



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΕΘΝΙΚΟ ΜΕΤΣΟΒΙΟ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ
ΣΧΟΛΗ ΑΓΡΟΝΟΜΩΝ ΚΑΙ ΤΟΠΟΓΡΑΦΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ
ΤΟΜΕΑΣ ΓΕΩΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΚΟΥ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ

**Αξιοποίηση εγκαταλελειμμένων χώρων της πόλης για
θεατρικές παραστάσεις - Το παράδειγμα του
« Θεάτρου εκτός Θεάτρου »**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Κυριακή Σαρηγιαννίδη

Επιβλέπων : Άγγελος Σιόλας

ΑΘΗΝΑ, ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 2014



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΕΘΝΙΚΟ ΜΕΤΣΟΒΙΟ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ
ΣΧΟΛΗ ΑΓΡΟΝΟΜΩΝ ΚΑΙ ΤΟΠΟΓΡΑΦΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ
ΤΟΜΕΑΣ ΓΕΩΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΚΟΥ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ

**Αξιοποίηση εγκαταλελειμμένων χώρων της πόλης για
θεατρικές παραστάσεις - Το παράδειγμα του
« Θέατρου εκτός Θεάτρου »**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Κυριακή Σαρηγιαννίδη

Επιβλέπων : Άγγελος Σιόλας

Εγκρίθηκε από την τριμελή επιτροπή στις ... / ... /

Άγγελος Σιόλας, Καθηγητής Ε.Μ.Π.

Ευθύμιος Μπακογιάννης, ΕΔΙΠ Ε.Μ.Π.

Ίων Σαγιάς, Αν.Καθηγητής Ε.Μ.Π.

ΑΘΗΝΑ, ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 2014

Copyright ©, Κυριακή Σαρηγιαννίδη, 2014
Με επιφύλαξη κάθε δικαιώματος. All rights reserved.

« Το να είσαι ηθοποιός, δεν είναι απλώς μια μερική απασχόληση, δεν είναι καν μια μόνιμη εργασία. Είναι κάτι παραπάνω. Είναι ένα μόνιμο πάθος. Μια μονομανία. Λίγο λιγότερο και έχεις πέσει έξω. »

Micheal Caine

Αφιερώνεται,
σε όλους όσους έχουν ένα μόνιμο πάθος.
Μια μονομανία...

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα εργασία αποτελεί την πτυχιακή μου εργασία για τη Σχολή Αγρονόμων Τοπογράφων Μηχανικών του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου. Το θέμα της είναι η “Αξιοποίηση εγκαταλελειμμένων χώρων της πόλης για θεατρικές παραστάσεις-Το παράδειγμα του «Θεάτρου εκτός Θεάτρου»”. Η ιδέα γι’ αυτή την εργασία ανήκει στον Δρ. Ευθύμιο Μπακογιάννη, τον οποίο, και ευχαριστώ πολύ, και για την υπέροχη ιδέα που είχε, αλλά και για τη συνεχή υποστήριξή του, διαθεσιμότητα και βοήθειά του. Ένα μεγάλο ευχαριστώ και στον επιβλέπων καθηγητή μου Άγγελο Σιόλα, για την υποστήριξη και βοήθειά του. Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω και τον Δρ. Δημήτρη Παπακωνσταντίνου, για την υποστήριξή του.

Η ιδέα του Ευθύμιου Μπακογιάννη, προέκυψε, με αφορμή μια παράσταση στην οποία έπαιζα, την τραγωδία «Εκάβη» του Ευρυπίδη, η οποία είχε την ιδιαιτερότητα να παρουσιαστεί, όχι σε θέατρο, αλλά στον χώρο του Παλιού Σιδηροδρομικού Σταθμού Πελοποννήσου. Με αφορμή, λοιπόν, αυτή μου την εμπειρία, μου πρότεινε να ασχοληθώ με χώρους οι οποίοι, φιλοξενούν θεατρικές παραστάσεις, αλλά αρχικά δεν είχαν χτιστεί ή δημιουργηθεί, με αυτόν τον σκοπό. Τη βρήκα μια εκπληκτική ιδέα, αφού μέσω αυτής θα μπορούσα να συνδυάσω τις σπουδές μου στο Πολυτεχνείο, με τη μεγάλη μου αγάπη για το θέατρο, την οποία, υπηρετώ επαγγελματικά, για 7 χρόνια.

Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω, όλους όσους μου έδωσαν με μεγάλη χαρά τις συνεντεύξεις τους. Ευχαριστώ, λοιπόν πολύ, τους σκηνοθέτες Βασίλη Κονταξή και Τζένη Δριβάλα, το μέλος της οργάνωσης παραγωγής της παράστασης «Εκάβη» Διονυσία Τασούλα, τον φύλακα του Παλιού Σταθμού Πελοποννήσου Μάρκο Κώστα και την ηθοποιό και ιδοκτήτρια του χώρου « Ιδιόμελο » Γεωργία Δεληγιαννοπούλου.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην εργασία αυτή, με αφορμή την εμπειρία μου από τη θεατρική παράσταση «Εκάβη», η οποία έγινε στον Παλιό Σιδηροδρομικό Σταθμό Πελοποννήσου, έκανα μια έρευνα όσον αφορά χώρους που έχουν εγκαταλειφθεί, στην Ελλάδα, αλλά και στο εξωτερικό, και οι οποίοι στη συνέχεια επαναχρησιμοποιήθηκαν για θεατρικές παραστάσεις.

Η χώρα μας, αλλά και οι χώρες του εξωτερικού, σφύζουν από εγκαταστάσεις, οι οποίες έχουν εγκαταλειφθεί, δεν έχουν καμία χρησιμότητα, και είναι πολύ λυπηρό να υπάρχουν ανάμεσά μας ξεχασμένες. Το πιο σημαντικό, όμως πρόβλημα, είναι το ότι, γίνονται εστίες παραβατικότητας, και αυτό δημιουργεί προβλήματα στην ευρύτερη περιοχή. Μέσω της εκμετάλλευσής τους, με καλλιτεχνικό σκοπό, υπάρχουν πολλά οφέλη, τα οποία αναλύονται σε αυτή την εργασία. Αυτό που αφορά άμεσα τον Περιφερειακό Σχεδιασμό, είναι το γεγονός ότι παραθέτοντας σε έναν εγκαταλελειμμένο χώρο, ένα συμβάν τόσο θετικό, όπως είναι μια θεατρική παράσταση, η γειτονιά στην οποία ανήκει αυτός, αποκτά ζωή, και κατ'επέκτασιν και όλη η περιοχή. Η παράσταση «Εκάβη», έδωσε ζωή στην υποβαθμισμένη περιοχή του Κολωνού, και με αφορμή αυτής, έκανα την έρευνα και εργασία, για ανάλογα συμβάντα που έχουν πραγματοποιηθεί στην Ελλάδα και στο εξωτερικό.

Το θέατρο είναι κάτι που αδιαμφισβήτητα προσελκύει το ενδιαφέρον, και τα λαμπερά του φώτα μπορούν και φωτίζουν περιοχές, που αλλιώς δεν θα παρουσίαζαν κανένα ενδιαφέρον. Μπορεί επομένως, να χρησιμοποιηθεί ως πόλος έλξης και μετάλλαξης μιας περιοχής, από «σκοτεινή» σε φωτεινή. Να κάνω βέβαια εδώ μια παρένθεση για να πω, ότι όντως, πρόκειται για ένα λαμπερό φωτεινό αντικείμενο, πίσω όμως από το οποίο υπάρχει σκληρή δουλειά. Δεν αφορά όμως τη συγκεκριμένη εργασία. Αυτό που την αφορά, είναι ότι αυτή του τη λάμψη και το ενδιαφέρον που προσελκύει, μπορεί να το εκμεταλλευτεί το κράτος για να μετατρέψει χώρους από αδιάφορους και εγκαταλελειμμένους, σε ενδιαφέροντες και άξιους προσοχής.

Έτσι, ξεκινάω αυτή την εργασία, παραθέτοντας, στο πρώτο κεφάλαιο, την Ιστορία του Θεάτρου και τη σημασία του στην κοινωνική ζωή της πόλης, για να κατανοηθεί ο σημαντικός ρόλος του, στη ζωή μας. Στη συνέχεια, αναφέρω την Ιστορία των θεατρικών κτισμάτων και σκηνών για να κατανοηθεί, ότι το θέατρο έχει αλλάξει και υφίσταται με πολλές μορφές, γι' αυτό και μπορεί να υποστηρίξει την ύπαρξή του, στους χώρους που μελετάμε, και τέλος παραθέτω τα συστατικά για να γίνει μια θεατρική

παράσταση, για να δείξω ότι το θέατρο, μπορεί να παιχτεί οπουδήποτε, με τις κατάλληλες τροποποιήσεις.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, ασχολούμαι με το φαινόμενο του Gentrification-Εξευγενισμού, αφού η επανάχρηση ενός εγκαταλελειμμένου χώρου, και ειδικά με θεατρική χρήση, δημιουργεί ανακατατάξεις κοινωνικές, οικονομικές, χωροταξικές, και γι' αυτό είναι σημαντικό να δούμε τι γίνεται με την αλληλεπίδραση της επανάχρησης με την ευρύτερη περιοχή.

Στο τρίτο κεφάλαιο ασχολούμαι με την ειδική περίπτωση της Βιομηχανικής Κληρονομιάς, στη χώρα μας και παγκοσμίως. Αποτελεί ειδική περίπτωση, γιατί τα περισσότερα κτίρια που είναι εγκαταλελειμμένα είναι πρώην εργοστάσια. Παρατίθενται σε αυτό το κεφάλαιο λοιπόν, περιπτώσεις επανάχρησης πρώην εργοστασίων, και επεκτείνονται και σε περιπτώσεις που χρησιμοποιήθηκαν και με άλλο πολιτιστικό και καλλιτεχνικό σκοπό, εκτός αυτόν του θεάτρου. Στο επόμενο κεφάλαιο ασχολούμαι με τον όρο που αποδίδουν σε τέτοιες παραστάσεις στο εξωτερικό, αυτόν του Site-Specific Theatre, και αφορά όχι μόνο εγκαταλελειμμένους χώρους, αλλά οποιονδήποτε χώρο, εκτός θεατρικού κτίσματος, ο οποίος θα μπορούσε να φιλοξενήσει μια θεατρική παράσταση.

Στο πέμπτο κεφάλαιο, παρατίθενται οι συνεντεύξεις που πήρα από ανθρώπους που ενεπλάκησαν με τέτοιου είδους παραστάσεις, και κατά την άποψή μου, είναι η σημαντικότερη πηγή, για να κατανοήσουμε αυτό το φαινόμενο. Γι' αυτό τον λόγο τις παρέθεσα και με ακρίβεια, χωρίς να απαλείψω εκφράσεις προφορικές-παρα μόνο τις απαραίτητες- γιατί πιστεύω ότι έτσι μεταφέρεται με ακρίβεια η αίσθηση που δημιουργείται σε ένα γεγονός. Πόσο μάλλον, σε ένα θεατρικό γεγονός, που έχει να κάνει μόνο με αισθήσεις.

Τέλος, στο τελευταίο κεφάλαιο, παραθέτω τα συμπεράσματά μου από αυτή μου την έρευνα, και κάνω κάποιες προτάσεις που θα μπορούσαν να βελτιώσουν την κοινωνική ζωή μιας πόλης, με την ταυτόχρονη εκμετάλλευση εγκαταλελειμμένων κτιρίων και της δύναμης του θεάτρου, ως προσφιλές καλλιτεχνικό μέσο.

ABSTRACT

I was acting in a play called “Ekavi” that took place at the Old Train Station of Peloponnese, and by that I took the opportunity to do this thesis. I did a research, about abandoned places in Greece and abroad that were reused hosting theatrical plays.

In our country and abroad, there are a lot of abandoned buildings, that are not been used, and the fact that they just stand there, forgotten, is very sad. But the most serious problem is that these places attract juvenile behaviour, and this fact causes problems to the wider area. By using them, artistically, we have a lot of benefits, which are analysed, in this thesis. Regionnal Planning is mostly affected by this, because by desposing something so positive in an abandoned place as a theatrical play is, the neighborhood around the building and the wider area become revived. “Ekavi”’s play revived the substandard area of Kolonos, and moved by this, I did the research and the thesis about similar facts happening in Greece and abroad.

There is no doubt, theatre attracts a lot of attention, and its’ shiny lights can lighten areas, that otherwise would not appear to have any interest at all. So it can be used as an attraction, which can change an area from negative to positive. I would like to add, that theatre surely is a very shiny piece of art, but it demands a lot of hard work. But this is not in the concern of this thesis. What concerns this thesis is that a country can exploit theatre’s glamour, in order to convert these indifferent and abandoned places, to interesting and noteworthy.

So, I begin this thesis, by writing in the first chapter about Theatre’s History, and how important theatre is in a city’s social life, in order to be understood, how important theatre is in our life. Continuing the first chapter, I write about the history of theatrical buildings and scenes, so that it can be understood that theatre has changed many times, and can exist in many ways, even in the buildings and spaces that I am writing about in this thesis, and finally, I am writing about the basic ingredients that are necessary for a theatrical performance to happen, so that it can be observed that theatre can happen everywhere, by making the necessary adjustments.

In the second chapter, I am exploring the phenomenon of Gentrification, since the reuse of an abandoned place, especially with theatrical purpose, causes social, financial and land planning changes. So it is important that we see how much an area is affected by a reuse and vice versa.

In the third chapter I am writing about the special case of Industrial Heritage, in our country and globally. It is a special case, because most of the buildings that are abandoned used to be factories. So in this chapter, I am writing about ex factories that were reused for theatrical or any orther artistic purpose. In the next chapter, I am writing about Site-Specific Theatre which is the term that is used abroad to describe the type of theatre that takes place in any place, besides theatrical buildings, and can include other areas besides abandoned buildings.

In the fifth chapter, are the interviews that I took from people that participated in such theatrical plays, and my opinion is that these interviews are the most important source in order to understand this phenomenon. For that reason, I write them precisely, without cutting oral expressions- only the necessary ones- because I believe that in that way we can feel deeply the sense that occurs in a fact, especially since that fact is the theatre which is all about the senses.

Finally, in the last chapter I am writing my own conclusions about this research, and I am making some proposals that can make a city's social life better, by exploiting at the same time abandoned buildings and theatre's power as a very popular mean.

Πίνακας περιεχομένων

1. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ	3
1.1 Η Ιστορία του Θεάτρου και ο ρόλος του στην κοινωνική ζωή της πόλης.....	3
1.2 Ιστορική εξέλιξη των θεατρικών κτιρίων και θεατρικών σκηνών.....	30
1.3 Τα συστατικά του Θεάτρου και οι άλλες τέχνες στην υπηρεσία του.....	47
1.3.1 Τα συστατικά του θεάτρου	47
1.3.2 Οι άλλες τέχνες στην υπηρεσία του θεάτρου	50
2. GENTRIFICATION	53
2.1 Ορισμός Gentrification – Εξευγενισμού.....	53
2.2 Αιτίες και αποτελέσματα εξευγενισμού.....	54
2.3 Αστικός επικοισμός και κοινωνικές αναδιατάξεις	57
2.4 Ο μύθος του αστικού ορίου.....	60
3. ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΗ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑ	62
3.1 Η εκμετάλλευση της βιομηχανικής κληρονομιάς και ο κοινωνικός της ρόλος	62
3.1.1 Προγραμματισμός και Άξονες πολιτιστικής εκμετάλλευσης βιομηχανικής κληρονομιάς	64
3.1.2 Συνεργασία και συμβολή φορέων χρήσεων γης των βιομηχανικών χώρων.....	67
3.1.3 Χαρακτηριστικά και συμπεράσματα που προκύπτουν από την εξέταση περιπτώσεων επανάχρησης.....	67
3.1.4 Παράγοντες βέλτιστης, πολιτιστικής επανάχρησης βιομηχανικών χώρων	70
3.2 Περιπτώσεις πολιτιστικής επανάχρησης βιομηχανικών χώρων στο εξωτερικό	71
3.3 Περιπτώσεις πολιτιστικής επανάχρησης βιομηχανικών χώρων στην Ελλάδα.....	76
3.3.1 Βιομηχανική περιοχή οδού Πειραιώς	77
3.3.2 Περιοχή Μεταξουργείου	85
3.3.3 Πειραιάς - Σινεάκ.....	90
3.3.4 Ναύπλιο - Φουγάρο	90
3.3.5 Σαντορίνη - Παλαιό εργοστάσιο τομάτας	91
4. SITE – SPECIFIC THEATRE.....	95
4.1 Ορισμός του Site Specific Theatre και περιπτώσεις ανά τον κόσμο	95
4.2 The Empty Space - Peter Brook.....	96
4.3 « Take it to the streets », το Site-Specific Theatre στη Νέα Υόρκη	98
5. ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ.....	103
5.1 Παράσταση « Εκάβη ».....	103
5.1.1 Συνέντευξη αρχιφύλακα του σταθμού Μάρκου Κώστα	104
5.1.2 Συνέντευξη σκηνοθέτη της παράστασης «Εκάβη», Βασίλη Κονταξή	108
5.1.3 Συνέντευξη μέλους της οργάνωσης παραγωγής της παράστασης «Εκάβη».....	113
5.2 Παράσταση «Βυσσινόκηπος»	117
5.2.1 Συνέντευξη ιδιοκτήτριας – ιδρύτριας του χώρου «Ιδιόμελο», Γεωργία Δεληγιαννοπούλου	117
5.2.2 Συνέντευξη σκηνοθέτριας της παράστασης «Βυσσινόκηπος», Τζένης Δριβάλα	124
5.3 Απόφθεγμα συνεντεύξεων.....	138

6. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ – ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ	142
6.1 Η περίπτωση του ΒΑC - Baryshnikov Arts Center	144
6.2 Προτάσεις επανάχρησης χώρων για θεατρική χρήση.....	145
6.2.1 Κτίριο «Βιαμάξ».....	146
6.2.2 Το σπίτι του Κωστή Παλαμά, στην οδό Περιάνδρου της Πλάκας	147
6.2.3 Κτίριο «Φιξ»	148
6.2.4 Εγκαταλελειμμένα κτίρια στην Αθήνα.....	149
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	156
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	157

1. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

1.1 Η Ιστορία του Θεάτρου και ο ρόλος του στην κοινωνική ζωή της πόλης

Το θέατρο είναι ένα πολύ ζωντανό είδος τέχνης. Η απαραίτητη συνθήκη για να συμβεί, που είναι η συνύπαρξη του κοινού με τον ηθοποιό, το κάνει να επηρεάζει και να επηρεάζεται άμεσα από τις συνθήκες, τις πολιτικές, τις κοινωνικές και τις θρησκευτικές. Όταν ο θεατής παρακολουθεί την πλοκή του δραματικού κειμένου, επί σκηνής, δέχεται ερεθίσματα που επηρεάζουν την ατομικότητα του, στη συνέχεια την κοινωνική του υπόσταση, και ως μέλος μιας κοινωνίας, ολόκληρη την κοινωνία.

« Πουθενά αλλού οι άνθρωποι δε νιώθουνε τόσο αδερφωμένοι, όσο στο θέατρο, όταν κρέμονται όλοι από τα χείλια ενός από αυτούς, που τους εμπνυχώνει και τους συνεπαίρνει με ένα ομαδικό αίσθημα. Τι είναι ένας ζωγραφικός πίνακας ή ένα άγαλμα, σε σύγκριση μ' αυτή τη σάρκα της σάρκας μου, αυτό τον άλλο εαυτό μου που υποφέρει, που χαίρεται και που κάνει να δονείται το κάθε μου νεύρο μαζί του; »

Γκαίτε, Οδηγίες στους ηθοποιούς της Βαϊμάρης, 1803

Η ιστορική εξέλιξη του θεάτρου, λοιπόν, είναι στενά συνδεδεμένη με την κοινωνική ζωή μιας πόλης, και κατ' επέκτασιν μιας χώρας, και γι' αυτό το λόγο σε αυτό το κεφάλαιο αναφέρουμε, επιρροές που δεχτηκε κατά την ανάπτυξή του, από την κοινωνική ζωή αυτών, αλλά και επιρροές που άσκησε σε αυτές. Πολλές φορές, ο τρόπος που η κάθε κοινωνία αντιμετώπιζε το θέατρο, τους ηθοποιούς, ακόμα και τα δραματικά κείμενα, είναι ενδεικτικός για το π.χ. συντηρητικό ή μη, επίπεδο της κάθε κοινωνίας ή το φιλελευθερισμό της. Γι' αυτό το λόγο, και η ελευθερία ή η καταπίεση, ή άλλα στοιχεία, που έχει να προβάλλει μια δραματική παραγωγή σε κάποια δεδομένη χρονική στιγμή, ανατανακλά μια εικόνα της κοινωνίας.

Η λέξη θέατρο, που θα τη συναντήσουμε με την ίδια ρίζα στις περισσότερες δυτικές γλώσσες, παράγεται από την αρχαία ελληνική λέξη «θεώμαι», που στα νέα ελληνικά αποδίδεται ως «παρατηρώ», «βλέπω κάτι με προσοχή», «εξετάζω». Και μόνο από την ετυμολογία της, βλέπουμε ότι η δύναμη της τέχνης του θεάτρου, είναι μεγάλη. Όταν κάτι συγκεντρώνει τα βλέμματα, και προκαλεί με έναν τρόπο, έχει σαν αποτέλεσμα να κινεί τις ισορροπίες και να επηρεάζει την εκάστοτε πραγματικότητα. Γι' αυτό, σε αυτό το κεφάλαιο, θα εξετάσουμε την ιστορία του θεάτρου, παράλληλα με

τον ρόλο που παίζει στην κοινωνική ζωή, και αντίστροφα. Δηλαδή, τον ρόλο που παίζει η κοινωνική ζωή σε αυτό.

Η Ιστορία του Θεάτρου ξεκινάει στην αρχαία Ελλάδα. Το πρώτο είδος θεάτρου που δημιουργήθηκε ήταν το αρχαίο δράμα. Τα είδη του αρχαίου δράματος είναι: η τραγωδία, η κωμωδία και το σατυρικό δράμα. Ο Αριστοτέλης πίστευε ότι η τραγωδία δημιουργήθηκε από το διθύραμβο. Η τραγωδία είναι το σεμνό, σοβαρό, μεγαλόπρεπο δράμα και ο ορισμός που της δίνει είναι ο εξής:

“ Εστίν ουν τραγωδία μίμησης πράξεως σπουδαίας και τελείας, μέγεθος εχούσης, ηδυσμένω λόγω, χωρίς εκάστω των ειδών εν τοις μορίοις, δρώντων και ου δι’ απαγγελίας δι ελέου και φόβου περαίνουσα την των τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν ”

Είναι, λοιπόν, η τραγωδία μίμηση (αναπαράσταση επί σκηνής) πράξης σημαντικής και ολοκληρωμένης, η οποία έχει κάποια διάρκεια, με λόγο ποιητικό(κυριολεκτικά γλυκό ή διανθισμένο), τα μέρη της οποίας διαφέρουν στη φόρμα τους, που παριστάνεται ενεργά και δεν απαγγέλεται, η οποία προκαλώντας τη συμπάθεια και το φόβο του θεατή τον αποκαθάρει (λυτρώνει) από παρόμοια ψυχικά συναισθήματα.

Ο διθύραμβος ήταν ένας χορικός ύμνος προς τιμήν του θεού Διόνυσου, και είναι πιθανόν ότι περιείχε μια αφήγηση. Το άσμα αυτό το τραγουδούσαν οι θιασώτες του θεού με συνοδεία αυλού στις εορτές προς τιμήν του, σε κατάσταση ένθεης μανίας και έξαλλου ενθουσιασμού. Το βάρος της ερμηνείας, μάλλον έπεφτε στον κορυφαίο του χορού, ενώ η κύρια λειτουργία του χορού ήταν να απαγγέλει συμβατικές επωδούς-μέρος λυρικού ποιήματος. Ο Αρίων ήταν πιθανότατα αυτός που μετέτρεψε το αρχαίο λατρευτικό τραγούδι σε έντεχνο είδος. Από μορφική άποψη οι διθύραμβοι θυμίζουν τα χορικά της τραγωδίας, επειδή έχουν κατά κανόνα στροφική δόμηση, θεματικά όμως απομακρύνθηκαν από το λατρευτικό τραγούδι, με τη στενή έννοια του όρου. Τα θέματά του διευρύνθηκαν σημαντικά, λόγω της αποφασιστικής επίδρασης του έπους, και συμπεριέλαβαν αφηγηματικά μέρη με γενικά μυθολογικό χαρακτήρα. Έτσι, όχι μόνο είναι δύσκολο να εντοπιστεί κάποια σχέση με τους διονυσιακούς μύθους, αλλά κάποτε απουσιάζει τελείως οποιαδήποτε αναφορά σε θεϊκή δράση, σε σημείο που κάποιοι χαρακτήρισαν τους διθυράμβους «ηρωικές παλλάντες» (Horst-Dieter Blume, Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο, 2002:37-38). Η διθυραμβική ποίηση τραγουδιόταν από δύο χορωδίες και η κάθε μια τραγουδούσε από μία στροφή. Ονομάστηκαν "χοροί" και ο αρχηγός τους "εξάρχοντας". Τα μέλη του χορού έκαναν την απαγγελία ντυμένοι με δέρματα τράγου και από αυτό καθιερώθηκε ο όρος τραγωδία.

Οι διάφορες θεωρίες για τη γένεση της αρχαίας τραγωδίας και κωμωδίας έχουν ένα κοινό γνώρισμα: προϋποθέτουν όλες ότι οι ομιλητές (οι υποκριτές) προστέθηκαν σε ένα αρχικό άσμα του χορού. Με βάση τα διαθέσιμα κείμενα, μπορούμε να παρακολουθήσουμε πως εν συνεχεία απέκτησε σταδιακά μεγαλύτερο βάρος το διαλογικό στοιχείο, ώσπου τελικά εκτόπισε σε ένα μεγάλο βαθμό το λυρικό στοιχείο του χορού (Horst-Dieter Blume, Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο, 2002:94-95).

Στα μέσα του 6^{ου} αιώνα, ο ποιητής Θέσπης από τον δήμο της Ικαρίας της Αττικής, διαχωρίστηκε από τον χορό, στον οποίο ήταν κορυφαίος και υποδύθηκε έναν δραματικό ρόλο, απευθυνόμενος στον χορό. Σταμάτησε να τραγουδά μια ιστορία και άρχισε να την παριστάνει. Παρενέβαλε δηλαδή, μέσα στο διθύραμβο, μερικούς στίχους σε άλλο μέτρο, χωρίς μελωδία, κατάλληλους για απαγγελία. Με τον Θέσπη, η χορική παράσταση έγινε δράμα. Με τους στίχους που παρενέβαλε αποκρινόταν κατά κάποιο τρόπο στο προηγούμενο μέρος του τραγουδιού. Έτσι εισήγαγε τον ηθοποιό, τον υποκριτή.

Ο ρόλος του ηθοποιού, αρχικά, σχετιζόταν στενά με τον χορό. Ο ηθοποιός ονομαζόταν υποκριτής, λέξη με προβληματική σημασία. Άλλοι πίστευαν ότι σήμαινε ερμηνευτής, δηλαδή ότι εξηγούσε τα περίπλοκα στοιχεία της μυθικής ιστορίας, αλλά πολλά συνηγορούν για την άποψη ότι σήμαινε αποκρινόμενος, δηλαδή ο ηθοποιός που απαντά στις ερωτήσεις του χορού και δίνει την αφορμή για τα άσματα του. Απαντά ή με εκτενή ρήση για την κατάσταση του ή με στιχομυθία ως αγγελιοφόρος. Η μεταμόρφωση του επικεφαλής του χορού σε ηθοποιό, είχε ως επακόλουθο να αποχτήσει και ο χορός μια συγκεκριμένη δραματική ταυτότητα (ο χορός των πολιτών ως εκπρόσωπος της πόλης).

Με το διάλογο ανάμεσα στον υποκριτή και τον κορυφαίο, το αποτέλεσμα δεν ήταν ίδιο με αυτό που εμείς σήμερα θεωρούμε δράμα, αλλά είχε γίνει ένα σημαντικό βήμα. Επίσης, τα χορικά άσματα είναι περίτεχνα και εκτενή στην τραγωδία. Στην προαισχύλεια τραγωδία, τα χορικά κατείχαν μεγάλη έκταση, γι' αυτό και ο Αισχύλος τα μείωσε κι έδωσε προτεραιότητα στον απαγγελλόμενο λόγο. Ο Θέσπης εισήγαγε τον πρώτο υποκριτή, ο Αισχύλος το δεύτερο και ο Σοφοκλής τον τρίτο. Με τους τρεις υποκριτές η εξέλιξη έφτασε στην τελική της φάση.

Και τα τρία είδη που δημιουργήθηκαν (η τραγωδία, το σατυρικό δράμα και η κωμωδία) παρέμειναν τμήμα της λατρείας του Διονύσου. Οι μύθοι του διθύραμβου, και μετά της τραγωδίας, είναι πιθανόν ότι αρχικά αντλούνταν από τη διονυσιακή παράδοση. Η τραγωδία, όμως, στο επίπεδο της υπόθεσης απομακρύνθηκε από τον Διόνυσο. Ως το 472 π.Χ. η τραγωδία είχε αποχτήσει το σοβαρό, πολιτικό και θρησκευτικό χαρακτήρα της. Η ιστορία

της ελληνικής τραγωδίας, σύμφωνα με τις μαρτυρίες που έχουμε, αρχίζει το 472 π.Χ. με τους «Πέρσες» του Αισχύλου και τελειώνει, με τον «Οιδίποδα επί Κολωνών» του Σοφοκλή (401 π.Χ.) και τις «Βάκχες» του Ευριπίδη (405 π.Χ.), που διδάχτηκαν μετά το θάνατό τους, πριν το τέλος του 5^{ου} π.Χ. αιώνα. Το αν ο Αισχύλος είναι ο δημιουργός της τραγωδίας, είναι αβέβαιο γιατί δεν γνωρίζουμε πολλά για τους πριν.

Μας σώζονται μόνο 32 τραγωδίες : 7 του Αισχύλου («Πέρσες», «Αγαμέμνων», «Χοηφόρος», «Προμηθέας Δεσμώτης», «Ευμενίδες» κ.α.), 7 του Σοφοκλή («Ηλέκτρα», «Αντιγόνη», «Οιδίπους επί Κολωνών», «Φιλοκτήτης», κ.α.) και 18 του Ευριπίδη («Μήδεια», «Ιππόλυτος», «Εκάβη», «Ηλέκτρα», «Ιφιγένεια εν Ταύροις», «Ιφιγένεια εν Αυλίδι», «Βάκχες» κ.α). Από αυτές, μόνο οι «Πέρσες» του Αισχύλου έχουν ιστορική υπόθεση και μόνο οι «Βάκχες» του Ευριπίδη έχουν υπόθεση παρμένη από τους διονυσιακούς μύθους. Οι άλλες 30 έχουν υποθέσεις παρμένες από τη μυθολογία.

Ο Αριστοτέλης στην «Ποιητική» λέει ότι η κωμωδία προήλθε από τους κορυφαίους των φαλλικών ασμάτων . Τα φαλλικά, δηλαδή οι παρελάσεις με το φαλλό, ήταν ζωντανό έθιμο εκείνη την εποχή. Οι μεταρρυθμιστές που μετέτρεψαν τα τραγούδια γλεντιού σε κωμικό δράμα, είναι άγνωστοι γιατί στην αρχή δεν αντιμετώπιζονταν με σοβαρότητα, όπως λέει ο Αριστοτέλης, ενώ στην τραγωδία είναι γνωστοί. Η κωμωδία αναγνωρίστηκε επίσημα στην Αθήνα το 486 π.Χ. στα Μεγάλα Διονύσια και τότε άρχισαν να καταγράφονται τα ονόματα των πρώτων κωμικών ποιητών. Πριν από αυτό, οι παραστάσεις δίνονταν από ερασιτέχνες. Η κωμωδία, όπως και η τραγωδία, προήλθε από τον αυτοσχεδιασμό μεταξύ χορού και κορυφαίου. Η επικρατέστερη άποψη, σχετικά με την προέλευση του ονόματος «κωμωδία»-την οποία δέχεται και ο Αριστοτέλης-είναι ότι το όνομα της προέρχεται από τη λέξη «κωμός», που σημαίνει τολμηρό τραγούδι μιας συντροφιάς, που ένωνε με τη λατρεία του Διονύσου τους πιστούς του θεού σε ένα αχαλίνωτο κέφι.

Τα θέματα των κωμωδιών ήταν παρμένα από τη σύγχρονη ζωή, από κόσμους φανταστικούς και μες στην κωμωδία καυτηριάζονταν και μάλιστα πολλές φορές με τρόπο αμείλικτο, πρόσωπα και πράγματα, καταστάσεις πολιτικές και κοινωνικές. Ο μύθος είναι πρωτόγονο στοιχείο της κωμωδίας και οι κωμικοί ποιητές είχαν τις μυθικές σκηνές και μορφές σαν παρακαταθήκη από τους τραγικούς. Η αττική κωμωδία αναπτύχθηκε στην Αθήνα κατά τον 5^ο αιώνα π.Χ. και διακρίνεται σε Αρχαία, Μέση και Νέα. Η Νέα κωμωδία είναι ουσιαστικά κωμωδία ηθών και όχι διακωμώδηση προσωπικοτήτων της εποχής της, όπως γινόταν στην Αρχαία αττική κωμωδία. Κυριότερος εκρόσωπός της τελευταίας είναι ο Αριστοφάνης και

αξιοποιεί, όπως και όλοι οι άλλοι κωμικοί ποιητές, στους χορούς, τη μουσική, την κίνηση και το χρώμα. Σώζονται 11 έργα του («Ορνιθες», «Θεσμοφοριάζουσες», «Λυσιστράτη», «Βάτραχοι», «Πλούτος», κ.α.). Της Νέας κωμωδίας κυριότερος εκπρόσωπος είναι ο Μένανδρος, και θεωρείται ο τελευταίος κωμωδιογράφος με κάποια σπουδαιότητα. Ο συγγραφέας δε βασίζει πια τους χαρακτήρες των πρωταγωνιστών στην πολιτική αλλά στην ψυχολογία, και ένα από τα έργα του είναι ο «Δύσκολος» ή «Μισάνθρωπος». Και στη Δύση, και συγκεκριμένα στις Συρακούσες-κορινθιακή αποικία-υπήρχαν κώμοι, παρόμοιοι με εκείνους της Ελλάδας.

Η κωμωδία του Μενάνδρου, χωρίς μυθικά ή φανταστικά στοιχεία, αποτέλεσε με το ρεαλιστικό της ρυθμό σε παραλλαγές, τη γέφυρα ανάμεσα στην αρχαία και τη σύγχρονη ευρωπαϊκή κωμωδία που, αντί να διδάσκει πολιτικά, αρχίζει πια να απευθύνεται και να σωφρονίζει τον καθένα χωριστά. (Κακουδάκη Τ.-Απέργη Π., Θέατρο-Θεατρική Παιδεία, 2008:80)

Τα σατυρικά δράματα τα έγραφαν οι συγγραφείς των τραγωδιών, και έδιναν σε αυτά την εξωτερική μορφή της τραγωδίας. Τον 5^ο αιώνα π.Χ. οι τρεις τραγωδίες μιας τριλογίας συνοδεύονταν από ένα σατυρικό δράμα, γραμμένο από τον ίδιο τον ποιητή. Στις κλασικές δραματικές παραδόσεις υπάρχει η τάση να παρουσιάζει κανείς το σοβαρό δράμα από τη μια πλευρά, και τη φάρσα από την άλλη, σε άμεση αντιπαράθεση. Το σατυρικό δράμα, ζωηρό και εύθυμο, προκαλούσε το γέλιο, αλλά δεν καυτηρίαζε, δε διακωμωδούσε, δε σατύριζε. Η λέξη σατυρικό δεν έχει σχέση με τη σάτιρα που προέρχεται από το ρήμα «σατιρίζω». Το σατυρικό δράμα ονομάζεται έτσι, γιατί τον χορό τον αποτελούσαν πάντοτε Σάτυροι, που είχαν πάντα ένα γέροντα Σειληνό-οι Σάτυροι και Σειληνοί ήταν υπηρέτες και σύντροφοι του θεού Διόνυσου. Τα περισσότερα σατυρικά δράματα χάθηκαν στην αρχαιότητα, και μόνο ο «Κύκλωψ» του Ευριπίδη σώζεται στη χειρόγραφο παράδοση.

Όλοι οι γυναικείοι ρόλοι παίζονταν από άντρες. Ο περιορισμός αυτός δημιουργήθηκε, γιατί οι παραστάσεις είχαν λατρευτικό χαρακτήρα και αυτό σήμαινε ότι το επάγγελμα του υποκριτή θα έπρεπε να πραγματοποιείται από ελεύθερους πολίτες, και οι γυναίκες της ανώτερης κοινωνικής τάξης στην Αθήνα δεν επιτρέπονταν να εμφανίζονται δημόσια. Οι θεατές ήταν συνηθισμένοι να ακούν μόνο αντρικές φωνές και δεν ενοχλούνταν από το γεγονός ότι ο ίδιος ο υποκριτής υποκρινόταν διαδοχικά αντρικούς και γυναικείους ρόλους. Η εξαιρετικά εξελιγμένη υποκριτική τέχνη του 4^{ου} αιώνα π.Χ. δημιούργησε μάλιστα εξειδικευμένους ηθοποιούς σε γυναικείους ρόλους. Αντίθετα, οι παιδικόι ρόλοι δεν ήταν δυνατό να παιχτούν από ηθοποιούς ενήλικες. Οι ποιητές χρησιμοποίησαν για τέτοιους ρόλους, κατά

προτίμηση, παιδιά σαν βουβά πρόσωπα (Horst-Dieter Blume, Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο, 2002:104-106).

Και στα τρία δραματικά είδη, και οι υποκριτές αλλά και τα μέλη του χορού, φορούσαν μάσκες. Η χρήση της μάσκας, που έχει βαθιές ρίζες μέσα στη θρησκεία και είναι κατά πολύ παλαιότερη από τους δραματικούς αγώνες, μπορεί να εναρμονιστεί θαυμάσια με τη λατρεία του Διόνυσου, αφού τα μέλη της ακολουθίας έφταναν στο σημείο να χάνουν την προσωπικότητά τους-έκσταση (Horst-Dieter Blume, Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο, 2002:106-107).

Η ακμή της υποκριτικής τέχνης σημειώνεται τον 4^ο αιώνα π.Χ. Όποιος ήθελε να συναρπάσει και να συμπαρασύρει το κοινό του μέσα στα ολόενα και μεγαλύτερα θεατρικά συγκροτήματα, έπρεπε να έχει δυνατή και μεστή φωνή. Το ιδεώδες ήταν μια εύηχη φωνή συνδυασμένη με υψηλό βαθμό φυσικότητας. Τόσο οι διαπεραστικές υπερβολές, όσο και οι υπόκωφοι βρυχηθμοί απαγορεύονταν. Ταυτόχρονα έγινε εντονότερη η τάση για ψυχολογική παρουσίαση.

Το θέατρο στην αρχαία Ελλάδα είχε βασικά ένα ψυχαγωγικό περιεχόμενο, εκτός από τα άλλα στοιχεία που αποσκοπούσε να δώσει το έργο στους θεατές του. Το θέατρο διαμορφωνόταν μέσα από την κοινωνία, και επέστρεφε πάλι, σχεδόν στον ίδιο χώρο. Υπήρχε λοιπόν, μια σχέση αμφίδρομη, διαμορφώνοντας τελικά μια ισχυρή, θεατρική, παιδευτική δύναμη σε πολλούς τομείς της ανθρώπινης δραστηριότητας: στον πολιτικό, κοινωνικό, θρησκευτικό, πολιτισμικό και εκπαιδευτικό. Το θέατρο αποτύπωνε το συλλογικό παλμό της πόλης και γινόταν αντικείμενο σχολίων και αυστηρής κριτικής, θετικής ή αρνητικής, και ταυτόχρονα δημιουργούσε και έναν κοινωνικό οδοδείκτη που κατεύθυνε τον κόσμο. Ενσωμάτωσε λοιπόν, τους κανόνες της πόλης, και την ίδια στιγμή έγινε ένα μεγάλο λαϊκό δικαστήριο για την κρίση της κοινωνικής της διαχείρισης (Κακουδάκη Γ.-Απέργη Π., Θέατρο-Θεατρική Παιδεία, 2008:48).

« ...και όλα αυτά, κάτω από το άγρυπνο βλέμμα του Διονύσου, του επαναστάτη θεού που προτίμησε τη θηλυκή φρενίτιδα για τη λατρεία του, μια μανική φρενίτιδα και αμφισβήτηση της πατριαρχικής εξουσίας, εκφρασμένη στις πράξεις των ηρωίδων του αττικού δράματος. Βέβαια, ο τελικός στόχος των τραγικών ποιητών δεν ήταν η ανατροπή αλλά μάλλον ο αποτροπαϊκός χαρακτήρα εξορκισμός των ασυνείδητων καταπιεσμένων θηλυκών ενεργειών μιας έντονα και αδιαμφισβήτητα πατριαρχικής κοινωνίας. »

(www.livepedia.gr)

Ειδικότερα οι κωμωδίες του Αριστοφάνη χρησιμοποιούν την ελευθερία, σχεδόν χωρίς όρια, που είχε δημιουργηθεί ανεμπόδιστα μέσα σε μια κατάσταση οργιαστικής ευφορίας, που δύσκολα βρίσκουμε σε άλλες εποχές.

Τα φτερά των στίχων του ακούγονται πάνω απ' τους αιώνες σαν ένας καθαρτήριοις παιάνας, γιατί πάντα προσπάθησε να κάνει καλύτερους τους ανθρώπους. Μέσα στο πέρασμα των αιώνων, διαπιστώνει ακόμα κανείς την καταπληκτική ικανότητα του ποιητή, να παρουσιάζει τους πιο ζωτικούς και σημαντικούς τομείς της πολιτικής, πολιτιστικής και της κοινωνικής δραστηριότητας της εποχής του (Κακουδάκη Τ.-Απέργη Π., Θέατρο-Θεατρική Παιδεία, 2008:78).

« Η σκέψη που πρέπει πάντα να μας οδηγεί, είναι πως ο άνθρωπος του Αριστοφάνη είναι ζωντανός άνθρωπος και γι' αυτό είναι σύγχρονός μας. Ζει σε κάποιον δρόμο κοντά στο σπίτι μας, πίνει το κρασί του σε μια ταβέρνα κάτω από την Ακρόπολη, κουβεντιάζει πολιτικά στα καφενεία, θορυβεί στη Βουλή, τσακώνεται στα δικαστήρια, βασανίζεται από τη γυναίκα του, απογοητεύεται από τα μυαλά του γιού του, πειράζει στα κρυφά τη δούλα του, διασκεδάζει με τα χοντρά αστεία των επιθεωρήσεων και γελάει δυνατά με τους μεγαλόστομους και τους σοβαροφάνεις του κόσμου τούτου. Αυτός είναι ο homo aristophanicus. Αυτοί είμαστε εμείς. »

Αλέξης Σολομός, Ο ζωντανός Αριστοφάνης

Τον 6^ο αιώνα ξεκινά η παράδοση του κωμικού θεατρικού έργου στην κατοικημένη από Δωριείς Νότια Ιταλία και Σικελία, δηλαδή σε περίοδο που προηγείται από την εποχή της γέννησης της αττικής κωμωδίας. Κύριος εκπρόσωπος αυτής ήταν ο Σικελιώτης Επίχαρμος, ο οποίος δεν αποκλείεται να είχε συναντηθεί με τον Αισχύλο. Ο Αισχύλος πέθανε στη Σικελία, η αττική τραγωδία είχε ήδη αρχίσει να αποκτά φήμη και η Δύση έδιχνε ζωηρό ενδιαφέρον για την τραγωδία. Επίσης είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι η πρώτη πόλη, εκτός Αθήνας που έφτιαξε το δικό της θέατρο (5^ος αιώνας), ήταν οι Συρακούσες. Αργότερα μιμήθηκαν το παράδειγμα και άλλες πόλεις, κι έτσι ξεκίνησε να αναπτύσσεται η θεατρική παράδοση στη Μεγάλη Ελλάδα. Τέλη του 5^{ου} και αρχές του 4^{ου} αιώνα άρχισαν να γράφονται και τραγωδίες στη Δύση (Horst-Dieter Blume, Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο, 2002:128-129). Αξιοσημείωτο είναι ότι, σε γενικές γραμμές οι ρωμαίοι πολίτες θεωρούσαν την επαγγελματική άσκηση της υποκριτικής, κακόφημη ενασχόληση, και μάλιστα παρά το γεγονός ότι το θέατρο ήταν πολύ αγαπητό σε όλα τα στρώματα του πληθυσμού. Μοναδική εξαίρεση αποτελούσαν οι ηθοποιοί του Ατελλανού δράματος, οι οποίοι εμφανίζονταν ερασιτεχνικά και χωρίς κανένα κέρδος (Horst-Dieter Blume, Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο, 2002:139).

Η ρωμαϊκή κωμωδία πριν από το μεγάλο κωμωδιογράφο Τίτο Μάκκιο Πλαύτο (τέλη 3^{ου} με αρχές 2^{ου} αιώνα), διακρινόταν σε τρεις μορφές: α) τη σάτυρα, στην οποία υπήρχαν σκόρπια και χωρίς υπόθεση τραγούδια, ανεκδοτολογίες, απαγγελίες και διάλογοι, και ως κωμωδία ήταν πολύ

απλοϊκή και φτηνή, β) Το Αττελανό δράμα που οφείλει το όνομά του στην πόλη Αττέλα, όπου πρωτοεμφανίστηκε, και οι ηθοποιοί φορούσαν μάσκες που με τον καιρό μονιμοποιήθηκαν και δημιούργησαν κλασικούς τύπους, και γ) τη Μιμητική ή μιμική μορφή όπου τα λόγια δεν ήταν αναγκαία, και με κινήσεις και πόζες φτασμένες στην υπερβολή, οι ηθοποιοί σατίριζαν πρόσωπα γνωστά, γελοιοποιώντας τα μπροστά στο κοινό.

Οι λατινικές τραγωδίες και κωμωδίες είναι όλες τους αποτέλεσμα επεξεργασίας ελληνικών προτύπων. Οι ρωμαίοι κωμικοί Τερέντιος και ο Πλαύτος-λιγότερο- διασκεύασαν τα πρωτότυπα έργα του Μενάνδρου. Ο Τερέντιος κάνει «μπόλιασμα», ανακατεύει δηλαδή τα πρωτότυπα που είχε υπόψη του, με διασκευασμένα μέρη από άλλες κωμωδίες. Διαθέτουμε είκοσι κωμωδίες του Πλαύτου και έξι του Τερέντιου. Τραγωδίες έγραψε ο Σενέκας, όχι, όμως με κύριο σκοπό να παιχτούν σε θέατρα, αλλά περισσότερο για να διαβαστούν σε διάφορους κύκλους. Μολονότι έχουν φτάσει σε εμάς πολυάριθμα και σχετικά καλά διατηρημένα ρωμαϊκά θεατρικά κτίσματα, ελάχιστες παραστάσεις του Πλαύτου δόθηκαν σε αυτά, ενώ οι τραγωδίες του Σενέκα δεν ανεβάστηκαν ποτέ. Αντίθετα, δίνονταν μη λογοτεχνικές παραστάσεις μίμων-ρεαλιστική απεικόνιση της καθημερινής πραγματικότητας της ζωής, χωρίς μάσκα- καθώς και παντομικοί χοροί, που πήραν τη θέση της ετοιμοθάνατης τραγωδίας (Horst-Dieter Blume, Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο, 2002:127).

Στον παντόμιμο, μια πλούσια ορχήστρα και ένας χορός τραγουδιστών συνόδευαν έναν χορευτή, και αυτός έπρεπε με τις κινήσεις του, χωρίς ομιλία και τραγούδι, φορώντας μάσκα, να παριστάνει διάφορα πρόσωπα της υπόθεσης, που συνήθως παίρνονταν από τον μύθο. Ο παντόμιμος άνθησε στην αυτοκρατορική εποχή και χαλούσε ο κόσμος με τους καλλιτέχνες του. Το εκλαϊκευμένο θέατρο βρισκόταν σε διαρκή ανταγωνισμό με τις αρματοδρομίες στο στάδιο και τις μονομαχίες στην αρένα της Ρώμης, και υπηρετούσε και αυτό την τέρψη και τις επιθυμίες των αισθήσεων. Προσθέτωντας στα παραπάνω τον αυτοσχέδιο χαρακτήρα των παραστάσεων, βλέπουμε ότι το θέατρο δεν πρόβαλλε καμιά καλλιτεχνική καταξίωση κατά την αυτοκρατορική εποχή (Horst-Dieter Blume, Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο, 2002:148).

Και στην Αθήνα, όμως, υπήρχαν μίμοι από τον 3^ο αιώνα π.Χ. Το μαρτυρά ένας πήλινος λύχνος που βρέθηκε στην Αθήνα και στον οποίο υπάρχει η αναπαράσταση τριών ηθοποιών κι έχει επιγραφή: Μιμολώγοι. Το παίξιμο χωρίς μάσκα, δηλαδή με γυναίκες στους γυναικείους ρόλους, πρέπει να το προϋποθέτουμε γι' αυτήν την εποχή. Αυτά που κάνουν θα πρέπει να ήταν αυτοσχέδια, για τα οποία έπιαναν μόνο το υλικό μιας πετυχημένης

κωμωδίας, και το έπαιζαν όπως-όπως. Σίγουρα όμως, υπήρχαν και γραμμένα.

Με την παρακμή του αρχαίου πολιτισμού έσβησε και η αρχαία θεατρική παράδοση στη Δύση νωρίτερα απ' ότι στη βυζαντινή Ανατολή. Ανάμεσα στη θεατρική παράδοση των κλασικών της Αρχαίας Ελλάδας, του Ρωμαϊκού θεάτρου και του θεάτρου της Αναγέννησης, η περίοδος θεωρείται αντιθεατρική. Κατά το Μεσαίωνα, λοιπόν, οι μιμικοί πήραν το δρόμο του πλανόδιου και πολύ σπάνια γίνεται ανάγνωση του Τερέντιου στα μοναστήρια και μίμησή του. Η καλή λατινομάθεια είναι πολύ κοντά στην ευσέβεια και ο Τερέντιος έχει ύφος υποδειγματικό. Η καλόγρια Ροσβίτα γράφει κάποια δραματικά έργα, με σκοπό να προσφέρει στις αδερφές της άγιο θέμα, με τη μορφή που είχανε στα έργα τους οι ρωμαίοι κωμικοί. Οι κωμωδίες της είναι πολύ σύντομες και είναι δύσκολο να πούμε αν ήταν προορισμένες για να παιχτούν. Ανακατεύει την κωμωδία με την τραγωδία, κι αυτό έχει ένα άρωμα καθαρά θεατρικό. Αν πιστέψουμε, πως αυτά τα θεατρικά έργα ήταν πραγματικά προορισμένα για ερασιτεχνικές παραστάσεις, θα παραδεχτούμε πως έμεινε ζωντανό το πνεύμα του Τερέντιου σε κύκλους πολύ διαφορετικούς από τους κύκλους της ειδωλολατρικής Ρώμης που αρέσανε.

Γράφει κατα μίμησιν των θεμάτων του Τερέντιου, που ήταν πρότυπο των συγγραφέων του Μεσαίωνα, διαλογικά έργα, με στόχο τόσο τον ηθικοπλαστικό διδασκισμό, όσο και την εκμάθηση λατινικών στις νεαρές μοναχές (Κακουδάκη Τ.-Απέργη Π., Θέατρο-Θεατρική Παιδεία, 2008:83).

Επίσης, κατά το Μεσαίωνα, δημιουργήθηκαν το λειτουργικό δράμα και τα Μυστήρια. Το λειτουργικό δράμα, είναι εκείνη η μορφή του μεσαιωνικού θεατρικού έργου, όπου ο διάλογος και η κίνηση αποτελούνε μέρος της κανονικής λειτουργίας ή της ακολουθίας της μέρας. Δηλαδή, ο κλήρος πρόσθεσε στις ιεροτελεστίες του, το καινούριο αυτό είδος που δημιούργησε, το οποίο σιγά-σιγά αρχίζει να παριστάνεται έξω από την εκκλησία στην ύπαιθρο. Ανήκει ακόμα στην εκκλησία, δεν είναι όμως πια επέκταση της ιεροτελεστίας. Στη συνέχεια, το δράμα γράφεται στη μητρική γλώσσα του κάθε λαού, δεν ανήκει στον κλήρο, και παίζεται από πολίτες. Πρόκειται για τους μυστηριακούς κύκλους, τα Μυστήρια, τα οποία είναι συλλογές από χωριστά δραματάκια. Παράλληλα με τα Μυστήρια, δημιουργήθηκαν και τα «θαύματα», τα οποία ήταν δράματα αγίων-η θεματολογία του λειτουργικού δράματος και του Μυστηρίου ήταν παρμένη από τη Βίβλο. Είναι σημαντικό να αναφέρουμε, όσον αφορά την εξέλιξη του θεάτρου, ότι η ύπαρξη των Μυστηρίων, βοήθησε να δημιουργηθεί εκείνη η δύναμη που στο κορύφωμα της έφτασε στον Σαίξπηρ. Άλλα είδη θεάτρου που δημιουργήθηκαν κατά το Μεσαίωνα είναι οι ηθικολογίες, οι φάρσες και τα ιντερλούδία-σύντομα

θεατρικά έργα με φαρσικό τόνο (Παγκόσμια Ιστορία του Θεάτρου, Αλλαρντάους Νικόλ, κεφ. Το Θρησκευτικό και το εξωθρησκευτικό θέατρο του Μεσαίωνα).

Το Βυζαντινό θέατρο (4^ο-15^ο αιώνα μ.Χ), χαρακτηρίζεται από την ύπαρξη μίμων, παντόμιμων και σποραδικών εκτελέσεων μονολόγων-μονωδιών απ' τις αθηναϊκές τραγωδίες. Το μιμοθέατρο παίζονταν στους δρόμους της πόλης, και σατίριζε ποικιλοτρόπως την πολιτική και θρησκευτική ζωή. Γι' αυτό θεωρήθηκε και ασεβές, ενώ οι μίμοι και οι μιμάδες-όπως ήταν και η αυτοκράτειρα του Βυζαντίου Θεοδώρα-πορνοβοσκοί και πόρνες. Ενίοτε υποστηρίχτηκαν από την πολιτική ηγεσία. Στη Δύση, οι μίμοι απορροφήθηκαν από τις χριστιανικές «διασκεδάσεις», ενώ πολλές φορές τους συναντάμε ενσωματομένους μέσα στα θρησκευτικά μυστήρια, παίζοντας ταπεινούς πληβείους και διαβόλους. Η τεχνική τους κατάρτιση, οι ποικίλες τους δεξιότητες και οι οικονομικές τους απολαβές από τις δημόσιες εμφανίσεις τους συντήρησαν την επαγγελματική υφή του θεατρικού «ερμηνευτή» επαναπροσδιορίζοντας, έστω και μετά από αιώνες, τον επαγγελματικό χαρακτήρα του θεάτρου (Κακουδάκη Γ.-Απέργη Π., Θέατρο-Θεατρική Παιδεία, 2008:84).

Η χριστιανική διδασκαλία δεν ήταν δυνατό να συμβιβαστεί με το εθνικό πνεύμα της αρχαίας φιλολογίας. Πάμπολλες ήταν οι επιθέσεις της χριστιανικής θρησκείας για οτιδήποτε σχετίζεται με την «ειδωλολατρική» αρχαιότητα. Από το 2^ο αιώνα μ.Χ., υπήρξαν αφορισμοί από τον Τερτυλιανό και στη συνέχεια από το Χρυσόστομο, με το γνωστό «Ερρέτω η σκηνή! Μακάριοι οι αγνοούντες το θέατρον βάρβαρου». Στη Β' Οικουμενική Σύνοδο, ο Θεοδοσιανός κώδικας, απαγορεύει σε έναν ηθοποιό να είναι χριστιανός. Μόνο έργα προσκολλημένα στο γράμμα του Ευαγγελίου είναι αποδεκτά με το πέρασμα των χρόνων, όπως διασκευές ευαγγελικών περικοπών από τη ζωή του Χριστού, όπου κατά κανόνα χρησιμοποιείται ο αυθεντικός διάλογος. Φωτεινή εξαίρεση «Ο Χριστός Πάσχων», έργο άγνωστου ποιητή. Ο ελληνισμός της Τουρκοκρατίας συσπειρώνεται γύρω από την ορθόδοξη εκκλησία, που επιβιώνει μετά την πτώση του Βυζαντίου, και κρατάει τη συνοχή των υπόδουλων. Οι ελπίδες για απελευθέρωση εναποτίθενται στο θείο, και η λατρευτική ζωή δεν αφήνει πολλά περιθώρια για το κοσμικό πνεύμα και, κατ' επέκτασιν, για το θέατρο. Θεάματα υπάρχουν μόνο όσα προσφέρει η εκκλησία. Και αυτά, είναι ό,τι κληρονόμησε η περίοδος από το Βυζάντιο, όπως η τελετή του Νιπτήρα, η αναπαράσταση του Μυστικού Δείπνου (Κακουδάκη Γ.-Απέργη Π., Θέατρο-Θεατρική Παιδεία, 2008:85).

Στην Ελλάδα, ύστερα από την πτώση και της Κύπρου στους Τούρκους (1571), τα μόνα σχεδόν ελληνικά μέρη που μένουν υπό την κυριαρχία των

Βενετών είναι η Κρήτη και τα Εφτάνησα. Θα παίξουν και τα δύο σημαντικό ρόλο στη λογοτεχνία, η Κρήτη αμέσως, τα Εφτάνησα αργότερα. Στην Κρήτη, στα 100 χρόνια που μεσολαβούν από το 1571 έως το 1669-όπου κι αυτή έπεσε στους Τούρκους- θα ολοκληρωθεί η λογοτεχνική ακμή που την είδαμε, να ξεκινάει από την προηγούμενη περίοδο. Η κρητική λογοτεχνία του τέλους του 16^{ου} και του 17^{ου} αιώνα, είναι μια χρυσή περίοδος στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, και αποτελεί και την κορύφωση της λογοτεχνίας της Αναγέννησης στην Ελλάδα.

Το πιο ουσιώδες χαρακτηριστικό, είναι ότι όλα τα έργα της περιόδου είναι έργα θεατρικά, εκτός από την πρόιμη «Βοσκοπούλα», και από το ωριμότερο έργο τον «Ερωτόκριτο». Αυτό έχει μεγάλη σημασία γιατί, καθώς το θέατρο είναι από όλα τα είδη της λογοτεχνίας το περισσότερο κοινωνικό, εκείνο που προϋποθέτει απαραίτητα ένα κοινό στο οποίο να απευθύνεται, η ανάπτυξη αυτή του θεάτρου, τα χρόνια αυτά στην Κρήτη, σημαίνει πως είχαν δημιουργηθεί εκεί, ακριβώς οι κοινωνικές συνθήκες που προϋποθέτουν και ευνοούν ένα τέτοιο φαινόμενο.

Το δράμα, γεννημένο στην Αττική τον 5^ο αιώνα π.Χ., άρχισε σιγά σιγά να παρακμάζει, και έπαψε ουσιαστικά να υπάρχει με το τέλος της αρχαιότητας. Κατά τον Λίνο Πολίτη, στο Βυζάντιο, θέατρο δεν υπήρξε ποτέ, και δεν υπήρξε και στο δυτικό Μεσαίωνα-εκτός από το ιδιότυπο είδος των «μυστηρίων», ή των «sacre rappresentazioni», που εντοπίζονται όμως στο τέλος της εποχής. Το θέατρο προϋποθέτει κρούση χαρακτήρων, το αισχυλικό πάθος και μάθος. Προϋποθέτει άτομο ελεύθερο, λυτρωμένο από το μύθο ή το δόγμα. Τέτοιο δεν ήταν το άτομο του 7^{ου} αιώνα ή του Μεσαίωνα. Μόνο το ξαναγύρισμα στα ίδια ιδανικά κατά την Αναγέννηση, θα φέρει και πάλι στην Ευρώπη το θέατρο. Πρώτα, φυσικά στην Ιταλία- όσο κι αν δεν πήρε εκεί την ανάπτυξη που περιμέναμε. Αλλά το θέατρο, ξεκινημένο από την Ιταλία, θα φτάσει σε μια έξοχη ακμή στις άλλες χώρες της Ευρώπης, τη Γαλλία, την Αγγλία και την Ισπανία. Τελικά και στην Ελλάδα, τουλάχιστον στο μέρος της Ελλάδας, που δεν είχε πέσει ακόμη στην ασιατική κυριαρχία. Ο Γεώργιος Χορτάτσης, εισηγητής του θεάτρου στην Κρήτη, είναι περίπου σύγχρονος με τον Σαίξπηρ.

Τον 16^ο αιώνα, οι λόγιοι της Κρήτης, επηρεασμένοι από την ιταλική και γενικότερα τη δυτική λογοτεχνία, δημιουργούν σπουδαία έργα στον τομέα του δράματος και της κωμωδίας. Κάποια από τα σημαντικότερα από αυτά είναι: «Ο Γύπαρις», «Βοσκοπούλα»-βουκολικά δράματα-«Η θυσία του Αβραάμ»-θρησκευτικό δράμα-«Ερωφίλη», «Ζήνωνας»-τραγωδίες-«Στάθης», «Φουρτουνάτος», «Κατζούρμπος»-κωμωδίες-και «Ερωτόκριτος»-ερωτικό ποίημα. Κύριοι εκπρόσωποι του κρητικού θεάτρου είναι: ο Βιτσέντζος

Κορνάρος και ο Γεώργιος Χορτάσης (Λίνος Πολίτης, Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, 2004:65-82).

Κατα την Αναγέννηση-πνευματική επανάσταση που έγινε στα τέλη του 15^{ου} αιώνα- όλη η Ευρώπη άλλαξε. Στην Ιταλία, γίνεται ένα ωραίο ξεκίνημα ανάπτυξης της κωμωδίας και ανάμεσα στα έργα που γράφτηκαν, ξεχωρίζει ο «Μαντραγόρας» του Μακιαβέλλι. Η κωμωδία στηρίζεται πάντα σε αρχαία και, κυρίως, σε λατινικά κείμενα, αλλά δεν προοδεύει. Το ίδιο συμβαίνει και με την τραγωδία. Δίνεται, όμως, μεγάλη σημασία στα ιντερμέδια-μουσικά μέρη ανάμεσα στις πράξεις ενός θεατρικού έργου-και ιταλικές ομάδες σκέφτηκαν να παντρέψουν την ποίηση με τη μουσική. Έτσι, προοδεύει το μελόδραμα-μουσικό δράμα-και δημιουργείται η όπερα (Παγκόσμια Ιστορία του Θεάτρου, Αλλαρντάς Νικόλ, κεφ. Η κωμωδία, η τραγωδία και το μελόδραμα στην Ιταλία). Το άλλο σπουδαίο είδος θεατρικού έργου που δημιουργείται είναι η *commedia dell' arte*. Πρόκειται για έργο «ποιότητας», παίζεται μόνο από επαγγελματίες ηθοποιούς και οι ηθοποιοί είναι και δραματογράφοι. Τους δίνεται μόνο ένα σύντομο σενάριο και κάποιες οδηγίες. Παρουσιάζει μεγάλη δημοτικότητα και κατά την εξέλιξή του, δημιουργούνται αντιπροσωπευτικοί βασικοί θεατρικοί τύποι-φιγούρες.

Στους θιάσους της *commedia dell' arte*, οι ηθοποιοί αντικρύζανε τις περισσότερες φορές άξεστα λαϊκά ακροατήρια. Είναι αλήθεια πως πολύ συχνά, οι μεγαλύτεροι θίασοι ήταν προσκολλημένοι σε ορισμένες Αυλές, και πως μερικοί ηθοποιοί είχαν με τους δούκες και τους ηγεμόνες τόση οικειότητα, που τολμούσαν να μιλάνε σε αυτούς τους άρχοντες με αναίδεια και με αυθάδεια. Κανονικά τα έργα της *commedia dell' arte*, τα παίζαν σε σάλες παλατιών. Στο αναμεταξύ, οι πρεσβευτές ξοδεύανε τον καιρό τους και βάζανε τα δυνατά τους για να πάρουνε από το βασιλιά της χώρας, όπου ήταν διορισμένοι, την άδεια να κάνουνε οι ηθοποιοί της χώρας αυτής τουρνέ στο εξωτερικό. Από την άλλη τη μεριά, και οι πιο ονομαστοί θίασοι, ριζώνανε βαθιά στο λαϊκό χώμα. Τις πιο πολλές παραστάσεις, τις δίνανε μπροστά στο λαό της πολιτείας όπου πηγαίνανε. Δε χωράει αμφιβολία πως τα μιχλιμπίδια τους τα αγοράζανε με λεφτά δοσμένα από τα αυλικά ταμεία. Μα το καθημερινό τους το φαγητό, το είχανε από όσα βγάζανε οι δημόσιες παραστάσεις. Κοντά σε αυτούς τους θιάσους τους πιο ζακουστούς, με άξιες θεατρίνες, που είχανε φιλενάδες βασίλισσες, και ήταν αστέρια για τους ποιητές και θεατρίνους, τους οποίους καλούσαν στην Αυλή με ξεχωριστές τιμές, υπήρχαν και θίασοι μικρότεροι. Μερικοί από αυτούς δίνανε μόνο παραστάσεις, κι άλλοι ήταν παράρτημα της παράγκας κάποιου τσαρλατάνου, που τους χρησιμοποιούσε σαν πόλο έλξης της προσοχής του κόσμου, με σκοπό να αγοράσουν τα γιατροσόφια του.

Το θέατρο το λαϊκό στην Ιταλία, έχει ζωή, αλλά ζωή θνητή. Δεν υπάρχουν όμως, τα στοιχεία που δίνουν μονιμότητα στο θέατρο. Έτσι έχουμε μια διπλή αντινομία. Ενώ ουσιαστικά δεν μας άφησε κανένα αξιοσημείωτο έργο η ιταλική σκηνή εκείνης της εποχής, καθιέρωσε τον τύπο του θεάτρου που υπάρχει σήμερα. Αυτός ο τύπος θεάτρου ήταν ελκυστικός και για τα λαϊκά ακροατήρια, αλλά και για τους μεγαλύτερους δραματουργούς του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα. Μπορεί να μην υπήρχε αυτή η λεπτή και απαραίτητη ισορροπία για μπορέσει να γεννηθεί η μεγάλη δραματική έκφραση, αλλά υπήρχε θεατρική έμπνευση. (Παγκόσμια Ιστορία του Θεάτρου, Αλλαντάνς Νικόλ, κεφ. Η Κομέντια ντελ Άρτε)

Στη Γαλλία γίνονται κάποιες αντίστοιχες προσπάθειες, όσον αφορά την κωμωδία και την τραγωδία, αλλά κι εδώ δεν ευδοκιμούν. Η άνοστη παραγωγή του γαλλικού θεάτρου από το 1500 έως το 1650, είναι η εισαγωγή, το προανάκρουσμα, της δόξας του Μολιέρου και του Ρακίνα. Τα επόμενα χρόνια, λοιπόν, ο Πιερ Κορνέιγ κατακτά το κοινό με την πρώτη του κωμωδία, ο Ζαν Μπατίστ Παιλέν ή Μολιέρος, συγγραφέας και ηθοποιός των έργων του, θα γίνει διαμορφωτής της γαλλικής κωμωδίας και θα μείνει ως ένας από τους κλασικούς δημιουργούς του θεάτρου παγκοσμίως, και ο Ρακίνας είναι ο κυριότερος εκφραστής της προσπάθειας για προσαρμογή του πνεύματος της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας στη νεότερη εποχή. Αντί για ένα ανυπόταχτο Σαίξπηρ, η Γαλλία θα αποκτούσε ένα Ρασίν πιστό στους κανόνες .

