι «ωφέλιμες». Αυτές οι επιφάνειες – τοίχοι αντιμετωπίζονται με 4 τρόπους συνήθως: α. με τοποθέτηση νέων τοίχων β. με τον φωτισμό γ. με αντικείμενα δ. αδιαφορία.



4. Περιμετρικές κλειστές σκηνές – Θεατές εκατέρωθεν της σκηνής.

Τα χαρακτηριστικά τους - σε μικρότερη κλίμακα είναι ίδια με τα ανοιχτά θέατρα. Ο τρόπος που επηρεάζονται οι άξονες των ηθοποιών σε σχέση με τον θεατή είναι όμοιος με τα ανοιχτά θέατρα. Η μεγάλη διαφορά είναι η κλίμακα και το εύρος της υποκριτικής.

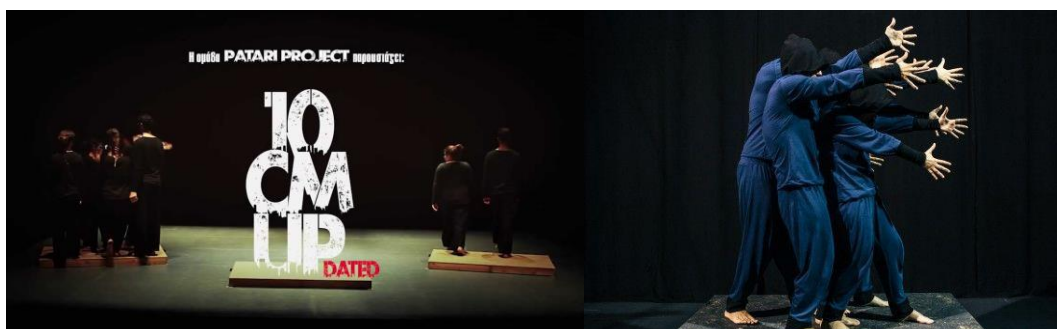


Σκηνογραφικά, στα περισσότερα θέατρα που έχουν αυτήν τη διάταξη, η κάτοψη έχει σημαντικό ρόλο στο σχεδιασμό, μόνο και εφόσον το υψόμετρο της σκηνής είναι χαμηλότερα από τον μπροστινό θεατή. Στην αντίθετη περίπτωση, η εικόνα της παράστασης δημιουργείται μόνο από αντικείμενα και φωτισμό.

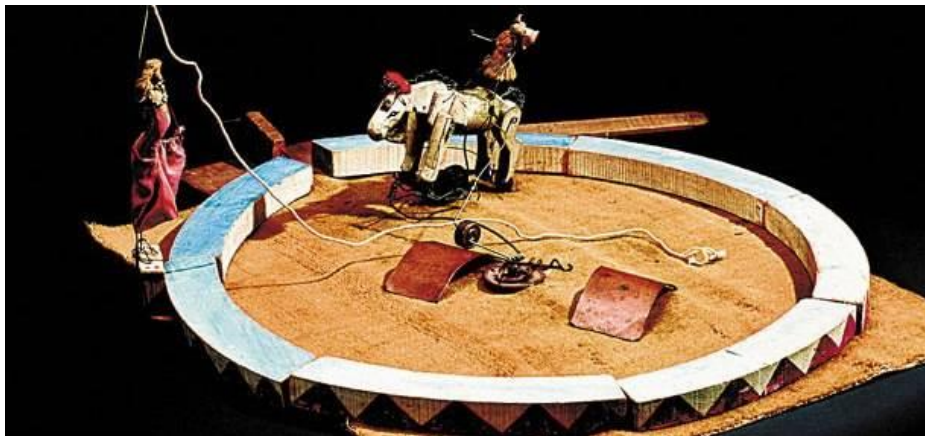
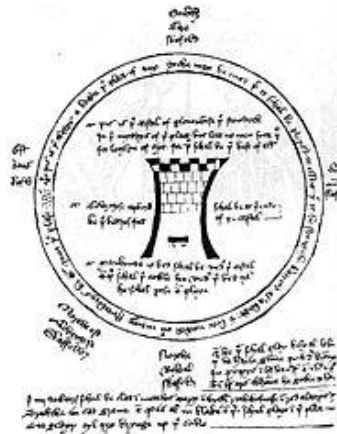
5. Ιδιαίτερες διαρρυθμίσεις:

α. Εναλλακτικές σκηνές: Εδώ περιλαμβάνονται περιπτώσεις όπως παραστάσεις δρόμου, διαδραστικές δημιουργίες, παραστάσεις σε παλιά σπίτια και θεατρικά δρώμενα χωρίς προσδιορισμένο σκηνικό χώρο.

β. Παραστάσεις σε περιορισμένο χώρο. Ο περιορισμός αυτός υποχρεώνει τη σκηνοθεσία να επινοήσει λύσεις για την παρουσίαση του εκάστοτε κειμένου. Το ανθρώπινο σώμα εκτός των άλλων, μετατρέπεται και σε σκηνικό. Κάθε λεπτομέρεια αποκτά διαφορετική σημασία. Κάθε λάθος είναι εμφανές. Ο συγχρονισμός των κινήσεων και ο καταϊγιστικός ρυθμός στο λόγο είναι εκ των ων ουκ άνευ.



