

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΠΑΤΡΩΝΣΧΟΛΗ ΣΤΕ ΤΜΗΜΑ
ΑΝΑΚΑΙΝΙΣΗ ΚΑΙ ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΚΤΙΡΙΩΝ

Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΤΑ
ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΑ ΙΔΡΥΜΑΤΑ: ΠΡΟΤΑΣΗ
ΑΝΑΚΑΙΝΙΣΗΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΤΟΥ 1ου
ΕΠΑ.Λ ΠΑΤΡΩΝ (ΠΡΩΗΝ ΣΧΟΛΗ
ΕΡΓΟΔΗΓΩΝ) ΣΤΟ ΚΟΥΚΟΥΛΙ ΑΧΑΪΑΣ

ΚΑΛΑΝΤΖΗ ΚΛΕΟΠΑΤΡΑ
ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ- ΣΤΥΛΙΑΝΗ
ΕΠΟΠΤΕΥΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΠΑΓΚΑΛΟΣ
ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ

ΠΑΤΡΑ 2011

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΜΕΡΟΣ Α΄: Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΙΚΟΥ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΥ	1
1. Η γέννηση του θεάτρου.....	1
2. Αρχαία Αίγυπτος	5
3. Αρχαία Ελλάδα.....	9
4. Ρωμαϊκά Χρόνια	53
5. Μεσαίωνας	65
6. Αναγέννηση.....	85
6.1. Ιταλική Αναγέννηση	86
6.1.1. Teatro Olimpico.....	94
6.1.2. Teatro Farnese.....	98
6.2. Ο Χρυσός Αιώνας του Ισπανικού θεάτρου.....	102
6.3. Ελισαβετιανή Σκηνή	106
7. Μπαρόκ- Κλασικισμός.....	115
7.1. Το σκηνικό θέαμα (scene à l' Italienne)	122
7.2. Inigo Jones	124
7.3. Αγγλικό ιδιωτικό θέατρο.....	128
7.4. Η υπόλοιπη Ευρώπη.....	136
8. 19 ^{ος} Αιώνας- Ρεαλισμός- Ρομαντισμός.....	139
8.1. Αμερική.....	142
8.2. Ευρώπη.....	148
8.2.1. Γαλλία	148
8.2.2. Αγγλία	150
8.3. Ρομαντισμός.....	152
8.4. Ρεαλισμός.....	156

8.5.	Σκηνικός Ρεαλισμός.....	162
8.6.	Φωτισμός.....	166
8.7.	Θέατρα του 19 ^{ου} αιώνα	168
9.	Το θέατρο του 20 ^{ου} αιώνα	171
9.1.	Κοινωνική κατάσταση- θεατρική επανάσταση	172
9.2.	Η αρχιτεκτονική της επανάληψης	180
9.3.	Η νέα αισθητική σκηνογραφία	182
9.4.	Το περιεχόμενο του σημερινού θεάτρου	184
9.4.1.	Η περίοδος του μεσοπολέμου	184
9.4.2.	Η παραγωγή σαν τέχνη- Πολιτικό Θέατρο	188
9.4.3.	Το θέατρο και οι σύγχρονες τάσεις	194
9.5.	Το θέατρο του Bauhaus	200
10.	Μορφές του σύγχρονου θεάτρου	207
10.1.	Νέες μορφές	208
10.2.	Το θέατρο προσκηνίου.....	212
10.3.	Το θέατρο ανοιχτής σκηνής.....	218
10.4.	Το κυκλικό θέατρο ή αρένα	224
10.5.	Το προσαρμοζόμενο ή πειραματικό θέατρο ...	236
ΜΕΡΟΣ Β΄: Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΕ		
ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΑ ΙΔΡΥΜΑΤΑ: ΠΡΟΤΑΣΗ		
ΑΝΑΚΑΙΝΙΣΗΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΤΟΥ 1 ^{ΟΥ} ΕΠΑΛ		
ΠΑΤΡΩΝ (ΠΡΩΗΝ ΣΧΟΛΗ ΕΡΓΟΔΗΓΩΝ) ΣΤΟ		
ΚΟΥΚΟΥΛΙ ΑΧΑΪΑΣ		
1.	Εισαγωγή	243
2.	Το θέατρο ως στοιχείο της πόλης	249
3.	Το θέατρο ως κοινωνικός θεσμός και επικοινωνιακό μέσο	255

4. Αριστοτελική και σύγχρονη παιδαγωγική αντιπαράθεση	267
5. Ανάλυση Υπάρχουσας Κατάστασης	277
5.1. Ιστορική Ανάλυση	278
5.1.1. Ιστορικά στοιχεία του κτηρίου.....	278
5.1.2. Ιστορικά στοιχεία του θεάτρου	280
5.2. Αρχιτεκτονική Ανάλυση	284
5.2.1. Θέση του κτηρίου σε σχέση με το περιβάλλον του.....	172
5.2.2. Περιγραφή του θεάτρου- Γενικά χαρακτηριστικά/ Λειτουργική διάρθρωση	286
5.2.3. Οικοδομικές φάσεις του κτηρίου	288
5.3. Μορφολογική Ανάλυση	290
5.4. Τυπολογική Ανάλυση	292
5.5. Κατασκευαστική Ανάλυση	294
5.5.1. Περιγραφή φέροντος οργανισμού.....	294
5.5.1.1. Κατακόρυφα φέροντα στοιχεία	294
5.5.1.2. Οριζόντια φέροντα στοιχεία	294
5.5.2. Τοιχοποιία	296
5.5.3. Οροφή- Δάπεδο	296
5.5.4. Διαμόρφωση ανοιγμάτων- κουφωμάτων	298
5.5.5. Επιχρίσματα και χρωματισμοί	300
5.5.6. Καλύψεις	300
5.5.7. Κλιμακοστάσια.....	302
5.5.8. Περιγραφή δικτύων υποδομής	302
5.6. Παθολογία- Κατάσταση διατήρησης	304

5.6.1. Αίθουσα καθισμάτων- Διάδρομοι- Σκηνή	304
5.6.2. Χώρος παρασκηνίων	306
6. Σύνθεση- Πρόταση των επεμβάσεων.....	309
6.1. Αντικείμενο	310
6.2. Γενικές Αρχές Σχεδιασμού.....	310
6.3. Προδιαγραφές- Κανονισμοί- Πρότυπα	314
6.4. Γενική περιγραφή της λύσης.....	316
6.5. Κτηριολογική Ανάλυση	320
6.5.1. Είσοδος- Φουαγιέ.....	320
6.5.2. Διάδρομοι	322
6.5.3. Αμφιθέατρο	324
6.5.4. Σκηνή.....	326
6.5.5. Παρασκήνια.....	328
6.5.6. Σχέση σκηνής- αμφιθεάτρου.....	328
6.6. Επεμβάσεις	330
6.6.1. Καθαιρέσεις- Εκσκαφές.....	330
6.6.2. Φέρουσα Κατασκευή.....	332
6.6.2.1. Κατακόρυφος Φέρων Οργανισμός ..	332
6.6.2.2. Οριζόντιος Φέρων Οργανισμός	334
6.6.3. Τοιχοποιίες	334
6.6.4. Δάπεδα- Πατώματα	336
6.6.5. Επιχρίσματα- Επενδύσεις.....	338
6.6.6. Κουφώματα	340
6.6.7. Ηλεκτρομηχανολογικές εγκαταστάσεις	340
Συμπεράσματα	343
Βιβλιογραφία	345

Πίνακας εικόνων.....	347
----------------------	-----

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα Πτυχιακή Εργασία έχει σαν αντικείμενο μελέτης το θεατρικό φαινόμενο. Αποτελείται από δυο σκέλη: Την μελέτη της εξέλιξης του θεάτρου στο πέρασμα των αιώνων ως αρχιτεκτονικό οικοδόμημα και ως κοινωνικός θεσμός και τις μεταβολές που υπέστη λόγω κοινωνικοπολιτικών συνθηκών, καλλιτεχνικών κινημάτων και ιστορικών εξελίξεων στην εκάστοτε περίοδο, και δεύτερον την πρακτική εφαρμογή όλων των παραπάνω στην πρόταση ανακαίνισης που εκπονήσαμε για το θέατρο στο σχολικό κτήριο που στεγάζεται το 1^ο ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας.

Παράλληλα, ερευνήσαμε και τον εκπαιδευτικό χαρακτήρα του θεάτρου καθ' ότι πρόκειται για σχολικό θέατρο και σε τεχνικό επίπεδο, τις προδιαγραφές που απαιτούνται για τον σχεδιασμό ενός τέτοιου ειδικού κτηρίου, όπως είναι ο θεατρικός χώρος.

Τέλος, συγγράψαμε την τεχνική έκθεση για τον θέατρο που περιλαμβάνει την αποτύπωση της υπάρχουσας κατάστασης του χώρου και την πρόταση που καταθέτουμε για την ανακαίνιση αυτού του χώρου και την διαμόρφωση ενός ολοκληρωμένου σχολικού θεάτρου.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην παρούσα πτυχιακή εργασία θέσαμε σαν αντικείμενο έρευνας την μελέτη του θεάτρου από τα πρίσματα της κοινωνίας, της εκπαίδευσης και της αρχιτεκτονικής και πιο συγκεκριμένα, επικεντρώσαμε την έρευνά μας στα σχολικά θέατρα με παράδειγμα την σύνταξη μελέτης ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών στην περιοχή Κουκούλι. Κατ' αρχάς, θεωρήσαμε σημαντικό για την σύνθεση ενός θεατρικού χώρου να κατανοήσουμε όσο το δυνατόν περισσότερα για το θεατρικό φαινόμενο. Στο πρώτο μέρος της έρευνάς μας, μελετήσαμε την ιστορία του θεάτρου παγκοσμίως και την εξέλιξη του μορφολογικά και λογοτεχνικά ως αντίκτυπο των κοινωνικών και πολιτικών συνθηκών ανά τους αιώνες, από την γέννησή του μέχρι το σύγχρονο θέατρο. Ψάξαμε τις ανάγκες που οδήγησαν τους ανθρώπους στον “χορό”, τον ρυθμό και την μίμηση, τους τρεις βασικούς συντελεστές του δράματος. Έπειτα ερευνήσαμε το χωρικό πλαίσιο στο οποίο τοποθετήθηκε αυτή η δραστηριότητα ανά περιόδους. Εστίασαμε στα δυο βασικά μέλη, τον χώρο δράσης του ηθοποιού (σκηνή-ορχήστρα) και το αμφιθέατρο και τις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ τους.

Το θέατρο είναι ένα ειδικό κτήριο που βρισκόταν πάντα ενταγμένο στον πυρήνα της πόλης. Κατ' επέκταση,

ερευνήσαμε την σχέση του με την πόλη-κοινωνία. Κάθε κοινωνία έχει κύριο στοιχείο της την “γλώσσα”, τον τρόπο δηλαδή επικοινωνίας μεταξύ των μελών της. Κάνοντας, λοιπόν, την παραδοχή ότι το θέατρο είναι μια μικρογραφία της κοινωνίας, εστίασαμε στις επικοινωνιακές σχέσεις των μελών του θεάτρου. Επιμείναμε στο θέμα της επικοινωνίας και των σχέσεων που αναπτύσσονται μέσα στο θέατρο καθώς το συγκεκριμένο παράδειγμα πραγματεύεται έναν σχολικό χώρο και οι επικοινωνιακές σχέσεις που αναπτύσσονται είναι μεταξύ μαθητών.

Έπειτα, ασχοληθήκαμε με την εκπαίδευση και συγκεκριμένα με τον διδακτικό χαρακτήρα του θεάτρου και την ανάγκη ύπαρξης θεάτρων σε εκπαιδευτικά ιδρύματα. Συγκρίναμε την Αριστοτελική και την πολυτεχνική εκπαίδευση ώστε να ελέγχουμε κατά πόσο το θέατρο θα μπορούσε να ενταχτεί σαν μέσο διαπαιδαγώγησης και στις δύο αυτές θεωρίες. Τέλος, ερευνήσαμε τον εκπαιδευτικό χαρακτήρα του θεάτρου και τους λόγους για τους οποίους το θέατρο εντάσσεται στα σχολικά κτήρια.

Εν συνεχεία εστίασαμε στο κτήριο του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών. Μέσω συνεντεύξεων και αρχειακού υλικού μελετήσαμε τις ιστορικές φάσεις του κτηρίου σε κοινωνικοπολιτικό επίπεδο καθώς και το αρχιτεκτονικό του ενδιαφέρον.

Έπειτα συνεχίσαμε την έρευνα σε πρακτικό επίπεδο. Ξεκινήσαμε την αποτύπωση του χώρου του θεάτρου καθώς δεν είχαμε πρόσβαση στα ήδη υπάρχοντα σχέδια. Σε επόμενο στάδιο ήταν η σύνθεση μίας αίθουσας θεάτρου που εστιάζει στην επίλυση τριών ζητημάτων και προβληματισμών:

- Την κατάλληλη επικοινωνία που πρέπει να υπάρχει ανάμεσα στα δύο βασικά μέρη ενός σχολικού θεάτρου, δηλαδή την σκηνή και το αμφιθέατρο,
- Την σχέση του με τον θεσμό της πόλης και του σχολείου
- Και την κατάλληλη διαμόρφωση ενός ευέλικτου κτηριολογικού προγράμματος σχολικού θεάτρου που θα μπορούσε να λειτουργήσει και αυτόνομα .

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Σε αυτό το σημείο θα θέλαμε να ευχαριστήσουμε θερμά, κύριο Παναγιώτη Πάγκαλο, υπεύθυνο καθηγητή για την πτυχιακή μας εργασία, για την πολύτιμη βοήθειά του κατά την εκπόνηση αυτής της μελέτης.

Ξεχωριστά, θα θέλαμε να ευχαριστήσουμε τους εκπαιδευτικούς και τους μαθητές του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών για την πολύτιμη βοήθεια και συνεργασία τους στο ξεκίνημα αυτής της εργασίας.

Επίσης, ένα μεγάλο ευχαριστώ στις οικογένειές και τους φίλους μας για την ψυχική υποστήριξη που μας προσέφεραν καθ' όλη τη διάρκεια της διεξαγωγής και συγγραφής της πτυχιακής εργασίας.

Μέρος Α': Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ



1. William Turner, wreck buoy (1849, Walker Art Gallery, Liverpool).

Όπως αναφέρει ο Sheldon Cheney στο βιβλίο του “ The Theatre: 3000 Years of Drama. Acting and Stagecraft”:

“...Ο Άνθρωπος χορεύει...”

“... Μετά τις δραστηριότητες που εξασφαλίζουν στους πρωτόγονους λαούς τα αναγκαία μέσα για να επιζήσουν, την αναζήτηση δηλαδή τροφής και κατοικίας, έρχεται ο χορός. Είναι δε ο χορός η πιο παλιά διέξοδος της συγκινήσεως και το ξεκίνημα των τεχνών... Γύρω από τον πρωτόγονο άνθρωπο, τον φτωχό σε μέσα εκφράσεως, η Φύση άλλαζε ρυθμικά με την κυματοειδή κίνηση των νερών, το απαλό κούνημα των φύλλων. Ο ήλιος και το φεγγάρι ανέτελλαν και έδυναν , οι παλμοί της καρδιάς του είχαν ρυθμό. Ήταν φυσικό έτσι, να δημιουργήσει και αυτός ρυθμό στην εξωτερίκευση κάθε συνειδητής χαράς του...”

“... Χόρευε για ευχαρίστηση αλλά και για λόγους τελετουργικούς, με τον χορό μίλαγε με τους θεούς του, με τον χορό προσευχόταν, με τον χορό πρόσφερε τις ευχαριστίες του. Δεν υπήρχε φυσικά μέσα σε αυτή την δραστηριότητα τίποτα το δραματικό και το θεατρικό, αλλά στην σχεδιασμένη του αυτή κίνηση υπήρχε το μικρόβιο του θεάτρου και του δράματος... Οπουδήποτε ανακαλύφθηκαν λαοί πρωτόγονοι και μελετήθηκαν τα έθιμά τους, βρέθηκαν πάντοτε στοιχεία τελετουργικού ή δραματικού χορού...”



2. Πολεμικός χορός των Απάτσι, σχέδιο του George Catlin που παρουσιάζει τους Απάτσι προετοιμασμένους για πόλεμο εναντίον των Ναβάχος. Τυπική μορφή κυκλικού χορού που συναντιέται σε όλες τις πρωτόγονες κοινωνίες

“... Πέρα από την απλή χαρά της ρυθμικής κινήσεως, ο “ηθοποιός” παρακινήθηκε να εκφράσει με τη μίμηση κάτι που έζησε ή φαντάστηκε... και ολοκλήρωσε έτσι την πρώτη απαίτηση του “δράματος”, δηλαδή “έκανε κάτι”, μια και η λέξη προέρχεται από το ελληνικό “δράω”...”¹

¹ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.21

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΑΡΧΑΙΑ ΑΙΓΥΠΤΟΣ



3. Χορεύτριες στην Αρχαία Αίγυπτο

Η αρχή της δραματογραφίας σχετίζεται με την διαμόρφωση των πολιτισμών. Η διαμόρφωση, αυτή σηματοδοτήθηκε με την ανάπτυξη της τέχνης, του λόγου, της μουσικής και της θρησκείας. Το πρωτόγονο δράμα χρησιμοποίησε τα παραπάνω και γίνεται μια μορφή τελετουργίας, χωρίς να έχει σκοπό την αισθητική και το πνεύμα, όπως θα το συναντήσουμε στην εποχή του Απολλώνιου και του Διονυσιακού δράματος· είναι μια απλή εκδήλωση λατρείας ή αναψυχής.

Είναι σαφές ότι το θέατρο σαν έννοια δεν υπάρχει ακόμα. Στην Αρχαία Αίγυπτο, παρ' όλα αυτά, δημιουργήθηκε μια μορφή δράματος που πληρούσε ένα παραπάνω στοιχείο για να μπορεί να αποκαλείται θέατρο. Πέρα από την έννοια του “δράω”, μπήκε και η έννοια της “μίμησης” μέσω του διαλόγου. Η δραματουργία στην Αρχαία Αίγυπτο είχαν θρησκευτικό χαρακτήρα και ουσιαστικά αποτελούσαν τελετουργικές παραστάσεις. Στις εκδηλώσεις αυτές, οι θεατές παρακολουθούσαν τελετουργικούς χορούς, θυσίες ή σκηνές από μάχες, ακόμα και θέματα από την καθημερινή ζωή. Γι' αυτά τα δράματα δεν υπάρχουν πολλά στοιχεία. Τα περισσότερα στοιχεία που έχουμε για την δραματουργία της Αιγύπτου, αφορούν τα “Πάθη της Αβύδου”. Αυτά αποτελούν μια σειρά έργων που εξιστορούσε παραστατικά τις περιπέτειες του Όσιρι, της Ίσιδος και του γιού τους Απουάτ.

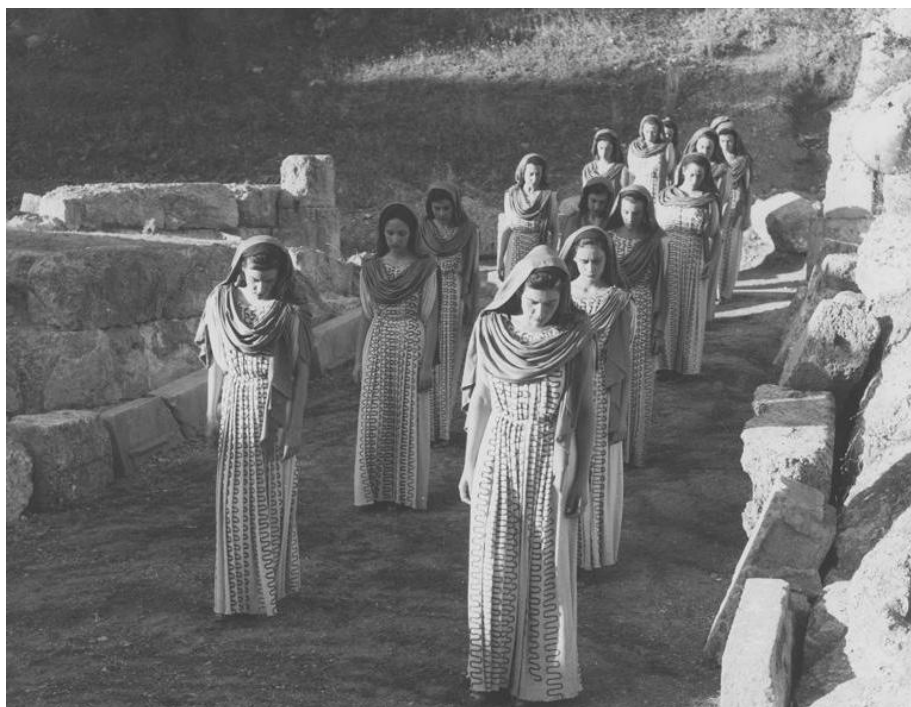


4. Η Ίσιδα, ο Όσιρις και ο γιός τους Απ-ουάτ

Αυτή η πρώιμη μορφή “θεάτρου” δεν δημιούργησε κάποια αρχιτεκτονική μορφή. Οι παραστάσεις δίνονταν σε αυλές ναών και πλατείες, μέρη που εξυπηρετούσαν τις ανάγκες ενός πολυάριθμου ακροατηρίου.

Περαιτέρω αναφορά στο αρχαίο Αιγυπτιακό θέατρο, στα πλαίσια αυτής της μελέτης, θα ήταν άσκοπη, και ουσιαστικά, έγινε προκειμένου να εξεταστούν οι ρίζες του Αρχαίου Ελληνικού θεάτρου στο αρχαίο Αιγυπτιακό δράμα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ



5. Ευριπίδη, Ιππόλυτος, θίασος Εθνικού θεάτρου, Αρχαίο θέατρο Επιδαύρου, 1954

Τρία στοιχεία είναι όμως απαραίτητα για να υπάρξει θέατρο με την σημερινή του έννοια:

1. Ηθοποιοί που μιλούν ή τραγουδούν ανεξάρτητα από το αρχικό σώμα του χορού
2. Ένα στοιχείο σύγκρουσης μεταφερόμενο στο διάλογο
3. Ένα κοινό που συμμετέχει συναισθηματικά στη δράση, χωρίς όμως να παίρνει μέρος σε αυτή.

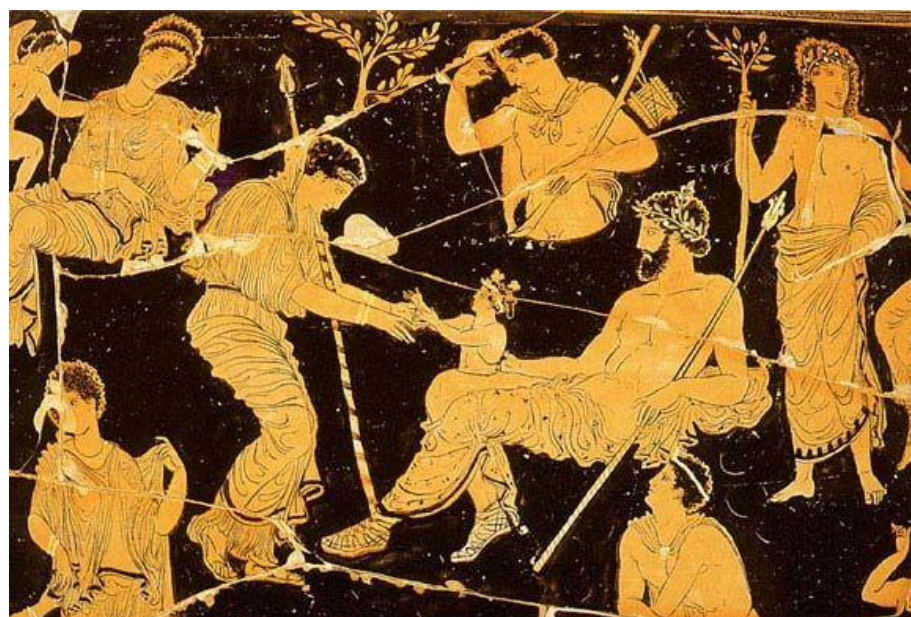
Χωρίς αυτά μπορεί να υπάρξει θρησκευτική ή κοινωνική τελετή, όχι όμως θέατρο. Πρώτη μεγάλη θεατρική εποχή στην ιστορία του Δυτικού πολιτισμού θεωρείται ο **5^{ος} αιώνας π.Χ.** στην Ελλάδα. Κωμωδίες και τραγωδίες ερμηνεύτηκαν πρώτη φορά όχι από ιερείς αλλά από ηθοποιούς και σε ειδικά κατασκευασμένους χώρους που ήταν τόποι ιεροί αλλά όχι ναοί.²

Από το ρήμα “θε□ σθᾶιδημιουργήθηκε μια καινούργια έννοια, **το θέατρο**, στην Αρχαία Ελλάδα. Εφ’ όσον ορίστηκε το θέατρο σαν έννοια, διαμορφώθηκε ένα λεξιλόγιο για τις διάφορες παραμέτρους του. Δηλαδή, αρχιτεκτονική ορολογία και ορολογία θεατρικού λόγου. Σε αυτή τη περίοδο μπορούμε πια να μιλάμε για θέατρο,

² Χάρτνολ Φύλλις, *Ιστορία του θεάτρου*, μτφρ. Ρούλα Πατεράκη, Υποδομή, Αθήνα, 1980, σ. 7-8



6. Αρχαίο θέατρο Φαιστού



7. Η γέννηση του Διονύσου

ηθοποιούς, τραγωδία, κωμωδία, ορχήστρα, σκηνή κ.λπ.

Το αρχαιότερο θέατρο θεωρείται το μινωικό θέατρο. Για το μινωικό θέατρο υπάρχουν ελάχιστες πληροφορίες χάρη στις ανασκαφές που έγιναν στην Κρήτη. Χρονικά τοποθετούνται μεταξύ του 20^{ου} και 15^{ου} αιώνα και η χρήση τους ήταν η παρουσίαση αγώνων και τελετουργικών γιορτών. “Η έντονη και δυναμική τους μορφή που χαρακτηρίζεται από την ορθογωνική σύνθεση των καθισμάτων και το γεωμετρικό σχήμα της ορχήστρας, τα κάνει να απέχουν ελάχιστα από τις σύγχρονες αντιλήψεις”.³

Το ελληνικό θέατρο πέρασε πολλές φάσεις για να φτάσει στην αίγλη του 5^{ου} αιώνα του Αθηναϊκού θεάτρου και εδώ θα πρέπει να αναφερθεί και ο διθύραμβος, χορικό τραγούδι που τραγούδαγαν οι Έλληνες για να τιμήσουν τον Διόνυσο.⁴ Από τον διθύραμβο ξεπήδησαν οι τραγωδίες του Αισχύλου και των διαδόχων του. Ο διθύραμβος φαίνεται πως στην αρχή ήταν κάτι αυτοσχέδιο και τα λόγια και η μουσική που ξεφυτρώσανε από την έξαψη της γιορτής. Ένα μεγάλο του κομμάτι είχε αρχικά

³ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.27

⁴ Νίκολ Αλλαρνταύς, *Παγκόσμια ιστορία θεάτρου: από τον Αισχύλο ως τον Ανούιγ*, Συμπλήρωμα για τη νεοελληνική δραματουργία, Αθήνα, Εκδόσεις Σμυρνιαώτη, 5 τόμοι



8. Nino Pissano, Άρμα Θέσπιδος, 1334-1336 (άρμα Θέσπιδος ήταν ο πρώτος περιοδεύον θίασος του Θέσπη)

αφηγηματικό χαρακτήρα. Δεν είμαστε σίγουροι για το πότε αναπτύχθηκε χρονικά ο διθύραμβος, σίγουρα όμως προηγείται του 5^{ου} αιώνα.

Ο διθύραμβος συνέχισε για αρκετό καιρό να διευρύνει την θεματογραφία του, χωρίς ωστόσο να έχει πραγματικό δραματικό περιεχόμενο. Χρειάστηκε ένα ακόμα στοιχείο για να γίνει η λατρεία, θέατρο. Έπρεπε αυτή η συλλογική δραστηριότητα να ταυτιστεί με ένα συγκεκριμένο πρόσωπο. Η τιμή της πατρότητας του θεάτρου αποδόθηκε στον **Θέσπι**. Ήταν αρχηγός ενός διθυραμβικού χορού, έκανε το όνομά του συνώνυμο με την τέχνη της ερμηνείας (θέσπια τέχνη) καθώς και με την ονομασία του θεατρικού κοστουμιού (θέσπιος χιτών). Ο Θέσπης, ταξίδευε μαζί με τον χορό από πανήγυρη σε πανήγυρη και κουβαλούσε τις αποσκευές του πάνω σε ένα κάρο, το πίσω μέρος και το πάτωμα του οποίου μπορούσε να μετατρέπεται σε αυτοσχέδια σκηνή.

Η μεγάλη καινοτομία του Θέσπι έγκειται στο ότι αποσπάει τον εαυτό του από το σύνολο του χορού και παίρνοντας την μορφή του θεού ή του ήρωα, ανοίγει διάλογο με τον χορό. Γίνεται ο πρώτος **θιασάρχης** και ο πρώτος **ηθοποιός**. Αυτός με την **χρήση της μάσκας** υποκρινόταν πολλά διαφορετικά πρόσωπα στην παράσταση και έτσι άνοιξε ο δρόμος

Μέρος Α': Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου

για να μπορέσουν οι δραματοποιοί να εκμεταλλευτούνε πολλά και πολυσύνθετα θέματα.

Ήταν άκρως επαναστατική πράξη γιατί ήταν το πρώτο μη μνημένο πρόσωπο που τόλμησε να υποδυθεί Θεό που μέχρι τότε ήταν προνόμιο των ιερέων και των βασιλιάδων. Πλέον άνοιξε ο δρόμος για την ανεξάρτητη εξέλιξη του ηθοποιού αλλά και του χώρου που να ανταποκρίνεται στις ανάγκες του.⁵ Την λέξη **υποκριτής** την εξηγούν **αποκριτής**. Γιατί υποκρίνομαι στα αρχαία σημαίνει αποκρίνομαι και το πρόσωπο που πρόσθεσε ο Θέσπις αυτό έκανε, αποκρινόταν στα ερωτήματα του χορού και ανιστορούσε τα πάθη του Διονύσου.

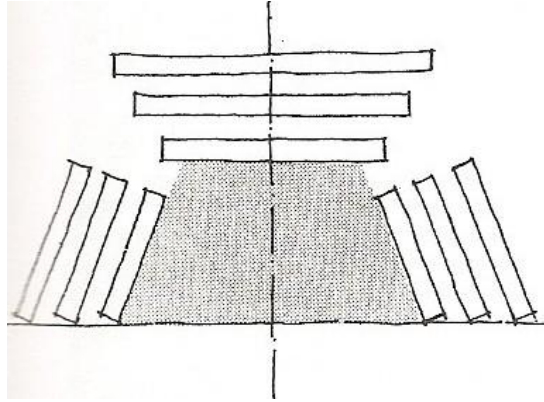
Τα πρώτα έργα είχαν **πλοκή** που όλοι οι ακροατές την ήξεραν. Τους θεατές τους ένοιαζε να νιώσουν πως ο ποιητής χειρίστηκε ένα θέμα τέτοιο, παμπάλαιο. Οι στίχοι συνοδεύονταν από χορευτικές κινήσεις σφιχτοπλεγμένες.⁶

Τα **πρώτα θέατρα** ήταν πάντα χτισμένα κοντά σε κάποιο ναό. Οι χώροι αυτοί εξακολουθούσαν να αποτελούν το επίκεντρο μιας συλλογικής

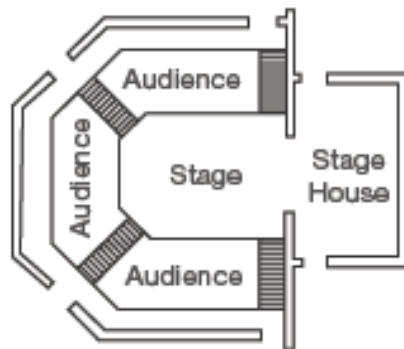
⁵ Χάρτνολ Φύλλις, *Ιστορία του θεάτρου*, μτφρ. Ρούλα Πατεράκη, Υποδομή, Αθήνα, 1980, σ. 10-11

⁶ Νικόλ Αλλαρνταϋς, *Παγκόσμια ιστορία θεάτρου: από τον Αισχύλο ως τον Ανούιγ*, Συμπλήρωμα για τη νεοελληνική δραματουργία, Αθήνα, Εκδόσεις Σμυρνιώτη, 5 τόμοι

Μέρος Α': Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου



9. Μορφή προκλασσικού θεάτρου



10.Θέατρο τύπου ανοιχτής σκηνής του 20^{ου} αιώνα

λατρευτικής πράξης, αλλά η ερμηνεία των έργων γινόταν μόνο από άντρες που ήταν αρχικά ηθοποιοί και έπειτα εξαιτίας της παράδοσης υπηρέτες του Διονύσου. Και οι θεατές διαφοροποιήθηκαν αρκετά. Είχαν την συνείδηση της θρησκευτικής σημασίας του έργου αλλά αντιμετώπιζαν σιγά σιγά τα δρώμενα σαν έργο τέχνης και ψυχαγωγία. Έτσι αποτελούσαν το **κοινό** και όχι μόνο μια απλή θρησκευτική σύναξη ανθρώπων.

Ο James Turney Allen, στο βιβλίο του “The Greek Theater of the fifth century B.C.” αναλύει τις έρευνες των Dörpfeld και Reisch σχετικά με την αρχιτεκτονική του προκλασικού θεάτρου, δηλαδή το θέατρο πριν τον Αισχύλο.

Αποτελούνταν από σειρές ξύλινων πάγκων, τα ικρία, που περιέβαλλαν ένα χώρο τραπεζοειδούς σχήματος (ορχήστρα). Η σημασία αυτού του θεάτρου είναι περισσότερο ιστορική καθώς αυτή η μορφή υιοθετήθηκε και από τα σύγχρονα θέατρα του 20^{ου} αιώνα.⁷

Τραγωδία είναι η θεατρική παράσταση θεμάτων όπου ο άνθρωπος εξετάζει την σχέση του με το σύμπαν. Είναι μελέτη που εξετάζει όχι τις σχέσεις τις

⁷ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.27



11. Αισχύλου, Ικέτισσες, Θέατρο Δελφών, 1930



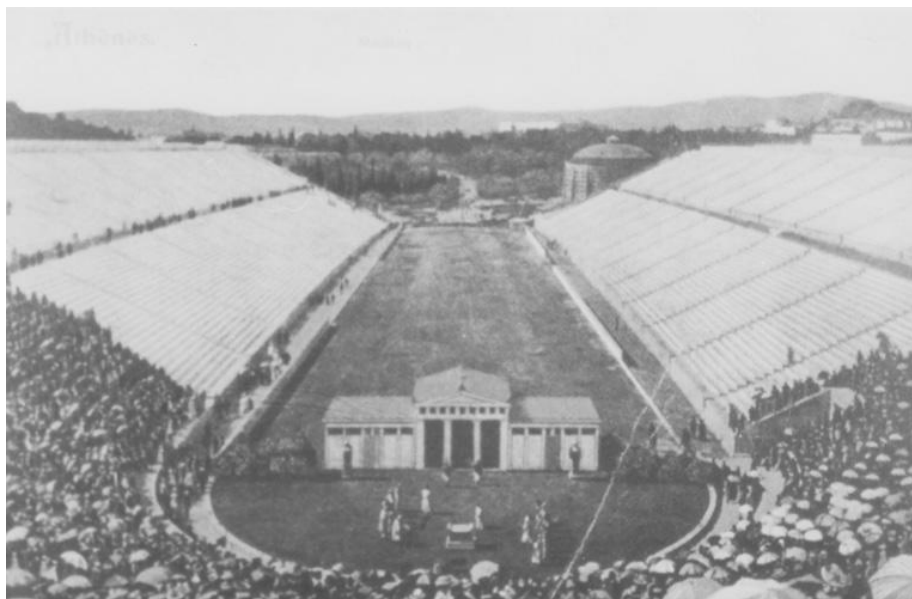
12. Μακέτα κοστουμιού για τις Ικέτισσες του Αισχύλου (Εθνικό Θέατρο, σκηνοθεσία Αλέξη Σολωμού, Επίδαυρος, 1964)

κοινωνικές αλλά το αιώνιο πρόβλημα του καλού και του κακού. Στην τραγωδία, το μεταφυσικό γίνεται μέρος του φυσικού και άνθρωπος και μοίρα γίνονται ένα.⁸

Αρχή του θεάτρου θεωρείται το 490 π.Χ., την χρονιά που το πρώτο δράμα του Αισχύλου οι “*Ικέτισσες*” παίχτηκε σε ακροατήριο αποτελούμενο από Αθηναίους πολίτες. Υπήρχαν θεατρικές ψυχαγωγίες από χιλιάδες χρόνια πριν και ίσως ο Αισχύλος και οι παλιοί δραματουργοί της Ελλάδας να χρωστούν το έργο τους σε ιερείς που παρίσταναν θρησκευτικά δράματα στην Αρχαία Αίγυπτο. Ο Αισχύλος δεν ήταν εφευρέτης της τραγωδίας. Της έδωσε όμως καλλιτεχνική μορφή ακολουθώντας μια παράδοση που εξελισσόταν και οδήγησε το θέατρο όπως το ξέρουμε στην ωριμότητά του και την καρποφορία του. Οι *Ικέτισσες* είναι ένα μέρος μιας τριλογίας που εξιστορεί το δράμα των Δαναϊδών. Είναι ταυτόχρονα ένα συμπληρωμένο δραματικό σύνολο και ένα μέρος τριλογίας, μια πράξη μέσα σε μια μεγαλύτερη δραματική ενότητα.

⁸ Προμηθέας δεσμώτης που παρόλο που ήταν θνητός έγινε δεκτός στα μυστικά του Ολύμπου και αφηφώντας τον Δία έφερε στον άνθρωπο την φωτιά. 479 π.Χ.

Βλ. Νίκολ Αλλαρνταϋς, *Παγκόσμια ιστορία θεάτρου: από τον Αισχύλο ως τον Ανούιγ*, Συμπλήρωμα για τη νεοελληνική δραματουργία, Αθήνα, Εκδόσεις Σμυρνιώτη, 5 τόμοι



13. Σοφοκλή Αντιγόνη, Θίασος Εταιρεία προς διδασκαλία αρχαίων δραμάτων, 1905



14. Σοφοκλή Αντιγόνη, Θίασος Εταιρεία προς διδασκαλία αρχαίων δραμάτων, 1905

Το **φανταστικό κομμάτι** στις πρώτες τραγωδίες είναι το **θέμα του χρόνου**. Σε μια τριλογία, όπως οι Ικέτισσες, από έργο σε έργο φανταστικά έχουν περάσει μήνες. Αλλά οι δραματουργοί ήταν αδέσμευτοι από τους ασήμαντους περιορισμούς του ρεαλιστικού θεάτρου.⁹ Νεότερος από τον Αισχύλο και άνθρωπος με πολύ διαφορετική ιδιοσυγκρασία, ο Σοφοκλής είναι ο επόμενος μεγάλος δραματουργός της Αθήνας. Γεννήθηκε το 495 π.Χ. στον Κολωνό. Έζησε στον Χρυσό Αιώνα του Περικλή. Είχε ενδιαφέρον για τον άνθρωπο και την σχέση του με το σύμπαν.

- Έκανε καινοτομίες στον τομέα της σκηνογραφίας.
- Έδωσε στα πρόσωπα της τραγωδίας καθορισμένο φόντο.
- Κατάργησε την Αισχυλική τριλογία και έκανε ξεχωριστά δράματα.

Ο ποιητής πριν τον Σοφοκλή έπρεπε εκτός από τα λόγια, να φτιάχνει και την μουσική και να γυμνάζει τον χορό, ακόμα και να αναλάβει τους κύριους ρόλους. Ο Σοφοκλής χώρισε την θεατρική δημιουργία. Με τον Σοφοκλή γίνεται η αρχή της

⁹ Νίκολ Αλλαρνταϋς, *Παγκόσμια ιστορία θεάτρου: από τον Αισχύλο ως τον Ανούιγ*, Συμπλήρωμα για τη νεοελληνική δραματουργία, Αθήνα, Εκδόσεις Σμυρνιώτη, 5 τόμοι

Μέρος Α' : Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου

επαγγελματικής ηθοποιίας. Στην Αρχαία Ελλάδα ο ηθοποιός ήταν τιμημένος από την κοινωνία σε αντίθεση με την Ρώμη που ήταν σκλάβοι και τους ελισαβετιανούς αλήτες.

Η βάση της κωμωδίας ήταν ο αττικός κ[□] μωρδηλαδή μια λαϊκή τελετή όπου ένα μπουλούκι από χαροκόπους οργάνωνε πομπές και τραγουδούσε τραγούδια αμφίβολης ευπρέπειας για να τιμήσει τον Διόνυσο. Οι κωμαστές συχνά φορούσαν προσωπίδες ή ήταν μασκαρεμένοι σε ζώα-πουλιά, σε άλογα ή βατράχους.

Στα Μέγαρα επίσης παρουσιάζονταν αστεία σκετς, ουσιαστικά χοντροκομμένες φάρσες και ξεκαρδιστικοί χοροί σαν τον άσεμνο κόρακα. Αποτέλεσμα των παραπάνω ήταν η **αρχαία κωμωδία**.¹⁰

Παρ' όλα αυτά η παράσταση είχε πάντα σκοπό σοβαρό και πολλές φορές υπήρχε μια αναπάντεχη αίσθηση ομορφιάς. Ό,τι ξέρουμε για την κωμωδία το ξέρουμε από αγγεία και αγάλματα και από τα 11 διασωθέντα έργα του Αριστοφάνη. Δεν ήταν ο παλιότερος κωμωδιογράφος ούτε ο μόνος, μα ο καλύτερος.¹¹

¹⁰ Νίκολ Αλλαρνταϋς, *Παγκόσμια ιστορία θεάτρου: από τον Αισχύλο ως τον Ανούιγ*, Συμπλήρωμα για τη νεοελληνική δραματουργία, Αθήνα, Εκδόσεις Σμυρνιαώτη, 5 τόμοι, σ.241

¹¹ Νίκολ Αλλαρνταϋς, *Παγκόσμια ιστορία θεάτρου: από τον Αισχύλο ως τον Ανούιγ*, Συμπλήρωμα για τη νεοελληνική δραματουργία, Αθήνα, Εκδόσεις Σμυρνιαώτη, 5 τόμοι, σ.241



15. Ηθοποιοί ντυμένοι πουλιά από μελανόμορφη οινόχρηστη του 500 π.Χ. περίπου. Αν και παλιότερη από την εποχή του Αριστοφάνη, η σκηνή αυτή είναι ίσως ενδεικτική για το πώς ήταν ντυμένος ο χορός στους *Όρνιθες*. Τα κοστούμια αυτά αποτελούσαν ίσως μια συνέχεια της παραδοσιακής μεταμφίεσης σε ζώα που συνηθίζεται στις πρωτόγονες θρησκευτικές τελετές.

Ο Αριστοφάνης γεννήθηκε το 448 π.χ. Παλιότερο από τα έργα του που σώθηκαν (425 π.χ.) ήταν τον καιρό του Πελοποννησιακού Πολέμου και του ξεπεσμού της Δημοκρατίας στην Αθήνα.

Η κωμωδία και η τραγωδία αποτέλεσαν τα δυο είδη δραματουργίας του 5^{ου} αιώνα π.Χ. με σημαντικότερους εκπροσώπους τους, τους προαναφερθέντες. Η δράση τους και τα έργα τους επηρέασαν την αρχιτεκτονική και την σκηνογραφία των κλασσικών θεάτρων.

Το θέατρο του 5^{ου} αιώνα π.Χ. κατά βάση δηλαδή η τραγωδία και η κωμωδία για να αναπτυχθούν έπρεπε να ενταχθούν σε ένα χώρο ο οποίος θα πληρούσε τις απαιτήσεις του κοινού των δραματουργών.

Συγκεκριμένα, η έντονη θρησκευτική διάθεση και η άμεση σχέση της λατρείας με το θέατρο επέβαλλε την παρουσία όλων των κοινωνικών τάξεων καθώς αποτελούσε λειτούργημα και απευθυνόταν σε όλους τους πολίτες. Ο αριθμός των θεατών ξεπερνούσε τους 15.000 γεγονός που καθιστά προφανές το πρόβλημα του χώρου. Ως αποτέλεσμα, όταν η οικοδόμηση των πρώτων αττικών θεάτρων ξεκίνησε, η λύση σε αυτό το πρόβλημα βρέθηκε στο ύπαιθρο. Αρχικά χρησιμοποιήθηκε η αγορά όταν όμως οι απαιτήσεις αυξήθηκαν αναζητήθηκαν χαμηλοί επικλινείς λόφοι από όπου οι θεατές θα μπορούσαν να έχουν την



16. Το θέατρο της Χαιρώνειας

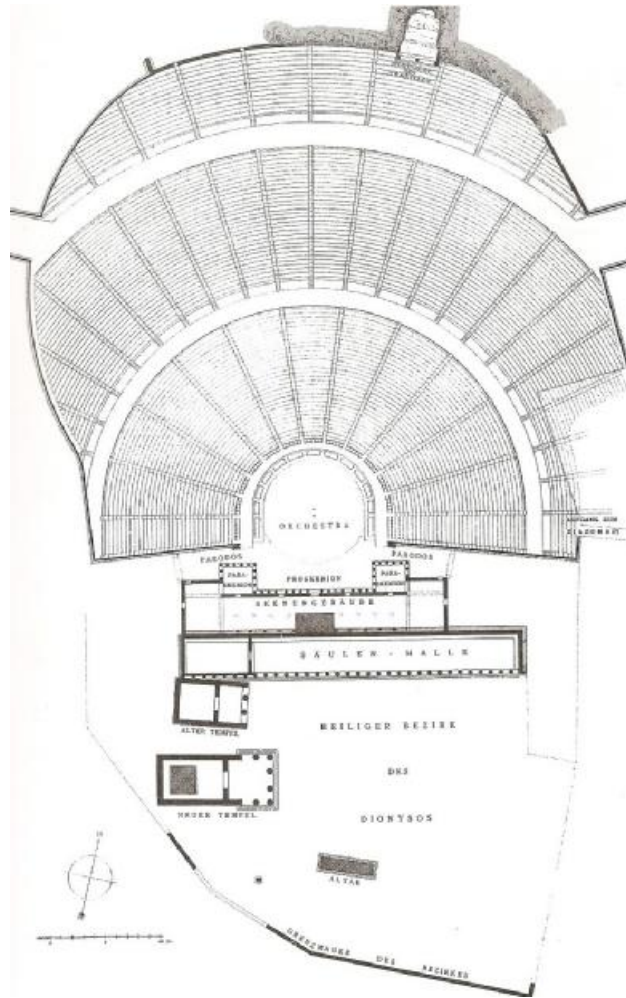
απαιτούμενη ακουστική και οπτική άνεση προς την ορχήστρα. Ένα δεύτερο πρόβλημα που έχριζε επιλύσεως, ήταν ο χώρος που εκτυλισσόταν το δράμα λόγω του εξίσου πολυάριθμου χορού. Αυτό επέβαλλε την δημιουργία ενός χώρου άνετου που θα επέτρεπε την χορική κίνηση ανάλογα με τις απαιτήσεις του δράματος. Αυτό το πρόβλημα μπορούσε να βρει επίσης, την λύση του στην ύπαιθρο και ειδικότερα στις ρίζες αυτών των επικλινών λόφων όπου δημιουργήθηκε μια επίπεδη επιφάνεια για την τοποθέτηση της δράσης του έργου.

Με την λύση αυτών των δύο προβλημάτων, το ελληνικό θέατρο παίρνει μορφή καθώς αναπτύσσονται τα δύο βασικά του μέρη, το **κοίλο** και η **ορχήστρα**. Ξεκινώντας από μια τέτοια αντίληψη του χώρου σε σχέση με το φυσικό περιβάλλον, το θέατρο πήρε το δρόμο προς μια φυσιολογική εξέλιξη βασισμένη στη λογική, την απλότητα και την λειτουργική ανάγκη.¹²

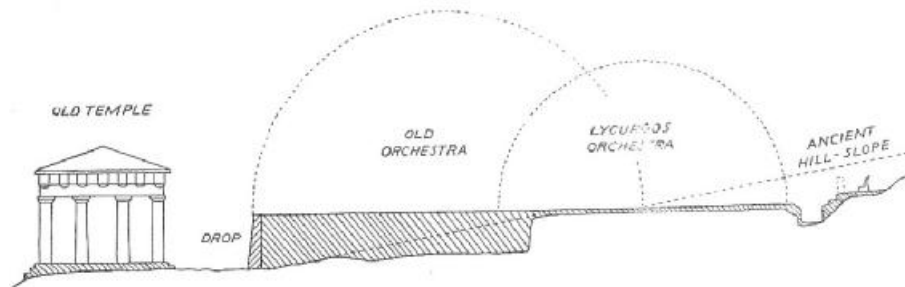
Το κοίλο του θεάτρου άρχισε να διαμορφώνεται και να σκαλίζονται πάνω στην πλαγιά του λόφου βαθμίδες σε ομόκεντρη διάταξη προς την ορχήστρα. (θέατρο Χαιρωνείας). Το γεγονός ότι όλη η πόλη παρακολουθούσε τις θεατρικές παραστάσεις, δεν σήμαινε ότι δεν υπήρχαν

¹² Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.30

Μέρος Α': Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου



17. Κάτοψη του θεάτρου του Διονύσου κατά τους Dörpfeld και Reisch

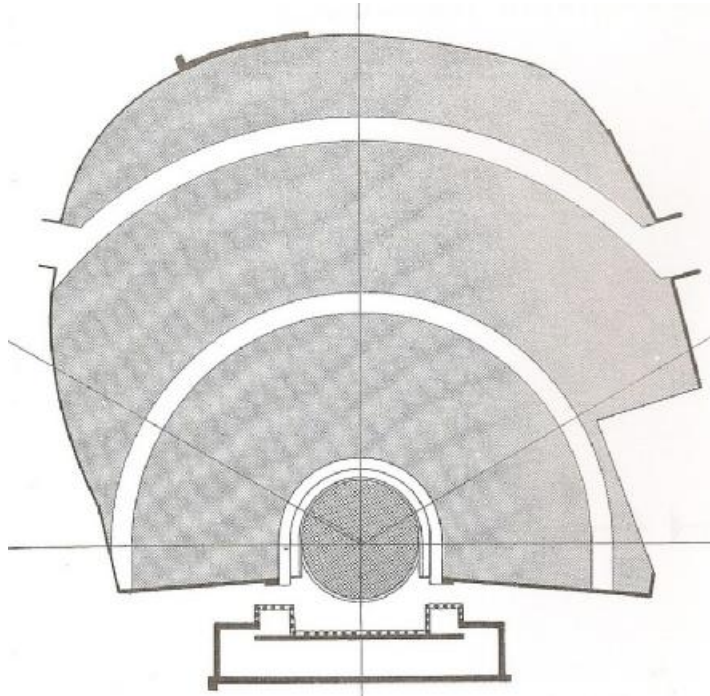


18. Τομή στο θέατρο του Διονύσου, με τις θέσεις της παλιάς και νεότερης ορχήστρας

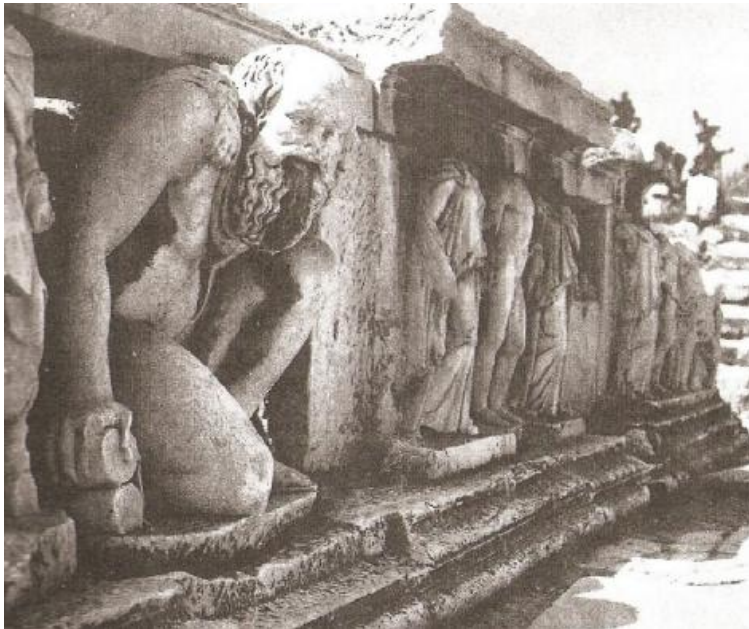
ταξικές διαφορές. Έτσι σύντομα γύρω από την ορχήστρα τοποθετήθηκαν ξύλινα καθίσματα, προς τιμή των αρχόντων και των επισήμων και στην συνέχεια, οι σκαλισμένες βαθμίδες γίνονται ξύλινοι πάγκοι. Μέχρι τις αρχές του 4^{ου} αιώνα π.Χ., το αμφιθέατρο δεν είχε βρει ακόμα το καθαρά ημικυκλικό του σχήμα. Αυτό συνέβαινε επειδή το ξύλο ήταν ένα υλικό που δύσκολα θα μπορούσε να λαξευτεί ημικυκλικά και το αποτέλεσμα ήταν συνήθως πολυγωνικά σχήματα. Μετά τον 4^ο αιώνα π.Χ η χρήση του μαρμάρου γίνεται πιο ευρεία και οι θέσεις των θεατών χαράσσονται ομόκεντρα προς την ορχήστρα με τόξα κύκλου μεγαλύτερα των 180°, τα οποία καλύπτουν σχεδόν τα 2/3 της περιφέρειας του. Ως προς την ορχήστρα, αντιπροσωπευτικό παράδειγμα είναι η παλαιότερη ορχήστρα του θεάτρου του Διονύσου (5^{ος} αιώνας π.Χ.). Αυτή έχει διάμετρο 24 μέτρα και η διαμόρφωση της επίπεδης επιφάνειάς της έγινε με επίχωση λόγω της κλίσεως που είχε ο λόφος της Ακροπόλεως. Έτσι, στο πίσω μέρος της ορχήστρας, δημιουργήθηκε ένα πρανές ύψους δύο μέτρων. Εκεί αρχικά αναπτύσσεται ένα ανοιχτό τοπίο χωρίς την παρουσία κανενός κτηρίου.

Το **σκηνικό οικοδόμημα** (485 π.Χ.) εξελίσσεται και εντάσσεται στα άλλα μέρη του θεάτρου, όπως το κοίλο και την ορχήστρα. Η σκηνή ήταν ακόμα απλή, είχε μια χαμηλή εξέδρα μπροστά σε ένα

Μέρος Α΄: Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου



19. κλασικό αθηναϊκό θέατρο, Αθήνα, 5ος και 4ος π.Χ. αιώνας



20. Ανάγλυφες παραστάσεις στο προσκήνιο του θεάτρου του Διονύσου

φόντο που το αποτελούσε ένας τοίχος στολισμένος με κολώνες. Στον τοίχο υπήρχε μια μεγάλη κεντρική είσοδος και δυο μικρές πύλες. Από εδώ και στο εξής συνηθίζεται τα έργα να διαδραματίζονται σε προαύλια παλατιών και ναών ως σκηνικά. Μεταχειρίζονταν κιόλας κάποια απλή σκηνογραφία. Το 425 π.Χ. το τελευταίο δηλαδή τέταρτο του πέμπτου αιώνα, η ξύλινη κατασκευή της σκηνής άρχισε να γίνεται μόνιμη και να θεμελιώνεται πάνω σε μάρμαρο ή πέτρα. Στον τοίχο της σκηνής προστέθηκαν δυο πτέρυγες που ονομάστηκαν παρασκήνια. Το μεταξύ των παρασκηνίων δάπεδο ανυψώθηκε κατά ένα έως δυο μέτρα από την στάθμη της ορχήστρας και στηριζόταν πάνω σε έναν διακοσμημένο τοίχο προς την πλευρά των θεατών. Αυτή είναι η πρώτη εμφάνιση του προσκηνίου. Το κτίριο της σκηνής ήταν διώροφο και πιστεύεται πως έγινε λόγω του προσκηνίου. Ο πάνω όροφος της σκηνής ονομάστηκε επισκήνιο και χρησίμευε για την τοποθέτηση των μηχανών. Μεταξύ των τοίχων αντιστηρίξεως του κοίλου και των παρασκηνίων δημιουργήθηκαν οι πάροδοι. Οι πάροδοι ήταν δυο διάδρομοι οι οποίοι χρησιμοποιήθηκαν από τους συγγραφείς των έργων, ως είσοδος από την αγορά η μια και η άλλη είσοδος από τα προάστια και την επαρχία.

Από τον 4^ο αιώνα π.Χ. σημαντική είναι η αναφορά στις κατακτήσεις του Μεγάλου Αλεξάνδρου και η δημιουργία από αυτόν της Μεγάλης Ελλάδος. Η



21. Ευριπίδη, Μήδεια (Ο Χορός και δυο υποκριτές), 1963



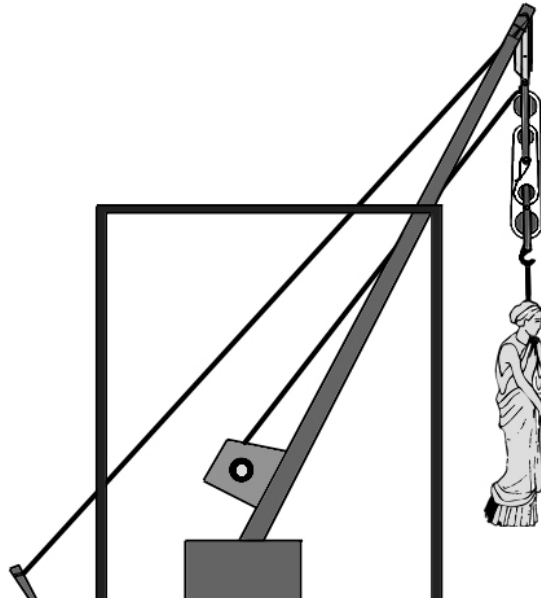
22. Ο Ελληνικός Χορός - Ιφιγένεια εν Αυλίδι, Guthrie Theatre, 1992

επικοινωνία με άλλους λαούς και άγνωστους πολιτισμούς επηρέασαν τις μέχρι τότε καθιερωμένες συνθήκες. Αυτό έγινε προφανές και στο θέατρο καθώς αυτό αρχίζει να χάνει το τελετουργικό του ύφος με την επικράτηση μιας πιο ρεαλιστικής νοοτροπίας. Η ρεαλιστική αυτή διαμόρφωση του δράματος γίνεται εμφανής από τον κυριότερο εκπρόσωπό του κατά τα ελληνοιστικά χρόνια, τον Ευριπίδη.¹³

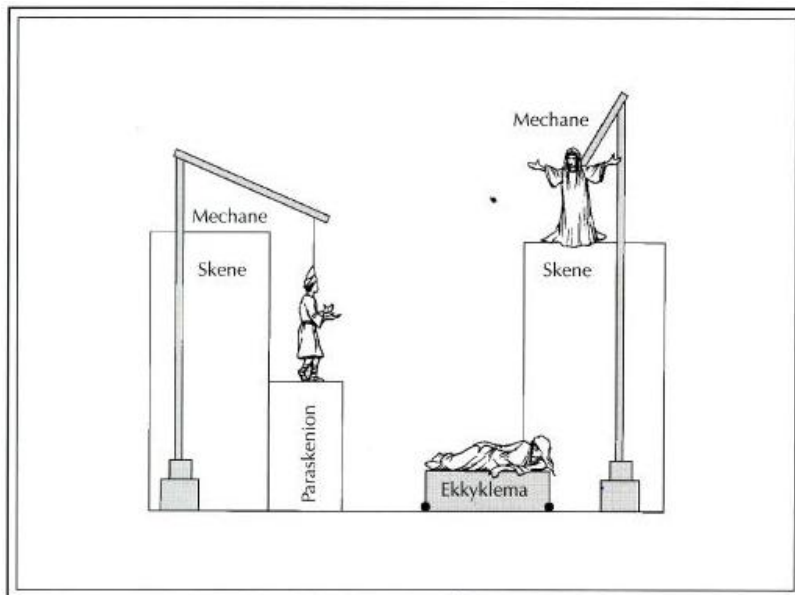
Όπως ο Σοφοκλής συγγενεύει με τον Σαίξπηρ έτσι και ο Ευριπίδης με τον κυρίαρχο ιντελεκτουαλισμό του και την απαισιοδοξία του μας θυμίζει τον Σω.¹⁴ Ο Ευριπίδης είχε την τάση να αμφιβάλει για τους αρχαίους θρύλους και την δύναμη των θεών. Δυο πράγματα λαχταρούσε ο Ευριπίδης. Να κάνει τα πρόσωπα φυσικά και συνηθισμένα και να τα χρησιμοποιήσει για να φιλοσοφήσει πάνω σε όσα συμβαίνουν. Ο χορός για τον Ευριπίδη περιορίστηκε από την δράση και ουσιαστικά έγινε μια μικρή ομάδα από τραγουδιστές που μόνο τραγουδάνε, και τραγούδια όχι και πολύ σχετικά με το κύριο θέμα. Συχνά ο

¹³ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.37

¹⁴ Νίκολ Αλλαρνταύς, *Παγκόσμια ιστορία θεάτρου: από τον Αισχύλο ως τον Ανούιγ*, Συμπλήρωμα για τη νεοελληνική δραματουργία, Αθήνα, Εκδόσεις Σμυρνιώτη, 5 τόμοι



23. Ο από μηχανής θεός



24. Ο από μηχανής θεός και το εκκύκλημα

Ευριπίδης αναγκάζεται στην αρχή των έργων να δίνει επεξηγηματικό υλικό για να δώσει στους ακροατές να καταλάβουν της άποψή του. Από εκεί εξελίχτηκε ο **τυπικός Ευριπιδικός πρόλογος**¹⁵ όπου ένα και μόνο πρόσωπο γίνεται ουσιαστικά το φερέφωνο του ποιητή. Ο Ευριπίδης έπρεπε επίσης να κλείνει κάπως τις παραστάσεις, μεταχειρίστηκε λοιπόν αυτό που λέμε **από μηχανής θεός**. Ήταν ουσιαστικά μια μηχανή, που επέτρεπε να μπαίνουν οι θεοί στην σκηνή από ψηλά και ο Ευριπίδης το μεταχειρίστηκε για να δίνει στα έργα του ένα παράλογο τέλος που ο θεός έκανε γνωστές τις θεϊκές του εντολές στα πρόσωπα που ήταν από κάτω. Η τραγωδία κατά τον Ευριπίδη “εκπολιτίζεται” και αρχίζει να χρησιμοποιεί έμφαση και πολύπλοκη δράση. Ο Nietzsche θεωρεί τον Ευριπίδη την αρχή της παρακμής του θεάτρου και χαρακτηριστικά γράφει:

“Τι επεδίωκες να πετύχεις, ανόσιε Ευριπίδη, όταν εξανάγκαζες αυτόν τον ετοιμοθάνατο να σε υπακούσει για άλλη μια φορά;... Και όπως ο μύθος είχε πεθάνει για σένα, έτσι σε εγκατέλειψε και η μουσική...” Συνεχίζοντας αναφέρει ότι: *“ η ελληνική τραγωδία δεν εξαφανίστηκε όπως τα άλλα είδη της αρχαίας τέχνης , μα ολότελα*

¹⁵ Νίκολ Αλλαρνταύς, *Παγκόσμια ιστορία θεάτρου: από τον Αισχύλο ως τον Ανούιγ*, Συμπλήρωμα για τη νεοελληνική δραματουργία, Αθήνα, Εκδόσεις Σμυρνιώτη, 5 τόμοι



25. Ο Μένανδρος στο εργαστήρι του με μάσκες της Νέας Κωμωδίας. Ανάγλυφο που σήμερα βρίσκεται στη Ρώμη. Οι τρεις μάσκες αντιστοιχούν στους τρεις βασικούς χαρακτήρες του Μενάνδρου: έναν νεαρό άντρα, μια εταίρα και έναν οργισμένο πατέρα. Η γυναικεία μορφή στα αριστερά, που κρατάει ίσως μια άλλη μάσκα, μπορεί να είναι είτε η Μούσα της Κωμωδίας είτε η φιλενάδα του Μενάνδρου, η Γλυκέρα.



26. Ηθοποιοί της Νέας Κωμωδίας, πιθανώς από έργα βασισμένα στον Μένανδρο. Το ειδώλιο στα αριστερά απεικονίζει ένα ρέμπελο ή μεθύστακα, ενώ εκείνο στα δεξιά έναν τοκογλύφο έμπορο ή κλέφτη δούλο

*διαφορετικά. Εκμηδενίστηκε αυτοκτονώντας κατά τρόπο τραγικό... ”.*¹⁶

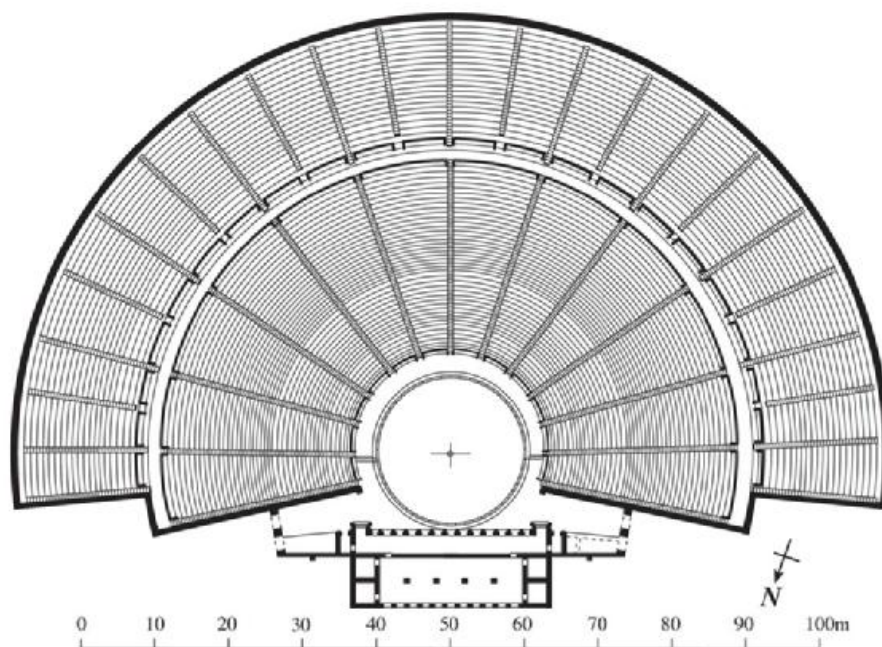
Παράλληλα με την τραγωδία, αλλάζει και η κωμωδία. Το 400-330 π.Χ. παρουσιάζεται η μέση κωμωδία για την οποία γνωρίζουμε λίγα από φιλολογικές μαρτυρίες. Ήταν μια βασική μορφή που κληρονόμησε κάποια από τα χαρακτηριστικά της αρχαίας κωμωδίας μα κινείται προς μια ολότελα διαφορετική έννοια του κωμικού. Οι στολές μοιάζουν με αυτές του 5^{ου} αιώνα αλλά τα προσώπια αλλάζουν και γίνονται πιο αληθινά. Υπάρχουν βέβαια γελοιογραφημένα μυθικά πρόσωπα όπως ο “νταής” ο Ηρακλής.¹⁷ Πιθανότατα εδώ έχουμε χαρακτήρα πιο οικογενειακό και ρεαλιστικό παρά τον παλιότερο μυθικό, όπως και το παίξιμο των ηθοποιών ήταν πιο ρεαλιστικό.

Από το 330 π.Χ. εμφανίζεται η νέα Κωμωδία. Οι διαφορές της με την Μέση Κωμωδία είναι ότι δεν υπάρχει πια η παλιά κωμική φορεσιά και εξαφανίστηκαν οι μυθολογικές μορφές. Οι μορφές πλέον εμφανίζονται με κοστούμια της εποχής και μόνο μερικές μάσκες διατηρούν το γκροτεσκικό στοιχείο αλλά γενικά τα χαρακτηριστικά είναι

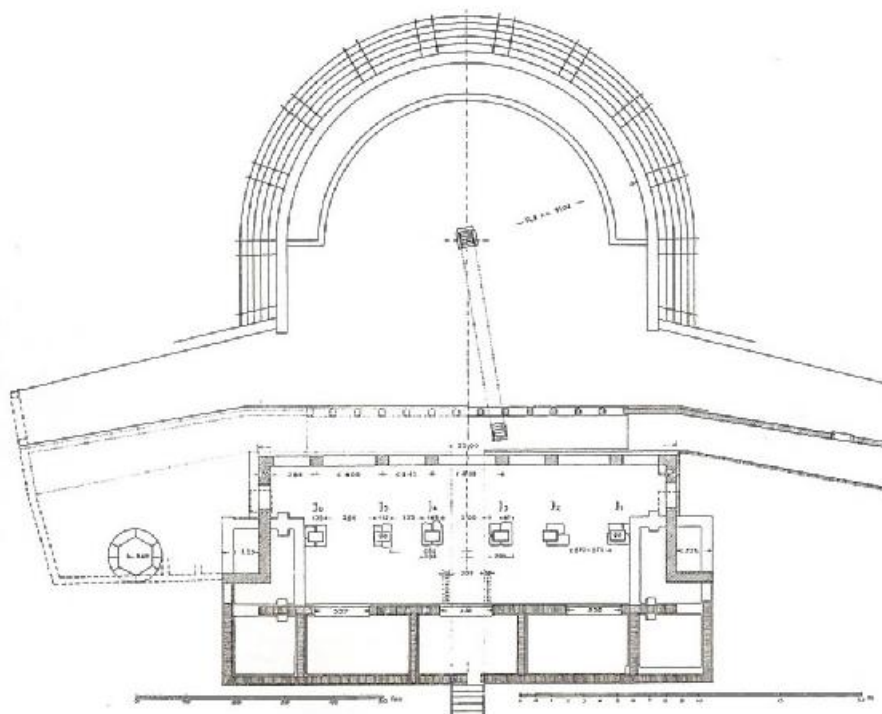
¹⁶ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.37

¹⁷ Νίκολ Αλλαρνταύς, *Παγκόσμια ιστορία θεάτρου: από τον Αισχύλο ως τον Ανούγι*, Συμπλήρωμα για τη νεοελληνική δραματουργία, Αθήνα, Εκδόσεις Σμυρνιώτη, 5 τόμοι

Μέρος Α': Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου



27. Κάτοψη του θεάτρου της Επιδαύρου κατά τα ελληνιστικά χρόνια

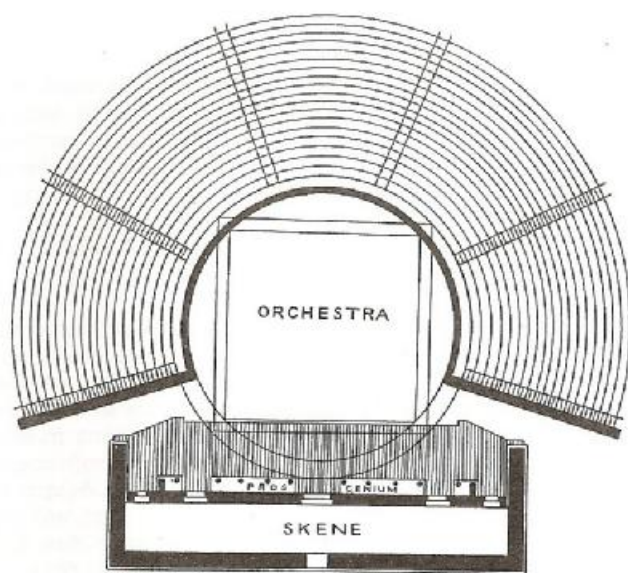


28. Κάτοψη του θεάτρου της Ερέτριας

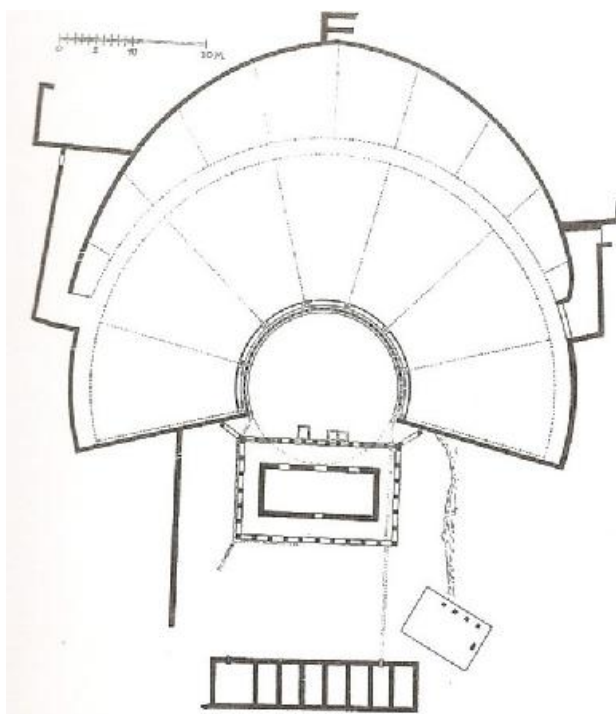
αληθοφανή. Ο Μένανδρος (343-292 π.Χ.) ήταν ο βασικότερος εκπρόσωπος της Νέας Κωμωδίας. Το θέατρο αλλάζει σκοπό και παύει να έχει λατρευτικό χαρακτήρα. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα η μορφή του κλασσικού θεάτρου να παύει να εξυπηρετεί τον νέο εκπολιτισμένο χαρακτήρα του δράματος. Η σημαντικότερη αρχιτεκτονική επέμβαση έγινε στον χώρο της σκηνής η οποία γίνεται το κυρίαρχο μέρος του θεάτρου. Το κοίλο του θεάτρου παραμένει σε ημικυκλική μορφή και σε κάποιες περιπτώσεις το τόξο σταματάει στις 180° και στις ακραίες κερκίδες προστίθενται ευθύγραμμα τμήματα που δημιουργούν μια κάτοψη σε σχήμα σφενδόνης (Θέατρο της Ερέτριας). Το ελληνιστικό προσκήνιο στηριζόταν σε υποστυλώματα και τα μεταξύ τους ανοίγματα σφραγίζονταν με χρωματισμένα ξύλινα πλαίσια, τους πίνακες. Η δράση τοποθετείται στο προσκήνιο και η ορχήστρα χρησιμοποιείται μόνο από τον χορό. Ο τοίχος πίσω από τους ηθοποιούς διακοσμείται με παραστάσεις και ονομάζονται θυρώματα. Ήταν από τις πρώτες προσπάθειες ρεαλιστικής σκηνογραφίας όπως αναφέρει και ο Νικόλαος Λάσκαρη στο βιβλίο του “Μαθήματα Ιστορίας του Αρχαίου Ελληνικού θεάτρου”¹⁸.

