

Το θέατρο:

χώρος κίνησης
των βλεμμάτων.



Το θέατρο: χώρος κίνησης των βλεμμάτων

Το θέατρο: χώρος κίνησης των βλεμμάτων

Διάλεξη: 07/2012

Επιβλέποντες Διδάσκοντες: Σ. Γυφτόπουλος, Σ. Τσιράκη

Συγγραφείς: Χ. Τζοβλά, Χ. Χαρατσάρι

...Δεν κάνουμε Θέατρο για το Θέατρο.
Δεν κάνουμε Θέατρο για να ζήσουμε.
Κάνουμε Θέατρο,
για να πλουτίσουμε τους εαυτούς μας,
το κοινό που μας παρακολουθεί
κι όλοι μαζί
να βοηθήσουμε να δημιουργηθεί
ένας πλατύς, ψυχικά πλούσιος και ακέραιος
πολιτισμός στον τόπο μας.
Μόνος ο καθένας μας είναι ανήμπορος,
Μόνος, ο καθένας από σας
τους πιο κοντινούς στην προσπάθειά μας
είναι ανήμπορος.
Μαζί ίσως
κάτι μπορέσουμε να κάνουμε ...

Κάρολος Κουν

Περιεχόμενα

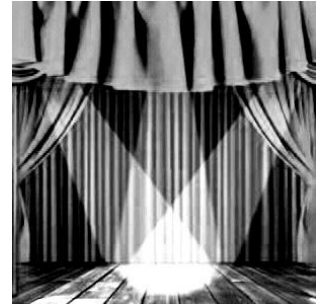
Εισαγωγή	1
A. Ενότητα	
Χρονολογική εξέλιξη του θεάτρου	5
Ανάλυση τυπολογικών πινάκων	51
B. Ενότητα	
Η χωρική έννοια της θεατρικότητας στον χώρο του θεάτρου	75
Συγκριτική ανάλυση παραδειγμάτων	83
Συμπέρασμα	97
Παράρτημα εικόνων	105
Βιβλιογραφία	111



Εισαγωγή

Το θέατρο ανέκαθεν γοήτευε σαν τέχνη, προερχόμενο από την ανθρώπινη ύπαρξη, αλλά και απευθυνόμενο σε αυτήν. Εξ' ορισμού, αποτελεί την τέχνη της παράστασης επί σκηνής μιας δραματοποιημένης υπόθεσης.⁽¹⁾ Η υπόθεση αυτή είναι πλαστή, με αρχή, μέση και τέλος. Το υποκείμενο της δράσης-ηθοποιός, μεταφέρει στο αντικείμενο-θεατή μια «άλλη» πραγματικότητα, διαφορετική από αυτή που και οι δύο βιώνουν. Μέσα από την ταυτόχρονη συμμετοχή τους στην παράσταση, επικοινωνούν, με αποτέλεσμα τον προβληματισμό και τη διδαχή. Η έννοια «θέατρο» είναι συνυφασμένη με την έννοια του χώρου και της τέχνης που αναπτύσσεται σε αυτόν. Ο συνολικός χώρος του θεάτρου-κτιρίου, ο χώρος δράσης και θέασης καθώς και τα άτομα που συμμετέχουν στην παράσταση, αποτελούν «τρία κουτιά» κατά τον **Sthreler**⁽²⁾, όπου το ένα εμπεριέχει το άλλο.

Προκειμένου να επιτευχθεί η «παράσταση», οι σχέσεις, χωρικές και διαπροσωπικές, εμπλέκονται, συνθέτοντας ένα ζωντανό αποτέλεσμα με ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα. Το θεατρικό έργο, η σκηνοθεσία του, η ερμηνεία του με την ταυτόχρονη χρήση και άλλων μορφών τέχνης, το κοινό στο οποίο απευθύνεται ή ο χώρος στον οποίο εκτυλίσσεται, μπορούν να αποτελέσουν το καθένα από μόνο του θέμα μελέτης, προσεγγίζοντας πολλά επιστημονικά πεδία.



Εικ.1 - τα φώτα εστιάζουν στη σκηνή, τα βλέμματα των θεατών καθηλώνονται, η εμφάνιση των ηθοποιών υπαινίσσεται, η αυλαία είναι έτοιμη να ανοίξει... Η παράσταση αρχίζει...

(1) Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας με σχόλια για τη σωστή χρήση των λέξεων, Γ. Μπαμπινιώτης, εκδ. Κέντρο Λεξικολογίας, σελ.748

(2) Όσο υπάρχει ο άνθρωπος θα υπάρχει και το θέατρο, G. Sthreler, αποσπάσματα σημειώσεων στην Κουίντα, τεύχος 21



Εικ.2 - άποψη μιας άλλης πραγματικότητας από την θεατρική παράσταση «Η αυλή των θαυμάτων», του Ι. Καμπανέλλη, στην κεντρική σκηνή του Εθνικού θεάτρου.



Εικ.3 - δράση επί της σκηνής στην θεατρική παράσταση «περιμένοντας τον Γκοντό» του S.Becket στο θέατρο τέχνης Κάρολος Κουν στην Πλάκα.

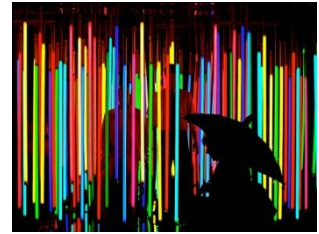
Στα πλαίσια της μελέτης μας, θα εστιάσουμε στην εξέλιξη της σχέσης ηθοποιού-θεατή και στην αλληλεπίδραση αυτής με τον χώρο στον οποίο αναπτύσσεται. Αρχιτεκτονική και τέχνη λειτουργούν συμπληρωματικά, και συνομιλούν χρησιμοποιώντας διαφορετικούς κώδικες, αλλά αναφερόμενες πάντα στον άνθρωπο. Η πρώτη παράγει το λειτουργικό πλαίσιο, ενώ η δεύτερη δίνει μια νέα ερμηνεία, προσφέροντας μια νέα πνοή στα χωρικά δεδομένα.

Ειδικά στην περίπτωση του θεάτρου, η μελέτη της σχέσης αυτής παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς χρησιμοποιείται από διαφορετικές ομάδες ατόμων (ηθοποιοί, σκηνοθέτες, θεατές). Το γεγονός ότι πρόκειται για έναν χώρο που σχεδιάζεται για να παράγει τέχνη και να διαμορφώσει προσωπικότητες, προκαλεί σύνθετους προβληματισμούς σχετικά με τα ζητήματα που αφορούν τα αρχιτεκτονικά εργαλεία που πρέπει κάθε φορά να χρησιμοποιηθούν. Ένας χώρος τέτοιου είδους, πέρα από τις λειτουργικές ανάγκες που οφείλει να εξυπηρετεί, εμπεριέχει ως στοιχείο της ταυτότητάς του και την έννοια της ατμόσφαιρας, που τον διαφοροποιεί από άλλου είδους κτίρια. Η σύνδεση της αρχιτεκτονικής με την τέχνη, προσφέρει ακόμα έναν λόγο για να θεωρήσουμε σημαντική την ενασχόλησή μας με έναν ειδικό χώρο τέχνης, αφού και οι δύο υπηρετούν την αισθητική, επιδρώντας στον ψυχισμό των ανθρώπων.

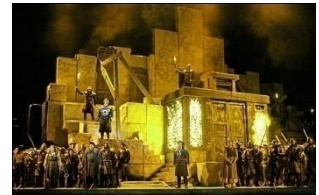
Στην εργασία μας, αρχικά γίνεται περιγραφή της εξέλιξης του θεάτρου στον χρόνο, τόσο ως πράξη όσο και ως χώρος. Κρίνουμε αναγκαία την καταγραφή της συνέχειας της έκφρασης της συγκεκριμένης τέχνης, προκειμένου να διαπιστώσουμε τις διαφορετικές εκφάνσεις της και τις ανάγκες που κάθε φορά προσπαθεί να εξυπηρετήσει, παράγοντας νέες χωρικές δομές. Η διαφορετικότητα παρατηρούμε ότι λειτουργεί κυκλικά μέσα στη

ροί του χρόνου, χρησιμοποιώντας στοιχεία από το παρελθόν και προσαρμόζοντάς τα στην εκάστοτε εποχή. Στη συνέχεια, επιλέγουμε χαρακτηριστικές τυπολογίες θεάτρων και τις οργανώνουμε χρονολογικά σε πίνακες, αναλύοντας την διαφοροποίηση της σχέσης ηθοποιού-θεατή, με βάση τις χωρικές αλλαγές που πραγματοποιούνται στον χώρο δράσης και χώρο θέασης. Στην επόμενη ενότητα, προσπαθούμε να ερμηνεύσουμε τους τρόπους με τους οποίους ο χώρος πλάθει την έννοια της θεατρικότητας. Αναφερόμενες σε κυρίαρχες σκηνοθετικές αντιλήψεις του 20ου αιώνα, επιβεβαιώνουμε, ότι ο θεατρικός χώρος έχει τη δύναμη να παράγει ποιότητες και να ενεργοποιήσει τις αισθήσεις των ατόμων που τον χρησιμοποιούν. Ακολουθεί συνθετική περιγραφή τεσσάρων χαρακτηριστικών παραδειγμάτων από τον ελληνικό χώρο, όπου με δομικά κριτήρια ανακαλύπτονται τα διαφορετικά λεξιλόγια με τα οποία αναπτύσσεται την έννοια της θεατρικότητας.

Στόχος της εργασίας μας, είναι να διαπιστώσουμε τη σημασία της στέγασης της τέχνης του θεάτρου, σε έναν χώρο που αναφέρεται αποκλειστικά σε αυτήν. Μια ζωντανή τέχνη, όπως το θέατρο, προσελκύει τα βλέμματα χρησιμοποιώντας πληθώρα μέσων, όπως χωρικών, παράγοντας μια μικροκλίμακα, υλικών, δίνοντας την εικόνα μιας νέας πραγματικότητας και ερμηνευτικών, μιλώντας στην ψυχή των ατόμων. Η μοναδική και ταυτόχρονη σχέση δράσης - θέασης, υποστηρίζει τη θεατρική εμπειρία, η οποία ολοκληρώνεται από τον σωστά σχεδιασμένο θεατρικό χώρο. Ως αρχιτέκτονες, θεωρούμε πρόκληση και θέμα προς μελέτη τη συμβολή του χώρου, στην κατάκτηση της φαντασίας και την υπέρβαση της πραγματικότητας. Μέσα από την βιωματική προσέγγιση της τέχνης του θεάτρου, άλλωστε έχει διαπιστωθεί ότι το άτομο μπορεί να υπερβεί την περιορισμένη φύση του και να αποκτήσει μια νέα οπτική για τη ζωή.



Εικ.4 - τα νέα τεχνολογικά μέσα, δίνουν έδαφος σε νέους πειραματισμούς στον χώρο της σκηνοθεσίας. (αφίσα για μαθήματα θεάτρου στην Ιρλανδία)



Εικ.5 - το σκηνικό περιβάλλον πλάθεται και στεγάζεται από το θέατρο-κτίριο, αποκτώντας όρα στο χώρο αλλά όχι στη φαντασία.



Α. Ενότητα

Χρονολογική εξέλιξη του θεάτρου

Η έννοια του θεάτρου, τόσο ως πράξη όσο και ως χώρος έχει περάσει από πολλές φάσεις εξέλιξης ανά τους αιώνες. Ανάλογα με τις συνθήκες που επικρατούν κάθε φορά, το θέατρο μεταμορφώνεται, ώστε να προσαρμοστεί στα νέα χρονικά και τοπικά δεδομένα. Η ανάγκη αναπροσαρμογής του κρίνεται αναγκαία κάθε φορά, καθώς συμβάλλει στην ολοκλήρωση του ήθους και της σκέψης των ανθρώπων.

Η γέννηση των πρώτων πολιτισμών είναι ταυτόσημη με την γέννηση των δρωμένων. Ήδη από τον 21ο αιώνα π.Χ. εκτυλίσσονται τελετουργικοί χοροί από τους λαούς της Μεσοποταμίας και της Βορείου Αφρικής, έως την μακρινή Ινδία και Κίνα. Ανάλογα με το ύφος κάθε πολιτισμού, αλλού υπερτερεί ο χορός και αλλού η μουσική και το τραγούδι. Σίγουρα όμως παρατηρείται μια από κοινού ανάγκη έκφρασης της θρησκευτικότητας και της κοινωνικής ζωής. Εργαλείο μίμησης αποτελεί «η ρυθμική κίνηση της φύσης».(3) Τα δράματα λαμβάνουν χώρο στις αυλές ναών και παλατιών ή στις πλατείες, με κάποιες σκηνές στην αρχαία Αίγυπτο, να εκτυλίσσονται πάνω σε ξύλινα βήθρα ή ανυψωμένα επίπεδα.

Στην Ελλάδα του 20ου αιώνα π.Χ. το θέαμα οργανώνεται με σκοπό την κατάκτηση βιωματικής εμπειρίας. Βασικές συνιστώσες των τελετών και των αγώνων αποτελούν οι ηθοποιοί, το κοινό, το θέαμα και ο λόγος, το πάθος και η επακολου-

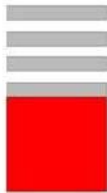


Εικ.6 - το θέατρο της Κνωσού.

(3) Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου, Χ.Γ.Αθανασόπουλος, εκδ.Ι.Σιδέρης, Αθήνα 1976,σελ.21



Εικ. 7 – το θέατρο της Φαιστόύ.



Εικ. 8* – τυπολογία του μινωικού θεάτρου.



Εικ. 9* – τυπολογία για τον πριν τον Αισχύλο προκλασσικό θέατρο.

θούσα μακαριότης. Η γλώσσα δημιουργείται για να εκδηλώσει τον μύθο της προέλευσής της και όλα όσα γίνονται παράλληλα. Ο «λόγος» υπάρχει δηλαδή για να μπορούμε να λέμε και να καταλαβαίνουμε παραμύθια, τα οποία και χορεύουμε, ζωγραφίζουμε ή μνημονεύουμε με εκστατικούς βρυχισμούς. Η μαγεία αποτελεί την πρώτη μορφή ανθρώπινης σκέψης «είναι η ψυχική και επιστημονική ζωή των προγόνων» .(4) Η γλώσσα που μυθολογεί παγιδεύεται στους ήχους της και ανακαλύπτει αφορμές νέων εμπνεύσεων. Οι εμπνεύσεις θα οδηγήσουν και στη γένεση του θεάτρου: από τις λέξεις και τα ονόματα που τις καθιστούν νοητές, στη μίμηση που τις καθιστά ορατές. Η ανάγκη για τέλεση των δρωμένων οδηγεί στην οργάνωση του χώρου στον οποίο διαδραματίζονται. Έτσι, στην Κνωσό και στην Φαιστό δημιουργείται το Μινωικό θέατρο, με ορθογωνική σύνθεση του χώρου των θεατών και σχεδόν τετράγωνο χώρο δράσης. Οι άνθρωποι αρχίζουν και συνειδητοποιούν την έννοια του χρόνου και αντιλαμβάνονται τον αέναο κύκλο των εποχών, γεγονός που αποδεικνύει την σοφία του σύμπαντος. Ο χρόνος στη ζωή των ανθρώπων δίνει ρυθμό, ενώ η φύση μέσω του χρόνου δίνει μαθήματα στους ανθρώπους, οι οποίοι οδηγούνται στην ειλικρινή θεοποίηση ζώων και φυτών. Το επόμενο βήμα εξέλιξης αποτελεί το πριν τον Αισχύλο προκλασσικό θέατρο, τραπεζοειδούς μορφής, με τα ικρία (σειρές ξύλινων πάγκων), να περιβάλλουν τον χώρο δράσης. Ο τόπος, η μίμηση και οι υποκριτικές επιταγές έχουν ήδη οριστεί, αλλά για θρησκευτικούς λόγους. Ωστόσο η προϋπόθεση της ανάπλασης του μύθου δεν υφίσταται ακόμα.

Το «θέατρο» με την έννοια του «θεάσθαι», γεννιέται στην Ελλάδα της Δημοκρατίας του 5ου αιώνα, ως ανάγκη κατεύθυνσης των ηθών για την οργάνωση της κοινωνίας. Ο λόγος αποκτά ταυτότητα μέσα από την τραγωδία και το σατυρικό δράμα, ενώ ο κυκλικός χρόνος του δρώμενου, ο

(4) Esquisse d' une theorie generale de la magie, Marcel Mauss, περιλαμβάνεται στο sociologie et athropologie, P.U.F. 1950, σελ. 4-5

* Στα παραπάνω σκίτσα, με κόκκινο χρώμα σημειώνεται ο χώρος δράσης.

οποίος έχει αρχή και τέλος, συναντάται με τον ευθύγραμμο χρόνο της ανθρώπινης ζωής. Ο Θέσπις καθιερώνει έναν νέο ρόλο για τον ηθοποιό, που τον διαφοροποιεί από τον χορό. Από τη μια πλευρά ο χορός στοχάζεται, συμπάσχει και αποτελεί μικρογραφία της κοινωνίας, ενώ οι ηθοποιοί από την άλλη αναπαριστούν τις ζωές των θεών. Το πολυάριθμο ακροατήριο των θεατρικών παραστάσεων και οι ανάγκες του χορού οδηγούν στην χρήση της Αγοράς. Στη συνέχεια αναζητούνται επικλινείς λόφοι σε συνδυασμό με μια επίπεδη έκταση. Πάνω στον λόφο σκαλίζονται βαθμίδες σε διάταξη ομόκεντρη προς την ορχήστρα, η οποία επιτρέπει στους θεατές να παρακολουθούν άνετα το έργο. Έτσι η πρώτη μορφή θεάτρου, διαρθρώνεται από την ορχήστρα, το κοίλο και την γραμμή του ορίζοντα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί *το θέατρο του Διονύσου*. (βλ. σελ.10)

Αργότερα, γύρω από την ορχήστρα τοποθετούνται ξύλινα καθίσματα προς τιμή των αρχόντων και επισήμων και σε συνέχεια οι σκαλισμένες βαθμίδες του βράχου αντικαθίστανται με ξύλινους πάγκους. Ωστόσο κατά τον 4ο π.Χ. αιώνα καθιερώνεται η χρήση της πέτρας και του μαρμάρου, λόγω της δυσκολίας του ξύλου να προσαρμοστεί σε καμπύλες μορφές. Η ορχήστρα γίνεται κυκλική και το κοίλο την περιβάλλει, με τις θέσεις των θεατών να χαράσσονται ομόκεντρα προς αυτήν, με τόξα κύκλου μεγαλύτερα των 180 μοιρών, καλύπτοντας έτσι τα 2/3 της περιφέρειάς της. Με την εισαγωγή του δεύτερου και τρίτου υποκριτή καθιερώνεται η έννοια της σκηνής για την στέγαση των παραγόντων της παράστασης. Η σκηνή, αρχικά αποτελούσε ξύλινο παράπηγμα πίσω από την ορχήστρα και στη συνέχεια αξιοποιήθηκε διακοσμητικά δημιουργώντας το σκηνικό. Είτε απλή είτε ζωγραφισμένη, συντελεί στην χρήση και της τρίτης διάστασης, εισάγοντας την έννοια του «μέσα-έξω» στην πλοκή. Ήδη είχαν καθιερωθεί χωρίς τα σκηνικά οι



Εικ.10 - το θέατρο του Διονύσου διαμορφώνει για πρώτη φορά τις ιδανικές συνθήκες του «θεάσθαι».



Εικ.11 - καθίσματα από μάρμαρο για τους ιερείς στο θέατρο Διονύσου (προσθήκη 3^{ου} π.Χ. αι.).



Εικ.12 - το αρχαίο θέατρο της Επιδάουρου.



Εικ.13 - το αρχαίο θέατρο της Ερέτριας.



Εικ.14 - το αρχαίο θέατρο της Δήλου.

έννοιες του «αριστερά-δεξιά» (αριστερά: έλευση - αποχώρηση από κέντρο άστεως, οικείο τόπο) και του «πάνω-κάτω» ως προς τη γραμμή του ορίζοντα.

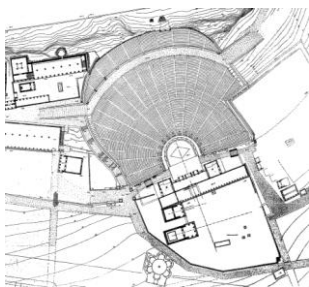
Άλλωστε, με την εισαγωγή στο έργο γεγονότων της καθημερινής ζωής, αναγκαία ήταν η αντίληψη της ιστορίας ως πλαστή. Για την καλύτερη βίωση του μύθου και την ενίσχυση της απόδοσης του θεατρικού έργου διαμορφώνεται η θεατρική σκηνή ως όψη παλατιού. Ο τοίχος της όψης της σκηνής διαθέτει τρία ανοίγματα για την είσοδο των ηθοποιών στην ορχήστρα. Στις δύο άκρες του προστίθενται δύο πτέρυγες, τα παρασκήνια, ενώ ανάμεσά τους δημιουργείται το προσκήνιο ή (θεο)λογεῖον, το οποίο ανυψώνεται ένα έως δύο μέτρα από τη στάθμη της ορχήστρας, στηριζόμενο πάνω σε διακοσμημένο τοίχο προς τη μεριά των θεατών. Το κτίριο της σκηνής αποκτά όροφο, το επισκήνιο, για την τοποθέτηση μηχανών, όπως ο γερανός. Επιπλέον, μεταξύ των τοίχων αντιστήριξης των ακραίων κερκίδων του κοίλου και των πτερύγων των παρασκηνίων, δημιουργούνται δύο διάδρομοι, οι πάροδοι, που χρησιμοποιούνται ως είσοδοι από την Αγορά ή από την επαρχία. Σταδιακά, στα έργα παρατηρείται μια ρεαλιστική νοοτροπία που περιορίζει τον τελετουργικό τους χαρακτήρα. Ο χορός αποκτά πλέον δευτερεύοντα ρόλο και η τραγωδία αποκτά πολυπλοκότητα. Αντιπροσωπευτικά δείγματα της εποχής αποτελούν τα θέατρα (5ου - 4ου π.Χ αιώνα), της *Επιδάουρου* (βλ. σελ.10), της *Ερέτριας* (βλ. σελ.11-12), της *Δωδώνης*, της *Μεγαλοπόλεως*, του *Αργους*, της *Κορίνθου*, των *Φιλίππων* και της *Δήλου* (βλ. σελ.11), ενώ προσθήκες γίνονται και στο θέατρο του *Διονύσου*.

Κατά τον 2ο π.Χ. αιώνα εμφανίζονται οι Ρωμαίοι, οι οποίοι εξελίσσουν τη θεατρική δομή με υπόβαθρο τα έργα του Ομήρου και του Ευριπίδη. Στις ελληνικές αποικίες όπως στην Τερμησό

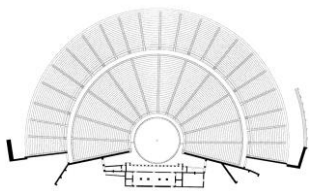
,τη Μαγνησία και την Έφεσο, αλλά και στον ελληνικό χώρο, όπως στη Δήλο, τη Μεσσήνη, το Γόθειο και τη Σαντορίνη, αναπτύσσεται το ελληνορωμαϊκό θέατρο. Εδώ, η ορχήστρα από καθαρός κύκλος μετατρέπεται σε τόξο, με την προώθηση προς τα εμπρός ολόκληρου του συγκροτήματος της σκηνής. Η περιφέρειά της εφάπτεται πλέον στον τοίχο της σκηνής. Έτσι, το πλάτος του προσκηνίου προχωρά μέσα στην ορχήστρα κατά το μισό μήκος της ακτίνας της, αποκτώντας βάθος που πολλές φορές ξεπερνά τα 6μ. Το ύψος του από την ορχήστρα ελαττώνεται και η εμφάνισή του γίνεται πιο έντονη. Παράλληλα, προς την πλευρά των θεατών, το διάζωμα μεταξύ ορχήστρας και βαθμίδων καταργείται και οι σειρές των καθισμάτων φθάνουν πλέον μέχρι την περιφέρεια της ορχήστρας. Το θέατρο, παύει να χρησιμοποιείται αποκλειστικά για θρησκευτικές εκδηλώσεις, χάνοντας έτσι τη λαϊκή απήχησή του, με αποτέλεσμα να ελαττώνεται το μέγεθός του.



Εικ.15 - το ελληνορωμαϊκό θέατρο της Τερμησοῦ.



Εικ.16 - κάτοψη του θεάτρου του Διονύσου.



Εικ.17 - κάτοψη του θεάτρου της Επιδαύρου.

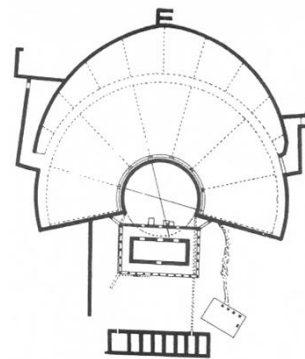
Θέατρο Διονύσου: Το θέατρο διέθετε ορχήστρα με διάμετρο 24 ή 27μ. η οποία διαμορφώθηκε με επιχωματώσεις, αφήνοντας τη μεγαλύτερη κλίση της πλαγιάς για τους θεατές. Η ορχήστρα πλησίαζε το ναό του Διονύσου και μεταξύ της δικής της στάθμης και αυτής του ναού διαμορφωνόταν ένα πρανές (2μ.) που μπορούσε να γίνεται το «το χείλος της αβύσσου» όπου καταποντίζονταν ή αναδύονταν οι ήρωες. Κατά τον 4ο π.Χ. αι. κατασκευάστηκε διάζωμα στον χώρο των κερκίδων και δημιουργήθηκε το επιθέατρο. Επιπλέον, τον 3ο π.Χ. αι. η ορχήστρα επιστράφηκε με λίθινα ρομβοειδή μοτίβα και κατασκευάστηκαν «προεδρίες» (μαρμάρيني θρόνοι) στην πρώτη σειρά του κοίλου. Τον 1ο μ.Χ. αι. σύμφωνα με τα ρωμαϊκά πρότυπα, τοποθετήθηκε μαρμάρινο στηθαίο γύρω από την ορχήστρα για τη διεξαγωγή μονομαχιών και θηριομαχιών.

Το θέατρο της Επιδαύρου (Πολύκλειτος): Κατασκευάστηκε σε δύο διακεκριμένες φάσεις. Η πρώτη τοποθετείται στα τέλη του 4ου π.Χ. αιώνα, περί το τέλος της πρώτης περιόδου ακμής του Ασκληπιείου, ενώ η δεύτερη στα μέσα του 2ου π.Χ. αιώνα. Στο θέατρο αυτό συναντάμε την χαρακτηριστική τριμερή διάρθρωση του ελληνοιστικού θεάτρου στην ιδανική της έκφανση: κοίλο, ορχήστρα και σκηνικό οικοδόμημα. Το κοίλο του θεάτρου είναι άριστα προσαρμοσμένο στην φυσική κοιλότητα της πλαγιάς και αποτελείται από δύο μέρη που χωρίζονται από περιμετρικό διάδρομο: το κατώτερο έχει 34 σειρές εδωλίων και το ανώτερο 21. Σε κάτοψη το κοίλο υπερβαίνει το ημικύκλιο, ενώ η χάραξή του είναι ελαφρά ελλειψοειδής. Στα δύο άκρα καταλήγει σε ισχυρούς αναλημματικούς τοίχους. Η χωρητικότητά του θεάτρου ανέρχεται περίπου σε 14.000 θεατές. Όσον αφορά το χώρο δράσης, η ορχήστρα του είναι απολύτως κυκλική με διάμετρο 19,5μ., κατασκευασμένη από πατημένο χώμα εγκιβωτισμένο σε λίθινο περιμετρικό δακτύλιο. Το επίμηκες σκηνικό οικοδόμημα, που εφάπτονταν στην ορχήστρα κλείνοντας απ' άκρου σε άκρου το άνοιγμα του κοίλου προς βορρά, αναπτυσσόταν σε δύο μέρη. Μπροστά βρισκόταν το υπερυψωμένο προσκήνιο με όψη ιωνικού ρυθμού και προέχοντα άκρα, ενώ πιο πίσω ορθωνόταν το διάφορο κτίριο της σκηνής. Πυλώνες ιωνικού ρυθμού, με δύο θύρες συνέδεαν αρχιτεκτονικά την σκηνή με τα αναλήμματα του κοίλου. Η άριστη ακουστική του Θεάτρου της Επιδαύρου, που ασφαλόταν θα ενισχυόταν

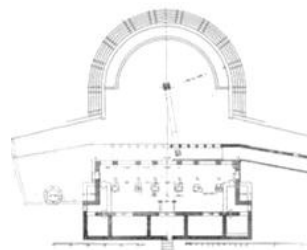
από τον ανακλαστήρα του αρχικού σκηνικού οικοδομήματος, οφείλεται στην τέλεια γεωμετρία του σχεδιασμού.

Το θέατρο της Δήλου: Το θέατρο ολοκληρώθηκε τον 3ο π.Χ. αι. με σταδιακή οικοδόμηση. Στην πρώτη του φάση το μνημείο ήταν κατασκευασμένο κυρίως από ξύλο. Το σκηνικό συγκρότημα της πρώτης δεκαετίας του 4ου αι. αποτελούνταν από μια σκηνή και ένα ξύλινο προσκήνιο. Οι θεατές παρακολουθούσαν πιθανότατα από το λόφο. Στην αρχή του 3ου αι. χτίστηκε ένα λίθινο συγκρότημα, αποτελούμενο, όπως και το προγενέστερό του, από μια σκηνή και ένα προσκήνιο. Η σκηνή ήταν διώροφη, ορθογώνιου σχήματος με δίρρικτη στέγη. Στο ισόγειο, μια πόρτα άνοιγε στο μέσον της πίσω πλευράς και τρεις στη στοά του προσκήνιου. Ο πρώτος όροφος ήταν στο ύψος της επίπεδης στέγης του προσκήνιου. Η πρόσοψη, που ήταν στραμμένη προς την ορχήστρα, είχε τρία μεγάλα ανοίγματα. Προς την πλευρά της ορχήστρας, ένα προσκήνιο από παριανό μάρμαρο προστέθηκε στο ισόγειο της σκηνής και εγγράφηκε στον κύκλο της ορχήστρας, όπως συνηθίζονταν στα θέατρα της ελληνιστικής περιόδου. Οι δώδεκα πεσσοί με δωρικούς ημικίονες τοποθετήθηκαν στις βάσεις που στηρίζαν άλλοτε την κιονοστοιχία του ξύλινου προσκήνιου. Η περικύκλωση της ορχήστρας ήταν περίπου 2100.

Το θέατρο της Ερέτριας: Η αρχική κατασκευή του θεάτρου ανάγεται στον 5ο αι. Η σκηνή αυτή έχει κάτοψη σχήματος Π και αποτελείται από τρεις παράλληλους πίσω χώρους και από δύο εκατέρωθεν προεξέχοντα παρασκήνια, τα οποία συνδέονται με στοά. Η ανωδομή ήταν από ωμές πλίνθους. Η πρόσοψη έμοιαζε με Περσικό ανάκτορο, αφού οι ήρωες της τραγωδίας ήταν συχνά βασιλείς. Η ορχήστρα αυτής της φάσης του θεάτρου βρισκόταν μπροστά στο ίδιο επίπεδο με το σκηνικό οικοδόμημα, ενώ η περιοχή του κοίλου είχε υψωθεί ελαφρώς με τεχνητή επιχωμάτωση. Η δεύτερη φάση του θεάτρου ανάγεται στον ύστερο 4ο αι. Στη φάση αυτή η ορχήστρα μετατοπίστηκε βορειότερα κατά 8μ. και χαμήλωσε κατά 3,30μ. σε σχέση με το επίπεδο της σκηνής. Τα χώματα από την εκσκαφή της ορχήστρας χρησιμοποιήθηκαν για την ανύψωση και την επέκταση του κοίλου. Με τον τρόπο αυτό αυξήθηκε η χωρητικότητα του θεάτρου. Στο διευρυμένο χώρο μπροστά από την σκηνή της προηγούμενης περιόδου διαμορφώθηκε μεγάλη δίκλιτη αίθουσα. Εμπρός από τη σκηνή και στο επίπεδο της ορχήστρας διαμορ-



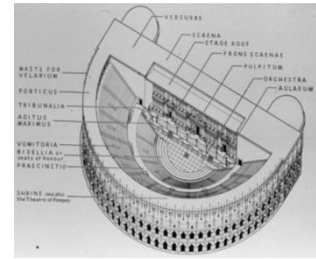
Εικ. 18 - κάτοψη του θεάτρου της Δήλου.



Εικ. 19 - κάτοψη του θεάτρου της Ερέτριας.

