

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ

Σημειώσεις από τις παραδόσεις
του μαθήματος «Θεατρικός Χώρος & Τεχνολογία»

Νίκος Μπάρκας
καθηγητής Δ.Π.Θ.

Η διαφορά μεταξύ ενός σωστού και ενός μή-σωστού χώρου προσδιορίζεται από κάποια κριτήρια που ευνοούν ή δυσχεραίνουν τη ζωή.

Η μόνη διαφορά μεταξύ θεάτρου και ζωής είναι πως το θέατρο είναι η ζωή σε συμπυκνωμένη μορφή.

Επομένως, αυτό που ενισχύει τη συμπύκνωση είναι σωστό, αυτό που την παρεμποδίζει είναι λάθος.

P. BROOK : The Empty Space

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

	σελίδα
1] ΕΙΣΑΓΩΓΗ	
α) ο μίτος	4
β) οι διαστάσεις	5
γ) τα κλειδιά	6
2] ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ	
α) το μινωικό θέατρο	8
β) το προκλασικό θέατρο	9
γ) η κλασική εποχή των Αθηνών	10
δ) το κλασικό θέατρο	11
ε) το ελληνιστικό θέατρο	13
στ) το ελληνο-ρωμαϊκό θέατρο	14
3] ΤΟ ΡΩΜΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ	15
4] Ο ΜΕΣΑΙΩΝΑΣ	17
5] Η ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ	19
α) οι βασικές αρχές του S.Serlio	20
β) τα θέατρα Olimpico & Farnese	21
γ) τα λαϊκά θέατρα της Αναγέννησης	22

3. Νίκος Μπάρκας : Σημειώσεις για το Θεατρικό Χώρο

δ) το Globe Theatre	23
6] Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΜΠΑΡΟΚ	24
α) scene a l'italienne και I.Jones	25
β) οι μορφές του θεατρικού χώρου	27
7] Ο 19ος ΑΙΩΝΑΣ	28
α) ο σκηνογραφικός ρεαλισμός	29
β) η αυλαία και ο φωτισμός	30
γ) το θέατρο του Bayreuth	31
8] ΟΙ ΝΕΟΤΕΡΕΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ	32
α) οι πρωτοπορίες	33
β) τα νέα ρεύματα	35
γ) το θέατρο Bauhaus	37
9] ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΚΑΙ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΕΣ	39
α) επίκαιρες αντιλήψεις για το θεατρικό σχεδιασμό	40
β) οι 4 μορφές του συγχρόνου θεάτρου	41
γ) παραλλαγές στο θέατρο προσκηνίου	42
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	44

1] ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΙΣ ΠΡΟΑΙΣΘΗΤΙΚΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΕΚΦΡΑΣΗΣ

α) Ο μίτος

Η ανθρώπινη αναζήτηση για έκφραση είναι προαιώνια, συμβαδίζει με τις προσπάθειες ενηλικίωσης της ανθρωπότητας.

Η **φύση**, οι εσωτερικές κινήσεις των στοιχείων και η διαδοχή των ουράνιων σωμάτων, προκαλεί το ερέθισμα της μίμησης.

Το **σώμα**, ανακαλύπτει τις δυνατότητες κίνησης του, ο σφυγμός των αρτηριών του αίματος δημιουργεί την αίσθηση του ρυθμού, κατακτώντας το βάδισμα, ο άνθρωπος εξοικειώνεται με την ελευθερία των χεριών.

Η **κίνηση**, οι χειρονομίες και οι μορφασμοί αποτελούν την ενστικτώδη προσπάθεια επικοινωνίας, πριν το λόγο.

Η **επανάληψη** των εκφράσεων, διαδοχικές κινήσεις μίμησης δημιουργούν τη χορευτική έκφραση.

Το **συναίσθημα**, από την αγωνία για την εξεύρεση τροφής μέχρι την αναζήτηση ασφάλειας, είναι οι απλούστερες αντανάκλασεις του αχανούς κόσμου στο εσωτερικό του ανθρώπου.

Η **αδυναμία** απέναντι στις ανεξέλεγκτες δυνάμεις που τον περιβάλλουν, μετατρέπεται σε προσπάθεια έκφρασης του πόνου, της πείνας, της μοναξιάς, της αγάπης, του θανάτου.

Η **μίμηση** ως μέσον έκφρασης και αυθορμητισμού, θα αποτελέσει την αρχή μιας πορείας υπέρβασης της ανθρώπινης απομόνωσης. Ο χορός πλαισιώνεται σταδιακά με ακροβασίες, επίδειξη εργαλείων, απομιμήσεις ήχων κι ανθρώπινες κραυγές.

Η τάση αποκατάστασης μιας αρμονικής σχέσης του ανθρώπου με το περιβάλλον, εκφράζεται ως μορφοποίηση των φυσικών δυνάμεων, η ανάγκη **εξυμνισμού** με την αποθέωσή τους.

Με το χορό, ο άνθρωπος ανακαλύπτει τον πλούτο της έκφρασης, πριν ορίσει το λεξιλόγιο, διατυπώνει το φόβο και τη φρίκη, την ικεσία και το δισταγμό, ιχνηλατεί την **αναπαράσταση** μιας δράσης.

Δρώμενα και μύθοι, δραματοποιημένες ιερουργίες, μύηση στις γνώσεις και την ίαση, αποτελούν την αποκλειστική κι απαράβατη ενασχόληση ενός **ιερατείου** πανάρχαιας και οικουμενικής λατρείας, όταν η ανάπτυξη μιας ομάδας επιτρέπει τον καταμερισμό και τη συσσώρευση.

Με **αυτοσχεδιασμό** ο πυρήνας των ιερών δρώμενων εξελίσσεται σε αυτόνομη εκδήλωση. Μέσα από το συντονισμό και τη βελτίωση των εκφραστικών δυνατοτήτων, ύστερα από την κατάκτηση της επικοινωνίας με το λόγο, αναπηδά το αρχέγονο δραματικό και θεατρικό στοιχείο.

Το **Δράμα** ως κατάληξη της αυτοσχέδιας έκφρασης, είναι η αποδέσμευση των εκφραστικών λειτουργιών από την ιερατική κηδεμονία, που απελευθέρωσε το δρόμο προς τις Τέχνες.

β) Οι διαστάσεις

Η προσπάθεια του ανθρώπου να εκφραστεί με το σώμα του, μέσα στον αχανή χώρο της προϊστορίας, χαράζει ένα στοιχειώδες **σημείο**.

Η επικοινωνία (κίνηση, χειρονομίες, μορφασμοί), ορίζει τη μετωπική σχέση μιας **ευθείας**.

Η συγκροτημένη λιτανεία των Μυστηρίων (τα οποία κατά τον Ηρόδοτο επηρεάστηκαν από τις αιγυπτιακές τελεουργίες), προέκυψε από μία προσανατολισμένη **γραμμή πομπής**.

Το πλήθος, παρακολουθώντας στο ύπαιθρο τα δρώμενα, σχηματίζει μια νοητή καμπύλη. Αυτή η ρευστή διαμόρφωση των αρχέγονων τελετών (από τη σύμπτυξη των σωμάτων ή πολυγωνικά με πρόχειρους πάγκους) εξελίχθηκε στο κυκλικό σχήμα που μέχρι σήμερα βλέπουμε στα πανηγύρια. **Ο κύκλος** αποτελεί τη σχηματική ολοκλήρωση της συνάθροισης μιας κοινότητας, καθώς εξασφαλίζει τη συνεχή ροή δράσης από όλα τα σημεία του και την ενότητα της έκφρασης γύρω από το κέντρο του.

Η πρωτογενής μορφή του θεατρικού χώρου διαρθρώνεται σε **πλαίσιο της τελετής** όταν (για να διευκολύνεται η προσήλωση του πλήθους στα ιερά δρώμενα) ο αρχιερέας ανεβαίνει τα λίγα σκαλοπάτια ενός βωμού και διακρίνεται από τον υπόλοιπο ιερό θίασο.

Οι αυτοσχέδιες ερωταποκρίσεις του προεξάρχοντος με τους μύστες, η ανάγκη παραστατικής αφήγησης των μύθων, οδήγησαν στην προσθήκη κοινωνικών θεμάτων και ιστορικών γεγονότων πάνω στον αρχικό ιστό των ιερών ύμνων. Η κοσμογονική ανάδειξη του δραματικού λόγου πάνω από τις δεσμεύσεις του ιερατικού τυπικού, ενσωματώνει στη θεατρική αναπαράσταση τη λειτουργία **του δραματικού χρόνου** (την ελεύθερη επιλογή της χρονικής διάρθρωσης και τη διάκριση της έκτασης από τη διάρκεια του πλασματικού χρόνου).

Ίσως να ήταν ο Θέσπις (ονομαστός, στα τέλη του 6ου αιώνα π.χ. για τις αναπαραστάσεις βακχικού διθύραμβου στους οικισμούς της Αττικής), που ήρθε με την άμαξα του στην αγορά των Αθηνών, καλεσμένος από τον Πεισίστρατο, για να οργανώσει δημόσιους **δραματικούς αγώνες**.

Αργότερα, το δράμα έλαβε την οριστική τελείωση (κατά τον Αριστοτέλη), όταν ο Αισχύλος ανέδειξε τη σπουδαιότητα του διαλόγου και ο Σοφοκλής εισήγαγε τον τρίτο υποκριτή και τη σκηνογραφία.

Με τη διαμόρφωση ενός σκηνικού πλαισίου (στα μέσα περίπου του 5ου αιώνα π.χ.), που επέτρεπε τη σήμανση του βάθους, την ανάδειξη των υποκριτών πίσω από το χορό και τη λειτουργία μιας σκηνικής υποδομής στα όρια της ορχήστρας, ολοκληρώθηκε η επέκταση **δραματικού χώρου** σε ολόκληρο το αισθητό τρισδιάστατο πλέγμα. Η διαπλοκή του **χώρου** με το **χρόνο** και η συμβατική σήμανση τους στη θεατρική παράσταση, συνθέτουν ένα διαλεκτικό πρόβλημα 4 διαστάσεων.

γ) Τα κλειδιά

Οι μεθοδολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού χώρου (και γενικότερα της θεατρικής λειτουργίας) αντιμετωπίζουν σοβαρά εμπόδια, επειδή το Θέατρο, ως εφαρμοσμένη τέχνη, δεν παράγει "υλικό" καλλιτέχνημα : το δημιούργημα ταυτίζεται με τη διαδικασία παραγωγής του. Στο επίπεδο των πολιτιστικών επιδράσεων και αλληλοσυσχετίσεων, η προβληματική για μια μέθοδο ανάλυσης του θεατρικού χώρου επιζητά (σε συγκεκριμένες ιστορικές περιόδους και περιοχές) την ανασύνθεση των θεατρικών συμβάσεων σύμφωνα με τις δεδομένες κοινωνικές και αισθητικές αντιλήψεις.

