

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΔΥΤΙΚΗΣ ΕΛΛΑΔΑΣ

ΣΧΟΛΗ ΣΔΟ

ΤΜΗΜΑ ΔΙΟΙΚΗΣΗΣ ΟΙΚΟΝΟΜΙΑΣ ΚΑΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΤΟΥΡΙΣΤΙΚΩΝ
ΜΟΝΑΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ-ΣΤΟΙΧΕΙΑ
ΟΠΤΙΚΗΣ ΟΡΓΑΝΩΣΗΣ
THEATRICAL ARCHITECTURE-ELEMENTS OF
VISUAL PERCEPTION**



ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΟΥ ΕΙΡΗΝΗ

ΕΠΟΠΤΕΥΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΥ ΚΑΤΕΡΙΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα πτυχιακή εργασία, με τίτλο "Θεατρική αρχιτεκτονική- Στοιχεία οπτικής οργάνωσης", πραγματοποιήθηκε από την σπουδάστρια Βασιλειάδου Ειρήνη, σε συνεργασία με την καθηγήτρια κυρία Αλεξοπούλου Αικατερίνη, στην σχολή Δ.Ο.Ε.Π.Τ.Μ., του Τεχνολογικού Εκπαιδευτικού Ιδρύματος Δυτικής Ελλάδας, στο παράρτημα του Πύργου Ηλείας.

Περιεχόμενα

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	2
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	4
ΠΕΡΙΛΗΨΗ	6
ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ	7
ABSTRACT	8
KEY WORDS	9
1. ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ	10
1.1. ΔΗΜΟΣΙΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΑΠΟ ΤΑ ΑΡΧΑΪΚΑ ΕΩΣ ΤΑ ΡΩΜΑΪΚΑ ΧΡΟΝΙΑ	10
1.2. ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΤΗ ΔΗΜΟΣΙΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ	17
1.3. ΣΗΜΑΝΤΙΚΑ ΘΕΑΤΡΑ	18
1.3.1. ΘΕΑΤΡΟ ΔΙΟΝΥΣΟΥ	18
1.3.2. ΘΕΑΤΡΟ ΕΠΙΔΑΥΡΟΥ	23
1.3.3. ΘΕΑΤΡΟ ΔΩΔΩΝΗΣ	25
1.4. ΣΥΓΚΡΙΣΗ ΑΡΧΑΙΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΜΕ ΤΟ ΡΩΜΑΪΚΟ	26
2. ΟΠΤΙΚΗ ΜΕ ΒΑΣΗ ΤΗΝ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ	31
2.1. ΤΥΠΟΙ ΘΕΑΤΡΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ.....	31
2.1.1. ΑΝΟΙΧΤΟ ΘΕΑΤΡΟ	31
2.1.2. ΚΛΕΙΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ	35
2.2. Ο ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ ΜΕ ΒΑΣΗ ΤΗΝ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΟΥ ΑΝΝΑΣ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ.....	47
3. ΟΠΤΙΚΕΣ ΑΝΑΓΚΕΣ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑΣ	50
3.1. ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΕΠΙ ΣΚΗΝΗΣ	50
3.2. ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΜΕ ΒΑΣΗ ΤΗ ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΜΕ ΤΟ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ ΠΑΡΑΣΚΕΥΑ ΠΑΠΑΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟ.....	54
4. ΒΑΣΙΚΕΣ ΑΡΧΕΣ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑΣ	58
4.1. ΑΡΧΕΣ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑΣ ΣΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ.....	59
4.2. ΑΡΧΕΣ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑΣ ΣΤΗΝ COMMEDIA DE LARTE	65
4.3. Η ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑΣ ΜΕ ΒΑΣΗ ΤΗ ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΜΕ ΤΗΝ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΟ ΑΡΓΥΡΩ ΠΟΛΙΤΗ.....	74
4.4. Η ΑΜΦΙΔΡΟΜΗ ΣΧΕΣΗ ΜΕΤΑΞΥ ΗΘΟΠΟΙΟΥ ΚΑΙ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΣΚΕΥΗΣ	77
5. Ο ΗΘΟΠΟΙΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ ΤΟΥ ΕΠΙ ΣΚΗΝΗΣ	78
5.1 Ο ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ ΜΕΣΑ ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΤΟΥ ΗΘΟΠΟΙΟΥ ΜΑΡΙΟΥ ΣΑΚΚΑ	78

5.2	ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ.....	79
6.	ΠΡΟΣΩΠΙΚΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΧΩΡΟ.....	81
6.1	ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ.....	81
6.2	ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΔΙΕΞΑΓΩΓΗ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΕΡΓΑΣΙΩΝ ΣΕ ΑΛΛΟΥΣ ΧΩΡΟΥΣ.....	83
	ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	85
	Βιβλιογραφία.....	87

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αρχιτεκτονική είναι η επιστήμη της «ικανοποίησης» των ανθρώπινων αναγκών στο χώρο μέσω σχεδιασμού μεθόδων και υλικών κατασκευών. Εφαρμόζεται στη δόμηση του χώρου, ως εφαρμοσμένη επιστήμη της σχεδίασης και της υλοποίησης κατασκευών, όπως κτιρίων, γεφυρών και πόλεων. Δίνει έμφαση σε ορισμένους τομείς των αναγκών αυτών, όπως στην εργονομία και στην αισθητική, στη λειτουργία, στη μορφή ή την κατασκευή τους ανάλογα με την εποχή και τις ιδιαιτερότητες του εντολέα για τον οποίο διεξάγεται. Ετυμολογικά ο όρος προέρχεται από το ελληνικό «αρχή» και «τέχνη»-«τεκτονική» (κατασκευή/δημιουργία), ενώ οι ρίζες της ανάγονται στην ανθρώπινη προϊστορία μέσω της «οικοδομίας». Η επιστημονικοί κλάδοι της αρχιτεκτονικής, όπως ορίζονται από τα περισσότερα ακαδημαϊκά ιδρύματα, περιλαμβάνουν τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, τον αστικό και πολεοδομικό σχεδιασμό, σχεδιασμό τοπίου και περιβάλλοντος και τη συντήρηση και αποκατάσταση αρχιτεκτονικών μνημείων και συνόλων.

Με τον όρο πολιτιστική κληρονομιά εννοείται το κληροδότημα από φυσικά αντικείμενα και από άυλα χαρακτηριστικά μια ομάδας ή κοινωνίας τα οποία έχουν κληροδοτηθεί από τις παλαιότερες γενιές και διατηρούνται στο παρόν ενώ παράλληλα παραχωρούνται στο μέλλον για να επωφεληθούν οι επόμενες γενιές.

Η υλική πολιτιστική κληρονομιά ή πολιτιστική ιδιοκτησία αποτελεί το πρώτο από τα τρία είδη πολιτιστικής κληρονομιάς και αναφέρεται στη φυσική και απτή πολιτιστική κληρονομιά και περιλαμβάνει αντικείμενα πολιτιστικής αξίας, μνημεία, ιστορικά μέρη, τα οποία έχει θεωρηθεί ότι αξίζει να διατηρηθούν στο πέρασμα του χρόνου για τις επόμενες γενιές.

Η παρούσα πτυχιακή εργασία αποτελείται από έξι κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο αναλύεται η δημόσια αρχιτεκτονική από τα Αρχαϊκά έως τα Ρωμαϊκά χρόνια περιγράφοντας σημαντικά αρχιτεκτονήματα καθώς και η αρχιτεκτονική τριών σημαντικών θεάτρων. Στη συνέχεια αναλύεται η Ρωμαϊκή θεατρική αρχιτεκτονική και διαφαίνονται οι σημαντικές διαφορές του

Ελληνικού σε σχέση με το Ρωμαϊκό θέατρο αλλά και η επιρροή των Ελληνικών θεάτρων στη Ρωμαϊκή θεατρική αρχιτεκτονική.

Στο δεύτερο κεφάλαιο αναλύεται η δομή και η αρχιτεκτονική του Ελληνικού ανοιχτού αμφιθέατρου και η εισαγωγή του κλειστού αρχιτεκτονικού χώρου στον κόσμο και η εξέλιξή του. Επίσης αποτυπώνεται η άποψη της θεατρολόγου Άννας Γιαννοπούλου για το θεατρικό χώρο.

Στη συνέχεια αναφέρεται η προσέγγιση της σκηνοθεσίας στο χώρο ανάλογα με την εποχή, το χώρο και το θεατρικό έργο, στο τρίτο κεφάλαιο, αλλά και η οπτική με βάση το χώρο από τα μάτια του σκηνοθέτη Παρασκευά Παπαπετρόπουλο.

Στο τέταρτο κεφάλαιο αναλύεται η σκηνογραφία σαν τέχνη και συγκεκριμένα γίνεται η επιλογή δύο σημαντικών θεατρικών περιόδων για τη σκηνογραφία(αρχαία Ελλάδα και *commedia del' arte*), όπου αναδεικνύονται τα σκηνογραφικά μέσα της κάθε εποχής ξεχωριστά. Καταλήγει στην άποψη της σκηνογράφου Αργυρούλας Πολίτη για την αρχιτεκτονική και τη σκηνογραφία γενικά αλλά και τη δουλειά για τη διεξαγωγή μιας παράστασης ειδικά με τελικό συμπέρασμα του κεφαλαίου για τη σχέση του σκηνογράφου με τον ηθοποιό.

Το πέμπτο κεφάλαιο αφορά τον ηθοποιό. Σε αυτό καταγράφεται η άποψη του ηθοποιού Μάριου Σακκά για το θεατρικό χώρο και την εκπαίδευση και η έννοια της αναπαράστασης, της πολιτιστικής αναπαράστασης και της αναπαράστασης του χώρου.

Στο τελευταίο και έκτο κεφάλαιο παρουσιάζεται το προσωπικό μου θεατρικό βιογραφικό έτσι ώστε να καταλήξω προτείνοντας εκμεταλλεύσιμους χώρους για θεατρικές εργασίες και να ενδυναμώσω την αυτονόητη στις μέρες μας σύζευξη μεταξύ θεατρικού χώρου και μουσειακού χώρου, μεταξύ θεατρικής αφήγησης και εκθεσιακής αφήγησης. Ο οίκος των μουσών δεν μπορεί παρά να εμπεριέχει θεατρικές τεχνικές και προσωπεία.

Τέλος παρατίθενται τα συμπεράσματα της μελέτης και η βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε για την εκπόνησή της.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η δημόσια αρχιτεκτονική στα αρχαϊκά χρόνια επηρεαζόταν κυρίως από τη θρησκεία γι' αυτό και έχουμε πλήθος ναών και θησαυρών. Τελεστήρια, βωμοί, ταφικές κατασκευές, στοές αποτελούν μεγάλο κομμάτι της εποχής αυτής καθώς έχουν τεράστια πολιτιστική αξία. Είναι η εποχή που κτίστηκαν τα πρώτα θέατρα. Στην κλασσική εποχή συναντάμε επίσης πλήθος ναών και θησαυρών καθώς και συνεχίζεται η κατασκευή μεγάλων σημαντικών θεατρικών κτηρίων. Η ελληνιστική εποχή χαρακτηρίζεται για τα τεράστια κτήρια που έχουν πληθωρικό χαρακτήρα καθώς και για τα πολιτιστικά κέντρα τα οποία ασκούν γοητεία μέχρι και στους ηγεμόνες της Ανατολής. Στη Ρωμαϊκή εποχή γίνεται φανερή η τεράστια επιρροή της Ελληνικής τέχνης στη Ρωμαϊκή τέχνη. Είναι η εποχή που η κατασκευή ναών έχει εξαφανισθεί εκτός από λίγες εξαιρέσεις. Επ' ευκαιρία των εορτασμών του Διονύσου ξεκίνησε η διδασκαλία και η τέλεση θεατρικών παραστάσεων που όσο εξελίσσονταν δημιουργείτο συνεχώς η ανάγκη για περισσότερο θεατρικό θέαμα, άρα και περισσότερα θεατρικά κτίρια με αποτέλεσμα κάθε πόλη-κράτος να έχει το δικό του θέατρο. Το αρχαίο ελληνικό θέατρο αποτελούνταν αρχιτεκτονικά από τρία μέρη το κοίλον, το οποίο προοριζόταν για το κοινό, την ορχήστρα που ήταν ο κυριότερος χώρος του θεάτρου και τη σκηνή στην οποία εμφανίζονταν οι ηθοποιοί. Η ακουστική των αρχαίων ελληνικών θεάτρων είναι αξιοθαύμαστη και γίνεται αντιληπτή από τις περισσότερες πλευρές. Τρία πολύ σημαντικά ελληνικά θεατρικά αρχιτεκτονήματα είναι της Επιδαύρου, του Διονύσου και της Δωδώνης. Η Ρωμαϊκή θεατρική αρχιτεκτονική αντέγραψε την Ελληνική εξελίσσοντας το θεατρικό αρχιτεκτόνημα κατά πολύ και την ακουστική του κρατώντας βέβαια τα τρία βασικά μέρη του θεάτρου (κοίλον, ορχήστρα, σκηνή). Η Ιταλική αναγέννηση επηρεασμένη απ' το αρχαίο Ρωμαϊκό θέατρο καθιέρωσε την ιταλική σκηνή η οποία ήταν αποτελούμενη από πέντε βασικά τμήματα: τις κουίντες, το φόντο, τις φρίζες, τα σύννεφα και το προσκήνιο τόξο. Η Ιταλική σκηνή και η σκηνή μπαρόκ εξελίχθηκε στα χρόνια και επηρεάστηκε από διάφορα ρεύματα όπως π.χ. το ρεαλισμό, το ρομαντισμό, το νατουραλισμό, το εξπρεσιονισμό, τον κονστρουκτιβισμό κ.α. Επηρεασμένη από το χώρο φάνηκε και η σκηνοθεσία η οποία είναι πρόσφατη έννοια καθώς χρονολογείται στο δεύτερο μέσο του 19^{ου} αιώνα. Η σκηνοθεσία συνιστάτε στη μεταφορά της δραματικής γραφής του έργου στη σκηνική γραφή. Η σκηνοθεσία θεωρείται πεδίο εμφάνισης του νοήματος του θεατρικού έργου. Η σκηνή είναι το εργαλείο του σκηνοθέτη και ο χώρος χωρίζεται σε σκηνικό χώρο, σκηνογραφικό χώρο, κειμενικό χώρο, χώρο του παιγνίου και εσωτερικό χώρο όπου με τα χαρακτηριστικά του ο καθένας βοηθά τη σκηνοθετική δουλειά. Βαθιά επηρεασμένοι μέσα στα χρόνια είναι και η σκηνογραφία. Βλέποντας τη σκηνογραφία στο αρχαίο δράμα και τη *commedia del' arte* παρατηρούμε ότι για τους αρχαίους Έλληνες η σκηνογραφία είναι η τέχνη του εξωραϊσμού του θεάτρου, χρησιμοποιούνται μεγάλα σκηνογραφικά μέσα που αφορούσαν τη σκηνή και την ενδυμασία για χάρη της υποκριτικής και στη *commedia del' arte* παρατηρούμε τη χρήση πολλών αντικειμένων σκηνογραφικού χαρακτήρα για το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα. Απ' όλα αυτά δεν ξεφεύγει ο ηθοποιός ο οποίος παρατηρείται απ' το αρχαίο θέατρο μέχρι σήμερα ότι εξελίσσεται κινησιολογικά και υποκριτικά. Όλα τα παραπάνω είναι αποτέλεσμα της έννοιας της αναπαράστασης που είναι η ενέργεια του να παριστάνεται κάτι σαν πραγματικό και αφορά και τον πολιτισμό και την τέχνη αλλά και την αρχιτεκτονική του χώρου.

Συμπερασματικά λοιπόν, ο χώρος είναι σημαντικός παράγοντας για την εξέλιξη και τη μεταβολή του θεάτρου ως ιδέα και ως πράξη.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ

Θεατρική αρχιτεκτονική

Μουσειολογία

Μουσειογραφία

Στοιχεία οπτικής οργάνωσης

Πολιτιστική αναπαράσταση

Ιστορία θεάτρου

ABSTRACT

. The public architecture in ancient years was allowed mostly from religion that is why there are a number of temples with treasures. The sites where the ceremonies were conducted, altars, burial constructions, shafts constitute a big part of this era and they have a huge cultural value. At this time the first theatre was build theatres in the Classical age we can see a number of temples and treasures and the construction of major continues. The Hellenistic era is known for these tremendous edifices with rich characteristics and further more for the cultural centres. All of these even astonished the Eastern leaders. In the Roman era it is obvious that Greek art had a huge impact on Roman art. It is the era where the construction of temples decreased with some exceptions. The celebration of god Dionysius gave the opportunity for teaching and putting on theatrical plays, and as a result provided treasures. The sites where the ceremonies were conducted, altars, burial constructions, shafts constitute a big part of this era and they have a huge cultural value. At this time the first theaters were built. In the Classical age we can see a number of temples and treasures and the construction of major theaters continues. The Hellenistic era is known for these tremendous edifices with rich characteristics and furthermore for the cultural centres. All of these even astonished the Eastern leader. In the Roman era it is obvious that Greek art had a huge impact on Roman art. It is the era where the construction of temples decreased with some exceptions. The celebration of God Dionysus gave the opportunity for teaching and putting on theatrical plays, and as a result provided the need for more theatrical entertainment and facilities, so every civil-state had its own theatre.

The architecture of the ancient Greek theatre was made of three parts: the hollow (kilon) which was designed for the audience, the orchestra (orchestra) which was the major space of the theatre and the stage (skene) on which the actors made their appearance. The ancient Greek theaters acoustics were remarkable and perceivable from all sides. There were three major Greek theaters Epidayrus, of Dionysus and Dodonis. The Roman theatrical architecture was copied from the Greek, while at the same time the facilities and the acoustics and keeping the main parts of the theaters (hollow, orchestra, stage). The Italian renaissance was influenced by the Roman theatre and established the Italian setting which was made of five main parts: wings, background, frizzes, drapery, fore wall. The Italian and baroque stage was developed over the years and influenced by the different philosophies such as realism, romanticism, naturalism, expressionism, constructivism etc. The spare was also influenced by the direction which is a new term as it is placed chronologically in the second half of the 19th century. The direction transports the dramatic writing of the play to the scenery writing. The direction is also believed to be the meaning of the theatrical play. The stage is the tool of the director and the venue is divided into setting space, scenery space, text space, space of gesture and interior space and with all the characteristic they help the director's work. Scenography has been deeply influenced through the years. It has been pointed out that scenography in ancient drama and commedia dell' arte is for the ancient Greeks the art of the ideal theatre using huge scenery implements which were for the setting and the apparel costumes for the acting and at commedia dell' arte we notice the use for scenery equipment for the best result. From all of these the actor cannot be ignored who is always growing in his acting and movement. All of the above are the result of the reenactement which is the act of pretending something real and it is about the civilization, the art and the architecture of the space.

In conclusion the space is a major factor for the growth and the development of the theatre as an idea and an act.

KEY WORDS

Theatrical architecture

Museology

Museography

Elements of visual perception

Cultural reenactment

History of the theater

1. ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

1.1. ΔΗΜΟΣΙΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΑΠΟ ΤΑ ΑΡΧΑΪΚΑ ΕΩΣ ΤΑ ΡΩΜΑΪΚΑ ΧΡΟΝΙΑ

ΑΡΧΑΪΚΗ ΕΠΟΧΗ

Με τον όρο Αρχαϊκή εποχή εννοείται ο 6^ο αιών. π.Χ., δηλ. η περίοδος των απαρχών της πνευματικής και καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της εποχής εκείνης έδωσαν ώθηση στην τέχνη σε κάθε περιοχή. Κυρίως ανάπτυξη σημειώθηκε στην ποίηση, τη φιλοσοφία και περισσότερο στη θρησκεία. Φαίνεται όμως και τεράστια εξέλιξη στο κομμάτι της αρχιτεκτονικής με κοινά χαρακτηριστικά στα οικοδομήματα.

Η τέχνη κυρίως της αρχιτεκτονικής επηρεάζεται από τη θρησκεία, δίνοντας βάση στο φυσικό περιβάλλον ώστε να προσαρμόζεται απόλυτα σε αυτό, κάνοντάς το πολιτιστικό. Οι κατοικίες των θεών, οι ναοί¹, είχαν μεγάλες διαστάσεις και μνημειακό χαρακτήρα, κυρίως το τελευταίο τέταρτο του 7^{ου} αιών. π.Χ.. Η τέχνη εκφράζεται σε ιερούς χώρους λόγω της στενής σχέσης των ανθρώπων της εποχής με τη θρησκεία αλλά και τους χώρους που εκφράζεται. Έτσι αναδεικνύονται αρχιτεκτονικά μνημεία στα μεγάλα ιερά, δηλαδή ναούς αλλά και κτίρια ως <<αναθήματα>> που λέγονται <<θησαυροί>>² (Αντ.Ν.Μαστραπάς, 1994, σσ. 67-68).

Χαρακτηριστικά παραδείγματα <<θησαυρών>> στην Αρχαϊκή εποχή είναι :

Οι θησαυροί των Δελφών, ο θησαυρός των Αθηναίων στους Δελφούς, ο θησαυρός των Σικυωνίων, των Κλαζομενίων, των Κνιδίων, των Σιφνίων, οι θησαυροί της Ολυμπίας και συγκεκριμένα των Γελώνων, των Σελινουντίων, των Μεταποντίων και των Μεγαρέων. (Αντ.Ν.Μαστραπάς, 1994, σσ. 68,83-86). Την περίοδο εκείνη κατασκευάστηκαν σημαντικοί για την εποχή ναοί δωρικού³ και ιωνικού⁴ ρυθμού.

Παραδείγματα Δωρικών ναών της εποχής:

¹ Ναός < ναίω = κατοικώ. Η κατοικία των θεών. Συνήθως υπήρχαν μέσα αγάλματα του θεού ή των θεοτήτων στον οποίο ήταν αφιερωμένος ο ναός. Ο χώρος χρησιμοποιούταν και από τους πιστούς ως χώρος λατρείας.

² Κτίρια παρεμφερή προς τους ναούς με αναθηματικό χαρακτήρα. Μικρά οικοδομήματα που στέγαζαν αφιερώματα μιας πόλης-κράτους. (Αντ.Ν.Μαστραπάς, 1994, σ. 68)

³ Ο παλαιότερος στην Ελληνική Αρχιτεκτονική και κυρίως στη ναοδομία ρυθμός. Διακρίνεται για τη λιτότητα, την αυστηρότητα και τη μνημειακότητα του από τον ιωνικό. Ξεκίνησε από το Άργος και την Κόρινθο και πήρε το όνομά του από τους Δωριείς. (Αντ.Ν.Μαστραπάς, 1994, σσ. 53-55) (Janson-Anthony, 1962, σ. 125)

⁴ Αναπτύχθηκε και διαμορφώθηκε στην Ιωνία της Μ. Ασίας κατά τον 7^ο και 6^ο αιών. π.Χ. Είναι πιο διακοσμητικός από τον Δωρικό ρυθμό και το όνομά του προέρχεται από τον Ίωνα. (Αντ.Ν.Μαστραπάς, 1994, pp. 59-60)

Ο ναός του Ολυμπίου Διός στην Αθήνα, ο ναός Αρτέμιδος στην Κέρκυρα, ο ναός Αφαίας στην Αίγινα, ο ναός Πολιάδος Αθηνάς στην Ακρόπολη, ο ναός του Απόλλωνος στην Κόρινθο, ο ναός Απόλλωνος στους Δελφούς, το Λητώον στη Δήλο και ο ναός Προναίας Αθηνάς στους Δελφούς. Επίσης Δωρικούς ναούς συναντάμε και στη Μ. Ασία(ο ναός Αθηνάς στην Άσσο της Μυσίας) αλλά και στην Ν. Ιταλία και τη Σικελία(ο ναός της Ήρας, <<Βασιλική>> στην Ποσειδωνία, ο ναός Απόλλωνος στην Ορτυγία των Συρακουσών ,ο ναός <<Δήμητρος>> ή Αθηνάς στην Ποσειδωνία και οι ναοί του Σελιούντος).



Εικόνα 1 Ναός του Ολυμπίου Διός στην Αθήνα

Παραδείγματα Ιωνικών ναών της εποχής:

Το Ηραίον της Σάμου, το Αρτεμίσιον της Εφέσου , ο ναός του Απόλλωνος Διδυμαίου στη Μίλητο, ο ναός Απόλλωνος στη Δήλο, ο ναός του Διονύσου στη Νάξο και του Φαναίου Απόλλωνος στη Χίο. (Αντ.Ν.Μαστραπάς, 1994, pp. 71-82) (Janson-Anthony, 1962, pp. 121-123)

Άλλες σημαντικές αρχιτεκτονικές κατασκευές:

Το τελεστήριο⁵, οι βωμοί⁶, ταφικές κατασκευές, στοές⁷ (π.χ. Βασιλείος στοά και των Ναξίων στη Δήλο), οι κρήνες⁸ (π.χ. κρήνη της Καλιρρόης, κρήνη του Θεαγέννου, κρήνη της

⁵ Οικοδόμημα που έχει σχέση με μυστηριακές τελετές και έχει προορισμό τη συγκέντρωση των πιστών μέσα εκεί. (Αντ.Ν.Μαστραπάς, 1994, p. 87)

⁶ Κτίσμα με θρησκευτικό χαρακτήρα που εκεί πάνω τελούνταν θυσίες. Αρχικά επρόκειτο για υποτυπώδη αρχιτεκτονική κατασκευή από τέφρα όπου η συσσώρευση της υποχρέωσε στην κατασκευή κρηπιδώματος. Ο

Πειρήνης, η Ιερή κρήνη και η Μινώα κρήνη), η Πινύκα⁹, το βουλευτήριο (π.χ. το βουλευτήριο της Ολυμπίας, το βουλευτήριο της αγοράς των Αθηνών), Γυμνάσια¹⁰ (Ακαδήμεια, Λύκειον, Κυννόσαργες) και τα Στάδια¹¹ (Ολυμπίας). (Αντ.Ν.Μαστραπάς, 1994, pp. 87-90, 195-205)

Τέλος θα έπρεπε να αναφερθούν τα υλικά δομής που χρησιμοποιούσαν εκείνη την εποχή. Αυτά ήταν: ο ωμός πλίνθος, ο ψημένος πηλός, το κονίαμα, ο λίθος και τα μέταλλα (σίδηρος, μόλυβδος και ο ορείχαλκος).

ΚΛΑΣΙΚΗ ΕΠΟΧΗ

Κατά τον 5^ο αιών. η οικονομία αναπτύχθηκε αρκετά και κατ' επέκταση και η αρχιτεκτονική και η τέχνη και αυτά κυρίως λόγω της νίκης των Ελλήνων στους Ελληνοπερσικούς πολέμους στις αρχές του αιώνα.

Μετά τα Μηδικά η Αθήνα αν και κατεστραμμένη από τις επιδρομές αναπτύχθηκε γρήγορα και γίνεται μεγάλη δύναμη. Επίσης η μεταβολή της Αθηναϊκής συμμαχίας σε ηγεμονία δημιουργεί τις οικονομικές προϋποθέσεις για την καλλιτεχνική και την πολιτιστική ανάπτυξη. Υπάρχει ο ανθρωποκεντρικός τρόπος αντιμετώπισης των πραγμάτων και η εξέλιξη στην απόδοση της ανθρώπινης μορφής έχει σχέση με τους αρχαϊκούς κούρους και κόρες.

Η αρχιτεκτονική του 5^{ου} αιών. έχει να μας παρουσιάσει μεγάλα επιτεύγματα- πρότυπα που συνδυάζουν την <<ανάγκη>> και το <<ωραίο>>. Σημαντικό ρόλο την εποχή εκείνη παίζουν οι ναοί. Τα περισσότερα ναϊκά οικοδομήματα δεν χρησιμοποιούνταν εσωτερικά από τους πιστούς με αποτέλεσμα να μην υπάρχει ιδιαίτερη μέριμνα, με μερικές εξαιρέσεις βέβαια όπου σε αυτές τις περιπτώσεις οι ναοί χρησιμοποιούνταν από τους πιστούς για διάφορες θρησκευτικές τελετές (τελεστήρια). Οι αρχιτέκτονες ασχολούνται περισσότερο με τον εσωτερικό χώρο των ναών, εφόσον βλέπουμε ότι υπάρχουν μέσα μεγαλειώδη αγάλματα.

ιερέας ανέβαινε στις λαξεμένες πάνω στην τέφρα βαθμίδες και θυσίαζε στην κορυφή. Αργότερα οι βωμοί ως κατασκευές ήταν πιο προσεγμένες. (Αντ.Ν.Μαστραπάς, 1994, pp. 36-37)

⁷ Τη στοά τη συναντάμε ως αυτοτελή κατασκευή ή ως εξάρτημα ενός οικοδομήματος. Χρησιμοποιείται για την προστασία των ανθρώπων από τις κακές καιρικές συνθήκες. (Αντ.Ν.Μαστραπάς, 1994, p. 162) (Janson-Anthony, 1962, p. 135)

⁸ Είναι κατασκευή που έχει ρόλο ύδρευσης (κατασκευή απ' όπου γινόταν η παροχή νερού προς το κοινό) αλλά κυρίως πρόκειται για χώρο συνάντησης και συναναστροφής των γυναικών. (Αντ.Ν.Μαστραπάς, 1994, p. 168)

⁹ Πινύξ->πυκνός: επίθετο που δηλώνει τη μεγάλη περιεκτικότητα ύλης. Είναι χώρος συναθροίσεων που συνεδριάζει η εκκλησία του δήμου στην Αθήνα, μεταξύ των λόφων των Νυμφών και των Μουσών. (Αντ.Ν.Μαστραπάς, 1994, p. 176)

¹⁰ Υπαίθριος χώρος και αρχικά χώρος αναψυχής με φυσική βλάστηση που οι νέοι συνδύαζαν τη διδασκαλία και την άθληση. Έπειτα έμειναν ως χώροι άθλησης και φυσικής αγωγής. (Αντ.Ν.Μαστραπάς, 1994, p. 186) (Janson-Anthony, 1962, p. 136)

¹¹ Υπαίθριοι χώροι φυσικής αγωγής όπου γίνονταν οι γυμνικοί αγώνες. Κατασκευασμένοι έτσι ώστε να εξυπηρετούν την τέλεση αλλά και συγχρόνως την παρακολούθηση αγωνισμάτων. (Αντ.Ν.Μαστραπάς, 1994, p. 191)

Αρχίζουν την εποχή αυτή να συνυπάρχουν πολύ έντονα οι δύο αρχιτεκτονικοί ρυθμοί(δωρικός και ιωνικός)και να βρίσκονται σε τέλεια ισορροπία, δημιουργώντας αρμονία στο χώρο. Χαρακτηριστικά παραδείγματα Δωρικών ναών της εποχής:

Ο ναός του Διός στην Ολυμπία, ο ναός Ποσειδώνος Ισμίας, ναός Επικούριου Απόλλωνος της Φιγαλείας ή των Βασσών, ναός Αφάιας Αθηνάς στην Αίγινα, ναός Ηφαίστου ή <<θησείων>>, ναός Ποσειδώνος Σουνίου, ναός των Αθηναίων στη Δήλο, ναός της Ήρας στο Άργος, ναός Ασκληπιού Επιδαύρου, ναός Διός Νεμέας, ναός Απόλλωνος Δελφών(που ανοικοδομήθηκε), ναός Διός Στράτου, ναός Προναίας Αθηνάς, Αρτέμιδος της Καλυδωνίας και Αρτέμιδος της Επιδαύρου.



Εικόνα 2 Αναπαράσταση του ναού του Διός στην Ολυμπία

Παραδείγματα Ιωνικών ναών:

Ναός Ιλισού στην Αθήνα και Αθηνάς στο Σούνιο.

Άλλα σημαντικά οικοδομήματα:

Οι <<θησαυροί>>(π.χ. ο δωρικός θησαυρός δίπλα στο θησαυρό των Μασσαλιωτών στους Δελφούς, οι θησαυροί στην Ολυμπία, οι θησαυροί στο ιερό του Απόλλωνος στη Δήλο και στο ιερό του Διός στη Νεμέα), τελεστήρια(π.χ. της Ελευσίνας),βωμοί(π.χ. του Απόλλωνος στους

Δελφούς και των δώδεκα θεών στην αγορά της Αθήνας), θόλοι¹² (π.χ. θόλος στην αρχαία αγορά των Αθηνών, θόλος των Δελφών, θόλος της Επιδαύρου και το Φιλιπείο της Ολυμπίας), τάφοι (τα μνημεία των Λεόντων, το μνημείο των Νηρηίδων και ο τάφος του Μανσώλου), θέατρα, ωδεία¹³ (Περικλέους), στοές (στοά των Αθηναίων στους Δελφούς, του Ελευθερίου Διός και του Ιερού της Ήρας στην Περαχώρα), Εγκοιμητήρια¹⁴ ή άβατα (π.χ. εγκοιμητήριο της Επιδαύρου και εγκοιμητήριο της Αθήνας), κρήνη (π.χ. Νοτιοδυτική κρήνη και κρήνη στο Δίπυλο), πρυτανείο¹⁵ (π.χ. της Ολυμπίας, της Δήλου και της αρχαίας αγοράς της Αθήνας), ξενώνες (καταγώγιον της Επιδαύρου, Λεωνίδαίο, καταγώγιον της Ηπειρωτικής πόλης της Κασσώπης), γυμνάσια (των Δελφών και της Επιδαύρου), παλαίστρα¹⁶ (των Δελφών), στάδια (Αθηνών και Δελφών), λουτρά (Κλαδέου Ολυμπίας), και οι κατοικίες (π.χ. της Μακεδονικής πόλης Ολύνθου). (Αντ.Ν.Μαστραπάς, 1994, pp. 92-102, 121-148, 159-205)

ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΗ ΕΠΟΧΗ

Μετά το θάνατο του Μ. Αλεξάνδρου η μεγάλη αυτοκρατορία διασπάστηκε από μικρότερα βασίλεια. Ο όρος Ελληνιστική χρησιμοποιήθηκε για να δηλώσει στην τέχνη στη τέχνη το συγκερασμό του ελληνικού πολιτισμού με το ανατολικό Περσικό πνεύμα. Σκοπό είχε το αισθητικό αποτέλεσμα και τον εντυπωσιασμό από τις μεγάλες διαστάσεις και από την πολυποίκιλη διακόσμηση των μνημείων. Αρχίζουν και κτίζονται μεγάλες πόλεις με σκοπό την εξυπηρέτηση της κοσμικής εξουσίας και όχι για τη θρησκεία.

Η ιδέα της πόλης-κράτους έχει υποχωρήσει και ο Ελλαδικός χώρος εξαρτάται πολιτικά από τη Μακεδονία. Οι οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες επηρεάζουν τον Ελληνικό χώρο και οι λίγες δυνάμεις αντίστασης δεν έχουν επιτυχία. Πολιτιστικά κέντρα αποτελούν μόνο οι χώροι που συνεχίζουν να ασκούν γοητεία στους ηγεμόνες της Ανατολής. Μετά από όλα αυτά υπάρχουν μεταβολές στην αρχιτεκτονική. Δεν χτίζονται τόσο όσο πριν ναοί, πράγμα που δείχνει την μείωση της θρησκευτικότητας. Η αρχιτεκτονική γίνεται κοσμική, εξυπηρετεί ηγεμόνες και ανθρώπους με δυνατότητα άνετης ζωής. Η αρχιτεκτονική την εποχή εκείνη είχε σκοπό την διαίωνηση της αλαζονείας του ανθρώπου. Δεν χρησιμοποιείται τόσο ο Δωρικός

¹² Περίκεντρο οικοδόμημα μικρών διαστάσεων. Είχε πιθανόν θρησκευτικό χαρακτήρα εφόσον βρίσκεται μέσα σε ιερό. Η οικοδόμησή τους οφείλεται ίσως στην ανάπλαση του χώρου γύρω από ένα κεντρικό σημείο (π.χ. εστία ή στύλος). (Αντ.Ν.Μαστραπάς, 1994, p. 134)

¹³ Κτίσμα παρεμφερές με το θέατρο, στεγασμένο και προορισμένο για μουσικούς αγώνες. Στους κλασικούς χρόνους το μόνο ωδείο που γνωρίζουμε είναι του Περικλέους. (Αντ.Ν.Μαστραπάς, 1994, p. 147)

¹⁴ Έχουν τη μορφή στωικής κατασκευής για τη λατρεία του Ασκληπιού. Πρόκειται για μεγάλο οικοδόμημα για τη διανυκτέρευση των ασθενών. (Αντ.Ν.Μαστραπάς, 1994, p. 165)

¹⁵ Δημόσια κτίρια μεγάλων διαστάσεων με χαρακτηριστικό ιδιωτικής κατοικίας. Ήταν η έδρα των πρυτάνεων και ίσως λειτουργούσε και ως χώρος φιλοξενίας των ξένων ή της σίτισης επισήμων πολιτών, εφόσον στα πρυτανεία βρισκόταν η κοινή εστία της πόλης. (Αντ.Ν.Μαστραπάς, 1994, p. 181)

¹⁶ Οικοδόμημα άθλησης κυρίως για την άσκηση στην πάλη και την πυγμαχία. Η δομή τους είναι ανάλογη των ξενώνων ή των οικείων. Θα λέγαμε ότι ήταν χώρος για την άθληση, τη διδασκαλία και για τη χρήση λουτρών. (Αντ.Ν.Μαστραπάς, 1994, p. 188)

ρυθμός αλλά ο Ιωνικός και ο Κορινθιακός¹⁷ που είναι πιο διακοσμητικοί. Εμφανίζονται νέα αρχιτεκτονικά στοιχεία όπως το τόξο και ο θόλος. Γίνονται πιο λεπτές οι αναλογίες και υπάρχει το πληθωρικό στοιχείο. Οι κατοικίες αποκτούν μνημειακό χαρακτήρα και έχουν πιο μεγάλες διαστάσεις.