γ. Κύκλος: Υπάρχει μία διάταξη που έχει χρησιμοποιηθεί κατά κόρον σε θεάματα, πολλές φορές αμφιβόλου ηθικής, όπως στις Ρωμαϊκές αρένες (Κολοσσαίο). Εμφανίζεται επίσης και σε διάφορες εποχές (π.χ. στο Castle of Perseverance που διακρίνεται σε σκίτσο του 1425 – Αθανασόπουλος σελίδα 62) αλλά και σε πιο σύγχρονες μορφές θεαμάτων όπως το τσίρκο. Το χαρακτηριστικό της απόλυτης κυκλικής διάταξης είναι η ορατότητα των θεατών που, κατά ομόκεντρους κύκλους είναι ισότιμη και το γεγονός αυτό αναγκάζει σε μια ενδεχόμενη ισότιμη κατανομή του θεάματος. Χαρακτηριστική είναι η κίνηση των ζώων κατά τη διάρκεια παράστασης ενός τσίρκου.



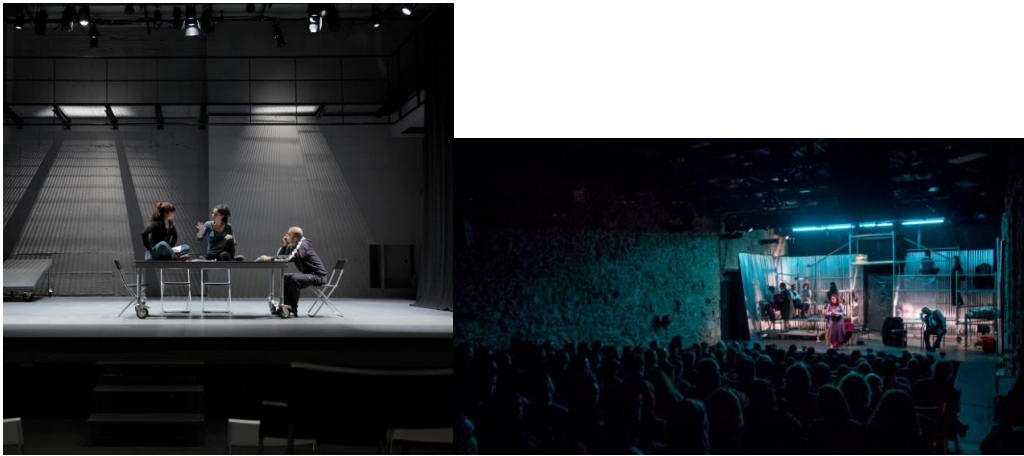
Σχέση ύψους θεατή και ηθοποιού.

Ίδιο ύψος , πάνω, κάτω. Η σκηνογραφία αλλάζει. Στο αρχαίο θέατρο η κάτοψη της σκηνογραφίας παίζει μεγαλύτερο ρόλο. Στις περισσότερες παραστάσεις Αρχαίου δράματος σε αρχαία θέατρα, παρατηρούμε την έμφαση που δίνεται στην κάτοψη ως το δομικότερο των εργαλείων του σχεδιασμού. Ο σχεδιασμός αφορά ακόμα και το στήσιμο των ηθοποιών όπου και πάλι οι κινήσεις του χορού π.χ. στηρίζονται στην κάτοψη και όχι στην όψη του. Αυτό το όριο του προσκήνιου αποτελεί και ένα ακόμα στοιχείο προς διερεύνηση. Πολλές παραστάσεις επιτρέπουν στον ηθοποιό να κατέβει από το προσκήνιο και να κινηθεί στην πλατεία. Η διαφορά ύψους πλατείας και προσκήνιου καθορίζει αυτήν την ελευθερία. Η τοποθέτηση μια κλίμακας ενδεχομένως να μην είναι δόκιμος τρόπος αντιμετώπισης.



Παραδείγματα:

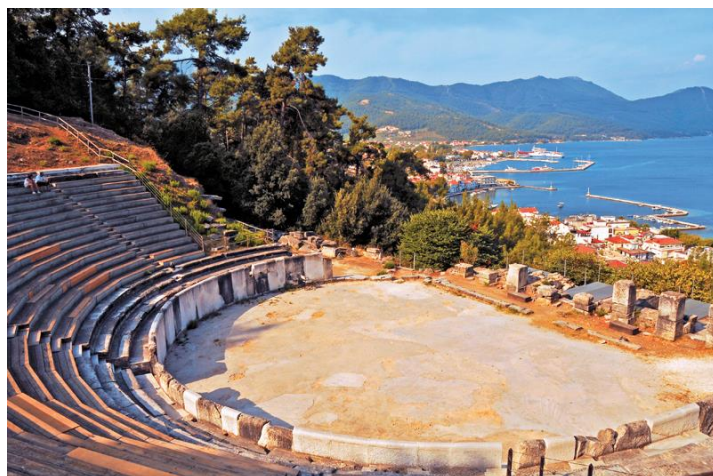
1. Θέατρα Ολνιο/Χυτήριο



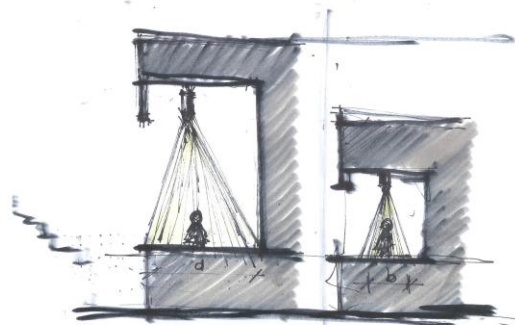
2. Θέατρα Αλκμήνη/Καρέζη



3. Αρχαίο θέατρο Θάσου

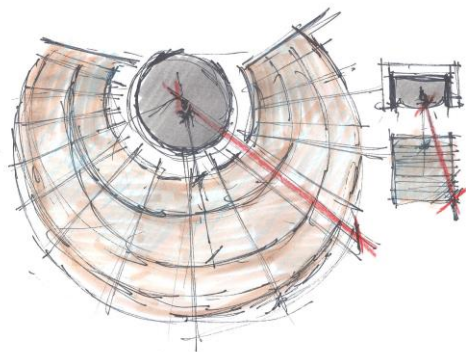


Ύψος σκηνής. Είναι ίσως το στοιχείο που επηρεάζει λιγότερο την ίδια την υποκριτική αλλά παίζει μεγάλο ρόλο στο εικαστικό μέρος της παράστασης. Το μεγάλο ύψος βοηθά πολύ το σωστό φωτισμό της παράστασης με λιγότερα φώτα.