φώθηκε το υποσκήνιο και το προσκήνιο. Εκατέρωθεν του προσκηνίου διαμορφώθηκαν δύο μικρά παρασκήνια. Για την επικοινωνία της σκηνής με την ορχήστρα κατασκευάστηκε στον άξονα της σκηνής θολωτή διόδος. Η Τρίτη φάση του θεάτρου χρονολογείται στον 2ο αι. π.Χ., μετά τη ρωμαϊκή καταστροφή του 198π.Χ. Κατά τη φάση αυτή, το κτίριο της σκηνής ανοικοδομήθηκε στο ίδιο σχέδιο αλλά με ευτελή και σε δεύτερη χρήση υλικά. Το επίπεδο της σκηνής ανυψώθηκε και το σκηνικό συγκρότημα επεκτάθηκε με την προσθήκη δύο τραπεζιόσχημων χώρων εκατέρωθεν του κυρίως σκηνικού οικοδομήματος και δύο επιμήκων παρασκηνίων που φέρουν διακοσμητικά και ζωγραφικά σχέδια εκατέρωθεν του προσκηνίου στη θέση των παλαιότερων. Στη φάση αυτή πιθανότατα κλείστηκαν οι πάροδοι. Το θέατρο διατηρήθηκε σε χρήση κατά την Αυτοκρατορική εποχή κυρίως για κυνηγετικούς και μονομαχικούς αγώνες.

Η ραγδαία εξάπλωση και η υπεροχή του Ρωμαϊκού κράτους παράγει δραματολογία με μάγους, φίλτρα και αιμοσταγείς θηριωδίες. Η τραγωδία και η κωμωδία προσαρμόζονται σ' ένα κοινό που αναζητά πλέον το θέαμα κι όχι τον προβληματισμό. Η φαντασμαγορία συνδυάζεται με την αγριότητα και η χυδαιότητα της πλοκής προσφέρει τη δύναμη παραγωγής ποιητικού λόγου. Η ρωμαϊκή κοινωνία παράγει μια θεατρικότητα που βασίζεται σε στρατιωτικούς θριάμβους και ρωμαίους στρατηλάτες που καταφθάνουν πάντα νικητές στην πόλη. Ο χορός καταργείται, ενώ η σκηνική δράση παρουσιάζεται ως μέρος της καθημερινότητας που τυχαίνει να παρακολουθείται από τους θεατές. Τα θέατρα χτίζονται σε επίπεδα εδάφη, εντός της πόλης, αποτελώντας ορόσημα που συναγωνίζονται τα ανάκτορα σε χλιδή και διακοσμήσεις. Ο χώρος των ηθοποιών διαχωρίζεται από τον χώρο των θεατών, με τη δράση να τοποθετείται απέναντι στο κοινό και όχι μέσα σ' αυτό. Η ορχήστρα από κύκλος γίνεται ημικύκλιο και παύει να θεωρείται χώρος της σκηνής, αλλά του κοίλου. Ένα ψηλό σχετικά στηθαίο, μεταξύ ορχήστρας και κερκίδων, το **pulpitum**, επιτρέπει τη χρήση της πρώτης για αγώνες μονομάχων, καθιερώνοντάς την ως αρένα. Διαφορετικά, σ' αυτήν τοποθετούνται καθίσματα για τους επισήμους. Οι πάροδοι εξαφανίζονται και το κοίλο του θεάτρου, που ονομάζεται τώρα **cavea**, βρίσκεται σε άμεση επαφή με το μεγαλοπρεπές κτίριο της σκηνής. Αντί αυτών, δημιουργούνται πολυάριθμες πόρτες στις όψεις του κτιρίου, τα **vomitium**, απ' όπου οι θεατές με εσωτερικές κλίμακες και διαδρόμους φτάνουν στα διαζώματα. Το επιθέατρο (τελευταίο διάζωμα) σκεπάζεται και διακοσμείται από μια σειρά παραστάδων που δημιουργούν μια στοά για τους όρθιους. Το κτίριο της σκηνής υψώνεται μέχρι την ανώτερη στάθμη της στοάς του τελευταίου διαζώματος και σκεπάζει το προσκήνιο με ένα πρόβολο για την βελτίωση της ακουστικής. Από τον πρόβολο αναρτάται ένα



Εικ.20 - αξονομετρικό σκίτσο του θεάτρου του Marcellus στη Ρώμη (100μ.Χ.).



Εικ.21 - το ρωμαϊκό θέατρο της Ασπένδου (155 μ.Χ.).

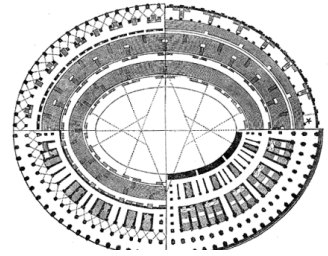


Εικ.22 - το Κολοσσαίο της Ρώμης.

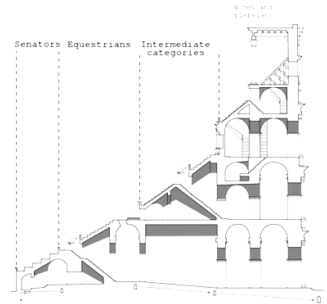
είδος αυλαίας κατά τη διάρκεια της παράστασης. Έτσι, το ρωμαϊκό θέατρο αποκτά ενιαίο όγκο και στεγάζεται με το **velarium**, ένα είδος τέντας, αποτελώντας ένα κτίριο-δοχείο, μέσα στο οποίο «ο ηθοποιός, εξαφανίζεται κάτω από το βάρος της μόνιμης σκηνικής φαντασμαγορίας». (5) Χαρακτηριστικά παραδείγματα ρωμαϊκού θεάτρου αποτελούν το *Ηρώδειο* (2^ο αιώνα μ.Χ.), το *θέατρο της Ασπένδου* με αρχιτέκτονα τον Ζήνωνα Κιτιά (155 μ.Χ.) και το *Κολοσσαίο* (72-80μ.Χ.). (βλ.σελ.15)

(5) Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου, Χ.Γ.Αθανασόπουλος, εκδ.Ι.Σιδέρης, Αθήνα 1976,σελ.54

Κολοσσαίο: Διέθετε ελλειψοειδή ορχήστρα με περιμετρικά αμφιθεατρικά καθίσματα έτσι ώστε οι θεατές να έχουν πλήρη ορατότητα και εποπτεία της ορχήστρας. Η ορχήστρα μπορούσε να κινείται καθ' ύψος και να γίνεται σκηνικό με νερό, χρώμα ή στιδήποτε άλλο απαιτούσε το ρωμαϊκό θέατρο. Άλλωστε στόχος ήταν να βιώσουν οι θεατές αληθινά τα δρώμενα. Το θέαμα συνδυαζόταν με την πολυτέλεια για τους αυτοκράτορες, καθώς στο κέντρο της μιας πλευρά υπήρχε πολυτελής θεωρείο, το *suggestum*, εξοπλισμένο με ελεφάντινους θρόνους, προθαλάμους, τραπεζαρίες, λουτρό και άλλες ανέσεις.



Εικ.23, 24 - κάτοψη(πάνω) και τομή (κάτω) από το Κολοσσαίο.





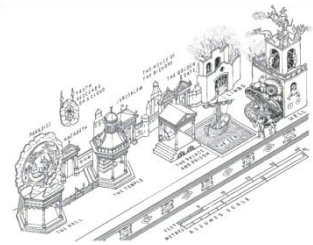
Εικ.25 – κινητή πλατφόρμα για θέατρο στον Μεσαίωνα.

Κατά την περίοδο του Μεσαίωνα, δεν εμφανίζεται κάποια αξιόλογη αρχιτεκτονική θεάτρου. Η Εκκλησία άλλωστε, αποκτά κυρίαρχη θέση στην κοινωνία και κρατά σκληρή στάση απέναντι στις αποκλίνουσες δογματικά απόψεις. Τα θεατρικά δρώμενα θεωρούνται κατάλοιπα του παγανιστικού παρελθόντος των αρχαίων Ελλήνων και επομένως απαγορεύεται η κοσμική τους έκφραση. Η νέα θρησκεία τόσο στη Δύση όσο και στην Ανατολή καθιερώνει ένα μυσταγωγικό τελετουργικό που αναφέρεται στη σχέση Θεού – ανθρώπου και τελείται από τους ιερείς στο εσωτερικό του ναού. Έτσι μέσα από τα μυστήρια που τελούνται μεταξύ 13ου και 16ου αι. μ.Χ. ανανεώνεται το ίδιο το θέατρο. Πρόκειται για ένα νέο θέατρο στο οποίο καθιερώνεται οι κοινωνούντες να αποτελούν την «κοινωνία» και οι αμαρτωλοί να απομονώνονται. Το κέλυφος του ναού παίρνει συμβολική διάσταση, καθώς ένας κλειστός και περιορισμένος χώρος διεκδικεί την απεικόνιση του απείρου. Οι όψεις των εικόνων και των αμφίων, οι ήχοι των ψαλμών, οι οσμές των θυμιατών, η γεύση της κοινωνίας και η εγγύτητα των σωμάτων ενεργοποιούν τις πέντε αισθήσεις, δημιουργώντας μια ζηλευτή θεατρική παράσταση. Επιπλέον, διεξάγεται πλήθος θεατρικών εκδηλώσεων μη θρησκευτικού χαρακτήρα, από λατινομαθείς αναγνώσεις μέχρι ογκώδη πανηγύρια. Ο χώρος δράσης τους μεταφέρεται σε δημόσιες πλατείες, δρόμους μπροστά σε ναούς ή πλατώματα, ανακτορικές αυλές, ταβέρνες και μεγάλους χώρους στο εσωτερικό σπιτιών, με αποτέλεσμα να παράγεται ένα εντυπωσιακό θέαμα από τις κινήσεις των παντομίμων, τα άσματα και τις φανταχτερές ενδυμασίες.

Στο Βυζάντιο, κατά τον 12ο- 13ο αι. μ.Χ. οι αρχαίες παραστάσεις δίνουν τη θέση τους στο λειτουργικό δράμα και την παντομίμα, με θέματα από την καθημερινότητα, τα μυστήρια του χριστιανισμού, τη σάτιρα και σπανιότερα από τη μυθολογία. Καθώς τα δρώμενα δεν καταφέρνουν να εκλείψουν

εντελώς από την κοινωνία, από την Βυζαντινή Ανατολική Εκκλησία δημιουργείται το χριστιανικό δράμα, ως μέσο θρησκευτικής προπαγάνδας. Έχοντας ως βάση τη λειτουργία, η Εκκλησία προβάλλει πιο ρεαλιστικά στο αμόρφωτο εκκλησίασμα, τα γεγονότα της ζωής του Χριστού. Οι θεατρικές παραστάσεις ονομάζονται «θεατρικά μυστήρια» για να αποφευχθεί η λέξη «θέατρο» ή «δράμα». Η αφηγηματική ανάπτυξη της λειτουργίας από ένα και μόνο ιερέα αντικαθίσταται από τον διάλογο δύο ή τριών ιερέων. Η τελετουργική μεγαλοπρέπεια, η ατμόσφαιρα που δημιουργείται και η απήχηση στο λαό ξεπερνά τα όρια της αυτοκρατορίας και φτάνει στη Δύση.

Στη Δύση, τα πρώτα χρόνια του Μεσαίωνα, η Καθολική εκκλησία επιτρέπει τα θρησκευτικά άσματα και την «Ιερή αναπαράσταση» που εκτελούνται μέσα στο ναό ή κάτω από την κύρια είσοδό του και έχουν μόνο θρησκευτικό ή διδακτικό περιεχόμενο. Ωστόσο, ο μοναχικός βίος, προκαλεί την ανάγκη για ψυχαγωγία και έτσι αρχίζουν να γράφονται κρυφά, μικρά τραγούδια, κωμωδίες ερωτικού ακόμα και παγανιστικού περιεχομένου. Η πρώτη αυτή ερασιτεχνική «θεατρική» έκφραση, προσαρμόζεται στο ύφος των θρησκευτικών έργων και αποτελεί μέρος των θρησκευτικών εκδηλώσεων που οργανώνονται σε όλη την Ευρώπη. Η ακμή του ιερού Δράματος συμπίπτει με το ξεκίνημα του 13ου αι., κατά τον οποίο το θέατρο γίνεται «θέατρο κοσμικό με υποθέσεις θρησκευτικές». Τα Μυστήρια βρίσκουν την ιδανική σκηνογραφία στον Καθεδρικό ναό, χρησιμοποιώντας τον είτε ως θέατρο με βασικό σκηνογραφικό στοιχείο το ιερό είτε ως σκηνικό με την τοποθέτηση στην αυλή μεγάλων, μικρών σκηνών με υποστυλώματα στις γωνίες τους. Από τον 13ο μέχρι τον 15ο αι. παρατηρείται άνοδος της αστικής τάξης στην Ευρώπη και η επιρροή της Εκκλησίας αρχίζει να περιορίζεται σε πνευματικά



Εικ.26 - η σκηνοθεσία του λειτουργικού δράματος μέσα από τα Μέγαρα.



Εικ.27 - τέλεση θρησκευτικών Μυστηρίων καθ' οδόν.

θέματα, ενώ η θεματολογία εμπλουτίζεται με θρύλους, παραδόσεις, θεατρικά και μουσικά έργα. Έτσι εμφανίζεται η αφηγηματική ποίηση, το έπος. Οι περιοδούντες θίασοι αρχίζουν να δίνουν παραστάσεις σε διάφορα πανδοχεία με εσωτερική αυλή και σε μεσαιωνικά καπηλειά, χώρους συγκέντρωσης και διασκέδασης του απλού λαού. Για πρώτη φορά μεταφέρεται η καθημερινή πραγματικότητα στο θέατρο και επίσης για πρώτη φορά το θέατρο προσδιορίζεται από τον δικό του χώρο. Η σταθερότητα του χώρου συμβάλλει στη δημιουργία επεισοδίων συνδεδεμένων μεταξύ τους και στη δημιουργία έργων και ηρώων με τους οποίους ο λαός μπορεί να ταυτιστεί. Η Μεταρρύθμιση του 1572, σε συνδυασμό με την οικονομική ανάπτυξη, προκαλούν κοινωνική αναδιάταξη και κατ' επέκταση μια νέα πραγματικότητα για τον θεατρικό συγγραφέα.

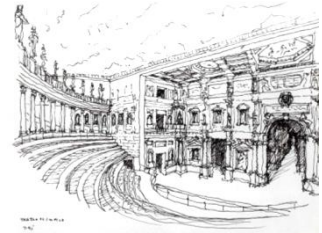
Από τα τέλη του 15ου αι. στην Αγγλία ανεβάζονται έργα σε σκηνή - άμαξα από συντεχνίες, με την τοποθέτηση σκηνικών ή μεγάρων σε τροχούς. Ο χώρος δράσης τοποθετείται στο επίπεδο πάνω από τους τροχούς ή και στον δρόμο, ανάλογα με τις απαιτήσεις της πλοκής. Για την ενίσχυση του σκηνικού χώρου χρησιμοποιούνται επίσης ανοιχτές κινητές πλατφόρμες. Η έννοια του θεάτρου του δρόμου αναπτύσσεται και λειτουργεί ανατρεπτικά. «Καταργεί το όριο ανάμεσα στο πραγματικό και το φανταστικό, προσπαθώντας να δημιουργήσει ή να αποκαλύψει μια νέα διάσταση στην οποία και τα δύο συνυπάρχουν αξιακά». (6)

Κατά την περίοδο της Αναγέννησης καλλιεργείται μια νέα φιλοσοφία, όπου ο άνθρωπος τοποθετείται στο κέντρο και αποτελεί αντικείμενο παρακολούθησης ενός υπερκόσμου παρατηρητή. Εισάγεται η *comedia dell' Arte*, ο ρεαλισμός και το μαύρο χιούμορ, ενώ στον τομέα της ζωγραφικής

(6) Θέατρο δρόμου-αλλοιώνοντας τα όρια, διάλεξη 2000/126, Μιχαέλα Γκαβριλίου, επιβλέπων καθηγητής Δ.Σεβαστάκης, σελ.13

κατακτάται η προοπτική, δίνοντας αφορμή για κατακτήσεις στη σκηνογραφία (Σεμπασιτιάνο Σέρλιο, Σαμπατίνι). Το αναγεννησιακό θέατρο μπορεί να θεωρηθεί ως συνένωση των επιμέρους σκηνών σε μία ενιαία, όπως διαδραματίζονται τα «πάθη» και τα «μυστήρια» στην εκκλησία, αλλά και ως ειπλάστη αναπαραγωγή του πλούσιου διακόσμου της ρωμαϊκής σκηνής. Επηρεασμένη από τα ελληνικά πρότυπα, η σκηνή αποτελεί έναν παραλληλόγραμμο χώρο που συναντά σε ημικυκλική ή τοξοειδή διάταξη τον χώρο των θεατών. Το ρωμαϊκό προσκίnio δίνει εδώ τη θέση του σ' ένα επικλινές δάπεδο, όπου τοποθετείται μια προοπτική σύνθεση ενός δρόμου ή μιας πλατείας σ' ένα συνδυασμό κτιστών σκηνικών και ζωγραφισμένων επιφανειών. Η σύνθεση συμπληρώνεται με ένα επίπεδο που έχει σχεδιαστεί προοπτικά η συνέχεια της εικόνας. Χαρακτηριστικά παραδείγματα της εποχής αποτελούν το **Teatro Olimpico ή Palladio** (1518-1580) και το **Teatro Farnese** (1618). (βλ.σελ.22)

Στην Ισπανία, κατά την ίδια περίοδο συναντώνται επίσης τάσεις ρεαλισμού, γίνονται συμπληρώσεις έργων αντίθετες στα αρχαιοελληνικά πρότυπα, ενώ στόχος είναι η διασκέδαση του όχλου. Η δραματουργία χρησιμοποιεί ένα παιχνίδι αντιθέσεων ανάμεσα στο πραγματικό και το φαινομενικό ή «ανάμεσα σε κείνο που νομίζει ο άνθρωπος και σε κείνο που συμβαίνει πραγματικά». (7) Σύμφωνα με τον Lope de Vega το ισπανικό θέατρο ορίζεται ως «τέσσερις κάπες, τέσσερα σανίδια, δύο ηθοποιοί και ένα πάθος». (8) Οι ηθοποιοί υποδύονται ρόλους σε πανδοχεία και στις **corrales**, μικρές αυλές ή πλατείες περιτριγυρισμένες από τοίχους. Σε σχέση με την Ιταλική Αναγέννηση, εδώ παρουσιάζεται σκηνική λιτότητα. Στην μία πλευρά της **corral** αναγείρεται μια σκηνή που συνήθως κλείνει με αυλαία, ενώ τα μπαλκόνια των σπιτιών που την περιβάλλουν λειτουργούν ως εξώστες. Το πρώτο μόνιμο θέατρο



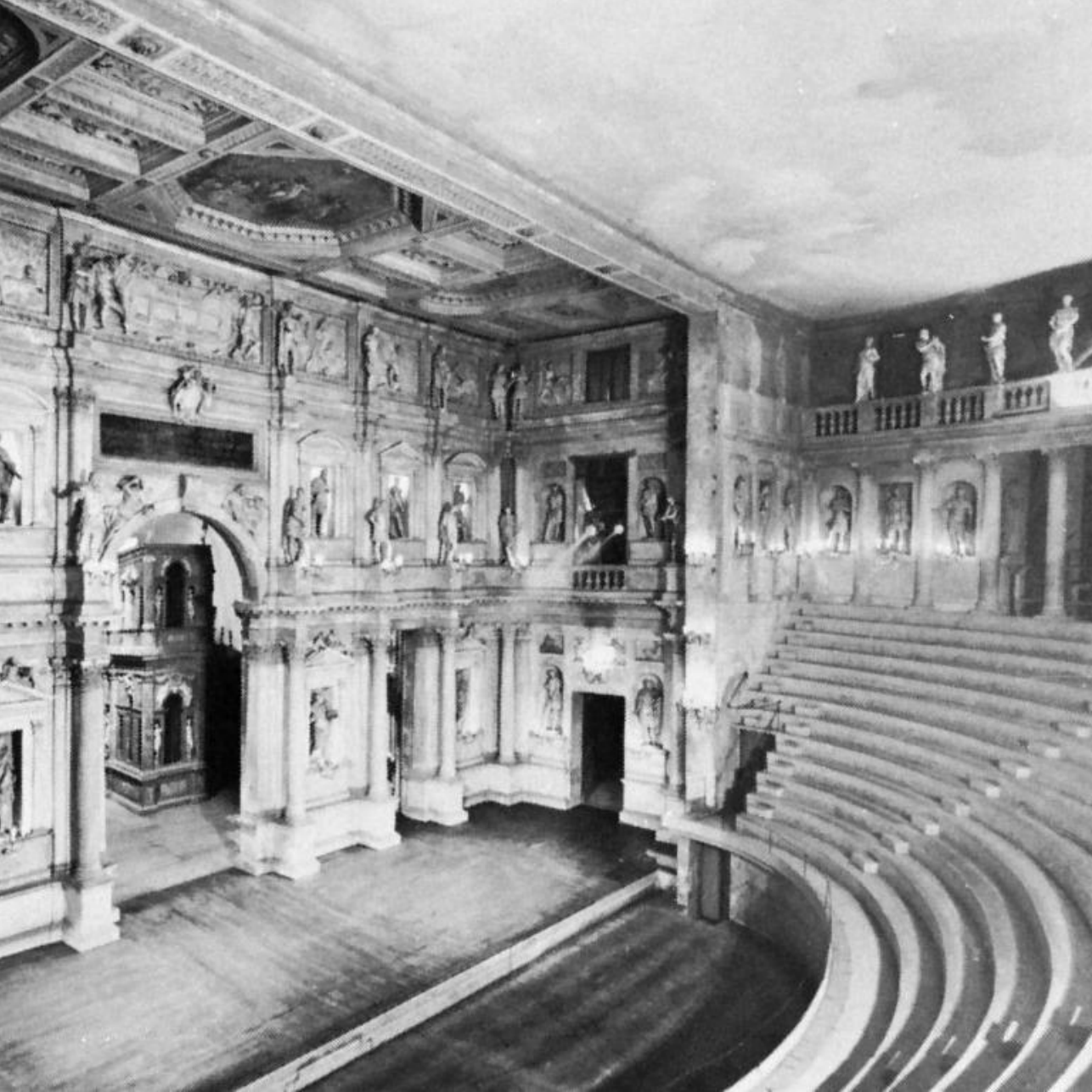
Εικ.28 - σκίτσο από το θέατρο Olimpico.



Εικ.29 - άποψη του εσωτερικού του θεάτρου Farnese.

(7) Allardyce Nicol, ε.α., τ.2, σελ.150

(8) Μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου, Π. Μαρτινίδης, εκδ. Νεφέλη, σελ.145



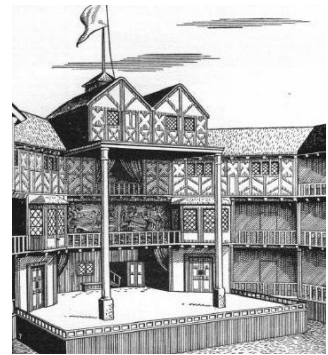
της Μαδρίτης, το *Corral de la Cruz*, διαθέτει διάφορη σκηνή και παρουσιάζει κοινά στοιχεία με το ελισαβετιανό θέατρο που θα εξεταστεί αργότερα.

Στη Γαλλία, στη δραματολογία εδραιώνεται η τάση για αληθοφάνεια και τηρούνται κατά γράμμα οι Αριστοτελικοί κανόνες (προστίθεται η ενότητα του τόπου στην ενότητα δράσης και χρόνου). Οι ήρωες παρουσιάζονται σταθεροί στα αισθήματα και στις αρχές τους. Η θεατρική δράση λαμβάνει χώρο σε γήπεδα *jeu de pomme* με την προσθήκη σκηνης στη μία στενή πλευρά και ανέγερση εξέδρων από την άλλη, ενώ ενδιάμεσα στέκονται όρθιοι θεατές. Παράλληλα, θεατρικές παραστάσεις εκτελούνται και σε εσωτερικούς χώρους. Μετά το 1548, άλλωστε, ιδιαίτερα δημοφιλές γίνεται το θέατρο που διοργανώνει η *Confrerie de la Passion* στον ανακαινισμένο προθάλαμο του *Hotel de Bourgogne*. Η αίθουσα είναι ορθογωνική σε κάτοψη, με πάγκους για τους θεατές και σκηνική διάταξη που συνδυάζει την αναγεννησιακή με τη μεσαιωνική τεχνοτροπία.

Στην Αγγλία της Αναγέννησης, το θέατρο βρίσκει θερμό υποστηρικτή την βασίλισσα Ελισάβετ και αναπτύσσεται, αποτελώντας ένα νέο πρότυπο για τις μεταγενέστερες δομές θεατρικών χώρων. Εδώ διακρίνεται άμεση σχέση με το ελληνικό θέατρο, καθώς το βάρος δίνεται στον λόγο και όχι στον σκηνικό χώρο. Κυριαρχεί στη δραματολογία αίσθηση υπερβολής σε χαρακτήρες, αισθήματα και γενικότερα καταστάσεις. Η υπερβολή των προσώπων του θεατρικού έργου πηγάζει από την προσπάθειά τους να διαφοροποιηθούν από τις συμβατικές αρχές της κοινωνίας και να διαμορφώσουν οι ίδιοι το πεπρωμένο τους μέσα σε ένα κόσμο παθών και αβεβαιοτήτων. Στο θεατρικό χώρο υπάρχουν κοινά στοιχεία με τον αντίστοιχο ιταλικό και ισπανικό, αλλά και επιρροές από τις κινητές



Εικ.31 - Hotel de Bourgogne.

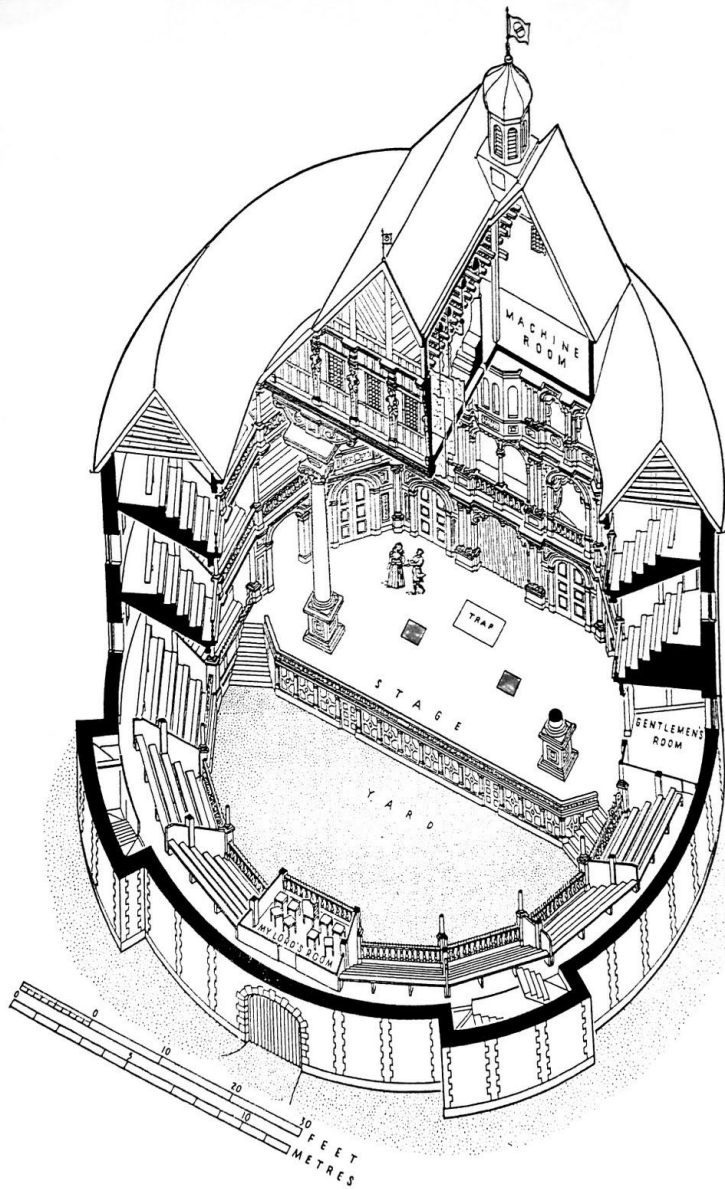


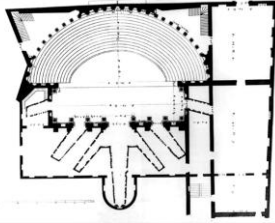
Εικ.32 - ο σκηνικός χώρος του Globe Theatre.

* Αριστερά στην εικ.30 άποψη του εσωτερικού του θεάτρου Olympico.

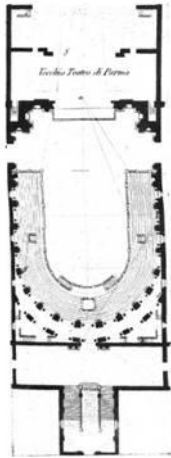
πλατφόρμες του μεσαίωνα. Το θέατρο εκτυλίσσεται σε στρογγυλά, οκταγωνικά ή τετράγωνα κτίρια, τα οποία διαθέτουν κεντρικό αίθριο και στεγάζονται με αχυρένιες στέγες. Οι θεατές παρακολουθούν την παράσταση όρθιοι στο αίθριο, καθιστοί σε πάγκους των περιμετρικών τοίχων, ή εάν πρόκειται για προσωπικότητες της κοσμικής ζωής, στα *gentlemen's rooms* ή σε ένα κάθισμα πάνω στην ίδια τη σκηνή. Όσον αφορά τον χώρο δράσης, στο αγγλικό θέατρο παρατηρούνται ταυτόχρονα δύο κινήσεις, μια κατακόρυφη και μια οριζόντια. Η σκηνή αποτελεί μια μεγάλη πλατφόρμα, τοποθετημένη στη μέση της αυλής, ώστε οι θεατές να την περιβάλλουν. Στο βάθος διακρίνεται ένας τοίχος με πόρτες, πάνω από τις οποίες μια στοά σχηματίζει ένα είδος επισκηνίου, ενώ στο ισόγειο τοποθετούνται τα παρασκήνια (οριζόντια κίνηση). Δύο ογκώδη υποστυλώματα στην άκρη της, συγκρατούν μια κεκλιμένη κατασκευή, για τα σκηνογραφικά αντικείμενα, τα οποία κατεβαίνουν στη σκηνή μέσω μιας καταπακτής (κατακόρυφη κίνηση). Στον πυργίσκο, πάνω από την κατασκευή τοποθετείται η σημαία του θεάτρου. Στα αγγλικά θέατρα απουσιάζει η αυλαία. Ωστόσο υπήρχε κουρτίνα όταν το απαιτούσε η παράσταση. Παραδείγματα αποτελούν το «*The Theatre*»(1530-97), το *Curtain*(1577), το *Rose*(1587) και το θέατρο του *Shakespeare, Globe*(1599-1613). (βλ. σελ.23)

*Δεξιά στην εικ.33, αξονομετρική τομή του Globe Theatre.





Εικ.34 - κάτοψη του Teatro Olimpico.

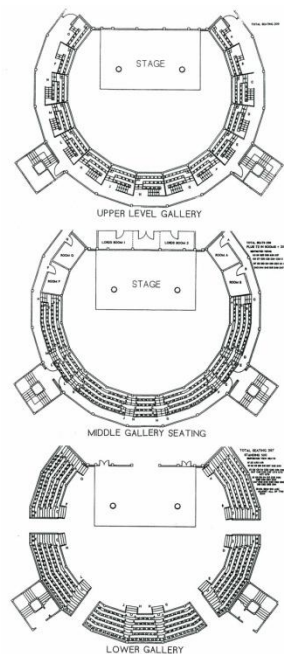


Εικ.35 - κάτοψη του Teatro Farnese.

Teatro Olimpico (Palladio): Ως προς την κάτοψη, ο χώρος των θεατών περιλάμβανε βαθμίδες σε ημιελλειπτική διάταξη αντί ημικυκλική, προσφέροντας καλύτερη οπτική άνεση. Μεταξύ της πρώτης σειράς των κερκίδων και της σκηνής υπήρχε σε χαμηλότερο επίπεδο μια ελλειψοειδής ορχήστρα, στοιχείο που συναντάται και στα μεταγενέστερα κτίρια όπερας. Η σκηνή ήταν παραλληλόγραμμη, στενόμακρη, όπως και στα ρωμαϊκά θέατρα, με ξύλινο δάπεδο χρωματισμένο σε απομίμηση μαρμάρου. Το ρωμαϊκό *scenae frons* στο βάθος της σκηνής, ήταν περίτεχνα διακοσμημένο από αετώματα, αγάλματα και διέθετε τρία ανοίγματα. Πόρτες υπήρχαν και στις στενές πλευρές τις κάθετες προς την κύρια πρόσοψη και πάνω από αυτές θεωρεία, είτε για τις σκηνοθετικές ανάγκες του έργου είτε για να κάθονται θεατές. Το θέατρο αυτό, κατασκευασμένο από ξύλο, αποτέλεσε τη βάση της εφαρμογής του θεάτρου προσκηνίου, που επικράτησε να λέγεται «Ιταλική σκηνή» και καθιερώθηκε στα περισσότερα σύγχρονα θέατρα.