¹⁸ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.41

Μέρος Α': Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου



29. Κάτοψη του θεάτρου της Τερμησσού



30. Κάτοψη του θεάτρου της Δήλου κατά Reisch

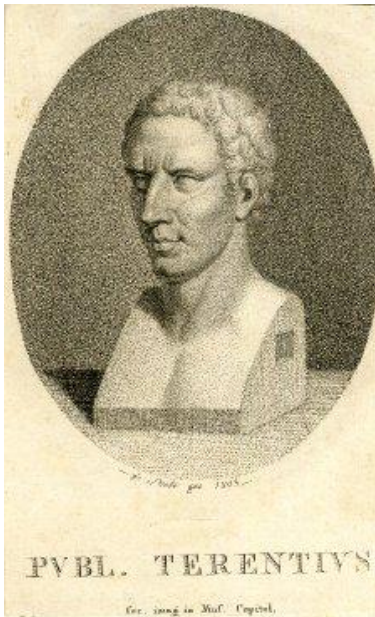
Αλλαγές έγιναν και στα υπόλοιπα κτήρια της σκηνής. Οι νέες απαιτήσεις των έργων αύξησαν τους βοηθητικούς χώρους όπως, αποθήκες, χώροι ανάπαυσης και προετοιμασίας των ηθοποιών. Το είδος της νέας κωμωδίας παιζόταν στα μεγάλα Ελληνιστικά θέατρα με τις ψηλές σκηνές και με τα ιδιαίτερα επεξεργασμένα σκηνικά. Με αυτό το είδος ήρθαν σε επαφή οι Ρωμαίοι όταν άρχισαν να επεκτείνουν την αυτοκρατορία τους στα νότια μέρη της Αρχαίας Ελλάδας. Η κωμωδία, εύκολα κατανοητή και εύπεπτη, μεταφέρθηκε στην Ιταλία και εκεί υπέστη κάποιες σημαντικές αλλαγές πριν φτάσει στην ακμή της με τα έργα των δύο σημαντικότερων ρωμαίων κωμωδιογράφων, του Πλαύτου και του Τερέντιου. Αυτοί ήταν οι δημιουργοί της **Ρωμαϊκής Κωμωδίας** (*fabula palliata*). Και οι δύο παίρνουν τα θέματά τους αλλά και πολλούς ανθρώπινους τύπους που αποτελούν και τα *dramatis personae* (χαρακτήρες) των έργων τους (τον οργίλο γέρο, τους νεαρούς ασώτους) από τη Νέα Κωμωδία.¹⁹

Οι αλλαγές αυτές διαμόρφωσαν έναν ενδιάμεσο αρχιτεκτονικό τύπο, το ελληνο-ρωμαϊκό θέατρο. Αναπτύχθηκε κυρίως στις τότε ελληνικές αποικίες, όπως η Τερμησσός, η Μαγνησία, η Έφεσος αλλά και μέσα στον ελληνικό χώρο, όπως

¹⁹ Χάρτνολ Φύλλις, *Ιστορία του θεάτρου*, μτφρ. Ρούλα Πατεράκη, Υποδομή, Αθήνα, 1980, σ. 28



31. Ρωμαϊκές μάσκες δούλου και αυλητή

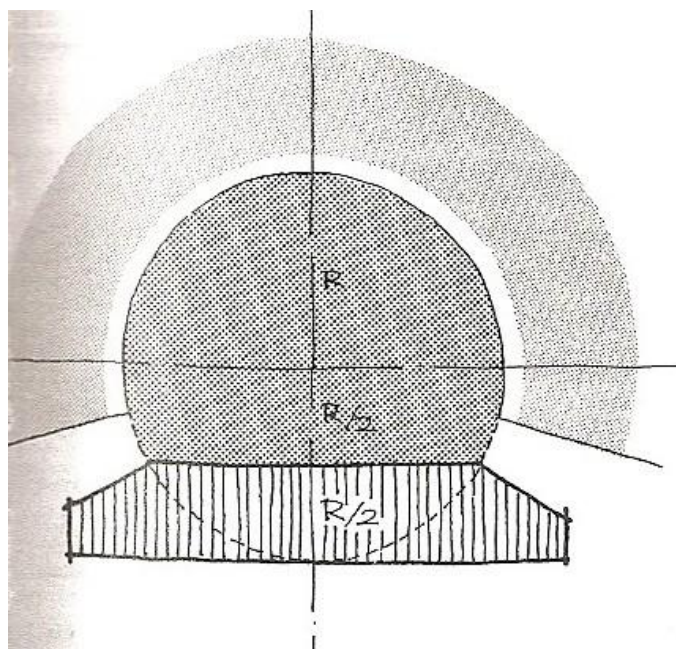


32. Publius Terentius (190-159 π.Χ.)

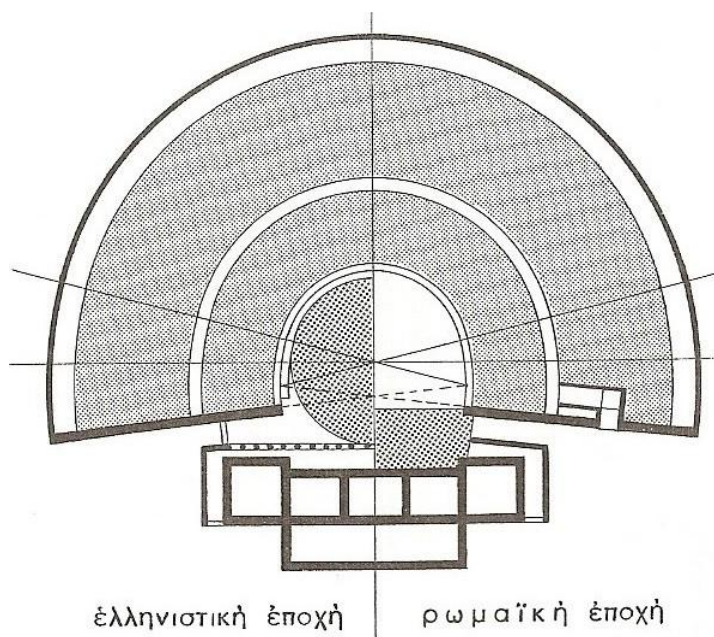
Titus Maccus Plautus (254-184 π.Χ.)

στη Δήλο, την Μεσσήνη, το Γύθειο και τη Σαντορίνη, αλλά και σε άλλα αστικά κέντρα.²⁰ Ο Πλαύτος (Titus Maccus Plautus, 254-184 π.Χ.) ήταν μεταφραστής και διασκευαστής. Σώζονται 20 έργα του. Οι κωμωδίες του βασίζονται σε ελληνικά πρότυπα που χάθηκαν. Τα επεισόδια των κωμωδιών αυτών μεταφέρονται στην Ρώμη της εποχής του και προστίθενται αναγνωρίσιμες λεπτομέρειες ρωμαϊκού τρόπου ζωής. Οι χαρακτήρες του είναι εντελώς διαφορετικοί μεταξύ τους (καυχησιάρης στρατιώτης, ο φιλάργυρος, ο παράσιτος, τα δίδυμα και ο φοβισμένος και πολυμήχανος δούλος). Ήταν θαυμάσιος τεχνίτης και έγραψε έργα περισσότερο για να παίζονται παρά να διαβάζονται. Ο Τερέντιος (Publius Terentius, 190-159 π.Χ.) ήταν απελεύθερος σκλάβος από την Αφρική, διέθετε περισσότερη πρωτοτυπία και ήταν γενικά πολύ καλύτερος συγγραφέας γιατί μορφώθηκε αρκετά χάρις τον αριστοκράτη προστάτη του. Σώζονται 6 έργα του. Σε αυτά υπάρχουν λιγότερες αναφορές σε γεγονότα της εποχής και λιγότερος μπουφονισμός σε σχέση με του Πλαύτου. Τα θέματα του και οι διάλογοί του χαρακτηρίζονται από διαχρονικότητα. Γι' αυτό και δεν ήταν και

²⁰ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*,
²¹ έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.41



33. Μαθηματική αναλογία προσκήνιου και ορχήστρας



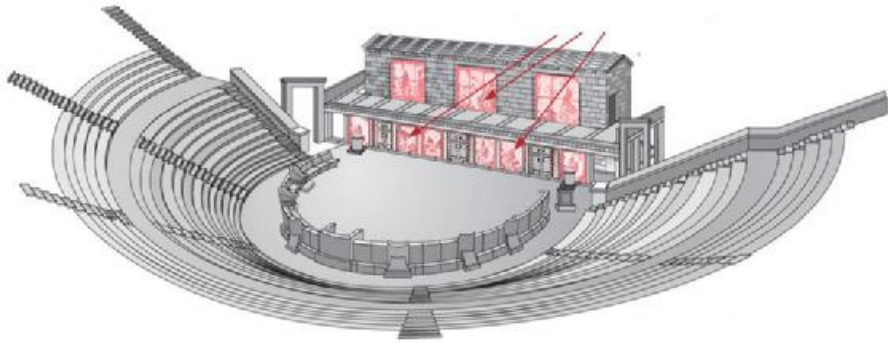
34. Ελληνορωμαϊκό θέατρο Μαγνησίας- Διαφορές
έλληνορωμαϊκής και ρωμαϊκής εποχής

αγαπητός στο κοινό που προτιμούσε ξιφομάχους και μίμους. Όπως όμως και ο Σένεκας που έγραψε τραγωδίες περισσότερο για να διαβάζονται και λιγότερο να παίζονται έτσι και ο Πλάυτος με τον Τερέντιο άσκησαν μεγάλη επιρροή σε δραματουργούς μιας μεταγενέστερης και πολύ διαφορετικής από την δική τους εποχή.²¹

Από αρχιτεκτονική άποψη, το κοίλο του θεάτρου διατήρησε το γνωστό του σχήμα. Η ορχήστρα όμως, από καθαρός κύκλος, μετατράπηκε σε τόξο με την προώθηση προς τα εμπρός ολόκληρου του συγκροτήματος της σκηνης. Η περιφέρειά της, δεν εφάπτεται πλέον στο προσκήνιο, αλλά στον τοίχο της σκηνης. Έτσι το πλάτος του προσκηνίου προχωρεί μέσα στην ορχήστρα κατά το μισό μήκος της ακτίνας της. Έτσι το προσκήνιο αποκτά βάθος που πολλές φορές ξεπερνά τα έξι μέτρα και το ύψος του από την ορχήστρα ελαττώνεται. Το διάζωμα μεταξύ της ορχήστρας και των βαθμίδων καταργείται και τα καθίσματα φτάνουν μέχρι την περιφέρεια της ορχήστρας. Το θέατρο λόγω του γεγονότος ότι έπαψε να είναι τόπος θρησκευτικών εκδηλώσεων, έχασε την λαϊκή απήχηση που είχε κατά τον 5^ο αιώνα π.Χ και τις αρχές του 4^{ου} αιώνα π.Χ. Πλέον απευθύνεται σε μια ορισμένη μερίδα της αστικής κοινωνίας.

²¹ Χάρτνολ Φύλλις, *Ιστορία του θεάτρου*, μτφρ. Ρούλα Πατεράκη, Υποδομή, Αθήνα, 1980, σ. 29-31

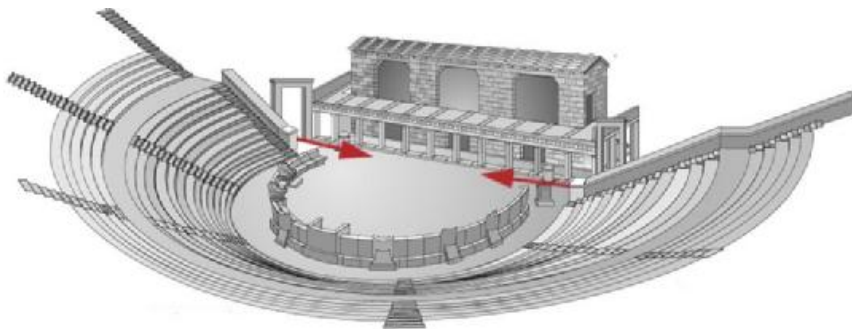
Μέρος Α': Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου



35. Θυρώματα διακοσμημένα με πίνακες που συντελούν στην δημιουργία σκηνικού βάθους



36. Λεπτομέρεια παρόδων (αριστερά: ρωμαϊκό ωδείο Εφέσσου, δεξιά: Ελληνιστικό θέατρο στην Πριήνη)



37. Πάροδοι που οδηγούσαν στην αγορά και στα προάστια ή στα πεδία των μαχών

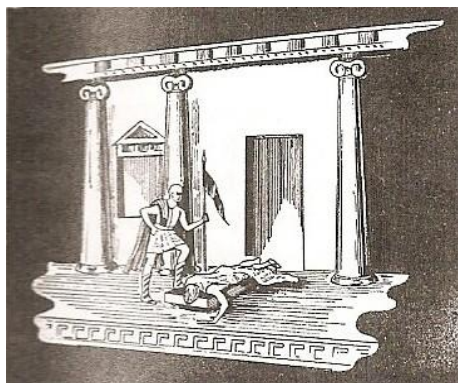
Αυτό είχε ως αποτέλεσμα, η χωρητικότητά του να ελαττώνεται σε σύγκριση με τα παλιότερα θέατρα που ήταν ικανά να εξυπηρετήσουν 16.000-20.000 θεατές. Σε αυτά τα θέατρα όμως, το τόσο μεγάλο κοινό κρατούσε το ενδιαφέρον του με την δύναμη του νοήματος και του λόγου ενώ πλέον, το ενδιαφέρον βασίζεται στην εντύπωση των σκηνογραφικών ευρημάτων.

Η λειτουργία των θεάτρων στην ύπαιθρο καθιστούσε δύσκολη την χρήση σκηνογραφικών μέσων. Παρ' όλα αυτά υπήρξαν κάποιες προσπάθειες με σκηνογραφική διάθεση και τάση για νέα παραστατικά στοιχεία έκφρασης που θα προσέδιδαν στις καταστάσεις του έργου εντονότερη έμφαση. Ως μόνιμο σκηνογραφικό εύρημα, αντιπροσωπευτικό είναι το πρανές στο πίσω μέρος της ορχήστρας. Τα θυρώματα στον τοίχο μεταξύ του προσκηνίου και της σκηνής παρίσταναν ναούς και ανάκτορα και αποτελούσαν το σκηνικό βάθος για τα έργα. Το μεσαίο θύρωμα ήταν η βασιλειακή θύρα που παρίστανε την κεντρική είσοδο του ανακτόρου. Το δεξί, χρησίμευε για την εμφάνιση του δεύτερου υποκριτή ή οδηγούσε στα δωμάτια των ξένων και το αριστερό προοριζόταν για το προσωπικό και τους δούλους. Τα θυρώματα αυτά εξυπηρετούσαν στην δράση και την κίνηση. Οι δύο πάροδοι οδηγούσαν η μια στην αγορά και η άλλη στα προάστια ή στα πεδία των μαχών.

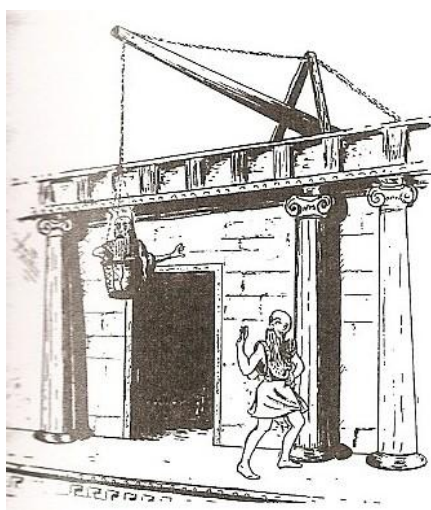
Μέρος Α': Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου



38. Η περίακτος



39. Το εκκύκλημα



40. Η μηχανή

Παράλληλα με τα μόνιμα σκηνογραφικά ευρήματα, έγιναν προσπάθειες δημιουργίας ενός μεταβλητού σκηνικού διακόσμου που να προσαρμόζεται στις ειδικές ανάγκες του κάθε έργου. Οι περιάκτοι, ήταν περιστρεφόμενα τριγωνικά πρίσματα, που κάθε πλευρά τους ήταν σχεδιασμένη κάποια παράσταση. Το εκκύκλημα, ήταν ένα μικρό βάθρο, που χρησιμοποιούνταν για την παρουσία των νεκρών ή των θυμάτων δολοφονίας. Η εξώστρα, ήταν μια παραλλαγή του εκκυκλήματος που κυλούσε πάνω σε τροχούς. Η μηχανή, που ήταν το πιο συνηθισμένο σκηνογραφικό εύρημα, αποτελούνταν από ένα σύστημα τροχαλιών, το οποίο είχε τοποθετηθεί στο πάνω αριστερά μέρος του τοίχου της σκηνης και χρησίμευε για την ανύψωση θεϊκών προσώπων. Από εκεί προήλθε και η γνωστή έκφραση “από μηχανής θεός”. Συνώνυμα της μηχανής ήταν το θεολογείον, ο γερανός, το αέτωμα ή αιώρα και στην κωμωδία ονομαζόταν κράδη. Η σκοπή ήταν η θέση όπου ο σκηνοθέτης της εποχής παρακολουθούσε την εξέλιξη της παράστασης και το τείχος, ο πύργος ή η διστεγία ήταν μέρη της σκηνης ανυψωμένα, σπ’ όπου ο ηθοποιός συμμετείχε στην πλοκή του έργου. Το κεραυνοσκόπειο ήταν ένα είδος περιάκτου με τις τρεις πλευρές του μαύρες και απεικονίσεις κεραυνών και αστραπών. Αυτό συνδυαζόταν με την χρήση του βροντείου που ήταν ένα αγγείο γεμάτο πέτρες και ένας χάλκινος

Μέρος Α': Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου



41. Βαθμίδα του Χάροντος κάτω από την πάροδο του θεάτρου του Άργους



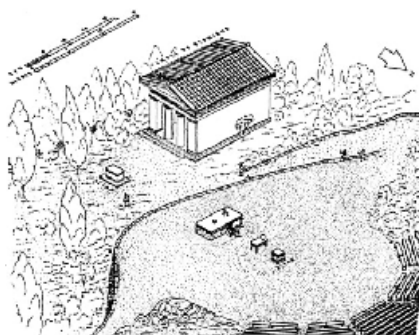
42. Βαθμίδα του Χάροντος πίσω από την ορχήστρα στο θέατρο της Ερέτριας



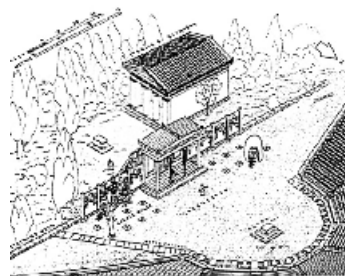
43. Βαθμίδα του Χάροντος πάνω στην ορχήστρα στο θέατρο της Ερέτριας

δίσκου στον οποίο άδειαζαν τις πέτρες προκειμένου να εξασφαλίσουν την ψευδαίσθηση του κεραυνού. Το στροφεϊόν ήταν μια περιστρεφόμενη μηχανή με παραστάσεις ηρώων που χάθηκαν στην μάχη ή ακολούθησαν τους θεούς. Οι βαθμίδες του χάροντος και τα αναπιέσματα ήταν καταπακτές στην ορχήστρα από όπου εμφανίζονταν τα πνεύματα των πεθαμένων ηρώων από τον Άδη. Τέλος, σημαντική ήταν η χρήση των προσωπείων, προκειμένου να υποκριθούν παραπάνω από έναν ρόλους σε ένα έργο ή γυναικίους χαρακτήρες.

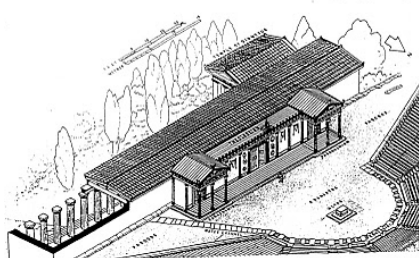
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΡΩΜΑΪΚΑ ΧΡΟΝΙΑ



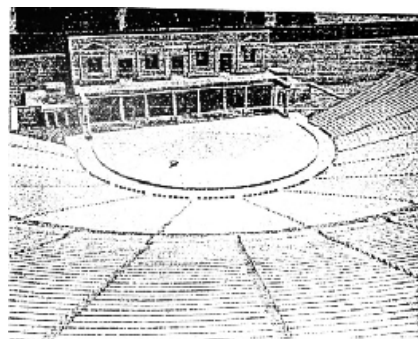
44. Θέατρο του Διονύσου 1η φάση



45. Θέατρο του Διονύσου 2η φάση



46. Θέατρο του Διονύσου 3η φάση



47. Θέατρο του Διονύσου 4η φάση

Το ελληνικό πνεύμα και ο πολιτισμός είχε ήδη γίνει γνωστό σε διάφορες χώρες σε ευρωπαϊκές και ασιατικές χώρες μέσω της εξαγωγής έργων τέχνης από τον 7^ο π.Χ. αιώνα. Αυτή ήταν μια πρώιμη επίδραση που σε συνδυασμό με τις μετέπειτα κατακτήσεις του Μεγάλου Αλεξάνδρου έδωσαν στοιχεία σε καινούργιους πολιτισμούς ο οποίοι αφομοίωσαν τα ελληνικά στοιχεία χωρίς να τα κατανοούν απόλυτα και τροποποιώντας τα ανάλογα με τις παραδόσεις και τις συνήθειές τους. Ένας τέτοιος πολιτισμός ήταν και ο Ετρουσκικός, που υπήρχε πριν οι Ρωμαίοι αποκτήσουν την δύναμη που απέκτησαν αργότερα με την Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία. Το πρώιμο ρωμαϊκό κράτος άρχισε να έρχεται ήδη σε επαφή με το ελληνικό στοιχείο, κάτι το οποίο κορυφώθηκε με τις κατακτήσεις των ελληνικών πόλεων τον 1^ο αιώνα π.Χ. Οι Ρωμαίοι, ως κατ' εξοχήν πολεμιστές και κατακτητές, χρειάζονταν ένα πολιτισμό τον οποίο βάσισαν στον ελληνικό χωρίς να δώσουν σημασία στην σχέση μορφής και λειτουργίας. Ήταν μοιραίο λοιπόν, η ελληνική παράδοση, η οποία δημιουργήθηκε σε διάφορες χρονικές στιγμές, κάτω από διάφορες κοινωνικές αντιλήψεις ή πολιτικά συστήματα, να ενθουσιάζει μεν σαν φαινόμενο, να μην ικανοποιεί όμως τις τότε αυξανόμενες απαιτήσεις του ατόμου.²² Αυτό

²² Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.45



48. Ρωμαϊκές μάσκες κωμωδίας

είχε σαν αποτέλεσμα τον εκφυλισμό του ελληνικού στοιχείου στους τομείς του λόγου και της αρχιτεκτονικής.

Τα θεατρικά έργα απομακρύνονται τελείως από την έννοια της θρησκείας. Η τραγωδία και η κωμωδία πλέον προσαρμόζονται στις απαιτήσεις του κοινού που ζητάει το θέαμα και όχι τον προβληματισμό. Άρα το θέατρο αλλάζει χαρακτήρα, μετατρέπεται σε μεγαλοπρεπές θέαμα που αντιπροσωπεύει την ευμάρεια της αυτοκρατορίας, με θέματα από τις κατακτήσεις της. Παράλληλα με το νόημα και το λόγο, ο ηθοποιός χάνει την αξία που είχε στην Αρχαία Ελλάδα και μετατρέπεται σε έναν δούλο που θυσιάζει και την ζωή του ακόμα στον βωμό της ψυχαγωγίας. Η κωμωδία, εύκολα κατανοητή και εύπεπτη, μεταφέρθηκε στην Ιταλία και εκεί υπέστη κάποιες σημαντικές αλλαγές πριν φτάσει στην ακμή της με τα έργα των δύο σημαντικότερων ρωμαίων κωμωδιογράφων, του Πλαύτου και του Τερέντιου. Αυτοί ήταν οι δημιουργοί της **Ρωμαϊκής Κωμωδίας** (*fabula palliata*). Και οι δύο παίρνουν τα θέματά τους αλλά και πολλούς ανθρώπινους τύπους που αποτελούν και τα *dramatis personae* (χαρακτήρες) των έργων τους (τον οργίλο γέρο, τους νεαρούς ασώτους) από τη Νέα Κωμωδία. Κυριότερος εκπρόσωπος της Ρωμαϊκής Τραγωδίας ήταν ο Σενέκας, ο οποίος έζησε τον πρώτο αιώνα της Χριστιανοσύνης και δεν ήταν δυνατόν να

Μέρος Α' : Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου

εμβαθύνει στην ομορφιά των λόγων του Αισχύλου ή στο ανθρώπινο πάθος του Ευριπίδη. Η ακμή της κωμωδίας κατά την εποχή του Πλαύτου και του Τερέντιου δεν κράτησε πολύ και αντικαταστάθηκε από έργα με κύριο στοιχείο την φάρσα και το θέαμα.

Η γοητεία της Αγροτικής Φάρσας στηριζόταν στο καθαρά ρωμαϊκό χιούμορ των «κλόουν» Μάκους (Maccus), Μπούκο (Bucco), στον ανόητο γέρο Πάπο (Pappus) και στον καμπούρη δούλο Ντοσένο (Dossenus). Όταν μεταφέρθηκε η Αγροτική Φάρσα στην Ρώμη εγκατέλειψε την τοπική διάλεκτο και αντικατέστησε τα αυτοσχέδια θέματα με γραπτά κείμενα από το οποία έχουν σωθεί μόνο ελάχιστοι τίτλοι. Με την μορφή που πήρε η Αγροτική Φάρσα (εποχή δικτατορίας Σύλλα) αποτελεί το μόνο καθαρά γηγενή τύπου Ρωμαϊκού δράματος. Το είδος αυτό διέθετε τεχνική αξία και η γοητεία του ήταν εφήμερη και παροδική. Αξίζει πάντως να αναφερθεί σαν θεατρικό είδος για το γεγονός ότι παρουσίαζε κάποιες περίεργες αντιστοιχίες με τις πρώτες εκδηλώσεις του μεταγενέστερου ιταλικού λαϊκού δράματος, της Κομμέντια ντελ Άρτε.²³

²³ Χάρτινολ Φύλλις, *Ιστορία του θεάτρου*, μτφρ. Ρούλα Πατεράκη, Υποδομή, Αθήνα, 1980, σ. 31-33



49. Το θέατρο του Balbus στην αρχαία Ρώμη

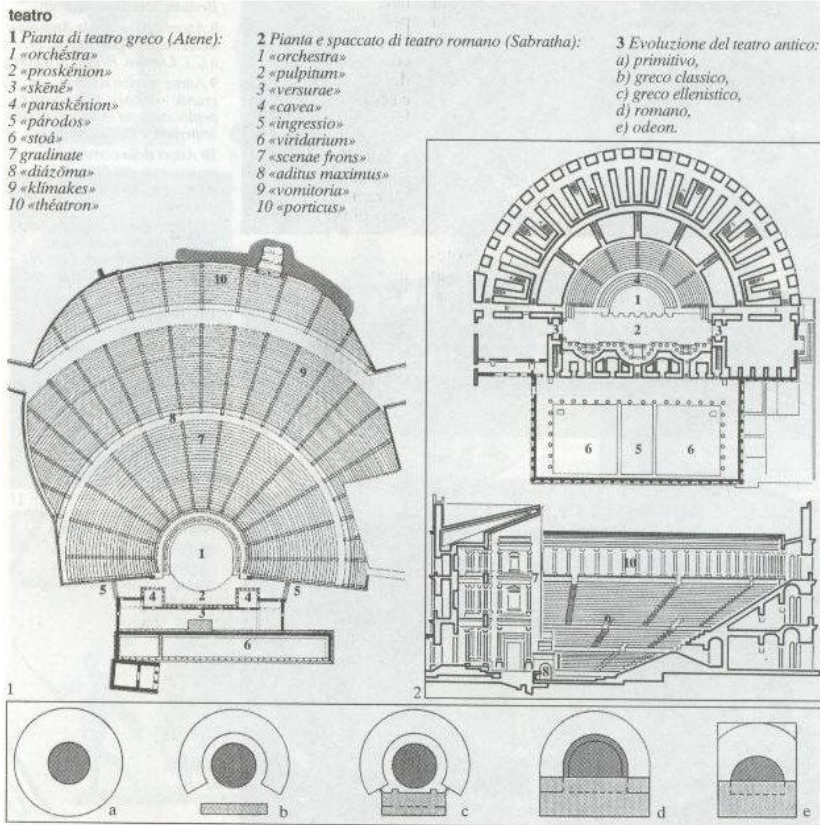
Συνοψίζοντας:

- Το θέατρο παύει να έχει θρησκευτικό χαρακτήρα
- Στις πόλεις οικοδομούνται ναοί και παλάτια με υπερβολική γλιδή
- Το θέατρο φιλοξενεί θεάματα
- Ο ηθοποιός χάνει την αξιοσέβαστη θέση που είχε στην κοινωνία.

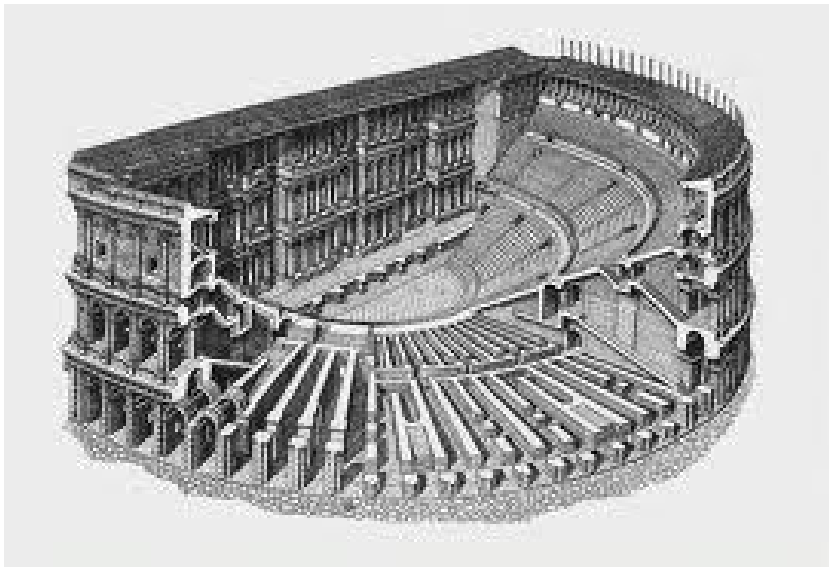
Όλα αυτά τα στοιχεία είχαν σαν αποτέλεσμα την δημιουργία μιας μορφής θεάτρου κτίριο- μνημείο όπως υποστηρίζει και ο Simon Tidworth στο βιβλίο του “Theatres: An Illustrated History”.²⁴ Το θέατρο βρίσκεται μέσα στην πόλη, είναι ένα μεγαλόπρεπο κτήριο, η κατασκευή του οφείλει να εξυπηρετεί το νέο θεατρικό είδος και απαιτείται ύπαρξη σκηνικών τεχνασμάτων προς τέρψη του όχι ιδιαίτερα σκεπτόμενου ρωμαϊκού κοινού. Τέλος, ο θεατής απομακρύνεται από τον ηθοποιό, καθότι η κοινωνική διαστρωμάτωση της εποχής, τοποθετεί τον ηθοποιό αρκετά χαμηλά. Συγκεκριμένα, ενώ στο ελληνικό θέατρο τα τρία βασικά στοιχεία, το κοίλο, η ορχήστρα και η σκηνή είναι αυτοτελή, αλλά παράλληλα δημιουργούν ένα χωρικό σύστημα, στη Ρώμη αυτό

²⁴ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.46

Μέρος Α': Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου

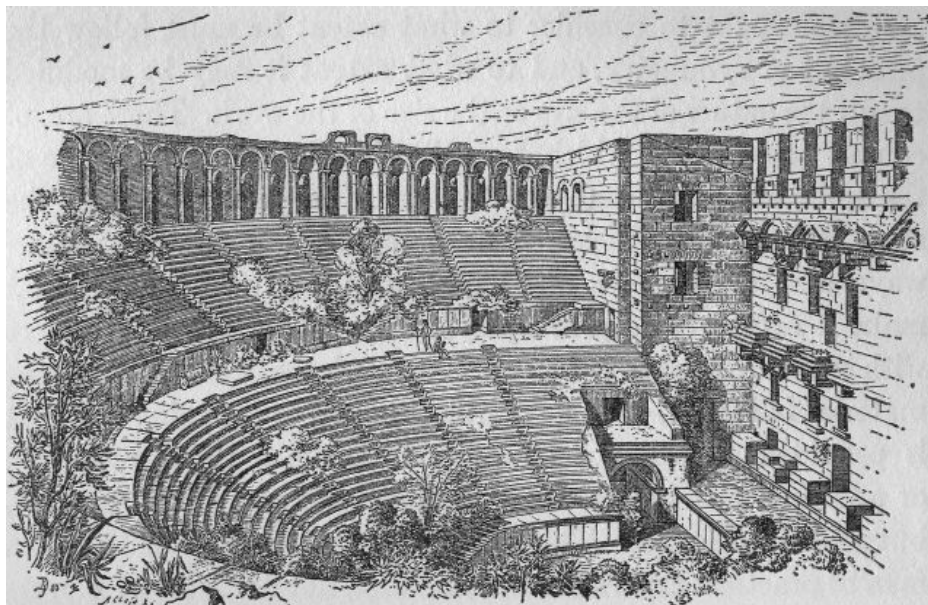


50. Εξέλιξη του ελληνικού θεάτρου σε ρωμαϊκό



51. Τομή ρωμαϊκού θεάτρου

εξελίσσεται και αυτά τα τρία στοιχεία συγκεντρώνονται πλέον σε έναν όγκο δημιουργώντας ένα ενιαίο αρχιτεκτονικό σύνολο. Το κοίλο του θεάτρου, που πλέον ονομάζεται *cavea*, το οποίο γίνεται ημικυκλικό, έρχεται σε άμεση επαφή με το κτήριο της σκηνής που γίνεται όλο και πιο μεγαλοπρεπές και εντυπωσιακό. Το ρωμαϊκό θέατρο από ανοιχτός χώρος γίνεται κτήριο και δεν υπάρχει πλέον η ανάγκη επικλινών πλαγιών των λόφων για στήριξη των κερκίδων. Σε αντίθεση με το ελληνικό θέατρο που η είσοδος των θεατών γινόταν από τις παρόδους, στο ρωμαϊκό υπάρχουν πόρτες στις όψεις ώστε οι θεατές μέσω κλιμάκων και διαδρόμων έφταναν στα διαζώματα. Οι στοές αυτές ονομάστηκαν *vomitorium*. Οι κερκίδες χωρίστηκαν από τα διαζώματα με στηθαία και πολλές φορές κάθε τμήμα είχε την δική του αρχιτεκτονική σύνθεση. Στο τελευταίο διάζωμα υπήρχε μια στοά για τους όρθιους. Για την ένωση της *cavea* με την σκηνή, αυτή υψώθηκε στο ύψος του τελευταίου διαζώματος. Ο τοίχος της σκηνής, ονομάζεται *scaenae frons* και διακοσμείται με κάθε είδους επικρατούντος ρυθμού. Το προσκήνιο ονομάζεται *proscenium* και αποτελεί όλο το χώρο της ηθοποιίας. Το δάπεδο της ορχήστρας χαμηλώνει αισθητά και η σκηνή αποκτά περισσότερο βάθος. Η ορχήστρα, πλέον, περιλαμβάνει θέσεις προορισμένες για τα μέλη της

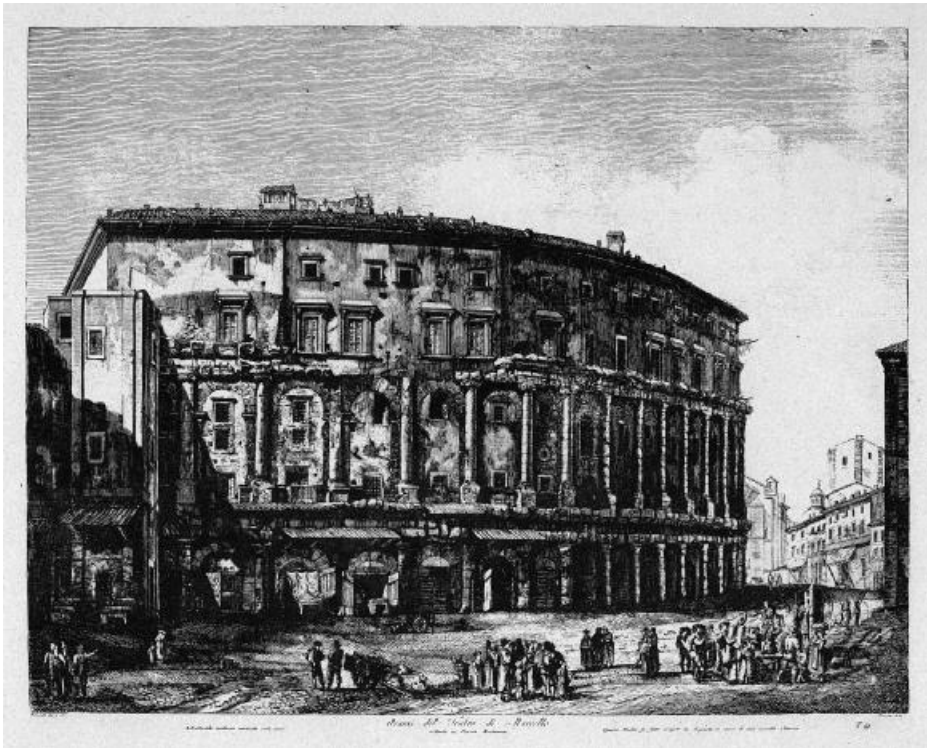


52. Σκίτσο ρωμαϊκού θεάτρου από τα "Δέκα βιβλία της Αρχιτεκτονικής" του Βιτρούβιου

Συγκλήτου. Τις αλλαγές αυτές τις καταγράφει και ο Βιτρούβιος στο βιβλίο του “Δεκα βιβλία αρχιτεκτονικής”.²⁵ Η εξέλιξη αυτή του κτηρίου της σκηνής είχε ως αποτέλεσμα ο ηθοποιός να εξαφανίζεται μέσα σε αυτή την τεραστίων διαστάσεων μόνιμο σκηνικό. Μεταξύ ορχήστρας και κερκίδων υπήρχε ένα ψηλό στηθαίο, το *pulpitum*, το οποίο επέτρεπε την χρήση της πρώτης για αγώνες μονομάχων και πολλές φορές γέμιζε με νερό ως σκηνογραφικό τέχνασμα. Το γεγονός ότι το θεατρικό κτήριο ήταν ένα ενιαίο αρχιτεκτονικό σύνολο, έδωσε για πρώτη φορά την δυνατότητα μιας μορφής στέγασης όλου του θεατρικού χώρου, με την χρήση ενός είδους τέντας, το *velum* ή *velarium*.

²⁵ Vitruvius, *The Ten Books on Architecture*, μτφρ. M.H. Morgan, Cambridge: Harvard University Press, 1914, σ.146

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΜΕΣΑΙΩΝΑΣ



53. Το θέατρο του Marcellus στη Ρώμη. Έργο του Luigi Rossini στις αρχές του 19^{ου} αιώνα

“Το θέατρο είναι κυρίως ένα βωμός της Αφροδίτης. Πράγματι έτσι πρωτοεμφανίστηκε στον κόσμο αυτού του είδους η εκδήλωση... Ο Μέγας Πομπήιος, μικρότερος μονάχα από το θέατρό του, όταν έχτισε αυτό το φρούριο της ανομίας και της ανωμαλίας, φοβούμενος ότι μπορούσε μια μέρα οι λογοκριτές να αμαύρωναν την μνήμη του, τοποθέτησε στην κορφή του ένα ναό της Αφροδίτης. Πρέπει να μισείς, χριστιανέ, αυτά τα πράγματα· τους εφευρέτες τους δεν μπορείς παρά να τους μισείς...” Αυτό το απόσπασμα, δείγμα μεγάλου φανατισμού, είναι παρμένο από το έργο του Τερτυλλιανού “De Spectaculis” (198 μ.Χ.) και το αναφέρει ο Sheldon Cheney στο βιβλίο του “The theatre: 3000 years of drama, acting and stagecraft”.²⁶ Ο Χριστιανισμός θα καταφέρει στο θέατρο το τελευταίο θανάσιμο χτύπημα, κάτι που έγινε για λόγους ψυχολογικούς και θρησκευτικούς. Κάθε παράδοση θεατρικής παραστάσεως θα εξαφανιστεί και δικαιολογημένα ο Simon Tidworth γράφει: *“Το ρωμαϊκό δράμα έχοντας πεθάνει από φυσικό θάνατο, τάφηκε από την χριστιανοσύνη.”*²⁷

²⁶ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.55

²⁷ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.56



54. Albrecht Duerer, Ροσβίτα με την ανιγιά της Gerba, ηγουμένη του Gandersheim, παρουσιάζει το έργο της στον αυτοκράτορα Otto I. Ξυλογραφία

Το Ύστερο Ρωμαϊκό Θέατρο δεν διέθετε μεγάλους δραματουργούς. Τα έργα διαβάζονταν ή απαγγέλλονταν, χωρίς όμως να παίζονται. Ακόμη και η μοναχή Ροσβίτα που τον 10^ο αιώνα πήρε τον Τερέντιο σαν υπόδειγμα για τους δραματοποιημένους βίους αγίων που έγραψε, φαίνεται πως δεν υπολόγιζε στην σκηνική τους παρουσίαση.²⁸ Στο μεταξύ, οι ταπεινοί “διασκεδαστές” του κλασικού κόσμου περιπλανιόνταν μόνοι ή σε ομάδες σε όλη την Ευρώπη. Κουβαλούσαν τον “σπόρο” του θεάτρου και θα ρίζωναν όπου το επέτρεπαν οι συνθήκες. Η ύπαρξή τους επιβεβαιώνεται και από τις επιθέσεις που εξαπέλυαν εναντίον τους οι αυστηροί πατέρες της εκκλησίας, κάτι που συνετέλεσε στην καταστροφή της κλασικής παράδοσης, καθώς από τα πρώτα χρόνια ο Χριστιανισμός απαγόρευε αυστηρά στους πιστούς να παρακολουθούν θεατρικές παραστάσεις ή να παίζουν σε αυτές.

Στο Βυζάντιο, έγιναν προσπάθειες να προσαρμόσουν το παλιό παγανιστικό θέατρο στις ανάγκες της νέας θρησκείας, και υπάρχουν

²⁸ Χάρτνολ Φύλλις, *Ιστορία του θεάτρου*, μτφρ. Ρούλα Πατεράκη, Υποδομή, Αθήνα, 1980, σ. 36



55. Αλαβάστρινη πλάκα από το Νότινχαμ, που αναπαριστά την Ανάσταση του Ιησού με τους τρεις στρατιώτες να κοιμούνται δίπλα στον τάφο. Η σκηνή είναι πιθανότατα εμπνευσμένη από Λειτουργικό δράμα



56. Οι τρεις Μαρίες στον Τάφο του Ιησού. Χειρόγραφο του 980 περίπου. Πρόκειται για εικονογράφιση του Πασχαλινού τρόπου

δείγματα θρησκευτικών έργων που παίζονταν με στόχο την ηθική βελτίωση των πιστών²⁹.

Ακόμα όμως και αν δεχτούμε την παραδοσιακή άποψη για την γέννηση του Λειτουργικού δράματος δεν μπορούμε ωστόσο να παραβλέψουμε την πιθανότητα επίδρασης, έστω και αργοπορημένης, του Βυζαντινού θεάτρου του 9^{ου} -10^{ου} αιώνα στο θέατρο του 12^{ου} και 13^{ου} αιώνα.

Αποτελεί ένα είδος ειρωνείας το γεγονός ότι το δράμα- που τόσο αυστηρά απαγορεύτηκε στους χριστιανούς- θα ξεπηδούσε μέσα από τους κόλπους της ίδιας της χριστιανικής λατρείας. Όπως το Αρχαίο Ελληνικό Δράμα βγήκε από την λατρεία του Διονύσου, έτσι και το μεσαιωνικό Λειτουργικό δράμα θα προκύψει μέσα από την χριστιανική λειτουργία και ιδιαίτερα μέσα από τις γιορτές του Πάσχα³⁰. Παρατηρείται σε γενικές γραμμές να αναδύεται ένα καθαρό πρότυπο σαφούς εξέλιξης από μια απλή λατρευτική πράξη μέσα σε ένα κλίμα

²⁹ Ίσως και κάτω από την επίδραση της αυτοκράτειρας Θεοδώρας που ήταν ηθοποιός πριν παντρευτεί τον Ιουστινιανό

Βλ. Χάρτνολ Φύλλις, *Ιστορία του θεάτρου*, μτφρ. Ρούλα Πατεράκη, Υποδομή, Αθήνα, 1980, σ. 39

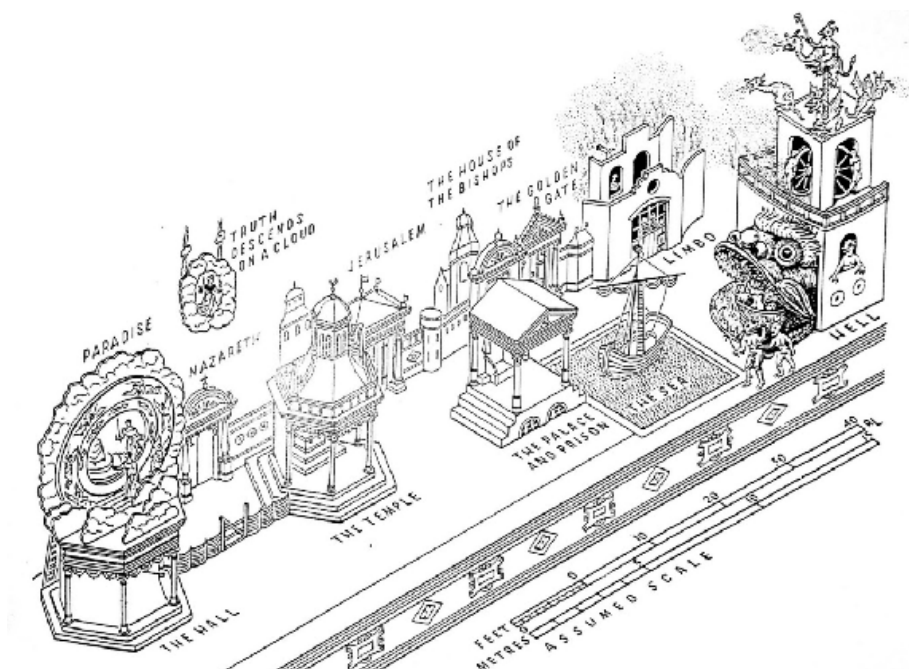
³⁰ Πυρήνας του χριστιανικού έτους δεν ήταν τόσο η Γέννηση όσο η Ανάσταση του Χριστού

Βλ. Χάρτνολ Φύλλις, *Ιστορία του θεάτρου*, μτφρ. Ρούλα Πατεράκη, Υποδομή, Αθήνα, 1980, σ. 40

τελετουργικό προς μια πλήρη αναπαράσταση της ζωής του Χριστού, που γίνεται στα λατινικά και χρησιμοποιεί ολόκληρο τον εκκλησιαστικό χώρο. Όταν πια εισάγεται και η καθομιλουμένη γλώσσα και η παράσταση μεταφέρεται σε κάποιο χώρο έξω από την εκκλησία, ο δρόμος είναι ανοιχτός για την ανάπτυξη ενός εθνικού θεάτρου σε κάθε χώρα. Ωστόσο, όσο τα λατινικά ήταν η παγκόσμια γλώσσα της Χριστιανοσύνης, το Λειτουργικό ή Εκκλησιαστικό έργο δεν έπαψε να είναι το καλύτερο μέσα για την θρησκευτική κατήχηση ενός σε μεγάλο βαθμό αναλφάβητου πληθυσμού. Όπως και ο διθύραμβος, έτσι και το λυρικό μέρος της πρωινής λειτουργίας του Πάσχα αποτέλεσε τον βασικό άξονα της μελλοντικής εξέλιξης. Στις πρώτες χριστιανικές γιορτές, υπήρχαν τραγουδιστικά κομμάτια, γνωστά σαν **τρόποι** (tropes).

Τα πρώτα Λειτουργικά έργα γράφτηκαν για να παίζονται από τους ιερείς και τα ψαλτοπαίδια μέσα στην εκκλησία. Όταν όμως προστέθηκαν περισσότερα περιστατικά, δόθηκε η άδεια να εμφανίζονται και μη εκκλησιαστικά πρόσωπα (όχι ακόμα γυναίκες όμως). Όσο ο αριθμός των ατόμων αυξανόταν όμως υπήρχε ανάγκη νέου χώρου καθώς οι ηθοποιοί καταλάμβαναν και χώρους που ήταν αρχικά προορισμένοι μόνο για το εκκλησίασμα. Η

Μέρος Α': Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου



59. Οργάνωση θεατρικού χώρου με την χρήση των "οίκων"



60. Μεταφορά δράματος έξω από τον χώρο της εκκλησίας

οργάνωση του θεατρικού χώρου ήταν παντού η ίδια, ήταν θα γινόταν η παράσταση σε μια μικρή εκκλησία είτε σε ένα μεγάλο καθεδρικό ναό. Ο βωμός με τον σταυρό ήταν το κεντρικό σημείο. Στα δεξιά ήταν ο Παράδεισος και στα αριστερά η Κόλαση. Οι προφήτες απήγγειλαν τους στίχους τους από τον άμβωνα. Στην κάθε πλευρά του κεντρικού κλίτους της εκκλησίας υπήρχαν οι χώροι που ήταν αναγκαίοι για τις σκηνές του έργου. Οι πλευρές περιλάμβαναν την Βηθλεέμ, την Ναζαρέτ και είχαν διάφορα ονόματα όπως “οίκοι”. Ο μεταξύ τους χώρος ήταν ο όχι αυστηρά καθορισμένος χώρος δράσης (platea), που διατηρήθηκε για εκατοντάδες χρόνια και αποδείχτηκε χρήσιμος για μεταγενέστερους συγγραφείς, αφού είχε την δυνατότητα να μετατρέπεται σε ό,τι είδους χώρο ήθελε ο συγγραφέας. Ολόκληρος ο εκκλησιαστικός χώρος προσέφερε ένα πολλαπλό σκηνικό με το κοινό να μπορεί να βλέπει κάθε στιγμή όλες τις σκηνές της παράστασης.

Ένας λόγος μετακίνησης του δράματος έξω από τις εκκλησίες ήταν ο συνωστισμός των θεατών. Επίσης η ελευθεριότητα και η μια κάποια ανηθικότητα που εισχώρησαν σιγά σιγά στο είδος αυτό θεάματος. Σε ορισμένα μέρη, ο χώρος της εκκλησίας εγκαταλείφθηκε όταν άρχισε να χάνει την πρωταρχική του απλότητα. Σε άλλα διατηρήθηκε μέχρι τον 16^ο αιώνα.

Μέρος Α΄: Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου



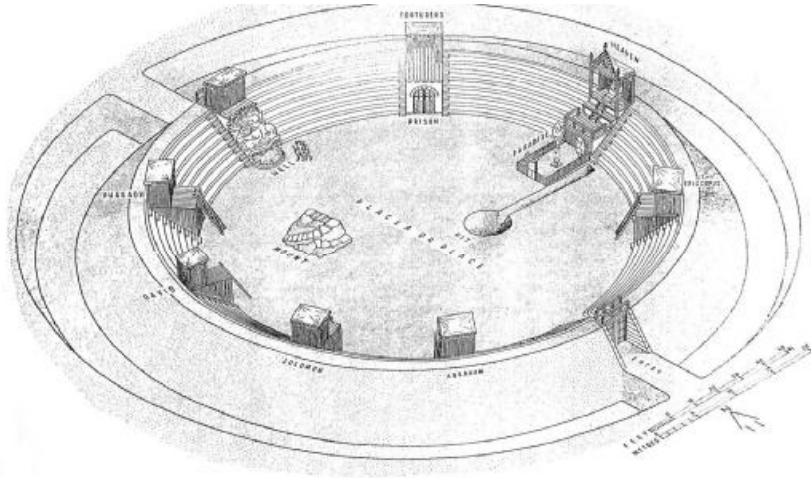
61. Το σκηνικό για το έργο- αναπαράσταση των Παθών της Βαλενσιέν (1547)



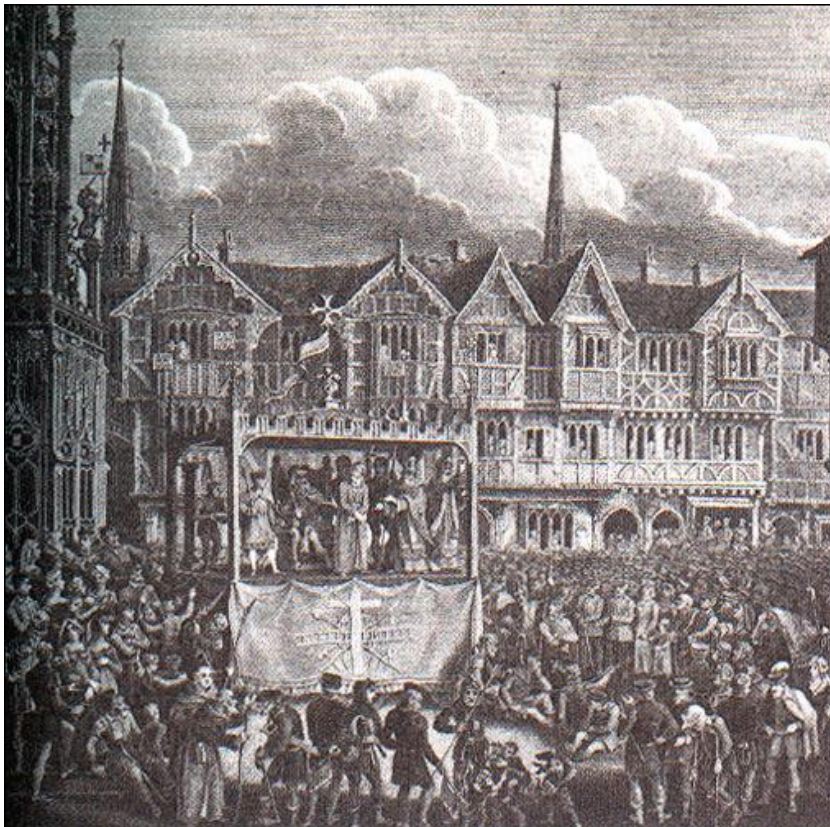
62. Σκηνή από μεσαιωνική παράσταση "Το μαρτύριο της Αγίας Απολλωνίας", Barst, Essai sur l' histoire du Théâtre (1893)

Υπήρχαν δύο τρόποι-μέθοδοι για να παρουσιάσει κανείς τις πολυάριθμες μικρές σκηνές που συναποτελούσαν τα έργα-κύκλους από τα οποία είναι γνωστά 4 ή 5 στην Αγγλία και περισσότερα στην Ηπειρωτική Ευρώπη. Ο πρώτος τρόπος ήταν ο στατικός και ο δεύτερος ο περιοδεύων. Στον στατικό, οι οίκοι ήταν τοποθετημένοι ημικυκλικά (*Το μαρτύριο της Αγίας Απολλωνίας*) ή σε ευθύγραμμη διάταξη με το κοινό απέναντι (*έργο του Βαλανσιέν*). Υπήρχε και μια πρόιμη μορφή κυκλικού θεάτρου με τους οίκους διαταγμένους γύρω από έναν κεντρικό χώρο και με το κοινό τοποθετημένο κυκλικά σε υπερυψωμένες σειρές καθισμάτων. Αυτή την μέθοδο την χρησιμοποιούσαν στην Κορνουάλλη (υπάρχουν κατάλοιπα τέτοιων αμφιθεάτρων). Η δράση προχωρούσε από τον έναν οίκο στον άλλο, όπως προέβλεπε το κείμενο. Ο Παράδεισος και η Κόλαση ήταν πάντα δεξιά και αριστερά του ηθοποιού. Στην Αγγλία, μερικές φορές, η κάθε σκηνή παιζόταν σε ένα διώροφο άρμα ή αμάξι. Τότε, έβλεπε κανείς μια σειρά από αμάξια να παρελαύνουν κάνοντας τον γύρο της πόλης και κάθε φορά που σταματούσαν οι ηθοποιοί επαναλάμβαναν το έργο μπροστά σε μια ομάδα θεατών που έπειτα περίμενε το επόμενο αμάξι. Από την στιγμή που τα έργα έπαψαν να παίζονται μέσα σε εκκλησίες, διάφορες κοσμικές αρχές και εμπορικές συντεχνίες ανέλαβαν την παρουσίασή τους. Η παρουσίαση διαφορετικών σκηνών

Μέρος Α΄: Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου



63. Πρώιμη μορφή κυκλικού θεάτρου

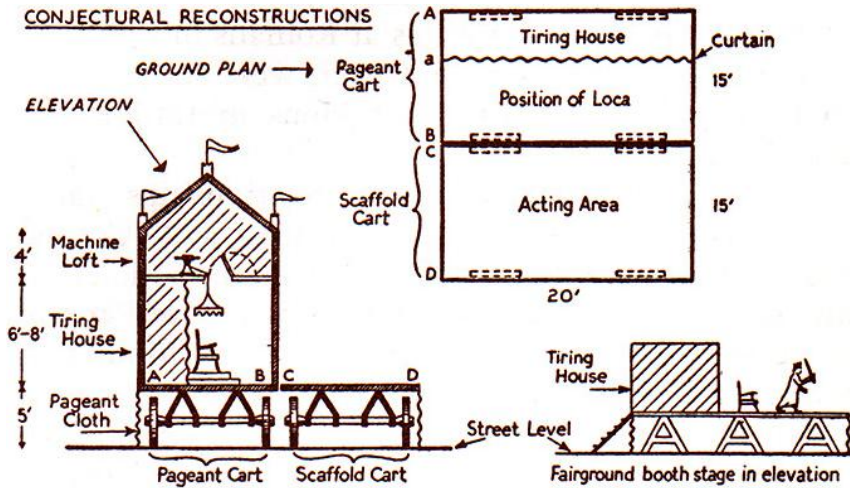


64. Wagon stage που χρησιμοποιούσαν στην Αγγλία για την παρουσίαση του δράματος

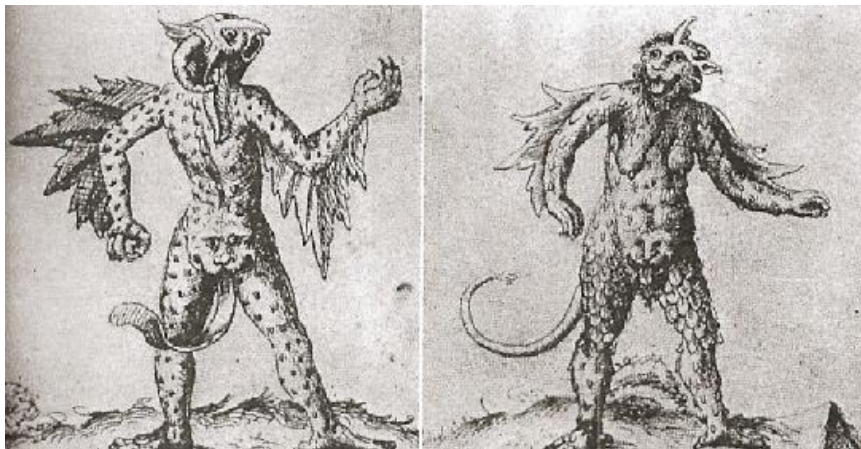
πάνω σε αμάξια υποβοηθούσε τον καταμερισμό της εργασίας γιατί η κάθε συντεχνία αναλάμβανε μια ειδική σκηνή και καμιά φορά που να έχει και σχέση με το επάγγελμά της. (Κιβωτός του Νώε από ναυπηγούς, Πύργος της Βαβέλ από μαραγκούς).

Το κωμικό στοιχείο ήταν πολύ σημαντικό για την εξέλιξη του θεάτρου. Η παρεμβολή κωμικών σκηνών, που απουσίαζαν από τις αρχικές σκηνές, ήταν εκείνη που οδήγησε στην χρήση της καθομιλουμένης γλώσσας και κατ' επέκταση στην εμφάνιση ενός εθνικού θεάτρου σε κάθε επιμέρους χώρα της Ευρώπης. Το Μεσαιωνικό θέατρο έχει χαρακτηριστεί πρωτόγονο, ακόμα και απλοϊκό. Αυτό, αν ίσχυε, συνέβη τα πρώτα χρόνια όταν ακόμα το εκκλησίασμα έπαιρνε μέρος στην λατρεία μαζί με τους παπάδες-ηθοποιούς. Απλοϊκότητα όμως δεν είχαν πια τα έργα όταν βγήκαν έξω από την εκκλησία. Κρίνοντας από τις σκηνικές οδηγίες των κειμένων που διασώζονται, οι παραστάσεις ήταν εξαιρετικά πολύπλοκες και απαιτούσαν τεράστιο ποσοστό σκηνικών αντικειμένων και τεχνολογικού εξοπλισμού. Η ανυψωμένη ξύλινη πλατφόρμα- σκηνή έκρυβε καταπακτές, και υπήρχαν “γερανοί” για να κατεβάζουν το θεό και τους αγγέλους από τον ουρανό. Στο έργο της Μόνς, το 1501, οι μηχανισμοί του στόματος της κόλασης, που άνοιγαν για να ξεράσουν σύννεφα καπνού και

Μέρος Α': Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου



65. Η ανακατασκευή ενός βαγονιού εκτέλεσης δράματος και μια κάτοψη με τις χρήσεις του κάθε χώρου



66. Δυο μεσαιωνικοί διάβολοι. Σκίτσα από χειρόγραφο του 1539 που βρίσκεται στη Ζυρίχη.



67. Μεσαιωνική μάσκα διαβόλου από το Τυρόλο. Πρόκειται για κεφάλι ζώου με αντιγάιδάρου και κέρατα

έκλειναν για να καταβροχθίσουν τους καταδικασμένους, ήταν τόσο πολύπλοκοι ώστε χρειάζονταν 17 άντρες μαζί για να το θέσουν σε κίνηση.³¹ Οι “τεχνικοί σκηνης” δεν είχαν καμία δυσκολία να παράγουν πλημμύρες, πυρκαγιές και σεισμούς. Η απαίτηση του κοινού για ρεαλιστικές εκτελέσεις με ματωμένα τραύματα και κομμένα κεφάλια ήταν έντονη. Τα κοστούμια ήταν πλούσια και λαμπρά κεντημένα. Το δέρμα προμήθευε ευλύγιστα κοστούμια για τους διαβόλους, περισκελίδες για τους ανθρώπους, γάντια για το θεό. Υπήρχε αφθονία κοσμημάτων, επιχρυσωμένα φωτοστέφανα και επίχρυσες μάσκες για το θεό και τους αρχαγγέλους.

Υπήρχε επίσης, οργανική ή φωνητική μουσική που την εκτελούσαν χαρούμενα ντυμένες ομάδες. Ο συνδυασμός όλων αυτών προσέφερε ένα κινητικό, πολύχρωμο θέαμα, με φόντο ζωηρά ζωγραφισμένους “οίκους”, ενώ τα βαθιά κόκκινα ή μαύρα κοστούμια των διαβόλων χάριζαν στο σύνολο σκοτεινούς χαμηλόφωνους τόνους. Το επίσημο θέατρο του Μεσαίωνα ήταν από τη μια οι Ιστορίες από τη Βίβλο και από την άλλη ένα μεταγενέστερο είδος η **Ηθογραφία**³².

³¹ Χάρτνολ Φύλλις, *Ιστορία του θεάτρου*, μτφρ. Ρούλα Πατεράκη, Υποδομή, Αθήνα, 1980, σ. 54

³² Ηθικοπλαστικό έργο που παρουσιάζει την αρετή και την κακία με αφηρημένο τρόπο. Βλ. Χάρτνολ Φύλλις, *Ιστορία του θεάτρου*, μτφρ. Ρούλα Πατεράκη, Υποδομή, Αθήνα, 1980, σ. 55

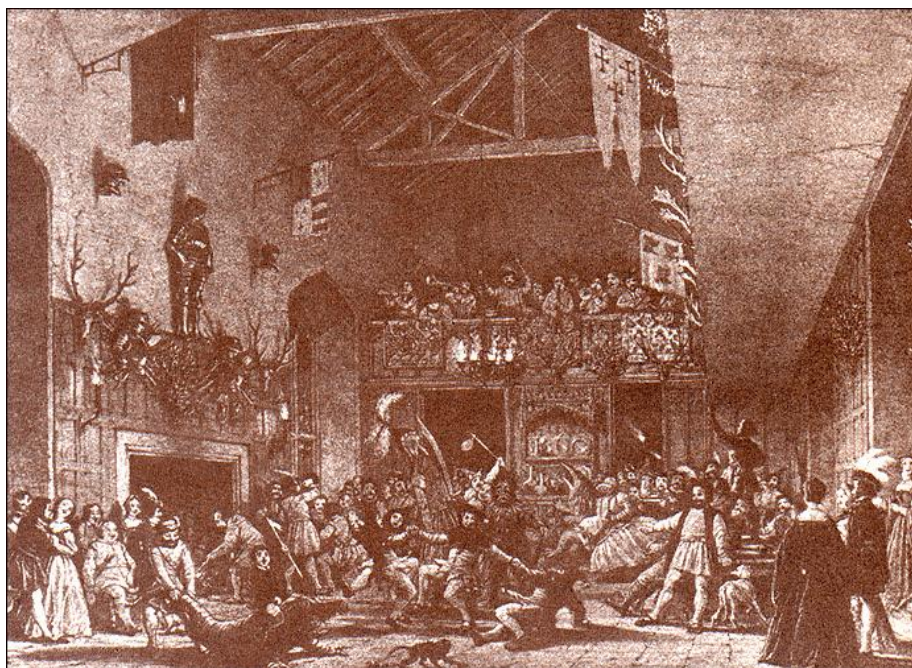
Μέρος Α': Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου

Αντιπροσωπευτικό έργο *Ο καθένας*. Παραστάσεις ενός ολόκληρου κύκλου από βιβλικά έργα δινόταν κάθε 4, 5 ή 10 χρόνια υπό την αιγίδα πολιτικών αρχών, ενώ αποσπάσματα παίζονταν συχνότερα. Αν και το περιεχόμενο των έργων ήταν χριστιανικό, σημάδια από την αρχιτεκτονική παράδοση του κλασικού θεάτρου γίνονταν φανερά στις κατασκευές της υπαίθριας σκηνής (με τους παρατεταγμένους στη σειρά “οίκους”), στην χρησιμοποίηση της μάσκας και των μηχανών (τρύκ) και στην χρήση κωμικών και άσεμνων στοιχείων. Τα έργα ήταν τις περισσότερες φορές καλογραμμένα, συναρπαστικά και δραματικά. Το κοινό ήταν συνηθισμένο να περνάει ταχύτατα, από όλη τη “γκάμα” συγκινήσεων. Όταν τελικά αναπτύχθηκε ένα εθνικό δράμα, το κοινό της κάθε χώρας, διαπλασμένο από το Λειτουργικό έργο, ήταν έτοιμο να δεχτεί οτιδήποτε θα είχαν να του προσφέρουν οι συγγραφείς. Τα μεσαιωνικά αυτά έργα μπορούν να παιχτούν ακόμα και σήμερα με μεγάλη επιτυχία. Απόδειξη το ξαναζωντάνεμα του κύκλου του Γιόρκ μπροστά στο μητροπολιτικό ναό Γιόρκ.