Αριθμός θέσεων. Απόσταση του τελευταίου θεατή.

Επηρεάζει τον ήχο και την υποκριτική. Σε μεγάλο θέατρο ή ένταση της φωνής και οι κινήσεις μεγαλώνουν. Το αντίθετο ακριβώς του αρχαίου Ελληνικού θεάτρου είναι η κινηματογραφική κάμερα σε κάθε κοντινό πλάνο όπου ένα ανοιγόκλεισμα ματιού είναι σημαντική πράξη. Η απόσταση αυτή επηρεάζει σε μέγιστο βαθμό και την ποιότητα κατασκευής του σκηνικού καθώς οι μεγάλες αποστάσεις μειώνουν την ποιότητα βοηθούν τις ατέλειες να κρυφτούν από την απόσταση και τον φωτισμό.



Δ. Σκηνογραφία.

Είναι η μοναδική χωρική παρέμβαση που μπορεί να μεταβληθεί για την υποβοήθηση του έργου. Το ύψος ο σχεδιασμός και η λογική των επεμβάσεων αυτών ακολουθούν τον υφιστάμενο χώρο, το κείμενο και τη σκηνοθεσία και ακολούθως τα επηρεάζουν.

Υλικότητα της σκηνής – αρχιτεκτονική του κτιρίου.

Συνήθως αυτά είναι επιτυχώς συσχετισμένα. Παλιοί βιομηχανικοί χώροι έχουν συνήθως μια αντίστοιχη σκηνή και οι παραστάσεις που ανεβαίνουν εκεί ακολουθούν την ίδια αισθητική και ύψος. Ο ίδιος ο χώρος προσδιορίζει και τη σκηνογραφία εκτός και αν ο σκηνοθέτης με το σκηνογράφο επιθυμούν να σπάσουν αυτή τη σχέση για δικούς τους λόγους.(π.χ. η παράσταση: «Δέρμα» στο θέατρο «Βυρσοδεψείο)



Ένα άλλο ερώτημα που τίθεται στους δημιουργούς μιας παράστασης είναι: Ο σχεδιασμός γίνεται για έναν κεντρικό θεατή ή οφείλει να υπολογίσει ακόμα και την «τελευταία θέση» του θεατρού; Είναι ένα ερώτημα που έχει και ιδεολογικές προεκτάσεις. Αν η απάντηση είναι η δεύτερη επιλογή τότε αυτόματα στο μέρος της έρευνας που αφορά τη σχέση θεατή σκηνής, αναιρείται όλη αυτή η αναζήτηση καθώς σε κάθε περίπτωση η σχέση αυτή είναι ίδια εκτός από την απόσταση και το ύψος.

Τεχνολογία:

Η παράμετρος της τεχνολογίας επηρέασε τη θεατρική πράξη από την Αρχαία Ελλάδα με τη χρήση αναβατορίων, πέρασε στις μηχανές του Λεονάρντο Ντα Βίντσι στην Αναγέννηση και στην ανακάλυψη του ηλεκτρισμού. Σήμερα η εξέλιξη της με γεωμετρική πρόοδο αυξάνει την επέμβασή της στο τελικό αποτέλεσμα. Νέες δυνατότητες φωτισμού, ειδικά εφέ και η χρήση υπολογιστών σε projectors μετατρέπουν τους χώρους σε κλάσματα δευτερολέπτου. Η τεχνική του 3d mapping, της επιλεγμένης προβολής σε συγκεκριμένα σημεία της σκηνής χρησιμοποιείται ολοένα και περισσότερο.



Εικόνα από την παράσταση “The curious incident of the dog in the night-time” στο Εθνικό θέατρο του Λονδίνου – 2015.

Φέτος από το Νοέμβριο, σχεδιάζεται να πραγματοποιηθεί η πρώτη παράσταση με αποκλειστική σκηνογραφία με 3d mapping στην Ελλάδα: «Το πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέι» σε σκηνοθεσία Γιάννη Βολιώτη.

Συμπέρασμα:

Τίθεται το εξής ερώτημα το οποίο μπορεί, με τις παραπάνω πληροφορίες, να απαντηθεί: Η πληθώρα τόσων παραλλαγών του θεατρικού χώρου οφείλεται στην ανάγκη νέων θεατρικών εκφράσεων ή στην ανάγκη στέγασης των θεατρικών σχημάτων που ολοένα και αυξάνονται; Αν μιλήσουμε για το παρελθόν, οι ανάγκες για τη στέγαση των θεατρικών πράξεων, ειδικά την εποχή της θρησκευτικής θεματολογίας (Μεσαίωνας) ήταν δεδομένες, περιορισμένες, και η ίδια η επιθυμία του κλήρου καθόριζε τη σκηνοθεσία και σε αυξημένο βαθμό την Αρχιτεκτονική. (Άγιος Πέτρος). Η θεατρική έκφραση καθόριζε τότε τις νέες παραλλαγές. Αν το ερώτημα αφορά το παρόν, ο αριθμός των σκηνών ή, ορθότερα, των χώρων που πραγματοποιούνται θεατρικές παραστάσεις, αυξάνεται ΚΑΙ από μία ανάγκη να στεγαστούν όλες οι καλλιτεχνικές εκφράσεις των νέων δημιουργών. Μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, και ακόμα περισσότερο μετά τη μεταπολίτευση, η κάλυψη των βασικών αναγκών επιβίωσης περισσότερων ανθρώπων, επέτρεψε στους νέους να σπουδάσουν και να εκφραστούν καλλιτεχνικά, το έργο των οποίων είτε είχε ενδιαφέρον για τους υπόλοιπους, είτε όχι. Σήμερα, εκατοντάδες νέοι ηθοποιοί δεν μπορούν να απορροφηθούν από το πολιτιστικό σύστημα της χώρας, και ξεκινούν με δικά τους μέσα να υλοποιήσουν το όραμα τους. Η ζήτηση δημιουργεί αύξηση των ενοικίων. Τη τελευταία θεατρική περίοδο, στην Αθήνα ανέβηκαν 1400 θεατρικές παραστάσεις. Η μόνη λύση είναι οι εξής:

1. Η συστέγαση πολλών παραγωγών σε ένα θέατρο. Αυτό συνεπάγεται συμβιβασμούς στη σκηνογραφία και στους φωτισμούς γιατί τα σκηνικά πρέπει να ξεστήνονται και να αποθηκεύονται και οι θέσεις και ο αριθμός των φωτών μοιράζεται.

2. Η δημιουργία νέων οικονομικότερων λύσεων που «βαφτίζονται» θέατρα ή σε κάποιες περιπτώσεις, αποποιούνται το χαρακτηρισμό αυτό, όπως για παράδειγμα η παράσταση του Δ. Κουρούμπαλη «Τι θα κάνουμε τώρα» σε εγκαταλελειμμένο σπίτι στην οδό Χαβρίου (2011). Ένας λόγος που ο δημιουργός επέλεξε να κάνει την παράσταση εκεί ήταν γιατί δήλωσε ότι προτιμά να πληρώσει τους ηθοποιούς παρά το υψηλό ενοίκιο ενός θεάτρου, μια καθαρά πολιτική αλλά και καλλιτεχνική πράξη.



Πολλές φορές, οι λύσεις αυτές, είναι ευφυείς και κατάλληλες για νέες εκφράσεις σε συναρμογή με τα εκάστοτε κείμενα. Βαφεία, χυτήρια, βυρσοδεψεία μετατρέπονται σε θέατρα, κρατώντας μάλιστα την ονομασία τους. Η πέτρα, ο πεσμένος σοβάς, τα σκουριασμένα σίδερα και τα παλιά μηχανήματα, γίνονται σύμμαχοι του κειμένου που αναζητά τη ψυχική φθορά των ηρώων και την ύπαρξη ενός παρελθόντος που τόσο χρήσιμο είναι στη γέννηση των χαρακτήρων. Γίνονται φυσικά σύμμαχοι και στον σκηνογράφο που βρίσκει έτοιμη πατίνα σε αληθινά υλικά αλλά και στον διευθυντή φωτογραφίας που δεν αναγκάζεται να φωτίσει καθαρές και λείες επιφάνειες που του δημιουργούν τεχνικά προβλήματα.

Το ότι η ανάγκη μετατρέπουν χώρους που δε σχεδιάστηκαν για θέατρα σε τέτοια δε σημαίνει ότι δεν υπάρχουν παραστάσεις που φιλοξενούνται ή ακόμα και δημιουργούνται για τον ΣΥΓΚΕΚΡΙΜΕΝΟ χώρο. Π.χ. Η παράσταση του Χριστόφορου Αντωνιάδη: «Αλέξανδρος Ιόλας» το Μάιο του 2014 στη λεηλατημένη βίλα του συλλέκτη στην Αγία Παρασκευή



ή το «Σκιές και Φως», μια παράσταση του Σταύρου Στάγκου για τον Αλμπέρ Καμύ στο σπίτι του Άγγελου και Λητούς Κατακουζηνού (βασισμένο στο βιβλίο της «Συντροφιά με τον Albert Camus») στην Λ. Αμαλίας – άρα στο χώρο που επισκεπτόταν ο Καμύ - την ίδια χρονιά.



Μια άλλη παραλλαγή στην οποία ο χώρος επιβάλλεται στο θεατρικό έργο με την ιστορικότητά του και με τη μορφή του χωρίς όμως να αποτελεί τον ακριβή χώρο της δράσης των γεγονότων του κειμένου, αλλά προσφέρει μια μεταφυσική υποβοήθηση στην υπόσταση της παράστασης, είναι ο «Ρήσος» (μάλλον του Ευριπίδη) υπό την σκηνοθετική καθοδήγηση της Κατερίνας Ευαγγελάτου στο πλαίσιο του φετινού Φεστιβάλ Αθηνών. Οι θεατές προσέρχονται στο χώρο της παράστασης, που είναι το Λύκειο του Αριστοτέλη, από την είσοδο επί της οδού Ρηγίλλης και χωρίζονται σε τέσσερις ομάδες και με τη βοήθεια ηθοποιών – οδηγών θα κινούνται στον αρχαιολογικό χώρο, ώστε να παρακολουθούν τη δράση που εξελίσσεται παράλληλα. Στο δεύτερο μέρος λαμβάνει χώρα ο «Ρήσος». Οι θεατές καθήμενοι πλέον, είτε στις ειδικές θέσεις είτε στη χλόη, παρακολουθούν την εξέλιξη του έργου.