Τα προηγούμενα χρόνια η γαλλική δραματουργία βρισκόταν μπροστά σε εμπόδια. Κι αξίζει να προσθέσουμε, πως εκείνα τα εμπόδια δίνον καθαρά ποιες ιδιότητες χρειάζεται ένα θέατρο για να δημιουργήσει έργα με μόνιμη αξία. Πέρασε πολύς καιρός, ώσπου να γίνει το Παρίσι το πρωταρχικό κέντρο του θεατρικού κόσμου. Μα κι όταν έφτασε αυτός ο καιρός, τη θεατρική δραστηριότητα της εποχής τη σταματούσαν οι περιορισμοί και η ακαταστασία. Όλα εκείνα τα χρόνια δεν ήταν μικρή η περιφρόνηση που δίναν για το θέατρο όσοι καμαρώνανε για τα λεφτά τους ή για τα πνευματικά τους κατορθώματα. Όλα εκείνα τα χρόνια, ήταν εξευτελιστική η αμοιβή που έπαιρναν οι δραματουργοί. Με όλους εκείνους τους πειραματισμούς που γίναν, ούτε και η σκηνή μπόρεσε να διαμορφώσει έναν τύπο πραγματικά κατάλληλο για τις ανάγκες της εποχής. Ακόμα και στις καλύτερες περιπτώσεις, η τροποποίηση της ταυτόχρονης σκηνοθεσίας της μεσαιωνικής, δεν ήταν παρά μια σκηνοθεσία άτεχνη, μια σκηνοθεσία που έδινε φτώχεια φαντασίας.

Η γαλλική σκηνή του 16^{ου} αιώνα παρουσιάζει μεγάλη φτώχεια, μπαίνουν τα θεμέλια για κάτι μελλοντικό-όπως το να θεμελιωθεί καινούρια τραγωδία και κωμωδία στο Παρίσι-αλλά όπως και στην Ιταλία, έτσι κι εδώ, ανάλογες

προσπάθειες ναυάγησαν. Σημαντική αιτία αυτής της αποτυχίας, αποτελεί ο διχασμός ανάμεσα στο θέατρο το προορισμένο για τους διανοούμενους, και στο θέατρο το λαϊκό-όπως συνέβη και στην Ιταλία. Τα παραπάνω, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι οι πολιτικές συνθήκες της Γαλλίας, μες στον αναβρασμό της θρησκευτικής διαμάχης, προμηνούσε εμφύλιο πόλεμο, δημιουργούσαν ένα έδαφος, μη ευνοϊκό για τη δημιουργία ζωντανής δραματουργίας. Τον καιρό που οι ακαδημαϊκοί είχαν βάλει τα δυνατά τους να ιδρύσουν έντεχνο δράμα σύμφωνα με τους κανόνες, παρασταίνονταν θεατρικά έργα λιγότερο λεπτεπίλεπτα και κατώτερου επιπέδου από αυτά, που είχαν συνηθίσει να παρακολουθούνε τα ακροατήρια που παρακολουθούσανε κλασικές τραγωδίες και κωμωδίες. Το γαλλικό κοινό, το θρεμμένο με το ανήσυχο πνέυμα της Αναγέννησης, δεν είχε διάθεση να ανέχεται την κλασική βαρετή ακινησία που χαρακτηρίζει τις τραγωδίες και τις κωμωδίες που γράφτηκαν από τους ακαδημαϊκούς. Σους Γάλλους άρεσαν οι ελεύθερες φάρσες τους, και όταν τους δίνονταν πιο σοβαρή θεατρική τροφή είχαν την απαίτηση να γεμίσει η σκηνή, και να μην περιορίζονται οι δραματικές ιστορίες από δεσμά τεχνητά.

Το 1402, στη Συναδελφότητα Των Παθών (Confrerie de la Passion) είχε δοθεί το βασιλικό προνόμιο να είναι ο μόνος θίασος που έπαιζε στο Παρίσι, και η ειδική του αποστολή ήταν να παίζει κάθε χρόνο τα μεγάλα μυστήρια τα μεσαιωνικά-αυτός ήταν και ο λόγος για τον οποίο δημιουργήθηκε. Μετά από χρόνια, λόγω ενός διατάγματος που απαγόρευε να παίζονται θρησκευτικά δράματα, η Συναδελφότητα μετατράπηκε από ερασιτεχνικός όμιλος σε σωματείο ανθρώπων του θεάτρου, που είχε το αποκλειστικό μονοπώλιο. Έτσι, ετοιμάσανε το Hotel de Bourgogne, με εσκεμμένα υψηλό ενοίκιο, ώστε να προσελκύσουν μόνο αυτούς που ήθελαν να μεταχειριστούν το θέατρο.

Είναι σημαντικό σε αυτό το σημείο να εκθέσουμε το εξής συμπέρασμα όσον αφορά τη ζωτικότητα ενός θεάτρου. Για να έχει ζωτικότητα, λοιπόν, ένα θέατρο χρειάζεται γεωγραφικό κέντρο, μια σχετική ελευθερία, υποστήριξη τόσο του λαού, όσο και των διανοούμενων, ενθάρρυνση για τον επαγγελματία θεατρικό συγγραφέα και ταυτόχρονα σκηνή που να ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις της εποχής. Καμιά από αυτές τις προϋποθέσεις δεν υπήρχε στη Γαλλία, μέχρι τον καιρό που οι μεταρρυθμίσεις του Ρισελιέ δημιούργησαν καινούρια παράδοση. Ο καρδινάλιος Ρισελιέ, δίχνοντας πραγματική ευθυκρισία, ανέθεσε σε μια ομάδα, τους «Πέντε Ποιητές», να αναμορφώσουν το γαλλικό θέατρο, οδηγώντας το πίσω στον κλασικισμό, ώστε η απειθάρχητη φαντασία που διέθεταν οι τότε δραματουργοί να τιθασευτεί-κι επιτυχημένα έγινε με τον

Ρασίν (Παγκόσμια Ιστορία του Θεάτρου, Αλλαρντάυς Νικόλ, κεφ. Γαλλικός Ρομαντισμός και Κλασικισμός).

Στην Ισπανία υπήρχαν οι κατάλληλες συνθήκες για να δημιουργηθεί δράμα ζωντανό. Η Ισπανία, δεν ήταν σαν την Ιταλία, που ήταν υποταγμένη σε κανόνες-υποτίθεται-κλασικούς, που ορίζανε οι θεωρητικοί ακαδημαϊκοί. Τους τεχνίτες και τους αριστοκράτες τους ένωνε η αγάπη τους για το θέατρο. Οι ηθοποιοί είχανε πολλές ευκαιρίες για κίνηση, οι δραματουργοί εκφράζονταν ελεύθερα μέσα από τη φαντασία τους, και έτσι ο δρόμος ήταν ανοιχτός, για ένα δράμα πλούσιο και φανταχτερό, που δεν το χόρταιναν οι άντρες και οι γυναίκες της Αναγέννησης.

Στην Ισπανία, υπάρχει μεγάλη θεατρική παραγωγή. Ο Λόπε δε Ρουέδα, θεμελίωσε ένα καινούριο είδος θεατρικού έργου, που χαρακτήριζε το ισπανικό πνεύμα, και ήταν ελεύθερο από περιορισμούς, έμπλεκε το κωμικό με το τραγικό και είχε τόνο ρομαντικό. Στη συνέχεια, ο Λόπε δε Βέγκα, εμπνεύστηκε από τις προσπάθειες που κάναν οι πρόδρομοί του αλλά δεν μιμήθηκε, έδιξε μεγάλη γονιμότητα και τα έργα του έχουν ρεαλισμό. Έχει επινοητικότητα, αλλά διαχειρίζεται το δραματικό υλικό με τρόπο απρόσεχτο. Γι' αυτό και ο διάδοχός του, Καλδερόν, στου οποίου τα έργα υπάρχει παντού η επιτήδευση, απέχτησε παγκόσμια φήμη, ενώ ο Λόπε ήταν άγνωστος έξω από την Ισπανία. Η φήμη του Καλδερόν στηρίζεται στην ικανότητα που είχε σαν τεχνίτης. Ενώ ο Λόπε είχε μεγάλη επιρροή σε πολλούς δραματουργούς, όπως για παράδειγμα στο έργο του Μολιέρου, τα παριζιάνικα θέατρα δεν ήθελαν να παραστήσουν τα έργα του.

Ο Λόπε δεν έχει πολύ διαφορετικές προσεγγίσεις από τον Σαίξπηρ, αλλά αυτό που του έλειπε ήταν η ένταση του «Άμλετ» και το στοιχείο το θαυματικό που υπάρχει στην «Τρικυμία». Η σταδιοδρομία του παρουσιάζει παράξενες αναλογίες σε σχέση με αυτή του Σαίξπηρ:γεννήθηκαν με δύο χρόνια διαφορά, αφοσιώθηκαν και οι δύο στο θέατρο τον ίδιο καιρό περίπου, δεν ήξερε ο ένας για την ύπαρξη του άλλου και τα έργα τους παρουσιάζουνε πολλά κοινά γνωρίσματα. Διαφέρουνε βέβαια στη διάρκεια της ζωής τους, αφού ο Λόπε έφτασε στα εβδομηντατρία χρόνια, ενώ ο Σαίξπηρ στα πενήνταδύο. Τα έργα του έχουν τόνο λυρικό, γιατί στα ισπανικά ακροατήρια του «Χρυσού Αιώνα»-όπως και στην Αγγλία-άρεσε να ακούνε λόγια γεμάτα πάθος και πλούσια μελωδία. Υπάρχει ρεαλισμός στα έργα του, μα είναι ρεαλισμός που η φαντασία του έχει δώσει έμπνευση και βάθος-δεν είναι κάτι βαρετό και μίζερο, όπως συνήθως βλέπουμε σε μοντέρνες σκηνές. Το θέατρό του είναι αληθινό, τολμηρό, γεμάτο συγκίνηση, διαμορφωμένο σύμφωνα με τις συμβατικότητες του θεάτρου, θέατρο που οι μεγάλες αντιθέσεις του, του δώσανε δύναμη.

Επίσης ο συγγραφέας του «Δον Κιχώτη», Μιγκέλ ντε Θερβάντες, καταπιάστηκε με το θέατρο, αλλά χωρίς να διακριθεί πολύ στο ύφος και στη σύλληψη (Παγκόσμια Ιστορία του Θεάτρου, Αλλαρντάυς Νικόλ, κεφ. Το Ισπανικό Θέατρο την Εποχή του Λόπε δε Βέγκα και του Καλδερόν).

Κατά την Αναγέννηση έχουμε και το Διεθνικό Θέατρο των Ιησουιτών, το οποίο ήταν το τελευταίο απομεινάρι από τα μεσαιωνικά μυστήρια. Άνθησε πιο πολύ στις Κάτω Χώρες και στις γερμανικές περιοχές, και ήταν η συνέχεια του θεάτρου του Μεσαίωνα, και ο πρόδρομος του μελλοντικού εξωθησκευτικού θεάτρου. Ο Άγιος Ιγνάτιος Λουόλας, ισπανός στρατιωτικός και κληρικός, ίδρυσε ένα τάγμα και πολέμησε τις αιρέσεις της Μεταρρύθμισης. Το ιησουϊτικό τάγμα μεταχειρίστηκε κάθε μέσο που ήταν δυνατό να μαρτυρήσει τη δόξα της Εκκλησίας. Ένα από αυτά ήταν και το θέατρο.

Οι Ιησουίτες ήταν εκλεκτικοί, και για τη σκηνή τους και για τα θεατρικά τους έργα, και πήρανε ιδέες από διάφορες πηγές-μυστήρια, θαύματα, ηθικολογίες. Φυσικά, τα έργα που παρίσταναν ήταν διδαχτικά, και αυτό το αυταρχικό τάγμα είχε την αποστολή να ξετυλίξει μπροστά στα μάτια του κοινού τις δόξες της αληθινής Εκκλησίας, και να δίξει στους ανθρώπους τα κακά τα αποτελέσματα της ελεύθερης σκέψης. Οι Ιησουίτες χτύπησαν τον ατομικισμό που εκδηλώθηκε στη Μεταρρύθμιση, και αρνήθηκαν στον άνθρωπο το δικαίωμα να σκέφτεται ο ίδιος. Γι' αυτούς, οι μεγαλύτερες αρετές ήταν η αφοσίωση στην Εκκλησία, και η αφοσίωση στο βασιλιά, και για να επιδίξουν αυτές τις αρετές χρησιμοποίησαν όλα τα μέσα για να τραβήξουν την προσοχή. Έτσι, η δραματοουργία τους είναι αξιοπρόσεκτη, γιατί ενσωμάτωσε στο είναι της, υλικό πολύ ρομαντικό και έδωσε ώθηση στην ανάπτυξη της σκηνογραφίας, που είχε ξεκινήσει από την όπερα. Επίσης η δράση των Ιησουιτών έχει πρωταρχική σημασία, γιατί έκανε να ενδιαφερθούν για το θέατρο ακροατήρια μορφωμένα, και μάλιστα σε χώρες της ανατολικής Ευρώπης, και παντού επηρέασε τη διαμόρφωση του θεάτρου. Παρά το γεγονός ότι ο διάλογος του θεάτρου τους, ήταν τις πιο πολλές φορές λατινικός, και παρά το γεγονός ότι η βασική τους φιλοσοφία ήταν προορισμένη να βρεθεί αντιμέτωπη με φιλοσοφίες ξένες και αντίμαχες προς την Παπική Αυλή, που ψάχναν οι Ιησουίτες να την εξυμνήσουν, βάλανε και αυτοί τη σφραγίδα τους, στο θέατρο του καιρού τους.

(Παγκόσμια Ιστορία του Θεάτρου, Αλλαρντάυς Νικόλ, κεφ. Το Διεθνικό Θέατρο των Ιησουιτών)

Το ισπανικό θέατρο, σημείωσε μεγάλη επιτυχία, αλλά ο θρίαμβος ανήκει στην Αγγλία. Δίχως αμφιβολία, το ισπανικό θέατρο είναι ο πιο δυνατός αντίπαλος του αγγλικού θεάτρου της εποχής της Ελισσάβετ-του ελισσαβετιανού-και οι λόγοι που δεν το συναγωνίστηκε καλύτερα είναι η

απρόσεχτη διάρθρωση του Λόπε και ο επαρχιώτικος κώδικας, ο καστιλλιάνικος, του Καλδερόν. Η αγγλική δραματουργία έχει στενούς δεσμούς με αυτούς της Ιταλίας, της Γαλλίας και της Ισπανίας. Τη ξεχωρίζουν, όμως, το πνεύμα της, που είναι πλατύτερο από το δικό τους και η αρμονία της που είναι πιο πλούσια.

Στην αρχή η αγγλική δραματουργία δεν έμοιαζε να υπόσχεται τίποτα παραπάνω από τις άλλες. Η ατμόσφαιρα, όμως, που δίνονταν οι παραστάσεις είχε μεγάλη διαφορά σε σχέση με αυτή των άλλων χωρών. Δεν δίνονταν σε διάφορες αυλές, όπως στην Ιταλία, ούτε στο φόντο του εμφύλιου πολέμου της Γαλλίας, ούτε σε στενό και περιορισμένο περίγυρο, σαν και αυτόν της Ισπανίας. Η Αναγέννηση για την Αγγλία αντιπροσώπευε μια καινούρια έννοια που βρέθηκε για την εθνική ενότητα. Το 1576, όταν χτίστηκε το πρώτο θέατρο, το «Θέατρο», από την αγγλική δραματογραφία έλειπε ένας Μακιαβέλλι, αλλά μέσα σε ένα ενωμένο βασίλειο, άνθρωποι από όλες τις τάξεις δίχναν ενδιαφέρον για τη μία και μοναδική σκηνή: τη σκηνή που παίζανε μόνο επαγγελματίες ηθοποιοί. Η αγάπη για τα λόγια ήταν παγκόσμια, τα ακροατήρια λαχταρούσαν να ακούνε λόγια καταπληκτικά. Δεν είχε υπάρξει ακόμα συγγραφέας, ο οποίος να μπορέσει να βάλει τη σφραγίδα του στο δραματικό υλικό, ούτε κριτικός με βαρύτητα, ο οποίος να μπορέσει να βάλει νόμους σε εκείνη την εποχή που λάτρευε την ελευθερία. Στο θέατρο είχε εξελιχθεί ένας νέος τύπος σκηνής, με δυνατότητες ανεκμετάλλευτες ακόμα. Αυτός ο νέος τύπος σκηνής, δεν προσανατολιζόταν προς το σκηνικό διάκοσμο, αλλά προς τον ηθοποιό που θα ερμήνευε τα λόγια του δραματογράφου.

Το θέατρο της Ιταλίας χρεοκόπησε επειδή χωρίστηκε σε ερασιτεχνικό και επαγγελματικό, της Γαλλίας δεν κατάφερε να διαμορφώσει κατάλληλη σκηνή, και της Ισπανίας το εμπόδισε ο επαρχιωτισμός του. Της Αγγλίας, όμως, υπήρξε πολύ τυχερό: υπήρχε πια ένα σπίτι για το δράμα. Νέοι φοιτητές σπούδαζαν για να γίνουν δραματογράφοι και όταν ο Ουίλλιαμ Σαίξπηρ, στα εικοσιοχτώ του, άρχισε να σταδιοδρομεί στο θέατρο, μόλις που πρόφτασε το πνεύμα της Αναγέννησης στις δόξες του, αλλά τα παραπάνω συντέλεσαν στην τελειοποίηση που θα έφερνε εκείνος στο δράμα. Αξιόλογοι δραματουργοί αυτής της εποχής είναι ο Τόμας Κίντ («Ισπανική τραγωδία»), ο Κρίστοφερ Μάρλοου, ο Μπεν Τζόνσον κ.α., αλλά το πιο λαμπρό αστέρι είναι ο Σαίξπηρ.

Ο Κρίστοφερ Μάρλοου, που γεννήθηκε την ίδια χρονιά με τον Σαίξπηρ, ήταν πνεύμα πιο φλογερό από τον σύγχρονό του δραματογράφο. Ενώ η μεγαλοφυΐα του Σαίξπηρ εκδηλώθηκε σχετικά αργά και για δύο δεκαετίες παρέμεινε σταθερή η λάμψη της, ο Μάρλοου άστραψε δυνατά, έβγαλε μερικές φλόγες κι ύστερα από λίγα χρόνια πέθανε. Δεν ξέρουμε αν ζούσε

παραπάνω τι θα είχε προσφέρει, αλλά θεωρείται ότι ήταν πολύ μεγάλη η φλόγα του για να είχαν διάρκεια οι αρετές του. Είχε συνείδηση της λάμψης του, σε αντίθεση με τον Σαίξπηρ που τα έργα του μας φανερώνουν ότι δεν είχε τάση προς το φανταχτερό και την επίδειξη. Μπορεί να ήξερε τη δύναμή του, αλλά τίποτα από αυτά που έγραψε δε δίδει κάτι τέτοιο. Αντιθέτως, τα πρώτα λόγια που ακούστηκαν πάνω στη σκηνή από τον Μάρλοου, διαλαλούσανε προκλητικά πόσο σίγουρος ήταν για τον εαυτό του. Είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι ο Μάρλοου απέδιδε πως μόνο το θαυμαστό και το παράξενο μπορούνε να κρατήσουνε σιωπηλό ένα γεμάτο θέατρο και δεν χρειάζονται χυδαία χωρατά παλιάτσων, ούτε ανούσια και άτεχνα θέματα. Έργα του είναι: ο «Ταμερλάνος», «Δόκτορας Φάουστ», κ.α. (Παγκόσμια Ιστορία του Θεάτρου, Αλλαρντάυς Νικόλ, κεφ. Ο Σαίξπηρ και οι Πρόδρομοί του).

Ο Μπεν Τζόνσον παρόλο που ήταν σε μεγάλο βαθμό αυτοδίδακτος, έγινε ένας από τους καλύτερους κλασικούς λόγιους του καιρού του. Πήρε τη δουλειά του πολύ στα σοβαρά, κι έβαλε τα δυνατά του να κάνει το θέατρο να απομιμηθεί τα πρότυπα που αυτός θαύμαζε τόσο. Επίσης ξαναζωντάνεψε το πνεύμα της κωμωδίας και αν δεν ήταν αυτός, είναι σίγουρο πως η κωμωδία μετά τον Σαίξπηρ θα παρουσίαζε σημάδια όλο και περισσότερης ατονίας. Ο Τζόνσον θεμελίωσε ένα ρεαλιστικό «κλασικό» τύπο αγγλικής κωμωδίας, επιζητούσε ακρίβεια στη μορφή και ήθελε το ρεαλισμό γιατί πίστευε πως ο προορισμός της κωμωδίας είναι να ζωγραφίζει τη σύγχρονη ζωή, αποβλέποντας σε ηθικοπλαστικούς σκοπούς, και όχι να λέει παραμύθια με νεράϊδες, όπως συνέβαινε κατά το ρομαντισμό. Πίστευε, πως η κωμωδία έπρεπε να παρουσιάζει τύπους τολμηρά εικονισμένους, ο κάθε τύπος να αντιπροσωπεύει μια ανοησία ή ένα ελάττωμα, και με τη σάτιρα που έτσι θα γεννηθεί, θα γελάσει ο κόσμος και θα λυτρωθεί από τα λάθη του. Η εποχή ήταν έτοιμη για τη σάτιρα, κι έτσι ο Τζόνσον την ανέπτυξε ανάλογα. Έργα του είναι: ο «Βολπόνε», «Επικοινωνή ή Η σιωπηλή γυναίκα», ο «Αλχημιστής», το «Πανηγύρι του Βαρθολομαίου» κ.α. (Παγκόσμια Ιστορία του Θεάτρου, Αλλαρντάυς Νικόλ, κεφ. Η Τραγωδία και η Κωμωδία στην αρχή του δέκατου εβδόμου αιώνα).

Είναι σημαντικό να αναφέρουμε και κάποιες επιπλέον συνθήκες που επικρατούσαν στον θεατρικό χώρο της Αγγλίας, πριν αλλά και την εποχή του Σαίξπηρ. Για αρκετά χρόνια, στη διάρκεια του Μεσαίωνα, οι παραστάσεις περιορίζονταν στο θρησκευτικό δράμα, σε παραστάσεις εμπνευσμένες δηλαδή από τα θαύματα, τους βίους των Αγίων και τις πράξεις των Αποστόλων. Οι θίασοι με τα κινητά τους εφόδια, περιόδευαν από πόλη σε πόλη, δίνοντας παραστάσεις στις πλατείες, στις αυλές των πανδοχείων, στην αγορά κ.α. Έστηναν μια ξύλινη πλατφόρμα πάνω σε

βαρέλια ή σε τρίποδες. Οι ηθοποιοί έζησαν έτσι σα νομάδες, περιπλανώμενοι και μάλιστα με κακή φήμη, ως τα τέλη του 16^{ου} αιώνα. Με ένα νόμο περί αλητείας, το 1572, διώκονταν με σκληρές τιμωρίες, μαστίγωμα, αναγκαστική δουλεία, ως και με απαγχονισμό. Για να αποφύγουν τις διώξεις και για να μην καταταχθούν ανάμεσα στους αλήτες και στους αγύρτες, έπρεπε να αποκτήσουν προστάτη έναν επιφανή, ευγενή πολίτη. Η ανάγκη τους ώθησε, να οργανωθούν αναζητώντας μια επαγγελματική ασφάλεια. Η ίδια ανάγκη οδήγησε στη δημιουργία ενός μόνιμου χώρου, ενός θεάτρου στην πόλη του Λονδίνου, όπου θα προστάτευαν τον εαυτό τους και τις παραστάσεις τους. Έτσι, δημιουργήθηκαν τα ελισσαβετιανά θέατρα.

Οι θίασοι εδώ, είναι στέρεα οργανωμένοι, επιλέγουν τα έργα τους, διαθέτουν δική τους θεατρική στέγη, δικά τους κείμενα, δικά τους κοστούμια, σκηνικά και σκηνικά αντικείμενα, τα οποία αγοράζουν οι ίδιοι. Ο καθένας έχει μετοχές στην επιχείρηση, διατηρώντας έτσι το δικαίωμα για ένα μέρος των κερδών, και προσλαμβάνουν εκτάκτως νέους ηθοποιούς για να καλύψουν τις ανάγκες διανομής σε ένα έργο. Πλάϊ στους θιάσους των ενήλικων ηθοποιών, εμφανίζονται και νεανικοί θίασοι, όπως αυτός των «Αγοριών», από παιδιά των εκκλησιαστικών χορωδιών, που έχουν αρχικά επιλεγεί για τις φωνητικές τους ικανότητες. Η τολμήρη τους παρουσία στη σκηνή-ασκούσαν κοινωνική κριτική-τα οδηγούσε συχνά στη φυλακή και στην απομόνωση. Τα ίδια, ωστόσο, παιδιά γίνονταν μέλη των θιάσων των ενηλίκων όταν μεγάλωναν. Υπήρχε μια περίοδος, όπου εκδηλώνεται μια προτίμηση για παιδιά-ηθοποιούς, οι θίασοι των οποίων ανταγωνίζονται σοβαρά τους θιάσους των ενηλίκων.

Στα τέλη του 16^{ου} αιώνα και στις αρχές του 17^{ου}, παρατηρείται και μια αλλαγή, στο γούστο του κοινού: μια προτίμηση για το μυθώδες, το συναισθηματικό, το εντυπωσιακό- π.χ. η «Τρικυμία» του Σαίξπηρ, αντανακλά την αλλαγή της προτίμησης και του γούστου του κοινού. Η αλλαγή αυτή, είχε την αφετηρία της στη δημιουργία στεγασμένων θεάτρων στο εσωτερικό της πόλης, στο οποίο σύχναζε ένα κοινό διαφορετικό από το λαϊκό κοινό του «Globe», και των άλλων θεάτρων της περιφέρειας του Λονδίνου. Επίσης και στην Ελισσαβετιανή Αγγλία, δεν υπήρχαν γυναίκες ηθοποιοί.

Ο Σαίξπηρ την ύπαρξή του τη χρωστάει σε τρεις δυνάμεις που σφιχτοδέθηκαν η μία με την άλλη: η τεχνική συγκρότηση των έργων του είναι επηρεασμένη από την κλασική αρχαιότητα, το πνεύμα της εποχής έχει μεγάλη δύναμη πάνω του και η τρανή παράδοση του μεσαιωνικού θεάτρου. Στο έργο του υπάρχει μια ξεχωριστή αρμονία ανάμεσα στο περιεχόμενο, τη σύλληψη και την εκτέλεση. Στην εποχή του ο Σαίξπηρ δεν είχε την

εκτίμηση που έχει στις μέρες μας, τον θεωρούσαν αγοραίο συγγραφέα. Κάποιοι δραματουργοί, πανεπιστημιακοί, δεν έβλεπαν με καλό μάτι την εμφάνιση μιας νέας γενιάς δραματουργών, που κλήθηκαν να καλύψουν τη μεγάλη ζήτηση σε έργα, την αύξηση του θεατρόφιλου κοινού και των επαγγελματικών θιάσων. Ήταν και ηθοποιοί, έγινε μέτοχος στα πρώτα θέατρα της εποχής του και βλέποντας με αβεβαιότητα το επάγγελμά του, φρόντιζε να επενδύει τα χρήματά που κέρδιζε, αγοράζοντας γη.

Τα έργα του παρουσιάζουν μια εκπληκτική ποικιλία στο ύφος και στις ιδέες και καλύπτουν όλο το φάσμα από την τραγωδία μέχρι την κωμωδία, χωρίς να λείπουν και τα δείγματα από το ιστορικό δράμα, την τραγικοκωμωδία και τη ρομαντική κωμωδία. Ενδεικτικά αναφέρουμε τα: «Ρωμαίος και Ιουλιέτα», «Άμλετ», «Οθέλλος», «Το ημέρωμα της στρίγγλας», «Μάκβεθ», «Βασιλιάς Ληρ», «Τρικυμία», κ.α. Το συγγραφικό του έργο το άρχισε και το τελείωσε με κωμωδίες, και στις τελευταίες του κωμωδίες παρατηρούμε ότι: το πνεύμα τους διαφέρει κατά πολύ, από αυτό των παλιών του, η ψυχική τους διάθεση συγγενεύει με τα θεατρικά έργα των νεότερων Μπώμοντ και Φλέτσερ, και λόγω αυτής της διάθεσης αυτά τα τελευταία του έργα βρίσκονται πιο κοντά στο πνεύμα του ισπανικού θεάτρου, από ότι τα παλιότερά του.

Η ισορροπία χαρακτηρίζει τα έργα του, και τα στήνει υπέροχα μεταξύ άκρων: αυτό της πραγματικότητας και αυτό του ιδανικού. Φραστικά τα έργα του ισορροπούν μεταξύ του πλούσιου λυρισμού των στίχων του και της συνηθισμένης ομιλίας των ανθρώπων. Σε σχέση με τα ισπανικά μέτρα που οι γλυκοί τους ήχοι, σου έδιναν την αίσθηση ότι προέρχονται από «κουδουνάκια», ο στίχος και η πρόζα του Σαίξπηρ βγάζαν λεπτές αρμονίες και βαθιά διαπασών. Στο αποχαιρετιστήριο ποίημα που έγραψε για τον Σαίξπηρ, ο φίλος και ομότεχνός του Μπεν Τζόνσον, τον αποκαλεί «ψυχή της εποχής του»! (Παγκόσμια Ιστορία του Θεάτρου, Αλλαρντάους Νικόλ, κεφ. Ο Σαίξπηρ και οι Πρόδρομοί του).

Τον 18^ο αιώνα, λόγω των μεγάλων κοινωνικών και πολιτικών ανακατατάξεων, υπάρχει θεατρική στασιμότητα, με εξαίρεση τη δημιουργία της αστικής κωμωδίας με κύριο εκπρόσωπό της τον Μαριβώ στη Γαλλία. Η όπερα αντίθετα δεσπόζει αυτή την περίοδο και βρίσκει ένθερμους υποστηρικτές. Το θέατρο, σταδιακά χάνει τον εθνικό του χαρακτήρα, και δημιουργούνται κοινά ρεύματα, που δεν εξαρτώνται πια από τα σύνορα μιας χώρας.

Σε μια Ευρώπη με μεγάλες ανακατατάξεις, τόσο πολιτικές όσο και κοινωνικές και εθνικές, εμφανίζεται μια νέα διάθεση απέναντι στα πράγματα με έντονη την αίσθηση της φυγής και της ουτοπίας, αλλά και πολύ κοντά, στις διεκδικήσεις μιας νέας τάξης πραγμάτων. Κινήματα όπως

ο ρομαντισμός και ο ρεαλισμός ήταν απαραίτητα για τη μετάβαση της καλλιτεχνικής σκέψης και έκφρασης, σε πιο προσωπικές αναζητήσεις, όπως εμφανίστηκαν στον 20^ο αιώνα. (Κακουδάκη Τ.-Απέργη Π., Θέατρο-Θεατρική Παιδεία, 2008:135)

Το πρώτο κοινό ρεύμα που δημιουργείται είναι ο ρομαντισμός με κύρια χαρακτηριστικά του, έναν βαθύ συναισθηματισμό, εξύμνηση της ατομικότητας του ατόμου και ένα αίσθημα στενοχώριας του ατόμου που δεν μπορεί να ταυτιστεί με τον κόσμο τούτο. Πρώτος εκπρόσωπός του είναι ο γερμανός Σίλλερ και στη συνέχεια έχουμε τον συμπατριώτη του Γκέτε, τους γάλλους Σατωμπριάν και Βικτόρ Ουγκό, τον άγγλο Μπέκετ κ.α.

Είναι σημαντικό να αναφέρουμε, ότι μέσω του ρομαντικού κινήματος, το θέατρο γίνεται μια από τις πιο υψηλές εκφράσεις της κοινωνίας ως τόπος συνάντησης των ανθρώπων, που αν και προέρχονται από διαφορετικές κοινωνικές τάξεις, μέσα στο χώρο του θεάτρου βρίσκουν από κοινού το ιδανικό της ελευθερίας και το δικαίωμα του έρωτα. Επίσης, ο Μποζιζιο Πάολο, στην «Ιστορία του θεάτρου», λέει χαρακτηριστικά ότι: «Οι ρομαντικοί, πολεμώντας το θέατρο της αποκλειστικής διασκέδασης, εξέφρασαν την ανάγκη για μια δημιουργική παραγωγή, θρεμμένη με νέες και μοντέρνες ιδέες βαλμένες στη σκηνή, μέσω μιας απλής και άμεσα κατανοητής γλώσσας». (Κακουδάκη Τ.-Απέργη Π., Θέατρο-Θεατρική Παιδεία, 2008:135)

Κατά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, ο ρομαντισμός παρακμάζει και τη θέση του παίρνει ο ρεαλισμός. Ο ρεαλισμός στο θέατρο, είναι η προσπάθεια πιστής αναπαραγωγής της ζωής, κυρίως καθημερινών ανθρώπων σε καθημερινές καταστάσεις, γίνεται σε «κουβεντιαστό» στυλ, σε αντίθεση με το ρητορικό και στομφώδες που κυριαρχούσε μέχρι τότε, και αντλεί τα θέματά του από την καθημερινότητα της εποχής. Ένας νέος διάλογος ξεκινάει ενάντια στο στομφώδες ύφος και το καλογραμμένο έργο. Ως αντίποδας του ρομαντισμού, ο ρεαλισμός, έχει στόχο την αντικειμενική παρατήρηση και καταγραφή του πραγματικού κόσμου. Ο σκηνοθέτης, βρίσκεται σε ρόλο παρατηρητή, ισχυροποιείται και αρχίζει να γίνεται κυρίαρχος θεατρικός παράγοντας, αντικαθιστώντας την απόλυτη κυριαρχία του ηθοποιού πάνω στο κείμενο και τη σκηνική του απόδοση. (Κακουδάκη Τ.-Απέργη Π., Θέατρο-Θεατρική Παιδεία, 2008:141)

Βασικοί εκπρόσωποί του είναι ο νορβηγός Ερρίκος Ίψεν, ο σουηδός Αύγουστος Στρίντμπεργκ, ο ρώσος Άντον Τσέχοφ, ο αμερικάνος Τέννεσν Ουίλλιαμς και Ευγένιος Ο' Νηλ, ο γερμανός Βέντεκιντ, ο ιταλός Λουίτζι Πιραντέλλο, κ.α.

Ο Ίψεν ένιωθε ότι ελεγχόταν από τον Στρίντμπεργκ και γι' αυτό τον αντιπαθούσε. Όταν ο Ίψεν θριάμβευε, ο Στρίντμπεργκ πείνουσε, και στη

Σουηδία δεν απόκτησε τόση φήμη όση στο εξωτερικό όπου είχε φανατικούς θαυμαστές (Ίψεν, Τσέχωφ, Σω, Γκόρκι). Ο Στρίντμπεργκ ανακάλυψε την ψυχοπαθολογία πριν από τον Freud και τον παραλογισμό της λογικής πριν από τον Ιονέσκο. Ο Ουΐλλιαμς ήταν ένας άνθρωπος ευάλωτος, το γράψιμο γι' αυτόν ήταν μια ανακούφιση, θεραπεία, και τα έργα του τα διαποτίζει ένα αίσθημα παρακμής και ψυχικής μελαγχολίας. Κοινά χαρακτηριστικά των ηρώων του είναι το αδιέξοδο και η ναυαγισμένη τους προσωπικότητα, και συχνά η περιγραφή τους φτάνει στην ωμότητα. Ωστόσο, ο Ουΐλλιαμς κάθε άλλο παρά νατουραλιστής είναι: δε ζωγραφίζει τη ζωή, την αισθάνεται. Το νατουραλισμό-πιστή αντιγραφή της πραγματικότητας ή απλοϊκή μίμησή της- τον συναντούμε σε έργα κάποιων από των παραπάνω.

Κάποια από τα έργα του Ίψεν είναι τα εξής: «Οι Βρυκόλακες», «Το κουκλόσπιτο», «Έντα Γκάμπλερ», «Ο εχθρός του λαού», κ.α. Του Στρίντμπεργκ: «Ο Πατέρας», «Η Δεσποινίς Τζούλια», «Οι δανειστές » κ.α. Του Ευγένιου Ο' Νηλ: «Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα», «Πόθοι κάτω από τις φτελιές», «Ο γυρισμός », κ.α. Έργα του Τέννεσυ Ουΐλλιαμς είναι: «Λεωφορείο ο πόθος», « Γυάλινος κόσμος », «Καλοκαίρι και Καταχνιά», «Λυσσασμένη γάτα», κ.α. Του Λουίτζι Πιραντέλλο: «Έξι πρόσωπα ζητουν συγγραφέα», «Απόψε αυτοσχεδιάζουμε», κ.α. Και του Βέντεκιντ: «Το ξύπνημα της Άνοιξης », «Το κουτί της Πανδώρας», κ.α.

Ο Τσέχωφ αποδίδει με ακρίβεια τον ιδιαίτερο ψυχισμό των ρώσων στα έργα του. Έτσι οι ήρωες του υπομένουν και θα υπομένουν για όλη τους τη ζωή, παρόλο που καταπιέζονται, έχουν έντονα συναισθήματα και αντίθετα με το γεγονός ότι αρχικά φαίνονται ψυχροί, μπορεί να βάλουν ξαφνικά τα κλάματα. Στα έργα του είναι πολύ έντονο ότι υπάρχουν δύο κείμενα: αυτό που λέει ο ήρωας και αυτό που σκέφτεται. Οι ήρωές του ή ζουν τη ζωή που έχουν, ή ζουν τη ζωή που φαντάζονται ότι έχουν. Μία από τις ιδιαιτερότητές του που τον καθιστούν και έναν από τους μεγαλύτερους δραματουργούς του παγκόσμιου θεάτρου, είναι ότι εντοπίζει τα προβλήματα, θέτει ζητήματα και καλεί το κοινό να σκεφτεί μήπως φταίει η οπτική που βλέπουμε τα πράγματα. Γι' αυτό και βάζει τους ήρωες του, τους οποίους αγαπάει πολύ, να εγκλωβίζονται σε προβλήματα που μπορούν εύκολα να λυθούν. Επίσης, ο Τσέχωφ είχε δεχτεί επιρροές από το έργο του Ντοστογιέφσκι. Είναι ένας ρεαλιστής συγγραφέας και τα έργα του δεν είναι ούτε κωμωδίες, ούτε τραγωδίες, γιατί υποστήριζε ότι στη ζωή ενυπάρχει και το κωμικό και το τραγικό στοιχείο-από τον Στανισλάφσκι καθιερώθηκε το ύφος το έργων του να είναι μελοδραματικό.

Ο Τσέχωφ έγραψε για ζωντανούς τύπους αντρών και γυναικών. Έγραψε για την εσωτερική ομορφιά στους ανθρώπους κι έδιξε την ασημαντότητα και τα πάθη τους. Γι' αυτό και επηρέασε το μεγάλο Στανισλάφσκι, ο οποίος

μέσα από την καλλιτεχνική σύλληψη αγωνίστηκε να δημιουργήσει μια πραγματική εικόνα της ζωής πάνω στη σκηνή (Το Σύστημα Στανισλάφσκι, Σόνια Μουρ, 2001:14). Έργα του είναι τα:«Βυσσινόκηπος», «Θεός Βάνιας», «Οι Τρεις Αδερφές», «Ο γλάρος», κ.α.

Προς τον 20^ο αιώνα, μέσα από την ανάπτυξη των δραματικών ειδών του θεάτρου, στα οποία ανταποκρίνεται ένα ευρύτατο κοινό, δημιουργείται μια βαθύτατη τομή στο θέατρο. Με αφετηρία το ρεαλισμό και την υψηλή δεξιοτεχνία της θεατρικής γραφής, η νέα δραματουργία που εμφανίστηκε, είχε σαν στόχο τον συγκερασμό σημαντικών παραμέτρων της προσωπικότητας του ανθρώπου:την πνευματική του ανάπτυξη, τη ψυχολογία του, την ιδεολογία του, τη συναισθηματική του νοημοσύνη, μέσα από την εκδήλωσή τους στην ατομική του υπόσταση και την κοινωνία που χρειάζεται να αντιμετωπίσει. Μια ορμητική, σύνθετη και πολυσήμαντη δραματουργία, προετοίμασε το ευρωπαϊκό κοινό για μια νέα συζήτηση για τον άνθρωπο και το θέατρο, για τη φόρμα και το περιεχόμενο, για την υποκριτική αλήθεια και τη σκηνική της αποτύπωση, για τα νέα προβλήματα της ταχέως αναπτυσσόμενης κοινωνίας του τέλους του 19^{ου} αιώνα και την κρίση στις παραδοσιακές αξίες του προηγούμενου. Η νέα αυτή δύναμη ξεκίνησε, με τους απομονωμένους συγγραφείς των σκανδιναβικών χωρών, με την αφύπνιση της θεατρικής παραγωγής στις χώρες τους, που ξεκίνησε από τα γαλλικά πρότυπα στις αρχές του 19^{ου} αιώνα από τους Ίψεν και Στρίντμπεργκ, και από το απαύγασμα της πλουσιότατης παραγωγής σημαντικών έργων από τη Ρωσία, με τον Τσέχωφ.(Κακουδάκη Τ.-Απέργη Π., Θέατρο-Θεατρική Παιδεία, 2008:144)

Η παρακάτω δήλωση του Μπέρναρντ Σω, είναι πολύ χαρακτηριστική ως προς το κατά πόσο το θέατρο επηρεάζει έναν θεατή, και πόσο μπορεί να τον αφυπνίσει, και να τον βάλει να σκεφτεί.

« Όταν ο Ίψεν άρχισε να γράφει θεατρικά έργα, η τέχνη του δραματουργού είχε καταντήσει μια τέχνη που επινοούσε μια υπόθεση. Ο ισχυρισμός ήταν τότε, ότι όσο πιο παράξενη η υπόθεση, τόσο καλύτερο ήταν το έργο. Ο Ίψεν, αντιθέτως, διαπίστωσε ότι όσο πιο οικεία είναι η υπόθεση, τόσο καλύτερο ήταν το έργο. Ο Σαίξπηρ με εμάς τους ίδιους στη σκηνή, αλλά όχι με τις υποθέσεις μας. Οι θείοι μας σπάνια δολοφονούν τους πατέρες μας, ώστε να παντρευτούν μόνιμα τις μητέρες μας. Και δε συναντούμε στη ζωή μας μάγισσες. Οι βασιλιάδες μας, κατά κανόνα, δε μαχαιρώνονται ώστε να τους διαδέχονται αυτοί που τους μαχαίρωσαν. Και όταν εισπράττουμε χρήματα με συναλλαγματικές, δε δίνουμε υπόσχεση να πληρώσουμε με κομμάτια της σάρκας μας. Ο Ίψεν συμπληρώνει το κενό που άφησε ο Σαίξπηρ. Μας παρουσιάζει όχι μόνο τους εαυτούς μας, αλλά τους εαυτούς μας μέσα στις δικές μας καταστάσεις... Έχουν επίσης την ικανότητα να μας πληγώσουν

σκληρά, αλλά και να μας γεμίσουν με τη ζωντανή ελπίδα ότι μπορούμε να ξεφύγουμε από ιδεαλιστικές τυραννίες, καθώς και με οράματα μιας πιο ολοκληρωμένης ζωής στο μέλλον.»

Τζωρτζ Μπέρναρντ Σω, Η πεμπτουσία του Ιψενισμού

Επίσης, έχουμε το ρεύμα του εξπρεσιονισμού και ένας από τους επρόσωπούς του, ήταν και ο γερμανός Κάιζερ. Τη θέση των μεγάλων πράξεων παίρνουν οι σκηνές, ο διάλογος γίνεται πιο σφιχτός και οι δραματουργοί του εναντιώνονται στο θέατρο της εσωτερικότητας. Το θέατρο του παραλόγου που ακολουθεί, έχει κύριο γνώρισμα την υπέρβαση κάθε λογικής αλληλουχίας, πρόδρομός της θεωρείται ο Πιραντέλλο και εκφράζεται από τους: Ζενέ, Ιονέσκο, Μπέκετ, Καμύ, Πίντερ, κ.α.

Παράλληλα σχεδόν, ο Μπρεχτ δημιουργεί το επικό θέατρο, το οποίο είναι ιστορικό θέατρο και εισάγει τη μέθοδο της αποστασιοποίησης του ηθοποιού-ο ηθοποιός δεν ταυτίζεται με τον ρόλο του-με σκοπό το κοινό να μην ταυτίζεται με τα πρόσωπα του έργου και να λαμβάνει, μόνο, πληροφορίες για τα γεγονότα.

Το επικό θέατρο καλλιεργήθηκε ανάμεσα στον Α' και Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, και επανήλθε στη δεκαετία του '50, όταν οι εξοστρακισμένοι δημιουργοί του, επέστρεψαν στην πατρίδα τους. Θεατρική φόρμα που απευθύνεται σε έναν εξουθενωμένο και παραπλανημένο λαό, με σκοπό να τον διασκεδάσει, να τον ενθουσιάσει και να τον διδάξει. Παρουσιάζει στη θεματική του, αλλά και στη σκηνική του πραγμάτωση, κοσμοϊστορικά γεγονότα, χωρίς να επιτρέπει στο θεατή να συμπάσχει με αυτά, αλλά να τα μαθαίνει και να βγάζει συμπεράσματα. (Κακουδάκη Τ.-Απέργη Π., Θέατρο-Θεατρική Παιδεία, 2008:165)

« Στα έργα του Μπρεχτ, οι μονόλογοι γίνονται τραγούδια που εκτελούν οι ηθοποιοί, με μουσική, προεκτείνοντας τους ρόλους τους πέρα από τα όρια του πραγματικού. Αυτό, δημιουργεί στον ηθοποιό και στο θεατή το αίσθημα μιας αμοιβαίας εξομολόγησης, μιας μυστικής αγωνίας και λύτρωσης, που οι δυο τους μοιράζονται. »

Αλέξης Σολομός

Μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, ο φοβερός απολογισμός που επήλθε σε απώλεια ανθρώπων και ιδεολογικών στηριγμάτων, δημιούργησε στους εναπομείναντες στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα, δύο βασικές προτεραιότητες: να μάθουν να ζουν χωρίς τους άλλους και να μάθουν να ζουν χωρίς αυταπάτες. Παράλληλα, μια καινούρια αναγκαιότητα δεσμεύει τους ανθρώπους του μοντέρνου διχασμένου κόσμου: η εφεύρεση ενός νέου τρόπου επικοινωνίας. Η δεκαετία του '50, σηματοδοτεί την αγωνιώδη προσπάθεια της τέχνης, να βρει νέους τρόπους έκφρασης, τόσο για να αποκαταστήσει τη σχέση των ανθρώπων με τις θρυμματισμένες αναμνήσεις

τους, όσο και να μπορέσει να ορθοποδήσει σε μια νέα πραγματικότητα. Το διαζύγιο ανάμεσα στον άνθρωπο και τη ζωή του, τον ηθοποιό και τη σκηνή του, είναι αυτό που δημιουργεί την αίσθηση του παραλόγου, στο οποίο αναφερθήκαμε πιο πάνω.

Στη διάρκεια της δεκαετίας του '60, το θέατρο επιτελεί έργο κοινωνικό, εκπαιδευτικό, ψυχοθεραπευτικό. Οι άνθρωποι του θεάτρου αισθάνονται την ανάγκη να κερδίσουν το χαμένο χρόνο. Οι νέες τάσεις αποθεώνονται, άλλες αγνοούνται, άλλες αποδυναμώνονται πολύ γρήγορα στο πέρασμα του χρόνου. Άλλες, τέλος, βρίσκουν τον πραγματικό στόχο, αναπτύσσονται και μεταπλάθονται μέσα στην τρελή κούρσα της τέχνης των επόμενων δεκαετιών. Παράλληλα, η πολιτική παγκοσμίως υποστηρίζει την τέχνη, με τη διοργάνωση φεστιβάλ και διεθνών συναντήσεων για τις τέχνες. Το θέατρο προσπαθεί να κάνει τους ηθοποιούς και τους θεατές να μιλήσουν: με τη σιωπή, με την αδράνεια, με την απόσταση, με την αφαίρεση, με την οργή, με τη σκληρότητα. Η έννοια της επικοινωνίας, λίγο πριν τις αναπάντεχες εξελίξεις της τεχνολογίας στα επικοινωνιακά μέσα, πήρε μια διάσταση πρωτοφανή αξιοποιώντας την ελάχιστη δυνατή πρώτη ύλη: τον άνθρωπο. Η κινητικότητα στην αναζήτηση νέων τρόπων σκηνικής απόδοσης και αισθητικής υλοποίησης του θεάτρου, είναι πρωτογενές αίτημα. (Κακουδάκη Τ.-Απέργη Π., Θέατρο-Θεατρική Παιδεία, 2008:166-168)

Έτσι, όσον αφορά το σύγχρονο θέατρο, δημιουργήθηκαν διάφορα σχήματα και τάσεις: ο θίασος «Λίβινγκ Θίατερ» (ζωντανό θέατρο), το «Όπεν θίατερ» (ανοιχτό θέατρο), «Το Νιου Λαφαγιέτ Θίατερ», «Το θέατρο Total» (Συνολικό θέατρο), «Το θέατρο Ντοκουμέντο», «Το θέατρο του Ήλιου», «Το θέατρο του Ντάριο Φο» κ.ά.

Το ελληνικό θέατρο ανάμεσα στην επανάσταση του 1821 και στον Β' παγκόσμιο πόλεμο, θα μπορούσαμε να το κατατάξουμε σε δύο μεγάλες κατηγορίες: στο ηθογραφικό και κοινωνικό-ηθογραφικό (Ξενόπουλος), παράλληλα με κάποιες δοκιμές αστικού θεάτρου (Μελάς) και ιστορικού δράματος (Τερζάκης). Τη δεκαετία όμως του 1950, δύο γεγονότα άνοιξαν ένα δρόμο πολύ πιο αισιόδοξο για το ελληνικό θέατρο: η ανάπτυξη του «Θεάτρου Τέχνης» από τον Κάρολο Κουν, και η παρουσία των συγγραφέων Ιάκωβου Καμπανέλλη («Αυλή των θαυμάτων») και Γιώργου Σεβαστίκογλου («Αγγέλα»). Άλλοι σημαντικοί συγγραφείς του σύγχρονου θεάτρου είναι οι: Δημήτρης Κεχαΐδης, Κώστας Μουρσελάς, Λούλα Αναγνωστάκη, Παύλος Μάτεσης, Γιώργος Σκούρτης, Βασίλης Ζιώγας.

Για την εξέλιξη του θεάτρου στην Ασία αξίζει να αναφέρουμε τα παρακάτω. Στην Ιαπωνία η πρώτη συγκεκριμένη μορφή θεάτρου είναι το θέατρο του «Νο» και προέρχεται από την εξέλιξη ενός χορού. Το παραδοσιακό κινέζικο θέατρο, αντιπροσωπεύεται κυρίως από την Όπερα

του Πεκίνου. Στην Ιάβα έχουμε θέατρο σκιών και στη Μαλαισία χορευτικό δράμα. Στην Ινδία και στην Κίνα το θέατρο έχει πρωταρχική σχέση με τον ηθοποιό.

Με την πάροδο του χρόνου, δίνονταν όλο και μεγαλύτερη σημασία στον ηθοποιό, και δημιουργήθηκαν διάφορες τεχνικές υποκριτικής. Αναφέραμε αυτή της αποστασιοποίησης του Μπρεχτ, και κλασική αποτελεί αυτή του ρώσου Στανισλάφσκι, κατά την οποία το παίξιμο του ηθοποιού θα πρέπει να είναι, σε γενικές γραμμές, φυσικό, απλό, ρεαλιστικό. Υποστήριζε ένθερμα ότι το θέατρο είναι το πιο δυνατό μέσο επιρροής, έχοντας την ικανότητα να εξευγενίσει τους θεατές, αλλά και ταυτόχρονα να τους διαφθείρει (Το Σύστημα Στανισλάφσκι, Σόνια Μουρ, 2001:10). Το ήθος διαποτίζει τη διδασκαλία του Στανισλάφσκι και είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με την τεχνική του. Πίστευε ότι ένας ηθοποιός χωρίς ήθος είναι απλά ένας χειροτέχνης και χωρίς επαγγελματική κατάρτιση, ένας απλός ερασιτέχνης. Ήθος, βαθιά γνώση και άσπογος καλλιτεχνικός τρόπος έκφρασης είναι η ουσία του συστήματος που ανέπτυξε (Το Σύστημα Στανισλάφσκι, Σόνια Μουρ, 2001:11).

Το σύστημα αυτό γεννήθηκε χάρη στη γεμάτη αυταπάρνηση αναζήτηση από τον Στανισλάφσκι για πάνω από σαράντα χρόνια, απαντήσεων σε προβλήματα ηθοποιών, σκηνοθετών και των νόμων της δημιουργικότητας. Πουθενά στον κόσμο του θεάτρου, δεν μπορούν να επιλυθούν σκηνοθετικά ή ερμηνευτικά προβλήματα χωρίς να ληφθούν υπόψη τα διδάγματα του μεγάλου αυτού σκηνοθέτη και δασκάλου (Το Σύστημα Στανισλάφσκι, Σόνια Μουρ, 2001:15).

Κλείνοντας, έχει ενδιαφέρον να αναφέρουμε τι είπε ο ίδιος για το σύστημά του και για τους ηθοποιούς:

“ Δεν υπάρχει « Σύστημα Στανισλάφσκι ». Υπάρχει μόνο το αυθεντικό, το αναμφισβήτητο σύστημα της ίδιας της φύσης. Οι καλλιτέχνες που δεν προχωρούν πάνε προς τα πίσω. ”

“ Μερικοί ηθοποιοί αγαπούν τη σκηνή και την τέχνη όπως τα ψάρια αγαπούν το νερό. Ξαναγεννιούνται στην ατμόσφαιρα της τέχνης. Άλλοι αγαπούν όχι την ίδια την τέχνη του ηθοποιού αλλά την καριέρα του ηθοποιού, την επιτυχία. Ξαναγεννιούνται στην εκτός σκηνής ατμόσφαιρα. Οι πρώτοι είναι υπέροχοι, οι άλλοι απεχθείς. ”

Στανισλάφσκι

1.2 Ιστορική εξέλιξη των θεατρικών κτιρίων και θεατρικών σκηνών

Ο Θεατρικός χώρος είναι διαφορετικός σε κάθε περίοδο της ιστορίας. Τη σημερινή εποχή έχουμε ποικιλία θεάτρων από όλες τις εποχές, με κάποια θεατρικά κτίσματα να αντανakλούν ακριβέστερα τις αναζητήσεις της κάθε εποχής. Ο θεατρικός χώρος είναι πάντα ο καθρέφτης της κοινωνίας: στο αρχαίο ελληνικό θέατρο της δημοκρατικής κοινωνίας της Αθήνας τον 5^ο αιώνα π.Χ., οι θεατές κάθονται αμφιθεατρικά απέναντι από το θέαμα, ενώ στις σκηνές της κεντρικής Ευρώπης του 18^{ου} αιώνα, συναντούμε τις θέσεις να είναι αυστηρά ιεραρχημένες σε πλατεία, θεωρεία και εξώστες με διαχωριστικά ανάμεσά τους, λόγω του ταξικού διαχωρισμού ανάμεσα στην αριστοκρατία και τον απλό λαό. Τα θεατρικά κτίρια, από το «αλώνι» της αρχαιότητας με τους θεατές σε μια κυκλική διάταξη, ως τις πολύπλοκες κατασκευές του 20^{ου} αιώνα, είναι μία από τις βασικότερες πηγές μελέτης της ιστορίας του θεάτρου, τόσο για τη δραματουργία όσο και για την παράσταση, τη σχέση του θεάματος με τους θεατές ή τη σχέση των θεατών μεταξύ τους.

Ο Νικηφόρος Παπανδρέου στο βιβλίο του «Περί Θεάτρου», πολύ εύστοχα αναφέρει ότι, οι σχέσεις αρχιτεκτονικής και δραματουργίας είναι πολύπλοκες, και σε κάθε εποχή πολιτισμικοί, κοινωνικοί και οικονομικοί λόγοι υποβάλλουν μια συγκεκριμένη αρχιτεκτονική. Η αρχιτεκτονική καθορίζει ως ένα βαθμό τους συγγραφικούς τρόπους, δηλαδή επηρεάζει τη δραματουργία. Και συμπληρώνει, λέγοντας ότι, αν είναι αλήθεια ότι ο δεδομένος χώρος υπαγορεύει στον ποιητή ένα θεατρικό ύφος, άλλο τόσο είναι αλήθεια ότι οι τολμηρές συλλήψεις του ποιητή μπορούν κάποτε να θέσουν το ζήτημα της τροποποίησης του χώρου ή της εξόδου από αυτόν.

Είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι οι βασικές σκηνές που υπάρχουν στο δυτικό θέατρο είναι:

- Αμφιθέατρο : η ιστορικά αρχαιότερη σκηνή των ελληνορωμαϊκών υπαίθριων θεάτρων.
- Ιταλική : η σκηνή που αναπτύχθηκε στην Ιταλία της Αναγέννησης και τοποθετεί τους ηθοποιούς με τους θεατές.
- Ελισσαβετιανή : η σκηνή που αναπτύχθηκε στην Αγγλία κατά την περίοδο της Ελισσάβητ της Β', δηλαδή κατά το δεύτερο μισό του 16^{ου} αιώνα. Η σκηνή προεκτείνεται μέσα στην πλατεία.
- Κυκλική : η σκηνή βρίσκεται ανάμεσα στα καθίσματα της πλατείας, και οι θεατές περιστοιχίζουν τους ηθοποιούς.

- Πολυμετωπική : η σχέση πλατείας-σκηνής μεταβάλλεται κατά τη διάρκεια της παράστασης, είτε με περιστροφή της σκηνής, είτε με αλλαγή της θέσης της σκηνής ή της πλατείας, με τη βοήθεια μηχανισμών.

(Κακουδάκη Γ.-Απέργη Π., Θέατρο-Θεατρική Παιδεία, 2008:15).

Τα πρώτα λίθινα θέατρα που σώζονται στην Ελλάδα είναι και τα δύο τετράγωνα. Το πρώτο θέατρο είναι το θέατρο του Θορικού, κοντά στα λατομεία του Λαυρίου. Το θέατρο αυτό, είναι πολύ πιθανόν να προοριζόταν για τις συνελεύσεις των εργατών, και για τους επικήδειους των εργατικών ατυχημάτων. Λίγο μετά, χτίστηκε το θέατρο των Τραχώνων στο σημερινό Άλιμο, κτίριο κοντά στο Θεσμοφόριο, που μάλλον φιλοξένησε και το χορό των 24 χορευτών του έργου του Αριστοφάνη «Θεσμοφοριάζουσες».

Οι απόψεις για το ξεκίνημα της ελληνικής θεατρικής αρχιτεκτονικής δίστανται, αλλά αυτό που θεωρείται σίγουρο, είναι ότι τα πρώτα θέατρα ήταν τετράγωνα. Στη συνέχεια, έχουμε την εμφάνιση των κυκλικών θεάτρων, με παλαιότερο αυτό του Διόνυσου στην Αθήνα, που διαμορφώθηκε κατά τον 5^ο π.Χ. αιώνα. Το θέατρο αυτό υπέστη μετατροπές, όπως είναι φυσικό επόμενο, αφού το θεατρικό οίκημα εξελισσόταν κατά τους επόμενους αιώνες.

Ο αρχικός πυρήνας του διονυσιακού θεάτρου, είναι ο ναός του Διονύσου Ελευθερέα, στη νότια πλευρά της Ακρόπολης. Στον ιερό αυτό περίβολο αναπτύχθηκε και εξελίχθηκε σταδιακά, από τον 6^ο αιώνα π.Χ. και μετά, το πρώτο θεατρικό κτίσμα. Το αρχαιότερο τμήμα του θεάτρου ήταν η κυκλική ορχήστρα, με τους θεατές να στέκονται όρθιοι γύρω από αυτήν, και αργότερα να κάθονται σε ξύλινα εδώλια, τα ικρία. Περίπου το 500 π.Χ., τα ικρία κατέρρευσαν, και επιπλέον καθιερώθηκε να γιορτάζονται τα Μεγάλα Διονύσια. Το κράτος θα έπρεπε να φροντίσει, λοιπόν, για τον καλλωπισμό και τη λειτουργικότητα των θεατρικών κτιρίων. Τα θεατρικά κτίρια ήταν ενσωματωμένα στο φυσικό τοπίο, δηλαδή στην πλαγιά ενός λόφου όπου κάθονταν άτακτα οι θεατές, κι έτσι, το ανοικτό κτίσμα του αρχαίου δράματος άρχισε να παγιώνει τα χαρακτηριστικά του.

Ο αρχιτεκτονικός τύπος του υπαίθριου ελληνικού θεάτρου διαμορφώθηκε σχετικά νωρίς. Η δομή του αποτελείται από τρία μέρη : την ορχήστρα, τη σκηνή και το κοίλον, ανάλογα με την τριπλή λειτουργία του χορού, των υποκριτών και των θεατών. Το οίκημα του θεάτρου κτίστηκε 12 μέτρα βορειοανατολικά από την πρωταρχική του θέση. Αυτό έγινε, για να υπάρχει περισσότερος χώρος για να αναπτυχθούν τα τρία μέρη του θεάτρου. Το αλώνι όπου εμφανιζόταν ο χορός κυκλώθηκε, και δημιουργήθηκε ένα παραλληλόγραμμο κτίριο για τις ανάγκες των υποκριτών. Στην αρχή, ήταν ένα ξύλινο παράπηγμα που χρησίμευε ως αποδυτήρια και αποθήκη, για τα

κοστούμια και τα σκηνικά αντικείμενα-ο Αισχύλος ενσωμάτωσε το κτίσμα στη δράση, κι έγινε στο εξής το μόνιμο θεατρικό φόντο των παραστάσεων. Επίσης, η πλαγιά επενδύθηκε με ξύλινες κερκίδες, και μετά με λίθινες.

Το θέατρο του Διόνυσου, για μεγάλο χρονικό διαστημα ήταν το μοναδικό θέατρο που προοριζόταν για παραστάσεις. Εκεί, πρωτοανέβηκαν σχεδόν όλα τα δράματα του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη. Στην περίοδο του Περικλή, το σκηνικό κτίσμα ενσωματώθηκε κανονικά στη δράση της κλασικής δραματουργίας. Ο υποκριτής έτσι, μπορούσε να εισέλθει από τις παρόδους-όταν ερχόταν από το λιμάνι ή την πόλη, ερχόταν από τη δεξιά πάροδο, ενώ όταν ερχόταν από τους αγρούς από την αριστερή πάροδο- καθώς και να βγαίνει από την κεντρική πόρτα, που ήταν έξοδος από το σπίτι του ή το παλάτι. Ο Λυκούργος-ρήτορας και πολιτικός-έδωσε την πιο τελειοποιημένη χτιστή μορφή του θεάτρου του Διονύσου, ανάμεσα στο 338 και 336 π.Χ. Μετά τον θάνατό του, οι κωμωδίες του Μενάνδρου προσαρμόστηκαν σε ένα κτίσμα με πολλές δυνατότητες, πολλές όψεις και εισόδους επί σκηνής, ελεύθερη σχέση των ηθοποιών και του χορού, πλήρη αξιοποίηση της στέγης του κτιρίου, όπως απαιτείται στα έργα της νέας κωμωδίας. Το θέατρο, ήταν χωρητικότητας 17 χιλιάδων θεατών και είχε 67 μαρμάρινα καθίσματα στις πρώτες σειρές για τους ανώτερους άρχοντες.

Στους ελληνιστικούς χρόνους το σκηνικό οικοδόμημα αλλάζει ριζικά. Κατά τον 5^ο αιώνα, είχαμε το ξύλινο οίκημα σε σχήμα Π, με τρεις πύλες ή περίστυλες στοές. Τον 4^ο αιώνα το οικοδόμημα γίνεται λίθινο, αποκτά το προσκήνιο, ένα υπερυψωμένο λογείο-ο χώρος όπου παίζουν οι υποκριτές-προφανώς για να μην κρύβει ο χορός τους υποκριτές από τους θεατές. Το προσκήνιο στηρίζεται σε κίονες ύψους 3 ή 4 μέτρων, και μεταξύ τους τοποθετούνται ζωγραφικοί πίνακες. Είναι η πρώτη φορά που έχουμε την εμφάνιση της σκηνογραφίας, αντί του μόνιμου σκηνικού. Ο πρώτος όροφος αποκτά μια ιδιότητα διακοσμητική. (Κακουδάκη Τ.-Απέργη Π., *Θέατρο-Θεατρική Παιδεία*, 2008:16-18).

Είναι σημαντικό σε αυτό το σημείο να αναφέρουμε, τα λόγια της Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ, από το βιβλίο της «Αρχιτεκτονική θεάτρου», η οποία πολύ εύστοχα ανέφερε, ότι ο ριζικός αυτός μετασχηματισμός εκφράζει τις ουσιαστικές αλλαγές των δραματικών παραστάσεων, οι οποίες με το πέρασμα του χρόνου έχασαν τον τελετουργικό τους χαρακτήρα, και έγιναν περισσότερο ψυχαγωγικές και θεαματικές, καθώς ο ρόλος των υποκριτών μεγάλωνε σε βάρος του ρόλου του χορού.

Το προηγούμενο θέατρο των ιδεών γίνεται θέατρο της ψευδαίσθησης, το θέατρο του πολιτικού διαλόγου, θέατρο των εντυπώσεων και το θέατρο της ψυχικής ανάτασης γίνεται θέαμα σκηνικής δράσης. Το θρησκευτικό και μυσταγωγικό θέατρο, μετατρέπεται σε ένα θέατρο υποκριτών-ηθοποιών, με

ανάγκη για προσωπικό χώρο και αστικές συνθήκες, και από την κυκλική θέαση περνάμε στη μετωπική σχέση κοινού-σκηνής, όπου ακόμα και η ορχήστρα μειώνεται, και ο χώρος του χορού εξαφανίζεται προς χάριν του θεάτρου των ηθοποιών.

Σχετικά με τις οπτικές συνθήκες γενικά, (δηλαδή ανεξάρτητα από την επίδραση που ασκούσε ο «προβολέας του ήλιου»), πρέπει να παρατηρήσουμε τα εξής: οι διαστάσεις του διονυσιακού θεάτρου τον 5^ο αιώνα π.Χ., είχαν ήδη υπερβεί κατά πολύ το όριο που θα έκανε τις συνθήκες ευνοϊκές. Η τελευταία σειρά απείχε από την προεδρία-ημικυκλική σειρά λίθινων καθισμάτων ή θρόνων προορισμένους για τους αξιωματούχους και τα τιμώμενα πρόσωπα-80 μέτρα, και η προεδρία 12 μέτρα από τους υποκριτές, έτσι ώστε και το πιο εξασκημένο μάτι, δε θα μπορούσε να διακρίνει λεπτομέρειες. Σε μια μεγαλούπολη όπως η Αθήνα, η ανέγερση ενός τέτοιου τεράστιου κτίσματος ήταν αναπόφευκτη. Οι περισσότεροι ελεύθεροι πολίτες και οι μέτοκοι έδιναν ζωηρό ενδιαφέρον για τους δραματικούς αγώνες. Αγόρια και γυναίκες είχαν επίσης δικαίωμα εισόδου, ενώ επιτρεπόταν η είσοδος ακόμη και στους δούλους, αν συνόδευαν τους κυρίους τους. Για να μπορεί να πηγαίνει στο θέατρο ακόμη και ο πιο φτωχός, ο Περικλής δημιούργησε ένα αποθεματικό, από το οποίο πλήρωναν τα ημερομίσθια (πρόκειται για τα θεωρικά, την αποζημίωση των δύο οβολών). Δεν ήταν όμως μόνο αυτοί οι θεατές. Κατά την περίοδο των Διονυσίων, έρχονταν πολυάριθμες αντιπροσωπείες από άλλες πόλεις στην Αθήνα, κι έτσι πλάι στους ντόπιους πρέπει να συνυπολογιστούν και οι ξένοι.