Teatro Farnese (Giovanni Battista Aleotti): Πρόκειται για το πρώτο «σύγχρονο» θέατρο, καθώς χρησιμοποίησε για πρώτη φορά το προσκηνίο στην γνωστή σημερινή μορφή θεάτρου. Η διάρθρωση του χώρου των θεατών συντελέστηκε με κερκίδες σε σχήμα U, πλησιάζοντας τη μορφή σταδίου. Με αυτό τον τρόπο αφενός εξυπηρετούνταν οι ανάγκες του πολυάριθμου ακροατηρίου και αφετέρου η αρένα εμπρός από τις κερκίδες μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για τις ανάγκες των σκηνικών. Στο χώρο δράσης τοποθετήθηκε πίσω από ένα μεγαλοπρεπές τόξο, που ενεργούσε σαν πλαίσιο της εικόνας που αντιλαμβάνονταν οι θεατές. Το πλαίσιο αυτό προστέθηκαν πραγματικές κούνιες προσφέροντας πιστότερη αίσθηση βάθους. Έτσι δόθηκε η ευκαιρία για τη χρησιμοποίηση μιας αυλαίας, πίσω από την οποία η σκηνογραφία μπορούσε να αλλάξει γρήγορα, χωρίς να ενοχληθούν οι θεατές.

Globe Theatre: Πρόκειται για το διασημότερο ελισαβετιανό θέατρο, κατά τον Σαίξπηρ «το ξύλινο Ο», κατασκευασμένο από ξύλο βελανιδιάς. Το όνομά του προέρχεται από τη σφαίρα, δηλαδή τον νέο κόσμο της εποχής των μεγάλων ανακαλύψεων από τους εξερευνητές. Η κάτοψη του ήταν πολυγωνική, με χωρητικότητα 3000 ατόμων και κάλυψη από άχυρο. Λόγω της ανοικτής οροφής, και της έλλειψης τεχνητού φωτισμού, οι παραστάσεις διαρκούσαν μόνο μέχρι τις 2μ.μ., όσο υπήρχε φως. Το θέατρο αποτελούνταν από τρεις ορόφους/ εξώστες με μεγάλους πάγκους για καθίσματα και ειδικά θεωρεία. Το συνολικό ύψος του ξεπερνούσε τα 9 μ. Η σκηνή είχε εμβαδό περίπου 100 τμ. με 1,5μ. ύψος, 13 περίπου μ. πλάτος και 8μ. βάθος. Πάνω από αυτή υπήρχαν δευτερεύουσες σκηνές, που είχαν χρήση ως μπαλκόνια και επάλξεις κάστρου. Η πρόσβαση γινόταν από δύο στενούς διαδρόμους (κάτω από τους εξώστες) στην αυλή και δύο εξωτερικά κλιμακοστάσια/ πύργους (ανατολικά-δυτικά) από τους εξώστες. Υπήρχαν συνολικά 20 θεωρεία, εκ των οποίων τα 5 ήταν τα καμαρίνια για τους ηθοποιούς από τη σκηνή. Στον τοίχο της σκηνής υπήρχαν δύο ανοίγματα για την είσοδο και την έξοδο των ηθοποιών και ένα κεντρικό άνοιγμα, καλυμμένο με κουρτίνα. Πάνω από τα τρία ανοίγματα, το μπαλκόνι διέτρεχε όλο το πλάτος της σκηνής και του πίσω τοίχου της. Το κεντρικό δωμάτιο χρησιμοποιούνταν για τις σκηνές με παράθυρο σε όροφο, μπαλκόνι ή επάλξεις κάστρου. Χωρίς αμφιβολία, είχε και κάποιο σύστημα με σχοινιά για την αλλαγή των σκηνικών με κουρτίνες. Το Globe Theatre κήκε ολοκληρωτικά το 1613 και ανακατασκευάστηκε από τον Peter Street τον επόμενο χρόνο με νέα ξυλεία και κεραμίδια για τη στέγη του.



Εικ.36- κατόψεις επιπέδων του θεάτρου της Globe.



Εικ.37 - το θέατρο της Imola.

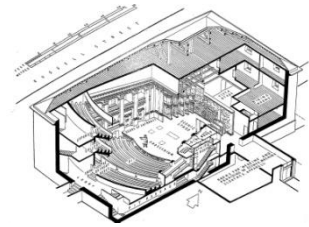


Εικ.38, 39 - άποψη του εσωτερικού της Scala di Milano.



Κατά τον 18ο αι., στην Ιταλία, με την άνοδο της αστικής τάξης, το θέατρο μετατρέπεται σταδιακά από αυλικό σε λαϊκό. Στη δραματολογία αναπτύσσονται η ηθογραφία και οι αισθηματικές κωμωδίες, ενώ εξελίσσεται και η μουσική, με την όπερα. Λόγω της αύξησης του κοινού στα θέατρα, καθιερώνεται το τόξο προσκηνίου και το δάπεδο του αμφιθεάτρου αποκτά κλίση για την καλύτερη οπτική διευκόλυνση των θεατών. Έτσι η έννοια του *αυδιδόριουμ* αντικαθίσταται από την *platea*, η οποία αρχικά είχε σχήμα σφενδόνης (βλ. *Farnese*) και στη συνέχεια σχήμα πετάλου. Μια άλλη παραλλαγή είναι το ελλειπτικό σχήμα ή ακόμα το ωσειδές, στο οποίο δημιουργούνται αντί μία, τρεις σκηνές, πχ. Το *θέατρο της Imola* από τον *Cosimo Morelli*, (1779). Στους τοίχους πλάγια και πίσω τοποθετούνται στενά υπερώα, εξώστες πολυώροφοι, οι οποίοι χωρίζονται σε μικρά διαμερίσματα, τα *palco*. Οι περιθωριοποιημένες κοινωνικές τάξεις παρακολουθούσαν την παράσταση από έναν μακρινό εξώστη απέναντι από την σκηνή, τον «*παράδεισο*». Σε αντίθεση με την αύξηση των θέσεων του κοινού, η σκηνή περιορίζεται αρκετά, απομακρύνεται από το αμφιθέατρο και αποκτά βάθος. Για την κάλυψη της ενδιάμεσης απόστασης χρησιμοποιούνται σύνθετα σκηνογραφικά στοιχεία, τα οποία διαμορφώνουν την ιταλική σκηνή με κουίντες (πλευρικά πετερύγια), φόντο, και *borders* (πετάσματα της οροφής) τα οποία απαιτούν σύνθετους τεχνολογικούς χειρισμούς. Ευρηματική λύση αποτελούν οι καταπακτές για την επίλυση του προβλήματος της εισόδου των ηθοποιών από το πίσω μέρος της σκηνής. Η μορφή της σκηνής πλέον αλλάζει και μετατρέπεται σε αυτόνομο και οργανικό λειτουργικό στοιχείο, με τον πύργο της, τις καταπακτές της και αργότερα τα οργανωμένα παρασκήνια και εργαστήρια. Όλες οι λειτουργίες μπαίνουν κάτω από μια στέγη. Η θεαματικότητα που προκαλεί η ιταλική σκηνή βοηθά στην ανάπτυξη ενός νέου, καθαρά ιταλικού τύπου θεάτρου, της όπερας. Παραδείγματα συναντάμε στο *Μιλάνο* και στη *Νάπολη*.

Την ίδια εποχή στην Αγγλία, υιοθετείται ο ιταλικός τύπος θεάτρου, για αισθηματικές κωμωδίες και όπερα, που όμως απευθύνεται στην αριστοκρατία. Τα ιδιωτικά θέατρα απευθύνονται σε μικρό αριθμό θεατών, είναι κλειστά και δανείζονται πολλά στοιχεία από τα ρωμαϊκά. Κατά το τέλος του 18ου αι. το προσκήνιο αρχίζει να μειώνεται, για να δημιουργηθεί χώρος για περισσότερα καθίσματα. Ωστόσο, η ελισαβετιανή σκηνή δεν παύει να δίνει το παρόν της και έτσι επικρατούν δύο τύποι σκηνών, αυτή του προσκηνίου και αυτή της κύριας σκηνής. Το θέατρο **Drury Lane** (1632-1723) αποδεικνύει αυτή τη συνύπαρξη.

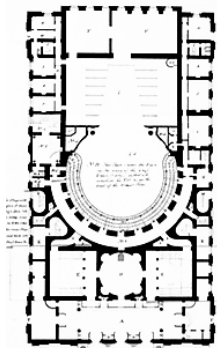


Εικ.40 - Αξονομετρική τομή του Drury Lane.

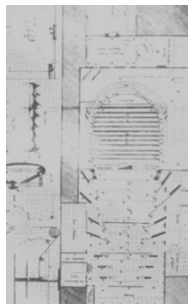
Στην υπόλοιπη Ευρώπη και στη Β. Αμερική παρουσιάζονται αισθηματικές κωμωδίες με νεανικούς έρωτες μεταξύ πλουσίων και φτωχών. Θέατρα ορόσημα της περιόδου συναντώνται στην Κοπεγχάγη με το *Βασιλικό θέατρο* (1725), στην Ολλανδία με το **Schouwburg** (1638), την *Όπερα της Πράγας* (1783), την *Όπερα της Βαρσοβίας* (1765), στην Στοκχόλμη με το *Εθνικό της θέατρο* (1782), στην Ισπανία με την *Όπερα της Μαδρίτης* (1737) και στη Νέα Υόρκη με το *θέατρο της John str.* (1767). Στη Γαλλία τα θέατρα παρεκκλίνουν από το μπαρόκ με τη διαπλάτυνση και όχι επιμήκυνση του χώρου θεατών. Έτσι προσφέρεται σε αυτούς καλύτερη οπτική και ακουστική άνεση. Το τόξο του προσκηνίου καταργείται στις περισσότερες περιπτώσεις και έτσι η σκηνή εισέρχεται στο χώρο των θεατών, όπως συμβαίνει στο *Hotel de Bourgogne* (1765). Στην Ελλάδα διαπρέπει το Κρητικό θέατρο, με τον θεατρικό λόγο να πλησιάζει το επίπεδο της αρχαίας τραγωδίας, με εκπροσώπους τον Βιντσέντσο Κορνάρο (Ερωτόκριτος) και τον Γεώργιο Χορτάτση (Ερωφίλη). Αξιόλογη ανάπτυξη στον χώρο παρουσιάζουν και τα Επτάνησα με χαρακτηριστικό το *θέατρο του Αγ. Ιακώβου στην Κέρκυρα*.



Εικ.41 - Το ανάκτορο θεάματος Schouwburg.



Εικ.42 - κάτοψη του Drury Lane.

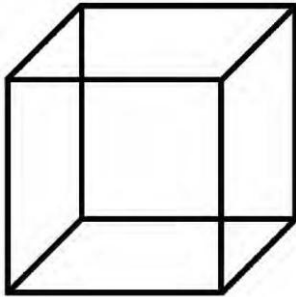


Εικ.43 - κάτοψη του θεάτρου Schouwburg.

Drury Lane (Sir Christofer Wren): Στην πρώτη φάση κατασκευής του θεάτρου, το αμφιθέατρο είχε έντονη κλίση με σειρές καθισμάτων σε ημικυκλική διάταξη, χωρισμένες από δύο διαζώματα. Η συμπλήρωση του ημικυκλίου που καθόριζε το πρώτο διάζωμα σε ένα πλήρη κύκλο, δημιούργησε ένα πολύ μεγάλο και φαρδύ προσκήνιο, μια ποδιά που είχε την καταγωγή της στην ελισαβετιανή apron. Στη συνέχεια αυτής της ποδιάς υπήρχε μια βαθειά σκηνή με ελαφρά επικλινές δάπεδο. Μετά από πυρκαγιά κατασκευάστηκε το δεύτερο Drury Lane (1674), στο οποίο παρόλο που η έννοια του κύκλου καταργήθηκε, παρέμεινε μια καμπύλη διάταξη στις σειρές καθισμάτων. Δημιουργήθηκαν εξώστες και θεωρεία και το κτίριο ήδη άρχισε να μοιάζει με Ιταλική Όπερα. Η ποδιά-προσκήνιο παρέμεινε το ίδιο μεγάλη, όπως το πρώτο Drury Lane, όμως έγινε κι αυτή επικλινή. Έτσι, συνδέθηκε άμεσα με τη σκηνή, όπου διακρίνονταν καθαρά οι κουίντες, τα shutters και οι φρίζες. Σε κάθε πλευρά του προσκηνίου υπήρχαν δύο πόρτες και πάνω από αυτές δύο θεωρεία.

Το ανάκτορο θεάματος Schouwburg (Jacob van Campen): Το κτίριο σχεδιασμένο σε κάτοψη ελλειπτικού σχήματος, περιλάμβανε το αμφιθέατρο, με δύο σειρές θεωρείων και τη σκηνή, με δύο εξώστες εκατέρωθεν ενός κεντρικού αετώματος που στηρίζονταν σε κολώνες. Στα ενδιάμεσα κενά των κολώνων τοποθετούνταν ζωγραφισμένες παραστάσεις. Το Schouwburg παρέμεινε μοναδικό στην ιστορία του θεάτρου καθώς η τεχνοτροπία του δεν αντιγράφηκε στα επόμενα ολλανδικά θέατρα.

Κατά τον 19ο αιώνα εδραιώνεται η Δημοκρατία, απελευθερώνοντας το ανθρώπινο πνεύμα. Οι άνθρωποι όλων των κοινωνικών στρωμάτων παρακολουθούν με ευλάβεια το θέαμα, εξυψώνοντας τις όπερες και τα θέατρα ως τους ναούς της εποχής. Ωστόσο η κοινωνική αστάθεια που επικρατεί ακόμα, γεννά τις έννοιες του ρομαντισμού και του ρεαλισμού. Η πρώτη ορίζει την τέχνη ως το μαγικό μέσο, με το οποίο ο άνθρωπος ξεφεύγει από την πραγματικότητα. Εκπροσωπεί τη γραφικότητα, τη λεπτομέρεια, την επιστροφή στη φύση και την οφθαλμοφανή αλήθεια, απευθυνόμενη στο λαϊκό κοινό, με βασικό εκπρόσωπο τον **Victor Hugo**. Η δεύτερη, υποστηρίζει πως τέχνη είναι κάθε τι που σχετίζεται με την καθημερινότητα και το οικείο. Σε αυτή την άποψη στηρίζεται και η εξέλιξη του δράματος, το οποίο πλέον αναφέρεται στις ανθρώπινες αδυναμίες, σε παθολογικές, εγκληματικές ή ανώμαλες καταστάσεις του υποσυνειδήτου. Με εκπροσώπους τους **Ibsen**, **Tolstoy** και **Chekhov** ο θεατρικός λόγος φτάνει σε μεγάλα ύψη τελειότητας. Στόχος της δραματοουργίας γίνεται ο μελοδραματισμός και η επιτηδευμένη αληθοφάνεια. Έτσι και στον θεατρικό χώρο δίνεται έμφαση στη λεπτομέρεια, με σκοπό την οπτική και όχι την πνευματική απόλαυση. Ο σκηνικός ρεαλισμός πραγματοποιείται με την εισαγωγή τρισδιάστατων αντικειμένων στη σκηνή, η οποία μετατρέπεται σε μια εικόνα που αντικατοπτρίζει τη ζωή. Λόγω της μετωπικής τοποθέτησης των θεατών και κυρίως των βασιλικών θεωρείων απέναντί της, καλλιεργείται μια λογική θέασης, όπως συμβαίνει στον καθρέφτη. Η ανάπτυξη της σκηνής καθ' ύψος, με τους σκηνογραφικούς μηχανισμούς, δημιουργεί έναν ιδεατό κύβο που μεταλλάσσεται για να παρουσιάσει τον κόσμο του θεάτρου. Είναι το κουτί των αισθήσεων, το οποίο μέσω των τεχνολογικών εργαλείων, παραθέτει την πλάνη στην αλήθεια των θεατών. Ο κύβος της σκηνής, τοποθετημένος αντικριστά στον κύλινδρο των θεατών παράγει μια ιδιότυπη σχέση μεταξύ ηθοποιού-



Εικ.44 - η απλοποίηση της σκηνής σε box-set.

θεατή. Σύμφωνα με τον Clement Rosset «... Η πραγματικότητα των θεατών που προσέρχονται και εγκαθίστανται στις θέσεις τους, δεν είναι παρά μια υποκατάσταση ή μια αναπλήρωση. Σαν να στέλνουν κάποιους άλλους, οι αστοί θεατές, να πάρουν θέσεις και να παίξουν τον ρόλο των θεατών, ανάλογα προς τα επί σκηνής γεγονότα που δεν αποτελούν παρά μια προσποίηση ή μια εξάπατηση...». (9)

Μετά το 1840 καθιερώνεται το **box-set**, μια σκηνή-κύβος από τρεις σταθερούς τοίχους, που διαχωρίζουν τη σκηνή από τα παρασκήνια. Οι ηθοποιοί μπαίνουν στη σκηνή από κανονικές πόρτες. Στη σκηνή τοποθετούνται τρισδιάστατα αντικείμενα, σε αντικατάσταση των μέχρι τότε ζωγραφισμένων επιφανειών. Η ανάπτυξη της σκηνικής τεχνολογίας στη Γερμανία, δίνει λύσεις στα προβλήματα αλλαγής των σκηνικών, με μεγάλες περιστρεφόμενες πλατφόρμες. Με τον ρεαλισμό, η αυλαία αποκτά ιδιαίτερη σημασία, αποτελώντας τον τέταρτο τοίχο της σκηνής. «Αποτελεί το διαχωριστικό στοιχείο μεταξύ θεατών και ηθοποιών, δίνοντας την εντύπωση ότι απομονώνει τους δεύτερους και παρέχοντας παράλληλα τα μέσα για τη βελτίωση του απαιτούμενου φωτός και ήχου ώστε να συμπληρωθεί η δράση». (10) Ο θεατής έτσι γίνεται ένας κρυφός παρατηρητής που παρακολουθεί τη ζωή ατόμων που μοιάζουν να μην αντιλαμβάνονται ότι τους κατασκοπεύουν. Ο τύπος αυτής της σκηνής χαρακτηρίζεται ως **peep-hole**, δηλαδή ως η λογική της κλειδαρότρυπας. Με τη χρήση του γκαζιού προσφέρονται νέοι μέθοδοι φωτισμού της σκηνής σε διάφορους τόνους, ενώ τα φώτα της ράμπας (της άκρης του προσκηνίου) δίνουν νέες προοπτικές για τον σκηνοθέτη, καθώς δεν είναι ορατά από τον θεατή. Με την εφεύρεση του ηλεκτρισμού το 1879 οι δυνατότητες φωτισμού πολλαπλασιάζονται στο έπακρο. Ο φωτισμός του αμφιθεάτρου καταργείται, ώστε να δοθεί μεγαλύ-

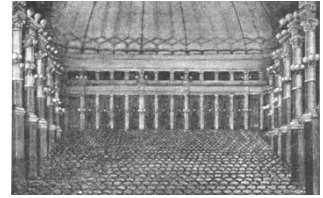
(9) Le reel et son double, Clement Rosset, ed.Gallimard, 1992, σελ.54

(10) Accommodating the lively arts, an architect' s view by Martin Bloom, σελ.65

τερη έμφαση στη σκηνή, η οποία μοιάζει με φωτισμένη φωτογραφία που κρύβεται ή εμφανίζεται μέσω της αυλαίας. Κατά τον 19ο αιώνα αναπτύσσεται κυρίως το εμπορικό θέατρο, ενταγμένο στην πόλη και χρησιμοποιώντας κατά κύριο λόγο ήδη υπάρχοντα κελύφη. Προκαλείται μια στασιμότητα στο χώρο, καθώς δεν παρουσιάζονται νέοι πειρατισμοί. Εξαιρεση αποτελεί το *θέατρο φεστιβάλ του Bayreuth* (1876) το οποίο εισάγει μια νέα πραγματικότητα. (βλ. σελ.33, 34)

Κατά τις αρχές του 20ο αι., κυριαρχεί ένα γενικό πνεύμα ευημερίας, συνοδευόμενο από τη βιομηχανική επανάσταση και τη διατύπωση των αρχών του σοσιαλισμού και του κομμουνισμού. Το θέατρο γίνεται σύμβολο μιας εμπορικής επιχείρησης, και έτσι εδραιώνεται το εμπορικό θέατρο (*legitimate theatre*) τόσο στην Ευρώπη με τα *θέατρα του Βουλβεάρτου* στο Παρίσι, όσο και στην Αμερική με το *Broadway*. Σκοπός των θεάτρων αυτών είναι η ψυχαγωγία, με ένα πλούσιο θέαμα, που απομακρύνει τους θεατές από τα πραγματικά προβλήματα, ώστε να κρυφτεί η πενία του δραματικού λόγου. Όσον αφορά στην εξέλιξη του παραδοσιακού θεάτρου, στην Αγγλία και στη Γαλλία προτιμάται ο τύπος της Ιταλικής όπερας με πεταλοειδές σχήμα αμφιθεάτρου και αλληπάλληλες σειρές θεωρείων. Στην Γερμανία και στην Αμερική προτιμάται η κάτοψη του *Bayreuth* σε παραλλαγές. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της τυπολογίας, αποτελεί το *Prinz Regent Theater* (1901) στο Μόναχο. (βλ. σελ.34)

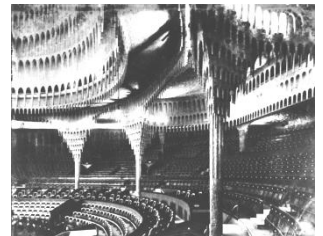
Στη συνέχεια, εισάγεται μια νέα έννοια, ο νατουραλισμός, που τείνει στον νεορεαλισμό και οδηγεί στη δημιουργία του ελεύθερου θεάτρου. Αυτή η νέα τάση βρίσκει έδαφος στη Γαλλία, τη Γερμανία, την Αγγλία και τη Μόσχα, με εκπροσώπους τους *Ibsen*, *Freud* και *Brecht*. Στην Αμερική,



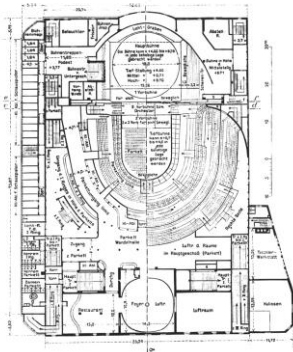
Εικ.45 - θέατρο φεστιβάλ του Bayreuth.



Εικ.46 - το *Prinz Regent Theater*.



Εικ.47 - το θέατρο *Grosses Schauspielhaus*.



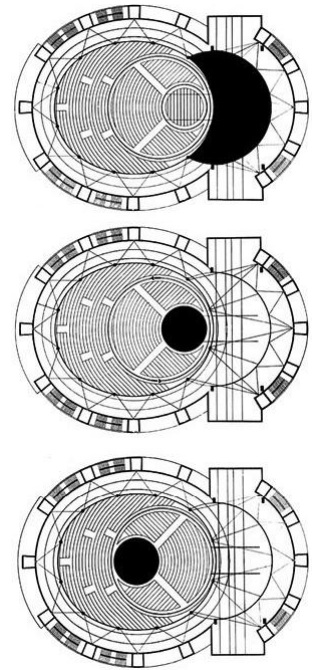
Εικ.48 - κάτοψη του Grosses Schauspielhaus.

το ελεύθερο θέατρο καλλιεργείται μέσω της «συνεχιάς θεάτρου» με πρωτεργάτες τα πανεπιστήμια. Η κτηριακή του εξυπηρέτηση, αρχικά, είναι στοιχειώδης. Κυρίως εξυπηρετείται σε μικρά θέατρα χωρητικότητας 200–300 θεατών χωρίς ιδιαίτερο αρχιτεκτονικό ενδιαφέρον. Στη συνέχεια υποστηρίζεται από το εμπορικό θέατρο και στεγάζεται σε κτίριά του. Το πνεύμα του νατουραλισμού καθρεφτίζεται στην νέα αισθητική της σκηνογραφίας που τοποθετεί σύμβολα του πραγματικού ώστε να συνδεθεί ο θεατής με τον ηθοποιό. Οι πρωτοπόροι της αντίληψης Adolph Appia και Gordon Graig προσπαθώντας να απομακρύνουν τη σκηνογραφία από τις λεπτομέρειες, δίνουν έμφαση στο ανθρώπινο σώμα του ηθοποιού και στο αίσθημα, με τη δημιουργία ατμόσφαιρας μέσω του φωτός, του χρώματος και της κίνησης. Αυτά αποτελούν την ικανή και αναγκαία συνθήκη ώστε ο θεατής να έρθει σε επαφή με τον ηθοποιό. Με αυτά τα εργαλεία, ο χώρος συντίθεται με γεωμετρικές επιφάνειες και σε συνδυασμό με τον λόγο, ολοκληρώνεται η δραματική εντύπωση.

Κατά την περίοδο του μεσοπολέμου κατασκευάζονται θέατρα μεγάλου εύρους όπως το **Grosses Schauspielhaus** (1919) (βλ. σελ.34) και *το θέατρο φεστιβάλ του Cambridge* (1929) (βλ. σελ.35), που όμως παρά τα αρχαιοελληνικά τους πρότυπα, δεν καταφέρνουν να επιτύχουν οικειότητα ανάμεσα στους θεατές και τους ηθοποιούς, λόγω του μεγάλου μεγέθους τους. Έτσι, εμφανίζονται τα μικρά θέατρα, στα οποία παίζεται αποκλειστικά δράμα. Το σχήμα του αμφιθεάτρου διαπλατύνεται, ώστε να υπάρχει οπτική άνεση προς τη σκηνή, ακόμα και από πλάγια θέση. Παράλληλα, οι παραστατικές τέχνες διαχωρίζονται, με την καθεμιά να έχει διαφορετικές λειτουργικές απαιτήσεις. Η μουσική και ο χορός αποκτούν τον δικό τους χώρο με τη μετατροπή ή δημιουργία κτιρίων σε χώρους συναυλιών. Η Όπερα περιορίζεται στα ειδικά για αυτήν

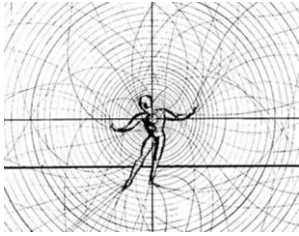
κτίρια των δύο προηγούμενων αιώνων. Η μουσική κωμωδία, η επιθεώρηση και το μεγάλο θέαμα εξυπηρετούνται με τα υπάρχοντα εμπορικά θέατρα τύπου **Broadway**. Επιπλέον, η έννοια της παραγωγής αναγνωρίζεται σαν τέχνη και ο σκηνοθέτης αποκτά κυρίαρχο ρόλο στο θέατρο. Εξαιτίας της κυριαρχίας του πνεύματος του σοβινισμού, κάθε κράτος εξελίσσεται διαφορετικά στον θεατρικό χώρο. Έτσι στη Γερμανία κερδίζει έδαφος το πολιτικό και επικό θέατρο με τον **Brecht**, ενώ στη Ρωσία ο **Mejerchol' d** δημιουργεί το βιομηχανικό θέατρο. Στο τελευταίο, οι ορχήστρες εισχωρούν βαθειά στο κοινό, το αμφιθέατρο γίνεται έντονα επικλινές και επανεμφανίζεται η λιτότητα του χώρου, όπως στο αρχαιοελληνικό θέατρο. Μια βιομηχανική σχέση δημιουργείται ανάμεσα στην τεχνική του καλλιτέχνη και στη βιομηχανοποίηση, όταν πλέον θεωρείται από την κοινωνία «ευχάριστη ζωτική ανάγκη και όχι κατάρα». (11) Ο **Mejerchol' d** προσκολλημένος στην αξία της «μηχανής» δημιουργεί μια κονστρουκτιβιστική σκηνογραφία, κατά την οποία η σκηνή -κουτί καταστρέφεται οριστικά και η νέα σκηνή έχει κινητές πλατφόρμες. Τα θεωρεία και η ιταλική σκηνή καταρρέουν, για να φτάσει στο ημικυκλικό αμφιθέατρο που ενώνει τον ηθοποιό και τον θεατή. Σε αντίθεση με τον κονστρουκτιβισμό, εμφανίζεται ο φορμαλισμός σύμφωνα με τον οποίο, στο χώρο της σκηνής πλάθεται μια σταθερή αρχιτεκτονική σύνθεση από στοιχεία που χρησιμοποιούνται για πολλά έργα. Το αποκορύφωμα του φορμαλισμού υλοποιεί ο **Robert Edmont Jones** (διάσημος σκηνογράφος), με την εφαρμογή μιας εντελώς κενής σκηνής.

Από την άλλη πλευρά, η σχολή του **Bauhaus** επιδιώκει τον συνδυασμό των ιδεαλιστικών και λειτουργικών στοιχείων που πλάθουν το θέατρο. Έτσι σύμφωνα με τον **Schlemmer** «Η ιστορία του θεάτρου, είναι η ιστορία της μεταμορφώσεως της

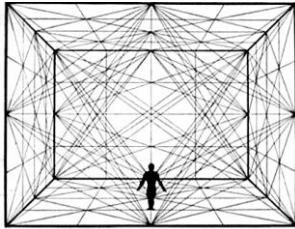


Εικ 49 - το καθολικό θέατρο του Gropius. (βλ. σελ.35)

(11) Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου, Χ.Γ.Αθανασόπουλος, εκδ.Ι.Σιδέρης, Αθήνα 1976,σελ.21



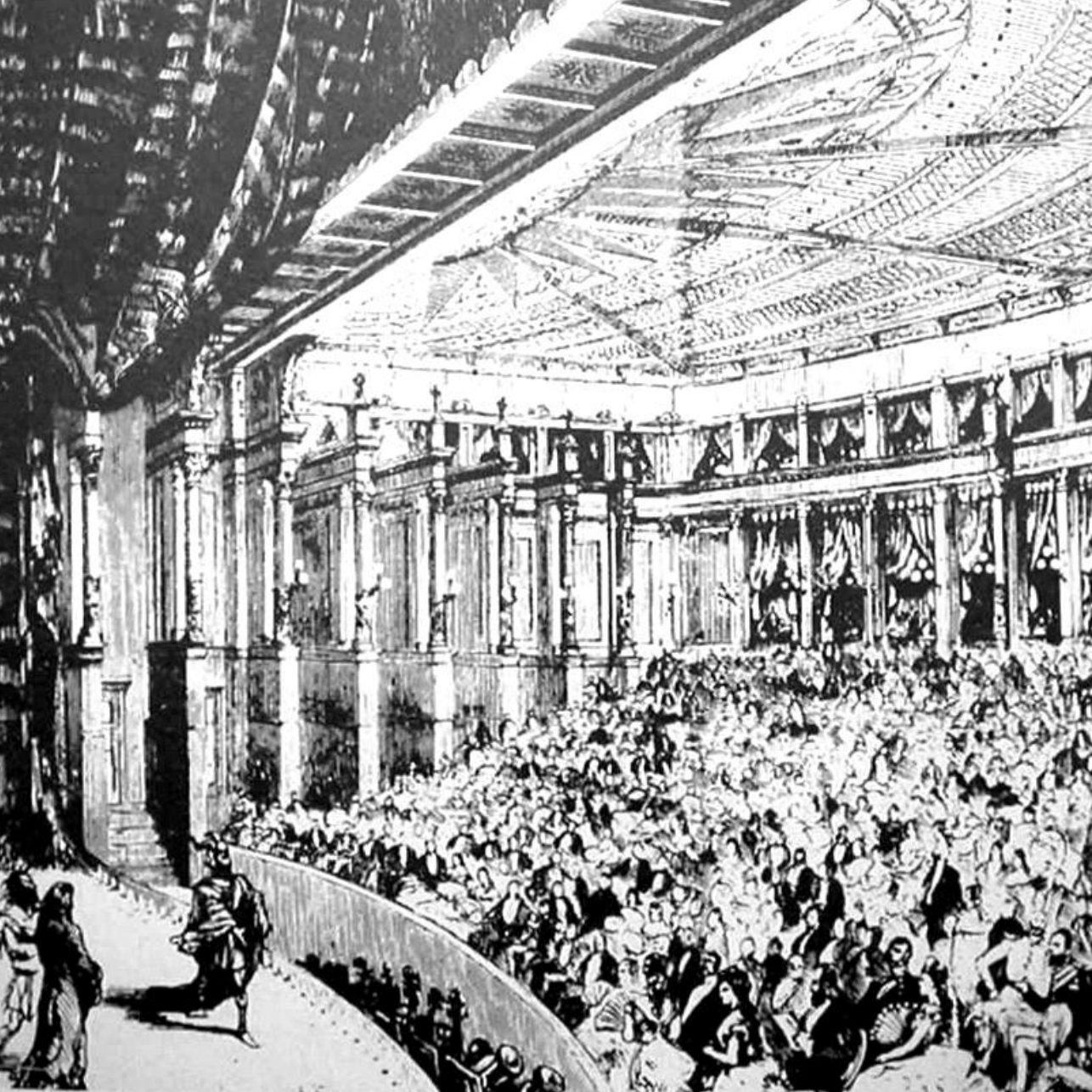
Εικ.50,51 - το ρευστό (πάνω) και το γραμμικό (κάτω) δίκτυο τα οποία καθορίζουν τη σχέση του ατόμου με την κίνησή του στη σκηνή, κατά τον shlemmer.