Παραδείγματα ναών της εποχής:

Ναός Δεσποίνης στη Λυκόσουρα της Αρκαδίας, ναός του Πυθίου Απόλλωνος στην Ακρόπολη της Ρόδου, ναός των Δηλίων-Απόλλωνος στη Δήλο, ναός της Αρτέμιδος στη Δήλο και ο ναός του Ολυμπίου Διός στην Αθήνα.



Εικόνα 3 Ναός Πυθίου Απόλλωνος στην Ρόδο

Άλλα μνημεία:

Τελεστήρια (π.χ. τελεστήριο της Ελευσίνας), νεκριομαντείο¹⁸ (νεκριομαντείο του Αχέρωντος), καβείριο¹⁹ (καβείριο της Σαμοθράκης), βωμοί(βωμός του Κυπαρισσίου Απόλλωνος, βωμός του Διός στο Πέργαμο), τάφοι(κυρίως λαξευτοί και μακεδονικοί π.χ. το

¹⁷ Ένας από τους τρεις αρχαίους ελληνικούς αρχιτεκτονικούς ρυθμούς. Είναι θα λέγαμε η εξέλιξη του Ιωνικού ρυθμού και χρησιμοποιήθηκε κυρίως τους Ρωμαϊκούς χρόνους. (Janson-Anthony, 1962, p. 213)

¹⁸ Κτίσμα με θρησκευτικό χαρακτήρα για μυστηριακές τελετές. (Αντ.Ν.Μαστραπάς, 1994, p. 154)

¹⁹ Κτίσμα για την τέλεση μυστηριακών τελετών. (Αντ.Ν.Μαστραπάς, 1994, pp. 155-156)

Πτολεμαίον στο Ροδίνι, το Αρχοκράτειον στη Λίνδο της Ρόδου και των Βασιλέων στην Πάφο της Κύπρου), λουτρά(στους Οικνιάδες της Ακαρνανίας), στοές(Υπόστυλη Αίθουσα ή <<Στοά προς τω Ποσειδίω>>, στοά Αττάλου Β' και η Μέση που είναι είδος στοάς), κατοικίες, βουλευτήρια(βουλευτήριο Μιλητού), ξενώνες(κοινό των Ποσειδωνιαστών της Βηρυτού),γυμνάσια(το Διογένειο, του Πτολεμαίου, Σικυώνος, Ολυμπίας και της Δήλου που έχει τη μορφή παλαίστρας), παλαίστρα(Ολυμπίας, της λίμνης στη Δήλο και γρανίτη στη Δήλο). (Αντ.Ν.Μαστραπάς, 1994, pp. 151-205)

ΡΩΜΑΪΚΗ ΕΠΟΧΗ

Η Ελληνική τέχνη επηρέασε πολύ τη Ρωμαϊκή τέχνη κάτι το οποίο διαφαίνεται στα μνημεία. Όταν ξεκίνησαν οι Ρωμαϊκές κατακτήσεις, οι Ρωμαίοι στρατηγοί στις νίκες τους μετέφεραν ως λάφυρα έργα τέχνης, ενώ αργότερα δίνουν δικό τους χαρακτήρα στη τέχνη. Χρησιμοποιούν για την κατασκευή οικοδομών το τόξο και το θόλο.

Τα οικοδομήματα είχαν κυρίως εξυπηρετικό χαρακτήρα για το κράτος, το λαό και την εξουσία και όχι τόσο αισθητικό χαρακτήρα. Οι κατασκευές τους λειτουργούν περισσότερο ως τεχνικά έργα και λιγότερο ως έργα τέχνης. Επικρατεί η ποσότητα με μεγάλη κατανάλωση υλικών και όχι η ποιότητα. Τα μνημεία κοσμούνται υπερβολικά, εσωτερικά και εξωτερικά ενώ χρησιμοποιήθηκαν κι εκεί το τόξο και ο θόλος.

Ναοί:

Δεν κατασκευάζονται καινούργιοι ναοί, με εξαίρεση την αποπεράτωση μεγάλων ναών που έμειναν ημιτελείς. Π.χ. ο ναός του Ολυμπίου Διός στην Αθήνα, ο ναός του Απόλλωνα στους Διδύμους της Μ. Ασίας και ναϊκά οικοδομήματα που έχουν το χαρακτήρα αναθήματος.

Ωδεία:

Την περίοδο αυτή κατασκευάστηκαν επίσης σημαντικά ωδεία στην Αθήνα αλλά και αλλού. Π.χ. το ωδείο του Αγρίππα(15π.Χ. στην αρχαία αγορά), το ωδείο του Ηρώδη Αττικού(162 μ.Χ.), και το ωδείο στην Πάτρα. (Αντ.Ν.Μαστραπάς, 1994, pp. 208-221)



Εικόνα 4 Ωδείο του Ηρώδη Αττικού, Αθήνα

1.2. ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΤΗ ΔΗΜΟΣΙΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Το θέατρο ως μορφή τέχνης αποτελεί το συγκερασμό όλων των μορφών τέχνης. Στην κατασκευή του συμβάλλει η αρχιτεκτονική και η ζωγραφική. Το αρχαίο ελληνικό θέατρο, θεσμός της αρχαιοελληνικής πόλης-κράτους, διδασκαλία και τέλεση θεατρικών παραστάσεων, επ' ευκαιρία των εορτασμών του Διονύσου, αναπτύχθηκε στα τέλη της Αρχαϊκής περιόδου και διαμορφώθηκε πλήρως κατά την Κλασική περίοδο κυρίως στην Αθήνα. Φέρει έναν έντονο θρησκευτικό και μυστηριακό χαρακτήρα κατά τη διαδικασία της γέννησής του, αλλά και έναν εξίσου έντονο κοινωνικό και πολιτικό χαρακτήρα κατά την περίοδο της ανάπτυξής του.

Στην πιο αρχαία εποχή δεν υπήρχαν μόνιμα θέατρα. Ο Διθύραμβος πριν τον Αρίωνα γίνονταν στο ύπαιθρο από αυτούς που έπαιρναν μέρος στις Διονυσιακές γιορτές, που τραγουδούσαν

και χορεύαν, ενώ το πλήθος τους περιτριγύριζε βλέποντάς τους. Ο Αρίων όμως με τις μεταρρυθμίσεις του Διθυράμβου και με τη τελική μορφή που του έδωσε, έγινε αιτία να χρειάζονται για την εκτέλεση του ειδικοί τραγουδιστές και χορευτές ακόμα και κάποια προετοιμασία. Ένας τότε από τον χορό έμπαινε στη μέση και οι υπόλοιποι γύρω του τραγουδούσαν και χόρευαν. Όταν όμως ο Θέσπις έβαλε τον πρώτο υποκριτή ,που ανεβασμένος πάνω σε έναν ελεό (τραπέζι) άνοιγε διάλογο με το χορό, ο οποίος βρισκόταν ημικυκλικά μπροστά του τραγουδώντας και χορεύοντας, ο μεν χώρος ο προορισμένος για το χορό ονομάστηκε ορχήστρα ο δε χώρος γύρω από την ορχήστρα ονομάστηκε θέατρο και προοριζόταν για τους θεατές που τότε στέκονταν όρθιοι. Πίσω από τον υποκριτή βρισκόταν μικρό υπόστεγο που του χρησίμευε για να αλλάζει προσωπεία, ίσως και ρούχα.

Όσο προόδευε το θέαμα, τόσο πιο πολύς κόσμος ερχόταν στο θέατρο δημιουργώντας θόρυβο, συνωστισμό, σύγχυση και αταξία, γιατί οι θεατές έψαχναν την καλύτερη θέση με αποτέλεσμα να διακόπτεται η παράσταση. Έτσι άρχισαν να στήνονται ικρία για τους θεατές, αμφιθεατρικά στημένα για να κάθονται. Αυτά ήταν τα πρώτα θέατρα, δηλαδή πρόχειρα, προσωρινά κατασκευάσματα που γίνονταν λίγο πριν από τις Διονυσιακές γιορτές και που κατεδαφίζονταν μόλις τελείωναν. Μάλιστα παίχτηκαν ρέγκα μεγάλων ποιητών σε θέατρα που γκρεμίστηκαν κατά τη διάρκεια της παράστασης.

Όταν προστέθηκε ο δεύτερος υποκριτής, ενώθηκε ο ελεός του υποκριτή με το υπόστεγο και δημιουργήθηκε η σκηνή και το λογείον ή οκρίβας (μπροστινό μέρος της σκηνής). Η σκέψη για την κατασκευή ενός μαρμάρινου και στερεού θεάτρου έγινε αμέσως μετά το δυστύχημα της 70^{ης} Ολυμπιάδας και αυτό ήταν το θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα.

Μεγάλος αριθμός θεάτρων χτίστηκε στην Ελληνιστή και τη Ρωμαϊκή περίοδο και είχαν σκοπό την τέλεση σκηνικών αγώνων. Αργότερα όμως εξελίχθηκαν σε κέντρα της πολιτικής ζωής κάθε πόλης και έγιναν απαραίτητος κοινωνικός θεσμός, έτσι είχε κάθε πόλη το δικό της θέατρο.

1.3. ΣΗΜΑΝΤΙΚΑ ΘΕΑΤΡΑ

1.3.1. ΘΕΑΤΡΟ ΔΙΟΝΥΣΟΥ

Η Αθήνα μετά από την καταστροφή της από τις Περσικές επιδρομές αναπτύχθηκε σχετικά γρήγορα. Αναπτύσσεται λοιπόν σημαντικά ως ναυτική δύναμη και έχοντας το ανθρωποκεντρικό στοιχείο ως αρχή επικεντρώνονται σε ένα νέο για τότε στοιχείο την ελευθερία.

Ξεκινούν πλέον και δημιουργούν έργα που αποπνέουν πνευματική και σωματική ομορφιά. Υπάρχει λοιπόν η ελεύθερη διάταξη των οικοδομημάτων στο ύπαιθρο, π.χ. ακροπόλεις, αγορές, ιερά κ. αλλ.

Όσο αφορά το θεατρικό οικοδόμημα η Αθήνα πρωτοτυπεί και εκεί. Ας μη λησμονηθεί ότι το θέατρο ως πνευματική σύλληψη αλλά και ως χώρος είναι σε όλη την διάρκεια της

αρχαιότητας άμεσα συνδεδεμένο με την Διονυσιακή λατρεία²⁰, απ' όπου ερμηνεύεται και η αρχιτεκτονική του διάταξη. (Αντ.Ν.Μαστραπάς, 1994, pp. 92-95)

Το θέατρο του Διονύσου θεμελιώθηκε πιθανώς τον 6^ο π.Χ. αι. , στην περίοδο της δυναστείας των Πεισιστράτιδων, που με τα τότε δεδομένα θεωρείται γιγάντιο τεχνικό έργο. Ο αρχικός του πυρήνας είναι ο Ναός του Διονύσου Ελευθερέα στην νότια πλευρά της Ακρόπολης και αναπτύχθηκε σταδιακά μέσα στο ιερό περίβολο. Τα εγκαίνια του έγιναν το 472 π.Χ. (Κακουδάκη Τζωρτζίνα, σσ. 16-18).



Εικόνα 5 Αρχαίο θέατρο του Διονύσου

Το αρχαιότερο τμήμα του ήταν η κυκλική ορχήστρα με τους θεατές όρθιους. Αργότερα προστέθηκαν τα ικρία, καθίσματα για τους θεατές. Η κατάρρευση των ικρίων και τα Μεγάλα Διονύσια²¹ έδωσαν το έναυσμα για τον καλλωπισμό των θεατρικών κτιρίων.

²⁰ Ο Διόνυσος ανήκει στις σημαντικές θεότητες του αρχαιοελληνικού Πανθέου. Δεν ανήκει στους Ολύμπιους θεούς αλλά αναπαρίσταται μαζί τους. Παρουσιάζεται ως αιώνιος έφηβος και αντιπροσωπεύει το πνεύμα της ενέργειας. Θεός του δράματος και του παιχνιδιού. Η λατρεία του σχετίζεται με τους εορτασμούς της βλάστησης, της ιερής τρέλας που προκαλεί η πόση του οίνου και της γονιμότητας. (Ν.Ρούσσο, 1989,1999,-2015, σσ. 127-131)

²¹ Προς τιμήν του δράματος που συνδέεται ο Θεός Διόνυσος διοργανώνονται μεγαλοπρεπείς γιορτές όπως είναι τα Μεγάλα Διονύσια. Τα Μεγάλα Διονύσια ήταν Αθηναϊκή προς τιμήν του θεού Διονύσου του Ελευθερέα. Θεσμοθετήθηκαν από τον Πεισίστρατο. Διαρκούσε αρκετές ημέρες την Άνοιξη. Η γιορτή περιείχε θυσίες, παρουσίαση των θεατρικών παραστάσεων που θα ακολουθούσαν, πομπές, χορούς και φυσικά τους Δραματικούς αγώνες με μια σειρά από Τραγωδίες όπως και από 480 π.Χ. και μετά από κωμωδίες. (Ν.Ρούσσο, 1989,1999,-2015, σσ. 127-131)

Το θέατρο κτίστηκε 12 μέτρα ανατολικά από την αρχική του θέση για να προστεθούν και άλλα τμήματα.

Αρχικά είχε ξύλινες κερκίδες που αργότερα γίνανε λίθινες, το αλώνι που εμφανιζόταν ο χορός κυκλώθηκε και δημιουργήθηκε ένα παραλληλόγραμμο κτίριο για τις ανάγκες των υποκριτών, ξύλινο παράπηγμα ως αποδυτήρια και αποθήκη για τα κουστούμια και τα σκηνικά αντικείμενα.

Επί Περικλή²² το θέατρο επεκτάθηκε με αποτέλεσμα ο ηθοποιός πια να έχει τη δυνατότητα εισόδου από παρόδους αλλά και εξόδου από την κεντρική πόρτα.

Στους Ελληνιστικούς χρόνους το σκηνικό οικοδόμημα αλλάζει ριζικά. Αντί για ξύλινο οίκημα σχήμα Π του 5^{ου} αι. με τρεις πύλες ή περίστυλες στοές, κατά τον 4^ο αι. το οικοδόμημα γίνεται λίθινο. Ολοκληρώνεται ανάμεσα στο 338-326π.Χ. όταν ο Λυκούργος²³ διαχειρίζεται τα οικονομικά των Αθηνών. (Καφάση, Ιούλιος 2012, σσ. 30-31)

ΔΟΜΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

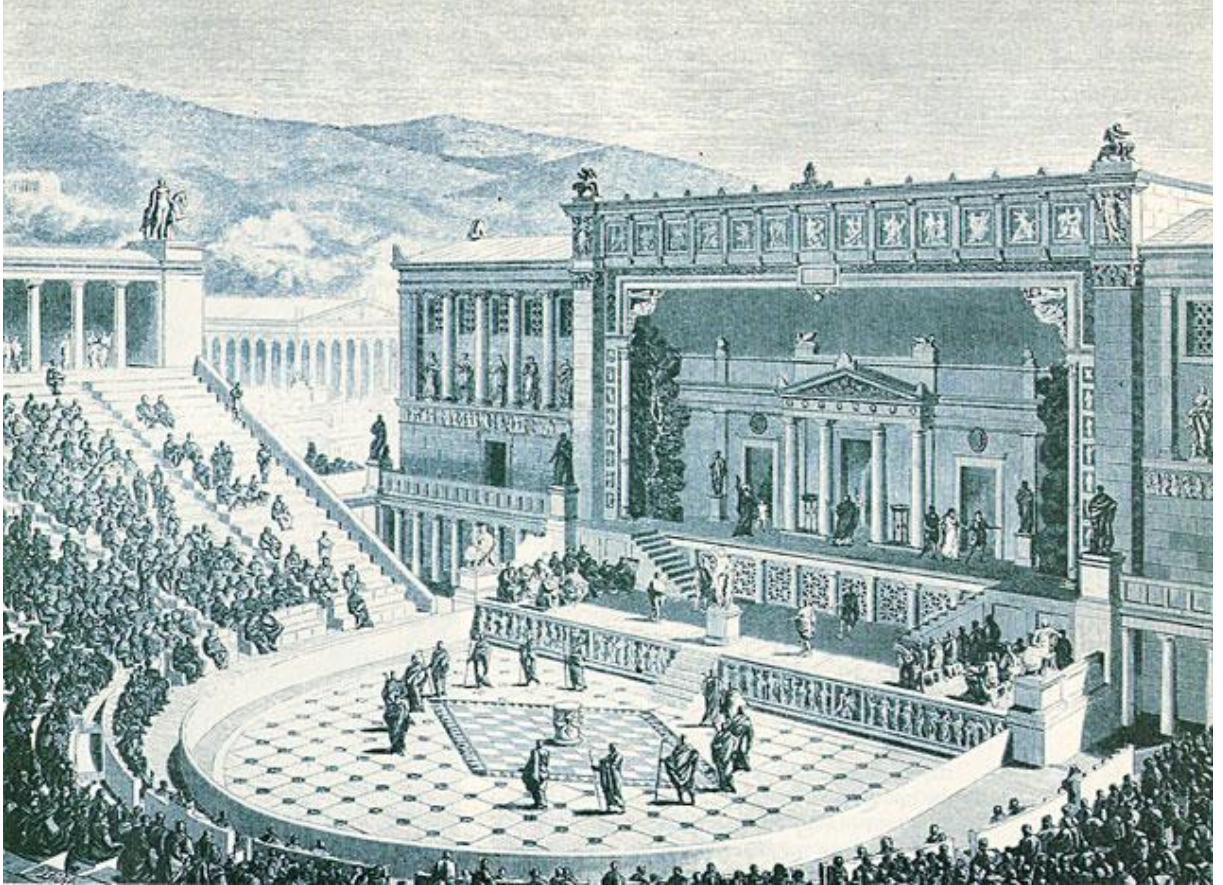
Αποτελούνταν από:

- Την κυκλική ορχήστρα, εκεί υπήρχαν πρόχειρα παραπήγματα και υπόστεγα για τους υποκριτές. Με τον καιρό η ορχήστρα αποχωρίστηκε από το ναό και αποτέλεσε τον κυριότερο χώρο του θεάτρου.
- Τις κερκίδες, μεταξύ του 460-431 π.Χ. η ορχήστρα μετατοπίστηκε βορειοδυτικά της αρχικής της θέσης για να στερεωθούν καλύτερα τα ξύλινα καθίσματα. Η κατανομή γινόταν σε 10 σφηνοειδή χωρίσματα για τις 10 Αττικές φυλές. Κατά τον 4^ο αι. οι σφηνοειδείς διατάξεις ή κερκίδες έγιναν 13, με τη κεντρική, την καλύτερη δηλαδή να έχει μεγαλύτερο εύρος.
- Τη θυμέλη, που ήταν βωμός στο μέσο της ορχήστρας στον οποίο αρχικά γινόταν θυσίες.
- Τους πίνακες, που εξυπηρετούσαν σκηνογραφικά το θέατρο και τοποθετούνταν στην άκρη της ορχήστρας απέναντι από τους θεατές.
- Τους διαδρόμους, εισόδους και παρόδους μεταξύ της σκηνής και της ορχήστρας, που χρησιμοποιούνταν από τους υποκριτές και το χορό. Από την είσοδο στα δεξιά των θεατών έμπαιναν οι κάτοικοι της πόλης και από την είσοδο στα αριστερά οι κάτοικοι των αγρών.
- Ο γερανός, μηχανή, θεολογείον, (Το σημείο που παρουσιάζονταν οι Ολύμπιοι Θεοί).
- Το εκκύκλημα, για να υποδηλωθεί το εσωτερικό του ανακτόρου, ναού και άλλες σκηνικές επινοήσεις που εντυπωσίαζαν τους θεατές. Το εκκύκλημα ήταν τροχήλατη σκηνική εξέδρα της αρχαίας τραγωδίας που χρησιμοποιούνταν για την αναπαράσταση γεγονότος που κανονικά λάμβανε χώρα στο εσωτερικό του χώρου όπου εξελίσσονταν η Τραγωδία.

²² Ο Περικλής του Ξανθίππου Χολαργεύς (από τις λέξεις περί + κλέος, δηλαδή ο περιτριγυρισμένος από δόξα, περίδοξος, περίπου 495-429 π.Χ.), ήταν αρχαίος Έλληνας πολιτικός, ρήτορας και στρατηγός του 5^{ου} αι. π.Χ., γνωστού και ως <<Χρυσός Αιώνας>>. (Καλογεροπούλου, 1972,2000,2015, σσ. 58-61)

²³ Ο Λυκούργος (390-324 π.Χ.) ήταν Αθηναίος, πολιτικός και ρήτορας που συμπεριλαμβάνεται στους 10 Αττικούς ρήτορες. Αφοσιώθηκε στη μελέτη της Φιλοσοφίας στη σχολή του Πλάτωνα, αργότερα έγινε μαθητής του Ισοκράτη. (Α.Μπελεζίνη-Ορφ.Μυτιληναίου, σσ. 101-102)

- Η τιμητική έδρα , που βρισκόταν στη μέση της πρώτης σειράς των καθισμάτων, για τον ιερέα του Διονύσου Ελευθερέως που υπογράμιζε το θρησκευτικό χαρακτήρα της τραγωδίας. (Κακουδάκη Τζωρτζίνα, σσ. 45-46)



Εικόνα 6 Αναπαράσταση θεάτρου Διονύσου

Επίσης το θέατρο διακοσμήθηκε με αγάλματα των τριών μεγάλων τραγικών, του Αισχύλου²⁴, του Σοφοκλή²⁵ και του Ευριπίδη²⁶ διότι σχεδόν όλα τα δράματα τους πρωτοαναίβηκαν στο θέατρο του Διονύσου. ²⁷Το θεατρικό οικοδόμημα βέβαια συνέχισε να ανακαινίζεται και να αποκτά το χαρακτήρα της εκάστοτε εποχής ως τον 3^ο αι. μ.Χ., όπου στα Ρωμαϊκά χρόνια μετατράπηκε σε αρένα για μονομαχίες και θηριομαχίες και τέλος σε δεξαμενή νερού για παραστάσεις μίμων.

Μετά παρήκμασε, μετατράπηκε σε λατομείο καλύφθηκε με τη σκόνη του χρόνου και αποκαλύφθηκε πάλι τον 19^ο αι. χωρίς να μπορέσει ποτέ να αποκτήσει τον αρχικό προορισμό του. Υπάρχουν βέβαια αποκλίσεις πολλές ως προς τα μέρη του θεάτρου και τη λειτουργία τους. Οι διάφοροι μελετητές μάλιστα δε συμφώνησαν χρονολογικά, που κάποιες διαφωνίες χωρίζονται από έναν αιώνα. Έτσι δεν είναι βέβαιο ποια μέρη του θεάτρου προέρχονται από την εποχή των μεγάλων ποιητών του 5^{ου} αι. π.Χ. Βέβαια τα σημαντικότερα τμήματα δεν έχουν αφήσει κανένα ίχνος γιατί ήταν ξύλινα. (Ν.Χουρμουζιάδης, 2015, σσ. 173-176)

Τέλος θα πρέπει να επισημανθεί ότι ήταν ένα κτίσμα με πολλές δυνατότητες, πολλές όψεις και εισόδους επί σκηνής, ελεύθερη σχέση των ηθοποιών και του χορού και όλα αυτά σε ένα θέατρο χωρητικότητας 17.000 θεατών και με 67 μαρμάρινα καθίσματα των ανώτερων αρχόντων στις πρώτες σειρές.

²⁴ Ο Αισχύλος ήταν τραγικός ποιητής. Γεννήθηκε το 525/524 αι. π.Χ., στη Σαλαμίνα. Ήταν γόνος του ευγενούς γαιοκτήμονα Ευφορίωνα, του γένους των Κορδιδών και παρουσιάστηκε νωρίς στους δραματικούς αγώνες. Αθηναίος πολίτης που μετείχε στις μάχες κατά των Περσών. Στο έργο του συμπυκνώνεται η έννοια του δικαίου, καθώς και η συνείδηση του ποιητή ως μαχόμενου πολίτη. Τα σωζόμενα έργα του είναι 7 : Πέρσες, Επτά επί Θήβας, Ικέτιδες και Ευμενίδες αποτελούν την τριλογία Ορέστεια. (Ρούσσο, 1991, σσ. 15-16)

²⁵ Ο Σοφοκλής (496-406 π.Χ.) ήταν Έλληνας τραγικός ποιητής της Κλασικής εποχής. Έγραψε περίπου 123 έργα από τα οποία σώζονται ολόκληρα μόνο 7. Γεννήθηκε στον Ίππιο Κολωνό της Αθήνας. Γιος του Σοφίλλου, εύπορου Αθηναίου που είχε εργοστάσιο μαχαιροποιίας. Διδάχτηκε μουσική από τον περίφημο μουσικοδιδάσκαλο Λάμπρο και συνδέθηκε στενά με τον Περικλή, το Σωκράτη και τον Πλάτωνα. Το 441-440 π.Χ. διοικούσε μαζί με τον Περικλή τον στόλο στην επίθεση κατά της Σάμου. Η πρώτη του θεατρική εμφάνιση έγινε το 468 π.Χ. Οι 7 τραγωδίες που σώθηκαν είναι : Αντιγόνη, Ηλέκτρα, Τραχίνιαι, Οιδίππους Τύραννος, Αίας, Φιλοκτήτη και Οιδίππους επί Κολωνώ. (Ρούσσο, Φιλοκτήτης-Σοφοκλής, 1991, σσ. 15-16)

²⁶ Ο Ευριπίδης (480-406 π.Χ.) ήταν Έλληνας τραγικός ποιητής. Η καταγωγή του ήταν από την Φλύα ενώ λέγεται ότι γεννήθηκε στην Σαλαμίνα την ημέρα της ναυμαχίας. Τα γένοσ του δεν είναι επιφανές, λέγεται ότι οι γονείς του ήταν ο Μνήσαρχος και η Κλειτώ. Το έργο των σοφιστών συνυπάρχει στα έργα του Ευριπίδη. Ασχολήθηκε με την ζωγραφική, για λίγο με τη φιλοσοφία και την ποίηση αλλά και τη μουσική. Υπήρξε ακροατής του Αναξαγόρα, Προδίκου, του Πρωταγόρα αλλά και του Σωκράτη καθώς τους ένωνε και μακρά φίλια. Διασώζονται 19 έργα του, τα οποία είναι: 'Αλκηστις, Ανδρομάχη, Βάκχαι, Εκάβη, Ελένη, Ηλέκτρα, Ηρακλείδα, Ηρακλής μαινόμενος, Ικέτιδα, Ιππόλυτος, Ιφιγένεια εν αυλίδι, Ιφιγένεια εν ταύροις, Ίων, Κύκλωψ, Μήδεια, Ορέστης, Ρήσος, Τρωάδες, Φοίνισαι. (Ρούσσο Τ. , 1993, σσ. 13-25)

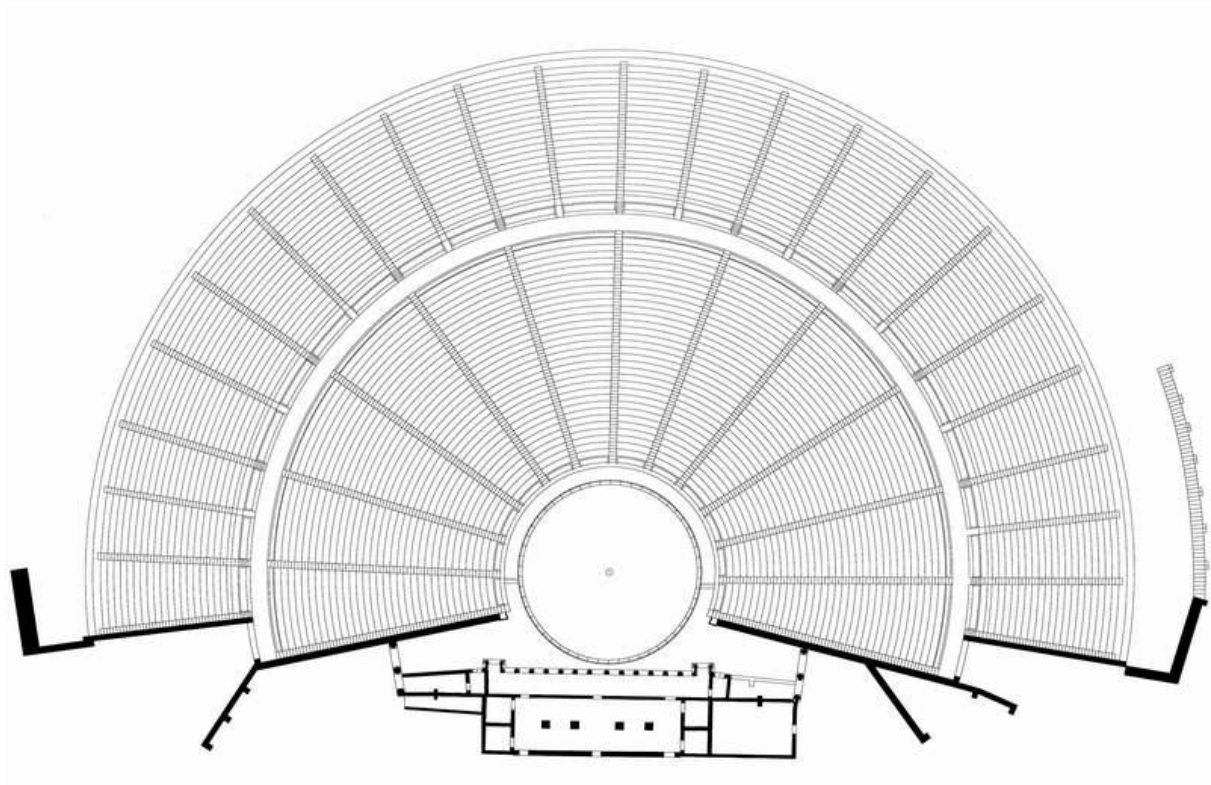
1.3.2. ΘΕΑΤΡΟ ΕΠΙΔΑΥΡΟΥ

Το θέατρο της Επιδαύρου κατασκευάστηκε τον 4^ο αι. π.Χ., συγκεκριμένα μεταξύ του 340 – 330 π.Χ. Αρχιτέκτονας ήταν ο Πολύκλειτος ο Νεότερος. (Αντ.Ν.Μαστραπάς, 1994, σ. 143) Ο λόγος της κατασκευής του ήταν η ψυχαγωγία των ασθενών του Ασκληπιείου ως θεραπεία καθώς πίστευαν ότι η παρακολούθηση θεάτρου ήταν ευεργετική στην ψυχική και την σωματική υγεία. (Καφάση, Ιούλιος 2012, σ. 36) Φέρει σημάδια της επιρροής του Διονυσιακού θεάτρου πριν από την ανακατασκευή του Λυκούργου. Χτίστηκε με Δυτικό προσανατολισμό στην φυσική κοιλότητα του όρους Κυνόρτιο και είχε χωρητικότητα 14.000 θεατές.

Σε αυτό υπάρχει η χαρακτηριστική τριμερή διάρθρωση του Ελληνιστικού θεάτρου: κοίλον, ορχήστρα, σκηνικό οικοδόμημα. Η ορχήστρα διατηρημένη ακέραια σε όλη την διάρκεια της λειτουργίας του θεάτρου αποτελεί το κέντρο του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού. Έχει διάμετρο 19,54 μ. και περιβάλλεται από αποχετευτικό αγωγό για την απομάκρυνση των νερών της βροχής που ρέουν από το κοίλο. Το κοίλο του θεάτρου είναι άριστα προσαρμοσμένο στην φυσική κοιλότητα της βόρειας πλαγιάς του όρους Κυνόρτιο με κλίση περί τις 26°. Αποτελείται από δύο μέρη που χωρίζονται από περιμετρικό διάδρομο: το κατώτερο έχει 34 σειρές εδωλίων και το ανώτερο 21. Στενές κλίμακες ανόδου κατατέμνουν τα δύο μέρη σε σφηνοειδείς κερκίδες. Σε κάτοψη το κοίλο υπερβαίνει το ημικύκλιο και η χάραξή του είναι ελαφρά ελλειψοειδής. Στα δύο άκρα καταλήγει σε ισχυρούς αναλημματικούς τοίχους. Το επίμηκες σκηνικό οικοδόμημα, που εφαπτόταν στην ορχήστρα κλείνοντας απ' άκρου σε άκρο το άνοιγμα του κοίλου προς βορά, αναπτυσσόταν σε δύο μέρη. Εμπρός βρισκόταν το υπερυψωμένο προσκήνιο με όψη ιωνικού ρυθμού και προέχοντα άκρα. Πίσω ορθωνόταν το διώροφο κτίριο της σκηνής. Η όψη του δεύτερου ορόφου αρθρωνόταν σε μεγάλα ανοίγματα για την υποδοχή ζωγραφιστών πινάκων (σκηνικών). Δύο ράμπες που οδηγούσαν εκατέρωθεν στο επίπεδο του προσκηνίου. Πυλώνες ιωνικού ρυθμού, με δύο θύρες συνέδεαν αρχιτεκτονικά τη σκηνή με τα αναλήμματα του κοίλου. Η άριστη ακουστική του θεάτρου οφείλεται στην τέλεια γεωμετρία του σχεδιασμού και στο γεγονός ότι είναι κατασκευασμένο από πωρόλιθο ο οποίος έχει την δυνατότητα να απορροφά τον ήχο.



Εικόνα 7 Αρχαίο θέατρο Επιδαύρου



Εικόνα 8 Κάτοψη του αρχαίου θεάτρου της Επιδαύρου

Το θέατρο της Επιδαύρου είναι το καλύτερα διατηρημένο κτίσμα του Ασκληπιείου της Επιδαύρου. Για ανεξήγητους λόγους δεν φέρει σημάδια μεταγενέστερων μετατροπών ή καταστροφών και διατηρεί ακέραιο το μεγαλύτερο τμήμα των βαθμίδων του. (Μπάρκας, 1992, σσ. 59-63)

1.3.3. ΘΕΑΤΡΟ ΔΩΔΩΝΗΣ

Το αρχαίο θέατρο της Δωδώνης χτίστηκε στις αρχές του 3^{ου} αι. π.Χ. Εντάσσεται στο ιερό του μαντείου του Ναΐου Δία. Κατασκευάστηκε στο πλαίσιο της οικοδομικής πολιτικής του Πύρρου²⁸ της Ηπείρου, σε μια κοιλάδα του Τομάρου, με το νοτιοανατολικό προσανατολισμό στην κοιλάδα του Λούρου. Στους πρόποδες του απλώνεται το ιερό της Δωδώνης. Προς τιμήν του Ναΐου Δία, γινόταν η τέλεση των Ναΐων όπου εκτός από τους αγώνες στο στάδιο διεξάγονταν και θεατρικοί αγώνες.