Η θεατρική **επικοινωνία** προϋποθέτει την εξοικείωση με ένα **κώδικα**, κοινό για τους συντελεστές και τους συμμετέχοντες. Ο θεατρικός κώδικας συγκροτείται από ένα σύνολο **σημείων** διπλής όψης :

- τη μορφική, **το σημαίνον** (οι εικόνες, τα ακούσματα)
- τη νοηματική, **το σημαινόμενο** (το νόημα, η ιδέα).

Η θέσπιση θεατρικών σημείων και η εμπέδωση των σημασιών τους, εξαρτάται από τα πολιτιστικά δεδομένα κάθε εποχής. Το θέατρο δεν υφίσταται "ερήμην", ούτε μεταλαμπαδεύεται αναλλοίωτα. Δεν υπάρχει "ένας" (εκτός τόπου και χρόνου) θεατρικός κώδικας. Το θέατρο αναπαριστά την καθημερινή ζωή, επομένως ο θεατρικός κώδικας δημιουργεί σημεία από τα σημεία της ζωής και τα θεατρικά σημεία είναι σημεία σημείων της πραγματικότητας. Το θέατρο οικοδομεί μια εικόνα της κοινωνίας λειτουργώντας με γνώση και κατανόηση (ο κόσμος είναι θέατρο). Ωστόσο η καταλυτική του δημιουργικότητα δεν έγκειται απλά στη ικανότητα να γεννά νέους κόσμους (επί σκηνής), αλλά να επανοικοδομεί την κοινωνία με τα ίδια της τα σημεία (**το θέατρο γίνεται κόσμος**, όπως σχηματικά διατυπώνει ο Β. Πούχνερ).

Από τα ποικίλα συστατικά της θεατρικής λειτουργίας (λόγος, ήχοι, αποχρώσεις φωτισμού και χρωματισμοί, αμφίεση, κόμμωση, σκηνικά αντικείμενα, σκηνικά, σε διάφορους συνδυασμούς ανάλογα με την ιστορική περίοδο), η Ε. Fischer-Lichte διακρίνει 14 θεατρικά σημεία :

- γλωσσικά και παραγλωσσικά σημεία,
- μουσική και ήχοι (ακουστικά εφέ)
- μιμικά σημεία, χειρονομίες, γειτνιαστικά σημεία,
- ενδυμασία, κόμμωση, μεταμόρφωση (μάσκες, μακιγιάζ),
- θεατρικός χώρος, σκηνικά, σκηνικά αντικείμενα,
- φωτισμός.

Δίπλα στη δεσπόζουσα σημασία του **Λόγου**, ικανού να αναπληρώσει και αντικαταστήσει τα υπόλοιπα εκφραστικά μέσα του θεάτρου (καθώς η γλώσσα αποτελεί το πλέον εξελιγμένο σύστημα επικοινωνίας), θεμελιώδη στοιχεία της θεατρικής λειτουργίας είναι : **ο ηθοποιός** και **ο χώρος**. Η απουσία του θεατρικού χώρου παραπέμπει στη λογοτεχνία, ενώ η έλλειψη του ηθοποιού οδηγεί το θέατρο στις εικαστικές τέχνες.

Κατά τη δημιουργική περιπλάνηση της έμπνευσης, ο δραματουργός επηρεάζεται από τη μορφή και τη λειτουργικότητα του θεατρικού χώρου. Ακόμη και όταν η ιστορική εμπειρία δεν ανακαλεί αυτόματα ένα αυστηρά δομημένο σχήμα, γίνεται έντονη προσπάθεια υποβολής του. Στη διαδικασία αναπαράστασης ενός συγκεκριμένου τύπου (και του πλέον ακαθόριστου), ο υπάρχων χώρος τείνει να ταυτιστεί με τον υποτιθέμενο. Η λειτουργικότητα και ο βαθμός απόδοσης της παραπάνω ζεύξης θεσπίζει τη **σύμβαση του χώρου**, καθορίζοντας (σε τελευταία ανάλυση) τις σχέσεις των θεατών με την παράσταση και του δημιουργού με την έμπνευση του.

7. Νίκος Μπάρκας : Σημειώσεις για το Θεατρικό Χώρο

Στην ιστορία του θεάτρου, ο συγγραφέας και ο χώρος διαγράφουν μια αέναη παλινδρομηση : κάποτε οι τεχνικές ελλείψεις περιόρισαν τη φαντασία, ενώ συχνά η πληθωρική προσφορά μέσων στυλιζάρισε την έκφραση και οδήγησε σε θεαματικές παρεκτροπές. Στις σπάνιες περιπτώσεις με αμφίδρομη και καθολική ταύτιση (την κλασική περίοδο του αρχαίου ελληνικού θεάτρου και τη σαιξπηρική εποχή της ελισαβετιανής σκηνής) εντοπίζονται θαυμαστά αποτελέσματα, καθώς ο θεατρικός χώρος προσέφερε στον ποιητή ένα οικείο κέλυφος για δημιουργία. Ο θεατρικός χώρος συντίθεται αδρά από τη ζώνη της **υποκριτικής** και τη ζώνη της **επισκόπησης**. Η σχέση των δύο περιοχών και η μορφή τους είναι αποκαλυπτική των πολιτιστικών προθέσεων και των κοινωνικών αξιών κάθε εποχής.

Τέλος είναι απαραίτητο να διευκρινιστεί πως η θεατρική επικοινωνία (ακόμη και στις τυπικότερες τελετουργικές της εκδοχές) υπερβαίνει τις αυστηρές δομολογικές σχηματοποιήσεις, όπου *ένας πομπός εκπέμπει μέσω ενός καναλιού σε κάποιον δέκτη*. Ο θεατής είναι καθοριστικός παράγοντας της θεατρικής κοινωνίας. Η σχέση του κοινού με τα δρώμενα είναι αμφίδρομη, ρευστή και ανεπανάληπτη. Το θέατρο και η κοινωνία αλληλομεταδίδουν μια ζωογόνο κίνηση. Στην επικοινωνιακή λειτουργία **οι συμμετέχοντες** είναι μια ισότιμη συνιστώσα (όπως προσεγγίζεται στο μοντέλο **SPEAKING** του Dell Hymes) της επικοινωνιακής **πράξης**. Η κρίση του θεάτρου και τα ατυχήματα των μελετητών του είναι το αντίτιμο μίας τέτοιας παράβλεψης.

2] ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Το ελληνικό θέατρο κατά την αρχαιότητα αναδείχτηκε μέσα από το τυπικό και τις συμβάσεις της διονυσιακής λατρείας και αναπτύχθηκε ως τμήμα θρησκευτικών εκδηλώσεων. Αξιοποιώντας το αρχικό τελετουργικό περίβλημα, το θέατρο κατόρθωσε να προσεγγίσει ευρύτατα λαϊκά στρώματα και εξασφάλισε τη δημόσια προστασία και χρηματοδότηση των θεατρικών αγώνων, εξυπηρετώντας τη μορφωτική διαπαιδαγώγηση της κοινωνίας. Παρακολουθώντας τις πολιτικές και κοινωνικές διεργασίες της εποχής, ξεπέρασε τα όρια της αθηναϊκής επικράτειας και εξαπλώθηκε στα παράλια και την ενδοχώρα της Μεσογείου. Με σημειακή αφετηρία της διαδρομής στην Κρήτη και οριστικό τέλος τη στρατιωτική και πολιτιστική ρωμαϊκή κυριαρχία, το θέατρο διέγραψε μια τροχιά 5 διακριτών τύπων :

- το μινωικό,
- το (πριν τον Αισχύλο) προκλασικό,
- το κλασικό αθηναϊκό ή αττικό,
- το ελληνιστικό,
- το ελληνο-ρωμαϊκό θέατρο.

α) Το Μινωικό Θέατρο

Οι θεατρικοί χώροι στα μινωικά ανάκτορα θεωρούνται τα αρχαιότερα θεατρικά μνημεία (20ος-15ος αιώνας π.χ.) και παρουσιάζουν μιάν ιδιότυπη λειτουργικότητα που ανταποκρίνεται στις σύγχρονες αντιλήψεις χώρων με ευμετάβλητη μορφή. Τα ευρύτερα ανακτορικά συγκροτήματα της Κνωσού και της Φαιστού ανήκουν σε αρχαϊκές δουλοκτητικές κοινότητες με υψηλότατο επίπεδο συσσώρευσης.

Από τη μορφή των θεατρικών χώρων και χωρίς να διαθέτουμε αξιόπιστες πληροφορίες για τον τρόπο λειτουργίας τους, συμπεραίνουμε πως εξυπηρετούσαν λατρευτικές τελετές και επιδείξεις στο ενδιαμέσο μιας θριαμβικής πομπής ή λιτανείας. Κεντρικός άξονας λοιπόν του θεατρικού χώρου ήταν ο διάδρομος, που τέμνοντας την ορχήστρα συνέδεε το ανάκτορο με το θυσιαστήριο ή το λιμάνι.

Ειδικά στην Κνωσό, το ορθογώνιο περίγραμμα του θεάτρου συντίθεται από 4 άλλα ορθογώνια στοιχεία :

- την ορχήστρα στο χαμηλότερο επίπεδο,
- το βασιλικό θεωρείο στο ψηλότερο επίπεδο (κατά την έννοια της αυτής διαγωνίου),
- τις δύο βαθμιδωτές πτέρυγες (ή κλίμακες, κατά τη διεύθυνση της άλλης διαγωνίου) σε μετωπική διάταξη προς την ορχήστρα.

β) Το Προκλασικό Θέατρο

Στη διάρκεια του 6ου αιώνα π.χ. ο ελληνικός κόσμος από τα μικρασιατικά παράλια και τα νησιά του Αιγαίου μέχρι την Αττική και την Πελοπόννησο γνώρισε μια εντονότατη κοινωνική διαπάλη με :

- κοινωνικό αίτημα την αναδιανομή της έγγειου ιδιοκτησίας,
- πολιτικό πλαίσιο την κατάργηση των αριστοκρατικών προνομίων, και
- ιδεολογικό πρόθεμα την κατοχύρωση της ανεξιθρησκίας.