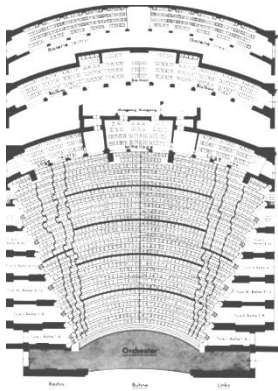


ανθρώπινης μορφής. Είναι η ιστορία του ανθρώπου σαν ηθοποιού φυσικών και πνευματικών συμβάντων, που εκτείνονται από την αφέλεια στην αντανάκλαση, από την φυσικότητα στην επιτήδευση. Τα υλικά που χρησιμοποιήθηκαν γι' αυτή τη μεταμόρφωση είναι η μορφή και το χρώμα, τα υλικά του ζωγράφου και του γλύπτη. Η αρένα αυτής της μεταμορφώσεως θα βρεθεί μέσα στην κατασκευαστική συγχώνευση του χώρου και του κτιρίου, το Βασίλειο δηλαδή του αρχιτέκτονα. Μέσω του χειρισμού των υλικών αυτών ο ρόλος του καλλιτέχνη είναι απόλυτα προσδιορισμένος.»(12) Ο άνθρωπος μέσα στον κυβικό αφηρημένο χώρο της σκηνης, υπακούει αφενός στο αόρατο γραμμικό δίκτυο και αφετέρου σε έναν ρευστό χώρο. Το πρώτο, καθορίζουν οι σχέσεις των σχημάτων του επιπέδου και του χώρου, που αντιστοιχούν στην κίνηση της ακρίβειας και της λογικής. Από την άλλη πλευρά, ο ρευστός χώρος καθορίζεται από τις αόρατες, εσωτερικές λειτουργίες του ανθρώπου. Στη σκηνή επομένως εμφανίζεται ένας αγώνας επικράτησης μεταξύ ανθρώπου και χώρου, η έκβαση του οποίου διαμορφώνει τη θεατρική μορφή.

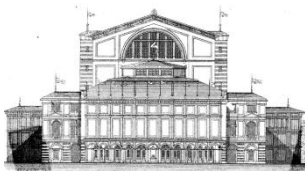
(12) «Theater(Buhne)»:the theater of Bauhaus, Oscar Schlemmer, 1961,σελ.81

* Δεξιά στην εικ.52, άποψη του εσωτερικού του θεάτρου του Bayreuth.





Εικ.53,54 - κάτοψη και όψη
θεάτρου φεστιβάλ του Bayreuth.



Θέατρο φεστιβάλ του Bayreuth (Richard Wagner): Πρόκειται για την σημαντικότερη εξέλιξη στο χώρο του θεάτρου τον 19ο αιώνα. Ο σχεδιασμός του αμφιθεάτρου απέδειξε την εδραίωση της δημοκρατίας, παρέχοντας σε όλους τους θεατές την ίδια οπτική άνεση, χωρίς διαχωριστικές ζώνες και θεωρεία. Αυτό επιτεύχθηκε με την τοποθέτηση των καθισμάτων σε ένα έντονα επικλινές δάπεδο και με την πλατεία να παίρνει ξανά την αμφιθεατρική της μορφή. Η σκηνή ήταν σχεδιασμένη για να δεχτεί σκηνικά του τύπου της Ιταλικής σκηνής. Είχε περίπου την ίδια αναλογία σε βάθος με τον χώρο του αμφιθεάτρου και μια ελαφριά κλίση για διευκόλυνση της ορατότητας των θεατών. Δύο διάδρομοι εκατέρωθεν της σκηνής χρησίμευαν για να σύρονται και να αλλάζουν τα παραπετάσματα του φόντου. Μπροστά από το ελαφρά καμπύλο προσκήνιο και σε όλο το πλάτος, είχε δημιουργηθεί ένας χώρος για την ορχήστρα σε πολύ χαμηλότερο επίπεδο. Ενδιαφέρον επίσης παρουσίαζε το ύψος του πύργου της σκηνής, καθώς και το υπόγειό της, το υποσκήνιο, όπου υπήρχαν μηχανικά μέσα ανοίγματος των καταπακτών και αναρτήσεως των πετασμάτων και φριζών της οροφής.

Prinz Regent Theater (Max Littmann): Σε αυτό το θέατρο ακολούθηθηκε το πρότυπο του Bayreuth ως προς την κάτοψη, με συνεχείς σειρές καθισμάτων και πολλές εξόδους από τους πλευρικούς τοίχους. Ο χώρος δράσης όμως ήταν σε μεγαλύτερη αναλογία από τον χώρο θέασης. Η σκηνή αποτέλεσε τυπικό παράδειγμα της σκηνογραφικής αντίληψης του 19ου αι. με άφθονα μηχανικά μέσα και ευρύ χώρο για την αλλαγή πολυσύνθετων σκηνικών. Η όψη του κτιρίου παρουσιάζεται με διακοσμητική λιτότητα σε σχέση με τα πρότυπα του παρελθόντος.

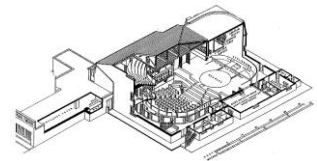
Θέατρο Grosses Schauspielhaus (Hans Poelzig, Max Reinhardt): Πρόκειται για ένα από τα μεγαλύτερα θέατρα της εποχής με χωρητικότητα 3500 θεατών. Το αμφιθέατρο και η διάταξη των υπολοίπων χώρων σχεδιάστηκαν με βάση το πρότυπο του αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Οι σειρές των καθισμάτων περιέβαλαν τη σκηνή κατά τις τρεις πλευρές της. Επίσης, με μια μεγάλη πλατφόρμα, δημιουργήθηκε μια ανοιχτή σκηνή μπροστά από το προσκήνιο, διατηρώντας παράλληλα και την κανονική βαθειά σκηνή, στην οποία

τοποθετήθηκε ένας τρούλος και μια περιστρεφόμενη πλατφόρμα. Σκοπός ήταν η μεταφορά της δράσης κοντά στους θεατές. Έτσι, αυτή η σκηνή χρησιμοποιήθηκε μόνο για τη δημιουργία σκηνογραφικού φόντου.

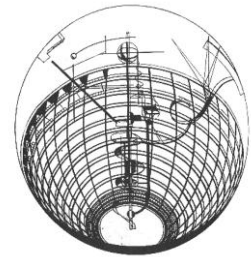
Θέατρο φεστιβάλ του Cambridge (Terence Gray): Στο θέατρο αυτό δημιουργήθηκε μια σκηνή με μεγάλη βαθμιδωτή προσκήνη που εισχωρούσε μέσα στο αμφιθέατρο, καθώς επίσης μια δευτερεύουσα περιστρεφόμενη και μια συρόμενη και ανυψούμενη στο πίσω μέρος. Το κυλινδρικό κυκλόγραμμα (σκηνογραφικό στοιχείο, γνωστό και ως «ουρανός») του βάθους, φωτισμένο με πρισματικό φωτισμό, σε συνδυασμό με τα παραπάνω, προσέφερε μια πρωτόγνωρη σκηνογραφική ατμόσφαιρα στην Αγγλία.

Το σφαιρικό θέατρο (Andrea Wagner): Πρόκειται για ένα θεωρητικό μοντέλο θεάτρου, στο οποίο η σφαίρα χρησιμοποιήθηκε ως φλοιός. Στο εσωτερικό της τοίχωμα τοποθετήθηκαν οι θεατές, ώστε μέσα από τη σφαιρική καμπυλότητα, να αποκτήσουν νέες οπτικές, ακουστικές και φυσικές εμπειρίες. Όλη η κατασκευή κινούνταν γύρω από έναν άξονα, πάνω στον οποίο βρισκόταν η σκηνή.

Το καθολικό θέατρο (Gropius): Σκοπός σε αυτή την περίπτωση ήταν η ευελιξία, ώστε να μπορεί να υποστηρίξει κάθε είδος θεατρικής παράστασης. Η λύση δόθηκε με την δυνατότητα μετατόπισης της σκηνής. Υπάρχουν τρεις βασικές μορφές σκηνής. Η αρχική είναι η κεντρική σκηνή-αρένα, όπου οι θεατές την περιβάλλουν και το έργο εκτυλίσσεται τρισδιάστατα. Στη δεύτερη περίπτωση, ακολουθώντας το ελληνικό κλασικό προσκήνιο, χρησιμοποιείται το ανοιχτό προσκήνιο και προβάλλεται σαν μια προβάλλουσα πλατφόρμα η ορχήστρα, γύρω από την οποία τοποθετούνται οι θεατές σε ομόκεντρα ημικύκλια. Η δράση πλέον τοποθετείται μπροστά στους θεατές, έχοντας σταθερό σκηνικό φόντο. Στην τελευταία περίπτωση, το προσκήνιο απομακρύνεται από τον θεατή και σχηματίζεται μια βαθειά σκηνή, η οποία μπορεί και να εξαφανιστεί από το πεδίο του κοινού με τη χρήση της αυλαίας.



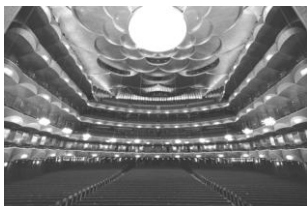
Εικ.55 - αξονομετρική τομή από το θέατρο φεστιβάλ του Cambridge.



Εικ.56 - το θεωρητικό μοντέλο του σφαιρικού θεάτρου του Wagner.



Εικ.57 - ο χώρος θέασης στην Όπερα του Βερολίνου.



Εικ.58 - άποψη από την Metropolitan Opera.



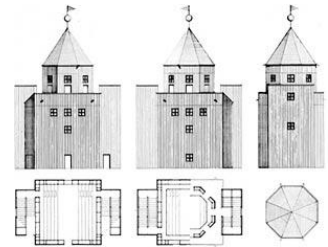
Εικ.59 - άποψη του εσωτερικού του Stratford Shakespearean Theatre.

Κατά το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα, παρουσιάζεται συνύπαρξη των θεατρικών ειδών που δημιουργήθηκαν στο παρελθόν, με την επικείμενη δημιουργία τεσσάρων διαφορετικών μορφών θεάτρου: το θέατρο προσκηνίου, το θέατρο ανοιχτής σκηνής, το κυκλικό θέατρο ή αρένα και το πειραματικό θέατρο. Καθένας από τους παραπάνω τύπους ερμηνεύεται διαφορετικά από τους διάφορους σεναριογράφους-σκηνοθέτες και έτσι κατακτώνται πολλές και διαφορετικές εμπειρίες στον σκηνικό χώρο. Το θέατρο προσκηνίου θριαμβεύει στη Γερμανία με την αξιοποίηση της σκηνικής τεχνολογίας. Παρόλο που σε αυτό το είδος θεάτρου υπάρχει διαχωριστική γραμμή ανάμεσα σε θεατές και ηθοποιούς, ο **Brecht** τοποθετεί τον χορό στο προσκήνιο, ώστε να τον αποδυναμώσει αλλά όχι να τον εξαφανίσει. Γενικότερα, η χρήση του θεάτρου προσκηνίου περιορίζεται στην όπερα, την οπερέτα, το θεαματικό μπαλέτο και το μουσικό επιθεωρησιακό θέατρο. Στις περιπτώσεις που επιλέγεται για θέατρο, πρόκειται αποκλειστικά για δράμα και σε περιορισμένου μεγέθους κτίριο. Χαρακτηριστικά παραδείγματα θεάτρου προσκηνίου αποτελούν η *Όπερα του Αμβούργου* (1955), το *θέατρο τέχνης Kammerspiele στο Bochum* (1956), η *Δημοτική σκηνή του Munster* (1956), η *όπερα του Βερολίνου* (1961), το *Grady Gammage Memorial Auditorium στο Tempe* της Αριζόνας (1964), η *Metropolitan Opera* στη Νέα Υόρκη (1966), το *Κρατικό θέατρο Hallein*, Αυστρία (1991-3) και το *Neues Luxortheater, Rotterdam*, Ολλανδία (1996-2000).

Το θέατρο ανοιχτής σκηνής επαναφέρει με τη σειρά του τη δύναμη του λόγου στο θέατρο, βασιζόμενο στα αρχαιοελληνικά πρότυπα. Ο **Richard Southern** «Με τον όρο ανοιχτή σκηνή εννοεί μια σκηνή απαλλαγμένη από κάθε είδος πλαισίου, προβάλλουσα μπροστά από το φόντο της και ανοιχτή στους θεατές από τις τρεις πλευρές της». (13) Η σκηνή τοποθετείται

(13) Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου, Χ.Γ.Αθανασόπουλος, εκδ.Ι.Σιδεράς, Αθήνα 1976,σελ.180

στο κέντρο βάρους του αμφιθεάτρου, με τα καθίσματα να την περιβάλλουν κατά 2100–2200. Η τέταρτη πλευρά της ακουμπά στον διαχωριστικό τοίχο μεταξύ αμφιθεάτρου και παρασκηνίων, ο οποίος και χρησιμεύει για την είσοδο και έξοδο των ηθοποιών. Αυτού του είδους ο χώρος εξυπηρετεί ιδανικά τις ανάγκες του δράματος, σύγχρονου μπαλέτου ή συγκροτημάτων μουσικής δωματίου. Για τον τονισμό της τρισδιάστατης κίνησης του ηθοποιού, σημαντικό ρόλο παίζουν το μέγεθος του αμφιθεάτρου (10–16 σειρές βαθμίδων) και ο πλάγιος φωτισμός. Παραδείγματα θεάτρων ανοιχτής σκηνής, συναντάμε στο **Stratford Shakespearian Theatre, Ontario** (1953), στο **θέατρο Tyrone Guthrie**(1963), στο **Mark Taper Forum, L.A.** (1967) (βλ. σελ.39), στο **Theater on the Water, Japan**(1987) και στο **Globe**(2), **Germany**(2000).



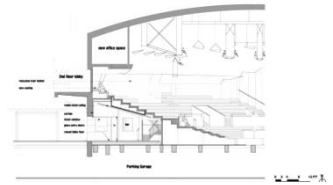
Εικ.60 - σχέδια του Teatro del Mondo

Στο κυκλικό θέατρο ή αρένα ο χώρος θεατών περιβάλλει πλήρως τη δράση απ' όλες τις πλευρές. Η χωρητικότητα δεν πρέπει να ξεπερνά τις 500 θέσεις, για την καλύτερη δυνατή παρακολούθηση και οπτική άνεση των θεατών. Σημαντική είναι επίσης η ομοιόμορφη κατανομή του κοινού στον χώρο, για την ανάπτυξη μιας ισοδύναμης, από όλες τις πλευρές του αμφιθεάτρου σχέσης με τους ηθοποιούς. Ο χώρος της αρένας βρίσκεται στην χαμηλότερη στάθμη του θεάτρου, με λιτά ή σχεδόν ανύπαρκτα σκηνογραφικά στοιχεία. Ο φωτισμός αντιθέτως, κρίνεται απαραίτητος, ώστε να τονιστεί η τρισδιάστατη αίσθηση του χώρου δράσης. Το μοναδικό ίσως αποτελέως κυκλικό θέατρο αποτελεί η **Philharmonie Berlin**(1956–63), η **Arena stage Washington DC**(1962) (βλ. σελ.40), το **Giovanni Michelucci, Longarone**(1966–78) και το **Teatro del Mondo, Venice**(1979–80).

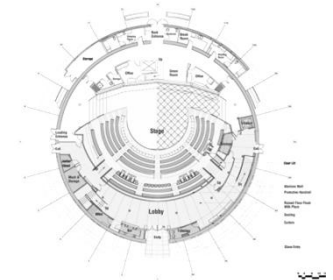
Το πειραματικό θέατρο συνδυάζει μέσα σε ένα κτίριο όλους τους τύπους θεάτρου, αλλάζοντας μέσα σε λίγο χρόνο τη σχέση μεταξύ κοινού και ηθοποιού. Η μεταβλητότητα επιτυγχάνεται σε μικρού μεγέθους κτίρια, ώστε να εξασφαλιστούν άλλωστε οι καλύτερες δυνατές συνθήκες όρασης και ήχου σε κάθε περίπτωση. Στην εξέλιξη του πειραματικού θεάτρου, σημαντικό ρόλο διαδραματίζει ο **George Izenour**, ένας Αμερικανός τεχνολόγος, με μια μεγάλη σειρά εφευρέσεων που αφορούν τα ηλεκτρικά συστήματα φωτισμού, τα συγχρονισμένα συστήματα τροχαλιών, τρόπους ανύψωσης σκηνών και καθισμάτων. Όλα αυτά τα μέσα πετυχαίνουν την απαιτούμενη ρευστότητα στην κίνηση των επιφανειών και των όγκων, ώστε ο χώρος να μεταλλάσσεται γρήγορα και με ακρίβεια. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν το *θέατρο Loeb Drama center, Harvard*(1960), το *Εθνικό θέατρο της Βουδαπέστης*(1965), το *θέατρο της Ulm*(1969) (βλ. σελ.41) και το *Temporares Theater, Haag*(1999–2000).

Τέλος, το πολυσύνθετο θέατρο, το οποίο πρωτοεμφανίστηκε στις Η.Π.Α. ως επένδυση ιδιωτών, καταφέρει να στεγάσει περισσότερα από ένα θέατρα. Έτσι προκύπτει ένας πολυχώρος μεγάλων διαστάσεων, πολιτιστικού χαρακτήρα, που αποτελεί ταυτόχρονα ορόσημο της πόλης. Εδώ, οι χώροι που αφορούν το θέατρο παρουσιάζονται ως τα άδυτα του κτιρίου, ενώ μεγάλη σημασία δίνεται στην κίνηση του κοινού μέχρι να φτάσει εκεί. Μεγαλόπρεπα φουαγιέ και ράμπες δίνουν αφορμή για την υλοποίηση μιας αρχιτεκτονικής των αισθήσεων. Χαρακτηριστικά πολυσύνθετα θέατρα αποτελούν το **Jesse H. Jones Hall Houston στο Texas**(1966) (βλ. σελ.40), το *συγκρότημα εθνικού θεάτρου του Λονδίνου στον Τάμεση* (1971) και το **National Grand Theater στην Κίνα** (2001–7). (βλ. σελ. 41)

Όπερα του Βερολίνου (Fritz Bornemann): Το μεγαλοπρεπές αυτό κτίριο, με χωρητικότητα 1900 θέσεων και βάθος αμφιθεάτρου 32μ. παρουσιάζει οργανωμένη διάταξη χώρων σε μια απελευθερωμένη κάτοψη. Το αμφιθέατρο ενοποιείται με την πρώτη σειρά θεωρείων, η οποία δείχνει να αποτελεί επέκταση του εξώστη. Οι πλευρικές εξοδοί, για την εξασφάλιση της καλύτερης δυνατής κίνησης στο κτίριο, οδηγούν σε έναν προθάλαμο που περιβάλλει κατά τις τρεις πλευρές το αμφιθέατρο. Η σκηνή, επίσης, ακολουθεί τα πρότυπα της όπερας, με τη διαφορά ότι διαθέτει και τρεις βοηθητικές σκηνές που την περιβάλλουν. Ο χώρος της, λοιπόν, τριπλασιάζεται σε σχέση με αυτόν του αμφιθεάτρου.



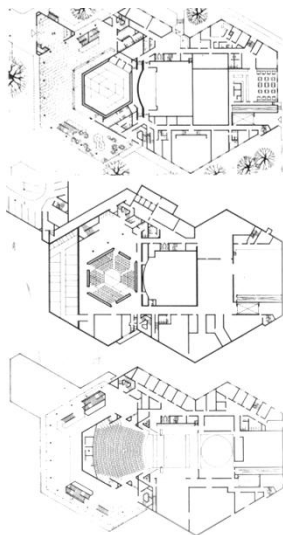
Θέατρο τέχνης Kammerspiele: Πρόκειται για ένα κτίριο, με χωρητικότητα 401 θεατών και βάθος αμφιθεάτρου 12,5μ., προορισμένο για δράμα. Κάτω από το αμφιθέατρο, βρίσκεται το foyer και η κίνηση των θεατών πραγματοποιείται μέσω δύο πλευρικών κλιμάκων που ανεβαίνουν στον κυρίως θεατρικό χώρο, διασχίζοντας ένα είδος σήραγγας βυθισμένης στο ημίφως. Η σκηνή διαθέτει τις απόλυτα αναγκαίες διαστάσεις.



Stadtford Shakespearian Theatre (Routhwaite, Fairfield): Το συγκεκριμένο θέατρο, με χωρητικότητα 2258 θέσεων, αφιερώθηκε στην ερμηνεία έργων του Shakespeare. Το κοίλο, βάθους 16μ., στα δύο άκρα του ακουμπούσε σε τοίχους αντιστήριξης, όμοιους με τους αρχαιοελληνικούς, χωρίς όμως την ύπαρξη παρόδων. Το σχήμα του κύκλου ολοκληρώθηκε στην κάτοψη, με τους βοηθητικούς χώρους της σκηνής σε επαφή με το αμφιθέατρο. Οι εξοδοί των ηθοποιών τοποθετήθηκαν απέναντι από τη σκηνή, στο αμφιθέατρο, διαμορφωμένες σαν στοές κάτω από τις κερκίδες, που οδηγούσαν κατευθείαν στα παρασκήνια, όπως τα ρωμαϊκά vomitorium.

Mark Taper Forum (Welton Becket): Το θέατρο αυτό, χωρητικότητας 750 θέσεων, διέθετε αμφιθέατρο με 14 σειρές, σε ημιελλειπτική διάταξη, χωρίς εξώστη. Κατά μήκος των βαθμίδων, σχεδιάστηκαν οι στοές προσπέλασης των ηθοποιών, οι οποίες αργότερα χρησιμοποιήθηκαν για την κυκλοφορία του κοινού. Η σκηνή ήταν ανοιχτή πενταγωνική και η οροφή ιδιόρρυθμα διαμορφωμένη από

Εικ.61,62 – σχέδια τομής και κάτοψης του Mark Taper Forum.



Εικ.63 – το θέατρο της Ulm, κάτοψη ισογείου (είσοδος), κάτοψη υπογείου (πειραματικό θέατρο), κάτοψη ορόφου (όπερα).

κινητά στοιχεία, αναπτύσσοντας έτσι καλύτερη ακουστική.

Arena stage Washington DC (Harry Wesse): Πρόκειται για ένα υπόδειγμα κυκλικού θεάτρου, με χωρητικότητα 752 θεατών. Το αμφιθέατρο σχεδιάστηκε σχεδόν τετράγωνο, με έντονη κλίση μεταξύ των κερκίδων για την καλύτερη δυνατή αντίληψη της τρισδιάστατης αίσθησης του χώρου δράσης. Η μέγιστη απόσταση των θεατών από το κέντρο της αρένας είναι 15μ., δημιουργώντας ταυτόχρονα καλύτερη ακουστική. Το θέατρο μπορούσε να μετατραπεί σε ανοιχτή σκηνή, με την αφαίρεση του τμήματος των θέσεων απέναντι από την κεντρική είσοδο και την ανύψωση του δαπέδου της αρένας. Οι κινήσεις των θεατών διαχωρίστηκαν από αυτές των ηθοποιών, με την είσοδο των πρώτων να γίνεται από τα πάνω προς τα κάτω και την έξοδό τους από τις εξόδους στις τέσσερις γωνίες του περιμετρικού διαδρόμου. Τα συστήματα φωτισμού, με τα catwalks (διάδρομοι προσπέλασης), τις αναρτήσεις, τους προβολείς και τους αεραγωγούς, αφήθηκαν εμφανή ώστε να γίνει αντιληπτός ο τρόπος με τον οποίο λειτουργεί το θέατρο.

Εθνικό θέατρο Βουδαπέστης (Weber and Rubinov): Πρόκειται για ένα θέατρο χωρητικότητας 336 θέσεων με εξαιρετικές δυνατότητες εξυπηρέτησης των γνωστών θεατρικών τύπων. Η επιφάνεια της αίθουσας διαιρέθηκε σε 20 όμοια τμήματα 5x5μ. τα οποία με υδραυλική κατακόρυφη κίνηση προσαρμόζονταν στην ανάλογη διάταξη.

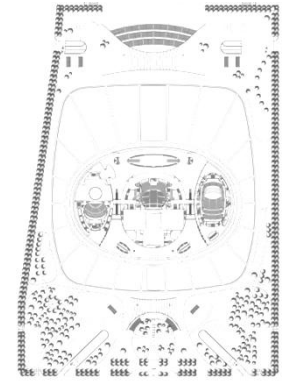
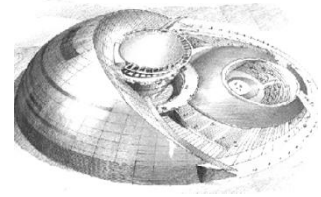
Θέατρο της Ulm (Fritz Shafer): Η εξαγωνική κάτοψη του θεάτρου, καταργώντας την χρήση της ορθής γωνίας, δημιούργησε καλύτερες σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων και των όγκων που τους περιβάλλουν. Τα περιστρεφόμενα καθίσματα, σε συνδυασμό με τη διαμόρφωση του δαπέδου της αίθουσας, προσφέρουν κάθε δυνατή διάταξη.

jones Hall Houston (Candill, Rowlett, Scot, G.Izenour): Πρόκειται για το πρώτο σε μέγεθος και αξία πολυσύνθετο θέατρο των Η.Π.Α.. Ως προς την κάτοψη, οι εξωτερικοί όγκοι του, ασύμμετρα τοποθετημένοι, σχεδιάστηκαν ώστε να εγγράφονται σε ένα καθαρό κυβικό σχήμα. Ο προθάλαμος του χώρου, έχοντας ως ύψος όλο το διαθέσιμο ύψος του κτιρίου, σε συνδυασμό με τον κεντρικό γυάλινο ανελκυστήρα, αναδεικνύει έναν χώρο έντονης προβολής. Ο εσωτερικός χώρος του

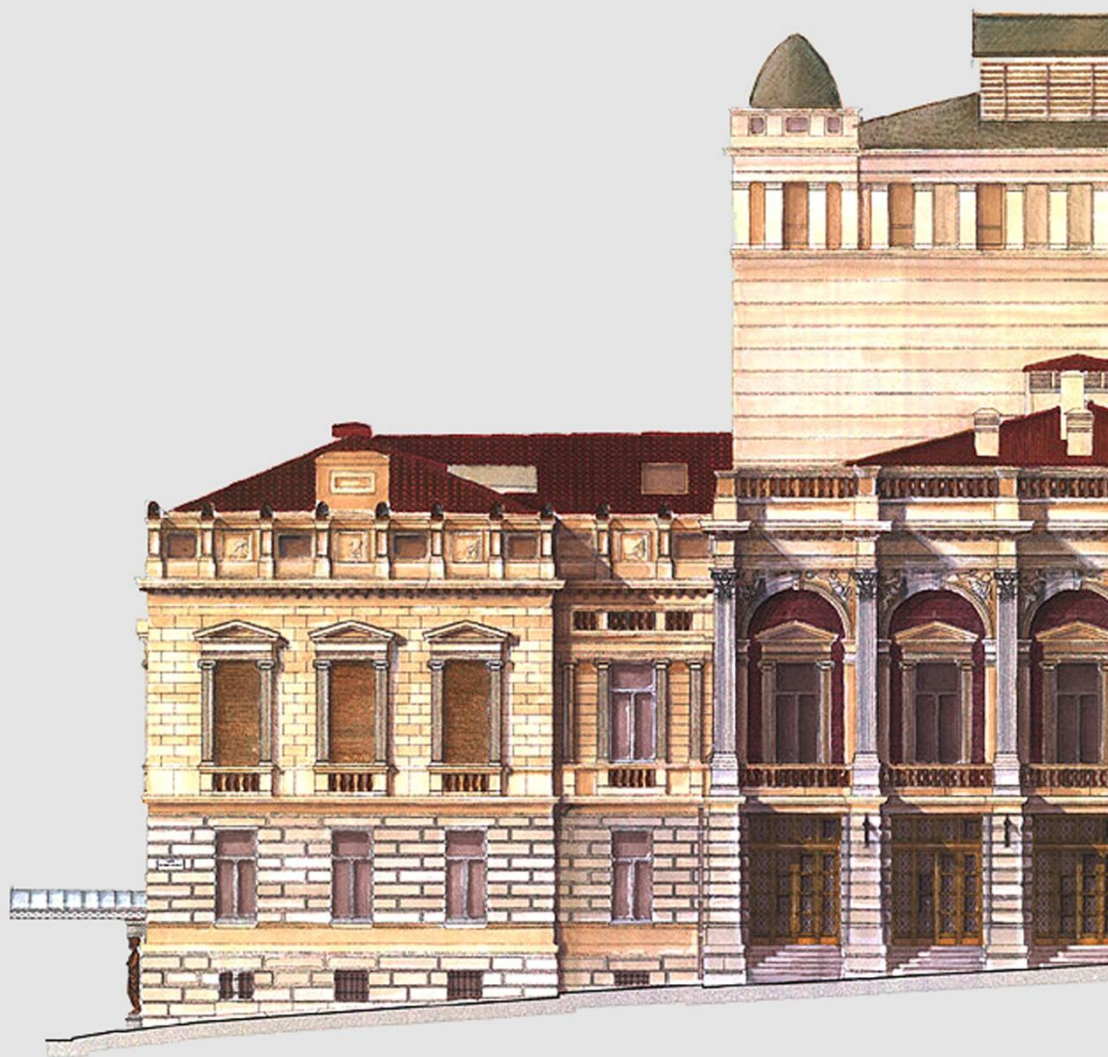
θεάτρου, παρουσιάζει δυνατότητα μεταβλητότητας στο μέγεθος, στην ακουστική και στις σκηνικές διατάξεις, χάρη στην εφευρετική οροφή του. Αυτή, αφενός μπορεί να ανυψώνεται και να κατεβαίνει, ανάλογα με τις ανάγκες της παράστασης και αφετέρου μέσω της ανεξάρτητης κίνησης των εξαγωνικών πρισμάτων της, επιτρέπει μια τεράστια δυνατότητα ακουστικών παραλλαγών. Έτσι, από αίθουσα συναυλιών, η αίθουσα μπορεί να μετατραπεί γρήγορα σε παραδοσιακή όπερα. Με το κατέβασμα της οροφής του αμφιθεάτρου, στο ύψος του δεύτερου εξώστη, ο χώρος γίνεται πιο μικρός, κατάλληλος για άλλες μορφές παραστάσεων. Επιπλέον, η ορχήστρα, με τη χρήση της υδραυλικής ανυψούμενης πλατφόρμας μπορεί ανάλογα με το ύψος στο οποίο βρίσκεται να διαμορφώνεται ανάλογα για δράμα ή για παράσταση μπαλέτου.

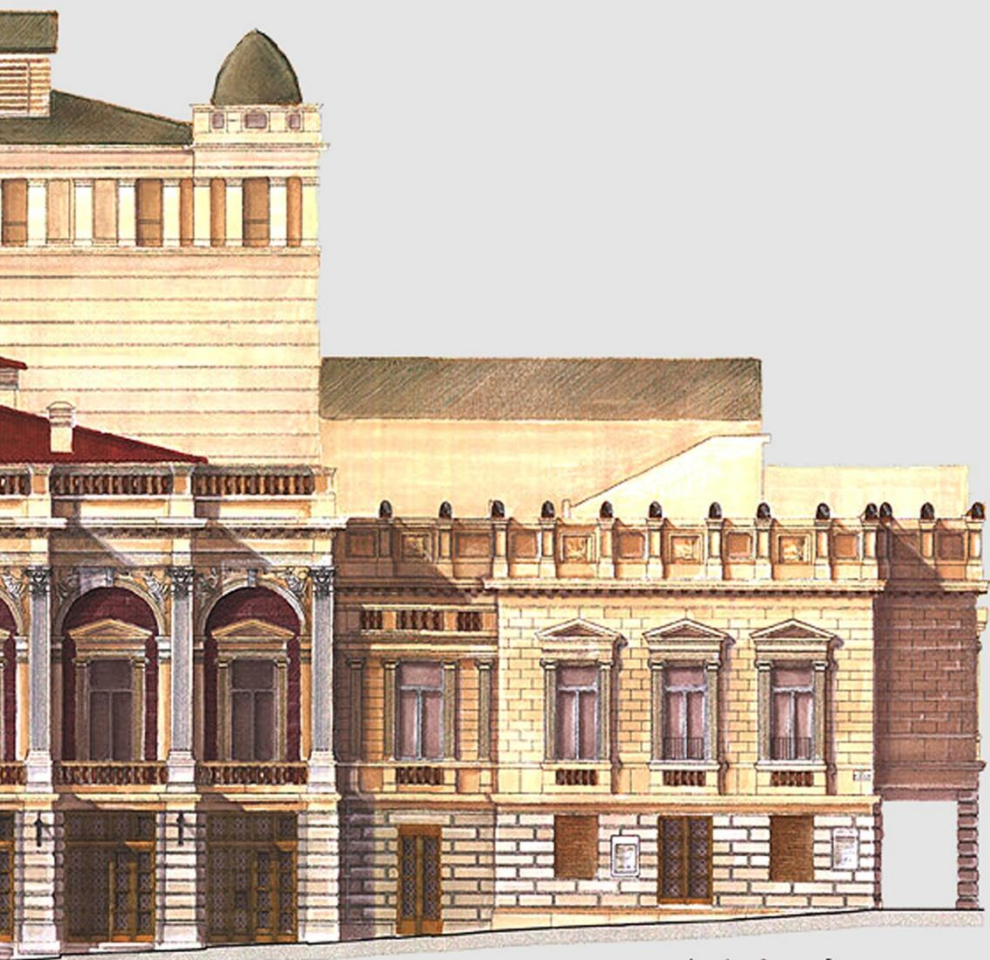
Συγκρότημα Εθνικού Θεάτρου του Λονδίνου(Denys Lasdum): Το κτίριο περιλαμβάνει τρεις αίθουσες θεάτρου: την κεντρική, χωρητικότητας 1165 θέσεων, ένα θέατρο προσκηνίου 900 θέσεων και ένα πειραματικό θέατρο 200 θέσεων. Αυτές διαρθρώνονται γύρω από μία κεντρική πλατεία. Το συγκρότημα στο σύνολό του περιλαμβάνει χώρους αναψυκτηρίων και εξυπηρέτησης.