Το θέατρο καταστράφηκε δυο φορές, την πρώτη από τους Αιτωλούς και τη δεύτερη από το Ρωμαίο στρατηγό Αιμίλιο Παύλο. Η σκηνή του θεάτρου πυρπολήθηκε όπως δείχνουν ίχνη φωτιάς. (Καφάση, Ιούλιος 2012, σ. 38)



Εικόνα 9 Αρχαίο θέατρο Δωδώνης

²⁸ Ο Πύρρος ήταν Έλληνας βασιλιάς των Μολοσσών, ελληνικού φύλου που κατοικούσε στην Ήπειρο. Ο Πύρρος ανήκε σε μια γενιά που είχε διαπλασθεί από το παράδειγμα του Μ. Αλεξάνδρου. (Μ.Χατζόπουλος, 1973, σσ. 352-354)

Η αρχιτεκτονική του ακολουθεί τη μορφή όλων των αρχαίων θεάτρων:

Στο κέντρο του, ένας επίπεδος κυκλικός χώρος που λέγεται ορχήστρα. Στο μέσον της βρισκόταν η θυμέλη, βωμός αφιερωμένος στο θεό του θεάτρου, Διόνυσο. Στην ορχήστρα κινούνταν και τραγουδούσε ο χορός. Οι θεατές κάθονταν στο αμφιθεατρικό κοίλωμα, που διαμορφώνεται με λίθινα καθίσματα στην πλαγιά του λόφου, το κοίλον. Λόγω του πολύ μεγάλου μεγέθους του, που ξεπερνούσε το πλάτος της κοιλότητας του λόφου, το κοίλον του θεάτρου της Δωδώνης συγκρατείται στα άκρα με ισχυρούς αναληματικούς τοίχους που στις όψεις ενισχύονται με ορθογώνιους πύργους. Οι σειρές των λίθινων εδωλίων διακόπτονται από οριζόντιους διαδρόμους, τα διαζώματα, και από κάθετες σκάλες που εξυπηρετούσαν την κυκλοφορία των θεατών. Τα τρία διαζώματα του θεάτρου της Δωδώνης διαιρούν το κοίλον σε ισάριθμα οριζόντια τμήματα, ενώ δέκα ακτινωτές κλίμακες το χωρίζουν σε εννέα κάθετα τμήματα, τις κερκίδες. Η πρώτη σειρά καθισμάτων για τους επισήμους λέγεται προεδρία ή προέδρα. Πίσω από την ορχήστρα βρισκόταν η σκηνή, ορθογώνιο οικοδόμημα που προετοιμάζονταν οι ηθοποιοί-υποκριτές. Οι ηθοποιοί έπαιζαν στο χώρο μεταξύ της σκηνής και της ορχήστρας επάνω σε μια υπερυψωμένη εξέδρα, ξύλινη αρχικά και αργότερα λίθινη, το προσκήνιο.

Το θέατρο ανακαλύφθηκε από τον S.Lincoln το 1832. Οι πρώτες ανασκαφές έγιναν από τον Κ. Καραπάνο το 1872 και η οριστική αποκατάσταση ολοκληρώθηκε το 1958-1968 από την Αρχαιολογική Υπηρεσία. (Μπάρκας, 1992, σσ. 162-165)

1.4. ΣΥΓΚΡΙΣΗ ΑΡΧΑΙΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΜΕ ΤΟ ΡΩΜΑΪΚΟ

Σε αυτήν την ενότητα θα αναλυθεί η αρχιτεκτονική των Ρωμαϊκών θεάτρων και θα γίνει μια σύγκριση ,βλέποντας τις ομοιότητες και τις διαφορές, με το Ελληνικό θέατρο του οποίου η αρχιτεκτονική θα αναπτυχθεί στην επόμενη ενότητα.

Οι Ρωμαίοι θαύμασαν και μάλιστα μιμήθηκαν το αρχαιοελληνικό θέατρο ως κατασκεύασμα αλλά και ως ιδέα. Έτσι κατασκεύασαν θέατρα στην Ρωμαϊκή αυτοκρατορία αλλά ανασκεύασαν και τα ήδη υπαρκτά ελληνικά. Εξέλιξαν την αρχιτεκτονική του αρχαίου ελληνικού θεατρικού αρχιτεκτονήματος επιφέροντάς του πολλές αλλαγές που δεν επηρέασαν πολύ τη μορφή του. Το πρώτο λίθινο θέατρο της Ρώμης έγινε από τον Πομπήιο το 55 π.Χ. και ήταν αντίγραφο του θεάτρου της Μυτιλήνης. (Marco Cattaneo, σσ. 44-75) (Αντ.Ν.Μαστραπάς, 1994, σσ. 208-221)

Το Ρωμαϊκό θέατρο έχει τρία βασικά μέρη: το κοίλον, την ορχήστρα και τη σκηνή.

ΤΟ ΚΟΙΛΟΝ (cavea)

Το κοίλον φιλοξενούσε τους θεατές, κρατά δηλαδή το βασικό λειτουργικό του χαρακτήρα παρά τις διαφοροποιήσεις. Χτίζεται σε ήπιες πλαγιές ή πεδινές περιοχές. Η κατασκευή του γίνεται με λιθοπλινθους, οπτόπλινθους, λιθοδέματα ή μικτή κατασκευή. Η υποδομή του αποτελείται από ακτινικά διατεταγμένους τοίχους (sostruzioni) που αφήνουν μεταξύ τους περάσματα καλυπτόμενα με θόλους (tonici) συνδυασμένους με ομοκεντρικούς τοίχους που δημιουργούν διαδρόμους (ambulacri). Οι ακτινικοί διάδρομοι συχνά καταλήγουν εξωτερικά σε τοξωτά ανοίγματα. Ορισμένοι από τους ακτινικούς διαδρόμους δίνουν έξοδο στα διαζώματα ενώ ορισμένες φορές σε κεντρικές θέσεις των κερκίδων. Οι περιμετρικοί τοίχοι του κοίλου διαμορφώνονται σε 3 στάθμες με τοξωτά ανοίγματα στις κάτω και στην ψηλότερη τοίχο. Η κλίση περιορίζει τις στάθμες των ανοιγμάτων (Arles Γαλλίας μία μόνο σειρά θολωτών ανοιγμάτων).

Η διάρθρωση του Ρωμαϊκού κοίλου διατηρεί αυτή του Ελληνικού. Διατηρείται με οριζόντιους ανοικτούς διαδρόμους, τα διαζώματα (praecinzioni), αντίστοιχα με το Ελληνικό, συνήθως σε τρία τμήματα maeniana (ima,media,summa cavea). Στα διαζώματα προς το υπερκείμενο τμήμα υπάρχει ψηλός τοίχος (parapet) που ορισμένες φορές έχει θαλάμους με οπές εμπρός και πιθανά εσωτερικά στοιχεία (η παρουσία των οποίων αναφέρεται και από τον Βιτρούβιο). Η επικοινωνία καθ' ύψος γίνεται με κλίμακες (scalaria) ακτινωτά διατεταγμένες που διαιρούν το κοίλο σε κερκίδες (cumei).

Οι πάροδοι του Ελληνικού θεάτρου στα Ρωμαϊκά, αντίστοιχης πορείας, καλύπτεται με θόλους. Υπεράνω αυτών που οδηγούν στην ορχήστρα υπάρχουν κερκίδες επισήμων τα tribounalia. Άλλες προσβάσεις στο κοίλο από θολοσκεπείς διαδρόμους της υποδομής οδηγούν από το εσωτερικό στην ψηλή πλευρά των διαζωμάτων (parapet) ή σε κεντρικές θέσεις των κερκίδων , όπου συνδυάζονται με κλίμακες. Οι θολωτές προσβάσεις , εκτός από την περιοχή εξόδου τους, δεν αφαιρούν τμήματα κερκίδων, όπως συμβαίνει με τα αρχαία ελληνικά θέατρα, όπου οι ανοιχτές προσβάσεις ,που φέρουν στα διαζώματα, αφαιρούν τμήματα των κερκίδων.

Στους Ρωμαϊκούς χρόνους η αποδυνάμωση του ρόλου του χορού επέβαλε μικρότερης επικέντρου γωνίας κοίλου, περίπου 180°, και πλησίασμα ηθοποιών-θεατών. Ο ήχος ενισχύεται με αύξηση του ύψους και της κλίσης, υπερύψωση της σκηνής μέχρι τη στέψη του κοίλου , στέγαστρο πάνω από το προσκήνιο και κλείσιμο των παρόδων. Το κοίλο και τα εδώλια χαράσσονται συνήθως με ομόκεντρους κύκλους. Το κοίλο φέρει στη στέψη του περιμετρική στοά (porticus in summa cavea) και πάνω από αυτή στηρίζεται τέντα (velum). Έτσι το κοίλον και η ορχήστρα καλύπτονται με τέντα που στηρίζεται σε κατάλληλα στηρίγματα στην κορυφή της στοάς (sostegni del velum).

Τα εδώλια κατασκευάζονται όπως αυτά των ελληνικών θεάτρων, λαξευμένα ή δομημένα από λίθους ή μάρμαρο αλλά και με χρήση οπτόπλινθων. Θέσεις επισήμων υπάρχουν στην πρώτη σειρά που ονομάζεται προεδρία (proedria) πάνω από τις θολοσκεπείς παρόδους (tribounalia) καθώς και ειδικά βασιλικά θεωρεία. Συχνά στη ρωμαϊκή περίοδο η πρώτη σειρά των εδωλίων του κοίλου είναι υπερυψωμένη σε σχέση με την ορχήστρα παρουσιάζοντας κτιστό μέτωπο.

ΟΡΧΗΣΤΡΑ

Αντί της κυκλικής Ελληνικής, η Ρωμαϊκή ορχήστρα (orchestra) είναι ημικυκλική και η σκηνή πλησιάζει. Το ημικύκλιο άλλοτε ξεκινάει μετά την άροδο (όπως π.χ. Ασπένδου) και άλλοτε την περιλαμβάνει (Καρθαγένης Τυνησίας). Ενίοτε υπολείπεται του ημικυκλίου, τμήμα του οποίου κατέχει η σκηνή, συνήθως περίπτωση σε ωδεία (ωδείο Απολλωνίας Β. Ηπείρου). Σε ορισμένα θέατρα χαμηλές πλατιές βαθμίδες έχουν προστεθεί στην περιοχή της ορχήστρας, περιορίζοντας το χώρο της.

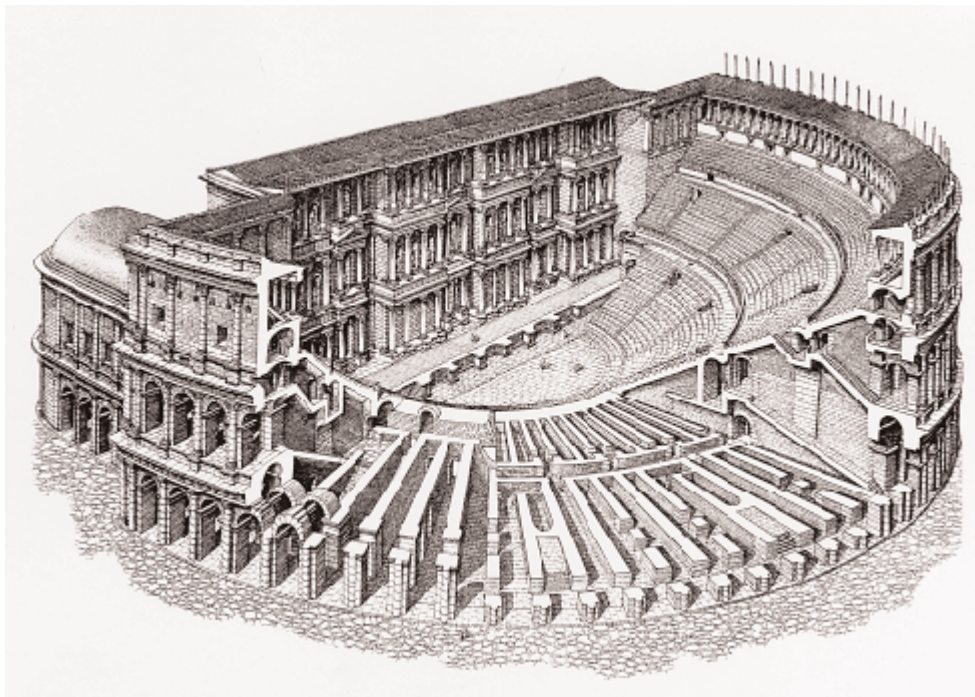
ΣΚΗΝΗ

Τα Ρωμαϊκά χρόνια η σκηνή (scena) είναι ορθογωνικό κτίριο ιδίου ύψους με το κοίλο, που ενώνεται με αυτό. Η σκηνή (scaenae frons) αποκτά ύψος και ο τοίχος της στο πίσω μέρος υψώνεται δύο ή συχνότερα τρία πατώματα, όπως στο ελληνικό θέατρο με την παρουσία και θεολογείου σε τρίτο όροφο. Φέρει έντονο αρχιτεκτονικό ή πλαστικό διάκοσμο, με πόρτες, κόγχες, κίονες, θριγκούς και αγάλματα. Στο εμπρός μέρος προς την ορχήστρα διαμορφώνεται χαμηλό προσκήνιο (pulchrum), χαμηλότερο σημαντικά από το ελληνικό, το οποίο στην τελική μορφή του είχε ύψος ενός ορόφου επάνω στο οποίο (το λογείον) δρούσαν ηθοποιοί.

Φέρει συχνά υποσκήνιο (hyposcaenium) και τάφρο αυλαίας. Δίπλα υπήρχαν τα παρασκήνια (parascaenias ή aulae) που δημιουργούσαν ψηλό μέτωπο προς το μέρος του προσκηνίου, το οποίο περιοριζόταν σε ένα ορθογώνιο, ανοιχτό προς την ορχήστρα. Πίσω από τη σκηνή υπήρχαν χώροι (postscaenium) για τους ηθοποιούς και πίσω του συχνά στοά (post scaenam) για θεατές σε διαλλείματα ή βροχή.

Οι πόρτες στον πρώτο όροφο στη σκηνή είναι τρεις, η κεντρική valve regia, για βασιλείς ή τον πρωταγωνιστή και οι πλαγιές valvae Hospitalis. Φέρουν διακόσμηση συνήθως σε ημικυκλικές εσοχές, ενίοτε οι πλαγιές εξ αυτών είναι ορθογωνικές, ενώ λίγες φορές είναι στο σύνολό τους ορθογωνικές. Το προς την ορχήστρα μέτωπο του προσκηνίου (frons pulchri) φέρει διακοσμημένες εσοχές. Συνήθως τρεις ημικυκλικές κόγχες εισέχουσες στο προσκήνιο ή εξέχουσες από αυτό, οπότε δημιουργούνται ενδιάμεσες ορθογωνικές εσοχές. Σε λίγες περιπτώσεις συναντάμε μεγαλύτερο αριθμό μόνο ορθογωνικών κογχών ή εναλλασσόμενων ημικυκλικών. Ενίοτε είναι ευθύγραμμο. Οι κλίμακες ανόδου σε αυτό προς το μέρος της ορχήστρας είναι πλάγιες ή κάθετες. Το στέγαστρο επάνω από το προσκήνιο ανακλά τον ήχο προς το κοίλο. Η επιρροή της ελληνικής σκηνής είναι σαφής, όμως στοιχεία όπως η κιονοστοιχία του προσκηνίου και τα θυρώματα της σκηνής, που στην ελληνική φιλοτεχνούν κινητούς πίνακες, στο ρωμαϊκό έχουν αντικατασταθεί με γλυπτικό και αρχιτεκτονικό διάκοσμο. Η Ρωμαϊκή όψη της σκηνής (scaenae frons) φέρει πλούσιο αρχιτεκτονικό διάκοσμο και οι εσοχές στο μέτωπο του προσκηνίου (frons pulchri) διακοσμούνται με αγάλματα.

Η ανάπτυξη και εξέλιξη του ελληνικού θεάτρου από τους Ρωμαίους δεν είχε μόνο επιπτώσεις στην μορφή αλλά και στην ακουστική των θεάτρων. Το μέγεθος που αποκτά η σκηνή και ο περιορισμός της σκηνής ως προς το κοίλον στις 180° με αποτέλεσμα να πλησιάζει τους ακροατές και να μετατραπεί σε ημικόκλιο, είχαν ως συνέπεια να χάσει το θέατρο τη φινέτσα του ελληνικού στοιχείου, αλλά να κερδίσει σε ακουστική. Η υπερύψωση των ηθοποιών βελτίωσε τόσο τον άμεσο ήχο, όσο και την ανάκλαση από την ορχήστρα, χωρίς να καταργήσει ούτε την πίσω αλλά ούτε και τη διπλή ανάκλαση. Τα πλεονεκτήματα αυτά διατηρούνται σε όλο το εύρος των 180°. Το κοίλον αποκτά μεγαλύτερη κλίση με σαφή οπτικά και ακουστικά πλεονεκτήματα. Υπάρχει λοιπόν αύξηση της επιφάνειας της πλάτης της σκηνής που σε συνδυασμό με τις στεγασμένες παρόδους κλείνει όλο το άνοιγμα του κοίλου. Αυτό έχει συνέπεια να αποκτά το θέατρο χαρακτήρα όχι υπαίθριου αλλά ημιυπαίθριου χώρου(πλατεία). Ακόμη περισσότερο, στην κατασκευή αυτή, προστίθεται και ένα στέγαστρο με κατάλληλη κλίση που αποτελεί τον πρόγονο των σύγχρονων ανακλαστήρων.



Εικόνα 10 Αναπαράσταση Ρωμαϊκού θεάτρου

Οι εξελίξεις αυτές είναι πάρα πολύ σημαντικές για την ακουστική του Ρωμαϊκού θεάτρου. Χωρίς να χάσει κανένα από τα πλεονεκτήματα του Ελληνικού, απέκτησε συστηματικά πρόσθετα θετικά στοιχεία που βελτιώνουν ένα-ένα και όλα μαζί την ακουστική τους ποιότητα. Η προσθήκη επίσης μιας μεγάλης κατασκευής πίσω από την σκηνή επιτρέπει τη μεγαλύτερη συγκέντρωση της ηχητικής ενέργειας και έτσι προστατεύεται το εσωτερικό του θεάτρου από εξωτερικούς θορύβους.

Το Ρωμαϊκό θέατρο αποτελεί το καλύτερο υπόδειγμα για το σχεδιαστή του σύγχρονου θεάτρου. Βέβαια το Ελληνικό θέατρο έχει τη χάρη της κυκλικής ορχήστρας, τη συγκέντρωση

που δημιουργεί το πάνω από 180° κοίλο, την μικρότερη σκηνή που αφήνει το μάτι να βγει έξω από το θέατρο, την απαλότερη κλίση του κοίλου και την αίσθηση της ακουστικής τελειότητας παρά την έλλειψη υποστήριξης. Το Ρωμαϊκό θέατρο είναι σαφώς αρτιότερο αλλά χάνει τις εντυπώσεις απέναντι στο πρωτότυπο και ενώ το ελληνικό υστερεί στην ακουστική ποτέ το πρώτο δεν μπόρεσε να αποκτήσει τη φήμη του. (Χάρτνολ, pp. 33-35)(Κακουδάκη Τζωρτζίνα, σ. 19) (Μπάρκας, 1992, σσ. 27,74-82,108-115,160-162) (Καφάση, Ιούλιος 2012, σσ. 47-63)

ΤΑ ΒΑΣΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΡΩΜΑΪΚΟΥ ΕΝΑΝΤΙ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ	ΡΩΜΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ
Η σκηνή και η ορχήστρα χωρίζονται	Η σκηνή και η ορχήστρα είναι σε ένα ενιαίο αρχιτεκτονικό σύνολο
Η σκηνή είναι υψηλή και αβαθής	Η σκηνή είναι χαμηλή και με βάθος
Το προσκήνιο είναι διακοσμημένο με κίονες και ζωγραφιστούς πίνακες	Το proscenium έχει κλειστή πρόσοψη που φέρει κόγχες και σπάνια μικρούς πεσσούς
Το πίσω μέρος της σκηνής έχει φαρδιά ανοίγματα (θυρώματα) με σκηνογραφίες σε ζωγραφιά	Το πίσω μέρος της σκηνής είναι η αρχιτεκτονικά εντυπωσιακή scaenae frons
Οι εισοδοί στη σκηνή είναι οι ανοικτές πάροδοι	Οι εισοδοί είναι στα πλάγια του κτιρίου και θολωτοί
Οι προεδρίες βρίσκονται στα πρώτα (πιο κάτω) εδώλια	Τα tribunalia για τους χορηγούς βρίσκονται πάνω στις θολωτές εισόδους. Συγκλητικοί βουλευτές (της βουλής της πόλης) και άλλοι αξιωματούχοι κάθονται στην ορχήστρα
Τα μέλη των φυλών κάθονται στο ίδιο κοίλον, κατά κερκίδες	Οι διαφορετικές τάξεις κάθονται σε διαφορετικές θέσεις στο θέατρο που χωρίζονται με κάγκελα
Όλοι οι θεατές εισέρχονται από τις παρόδους και την ορχήστρα	Το κοινό εισέρχεται από θολωτές εισόδους, σκάλες, θολωτούς και ανοικτούς διαδρόμους
Το κοίλον χτίζεται σε πλαγιά, και δεν έχει εξωτερική πρόσοψη	Το κοίλον καμιά φορά χτίζεται σε πλαγιά, πιο συχνά με αναλήμματα σε επίπεδο μέρος, με πλούσια διακοσμημένη πρόσοψη, κίονες και καμιά φορά ναούς στο άνω μέρος
Δεν υπάρχει στοά στο πάνω μέρος	Υπάρχει στοά στο πάνω μέρος
Το θέατρο χτίζεται σε ιερά	Το θέατρο χτίζεται οπουδήποτε
Το θέατρο είναι κτίριο θρησκευτικό και δημοκρατικό ,με την ίδια ποιότητα θέσεων για όλους	Το θέατρο είναι ταξικό. Έχει περισσότερες θέσεις για αξιωματούχους και λιγότερο χώρο για τα δρώμενα. Έχει θέσεις ανάλογα με την ταξική θέση του καθενός
Τα δρώμενα είναι λογοτεχνικές εκδηλώσεις.	Τα ρωμαϊκά δρώμενα είναι shows

2. ΟΠΤΙΚΗ ΜΕ ΒΑΣΗ ΤΗΝ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

2.1. ΤΥΠΟΙ ΘΕΑΤΡΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ

2.1.1. ΑΝΟΙΧΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Το αρχαίο ελληνικό θέατρο είναι μια από τις ελάχιστες διαχρονικές αρχιτεκτονικές μορφές. Από τη στιγμή της αποκάλυψης του πρώτου θεάτρου άρχιζαν να χτίζονται σε όλα τα μήκη και πλάτη αμφιθέατρα με πρότυπο το αρχαίο ελληνικό. Η αρχιτεκτονική του θεάτρου εξελίσσεται ανάλογα με τα τεχνικά, οικονομικά και πολιτιστικά δεδομένα της κάθε εποχής. Οι πρώτες παραστάσεις στην Αγορά της Αθήνας δίνονταν με κατασκευή ικρίων. Σταδιακά το θέατρο αποκτά την μορφή του αποτελούμενο από τρία διακριτά μέρη: το κοίλο, την ορχήστρα και τη σκηνή. Για την καλύτερη ακουστική επιλεγόταν, ως μέρος για να χτιστούν, οι πλαγιές λόφων. Συχνά γινόταν συμπλήρωση χωμάτων ακόμη και πλήρης επίχωση.

ΤΟ ΚΟΙΛΟΝ

Το κοίλο προορίζεται για το κοινό. Συχνά έχει μεγάλη χωρητικότητα (έως 25.000 θεατές). Είναι σε μορφή ημικυκλίου και μάλιστα υπερβαίνει το ημικύκλιο. Αυτό απαιτεί ψηλά αναλημματα στα άκρα του, που αντιστηρίζουν σωρευμένους όγκους χωμάτων, είτε μεγάλες τομές εδάφους. Συνήθως το κοίλο διατηρείται σε τμήματα με τα διαζώματα, οριζόντιοι διάδρομοι παρεμβαλλόμενοι στις σειρές των εδωλίων. Το κάτω τμήμα ονομάζεται θέατρο και το επάνω επιθέατρο. Κάποιες φορές συναντάμε ένα επιθέατρο και ενίοτε δύο. Ακτινωτά από την ορχήστρα οι κλίμακες διατρέχουν το κοίλο καθ' όλο το ύψος, διαιρώντας το σε τομές, τις κερκίδες. Πολλά επιθέατρα έχουν πρόσθετες ενδιάμεσες κλίμακες. Συχνά το επιθέατρο περιορίζεται σε σχέση με το θέατρο, με μείωση πλάτους των ακραίων κερκίδων για την αποφυγή ψηλών αναλημμάτων, γιατί το μέρος των ακραίων κερκίδων διατίθεται για προσβάσεις στα διαζώματα και γιατί υπάρχει αναγκαιότητα εγγραφής του κοίλου σε δεδομένο περίγραμμα.

Η δημιουργία του κοίλου πάνω από 180° και η διερεύνηση της καμπυλότητας εξυπηρετούν την αναβάθμιση του ρόλου της σκηνής και τις ανάγκες ακουστικής. Την κυκλική ορχήστρα συνήθως περιβάλλει το κοίλο με κυκλική χάραξη. Οι δύο κύκλοι κάποιες φορές είναι ομόκεντροι και κάποιες όχι. Στη δεύτερη περίπτωση το κέντρο του κύκλου του κοίλου μετατοπίζεται αξονικά προς τη σκηνή και μεγαλώνει προς την πλευρά αυτή η απόσταση ορχήστρας-εδωλίων. Όταν το κοίλο δε χαράσσεται με ένα κέντρο συνήθως: α) το κεντρικό τμήμα του είναι μικρότερο των 180° και τα ακραία τμήματα χαράσσονται με ακτίνες μεγαλύτερες της βασικής και κέντρα εκατέρωθεν του άξονα ή επί αυτού. β) ένα κεντρικό ημικύκλιο επεκτείνεται προς τη σκηνή με εφαπτομένα στα άκρα του.

Οι κλίμακες συγκλίνουν στα αντίστοιχα κέντρα χάραξης του κοίλου και ενίοτε συνέρχονται σε άλλα σημεία. Οι προσβάσεις στο κοίλο γίνονται από τις παρόδους ή τα διαζώματα. Οι πάροδοι μεταξύ κοίλου και σκηνής οδηγούν στην ορχήστρα. Από αυτές εισέρχεται ο χορός

και οι θεατές. Ορισμένες φορές κλείνουν με πύλες διπλές από τις οποίες η μία χρησιμοποιείται για είσοδος θεατών , η άλλη ηθοποιών και ορισμένες φορές είναι απλές. Τα διαζώματα, όπου υπάρχουν, εξυπηρετούν την κίνηση των θεατών και συναντάμε ένα, δύο ή και τρία. Στη στέψη του κοίλου υπάρχει διάδρομος που διευκολύνει την είσοδο- έξοδο των θεατών. Αυτός όπως και τα διαζώματα έχουν προσβάσεις από πλατώματα εδάφους , είτε από κλίμακες. Τα καθίσματα, εδώλια, είναι μαρμάρινα ή λίθινα. Συχνά το κοίλο λαξεύεται από βράχο σε μικρό βαθμό ή μεγαλύτερο. Ενίοτε ορθογώνια στηρίγματα , κατά διαστήματα, έφεραν έδρανα ξύλινα ή μαρμάρινα. Ορισμένα θέατρα πιθανόν διατήρησαν τα ξύλινα εδώλια και στις τελευταίες φάσεις της λειτουργίας τους. Η εμπρόσθια πλευρά των εδωλίων άλλοτε είναι κατακόρυφη, άλλοτε με εξοχή στο πάνω μέρος, στα άκρα της κερκίδας ή και μεταξύ των άκρων της. Κάποιες φορές η κάτω εσοχή επιτυγχάνεται με αρνητική κλίση. Πίσω από το κάθισμα συνήθως δημιουργείται υποδοχή για τα πόδια με λάξευση ή ταπείνωση της πίσω λιθοπλίνθου ή του χώματος που ενίοτε αφήνεται εκεί. Η ταπείνωση επιφέρει μείωση της υψομετρικής διαφοράς των εδωλίων , του ύψους του θεάτρου, οικονομία υλικού και χώρου, ιδίως σε συνδυασμό με την πρόσθια εσοχή. Συνήθως υπάρχουν επιγραφές στα εδώλια που αναφέρονται σε θεούς, ιερείς, άρχοντες και σε άλλα θέματα όπως απελευθέρωση δούλων. Η πρώτη σειρά ονομάζεται προεδρία και συχνά φέρει ερεισίνωτα²⁹ και ερεισίχειρα³⁰ στα άκρα των κερκίδων. Αυτή προοριζόταν για άρχοντες και ιερείς. Τα ερεισίχειρα διαμορφώνονται καμπυλωτά, τριγωνικά ή ίσου ύψους με τα ερεισίνωτα. Σε ορισμένα θέατρα υπάρχουν περίτεχνοι θρόνοι, ενσωματωμένοι στην προεδρία ή ανεξάρτητοι.

Η ΟΡΧΗΣΤΡΑ

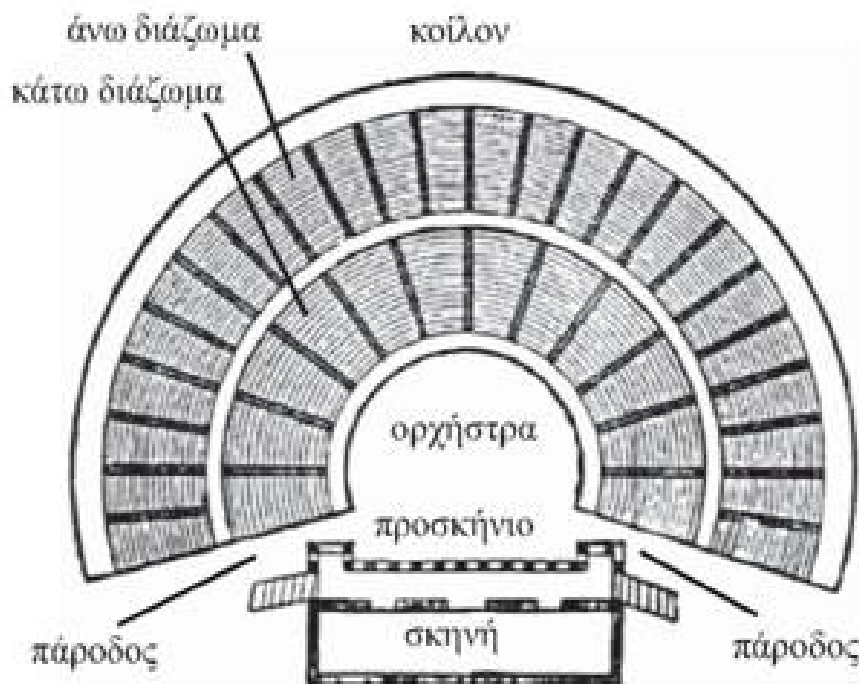
Η ορχήστρα κατασκευάζεται ως πλήρης κύκλος. Όταν το προσκήνιο είναι προσθήκη στη σκηνή τέμνεται από αυτό. Το κυκλικό σχήμα κατάγεται από το χορό και τους διθύραμβους, που περιεγράφηκαν ως κυκλικοί χοροί, σε αντίθεση με την τραγωδία, τη σάτιρα και την κωμωδία, όπου η κίνηση του χορού είναι γραμμική και χαρακτηρίζονται ως ορθογώνιοι χοροί. Η μετάβαση από τον κυκλικό στο γραμμικό χορό συναρτάται με την ανάπτυξη του δράματος που έφτασε στην κλασική του μορφή τον 5^ο αιών. π.Χ. χωρίς να εκτοπίσει τον διθύραμβο. Στην ορχήστρα υπάρχει βωμός για θυσίες, τη θυμέλη. Σε πολλά θέατρα, η χαρώνειος κλίμακα, στο κέντρο της σκηνής επικοινωνεί, με τη βοήθεια υπογείου, συνήθως θολωτού διαδρόμου, με τη σκηνή ή το προσκήνιο. Χρησίμευε για την κάθοδο των θεών του κάτω κόσμου, σ' αυτόν. Το δάπεδο της ορχήστρας διαμορφώνεται με πατημένη γη ή πλακόστρωτη με κανονικές ή ακανόνιστες πλάκες. Γύρω από την ορχήστρα υπάρχουν ορθογώνιοι αγωγοί που αποχετεύουν τα νερά άλλοτε ανοιχτοί, άλλοτε σκεπαστοί και άλλοτε με μερική κάλυψη. Επίσης γύρω από την ορχήστρα υπάρχει διάδρομος για την κίνηση των θεατών συχνά διευρυμένος προς τις παρόδους. Άλλοτε τοποθετείται μεταξύ ορχήστρας και προεδρίας ή εδωλίων και άλλοτε μεταξύ προεδρίας και εδωλίων.

Η ΣΚΗΝΗ

²⁹ Λόγιο. Η πλάτη, η ράχη ενός καθίσματος. Ειδικό στήριγμα πλάτης (ή ποδιών) που προσδίδει την επιθυμητή κλίση(0-90°) ώστε κάποιος να μπορεί να φέρεται σε καθιστή θέση.

³⁰ Στήριγμα για τα χέρια.

Είναι χαμηλό ορθογωνικό κτίριο, ανεξάρτητο, στο πίσω μέρος της ορχήστρας. Το αρχικό θέατρο δεν είχε ανάγκη σκηνής. Την επέβαλε η πρόοδος του δράματος. Στην αρχαϊκή περίοδο υπήρχε ένας ηθοποιός (υποκριτής), ο οποίος συνδεόταν με το χορό ή ανταποκρινόταν. Ο Αισχύλος αύξησε τους ηθοποιούς σε δύο και ο Σοφοκλής σε τρεις. Έτσι ο λόγος και οι ρόλοι αυξάνονται, απαιτούνται κοστουμια, προσωπεία κ.α. με αποτέλεσμα να είναι χρήσιμη μια εγκατάσταση δίπλα στην ορχήστρα. Αρχικά ήταν ξύλινες και αργότερα, κατά τον 3^ο και 2^ο αιώ. π.Χ., κυρίως έγιναν λίθινες, Βλέπουμε από τα ερείπια λοιπόν ποικιλία σκηνών με επικρατέστερους δύο τύπους: α) ο παλαιότερος, αυτός που συνήθως είχε ελαφρά υπερυψωμένη εξέδρα και παραπλεύρως παρασκήνια και β) αυτός με προσκήνιο ορθογωνική εξέδρα προς την ορχήστρα, στο επάνω επίπεδο της οποίας ανέβαιναν οι ηθοποιοί. Στους κλασικούς χρόνους οι υποκριτές έπαιζαν στην ορχήστρα μαζί με το χορό. Καθιερώνεται από τη σταδιακή υποβάθμιση του χορού μέχρι και την απουσία του με την νέα κωμωδία. Μετά το 650 π.Χ. επιβάλλεται για καλύτερη προβολή των ηθοποιών. Επιπλέον άρχισαν να αναβιώνουν και κλασικές τραγωδίες. Έτσι η ελληνιστική σκηνή πρέπει να παρέχει πολλές δυνατότητες. Η όψη της σκηνής προς το προσκήνιο ονομάζεται και αυτή σκηνή. Το ισόγειο έχει τρεις πόρτες που δεν χρησιμοποιούνται πάντα. Ο όροφος ονομάζεται λογείο. Η όψη του έχει μία ή τρεις πόρτες ή διαμορφώνεται με πεσσούς ή κίονες, επί των οποίων στερεώνονται σκηνικά. Κάποιες φορές υπήρχε και τρίτος όροφος, το θεολογείο. Ο Ευριπίδης από αυτό εμφάνιζε τους θεούς που παρέμβαιναν στην υπόθεση. Ο Αισχύλος παρουσίαζε ηθοποιούς από επίπεδη οροφή της ξύλινης σκηνής. Η σκηνή φέρει διπλά παρασκήνια, χώρους αποθήκευσης και εξυπηρέτησης των ηθοποιών. Ενίοτε η σκηνή αποκτά ειδική διαμόρφωση. Η διώροφη σκηνή προς την ορχήστρα φέρει στενό ορθογωνικό προσκήνιο, μήκους περίπου όσο η διάμετρός της, ύψους όσο ο πρώτος όροφος. Αυτό φέρει προς την ορχήστρα κιονοστοιχία. Αρχικά ήταν ξύλινο που κατά ορισμένους στους κλασικούς χρόνους αφαιρείται κατά τη διδασκαλία της τραγωδίας. Από τον 3^ο αιώ. π.Χ. καθιερώνεται και στην τραγωδία. Στα ελληνιστικά χρόνια ήταν λίθινο με κιονοστοιχία την όψη, συνήθως με ημικίονες σε ορθογωνικούς πεσσούς, όπου στα ανοίγματα τοποθετούνται οι πίνακες. Φέρει επιστήλιο και ζωοφόρο συχνά με επιγραφές. Ο αριθμός των μετακίωνων ήταν μονός. Το κεντρικό και δύο ακραία έμεναν ανοιχτά. Στο θριγκό εδράζονταν ξύλινες ή λίθινες δοκοί, που έφεραν το δάπεδο του προσκηνίου όπου η πρόσβαση ηθοποιών γίνεται συχνά από τα πλάγια με κεκλιμένα επίπεδα. Ενίοτε πίσω από τη σκηνή υπάρχει στοά.