Στην Αθήνα, μισόν αιώνα περίπου πριν την εμφάνιση του Αισχύλου, η ανατροπή της αριστοκρατικής ολιγαρχίας επισφραγίστηκε με τον αναδασμό, τη θεσμοθέτηση του δημοκρατικού πολιτεύματος και τη θέσπιση της δημόσιας συμμετοχής στη διονυσιακή λατρεία. Η δημοκρατική διάχυση των λατρευτικών τελετών στην κοινωνία, αποτυπώνεται στην οικοδόμηση νέων ναών και τη διαμόρφωση νέων ιερών τοποθεσιών, εκτός Αρείου Πάγου, σε διάφορες κοιλάδες του βράχου της Ακρόπολης. Η θεατρική τέχνη υιοθετώντας τη δημοφιλή αναπαράσταση των παθών του Διόνυσου, άρχισε να αυτονομείται από τον τυπικό διθύραμβο της νέας θεολογίας. Ο δραματικός λόγος αναζήτησε σε μια νοσταλγική προϊστορία, νέες θεματικές και μύθους, για να επενδύσει την ιδεολογία του δημοκρατικού καθεστώτος.

Με αφετηρία την καθιέρωση των Μεγάλων ή Αστικών Διονύσιων (536/7 π.χ.), διαμορφώνεται ένα σύστημα κοινωνικής διαπαιδαγώγησης, με πυρήνα το θέατρο και πλαίσιο **τους δραματικούς αγώνες**. Επίσης, παράλληλα με την προνομιακή εδραίωση του θεάτρου στην Αθήνα, στην ευρύτερη περιφέρεια, με ισχυρή παρουσία ιωνικού στοιχείου (**Ικαρία, Θορικός, Χαιρώνεια, Κόρινθος, Αργος**), εμποδώνονται πολύμορφες θεατρικές λειτουργίες που διαμορφώνουν ένα πολιτιστικό ρεύμα. Πολύ πριν τη θέσπιση των δραματικών αγώνων, ευκαιριακές θεατρικές εκδηλώσεις στις τοπικές γιορτές των Μικρών ή Αγροτικών Διονύσιων ευνοούν τη συγκρότηση δραματικών θιάσων και την υποτυπώδη, περιοδική διαμόρφωση θεατρικών χώρων.

Η καθιέρωση των δραματικών αγώνων στην Αθήνα, την τελευταία δεκαετία του 6ου αιώνα π.χ. (509 / 7) έδωσε οπωσδήποτε μεγάλη ώθηση στην εξέλιξη του θεάτρου, μολοντί δεν διαθέτουμε ακριβείς πληροφορίες, ούτε για τη μορφή, ούτε για τη θέση του θεατρικού χώρου. Στο ιερό άλσος [όπου εγκαταστάθηκε τελικά το διονυσιακό θέατρο], την κατάληξη της λιτανείας με το άγαλμα του Διόνυσου Ελευθερέα διαδεχόταν δραματικές αναπαραστάσεις. Ένα αλώνι (για τις αγροτικές εργασίες) στα ριζά της κατωφέρειας, ή ένα διαμορφωμένο "**αλώνι**" μπροστά στο ιερό, αποτέλεσε τον πυρήνα του χώρου για τα δρώμενα και οι θεατές, προφανώς, αναζήτησαν γύρω και ψηλότερα από την αναπαράσταση, μια αμφιθεατρική διαμόρφωση.

Στο σημείο αυτό υπεισέρχονται οι διαφορετικές θεωρίες για το προαισχύλιο θέατρο των Αθηνών :

-πιθανά χώρος των πρώτων αναπαραστάσεων να ήταν **η αγορά**, όπου για τις ανάγκες της γιορτής στηνόταν μια πρόχειρη βαθμιδωτή κατασκευή με **ικρία** (σε σχήμα πολυγωνικό, ή τραπεζοειδές), ή

-πιθανόν η αρχική θέση να ήταν στο **Λήναιο ιερό** (μια παραπλήσια κατασκευή, σε σχήμα τραπεζοειδές ή ορθογώνιο) όπου φιλοξενόταν τα Διονύσια μαζί με τα Λήναια,

απόψεις, δηλαδή, που αναζητούν τη συνέχεια του μινωικού θεάτρου), ή τη μεταφορά κάποιων διευθετήσεων της περιφέρειας. Βέβαιον είναι πως η περιοδική και πρόχειρη κατασκευή των ικρίων [πιθανόν μπροστά στο ιερό, στην άκρη του άλσους], κατέρρευσε προκαλώντας ανθρώπινα θύματα (μεταξύ 499 και 496 π.χ.) και υποχρέωσε την πολιτεία να μεριμνήσει για μια μόνιμη και ασφαλή θεατρική εγκατάσταση.

γ) Η κλασική εποχή των Αθηνών

Για την Αθήνα, ο **χρυσός** 5ος αιώνας π.χ. είναι η εποχή εδραίωσης του δημοκρατικού πολιτεύματος, ο διπλός αμυντικός θρίαμβος εναντίον των Περσών, η αποθέωση του θαλάσσιου εμπορίου και ο σχηματισμός των πανίσχυρων και αποδοτικών συμμαχιών.

Κοινωνικά, το αρχαϊκό δουλοκτητικό καθεστώς της στηριζόταν στη διαπλοκή του διαμετακομιστικού εμπορίου με στρατιωτικά, εφοπλιστικά και χρηματιστηριακά συμφέροντα.

Πολιτικά, η αθηναϊκή **δημοκρατία** εξασφάλιζε τα γνωστά (και καθόλου αυτονόητα σήμερα) πολιτικά δικαιώματα στο 1/7 περίπου του πληθυσμού της, εξαιρώντας τις γυναίκες, τους ξένους και τους σκλάβους.

Τέλος **πολιτιστικά**, υπερτερεί όλων των συγχρόνων κρατών πρόνοιας στη μορφωτική και καλλιτεχνική μέριμνα, καθώς τηρουμένων των αναλογιών και με πληθυσμό 300.000 κατοίκων :

-ήταν το κέντρο των καλών τεχνών, των φιλοσοφικών αναζητήσεων και η ελεύθερα παρεχόμενη γνώση πλημμύριζε την αγορά, τα στάδια, τις παλαιστές και τα συμπόσια,

-δαπανούσε μυθώδη ποσά για τον πολιτισμό, απασχολούσε επαγγελματικά στο θέατρο (την περίοδο του Περικλή) 1500 περίπου άτομα και υποχρέωνε τους πλούσιους πολίτες να αναλαμβάνουν με **το λειτούργημα του χορηγού** το οικονομικό βάρος των παραστάσεων,

-εξασφάλιζε με δημόσιο χρήμα το θεατρικό εισιτήριο των νέων και απαιτούσε ένα συμβολικό αντίτιμο από τους υπόλοιπους.

Στο κέντρο της θεατρικής δημιουργίας βρίσκεται ο **ποιητής**. Η σεβάσμια κοινωνική λειτουργία του, όπως και του ηθοποιού, δεν αποσκοπούσε στο κέρδος και τον εύκολο πλουτισμό. Κάθε χρόνο παρουσιάζονται αποκλειστικά για το θεατρικό διαγωνισμό (με **κριτές 10 κληρωτούς** πολίτες) πολυάριθμα νέα δράματα, οι παραστάσεις διαρκούσαν από την ανατολή μέχρι τη δύση του ήλιου. Η θεατρική λειτουργία βασιζόταν στο λόγο και την κίνηση, δεν επεδίωκε τη ψευδαίσθηση και τον εύκολο εντυπωσιασμό [**το αμφιθέατρο** χαρακτηρίζει το χώρο θέασης, επισκόπησης και κρίσης]. Η θέση των θεατών καθοριζόταν ελεύθερα, από τη σειρά προσέλευσης, εκτός από την πρώτη σειρά των καθισμάτων που προοριζόταν για τους αιρετούς άρχοντες, τους ήρωες και τον αρχιερέα.

Ο Πελοποννησιακός πόλεμος και οι συνέπειες του ήταν η κρίσιμη καμπή για την κοινωνική συνοχή και (αναπόφευκτα) την οργάνωση των θεατρικών αγώνων. Με τη διάλυση των συμμαχιών, τα οικονομικά βάρη των παραστάσεων έγιναν δυσβάσταχτα, ενώ αυξανόταν οι απαιτήσεις για θεαματικότερες παραστάσεις. Στις νικητήριες πλάκες, ο ποιητής είχε παραγκωνιστεί σταδιακά από τον χορηγό και τον πρωταγωνιστή που, μετά τη θέσπιση βραβείου ηθοποιίας στα Μ.Διονύσια το 449 π.χ. άρχισε να κυριαρχεί στο θέατρο. Το λατρευτικό στοιχείο της λειτουργίας και η συμμετοχή του χορού αποδυναμώνονται, επιδιώκεται η θεαματικότητα και η πολύπλοκη δράση. Ο Αγάθων, σύγχρονος του Ευριπίδη, παρεμβάλλει πανομοιότυπα χορικά, **τα διαλείμματα (ιντερμέδια)**, για να καλύψει τα κενά μεταξύ των επεισοδίων. Οι άνθρωποι του θεάτρου οργάνωνονται σε **συντεχνίες**, αποκτούν φήμη και χρήματα. Αυτές οι μεταβολές αποτυπώνονται στο θεατρικό χώρο με τη συρρίκνωση της ορχήστρας και την ανάπτυξη της σκηνής.

δ) Το Κλασικό Θέατρο

Την πρώτη δεκαετία του 5ου αιώνα π.χ. το αθηναϊκό θέατρο αποκτά μόνιμη εγκατάσταση στο ιερό άλσος του Διόνυσου, στη νότια κόγχη της Ακρόπολης. Αξιοποιώντας τη κοιλότητα του βράχου, οι βαθμίδες του **αμφιθεάτρου** παρακολουθούν τη φυσική κλίση της πλαγιάς. Στο κάτω μέρος, στο επίπεδο άνοιγμα μιας επιχωμάτωσης εδάφους σχηματίστηκε η λεγόμενη **ορχήστρα-αλώνι**. Το κοίλο περιέβαλε τα 2/3 περίπου της περιφέρειας, σε ομόκεντρη διάταξη, η πρώτη σειρά των κερκίδων, η **Προεδρία** για τους επίσημους, είχε επιμελημένα καθίσματα και οι υπόλοιπες είχαν αναβαθμούς με ξύλινους πάγκους ή ήταν λαξευμένες στο βράχο. Στο πίσω μέρος της επιχωμάτωσης, **το πρανές**, ένας τοίχος αντιστήριξης ύψους 2 m περίπου, διαχωρίζει την ορχήστρα από το ιερό και απέκρυπτε την άτεχνη και πρωτόγονη (ακόμα) **σκηνή** της θεατρικής αποθήκης. Η διαμόρφωση αυτή εξυπηρετούσε και σκηνοθετικές ανάγκες όπως τις αθέατες κινήσεις πίσω από την ορχήστρα, την πτώση του Προμηθέα, ή την εμφάνιση ενός φαντάσματος. Στις άκρες του αμφιθεάτρου, τα αναλήμματα συγκρατούσαν τις ωθήσεις του κοίλου και σχημάτιζαν **τις παρόδους**, διαδρόμους πρόσβασης για το κοινό και μετακινήσεων του χορού και των υποκριτών προς την ορχήστρα. Με τον καιρό η λειτουργία των παρόδων απέκτησε μία ιδιότυπη σύμβαση, χάρη στον γενικότερο προσανατολισμό της περιοχής :

- η ανατολική πάροδος, προς τα μεσόγεια, συμβόλιζε τους μακρινούς τόπους και
- η δυτική πάροδος, προς την αγορά, την πόλη και τις κοντινές αποστάσεις.