Το κράτος ένιωθε υποχρεωμένο να προσφέρει χώρο, σε όλους τους ενδιαφερόμενους, ακόμη και με το αντίτιμο, μια μερίδα θεατών να μην έχει ικανοποιητικές οπτικές δυνατότητες. Επειδή οι παραστάσεις ήταν μοναδικά και όχι επαναλαμβανόμενα γεγονότα, ήταν επόμενο, όπως και σήμερα συμβαίνει σε αθλητικές εκδηλώσεις, να πηγαίνουν χιλιάδες άνθρωποι μέσα σε λίγες μέρες. Όπως, λοιπόν, είναι φυσικό επόμενο, δημιουργούνταν έριδες για την εξασφάλιση καλών θέσεων.

Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε τις ακουστικές συνθήκες που επικρατούσαν την κλασική εποχή, όταν το θέατρο ήταν ακόμη ξύλινο, γιατί δεν μας σώθηκαν σχετικές μαρτυρίες από την αρχαιότητα. Αντίθετα, η ακουστική του μαρμάρινου θεάτρου, είναι δυνατόν να μετρηθεί επακριβώς και να ελεγχθεί με τη βοήθεια της σύγχρονης τεχνολογίας. Το αποτέλεσμα είναι ιδιαίτερα κολακευτικό για τους αρχαίους αρχιτέκτονες. Όσοι επισκέπτονται, λ.χ. το θέατρο της Επιδαύρου, εκθειάζουν την εξαιρετική ακουστική, και βεβαιώνουν ότι κάθε λέξη που προφέρεται σε φυσική ένταση, μπορεί να ακουστεί ως τις τελευταίες σειρές. Φυσικά, απαραίτητη

προϋπόθεση είναι οι ευνοϊκές ατμοσφαιρικές συνθήκες. (Horst-Dieter Blume, Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο, 2002:76-77)

Όπως όλα τα θεατρικά κτίσματα, έτσι και το θέατρο του Διόνυσου, συνέχιζε να ανακαινίζεται και να αποκτά τον χαρακτήρα της κάθε εποχής ως τον 3^ο αιώνα μ.Χ. Στα ρωμαϊκά χρόνια, λοιπόν, μετατρέπεται σε αρένα για μονομαχίες και θηριομαχίες και τέλος, σε δεξαμενή νερού για παραστάσεις μίμων. Στη συνέχεια το θέατρο παρήκμασε, και χρησιμοποιήθηκε για λατομείο, καλύφθηκε με τη σκόνη του χρόνου, και αποκαλύφθηκε πάλι το 19^ο αιώνα. Το θέατρο του Διόνυσου, δεν κατάφερε να ανακτήσει τον αρχικό του προορισμό, όπως συνέβη με το θέατρο της Επιδαύρου.

Στις μεγάλες πόλεις της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, είχαν συνήθως δύο χώρους δημόσιων θεαμάτων: το θέατρο για παραστάσεις τραγωδιών, κωμωδιών, μίμων και παντομίμας, και το ελλειψοειδές αμφιθέατρο με την αρένα για μονομαχίες, ζωομαχίες και παρόμοια θεάματα. Ο τύπος του ρωμαϊκού θεάτρου οριστικοποιήθηκε τον 1^ο αιώνα μ.Χ. Πρόκειται για εξέλιξη του ελληνιστικού θεάτρου, σε συνδυασμό με την αξιοσημείωτη τεχνολογική ανάπτυξη της ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής.

Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά που απέκτησε το ρωμαϊκό θέατρο, ήταν η ανεξαρτητοποίηση της θεατρικής αρχιτεκτονικής από τις φυσικές πλαγιές, και η ανοικοδόμηση θεάτρων σε οποιαδήποτε θέση. Έτσι, η είσοδος του κοινού, μπορεί εύκολα να γίνει από το πίσω μέρος του αμφιθεάτρου, μέσα από πόρτες, κλιμάκια, διαδρόμους. Με τη διάσταση αυτή, η πάροδος δεν έχει πια διπλή λειτουργία-ως φυσική είσοδο θεατών και υποκριτών. Επίσης, το κτίσμα προεκτείνεται με κερκίδες.

Το άλλο χαρακτηριστικό που απέκτησε, είναι η εξαφάνιση της τριμερούς δομής του αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Η ελληνιστική ημικυκλική ορχήστρα, χρησιμοποιήθηκε για την τοποθέτηση τιμητικών καθισμάτων, και για ποικίλα θεάματα-π.χ. μουσικοχορευτικά νούμερα με νερό κ.α. Έτσι, το κοινό ήρθε κοντά στο θέαμα.

Επιπλέον, τοποθετήθηκαν μια ξύλινη στέγη στα μικρά θέατρα, και τεράστιες τέντες στα μεγάλα, για την προστασία των θεατών από τον ήλιο και τη βροχή. Η αλλαγή αυτή, ήταν ο προάγγελος του στεγαζόμενου δυτικού θεάτρου της Αναγέννησης. Έχουμε επίσης και τη scaenae frons, δηλαδή το σκηνικό οικοδόμημα της σκηνής, το οποίο πια ήταν ένας ψηλός τοίχος, διακοσμημένος με μόνιμη σκηνογραφία, που δεν επέτρεπε στο κοινό να δει πίσω από τη σκηνή του θεάτρου. Έτσι, το κοινό ήταν αποκομμένο από το φυσικό περιβάλλον του θεατρικού χώρου, κάθετα και οριζόντια.

Ο Ρωμαίος μηχανικός Βιτρούβιος, στο δεκάτομο βιβλίο του «Περί Αρχιτεκτονικής» - «De Architectura»-, το οποίο έγραψε μεταξύ 16 και 13 π.Χ., προτείνει τρία μόνιμα σκηνικά-για την τραγωδία, την κωμωδία και το

σατυρικό δράμα-που πρέπει να τηρούνται σε κάθε παράσταση. Το βιβλίο του αποτελεί τη βασική πηγή που μελετήθηκε στην Αναγέννηση, για την κατανόηση του θεατρικού χώρου της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας.

Οι αντιλήψεις του Αριστοτέλη για το περιεχόμενο-ενότητα τόπου, χώρου, χρόνου-, και του Βιτρούβιου για το χώρο, διαμορφώνουν σταδιακά μια συγκεκριμένη αντίληψη για το πώς παιζόταν η αρχαία τραγωδία. Η αντίληψη αυτή θα προβληματίσει τη δυτική σκέψη, και τον τρόπο που πρέπει να γράφεται και να παίζεται το θέατρο για αιώνες.

(Κακουδάκη Τ. – Απέργη Π., Θέατρο-Θεατρική Παιδεία, 2008:19).

Κατά το Μεσαίωνα, το θέατρο απαγορεύεται και από την ορθόδοξη και από την καθολική εκκλησία, ως ειδωλολατρικό και ηθικά μεμπτό θέαμα. Όπως όμως αναφέραμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, σε αυτή την περίοδο αναπτύσσεται ένα είδος θρησκευτικού θεάτρου. Το είδος αυτό συνέβαινε μέσα στην εκκλησία, για λόγους ηθικοπλαστικούς και διδαχτικούς, με μια σταθερή διάταξη στο χώρο, που βοήθησε σε μια νέα προοπτική για την εξέλιξη του θεάτρου:στα δεξιά του ιερέα-με πλάτη στο εκκλησίασμα-παρουσιαζόταν ο Παράδεισος, στα αριστερά του η Κόλαση και διάφορες άλλες τοποθεσίες βρίσκονταν κατά μήκος του κλίτους. Έχοντας ένα μόνο είδος θεάτρου, σε ένα συγκεκριμένο χώρο, είχε σαν αποτέλεσμα να έχουμε καινούριες σκηνικές συμβάσεις και μια νέα σχέση μεταξύ κοινού και σκηνικού θεάματος, με την αφαιρετικότητα της ιδιόρρυθμης παραθεατρικής σκηνής. (Κακουδάκη Τ.-Απέργη Π., Θέατρο-Θεατρική Παιδεία, 2008:20)

Τα λειτουργικά δράματα, στη συνέχεια, βγήκαν και εκτός εκκλησίας, και παίζονταν στην ύπαιθρο. Στήνονται εξέδρες που παριστάνουν την Κόλαση και τον Παράδεισο, τον χώρο ανάμεσα τους τον χρησιμοποιούν οι ηθοποιοί, και οι θεατές είναι σχεδόν ανακατεμένοι με τη δράση. Ο ξέσκεπος χώρος που βρίσκεται μπροστά από την παραδεισιακή εξέδρα, λέγεται platea. Μετά, με την δημιουργία των συναδελφοτήτων στη Γαλλία-όμιλοι ερασιτεχνικοί-, των επαγγελματιών συντεχνιών στην Αγγλία και των θρησκευτικών οργανώσεων στην Ιταλία, έχουμε τη δημιουργία των μυστηριακών κύκλων. Στις παραστάσεις αυτές εξακολουθούσαν και διαδίδανε, εκείνες τις σκηνοθετικές αρχές που είχε ορίσει το λειτουργικό δράμα. Στήνανε μπροστά στο ακροατήριο, κάμποσες εξέδρες διακοσμημένες, που τότε τις ονόμαζαν «οίκους». Τους βάζαν σε ίσια γραμμή ή ημικυκλικά, ή όπως στην Κορνουαλία κυκλικά. Ο κάθε «οίκος» αντιπροσώπευε ένα και χωριστό τόπο. Το υπαίθριο διάστημα που βρίσκοταν μπροστά ή μες στη μέση, η platea, μπορούσε να χρησιμοποιηθεί έτσι όπως χρησιμοποιήθηκε τον καιρό που το δράμα το είχε στα χέρια του ο κλήρος.

Η εξέλιξη που ακολούθησε, ήταν να έχουμε την ύπαρξη πολλών εξέδρων, που παρίσταναν διαφορετικά μέρη. Αυτό το σύστημα της πολλαπλής σκηνής ή ταυτόχρονης σκηνοθεσίας, ήταν η χαρακτηριστική συμβολή του Μεσαίωνα στην τέχνη του θεάτρου. Στην Αγγλία και στη Φλάντρα, βρήκαν άλλο τρόπο: οι «οίκοι» που τους έλεγαν θεάματα, είχαν ρόδες, για να τους μεταφέρουνε από τη μια ομάδα των θεατών στην άλλη. (Παγκόσμια Ιστορία του Θεάτρου, Αλλαρντάους Νικόλ, κεφ. Το Θρησκευτικό και το εξωθρησκευτικό θέατρο του Μεσαίωνα)

Κατά την περίοδο της Αναγέννησης, έγινε μια συστηματική στροφή στη ρωμαϊκή θεατρική αρχιτεκτονική, σε συνδυασμό με τις ανάγκες της σύγχρονης εποχής και την ανάπτυξη της τεχνολογίας, και αποτέλεσμα της ήταν να παγιωθεί ο τύπος της κλειστής μονοτοπικής ιταλικής σκηνής. Μέχρι να καταλήξει η σκηνή σε αυτό τον τύπο, πέρασε από διάφορα στάδια.

Στις αρχές της περιόδου, στην Ιταλία, γινόταν μεγάλη προσπάθεια για θεαματικότητα, και διακρίνουμε δύο κύριες γραμμές. Η μία, είναι η προσπάθεια να ξαναδημιουργηθεί ο τύπος της κλασικής σκηνής μέσα σε κλειστό χώρο, μέσα σε μια σάλα. Η άλλη, είναι η προσπάθεια να πετύχουν σε τρεις διαστάσεις, ό,τι γενικά ψάχναν να πετύχουν σε δύο διαστάσεις οι καλλιτέχνες εκείνης της εποχής. Για τις πρώτες θεατρικές παραστάσεις της Ρώμης και της Φερράρα, η μόνη σκηνή που φτιάξαν ήταν εκείνη που της δόθηκε η ονομασία «μπανιέρα». Πάνω σε σκαλωσιές, στήνονταν μια εξέδρα τέσσερα με πέντε πόδια ψηλή. Είχε στο πίσω μέρος μια πρόσοψη σχηματισμένη από κολόνες, που στηρίζανε στρογγυλές καμάρες διακοσμημένες, κι από μπερντέδες, κρεμασμένους ανάμεσα από τις κολόνες. Η κάθε πύλη παρέσταινε το σπίτι κάποιου από τα πρόσωπα. Και μερικές φορές τραβούσαν τους μπερντέδες, και δίχναν μικρά εσωτερικά σπιτιών. Η κλασική πρόσοψη με τις τρεις πύλες, παρουσιάζεται εδώ με ένα τρόπο, που κάπως θυμίζει την ταυτόχρονη σκηνοθεσία που χρησιμοποιήθηκε για τα μυστήρια. (Παγκόσμια Ιστορία του Θεάτρου, Αλλαρντάους Νικόλ, κεφ. Η κωμωδία, η τραγωδία και το μελόδραμα στην Ιταλία)

Μετά το 1511, προσπάθησαν να αναβιώσουν τη ρωμαϊκή θεατρική αρχιτεκτονική, με βάση την εικονογράφιση του βιβλίου «Περί Αρχιτεκτονικής» του Βιτρούβιου. Έτσι, έχουμε νέα θεατρικά κτίσματα που συνδυάζαν την αρχαία διάταξη του κοίλου με την πολυτοπική σκηνή του Μεσαίωνα, με πρώτο το Teatro Olimpico στη Βισέντζα. Αυτός ο συνδυασμός, άνοιξε το δρόμο για την εμφάνιση του κλειστού θεάτρου, και των ζωγραφισμένων προοπτικών σκηνικών. Στη συνέχεια, ο Σεμπαστιάνο Σέρλιο έκανε μια σκηνική πρόταση που περιείχε τρεις προοπτικά σχεδιασμένες σκηνές-για κωμωδία, για τραγωδία και για σατυρικό δράμα-

που έδωσε τις βάσεις για τη σκηνογραφία του νεότερου δυτικού θεάτρου, για τους επόμενους τέσσερις αιώνες.

(Κακουδάκη Γ.-Απέργη Π., Θέατρο-Θεατρική Παιδεία, 2008:20-21)

Τρία πράγματα είναι αξιοπρόσεκτα, όσον αφορά την πρόοδο της θεατρικής αρχιτεκτονικής, αυτή την περίοδο στην Ιταλία. Πρώτον, τα θέατρα ήταν ουσιαστικά οικοδομές αυλικές. Μερικά ήταν χτισμένα μες στα ηγεμονικά παλάτια της Αναγέννησης και τ' άλλα, όπως το Teatro Olimpico, τα δημιούργησαν οι προσπάθειες που έκαναν οι ακαδημίες. Σε αυτά τα θέατρα, δεν μπορούσαν να μπουν όλοι. Το ακροατήριο, το αποτελούσαν οι ηγεμόνες, και οι καλεσμένοι τους. Δεύτερον, όλα τα θέατρα ήταν κτίρια κλειστά, κι έτσι έκανε την πρώτη του εμφάνιση, ένα σκηνικό στοιχείο άγνωστο εκείνα τα χρόνια, ο φωτισμός. Τρίτον, οι μορφές που πήραν αυτές οι θεατρικές οικοδομές, δεν εναρμόνισαν τις ανάγκες της εποχής τους, τη θεωρία τους για το δράμα και τη δημιουργική της προσπάθεια. (Παγκόσμια Ιστορία του Θεάτρου, Αλλαρντάους Νικόλ, κεφ. Η κωμωδία, η τραγωδία και το μελόδραμα στην Ιταλία)

Η σκηνή της *commedia dell' arte*, όταν παιζόταν σε κάποια πλατεία, στηνόταν ως εξής: στη μια γωνιά της πλατείας στήναν την εξέδρα, απέναντι από αυτή μπαίναν οι πάγκοι για θεατές που έχουν προνομιακή κοινωνική θέση, και γύρω τους, σε ένα μεγάλο ημικύκλιο στέκονταν όρθιο το ακροατήριο. Το σκηνικό διάκοσμο, τον αποτελούσαν λίγα πράγματα, και η κάθε τοποθεσία ήταν ζωγραφισμένη πάνω σε πανιά που εναλλασόταν, ανάλογα με την τοποθεσία της κάθε σκηνής. (Παγκόσμια Ιστορία του Θεάτρου, Αλλαρντάους Νικόλ, κεφ. Η Κομέντια ντελ Άρτε)

Άλλος σημαντικός σταθμός εξέλιξης της θεατρικής σκηνής, κατά την περίοδο της Αναγέννησης, υπήρξε η ιδιαίτερη σκηνή του ημιυπαίθριου ελισσαβετιανού θεάτρου. Η σκηνή αυτή, ήταν μια σύνθεση της αγγλικής μεσαιωνικής παράδοσης, και των νεωτερισμών της υπόλοιπης Ευρώπης. Ο χώρος του κοινού, είναι πολυγωνικός με στεγασμένες επάλληλες σειρές στους εξώστες. Αυτή η διάταξη ήταν επηρεασμένη από τις αυλές των πανδοχείων, όπου οι πλανόδιοι αγγλικοί θίασοι, έδιναν παλαιότερα παραστάσεις για ένα ευρύ κοινό. Οι όρθιοι θεατές της πλατείας και η προεξέχουσα πλατφόρμα της σκηνής, η οποία λόγω απουσίας σκηνικών μπορούσε να αναπαραστήσει οποιοδήποτε χώρο, ήταν μεσαιωνικά κατάλοιπα. Ενώ οι επιρροές από τις ευρωπαϊκές αναγεννησιακές σκηνές ήταν: η πολυεπίπεδη διάταξη, οι καταπακτές, ο εξώστης, η αυλαία ή τα ανοίγματα, τα χρωματισμένα σκηνικά και τα κοστούμια. Στην αναγεννησιακή Ισπανία τα θεατρικά κτίρια ήταν ανάλογα, και προέρχονταν από τις μεσαιωνικές *corrales*-αυλές ανάμεσα σε κτίρια-με όρθιο κοινό και θεωρεία. (Κακουδάκη Γ.-Απέργη Π., Θέατρο-Θεατρική Παιδεία, 2008:21).

Έτσι στην ελισσαβετιανή περίοδο η σκηνή, είχε την εξής διάταξη: μια μεγάλη ξέσκεπη εξέδρα, εξασφάλιζε αρκετό χώρο για τις κινήσεις, στο πίσω μέρος της ήταν μια πιο εσωτερική σκηνή-που όποτε παρουσιαζόταν η ανάγκη μπορούσε να αναπαραστήσει οποιοδήποτε τόπο- και από πάνω μια γαλαρία χωρισμένη σε μέρη με κολόνες και κουρτίνες, έδινε τη δυνατότητα να γίνεται και κάθετη παράσταση, σε αντιδιαστολή με την οριζόντια παράσταση που γίνονταν στην κάτω σκηνή. Αυτή η διάταξη κατάφερνε να υπάρχει μεγάλη οικειότητα ανάμεσα στο κοινό και στους ηθοποιούς, και οι ηθοποιοί δε χρειαζόταν να ξοδεύουν υπέρογκα ποσά για σκηνικά. Η έλλειψη σκηνογραφίας, ανάγκαζε τους δραματουργούς να βάζουν τους ήρωές τους να περιγράφουν το τοπίο, όπως γινόταν και στα αρχαία ελληνικά δράματα. Τις ωραίες περιγραφές της φύσης που βρίσκουμε στα έργα του Σαίξπηρ, τις χρωστάμε στη φτώχεια της ελισσαβετιανής σκηνής.

Η ελισσαβετιανή σκηνή έμοιαζε με τις corrales, στις βασικές της αρχές και τη μορφή, με τη σκηνή την ισπανική. Υπήρχε, όμως μια βασική διαφορά: οι corrales φαίνεται σα να στήθηκαν πρόχειρα. Ως και τον καιρό του Καλδερόν, τους θεατές προσπαθούσαν να τους βολέψουν όπως-όπως. Τα θέατρα τα αγγλικά είχαν μια μεγαλοπρέπεια και μια αρχοντιά, στοιχεία που δεν τα είχαν τα ισπανικά. Το επάγγελμα του ηθοποιού στην Αγγλία δεν θεωρούταν επάγγελμα παρακατιανού. Κάθε άλλο, οι σύντροφοι του Σαίξπηρ υπηρετούσαν τους άρχοντες, ακόμη και τους βασιλιάδες, και δεν ήταν αλήτες. (Παγκόσμια Ιστορία του Θεάτρου, Αλλαρντάυς Νικόλ, κεφ. Το θέατρο της Αναγέννησης, Αγγλία)

Στην Ισπανία, τα παλιότερα χρόνια, οι θίασοι έπαιζαν στις Corrales, τα προαύλια. Για να καταλάβουμε περί τίνος πρόκειται, αρκεί να φανταστούμε μια τετράγωνη πλατεία, σχηματισμένη από τους τοίχους των σπιτιών. Τα παράθυρά τους και τα μπαλκόνια, ήταν σαν θεωρεία για προνομιούχους θεατές. Στην αυλή υπήρχε χώρος, για να στέκουν οι θεατές οι παρακατιανοί. Στην πλευρά που βρίσκονταν απέναντι από τη σκηνή, ήταν πάγκοι για να κάθονται οι αριστοκράτες, κι από πάνω ήταν μια ξύλινη γαλαρία, η cazuela, δηλαδή κατσαρόλα, και ήταν προορισμένη για γυναίκες της πιο φτωχής κοινωνικής τάξης. Το 1574, ένας θίασος από ιταλούς ηθοποιούς της commedia dell' arte, έφτιαξε ένα τέτοιο θέατρο στο Corral de la Pacheca και λίγα χρόνια αργότερα, το 1579 και το 1582, η επιτυχία που είχαν οι θεατρικές παραστάσεις, έδωσε την ιδέα να χτιστούν, στον τύπο που είχαν πάρει τα πρόχειρα θέατρα των corrales, δύο μόνιμα θεατρικά κτίρια, το Corral de la Cruz και το Corral del Principe.

Για τους ηθοποιούς, υπήρχε μια εξέδρα μακριά και κάπως στενή χωρίς μπερντέ μπροστά, μα με μπερντέδες πίσω και στα πλάγια. Έτσι, όποτε χρειαζόταν, μπορούσε να φανερωθεί στους θεατές μια πιο εσωτερική σκηνή.

Από πάνω από την εξέδρα όπου παίζαν οι ηθοποιοί, απλωνόταν μια γαλαρία. Κανονικά, τη χρησιμοποιούσαν για να παριστάνουν τα πάνω παράθυρα ενός σπιτιού ή το τείχος της πόλης. Είναι φανερό, πως αυτή τη σκηνή τη χτίσαν με βάση τις ίδιες αρχές που κυριάρχησαν και στο Λονδίνο εκείνης της εποχής. Κι αυτή η ταυτότητα στις αρχές, μας κάνει να σκεφτούμε πως η δραματική δύναμη που αναπτύχθηκε στις δυο χώρες, βασίστηκε ως ένα σημείο τουλάχιστον, στην αρμονία που μπόρεσε και στις δύο να δημιουργηθεί ανάμεσα στις επιθυμίες της εποχής και στις ευκαιρίες που δίνονταν στους ηθοποιούς. Οι φορεσιές των ηθοποιών είχαν έντονα χρώματα, η σκηνή ήταν πολύ κατάλληλη για την απαγγελία ποιητικών στίχων, και η φαντασία του κοινού καλούταν να παίζει ενεργό ρόλο. Μόνο αργότερα, κατά το 17^ο αιώνα, άρχισαν να μεταχειρίζονται εφφέ σκηνικά και μηχανήματα. Το αποτέλεσμα ήταν, όπως παρατήρησε ο Λόπε δε Βέγκα, πως το πνεύμα της δραματουργίας το αληθινό εξατμίστηκε. Και πρόσθεσε: «όταν οι θεατρώνες, μεταχειριστούν τα μηχανήματα, τότε θα μεταχειριστούν οι ποιητές μαραγκούς, και οι ακροατές τα μάτια τους». Σε αυτά τα θέατρα υπήρχαν ελλείψεις και υπερβολές, αλλά οι συνθήκες ήταν πολύ κατάλληλες για να δημιουργηθεί δραμα ζωντανό. (Παγκόσμια Ιστορία του Θεάτρου, Αλλαρντάυς Νικόλ, κεφ. Το Ισπανικό Θέατρο την Εποχή του Λόπε δε Βέγκα και του Καλδερόν)

Κατά τον 17^ο και 18^ο αιώνα διανύουμε μια από τις σημαντικότερες περιόδους της ευρωπαϊκής αρχιτεκτονικής για το θέατρο. Η ανάπτυξη ξεκινά, κυρίως από την Ιταλία, και συνεχίζει αργότερα με επιδράσεις από τις πρωτότυπες προτάσεις της Γαλλίας. Με τα αυλικά και δημόσια θέατρα της Ιταλίας το 17^ο αιώνα, αποκρυσταλλώθηκε ο βασικός τύπος της ιταλικής όπερας. Στην ανάπτυξη της ιταλικής σκηνής του μπαρόκ, συνέβαλε η αρχιτεκτονική των 17 θεάτρων, που χτίστηκαν την ίδια εποχή στη Βενετία. Οι διαφορές τους από τα θέατρα της Αναγέννησης, και τα ειδικά τους χαρακτηριστικά ήταν κυρίως τα εξής :

- αντί του αμφιθεάτρου με τον ένα ή τους δύο εξώστες και την άδεια πλατεία, σε αυτά τα θέατρα συμπίεζονται τρεις και τέσσερις επάλληλες σειρές θεωρείων
- η πλατεία γεμίζει όρθιους θεατές ή καθισμένους σε εδώλια
- η ορχήστρα καταλαμβάνει το χώρο που ένωνε παλιότερα τη σκηνή με την πλατεία
- η βαθιά σκηνή με την προοπτική σκηνογραφία και την αψίδα της, το προσκήνιο, και ο χώρος της ορχήστρας βρίσκονται απέναντι στην, συνήθως, πεταλόσχημη πλατεία, στην οποία υπάρχουν θεωρεία και εξώστες. Επίσης, μεγάλη έμφαση δόθηκε στη βελτίωση της ακουστικής, μιας και το κυρίαρχο θεατρικό είδος της εποχής ήταν η

όπερα. Όπως εύστοχα επισημαίνει η Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, στις ιταλικές όπερες του Μπαρόκ, η αρχιτεκτονική, το κοινό και η σκηνική δράση αποτελούσαν ένα αρμονικό αισθητικό και λειτουργικό σύνολο, μοναδικό στην ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου.

(Κακουδάκη Τ.-Απέργη Π., Θέατρο-Θεατρική Παιδεία, 2008:22)

Περίπου, τον καιρό που ο Σαίξπηρ παράτησε τη σκηνή, το θέατρο είχε αρχίσει να αλλάζει μορφή. Τη σφιχτοχεριά της βασίλισσας Ελισσάβετ, που το 16^ο αιώνα εμπόδισε τις θεατρικές παραστάσεις της Αυλής να εξελιχθούν, αντικατέστησε μια γενναιοδωρία για τη σκηνή. Με τη διεύθυνση του αρχιτέκτονα και σχεδιαστή Inigo Jones, η σκηνή άλλαξε. Οι παλατιανοί που μαζεύονταν στο Whitehall-αγγλικό παλάτι- για να παρακολουθήσουν παραστάσεις, ξεχνούσαν τα λόγια, συνεπαρμένοι από τα μαγευτικά σκηνικά, τα κοστούμια, και τα πλούσια και αστραφτερά φώτα. Ο Inigo Jones, έφερε στο Whitehall, την προοπτική σκηνογραφία της Ιταλίας, τη σκηνή με το προσκήνιο, τα παρασκήνια, τους πίσω μπερντέδες, τις «μηχανές», και το φωτισμό τον κατάλληλο για κλειστό χώρο. Η καινοτομία παραήταν μεγάλη και δελεαστική, για να αφήσει ανεπηρέαστες τις χώρες του εξωτερικού. Διανύοντας το 17^ο αιώνα, διακρίνουμε μια αλλαγή που έγινε στις τυπικές θεατρικές σάλες, όσο αποχώρουν σιγά σιγά από το θέατρο οι μεσαιές και πουριτανικές τάξεις, και τη σκηνή την έπαιρναν στα χέρια τους οι αριστοκράτες. Εκείνο που το 1590 ήταν ψυχαγωγία μόνο λαϊκή, έγινε γύρω στο 1640, διασκέδαση παλατιανή. Σιγά σιγά, οι ίδιοι θεατές που παρακολουθούσαν παραστάσεις στο Whitehall, έγιναν το μεγαλύτερο μέρος του κοινού που σύχναζε στα δημόσια θέατρα, κι έτσι μπορεί να εξηγηθεί μια γενική μετακίνηση που παρατηρήθηκε στα πρώτα χρόνια του 17^{ου} αιώνα: η μετακίνηση από το υπαίθριο θέατρο στο στεγασμένο.

(Παγκόσμια Ιστορία του Θεάτρου, Αλλαρντάυς Νικόλ, κεφ. Η τραγωδία και η κωμωδία στην αρχή του δέκατου εβδόμου αιώνα).

Στη Γαλλία, κατά το 18^ο αιώνα παρατηρείται ένας παραλλαγμένος τύπος της ιταλικής σκηνής. Στόχος αυτής, είναι να προσφέρει ξανά στο κοινό καλή θέα. Η αίθουσα γαλλικού τύπου έχει σχήμα κυκλικό, με ανοιχτή και ποικίλη διάταξη του κοινού-στην πλατεία, στα θεωρεία, στους αμφιθεατρικούς εξώστες. Τα θέατρα αυτά στέγασαν κυρίως δραματικά έργα, παρά λυρικά, σε αντίθεση με τα αντίστοιχα ιταλικά.

Στην Ελλάδα, κατά το 18^ο αιώνα, κάνουν την εμφάνιση τους τα πρώτα κλειστά θέατρα, λόγω της βενετικής κτήσης αυτή την περίοδο. Το θέατρο του Αγίου Ιακώβου στην Κέρκυρα είναι ένα από αυτά. Το κτίριο προϋπήρχε και διαμορφώθηκε κατάλληλα το 1720.

Κατά το 19^ο αιώνα έχουμε την οικονομική ανάπτυξη της αστικής τάξης, τη ραγδαία αύξηση του πληθυσμού των πόλεων, και τη χρήση του σιδήρου

στις κτιριακές κατασκευές. Τα παραπάνω συνέβαλαν στη μεγάλη εξέλιξη του θεατρικού οικοδομήματος στην Ευρώπη. Σε όλες τις αναπτυγμένες χώρες χτίζονται θέατρα με μεγάλους χώρους, τόσο για τους θεατές, όσο και για τη σκηνή. Το θέατρο γίνεται ένας χώρος ταξικής χωροθεσίας, με ακριβά θεωρεία που ενοικιάζονται για όλη τη σεζόν, και με μεγάλα πολυτελή φουαγιέ για πλήθος εκδηλώσεων και συναναστροφών. Η προσέλευση στο θέατρο γίνεται πλέον κοινωνικός αυτοσκοπός, ανεξάρτητα από την ποιότητα των προσφερόμενων θεαμάτων. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα της μνημειώδους αυτής αισθητικής, είναι η Όπερα στο Παρίσι, που χτίστηκε την περίοδο 1861- 1875. Το θεατρικό αυτό κτίσμα έχει πρωτοφανές μέγεθος και υπέρμετρη χλιδή.

Στη Γερμανία σε όλο το 19^ο αιώνα, έχουμε την παραγωγή πολλών και σημαντικών δημόσιων θεάτρων. Λόγω του κινήματος του ρομαντικού κλασικισμού, τα θεατρικά κτίσματα χαρακτηρίζονται από ένα επικό, ρομαντικό κάλλος. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αυτής της παραγωγής αποτελεί το «Φεστσπηλάους Μπαϋρόιτ», το οποίο χτίστηκε με πρωτοβουλία του Ρίχαρντ Βάγκνερ και σχεδιάστηκε από τον Ο. Μπούκβαλντ-προσέφερε μια επαναστατική δομή στην ιστορία της θεατρικής αρχιτεκτονικής το 1872-1876. Το αμφιθέατρο του Μπαϋρόιτ είναι εμπνευσμένο από τα ρωμαϊκά πρότυπα, και καταργούσε την ταξική δομή της ιταλικής σκηνής με την πλατεία, τα θεωρεία και τους εξώστες. Η ορχήστρα ήταν κρυμμένη ανάμεσα στις δύο ασπίδες του προσκηνίου που χώριζε τον κόσμο του έργου από το κοινό.

Μετά την ανεξαρτησία της Ελλάδας, το 1832, οι αρχιτέκτονες που ανέλαβαν τη θεατρική ανοικοδόμηση της, ήταν κυρίως γερμανικής αισθητικής. Έχουμε, λοιπόν, κλειστά θέατρα όπως αυτό της Ερμούπολης του αρχιτέκτονα Π. Σαμπό (1862-1864), δημιουργίες του βασιλικού αρχιτέκτονα Ερνέστου Τσίλλερ-Δημοτικό Θέατρο Πάτρας (1871-1872), Ζακύνθου (1871-1872), της Αθήνας (1872-1888), Βασιλικό, Εθνικό Θέατρο (1891-1900)-, του Ι. Λαζαρίμου τα Δημοτικά Θέατρα Πειραιά (1882-1895), και του Κ. Περγκολέζι τα Δημοτικά Θέατρα της Κέρκυρας (1893-1903). Τα κλειστά αυτά θέατρα, δίνουν την αίσθηση μιας νέας χειραφετημένης κοινωνίας στο νέο κράτος, με μνημειώδη και εκσυγχρονισμένη αρχιτεκτονική, όπου ο δημόσιος βίος φανερώνει την κοινωνική ευημερία και τη διάθεση για πνευματική κινητικότητα.

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, έχουμε μεγάλες αλλαγές στα θεατρικά κτίσματα. Προστίθεται για πρώτη φορά ηλεκτρικός φωτισμός, κι έτσι η θεατρική ψευδαίσθηση αποκτά ένα πιο πολυδιάστατο περιεχόμενο. Επιπλέον, το κίνημα του ρεαλισμού δεν αφήνει ανεπηρέαστη την εξέλιξη των θεατρικών κτισμάτων. Η σκηνή λειτουργεί πια σαν ένα κουτί, όπου το

κοινό σχεδόν ηδονοβλεπτικά παρακολουθεί μια φέτα ζωής πάνω στη σκηνή, αφού οι επιρροές του ρεαλισμού στη δραματουργία, δημιουργούν τη σύμβαση του 4^{ου} τοίχου. Έχουμε όμως και περαιτέρω απομόνωση της σκηνής από τους θεατές, με την επιβολή της αντιτυρικής αυλαίας-ένα παραπέτασμα μπροστά από τη σκηνή, που μπορούσε να προστατεύσει το κοινό σε περίπτωση που η σκηνή των ξύλινων θεάτρων έπαιρνε φωτιά, πριν την εφεύρεση του ηλεκτρικού. Κι έτσι υπογραμμίζεται και το δίπολο σκηνής και θεατών μέσα στο θέατρο. (Κακουδάκη Γ.-Απέργη Π., Θέατρο-Θεατρική Παιδεία, 2008:23-24)

Τον 20^ο αιώνα, ολοκληρώθηκε η ρήξη της αρχιτεκτονικής του δυτικού θεάτρου με την ιταλική και γαλλική πρακτική της ιεραρχημένης διάταξης των θεατών, και του χωρισμού της σκηνής από την πλατεία, με νέους τύπους θεατρικού χώρου, δημοκρατικότερης δομής και ικανούς να προκαλέσουν μια στενότερη επαφή των ηθοποιών με τους θεατές. Η εξέλιξη του κτίσματος και της σκηνής πέρασε από διάφορες φάσεις αναζητήσεων και εφαρμογών.

Στην πρώτη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα, συνεχίστηκε η συμβατική αρχιτεκτονική του 19^{ου} αιώνα. Στην πορεία όμως, με την παραγωγή κάποιων κτιρίων, όπως π.χ. αυτό της Φόλκσμινε στο Βερολίνο το 1914, παρατηρείται ένας συγκερασμός των δραματουργικών αιτημάτων της εποχής και της βαγκνερικής σκηνής, και δίνονται γερές βάσεις για να αναπτυχθεί μια νέα γλώσσα. Στη συνέχεια κατά το μεσοπόλεμο, έχουμε μια εποχή τολμηρών αναζητήσεων του μοντερνισμού, και οι αρχιτέκτονες και οι θεωρητικοί του θεάτρου επικεντρώνονται στο σχεδιασμό κτιρίων- και όχι απαραίτητα στην υλοποίηση- δίνοντας έμφαση σε στοιχεία αντιρεαλιστικά, στοιχεία του λαϊκού θεάτρου, με το θέατρο σε συνεχή και διαδραστική συλλειτουργία με τα σκηνικά, τη δραματουργία και τους θεατές, ως ένα είδος θεατρικής μηχανής.

Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα της παραπάνω εξέλιξης, είναι το Grosses Schauspielhaus, που χτίστηκε το 1919. Ο πρωτοπόρος σκηνοθέτης Μαξ Ράινχαρτ είχε μια τολμηρή θεατρική σύλληψη, και σε συνεργασία με τον αρχιτέκτονα Χανς Πάιλτσιχ, μετέτρεψε ένα τσίρκο στο Βερολίνο σε μια αμφιθεατρική αίθουσα 3 - 5 χιλιάδων θέσεων με εξπρεσιονιστικό ύφος. Ο πρωτοπόρος σκηνοθέτης είχε και υλοποίησε το σοσιαλιστικό όραμά του για ένα θέατρο των μαζών, με σκηνή και ορχήστρα τεραστίων διαστάσεων. Το θέατρο αποτέλεσε μια αισιόδοξη υλοποιημένη πρόταση για τη μορφή και το περιεχόμενο μιας καινούριας αναζήτησης για το περιεχόμενο και τη μορφή του θεατρικού κτίσματος σε μια νέα δυναμική εποχή, αλλά δεν πέτυχε τον αρχικό στόχο του Ράινχαρτ.

Η βιομηχανική εποχή δεν άφησε ανεπηρέαστο το θέατρο. Στη Σοβιετική Ένωση έχουμε το βιομηχανικό θέατρο του Μέγερχολντ, όπου η λειτουργία της σκηνής επεκτεινόταν στο χώρο των θεατών. Στη Γερμανία με τη σχολή του Μπαουχάους, γίνονται ποικίλες προτάσεις να απελευθερωθεί η θεατρική λειτουργία από τις παραδοσιακές δεσμεύσεις του παρελθόντος, και με αυτές βοηθήθηκε κατά πολύ η σκηνοθεσία και σκηνογραφία του θεάτρου. Αυτό έγινε καταλύοντας συστηματικά κάθε δεδομένη σχέση μέσα στο θέατρο, προτείνοντας μια δυναμική απελευθέρωση του σκηνικού θεάματος. Ενδεικτική για την εποχή είναι η επιδραστικότερη θεωρία του Βάλτερ Γκρόπιους για το Totaltheater, που σχεδίασε για το σκηνοθέτη Έρβιν Πισκάτορ το 1927, όπου το θεατρικό κτίσμα είναι τόσο μεταβλητό που μπορεί να αλλάζει ακόμα και η χωρητικότητα των θεατών. Οι προτάσεις αυτές, είχαν μεγαλύτερο θεωρητικό ενδιαφέρον για τη σχέση του θεατή και της σκηνής.

Μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, λόγω της ευμάρειας της Ευρώπης, πολλοί από τους πειραματισμούς και τις θεωρίες του μεσοπολέμου εφαρμόστηκαν. Μετατρέπονται σε μικρά θέατρα πολλά κτίρια, ώστε να εξυπηρετηθεί η πειραματική δραματουργία της εποχής. Τα θέατρα αυτά διέθεταν πολλές σκηνικές δυνατότητες-μετακίνηση της πλατείας και της σκηνής, κατάργηση της σκηνής, θέατρα με αυξημένες τεχνολογικές δυνατότητες στο φωτισμό, τον ήχο και τα κινητά σημεία του σκηνικού κ.α. Επίσης έχουμε την εμφάνιση πολλών πολυμορφικών κτιρίων ικανών να στεγάσουν διάφορα θεάματα, και λειτούργησαν και σαν σκηνές για θεατρικές παραστάσεις. Στην περίοδο αυτή, έντονο είναι το γεγονός της ουσιαστικής αξιοποίησης στοιχείων από πολλές παλαιότερες εποχές, που προσέφεραν μια δυναμική εικόνα ανακύκλωσης των παλαιών θεατρικών στυλ, και έφεραν το θεατρικό οίκημα κοντά στις αναζητήσεις της σύγχρονης δραματουργίας, με τρόπους δημιουργικούς, λειτουργικούς, ευφάνταστους και συχνά ανατρεπτικούς, δίνοντας νέες εμπειρίες στο σύγχρονο κοινό.

Η μεταμοντέρνα εποχή, χαρακτηρίζεται από μια λιτότητα, η οποία κάνει την ανάπλαση των ιστορικών κτιρίων ένα από τα κυρίαρχα θέματα της θεατρικής αρχιτεκτονικής. Η ανάπλαση γίνεται σε παλιές θεατρικές αίθουσες ή ιστορικά μνημεία, τα οποία μετατρέπονται σε θέατρα. Τα περισσότερα είναι κοινά κτίρια-σπίτια, αποθήκες-ή κτίρια με ειδικές λειτουργίες- ένα εγκαταλελειμμένο εργοστάσιο, μια φυλακή, μια εκκλησία ή ακόμα και χώρους σε λειτουργία, όπως ένα αεροδρόμιο, ένα σταθμό λεωφορείων, την είσοδο ενός νοσοκομείου, κ.α.-τα οποία μπορούν να λειτουργήσουν ευκαιριακά ως χώροι στέγασης θεατρικών παραστάσεων. Παράδειγμα της παραγωγής τέτοιων θεατρικών χώρων, αποτελεί το

«Θέατρο του Ήλιου» της Α. Μουσκίν στο Παρίσι, που από το 1964 εγκαταστάθηκε στο εγκαταλελειμμένο μπαρουτάδικο στην περιοχή Vincennes. (Κακουδάκη Τ.-Απέργη Π., Θέατρο-Θεατρική Παιδεία, 2008: 24-26)

Η ποικιλία των θεατρικών σκηνών, που προαναφέραμε, δίδει ότι το θέατρο μπορεί να παιχτεί οπουδήποτε. Με τις κατάλληλες μετατροπές ή και όχι, ο οποιοσδήποτε χώρος μπορεί να χρησιμοποιηθεί για τη διεξαγωγή μιας παράστασης. Χώροι που δεν φανταζόμαστε, μπορούν να παίξουν πρωταγωνιστικό ρόλο σε μια παράσταση.

Σημαντική αποτελεί, και για το θέμα της δεδομένης εργασίας, αλλά και ειδικότερα για την εξέλιξη των θεατρικών κτισμάτων, η δήλωση του Πήτερ Μπρουκ στο βιβλίο του « The Empty space » :

« Μπορώ να πάρω οποιονδήποτε χώρο και να τον ονομάσω γυμνή σκηνή. Ένας άνθρωπος διασχίζει αυτό το κενό διάστημα, ενώ κάποιος άλλος τον παρακολουθεί. Αυτά είναι όλα κι όλα που χρειάζονται για να μπει σε λειτουργία μια θεατρική πράξη. »

Peter Brook



Φωτογραφία 1, Αρχαίο Θέατρο Διόνυσου, Αθήνα
Πηγή : www.perifereianews.com



Φωτογραφία 2, Teatro Olimpico, Vicenza, Ιταλία
Πηγή : www.dgiardina.wordpress.com



Φωτογραφία 3, Grosses Schauspielhaus, Βερολίνο, Γερμανία
Πηγή : www.hedgehogsvsfoxes.blogspot.gr



Φωτογραφία 4, Globe Theatre, Λονδίνο, Αγγλία
Πηγή : www.tripadvisor.com

1.3 Τα συστατικά του Θεάτρου και οι άλλες τέχνες στην υπηρεσία του

Είναι απαραίτητο να αναφέρουμε, σε αυτό το σημείο, τι χρειάζεται για να γίνει μια θεατρική παράσταση, δηλαδή ποια είναι τα απαραίτητα συστατικά που δεν μπορούν να λείπουν από αυτή, και ποιες άλλες τέχνες την πλαισιώνουν, σε δευτερεύοντα βαθμό. Αυτό κρίνεται απαραίτητο, ώστε να καταλάβουμε πώς μπορεί ένας χώρος που προϋπάρχει, να χρησιμοποιηθεί σαν χώρος για να ανέβει μια ολοκληρωμένη θεατρική παράσταση. Τι πρέπει, δηλαδή, οπωσδήποτε να έχουμε στη διάθεση μας, και τι μπορούμε να παραλείψουμε, προκειμένου να προσαρμοστεί μια παράσταση σε έναν χώρο ειδικά διαμορφωμένο.

1.3.1 Τα συστατικά του θεάτρου

« Τρία σανίδια, δύο πρόσωπα, ένα πάθος. »

Λόπε ντε Βέγκα

Αν αναλύσουμε μια θεατρική παράσταση στα συστατικά που την αποτελούν, θα πρέπει να συνυπολογίσουμε τη συμβολή πολλών τεχνών. Μερικά από αυτά τα συστατικά είναι θεμελιώδη, γιατί χωρίς αυτά δεν μπορούμε να κάνουμε θέατρο. Παρακάτω παραθέτουμε, αυτά που οι περισσότεροι μελετητές συμφωνούν ότι είναι τα βασικά συστατικά του θεάτρου.

Το θεατρικό έργο είναι ο βασικός πυρήνας για το μεγαλύτερο ποσοστό της παγκόσμιας δραματουργίας. Περιέχει και καθοδηγεί τη δράση των ηθοποιών, αναπτύσσει την ιστορία των προσώπων του έργου, υποβάλλει τον ρυθμό, την ατμόσφαιρα, τις εικόνες και την ερμηνεία του γραπτού λόγου. Στη *commedia dell' arte*, στο θέατρο σκιών και στο αυτοσχέδιο θέατρο, το κείμενο έχει περιορισμένη σημασία, ή απουσιάζει εντελώς. Και σε αυτές τις περιπτώσεις όμως, υπάρχει ένας σκελετός δράσης, ένας μύθος ήδη γνωστός και συμφωνημένος, από τους συντελεστές της παράστασης.

Το δεύτερο βασικό συστατικό είναι ο ηθοποιός, ο οποίος είναι η ψυχή της θεατρικής δράσης με την απεριόριστη, και γι' αυτό ασύλληπτη ποικιλία της.

« Δίχως αυτήν τη λέξη δε θα υπήρχε καμιά άλλη του βιβλίου τούτου, γιατί αποτελεί το πρωτοκύτταρο της θεατρικής τέχνης. »

Αλέξης Σολομος, Θεατρικό Λεξικό

Από τον ηθοποιό που αυτοσχεδιάζει, που εμφανίζεται πολύ νωρίτερα από το θεατρικό συγγραφέα, ως τον ερμηνευτή ηθοποιό, ενταγμένο μέσα σε μια ολοκληρωμένη παράσταση, ο υποκριτής, ο μίμος, ο θεατρίνος, ο ηθοποιός, ο μπουλουκτσής, ακόμα και ο σύγχρονος περφόρμερ και όποιος άλλος μπορεί να χαρακτηριστεί με διάφορες λέξεις ως ερμηνευτής μιας ιστορίας ενώπιον του κοινού, καλείται να υποδυθεί κάποιον άλλον, να ενσαρκώσει κάποιο δραματικό πρόσωπο, να μεταμορφωθεί. Στη διαδικασία αυτή της μεταμόρφωσης, ο ηθοποιός σχεδόν παύει να είναι ο εαυτός του, ενώ ταυτόχρονα είναι και κάποιος άλλος. Αυτή η διττή σχέση του ερμηνευτή με το ρόλο, ακόμα και αν παίζει «τον εαυτό του», κάνει την τέχνη της υποκριτικής ενδιαφέρουσα και πολύπλοκη. Η τέχνη της υποκριτικής άλλοτε έχει τοποθετηθεί στις υψηλότερες εκφάνσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας, και άλλοτε έχει συνδυαστεί με τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα της χυδαιότητας και της έλλειψης ηθικής. Έτσι, πολύ σημαντικό είναι το γεγονός, ότι η θέση του ηθοποιού σε μια κοινωνία είναι το μέτρο για το επίπεδο του πολιτισμού της και της αξίας του ανθρώπου μέσα σε αυτήν.

Τα εργαλεία του ηθοποιού είναι η τεχνική του, η φαντασία του, η διαίσθησή του, η χειραφέτησή του, που εξωτερικεύονται από το πρόσωπό του, το σώμα του, τη φωνή του και την προσωπικότητά του. Στον 20^ο αιώνα, έχουν αναπτυχθεί πολλές θεωρίες, για το πώς μπορεί ένας ηθοποιός να μεθοδεύσει την τεχνική του, για να μπορεί να αποδώσει τα ποικίλα συναισθήματα, νοήματα και τις ανθρώπινες καταστάσεις που ερμηνεύει. Η τέχνη της υποκριτικής, ωστόσο, παραμένει άφθαρτη.

« Το θέατρο είναι το παιχνίδι που δημιουργεί μέσα στο χώρο τη ζωή, χρησιμοποιώντας ως μέσο το ανθρώπινο Ον. »

Ζαν Λουί Μπαρρώ

Το επόμενο βασικό συστατικό που χρειάζεται μια θεατρική παράσταση για να πραγματοποιηθεί, είναι ο χώρος. Η θεατρική πράξη ολοκληρώνεται κατά κύριο λόγο μέσα σε συγκεκριμένο χώρο, εσωτερικό ή εξωτερικό. Ακόμα και όταν η παράσταση συμβαίνει εκτός του συγκεκριμένου κτιρίου, υπάρχει ένας προσδιορισμός του χώρου στον οποίο θα πραγματοποιηθεί η παράσταση, και του σημείου στο οποίο θα στέκονται οι θεατές.

Οι θεατρικοί χώροι κατατάσσονται σε 4 βασικές κατηγορίες :

A. Ως προς την ύπαρξη ή όχι της στέγης :

- ανοιχτά θέατρα (αρχαία ελληνικά και ρωμαϊκά)
- κλειστά (κυρίως μετά την Αναγέννηση).

B. Ως προς την οπτική σχέση του θεατή με την παράσταση :

- οι θεατές απέναντι από τη σκηνή (μετωπική σκηνή)
- οι θεατές σε σχήμα πετάλου ή Π (οι θεατές βλέπουν από τρεις μεριές)
- το αμφιθέατρο (οι θεατές σε ημικόκλιο)
- κυκλική διάταξη (οι θεατές περιβάλλουν από παντού την παράσταση)
- τυχαία (οι θεατές, διάσπαρτοι στο χώρο, βλέπουν μέρος της παράστασης από διαφορετικές και τυχαίες οπτικές γωνίες)

Γ. Ως προς τον αριθμό των θεατών :

- θέατρα για μεγάλα πλήθη (τα αρχαία θέατρα με αρκετές χιλιάδες θεατές π.χ. η Επίδαυρος έχει χωρητικότητα 12.000 θεατές)
- θέατρα μέσης χωρητικότητας (τα μεγάλα θέατρα της Ευρώπης και οι όπερες χωρητικότητας 1000 ως 1800 ατόμων)
- θέατρα μικρής χωρητικότητας (με 150 ως 500 θέσεις, συχνά φτιαγμένα σε χώρους που δε χτίστηκαν εξ αρχής για να στεγάσουν θέατρα)
- μικρά θέατρα (σε διάφορους χώρους, συχνά με πολυμορφική χρήση και ιδιαίτερες δυνατότητες) που στεγάζουν παραγωγές με περιορισμένες τεχνικές απαιτήσεις και πειραματικό περιεχόμενο, και συνήθως απευθύνονται σε λίγους θεατές.

Ένα άλλο βασικό συστατικό είναι ο σκηνοθέτης. Από τα αρχαία χρόνια, οι ποιητές ανέθεταν την προετοιμασία των έργων τους στους διδασκάλους ή χοροδιδασκάλους, και την περίοδο της Αναγέννησης, με τη δημιουργία επαγγελματικών θιάσων, ο θιασάρχης, συχνά συγγραφέας και ηθοποιός των παραστάσεων, αναλάμβανε τα χρέη της καθοδήγησης και της χωροταξίας των ηθοποιών, καθώς και των σκηνικών στοιχείων. Ανάμεσα σε αυτούς ήταν ο Σαίξπηρ, ο Μολιέρος, ο Γκαίτε, κ.α.

Η σκηνοθεσία εμφανίστηκε ως ξεχωριστή και εξειδικευμένη επαγγελματική και καλλιτεχνική ειδικότητα, κυρίως το 19^ο αιώνα. Δηλαδή, όταν παρουσιάστηκε η ανάγκη της πρακτικής εφαρμογής των θεωριών για το θέατρο, τη δραματουργία, την υποκριτική και τη σκηνική απόδοση ενός έργου στην παράσταση.

Σε αυτό το γεγονός, συνέβαλαν διάφορα στοιχεία της συγκεκριμένης εποχής. Πρώτα απ'όλα, η βελτίωση των τεχνολογικών μέσων των θεάτρων-αρχιτεκτονικών και σκηνικών-που επέτρεψαν να δημιουργηθούν πιο περίπλοκες συνθέσεις. Μετά, η αλλαγή της δραματουργίας και της σχέσης της παράστασης με το κοινό, γέννησε την ανάγκη ύπαρξης σκηνοθεσίας, αφού τα ρεαλιστικά και νατουραλιστικά έργα της εποχής απαιτούσαν μια πιο συγκεκριμένη καθοδήγηση, για να εκφράσουν τα νοήματα και την αισθητική απόδοση των νέων απαιτητικών καλλιτεχνικών θιάσων. Επιπλέον, όλες οι τέχνες, και μαζί και το θέατρο, παύουν να ακολουθούν

την παράδοση και την παγιωμένη αισθητική. Γίνονται έρευνες και απόπειρες, ώστε ο ρόλος του καλλιτέχνη να γίνει πιο συγκεκριμένος και σαφής.

Έτσι, ο σκηνοθέτης δεν ασχολείται μόνο με τα τεχνικά προβλήματα της παράστασης, δηλαδή πότε θα μπει ή θα βγει από τη σκηνή ο ηθοποιός, τη ροή του διαλογου, την αλλαγή και τη χωροταξία κάθε σκηνής. Επιτελεί πια, τη συνειδητή ερμηνευτική παρέμβαση ενός δημιουργού, όπου η οπτική του για το έργο, είναι η «σφραγίδα» της παράστασης. Τον 20^ο αιώνα - αιώνα της σκηνοθεσίας-η σκηνοθεσία αναδεικνύεται ως κυρίαρχο στοιχείο της θεατρικής δημιουργίας. Ο συγγραφέας γράφει το έργο, και ο σκηνοθέτης «γράφει» την παράσταση.

« Στο σύγχρονο θέατρο, δεν αρκεί πλέον η παρουσία ενός λαμπερού πρωταγωνιστή για να έχουμε μια ενδιαφέρουσα παράσταση. Το ζητούμενο είναι η σωστή εκμετάλλευση όλων των δυνατοτήτων του θεατρικού κόσμου και η σωστή δοδολογία τους. »

Χαρά Μπακονικόλα

Η σκηνοθεσία αφορά το σύνολο των μέσων (έμφυχων και άφυχων), της σκηνικής ερμηνείας ενός δραματικού έργου σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο, και λειτουργεί βασικά σε επίπεδο:

- τεχνικό : λύση των τεχνικών θεμάτων του ανεβάσματος μιας παράστασης
- παιδαγωγικό : καθοδήγηση των ηθοποιών σε επίπεδο γλώσσας, τονισμών άρθρωσης, διατύπωσης των νοημάτων και των συναισθημάτων του λόγου
- αισθητικό : η σύλληψη και η υλοποίησης της γενικής αισθητικής γραμμής που διέπει την παράσταση
- ιδεολογικό : ο καθορισμός των « μηνυμάτων » που εκπέμπει η παράσταση συνολικά, και η συνολική αντίληψη για τον τρόπο προσέγγισης ενός έργου.

1.3.2 Οι άλλες τέχνες στην υπηρεσία του θεάτρου

Για να γίνει μια θεατρική παράσταση, χρησιμοποιούνται και κάποιες άλλες τέχνες. Η συμμετοχή αυτών λειτουργεί κάτω από το πρίσμα της θεατρικής δημιουργίας, και χρησιμοποιούνται όσο και όπως κρίνεται σκόπιμο, για να επιτευχθεί το επιθυμητό αισθητικό αποτέλεσμα. Έχουμε, λοιπόν, κάποιες τέχνες που παραδοσιακά συνδέονται με το θέατρο, και αποτελούν βασικά συστατικά του.

Μία από αυτές είναι η τέχνη της σκηνογραφίας. Περιλαμβάνει όλο τον ορατό σκηνικό εξοπλισμό που πρόκειται να δεχτεί και να πλαισιώσει τη σκηνική δράση, με στόχο να την αναδείξει και να τη συμπληρώσει με

συνέπεια, την οργάνωση του κόσμου της σκηνής και τη δημιουργία ενός φανταστικού χώρου μέσα στον οποίο εκτυλίσσεται το έργο.

Ο σκηνογράφος, όντας αθέατος κατά τη διάρκεια της παράστασης, τοποθετεί τη δράση του έργου σε τόπο, χώρο και χρόνο συγκεκριμένο, ακόμα και όταν είναι δοσμένος αφαιρετικά, δημιουργεί μια γενικότερη ατμόσφαιρα της παράστασης, και οργανώνει το χώρο, ώστε να ευνοεί την κίνηση των ηθοποιών.

« Η συνεισφορά της σκηνογραφίας στο θέατρο, είναι η απόδοση της δράσης και των νοημάτων του έργου στην εικαστική γλώσσα. »

Ελένη Βακαλό, Η εικαστική λειτουργία του σκηνικού

Μια άλλη τέχνη που συνδέεται με την παράσταση από τα πολύ πρώιμα στάδια του θεάτρου-ήδη από την προϊστορία του- είναι η ενδυματολογία. Αυτό έγινε, γιατί το να αλλάζει ο ηθοποιός εμφάνιση και να γίνεται για το κοινό που το παρατηρεί ένας «άλλος», σηματοδοτείται βασικά από τα εμφανή στοιχεία της εξωτερικής εμφάνισης. Την ενδυματολογία αποτελούν όλα τα αντικείμενα που είναι κομμάτι της εξωτερικής εμφάνισης: ρούχα, παπούτσια, μάσκες, προσωπεία, περούκες, μακιγιάζ, αξεσουάρ, κοσμήματα, ακόμα και ότι μπορεί να κουβαλάει μαζί του ένας άνθρωπος για λόγους χρηστικούς, λειτουργικούς, διακοσμητικούς-από το σκήπτρο ή το δόρυ, μέχρι το καλάθι με τα φρούτα. Η τέχνη αυτή βοηθά το θεατή να ταυτίσει ένα ηθοποιό στη σκηνή με ένα ρόλο, μια εποχή, μια διάθεση, και συνδέεται με μια από τις βασικές συνθήκες του θεάτρου: αυτή της επικοινωνίας του ηθοποιού με το κοινό.

Η τέχνη του χορού με την έννοια της κινησιολογίας ή της συντονισμένης κίνησης, συνδέεται απόλυτα με το δραματικό κείμενο ή τη δράση της παράστασης, σε ορισμένα είδη θεάτρου όπως η όπερα, το μιούζικαλ, το αρχαίο δράμα κ.α. Από το 19^ο αιώνα και μετά, η τέχνη του χορού ανανεώνεται σημαντικά και αποκτά έναν πιο ελεύθερο κώδικα από το κλασικό μπαλέτο, ο χορός μέσα στο θέατρο επαναπροσδιορίζεται και λειτουργεί συμπληρωματικά στη θεατρική δράση, για να φωτίσει τόσο το μύθο όσο και τα πρόσωπα του έργου. Ο χορός μέσα στο θέατρο βοηθά το κοινό να απομακρυνθεί από οποιαδήποτε αίσθηση ομοιότητας της τέχνης του θεάτρου με την καθημερινή, ρεαλιστική μας ζωή, κι επιπλέον φορτίζει τα βήματα, τις κινήσεις και τα σχήματα, με ιδέες και αισθήματα, ώστε οι θεατές να συγκινούνται, όπως με ένα ποίημα ή με έναν πίνακα.

Η μουσική είναι ένα σπουδαίο εργαλείο για το θέατρο. Πιο πολύ από όλες τις τέχνες ανακαλεί στον ακροατή της το συναίσθημα, και είναι φορέας αισθητικών, συγκινησιακών, πνευματικών αλλά και πολιτικών μηνυμάτων. Μπορεί να εμπειρέχεται στη δομή του έργου- όπερα, μουσικά μέρη της αρχαίας τραγωδίας, κυρίως στα χορικά- ή να συμπληρώνει την παράσταση

με πρωτότυπες μουσικές συνθέσεις ή επιλογή μουσικής-σκηνική μουσική. Η μουσική βοηθά το θεατή να κατανοήσει την ανθρώπινη συμπεριφορά, όπως αυτή του παρουσιάζεται μέσα από τη θεατρική παράσταση.

Μία άλλη τέχνη που έχει καθιερωθεί να χρησιμοποιείται στο θέατρο, είναι ο φωτισμός. Καθιερώθηκε να χρησιμοποιείται για να φωτίζεται η σκηνή, αφού μετά την Αναγέννηση οι παραστάσεις δίνονταν πια το βράδυ σε κλειστές αίθουσες, σε αντίθεση με την αρχαιότητα όπου δίνονταν στη διάρκεια της ημέρας με φυσικό φως, στην ανοιχτή σκηνή των αρχαίων θεάτρων. Έτσι, ο φωτισμός γίνεται απαραίτητος, για λόγους πρακτικούς, και από την πλευρά της σκηνής, και από αυτή των θεατών.

Εκτός όμως από τους απαραίτητους λειτουργικούς λόγους, καθιερώθηκε να χρησιμοποιείται και για λόγους καλλιτεχνικούς, ώστε να προσδώσει στο σκηνικό χώρο, πρόσθετες ιδιότητες και ατμόσφαιρες. Με την ανακάλυψη του ηλεκτρισμού τον 20^ο αιώνα, λειτούργησε ως ένα στοιχείο σκηνογραφίας και δραματουργίας, αφού με τη δυνατότητα του φωτός να αλλάζει ένταση, χρώμα, διάδοση και κίνηση έδωσε και τη δυνατότητα σε μια παράσταση να σηματοδοτείται διαφορετικά η σκηνογραφία και η υποκριτική της παράστασης. Με το φως μπορούμε να αποδώσουμε με σαφήνεια τον τόπο της σκηνικής δράσης, την εποχή, καταστάσεις-μια πυρκαγιά, μια μάχη, κ.α.-ρόλους, ατμόσφαιρες, αλλά και ιδέες-π.χ.σκοτάδι σημείο του κακού, του μυστηρίου.

Συμπληρωματικά χρησιμοποιούνται και κάποιες νέες τεχνολογίες, κατά τη διάρκεια μιας παράστασης:προβολή διαφανειών και σλάιντς, η χρήση κινηματογράφου, βίντεο προβολής και βίντεο αρτ, και τα πολυμέσα.

(Κακουδάκη Τ.-Απέργη Π., Θέατρο-Θεατρική Παιδεία, 2008:4-12)

2. GENTRIFICATION

Πριν προχωρήσουμε σε περιπτώσεις επανάχρησης χώρων, είναι σημαντικό να ασχοληθούμε με το θέμα του gentrification. Αυτό κρίνεται απαραίτητο, γιατί οι περισσότερες περιπτώσεις τοποθετούνται σε περιοχές υποβαθμισμένες, όπου οι αλλαγές που επιφέρονται μέσω της επανάχρησης, είναι μεγάλες και χρήζουν μελέτης. Οι αλλαγές αυτές καταλήγουν να επηρεάζουν την ευρύτερη περιοχή, με πολλές κοινωνικές και οικονομικές επιρροές, γεγονός που κάνει δημόσιους και ιδιωτικούς φορείς να ασχοληθούν με αυτή μέσω μιας ανάπλασης.

Από την άλλη πολλές φορές συμβαίνει και το αντίστροφο, δηλαδή η επανάχρηση ενός χώρου, να γίνεται στα πλαίσια του εξευγενισμού (gentrification) μιας περιοχής. Και στις δύο περιπτώσεις, ο χώρος που επαναχρησιμοποιείται, επηρεάζεται από τις αλλαγές που συμβαίνουν γύρω του σε μεγάλο βαθμό, γι' αυτό και κρίνεται απαραίτητο να επεκταθούμε στο θέμα του gentrification-εξευγενισμού.

2.1 Ορισμός Gentrification – Εξευγενισμού

Ο όρος εξευγενισμός είναι η ελληνική απόδοση του όρου gentrification, και είναι η διαδικασία, κατά την οποία οι φτωχές εργατικές συνοικίες στο κέντρο της πόλης αναμορφώνονται μέσω της δράσης του κτηματικού κεφαλαίου, των μεσοαστών αγοραστών και ενοικιαστών ακινήτων και των ιδιοκτητών γης και κατοικιών. Η διαδικασία συνοδεύεται από την αλλαγή της κοινωνικής σύνθεσης των περιοχών αυτών και όπως επισημαίνει ο P. Marcuse «η απομάκρυνση-dislocation-συγκεκριμένων κοινωνικών ομάδων είναι στόχος του εξευγενισμού, όχι μια παρενέργεια». Ανώδυνες περιγραφές του φαινομένου περιλαμβάνουν τους όρους «ανακύκλωση της γειτονιάς», «αναβάθμιση», «αναγέννηση».

(<http://courses.arch.ntua.gr/fsr/124829/gentrification.pdf>)

Ο όρος gentrification ή αστικό gentrification, επινοήθηκε από τον επιφανή κοινωνιολόγο Ruth Glass, στο Λονδίνο το 1964. Η περιγραφή που δίνει είναι η εξής : « Το ένα μετά το άλλο, πολλά από τα εργατικά τετράγωνα του Λονδίνου είχαν δεχθεί την επιδρομή των μεσαίων τάξεων – ανώτερων και κατώτερων. Παλιοί ταπεινοί στάβλοι και αγροικίες – δύο δωμάτια πάνω και δύο δωμάτια κάτω – έχουν εξαγοραστεί από εταιρείες μετά τη λήξη των μισθώσεών τους και έχουν γίνει κομψές ακριβές κατοικίες. Μεγαλύτερα

βικτωριανά σπίτια, υποβαθμισμένα σε μια προηγούμενη ή πρόσφατη περίοδο – που είχαν χρησιμοποιηθεί ως οικοτροφεία ή καταλαμβάνονταν με άλλο τρόπο από πολλούς – έχουν αναβαθμιστεί άλλη μια φορά ξανά. Από τη στιγμή που αυτή η διαδικασία του « εξευγενισμού » ξεκινά σε μια περιοχή, συνεχίζει γρήγορα μέχρις ότου όλοι ή οι περισσότεροι των αρχικών κατόχων από την εργατική τάξη εκτοπιστούν και αλλάξει οι συνολικός κοινωνικός χαρακτήρας της περιοχής».

http://courses.arch.ntua.gr/el/kateyuynsh_a_sxediasmos_kai_bivsimh_anatyjh_sthn_polh_kai_thn_perifereia_ths_spyodastikes_ergasies/2008-2009/to_fainomeno_toy_gentrification_kai_o_koinvnikos_xaraktiras_sto_gk_azi_.html)

2.2 Αιτίες και αποτελέσματα εξευγενισμού

Το φαινόμενο του εξευγενισμού είναι αποτέλεσμα τόσο οικονομικών παραγόντων που σχετίζονται με τον καπιταλιστικό τρόπο παραγωγής όσο και πολιτισμικών παραγόντων που σχετίζονται, με ατομικές επιλογές και προτιμήσεις. Όσον αφορά τους τελευταίους, οι οποίοι συμβάλλουν στη δημιουργία του φαινομένου, μπορούμε να διακρίνουμε: την εμφάνιση μιας νέας μεσαίας τάξης, τη δράση διακριτών ομάδων, την ανάπτυξη του διεθνούς ανταγωνισμού των πόλεων και της τουριστικής βιομηχανίας και τις επιπτώσεις της κυριαρχίας του καταναλωτισμού στην οργάνωση του χώρου.