National Grand Theater of China(Paul Andreu): Το κτίριο, έκτασης 12000 τ.μ., διαθέτει τρεις αίθουσες συνολικής χωρητικότητας 5452 θέσεων: την πρώτη με 2416 καθίσματα που χρησιμοποιείται για όπερα και παραστάσεις χορού, το Μέγαρο μουσικής με 2017 θέσεις και ένα θέατρο προσκηνίου με 1040 θέσεις. Όλη η σύνθεση έχει στη βάση της μια τεχνητή λίμνη και καλύπτεται από έναν ελλειψοειδή θόλο κατασκευασμένο από τιτάνιο και γυαλί.



Εικ.64, 65 - αξονομετρική τομή και γενική κάτοψη της σύνθεσης του National Grant Theater στην Κίνα.





1m 2m 3m 5m
0.5m



Εικ.67 - Αναβίωση των Δελφικών Γιορτών με σκηνοθετικές παρεμβάσεις του Άγγελου και της Εύας Σκελιανού.

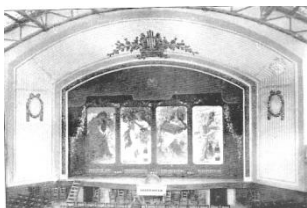
Όσον αφορά την Ελλάδα, στις αρχές του 20ου αι. πραγματοποιούνται δύο σημαντικά βήματα εκσυγχρονισμού του νεοελληνικού θεάτρου: Το βασιλικό θέατρο, με αριστοκρατική και συντηρητική κατεύθυνση, το οποίο τελικά έκλεισε το 1908 και η Νέα Σκηνή η οποία με τη στροφή της προς τα σύγχρονα ξένα και νεοελληνικά έργα προκάλεσε ριζοσπαστικές αλλαγές στο χώρο του θεάτρου. Το 1932 ξεκινά η λειτουργία του *Εθνικού Θεάτρου* (βλ. σελ.46-7) και σταδιακά κυριαρχούν οι ηθοποιοί ως θεατρικοί επιχειρηματίες, προβάλλοντας τα ελαφρότερα θεατρικά είδη, όπως η επιθεώρηση και η οπερέτα. Το γνωστότερο στέκι λαϊκής επιθεώρησης αποτελεί το θέατρο του Λαού στο Μεταξουργείο. Μετά τους Βαλκανικούς πολέμους ανθίζουν και άλλες μορφές ερασιτεχνικής δημιουργίας με παιδευτικούς σκοπούς, όπως το σχολικό και παιδικό θέατρο, ενώ παράλληλα τίθεται το θέμα της θεατρικής παιδείας. Το ανώμαλο πολιτικό κλίμα των δεκαετιών '20 και '30 δίνει αφορμή για την ανάπτυξη του ιστορικού δράματος που αντλεί στοιχεία της βυζαντινής και σύγχρονης ιστορίας, ενώ ανοίγει και ο δρόμος της φαρσοκωμωδίας. Το αρχαίο δράμα αναβιώνει και παρουσιάζεται σε ανοιχτό ή κλειστό χώρο σύμφωνα με τις νέες σκηνοθετικές αντιλήψεις όπως για παράδειγμα στο θέατρο των Δελφών με τις παρεμβάσεις του Άγγελου και της Εύας Σκελιανού.

Κατά τον 21ο αιώνα σε γενικές γραμμές γενικεύονται και καθιερώνονται οι διαδεδομένοι τύποι θεάτρου (θέατρο αρένα, θέατρο ανοιχτής σκηνής, θέατρο προσκηνίου, πειραματικό θέατρο, πολυσύνθετο θέατρο). Πέραν αυτών, παρατηρείται και μια τάση ανατροπής, με παραστάσεις να λαμβάνουν χώρο σε οποιοδήποτε μέρος ανεξάρτητα από τη χρήση που το συνοδεύει. Οι σύγχρονες σκηνοθετικές αντιλήψεις έρχονται να καλύψουν το κενό που προκύπτει από την απώλεια του θεατρικού χώρου. Η θεατρική δράση και τα τεχνολογικά μέσα

* Πίσω στην εικ.66, η κεντρική όψη του Εθνικού Θεάτρου των Αθηνών στην οδό Αγ.Κωνσταντίνου.

που την συμπληρώνουν (βίντεο, φωτισμός, ήχος) αποτελούν την ικανή και αναγκαία συνθήκη για τη δημιουργία της ατμόσφαιρας που απαιτεί η αντίληψη και το βίωμα της θεατρικής πράξης. Αυτός ο συνδυασμός δράσης και μέσων, μπορεί να λειτουργήσει σε χώρους από διαμερίσματα πολυκατοικίας, αποθήκες, μπαρ ή ακόμα και σε επιμέρους χώρους αυτών, όπως τουαλέτες και μπαλκόνια. Το γεγονός της έλλειψης σχεδιασμένου χώρου, δεν οριοθετεί αυστηρά τον χώρο δράσης από τον χώρο θέασης. Έτσι, η επικοινωνία καλλιεργείται σε μεγάλο βαθμό, με τους θεατές να πλαισιώνουν άτακτα τη δράση ή και να συμμετέχουν σε αυτή.





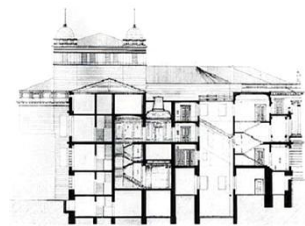
Εικ.68 - Η Νέα Σκηνή στη
Αθήνα, 1911.

Το θέατρο της Νέας Σκηνής

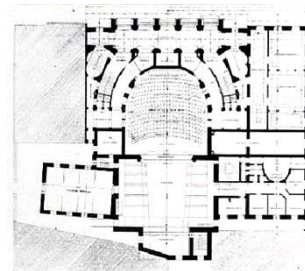
Στην πρώτη φάση του (1911) ήταν υπαίθριο, τοποθετημένο στην πλατεία Ομονοίας. Είχε πλατεία 660 αριθμημένων θέσεων και μια σειρά θεωρείων δεξιά και αριστερά της. Ο σκηνικός όμως χώρος, βάθους 4,5μ. και πλάτους 7,5μ. ήταν πολύ μίζερος για ένα θέατρο αξιώσεων. Έτσι, παρά την εμφάνισή του, περιόριζε πολύ τις δυνατότητες των σκηνοθετών και ηθοποιών. Το θέατρο της νέας Σκηνής, αργότερα διασκευάστηκε σε χειμερινή αίθουσα. Στεγαζόταν με τέντα, που αργότερα αντικαταστάθηκε με κανονική στέγη. Η αίθουσα του θεάτρου, 800 θέσεων ανήκε στις συμβατικές λύσεις των εμπορικών θεάτρων της Ευρώπης. Είχε πλατεία με κεντρικό διάδρομο και ελαφρά ανυψωμένα θεωρεία δεξιά κι αριστερά της, τα οποία ήταν ανοιχτά στο πίσω μέρος τους και έναν εξώστη. Τα ξύλινα καθίσματα της πλατείας είχαν σκελετό από χυτοσίδηρο και ήταν στερεωμένα στο δάπεδο. Ο εξώστης είχε καμπυλωμένα άκρα και συμπαγές στηθαίο. Η σκηνή ήταν ευρύχωρη με βάθος 10μ. και άνοιγμα 10μ. Το ύψος της ήταν μεγάλο, ώστε τα απαραίτητα φόντα να μπορούν να αναρτώνται άνετα στη σχάρα και να ανεβοκατεβαίνουν. Δεξιά και αριστερά της σκηνής υπήρχαν άφθονα καμαρίνια σε δύο ορόφους. Ο φωτισμός της σκηνής γινόταν με τα περίφημα φώτα της ράμπας και με προβολείς. Η είσοδος στο θέατρο γινόταν από τον ελαφρά ανυψωμένο προθάλαμο. Η κεντρική πόρτα του προθαλάμου οδηγούσε στην πλατεία και οι πλευρικές, στους διαδρόμους των θεωρείων. Το κυλικείο ήταν στο πίσω δεξί μέρος της πλατείας. Στη στάθμη του εξώστη υπήρχε ο χώρος του καπνιστηρίου. Η πρόσοψη του θεάτρου αποτελούσε μίμηση μορφών του γαλλικού art nouveau.

Εθνικό θέατρο (Ernst Ziller, Α.Μεταξάς-ανακαίνιση-, Β.Δούρας-επέκταση-,Μ.Περράκης-νέα σκηνή-): Πρόκειται για ένα κτίριο αναγεννησιακού ρυθμού, που κατασκευάστηκε την περίοδο 1891-1901. Η υλοποίηση του έγινε με πρωτοβουλία του βασιλιά Γεωργίου Α' και με χρηματοδότηση Ελλήνων ομογενών. Η σύνθεση των όγκων εκφράζει οργανικά τις διαφορετικές λειτουργίες του θεάτρου(σκηνή, αίθουσα, χώροι κοινού κτλ.) ακολουθώντας ως πρότυπο το εθνικό θέατρο της Βιέννης. Το ίδιο ισχύει και για την οργάνωση των κατόψεων, με την κεντρική σκηνή και τη διαμόρφωση της αίθουσας, όπου ο ακαδημαϊκός εκλεκτικισμός του Ziller έχει μεγαλύτερη σχέση με το μπαρόκ από ό,τι

οι αίθουσες των παλαιότερων θεάτρων του. Οι αρχικές εσωτερικές εγκαταστάσεις της σκηνής, του φωτισμού και της θέρμανσης θεωρήθηκαν οι τελειότερες στο είδος τους για την εποχή εκείνη. Σε ανάλογη γραμμή σχεδιάστηκαν και οι όψεις του θεάτρου. Η πλαστικά τεμαχισμένη πρόσοψη διακρίνεται τόσο στην αρχική που σχεδίασε ο Ziller, όσο και στις όμοιες τεχνοτροπίας επέκταση του 1961-63, με σχέδια του Β.Δούρα. Οι όψεις υποδιαιρούνται σε τρεις ζώνες και η μορφολογική τους ανάδειξη είναι ενιαία με εξαίρεση το μνημειώδες τμήμα της κυρίας εισόδου. Η βάση ύψους 2μ. διαμορφώθηκε με επιχρισμένη τοιχοποιία σε απομίμηση λιθοδομής rustico και αδιακόσμητα παράθυρα, ενώ ο κορμός με παράθυρα και αετωματική στέγη, ιονικές παραστάδες και στηθαίο με κιονίσκους. Τη στέγη του κτιρίου αποτελούν το γείσο και το στηθαίο. Στην πρόσοψη δεσπόζει το προεξέχον κεντρικό τμήμα με έξι κορινθιακούς κίονες οι οποίοι πατούν σε ισάριθμους πεσσούς της βάσης και στηρίζουν τον τεθλασμένο θρικό της στέγης, στα πρότυπα της ρωμαϊκής βιβλιοθήκης του Αδριανού. Το 1930 το Βασιλικό θέατρο επανιδρύθηκε με νόμο και με την ονομασία που διατηρεί μέχρι σήμερα, Εθνικό Θέατρο. Οι σημαντικότερες εσωτερικές αναπλάσεις έγιναν το 1930-32 και το 1970. Οι πρώτες εργασίες αφορούσαν την εσωτερική ανακαίνιση του κτιρίου, καθώς και τη μεταρρύθμιση της σκηνής του. Η ανακαίνιση έγινε από τον Α. Μεταξά στο πνεύμα του μοντέρνου κλασικισμού με στοιχεία Art Deco και ο εκσυγχρονισμός του σκηνικού χώρου βασίστηκε σε μελέτη του σκηνογράφου Π. Αραβαντινού και του αρχιτέκτονα Κ. Δοξιάδη. Από το 1932 ως τις μέρες μας, λειτουργεί ως η Κεντρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου. Η σκηνή του είναι ιταλικού τύπου, με πλάτος 18 μ., βάθος 12 μ., ύψος 17 μ. και χωρητικότητα 1000 ατόμων (πλατεία, δύο εξώστες και δυο θεωρεία). Επίσης διαθέτει βοηθητικούς χώρους και υπόγεια. Σήμερα, το Εθνικό Θέατρο διαθέτει πέντε σκηνές. Η Κεντρική Σκηνή, χωρητικότητας 658 θέσεων και η Νέα Σκηνή, χωρητικότητας 114 θέσεων, στεγάζονται στο διατηρητέο κτίριο του Τσίλλερ επί της οδού Αγίου Κωνσταντίνου. Η τελευταία διαμορφώθηκε ευφάνταστα από τον Μ.Περράκη κατά το 1960-63 από χώρος δοκιμών της πτέρυγας, στην ευέλικτη νέα σκηνή του Εθνικού, η οποία έχει τη δυνατότητα να μετατρέπεται σε κυκλικό θέατρο, ελισβετιανή σκηνή ή οποιοδήποτε άλλο σχήμα με κινητά και ανυψούμενα βάθρα και με χρήση ανεξάρτητων μεταθετών καθισμάτων. Στο ιστορικό μέγαρο του



Εικ.69, 70 - κάτοψη (κάτω) και τομή (πάνω) του Εθνικού Θεάτρου.





Εικ.71 - στιγμιότυπο από τη θεατρική παράσταση στο Γκάζι, Dominatrix.

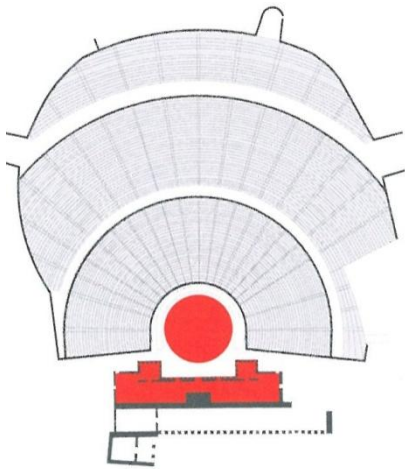
‘Ρεξ’, που βρίσκεται επί της οδού Πανεπιστημίου στεγάζεται η Σκηνή Κοτοπούλη, με χωρητικότητα 648 θέσεων, και το θέατρο Κατίνα Παξινού (πρώην Σινεάκ) χωρητικότητας 277 θέσεων όπου στεγάζεται η Παιδική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου. Τέλος, το 1997, ιδρύθηκε η Πειραματική Σκηνή. Σκοπός της είναι η ανανέωση του θεατρικού παιχνιδιού και η αναγωγή του σε μονάδα παιδείας και πολιτισμού. Οι παραστάσεις του παρουσιάζονται στο ανακαινισμένο εκ βάθρων Γκαράζ του Εθνικού Θεάτρου, όπου μετατράπηκε το 1998 σε ένα μικρό θέατρο χωρητικότητας 150 θέσεων.

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

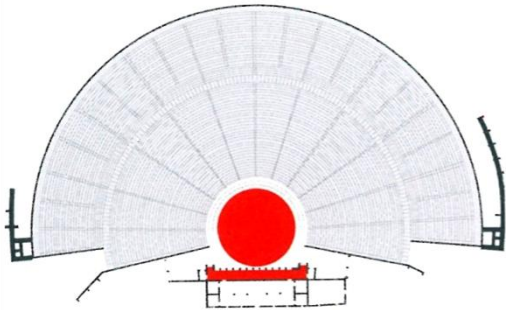
Ανάλυση τυπολογικών πινάκων

Στα πλαίσια της μελέτης της σχέσης ηθοποιού-θεατή αναγκαία θεωρείται η καταγραφή χαρακτηριστικών παραδειγμάτων θεατρικών χώρων από τον 5^ο αιώνα π.Χ αιώνα, μέχρι τις μέρες μας. Η επικοινωνία του χώρου ηθοποιών-θεατών καθορίζει τα εκάστοτε πρότυπα δομής του θεάτρου. Πρόκειται δηλαδή για μια σχέση αιτίας-αποτελέσματος. Στον παρακάτω πίνακα παρουσιάζονται με χρονολογική σειρά τυπολογίες-σταθμοί του είδους στην ίδια κλίμακα (1:2000) με διαφοροποίηση του χώρου δράσης και θέασης (κόκκινο και γκρι χρώμα αντίστοιχα). Σκοπός είναι η σύγκριση των παραπάνω με κριτήριο τις μεταξύ τους αναλογίες, τη γειννίαση, το σχήμα που αποκτούν στην κάτοψη, την ανάπτυξη στην τομή και την κλίμακα του συνόλου.

*Πηγή πληροφοριών του πίνακα αποτελεί η έκθεση [SchauSpielRaum](#) στο Μόναχο.

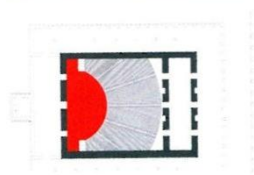
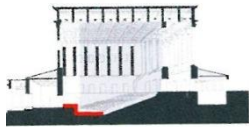


Θέατρο του Διονύσου, Αθήνα, Ελλάδα, 500 π.Χ



Θέατρο Ελληνορωμαϊκό, Επίδαυρος, Ελλάδα, 400 π.Χ

500π.Χ 400π.Χ



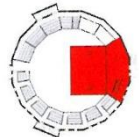
Θέατρο του Αγρίππα,
Αθήνα, Ελλάδα, 15π.Χ



Θέατρο Olympico, Andrea
Palladio, Vincenzo Scamozzi,
Vicenza, Ιταλία, 1580μ.Χ

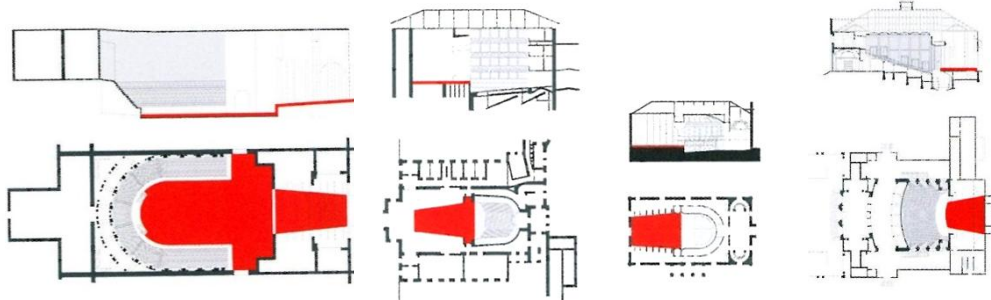


Θέατρο, Padova,
Ιταλία, 1594μ.Χ



Θέατρο Globe, για τον
William Shakespeares,
London, Ηνωμένο
Βασίλειο, 1599μ.Χ

15π.Χ 1599μ.Χ



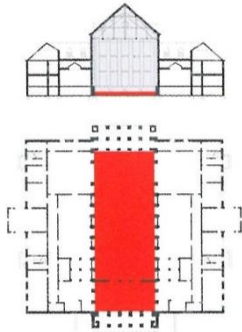
Θέατρο Farnese, Giovanni Battista Aleotti, Parma, Ιταλία, 1618-9μ.Χ

Θέατρο Εθνικό, Monaco, Γερμανία, 1751-55μ.Χ

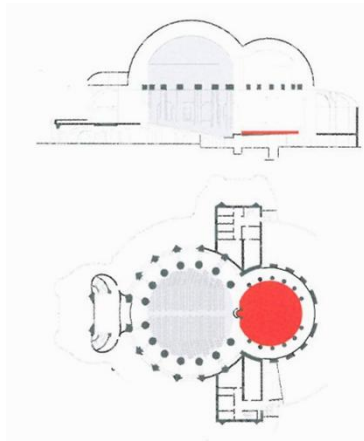
Θέατρο, Leo von Klenze, Kassel, Γερμανία, 1808-13μ.Χ

Θέατρο Τέχνης, Max Littmann, Monaco, Γερμανία, 1908μ.Χ

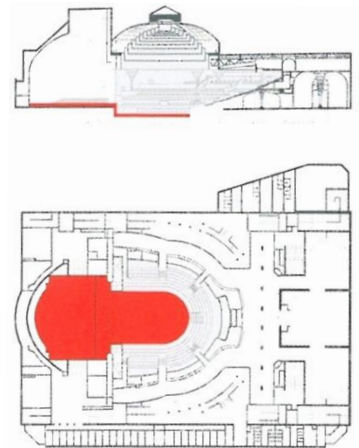
1618μ.Χ 1908μ.Χ



Θέατρο-εκπαιδευτικό ίδρυμα
Jaques-Dalcroze, Heinrich
Tessenow, Dresden, Γερμανία,
1911μ.Χ

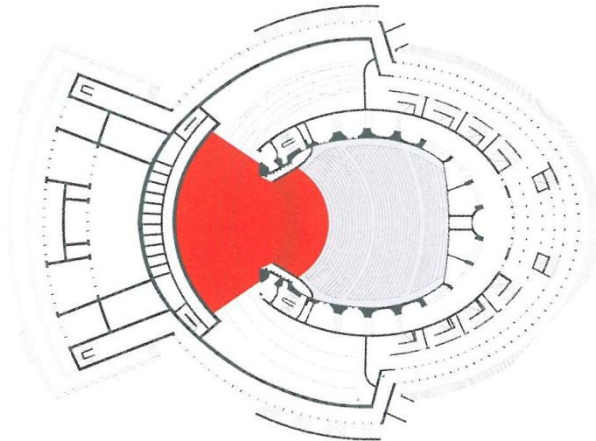
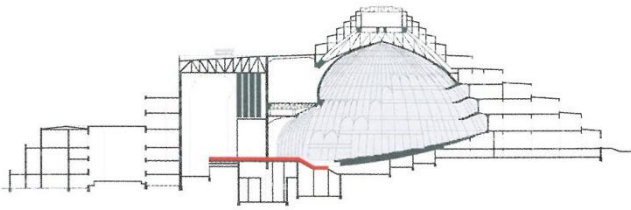


Θέατρο, Rudolf Steiner,
Dornach, Γερμανία,
1913-22μ.Χ

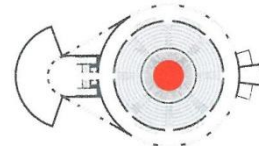
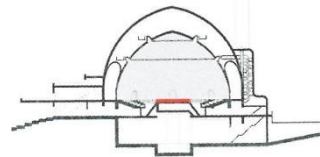


Μεγάλο θέατρο, Hans Poelzig,
Berlin, Γερμανία, 1919μ.Χ

1911μ.Χ 1919μ.Χ

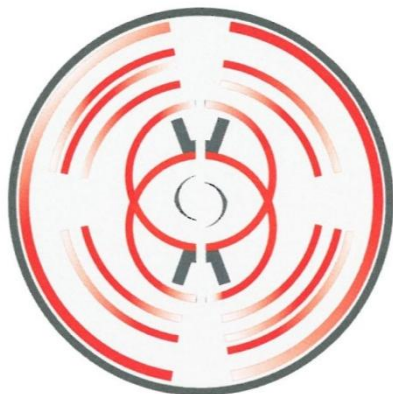
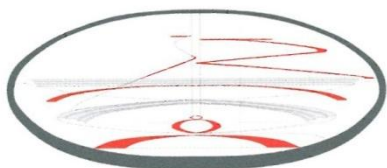


Θέατρο, Hans Poelzig, Salzburg,
Αυστρία, 1920-1μ.Χ

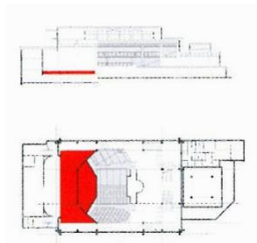


Μικρό θέατρο, Norman Bel
Geddes, 1922μ.Χ

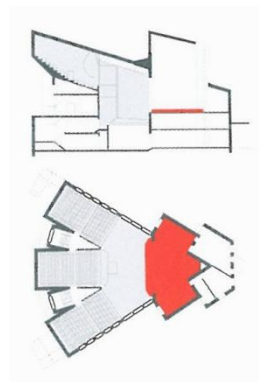
1920μ.Χ 1922μ.Χ



Ατελές θέατρο, Friedrich Kiesler,
1924-5μ.Χ

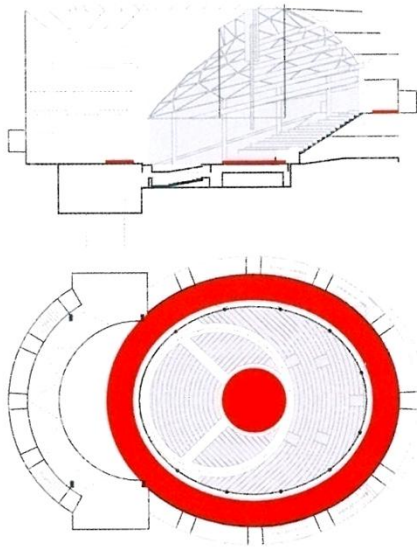


Θέατρο, Auguste Perret,
Paris, Γαλλία, 1925μ.Χ

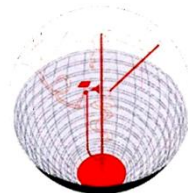


Θέατρο, Konstantin
Melnikov, Mosca,
Ρωσία, ±1927μ.Χ

1924μ.Χ 1927μ.Χ

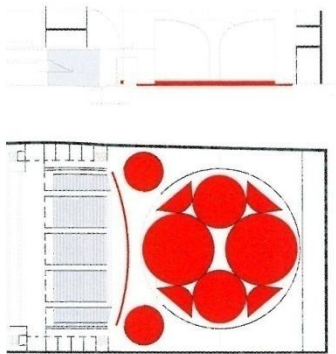


Θέατρο, Walter Gropius, 1927μ.Χ

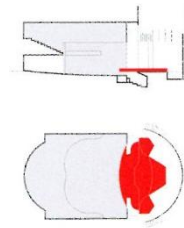


Θέατρο σφαιρικό, Andor
Weininger, 1927μ.Χ

1927μ.Χ 1927μ.Χ

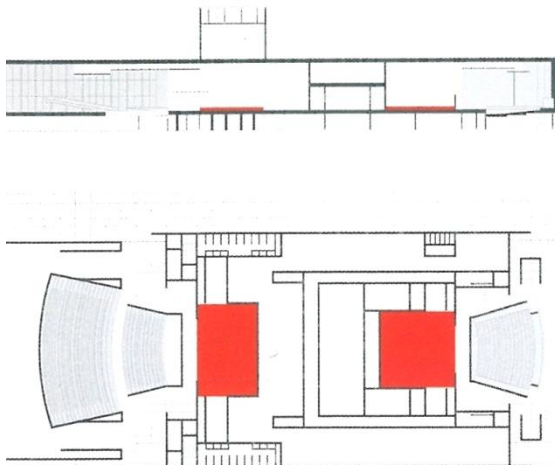


Θέατρο, Peter Birkenholz, 1932μ.Χ

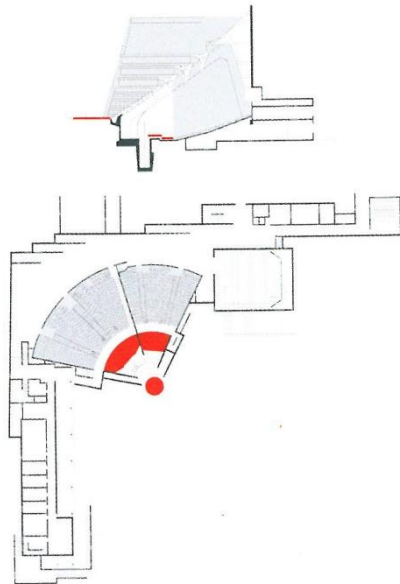


Θέατρο με πέντε σκηνές, Richard Riemerschmid, 1935-53μ.Χ

1932μ.Χ 1935μ.Χ

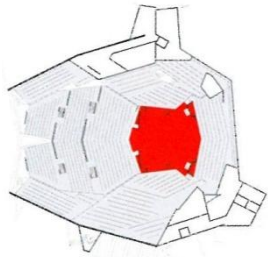
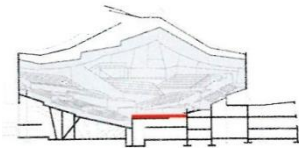


Εθνικό θέατρο, Ludwig Mies van der Rohe,
Mannheim, Γερμανία, 1953μ.Χ

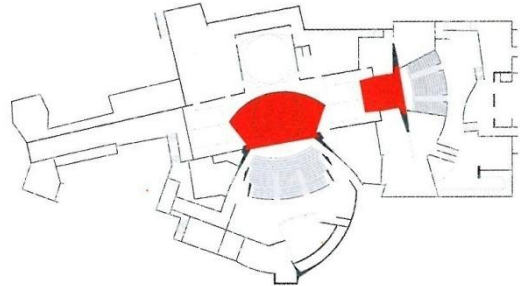
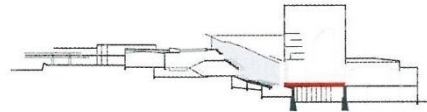


Θέατρο, Alvar Aalto, Otaniemi,
Φινλανδία, 1955μ.Χ

1953μ.Χ 1955μ.Χ

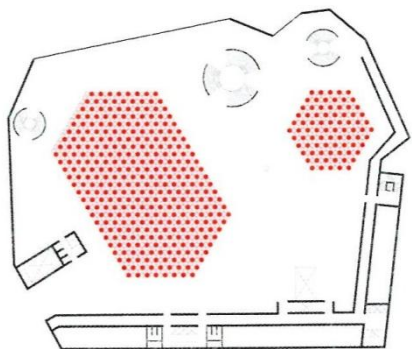


Θέατρο, Hans Scharoun,
Berlin, Γερμανία, 1956-63μ.Χ

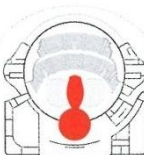


Θέατρο κρατικό, Hans Scharoun,
Kassel, Γερμανία, 1958μ.Χ

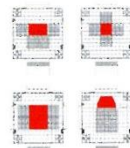
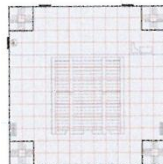
1956μ.Χ 1958μ.Χ



Θέατρο με βάρθα,
Werner Ruhnu, 1959μ.Χ

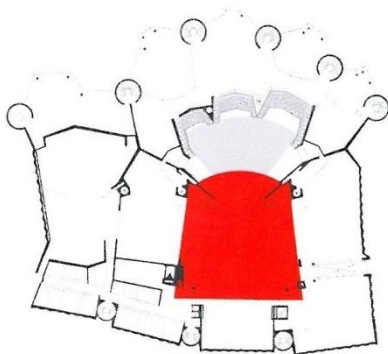
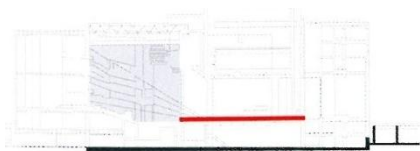


Θέατρο, Friedrich
Kiesler, 1959-62μ.Χ

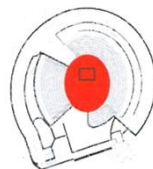


Θέατρο Studiotheater,
Holzbauer, Kurren,
Spalt, Dornbirn, Αυστρία,
1960μ.Χ

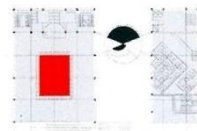
1959μ.Χ 1960μ.Χ



Θέατρο, Rudolf Schwarz,
Dusseldorf, Γερμανία, 1960μ.Χ

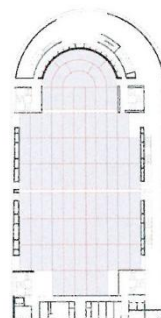
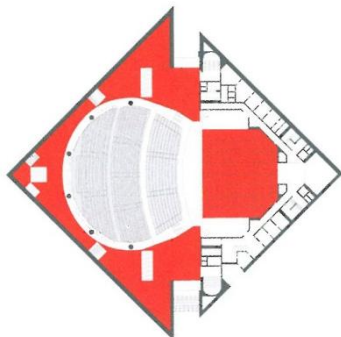
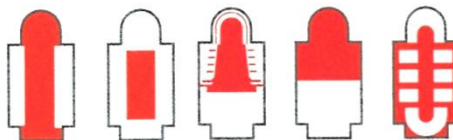
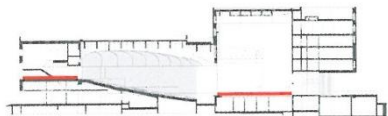