Μια τελευταία παράμετρος που η παρούσα έρευνα δεν ασχολήθηκε είναι η νομιμότητα των χώρων αυτών και το κατά πόσο οι χώροι αυτοί πληρούν τους κανόνες ασφαλείας μεγάλων συναθροίσεων – έξοδοι κινδύνου, διάδρομοι διαφυγής – πυρασφάλεια. Ο λόγος είναι γιατί εκτός εξεζητημένων περιπτώσεων, οι κανόνες αυτοί δεν επηρεάζουν το τελικό αποτέλεσμα της θεατρικής δημιουργίας.

7. Νίτσε: «Η γέννηση της τραγωδίας»

Ο Νίτσε, στη «Γέννηση της Τραγωδίας», δημιουργεί ένα δίπολο βάσει του οποίου ορίζει το σύνολο της. Είναι ο συνδυασμός του Απόλλωνα και του Διονύσου.

Ο πρώτος είναι ο θεός των αισθητικών δημιουργιών και παράλληλα, ο μαντικός θεός.

Ο Απόλλων:

Η χρήση του Απόλλωνα στο Νίτσε είναι πολυδιάστατη και με τη βοήθειά του καλύπτει κάθε σκοπό της αισθητικής που δεν αποθεώνεται με τον Διονυσιασμό. Εκτός από το μέρος του Απόλλωνα που συμφωνεί με το κλασικό ιδεώδες της τέχνης στην αισθητική παράδοση του Καντ, όπου μια άρτια απεικόνιση αποτελεί αντικείμενο ιδιοτελούς ενατένισης, υπάρχει και η διάσταση του ονείρου που αποτελεί τον πρόδρομο της Φροϋδικής επιρροής στις τέχνες, με κύριο εκπρόσωπό της το κίνημα του Σουρεαλισμού. Οτιδήποτε έρχεται στην επιφάνεια στο Απολλώνιο μέρος της Ελληνικής τραγωδίας, στο διάλογο φαίνεται απλό διάφανο και ωραίο. Ο Απόλλωνας συνιστά την υπέροχη θεότητα που ενσαρκώνει τη θεία αρχή της ατομικότητας και το βλέμμα του και η κάθε του κίνηση μας εκφράζουν όλη την ευτυχία, όλη τη σοφία της «φαινομενικότητας» και ακόμα όλη την ομορφιά. (12-14) Η καθαρότητα αυτή που τόσο εύκολα διακρίνεται π.χ. στους ήρωες του Σοφοκλή (προκαλεί έκπληξη αυτή η ευκολία), είναι μια φαινομενικότητα – μια λαμπερή εικόνα που προβάλλεται σε ένα σκοτεινό τοίχο. Για το Ν. είναι όμως αναγκαίες συνέπειες της ενατένισης στα βάθη και στον τρόπο της φύσης. Ο Βιρλιό γράφει στη «Διαδικασία της σιωπής»: Λένε πολλοί ότι «η σύγχρονη τέχνη βρίσκεται σε κρίση», χωρίς να καταλαβαίνουν ότι η κρίση αυτή συμβαδίζει με έναν τρόπο που απειλεί πράγματι κάθε παράσταση. Χωρίς την τρομοκρατία, τα έργα του 20ού αιώνα είναι αδιανόητα, αόρατα. Χωρίς τον πολλαπλασιασμό των κινδύνων, το δράμα των σημερινών επιφάσεων είναι ακατανόητο, κατά ορισμένους επιλήψιμο... Πράγματι, ενώ στις αρχές του 20ού αιώνα η Τέχνη ήταν ακόμα μόνον ο πρόδρομος των τραγωδιών που έμελλε σύντομα να μας πλήξουν, στις αρχές του 21ου αιώνα ίσα ίσα η επιστήμη οφείλει να προεικονίσει το άγχος του μέλλοντος. Απαιτώντας με τη σειρά της μία ελευθερία έκφρασης στο ύψος των φιλοδοξιών της, η τεχνοεπιστήμη εγκαινιάζει ένα «εξπρεσιονισμό» του οποίου ο άμετρος χαρακτήρας είναι εφάμιλλος μόνο με την ικανότητα της τεχνοεπιστήμης να ανατρέπει κάθε νόμο, κάθε ηθική, στο όνομα μόνο της παντοδυναμίας της. Ο όρος «τρομοκρατία» που χρησιμοποιεί ο φιλόσοφος και τονίζει τη ανάγκη της ισορροπίας καλού και κακού για την αρμονία και την ύπαρξη της τέχνης και της ζωής, είναι μια αντιστοιχία με το Διονυσιακό ανάλογο του Ν..

Ο Απόλλων συνδέεται με την αρμονία και την πλαστικότητα της γλυπτικής. Υπερνικά την οδύνη του ατόμου με το ακτινοβόλο φωτοστέφανο με το οποίο περιβάλλει την αιωνιότητα της φαινομενικότητας (16) Αυτή όμως η Απολλώνια αρμονία δεν προσφέρει την πληθωρική θριαμβευτική ζωή στην οποία όλα τα πράγματα (θεού και διαβόλου) θεοποιούνται. Ο Ν. θα αναφέρει ότι η συμφιλίωση Απόλλωνα και Διονύσου είναι η σημαντικότερη στιγμή στην ιστορία της Ελληνικής λατρείας. Από την ηρεμία του θεού των ονείρων και της αρμονίας, ο άνθρωπος, αποζητά την πληθωρική και θριαμβευτική ζωή, το ξεχείλισμά της. Η αντίθεση τους, στην οποία ο Διόνυσος είναι το φόντο στο οποίο ο Απόλλων κεντά την ωραία

φαινομενικότητα τείνει να γίνει ενότητα όταν κάτω από τον θεό του ονείρου βρυχάται ο θεός της μέθης. (Ντελέζ σελ. 25)

Ο Απόλλωνας, πάλι σύμφωνα με τον Ντελέζ, θεοποιεί την αρχή της εξατομίκευσης, κατασκευάζει τη φαινομενικότητα της φαινομενικότητας, την ωραία φαινομενικότητα, το όνειρο ή την πλαστική εικόνα και απελευθερώνεται έτσι από την οδύνη: «Ο Απόλλωνας υπερνικά την οδύνη του ατόμου με το ακτινοβόλο φωτοστέφανο με το οποίο περιβάλλει την αιωνιότητα της φαινομενικότητας» εξαλείφει την οδύνη.