Τις τελευταίες δεκαετίες έχουμε την εμφάνιση νέων μεσαίων στρωμάτων, τα οποία ακολουθούν έναν καινούριο τρόπο ζωής. Οι νεαρότερες ομάδες της μεσαίας τάξης, κυρίως, προσελκύονται από το αστικό περιβάλλον και κυρίως τις παρηκμασμένες περιοχές της πόλης, οι οποίες μπορεί να μη προσφέρουν καλύτερη ποιότητα ζωής με αντικειμενικούς όρους, όμως παρουσιάζουν άλλα πλεονεκτήματα σε σχέση με τα προάστια, όπως ανοχή στη διαφορετικότητα μέσω της ανωνυμίας που επικρατεί, πολυμορφία, έντονη ζωή, ή εύκολη πρόσβαση στους χώρους εργασίας και σε άλλες λειτουργίες που είναι συγκεντρωμένες στο κέντρο της πόλης. Αυτή η νέα μεσαία τάξη είναι που στελεχώνει τις τάξεις των εξευγενιστών.

Από τη δεκαετία του '70 είχε ξεκινήσει να αλλάζει το πρότυπο ζωής για τη μεσαία αστική τάξη : από το «προαστιακό» όραμα μιας ήσυχης ζωής σε μονοκατοικία στα προάστια με ένα σταθερό γάμο και πολλά παιδιά σε ένα «αστικό» όραμα μιας ζωής σε ένα διαμέρισμα μιας κεντρικής πολυώροφης πολυκατοικίας με πιο ασταθείς σχέσεις και ολιγομελείς οικογένειες. Τις κεντρικές περιοχές των πόλεων καταλάμβαναν μέχρι πρόσφατα η εργατική

τάξη και μειονεκτικές ομάδες, από τη περίοδο της μεταπολεμικής προαστικοποίησης. Η επιστροφή της αστικής μεσαίας τάξης στις περιοχές αυτές, δίνει νέα αξία στην αστική γη του κέντρου, η οποία μέσω της διαδικασίας του εξευγενισμού, μπορεί πλέον να καρπωθεί από το κτηματικό κεφάλαιο.

Οι διακριτές κοινωνικές ομάδες με ιδιαίτερα ενδιαφέροντα και προτιμήσεις, τείνουν να συγκεντρώνονται σε συγκεκριμένες περιοχές της πόλης. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι οι περιπτώσεις των καλλιτεχνών ή των ομοφυλόφιλων. Οι καλλιτέχνες τείνουν να διαχωρίζονται από τη μεσαία τάξη και περιφρονούν τις κοινωνικές της συμβάσεις. Θέλουν να ακολουθούν ένα μποέμ τρόπο ζωής, προτιμώντας συνοικίες εργατικές ή πρώην βιομηχανικές, στο κέντρο, με εθνολογική συνύπαρξη. Το ίδιο παρατηρείται ότι κάνουν και οι αρχιτέκτονες, οι οποίοι λόγω της μεγαλύτερης οικειότητας που έχουν αναπτύξει με τον αστικό χώρο αποφασίζουν πιο εύκολα να εγκατασταθούν σε κεντρικές υποβαθμισμένες περιοχές.

Η μετακίνηση αυτή δημιουργεί πολιτιστική δραστηριότητα, αφού οι καλλιτέχνες δραστηριοποιούνται στην περιοχή με εκθέσεις, δρώμενα ή και μόνο με την ύπαρξη του εργαστηρίου τους. Επομένως η μετακίνηση δημιουργεί και κεφάλαιο. Η πολιτισμική αξία που αποκτά η περιοχή προσελκύει στη συνέχεια, το ενδιαφέρον της μεσαίας και ανώτερης τάξης. Οι Ley και Bridge πολύ εύστοχα σχολιάζουν ότι πολλές φορές το πολιτισμικό κεφάλαιο εμπορευματοποιείται, με αποτέλεσμα η περιοχή να αποκτά και μεγάλη οικονομική αξία. Αυτό προκαλεί το ενδιαφέρον του κτηματικού κεφαλαίου, το οποίο διακρίνοντας δυνατότητες κέρδους, επενδύει στην περιοχή, με φυσικό επακόλουθο την άνοδο των τιμών των ενοικίων σε υψηλά επίπεδα, εκτοπίζοντας τα ασθενέστερα κοινωνικά στρώματα. Έτσι όμως, εκτοπίζονται και οι πρώιμοι εξευγενιστές, οι καλλιτέχνες, αφού δεν μπορούν να ανταπεξέλθουν στα υψηλά ενοίκια.

Ο Harvey παρατηρεί μια γενικευμένη εμπορευματοποίηση της αισθητικής, η οποία συνοδεύεται και από μια αντίστοιχη αισθητικοποίηση του εμπορεύματος. Αυτό το δίπολο προκαλεί την επέκταση του καταναλωτισμού και την αύξηση της κοινωνικής του αποδοχής, όσο και τη μετατροπή του πολιτισμού-με έμφαση στην αναψυχή και στη ψυχαγωγία- σε εμπόρευμα, πράγμα το οποίο συνεπάγεται την ανάπτυξη μιας πολιτιστικής βιομηχανίας.

Η εμπορευματοποίηση του πολιτισμού και κατ' επέκτασιν της πόλης ενθαρρύνει τον ανταγωνισμό μεταξύ των πόλεων διεθνώς, οι οποίες δημιουργούν κεφαλοποιήσιμους πολιτισμικούς πόρους υψηλής συμβολικής αξίας. Έτσι η κάθε πόλη, δημιουργεί ένα τουριστικό προφίλ με την ανάδειξη

ορισμένων στοιχείων του αστικού περιβάλλοντος σε σύμβολα, και στη συνέχεια τα «σύμβολα» καταναλώνονται μέσα από την κατανάλωση αγαθών. Ο διεθνής ανταγωνισμός σχετίζεται άμεσα με την ανάπτυξη του τουρισμού και της αντίστοιχης τουριστικής βιομηχανίας στην πόλη.

Ο David Ley παρατηρεί ότι στις μετα-βιομηχανικές πόλεις, η απασχόληση στις υπηρεσίες υπερτερεί σημαντικά αυτής της παραγωγής, κι έτσι οδηγούμαστε σε μια έμφαση στην κατανάλωση και τη ψυχαγωγία, και όχι στην παραγωγή. Οι καταναλωτικές αξίες είναι αυτές που καθορίζουν τις χρήσεις της αστικής γης του κέντρου, η οποία πλέον αντιμετωπίζεται σαν καταναλωτικό αγαθό.

Ο εξευγενισμός μπορεί να θεωρηθεί σαν μια συνέπεια αυτής της έμφασης στην κατανάλωση, καθώς αντιπροσωπεύει τη χωρική έκφραση της τάσης αυτής στον χώρο της πόλης.

Εκτός από τους παράγοντες πολιτιστικού χαρακτήρα που συνδέονται με την εμφάνιση του εξευγενισμού, παρατηρούμε και παράγοντες οικονομικού χαρακτήρα. Η αύξηση του κόστους κατασκευής μιας νέας κατοικίας στα προάστια, η μεγάλη απόσταση των νέων προαστίων από το κέντρο και η αύξηση του κόστους των μετακινήσεων καθιστούν την κατοίκηση των κεντρικών περιοχών πιο βιώσιμη οικονομικά. Παράλληλα οι νέοι της μεσαίας τάξης, προτιμούν τις κεντρικές και υποβαθμισμένες περιοχές γιατί δεν έχουν οικονομική ευχέρεια, και οι τιμές αυτών των περιοχών είναι πιο προσιτές.

Η συσσώρευση κεφαλαίου στα ανώτερα οικονομικά στρώματα δημιουργεί ανάγκες επανεπένδυσης, η οποία πολλές φορές εκφράζεται με τη μορφή επένδυσης στη γη και στο κτισμένο περιβάλλον και βρίσκει πρόσφορο έδαφος σε υποβαθμισμένες κεντρικές περιοχές των πόλεων. Οι οικονομικές προϋποθέσεις για να επενδύσει σε μια περιοχή το κτηματικό κεφάλαιο δημιουργούνται από την ύπαρξη σε αυτή χάσματος ενοικίου.

Το χάσμα ενοικίου ορίζεται από τον Smith, ως η διαφορά μεταξύ της δυνητικής γαιοπροσόδου, που μπορεί να αποκομισθεί κάτω από τη βέλτιστη και εντατικότερη χρήση της γης, και της πραγματικής γαιοπροσόδου υπό την τωρινή χρήση της γης. Για να ξεκινήσει η διαδικασία του εξευγενισμού, θα πρέπει το χάσμα ενοικίων να είναι μεγάλο, ώστε να μπορεί ο developer να βγάλει κέρδος από την επένδυσή του. Στη συνέχεια επιχειρείται η ανάπτυξη της περιοχής είτε από επενδύσεις ιδιωτικών φορέων, είτε από τις δημόσιες επενδύσεις της κρατικής παρέμβασης. Οι ιδιωτικές επενδύσεις αφορούν την ανέγερση κτιρίων υπερτοπικών, πολιτιστικών ή εμπορικών χρήσεων ή πολυώροφων κτιρίων γραφείων, ενώ οι κρατικές επενδύσεις τη διευκόλυνση των μετακινήσεων που παρέχει η γειτνίαση με κάποιο δίκτυο μέσων μαζικής μεταφοράς, μετρό ή τραμ, ή στη βελτίωση των υποδομών

της περιοχής. Όπως παρατηρεί ο Lamarche το σύνολο των δημόσιων παρεμβάσεων στην πόλη ως σκοπό έχει να προετοιμάζει το έδαφος για την ενεργοποίηση του ιδιωτικού κτηματικού κεφαλαίου. Με αυτό τον τρόπο αυξάνεται η δυνητική γαιοπρόσδοος, οπότε μεγαλώνει ακόμη περισσότερο το χάσμα ενοικίων. Παράλληλα γίνεται και η αξιοποίηση της γης που είχε αγοραστεί από το κτηματικό κεφάλαιο, το οποίο καρπώνεται πλέον το μέγιστο κέρδος από το χάσμα ενοικίων, αφού είχε αγοράσει τη γη στη χαμηλότερή της αξία και την εκμεταλλεύεται στην υψηλότερη.

Οι περισσότεροι από τους παράγοντες που αναφέραμε, εμπριέχουν το δικαίωμα της επιλογής, τόσο πολιτισμικού όσο και καταναλωτικού προφίλ, τα οποία εγγράφονται μέσα σε ορισμένα πλαίσια ανάλογα με τους εκάστοτε κοινωνικούς και οικονομικούς περιορισμούς. Άρα συμπεραίνουμε ότι ο εξευγενισμός εξαρτάται από τη μεταβολή αυτής της σχέσης περιορισμών και προτιμήσεων. Μια μεταβολή των καταναλωτικών και πολιτισμικών προτιμήσεων δεν είναι πάντα αυθόρμητη, αλλά επηρεάζεται από εξωτερικούς παράγοντες, όπως τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης και τα διάφορα πρότυπα ζωής (lifestyle), με αποτέλεσμα να είναι σε κάποιο βαθμό καθοδηγούμενη.

Ο Smith παρατηρεί ότι η « κυριαρχία του καταναλωτή » και τα ατομικά πρότυπα κατανάλωσης είναι ανεπαρκή από μόνα τους για να χαρακτηρίσουν το φαινόμενο. Η αναβίωση του κέντρου της πόλης έχει σηματοδοτηθεί περισσότερο από οικονομικές, παρά από πολιτισμικές τάσεις. Άλλωστε οι περισσότεροι πολιτισμικοί παράγοντες που συμβάλλουν στην ανάπτυξη του εξευγενισμού έχουν οικονομικές προεκτάσεις. Στην απόφαση της επιστροφής στην πόλη, καταλυτικό ρόλο έχει η οικονομική απόδοση μιας επένδυσης στην αγορά στέγης, οπότε μπορούμε να διακρίνουμε περιοχές της πόλης που είναι πιο προσοδοφόρες από άλλες, και άρα πιο κατάλληλες για να εξευγενιστούν.

(<http://courses.arch.ntua.gr/fsr/124829/gentrification.pdf>)

2.3 Αστικός επικοισμός και κοινωνικές αναδιατάξεις

Συνέπεια της υποβάθμισης είναι η αποχώρηση των μεσαίων στρωμάτων από την περιοχή. Η εγκατάσταση μεταναστών και ομάδων που βρίσκονται χαμηλότερα στην κοινωνική ιεραρχία, εντείνει αυτή την αποχώρηση, καθώς ενεργοποιεί συντηρητικά αντανάκλαστικά των μεσοαστικών στρωμάτων. Ο εξευγενισμός που ακολούθησε τις διαδικασίες αποβιομηχάνισης, πήρε πολύ μεγάλες διαστάσεις και οι επεμβάσεις εξωραϊσμού συντελέστηκαν ταχύρρυθμα. Έτσι, τα τμήματα αυτά της πόλης τα οποία καταλαμβάνονταν

από τις ευάλωτες κοινωνικές ομάδες-φτωχοί, άστεγοι, εξαρτημένοι, μετανάστες- ανακαταλαμβάνονται από τις νεοφιλελεύθερες διοικήσεις, τους επενδυτές, τους νέους επιχειρηματίες, και τα εύπορα κοινωνικά στρώματα που απαιτούν μια σύγχρονη εκκαθάριση της πόλης από τους θύλακες των απόκληρων, στους οποίους αποδίδονται όλα τα κοινωνικά προβλήματα:κίνδυνοι για τη δημόσια υγεία, πορνεία, ανηθικότητα, παραβατικότητα, εγκληματικότητα.

Οι εξευγενιστές επενδύουν στη γη με σκοπό το κέρδος και οι μαζικές αυτές ανακαινίσεις, κατασκευές και αλλαγές χρήσεων αλλοιώνουν την προηγούμενη κοινωνική σύνθεση του πληθυσμού αφού λόγω της ανόδου των τιμών των ενοικίων, εκδιώχνονται τα χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα. Έχουμε, λοιπόν, μια κοινωνική μεταβολή η οποία συνδέεται με τον εκτοπισμό της εργατικής τάξης από την περιοχή. Σημαντικό είναι το γεγονός ότι, οι παλιοί κάτοικοι που απωθούνται με τους μηχανισμούς της αγοράς ή με κρατικές παρεμβάσεις, αντιδρούν στα σχέδια αναπλάσεων, καταλαμβάνουν τους χώρους που τους ανήκουν και, εφ' όσον δεν υποχωρήσουν εκδιώχνονται με μεθόδους καταστολής.

Ο κοινωνικός εκτοπισμός επηρεάζει και τη ψυχολογία των εκδιωχθέντων, λόγω της απώλειας στέγης και της εξαναγκασμένης αλλαγής αστικού και κοινωνικού περιβάλλοντος. Επιπλέον, ασκεί επιρροή και στη φυσιογνωμία των περιοχών αυτών, καθώς οι νέοι κάτοικοι έχοντας υψηλότερη θέση στην κοινωνική ιεραρχία, έχουν και μεγαλύτερη πρόσβαση στους μηχανισμούς λήψης αποφάσεων, με αποτέλεσμα να επιβάλλουν τις θέσεις τους, οι οποίες είναι περισσότερο εναρμονισμένες με τις απόψεις των τοπικών αρχών. Έτσι σταδιακά, κάμπτονται οι συλλογικές αντιδράσεις της περιοχής πάνω σε κοινωνικά ζητήματα και εφαρμόζονται πολιτικές μηδενικής ανοχής σε φαινόμενα, όπως είναι η επαιτεία, οι πλανόδιοι μικροπωλητές, οι χρήστες ή ακόμα και οι καταλήψεις στέγης ή οποιεσδήποτε εστίες αμφισβήτησης του κυρίαρχου ιδεολογικού και πολιτικού ρεύματος. Παράλληλα οι διεκδικήσεις των κατοίκων που αφορούν την αξιοπρεπή διαβίωση του συνόλου, υποκαθίστανται από διεκδικήσεις που αφορούν κυρίως την αισθητική αναβάθμιση της περιοχής.

Συνοψίζοντας, η περιοχή υφίσταται δημογραφικές αλλαγές, συμπεριλαμβανομένης της αύξησης του μέσου εισοδήματος και μείωση του μεγέθους του νοικοκυριού. Περισσότερα νοικοκυριά με υψηλότερα εισοδήματα οδηγούν σε αύξηση των τιμών των ακινήτων που συνδέεται με το υψηλότερο ενοίκιο, καθώς και την αύξηση των αντικειμενικών αξιών. Οι αλλαγές αυτές συχνά έχουν ως αποτέλεσμα τη μετατροπή του χαρακτήρα της γειτονιάς και του πολιτισμικού περιβάλλοντος. Οι προσπάθειες αυτές έχουν συνδεθεί με τη μείωση της τοπικής εγκληματικότητας.

Επιπτώσεις όμως παρατηρούνται και στις χρήσεις γης: μικρής κλίμακας εμπορικές και βιοτεχνικές χρήσεις που παραδοσιακά επιβίωναν σε κεντρικές γειτονιές της πόλης εκτοπίζονται και σταδιακά αντικαθίστανται από μεγαλύτερης κλίμακας εμπορικές ή πολιτιστικές χρήσεις, και άλλες μικρότερες που λειτουργούν συνήθως συμπληρωματικά σε αυτές και ανταποκρίνονται στις «απαιτήσεις» των νέων κατοίκων. Αυτό το φαινόμενο συμβάλλει ιδιαίτερα στην αλλαγή της φυσιογνωμίας της περιοχής, στερώντας της την πολυμορφία και τη ζωντάνια που χαρακτηρίζουν συνήθως τις γειτονιές του κέντρου.

Το μεγαλύτερο όφελος από τη διαδικασία του εξευγενισμού, το αποκομίζει το κτηματικό κεφάλαιο, και παράλληλα με αυτό επωφελούνται και άλλες μορφές κεφαλαίου, αφού η οργάνωση του χώρου από το κτηματικό κεφάλαιο επιτρέπει τη συσχέτιση διαφορετικών χρήσεων, που έχει ως αποτέλεσμα την αύξηση της αποδοτικότητάς τους. Όφελος από αυτή τη διαδικασία αποκομίζει και η μεσαία τάξη, η οποία με την εγκατάστασή της στις εξευγενισμένες περιοχές εκπληρώνει τις πολιτισμικές της επιδιώξεις.

Πολλοί μελετητές διακρίνουν και θετικές επιπτώσεις στο φαινόμενο του εξευγενισμού. Με την επένδυση του κατασκευαστικού κεφαλαίου στην περιοχή υποστηρίζεται ότι επιχειρείται η διατήρηση και η αναβάθμιση του κτιριακού αποθέματος της περιοχής, βελτιώνοντας έτσι την εικόνα της πόλης και διατηρώντας την αρχιτεκτονική της κληρονομιά. Σε ορισμένες περιπτώσεις ανάπλασης, έχει επιτευχθεί αυτός ο στόχος, όπως π.χ. στην περίπτωση της Πλάκας με την ενοποίηση αρχαιολογικών χώρων. Ωστόσο αν δεχθούμε ότι το αρχιτεκτονικό έργο είναι άμεσα συνδεδεμένο με τη ζωή που αναπτύσσεται μέσα και έξω από αυτό, η διατήρηση που προβάλλεται, μόνο εικονική είναι. Αφού η πλειονότητα των χρήσεων αλλάζει, αλλάζουν και τα κτίρια που τις φιλοξενούν, άσχετα αν τα κέλυφη που τις φιλοξενούν παραμένουν τα ίδια ή ανακαινισμένα.

Επίσης, ένα από τα θετικά του εξευγενισμού, προβάλλεται να είναι η ανάμειξη των κοινωνικών στρωμάτων, με ταυτόχρονη μείωση του κοινωνικού διαχωρισμού, με στόχο την κοινωνική συνοχή. Όπως, όμως αναφέραμε πριν, τα ασθενέστερα στρώματα αντικαθίστανται από χαμηλότερα ή υψηλότερα στρώματα, αφού αναγκάζονται να εγκαταλείψουν την περιοχή. Έτσι δεν έχουμε ανάμειξη αλλά αντικατάσταση στρωμάτων. Σε ορισμένες ευρωπαϊκές πόλεις έχουν γίνει προσπάθειες, να ληφθούν μέτρα σχετικά με τη διατήρηση ποσοστού των ενοικίων σε χαμηλές τιμές, για να περιοριστεί το φαινόμενο του κοινωνικού εκτοπισμού που προκαλεί ο εξευγενισμός. Άλλες θετικές παρατηρήσεις στο φαινόμενο του εξευγενισμού εστιάζουν στα οικονομικά οφέλη που αποκομίζει το κράτος

από την αύξηση των αντικειμενικών αξιών των περιοχών του κέντρου, και στην ώθηση που αποκτά η οικονομία της εξευγενισμένης περιοχής μέσα από την κίνηση του κεφαλαίου και την αύξηση των επενδύσεων.

(http://courses.arch.ntua.gr/el/kateyuynsh_a_sxediasmos_kai_bivsimh_ana_ptyjh_sthn_polh_kai_thn_perifereia_ths_/spoydastikes_ergasies/2008-2009/to_fainomeno_toy_gentrification_kai_o_koinvnikos_xaraktiras_sto_gk_azi_.html), (<http://courses.arch.ntua.gr/fsr/124829/gentrification.pdf>)

2.4 Ο μύθος του αστικού ορίου

Η κατασκευή του μύθου του « αστικού ορίου », γίνεται προκειμένου να εξαλειφθούν οι αντιδράσεις και να εξασφαλισθεί η κοινωνική συνέναιση, κατά τη διαδικασία εξευγενισμού μιας περιοχής. Δημιουργείται μια πλασματική εικόνα για την περιοχή, η οποία εξυπηρετεί συγκεκριμένες σκοπιμότητες, και προβάλλεται μέσα από τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης με στόχο την καθοδήγηση της κοινής γνώμης. Αναπτύσσεται λοιπόν, μια μυθολογία γύρω από την περιοχή, με σκοπό την οριοθέτηση πέρα από το όριο της περιοχής και την προβολή της, στη συνείδηση της κοινωνίας ως κάτι άγνωστο, μακρινό, επικίνδυνο αλλά και ελκυστικό. Αυτό έχει σαν άμεσο αποτέλεσμα να αποσυνδέεται η περιοχή από τις ιστορικές της συνιστώσες και ταυτόχρονα, τα πραγματικά γεγονότα που συμβαίνουν στην περιοχή να αποσυνδέονται από τις γεωγραφικές τους συνιστώσες και να θεωρούνται πλασματικά. Το ίδιο συμβαίνει και με τις κοινωνικές συγκρούσεις που προκαλεί ο εξευγενισμός, οι οποίες δεν αποκρύπτονται, ούτε καταστέλλονται πάντα, αλλά προβάλλονται σαν κάτι που συμβαίνει έξω από την καθημερινή ζωή της πόλης και δεν αφορά τον μέσο κάτοικο. Το ελκυστικό προφίλ που αποχτά η περιοχή, ευνοεί επίσης και τη διαφήμιση των νέων επενδυτών σε αυτή.

Η χωρική έκφραση του «αστικού ορίου», εκφράζεται μέσω της μετάλλαξης του κτισμένου περιβάλλοντος και του επαναπροσδιορισμού του χώρου με νέους φυλετικούς και ταξικούς όρους. Πέρα από τη χωρική έκφραση, το «αστικό όριο», εκφράζεται και σαν στυλ, ενταγμένο σε κάποιο σύγχρονο τρόπο ζωής. Κάποιες φορές, παρατηρείται το φαινόμενο, εντός του αστικού ορίου να επαναπροσδιορίζεται και η σχέση του τόπου με τη φύση, σβήνοντας καθετί αστικό και ιδρύοντας μια ειδωλολατρική σχέση με το φυσικό περιβάλλον. Έτσι, πιστοποιείται η σχέση του αστικού ορίου με τη φύση, και παραγκωνίζεται η αστική κοινωνική ιστορία που το δημιούργησε και οι γεωγραφικές της συνιστώσες.

Επί της ουσίας, η επινόηση του «αστικού ορίου», αποσκοπεί στον ιδεολογικό έλεγχο τόσο της περιοχής πέρα από αυτό, όσο και της εικόνας της, και στην προβολή του συνόλου διεργασιών του εξευγενισμού και των επιπτώσεών του, ως κάτι φυσικό και μοιραίο που επιβάλλεται από μία ανώτερη νομοτελειακή κατάσταση. Έτσι, ορθολογικοποιείται η βιαιότητα και ο κοινωνικός αποκλεισμός που προκαλεί ο εξευγενισμός.
(<http://courses.arch.ntua.gr/fsr/124829/gentrification.pdf>)

3. ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΗ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑ

3.1 Η εκμετάλλευση της βιομηχανικής κληρονομιάς και ο κοινωνικός της ρόλος

Σε όλη την Ευρώπη, αλλά και στην Ελλάδα, υπάρχουν μεγάλες εκτάσεις με κτίρια, οι οποίες στο παρελθόν, αποτελούσαν βιομηχανικά συγκροτήματα. Κάποια από αυτά, αξιοποιήθηκαν και χρησιμοποιήθηκαν ξανά, και για λόγους πολιτιστικών και αναψυχής, αλλά και για αρχιτεκτονικούς και περιβαντολογικούς, με βασικό σκοπό την παράδοση βιώσιμων νέων συνόλων, τα οποία θα βελτιώσουν την ποιότητα ζωής των ανθρώπων που εργάζονται ή ζουν στην ευρύτερη περιοχή. Κάποιες πρώην βιομηχανικές περιοχές φιλοξένησαν χώρους αναψυχής και διασκέδασης, συνδυασμένους με χώρους κατοικίας, ενώ κάποιες άλλες φιλοξένησαν χώρους αναψυχής και πολιτιστικούς. Η δεύτερη περίπτωση είναι πιο δημοφιλής, και οι χώροι αυτοί ονομάζονται πολιτιστικές περιοχές ή πολιτιστικοί πολυχώροι.

Αυτά τα εγκαταλελειμμένα, βιομηχανικά συγκροτήματα, μπορούν να ανήκουν είτε στο δημόσιο, είτε σε ιδιωτικούς φορείς, και ο τρόπος εκμετάλλευσής τους, εξαρτάται από τα κριτήρια με τα οποία παίρνονται οι αποφάσεις, πώς λύνονται τα κατά περίπτωση προβλήματα, και ποιοι είναι αρμόδιοι. Οι χώροι που δημιουργούνται εκεί, μπορούν είτε να ανήκουν στη διοίκηση του εκάστοτε συγκροτήματος, είτε να ενοικιάζονται σε ανεξάρτητες επιχειρήσεις, είτε να έχουν δημιουργηθεί με κάποιες επιδοτήσεις. Κάποιοι από αυτούς δημιουργούνται με πολιτιστικό σκοπό, κι εκεί δημιουργείται μια εναλλακτική άποψη σε σχέση με την τέχνη και την οικονομία. (Evans 2001, Mommaas 2004)

Στη χώρα μας οι συζητήσεις για την ανάδειξη του ιστορικού βιομηχανικού αποθέματος, ξεκίνησαν τη δεκαετία του '80. Σταδιακά αυτές οι συζητήσεις άρχισαν να γίνονται ζωηρότερες, και άρχισαν να συμμετέχουν περισσότερες ειδικότητες επιστημόνων στη διεξαγωγή τους. Προς την κατεύθυνση αυτή, φυσικά συνέβαλλε το γεγονός της παύσης λειτουργίας πολλών βιομηχανικών μονάδων και βιοτεχνιών και η «ερημοποίηση» περιοχών ολόκληρων (όπως συνέβη στον οδικό άξονα της οδού Πειραιώς, στο Λαύριο ή στην Ελευσίνα), καθώς και η ενίσχυση του διεθνούς ενδιαφέροντος για την αξιοποίηση βιομηχανικών υποδομών. Ξεκίνησαν, λοιπόν, η συστηματική έρευνα και η καταγραφή βιομηχανικών συγκροτημάτων και η αναζήτηση τρόπων συντήρησης και επανάχρησης

τους, προκειμένου, εκτός των άλλων, να ανασυντεθεί το βιομηχανικό παρελθόν της χώρας.

Μια ολοκληρωμένη μελέτη της βιομηχανικής κληρονομιάς, πρέπει να περιλαμβάνει την εξέταση όχι μόνο των υλικών και φυσικών κατάλοιπων μιας συγκεκριμένης δραστηριότητας, αλλά και κάθε είδους πηγή που μπορεί να μαρτυρήσει επιπρόσθετα στοιχεία γι'αυτήν:βιομηχανικό τοπίο και αρχιτεκτονήματα, καταγεγραμμένα μνημεία και τεκμήρια, εργαλειακός και μηχανολογικός εξοπλισμός, αλυσίδα παραγωγής και παραγόμενα προϊόντα, αρχεία, γραπτές και προφορικές μαρτυρίες. Σήμερα διαθέτουμε πλήθος ερευνητικών δεδομένων, καθώς και εξαιρετικά δείγματα αποκατεστημένων βιομηχανικών κτιρίων. Φορείς μνήμης μιας, για πάντα, χαμένης εποχής (ενδεχομένως και τεχνολογίας) που είθισται, μετά τις εργασίες αποκατάστασης, να μετατρέπονται είτε σε μουσεία του εαυτού τους, είτε σε πολιτιστικά κέντρα. Αλλά βλέπουμε, επιπλέον, ότι παίρνουν κι άλλες χρήσεις, όπως κατοικίες, γραφεία, ακόμη και παραγωγικές μονάδες. Όπως είπε και ο Ηλίας Κωνσταντόπουλος, πρόεδρος του ΕΙΑ- Ελληνικό Ινστιτούτο Αρχιτεκτονικής- και αν. Καθηγητής του Πανεπιστημίου Πατρών, το θέμα δεν είναι, απλώς, να ανακηρυχθούν μνημεία οι υποδομές αυτές, αλλά να τους δώσουμε πραγματική ζωή, και οι χώροι αυτοί οφείλουν να παραμένουν χρήσιμοι μέσα από την οδό της επανάχρησης. Προσθέτει, επίσης, ότι η αναβίωση και η βιωσιμότητα σχετίζονται άμεσα με τον χρόνο, και γι' αυτό το λόγο στην έννοια της βιωσιμότητας παρεμβάλλονται και άλλοι παράμετροι, όπως αυτή της αειφορίας, ενώ η αναβίωση σχετίζεται κυρίως με το πώς θα ξαναζωντανέψει το κτίριο.

(<http://www.fougaro.gr/files/press-clips/biomixanika-ktiria.pdf>)

Στη χώρα μας πραγματοποιήθηκε συνέδριο με θέμα την αναβίωση και βιωσιμότητα της βιομηχανικής κληρονομιάς στην Ελλάδα και στην Κύπρο, κατά την περίοδο 1980-2012, και διοργανώθηκε από τη Διεθνή Επιτροπή για τη Διατήρηση της Βιομηχανικής Κληρονομιάς (TICCIH), το Ελληνικό Ινστιτούτο Αρχιτεκτονικής (ΕΙΑ), τη Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του ΕΜΠ, τα τμήματα Αρχιτεκτόνων των πανεπιστημίων Θεσσαλονίκης, Πατρών, Θεσσαλίας, Θράκης, Κρήτης, το Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδος (ΤΕΕ) και το Επιστημονικό Τεχνικό Επιμελητήριο Κύπρου (ΕΤΕΚ). Το συνέδριο πραγματοποιήθηκε στο Μουσείο Μπενάκη της οδού Πειραιώς, τον Ιούνιο του 2012.

3.1.1 Προγραμματισμός και Άξονες πολιτιστικής εκμετάλλευσης βιομηχανικής κληρονομιάς

Οι καλλιτέχνες, οι πολιτιστικοί οργανισμοί και οι πολιτιστικές επιχειρήσεις δίδουν το μεγαλύτερο ενδιαφέρον για να επαναχρησιμοποιηθούν οι πρώην βιομηχανικοί χώροι. Αυτό συμβαίνει γιατί αυτοί οι χώροι παρουσιάζουν μεγάλο εικαστικό ενδιαφέρον και επιπλέον πολύ χαμηλότερο κόστος σε σχέση με τους πατροπαράδοτους χώρους που φιλοξενούν καλλιτεχνικά δρώμενα. Η πολιτική δε, που υιοθετείται, λαμβάνει πια υπ' όψιν της οικονομικά και χωροταξικά κίνητρα, σε αντίθεση με το παρελθόν, όπου μοναδικό κίνητρο ήταν το καλλιτεχνικό.

Ο προγραμματισμός πολιτιστικών δραστηριοτήτων μπορεί να προσεγγιστεί με τρεις τρόπους :

- τον επιχειρηματικό, κατά τον οποίο, το οικονομικό όφελος κυριαρχεί, έχοντας τα κοινωνικά οφέλη σε δεύτερη μοίρα. Αυτός ο τρόπος προγραμματισμού έχει δεχτεί κριτική, γιατί το αποτέλεσμα γίνεται προσβάσιμο κυρίως από εύπορους πολίτες και τουρίστες, αφήνοντας στην άκρη το μεγαλύτερο μέρος της κοινωνίας, και επιπλέον επειδή το βασικό του κριτήριο είναι οικονομικό, η επιτυχία μετριέται με το κέρδος και όχι με το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.

- τον προοδευτικό, όπου κύριο και βασικό μέλημά του είναι να καταπολεμήσει την κοινωνική ανισότητα, προωθώντας πολιτιστικές δραστηριότητες στις γειτονιές, καλλιτεχνικά εκπαιδευτικά προγράμματα, δημοτικά πολιτιστικά κέντρα κ.α. Ο άκαμπος χαρακτήρας του όμως, σε σχέση με την έλλειψη οικονομικού κινήτρου, οδηγεί σε ανεργία, απώλειες επενδύσεων κ.α.

- τον δημιουργικό, ο οποίος διαφοροποιείται από τους άλλους δύο, αλλά εμπεριέχει στοιχεία τους και εμφανίστηκε χρονικά αργότερα. Περιλαμβάνει πρακτικά αλλά και θεωρητικά μοντέλα. Μοντέλα πρακτικής εφαρμογής είναι αυτό του Laundry και της εταιρείας Commedia, ενώ θεωρητικά είναι αυτό της δημιουργικής τάξης του Richard Florida, το οποίο έχει γίνει δημοφιλές στις Η.Π.Α. (Καραχάλης, 2007:2-3).

Σύμφωνα με τη διάλεξη του Νίκου Καραχάλη «Νέες πολιτιστικές χρήσεις σε πρώην βιομηχανικούς χώρους και περιοχές», υπάρχουν τέσσερις άξονες που παίζουν βασικό ρόλο στην επανάχρηση των βιομηχανικών συγκροτημάτων :

- η αυθεντικότητα και η ανάδειξη της ιστορικής μνήμης
- η ιδιοκτησία και ο πολιτιστικός προγραμματισμός
- η αντίθεση μεταξύ προγραμματισμού και καλλιτεχνικής δημιουργίας

- ο ρόλος της Τοπικής Αυτοδιοίκησης

Η ανάδειξη της ιστορικής μνήμης και η αυθεντικότητα, παίζουν καταλυτικό ρόλο σε οποιαδήποτε περίπτωση επανάχρησης, γιατί αυτά τα δύο στοιχεία καθορίζουν το ύφος, στο οποίο θα σχεδιαστούν και θα υλοποιηθούν οι νέες χρήσεις. Πρόκειται για ένα βασικό θέμα, αφού οι νέες τάσεις παγκοσμιοποίησης και μαζικής παραγωγής, ενθαρρύνουν χώρους τύπου Disneyland, και ταυτόχρονα η εμπορευματοποίηση του πολιτισμού ή της βιομηχανικής κληρονομιάς οδηγεί μοιραία στην πολιτιστική αλλοτρίωση.

Η μεταμοντέρνα λογική επιβάλλει τη θεατρική αυθεντικότητα, η οποία οδηγεί στην κατασκευή μιας νέας πραγματικότητας. Σύμφωνα με αυτή, βασικό ρόλο δεν παίζει τόσο η αυθεντικότητα όσο ο τρόπος με τον οποίο την αντιλαμβάνεται ο επισκέπτης, με μοναδικό σκοπό να δημιουργούνται σε αυτόν νοσταλγικά συναισθήματα. Αυτό μπορεί να γίνει με διάφορα πολιτιστικά δρώμενα και αναβίωση στοιχείων του παρελθόντος. Ο Χόμπσμπάουμ στο βιβλίο «Η επινόηση της παράδοσης», καταγράφει πώς μπορούν να δημιουργηθούν νέες συλλογικές παραδόσεις, με τις αρχικές ρίζες παραποιημένες ή εξιδανικευμένες. Αυτό μπορεί να γίνει μόνο στις περιοχές, όπου οι κάτοικοι συμπεριλαμβάνονται στο «τουριστικό προϊόν», δηλαδή θέτουν τον εαυτό τους και τον πολιτισμό τους, στη διάθεση του τουρισμού. Υποδέχονται τους επισκέπτες, αναπαράγονται μνήμες από μνημεία και αντικείμενα, χωρίς να είναι απαραίτητο όλα τα στοιχεία να είναι αυθεντικά. Όπως λέει ο Νίκος Καραχάλης στην ίδια διάλεξη, η διαδικασία αυτή θεωρεί την αυθεντικότητα διαπραγματεύσιμη, αφού ένα πολιτιστικό προϊόν ή μία παραδοσιακή δραστηριότητα ουσιαστικά επαναπροσδιορίζεται ή επινοείται από την αρχή.

Τα θέματα πολιτιστικού προγραμματισμού, ιδιοκτησίας και των συνεργασιών είναι ο δεύτερος άξονας, που παίζει σημαντικό ρόλο στην επανάχρηση των βιομηχανικών περιοχών. Η παρέμβαση που θα υποστούν τα κτίρια, θα πρέπει να είναι κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες, ώστε να μην παραβιάζεται η πολιτιστική τους αξία. Η συνύπαρξη οικονομίας και πολιτισμού οδηγεί μοιραία στην εξάρτηση του πολιτισμού από τις δυνάμεις της αγοράς συμπεραίνει η Zukin (Zukin 1997, Evans and Shaw 2004, Mommaas 2004). Πολλοί, όμως, δε συμφωνούν με αυτή την άποψη και υποστηρίζουν ότι μπορεί να δημιουργηθεί ένα θετικό πολιτιστικό κλίμα, εφόσον όμως, πληρούνται κάποιες προδιαγραφές.

Πιο ειδικά, θα πρέπει να δημιουργηθεί, ένα καινοτομικό περιβάλλον, το οποίο θα μπορεί να προσελκύσει νέους χρήστες, διατηρώντας ταυτόχρονα τους παλιούς. Θα πρέπει να δοθεί μεγάλη βαρύτητα στο πρόβλημα του εκτοπισμού και στο ποσοστό στο οποίο παρεμβαίνει η αγορά. Ήταν αρκετά

σύνηθες, τέτοιες περιοχές να ελκύουν το ενδιαφέρον των μεσαίων και ανώτερων κοινωνικών ομάδων, κι αυτό γιατί η ταύτισή τους με την εικόνα μιας πρώην βιομηχανικής περιοχής ή ενός κτιρίου τύπου loft είναι σύμβολο κοινωνικής θέσης (Καραχάλης, 2007:6). Αυτό όμως, οδηγεί επιπλέον σε μια ομοιογενοποίηση, η οποία δεν είναι επιθυμητή και γι' αυτό δεν ενθαρρύνεται μια τέτοιου είδους τάση.

Ο τρίτος άξονας αφορά την αντίθεση μεταξύ δημιουργίας και προγραμματισμού. Η καλλιτεχνική δημιουργία είθισται να μην μπορεί να μπει εύκολα σε πλαίσια προγραμματισμού κι εκεί δημιουργείται όλη η αντίθεση, αφού μια οποιαδήποτε ανάπτυξη ή ανάπλαση απαιτεί οργάνωση. Σε πολλές πόλεις της Ευρώπης, έχουν δημιουργηθεί οι λεγόμενες θερμοκοιτίδες. Πρόκειται για χώρους εναλλακτικούς, οι οποίοι βοηθούν καλλιτεχνικές ομάδες ή καλλιτέχνες που δεν μπορούν να λειτουργήσουν στα πλαίσια της ελεύθερης αγοράς και γι' αυτό τους επιχορηγείται ο εκάστοτε πρώην βιομηχανικός χώρος, ώστε να δημιουργήσουν. Η έννοια του εναλλακτικού, σημαίνει ότι υπερτερεί το στοιχείο του πειραματισμού και το κέρδος δεν είναι πρωτίστης σημασίας. Το 2000, στο Άμστερνταμ, έγινε μια έντονη αναπαραγωγή αυτών των χώρων (broedplaatsen). Οι χώροι αυτοί αποτελούν αξιοθέατα για μια πόλη και προσελκύουν το ενδιαφέρον της παγκόσμιας πολιτιστικής κοινότητας.

Τέλος, ο τέταρτος άξονας επανάχρησης βιομηχανικών περιοχών αφορά την Τοπική Αυτοδιοίκηση. Τα ζητήματα που δημιουργούνται είναι πολλά κι εξίσου πολλοί είναι και οι εμπλεκόμενοι, καθώς και τα συμφέροντα. Γι' αυτό πρέπει να υπάρχει κάποιος που θα παίζει ρυθμιστικό αλλά και εξισορροπιστικό ρόλο. Αυτό τον ρόλο τον παίζει η Τοπική Αυτοδιοίκηση, χωρίς όμως να παίρνει όλο το βάρος πάνω της. Ο Δήμος μπορεί εξίσου να παίζει σημαντικό ρόλο. Πιο ειδικά, η Τοπική Αυτοδιοίκηση παίζει καταλυτικό ρόλο κατά το σχεδιασμό των νέων χρήσεων αλλά και μετά την ολοκλήρωσή αυτών. Μπορεί δηλαδή, να εξασφαλίσει πόρους υποστήριξης των καλλιτεχνικών δρώμενων και να διαχειριστεί θέματα που είτε οδηγούν στη νομιμοποίηση κάποιων κανόνων, είτε καθορίζουν νέες πρακτικές.

Όπως λέει και ο Νίκος Καραχάλης στη διάλεξή του, (Καραχάλης, 2007: 8), συχνά η επανάχρηση βιομηχανικών κτιρίων και περιοχών συνοδεύεται από αφόρητες οικιστικές πιέσεις κι εκτόξευση των τιμών, γεγονός που προκαλεί το ενδιαφέρον κατασκευαστικών και μεσιτικών εταιρειών. Οι πολιτιστικές επιχειρήσεις είναι βιώσιμες λόγω των χαμηλών ενοικίων, επομένως μοιραία εκτοπίζονται. Αυτό μας δίχνει το σύνθετο χαρακτήρα που έχει η επανάχρηση των βιομηχανικών κτιρίων και γιατί θα πρέπει να γίνονται σοφές κινήσεις, λαμβάνοντας υπ' όψιν τους παραπάνω άξονες.

3.1.2 Συνεργασία και συμβολή φορέων χρήσεων γης των βιομηχανικών χώρων

Οι πολιτιστικοί οργανισμοί κι επιχειρήσεις, και οι καλλιτέχνες βρίσκονται στο επίκεντρο των προσπαθειών επανάχρησης, χωρίς να κατέχουν πάντα ηγετικό ρόλο. Για να υπάρχει το κατάλληλο κλίμα ανάπτυξης, θα πρέπει να συνεργάζονται όλες οι εμπλεκόμενες πλευρές, γεγονός που δημιουργεί δυσκολίες, αφού πρόκειται για φορείς και επιχειρήσεις από το δημόσιο, τον ιδιωτικό και εθελοντικό τομέα. Οι στρατηγικές που συνδέονται με την πολιτιστική επανάχρηση εκφράζουν μια ενδιαφέρουσα στροφή της σύγχρονης πολιτιστικής πολιτικής. Σήμερα οι τοπικές πολιτιστικές πολιτικές, προχωρούν με περισσότερες αρμοδιότητες και πρωτοβουλίες, λαμβάνοντας υπ' όψιν οικονομικές και χωρικές συνιστώσες, σε αντίθεση με το παρελθόν, όπου μοναδικό επίκεντρο ήταν η καλλιτεχνική παραγωγή. Παράλληλα, οι φορείς που εμπλέκονται στην τοπική πολιτιστική πολιτική διευρύνονται περιλαμβάνοντας αναπτυξιακές εταιρείες, εταιρείες διαχείρισης ακινήτων, ιδιώτες, κ.α.

Οι συμμετοχικές διαδικασίες των πολιτών (μέσω της δραστηριοποίησής τους σε συλλόγους, διαβουλεύσεις, διαμαρτυρίες, κ.λ.π.) και ο ρόλος της Τοπικής Αυτοδιοίκησης, είναι οι παράγοντες-κλειδιά για την επανάχρηση και τη σωστή διαχείριση. Στο πλαίσιο αυτό, οι έννοιες της διαφάνειας και των συμμετοχικών διαδικασιών είναι αλληλένδετες. Σύμφωνα με τους Ruiz και Dragojevic (2007:44-45), σημασία δεν έχουν τόσο τα πρακτικά ζητήματα της λήψης αποφάσεων, αλλά η συμμετοχή, όσων περισσότερων πολιτών είναι εφικτό στις σχετικές διαδικασίες (Καραχάλης, 2007:3).

3.1.3 Χαρακτηριστικά και συμπεράσματα που προκύπτουν από την εξέταση περιπτώσεων επανάχρησης

Ο πολιτισμός ενός τόπου είναι πολύ σημαντικός και ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζεται θα πρέπει να χρήζει ιδιαίτερης λεπτότητας και σοφίας. Υπάρχει μεγάλος κίνδυνος εμπορευματοποίησης αυτού, με κυρίο σκοπό το οικονομικό όφελος. Φυσικά, αυτό είναι επιθυμητό αποτέλεσμα, αλλά δεν θα πρέπει στο βωμό αυτού να θυσιάζεται η πολιτιστική αξία και παράδοση. Ο πολιτισμός έχει μπει πια σε μια νέα φάση, όπου του δίνεται ιδιαίτερη σημασία, όχι τόσο λόγω των πνευματικών του πλεονεκτημάτων, όσο των οικονομικών και κοινωνικών. Από την ιδεολογία της ελεύθερης τέχνης και της πολιτιστικής δημοκρατίας, η αστική πολιτική έχει περάσει

στην εξειδικευμένη διαχείριση γεγονότων και εμπειριών, στο πολιτιστικό και τουριστικό μάρκετινγκ, στο city branding και την αποθέωση της πολιτιστικής επένδυσης και επιχειρηματικότητας (Γοσποδίνη και Μπεριάτος 2006, Κονσόλα 2006).

Πιο ειδικά, όσον αφορά το θέμα επανάχρησης βιομηχανικών περιοχών και κτιρίων, η αγορά εισβάλλει στις περισσότερες περιπτώσεις, κακοποιώντας την αυθεντικότητα και πολιτιστική χρήση. Οι εταιρείες ακίνητης περιουσίας δίνουν μεγάλο ενδιαφέρον γι' αυτές τις περιοχές και ασκούν μεγάλη πίεση, με αποτέλεσμα, πολλές φορές οι αρχικοί χρήστες να εκδιώχνονται. Η Τοπική Αυτοδιοίκηση λοιπόν, μπορεί να παίζει σημαντικό ρόλο τόσο στην αρχή, υπερασπίζοντας τη βιωσιμότητα των απαξιωμένων τουριστικών ομάδων, όσο και μετά, όταν δηλαδή η επιτυχημένη επανάχρηση μιας περιοχής δημιουργημένης με δημόσιους πόρους και τη δράση εθελοντών, αποτελεί χώρο εκμετάλλευσης των εταιρειών ακίνητης περιουσίας. Καλείται λοιπόν, να προστατεύσει τους καρπούς κόπων, που με μοναδικό κίνητρο το καλλιτεχνικό, κατάφεραν να αναβαθμίσουν μια «ξεχασμένη περιοχή» και να δώσουν προστιθέμενη αξία στην ευρύτερη περιοχή και πόλη.

Ενδεικτικά είναι κάποια παραδείγματα στην Ευρώπη, όπου ο Δήμος επενέβη άλλες φορές θετικά και άλλες αρνητικά. Σε αντίθεση με τη χώρα μας, στην οποία οι Δήμοι έχουν μάλλον αμήχανο ή ακόμα και ανεπαρκή ρόλο, όσον αφορά ζητήματα προάσπισης πολιτιστικών συμφερόντων σε τέτοιες περιοχές. Βέβαια, από την άλλη, οι δήμοι στη Μεγάλη Βρετανία για παράδειγμα, χρησιμοποίησαν επιθετικές μεθόδους, συμπράττοντας με εταιρείες διαχείρισης ακίνητης περιουσίας ή λειτουργώντας οι ίδιοι κτηματικά γραφεία. Υπάρχουν, όμως και παραδείγματα επιτυχημένης επανάχρησης, όπως αυτό του Δήμου του Δουβλίνου, όπου ο Δήμος με τη λειτουργία της Δημοτικής Κτηματικής Εταιρείας βοήθησε τις καλλιτεχνικές ομάδες της πόλης να εγκατασταθούν στο Temple Bar (Ο' Connor and Wynne 1996, Mommaas 2004). Εκτός όμως, από τον εκάστοτε δήμο, σημαντικό ρόλο μπορεί να παίζει και η παρέμβαση του εθελοντικού τομέα σε τέτοια ζητήματα. Στο εξωτερικό αυτό είναι σύνηθες και υπάρχει ανάπτυξη του δημόσιου διαλόγου π.χ. στην Ολλανδία ή στη Φινλανδία, σε αντίθεση με τη χώρα μας. Ο ρόλος του Ο.Τ.Α. και του εθελοντικού τομέα θα πρέπει να είναι έντονος.

Οι πολιτιστικές επιχειρήσεις που κάνουν χρήση των πρώην βιομηχανικών περιοχών έχουν ιδιαίτερο χαρακτήρα, και χρήζουν ξεχωριστής αντιμετώπισης ανά περίπτωση. Όμως μπορούμε να διακρίνουμε κάποια κοινά χαρακτηριστικά τους. Οι επιχειρήσεις αυτές είναι σημαντικό να εγκαθίστανται μόνο εντός πόλης, γιατί είναι επιχειρήσεις έντασης

πληροφοριών (Scott 1997, Pratt 2005, Evans 2007). Η, μεταξύ τους, δικτύωση και ο τρόπος υποστήριξής τους, είναι βασικά στοιχεία για μια επιτυχημένη πολιτιστική πολιτική. Επίσης, διαφέρουν σημαντικά με τις επιχειρήσεις άλλων τομέων της οικονομίας, έχοντας «ανορθόδοξη» οικονομική συμπεριφορά, μεγάλο βαθμό ανασφάλειας και πρόκειται κυρίως για μικρές ή ατομικές επιχειρήσεις.

Ο πολιτιστικός προγραμματισμός τους πρέπει να γίνεται με αρκετή προσοχή, γιατί η αξία του όλου αποτελέσματος έγκειται στην ιδιαίτερη και εναλλακτική ατμόσφαιρα. Αν αυτή χαθεί μετατρέπεται σε ένα στείο, προκατασκευασμένο προϊόν, χωρίς ενδιαφέρον. Από την άλλη, η υπερβολική εσωστρέφεια ή εξωστρέφεια που μπορεί να έχουν αυτοί οι χώροι, μπορούν εξίσου να αποβούν αρνητικοί παράγοντες. Ταυτόχρονα αυτοί οι χώροι δεν ακολουθούν την δομή μιας εταιρείας ή ενός δημόσιου φορέα σε θέματα π.χ. ωραρίου, ούτε λειτουργούν μέσω συλλόγων ή κοινοπραξιών. Έχουν ένα ανεπίσημο χαρακτήρα που μπορεί να οδηγήσει σε δυσκολίες. Ανασταλτικό παράγοντα για αρκετές περιπτώσεις αποτελεί η δυσκολία επίλυσης πρακτικών θεμάτων που σχετίζονται με την αδειοδότηση, το ωράριο την εγκληματικότητα, την ασφάλεια κ.α. (Grefte 2004:41-43, Duffour 2004)

Η πολυπλοκότητα του θέματος είναι μεγάλη και ακόμα και οι ομάδες των καλλιτεχνών εμφανίζονται διχασμένες, ενώ η αντιμετώπιση της Τοπικής Αυτοδιοίκησης, αλλού ενθαρρύνει τη μετατροπή των βιομηχανικών κτιρίων μέσω χρηματοδοτήσεων ή πολιτικών, αλλού μεταβιβάζει τα κτίρια αυτά στην ιδιωτική πρωτοβουλία, ενώ δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις που οι δήμοι αδυνατούν ή δεν επιθυμούν να παρέμβουν δυναμικά. Παράλληλα οι εταιρείες ακινήτων ενθαρρύνουν τη δημιουργική επανάχρηση κτιρίων, με απώτερο σκοπό η καλλιτεχνική κοινότητα να δημιουργήσει προϋποθέσεις που θα οδηγήσουν στην αύξηση των τιμών του συγκεκριμένου ακινήτου (Mommias 2004, Evans 2007). Η παρέμβαση της δημοτικής αρχής του Άμστερνταμ, μπορεί να θεωρηθεί προοδευτική και οργανωμένη, αλλά και αντιφατική: έχει δημιουργήσει ειδικό γραφείο για την εγκατάσταση καλλιτεχνών σε εγκαταλελειμμένα βιομηχανικά κτίρια, αλλά ταυτόχρονα δίνει την ευκαιρία σε ιδιωτικά συμφέροντα να επωφεληθούν. Π.χ. η επανάχρηση του Westergasfabriek εμπλέκει πολλές ομάδες συμφερόντων (περίοικους, δήμο, ένοικους των κτιρίων), ξεχωριστά αλληλένδετα τμήματα (περιβαλλοντικό, κτιριακό, διαχειριστικό) και πολλές ανατροπές. Παρά τις συχνές διαμαρτυρίες, η περίπτωση του θεωρείται επιτυχημένη, ενώ λιγότερο επιτυχημένη χαρακτηρίζεται αυτή του Cable Factory στο Ελσίνκι. (Καραχάλης, 2007:14-18)

3.1.4 Παράγοντες βέλτιστης, πολιτιστικής επανάχρησης βιομηχανικών χώρων

Ο πολιτισμός έχει γίνει αντικείμενο κερδοσκοπίας, ενώ δεδομένος στόχος θεωρείται ότι είναι η διατήρηση της πολιτιστικής κληρονομιάς και σημαντικής μνήμης, με τη βοήθεια της επιστημονικής έρευνας και της χρήσης νέων τεχνολογιών. Γι' αυτούς τους λόγους, όπως πολύ εύστοχα αναφέρει ο Νίκος Καραχάλης στη διάλεξή του «Νέες πολιτιστικές χρήσεις σε πρώην βιομηχανικούς χώρους», οι στόχοι και οι διαδικασίες επανάχρησης πρέπει να επανακαθοριστούν.

Για να γίνει αυτό, θα πρέπει να λαμβάνονται σοβαρά υπ' όψη οι παρακάτω παράγοντες :

- έγκαιρη και ξεκάθαρη διατύπωση προθέσεων
- δυνατότητα για αλλαγές και αναθεωρήσεις όταν κριθεί απαραίτητο
- επιστημονική παρακολούθηση- διενέργεια ανοιχτών διαγωνισμών
- εγκαθίδρυση σταθερής σχέσης με την τοπική κοινότητα, συνεχής ροή πληροφορίας, εξασφάλιση κοινωνικών στόχων
- διασφάλιση προσβασιμότητας, συνεχούς λειτουργίας
- αναζήτηση εναλλακτικών μορφών διαχείρισης, απομάκρυνση από τα καθιερωμένα μοντέλα γραφειοκρατικής διοίκησης
- δημιουργία περιβάλλοντος που θα προάγει τη συμμετοχή, την ασφάλεια και την αειφορία

Οι χώροι αυτοί βρίσκονται σε μία κατάσταση συνεχών αλλαγών και πιέσεων, επηρεαζόμενοι από τις αλληλεπιδράσεις φορέων και ατόμων που αντιπροσωπεύουν τον ιδιωτικό και δημόσιο τομέα, τον πολιτισμό και την οικονομία, καθώς και την αγορά και το γεωγραφικό τόπο. Χαρακτηρίζονται, λοιπόν από την έννοια της «μεταβατικότητας»- liminality. (Zukin, 1991:269)

Είναι πολύ δύσκολο να προγραμματίσει κανείς τις διαδικασίες ή να προσπαθήσει να οδηγήσει τους χώρους αυτούς προς μια συγκεκριμένη κατεύθυνση. Σίγουρο, όμως αποτελεί το γεγονός ότι ο εθελοντικός τομέας και οι αυτοδιοικητικοί φορείς είναι σε θέση, περισσότερο από κάθε άλλο τομέα να εξασφαλίσουν την ιστορική συνέχειά τους. (Καραχάλης, 2007: 18)

3.2 Περιπτώσεις πολιτιστικής επανάχρησης βιομηχανικών χώρων στο εξωτερικό

Οι προσπάθειες επανάχρησης βιομηχανικών χώρων σε κάποιες βιομηχανικές πόλεις δίνουν τις ιδιαιτερότητες και αντιθέσεις που παρουσιάζουν αυτές οι περιπτώσεις.

Cable Factory - Φινλανδία

Το Cable Factory χτίστηκε από την εταιρεία καλωδίων της Φινλανδίας, 3 χιλιόμετρα μακριά από το κέντρο της πόλης, και χρησιμοποιήθηκε για τη μαζική παραγωγή καλωδίων. Όταν άρχισε η παρακμή του εργοστασίου-λόγω εξέλιξης της τεχνολογίας- η εταιρεία αποφάσισε να κρατήσει μόνο ορισμένους χώρους και να υπερνοικιάσει τους υπόλοιπους, βάσει βραχυπρόθεσμων και φτηνών συμβολαίων. Ο Δήμος υποστήριξε την πολιτιστική ανάπτυξη του χώρου, λόγω προηγούμενης επιτυχημένης εμπειρίας επανάχρησης. Το 1988, η πολιτιστική διεύθυνση του δήμου νοίκιασε χώρους που χρησιμοποιούσε ο φινλανδικός στρατός σε ένα εγκαταλελειμμένο νησί σε καλλιτέχνες με χαμηλά ενοίκια και συμβόλαια μικρής διάρκειας. Η ζήτηση αυτών των χώρων αύξησε τις τιμές κι έτσι οι δημοτικές αρχές προέτρεπαν τους καλλιτέχνες να εγκαθίστανται πλέον στο Cable Factory. Ο χώρος λοιπόν, έγινε δημοφιλής σε καλλιτέχνες, πολιτιστικές εταιρείες, καλλιτεχνικές σχολές, μη κυβερνητικές οργανώσεις και αθλητικούς συλλόγους, αφού τους προσφέρονταν ωραιότεροι ποιοτικά χώροι σε πολύ χαμηλότερα ενοίκια από αυτά του κέντρου της πόλης.

Το τμήμα Αστικού Σχεδιασμού του Δήμου είχε άλλα σχέδια για τον χώρο που αφορούσαν τη δημιουργία χώρων γραφείου, ενώ ταυτόχρονα γίνονταν συζητήσεις που ήθελαν τους χώρους να χρησιμοποιηθούν για σχολεία. Παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον ο τρόπος με τον οποίο αντιπετωπίστηκε το θέμα. Ξεσηκώθηκαν αντιδράσεις, οργανώθηκε ένας άτυπος σύλλογος προστασίας της καλλιτεχνικής αξίας του κτιρίου και της διατήρησης των βασικών βιομηχανικών του χαρακτηριστικών, και δημοσιοποίησε το θέμα, μέσω ενός ντοкуμαντέρ, στην τηλεόραση. Επιπλέον, ο σύλλογος επέλεξε και την απευθείας διαβούλευση με πολιτικούς. Το αποτέλεσμα ήταν να ανασταλθούν τα σχέδια. Το Cable Factory είναι ένα ωραίο παράδειγμα, όπου το συμφέρον και τα στερεότυπα δεν υπερίχυσαν.

Είναι σημαντικό να αναφέρουμε και τον τρόπο που λειτουργεί ο χώρος αυτός. Ο χώρος αυτός περιλαμβάνει δύο είδη ενοικιαστών:αυτούς που υπάρχουν για την κοινή προβολή και εξαρτώνται από την προσέλευση του

κόσμος (ομάδες χορού, μουσικές ομάδες, μουσεία, κ.λ.π.), και ανεξάρτητους καλλιτέχνες, φωτογράφους, σχεδιαστές, κ.α. Η κάθε ομάδα ενοικιαστών δημιούργησε ένα δίκτυο, και το καθένα συμμετέχει μέσω ενός ατόμου στο Διοικητικό Συμβούλιο. Το δεύτερο δίκτυο έχει το όνομα “Cable Factory Artists”, έχει εκφράσει κατά καιρούς τα παράπονά του σχετικά με τον ανεπαρκή προγραμματισμό και τη φασαρία, και σε κάποια φάση του παραχωρήθηκε ένας χώρος εκθέσεων που ονομάζεται “ Cable Factory Gallery”. (Καραχάλης, 2007:8-9)

Το Cable Factory φιλοξενεί 12 γκαλερί, χοροθέατρα, καλλιτεχνικές σχολές, 3 μουσεία, και χώρους για καλλιτέχνες, μουσικά σχήματα και καλλιτεχνικές ομάδες. Μοναδικοί χώροι είναι διαθέσιμοι για ενοικίαση για μικρά διαστήματα, κι εκεί μπορούν να παρουσιαστούν συναυλίες, φεστιβάλ και εκθέσεις. Στον χώρο του, δουλεύουν περίπου 900 άτομα σε καθημερινή βάση, και το επισκέπτονται 200.000 άτομα κάθε χρόνο για να παρακολουθήσουν τα καλλιτεχνικά δρώμενα που φιλοξενεί. Αποτελεί ένα απόλυτα ανεξάρτητο πολιτιστικό κέντρο με σκοπό να παρέχει ένα χώρο καλλιτεχνικά εναλλακτικό. Βασικός του σκοπός επίσης, είναι να έχει μια αποτελεσματική ομάδα ενοίκων που υποστηρίζουν τόσο τη συνολική ανάπτυξη όσο και την προσωπική. Οι επιχειρήσεις είναι οικονομικά ανεξάρτητες και αυτό έχει ως αποτέλεσμα να δουλεύουν αργά αλλά σταθερά, γεγονός το οποίο το εκλαμβάνουν ως θετικό. Χαρακτηριστικό του καλλιτεχνικού ύφους του χώρου, είναι το γεγονός ότι δεν έχουν κάνει ποτέ εγκαίνια.

Το Cable Factory είναι μέλος του Trans Europe Halles, ενός δικτύου που αποτελείται από 50 ανεξάρτητα πολιτιστικά κέντρα της Ευρώπης. Η εταιρεία «Kiinteisto Oy Kaapelitalo» είναι υπεύθυνη για τη συντήρηση, τις ενοικιάσεις των χώρων και την ανάπτυξή τους. Η εταιρεία αυτή ανήκει στην πόλη του Ελσίνκι. (<http://www.kaapelitehdas.fi/en/info>)

IBA, Emscher Park - Γερμανία

Η Διεθνής Κατασκευαστική Έκθεση (IBA) βρίσκεται στο Emscher Park-περιοχή ορυχείων και βιομηχανιών μεταλλευμάτων, στο βόρειο τμήμα της περιοχής της Ρουρ, δίπλα στον ποταμό Emscher στη Γερμανία. Με πρωτοβουλία της περιφέρειας Nordrhein-Westfalen τα βιομηχανικά κτίρια επαναχρησιμοποιήθηκαν πολιτιστικά.

Το μεγαλύτερο ενδιαφέρον το συγκεντρώνει το κτίριο Gasometer του Oberhausen. Πρόκειται για ένα χώρο, που η προηγούμενη χρήση του ήταν να αποταμιεύει γκάζι για τη βιομηχανική περιοχή, οπότε με τον ερχομό του

φυσικού αερίου, τέθηκε σε αχρηστεία. Είναι ένα επιβλητικό κτίριο, ύψους 117 μέτρων, με συνολικό εμβαδόν 7000τ.μ., χρησιμοποιείται σαν εκθεσιακός χώρος κι έχει φιλοξενήσει εκθέσεις, πολιτιστικές δραστηριότητες, εικαστικές εγκαταστάσεις κ.α., οι οποίες δεν θα μπορούσαν να γίνουν σε μικρότερο χώρο. Έχει το όνομα «βιομηχανικός καθεδρικός ναός» που συμβολίζει την επιβλητικότητα και τη δύναμη του. Από το 1929 μέχρι τη λήξη του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου, και από το 1949 μέχρι το 1988 λειτούργησε σαν αποταμιευτικός χώρος γκαζιού της βιομηχανικής περιοχής. (Καραχάλης, 2007:9-10)

Birds Custard Factory - Αγγλία

Η περίπτωση του Custard Factory, μοιάζει πολύ με αυτή του Cable Factory, με τη διαφορά όμως, ότι εδώ η συμμετοχή του δημόσιου τομέα υπήρξε μειωμένη. Το Birds Custard Factory, βρίσκεται στην περιοχή Digbeth του Μπέρμπινγκαμ, λίγο έξω από το κέντρο της πόλης, απασχολούσε 12.000 ανθρώπους κι έκλεισε το 1967. Το συγκρότημα παρέμεινε σε αχρηστία μέχρι το 1995, όταν το Δημοτικό Συμβούλιο ανέθεσε σε μια εταιρεία τη μετατροπή του χώρου, σε χώρο όπου θα λειτουργήσουν πολιτιστικές επιχειρήσεις. Η εταιρεία SPACE (Society for the Promotion of Artistic and Creative Enterprise) αναπαλαιώσε το χώρο, και δημιούργησε σε αυτόν ένα συγκρότημα αποτελούμενο από 200 καλλιτεχνικά εργαστήρια, εκδοτικούς οίκους, ραδιοφωνικούς σταθμούς, μπαρ, εστιατόρια κ.α. αλλά και διαμερίσματα. Στο συγκρότημα εγκαταστάθηκαν διάφορες επιχειρήσεις: καλλιτέχνες, φωτογράφοι, σχεδιαστές μόδας, εκδοτικοί οίκοι, ραδιοφωνικοί σταθμοί, σχεδιαστές επίπλων, κ.α., οι οποίες υποστηρίχθηκαν αρκετά, με αποτέλεσμα να διατηρηθεί η καλλιτεχνική και δημιουργική ατμόσφαιρα. Τα εργαστήρια έγιναν πολύ δημοφιλή, προσέλκυαν πολύ κόσμο και το Custard Factory είναι πλέον το μεγαλύτερο ενιαίο δημιουργικό συγκρότημα (creative complex) της Ευρώπης. Η ύπαρξη πολιτιστικών επιχειρήσεων και επιχειρήσεων αναψυχής, προσέλκυσε φοιτητές και εύπορους κατοίκους της πόλης, στην περιοχή. (Καραχάλης, 2007: 10-11)

Είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι εκπονούνται προγράμματα που στοχεύουν στην αντιμετώπιση του κοινωνικού αποκλεισμού, π.χ. εκπονείται το πρόγραμμα. «Καλλιτέχνες στην Κοινότητα», από το Πανεπιστήμιο Κεντρικής Αγγλίας (Evans and Shaw 2004, Hall 2005)

Westergasfabriek - Ολλανδία

Το Westergasfabriek βρίσκεται στο δυτικό τμήμα της πόλης του Άμστερνταμ, κοντά σε μία αναπτυσσόμενη οικιστική περιοχή και τις σιδηροδρομικές γραμμές, καταλαμβάνοντας μια μεγάλη έκταση, και η προηγούμενη χρήση του ήταν εργοστάσιο γκαζιού. Ο Δήμος όρισε μια ομάδα διαχείρισης με στελέχη κυρίως από το δημοτικό διαμέρισμα, με σκοπό την καλύτερη δυνατή αξιοποίηση του χώρου. Από το 1990, ο χώρος απέκτησε πολιτιστικές χρήσεις και παράλληλα συνεχίζονταν οι εργασίες για δενδροφύτευση και ανάπλαση του χώρου, αποχτώντας έτσι μια μεγάλη περιοχή πράσινου στη γειτονιά. Οι πολιτιστικές χρήσεις ήταν πολύ ενδιαφέρουσες: χώρο προβολών αφιερωμένο στον ολλανδικό κινηματογράφο, χώρους για πρόβες και για χρήση, έναντι ενοικίου, από εταιρείες για εκδηλώσεις. Επιπλέον δημιουργήθηκαν καφέ, εστιατόρια, κ.α.