Τον ίδιο καιρό που τα Λειτουργικά έργα κυριαρχούσαν, προσελκύοντας κάθε θεατρικό ταλέντο που υπήρχε στα μεγαλύτερα αστικά κέντρα, δεν έπαψε ποτέ να καλλιεργείται παράλληλα ένα είδος κοσμικού (μη θρησκευτικού)



68. Μάμμινγκς. Knight, The Popular History of England, 1874



69. Παράσταση Μάμμινγκς στο Hadon Hall. Nash, The mansions of England in Olden Time (1849)

δράματος. Στην παράδοση αυτή ανήκουν τα **Μαγιάτικα Παιχνίδια** και τα **Μάμμινγκς** της αγροτικής Αγγλίας, οι **Μωρίες (Soties)**, που ξεκίνησαν με την γαλλική γιορτή των τρελών, οι φάρσες που σκάρωναν ομάδες σπουδαστών, τα κωμικά ιντερλούδια των γερμανών Αρχιτραγουδιστών (Meistersingers) και τα έργα με κλόουν και κουτροβάλες, που παίζονταν στο ύπαιθρο (πάνω σε πρόχειρες σκηνές) στις αγορές των πόλεων των Κάτω Χωρών. Στην Ανατολική Ευρώπη υπήρχαν περιπλανώμενες θεατρικές ομάδες που ζωντάνευαν την θεατρική παράδοση χωρίς όμως να έχουμε κάποια πραγματική καρποφορία.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6: ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ



70. Ο Τερέντιος και τα έργα του στην Αναγεννησιακή σκηνή. Ευλογραφίες του τέλους του 15ου αιώνα

6.1.Ιταλική Αναγέννηση

Οι αλλαγές που επήλθαν μετά το πέρας του Μεσαίωνα, σε διανοητικό επίπεδο, ήταν καθολικές. Προφανώς, το θέατρο όπως όλοι οι τομείς της επιστήμης και της τέχνης, επηρεάστηκε και αυτό από όλες αυτές τις αναζητήσεις. Η διαφορά στον τομέα του θεάτρου, είναι ότι το δράμα, θέατρο- λόγος, στις περισσότερες περιπτώσεις θα είναι φτωχό και στείο και ειδικότερα στην περίπτωση του ακαδημαϊκού θεάτρου που απευθυνόταν στην αστική τάξη που καθιερώνεται κατά την Αναγέννηση. Αντίθετα, στο θέατρο- κτήριο η επίδραση της Αναγέννησης θα είναι δραστική³³. Τα λόγια του Λόπε ντε Βέγκα θα μπορούσαν να χαρακτηρίσουν το πνεύμα του ιταλικού ακαδημαϊκού θεάτρου:” *Το αληθινό πνεύμα της δραματουργίας εξαμίστηκε. Όταν οι θεατρώνες θα μεταχειριστούν μηχανήματα, θα μεταχειριστούν οι ποιητές μαραγκούς και οι θεατές τα μάτια τους*”.³⁴ Παρ’ όλο που η Αναγέννηση ήταν ένα πανευρωπαϊκό φαινόμενο, πυρήνας της ήταν ο χώρος της Ιταλίας, καθώς από πολύ νωρίς εκλείπουν όλα τα

³³ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.67

³⁴ Νίκολ Αλλαρνταύς, *Παγκόσμια ιστορία θεάτρου: από τον Αισχύλο ως τον Ανούγι*, Συμπλήρωμα για τη νεοελληνική δραματουργία, Αθήνα, Εκδόσεις Σμυρνιώτη, 5 τόμοι, σ.126(Τα θέατρα της Ισπανίας)



71. lazzi

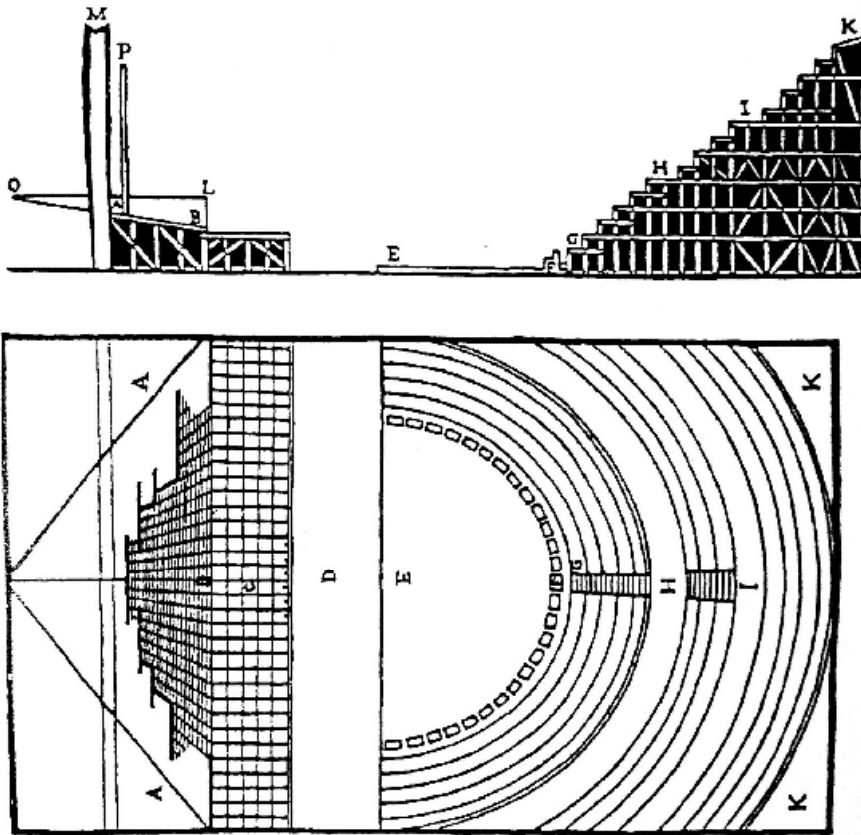


72. Θίασος της Κομέντια ντελ Άρτε, K. Dujardins, 1657

μεσαιωνικά κατάλοιπα. Οι Ιταλοί προσπάθησαν να αναβιώσουν την αίγλη της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας δίνοντας έμφαση στον κτηριακό τομέα και όχι στον θεατρικό λόγο, στοιχείο που και στην Αρχαία Ρώμη υπήρξε υποβιβασμένο.

Ένα θεατρικό είδος με λαϊκό χαρακτήρα, μεσαιωνικό κατάλοιπο, που εμφανίζεται στην Ιταλική Αναγέννηση ήταν η Κομέντια ντελ Άρτε . Εμφανίζεται παράλληλα με την ανάπτυξη του σοβαρού, ακαδημαϊκού θεάτρου και στηρίζεται πρώτα στον ηθοποιό και μετά στον συγγραφέα. Ο διάλογος άρχισε από μια απλή στιχομυθία ανάμεσα σε δύο ηθοποιούς και έφτασε στο άρτιο έργο που περιέχει κυρίως “θέμα- πλοκή” και ένα “υπόθεμα- υποπλοκή” με ένα μεγάλο “καστ” ηθοποιών και ήταν καθαρά αυτοσχεδιαστικός ή υπήρχε ένας θεματικός σκελετός ή σενάριο για να μην υπερβαίνουν ορισμένα όρια οι ηθοποιοί. Υπήρχε τεράστιο απόθεμα διαλόγων, που μόλις έπαιρναν οριστική μορφή, καταγράφονταν και αποστηθίζονταν και προσαρμόζονταν σε οποιαδήποτε περίπτωση. Δεν έχουμε ακριβή στοιχεία για το πώς δημιουργήθηκε, παρ’ όλα αυτά υπάρχουν κάποιες μαρτυρίες που δείχνουν σε αυτή την διασκέδαση της Αναγέννησης στοιχεία εμπνευσμένα από τους jongleurs του μεσαίωνα, των κληρονόμων της παράδοσης που χαράζανε οι μίμοι της Ρώμης. Το θέατρο

Μέρος Α': Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου



73. Κάτοψη και τομή του θεάτρου του Sebastiano Serlio, που χτίστηκε στην αυλή του Palazzo Porto της Vicenza το 1539

στηνόταν στις πλατείες. Σε μια γωνία της πλατείας στηνόταν η εξέδρα. Απέναντι από την εξέδρα ήταν πάγκοι για τους θεατές με προνομιακή κοινωνική θέση. Γύρω τους ήταν ένα μεγάλο ημικύκλιο για το ακροατήριο που ήταν όρθιο. Το σκηνικό διάκοσμο αποτελούνταν από λίγα πράγματα. Στα πλάγια της σκηνής ήταν δυο παρακλάδια που μοιάζανε με κουτιά και από πίσω είχαν ένα πανί ζωγραφισμένο. Η μετάβαση από το μεσαιωνικό στο σύγχρονο θέατρο έγινε με την πλήρη διακοπή σχέσεων με κάθε τύπο λειτουργικού δράματος και την επιστροφή στη δόξα της αυτοκρατορικής Ρώμης, και στα θαύματα της Αρχαίας Ελληνικής παραδόσεως. Η αναβίωση του ελληνικού και ρωμαϊκού γραπτού λόγου, η γνωριμία με τον Βιτρούβιο (70-15 π.Χ.), με την μετάφραση το 1511 ενός έργου του για το θέατρο δημιούργησαν ένα πάθος για έρευνα κάθε μορφής της αρχαιότητας.³⁵ Το 1551 εκδίδεται το βιβλίο “*Architettura*” του Sebastiano Serlio (1475-1554)³⁶. Στο βιβλίο συνοψίζεται η αρχιτεκτονική των θεάτρων της Αναγέννησης με βάση το έργο του Βιτρούβιου και το πώς αυτό τροποποιήθηκε για να προσαρμοστούν στην αρχιτεκτονική των θεάτρων οι ανάγκες του

³⁵ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.67

³⁶ Νίκολ Αλλαρνταύς, *Παγκόσμια ιστορία θεάτρου: από τον Αισχύλο ως τον Ανούιγ*, Συμπλήρωμα για τη νεοελληνική δραματολογία, Αθήνα, Εκδόσεις Σμυρνιώτη, 5 τόμοι, σ.76(Τα θέατρα της Ιταλίας)

Μέρος Α΄: Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου



74. Η τραγική σκηνή κατά τον Serlio



75. Η κωμική σκηνή κατά τον Serlio



76. Η βουκολική σκηνή κατά τον Serlio

16^{ου} αιώνα. Στη μελέτη του Serlio υπάρχουν τέσσερα σημεία που θεωρούνται τα σημαντικότερα για την σύνθεση ενός αναγεννησιακού θεάτρου.

- Για το αμφιθέατρο (auditorium) θεωρείται προϋπόθεση να είναι ένας χώρος παραλληλόγραμμος με την σκηνή στη μια πλευρά και κερκίδες για τους θεατές σε ημικυκλική διάταξη.
- Παρουσιάζονται τρία χαρακτηριστικά προοπτικά σχέδια σκηνικά: η κωμική εικόνα, η τραγική εικόνα και η σατυρική (βουκολική) εικόνα.³⁷
- Η χρήση μιας προοπτικής κατασκευής στο πεδίο δράσης των ηθοποιών.
- Η σκηνή αποτελείται από μια στενόμακρη χαμηλή πλατφόρμα σε πρώτο πλάνο που στη συνέχεια γίνεται επικλινές δάπεδο στο οποίο τοποθετείται μια προοπτική σύνθεση ενός δρόμου ή μιας πλατείας σε ένα συνδυασμό κτιστών σκηνικών και ζωγραφισμένων επιφανειών. Η όλη σύνθεση ολοκληρώνεται από ένα επίπεδο που έχει σχεδιαστεί επίσης προοπτικά η συνέχεια της εικόνας.

³⁷ Vitruvius, *The Ten Books on Architecture*, μτφρ. M.H. Morgan, Cambridge: Harvard University Press, 1914, book v chapter 6, σ.150



77. Ο τοίχος της σκηνής του Teatro Olimpico, όπου διακρίνονται καθαρά οι vistas του Scamozzi



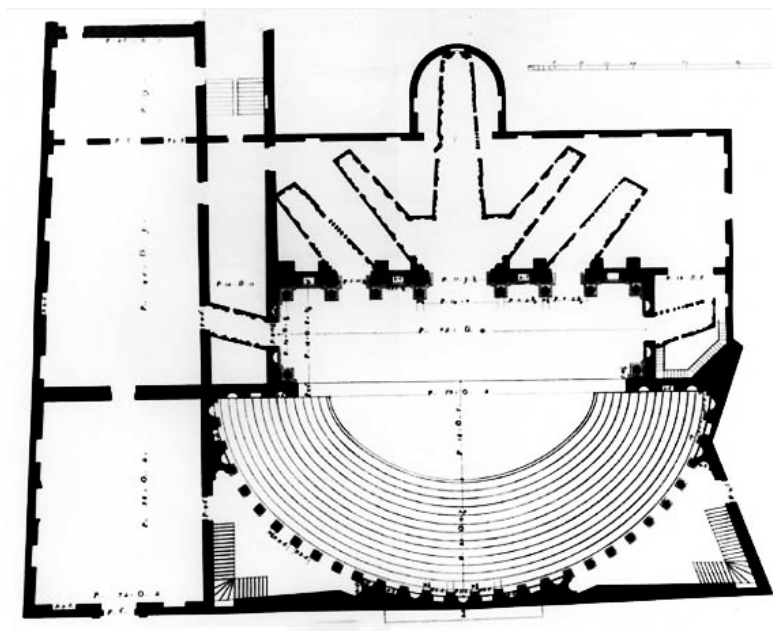
78. Το Teatro Olimpico της Vicenza

Η σκηνή αυτή του Serlio παρουσιάζει σοβαρά ελαττώματα. Οι ηθοποιοί έπαιζαν μπροστά από αυτή και σε περίπτωση που κινούνταν προς το βάθος της, η ψευδαίσθηση της προοπτικής θα χανόταν, θα διαταρασσόταν η κλίμακα της σκηνογραφίας. Επίσης, η όλη σύνθεση δεν είχε ευελιξία· δεν ήταν δυνατόν να αλλάζει εύκολα ανάλογα με τις απαιτήσεις του έργου, και δεν επέτρεπε ανάπτυξη προς όλες τις κατευθύνσεις.³⁸

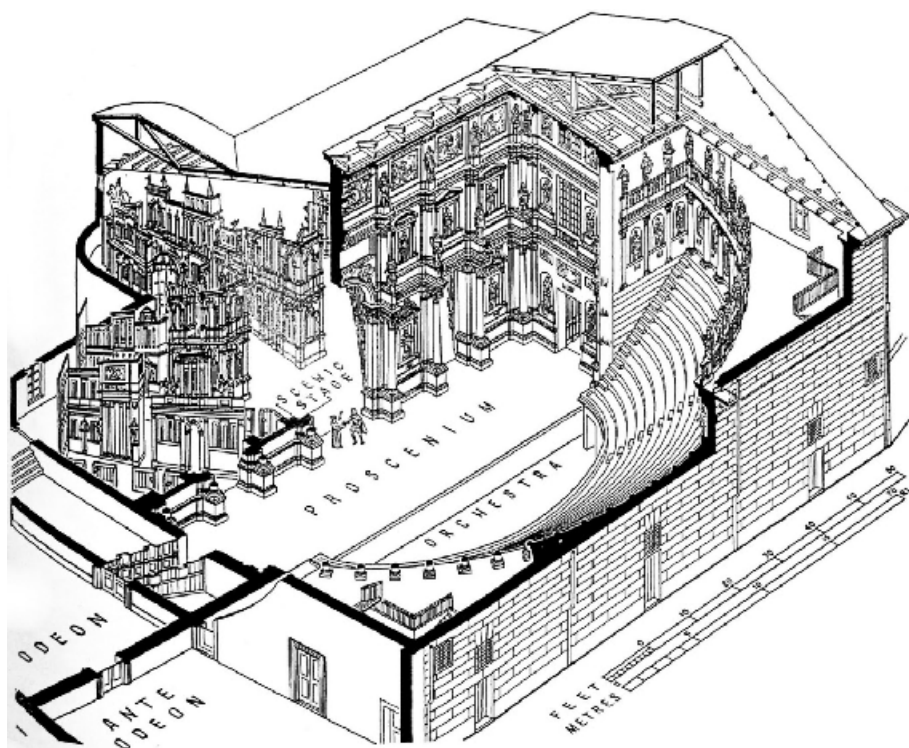
6.1.1. Teatro Olimpico

Ένας από τους σημαντικότερους αρχιτέκτονες της Ιταλικής αναγέννησης υπήρξε ο Andrea Palladio. Ο Palladio έδρασε κυρίως στην περιοχή της Vicenza όπου και δημιούργησε ένα από τα σημαντικότερα παραδείγματα αναγεννησιακού θεάτρου, το Teatro Olimpico ή Palladio. Η ανέγερση του θεάτρου ξεκίνησε τον Μάιο του 1580 και ολοκληρώθηκε το 1585, από τον Vincenzo Scamozzi μετά τον θάνατο του Palladio. Παρόλο που το Teatro Olimpico είναι κατασκευασμένο από ξύλο σώζεται μέχρι σήμερα. Το κτήριο στηρίχτηκε στις καλύτερες κλασικιστικές ιδέες,

³⁸ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.71



79. Η κάτοψη του Teatro Olimpico



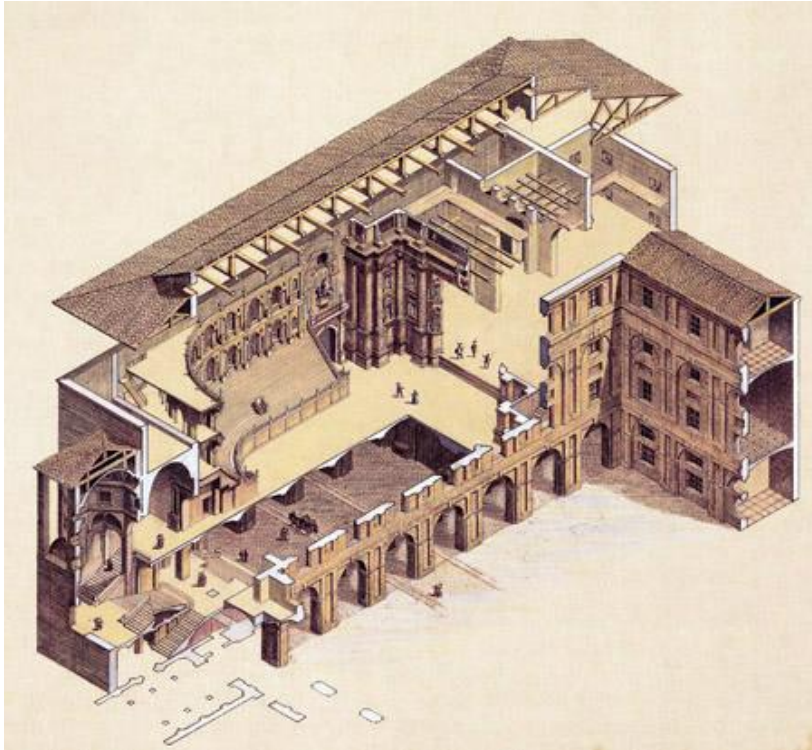
80. Τομή του Teatro Olimpico

παρατηρούνται όμως και κάποιες αξιοπρόσεκτες παραλλαγές.³⁹ Η γενική εσωτερική του διαρρύθμιση παραπέμπει σε μικρό ρωμαϊκό θέατρο, αλλά οι βαθμίδες του είναι τοποθετημένες σε ημιελλειπτική διάταξη προσφέροντας μεγαλύτερη δυνατότητα ορατότητας στους θεατές, σε αντίθεση με την ημικυκλική διάταξη της κλασικής ρωμαϊκής κάτοψης. Αυτές οριοθετούνται από μία κιονοστοιχία κορινθιακού τύπου με τα κενά ανάμεσα στους κίονες είτε κλειστά είτε ανοιχτά. Εσοχές υπάρχουν στις κλειστές περιοχές και έχουν εναλλακτικά καμπυλωτές και ορθογώνιες στέψεις. Μέσα στις εσοχές είναι τοποθετημένα αγάλματα.⁴⁰

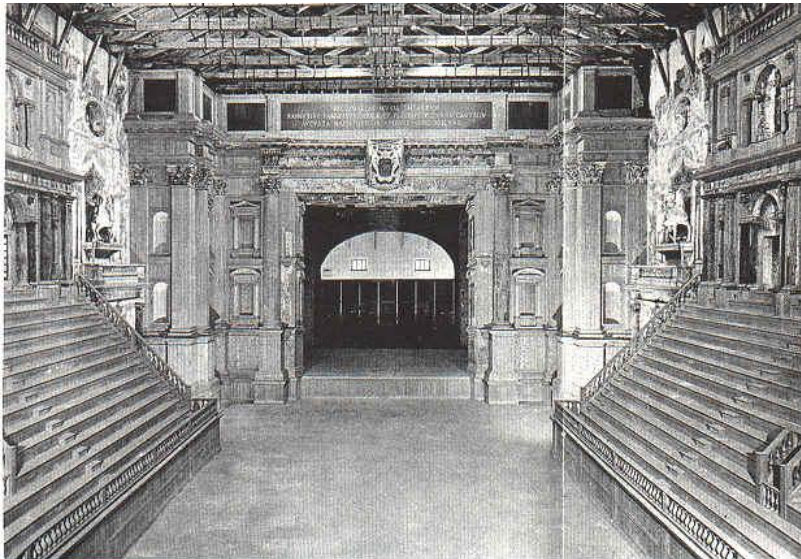
Μεταξύ της πρώτης σειράς της κερκίδας και της σκηνής υπάρχει ένα χαμηλότερο επίπεδο που τοποθετείται η ορχήστρα. Σε αντίθεση με το ημιελλειπτικό σχήμα της αίθουσας η σκηνή είναι παραλληλόγραμμη στενόμακρη, με ξύλινο δάπεδο, ζωγραφισμένο σε απομίμηση μαρμάρου, όπως και στα ρωμαϊκά θέατρα. Για τον τοίχο της σκηνής αναβιώνει το *scaenae frons* που διακοσμείται περίτεχνα από αετώματα και αγάλματα. Εκεί υπάρχουν τρία ανοίγματα, η κεντρική *porta regia* του Βιτρούβιου και δύο μικρότερες δεξιά και αριστερά τις *portae minors*. Στα πλαϊνά υπάρχουν

³⁹ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.73

⁴⁰ Wundram Manfred, Pape Tomas, *Palladio*, Taschen, Germany, 1993



81. Τομή Teatro Farnese- Στέγαση θεάτρου



34 The *Teatro Farnese*, Parma, completed by Giovanni Aleotti in 1618. With its 'picture frame' scenic stage and horseshoe-shaped auditorium (both derived, albeit indirectly, from ancient Roman practice) it is the earliest example of the basic architectural form of the modern theatre.

82. Σκηνή Teatro Farnese

δύο ακόμα πόρτες, πάνω από τις οποίες υπήρχαν θεωρεία, που χρησίμευαν είτε για τους θεατές είτε για σκηνοθετικές ανάγκες. Μία από τις σημαντικές επεμβάσεις του Scamozzi στα σχέδια του Palladio ήταν τα vistas.⁴¹

Το θέατρο ήταν επίσημα ανοιχτό το 1584 με την παράσταση Οιδίπους Τύραννος του Σοφοκλή.

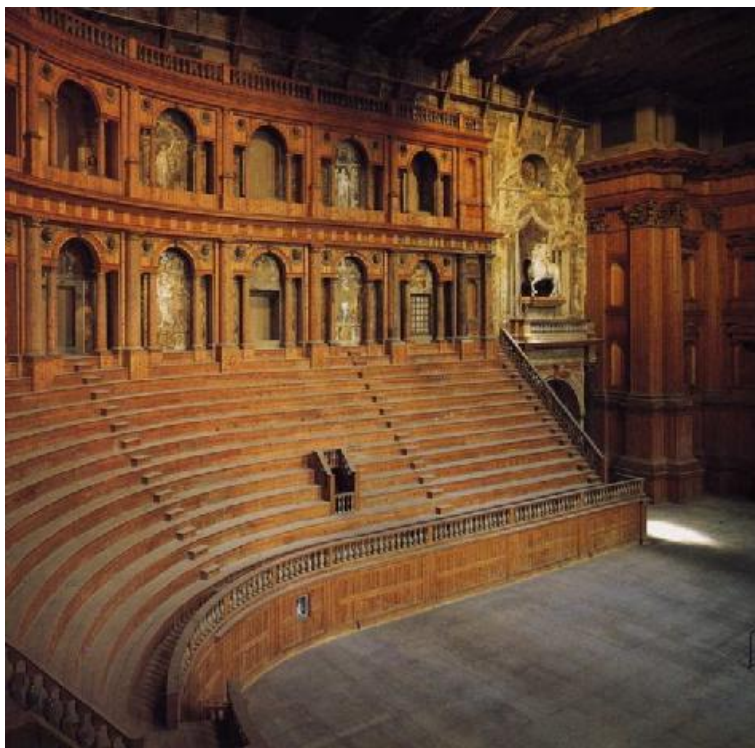
6.1.2. Teatro Farnese

Το Teatro Farnese, στην Πάρμα ολοκληρώθηκε το 1618. Το γεγονός αυτό το τοποθετεί χρονικά μεταξύ του τέλους της Αναγέννησης και της εμφάνισης του μπαρόκ, κάτι που επιβεβαιώνεται και από τα ιδιαίτερα μορφολογικά και κατασκευαστικά στοιχεία του. Πρώτον, στο Teatro Farnese παρατηρείται η πρώτη μόνιμη στέγαση θεάτρου, στοιχείου που θεωρείται καινοτομία του Μπαρόκ. Η σκηνή του θεάτρου αποκτά βάθος και τοποθετείται πίσω από ένα τόξο που λειτουργεί σαν πλαίσιο εικόνας, το οποίο δίνει την δυνατότητα χρήσης μιας αυλαίας που εξυπηρετεί για την κινητή σκηνογραφία, διάταξη τυπικής «Ιταλικής σκηνής». Η διάταξη των κερκίδων γίνεται σε σχήμα U που

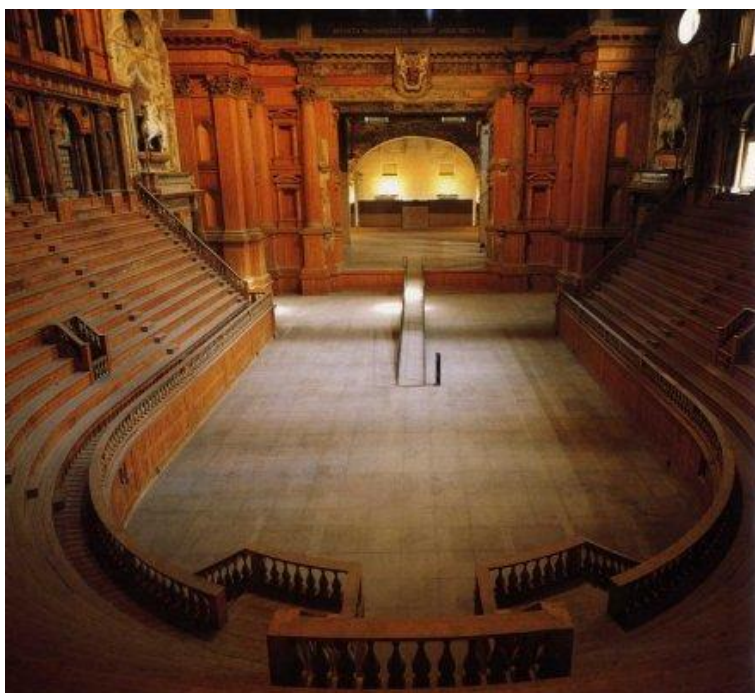
⁴¹ Τα vistas ήταν προοπτικές αναπαραστάσεις δρόμων με κατάληξη όλων σε μία κεντρική πλατεία, την σκηνή.

Βλ. Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.73

Μέρος Α': Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου



83. Το αμφιθέατρο του Teatro Farnese



84. Κενός χώρος μεταξύ σκηνής και αμφιθέατρου- Επέκταση σκηνής

παραπέμπει σε μορφή σταδίου και εξυπηρετεί πολυάριθμο κοινό, κάτι που δεν αποτελούσε ζητούμενο για τα θέατρα της αναγέννησης.

Ο κενός χώρος μπροστά από τις κερκίδες χρησιμοποιούνταν σαν επέκταση της σκηνής όπου απαιτούνταν.

Οι παραπάνω νεοτερισμοί που εμφανίζονται στο Teatro Farnese παρουσιάζονται σε μεγαλύτερη έκταση και γίνονται ιδιαίτερα δημοφιλή κατά την περίοδο του μπαρόκ καθολικά στα θέατρα της Ευρώπης με ορισμένες παραλλαγές.



85. La Celestina



86. Lope de Vega

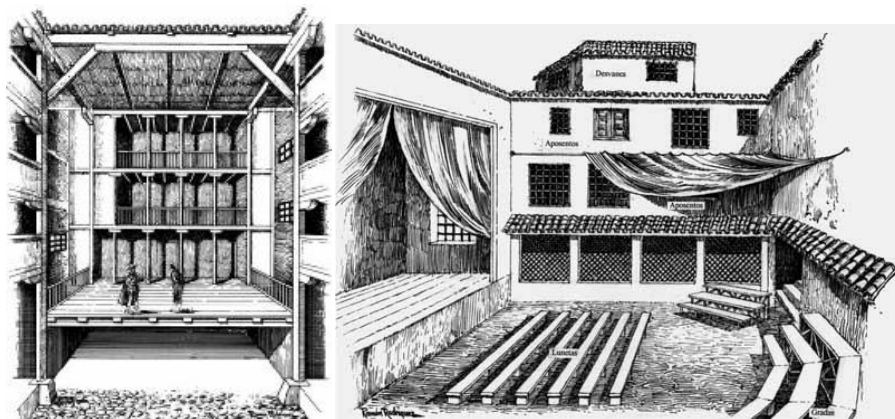
6.2. Ο Χρυσός Αιώνας του Ισπανικού θεάτρου

Τα πρώτα βήματα του Ισπανικού θεάτρου παρουσιάζουν ομοιότητες με αυτά των άλλων ευρωπαϊκών χωρών (διάδοση θρησκευτικών έργων στην καθομιλουμένη γλώσσα, κοσμικές φάρσες λαϊκής προέλευσης και αναγεννησιακές κωμωδίες). Το Ισπανικό συνδεόταν αρχικά με το Πορτογαλικό και μάλιστα ένας από τους πρώτους θεατρογράφους ο Χιλ Βιθέντε (Gil Vicente, 1465-1537) ήταν Πορτογάλος. Εκεί εμφανίζονται δυο πολύ βασικά στοιχεία που θα διαδραματίσουν σπουδαίο ρόλο: το ποιμενικό και το ρομαντικό. Για να σατιρίσει τις ιπποτικές και ρομαντικές τάσεις της εποχής, παρουσιάστηκε το 1499 το *La Celestina*, ένα έργο πρόζας σε δραματική φόρμα, το οποίο, παρ' όλο που δεν προοριζόταν για την σκηνή μπορούσε να διαβάζεται δυνατά όπως τα έργα του Τερέντιου και του Σενέκα, και άσκησε μεγάλη επιρροή στα έργα μεταγενέστερων θεατρογράφων με το ζωντανό και ρεαλιστικό του διάλογο.⁴²

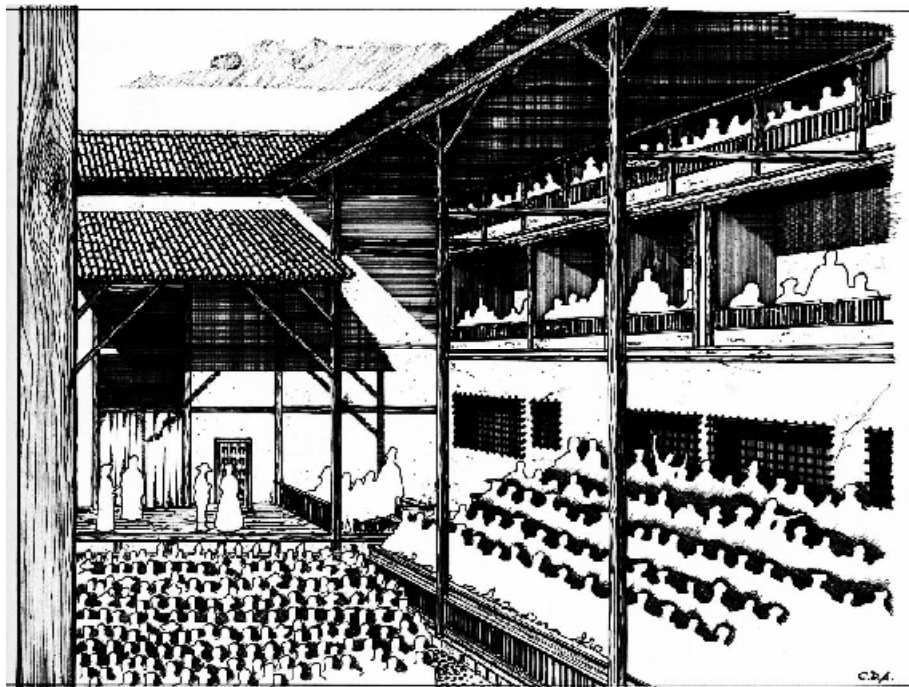
Το θέατρο της Ισπανίας θα γνωρίσει μεγάλη ακμή χάρη στη μεγαλοφυΐα και την γονιμότητα του Λόπε δε Βέγα (1562-1635). Πιστεύεται ότι έγραψε 1200 έργα από τα οποία επέζησαν τα 750. Αυτό φανερώνει μια μεγάλη ευχέρεια στη

⁴² Χάρτνολ Φύλλις, *Ιστορία του θεάτρου*, μτφρ. Ρούλα Πατεράκη, Υποδομή, Αθήνα, 1980, σ. 104-105

Μέρος Α': Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου



87. Corral de la Cruz

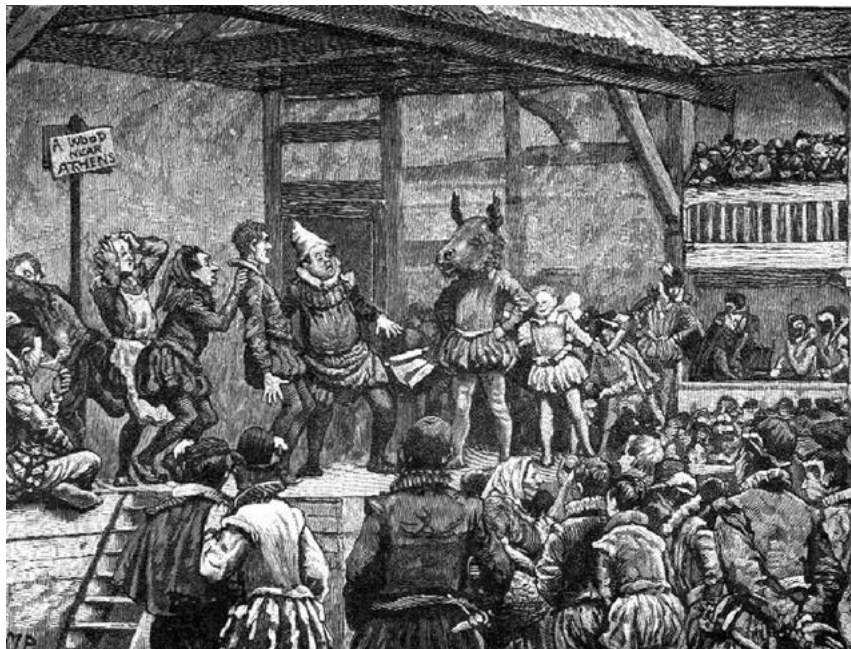


88. Corral del Principe

συγγραφή αλλά και ακόρεστη απαίτηση από μέρος του κοινού για καινούργια έργα. Τα έργα του ήταν γραμμένα σε στίχο ελεύθερης ροής και ασχολούνταν με κάθε λογής θέματα (θρησκευτικά, ιστορικά, ποιμενικά, κοινωνικά) και καταγράφουν μια εξιδανικευμένη χριστιανική, για την ακρίβεια Καθολική, κοινωνία, σταθερά χωρισμένη σε τρεις τάξεις: βασιλιάδες, ευγενείς και λαϊκούς (συνήθως αγρότες).

Το θεατρικό οικοδόμημα στην Ισπανία ήταν οι χαρακτηριστικές *corrales* της πρωτεύουσας. Οι *corrales* ήταν μικρές πλατείες ή αυλές περιτριγυρισμένες από τους τοίχους των γύρω σπιτιών. Από την μια πλευρά υπήρχε η σκηνή που συνήθως έκλεινε και με μια αυλαία και ήταν διώροφη με μπαλκόνι. Στο ισόγειο τοποθετούνταν πάγκοι και οι περιμετρικοί τοίχοι των σπιτιών είχαν παράθυρα ή μικρά μπαλκόνια που ονομάζονταν *celosias* ή *apósentos*, που χρησιμοποιούνταν για τις παραστάσεις. Το πρώτο σταθερό *corral* χτίστηκε στην Μαδρίτη το 1579 και ονομαζόταν *Corral de la Cruz* και ακολούθησε το 1583 το *Corral del Principe*.⁴³

⁴³ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.77



89. Παράσταση στο Globe Theatre



90. Σκηνή από το έργο "Δόκτωρ Φάουστ"

6.3. Ελισαβετιανή Σκηνή

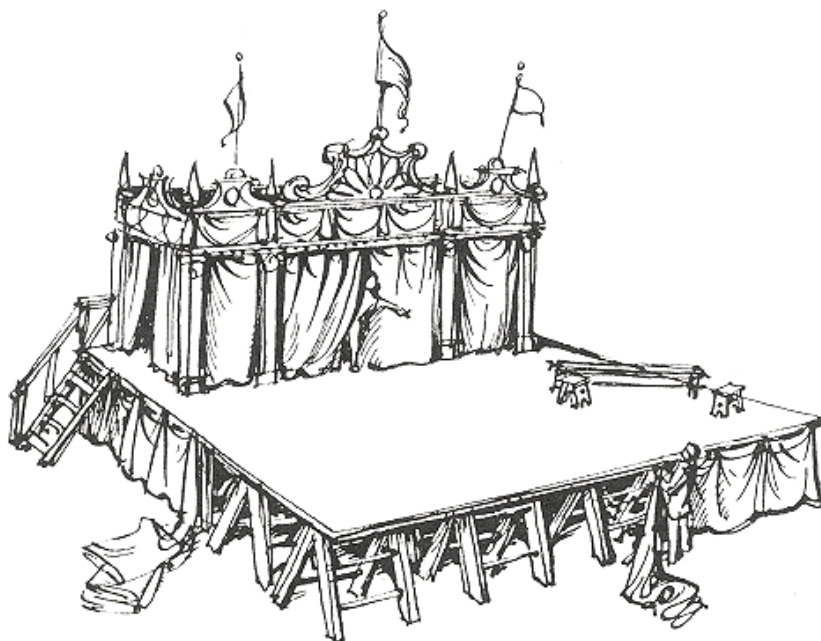
Αγγλικό και Ισπανικό θέατρο παρουσιάζουν παράλληλη πορεία και τα θεατρικά τους κτήρια έχουν κάποιες ομοιότητες. Παρ' όλα αυτά δεν υπάρχει κάποια επαφή ίσως λόγω των πολιτικών συνθηκών. Άγγλοι ακροβάτες περιόδευαν στην Ισπανία λίγο μετά το 1576, και ίσως αυτοί πληροφόρησαν τους Άγγλους για τα νέα θεατρικά κτίρια της Μαδρίτης. Τα ισπανικά θεατρικά έργα ήταν εντελώς άγνωστα στους Άγγλους όσο και τα αγγλικά στους Ισπανούς.⁴⁴

Το αγγλικό θέατρο, με την άνοδο στο θρόνο το 1558 της Ελισάβετ, ξεκίνησε μια πρωτοφανή πορεία διανοήσεως, επιτευγμάτων και λαμπρότητας, για να φτάσει μετά από 50 χρόνια σε τέτοιο σημείο, ώστε να θεωρηθεί το ζωντανότερο, ευγενέστερο και πιο φιλοσοφημένο - μαζί με το ελληνικό-θέατρο που γνώρισε η ανθρωπότητα.⁴⁵

Το πνευματικό του επίπεδο παρουσιάζεται τόσο ανεπτυγμένο, η απλότητα των μέσων τόσο δωρική, ώστε, αναλογιζόμενος κανείς τα φλύαρα επιτεύγματα της Ιταλικής σκηνής σκέφτεται τον κόπο και τον χρόνο που δαπανήθηκε, ίσως άδικα, κατά τους επόμενους αιώνες στην προσπάθεια

⁴⁴ Χάρτνολ Φύλλις, *Ιστορία του θεάτρου*, μτφρ. Ρούλα Πατεράκη, Υποδομή, Αθήνα, 1980, σ. 104

⁴⁵ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.77



91. Πρωταρχική σκηνή στις αυλές των χανιών στην Αγγλία



92. Αμλετ, Σαίξπηρ

επαναλήψεως γλαφυρών μορφών και ιλλουζιονιστικών εκφράσεων.⁴⁶ Ως προς το χώρο εκτέλεσης του δράματος, οι Ισπανοί είχαν τα corrales. Οι Άγγλοι είχαν τις αυλές των χανιών τους. Η κύρια εξώπορτα η θολωτή χρησίμευε για να στέκονται εκεί αυτοί που μάζευαν τα λεφτά. Οι στοές βόλευαν γι' αυτούς που ήθελαν να είναι χωρισμένοι από το λαό στην αυλή. Η σκηνή ήταν μια εξέδρα πάνω σε σκαλωσιά στο πίσω μέρος της αυλής και προσβάσιμη από τις πόρτες από τις πόρτες του χανιού.⁴⁷ Η έλλειψη σκηνογραφίας ανάγκαζε τους δραματουργούς να βάλουνε τους ήρωές τους να περιγράφουν το τοπίο, όπως και στα αρχαία ελληνικά δράματα μέσα από ωραίες περιγραφές της φύσης.

Ο πρώτος σύγχρονος συγγραφέας που μπορεί να συγκριθεί με τους Αρχαίους Έλληνες δασκάλους ήταν Άγγλος και είναι ο **Σαίξπηρ (William Shakespeare, 1564-1616)**, ο οποίος ξεκίνησε να γράφει όταν το Ελισαβετιανό θέατρο ήταν ακόμα στα σπάργανα και οι επιδράσεις που διαμόρφωσαν τον ίδιο και το έργο του πρέπει να αναζητηθούν τόσο στην πατρίδα του όσο και στην Ηπειρωτική

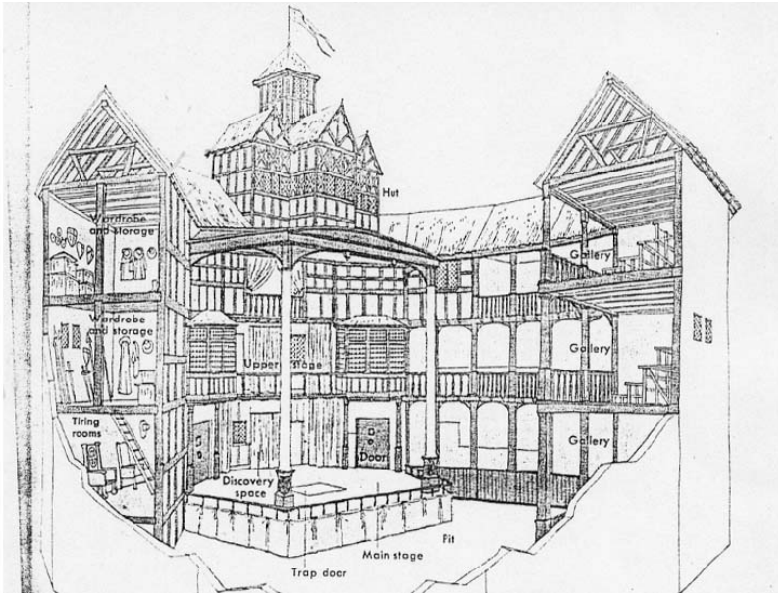
⁴⁶ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.78

⁴⁷ Νίκολ Αλλαρνταϊς, *Παγκόσμια ιστορία θεάτρου: από τον Αισχύλο ως τον Ανούιγ*, Συμπλήρωμα για τη νεοελληνική δραματουργία, Αθήνα, Εκδόσεις Σμυρνιώτη, 5 τόμοι, σ.204(Το θέατρο της Αναγέννησης: Αγγλία)

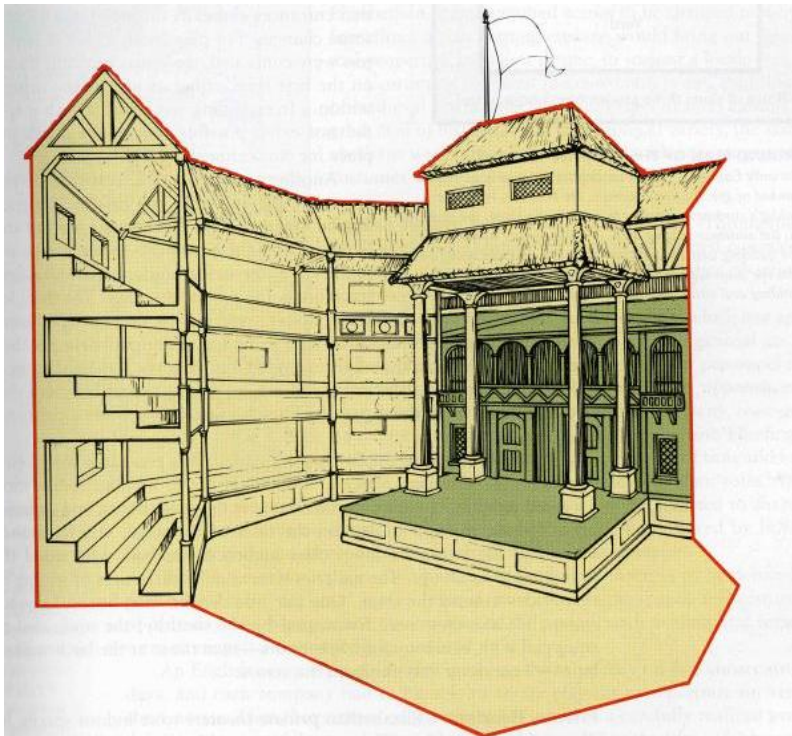
Ευρώπη. Τα έργα του καλύπτουν όλο το φάσμα από την τραγωδία μέχρι την κωμωδία χωρίς να λείπουν και δείγματα από το ιστορικό δράμα, την τραγικοκωμωδία, την ρομαντική τραγωδία και το ποιμενικό δράμα. Στην εποχή του, ο Σαίξπηρ δεν είχε την εκτίμηση που χαίρει σήμερα. Οι σύγχρονοί του, με εξαίρεση τον Μπεν Τζόνσον τον αντιμετώπιζαν σαν αγοραίο συγγραφέα και δεν τον εκτιμούσαν όσο άλλους συγγραφείς που ήταν πανεπιστημιακοί άντρες. Όταν πήγε στο Λονδίνο, αρχικά έγινε ηθοποιός και αργότερα συγγραφέας και μέτοχος στο “Γκλόουμπ”.⁴⁸ Παρ’ όλο που σαν αφετηρία της ελισαβετιανής σκηνης θεωρείται το 1558, το πρώτο μόνιμο θέατρο κατασκευάζεται το 1576 από τον James Burbage (1530-1597), έξω από τα ανατολικά τείχη του Λονδίνου, το “The Theatre”, για το οποίο όμως δεν έχουν διασωθεί σχέδια. Παρ’ όλα αυτά έχει εδραιωθεί η άποψη ότι όλα τα λαϊκά θέατρα που ακολούθησαν (Curtain, Rose, Globe) έχουν κτιστεί σε πανομοιότυπο σχέδιο. Απόδειξη αποτελούν ένα σκίτσο του Johann de Witt για το θέατρο “Swan” καθώς και μια αναπαράσταση του “Globe” από τον Richard Leacroft που παρέχουν κάποια στοιχεία για τα ελισαβετιανά θέατρα. Δεν είναι πολύ καθαρό το σχέδιο, διακρίνονται όμως τα κύρια χαρακτηριστικά του Ελισαβετιανού

⁴⁸ Χάρτνολ Φύλλις, *Ιστορία του θεάτρου*, μτφρ. Ρούλα Πατεράκη, Υποδομή, Αθήνα, 1980, σ. 93

Μέρος Α': Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου



96. Τα μέρη του θεάτρου



97. Τομή του Globe Theatre

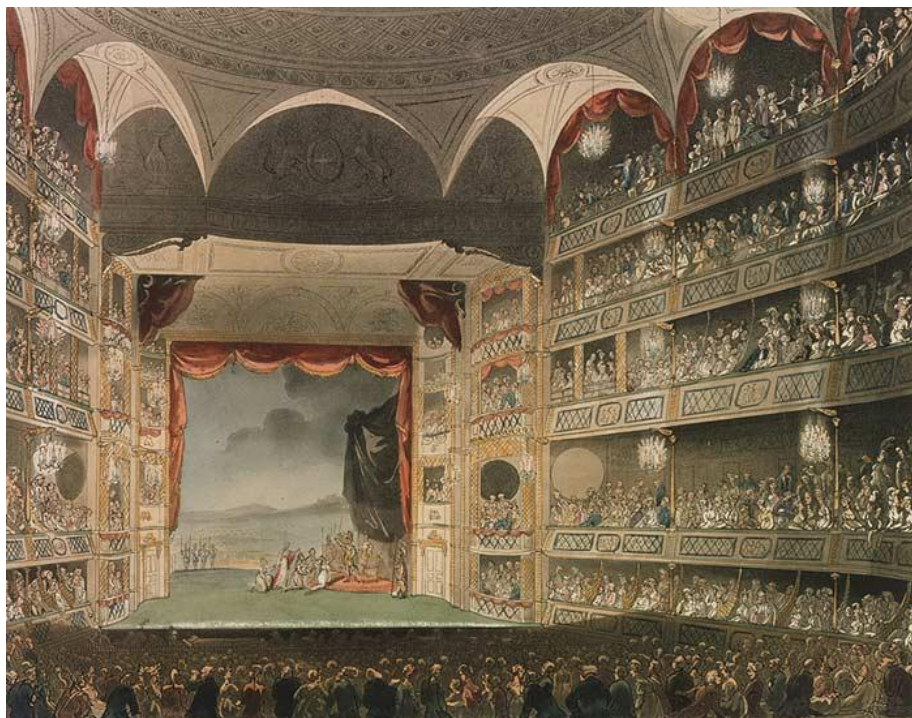
ανοιχτού από πάνω δημοσίου θεατρικού οικοδομήματος. Έχει ανυψωμένη πλατφόρμα- σκηνή, πολλές φορές με ένα κιγκλίδωμα γύρω- γύρω, ελεύθερος χώρος για όρθιους θεατές στις τρεις πλευρές της και δυο ή τρεις γαλαρίες εφοδιασμένες με πάγκους ή σκαμνιά γύρω του. Αυτή η διάταξη μοιάζει με αυτή της αυλής του πανδοχείου. Πίσω από την σκηνή- πλατφόρμα υπάρχει ένα ένας τοίχος με πόρτες ή περάσματα με κουρτίνες, που οδηγούσαν στο πίσω μέρος της σκηνής. Πάνω στον τοίχο στηριζόταν μια γαλαρία για τους μουσικούς και τους ηθοποιούς, η οποία κατέληγε σε έναν πύργο που έκρυβε τον τεχνικό εξοπλισμό. Από τον πύργο, μια τρομπέτα έδινε το σύνθημα για την έναρξη του έργου και κυμάτιζε και μια σημαία κατά την διάρκεια της παράστασης. Πάνω από την σκηνή, υπήρχε ένα στέγαστρο που λεγόταν **ουρανός**. Στηριζόταν σε κολώνες και η οροφή του ήταν ζωγραφισμένη μπλε με χρυσά άστρα. Ο χώρος του κοινού φαινόταν επηρεασμένος από την αυλή πανδοχείου και η σκηνή με τον περίγυρο όφειλαν περισσότερο στα αρχιτεκτονικά πρότυπα του Ευρωπαϊκού θεάτρου, με φανερό την κλασική επίδραση. Τα μοναδικά κατάλοιπα της μεσαιωνικής σκηνής ήταν τα **Platea** ή πλατφόρμα- σκηνή \9που λόγω της απουσίας μετατρεπόμενου σκηνικού, μπορούσε να αναπαριστά οποιοδήποτε χώρο χρειαζόταν για τη δράση του έργου, οι καταπακτές της σκηνής και ο μηχανικός εξοπλισμός του πύργου.

Μέρος Α΄: Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου

Ένα σημαντικό στοιχείο του Ελισαβετιανού θεάτρου που έχει προκαλέσει διαμάχες είναι η ονομαζόμενη “**εσωτερική σκηνή**”.⁴⁹ Πιστεύεται ότι ήταν ένα δωμάτιο χτισμένο πίσω από το κεντρικό άνοιγμα, ή ένα τμήμα του διαδρόμου που υπήρχε πίσω από τον τοίχο της σκηνής. Το σίγουρο ήταν ότι αποκαλυπτόταν με το τράβηγμα μιας κουρτίνας. Κάποιοι ιστορικοί θεωρούν ότι δεν υπήρξε και ποτέ. Στο σχέδιο του ντε Βιτ το μόνο που διακρίνεται είναι δυο πλαϊνές πόρτες. Σίγουρα δεν είναι απαραίτητα όλα τα ελισαβετιανά θέατρα να ήταν ίδια μεταξύ τους.

⁴⁹ Χάρτνολ Φύλλις, *Ιστορία του θεάτρου*, μτφρ. Ρούλα Πατεράκη, Υποδομή, Αθήνα, 1980, σ. 90

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7: ΜΠΑΡΟΚ- ΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΣ

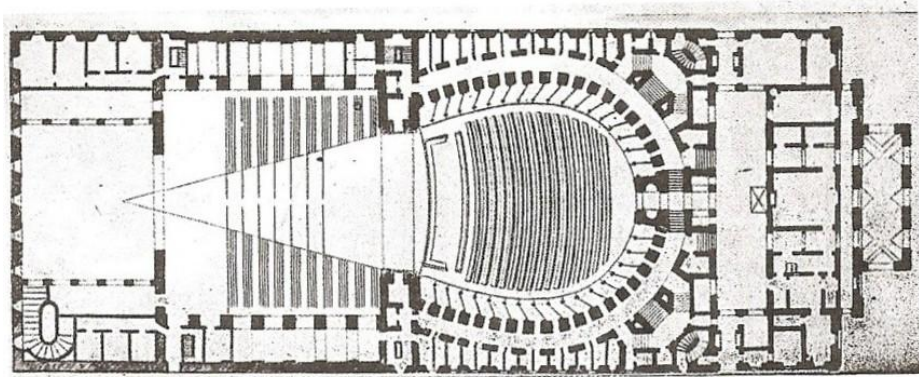


98. Drury Lane Theatre

Ο όρος Μπαρόκ δεν έχει σαφή χρονικά όρια και γι' αυτό συνήθως χωρίζεται από τους ιστορικούς με τους ορισμούς του “Παλαιομπαρόκ”, “Μεσομπαρόκ” ή “Νεομπαρόκ”. Κατά τον 16^ο αιώνα, ο όρος Μπαρόκ σήμαινε την οποιαδήποτε παραμορφωμένη ιδέα ή τον περιπλεγμένο τρόπο σκέψης. Πλέον αυτός ο όρος χρησιμοποιείται για να καθορίσει την περίοδο εκείνη της τέχνης που ξεκίνησε στην Ιταλία λίγο πριν το 1600 (Μανιερισμός) και άνθισε εκεί ως τα μέσα του 18^{ου} αιώνα. Το Μπαρόκ διαδόθηκε στην Αγγλία, Γαλλία, Ισπανία, Γερμανία, Ολλανδία και Κεντρική Ευρώπη, χώρες που κατά την περίοδο της Αναγέννησης δεν εξελίχτηκαν ανάλογα με την Ιταλία αλλά πλέον το φαινόμενο του Μπαρόκ είναι πανευρωπαϊκό. Παράλληλα με το μπαρόκ και από τα μέσα περίπου του 18^{ου} αιώνα, αναπτύσσεται ο Κλασικισμός. Όλες αυτές οι ανατροπές στη τέχνη ήταν μοιραίο να επηρεάσουν και το θέατρο. Κατά τον Κλασικισμό σημαντικό ήταν το γεγονός ότι έγιναν πολλές έρευνες και μελέτες πάνω στον τρόπο ερμηνείας των αρχαίων ελληνικών τραγωδιών. Αυτό για το θέατρο αποδείκνυε ότι σημαντικό ρόλο έπαιζε η μουσική κατά την παράσταση. Η ανακάλυψη αυτή άνοιξε καινούργιους δρόμους για όσους ασχολούνταν με το θέατρο. Ο συνδυασμός της μουσικής και της προοπτικής που



99. Scala di Milano- πλατεία και θεωρεία



100. Scala di Milano κάτοψη

βρίσκονται σε συνεχή εξέλιξη θα αποτελέσουν το θέατρο μπαρόκ.⁵⁰

Κατά την εποχή του μπαρόκ, το θέατρο δεν απευθύνεται πλέον στην αριστοκρατία όπως το θέατρο της Αναγέννησης, αλλά γίνεται ανοιχτό στο ευρύ κοινό και γίνεται λαϊκό, δημόσιο, μέρος της καθημερινής ζωής. Αυτό σήμαινε ότι η σύνθεση των θεάτρων έπρεπε πλέον να αλλάξει.

Το πρώτο πρόβλημα που αντιμετωπίστηκε τότε, ήταν το πρόβλημα του χώρου. Το αμφιθέατρο έπρεπε να αλλάξει λόγω ανάγκης εξυπηρέτησης πολυπληθέστερου κοινού. Το κλασικό θέατρο με τις κερκίδες εγκαταλείφθηκε, σαν ασύμφορο, και άρχισε να εμφανίζεται η γνωστή σήμερα “πλατεία”. Η σκηνή κατ’ αναλογία με το αμφιθέατρο έπρεπε να μεγαλώσει. Άρχισε λοιπόν να μεγαλώνει προς τα πίσω ώστε να ανοίγει η οπτική γωνία σε σχέση με τον θεατή.

Κατά αυτόν τον τρόπο και η πιο μειονεκτικές θέσεις θα μπορούσαν να ικανοποιήσουν τις οπτικές απαιτήσεις. Ένα τρίτο συνθετικό πρόβλημα δημιουργήθηκε από την πλέον τόσο μεγάλη έκταση της σκηνής και παράλληλα της τόσο μεγάλης απόστασης της σκηνής από τις τελευταίες θέσεις της πλατείας. Ένα άλλο πρόβλημα ήταν ότι παρ’ όλο που το θέατρο έγινε λαϊκό υπήρχε πάντοτε η κοινωνική διαστρωμάτωση. Οι πλούσιοι άρχοντες

⁵⁰ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.81



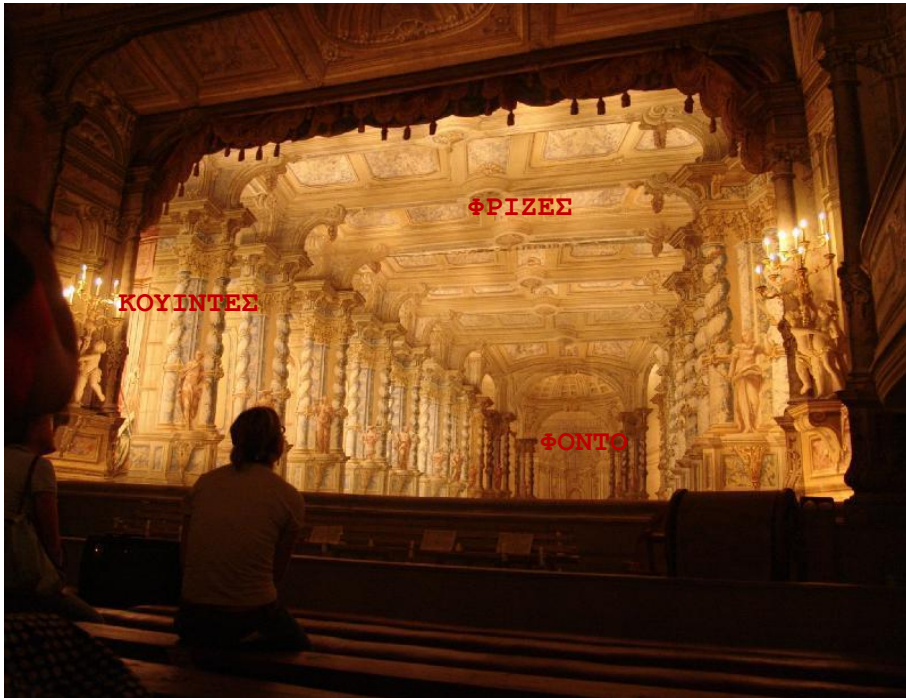
101. Cesky Krumlov- Μπαρόκ σκηνή



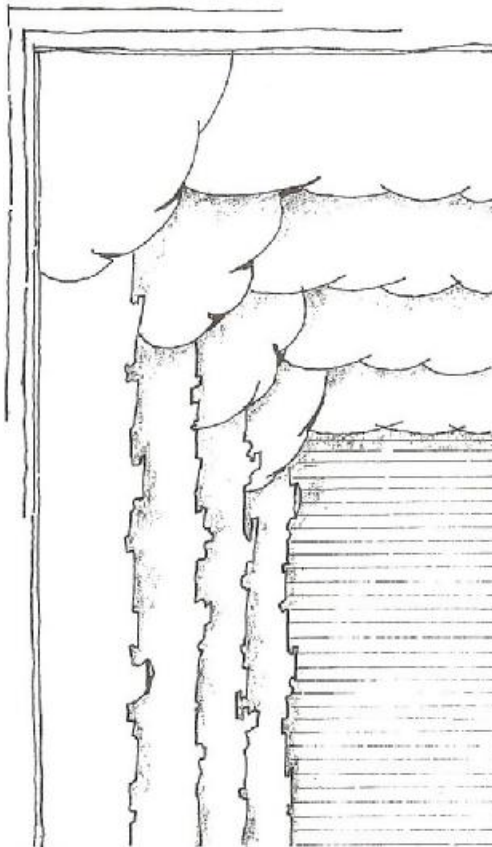
102. Margravian Opera House- Στέγαση θεάτρων

της εποχής του μπαρόκ μπορούσαν να ικανοποιήσουν την ανάγκη του για απομόνωση από το υπόλοιπο κοινό με την χρήση των θεωρείων περιμετρικά της πλατείας. Το μεγάλο μέγεθος της σκηνης δεν πληρούσε τις αισθητικές απαιτήσεις του κοινού και έπρεπε να γεμίζει για να προκαλέσει το ενδιαφέρον του. Η σκηνική τεχνολογία άρχισε να γίνεται βασικός παράγοντας σε ένα θέατρο. Η σκηνή γίνεται πλέον ένα αυτόνομο λειτουργικό κομμάτι και παύει να είναι ο τέταρτος τοίχος μιας αίθουσας. Αποκτά τον δικό της πύργο, καταπακτές και αργότερα οργανωμένα παρασκήνια και εργαστήρια. Τέλος, το μπαρόκ υιοθετεί πλέον τον κλειστό χώρο στα θέατρα. Μέχρι το μπαρόκ όλα τα θέατρα που έχουν μελετηθεί έχουν ένα κοινό στοιχείο, το ύπαιθρο. Αυτό ήταν αναμενόμενο καθώς όλες αυτές οι τεχνολογικές και τεχνικές εξελίξεις στο θέατρο δεν θα μπορούσαν να πραγματοποιηθούν αν δεν υπήρχε στέγαση. Το Teatro Farneze αποτελεί το συνδετικό κρίκο των δυο εποχών ως το πρώτο στεγασμένο θεατρικό κτήριο.⁵¹ Γενικότερα, το θέατρο Μπαρόκ έγινε ένα στοιχείο απαραίτητο στην κοινωνική ζωή της Ευρώπης. Στο θέατρο λοιπόν, έρχεται η μουσική, η κίνηση και η νέα θεατρική μορφή, η όπερα, η οποία τράβηξε κοντά της μάζες ανθρώπων από όλες τις αστικές

⁵¹ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.81-83



103. Φρίζες- Κουίντες- Φόντο



104. Η γωνιακή αυτή σύνδεση των πετασμάτων και πτερυγίων με ένα "σύννεφο", ήταν μια τυπική σκηνογραφική λύση κατά τον 17ο αιώνα.

τάξεις. Το αποτέλεσμα ήταν ότι ο 17^{ος} και 18^{ος} αιώνας έχουν να παρουσιάσουν θεατρικά κτήρια απίθανης γοητείας και εξελίξεως τόσο στην αρχιτεκτονική τους μορφή όσο και στην τεχνική τους τελειότητα.⁵²

7.1. Το σκηνικό θέαμα (scène à l' Italienne)

Κατά την Ιταλική Αναγέννηση είχαμε μια πρώτη μορφή σκηνογραφίας που κυρίως βασιζόταν στην ψευδοπροοπτική. Κατά το μπαρόκ, η σκηνογραφία αποκτά όλο και περισσότερο ζήτηση καθώς όλα τα έργα απέβλεπαν στο θέαμα. Η εξέλιξη λοιπόν της σκηνογραφίας έμελλε να αποτελέσει τη βάση κάθε θεατρικής εκδήλωσης για τους επόμενους δυο αιώνες. Η μέθοδος σκηνογραφίας που αναπτύσσεται κατά το Μπαρόκ στην τελική της μορφή θα ονομαστεί Ιταλική σκηνή ή scène à l' Italienne.⁵³ Η σκηνή αποκτά τέτοιες δυνατότητες και ευελιξία ώστε να μπορεί να προσαρμόζεται σε κάθε απαίτηση της φαντασίας. Πάνω σε αυτό το τύπος σκηνής βασίζεται και ο νέος τύπος θεάτρου, η όπερα.

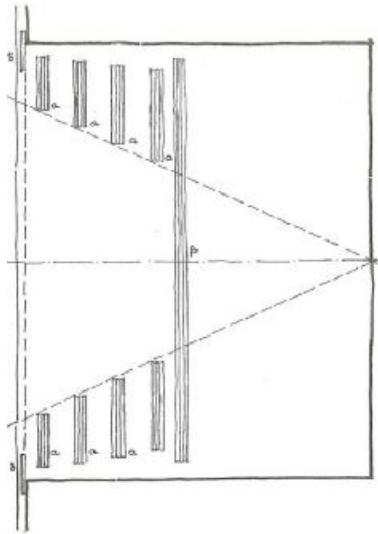
Η ιταλική σκηνή αποτελείται από τρία βασικά μέρη: Τα πλευρικά πτερύγια (κούντες), το βάθος

⁵² Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.83

⁵³ Θα είναι μια σκηνή φτιαγμένη όχι για ηθοποιία ή δράμα, αλλά για θέαμα και σκηνογραφία

Βλ. Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.83

Μέρος Α': Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου



105. Σχηματική κάτοψη και τομή μιας τυπικής ιταλικής σκηνής του 17ου αιώνα.

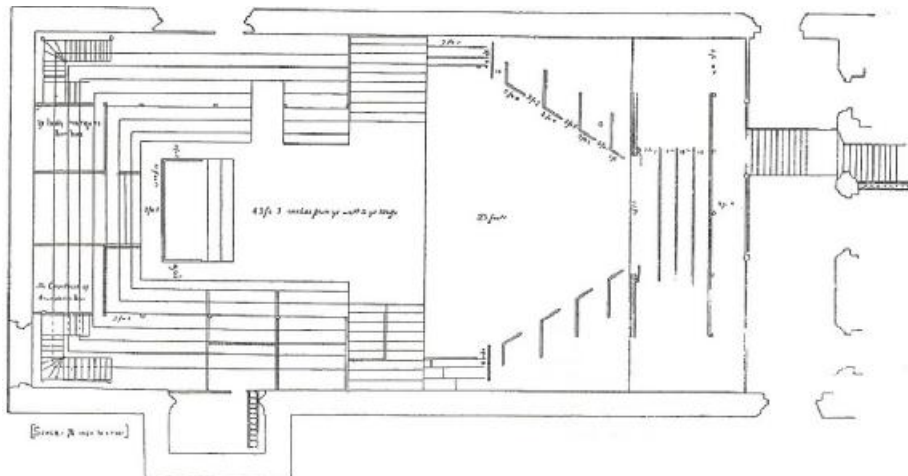
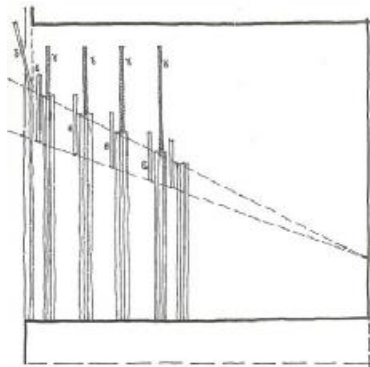
A. Πλευρικά περύγια ή κουίντες

B. Το βάθος της σκηνής ή φόντο

Γ. Πετάσματα ή φρίζες

Δ. Πλαίσιο ή frontispiece

Ε. Πετάσματα γωνίας (σύννεφα)



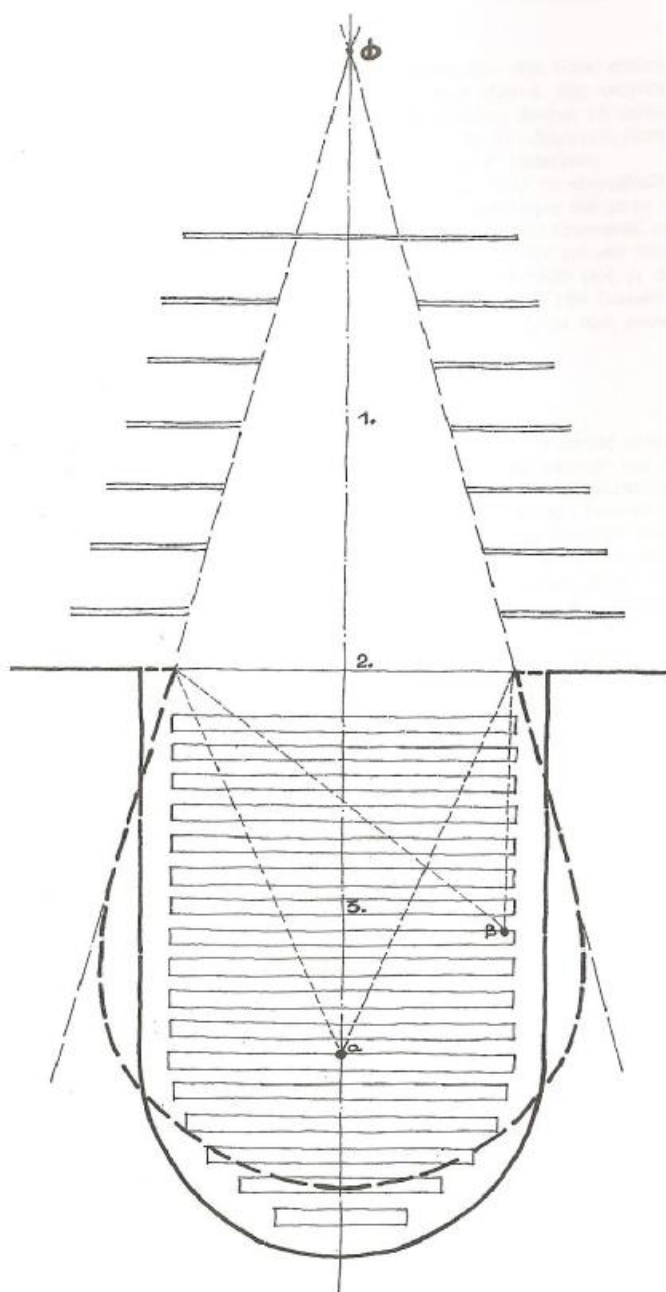
106. Κάτοψη για το έργο "Florimène" σχεδιασμένη από τον Inigo Jones, 1635

της σκηνής ή φόντο και τα πετάσματα της οροφής (borders ή αέρια ή φρίζες). Τα πρώτα θέματα των έργων της όπερας είχαν θέμα την ύπαιθρο, άρα οι φρίζες απεικόνιζαν ουρανούς ή σύννεφα και οι κουίντες δεντροστοιχίες. Αργότερα, γύρω στο 1650 θα εμφανιστούν εσωτερικές σκηνές ανακτόρων. Η αναπαράσταση του ουρανού της οροφής επιτυγχανόταν με μια αλληλοδιαδοχή των πετασμάτων με μια μείωση του ύψους τους προς το βάθος-φόντο. Αρχικά, υπήρχε πρόβλημα σύνδεσής τους με τις κουίντες. Αυτό όμως αντιμετωπίστηκε σύντομα με την τοποθέτηση στα δυο άκρα μικρών πετασμάτων που παρίσταναν σύννεφα ή κυμάτιο στις αρχές του 18^{ου} αιώνα. Τα περύγια ήταν κομμένα σύμφωνα με το περίγραμμα του θέματος που αναπαριστούσαν και τοποθετούνταν ανά ζεύγη μέχρι το βάθος της σκηνής με μειωμένο ύψος και μειωμένη απόσταση από τα απέναντι ώστε να δημιουργούν μια αίσθηση προοπτικής (vista)⁵⁴.

7.2. Inigo Jones

Η συμβολή του Inigo Jones είχε σημασία στην αλλαγή του σχήματος του δημοσίου θεάτρου. Ο Inigo Jones έφερε στο Ουαϊτχολ την προοπτική σκηνογραφία της Ιταλίας, την σκηνή με το προσκήνιο, τα παρασκήνια, τους πίσω μπερντέδες, τις μηχανές και το φωτισμό κατάλληλο για κλειστό χώρο. Η καινοτομία παραήταν μεγάλη και

⁵⁴ Ο.π. σελ. 98 περί Teatro Olimpico



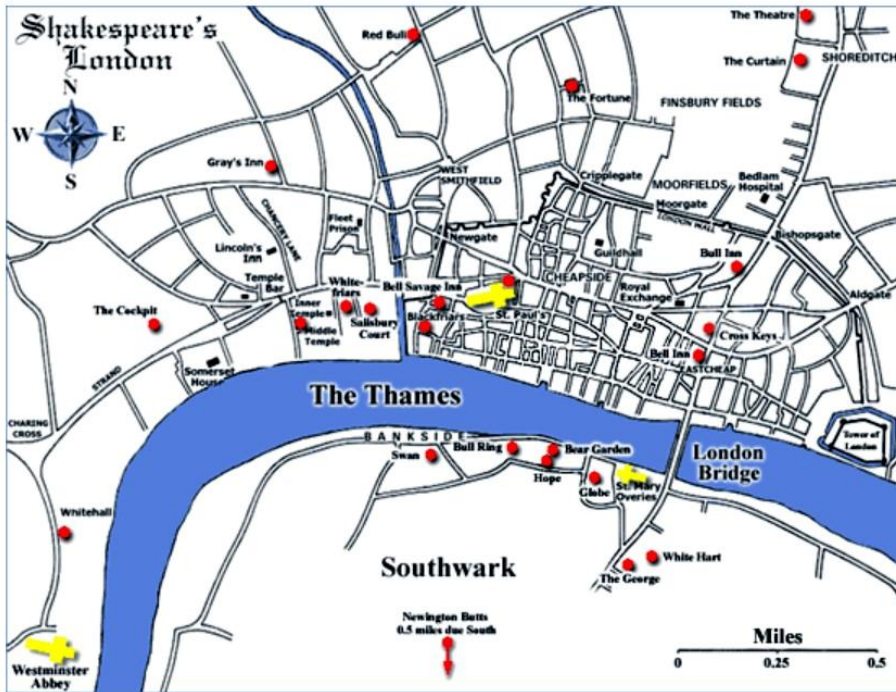
107. Σχηματική διάταξη σκηνής (1) τόξου προσκηνίου (2) και πλατείας (3), ενός θεάτρου μπαρόκ. Είναι προφανής η διαφορά της προοπτικής εντύπωσης μεταξύ του θεατή α, που βρίσκεται ακριβώς απέναντι από το σημείο φυγής της προοπτικής συνθέσεως και του θεατή β, ο οποίος έχει απομακρυνθεί. Για να βελτιωθεί η ορατότητα, το σχήμα σφενδόνης που δόθηκε αρχικά στη πλατεία θα αντικατασταθεί με το σχήμα πετάλου (διακεκομμένη γραμμή)

δελεαστική για να αφήσει ανεπηρέαστες τις χώρες του εξωτερικού. Ο Inigo Jones ως αρχιτέκτονας μετά από πειραματισμούς και μελέτες των έργων του Παλλάντιο, εκτός από τη δημιουργία πολυάριθμων σκηνικών, ασχολήθηκε και με τις διατάξεις των αμφιθεάτρων σε σχέση με τις οπτικές γωνίες.