Γενικά ο θεατρικός χώρος δεν διέθετε καμία ιδιαίτερη διακόσμηση, στο κέντρο της ορχήστρας υπήρχε ο βακχικός βωμός (η **θυμέλη**) και στο βάθος η θέα του άλσους. Η διαμόρφωση παρέμεινε αναλλοίωτη και μετά την καταστροφή των Αθηνών από τον Ξέρξη, μέχρι το 460 π.χ.

Την περίοδο της *Ορέστειας* (458 π.χ.) εντοπίζουμε σοβαρές διαφοροποιήσεις στη λειτουργία του θεατρικού χώρου, που σηματοδοτούν μια νέα φάση στην ανάπτυξη του θεάτρου. Το αμφιθέατρο αυξάνει την κλίση και τη χωρητικότητά του, η ορχήστρα μικραίνει και μετατοπίζεται προς το κοίλο και στο ελεύθερο πίσω τμήμα της δημιουργείται ένα πρόχειρο και ξύλινο **σκηνικό πλαίσιο**, η υποδομή μιας περιοδικής σκηνικής κατασκευής. Οι εξελίξεις διαμορφώνουν έναν βασικό άξονα στο θεατρικό χώρο, εστιάζουν το ενδιαφέρον μπροστά στο σκηνικό πλαίσιο, επιτρέπουν τη σήμανση **του βάθους**, τον διαχωρισμό κάποιου αθέατου **εσωτερικού** και τη λειτουργία μιας ψηλότερης στάθμης, που ονομάστηκε **θεολογείον**, επειδή χρησιμοποιήθηκε συχνά για τις εμφανίσεις θεών.

Στις επόμενες δεκαετίες, μέχρι την προσωρινή ειρήνη του Νικία (421-415 π.χ.), στον ευρύτερο χώρο του ιερού άλσους ανεγείρονται διάφορα οικοδομήματα (δυτικά ο νέος ναός, ανατολικά το Ωδείο και πίσω από την ορχήστρα η **σκηνοθήκη**), που δεν έχουν άμεση επίδραση στη μορφή του θεατρικού χώρου. Ωστόσο η προοδευτική ανάπτυξη της σκηνικής υποδομής είναι εμφανής :

- ήδη από την *Ορέστεια*, το άνοιγμα του σκηνικού πλαισίου διευκολύνει τις μετακινήσεις **του εκκυκλήματος**, μιας ξύλινης σχεδίας με τροχούς, που επέτρεπε τη συμβατική προβολή ενός εσωτερικού χώρου, ή τις εναλλαγές τοποθεσίας
- μεταξύ 440 και 425 π.χ. οι απαιτήσεις ταυτόχρονης αναπαράστασης διακριτών θέσεων (*Αλκίστη*, *Ιππόλυτος*, *Ανδρομάχη*) και απρόσκοπτης μεταφοράς σκηνικών αντικειμένων (ιδίως στις κωμωδίες), επιβάλλουν τη διαμόρφωση **των παρασκηνίων** στα πλευρά του σκηνικού πλαισίου
- οπωσδήποτε στον *Οιδίποδα Τύραννο* (425 π.χ. περίπου), η απαίτηση **παράπλευρων θυρωμάτων** για τις κινήσεις των υποκριτών ενσωματώνει τα παρασκήνια στη σκηνική λειτουργία, ενώ οι πυκνές περιγραφές της σκηνογραφίας (*Ιων* κλπ) υπο-

12. Νίκος Μπάρκας : Σημειώσεις για το Θεατρικό Χώρο

γραμμίζουν την επιμέλεια της όψης και τη διαμόρφωση ενός ομοιώματος **πρόπυλου** στο **κεντρικό θύρωμα** της ξύλινης, περιοδικής πάντοτε, σκηνικής κατασκευής.

- η κατασκευή μιας λίθινης θεμελίωσης και μόνιμων υποδοχών (μετά το 420 π.χ. μπροστά στη σκηνοθήκη), δημιουργούν μια σταθερή βάση για τη λειτουργία του εκκυκλήματος και της **ανυψωτικής μηχανής**, επιτρέπουν τη διαμόρφωση ενός μικρού βάρθρου (για την αναπαράσταση της ανηφόρας), μιας χαμηλής εξέδρας για την καλύτερη προβολή των υποκριτών, που εξελίχθηκε σε **προσκήνιο** κατά την ελληνιστική εποχή και παραλαμβάνουν τα βάρη της ανωδομής (**το επισκήνιο**), με **το λογείο** στον πάνω όροφο και **το θεολογείο** στη στέγη (*Ικέτιδες, Σφήκες, Νεφέλες, Ειρήνη* κλπ).

Στη διάρκεια λοιπόν ενός αιώνα το θέατρο του Διονύσου, διατηρώντας τα χαρακτηριστικά του λειτουργικά στοιχεία, αναπτύχθηκε με σταδιακές μετατροπές για να εξυπηρετήσει τους μεγάλους ποιητές της εποχής. Η εξέλιξη του καθόρισε τη μορφή και λειτουργία των υπολοίπων θεάτρων που οικοδομήθηκαν κατά τον 5ο και 4ο αιώνα π.χ. Η γενικότερη στασιμότητα των Αθηνών τα επόμενα χρόνια και η έλλειψη ενός μεγάλου δημιουργού, οδήγησαν στη λίθινη επανοικοδόμηση του θεάτρου (από τον Λυκούργο, το 330 π.χ.) στην ίδια περίπου μορφή.

ε) Το Ελληνιστικό Θέατρο

Η ναυτική, εμπορική κυριαρχία των Αθηνών και η ιδεολογική ηγεμονία **του κλασικού προτύπου**, διεύρυνε την επιρροή του θεάτρου ως τα ακρότατα όρια του ελληνόφωνου κόσμου. Μετά τον 5ο αιώνα π.χ. το θέατρο έγινε το απαραίτητο δημόσιο οικοδόμημα κάθε πόλης ή κοινότητας, ανεξάρτητα από το μέγεθος της. Ανάλογα με την περίοδο της κατασκευής, ο θεατρικός σχεδιασμός ενσωμάτωνε συνήθως όλες τις αντίστοιχες εξελίξεις του Διονυσιακού θεάτρου. Ο θεατρικός σχεδιασμός, λοιπόν, απέκτησε πολυκεντρικότητα, μία κοινή αφηγηρία και επιμέρους δημιουργικές αναπροσαρμογές (εφικτές τεχνικές λύσεις), ανάλογα με τις κοινωνικές απαιτήσεις και τις πολεοδομικές ιδιαιτερότητες κάθε τόπου. Η ποικιλία των εφαρμογών συγκλίνει στη μορφή ενός ελληνιστικού τύπου θεάτρου, με λαμπρότερα δείγματα την **Επίδουρο**, την **Ερέτρια**, τη **Δωδώνη**, τους **Δελφούς**, τους **Φιλίππους**, αλλά και την **Πέργαμο**, την **Πριήνη** στη Μ. Ασία, την Κ. Ιταλία κλπ.

Στα ελληνιστικά θέατρα, από τον 4ο αιώνα και ύστερα, παρουσιάζονται πολυάριθμα έργα, δεκάδων συγγραφέων, σε δραματικούς αγώνες τοπικών γιορτών ή σε μεγαλοπρεπείς παραστάσεις ευγενών χορηγών. Ενώ όμως το θέατρο ήταν για αιώνες η δημοφιλέστερη πολιτιστική εκδήλωση, διαμορφώνοντας μια τεράστια σε όγκο δραματική παραγωγή, διασώθηκαν ελάχιστα αποσπάσματα έργων αυτής της περιόδου. Η αδυναμία των ελληνιστικών χρόνων να διευρύνουν τους ορίζοντες της δραματικής τέχνης, οδήγησε στην εξιδανίκευση του 5ου αιώνα. Παράλληλα, η προσήλωση στο κλασικό πρότυπο, η αντιγραφή του, περιόρισε τις καλλιτεχνικές αναζητήσεις σε μια κατάχρηση τεχνικών δυνατοτήτων ή στην ανακύκλωση ξεπερασμένων εμπειριών.

Οι διάσημοι ηθοποιοί αναζητούσαν στην επανάληψη των κλασικών έργων φημισμένους ρόλους για προβολή. Οι συγγραφείς περιόριζαν τη συμμετοχή του χορού για να ικανοποιήσουν τους υποκριτές. Οι χορηγοί επιζητούσαν θεαματικές διασκευές προσδοκώντας την εφήμερη δόξα. Στην ατέρμονη αυτή, σπειροειδή φθορά, τη σεβάσμια μορφή του υποκριτή αντικατέστησε το άστρο της διασημότητας. Οι συντεχνίες των ηθοποιών οργανώνουν υπερεθνικές περιοδείες, εξασφαλίζουν υπέρογκες αμοιβές, ασυλίες και προνόμια, αναζητούν προστάτες και χαρίζουν εύνοιες. Στη διαδικασία ενός τέτοιου συστήματος, ο υποκριτής κυριεύει το ρόλο, ο θεός ή ο ήρωας γίνεται φιγούρα. Επειδή ο αρχαίος μύθος ξεφτίζει στην υπαρκτή καθημερινότητα και το δραματικό πρόσωπο πρέπει να δείχνει το τραγικό του προσώπείο, κατέληξαν στη φρικτή και απόκοσμη όψη της γνωστής μάσκας των ελληνιστικών και ρωμαϊκών αγγείων. Η προσοχή συγκεντρώνεται στην εμφάνιση, επομένως η δράση εστιάζεται στη σκηνή. Το επίπεδο στάσης των υποκριτών υψώνεται πάνω από την ορχήστρα, η επικοινωνία με το χορό καθίσταται προβληματική και τα χορικά γίνονται ιντερμέδια ή καταργούνται.