Εικόνα 11 Κάτοψη αρχαίου Ελληνικού θεάτρου

Η ΑΚΟΥΣΤΙΚΗ

Η ακουστική των αρχαίων ελληνικών θεάτρων είναι πολύ γνωστή και αξιοθαύμαστη. Στην πραγματικότητα έχουμε απαντήσεις για το περίεργο αυτό φαινόμενο αλλά δεν είναι πλήρεις και δεν απαντούν σε όλα τα ζητήματα. Η κυκλική διάταξη υποχρεώνει στην συγκέντρωση όλου του θεάτρου στα δρώμενα, στοιχείο ζωτικό για το θεατρικό χώρο, για τον σχεδιασμό του και για τη μεταφορά των θεατών από τον πραγματικό στον θεατρικό χώρο. Καμία άλλη μορφή χώρου δε δημιουργεί τέτοια αίσθηση συμμετοχής στη μεγάλη ομάδα των θεατών. Γι' αυτό και παρά τα φτωχά συνήθως τεχνικά μέσα, σε σύγκριση με ένα πλήρες σύγχρονο θέατρο, το αίσθημα της μέθεξης είναι πανίσχυρο. Η ακουστική δεν υπήρχε ως επιστήμη στον αρχαίο ελληνικό κόσμο. Οι πρόγονοί μας ήταν περισσότερο φιλόσοφοι και λιγότερο επιστήμονες. Οι φιλόσοφοι είχαν την ικανότητα να παρατηρούν το περιβάλλον τους, να εξάγουν συμπεράσματα και κυρίως να μεταφέρουν να εφαρμόζουν τα έργα τους στη ζωή τους. Η πρώτη παρατήρηση είναι η σχεδόν ομοιόμορφη κατανομή της ηχητικής ενέργειας της κατανομής γύρω από έναν ομιλητή. Μία παρατήρηση που μπορούσε να γίνει και να επαληθευτεί αμέτρητες φορές σε συγκεντρώσεις ομιλητών στην αγορά. Από αυτό προκύπτει ο κυκλικός χαρακτήρας του κοίλου. Η δεύτερη παρατήρηση είναι η παρεμπόδιση της άνετης ακρόασης όταν ο ακροατής δεν βλέπει τον ομιλητή. Παρατήρηση επίσης που προήλθε από την αγορά και που οδήγησε στην κλίση του κοίλου. Η Τρίτη παρατήρηση είναι η ανάκλαση. Μια παρατήρηση που γίνεται στη φύση μπροστά σε ένα βράχο. Η ενίσχυση της φωνής από την ανάκλαση οδήγησε στη θέση των ηθοποιών πίσω, μπροστά στη σκηνή με ισχυρές ανακλάσεις πίσω και κάτ. Η τελευταία παρατήρηση είναι η ανάγκη για ησυχία. Η μεγάλη ησυχία καθιστά τη φωνή ικανή να ακουστεί σε μεγάλες αποστάσεις. Γι' αυτό οι θέσεις των αρχαίων θεάτρων είναι επιλεγμένες για τη μεγάλη ησυχία του περιβάλλοντος χώρου. Το μόνο ζήτημα στο οποίο οι συνθήκες τότε ήταν χειρότερες για τους ηθοποιούς ήταν οι θεατές. Ο

επισκέπτης του θεάτρου έμενε εκεί πολλές ώρες, σε συνθήκες κάθε άλλο παρά σύγχρονου θεάτρου και συμμετείχε με αντιδράσεις, σε αντίθεση με το σημερινό θεατή που σέβεται το χώρο και την τέχνη. (Κακουδάκη Τζωρτζίνα, σσ. 7-8,15-19) (Μπάρκας, 1992, σσ. 21-23,26-27,31-43,109-110,156-160,213-215,219-220) (Χάρτνολ, σσ. 8-33) (Μ.Ανδρόνικος, 2015, σσ. 1-6) (Μπριασούλης, 2011, σσ. 15-19)

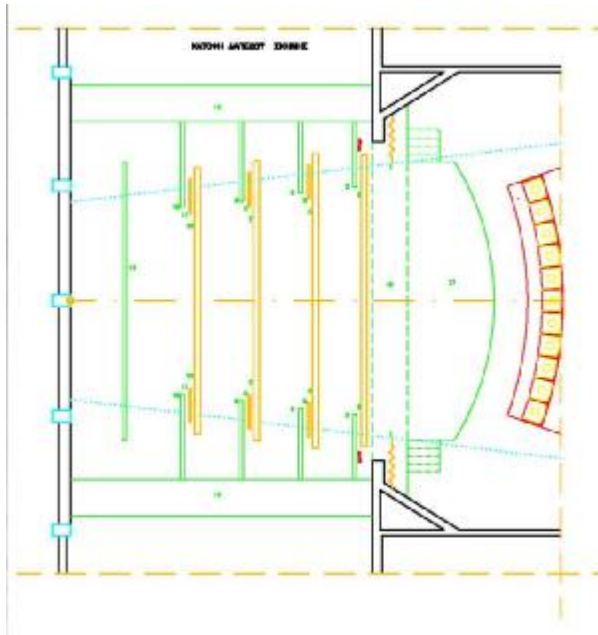
2.1.2. ΚΛΕΙΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Τα σκηνικά της Ιταλικής Αναγέννησης, η προοπτική, οι περιάκτοι και οι προτάσεις του S. Serlio³¹ έδωσαν το έναυσμα μιας τεχνοτροπίας που καθιερώθηκε ως <<ιταλική σκηνή>>. Στα πρώτα στάδια δημιούργησε πρόβλημα στην κίνηση των ηθοποιών και στις αλλαγές της σκηνογραφίας. Στην πορεία όμως πέτυχαν σκηνογραφικές τεχνικές με εφευρετικότητα και φανταστικές δυνατότητες. Την Ιταλική σκηνή συγκροτούν 5 τμήματα:

- Οι κουίντες. Πλευρικά πετύγια της σκηνογραφίας. Ήταν κατακόρυφα πετάσματα, ανά ζεύγη και σε επάλληλες σειρές, συγκλίνοντας προς το βάθος, που περιέσφιγγαν το χώρο της σκηνής και συμπλήρωναν μια απεικόνιση με προοπτική.
- Το φόντο. Το σκηνικό βάθος έκλεινε το χώρο της σκηνής και συνέθετε την κεντρική αναπαράσταση της προοπτικής σκηνογραφίας.
- Οι φρίζες. Τα αναρτημένα, επιμήκη πετάσματα της οροφής, περιόριζαν το ανάπτυγμα του σκηνικού όγκου, με βαθμιδωτή επικάλυψη και διαρκώς χαμηλότερη κρέμαση και διευκόλυναν την προοπτική ελάττωση του ύψους των σκηνικών.
- Τα σύννεφα. Ήταν αιωρούμενα πλευρικά πετάσματα, ανά ζεύγη και με διαδοχικά χαμηλότερη κρέμαση που διευκόλυναν την συναρμογή ανάμεσα σε κουίντες και φρίζες.
- Το προσκήνιο τόξο. Ανάμεσα στο προσκήνιο και τη σκηνή, σχημάτιζε το τελικό περίγραμμα της σκηνογραφίας και απέκρυπτε επιμελώς τις ατέλειες των εγκαταστάσεων μιας scene al'italienne.

³¹ Η θεωρία του βασισμένη στις απόψεις του Βιτρούβιου για τα θέατρα της αρχαιότητας καταλήγει σε 4 βασικές θέσεις για το θεατρικό σχεδιασμό:

- 1.Μετωπική σχέση σκηνής-αμφιθεάτρου
- 2.Συνδυασμός ρωμαϊκού προσκηνίου με αναγεννησιακή σκηνογραφία
- 3.Εφαρμογή της προοπτικής απεικόνισης στο θέατρο
- 4.Καθιέρωση 3 τα τύπων σκηνικού(τραγική, κωμική και σατυρική)



Εικόνα 12 Κάτοψη σκηνής al'italienne

Οι συνεχείς προσπάθειες βελτίωσης των προοπτικών αναπαραστάσεων κατέληξαν, στις αρχές του 17^{ου} αιώνα, στην εγκατάλειψη των εφαρμογών του Serlio και αναζήτησαν νέα πράγματα για την εξασφάλιση της εύκολης μετακίνησης και της αλλαγής των σκηνικών.

Σημαντικές ήταν και οι εφευρέσεις του G. Torelli³², ο οποίος αξιοποίησε το σκηνικό σύστημα του F. Guitti στο θέατρο Farnese³³, και που είχε σημαντική συνδρομή στη γνωστοποίηση των μηχανισμών του θεάτρου Μπαρόκ στα πέρατα της Ευρώπης. Η σκηνογραφία Μπαρόκ συνεχίστηκε στην Αγγλία κατά τον 17^ο αιώνα, όπου μέχρι την οριστική επικράτησή του, εμφανίστηκε το ιδιωτικό θέατρο μέχρι το 1642 και το θέατρο της παλινόρθωσης μετά το 1656. Στο σταυροδρόμι της Ελισαβετιανής παράδοσης και των εφαρμογών του Inigo Jones³⁴,

³² Η κεντρική του σύλληψη ήταν η λειτουργία του *carreto*, ενός συστήματος από στενόμακρα τελάρα, πάνω σε βάσεις με τροχούς, συνδεδεμένων με τροχαλίες, κάτω από το επίπεδο της εξέδρας, που μετακινόνταν συμμετρικά, σε καθορισμένες σχισμές του δαπέδου. Οι θεατρικές μηχανές του Torelli (τα κινητά σκηνικά, τα αναβατόρια, τα ελατήρια και οι καταπακτές) συνέθεταν μια ποικιλία εφαρμογών.

³³ Στεγασμένο θέατρο που περιλαμβάνει:

1. Αμφιθεατρική διάταξη των βαθμίδων σε σχήμα U
2. Ορχήστρα στο χαμηλότερο επίπεδο
3. Σκηνή η οποία πλαισιώνεται από το προσκήνιο τόξο

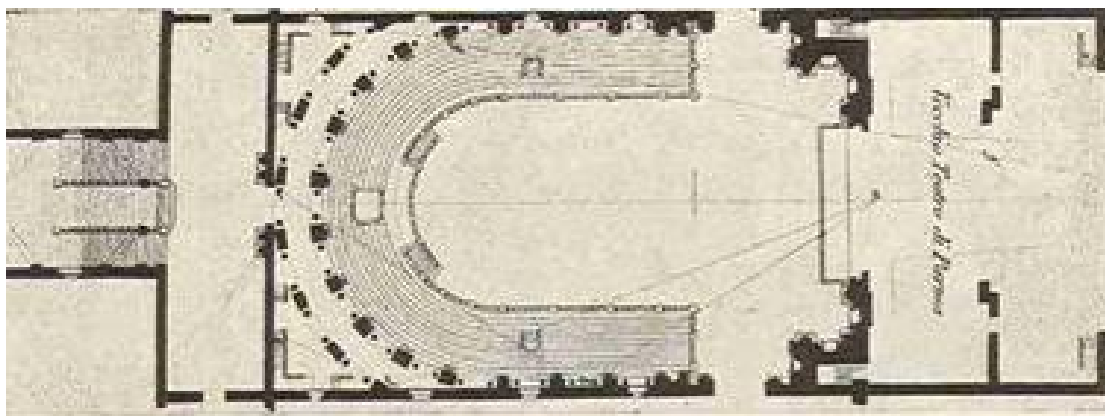
³⁴ Γνώρισε, εμπνεύστηκε και πειραματίστηκε πάνω στα δεδομένα της *scene a l'italienne*. Το σκηνογραφικό του σύστημα περιλάμβανε:

η προοπτική σκηνογραφία επανατοποθετήθηκε πίσω από μία apron stage που εξασφάλιζε τις κινήσεις των ηθοποιών με τη διαμόρφωση ενός ολοκληρωμένου κτιρίου-σκηνής που διευκόλυνε τη μεταφορά των σκηνικών και τη λειτουργία των θεατρικών μηχανών. Παράλληλα με τη μορφή και τη λειτουργία της σκηνής η στέγαση και η άνεση απασχολούσαν το θεατρικό σχεδιασμό μέχρι την ανάδειξη και καθιέρωση του γνωστού κτιρίου της όπερας, ως θεατρικού τύπου της εποχής Μπαρόκ.



Εικόνα 13 Θέατρο Farnese

-
1. Τα shutter, πτερύγια- ταμπλό με κεντρικό θέμα της προοπτικής απεικόνισης που λειτουργούσαν ως σκηνικό βάθος και άνοιγαν τη μέση και σύρονταν στις άκρες της σκηνής αποκαλύπτοντας το επόμενο φόντο.
 2. Οι πλευρικές vistas, γωνιακές κουίντες, συμμετρικά τοποθετημένες στα πλάγια της σκηνής.
 3. Τα επουράνια, σύνολο από αναρτημένες φρίζες και σύννεφα
 4. Το frontispiece στη μούκα του προσκηνίου που πλαισίωνε την σκηνική εγκατάσταση

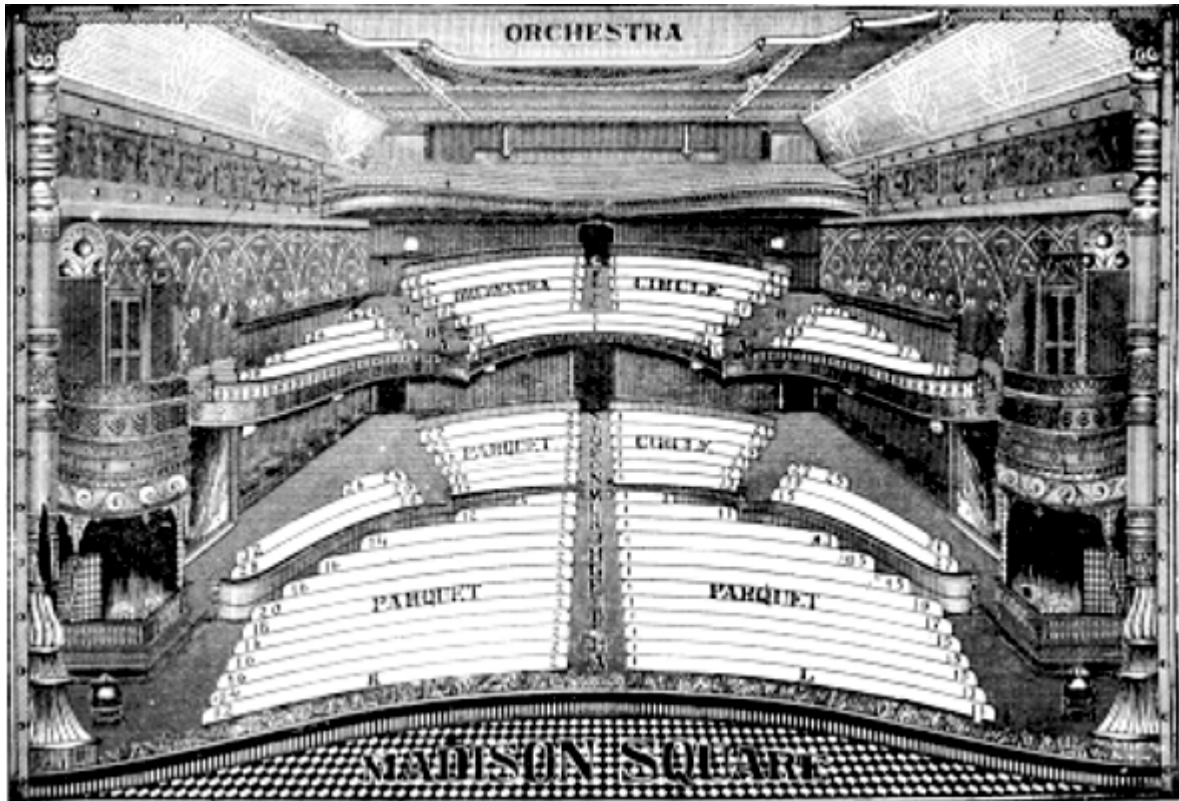


Εικόνα 14 Κάτοψη θεάτρου Farnese

Οι ιταλικές αντιλήψεις του 17^{ου} αιώνα σφράγισαν μέχρι σήμερα την παγκόσμια μορφή του θεατρικού χώρου. Στη συνέχεια η άκαμπτη διάταξη των θέσεων σε θέατρα και οι μεγάλες υψομετρικές αποκλίσεις των βαθμίδων από το οριζόντιο επίπεδο των απεικονίσεων, οδήγησαν στη διαμόρφωση μιας πεταλόσχημης πλατείας για το χώρο των θεατών. Ταυτόχρονα η έντονη προβολή των ταξικών διακρίσεων στους κοινωνικούς χώρους επέβαλε και στο θέατρο τη δημιουργία ανεξάρτητων διαμερισμάτων, τα θεωρεία (loges ή palco) και τους εξώστες, γύρω και πάνω από την πλατεία. Οι θέσεις εκεί μειονεκτούν ακουστικά και οπτικά, επέτρεπαν όμως στην αριστοκρατία να διαχωρίζεται από τους υπολοίπους. Θέατρα με διατάξεις πλατείας σε μορφή σφενδόνης αποτέλεσαν τον τύπο του 17^{ου} αιώνα, που εγκαταλήφθηκε εξ' αιτίας της μειονεκτικής προσέγγισης του προοπτικού θεάματος.

Από τον 18^ο αιώνα καθιερώθηκε το τυπικό κτίριο μορφής πετάλου (όπως η σκάλα του Μιλάνου) και οι παραλλαγές του, σε σχήμα κώδωνος, ελλειπτικό ή ωοειδές. Το ογκώδες μέγεθος του θεάτρου Μπαρόκ ή της όπερας έγινε απαραίτητο οικοδόμημα κάθε πρωτεύουσας ή σημαντικής Ευρωπαϊκής πόλης. Η περίοδος μετά τη Γαλλική επανάσταση (1789) οδήγησε στην παρακμή της θεατρικής λειτουργίας. Οι κοινωνικές εξελίξεις, το γκρέμισμα της μοναρχίας και η δημοκρατία έφεραν στο θέατρο ασημαντες βελτιώσεις. Ξεκινά να επηρεάζει το θέατρο ο Ρομαντισμός και ο Ρεαλισμός. Ο ρομαντισμός απευθύνθηκε στις αστικές και λαϊκές τάξεις με αληθοφάνεια και μελοδραματισμό και άθελά του αποτέλεσε το αρνητικό πεδίο για το ρεαλισμό. Ο ρεαλισμός σε αντίθεση με τον ρομαντισμό επιζητούσε το οικείο, το καθημερινό και αφουγκραζόταν τους εσωτερικούς ρυθμούς της σύστασης των πραγμάτων. Τη θέση της προοπτικής απεικόνισης (της ψευδαίσθησης του τρισδιάστατου) καταλαμβάνει η ρεαλιστική παρουσίαση του χώρου. Σε απόπειρες για ρεαλιστική αναπαράσταση προσπάθησαν να συνδυάσουν τα σκηνικά αντικείμενα (αυθεντικού μεγέθους) με τις προοπτικές διευθετήσεις της σκηνής Μπαρόκ αλλά ήταν μάταιο. Η ελευθερία των κινήσεων και η αναπαράσταση των μεγεθών του σκηνικού χώρου, επέβαλαν (μετά το 1840) τη διαμόρφωση box-set, δηλαδή τη σκηνή-δωμάτιο, με κανονικά ανοίγματα (συχνά και πραγματικά κουφώματα) και σταθερά διαχωριστικά τοιχώματα. Οι απαιτήσεις για ευέλικτες μορφές και γρήγορες αλλαγές στα σκηνικά, οδήγησαν σε παραπέρα ανάπτυξη της σκηνικής υποδομής, σε νέες μεθόδους θεατρικής τεχνολογίας:

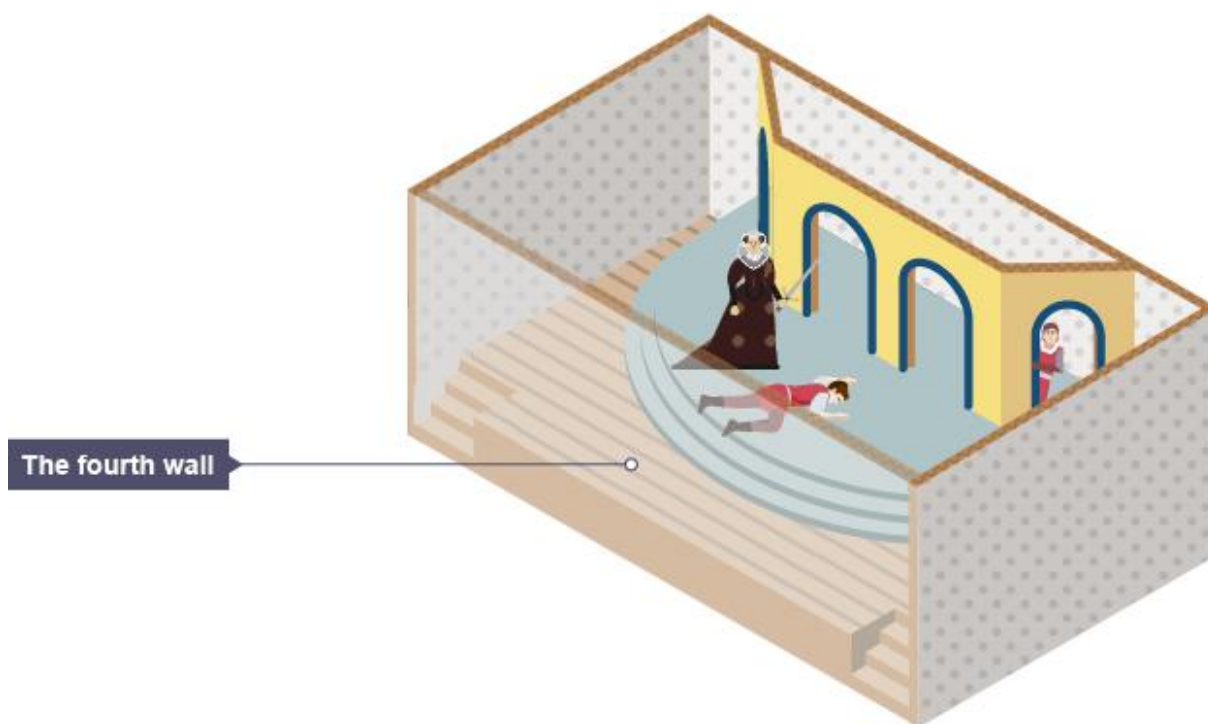
- Η σκηνή-βαγονέτο, που εφαρμόστηκε στο Madison Square Theatre της Νέας Υόρκης, το 1879, από τον S. Mac Kaye και περιλάμβανε δώροφη σκηνή που επέτρεπε τις εργασίες των τεχνικών του θεάτρου κατά τη διάρκεια της παράστασης.
- Η περιστρεφόμενη σκηνή, που την κατασκεύασε ο K. Lautenschlager το 1896, στο θέατρο του Μονάχου και διέθετε κινητή πλατφόρμα που εμφάνιζε τη σκηνογραφία στο άνοιγμα του προσκηνίου ή σε παραλλαγή είχε μηχανισμούς πλευρικής μετακίνησης των σκηνικών στους αθέατους χώρους των παρασκηνίων.



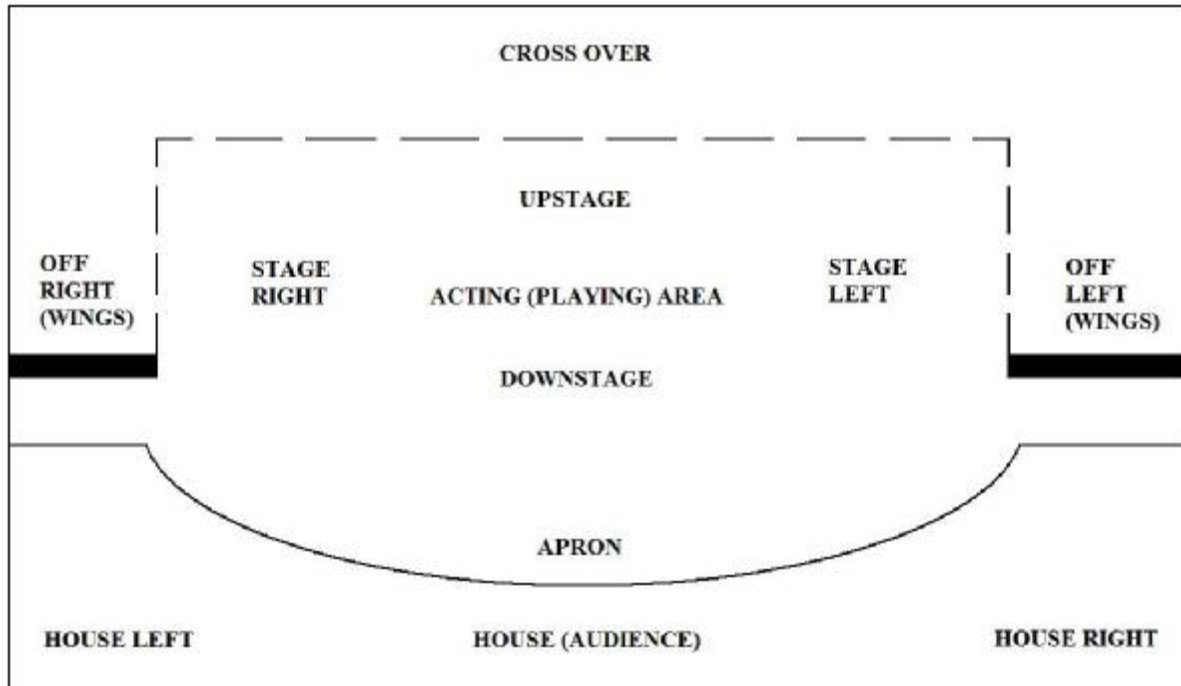
Εικόνα 15 Madison Square Theatre

Αυτές οι εξελίξεις μετατρέπουν το τόξο του προσκηνίου σε δύο ασύμβατους κόσμους: στην πλατεία οι θεατές και στη σκηνή ο χώρος της παράστασης. Η διάσπαση της ενότητας του χώρου μετασχηματίζει τη θεατρική λειτουργία σε φωτογραφία της δράσης στην απόλυτη ψευδαίσθηση της πραγματικότητας. Η συγκεκριμένη λειτουργία της σκηνής ονομάστηκε peep-hole επειδή καθηλώνει τους θεατές στην οπτική μιας κλειδαρότρυπας.

Ο ρεαλισμός στο θέατρο έδωσε σημασία στην προετοιμασία μιας απεικόνισης που δεν μπορούσαν να δουν οι θεατές με τη χρήση της αυλαίας. Έτσι η σκηνή μετατράπηκε σε box-set και μετέτρεψε την κουρτίνα της μπούκας στον <<τέταρτο τοίχο>> ενός δωματίου. Η στέγαση των χώρων στέρησε από το θέατρο την ένταση του ηλιακού φωτός και αποδυνάμωσε τη λαμπρότητα των χρωμάτων μέχρι την εγκατάσταση φωταερίου και βασικό στοιχείο είναι στη συνέχεια η εφεύρεση του ηλεκτρισμού (1879). Προσθέτοντας λοιπόν όπως αναφέραμε τον τέταρτο τοίχο (box set) ολοκληρώνεται ο διαχωρισμός του κοινού από τα δρώμενα. Ο θεατής απομονώνεται στη γωνία του καθίσματος και ο ηθοποιός ανεβαίνει στο <<βάθρο>> κάνοντας το θέατρο εμπορικό.



Εικόνα 16 Ο τέταρτος τοίχος (box-set)



Εικόνα 17 Σχεδιάγραμμα box-set

Ο R. Wagner ήταν αυτός που με την έμπνευσή του σφράγισε τις αντιλήψεις του 20^{ου} αιώνα και επανέφερε στην επικαιρότητα το αίτημα της λειτουργικής ενότητας του θεατρικού χώρου. Έτσι η σκηνή διατηρεί την <<ιταλική σκηνογραφία>> αλλά το κτίριό της αποκτά ολοκληρωμένη διάρθρωση με υποσκηνίο, πλευρικούς διαδρόμους, επισκηνίο και πύργο σκηνής. Η εξέδρα του προσκηνίου διαχωρίζεται σε δύο επίπεδα :

- Μπροστά στη μπούκα το σχήμα καμπυλώνει
- Χαμηλότερα, διαμορφώνεται κατά μήκος της σκηνής ένας υπόσκαφος χώρος για την ορχήστρα

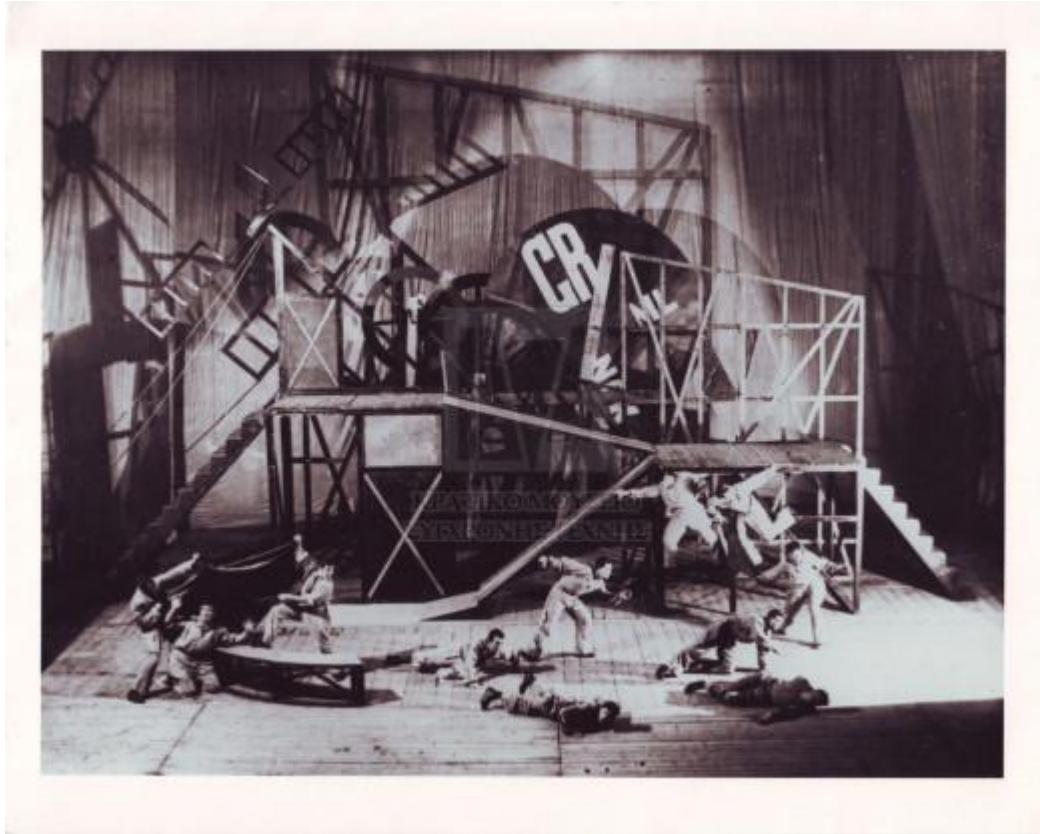
Η διάταξη των θέσεων καταργείται (η πεταλόμορφη πλατεία, τα θεωρεία, οι εξώστες) και μαζί ανατρέπονται οι ταξικές διακρίσεις στο θεατρικό χώρο, επανέρχεται το αμφιθεατρικό σχήμα με έντονη κλίση και ομοκεντρική ανάπτυξη των βαθμίδων (η δημοκρατική μορφή που επιλύει ένα πλήθος οπτικοακουστικών προβλημάτων. Ως έσχατη παραχώρηση στα κοινωνικά δεδομένα της εποχής διατηρείται μια σειρά αυλικών θεωρείων, (ένα προνομιακό απολίθωμα που εξαφάνιζε την οπτική επαφή με το χώρο της ορχήστρας), στο πάνω τμήμα του αμφιθεάτρου απέναντι στη σκηνή.

Με τον εφιάλτη του πρώτου παγκοσμίου πολέμου και στον ανήσυχο μεσοπόλεμο εμφανίστηκαν πρωτοποριακές απόψεις για το δράμα, τη λειτουργία και το χώρο του θεάτρου. Διακρίνουμε λοιπόν δύο είδη: α) το ελεύθερο θέατρο, με βάση το νατουραλισμό και τον νεορεαλισμό. Είναι η προσπάθεια των ανθρώπων με πίστη και μεράκι (ερασιτεχνικά στην

αρχή) να παρουσιάσουν άγνωστους συγγραφείς και να δοκιμάσουν άλλες μεθόδους κάτι το οποίο διέπρεψε στο τέλος του του 19^{ου} αιώνα.

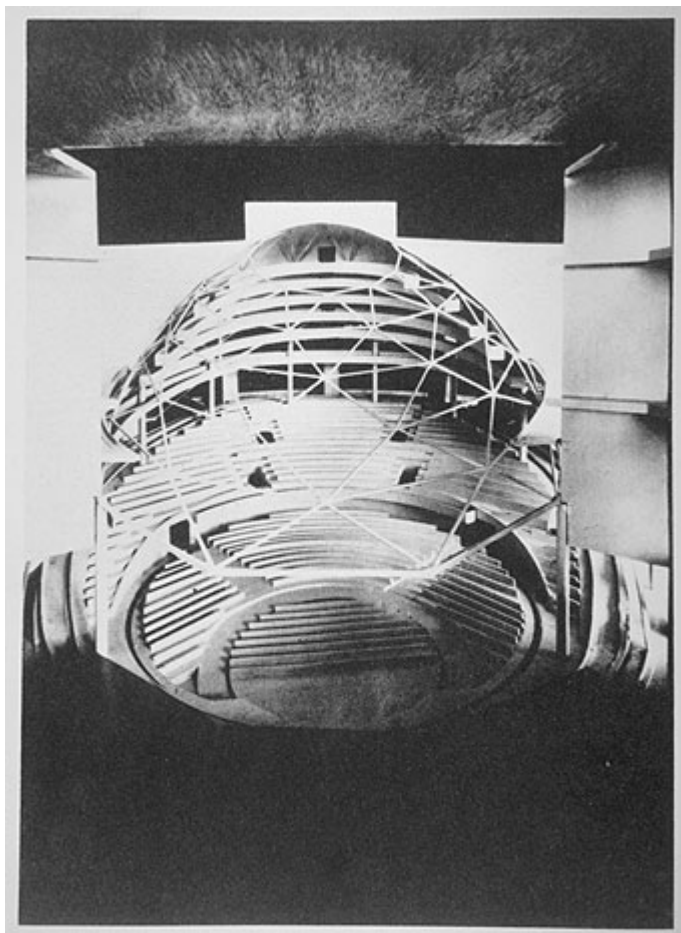
Τα πρωτοποριακά μανιφέστα έθεταν το αίτημα της επιστροφής της ενότητας του θεατρικού χώρου , την ανάδειξη του λόγου, των κινήσεων και του φωτισμού. Δεν βρήκαν όμως ανταπόκριση, (εκτός από την πρόταση του Max Littmann στο θέατρο τέχνης του Μονάχου (1901-1914), τις εφαρμογές του Hans Poelzig στο Grosses του Reinhardt, το Vieux Colombier του J. Coireau ή το Festival Theatre του Terence Gray στο Cambridge το 1929), επειδή το εμπορικό θέατρο συνέχιζε στην ασφαλή οικειότητα του χώρου του και επειδή οι προσπάθειες του ελεύθερου θεάτρου στράφηκαν στη διαμόρφωση πρόχειρων εγκαταστάσεων, μικρής κλίμακας, και στην αξιοποίηση παραμελημένων αιθουσών. Η ανάπτυξη των ανταγωνιστικών μέσων (όπως ο κινηματογράφος, το ραδιόφωνο και αργότερα η τηλεόραση) σε συνδυασμό με τις ανησυχητικές εξελίξεις στη διάρκεια του μεσοπολέμου, μειώνουν την επιρροή του θεάτρου με αποτέλεσμα οι θεατρικές αίθουσες να αλλάξουν χρήση. Η διάσπαση του κοινωνικού ενδιαφέροντος και η επιδίωξη της βιωσιμότητας καταλήγουν στη διατήρηση των κτιρίων της εποχής Μπαρόκ για την όπερα ,στη δημιουργία αποκλειστικών χώρων για την κάθε παραστατική έκφραση (θέατρο, χορός, μουσική) και έτσι στην απαίτηση για κτίρια θεάτρου. Η ανάδειξη της θεατρικής παραγωγής φέρνουν ξανά στην επικαιρότητα τις λιτές, καθαρές και τεχνικά απλές μορφές του Appia, του Graig, του Reinhardt κ.α.