Το έργο θεωρείται επιτυχημένο γιατί ενώ προέκυψαν αρκετά προβλήματα διαχείρισης, αφού οι φορείς που εμπλέκονταν ήταν πολλοί- δήμος, διαμερισματικό συμβούλιο, σύλλογος φίλων, εταιρείες ακίνητης περιουσίας, πολιτιστικές επιχειρήσεις- το αποτέλεσμα κατάφερε να συνδυάσει πολιτιστικούς χώρους, πολιτιστικές επιχειρήσεις, καλλιτέχνες και ένα αστικό χώρο πράσινου, χωρίς να χαθούν τα ιστορικά χαρακτηριστικά των προηγούμενων βιομηχανικών χρήσεων. Το αρχιτεκτονικό σχέδιο που δημιουργήθηκε είχε από την αρχή προνοήσει να διατηρηθεί ο εναλλακτικός, άγρια βιομηχανικός και μποέμ χαρακτήρας του χώρου.

Το 2003, η διαχείριση των κτιρίων πέρασε στην MAB Real Estate. Πρόκειται για εταιρεία που αφορά μόνο την ενοικίαση κτιρίων, και δεν εμπλέκεται στο σχεδιασμό ή στους εξωτερικούς χώρους, αλλά παρά τον χαρακτήρα της, δημιουργήθηκαν αντιδράσεις στους ενοίκους και τους κατοίκους, οι οποίοι δίκαια φοβήθηκαν ότι σκοπός της εταιρείας θα ήταν το κέρδος. Η συνεργασία έχει διευκολύνει κατά πολύ την ομάδα διαχείρισης, αφού πια δεν είναι επιφορτισμένη με πρακτικές διαδικασίες που επέφεραν γραφειοκρατικές καθυστερήσεις.

Η MAB Real Estate, διατηρεί μέχρι και σήμερα την εκμετάλλευση των χώρων, μέσω δύο θυγατρικών εταιρειών (Koekebakker 2003:12-30). Αποτελεί ένα ωραίο και επιτυχημένο παράδειγμα επανάχρησης, αφού ο τρόπος με τον οποίο έγινε ο σχεδιασμός και η διαχείριση του έργου με την εμπλοκή του εκλεγμένου διαμερισματικού συμβουλίου, οι συμμετοχικές διαδικασίες σχετικά με τις αναθέσεις του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού και ο τρόπος με τον οποίο λύνονται οι συγκρούσεις, είναι πρωτοποριακός : γίνεται συνεχής έλεγχος από τους πολίτες των γειτονικών οικιστικών περιοχών

Spaarndam και Staatslieden και οι ανοιχτές διαδικασίες εξασφάλισαν την αποδοχή και την υποστήριξη. (Καραχάλης , 2007: 11 - 12)

NDSM Werf - Ολλανδία

Το NDSM Werf είναι το ιστορικό μνημείο του μεγαλύτερου ναυπηγείου του Άμστερνταμ, το οποίο αναπτύσσεται σήμερα, σε μια δημιουργική πόλη, στη βόρεια όχθη του ποταμού ΙJ. Μέχρι το 19^ο αιώνα, και πριν δημιουργηθεί το ναυπηγείο, η περιοχή ήταν μόνο νερό. Για περίπου έναν αιώνα κατασκευάστηκαν πολλά πλοία εκεί, και δημιουργήθηκαν και εγκαταστάσεις, όπου έμεναν οι υπάλληλοι των ναυπηγείων. Το 1984 η εταιρεία πτώχευσε και το 1990 καλλιτέχνες, καταληψίες και skaters (σκέητμπορντ), κατέθεσαν ένα σχέδιο για προσωρινή χρήση της τεράστιας, κενής περιοχής των 85.000τ.μ. στην εγκαταλελειμμένη λιμενική ζώνη της πόλης. Έτσι δημιουργήθηκε το Kunststad, η μεγαλύτερη θερμοκοιτίδα της Ολλανδίας. Στη συνέχεια προστέθηκαν καφέ και εστιατόρια, μικρές και μεγάλες εταιρείες. Σήμερα, φιλοξενούνται στο χώρο καλλιτέχνες, φεστιβάλ, καφέ, εστιατόρια, κατοικίες, κοινωνικές λειτουργίες, ένας θεατρικός χώρος για site specific παραστάσεις, ένα πάρκο για σκέητμπορντ, σχολή hip-hop, στούντιο ηχογράφησης, τοίχος αναρρίχησης, κινητή βιβλιοθήκη, μεταφερόμενοι κήποι καθώς και εγκαταστάσεις αιολικής ενέργειας. Αυτός ο χώρος συνδυάζει την πιο όμορφη θέα της πόλης του Άμστερνταμ, με ένα συνοθύλευμα τέχνης, τεχνολογίας και αειφορίας. Θεωρείται ότι είναι ιδιαίτερα αναζωογονητικό να επισκεφθεί κανείς αυτόν τον χώρο, όχι μόνο λόγω των παραπάνω λόγων και του βιομηχανικού του χαρακτήρα, αλλά γιατί υπάρχει «κάτι» στον αέρα:δημιουργικότητα, θετικότητα και πανοραμική θέα που δημιουργεί χώρο στον επισκέπτη, αλλά και στον καλλιτέχνη που δημιουργεί εκεί (www.ndsm.nl/en/over_ndsm). Η δημιουργία και λειτουργία του χώρου υποστηρίχθηκε από την αρχή από το Δήμο, χωρίς όμως να έχει κάποια διοικητική παρέμβαση, και γι' αυτό θεωρείται επιτυχημένο παράδειγμα. Το NDSM Werf είναι το πιο πρόσφατο παράδειγμα ανάπλασης του Άμστερνταμ και η πόλη συνεχίζει να επενδύει στη μετατροπή βιομηχανικών κτιρίων σε κτίρια πολιτιστικών χρήσεων (Καραχάλης , 2007: 12).

3.3 Περιπτώσεις πολιτιστικής επανάχρησης βιομηχανικών χώρων στην Ελλάδα

Στην Ελλάδα, ο ρόλος της Τοπικής Αυτοδιοίκησης και του εθελοντικού τομέα όσον αφορά την παρέμβαση σε θέματα βιομηχανικής κληρονομιάς είναι, στην πλειονότητα των περιπτώσεων περιορισμένος. Γενικότερα, η αξιοποίηση της βιομηχανικής και αρχιτεκτονικής κληρονομιάς των τελευταίων δεκαετιών προχωρεί με αργότερους ρυθμούς από ότι σε άλλες ευρωπαϊκές πόλεις. Έχουμε πολλά και ανομοιογενή παραδείγματα προσπαθειών επανάχρησης βιομηχανικών χώρων στην Αθήνα : Γκάζι, Φιξ, Πιλοποιείο Πουλοπούλου, Αθηναΐς, Αθηνών Αρένα, BIOS, στην Ελευσίνα: Κρόνος, στη Θεσσαλονίκη : Μύλος, στη Σύρο : Μουσείο Βιομηχανικής Κληρονομιάς Ερμούπολης, στο Βόλο : Εργοστάσιο Τσαλαπάτα κ.α. Πολλές είναι οι περιπτώσεις των βιομηχανικών μνημείων που μένουν ανεκμετάλλευτα ή γκρεμίζονται, με χαρακτηριστικές τις περιπτώσεις του εργοστασίου Columbia στη Νέα Ιωνία, της ΥΦΑΝΕΤ στη Θεσσαλονίκη, βιομηχανικά κτίρια της περιοχής Δηλαβέρη στον Πειραιά, κ.α.

Στον Πειραιά, η περιοχή Δηλαβέρη, από την οποία πρόκειται να απομακρυνθεί το παλιό αμαξοστάσιο του ΟΣΕ, απελευθερώνοντας έτσι μια έκταση πολλών στρεμμάτων με αξιόλογα βιομηχανικά κτίρια που μπορούν να αξιοποιηθούν για να στεγάσουν πολιτιστικές δραστηριότητες αποτελεί μία από τις πολλές ενδιαφέρουσες περιπτώσεις. Ο Πειραιάς χαρακτηρίζεται από τις έντονες συγκρούσεις, όσον αφορά το δημόσιο χώρο και, σε πολλές περιπτώσεις όπως στη Ζέα, εμφανίζονται σημαντικά προβλήματα.

Οι περιπτώσεις σχεδιασμού και διαχείρισης των χώρων αυτών, οι οποίες συχνά ανήκουν σε κρατικές αρχές λόγω πτώχευσης, χαρακτηρίζονται από την έλλειψη μιας συγκεκριμένης αντιμετώπισης και από την αδυναμία διατύπωσης συγκεκριμένων στόχων-π.χ. πρώην εργοστάσιο Τσαούσογλου. Από την άλλη πλευρά, οι ιδιωτικές πρωτοβουλίες χαρακτηρίζονται από την αβεβαιότητα για το μέλλον τους και την έλλειψη μακροχρόνιου σχεδιασμού. Το ίδιο το κράτος σε ελάχιστες περιπτώσεις επιδεικνύει αντανάκλαστικά που να υποστηρίζουν τις πολιτιστικές χρήσεις. Το θέατρο Εμπρός που στεγάζεται στο παλαιό τυπογραφείο της εφημερίδας Εμπρός στην περιοχή του Ψυρρή αποτελεί μία ακόμη χαρακτηριστική περίπτωση της αμήχανης στάσης των κρατικών αρχών. Μετά το θάνατο του ηθοποιού Τάσου Μπαντή, η χρήση του κτιρίου που ήταν μισθωμένο από την Κ.Ε.Δ. τέθηκε σε αμφισβήτηση. Η συγκέντρωση υπογραφών απέτρεψε την πώλησή του, το κτίριο παρέμεινε στο Υπουργείο Πολιτισμού, χωρίς να έχει αποφασιστεί η μελλοντική χρήση του, με πιθανότερη όμως στέγαση άλλης θεατρικής

ομάδας. Όπως , όμως φαίνεται και από την περίπτωση του «Βαφείου» στην περιοχή του Βοτανικού, το οποίο βγήκε σε πλειστηριασμό, οι μισθώσεις δεν είναι πλέον επιθυμητές.

Γενικά οι περιπτώσεις ενεργής συμμετοχής ομάδων ή κινημάτων στη χώρα μας στις προσπάθειες επανάχρησης, δεν είναι έντονη και οι εκδηλώσεις διαμαρτυρίας ή παρέμβασης όσον αφορά τη διάσωση βιομηχανικών ή άλλων κτιρίων δεν είναι συνηθισμένη, με ορισμένες εξαιρέσεις, όπως π.χ. για το συγκρότημα της Columbia ή η περίπτωση της Αγοράς της Κυψέλης-εντυπωσιακό εμπορικό κτίριο που χτίστηκε το 1935 επί δημαρχίας Κ.Κοτζιά, που απειλήθηκε με κατεδάφιση. Η διάσωση των κτιρίων της εταιρίας Columbia και η δημόσια χρήση του χώρου υπήρξε ο στόχος εκτεταμένης κινητοποίησης κατοίκων και ομάδων πολιτών και οδήγησε στη δημιουργία της «Πρωτοβουλίας για τη διάσωση και αξιοποίηση του εργοστασίου της COLUMBIA».(Καραχάλης, 2007: 12-14)

3.3.1 Βιομηχανική περιοχή οδού Πειραιώς

Η οδός Πειραιώς είναι ο αρχαιότερος άξονας της Αθήνας, και αποτελεί την κύρια κυκλοφοριακή σύνδεση της, με το λιμάνι του Πειραιά. Οι Αθηναίοι έχτισαν, τον 5^ο αιώνα π.Χ. τα Μακρά Τείχη, προάγγελο της σημερινής οδού Πειραιώς, τα οποία καταστράφηκαν το 86 μ.Χ. από τους Ρωμαίους κατά την πολιορκία της Αθήνας. Ελάχιστα ίχνη έμειναν από τα Μακρά Τείχη, και η οδός Πειραιώς πήρε κατά ένα μέρος, τη σημερινή της μορφή, το 1836 περίπου. Η ύπαρξη μεγάλων εκτάσεων ακάλυπτου χώρου εκτός σχεδίου πόλεως, η κομβική της θέση και η μορφολογία του εδάφους κατέστησαν την περιοχή ιδανική για την ανάπτυξη βιομηχανικής δραστηριότητας. Ο πρώτος πυρήνας εργοστασίων εγκαταστάθηκε στην αρχή της Πειραιώς - Πειραιϊκή Βιομηχανία, 4 αλευρόμυλοι, κεραμοποιεία στα Καμίνια και βυρσοδεψία στου Ρέντη.

Το 1869 λειτούργησε η σιδηροδρομική γραμμή Αθηνών-Πειραιώς, κι έτσι αποκλείστηκε οποιαδήποτε περαιτέρω επέκταση της Πειραιώς ως το λιμάνι, κι επιπλέον διακόπηκε η συνεχής επέκταση αστικού ιστού προς τα νότια, όσον αφορά την πλευρά της Αθήνας. Επιπλέον, η εγκατάσταση του εργοστασίου φωταερίου στο Γκάτζι, υποβάθμισε σημαντικά την περιοχή και προσέλκυε έτσι, πολίτες ασθενέστερων τάξεων. Στη συνέχεια συγκεντρώθηκαν εκεί, το Πιλοποιείο Πουλοπούλου, η σοκολατοβιομηχανία Παυλίδη και το 1916, όταν εκεί μεταφέρθηκαν τα Δημοτικά Σφαγεία επισφραγίστηκε ο βιομηχανικός χαρακτήρας της περιοχής και ενισχύθηκε η απαξίωσή της. Σταδιακά σχηματίστηκε και ο πρώτος πυρήνας βαριάς

βιομηχανίας της χώρας (ΧΡΩΠΕΙ, ΗΒΗ, ΕΛΑΪΣ, ΕΛΜΑ, κ.α.) με εξαιρετικά ρυπογόνες επιπτώσεις. Η βιομηχανική ανάπτυξη ενισχύθηκε με επιπλέον διαθέσιμο εργατικό δυναμικό που μετακόμισε εκεί, και αναπτύχθηκαν πιο σύγχρονες βιομηχανίες (ΧΑΛΚΟΡ, ΒΙΟΣΩΛ), καθώς και μεγάλες κλωστοϋφαντουργικές μονάδες.

Η περιοχή διατήρησε τον βιομηχανικό της χαρακτήρα ως τις δεκαετίες '70- '80, όταν η συνύπαρξή της με την ταχέως επεκτεινόμενη πόλη κατέστη προβληματική. Η βιομηχανική δραστηριότητα μετακόμισε σε άλλες περιοχές, όμως η αποβιομηχάνιση έφερε σημαντικές αλλαγές τόσο στον αστικό, όσο και στον κοινωνικό ιστό. Η Πειραιώς σήμερα παρουσιάζει έντονη πολυμορφία, με πολλές και διαφορετικές χρήσεις και χαρακτηριστικά: κτίρια γραφείων, έδρες επιχειρήσεων, ενεργοί βιομηχανικοί θύλακες, εγκαταλελειμμένα βιομηχανικά κτίρια, αποθηκευτικοί χώροι, εμπορικά κέντρα και μικροεμπόριο, αρχαιολογικοί χώροι, συνεργεία, αντιπροσωπείες αυτοκινήτων, χώροι πολιτιστικού χαρακτήρα-μουσεία, θέατρα-μεταφορικές εταιρείες, κέντρα διασκέδασης, σχολές, χώροι κατοικίας και αδόμητες χωμάτινες εκτάσεις.

(http://courses.arch.ntua.gr/fsr/132671/14_MEIMAROGLOY.pdf)

Τεχνόπολις - Γκάζι

Το Γκάζι ή Γκαζοχώρι ή Φωταέριο, συνιστά παλιά συνοικία της Αθήνας η οποία γειτνιάζει με το αστικό κέντρο της. Είναι νοτιοδυτικά της διασταύρωσης Ιεράς Οδού με την Οδό Πειραιώς και το όνομα της περιοχής προέρχεται από τις εγκαταστάσεις φωταερίου που λειτουργούσαν χρόνια πριν, στον χώρο.

Το 1857 ο γάλλος Φεράλδι ανέλαβε το έργο του φωτισμού της Αθήνας με φωταέριο. Ο δήμος Αθηναίων του παραχώρησε το προνόμιο της εκμετάλλευσης του φωταερίου για 50 χρόνια. Από τότε, το φωταέριο φώτιζε τους αθηναϊκούς δρόμους για 60 χρόνια περίπου. Το 1887 ο Ιωάννης Σερπιέρι αναλαμβάνει τη διοίκηση του εργοστασίου. Η μικρή μονάδα φωταερίου της Αθήνας αναπτύσσεται και ακμάζει: αεροφυλάκια, ατμολέβητες, ατμομηχανές, μονάδες καθαρισμού και άλλα κτίρια, ξεπηδούν σταδιακά μέσα στο οικόπεδο έκτασης περίπου 30 στρεμμάτων. Η χρήση του φωταερίου επεκτάθηκε ως μορφή ενέργειας στα σπίτια και στα εργοστάσια. Το 1938 η επιχείρηση περιέρχεται στο δήμο Αθηναίων, και το 1952 ιδρύεται η Δ.Ε.Φ.Α.-Δημοτική Επιχείρηση Φωταερίου Αθηνών. Μετά τον πόλεμο όμως, ο ηλεκτρισμός και οι νέες μορφές ενέργειας υπερισχύουν του φωταερίου. Οι φούρνοι του εργοστασίου έσβησαν οριστικά το 1984 και το

1986 ο χώρος χαρακτηρίστηκε διατηρητέο ιστορικό μνημείο από το Υπουργείο Πολιτισμού, και ξεκίνησαν μελέτες για την αξιοποίησή του. Το 1999 φιλοξενήθηκαν οι πρώτες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις στις εγκαταστάσεις του εργοστασίου. Η Τεχνόπολη από τότε, καθιερώνεται ως ένας από τους πιο αναγνωρισμένους χώρους πολιτισμού της Αθήνας.

(<http://www.technopolis-athens.com/web/guest/museum/history>)

Το 2013 άνοιξε για το κοινό το Μουσείο με στόχο την ανάδειξη και προστασία του παλαιού εργοστασίου φωταερίου της Αθήνας, ενός μνημείου που όπως προαναφέραμε, παρείχε ενέργεια και φωτισμό στην πρωτεύουσα για 130 χρόνια περίπου. Εκεί, ο επισκέπτης μπορεί να ακολουθήσει τη γραμμή παραγωγής του φωταερίου, να θαυμάσει το μηχανολογικό εξοπλισμό, παλαιά μηχανήματα, να μάθει το ρόλο των επιχειρηματιών και των εργαζομένων του εργοστασίου, να καταλάβει τι σημαίνει βιομηχανική κληρονομιά και αρχαιολογία. Είναι το πρώτο βιομηχανικό μουσείο της Αθήνας και αναδεικνύει ένα από τα λίγα σωζόμενα μνημεία βιομηχανικής κληρονομιάς της πόλης.

(<http://www.technopolis-athens.com/web/guest/museum/home>)

Η Τεχνόπολις αποτελεί σήμερα σημείο συνάντησης πολιτιστικών εκδηλώσεων, αναβαθμίζοντας μια ιστορική περιοχή και δημιουργώντας έναν ακόμη θετικό πόλο στην ταυτότητα της Αθήνας. Κάθε χρόνο φιλοξενεί ένα ευρύ φάσμα τεχνών: μουσική, χορό, κινηματογράφο, θέατρο και παραστατικές τέχνες, εικαστικά και εφαρμοσμένες τέχνες, εκπαιδευτικά προγράμματα για παιδιά, επιχειρηματικότητα, περιοδικές εκθέσεις. Ο χώρος προσφέρει ψυχαγωγία και πολιτισμό με ποιότητα σε προσιτές τιμές, και τον επισκέπτονται πάνω από 600.000 επισκέπτες ετησίως. Ο επισκέπτης μπορεί να παρακολουθήσει συναυλίες, εκδηλώσεις, εκθέσεις, να ακολουθήσει το μουσειακό περίπατο του Βιομηχανικού Μουσείου Φωταερίου, να επισκεφθεί το Πωλητήριο του Βιομηχανικού Μουσείου Φωταερίου με αντικείμενα τα οποία εμπνέονται από την ιστορία και την αισθητική ενός βιομηχανικού χώρου, ή ακόμα και να επισκεφθεί το καφέ Gaz a l' eau , που βρίσκεται εντός του χώρου στο μοναδικό περιβάλλον του παλιού εργοστασίου.

(<http://www.technopolis-athens.com/web/guest/visitors>)

Το χώρο εξακολουθεί μέχρι και σήμερα να τον διαχειρίζεται ο Δήμος Αθηναίων, και παρά τις συχνές συνεργασίες με καθιερωμένους ή νέους πολιτιστικούς θεσμούς (π.χ. Φεστιβάλ Αθηνών, Biennale Αθήνας), δεν έχουμε τόσο επιτυχημένη διαχείριση όσο στις περιπτώσεις του εξωτερικού, και η συμμετοχή των περιοίκων δεν είναι σίγουρη. (Καραχάλης, 2007: 12)

Είναι σημαντικό να αναφέρουμε και κάποιες πληροφορίες όσον αφορά την ευρύτερη περιοχή, ώστε να εκτιμήσουμε καλύτερα την αξία ανάπλασης

τέτοιων χώρων. Το 1857 που ιδρύθηκε το εργοστάσιο παραγωγής φωταερίου στην περιοχή εγκαταστάθηκαν οι οικογένειες των εργατών του εργοστασίου, δραστηριότητες αναψυχής- ταβέρνες, τεκέδες- αλλά και πληθώρα οίκων ανοχής. Αιτία των παραπάνω ήταν η κομβική θέση της περιοχής και οι χαμηλές τιμές. Το Γκάζι αποκτά κακόφημο όνομα τότε. Ο χαρακτήρας της περιοχής έμεινε αναλλοίωτος για πολλά χρόνια λόγω του εργοστασίου, που αποτελούσε παράγοντα υποβάθμισης της περιοχής. Το θετικό των παραπάνω είναι ότι οι εργολάβοι δεν έδιναν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το Γκάζι. Έτσι, η περιοχή αντιστάθηκε στον θεσμό της αντιπαροχής και διατήρησε τα μονώροφα ή διώροφα σπίτια με αυλές. Με την πάροδο των χρόνων, στην Ιερά Οδό βρίσκουν στέγη πολλά νυχτερινά κέντρα, οι κατοικίες με τις αυλές και οι οίκοι ανοχής μετατρέπονται σε καφέ, μπαρ, εστιατόρια, μικρά club, και η περιοχή αρχίζει να παρουσιάζει έντονη νυχτερινή ζωή. Η ευρύτερη περιοχή λοιπόν χαρακτηρίζεται από έντονη πολυμορφία και τα τελευταία χρόνια βρίσκεται σε πλήρη χωροταξική ανάπλαση και παρατηρείται προσπάθεια αναβάθμισής της και μετατροπής της σε πυκνωτή πολιτιστικών γεγονότων. Σε αυτό συνέβαλλε το πολυδύναμο πολιτιστικό κέντρο « Τεχνόπολις ».

Η γοητεία της Τεχνόπολις, οφείλεται στις καμινάδες, στους τεράστιους λέβητες, στις χοάνες και στους φούρνους και δίκαια χαρακτηρίζεται σαν εργοστάσιο τέχνης. Τιμώντας την ελληνική ποίηση οκτώ από τα κτίρια που λειτουργούν στην τοποθεσία φέρουν τα ονόματα σημαντικών ελλήνων ποιητών.

Η αποκατάσταση και επανάχρηση του εργοστασίου του Γκαζιού ως εκθεσιακό-συναυλιακό χώρο σηματοδοτεί την αρχή της αλλαγής του χαρακτήρα της περιοχής, από εργατική κατοικία σε προορισμό αναψυχής. Ταυτόχρονα όμως, έχουμε και την προσέλκυση εύπορων πολιτών που επιθυμούν να ζουν στον πυρήνα των πολιτιστικών εξελίξεων, με αποτέλεσμα οι χώροι να αγοράζονται ή να ενοικιάζονται από στελέχη επιχειρήσεων με οικονομική άνεση ή από καλλιτέχνες, οι οποίοι θέλουν να συνδυάσουν την κατοικία με το ατελιέ τους. Έτσι, αυξάνονται οι αξίες γης με αποτέλεσμα τη μετατόπιση των χαμηλότερων κοινωνικών στρωμάτων στα όρια της περιοχής, και τελικά την απομάκρυνσή τους, κατάσταση που δεν έγινε καμία κίνηση για να αποφευχθεί. Οι δραστηριότητες της αναψυχής και του πολιτισμού εκτόπισαν το προϋπάρχον παραδοσιακό καθημερινό εμπόριο και τη βιοτεχνία και εξακολουθούν να αλλοιώνουν μορφολογικά τα κτίρια στα οποία στεγάζονται. Επιπλέον, τα νέα στρώματα που εγκαθίστανται στην περιοχή, δραστηριοποιούνται στον τομέα της αναψυχής και του πολιτισμού, και καθώς αυτοί οι νέοι έχουν υψηλότερη θέση στην κοινωνική ιεραρχία έχουν και μεγαλύτερη πρόσβαση στους μηχανισμούς

λήψεων αποφάσεων, με αποτέλεσμα να επιβάλλουν τις θέσεις τους. Οι θέσεις αυτές, φυσικά, είναι προσαρμοσμένες στις δικές τους ανάγκες και οι διεκδικήσεις των λιγοστών, πια, κατοίκων που αφορούν την αξιοπρεπή διαβίωση του συνόλου υποκαθίστανται από διεκδικήσεις που αφορούν κυρίως την αισθητική αναβάθμιση της περιοχής, ή τα ωράρια λειτουργίας των νυχτερινών κέντρων.

Το Γκάζι είναι μια ιστορικά λαϊκή συνοικία. Ο εξευγενισμός της περιοχής, με παραγωγικές επιχειρήσεις και εμπόριο, έγινε κυρίως προς όφελός του. Οι ρυθμίσεις που έγιναν, ενθάρρυναν την είσοδο στο χώρο επενδυτών, οι οποίοι αγόρασαν ακίνητα σε χαμηλή τιμή, ασυντήρητα, αλλά υψηλής αρχιτεκτονικής αξίας, και τα εκμεταλλεύτηκαν αποκτώντας τεράστια κέρδη. Αυτή η στρατηγική εξευγενισμού, παρ' ότι υλοποιείται ασύνταχτα και σε κάποιες περιπτώσεις αντιφατικά, λειτουργεί πολλαπλώς εκτοπιστικά στον ιδιωτικό χώρο - κατοικία, εμπόριο, παραγωγή-και ταυτόχρονα καθορίζει τη φυσιογνωμία και περιορίζει δραστικά την αξία χρήσης του δημόσιου χώρου της πόλης και τη δυνατότητα οικειοποίησής του από το σύνολο των κατοίκων του Γκαζιού.

Ο εξευγενισμός βέβαια, είναι μια διαμφισβιτούμενη έννοια. Προβάλλεται από τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης το γεγονός κατά το οποίο, παλιές ή νέες κοινωνικές ομάδες αγοράζουν ή ενοικιάζουν για χρήσεις κατοικίας, εμπορίου, αναψυχής, από επιχειρηματίες που επενδύουν σε εξωραϊζόμενες περιοχές- και από άλλους- σαν μια ανανεωτική διαδικασία της πόλης, ανεξάρτητα από τις κοινωνικές επιπτώσεις.

Το αποτέλεσμα της ανάπλασης στο Γκάζι, ήταν σε μεγάλο βαθμό αρνητικό για τους κατοίκους και διαπιστώνεται απόκλιση σε σχέση με τους αρχικούς στόχους. Αυτό οφείλεται στη μη αποτελεσματική υποστήριξη των παραδοσιακών δραστηριοτήτων (βιοτεχνία), κάτι που οδήγησε στην απομάκρυνσή τους και στην αντικατάστασή τους από χώρους αναψυχής και πολιτισμού, εμπόριο, κ.α. και στον κακό σχεδιασμό της κυκλοφορίας.

Ο εξευγενισμός δεν έχει κυριαρχήσει ολοκληρωτικά στο χώρο, αφού η αξία γης έχει ανέβει κατά πολύ, έντονη είναι η συνύπαρξη νυχτερινών κέντρων με πολιτιστικούς χώρους και κέντρα όλων των ειδών, και τέλος η παρουσία των μεταναστών είναι ακόμη ισχυρή. Ταυτόχρονα ασκούνται πολλές πιέσεις για ταξική και κοινωνική ομοιογένεια από τους νέους κατοίκους της περιοχής και το δημόσιο μετατρέπεται σε αγοραίο επιχειρηματία με κερδοσκοπικές επιλογές εκμετάλλευσης των εγκαταστάσεων του φωταερίου- εντός της «Τεχνόπολις», επιτρέπονται κέντρα αναψυχής.

Η ελευθερία κίνησης των δυνάμεων του κατασκευαστικού κεφαλαίου στην αγορά ακινήτων και μάλιστα η διευκόλυνση της απρόσκοπτης

προώθησης των σχεδίων τους από το κεντρικό κράτος ή τις δημοτικές αρχές, οδηγεί τον εξευγενισμό του Γκαζοχωρίου, στη σταδιακή απομάκρυνση των πιο ευάλωτων κοινωνικών ομάδων και χρήσεων και τέλος, στη συρρίκνωση του δημόσιου κοινόχρηστου χώρου και των δυνατοτήτων προσβασιμότητας της μεγάλης πλειοψηφίας του λαού της πόλης σ' αυτόν. Οι πελάτες-καταναλωτές, τουρίστες και κάτοικοι της Αθήνας και τα συγχρονα μεσοαστικά στρώματα που ενσωματώνουν ιστορικά σύμβολα στα life-style τους, αποτελούν σήμερα τις βασικές αναφορές των επενδυτών του Γκαζιού. Με βάση πολιτικές αποφάσεις και επεμβάσεις, το Γκάζι υφίσταται τον αγοραίο εξευγενισμό, επαναφέροντας την επικαιρότητα των μεγάλων δημόσιων παρεμβάσεων και των θεσμικών ρυθμίσεων αξιών γης και χρήσεων στο χώρο της πόλης. Ο εξευγενισμός δεν έχει μόνο οικονομικό περιεχόμενο:μαζί με την προώθηση οικονομικών στόχων, ανατρέπει παλιές και προωθεί νέες αξίες, συμβολισμούς και ερμηνείες που αφορούν τον χώρο της πόλης. Λόγω του κερδοσκοπικού χαρακτήρα του έρχεται σε σύγκρουση με το δικαίωμα σε μια βιώσιμη καθημερινή ζωή για όλους τους κατοίκους της.

(http://courses.arch.ntua.gr/el/kateyuynsh_a_sxediasmos_kai_bivsimh_ana_ptyjh_sthn_polh_kai_thn_perifereia_ths/_spoydastikes_ergasies/2008-2009/to_fainomeno_toy_gentrification_kai_o_koinvnikos_xaraktiras_sto_gk_azi_.html)

Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού

Το πολιτιστικό κέντρο του Ιδρύματος Μείζονος Ελληνισμού , « Ελληνικός Κόσμος », στεγάζεται στο πρώην εργοστάσιο «Βιοσώλ», στην οδό Πειραιώς 254. Το κτίριο, που είχε σχεδιαστεί για βιομηχανική χρήση, ολοκληρώθηκε το 1940, στη βιομηχανική περιοχή που τότε βρισκόταν έξω από την πόλη. Σκοπός ήταν να μεταφερθεί εκεί το εργοστάσιο της «Βιοσώλ», αλλά κατά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, το κτίριο πέρασε στην κατοχή των συμμάχων, μετά στους εχθρούς κι έγινε οχυρό πολέμου. Το 1950 το εργοστάσιο εξοπλίζεται με νέα μηχανήματα και επαναλειτουργεί.

Το 1997 επήλθε στην κυριότητα του ΙΜΕ, ανακατασκευάστηκε και μετατράπηκε σε πολιτιστικό κέντρο. Το 1998 τελείωσαν οι εργασίες μετατροπής των δύο κτιρίων και το βιομηχανικό συγκρότημα έγινε ένας πολυδύναμος χώρος πολιτισμού, όπου οι επισκέπτες βιώνουν την ελληνική ιστορία μέσω εξελιγμένων τεχνολογικών εφαρμογών. Το 2003, το Κέντρο Πολιτισμού επεκτείνεται. Με την επικύρωση της πράξης απαλλοτρίωσης, το

ΙΜΕ, με δική του επένδυση, αποκτά 40 στρέμματα επιπλέον, για τη δημιουργία ενός πρωτότυπου πολιτιστικού πάρκου σε ένα υποβαθμισμένο και οικολογικά επιβαρυνόμενο περιβάλλον. Με τον τρόπο αυτό συνέβαλλε στην ανάπλαση όλης της περιοχής.

Το 2004, ένα εγκαταλελειμμένο βιοτεχνικό κτίριο μετατρέπεται σε έναν αρχιτεκτονικά και αισθητικά πρωτότυπο χώρο, και το 2006 λειτουργεί ο «Θόλος», ένα ημισφαιρικό θέατρο που δίνει νέες διαστάσεις στην Εικονική Πραγματικότητα. Το 2008 εγκαινιάζεται το «Θέατρον», η νέα πολιτιστική υποδομή του «Ελληνικού Κόσμου», που έχει σχεδιαστεί ως πολυδύναμος χώρος με τη μέγιστη δυνατή ευελιξία. Διαθέτει υπερσύγχρονο τεχνολογικό εξοπλισμό και φιλοξενεί ποικίλες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις και συνέδρια. Το θέατρο που διαθέτει είναι χωρητικότητας 1000 ατόμων.

(<http://www.fhw.gr/cosmos/index>)

Πειραιώς 260 - Φεστιβάλ Αθηνών

Πρόκειται για τις κτιριακές εγκαταστάσεις, όπου στεγαζόταν παλαιότερα το εργοστάσιο επίπλων γραφείου Τσαούσογλου. Το συγκρότημα περιήλθε στην κυριότητα της Εθνικής Τράπεζας, η οποία παραχώρησε τη χρήση μέρους των χώρων, στο Φεστιβάλ Αθηνών- κτίριο Δ, 1.800 τ.μ., 650 θέσεις και κτίριο Η, 1.400 τ.μ., 550 θέσεις. Τυπικό δείγμα βιομηχανικής αρχιτεκτονικής της δεκαετίας του '70, το εργοστάσιο Τσαούσογλου περιλαμβάνει τέσσερα πολύ μεγάλα κτίρια/υπόστεγα που έχουν ανακηρυχθεί διατηρητέα από το Υπουργείο Πολιτισμού.

(<http://www.greekfestival.gr/gr/venueHistory10-peiraiws----.htm>)

Τα υπόστεγα είναι αφημένα όπως ήταν : γκριζωπά, σκουριασμένα, με τζάμια σπασμένα, με οικοδομικά υλικά σκόρπια εδώ κι εκεί, με τους υπόκωφους ήχους των μηχανών να δημιουργούν μια περίεργη ατμόσφαιρα.

(<http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=239823>)

Το πρώην εργοστάσιο Τσαούσογλου, σχεδιάστηκε για να μετατραπεί σε «πολυχώρο πολιτισμού» από το ΥΠΠΟ, όπου στα πέντε διατηρητέα κτίριά του-ένα για μουσική, άλλο για θέατρο, χορό, κινηματογράφο και εικαστικά- και στον υπαίθριο χώρο, συνολικής έκτασης 34 στρεμμάτων, θα οργανώνονται δραστηριότητες σύγχρονης τέχνης. Ενδεικτικός είναι ο τρόπος με τον οποίο περιέγραφε τη χρήση αυτή ο τότε υπουργός Πολιτισμού Γ. Βουλγαράκης, ότι θα γίνει ένα «πολιτιστικό Mall». Το ακίνητο αγοράστηκε από την Εθνική Τράπεζα με απ'ευθείας εξαγορά και η λειτουργία του είναι αυτόνομη, με την ύπαρξη διοικητικού συμβουλίου. Χαρακτηριστική ήταν η δήλωση του τότε υπουργού:« Μου αρέσει το

μοντέλο διοίκησης του Μεγάλου Μουσικής, με στόχο να βγάξει τα έξοδά του».
(Καραχάλης, 2007: 13)

Βιοτεχνία Μέντη

Η βιοτεχνία «Μέντης Ε.Π.Ε.», ξεκίνησε επίσημα τις εργασίες της το 1867, και πρόκειται για βιοτεχνία επεξεργασίας νημάτων και μεταξιού. Παρήγαγε γαλόνια, τρέσες, σιρίτια, κορδόνια, φράντζες, φούντες, νήματα μεταξωτά, μεταλλικά και νάιλον, υλικά προς χρήση για ιερατικά άμφια, στρατιωτικές στολές, θεατρικά κοστούμια, παραδοσιακές ενδυμασίες, διακοσμήσεις υφασμάτων από το παλάτι έως και τη σκηνή. Υλικά που χρησιμοποιούσαν επίσης ενδυματολόγοι και σχεδιαστές μόδας, διακοσμητές, ταπετσιέρηδες, βιοτέχνες και κατασκευαστές είδων λαϊκής τέχνης. Ήταν η παλαιότερη βιομηχανική επιχείρηση της χώρας, που έκλεισε για λίγο χρονικό διάστημα, το 2011. Ευτυχώς, το λουκέτο ήταν προσωρινό, και η εταιρεία λειτουργεί ακόμα, αλλά σε διαφορετικό πλαίσιο. Το κτίριο της οδού Πολυφήμου, στα Πετράλωνα, κοντά στην οδό Πειραιώς, το οποίο στέγαζε την καρδιά της επιχείρησης, τα μηχανήματα, ανακαινίσθηκε, και ο πάγκος, τα ράφια και το υλικό από το τελευταίο πωλητήριο των προϊόντων στην οδό Ρόμβης, μεταφέρθηκαν στην είσοδο του χώρου. Το αποτέλεσμα που προκύπτει, δικαίως χαρακτηρίζεται ως ζωντανό εργαστήριο μουσείο, που έχει σκοπό να διασώσει μια τεχνογνωσία υπό εξαφάνιση. Ο χώρος δίνει την ευκαιρία στον επισκέπτη να γνωρίσει τη λειτουργία της ιστορικής βιοτεχνίας, παρακολουθώντας όλα τα στάδια της επεξεργασίας του μεταξιού και της κατασκευής κλώστινων τεχνουργημάτων για τα οποία φημίζεται η επιχείρηση. Ταυτόχρονα διατηρούνται και παραδοσιακές τεχνικές όπως η κεντητική και η υφαντική, σε μια βιοτεχνία που μπορεί ακόμα να παράγει τα υλικά της.

Ο Σπύρος Μέντης που εκπροσωπεί την τρίτη γενιά της οικογενειακής επιχείρησης, πήρε τη σωστή απόφαση να προσφέρει στο Μουσείο Μπενάκη το σύνολο του υλικού της κληρονομιάς, που μετράει 144 χρόνια. Σημασία έχει ότι αυτή η κίνηση έγινε σε μια στιγμή οριακή για το Μουσείο Μπενάκη, το οποίο αντιμετώπιζε προβλήματα επιβίωσης-μέχρι και λουκέτου. Επιπλέον είναι εξαιρετικής σημασίας το γεγονός ότι σε μια περιοχή που έχουμε συνηθίσει να αποκαλούμε υποβαθμισμένη, δημιουργείται ένας νέος πυρήνας που καλεί τους πολίτες να τον επισκεφθούν και να αναπτύξουν δράσεις και ζωή γύρω από αυτόν.

(<http://www.iefimerida.gr>)

Αυτό το πολύτιμο περιουσιακό στοιχείο, θα ήταν αδύνατο να διατηρηθεί και να μετατραπεί σε αυτό το πρότυπο μουσείο, αν δεν είχε υπάρξει η συμβολή ενός ανώνυμου δωρητή. Η μικρογραφία της βιοτεχνίας εξακολουθεί να παράγει αναγκαία υλικά για το Λύκειο των Ελληνίδων, το Εθνικό Θέατρο, τη Λυρική Σκηνή, συλλόγους κ.α., όπως είπε χαρακτηριστικά ο Μέντης «για να μην καταντήσουν στολές αποκριάτικες οι φορεσιές».

Η βιοτεχνία «Μέντη», είχε όμως και μία άλλη δραστηριότητα: κατασκεύαζε πολεμικό υλικό π.χ. φυτίλια για στρατιωτική χρήση, δραστηριότητα που σταμάτησε να πράττει στις αρχές του 1990.

Η εταιρεία ξεκίνησε από το Ναύπλιο, όπου ιδρύθηκε το 1867 από το Σπύρο Μέντη και γρήγορα μεταφέρθηκε στην Αθήνα - στην οδό Μητροπόλεως και μετά στην πλατεία Καπνικαρέας - ώστε να είναι πιο κοντά στους βασικότερους πελάτες της: της Αυλής και της Ανακτορικής Φρουράς. Παράλληλα ανοίγεται εργαστήριο στο Μοναστηράκι και η οικογένεια διατηρεί κουκλόσπιτο για την παραγωγή της πρώτης ύλης στο Μέτς. Το 1937 θα ανοίξει νέο παράρτημα στην οδό Ευαγγελιστρίας και τη δεκαετία του 1970, το κατάστημα της Καπνικαρέας μεταφέρεται διαγωνίως απέναντι και λίγο αργότερα κλείνει το εργαστήριο της οδού Κηρυκείου. Τα επόμενα χρόνια η επιχείρηση θα γνωρίσει ακμή, μέχρι τη δεκαετία του 1990, όπου θα αρχίσει να συρρικνώνεται. Το 2005 η επιχείρηση «Μέντη», μεταφέρεται στην οδό Ρόμβης, ενώ η βιοτεχνία εγκαθίστανται στο ακίνητο της οδού Πολυφήμου, μέχρι το κλείσιμο της επιχείρησης το 2011.

Στη μακρόχρονη ιστορία της, πελάτες της υπήρξαν τα Ανάκτορα, το Προεδρικό Μέγαρο, η βασιλική και κατόπιν η προεδρική φρουρά, η Λυρική Σκηνή, το Εθνικό Θέατρο, το Μέγαρο Μουσικής, τα Λύκεια Ελληνίδων, το Θέατρο Ελληνικών Χορών «Δόρα Στράτου», η Βασιλική Πρόνοια, μεγάλα ξενοδοχεία της Ελλάδας και του εξωτερικού, ο ΕΟΜΜΕΧ, και οίκοι μόδας-Θεώνη Βαχλιώτη Τσοπανέλης, οίκος Τσούχλου, Τσεκλένης και ο Marc Bohan του οίκου Dior στο Παρίσι.

(<http://www.in2life.gr>)

3.3.2 Περιοχή Μεταξουργείου

Στην περιοχή του Μεταξουργείου, μπορεί να συναντήσει κανείς lofts αλλά και χαμόσπιτα, γκαλερί και street graffiti, εστιατόρια και οινομαγειρεία, φώτα της ράμπας και φωτάκια των οίκων ανοχής. Είναι μια περιοχή λοιπόν, αστικών αντιθέσεων και αναπλαστικών προθέσεων, χωρίς

όμως να προοιωνίζεται μια νέα διασκεδαστούπολη, όπως στην περίπτωση του Ψυρρή και της περιοχής του Γκάζι.

Τα εύσημα της έναρξης αναβάθμισης της περιοχής του Μεταξουργείου ανήκουν στους θεατρανθρώπους, έστω κι αν εγκαταστάθηκαν εκεί τυχαία. Στις αρχές του 2000 η Άννα Βαγενά βρίσκει ένα χώρο για τα σκηνικά των παραστάσεων της στην Ακαδήμου, όπου καταλήγει να ανοίξει θέατρο, εστιατόριο και σπίτι, μετακομίζοντας από το Ψυχικό. Την ενδιαφέρουσα θεατρική δραστηριότητα συμπληρώνουν το «Άπο Μηχανής»- απέναντι από το «Μεταξουργείο» της Βαγενά- με καλλιτεχνικό διευθυντή, έστω και για ένα χρόνο τον Άκη Βλουτή, καθώς και το «Θέατρο της Άνοιξης» του Γιάννη Μαργαρίτη (σε χώρο όπου υπήρξαν η αποθήκη στερεών καυσίμων του παππού της Έλλης Λαμπέτη και το τελευταίο εργαστήρι του ζωγράφου Χάρη Γαβρήλου), και το «Αργώ» στην Ελευσινίων.

Εκτός από τη «στεγασμένη τέχνη», ενδιαφέρον παρουσιάζει και αυτή του δρόμου. Το Μεταξουργείο είναι οι άνθρωποι που περπατούν στους δρόμους, οι street performers, οι προσόψεις ρημαγμένων και ανακαινισμένων κτιρίων και οι νέοι που μπαινοβγαίνουν σε σχολές (ethnic) χορού και μουσικής. Αυτή η ατμόσφαιρα και ο προβληματισμός για τον εξευγενισμό της περιοχής ενέπνευσαν μέλη της κινηματογραφικής ομάδας ντοκιμαντέρ του Δήμου Αθηναίων να φτιάξουν το «Μεταξουργείο». Εκτός από το γεγονός ότι απέσπασαν το πρώτο βραβείο στο Φεστιβάλ της Δράμας, η περιήγηση του ήρωα στην περιοχή προσφέρει δημιουργικό προβληματισμό και δίδει περίτεχνα πόση τέχνη χρειάζεται για να αλλάξει μια περιοχή και ... να παραμείνει η ίδια. (<http://www.athinorama.gr/travel>)

Παρόλο που η περιοχή του Ψυρρή αναπτύχθηκε απότομα, το Γκάζι με πιο άγριες ταχύτητες- και λόγω της έλευσης του μετρό- το Μεταξουργείο κινείται σε άλλους ρυθμούς και αποφεύγει το μιμητισμό. Η περιοχή πριν από κάποια χρόνια πυροδοτούσε ένα αίσθημα ανασφάλειας, το οποίο ακόμα και σήμερα δεν έχει ξεπεραστεί. Στην περιοχή όμως έχουν ανοίξει πολλά καλά εστιατόρια, διαφορετικού είδους, σε νεοκλασικά κτίρια, παρουσιάζονται ποικίλα μουσικά σχήματα και θεατρικές ομάδες, με αποτέλεσμα ένα ποτ πουρί διαφορετικότητας.

Το Μεταξουργείο είχε χαρακτηριστεί από τον Θεόδωρο Τερζόπουλο «νεροχύτης της Αθήνας» και συγκέντρωνε εγχώριους πένητες και περιθωριακούς πριν αρχίσει να προσελκύει οικονομικούς μετανάστες. Η περιοχή «καθαρίστηκε» επιτυχώς, χωρίς όμως να ισοπεδωθεί ή εξωραϊθεί. Παραμένει γειτονιά, εμπεριέχει τις διαφορετικές φυλές που ζουν και δραστηριοποιούνται στην περιοχή, και ταυτόχρονα αναπλάθεται μέσω του αστικού εξευγενισμού. Φυσικά και υπάρχει ο κίνδυνος για άνοδο των αξιών γης, από τη στιγμή που η περιοχή αποκτά το ελκυστικό, εναλλακτικό

γότητρο. Επιπλέον υπάρχει ο φόβος μετάλλαξης του κοινωνικού ιστού με τον εκτοπισμό των οικονομικά ασθενέστερων στρωμάτων, αφού οι δυνατότερες οικονομικά τάξεις θα θέλουν να γίνουν κομμάτι μιας τέτοιας περιοχής. Όταν δημιουργείται μια τέτοια ελκυστική περιοχή, ελλοχεύει ο κίνδυνος να την αποδομήσουμε μόλις την καταναλώσουμε. Το διαφορετικό και ελπιδοφόρο γεγονός είναι, ότι στην περιοχή του Μεταξουργείου, το ενδιαφέρον των παλιών και νέων κατοίκων είναι μεγάλο και έμπρακτο. Το δραστήριο blog «για το Μεταξουργείο, τον Κεραμεικό και τη ζωή στα αστικά κέντρα» (metaxourgeio.wordpress.com), οι καλές σχέσεις και τα σχέδια για κοινές δράσεις των επιχειρηματιών, δίνουν ότι αυτή η πιθανότητα είναι ακόμη μακριά.

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι δηλώσεις καλλιτεχνών και επιχειρηματιών που κατοικούν κι εργάζονται στην περιοχή :

Άννα Βαγενά (Θέατρο Μεταξουργείο)

« Θυμάμαι τους γύφτους να κατασκηνώνουν στην πλατεία Αυδή – ακόμα και μέσα σε μια βάρκα. Η κοινωνική σύσταση έχει περάσει από διάφορες φάσεις : από τους Έλληνες λούμπεν μέχρι τους εργασιομανείς Κινέζους που τώρα πια βλέπεις να κυκλοφορούν στους δρόμους και στα καταστήματα. Το ένστικτό μου λέει ότι είναι μια ψαγμένη γειτονιά που δεν θα γίνει μαζική και εμπορική. »

Θεόδωρος Τερζόπουλος (Θέατρο Άττις)

« Υπάρχει καλή ενέργεια λόγω της εξαιρετικής πολεοδομίας και του πολυφυλετικού κλίματος. Παλιότερα θύμιζε επαρχιακή πόλη του '50, αλλά όσοι ήρθαμε αντιμετωπίσαμε πολλά από τα προβλήματα και τελικά εκσυγχρονίσαμε την περιοχή. Η τάση είναι να εγκαθίστανται νέοι άνθρωποι, ηθοποιοί και εικαστικοί, και από εκεί ξεκινά το όραμά μου: να γίνει η περιοχή μια ζώνη τέχνης. »

Νικηφόρος Κεχαγιαδάκης (εστιατόριο « Aleria »)

« Όταν ξεκινήσαμε τις εργασίες στο νεοκλασικό, δεν υπήρχε τίποτα. Έχουν γίνει πολλά σε όλα τα επίπεδα. Στην παρούσα φάση, με πολλές επιλογές μαζεμένες σε λίγα τετραγωνικά- και μάλιστα με ποιοτικές προτάσεις, το Μεταξουργείο είναι πλέον επιλογή εξόδου. Είναι όμως, και κατοικημένη περιοχή. Κι η ανάπτυξη δεν μπορεί παρά να το σεβαστεί αυτό. »

Νίκος Φάρκωνας (εστιατόριο « Κουταλάκια »)

«Πάντα με ενθουσίαζαν τα παλιά κτίρια και το ύφος της περιοχής. Τα περι επικινδυνότητας δε νομίζω ότι ισχύουν. Ο ξένος πληθυσμός με τον οποίο τη συνδέουν δεν έχει ιδιαίτερη συμμετοχή. Είναι οικογενειάρχες. Αυτό που βρίσκω γοητευτικό είναι ότι το Μεταξουργείο έχει λίγο απ' όλα, και μάλιστα όχι συγκεντρωμένα στο ίδιο σημείο.Είναι πιο ανθρώπινο αυτό.»

<http://www.athinorama.gr/travel>

Δημοτική Πινακοθήκη

Το εργοστάσιο επεξεργασίας μεταξιού, « Σηρική Εταιρεία της Ελλάδος Αθανάσιος Δουρούτης & Σία », στεγαζόταν από τη δεκαετία του 1850 έως το 1875, στο αρχιτεκτόνημα που σχεδίασε ο Κρίστιαν Χάνσεν, στα δυτικά της πλατείας Καραϊσκάκη, στη συμβολή των οδών Λεωνίδου και Μυλλέρου, και οφείλεται και για το όνομα που πήρε η περιοχή Μεταξουργείο. Ο αρχικός του προορισμός ήταν να στεγάσει εμπορικό κέντρο, αλλά χρησιμοποιήθηκε και για φρουραρχείο και νοσοκομείο. Για πολλά χρόνια έμεινε και σε αχρηστία, μεταξύ των χρήσεών του. Η γύρω περιοχή περιλάμβανε οίκους ανοχής και μετανάστες και τα τελευταία χρόνια κατάφερε να βελτιώσει την εικόνα της με την παρουσία μικρών θεάτρων, γκαλερί και εστιατορίων (<https://metaxourgeio.wordpress.com>). Ο Δήμος Αθηναίων, ξεκίνησε το 2007, διαδικασίες αποκατάστασης του κτιρίου, προκειμένου το παλιό εργοστάσιο μεταξιού να στεγάσει πολιτιστικές εκδηλώσεις και από το 2010 λειτουργεί ως η νέα Δημοτική Πινακοθήκη. Στη μία αίθουσα παρουσιάζεται η μόνιμη συλλογή της Πινακοθήκης και στην άλλη φιλοξενούνται οι περιοδικές εκθέσεις.

(<http://m.cityofathens.gr/node/668>)

Στις 29/10/2013 σε ένα άρθρο της «Εφημερίδας των Συντακτών», αναφέρεται ότι 37 έργα αγνοούνται από την Πινακοθήκη. Η Πινακοθήκη χρησιμοποιεί τον χώρο του πρώην Βρεφοκομείου της οδού Πειραιώς 51, στην πλατεία Κουμουνδούρου, σαν αποθηκευτικό χώρο, χώρο συντήρησης και διοίκησης. Το κτίριο αυτό, έργο του αρχιτέκτονα Παναγιώτη Κάλκου, περατώθηκε το 1875 και λειτούργησε ως το 1977 ως Βρεφοκομείο. Είναι τυπικό δείγμα της νεοκλασικής αντίληψης που επικράτησε στη δημόσια και αστική αρχιτεκτονική από την ίδρυση του ελληνικού κράτους έως τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα μας, και αναμένονται να περατωθούν οι εργασίες αποκατάστασης για να επαναλειτουργήσει και ως εκθεσιακός χώρος. (<http://m.cityofathens.gr/node/668>)

Εκεί φυλάσσονται περίπου 3000 έργα, και μετά την έρευνα που έγινε, διαπιστώθηκε μεγάλη έλλειψη οργάνωσης, εκτός από το γεγονός των χαμένων έργων. Ο Πολιτισμικός Οργανισμός, τα Μουσικά Σύνολα και ο Οργανισμός Νεολαίας και Άθλησης συγχωνεύτηκε, με αποτέλεσμα να μην επιτρέπονται προσλήψεις εξειδικευμένου προσωπικού, με αποτέλεσμα η Πινακοθήκη να υπολειτουργεί.
(<http://www.efsyn.gr/?p=139610>)

Αθηναίς

Το 1920, στα σύνορα του Βοτανικού με τον Κεραμεικό και το Γκάζι, ένα νέο κτίριο παρουσιάζει τις τάσεις της βιομηχανικής αισθητικής του 20^{ου} αιώνα. Για 20 περίπου χρόνια η «Αθηναίς», το περίφημο εργοστάσιο παραγωγής ζωικού μεταξιδιού, θα συνδέσει την πορεία της με το γόνιμο κλίμα της εποχής του μεσοπολέμου και τη δυναμική ανάπτυξη του αθηναϊκού τοπίου. Στα χρόνια του '40, το εργοστάσιο σταματάει να λειτουργεί και χρησιμοποιείται σαν πολεμικό καταφύγιο. Μετά την απελευθέρωση επαναλειτουργεί, αλλά λόγω των ραγδαίων αλλαγών και τεχνολογιών, το ρεγιόν αντικαθιστά τις φυσικές υφαντικές ίνες και το παλιό μεταξουργείο σταματά οριστικά την παραγωγή του, στα μέσα της δεκαετίας του '50. Ο χώρος μετατρέπεται σε απλό αποθηκευτικό χώρο.

Το 2000, γίνεται μελέτη ανάπλασης, σύμφωνα με την οποία διατηρήθηκε η φυσιογνωμία του βιομηχανικού χώρου και αναδείχτηκαν τα ιδιαίτερα αρχιτεκτονικά του στοιχεία, γεφυρώνοντας την παράδοση με την προηγμένη τεχνολογία και τη σύγχρονη αισθητική. Ο χώρος μετατρέπεται σε πρωτοποριακό Πολυχώρο συνέδριων, πολιτισμού και ποιοτικής ψυχαγωγίας και με την ανακαίνιση που έγινε το 2008, προστέθηκε σε αυτόν μια νέα αντίληψη για τη δημιουργική δράση και την ποιότητα ζωής. Οι δραστηριότητες της όμως, δε σταματούν εδώ: ένα έργο 72 lofts, εκτάσεως 9.000 τ.μ. με θέα την Ακρόπολη υπολοιείται στο χώρο αυτόν.
(http://www.athinai.com.gr/polixoros/el/entrance_more.html)

Στον πολιτιστικό πολυχώρο «Αθηναίδα», έχουν φιλοξενηθεί 72 σημαντικές εικαστικές εκθέσεις, 24 κινηματογραφικά αφιερώματα, festival, μουσικές και θεατρικές παραστάσεις κ.α. Το θέατρο «Αθηναίς», χωρητικότητας 210 θέσεων, φιλοξενεί σημαντικές παραστάσεις από καταξιωμένους θιάσους και πρωτοποριακά θεατρικά σχήματα. Η μουσική σκηνή με σύγχρονη υποδομή σε ηχητικές εγκαταστάσεις και εξοπλισμό φωτισμού, φιλοξενεί σε μια αίθουσα 220 θέσεων, μουσικές παραστάσεις υψηλού επιπέδου και ένα ευρύ φάσμα από καλλιτεχνικές εκδηλώσεις και

δρώμενα. Η «Αθηναίς» ανήκει στον όμιλο επιχειρήσεων Μ.Γ.Μαμιδάκη.
(http://www.athinai.com.gr/polixoros/el/culture_more.html)
(http://www.athinai.com.gr/polixoros/el/entertainment_more.html)

3.3.3 Πειραιάς - Σινεάκ

Κάτω από το ισόγειο του Δημαρχείου υπήρχε ένας χώρος, ο οποίος χρησίμευε για αποθήκη και γκαράζ των αυτοκινήτων του Δήμου. Ο Δήμος του Πειραιά αποφάσισε να ανακαινίσει και να διαμορφώσει τον χώρο αυτό σε παιδικό και χειμερινό κινηματογράφο με την ονομασία «Σινεάκ». Έτσι λοιπόν, περιποιήθηκε τον χώρο και τον μετέτρεψε σε μία πολυτελή αίθουσα με αναπαυτικά καθίσματα, ταπετσαρίες, βελούδα, όμορφες κουρτίνες, χαλκογραφίες, πίνακες ζωγραφικής, και μια μεγάλη αίθουσα προβολής παιδικών ταινιών. Πέρα από τις παιδικές ταινίες που προβάλλονταν, στο Σινεάκ διοργανώνονταν σχολικές εκδηλώσεις, γιορτές και παιδικές θεατρικές παραστάσεις.

Σήμερα, το Σινεάκ δε χρησιμοποιείται ως παιδικός κινηματογράφος προβολής παιδικών, αλλά ως κανονικός χειμερινός κινηματογράφος για θεατές κάθε ηλικίας.

<http://estia.hua.gr:8080/dspace/bitstream/123456789/281/1/Ptychiaki51.pdf>

3.3.4 Ναύπλιο - Φουγάρο

Το εργοστάσιο κονσερβοποιίας «Ανθός» του '50 ήταν ένα από τα πολλά εγκαταλελειμμένα βιομηχανικά κτίρια της περιοχής του Ναυπλίου. Στα τέλη του '90 αγοράστηκε από τη συλλέκτρια και εικαστικό Φλωρίκα Κυριακοπούλου, που αποφάσισε να εγκατασταθεί στην περιοχή, και αναστηλώθηκε με δικά της κεφάλαια. Η αναστήλωσή του κράτησε σχεδόν δέκα χρόνια, και το συγκρότημα που αποτελείται από τρία πέτρινα κτίρια κι ένα τεράστιο φουγάρο - απ' όπου πήρε και το όνομά του - έχει κριθεί διατηρητέο. Το όραμά της ήταν να γίνει ένας πολυχώρος πολιτισμού που να ανήκει σε όλους. Η ίδια δήλωσε ότι ήθελε ο χώρος να γίνει ένας χώρος τέχνης και ζωής, με την ευρύτερη έννοια της τέχνης και την ένταξη μιας αισθητικής της καθημερινότητας, οικείας από την παράδοση, τον πολιτισμό και την κουλτούρα της περιοχής, την οποία έχουμε για πολλούς λόγους ξεχάσει.

Όλα, στο χώρο, είναι φτιαγμένα από παραδοσιακά υλικά, πολλές φορές απλά και φθηνά. Ο χώρος περιλαμβάνει μπαρ, εστιατόριο, παιδική χαρά, artshop, εργαστήριο τεχνών και δανειστική βιβλιοθήκη. Η δανειστική βιβλιοθήκη «Ανθός», με 15.000 τόμους- με έμφαση στις ανθρωπιστικές επιστήμες και την τέχνη- συνεργάζεται με μουσεία, σχολεία, τοπικούς φορείς, αλλά και με το Κέντρο Ελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Χάρβαρντ που εδρεύει στο Ναύπλιο.

Επίσης ετοιμάζεται ένας θερινός κινηματογράφος, με θέα το κάστρο του Ναυπλίου, στο πίσω μέρος του συγκροτήματος και δίπλα στο μεγάλο φουγάρο. Η κυρία Κυριακοπούλου δηλώνει ότι τίποτα δεν είναι στατικό. Κάθε μέρα γεννιούνται καινούρια πρότζεκτ και ιδέες, που σκοπό έχουν να ερεθίζουν και να κινητοποιούν τις δημιουργικές δυνάμεις της κοινωνίας. Το « Φουγάρο » δε φιλοδοξεί να βγάλει κέρδος, ούτε καν το κόστος επένδυσης, αλλά φιλοδοξεί να δώσει χώρο και κίνητρα στους νέους της ευρύτερης περιοχής, ώστε να γίνει μια κιβωτός έκφρασης, ικανοποιώντας τις ανάγκες της τοπικής κοινωνίας.

(<http://www.fougaro.gr/files/press-clips/12117647.pdf>)

3.3.5 Σαντορίνη - Παλαιό εργοστάσιο τομάτας

Το εργοστάσιο τομάτας ξεκίνησε να λειτουργεί στη Βλυχάδα της Σαντορίνης από το 1945. Μετά από την καλοκαιρινή παραγωγή του 1981, το εργοστάσιο σταμάτησε να λειτουργεί, αφού η παραγωγή τομάτας συρρικνώθηκε απότομα στο νησί. Ο χώρος από βιοτεχνία προβιομηχανικής τεχνολογίας μεταμορφώθηκε σε βιομηχανικό μουσείο, όπου ο επισκέπτης μπορεί να παρακολουθήσει την ιστορική πορεία του πιο διάσημου προϊόντος της Σαντορίνης, κατά την παραγωγή και επεξεργασία της. Έτσι, το Βιομηχανικό Μουσείο Τομάτας είναι ουσιαστικά η βελτιωμένη, σύγχρονη εκδοχή του παλιού εργοστασίου της οικογένειας Νομικού. Τα εκθέματα του Μουσείου περιλαμβάνουν μηχανές επεξεργασίας από το 1890, παλιά χειρόγραφα βιβλία, του εργοστασίου, παλιά εργαλεία, τις πρώτες ετικέτες, καθώς και οπτικοακουστικό υλικό με μαγνητοσκοπημένες αφηγήσεις ανθρώπων που εργάστηκαν στο εργοστάσιο.

Η τρίτη φάση της μεταμόρφωσης είναι να αποτελέσει ο χώρος, πολιτιστικό κέντρο εκδηλώσεων. Έτσι, μπήκε σε εφαρμογή ένα φιλόδοξο και πρωτότυπο σχέδιο αναδιαμόρφωσης του Εργοστασίου Τομάτας στη Σαντορίνη, ώστε να στεγάσει ταυτόχρονα δύο μεγάλες αγάπες του νησιού: τέχνη και τομάτα. Από το καλοκαίρι του 2014, ο χώρος του πρώην

εργοστασίου τομάτας, άνοιξε τις ιστορικές του πύλες και φιλοξένησε το SAF- Santorini Arts Factory, Εργοστάσιο Τεχνών Σαντορίνης- με ένα καλοκαιρινό πρόγραμμα καλλιτεχνικών εκδηλώσεων. Η Βάνη Βαλιάνου-Νομικού, η δραστήρια υπεύθυνη του SAF με τα άπειρα καλλιτεχνικά της ενδιαφέροντα, που ξεκινούν από τον κλασικό χορό και φτάνουν μέχρι την ιστορία της τέχνης και τη μουσειολογία, δήλωσε χαρακτηριστικά, ότι :
« Νομίζω πως ο χώρος το ζητούσε από μόνος του : πρόκειται για ένα απίθανο κτίριο, που εκτός από τις βιομηχανικές αποθήκες έχει υπέροχους εσωτερικούς και εξωτερικούς χώρους και βρίσκεται πάνω σε μια μοναδική στον κόσμο παραλία ».

Το SAF περιλαμβάνει παραστάσεις θεάτρου και χορού, εκθέσεις φωτογραφίας, ζωγραφικής και γλυπτικής, και συναυλίες.

(<http://propaganda.gr/ikastika-thea-ti-santorini-ke-sinavlies-gefsi-tomatas/>)

Ο χώρος έχει παραχωρηθεί από την οικογένεια Νομικού και οι εκδηλώσεις πραγματοποιούνται υπό την αιγίδα του Δήμου Θήρας και στο πλαίσιο του Έτους Πολιτισμού, με τη φιλοδοξία να αποτελέσει έναν από τους βασικούς πυρήνες πολιτιστικής δράσης στη Σαντορίνη και στην ευρύτερη περιφέρεια του Νοτίου Αιγαίου, καθώς και ένα σταυροδρόμι πολιτισμού. (<http://www.pathfinder.gr>)



Φωτογραφία 5, Westergasfabriek, Amsterdam
Πηγή : www.cea-seminar.blogspot.gr



Φωτογραφία 6, Τεχνόπολις, Γκάζι Αθήνας
Πηγή : www.alfavita.gr



Φωτογραφία 7, Φουγάρο, Ναύπλιο
Πηγή : www.star.gr



Φωτογραφία 8, Παλιό Εργοστάσιο Τομάτας, Σαντορίνη
Πηγή : www.neatv.gr

4. SITE – SPECIFIC THEATRE

4.1 Ορισμός του Site Specific Theatre και περιπτώσεις ανά τον κόσμο

Site-specific theatre είναι οποιοσδήποτε τύπος θεατρικής παραγωγής, ο οποίος έχει σχεδιαστεί για να παρουσιαστεί σε ένα μοναδικό, ειδικά διαμορφωμένο μέρος, το οποίο δεν είναι ένα πρότυπο θέατρο. Αυτό το μέρος μπορεί να είναι ένα μέρος, το οποίο να μην έχει κατασκευαστεί αρχικά, για να εξυπηρετήσει θεατρικούς σκοπούς (π.χ. ένα ξενοδοχείο, μια αυλή ή ένα μεταποιημένο κτίριο), ή μπορεί να μην είναι καν κτίριο (π.χ. ένα δάσος).