Ο τεμαχισμός της θεατρικής λειτουργίας οδηγεί στη διάσπαση της ενότητας του θεατρικού χώρου. Το αμφιθέατρο σχεδιάζεται με μεγαλύτερη κλίση για να διευκολυνθεί η οπτική προσέγγιση του προσκήνιου χώρου. Το σχήμα του παραμένει ομόκεντρο της ορχήστρας, αλλά μετατρέπεται σε **σφενδόνη** [δηλαδή παύει να την περισφίγγει], ώστε να περιλαμβάνει την εκτεταμένη σκηνογραφία. Η σκηνή εξελίσσεται σε ολοκληρωμένο, πολυώροφο κτίριο και η λειτουργική βαρύτητα εναποτίθεται στην (ξύλινη και λυόμενη συνήθως) **εξέδρα του προσκηνίου**.

στ) Το Ελληνο-ρωμαϊκό Θέατρο

Η εντεινόμενη αναζήτηση της θεαματικότητας, με πολύπλοκες και ρεαλιστικότερες σκηνογραφικές προσεγγίσεις, συνεχίστηκε μέχρι την ολοσχερή ηγεμονία του ρωμαϊκού πολιτισμού και την καθιέρωση του αντίστοιχου θεάτρου. Το ενδιάμεσο εξελικτικό στάδιο καταλαμβάνει ο πιο ακαθόριστος τύπος θεατρικού χώρου, το ελληνο-ρωμαϊκό θέατρο. Η διακριτή εμφάνιση του εντοπίζεται για πρώτη φορά στη **Δήλο**, το 250 π.χ. και περικλείει στη σύλληψη του, όχι τα σημάδια κάποιου ρωμαϊκού σχεδιασμού που δεν υπήρχε ακόμα αλλά, την επιρροή μιας λειτουργίας που θα υιοθετηθεί αργότερα από τους Ρωμαίους. Ελληνο-ρωμαϊκά θέατρα χτίστηκαν στη **Σαντορίνη**, την **Ιθώμη**, αλλά κυρίως στη **Μαγνησία**, την **Εφεσο**, τη **Μίλητο**, την **Τερμησό**, τη **Σιδώνα**, δηλαδή στις ελληνικές αποικίες που (μετά τον 3ο αιώνα π.χ.) αιωρώταν ανάμεσα στη δύση και των σπαραγμό των επιγονικών βασιλείων και στην ανατολή της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας.

Τα θέατρα δεν συγκέντρωναν πλέον τεράστια λαϊκά πλήθη, ούτε επιτελούσαν κάποια μορφωτική λειτουργία. Στόχευαν στη ψευδαίσθηση, ακολουθούσαν τα ήθη μιας νέας κοινωνικής συγκρότησης, απευθυνόταν στη διασκέδαση των ανωτέρων τάξεων. Ανοίγοντας το δρόμο των ταξικών διακρίσεων στο θέατρο, ο χώρος της ορχήστρας κατατέμεται :

- στο πίσω τμήμα του τοποθετούνται **τα κινητά καθίσματα** των ευγενών,
- στο μπροστά τμήμα εισχωρεί το προσκήνιο.

Η μορφή του αμφιθέατρου παραμένει ίδια, αλλά προφανώς μειώνεται η χωρητικότητα του. Για να τονιστεί η λειτουργική σπουδαιότητα της σκηνής, η περιφέρεια της ορχήστρας συρρικνώνεται κατά ένα τόξο [**αντίστοιχο του μισού της ακτίνας**] που καταλαμβάνεται από **την εξέδρα του προσκηνίου**. Το προσκήνιο αυξάνει σε μέγεθος, κερδίζει σε ύψος και παρεμβάλλεται ανάμεσα στην ορχήστρα και τη σκηνή, που διαθέτει **πρόσωση** με περίτεχνη διακόσμηση και αποτελεί τμήμα ενός μεγαλύτερου κτιριακού συγκροτήματος. Με τη νέα διαρρύθμιση, στα πλάγια άκρα της σκηνής, που προσεγγίζουν τα αναλήμματα του κοίλου, τοποθετούνται περίτεχνα διακοσμημένα **πρόπυλα**, η επικοινωνία του θεάτρου εξυπηρετείται με εξωτερικές κλίμακες από το αμφιθέατρο και περιορίζεται η λειτουργία των παρόδων.

Στα τέλη της ελληνιστικής εποχής η δραματική παραγωγή υποβαθμίζεται σημαντικά, επειδή απουσιάζει μια πειστική ανανέωση του ποιητικού λόγου και παράλληλα η λαϊκή σάτυρα του μιμοθέατρου γίνεται ιδιαίτερα δημοφιλής. Για οικονομικούς λόγους, οι περιοδεύοντες θίασοι περιορίζουν τα μέλη του χορού ή καταργούν τελείως τα χορικά, όπως και οι διάσημοι ηθοποιοί στις πολυδάπανες παραστάσεις τους, αλλά αυτοί για λόγους αυτοπροβολής. Ειδικά για τις παραστάσεις έργων της κλασικής εποχής, ο χορός συνωθείται στην εξέδρα του προσκηνίου, ψάλλοντας κατ'εκτίμηση ορισμένα στάσιμα και μόνο στο Διονυσιακό θέατρο της Αθήνας, για συναισθηματικούς λόγους, συνέχιζε να παραμένει στην ορχήστρα. Είναι φανερό πως οι συνθήκες ήταν ώριμες για σοβαρές ανακατασκευές στα αρχαία ελληνικά θέατρα και για την κυοφορία ενός διαφορετικού θεατρικού χώρου.

3] ΤΟ ΡΩΜΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Το αθηναϊκό θέατρο είχε επηρεάσει από τον 5ο αιώνα π.χ. τις ελληνικές αποικίες της Κάτω Ιταλίας και της Σικελίας. Η οικονομική ακμή τους, σε συνδυασμό με τη γενικότερη ηγεμονία του κλασικού προτύπου και τον απόηχο των μακεδονικών κατακτήσεων αργότερα, αποτέλεσαν την ελκτική δύναμη για τη μεταφύτευση της ελληνικής πολιτιστικής παράδοσης στους άλλους λαούς της Ιταλίας και την προβολή των ελληνικών αντιλήψεων στα ζητήματα της καλλιτεχνικής έκφρασης.

Ο πολιτισμός **των Ετρούσκων**, κλάδος της ρωμαϊκής παράδοσης, υιοθετώντας σημαντικά στοιχεία του ελληνικού πολιτισμού (χάρη στις ομοιότητες της κοινωνικής οργάνωσης), έφερε τους Ρωμαίους σε επαφή με τις ελληνικές απόψεις, πριν από την εξάπλωση του ρωμαϊκού κράτους. Ενώ λοιπόν η Ρώμη δεν γνώριζε τη θεατρική λειτουργία, το 364 π.χ. με αφορμή κάποια ανεξέλεγκτη επιδημία που σάρωσε την πόλη, παρουσιάστηκε για λόγους εξευμενισμού, μια ετρουσκική δραματική τελετουργία, σε μια πρόχειρη κατασκευή με **ικρία**, στο *Circus Maximus*.

Ομως οι συνθήκες ωρίμασαν, μόνο, μετά την κατάκτηση και ενσωμάτωση των ελληνικών αποικιών στη ρωμαϊκή επικράτεια (272 π.χ. πτώση του Τάραντος) για να προσπαθήσουν :

- στα ελληνιστικά θέατρα,
- με αθηναϊκά ονόματα, τοπωνύμια και ρούχα,
- με μύθους της κλασικής εποχής, και
- με δημοφιλή πρότυπα τον Ευριπίδη και τον Μένανδρο,

να μιμηθούν (κακότεχνα για μεγάλο διάστημα) το ελληνικό δράμα, μέχρι να συγκροτηθεί μια σχολή (τον 2ο αιώνα π.χ.) κυρίως στη κωμωδία (**Πλαύτος, Τερέντιος**).

Η ακμή της ρωμαϊκής κωμωδίας επηρέασε, ίσως μόνο έναν αιώνα, τα θεατρικά πράγματα, χωρίς ποτέ να επιτύχει μια αυθεντική δραματική παράδοση (όπως αποδείχτηκε με τις απόπειρες του **Σενέκα** τον 1ο αιώνα μ.χ.) αφού :

-το μιμοθέατρο και η λαϊκή σάτυρα ήταν θεάματα που ανταποκρινόταν στην κοινωνική παθητικότητα και εξατομικευμένη αισθητική των Ρωμαίων,

-η πολιτική οργάνωση παρεμπόδιζε την οικοδόμηση ενός κανονικού θεατρικού χώρου (για μια μεγάλη περίοδο του 2ου αιώνα π.χ.).

Με την πρώτη ολοκληρωμένη οικοδόμηση λίθινου θεάτρου στη Ρώμη, το 55 π.χ. από **τον Πομπήιο**, αποτυπώνονται καθαρά οι ριζικές διαφορές στο σχεδιασμό και τη θεατρική λειτουργία των δύο πολιτισμών. Στους ελληνικούς τύπους θεάτρου, το αμφιθέατρο περιβάλλει το χώρο της αναπαράστασης, διευκολύνοντας την ενότητα της θεατρικής λειτουργίας, ενώ στο ρωμαϊκό θέατρο, το *auditorium* (δηλαδή ο χώρος ακρόασης) τίθεται αντιμέτωπος με τη λειτουργία της σκηνής και στο ενδιάμεσο **το ημικόκλιο**, που απομένει από την περιφέρεια της ορχήστρας, ενσωματώνεται στο κοίλο, αποκλειστικά για τους επισήμους. Συνέπεια των εξελίξεων είναι η **κατάργηση των παρόδων**, η υπερτροφική μεγένθυση του κτιρίου της σκηνής (με την περίτεχνα διακοσμημένη πρόσοψη της *scaenae frons*) και η διαμόρφωση ενός γιγάντιου οικοδομικού όγκου [που εγκαταλείποντας τις ακουστικά απρόσβλητες τοποθεσίες, εγκαθίσταται] στο κέντρο των μητροπόλεων.