Το βασικότερο πρόβλημα στην επίλυση της σχεδίασης του χώρου του αμφιθεάτρου ήταν να δημιουργηθεί ένας χώρος στεγασμένος με μεγάλη χωρητικότητα αλλά παράλληλα οι θεατές να μπορούν να απολαμβάνουν τις προοπτικές ψευδαισθήσεις που τους παρείχε η σκηνή. Γι' αυτό το λόγο δημιουργήθηκε το κτήριο της όπερας που ακόμα και σήμερα αν και ουσιαστικά άχρηστο κάθε μεγαλούπολη ονειρεύεται να αποκτήσει.⁵⁵ Όπως είναι γνωστό, το μετωπικό προοπτικό έχει μόνο ένα σημείο φυγής. Όταν λοιπόν ο θεατής φεύγει από τον νοητό άξονα που καταλήγει στο σημείο της φυγής, χάνει όλη την αίσθηση της προοπτικής. Έπρεπε λοιπόν η οπτική γωνία του θεατή να περιοριστεί ώστε να υπάρχει μια ανεκτή απόκλιση από το σημείο αυτό. Μια ενέργεια για να λυθεί αυτό το πρόβλημα ήταν η σκηνή να κλειστεί πίσω από ένα κάδρο, το γνωστό τόξο προσκηνίου ή “μπούκα” στην οποία βρισκόταν και η αυλαία. Οι θεατές για να μπορούν να δουν μέσα

⁵⁵ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.91

Μέρος Α': Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου



108. Χάρτης του Λονδίνου με τα ιδιωτικά και δημόσια θέατρα

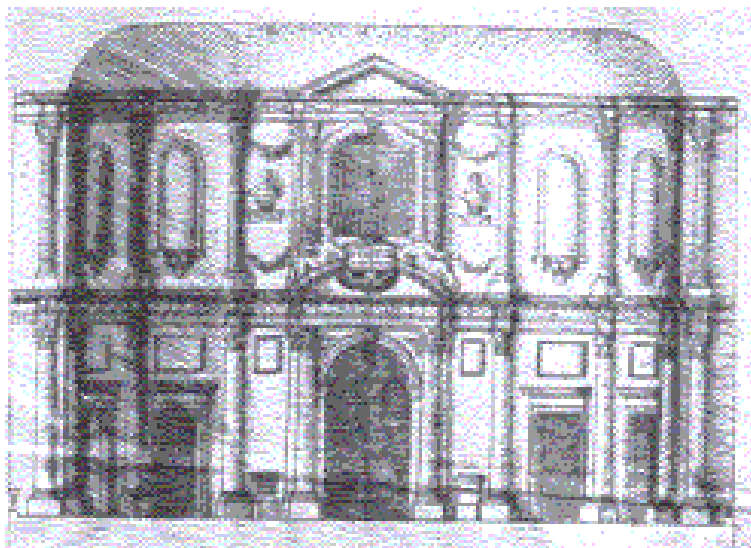
	Public Theatre	Private Theatre
Shape	Round	Square
Location	Not in center	In center of town
Class	Lower Class	Higher Class
Cost	Cost less	Cost more
Size	3,000 people	600-800 people
Open/Closed	Open to air	Closed Roof
Open during	Summer	Winter

109. Διαφορές δημόσιων και ιδιωτικών θεάτρων στην Αγγλία

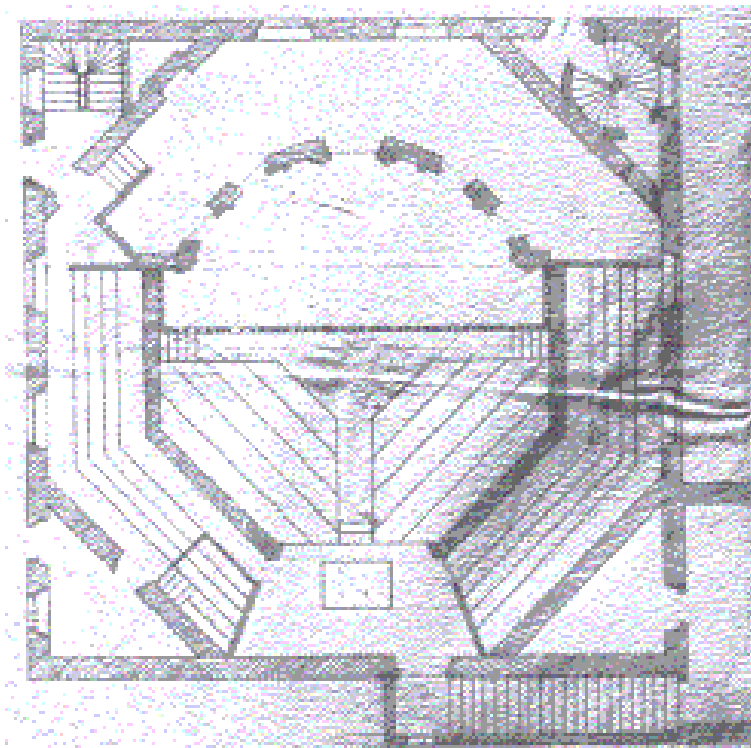
από αυτό το τόξο έπρεπε εκτός από το μην αποκλίνουν από τον άξονά του, το ύψος των ματιών τους να μην απέχει πολύ από το νοητό οριζόντιο επίπεδο που περνάει από το σημείο φυγής. Ήταν λοιπόν λογικό, το προγενέστερο auditorium να δώσει τη θέση του στη μεσαιωνική platea. Η πλατεία αρχικά είχε σχήμα σφενδόνης, αργότερα σχήμα πετάλου ή ακόμα και σχεδόν ελλειπτικό σχήμα. Στους τοίχους πλάγια και πίσω τοποθετούνται στενά υπερώα, εξώστες πολυώροφοι οι οποίοι χωρίζονται σε μικρά διαμερίσματα, παρόμοια με τα gentlemen's rooms του ελισαβετιανού θεάτρου, τα γνωστά θεωρεία. Συνοψίζοντας, τα παραπάνω περί οπτικής γωνίας, αυτές οι θέσεις ήταν δυσμενέστερες, προσέφεραν όμως στην αριστοκρατία άλλα πλεονεκτήματα κοινωνικής φύσεως, κοσμικής προβολής και ανεξαρτησίας. Κατέληξαν λοιπόν να είναι οι ακριβότερες θέσεις.

7.3. Αγγλικό ιδιωτικό θέατρο

Στις αρχές του 17^{ου} αιώνα το θεατρικό κοινό της Αγγλίας παραμένει αφοσιωμένο στη δύναμη του λόγου της Αγγλικής δραματουργίας της Αναγέννησης και δεν δείχνει κανένα ενδιαφέρον για την οπτική εντύπωση της Ιταλικής σκηνης. Η ιταλική σκηνή και η προοπτική σκηνογραφία ήταν γνωστά επιτεύγματα σε πολύ λίγους από παραστάσεις για την βασιλική αυλή ή για εορταστικές εκδηλώσεις. Η μόνη διαφορά που



110. Πρόσοψη του Cockpit- in- Court



111. Κάτοψη του Cockpit- in- Court

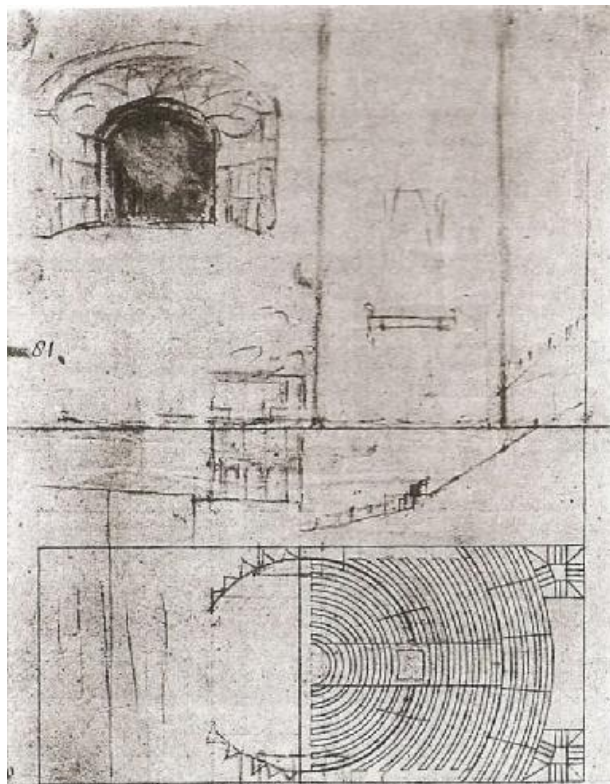
παρουσίασε το ελισαβετιανό λαϊκό θέατρο τα πρώτα 42 χρόνια του 17^{ου} αιώνα ήταν ότι από ανοιχτό μετατράπηκε σε κλειστό ιδιωτικό που ονομάστηκε έτσι γιατί προσελκύνθηκε η αριστοκρατία του Λονδίνου και έφυγε από τα υπαίθρια και λαϊκά θέατρα. Το 1613, το θέατρο Globe κάηκε και ο θίασος του Σαίξπηρ μεταφέρθηκε στο νέο Globe, κλειστό αυτή τη φορά, και παρ' όλο που η παράδοση αυτού συνεχίστηκε, η αυξανόμενη προσέλευση της ανώτερης αστικής τάξης επηρέασε και όλες τις υπόλοιπες θεατρικές κατασκευές να γίνονται κλειστού ιδιωτικού τύπου. Πλέον αυτά τα θέατρα είχαν την δυνατότητα σκηνογραφικών επιτευγμάτων, όπως του Inigo Jones, κάτι το οποίο υιοθετήθηκε καθώς ενθουσίαζαν τόσο την Αυλή και γινόντουσαν όλο και πιο εντυπωσιακά. Παράλληλα, θέατρα που θύμιζαν ρωμαϊκά αμφιθέατρα, σαν το Teatro Olimpico, συνεχίζουν να χτίζονται για τους προνομιούχους βασιλείς ή δούκες. Αυτά είχαν ολιγάριθμο ακροατήριο, ήταν ιδιωτικά, ήταν αρκετά μικρές κατασκευές και το αμφιθέατρο ήταν απλού ημικυκλικού σχήματος και στηριζόταν στις τρεις πλευρές της αίθουσας. Στη τέταρτη πλευρά, η σκηνή, μικρού μεγέθους και αυτή με τόξο προσκηνίου, είχε ένα βαρύ διάκοσμο με τοιχογραφίες και παραστάδες. Η παράδοση του ιδιωτικού θεάτρου θα διακοπεί απότομα το 1642 με την αρχή του πρώτου εμφυλίου πολέμου στην Αγγλία. Ο Κάρολος Ι ήταν βασιλιάς



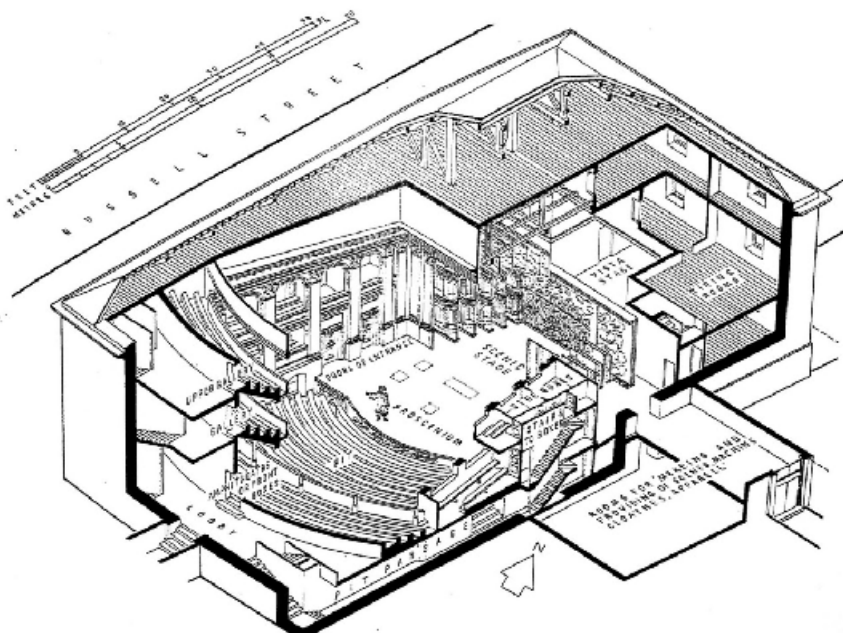
112. Αυλικές masques

της Αγγλίας αλλά είχε ιδιαίτερες αντιλήψεις και άρχισε να χάνει τον σεβασμό του Κοινοβουλίου το οποίο φοβόταν τον κίνδυνο να μετατραπεί σε απολυταρχικό μονάρχη που θα κατέστρεφε την δημοκρατία της Αγγλίας. Έγιναν λοιπόν Εμφύλιοι Πόλεμοι από το 1642 μέχρι το 1646 μεταξύ της Μοναρχίας και του Κοινοβουλίου με τους Πουριτανούς. Το 1649 αφού είχε χάσει σε όλους τους πολέμους εκτελέστηκε για προδοσία και επικράτησε η δημοκρατική κυβέρνηση. Κύριος ηγέτης της ήταν ο Oliver Cromwell που πέθανε το 1658. Το 1660 ο Κάρολος II επέστρεψε στην Αγγλία όπου επέβαλλε και πάλι την μοναρχία. Στα πλαίσια της μοναρχίας, επιβάλλονται οι επιθυμίες του μονάρχη σε όλους τους τομείς. Έτσι και στο θέατρο ο Κάρολος II επέβαλλε την αντίληψή του για αυτό όπως το είχε συνηθίσει στην Χάγη που ήταν εξόριστος. Εκεί παρακολουθούσε “masques” της Αυλής και μαζί με το αψιδωτό προσκήνιο με ριντώ, κάτι που θέλησε να τα επιβάλλει στα δημόσια θέατρα.⁵⁶ Θέλησε να απομακρυνθεί εντελώς από την ελισαβετιανή σκηνή αναβιώνοντας όμως το ιταλικό προσκήνιο που υπήρχε σαν μια μορφή σε αυτό. Το έργο ανανέωσης του θεάτρου το ανέθεσε στους Davenant & Killigrew με τα “Βασιλικά Προνόμια”. Το 1656 ο Davenant είχε ανεβάσει την πρώτη αγγλική όπερα. (The siege of Rhodes). Αυτοί

⁵⁶ Χάρτνολ Φύλλις, *Ιστορία του θεάτρου*, μτφρ. Ρούλα Πατεράκη, Υποδομή, Αθήνα, 1980, σ. 130



113. Κάτοψη ενός θεάτρου του Christopher Wren, πιστεύεται ότι ήταν το πρώτο Drury Lane

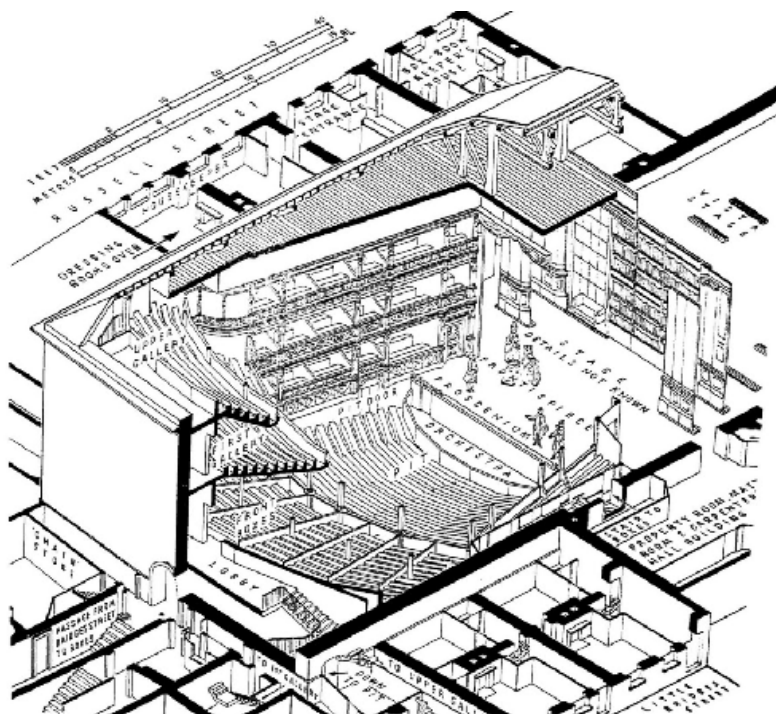


114. Το δεύτερο Drury Lane του Wren, 1674

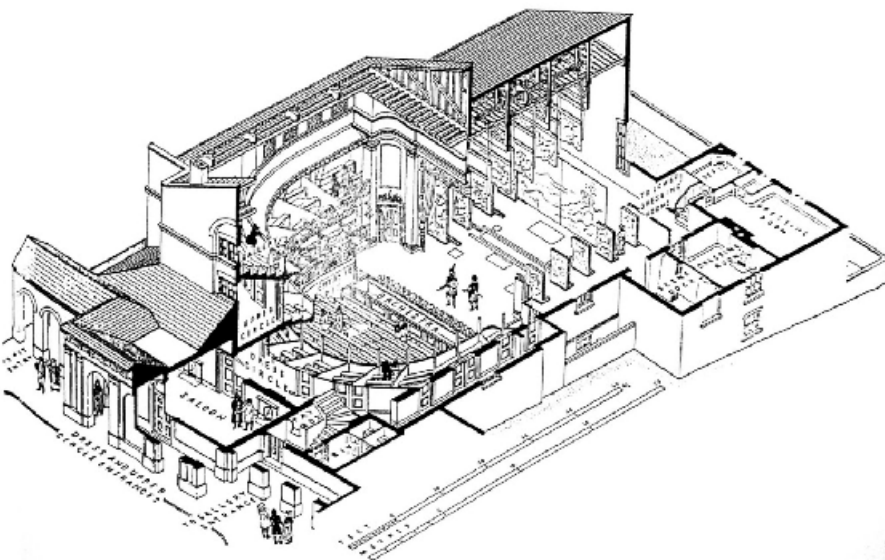
καθιέρωσαν και τα “Προνόμια” (μονοπώλιο). Ήταν συγγραφείς. Ο Davenant θεωρείται συνεχιστής του Ben Jonson και σαν συγγραφέας ιταλικών masques συνεργάστηκε με τον Inigo Jones και με τον John Webb που φανερόνεται η ιταλική παράδοση. Το θέατρο της παλινόρθωσης ήθελε να αποκοπεί πλήρως από το ελισαβετιανό θέατρο και οι θεαματικές παραστάσεις αντικατόπτριζαν τα γούστα μιας επιτηδευμένης μειονότητας, της αυλικής κοινωνίας. Στην αρχιτεκτονική έγινε η μετάβαση από το ελισαβετιανό θέατρο στο ιταλικού τύπου θέατρο όπερας. Οι Κίλλιγκριου και Ντάβεναντ είχαν καθιερώσει τα **Προνόμια (Patents)**⁵⁷ τα οποία βρίσκονταν ακόμα σε ισχύ και το ένα ανήκε στο “Ντρούρυ Λέην Θήατερ”. Τα Προνόμια αυτά δημιούργησαν μια μορφή μονοπωλίου στο Λονδίνο όσον αφορά τις θεατρικές παραστάσεις. Το Drury Lane Theatre θεωρείται ίσως το παλιότερο θέατρο του Λονδίνου όπου το πρώτο από αυτά ανήκε στον θίασο του Killingrew και είναι πιθανόν σε σχέδια του Christopher Wren.⁵⁸ Το αμφιθέατρο ήταν έντονα επικλινές με σειρές καθισμάτων σε ημικυκλική διάταξη και υπήρχαν δυο διαζώματα. Το προσκήνιο γίνεται πιο φαρδύ καθώς προστίθεται σε αυτό το τμήμα του πρώτα διαζώματος

⁵⁷ Encyclopedia Britannica βλ. λήμμα patent theatre

⁵⁸ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.103



115. Ανακατασκευή του Drury Lane το 1775



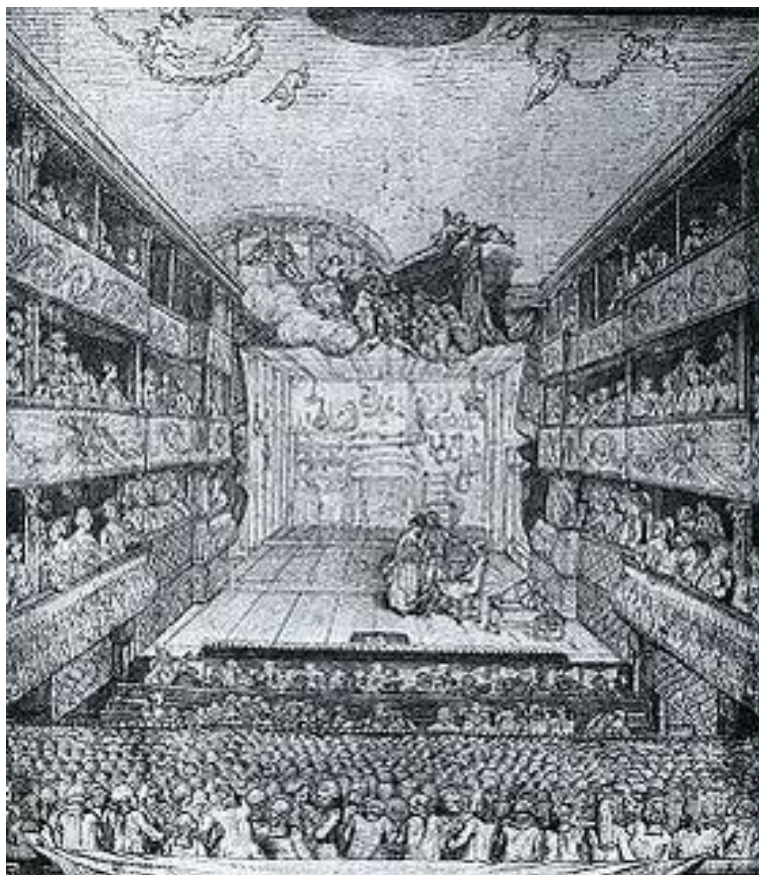
116. Το σημερινό Drury Lane, 1812

που θα δημιουργούσε την συμπλήρωση του ημικυκλίου του πρώτου διαζώματος. Αυτή η μορφή θα μπορούσε να προέρχεται από την ελισαβετιανή apron⁵⁹. Πίσω του ακολουθεί μια βαθιά σκηνή με ελαφρά επικλινές δάπεδο. Το δεύτερο Drury Lane πάλι σχεδιασμένο από τον Wren χτίστηκε το 1674 και κατεδαφίστηκε το 1791. Εδώ καταργείται ο κύκλος και διατηρείται μια καμπύλη διάταξη στις σειρές των καθισμάτων. Δημιουργούνται εξώστες και θεωρεία και αρχίζει να μοιάζει περισσότερο με ιταλική Όπερα. Το προσκήνιο αποκτάει κλίση και γίνεται ενιαίο με την σκηνή. Το 1794 φτιάχτηκε το New Drury Lane που θεωρήθηκε σαν το μεγαλύτερο θέατρο ολόκληρης της Ευρώπης.

7.4. Η υπόλοιπη Ευρώπη

Εκτός από την Αγγλία και την Ιταλία, οι επιδράσεις της Ιταλικής σκηνής φαίνονται και στην υπόλοιπη Ευρώπη. Έτσι το 1657, στο Μόναχο χτίζεται το Salvatorplatz Theater, το 1668 η Όπερα της Βιέννης, το 1753 στο Παρίσι η Όπερα των Βερσαλλιών και το ανανεωμένο Hôtel de Bourgogne το 1765, η Όπερα της Στουτγάρδης στην οποία δίνεται μεγάλη σημασία στη σκηνή και στην Ολλανδία το 1638 ο Jacob van Campen σχεδιάζει και χτίζει στο Άμστερνταμ ένα Schouwburg

⁵⁹ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.103



117. Hotel de Bourgogne

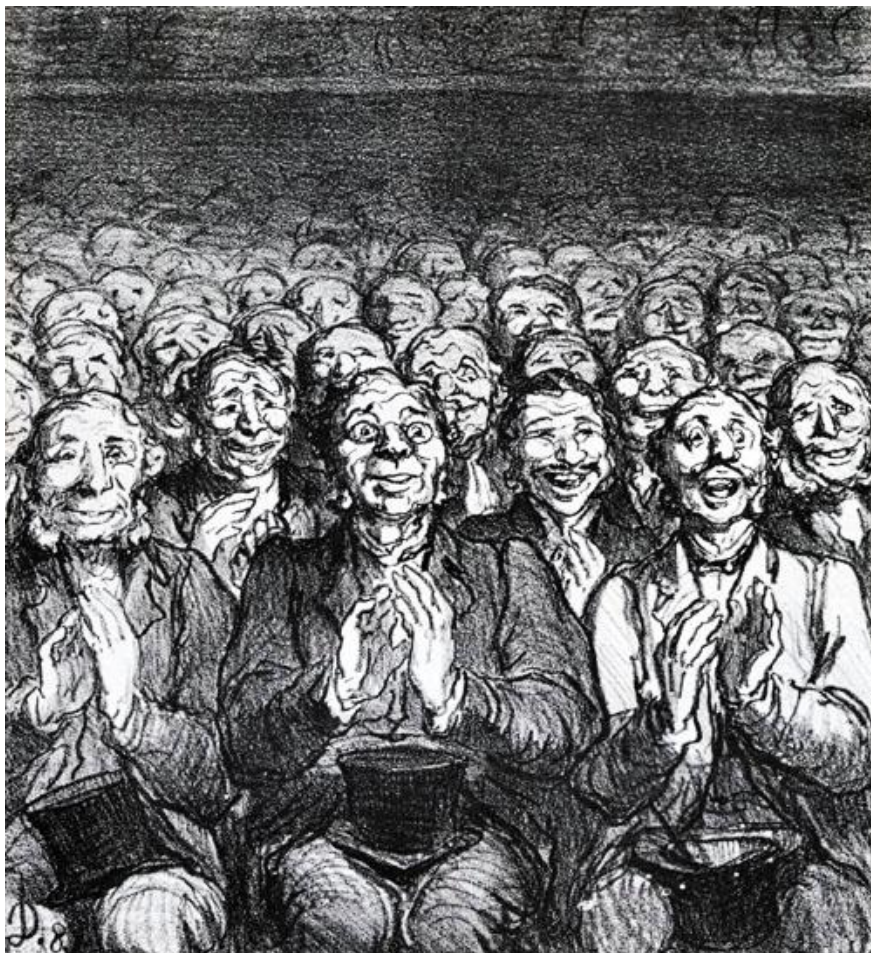


118. Amsterdam Schouwburg of Van Campen

(Ανάκτορο θεάματος) η μορφή του οποίου δεν μπορεί να συγκριθεί με καμία άλλη.

Μεγάλη διαφοροποίηση σε σχέση με την Ιταλία όπου υπήρχε η τάση επιμηκύνσεως του θεάτρου στην Γαλλία του 18^{ου} αιώνα, οι αρχιτέκτονες άρχισαν την διαπλάτυνση του χώρου των θεατών. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την λειτουργικότητα καθώς η έμφαση αντί να δίνεται πλέον στη σκηνή δίνεται στην εξυπηρέτηση των απαιτήσεων του ακροατηρίου. Επίσης, το τόξο προσκηνίου σε πολλές περιπτώσεις καταργήθηκε κάτι που εξυπηρέτησε στην εισχώρηση της σκηνής στο χώρο των θεατών, κάτι που φαίνεται καθαρά στο Hôtel de Bourgogne.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8:19^ος ΑΙΩΝΑΣ- ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ-ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ



119. Les Parisiens, Daumier

Ένα σημαντικό γεγονός που πρέπει να αναφερθεί πριν την θεατρική εξέλιξη του 19^{ου} αιώνα είναι οι κοινωνικές και πολιτικές ανακατατάξεις που κληροδοτήθηκαν. Το 1789, με την επικράτηση της γαλλικής επανάστασης, μαζί με την πτώση της Βαστίλης κατέρρευσαν παραδοχές και εξουσίες που ήταν ανέγγιχτες από την αναγέννηση. Όπως λοιπόν κατά την αναγέννηση η εξουσία πέρασε από τα χέρια της εκκλησίας στους βασιλείς, έτσι κατά τον 19^ο αιώνα περνάει από τους βασιλείς στον λαό με την έννοια της δημοκρατίας. Η επανάσταση αυτή θεωρήθηκε τότε σαν μια δεύτερη αναγέννηση και μαζί με την επανάσταση της κοινωνίας το πνεύμα και οι σκέψεις των διανοούμενων ήταν ελεύθερα να επαναστατήσουν.

Παρόλο που τα παραπάνω θα έβγαζαν στο συμπέρασμα ότι το θέατρο, ως ένα είδος διανόησης, στην αναγέννηση αυτή της δημοκρατίας θα έδινε αριστουργήματα, στην αρχή αυτής της περιόδου το θέατρο βρίσκεται σε παρακμή.

Χαρακτηριστικά, ο Sheldon Cheney αναφέρει την διαμαρτυρία ενός τότε γνωστού ηθοποιού:

«Το παλιό θέατρο πέθανε· το καινούριο δεν γεννήθηκε ακόμα· η σκηνή έπεσε στα χέρια των εμπόρων και των



120. Dock street theatre



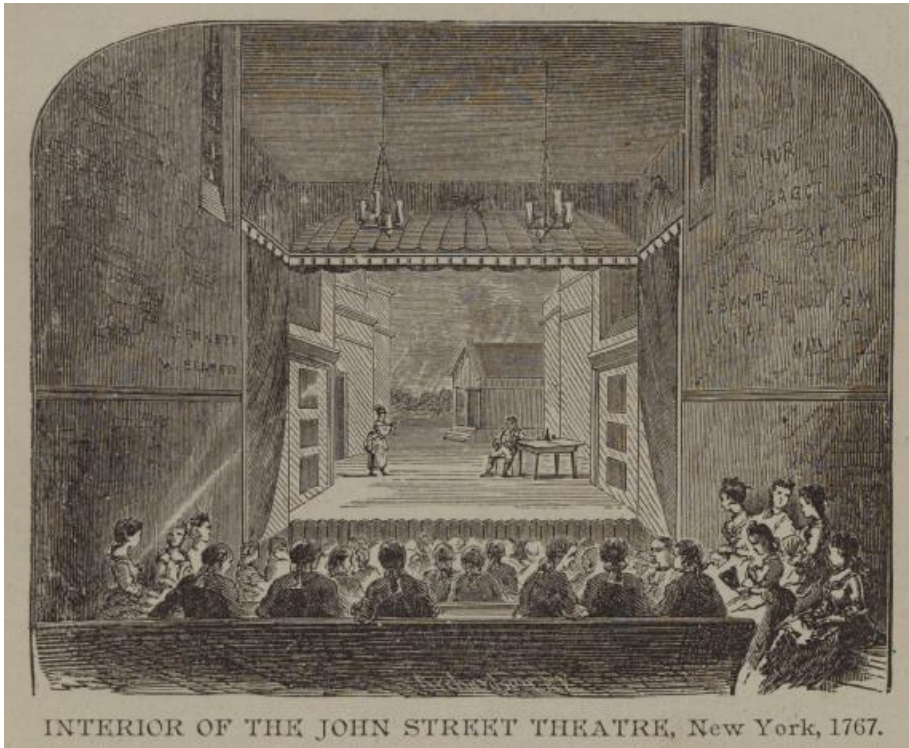
121. Εσωτερικό του Dock street theatre

νεόπλουτων και όλα αυτά ξεκίνησαν από εκείνη την καταραμένη την Γαλλική Επανάσταση».⁶⁰

8.1. Αμερική

Στα μέσα του 18^{ου} αιώνα γεννήθηκε στην Γερμανία ένα εθνικό θέατρο, εδραιώθηκαν οι θεατρικές “επιχειρήσεις” σε άλλες Ευρωπαϊκές χώρες και ήταν εποχή σταθερής εγκατάστασης θεάτρου στην Ανατολική Ακτή της Βόρειας Αμερικής. Στην δυτική ακτή είχαν ανεβαστεί έργα στα ισπανικά το 1538 και το 1598. Έργα στα γαλλικά παίχτηκαν στο Κεμπέκ στις αρχές του 17^{ου} αιώνα. Όλα αυτά όμως ήταν μεμονωμένα περιστατικά. Οι ηθοποιοί από την Αγγλία ήταν αυτοί που έθεσαν τα θεμέλια για το Αμερικανικό θέατρο και καθόρισαν την γραμμή που θα ακολουθούσε (την αγγλική) όταν πήγαν στην Βιρτζίνια. Το 1716, στο Γουίλλιαμσμπουργκ χτίστηκε ένα θέατρο για να στεγάσει έναν θίασο με επικεφαλής τους Τσάρλς και Μαίρη Στάνγκ. Το 1730, στο πρώτο “Ντόκ Στρήτ Θήατερ” του Τσάρλεστον παρουσιάστηκαν μεγάλες επιτυχίες του Λονδίνου. Το 1749, ο θίασος “The Virginia Company of Comedians” εμφανίστηκε στην Φιλαδέλφεια. Αυτές οι τρεις πόλεις ήταν τα βασικά κέντρα της θεατρικής δραστηριότητας, αν και οι

⁶⁰ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.107



122. Εσωτερικό του John Street Theatre, New York, 1767



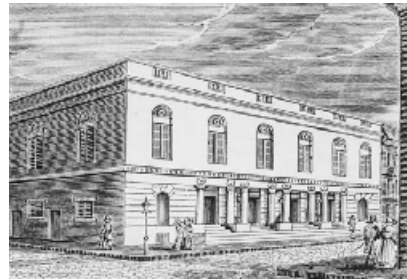
123. The contrast, Royall Tyler

περιοδεύοντες ηθοποιοί πέρναγαν και από την Νέα Υόρκη (1750 υπήρχε ένα θέατρο στη Νασσάου Στρήτ του Κήν και του Μάρραιη). Το 1753, το δεύτερο θέατρο στη Νασσάου Στρήτ στέγασε το θίασο που ο Λούις Χάλλαμ είχε φέρει κατευθείαν από το Λονδίνο. Η τελειότητα του παιξίματος αυτού του θιάσου και το ποικίλο ρεπερτόριό του έδωσαν μια μεγάλη ώθηση στην εξέλιξη του θεάτρου στον Νέο Κόσμο. Παρ όλο τον πουριτανισμό που είχαν κληρονομήσει από τους πρώτους αποίκους, ο θίασος μπόρεσε να αποκτήσει γερές προσβάσεις χάρη στην οικοδόμηση θεάτρων όπως το “Σάουθγουάρκ” στην Φιλαδέλφεια και το “Τζών Στρήτ” στη Νέα Υόρκη. Όταν κέρδισαν την ανεξαρτησία τους ορισμένες από τις Αμερικανικές Πολιτείες θέλησαν να απαγορεύσουν το θέατρο με την δικαιολογία ότι ξεσήκωνε ανεπιθύμητα πάθη.⁶¹ Το 1785 όμως οι επαγγελματίες θεατρίνοι κατάφεραν να “ξεγλιστρήσουν” και ο θίασος The American Company επέστρεψε στην Νέα Υόρκη και άρχισε να δίνει παραστάσεις στο “Τζών Στρήτ Θήατερ”. Σε αυτό το θέατρο ανέβηκε πρώτη φορά το 1787 η πρώτη αμερικανική κωμωδία *The Contrast* του Ρόουγιαλ Τάυλερ (Royall Tyler, 1757-1826). Το 1798, ιδρύθηκε στη Νέα Υόρκη το “Πάρκ Θήατερ” από τους William Dunlap (1766-1839,

⁶¹ Χάρτνολ Φύλλις, *Ιστορία του θεάτρου*, μτφρ. Ρούλα Πατεράκη, Υποδομή, Αθήνα, 1980, σ. 191



124. Old Drury

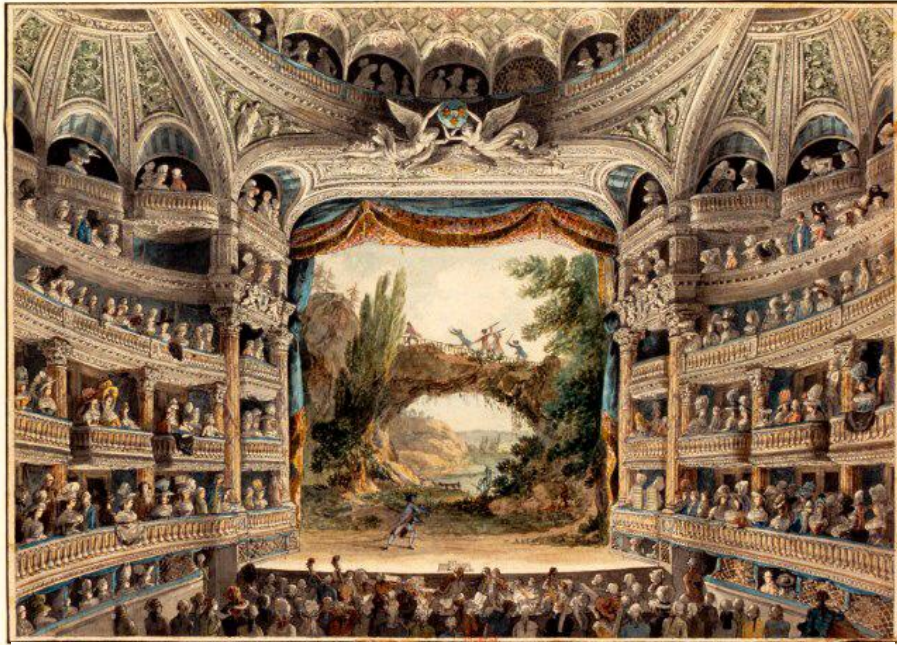


125. Walnut Street Theatre

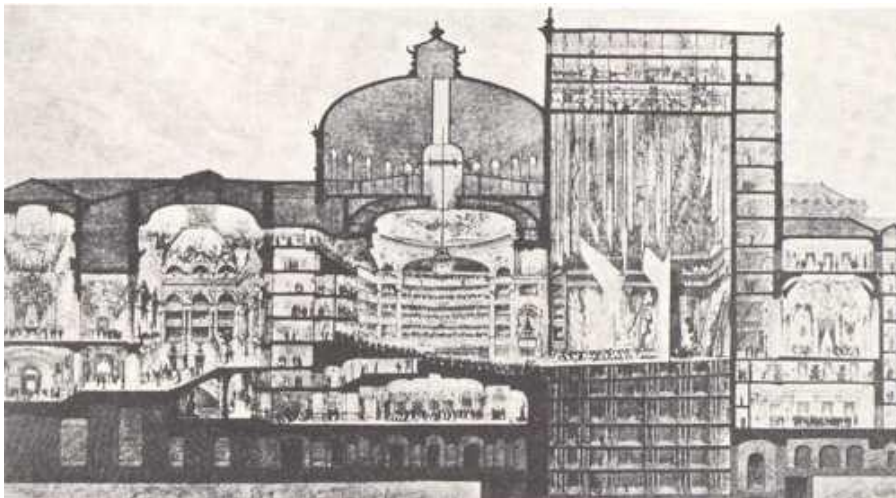
θεατρογράφος) και John Hodgkinson (άγγλος ηθοποιός). Το 1794 άνοιξε το κομψό “Τσέστνατ Στρήτ Θήατερ” στη Φιλαδέλφεια ο Thomas Wignell (κωμικός ηθοποιός του The American Company), που ήταν χτισμένο με πρότυπο το “Ρόγιαλ Θήατερ” στο Μπάθ. Ήταν το πρώτο αμερικανικό θέατρο που φωτίστηκε με γκάζι, πριν ακόμα φωτιστεί έτσι το “Ντρώουρ Λέην” στο Λονδίνο⁶². Σε αυτό το θέατρο δημιουργήθηκε μια πραγματική παράδοση ερμηνείας της ελαφριάς κωμωδίας και το θέατρο μετονομάστηκε “Όλντ Ντρώουρ”. Το 1811 άνοιξε στην Φιλαδέλφεια το “Ουάλνατ Στρήτ Θήατερ” που λειτουργεί μέχρι σήμερα και θεωρείται το αρχαιότερο θέατρο των Ηνωμένων Πολιτειών. Λόγω ανταγωνισμού τα δυο αυτά θέατρα χρεοκόπησαν και το προβάδισμα στα θεατρικά πράγματα περιήλθε και πάλι στην Νέα Υόρκη. Πολλοί ηθοποιοί της Ευρώπης εμφανίστηκαν με ρεπερτόριο πασίγνωστων παλιότερων έργων, μιας και η Ευρώπη δεν διέθετε και πολλά αξιόλογα καινούργια θεατρικά έργα. Το ενδιαφέρον όμως του κοινού ήταν στραμμένο περισσότερο στην ερμηνεία.⁶³

⁶² Χάρτνολ Φύλλις, *Ιστορία του θεάτρου*, μτφρ. Ρούλα Πατεράκη, Υποδομή, Αθήνα, 1980, σ. 192

⁶³ Χάρτνολ Φύλλις, *Ιστορία του θεάτρου*, μτφρ. Ρούλα Πατεράκη, Υποδομή, Αθήνα, 1980, σ. 195



126. Comedie Francaise



127. Opera de Paris, section, 1874

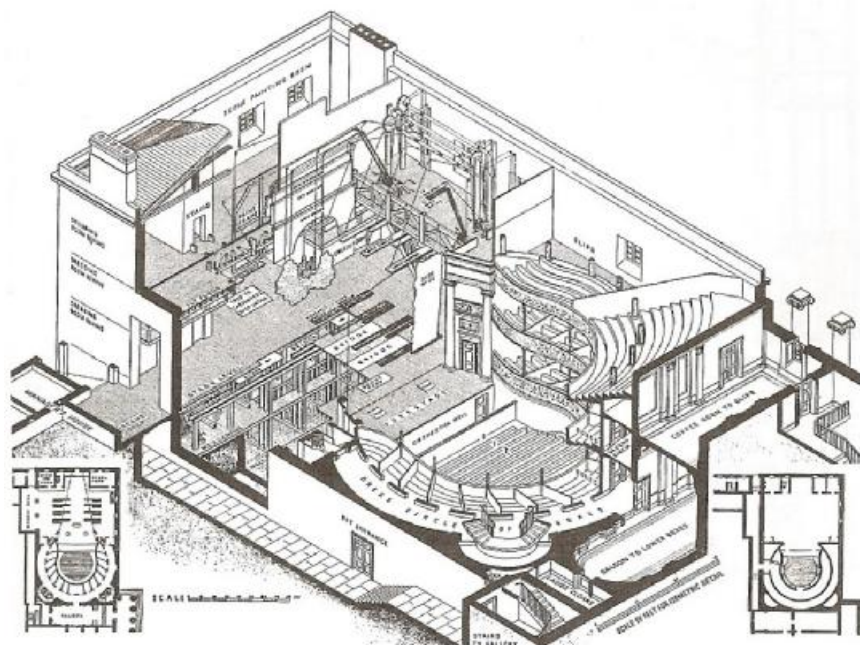
8.2. Ευρώπη

8.2.1. Γαλλία

Στην Ευρώπη ο 19^{ος} αιώνας δεν ήταν καθόλου ευνοϊκός για τα θεατρικά εγχειρήματα. Μετά το τέλος της Επανάστασης η Γαλλία θα μπορούσε να δώσει πράγματα όμως οι υπερβολές της Επανάστασης δεν ευνόησαν. Ο Ναπολέων ασχολήθηκε με την επανασύσταση της Κομεντί Φρανσαίζ (την εγκατέστησε στο σημείο που βρίσκεται μέχρι και σήμερα) και φροντίζει και για την σύνταξη του κανονισμού που ισχύει μέχρι σήμερα. Τα θεατρικά είδη που άνθισαν τότε ήταν οι ελαφρότερες μορφές ψυχαγωγίας: η οπερέττα, το βοντβίλ και τα μελοδράματα του Πιξερεκούρ (Guilbert de Pixérécourt). Τα έργα του Πιξερεκούρ, με το ανακάτεμα βίας και αισθηματικότητας, με την πολυτελή σκηνογραφία και τα σκηνικά εφέ, με τις σκηνής ταχύτατης δράσης που συνοδεύονταν από κατάλληλη σκηνή, χρησιμοποιούσαν με επιδεξιότητα ένα μεγάλο αριθμό πολυφθαρμένων θεμάτων με κοινό τους χαρακτηριστικό, το ότι μετά από μια έξαρση διαφθοράς θριαμβεύει το καλό. Τα έργα αυτά γοήτευαν το αγράμματο, χωρίς κριτικό πνεύμα νέο κοινό που συνωστιζόταν στα δημόσια θέατρα και σύντομα το είδος αυτό μεταφέρθηκε και στην Αγγλία.



128. Guilbert de Pixérécourt



129. Αναπαράσταση του θεάτρου Royal του Plymouth υπό Richard Leacroft, 1811. Τυπικό αγγλικό θέατρο του 19ου αιώνα

8.2.2. Αγγλία

Το 1802 ο Τόμας Χόλκροφτ (Thomas Holcroft) ανέβασε το πρώτο αγγλικό έργο που θα χαρακτηριζόταν “μελόδραμα” στο “Κόβεντ Γκάρντεν” όπου το όνομα του Πιξερικούρ που ήταν ο συγγραφέας του πρωτότυπου δεν αναφερόταν πουθενά. Με αυτόν τον τρόπο λογοκλάπηκαν αρκετά έργα μιας και δεν υπήρχε κάποιος νόμος σε ισχύ. Το Κόβεντ Γκάρντεν και το Ντρούρυ Λέην παρασύρθηκαν από το μελόδραμα. Το μεγάλο μέγεθος των θεατρικών οικοδομημάτων έβαζε σε πειρασμό τους διευθυντές να χρησιμοποιήσουν όλα τα θεατρικά τεχνάσματα προκειμένου να ικανοποιήσουν το κοινό τους. Οι σοβαροί θεατρικοί συγγραφείς δεν μπορούσαν να συναγωνιστούν αυτή την κατάσταση (παρουσία ζώων, πλημμύρες, σεισμοί, πυρκαγιές) με αποτέλεσμα οι λαμπροί ηθοποιοί να αναλώνονται σε κατώτερης ποιότητας καλής όμως τεχνικής θεατρικά έργα. Όλες οι παραστάσεις της εποχής ήταν αναβιώσεις παλιότερων έργων, αφού τίποτα νέο με μονιμότερη αξία δεν γραφόταν πια.⁶⁴

⁶⁴ Χάρτνολ Φύλλις, *Ιστορία του θεάτρου*, μτφρ. Ρούλα Πατεράκη, Υποδομή, Αθήνα, 1980, σ. 201



130. Theatre, Daumier

8.3. Ρομαντισμός

Η милитарιστική νοοτροπία των αρχών του 19^{ου} αιώνα οι συνεχείς επαναστάσεις, η κοινωνική αστάθεια και ανάγκη επιλύσεως άλλων ουσιαστικότερων προβλημάτων υπάρξεως , ώστε κάθε μορφή τέχνης να θεωρηθεί μια δραστηριότητα πολυτέλειας, μία ασχολία πάρεργη. Η τέχνη δηλαδή πλέον δεν ήταν μέρος της καθημερινής ζωής αλλά τρόπος αποφυγής από αυτήν. Σαν φυγή λοιπόν από την ρουτίνα η τέχνη στην αρχή του 19^{ου} αιώνα έπρεπε να είναι κάτι εύπεπτο και ευχάριστο και παράλληλα κάτι ασυνήθιστο και ξεχωριστό. Έπρεπε δηλαδή ο θεατής να μεταφερθεί υποσυνείδητα σε έναν κόσμο που θα δεχόταν σαν αληθινό και θα μπορούσε πλέον να ταυτιστεί με τους ήρωες, που είχαν κ αυτοί προβλήματα και αδυναμίες. Οι ήρωες δεν θα μπορούσαν να είναι ούτε Οθέλος ούτε Αμλετ, αλλά Ντ' Αρτανιαν και Εσμεράλδα. Η πρώτη αυτή θεατρική δημιουργία αποτέλεσε την περίοδο του ρομαντισμού του 19^{ου} αιώνα.

Την περίοδο της βιομηχανικής επανάστασης κατά την οποία αναπτύχθηκε ο ρομαντισμός το ευρύ κοινό αποτελούσαν άνθρωποι- εργάτες, χαμηλού οικονομικού επιπέδου. Λέγεται συγκεκριμένα ότι σε έναν πανικό που συνέβη στο θέατρο της Γλασκώβης , μετά από υποψία πυρκαγιάς, τα



131. Ο Τζόνσον Φόρμψ- Ρομπερτσον στο ρόλο του Άμλετ το 1897 στο "Λύκειο"



132. Οι τρεις σωματοφύλακες

χρήματα που βρέθηκαν στις τσέπες των 65 θυμάτων ήταν 17 σελίνια και μία πέννα.⁶⁵

Ο ρομαντισμός ήταν λοιπόν ένα καθαρά γαλλικό προϊόν του 1830 με βασικούς εκπροσώπους τον Αλέξανδρο Δουμά και τον Βίκτωρα Ουγκώ. Οι δύο αυτοί συγγραφείς προσπάθησαν στο έργο τους να φέρουν την αληθοφάνεια με συνδυάζοντας αντιθέσεις στους χαρακτήρες και ολόκληρο το έργο τους και χρησιμοποιώντας για πρωταγωνιστές αλήτες και απόκληρους. Η μορφή των έργων τους ήταν μελοδραματική και η δράση αργούσε να κορυφωθεί κρατώντας έτσι τον θεατή σε ένα αδιάκοπο ενδιαφέρον. Ο Ουγκώ είπε για τον ρομαντισμό ότι δεν ήταν τίποτε άλλο παρά ο φιλελευθερισμός στην λογοτεχνία⁶⁶.

⁶⁵ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.108

⁶⁶ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.109



133. Hermann Hettner, 1870

8.4. Ρεαλισμός

Στην Γαλλία διάφοροι κριτικοί είχαν εξετάσει ποιες αρετές χρειάζονται τα ρεαλιστικά έργα. Στην Γερμανία ένας θεωρητικός (Ερμαν Χέττνερ) δημοσίευσε έναν ολιγοσέλιδο τόμο με τίτλο “Το μοντέρνο δράμα” (1850)

Οι κοινωνικές δυνάμεις που τόσο τόνισε ο Χέττνερ παίζανε κυρίαρχο ρόλο εκείνη την εποχή. Αυτό συνέβαινε λόγω της γοργής ανάπτυξης της επιστήμης (θεωρητικής και εφαρμοσμένης). Η επίδραση του μηχανικού πολιτισμού στην ανθρώπινη ζωή άφηνε τον άνθρωπο ανυπεράσπιστο μπροστά σε δυνάμεις που ξεπερνούσαν την δική του.

Δραματογράφοι

- Εξιστορούσαν τις μεγάλες ατυχίες της ζωής
- Έγραφαν για να κάνουν τον κόσμο καλύτερο
- Έπαψαν να πιστεύουν στην τυχαία δημιουργία των πάντων λόγω της επιστημονικής σκέψης.⁶⁷

Η αλήθεια που αναζήτησε ο ρομαντισμός καλυπτόταν πάντα από ένα πέπλο συναισθηματισμού, μία εξιδανίκευση του φυσικού, ώστε το αποτέλεσμα να δονεί τις ανθρώπινες

⁶⁷ Νίκολ Αλλαρνταΐς, *Παγκόσμια ιστορία θεάτρου: από τον Αισχύλο ως τον Ανούιγ*, Συμπλήρωμα για τη νεοελληνική δραματουργία, Αθήνα, Εκδόσεις Σμυρνιώτη, 5 τόμοι, σ.8-9(Ο θρίαμβος του Ρεαλισμού)



134. A doll's house, Ibsen



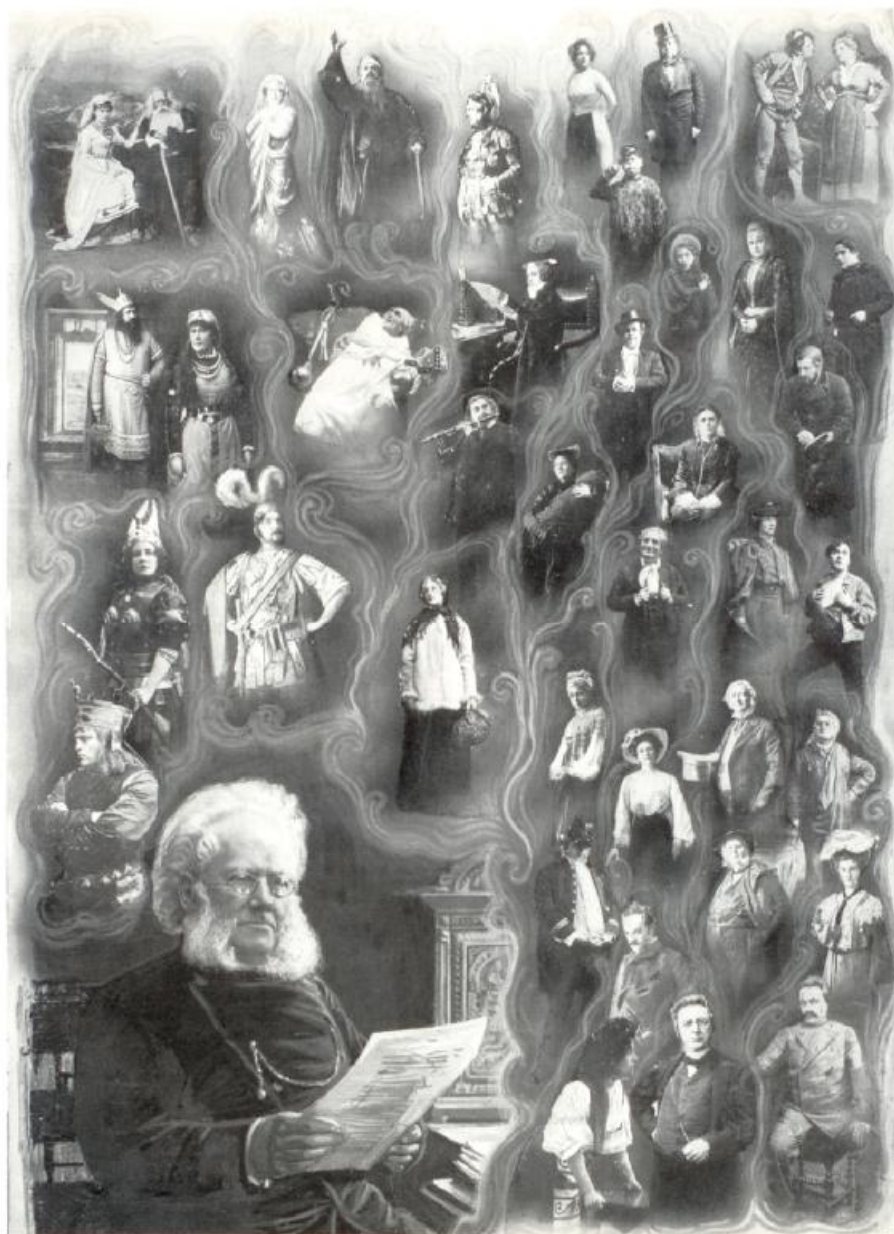
135. Βρικόλακες, Ibsen

χορδές. Για τους ρεαλιστές η αλήθεια είναι το καθημερινό, το οικείο και φυσικό είναι αυτό που βλέπουμε και όχι αυτό που φανταζόμαστε. Το δράμα θα αλλάξει μορφή και θα πραγματεύεται πλέον ανθρώπινες αδυναμίες. Η ευγένεια, ο ηρωισμός, το συναίσθημα θα διωχθούν από την σκηνή. Ο διάλογος τέλος θα γίνει φυσικός, χωρίς καμία διαφορά από αυτόν που ακούγεται στους δρόμους. Με εκπροσώπους τον Ίψεν, τον Τσέχοφ, και τον Τολστόι, στην δραματουργία υπήρχε μια ισορροπία ανάμεσα στο καλό θέατρο και τα παγκόσμια κοινωνικά προβλήματα, το αποτέλεσμα ήταν μια πραγματική συνεισφορά στο παγκόσμιο δραματικό ρεπερτόριο.⁶⁸

- Ίψεν (Henrik- Johan Ibsen, 1828-1906)
- Τσέχοφ (Anton Pavlovich Chekhov, 1860-1904)

Με αυτό τον συγγραφέα ξεκίνησε τον 19^ο αιώνα μια τέτοια περίοδος για το ευρωπαϊκό θέατρο και κορυφώθηκε με τον Τσέχοφ. Οι χώρες που κατάγονταν οι δυο αυτοί συγγραφείς δεν είχαν παίξει ως τώρα κάποιο σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του ευρωπαϊκού θεάτρου. Η Ευρώπη έστρεψε το ενδιαφέρον της για έμπνευση στην Σκανδιναβία χάρη στον Ίψεν και τα πρώιμα ποιητικά έργα του όπως ο *Μπράντ* και ο *Πέερ*

⁶⁸ Χάρτνολ Φύλλις, *Ιστορία του θεάτρου*, μτφρ. Ρούλα Πατεράκη, Υποδομή, Αθήνα, 1980, σ. 247



136. Ο Ίψεν και οι χαρακτήρες των έργων του

Γκόντ. Η φήμη του Ίψεν εδραιώθηκε ευρύτερα με τέσσερα έργα, καυτές απεικονίσεις της επαρχιακής ζωής (*Τα στηρίγματα της κοινωνίας*, *Το κουκλόσπιτο*, *Οι βρυκόλακες*, *Ο εχθρός του λαού*), αργότερα με τους συμβολισμούς μέσα στα έργα του (*Η αγριόπαπια*, *ο οικοδόμος Σόλνες*) και τέλος με την μελέτη της ατομικής αναζήτησης της εμπειρίας (*Ρόσμερσχολμ*, *Έντα Γκάμπλερ*, *ο μικρός Εγιόλφ και ο Τζών Γκάμπριελ Μπόρκμαν*). Το τελευταίο του έργο “*Όταν ξυπνήσουμε ανάμεσα στους νεκρούς*” είναι ένα δυνατό θεατρικό έργο που θα μπορούσε να συγκριθεί με την *Τρικυμία* του Σαίξπηρ, τον οποίο πλησιάζει πολύ με την βαθιά ποιητική του σκέψη και μορφή, στοιχεία που διαπερνούν ακόμα και τα πιο ρεαλιστικά του έργα. Έμαθε την τέχνη της ερμηνείας και της σκηνογραφίας όταν ήταν διευθυντής στα θέατρα του Μπέργκεν και του Όσλο. Από αυτόν επηρεάστηκε ο Αντουάν.

Η τόσο όμως λεπτομερειακή απεικόνιση της ζωής θα έχει και τα αρνητικά της αποτελέσματα. Το θέατρο θα αποκτήσει μία στατικότητα και θα χάσει την γοητεία που της έδινε ο Σαίξπηρ και ο Ευριπίδης. Η προσοχή στην λεπτομέρεια θα το κάνει να μοιάζει περισσότερο με οπτική απόλαυση, με καλοτραβηγμένη φωτογραφία, παρά με



137. Honoré, Daumier

τέχνη προορισμένη να γαλουχήσει το άτομο σε ανώτερα πνευματικά επίπεδα.⁶⁹

8.5. Σκηνικός Ρεαλισμός

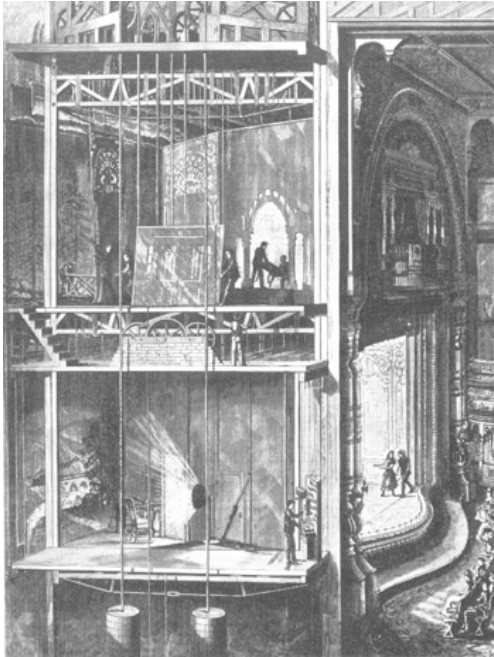
Πολλά είδη θεατρικών έργων συνέχισαν να παίζονται στην προαναφερθείσα σκηνή του Inigo Jones με τις κουίντες και την ψευδοπροοπτική. Για τους ρεαλιστές αυτό δεν ήταν αρκετό. Η σκηνή έπρεπε να δείχνει την πραγματικότητα όπως ακριβώς είναι. Έτσι αρχικά αρκέστηκαν στην τοποθέτηση καθημερινών αντικειμένων σε αυτή την ίδια σκηνή. Για παράδειγμα σε σκηνές που εκτυλίσσονταν στον δρόμο έφερναν ακόμα και αυτοκίνητα ή στο αγρόκτημα ζώα⁷⁰. Σύντομα όμως οι κουίντες και τα αερικά άρχισαν να ενοχλούν τους ρεαλιστές, καθώς η τρισδιάστατη κίνηση στον χώρο δεν μπορούσε να πραγματοποιηθεί.

Έτσι λοιπόν από το 1840 δημιουργήθηκε η σκηνή box set. Αυτός ο τύπος σκηνής αποτελούνταν από τρεις τοίχους και έναν τέταρτο την αυλαία που δημιουργούσαν έναν κύβο-δωμάτιο. Οι ηθοποιοί έμπαιναν σε αυτόν τον χώρο από πόρτες στις οποίες τοποθετήθηκαν ακόμα και αληθινά πόμολα. Σε αυτό το δωμάτιο άρχισαν σιγά σιγά να

⁶⁹ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.110

⁷⁰ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.110

Μέρος Α': Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου



138. Η σκηνή του Mac Kaye στο θέατρο Madison Square της Νέας Υόρκης, 1879



139. Σκηνή στο θέατρο Madison Square της Νέας Υόρκης, 1879

τοποθετούνται διάφορα τρισδιάστατα αντικείμενα αντί του παλιού ζωγραφιστού κανναβάτσου.

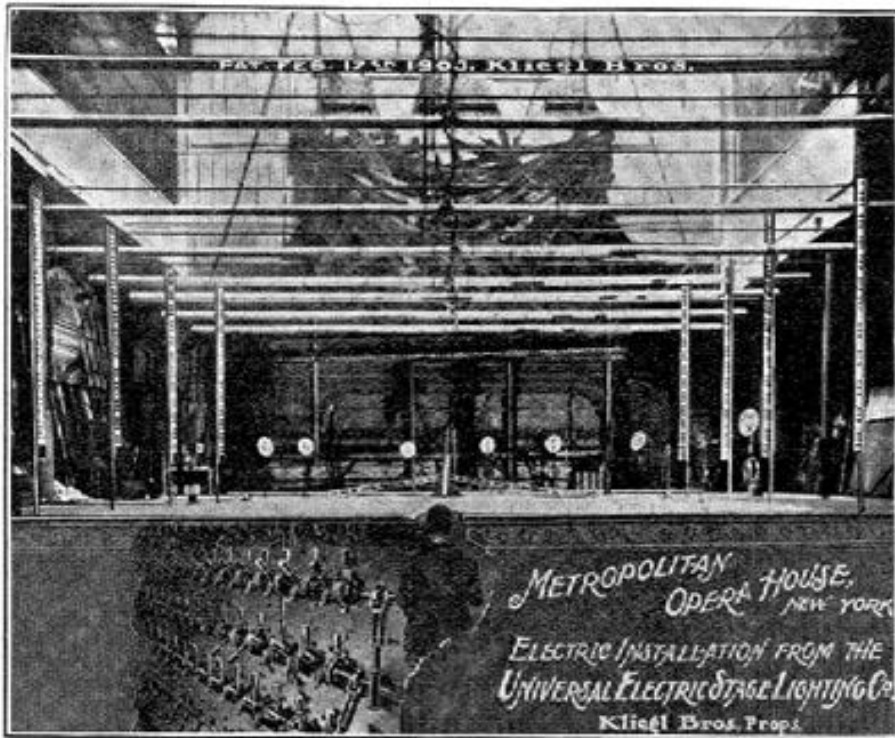
Αυτά τα τρισδιάστατα αντικείμενα όμως είχαν το μειονέκτημα της αργής εναλλαγής όταν χρειαζόταν από το έργο. Έτσι λοιπόν πρώτη φορά στο “Madison Square Theater” εμφανίζεται η διπλή σκηνή. Αυτή είχε μία είδη έτοιμη σκηνή πάνω από την κανονική και όταν έπρεπε κατέβαινε στο επίπεδο της πλατείας.

Η σκηνική τεχνολογία άρχισε εκείνη την εποχή να εξελίσσεται ραγδαία με πρωτοπόρους τους Γερμανούς. Εκείνη την εποχή βλέπουμε σκηνές να εναλλάσσονται στα πλάγια και στο πίσω μέρος ή να περιστρέφονται πάνω σε μία μεγάλη πλατφόρμα.

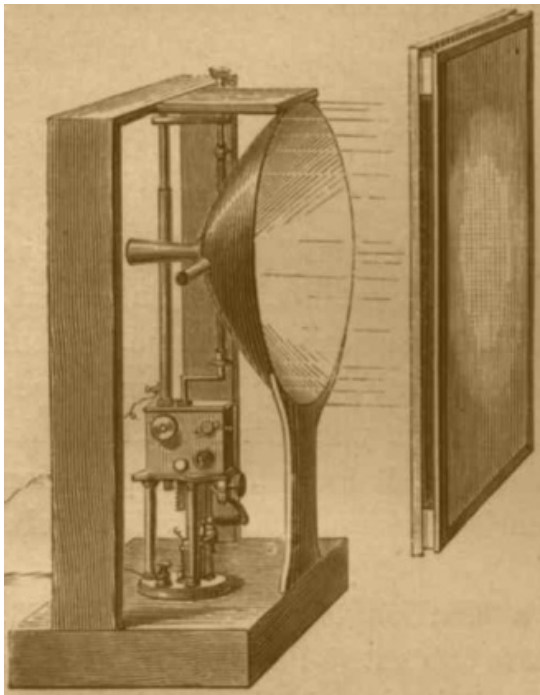
Η σκηνή αυτή που δημιουργήθηκε μεταβάλλει την αυλαία όπως προαναφέρθηκε σε έναν τέταρτο τοίχο και τον θεατή σε έναν απλό παρατηρητή, έναν κατάσκοπο που παρατηρεί την αληθινή ζωή. Για αυτόν τον λόγο η σκηνή αυτή ονομάστηκε από τους αμερικάνους «peer-hole» δηλαδή κλειδαρότρυπα.

Αργότερα με την επικράτηση του κινηματογράφου πολύ εύκολα αυτή η σκηνή θα αντικατασταθεί από μία οθόνη και «αυτό είναι μάλλον που οδήγησε το

Μέρος Α': Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου



140. Φωτιστικές εγκαταστάσεις



141. Λάμπες γκαζιού που χρησιμοποιούνταν στην Όπερα των Παρισίων

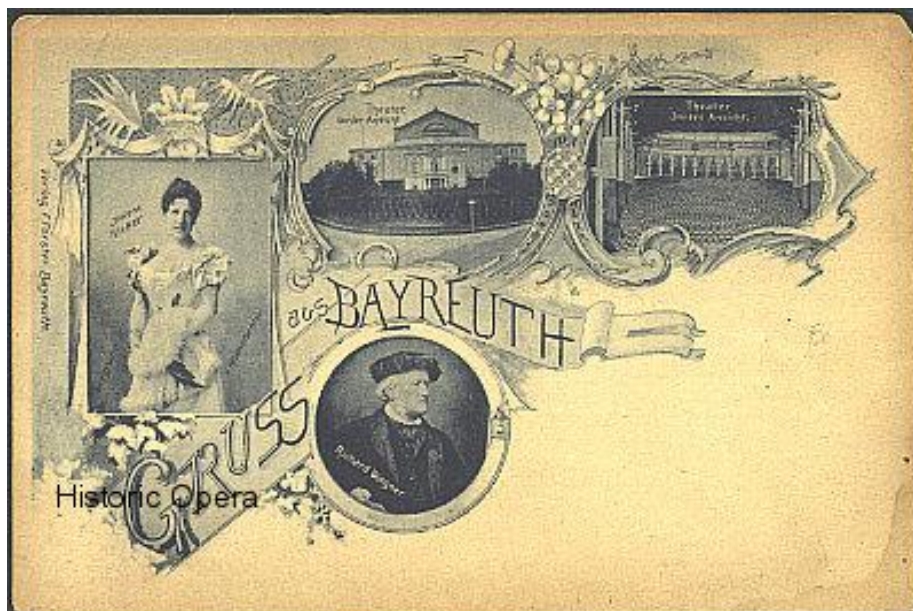
θέατρο του 20^{ου} αιώνα στην αναζήτηση μιας δικιάς του προσωπικότητας»⁷¹

8.6. Φωτισμός

Η σημαντικότερη διαφοροποίηση της θεατρικής παράστασης του 19^{ου} αιώνα με τις προηγούμενες έχει σχέση με τον φωτισμό. Προφανώς στα υπαίθρια θέατρα του παρελθόντος δεν χρειαζόταν τεχνητός φωτισμός και όταν στεγάστηκαν τα θέατρα η σκηνή και το αμφιθέατρο φωτίζονταν με ένα ενιαίο φως κεριών. Το 1822 η παλιά όπερα των Παρισίων επέφερε μια καινοτομία, τον φωτισμό με γκάζι, όπου μετά από 8 χρόνια άρχισε να εφαρμόζεται και στα θέατρα του Λονδίνου και μέχρι το 1850 όλα τα μεγάλα θέατρα της Ευρώπης την χρησιμοποιούσαν. Το επόμενο βήμα ήταν η τοποθέτηση φωτιστικών στην ράμπα, το σημείο δηλαδή του προσκηνίου προς την μεριά των θεατών. Τα φώτα αυτά στην πορεία μπόρεσαν να μην είναι εμφανή και με την ρύθμιση της έντασης του να δημιουργούν ψευδαίσθηση διαφορετικών φωτισμών. Το 1879 που ο ηλεκτρισμός μπαίνει στα θέατρα κάθε τεχνολογικό πρόβλημα λύθηκε.

Τέλος για να γίνει πιο έντονη η σκηνική εντύπωση το φως στο αμφιθέατρο θα κλείσει κατά

⁷¹ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.113



142. Bayreuth Theatre



143. Bayreuth Theatre

την διάρκεια της παράστασης. Έτσι ο θεατής θα φτάσει «να παρακολουθεί μια φωτισμένη φωτογραφία χωρίς να έχει καμία σχέση με τον ηθοποιό»⁷².