Θέατρο, Giovanni
Michelucci, Longarone,
Ιταλία, 1966-78μ.Χ



Θέατρο για παιδιά
και κινηματογράφος,
Konstantin Melvicon,
Mosca, Ρωσία, 1967μ.Χ

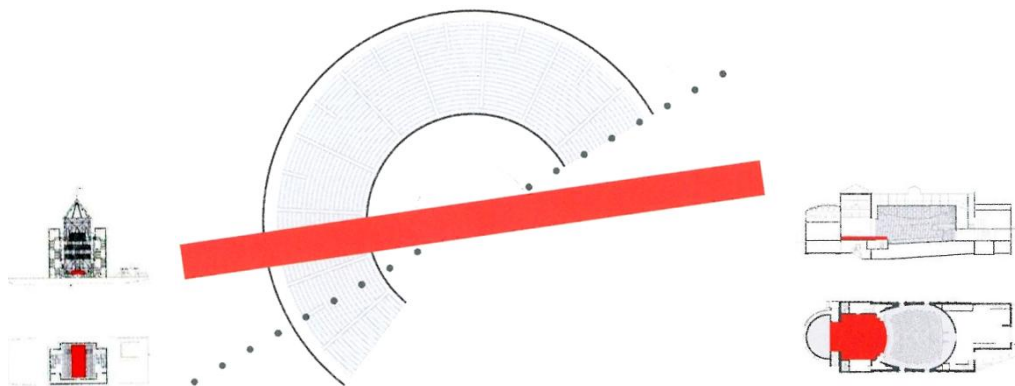
1960μ.Χ 1967μ.Χ



Νέο κρατικό θέατρο, Ignazio
Gardella, Vicenza, *Ιταλία*, 1968-80μ.Χ

Θέατρο πειραματικό,
Jurgen Sawade, Berlin,
Γερμανία, 1975-81μ.Χ

1968μ.Χ 1975μ.Χ

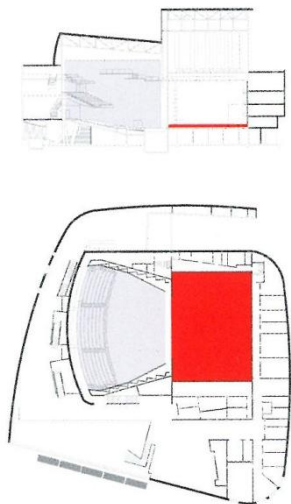


Θέατρο del mondo, Aldo Rossi,
Venice, **Ιταλία**, 1979-80μ.Χ

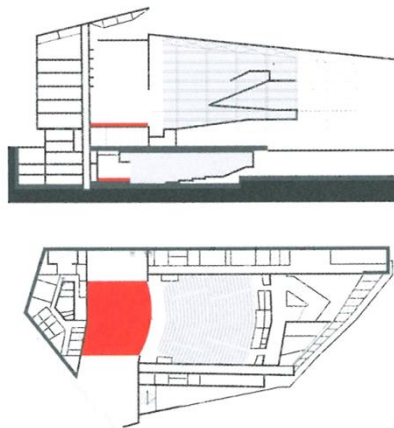
Θέατρο στο νερό,
Tadao Ando, Tomamu,
Ιαπωνία, 1987μ.Χ

Κρατικό θέατρο,
Heinz Tesar, Hallein,
Αυστρία, 1991-3μ.Χ

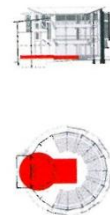
1979μ.Χ 1991μ.Χ



Θέατρο, Bolles και Wilson,
Rotterdam, Ολλανδία, 1996-2000μ.Χ



Μουσικό θέατρο, Renzo Piano
και Christoph Kohlbecker,
Berlin,
Γερμανία, 1998μ.Χ



Θέατρο Globe (2), Schwabisch
Hall,
Γερμανία, 2000μ.Χ

1996μ.Χ 2000μ.Χ

Με αφετηρία το κλασικό αθηναϊκό θέατρο, στο οποίο κυριαρχούν οι έννοιες της κυκλικής ορχήστρας και του ημικυκλικού κοίλου, δημιουργούνται οι ικανές και αναγκαίες συνθήκες για την σχέση θεατή-ηθοποιού. Η εξέλιξή του σε ελληνιστικό, συνοδεύεται από την ενίσχυση της ορθογωνικής σκηνης ως φόντο της δράσης. Πλέον, μαζί με την ορχήστρα εισχωρεί στο κοίλο, με τους θεατές να παισιώνουν τη δράση σε ένα τόξο αναπτυσσόμενο μεγαλύτερο των 180°. Οι θεατές κατανέμονται πλέον ομοιόμορφα στο κοίλο, με τις θέσεις κάθε σειράς να ισαπέχουν από το κέντρο της ορχήστρας. Ο ηθοποιός αποτελεί το κέντρο της οπτικής φυγής του κοινού, εξυπηρετώντας στο μέγιστο τις λειτουργικές ανάγκες του δράματος. Αναφερόμενο θέατρο: *θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα (Ελλάδα)*.

Στο ελληνιστορωμαϊκό θέατρο, η δράση μεταφέρεται στο προσκήνιο και ο ρόλος της ορχήστρας περιορίζεται. Αναπτύσσεται δυναμικά η σκηνή και με τις διαστάσεις της επιβάλλεται στον χώρο των θεατών. Η ενίσχυση της σκηνης, σε βάρος της ορχήστρας, συνεχίζεται και στο ρωμαϊκό θέατρο, δίνοντας έμφαση στο βάθος και την τρισδιάστατη αίσθηση του χώρου. Ο χώρος θεατών, με την ανάπτυξή του καθύψους, εμποδίζει την οπτική απομάκρυνση από το χώρο δράσης. Αναφερόμενο θέατρο: *θέατρο του Αγρίππα στην Αθήνα (Ελλάδα)*.

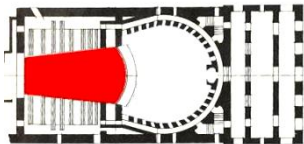
Στο *θέατρο Olympico*, γεννιέται το θέατρο προσκηνίου, με τη δράση να λαμβάνει χώρο στο προσκήνιο. Η προοπτική ενισχύεται με την αύξηση του βάθους της σκηνης, δίνοντας έτσι στο χώρο δράσης την αίσθηση του πραγματικού. Οι θεατές κατανέμονται σε κοίλο ημιελλειπτικής μορφής και παρακολουθούν τη δράση απέναντί τους και όχι περιβάλλοντάς την. Το μεταγενέστερο *θέατρο Farnese* αποτελεί τη βάση



Εικ.72 - η ορχήστρα του θεάτρου του Αγρίππα.

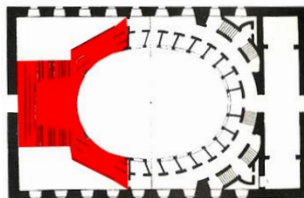


Εικ.73 - κίονες από το θέατρο του Αγρίππα.



Εικ.74 - κάτοψη του θεάτρου S.Carlo. (1737)

για το σύγχρονο θέατρο, αφενός με την πλήρη κατάκτηση της προοπτικής στο σκηνικό χώρο και αφετέρου με την διάταξη των κερκίδων σε σχήμα U. Έτσι δημιουργούνται οι προϋποθέσεις για πολυάριθμο κοινό. Βέβαια, οι οπτικές και ακουστικές απαιτήσεις οδήγησαν σε παραλλαγές, σχήματος σφενδόνης (Teatro Degli Intronati), πεταλοειδούς (Teatro S.Carlo) ή ελλειπτικής μορφής (Teatro Imola). Στο πρώτο, δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στο κοινό έναντι του ηθοποιού. Ο χώρος των θεατών απλώνεται και στην πλατεία, η οποία αποκτά ελαφριά κλίση για καλύτερη θέαση. Στο δεύτερο, αντίθετα, δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στο χώρο δράσης λόγω του έντονου σκηνικού βάθους. Στο θέατρο Imola, το σχήμα του αμφιθεάτρου, σε συνδυασμό με την τοποθέτηση δύο πεσσών αναδιοργανώνει τον χώρο δράσης δημιουργώντας τρεις σκηνές. Διατίθενται πλέον εργαλεία στον σκηνοθέτη για μεγαλύτερες συνθετικές δυνατότητες.



Εικ.75 - κάτοψη του θεάτρου Imola. (1779)

Στην Αγγλία αναπτύσσεται η τυπολογία του κυκλικού θεάτρου, το οποίο υιοθετεί στοιχεία από τα προγενέστερά του. Με πρότυπο το αρχαιοελληνικό, ο χώρος δράσης κυριαρχεί και εισχωρεί στον χώρο των θεατών, που το περιβάλλει, όπως στη ρωμαϊκή αρένα. Ο χαρακτήρας του διαμορφώνεται με βάση τα μεσαιωνικά πρότυπα. Ο σκηνικός χώρος αναπτύσσεται σε μια ανυψωμένη πλατφόρμα, που διαθέτει βοηθητικούς χώρους και στέγαση. Ο χώρος δράσης βρίσκεται στο επίκεντρο και οι θεατές αποκτούν την πλήρη εποπτεία. Παρατηρείται επίσης η ύπαρξη θεωρείων περιμετρικά για την βέλτιστη κατανομή των θεατών και έτσι το κτίριο του θεάτρου αναπτύσσει τη διάσταση του ύψους, στοιχείο που καθιερώθηκε στην ιταλική σκηνή της Αναγέννησης. Παρόλη την κυριαρχία του θεάτρου προσκηνίου, στον ιταλικό χώρο διακρίνονται και δείγματα κυκλικού, όπως το μικρής κλίμακας, *κυκλικό Θέατρο στη Padova της Ιταλίας*. Η

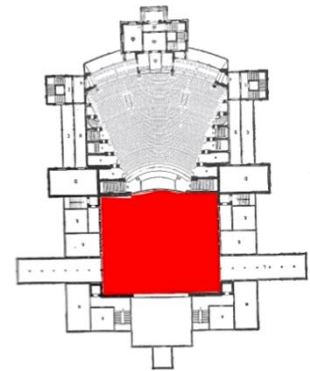
*Στις εικόνες 74,75 με κόκκινο χρώμα επισημαίνεται ο χώρος δράσης και με γκρι ο χώρος θέασης.

έννοια της τομής στο αγγλικό θέατρο, παρουσιάζει παράλληλα, ομοιότητες με τις ισπανικές *corrales* όπου οι θεατές παρακολουθούν το θέαμα από τα μπαλκόνια των περιμετρικών κτιρίων. Αναφερόμενο θέατρο: *θέατρο Globe στο Λονδίνο (Αγγλία)*.

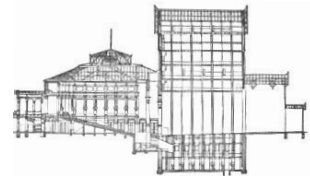
Στην υπόλοιπη Ευρώπη, στη ροή του χρόνου, εξελίσσεται το θέατρο προσκηνίου, ως προς τα δύο βασικά του στοιχεία, την σκηνή και τον χώρο των θεατών. Η πρώτη, με την τοποθέτηση σκινογραφικών χώρων καθ' ύψος αναπτύσσεται χωρικά ως κύβος, ενώ ο δεύτερος μαζί με την ενότητα των θεωρείων ως κύλινδρος. Η τοποθέτηση των δύο αυτών όγκων στην κάτοψη παράγει μια μετωπική σχέση μεταξύ τους. Οι αναλογίες μεταξύ των παραπάνω ποικίλουν, με τον χώρο των θεατών να υπερτερεί κυρίως λόγω της αύξησης του ακροατηρίου. Παραδείγματα αυτού του είδους συναντώνται στο *Εθνικό θέατρο του Μονάχου (Γερμανία)*, στο *θέατρο του Kassel (Γερμανία)* και στην *Όπερα Charles Garnier στο Παρίσι (Γαλλία)*. Αποκορύφωμα αποτελεί το *θέατρο Bayreuth στη Γερμανία*, με την απόκτηση της ιδεατής σχέσης μεταξύ δράσης και ακροατηρίου. Με την διαμόρφωση κλίσεων τόσο στον χώρο θεατών όσο και στη σκηνή, διασφαλίζεται η καλύτερη δυνατή οπτική άνεση.

Από τον 20^ο αι. χρησιμοποιούνται ταυτόχρονα όλοι οι προγενέστεροι τύποι σε διάφορες κλίμακες, ανάλογα με τις λειτουργικές ανάγκες της παράστασης που κάθε φορά φιλοξενούν.

Η τυπολογία των θεάτρων αρένας παρουσιάζει ποικιλία καταρχάς ως προς το σχήμα της κάτοψης (κυκλικό, τετράγωνο ορθογώνιο, πολυγωνικό). Η συμπληρωματική σχέση του χώρου δράσης και θέασης οδηγεί στην ομόκεντρη τοποθέτησή τους.



Εικ.76 - κάτοψη του θεάτρου Bayreuth. (1876)

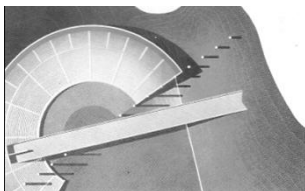


Εικ.77 - τομή του θεάτρου Bayreuth. (1876)

*Στην εικόνα 76 με κόκκινο χρώμα επισημαίνεται ο χώρος δράσης και με γκρι ο χώρος θέασης.



Εικ.78 - μακέτα του θεάτρου Mannheim. (1957)



Εικ.79,80 - μακέτα του Theater on the Water. (1987)



Έτσι, ο χώρος της σκηνικής δράσης, ο οποίος βρίσκεται στο κατώτερο επίπεδο, καθορίζει την ανάπτυξη του χώρου θέασης που τον περιβάλλει. Ανάλογα με τη χάραξη των δύο παραπάνω χώρων, αλλάζει ο τρόπος κατανομής των θεατών γύρω από την σκηνή, διαμορφώνοντας ισοδύναμες ή μη σχέσεις μεταξύ ηθοποιού και θεατή. Ένα δεύτερο στοιχείο που διαφοροποιεί τα κυκλικά θέατρα, είναι η κλίση του αμφιθεάτρου, που όσο μεγαλώνει εντείνει την τρισδιάστατη αίσθηση της δράσης. Από την άλλη πλευρά, το εύρος του αμφιθεάτρου παρουσιάζει εναλλαγές που επηρεάζουν τις εκάστοτε συνθήκες ακουστικής και οπτικής. Αυτές οι εναλλαγές στην τυπολογία καθιστούν λιγότερο ή περισσότερο εκτεθειμένο τον ηθοποιό απέναντι στον θεατή, ο οποίος αντιλαμβάνεται σφαιρικά την σκηνική δράση. Αναφερόμενα θέατρα: *Θέατρο στο Mannheim (Γερμανία)*, *Arena Stage στην Washington (Ηνωμένες Πολιτείες)*, *Φιλαρμονική του Βερολίνου (Γερμανία)*, *Θέατρο του G. Michelucci στο Longarone (Ιταλία)*, *θέατρο Καρόλου Κουν στην Αθήνα (Ελλάδα)*.

Τα θέατρα ανοιχτής σκηνής αποτελούν το ενδιάμεσο στάδιο από την αρένα στο θέατρο προσκηνίου. Οι θεατές περιβάλλουν τη σκηνή όχι περιμετρικά, όπως στην αρένα, αλλά κατά τα 2/3. Σε περίπτωση ορθογωνικής σκηνής, ο χώρος θέασης εφάπτεται στις τρεις πλευρές, αφήνοντας την τέταρτη για την επέκταση της σκηνικής δράσης. Έτσι υπάρχει δυνατότητα, ένα μέρος των θεατών να αντιλαμβάνονται μετωπικά τη δράση (όπως στο θέατρο προσκηνίου), ενώ ταυτόχρονα ικανοποιείται και η τρισδιάστατη αίσθηση θέασης. Η τελευταία, ενδυναμώνεται στην περίπτωση τοξοειδούς ανάπτυξης του χώρου θεατών, με γωνία που πλησιάζει τις 210° και έχει έντονη κλίση στην τομή. Η σκηνή δεν είναι πλήρως εκτεθειμένη στους θεατές, καθώς διευρύνεται και σε έναν επιπλέον χώρο πίσω από αυτήν. Αυτός χρησιμοποιείται είτε για σκηνογραφικούς λόγους, είτε για την

* Δεξιά, στην εικ.81 το Arena Stage στη Washington.





Εικ.82 – άποψη του εσωτερικού του Stadtford Shakespearian Theatre (1953)

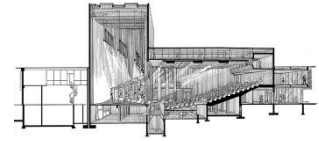


Εικ.83 – το Luxortheater στο Rotterdam. (1996)

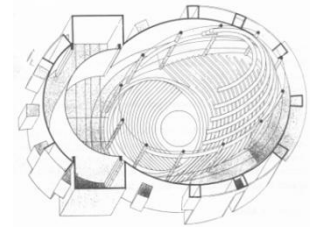
επέκταση της σκηνικής δράσης. Αυτή η τυπολογία θεάτρου, απευθύνεται ανάλογα με τη χωρητικότητα και σε μορφές θεάματος πέρα από το δράμα. Αναφερόμενα παραδείγματα: **Stadtford Shakespearian Theatre** στο **Ontario** (Καναδάς) **αμφιθέατρο του Otaniemi στη Φινλανδία**, **Mark Taper Forum** στο **Los Angeles** (*Ηνωμένες Πολιτείες*), **θέατρο οδού Κυκλάδων στην Αθήνα** (Ελλάδα), **θέατρο στο νερό στην Ιαπωνία**.

Στην τρίτη κατηγορία ανήκουν τα θέατρα προσκήνιου, με κυρίαρχο χαρακτηριστικό την αξονική ανάπτυξη του, καθιερώνοντας έτσι τις έννοιες «μπροστά» και «πίσω». Εκατέρωθεν του κεντρικού χώρου δράσης, μπροστά τοποθετείται το προσκήνιο, στο ίδιο επίπεδο ή σε υποβαθμισμένο, ενώ προς τα πίσω διαμορφώνεται ένας δευτερεύοντας χώρος που ενισχύει την αίσθηση του βάθους. Χάρη σε αυτόν καθιερώνονται και οργανώνονται τα στοιχεία της σκηνογραφίας, με πρωτοπόρο την Ιταλική σκηνή. Ο χώρος των θεατών αναπτύσσεται, έτσι ώστε να ικανοποιεί την μετωπική θέαση, σε τόξο γωνίας μικρότερης των 180° , σε πεταλοειδή, ορθογωνική ή ελλειψοειδή μορφή. Συνήθως διευρύνεται με τις έννοιες του εξώστη και του θεωρείου. Πέρα από την κλίση του χώρου θέασης, αναπτύσσεται στην τομή πολλές φορές και η σκηνή, γεγονός που ενισχύει την οπτική άνεση. Η δομή του θεάτρου προσκήνιου και η ατμόσφαιρα που προκύπτει ικανοποιεί σε γενικές γραμμές πολλούς τύπους θεαμάτων. Αναφερόμενα παραδείγματα: **θέατρο τέχνης Kammerspiele** στη **Γερμανία**, **Shauspielhaus** στο **Dusseldorf** (Γερμανία), **όπερα Βερολίνου**, **Rusakov Club** στη **Μόσχα** (Ρωσία), **θέατρο Εξαρχείων του Δεκαβάλα στην Αθήνα** (Ελλάδα), **Luxortheater** στο **Rotterdam** (Ολλανδία), **Μουσικό θέατρο Βερολίνου** (Γερμανία).

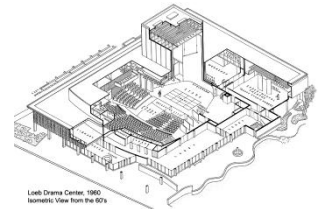
Το πειραματικό θέατρο, παρουσιάζει δυνατότητα μεταβλητότητας και προσαρμογής στους παραπάνω τρεις τύπους (θέατρο αρένα, θέατρο ανοιχτής σκηνής, θέατρο προσκηνίου). Σε αυτό συμβάλλουν οι ανάγκες αναπροσαρμογής του ίδιου κελύφους ανάλογα με την παράσταση που εκτυλίσσεται κάθε φορά, αλλά και η μηχανική δυνατότητα τροποποίησής του μέσα σε λίγα λεπτά. Ο χώρος των θεατών μεταβάλλεται αλλάζοντας τη διάταξη των καθισμάτων και έτσι προσδιορίζεται η θέση της σκηνής. Η τυπολογία αυτού του είδους παρουσιάζει μικρή χωρητικότητα ικανοποιώντας ιδανικά τις ανάγκες του δράματος. Αναφερόμενα παραδείγματα: **Total theater (project)**, **Loeb Drama Center στο Harvard (Αγγλία)**, **εθνικό θέατρο Βουδαπέστης (Τσεχία)**, **θέατρο της Ulm στη Γερμανία**, **θέατρο του J. Sawade στο Βερολίνο (Γερμανία)**.



Εικ.84 - προοπτική τομή του Loeb Drama Center.



Εικ.85 - το Total Theater του Gropius.



Εικ.86 - Αξονομετρική τομή του Loeb Drama Center, Harvard.



Β. Ενότητα

Η χωρική έννοια της θεατρικότητας

Η έννοια του θεάτρου παράγεται και εξελίσσεται με κέντρο τη θεατρικότητα. Πρόκειται για βασικό εργαλείο που εξασφαλίζει το βίωμα μιας πιθανής αλήθειας, του μύθου τόσο από το υποκείμενο-ηθοποιού όσο και από το αντικείμενο-θεατή της παράστασης. Υπό ευρεία έννοια, ως θεατρικότητα μπορεί να νοηθεί κάθε στοιχείο υποκριτικής, που συνειδητά επιδιώκει να προκαλέσει συγκεκριμένες αντιδράσεις στον αποδέκτη της. Η θεωρητικός της θεατρικότητας Elizabeth Burns διακρίνει θεατρική συμπεριφορά στην καθημερινότητα, όταν κάποιος καταφεύγει σε μια επιτηδευμένη συμπεριφορά με συνειδητό στόχο να εκπέμψει και να επιβάλει τις απόψεις και τη στάση του· θεατρική είναι επίσης η συμπεριφορά που οι αποδέκτες της αναγνωρίζουν ως επιτηδευμένη και την περιγράφουν με θεατρικούς όρους, αναφερόμενη σε ένα πλαστικό πλαίσιο με δικό του χρόνο. «Η θεατρικότητα παράγει πράγματι τον χρόνο της γιατί δεν προσαρμόζεται απλά στη ροή ενός χρόνου εξωτερικού και ουδέτερου. Αν της χρειάζεται, θα κάνει άλματα στον χρόνο, με τη φαντασία να κατασκευάζει έναν χρόνο ανύπαρκτο, μελλοντικό. Καθώς προσποιείται, καθώς μεταμφιέζει κάποιον σε κάποιον άλλον, μπορεί να δώσει μορφή σε κάτι που δεν υπάρχει ήδη, να επικαλείται το μέλλον, όπως άλλωστε και το παρελθόν που της φαίνεται πρόσφορο. Η μνήμη όσο και η φαντασία γεννούν το πεδίο ιδιαίτερων ενσαρκώσεων, ικανών να κινητοποιήσουν συγκρίσεις που διατρέχουν τον χρονικό ορίζοντα». (14) Η θεατρικότητα αναγνωρίζεται εδώ στο



Εικ.87 - από την θεατρική παράσταση «οι δαμονισμένοι» του Ντοστογιέφσκι, στο θέατρο της οδού Πειραιώς 260.

(14) Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή, Σ. Σταυρίδης, κεφ. «Η θεατρικότητα και η μίμηση», εκδ. ελληνικά Γράμματα σελ. 157



Εικ.88 - άποψη του θεάτρου προσκηνίου στο San Francisco από την ELS Architecture and Urban Design, Berkeley CA. (2001)



Εικ.89 - άποψη του πειραματικού θεάτρου Gulbenkian Center στη Ηουλ

«σενάριο», την «υποκριτική», τη «σκηνοθεσία», τα «μηχανικά μέσα» με σκοπό την αποστασιοποίηση της επιδιωκόμενης εντύπωσης από την πραγματικότητα.

Ο εκάστοτε σχεδιασμένος θεατρικός χώρος προσφέρει μια νέα ερμηνεία της θεατρικότητας ανάλογα με το πώς χειρίζεται τα εργαλεία της. Έτσι, ανάλογα με την τυπολογία του χώρου αναπλάθονται οι σχέσεις μεταξύ θεατή και ηθοποιού, δίνοντας κάθε φορά μια μοναδική έκφραση στη θεατρικότητα. Ο σκηνοθέτης χειρίζεται τον χώρο, τους ηθοποιούς και τα μέσα με σκοπό να αποδώσει την δική του αλήθεια.

Ωστόσο, η δομή του θεατρικού χώρου παράγει τη θεμελιώδη απαρχή για τον τρόπο εκτέλεσης της θεατρικότητας. Το θέατρο αρένα, το θέατρο ανοιχτής σκηνής, το θέατρο προσκηνίου και το πειραματικό, χρησιμοποιώντας το καθένα διαφορετικές συνθετικές αρχές, διαμορφώνουν το υπόβαθρο για την θεατρική πράξη, υπηρετώντας το παιδευτικό σκοπό του θεάτρου. Το γεγονός ότι η δομή κάθε τύπου διαθέτει κάποια διακριτά χαρακτηριστικά, τα οποία δεν εξαρτώνται από τον υποκειμενισμό του σκηνοθέτη, του σεναριογράφου ή ακόμα και του ίδιου του υποκριτή, επιτάσσει την ανάδειξή του ως αντικειμενικό εργαλείο της θεατρικότητας και την επικείμενη ανάλυσή του.

Κάθε θεατρικός χώρος προσπαθεί να δημιουργήσει μια ατμόσφαιρα ενεργοποιώντας βασικές αισθήσεις του θεατή, ή/ή όπως η όραση, η αφή και η ακοή. Η πρώτη επηρεάζεται από: την μετάβαση στο χώρο δράσης, τη θέση της σκηνής σε επίπεδο κάτοψης και τομή, το σχήμα της κάτοψης των κερκίδων, που καθορίζει την οπτική επικοινωνία μεταξύ των θεατών. Η δεύτερη συσχετίζεται άμεσα με την υλικότητα είτε αυτή αφορά τα οριζόντια είτε τα κατακόρυφα στοιχεία. Σε όλες τις περιπτώ-

σεις, με ή χωρίς καλύψεις των μηχανικών εξοπλισμών μπορεί να γίνει λόγος για ένα πλούσιο υλικό αποτέλεσμα με διαφορετικές υφές. Η τρίτη, εξαρτάται από την ανάπτυξη του χώρου σε τομή και την σχέση που αναπτύσσεται στον χώρο δράσης και θέασης. Όλα τα δομικά στοιχεία του θεατρικού χώρου, σε συνδυασμό με την υποκριτική δράση, τη σκηνοθετική ματιά και τον μηχανικό εξοπλισμό, αποτελούν το μεταφυσικό μέσο που θα μεταφέρει τον θεατή στο μυστήριο.

* Στην επόμενη σελίδα, η εικ.90 απεικονίζει στιγμότυπο από την παράσταση Τροβατόρε της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, στο Ηρώδειο.



Ποιός αναμνηστικό της ημέρας του Τσαγγαλιώτη;
Who brightens the gypsy man's days?



Ποιος φωτίζει τις μέρες του Τσιγγάνου;
Who brightens the gypsy man's days?

Ο **Bertolt Brecht** έκανε μία από τις μεγαλύτερες τομές στο σύγχρονο θέατρο καθώς επιχείρησε να το απομακρύνει από τις μέχρι τότε συμβάσεις του θεάτρου του μύθου. Ο ίδιος διατύπωσε και εφάρμοσε στα έργα του τη θεωρία του «επικού θεάτρου», όπου βασίζεται στην κριτική στάση του θεατή απέναντι στον μύθο. Εισήγαγε την τεχνική της αποστασιοποίησης υπενθυμίζοντας διαρκώς στον θεατή την διαφοροποίηση των γεγονότων που συντελούνται στη σκηνή. Η διαφοροποίηση αυτή πραγματοποιείται με συνδυαστικούς, ευδιάκριτους κόμπους, που εισάγουν μοιραία το ορατό υποστήριγμα μιας διακοπής. «Και πράγματι αυτή η διακοπή είναι που ορίζεται ως το κατεξοχήν πεδίο της μπρεχτικής αποστασιοποίησης». (15) Οι χαρακτήρες του ανθρώπινου σχοινοβατούν ανάμεσα στην φωτεινή και τη σκοτεινή πλευρά τους, μέσα σε σενάρια που δεν αφήνουν εκτός από τη διδαχή και τα μηνύματα.

Ο **Antonin Artaud** δημιουργεί το «θέατρο της σκληρότητας» προκειμένου να θεμελιώσει μια μεταφυσική της ανθρώπινης εκφραστικότητας. Χρησιμοποιώντας σύμβολα, χειρονομακές κινήσεις και σκληρά εκφραστικά μέσα, φέρνει στο προσκήνιο μια εκφραστικότητα ριζωμένη βαθιά στην παράδοση, ικανή ν' αγγίζει την ανθρώπινη ευαισθησία. Το θέατρο του Αρτώ καταπολεμά την παντοδυναμία της γλώσσας και με τις εκφραστικές μορφές να εκδηλώνονται μόνο στη σκηνή, θεμελιώνει το καθαρό θέατρο. «Η ευαισθησία των ηθοποιών μεσολαβείται από μian αρχιτεκτονική σωμάτων, σκηνικών και ήχων, τέτοια, που καθιστά την ύλη αποκαλυπτικό μέσο και εκείνους που βρίσκονται στη σκηνή γνήσια ιερογλυφικά που ζουν και κινούνται». (16) Όπως ο ίδιος υποστηρίζει: «Αν το θέατρο θέλει να μας ξαναγίνει αναγκαίο, πρέπει να μας δώσει όλα αυτά τα στοιχεία που υπάρχουν στον έρωτα, το έγκλημα, στον πόλεμο ή στην τρέλα».

Ο **Peter Brook** καθιερώνει το «θέατρο της αμεσότητας», καθώς το πειραματικό θέατρο τον ώθησε στην αναζήτηση νέων μορφών

(15), (16) Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή, Σ. Σταυρίδης, κεφ. Η αποστασιοποίηση: από τον Brecht στο «θέατρο της σκληρότητας» εκδ. ελληνικά Γράμματα, σελ. 188-9

θεατρικής έκφρασης. Καθιστά τον σκηνοθέτη πραγματικά υπεύθυνο της παράστασης, δίνοντας αφορμές για νέες καλλιτεχνικές αναζητήσεις, ενώ απομακρύνει τον ηθοποιό από τα δικά του χαρακτηριστικά, επιτρέποντας του να υιοθετήσει αυτά του ρόλου. «Ο ηθοποιός πρέπει να είναι ανειλικρινής, με ειλικρίνεια». (17)

(17) Η σκηνή χωρίς όρια, Peter Brook, σελ. 150



Συγκριτική ανάλυση παραδειγμάτων

Σε αυτό το κεφάλαιο, αναλύονται τέσσερα χαρακτηριστικά παραδείγματα τύπων θεάτρου, που αναφέρονται στον ίδιο τόπο και στον ίδιο χρόνο, ώστε να υπάρχει μια κοινή βάση σύγκρισης. Πρόκειται για κτίρια του 20ου αιώνα, τα οποία εκφράζουν ένα δεδομένο κοινωνικό πλαίσιο.

Η επιλογή της Ελλάδας ως τόπο και συγκεκριμένα της Αθήνας, σχετίζεται με τη δυνατότητα για βιωματική εμπειρία σε θέατρα σταθμούς για την τοπική ιστορία. Βιώνοντας την καθημερινότητα της πόλης, και μελετώντας την αρχιτεκτονική ταυτότητά της, θεωρούμε σημαντική την ανάλυση θεάτρων που συνδέονται τόσο με την παράδοσή της όσο και με το πνεύμα του θεάτρου στη Δύση.