Στον αποστεωμένο θεατρικό χώρο, εκτός από την υποβάθμιση της σημασίας του ποιητικού λόγου, έκλεισε και ο κύκλος του ηθοποιού της αρχαιότητας, καθώς το κάποτε αξιοσέβαστο λειτούργημα αφέθηκε για τους σκλάβους ή μελλοθάνατους αιχμαλώτους. Αλλωστε, στον ανελέητο συναγωνισμό των εκδηλώσεων για περισσότερο θέαμα, ο

16. Νίκος Μπάρκας : Σημειώσεις για το Θεατρικό Χώρο

χώρος πολύ συχνά εξυπηρετούσε αγώνες μονομάχων, θηριομαχίες ή απομιμήσεις ναυμαχιών [χάρη στο *pulpitum*, ένα στηθαίο μεταξύ κίλου και ορχήστρας].

Τελικά, μολονότι χτίστηκαν (και ανακατασκευάστηκαν) πολλά θέατρα αυτή την περίοδο [στην **Ασπενδο**, την **Orange**, την **Vaison**, το θέατρο του **Μάρκελου στη Ρώμη**, τις **Συρακούσες**, την **Πομπηία** κλπ] δεν φιλοδοξούσαν να εμπεδώσουν μορφωτικές και πολιτιστικές διαδικασίες, αλλά μάλλον να αποτελέσουν ματαιόδοξα μνημεία επίδειξης. Γίνεται λοιπόν ευεξήγητο πώς, κατά την περίοδο ανάπτυξης των πρώτων χριστιανικών σχηματισμών, η κατάρρευση της θεατρικής λειτουργίας έκανε κοινωνικά αποδεκτή την απαγόρευση του Θεάτρου και οδήγησε στην εξαφάνιση της θεατρικής παράδοσης μετά τον 3ο αιώνα μ.χ.

4] Ο ΜΕΣΑΙΩΝΑΣ

Η περιπλάνηση των ηθοποιών, μέχρι τον 12 αιώνα, χάνεται στην αχλή μιας ιστορίας πολύχρονων καταδιώξεων από τις χριστιανικές μητροπόλεις με σύντομα διαλείμματα φιλοξενίας στα φέουδα των ευγενών. Η ειρωνεία των πραγμάτων είναι πως, το κάρο με τα πενιχρά σύνεργα της υποκριτικής, εμφανίστηκε πάλι στις μεσαιωνικές πόλεις ύστερα από πρόσκληση της Εκκλησίας, για να πλαισιώσει τις θρησκευτικές τελετές με **τα θεανδρικά μυστήρια**.

Οι θεατρολογικές απόψεις δεν συγκλίνουν σε κοινές εκτιμήσεις για τη μορφή και τη λειτουργία του εκκλησιαστικού δράματος. Ωστόσο οι αντιλήψεις για το χώρο της αναπαράστασης διαγράφουν μια ολοκληρωμένη τροχιά [από βασικούς τύπους σκηνογραφίας κατά τον **Χρ. Αθανασόπουλο**], που προσδιορίζουν την εξέλιξη του μεσαιωνικού δράματος.

Ο χώρος της εκκλησίας είναι η αφετηρία για την αξιοποίηση μιας αυστηρά προσανατολισμένης και διαρθρωμένης [από τις θρησκευτικές αρχές] διάταξης για την σκηνοθεσία των χριστιανικών λειτουργιών. Η είσοδος από τη δυτική πλευρά, η αγία τράπεζα στο ανατολικό τμήμα ανάμεσα στη σαρκοφάγο (βόρεια) και τον πατριαρχικό άμβωνα (νότια) και οι κινήσεις στα κλίτη από τις παράπλευρες πύλες του ιερού δείχνουν την τάση επέκτασης της αναπαράστασης σε ολόκληρη την εκκλησία.

Η εκκλησία ως σκηνικό βάθος είναι το επόμενο στάδιο όπου η μεταφορά της δράσης στο ύπαιθρο, μπροστά στους ναούς, ευνοεί την αυτονόμηση της αναπαράστασης από τη διάρκεια, το χώρο και τη συγκυρία των εκκλησιαστικών κανόνων. Με κέντρο το σύμβολο της σταύρωσης, δίπλα στο οποίο τοποθετούνται τα καθίσματα των διαφόρων βιβλικών προσώπων, ο χώρος της αναπαράστασης συγκροτείται παρατακτικά από **μέγαρα** (*τα κουβούκλια* των Βυζαντινών ή *mansions* των Δυτικών), ξύλινες υπερυψωμένες σκηνές, με αδρά σκηνογραφήματα και αυλαία, για τις διαδοχικές εμφανίσεις των ηθοποιών.

Η μόνιμη σκηνογραφία των μεγάρων, που εξελίσσονται σε αυτόνομα οικοδομήματα, γίνεται απαραίτητη καθώς αυξάνουν οι απαιτήσεις των έργων και αφαιρετικά, κάθε ολοκληρωμένο επεισόδιο διαδραματίζεται σε μία σκηνή, αγνοώντας την παρουσία των υπόλοιπων. Συχνά, ο χώρος της δράσης επεκτεινόταν κάτω από τις σκηνές, *στην platea*, διαμορφώνοντας σε ευθεία ή καμπύλη διάταξη μια λειτουργική ενότητα παραπλήσια των κλασικών, αλλά και των σύγχρονων μας υπαίθριων μορφών έκφρασης. Οι χαρακτηριστικές αναπαραστάσεις που διασώθηκαν είναι **τα πάθη των Vallenciens** και **το μυστήριο του Villingen**.

Η κυκλική διάταξη με περιοδικές κατασκευές στα μεγάλα πανηγύρια ή στα ερείπια των ρωμαϊκών θεάτρων, παραπέμπει ευθέως στις μεσαιωνικές αντιλήψεις για τη λειτουργία του χώρου. Η δράση περιφέρεται γύρω από το κέντρο μιας κλειστής περιμετρικής τάφρου, παρόμοιας με τα κυκλικά κάστρα. Η σύνθεση **του κάστρου Perceverance** (του 1425) παρουσιάζει μια κλειστή αρένα, με ένα κεντρικό οικοδόμημα και τα υπόλοιπα μέγαρα προσανατολισμένα μέσα στην περιφέρεια, διάταξη που κατευθύνει την κίνηση των θεατών ανάλογα με την [ακίνητη και κατανεμημένη] ροή της παράστασης.

Το κινητό σκηνικό (οι σκηνές-άμαξες, *τα wagon stage*) είναι μια ώριμη εφαρμογή των μεγάρων στη μεσαιωνική Αγγλία (του 15ου αιώνα) που διευκόλυνε τις περιοδικές μικρών θιάσων, χωρίς την ογκώδη υποδομή των κυκλικών διατάξεων, στο μεσοδιάστημα των μεγάλων γιορτών ή σε μικρές εκδηλώσεις. Τα σκηνογραφήματα ήταν εξίσου αδρά, η δράση επεκτεινόταν στον περιβάλλοντα χώρο και η παράταξη μιας σειράς αμαξιών (ανάλογα με το μέγεθος και τη δυναμικότητα του θιάσου), επέτρεπε την ανάπτυξη του δράματος κατά μήκος ενός δρόμου, όπως στις αρχαίες λιτανείες.

18. Νίκος Μπάρκας : Σημειώσεις για το Θεατρικό Χώρο

Τέλος, η **κινητή πλατφόρμα** είναι μια εφαρμογή πρόχειρης σκηνής (με τη στοιχειώδη φροντίδα μιας κουρτίνας, ενός παραβάν) για περιοδεύοντες θιάσους. Επειδή εξασφάλιζε ένα ρευστό και ευέλικτο λειτουργικό σχήμα, καθιερώθηκε σε πολλές περιοχές της Δύσης, μετά τον 16ο αιώνα. Ελλείψει δεσμεύσεων η μεσαιωνική σκηνή ευνόησε τη καλλιέργεια του λόγου και της κίνησης και δημιούργησε μια παράδοση για τα σημαντικότερα λαϊκά θέατρα της Αναγέννησης.

5] Η ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ

Αναγέννηση ονομάστηκε το πέρασμα από τα σκοτεινά χρόνια του πνευματικού εφησυχασμού και των δογματικών αγκυλώσεων, στους ανοικτούς ορίζοντες των διανοητικών και εκφραστικών αναζητήσεων. Η χρονική αφετηρία της περιόδου, που έφερε νέα πνοή στις καλές τέχνες, τα γράμματα και την αρχιτεκτονική της Ιταλίας, τοποθετείται τον 16ο αιώνα μολονότι δεν παρακολούθησε μια ευρύτερη ιδεολογική και κοινωνική αλλαγή, ούτε συνοδεύτηκε άμεσα από παραπλήσιες εξελίξεις στις άλλες χώρες της Δύσης (όπου, την ίδια εποχή, συνεχίστηκαν οι πολιτικές και θρησκευτικές διαμάχες).

Το ιταλικό θέατρο (μέσα στο ιδιόμορφο πλαίσιο της Αναγέννησης) διέκοψε τη μεσαιωνική θεατρική παράδοση και εισήγαγε τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της σύγχρονης θεατρικής λειτουργίας, αναζητώντας το χαμένο νήμα της αρχαιοελληνικής και ρωμαϊκής γνώσης και εμπειρίας. Ευνόησε τη μελέτη των ελλήνων συγγραφέων, **των βιβλίων του Βιτρούβιου**, τις παραστάσεις ρωμαϊκού δράματος (λατινικά στην αρχή και αργότερα σε μετάφραση) και την αναψηλάφηση των ερειπίων στους θεατρικούς χώρους. Ωστόσο μέσα στη γενικότερη πρόοδο των ιδεών, διαμορφώθηκε και μια συντηρητική τάση μιμητικής προσκόλλησης στα επιφαινόμενα της αρχαιότητας, ο *κλασικισμός*, που αδιαφορώντας για τα τρέχοντα κοινωνικά δεδομένα, προτιμούσε την αντιγραφή από τη δημιουργία και τλαιπώρησε [μέχρι τις μέρες μας] την έμπνευση. Οι εξελίξεις στην παραστατική έκφραση δεν κατανέμονται ισόρροπα, δυναστεύονται μάλλον από την ανάπτυξη των εικαστικών τεχνών και της λογοτεχνίας:

-το δράμα εφαρμόζοντας τους στείρους αλεξανδρινούς κανόνες *των 3 ενοτήτων*, χάνει την πηγή της εμπνευσμένης αμεσότητας του ποιητικού λόγου των ώριμων μεσαιωνικών χρόνων,

-η θεατρική λειτουργία υποτάσσεται στις προτεραιότητες του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού και της διακόσμησης και επίσης

-το θέατρο δεν επιδιώκει την κοινωνική στήριξη και καταξίωση, προσαρμόζεται στην αισθητική των ανωτέρων τάξεων και προσβλέπει στην προστασία ευγενών μαικήνων και αρχόντων.