Όταν υπάρχει η πρόθεση, το μέρος ή η τοποθεσία, να αποτελεί και τη συγκεκριμένη τοποθεσία της ιστορίας, τότε το είδος του θεάτρου αυτού, μπορεί να ονομαστεί σαν «environmental theatre»- «περιβαλλοντικό θέατρο». Το site-specific theatre είναι συνήθως πιο διαδραστικό από τα κοινά θέατρα, και όταν αναμένεται οι θεατές να περπατήσουν ή να μετακινηθούν, τότε μπορεί να ονομαστεί και «promenade theatre»- «περιπατητικό θέατρο». Το site-specific theatre συνήθως πραγματοποιείται σε κτίρια που αρχικά δημιουργήθηκαν για μη θεατρικούς λόγους, τα οποία έχουν ανακαινιστεί ή μετατραπεί, με σκοπό να φιλοξενήσουν θεατρικά δρώμενα.

Παραδείγματα του site-specific theatre, περιλαμβάνουν το «Psycho-Somatic» και το «Downsize» της θεατρικής ομάδας «Walkabout Theater» του Σικάγο, τα οποία πραγματοποιήθηκαν σε χώρους πλυντηρίων και σε δημόσιες τουαλέτες, το «Girls Just Wanna Have Fund\$» της ομάδας «Women's Project», παρουσιάστηκε σε χώρους ξενοδοχείων, σε κυλιόμενες σκάλες και γέφυρες, του Παγκόσμιου Οικονομικού Κέντρου της Νέας Υόρκης, το «Supernatural Chicago» ανέβηκε σε ένα νυχτερινό κέντρο διασκέδασης, και στην Αυστραλία το «Small Metal Objects », της ομάδας «Back to Back», διαδραματίστηκε στο τερματικό πορθμείο Whitehall. Ένα άλλο παράδειγμα, είναι η Ramlila, δραματική αναπαράσταση έπους του Ιουδαϊσμού, η οποία ξεκίνησε το 1830. Κάθε χρόνο γιορτάζεται για 31 ημέρες, και γίνεται σε δομές, ειδικά διαμορφωμένες, όπου το κοινό ακολουθεί τους ηθοποιούς. Η Ramlila έχει ανακηρυχθεί από την Unesco, ως ένα αριστούργημα της προφορικής και άυλης κληρονομιάς της ανθρωπότητας, το 2005.

Αυτά είναι παραδείγματα από τις παραγωγές που έχουν επισημανθεί site-specific, απλώς και μόνο επειδή έγιναν έξω από τον παραδοσιακό χώρο του θεάτρου. Ένα ισχυρό επιχείρημα, μπορεί να είναι ότι απαιτούνται περισσότερες πληροφορίες για να μάθουμε, αν αυτές οι παραγωγές είναι συγκεκριμένες για την περιοχή, ή αν είναι site-generic, που σημαίνει ότι θα μπορούσαν να οργανωθούν σε οποιοδήποτε παρόμοιο χώρο.

Ένας άλλος ορισμός του περιβαλλοντικού θεάτρου, είναι ότι είναι κάθε παραγωγή, η οποία προσπαθεί να συνεπάρεται το κοινό κατά την εκτέλεση του έργου, εξασκώντας τη δράση εκτός σκηνής. Για παράδειγμα, μπορεί να συμβεί σε διαδρόμους. Στην περίπτωση του black box theatre, στο υποκριτικό μέρος, συμμετέχει και το κοινό. Μερικές φορές ο ηθοποιός μπορεί να μιλήσει σε κάποιο θεατή, ή να τον συμπεριλάβει σε μια σκηνή. Ο θεατής μπορεί να είναι πραγματικός, όπως στο διαδραστικό θέατρο, ή να είναι ένας ηθοποιός, ο οποίος παριστάνει τον θεατή.

([http://en.m.wikipedia.org/wiki/Site-specific theatre](http://en.m.wikipedia.org/wiki/Site-specific_theatre))

4.2 The Empty Space - Peter Brook

Ενδιαφέρον παρουσιάζει, η περιγραφή του σκηνοθέτη Peter Brook, στο βιβλίο του « The Empty Space », μιας τελετής στην Αϊτή, η οποία ξεκινά απλά και μόνο από το χτύπημα ενός πάσαλου και καταλήγει να γίνει ένα θεατρικό δρώμενο. Σε όλη αυτή την περιγραφή παραθέτει, εύστοχες παρατηρήσεις, όσον αφορά το πόσο απρόσιτο κάνει τον ηθοποιό μια συνηθισμένη σκηνή, και πόσο πιο άμεσο, μια μη συμβατική θεατρική σκηνή.

« Στις μαγικές τελετές της Αϊτής, το μόνο που χρειάζεται για να αρχίσεις μια τελετή, είναι ένας πάσαλος και κόσμος. Αρχίζεις να χτυπάς τα τύμπανα, και μακριά στην Αφρική, οι θεοί ακούν το κάλεσμά σου. Αποφασίζουν να έρθουν κοντά σου και καθώς είναι πρακτικότερη θρησκεία η μαγική τελετή της Αϊτής, λαμβάνεται υπόψη ο χρόνος που χρειάζεται ένας θεός για να διασχίσει τον Ατλαντικό. Συνεχίζεις έτσι να χτυπάς το τύμπανό σου, τραγουδώντας και πίνοντας ρούμι. Με αυτό τον τρόπο προετοιμάζεσαι. Περνάνε 5-6 ώρες και έρχονται πετώντας οι θεοί, μα είναι ανώφελο να κοιτάζουν πάνω, γιατί δεν θα τους δουν, όπως είναι φυσικό επόμενο. Εδώ είναι που γίνεται τόσο αναγκαίος ο πάσαλος. Χωρίς τον πάσαλο τίποτα δεν μπορεί να συνενώσει τους ορατούς και τους αόρατους κόσμους. Ο πάσαλος, όπως και ο σταυρός, είναι ο συνδετικός κρίκος. Μέσα από τα δάση γλιστρούν τα πνεύματα και είναι έτοιμα για το δεύτερο βήμα της μεταμόρφωσης, δηλαδή

τώρα χρειάζονται ένα ανθρώπινο μέσο για να εκφραστούν και διαλέγουν έναν από αυτούς που συμμετέχουν στη γιορτή. Ένα λάκτισμα, ένα-δύο ουρλιαχτά, ένας ολιγόλεπτος παροξυσμός στο έδαφος, και ένας άνθρωπος είναι στη διάθεσή τους. Ορθώνεται στα πόδια του, δεν είναι πια ο εαυτός του, μα ο θεός. Ο θεός τώρα έχει μορφή. Είναι κάποιος, που μπορεί να αστειευτεί, να ακούσει τα παράπονα του καθενός, να μεθύσει. Το πρώτο πράγμα που κάνει ο ιερέας, όταν τον φθάνει ο θεός, είναι να τον ρωτήσει πώς ήταν το ταξίδι του. Είναι θεός βέβαια, αλλά όχι πια ανύπαρκτος, βρίσκεται εκεί στο επίπεδό μας, χειροπιαστός. Ο οποιοσδήποτε, τώρα, κοινός άνθρωπος, άνδρας ή γυναίκα, μπορούν να του μιλήσουν, να πιάσουν το χέρι του, να διαφωνήσουν, να τον καταραστούν, να κοιμηθούν μαζί του, κι έτσι, τη νύχτα, ο Αϊτινός έρχεται σε επαφή με τις μεγάλες δυνάμεις και τα μυστήρια που ρυθμίζουν τη μέρα του.

Στο θέατρο για πολλούς αιώνες υπήρχε η τάση να τοποθετούμε τον ηθοποιό σε μακρινή απόσταση, πάνω σε εξέδρα, πλαισιωμένο, στολισμένο, φωτισμένο, μπογιατισμένο, με ψηλοπάπουτσα- έτσι ώστε να μπορέσει να πείσει τον αμαθή, ότι είναι άγιος, πως η τέχνη του είναι ιερή. Σε αυτό άραγε υπάρχει σεβασμός; Ή μήπως πίσω από αυτό κρυβόταν ο φόβος, πως κάτι θα έβγαινε στην επιφάνεια, αν το φως γινόταν δυνατότερο και η επαφή πιο στενή; Σήμερα, πλασάρουμε την απάτη. Μα ανακαλύπτουμε και πάλι, πως αυτό που έχουμε ανάγκη είναι ένα άγιο θέατρο. Πού θα έπρεπε να το αναζητήσουμε; Στα σύννεφα ή στη γη; » (The Empty Space, Peter Brook, 1970)

Από τα λεγόμενα του Peter Brook, καταλαβαίνουμε πόσο εύκολο είναι να δημιουργηθεί ένα δρώμενο. Δηλαδή από το χτύπημα και μόνο ενός πασάλου, επιτυγχάνεται η προσέλευση του κόσμου και δημιουργείται ολόκληρο δρώμενο. Στη συνέχεια η έλλειψη εξέδρας, κάνει το κοινό να ταυτιστεί άμεσα με το δρώμενο, χωρίς να βλέπει τον ηθοποιό σαν κάτι το απρόσιτο, μακριά από αυτόν. Αυτές οι παρατηρήσεις, είναι πολύ σημαντικές, γιατί στην περίπτωση που εξετάζουμε, αυτή του Θεάτρου εκτός Θεάτρου και του Site-Specific Theatre, αυτές οι περιπτώσεις θεάτρου, προσφέρουν και κάτι που δεν μπορούν να προσφέρουν τα θέατρα, όπως τα γνωρίζουμε. Και αυτό είναι η πολύτιμη αμεσότητα, όπου ο θεατής πιο άμεσα ταυτίζεται με το έργο, μπαίνει σε αυτό, και κατεβάζοντας τον ηθοποιό, από το πολύτιμο σε αυτόν βάθρο του, νιώθει άμεσα συνδεδεμένος με αυτόν και με αυτά που του συμβαίνουν

4.3 « *Take it to the streets* », το *Site-Specific Theatre* στη Νέα Υόρκη

Η Νέα Υόρκη, αδιαμφισβήτητα είναι μια πόλη με έντονη καλλιτεχνική δραστηριότητα και καλλιτεχνικούς νεωτερισμούς. Εκεί λοιπόν, ακμάζει και το *Site-Specific Theatre*. Σε ένα άρθρο της Jen Taher για την εφημερίδα, «*The Brooklyn Rail*», αναπτύσσεται εκτενώς, το θέμα του *Site-Specific Theatre*. Θίγεται, λοιπόν αρχικά το οικονομικό θέμα, και πόσο άξιον απορίας είναι το γεγονός ότι με προϋπολογισμό, που απέχει κατά πολύ από αυτόν που χρησιμοποιείται σε μεγάλα και φημισμένα θεάτρα, καταφέρνεται να πραγματοποιείται ένα αποτέλεσμα, πολλές φορές καλύτερο από αυτό των μεγάλων παραγωγών. Το *Site-Specific Theatre* ευδοκιμεί παντού, ο Shakespeare παίζεται στο μετρό, το «*Spoon River Anthology*» σε ένα νεκροταφείο στο Brooklyn, και το «*Much Ado About Nothing*», στο Central Park, γεγονός που δίχνει πόσο ενθαρρυντικό είναι το να βρίσκουν οι καλλιτέχνες τρόπο να εκφραστούν, σε αυτούς τους δύσκολους καιρούς.

Ο Daniel Talbott, ο οποίος είναι ηθοποιός, σκηνοθέτης, παραγωγός και καθηγητής, διδάσκει ένα μάθημα σκηνοθεσίας για το *Site-Specific Theatre* «*site-specific directing*». Πρόκειται για ένα μάθημα, που προκαλεί νέους ηθοποιούς και σκηνοθέτες, να σκεφτούν χωρίς περιορισμούς. Εργασίες, όπως να παιχτούν έργα του Τσέχωφ στα Ρωσικά λουτρά ή της Σάρα Κέϊν, στο East Village, δίνει στους καλλιτέχνες που ασχολούνται με το θέατρο, την ευκαιρία να αναλογιστούν πώς το περιβάλλον στο οποίο παίζεται, ένα θεατρικό έργο επιδρά στο έργο, και αντίστροφα. Όπως λέει χαρακτηριστικά: «*Δεν θα μπορέσεις ποτέ να δημιουργήσεις, κανένα πιο όμορφο, ζωντανό χώρο, ο οποίος θα σε εμπνεύσει, ή έναν πιο δυναμικό χώρο, από το Central Park, ή το High Line, ή από το εσωτερικό ενός διαμερίσματος στο Red Hook. Αυτοί οι χώροι, είναι απίστευτα συνεργάσιμοι και ζωντανοί, και μπορεί να μη μας υπακούουν, ή να είναι τέλειοι ακουστικά, αλλά- όπως νομίζω ότι συμβαίνει σε όλο το καλό θέατρο- μας αναγκάζουν να συνεργαστούμε μαζί τους, διεγείρουν τη φαντασία μας και ανοίγουν την καρδιά μας με πολλούς διαφορετικούς τρόπους, και μας κάνουν εξαιρετικά δημιουργικούς. »*

Και συνεχίζει, λέγοντας : « *Αυτοί οι χώροι είναι χώροι αλήθειας, και χωρίς να έχει σημασία, πόσο ρεαλιστική θέλει ένας καλλιτέχνης να είναι η δουλειά του, ή πόσο θεατρική ή στυλιζαρισμένη, αυτοί οι χώροι μας εξαναγκάζουν να αντιμετωπίσουμε τον πραγματικό κόσμο, όπως παρατίθενται στη δουλειά μας σε όλες τις κατευθύνσεις, και να δούμε καθαρά πόσο πολύ πιέζουμε τους εαυτούς μας να επιτύχουμε το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα. »*

Πραγματικά, το σκηνικό της Νέας Υόρκης, μαζί με όλες τις πτυχές της ιστορίας που κουβαλάει, είναι ένα φυσικό σκηνικό που δεν θα έπρεπε να αγνοηθεί. Για παράδειγμα το έργο της Sarah Kane, «4:48 Ψύχωση», είναι μια περίπτωση θεατρικού έργου που περιέχει το πιο αποκρουστικό θέμα, αυτό της αυτοκτονίας. Αλλά αν αυτό παρουσιαστεί, στο πάρκο του Tompkins, στο σούρουπο, όπου ακούγονται οι φωνές των παιδιών από την παιδική χαρά και των νταντάδων τους, οι jazz μελωδίες των μουσικών, τα skateboards, και οι φωνές των περαστικών, το ίδιο αυτό αποκρουστικό είδος του θεάτρου, μετατρέπεται σε κάτι άλλο, και από κραυγή απόγνωσης και θανάτου, μετατρέπεται σε κραυγή ζωής.

Για το σκοπό αυτό, το Site-Specific Theatre, προκαλεί το ακροατήριο, να πάει σε αυτό που η σχεδιαστριά Deb O αναφέρει ως ρίζες του θεάτρου. Όπως λέει, « *Το θέατρο συνέβαινε εκτός θεάτρου, από πάντα. Πραγματικά! Η αλήθεια είναι ότι το θέατρο ξεκίνησε γύρω από μια φωτιά, σε ένα κνήγι, σκοτώνοντας μια αρκούδα. Έτσι, κάθοντας γύρω από ανθρώπους που εξιστορούν ιστορίες έτσι απλά, μας πάει πίσω στις αρχικές ρίζες του θεάτρου.*» Είναι επίσης, μια ωραία ευκαιρία, να αποφύγουμε ένα πολυσύνθετο και παραφορτωμένο από θέμα παραγωγής, θέατρο. Είναι ωραίο να το σκεφτούμε ως κάτι του οποίου ο ήχος αυτορρυθμίζεται, σε αντίθεση με την τυποποιημένη ακουστική των θεατρικών κτισμάτων. Η σκηνογραφία που παρέθεσε για το « Balm in Gilead » του Landford Wilson, σε έναν αποθηκευτικό χώρο στο Brooklyn, είχε να κάνει με το να δημιουργήσει, όχι μόνο ένα σκηνικό για τη σκηνή, αλλά ένα σκηνικό μέσα στο οποίο θα συνυπήρχαν οι ηθοποιοί με το κοινό, σαν μια μικρή κοινότητα, για ένα μικρό χρονικό διάστημα. Το Site-Specific Theatre, έχει αυτόν τον παράγοντα, ο οποίος περιγράφεται με τη φράση «έπρεπε να ήσουν εκεί», για να καταλάβεις την αίσθηση, δεν περιγράφεται με λόγια. Είναι κάτι το μαγικό, που χαρακτηρίζει αυτού του είδους το θέατρο. Μερικές φορές, γεγονότα που αναφέρονται στο έργο, μπορούν να συνδεθούν με γεγονότα που μπορούν να συμβούν στον περιβάλλοντα χώρο, και αυτό κάνει το όλο σκηνικό μοναδικό, π.χ. θα ήταν πολύ ωραίο και διόλου απίθανο να συμβεί το γεγονός να περνάει ένα παιδί με χαρταετό τη στιγμή που ο Benedick από το «Much Ado», εξομολογείται τον έρωτά του στη Beatrice. Έτσι δημιουργείται μια μοναδική στιγμή, που σε ένα κλασικό θέατρο δεν μπορούμε να έχουμε.

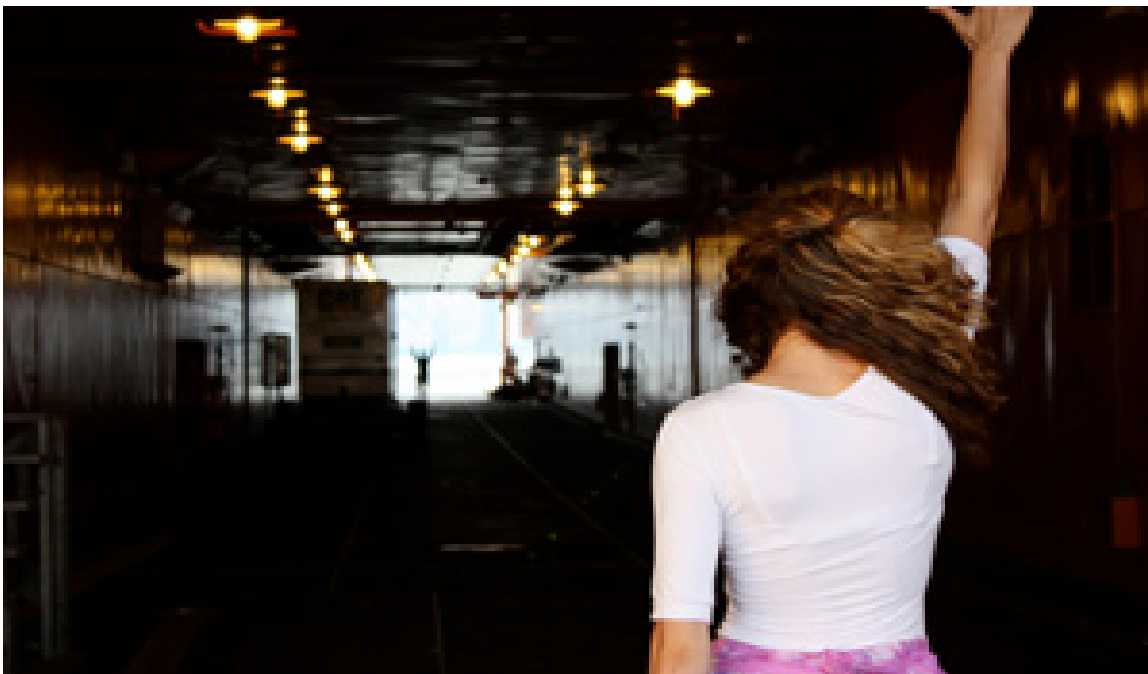
Όλοι οι καλλιτέχνες που ασχολούνται με αυτό το είδος του θεάτρου, λένε ότι αναπτύσσεται τόσο ραγδαία, λόγω του οικονομικού παράγοντα. Κατά τη διάρκεια που διηύθηνε την θεατρική του ομάδα, ο Daniel Talbott, ήρθε μια καθοριστική στιγμή που αυτός και οι συνεργάτες του, αποφάσισαν να σταματήσουν να χάνουν χρόνο για το πώς θα αποκτήσουν χρήματα και

χορηγίες, και να διαθέσουν αυτόν τον ίδιο χρόνο στην καλλιτεχνική παραγωγή. Η Jean Ann Douglas, η οποία είναι μία από τους δημιουργούς του «The Truck Project», το οποίο διευθύνουν μαζί με τον Eric John Meyer, έχει μιλήσει για το πόσο σπάνιο είναι να επιχορηγείται μια παράσταση, και αποφάσισε ότι δεν ήθελε να περιμένει μια χορηγία για να δουλέψει. Όπως είπε χαρακτηριστικά, « Πιστεύω ότι όλοι έχουμε καταλάβει ότι οι χορηγίες δίνονται σε καλλιτέχνες που είναι σίγουρο ότι θα αποφέρουν κέρδη. Δεν μπορώ να τους κατηγορήσω. Απλά, εγώ προτιμώ να δημιουργώ δουλειές, που δεν ακολουθούν την πεπατημένη.» Έτσι, πήραν ένα φορτηγό και ξεκίνησαν να παρουσιάζουν τη δουλειά τους εκεί.

Το Site-Specific Theatre δίνει μεγάλη ελπίδα σε όλους μας. Όπως λέει και ο Daniel Talbott, « Για μένα το μόνο που έχει σημασία είναι η δουλειά, και μπορείς πάντα να δουλεύεις στο θέατρο. Μην αφήσεις τίποτα να σε σταματήσει, και σίγουρα όχι τα χρήματα.» Παρόλο που το θεατρικό σύστημα μοιάζει να είναι απλησίαστο, οι ηθοποιοί εμβαθύνουν πιο πολύ. Παίζουν και δημιουργούν, κάτω από τις γέφυρες, στα πάρκα, στις ταράτσες, σε Ρώσικα μπάνια, σε φορτηγά, στις αποβάθρες του μετρό, σε αλάνες πάρκινγκ, στο δρόμο. Με το να δημιουργούν οπουδήποτε, δηλώνουν ξεκάθαρα ότι αυτό που τους κινητοποιεί και συνεχίζουν να δουλεύουν, είναι ζωντανό μέσα τους, παρά τις συνθήκες που επικρατούν, και αν είστε τυχεροί, σύντομα θα παραβρεθούν και στη δικιά σας γειτονιά.

(<http://www.brooklynrail.org/2011/07/theater/take-it-to-the-streets-site-specific-theater-hits-nyc>)

Το Site-Specific Theatre, είναι μια υπέροχη περίπτωση για να την παρατηρήσει κανείς, και να δει ότι τα πάντα γίνονται. Άνθρωποι που απλά ήθελαν να εκφραστούν, μέσα από την τέχνη του θεάτρου, δεν παραδόθηκαν στον τρόπο που λειτουργούν τα πράγματα σήμερα στη show-business, και βρήκαν τον τρόπο τους, εγκαθιστώντας έτσι και ένα καινοτόμο είδος θεάτρου. Πρόκειται εκτός των άλλων, για μια ωραία ευκαιρία να δούμε όλοι, ότι δεν υπάρχουν δικαιολογίες αν πραγματικά θέλεις κάτι. Πόσο μάλλον, όταν αυτό το κάτι δημιουργείται από μηδαμινό προϋπολογισμό. Αποτελεί μια πηγή έμπνευσης για τους καλλιτέχνες όλων των ειδών, και παράλληλα μπορεί να αφυπνίσει και κρατικούς φορείς και αρμόδιους, που σκέφτονται τυποποιημένα και αδυνατούν να βρουν λύσεις με ότι μας είναι διαθέσιμο. Η κληρονομιά των πολλών μας κτιρίων είναι κρίμα να μένει ανεκμετάλλευτη, τη στιγμή που η χώρα μας έχει ανάγκη, από μια «ένεση» έμπνευσης και οράματος.



Φωτογραφία 9, Συλλογή από έργα του Στρίντμπεργκ, σκηνοθετημένη από τον Harry Einhorn, στο φέρυ του State Island

Πηγή : www.brooklynrail.org



Φωτογραφία 10, « Το σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα », από το θέατρο του NTUA, στο ξενοδοχείο « La Posada » της Αριζόνα ΗΠΑ

Πηγή : www.azdailysun.com



Φωτογραφία 11, « The Weyburn Project », από την παραγωγή «Knowhere », στο Ψυχιατρείο Weyburn, στο Saskatchewan του Καναδά

Πηγή : www.uregina.ca/weyburn_project/pages/sitespec.html



Φωτογραφία 12, « The Great Yes, No, Don't know 5 Minute Theatre », από το Εθνικό Θέατρο της Σκωτίας, στο χώρο αναμονής του σιδηροδρομικού σταθμού του Carlisle, Πηγή: www.fiveminutetheatre.com

5. ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

Σε αυτό το κεφάλαιο, παρατίθενται συνεντεύξεις που πήρα, από ανθρώπους που εμπλέκονται σε παραστάσεις που έγιναν σε τέτοιους χώρους. Το θεωρώ το πιο σημαντικό κεφάλαιο της εργασίας, αφού η άμεση επαφή με ανθρώπους που έχουν ζήσει μια διαδικασία από μέσα, μπορούν να μεταφέρουν επακριβώς την ατμόσφαιρα, τις δυσκολίες, και την ιδιαιτερότητα μιας τέτοιας καινοτομίας. Γι'αυτό το λόγο, παραθέτω τις συνεντεύξεις επακριβώς, χωρίς να απαλείφω προφορικές εκφράσεις, παρά μόνο τις απαραίτητες, ώστε να μεταφερθεί με τον καλύτερο δυνατό τρόπο η αίσθηση που δημιουργείται όταν μια παράσταση γίνεται σε χώρο εκτός θεάτρου. Κι επειδή το θέατρο αφορά τις αισθήσεις και μόνο, αυτό κρίνεται απαραίτητο για αυτή την εργασία.

5.1 Παράσταση « Εκάβη »

Η αρχαία τραγωδία «Εκάβη», ανέβηκε σε σκηνοθεσία Βασίλη Κονταξή, στον Παλαιό Σταθμό Πελοποννήσου, από την καλλιτεχνική εταιρεία «Επωδός», σε μια προσπάθεια να υπάρξει ξανά ζωή στον κλειστό και ομορφότερο σιδηροδρομικό σταθμό της πρωτεύουσας. Σε αυτή την παράσταση, είχα τη χαρά να συμμετέχω, ως ηθοποιός, στο ρόλο της θεράπαινας της Εκάβης. Έτσι, βίωσα από κοντά το ανέβασμα μιας θεατρικής παράστασης σε ένα χώρο, που η προηγούμενη χρήση του, δεν ήταν θεατρική. Επιπλέον, η παρασταση μεταφέρθηκε και στο Νησί των Ιωαννίνων, σε ένα υπαίθριο χώρο, έξω από το Μουσείο του Νησιού, με φόντο τη λίμνη. Κι εκεί, ένας χώρος μη θεατρικός προσαρμόστηκε κατάλληλα για να φιλοξενήσει το έργο.

Το ζωντάνεμα ενός αρχιτεκτονικού κοσμήματος της Αθήνας, του Παλιού Σιδηροδρομικού Σταθμού Πελοποννήσου, στην οδό Σιδηροδρόμων του Μεταξουργείου, συντελέστηκε με τον πιο όμορφο τρόπο. Στο σημείο, που κάποτε περνούσαν οι ράγες σαν να είναι οι επιβάτες ενός διερχόμενου τρένου, κάθονται οι θεατές της παράστασης «Εκάβη» του Ευριπίδη που, ύστερα από πολλές προσπάθειες, κατάφερε να ανεβάσει στον χώρο, κλειστό εδώ και περίπου 30 χρόνια, ο σκηνοθέτης Βασίλης Κονταξής, σε συνεργασία με τον Οργανισμό Σιδηροδρόμων Ελλάδος (ΟΣΕ) και το Σύλλογο Φίλων του Σιδηροδρόμου. Σύντομα, αναμένεται η έναρξη των εργασιών ανακαίνισης του Σταθμού, και η λειτουργία του ως

Σιδηροδρομικού Μουσείου με κοινή πρωτοβουλία των ΟΣΕ, Δήμου Αθηναίων και ΓΑΙΑΟΣΕ, ενώ μέρος του χώρου του προβλέπεται ότι θα φιλοξενεί πολιτιστικές εκδηλώσεις.

Φέτος συμπληρώνονται 130 χρόνια από τα εγκαίνια του Παλαιού Σιδηροδρομικού Σταθμού Πελοποννήσου. Το περίτεχνο κτίριο αποτελεί μικρογραφία του σταθμού Chemins de fer Orientaux στην Κωνσταντινούπολη, χωρίς όμως τον έντονα ανατολίτικο χαρακτήρα εκείνου. Βρισκόταν, επί της σιδηροδρομικής γραμμής Πειραιά- Πάτρας, και εγκαινιάστηκε στις 30 Ιουνίου 1884. Χαρακτηρίστηκε ως διατηρητέο έργο τέχνης το 1985, καθώς αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα σιδηροδρομικής αρχιτεκτονικής στον ελλαδικό χώρο. Πρόκειται για ένα επιμήκες, διαμπερές και συμμετρικό, κεντρικό διώροφο κτίριο, εκατέρωθεν του οποίου εκτείνονται δύο ισόγειες πτέρυγες. Συνδυάζει τις αρχές του νεοκλασικισμού, υιοθετώντας και πλήθος στοιχείων art nouveau, ενώ στην πίσω πλευρά του κτιρίου, βρίσκεται η επιμήκης αποβάθρα. Ο αρχικός πυρήνας τους σταθμού, χτίστηκε κατά την περίοδο 1884-1889, βάσει σχεδίων ομάδας γάλλων μηχανικών. Την τελική του μορφή, ωστόσο, έλαβε μεταξύ των ετών 1912-13, σε σχέδια του Έρνστ Τσίλερ, οπότε και προστέθηκαν οι χαρακτηριστικοί τρούλοι στη θέση των στεγών.

5.1.1 Συνέντευξη αρχιφύλακα του σταθμού Μάρκου Κώστα

Η συνέντευξη του φύλακα Μάρκου Κώστα, έγινε από κοντά και ηχογραφήθηκε. Η απομαγνητοφώνηση έγινε επακριβώς, με ελάχιστες αλλαγές, προκειμένου να εξυπηρετηθεί ο γραπτός λόγος.

Πρόκειται για ένα πολύ γλυκό και εξυπηρετικό άνθρωπο, που μας υποστήριξε πολύ κατά την παραμονή μας στο σταθμό, και συνέβαλλε καταλυτικά, στην πραγματοποίηση της παράστασής μας. Ζώντας από κοντά, έναν άνθρωπο του χώρου που επαναχρησιμοποιείται, μπορώ να επιβεβαιώσω αυτό που ανέφερα στο Κεφάλαιο 3, ότι η συμβολή των φορέων των επαναχρησιμοποιημένων χώρων, είναι βασική για να γίνει η εκμετάλλευση του χώρου, αποτελεσματικά και με τον καλύτερο δυνατό τρόπο.

- Πείτε μου κάποια πράγματα για εσάς και για τον χώρο.

Ονομάζομαι Κώστας Μάρκος, είμαι ο αρχιφύλακας του σταθμού. Εδώ, έχω έρθει από το 1984, και παραμένω εδώ, αρχιφύλακας του σταθμού. Ο σταθμός μας, γνώρισε μεγάλες δόξες εδώ, από επιβατικό κοινό, από κινηματογραφικές ιστορίες που τραβούσε εδώ ο κινηματογράφος. Πολλοί παλιοί ηθοποιοί έχουν περάσει. Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος, από εδώ πέρασε και τράβηξε πολλά πλάνα, στη διάρκεια της λειτουργίας. Και από το 2005, τον Αύγουστο, που έκλεισε, έγινε ένας έρημος τόπος. Μετά από κάποιο χρονικό διάστημα, άρχισαν και ερχόντουσαν και κάνανε διάφορες εκδηλώσεις, θεατρικές, εκθέσεις πινάκων και τελευταία, ήρθε μια παράσταση που παίχτηκε εδώ, και άνοιξε ο τόπος πάλι. Παίξαν μια αρχαία τραγωδία, την «Εκάβη». Όλος ο Κολωνός εδώ, ήταν χαρούμενος και μαζεύτηκε όλος ο κόσμος ξανά, ζωντάνεψε ο σταθμός. Όλα καλά!

- Πείτε μας κάποια πράγματα για την ιστορία του χώρου.

Ο σταθμός λειτουργεί από πολύ παλιά, αλλά από το 1955 και μετά, έγινε ένας επιβατικός σταθμός που εξυπηρετούσε όλη την Πελοπόννησο. Είχαμε αρκετό κόσμο, και από το 1980 και μετά, οι επιβάτες αυξηθήκανε, το τροχαίο υλικό αναβαθμίστηκε, και ήταν ένας σταθμός μεγάλης προσέλευσης του κόσμου. Ξαφνικά, από τους Ολυμπιακούς Αγώνες και μετά, διακόπη ο σταθμός, κι έγινε ένα σκοτάδι σε ολόκληρη την περιοχή. Παραμείναμε μόνο εμείς οι φύλακες εδώ, και το κοιτάμε και το προσέχουμε σαν τα μάτια μας, γιατί είναι ένα στολίδι, το οποίο δεν αξίζει τον κόπο να χαθεί. Η διοίκηση μας λέει ότι θα το αναβαθμίσει και θα το αναστηλώσει. Περιμένουμε πότε.

- Πόσα χρόνια υπήρξε εγκαταλελειμμένος ο χώρος πριν το ανέβασμα της παράστασης.

Γύρω στα 5 χρόνια. Το 2005 έκλεισε ο σταθμός, μετά ερχόντουσαν διάφοροι άνθρωποι για εκδηλώσεις. Έχουν γίνει αρκετές εκθέσεις βιβλίων, πινάκων, μουσικοί έχουν έρθει και έχουν παίξει εδώ, φωτογραφίας αρκετές, φωτογραφίες. Παροδικά, όχι συνεχόμενα, που και που. Με τον Αγγελόπουλο εδώ ήμασταν, και μετά τις κινηματογραφήσεις που έκανε, και τα πλάνα που τράβαγε, καθόταν μαζί εδώ και πίναμε καφέ μέχρι το πρωί στις 5. Δεν του έκανε καρδιά να φύγει από εδώ. Έμπαινε μέσα, και κοιταζε

το χώρο, και μονολογούσε γιατί να τον εγκαταλείψουν αυτό τον χώρο. Ήταν ατυχία του, να τον χάσουμε νωρίς κι αυτόν...

- Πώς είδατε την ανταπόκριση του κόσμου σε κάτι τέτοιο;

Καταπληκτική! Ο κόσμος στην αρχή ήταν δύσπιστος, αλλά μετά, μόλις είδε το χώρο φωτισμένο, και τις πόρτες του σταθμού ξανά ανοιχτές, μαζεύτηκε πολύς κόσμος και ήταν καταπληκτικός. Χάρηκε πάρα πολύ, και λυπήθηκε όταν έκλεισε πάλι, όταν τελείωσαν οι παραστάσεις. Και ήταν σύντομο το χρονικό διάστημα που ήταν εδώ.

- Τι θετικά ή αρνητικά πιστεύετε ότι προσέφερε στον χώρο η επαναλειτουργία του εγκαταλελειμμένου κτιρίου;

Τα θετικά είναι πολλά. Ένας χώρος που ήταν εγκαταλελειμμένος, ξαναζωντάνεψε, κι έδωσε ζωή στη γειτονιά, σε όλο εδώ τον κόσμο. Η περιοχή είναι υποβαθμισμένη και πεσμένη. Άναψαν τα φώτα όλου του σταθμού, λαμποκοπούσε ο σταθμός, ο κόσμος όλος ήταν εδώ, η προσέλευση μεγάλη. Και στη γειτονιά, καθόντουσαν όλοι στα μπαλκόνια, και παρακολουθούσαν τη θεατρική παράσταση. Η περιοχή έχει αρκετά μεγάλη επικυδινότητα, και με τη λειτουργία, βοήθησε και εκεί. Αρνητικά δεν υπήρχαν. Και τα παιδιά της παράστασης, του έργου, ήταν καταπληκτικά. Πρόσεχαν, καθαρίζαν το χώρο, κάναν τη καθαριότητα. Ο σταθμός ήταν καλύτερος, από ότι όταν ήταν κλειστός.

- Τι θετικά ή αρνητικά πιστεύετε ότι προσέφερε στην ευρύτερη περιοχή η επαναλειτουργία του εγκαταλελειμμένου κτιρίου;

Τα θετικά είναι ότι άνοιξε ο σταθμός, και νιώσαμε ότι ζωντάνεψε η γειτονιά. Τα αρνητικά είναι ότι ξαναέσβησαν τα φώτα εδώ. Πήρε λίγο χαρά και τη χάσαμε, « ξενερώσαμε », απλά...

- Τι προβλήματα δημιούργησε η παράσταση στον χώρο; (π.χ. τον έφθειρε η προσέλευση του κόσμου, ηχορύπανση στην ευρύτερη περιοχή λόγω του ανοιχτού χώρου)

Κανένα. Ο κόσμος ήταν πολύ προσεχτικός, και έβλεπε το κτίριο και χαιρόταν, και έλεγαν γιατί έκλεισε αυτός ο σταθμός. Όλος ο κόσμος ήταν ενθουσιασμένος, και με την παράσταση και με τον χώρο. Ο χώρος άλλωστε, ενδείκνυται για τέτοιες παραστάσεις. Είναι καταπληκτικός ο χώρος εδώ.

- Πώς αντιμετώπισαν μια τέτοια κίνηση οι εμπλεκόμενοι με τον χώρο; (π.χ. οι υπάλληλοι, ο ΟΣΕ, ο Δήμος, οι κάτοικοι της περιοχής)

Ήταν όλοι θετικοί, και είχαν όλοι τη χαρά να προσφέρουν, πρώτα από εμένα, και δεύτερον, από τη Διοίκηση, και από το Σύλλογο των Φίλων Σιδηροδρόμων. Όλοι «έπεσαν» να εξυπηρετήσουν, να ζωντανέψουν το χώρο. Την υποστηρίζανε την παράσταση, με το παραπάνω. Ο Δήμος δεν βοήθησε, ήταν αδιάφορος. Έγινε μια κρούση, να ζητηθούμε καρέκλες για τον κόσμο να κάτσει, δεν μας εξυπηρέτησαν.

- Τι ρόλο έπαιξε η ύπαρξη της συγκεκριμένης παράστασης στον χώρο; Είχε ξαναγίνει κάτι αντίστοιχο στο παρελθόν;

Ήταν «γάντι»! Ταίριαξε με το στυλ του σταθμού, εντάχθηκε, κι έτσι έλεγαν όλοι, όλος ο κόσμος, να γίνονται τέτοιες παραστάσεις συχνά. Ενδείκνυται ο χώρος, για να γίνονται αυτές οι παραστάσεις. Κι εγώ, δεν ήμουν λάτρης της αρχαίας τραγωδίας. Με την « Εκάβη », ο κόσμος, μαζί κι εγώ, έκλαιγε και χειροκροτούσε. Ο φωτισμός ο κατάλληλος, βοηθούσε το χώρο, αναδεικνύοντας το χώρο, σε ένα « αρχαίο θέατρο ».

- Πώς το ζήσατε εσείς όλο αυτό; Πώς ήταν για εσάς η διαδικασία των προβών, της προετοιμασίας, και στη συνέχεια των παραστάσεων;

Για εμένα ήταν ένα ανεπανάληπτο πράγμα, που δεν το είχα ζήσει. Στην αρχή, το έβλεπα με δυσπιστία. Μετά, μου έγινε έμμονη ιδέα, να είμαι πρώτος από όλους, εδώ στο χώρο, και να βοηθάω στα δέοντα. Έγινε ένα με τα παιδιά, γιατί μου άρεσε αυτό που έβλεπα. Και όχι μόνο γι' αυτό. Χαιρόμουν και για το χώρο, που φωτίστηκε και αναζωογονήθηκε. Σε ένα εγκαταλελειμμένο σταθμό, που είσαι μόνος σου, όταν βλέπεις ξαφνικά να ανοίγουν οι πόρτες και να έρχεται κόσμος, και να νιώθεις ότι ήταν όπως παλιά, είναι ένα απίθανο συναίσθημα, το οποίο το ένιωσα μετά από πολλά χρόνια πάλι. Και γι' αυτό, τους ευχαριστώ κιόλας, που προτίμησαν και

ήρθαν εδώ, στο σταθμό, να κάνουν αυτή την παράσταση. Ήταν καταπληκτική όλη η ομάδα τους, και ο κόσμος το χάρηκε πάρα πολύ. Φαινόταν από τα χειροκροτήματα. Το ζεστό και το κρύο χειροκρότημα, το αντιλαμβάνεται ο καθένας, και ο ηθοποιός και ο θεατής. Εγώ, όντας εδώ από δίπλα, το χειροκρότημα το πολύ ζεστό το αντιλαμβάνομαι, ότι ήταν μετά δακρύων, και αυτό με έκανε πολύ να συγκινούμαι, και να λέω ότι ήταν πάρα πολύ καλό που έγινε εδώ, σε αυτό το μέρος, και μακάρι να γίνονται πάντα τέτοιες παραστάσεις, και να ξαναγίνονται. Θα το ήθελα πολύ κι εγώ. Όσο για τα παιδιά, μακάρι να μπορέσουν, να κάνουν μόνιμα έδω κάτι. Αυτό εξαρτάται από τη Διοίκηση, το Υπουργείο Πολιτισμού, από εμάς εδώ, από το Δήμο του Κολωνού και από το Δήμο Αθηναίων. Αυτό το στολίδι, δεν πρέπει να χαθεί.

5.1.2 Συνέντευξη σκηνοθέτη της παράστασης «Εκάβη», Βασίλη Κονταξή

Ο Βασίλης Κονταξής, γεννήθηκε και μεγάλωσε στα Γιάννενα. Σπούδασε τραγούδι και θέατρο στο Ωδείο Αθηνών, ενώ έχει παρακολουθήσει σειρά σεμιναρίων υποκριτικής, σκηνοθεσίας, κινησιολογίας και χορού δίπλα σε καταξιωμένους και σημαντικούς δάσκαλους όπως : Φραγκίσκο Βουτσίνο, Κική Μορφονιού, Γιώτα Αντωνίου, Δημήτρη Καταλειφό, Κώστα Αρζόγλου κ.ά. Ως τραγουδιστής συνεργάστηκε με τη χορωδία της ΕΡΤ υπό τη Διεύθυνση του Αντώνη Κοντογεωργίου, συμμετέχοντας σε μουσικές παραγωγές της ΕΡΤ, του ΟΜΜΑ, του ΚΘΒΕ και της «ομάδας Εδάφους». Έχει επίσης συνεργαστεί με τους συνθέτες Νένα Βενετσάνου, Νίκο Αντύπα, Γιάννη Σπάθα, Χαράλαμπο Γωγιό, Γεράσιμο Τριανταφύλλου, Νίκο Δούκα κ.ά.

Ως ηθοποιός έχει συνεργαστεί με το ΔΗ.Π.Ε.ΘΕ Ιωαννίνων, την εταιρεία «Θεάτρου και Λόγου» στην Πάτρα, το Εθνικό Θέατρο, τη Θεατρική Διαδρομή και την Ελληνική Θεαμάτων, με σημαντικούς σκηνοθέτες όπως Κώστα Μπάκα, Ανδρέα Βουτσινά, Κώστα Τσιάνο, Γιώργο Μιχαλακόπουλο, Βασίλη Νικολαΐδη, Ευανθία Στοιβανάκη, Κάρμεν Ρουγγέρη κ.ά.

Τα τελευταία χρόνια έχει ασχοληθεί και με τη σκηνοθεσία: 2003 «Έκτο πάτωμα» του Α. Ζερί, στο θέατρο Καστανιώτη, 2005 «Γέρμα» του F. G. Lorca, στο Δημοτικό Θέατρο της Νέας Ιωνίας, 2008 «Ρωμαίος και Ιουλιέτα» του Μποστ στον προαύλειο χώρο του Παλαιού Πανεπιστήμιου Αθηνών, παραγωγές και οι τρεις του «Θεάτρου Των Αλλαγών». Το 2003 τραγούδησε και σκηνοθέτησε, στις κατακόμβες της αρχαίας Μήλου, μια

μουσική και ποιητική βραδιά με τίτλο «Ύμνοι Πανσέληνοι», εκδήλωση που διοργάνωσε το Υπουργείο Πολιτισμού. Το 2005, έπειτα από παραγγελία του Δήμου Σερίφου δραματοποίησε τα κείμενα του Κωνσταντίνου Σπέρα «Η αφήγησις των αιματηρών γεγονότων» (γραμμένο το 1916 από την φυλακή) και του Γιάννη Ρίτσου «Επιτάφιος», τα οποία σκηνοθέτησε και παρουσίασε στον χώρο των παλιών μεταλλείων του Μεγάλου Λιβαδιού στην Σέριφο, όπου είχε πραγματοποιηθεί και η πρώτη απεργία των μεταλλωρύχων στην Ελλάδα. Το 2007, έπειτα από παραγγελία του Φεστιβάλ Μήλου, δραματοποίησε και σκηνοθέτησε στη Μήλο τα κείμενα του Θουκυδίδη «Διάλογος Αθηναίων και Μηλίων» και «Ο αφανισμός της Μήλος» του Γ. Ρίτσου. Το 2009 σκηνοθέτησε και ερμήνευσε στο θέατρο «Βαφείο» τον «Ορέστη» του Γ. Ρίτσου. Από το 2009-2011 δημιούργησε έναν δια-νησιωτικό θίασο από 12 νησιά του Αιγαίου, και ανέβασε το ποίημα του Γ. Ρίτσου «Οι γερόντισσες κ' η θάλασσα», σε συνεργασία με την Ομοσπονδία ερασιτεχνικού θεάτρου Αιγαίου, το οποίο ανέβηκε στην Κω, στη Λήμνο, στη Λέρο, στο θέατρο του Παλαιού Ελαιουργείου Ελευσίνας, αλλά και στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών. Το 2013 σκηνοθέτησε το έργο του Αντώνη Δωριάδη «Ένα παράξενο απόγευμα» στον αύλειο χώρο της Δημοτικής βιβλιοθήκης Αθηνών αλλά και στην Κέα. Το 2014 σκηνοθέτησε την «Εκάβη» του Ευριπίδη στον παλιό σταθμό του ΟΣΕ και στο Νησί των Ιωαννίνων υπό την αιγίδα της Α.Ε. Προέδρου της Ελληνικής Δημοκρατίας Κυρίου Κάρολου Παπούλια.

Από το 2003-2007 υπήρξε υπεύθυνος της Πειραματικής Σκηνης Μήλου, ενώ από το 1999 διδάσκει ανελλιπώς φωνητική και αγωγή προφορικού λόγου στις ανώτερες δραματικές σχολές Ίασμος, Πράξη 7, Θέατρο-Εργαστήριο Εμπρός και στα θεατρικά εργαστήρια Β. Διαμαντόπουλου, Studio υπό το θ του Ν. Καραγιώργου και Θέατρο Των Αλλαγών . Είναι ιδρυτής και καλλιτεχνικός διευθυντής της αστικής μη κερδοσκοπικής θεατρικής και μουσικής εταιρίας « Επωδός ».

Η συνέντευξη με τον Βασίλη Κονταξή έγινε μέσω mail.

- Πώς προέκυψε η ιδέα να ανεβάσετε την παράσταση, στο συγκεκριμένο χώρο; Τι προηγήθηκε, η ιδέα του χώρου ή του έργου;

Η τραγωδία «ΕΚΑΒΗ» του Ευριπίδη, πραγματεύεται τη μεταφορά των αιχμάλωτων γυναικών από την Τροία στην Ελλάδα, μετά από το τέλος του Τρωικού πολέμου. Έχει έντονο το στοιχείο της διαδρομής, της αναμονής, του αποχωρισμού και της αναχώρησης. Σκηνοθετικά, τοποθέτησα την τραγωδία στον μεσοπόλεμο, οπότε η επιλογή του παλιού σιδηροδρομικού

σταθμού της Αθήνας σαν ένα φυσικό σκηνικό, λειτούργησε απόλυτα, αφού στην εποχή που μετέφερα το έργο, θα μπορούσαν οι αιχμάλωτοι να μεταφέρονται με ένα τρένο. Το έργο πρωτίστως με οδήγησε αναμφίβολα στην εύρεση του χώρου.

- Τι πλεονεκτήματα και τι μειονεκτήματα έχει ένας τέτοιος χώρος και ένα τέτοιο ανέβασμα σε σχέση με ένα κανονικό θέατρο; (όσον αφορά π.χ. θέματα τεχνικά, πρακτικά, αισθητικής, σκηνοθεσίας, υποκριτικής, κ.α.)

Δε νομίζω πως μπορώ να βρω μειονεκτήματα... Το θέατρο παίζεται παντού, πάντα κατά την ταπεινή μου γνώμη. Στη συγκεκριμένη περίπτωση ο χώρος ήταν παντελώς με το μέρος μου... Στα πλεονεκτήματα θα ήθελα να υπερτονίσω τη ρεαλιστική αίσθηση που έδωσε ο χώρος στον θεατή: το κτίριο αυτό έχει ηλικία 130 χρόνων και αποτέλεσε ένα φυσικό σκηνικό, που οποιοδήποτε άλλο κατασκευασμένο δεν θα κατάφερνε να λειτουργήσει τόσο ουσιαστικά για την παράσταση. Οι φωτισμοί είχαν μια δυσκολία- αλλά και πάλι δεν μπορώ να πω πως ήταν ένα ανυπέρβλητο εμπόδιο.

- Μια τέτοια επιλογή είναι λύση ανάγκης λόγω των απλησίαστων ενοικίων των θεάτρων ή άλλων λόγων, ή απαραίτητη για το αισθητικό αποτέλεσμα που επιθυμείτε; Η' λόγω και των δύο;

Όλων των παραπάνω λόγων που αναφέρεστε. Στην συγκεκριμένη παράσταση θα επαναλάβω ότι ο χώρος αποτέλεσε το ιδανικό σκηνικό.

- Όσον αφορά πρακτικά ζητήματα και θέματα παραγωγής, τι χρειάζεται να κάνει κάποιος για να οργανώσει μια παράσταση σε τέτοιο χώρο και τι προϋποθέσεις θα πρέπει να πληρούνται από το χώρο και γενικά από την παραγωγή; (δηλαδή χρειάζεται κάποια άδεια π.χ. από το Υγειονομικό ή από κάπου αλλού; Πού πρέπει κάποιος να πάει για να την προμηθευτεί, και γενικά ποια είναι η διαδικασία που ακολουθείται για να μπορέσει να ανέβει μια παράσταση σε τέτοιο χώρο;)

Πρωτίστως θα πρέπει να αναζητήσει κανείς τον ιδιοκτήτη του χώρου. Αν αυτός είναι κάποιος δημόσιος ή ιδιωτικός φορέας, επιβάλλεται να υποβάλλει

κανείς έγγραφη αίτηση, για τη χρήση του χώρου σε συγκεκριμένη χρονική περίοδο, κατά την οποία θα πραγματοποιηθούν οι πρόβες και οι παραστάσεις. Αν ο χώρος προστατεύεται λόγω παλαιότητας από το Υπουργείο Πολιτισμού, θα πρέπει επιπλέον να εξασφαλιστεί άδεια και από αυτό. Θα πρέπει να διευκρινίσουμε πως η άδεια αυτή είναι πολύ σημαντική και δίνεται από το Κεντρικό Αρχαιολογικό Συμβούλιο. Οι προϋποθέσεις απαιτούν τη μη παρέμβαση στο χώρο με υλικά (βάψιμο, κάρφωμα σκηνικών, τοποθέτηση βαρέων ή πολύ ψηλών αντικειμένων κ.τ.ό), καθώς και το είδος της παράστασης να μη θίγει την ιστορικότητα του κτιρίου. Στον χώρο πρέπει να έχει εξασφαλίσει κανείς προϋποθέσεις πυρασφάλειας και προφυλάξεις για οτιδήποτε εγκυμονεί κίνδυνο σε σχέση με τη συνάθροιση κοινού. Αν ο χώρος έχει επικινδυνότητα, το Υπουργείο δεν παρέχει άδεια χρήσης για θεατρική παράσταση.

- Πώς προσαρμόστηκε σκηνικά το έργο, σε σχέση με την αρχαία σκηνή;

Στον χώρο, σκηνή αποτέλεσε η αποβάθρα του Σιδηροδρομικού Σταθμού, ενώ το κοινό τοποθετήθηκε στον χώρο που υπήρχαν κατά το παρελθόν οι ράγες των τρένων. Αυτό έδωσε τη λογική διάταξης «ιταλικού θεάτρου». Η διαφορά ιταλικής σκηνής και σκηνής αρχαιοελληνικού θεάτρου είναι αρκετά μεγάλη, αν λάβει κανείς υπόψη του την εντελώς διαφορετική διάταξη των θέσεων των θεατών.

- Ποια ήταν η ανταπόκριση του κόσμου σε κάτι τέτοιο;

Το κοινό ανταποκρίθηκε με πολύ θέρμη στο κάλεσμα παρακολούθησης μιας αρχαιοελληνικής τραγωδίας στον παλαιότερο σιδηροδρομικό σταθμό της πόλης. Οι θεατές ερχόμενοι είχαν στην πλειονοψηφία τους δύο επιδιώξεις: την παρακολούθηση της παράστασης και την επίσκεψη σε ένα ιστορικό κτίριο.

- Τι θετικά ή αρνητικά πιστεύετε ότι προσέφερε στον χώρο η επαναλειτουργία του εγκαταλελειμμένου κτιρίου;

Μια θεατρική παράσταση που πραγματοποιείται με απόλυτο σεβασμό σε ένα κτίριο με μακρά ιστορία και απερίγραπτο αρχιτεκτονικού κάλλους,

μόνο θετικά αποτελέσματα μπορεί να επιφέρει· πρωτίστως η ανάδειξη και η γνωριμία του κοινού με το κτίριο.

- Τι θετικά ή αρνητικά πιστεύετε ότι προσέφερε στην ευρύτερη περιοχή η επαναλειτουργία του εγκαταλελειμμένου κτιρίου;

Η περιοχή του παλιού Σιδηροδρομικού Σταθμού της Αθήνας ανήκει στην ευρύτερη περιοχή του ιστορικού κέντρου της πόλης. Το κομμάτι αυτό θεωρείται σήμερα μια υποβαθμισμένη περιοχή λόγω της ελλιπούς αστυνόμευσης και υψηλής εγκληματικότητας. Η πραγματοποίηση μιας πολιτιστικής δράσης σε μία τέτοια περιοχή συμβάλλει στην ποιοτική αναβάθμιση της περιοχής.

- Πώς έδωσε το έργο με τον χώρο;

Το έργο έδωσε με τον χώρο απόλυτα διότι, όπως προαναφέρθηκε, ο χώρος αποτέλεσε φυσικό σκηνικό για την παράσταση.

- Υπήρξαν προβλήματα π.χ. ακουστικής, σκηνικά ή άλλα; Και γενικότερα τι προβλήματα αντιμετωπίσατε, και σε σχέση με τη σκηνοθεσία, αλλά και σε σχέση με την παραγωγή; Και πώς λύθηκαν;

Η αποβάθρα του σιδηροδρομικού σταθμού, παρότι αυτό δεν είχε μελετηθεί, είχε μια εξαιρετική ακουστική. Τα προβλήματα που αντιμετώπισα σκηνοθετικά επικεντρωνόταν κυρίως στην τοποθέτηση της παράστασης σε έναν δεδομένο σκηνικό χώρο που δεν υπήρχε η παραμικρή δυνατότητα να αλλάξει.

Η παραγωγή ενός τέτοιου εγχειρήματος υπήρξε επίπονη και αγχωτική, κυρίως στην αναζήτηση οικονομικών πόρων για την πραγματοποίησή της. Τα έξοδα καλύφθηκαν από χορηγίες ιδιωτών και από τις εισπράξεις των εισιτηρίων.

- Πώς αντιμετώπισαν μια τέτοια κίνηση οι εμπλεκόμενοι με τον χώρο ;
(π.χ. οι υπάλληλοι, ο ΟΣΕ, ο Δήμος, οι κάτοικοι της περιοχής)

Στην πλειονοψηφία θα μπορούσα να πω με αδιαφορία. Θα ήταν όμως άδικο να μην αναφέρω την πολύ σημαντική συμβολή ορισμένων υπαλλήλων, όπως αυτή του φύλακα του κτιρίου και περιορισμένου αριθμού κατοίκων.

- Ποιος πιστεύετε ότι είναι ο ρόλος του θεάτρου στην κοινωνική ζωή της πόλης, τι πιστεύετε ότι προσφέρει το θέατρο στη σημερινή κοινωνία και τι προσφέρει ειδικότερα, ένα τέτοιο πρωτοποριακό ανέβασμα;

Το θέατρο αποτελεί, κατά την ταπεινή προσωπική μου άποψη, ένα ύψιστο είδος τέχνης που παρέχει κυρίως παιδεία. Συντελεί στην πολιτιστική ανάπτυξη μιας κοινωνίας, ειδικότερα σε περιόδους κρίσης, όπως αυτή που διανύουμε.

Στόχος μιας παράστασης αρχαιοελληνικού δράματος πρωτίστως είναι η γνωριμία του κοινού με το αρχαίο ελληνικό θέατρο. Η ελληνική τραγωδία, διαχρονικό θεατρικό είδος πολυεπίπεδων συμβολισμών, μπορεί να παρέχει παιδεία σε σχέση με τις πανανθρώπινες και οικουμενικές κοινωνικές αξίες. Η ενασχόληση της παγκόσμιας θεατρικής κοινότητας με το είδος αυτό, αποδεικνύει περίτρανα την αναμφισβήτητη αξία του. Όταν το ανέβασμα ενός αρχαιοελληνικού δράματος συνδυαστεί και με την ανάδειξη ενός ιστορικού χώρου- έστω και άλλης εποχής- οι στόχοι διπλασιάζονται, επιτυγχάνοντας, θεωρώ, θετικά αποτελέσματα για τον θεατή.

5.1.3 Συνέντευξη μέλους της οργάνωσης παραγωγής της παράστασης «Εκάβη»

Η συνέντευξη με τη Διονυσία Τασούλα, έγινε μέσω mail.

- Τι πλεονεκτήματα και τι μειονεκτήματα έχει ένας τέτοιος χώρος και ένα τέτοιο ανέβασμα σε σχέση με ένα κανονικό θέατρο;
(όσον αφορά π.χ. θέματα τεχνικά, πρακτικά, αισθητικής, σκηνοθεσίας, υποκριτικής, κ.α.)

Ένας άλλος χώρος εκτός του θεατρικού, μπορεί να είναι από μόνος του ο «οδηγός» όλης της παράστασης, όσον αφορά το στήσιμό της. Λόγω της σημασίας του στην κοινωνική ζωή και ενδεχομένως της ιστορίας του, στρώνει το έδαφος που θα πατήσει όλη η θεατρική ομάδα, για να δημιουργήσει χωρίς να χρειάζονται ιδιαίτερα σκηνικά ή άλλα τεχνικά μέσα. Βέβαια, σαφώς, και χρειάζονται τεχνικά μέσα, αλλά ίσως όχι τόσο σύνθετα, όσα θα χρειάζονταν σε έναν θεατρικό χώρο για να δημιουργηθεί το σκηνικό και η ζητούμενη ατμόσφαιρα. Η ατμόσφαιρα αυτή προϋπάρχει και δίνεται απλόχερα τόσο στη θεατρική ομάδα, όσο και στο θεατή. Μειονεκτήματα, συνήθως τεχνικής φύσεως, πάντα υπάρχουν, είτε είναι θεατρικός ή όχι ο χώρος της παράστασης. Η λύση στα όποια θέματα προκύψουν, θα είναι εύκολη εάν έχει γίνει σωστή επιλογή χώρου, αισθητικά και πρακτικά.

- Μια τέτοια επιλογή είναι λύση ανάγκης λόγω των απλησίαστων ενοικίων των θεάτρων ή άλλων λόγων, ή απαραίτητη για το αισθητικό αποτέλεσμα που επιθυμείτε; Η' λόγω και των δύο;

Μια τέτοια επιλογή είναι βασισμένη πρωτίστως στην τόλμη του σκηνοθέτη, για να συλλάβει τη συγκεκριμένη ιδέα που θα οδηγήσει σε ένα καλαίσθητο αποτέλεσμα. Φαντάζομαι για έναν σκηνοθέτη, η ιδέα για μια θεατρική παράσταση, βασίζεται στην αισθητική του και στην ανάγκη μετάδοσης συγκεκριμένου μηνύματος. Βέβαια, επειδή ζούμε σε ένα σύστημα που κατά βάση είναι οικονομικό, σίγουρα η υλοποίηση της ιδέας πρέπει να συνοδεύεται και από κάποια οικονομική δυνατότητα. Ένας μη θεατρικός χώρος, δεν σημαίνει πάντα ότι προσφέρεται δωρεάν για να ανεβεί μια παράσταση. Ο εκάστοτε φορέας (Δήμος, κρατικό ή ιδιωτικό Νομικό Πρόσωπο) που κατέχει το ζητούμενο χώρο μπορεί να απαιτήσει αντίτιμο ή κάποια άλλη παροχή π.χ. φθηνότερα εισιτήρια για τους υπαλλήλους του. Έτσι, αναλόγως τις οικονομικές δυνατότητες της θεατρικής παραγωγής και τη συμφωνία που επιτυγχάνεται με τον φορέα, μπορεί ένας μη θεατρικός χώρος να είναι φθηνότερος ή όχι από έναν θεατρικό.

- Όσον αφορά πρακτικά ζητήματα και θέματα παραγωγής, τι χρειάζεται να κάνει κάποιος για να οργανώσει μια παράσταση σε τέτοιο χώρο και τι προϋποθέσεις θα πρέπει να πληρούνται από το χώρο και γενικά από την παραγωγή; (δηλαδή χρειάζεται κάποια άδεια π.χ. από το Υγειονομικό ή από κάπου αλλού; Πού πρέπει κάποιος να πάει για να την προμηθευτεί, και γενικά ποια είναι η διαδικασία που

ακολουθείται για να μπορέσει να ανέβει μια παράσταση σε τέτοιο χώρο;)

Για να ανεβεί μια θεατρική παράσταση σε έναν μη θεατρικό χώρο, χρειάζεται απαραίτητως η άδεια του φορέα στον οποίο ανήκει ο χώρος. Αυτή η άδεια έχει τη νομική μορφή συμφωνητικού ή συμβολαίου που συνάπτεται μεταξύ του θεατρικού φορέα και του φορέα που έχει τον χώρο. Ο χώρος από τη στιγμή που θα φιλοξενήσει μια θεατρική παράσταση, καθώς και τον κόσμο της, θα πρέπει να είναι ασφαλής και προσβάσιμος. Την αποκλειστική ευθύνη, την έχει ο φορέας που κατέχει το χώρο. Αν εξ' αρχής, ο χώρος είναι ακατάλληλος δεν πρέπει να δοθεί ή επιλεχθεί, αν δεν υπάρχει η προοπτική διαμόρφωσής του. Τέλος, από την πλευρά της θεατρικής παραγωγής και ομάδας, είναι επιβεβλημένος ο σεβασμός και η προσοχή ως προς τον παρεχόμενο χώρο, έτσι ώστε να μην δημιουργηθούν φθορές.

- Ποια ήταν η ανταπόκριση του κόσμου σε κάτι τέτοιο;

Ζεστή και ενθουσιώδης!

- Τι θετικά ή αρνητικά πιστεύετε ότι προσέφερε στον χώρο και στην ευρύτερη περιοχή, η επαναλειτουργία του εγκαταλελειμμένου κτιρίου;

Τα θετικά αποτελέσματα θα φανούν, αν αυτό το κτίριο πάψει να είναι εγκαταλελειμμένο.

- Πώς έδεσε το έργο με τον χώρο;

Επιτυχημένα, αποδείχτηκε από την ανταπόκριση του κόσμου, και τις κριτικές που δέχθηκε από τους κριτικούς θεάτρου.

- Τι προβλήματα αντιμετωπίσατε σε σχέση με την παραγωγή; Και πώς λύθηκαν;

Λόγω της παλαιότητας και της ιστορικής σημασίας του χώρου, υπήρχε σκεπτικισμός από την πλευρά του εκχωρητή, κατά πόσο δεν θα επιβαρυνθεί ο χώρος από όλο αυτό το εγχείρημα. Εντέλει, όλα λύθηκαν με διάλογο, και με την επισφράγιση του συμβολαίου που υπογράφηκε.

- Πώς αντιμετώπισαν μια τέτοια κίνηση οι εμπλεκόμενοι με τον χώρο; (π.χ. οι υπάλληλοι, ο ΟΣΕ, ο Δήμος, οι κάτοικοι της περιοχής)

Θετικά. Υπήρξε η καλύτερη δυνατή προσπάθεια από τη θεατρική παραγωγή και ομάδα, να μην ενοχληθεί κανείς.

- Ποιος πιστεύετε ότι είναι ο ρόλος του θεάτρου στην κοινωνική ζωή της πόλης, τι πιστεύετε ότι προσφέρει το θέατρο στη σημερινή κοινωνία και τι προσφέρει ειδικότερα, ένα τέτοιο πρωτοποριακό ανέβασμα;

Τον τελευταίο καιρό, όλο και περισσότεροι καλλιτέχνες επιλέγουν μη θεατρικούς χώρους για να ανεβάσουν θεατρικές παραστάσεις, και μάλιστα χώρους με ιδιαιτερότητες όπως εγκαταλελειμμένα κτίρια, χώρους σε γειτονιές που είναι μακριά από το επίκεντρο της ψυχαγωγίας και της διασκέδασης. Αυτή η εξέλιξη είναι πραγματικά θετική, μιας και επιστρέφει τη ζωή που χάθηκε από αυτά τα μέρη με το πέρασμα των χρόνων και λόγω των διαφόρων κοινωνικοπολιτικών συνθηκών. Το θέατρο λόγω της τεράστιας δύναμής του, καταφέρνει να νικά τις κοινωνικές προκαταλήψεις και τα στερεότυπα, και εντέλει να επανασυνδέει τα κομμάτια μιας κοινωνίας. Το μόνο που απομένει, είναι η μέριμνα όλων όσων εμπλέκονται σε αυτό, καλλιτεχνών και μη, να καλλιεργούν αυτή τη δυναμική. Άλλωστε, το θέατρο από τη φύση του αρνείται τα όρια και δεν εξαντλείται μέσα σε αμιγώς θεατρικούς χώρους.

Τασούλα Διονυσία

5.2 Παράσταση «Βυσσινόκηπος»

Η παράσταση « Βυσσινόκηπος », πραγματοποιήθηκε στον χώρο τέχνης «Ιδιόμελο», της Γεωργίας Δεληγιαννοπούλου, σε σκηνοθεσία Τζένης Δριβάλα. Η γνωστή υψίφωνος και ερμηνεύτρια ρόλων του κλασικού θεάτρου, Τζένη Δριβάλα, μετά από αλλεπάλληλες σκηνοθεσίες στο χώρο της όπερας, σκηνοθετεί για πρώτη φορά θεατρική παράσταση. Πρόκειται για το τελευταίο έργο του Τσέχωφ, τον « Βυσσινόκηπο », ο οποίος μάλιστα, παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το 1904- που είναι και το έτος του θανάτου του συγγραφέα- δηλαδή ακριβώς πριν από 110 χρόνια. Η Τζένη Δριβάλα ανέφερε, ότι η ιδέα αυτής της παραγωγής, προέκυψε από την ύπαρξη ενός ιδιαίτερου χώρου στο Μαρούσι, το «Ιδιόμελο», το οποίο στεγάζεται σε νεοκλασική οικία, άριστα διατηρημένη και ανακαινισμένη, της οποίας οι χώροι, εξωτερικοί και εσωτερικοί, θα λειτουργήσουν σα «φυσικό σκηνικό», για τις 4 πράξεις του «Βυσσινόκηπου». Η ιδέα της είναι να νιώσει ο θεατής, σαν να παρίσταται σε ένα κινηματογραφικό πλατό, όπου γυρίζεται ταινία το θεατρικό έργο. Παρακολούθησα την παράσταση, στον ιδιαίτερο αυτό χώρο, και ήταν πολύ ωραία η αίσθηση, να μην παρακολουθείς το σκηνικό, αλλά να βρίσκεσαι μέσα σε αυτό.