Ο Διόνυσος:

Είναι εμφανής η προτίμηση του Ν. σε αυτόν αλλά και σε πολλά άλλα κείμενα του όπου ο Διόνυσος συγγενεύει με το διάβολο και τον Αντίχριστο. Ο Ν. πίστευε πιο πολύ στο διάβολο και στο τίποτα παρά στο τώρα. Απέχει από την Πλατωνική συσχέτιση της αρμονίας και του ωραίου με το καλό και τον δημιουργό θεό. *Είναι η απάντηση στην ηθική του Χριστιανισμού που τόσο θα τον ενοχλήσει στον Βαγκνερικό «Πάρσιφαλ». Ο Διόνυσος είναι αυτός που αναίρεσε τη σκέψη του Σοπενάουερ ότι η ζωή δεν μπορεί να προσφέρει αληθινή ικανοποίηση. Ο Διόνυσος είναι επίσης αυτός που όπως λέει ο Ντελέζ (Ο Νίτσε και η φιλοσοφία σελ. 25) θραύει το άτομο, το παρασύρει στο μέγα ναυάγιο και το απορροφά στο πρωταρχικό είναι: έτσι αναπαράγει την αντίφαση ως οδύνη της εξατομίκευσης, όμως τη λύνει σε μια απόλαυση ανώτερη, κάνοντας μας να συμμετέχουμε στην υπερπλησμονή του μοναδικού είναι ή του καθολικού βούλεσθαι. Κάτω από τη μαγεία του Διονύσου δεν αποκαθίσταται η συναδέλφωση του ανθρώπου με τον άνθρωπο, αλλά και η ίδια η φύση που μας είχε γίνει ξένη εχθρική και υπόδουλη, γιορτάζει τη συμφιλίωσή της με τον άνθρωπο. Ο τελευταίος βαδίζει σε κατάσταση έκστασης, ξεπερνώντας τον ίδιο του τον εαυτό, νιώθοντας σαν τους θεούς που είδε να περπατούν στα όνειρά του. Παύει να είναι πια καλλιτέχνης και γίνεται ο ίδιος έργο τέχνης. (14-15)

Η Διονυσιακή μουσική προκαλεί αναταράσσει το ρυθμικό κυματισμό της Απολλώνειας τέχνης που ήταν ήδη γνωστή. Προκαλεί τον τρόμο και οδηγεί τον άνθρωπο στον παροξυσμό των συμβολιστικών του δυνατοτήτων και ταυτίζεται το άτομο με την ίδια τη φύση. Ο συμβολισμός της φύσης επιτυγχάνεται με έναν ολοκληρωτικό χορό που συγκλονίζει με το ρυθμό του όλα τα μέρη του σώματος. Γι' αυτό το λόγο αναπτύσσονται οι άλλες συμβολικές δυνάμεις της μουσικής: η ρυθμική, η δυναμική και η αρμονία. ΜΕ κατάπληξη τώρα πια ο Απολλώνιος Έλληνας σκέπτεται ότι όλα αυτά δεν ήταν κατά βάθος τόσο ξένα και ότι η καθάρια Απολλώνεια συνείδησή του κάλυπτε μονάχα, με ένα διάφανο πέπλο αυτόν το Διονυσιακό κόσμο. (16-19)

Ο Διόνυσος, σύμφωνα με τον Ντελέζ, επιστρέφει στην αρχέγονη ενότητα, θραύει το άτομο, το παρασύρει στο μέγα ναυάγιο. Και το απορροφά στο πρωταρχικό είναι. Έτσι αναπαράγει την αντίθεση ως οδύνη της εξατομίκευσης, όμως τη λύνει μέσα από μια απόλαυση ανώτερη, κάνοντάς μας να συμμετέχουμε στην υπερπλησμονή του μοναδικού είναι ή του καθολικού βούλεσθαι.

8. Αντί επιλόγου: case study...

Έχει επιλεγθεί μια εναλλακτική πρόταση για τον επίλογο αυτής της έρευνας. Μια υπόθεση εργασίας πάνω σε μία γενετική ιδέα, την Ευριπίδεια «Ιφιγένεια εν Ταύροις». Είναι ένα έργο που έχει δύο ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: Το πρώτο είναι ή πολύ ευχάριστη κατάληξη της ιστορίας, εξέλιξη που από τις Αρχαίες τραγωδίες έως τον Σαίξπηρ και τις (χειρότερες όλων) όπερες, που δε συνηθίζεται και το δεύτερο είναι η πάρα πολύ δυνατή σκηνή της αναγνώρισης του Ορέστη και της Ιφιγένειας στη χώρα των Ταύρων όπου και φιλοξενείται η Ιφιγένεια. Μια πανανθρώπινη εξήγηση της σκηνής αυτής είναι πως αυτό που έχει την πιο ουσιαστική και θεμελιώδη σημασία για την ύπαρξη μας σαν ανθρώπινα όντα είναι αν, όπως η Ιφιγένεια, θα αναγνωρίσουμε τους αδερφούς μας έγκαιρα για να σταματήσουμε να τους σκοτώνουμε. Παρόλα αυτά, διατηρεί τη δομή της τραγωδίας σύμφωνα με τα Αριστοτελικά ουσιώδη, και την κρατά τραγική και σημαντική, πάντα σύμφωνα με την Edith Hall. Αυτό που αλλάζει στην υπόθεση είναι ο θεατρικός χώρος και μόνο. Οι βασικοί χαρακτήρες στη σκηνή αυτή είναι η Ιφιγένεια, ο Ορέστης, ο Πυλάδης και ο χορός. Εδώ αρχίζουν οι παραλλαγές: Τρεις διαφορετικές περιπτώσεις: Η μία ήδη παρουσιάστηκε στην Επίδαυρο (κυρίως) το καλοκαίρι, από το Θωμά Μοσχόπουλο. Η επόμενη δύο είναι στον ίδιο χώρο, στο θέατρο Αλκμήνη, ως μελλοντικές υποθετικές παραστάσεις. Η μία καλύπτει όλο το χώρο και η άλλη στην τεχνική των Patari Project με τον περιορισμό σε ένα πατάρι 1.20 X 1.80 cm.