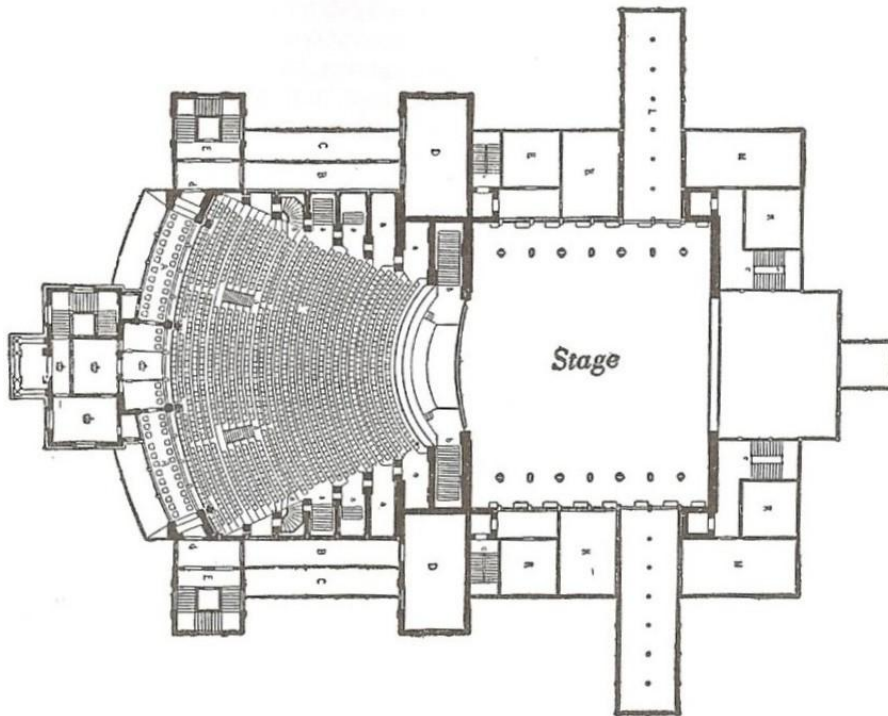
8.7. Θέατρα του 19^{ου} αιώνα

Ο 19^{ος} αιώνας ήταν ο κατεξοχήν αιώνας αναπτύξεως του εμπορικού θεάτρου, ενός θεσμού που δεν είχε κανένα ενδιαφέρον για πειραματισμούς και γι' αυτό προτίμησε να χρησιμοποιήσει τα ήδη υπάρχοντα κτήρια. Στην Αγγλία, η τυπολογία επαναλαμβάνεται και στην ηπειρωτική Ευρώπη με εξαίρεση την όπερα των Παρισίων και το θέατρο Bayreuth δεν χτίστηκε τίποτα αξιόλογο. Τέλος, στην Αμερική τα θέατρα που κτίζονται είναι απομιμήσεις των ευρωπαϊκών.

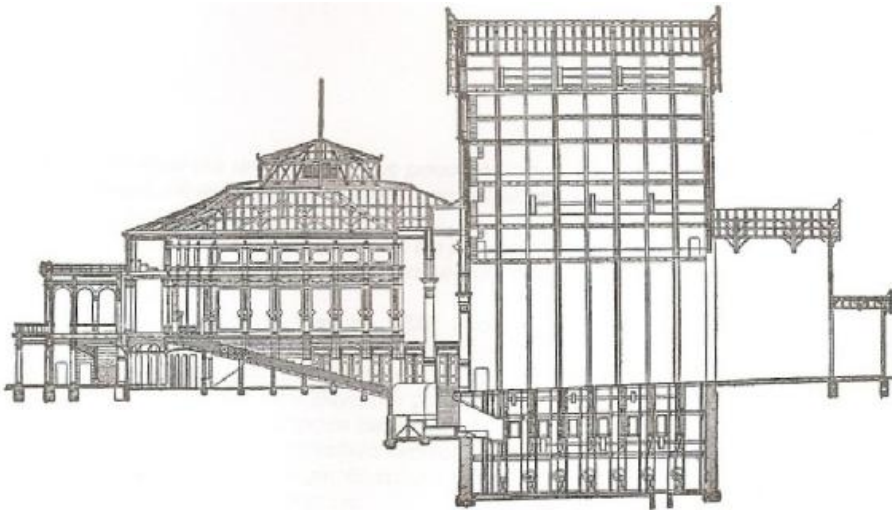
Με τις εξελίξεις στον θεατρικό τομέα μια μεγαλοφυΐα της μουσικής παρακινήθηκε να ασχοληθεί φιλοσοφικά με το θέατρο. Ο Richard Wagner ασχολήθηκε με το χάσμα που είχε δημιουργηθεί μεταξύ σκηνής και αμφιθεάτρου. «Το όνειρό του ήταν να δημιουργηθεί ένα θέατρο όχι μόνο για μουσικό δράμα άλλα ένα θέατρο εθνικό

⁷² Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.113

Μέρος Α΄: Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου



144. Κάτοψη του Festspielhaus Bayreuth του Wagner, 1876



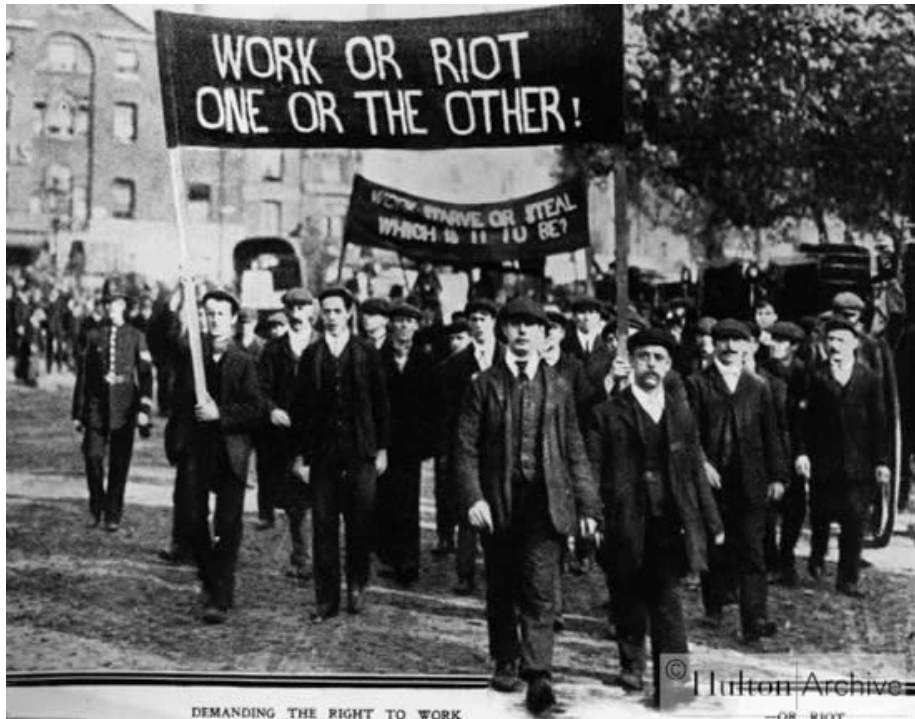
145. Τομή του Festspielhaus Bayreuth του Wagner, 1876

στο οποίο οι προκαταλήψεις των προηγούμενων αιώνων δεν είχαν θέση»⁷³.

Το όνειρο του Wagner έγινε πραγματικότητα με την χρηματοδότηση του βασιλιά της βαυαρίας και με αρχιτέκτονες αρχικά τον Oscar Brueckwald και έπειτα τον Gottfried Semper. Το θέατρο που χτίστηκε ήταν το προαναφερθέν θέατρο φεστιβάλ Bayreuth. Οι καινοτομίες σε αυτό το θέατρο είναι ότι χρησιμοποιούνται πάλι πετάσματα στην οροφή και στα πλάγια σαν την ιταλική σκηνή και υπάρχει μεγάλο ύψος στην οροφή της σκηνής στο υποσκήνιο και το δάπεδο αυτής είναι ελαφρός επικλινές για την καλύτερη ορατότητα, το δε προσκήνιο είναι ελαφρώς καμπύλο. Μία άλλη μεγάλη καινοτομία είναι αυτή του χώρου του κοινού που από πλατεία όπως συνηθιζόταν στις όπερες παίρνει πια το σχήμα αμφιθεάτρου.

⁷³ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.116

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 9: ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ 20^{ου} αιώνα



146. Βιομηχανική Επανάσταση

9.1. Κοινωνική κατάσταση- θεατρική επανάσταση

Το διάστημα μεταξύ του 1870 (τέλος γαλλοπρωσικού πολέμου) και του 1914 (έναρξη Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου) αποτέλεσε ένα διάστημα ειρήνης και κατ' επέκταση ευημερίας και προόδου για την Ευρώπη. Χάρης στην δυνατότητα που είχαν οι άνθρωποι να ταξιδεύουν, αντάλλαζαν ιδέες και αγαθά και μοιράζονταν τα επιτεύγματά τους με άλλους λαούς. Αυτή ήταν και η αρχή της αποικιοκρατίας και των αυτοκρατοριών μια εποχή που βελτίωσε αρκετά το βιοτικό επίπεδο και ανέπτυξε έναν νέο “τύπο ανθρώπου”, τον επιχειρηματία, όπου έτσι ονομαζόταν όποιος καταξιωνόταν αρκετά γρήγορα στον οικονομικό τομέα και έχαιρε μεγάλης εκτίμησης από όλους.⁷⁴

Αποτέλεσμα των ενεργειών των “επιχειρηματιών” ήταν η “Βιομηχανική Επανάσταση” η οποία δημιούργησε νέα επιτεύγματα που έγιναν αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής του ανθρώπου. Η ζωή των ανθρώπων λειτουργούσε στα πλαίσια της άνεσης και της ευημερίας και κάποιες διαμαρτυρίες που εμφανίστηκαν κατά καιρούς θεωρήθηκαν απλώς αναρχικές κραυγές.

⁷⁴ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.119

Μέρος Α': Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου



147. Toronto, Princess Theatre, 1930



148. Mark Hellinger, legitimate theatre, 1978

Το θέατρο σαν αναπόσπαστο κομμάτι της κοινωνίας, ήταν αναμενόμενο να επηρεαστεί από αυτή και να ακολουθήσει το πνεύμα της εποχής

του. Έγινε μια δραστηριότητα χρυσοποίκιλτη και αστραφτερή που άφηνε τον θεατή στην παθητικότητα και πραγματευόταν ιστορίες χωρίς κάποιον ιδιαίτερο προβληματισμό και βαθύτερο μήνυμα. Το θέατρο έγινε σύμβολο, ένα σύμβολο, όμως, όχι πνευματικής ανατάσεως αλλά μιας εμπορικής επιχείρησης.⁷⁵

Το γνήσιο εμπορικό θέατρο γεννήθηκε και αναπτύχθηκε στην Αμερική με την ονομασία *legitimate theatre*. Στην Νέα Υόρκη, θα δημιουργηθεί ένας δρόμος που θα γεμίσει από έναν τύπο, το θέατρο του Broadway, ενώ στην Ευρώπη θα συμβεί κάτι ανάλογο στο Παρίσι, με τα θέατρα του βουλεβάρτου. Σκοπός αυτού του θεάτρου ήταν η ψυχαγωγία μέσα από το πλούσιο θέαμα έτσι ώστε να κρυφτεί κομψά η πενία του δραματικού λόγου εκείνη την εποχή.

Ταυτόχρονα, οι ρεαλιστές συνέχιζαν τον αγώνα που είχαν αρχίσει τον 19^ο αιώνα για απομάκρυνση του ρομαντισμού από το θέατρο. Δυστυχώς όμως, όταν οι αγώνες τους αναγνωρίστηκαν ήταν ήδη αργά καθώς το θέατρο είχε παρακμάσει, κάπως έτσι συνειδητοποίησαν πως ο

⁷⁵ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.120



149. Andre Antoine's Theatre Libre, 1890



150. Volksbühne, Berlin

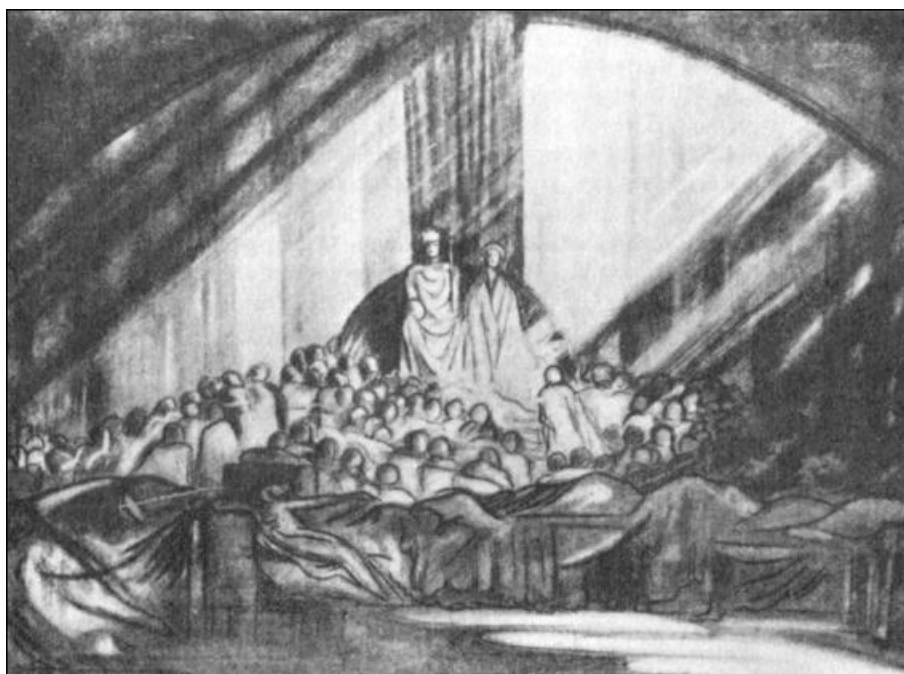
ρεαλισμό για τον οποίο αγωνίστηκαν δεν ήταν παρά ένας φθηνός δογματισμός, που “κατασκεύαζε” παραστάσεις χωρίς κάποιο βαθύτερο νόημα ή προβληματισμό. Προσπάθειες ουσιαστικές για την αναγέννηση του θεάτρου έγιναν από ανθρώπους με καινούργιες ιδέες, λάτρεις του θεάτρου και του δραματικού λόγου που θα προσπαθήσουν να απομακρυνθούν από την σφαίρα του ρεαλισμού και δημιουργούν το κίνημα του νατουραλισμού που θα οδηγήσει και στο “ελεύθερο θέατρο”. Γίνονται ριζοσπαστικές αλλαγές στους τομείς της σκηνης και της σκηνογραφίας, σε βαθμό που αναγνώρισαν την σκηνογραφία ως τέχνη, ο θεατρικός χώρος θα προσαρμοστεί στις απαιτήσεις της σύγχρονης βιομηχανικής κοινωνίας και ο ηθοποιός θα αλλάξει τρόπο έκφρασης και θα απομακρυνθεί από τον πομπώδη και μελοδραματικό λόγο.

Πρωτοπόρος αυτής όλης της προσπάθειας θεωρείται ο André Antoine (1858-1943), ερασιτέχνης και θαυμαστής των θεατρικών και λογοτεχνικών εκδηλώσεων, που δημιούργησε το Théâtre Libre. Βασική άποψη του Antoine ήταν όταν ο σκηνικός νατουραλισμός πρέπει να φτάνει στην τέλεια απομίμηση της ζωής.

Ανάλογη προσπάθεια έγινε και στην Γερμανία με το άνοιγμα της Freie Bühne (ελεύθερη σκηνή) του 1889, που



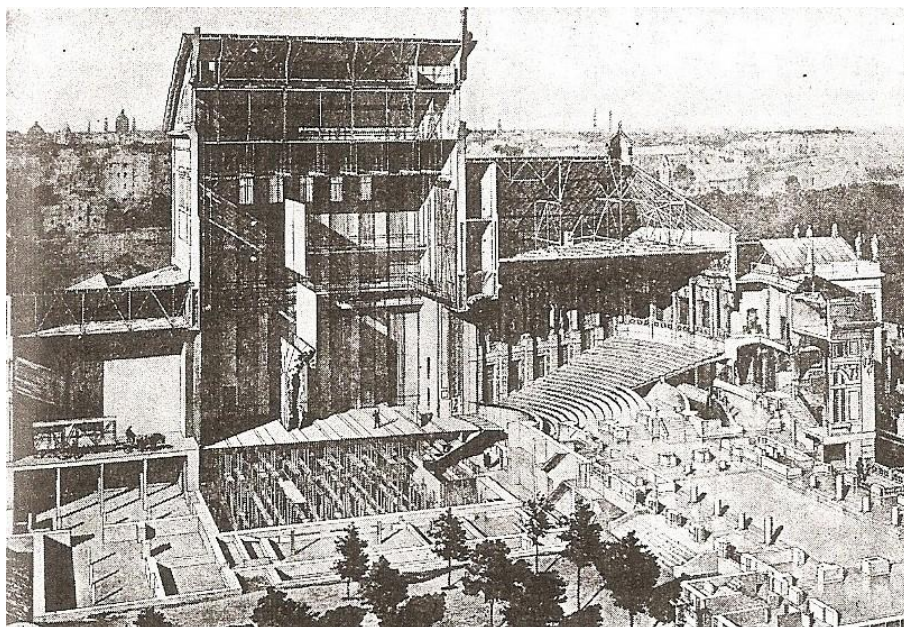
151. Θέατρο Τέχνης της Μόσχας



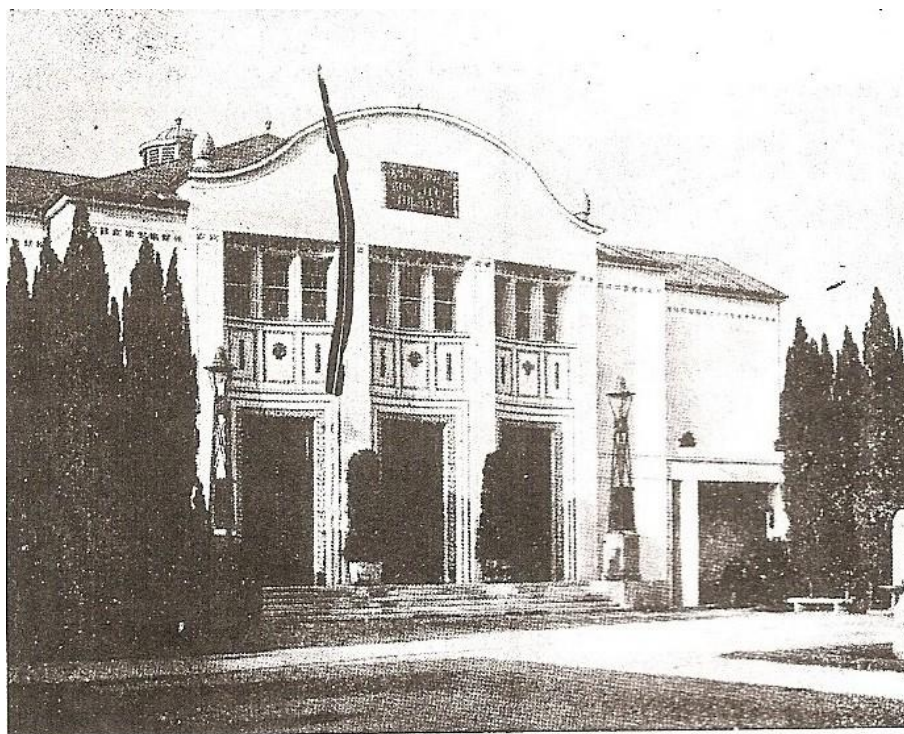
152. Άμλετ, Θέατρο Τέχνης της Μόσχας, 1908

σκοπό είχε την απαλλαγή από τις καθιερωμένες παραδόσεις, λογοκρισίες και οικονομικά προβλήματα. Το κοινό της ήταν διανοούμενοι του Βερολίνου και λειτουργούσε συνδρομητικά με μέλη. Η επιτυχημένη αυτή απόπειρα οδήγησε και στο άνοιγμα της Freie Volksbühne (ελεύθερη λαϊκή σκηνή) που απέκτησε μεγάλη δημοτικότητα κυρίως μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Στην Αγγλία, ο J.T.Grein άνοιξε το 1891 το Independent Theatre και στην Ρωσία ο Constantin Stanislavski ιδρύει το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας. Η θεωρία του, αφιερωμένη στην “εσωτερική αλήθεια, την αλήθεια του αισθήματος και της εμπειρίας”, αποτελεί για το σύγχρονο θέατρο και για τους ανθρώπους τους την απαρχή κάθε ενέργειας και τη βάση για κάθε θεατρική δημιουργία.⁷⁶ Στην Αμερική, ανάλογες προσπάθειες δεν καρποφόρησαν γρήγορα καθώς τις εμπόδιζε το εδραιωμένο legitimate theatre και το καθιερωμένο Broadway. Το 1915 υπάρχει η πρώτη εκδήλωση στη Νέα Υόρκη από μια ομάδα ερασιτεχνών, οι Washington Square Players. Το 1919 είχε εξελιχτεί στην ισχυρή “Συντεχνία Θεάτρου”. Από το 1915, που ξεκίνησαν οι προσπάθειες τα θέατρα αυτά άρχισαν να εξαπλώνονται σε ολόκληρη την χώρα με πρωτεργάτες της εξάπλωσης τα

⁷⁶ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.122



153. Το Prinz Regent Theater, Μόναχο, 1901



154. Το Θέατρο Τέχνης του Μονάχου, 1914

Πανεπιστήμια, όπου οι φοιτητές τους έδειξαν ιδιαίτερο ζήλο για τη νέα θεατρική προσπάθεια. Οι αγώνες όλων αυτών των πρωτοπόρων θα έχουν αποτελέσματα ουσιαστικό. Το εμπορικό θέατρο θα διακρίνει την μεγάλη επιτυχία και απήχηση του και στα πλαίσια της εκμετάλλευσής του, θα το ενισχύσει οικονομικά. Το θέατρο που αναπτύχθηκε μέσα σε αυτά τα σαράντα ειρηνικά χρόνια θα πρωτοεφαρμόσει τα βασικά στοιχεία που εκπροσωπούν το σημερινό σύγχρονο θέατρο.

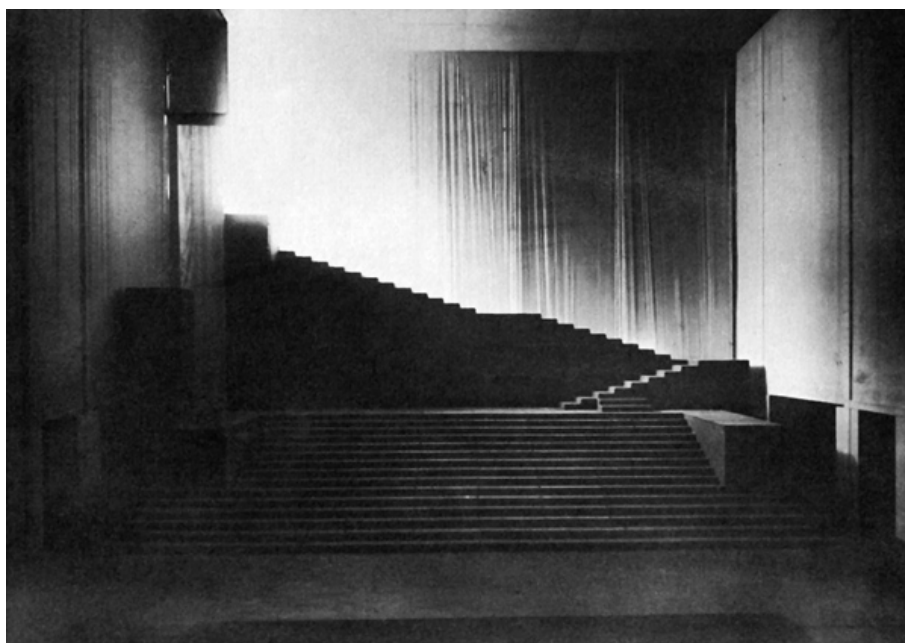
9.2. Η αρχιτεκτονική της επανάληψης

Σε αντίθεση με τις ριζοσπαστικές αλλαγές στο θέατρο-λόγος, το θέατρο-κτήριο χαρακτηρίστηκε από τυποποίηση και έλλειψη δημιουργικότητας, ανάπτυξη μόνο του διακόσμου και προσόψεις “στυλιζαρισμένες” άσχετες με την λειτουργία του κτηρίου. Αριστουργήματα του παρελθόντος αποτέλεσαν πρότυπα χωρίς να ληφθεί υπόψη η αλλαγή της εποχής και η πρόοδος και αντί να χρησιμοποιήσουν υλικά και δυνατότητες που τους προσέφερε η εποχή τους προτίμησαν να αντιγράψουν μορφές άλλων εποχών.

Πρωτοποριακές προσπάθειες υπήρξαν στην Γερμανία, από τους αρχιτέκτονες Max Littman και Oskar Kaufmann για απομάκρυνση από τον περιττό διάκοσμο και την ιταλική σκηνή. Χαρακτηριστικά δείγματα ήταν το Prinz Regent Theater του Μονάχου (1901) και το Θέατρο του Μονάχου



155. Παράσταση σε σκηνικό του Adolph Appia

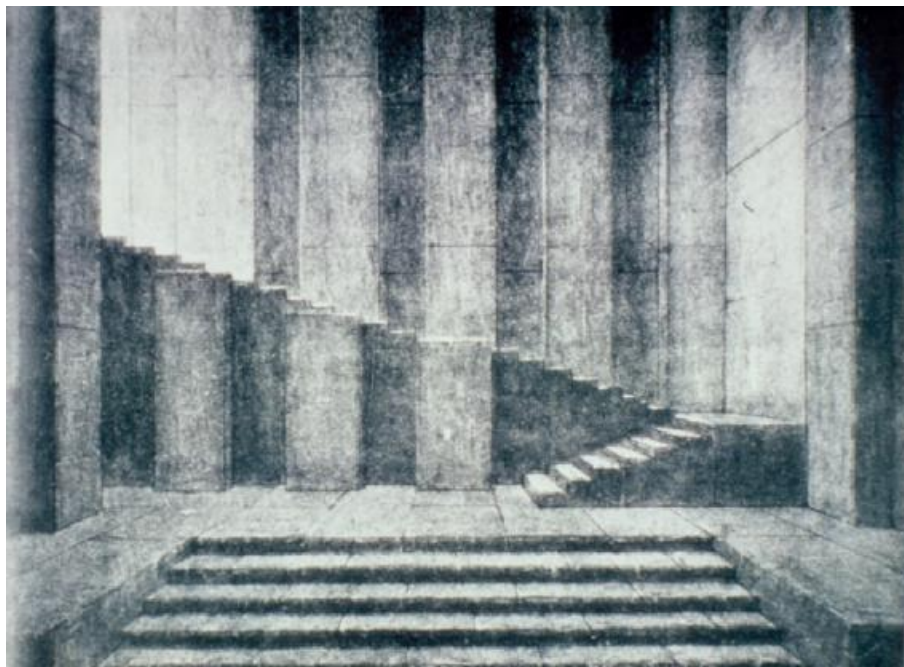


156. Σκηνικό του Adolph Appia

(1914), στα οποία δυο παρουσιάζεται ενδιαφέρον για την σκηνή και τις σκηνογραφικές εγκαταστάσεις και απομάκρυνση των διακοσμητικών στοιχείων από τις όψεις τους.

9.3. Η νέα αισθητική σκηνογραφία

Τον 19^ο αιώνα με την χρήση της αυλαίας, διακόπηκε η σχέση του θεατή με τον ηθοποιό, ένα φαινόμενο που δεν είχε ξαναεμφανιστεί σε όλη την πορεία του θεάτρου. Άνθρωποι που ενδιαφέρονταν για την αποκόλληση του θεάτρου από την στατικότητα εστίασαν στην προβολή του πραγματικού πνεύματος αλήθειας. Αυτό εκφράστηκε μέσα από την ιδέα αντανάκλασης της πραγματικότητας μέσω ενός συμβόλου . Πρωτοπόροι της νέας αισθητικής αντίληψης θα είναι οι σκηνοθέτες Adolph Appia (1862-1928) και ο Gordon Graig (1872-1968) που θα αποβάλλουν από την σκηνογραφία όλες τις νατουραλιστικές λεπτομέρειες και θα επικεντρωθούν στο αίσθημα, στο βασικό σημείο επαφής μεταξύ θεατή και ηθοποιού. Ο Denis Bablet αναφέρει χαρακτηριστικά: *“Δεν πρόκειται για τίποτε άλλο παρά για την χρησιμοποίηση της αξίας του ηθοποιού· την τοποθέτηση του παιζιμάτος του, ανάγλυφα και την δημιουργία μεταξύ αυτού και του θεατή μιας πραγματικά δραματικής εντάσεως,*



157. Σκηνικό του Α. Αρρία για τον "Όρφέα" του Gluck



158. Η περίοδος του Μεσοπολέμου

*επανασυνδέοντας έτσι την επαφή που είχε καταστρέψει ο νατουραλισμός”.*⁷⁷

Το καθαρά αρχιτεκτονικό σκηνικό θα προσφέρει για πρώτη φορά στο θέατρο την δυνατότητα συνθέσεως στο χώρο. Καθαρές γεωμετρικές επιφάνειες, σχήματα αρχιτεκτονικά που θα ζωντανεύουν μόνο με τον κατάλληλο φωτισμό, όλα αυτά είναι στοιχεία που θα τονώνουν την φαντασία του θεατή, για να τον οδηγήσουν με την βοήθεια του λόγου στην ολοκλήρωση της δραματικής εντύπωσης.⁷⁸

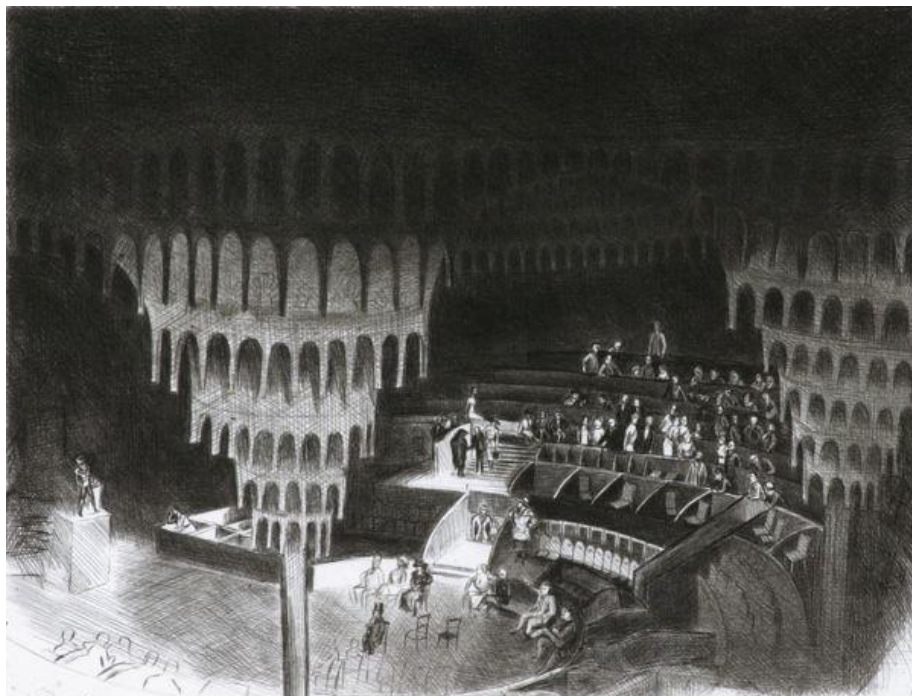
9.4. Το περιεχόμενο του σημερινού θεάτρου

9.4.1. Η περίοδος του μεσοπολέμου

Η χρονική περίοδος μεταξύ των δυο Παγκοσμίων Πολέμων ήταν γενικότερα μια δύσκολη εποχή. Το ίδιο και για το θέατρο το οποίο περιορίστηκε σε εθνικά σύνορα. Παρά τους περιορισμούς αυτούς δεν έπαψε να αναπτύσσεται, απλά ήταν σε εθνικό επίπεδο όπου το κάθε κράτος ανάλογα με τις συνθήκες που επικρατούσαν είχε να παρουσιάσει το δικό του θέατρο, προσδίδοντας έτσι μια ποικιλία στην μορφή του θεάτρου του 20^{ου} αιώνα. Δοκιμάστηκαν νέες αρχιτεκτονικές λύσεις, θεατρικά έργα, σκηνογραφίες, κοστούμια και

⁷⁷ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.127

⁷⁸ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.127



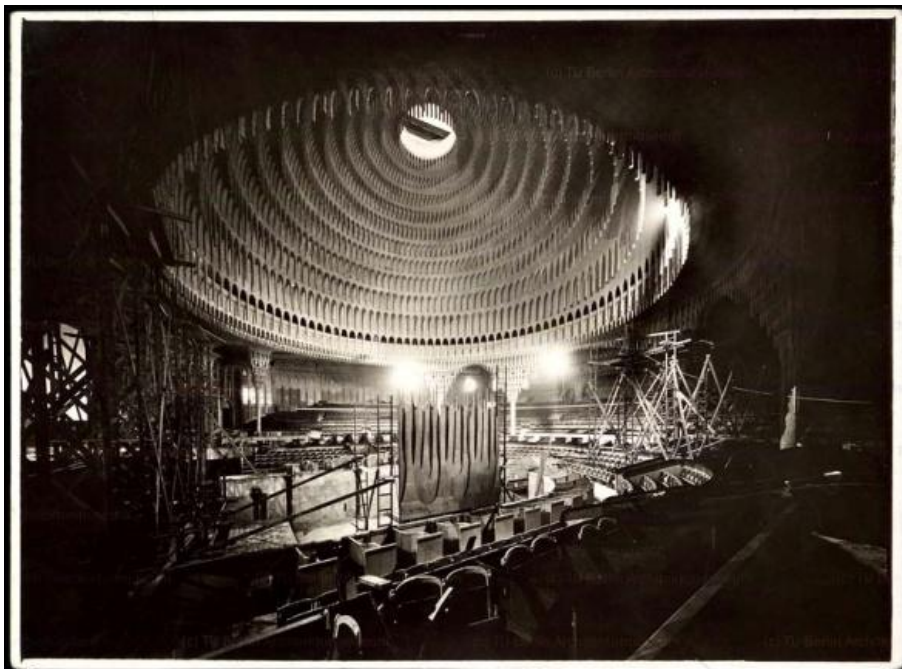
159. Grosses Schauspielhaus, Βερολίνο



160. Grosses Schauspielhaus, Βερολίνο

τεχνοτροπίας ηθοποιίας. Λόγω της εξέλιξης της τεχνολογίας, το θέατρο ήρθε αντιμέτωπο με τεχνολογικά επιτεύγματα όπως ήταν ο κινηματογράφος το οποίο κλόνησε την θέση του και μειώθηκαν σε αριθμό αισθητά. Κάπως έτσι αναπτύχθηκαν τα μικρά θέατρα, καθώς τα κτήρια του εμπορικού θεάτρου μετατράπηκαν σε κινηματογραφικές αίθουσες.

Η απλοποίηση της σκηνογραφίας και η επιστροφή στην αξία του ηθοποιού επηρέασαν ιδιαίτερα την μορφή των αμφιθεάτρων καθώς οι υπάρχουσες αρχιτεκτονικές λύσεις δεν ικανοποιούσαν πλέον τις απαιτήσεις του σύγχρονου θεάτρου. Βασική ανάγκη ήταν να διαπλατυνθεί το αμφιθέατρο με σκοπό να χωρέσουν περισσότεροι θεατές. Ο Max Reinhardt, το 1919 κατασκεύασε το περίφημο Grosses Schauspielhaus, ένα από τα μεγαλύτερα θέατρα της εποχής με χωρητικότητα 3500 θεατών. Τοποθέτησε μια πλατφόρμα (ανοιχτή σκηνή) μπροστά από το προσκήνιο με σκοπό να μεταφέρει τη δράση πλησιέστερα στους θεατές. Ο χώρος όμως ήταν τόσο τεράστιος που όποιες προσπάθειες και αν έγιναν για οικειότητα απέτυχαν και τα θέατρα- μαμούθ κατέστρεφαν τα δραματικά έργα. Έγινε έτσι μια απόπειρα διαχωρισμού των παραστατικών τεχνών. Το δράμα τοποθετήθηκε σε θέατρα δυναμικότητας το πολύ 1000 ατόμων ενώ μορφές τέχνης όπως μουσική, κωμωδία ή επιθεώρηση θα τοποθετηθούν στα ήδη υπάρχοντα



161. Grosses Schauspielhaus, Βερολίνο



162. Erwin Piscator

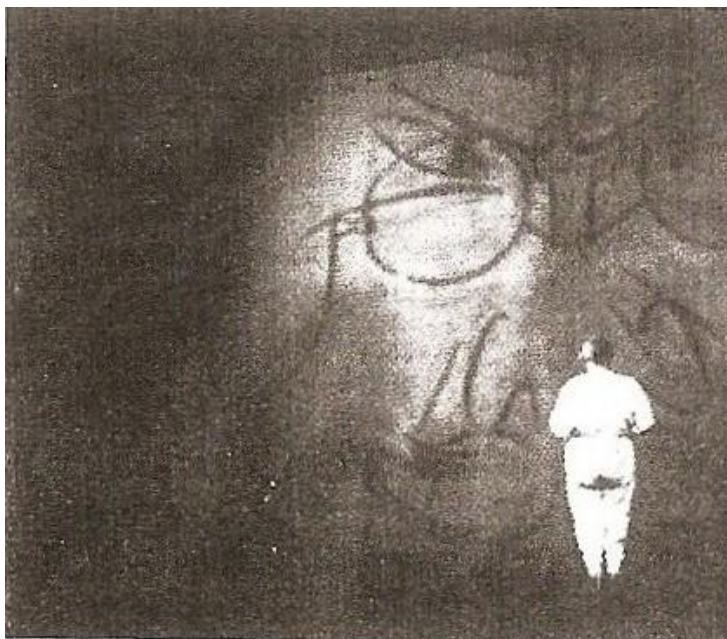
εμπορικά θέατρα τύπου Broadway. Αυτή η εξέλιξη θα οδηγήσει σιγά σιγά στην φθορά του εμπορικού θεάτρου και στην αξιολογή ανάπτυξη των άλλων θεατρικών μορφών κυρίως μετά το τέλος του πολέμου.

9.4.2. Η παραγωγή σαν τέχνη- Πολιτικό θέατρο

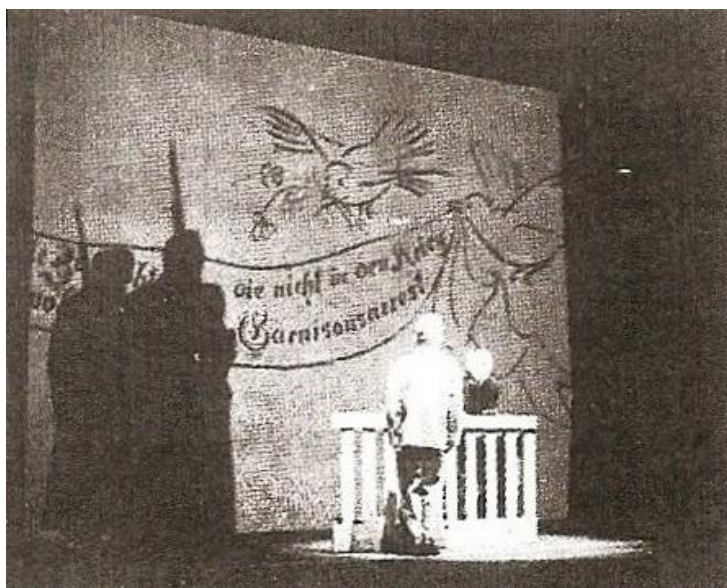
Μέσα από το σύγχρονο θέατρο που επηρεάστηκε ιδιαίτερωσ από τις κοινωνικές συνθήκες και αλλαγές της εποχής του, εμφανίστηκε μια νέα δυναμική μορφή στο προσκήνιο που ήταν ο καλλιτέχνης- σκηνοθέτης.

Ο Gordon Graig στο βιβλίο που έγραψε το 1905 αναφέρει χαρακτηριστικά: *“Η τέχνη του θεάτρου δεν είναι ούτε η ηθοποιία ούτε το θεατρικό έργο· δεν είναι η σκηνή ούτε ο χορός, αλλά όλα εκείνα τα στοιχεία μαζί που συνθέτουν τα πράγματα αυτά: η δράση, που είναι το χαρακτηριστικό πνεύμα της ηθοποιίας, ο λόγος, που είναι το κύριο σώμα ενός θεατρικού έργου, η γραμμή και το χρώμα, τα οποία είναι η καρδιά της σκηνής, ο ρυθμός που αποτελεί την ουσία του χορού... Κανένα δεν είναι σημαντικότερο από το άλλο... Η αιτία, που δεν σας παρουσιάζεται τέχνης στην σκηνή, δεν είναι γιατί το κοινό δεν θέλει κάτι τέτοιο, αλλά γιατί λείπει ο κατάλληλος καλλιτέχνης για να του το*

Μέρος Α': Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου



A.

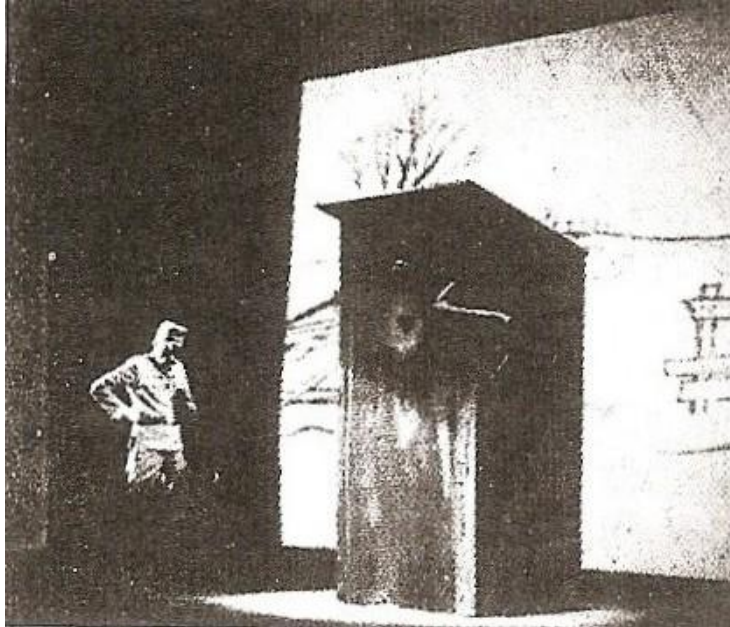


B.

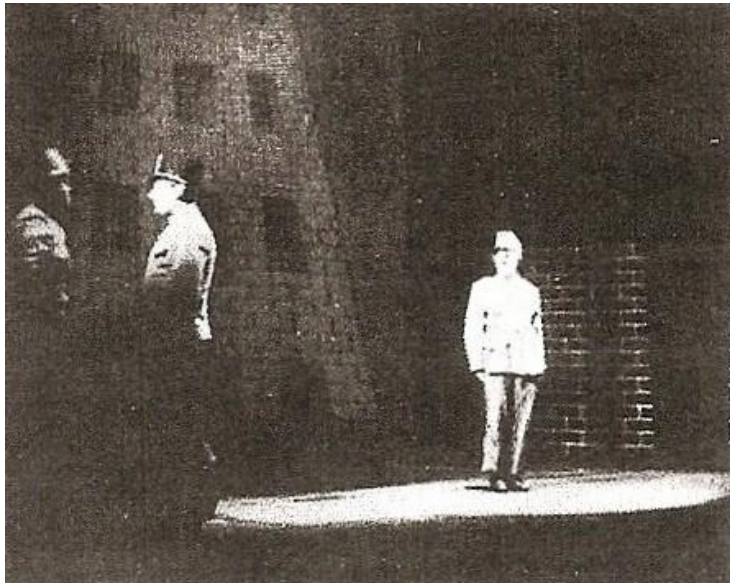
προσφέρει...”⁷⁹ . Θέλοντας έτσι να τονίσει την σημασία αυτής της νέας μορφής που εμφανίζεται και που σύντομα θα μετατραπεί σε φυσιογνωμία- κλειδί του σύγχρονου θεάτρου. Μια προσωπικότητα που διέπρεψε με τις σκηνοθετικές του ικανότητες ήταν ο Max Reinhardt. Η Γερμανία ήταν η χώρα που ανέδειξε τους σημαντικότερους σκηνοθέτες όπως ήταν ο Leopold Jessner και ο Jurgen Fehling. Αυτός όμως που αξίζει να σημειωθεί είναι ο Erwin Piscator, ο σκηνοθέτης που συνδύασε τη τέχνη με τη πολιτική. Άνοιξε το δικό του θέατρο το Piscator οποίο λόγω ακραίων πολιτικών πεποιθήσεων και ιδιόμορφου τρόπου σκηνοθεσίας αντιμετώπισε ποικίλες αντιδράσεις. Η κοινωνική κατάσταση στην Γερμανία αποτέλεσε πρόσφορο έδαφος για τη δημιουργία μιας νέας μορφής θεάτρου “το πολιτικό θέατρο”. Το πρώτο θέατρο που είχε ανοίξει στο Königsberg ονομάστηκε χαρακτηριστικά Das Tribunal, το Δικαστήριο, είχε μια σκηνή εντελώς διαφορετική από αυτή του Βερολίνου, την οποία την ονόμασε “σκηνή αλλαγής” όπου οι εικόνες παρουσιάζονταν πιο ρεαλιστικά από ποτέ. Παρ’ όλες τις αντιδράσεις, το θέατρο του Piscator απέκτησε μια αυτοτέλεια δεκα χρόνων και κυριάρχησε δυναμικά στον πνευματικό χώρο της Γερμανίας. Ο Bertolt Brecht, το 1939, θα πεί χαρακτηριστικά:

⁷⁹ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.132

Μέρος Α': Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου



Γ.



Δ.

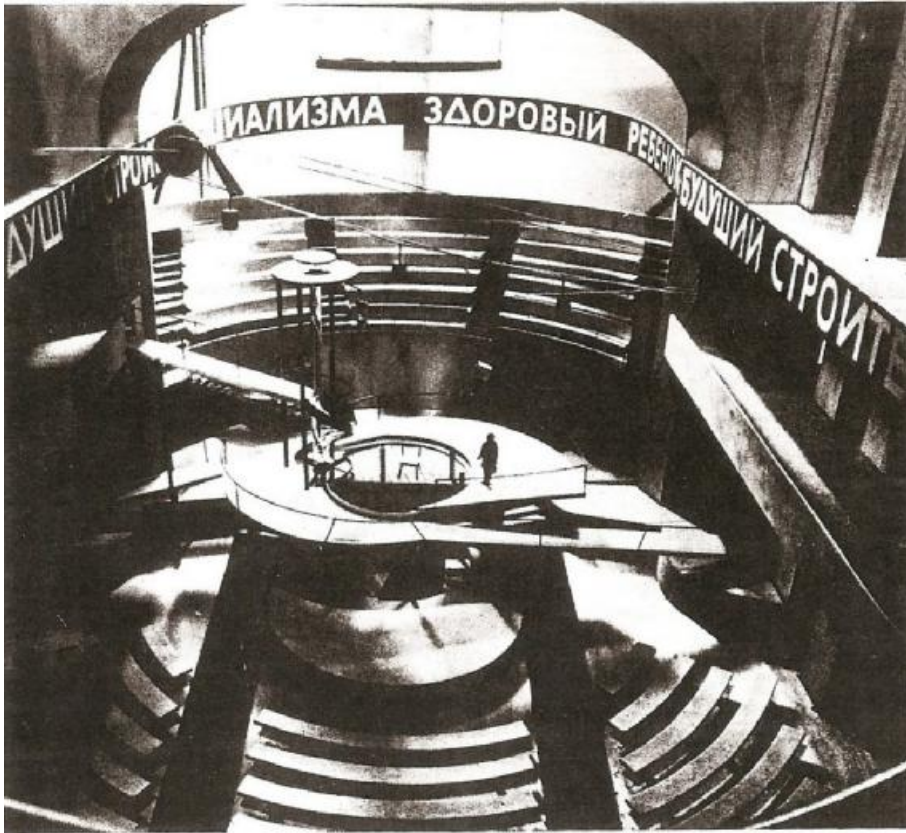
163. Η σκηνή "αλλαγής" που δημιούργησε ο Piscator για το έργο "Οι περιπέτειες του καλού στρατιώτη Σβαϊκ", όπου διακρίνεται η λιτότητα και ο ρεαλισμός. Το φόντο στις τρεις από τις εικόνες έχει γίνει με προβολές διαφανειών

“Για τον Piscator το θέατρο ήταν ένα κοινοβούλιο, το κοινό, μια Νομοθετική Συνέλευση. Μπροστά σε αυτό το Κοινοβούλιο παρουσιάζονταν σε μια πλαστική μορφή οι μεγάλες υποθέσεις που ενδιέφεραν το έθνος και οι οποίες αναζητούσαν μια λύση... Η σκηνή του Piscator δεν επεδίωκε τα χειροκροτήματα, αλλά ευχόταν εκ των προτέρων μια συζήτηση. Δεν ικανοποιόταν με το να δώσει στον θεατή μια κάποια εμπειρία, ήθελε επίσης να του επιβάλει μια απόφαση πρακτική, η οποία να συναρμόζεται με μια αποτελεσματική παρέμβαση, μέσα στην πραγματικότητα”⁸⁰. Τέλος, ο ίδιος ο Piscator αποδέχεται πως το πολιτικό του θέατρο το χρησιμοποίησε εξ ολοκλήρου σαν όπλο προπαγάνδας: “Τελικά έφτασα στο συμπέρασμα ότι η τέχνη είναι μόνον το σκαλοπάτι για τον σκοπό που επιδιώκω. Ένα μέσο πολιτικό, ένα μέσο προπαγάνδας...”⁸¹.

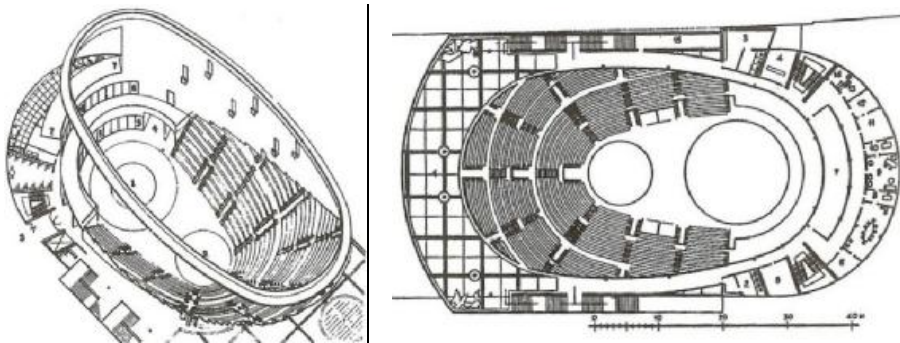
Σημαντικό είναι να αναφέρουμε και τις εξελίξεις στη Ρωσία, όπου συνεχιστές της σχολής του Stanislavsky, ήταν οι τρεις μεγάλες φυσιογνωμίες, οι Mezerchol’d, Vachtangon και Ταϊρον, ο οποίοι δοκίμασαν νέους τρόπους οργάνωσης του θεάτρου, νέες σχέσεις ηθοποιού- θεατή, γυμνές σκηνές απαλλαγμένες από σκηνικά.

⁸⁰ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.134

⁸¹ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.134



164. Σκηνογραφία του El Lisickij για τον Mejerchol'd



165. Κάτοψη και αξονομετρικό του θεάτρου του Mejerchol'd στη Μόσχα, 1935.
Αρχιτέκτονες, G.B.Barchin και Vachtangov

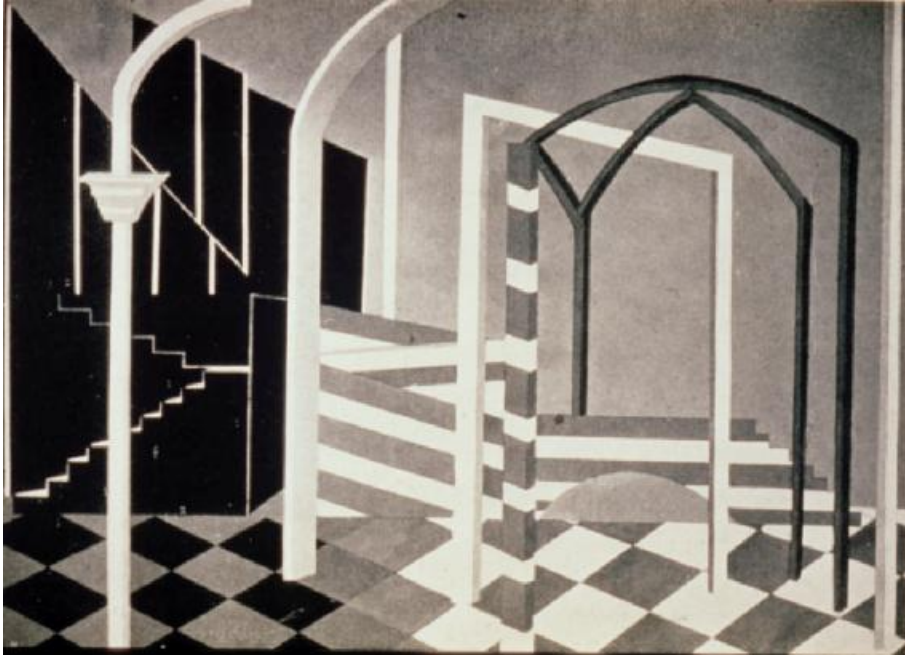
Οι τρεις αυτοί σκηνοθέτες θα αποτελέσουν τους πρωταγωνιστές της τέχνης του avant-garde. Ο Mezerchol'd και ο Reinhardt, θα δημιουργήσουν το δικό τους θέατρο, το οποίο θα ονομαστεί “βιο-μηχανικό”. Με τον όρο αυτό περιγράφει την επιστημονική σχέση που προβλέπει να δημιουργηθεί μεταξύ της τεχνικής του καλλιτέχνη και της βιομηχανοποίησεως, όταν αυτή πάψει πλέον να θεωρείται από την κοινωνία σαν κατάρρα, αλλά σαν “ευχάριστη ζωτική ανάγκη”.⁸² Για τον Mezerchol'd ο καλλιτέχνης από τη στιγμή που θα μπει στη διαδικασία της εργασίας, “μετατρέπεται σε εργάτη που δεν του επιτρέπεται όμως να μη νοιώθει, ούτε προς στιγμή, σαν καλλιτέχνης”⁸³. Η περίοδος του πειραματισμού μεταξύ του 1917 έως το 1935 από πλευράς σοβιετικού κράτους προσέφερε πάρα πολλά στην ανάπτυξη της θεατρικής παραγωγής του 20^{ου} αιώνα.

9.4.3. Το θέατρο και οι σύγχρονες τάσεις

Με την οργάνωση της Παραγωγής, η τέχνη του θεάτρου πέρασε στα χέρια του σκηνοθέτη. Ήταν επόμενο λοιπόν το θέατρο να μεταβάλλεται ανάλογα με την τεχνοτροπία και τις τάσεις που ακολουθούσε ο κάθε καλλιτέχνης. Στις υπόλοιπες

⁸² Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.135

⁸³ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.135



166. Κονστρουκτιβιστικό σκηνικό της Alexandra Exter για το έργο "Οθέλλος", Ρωσία, 1927



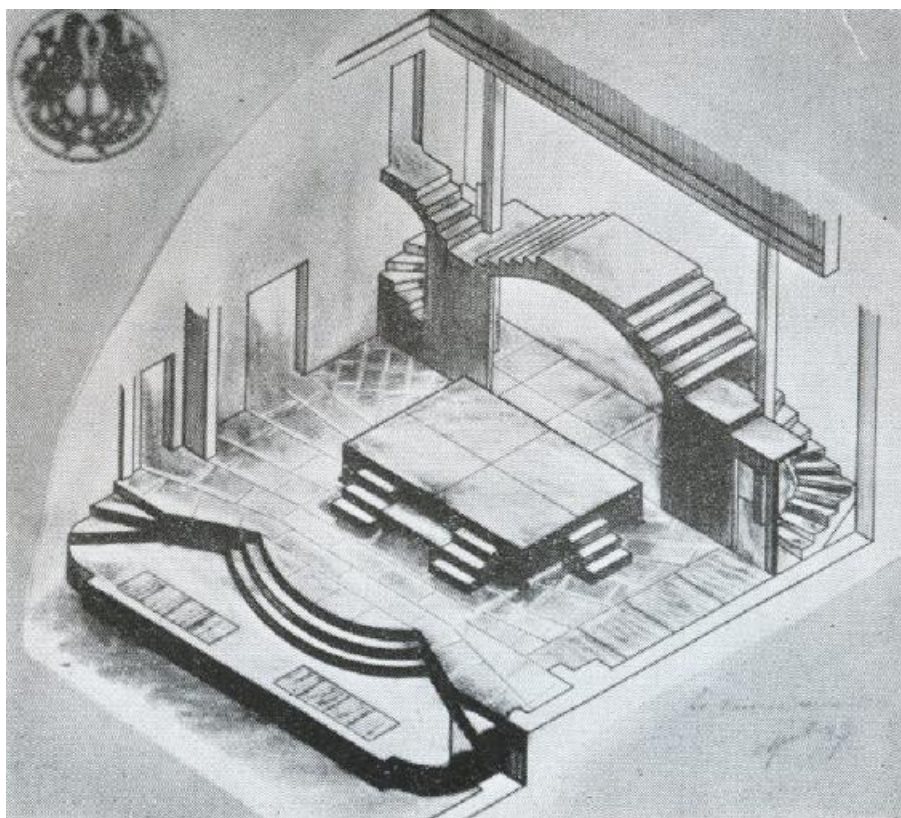
167. Κονστρουκτιβιστικό σκηνικό της Alexandra Exter για το έργο "Pantomime Espagnole", Kamerny Theatre, Ρωσία, 1927

τέχνες, όπως η γλυπτική και η ζωγραφική, υπήρχαν ρεύματα από πολύ νωρίτερα που ήταν δημοφιλή. Αυτά σύντομα επηρέασαν και το θέατρο κυρίως μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Το κοινό όλων αυτών των ρευμάτων ήταν η αποστροφή για οτιδήποτε αναπαριστούσε την πραγματικότητα. Παρουσιάστηκαν ρεύματα όπως ο εξπρεσιονισμός, ο σουρρεαλισμός και ο ντανταϊσμός, τα οποία όμως απομακρύνθηκαν γρήγορα δίνοντας τη θέση τους στον κονστρουκτιβισμό και τον φορμαλισμό. Ο κονστρουκτιβισμός εμφανίστηκε στην Ρωσία και αποτέλεσε το βασικό σκηνογραφικό τύπο των Tairov και Mejerchol'd. Σύντομα έγινε αποδεκτός από Ευρώπη και Αμερική και ονομάστηκε “νεοκονστρουκτιβισμός”. Σαν εικόνα η κονστρουκτιβιστική σκηνογραφία δεν είχε και πολύ νόημα, χρειαζόταν τον ηθοποιό και την κίνησή του για να πάρει ζωή. Υπήρχε στην σκηνή για να χρησιμοποιείται παρά για να βλέπεται. Ο Mejerchol'd υπέρμαχος της μηχανής και της βιομηχανοποιήσεως θα προσπαθήσει να απομακρυνθεί από την σκηνή- κουτί και θα καταργήσει την ιταλική σκηνή, τα θεωρεία και την γραμμική αξονική διάταξη, θα επαναφέρει την ημικυκλική και θα επιδιώξει την επανένωση θεατή-ηθοποιού.

Απάντηση στο χάος που δημιουργήθηκε από την χρήση τόσων διαφορετικών ρευμάτων στην σκηνογραφία ήταν ο φορμαλισμός ο οποίος



168. Η αίθουσα του Vieux- Colombier



169. Η σκηνή του Jacques Copeau στο Vieux- Colombier

επέστρεψε στα χρόνια του ελισαβετιανού και του αρχαίου ελληνικού θεάτρου υποστηρίζοντας την άποψη ότι: “ Ο ηθοποιός πρέπει να παίζει μπροστά από ένα παραδεκτό φόντο, το οποίο ελάχιστα θα διαφέρει από εικόνα σε εικόνα, από έργο σε έργο ή από εποχή σε εποχή”⁸⁴. Κύριος εκπρόσωπος αυτής της άποψης ήταν ο Jacques Coreau, ο οποίος στο θέατρο του Vieux- Colombier κατασκεύασε ένα τυπικό σκηνικό φόντο, σταθερό και ίδιο για όλα τα έργα όπου μόνο κάποιες μικρές αλλαγές στα αντικείμενα ήταν επιτρεπτές. Η σκηνή αυτή όμως, στερούνταν ευελιξίας με αποτέλεσμα να μην σημειώσει μεγάλη επιτυχία.

Η διάθεση για καθιέρωση του σκηνοθέτη σαν καλλιτέχνη είχε σαν αποτέλεσμα μια θετική εξέλιξη και πρόοδο για το θέατρο που χαρακτηρίστηκε από μεγάλη ποικιλία και πειραματισμούς. Αυτό θα είναι και το βασικό στοιχείο του θεάτρου της εποχής μας καθότι όλα τα στοιχεία και οι μορφές που εμφανίστηκαν στο διάστημα του μεσοπολέμου, θα εμφανιστούν και αργότερα πιο εξελιγμένα και ανανεωμένα, κάτι που δεν θα ήταν εφικτό αν η αρχή δεν είχε γίνει από τους πρωτοπόρους της περιόδου 1918-1939.

⁸⁴ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.141



170. Η σχολή του Bauhaus

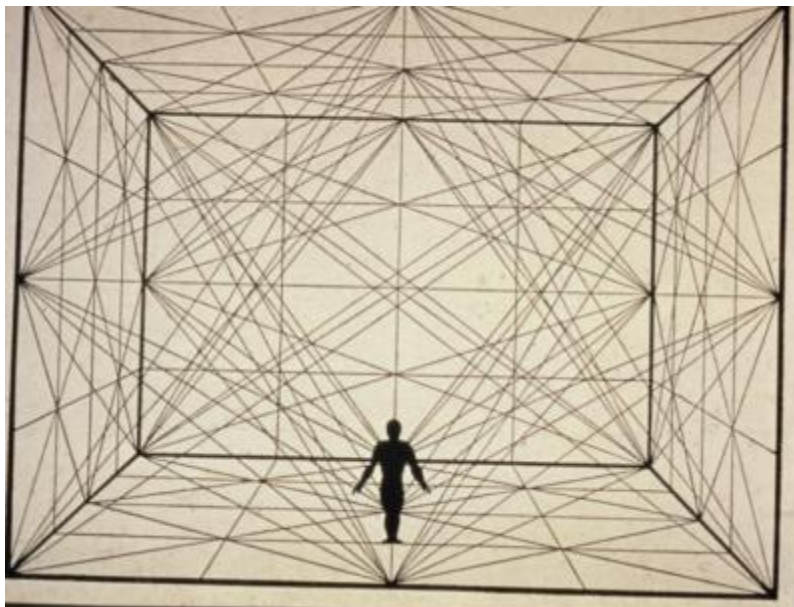


171. Το θέατρο του Bauhaus

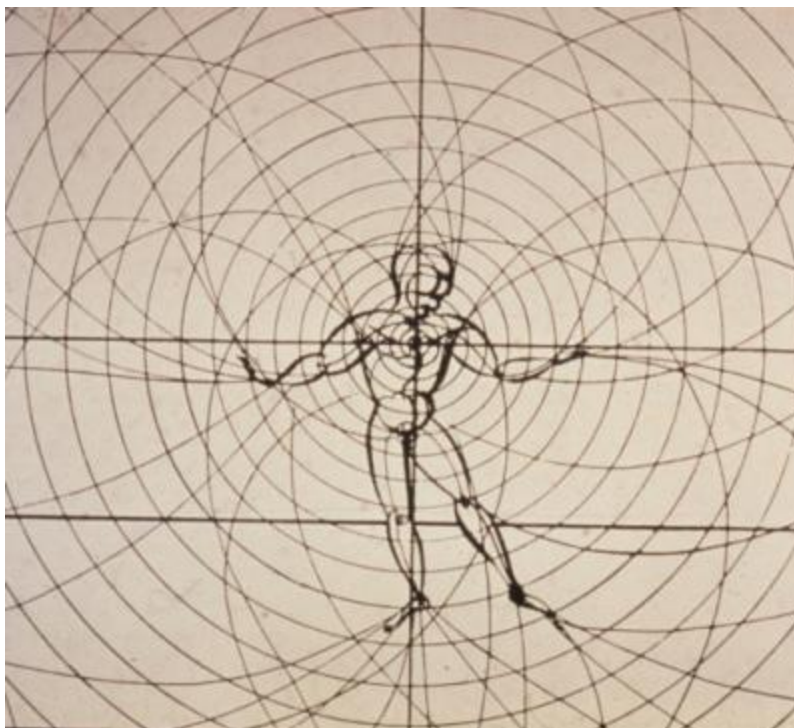
9.5. Το θέατρο του Bauhaus

Το 1919 ο Walter Gropius σε ηλικία 24 ετών ιδρύει την σχολή του Bauhaus. Σκοπός του ήταν να διδάξει την σημασία της τεχνικής στην τέχνη και την σχέση της αναλογίας και της συνθέσεως στην κατασκευή. Μαζί του σε αυτό το έργο συγκεντρώνονται ονόματα όπως ο W. Kadinsky, ο D. Klee, ο Laszlo Moholy Nagy, Oskar Schlemmer. Κατά την διάρκεια λειτουργίας του, το Bauhaus κάλυπτε όλες τις εικαστικές τέχνες όπως την αρχιτεκτονική, την γλυπτική, τον βιομηχανικό σχεδιασμό, και την σκηνική τέχνη. Ως προς το θέατρο του Bauhaus σε σκηνικό επίπεδο, ο Oskar Schlemmer έπαιξε έναν πολύ σημαντικό ρόλο.⁸⁵ Ένα καινούργιο κλίμα και μια νέα τεχνοτροπία άρχισαν να διαμορφώνονται, μέσα στα οποία αναπτύχθηκε και το θέατρο του Bauhaus που προσπάθησε να εφαρμόσει τα καινούργια πιστεύω. Επιχείρησε συγκεκριμένα να συνδυάσει τον καλλιτεχνικό ιδεαλισμό με την τεχνική πρακτικότητα, να εμβαθύνει στο νόημα και τις λειτουργικές λεπτομέρειες και να ερευνήσει τα δημιουργικά στοιχεία κάθε αντικειμένου. Για παράδειγμα για το θέατρο του Bauhaus η σκηνή δεν αποτελεί αυτοτελές μέρος του θεάτρου αλλά ένα σύνολο ετερογενών δυνάμεων.

⁸⁵ Gropius Walter, Wensinger S. Arthur, *The Theater of the Bauhaus*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1961, p.7 (introduction)



172. Το γραμμικό δίκτυο του κυβικού χώρου



173. Ο ρευστός χώρος του οργανικού ανθρώπου

Συγκεκριμένα ο Oscar Schlemmer θεωρεί ότι μία από τις λειτουργίες της σκηνης είναι να υπηρετήσει τις μεταφυσικές ανάγκες του ανθρώπου κατασκευάζοντας έναν κόσμο αυταπάτης και δημιουργώντας το υπερφυσικό πάνω στη βάση του λογικού.⁸⁶

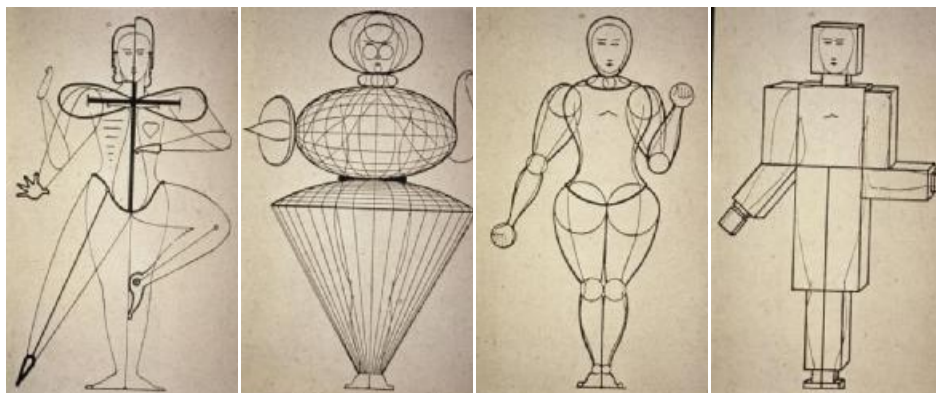
Ο Schlemmer μελέτησε τον γεωμετρικό χώρο της σκηνης σε σχέση με την κίνηση του ηθοποιού μέσα σε αυτή.

Συγκεκριμένα μετασχημάτισε τις κινήσεις του ηθοποιού και του χορευτή σε αφηρημένες γεωμετρικές μορφές, όπου αποτέλεσαν τελικά και τα κοστούμια του θεάτρου του Bauhaus. Κατέληξε δε στο συμπέρασμα ότι ο άνθρωπος μέσα στον κυβικό αφηρημένο χώρο της σκηνης υπακούει σε διαφορετικούς νόμους τάξεως από αυτούς που διέπουν αυτόν τον χώρο.

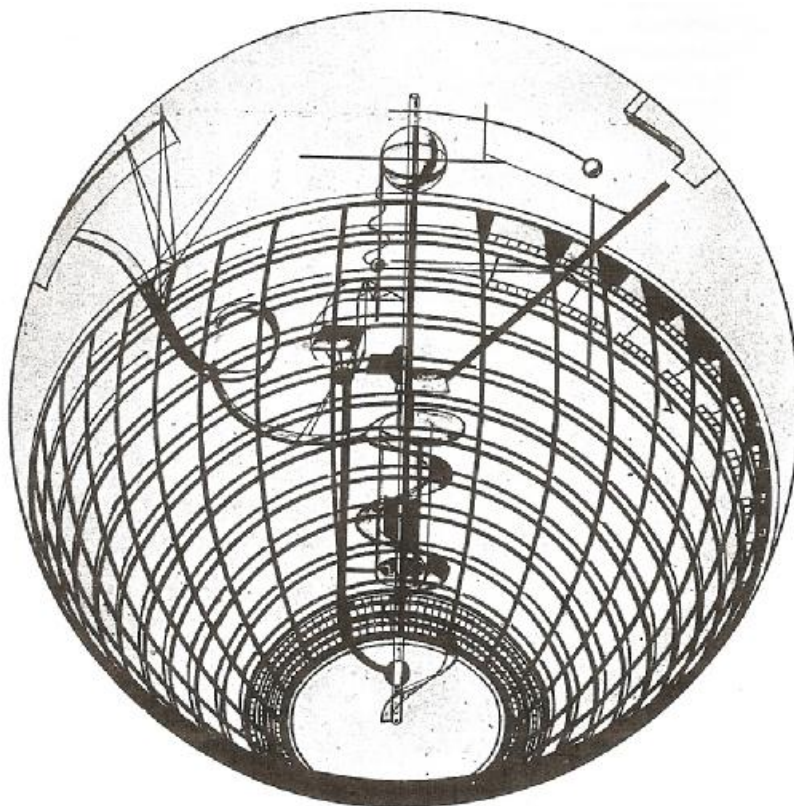
Οι θεωρίες αυτές, θα οδηγήσουν εκτός από την σκηνική παρουσία των ηθοποιών, την κίνηση τους και την μουσική των έργων στην δημιουργία θεάτρων που θα ξεφύγουν από τα πρότυπα της Ιταλικής σκηνης. Αυτά τα θέατρα θα έχουν ως βασική αρχή την τρισδιάστατη υπόσταση του ηθοποιού και την ανάκτηση της σχέσης του με τον θεατή.