Τα νέα ρεύματα διακρίνονται από τις σχέσεις τους με την κλασική και ελισαβετιανή παράδοση: Ο εξπρεσιονισμός που δεν έχει ρεαλιστική προσέγγιση. Επιδιώκει την αφαιρετική απεικόνιση, την αναπαράσταση των φαντασιώσεων, τα υποκειμενικά συναισθήματα, επιλέγει το φως ως το καθαρότερο υλικό και προτιμά την εμφάνιση ενός υποδειγματικού στοιχείου. Εκδοχές του η γερμανική σχολή, το πολιτικό θέατρο του E. Piscator και το επικό θέατρο του B. Brecht. Παρεπόμενά του ο κυβισμός, ο σουρεαλισμός, ο ντανταϊσμός και ο φουτουρισμός. Τη μεγαλύτερη θεατρική εφαρμογή γνώρισε ο κονστρουκτιβισμός , η κίνηση της ρωσικής avant- garde , επεκτάθηκε ιδίως στην Αμερική και με την εξέλιξη του νέο-κονστρουκτιβισμού και εξακολουθεί να επηρεάζει τις σύγχρονες θεατρικές αντιλήψεις. Μοχλός του ρεύματος είναι η βιομηχανική λειτουργία. Η κονστρουκτιβιστική σκηνή επιδιώκει την πρακτικότητα και την απλότητα ,διαθέτει πλατφόρμες, σκάλες και ράμπες, προβάλλει τους νόμους και τους ρυθμούς της μηχανικής και αναζητά την αέναη κίνηση στον τρισδιάστατο χώρο. Παραδείγματα είναι οι προτάσεις των Barchin και Vachtangor για το θέατρο του Majerchol'd στη Μόσχα(1935), με δυο ορχήστρες που εισχωρούν στο αμφιθέατρο και λιτή σκηνική υποδομή περιμετρικά στο βάθος. Επίσης ο φορμαλισμός (εξέλιξη του συμβολισμού), ως αντίδραση στη χαώδη πολυμορφία των άλλων ρευμάτων και επιζητά τον ανοικτό θεατρικό χώρο και μια ουδέτερη σκηνή όπως η χαρακτηριστική κατασκευή του μόνιμου σκηνικού στο Vieux Colomber.



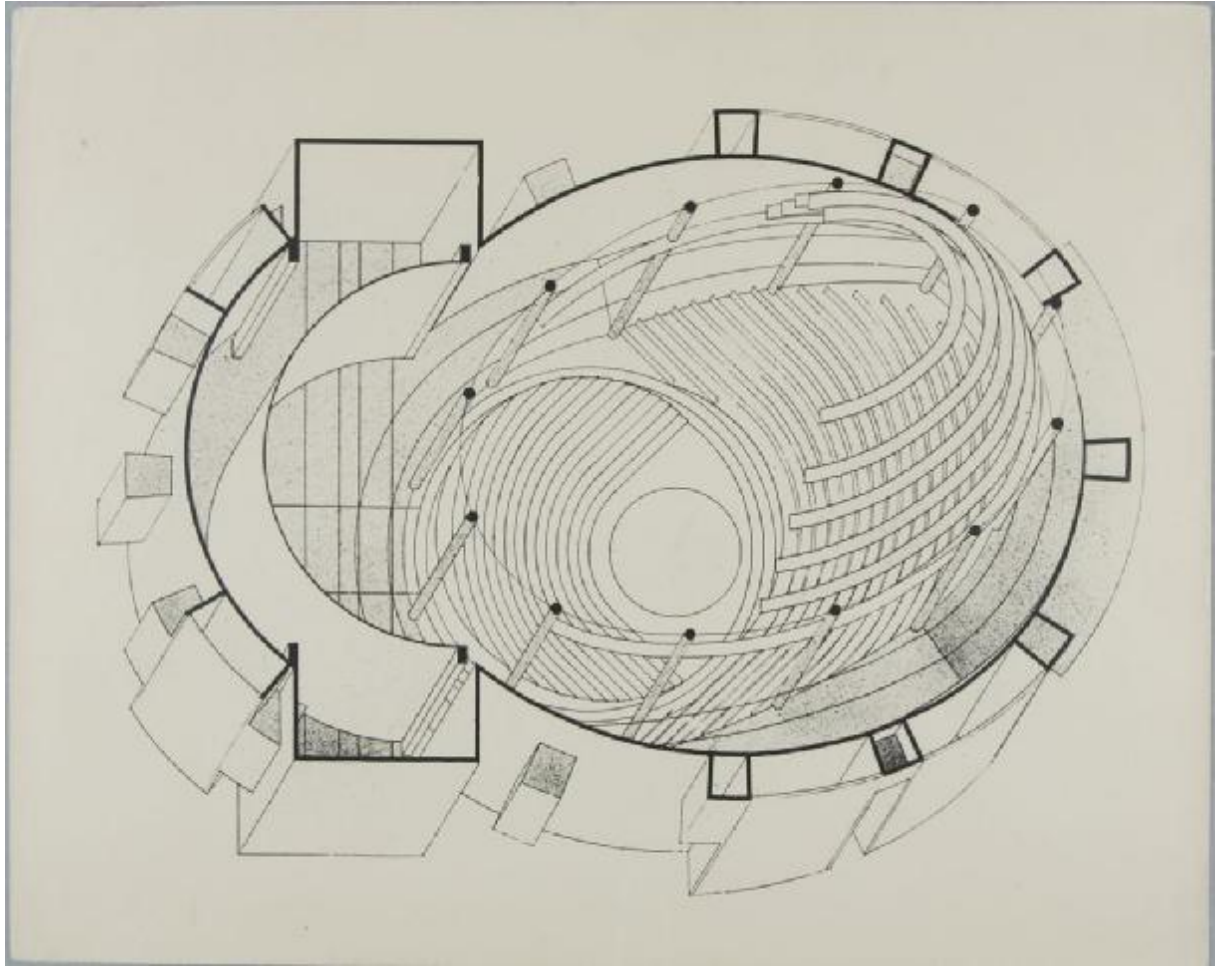
Εικόνα 18 Κονστρουκτιβιστική σκηνή

Σημαντική επίσης τον 20^ο αιών. ήταν η σχολή Bauhaus (Βαϊμάρη 1919-Ντασσάου 1928) που έθεσε ως πολιτιστικό στόχο την κατασκευή (der bau), την έξοδο των τεχνών από την αυτάρεσκη απομόνωση, την αρμονική συνύπαρξη της τέχνης με την τεχνική και την ισόρροπη συμβολή των τεχνών στην ενιαία μορφή της κατασκευής. Το Bauhaus αντιλαμβάνεται το θέατρο ως πεδίο μετασχηματισμού της ανθρώπινης μορφής με εικαστικά υλικά και επιδιώκει την κατασκευαστική αποτύπωση του χώρου στο κτίριο. Τον θεατρικό του χώρο εκφράζει το σφαιρικό θέατρο του Andreas Weingartner που έχει αμφιθεατρική διάταξη των καθισμάτων και μετακινούμενη σκηνή που περιστρέφονται σε κοινό άξονα στο εσωτερικό μιας σφαίρας.



Εικόνα 19 Το σφαιρικό θέατρο του Andreas Weinigner

Εκείνη την περίοδο γίνεται και τη σημαντική μελέτη του W.Gropius για το καθολικό θέατρο (total-theater, Βερολίνο1927) του E. Piscator ο οποίος ήθελε μια σκηνή με νέες διαστάσεις. Με την άνοδο βέβαια του ναζισμού αποτράπηκε το σχέδιο αυτό και από τότε ο όρος totaltheatre έμεινε ως η αναζήτηση για ένα ιδανικό θέατρο-κτίριο, χώρο της οπτικής και ακουστικής άνεσης με μια σκηνή χωρίς τεχνικά όρια.



Εικόνα 20 Total theatre

Οι πρωτοπόροι του 20^{ου} αιών. κυνηγήθηκαν από τη λαίλαπα που σάρωσε την Ευρώπη όμως οι πειραματισμοί τους καθόρισαν την κατασκευή χώρων την επόμενη περίοδο. Οι πρωτοποριακές θεωρίες και εφαρμογές όσον αφορά το θεατρικό χώρο, τον 20^ο αιών. συνέτειναν στην αμφισβήτηση του προσκηνίου και των διευθετήσεων της σκηνής Μπαρόκ, δηλαδή υπήρχε άρνηση της ακίνητης και φωτογραφικά τέλειαις αισθητικής του ρεαλισμού, υπέρβαση της προοπτικής εικαστικής αναπαράστασης των σκηνογραφιών Μπαρόκ και η

άρση της μετωπικής αντιπαράθεσης κοινού-δρώμενων μέσα από τον 4^ο αόρατο τοίχο. Ταυτόχρονα οι ραγδαίες κοινωνικές εξελίξεις δημιούργησαν σοβαρά προβλήματα στην οργάνωση και τη λειτουργία του καθιερωμένου θεάτρου: α) ατμόσφαιρα φρίκης, ανέχειας και ανασφάλειας που ερχόταν σε αντίθεση με τις αισθητικές αντιλήψεις της προηγούμενης περιόδου β) ο εμπορικός ανταγωνισμός στον πολιτισμό οδήγησε στη συρρίκνωση του κοινού των θεατρικών αιθουσών και γ) το πολύπλευρο ενδιαφέρον για ένα ευρύτερο φάσμα παραστατικών τεχνών (μουσική, χορός, όπερα, θέατρο) συγκρότησε τμήματα ιδιαίτερου κοινού και προσδιόριζε την ανάγκη για θεατρικούς χώρους εξειδικευμένων δυνατοτήτων και απαιτήσεων. Τα θεατρικά κτίρια του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα συνέχισαν να εξυπηρετούν το μελόδραμα, ενώ εξακολουθεί η οικοδόμηση νέων κτιρίων όπερας. Το παραδοσιακό εμπορικό θέατρο παρέμεινε προσκολλημένο στις παλιές αίθουσες αδύναμο να διαμορφώσει νέες γενιές θεατών και χωρίς να μπορεί να ανανεώσει τη θεατρική μορφή και λειτουργία. Έτσι ο πρωτοποριακές αναζητήσεις συγκεντρώθηκαν σε απόμερες αίθουσες χωρίς ιδιαίτερους τεχνικούς εξοπλισμούς ή σε βοηθητικούς χώρους των θεάτρων.

Τον επόμενο αιώνα (21^ο) αναπτύχθηκαν δυο αντιτιθέμενες θεατρικές αντιλήψεις λόγω της στροφής στο λόγο και την υποκριτική: α) η επιστροφή στον ποιητικό λόγο και οι λιτές σκηνογραφικές συμβάσεις του αρχαιοελληνικού και ελισαβετιανού θεάτρου και β) οι εκλεκτικιστικές αναζητήσεις στις υπόλοιπες ιστορικές μορφές θεατρικής έκφρασης, ανάλογα με τις κατά τόπους και εποχές αισθητικές αντιλήψεις. Οι προβληματισμοί γύρω από το σχεδιασμό και τη λειτουργία των σύγχρονων θεάτρων περιλαμβάνουν ένα σύνολο παραμέτρων:

- Περιορισμένη χωρητικότητα μικρής (300-500 θέσεις) ή μεσαίας κλίμακας (700-1000 θέσεις) για την ανάδειξη του λόγου και της θεατρικής πράξης με μέτρο αξιολόγησης τη θεατρική άνεση (ακουστικές-οπτικές απαιτήσεις, φωτισμός, υποδομή).
- Ευέλικτη –κινητή σκηνική πλατφόρμα για τις διακεκριμένες ανάγκες μιας ανοικτής ή περιορισμένης σκηνής (μουσική, ορχήστρα, χορός) η οποία να εξυπηρετεί παράλληλα το σύγχρονο δραματολόγιο και το ιστορικό ρεπερτόριο (πολυσύνθετες απαιτήσεις μεγέθους, μορφής και εγκαταστάσεων).
- Μεταβλητές διατάξεις σκηνής- θέσεων ανάλογα με τις αναπαραστατικές απαιτήσεις (προσκήνιο ή εκτεταμένη πλατφόρμα σκηνής, σε μετωπική ή πολύπλευρη σχέση με τους θεατές) για την εναλλακτική συνεχή εξυπηρέτηση διαφόρων μορφών έκφρασης και αυτονομία, την οικονομική αυτοδυναμία του θεάτρου.

Μέχρι τις μέρες μας λοιπόν, το σύνολο των εφαρμογών περιλαμβάνει 4 διακεκριμένες μορφές θεατρικών χώρων:

- Το θέατρο του προσκήνιου, δηλαδή η εξελιγμένη διαμόρφωση της σκηνής Μπαρόκ με τεχνολογικά σύγχρονη υποδομή και εξοπλισμό. Στις παραλλαγές του θεάτρου του προσκήνιου περιλαμβάνονται 3 σχηματισμοί:
 - Η σκηνή Bell Geddes, που διατηρεί το γνωστό προσκήνιο και τη μπούκα σε μια γωνία της αίθουσας με τα παρασκήνια εκτός των ορίων, σε τόξο 90^ο, δίνοντας την εντύπωση μίας κυκλικής σχέσης με τα δρώμενα.
 - Η end stage, κατά το αντίστοιχο του Vieux- Colombier, που καταργεί το προσκήνιο τόξο και θέτει τη σκηνή αντιμέτωπη με την πλατεία, με τα παρασκήνια, έξω από τα όρια της αίθουσας, στην αυστηρά ορθογώνια διαμόρφωση της αίθουσας.

-Η apron – stage , γερμανική εκδοχή μίας εκτεταμένης προσκήνης, μπροστά από κλειστή ιταλική σκηνή με τη μπούκα.

Αξιοσημείωτο είναι πως τη διαμόρφωση μιας σκηνής με προσκήνιο επέλεξε ο Β. Brecht για να αποστασιοποιηθεί από το θέατρο της ψευδαίσθησης.

- Το θέατρο της ανοικτής σκηνής, δηλαδή η σύγχρονη εκδοχή του αρχαιοελληνικού και ελισαβετιανού προτύπου, όπου η αμφιθεατρική διάταξη των καθισμάτων περιβάλλει κατά τα $\frac{3}{4}$ την εξέδρα της σκηνής και της οποίας ο πίσω τοίχος διευκολύνει τις μετακινήσεις των ηθοποιών και διαχωρίζει το θεατρικό χώρο από τα παρασκήνια.
- Το κυκλικό θέατρο, μια παραπλήσια διαμόρφωση με τους θεατές σε πλήρες ανάπτυγμα αρένας να περιβάλλουν τα δρώμενα από όλες τις πλευρές, όπου δεν υφίσταται η τυπική διαμόρφωση της σκηνής, ούτε χρησιμοποιείται κάποια σκηνογραφική αναπαράσταση.
- Το προσαρμοζόμενο ή πειραματικό θέατρο, η πλέον σύνθετη και τεχνολογικά εξελιγμένη εκδοχή θεατρικού χώρου, ικανή να συνδυάζει τη διαμόρφωση όλων των παραπάνω μορφών και να εξυπηρετεί εναλλακτικά παραστατικές λειτουργίες (θέατρο, χοροθέατρο, όπερα, συναυλίες κ.λπ.). (Χάρτνολ, σσ. 59-81) (Εμμανουήλ, 1989, σσ. 81-82,131-151,159-174,195-262,775-780,783-800,807-980) (Balme, 2012, σσ. 66-82) (Αμερικάνου, 1997, σσ. 40-43) (Κακουδάκη Τζωρτζίνα, σσ. 7-8,15,19-21) (H.H.Arnason, σσ. 23-33,71-78,179-183,208-213,299-315,513-524,679-688) (Παπαδόπουλος, 1991, σσ. 30-31)

2.2. Ο ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ ΜΕ ΒΑΣΗ ΤΗΝ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΟΥ ΑΝΝΑΣ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ



Η κυρία Άννα Γιαννοπούλου γεννήθηκε στην Καστοριά στις 09-05-1989. Είναι θεατρολόγος με σπουδές στο τμήμα Θεατρικών Σπουδών- Καλών Τεχνών του Ναυπλίου. Αποφοίτησε το Γενάρη του 2012 και ξεκίνησε με επιτυχία το έργο της πάνω στην Θεατρολογία αλλά πειραματίστηκε και στη σκηνοθεσία με άριστο αποτέλεσμα. Συγκεκριμένα δίδασκε θεατρική αγωγή για δύο χρόνια στο τριθέσιο της Αργολίδας με πολυπολυτισμικό χαρακτήρα(κυρίως σε μετανάστες και ρομά) όπου σκηνοθέτησε δυο παραστάσεις (μία γιορτή Χριστουγέννων και μία καλοκαιριού) στην οποία συμμετείχαν όλα τα παιδιά του σχολείου (87) ανεξαρτήτου θρησκευόμενου, σκηνοθέτησε μια παράσταση στο Άργος Ορεστικό, οικολογικού ενδιαφέροντος, συσχετίζοντας τρία είδη θεάτρου (πρόζα, σωματικό θέατρο, κουκλοθέατρο), μετά από τετράμηνο πρόγραμμα θεατρικής αγωγής με παιδιά από 5-12 ετών σε συνεργασία με τη Δημοτική Βιβλιοθήκη της περιοχής, έκανε θεατρική αγωγή με αυτοτελή προγράμματα σε ξενοδοχεία στο εξωτερικό (στην αγγλική γλώσσα) για τρία χρόνια και τα τελευταία δύο χρόνια διατηρεί καλλιτεχνικό εργαστήριο στο Ναύπλιο στο οποίο κύρια φροντίδα της είναι να εμπλέκει όλες τις μορφές τέχνης μέσα από τη θεατρική αγωγή(μουσική, χορό, σκηνογραφία, ενδυματολογία, δημιουργική γραφή, κατασκευές και ζωγραφική) όπου διοργάνωσε δύο εκθέσεις με τα έργα των μαθητών (παιδιά και ενήλικες) τύπου performance. Παρακάτω παρατίθεται η άποψη της:

Τα θεατρικά κτίρια που με συγκινούν περισσότερο είναι τα αρχαία ελληνικά οικοδομήματα. Η ακουστικότητα είναι αυτή που με εντυπωσιάζει περισσότερο από όλα. Υπάρχει και μία αύρα που συνεπαίρνει τους επισκέπτες αυτών των χώρων. Ωστόσο, δεν μένω ασυγκίνητη και σε σκηνές του 16ου αιώνα ή σε σύγχρονες μας σκηνές. Η καθεμία έχει την δική της αξία. Μεγαλύτερη σημασία έχει να είναι φροντισμένος ο χώρος ανεξάρτητα από το μέγεθος. Σίγουρα η ακουστικότητα και η ορατότητα παίζουν βασικό ρόλο, αλλά ένας ζεστός χώρος κερδίζει ακόμα κι όταν αυτά δεν είναι άψογα. Υπάρχουν πολλοί τρόποι σήμερα να δημιουργήσεις σωστή ακουστικότητα σε έναν μη θεατρικό χώρο (ακόμα και με την σωστή τοποθέτηση πινάκων με μονωτική ύλη) και να εκμεταλλευτείς σκηνοθετικά την κακή ορατότητα (π.χ. με τον φωτισμό) για να έχεις ένα καλό αποτέλεσμα. Συμπεραίνω πως τα πιο εντυπωσιακά είναι τα αρχαία ελληνικά θέατρα αλλά με τον σωστό χειρισμό με τα σημερινά μέσα μπορείς να δημιουργήσεις κάτι αξιόλογο. Η πρόωγη φάση του Ρωμαϊκού θεάτρου ξεκίνησε από τις ελληνικές αποικίες φέρνοντας στους τόπους τους το ελληνικό θέατρο ελαφρώς διασκευασμένο. Ο θεατρικός χώρος που χτίστηκε ήταν μικρογραφίες των αρχαίων ελληνικών θεάτρων προσαρμοσμένες στις δικές τους ανάγκες. Για πολλά χρόνια υπήρχε μία κακή από μίμηση του αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Την στιγμή που η ιστορία μας διδάσκει την επαφή Ρώμης και Μακεδονίας ξεκινάει η γέννηση ενός νέου είδους θεάτρου φανερά επηρεασμένου από το ελληνικό. Παρθενογένεση δεν υφίσταται. Εξελικτικά βλέπουμε την σημερινή ιταλική σκηνή, στην οποία δρα ρεπερτόριο κυρίως κωμικό. Λόγω των αναγκών της

εποχής με το πέρασμα των χρόνων και την εξέλιξη της ανθρωπότητας προέκυψε η ανάγκη για την ίδρυση κλειστών θεάτρων. Το θέατρο όπως κι όλες οι τέχνες είναι μέρος της κοινωνίας κι όταν αυτή εξελίσσεται και αλλάζει τότε ακολουθούν οι τέχνες και προσαρμόζονται ανάλογα.

- Ουσιαστικά η ιταλική σκηνή είναι η μεταφορά της σκηνής από το αρχαίο ελληνικό οικοδόμημα. Είναι γνωστό πως Σκηνή στα αρχαία ελληνικά θέατρα ονομάζονταν τα παρασκήνια κ είχαν το σχήμα της γνωστής μας ιταλικής σκηνής (ορθογώνιο, μακρόστενο). Ήδη από τον 4 αιώνα π.Χ. τα παρασκήνια εντάχθηκαν στον χώρο δράσης των ηθοποιών και στην εξέλιξή τους πήραν εντελώς διαφορετική μορφή και χρηστικότητα από την αρχική τους. Η ιδέα της ιταλικής σκηνής βασίζεται σε αυτό. Με την μελέτη μιας κάτοψης είναι εύκολο να φανούν οι ομοιότητες. Η όλη φιλοσοφία της συγκεκριμένης θεατρικής κατασκευής είναι μία μεταφορά της ανοιχτής αρχαιοελληνικής Σκηνής σε έναν κλειστό χώρο. Η ιταλική σκηνή είναι ίσως η πιο εύχρηστη για την διευκόλυνση της σκηνοθεσίας σε συνδυασμό με την καλή οπτική γωνία των περισσότερων θεατών. Ωστόσο, αυτό δεν είναι απόλυτο, καθώς ακόμα και σε μία ιταλική σκηνή μπορεί η σκηνοθετική προσέγγιση να είναι τέτοια ώστε να μην υπάρχει το επιθυμητό αποτέλεσμα. Σίγουρα σε άλλου τύπου σκηνές συναντώνται περισσότερες δυσκολίες από τους συντελεστές χωρίς αυτό να σημαίνει πως δεν θα υπάρξει σωστή προσέγγιση. Όσον αφορά τα ανοιχτά θέατρα θεωρώ πως είναι πολύ ιδιαίτερα και χρήζουν διαφορετικής διεργασίας από όλες τις απόψεις. Για παράδειγμα το ίδιο έργο πρέπει να σκηνοθετηθεί εντελώς διαφορετικά στην μεταφορά του σε ανοιχτή σκηνή, όπως και ο φωτισμός ακόμα κ ο τρόπος ομιλίας των ηθοποιών. Εν κατακλείδι τα κλειστά θέατρα έχουν μία μεγαλύτερη ευκολία από τα ανοιχτά. Κάθε αλλαγή εποχής επηρεάζει τις θεατρικές ανάγκες. Σε αυτή την περίπτωση έχουμε αρχικά αυτοσχέδια χτίσματα από ξύλο και караβόπανα, αποκλειστικά για να συνεχίσει να υπάρχει θέατρο. Αργότερα και με την άνοδο την οικονομική αυτές οι αυτοσχέδιες σκηνές δίνονται κατά κύριο λόγο σε Ιταλούς αρχιτέκτονες και τις ανακαινίζουν πλουσιοπάροχα με εξάισια διακόσμηση και ακριβά υλικά, ικανές να φιλοξενήσουν ιταλικούς θιάσους. Όλα αυτά ξεσηκώνουν το αθηναϊκό κοινό, το οποίο προσπαθεί να δείξει πως είναι ευκατάστατο, μορφωμένο, φιλελεύθερο και αναπόσπαστο κομμάτι της Ευρώπης. Το θέατρο παίρνει μία μορφή πολυτέλειας των πλουσίων. Το βασιλικό θέατρο είναι το πιο δημοφιλές. Όλα τα υπόλοιπα μιμούνταν την αίγλη του. Ουσιαστικά κατά την Αναγέννηση υπήρξε μία επαναφορά του ρωμαϊκού θεάτρου. Οι ανάγκες της εποχής επέβαλαν την άνοδο των αστικών τάξεων και την επίδειξη των πλούτων τους. Όλο αυτό πέρασε και στον θεατρικό χώρο. Με βάση το ρωμαϊκό θέατρο και κάποιες μικρές αλλαγές δημιουργήθηκε μία νέου τύπου σκηνή, η οποία έδειχνε άκρως ψεύτικη, περιόριζε την κίνηση των ηθοποιών και γενικότερα ήταν δυσλειτουργική. Ωστόσο, ήταν το ξεκίνημα για τα τρισδιάστατα εφέ. Η σκηνογραφία άρχισε να λαμβάνει επεξεργασίας σε μεγάλο βαθμό χωρίς κάποιο ιδιαίτερο αποτέλεσμα. Γενικότερα, βλέπουμε πολλά κοινά στοιχεία με τους μεσαιωνικούς αυτοσχεδιασμούς. Αυτός είναι και ο λόγος που αναπτύχθηκε η *commedia dell' arte*. Όλες οι αρχιτεκτονικές κατασκευές είναι σημαντικές. Η καθεμία έχει να δώσει κάτι διαφορετικό στην εποχή της. Ωστόσο η βαρύτητα δεν συγκρίνεται. Τα αρχαία ελληνικά θέατρα είναι ανεκτίμητης οικοδομικής αξίας (κυρίως λόγω ακουστικότητας) γι' αυτό και οι σύγχρονοι προσπάθησαν να μιμηθούν μία συνταγή επιτυχίας. Ακόμα όμως δεν έχουν αγγίξει το μεγαλείο τους. Οι αρχαίοι ήξεραν που έχτιζαν. Σήμερα το που θα χτιστούν τα θέατρα είναι περιοριστικό. Η τοποθεσία για παράδειγμα των αρχαιοελληνικών θεάτρων είναι πάντα σε ύψωμα και σε σημείο που το ίδιο το έδαφος είχε σχήμα αμφιθεατρικό. Δεν έρχονταν σε σύγκρουση με την φύση κι έτσι κατάφεραν την σωστή ακουστικότητα. Επίσης η ίδια η κλιματική αλλαγή δεν ευνοεί τέτοιου είδους χτίσματα. Η διαύγεια του περιβάλλοντος είναι εξέχουσας σημασίας για τα συγκεκριμένα θέατρα, κάτι που σήμερα δεν υπάρχει.

Η τέχνη δεν είναι κάτι ξεχωριστό από την πολιτικο-οικονομική και κοινωνική κατάσταση της εποχής. Είναι βγαλμένη, επηρεασμένη και απόλυτα τοποθετημένη στις ανάγκες της κοινωνίας την εκάστοτε εποχή. Το ξένο και το ψεύτικο δεν επιβιώνουν. Η παρουσίαση της *commedia dell' arte* σε κλειστούς χώρους συμβαίνει διότι αυτό επιβάλλουν οι ανάγκες του συστήματος σήμερα. Πιστεύω πως αν ανέβαιναν αποκλειστικά στους χώρους από όπου ξεκίνησαν δεν θα υπήρχε εξέλιξη. Μόνο με φιλελευθερισμό προχωράει η τέχνη. Όπως προείπα ένας ηθοποιός που έχει το μικρόβιο μέσα στο αίμα του μπορεί να εξελιχθεί οπουδήποτε κι αν τον τοποθετήσει ο σκηνοθέτης. Μπορεί να είναι εντελώς στατικός και να βγάλει την ίδια ένταση συναισθημάτων μόνο με την φωνή του, τις ανάσες του, τα κενά λόγου ή ακόμα και με το ύφος του. Θεωρώ πως το καλό θέατρο είναι ευέλικτο. Μπορεί να προσαρμοστεί και να συμβεί πάντα και παντού. Ειδικά τα αρχαιοελληνικά κείμενα έχουν τέτοια δυναμική, ώστε να αντέχουν κάθε είδους διασκευή (όχι μόνο κειμένου αλλά και χώρου και ανεβάσματος) χωρίς να χάνεται η ουσία τους. Έχω παρακολουθήσει αρχαία ελληνική τραγωδία στο θέατρο του Νέου Κόσμου ισάξια ανατριχιαστική με ανέβασμα τραγωδίας στην Επίδαυρο. Ο σκηνοθέτης και οι ηθοποιοί παίζουν τον βασικό ρόλο για την επιτυχία ή την αποτυχία μιας παράστασης ανεξάρτητα με τον χώρο ανεβάσματος. Το ίδιο συμβαίνει και με άλλα είδη θεάτρου. Για παράδειγμα, η κόλαση του Δάντη σε σκηνοθεσία του Ρομέο Καστελούτσι στην Ιταλία σε ανοιχτό χώρο (ούτε καν θεατρικό) είχε την ίδια επιτυχία με το ανέβασμα της ίδιας παράστασης στο φεστιβάλ Αθηνών σε ένα παλιό εργοστάσιο. Καταλήγω στο ότι η δυναμική των κειμένων σε συνδυασμό με μία καλή σκηνοθεσία και καλή υποκριτική είναι ικανά να δημιουργήσουν θέατρο ακόμα και εκτός θεατρικών σκηνών.

3. ΟΠΤΙΚΕΣ ΑΝΑΓΚΕΣ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑΣ

3.1. ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΕΠΙ ΣΚΗΝΗΣ

Η έννοια της σκηνοθεσίας είναι πρόσφατη. Χρονολογείται από το 2^ο μισό του 19^{ου} αιώνα. Η λέξη μαρτυρείται από το 1820. Εκείνη την εποχή σκηνοθέτης είναι αυτός κυρίως που είναι υπεύθυνος της παράστασης. Η σκηνοθεσία εξομοιωνόταν με μια στοιχειώδη τεχνική τοποθέτησης. Με την ευρεία σημασία ο όρος σκηνοθεσία δηλώνει το σύνολο των μέσων σκηνικής ερμηνείας (σκηνογραφία, φωτισμός, μουσική και υπόκριση των ηθοποιών). Έτσι δηλώνει τη δραστηριότητα συναρμογής, σε ορισμένο τόπο και χρόνο, των διαφόρων στοιχείων της σκηνικής ερμηνείας ενός δραματικού έργου.

Στην αρχή η σκηνοθεσία επιβεβαιώνει την κλασική αντίληψη του σκηνικού θεατρικού έργου ως έργου πλήρους και αρμονικού που υπερβαίνει το άθροισμα των υλικών ή σκηνικών τεχνών, οι οποίες κάποτε αποτελούσαν ξεχωριστές σημαντικές ενότητες. Δεν μπορεί να δημιουργηθεί έργο τέχνης αν δεν κατευθύνεται από μια ενιαία σκέψη. Η γνώση επίσης αποτελεί συνιστώσα της σκηνοθεσίας. Η σκηνοθεσία συνιστάται στη μεταφορά της δραματικής γραφής του έργου σε σκηνική γραφή. Αποτελεί δηλαδή το μετασχηματισμό ή καλύτερα την υλοποίηση του κειμένου μέσω του ηθοποιού και του σκηνικού χώρου σε μια διάρκεια που τη βιώνουν οι θεατές. Το κείμενο απομνημονεύεται και εγγράφεται με χειρονομίες του ηθοποιού, φράση προς φράση. Ο ηθοποιός αναζητεί τη διαδρομή και τις στάσεις που αρμόζουν καλύτερα στην εγγραφή του μέσα στο χώρο.

Τα λόγια των διαλόγων που βρίσκονται συγκεντρωμένα στο κείμενο διασπείρονται για να εγγραφούν στο σκηνικό χώρο και χρόνο, προσφερόμενα όχι μόνο για ακρόαση αλλά και για θέαση. Η χειρονομία για παράδειγμα δουλεύεται συστηματικά για να είναι αναγνώσιμη (περισσότερο από ορατή). Αποστολή του σκηνοθέτη είναι να δώσει το είδος του δεσμού ανάμεσα στα σκηνικά στοιχεία πράγμα που καθορίζει το συνολικό νόημα. Αυτό γίνεται για την εξήγηση και το σχολιασμό του μύθου που γίνεται κατανοητός μέσα από τη σκηνή που χρησιμοποιείται για τη θεατρική δημιουργία. Η σκηνοθεσία θεωρείται το πεδίο εμφάνισης του νοήματος του θεατρικού έργου.

Για τον Stanislavski η σύνθεση της σκηνοθεσίας αποβλέπει στο να καταστήσει εμφανές, με υλικό τρόπο, το βαθύτερο νόημα του δραματικού κειμένου. Γι' αυτό η σκηνοθεσία διαθέτει όλα τα μέσα, σκηνικά και υποκριτικά. Αφορά λοιπόν και στον χώρο στον οποίο κινούνται οι ηθοποιοί και στην ψυχολογική και κινησιακή ερμηνεία τους. Κάθε σκηνοθεσία αποτελεί μια εξήγηση του κειμένου στην πράξη.

Η δραματουργική και σκηνική υφή του κειμένου συσχετίζεται με κοινωνικά συμφραζόμενα, δηλαδή με άλλα κείμενα και λόγους επί του πραγματικού μιας κοινωνίας. Η σχέση ανάμεσα στο κείμενο και τη σκηνή δεν περιορίζεται στην εγκαθίδρυση μιας κυκλικής πορείας μεταξύ εκφερόμενου και εκφοράς, παρουσίας κι απουσίας. Αντιμετωπίζει τα απροσδιόριστα του κειμένου και της παράστασης τα οποία δεν συμπίπτουν κατ' ανάγκη εντός κειμένου επί σκηνής. Το αν καταστεί ασαφές στη σκηνή κάτι που ήταν σαφές στο κείμενο ή να διαφωτιστεί κάτι ασαφές είναι διαδικασίες προσδιορισμού ή το αντίθετο που βρίσκονται στον ίδιο πυρήνα της σκηνοθεσίας.

Ο σκηνοθέτης καθοδηγεί τους ηθοποιούς επεξηγώντας τους την εικόνα που δημιουργούν δουλεύοντας βάσει των προτάσεων του. Σιγά-σιγά, μετά από ορισμένη προετοιμασία, καταλαμβάνουν το χώρο προσπαθώντας να έρθουν σε αρμονία με τα σκηνικά συστήματα. Οι σκηνικές οδηγίες του συγγραφέα δίνουν συγκεκριμένες κατευθύνσεις για τη σκηνική πραγματοποίηση, αλλά η σκηνοθεσία δεν είναι υποχρεωμένη να τις ακολουθήσει κατά γράμμα. Έτσι η παρέμβαση του σκηνοθέτη αποδεικνύεται καθοριστική.

Η ταξινόμηση των σκηνοθεσιών είναι περίεργη υπόθεση. Ορισμένες κατηγορίες σκηνοθεσιών των κλασικών ισχύουν τηρούμενων των αναλογιών και για τις σύγχρονες σκηνοθεσίες. Το γεγονός ότι μιλάμε για κείμενα ήδη παλαιά και δύσκολα σχεδόν αυτό υποχρεώνει το σκηνοθέτη να επιλέξει μια ερμηνευτική οπτική. Πολλές λύσεις βέβαια προσφέρονται στην εργασία του:

- Αρχαιολογική ανασύσταση. Δηλαδή όχι σκηνοθεσία αλλά ένα είδος αναπαράστασης.