α) Οι βασικές αρχές του S. Serlio

Οι νέες αντιλήψεις για το θέατρο της Αναγέννησης, διατυπώνονται από τον **Sebastiane Serlio** στο βιβλίο "*Architettura*", το 1551. Η θεωρία του, προσαρμόζοντας δημιουργικά τις απόψεις του Βιτρούβιου για τα θέατρα της αρχαιότητας, καταλήγει σε 4 βασικές θέσεις για το θεατρικό σχεδιασμό :

- **Μετωπική σχέση σκηνής-αμφιθεάτρου**, σε κλειστό και παραλληλόγραμμο σχήμα χώρου. Οι θέσεις των θεατών διατάσσονται ημικυκλικά, κατά τα ρωμαϊκά πρότυπα,
- **Συνδυασμός ρωμαϊκού προσκηνίου με αναγεννησιακή σκηνογραφία**, καθώς η σκηνή διαμορφώνεται από μια χαμηλή και στενή πλατφόρμα προσκηνίου, ένα επικλινές επίπεδο με πλευρικά σκηνικά και σκηνογραφημένο βάθος,
- **Εφαρμογή της προοπτικής απεικόνισης στο θέατρο**, την οποία εισηγήθηκε ο F. Brunelleschi και πρωτοεμφάνισε σε σκηνογραφικές κατασκευές για μεσαιωνικά δράματα ο B. Peruzzi (στις αρχές του 15ου αιώνα περίπου). Η ζωγραφική απόδοση διαθέτει ένα κεντρικό σημείο φυγής και ελάχιστη εστιακή απόσταση, ώστε να τονίζεται η προοπτική,
- **Καθιέρωση 3 τύπων σκηνικού** (*τραγική, κωμική και σατυρική*), κατά τα ρωμαϊκά πρότυπα, για αντίστοιχα έργα ή επιμέρους επεισόδια, με αναπαραστάσεις έντονης προοπτικής.

Με τις προτάσεις του Serlio, ύστερα από αιώνες, το θέατρο επανακτά ένα οργανωμένο οικοδόμημα, αλλά δημιουργούνται και σοβαρά λειτουργικά προβλήματα στην αναγεννησιακή σκηνή. Ο χώρος ανάμεσα στα σκηνικά [για να μη διαταραχθούν οι αναλογίες της προοπτικής απόδοσης, δηλαδή η ψευδαίσθηση της τρισδιάστατης αναπαράστασης] δεν επιτρέπει τις ενδιάμεσες μετακινήσεις των ηθοποιών και τους περιορίζει, ουσιαστικά, στο προσκήνιο. Η σκηνογραφική σύνθεση, στερούμενη ευελιξίας (και σε συνδυασμό με τις κλασικιστικές απόψεις για κάποια δήθεν ενότητα του χώρου) δεν ευνοούσε τις σκηνικές αλλαγές και καθήλωνε τη δράση στη στενή εξέδρα του προσκηνίου.

β) Teatro Olimpico & Teatro Farnese

Οι εφαρμογές των απόψεων του Serlio αποτυπώνονται στο ξύλινο θέατρο της Vicenza, το λεγόμενο *Olimpico* (ή Palladio, από το όνομα του μελετητή) που αποπερατώθηκε από τον V. Scamozzi το 1585. Ο υπαίθριος και περιορισμένος θεατρικός χώρος, η αμφιθεατρική διάταξη των θέσεων, η περίτεχνα διακοσμημένη *scenae frons* (μια μεγάλη κεντρική ασίδα και δύο συμπληρωματικά θυρώματα) και τα πλευρικά ανοίγματα στη χαμηλή και στενή εξέδρα του προσκηνίου, θυμίζουν τα ρωμαϊκά θέατρα και τις προτάσεις του Βιτρούβιου.

Στις νέες διευθετήσεις περιλαμβάνονται **το ημιελλειπτικό σχήμα** των βαθμίδων [για τη βελτίωση της οπτικής], η στενόμακρη σκηνή και **οι vistas**, δηλαδή οι ζωγραφικές αναπαραστάσεις (δρόμων ή δεντροστοιχιών που συγκλίνουν προοπτικά σε κάποιο κεντρικό κτίριο ή πλατεία) στα ανοίγματα του σκηνικού πλαισίου. Το Olimpico, ίσως επειδή χτίστηκε πρώτο, αποτελεί μια συντηρητική σύνθεση των στοιχείων του αρχαίου κόσμου με τις αντιλήψεις του αναγεννησιακού σχεδιασμού. Η ιστορικά καινοτόμος πρόταση **του προσκηνίου τόξου** και των διευθετήσεων *της ιταλικής σκηνής* (που φτάνουν μέχρι την εποχή μας) εφαρμόστηκε την ίδια περίοδο (1618) από τον G. Aleotti, για **το Teatro Farnese** στην Parma. **Το πρώτο στεγασμένο θέατρο** περιλαμβάνει :

- αμφιθεατρική διάταξη των βαθμίδων σε σχήμα **U**, όπως τα πεταλόμορφα στάδια, ώστε να επιτυγχάνεται μεγαλύτερη συγκέντρωση κοντά στον άξονα της προοπτικής,

- ορχήστρα στο χαμηλότερο επίπεδο (για την εξυπηρέτηση πρόσθετων παραστατικών αναγκών),

- σκηνή (εκτεινόμενη με σκηνικά στο τρισδιάστατο πλέγμα του χώρου), η οποία πλαισιώνεται από το προσκήνιο τόξο (τον προάγγελο της αυλαίας).

Για να ξεπεραστεί η στατικότητα του θεάματος, την κίνηση των σκηνικών (και την ευελιξία της δράσης) εξασφάλιζαν εναλλασσόμενα πετάσματα και vistas με προοπτικές αναπαραστάσεις, μια τελειοποιημένη εφαρμογή *των περιάκτων* της αρχαιότητας [περιστρεφόμενα πρίσματα κατακόρυφου άξονα]. Αυτές, οι νέες διευθετήσεις θα δώσουν το έναυσμα για την ανάπτυξη της σκηνικής τεχνολογίας και της σκηνογραφίας.

γ) Τα λαϊκά θέατρα της Αναγέννησης

Το μεγάλο ρεύμα της ιταλικής αναγέννησης και οι ποικίλες αρχιτεκτονικές και σκηνογραφικές εφαρμογές που ακολούθησαν, δημιούργησαν μια έντονη διαφοροποίηση των αντιλήψεων για την πρωτοκαθεδρία και τελικά τη λειτουργία του θεάτρου, γνωστή από τη διάκριση μεταξύ της *comedia erudita* και της *comedia del arte*. Η προσπάθεια εκ των άνω επιβολής [από θεωρητικούς και τεχνικούς, με την υποστήριξη των αριστοκρατών] ενός **θεάτρου κανόνων**, σε τίποτε δεν ωφέλησε το ιταλικό δράμα, ούτε στερήσε τη δόξα των λαϊκών θεατρικών μορφών της Αναγέννησης, όπως ο **Lopes de Vega** στην Ισπανία, ο **W. Shakespeare** στην Αγγλία (ή αργότερα στην Ιταλία ο **Carlo Goldoni**).

Γενικά η μορφή του θεατρικού χώρου δεν διαφοροποιείται από τα μεσαιωνικά *booth stage*, μια υπερυψωμένη ξύλινη εξέδρα, με το παράπηγμα της σκηνής ή διάφορα υφασμάτινα πετάσματα και τέντες για σκηνικά :

-Στη Γαλλία, μετά τη συγκρότηση της πανίσχυρης θεατρικής συντεχνίας (*Confrerie de la Passion*), διαμορφώνεται το 1548 θεατρικός χώρος **στο Hotel de Bourgogne**.

-Στην Ισπανία καθιερώνονται θεατρικές λειτουργίες σε πλατείες ή αυλές (**τα Corrales**), όπου ανάμεσα στα μέγαρα διαμορφώνεται μια ξύλινη πλατφόρμα με αυλαία. Το πρώτο μεγάλο και μόνιμο *Corral de la Cruz*, στη Μαδρίτη το 1579, διέθετε διώροφη σκηνή με μπαλκόνι, πάγκους στο επίπεδο της πλατείας και παράπλευρα θεωρεία (*ta aposentos*) στα ανοίγματα των γειτονικών σπιτιών.

-Στην Αγγλία, η βασιλεία της Ελισάβετ χαρακτηρίζεται από τη συγκρότηση συντεχνιακών ή επαγγελματικών μονίμων θιάσων, την καθιέρωση θεατρικών χώρων με περιοδικές εγκαταστάσεις στα όρια του Λονδίνου και την οικοδόμηση ξύλινων περιφραγμένων θεάτρων στα υποβαθμισμένα (αρχικά) προάστια (μετά το 1558), έξω από τα τείχη.

Η θεατρική λειτουργία απέδωσε λαμπρά επιτεύγματα, εφάμιλλα ίσως της αθηναϊκής περιόδου, χάρη στην ακμή του ποιητικού λόγου, την αμεσότητα του θεατρικού χώρου και την απλότητα των εκφραστικών μέσων. Η παρακαταθήκη του μεσαιωνικού δράματος, ύστερα από αιώνες καταδίωξης, χωρίς τεχνικές δυνατότητες και υποστήριξη, χωρίς περίτεχνα σκηνικά, αλλά και χωρίς τους δεσμευτικούς περιορισμούς της προοπτικής, στηρίχτηκε στο λόγο και την υποκριτική, **στη λεκτική σκηνογραφία** και στην αφήγηση, για να κερδίσει το ακροατήριο και να προετοιμάσει τη σαιξπηρική περίοδο της ελισαβετιανής σκηνής, όταν το θέατρο ευτύχησε πάλι να διαμορφώνει το χώρο του, κατά τις επιταγές ενός μεγάλου δραματουργού.

δ) Το Globe Theatre

Το θέατρο του Σαίξπηρ κτίστηκε το 1599, με γνώμονα τη τυπική μορφή όλων των θεατρικών χώρων της ίδιας περιόδου στο Λονδίνο (*The Theatre* του J.Burdage το 1576, *Curtain* 1577, *Rose* 1587, *Swan* 1596), από τα οποία διασώθηκαν μόνο γενικές περιγραφές και γκραβούρες. Διέθεταν μια κλειστή, στρογγυλή ή πολυγωνική περίμετρο με στεγασμένα πατάρια και υπαίθρια ευρύχωρη αυλή στο κέντρο. Η σκηνή διαμορφωνόταν από μια εκτεταμένη πλατφόρμα **apron stage** (με κλειστό **υποσκήνιο** και διάφορες **καταπακτές**) και μια κεκλιμένη υπερσκήνια κατασκευή (**το υπερώο** και **το μηχανοστάσιο**, που στηριζόταν σε δύο τεράστια ακριανά υποστυλώματα), διακοσμημένη από κάτω όψη [τα **επουράνια**] και συνδεδεμένη με κάποιο πλευρικό τοίχωμα.