Τα κριτήρια σύγκρισης αφορούν τη δομή, καθώς αυτή αποτελεί αντικειμενικό στοιχείο της θεατρικότητας. Ο υποκειμενισμός και η εναλλαγή που παρουσιάζουν οι σκηνοθετικές απόψεις καθώς και οι υποκριτικές ερμηνείες βρίσκουν έδαφος στη δομή του θεάτρου. Εκείνη είναι που αποτελεί το κοινό σταθερό υπόβαθρο πάνω στο οποίο αυτές αναπτύσσονται.

Ο θεατρικός χώρος έχει τη δυναμική να παράγει ατμόσφαιρα και ταυτόχρονα αποτελεί βασικό στοιχείο της θεατρικότητας, καθώς μπορεί να στηρίξει μια θεατρική παράσταση χωρίς περαιτέρω εργαλεία όπως για παράδειγμα σκηνογραφικά

* Αριστερά, στην εικ.91 η οπτική φυγή των ηθοποιών προς τον χώρο θέασης, τους συνδέει αφενός με τον κόσμο του πραγματικού, τον οποίο καλούνται να μεταφέρουν μέσω της παράστασης σε μια «άλλη» αλήθεια.

στοιχεία. Ανάλογα με την τυπολογία του, αναπτύσσει με διαφορετικό τρόπο τη σχέση θεατή-ηθοποιού, δίνοντας κάθε φορά μια άλλη ταυτότητα στο θέαμα. Το γεγονός αυτό επιτάσσει τη μελέτη του θεάτρου αρένας, θεάτρου προσκηνίου, θεάτρου ανοιχτής σκηνής και πειραματικού. Με απώτερο σκοπό την ενεργοποίηση των αισθήσεων της όρασης, της αφής και της ακοής χρησιμοποιούνται στη σύγκριση τα εξής κριτήρια:

Η μετάβαση στο χώρο δράσης, η θέση της σκηνής σε επίπεδο κάτοψης και τομής, η κάτοψη των κερκίδων, η υλικότητα, η ανάπτυξη του χώρου σε τομή και η σχέση που αναπτύσσεται στον χώρο δράσης και θέασης.

Με βάση τα παραπάνω κριτήρια, επιλέγονται, το θέατρο τέχνης Κάρολος Κουν (αρένα), το θέατρο Εξαρχείων (προσκηνίου), το θέατρο της οδού Κυκλάδων (ανοιχτής σκηνής) και η Νέα Σκηνή του Εθνικού (πειραματικό).

Θέατρο τέχνης Κάρολος Κουν, 1983-4

Το θέατρο βρίσκεται στην περιοχή της Πλάκας (Αθήνα), στην οδό Φρυνίχου 14, σχεδιασμένο από τον Μ. Περράκη. Πρόκειται για αναδιαμόρφωση μιας παλαιάς ξυλαποθήκης, της οποίας τα δομικά στοιχεία διατηρήθηκαν.

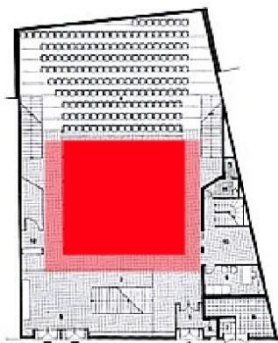
Η πρόσβαση από τον δρόμο στο χώρο δράσης γίνεται άμεσα, με το γρήγορο πέρασμα από τους μικρούς βοηθητικούς χώρους και το φουαγιέ. Ο θεατής εισέρχεται στο χώρο δράσης από τη μεριά της σκηνής, την οποία διασχίζει και φτάνει στην πλατεία. Στην πορεία αυτήν διαμορφώνει μια πρώτη οπτική αντίληψη του συνολικού χώρου. Στο κέντρο, βρίσκεται η σκηνή, ελεύθερη, με την κεκλιμένη, βαθμιδωτή πλατεία να καταλαμβάνει στο ισόγειο την μια της πλευρά. Η αίσθηση του χώρου συμπληρώνεται με τα περιμετρικά μπαλκόνια και τον εξώστη, στον όροφο, καθώς και την ξύλινη κατασκευή στην οροφή να υποδηλώνει την παλαιότερη χρήση του χώρου.

Ο χώρος δράσης διαχέεται στο χώρο, καταλαμβάνοντας τόσο την ανοιχτή σκηνή όσο και τα μπαλκόνια της δεύτερης στάθμης. Η κεντρική σκηνή, τετράγωνης κάτοψης, λειτουργεί όπως η παλιά αθηναϊκή αυλή στο αίθριο, η ισπανική *corral* με τα περιμετρικά κτίρια και η ελισαβετιανή σκηνή. Ο χώρος των θεατών, συνολικής χωρητικότητας 240 θέσεων, αναπτύσσεται στην κεκλιμένη βαθμιδωτή πλατεία αντικρίζοντας τη σκηνή μπροστά από το μόνιμο σκηνικό της και επεκτείνεται στον

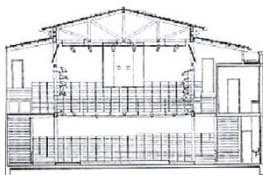


Εικ.92,93 - άποψη του χώρου δράσης (πάνω) και του χώρου θέασης (κάτω) από το θέατρο.





Εικ.94,95 – κάτοψη και τομή του θεάτρου .



εξώστη του ορόφου. Αρκετές φορές, οι θεατές καταλαμβάνουν και τα περιμετρικά μπαλκόνια πλαισιώνοντας τη δράση.

Κυρίαρχο στοιχείο του χώρου αποτελεί η υλικότητα, με το ξύλο σε φυσικό χρώμα να υπερτερεί δίπλα στο σίδηρο και το βιομηχανικό δάπεδο. Από την προτεταμένη εξέδρα της σκηνής έτσι ώστε οι θεατές να την περιβάλλουν, από τα μπαλκόνια εξώστες με τις ξύλινες κολώνες, τα σιδερένια κάγκελα, τη στέγη με τα ζευκτά και το σανιδένιο πατάρι αναδύεται ένα θέατρο του κόσμου μέσα από μια παλιά ξυλαποθήκη. Ο θεατής από τον χρόνο της εποχής του, περνώντας το κατώφλι της εισόδου, μεταφέρεται στην πραγματικότητα της παλαιότερης εποχής της ξυλαποθήκης και έτσι η έννοια της θεατρικότητας παράγεται ακόμα και πριν το ξεκίνημα της δράσης. Σε αυτήν συνεισφέρει η μόνιμη σκηνογραφία στο πίσω μέρος της σκηνής που αναπλάθει το σκηνικό μιας καθημερινής λαϊκής ζωής που χάθηκε.

Κατά τη διάρκεια της παράστασης, το υποκείμενο-ηθοποιός πλαισιώνεται από το αντικείμενο-θεατή με την ταυτόχρονη δυνατότητα να συνυπάρχουν στα γύρω μπαλκόνια και στην προεκβολή της σκηνής συμμετέχοντας από κοινού στην δράση. Η ανάπτυξη του χώρου σε τομή καθιερώνει την έννοια του θεάτρου αρένα, με τις οπτικές φυγές να ενισχύουν την τριδιάστατη αίσθηση και τα βλέμματα να εμπλέκονται. «Μια σκηνή και μια πλατεία, καμαρίνια και φουαγιέ, γραφεία και βοηθητικοί χώροι, ήσαν το αρχιτεκτονικό και θεατρικό ζητούμενο στο εσωτερικό της παλιάς ξυλαποθήκης στην οδό Φρυνίχου με τους μεγάλους φεγγίτες, με την καθημερινότητα του χειρώνακτα ως μνήμη και με την υλικότητα του ξύλου ως αίσθηση.»(18)

(18) Θεάτρων αρχιτεκτονική δημιουργία σε χώρους παρελθόντες, Μ.Περράκης, σελ.6

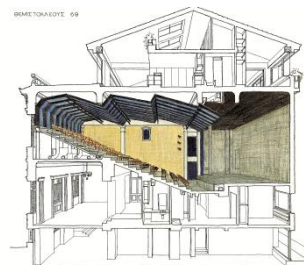
Θέατρο Εξαρχείων, 1987-9

Το θέατρο βρίσκεται στην περιοχή των Εξαρχείων (Αθήνα) στην οδό Θεμιστοκλέους 69, σχεδιασμένο από τον Κ. Δεκαβάλλα. Πρόκειται για επανάχρηση διατηρητέου νεοκλασικού κτιρίου, όπου το θέατρο καταλαμβάνει τις δύο πρώτες στάθμες.

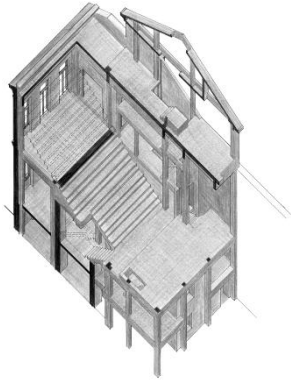
Η είσοδος των θεατών γίνεται από την στάθμη που βρίσκεται στο επίπεδο του δρόμου. Εκεί συναντούν έναν χώρο υποδοχής, μια γραμμική ανοδική κίνηση που οδηγεί στο αμφιθέατρο. Πίσω από το φουαγιέ οργανώνονται οι βοηθητικοί χώροι που με εσωτερικές κλίμακες οι συντελεστές της παράστασης ανεβαίνουν στη σκηνή.

Η σκηνή ανακαλύπτεται σταδιακά από τον θεατή, αποτελώντας το τελευταίο και βασικό σημείο της πορείας του. Τοποθετημένη στον όροφο, με τη μορφή προσκηνίου, έχει απέναντί της το ορθογωνικής κάτοψης αμφιθέατρο. Η μετωπική σχέση που προκύπτει, σε συνδυασμό με το μικρό μέγεθος του αμφιθέατρου, χωρητικότητας 131 θέσεων, ενδυναμώνεται και γίνεται πιο άμεση. Ο χώρος θέασης και δράσης διαμορφώνεται μέσα σε ένα κλειστό «δοχείο» το οποίο στεγάζεται από μια ακουστική ψευδοροφή που δίνει την εντύπωση τέντας.

Στην στάθμη της εισόδου διακρίνονται τα μορφολογικά στοιχεία του νεοκλασικού κτιρίου, με το φως να διαχέεται από τα μεγάλα



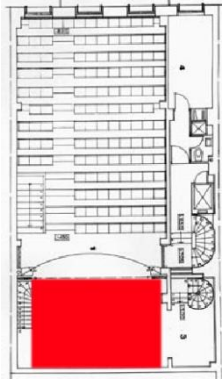
Εικ.96 -τομή του θεάτρου. Στον κυρίως χώρο δημιουργείται το «κέλυφος» της παράστασης.



Εικ.97 - άποψη του χώρου θέασης του θεάτρου.

ανοίγματα στην πλευρά του δρόμου και τις χρωματιστές σοβατισμένες επιφάνειες. Μεταβαίνοντας στον πυρήνα του θεάτρου, τα νεοκλασικά χαρακτηριστικά περιορίζονται εν μέρει, δίνοντας χώρο στο ξύλινο παρκέ της σκηνής, τα καθίσματα του αμφιθεάτρου και την πτυχωτή οροφή που παραπέμπει στο θέατρο του δρόμου. Το κέλυφος που δημιουργείται από τα παραπάνω στοιχεία, αποκρύπτει τον μηχανικό εξοπλισμό, όπως συνέβαινε και στην ιταλική σκηνή, με το θέαμα να ξεδιπλώνεται μπροστά στον θεατή, παράγοντας την έννοια του μυστηρίου.

Ο θεατής στο συγκεκριμένο θέατρο προσκηνίου βιώνει τον μύθο σε έναν σταθερό χώρο, όντας παρατηρητής, με τους ηθοποιούς να ανεβοκατεβαίνουν ανεξάρτητα από τα καμαρίνια στη σκηνή. Η διαφορετικότητα των ρόλων, εκφράζεται στον χώρο, με τη δράση να περιορίζεται στη σκηνή χωρίς να εμπλέκεται με τον θεατή και να τον αιφνιδιάζει.



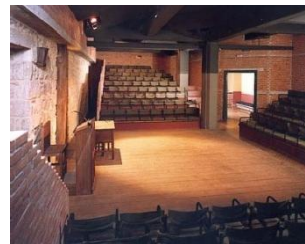
Εικ.98 - κάτοψη του ορόφου.

Θέατρο οδού Κυκλάδων, 1982

Το θέατρο βρίσκεται στην οδό Κυκλάδων 11 και Κεφαλληνίας στην Αθήνα, σχεδιασμένο από τον Κ.Κρόκο, με εργοδότη τον σκηνοθέτη και ηθοποιό Λ.Βογιατζή. Αργότερα ακολούθησε ανακαίνιση του χώρου από την αρχιτέκτονα Μ.Μήλιου με σκοπό την ικανοποίηση των αναγκών κάθε έργου του παραπάνω σκηνοθέτη. Πρόκειται για ένα μικρό θέατρο προσαρμοσμένο σε έναν ισόγειο αποθηκευτικό χώρο ενταγμένο στον αστικό ιστό.

Η πρόσβαση γίνεται από την πλευρά της οδού Κυκλάδων με τους θεατές να εισέρχονται σε έναν χώρο υποδοχής μικρής κλίμακας που οδηγεί είτε διαγώνια στον χώρο δράσης είτε ευθεία στο πίσω μέρος, στο οποίο βρίσκεται μια μικρή αυλή. Επίσης, στην πίσω πλευρά του κτιρίου οργανώνονται οι βοηθητικοί χώροι των συντελεστών της παράστασης.

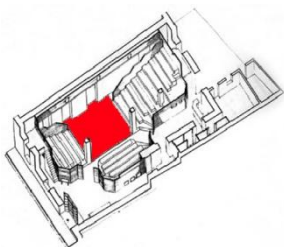
Η σκηνή, ορθογωνικής κάτοψης πλαισιώνεται από τις τρεις πλευρές με κερκίδες χωρητικότητας 156 θέσεων, τοποθετημένες αμφιθεατρικά. Στην τέταρτη πλευρά τοποθετείται το σκηνικό φόντο της δράσης, το οποίο λειτουργεί σαν όριο, προσφέροντας και πλευρικές προσβάσεις των ηθοποιών στη σκηνή. Παράλληλα οι ηθοποιοί μπορούν να φτάσουν στη σκηνή και μέσω δύο διαδρόμων που παρεμβάλλονται στο χώρο θέασης. Στην πρώτη φάση κατασκευής του θεάτρου, ο Κ.Κρόκος επέλεξε τη διαμόρφωση



Εικ.99 – η ανοιχτή σκηνή του θεάτρου.



Εικ.100 – σκίτσο ιδέας.



Εικ.101 – αξονομετρική τομή του θεάτρου.

του χώρου θέασης από ξύλινες κερκίδες με πάνινα καθίσματα, ενώ κατά την φάση ανακαίνισής του αυτές αντικαταστάθηκαν με μεταλλικές πτυσσόμενες κερκίδες για μεγαλύτερη ευελιξία της σκηνης. Για τον ίδιο σκοπό, επανασχεδιάστηκαν το φουαγιέ και τα καμαρίνια, όπως και τα μηχανικά και ηλεκτρικά συστήματα του θεάτρου.

Το συγκεκριμένο θέατρο χαρακτηρίζεται από έντονη υλικότητα με ελεύθερα τα οικοδομικά και λειτουργικά στοιχεία της κατασκευής, δημιουργώντας έτσι ένα διάλογο με την μορφολογία του μεσοπολεμικού κτιρίου. Χρησιμοποιούνται πρωτογενή υλικά, όπως εμφανές σκυρόδεμα, κόκκινα τούβλα και λιθοδομή, τα οποία από τη φύση τους προσφέρουν διαφορετικές υφές και χρώματα. Διαμορφώνεται έτσι ένας θεατρικός χώρος λιτός και λειτουργικός που ο ίδιος αποτελεί ένα πρώτο σκηνικό της παράστασης. Η ανάδειξη και η διατήρηση των υλικών αποτέλεσε στόχο και της Μήλιου, που ανέλαβε την ανακαίνιση.

Παράλληλα με την υλικότητα, η θεατρικότητα στον χώρο πλάθεται και μέσω της σχέσης που αναπτύσσεται στην κάτοψη μεταξύ ηθοποιού-θεατή. Η οργάνωση των κινήσεων επιτρέπει τη χρήση τους εξυπηρετώντας τόσο τις ανάγκες κυκλοφορίας του κοινού όσο και τη θεατρική δράση. Κατά τη διάρκεια της παράστασης οι θεατές, καθισμένοι στις τρεις πλευρές της σκηνης, πλαισιώνουν τη δράση και ταυτόχρονα αποτελούν κέντρο στις ελεύθερες ροές των ηθοποιών που εισέρχονται στη σκηνή από διαφορετικά σημεία. Σημείο εκτόνωσης για το θέατρο, αποτελεί η μικρή αυλή στο πίσω μέρος του, αφορμή για συζήτηση και ολοκλήρωση του παιδευτικού ρόλου της παράστασης. Με αυτό τον τρόπο ο θεατής αποκτά μια ολοκληρωμένη εμπειρία που επιτρέπει τη συνειδητοποίηση του θεάματος.

Νέα σκηνή εθνικού θεάτρου, 1963

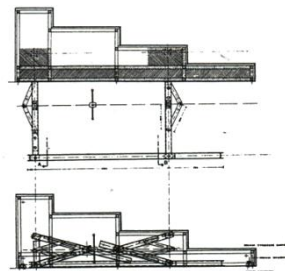
Η Νέα Σκηνή βρίσκεται στο κτιριακό συγκρότημα του Εθνικού θεάτρου στην οδό Αγ.Κωνσταντίνου στην Αθήνα. Σε αυτή την περίπτωση μια αίθουσα δοκιμών του κτιρίου του Ziller μεταμορφώθηκε από τον Περράκη σε προσαρμοζόμενο θέατρο, ικανοποιώντας πολλές σκηνοθετικές ματιές και συμπληρώνοντας την κεντρική σκηνή.

Η αίθουσα της Νέας Σκηνής αναπτύσσεται στον πρώτο και δεύτερο όροφο του κτιρίου. Η πρόσβαση σε αυτήν γίνεται μέσω κλιμακοστασίου που οδηγεί σε φουαγιέ με υποδοχή και βεστιάριο. Ο χώρος, ορθογωνικής κάτοψης, διαστάσεων 16x19μ., δίνει την αίσθηση ενός καθαρού κουτιού, με εμφανή τον εξοπλισμό φωτισμού στην οροφή της αίθουσας. Οι πτυσσόμενες κερκίδες των θεατών, διατάσσονται ευέλικτα σε διάφορους σχηματισμούς, εξυπηρετώντας τις ανάγκες της κάθε παράστασης.

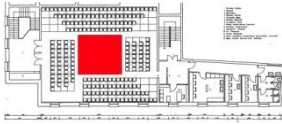
Η σκηνή παράγει με την τοποθέτησή της σε διαφορετικές θέσεις, τις απαραίτητες συνθήκες για την μετατροπή του χώρου από θέατρο προσκηνίου, σε ελισαβετιανό ή ανοιχτής σκηνής. Το δάπεδο της σκηνής παραμένει επίπεδο, ενώ σε τομή αναπτύσσεται αμφιθεατρικά ο χώρος θέασης. Οι μικρές διαστάσεις της αίθουσας εξασφαλίζουν την άμεση σχέση ηθοποιού-θεατή που το δράμα απαιτεί. Συχνά, οι ροές των ηθοποιών εμπλέκονται με τους θεατές, ενισχύοντας τη διαδρα-



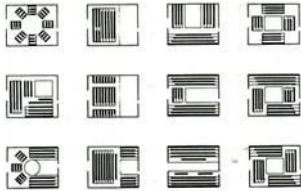
Εικ.102 - το πειραματικό θέατρο της Νέας σκηνής.



Εικ.103 - ανυψούμενα βήθρα.



Εικ.104 - κάτοψη ορόφου.

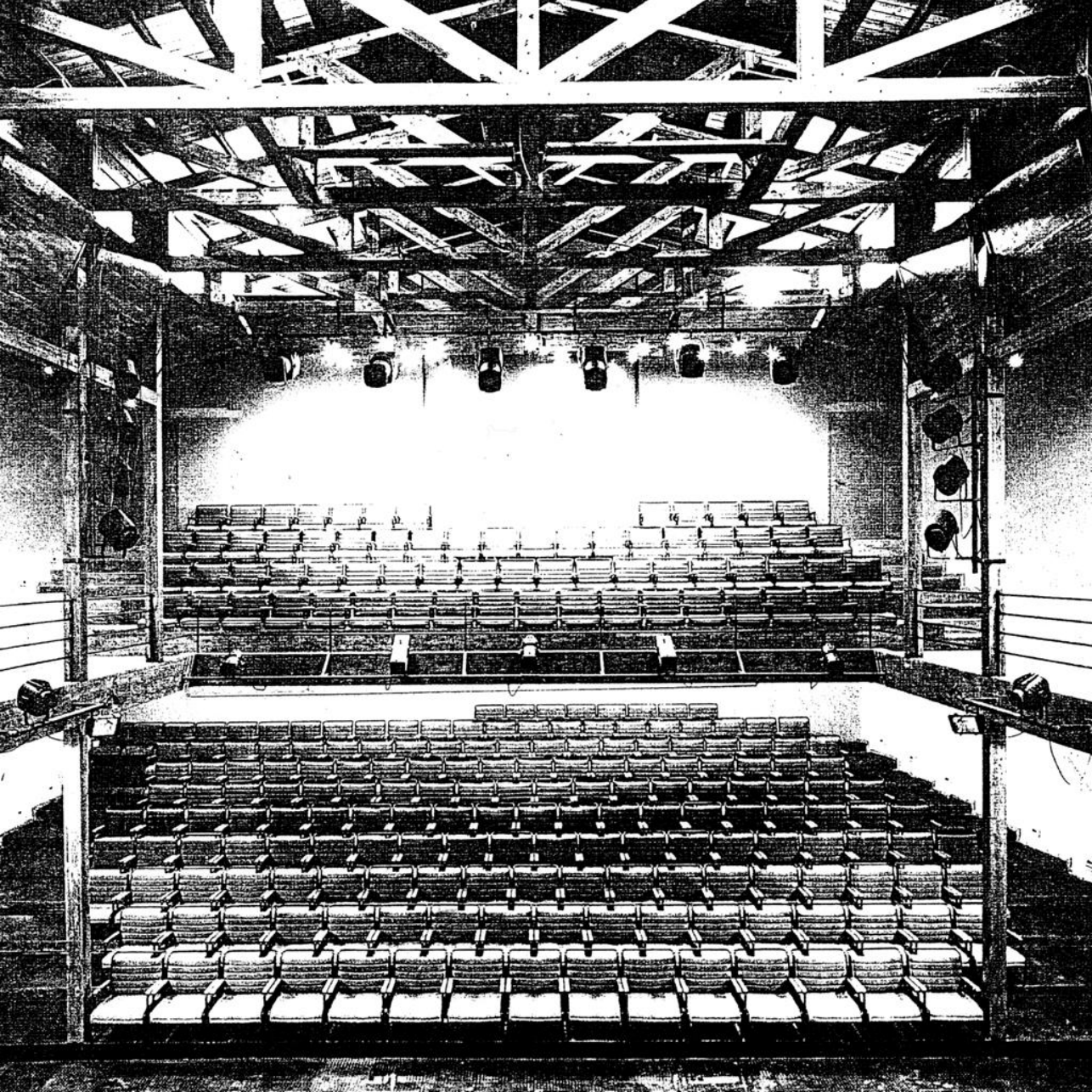


Εικ.105 - διάφορες διατάξεις καθισμάτων.

στικότητα.

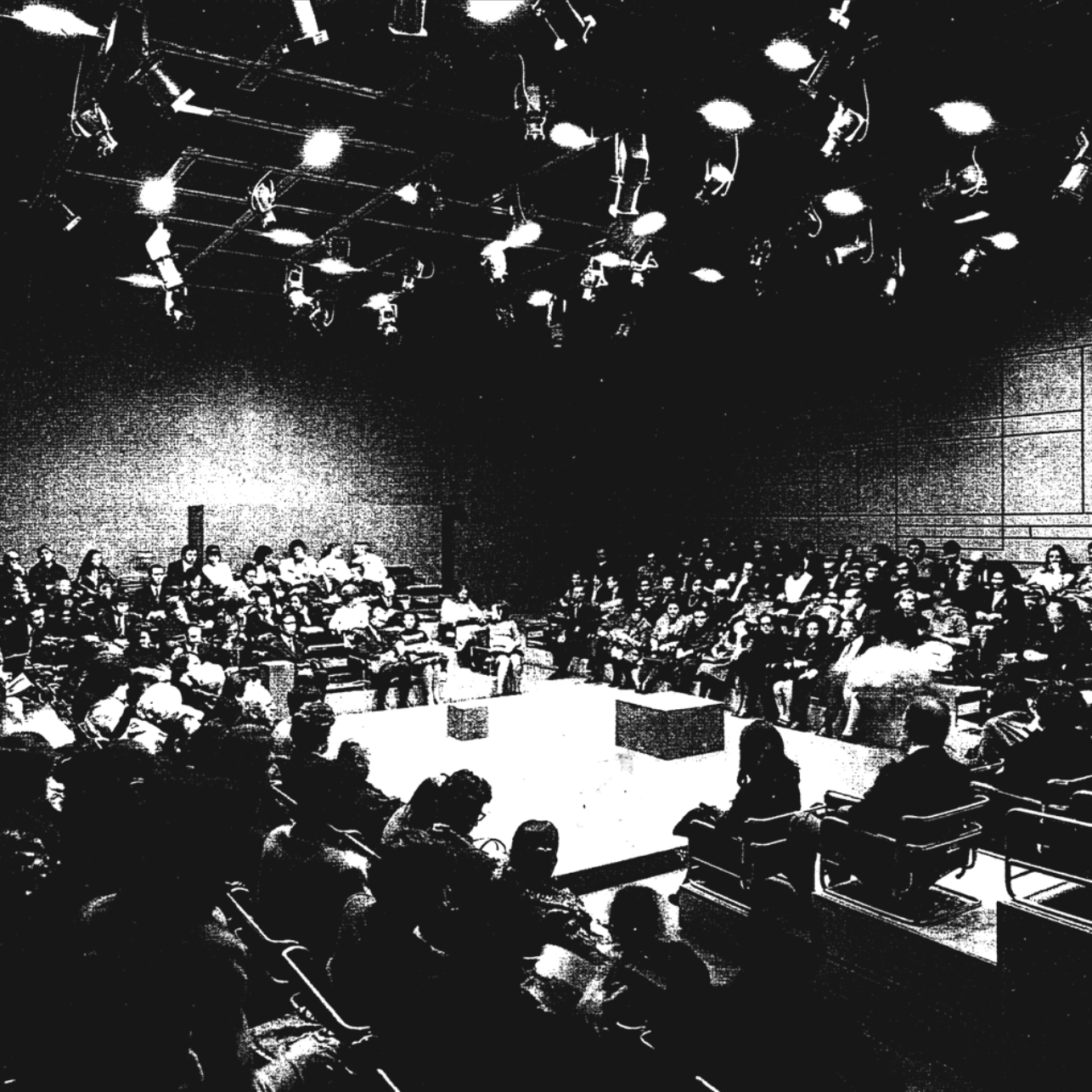
Ως προς την υλικότητα, ο χώρος παρουσιάζεται λιτός, δίνοντας έμφαση στο μεταλλικό σκελετό που υποστηρίζει τα συστήματα φωτισμού στην οροφή. Οι περιμετρικοί τοίχοι του «box» σε σκούρο γκρι χρώμα, με τα ξύλινα κινητά βάθρα και τα μεταθετά δερμάτινα καθίσματα δημιουργούν έναν ήπιο χώρο που δέχεται την ένταση κάθε παράστασης. Η δράση πλέον ισχυροποιείται μέσω του φωτός και της σκιάς, της υποκριτικής ικανότητας και του σκηνικού εξοπλισμού. Το βλέμμα των θεατών εστιάζει άμεσα στις φιγούρες των ηθοποιών που άλλοτε εμφανίζονται και άλλοτε χάνονται μέσα στο «μαύρο κουτί». (19)

(19) Θεάτρων αρχιτεκτονική δημιουργία σε χώρους παρελθόντες, Μ.Περράκης, σελ.8









Συμπέρασμα

Η δύναμη της θεατρικής τέχνης ανατρέπεται ανά τις εποχές τις χωρικές απαιτήσεις. Κάθε φορά, μια νέα διάσταση αποδίδεται στην παράσταση, η οποία επηρεάζει ανάλογα και τη δομή. Ο χώρος από την αρχαιότητα γεννούσε το θέαμα αλλά και επηρεαζόταν απ' αυτό. Αυτή η αμφίδρομη σχέση εξελίσσεται, καθρεφτίζοντας τον χαρακτήρα και το πνεύμα κάθε εποχής. Ακόμα και στον ίδιο χρόνο, διακρίνεται η έννοια του διαφορετικού ανάλογα με το κοινωνικό και πνευματικό πλαίσιο που υποστηρίζει το θέατρο.

Το θέατρο, ανάλογα με τον κοινωνικό ρόλο που επιτελεί στην εξέλιξή του, εστιάζει είτε στη δράση είτε στον τρόπο παρουσίασής της. Ξεκινώντας από το θέατρο της ελληνικής αρχαιότητας, το οποίο αποτελεί βασικό μέσο ψυχαγωγίας και καλλιέργειας του κοινού, αποσκοπώντας στο μορφωτικό θέαμα και τη διάπλαση του «ήθους» (ήθο-ποιός), στο θέατρο του μεσαίωνα που προσαρμόζεται με κινητά μέσα σε οποιοδήποτε τόπο, διατηρώντας ως βάση τη σχέση θεατή-ηθοποιού και τη διασκέδαση αυτών, στο θέατρο της αναγέννησης που καθιερώνει την οπτική απόλαυση μέσω των σκηνογραφικών εργαλείων, στο ελισαβετιανό το οποίο τοποθετεί τη δράση στο κέντρο των βλεμμάτων, στο θέατρο του 20ου αιώνα, το οποίο κάνει συγκεκριμένες τις απαιτήσεις κάθε θεάματος, καθιερώνοντας τύπους, καταλήγοντας στο θέατρο του σήμερα, όπου τα δεδομένα ανατρέπονται, με την παράσταση να ξεπερνά

ΤΕΧΝΗ

Η ελεύθερη, δημιουργική έκφραση του ανθρώπου με έργα που διέπονται από αισθητικούς κανόνες.

τα όρια του σχεδιασμένου για αυτήν χώρου. Στο σύγχρονο θέαμα, ο σκηνοθέτης αποκτά κυρίαρχο ρόλο, επιλέγοντας τον χαρακτήρα, τον σκοπό, τον χώρο και τα υποκείμενα της δράσης. Το κοινό παρίσταται και εμπλέκεται στην παράσταση, καθώς καταργούνται τα όρια τόσο της σχέσης που αναπτύσσεται μεταξύ τους, όσο και τα χωρικά, με τον χώρο δράσης να καθορίζεται από τη ροή της κίνησης των ηθοποιών.

Ο χαρακτήρας του θεάτρου, καθώς επηρεάζεται από την εποχή που επικρατεί, έρχεται να αφυπνίσει την κοινωνική συνείδηση των πολιτών, η οποία στις μέρες μας κλονίζεται. Το αίσθημα του ατομικισμού, οι έντονοι ρυθμοί εργασίας, η ταχύτητα της τεχνολογίας, η ψηφιοποίηση της πληροφορίας καθιστούν αναγκαίο το θέατρο για την ευαισθητοποίηση των ατόμων ως προς τα κοινά. Ιδιαίτερα σήμερα, όπου το φαινόμενο της κρίσης διαταράσσει τις κοινωνικές ισορροπίες και διαστρεβλώνει τα ήθη, τοποθετώντας στην κορυφή την ικανοποίηση των θεμελιωδών αναγκών, αναγκαία θεωρείται η εύρεση τρόπων διαφυγής από την ευκαιριακή πραγματικότητα. Το θέατρο, ως τέχνη που παράγεται αλλά και απευθύνεται στην κοινωνία, προσαρμόζεται στα δεδομένα, δίνοντας έμφαση στη δράση και στο μήνυμά της, απομακρύνοντας κάθε περιττή πολυτέλεια. Μέσω αυτού καλλιεργούνται οι νοητικές αρετές, η κρίση, η μνήμη, η φαντασία και ενισχύεται η πορεία προς την αυτοανάλυση και την αυτογνωσία. Παράλληλα ξετυλίγονται οι δημιουργικές τάσεις και εκφράζονται οι αναζητήσεις, οι προβληματισμοί, τα οράματα και τα συναισθήματα. Εξευγενίζεται η προσωπικότητα με την υψηλή αισθητική της τέχνης. Η αναφορά σε πρότυπα ανθρώπινης συμπεριφοράς, προβληματίζει, ηθικοποιεί και διδάσκει. Μέσα από το δράμα, οι άνθρωποι εξελίσσονται και αναζητούν λύσεις με άλλη ματιά, αναπτύσσοντας μια άλλη φιλοσοφία ζωής.