- Οριζόντια ανάγνωση. Αν αρνηθεί κανείς τη σκηνή και τις σκηνικές επιλογές για μια οριζόντια ανάγνωση, χωρίς οπτική, για να δοθεί το νόημα νομίζει ότι εστιάζει μόνο στο κείμενο.
- Ιστορικοποίηση. Δηλαδή πρέπει να ληφθεί υπόψιν το χάσμα ανάμεσα στην εποχή που αναφέρεται το κείμενο, την εποχή συγγραφής και τη δική μας.
- Εκμετάλλευση του κειμένου ως ακατέργαστου υλικού. Κείμενα δηλαδή που χρησιμοποιούνται ως απλό υλικό χωρίς να ληφθούν υπόψιν οι ιδεολογικές και αισθητικές βλέψεις του συγγραφέα.
- Σκηνοθεσία δυνατών και πολλαπλών νοημάτων του κειμένου. Όταν χρησιμοποιούνται σημαίνουσες πρακτικές που επιτρέπουν στο θεατή να χειριστεί το σκηνικό κείμενο. Αυτές οι πρακτικές ταλαντεύονται μεταξύ σκηνικής αφαίρεσης και σκηνικού πληθωρισμού.
- Κατακερματισμός του αρχικού κειμένου (διάλυση αρμονίας και αποκάλυψη των ιδεολογικών αντιφάσεων ή τις σκηνοθεσίες του.
- Επιστροφή στο μύθο. Όταν η σκηνοθεσία αδιαφορεί για την ιδιαίτερη δραματουργία του κειμένου για να αποκαλύψει το μυθικό του πυρήνα.

Στη δεκαετία του 50' προτάθηκε μια ανάγνωση (με σεβασμό) των έργων της εθνικής κληρονομιάς. Στη δεκαετία του 60' εισάγεται μια επανανάγνωση κριτική κι αποστασιοποιημένη. Στη δεκαετία του 70' προτιμάται μια αποδημητική ανάγνωση, αποδιάρθρωση πολυφωνική και διαλογική. Στη δεκαετία του 80' ανιχνεύεται η αισθητική της πρόσληψης και ο ρόλος του αναγνώστη, κερδίζουν έδαφος και προτείνονται μετά-αναγνώσεις, κατά τις οποίες κάθε παρατήρηση συνοδεύεται από ένα περιθωριακό ή πλάγιο σχόλιο. Στη δεκαετία του 90' ανακαθιστάται η ισχύς της γραφής και παρατηρείται πληθώρα τρόπων γραφής τόσο αυτόνομων όσο και ανοικτών σε μια σκηνοθεσία, υπερανάγνωση που προσαρμόζεται σε όλες τις καταστάσεις. Στην Τρίτη χιλιετία το κείμενο ή το υπερκείμενο θα περάσει ίσως από την ανθρώπινη μνήμη στη μνήμη του υπολογιστή, από το σώμα στην εικονική πραγματικότητα, χωρίς κανείς να συνειδητοποιεί, συνδυάζοντας την υπέρ-γραφή και υπέρ-ανάγνωση.

Ένα μεγάλο μέρος της εργασίας συνιστάται στην αναζήτηση ενός χώρου που έχει μια ιδιαίζουσα ατμόσφαιρα. Η ένταξη ενός κειμένου σε ένα χώρο φωτίζεται με το σωστό τρόπο, δίνει μια απρόσμενη δυναμικότητα και φέρνει το κοινό σε μια εντελώς διαφορετική σχέση με το κείμενο, το χώρο και την πρόθεση. Με λίγα λόγια αυτοί που χρησιμοποίησαν αυτό το είδος σκηνοθεσίας ειδικεύτηκαν κυρίως στην εκτροπή της αρχικής λειτουργίας των χώρων και τη σκηνοθεσία της φανταστικής τους διάστασης.

Η έννοια του χώρου είναι ευρύτατη στη θεατρική θεωρία και χρησιμοποιείται για διάφορες πλευρές του κειμένου και της παράστασης και βέβαια από το σκηνοθέτη ο οποίος καλείται να ενσωματώσει το έργο στον κάθε ξεχωριστό χώρο. Η διάκριση του χώρου είναι η εξής:

- Ο δραματικός χώρος. Είναι ο αφηρημένος δραματουργικός χώρος, για τον οποίο μιλά το κείμενο, χώρος αφηρημένος, τον οποίο πρέπει να συνθέσει ο αναγνώστης ή ο θεατής με τη φαντασία του. Αντιπαρατίθεται στο σκηνικό χώρο ή θεατρικό χώρο. Για υλοποιηθεί η προβολή του δραματικού χώρου δεν είναι αναγκαία η σκηνοθεσία, αρκεί η ανάγνωση του κειμένου για να δώσει στον αναγνώστη τη χωρική εικόνα του δραματικού σύμπαντος. Δομούμε τον δραματικό χώρο από τις σκηνικές οδηγίες του συγγραφέα (ένα είδος προσκηνοθεσίας) και τις χώρο-χρονικές ενδείξεις των

διαλόγων. Συνεπώς ο θεατής έχει τη δική του υποκειμενική εικόνα για το δραματικό χώρο και δεν εκπλήσσει ότι και ο σκηνοθέτης επιλέγει , μια δυνατότητα συγκεκριμένου σκηνικού χώρου. Γι' αυτό η σωστή σκηνοθεσία δεν είναι όπως συχνά πιστεύεται ακόμα και σήμερα , αυτή που βρίσκει την καλύτερη αντιστοιχία μεταξύ δραματικού χώρου και σκηνικού χώρου(κείμενο και σκηνή). Ο σκηνικός χώρος και η σκηνοθεσία, ως ένα βαθμό, εξαρτώνται πάντα από τη δραματική δομή και το δραματικό χώρο του κειμένου. Ο σκηνοθέτης θα μπορούσε να αγνοήσει τις ήδη υπάρχουσες πληροφορίες που αφορούν τη σκηνοθεσία, δεν μπορεί όμως να αφήσει πίσω την ποιητική αναπαράσταση του δραματικού χώρου που δημιουργείται κατά το διάβασμα του κειμένου. Ο δραματικός χώρος λοιπόν έχει την ανάγκη ενός σκηνικού χώρου που τον υπηρετεί και του επιτρέπει να επιδείξει την ιδιαιτερότητά του. Η σκηνή δεν είναι παρά ένα εργαλείο.

- Ο σκηνικός χώρος. Είναι ο πραγματικός χώρος της σκηνής όπου δρουν οι ηθοποιοί , είτε καταλαμβάνοντας τον κάθε αυτό σκηνικό χώρο, είτε προεκτείνοντάς τον ανάμεσα στο κοινό. Οργανώνεται σε στενή συνάρτηση με το θεατρικό χώρο(τον τόπο, το κτίριο, την αίθουσα). Από τη μία πλευρά ο σκηνικός χώρος προσδιορίζεται από τον τύπο της σκηνογραφίας και την οπτικοποίηση του δραματικού χώρου κατά τη σκηνοθετική ανάγνωση, από την άλλη όμως ο σκηνογράφος και ο σκηνοθέτης έχουν ένα μεγάλο περιθώριο να τον πλάσουν κατά βούληση. Συχνά ο σκηνικός χώρος χρησιμεύει ως διαμεσολαβητής ανάμεσα στη δραματική οπτική και τη σκηνική υλοποίηση. Αυτό που απεικονίζεται στη σκηνή δεν είναι η εκδήλωση μιας άλλης πραγματικότητας που δεν παριστάνεται , είναι η πραγματικότητα τόσο του παρατηρητή που προβάλλεται σε αυτή, όσο και του σκηνοθέτη που την πλάθει διά του σκηνικού χώρου και της παρουσίας των ηθοποιών. <<Απεικονίζω>> μια σκηνή σημαίνει χρησιμοποίη ένα ρητορικό σχήμα για τη μετάβαση από ένα στοιχείο(το συγκεκριμένο χώρο) σε ένα άλλο (το φανταστικό χώρο) τον εκτός σκηνής και δραματικό χώρο.
- Ο σκηνογραφικός χώρος. Είναι σκηνικός χώρος εντός του οποίου τοποθετούνται το κοινό και οι ηθοποιοί κατά τη διάρκεια της παράστασης.
- Ο χώρος του παιγνίου ή της χειρονομίας. Είναι ο χώρος που δημιουργείται από τον ηθοποιό, την παρουσία και τις μετακινήσεις του, από τη σχέση του με την ομάδα, την τοποθέτηση του επί της σκηνής. Αυτός ο τύπος χώρου δομείται με αφετηρία την υπόκριση. Αυτός ο χώρος λοιπόν περισσότερο από το σκηνικό χώρο, προσφέρεται σε όλες τις συμβάσεις και τους χειρισμούς. Δεν είναι ρεαλιστικός χώρος, αλλά σκηνικό εργαλείο στη διάθεση του ηθοποιού και του σκηνοθέτη.
- Κειμενικός χώρος. Είναι ο χώρος, θεωρούμενος στη γραφική, φωνητική ή ρητορική υλικότητά του. Ο χώρος της παρτιτούρας, όπου καταγράφονται οι ατάκες και οι διδασκαλίες.
- Εσωτερικός χώρος. Είναι ο σκηνικός χώρος ως απόπειρα αναπαράστασης μιας φαντασίωσης, ενός ονείρου, ενός οράματος του δραματουργού ή ενός δραματικού προσώπου. Η λειτουργικότητα του χώρου στη σύγχρονη σκηνοθεσία προσεγγίζεται στους έξι τύπους χώρου και στα λήμματα (σκηνογραφία, πολυμήχανο σκηνικό, θεατρική μηχανή, διαδρομή, πατάρι, θέατρο δρόμου, θέατρο μαζών, εικόνα). Κατά τον Χέγγελ είναι ο χώρος της αντικειμενικότητας, όπως επίσης της αντιπαραβολής σκηνής και πλατείας άρα φαινομενικά χώρος εξωτερικός, ορατός και αντικειμενικός.

Καμιά φορά συμβαίνει η θεματική του έργου ή η σκηνοθετική άποψη να επιβάλλει έναν μηχανισμό <<σκηνή>> που υποτίθεται ότι απεικονίζει εσωτερικό χώρο: τον ονειρικό χώρο ενός δραματικού προσώπου, τις φαντασιώσεις του, τη φαντασία του. Ένα μεγάλο μέρος της σκηνικής παρουσίασης προέρχεται από το ασυνείδητο του δημιουργού. Οι ονειρικές ενότητες, που είναι οι παρενθέσεις μέσα στην παράσταση, παρουσιάζονται με διαφορετικό τρόπο από τις πραγματικές σκηνές. Αυτές οι ονειρικές παρενθέσεις έρχονται τη στιγμή, όπου η συγκροτημένη λεκτική σκέψη είναι ανεπαρκής, για να εικονίσει τη φανταστική εργασία κι όπου η ονειρική εικόνα δίνει μια προσέγγιση και μια σκηνική <<ιδέα>> της εργασίας του ασυνείδητου. Αυτή η τεχνική σκηνοθεσίας των ασυνείδητων στοιχείων του ονείρου ή της φαντασίωσης συνηθίζεται στο θέατρο εικόνων χωρίς τον αυταρχισμό ενός κειμένου που απαιτεί σχολιαστική δειγματοποίηση. Χρησιμοποιείται λοιπόν επί τούτου από το σκηνοθέτη(εξ' ου μια κάποια δεξιοτεχνία και αισθητισμός εις βάρος της διαισθητικής και όχι επιτηδευμένης προσέγγισης). Όμως υπάρχει σε κάθε σκηνοθεσία, αφού το κείμενο δεν επιβάλλει εκ των προτέρων μια συγκεκριμένη οπτική, οπότε σκηνοθέτης και σκηνογράφος είναι ελεύθεροι να εικονοποιήσουν όπως τους αρέσει. Κατά κάποιον τρόπο στις ρεαλιστικές και νατουραλιστικές παραστάσεις παρατηρούμαι αυτή την ακούσια έκθεση της δημιουργικής φαντασίωσης του σκηνοθέτη.

Συνοπτικά θα λέγαμε για το ρόλο του σκηνοθέτη γενικά ότι πραγματοποιείται και ολοκληρώνεται σε τρία διαδοχικά επίπεδα:

- Η δραματουργική ανάλυση του κειμένου. Αναλύει δηλαδή φυολογικά και θεατρολογικά το λόγο του συγγραφέα, εντοπίζει τα πρόσωπα, τους χαρακτήρες, τη δράση και την ιδεολογία και την αισθητική του κειμένου.
- Η σκηνική μορφοποίηση του έργου. Με βάση τις συνθήκες του αντικειμενικού χώρου φροντίζει το στήσιμο της παράστασης. Δημιουργεί το επιτελείο των συνεργατών του(ηθοποιούς, σκηνογράφο, ενδυματολόγο, μουσικό κ.αλ.), μοιράζει κατάλληλα τους ρόλους αξιοποιώντας τα φυσικά πρόσωπα των ηθοποιών του, διδάσκει τον τρόπο που θα κινηθούν και θα τοποθετηθούν στο χώρο και θα εκφέρουν το λόγο.
- Η άποψη του σκηνοθέτη. Αυτό προέρχεται από τη σύζευξη δύο στοιχείων: της εύστοχης, πρωτότυπης και προσωπικής ερμηνευτικής του κειμένου(αποτέλεσμα της κρητικής ικανότητας του σκηνοθέτη) και των ευφάνταστων, έξυπνων και πρωτότυπων απαντήσεων σε ποικίλα προβλήματα σκηνικής οικονομίας.

(Balme, 2012, σσ. 73-77) (Βυζαντινός, 1982, σσ. 11,55-58,66-74) (Κακουδάκη Τζωρτζίνα, σσ. 8-9,26-27) (Παπαδόπουλος, 1991, σσ. 63-67)

3.2. ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΜΕ ΒΑΣΗ ΤΗ ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΜΕ ΤΟ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ ΠΑΡΑΣΚΕΥΑ ΠΑΠΑΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟ



Ο Παρασκευάς Παπαπετρόπουλος γεννήθηκε στον Πύργο Ηλείας στις 02-06-1969. Είναι σκηνοθέτης και αποφοίτησε από τη σχολή σκηνοθεσίας Σταυράκου το 1992. Έχει τεράστιο βιογραφικό πάνω στο θέατρο και συγκεκριμένα δούλεψε ως βοηθός σκηνοθέτη στην ταινία “ Νέα τάξη” δίπλα στον Κωστή Μεγαπάνο, σκηνοθέτησε την ταινία μικρού μήκους “Ρεπορτάζ” και στη συνέχεια επέστρεψε στον Πύργο και ανέλαβε να σκηνοθετήσει την ομάδα Δούρειος Ίππος όπου ανέβασε τις παραστάσεις: “Η βεντάλια της λαίδης Γουιντερμυρ” του Oscar Wilde, “Ωραία μου κυρία” του George Bernard Shaw, “Θεατρίνα” του Σώμερσετ Μωμ, “Ο πόλεμος της Τροίας δε θα γίνει “ του Ζάν Ζιρωντού, “ Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας” του Σαίξπηρ, “Κούκου” του Ζωρζ Φεντώ, “Κολόμπ” του Ανουιγ Ζαν, “ Νίνα (Τρεις στο κρεβάτι)” Αντρέ Αντουάν, “Βυσσινόκηπος” του Τσέχοφ, “Ταρτούφος” του Μολιέρου, μονόπρακτα από το “Τρόμος και αθλιότητα του 3^{ου} Ράιχ” του Μπρεχτ, “Μτωμένος γάμος” του Λόρκα, “Καυγάδες στη Κιότζια” του Γκολντόνι, “Κόκκινα φανάρια” του Αλέκου Γαλανού και “Δωδέκατη νύχτα” του Σαίξπηρ. Παρακάτω παρατίθεται η σκηνοθετική του άποψη για το χώρο και την δουλειά του σκηνοθέτη:

Σκηνοθεσία πρώτα απ’ όλα είναι η επιλογή μιας προσωπικής αντίληψης για το κείμενο, στο οποίο επιθυμούμε να δώσουμε σκηνική ζωή. Είναι επίσης εγκαθίδρυση της σχέσης ανάμεσα στο θεατρικό έργο και στο κοινό και ο σκηνοθέτης είναι ο διαμεσολαβητής ανάμεσα στους δύο. Για όλα τα επαγγέλματα-λειτουργήματα, όπως αυτό του σκηνοθέτη, βασική προϋπόθεση είναι το ταλέντο και αυτό είναι που σε ωθεί να επιλέξεις αυτό το επάγγελμα καθώς και η ανάγκη να εκφράσεις πράγματα έχοντας φυσικά εκτός από το σκηνοθετικό και υποκριτικό ταλέντο για να δείξεις στο ηθοποιό, (που π.χ. ίσως να είναι και ερασιτέχνης και δεν έχει την τεχνική του ηθοποιού) αυτό που θέλεις. Στην σκηνοθεσία, επειδή ο ηθοποιός είναι άνθρωπος και δεν είναι «ρομπότ», είτε είναι ερασιτέχνης είτε επαγγελματίας, κάποια στιγμή θα βρεθεί να είναι κουρασμένος ή στρεσαρισμένος και δεν θα μπορεί για παράδειγμα να αποδώσει, θα πρέπει να χρησιμοποιούνται διάφορα σκηνοθετικά τρικ (όπως π.χ. φωτισμός, μουσική κ.α.) ανάλογα με το έργο. Ο σκηνοθέτης είναι αυτός που στήνει την παράσταση σε συνεργασία εκτός από τους ηθοποιούς και με άλλα μέλη με διαφορετική ιδιότητα όπως τον σκηνογράφο και το φωτιστή. Ο φωτιστής σε μια παράσταση διεκπεραιώνει κάποια πράγματα που έχεις

φανταστεί εσύ ο ίδιος, είναι το δεξί χέρι του σκηνοθέτη και είναι αναπόσπαστο κομμάτι της σκηνοθεσίας. Ο φωτισμός εμφανίστηκε την ίδια περίπου περίοδο με την σκηνοθεσία, όταν ο Andre Antoine βυθίζει την αίθουσα στο σκοτάδι και δίνει φως στη σκηνή με εναλλαγές φωτισμού. Ο τεχνικός φωτισμός στο θέατρο είναι προτιμότερος αντί του φυσικού ,με τον οποίο δούλευαν στην αρχαία Ελλάδα (εκτός αν θες να αναβιώσεις το αρχαίο δράμα). Η συνεργασία του σκηνοθέτη με τον ηθοποιό είναι πολύ στενή, πολλές φορές γίνεται και φιλική, παρ' όλα αυτά όμως σ' ότι αφορά την διεξαγωγή μιας παράστασης ο ηθοποιός θα πρέπει να πειθαρχεί στο σκηνοθετικό κομμάτι χωρίς να επεμβαίνει σε αυτό. Η σχέση του σκηνοθέτη με το σκηνογράφο είναι επίσης στενή. Ο σκηνογράφος πρέπει να ακολουθεί τις οδηγίες του σκηνοθέτη χωρίς να φέρει έτοιμες ιδέες.

Σ' ότι αφορά το κείμενο ο σκηνοθέτης θα πρέπει και να διατηρεί τα χαρακτηριστικά του κάθε είδους (π.χ. *commedia dell' arte*, όπου πρωταγωνιστής είναι ο ηθοποιός και μόνο), και να αφήνει το κάθε θεατρικό είδος να αναπτύσσεται αυτόνομο. Το να ακολουθείς όμως κάποιους κανόνες που διέπουν το κάθε θεατρικό είδος ξεχωριστά είναι δύσκολο γιατί τα πράγματα εξελίσσονται, οπότε πρέπει να το φέρεις κατά κάποιον τρόπο στο σήμερα, (π.χ. δεν μπορείς να παίζεις μια τραγωδία με τους τότε κανόνες, δηλαδή πρέπει να έχει τεχνικό φωτισμό, αντί του φυσικού που παίζονταν τα έργα τότε μέρα, θα έχεις γυναίκες ηθοποιούς και όχι μόνο άντρες). Για παράδειγμα υπάρχει και η μοντέρνα σκηνοθεσία και σκηνογραφία, θα πρέπει να γίνει μόνο εφόσον υποστηρίζεται και να μην γίνεται καθαρά για εφέ, για να προκαλέσει και πίσω από αυτό να υπάρχει ένας σκηνοθέτης νάρκισσος που θέλει να καπελώσει το κείμενο. Θα πρέπει η άποψή του να είναι τεκμηριωμένη για ένα τέτοιο εγχείρημα. Προτιμότερο παρ' όλα αυτά κατά τη γνώμη μου είναι να ακολουθώ τα βήματα που μου δίνει ο συγγραφέας. Ένα θεατρικό έργο έχει χίλιους τρόπους προσέγγισης, δεν είναι μονοδιάστατο, έχοντας όμως πρωταγωνιστή τον ίδιο τον συγγραφέα.

Σε ότι αφορά τον χώρο συνεχίζουν να χτίζονται και να επικρατούν τα κλειστά θέατρα γιατί τα πράγματα εξελίσσονται και μας οδηγούν τα γεγονότα και οι καταστάσεις κυρίως λόγω των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών. Τα κλειστά θέατρα καλύπτουν και λειτουργικές ανάγκες όπως π.χ. μπορούν να ανέβουν παραστάσεις και το χειμώνα. Οι αρχιτέκτονες πιθανόν να προτιμούν την κατασκευή κλειστού θεάτρου διότι η κατασκευή ανοιχτού αμφιθεάτρου προϋποθέτει και την επιτυχία της ακουστικής πράγμα το οποίο είναι πάρα πολύ δύσκολο. Ο χώρος συνήθως κουβαλάει και ένα συγκεκριμένο θεατρικό είδος. Αυτό σημαίνει ότι τις περισσότερες φορές κατά κύριο λόγο το κάθε θεατρικό είδος υποστηρίζεται από συγκεκριμένο χώρο, γιατί έχει και τους κανόνες του, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι είναι αδύνατο να υποστηριχθεί και από διαφορετικού είδους χώρο. Αυτό βέβαια προϋποθέτει να έχεις φαντασία, μεράκι και μαεστρία, σκηνοθετική και ερμηνευτική, όμως κατά τη γνώμη μου χάνει η θεατρική παράσταση την αίγλη της και το μεγαλείο της και ο ηθοποιός περιορίζεται και αναγκάζεται να παίζει διαφορετικά. Το να παιχτεί λοιπόν π.χ. μια αρχαία τραγωδία σε κλειστό χώρο δεν είναι κακό διότι κάποιες φορές δεν υπάρχει και η δυνατότητα να έχεις τον χώρο που προτιμάς οπότε προσαρμόζεσαι και αυτό δίνει την δυνατότητα στον κόσμο να παρακολουθήσει μια παράσταση που στην άλλη περίπτωση δεν θα μπορούσε.

Στην ερώτηση που μου τέθηκε για το πώς θα σκηνοθετούσα ένα θεατρικό δρώμενο σε ένα μουσείο θα πως το κείμενο θα πρέπει να συμβαδίζει με το χώρο, (π.χ. μια αρχαία παράσταση σε ένα αρχαιολογικό χώρο). Η σκηνοθετική μου προσέγγιση και η διαμόρφωση του ήδη στημένου χώρου θα ήταν λιτή και δωρική χωρίς υπερβολές διότι ο χώρος από μόνος του είναι επιβλητικός.

4. ΒΑΣΙΚΕΣ ΑΡΧΕΣ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑΣ

Όταν ανοίξει η αυλαία το πρώτο πράγμα που βλέπει ο θεατής είναι το σκηνικό. Το σκηνικό δεν πρέπει όμως να απορροφά τη σκέψη του θεατή. Προσόν του καλού σκηνογράφου είναι να δίνει με τα πιο λιτά μέσα την αίσθηση της πληρότητας. Ο σκηνογράφος συντελεί στην ολοκλήρωση του θεατρικού έργου και της παράστασης του με πολλούς τρόπους:

- Τοποθετεί τη δράση του έργου σε τόπο, χώρο και χρόνο συγκεκριμένο, ακόμα και όταν είναι δοσμένος αφαιρετικά.
- Δημιουργεί την ατμόσφαιρα της παράστασης.
- Οργανώνει το χώρο ώστε να ευνοεί την κίνηση των ηθοποιών.
- Ο σκηνογράφος είναι αθέατος κατά τη διάρκεια της παράστασης.

Σκηνογραφία ορίζεται ως όλος ο ορατός σκηνικός εξοπλισμός που πρόκειται να δεχτεί και να πλαισιώσει τη σκηνική δράση με στόχο να την αναδείξει και να τη συμπληρώσει με συνέπεια. Επιπλέον είναι η οργάνωση του κόσμου της σκηνής και η δημιουργία ενός φανταστικού χώρου μέσα στο οποίο εκτυλίσσεται το έργο.

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

Ελένη Βακαλό

Η εικαστική λειτουργία του σκηνικού.

Η ενδυματολογία είναι μια τέχνη που συνδέεται με την παράσταση από τα πολύ πρώιμα στάδια του θεάτρου ήδη από την προϊστορία του. Ορίζεται ως η μελέτη των ενδυμάτων από ιστορική, ψυχολογική, κοινωνιολογική, γεωγραφική και κατασκευαστική σκοπιά.

(Βυζαντινός, 1982, σσ. 12,58-59)

(Κακουδάκη Τζωρτζίνα, σ. 10)

4.1. ΑΡΧΕΣ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑΣ ΣΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ

Η σκηνογραφία στους Αρχαίους Έλληνες είναι η τέχνη του εξωραϊσμού του θεάτρου και το ζωγραφικό σκηνικό που προκύπτει από αυτή την τεχνική.

Η ανάγκη για έντονες σκηνογραφικές επεμβάσεις προέρχεται κυρίως από τις αλλαγές κατά το δεύτερο μισό του 4^{ου} αιώνα και όλου του 3^{ου} αιώνα στη δομή και το χαρακτήρα του σκηνικού οικοδομήματος του ελληνικού θεάτρου. Μεγάλοι συγγραφείς όπως ο Βιτρούβιος ή ο Πολυδεύκης μας δίνουν στοιχεία για ιδιαίτερες κατασκευές και σκηνικά βοηθήματα που συντελούν στην καλύτερη παρουσίαση της παράστασης. (Pavis, σσ. 442-443)

Κατά τον Βιτρούβιο η ζωγραφική σαν μέσο διαμόρφωσης του σκηνικού χώρου είχε χρησιμοποιηθεί από τον Αισχύλο ενώ η πραγματική σκηνογραφία αποδίδεται από τον Αριστοτέλη στον Σοφοκλή. Κατά αυτόν επίσης υπάρχουν τρία είδη σκηνικών εικόνων που αντιστοιχούν στα τρία είδη θεάματος, την τραγωδία, την κωμωδία και το σατυρικό δράμα.

Τόσο στο προσκήνιο, στο μεσοδιάστημα των ημικίωνων, όσο και στα γνωστά θυρώματα, υπήρχε δυνατότητα παρεμβολής ελαφρών σκηνογραφικών στοιχείων. Τέτοια ήταν κατά τον Πολυδεύκη τα καταβλήματα που ήταν είτε υφάσματα είτε ζωγραφικοί πίνακες



Εικόνα 21 Γραφική αναπαράσταση της σκηνής του θεάτρου της Πριήνης με ζωγραφισμένους πίνακες ανάμεσα στους κίονες του προσκηνίου και περίακτους, υπό τη μορφή περιστρεφόμενων πρισμάτων, στα θυρώματα της σκηνής

Μόνο με τη βοήθεια ειδικών μηχανισμών για την εμφάνιση π.χ. ενός θεού ή ενός προσώπου εξωσκηνικού χώρου ή για την αναπαράσταση ενός φυσικού φαινομένου. Το εκκύκλημα (χαμηλό τροχοφόρο όχημα) βοηθούσε στην εμφάνιση και εξαφάνιση προσώπων ή κάποιου εσωτερικού χώρου από την κεντρική είσοδο της σκηνής και πιθανόν είχε περιστροφική κίνηση. Παρόμοιος μηχανισμός ήταν και η εξώστρα για την έξοδο του εσωτερικού σκηνικού. Ένας άλλος σημαντικός μηχανισμός ήταν η μηχανή, ένα ανυψωτικό μηχανήμα για τη μεταφορά προσώπων καθοριστικών στη σκηνή, όπως ήρωες ή θεοί και λειτουργούσε ως γερανός με σχοινί που ονομαζόταν αιώρα. Η εμφάνιση θεών σε κρίσιμα σημεία αρκετών τραγωδιών του Ευριπίδη με τη βοήθεια συγκεκριμένου μηχανισμού, μας έδωσε τον χαρακτηρισμό <<από μηχανής θεός>> (deus x machine).

Τα αναπίεσματα επίσης χρησίμευαν στην άμεση εμφάνιση και απομάκρυνση προσώπων ή αντικειμένων και ήταν ένα είδος καταπακτών που λειτουργούσαν όπως οι αντίστοιχες καταπακτές των σύγχρονων θεατρικών σκηνών. Ένας ακόμη θεατρικός μηχανισμός για την άμεση αλλαγή των σκηνικών εικονογραφικών στοιχείων ήταν οι περιάκτοι, περιστρεφόμενες κατασκευές που τοποθετούνταν σε κατάλληλα σημεία του σκηνικού οικοδομήματος.

Η μορφή και η χρήση του εξελίχθηκε αργότερα όπου π.χ. για τα έντονα φυσικά φαινόμενα χρησιμοποιήθηκε το κεραυνοσκοπείο που ήταν τύπος περιάκτου που διέθετε είτε πλευρές με σχέδια κεραυνών είτε μια γυαλιστερή επιφάνεια στην οποία αντανάκλυνε το φως του ήλιου. Για την παραγωγή του χαρακτηριστικού ήχου της βροχής χρησιμοποιούσαν το βροντείο, άλλοτε μεταλλικό δοχείο με χαλίκια για την παραγωγή θορύβου και άλλοτε τεμάχιο τεντωμένου δέρματος στο οποίο προσέκρουαν μολύβδινα σφαιρίδια.

Τόσο σε θέατρα ελληνιστικής περιόδου όσο και της ρωμαϊκής εικάζεται η ύπαρξη κινητών σκηνικών κατασκευών που σύρονταν επί τροχών ή εξ' ολοκλήρου συρόμενες ζωγραφικές συνθέσεις που έχουν το λατινικό όρο scaenae ductilis. Επίσης φαίνεται η παρουσία ίσως ενός μεγάλου υφάσματος που είχε τη χρήση αυλαίας. Υφάσματα για την κάλυψη διαφόρων επί μέρους κενών όχι όμως με χαρακτήρα αυλαίας υπήρχαν σε ποικίλες μορφές και με έντονο διάκοσμο. Σε επιγραφή της Εφέσου έχει διασωθεί η λέξη σείφαρος που ετυμολογικά παραπέμπει σε έναν μηχανισμό ανάρτησης και κίνησης υφάσματος. Λίγους αιώνες αργότερα τα ρωμαϊκά siparia αποτελούν κουρτίνες που κινούνταν με σύνθετο μηχανισμό και κάλυπταν επί μέρους τμήματα της πρόσοψης του σκηνικού οικοδομήματος. Η χρήση τους συσχετιζόταν με αλλαγές πράξεων. Υπήρχε ωστόσο και η aulaeum, μεγάλη εξωτερική κουρτίνα που κάλυπτε όλη την πρόσοψη της σκηνής, η οποία έπεφτε με την ενεργοποίηση ενός ιδιαίτερου μηχανισμού σαν τη σημερινή αυλαία. Η ανύψωση της aulaeum σήμαινε τη λήξη της παράστασης για το ρωμαϊκό ακροατήριο. Το ρωμαϊκό θέατρο βέβαια υιοθέτησε τα περισσότερα από τα σκηνικά του αρχαίου ελληνικού θεάτρου.

Σημαντική ήταν και η ενδυμασία/σκευή των υποκριτών, απαραίτητο στοιχείο για τη λατρεία του Διονύσου, καθώς ενσωματώθηκε στην παράσταση ως σημειολογικό και λειτουργικό στοιχείο της. Ο σκευοποιός, ο κατασκευαστής της σκευής, ήτα κατά τον Αριστοτέλη ο σημαντικότερος για την προετοιμασία της <<όψης>> και από τον ίδιο τον ποιητή. Η σκευή του ηθοποιού ξεκίνησε από τον Αισχύλο. Τα βασικά κοστούμια της τραγωδίας ήταν τα επιβλήματα (ιμάτιον, χλαμύς κ.λπ.) και οι πολύχρωμοι χιτώνες. Το ιμάτιον ήταν ένα μακρύ

ένδυμα που ενίοτε κάλυπτε και τα χέρια, κοινό για άντρες και γυναίκες, από μετασηματισμένο και επίμηκες ύφασμα. Η χλαμύς ήταν ένδυμα πιο κοντό και με πομπή στους ώμους και συνηθιζόταν κυρίως ως κοστούμι εφήβων. Ακόμα ένα ένδυμα ήταν ο τραγικός χιτών , ένα μεγαλοπρεπές πολύχρωμο ένδυμα που έφθανε ως τον αστράγαλο ή κάλυπτε ακόμα και τα πόδια. Ο Σοφοκλής ακολούθησε τις βασικές ενδυματολογικές αρχές του Αισχύλου, ενώ ο Ευριπίδης εισήγαγε το φτωχό έως και εξαθλιωμένο ένδυμα σε πολλά έργα του. Στην κωμωδία χρησιμοποιούσαν συνήθως το σωματίον, ένα εφαρμοστό μάλλινο ρούχο στο χρώμα του δέρματος με παραγεμίσματα στην κοιλιά και στα οπίσθια και με ενσωματωμένο ένα δερμάτινο φαλλό. Σε άλλες περιπτώσεις φορούσαν ζωόμορφα ενδύματα (όρνιθες, σφήκες, βάτραχοι κ.λπ.) ως κληρονομιά από τις Διονυσιακές γιορτές, ενώ σπανιότερα εμφανιζόταν ο κωμικός χιτών, η εξωμής, και τα κωμικά επιβλήματα. Στο σατυρικό δράμα συνδύαζαν ενδύματα τραγωδίας με κοντά εφαρμοστά παντελόνια ,περιζώματα που έφεραν φαλλό και ουρά.



Εικόνα 22 Μελανόμορφη κύλικα με σκηνή χορού γερόντων αρχαίου δράματος, αρχαιολογικό μουσείο Θηβών, μέσα 4ου αιώνα π.Χ.

Όσον αφορά την υπόδηση γνωστός στην αρχαία τραγωδία είναι ο κόθορνος. Αρχικά ήταν ένα μαλακό υπόδημα με λεπτό τακούνι και κορδόνια. Στην εξέλιξή του αποκτούσε όλο και ψηλότερη σόλα για να καταλήξει τη ρωμαϊκή περίοδο πανύψηλος. Ο κόθορνος ονομάζεται και εμβάτης και στην κωμωδία εμβάδα. Κατά τον Πολυδεύκη όμως εμβάτες ήταν τα υποδήματα της κωμωδίας. Οι ενδυμασίες του ρωμαϊκού θεάτρου αποτελούν συνέχεια των ενδυμάτων του αρχαίου ελληνικού θεάτρου και χαρακτηρίζονταν από πολυτέλεια και πολυχρωμία.



Εικόνα 23 Πήλινη κούκλα που φορά θεατρικό προσωπίο και κοθόρνους, 1ος αιώνας π.Χ., Αρχαιολογικό μουσείο Δήλου

Βασικό επίσης στοιχείο της σκηνογραφίας του αρχαίου θεάτρου ήταν τα προσωπεία. Πρώτος λοιπόν ο Θέσπις το δεύτερο μισό του 6^{ου} αιών. π.Χ. έβαψε τα πρόσωπα των υποκριτών με διάφορες χρωστικές ουσίες και πρωτοεισήγαγε τα προσωπεία φτιαγμένα από λινό ύφασμα. Τα ο προσωπείο είχε σχέση με τη λατρεία του Διονύσου δείχνοντας την υπέρβαση της ανθρώπινης φύσης του. Κατά τον 5^ο αιών. π.Χ. το προσωπείο βοηθούσε τον ηθοποιό να υπερβεί την ατομική του προσωπικότητα και να εναλλάσσει διαφορετικούς ανδρικούς και γυναικείους χαρακτήρες στα τρία διακεκριμένα δραματικά είδη. Ο Αισχύλος ήταν αυτός που έδωσε στα προσωπεία σημαίνουσα βαρύτητα. Αργότερα με την επέκταση του κοίλου και την κατασκευή μεγάλων θεάτρων τα προσωπεία διευκόλυναν στην απόδοση της έκφρασης και βελτίωναν την ακουστική. Κάποιοι σταθεροί τύποι προσωπειών διαμορφώθηκαν τον 5^ο αιών. π. Χ. με την άνοδο της δραματικής τέχνης. Ωστόσο τον 4^ο αιών. π.Χ., που άρχισε να πέφτει το επίπεδο της δραματικής γραφής, άρχισε να μην υπάρχει και το ίδιο ενδιαφέρον για τα προσωπεία αυξάνοντας το ενδιαφέρον για την υποκριτική τέχνη. Την περίοδο εκείνη η προσωπικότητα των δραματουργών και των ηθοποιών εμφανίζεται και μέσω προσωπειού. Η μέση κωμωδία βέβαια απέφευγε ιδιαίτερες προσωπικές ομοιότητες, αντιθέτως υπερβάλλανε τόσο στα χαρακτηριστικά του προσώπου ώστε να μην μοιάζουν σε κανέναν. Ο γνωστός στις μέρες μας αρχαίος τραγικός τύπος προσωπειού αποκρυσταλλώνεται στα μέσα του 3^{ου} αιών. π.Χ. Τα τραγικά προσωπεία της ελληνιστικής περιόδου φέρουν γενικώς μια πιο ζωντανή έκφραση από εκείνες της κλασικής περιόδου. Ο Πολυδεύκης παραθέτει συνολικά εβδομήντα έξι διαφορετικά προσωπεία που κατατάσσονται σε είκοσι οχτώ τραγωδίας, σαράντα τέσσερα κωμωδίας και τέσσερα σατυρικού δράματος. Κατά τους ρωμαϊκούς χρόνους ενδεχομένως οι υποκριτές δεν είχαν προσωπεία αλλά μόνον περούκες (λευκές οι ηλικιωμένοι άνδρες, μαύρες οι νέοι και κόκκινες οι σκλάβοι). Σύμφωνα με τον Διομήδη και τον Δονάτο στην εποχή του Τερέντιου υπάρχει η χρήση προσωπειών που μάλιστα διαχωρίζονται σε τραγικά και κωμικά, που κάλυπταν το πρόσωπο αλλά και το πίσω μέρος της κεφαλής. Στα κωμικά προσωπεία των όψιμων ρωμαϊκών χρόνων αυξάνονται τα χονδροειδή στοιχεία.