5.2.1 Συνέντευξη ιδιοκτήτριας – ιδρύτριας του χώρου «Ιδιόμελο», Γεωργία Δεληγιαννοπούλου

Η Γεωργία Δεληγιαννοπούλου, σπούδασε Νεοελληνική Φιλολογία στο ΑΠΘ, θέατρο στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδας, και μουσική. Εργάστηκε για χρόνια σε φροντιστήρια μέσης εκπαίδευσης, ενώ παράλληλα δουλεύει και γράφει για παιδιά, εμπνυχώνοντας τις θεατρικές και μουσικές τους εκφράσεις. Επίσης, έχει εκδόσει βιβλία και διηγήματα.

Τον χώρο της, τον χαρακτηρίζει ως μια οικοτεχνία, ένα τόπο συνάντησης ιδεών, αισθημάτων, χειρονομιών, και φυσικά προσώπων. Πρόκειται για μια αναπαλαιωμένη οικία, ιδιαίτερης αισθητικής και πολιτιστικής αξίας, που βρίσκεται στο Μαρούσι. Στον χώρο, η εταιρεία « Ατρύμων Art » - μη κερδοσκοπική εταιρεία που ιδρύθηκε τον Ιούνιο του 2008 από τους Μανώλη Γιούργο, ηθοποιό και δάσκαλο, και Γεωργία Δεληγιαννοπούλου-οργανώνει θεατρικές, μουσικές, ποιητικές και άλλες εκδηλώσεις. Επίσης, φιλοξενούνται άξιοι καλλιτέχνες, μουσικοί, τραγουδιστές, σολίστες,

εκθέσεις φωτογραφίας, ζωγραφικής, κοσμημάτων, αλλά και δραστηριότητες που προάγουν τη γειτονία και την επικοινωνία της τοπικής κοινωνίας.

Η συνέντευξη με τη Γεωργία Δεληγιαννοπούλου, έγινε μέσω mail.

- Πείτε μου μερικά λόγια για την ιστορία του κτιρίου και την προηγούμενη χρήση του.

Το οίκημα στο οποίο στεγάζεται το Ιδιόμελο κτίστηκε το 1924. Ιδιοκτήτης του, ένας εύπορος Κωνσταντινοπολίτης, που μετακόμισε στην Ελλάδα μετά την Μικρασιατική Καταστροφή. Κτισμένο από Μικρασιάτες μαστόρους, είναι ένα τυπικό βαλκανικό σπίτι, αλλά με ιδιαίτερα αρχιτεκτονικά στοιχεία art nouveau. Εξ όσων γνωρίζω, στην Κατοχή το σπίτι επιτάχθηκε και υπήρξε για ένα διάστημα γερμανική καντίνα. Μετά τον θάνατο των αρχικών του ιδιοκτητών, για πολλές δεκαετίες μέχρι την απόλυτη παρακμή του, το σπίτι φιλοξένησε πολλές διαφορετικές ζωές. Για ένα διάστημα έγινε σχολείο, η «Σχολή Κωνσταντοπούλου». Συχνά έρχονται άνθρωποι που το ζήσανε, και μου αφηγούνται τις ιστορίες τους, και μαζί με αυτές την ιστορία του σπιτιού: μαθητές που κάναν εδώ την απογευματινή μελέτη τους, παιδάκια που έδιναν στην κεντρική αίθουσα παράσταση χορού. Η νυν κουζίνα, χρησιμοποιούνταν σύμφωνα με την αφήγηση μιας κυρίας, σαν αίθουσα αγγλικών. Ο δε προθάλαμος με την υπέροχη σέρα, που τώρα είναι ανοιχτό μπαλκόνι, φιλοξενούσε τα νήπια. Όταν η Σχολή έκλεισε, αυτονομήθηκαν οι όροφοι και νοικιαζόταν ξεχωριστά. Ξέρω ότι στον απάνω όροφο ζούσε μια Γιαπωνέζα δασκάλα πιάνου- γνώρισα την κόρη της που ήρθε συγκινημένη στο «Ιδιόμελο» και ανακαλούσε στη μνήμη της 20 χρόνια ζωής... Στον κάτω όροφο ζούσε ένας αρχιμανδρίτης.

Κάποια στιγμή δόθηκε αντιπαροχή από τους ιδιοκτήτες, εκεί γύρω στα τέλη της δεκαετίας του '80. Ενώ είχε αρχίσει το ξήλωμα των δαπέδων, ένας γείτονας κάλεσε το τότε ΥΠΕΧΩΔΕ, και με το νόμο που θέσπισε η Μελίνα Μερκούρη, κρίθηκε διατηρητέο και σώθηκε από το γκρέμισμα.

Στην ιδιοκτησία μου περιήλθε αρχές του '90 από κληρονομιά.

- Πώς προέκυψε η ιδέα να δημιουργήσετε το συγκεκριμένο χώρο;

Δεν ήταν ακριβώς ιδέα, εννοώ δεν είχα ολοκληρωμένη εικόνα ή ένα όραμα του τι ήθελα να κάνω. Αποφάσισα να ανακαινίσω αυτό το σπίτι, από μια εσωτερική ανάγκη να εναντιωθώ σε όλη αυτή τη λαίλαπα των κατεδαφίσεων που στοίχειωσε την εφηβεία και την ενηλικίωσή μου. Ήταν μια παράφορη ανάγκη να ξανακερδίσω τον Παράδεισό μου, την αίγλη του

πατρικού μου σπιτιού, τα για πάντα χαμένα περιβόλια της παιδικής μου ηλικίας, οικοδομώντας ομορφιά κι αφήνοντας πίσω μου κάτι ωφέλιμο για το σύνολο των ανθρώπων κι όχι μόνο για μένα. Ανήκω σε αυτή τη γενιά των Ελλήνων, που είδαμε με τα μάτια μας όλον τον γνωστό μας κόσμο να αλλοιώνεται με ταχύτητα αδιανόητη. Το αστικό περιβάλλον ρημάχτηκε μέσα σε λίγες δεκαετίες, το φυσικό περιβάλλον εξορίστηκε και εξακολουθεί να εξορίζεται από την αστική μας ζωή συνεχώς, τα σπίτια, η οικογενειακή μνήμη μας, το βιωμένο κομμάτι της ιστορικής μας συνείδησης, καθ' όλη τη διάρκεια αυτής της 40ετίας, έπεφταν το ένα μετά το άλλο, αφήνοντας πίσω τους μπάζα και λήθη. Ευαγγελιζόμενοι την «Αξιοποίηση»- έτσι λέγανε την «Ανάπτυξη» το '70- οι ιδιοκτήτες των σπιτιών, τα έδιναν ελαφρά τη καρδία αντιπαροχή, με αντίτιμο την εξασφάλιση ενός διαμερίσματος. Θεωρώ όμως, ότι αυτή η πορεία της ελληνικής μετεμφυλιακής κοινωνίας ήταν νομοτελειακά προδιαγεγραμμένη. Ήταν ψιλά γράμματα για την κρατική μηχανή η φροντίδα του αστικού περιβάλλοντος. Το ότι τα κατοικημένα σπίτια είναι μνήμη της σύγχρονης μας Ιστορίας, και προσφέρουν βιωμένη ιστορία το ζούμε, βέβαια, και το εκτιμούμε όλοι ταξιδεύοντας στην Ευρώπη, που πέρασε Αναγέννηση και οι κοινωνίες της έχουν ιστορική συνέχεια, σε αντίθεση με την νεοελληνική κοινωνία που είναι α-συνεχής. Εδώ στην Ελλάδα, δυστυχώς το στοίχημα της Ανάπτυξης παίχτηκε- και παίζεται-με πρωτόγονο βαλκάνιο οίστρο.

Αυτό ήταν, σε γενικές γραμμές, το υπόστρωμα της απόφασής μου να ανακαινίσω αυτό το υπέροχο αρχοντικό. Ήθελα να σώσω έστω κάτι, μέσα σε έναν κόσμο που η μνήμη αφανίζεται. Και, αυτό το κάτι να το μοιραστώ με τους φίλους, τους γειτόνους, την κοινότητα. Η ομορφιά και ο πολιτισμός είναι κοινό αγαθό, επαφή, συνάντηση, πρόοδος, και, τελικά, ναι, Ανάπτυξη! Από αυτό το σημείο και μετά γεννήθηκε το « Ιδιόμελο »!

- Τι πλεονεκτήματα και τι μειονεκτήματα έχει ένας τέτοιος χώρος και ένα θεατρικό ανέβασμα σε τέτοιο χώρο, σε σχέση με ένα κανονικό θέατρο;
(όσον αφορά π.χ. θέματα τεχνικά, πρακτικά, αισθητικής, σκηνοθεσίας, υποκριτικής, κ.α.)

Κοιτάζτε, παλιά οι αστοί, κι εδώ και στις Ευρώπας, συνευρίσκονταν σε τέτοιους χώρους, χόρευαν, άκουγαν κλασική μουσική. Αυτή ήταν η έννοια του «σουαρέ». Θυμίζω τις «Σουμπερτιάδες». Έναν τέτοιο μικρόκοσμο πολιτισμού και τέχνης, αυτός ο χώρος τον καλλιεργεί περίφημα. Νομίζω ότι αυτό είναι το μέγιστο πλεονέκτημά του. Συν την καταπληκτική του

ακουστική. Όσον αφορά τη θεατρική διαδικασία, η αμεσότητα της επαφής με τον ηθοποιό, και η αντίληψη του χώρου ως βιώματος, κάνει τον θεατή συμμετόχο, συν-κοινωνό, κι αυτό, νομίζω, είναι ένας βασικός παράγων της επιτυχίας που έχει η παράσταση του «Βυσσινόκηπου», που με μεγάλη σκηνική ευφυΐα ετοίμασε η κυρία Τζένη Δριβάλα: Οι θεατές στον «Βυσσινόκηπο» γίνονται επισκέπτες, και οι ηθοποιοί οικοδεσπότες τους.

Μειονεκτήματα; Ένας χώρος με τόσο έντονη προσωπικότητα, δεν μπορεί να μεταμορφωθεί. Δεν μπορεί, επίσης, να γκρεμιστεί για να κάνεις εκ βάθρων ένα νέο σκηνικό. Η κάθε παράσταση πρέπει να γίνεται σε σύμπνοια με το χώρο, κι αυτό είναι πράγματι περιοριστικό. Δεν μπορείς να βιάσεις το χώρο. Δεν μπορείς να του επιβληθείς. Ούτε μπορείς να βάλεις βαριά σκηνικά, η σκηνούλα μας είναι μικρή. Επίσης, δεν μπορείς να φιλοξενήσεις παρά μόνο 40-50 άτομα στην κάθε παράσταση.

- Μια τέτοια επιλογή, είναι λύση ανάγκης λόγω των απλησίαστων ενοικίων των θεάτρων ή άλλων λόγων, ή απαραίτητη για το αισθητικό αποτέλεσμα που επιθυμείτε; Η' λόγω και των δύο;

Ο χώρος είναι ιδιόκτητος, δεν έχουμε τέτοιο δίλημμα. Δεν είναι λύση ανάγκης, είναι επιλογή. Η έγνοια μας είναι να έχουμε ποιοτικές συνεργασίες με μουσικούς και ηθοποιούς, να πηγαίνουν καλά οι παραστάσεις μας, να κρατάμε ζωντανή μια εστία πολιτισμού, και να μπορέσουμε να έχουμε ένα χώρο ελκυστικό και ανοιχτό, που να βγάζει τα έξοδά του. Άλλωστε το «Ιδιόμελο» εκτός από χώρος εργασίας είναι ΚΑΙ σπίτι μας. Στον πάνω όροφο κατοικούμε. «Οικοτεχνία» το λέω, και είναι, κυριολεκτικά. Στο ισόγειο οι τέχνες, στον όροφο το σπίτι μας. Και η σχέση μας με τον κόσμο, είναι σχέση φιλοξενίας. Υποδεχόμαστε τον κόσμο στο σπίτι μας, όχι σε ένα μαγαζί. Κι εδώ έγκειται ένα ακόμα σημείο της πρωτοτυπίας του «Ιδιόμελου», πρωτοτυπία που δεν έχει σχέση με το οίκημα καθαυτό, αλλά με εμάς σε σχέση με το οίκημα, και την διάθεσή μας για μοίρασμα.

- Όσον αφορά πρακτικά ζητήματα και θέματα παραγωγής, τι χρειάζεται να κάνει κάποιος για να δημιουργήσει ένα τέτοιο χώρο, και τι προϋποθέσεις θα πρέπει να πληρούνται από τον χώρο;(δηλαδή χρειάζεται κάποια άδεια π.χ. από το Υγειονομικό ή από κάπου αλλού; Πού πρέπει κάποιος να πάει για να την προμηθευτεί, και γενικά ποια

είναι η διαδικασία που ακολουθείται, για να μπορέσει να δημιουργήσει κάποιος ένα τέτοιο χώρο;)

Το «Ιδιόμελο» λειτουργεί με άδεια από την Πολεοδομία του Αμαρουσίου, για ήπια πολιτιστική χρήση. Η περιοχή εδώ, είναι αμιγούς κατοικίας, και τυχόν ενόχληση των γειτόνων εκ μέρους μας θα σήμαινε και κλείσιμο του «Ιδιόμελου»... Δεν έχουμε άλλη εμπορική επιχειρηματική δραστηριότητα.

- Πώς προσαρμόζονται σκηνικά τα έργα ;

Στις μέχρι τώρα παραστάσεις μας πάντα, όπως ανέφερα και πριν, λαμβάνουμε υπ' όψιν μας τον χώρο και την έντονη προσωπικότητά του. Η επιλογή των έργων έχει πάντα σχέση με τον χώρο, ακόμα και εκ του εναντίου. Δεν μπορεί να γίνει με άλλο τρόπο παράσταση στο «Ιδιόμελο», παρά μόνο με σκηνική προσαρμογή του κάθε θεατρικού κειμένου στην ιδιαιτερότητα του χώρου και της σκηνής. Αυτό κάθε φορά φαντάζει δισεπίλυτος γρίφος αλλά και πρόκληση! Η επιτυχία του «Βυσσινόκηπου» το επιβεβαιώνει.

- Ποια ήταν η ανταπόκριση του κόσμου σε κάτι τέτοιο;

Η κοινωνία του Αμαρουσίου στην οποία πρωτογενώς απευθυνόμαστε, άρχισε σιγά-σιγά να μας μαθαίνει. Ήδη διανύουμε τον πέμπτο χρόνο της λειτουργίας μας, και τώρα μόλις διαπιστώνουμε να διαλύεται η καχυποψία! Μην φανταστείτε πως μόλις ανοίξαμε τις πόρτες μας, όλοι κλαίγαν από χαρά. Για χρόνια δίνουμε τις εξετάσεις μας! Και μάλλον αυτό είναι και σωστό και τίμιο... Χωρίς μόχθο δεν μπορεί να κερδηθεί εμπιστοσύνη. Αυτή τη στιγμή, οργανώνουμε ομάδες με παιδιά της γειτονιάς που τους διδάσκουμε θεατρική έκφραση, και λόγο, έχουμε δύο ομάδες αλληλεγγύης, μία για το θέατρο και μια για τη μουσική, κάθε χρόνο κάνουμε δικές μας θεατρικές παραγωγές, συνεργαζόμαστε με πολύ καλούς μουσικούς και τραγουδιστές και άλλα πολλά τα οποία έχουν θέση «εξετάσεων» μας στην τοπική κοινωνία, που όπως είπα σιγά-σιγά μας αποδέχεται...

- Τι θετικά ή αρνητικά πιστεύετε ότι προσέφερε στο κτίριο, η λειτουργία του κτιρίου με τη συγκεκριμένη χρήση;

Το σπίτι ανασαίνουν, αλλά και «πεισμώνουν» όπως λέει κι ο ποιητής. Δεν αντέχουν άδεια. Στοιχειώνουν το μυαλό όταν ερημώνουν. Οι δράσεις μας έδωσαν μια νέα ζωή στο κτίριο. Θα μπορούσα να πω, με κίνδυνο να παρεξηγηθώ, ότι το κτίριο « χαίρεται » με την καινούργια ζωή του. Είναι ένα ζωντανό σπίτι, φτιαγμένο να φιλοξενεί ανθρώπους. Τι καλύτερο; Στα αρνητικά, συγκαταλέγω τις φθορές του και τα έξοδα συντήρησης, και την προσωπική κούραση να το συντηρείς. Τέτοια σπίτια απαιτούσαν παλιά «υπηρετικό προσωπικό». Τώρα όλες τις δουλειές, από τις πιο υψηλές μέχρι τις πιο ταπεινές, τις κάνουμε μόνοι μας, εγώ και ο άντρας μου ο Μανώλης Γιούργος, ηθοποιός και δάσκαλος, που σκηνοθετεί και τις δικές μας παραγωγές!

- Τι θετικά ή αρνητικά πιστεύετε ότι προσέφερε στην ευρύτερη περιοχή, η λειτουργία του συγκεκριμένου κτιρίου με αυτή τη χρήση;

Για τους ανθρώπους με τους οποίους συνεργαζόμαστε, και σύμφωνα με τα λεγόμενά τους το «Ιδιόμελο» έχει γίνει ένα «σημείο αναφοράς». Είναι το σημείο Συνάντησης και Επαφής. Αυτό για μας είναι πολύ τιμητικό... Αρνητικό δεν βλέπω να έχει προκύψει κανένα μέχρι στιγμής! Θόρυβο δεν κάνουμε, της ώρες κοινής ησυχίας τις τηρούμε... Νομίζω ότι τη γειτονιά μας την αναβαθμίζει η ύπαρξη του «Ιδιόμελου», και μόνο θετικά πράγματα της προσφέρει.

- Πώς δένουν τα έργα με τον χώρο;

Επιλέγουμε έργα που να μπορούν να παρασταθούν στον συγκεκριμένο χώρο. Ολιγοπρόσωπα πάντα, που η ατμόσφαιρά τους είναι ταιριαστή με την ατμόσφαιρα του σπιτιού. Για παράδειγμα, έχουμε ανεβάσει τον «Μικρό Ναυτίλο» του Ελύτη σε θεατρική διασκευή, ένα αφιέρωμα στον Παπαδιαμάντη με αθηναϊκά διηγήματα, μια ποιητική παράσταση βασισμένη στα «Κρυμμένα» του Καβάφη, παρουσιάσαμε δηλαδή κείμενα ποιητικά, που έδεσαν πολύ με το χώρο μας. Μια άλλη μας δουλειά, βασισμένη στο «Αυτός και το Πανταλόνι του» και στις «Δύσκολες Νύχτες του κύριου Θωμά», του Ιάκωβου Καμπανέλλη, λειτούργησε αντιστικτικά με μια λειτουργική αντίθεση. Αλλά, η πιο επιτυχής συνάντηση έργου και χώρου, έγινε τώρα τον Οκτώβρη με τον Βυσσινόκηπο της Τζένης Δριβάλα, όπου ο χώρος έγινε το φυσικό σκηνικό της παράστασης!

- Υπάρχουν προβλήματα π.χ. ακουστικής, σκηνικά ή άλλα; Και γενικότερα, τι προβλήματα αντιμετωπίζονται, και σε σχέση με τη σκηνοθεσία, αλλά και σε σχέση με την παραγωγή; Και πώς λύνονται;

Η ακουστική του «Ιδιόμελου» είναι εξαιρετική. Το οίκημα είναι ψηλοτάβανο (γύρω στα 6 μέτρα ύψος!) και δεν χρειάζεται μικροφωνική ή άλλη εγκατάσταση. Αυτό, είναι βέβαια περιοριστικό για μουσικά σχήματα που έχουν ηλεκτρικό ήχο. Η όποια επέμβαση με ηλεκτρισμό, πρέπει να γίνεται με πολύ ήπιο τρόπο. Υπάρχει επίσης, υποδομή ηχητική και φωτιστική. Τα φώτα έχουν τοποθετηθεί έτσι ώστε να μην προσβάλλουν την αισθητική του χώρου (τα γύψινα και τις ροζέτες). Ένα άλλο πρόβλημα, ήταν το ότι οι πίσω θεατές δεν έβλεπαν καλά. Το λύσαμε αγοράζοντας καρέκλες ανισοϋψείς. Οι ψηλές καρέκλες είναι τοποθετημένες στην τελευταία σειρά, οι λιγότερο ψηλές στην προτελευταία κοκ. Όσον αφορά την παραγωγή, το μείζον πρόβλημα είναι πάντα το οικονομικό: πολλές φορές οι καλύτερες λύσεις δεν μπορούν να υποστηριχτούν από εμάς λόγω κόστους. Έτσι, εφευρίσκουμε λύσεις πιο οικονομικές...

- Πώς αντιμετωπίσαν μια τέτοια κίνηση οι εμπλεκόμενοι με τον χώρο (π.χ. ο Δήμος, οι κάτοικοι της περιοχής); Υπήρξε και υπάρχει υποστήριξη από μέρους τους; Αν ναι, με ποιον τρόπο;

Για τον Δήμο Αμαρουσίου δεν υπάρχουμε μάλλον. Είναι απών από όλες μας τις δράσεις. Ο τοπικός τύπος; Οι δύο από τις τοπικές εφημερίδες δημοσιεύουν τα δελτία μας σχεδόν ανελλιπώς. Η τρίτη, πολύ σπάνια, έως καθόλου πια. Όσον αφορά τους κατοίκους, έχουμε, πιστεύω, δημιουργήσει κάποιους θύλακες επικοινωνίας με κάποιες ομάδες της κοινωνίας, και σχέσεις αμοιβαίας εμπιστοσύνης. Στελεχώνουν τα εργαστήρια μας, έρχονται στις παραστάσεις μας. Πάνω σε αυτή τη βάση θα εξακολουθήσουμε να δουλεύουμε.

- Ποιος πιστεύετε ότι είναι ο ρόλος του θεάτρου στην κοινωνική ζωή της πόλης, τι πιστεύετε ότι προσφέρει το θέατρο στη σημερινή κοινωνία και τι προσφέρει ειδικότερα, ένας τέτοιος πρωτοποριακός χώρος;

Το θέατρο σε φέρνει σε επαφή με την συγκίνηση του αισθήματος. Κι αυτό είναι από μόνο του εργαλείο πολιτισμού, πολύ σημαντικό όπλο ενάντια στις δυνάμεις της ψυχικής αποσύνθεσης που ελλοχεύουν παντού, είτε φόβοι, είτε αγωνίες για το άδηλο μέλλον, είτε αντικειμενικές δυσκολίες της καθημερινής ζωής. Το θέατρο, με τη σωματικότητά του είναι δραπέτευση από αυτό το πλέγμα, λειτουργεί θεραπευτικά και για τον θεατή και για το παιδί που μεταμφιέζεται, και για τον ερασιτέχνη ενήλικα που «παίζει» έναν ρόλο σαν παιδί. Το θέατρο θρέφει ψυχικές ιδιότητες και αφυπνίζει. Προσφέρει παιδεία βιωματική. Και σε εποχές σαν την τωρινή έχουμε μεγάλη ανάγκη από τέτοια όπλα. Ο χώρος μας φιλοδοξεί να δίνει τέτοια ερεθίσματα και με τις παραστάσεις του, αλλά και με τα εργαστήρια του στα οποία συμμετέχουν διάφορες ηλικιακές ομάδες, από παιδιά δημοτικού έως μεσήλικες!

Γεωργία Δεληγιαννοπούλου

5.2.2 Συνέντευξη σκηνοθέτριας της παράστασης «Βυσσινόκηπος», Τζένης Δριβάλα

Η Τζένη Δριβάλα γεννήθηκε στην Καλαμάτα. Μελέτησε πιάνο και τραγούδι στο Ωδείο Αθηνών αλλά το δίπλωμα της το πήρε από το Πανεπιστήμιο Καλών Τεχνών της Βρέμης-Γερμανία (με καθηγητή τον Τζ. Μοδινό). Επίσης, αποφοίτησε από την Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Αθηνών, και τη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου. Έκανε το ντεμπούτο της στην Ελληνική Λυρική Σκηνή (ΕΛΣ), στην "Λουτσία ντι Λάμμερμυρ" (σκην. Μιχ. Πολατόφ) και στην Ιταλία, στο «Θεάτρο Πετροτσέλλι» του Μπάρι, με τον Χοζέ Καρρέρας στον ρόλο του Ενγκάρντο. Ο επόμενος ρόλος της ήταν η «Τραβιάτα» στην ΕΛΣ (σκην. Μιχ. Κακογιάννη).

Έχει πάρει τα εξής βραβεία: Διεθνής Διαγωνισμός τραγουδιού στην Τουλούζη (Γαλλία): Χρυσό μετάλλιο της πόλεως, Διεθνής Διαγ.Τραγουδιού «Βιντσένζο Μπελλίνι» στη Κατάνια (Ιταλία): 1^ο Βραβείο και ειδικό βραβείο «Μαρία Κάλλας» για την ερμηνεία του Μπελκάντο, Βραβείο Καλλίτερης Ερμηνείας του Φεστιβάλ Σπολέτο (Ιταλία) για την ερμηνεία του ρόλου της «Αντιγόνης» στη ομώνυμη όπερα του Τομμ.Τραέττα.

Τραγούδησε σε πολλά θέατρα της Ευρώπης, Μιλάνο - Λα Σκάλα, Φλωρεντία, Βενετία, Ρώμη, Λονδίνο, Κρατική Όπερα Βιέννης, Βαρκελώνη, Παρίσι, Αμερικής (Νέα Υόρκη, Χιούστον κ.α.), Αυστραλίας και Νοτίου Αφρικής, τους μεγάλους ρόλους του λυρικού ρεπερτορίου: «Τραβιάτα»,

«Λουτσία», «Νόρμα», «Υπνοβάτις», «Άννα Μπολένα», «Πουριτανοί», «Παραμύθια του Χόφμαν», «Μποέμ», «Ριγκολέττο», «Ντον Τζοβάννι», «Θαίς» και έχει μόνιμη συνεργασία με την ΕΛΣ. Έχει συμμετάσχει σε πολλές παραγωγές του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών (παγκόσμιες πρεμιέρες της όπερας «Επιστροφή της Ελένης» (1993) και «Αντιγόνη» (1999) των Θ. Μικρούτσικου και Μ. Θεοδωράκη- αντίστοιχα- στους επώνυμους ρόλους), Μεγάρου Μουσικής Θεσσαλονίκης, και του Φεστιβάλ Αθηνών (Φάουστ, Ερωτόκριτος κ.α.).

Έχει εμφανιστεί σε παραστάσεις αρχαίου δράματος, όπως: Κλυταιμνήστρα στον «Αγαμέμνονα» του Αισχύλου (Θησεΐον- Σκην: Μαρμαρινού), Ελένη στον «Ορέστη» του Ευριπίδη (ΔΗΠΕΘΕ Καλαμάτας- Ηρώδειον- Σκην: Τσακιρη), «Σονάτα του Σεληνόφωτος» του Ρίτσου (ΔΗΠΕΘΕ Αγρινίου- σκην: Νικολαΐδη-Καρακώστα), «Καταιγίδα» του Στρίντμπεργκ (Άσκηση- σκην: Μουστάκη), «Όπερα Insenso» του Δημητριάδη (Φεστιβάλ- σκην: Μαρμαρινού), «Ηλέκτρα» του Σοφοκλή (Διέλευση- σκην: Κορνήλιου). Από το 2008 παρουσιάζει παραγωγές σε δική της σκηνοθεσία, όπως: «Αδελφή Αγγελική» (2008)- θέατρον «Άλεκτον» και Φεστιβάλ Πεντέλης, «Τραβιάτα» (2009) στο Δημοτικό Θέατρο Καλαμάτας, « Παλιάτσοι » (2009) θέατρον «Άλεκτον», «Μαντάμ Μπατερφλάυ » (Φεβρ.-Μάρτιος 2010- Πολυχώρος EDO), «Αντιγόνη» του Τ. Τραέττα στο Αμφιθέατρο του Κάστρου Καλαμάτας (Σεπτέμβριος 2010), κ.α.

Οι ηχογραφήσεις της περιλαμβάνουν:

“Songs I love” (SOMM Records - London 1995)

Mozart: “Mitridate re di Ponto” (MONDOMUSICA - Venice 1999)

“STAVROSIS” (Athens 1996)

“Christmas 2000” (Athens 2000)

M.Theodorakis: “Antigone” (FM Records- Athens 2002)

“Aria” (Athens 2006)

Έχει συμμετάσχει στις ταινίες του Βέρνερ Σρέτερ «MALINA» (με την Ιζαμπέλ Υπέρ) και «Poussieres d' amour». Έχει ερμηνεύσει για την Αυστριακή Τηλεόραση (ORF) τον επώνυμο ρόλο στην όπερα του Γκλούκ «Αρμίδα», η οποία συμμετείχε τον Ιανουάριο του 2011, στο «Φεστιβάλ Γκλούκ» στο Παρίσι (Λούβρο).

Η συνέντευξη της Τζένης Δριβάλα έγινε από κοντά και ηχογραφήθηκε. Η απομαγνητοφώνηση έγινε επακριβώς, με ελάχιστες αλλαγές, προκειμένου να εξυπηρετηθεί ο γραπτός λόγος.

- Αρχικά πείτε μου κάποια πράγματα για το χώρο. Πώς προέκυψε η ιδέα να ανεβάσετε την παράσταση, στο συγκεκριμένο χώρο; Τι προηγήθηκε, η ιδέα του χώρου ή του έργου;

Είναι μια νεοκλασική βίλα στο Μαρούσι, με ένα πολύ ωραίο κήπο. Οι ιδιοκτήτες του χώρου μετεσκεύασαν δύο από τις αίθουσες, ενωνοντάς τες σε μία αίθουσα τέχνης. Δηλαδή, είναι οργανωμένη, έχει τους προβολείς της, έχει τη δική της εγκατάσταση, έχει τα πάντα. Εγώ σε αυτό τον χώρο, είχα κάνει ήδη δύο-τρεις παραγωγές, μικροτέρου σχήματος, οι οποίες ήταν όπερα και πρόζα μαζί. Έτσι, γνώρισα τον χώρο και είδα ότι είναι ένας πάρα πολύ ωραίος και αξιόλογος χώρος, όχι μόνο η αίθουσα στην οποία γίνονται οι παραστάσεις, αλλά και οι άλλοι. Από αυτή τη γνωριμία μου, λοιπόν, με το χώρο αυτό, προέκυψε και η ιδέα του ότι θα μπορούσαν κι εκεί να γίνουν, κάποια έργα θεατρικά, στα οποία θα μπορούσε να λειτουργήσει ο χώρος σα φυσικό σκηνικό. Η ιδέα, γενικότερα, του να παρουσιαστεί ένα έργο είτε θεατρικό είτε οπερατικό, σε χώρο ο οποίος θα λειτουργούσε σα φυσικό σκηνικό, είναι κάτι το οποίο με έχει απασχολήσει εδώ και πολλά χρόνια, και έχω ήδη κάνει αρκετές τέτοιες παραγωγές. Δηλαδή π.χ., έκανα την όπερα του Πουτσίνι «Αδελφή Αγγελική», που διαδραματίζεται σε ένα καθολικό μοναστήρι, στο προαύλιο του «Μεγάρου Δουκίσσης Πλακεντίας», στο φεστιβάλ Πεντέλης. Έκανα το 2010 τη «Μαντάμ Μπάτερφλαϋ» του Πουτσίνι, σε ένα χώρο, το πρώην «Club22» και μετά «Club Edo», το οποίο διασκευάστηκε σε ένα μπαρ τεχνοτροπίας ζεν, ιαπωνικής, ειδικά για αυτή την παράσταση. Έτσι λοιπόν, γενικά, είναι κάτι το οποίο κεντρίζει τη φαντασία μου. Εδώ, να υπογραμμίσω ότι εγώ δεν είμαι σκηνοθέτης. Δεν είναι αυτό το επάγγελμά μου. Είμαι ηθοποιός του μελοδράματος, ή ηθοποιός και του μελοδράματος και του θεάτρου. Οπωσδήποτε όμως, και από την παιδική μου ηλικία, το μυαλό μου το απασχολούσε όχι μόνο ο συγκεκριμένος χαρακτήρας που είχα μπροστά μου, αλλά όλο το πλαίσιο μέσα στο οποίο εντασσόταν αυτός ο χαρακτήρας, και τα εξωτερικά του χαρακτηριστικά, και τα ρούχα που θα φορούσε, και όλα, τα πάντα, και ήταν όλα μέσα στα ενδιαφέροντά μου. Και συνήθισα να σκέφτομαι έτσι, γι' αυτό και πολλές φορές, με κάποιους σκηνοθέτες ή σκηνογράφους είχαμε και αντιδικίες. Γιατί είχα πάντα και πολύ προσωπική γνώμη, ως προς το πώς έπρεπε να είναι κάποια πράγματα ή κάποια κοστούμια κ.τ.λ. Τελospάντων, πάντα βρίσκαμε την άκρη, δεν είναι θέμα. Έτσι λοιπόν, και αυτό που κάνω τώρα, και με ενδιαφέρει πάρα πολύ, είναι κάποια έργα, κυρίως του κλασικού ρεπερτορίου- για να είμαι ειλικρινής- τα οποία ερεθίζουν πάρα

πολύ τη φαντασία μου, να βρω τους ανάλογους χώρους οι οποίοι θα λειτουργήσουν σα φυσικό σκηνικό. Δεν θεωρώ ότι είναι κάτι το εξαιρετικά πρωτότυπο, τίποτα δεν είναι πια πρωτότυπο στην εποχή μας, ας μη γελιόμαστε, έχουν γίνει τα πάντα. Και θεωρώ, ότι η μεγαλύτερη πρωτοτυπία είναι να πιάσεις με ειλικρίνεια, με σεβασμό, ένα έργο να το αντιμετωπίσεις απλά, χωρίς επιτηδεύσεις και με σεβασμό προς το κείμενο, και να προσπαθήσεις να πεις την ιστορία. Αυτό πλέον που είναι το αυτονόητο, έχει καταντήσει το πλέον πρωτότυπο. Λοιπόν, αυτό είναι και η προσπάθειά μας σε αυτό τον χώρο. Σκέφτηκα λοιπόν, ότι αυτός ο χώρος προσφερόταν για να κινηματογραφήσεις τον «Βυσσινόκηπο» και πολλά άλλα έργα- ας πούμε του χρόνου, σχεδιάζω να κάνω εκεί τον «Πειρασμό» του Γρηγορίου Ξενόπουλου, όπου η Καλλιοπίτσα είναι και από το χωριό Μαρούσι, όπως μας λέει μέσα. Χρησιμοποιώντας λοιπόν, τους χώρους αυτού του χώρου σα φυσικό σκηνικό, να παρουσιάσουμε αυτή την παράσταση. Χρησιμοποιούμε λοιπόν, δύο αίθουσες, την κυρίως αίθουσα τέχνης στην οποία αντέστρεψα τις καρέκλες, δηλαδή αντί να κοιτάνε προς τη μικρή σκηνή που έχουν φτιάξει οι ιδιοκτήτες, έχουμε βάλει εκεί τους θεατές και διαδραματίζονται όλα στην άλλη μεριά, που είναι ένα υπέροχο δωμάτιο με τη μπαλκονόπορτά του, με το παράθυρό του, με τις κουρτίνες του, με το τζάκι του, με τον ωραίο καναπέ, δηλαδή ένα σκηνικό καθαρά κινηματογραφικό. Και σε αυτό, διαδραματίζονται η πρώτη και η τέταρτη πράξη του «Βυσσινόκηπου». Για τη δεύτερη πράξη που διαδραματίζεται στον κήπο, βγαίνουμε κι εμείς στον κήπο, όπου κατά μία πάλι πολύ ευτυχή σύμπτωση, υπάρχει μια γωνία υπερυψωμένη, σα μία μικρή ταράτσα με ένα πηγάδι, όπου στήθηκε πραγματικά, πάλι με κινηματογραφικό τρόπο, η δεύτερη πράξη. Για την τρίτη πράξη, που είναι ο χορός, η γιορτή στο σπίτι της Λιούμπα, χρησιμοποιούμε την κυρίως κεντρική αίθουσα, που είναι το φουαγιέ της βίλας, η οποία είναι μια υπέροχη αίθουσα με μία ξύλινη σκάλα με μεγάλες γυάλινες πόρτες που ανοίγουν, με ένα υπέροχο παλαιό πλακάκι κάτω. Εκεί λοιπόν, έχει μπει το πιάνο, κι εκεί γίνεται όλη η γιορτή. Στην οποία γιορτή, οι θεατές μπαίνουν από την κύρια είσοδο ξανά - αφού προηγουμένως ήταν στον κήπο - σα να είναι οι προσκεκλημένοι της Λιούμπα και της Άνια. Και τους οποίους συμπεριλαμβάνουμε στη γιορτή, και τους ζητούμε να χορέψουν και πραγματικά ανταποκρίνονται. Δεν μπορώ να πω είναι πάντα πολύ καλό το κοινό. Αυτά ως προς την ιδέα του χώρου κ.τ.λ.

- Τι πλεονεκτήματα και τι μειονεκτήματα έχει ένας τέτοιος χώρος και ένα τέτοιο ανέβασμα σε σχέση με ένα κανονικό θέατρο;

(όσον αφορά π.χ. θέματα τεχνικά, πρακτικά, αισθητικής, σκηνοθεσίας, υποκριτικής, κ.α.)

Σε ότι αφορά πλεονεκτήματα και μειονεκτήματα, το κύριο μειονέκτημα είναι ότι υπάρχει μία πολύ μικρή χωρητικότητα, γύρω στα 45 με 50 άτομα. Δε μπορούμε να αντιμετωπίσουμε παραπάνω κόσμο. Π.χ. την Κυριακή, προχθές, (28/09/14) που είχε γίνει και κάποιο λάθος και είχαν κλειστεί παραπάνω θέσεις, ήταν πολύ αγχωτικό για εμάς το τι θα κάνουμε με αυτό τον κόσμο. Που σημαίνει, και ότι δε μπορούμε να τους καθίσουμε όλους στον κήπο ή δε μπορούμε να τους καθίσουμε όλους στην αίθουσα. Δε βλέπω το κοινό να το απασχολεί. Νομίζω, πιο πολύ είναι αγχωτικό για εμάς, γιατί θέλουμε να περάσει ο θεατής καλά, να μην αισθανθεί ότι είναι στριμωγμένος, ότι δεν έχει που να καθίσει. Αλλά πραγματικά δεν είδα να ενοχλούνται ιδιαίτερα αυτοί, πιο πολύ εμείς. Αυτό λοιπόν, είναι ένα σοβαρό μειονέκτημα. Από την άλλη μεριά, λόγω ελλείψεως χρημάτων και μη υπάρχουσας υποδομής, δεν μπορούμε π.χ. να φωτίσουμε πολύ καλά τον εξωτερικό χώρο. Γι' αυτό τον λόγο, οι παραστάσεις μας γίνανε νωρίς στη σεζόν, και θα τις επαναλάβουμε. Θα σταματήσουμε τέλη Οκτωβρίου, και θα ξαναρχίσουμε μετά το Πάσχα, 17 Απριλίου, διότι θέλουμε να χρησιμοποιήσουμε το τελευταίο φυσικό φως που υπάρχει έξω στον κήπο- το οποίο όσο πάει θα λιγοστεύει- θα αλλάξει και η ώρα. Έχουμε και εναλλακτική λύση. Δηλαδή, μία ημέρα που είχε πολύ κρύο παίξαμε τη δεύτερη πράξη μέσα, χωρίς μεγάλες απώλειες, απλά δεν υπήρχε αυτή η μετακίνηση. Κατά τα άλλα, τα πλεονεκτήματα είναι ότι έχεις πραγματικά έτοιμο- σε τέτοιες περιπτώσεις- ένα εξαιρετικό σκηνικό, ο θεατής αισθάνεται πολύ διαφορετικά, γιατί αισθάνεται ότι είναι μέρος αυτού του σκηνικού, και παρακολουθεί, ταυτίζεται πολύ περισσότερο με την ιστορία, γιατί είναι πολύ πιο κοντά. Τι να σας πω! Δηλαδή, οι θεατές αυτοί που κάθονται στην τρίτη πράξη, βλέπουν από πολύ κοντά το τι συμβαίνει, δε χρειάζονται ούτε κυάλια ούτε τίποτα. Και για εμάς επίσης τους ηθοποιούς, είναι πολύ σημαντικό, γιατί μας δίνει τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσουμε κινηματογραφικό παίξιμο, τόσο σε ότι αφορά τη φωνή όσο σε ό,τι αφορά γενικότερα. Έτσι δηλαδή, και το παραμικρό δάκρυ εκεί πέρα φαίνεται. Που στο Εθνικό, ας πούμε, ή στην Επίδαυρο ούτε με τα κυάλια δεν το βλέπεις. Και σαν μόνο μέσο έχεις τη φωνή και αυτή πολύ περιορισμένη λόγω ότι πρέπει να ακουστεί. Αυτό, λοιπόν, είναι ένα πολύ μεγάλο πλεονέκτημα για εμάς, και φαντάζομαι κάνει τα πράγματα και για τους θεατές ακόμη καλύτερα. Σε ότι αφορά τη σκηνοθεσία, όπως είπα ... Κατ' αρχήν ήμουν πολύ τυχερή να έχω αυτή την ομάδα, γιατί όλοι, νομίζω, είναι πολύ ταιριαστοί για τους ρόλους τους, δεν είχαμε κανένα πρόβλημα. Και όπως

είπα και πριν, απλά αντιμετωπίσαμε το κείμενο με πάρα πολύ σεβασμό και με απόλυτη προτεραιότητα. Δηλαδή, εγώ προσωπικά σαν κοινό πλέον, και όχι ... - γιατί θέλω να διαχωρίσω λίγο τη θέση μου σαν περφόρμερ που συμμετέχει σε μια παράσταση και σαν κοινό που πάει να δει μια παράσταση. Σαν περφόρμερ με ενδιαφέρει πάρα πολύ η εξερεύνηση, το πείραμα, η πρωτοπορία κ.τ.λ. Σαν κοινό είμαι πάρα πολύ πιο κουμπομένη. Γιατί, έχω βαρεθεί να βλέπω παραστάσεις, όπου παίρνουν σημαντικά κείμενα.. Γιατί εντάξει, άμα πάρεις ένα κείμενο το οποίο δεν είναι σημαντικό, ένας ευφυής σκηνοθέτης μπορεί να κάνει παπάδες, που λέμε, και πρέπει να ασχοληθεί. Να πάρεις, όμως, πολύ σημαντικά κείμενα και απλά να τα χρησιμοποιείς σαν έναυσμα για να παρουσιάσεις ότι σου κατέβει εσένα στο κεφάλι σου, όχι, εγώ σαν κοινό, πια, αυτό δεν το θέλω. Ξεκινήσαμε λοιπόν από την αρχή ότι θέλουμε να πούμε αυτή την ιστορία, την τόσο αληθινή τόσο διαχρονική. 110 χρόνια αργότερα, μιλάει ο Πέτια και νομίζουμε ότι τα λέει σήμερα αυτά τα πράγματα, ή μιλάει ο Λοπάχιν για το πώς θα κάνει, πως θα κτίσει μεζονέτες για τους παραθεριστές κ.τ.λ, και νομίζουμε ότι συμβαίνει σήμερα. Είναι, λοιπόν, μία διαχρονική και πάρα πολύ αληθινή ιστορία, αφορά πάρα πολύ και το σύγχρονο κόσμο, πλειστηριασμοί, πράγματα, κ.τ.λ.- αν σταθούμε στα πολύ εξωτερικά στοιχεία. Γιατί, οπωσδήποτε υπάρχουν πάρα πολύ σημαντικότεροι βαθύτεροι φιλοσοφικοί προβληματισμοί, αλλά δε νομίζω ότι αρμόζει σε αυτή τη στιγμή να μπούμε σε αυτά τα πράγματα. Αλλά ακριβώς επειδή υπάρχουν αυτοί οι φιλοσοφικοί συμβολισμοί και οι φιλοσοφικοί προβληματισμοί από τον ίδιο τον Τσέχωφ, θεωρούμε ότι ήταν σημαντικό να μπορέσει το κοινό να ακούσει καλά το κείμενο, να το καταλάβει, και όσοι από τους θεατές μπορούν να καταλάβουν κάποια πράγματα έχει καλώς. Ο καθένας θα μείνει ως εκεί που είναι οι δυνατότητές του. Δεν έχει σημασία, άλλος μπορεί να προχωρήσει πιο μέσα, άλλος μπορεί να μείνει πιο έξω. Αλλά το θέμα είναι να αποκομίσει κάτι. Δηλαδή, ήρθαν άνθρωποι και μου είπαν, και άνθρωποι λόγιοι και της τέχνης κ.τ.λ. «Εγώ το είχα δει και παλιά το έργο και δεν το είχα καταλάβει. Τώρα το κατάλαβα». Αυτό για μένα, είναι ότι πιο σημαντικό μπορεί να μας πει κανείς. Δηλαδή θεωρώ, ότι αυτή είναι η επιτυχία για εμάς. Γι' αυτό, όπως σας είπα, το αντιμετώπισα με απλότητα και λιτότητα και πάρα πολύ σεβασμό. Ο χώρος, όπως είπαμε, βοήθησε. Θα μου πεις, αν σου έλεγαν να ανεβάσεις τον «Βυσσινόκηπο» σε ένα κλασσικό ιταλικό θέατρο, εννοώ με ιταλική σκηνή δε θα το ανέβαζες; Βέβαια θα το ανέβαζα. Θα το ανέβαζα με την ίδια τακτική στο μυαλό μου, επακριβώς, και το τι σκηνικά θα είχα κ.τ.λ. Απλά δεν ήταν αυτή η επιλογή μου αυτή τη στιγμή. Δεν αποκλείει ότι δεν θα μπορούσα στο

μέλλον να το κάνω. Αν βρεθούν τα χρήματα για να φτιαχτεί το σκηνικό, εγώ πολύ ευχαρίστως να το κάνω, δεν έχω καμία αντίρρηση.

- Μια τέτοια επιλογή είναι λύση ανάγκης λόγω των απλησίαστων ενοικίων των θεάτρων ή άλλων λόγων, ή απαραίτητη για το αισθητικό αποτέλεσμα που επιθυμείτε; Η' λόγω και των δύο;

Η αλήθεια είναι, όπως έλεγα και πριν, ότι είναι ένα σημαντικό πρόβλημα, αυτή τη στιγμή το να πας σε ένα θέατρο το οποίο ζητάει ένα συγκεκριμένο ενοίκιο την ημέρα, και όχι ποσοστά, ανεξαρτήτως του τι εισπράξεις θα κάνεις εσύ, συν τα έξοδα των σκηνικών κ.τ.λ. Πραγματικά τα πράγματα είναι κάπως ανέφικτα για τους ιδιώτες στο θέατρο, για το θέατρο εκτός ιδρυμάτων, να λειτουργήσει με αυτό τον τρόπο. Αυτό βέβαια είναι εξαιρετικά δυσάρεστο, και εγώ προσωπικά θα στενοχωρηθώ πάρα πολύ αν καταλήξει και το θέατρο πρόζας, ιδρυματικός πολιτισμός, όπως δυστυχώς έχουν καταλήξει όλα- όπως η όπερα- δηλαδή να γίνεται μόνο στα μεγάλα ιδρύματα που χρηματοδοτούνται από άλλες πηγές, και δεν περιμένουν να κάνουν επιτυχία από τα έσοδά τους. Όμως αυτό έχει δύο πλευρές. Η μία είναι η θετική, ναι, εντάξει μπορούν να ανεβάσουν υπερπαραγωγές, από την άλλη μεριά, έχει το εξής αρνητικό: ότι μη στοχεύοντας στα έσοδα, ανεβάζουν ότι τους κατέβει, με όποιον τους κατέβει, αρκεί να τους πείσει για οποιονδήποτε λόγο, ότι έτσι πρέπει να γίνει και δεν τους ενδιαφέρει ιδιαίτερα η γνώμη του κοινού, και δεν τους ενδιαφέρει πως θα «μπούνε μέσα». Αυτοί θα παίζουνε άδειοι γεμάτοι, δεν τους ενδιαφέρει. Φυσικά, πάντα το να έχει μια επιτυχία η παραγωγή τους είναι επιθυμητό, αλλά και να μην έχει δεν θα πάθουνε κάτι, δεν θα καταστραφούν όπως ένας ιδιώτης θιασάρχης. Και από την άλλη μεριά και ο ιδιώτης θιασάρχης, προκειμένου να χαϊδέψει το ευρύ κοινό, δυστυχώς πολλές φορές ανιμετωπίζει την αντίστροφη κατάσταση: να κάνει πράγματα τα οποία κανονικά δεν θα τα έκανε, και αντί να φροντίσει να διαμορφώσει την αισθητική του κοινού, να του προσφέρει ότι πιο φθηνό υπάρχει, φθηνό εννοώ σε αισθητική, νομίζοντας ότι αυτό θα τραβήξει μεγαλύτερο κοινό. Είναι, λοιπόν, πράγματι μία λύση το να βρεις τέτοιους χώρους. Αυτός είναι ένας οικήσιμος χώρος τέχνης. Και θα πάρει κι αυτός ποσοστό από τις εισπράξεις. Αλλά, δεν μας λέει, ότι εγώ θέλω 200 ευρώ την ημέρα, κι εμείς άντε να τα βγάλουμε τα 200 ευρώ την ημέρα, και να βγάλουμε και τις υποτυπώδεις αμοιβές. Υπάρχει ένα είδος συμπαραγωγής. Κατά τα άλλα βέβαια, αυτός είναι ένας οργανωμένος χώρος. Αν πας σε χώρους που δεν είναι οργανωμένοι, το οποίο δεν μου έχει συμβεί ακόμη αλλά θα μου συμβεί, γιατί έχω σχέδια για κάποιους τέτοιους χώρους, όπου θα πρέπει, να πάνε καρέκλες, να πάνε

φωτισμοί, εκεί δεν ξέρω πια, εκεί θα χρειάζονται χρήματα και θα πρέπει να βρίσκονται χορηγοί. Έχει κι αυτό τις δικές του δυσκολίες ως μη οργανωμένο θέατρο. Πάντα ένα μη οργανωμένο θέατρο το μεγαλύτερο πρόβλημα που μπορεί να έχει είναι οι καρέκλες και οι φωτισμοί. Αυτό είναι το σημαντικότερο πρόβλημα.

- Όσον αφορά πρακτικά ζητήματα και θέματα παραγωγής, τι χρειάζεται να κάνει κάποιος για να οργανώσει μια παράσταση σε τέτοιο χώρο και τι προϋποθέσεις θα πρέπει να πληρούνται από το χώρο και γενικά από την παραγωγή; (δηλαδή χρειάζεται κάποια άδεια π.χ. από το Υγειονομικό ή από κάπου αλλού; Πού πρέπει κάποιος να πάει για να την προμηθευτεί, και γενικά ποια είναι η διαδικασία που ακολουθείται, για να μπορέσει να ανέβει μια παράσταση σε τέτοιο χώρο;)

Σε ότι αφορά τις άδειες κ.τ.λ., εγώ όπως είπα, σε αυτό δεν είχα τέτοιο θέμα, γιατί είναι ένας οργανωμένος χώρος τέχνης. Αλλά πιστεύω ότι π.χ. κάτι άλλο που έχω τώρα στο μυαλό μου, μου είπαν ότι θα πρέπει να πάμε να ζητήσουμε άδεια από το Δήμο. Ο δικός μας είναι οργανωμένος χώρος και δεν χρειάζεται άδεια, γιατί είναι χώρος παραστάσεων, λειτουργεί κανονικά. Αν πάμε κάπου αλλού, όπως αυτό που έχω στο μυαλό μου, μου είπαν ότι αυτό, όμως, θα χρειαστεί άδεια από το Δήμο. Δεν το έχω ερευνήσει ακόμη, θα το δούμε, δεν το ξέρω το θέμα. Είναι λίγο μακριά το θέμα αυτό, αν πάμε σε ένα χώρο που δεν είναι χώρος τέχνης. Τα εργασιακά και ο χώρος είναι δύο διαφορετικά πράγματα. Το «Ιδιόμελο» είναι θέατρο. Βέβαια, έχω εμπειρία από άλλες πόλεις, π.χ. εμένα η καταγωγή μου είναι από τα Φιλιατρά της Μεσσηνίας και τα τελευταία χρόνια, κάθε χρόνο τους οργανώνω και από μία παράσταση. Εκεί δεν έχω κανένα πρόβλημα. Την έχω κάνει κάθε φορά σε διαφορετικούς χώρους, γιατί έχω πάντα την αμέριστη συμπαράσταση του Δήμου. Δηλαδή, όσους χώρους έχω επιλέξει, έχει ασχοληθεί ο Δήμος να μου φέρει τις καρέκλες, να φτιάξει ότι χρειάζεται, να φέρει τους φωτισμούς, κ.τ.λ. Τώρα εδώ στην Αττική πώς θα λειτουργήσει αυτό το πράγμα, δεν ξέρω. Θα το δούμε πόσο ευέλικτοι είναι οι δήμοι της Αττικής σε σχέση με αυτό το θέμα.

Σκέφτομαι για το «Ιδιόμελο», ότι θα θέλαμε να κάνουμε του χρόνου αντίστοιχα τον «Πειρασμό» του Ξενοπούλου. Στο παρελθόν, έχω κάνει την «Αδελφή Αγγελική» στο Μέγαρο Δουκίσσης Πλακεντίας. Βοηθητικό ήταν το Φεστιβάλ Πεντέλης, και φέραν αυτοί τις καρέκλες και στήσαν μια μικρή σκηνή που χρειαζόμασταν. Ευτυχώς, δεν είχαμε κανένα πρόβλημα. Επίσης,

στο «Edo» οι ιδιοκτήτες είχαν αναλάβει να διασκευάσουν το χώρο κ.τ.λ. Πάντα, αν αυτός που έχει το χώρο, και οι υπεύθυνοι ενός χώρου, ενστερνιστούν την ιδέα, πάντα βοηθούν, δεν υπάρχει περίπτωση. Το 2008, υπήρχε ένα φεστιβάλ Πεντέλης, στο οποίο εγώ πρότεινα την ιδέα, και τους άρεσε και το κάναν, αλλά δεν ξέρω αν γίνεται πια, μπορεί και ναί. Δε χρειαζόταν καμία προσαρμογή, ήταν ο χώρος έτοιμος. Ήταν πραγματικά σαν να ήταν ένα μοναστήρι. Τα έφερε ο Δήμος όλα.

Το «Ιδιόμελο» είναι και δεν είναι χώρος εκτός θεάτρου, γιατί είναι χώρος τέχνης.

- Πώς προσαρμόστηκε σκηνικά το έργο ;

Στην πρώτη και τέταρτη Πράξη, που διαδραματίζονται στην αίθουσα του χώρου τέχνης, δεν είχαμε κανένα πρόβλημα. Όπως είπα, αντιστρέψαμε τη σκηνή για να λειτουργήσει το τζάκι, οι πόρτες κ.τ.λ. σα φυσικό σκηνικό. Στη δεύτερη πράξη, επίσης, είχαμε την τύχη να έχουμε αυτό τον υπερυψωμένο χώρο, και κάτω να μπορούν να καθήσουν οι θεατές. Πολύ εύκολα βγαίνουν και πηγαίνουν εκεί. Είναι ένας χώρος υπερυψωμένος μέσα στον κήπο, σα μία ταρατσούλα η οποία είναι γύρω στο 1,5 μέτρο πιο πάνω από το υπόλοιπο. Λειτουργεί σα σκηνή με αρκετά μεγάλο μέγεθος και ήταν έτοιμος ο χώρος εκεί. Δεν είχαμε πρόβλημα π.χ. να είμαστε στον ίδιο επίπεδο με τους θεατές. Και το μεγαλύτερο πρόβλημα το αντιμετωπίζουμε στην τρίτη πράξη που είναι οι καλεσμένοι, το κοινό, και βάζουμε όσες καρέκλες μπορούμε, αλλά τους εξηγούμε, επίσης, πως κάποιοι θα μείνουν αναγκαστικά όρθιοι για ένα μικρό διάστημα όσο διαρκεί η δεξίωση. Όπως γίνεται σε μία δεξίωση, κάποιοι κάθονται, κάποιοι δεν κάθονται, έτσι θα πρέπει να το αντιμετωπίσουν. Και βέβαια, γενικότερα να είναι καλός ο καιρός και να μη βρέχει, να μη φυσάει αέρας για να μπορούμε να βγαίνουμε έξω.

- Ποια ήταν η ανταπόκριση του κόσμου σε κάτι τέτοιο;

Η ανταπόκριση του κόσμου ήταν πάρα πολύ καλή. Δηλαδή, ήταν, μπορώ να πω, παραπέρα από τις προσδοκίες μας. Έρχονται με πάρα πολύ ενδιαφέρον. Ενώ φοβηθήκαμε μήπως τους ενοχλεί, τους κουράζει, ιδίως άμα είναι ηλικιωμένοι άνθρωποι, να μπαινοβγαίνουν κ.τ.λ., δεν τίθεται κανένα τέτοιο θέμα, το κάναν με μεγάλη χαρά. Μάλιστα, μια μέρα που ο καιρός δεν ήταν πάρα πολύ καλός, εγώ είπα να το κάνουμε μέσα. Κάποια

στιγμή μπήκα μέσα να κάνω την ταξιθεσία. Εμένα αυτό είναι το πρόβλημα μου, η ταξιθεσία. Γιατί δε θέλω να μου καθήσουν σε σημεία που θα ενοχλούν την παράσταση. Και λέω σε κάποια στιγμή, πριν ξεκινήσουμε, «Δεν θα σας βγάλουμε σήμερα έξω επειδή ο καιρός δεν είναι καλός». Και σηκώνονται κάποιοι παπούδες «Όχι, όχι η σκηνοθεσία είναι να είναι στον κήπο». Και ρώτησα ποιοι θέλετε να βγούμε έξω, και σηκώθηκαν όλα τα χέρια. Έτρεξα, λοιπόν να ενημερώσω να εποιμαστούν τα φώτα για να παίξουμε έξω. Βλέπω, πως με πολύ μεγάλο ενδιαφέρον το κάνουν αυτό το πράγμα. Και τα σχόλια τους μετά, είναι και πάρα πολύ θετικά. Δηλαδή, τους αρέσει πάρα πολύ, όλο αυτό πως έχει στηθεί. Είναι διαφορετικό, και είναι διαφορετικό και από την άποψη ότι δεν έχουμε κάνει διάφορα πράγματα για να πούνε «τι σκέφτηκε ο σκηνοθέτης, και γιατί το σκέφτηκε αυτό τώρα ο σκηνοθέτης»- εγώ αυτό δεν αντέχω. Μου αρέσει όταν μου λένε «μα αυτός ο Λοπάχιν γιατί δεν το πηρε το κορίτσι».

- Τι θετικά ή αρνητικά πιστεύετε ότι προσέφερε στην ευρύτερη περιοχή η λειτουργία του κτιρίου, ως χώρος τέχνης;

Λοιπόν, εγώ πιστεύω, ότι αυτός ο χώρος στο Μαρούσι- υπάρχει, βέβαια και ένα πολιτιστικό κέντρο στο Μαρούσι που το διαχειρίζεται ο Δήμος-αλλά αυτός ο χώρος έχει αγαπηθεί πάρα πολύ από τους Αμαρουσιώτες. Κάνει διάφορα πράγματα, και παρουσιάζει και θεατρικές παραγωγές. Μέχρι στιγμής, αυτό είναι η μεγαλύτερη θεατρική παραγωγή που έχει παρουσιάσει, και παρουσιάζει και άλλες μικροτέρου σχήματος Μετά κάνουν κάτι σε σχέση με τον Μπρέχτ. Παρουσιάζει μουσικές παραγωγές- αυτές τις δύο που έκανα εγώ, οι οποίες ήταν οπερατικές στην πραγματικότητα- και μία ποικιλία ποιοτικών γεγονότων. Έχει αγαπηθεί πάρα πολύ από τους Αμαρουσιώτες. Πιστεύω ότι έχει προσφέρει πολλά. Είναι ωραία, όταν μένεις τόσο πολύ μακριά από το κέντρο, είναι ωραίο να ξέρεις ότι υπάρχει και ένας χώρος που μπορείς να πας να δεις κάποια ποιοτικά θεάματα, και δεν είναι ανάγκη να «κουβαληθείς» μέχρι το κέντρο της Αθήνας για να τα δεις. Οπότε, θεωρώ, ότι είναι σημαντικό. Είναι μία πολύ σημαντική αποκέντρωση. Εγώ, θα επιθυμούσα και στη γειτονιά μου να γίνει, στο Χαλάνδρι και το Χολαργό, κάτι ανάλογο. Αλλά θα πρέπει πάντα να υπάρχει κάποιος που να έχει το χώρο, να έχει το κέφι δηλαδή κάποιος σαν τη Γεωργία Δεληγιαννοπούλου, η οποία το θέλει πάρα πολύ αυτό το πράγμα.

- Πώς έδεσε το έργο με τον χώρο;

Λοιπόν, θεωρώ ότι το έργο έδεσε απόλυτα με τον χώρο. Δηλαδή, εγώ, αυτό το έργο το πρότεινα, ακριβώς γιατί θεώρησα, ότι ο χώρος αυτός είναι ιδεώδης. Και υπάρχουν και άλλα που μπορούν να γίνουν εκεί. Τι άλλο να πω, θεωρώ ότι είναι το απόλυτο. Αν ήμουν κινηματογραφιστής, θα πήγαινα εκεί να το κινηματογραφήσω, αυτό τα λέει όλα.

- Υπήρξαν προβλήματα π.χ. ακουστικής, σκηνικά ή άλλα; Και γενικότερα τι προβλήματα αντιμετωπίσατε, και σε σχέση με τη σκηνοθεσία, αλλά και σε σχέση με την παραγωγή; Και πώς λύθηκαν;

Για προβλήματα ακουστικής- όχι βέβαια μέσα στην αίθουσα- λιγάκι πρέπει πάντα να προσέχουμε όταν είμαστε στον εξωτερικό χώρο, γιατί ο ήχος διαχέεται, και το κοινό είναι αρκετά διασκορπισμένο. Πρέπει να χρησιμοποιήσουμε λίγο τη φωνητική τεχνική καθώς επίσης κάποιες φορές, πιο πολύ στις πρόβες ευτυχώς, έτυχε να έχουμε να αντιμετωπίσουμε και τις φωνές των πιτσιρικιών της από πίσω πολυκατοικίας. Παρόλο που έχουμε πει, έχουμε παρακαλέσει να μην τα αφήνουν για μισή ωρίτσα να βγαίνουν, τους ξεφεύγουν, και μερικές φορές, έχουμε να αντιμετωπίσουμε και τέτοιες φωνές. Νομίζω τα καλύψαμε τα θέματα σκηνοθεσίας. Και σε σχέση με την παραγωγή, δεν μπορώ να πω ότι αντιμετωπίσα ιδιαίτερα προβλήματα. Η ομάδα μας λέγεται άγριες φράουλες- τώρα το γιατί φράουλες, είναι ίσως γιατί είναι όλοι έτσι νέα, φρέσκα παιδιά. Τώρα το άγριες, είναι γιατί εμείς δε θα φυτρώναμε σε καλλιεργημένους κήπους, αλλά σε τέτοιους χώρους, που δεν είναι καθιερωμένοι θεατρικά. Θα είμαστε λίγο άγριοι, εδώ κι εκεί. Ο καθένας αναλάμβανε διάφορα πράγματα, και βοήθησαν όλοι πάρα πολύ. Ήταν μία συλλογική προσπάθεια. Και επειδή ήταν οργανωμένος ο χώρος, δεν είχαμε τέτοια θέματα ευτυχώς.

- Πώς αντιμετώπισαν μια τέτοια κίνηση οι εμπλεκόμενοι με τον χώρο; (π.χ. οι ιδιοκτήτες, οι κάτοικοι της περιοχής)

Οι εμπλεκόμενοι με το χώρο, όπως είπα είναι η Γεωργία, και ο χώρος ήδη είναι ένας χώρος τέχνης. Δεν παρουσίασε για πρώτη φορά μια τέτοια performance. Οι κάτοικοι της περιοχής όπως είπα, το αγαπούν, το έχουν περιβάλλει πραγματικά με πολύ ενδιαφέρον το « Ιδιόμελο ». Τώρα από εκεί κι έπειτα, για να είμαστε ειλικρινείς, είπα, δεν θα καλέσω το Δήμαρχο.

Αυτό που μου έκανε λίγο εντύπωση, νομίζω ότι είναι, ότι παρόλο που έστειλα σε όλα τα έντυπα, όπως και σε όλα τα άλλα τα ηλεκτρονικά κ.τ.λ., και μας έκαναν μια πολύ καλή προβολή, μία εφημερίδα που έχει το Μαρούσι δεν ξέρω αν το έβαλε. Και μου είπαν, ότι αυτοί βάζουν μόνο όταν πληρώσεις. Λέω εντάξει, αν δεν τους ενδιαφέρει ένα θεατρικό που γίνεται στο Δήμο, λέω, σιγά μην τους πληρώσω κι από πάνω. Ας μην το βάλουν ποτέ. Αυτή είναι, λίγο πολύ, η αντιμετώπιση των Δήμων. Σε αυτή την παράσταση, δεν ασχοληθήκαμε καθόλου, γιατί δεν περιμέναμε κάτι από τον Δήμο. Να καλέσουμε το Δήμο του Αμαρουσίου, γιατί; Για να έρθουν ως «τζαμπατζήδες»; Αν τους ενδιαφέρει, ας το μάθουν, κι ας έρθουν να δουν την παράσταση. Δε συμβαίνει βέβαια, όπως είπα, όλοι οι Δήμοι να έχουν το ίδιο σκεπτικό.