Η χρήση μη σχεδιασμένων χώρων για την τέχνη του θεάτρου, όπως μπαρ, καφετέριες, πλατείες, διαμερίσματα αποδεικνύει ότι εντάσσεται στις ανάγκες της εποχής. Ταυτόχρονα, η αξία του σχεδιασμένου θεάτρου δεν αναιρείται, αλλά συνεχίζει να υπάρχει με τις τυπολογίες του 20ου αιώνα και κυρίως το πειραματικό θέατρο. Εκεί, ικανοποιείται μέσω της ευελιξίας, κάθε είδους διάταξη, επιτυγχάνοντας και ανάλογες σχέσεις μεταξύ ηθοποιού-θεατή. Η σχεδίαση χώρων θεάτρου κρίνεται καθοριστική τόσο για τον αρχιτέκτονα όσο και για την ίδια την τέχνη. Τα εργαλεία σχεδιασμού που χρησιμοποιούνται κάθε φορά, καθορίζουν τον χώρο του θεάματος. Ο αρχιτέκτονας καλείται αρχικά να δημιουργήσει έναν χώρο, που να παρέχει την απαιτούμενη ευελιξία για τις ανάγκες της δράσης ή τις σκηνοθετικές. Να εφεύρει τα δικά του εργαλεία για να μπορέσει να υπάρξει ατμόσφαιρα, όπως επίσης να σχεδιάσει τους χώρους κίνησης επιλέγοντας τον τρόπο που θα εμπλακούν στους χώρους θέασης και δράσης. Η αξία των θεατρικών χώρων εξαρτάται από τους χειρισμούς του αρχιτέκτονα-δημιουργού, αποτελώντας ταυτόχρονα και κίνητρο. Πρόκειται για ένα οικοδόμημα που προτείνει μια στάση ζωής μέσα από την σύνθετη και ζωντανή τέχνη του θεάτρου.

Η αρχιτεκτονική πέρα από τον λειτουργικό σκοπό που υπηρετεί, κρύβει μέσα της την έννοια της αισθητικής απόλαυσης. Η τελευταία, είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με κάθε μορφή τέχνης, η οποία έχει τη δυνατότητα να συνδέσει το πραγματικό με το φανταστικό. Αν η αρχιτεκτονική θεωρείται η μουσική των πλαστικών τεχνών, τότε ο θεατρικός χώρος αποτελεί τον απόλυτο τόπο της ύψιστης συνένωσης τους. Εκεί η αρχιτεκτονική καλείται να δημιουργήσει το κέλυφος, αναλαμβάνοντας επιπλέον την ευθύνη να ξεχωρίσει το πραγματικό από το φανταστικό συνδέοντάς τα. Η υπέρβαση μπορεί να υλοποιείται επί σκηνής, αλλά η μετάβαση στη νέα



Εικ.110 - θεατρική παράσταση στο Albert Trummer's Bar-theater της Νέας Υόρκης, όπου ηθοποιοί και θεατές γίνονται ένα.



Εικ.111 - χώρος υποδοχής στο Milton Keynes Theatre από το αρχιτεκτονικό γραφείο Ian Grundy στην Αγγλία. (1999)

πραγματικότητα συντελείται από την είσοδο στο χώρο. Επομένως, η τέχνη του θεάτρου εμπνέει την αρχιτεκτονική, η οποία καλείται με το δικό της λεξιλόγιο να την ολοκληρώσει.

Από την είσοδο, την μετάβαση στο χώρο της παράστασης, την βίωση αυτής, μέχρι και την έξοδο, ο αρχιτέκτονας παράγει ποιότητες που αναπτύσσουν την έννοια της θεατρικότητας στο χώρο επηρεάζοντας τον άνθρωπο. Η μετάβαση από την πόλη στο κτίριο, από το φουαγιέ στην πλατεία και έπειτα στη σκηνή, αποτελεί ταυτόχρονα κλιμακωτή μετάβαση στην νέα πραγματικότητα του θεατρικού έργου. Η «σκηνοθεσία» της σύνθεσης, με την επιλογή των δομικών στοιχείων και των κινήσεων, όπως η σχέση μεταξύ υποστυλωμάτων, τοιχίων ή η τοποθέτηση διαδρόμων, κλιμακοστασίων και ραμπών στο εσωτερικό του χώρου, παράγει αναλογίες στο χώρο και κατευθύνει τόσο τον θεατή όσο και τον ηθοποιό σε μια δική τους παράσταση.

Ως κύριο θεατρικό χώρο εννοούμε αφενός το σκηνικό και αφετέρου τον σύνθετο χώρο σκηνή - πλατεία. Ο σκηνικός χώρος μεταλλάσσεται σε ένα κοινωνικό βάθρο, αποτελώντας το φόντο που περιβάλλει και αναφέρεται σε μια συγκεκριμένη κοινωνική πραγματικότητα. Αυτήν στην οποία βρίσκεται ο ηθοποιός- ήρωας και αυτήν την οποία καλείται να κρίνει ο θεατής. Ταυτόχρονα όμως ο σκηνικός χώρος, αποτελεί τον χώρο- μύθο στον οποίο προσαρμόζεται ο ηθοποιός - κοινωνικό ον, αποδεικνύοντας ότι η διπλή φύση των ατόμων είναι αναγκαία να μεταφραστεί και χωρικά. Μια άλλη περίπτωση όπου γίνεται απτή η διπλή φύση του σκηνικού χώρου είναι όταν αυτός αναπαριστά τον ίδιο το θεατρικό χώρο, δημιουργώντας μια παράσταση μέσα στην παράσταση η οποία ξεπηδά από την αληθινή ζωή.

Με τα νέα τεχνολογικά δεδομένα αυξάνονται οι δυνατότητες που παρέχονται στον αρχιτέκτονα για τον σχεδιασμό ενός μεταβαλλόμενου κελύφους, που θα ικανοποιεί τις ανάγκες κάθε παράστασης. Σχεδιάζοντας τη μικροκλίμακα του χώρου και συνδεδεώντας την με μηχανισμούς που μπορούν να την μεταβάλλουν, ο χώρος ερμηνεύεται διαφορετικά από κάθε σκηνοθέτη. Η δομή του χώρου θεατών, η σκηνή και η συσχετίσή της με τους βοηθητικούς χώρους, ο φωτισμός, η επιμέλεια της ακουστικής μέσω του σχεδιασμού της οροφής αποτελούν τα μέσα που αναδεικνύουν μοναδικά το θέαμα. Ακόμη, το γεγονός ότι ο αρχιτέκτονας καλείται να οργανώσει το χώρο ευέλικτα και να επιλέξει τα εργαλεία για να το πετύχει αυτό, του παρέχει τη δύναμη αλλά και την ευθύνη, που αφορά την ίδια την παράσταση και το δημιουργό της.

Η καθιέρωση ενός χώρου που να αναφέρεται ειδικά στο θέατρο, αναδεικνύει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του σε κοινωνικό επίπεδο, ορίζοντάς το ως τοπόσημο στην πόλη ή σε μέρη αυτής. Το κοινό το ταυτίζει με τη λειτουργία του, επιλέγοντας συνειδητά αυτόν τον τρόπο ψυχαγωγίας και όχι απλά σαν δευτερεύον θέαμα παράλληλο σε κάποια άλλη δραστηριότητα. Έτσι ο σκοπός του θεάτρου μπορεί να ικανοποιηθεί σε μεγαλύτερο βαθμό με την επιλογή των θεατών να βιώσουν μια «άλλη» πραγματικότητα. Η παρουσίαση μιας ζωντανής παράστασης, που εκτυλίσσεται σε έναν συγκεκριμένο τόπο, απαιτεί τα βλέμματα των θεατών, να είναι προσηλωμένα στη δράση. Σε διαφορετική περίπτωση, όπως για παράδειγμα στον κινηματογράφο, μιλάμε για την θέαση μιας κινούμενης εικόνας και όχι για τη βίωση μιας «αλήθειας». Στην περίπτωση του θεάτρου, το υποκείμενο-ηθοποιός, δρα την ίδια στιγμή και στον ίδιο τόπου που βρίσκεται το αντικείμενο-θεατής.

Κάθε άτομο το οποίο εμπλέκεται στην παράσταση συμμετέχει

με διαφορετικούς ρόλους σε αυτή, που μεταξύ τους σχετίζονται. Για τον θεατρικό ρόλο, παρόλο που τα όρια του φανταστικού δεν είναι στέρα, η φύση του περιορίζεται εν μέρει από την πραγματικότητα και τα όριά της. Ο ήρωας υποδύεται έναν διαφορετικό χαρακτήρα με τις ιδιότητες που του προσδίδει ο συγγραφέας. Κρίνει και κρίνεται στα πλαίσια της θεατρικής πράξης, που γενικευμένα ασκεί κριτική στην κοινωνία. Από την άλλη πλευρά, ο ηθοποιός που καλείται να γίνει ήρωας, μεταβαίνει από την περιορισμένη πραγματικότητα της κοινωνίας, στη διευρυμένη πραγματικότητα του θεάτρου. Έτσι, ο σκηνικός χώρος μέσω της θεατρικής ψευδαίσθησης αντιστοιχεί σε έναν δημόσιο χώρο ο οποίος πλαισιώνει έναν κοινωνικό διάλογο. Ο θεατής αποτελεί ταυτόχρονα κοινωνικό ον και συμμετοχο της θεατρικής πράξης. Η μία φύση του παρακολουθεί και συμμετέχει στο θεατρικό δρώμενο, ενώ η άλλη επικοινωνεί με την πρώτη. Επομένως ο θεατής δεν αποτελεί απλά μάρτυρα των γεγονότων που εκτυλίσσονται μπροστά του, αλλά ολόκληρο το είναι του συμμετέχει διαδραστικά στον σκηνικό χώρο. Ο δημιουργός-αρχιτέκτονας, συνθέτοντας, προκειμένου να καλύψει τις κοινωνικές ανάγκες του θεατρικού χώρου και τις εκάστοτε σκηνοθετικές αντιλήψεις. Η κοινωνική ευαισθησία είναι απαραίτητη σε αυτόν το διττό ρόλο, καθώς αποτελεί ταυτόχρονα κοινωνικό ον και συνθέτη μιας νέας χωρικής πραγματικότητας.

Ο χώρος με την έννοια του «δοχείου ζωής»⁽²⁰⁾ υπενθυμίζει σε κάθε περίπτωση την ευθύνη του αρχιτέκτονα απέναντι στον άνθρωπο και την κοινωνία. Ιδιαίτερα σε χώρους τέχνης, πρέπει να δίνεται προσοχή στον σχεδιασμό τους, καθώς επηρεάζουν σε βάθος τον ψυχισμό των ατόμων. Αποτελούν εκείνα τα μοναδικά μέσα, όπου ο άνθρωπος μπορεί να δει με μια διαφορετική οπτική τα πράγματα, να κινητοποιήσει την σκέψη του και να

(20) Για την Αρχιτεκτονική, Α. Κωνσταντινίδης, σελ.268

αποκτήσει τη δύναμη να επέμβει στην πραγματικότητά του. Το θέατρο, έρχεται να συνδέσει διάφορες μορφές τέχνης σε μια συνδυάζοντας τον λόγο, με τη μουσική, τον χορό και την υποκριτική, ώστε να παράγεται μια πολύπλευρη τέχνη που απευθύνεται και συναθροίζει διαφορετικούς χαρακτήρες. Καθώς απαιτεί κατάθεση ψυχής τόσο από τον ηθοποιό όσο και από τον θεατή, το θέατρο γίνεται το δοχείο διάπλασης και εξέλιξης της σκέψης αλλά και του ψυχισμού. Γεγονός που ενδυναμώνει το άτομο σαν ευσυνείδητο όν που καθορίζει τη ζωή του, τον εαυτό του και την ύπαρξή του σε σχέση με τους γύρω του. Ο κοινωνικός ρόλος και η συνείδηση παραμένουν οι στοιχειώδεις προϋποθέσεις για την επιβίωση των ατόμων στις δυσκολίες της σημερινής εποχής. Αν ο άνθρωπος καλλιεργεί την ψυχή του, τότε μπορεί να ελπίζει και να προσπαθεί για την βελτίωση της καθημερινότητάς του.

Αν η πραγματικότητα που βιώνει, αναγνωριστεί ως μια θεατρικότητα, τότε μέσα σε αυτήν σίγουρα υπάρχουν κάποιες βάσεις που ωθούν στη συνέχεια...

.....

Παράρτημα εικόνων κειμένου

- Εικ.1 - <http://www.aeginanews.gr/aegina-news-pressroom/8035/>
- Εικ.2 - <http://camerastyloonline.wordpress.com/tag/%CE%B8%CE%B5%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%B9%CE%BA%CE%B5%CF%83%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%B1%CF%83%CE%B5%CE%B9%CF%83-2011-2012/>
- Εικ.3 - <http://www.agelioforos.gr/default.asp?pid=7&ct=74&artid=136934>
- Εικ.4 - <http://stagecraftyt.ning.com/profiles/blogs/musical-theatre-summer-course>
- Εικ.5 - <http://kk.org/ct2/2008/02/live-hd.php>
- Εικ.6 - *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου, Χ.Γ.Αθανασόπουλος, εκδ.Ι.Σιδέρης, Αθήνα 1976,σελ.27*
- Εικ.7 - *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου, Χ.Γ.Αθανασόπουλος, εκδ.Ι.Σιδέρης, Αθήνα 1976,σελ.28*
- Εικ.8 - *ηλεκτρονική αποτύπωση σχεδίου κατά τη μελέτη από τη σπουδαστική ομάδα*
- Εικ.9 - *ηλεκτρονική αποτύπωση σχεδίου κατά τη μελέτη από τη σπουδαστική ομάδα*
- Εικ.10 - http://navi-patra.blogspot.gr/2011/04/blog-post_27.html
- Εικ.11 - <http://www.elinikoarxeio.com/2010/10/seats-of-dionysus-theatre.html>
- Εικ.12 - <http://www.cineparmenos.gr/previewart.php?teuxos=34&curt=16&id=1281956215>
- Εικ.13 - <http://medousaertrias.wordpress.com/2011/05/20/%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%B1%CE%AF%CE%BF%CE%B8%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF%CE%B5%CF%81%CE%AD%CF%84%CF%81%CE%B9%CE%B1%CF%82/>
- Εικ.14 - http://arthrosyllektis.blogspot.gr/2012/03/blog-post_377.html
- Εικ.15 - <http://en.wikipedia.org/wiki/Termessos>
- Εικ.16 - http://www.diazoma.gr/gr/Page_04-01_AT-001.asp
- Εικ.17 - http://www.diazoma.gr/gr/Page_04-01_AT-005.asp
- Εικ.18 - *Μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου, Π. Μαρτινίδης, εκδ. Νεφέλη, σελ.70*
- Εικ.19 - *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου, Χ.Γ.Αθανασόπουλος, εκδ.Ι.Σιδέρης, Αθήνα 1976,σελ.39*
-

- Εικ.20 - <http://library.calvin.edu/hda/node/1195>
- Εικ.21 - http://miliondialogoi.blogspot.gr/2011/04/blog-post_22.html
- Εικ.22 - <http://www.liako.gr/news/greek-culture-news/26468-colosseum.html>
- Εικ.23 - <http://www.roman-colosseum.info/colosseum/seating-at-the-colosseum.html>
- Εικ.24 - <http://www.romanlife-romeitaly.com/ancient-roman-colosseum.html>
- Εικ.25 - <http://medievaltheatre13.blogspot.gr/>
- Εικ.26 - <http://myweb.csuchico.edu/~klwhitlock/HIST2/Medieval/religious/religious.html>
- Εικ.27 - <http://www.dipity.com/themagicpanda/The-Middle-Ages/>
- Εικ.28 - <http://www.jamesdupree.com/artist.html>
- Εικ.29 - <http://www.drammaturgia.it/recensioni/recensione2.php?id=4534>
- Εικ.30 - <http://www.britannica.com/EBchecked/media/38767/Teatro-01impico-designed-by-Andrea-Palladio-and-completed-by-Vincenzo>
- Εικ.31 - <http://www.davidclaudon.com/Cyrano/Cyrano2.html>
- Εικ.32 - <http://digitalschool.minedu.gov.gr/modules/ebook/show.php/DSGLA111/262/19186393/>
- Εικ.33 - <http://theatrehistory2010.blogspot.gr/2010/04/shakespeares-globe-theater.html>
- Εικ.34 - http://en.wikipedia.org/wiki/File:Teatro_01impico_pianta_Bertotti_Scamozzi_1776.html
- Εικ.35 - *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου, Χ.Γ.Αθανασόπουλος, εκδ.Ι.Σιδέρης Αθήνα 1976,σελ.74*
- Εικ.36 - <http://media.hcpss.org/newcode/ekits/ekits.php?eKitID=45>
- Εικ.37 - http://www.eventieconcertimarche.it/it/?page_id=752
- Εικ.38 - http://213.215.199.173/Tempo-Libero/Arte/Scala-di-Milano-la-stagione-2011-2012-si-apre-col-Don-Giovanni_18584
- Εικ.39 - <http://selectitaly.com/blog/travel-tips/a-millionaires-christmas-in-milano-for-free-well-almost/>
- Εικ.40 - <http://theatrehistory2010.blogspot.gr/>
- Εικ.41 - http://www.dbnl.org/tekst/alba001scho01_01/alba001scho01_01_0001.php
- Εικ.42 - <http://collections.vam.ac.uk/item/O1138990/plan-of-the-ground-floor-drawing-wyatt-t-h/>
- Εικ.43 - *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου, Χ.Γ.Αθανασόπουλος, εκδ.Ι.Σιδέρης Αθήνα 1976,σελ.105*
-

- Εικ.44 - <http://panacea.med.uoa.gr/topic.aspx?id=888>
- Εικ.45 - <http://scriabin.com/etude/1903/08/munich-bayreuth-and-wagner-festivals.html> Εικ.46 - <http://scriabin.com/etude/1903/08/munich-bayreuth-and-wagner-festivals.html>
- Εικ.47 - <http://www.kultur-online.net/?q=node/1770&nlb=1>
- Εικ.48 - <http://www.bildindex.de/obj20573265.html#home>
- Εικ.49 - <http://www.theatrearchitecture.eu/sk/databaza.html?personId=1067&theatreId=460>
- Εικ.50 - <http://tkeensdee.blogspot.gr/2009/11/oskar-schlemmer.html>
- Εικ.51 - <http://codelab.interfaculty.nl/spip.php?article11>
- Εικ.52 - <http://www.bing.com/images/search?q=bayreuth%20festspielhaus%20orchestra%20pit>
- Εικ.53 - <http://opera2011.bgsu.wikispaces.net/Wagner+and+the+Aesthetics+of+the+Theater>
- Εικ.54 - http://rpfmedia.ask.com/ts?u=/wikipedia/commons/thumb/a/a3/Bayreuth_front.gif/120px-Bayreuth_front.gif
- Εικ.55 - <http://www.societies.cam.ac.uk/marlowe/showarchive/festival/fezzie.htm>
- Εικ.56 - <http://betonbabe.tumblr.com/page/5>
- Εικ.57 - <http://www.etravelblog.com/operainberlin/>
- Εικ.58 - http://www.operatoday.com/content/2012/02/an_aria_of_linc.php
- Εικ.59 - http://www.andreaspraefcke.de/carthalia/uk/uk_stratford_shakespeare_new.html
- Εικ.60 - <http://www.designboom.com/history/teatromondo.html>
- Εικ.61 - <http://www.archithings.net/mark-taper-forum-created-by-the-architects-rios-clementi-hale-studios/architects-rios-clementi-hale-studios-stage-design>
- Εικ.62 - <http://www.archithings.net/mark-taper-forum-created-by-the-architects-rios-clementi-hale-studios/architects-rios-clementi-hale-studios-stage-design>
- Εικ.63 - *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου, Χ.Γ.Αθανασόπουλος, εκδ.Ι.Σιδέρης, Αθήνα 1976,σελ.232*
- Εικ.64 - <http://kunkelconsulting.com/web/en/referenceobjects/international/china/done.grand-national-theatre-hangzhou-china.html>
- Εικ.65 - <http://www.archdaily.com/1218/national-grand-theater-of-china-paul-andreu/>
- Εικ.66 - <http://courses.arch.ntua.gr/View.aspx?i=109232>
- Εικ.67 - <http://ethel-sinadelfos.blogspot.gr/2012/05/9-1927.html>
- Εικ.68 - <http://courses.arch.ntua.gr/View.aspx?i=109232>
-

- Εικ.69 - <http://el.scribd.com/doc/36942087/%CE%97%CE%91%CE%9D%CE%91%CE%9A%CE%91%CE%9B%CE%A5%CE%A8%CE%97%CE%A4%CE%97%CE%A3%CE%A3%CE%A5%CE%93%CE%A7%CE%A1%CE%9F%CE%9D%CE%97%CE%A3%CE%91%CE%A1%CE%A7%CE%99%CE%A4%CE%95%CE%9A%CE%A4%CE%9F%CE%9D%CE%99%CE%9A%CE%97%CE%A3%CE%91%CE%98%CE%97%CE%9D%CE%91>
- Εικ.70 - <http://el.scribd.com/doc/36942087/%CE%97%CE%91%CE%9D%CE%91%CE%9A%CE%91%CE%9B%CE%A5%CE%A8%CE%97%CE%A4%CE%97%CE%A3%CE%A3%CE%A5%CE%93%CE%A7%CE%A1%CE%9F%CE%9D%CE%97%CE%A3%CE%91%CE%A1%CE%A7%CE%99%CE%A4%CE%95%CE%9A%CE%A4%CE%9F%CE%9D%CE%99%CE%9A%CE%97%CE%A3%CE%91%CE%98%CE%97%CE%9D%CE%91>
- Εικ.71 - <http://www.lifo.gr/mag/features/2366>
- Εικ.72 - http://www.mesogeia.net/athens/places/agora/odeionagrippa_en.html
- Εικ.73 - http://www.mesogeia.net/athens/places/agora/odeionagrippa_en.html
- Εικ.74 - *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου. Χ.Γ.Αθανασόπουλος, εκδ.Ι.Σιδέρης, Αθήνα 1976,σελ.94*
- Εικ.75 - *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου. Χ.Γ.Αθανασόπουλος, εκδ.Ι.Σιδέρης, Αθήνα 1976,σελ.96*
- Εικ.76 - *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου. Χ.Γ.Αθανασόπουλος, εκδ.Ι.Σιδέρης, Αθήνα 1976,σελ.115*
- Εικ.77 - *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου. Χ.Γ.Αθανασόπουλος, εκδ.Ι.Σιδέρης, Αθήνα 1976,σελ.115*
- Εικ.78 - Tadao Ando complete works Francesco Dal Co, εκδ.Phaidon,σελ.289
- Εικ.79 - Tadao Ando complete works Francesco Dal Co, εκδ.Phaidon,σελ.289
- Εικ.80 - Tadao Ando complete works Francesco Dal Co, εκδ.Phaidon,σελ.289
- Εικ.81 - <http://www.archithings.net/arena-stage-at-the-mead-center-for-american-theater-designed-by-bing-thom-architects/bing-thom-architects-fichandler-kept-its-arena-plan>
- Εικ.82 - <http://www.torontolife.com/features/stratford-shakespeare-festival-theatre-preview/>
- Εικ.83 - <http://members.virtualtourist.com/m/tt/3fe21/>
- Εικ.84 - <http://www.fas.harvard.edu/~loebinfo/loebinfo/loebdata.html>
- Εικ.85 - <http://sham-studio4-2010.blogspot.gr/2010/08/total-theater.html>
- Εικ.86 - <http://www.fas.harvard.edu/~loebinfo/loebinfo/loebdata.html>
- Εικ.87 - http://teogrigoriadis.blogspot.gr/2010_07_01_archive.html
- Εικ.88 - <http://www.cmsalter.com/project.asp?pid=73&sid=9>
- Εικ.89 - <http://www.hdqt.co.uk/>
- Εικ.90 - <http://theaterviewsite.blogspot.gr/2012/06/blog-post.html>
-

- Εικ.91 - <http://www.mediaroomdecor.info/2012/05/theatre-chairs-pics/>
- Εικ.92-95,98,99 - <http://el.scribd.com/doc/36942087/%CE%97%CE%91%CE%9D%CE%91%CE%9A%CE%91%CE%9B%CE%A5%CE%A8%CE%97%CE%A4%CE%97%CE%A3%CE%A3%CE%A5%CE%93%CE%A7%CE%A1%CE%9F%CE%9D%CE%97%CE%A3%CE%91%CE%A1%CE%A7%CE%99%CE%A4%CE%95%CE%9A%CE%A4%CE%9F%CE%9D%CE%99%CE%9A%CE%97%CE%A3%CE%91%CE%98%CE%97%CE%9D%CE%91>
- Εικ.96,97 - *Γραφείο Κ.Δεκαβάλλα*
- Εικ.100,101 - *Κυριάκος Κρόκος, εκδ. Μουσείο Μπενάκη*
- Εικ.102 - http://news.kathimerini.gr/4dcgi/_w_articles_civ_1_25/12/2008_297418
- Εικ.103-106 - *Θεάτρων αρχιτεκτονική δημιουργία σε χώρους παρελθόντες, Μ.Περράκης*
- Εικ.107 - *Γραφείο Κ.Δεκαβάλλα*
- Εικ.108 - *Κυριάκος Κρόκος, εκδ. Μουσείο Μπενάκη*
- Εικ.109 - *Θεάτρων αρχιτεκτονική δημιουργία σε χώρους παρελθόντες, Μ.Περράκης*
- Εικ.110 - http://ny.eater.com/archives/2010/08/albert_trummers_theater_bar_helps_bartenders_jump_the_shark.php
- Εικ.111 - <http://www.theatrust.org.uk/resources/images/show/10609-foyer-space-at-milton-keynes-theatre-with-box-office-counter-feb-2009>

Παράρτημα εικόνων κεφαλαίων

- Εικ. Εισαγωγής - <http://www.macarts.co.uk/event/introduction-to-stage-craft>
- Εικ. Α. Ενότητας - <http://blogs.sch.gr/dimchav/2009/05/>
- Εικ. Β. Ενότητας - <http://theatreality.wordpress.com/page/2/>

Βιβλιογραφία

- Από τη θεατρική σκηνή στην κοινωνική σκηνή, διάλεξη 2009/66, Κουμπαρούλη Ειρήνη, *επιβλέπων καθηγητής Σ. Σταυρίδης*.
 - Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή, Σ. Σταυρίδης, εκδ. Ελληνικά Γράμματα.
 - Από τον ρόλο των χώρων στο χώρο των ρόλων, διάλεξη 2011/22, Τζιμόπουλος Ενώγγελος, *επιβλέπουσα καθηγήτρια Α. Βοζάνη*.
 - Αρχαίο Θέατρο Ερέτριας, Πρόταση αποκατάστασης και ανάδειξης, Βασίλης Σούλης, ΔΠΜΣ Διπλωματική Εργασία-Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 2004/7.
 - Αρχιτεκτονική - Θέατρο - Μουσική, διάλεξη 2005/22, Νέγριν Ντέιβιντ, *επιβλέπων καθηγητής Σολών Ξενόπουλος*.
 - Για την Αρχιτεκτονική, Α. Κωνσταντινίδης.
 - Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου, Ελένη Φεσσά Εμμανουήλ, Αθήνα 1994, τόμος Α :
 - Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου, Ελένη Φεσσά Εμμανουήλ, Αθήνα 1994, τόμος Β :
 - Θεατρικός χώρος: απ' το κλειστό κουτί στη σκηνή χωρίς όρια, διάλεξη 2004, Άλκης Παππάς, *πηγή: <http://www.greekarchitects.gr>*.
 - Θέατρο δρόμου-αλλοιώνοντας τα όρια, διάλεξη 2000/126, Μιχαέλα Γκαβριλίου, *επιβλέπων καθηγητής Δ. Σεβαστάκης*.
 - Θέατρων αρχιτεκτονική δημιουργία σε χώρους παρελθόντες, Μ. Περράκης.
 - Κυριάκος Κρόκος, εκδ. Μουσείο Μπενάκη.
 - Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας με σόγια για τη σωστή χρήση των λέξεων, Γ. Μπαμπινιώτης, εκδ. Κέντρο Λεξικολογίας.
 - Μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου, Π. Μαρτινίδης, εκδ. Νεφέλη.
 - Ο θεατρικός χώρος σαν πολιτιστικό παράδειγμα, Σ. Πατσαλίδης.
 - Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου, Χ.Γ. Αθανασόπουλος, εκδ. Ι. Σιδέρης, Αθήνα 1976.
 - Σκηνοτεχνική Σύγχρονου Θεάτρου, Β. Ρίτσος, Αθήνα.
 - Το ελισβετιανό θέατρο : totus mundus agit histrionem, όλος ο κόσμος μία σκηνή, διάλεξη 2010/159, Ελίνα Πιερίδου, *επιβλέπουσα καθηγήτρια Γ. Μαρίνου*.
-

- Accommodating the lively arts, an architect' s view by Martin Bloom.
- Allardyce Nicoll, *ε.α., τ.2.*
- Architecture for the educational theatre, H.Robinson, University of Oregon.
- Esquisse d' une theorie generale de la magie, Marcel Mauss, *παραλαμβάνεται στο* sociologie et anthropologie, P.U.F. 1950.
- Le reel et son double, Clement Rosset, ed.Gallimard, 1992.
- Tadao Ando complete works Francesco Dal Co, ed.Phaidon.
- The modern theatre, architecture - stage design - lighting, H. Schubert, Fall Mall Press - London.
- Theater(Buhne):the theater of Bauhaus, Oscar Schlemmer , 1961.
- Theater engineering & stage machinery, Toshiro Ogawa, ed. Entertainment Technology Press, Consultancy Series.

Ιστοσελίδες

- <http://odysseus.culture.gr>
- <http://www.tovima.gr>
- <http://www.theaterinfo.gr/abouttheatre/ancientgreektheatre/epidavrostheater/index.html>
- <http://www.mymykonos.eu/index.php/el/2011-10-02-10-29-52.html>
- <http://www.theaterinfo.gr/abouttheatre/greektheater/odeio/index.html>
- <http://el.wikipedia.org/wiki>
- http://www.holiday.gr/gr/page.php?page_id=657
- <http://el.scribd.com/doc>
- <http://www.lifo.gr>
- <http://www.lifo.gr/mag/features/2366>
- http://ny.eater.com/archives/2010/08/albert_trummers_theater_bar_helps_bartenders_jump_the_shark.php - http://www.cup.gr/Files/files/chapters/chaniotis_ch1.pdf
- <http://el.scribd.com/doc>

Το θέατρο ανέκαθεν γοήτευε σαν τέχνη, προερχόμενο αλλά και απευθυνό-
μενο στην ανθρώπινη ύπαρξη. Στην ονομασία του είναι συνυφασμένες η
έννοια του χώρου και της τέχνης που αναπτύσσεται. Η «παράσταση» ξε-
κινά και οι σχέσεις, χωρικές και διαπροσωπικές, εμπλέκονται, παράγο-
ντας ένα ζωντανό αποτέλεσμα. Η θεατρική πράξη ενσαρκώνεται με το
υποκείμενο της δράσης και το αντικείμενο αυτής να παρίστανται στον
ίδιο χώρο και να αλληλεπιδρούν. Ο ηθοποιός και ο θεατής, αποκτούν
στην παράσταση έναν διαφορετικό ρόλο από αυτόν στην πραγματικότητα
, βιώνοντας έτσι την αλήθεια του μύθου. Η παράσταση αποτελεί το μέσο
για την διεύρυνση της οπτικής των πραγμάτων. Ο χώρος του θεάτρου
εγκιβωτίζει το θέαμα, δημιουργεί χωρικές σχέσεις δράσης και θέασης
καθορίζοντας την κίνηση των βλεμμάτων. Ο χώρος από την αρχαιότητα
γεννούσε το θέαμα αλλά και επηρεαζόταν απ' αυτό. Ο θεατρικός χώρος
αποτελεί τόπο ύψιστης έκφρασης της αρχιτεκτονικής, ως μουσικής των
πλαστικών τεχνών. Αυτή η αμφίδρομη σχέση χώρου και θεάματος εξελί-
σσεται και στιγματίζει κάθε εποχή. Τα θέατρα, χώροι άλλοτε διασκέδα-
σης και άλλοτε ψυχαγωγίας, έχουν πάντα μια διακριτή θέση στην πόλη,
αποτελώντας τοπόσημό της. Ακόμα και στον ίδιο χρόνο, διακρίνεται η
έννοια του διαφορετικού και εκφράζεται το κοινωνικό και πνευματικό π
λαίσιο. Το θέατρο, έρχεται να συνδέσει διάφορες μορφές τέχνης σε μια
, συνδυάζοντας τον λόγο, με τη μουσική, τον χορό και την υποκριτική.
Παράγεται μια πολύπλευρη τέχνη που απευθύνεται και συναθροίζει δια-
φορετικούς χαρακτήρες. Η κατάθεση ψυχής τόσο από τον ηθοποιό όσο και
από τον θεατή καθιστά το θέατρο δοχείο διάπλασης και εξέλιξης της
σκέψης και του ψυχισμού.