Μία απάντηση σε αυτές τις αναζητήσεις θα δώσει ο Andreas Weininger, με τον σχεδιασμό του

⁸⁶ Gropius Walter, Wensinger S. Arthur, *The Theater of the Bauhaus*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1961, p.17-25 (man and art figure)



174. Μεταμορφώσεις του ανθρώπινου σώματος με την χρήση των κοστούμιών, 1921



175. Το σφαιρικό θέατρο του Andreas Weininger, 1924

«σφαιρικού θεάτρου». Χρησιμοποιώντας την σφαίρα σαν φλοιό επιδίωξε να προσδώσει νέες σχέσεις στον χώρο. Ολόκληρη η κατασκευή κινείται περί έναν άξονα, πάνω στον οποίο τοποθετείται ελεύθερα η σκηνή. Οι θεατές τοποθετούνται στην επιφάνεια της σφαίρας και έχουν την καλύτερη δυνατή οπτική προς τον κεντρικό άξονα της σκηνής. Οι φυσικές σχέσεις μέσα σε αυτήν την καμπύλη επιφάνεια αλλάζουν από τις συνηθισμένες του κυβικού χώρου και ο θεατής βιώνει μία εμπειρία οπτικής, ακουστικής, στατικότητας, κίνησης μέσα σε ένα σύνολο του οποίου αποτελεί αναπόσπαστο μέρος.⁸⁷

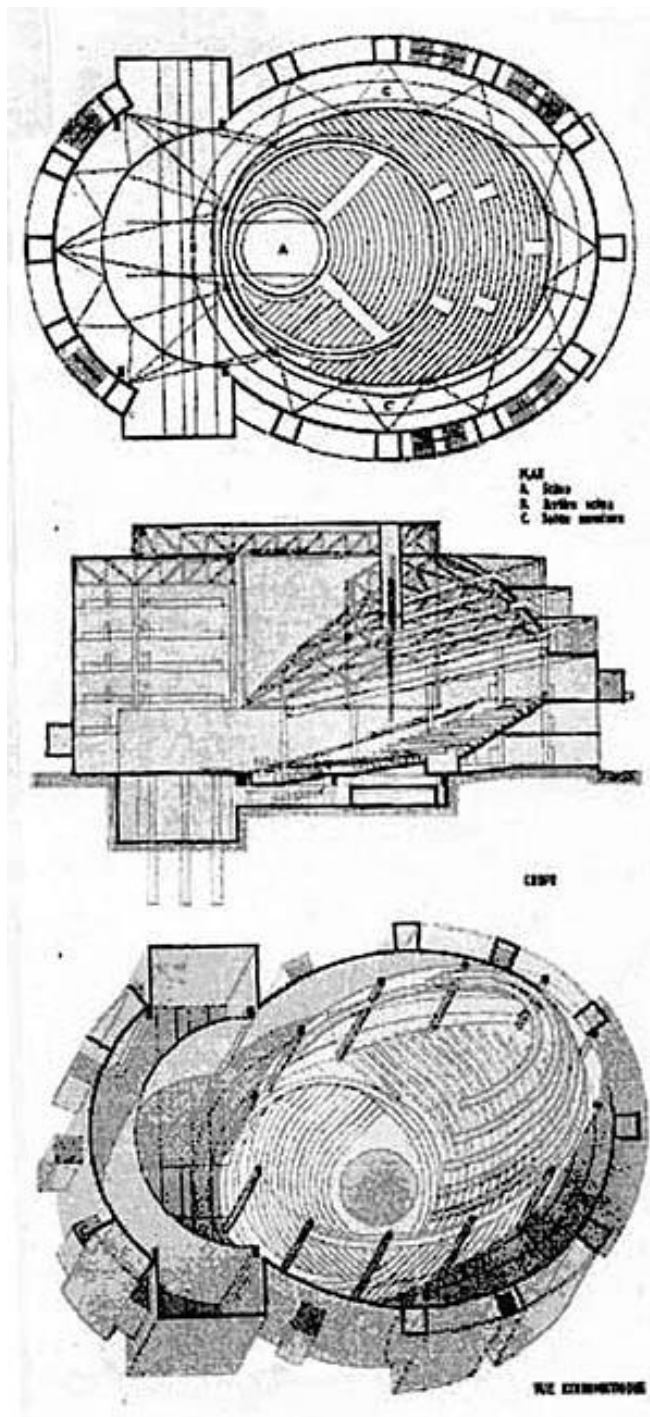
Η προσφορά του Walter Gropius στο θέατρο του Bauhaus ξεκινάει με την ευκαιρία που του δίνεται από τον Erwin Piscator και την παρουσίαση των έργων του στο Βερολίνο το 1926, να σχεδιάσει το Καθολικό Θέατρο (Total Theater), ένα κτήριο που δεν πρόλαβε να χτιστεί λόγω της «Μαύρης Παρασκευής», λίγο πριν καταλάβουν οι Ναζί την εξουσία στην Γερμανία.⁸⁸

Το καθολικό θέατρο του Gropius ουσιαστικά ήταν ένα ευέλικτο θέατρο, που παρείχε σε έναν σκηνοθέτη όλες τις σύγχρονες δυνατότητες

⁸⁷ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.151

⁸⁸ Gropius Walter, Wensinger S. Arthur, *The Theater of the Bauhaus*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1961, p.10 (introduction)

Μέρος Α΄: Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου



176. Total Theatre του Gropius

φωτισμού, ήχου, θεάματος και παράλληλα ήταν ένα κτήριο που μπορούσε να μεταλλάσσεται ανάλογα με τις απαιτήσεις του κάθε έργου.

Ο Gropius ανέλυσε συγκεκριμένα ότι υπήρχαν μέχρι τότε τρία είδη σκηνών:

Η σκηνή «αρένα» όπου το έργο παίζεται τρισδιάστατα στο χώρο και οι θεατές περικυκλώνουν την δράση, κάτι που πλέον βλέπουμε στο τσίρκο,

Η κλασική ελληνική σκηνή με την ορχήστρα και τους θεατές να κάθονται σε ομόκεντρα με αυτήν ημικύκλια,

Και την σκηνή προσκηνίου, όπου η δράση καλύπτεται πίσω από μία αυλαία.

Το καθολικό θέατρο του Gropius θα μπορούσε να φιλοξενεί όλα τα αυτά τα είδη σκηνών περιστρέφοντας το πρώτο διάζωμα του θεάτρου. Αυτό το διάζωμα είχε ένα κυκλικό χώρο ο οποίος χρησιμοποιούνταν ως σκηνή στα πρώτα δύο παραδείγματα σκηνών και στο τρίτο, την σκηνή προσκηνίου γεμίζει με καθίσματα και ο χώρος πίσω από αυτήν χρησιμοποιείται σαν σκηνή Ιταλικού τύπου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 10: ΜΟΡΦΕΣ ΤΟΥ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ



177. Ο σκηνοθέτης στο σύγχρονο θέατρο

10.1. Νέες μορφές

Μέσα από την στενή παρακολούθηση της πορείας του θεάτρου στο πέρασμα των αιώνων διαπιστώσαμε την συνεχή εξέλιξη και ανάπτυξή του. Όπως η ζωή του ανθρώπου και η επιστήμη αλλάζουν και εξελίσσονται ή περιορίζονται ανάλογα με τις συνθήκες, το ίδιο ακριβώς ίσχυε και για το θέατρο. Στα πλαίσια λοιπόν αυτής της κινητικότητας, οι συντελεστές μιας θεατρικής δράσης θα αναζητήσουν, κατά τον 20^ο αιώνα “καινούργια πράγματα”. Ειδικότερα, ο συγγραφέας θα αναζητήσει νέα λογοτεχνικά σχήματα, ο ηθοποιός θα προσαρμόσει την έκφρασή του στον λόγο και ο σκηνοθέτης με τον σκηνογράφο θα δοκιμάσουν καινοτόμες ιδέες όσον αφορά την παρουσίαση. Ο σημαντικότερος όμως συντελεστής σε όλη αυτή την σύλληψη θα είναι ο αρχιτέκτονας, ο ρόλος του οποίου ανέκαθεν ήταν καθοριστικός. Θα τολμούσε κανείς να πει, ότι χωρίς την δική του συμβολή, όλες οι παραπάνω λειτουργίες δεν θα μπορούσαν να τοποθετηθούν σε ένα χωρικό πλαίσιο μέσα στο οποίο θα αναδεικνυόταν η πολυδιάστατη μορφή τους. Οι αρχιτέκτονες, αναζήτησαν νέες μορφές χώρων, καθόρισαν χαρακτηριστικά μεγέθη για το θέατρο σαν ειδικό κτήριο, μελέτησαν νέους τρόπους βελτίωσης της ακουστικής και της οπτικής, και όλα αυτά στην προσπάθεια ένταξης του θεατρικού



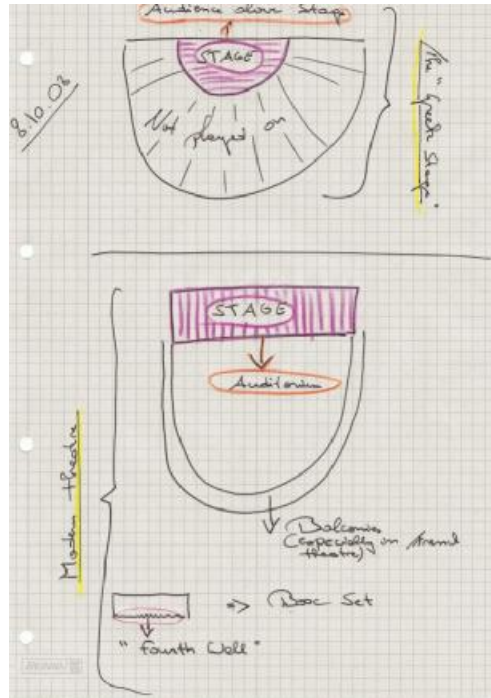
178. Σχέση θεατή- ηθοποιού

οικοδομήματος στις εκάστοτε κοινωνικές συνθήκες και τάσεις.

Το σημαντικότερο όμως που έπρεπε να εξασφαλιστεί ανεξάρτητα από όλες αυτές τις αναζητήσεις ήταν η ανάκτηση και εδραίωση της σχέσης του θεατή με τον ηθοποιό, ή με αρχιτεκτονική ερμηνεία, της σκηνής και του αμφιθεάτρου. Αυτή η αμφίδρομη σχέση έπρεπε να αποτελεί τον άξονα κάθε αρχιτεκτονικής λύσης. Κάπως έτσι, η αρχιτεκτονική των θεάτρων θα φτάσει σε ένα τόσο ποιοτικά υψηλό επίπεδο, που μπορούμε να μιλάμε για “τέλεια” σκηνή και “τέλειο” αμφιθέατρο.

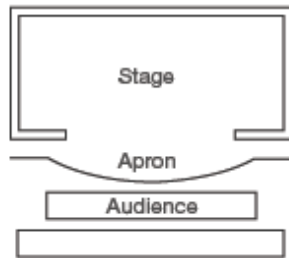
Για πολλά χρόνια όμως αυτές οι δύο θεατρικές λειτουργίες, η δράση και ανταπόκριση στην δράση, αντιμετώπιζονταν σαν δυο ξεχωριστά “σώματα” με διαχωριστική γραμμή το τόξο προσκηνίου. Η αιτία αναζητήθηκε στο παρελθόν στην ιταλική σκηνή, την εποχή που αυτή η μορφή εξυπηρετούσε άριστα την όπερα. Κατά τον μεσοπόλεμο, έγινε η φιλότιμη προσπάθεια για απομάκρυνση από το θέατρο του θεάματος και της ψυχαγωγίας και η επαναφορά του απλού ύφους και της σχέσης θεατή- ηθοποιού. Κάπως έτσι, ξεκίνησαν οι προσπάθειες για αρχιτεκτονικές μορφές βασισμένες σε κλασσικά πρότυπα αλλά όχι “εκτός εποχής”.

Μέρος Α': Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου

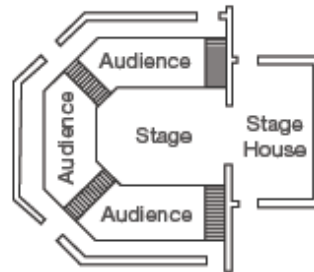


179. Επίδραση αρχαίου ελληνικού θεάτρου στο σύγχρονο θέατρο

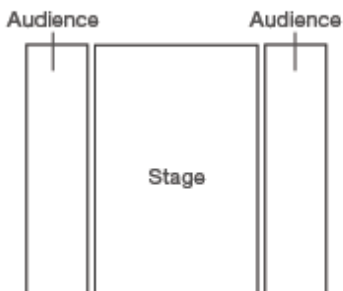
Proscenium arch



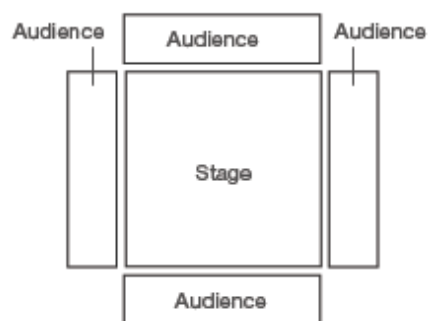
Thrust



Traverse



In the round



180. Τέσσερις τύποι σκηνής

Το σημαντικότερο φαινόμενο που θα παρουσιαστεί μέσα από αυτή την εξέλιξη, θα είναι η ταυτόχρονη επικράτηση δύο αλληλοσυγκρουόμενων τάσεων. Η πρώτη τάση εξέφραζε δυο απόψεις. Αποτελούσε μορφή αντίδρασης στο προσκήνιο και χαρακτηρίζεται από έντονη επιρροή του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, έννοιες που θα συμβάλλουν στην διαμόρφωση του “κυκλικού” θεάτρου ή “αρένα”. Η δεύτερη τάση, εστίασε στην έρευνα όλης της ιστορίας του θεάτρου, μέσα από την ανάλυση όλων των θεατρικών κινημάτων και έργων και θα αποτελέσει θεμέλιο για την δημιουργία του “πειραματικού” ή “προσαρμοζόμενου” θεάτρου. Η σύγκρουση αυτών των δυο τάσεων θα οδηγήσει στην διαμόρφωση τεσσάρων διαφορετικών μορφών θεάτρου, το θέατρο προσκηνίου προσαρμοσμένο στα σύγχρονα δεδομένα, του θεάτρου ανοιχτής σκηνής, του κυκλικού θεάτρου και του πειραματικού ή προσαρμοζόμενου, που θα είναι συνδυασμός όλων των παραπάνω.

10.2. Το θέατρο προσκηνίου

Θα μπορούσε να θεωρηθεί λίγο οξύμωρο το γεγονός ότι σαν πρώτη καινοτόμο μορφή θεάτρου θα περιγραφεί το θέατρο προσκηνίου αλλά στην ουσία δεν ήταν ο καταλύτης για την απομάκρυνση του θεατή και του ηθοποιού. Άλλωστε όπως



181. Brecht, Drums in the night, Γερμανία, 1922



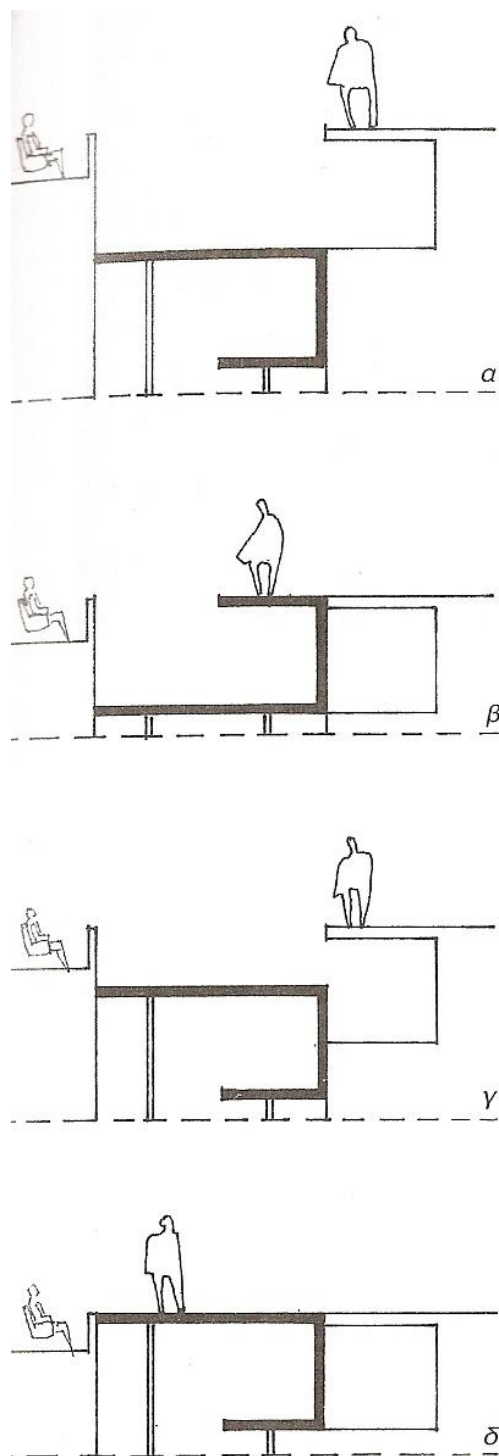
182. Brecht, Good person of Setzuan, Γερμανία, 1940

αναφέρει και ο Pierre Francastel: “ Η έννοια της επικοινωνίας είναι συνδεδεμένη περισσότερο με φαντασιώδεις σχέσεις παρά με τις υλικές διαρρυθμίσεις του περιβάλλοντος”.⁸⁹

Ο Bertolt Brecht ήταν ο συγγραφέας που διάλεξε την ευφυέστερη λύση για να βρει την χρυσή τομή. Δεν κατήγγησε το προσκήνιο με την κυριολεκτική έννοια. Το κατήγγησε μειώνοντας την σημασία που είχε δοθεί στο παρελθόν σε αυτό, αγνοώντας το. Το σημείο που έπρεπε να ερευνηθεί δεν ήταν ουσιαστικά η ύπαρξη αυτής της διαχωριστικής γραμμής αλλά τα αποτελέσματα στην περίπτωση που ο ηθοποιός θα το ξεπερνούσε. Απάντηση σε αυτό το ερώτημα ήταν η τοποθέτηση *χορού*. Ήταν ένας ή δυο ηθοποιοί πέρα από το προσκήνιο που θα αποτελούσαν τον συνδετικό κρίκο της παράστασης με το κοινό. Παρέμεναν αμίλητοι ή σχολίαζαν την εξέλιξη της πλοκής. Αυτή η καινοτομία του Brecht αποτέλεσε μια αλλαγή διάστασης του προσκηνίου που το τοποθέτησε στα δεδομένα της εποχής. Από την άλλη μεριά, υπήρξαν και οι δραματουργοί που δέχτηκαν το προσκήνιο με την παλιά του υπόσταση, από σεβασμό και μόνο για την παράδοση. Κύριος εκπρόσωπος ήταν ο Γάλλος Eugène Ionesco ο οποίος υποστήριζε τις προσπάθειες εξέλιξης του θεάτρου

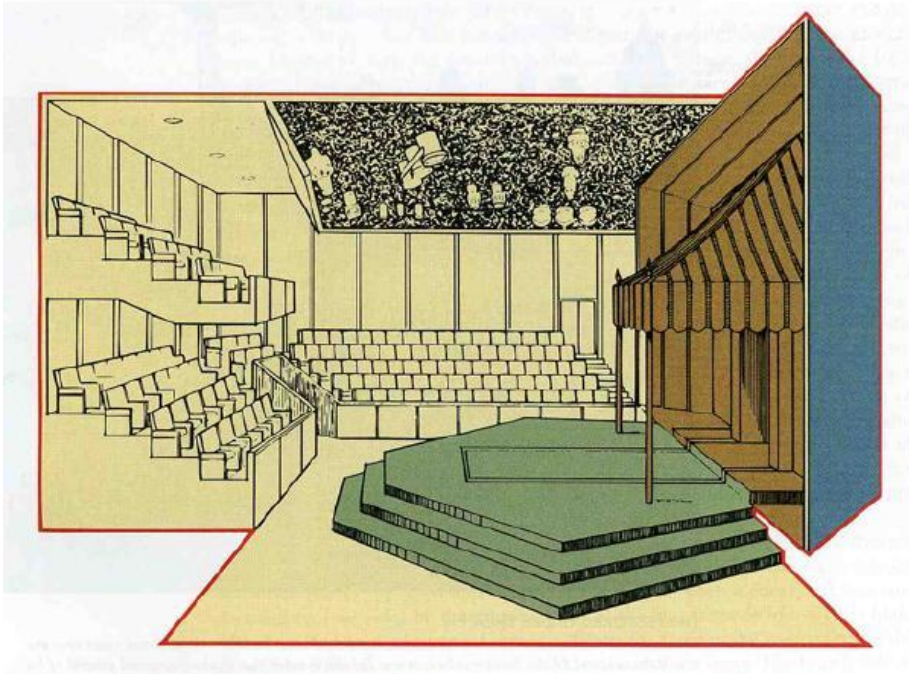
⁸⁹ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.161

Μέρος Α': Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου



183.Κινητό προσκήνιο γερμανικού θεάτρου

αλλά χωρίς αυτό να σημαίνει την “υποβάθμιση” των παλαιότερων στοιχείων. Η εφαρμογή του προσκηνίου στα σύγχρονα δεδομένα στην περίπτωση της όπερας και της οπερέτας έγινε με προσαρμογή αυτών των κτηρίων στα σύγχρονα τεχνικά μέσα. Στην περίπτωση όμως του προσκηνίου που προοριζόταν αποκλειστικά για το δράμα, το μέγεθος του κτηρίου θα περιοριστεί σημαντικά και το αμφιθέατρο θα προσαρμοστεί στην ανθρώπινη κλίμακα. Η Γερμανία, θα είναι η χώρα πρωτοπόρος στον σχεδιασμό προσκηνίου, κατασκευάζοντας το κινητό προσκήνιο. Τέσσερις χαρακτηριστικές θέσεις αυτού του προσκηνίου που προσέφεραν ευελιξία στην θεατρική σκηνή ήταν: η τοποθέτηση της πλατφόρμας με τέτοιο τρόπο ώστε να δημιουργηθεί το απαραίτητο βάθος για να χωρέσει η ορχήστρα που απαιτούνταν για έργα όπως του Wagner ή του Strauss. Δεύτερη περίπτωση ήταν η αναστροφή της πλατφόρμας με τέτοιο τρόπο ώστε να δημιουργηθεί ένας βαθύς σκεπαστός χώρος για μουσική και ταυτόχρονα μια προσκηνή που θα έφερνε τον ηθοποιό ή τον χορευτή πιο κοντά στο θεατή. Στην Τρίτη περίπτωση το βάθος της πλατφόρμας μειώνεται στο μισό προκειμένου να εξυπηρετήσει θεάματα όπως η όπερα. Τέλος, υπήρχε η δυνατότητα διαμόρφωσης ελισαβετιανής apron με το ανέβασμα της πλατφόρμας στο επίπεδο της σκηνής.



184. Θέατρο ανοιχτής σκηνής



185. Tyrone Guthrie Theatre

10.3. Το θέατρο ανοιχτής σκηνής

Το είδος αυτού του θεάτρου μπορεί να θεωρήθηκε μια νέα μορφή, αλλά ανατρέχοντας στο παρελθόν είναι φανερό η σχέση του με τα θέατρα της Αρχαίας Ελλάδας και της ελισαβετιανής σκηνής, όπου ο λόγος ήταν το κυρίαρχο στοιχείο. Η παλινόρθωση της σημασίας του λόγου σαν οργανικό στοιχείο της παράστασης, θα αποτελέσει ένα από τα μεγαλύτερα επιτεύγματα της λογοτεχνίας στον αιώνα μας. Θα γίνουν αρκετές προσπάθειες για την εδραίωση του λόγου και αποτέλεσμα αυτών θα είναι η δημιουργία της ανοιχτής σκηνής. Θα αποτελέσει μια αρχιτεκτονική μορφή που δεν θα έχει καμία απολύτως σχέση με οποιουδήποτε τύπου ψευδαίσθηση. Όπως ο λόγος πλέον είναι αληθινός έτσι και το θεατρικό οικοδόμημα θα εκφράζει αυτή την αξία. Ο βασικός στόχος αυτής της σκηνής, σύμφωνα με του ιστορικό θεάτρου Richard Southern θα είναι η πλήρης απαλλαγή από πλαίσιο και η έκθεση της σκηνής στους θεατές και από τις τρεις πλευρές. Το θέατρο της ανοιχτής σκηνής, όπως προαναφέρθηκε έχει τις ρίζες του στην Αρχαία Ελλάδα και την ελισαβετιανή εποχή.

Χαρακτηρίζεται από την τοποθέτηση της σκηνής στο κέντρο βάρους του αμφιθεάτρου και την κατά 210° έως 220° περίκυκλο διάταξη των καθισμάτων γύρω της. Με τον τρόπο αυτό οι τρεις πλευρές της σκηνής παρουσιάζονται ελεύθερες στον θεατή,



186. Εμφάνιση βοηθητικών μηχανικών μέσων

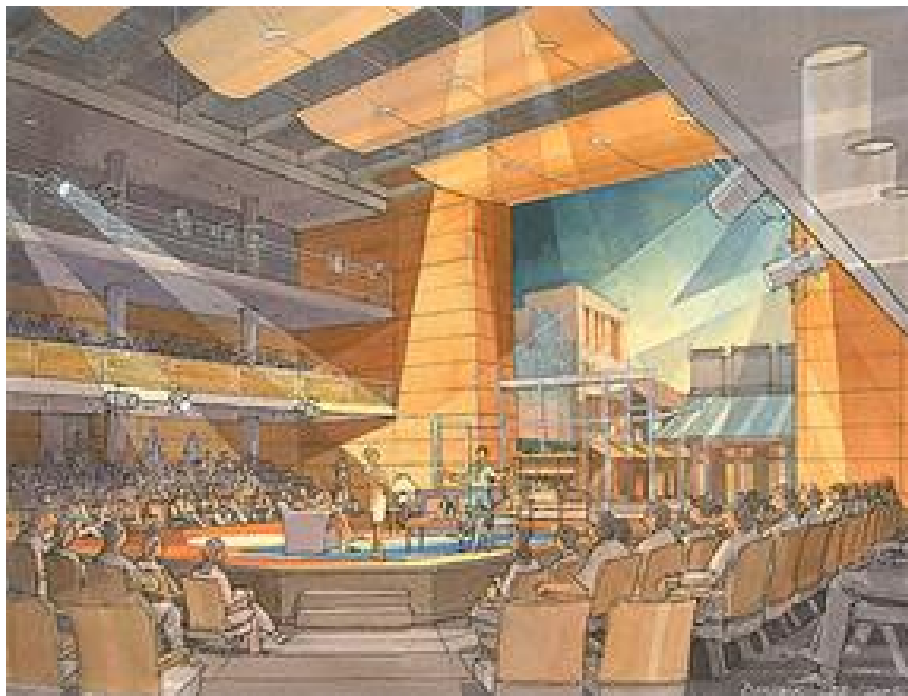


187. The Constant Prince by Calderon, Grotowski's Laboratory Theatre, 1965-
Ηθοποιός- γλυπτό

ενώ η τέταρτη ακουμπά στον διαχωριστικό τοίχο μεταξύ αμφιθεάτρου και παρασκηνίων. Η διαμόρφωση της ανοιχτής σκηνής εξυπηρετούσε κυρίως το δράμα. Η σκηνογραφία και ο σκηνικός διάκοσμος περιορίζονται, σχεδόν καταργούνται και η αδυναμία αποκρύψεως οποιουδήποτε μηχανικού μέσου βοηθητικού για την σκηνογραφία δεν επιτρέπει καθιστούν την ανοιχτή σκηνή ακατάλληλη για θεάματα όπως η όπερα, τα μπαλέτα και τα κονσέρτα. Επίσης, η ανοιχτή σκηνή δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην κίνηση και την μιμητική τέχνη με αποτέλεσμα να δίνει μεγάλη έμφαση στην σχέση του ηθοποιού με τον κύβο που τον περιβάλλει και την δημιουργία αρμονίας με τον τρισδιάστατο χώρο. Ως προς τον ηθοποιό η κίνησή του παύει να είναι γραμμική, καθώς δεν έχει το κοινό του αντιμέτωπο αλλά γύρω του. Αντιμετωπίζεται σαν ένα γλυπτό που το παρατηρούν από όλες τις οπτικές γωνίες και όχι σαν ένας ζωγραφικός πίνακας σε κορνίζα, μια συνήθεια του θεάτρου προσκηνίου.⁹⁰

Δυο σημαντικές παράμετροι για τον σχεδιασμό της ανοιχτής σκηνής ήταν το μέγεθος του αμφιθεάτρου και η διάταξη των καθισμάτων. Λόγω της τρισδιάστατης πλέον κίνησης του ηθοποιού, οι

⁹⁰ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.185



188. Φωτισμός ανοιχτής σκηνής



189. Stratford Shakespearian Theatre

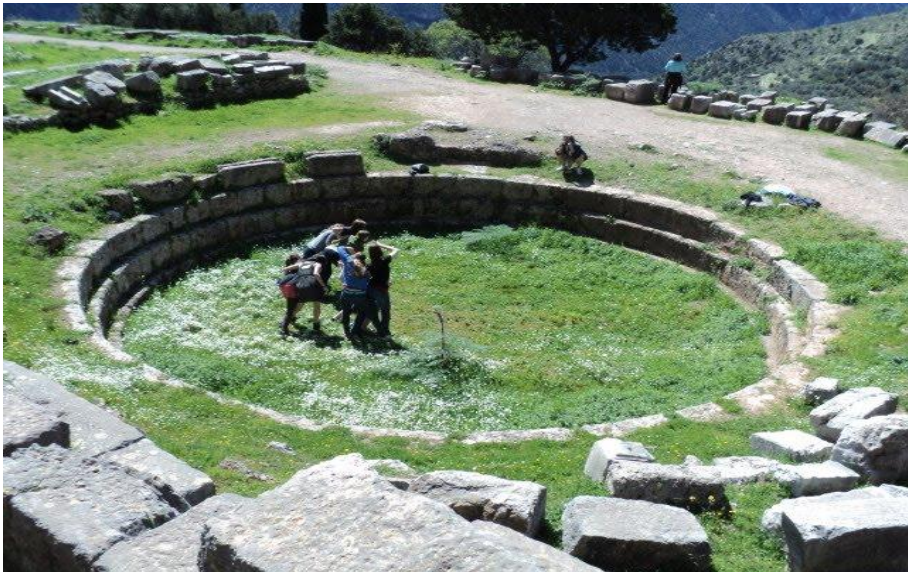
θεατές θα έπρεπε να έχουν οποιαδήποτε στιγμή και σε οποιαδήποτε θέση οπτική άνεση γιατί αλλιώς το έργο θα στερούνταν συναισθήματος. Όπως προαναφέρθηκε τα καθίσματα τοποθετήθηκαν με βάση το τόξο κύκλου 210° έως 220° και η κάθε σειρά καθισμάτων έπρεπε να έχει έντονη υψομετρική διαφορά από την προηγούμενη, ώστε η κλίση που θα δημιουργούνταν να εξασφάλιζε την απρόσκοπτη θέα του θεατή. Ως προς το μέγεθος του αμφιθεάτρου, αυτό δεν έπρεπε να ξεπερνάει τις 10 έως 16 θέσεις, αλλιώς η απόσταση από την σκηνή μεγάλωνε δυσανάλογα.

Ένας άλλος σημαντικός συντελεστής που έπρεπε να μελετηθεί ήταν ο φωτισμός ο οποίος ύστερα από συστηματική έρευνα εξελίχτηκε σε επιστήμη. Η σκηνή έπρεπε να φωτίζεται με τρόπο τέτοιο ώστε να τονίζεται η τρίτη διάσταση, να μην δημιουργούνται έντονες σκιές στα πρόσωπα των ηθοποιών από κατακόρυφο φωτισμό αλλά και η αποφυγή τύφλωσης των θεατών από τον απαραίτητο πλάγιο φωτισμό.

Χαρακτηριστικές εφαρμογές της ανοιχτής σκηνής είναι το Stratford Shakespearian Theatre του Ontario το οποίο συνδυάζει τον ελληνικό τρόπο διατάξεως των κερκίδων με την ελισαβετιανή σκηνή.



190. Κυκλικός σχηματισμός ανθρώπινης ομάδας για από το σημείο ενδιαφέροντος

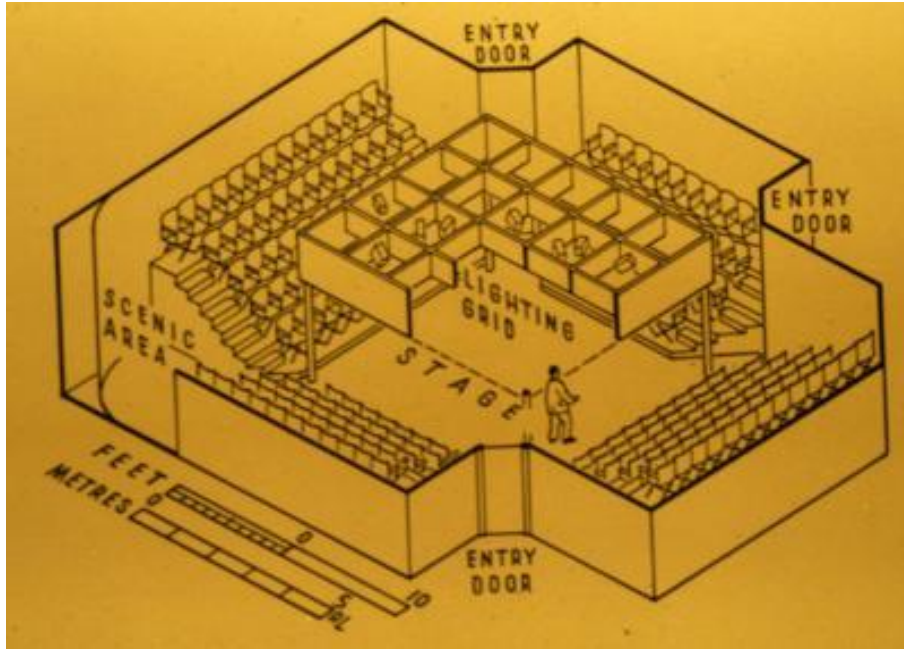


191. Αρχαία θέατρο- παλαίστρα. Δεν υπάρχει σκηνή

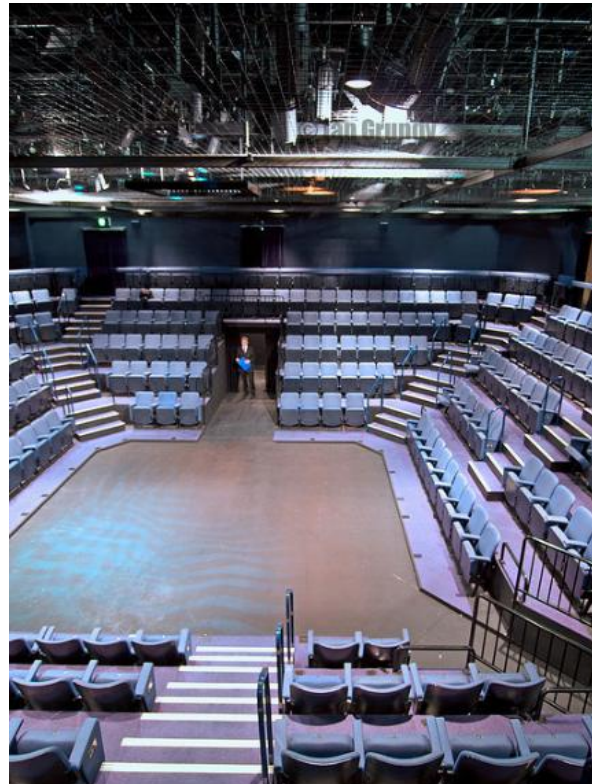
10.4. Το κυκλικό θέατρο ή αρένα

Ο κύκλος είναι ένα φυσικό σχήμα το οποίο υποσυνείδητα σχηματίζει μια ανθρώπινη ομάδα. Σαν σχηματισμός διαμορφώθηκε από τους πρωτόγονους κιόλας λαούς και συνεχίστηκε και αργότερα σε όλες τις ανθρώπινες εκδηλώσεις. Δηλώνει την σχέση του θεατή με τον ηθοποιό, την συγκέντρωση του πρώτου γύρω από τον δεύτερο, την ανάγκη της συμμετοχής και της απλής παρακολουθήσεως και την κατάργηση της μεταξύ τους απόστασης ώστε η συμμετοχή να είναι ουσιαστική. Η διαμόρφωση ενός κυκλικού θεάτρου αποσκοπούσε στην ανάπτυξη μιας ουσιαστικής σχέσης μεταξύ του ηθοποιού και του θεατή, κάτι που θα εξασφαλιζόταν με την συγκέντρωση του κοινού γύρω από τον ηθοποιό. Ήταν η ανάγκη της άμεσης συμμετοχής και όχι της απλής παρακολουθήσεως καθώς και η διάθεση καταργήσεως της μεταξύ τους απόστασης, ώστε η συμμετοχή αυτή να είναι ουσιαστική. Όπως σημειώνει και ο Richard Southern: “Κυκλικό θέατρο σημαίνει τρία πράγματα: το πρώτο είναι προφανές· είναι ένα θέατρο, όπου το ακροατήριο περιβάλλει πλήρως τη δράσης από όλες τις πλευρές. Το δεύτερο απορρέει από το πρώτο, αλλά δεν είναι τόσο άμεσα προφανές· είναι δηλαδή ένα θέατρο, όπου είναι τελείως αδύνατο να αποκτήσει ζωή μια εικόνα ζωγραφισμένη. Το τρίτο είναι ότι γενικά,

Μέρος Α': Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου



192. Original Alley Theatre, Houston, Texas, 1950

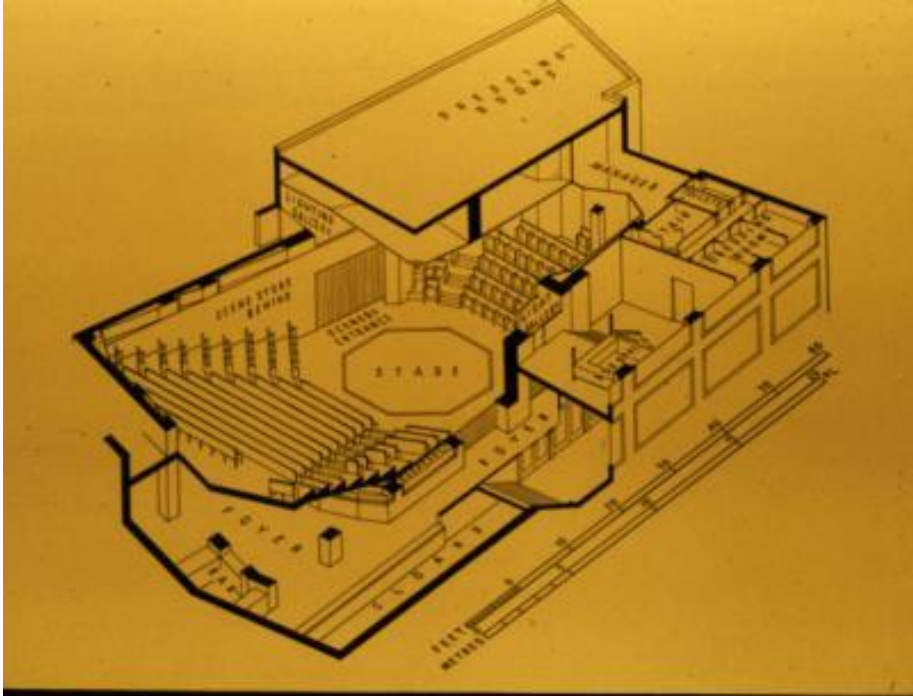


193. Το κινητό κυκλικό θέατρο του Stephen Joseph

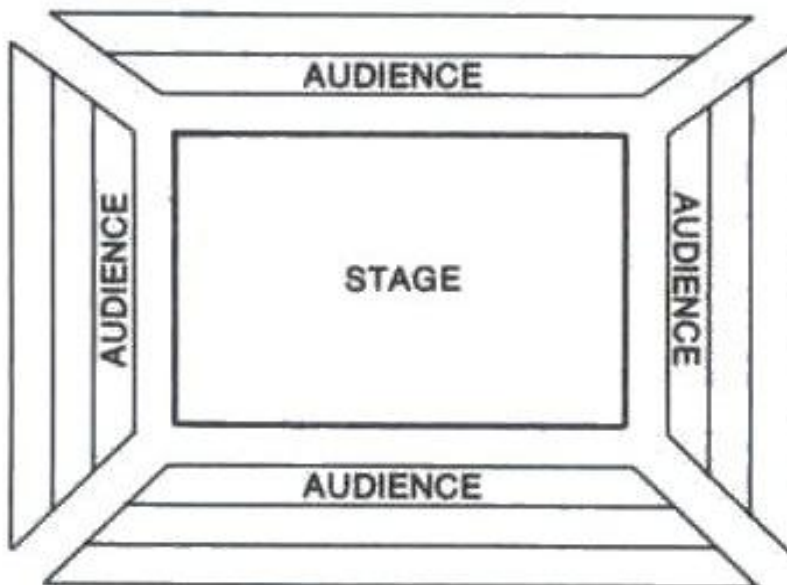
πρόκειται για ένα θέατρο που δεν έχει καμία σκηνή· γι' αυτό μπορεί κάλλιστα να ονομαστεί σαν “θέατρο παλαίστρα”⁹¹. Η πρώτη εμφάνιση του κυκλικού θεάτρου θεωρείται πως ήταν ουσιαστικά μια αντίδραση ενάντια στα εμπορικά θέατρα τύπου Broadway στις Ηνωμένες Πολιτείες. Εκεί η ανάπτυξή της ήταν αλματώδης και μαζί με την ανοιχτή σκηνή έγιναν οι κυριότερες μορφές ανάδειξης του σύγχρονου δραματολογίου. Το κυκλικό θέατρο είχε κάποια αντιπροσωπευτικά χαρακτηριστικά, όπως η νέα σκηνή, αρένα, που ουσιαστικά δεν υπήρχε σκηνή. Επίσης, καταργήθηκε η σκηνοθεσία και ο αριθμός των θέσεων ελαττώθηκε στο ελάχιστο. Ένα σοβαρό ζήτημα που έπρεπε να επιλυθεί ήταν η μικρή υψομετρική διαφορά της μιας σειράς από την άλλη που αποδείχτηκε καταστρεπτικό πρόβλημα για την παράσταση. Λύση σε αυτό το θέμα βρήκε ο Άγγλος σκηνοθέτης Stephen Joseph , ο οποίος δημιούργησε ένα είδος κινητού κυκλικού θεάτρου, το οποίο προσαρμοζόταν αναλόγως σε οποιαδήποτε μεγάλη αίθουσα.

Στην Ιταλία, την πατρίδα του θεάτρου προσκηνίου, θα υπάρξουν και εκεί προσπάθειες ανάπτυξης κυκλικής σκηνής. Ο Antonio Carminati και ο Carlo de Carli, δημιούργησαν το 1952 μια

⁹¹ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.200



193. Teatro Sant' Erasma di Milano



194. Κυκλικό θέατρο ή αρένα

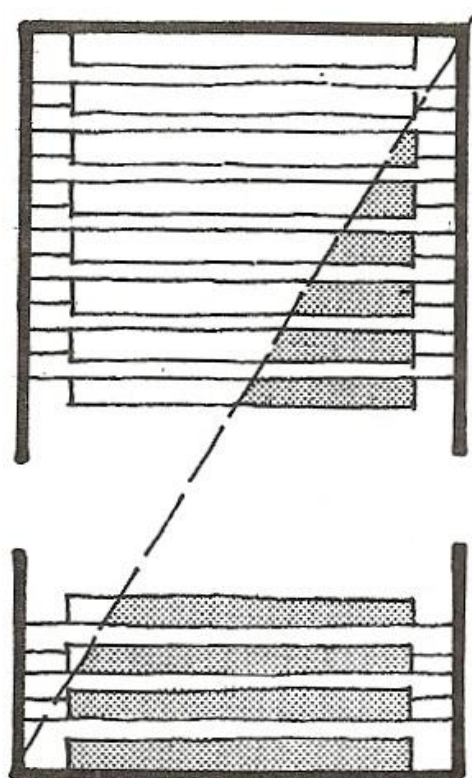
πρωτότυπη μορφή κυκλικού θεάτρου. Στο θέατρο Sant' Erasmo του Μιλάνο, οι θεατές δεν περιέβαλλαν όλη την σκηνή αλλά τοποθετήθηκαν στις δυο μόνο αντίθετες πλευρές, αφήνοντας τις άλλες δυο ελεύθερες για προσπελάσεις θεατών και ηθοποιών.

Βασική απαίτηση του κυκλικού θεάτρου ήταν η τοποθέτηση της περιοχής δράσης στο κέντρο του χώρου και η κατά 360° περικλείσή της από τους θεατές. Το σχήμα της κάτοψης δεν έχει καμία σημασία και εξαρτάται από την διάθεση του αρχιτέκτονα, αρκεί να προϋποθέτει την κεντροβαρική τοποθέτηση μέσα σε αυτό του χώρου της σκηνής.

Στο κυκλικό θέατρο, θα αντικατασταθεί ο όρος “σκηνή” με τον όρο “παλαίστρα ή αρένα” και η δράση θα μεταφερθεί ουσιαστικά στην χαμηλότερη στάθμη του θεάτρου. Με βάση αυτή την στάθμη θα διαμορφωθούν και οι αναβαθμοί του αμφιθεάτρου, που θα πρέπει να έχουν αρκετή υψομετρική διαφορά μεταξύ τους προκειμένου να επιτευχθεί η άνετη θέαση.

Μια άλλη σημαντική λειτουργική απαίτηση του κυκλικού θεάτρου ήταν η ισορροπία στην πυκνότητα των θεατών. Έπρεπε δηλαδή, ανεξάρτητα από την διάταξη των καθισμάτων και το σχήμα της κάτοψης η νοητή διαγώνιος που διαχώριζε το θέατρο να αφήνει την ίδια

Μέρος Α': Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου



195. Ισορροπία πυκνότητας θεατών στο κυκλικό θέατρο

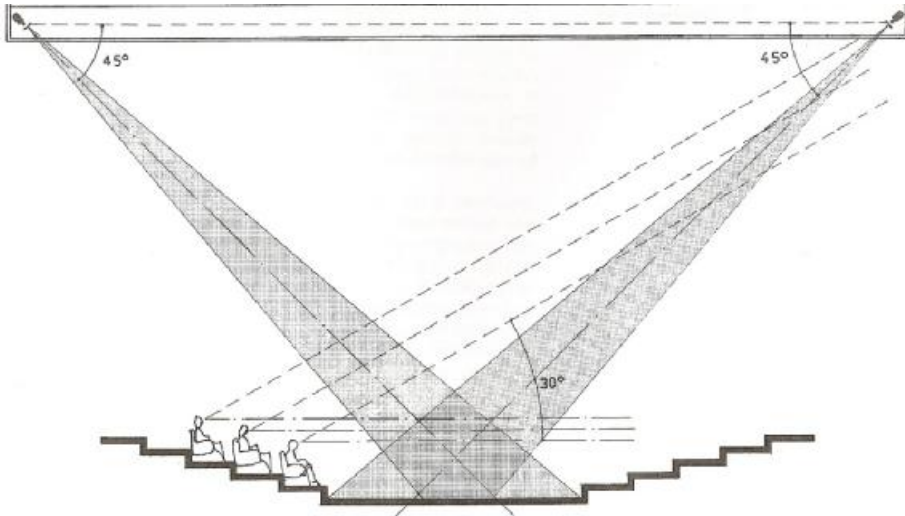


196. Σκηνογραφικά στοιχεία κυκλικού θεάτρου

πυκνότητα και στις δυο πλευρές. Αυτή η διάταξη θα εξασφάλιζε ισορροπία και ως προς την σχέση του ηθοποιού με το κοινό καθώς έτσι θα ένιωθε την ίδια υποχρέωση προς όλους και ταυτόχρονα θα περίμενε και την ίδια ανταπόκριση από αυτούς.

Όπως προαναφέρθηκε, το κυκλικό θέατρο δεν είχε σκηνογραφία και όλα στηρίζονταν στην δύναμη του λόγου και της εκφράσεως. Παρ' όλα αυτά αναπτύχθηκε με μια άλλη μορφή, με την χρήση της αρένας σαν πεδίο ανάπτυξης πολλών συγχρόνως σκηνών. Ο διαχωρισμός αυτός της αρένας, για παράδειγμα, σε δωμάτιο, καθιστικό και γωνία δρόμου, γινόταν ήταν με χαμηλά σκηνογραφικά στοιχεία που χαρακτήριζαν την αλλαγή της τοποθεσίας, είτε με ελαφρές υπερυψώσεις τμημάτων της αρένας. Μια άλλη ιδέα ήταν οι χρωματικές διαφοροποιήσεις του δαπέδου με την χρήση χαλιών και κανναβάτσων το οποίο όμως καταργήθηκε στην πορεία γιατί δεν διευκόλυνε την άνετη κίνηση των ηθοποιών, βασική προϋπόθεση στο κυκλικό θέατρο. Ο φωτισμός του κυκλικού θεάτρου, ήταν ίσως το μοναδικό σκηνογραφικό στοιχείο, το οποίο μελετήθηκε σε βάθος. Ο Percy Corry στο βιβλίο του *Planning the stage* μεταφέρει ένα άρθρο του Stephen Joseph μέσα στο οποίο ο άγγλος σκηνοθέτης αναφέρει τα εξής: “ Ο φωτισμός του χώρου ηθοποιίας πρέπει να ακολουθεί τις γενικές

Μέρος Α': Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου



197. Διάταξη φωτιστικών σημείων στο κυκλικό θέατρο



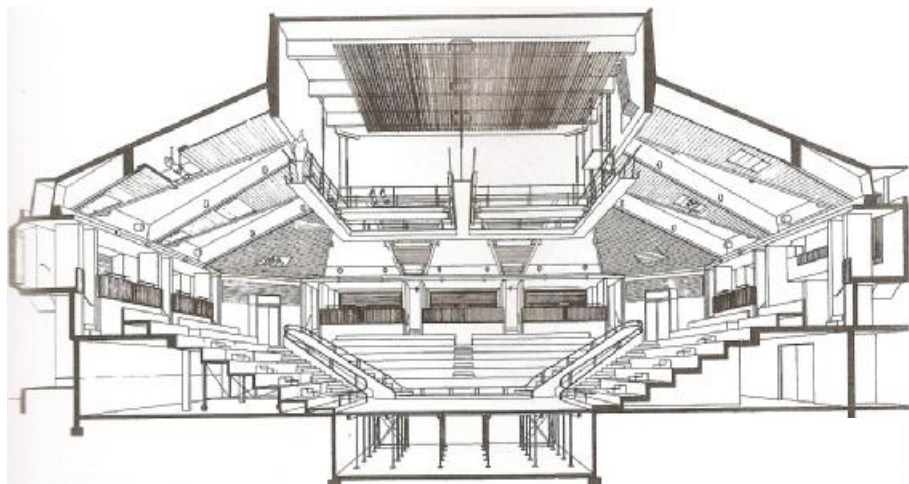
198. Αντιγόνη, Jean Anouilh, UW Penthouse Theatre, Seattle. Φωτισμός σκηνης

αρχές που εφαρμόζονται σε κάθε σκηνή. Το φώς πρέπει να συγκεντρώνεται στην αρένα και να μην διαχέεται προς τους θεατές. Ο κατακόρυφος φωτισμός πρέπει να αποφεύγεται γιατί δημιουργεί έντονες σκιές στο πρόσωπο του ηθοποιού. Οι προβολείς πρέπει να τοποθετούνται γύρω από το χώρο της αρένας έτσι, ώστε να φωτίζουν τους ηθοποιούς υπό γωνία περίπου 45°. ⁹² Σε αντίθεση με το θέατρο προσκηνίου που όλες οι φωτεινές πηγές ήταν καλυμμένες στην περίπτωση του κυκλικού θεάτρου, προτιμήθηκε η λύση της ειλικρίνειας, αφήνοντας όλο το σύστημα φωτισμού ορατό στους θεατές. Καίριο σημείο που έπρεπε να μελετηθεί επίσης ήταν ο φωτισμός της πρώτης σειράς των θεατών που περικλείουν την αρένα. Τέλος, όπως αναφέρει και ο Roderick Ham το δάπεδο έπρεπε να είναι κατασκευασμένο με υλικά τέτοια ώστε να μην προκαλεί αντανακλάσεις το φώς και ενοχλεί το κοινό. Γι' αυτό επιφάνειες δαπέδων και κάποιων σκηνογραφικών επίπλων προτιμήθηκαν με αδρή υφή για καλύτερο αποτέλεσμα.

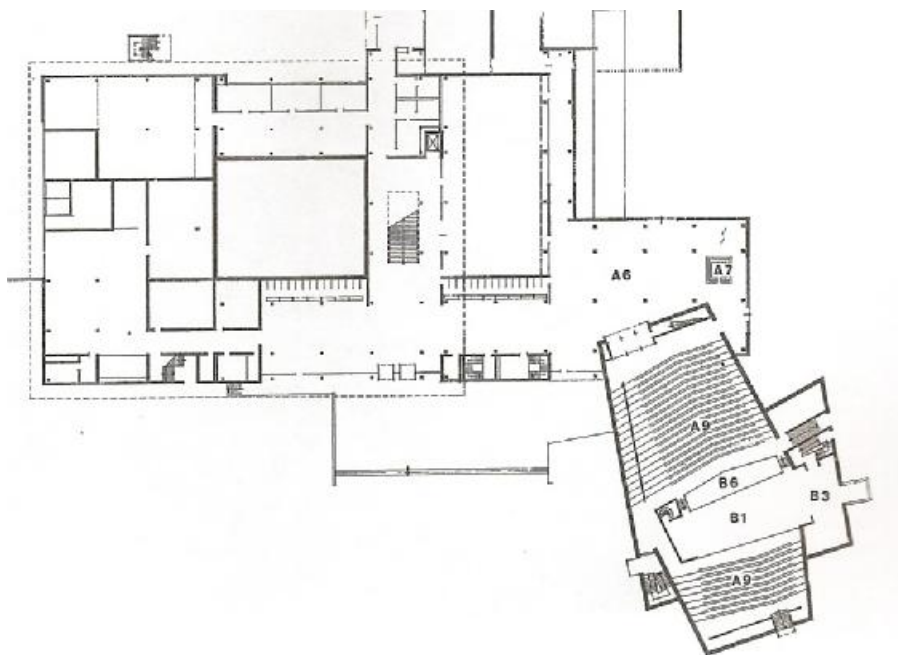
Παρ' όλες τις ιδανικές συνθήκες που παρέχει το κυκλικό θέατρο, θα ήταν υπερβολή να το καταστήσουμε σαν η ιδεώδης μορφή θεάτρου. Πολλές φορές ο ηθοποιός παίζοντας σε μια δεδομένη στιγμή προς μια πλευρά, γυρίζει

⁹² Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.204

Μέρος Α': Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου



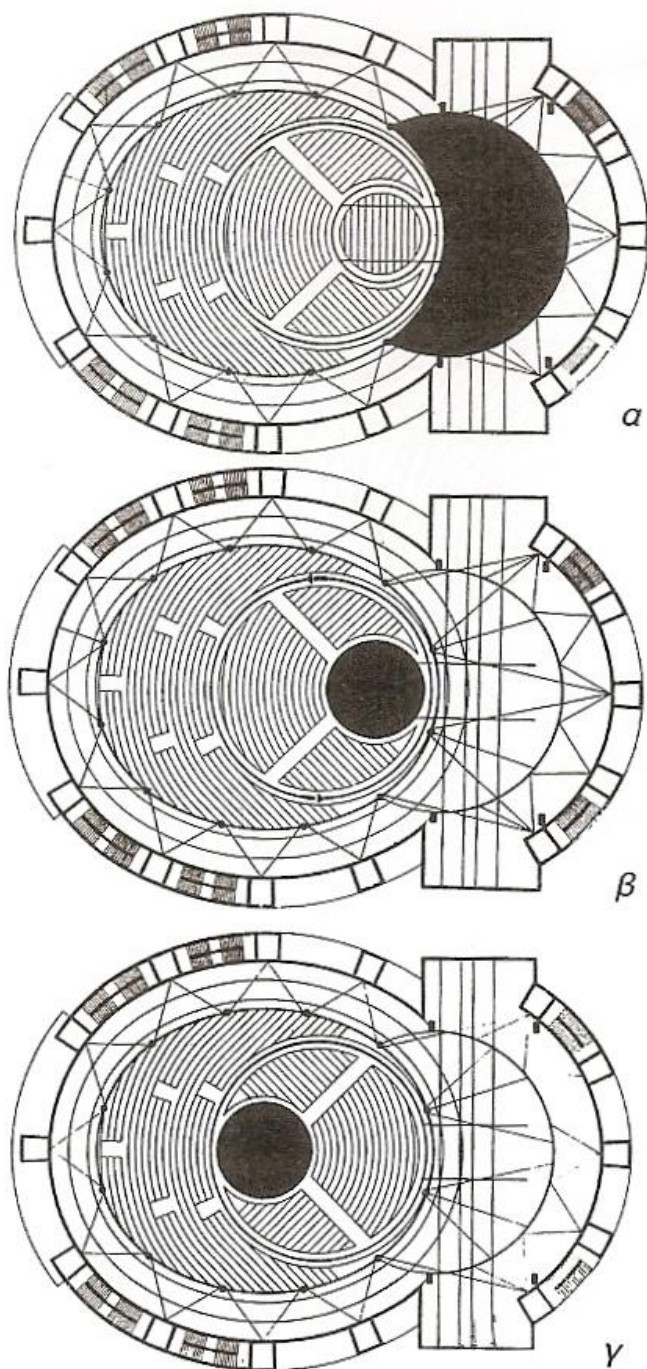
199. Τομή της Arena Stage



200. Γενική κάτοψη της Ακαδημίας Τεχνών του Βερολίνου με το θέατρο στούντιο

αντανεκλαστικά την πλάτη του προς τις υπόλοιπες, αφήνοντας έτσι εκτός παράστασης του περισσότερους θεατές. Το πρόβλημα της ακουστικής, είναι ένα θέμα που δεν μπορούμε να παραβλέψουμε, αν σκεφτεί κανείς ότι σε ένα τέτοιο χώρο ο ήχος εκπέμπεται προς μια κατεύθυνση οπότε αυτοί που βλέπουν το πρόσωπό του τον ακούν και καλύτερα, όπως επίσης και η ηχοαπορροφητικότητα των ρούχων επιβαρύνει το πρόβλημα. Επίσης, το αμφιθέατρο δεν πρέπει να ξεπερνάει τις 8-9 σειρές καθισμάτων έτσι ώστε ο ήχος να μπορεί να φτάσει μέχρι και τις πιο πίσω σειρές αν λάβουμε υπόψη ότι η πρώτη σειρά θεατών απορροφάει το μεγαλύτερο ποσοστό ήχου.

Χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της μορφής θεάτρου θεωρούνται το Arena Stage της Washington D.C. το οποίο μάλιστα χτίστηκε για να εξυπηρετήσει το εμπορικό θέατρο και η κατασκευή του από τον αρχιτέκτονα Harry Wesse βασίστηκε στην προσπάθεια επίλυσης των παραπάνω προβλημάτων που αναφέρθηκαν. Το Arena Stage αποτελεί ίσως και το μοναδικό οργανωμένο και αυτοτελές κυκλικό θέατρο. Το δεύτερο αξιόλογο παράδειγμα είναι το θέατρο που αποτελεί τμήμα της Ακαδημίας Τεχνών στο Βερολίνο. Σχεδιάστηκε από τον αρχιτέκτονα Werner Düttmann το 1960 και αποτελεί μια εξελιγμένη συνέχεια του Sant' Erasmio του Μιλάνο. Το αμφιθέατρο χωρίζεται σε δυο τμήματα αντικριστά όπου στη μέση βρίσκεται



201. Παραλλαγές του Total Theater: α) κάτοψη με τη χρήση της βαθιάς σκηνής, β) κάτοψη με τη χρήση του ανοιχτού προσκηνίου- ορχήστρας, γ) κάτοψη με την χρήση της κεντρικής σκηνής- αρένας

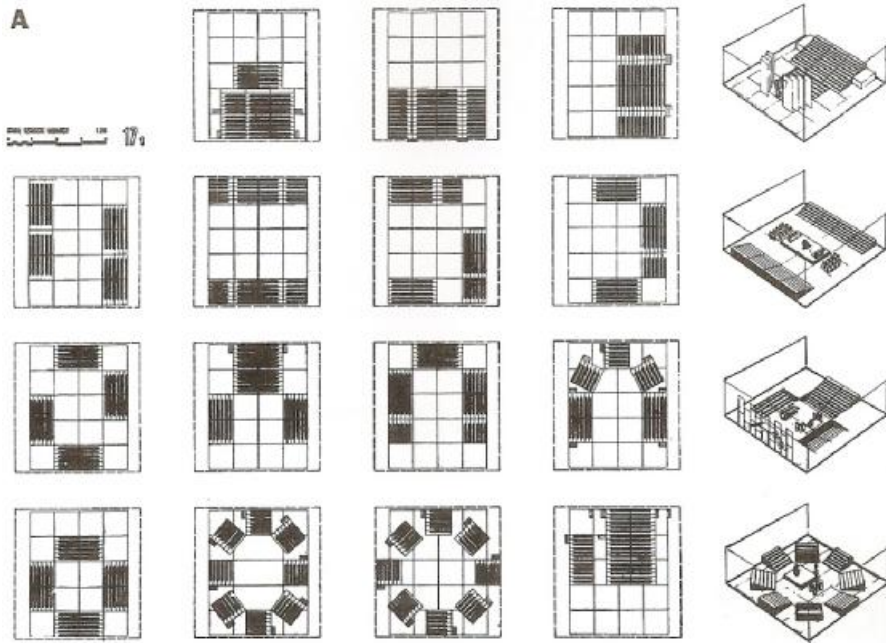
η σκηνή. Αυτό δίνει την δυνατότητα ενίοτε απομόνωσης του ενός τμήματος αμφιθεάτρου και την δημιουργία δυο μικρότερων θεάτρων. Η διαμόρφωση αυτού του θεάτρου έρχεται να επιβεβαιώσει την θεωρία που υποστήριζε πολλά χρόνια νωρίτερα ο Stephen Joseph σχετικά με την ορθότερη διάταξη του κυκλικού θεάτρου. (σελ.214)

10.5. Το προσαρμοζόμενο ή πειραματικό θέατρο

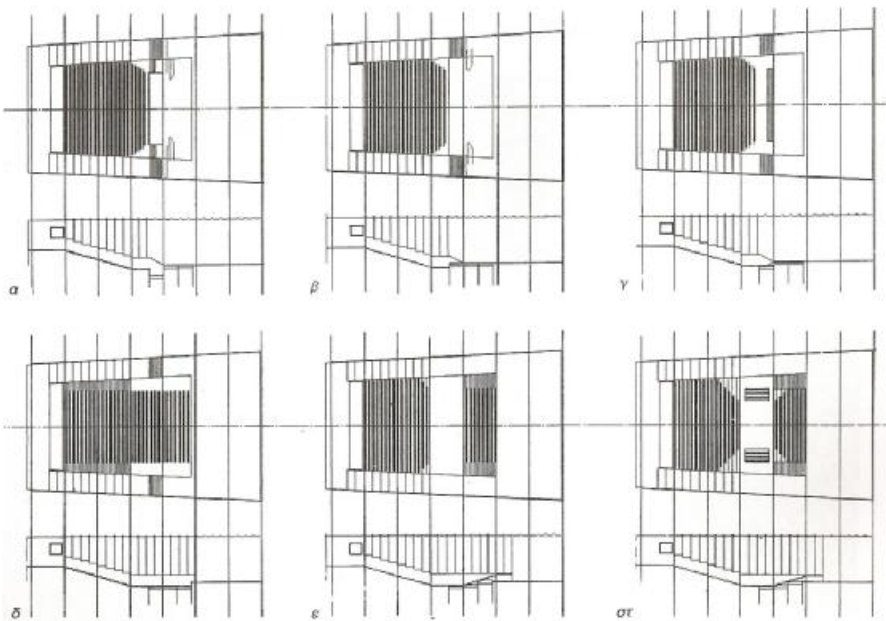
Το προσαρμοζόμενο θέατρο θα μπορούσε να θεωρηθεί η χρυσή τομή μεταξύ αυτών που υποστήριζαν τα εκπληκτικά αποτελέσματα της χρήσης της ανοιχτής και της κυκλικής σκηνής και αυτών που αναγνώριζαν την δυσκαμψία και τους περιορισμούς που είχαν αυτές οι “ιδιαιτερες” σκηνές. Οι δυο βασικοί συντελεστές του θεάτρου, δηλαδή η σκηνή και το αμφιθέατρο, παραμένουν αναλλοίωτοι και το μόνο που αλλάζει είναι ότι σκηνή και αμφιθέατρο γίνονται κινητά και μετατρέψιμα προκειμένου να επιτευχθεί οποιαδήποτε διάταξη.

Η πρώτη προσπάθεια έγινε το 1927 από τον Walter Gropius με την σχεδίαση του “καθολικού θεάτρου” που επρόκειτο για ένα θέατρο με αρκετά μεγάλη δυναμικότητα όπου είχαν επιλυθεί όλα τα τεχνικά προβλήματα. Επειδή όμως η ιδέα αυτή παρέμεινε μόνο σαν μελέτη και δεν υλοποιήθηκε ποτέ δεν θα πρέπει να αντιμετωπιστεί σαν καθοριστική για την έρευνα αυτής της μορφής θεάτρου.

Μέρος Α': Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου



202. Διατάξεις σηνής αμφιθέατρου προσαρμοζόμενου θεάτρου. Πειραματικό στούντιο Εθνικού θεάτρου της Βουδαπέστης των Weber και Rubinov, 1965



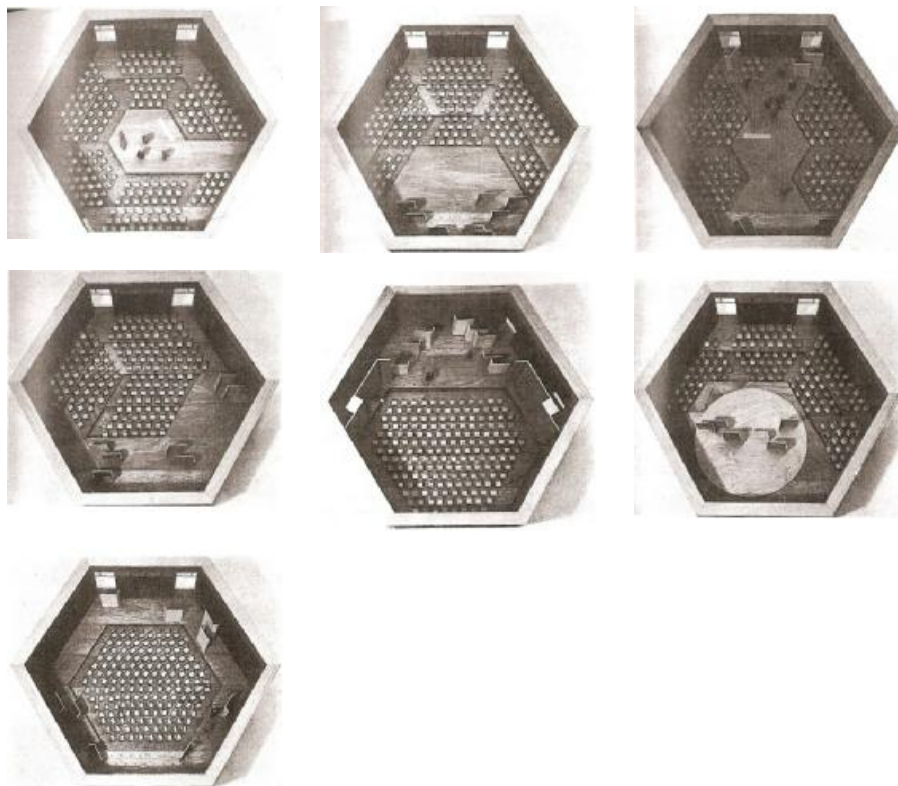
203. Πειραματικό θέατρο του Mannheim: διατάξεις σηνής και αμφιθέατρου

Ένα τέτοιο θέατρο πρέπει να είναι απαλλαγμένο από κάθε παλιά συμβατικότητα, οι δε περιοχές θεατών και ηθοποιών να μπορούν να διατάσσονται υπό οποιαδήποτε σχέση και να είναι ουδέτερες μέσα στο χώρο. Η διάταξη αυτή δεν πρέπει να καθορίζεται από ένα στατικό αρχιτεκτονικό πλαίσιο, αλλά από μια σύνθεση που θα την καθορίζει κάθε φορά το θεατρικό έργο, ο σκηνοθέτης, ο ηθοποιός.

Στο προσαρμοζόμενο θέατρο εργάστηκε και διακρίθηκε για το έργο του ο αμερικανός τεχνολόγος George Izenour, ο οποίος θεωρείται στη χώρα του ο πλέον ειδικός στα τεχνικά θέματα που αφορούν τον θεατρικό χώρο. Η ειδικότητα που εισήγαγε ο Izenour ήταν αυτή του τεχνικού συμβούλου θεάτρου (theatre consultant), που υποστήριζε ότι χωρίς την βοήθεια αυτού ο αρχιτέκτονας ενός θεάτρου δεν μπορεί να υλοποιήσει τον σχεδιασμό του.

Το μικρό θέατρο του Mannheim (Kleines Haus) στην Γερμανία, που συμπληρώνει το συγκρότημα του Εθνικού θεάτρου της πόλης αποτελεί ένα ενδιαφέρον παράδειγμα πειραματικού θεάτρου. Αυτό, όμως, που αποτελεί του μοναδικό παράδειγμα εφαρμογής πειραματικού θεάτρου, το οποίο στην προσαρμογή του δεν απαιτεί καμία

Μέρος Α': Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου



204. Μερικές διατάξεις σκηής και αμφιθεάτρου του πειραματικού θεάτρου της Ulm, όπου διακρίνονται και οι διάφορες μετακινήσεις του δαπέδου της αίθουσας

απολύτως δαπάνη, ενώ αντίθετα μπορεί να προσφέρει την μεγαλύτερη δυνατή ταύτιση θεατή- ηθοποιού, είναι το μικρό θέατρο της Ulm, που έχει δημιουργηθεί στο υπόγειο του νέου Δημοτικού Θεάτρου της πόλης. Το θέατρο αυτό συνδυάζει με επιτυχία την συνύπαρξη μέσα στο ίδιο το κτήριο δυο στοιχείων διαφορετικών στη μορφή, την λειτουργία και στον σκοπό. Από τη μια πλευρά το παραδοσιακό θέατρο προσκηνίου, το καθαρά γερμανικό, βαγκνερικού τύπου, θέατρο του Bayreuth, και από την άλλη την αίθουσα πειραματισμού, τον χώρο όπου κάθε παρέκκλιση είναι δυνατή και κάθε πρωτοτυπία επιθυμητή.⁹³

⁹³ Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.233

Μέρος Α' : Η εξέλιξη του θεατρικού φαινομένου

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Άχα^ς ας

ΜΕΡΟΣ Β΄

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Αχαΐας

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΕΙΣΑΓΩΓΗ



205. Το θεατρικό φαινόμενο (Μήδεια)

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

Στην παρούσα πτυχιακή εργασία θέσαμε σαν αντικείμενο έρευνας την μελέτη του θεάτρου από τα πρίσματα της κοινωνίας, της εκπαίδευσης και της αρχιτεκτονικής και πιο συγκεκριμένα, επικεντρώσαμε την έρευνά μας στα σχολικά θέατρα με παράδειγμα την σύνταξη μελέτης ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών στην περιοχή Κουκούλι. Κατ' αρχάς, θεωρήσαμε σημαντικό για την σύνθεση ενός θεατρικού χώρου να κατανοήσουμε όσο το δυνατόν περισσότερα για το θεατρικό φαινόμενο. Στο πρώτο μέρος της έρευνάς μας, μελετήσαμε την ιστορία του θεάτρου παγκοσμίως και την εξέλιξη του μορφολογικά και λογοτεχνικά ως αντίκτυπο των κοινωνικών και πολιτικών συνθηκών ανά τους αιώνες, από την γέννησή του μέχρι το σύγχρονο θέατρο. Ψάξαμε τις ανάγκες που οδήγησαν τους ανθρώπους στον “χορό”, τον ρυθμό και την μίμηση, τους τρεις βασικούς συντελεστές του δράματος. Έπειτα ερευνήσαμε το χωρικό πλαίσιο στο οποίο τοποθετήθηκε αυτή η δραστηριότητα ανά περιόδους. Εστίασαμε στα δυο βασικά μέλη, τον χώρο δράσης του ηθοποιού (σκηνή-ορχήστρα) και το αμφιθέατρο και τις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ τους.

Το θέατρο είναι ένα ειδικό κτήριο που βρισκόταν πάντα ενταγμένο στον πυρήνα της πόλης.

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Αχαΐας

Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

Κατ' επέκταση, ερευνήσαμε την σχέση του με την πόλη-κοινωνία. Κάθε κοινωνία έχει κύριο στοιχείο της την "γλώσσα", τον τρόπο δηλαδή επικοινωνίας μεταξύ των μελών της. Κάνοντας, λοιπόν, την παραδοχή ότι το θέατρο είναι μια μικρογραφία της κοινωνίας, εστίασαμε στις επικοινωνιακές σχέσεις των μελών του θεάτρου. Επιμείναμε στο θέμα της επικοινωνίας και των σχέσεων που αναπτύσσονται μέσα στο θέατρο καθώς το συγκεκριμένο παράδειγμα πραγματεύεται έναν σχολικό χώρο και οι επικοινωνιακές σχέσεις που αναπτύσσονται είναι μεταξύ μαθητών.

Έπειτα, ασχοληθήκαμε με την εκπαίδευση και συγκεκριμένα με τον διδακτικό χαρακτήρα του θεάτρου και την ανάγκη ύπαρξης θεάτρων σε εκπαιδευτικά ιδρύματα. Συγκρίναμε την Αριστοτελική και την πολυτεχνική εκπαίδευση ώστε να ελέγχουμε κατά πόσο το θέατρο θα μπορούσε να ενταχτεί σαν μέσο διαπαιδαγώγησης και στις δύο αυτές θεωρίες. Τέλος, ερευνήσαμε τον εκπαιδευτικό χαρακτήρα του θεάτρου και τους λόγους για τους οποίους το θέατρο εντάσσεται στα σχολικά κτήρια.