- Ποιος πιστεύετε ότι είναι ο ρόλος του θεάτρου στην κοινωνική ζωή της πόλης, τι πιστεύετε ότι προσφέρει το θέατρο στη σημερινή κοινωνία και τι προσφέρει ειδικότερα, ένα τέτοιο πρωτοποριακό ανέβασμα;

Το θέατρο είναι πάρα πολύ σημαντικό, και θα πρέπει όλοι να φροντίσουμε, να μην παραγκωνιστεί και παραμεριστεί τελείως. Και αυτό σημαίνει ότι θα πρέπει να φροντίσουμε και αυτοί που είμαστε πάνω στη σκηνή, αλλά και αυτοί που είναι κάτω από τη σκηνή. Ήδη το θέατρο, όσο κι αν όπως είπαμε πριν, γίνονται 150 παραστάσεις την ημέρα, το κοινό του θεάτρου έχει συρρικνωθεί πάρα πολύ. Οφείλεται, στο ότι ο κόσμος έχει απλώσει πάρα πολύ, οι πόλεις είναι τεράστιες, δυσκολεύεται στη μετακίνηση. Τον απασχολούν πάρα πολύ η ζωή του, κάθετα άπειρες ώρες μπροστά στην τηλεόραση μπροστά στο facebook, και με δυσκολία θα σηκωθεί για να πάει να δει μια παράσταση. Επίσης, υπάρχει κι ένα άλλο πρόβλημα. Έχουν, πλέον, υπάρξει τόσες πολλές κακές παραστάσεις, ανεξέλεγκτα, που ο άλλος, για να σηκωθεί να μπει στη διαδικασία να κλείσει τα εισιτήρια, να πάει ως εκεί, να ξοδέψει τα χρήματα αυτά που είναι να ξοδέψει, θέλει να έχει κάποια εχέγγυα, ότι δεν θα πάει ο χρόνος, κι αυτά τα, έστω, λίγα χρήματά του, χαμένα. Και από αυτούς, είμαι κι εγώ, για να είμαι ειλικρινής. Και ίσως, το ότι άνθισε ο ιδρυματικός πολιτισμός, είναι ότι συνήθως πάνε, γιατί είναι ένας ωραίος χώρος, είναι in,θα πουν ότι πήγαν στο Μέγαρο ή στη Στέγη ή στη Λυρική Σκηνή ή στο Εθνικό Θέατρο. Δεν έχει πάντα εγγύηση ότι θα δουν μια καλή παράσταση, αλλά τουλάχιστον, είναι σίγουροι ότι θα δουν κάτι το οποίο θα είναι μεγάλο, ενδιαφέρον, θα περάσουν καλά στο διάλειμμα στο φουαγιέ, θα δουν και κάποιους άλλους

γνωστούς, θα τους δουν κ.τ.λ. Αυτό, δε συμβαίνει στους άλλους τους πιο μικρούς χώρους. Όπου, στους μικρούς χώρους, μπορεί κανείς, κάποιες φορές να βρει διαμάντια. Και τα διαμάντια αυτά πάνε άπατα, γιατί δεν έχουν τη δυνατότητα να φτάσουν στο ευρύτερο κοινό, και να μάθει το ευρύτερο κοινό, ότι εκεί γίνεται κάτι το οποίο αξίζει τον κόπο. Πρέπει λοιπόν, να προσέξουμε πάρα πολύ, και εμείς τι ανεβάζουμε, και το κοινό που δίνει την προσοχή του. Κι επίσης, είναι πολύ σημαντικό να καταλάβουμε, ότι εντάξει, καλή κι η τηλεόραση αλλά... Εγώ βλέπω τηλεόραση, δεν το αρνούμαι. Είμαι μεγάλος φαν των ελληνικών, κωμικών σειρών της τηλεόρασης. Θεωρώ ότι έχουν γίνει διαμαντάκια εκεί πέρα μέσα. Δε λέω ότι τα πάντα είναι τέλεια. Αλλά, πουθενά τα πάντα δεν είναι τέλεια. Ούτε όλες οι όπερες είναι τέλειες. Υπάρχουν κάποιες πολύ καλές, κάποιες καλές, κάποιες μέτριες, κάποιες κακές κ.τ.λ. Πολύ καλό, λοιπόν, το θέαμα το κονσερβοποιημένο, είτε της τηλεόρασης είτε του σινεμά, αλλά το ζωντανό θέατρο είναι κάτι άλλο. Υπάρχει μια άλλη ενέργεια, υπάρχει μια άλλη ανταλλαγή ηλεκτρομαγνητικών κυμάτων, την οποία ο σημερινός άνθρωπος, δεν πρέπει να την αγνοήσει, παρόλο που φέρνει προς τα εκεί δυστυχώς- όλα να τα κάνει, χωρίς την άμεση ζωική επαφή με άλλους ανθρώπους. Πρέπει, όσο γίνεται, να αντισταθούμε σε αυτό το πράγμα, είναι πολύ σημαντικό. Δηλαδή, ωραία είναι να ακούς μια τέλεια ηχογράφιση όπερας, από ένα cd, με τους μεγαλύτερους καλλιτέχνες, που έχει γίνει σε ένα στούντιο, που το έχουν πει και ξαναπεί πολλές φορές μέχρι να πετύχουν το τέλειο. Αλλά, είναι πολύ καλύτερη η live performance, ακόμη και αν έχει κάποιες ατέλειες. Κι αυτό, πρέπει να το καταλάβει το κοινό. Αλοίμονό μας, αν καταρριφθεί τελείως το ζωντανό θέατρο, η ζωντανή performance γενικότερα, και παραμείνουμε σε αυτό που βλέπουμε στις οθόνες, είτε μικρές είτε μεγάλες. Θεωρώ ότι είναι πολύ σημαντικό.

Είναι ακριβώς, το ότι ο ζωικός μαγνητισμός που υπάρχει σε μια ζωντανή παράσταση και διεξάγεται μεταξύ αυτών των δύο πόλων που είναι το κοινό και οι υποκριτές, οι performers ή ότι είναι τελοσπάντων, είναι ένα βίωμα, το οποίο δε μπορεί να το αφήσει κανείς, έξω από τη ζωή του, και δεν μπορεί να το έχει με κανέναν άλλο τρόπο, και ούτε και μπορεί να το καταλάβει αν δεν το ζήσει ο ίδιος. Γιατί για μένα, η κοινωνία μας σημαίνει, ότι πρέπει να είμαστε άτομα, τα οποία ερχόμαστε σε πραγματική επαφή μεταξύ μας, και ανταλλάζουμε πέρα από τα λόγια και από τις σκέψεις, τα ηλεκτρομαγνητικά μας κύματα. Και αυτό, γίνεται μόνο όταν βρισκόμαστε ενώπιος ενώπιω. Ότι άλλο γίνεται μέσω της οθόνης, δεν είναι επικοινωνία και πρέπει να το καταλάβουν όλοι, ότι είναι μόνο για την εργασία μας. Είναι επικοινωνία για την εργασία μας, ή και για να επικοινωνήσεις κάτι τηλεγραφικά : «είμαι εδώ, κάνω εκείνο ». Μιλάω για το facebook, μιλάω για τα sms, μιλάω για

όλο αυτό το οποίο δεν γίνεται πραγματικά με προσωπική επαφή. Δηλαδή, να κάτσω με ένα φίλο, με μία παρέα να πιουμε ένα καφέ ή ένα κρασί μαζί, δεν αναπληρώνεται με 150.000 ώρες στο facebook ή στο τηλέφωνο. Γίνεται πολύ κακή χρήση. Οδηγείται ο καινούριος άνθρωπος, ο μεταμοντέρνος όπως τον λένε πια, σε μια αποξένωση του ενός από τον άλλο, σε μία έλλειψη αυτής της ανταλλαγής ζωικού μαγνητισμού, που είναι τόσο σημαντική.

Για μένα, όπως είπα, το ανέβασμα του δικού μου, τουλάχιστον, «Βυσσινόκηπου» είναι πρωτοποριακό, ως προς το ότι κάνει το αυτονόητο: αντιμετωπίζει με σεβασμό ένα κείμενο, και προσπαθεί να πει την ιστορία. Στο θεατή, προσφέρει ακριβώς, το ότι θα δει, θα ακούσει, θα καταλάβει, θα ζήσει από πολύ κοντά τα γεγονότα, αυτά τα οποία συμβαίνουν και θα ταυτίσει, πολύ περισσότερο από ότι όταν το βλέπει αποστασιοποιημένος με ένα κουτί πατατάκια μπροστά του, και με τα πόδια, ως πούμε στο τραπεζάκι. Δεν είναι ίδια η συμμετοχή. Είναι πολύ διαφορετική η συμμετοχή και ο συγκεκριμένος χώρος, βοηθάει και στην αμεσότητα. Και σε ένα άλλο θέατρο, θα έχει άλλα στοιχεία, τα οποία θα βρει. Κι επίσης, ένα άλλο θέμα το οποίο γενικά, μέχρι στιγμής, νομίζω ότι είμαι η μόνη η οποία το αναφέρει, και το έχει επισημάνει σε όσους γνωρίζω, και είναι το εξής: θεωρώ ότι ένας από τους λόγους για τους οποίους το σημερινό κοινό, έχει απομακρυνθεί από τη live σκηνή, είναι γιατί το φέρανε στη θέση του ακουστή και ηδονοβλεψία. Μια μικρή θεσούλα, στρατιωτάκι αμίλητο, αγέλαστο, να χειροκροτήσει πολύ προσεκτικά και ευγενικά, χωρίς να είναι σίγουρος, αν ήταν καλό να χειροκροτήσει ή μήπως δεν ήταν καλό, και θεωρήσουν ότι είναι χαζός και δεν καταλαβαίνει. Ενώ, αυτό που άκμασε και άνθισε στο 17^ο και 18^ο αιώνα, ήταν ότι το κοινό ήταν πολύ πιο ενεργό. Δεν καθόταν ακίνητο, σχολιάζε, επενέβαινε, ανέβαινε στη σκηνή, έδερνε τον κακό, είχε μια μεγάλη συμμετοχή, είχε μια άμεση και ενεργή συμμετοχή. Όσο λοιπόν, το απομακρύνουμε από αυτή την ουσιαστική συμμετοχή, σταμάτησε να το βλέπει σα διασκέδαση. Γιατί, είναι μια διασκέδαση. Είναι μεν και διδασκαλία, αλλά είναι και διασκέδαση. Εγώ θεωρώ, ότι πρέπει να κάνουμε το κοινό να καταλάβει, ότι πρέπει να συμμετέχει. Εγώ το προσπάθησα αυτό, και τους βλέπεις, ότι θέλουν. Έρχονται, σηκώνονται, χορεύουν, σχολιάζουν, λένε. Μια χαρά! Το θέλει το κοινό αυτό το πράγμα. Αλλιώς, δε θα αδειάζαν οι αίθουσες των θεάτρων και θα γεμίζαν οι αίθουσες των night clubs, που ανεβαίνουν όλοι πάνω, και χορεύουν τσιφτετέλι στην πίστα μαζί με τον τραγουδιστή. Έχει γίνει πλέον το θέατρο μία μη συμμετοχική διαδικασία. Και θεωρώ, ότι αυτό είναι εναντίον της τελικής επίδρασης, που πρέπει να έχει μια θεατρική παράσταση πάνω στο θεατή.

5.3 Απόφθεγμα συνεντεύξεων

Στις συνεντεύξεις, είναι εύκολο να διακρίνουμε αρχικά, αυτό που αναφέρεται και στο τρίτο κεφάλαιο, δηλαδή πόσο σημαντικός και καταλυτικός είναι ο ρόλος του εκάστοτε ανθρώπινου δυναμικού που έχει ο χώρος και η ευρύτερη περιοχή. Η παρουσία και πολύτιμη βοήθεια του Μάρκου Κώστα στη διαδικασία των προβών και παραστάσεων, σίγουρα θα διαφοροποιούσε το αποτέλεσμα αν έλειπε. Όπως αναφέρει και ο Βασίλης Κονταξής, η βοήθεια του Κώστα Μάρκου και κάποιων κατοίκων ήταν που στήριξε την παράσταση αυτή, και όπως αναφέρει και η Τζένη Δριβάλα, ο Δήμος ήταν αδιάφορος. Βλέπουμε, λοιπόν, ότι σε αντίθεση με ότι γίνεται στο εξωτερικό, στη χώρα μας η Τοπική Αυτοδιοίκηση, οι Δήμοι και το κράτος ελάχιστη συμβολή έχουν, σε κάτι που μπορεί να τους ωφελήσει από πολλές πλευρές. Παίρνοντας κάτι που είναι σε αχρηστία, όπως είναι ένας εγκαταλελειμμένος χώρος, και μετατρέποντάς τον σε κάτι προσφιλές για μια κοινωνία, πραγματοποιώντας μια παράσταση σε αυτόν, είναι ένα γεγονός που μπορεί να προσφέρει πολλά σε μια κοινωνία στην ανάπτυξή της, οικονομικά, πολιτιστικά και κατά την άποψή μου, κυρίως συναισθηματικά.

Όπως είπε ο Μάρκος Κώστας, η παράσταση έδωσε ζωή στην περιοχή, πόσο μάλλον τη στιγμή που πρόκειται για μια υποβαθμισμένη περιοχή. Όταν η ψυχολογία των κατοίκων μιας περιοχής γίνεται καλύτερη και όταν εκεί που υπάρχει σκοτάδι, υπάρχει φως, αυτός είναι ο πρωταρχικός παράγοντας για να αναπτυχθεί μια γειτονιά, στη συνέχεια μια περιοχή και τέλος μια χώρα, σε όλους τους τομείς. Κανένας δεν αισθάνεται ωραία να περπατά ανάμεσα σε μεγάλες εκτάσεις εγκαταλελειμμένων κτιρίων, οπότε φιλοξενώντας κάτι τόσο λαμπερό όσο είναι μια θεατρική παράσταση, ένας εγκαταλελειμμένος χώρος μπορεί να αναζωογονηθεί και να αναζωογονήσει μια ολόκληρη περιοχή, χρησιμοποιώντας ύλη που ήδη προϋπάρχει.



Φωτογραφία 13, « Εκάβη », στον «Παλιό Σταθμό Πελοποννήσου», Κολωνός
Πηγή : www.thanos29.blogspot.gr



Φωτογραφία 14, « Εκάβη », στον «Παλιό Σταθμό Πελοποννήσου», Κολωνός,
Πηγή : www.madata.gr



Φωτογραφία 15, « Εκάβη », στον «Παλιό Σταθμό Πελοποννήσου», Κολωνός
 Πηγή : www.koukidaki.blogspot.gr



Φωτογραφία 16, « Εκάβη », στον «Παλιό Σταθμό Πελοποννήσου», Κολωνός
 Πηγή : www.koukidaki.blogspot.gr



Φωτογραφία 17, « Βυσσινόκηπος », στο «Ιδιόμελο», Μαρούσι
Πηγή : www.clickatlife.gr



Φωτογραφία 18, « Βυσσινόκηπος », στο «Ιδιόμελο», Μαρούσι
Πηγή : : www.idiomelo.blogspot.gr

6. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ – ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ

Στο πρώτο μέρος αυτού του κεφαλαίου, παραθέτω κάποιες προτάσεις για επανάχρηση κάποιων εγκαταλελειμμένων κτιρίων, κυρίως προς θεατρική χρήση. Έχουμε πολλά εγκαταλελειμμένα κτίρια στην Αθήνα, και κυρίως σε υποβαθμισμένες και βιομηχανικές περιοχές. Άπειρα τετραγωνικά μέτρα, παραμένουν ανεκμετάλλευτα για μεγάλο χρονικό διάστημα, χωρίς να δίνεται η απαραίτητη μέριμνα και φροντίδα. Πρώτα από όλα, αυτό θα έπρεπε να γίνει, από ενδιαφέρον για την πολιτιστική μας ανάπτυξη, δεύτερον για την πολεοδομική και χωροταξική μας ανάπτυξη, και τρίτον για την οικονομική μας ανάπτυξη.

Αυτή τη στιγμή, στην Αθήνα, υπάρχουν πάρα πολλές θεατρικές ομάδες- αλλά και ομάδες χορού- οι οποίες αντιμετωπίζουν πρόβλημα στέγασης. Τα ενοίκια για την εξασφάλιση χώρων για τις πρόβες τους, είναι απαγορευτικά για τις ίδιες, με αποτέλεσμα να καταφεύγουν σε λύσεις πιο πρόχειρες, όπως τη χρήση σπιτιών ή της υπαίθρου. Αυτό γίνεται λόγω του χαμηλού προϋπολογισμού που διαθέτουν, τον οποίο προκειμένου να τον κρατήσουν σε χαμηλά επίπεδα, καταφεύγουν στην ενοικίαση ενός χώρου μόνο για τις παραστάσεις, και για ένα πολύ περιορισμένο αριθμό απαραίτητων προβών προετοιμασίας σε αυτούς. Τόσα εγκαταλελειμμένα κτίρια, αποτελούν μια ιδανική λύση για αυτούς, τα οποία για να στεγάσουν τις πρόβες κάποιας ομάδας, ελάχιστη τροποποίηση χρειάζονται. Αν πάλι, μορφοποιηθούν κατάλληλα, για να φιλοξενήσουν και τις παραστάσεις των ομάδων, τότε ο προϋπολογισμός συντήρησής τους φυσικά ανεβαίνει. Αλλά, το πολιτιστικό επίπεδο ανεβαίνει επίσης, και οι χώροι αυτοί που χαρακτηρίζονται συνήθως ως παραβατικοί, αποκτούν ζωή. Η επένδυση των κρατικών φορέων σε τέτοιους χώρους αποφέρει τεράστιο όφελος, αφού υπάρχει πολιτιστικό όφελος, το οποίο όπως προαναφέραμε και στο τρίτο κεφάλαιο, αντιμετωπίζεται πια από τα κράτη ως « προϊόν ». Όσο πιο υψηλό το επίπεδο του πολιτισμού, τόσο πιο υψηλής ποιότητας είναι και η χώρα ως « τουριστικό προϊόν ».

Τα εγκαταλελειμμένα αυτά κτίρια, συχνά γίνονται παραβατικοί χώροι. Δηλαδή καταλήγουν να είναι εστίες ναρκωμανών, παρανόμων, αλλοδαπών, και γενικά επικίνδυνοι χώροι. Όπως μας είπε και ο φύλακας του σταθμού Πελοποννήσου Μάρκος Κώστας, όταν ο σταθμός απέκτησε ζωή λόγω της θεατρικής παράστασης «Εκάβη», εξαλείφθηκε μεγάλο μέρος της επικινδυνότητας της περιοχής, αφού σε ένα χώρο ζωντανό και γεμάτο κόσμο, παραβατικά στοιχεία, δεν έχουν λόγο να πλησιάσουν. Έτσι,

πολεοδομικά παρατηρούμε ότι, η επανάχρηση εγκαταλελειμμένων χώρων, βοηθά πρωτίστως, και στην ασφάλεια των πολιτών μιας υποβαθμισμένης περιοχής. Επιπλέον βοηθά και στην κοινωνική και πολιτιστική ανάπτυξη μιας περιοχής, και κατ' επέκτασιν όλης της πόλης, αφού κάποιες «απαγορευμένες» για προσέλευση περιοχές, καταλήγουν να είναι πολύ δημοφιλείς. Η τέχνη είναι για όλους, και μεταφέροντας τη σε περιοχές που όχι μόνο δε συνήθιζαν να φιλοξενούν πολιτιστικά δρώμενα, αλλά επιπλέον είναι και υψηλής επικινδυνότητας, την κάνει άμεση και να επιτελεί τον αρχικό της προορισμό: ότι δηλαδή ανήκει και προορίζεται για όλους.

Όσο πιο υψηλό το πολιτιστικό επίπεδο, τόσο πιο υψηλό και το επίπεδο της χώρας μας, ως τουριστικό προϊόν. Αυτός ο όρος, δεν με βρίσκει και πολύ σύμφωνη, γιατί είναι σαν να γίνονται όλα με σκοπό την οικονομική απολαβή. Αλλά πλέον, τα περισσότερα πράγματα στον πολιτισμό, κάπως έτσι υπολογίζονται, και για αυτό είναι αναγκαίο να συνεχίσω να τον χρησιμοποιώ για αυτή την εργασία. Είναι απαραίτητο όμως να ξεκαθαρίσω, όπως προανέφερα, ότι όσο βλέπουμε τον πολιτισμό μας ως προϊόν, τόσο πιο πιθανό είναι να καταλήγουμε σε πολιτιστικά αποτελέσματα, σχεδόν τυποποιημένα. Είναι πολύ σημαντικό, να γίνεται σωστή οικονομική διαχείριση, χωρίς όμως να θυσιάζεται το αισθητικό αποτέλεσμα.

Πάλι καταλήγουμε σε αυτό που επεκταθήκαμε στο τρίτο κεφάλαιο, ότι δηλαδή, σημασία έχει το ανθρώπινο δυναμικό που συμμετέχει σε κάτι τέτοιο - οι πολίτες της περιοχής, η Τοπική Αυτοδιοίκηση, ο εκάστοτε Δήμος - έτσι ώστε να αποτρέπεται η εισβολή εταιρειών που με μοναδικό σκοπό το κέρδος, παίρνουν έναν εναλλακτικό χώρο, που με την πάροδο του χρόνου, προσελκύει το οικονομικό και κτηματομεσιτικό ενδιαφέρον. Η σωστή και οριοθετημένη εκμετάλλευση τέτοιων εταιρειών, πιστεύω ότι είναι η λύση για να αποφευχθούν τυποποιημένες και παραβιαστικές λύσεις. Η εκάστοτε εταιρεία πρέπει να γίνει αντικείμενο εκμετάλλευσης του χώρου, και όχι το αντίθετο. Αυτή η διαπίστωση, δίνει επακριβώς, ότι προτεραιότητα έχει η διατήρηση του εναλλακτικού χαρακτήρα του χώρου, και δευτερεύουσα σημασία έχει το κέρδος. Και κάπως έτσι, πιστεύω τελικά έρχεται το κέρδος. Γιατί η τέχνη προϋποθέτει πολλή αγάπη για να γίνει από έναν καλλιτέχνη, οπότε όπου κάτι γίνεται με αγάπη για την τέχνη, αυξάνει τις πιθανότητες το αποτέλεσμα να επιτύχει εμπορικά, δηλαδή να προσελκύσει κόσμο.

Από την πείρα μου από την παράσταση «Εκάβη», όπου οι πρόβες μας αρχικά γίνονταν στα κτίρια του ΟΣΕ στην πλατεία Μεταξουργείου, συνειδητοποίησα πόσους χώρους μπορεί να διαθέτουμε στην Αθήνα οι οποίοι να παραμένουν ανεκμετάλλευτοι. Οι αίθουσες που ευγενικά μας χορήγησε ο ΟΣΕ για τη διεξαγωγή των προβών μας, ήταν χώροι συνεδρίων,

εκθέσεων κ.α. Χώροι που δεν είναι εγκαταλελειμμένοι, αλλά που εκμεταλλεύονται για κάποιο χρονικό διάστημα, όχι συνέχεια. Σκέφτηκα, λοιπόν, πόσους τέτοιους χώρους σίγουρα έχουμε στην Αθήνα, οι οποίοι παραμένουν ανεκμετάλλευτοι, τη στιγμή που ομάδες θεατρικές παραμένουν άπραγες λόγω έλλειψης στέγης. Πόσο μάλλον, όταν αυτοί οι χώροι δεν χρησιμοποιούνται για κανένα λόγο: αποτελούν την τέλεια αφορμή να υπάρξει διπλό όφελος. Και οι ομάδες βρίσκουν στέγη, και οι χώροι αποκτούν ζωή, τη στιγμή που παρέμεναν νεκροί χώροι.

6.1 Η περίπτωση του BAC - Baryshnikov Arts Center

Το BAC, είναι η υλοποίηση ενός μακροχρόνιου οράματος, το οποίο είχε ο διάσημος χορευτής και χορογράφος, Mikhail Baryshnikov, και στο οποίο τελεί χρέη καλλιτεχνικού διευθυντή. Έχτισε, λοιπόν, ένα καλλιτεχνικό κέντρο στη Νέα Υόρκη, το οποίο θα μπορούσε να χρησιμεύσει ως τόπος συγκέντρωσης καλλιτεχνών όλων των ειδών. Το BAC ξεκίνησε να λειτουργεί το 2005, και φιλοξένησε καλλιτέχνες από όλον τον κόσμο. Βρίσκεται στη γειτονιά Hudson Yards του Μανχάταν, περιλαμβάνει 20.000 τετραγωνικά μέτρα, στα οποία βρίσκονται το Jerome Robbins Theater, 238 θέσεων, το οποίο ξεκίνησε να λειτουργεί το 2010, το Howard Gilman Performance Space, ένα ειδικό χώρο για παραστάσεις, 136 θέσεων, 4 ανοιχτούς χώρους-studio, και χώρους γραφείων. Το BAC εξυπηρετεί 500 καλλιτέχνες περίπου, και 22.000 θεατές, ετησίως, μέσα από παρουσιάσεις και καλλιτεχνικές στεγάσεις. Πραγματοποιούνται καινοτόμες παραστάσεις χορού, θεάτρου, και παραστάσεις καλλιτεχνών και ομάδων με πολυμέσα, και σκοπός του ιδρύματος είναι να παρουσιάζονται σύγχρονες δουλειές σε προσιτές, για το κοινό, τιμές εισιτηρίων.

Η στήριξη των καλλιτεχνών αποτελεί πρωταρχικό σκοπό για το BAC, και φιλοξενεί 30 καλλιτέχνες το χρόνο. Οι καλλιτέχνες που φιλοξενούνται σε αυτές τις κατοικίες, έχουν στη διάθεσή τους χώρους και πόρους για να αναπτύξουν και να εξερευνήσουν νέα έργα και συνεργασίες, και παράλληλα τους παρέχεται ένα εξειδικευμένο προσωπικό, το οποίο τους στηρίζει διοικητικά και τεχνικά.

Επίσης, φιλοξενεί κι ένα καλλιτεχνικό εκπαιδευτικό πρόγραμμα για μαθητές από τη Νέα Υόρκη, οι οποίοι φοιτούν σε δημόσια σχολεία. Οι μαθητές συμμετέχουν σε διάφορες παραγωγές του BAC, και γράφουν τη γνώμη τους για τις παραστάσεις που παρακολουθούν.

Μέσω του προγράμματος ενοικίασης που έχουν στο BAC έχουν ένα σημαντικό πόρο για την καλλιτεχνική κοινότητα ο οποίος ικανοποιεί την

ανάγκη των ομάδων να βρίσκουν προσιτούς, οικονομικά, για ενοικίαση, χώρους, στη Νέα Υόρκη. Προσφέρει επιδοτούμενα ενοίκια, σε μη κερδοσκοπικές ομάδες χορού, τα οποία ξεκινάνε από 10 δολάρια την ώρα. Αυτό έγινε, λόγω μιας επιχορήγησης που πήρε από το «Andren W. Mellon Foundation». Το BAC, προσφέρει, επίσης, μειωμένα ενοίκια και σε μη κερδοσκοπικές ομάδες χορού, θεάτρου και σε καλλιτέχνες και εταιρείες πολυμέσων.

Το BAC είναι ένας μη κερδοσκοπικός οργανισμός, ο οποίος στηρίζεται στις δωρεές οργανώσεων, οργανισμών και ιδιωτών. (<http://bacnyc.org>)

Αναφέρω την περίπτωση αυτή, γιατί θα μπορούσε να γίνει κάτι αντίστοιχο και στην Ελλάδα. Φυσικά, έχοντας γνώση του πόσο δύσκολα, είναι τα πράγματα οικονομικά για εμάς, αλλά υπάρχουν εύποροι ιδιώτες που θα μπορούσαν να προσεγγιστούν, προκειμένου να οργανώσουν κάτι ανάλογο. Οι κρατικοί φορείς, καλό θα είναι να ασχοληθούν με κάτι τέτοιο, γιατί όπως προανέφερα, το όφελος θα είναι μεγάλο. Αχανείς εκτάσεις, οι οποίες παραμένουν ανεκμετάλλευτες, θα μπορούσαν να αποτελέσουν πόλο έλξης θετικών δραστηριοτήτων, όπως αυτής του θεάτρου. Κατ' επέκτασιν και το επίπεδο της περιοχής ανεβαίνει, λόγω της πολιτιστικής ανάπτυξης, και επιπλέον πολλοί νέοι καλλιτέχνες και ομάδες, θα υποστηριχθούν, οδηγώντας έτσι και την κοινωνία σε μια περαιτέρω ανάπτυξη, αλλά και τη χώρα να αναβαθμίζεται, σαν «τουριστικό προϊόν», το οποίο θα εμπλουτίσει την οικονομία της, αφού θα προσελκύσει τουρίστες από ξένες χώρες, οι οποίοι θα θέλουν να επισκεφθούν μια χώρα με ανεπτυγμένη πολιτιστική δραστηριότητα.

6.2 Προτάσεις επανάχρησης χώρων για θεατρική χρήση

Τέτοια κτίρια υπάρχουν πάρα πολλά, τα οποία θα μπορούσαν να στεγάσουν ειδικά ένα τέτοιο ίδρυμα, αλλά και θεατρικές παραστάσεις και δρώμενα. Οι περιοχές, όπως π.χ. του Μεταξουργείου, Ψυρρή, Γκάζι, σφύζουν από τέτοια μέρη, και επιπλέον στη λεωφόρο Καβάλας, αλλά και Πειραιώς, συναντούμε πολλά εγκαταλελειμμένα εργοστάσια, και γενικά κτίρια. Ενδεικτικά θα αναφέρω κάποια παραδείγματα κτιρίων που θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν κατ' αυτό τον τρόπο. Επέλεξα τα συγκεκριμένα παραδείγματα γιατί το καθένα αντιπροσωπεύει και μια ενδεικτική περίπτωση. Το κτίριο της Βιαμάξ, είναι ένα εγκαταλελειμμένο κτίριο για το οποίο βρήκα ελάχιστες πληροφορίες, και καμία που να έχει να κάνει με την περαιτέρω εκμετάλλευσή του. Το σπίτι του Κωστή Παλαμά,

που σήμερα είναι ένα εγκαταλελειμμένο κτίριο, που έχει κριθεί διατηρητέο, και είναι ενδεικτική περίπτωση για να δούμε, την κατάληξη των διατηρητέων κτιρίων μας στην Ελλάδα, και παράλληλα, πόσο η δράση ανθρώπων, ιδιωτών, που ενδιαφέρονται μπορεί και αλλάζει τα πράγματα. Και τέλος, το κτίριο Φιξ το οποίο είναι ένα κτίριο που για χρόνια γίνονται συζητήσεις επανάχρησής του, από μέρα σε μέρα αναμένεται να ανοίξει τις πόρτες του ως « Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης », και ακόμα δεν έχει μπει σε λειτουργία.

Έχουμε, λοιπόν, την περίπτωση κτιρίου για το οποίο υπάρχει αδιαφορία για την τύχη του, την περίπτωση που το κτίριο έχει μεγάλη πολιτισμική αξία, και για αυτό ενδιαφέρονται μόνο ιδιώτες, και τέλος ένα κτίριο που η τύχη του έχει πολυσυζητηθεί, αλλά η επανάχρησή του καθυστερεί πολύ.

6.2.1 Κτίριο «Βιαμάξ»

Στη λεωφόρο Καβάλας, βρίσκεται το εγκαταλελειμμένο κτίριο της Βιαμάξ. Όταν χρησιμοποιώ τη λέξη εγκαταλελειμμένο, γι' αυτό το κτίριο και γενικά για τα κτίρια σε όλη την εργασία, αναφέρομαι πιο πολύ σε αυτά με την έννοια ότι δεν παρουσιάζουν κάποια χρησιμότητα. Μετά από τηλεφωνική μου επικοινωνία, με ανθρώπους που εργάζονται στο κτίριο της «Βιαμάξ», με διαβεβαίωσαν ότι συντηρείται άψογα, αλλά δεν προσφέρει καμιά χρησιμότητα. Η Βιαμάξ αποτέλεσε μία από τις μεγάλες βιομηχανίες της Ελλάδας, με εργοστάσια στην Αθήνα, Θεσσαλονίκη και Λάρισα. Ήταν μια από τις πρωτοπόρες εταιρείες που διέθεταν από παλαιά ποιοτικό έλεγχο, τεχνική εκπαίδευση και υποστήριξη, γραφείο έρευνας, παραγωγής κ.τ.λ. Η εταιρεία ιδρύθηκε το 1930 από την οικογένεια Φωστηρόπουλου, που ως τότε λειτουργούσε ως εισαγωγέας της Mercedes Benz. Από το 1956 άρχισε να κατασκευάζει αμαξώματα λεωφορείων, και από το 1961 γίνεται κατασκευαστής οχημάτων. Εώς τα τέλη της δεκαετίας του '80, η εταιρεία κατασκεύαζε χιλιάδες οχήματα, λεωφορεία, πούλμαν, τρόλεϊ, τρακτέρ, αμαξώματα, σασί, για λογαριασμό εταιρειών, και άλλα πολλά οχήματα πωλούνται σε μεγάλους αριθμούς στην Ελλάδα, και εξάγονται επίσης και σε μεγάλο βαθμό στο εξωτερικό - Ευρώπη, Ασία και Αφρική. Τέλη της δεκαετίας του '80, η εταιρεία, κάτω από το βάρος της πετρελαϊκής και οικονομικής κρίσης, του έντονου εγχώριου και αλλοδαπού ανταγωνισμού και της εμφάνισης των νέων νόμων που επέτρεπαν την αθρόα εισαγωγή μεταχειρισμένων λεωφορείων από το εξωτερικό, γονάτισε και έκλεισε.

(<http://www.votegreece.gr/archives/9047>)

Τη νύχτα και νωρίς τα ξημερώματα, βλέπει κανείς από τις ταράτσες του κέντρου της Αθήνας ένα φωτεινό « 3 », στα δυτικά της πόλης. Και είναι η Καβάλας, έστω κι αν έχουμε όλοι την αίσθηση ότι είναι μια τεράστια ευθεία από την Αχιλλέως μέχρι το διάσελο του Δαφνίου. Τη σημερινή της χάραξη την έχει από το 1956, όταν και διαπλατύνθηκε και διορθώθηκε η πορεία της παλαιάς οδού Καβάλας, της μόνης άλλης εισόδου-εξόδου της Αθήνας, από και προς την υπόλοιπη Ελλάδα εκτός από την αρχαιότατη Ιερά Οδό - η Εθνική Αθηνών - Λαμίας εγκαινιάστηκε το 1963 και άλλαξε σταδιακά την έξοδο της πόλης προς το βορρά. Στην ευφορία του 2004, μεγαλόπνοα σχέδια για τη Λεωφόρο Καβάλας, περιλάμβαναν τον νεό ηλεκτροφωτισμό της, νέα πεζοδρόμια, καθιστικά και λοιπό αστικό εξοπλισμό. Τελικά έμειναν στο συρτάρι, και την πρωτοβουλία πήρε η ανάπτυξη της αγοράς, με μία γκάμα νέων χρήσεων, διαφορετικών από την ελαφρά βιομηχανία και τα συνεργεία-αντιπροσωπείες αυτοκινήτων που ο δρόμος φιλοξενούσε μέχρι τότε. Ανάμεσά τους, και το όχι και τόσο καλόγουστο κτίριο του Χρηματιστηρίου Αθηνών. Ο εξευγενισμός όμως θα σταματάει πάντα στο γεγονός ότι η λεωφόρος Καβάλας ήταν και θα παραμείνει ένα γρήγορο πέρασμα.

(<http://www.lifo.gr/team/gnomes/42711>)

Στο ίδιο site ένας αγανακτισμένος πολίτης αναρωτιέται και απορεί, γιατί ένα τόσο εξαιρετικό κτίριο παραμένει ανεκμετάλλευτο, χωρίς να στεγάζει κάποια λειτουργία. Και συνεχίζει λέγοντας, ότι εξίσου υπέροχο είναι και το μοντέρνο κτίριο στη διαστάρωση Σπ. Πάτση, με την καμπύλη στη γωνία απέναντι από το όχι και τόσο καλόγουστο κτίριο της ΔΕΠΑ, ενώ καταλήγει λέγοντας, ότι όντως η ταχύτητα - αυτή η λεωφόρος σπάνια « πήζει »- είναι αυτό που τα συνδέει όλα μεταξύ τους.

Το κτίριο αυτό θα μπορούσε να φιλοξενήσει τόσες πολλές χρήσεις. Από την απλούστερη μορφή φιλοξενίας μια θεατρικής παράστασης, μέχρι να γίνει ένας πολλά υποσχόμενος πολυχώρος ή ένα πολλά υποσχόμενο ίδρυμα, σαν το αντίστοιχο του Baryshnikov.

6.2.2 Το σπίτι του Κωστή Παλαμά, στην οδό Περιάνδρου της Πλάκας

Στην οδό Περιάνδρου, στον αριθμό 5 στην Πλάκα, βρίσκεται το σπίτι στο οποίο διέμεινε για πολλά χρόνια ο Κωστής Παλαμάς. Την τελευταία στιγμή σώθηκε η οικία του, η οποία επρόκειτο να τεθεί σε δημοπρασία. Η ιδιοκτήτρια του σπιτιού στην οδό Περιάνδρου, κατάφερε να προχωρήσει σε ρύθμιση των χρεών της με την τράπεζα, κι έτσι ματαιώθηκε η δημοπρασία.

Ο πλειστηριασμός είχε προγραμματιστεί να διεξαχθεί στο Ειρηνοδικείο της Αθήνας, και ως πρώτη τιμή προσφοράς είχε οριστεί το ποσό των 1.066.000 ευρώ. Το κτίριο αυτό ανήκε και ανήκει σε ιδιώτη, αλλά ανακηρύχθηκε διατηρητέο από την Εφορία Νεωτέρων Μνημείων. Το ίδρυμα «Κωστής Παλαμάς» έχει απευθυνθεί στο υπουργείο Πολιτισμού και Τουρισμού, καθώς και σε άλλους φορείς, τράπεζες και ιδρύματα, προκειμένου να βοηθήσουν στην προσπάθεια να σωθεί το κτίριο και να περιέλθει είτε στην Πολιτεία, είτε σε κάποιο πολιτιστικό φορέα για να μετατραπεί σε Κέντρο Παλαμικών Μελετών.

(http://idiomelo.blogspot.gr/2011/01/blog-post_21.html?m=1)

Το σπίτι παρέμεινε για πολλά χρόνια εγκαταλελειμμένο, χωρίς να έχει την παραμικρή σημασία και μέριμνα του κράτους. Το ενδιαφέρον των κρατικών φορέων, περιορίζεται στο να το χαρακτηρίσει, απλώς ιστορικό διατηρητέο μνημείο. Ο χαρακτηρισμός αυτός, είναι λίγο αντιφατικός, γιατί από την μικρή πείρα μου διαπίστωσα, ότι πολύ λίγες προσπάθειες, γίνονται για να ... διατηρούνται οι περιπτώσεις των διατηρητέων κτιρίων. Το σπίτι αυτό, θα μπορούσε να αποτελέσει, ένα υπέροχο κέντρο τέχνης. Έχοντας τη δικιά του πολιτισμική και ιστορική αξία, λόγω του ότι εκεί διέμεινε ένας τόσο μεγάλος λογοτέχνης, το κτίριο αυτό θα μπορούσε να υποστηρίξει ένα έργο σαν αυτό του Βαγυσηνίκου, ή να τροποποιηθεί κατάλληλα για να φιλοξενήσει θεατρικές παραστάσεις, ή οποιοδήποτε άλλο καλλιτεχνικό δρώμενο.

Κάποιοι ιδιώτες έχουν ασχοληθεί, κι έχουν δημιουργήσει ένα blog, το οποίο σκοπό έχει να συντηρηθεί, κατ' αρχήν, το κτίριο. Αυτό είναι πολύ ευχάριστο, το γεγονός δηλαδή ότι η αδιαφορία του κράτους δεν ταυτίζεται με αυτή των πολιτών. Οι ιδιώτες νοιάζονται και, όπως προανέφερα σε αυτή την εργασία, ο ανθρώπινος παράγοντας είναι καθοριστικός σε περιπτώσεις επανάχρησης και εξευγενισμού, αφού αυτός είναι το φυσικό όριο, να μην καταλήξουν τα πάντα εμπορεύσιμα.

6.2.3 Κτίριο «Φιξ»

Όσο γράφονταν αυτή η εργασία, τα δεδομένα άλλαξαν, και το κτίριο του Φιξ, λέγεται ότι είναι έτοιμο προς παράδοση. Αλλά αυτό δεν έχει σημασία, αφού αποτέλεσε, ένα κτίριο που πέρασε πολύς καιρός για να επαναχρησιμοποιηθεί, τη στιγμή που η χώρα μας έχει αρκετές πολιτιστικές ανάγκες, και η εκμετάλλευση του συγκεκριμένου χώρου, θα ήταν σημαντική, το χρονικό διάστημα που έμεινε ανεκμετάλλευτο. Έτσι, το

αναφέρω ως ενδεικτικό παράδειγμα-περίπτωση, που πράγματα δεν γίνονται σε εύλογα διαστήματα, με αποτέλεσμα, να ανακόπτεται η ανάπτυξη.

Σε άρθρο της η εφημερίδα «Ημερησία», αναφέρει, ότι το «Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης», είναι έτοιμο και το μόνο που απομένει, είναι να εγκαινιαστεί. Η Αθήνα παρέμενε μέχρι πρόσφατα, η μοναδική ευρωπαϊκή πρωτεύουσα, στην οποία η σύγχρονη τέχνη, δε στεγαζόταν σε ένα μουσείο. Έτσι, η σύμβαση του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης και της κατασκευαστικής «Άκτωρ ΑΤΕ», που ανέλαβε να αποκαταστήσει το πρώην εργοστάσιο Φιξ της λεωφόρου Συγγρού, έδωσε οριστική λύση στο μόνιμο μέχρι πρότινος πρόβλημα στέγασης του μουσείου. Το κτίριο έχει δύο εισόδους, μία από τη λεωφόρο Συγγρού, και μία από την Καλλιρόης και στον τελευταίο όροφο θα βρίσκεται το εστιατόριο με πανοραμική θέα της Αθήνας. Στο δώμα, ένα χώρο 1.000τ.μ., θα φιλοξενηθεί η υπαίθρια γλυπτοθήκη με τις νέες παραγωγές του ΟΜΣΤ, από μεγάλα ονόματα καλλιτεχνών, καθώς και υπαίθριες προβολές. Θα φιλοξενεί μόνιμες συλλογές, που αριθμούν περισσότερα από 1.000 έργα, δημιουργήματα καλλιτεχνών, και στο ισόγειο έκτασης 600τ.μ., εκτός από τα εκδοτήρια, το πωλητήριο και το καφέ του Μουσείου, ξεκινάει ο χώρος των περιοδικών εκθέσεων, ο οποίος θα έχει τη δυνατότητα να μεταμορφώνεται και σε αμφιθέατρο χωρητικότητας 280 ατόμων. Τέλος με κυλιόμενες σκάλες, το κοινό, θα επισκέπτεται το υπόγειο του κτιρίου, όπου θα συνεχίζονται οι περιοδικές εκθέσεις. Ο χώρος επίσης, περιλαμβάνει γραφεία διοίκησης, ένα μικρό αμφιθέατρο 90 θέσεων, τη βιβλιοθήκη του Μουσείου, το αναγνωστήριο, τα εργαστήρια συντήρησης, εργαστήριο παραγωγής ψηφιακών έργων και ειδικά διαμορφωμένα σημεία, όπου ο επισκέπτης θα μπορεί να βλέπει online εκθέσεις. Το κτίριο διατήρησε τις προσόψεις του παλιού εργοστασίου Φιξ και τις στήριξε με μια τσιμεντένια κατασκευή-σκαλωσιά, η οποία θα αξιοποιείται και ως εκθεσιακός χώρος έργων σύγχρονου ντιζάιν.

(<http://www.imerisia.gr/article.asp?catid=26513&subid=2&pubid=113237960>)

6.2.4 Εγκαταλελειμμένα κτίρια στην Αθήνα

Σε αυτό το σημείο θα ήθελα να παραθέσω το άρθρο της δημοσιογράφου Νατάσα Στάμου, η οποία μεταφέρει με ιδιαίτερη γλαφυρότητα την αίσθηση που δημιουργεί η ύπαρξη και συνεχή εγκατάλειψη αυτών των κτιρίων.

« Αν ένα εγκαταλελειμμένο κτίριο στην Αθήνα ήταν σε θέση να αφηγηθεί την ιστορία της πόλης, τι θα έλεγε... Σε ποια γεγονότα θα εστίαζε...

παλεύοντας τη ρωγμή του χρόνου, τη φθορά της πόλης, την αδιαφορία των ανθρώπων και ενίοτε την έκφρασή τους, τη φυσική τους ανάγκη ή και τον αποτροπιασμό τους, στέκει πλάϊ σε γυάλινα, καλοφτιαγμένα και καθαρά εμπορικά κέντρα, πλάϊ σε νεοκλασικά καλοσυντηρημένα κτίρια και εορταστικούς διάκοσμους πλατείας. Άλλοτε με σκαλωσιές και άλλοτε χωρίς, άλλοτε με πράσινο ντύμα και δίχτυ και άλλοτε χωρίς, άλλοτε με μισογκρεμισμένα παραθυρόφυλλα και αετώματα, κι άλλοτε χωρίς το παραμικρό σημάδι ότι κάποτε υπήρξε έστω και προς στιγμήν ίχνος ζωής σε αυτό.

Κι όμως αυτά τα κτίρια, αφηγούνται μια ιστορία. Την ιστορία της πόλης μας, που ξεκινά από νεοκλασικά οικοδομήματα που ποτέ δε συντηρήθηκαν, και καταλήγει σε π.χ. ανολοκλήρωτα κουφάρια πολυκατοικιών, στα πρόσφατα χρόνια της οικονομικής κρίσης. Μια ιστορία που εκτείνεται από την εγκατάλειψη κτιρίων στα γρανάζια των συναρμοδιοτήτων των ποικίλων φορέων και των γραφειοκρατικών αγκυλώσεων, ως τα πυρπολημένα κτίρια στη διάρκεια επεισοδίων και αναταραχών στους δρόμους της πόλης πριν λίγους μήνες. Μια ιστορία που ελίσσεται ανάμεσα σε δαιμονοποιημένα και στοιχειωμένα σπίτια και κτίρια κατελημμένα από συλλογικότητες ή διεκδικούμενα από επιτροπές κατοίκων. Μια ιστορία που εμπεριέχει τις προσωπικές ιστορίες σημαντικών εκπροσώπων της λογοτεχνίας, της ποίησης, της μουσικής, του θεάτρου, της πολιτικής αλλά και ατόμων που βρίσκουν καταφύγιο στα έρημα κτίσματα τις βροχερές αλλά και τις ηλιόλουστες μέρες της πρωτεύουσας.

Πρόσφατη ενδεικτική καταγραφή του Δήμου Αθηναίων, εντοπίζει περί τα 1.640 εγκαταλελειμμένα κτίρια στο κέντρο της Αθήνας. Ωστόσο, στον αριθμό αυτό, περιλαμβάνονται μονάχα ισόγεια ή παλιά σπίτια, ενώ δεν εμπεριέχονται οι εγκαταλελειμμένοι χώροι σε ορόφους πολυκατοικιών. Η επανάχρηση, ειδικά των κτιρίων που ανήκουν στην περιουσία των φορέων του στενού ή ευρύτερου δημόσιου τομέα - χωρίς να εξαιρούνται τα ακριβοπληρωμένα Ολυμπιακά Ακίνητα - έχει συζητηθεί πολύ, αλλά καμία τολμηρή απόφαση δεν έχει ληφθεί μέχρι σήμερα. Επιτροπές συστήνονται για τη σύνταξη σχετικών πορισμάτων. Απολογισμοί κατατίθενται, προτάσεις δημοσιεύονται από επίσημους και ανεπίσημους φορείς και όλες οι προσπάθειες καταλήγουν στις ίδιες γνώριμες εικόνες. Κουφάρια, παρατημένες εγκαταστάσεις, διατηρητέα υπό κατάρρευση, μισοτελειωμένα γιαπιά, σπασμένα κουφώματα, μισογκρεμισμένα τμήματα της οροφής, κλεμμένα κιγλιδώματα και δίπλα σωρεία σκουπιδιών, ξεχαρβαλωμένες πλάκες, σπασμένα φανάρια, γκράφιτι, απομεινάρια ξερασμένων δέντρων, έντονη δυσοσμία και ενίοτε κάποια πρόσωπα. Άστεγοι, μετανάστες, νεόπτωχοι, αθίγγανοι που βρίσκουν καταφύγιο μέσα ή πλάϊ σε οικοδομήματα που περιθωριοποιήθηκαν.

Περιθωριακά κτίρια, περιθωριακοί άνθρωποι. Κι εκεί ανταμώνουν νέες ιστορίες, κτιριακές, προσωπικές και τελικά Αθηναϊκές.

Ο μη γνώστης θα σπεύσει να διαπιστώσει πως αυτή η «αισθητική» αλλά και υπαρκτή «κατάντια» της πόλης δεν είναι αποτέλεσμα παρά της τρέχουσας οικονομικής συγκυρίας. Χωρίς αμφιβολία έχει κι αυτή διαδραματίσει σπουδαίο ρόλο. Η ιστορία όμως της Αθήνας, αλλά και ολόκληρης της Ελλάδας, έχει αποδείξει ότι ακόμα κι όταν τα χρήματα αποκατάστασης ενός κτιρίου, βρεθούν από τη δωρεά κάποιου ευαγούς ιδρύματος ή διασφαλιστούν από κάποιο Πρόγραμμα της Ευρωπαϊκής Ένωσης ή ακόμη κι όταν προκύψουν από το υστέρημα των πολιτών και τον κουμπαρά μιας γειτονιάς, ακόμα και τότε, πάλι δύσκολα ανατρέπονται οι άσχημες εικόνες.

Οι συναρμοδιότητες των φορέων που εμπλέκονται για κάθε ακίνητο, τόσο ως προς την ιδιοκτησία του, όσο και ως προς τη συντήρηση ή την ανακατασκευή του, είναι τόσο πολυδαίδαλες που δύσκολα μπορεί να ξετυλίξει κανείς το κουβάρι και να αποκαταστήσει το κτίριο. Οι γραφειοκρατικές εμπλοκές που παρουσιάζονται, δε, είναι τόσο ποικίλες και περίπλοκες, που είναι ικανές να κάμψουν το σθένος και το πείσμα ακόμη και του πιο ένθερμου υποστηρικτή της άμεσης επανάχρησης των ερειπωμένων ακινήτων της πόλης και της συνολικής αλλαγής των όψεών της που προσβάλλουν βάνανσα και συνολικά το συμβολισμό και την ιστορικότητά της. »

Μου αρέσει πολύ η παρομοίωση που χρησιμοποιεί σε αυτό της το άρθρο η δημοσιογράφος Νατάσα Στάμου. Λέει λοιπόν, ότι:

«Στα παραμύθια οι πρωταγωνιστές είναι σχεδόν πάντοτε γνωστοί από την αρχή, στην αληθινή ζωή και στο παραμύθι των « κοιμώμενων γιγάντων » της Αθήνας, ουδείς μοιάζει να γνωρίζει με ακρίβεια πόσοι και ποιοι είναι, που βρίσκονται και πόσα χρόνια αναμένουν το πολυπόθητο « φιλί της ζωής ». Η πλήρης και αναλυτική καταγραφή των εγκαταλελειμμένων κτιρίων αποτελεί μόνο την αφετηρία για μία σειρά από δράσεις που μπορούν αλλά και οφείλουν να γίνουν.

Στο παρελθόν πολλά από τα απομεινάρια της βιομηχανικής εποχής μετεξελίχθηκαν σε χώρους πολιτισμού και εκπαιδευτικών δραστηριοτήτων. Στην παρούσα οικονομική και κοινωνική συγκυρία, εκτός από αυτή την πάντοτε επίκαιρη χρήση, τα κτίρια που έχουν εγκαταλειφθεί μπορούν να διατεθούν για κοινωφελείς χρήσεις και σκοπούς. Ανάλογα παραδείγματα έχουν να επιδείξουν οι χώρες της Κεντρικής Ευρώπης, όπου οικοδομήματα επαναχρησιμοποιούνται για να φιλοξενήσουν φοιτητές, άνεργους, άπορους, ηλικιωμένους. Σε ορισμένες περιπτώσεις μάλιστα, η λειτουργία αυτών των ξενώνων στις ευρωπαϊκές πρωτεύουσες συνδυάζεται με κοινωνική εργασία προς όφελος του συνόλου και ειδικά των ευάλωτων ομάδων – π.χ. φροντίδα ατόμων τρίτης ηλικίας, παροχή εκπαιδευτικών, ιατρικών, νοσηλευτικών και

άλλων υπηρεσιών. Επιπλέον, πολλά από τα κτίρια ιδιοκτησίας του δημοσίου, θα μπορούσαν να στεγάσουν τις ίδιες τις υπηρεσίες των φορέων που τα διαθέτουν, οι οποίες σήμερα στοιβάζονται σε μικρότερους ενοικιαζόμενους – πολλές φορές ακριβά – χώρους.

Λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός ότι η επαναξιοποίηση ενός κτιρίου δε «ντύνει» μόνο ένα κτίριο, αλλά χαρακτηρίζει και τη γύρω περιοχή η δημιουργική επανάχρηση ενός δεδομένου αριθμού οικοπέδων και κτισμάτων σε ένα συγκεκριμένο αστικό σημείο μπορεί να σηματοδοτήσει και μια νέα πτυχή της ταυτότητας της πόλης. Μέχρι τότε όμως, η ιστορία της θα γράφεται συχνά στη σκοτεινή και περιφρονημένη πλευρά της πόλης, μακριά από τα αστραφτερά φώτα του δρόμου και της δημοσιότητας, τα λαμερά εγκαίνια, τις τηλεοπτικές κάμερες, τις αποσπασματικές πολιτικές, τα σχέδια που μένουν μονάχα στα χαρτιά.

Θα γράφεται από κτίρια ερειπωμένα, ανολοκλήρωτα, σφραγισμένα για τους πολλούς και καταφύγια για τους λίγους. Ενίοτε δε, θα γράφεται και πάνω στα κτίρια, με σημάδια και μηνύματα αγάπης, αγανάκτησης, παρότρυνσης, πολιτικού ή κοινωνικού προβληματισμού. Το περιβόητο σύνθημα γκράφιτι «Βασανίζομαι», που υπάρχει πάνω σε ένα εγκαταλελειμμένο κτίριο, μοιραία ίσως παραμένει πάντα επίκαιρο. »

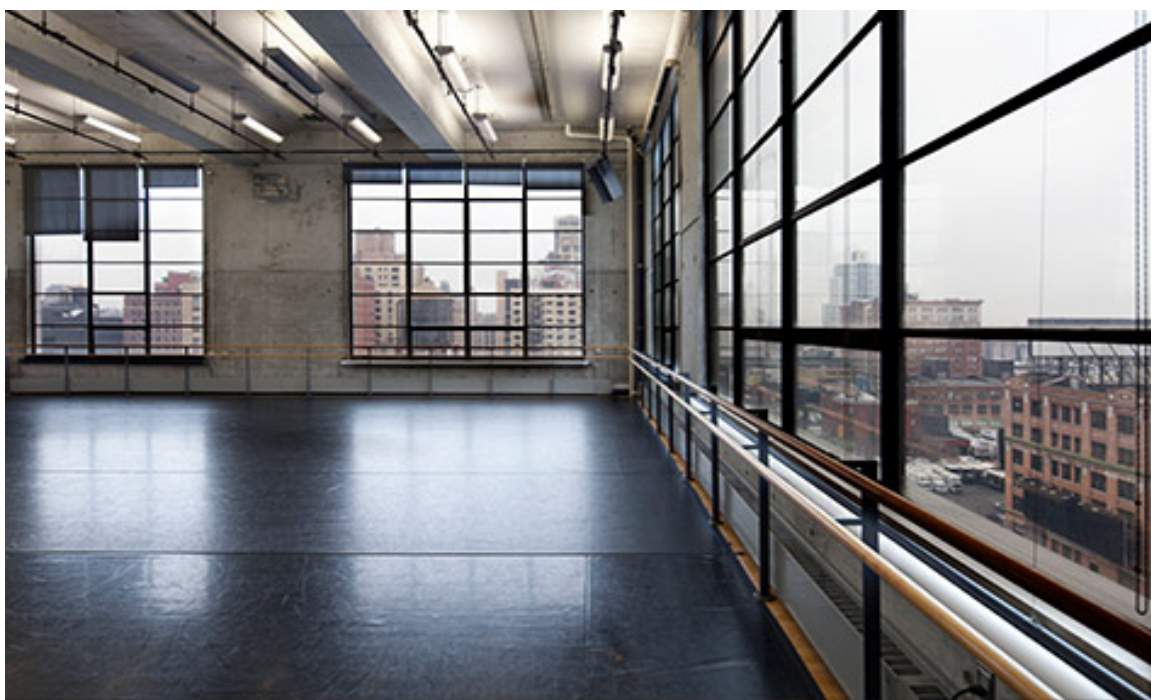
Στο άρθρο, ενδεικτικά αναφέρονται ένα κτίριο της οδού Τριών Ιεραρχών στα Πετράλωνα, το σπίτι του Κωστή Παλαμά, το οποίο προανέφερα, και ένα κτίριο στην οδό Πειραιώς ιδιοκτησίας του ΙΚΑ.

(<http://socialactivism.gr/index.php/arhtra-apopsis/121>)

Είναι λυπηρό, να έχουμε τόσα όμορφα κτίρια, τα οποία με ελάχιστες τροποποιήσεις να μπορούν να μετατραπούν σε θεατρικές ή γενικότερα πολιτιστικές εστίες, και να τα αφήνουμε ανεκμετάλλευτα. Η Αθήνα φιλοξενεί ένα πλήθος από θεατρικές ομάδες χωρίς στέγη, και το οξύμωρο σε όλο αυτό, είναι ότι έχει και πλήθος κτιρίων χωρίς ανθρώπους... Με λίγη οργάνωση και όραμα, μπορούν να γεμίσουν τα κτίρια και ταυτόχρονα να αναπτυχθεί ο πολιτισμός μας. Οι κρατικοί φορείς θα πρέπει να έχουν όραμα και να σταματήσουν να σκέφτονται τυποποιημένα. Οι λύσεις για μια καλύτερη πόλη και κοινωνία είναι μπροστά μας, και σε αυτή την περίπτωση, στέκονται καταλαμβάνοντας μεγάλη έκταση και όγκο... Είναι άξιον απορίας, που και πάλι δεν τις βλέπουμε...



Φωτογραφία 19, « Baryshnikov Arts Center », Νέα Υόρκη
Πηγή : www.baryshnikovdancefoundation.org



Φωτογραφία 20, « Baryshnikov Arts Center », Νέα Υόρκη
Πηγή : www.baryshnikovdancefoundation.org



Φωτογραφία 21, « ΒΙΑΜΑΞ », Λεωφόρος Αθηνών 40
Πηγή : www.cartalk.gr



Φωτογραφία 22, « Κτίριο Φιξ », Λεωφόρος Συγγρού
Πηγή : www.omartarif.blogspot.gr



Φωτογραφία 23, « Σπίτι Κωστή Παλαμά », Πλάκα
Πηγή : www.idiomelo.blogspot.gr



Φωτογραφία 24, « Σπίτι Κωστή Παλαμά », Πλάκα
Πηγή : www.mikros-romios.gr

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Αυτή η διπλωματική εργασία, υπήρξε μια υπέροχη ευκαιρία, να καταλάβω μεταξύ άλλων, τι σημαίνει να σκέφτεσαι χωρίς όρια. Όλοι οι καλλιτέχνες και εμπλεκόμενοι στο να πραγματοποιήσουν μια παράσταση, σε χώρους που κανείς άλλος δεν είχε σκεφτεί, προσέφεραν κάτι διαφορετικό στην πολιτιστική ανάπτυξη και χωρίς να είναι ο αρχικός του σκοπός, προσέφεραν πολλά και στην κοινωνική και χωροταξική ανάπτυξη. Το να παίρνεις κάτι που έχει νεκρωθεί με την πάροδο του χρόνου, και να το μετατρέπεις σε κάτι αξιόλογο, είναι ένα γεγονός που δεν θα πρέπει να περνάει απαρατήρητο.

Το θέατρο μιλάει στις αισθήσεις, γι' αυτό και η δύναμή του, είναι τεράστια. Παρακολουθώντας μια καλή παράσταση, για περίπου δύο ώρες, αφυπνίζονται όλες οι αισθήσεις ενός ανθρώπου, και επαναπροσδιορίζει κατά ένα τρόπο την ύπαρξή του. Αυτό, τουλάχιστον αισθανόμουν εγώ κάθε φορά που παρακολουθούσα κάτι αξιόλογο. Δεν θα πρέπει να ξεχνάμε, πως ό,τι και να κάνουμε, όσο και να προσπαθούμε να προσφέρουμε μαζικά σε μια κοινωνία, ο άνθρωπος είναι το βασικό συστατικό της. Κι επειδή πολλά πράγματα στην εποχή μας, χαρακτηρίζονται από μη ανθρωπιά, καλό είναι να γυρίσουμε στο συναίσθημα, και στο πώς να το αφυπνίσουμε μέσα μας.

Αυτός είναι ο σκοπός του θεάτρου, και συνδυάζοντάς τον, με την ιστορία ενός τόπου, η οποία περιλαμβάνει εγκαταλελειμμένα κτίρια και ξεχασμένες εγκαταστάσεις, μπορούμε να πραγματοποιήσουμε μια καινούρια πραγματικότητα, πιο ανθρώπινη. Το να μην παραμελείς, κάτι που ήδη υπάρχει, ακόμα και αν αυτό είναι ένα κτίριο, που κάποτε όμως είχε μεγάλη αξία, δίνει ανθρωπιά. Το να το αξιοποιείς επιπλέον, δίνοντάς του θεατρική χρήση, δίνει ότι υπάρχει όραμα και βαθιά ευαισθησία.

Θα ήθελα να κλείσω αυτή την εργασία με κάποια λόγια, που ο Σαίξπηρ έβαλε στον Αμλετ, και δίνουν επακριβώς τη λεπτότητα της τέχνης. Η τέχνη δεν περιορίζεται μόνο στο θέατρο, στο χορό και στις υπόλοιπες τέχνες που όλοι γνωρίζουμε. Τέχνη είναι και το να έχει όραμα κάποιος, ακόμα και για κάτι εγκαταλελειμμένο, όπως ένα κτίριο, ή για κάτι άλλο που κανείς δεν έχει σκεφτεί μέχρι τώρα...

*« Γιατί η τέχνη δεν είναι για τους πολλούς
Ούτε είναι για τους λίγους, είναι πάντα
για τον καθένα χωριστά... »*

Άμλετ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Προσωπικές σημειώσεις από τη φοίτηση μου στην Ανώτερη Δραματική Σχολή «Βεάκη», και από την παρακολούθηση σεμιναρίων με τους Λυδία Κονιόρδου, Κωνσταντίνο Κωνσταντόπουλο κ.α.
- Αλλαρντάυς Νικόλ, «Παγκόσμια Ιστορία του Θεάτρου», εκδ. Σμυρνιώτη, Αθήνα
- Blume Horst – Dieter, «Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο», μτφ. Μ. Ιατρού, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα, 2002
- Brook Peter, «The Empty Space», μτφ. Μ.Π.Παπάρα, εκδ. Αρίων, 1970
- Γοσποδίνη Α., Μπεριάτος Ν. (επ.), «Τα νέα αστικά τοπία και η ελληνική πόλη», εκδ. Κριτική, Αθήνα, 2006
- Caine Micheal, « Acting in film », εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2000
- Duffour M., «Wasterlands, laboratories, factories, squats, multidiscipline projects... a new era of cultural activity», Έκθεση προς τη γαλλική Γ.Γ. Κληρονομιάς και Πολιτιστικής Αποκέντρωσης, Παρίσι, 2004
- Evans G., «Creative Spaces, Tourism and the City» in Richards G. Wilson J. (ed.), Creativity, Tourism and Development, Routledge, London, 2007
- Evans G., Shaw M., «The Contribution of Culture to Regeneration in the UK, A Report to the DCMS », LondonMet, London, 2004
- Greffe X., Culture and Local Development, O.E.C.D., Paris 2005
- Hall T., Αστική Γεωγραφία, εκδ. Κριτική, Αθήνα 2005
- Κακουδάκη Τ.-Απέργη Π., «Θέατρο-Θεατρική Παιδεία», ΥΠ.Ε.Π.Θ., Αθήνα, 2008
- Καραχάλης Νικόλαος, «Νέες πολιτιστικές χρήσεις σε πρώην βιομηχανικούς χώρους και περιοχές: Ο ρόλος των Ο.Τ.Α. και του Εθελοντικού Τομέα», 5^η Πανελλήνια Επιστημονική Συνάντηση του TICCIH, Βόλος, 2007
- Κονσόλα Ντ., «Πολιτιστική ανάπτυξη και πολιτική», εκδ. Παπαζήση, Αθήνα, 2006
- Koekebakker Olof, «Westergasfabriek Culture Park, Transformation of a former industrial site in Amsterdam», NAI Publishers, Rotterdam 2003
- Μουρ Σόνια, «Το Σύστημα Στανισλάφσκι», μτφ. Α. Τσάκας, εκδ. Παρασκήνιο, Αθήνα, 2001

- Mommaas H., «Cultural Clusters and the Post-Industrial City: Towards the Remapping of Urban Cultural Policy» in Urban Studies, March, 2004
- O' Connor J., Wynne D., «From the margins to the Center», Μάντσεστερ, 1996
- Παπανδρέου Νικηφόρος, «Περί Θεάτρου», University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1989
- Πολίτης Λίνος, «Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας», Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα, 2004
- Pratt A.C. «Cultural Industries and Public Policy: An Oxymoron?» in International Journal of Cultural Policy Vol.11, No 1 pp. 31-44, London, March 2005
- Ruiz P., Dragojevic S., «Guide to Citizen Participation in Local Cultural Policy for European Cities», Interarts / ECUMEST / ECF, Bucharest, 2007
- Σολομός Αλέξης, «Θεατρικό Λεξικό : Πρόσωπα και Πράγματα στο Παγκόσμιο Θέατρο», εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1989
- Scott A., «The cultural economy of cities» in International Journal of Regional Research, Volume 21/2: 323-339,1997
- Zukin S., «Landscapes of Power», University of California Press, Berkeley 1991

ΠΗΓΕΣ ΣΤΟ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ

- <http://www.kaapelitehdas.fi/en/info>
- www.ndsm.nl/en/over_ndsm
- http://courses.arch.ntua.gr/fsr/132671/14_MEIMAROGLOY.pdf
- <http://www.technopolis-athens.com/web/guest/museum/history>
- <http://www.technopolis-athens.com/web/guest/museum/home>
- <http://www.technopolis-athens.com/web/guest/visitors>
- http://courses.arch.ntua.gr/el/kateyuynsh_a_sxediasmos_kai_bivsimh_anaptyjh_sthn_polh_kai_thn_perifereia_ths_spoydastikes_ergasies/2008-2009/to_fainomeno_toy_gentrification_kai_o_koinvnikos_xarakteras_sto_gkazi.html
- <http://www.fhw.gr/cosmos/index>
- <http://www.greekfestival.gr/gr/venueHistory10-peiraiws----.htm>
- <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=239823>
- <http://www.iefimerida.gr>

- <http://www.in2life.gr>
- <http://www.athinorama.gr/travel>
- <https://metaxourgeio.wordpress.com>
- <http://m.cityofathens.gr/node/668>
- <http://www.efsyn.gr/?p=139610>
- http://www.athinai.com.gr/polixoros/el/entrance_more.html
- http://www.athinai.com.gr/polixoros/el/culture_more.html
- http://www.athinai.com.gr/polixoros/el/entertainment_more.html
- <http://estia.hua.gr:8080/dspace/bitstream/123456789/281/1/Ptychiaki51.pdf>
- <http://www.fougaro.gr/files/press-clips/12117647.pdf>
- <http://propaganda.gr/ikastika-thea-ti-santorini-ke-sinavlies-gefsi-tomatas/>
- <http://www.pathfinder.gr>
- www.livepedia.gr
- <http://courses.arch.ntua.gr/fsr/124829/gentrification.pdf>
- <http://www.fougaro.gr/files/press-clips/biomixanika-ktiria.pdf>
- http://en.m.wikipedia.org/wiki/Site-specific_theatre
- <http://bacnyc.org>
- <http://www.votegreece.gr/archives/9047>
- <http://www.lifo.gr/team/gnomes/42711>
- http://idiomelo.blogspot.gr/2011/01/blog-post_21.html?m=1
- <http://www.imerisia.gr/article.asp>
- [http://socialactivism.gr/index.php/arthra-apopsis/121 \)](http://socialactivism.gr/index.php/arthra-apopsis/121)
- <http://www.brooklynrail.org/2011/07/theater/take-it-to-the-streets-site-specific-theater-hits-nyc>
- www.perifereianews.com
- www.dgiardina.wordpress.com
- www.hedgehogsvsfoxes.blogspot.gr
- www.tripadvisor.com
- www.cea-seminar.blogspot.gr
- www.alfavita.gr
- www.star.gr
- www.neatv.gr
- www.azdailysun.com
- www.uregina.ca/weyburn_project/pages/sitespec.html
- www.fiveminutetheatre.com
- www.thanos29.blogspot.gr
- www.madata.gr
- www.koukidaki.blogspot.gr

- www.clickatlife.gr
- www.cartalk.gr
- www.omartarif.blogspot.gr
- www.mikros-romios.gr