Αυτό που έχει σημασία και αξίζει να αναλυθεί εδώ, όχι από την πλευρά του σκηνοθέτη αλλά από την πλευρά του Αρχιτέκτονα, είναι η χωρική καταγραφή των στοιχείων που θα αλλάξουν a priori τα σκηνοθετικά δεδομένα.

Στην Επίδαυρο, η μεγάλη απόσταση από τους θεατές υποχρεώνει τους υποκριτές να τονίσουν τα εκφραστικά τους μέσα (μια αντίστοιχη αντίδραση του Ορέστη (Γιώργου Χρυσοστόμου) σε ένα κλειστό μικρό θεατρικό χώρο θα ήταν υπερβολική). και η κυκλική ορχήστρα την οποία, το κοινό την παρατηρεί κατά κανόνα από ψηλά, δίνει στο χορό μια κατοψική δυναμική, με έντονες κινήσεις ρυθμό και σίγουρα έμφαση στην ομαδικότητα. Στην προκειμένη περίπτωση η απόφαση των συντελεστών να ξυρίσουν τα γυναικεία κεφάλια του χορού έδωσε μεγάλη δυναμική και ένταση που έφτανε στους θεατές, παρόλη τη μεγάλη απόσταση τους. Οι είσοδοι στο Αρχαίο θέατρο είναι καθορισμένες και ακολουθούν τις συμβάσεις του. Για το σκηνικό, επειδή οι παραστάσεις είναι περιοδείας, πρέπει να είναι μεταφερόμενο αλλά και μεγάλων διαστάσεων για να έχει υπόσταση. Όσον αφορά στις πρόβες, στην προκειμένη περίπτωση ο χώρος των προβών ήταν διαφορετικός από το χώρο των τελικών παραστάσεων που ήταν το Αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου, το οποίο τους προσέδωσε ένα συναίσθημα δέους και ιστορικής ευθύνης το οποίο δεν υπήρχε στο χώρο των πρώτων συναντήσεων.



Το θέατρο Αλκμήνη, είναι ένας μικρός χώρος 110 θέσεων, στην μορφή ενός ανοιχτού box-set με τους πρώτους θεατές στο επίπεδο των ηθοποιών. Από τους 3 τοίχους που απαρτίζουν τη σκηνή, ο πίσω και ο δεξιά είναι πέτρινοι και ο αριστερά είναι μαύρος. Είναι ενδεχόμενα χρήσιμα στοιχεία που θα ορίσουν τη σκηνογραφία. Είναι πολύ χαμηλοτάβανο για να φωτιστεί εύκολα η σκηνή και στερείται εισόδων-εξόδων. Υπάρχει μία από τα καμαρίνια και μια από την πλευρά των θεατών. Οι υπόλοιπες πρέπει να δημιουργηθούν με ενδεχόμενη «κτισμένη» σκηνογραφία. Το θέατρο δε στερείται αποθηκευτικών χώρων αλλά ότι μπει μέσα ξεκινά με την ελάχιστη διάσταση περάσματος μιας πόρτας 2.20. Η κοντινή απόσταση των θεατών επιτρέπει και υποχρεώνει τους ηθοποιούς, τη στιγμή της αναγνώρισης σε «εσωτερικότερες» ερμηνείες και ο χορός, για τον ίδιο λόγο, από σύνολο ατόμων που κινούνται μαζί μετατρέπονται σε ανεξάρτητες μονάδες που ξεχωρίζουμε τα πρόσωπά τους, με κοινά όμως χαρακτηριστικά. Η υπόθεση εδώ ορίζει ότι η χώρος πρόβας και παραστάσεων είναι κοινός. Στην περίπτωση αυτή, η ψυχосύνθεση των ηθοποιών επηρεάζεται από την προσθήκη των σκηνικών, των κοστούμιών και του φωτισμού.