Εν συνεχεία εστίασαμε στο κτήριο του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών. Μέσω συνεντεύξεων και αρχειακού υλικού μελετήσαμε τις ιστορικές φάσεις του κτηρίου σε

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Άχα^ς ας

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

κοινωνικοπολιτικό επίπεδο καθώς και το αρχιτεκτονικό του ενδιαφέρον.

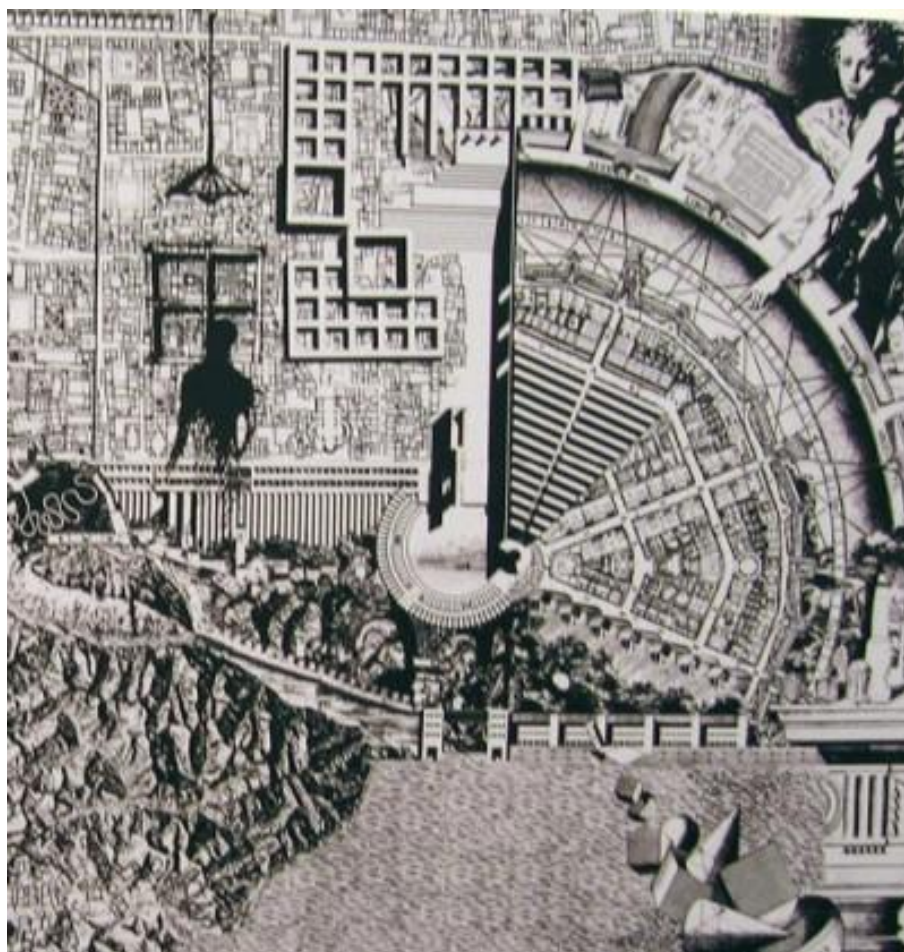
Έπειτα συνεχίσαμε την έρευνα σε πρακτικό επίπεδο.

Ξεκινήσαμε την αποτύπωση του χώρου του θεάτρου καθώς δεν είχαμε πρόσβαση στα ήδη υπάρχοντα σχέδια. Σε επόμενο στάδιο ήταν η σύνθεση μίας αίθουσας θεάτρου που εστιάζει στην επίλυση τριών ζητημάτων και προβληματισμών:

- Την κατάλληλη επικοινωνία που πρέπει να υπάρχει ανάμεσα στα δύο βασικά μέρη ενός σχολικού θεάτρου, δηλαδή την σκηνή και το αμφιθέατρο,
- Την σχέση του με τον θεσμό της πόλης και του σχολείου
- Και την κατάλληλη διαμόρφωση ενός ευέλικτου κτηριολογικού προγράμματος σχολικού θεάτρου που θα μπορούσε να λειτουργήσει και αυτόνομα .

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Αχαΐας

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΩΣ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ



206. Aldo Rossi, Η αναλογική πόλη, 1976

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Αχαΐας

Το θέατρο αποτέλεσε σε όλη την πορεία του μια δραστηριότητα άρρηκτα συνδεδεμένη με την πόλη. Στην Αρχαία Ελλάδα που θεωρείται και η γενέτειρα του θεάτρου οι άνθρωποι που κατοικούσαν στην πόλη εκτιμούσαν ιδιαίτερα την αξία του και το παρακολουθούσαν και για τον διδακτικό του χαρακτήρα αλλά και γιατί αποτελούσε κομμάτι του κοινωνικού γίγνεσθαι. Απόδειξη αποτελούν οι χορηγίες των πλούσιων πολιτών και η πληρωμή του εισιτηρίου των κατώτερων τάξεων έτσι ώστε να είναι προσιτό για όλους. Ο θεατρικός χώρος σκόπιμα δεν ήταν τοποθετημένος στον πυρήνα της πόλης και αυτό γιατί ο βαθύτερος στόχος του θεάτρου ήταν να βάλει τους ανθρώπους στην διαδικασία σκέψης κατά την διάρκεια της διαδρομής μέχρι το θέατρο και πίσω. Επιπλέον, λόγω του τελετουργικού χαρακτήρα του θεάτρου και του παιδευτικού των έργων, ο θεατρικός χώρος ήταν ανοιχτός χωρίς κάποιον ουσιαστικό διάκοσμο, αλλά μόνο με τα τρία βασικά λειτουργικά στοιχεία, τη σκηνή, την ορχήστρα και το αμφιθέατρο.

Στην πορεία της εξέλιξής του όμως η φύση του θεάτρου άλλαξε. Το θέατρο έχασε την τελετουργική και γνωστική του αξία. Ήδη από τα ρωμαϊκά χρόνια το θέατρο μετατράπηκε σε θέαμα “εγκλωβίστηκε” σε ένα κλειστό κτήριο και μεταφέρθηκε στον πυρήνα της πόλης. Διατήρησε

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Αχαΐας

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

την κοινωνική του υπόσταση και αποτέλεσε ένα από τα ειδικά κτήρια που κατασκευάζονται σε κάθε πόλη.

Η αρχιτεκτονική δίνει μια συγκεκριμένη μορφή στην κοινωνία, και παράλληλα είναι στενά συνδεδεμένη μαζί της όσο και με την φύση.⁹⁴ Όταν όλες οι ανάγκες μιας κοινωνίας “μεταφράστηκαν” σε κτήρια, ήταν μοιραίο η αρχιτεκτονική της πόλης να μιμηθεί τα στοιχεία της φύσης και πλέον ακόμα και οι πλαγιές των λόφων πάνω στις οποίες τοποθετούνταν τα αρχαία ελληνικά θέατρα, να κατασκευάζονται μέσα στη πόλη ως ρωμαϊκή cavea.

Το θέατρο από την στιγμή που εντάχτηκε στην πόλη ως κτήριο, στα ρωμαϊκά χρόνια, απέκτησε και διάκοσμο που το καθιέρωσε σαν κτήριο- μνημείο μιας πόλης. Το οξύμωρο στοιχείο αυτής της εξέλιξης φαίνεται στο scaenae frons των ρωμαϊκών θεάτρων που απεικόνιζαν εικόνες από την πόλη, την ίδια στιγμή που προσπάθησαν να απομονώσουν την θεατρική δράση από το εξωτερικό της περιβάλλον με την κατασκευή κλειστού κτιριακού όγκου. Από αυτά τα στοιχεία θα μπορούσαμε να ανιχνεύσουμε μια αλληλεπίδραση ανάμεσα στην πόλη και το θέατρο, καθώς “η αρχιτεκτονική είναι μια σταθερή σκηνή όπου

⁹⁴ Aldo Rossi, *Η Αρχιτεκτονική της Πόλης*, μτφρ. Βασιλική Πετρίδου, University City Press, Θεσσαλονίκη, 1991, σ.19

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Αχαΐας

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Αχαΐας

εξελίσσεται η ζωή του ανθρώπου. Είναι φορτισμένη από
συναισθήματα γενεών, από πολιτικές ταραχές, από ιδιωτικές
τραγωδίες, από διάφορα γεγονότα παλιά και καινούργια”⁹⁵.
Παράλληλα το θέατρο μιμείται την αρχιτεκτονική της πόλης
στην οποία ανήκει και τη θεματογραφία του από τα
κοινωνικά δρώμενα.

⁹⁵ Aldo Rossi, *Η Αρχιτεκτονική της Πόλης*, μτφρ. Βασιλική Πετρίδου, University
City Press, Θεσσαλονίκη, 1991, σ.21

Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Άχα^ας

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΩΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΘΕΣΜΟΣ ΚΑΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΚΟ ΜΕΣΟ



207. Βάκχες, Circle in the square, ΗΠΑ, 1980

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

«Όλος ο κόσμος είναι μια σκηνή θεάτρου, και όλοι οι άνθρωποι... είναι απλώς και μόνο ηθοποιοί, αποχωρούν όταν πεθαίνουν και εμφανίζονται όταν γεννιούνται, και κάθε άνθρωπος σε όλη του την ζωή, ρόλους παίζει πολλούς».⁹⁶
Αν αυτό ισχύει, τότε το θέατρο αποτελεί μία μικρογραφία της κοινωνίας μας.

Πράγματι, το θέατρο αποτελεί έναν κοινωνικό θεσμό. Ολόκληρη η θεατρική δημιουργία, από το έργο μέχρι το θέατρο στο οποίο παίζεται αυτό, διαμορφώνεται με βάση τα εκάστοτε κοινωνικά πλαίσια. Αυτό είναι εμφανές όταν ακόμα τον ίδιο θεατρικό είδος παιχτεί από θιάσους διαφορετικών κοινωνιών (π.χ. το εθνικό θέατρο και το θέατρο Τόχο στην Μήδεια του Ευριπίδη).⁹⁷ Οι διαφορετικές προσεγγίσεις του ίδιου έργου τονίζουν την πολιτισμική πανσπερμία και τους ιδιαίτερους κώδικες κάθε λαού.

Το θέατρο άρα αποτελεί τον καθρέπτη της κοινωνίας που το παράγει⁹⁸. Αυτό συμβαίνει καθώς διαπιστώνουμε επειδή χρησιμοποιεί στοιχεία του πολιτισμού, του οποίου παρουσιάζει την εικόνα.

⁹⁶ William Shakespeare, *Όπως Αγαπάτε*, 1599

⁹⁷ Τσατσούλης Δημήτρης, *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*, Ελληνικά Γράμματα, 1999, σ.14

⁹⁸ Τσατσούλης Δημήτρης, *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*, Ελληνικά Γράμματα, 1999, σ.14

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Άχα^ς ας

Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

Παράλληλα όμως λειτουργεί και ως κοινωνικοποιητικό μέσο, καθώς μεταδίδει κανόνες και αξίες της δεδομένης κοινωνίας.

Βάση μιας ανθρώπινης κοινωνίας είναι η γλώσσα, ο τρόπος δηλαδή επικοινωνίας των μελών της. Το θέατρο αποτελεί ένα επικοινωνιακό σχήμα⁹⁹.

Σε μία θεατρική παράσταση συναντώνται όλοι οι παράγοντες επικοινωνίας (πομπός – δέκτης – αντικείμενο αναφοράς – μήνυμα – διάυλος – κώδικας). Από την στιγμή λοιπόν που έχουμε έναν ηθοποιό να παριστάνει έναν ρόλο μπροστά σε έναν τουλάχιστον θεατή, έχουμε μία πράξη επικοινωνίας.

Η αποκωδικοποίηση του θεατρικού μηνύματος από τον θεατή – δέκτη είναι άμεσα συνδεδεμένη διαδικασία με την χρήση των εκάστοτε πολιτισμικών στοιχείων. Ο θεατρικός κώδικας όπως προαναφέρθηκε δανείζεται στοιχεία από την κοινωνία, με αποτέλεσμα ο θεατής – μέλος της κοινωνίας, να μπορεί να τον αποκωδικοποιήσει σωστά. Ακόμα και τα αισθητικά στοιχεία υπακούουν στις ευρύτερες πολιτισμικές συμβάσεις αυτής της κοινωνίας και έτσι γίνονται αντιληπτά από τον θεατή.

⁹⁹ Τσατσούλης Δημήτρης, *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*, Ελληνικά Γράμματα, 1999, σ.20

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Αχαΐας

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Αχαΐας

Οι παραπάνω παραδοχές, ωστόσο, δείχνουν παράλληλα και τις δυσκολίες στην πρόσληψη του θεατρικού δρώμενου λόγω των διαφορετικών κοινωνικών και αισθητικών κωδίκων, με άλλα λόγια λόγω βασικών πολιτισμικών διαφορών. Ωστόσο ακόμα και στα πλαίσια της ίδιας κοινωνίας, η αποκωδικοποίηση μπορεί να αποβεί μοιραία για μια μερίδα θεατών.

Αυτό σημαίνει διότι όλες οι κοινωνικές ομάδες διαθέτουν τα ίδια εφόδια, αλλά ούτε και τις ίδιες αντιλήψεις και νοοτροπίες ή και στερεοτυπικές εικόνες, λόγω της διαφορετικής κοινωνικοποίησης που έχουν λάβει. Γι' αυτό και το θέατρο από μόνο του δεν μπορεί πάντα να λειτουργήσει ως μηχανισμός κοινωνικοποίησης, και ειδικότερα, ως εκπαιδευτικός μηχανισμός αν προηγουμένως δεν έχει υπάρξει μία κατάλληλη θεατρική παιδεία.

Το θέατρο ως κοινωνικός θεσμός είναι ταυτόχρονα χώρος οικείος και αλλότριος. Ένας χώρος μέσα στον οποίο οι κοινωνικές σχέσεις, οι οποίες αναπτύσσονται, συνδιαλέγονται και αντιτίθενται στις σχέσεις των ρόλων της μυθοπλασίας. Χώρος επομένως εντεταγμένος, συμβατικός και ελεγχόμενος από την κοινωνία αλλά και χώρος διαφορετικός, φανταστικός, όπου όλα είναι πιθανόν να συμβούν και να δειχθούν.

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Αχαΐας

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

Αν παλαιότερα οι κοινωνική λειτουργία μιας συγκεκριμένης χώρο-χρονικά θεατρικής μορφής καθιστούσε τις διανθρώπινες σχέσεις που δημιουργούσε αναγνώσιμες, η σύγχρονη πολιτισμική διασπορά τις καθιστά, αν όχι ανύπαρκτες, δυσανάγνωστες. Ο θεατρικός χώρος είναι σήμερα, όσο ποτέ άλλοτε ένας χώρος επικοινωνίας αμφίσημος αλλά και πολυεπίπεδος. Όντας χώρος πραγματικός – ως ενέχου και ενεχόμενος του κοινωνικού – εμπεριέχει και αναπαριστά μία πραγματικότητα που ανάγεται στην σφαίρα της φαντασίας. Εξού και η τοπογραφία των διανθρώπινων σχέσεων στο θέατρο είναι άμεσα συνυφασμένη με μία τοπογραφία του χώρου¹⁰⁰.

Ως δραματικό χώρο, ορίζουμε το φόντο της παράστασης, τον χώρο που είναι εγγεγραμμένος στο θεατρικό κείμενο και μέρος του μόνο αναπαρίσταται επί της σκηνής. Είναι δηλαδή, ένας καθαρά φανταστικός χώρος. Οι σχέσεις που δημιουργούνται εδώ, είναι σχέσεις μεταξύ φανταστικών προσώπων με χώρο το κείμενο και όχι το θέατρο.

Ακριβώς αντίθετος με τον παραπάνω χώρο είναι ο χώρος του φουαγιέ και των παρασκηνίων. Χώροι δηλαδή οργανικά ενταγμένοι στο θέατρο, που αποτελούν τόπους «μύησης» στο θεατρικό δρώμενο.

¹⁰⁰ Γσατσούλης Δημήτρης, *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*, Ελληνικά Γράμματα, 1999, σ.85

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Αχαΐας

Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Αχαΐας

Αυτοί οι χώροι παράλληλα έχουν την δική τους κοινωνική προέκταση. Οι σχέσεις που αναπτύσσονται εδώ είναι κοινωνικού χαρακτήρα και ανάγονται στην σφαίρα της πραγματικότητας. Οι σχέσεις αυτές έχουν να κάνουν με την είσοδο και την έξοδο θεατών και ηθοποιών, άρα και την αρχή και το τέλος της θεατρικής τελετουργίας.

Αν ωστόσο στον δραματικό χώρο οι διανθρώπινες σχέσεις ορίστηκαν ως κατεξοχήν φανταστικές και στον θεατρικό προθάλαμο ανήκουσες στην πραγματικότητα, στον δισυπόστατο κυρίως θεατρικό χώρο είναι έντονα αμφίσημες¹⁰¹. Ως κυρίως θεατρικός χώρος εννοούμε τον σύνθετο χώρο σκηνή – πλατεία.

Στον σκηνικό χώρο συντελείται μία διπλή επικοινωνιακή πράξη θεατρικού χαρακτήρα που παράλληλα καθορίζει την αντίδραση της πλατείας. Πρόκειται για την συνδιαλογή του ηθοποιού ως κοινωνικό ον και ως δραματικό πρόσωπο. Κάτι που αν και αμφιλεγόμενο καθορίζει την σκηνική παρουσία. Για παράδειγμα ο Diderot θεωρούσε ότι μία τέτοια συνύπαρξη καθορίζει έναν κακό ή μέτριο ηθοποιό, καθώς ο καλός ηθοποιός στην

¹⁰¹ Γσατσούλης Δημήτρης, *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*, Ελληνικά Γράμματα, 1999, σ.87

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Αχαΐας

Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Αχαΐας

σκηνή πρέπει να αποβάλλει τον πραγματικό του εαυτό και
μόνο να μιμείται ένα φάντασμα¹⁰².

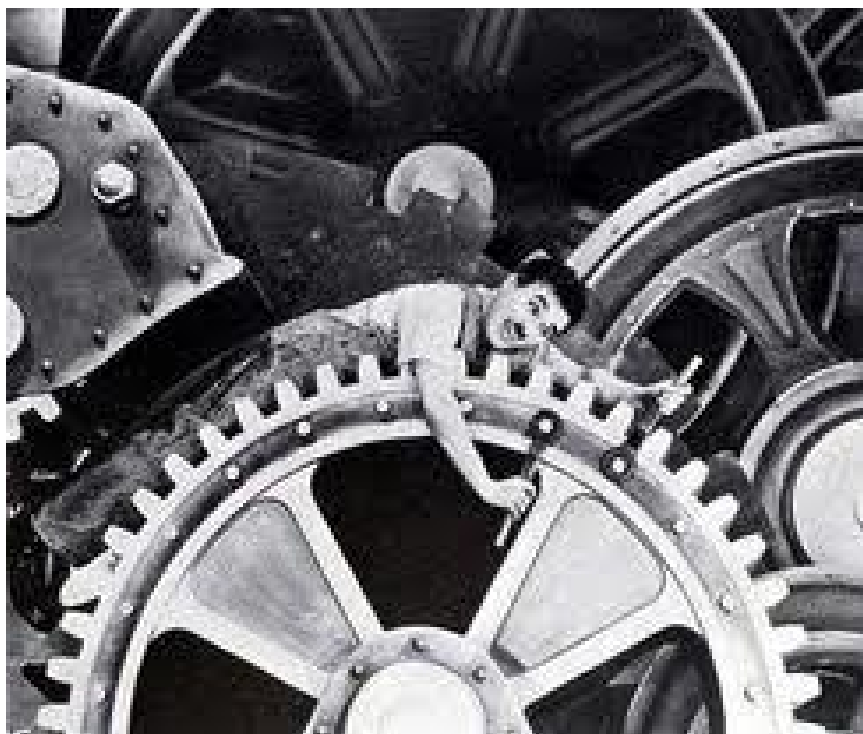
Παράλληλα δημιουργείται μία επικοινωνιακή διαδικασία
μεταξύ δύο διαφορετικών δραματικών προσώπων. Αυτή η
διαδικασία συντελεί την σκηνική δράση.

Το εύλογο ερώτημα τίθεται ως προς το επίπεδο
επικοινωνίας του θεατή με αυτό τα δρώμενα επί σκηνής. Η
διφυία του σκηνικού χώρου που έγκειται στην συνύπαρξη
της απουσίας του μυθικού χώρου του κειμένου και της
παρουσίας του πραγματικού σκηνικού χώρου
προσλαμβάνεται από τον θεατή ως επικοινωνιακή σχέση.

¹⁰²Ντιντερό Ντενί, *Το παράδοξο με τον ηθοποιό*, μτφρ.Αιμίλιος Βέζης, ΠΟΛΙΣ,
Αθήνα, 1995

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Άχα^ας

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΙΚΗ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΑΝΤΙΠΑΡΑΘΕΣΗ



208. Τεχνοκρατική εκπαίδευση

Μέρος Β' : Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΙΚΕΣ ΑΠΟΨΕΙΣ:

Σύμφωνα με τις αριστοτελικές απόψεις όλες οι γνώσεις δεν θεωρούνται απαραίτητα μορφωτικά αγαθά για αυτό πρέπει να γίνεται διαχωρισμός και επιλογή στο υλικό που περνάει στην παιδεία. Από τα χρήσιμα πρέπει να διαλέγονται τα αναγκαία. Οτιδήποτε χειρονακτικό θεωρείται βάνανσο έργο, βάνανση τέχνη και βάνανση μάθηση. Βάνανσες εργασίες, τέχνες και μαθήσεις είναι αυτές που κατανατούν το σώμα ανίκανο ή φτιάχνουν την ψυχή και το σώμα των «ελεύθερων» άχρηστη για τις πράξεις της αρετής. Δηλαδή βάνανσες είναι οι τέχνες που υποβιβάζουν το σώμα σε χειρότερη κατάσταση, καθώς και οι μισθωτικές εργασίες.

Εκτός από τον καθαυτό χρόνο της μάθησης πρέπει να υπάρχει και ο ανάλογος χρόνος αργίας. Ο χρόνος της αργίας ως προς αυτή την προσέγγιση δεν πρέπει να ξοδεύεται σε παιχνίδια , γιατί τότε το παιχνίδι θα προβαλλόταν ως τελικός σκοπός της ζωής μας. Άρα το παιχνίδι πρέπει αντί για μετά την διδασκαλία, να μπει μέσα σε αυτήν.

Στην ποιητική του Αριστοτέλους, όπως αναφέρεται στην εισαγωγή από τον Στάθη Ιω. Δρομάζο, σημειώνεται η γνωστική αξία της ποίησης, αλλά υπογραμμίζεται ότι το τέλος- ο σκοπός- της

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Άχα^ς ας

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

τραγωδίας είναι αποκλειστικά και μόνο η εξ αυτής ηδονή.

Παράλληλα, στο παρακάτω απόσπασμα από την ρητορική Α΄ του Αριστοτέλη γίνεται φανερή η άποψή του για την γνωστική αξία της τέχνης αλλά και την ευχαρίστησις που αντλείται από αυτή: «Και επειδή η μάθησις και η έκπληξις είναι ευχάριστα πράγματα, αναγκαστικά μας είναι ευχάριστα και τα όμοιά των, όπως η τέχνη της μιμήσεως, παραδείγματος χάρις, η ζωγραφική, η γλυπτική και η ποίησις, καθώς και κάθε επιτυχημένη μίμησις, και αν ακόμη δεν είναι ευχάριστον το πρωτότυπον. Πράγματι η ευχαρίστησις δεν προέρχεται από το θέμα της μιμήσεως, αλλά δημιουργείται μέσα στο μυαλό μας κάποιος συλλογισμός, ότι αυτό το πράγμα είναι εκείνο. Και κατά συνέπειαν μανθάνομεν κάτι τι» (1371b-10, Μετάφ. Ηλία Ηλίου, έκδοση Ι. Ζαχαροπούλου).¹⁰³

Εάν λοιπόν λάβουμε υπόψη μας την μορφωτική αξία του θεάτρου καθώς και την ευχαρίστηση που προσφέρει κατά τον Αριστοτέλη, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι αυτά τα χαρακτηριστικά του, συνάδουν στην παραπάνω θεωρία για τον χρόνο αργίας μέσα στην διδασκαλία.

¹⁰³ Δρομάζος Ιω. Στάθη, *Ποιητική Αριστοτέλους: Εισαγωγή, Μετάφραση, Σχόλια*, ΚΕΔΡΟΣ, 3η έκδοση, σ.55

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Αχαΐας

Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

ΑΝΤΙΘΕΤΑ ΣΤΟΝ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ

ΠΟΛΥΤΕΧΝΙΚΗ ΜΟΡΦΩΣΗ:

Η αριστοτελική αυτή θεωρία καταδικάζει τον μαθητή σε μία παθητική απραξία και μία επιζήμια αδράνεια (ελληνική πραγματικότητα). Η σχέση μαθητή – εργαλείου περιφρονήθηκε επίμονα.

1955-1966: η σοβιετική ένωση προσανατολίζει συστηματικά την παιδαγωγική της στην πολυτεχνική μόρφωση. Έτσι εργαλείο και μάθηση, μόρφωση και παραγωγή συνδέονται στενά σε ένα επίπεδο που εξυπηρετεί ταυτόχρονα ιδεολογικούς παιδαγωγικούς και οικονομικούς σκοπούς.

«Η πολυτεχνική παιδεία αποβλέπει στην καθολική μόρφωση του ατόμου με την παραγωγική εργασία και την προσαρμογή του στις μηχανικές μεθόδους παραγωγής υλικών αγαθών».¹⁰⁴

Έτσι δημιουργούνται δύο εύλογα ερωτήματα.

Η μόρφωση είναι πραγματικά καθολική;

Ο προορισμός του ανθρώπου είναι μόνο να παράγει;

¹⁰⁴ Τσουρέκης Γ. Δημ., *Σύγχρονη παιδαγωγική*, Ιδιωτική Έκδοση, Αθήνα, 1981, σ.115

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Αχαΐας

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

Ο άνθρωπος θέλει να μπορεί να συμβάλλει στην παραγωγή, αλλά ταυτόχρονα έχει το δικαίωμα να απολαμβάνει τις ποικίλες χαρές της ζωής. Μαζί με την παραγωγική του προσφορά, επιβάλλεται να ικανοποιεί και τις έμφυτες ανάγκες του(κοινωνικές, αισθητικές, πνευματικές κ.λπ.) Μετά το 1966 η ίδια η σοβιετική ένωση αλλάζει τους στόχους της πολυτεχνικής μόρφωσης και δίνεται πια σημασία στην ποιοτική εξύψωση της σχολικής επίδοσης, στον εκσυγχρονισμό της επαγγελματικής εκπαίδευσης και στην συστηματοποίηση της επιμόρφωσης. Η εποχή μας απαιτεί να στελεχώνεται μόνο με πολυδύναμους ανθρώπους ικανούς να εξυπηρετήσουν τις πολύπλοκες ανάγκες της. Συγκεκριμένα οι διδακτικοί στόχοι ταξινομούνται σε τρεις τομείς:

- i. Ο γνωσιολογικός τομέας, που αναφέρεται στην παροχή πληροφοριών(=γνώσεων)
- ii. Ο συναισθηματικός τομέας, που σημαδεύει με έμφαση τις αξίες, τα συναισθήματα και τις συγκινήσεις, αλλά και αγγίζει ευκολότερα την ανθρώπινη παιδαγωγική φύση.
- iii. Ο ψυχοκινητικός τομέας, που μεταφράζεται σε κίνηση των σωματικών μελών σε δραστηριότητες και κινητικές δεξιότητες

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Άχα^ς ας

Μέρος Β' : Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

αλλά και σε χειρισμό οργάνων και μηχανών. Ο τομέας αυτός εκφράζει περισσότερο την επαγγελματική εκπαίδευση.

Ο μαθητής είναι ελεύθερος να παρακινείται και συνάμα να ανακαλύψει μόνος του την γνώση. Αναμφισβήτητα όμως έτσι την οικειώνει πιο στέρεα. Ο μαθητής μαθαίνει πώς να μαθαίνει.

Η πολυδιάστατη φύση του θεάτρου μας οδηγεί στο γεγονός ότι μπορεί να λειτουργήσει γόνιμα και στις δύο αυτές θεωρίες περί εκπαίδευση με διαφορετικό τρόπο. Στην μεν αριστοτελική θεωρία αντιπροσωπεύει την ευχάριστη επιμόρφωση και στην δε πολυτεχνική εκπαίδευση περιγράφει τους στόχους της, καθώς το θέατρο έχει ως βάση του τον λόγο και την γνώση, δημιουργεί συναισθήματα και χρησιμοποιεί ψυχοκινητικά μέσα.

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Αχαΐας

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΑΝΑΛΥΣΗ ΥΠΑΡΧΟΥΣΑΣ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗΣ



209. 1ο ΕΠΑΛ Πατρών

Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

5.1. Ιστορική Ανάλυση

5.1.1. Ιστορικά στοιχεία του κτηρίου

Το σχολικό κτήριο που στεγάζει σήμερα το 1^ο ΕΠΑΛ Πατρών, αποτελεί την παλιά “Μέση Τεχνική Σχολή Εργοδηγών” στο Κουκούλι Πατρών, η οποία εγκαινιάστηκε επί Δικτατορίας από τον Αντιπρόεδρο της Κυβέρνησης Στυλιανό Παττακό, στα πλαίσια εγκαινίων πολλών δημοσίων έργων στην Αχαΐα, το 1970.

Η μορφή του κτηρίου παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον κυρίως για την εποχή την οποία κατασκευάστηκε αλλά και για το γεγονός ότι παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με ένα εξίσου σημαντικό εκπαιδευτικό κτήριο της Πάτρας, την Πρυτανεία του Πανεπιστημίου Πατρών στο Ρίο.

Ειδικότερα, το κτήριο, σαν χώρος τεχνικής εκπαίδευσης πληρούσε όλες τις προδιαγραφές για αυτή την ειδική λειτουργία, και περιείχε στο κτιριολογικό του πρόγραμμα όλους τους απαραίτητους χώρους για τέτοια εκπαιδευτικά ιδρύματα.

Όσον αφορά την ομοιότητά του με την Πρυτανεία, και τα δυο κτήρια έχουν κατασκευαστεί βάσει των ίδιων κατόψεων και διαφοροποιούνται ως προς τον διάκοσμο. Στην Πρυτανεία, ο διάκοσμος είναι πιο

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Αχαΐας



210. Αεροφωτογραφία Πρυτανείας Πανεπιστημίου Πατρών



211. Αεροφωτογραφία Πρυτανείας Πανεπιστημίου Πατρών

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

περίτεχνος με σκοπό να προσδώσει έναν πομπώδη χαρακτήρα. Σχετικά με την προέλευση αυτών των σχεδίων, ύστερα από βιβλιογραφική έρευνα και συνεντεύξεις καταλήξαμε στο συμπέρασμα ότι αποτελούν πρότυπα σχέδια προερχόμενα από την Γαλλία και συγκεκριμένα ανήκουν στον αρχιτέκτονα Κωνσταντίνο Α. Δοξιάδη, χωρίς όμως αυτό να ιστορικά τεκμηριωμένο.

5.1.2. Ιστορικά στοιχεία του θεάτρου

Η αίθουσα του θεάτρου ονομάζεται αίθουσα “Τεμπονέρα”. Ονομάστηκε έτσι εις μνήμη του εκπαιδευτικού Νίκου Τεμπονέρα. Ο Νίκος Τεμπονέρας (1953 – 1991) ήταν καθηγητής μαθηματικών σε σχολείο της Πάτρας. Το όνομά του έγινε ευρέως γνωστό, όταν αργά το βράδυ της 8^{ης} Ιανουαρίου του 1991 δολοφονήθηκε από τον Ιωάννη Καλαμπόκα, τότε πρόεδρο της ΟΝΝΕΔ Αχαΐας και μέλος του δημοτικού συμβουλίου της Πάτρας, στο 3^ο Γυμνάσιο-Λύκειο Πάτρας. Εκείνες τις μέρες, επικρατούσε έντονος αναβρασμός στον χώρο της παιδείας, λόγω της εκπαιδευτικής μεταρρύθμισης που προωθούσε η κυβέρνηση, ένα νομοσχέδιο που έμεινε στην ιστορία ως «νομοσχέδιο Κοντογιαννόπουλου», από το όνομα του τότε υπουργού παιδείας Βασίλη Κοντογιαννόπουλου. Η αντίδραση της νεολαίας στο νομοσχέδιο ήταν

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Αχαΐας



212. Τιμητική πλάκα για τον Νικόλαο Τεμπονέρα

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

αναπάντεχη και εκφράστηκε μέσα από μαζικές καταλήψεις σχολείων και πανεπιστημίων (πάνω από 65% των σχολείων της χώρας βρισκόταν υπό κατάληψη), ενώ σε όλες περίπου τις πόλεις της χώρας οι διαδηλώσεις ήταν καθημερινό φαινόμενο.

Μέσα σε αυτό το κλίμα, ομάδες τραμπούκων αποτελούμενες κυρίως από μέλη της ΟΝΝΕΔ θα πραγματοποιήσουν, κάτω από τα «στραβά μάτια» της κυβέρνησης, επιθέσεις με ρόπαλα και λοστούς σε κατειλημμένα σχολεία όλης της χώρας, προκειμένου να διαλύσουν τις καταλήψεις. Σε μια τέτοια επίθεση στο 3^ο Γυμνάσιο-Λύκειο Πάτρας, περίπου στις 22:30 της 8^{ης} Ιανουαρίου του '91, ο Ιωάννης Καλαμπόκας, πρόεδρος της ΟΝΝΕΔ Αχαΐας και επικεφαλής των τραμπούκων, δολοφόνησε τον Τεμπονέρα, που είχε σπεύσει στο σημείο για να βοηθήσει τους μαθητές του, χτυπώντας τον με σιδερολοστό στο κεφάλι. Η κηδεία του αγωνιστή Νίκου Τεμπονέρα ξεκίνησε από την Μητρόπολη της Πάτρας και ο νεκρός θάφτηκε στο 2^ο Νεκροταφείο. Στην πομπή συμμετείχαν πάνω από 50.000 άτομα που κάλυπταν απόσταση 5 με 6 χιλιόμετρα. Σήμερα, το 3^ο Λύκειο Πάτρας, τόπος του φονικού, φέρει το όνομα του Νίκου Τεμπονέρα και η 9^η του Γενάρη, έχει κηρυχθεί "Ημέρα Παιδείας και Αγώνα" από την ΟΛΜΕ.

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας



213. Θέση κτηρίου σε σχέση με την πόλη Πατρών



214. Θέση κτηρίου στο οικοδομικό τετράγωνο

Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Αχαΐας

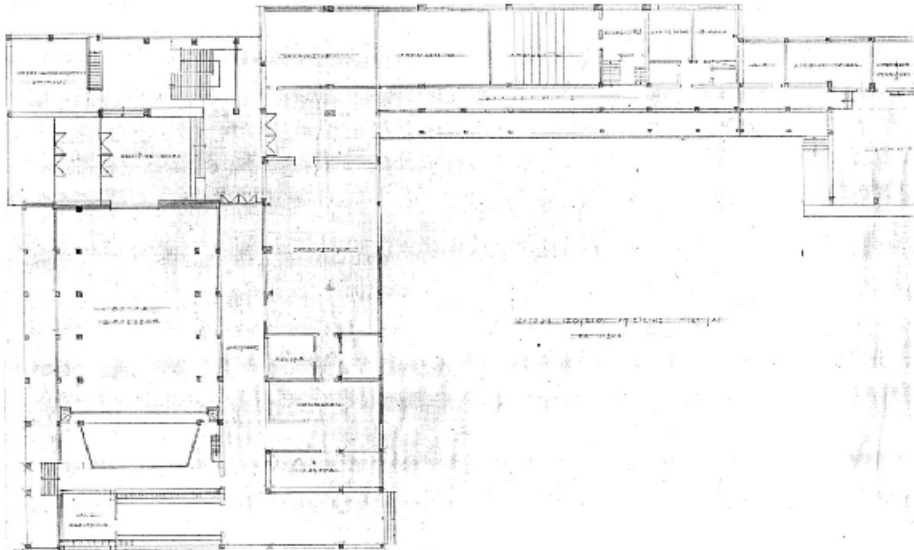
5.2. Αρχιτεκτονική Ανάλυση

5.2.1. Θέση του κτηρίου σε σχέση με το περιβάλλον του

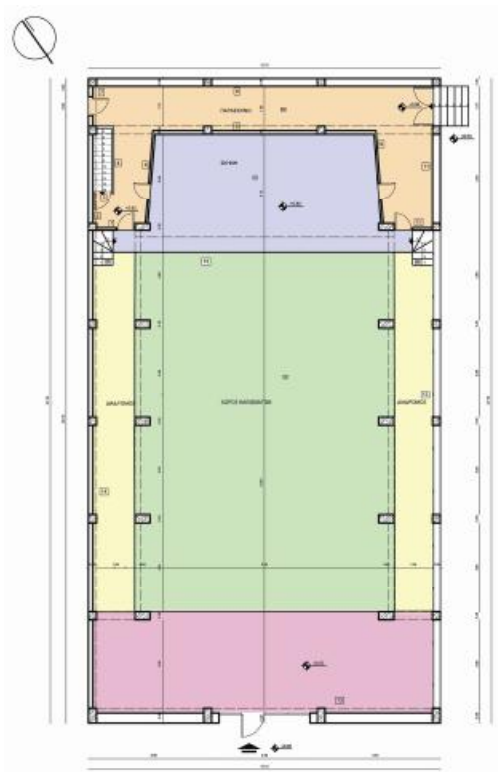
Το υπό μελέτη σχολικό κτήριο (1^ο ΕΠΑΛ) βρίσκεται στην περιοχή Κουκούλι. Το οικόπεδο βρίσκεται στο οικοδομικό τετράγωνο 1886 που είναι επί των οδών Σεφέρη, Κόντογλου Καβάφη και Εγγονόπουλου. Το συνολικό εμβαδόν του οικοδομικού τετραγώνου είναι 17.805 τ.μ. Σύμφωνα με το τοπογραφικό διάγραμμα το οικοδομικό τετράγωνο μοιράζεται σε δυο οικόπεδα, το $E_1=(\Theta, I, K, \Lambda, M, N, \Xi, O, \Pi, \Delta, \Gamma, E, Z)$ και το $E_2=(A, B, \Gamma, E, Z, \Theta, H)$. Τα εμβαδά τους είναι $E_1= 11.405$ τ.μ. και $E_2=6.400$ τ.μ. Το E_2 ανήκει στο 7^ο ΕΠΑΛ Πατρών. Στο οικόπεδο E_1 βρίσκονται τα κτήρια του 1^{ου} ΣΕΚ Πατρών και του 1^{ου} ΕΠΑΛ ΠΑΤΡΩΝ καθώς και ο χώρος του θεάτρου που αναλυθεί παρακάτω.

Το κτήριο σχήματος “Π” τοποθετείται στο οικόπεδο E_1 και μόνο η πρόσοψή του συμπίπτει με τα όρια του οικοπέδου επί της οδού Σεφέρη. Στο υπόλοιπο οικόπεδο διαμορφώνεται ο προαύλιος χώρος του σχολείου στο πίσω μέρος από τα δυο παράλληλα κτήρια. Στο ένα άκρο του κτηρίου υπάρχουν και δυο κτήρια προσθήκες όπου στεγάζεται το γυμναστήριο. Το θέατρο βρίσκεται κεντρικά του σχήματος “Π” και έχει πρόσωπο στην

Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας



215. Θέση θεάτρου μέσα στο κτήριο



216. Κτιριολογικό πρόγραμμα θεάτρου

Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

οδό Σεφέρη. Το κτήριο είναι τριώροφο εκτός από τον χώρο που στεγάζει και το θέατρο που είναι ισόγειο.

5.2.2. Περιγραφή του θεάτρου – Γενικά χαρακτηριστικά/ Λειτουργική διάρθρωση

Ο χώρος του θεάτρου είναι ορθογωνικής κάτοψης διαστάσεων 27.80x15.10 μ. Βρίσκεται στο βορειοδυτικό μέρος του κτηριακού όγκου και καλύπτει μια επιφάνεια εμβαδού 420 τ.μ. Είναι ισόγειο και επιστεγάζεται με τετράρριχτη κεραμοσκεπή. Η μια πλευρά του βρίσκεται στην πρόσοψη του κτηρίου από την οποία υπάρχει άμεση πρόσβαση στο θέατρο και έχει άμεση επαφή με την κύρια είσοδο του σχολείου. Στον χώρο της εισόδου βρίσκεται και το κεντρικό κλιμακοστάσιο στο οποίο πραγματοποιείται η κατακόρυφη κυκλοφορία. Το θέατρο έχει τρεις εισόδους. Η κύρια βρίσκεται στην βορειοανατολική πλευρά του και οι άλλες δύο βρίσκονται στον χώρο των παρασκηνίων όπου η μια έχει άμεση πρόσβαση στον υπαίθριο χώρο και η άλλη στον διάδρομο του σχολείου.

Παρ' όλο που ο χώρος προοριζόταν εξ αρχής για θέατρο δεν διαμορφώθηκε ποτέ πέραν της σκηνής και των παρασκηνίων. Αν και δεν υπάρχουν διαχωριστικές τοιχοποιίες, η σειρά των υποστυλωμάτων και οι υψομετρικές διαφορές της

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Αχαΐας



217. Γενική επισκόπηση θεάτρου



218. Οικοδομικές φάσεις του θεάτρου (στέγαση με κεραμοσκεπή, επιχρωματισμός
υαλοστασίων, αντικατάσταση σκηνής)

Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

άνοψης διαχωρίζουν τις λειτουργίες. Βόρεια βρίσκεται ο χώρος της εισόδου που λειτουργεί σαν προθάλαμος για τον χώρο των καθισμάτων. Εκατέρωθεν αυτού του χώρου σε χαμηλότερο ύψος βρίσκονται δυο διάδρομοι που καταλήγουν στις εισόδους των παρασκηνίων. Η σκηνή βρίσκεται στο νότιο μέρος του θεάτρου και πίσω από αυτή είναι τα παρασκήνια. Στα παρασκήνια υπάρχει επίσης μια βοηθητική κλίμακα που οδηγεί στο υπόγειο που σήμερα λειτουργεί σαν αίθουσα αρχείου του σχολείου.

5.2.3. Οικοδομικές φάσεις του κτηρίου

Ο χώρος αυτός προοριζόταν εξ αρχής για θέατρο και ποτέ δεν υπήρξε κάποια αλλαγή χρήσης. Οι επεμβάσεις που έγιναν στο παρελθόν πραγματοποιήθηκαν για να γίνει το θέατρο βιώσιμο. Αρχικά, όταν κατασκευάστηκε το κτήριο είχε επιστέγαση με οριζόντιο δώμα. Στην πορεία κυρίως στον χώρο του θεάτρου, λόγω υγρασίας τοποθετήθηκε κεραμοσκεπή για μόνωση, η οποία αντικαταστάθηκε πολλές φορές, λόγω κακής κατασκευής, με νεότερες. Εσωτερικά, η σκηνή αντικαταστάθηκε πρόσφατα με νεότερη λόγω φθοράς του προηγούμενου ξύλινου δαπέδου. Επίσης, τα κουφώματα του θεάτρου επιχρωματίστηκαν, πιθανόν για την αποφυγή θάμβωσης από τον ήλιο.

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Αχαΐας



219. Πρόσοψη σχολείου



220. Στοά εξωτερικά του θεάτρου

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

5.3. Μορφολογική Ανάλυση

Το κτήριο κατασκευάστηκε στα τέλη της δεκαετίας του '60 και εγκαινιάστηκε την δεκαετία του '70 από τον Στυλιανό Παττακό. Το σχολείο σχεδιάστηκε σε σύγχρονα σχέδια για την Ελλάδα εκείνης της εποχής. Είναι μια σύγχρονη κατασκευή από σκυρόδεμα που πληρούσε όλες τις προδιαγραφές για τεχνολογικό σχολικό κτήριο. Στην πρόσοψη του κτηρίου δεν υπάρχουν ανοίγματα εκτός από την κύρια είσοδο και τα ανοίγματα του θεάτρου. Στις υπόλοιπες όψεις παρατηρείται σειρά ανοιγμάτων περιμετρικά που διαφοροποιούνται στα σημεία των κλιμακοστασίων και των γραφείων των καθηγητών όπου είναι μεγαλύτερα και φέρουν σκίαστρα. Εξωτερικά στο θέατρο υπάρχει στοά με σειρά υποστυλωμάτων που επαναλαμβάνονται και στην όψη του και διαμορφώνουν τα ανοίγματα. Εσωτερικά, στον χώρο του θεάτρου, είναι εμφανής ο κάρναβος των υποστυλωμάτων που διαμορφώνουν τους χώρους των διαδρόμων και των θεατών. Στον χώρο της σκηνης είναι εμφανής οι προεξέχουσες πλάκες του δαπέδου και της οροφής. Παρ' όλο που σαν μορφή χαρακτηρίζεται ως σύγχρονη, η μορφή της σκηνης είναι τυπική μορφή ιταλικής σκηνης, κάτι που έρχεται σε αντίθεση με το γεγονός ότι στο υπόλοιπο κτήριο δόθηκε

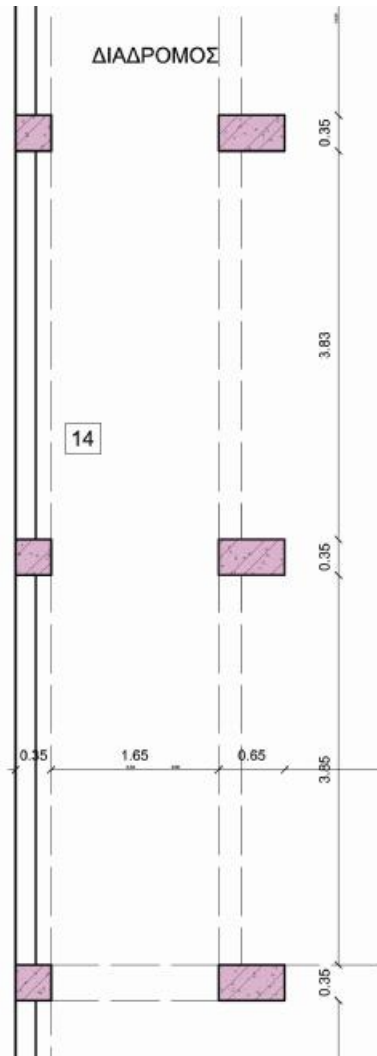
Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

σημασία στην καινοτομία και την λειτουργικότητά του ως τεχνικό εκπαιδευτήριο ενώ η ιταλική σκηνή ήταν ήδη τετριμμένη για την εποχή και παράλληλα αποτελεί μια τάση που δεν συνδέθηκε ποτέ στο παρελθόν με την μορφωτική αξία του θεάτρου.

5.4. Τυπολογική Ανάλυση

Ο χώρος του θεάτρου ακολουθεί το κτιριολογικό πρόγραμμα ενός τυπικού θεάτρου αλλά είναι ημιτελής. Ο διαχωρισμός των λειτουργιών γίνεται κατά κύριο λόγο με υψομετρικές διαφορές στην άνοψη και την παρεμβολή υποστυλωμάτων. Η στάθμη του δαπέδου είναι σταθερή εκτός από την σκηνή και τα παρασκήνια. Στον προθάλαμο, το ύψος φτάνει στο 3.75 μ. με την χρήση της ανεστραμμένης δοκού. Στον χώρο των καθισμάτων έχουμε το μέγιστο ύψος που φτάνει στα 5.20 μ. Λόγω της οριζόντιας στάθμης του δαπέδου και του μεγάλου ύψους σε αυτό το χώρο, μπορούμε να υποθέσουμε ότι αυτός ο χώρος ήταν εξ αρχής προορισμένος για την κατασκευή αμφιθεάτρου. Αυτό το υποθέτουμε γιατί αν ο χώρος ήταν προορισμένος για “πλατεία” το έδαφος θα έπρεπε να έχει μια ελαφριά κλίση. Οι διάδρομοι κίνησης φτάνουν σε ύψος 3.85 μ. και συνεχίζει στα παρασκήνια ενώ στην σκηνή λόγω

Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Αχαΐας



222. Κατακόρυφα φέροντα στοιχεία



223. Οριζόντια φέροντα στοιχεία- πλάκες οροφής

Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

διαφορετικής πλάκας φτάνει στο 3.75 μ. Το δάπεδο της σκηνής και των παρασκηνίων ξεκινάει στα 0.85 μ. και 0.90 μ. αντίστοιχα. Το καθαρό ύψος της σκηνής είναι 2.90 μ. γεγονός που το καθιστά αρκετά μικρό για ιταλική σκηνή.

5.5. Κατασκευαστική Ανάλυση

5.5.1. Περιγραφή Φέροντος Οργανισμού

5.5.1.1. Κατακόρυφα Φέροντα Στοιχεία

Όλος ο φέρων οργανισμός του κτηρίου είναι από οπλισμένο σκυρόδεμα. Τα περιμετρικά υποστυλώματα τα οποία επαναλαμβάνονται και στον εσωτερικό τοίχο της σκηνής είναι τετράγωνης διατομής 0.35x0.35 μ. και η μεταξύ τους απόσταση είναι 3.85 μ. Στον βορειοδυτικό τοίχο του θεάτρου τα υποστυλώματα είναι ορθογωνικής διατομής 0.35x0.65 μ. Τα εσωτερικά υποστυλώματα είναι ίδιας διατομής με αυτά του βορειοδυτικού τοίχου και σχηματίζουν κάναβο 3.85x9.80 μ. Στον χώρο του υπογείου οι εξωτερικοί τοίχοι είναι φέροντες από οπλισμένο σκυρόδεμα.

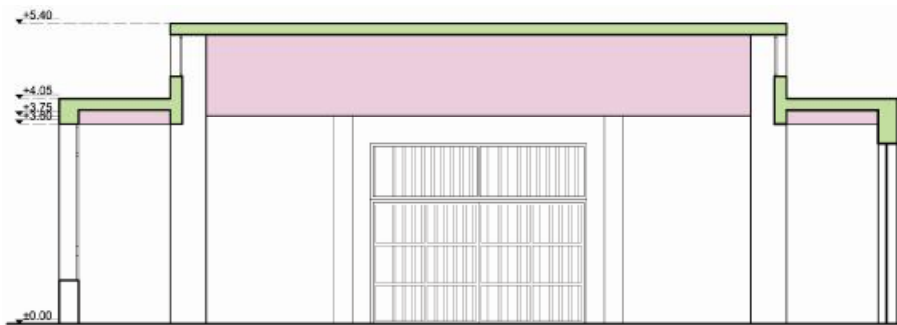
5.5.1.2. Οριζόντια Φέροντα Στοιχεία

Συνολικά εντοπίζονται 7 πλάκες οπλισμένου σκυροδέματος στον χώρο του θεάτρου. Συγκεκριμένα στον προθάλαμο σε

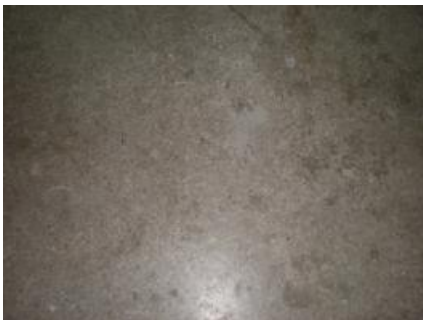
Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας



224. Οριζόντια φέροντα στοιχεία- σενάζ



225. Οριζόντια φέροντα στοιχεία- ανεστραμμένη δοκός



226. Μωσαϊκό δάπεδο- ξύλινο συνθετικό δάπεδο laminate

Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

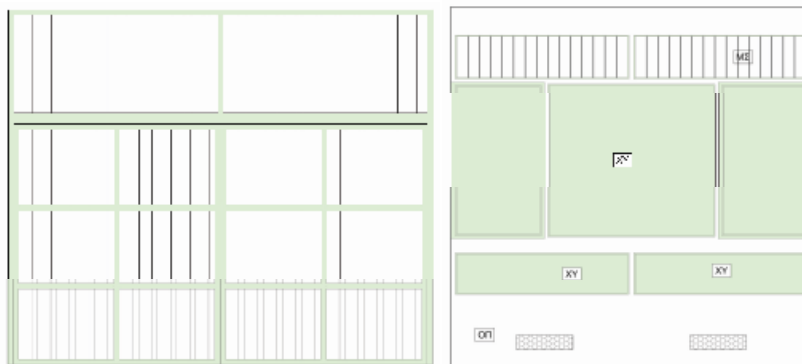
ύψος 3.75 μ. υπάρχει μία πλάκα που συνδέεται με τα υποστυλώματα με ανεστραμμένη δοκό και δημιουργεί υψομετρική διαφορά με την πλάκα του χώρου των θεατών(5.20 μ.) που στηρίζεται στην ίδια δοκό και άλλες δύο πλευρικές που δημιουργούν με τους άνωθεν φεγγίτες κοντό υποστύλωμα. Με αυτές συνδέονται δύο ακόμη πλάκες (διαδρόμων και παρασκηνίων) που φτάνουν σε ύψος 3.85 μ. στον χώρο της σκηνής το δάπεδο δημιουργείται από έναν πρόβολο σε στάθμη 0.85 μ. και άνοιγμα 9.80 μ. ο πρόβολος αυτός είναι ενισχυμένος στο υπόγειο με πυκνά δοκάρια ανά 2.10 μ. Αντίστοιχα, η οροφή της σκηνής δημιουργεί έναν πρόβολο σε ύψος 3.75 μ. Στον βορειοδυτικό τοίχο όπου εντοπίζονται ιδιαίτερα μεγάλα ανοίγματα, αυτά, διακόπτονται από σενάζ σε ύψος 1.23 μ.

5.5.2. Τοιχοποιία

Οι πληρώσεις των τοίχων είναι από οπτοπλινθοδομή. Στον τοίχο της κεντρικής εισόδου το πάχος της τοιχοποιίας είναι 0.45 μ. Στον νοτιοανατολικό τοίχο η τοιχοποιία είναι μπατική πάχους 0.20 μ. , ενώ στον νοτιοδυτικό είναι πάχους 0.35 μ. Οι μόνοι διαχωριστικοί τοίχοι είναι αυτοί της σκηνής που είναι απλοί δρομικοί πάχους 0.15 μ.

5.5.3. Οροφή- Δάπεδο

Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Αχαΐας



227. Κύρια είσοδος- Εξωτερικό κούφωμα



228. Εξωτερικό κούφωμα



229. Κύρια είσοδος

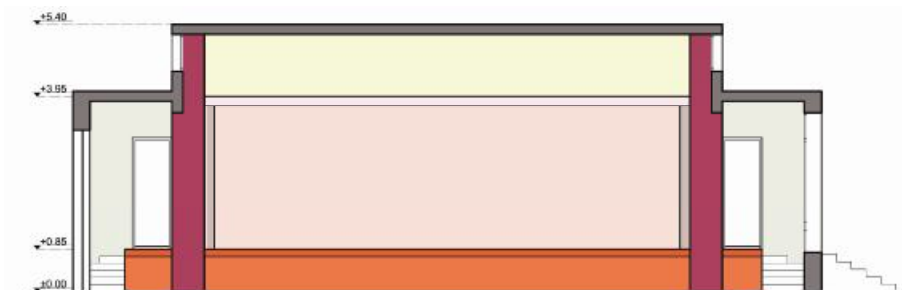
Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

Το δάπεδο του θεάτρου είναι επενδυμένο με πλάκες μωσαϊκού εκτός από το δάπεδο της σκηνής. Το δάπεδο της σκηνής ήταν αρχικά ξύλινο ενώ μετά από επέμβαση επενδύθηκε με συνθετικό δάπεδο laminate. Η οροφή είναι από σκυρόδεμα και επιχρισμένη παντού σε λευκό χρώμα.

5.5.4. Διαμόρφωση ανοιγμάτων- κουφωμάτων

Τα ανοίγματα εντοπίζονται εξωτερικά στην βορειοδυτική πλευρά του θεάτρου. Τα ανοίγματα αυτά είναι μέχρι το σημείο των παρασκηνίων μεγάλα, με άνοιγμα όσο η απόσταση μεταξύ των υποστυλωμάτων. Κάτω από αυτά τα ανοίγματα εντοπίζονται και δύο μικρά ανοίγματα σε ύψος 0.20 μ. από την στάθμη του δαπέδου με διαστάσεις 0.15x0.60 μ. για αερισμό. Τα κουφώματα των ανοιγμάτων αποτελούνται από μεταλλικό σκελετό, όπου δημιουργεί στο πάνω μέρος δύο σταθερούς φεγγίτες και κάτω τέσσερα παράθυρα εκ των οποίων τα δύο ακριανά είναι ανοιγόμενα και τα δύο κεντρικά σταθερά. Κάτω από το σενάζ υπάρχουν δύο ακόμα πλαίσια σταθερά ίδιων διαστάσεων με τους φεγγίτες. Στο μέρος των παρασκηνίων εντοπίζεται μία πόρτα μεταλλική δίφυλλη με υαλοστάσια και φεγγίτη. Δίπλα υπάρχει σειρά από πέντε ανακλινόμενοι φεγγίτες με ενιαία μεταλλική κάσα.

Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας



230. Χρωματισμοί



231. Χρωματισμοί εξωτερικά

Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

Τα εσωτερικά ανοίγματα είναι πόρτες σταθερών διαστάσεων 0.80x2.20 μ. Από αυτές η μία μόνο που οδηγεί στο διάδρομο του σχολείου είναι μονόφυλλη μεταλλική ενώ οι υπόλοιπες είναι ξύλινες μονόφυλλες. Τέλος η κύρια είσοδος είναι διαστάσεων 3.90(άνοιγμα)x3.25(πρέκι) μ. είναι μεταλλική χρωματισμένη σε κόκκινη απόχρωση και είναι τετράφυλλη αναδιπλούμενη με συμμετρικά φύλλα και φεγγίτη.

5.5.5. Επιχρίσματα και χρωματισμοί

Το κτήριο είναι επιχρισμένο και επιχρωματισμένο παντού εσωτερικά και εξωτερικά στις τοιχοπληρώσεις και τα φέροντα στοιχεία. Στον χώρο του θεάτρου εξωτερικά τα επιχρίσματα έχουν ανοιχτό πράσινο χρώμα και τα μεταλλικά στοιχεία είναι σκούρο πράσινο. Εσωτερικά τα υποστυλώματα ορθογωνικής διατομής είναι χρώματος μπορντώ ενώ οι περιμετρικοί τοίχοι είναι βαμμένοι σε ανοιχτή απόχρωση του κίτρινου. Η σκηνή και η πλάκα της οροφής της είναι χρωματισμένη ροζ και οι διαχωριστικοί τοίχοι των παρασκηνίων είναι γκρι. Ο χώρος των παρασκηνίων είναι χρωματισμένος λευκός. Τέλος, το κάτω μέρος της σκηνής είναι κόκκινο.

Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Αχαΐας



232. Πίνακας διανομής



233. Εγκαταστάσεις φωτισμού και ήχου

Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

5.5.6. Καλύψεις

Όλα τα υαλοστάσια της αίθουσας θεάτρου είναι επιχρωματισμένα για κάλυψη. Τα μόνα υαλοστάσια που παραμένουν διάφανα είναι οι φεγγίτες και η εξώπορτα της βορειοδυτικής πλευράς.

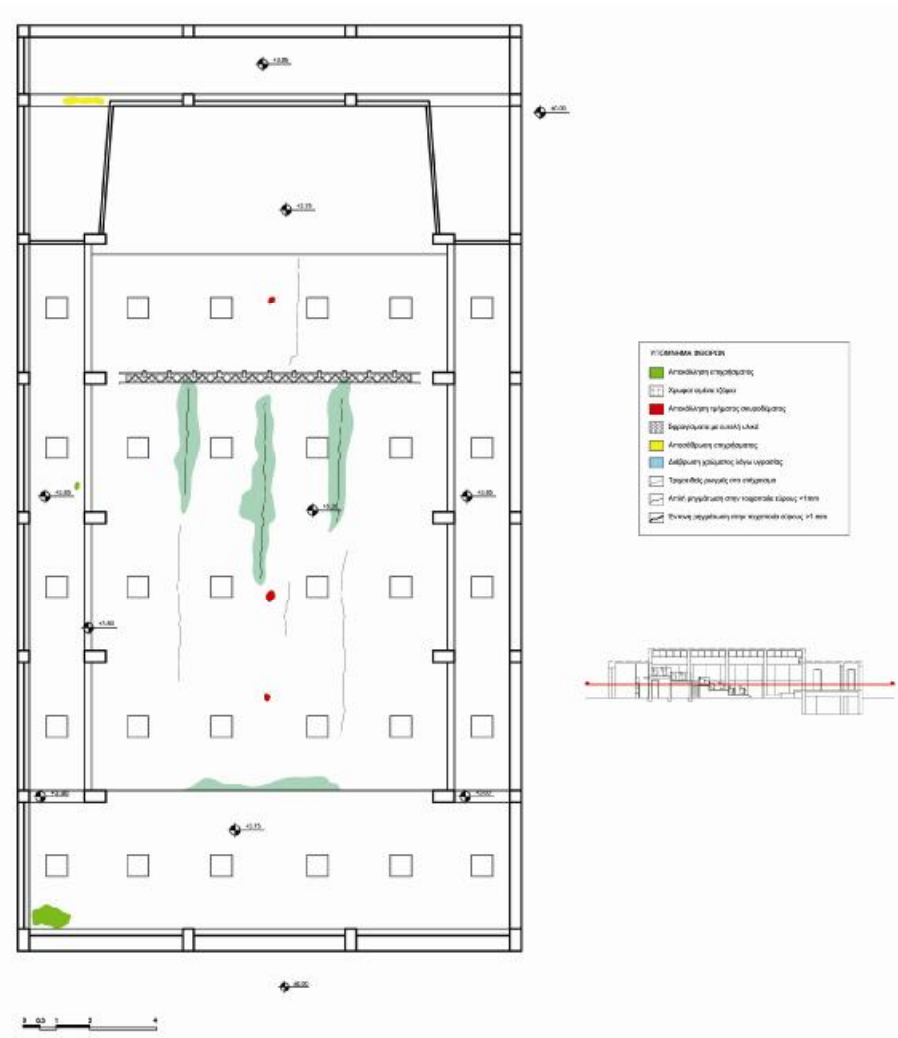
5.5.7. Κλιμακοστάσια

Στον χώρο του θεάτρου υπάρχουν τρεις μικρές κλίμακες. Η βρίσκεται εξωτερικά και στα οδηγεί στα παρασκήνια. Έχει έξι ρίχτια, φτάνει στα 0.80 μ. ύψος και έχει μαρμάρια πατήματα. Οι δύο εσωτερικές είναι ίδιες, οδηγούν στην σκηνή και βρίσκονται στα δύο άκρα της. Έχουν πέντε πατήματα, φτάνουν σε ύψος 0.85 μ. και είναι επίσης επενδυμένες με μάρμαρο.

5.5.8. Περιγραφή Δικτύων Υποδομής

Ο πίνακας διανομής του θεάτρου βρίσκεται στον χώρο των παρασκηνίων. Σε όλους τους τοίχους του θεάτρου περιμετρικά υπάρχουν εμφανείς οδηγοί για τις σωληνώσεις θέρμανσης και καλωδίων ηλεκτρικού ρεύματος. Τα συστήματα ήχου και φωτισμού έχουν αντικατασταθεί πρόσφατα και αποτελείται από 11 προβολείς στερεωμένους σε μία εναέρια μεταλλική δοκό και ηχεία στερεωμένα στα υποστυλώματα. Στην οροφή υπάρχουν 30 φωτιστικά

Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας



234. Αποτύπωση παθολογίας άνοιξης



235. Παθολογία άνοιξης










Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

τετραγωνικής διατομής 0.67 με λευκούς λαμπτήρες σχολικών προδιαγραφών. Ο χώρος θερμαίνεται από 8 σώματα ΑΚΑΝ(κλασσικά) στο κάτω μέρος των παραθύρων και άλλα 8 στον απέναντι τοίχο.

5.6. Παθολογία- Κατάσταση Διατήρησης

Το συγκεκριμένο κτήριο και ειδικότερα ο χώρος του θεάτρου δεν φέρουν σημαντικές φθορές και αυτό γιατί λόγω της συνεχούς χρήσης του γίνεται συντήρηση. Οι φθορές που εντοπίστηκαν είναι μικρού μεγέθους και τοποθετήθηκαν στα σχέδια της αποτύπωσης του χώρου του θεάτρου με το κατάλληλο υπόμνημα φθορών.

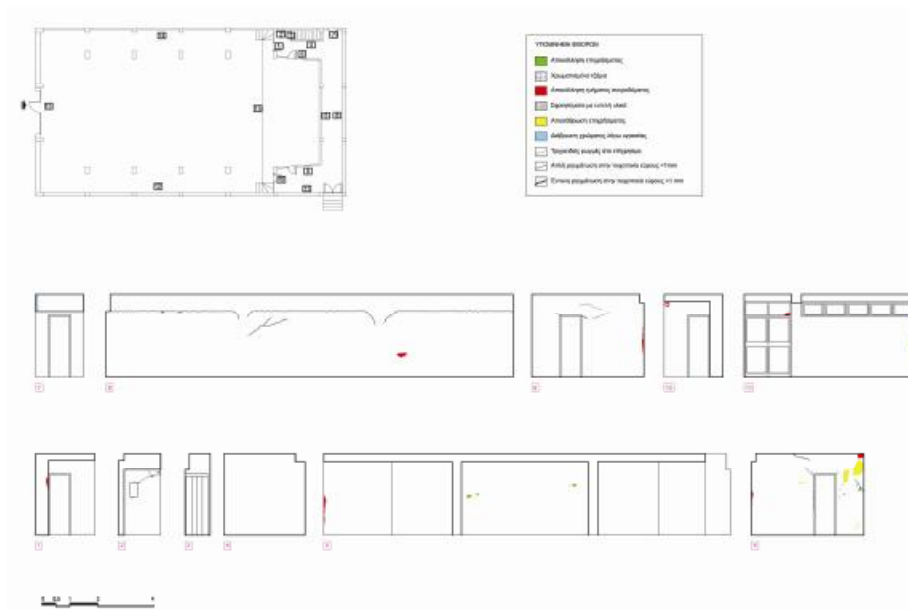
ΥΠΟΜΝΗΜΑ ΦΘΟΡΩΝ

-  Αποκόλληση επιχρίσματος
-  Σπασμένα τζάμια
-  Αποκόλληση τμήματος σκυροδέματος
-  Σφραγίσματα με ευτελή υλικά
-  Αποσάθρωση επιχρίσματος
-  Διάβρωση χρώματος λόγω υγρασίας
-  Τριχοειδείς ρωγμές στο επίχρησμα
-  Απλή ρηγμάτωση στην τοιχοποιία εύρους <1mm
-  Έντονη ρηγμάτωση στην τοιχοποιία εύρους >1 mm

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας



236. Ρωγμή σε σφραγισμένο φεγγίτη



237. Αποτύπωση παθολογίας παρασκηγίων

5.6.1. Αίθουσα καθισμάτων- Διάδρομοι- Σκηνή

Στον χώρο αυτό φθορές εμφανίζονται κυρίως στην άνοψη. Υπάρχει έντονη διάβρωση του χρώματος και μαύρισμα του επιχρίσματος λόγω έντονης κατερχόμενης υγρασίας από την οροφή. Παρατηρούνται επίσης αρκετές τριχοειδείς ρωγμές στο επίχρησμα. Επίσης, τοπικά εμφανίζονται κάποιες αποκολλήσεις του επιχρίσματος και κάποιων τμημάτων σκυροδέματος. Στις εσωτερικές όψεις δεν υπάρχει κάποια φθορά εκτός από την πλευρά που είναι τα παράθυρα τα οποία είναι επιχρωματισμένα για την προστασία από την ηλιακή ακτινοβολία και κάποια υαλοστάσια φέρουν μικρές ρηγματώσεις. Επίσης, στις σειρές φεγγιτών που υπάρχουν κάποια υαλοστάσια έχουν αφαιρεθεί και όλα είναι επίσης επιχρωματισμένα. Η παλιά σκηνή του θεάτρου ήταν ξύλινη και αντικαταστάθηκε πρόσφατα με νέα από συνθετικό δάπεδο laminate. Το παλιό δάπεδο είχε φθαρεί λόγω τριβής και τα ξύλα είχαν κυρτώσει. Το δάπεδο του θεάτρου είναι μωσαϊκό και δεν φέρει φθορές παρά μόνο λόγω έντονης χρήσης.

5.6.2. Χώρος Παρασκηνίων

Σε αυτό τον χώρο οι φθορές είναι συχνότερες αλλά και πάλι όχι μεγάλης σπουδαιότητας. Όπως έχει σημειωθεί και στην σειρά σχεδίων παθολογίας, τα εσωτερικά ανοίγματα φέρουν

Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Αχαΐας



238. Ρωγμή σε κούφωμα



239. Τοπική κατάρρευση σκυροδέματος

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

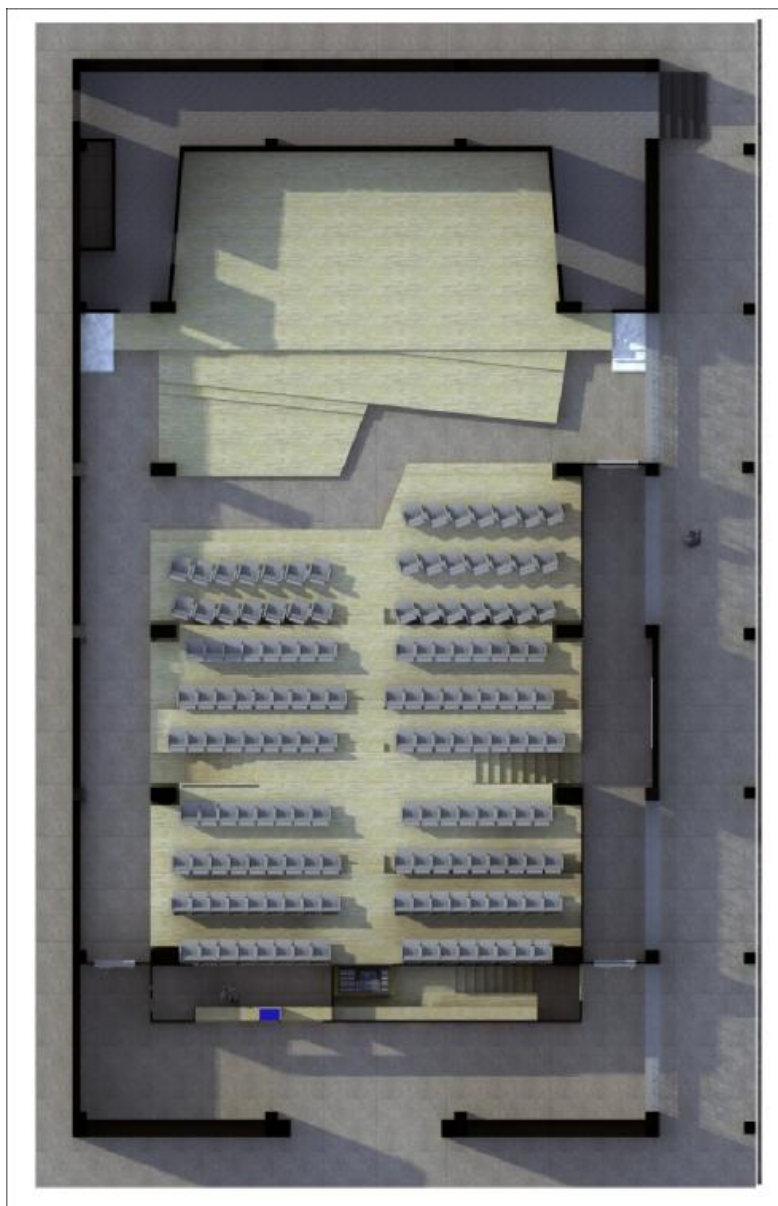
απλές ρηγματώσεις εύρους < 1 mm στην τοιχοποιία στα σημεία σύνδεσης των δοκαριών με τις τοιχοπληρώσεις. Οι υπόλοιπες ρηγματώσεις είναι τριχοειδείς στα επιχρίσματα. Φθορές όπως αποκόλληση των επιχρισμάτων, τοπικές αποκολλήσεις τμημάτων σκυροδέματος και

αποσάθρωση του επιχρίσματος υπάρχουν σε όλες σχεδόν τις όψεις των παρασκηνίων αλλά σε μικρό σχετικά βαθμό. Υπάρχει, επίσης, ένα σφράγισμα με ευτελές υλικό σε ένα σημείο που έχει καταρρεύσει τμήμα σκυροδέματος όπως φαίνεται και στα σχέδια (εσωτερικό ανάπτυγμα 10).