Εικόνα 24 Ζωγραφιά ενός αγγείου από τον Τάραντα, 4ος αιώνας π.Χ., ο ηθοποιός κρατά το προσωπείο του τραγικού ήρωα που υποδύεται.

Τέλος όλα αυτά επιβεβαιώνονται τόσο από τα σωζόμενα κείμενα αρχαίων τραγωδιών και κωμωδιών αλλά και από ιστορικές πραγματείες. Επιπλέον βασική πηγή είναι και τα αγγεία με αναπαραστάσεις θεατρικών σκηνών. (Σκουρολιάκος, 2014) (Αλεξίου, 2011) (Μπάρκας, 1992, σσ. 14-16,21,154-162,200-234)

4.2. ΑΡΧΕΣ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑΣ ΣΤΗΝ COMMEDIA DE LARTE

Η commedia dell' arte είναι ένα πού ιδιαίτερο είδος που αναπτύχθηκε στην Ιταλία και συγκεκριμένα στη Βενετία από τα μέσα του 16^{ου} αιών. έως τον 18^ο αιών. και αποτελεί ένα κεφάλαιο της ιστορίας του θεάτρου που επηρέασε όλη την μετέπειτα πορεία του είδους. Το όνομά της προέρχεται από τον όρο commedia dell' arteall' improviso που σημαίνει η κωμωδία της τέχνης του αυτοσχεδιασμού, καθώς βασίζεται σε αυτοσχεδιασμούς των ηθοποιών και σκετσάκια πάνω σε συγκεκριμένους <<τύπους>>-χαρακτήρες. Ήταν θα λέγαμε το λαϊκό θέατρο της Ευρώπης που έγινε αγαπητό και έξω από τα σύνορα της Ιταλίας. Πήρε στοιχεία από τη λόγια κωμωδία της εποχής (commedia erudite) και ήταν μια μορφή αντίδρασης και σχόλιο στην πολιτικοοικονομική κρίση της Ιταλίας την εποχή εκείνη. Μια θεωρία συσχετίζει τη γέννηση του είδους με το καρναβάλι της Βενετίας όπου το 1570 ο συγγραφέας-ηθοποιός Andrea Calmo δημιούργησε το χαρακτήρα Magnifico (ο υπέροχος) ο οποίος θεωρείται πρόδρομος του χαρακτήρα Πανταλόνε.

Χαρακτηριστικό της commedia dell' arte ήταν το αυτοσχέδιο κείμενο βασισμένο σε κάποιο σκελετό δράσης. Στηριζόταν πρωταρχικά στον ηθοποιό ο οποίος είχε υποκριτικές και όχι μόνο ικανότητες. Είχε τις αρετές του χορευτή, του τραγουδιστή, του ακροβάτη, του κωμικού και του μίμου και παρουσίαζαν μια πνευματική και τεχνική ευστροφία καθώς και σωματική ευλυγισία. Η απλότητα της υπόθεσης ανακλά τους χαρακτήρες της τότε κοινωνίας και τα θέματα αφορούσαν τα γηρατειά, τον έρωτα, τη ζήλια κ.α.

Οι θίασοι ήταν πλανόδιοι και περιόδευαν για να κερδίσουν φήμη και οικονομικές απολαβές. Εκτός από τις χορηγίες είχαν και απολαβές από το <<καπέλο>> που έβγαινε κατά τη διάρκεια της παράστασης με αποτέλεσμα να μην υπάρχει εισιτήριο. Οι παραστάσεις ήταν υπαίθριες σε πρόχειρα κατασκευασμένες σκηνές, αυτοσχέδια πατάρια θα λέγαμε, μέσα σε αυλές, πολλές φορές ευγενών σε χώρες της Ευρώπης, σε δημόσιες πλατείες και μέχρι και σε παλάτια βασιλιάδων. Οι ηθοποιοί χρησιμοποιούσαν πολλά αντικείμενα και είχαν στη διάθεσή τους οδηγίες καρφίτωμένες στις κουρτίνες των σκηνικών. Σ' ότι αφορά το σκηνικό είχαν διάφορα ζωγραφισμένα πανό στο βάθος της σκηνής με σχισίματα μέσα από τα οποία έβγαιναν οι ηθοποιοί. Στο θίασο ανήκε από κοινού ένας αριθμός κοστουμιών μερικά περιουσιακά στοιχεία και σκηνικά αντικείμενα όταν αυτά χρειάζονταν.

Σημαντική ήταν η χρήση μάσκας που δήλωνε τον συγκεκριμένο τύπο που έπαιζε ο ηθοποιός. Αυτό τους εμπόδιζε στην εκφραστική του προσώπου τους. Επίσης τον ιδιαίτερο χαρακτήρα προσέδιδε και η χρήση ενδυμασιών με ιδιαίτερα γνωρίσματα. Η μεταμφίεση του κάθε ηθοποιού γινόταν στοιχείο όλης της ζωής και αφομοιωνόταν απόλυτα από αυτόν με αποτέλεσμα να χάνεται η προσωπικότητα του και να ταυτίζεται αυτός με το ρόλο τόσο ώστε να διαμορφώνει μια νέα προσωπικότητα. Πολλές φορές ο ηθοποιός απαρνιόταν το όνομά του για χάρη του ονόματος του ρόλου που υποδύοταν. Κάθε μάσκα και ενδυμασία όπως είπαμε ανήκει αποκλειστικά σ' ένα συγκεκριμένο σύνολο ηθοποιών και δεν άλλαζαν ρόλο. Εκτός από την περίπτωση του νεαρού εραστή. Εάν ο ηθοποιός ήταν πλέον σε προχωρημένη ηλικία και έχανε τη φυσιογνωμία και το παρουσιαστικό του τότε άλλαζε ρόλο εάν βέβαια κέρδιζε κωμικά χαρίσματα για να επιδοθεί στη φάρσα και την κωμωδία. Βέβαια ακόμα κι όταν οι

χαρακτήρες άλλαζαν μέχρι το βαθμό της παραμόρφωσης και πάλι μπορούσε κανείς να αναγνωρίσει πίσω απ' αυτούς τα παλιά τους πρότυπα.

Χαρακτηριστική ήταν και η κίνηση των ηθοποιών που κινούνταν σαν ακροβάτες με μεγάλη ευλυγισία αλλά και η ένταση της φωνής τους που έπρεπε να είναι δυνατή για να ακούγονται σε ανοιχτούς χώρους. Πολλοί τύποι της *commedia dell' arte* μίλαγαν σε διαφορετική διάλεκτο προσδίδοντας τους έτσι γνώριμα φυλετικά, εθνικά και ιδεολογικά χαρακτηριστικά. Η ενδυμασία, οι μάσκες και όλα τα σκηνογραφικά χαρακτηριστικά, όχι στο ίδιο εύρος για όλους τους τύπους, άλλοτε περιόριζαν και άλλοτε διεύρυναν τη λεκτική επικοινωνία, τις χειρονομίες ακόμα και τη χροιά της φωνής. Το ξεχωριστό στην *commedia dell' arte* είναι ότι τους γυναικείους ρόλους τους έπαιζαν γυναίκες ηθοποιοί, γεγονός που ξεσήκωσε πλήθος αντιδράσεων κυρίως από ακαδημαϊκούς και εκκλησιαστικούς καθώς πίστευαν πως η ελευθεροποίηση των ηθών και το προκλητικό τους ντύσιμο ξυπνούσε τον ανδρικό πόθο και διέφθειρε την ψυχή. Παρ' όλα αυτά αργότερα οι γυναίκες ηθοποιοί ήταν πλέον σύνηθες φαινόμενο.

Παρακάτω θα δούμε τους τύπους της *commedia dell' arte* και τα χαρακτηριστικά του κάθε τύπου, καθώς και τα σκηνογραφικά στοιχεία του.



Εικόνα 25 Απεικόνιση σκηνικού της *commedia dell' art*

ΟΙ ΥΠΗΡΕΤΕΣ-ZANNI

Οι κύριοι μοχλοί της υπόθεσης. Πιο εύστροφοι από τα αφεντικά τους.

- Ο ΑΡΛΕΚΙΝΟΣ.

Υπηρέτης πονηρός, αναιδής, κυνικός, χωρατατζής, λαίμαργος, ψεύτης και κλέφτης. Κινητικός και χορευτής. Κύριος εκπρόσωπος της αυτοσχέδιας κωμωδίας. Τον αναγνωρίζουμε από τα σκόρπια μπαλώματα, αργότερα από τους μεταξωτούς ρόμβους πάνω στο εφαρμοστό του κοστούμι. Συχνά κρατάει ραβδί που χρησιμοποιείται μαζί με ακροβατικά για να αλλάξει η σκηνή.



Εικόνα 26 Ο Αρλεκίνος

- Ο ΜΠΡΙΓΚΕΛΑ

Λιγότερο έξυπνος υπηρέτης από τον Αρλεκίνο, αλλά περισσότερο χωριάτης, ψεύτης, φλύαρος και αναισθητός. Φοράει λευκό κοστούμι με πράσινες ρίγες.



Εικόνα 27 Ο Μπριγκέλα

· Ο ΠΟΥΛΣΙΝΕΛΛΑ

Ζωηρός και πλακατζής, λιγότερο έξυπνος, καπετάν φασαρίας με τσιριχτή φωνή και περπάτημα κοτόπουλου. Φοράει χωριάτικα ρούχα, μια φαρδιά άσπρη μπλούζα και παντελόνι με ζωνάρι στη μέση.



Εικόνα 28 Ο Πουλσινέλα

- Ο ΠΙΕΡΡΟΤΟΣ

Συμπαθέστερος, τιμιότερος και περισσότερο αθώος από τους προηγούμενους. Είχε ακροβατικές ικανότητες και εξελίχθηκε αργότερα στη γνωστή ρομαντική φιγούρα που κάθεται πάνω στο μισοφέγγαρο. Ντύνεται στα λευκά και το πρόσωπό του είναι και αυτό βαμμένο άσπρο.



Εικόνα 29 Ο Πιερότος

- Ο ΣΚΑΡΑΜΟΥΤΣΙΑ

Του αρέσει η ίντριγκα, είναι φίλος του Πουλτσινέλα και είναι ντυμένος στα μαύρα.



Εικόνα 30 Ο Σκαραμούτσια

- Η ΚΟΛΟΜΠΙΝΑ

Εύθυμη, ζωηρή και πονηρή οικιακή υπηρέτρια με ρόλο συνήθως μεσάζοντα-αγγελιοφόρου ανάμεσα στα ερωτευμένα ζευγάρια. Δε φοράει ιδιαίτερο κοστούμι ή μάσκα.



Εικόνα 31 Η Κολομπίνα

Πολλές από τις δράσεις των υπηρετών ήταν βασισμένες σε κινησιολογικό κώδικα, τα Lazzi, που πραγματοποιούνταν είτε σε στιγμές που έπρεπε να γεμίσει ο δραματικός χρόνος είτε σε επαναλήψεις ενός πετυχημένου αστείου ενός τύπου προς τέρψη του κοινού. Οι κωμικές αυτές παρενθέσεις είχαν εξαιρετική σημασία για την επιτυχία μιας παράστασης.

ΑΛΛΟΙ ΡΟΛΟΙ

· Ο ΠΑΝΤΑΛΟΝΕ

Άλλοτε πλούσιος έμπορος και άλλοτε φτωχός φιλοχρήματος. Παίζει συνήθως τον αυστηρό πατέρα ή τον απατημένο σύζυγο μιας νεαρής κοπέλας. Είναι πικρόχολος, γκρινιάρης, ζηλιάρης και συνήθως γύρω από αυτόν πλέκεται η υπόθεση εξαπάτησης και κοροϊδίας. Χαρακτηριστική είναι η κόκκινη φορεσιά του, ο προκλητικός φαλλός, η μεγάλη μύτη με καμπούρα και το κωμικό πεταχτό του γένι.



Εικόνα 32 Ο Πανταλόνε

- Ο ΚΑΠΙΤΑΝΟ

Ο φανφαρόνος ήρωας της commedia dell' arte. Ισπανός μισθοφόρος πολεμιστής, ψευτοπαλληκαράς, υπερβολικός, υπερφίαλος για ψεύτικα κατορθώματα. Συνήθως φοράει μια μεγαλοπρεπή ριγέ στολή όπου επικρατεί το κίτρινο και κρατάει ένα τεράστιο σπαθί.



Εικόνα 33 Ο Καπιτάνο

- ΟΙ ΕΡΩΤΕΥΜΕΝΟΙ

Οι πιο χαλαροί τύποι της κωμωδίας και οι πιο αδιάφοροι. Προσβάλλουν περισσότερο τις φιλολογικές ανησυχίες των ρομαντικών διαλόγων παρά βοηθούν στη δράση. Είναι τρομερά ερωτευμένοι σε βαθμό κωμικό και ήταν ντυμένοι με τη τελευταία λέξη της μόδας.



Εικόνα 34 Κάποιοι τύποι των ρόλων των ερωτευμένων

Οι χαρακτήρες και το ύφος της commedia dell' arte έχουν επηρεάσει μετέπειτα θεατρικούς συγγραφείς, από τον Σαίξπηρ και τον Γκολντόνι έως τον Ντάριο Φο.

Η μάσκα σωπαίνει όταν δε μιλάει το σώμα.... Αν το κορμί ξέρει να μιλάει, η μάσκα τότε γίνεται ένα πολύ ισχυρότερο μέσο έκφρασης από ότι οι μύες του προσώπου.

Pierre Louis Ducharte

(Κακουδάκη Τζωρτζίνα, σσ. 86-89) (Χάρτνολ, σσ. 69-81)

4.3. Η ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑΣ ΜΕ ΒΑΣΗ ΤΗ ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΜΕ ΤΗΝ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΟ ΑΡΓΥΡΩ ΠΟΛΙΤΗ



Η Αργυρώ Πολίτη γεννήθηκε στην Βουλγαρία στις 06-01-1950 και κατάγεται από την Μακεδονία και τη Θράκη. Είναι αρχιτέκτονας-μηχανικός και ασχολήθηκε στενά με τη σκηνογραφία. Έχει σκηνογραφήσει τις παραστάσεις: “Η βεντάλια της λαίδης Γουιντερμυρ” του Oscar Wilde σε σκηνοθεσία Παρασκευά Παπαπετρόπουλου(σκηνικά και κοστούμια), “Ωραία μου κυρία” του George Bernard Shaw σε σκηνοθεσία Παρασκευά Παπαπετρόπουλου (κοστούμια), “Θεατρίνα” του Σώμερσετ Μωμ σε σκηνοθεσία Παρασκευά Παπαπετρόπουλου (σκηνικά και κοστούμια), “Ο πόλεμος της Τροίας δε θα γίνει “ του Ζάν Ζιρωντού σε σκηνοθεσία Παρασκευά Παπαπετρόπουλου (σκηνικά και κοστούμια), “ Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας” του Σαίξπηρ σε σκηνοθεσία Παρασκευά Παπαπετρόπουλου (σκηνικά και κοστούμια), “Κούκου” του Ζωρζ Φεντώ σε σκηνοθεσία Παρασκευά Παπαπετρόπουλου (σκηνικά και κοστούμια), “Κολόμπ” του Ανουιγ Ζαν σε σκηνοθεσία Παρασκευά Παπαπετρόπουλου (σκηνικά και κοστούμια), “ Νίνα (Τρεις στο κρεβάτι)” Αντρέ Αντουάν σε σκηνοθεσία Παρασκευά Παπαπετρόπουλου (σκηνικά), “Βυσσινόκηπος” του Τσέχωφ σε σκηνοθεσία Παρασκευά Παπαπετρόπουλου (σκηνικά και κοστούμια), “Ταρτούφος” του Μολιέρου σε σκηνοθεσία Παρασκευά Παπαπετρόπουλου (σκηνικά και κοστούμια), “Μτωμένος γάμος” του Λόρκα σε σκηνοθεσία Παρασκευά Παπαπετρόπουλου (σκηνικά και κοστούμια) και “Δωδέκατη νύχτα” του Σαίξπηρ σε σκηνοθεσία Παρασκευά Παπαπετρόπουλου (σκηνικά και κοστούμια). Παρακάτω παρατίθεται η άποψη της για τον ρόλο του σκηνογράφου στο χώρο του θεάτρου και στο θέατρο σαν ιδέα:

Η σκηνογραφία δεν είναι απλά διακόσμηση της σκηνής, είναι μια σύνθεση πολύπλοκη όπως και η αρχιτεκτονική. Αρχιτεκτονική και θέατρο αναπτύχθηκαν και εξελίχθηκαν από τον άνθρωπο χιλιάδες χρόνια πριν. Η αρχιτεκτονική είναι η σύνθεση όγκου για να πετύχεις την ζητούμενη αίσθηση στον χώρο και το σκηνικό είναι μία σύνθεση στη σκηνή. Πρέπει να αγαπάς την εικόνα, τη λεπτομέρεια, τον άνθρωπο, την φύση. Όταν αποφασίζεις να ασχοληθείς με τη σκηνογραφία ξέρεις ότι δεν υπάρχουν όρια. Δεν αρκεί βέβαια μόνο το μυαλό, η γνώση και η φαντασία χρειάζεται και πλήρη ελευθερία του εαυτού σου και της καρδιάς σου. Πρέπει να αγαπάς το θέατρο αλλά και τη ζωή. Πρέπει να είσαι πραγματιστής αλλά και παραμυθιάς. Αυτά αν τα συνδυάσεις σε οδηγούν στο να πετύχεις ένα μαγικό χώρο για το θεατρικό έργο. Στη σκηνογραφία περιλαμβάνεται και η ζωγραφική. Η ζωγραφική βέβαια σαν τέχνη είναι δυσδιάστατη ενώ η σκηνογραφία έχει το τρισδιάστατο στοιχείο. Μέσα από το έργο η σκηνογραφία αποκτά και μια 'άλλη διάσταση, αυτή του χρόνου, γιατί η σκηνή είναι κινούμενη εικόνα μέσα από τους ηθοποιούς, ένα ζωντανό γλυπτό. Η διαφορά με τη ζωγραφική είναι ότι η διαμόρφωση του χώρου είναι δημιουργία μιας εικόνας και όχι η αποτύπωση της. Παρ' όλα αυτά η ζωγραφική χρησιμοποιείται πολύ συχνά για τη σκηνογραφία. Η σκηνογραφία απαιτεί και την ικανότητα ανάλυσης και σύνθεσης αλλά και τη γνώση τεχνικών και στατιστικών ζητημάτων, τονίζει την ουσία και όχι μόνο τη λειτουργικότητα σε συνδυασμό με άλλα στοιχεία.

Ο σκηνογράφος ξεκινά παρατηρώντας αρχικά το χώρο, έπειτα μελετά το κείμενο, στη συνέχεια ψάχνει να βρει τι είναι αυτό που θέλει ο σκηνοθέτης και τέλος έρχεται σε επαφή με τους ηθοποιούς. Είναι το δεξί χέρι του σκηνοθέτη και η σχέση του με αυτόν είναι πολύ στενή. Ο σκηνοθέτης είναι το μυαλό, το όραμα, η ψυχή και ο σκηνογράφος τα μάτια, η φαντασία και η γνώση. Καλύπτει αυτά που στερείται ο σκηνοθέτης.

Η διαδικασία διαμόρφωσης του χώρου της σκηνής έχει τεράστια σημασία για την επιτυχία του έργου. Μεγάλης σημασίας είναι και η λειτουργία του έργου μέσα στο χώρο αλλά και η λειτουργία των ηθοποιών. Ο σκηνογράφος λοιπόν κρατά στενή επαφή με τον ηθοποιό καθώς οι ηθοποιοί είναι μέρος του χώρου. Ο σκηνογράφος πρέπει να ξέρει κάθε ηθοποιό για να ενσωματώσει την υπόστασή του στο χώρο που δημιουργεί. Είναι πάντα στη υπηρεσία του θεάτρου και μετουσιώνει το νόημα του θεατρικού έργου σε στοιχεία που να δημιουργούν λειτουργικό χώρο δράσης για τον ηθοποιό ενώ θα πρέπει να είναι και σε ετοιμότητα για τυχόν αλλαγές.

Ξεκινώντας μια ιστορική αναδρομή στα σκηνογραφικά στοιχεία της αρχαίας Ελλάδας θα ήταν σημαντικό να αναφέρω αρχικά το βασικό υλικό των κατασκευών το οποίο ήταν κυρίως το ξύλο. Οι ηθοποιοί της αρχαιότητας φορούσαν προσωπεία. Η μάσκα γεννήθηκε σαν ιερό αντικείμενο, ένα αντικείμενο που ακολουθεί τον ανθρώπινο πολιτισμό. Τα προσωπεία φτιάχνονταν από ξύλο ή από ύφασμα, από γύψο και από δέρμα. Υπήρχε το κωμικό και το τραγικό προσωπείο. Θεωρώ ότι το προσωπείο βοήθησε στην επιβλητική εμφάνιση του ηθοποιού. Με τη μάσκα μπορείς να γίνεις ατομικός ή συλλογικός, ανώνυμος ή επώνυμος, νεκρός ή ζωντανός. Την εποχή εκείνη ήταν το εργαλείο στο χέρι του ηθοποιού, κάλυπταν όλο το κεφάλι και είχαν σκοπό την μεταμόρφωση. Θεωρώ πως απελευθέρωνε τον ηθοποιό και τις ερμηνευτικές του δυνατότητες, και του έδινε ώθηση.

Πολύ σημαντικό ρεύμα στη σκηνογραφία είναι και η *commedia dell' arte* η οποία καθιέρωσε την αναπαραστατική κίνηση σαν διεθνή γλώσσα έκφρασης και στηριζόταν στον αυτοσχεδιασμό. Ο αυτοσχεδιασμός είναι αποτέλεσμα βαθιάς γνώσης της σκηνικής πράξης

και είναι συνδυασμός προφορικού και κινησιολογικού κώδικα. Η ευελιξία αυτή του σχεδιασμού επιβάλλει στον σκηνογράφο να προσαρμόσει το σκηνικό και να δώσει χώρο στην κίνηση του ηθοποιού. Τώρα που ο μινιμαλισμός έχει σχεδόν καθιερωθεί σε όλες τις τέχνες (θέατρο, χορό κ.α.) επιβεβαιώνεται ότι αυτοσχεδιασμός και σκηνογραφία όχι απλά δεν συνδυάζονται αλλά αντιθέτως συνυπάρχουν αρμονικά επιτυγχάνοντας υψηλού επιπέδου αποτελεσματικότητα. Η *commedia dell'arte* άσκησε επιρροή στη ζωγραφική, το σινεμά, την ενδυματολογία και τη φωτογραφία. Κατά την γνώμη μου το αυτοσχεδιαστικό κομμάτι βοηθάει τον ερμηνευτή στον τρόπο σκηνικής δράσης, ομιλίας και σκέψης.

Στη σκηνογραφία του αρχαίου δράματος σήμερα εκτός από την κλασική προσέγγιση που σε οδηγεί κυρίως στο τότε συνηθίζεται τα τελευταία χρόνια η πρωτοποριακή μοντέρνα έως και μεταμοντέρνα σκηνοθετική προσέγγιση. Αυτό προϋποθέτει και μοντέρνα σκηνογραφία. Η σύγχρονη μουσική γλώσσα (ειδικά εφέ, ηλεκτρικός ήχος) μπορεί να συνδυαστεί, με φυσικά όργανα και να υποβάλλει διακριτικά μεν, ουσιαστικά δε την παρουσίασή της. Έτσι με κάθε σύγχρονο μέσο ο κάθε σκηνοθέτης, σκηνογράφος, ενδυματολόγος μπορούν σε αρμονική συνεργασία ο ένας με τον άλλον να πετύχουν μια αξιόλογη σύγχρονη προσέγγιση του αρχαίου δράματος. Ο εκσυγχρονισμός της "αρχαίας τραγωδίας" είναι πιο εύκολος από την εκμοντερνισμένη απόδοση μιας αρχαίας κωμωδίας και αυτό γιατί ίσως η αρχαία κωμωδία ήταν από μόνη της στολισμένη με έντονα χαρακτηριστικά.

Σημαντικό κομμάτι της σκηνής είναι η ενδυματολογία. Το ντύσιμο είναι μια μορφή επικοινωνίας. Βρίσκεται στο σύνορο ανάμεσα σε εμάς και τον εξωτερικό κόσμο. Όταν επιλέγουμε ένα κοστούμι γίνεται κομμάτι μας. Το ένδυμα στην αναπαράσταση είναι συλλογική δημιουργία ενδυματολόγου, σκηνογράφου και σκηνοθέτη. Κάθε κοστούμι προσαρμόζεται στον τύπο του ερμηνευτή και στον τρόπο που κινείται μέσα στο χώρο. Το κοστούμι για τον ηθοποιό είναι ένα εργαλείο που συμπληρώνει την ερμηνεία του. Ο ενδυματολόγος ή ο σκηνογράφος(εάν υπάρχει ενδυματολόγος, αλλιώς την εργασία αυτή αναλαμβάνει ο σκηνογράφος) πρέπει να γνωριστεί με το θίασο, να ψυχολογήσει τον κάθε ηθοποιό ξεχωριστά έτσι ώστε να υποστηριχθεί το ρούχο από τον κάθε ηθοποιό.

Σ' ότι αφορά το σκηνικό θα πρέπει να μην σκιάζει τον ηθοποιό. Για παράδειγμα το λιτό σκηνικό δίνει χώρο στον λόγο, δεν τον καλύπτει και τον βάζει σε πρώτο πλάνο. Το λιτό σκηνικό επιλέγεται πλέον και για οικονομικούς λόγους.. Για να πετύχεις καλό αποτέλεσμα χρειάζεται άνεση στην επιλογή υλικών και κατασκευών. Ο καλός σκηνογράφος βέβαια με λίγα υλικά και μεγάλη φαντασία μπορεί να πετύχει το ζητούμενο αποτέλεσμα.

Τέλος στην ερώτηση που μου τέθηκε: "Αν κάποιος ήθελε να χρησιμοποιήσει το χώρο ενός μουσείου για σκηνικό, εσείς θα κάνατε παρέμβαση στον ήδη στημένο χώρο" έχω να πω πως το είδος του μουσείου αρχικά θα πρέπει να εξυπηρετεί το κείμενο. Μικρές παρεμβάσεις χωρίς να διαταράσσουν τη λειτουργικότητα του μουσείου μπορούν να πετύχουν εντυπωσιακό χώρο δράσης με συμπυκνωμένο αφαιρετικό συμβολισμό. Εδώ χρησιμοποιούμε πλέον πραγματικό χώρο με βάθος και αρχιτεκτονική διάταξη κάτι το οποίο δεν σου αφήνει και πολλές επιλογές για τυχόν μεγάλες παρεμβάσεις.

4.4. Η ΑΜΦΙΔΡΟΜΗ ΣΧΕΣΗ ΜΕΤΑΞΥ ΗΘΟΠΟΙΟΥ ΚΑΙ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΣΚΕΥΗΣ

Η σκηνογραφία είναι αυτή που μέσα από τα σκηνικά ορίζει και διαμορφώνει το σκηνικό χώρο. Συντονίζει όλα όσα εμφανίζονται πάνω στη σκηνή και συμβάλλει καθοριστικά στη θεατρική παράσταση και στην εμφάνιση του ηθοποιού. Η δουλειά του είναι η πρώτη εικόνα που έχει ο θεατής στα μάτια του και μετά φαίνεται ο ηθοποιός. Η εικόνα αυτή που δημιουργεί ο σκηνογράφος στηρίζει τον ηθοποιό βάζοντάς τον στο κλίμα και δίνοντάς του κύρος. Η εξέλιξη των σκηνικών έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διαδρομή της υποκριτικής τέχνης μέσα στο χώρο. Στη σκηνή εμφανίζονται μεγάλοι όγκοι οι οποίοι μοιράζονται μαζί με τους ηθοποιούς τον σκηνικό χώρο. Πολλά αντικείμενα που χρησιμοποιεί ο σκηνογράφος και τα προβάλλει στη σκηνή παίζουν το ρόλο δευτεραγωνιστή ή πολλές φορές και πρωταγωνιστή. Άρα ο σκηνογράφος θα πρέπει να προσέξει να μην κλέψει την παράσταση το αντικείμενο από τον ηθοποιό εκτός αν υπάρχει πολύ συγκεκριμένος συνήθως σκηνοθετικός λόγος. Η εξέλιξη των σκηνικών όπως προαναφέραμε οδήγησε τους ηθοποιούς να αναζητήσουν και να πειραματιστούν σε νέους τρόπους έκφρασης. Όσο εμφανιζόταν η τάση της νατουραλιστικής σκηνογραφίας τόσο ο ηθοποιός αναζητούσε ένα πιο φυσικό τρόπο έκφρασης. Παράλληλη πορεία υπάρχει και στην εξέλιξη της διαμόρφωσης του θεατρικού κουστουμιού, σε γενικές γραμμές ο καλλιτέχνης θα πρέπει να είναι λιτός εσωτερικά αλλά και εξωτερικά. Οι πρωταγωνιστές, οι φύσει και όχι θέσει, είναι απλούστατοι στην εμφάνισή τους, πρέπει να είναι πνευματικοί άνθρωποι και να μη δίνουν βάση στην εξωτερική μορφή με υπερβολές. Τα εντυπωσιακά κοστούμια καθώς και τα έξαλλα σκηνικά συνήθως εξαφανίζουν την πνευματικότητα της θεατρικής λειτουργίας παρασύροντας και τον ηθοποιό. Το σκηνογραφικό στοιχείο που είχε ιδιαίτερη εξέλιξη στην ιστορία του θεάτρου ήταν ο θεατρικός φωτισμός όπου αρχικά υπήρχε το φυσικό φως του ήλιου αλλά στη συνέχεια σε κλειστούς χώρους η χρήση ηλεκτρικού λαμπτήρα επηρέασε την υποκριτική τέχνη. Πολλές φορές ο ηθοποιός είναι το εργαλείο του σκηνογράφου, ειδικά όταν παραδείγματος χάριν μιλάμε για αφαιρετικό σκηνικό, δηλαδή σχεδόν για την μη ύπαρξη της σκηνογραφίας. (Βυζαντινός, 1982, σσ. 11-12,58-59,76) (Κακουδάκη Τζωρτζίνα, σσ. 6-8,10) (Ροδαρέλης, σσ. 371-373)

5. Ο ΗΘΟΠΟΙΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ ΤΟΥ ΕΠΙ ΣΚΗΝΗΣ

5.1 Ο ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ ΜΕΣΑ ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΤΟΥ ΗΘΟΠΟΙΟΥ ΜΑΡΙΟΥ ΣΑΚΚΑ

Ο Μάριος Σακκάς κατάγεται από το Δισπηλιό Καστοριάς, γεννήθηκε στις 19-03-1994 και τώρα ζει στην Αθήνα όπου ζει και εργάζεται ως ηθοποιός. Τελείωσε τη Δραματική Σχολή ΙΑΣΜΟΣ και είναι φοιτητής στο τμήμα θεατρικών σπουδών-καλών τεχνών Ναυπλίου. Οι πιο σημαντικές δουλειές του είναι ότι συμμετείχε στην αφή και την παράδοση της Ολυμπιακής φλόγας εν όψει των Ολυμπιακών αγώνων της Βραζιλίας το 2016, έπαιξε δίπλα στη Μίνα Χειμώνα στην παράσταση <<Βάσα Ζελεζνόβα σε σκηνοθεσία Αλεξάνδρου Κοεν το 2015, έπαιξε δίπλα στη Μίρκα Παπακωνσταντίνου στην παράσταση <<Η επίσκεψη της γηραιάς κυρίας>> σε σκηνοθεσία Αλεξάνδρου Κοεν τη σεζόν 2015-2016, συμμετείχε στην παράσταση <<Φάουστ>> σε συνεργασία με τον Οργανισμό Μεγάλου Μουσικής Θεσσαλονίκης σε σκηνοθεσία Κατερίνας Ευαγγελάτου και στην παράσταση <<Σβήσε την οθόνη και βγες στις φαντασίας το μπαλκόνι>> στο ΚΘΒΕ σε σκηνοθεσία Αργυρώς Αποστολίδου-Γεωργίου το 2016. Παρακάτω παρατίθεται η άποψή του για το χώρο αλλά και για τη σχέση σου με άλλους φορείς της δουλειάς:

“Ο χώρος επηρεάζει τα πάντα σε έναν ηθοποιό όπως και στη ζωή. Ανάλογα με τις συνθήκες στις οποίες βρισκόμαστε, έτσι και αντιδράμε. Όπως διαφορετικά μιλάμε σε ένα σπίτι, αλλιώς στη δουλειά και αλλιώς στο σχολείο έτσι και στο θέατρο, αλλιώς μιλάμε σε ένα υπόγειο 50 ατόμων, αλλιώς σε ένα θέατρο 500 ατόμων και αλλιώς σε ένα αρχαίο αμφιθέατρο. Το ίδιο ισχύει και στην κίνηση όπου λ.χ. σε ένα θέατρο 1000 ατόμων είναι πιο έντονη σε σχέση με κάποιο θέατρο πολύ μικρότερης χωρητικότητας. Χρέος του ηθοποιού είναι να μπορεί να εντάσσεται και να αντιδρά στο χώρο στον οποίο διαδραματίζεται η παράσταση. Πολύ σημαντικός παράγοντας σε ένα θεατρικό χώρο είναι και η επικοινωνία του ηθοποιού με το κοινό. Από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα η σχέση του κοινού με τον ηθοποιό συνεχώς μεταβάλλεται και είναι επηρεασμένη από τον χώρο και το θεατρικό είδος. Ο καταλληλότερος χώρος για την καλύτερη επαφή μου με το κοινό είναι αυτός στον οποίο οι θεατές βρίσκονται στο ίδιο επίπεδο μ’ εμένα γιατί βρίσκεται σε απόσταση «αναπνοής» από τον ηθοποιό. Αυτό συνήθως συμβαίνει σε χώρους περιορισμένου αριθμού θεατών και έτσι υπάρχει και η δυνατότητα διαδραστικής παράστασης. Η σχέση του ηθοποιού με το χώρο επηρεάζεται και από παράγοντες οι οποίοι συμβάλλουν στη διεξαγωγή μια παράστασης. Αυτοί οι παράγοντες είναι ο σκηνοθέτης και ο σκηνογράφος. Πάνω στη σκηνή για ένα σκηνοθέτη είμαι η πρώτη ύλη, θα πρέπει να μου παρέχει ελευθερία και εγώ να του καταθέτω προτάσεις μέσα από τους αυτοσχεδιασμούς μου με σκοπό να φτάσω όσο πιο κοντά γίνεται στις προσδοκίες του. Κύριο στοιχείο στη σχέση μου με τον σκηνοθέτη είναι η εμπιστοσύνη και από τις δύο πλευρές αλλά και η αγάπη για το θέατρο. Η δουλειά του σκηνογράφου είναι να σε βοηθήσει να εμβαθύνεις πιο πολύ στο ρόλο σου. Θα πρέπει να φροντίσει τον ηθοποιό με τα κατάλληλα εργαλεία έτσι ώστε να δημιουργηθούν κατάλληλες συνθήκες επί σκηνής που θα τον βοηθήσουν να

αντιδράσει σωστά σε σχέση με το ρόλο του και το χώρο. Συμπερένεται λοιπόν από όλα αυτά πως ο ηθοποιός όχι μόνο βοηθάται αλλά και ο ίδιος εμπνέει τους συνεργάτες του για ένα καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα. Τέλος χρέος του ηθοποιού είναι να παίρνει θέση στα κοινωνικά πράγματα και την εκπαίδευση με σκοπό τη διάδοση του θεατρικού και όχι μόνο πολιτισμού. Τα παιδιά πρέπει να έρχονται σε επαφή με τους διανοούμενους και την τέχνη ώστε να τους δίδονται σωστά πρότυπα. Οι σχολικές εκδρομές για παράδειγμα, στις οποίες εμπεριέχονται οι επισκέψεις σε μουσεία ,αρχαιολογικούς χώρους αλλά και παρακολούθηση παραστάσεων, είναι ώρες μαθήματος και όχι μόνο χαλάρωσης. Το σχολείο είναι το εκκολαπτήριο των νέων ψυχών.’’