Όταν η σκηνή της αναγνώρισης περιοριστεί σε μια όψη 1.80cm όπως ορίζει ο κανόνας της τεχνικής των patari project, όλα αλλάζουν. Η κίνηση περιορίζεται, ο χορός – αν υπάρχει – είναι σε απόσταση αναπνοής από τα δύο αδέρφια που αναγνωρίζει το ένα το άλλο, (όπως και το σκηνικό φτιαγμένο από ανθρώπους ή από τα χέρια τους). Επειδή σε ένα πατάρι τέτοιων διαστάσεων χωρούν maximum 8-10 άνθρωποι, είναι πιο πιθανή η «χρησιμοποίησή» τους ως χαρακτήρες του έργου και όχι ως σκηνικά. Η υπόλοιπη θεατρική σκηνή υποβαθμίζεται φωτιστικά ή χάνεται τελείως και όλοι απομονώνουν το βλέμμα τους σε αυτόν τον περιορισμένο χώρο που δεν αποσπάται από τίποτα. Ο περιορισμός αυτός υποχρεώνει σε μια έμφαση της τελειότητας των κινήσεων και του συγχρονισμού. Απαγορεύει ενδεχομένως και την αποχώρηση ηθοποιού από το πατάρι αλλά του επιτρέπει την «ακύρωση» του πίσω από μια πιθανή θεατρική σύμβαση. Σε αυτήν την τελευταία περίπτωση, η αίσθηση του χώρου της πρώτης πρόβας είναι παρόμοια με της πρώτης παράστασης, γιατί το συναίσθημα του περιορισμού είναι τόσο έντονο που κυριαρχεί έναντι κάθε άλλου στοιχείου επιρροής. Ίσως ο χώρος για τον ηθοποιό να έχει μεγαλώσει λίγο γιατί έχει συνηθίσει αυτήν την διάδραση με την πλατφόρμα και τους στριμωγμένους συναδέλφους του.



Από τα παραπάνω αποδεικνύεται ότι η αρχιτεκτονική, είτε μακρο ιστορικά είτε με καρτεσιανή ανάλυση σημερινών δεδομένων, επηρεάζει τη σκηνοθετική διαδικασία από την πρώτη νύξη θεατρικής δράσης.

Ο σκηνοθέτης όπως το ορίζει ο Μπρουκ, έχει ένα αδιαμόρφωτο προαίσθημα και η ικανότητά του να ακούει, να βλέπει και να νιώθει τον εξελίσσει σε κάθε παράσταση έτσι ώστε η εσωτερική μορφή που ζητούσε να ξεπροβάλει. Η ικανότητά του να αντιλαμβάνεται τα στοιχεία που του προσφέρονται από τις ψυχές των συνεργατών του αλλά και από τον βιωμένο χώρο, του δίνει τα εργαλεία δημιουργίας αληθινής τέχνης. Το θέατρο είναι μια τέχνη. Ο καλλιτέχνης οφείλει να γνωρίζει και μετά να ξεχνά. Οφείλει να νιώθει και να δουλεύει. Αυτό είναι το μυστικό. Άρα δεν υπάρχουν μυστικά.

8. Ελληνική Βιβλιογραφία:

- Αθανασόπουλος Χρήστος, Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου, εκδ. Σιδέρης, Αθήνα, 1976
- Αρτώ Αντονέν, Αρχιτέκτονες του Σύγχρονου Θεάτρου, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα
- Αρτώ Αντονέν, Το θέατρο και το είδωλό του, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1992
- Αλλαρντάυς Νικόλ, Παγκόσμια Ιστορία Θεάτρου, εκδ. Σμυρνιώτη
- Από τον Αριστοτέλη στον Μπρεχτ, 1979, εκδ. Κάλβος.
- Βακαλό Γ., Σύντομη Ιστορία της Σκηνογραφίας, εκδ. Κέδρος, 2005
- Κοντογιώργη Αναστασία, Η σκηνογραφία του Ελληνικού θεάτρου, University studio press, Θεσσαλονίκη, 2000
- Λυγίζου Μήτσου, Τομή στο σύγχρονο θέατρο, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα, 1987
- Μπούρας Χαράλαμπος Μαθήματα ιστορίας της αρχιτεκτονικής, εκδ. Συμμετρία, 1999
- Μπρουκ Πήτερ, Ένας άλλος κόσμος, εκδ. Της εστίας, Αθήνα, 2002
- Μπρουκ Πήτερ, Η ανοιχτή πόρτα, εκδ. ΚΟΑΝ, Αθήνα, 1998
- Νίτσε Φ., Η γέννηση της τραγωδίας και η περίπτωση Βάγκνερ, εκδ. Δαμιανός, Αθήνα
- Πατρικαλάκις Φαίδων, Ιστορία της σκηνογραφίας 15^{ου}-19^{ου} αιώνας, Εκδ. Αιγόκερως/Τέχνη, Αθήνα, 1984
- Πατρικαλάκις Φαίδων, Ιστορία της σκηνογραφίας 20^{ου} αιώνας, Εκδ. Αιγόκερως/Τέχνη, Αθήνα, 1984
- Πατσαλίδης Σάββας, Θέατρο και θεωρία, University studio press, Θεσσαλονίκη, 2000
- Φυρνώ-Τζόρνταν Ρόμπερτ, Ιστορία της Αρχιτεκτονικής, εκδ. Υποδομή, Αθήνα, 1981
- Χάρτνολ Φύλλις, Ιστορία του Θεάτρου, Υποδομή, Αθήνα, 1980

Ξένη Βιβλιογραφία:

- Brown John Russell, The Oxford illustrated history of the theatre, Oxford university press. 1997
- Blume H.D., Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο Μ.Ι.Ε.Τ. Αθήνα 1986
- Capra F., Το Ταό και η Φυσική, εκδ. Ωρόρα 1982
- Demiri Dina, The notion of type in Architecture,
- Howard Pamela, Τι είναι σκηνογραφία;, Επίκεντρο, 2005
- Le-Duc Viollet, Διαλέξεις και Ελληνική Αρχιτεκτονική, εκδ. Στάχυ, Νοέμβριος 2000
- Rossi Aldo, The Architecture of the city, Oppositions books, 1966
- Vernant Jean – Pierre, Μύθος και σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα, εκδ. Εγνατία, Θεσσαλονίκη

Ο κόσμος σκηνή, ο βίος πάροδος.

Ἦλθες, εἶδες, ἀπήλθες.

Δημόκριτος