Τέλος, όσον αφορά τα δίκτυα υποδομής, έχουν αντικατασταθεί με νέα και μόνο κάποια στοιχεία που βρίσκονται στο χώρο των παρασκηνίων όπως ο πίνακας διανομής και κάποια καλώδια παροχής ρεύματος πρέπει να αφαιρεθούν και να αντικατασταθούν με νέα λόγω παλαιότητας.

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Αχαΐας

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6: ΣΥΝΘΕΣΗ – ΠΡΟΤΑΣΗ ΤΩΝ ΕΠΕΜΒΑΣΕΩΝ



240. Κάτοψη θεάτρου- πρόταση

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

6.1. Αντικείμενο

Αντικείμενο της παρούσας Τεχνικής Περιγραφής είναι η πλήρης περιγραφή των οικοδομικών εργασιών και των υλικών που θα χρησιμοποιηθούν, με σκοπό την δημιουργία ενός θεάτρου με σύγχρονες προδιαγραφές για τη λειτουργία του ως σχολικό θέατρο αλλά και με αυτόνομη χρήση, όπου θα φιλοξενεί θεατρικές εκδηλώσεις και δραστηριότητες εκπαιδευτικού και δημοτικού ενδιαφέροντος.

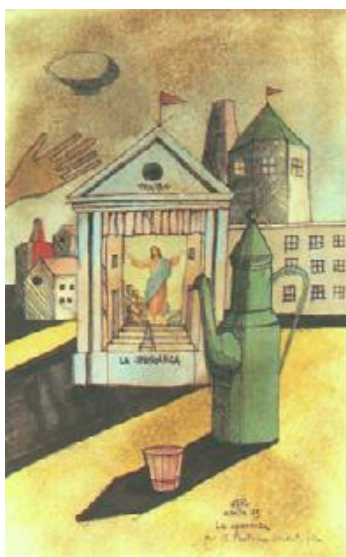
6.2. Γενικές Αρχές Σχεδιασμού

Ερχόμενοι σε επαφή με τους εκπαιδευτικούς ενημερωθήκαμε για την προσπάθεια που γίνεται σε συνεργασία με τους μαθητές για την ανακαίνιση του κτηρίου, αλλά με ελλειπή μέσα οικονομικά και τεχνικά. Αυτή η συλλογική προσπάθεια επέφερε βελτίωση στις σχέσεις καθηγητών-μαθητών και δημιούργησε μία αίσθηση σεβασμού για το κτήριο. Οι τελευταίες προσπάθειες έγιναν για το θέατρο αλλά και αυτές ήταν περιορισμένες. Παράλληλα μάθαμε για την ύπαρξη μίας αξιολογής θεατρικής ομάδας που δεν είχε τις υποδομές να δραστηριοποιηθεί στο παρών θέατρο. Αυτές οι συλλογικές προσπάθειες για επικοινωνία μεταξύ μαθητών-καθηγητών-κτηρίου μας έδωσαν το κίνητρο

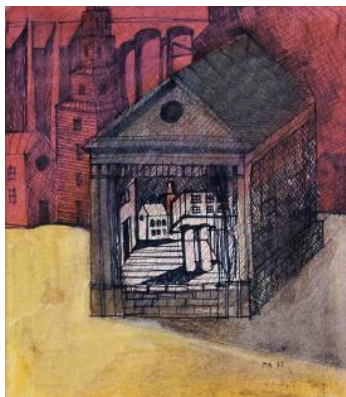
Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Αχαΐας



241. Teatro, 1979



242. La Speranza teatrino scientific,
1979



243. Teatrino scientific con Ga
llaratese altri edifice, 1978

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

να ασχοληθούμε και να συνεχίσουμε αυτή την προσπάθεια στο θέατρο.

Πρόθεση αυτής της μελέτης ήταν η σύνθεση ενός σχολικού θεάτρου με βασικό στοιχείο τον επικοινωνιακό χαρακτήρα. Η πρόταση κινήθηκε πάνω σε δυο άξονες: Ο πρώτος ήταν η σχέση του θεάτρου με την πόλη και το σχολείο και πώς αυτή ερμηνεύεται μέσα από ένα αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο και ο δεύτερος ήταν οι εσωτερικές σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ της σκηνης, του αμφιθεάτρου και του φουαγιέ και πως αυτές θα είχαν την βέλτιστη επικοινωνία μεταξύ τους, στα πλαίσια ενός σχολικού κτηρίου.

Το σχολείο αποτελεί μικρογραφία μιας κοινωνίας. Καθώς μια θεατρική δημιουργία διαμορφώνεται με βάση τα εκάστοτε κοινωνικά πλαίσια, είναι φανερό η στενή σχέση αυτών των τριών εννοιών. Προσπαθήσαμε μέσα σε μια αρχιτεκτονική λύση να εντάξουμε και τις τρεις αυτές έννοιες με την χρήση στοιχείων συμβολικού χαρακτήρα. Στην σύνθεσή μας επιδιώξαμε την άμεση επαφή του θεάτρου και του σχολείου με την πόλη και παράλληλα τον αντικατοπτρισμό της μέσα στο θέατρο.

Εσωτερικά σε ένα θέατρο, αναπτύσσεται κάποια σχέση μεταξύ θεατών και ηθοποιών. Στα πλαίσια ενός σχολικού θεάτρου και αν λάβουμε υπόψη την

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Άχα^ς ας

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Αχαΐας

μορφωτική αξία του θεάτρου, η σχέση αυτή πρέπει να είναι εντονότερη και να υπάρχει αλληλεπίδραση μεταξύ του αμφιθέατρου και της σκηνής. Με βάση αυτή την ανάγκη, καταλήξαμε σε μια αρχιτεκτονική λύση όπου σκηνή και αμφιθέατρο είναι άρρηκτα συνδεδεμένα.

6.3. Προδιαγραφές- Κανονισμοί- Πρότυπα

Το θέατρο αυτό τοποθετείται μέσα ένα σχολείο και σαν ειδικό κτήριο έχει σχεδιαστεί κάτω από συγκεκριμένες προδιαγραφές. Στην ανακαίνιση του θεάτρου προσπαθήσαμε να τηρήσουμε όλες τις νομοθετικές διατάξεις που αφορούν έναν θεατρικό χώρο στα επίπεδα που μας επιτρεπόταν καθώς ήταν ένας προϋπάρχων χώρος. Λάβαμε υπόψη το βασιλικό διάταγμα της 15/17 Μαΐου 1956 (ΦΕΚ Α΄ 123) “Περί θεάτρων- Κινηματογράφων κ.λπ.” .

Επίσης, για λόγους ασφαλείας, λάβαμε υπόψη και τον Κανονισμό Πυροπροστασίας και ειδικότερα το άρθρο που αναφέρεται στους χώρους συνάθροισης κοινού, για την δημιουργία οδεύσεων.

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Αχαΐας

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

6.4. Γενική περιγραφή της λύσης

Η ανακαίνιση του σχολικού θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών έχει σαν στόχο την διαμόρφωση ενός θεατρικού χώρου με ήπιες επεμβάσεις στο εσωτερικό του και σε μέρος της πρόσοψης που θα αναδειξεί και το υπόλοιπο κτήριο, λόγω της θέσης του μέσα στο κτήριο και ως προς το εξωτερικό του περιβάλλον. Το θέατρο βρίσκεται στον κεντρικό τομέα του κτηρίου και ταυτόχρονα στην πρόσοψη του στον δρόμο.

Παράλληλα, πρόκειται για έναν σχετικά μικρό χώρο που θα πρέπει να διαθέτει όλες τις βασικές λειτουργίες ενός θεάτρου και ταυτόχρονα σχετικά μεγάλη χωρητικότητα με όσο το δυνατόν πιο λειτουργική απόδοση. Με αυτόν τον τρόπο προσπαθήσαμε να εκμεταλλευτούμε όλους τους κενούς χώρους που υπήρχαν ή διαμορφώθηκαν στην πορεία από την αρχιτεκτονική μας λύση.

Επίσης, όλες οι επεμβάσεις στόχευαν σε χαμηλό κόστος, γι' αυτό και αναζητήσαμε τις κατά το δυνατόν οικονομικότερες λύσεις, καθώς και να μην είναι καταστρεπτικού χαρακτήρα κυρίως για τα φέροντα στοιχεία του υπάρχοντος κτηρίου.

Ουσιαστικά, η παρούσα μελέτη αποτελεί μια πρόταση επένδυσης του χώρου με σταθερά στοιχεία, τα οποία όμως δεν επηρεάζουν τα προϋπάρχοντα στοιχεία του κτηρίου.

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Αχαΐας

Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

Καθώς πρόκειται για ένα ειδικό κτήριο, υπήρχαν κάποιες βασικές αρχές ασφάλειας που διαμορφώσαμε στον μέγιστο βαθμό που ήταν εφικτό, τηρώντας τον κανονισμό πυροπροστασίας και προσπελάσεων του χώρου. Η κύρια είσοδος στον χώρο του θεάτρου παραμένει η ίδια που βρίσκεται στο εσωτερικό του σχολείου, ενώ στον εξωτερικό χώρο οδηγεί η έξοδος κινδύνου που διανοίχτηκε μετά με σκοπό την εξυπηρέτηση του αμφιθεάτρου. Η συγκεκριμένη έξοδος βρίσκεται ακριβώς στο σημείο που τοποθετούνται οι κλίμακες των κερκίδων. Υπάρχουν δυο ακόμα είσοδοι στον χώρο των παρασκηνίων. Η μια είναι βοηθητική και οδηγεί σε εσωτερικό διάδρομο του κτηρίου και μια που οδηγεί κατευθείαν στην εξωτερική στοά. Ως προς τις προσπελάσεις, υπάρχουν ήδη δυο μεγάλοι διάδρομοι για την κίνηση των ανθρώπων. Στις κερκίδες η είσοδος γίνεται από τέσσερις πλευρές ανάλογα με τα διαζώματα και έχουν διαμορφωθεί διάδρομοι σε σταυροειδή διάταξη για την κίνηση πάνω στις κερκίδες.

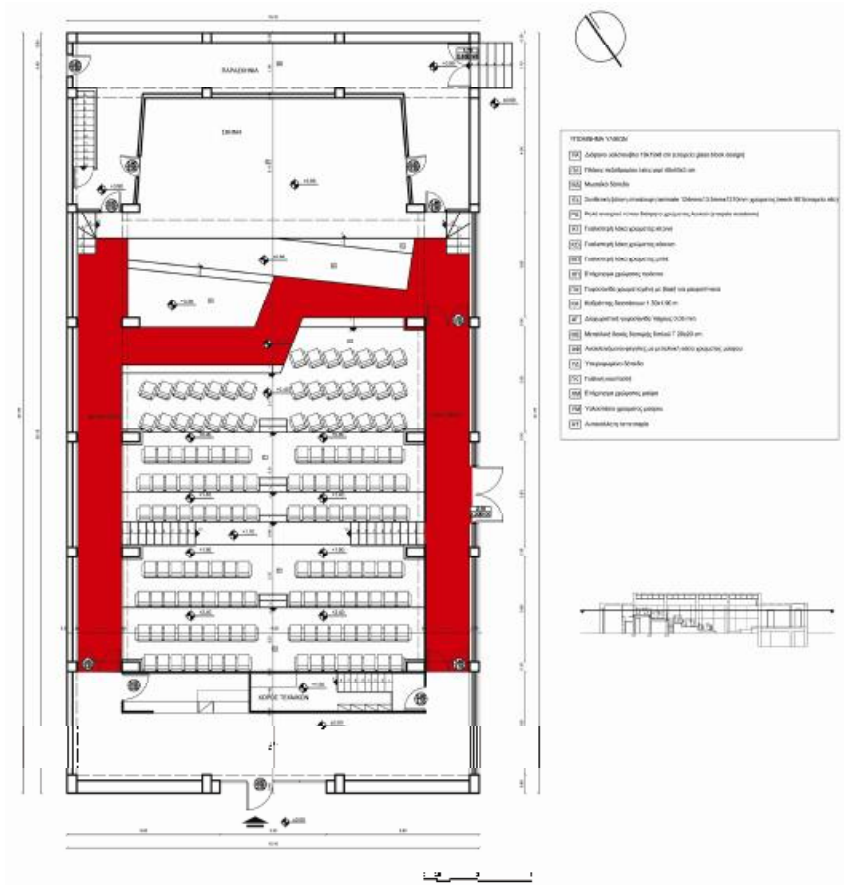
Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

6.5. Κτηριολογική Ανάλυση

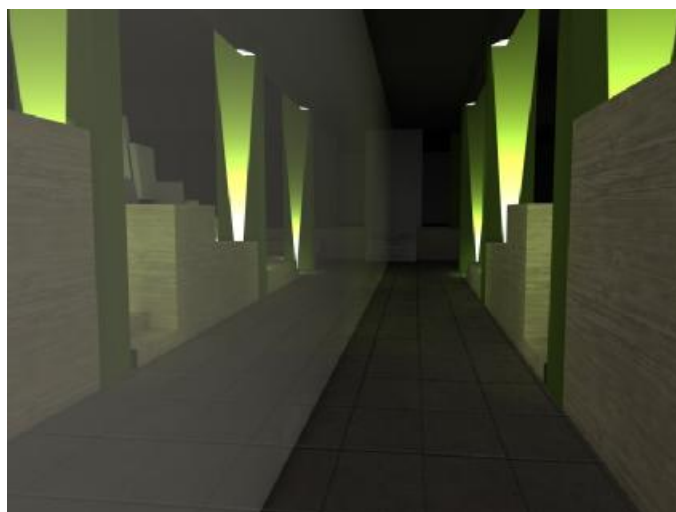
6.5.1. Είσοδος- Φουαγιέ

Ο χώρος αυτός βρίσκεται μπροστά στην κύρια είσοδο και καλύπτει ένα εμβαδό 57 τ.μ. Στον χώρο αυτό εξυπηρετούνται οι λειτουργίες του κυλικείου, της έκδοσης εισιτηρίων, των εγκαταστάσεων φωτισμού και ήχου και της πρόσβασης στους δυο βασικούς διαδρόμους κίνησης του θεάτρου. Για την τοποθέτηση των λειτουργιών αυτών διαμορφώθηκε ο όγκος των κερκίδων στον οποίο εκμεταλλευτήκαμε το κενό που υπήρχε από κάτω δημιουργώντας διάφορους βοηθητικούς χώρους. Η όψη αυτού του όγκου από την είσοδο του θεάτρου σχεδιάστηκε ως μια σύνθετη κατασκευή από εσοχές που χρησιμοποιούνται για την τοποθέτηση βιβλίων και προϊόντων. Εσωτερικά, είναι ο χώρος έκδοσης των εισιτηρίων και του κυλικείου που είναι ενιαίος και διαχωρίζονται μέσω του συστήματος των εσοχών σε δυο ανοίγματα εξυπηρέτησης του κοινού. Η είσοδος σε αυτό γίνεται από το πλάι με διαμορφωμένο άνοιγμα. Σε ψηλότερο επίπεδο βρίσκεται ο χώρος των τεχνικών ήχου και φωτισμού καθώς χρειάζονται άμεση οπτική επαφή με την σκηνή. Η πρόσβαση σε αυτόν γίνεται από είσοδο στην πλαϊνή όψη της

Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας



246. Διάδρομος



247. Αποψη αριστερού διαδρόμου

Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

κατασκευής με κλίμακα εννιά ριχτιών. Στο πίσω μέρος υπάρχουν τρεις βοηθητικοί αποθηκευτικοί χώροι με πρόσβαση από τον χώρο του κυλικείου. Οι δυο αποθηκευτικοί χώροι είναι δευτερεύουσας χρήσης καθώς έχουν χαμηλό ύψος και δεν επιτρέπουν την άνετη κίνηση μέσα σε αυτούς.

6.5.2. Διάδρομοι

Υπάρχουν δυο μεγάλοι διάδρομοι εμβαδού 27 τ.μ. ο καθένας. Ο διάδρομος στην δεξιά πλευρά του θεάτρου είναι κλειστός και εμποδίζει την οπτική επαφή με την σκηνή. Ο αριστερός τοίχος του διαδρόμου είναι η γυψοσανίδα που επενδύει την κερκίδα σε μορφή μαυροπίνακα. Είναι ενιαία σε όλο της το μήκος και φέρει μόνο δυο ανοίγματα, το ένα που οδηγεί στον χώρο των τεχνικών και το άλλο στην κλίμακα κίνησης της κερκίδας. Ο απέναντι τοίχος της είναι η εξωτερική όψη του θεάτρου που τοποθετήθηκαν η έξοδος κινδύνου και μεγάλα διάφανα υαλότουβλα για οπτική επαφή με το εξωτερικό περιβάλλον και άμεση πρόσβαση σε αυτό. Στο τέλος του διαδρόμου υπάρχει είσοδος για τον χώρο της σκηνής και του αμφιθεάτρου. Ο διάδρομος αριστερά της κερκίδας παρέμεινε ανοιχτός και επιτρέπει οπτική επαφή με την σκηνή. Από αυτόν τον διάδρομο γίνεται η είσοδος στον χώρο του κυλικείου και στην κλίμακα που οδηγεί στην κερκίδα και στην σκηνή.

Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

6.5.3. Αμφιθέατρο

Ο όγκος που διαμορφώνει το αμφιθέατρο είναι εμβαδού 133 τ.μ. και χωρητικότητας 155 θεατών. Χωρίζεται σε 6 διαζώματα με υψομετρική διαφορά 0.50 μ. το καθένα. Το χαμηλότερο διάζωμα βρίσκεται σε στάθμη +0.40 μ. και το ψηλότερο σε στάθμη 2.40 μ. από το έδαφος. Το κάθε διάζωμα αποτελείται από δύο σειρές καθισμάτων εκτός από αυτό κάτω από την κλίμακα διανομής του κοινού, που έχει μία, και το χαμηλότερο στο δεξί του άκρο που δημιουργεί μία εξοχή προς την σκηνή και έχει μια επιπλέον σειρά καθισμάτων. Οι θέσεις διανέμονται σε σχέση με τις μπροστινές τους, όπως στις πλατείες, για καλύτερη οπτική. Οι διάδρομοι και οι κλίμακες του όγκου του αμφιθέατρου τοποθετούνται σαν δύο κάθετοι άξονες από τους οποίους ξεκινούν οι σειρές των καθισμάτων. Ο οριζόντιος άξονας δημιουργείται από τις κεντρικές κλίμακες εισόδου από τους διαδρόμους, που σε ύψος 1.70 μ. καταλήγουν σε ένα πλατύσκαλο που ενώνεται με τον κάθετο άξονα. Ο κάθετος άξονας κίνησης είναι αυτός που επιτρέπει την επικοινωνία των διαζωμάτων μεταξύ τους με την χρήση ενός ή δύο ριχτιών. Αυτός ο διάδρομος καταλήγει στην μία άκρη του προς τον ενδιάμεσο χώρο σκηνής αμφιθέατρου και στην

Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

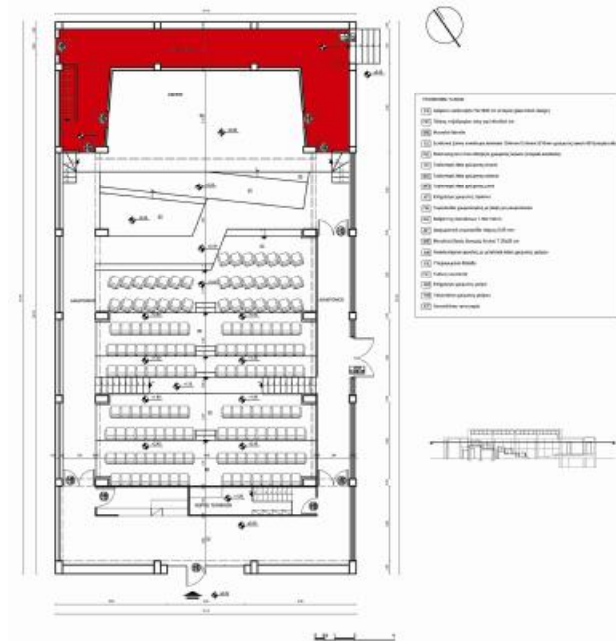
άλλη του άκρη στο παράθυρο του τεχνικού και για αυτό τον λόγο σε εκείνο το μέρος δεν τοποθετούνται καθίσματα. Το αμφιθέατρο στα δύο άκρα του που επικοινωνούν με τους διαδρόμους διαθέτει εσοχές που περικλείουν τις κολώνες για την τοποθέτηση επιδαπέδιου φωτισμού.

6.5.4. Σκηνή

Η νέα σκηνή έχει εμβαδόν 77 τ.μ και αποτελείται από δυο μέρη, την προϋπάρχουσα σκηνή του θεάτρου και την επέκταση που διαμορφώθηκε από την πρόταση ανακαίνισης. Το σύστημα της σκηνής αποτελείται από τρία επίπεδα με υψομετρική διαφορά 0.28 μ. το καθένα. Σαν μέγιστο ύψος διατηρήθηκε το αρχικό που ήταν 0.85 μ. Τα επίπεδα αυτά συνδέονται μεταξύ τους με 2 ρίχτια. Η προϋπάρχουσα σκηνή διαχωρίζεται από την επέκταση με την αυλαία που τοποθετήθηκε, η οποία είναι ρολό γκαραζόπορτας διαστάσεων 9.80x2.90 μ. Με αυτόν τον τρόπο υπάρχει η δυνατότητα απομόνωσης του πίσω τμήματος της σκηνής και χρήσης μόνο της προσθήκης με σκηνικό φόντο την κατεβασμένη αυλαία, που στην συγκεκριμένη μορφή, αποτελεί ένα στοιχείο που παρουσιάζεται συχνά μέσα σε μια πόλη.

Η προϋπάρχουσα σκηνή είναι η αντιπροσωπευτική σκηνή προσκηνίου. Το προσκηνίο της απέχει 0.95 μ. από τον τοίχο

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας



Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

που ξεκινάει η σκηνή και οι δύο πλευρικοί τοίχοι της, με τις δυο τυπικές πόρτες που οδηγούν στα παρασκήνια δημιουργούν αμβλεία γωνία 95° με το φόντο διαμορφώνοντας αίσθηση προοπτικής. Προκειμένου, να σπάσουμε την καθετότητα της τυπικής αυτής σκηνής και να δώσουμε μια δυναμική στο σύστημά της, διαμορφώσαμε το πρώτο επίπεδο της προσθήκης διατηρώντας την ορθή γωνία στραμμένη κατά 6°. Για τον σχεδιασμό του τελευταίου επιπέδου, θέλωντας να συνδέσουμε την σκηνή με το αμφιθέατρο λάβαμε υπόψη το περίγραμμα της κερκίδας και σε απόσταση 1.40 μ. το επαναλάβαμε.

6.5.5. Παρασκήνια

Ο χώρος των παρασκηνίων παραμένει ο ίδιος. Καλύπτει εμβαδόν 47 τ.μ. Δεν προβλέπεται κάποια επιπρόσθετη διαμόρφωση πέραν από τις επεμβάσεις εξυγίανσης του χώρου που θα πραγματοποιηθούν.

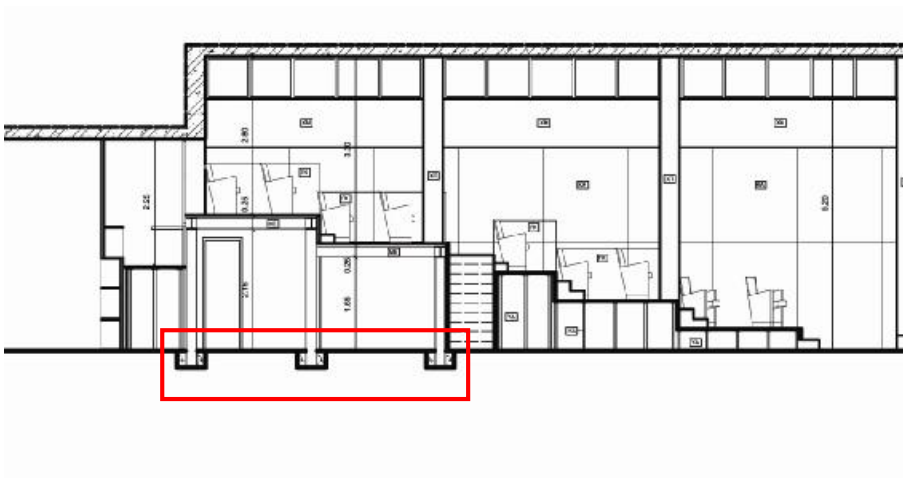
6.5.6. Σχέση σκηνής- αμφιθεάτρου

Σε όλη την ιστορία του θεάτρου διαπιστώσαμε πως στην θεατρική δράση που το βασικό στοιχείο ήταν ο λόγος και η σκέψη και όχι το θέαμα και η ψυχαγωγία, η σκηνή και το αμφιθέατρο λειτουργούσαν σαν ενιαίο σώμα μέσα στο οποίο δημιουργούνται σχέσεις αλληλεπίδρασης μεταξύ του

Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας



254. Αντικατάσταση υαλοστασίων με υαλότουβλα



255. Εκσκαφές για την πάκτωση των μεταλλικών διπλών “Τ”

Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

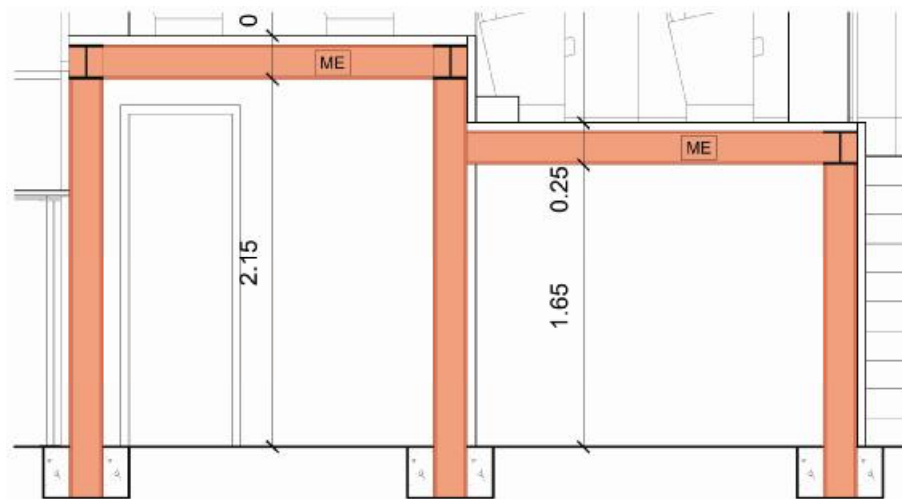
ηθοποιού και του θεατή. Αυτή ήταν και σχέση που θέλαμε να αναπτύξουμε μέσα από έναν αρχιτεκτονικό σχεδιασμό που θα συνέδεε αρμονικά την σκηνή και το αμφιθέατρο. Αυτό κατέστη εφικτό με δυο τρόπους. Σε επίπεδο κάτοψης, οι δύο όγκοι εισχωρούν ο ένας στον άλλον διατηρώντας μεταξύ τους μια απόσταση 1.40 μ., κοινό χώρο και για τις δυο λειτουργίες. Σε επίπεδο τομής, και οι δύο όγκοι υποχωρούν σε ύψος με προσανατολισμό ο ένας προς τον άλλον για να καταλήξουν στον κοινόχρηστο χώρο μεταξύ τους. Καταφέραμε έτσι να μετατρέψουμε αυτό το τμήμα σε “αρμό” σύνδεσης των δυο αυτών βασικών στοιχείων.

6.6. Επεμβάσεις

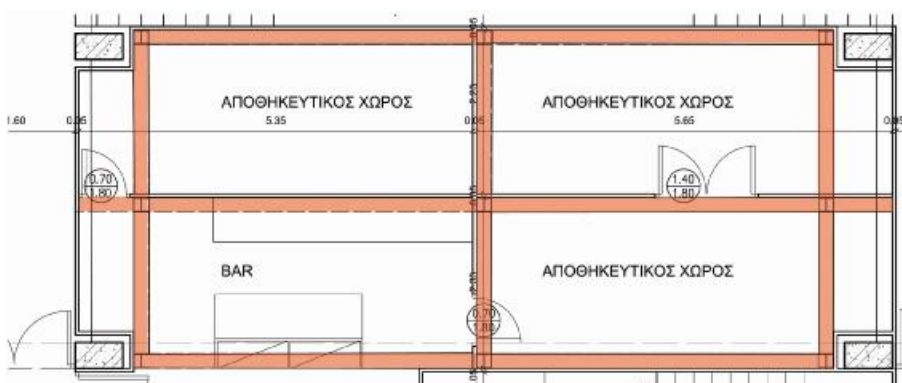
6.6.1. Καθαιρέσεις- Εκσκαφές

Για την εφαρμογή των προτάσεων που έχουν προβλεφτεί θα πρέπει να γίνουν καθαιρέσεις κάποιων παλιών στοιχείων. Στην εξωτερική όψη του θεάτρου θα καθαιρεθούν οι σειρές των παραθύρων και οι τοιχοπληρώσεις για να επενδυθούν με υαλότουβλα. Επίσης, οι πλάκες μωσαϊκού που επενδύουν το δάπεδο σε όλο το θέατρο θα καθαιρεθούν για να

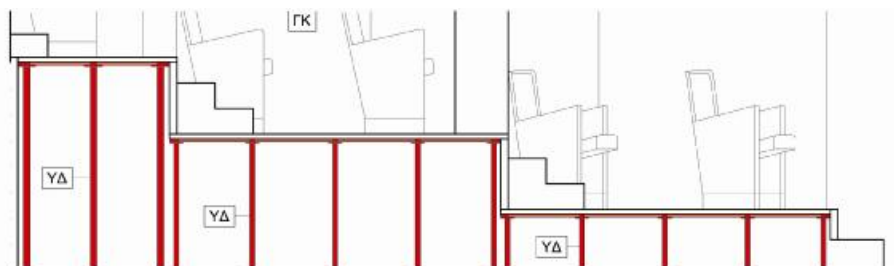
Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας



256. Τομή μεταλλικών διπλών “T”



257. Κάτοψη μεταλλικών διπλών “T”



258. Διπλό πάτωμα

Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

τοποθετηθεί το νέο, οι πλάκες πεζοδρομίου, εκτός από τα παρασκήνια όπου θα διατηρηθεί. Εκσκαφές θα πραγματοποιηθούν στα σημεία που θα τοποθετηθούν τα μεταλλικά υποστυλώματα που θα στηρίζουν την κατασκευή της κερκίδας. Το βάθος της εκσκαφής θα είναι 0.30 μ. και τετραγωνική διατομή 0.50x0.50 μ. περιμετρικά του υποστυλώματος.

6.6.2. Φέρουσα Κατασκευή

Στο κτήριο, και συγκεκριμένα στο θέατρο, δεν χρειάστηκε να γίνουν επεμβάσεις στα φέροντα στοιχεία. Ο νέος φέροντας οργανισμός που δημιουργήθηκε αφορά τους όγκους της προεκτεταμένης σκηνής και του αμφιθεάτρου. Συγκεκριμένα για αυτά τα στοιχεία η στήριξη αποφασίσαμε να γίνει με δύο διαφορετικούς τρόπους λόγω του διαφορετικού ύψους. Στα ψηλότερα στοιχεία (2.40 μ.- 1.70 μ.) χρησιμοποιήθηκαν μεταλλικά στηρίγματα διατομής διπλού «Τ» και στα υπόλοιπα δημιουργήθηκε ένας κάρναβος με στήριξη διπλού δαπέδου.

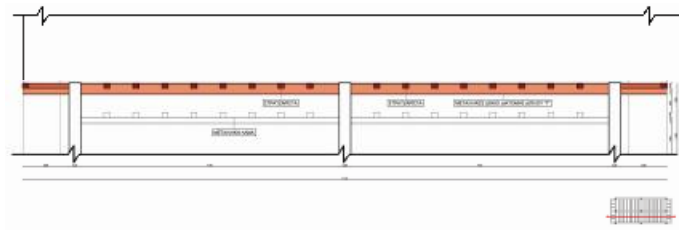
6.6.2.1. Κατακόρυφος Φέρων Οργανισμός

Τα κατακόρυφα φέροντα στοιχεία όπως προαναφέρθηκε είναι δύο διαφορετικών διατομών. Τα υποστυλώματα διπλού «Τ» είναι εννιά σε αριθμό και πακτώνονται στο έδαφος με την χρήση πέδιλων οπλισμένου

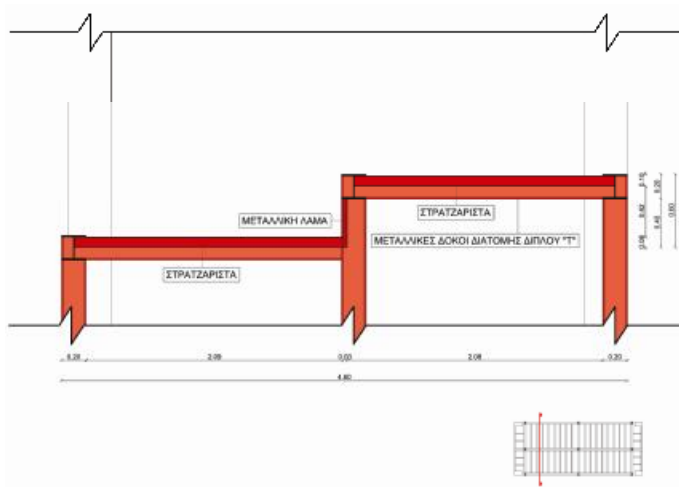
Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας



259. Κατασκευαστική λεπτομέρεια μεταλλικής κατασκευής κερκίδας- κάτοψη



260. Κατασκευαστική λεπτομέρεια μεταλλικής κατασκευής κερκίδας- τομή



261. Κατασκευαστική λεπτομέρεια μεταλλικής κατασκευής κερκίδας- τομή

Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

σκυροδέματος. Η διατομή τους είναι διαστάσεων 0.20x0.20 μ. και το μέγιστο ύψος τους 2.40 μ.

Τα κατακόρυφα στοιχεία για την στήριξη του διπλού δαπέδου φτάνουν σε μέγιστο ύψος τα 1.35 μ. και βιδώνονται στο δάπεδο. Η διατομή για αυτό το ύψος είναι κυκλική $\square 42$ mm ενώ για χαμηλότερα ύψη $\square 32$ mm και τοποθετούνται ανά 0.40 μ.

6.6.2.2. Οριζόντιος Φέρων Οργανισμός

Οι δοκοί που χρησιμοποιήθηκαν στο αμφιθέατρο για την σωστή διαφραγματική του λειτουργία είναι και αυτές διατομής διπλού «Τ» 0.20x0.20 μ. Τοποθετούνται σε ύψος 2.15 μ. και 1.65 μ. από το δάπεδο και έχουν άνοιγμα 4.40 μ. Στα ακραία σημεία του αμφιθεάτρου δημιουργούν έναν μικρό πρόβολο 0.70 μ. Σε χαμηλότερο ύψος για την συγκράτηση του δεύτερου διαζώματος έχει συγκολληθεί μεταξύ των υποστλωμάτων και της δοκού λάμα πάχους 0.03 μ. και πλάτους 0.40 μ.

Στο κομμάτι του αμφιθεάτρου και της σκηνής που συγκρατείται με το σύστημα του διπλού δαπέδου τα οριζόντια φέροντα στοιχεία αποτελούν μικρές δοκίδες διατομής 0.02x0.04 μ.

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Αχαΐας



262. Πλάκες πεζοδρομίου



263. Συνθετικό ξύλινο δάπεδο laminate

Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

6.6.3. Τοιχοποιίες

Το πλήθος των τοιχοπληρώσεων του θεάτρου ήταν σε καλή κατάσταση και δεν χρειάστηκε να γίνουν επεμβάσεις εξυγίανσης. Η μόνη επέμβαση που έγινε σε τοιχοποιία είναι για αισθητικούς λόγους στον βορειοανατολικό τοίχο όπου η τοιχοποιία και τα ανοίγματα που υπήρχαν

αντικαταστάθηκαν με υαλότουβλα διαστάσεων 0.20x0.20x0.08 μ. Για την ένωσή τους χρησιμοποιείται αρμός πάχους 0.01 μ., μαύρου χρώματος.

Όλοι οι νέοι διαχωριστικοί τοίχοι της πρότασης είναι από γυψοσανίδα πάχους 0.05 μ.

6.6.4. Δάπεδα- Πατώματα

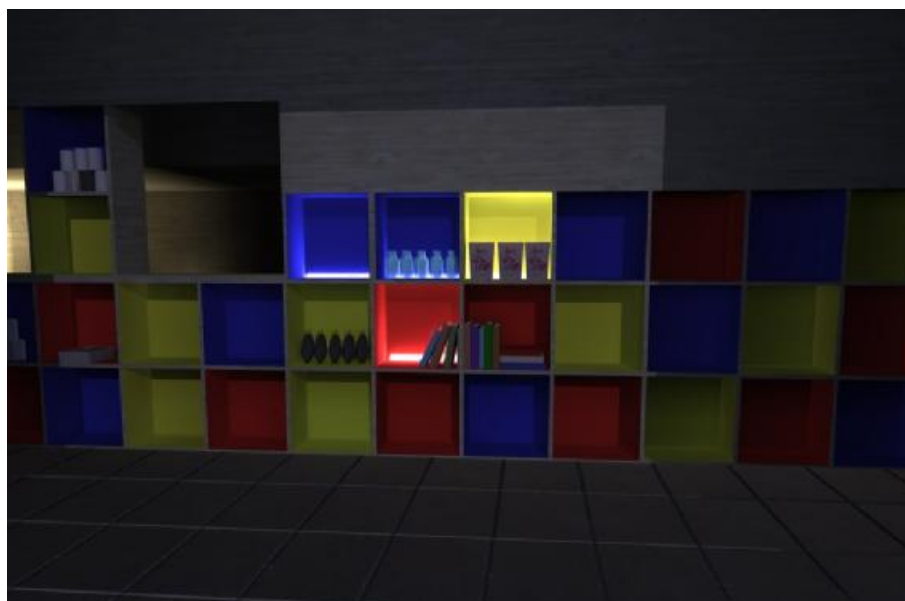
Στον χώρο του φουαγιέ, των διαδρόμων και των αποθηκευτικών χώρων το δάπεδο θα επενδυθεί με πλάκες πεζοδρομίου διαστάσεων 0.40x0.40x0.035 μ., χρώματος γκρι.

Το δάπεδο της επέκτασης της σκηνής θα επενδυθεί με συνθετικό ξύλο laminate, το ίδιο με αυτό που υπάρχει ήδη στην σκηνή. Το ίδιο συνθετικό δάπεδο θα τοποθετηθεί και στις κερκίδες του αμφιθεάτρου. Για την εφαρμογή του στα δύο τελευταία διαζώματα θα δημιουργείται κάγκελος από στρατζαριστά διαστάσεων 0.03x0.10x1.78 μ. ανά 0.40 μ.

Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Αχαΐας



264. Γυψοσανίδα χρωματισμένη με βαφή για μαυροπίνακα



265. Χρωματισμένες εσοχές στο φουαγιέ



266. Ταπετσαρία με το σχέδιο πόλεως Πατρών

Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

Τα στρατζαριστά συγκολλούνται στις δοκούς διπλού «Τ» στο ψηλότερο επίπεδο ενώ στο χαμηλότερο συγκολλούνται σε λάμα πάχους 0.03 μ. και πλάτους 0.40 μ. Στα ακραία σημεία του δαπέδου όπου δημιουργείται πρόβολος, ο κάρναβος αλλάζει φορά και πακτώνεται στα υποστυλώματα από οπλισμένο σκυρόδεμα, όπου προϋπήρχαν. Στα δάπεδα της σκηνης και του αμφιθεάτρου θα τοποθετηθεί μόνωση σε φύλλα για την αποφυγή της λειτουργίας του ως ηχείο. Στα παρασκήνια τα δάπεδα θα παραμείνουν από μωσαϊκό και θα επενδυθούν με μοκέτα για ηχοαπορρόφηση.

6.6.5. Επιχρίσματα- Επενδύσεις

Στον χώρο της εισόδου οι τοίχοι είναι επιχρισμένοι και χρωματισμένοι σε γκρι χρώμα. Οι εσοχές-ράφια του φουαγιέ είναι χρωματισμένοι με τα τρία βασικά χρώματα (μπλε, κίτρινο, κόκκινο). Συγκεκριμένα το μπλε αντιπροσωπεύει τα ράφια που θα περιέχουν αναψυκτικά, το κόκκινο βιβλία και το κίτρινο φαγητό. Η υπόλοιπη επιφάνεια της όψης του φουαγιέ είναι επενδυμένη με συνθετικό υλικό laminate. Στον νοτιοδυτικό διάδρομο ο τοίχος έχει επενδυθεί εξολοκλήρου με κάτοπτρα διαστάσεων 1.50x1.90 μ. στον βορειοανατολικό διάδρομο υπάρχει γυψοσανίδα χρωματισμένη με βαφή για μαυροπίνακα. Οι κολώνες που περιβάλλουν το σύστημα

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Αχαΐας



267. Επιχρισμένα υποστυλώματα χρώματος πράσινου



268. Φωτισμός θεάτρου

Μέρος Β': Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

του αμφιθεάτρου είναι επιχρισμένες και χρωματισμένες σε πράσινη απόχρωση. Περιμετρικά το αμφιθέατρο και η σκηνή είναι επενδυμένα με laminate όπως και το δάπεδό τους. Εσωτερικά του αμφιθεάτρου στο βορειοανατολικό τοίχο έχει τοποθετηθεί ταπετσαρία που απεικονίζει το σχέδιο πόλης Πατρών. Τα δοκάρια εκατέρωθεν της αίθουσας, όπου υπάρχουν οι φεγγίτες είναι χρώματος σκούρου γκρι όπως και όλοι οι υπόλοιποι τοίχοι της αίθουσας. Οι τοίχοι της σκηνής είναι και αυτοί σε σκούρα γκρι απόχρωση.

6.6.6. Κουφώματα

Η πόρτα της εισόδου του θεάτρου θα διατηρηθεί. Για την είσοδο στο αμφιθέατρο θα τοποθετηθούν τρεις όμοιες πόρτες δίφυλλες αλουμινίου, διαστάσεων 1.60x2.20 μ. Στον βορειοανατολικό τοίχο του θεάτρου θα τοποθετηθεί πόρτα δίφυλλη, κινδύνου από πυράντοχα υλικά. Στον ίδιο τοίχο υπάρχουν ανακλεινόμενοι φεγγίτες για αερισμό με ενιαία μεταλλική κάσα. Στον χώρο του τεχνικού και του κλικίου η είσοδος γίνεται από βοηθητικά μονόφυλλα κουφώματα στα πλαϊνά των χώρων. Υπάρχουν επίσης βοηθητικές πόρτες χαμηλού ύψους που οδηγούν στους δευτερεύοντες αποθηκευτικούς χώρους.

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Αχαΐας

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

6.6.7. Ηλεκτρομηχανολογικές εγκαταστάσεις

Ο έλεγχος φωτισμού και ήχου θα πραγματοποιείται από τον χώρο που έχει διαμορφωθεί για τους τεχνικούς και υπάρχουν οι ανάλογες κονσόλες. Τα ηχεία είναι στερεωμένα στα υποστυλώματα του αμφιθεάτρου και υπάρχει εναέρια μεταλλική δοκός πάνω στην οποία έχουν τοποθετηθεί οι προβολείς. Καλώδια παροχής ρεύματος και πίνακες διανομής που προϋπήρχαν θα αντικατασταθούν με σύγχρονα. Όσον αφορά τον φωτισμό του χώρου, έχουν τοποθετηθεί spot στο δάπεδο του αμφιθεάτρου στους διαδρόμους κίνησης, για λόγους ασφαλείας. Περιμετρικά από τις κολώνες του διαδρόμου τοποθετήθηκαν μικρά προβολάκια στο δάπεδο τρία στην πλευρά που υπάρχει γυψοσανίδα και τέσσερα εκεί που είναι ανοιχτές. Έχει προβλεφτεί φωτισμός και στις εσοχές- ράφια του φουαγιέ με φωτιστικές ράβδους στο πίσω κάτω μέρος του καθενός.

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου} ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι Αχαΐας

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Μέσα από την σχολαστική έρευνα που κάναμε πάνω στο θεατρικό φαινόμενο, καταλήξαμε σε κάποια συμπεράσματα που ουσιαστικά αποτέλεσαν και τους άξονες σχεδιασμού στην πρόταση ανακαίνισης του σχολικού θεάτρου στο 1^ο ΕΠΑΛ Πατρών. Κατ' αρχήν, μελετώντας όλη την εξέλιξη του θεάτρου στο πέρασμα των αιώνων διαπιστώσαμε, την άρρηκτη σχέση που έχει αναπτύξει με την κοινωνία και πώς το αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο διαμορφωνόταν προκειμένου να εξυπηρετεί τις ανάγκες της εκάστοτε κοινωνίας.

Εκτός όμως από κοινωνικός θεσμός, το θέατρο, απέδειξε και τον εκπαιδευτικό του χαρακτήρα, γεγονός που υποστήριξε ακόμα περισσότερο την ιδέα σχεδιασμού ενός σχολικού θεάτρου και κυρίως σε ένα τεχνικό σχολείο

Επίσης, το θέατρο αποτελεί ένα ειδικό κτήριο που για τον σχεδιασμό του υπήρξαν πάρα πολλές παράμετροι που έπρεπε να ληφθούν υπόψη για την άρτια υλοποίησή του και λειτουργικά στοιχεία τα οποία δεν έπρεπε να παραληφθούν.

Μέρος Β΄: Η λειτουργία του θεάτρου σε εκπαιδευτικά
ιδρύματα: Πρόταση ανακαίνισης του θεάτρου του 1^{ου}
ΕΠΑΛ Πατρών (πρώην Σχολή Εργοδηγών) στο Κουκούλι
Αχαΐας

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αθανασόπουλος Χρήστος Γ., *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, 2^η έκδοση, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 1976, σ.21 Η γέννηση του θεάτρου
- Χάρτνολ Φύλλις, *Ιστορία του θεάτρου*, μτφρ. Ρούλα Πατεράκη, Υποδομή, Αθήνα, 1980
- Νίκολ Αλλαρνταϋς, *Παγκόσμια ιστορία θεάτρου: από τον Αισχύλο ως τον Ανούιγ*, Συμπλήρωμα για τη νεοελληνική δραματουργία, Αθήνα, Εκδόσεις Σμυρνιώτη, 5 τόμοι
- Vitruvius, *The Ten Books on Architecture*, μτφρ. M.H. Morgan, Cambridge: Harvard University Press, 1914
- Wundram Manfred, Pape Tomas, *Palladio*, Taschen, Germany, 1993
- Encyclopedia Britannica
- Gropius Walter, Wensinger S. Arthur, *The Theater of the Bauhaus*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1961
- Aldo Rossi, *Η Αρχιτεκτονική της Πόλης*, μτφρ. Βασιλική Πετρίδου, University City Press, Θεσσαλονίκη, 1991
- William Shakespeare, *Όπως Αγαπάτε*, 1599

- Τσατσούλης Δημήτρης, Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου, Ελληνικά Γράμματα, 1999
- Ντιντερό Ντενί, *Το παράδοξο με τον ηθοποιό*, μτφρ.Αιμίλιος Βέζης, ΠΟΛΙΣ, Αθήνα, 1995
- Δρομάζος Ιω. Στάθη, *Ποιητική Αριστοτέλους: Εισαγωγή, Μετάφραση, Σχόλια*, ΚΕΔΡΟΣ, 3η έκδοση, σ.55

ΠΙΝΑΚΑΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

- 1 . William Turner, wreck buoy (1849, Walker Art Gallery, Liverpool)1
- 2 . Πολεμικός χορός των Απάτσι, σχέδιο του George Catlin που παρουσιάζει τους Απάτσι προετοιμασμένους για πόλεμο εναντίον των Ναβάχος. Τυπική μορφή κυκλικού χορού που συναντιέται σε όλες τις πρωτόγονες κοινωνίες3
- 3 . Χορεύτριες στην Αρχαία Αίγυπτο5
- 4 . Η Ίσιδα, ο Όσιρις και ο γιός τους Απ-ουάτ7
- 5 . Ευριπίδη, Ιππόλυτος, θίασος Εθνικού θεάτρου, Αρχαίο θέατρο Επιδαύρου, 19549
- 6 . Αρχαίο θέατρο Φαιστού11
- 7 . Η γέννηση του Διονύσου11
- 8 . Nino Pissano, Άρμα Θέσπιδος, 1334-1336 (άρμα Θέσπιδος ήταν ο πρώτος περιοδεύον θίασος του Θέσπη)13
- 9 . Μορφή προκλασσικού θεάτρου17
- 10 . Θέατρο τύπου ανοιχτής σκηνής του 20^{ου} αιώνα17
- 11 . Αισχύλου, Ικέτισσες, Θέατρο Δελφών, 193019
- 12 . Μακέτα κοστουμιού για τις Ικέτισσες του Αισχύλου (Εθνικό Θέατρο, σκηνοθεσία Αλέξη Σολωμού, Επίδαυρος, 1964)19
- 13 . Σοφοκλή Αντιγόνη, Θίασος Εταιρεία προς διδασκαλία αρχαίων δραμάτων, 190521
- 14 . Σοφοκλή Αντιγόνη, Θίασος Εταιρεία προς διδασκαλία αρχαίων δραμάτων, 190521
- 15 . Ηθοποιοί ντυμένοι πουλιά από μελανόμορφη οινόχρη του 500 π.Χ. περίπου. Αν και παλιότερη από την εποχή του Αριστοφάνη, η σκηνή αυτή είναι ίσως ενδεικτική για το πώς ήταν ντυμένος ο χορός στους *Όρνιθες*. Τα κοστούμια αυτά αποτελούσαν ίσως μια συνέχεια της

	παραδοσιακής μεταμφίεσης σε ζώα που συνηθίζεται στις πρωτόγονες θρησκευτικές τελετές.....	25
16 .	Το θέατρο της Χαιρώνειας	27
17 .	Κάτοψη του θεάτρου του Διονύσου κατά τους Dörpfeld και Reisch	29
18 .	Τομή στο θέατρο του Διονύσου, με τις θέσεις της παλιάς και νεότερης ορχήστρας	29
19 .	Κλασσικό αθηναϊκό θέατρο, Αθήνα, 5ος και 4ος π.Χ. αιώνας	31
20 .	Ανάγλυφες παραστάσεις στο προσκήνιο του θεάτρου του Διονύσου	31
21 .	Ευριπίδη, Μήδεια (Ο Χορός και δυο υποκριτές), 1963	33
22 .	Ο Ελληνικός Χορός - Ιφιγένεια εν Αυλίδι, Guthrie Theatre, 1992	33
23 .	Ο από μηχανής θεός.....	35
24 .	Ο από μηχανής θεός και το εκκύκλημα.....	35
25 .	Ο Μένανδρος στο εργαστήρι του με μάσκες της Νέας Κωμωδίας. Ανάγλυφο που σήμερα βρίσκεται στη Ρώμη. Οι τρεις μάσκες αντιστοιχούν στους τρεις βασικούς χαρακτήρες του Μενάνδρου: έναν νεαρό άντρα, μια εταίρα και έναν οργισμένο πατέρα. Η γυναικεία μορφή στα αριστερά, που κρατάει ίσως μια άλλη μάσκα, μπορεί να είναι είτε η Μούσα της Κωμωδίας είτε η φιλενάδα του Μενάνδρου, η Γλυκέρα.	37
26 .	Ηθοποιοί της Νέας Κωμωδίας, πιθανώς από έργα βασισμένα στον Μένανδρο. Το ειδώλιο στα αριστερά απεικονίζει ένα ρέμπελο ή μεθύστακα, ενώ εκείνο στα δεξιά έναν τοκογλύφο έμπορο ή κλέφτη δούλο	37
27 .	Κάτοψη του θεάτρου της Επιδαύρου κατά τα ελληνιστικά χρόνια.....	39

28 . Κάτοψη του θεάτρου της Ερέτριας	39
29 . Κάτοψη του θεάτρου της Τερμησσού	41
30 . Κάτοψη του θεάτρου της Δήλου κατά Reisch	41
31 . Ρωμαϊκές μάσκες δούλου και αυλητή	43
32 . Publius Terentius (190-159 π.Χ.)- Titus Maccus Plautus (254-184 π.Χ.)	43
33 . Μαθηματική αναλογία προσκηνίου και ορχήστρας.....	45
34 . Ελληνορωμαϊκό θέατρο Μαγνησίας- Διαφορές ελληνορωμαϊκής και ρωμαϊκής εποχής.....	45
35 . Θυρώματα διακοσμημένα με πίνακες που συντελούν στην δημιουργία σκηνικού βάθους.....	47
36 . Λεπτομέρεια παρόδων (αριστερά: ρωμαϊκό ωδείο Εφέσσου, δεξιά: Ελληνιστικό θέατρο στην Πριήνη....	47
37 . Πάροδοι που οδηγούσαν στην αγορά και στα προάστια ή στα πεδία των μαχών	47
38 . Η περίακτος	49
39 . Το εκκύκλημα	49
40 . Η μηχανή.....	49
41 . Βαθμίδα του Χάροντος κάτω από την πάροδο του θεάτρου του Άργους	51
42 . Βαθμίδα του Χάροντος πίσω από την ορχήστρα στο θέατρο της Ερέτριας	51
43 . Βαθμίδα του Χάροντος πάνω στην ορχήστρα στο θέατρο της Ερέτριας	51
44 . Θέατρο του Διονύσου 1η φάση	53
45 . Θέατρο του Διονύσου 2η φάση	53
46 . Θέατρο του Διονύσου 3η φάση	53
47 . Θέατρο του Διονύσου 4η φάση	53
48 . Ρωμαϊκές μάσκες κωμωδίας	55
49 . Το θέατρο του Balbus στην αρχαία Ρώμη.....	59
50 . Εξέλιξη του ελληνικού θεάτρου σε ρωμαϊκό	61
51 . Τομή ρωμαϊκού θεάτρου	61

51 . Τομή ρωμαϊκού θεάτρου	61
52 . Σκίτσο ρωμαϊκού θεάτρου από τα "Δέκα βιβλία της Αρχιτεκτονικής" του Βιτρούβιου	63
53 . Το θέατρο του Marcellus στη Ρώμη. Έργο του Luigi Rossini στις αρχές του 19 ^{ου} αιώνα.....	65
54 . Albrecht Duerer, Ροσβίτα με την ανιψιά της Gerba, ηγουμένη του Gandersheim, παρουσιάζει το έργο της στον αυτοκράτορα Otto I. Ευλογραφία.....	67
55 . Αλαβάστρινη πλάκα από το Νότινχαμ, που αναπαριστά την Ανάσταση του Ιησού με τους τρεις στρατιώτες να κοιμούνται δίπλα στον τάφο. Η σκηνή είναι πιθανότατα εμπνευσμένη από Λειτουργικό δράμα	69
56 . Οι τρεις Μαρίες στον Τάφο του Ιησού. Χειρόγραφο του 980 περίπου. Πρόκειται για εικονογράφηση του Πασχαλινού τρόπου.....	69
57 . Ο Πασχαλινός τρόπος "Quem quaeritis?", από τον οποίο και κατάγεται το Λειτουργικό δράμα. Οι "σκηνικές οδηγίες" στην κορυφή του αποσπάσματος αυτού υποδεικνύουν στον Άγγελο της Αναστάσεως να εμφανιστεί και να μιλήσει στις γυναίκες.....	71
58 . Η περιφορά του επιταφίου.....	71
59 . Οργάνωση θεατρικού χώρου με την χρήση των "οίκων"	73
60 . Μεταφορά δράματος έξω από τον χώρο της εκκλησίας	73
61 . Το σκηνικό για το έργο- αναπαράσταση των Παθών της Βαλενσιέν (1547).....	74
62 . Σκηνή από μεσαιωνική παράσταση "Το μαρτύριο της Αγίας Απολλωνίας", Bapst, Essai sur l' histoire du Théâtre (1893)	75
63 . Πρώιμη μορφή κυκλικού θεάτρου.....	77

64 . Wagon stage που χρησιμοποιούσαν στην Αγγλία για την παρουσίαση του δράματος.....	77
65 . Η ανακατασκευή ενός βαγονιού εκτέλεσης δράματος και μια κάτοψη με τις χρήσεις του κάθε χώρου	79
66 . Δυο μεσαιωνικοί διάβολοι. Σκίτσα από χειρόγραφο του 1539 που βρίσκεται στη Ζυρίχη.	79
67 . Μεσαιωνική μάσκα διαβόλου από το Τυρόλο. Προκειται για κεφάλι ζώου με αυτιά γαϊδάρου και κέρατα.....	79
68 . Μαμμινγκς. Knight, The Popular History of England, 1874	83
69 . Παράσταση Μάμμινγκς στο Hadon Hall. Nash, The mansions of England in Olden Time, 1849.....	83
70 . Ο Τερέντιος και τα έργα του στην Αναγεννησιακή σκηνή. Ευλογραφίες του τέλους του 15ου αιώνα	85
71 . Lazzi.....	87
72 . Θίασος της Κομέντια ντελ Άρτε, K. Dujardins, 1657..	87
73 . Κάτοψη και τομή του θεάτρου του Sebastiano Serlio, που χτίστηκε στην αυλή του Palazzo Porto της Vicenza το 1539.....	89
74 . Η τραγική σκηνή κατά τον Serlio.....	91
75 . Η κωμική σκηνή κατά τον Serlio	91
76 . Η βουκολική σκηνή κατά τον Serlio	91
77 . Ο τοίχος της σκηνής του Teatro Olimpico, όπου διακρίνονται καθαρά οι vistas του Scamozzi	93
78 . Το Teatro Olimpico της Vicenza.....	93
79 . Η κάτοψη του Teatro Olimpico	95
80 . Τομή του Teatro Olimpico	95
81 . Τομή Teatro Farnese- Στέγαση θεάτρου	97
82 . Σκηνή Teatro Farnese	97
83 . Το αμφιθέατρο του Teatro Farnese	99

84 . Κενός χώρος μεταξύ σκηνής και αμφιθεάτρου- Επέκταση σκηνής	99
85 . La Celestina	101
86 . Lope de Vega	101
87 . Corral de la Cruz.....	103
88 . Corral del Principe	103
89 . Παράσταση στο Globe Theatre	105
90 .Σκηνή από το έργο “Δόκτωρ Φάουστ”	105
91 . Πρωταρχική σκηνή στις αυλές των χανιών στην Αγγλία	107
92 . Άμλετ, Σαίξπηρ.....	107
93 . Σκίτσο του Johann de Witt για το θέατρο Swan του Λονδίνου.....	109
94 . Αναπαράσταση του θεάτρου Globe από τον Richard Leacroft.....	109
95 . Σκίτσο και σημειώσεις για το Globe Theatre	109
96 . Τα μέρη του θεάτρου	111
97 . Τομή του Globe Theatre	111
98 . Drury Lane Theatre.....	115
99 . Scala di Milano- πλατεία και θεωρεία.....	117
100 . Scala di Milano κάτοψη.....	117
101 . Česku Krumlov- Μπαρόκ σκηνή.....	119
102 . Margravia Opera House- Στέγαση θεάτρων.....	119
103 . Φρίζες- Κουίντες- Φόντο.....	121
104 . Η γωνιακή αυτή σύνδεση των πετασμάτων και περυγίων με ένα "σύννεφο", ήταν μια τυπική σκηνογραφική λύση κατά τον 17ο αιώνα.	121
105 . Σχηματική κάτοψη και τομή μιας τυπικής ιταλικής σκηνής του 17ου αιώνα. Α. Πλευρικά περύγια ή κουίντες Β. Το βάθος της σκηνής ή φόντο Γ. Πετάσματα ή φρίζες Δ. Πλαίσιο ή frontispiece Ε. Πετάσματα γωνίας (σύννεφα)	123

106 . Κάτοψη για το έργο “Φλοριμενε” σχεδιασμένη από τον Inigo Jones, 1635	123
107 . Σχηματική διάταξη σκηνής (1) τόξου προσκηνίου (2) και πλατείας (3), ενός θεάτρου μπαρόκ. Είναι προφανής η διαφορά της προοπτικής εντυπώσεως μεταξύ του θεατή α, που βρίσκεται ακριβώς απέναντι από το σημείο φυγής της προοπτικής συνθέσεως και του θεατή β, ο οποίος έχει απομακρυνθεί. Για να βελτιωθεί η ορατότητα, το σχήμα σφενδόνης που δόθηκε αρχικά στη πλατεία θα αντικατασταθεί με το σχήμα πετάλου (διακεκομμένη γραμμή).....	125
108 . Χάρτης του Λονδίνου με τα ιδιωτικά και δημόσια θέατρα	127
109 . Διαφορές δημόσιων και ιδιωτικών θεάτρων στην Αγγλία.....	127
110 . Πρόσοψη του Cockpit-in-Court	129
111 . Κάτοψη του Cockpit- in- Court.....	129
112 . Αυλικές masques	131
113 . Κάτοψη ενός θεάτρου του Christopher Wren, πιστεύεται ότι ήταν το πρώτο Drury Lane	133
114 . Το δεύτερο Drury Lane του Wren, 1674.....	133
115 . Ανακατασκευή του Drury Lane το 1775.....	135
116 . Το σημερινό Drury Lane, 1812	135
117 . Hotel de Bourgogne.....	137
118 . Amsterdam Schouwburg of Van Campen	137
119 . Les Parisiens, Daumier	139
120 . Dock street theatre	141
121 . Εσωτερικό του Dock street theatre.....	141
122 . Εσωτερικό του John Street Theatre, New York, 1767	143
123 . The contrast, Royall Tyler	143
124 . Old Drury	145

125 . Walnut Street Theatre	145
126 . Comedie Francaise.....	147
127 . Opera de Paris, section, 1874	147
128 . Guilbert de Pixerecourt.....	149
129 . Αναπαράσταση του θεάτρου Royal του Plymouth από Richard Leacroft, 1811. Τυπικό αγγλικό θέατρο του 19 ^{ου} αιώνα	151
130 . Theatre, Daumier	121
131 . Ο Τζόνσον Φόρμπς- Ρομπερτσον στο ρόλο του Άμλετ το 1897 στο "Λύκειο".....	153
132 . Οι τρεις σωματοφύλακες	153
133 . Hermann Hettner, 1870	155
134 . A doll's house, Ibsen	157
135 . Βρικόλακες, Ibsen.....	157
136 . Ο Ιψεν και οι χαρακτήρες των έργων του	159
137 . Honore, Daumier	161
138 . Η σκηνή του Mac Kaye στο θέατρο Madison Square της Νέας Υόρκης, 1879	138
139 . Σκηνή στο θέατρο Madison Square της Νέας Υόρκης, 1879	163
140 . Φωτιστικές εγκαταστάσεις	165
141 . Λάμπες γκαζιού που χρησιμοποιούνταν στην Όπερα των Παρισίων.....	165
142 . Bayreuth Theatre	167
143 . Bayreuth Theatre	167
144 . Κάτοψη του Festspielhaus Bayreuth του Wagner, 1876	169
145 . Τομή του Festspielhaus Bayreuth του Wagner, 1876	169
146 . Βιομηχανική Επανάσταση.....	171
147 . Toronto, Princess Theatre, 1930.....	173
148 . Mark Hellinger, legitimate theatre, 1978	173
149 . Andre Antoine's Theatre Libre, 1890	175

150 . Volksbühne, Berlin	175
151 . Θέατρο Τέχνης της Μόσχας	177
152 . Άμλετ, Θέατρο Τέχνης της Μόσχας, 1908.....	177
153 . Το Prinz Regent Theater, Μόναχο, 1901	179
154 . Το Θέατρο Τέχνης του Μονάχου, 1914	179
155 . Παράσταση σε σκηνικό του Adolph Appia.....	181
156 . Σκηνικό του Adolph Appia.....	181
157 . Σκηνικό του A. Appia για τον "Ορφέα" του Gluck..	183
158 . Η περίοδος του Μεσοπολέμου	183
159 . Grosses Schauspielhaus, Βερολίνο.....	185
160 . Grosses Schauspielhaus, Βερολίνο.....	185
161 . Grosses Schauspielhaus, Βερολίνο.....	187
162 . Erwin Piscator	187
163 . Η σκηνή "αλλαγής" που δημιούργησε ο Piscator για το έργο "Οι περιπέτειες του καλού στρατιώτη Σβαϊκ", όπου διακρίνεται η λιτότητα και ο ρεαλισμός. Το φόντο στις τρεις από τις εικόνες έχει γίνει με προβολές διαφανειών	191
164 . Σκηνογραφία του El Lisickij για τον Mejerchol'd....	193
165 . Κάτοψη και αξονομετρικό του θεάτρου του Mejerchol'd στη Μόσχα, 1935. Αρχιτέκτονες, G.B.Barchin και Vachtangon	193
166 . Κονστρουκτιβιστικό σκηνικό της Alexandra Exter για το έργο "Οθέλλος", Ρωσία, 1927.....	195
167 . Κονστρουκτιβιστικό σκηνικό της Alexandra Exter για το έργο "Pantomime Espagnole", Kamerny Theatre, Ρωσία, 1927	195
168 . Η αίθουσα του Vieux- Colombier	197
169 . Η σκηνή του Jacques Copeau στο Vieux- Colombier	197
170 . Η σχολή του Bauhaus	199
171 . Το θέατρο του Bauhaus	199

172 . Το γραμμικό δίκτυο του κυβικού χώρου.....	201
173 . Ο ρευστός χώρος του οργανικού ανθρώπου	201
174 . Μεταμορφώσεις του ανθρώπινου σώματος με την χρήση των κοστούμιών, 1921.....	203
175 . Το σφαιρικό θέατρο του Andreas Weininger, 1924.	203
176 . Total Theatre του Gropius	205
177 . Ο σκηνοθέτης στο σύγχρονο θέατρο.....	207
178 . Σχέση θεατή- ηθοποιού	209
179 . Επίδραση αρχαίου ελληνικού θεάτρου στο σύγχρονο θέατρο	211
180 . Τέσσερις τύποι σκηνής	211
181 . Brecht, Drums in the night, Γερμανία, 1922	213
182 . Brecht, Good person of Setzuan, Γερμανία, 1940....	213
183 . Κινητό προσκήνιο γερμανικού θεάτρου.....	215
184 . Θέατρο ανοιχτής σκηνής	217
185 . Tyrone Guthrie Theatre	217
186 . Εμφάνιση βοηθητικών μηχανικών μέσων	219
187 . The Constant Prince by Calderon, Grotowski's Laboratory Theatre, 1965- Ηθοποιός- γλυπτό.....	219
188 . Φωτισμός ανοιχτής σκηνής	221
189 . Stratford Shakespearian Theatre.....	221
190 . Κυκλικός σχηματισμός ανθρώπινης ομάδας για από το σημείο ενδιαφέροντος.....	223
191 . Αρχαία θέατρο- παλαίστρα. Δεν υπάρχει σκηνή.....	223
192 . Original Alley Theatre, Houston, Texas, 1950	
	225
193 . Teatro Sant' Erasmo di Milano	227
194 . Κυκλικό θέατρο ή αρένα	227
195 . Ισορροπία πυκνότητας θεατών στο κυκλικό θέατρο	229
196 . Σκηνογραφικά στοιχεία κυκλικού θεάτρου.....	229
197 . Διάταξη φωτιστικών σημείων στο κυκλικό θέατρο .	231

198 . Αντιγόνη, Jean Anouih, UW Penthouse Theatre, Seattle. Φωτισμός σκηνής	231
199 . Τομή της Arena Stage.....	233
200 . Γενική κάτοψη της Ακαδημίας Τεχνών του Βερολίνου με το θέατρο στούντιο	233
201 . Παραλλαγές του Total Theater: α) κάτοψη με τη χρήση της βαθιάς σκηνής, β) κάτοψη με τη χρήση του ανοιχτού προσκηνίου- ορχήστρας, γ) κάτοψη με την χρήση της κεντρικής σκηνής- αρένας	235
202 . Διατάξεις σκηνής αμφιθέατρου προσαρμοζόμενου θεάτρου. Πειραματικό στούντιο Εθνικού θεάτρου της Βουδαπέστης των Weber και Rubinov, 1965.....	237
203 . Πειραματικό θέατρο του Manheim: διατάξεις σκηνής και αμφιθέατρο	237
204 . Μερικές διατάξεις σκηνής και αμφιθέατρου του πειραματικού θεάτρου της Ulm, όπου διακρίνονται και οι διάφορες μετακινήσεις του δαπέδου της αίθουσας	239
205 . Το θεατρικό φαινόμενο (Μήδεια)	243
206 . Aldo Rossi, Η αναλογική πόλη, 1976	249
207 . Βάκχες, Circle in the square, ΗΠΑ, 1980	255
208 . Τεχνοκρατική εκπαίδευση	267
209 . 1ο ΕΠΑΛ Πατρών	277
210 . Αεροφωτογραφία Πρυτανείας Πανεπιστημίου Πατρών	279
211 . Αεροφωτογραφία Πρυτανείας Πανεπιστημίου Πατρών	279
212 . Τιμητική πλάκα για τον Νικόλαο Τεμπονέρα	281
213 . Θέση κτηρίου σε σχέση με την πόλη Πατρών	283
214 . Θέση κτηρίου στο οικοδομικό τετράγωνο	283
215 . Θέση θεάτρου μέσα στο κτήριο	285
216 . Κτιριολογικό πρόγραμμα θεάτρου	285

217 . Γενική επισκόπηση θεάτρου.....	287
218 . Οικοδομικές φάσεις του θεάτρου (στέγαση με κεραμοσκεπή, επιχρωματισμός υαλοστασίων, αντικατάσταση σκηνής).....	287
219 . Πρόσοψη σχολείου	289
220 . Στοά εξωτερικά του θεάτρου.....	289
221 . Υψομετρικές διαφορές άνοψης.	291
222 . Κατακόρυφα φέροντα στοιχεία	293
223 . Οριζόντια φέροντα στοιχεία- πλάκες οροφής	293
224 . Οριζόντια φέροντα στοιχεία- σενάζ	295
225 . Οριζόντια φέροντα στοιχεία- ανεστραμμένη δοκός.....	295
226 . Μωσαϊκό δάπεδο- ξύλινο συνθετικό δάπεδο laminate	295
227 . Κύρια είσοδος- Εξωτερικό κούφωμα	297
228 . Εξωτερικό κούφωμα	297
229 . Κύρια είσοδος.....	297
230 . Χρωματισμοί.....	299
231 . Χρωματισμοί εξωτερικά.....	299
232 . Πίνακας διανομής.....	301
233 . Εγκαταστάσεις φωτισμού και ήχου.....	301
234 . Αποτύπωση παθολογίας άνοψης	303
235 . Παθολογία άνοψης	303
236 . Ρωγμή σε σφραγισμένο φεγγίτη	305
237 . Αποτύπωση παθολογίας παρασκηνίων	305
238 . Ρωγμή σε κούφωμα	307
239 . Τοπική κατάρρευση σκυροδέματος.....	307
240 . Κάτοψη θεάτρου- πρόταση	309
241 . Teatro, 1979	311
242 . La Speranza teatrino scientific, 1979	311
243 . Teatrino scientific con Gallaratese altri edifice, 1978	311
244 . Φουαγιέ.....	319

245 . Άποψη του φουαγιέ	319
246 . Διάδρομος	321
247 . Άποψη αριστερού διαδρόμου	321
248 . Αμφιθέατρο.....	323
249 . Άποψη του αμφιθέατρο	323
250 . Σκηνή	325
251 . Άποψη της σκηνής.....	325
252 . Παρακήνια	327
253 . Σχέση σκηνής- αμφιθεάτρου	327
254 . Αντικατάσταση υαλοστασίων με υαλότουβλα.....	329
255 . Εκσκαφές για την πάκτωση των μεταλλικών διπλών “Τ”	329
256 . Τομή μεταλλικών διπλών “Τ”	331
257 . Κάτοψη μεταλλικών διπλών “Τ”	331
258 . Διπλό πάτωμα	331
259 . Κατασκευαστική λεπτομέρεια μεταλλικής κατασκευής κερκίδας- κάτοψη	333
260 . Κατασκευαστική λεπτομέρεια μεταλλικής κατασκευής κερκίδας- τομή.....	333
261 . Κατασκευαστική λεπτομέρεια μεταλλικής κατασκευής κερκίδας- τομή.....	333
262 . Πλάκες πεζοδρομίου.....	335
263 . Συνθετικό ξύλινο δάπεδο laminate.....	335
264 . Γυψοσανίδα χρωματισμένη με βαφή για μαυροπίνακα	337
265 . Χρωματισμένες εσοχές στο φουαγιέ	337
266 . Ταπετσαρία με το σχέδιο πόλεως Πατρών.....	337
267 . Επιχρισμένα υποστυλώματα χρώματος πράσινου....	339
268 . Φωτισμός θεάτρου.....	339