5.2 ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

Η αναπαράσταση (ανά + παράσταση) είναι η ενέργεια του να παριστάνεται κάτι σαν να ήταν πραγματικό. Στην αρχαιότητα η αναπαράσταση ήταν η <<μίμησις>> συνδέοντας μ’ αυτόν τον τρόπο την αναπαράσταση με τη γνώση καθώς η μίμηση συνδεόταν με τη μάθηση. Ο όρος << μίμησις>> δεν αφορούσε μόνο την αναπαράσταση , αλλά αγκάλιαζε όλες τις έννοιες γύρω από την αναπαράσταση , από τον θεατρικό μίμο μέχρι τον ίδιο τον κόσμο. Στην έννοια της αναπαράστασης υπάρχει διάκριση ανάμεσα στο σημείο (αυτό που αναπαριστά) και το σημαινόμενο (αυτό που αναπαρίσταται ή αντικείμενο αναφοράς). Η αναπαράσταση μπορεί να θεωρηθεί ως περίπτωση στην οποία κάτι (σημείο) σημαίνει κάτι άλλο (σημαινόμενο). Η ανάγκη για αναπαράσταση εκδηλώνεται στη γλώσσα, τη θρησκεία, την επιστήμη και την τέχνη. Θεωρείται ένας από τους τρόπους κατανόησης της γνώσης και της πραγματικότητας και βέβαια η απευθείας γνώση του πραγματικού χωρίς τη διαμεσολάβησή της είναι αδύνατη. Δεν είναι τυχαίο ότι σε όλες τις εποχές υπήρχε η επιθυμία του ανθρώπου για τη γνώση του κόσμου και του σύμπαντος μέσω της αναπαράστασης. Με την κλασική έννοια του όρου, αναπαράσταση είναι το μέσο του να είναι κάτι στη θέση κάποιου άλλου πράγματος. Η αναπαράσταση επίσης αναφέρεται σε κάτι που ήδη υπάρχει ή σε κάτι που προγραμματίζεται να υπάρξει. Έτσι υπάρχουν δύο περιεχόμενα στον όρο: α) η αναπαράσταση ‘‘μετά’’ που έχει ως στόχο την κατανόηση για κάτι που έχει πριν παραχθεί και β) η αναπαράσταση ‘‘πριν’’ που στοχεύει στο να παραχθεί κάτι πραγματικό αφού έχει πριν δοκιμαστεί μέσω αυτής. Η πρώτη περίπτωση αφορά την γνώση και την κρίση και στη δεύτερη κυριαρχεί ο πραγματισμός. Ο Μεσαίωνας απομακρύνθηκε από την πραγματικότητα για να κερδίσει σε πνευματικότητα ενώ η Αναγέννηση στράφηκε στη φύση κάνοντας την αναπαράσταση ένα μέσον για να κοιτάζουμε τον ορατό κόσμο. Τον 20^ο αιώνα επανέρχεται το ζήτημα της όρασης του αισθητικού ιδεώδους της Αναγέννησης. Οι τάσεις για μία νέα αντικειμενικότητα ενισχύονται από την φαινομενολογία που δίνει το σεβασμό προς το δεδομένο και την επιστροφή στα ίδια πράγματα. Σε αυτό το πλαίσιο με την αναπαράσταση αποδίδονται τα πράγματα και ο κόσμος, οι αντιλήψεις και οι σκέψεις που αναφέρονται είτε σε υπαρκτά είτε σε φανταστικά πράγματα. Η αναπαράσταση κατά κάποιο τρόπο έχει να κάνει με την κατανόηση και την απόδοση ,με ορατό τρόπο, του κόσμου και της πραγματικότητας. (Αμερικάνου, 1997, σσ. 27-33)

ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

Με τον όρο πολιτιστική αναπαράσταση εννοούμε την πρακτική της αναπαραγωγής πολιτισμικών δεδομένων ως πολιτιστικών δεδομένων με σκοπό την προβολή τους σε δέκτες ή χρήστες που είναι το κοινό στο οποίο στοχεύει κάθε δράση προβολής. Η πολιτιστική αναπαράσταση ξεκινά και αυτή από τη μίμηση, περνά στην αφήγηση με τη μορφή λόγου και στα τελετουργικά δρώμενα (θρησκευτικά και κοσμικά), συνεχίζεται στη ζωγραφική και στη γραφή (αρχικά συνήθως με σύμβολα και στη συνέχεια με την αγγειοπλαστική, τη γλυπτική,

την αρχιτεκτονική και τη σύγχρονη ζωγραφική), με τις παραστατικές τέχνες(θέατρο, μουσική, χορός, κ.α.) και καταλήγει σε τυπογραφικές και ηλεκτρονικές εκδόσεις κειμένων, σε αναλογικές και ψηφιακές αναπαραστάσεις με τη χρήση εικόνας (φωτογραφία, βίντεο κ.α.) ή ήχου (κασέτες, cd κ.α.), σε οργανωμένες εκδηλώσεις (παραστάσεις, θεάματα κ.α.), σε πολυμεσικές(multimedia) εκδόσεις (cd rom's κ.α.), στις αναλογικές και εικονικές (virtual) εκθέσεις (μουσεία, εκθεσιακοί χώροι κ.α.) κ.ο.κ. Η εξέλιξη της τεχνολογίας έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της πολιτιστικής αναπαράστασης αλλά και των πολιτιστικών προϊόντων. Οι σύγχρονες πρακτικές της διαφοροποιούνται από τις παλαιότερες και αποτελούν βασικό μηχανισμό για την ομογενοποίηση και τη διαφοροποίηση εθνοτικών ή θρησκευτικών ομάδων, κοινωνικών στρωμάτων, παραδόσεων κ.ο.κ. Τα πολιτιστικά πρότυπα που διαμορφώθηκαν ιστορικά δεν επηρεάζονται από τις εξωτερικές επιδράσεις αφού αποτελούν κατ' εξοχήν συμβολικά πρότυπα τα οποία έχουν αντοχή στο χρόνο , δεν μεταβάλλονται εύκολα και επηρεάζουν τις ανθρώπινες αξίες και συμπεριφορές. Με βάση τις πρακτικές της πολιτιστικής αναπαράστασης η κατασκευή πολιτισμικών διακρίσεων που δίδουν την πολιτισμική ταυτότητα συνδέονται με την προβολή τους ως πολιτιστικές διακρίσεις που προσδιορίζουν τις πολιτιστικές ταυτότητες. Ουσιαστικά διαμορφώνεται η αμφίδρομη σχέση μεταξύ των πολιτισμικών δρώμενων και των πολιτιστικών προϊόντων για τη δημόσια προβολή. Αυτή η σχέση μπορεί να αντιστοιχηθεί με μία διαδικασία μετάδοσης μηνυμάτων με τη μορφή πολιτιστικών προϊόντων τα οποία διαμορφώνονται με βάση μία πρωταρχική πολιτισμική διαδικασία που λειτουργεί ως πομπός προς έναν ή περισσότερους δέκτες (από-δέκτες) που δεν είναι παθητικοί αλλά ενεργητικοί, δηλαδή μπορούν να αντιδράσουν στα μηνύματα που δέχονται. Έτσι κάθε αναπαράσταση επηρεάζει την πολιτισμική διαδικασία όπου η προβολή μίας δημόσιας εικόνας αναδιαμορφώνει και την πραγματική δράση την οποία απεικονίζει. Οι δράσεις της πολιτιστικής αναπαράστασης προσδιορίζονται ως μία ευρύτερη κατηγορία δράσεων προβολής που συμπεριλαμβάνει και τις επιτελεστικές δράσεις(performance). Οι διαχρονικές μορφές και εκδοχές πολιτιστικής αναπαράστασης είναι: α) πρώιμες μορφές επιτέλεσης (performances) (λόγος, μίμηση, δράση, τελετουργία), β)μεταγενέστερες και σύγχρονες μορφές επιτέλεσης(performances) (θέατρο, μουσική, θρησκευτικές, αθλητικές και πολιτικές εκδηλώσεις, καθημερινή ζωή), γ)κείμενο/γραφή, δ)οπτικοακουστικές τέχνες(ήχος, φωτογραφία, βίντεο, κινηματογράφος), ε)εφαρμογές πολυμέσων (cd rom, sites, dvd, κ.ο.κ.) και στ) ο εκθεσιακός σχεδιασμός. (Παπαγεωργίου, 2006, σσ. 17-56)

ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ

Η θεώρηση των αρχιτεκτονικών σχεδίων, ως ειδική περίπτωση αναπαράστασης, οφείλεται στο ότι αποτελεί αναπαράσταση του χώρου. Η αναπαράσταση σχετίστηκε με την πραγματικότητα και τον κόσμο στον οποίο εμπεριέχονται τα πράγματα και είναι τοποθετημένα και καταλαμβάνου χώρο. Ο χώρος καθορίζεται και αξιολογείται χάρη στα αντικείμενα που τον γεμίζουν. Αν και τα αντικείμενα παίζουν ιδιαίτερο ρόλο στην αντίληψη του χώρου, ο ίδιος ο χώρος δεν είναι πράγμα. Ο χώρος δεν είναι το διάστημα μέσα στο οποίο τα πράγματα είναι τακτοποιημένα, αλλά ο τρόπος με τον οποίο η θέση τους είναι αυτή που είναι. Στην ελληνική αρχαιότητα τέθηκαν τα θεμέλια για την εξερεύνηση του πεδίου, που αποτελεί ο χώρος για την ανθρώπινη σχέση και έδωσε τις βάσεις για τις προσπάθειες αναπαράστασης στο μέλλον, βάζοντας ενδιάμεσα τις βασικές έννοιες του άπειρου και του πεπερασμένου, του πλήρους και του κενού. Για την υλοποίηση της αναπαράστασης του χώρου και κυρίως για την αναπαράσταση του αρχιτεκτονικού χώρου, οι αρχαίοι Έλληνες επινόησαν και προέβαλαν στις αντιλήψεις τους τη γεωμετρία. Οι Αιγύπτιοι από την άλλη

θεωρούνται οι εφευρέτες της εμπειρικής γεωμετρίας, η οποία βασιζόταν σε δοκιμές και είχε πρακτικούς σκοπούς. Πολύ αργότερα στην Αναγέννηση, η οποία θεωρία περιόδου-σταθμός για την αναπαράσταση του χώρου, συνδέθηκε στενά το θέμα της αναπαράστασης του χώρου με ένα γενικότερο σύστημα σκέψης και με μία κοσμοθεωρία. (Αμερικάνου, 1997, σσ. 33-42)

6. ΠΡΟΣΩΠΙΚΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΧΩΡΟ

6.1 ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ

Η επαφή μου με το θέατρο ξεκίνησε στα 15 μου χρόνια το 2005, με πρωτάρη το διευθυντή του γυμνασίου που φοιτούσα, τον Αποστολίδη Βαγγέλη. Η Αργυρώ Αποστολίδου - Γεωργίου ήταν αυτή που ανέλαβε αυτό το έργο με αφετηρία την αγάπη της για το θέατρο και κυρίως για τα παιδιά και με πυξίδα τον ερασιτεχνισμό. Ξεκινήσαμε συνεχίζοντας την πορεία της ομάδας "θεατρική ομάδα Άργους Ορεστικού". Οι θεατρικές δουλειές στις οποίες συμμετείχα είναι οι εξής:

- "Της λυγερής και του χάρου", δημοτικό τραγούδι, με το ρόλο του κοριτσιού, σε σκηνοθεσία Αργυρώς Αποστολίδου- Γεωργίου που ανέβηκε στο παλιό πολιτιστικό κέντρο Άργους Ορεστικού. Με την παράσταση αυτή πήραμε μέρος στο διαγωνισμό Πανελλήνιου Μαθητικού Φεστιβάλ θεάτρου (2005-2006). Η πρώτη φάση διεξήχθη στην Κοζάνη, στο θεατροδρόμιο, όπου λάβαμε την πρώτη θέση στη Δυτική Μακεδονία και περάσαμε στη δεύτερη φάση που πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα, όπου παίξαμε στο θέατρο Τζένη Καρέζη λαμβάνοντας την δεύτερη θέση Πανελληνίως στο είδος μας.
- "Το πάθημα του Βασιλιά", παραμύθι, έχοντας το ρόλο του κοριτσιού, σε σκηνοθεσία Αργυρώς Αποστολίδου-Γεωργίου, η οποία αρχικά ανέβηκε στο παλιό πολιτιστικό κέντρο Άργους Ορεστικού. Και με αυτή την παράσταση πήραμε μέρος στο Πανελλήνιο Μαθητικό Φεστιβάλ θεάτρου(2006-2007). Η πρώτη φάση πραγματοποιήθηκε στη Θεσσαλονίκη όπου διακριθήκαμε παίρνοντας την πρώτη θέση στη Μακεδονία και στη συνέχεια παρουσιάσαμε την παράσταση στην Αθήνα στο θέατρο Αθήναιον.
- "Όταν ο Μποστ συνάντησε τον Σαίξπηρ", διασκευή των έργων "Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας του Σαίξπηρ και του "Ρωμαίος και Ιουλιέτα" του Μποστ, από την Αργυρώ Αποστολίδου –Γεωργίου, με ρόλο την Ιουλιέτα και σε σκηνοθεσία Αργυρώς Αποστολίδου –Γεωργίου. Η παράσταση ανέβηκε στο παλιό πολιτιστικό κέντρο Άργους Ορεστικού.
- "Από του νεκρού αδερφού στο Ματωμένο γάμο", διασκευή των έργων "Ματωμένος γάμος" του Federico Garcia Lorca και του δημοτικού τραγουδιού "Του νεκρού αδερφού", από την Αργυρώ Αποστολίδου –Γεωργίου, με ρόλο τη νύφη του Lorca, σκηνοθεσία Αργυρώς Αποστολίδου- Γεωργίου. Η παράσταση ανέβηκε στο παλιό πολιτιστικό κέντρο Άργους Ορεστικού, στο θέατρο του νέου πολιτιστικού κέντρου Άργους Ορεστικού και στη Θεσσαλονίκη στο θέατρο <>Ανετον<> εν όψει του Πανελλήνιου Σεμιναρίου Αρχαίου δράματος το 2010.

- “Ψίθυροι και κραυγές παιδιών”, της Αργυρώς Αποστολίδου- Γεωργίου, σε σκηνοθεσία αυτής, το οποίο ανέβηκε στο θέατρο του νέου πολιτιστικού κέντρου Άργους Ορεστικού και στη σκηνή Πανεπιστημίου Μακεδονίας εν όψει του Πανελλήνιου Σεμιναρίου Αρχαίου δράματος το 2011.
- “Σβήσε την οθόνη και βγες στις φαντασίας το μπαλκόνι, παραμύθι της κυρίας Γεωργίου, σε σκηνοθεσία της ίδιας το οποίο παίχτηκε στο Κ.Θ.Β.Ε.
- “Συλλαλητήριο αισθήματος”, μουσικοθεατρική παράσταση σε σκηνοθεσία της Αργυρώς Αποστολίδου- Γεωργίου, το οποίο ανέβηκε στο θέατρο του νέου πολιτιστικού κέντρου Άργους Ορεστικού και στο πάρκο του Άργους Ορεστικού.
- “Πάμε σαν άλλοτε”, μουσικοθεατρική παράσταση σε σκηνοθεσία Αργυρώς Αποστολίδου Γεωργίου στο πάρκο τους Άργους Ορεστικού.
- Τελετή έναρξης Πανελλήνιου grand prix στίβου και τελετή έναρξης Βαλκανικών αγώνων στίβου σε σκηνοθεσία Αργυρώς Αποστολίδου Γεωργίου.
- “Ίφιγένεια εν αυλίδι του Ευριπίδη, σε σκηνοθεσία Αργυρώς Αποστολίδου Γεωργίου, η οποία προετοιμάζεται για να ανέβει στη σκηνή το Φθινόπωρο του 2017, με ρόλο της Κλυνατιμνήστρας.

Η δουλεία μου συνεχίστηκε στον Πύργο Ηλείας όπου ήμουν φοιτήτρια στο τμήμα Μουσειολογίας – Μουσειογραφίας και Σχεδιασμού Εκθέσεων (νυν ΔΟΕΠ.ΤΜ). Εκεί συνεργάστηκα με την ομάδα Δούρειος Ίππος. Τα έργα στα οποία συμμετείχα είναι τα εξής:

- “Ο σταυρός με την κιμωλία” του Μπρεχτ , εν όψει του φεστιβάλ της Κ.Ν.Ε. σε σκηνοθεσία Παρασκευά Παπαπετρόπουλου, με ρόλο της υπηρέτριας, η παράσταση ανέβηκε στο θέατρο του Κούβελου.
- “Φως στα σκοτάδια” του Μπρεχτ, εν όψει του φεστιβάλ της Κ.Ν.Ε. σε σκηνοθεσία του Παρασκευά Παπαπετρόπουλου, η παράσταση ανέβηκε στο θέατρο του Κούβελου.
- “Ματωμένος γάμος” του Lorca, σε σκηνοθεσία Παρασκευά Παπαπετρόπουλου, με ρόλο της νύφης. Η παράσταση ανέβηκε στο θέατρο Απόλλων.
- “Καυγάδες στη Κιότζια” του Κάρλο Γκολντόνι, σε σκηνοθεσία Παρασκευά Παπαπετρόπουλου, με ρόλο της Ορσέτας. Η παράσταση ανέβηκε στο θέατρο Απόλλων.
- “Κόκκινα φανάρια”, του Αλέκου Γαλανού, με τον ρόλο της Μαίρης σε σκηνοθεσία Παρασκευά Παπαπετρόπουλου. Η παράσταση ανέβηκε στο θέατρο Απόλλων.

Συνεργάστηκα επίσης με την ομάδα “Σκευή” στην Αθήνα, όπου, εν όψει του φεστιβάλ off-off που διοργάνωσε το θέατρο Επί Κολωνών, συμμετείχα στην παράσταση “Ειδομένη(η) ξενίου γη”, σε σκηνοθεσία Αφροδίτης Ματκάρη , με ρόλο τη νύφη. Η παράσταση ανέβηκε στο θέατρο Επί Κολωνών . Επιπλέον έλαβα μέρος στο Πανελλήνιο Σεμινάριο αρχαίου δράματος το 2010 και το 2011, στο σεμινάριο “Εκφορά του λόγου” με τη Λυδία Κονιόρδου στο Άργος Ορεστικό και στο σεμινάριο “Κωστής Παλαμάς” στο Τ.Ε.Ι. του Πύργου σε συνεργασία με το Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο με θέμα το θέατρο και ο κινηματογράφος.

6.2 ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΔΙΕΞΑΓΩΓΗ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΕΡΓΑΣΙΩΝ ΣΕ ΑΛΛΟΥΣ ΧΩΡΟΥΣ

Ο καταλληλότερος χώρος για να ανέβει μια παράσταση είναι το θεατρικό κτίριο. Τα θεατρικά κτίρια είναι αμέτρητα και τα περισσότερα από αυτά αξιόλογα, σχεδιασμένα από μεγάλους αρχιτέκτονες. Υπάρχουν όμως και άλλοι χώροι που μπορούν να χρησιμοποιηθούν για ένα θεατρικό δρώμενο προκειμένου να προσδώσουν ένα εναλλακτικό θεατρικό θέαμα. Τέτοιοι χώροι μπορούν να χρησιμοποιηθούν από ερασιτεχνικές ομάδες και για λόγους οικονομικούς μιας καθώς η ενοικίαση ενός θεατρικού κτιρίου είναι οικονομικά υψηλή. Ανοιχτά αμφιθέατρα διατίθενται κυρίως σε επαγγελματικές ομάδες και θιάσους, οι οποίοι είναι σε θέση να ανταποκριθούν οικονομικά. Συνεπώς, οι ερασιτεχνικές ομάδες που δεν διαθέτουν οικονομικά μέσα δεν δύνανται να χρησιμοποιήσουν αυτούς τους χώρους, με αποτέλεσμα να καταφεύγουν σε πιο φθηνές και εναλλακτικές επιλογές.

Ένα μουσείο λόγου χάρη μπορεί να υποστηρίξει αναγνώσεις αρχαίων θεατρικών συγγραφέων με ταυτόχρονη επίδειξη των εκθεμάτων και με κατάλληλο φωτισμό. Ήδη υπάρχουν αντίστοιχα παραδείγματα που όλο και πληθαίνουν τον τελευταίο καιρό. Το μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης στην μόνιμη έκθεσή του παρουσιάζει την κοινωνία της Κλασικής Αθήνας βάζοντας σε παραλληλία τα εκθέματα και τη ζωή ενός πολίτη (του Λέοντα) από τη γέννησή του μέχρι και το θάνατό του. Τα ποιήματα του Καβάφη βρέθηκαν στο ίδιο μουσείο σε παροδική έκθεση να συνοδεύουν τα εκθέματα από τα οποία είχε εμπνευστεί και να δημιουργούν έτσι ένα θεατρικό σύνολο. Όλα τα μουσεία σήμερα στηρίζουν μεγάλο κομμάτι της εκθεσιακής τους αφήγησης στη θεατρική αναπαράσταση. Ακόμα και το κέλυφος των σύγχρονων μουσείων στέκονται ως σκηνογραφικοί χώροι μιας εσωτερικής και εξωτερικής πολιτιστικής αναπαράστασης. Το μουσείο της Ακρόπολης στέκεται και καθρεφτίζει την ίδια την Ακρόπολη. Η εκ των έσω επίσκεψη στο μουσείο είναι η μίμηση μιας βόλτας στον ιερό έξω χώρο. Από τα πρώτα εκθέματα που βλέπουμε με το που μπαίνουμε σε αυτό είναι οι θεατρικές μάσκες.

Ο θεατρικός τρόπος μουσειακής αφήγησης πλέον εντάσσεται και σε μουσειοπαιδαγωγικά προγράμματα για ενήλικες και παιδιά με σκοπό την καλύτερη κατανόηση των εκθεμάτων του μουσείου ή ενός εκθεσιακού χώρου. Στους αρχαιολογικούς χώρους θα μπορούσαν να ανέβουν αρχαία θεατρικά αποσπάσματα μικρής διάρκειας ταυτόχρονα με την ξενάγηση των εκάστοτε επισκεπτών για μεγαλύτερη προβολή του χώρου, του ελληνικού πολιτισμού και τη ελληνικής γλώσσας. Ένα δάσος ή πάρκο θα μπορούσε να υποστηρίξει μουσικοθεατρικές παραστάσεις, δραματοποιημένα παραμύθια, εκμεταλλευόμενοι το φυσικό τοπίο σαν σκηνή όπου θα παρουσιαστεί το έργο και χρησιμοποιώντας κορμούς δέντρων ή πέτρες ως καθίσματα προσδίδοντας στην παράσταση διαδραστικό χαρακτήρα. Έτσι ακριβώς θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί και η αυλή ενός σπιτιού. Ένα παλιό αρχοντικό ακατοίκητο θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί παρουσιάζοντας το εσωτερικό του. Συγκεκριμένα θα μπορούσε στα ξεχωριστά δωμάτιά του να γίνουν ταυτόχρονα μικρά και επαναλαμβανόμενα θεατρικά δρώμενα όπου ο επισκέπτης θα έχει την δυνατότητα να παρακολουθήσει όποιο θεατρικό δρώμενο επιθυμεί ή και όλα. Παλιά τρένα ή λεωφορεία μπορούν να υποστηρίξουν θεατρικό

δρώμενο που θα μεταφέρουν το κοινό σε άλλη εποχή με την χρήση ήχου, ηθοποιών, φωτισμού και αναπαράγοντας μυρωδιές της εποχής. Παλιά εργοστάσια θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν για τυχόν θεατρική αναπαράσταση του τρόπου εργασίας του εν λόγω χώρου την εποχή εκείνη που ήταν σε λειτουργία. Τέλος εν ενεργεία νυχτερινά μαγαζιά (μπαρ κ.α.) με θαμώνες μπορούν να χρησιμοποιηθούν για παρουσιάσεις μουσικών, θεατρικών και μουσικοθεατρικών δρώμενων με πιθανή συμμετοχή και των ίδιων των θαμώνων δίνοντας τη δυνατότητα σε αυτούς να ψυχαγωγηθούν, να διασκεδάσουν και να εκπαιδευτούν ταυτόχρονα.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Από την παρούσα μελέτη προκύπτουν κάποια σημαντικά συμπεράσματα. Η πολιτιστική κληρονομιά είναι το αποτύπωμα του πολιτισμού της κάθε χώρας. Τον καθιστά οικείο, διαδίδει και μεταδίδει το ύφος και το περιεχόμενό του στο πέρασμα του χρόνου. Η υλική πολιτιστική κληρονομιά είναι αυτή η οποία δίνει απτά στοιχεία για την ιστορία διότι σώζεται, διατηρείται και μένει στα χρόνια πιο εύκολα. Το θεατρικό οικοδόμημα μέσα από την αρχιτεκτονική του μετεξέλιξη αποτελεί θεμέλιο λίθο της υλικής πολιτιστικής κληρονομιάς. Επιπλέον, σηματοδοτεί τον κατ' εξοχήν τόπο ανάπτυξης της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς αφού εκεί διδάσκεται και εκφράζεται η θεατρική τέχνη, αναπόσπαστο κομμάτι της καθημερινής κοινωνικής και πολιτιστικής ζωής. Η αρμονία θεατρικού χώρου και θεατρικής ζωής είναι μια ρεαλιστική αφήγηση της μουσειακής ζωής υπό την έννοια ότι εμπεριέχει το πώς και το τί στην πολιτιστική μας μνήμη. Οργανισμοί που φροντίζουν την θεατρική μας υπόσταση θα πρέπει να στηρίζονται από το κράτος για να έχουν την δυνατότητα και την ευελιξία ώστε να συνεχίσουν υιοθετώντας τις κατάλληλες πρακτικές.

Το αρχαίο ελληνικό θέατρο αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα οικοδομικά πρότυπα στον κόσμο καθώς μεταλαμπαδεύει τη γνώση για την αρμονία φύσης και αρχιτεκτονικής και σε άλλους λαούς. Το αρχαίο Ρωμαϊκό θέατρο είναι εξελιγμένο αντίγραφο του αρχαίου Ελληνικού θεάτρου που οδήγησε μετά από πάρα πολλά χρόνια στην δημιουργία της Ιταλικής σκηνής της Αναγέννησης. Το διαχρονικό στοιχείο της ύπαρξής τους φαίνεται από την επιβίωση των αρχιτεκτονικών τους στοιχείων στη σύγχρονη εποχή.

Το θέατρο με την πολυεπίπεδη υπόστασή του είναι ο χώρος όπου έρχεται ο ιδεολογικός, πολιτιστικός και κοινωνικός χρόνος να δουλέψει (ποιείν) βασικά στοιχεία της ανθρώπινης υπόστασης καθώς και όσα συμβάλλουν στη ροή και στην ανάπτυξη της μνήμης της: σκηνογραφία, υποκριτική, σκηνοθεσία, φωτισμός, ενδυματολογία, λόγος, αφήγηση, κίνηση, γιορτή, ακρόαση, τελετουργία.

Εικόνα 1 Ναός του Ολυμπίου Διός στην Αθήνα.....	11
Εικόνα 2 Αναπαράσταση του ναού του Διός στην Ολυμπία	13
Εικόνα 3 Ναός Πυθίου Απόλλωνος στην Ρόδο	15
Εικόνα 4 Ωδείο του Ηρώδη Αττικού, Αθήνα.....	17
Εικόνα 5 Αρχαίο θέατρο του Διονύσου	19
Εικόνα 6 Αναπαράσταση θεάτρου Διονύσου	21
Εικόνα 7 Αρχαίο θέατρο Επιδαύρου.....	24
Εικόνα 8 Κάτοψη του αρχαίου θεάτρου της Επιδαύρου.....	24
Εικόνα 9 Αρχαίο θέατρο Δωδώνης.....	25
Εικόνα 10 Αναπαράσταση Ρωμαϊκού θεάτρου	29
Εικόνα 11 Κάτοψη αρχαίου Ελληνικού θεάτρου.....	34
Εικόνα 12 Κάτοψη σκηνής al' italienne	36
Εικόνα 13 Θέατρο Farnese.....	37
Εικόνα 14 Κάτοψη θεάτρου Farnese.....	38
Εικόνα 15 Madison Square Theatre	39
Εικόνα 16 Ο τέταρτος τοίχος (box-set).....	40
Εικόνα 17 Σχεδιάγραμμα box-set.....	41
Εικόνα 18 Κονστρουκτιβιστική σκηνή	43
Εικόνα 19 Το σφαιρικό θέατρο του Andreas Weinigner	44
Εικόνα 20 Total theatre	45
Εικόνα 21 Γραφική αναπαράσταση της σκηνής του θεάτρου της Πριήνης με ζωγραφισμένους πίνακες ανάμεσα στους κίονες του προσκηνίου και περιάκτους, υπό τη μορφή περιστρεφόμενων πρισμάτων, στα θυρώματα της σκηνής	59
Εικόνα 22 Μελανόμορφη κύλικα με σκηνή χορού γερόντων αρχαίου δράματος, αρχαιολογικό μουσείο Θηβών, μέσα 4ου αιώνα π.Χ.....	61
Εικόνα 23 Πήλινη κούκλα που φορά θεατρικό προσωπείο και κοθόρνους, 1ος αιώνας π.Χ., Αρχαιολογικό μουσείο Δήλου.....	62
Εικόνα 24 Ζωγραφιά ενός αγγείου από τον Τάραντα, 4ος αιώνας π.Χ., ο ηθοποιός κρατά το προσωπείο του τραγικού ήρωα που υποδύεται.	64
Εικόνα 25 Απεικόνιση σκηνικού της commedia dell' art.....	66
Εικόνα 26 Ο Αρλεκίνος.....	67
Εικόνα 27 Ο Μπριγκέλα	68
Εικόνα 28 Ο Πουλσινέλα	68
Εικόνα 29 Ο Πιερρότος.....	69
Εικόνα 30 Ο Σκαραμούτσια	70
Εικόνα 31 Η Κολομπίνα.....	70
Εικόνα 32 Ο Πανταλόνε.....	71
Εικόνα 33 Ο Καπιτάνο	72
Εικόνα 34 Κάποιοι τύποι των ρόλων των ερωτευμένων	73

Βιβλιογραφία

- Balme, C. B. (2012). *Εισαγωγή στις θεατρικές σπουδές*. Εκδόσεις : ΠΛΕΘΡΟΝ.
- H.H.Arnason. (n.d.). *Ιστορία της σύγχρονης τέχνης*. Εκδόσεις: Επίκεντρο.
- Janson-Anthony, H. (1962). *Ιστορία της τέχνης- Η δυτική παράδοση*. Έλλην.
- Marco Cattaneo, J. T. (n.d.). *Προστατευμένοι αρχαιολογικοί τόποι-Παγκόσμια κληρονομιά- UNESCO*. Εκδοτική Δομική.
- Pavis, P. (n.d.). *Λεξικό του θεάτρου*. Βιβλιοθήκη Πανεπιστημίου Πατρών.
- A.Μπελεζίνη-Ορφ.Μυτιληναίου. (n.d.). *Σημειώσεις Αρχαίας Ελληνικής Γραμματολογίας*. Εκδόσεις Σκαφιδά.
- Αλεξίου, Π. (2011, 04 21). *ex-amaxis.gr, ότι σκηνογραφία απέικασαν*.
- Αμερικάνου, Ε. (1997). *Η αναπαράσταση στην αρχιτεκτονική -Φυσιογνωμία και λειτουργία των μέσων αναπαράστασης στην αρχιτεκτονική*. Αθήνα.
- Αντ.Ν.Μαστραπάς. (1994). *Ελληνική Αρχιτεκτονική-Απο τους Πρώιμους ιστορικούς χρόνους μέχρι τη Ρωμαϊοκρατία*. Καρδαμίτσα.
- Βυζαντινός, Ν. (1982). *Τι είναι θέατρο*. Αθήνα: Εκδόσεις Ε.Γ. Βαγιονάκη.
- Εμμανουήλ, Ε. Φ. (1989). *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου 1720-1940, Τόμος Α'*. Αθήνα: Διδακτορική διατριβή.
- Κακουδάκη Τζωρτζίνα, Π. Α. (n.d.). *Θέατρο-Θεατρική Παιδεία-Κέντρα Εκπαίδευσης Ενηλίκων*.
- Καλογεροπούλου, Α. (1972,2000,2015). *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους,Κλασικός Ελληνισμός Α'*. Εκδοτική Αθηνών-Ανατύπωση:Παραπολιτικά Εκδόσεις Α.Ε.
- Καφάση, Α. (Ιούλιος 2012). *Ακουστική των αρχαίων θεάτρων*. Αθήνα: Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο.
- Μ.Ανδρόνικος. (2015). *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους,Κλασικός Ελληνισμός- τόμος Δ'*. Εκδοτική Αθηνών Α.Ε-Επανεκδοση: Παραπολιτικά Α.Ε.
- Μ.Χατζόπουλος. (1973). *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους,Ελληνιστικοί χρόνοι,Τόμος Δ'*. Εκδοτική Αθηνών Α.Ε.
- Μπάρκας, Ν. (1992). *Αρχαίο Ελληνικό θέατρο: Σχεδιασμός και Λειτουργία*. Ξάνθη: Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης.

- Μπριασούλης, Κ. (2011). *Ο αρχαιολογικός χώρος ως θεατρικός χώρος και η συμβολή του φωτισμού*. Αθήνα: Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας.
- Ν.Ρούσσο, Ε. (1989,1999,-2015). *Παγκόσμια Μυθολογία Α',Εγκυκλοπαιδικοί Θεσαυροί,Τόμος 5*. Αθηνών-Ανατύπωση:Παραπολιτικά Εκδόσεις Α.Ε.
- Ν.Χουρμουζιάδης. (2015). *Ιστορία Ελληνικού Έθνους,Κλασικός Ελληνισμός Δ'*. Εκδοτική Αθηνών Α.Ε.,Ανατύπωση:Παραπολιτικά Εκδόσεις Α.Ε. .
- Παπαγεωργίου, Δ. (2006). *Η πολιτιστική αναπαράσταση: Προβλήματα και προοπτικές στην πολιτιστική αναπαράσταση*. Αθήνα: Κριτική.
- Παπαδόπουλος, Γ. (1991). *Χωροχρονικός προσδιορισμός και θεατρική λειτουργία*. Αθήνα: Διδακτορική διατριβή.
- Ροδαρέλης, Σ. (n.d.). *Οικολογική προσέγγιση της σκηνογραφίας*.
- Ρούσσο, Τ. (1991). *Προμηθεύς Δεσμότης-Αισχύλος*. Αθήνα: Εκδόσεις Κάκτος.
- Ρούσσο, Τ. (1991). *Φιλοκτήτης-Σοφοκλής*. Αθήνα: Εκδόσεις Κάκτος.
- Ρούσσο, Τ. (1993). *Ηρακλής Μαινόμενος- Ευριπίδης*. Αθήνα: Εκδόσεις Κάκτος.
- Σκουρολιάκος, Π. (2014, 01 18). *Η Αυγή-Στήλη: ΠΟΛΥ-πολιτισμικά-Χρώματα και υφάσματα στο αρχαίο δράμα*.
- Χάρτνολ, Φ. (n.d.). *Ιστορία του θεάτρου*. Εκδόσεις Υποδομή.