Το σκηνικό βάθος της εξέδρας ήταν διώροφο (παρακολουθώντας μάλλον τα επίπεδα των περιμετρικών παταριών), με **θυρώματα** προς το εσωτερικό (τα παρασκήνια και τις απόθήκες) και **ανοικτή γαλαρία** στο επισκήνιο [ίσως και **δεύτερη γαλαρία ψηλότερα**] για τις εμφανίσεις των ηθοποιών. Τέλος, κεντρικός πυρήνας της σκηνικής εγκατάστασης ήταν **ο πυργίσκος της σκηνής**, με το έμβλημα του θεάτρου και την ένδειξη λειτουργίας, που εξασφάλιζε την επικοινωνία των διαφόρων επιπέδων και τις μετακινήσεις των θεατρικών εξαρτημάτων.

Η είσοδος από την κεντρική πύλη του μεσαιωνικού περιτειχίσματος παρείχε με ελάχιστο τίμημα θέση όρθιου θεατή στην αυλή, ενώ ένα μεγαλύτερο αντίτιμο εξασφάλιζε θέσεις στους πάγκους των παταριών της περιμέτρου, μέσα από μικρότερα **κλιμακοστάσια** και **περιμετρικές γαλαρίες**. Για τους ευγενείς θεατές υπήρχαν τα **gentlemen's rooms**, δίπλα στη σκηνή ή σε ξεχωριστές περιπτώσεις νοικιαζόταν καθίσματα στις άκρες της πλατφόρμας, με ιδιαίτερο αντίτιμο.

6] Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΜΠΑΡΟΚ

Μπαρόκ ονομάστηκε η βαρυφορτωμένη αισθητική αντίληψη, ο περιπλεγμένος τρόπος σκέψης, που ιστορικά περιλαμβάνει τον 17ο-18ο αιώνα. Καλλιτεχνικά, περιγράφει τις δημιουργικές επεξεργασίες των αντιλήψεων της Αναγέννησης, ένα πρόσθετο σπειροειδές πέρασμα, μέχρι τη νεότερη εποχή. Στον πυρήνα του θεάτρου μπαρόκ (στο πλαίσιο των κλασικιστικών αναζητήσεων) τέθηκε η μουσική έκφραση και η προοπτική, με τις λεπτομερείς εφαρμογές των αρχών του Serlio. Το θέατρο ανοίγεται πάλι στα ευρύτερα κοινωνικά στρώματα, αποκτά δημοτικότητα, απαγκιστρώνεται από τις χορηγίες των ευγενών (αντίθετα από τις υπόλοιπες καλλιτεχνικές δραστηριότητες), εξελίσσεται σε δημόσιο οικοδόμημα. Αυτές οι αλλαγές αναπροσαρμόζουν σταδιακά ολόκληρη τη διάταξη της αρχιτεκτονικής σύνθεσης και της σκηνικής λειτουργίας :

- επειδή ο άρχοντας-patroni δεν βρίσκεται πιά στο επίκεντρο της λειτουργίας, η αξονική επέκταση δεν επιτρέπει την ισόρροπη μεγένθυση του αμφιθεάτρου και η έντονη προοπτική της σκηνογραφίας δεν προσφέρει την απρόσκοπτη επαφή με τα δρώμενα στο σύνολο των θεατών,
- τη βιωσιμότητα του θεάτρου εξασφαλίζουν τα εισιτήρια, δηλαδή η χωρητικότητα, η καλύτερη ανάδειξη της σκηνής και η ευέλικτη εξάπλωση των ανέσεων σ'όλες τις θέσεις.

Η γενικευμένη λειτουργία, σε μόνιμη βάση, κλειστών και στεγασμένων θεάτρων στην Ευρώπη, ανέδειξε [από τον 17ο αιώνα μέχρι και σήμερα] ως κεντρικά ζητούμενα του θεατρικού σχεδιασμού :

- 1] την εξασφάλιση οπτικής και ακουστικής άνεσης,
- 2] την κάλυψη χώρων μεγάλου μεγέθους,
- 3] τον τεχνολογικό εξοπλισμό της σκηνής.

Ειδικά η σκηνή, εξελίχθηκε σε αυτόνομο οργανικό στοιχείο του θεατρικού κτιρίου, επεκτάθηκε σε παράπλευρες αποθήκες και εργαστήρια, απέκτησε υποδομή για φαντασμαγορικούς μηχανισμούς και σκηνικά. Η αναζήτηση της θεαματικής ψευδαίσθησης, σε συνδυασμό με την ακμή άλλων παραστατικών τεχνών (όπως η όπερα και το χορόδραμα), ανέκοψαν βέβαια την ένδοξη δραματουργία του μεσαιωνικού θεάτρου, αλλά τελικά καθιέρωσαν τη σύγχρονη μορφή της θεατρικής παραγωγής.

a) Scene a l'italienne & I. Jones

Τα σκηνικά της ιταλικής αναγέννησης, η προοπτική, οι περίακτοι και γενικότερα οι προτάσεις του S. Serlio, έδωσαν το έναυσμα μιας σκηνογραφικής τεχνοτροπίας που καθιερώθηκε σαν "*ιταλική σκηνή*". Στα πρώτα στάδια, η καινοφανής εικαστική αναπαράσταση του θεατρικού χώρου παρουσίαζε έντονη στατικότητα και ακαμψία, παρενοχλώντας τις κινήσεις των ηθοποιών και τις αλλαγές σκηνογραφίας. Ομως, κατά τους επόμενους δύο αιώνες, οι αναζητήσεις θεαματικής έκφρασης και λαμπρότητας, με πυρήνα το ιταλικό μελόδραμα, πέτυχαν σκηνογραφικές τεχνικές με αστείρευτη εφευρετικότητα και φανταστικές δυνατότητες. Σε αδρές γραμμές, την ιταλική σκηνή συγκροτούν 5 τμήματα :

- **ΟΙ ΚΟΥΙΝΤΕΣ**, τα πλευρικά περύγια της σκηνογραφίας, ήταν κατακόρυφα πετάσματα [ανά ζεύγη και σε επάλληλες σειρές, συγκλίνοντας προς το βάθος] που περιέσφιγγαν το χώρο της σκηνής και συμπλήρωναν μία απεικόνιση με προοπτική,
- **ΤΟ ΦΟΝΤΟ**, το σκηνικό βάθος, έκλεινε το χώρο της σκηνής και συνέθετε την κεντρική αναπαράσταση της προοπτικής σκηνογραφίας,
- **ΟΙ ΦΡΙΖΕΣ**, τα αναρτημένα, επιμήκη πετάσματα της οροφής, περιόριζαν το ανάπτυγμα του σκηνικού όγκου [με βαθμιδωτή επικάλυψη και διαρκώς χαμηλότερη κρέμαση] και διευκόλυναν την προοπτική ελάττωση του ύψους των σκηνικών,
- **ΤΑ ΣΥΝΝΕΦΑ**, ήταν αιωρούμενα πλευρικά πετάσματα [ανά ζεύγη και με διαδοχικά χαμηλότερη κρέμαση] που διευκόλυναν τη συναρμογή ανάμεσα σε κουίντες και φρίζες,
- **ΤΟ ΠΡΟΣΚΗΝΙΟ ΤΟΞΟ**, ανάμεσα στο προσκήνιο και τη σκηνή, σχημάτιζε το τελικό περίγραμμα της σκηνογραφίας και απέκρυβε επιμελώς τις ατέλειες των εγκαταστάσεων μίας scene a l'italienne.

Οι συνεχείς προσπάθειες βελτίωσης των προοπτικών αναπαραστάσεων, κατέληξαν (στις αρχές του 17ου αιώνα) στην εγκατάλειψη των άκαμπτων εφαρμογών του Serlio και στη καθιέρωση μίας σύνθετης σκηνογραφίας από διαδοχικά και εναλλασσόμενα ζεύγη πετασμάτων και πτερυγίων. Το κομβικό ζήτημα των νέων διευθετήσεων ήταν η εξασφάλιση εύκολης μετακίνησης και απρόσκοπτης αλλαγής των σκηνικών. Χάρη στις εφευρέσεις του **G. Torelli** (ο οποίος αξιοποίησε το σκηνικό σύστημα του F. Guitti, στο θέατρο Farnese), οι μηχανισμοί του θεάτρου-μπαρόκ έγιναν γνωστοί και δημοφιλείς στα πέρατα της Ευρώπης.

Κεντρική σύλληψη του Torelli ήταν η λειτουργία **του carreto**, ενός συστήματος από στενόμακρα [αρθρωτά ή περιστρεφόμενα] τελάρα πάνω σε βάσεις με τροχούς, συνδεδεμένων με τροχαλίες κάτω από το επίπεδο της εξέδρας, που μετακινόταν συμμετρικά, σε καθορισμένες σχισμές του δαπέδου, ανάλογα με την περιστροφή ενός μοχλού κύλισης, εγκάρσια στον άξονα της σκηνής. Οι θεατρικές μηχανές του Torelli (**τα κινητά σκηνικά, τα αναβατώρια, τα ελατήρια και οι καταπακτές**) συνέθεταν μία ποικιλία εφαρμογών που εξάντλησε τα όρια ανάπτυξης και λειτουργικότητας της σκηνής, με τα δεδομένα του ιταλικού θεάτρου :

-ο αυτονομημένος, αλλά περιορισμένος ακόμη, χώρος της σκηνής δεν διέθετε την απαραίτητη υποδομή για έγκαιρες αλλαγές στο σκηνικό βάθος, παρά μόνο την περιέλιξη κάποιων **πανό** (διευθέτηση που κατέστρεφε τις ζωγραφισμένες αναπαραστάσεις), ή τη μετακίνηση ορισμένων **ταμπλό**, με πλευρικούς οδηγούς στο υποσκήνιο (διαδικασία που καταστρατηγούσε τους θεαματικούς ρυθμούς του μπαρόκ).

-η ψευδαίσθηση της τρισδιάστατης αναπαράστασης, με την έντονη προοπτική, απέκλειε τις μετακινήσεις των ηθοποιών κοντά στο φόντο και τις κουίντες (καθώς με τη ανθρώπινη παρουσία ξέφτιζε η κλίμακα των μεγεθών) και περιόριζε τις

κινήσεις (επιβάλλοντας μία μηχανική πλαστικότητα που αποστέωνε, τελικά, το χώρο της έκφρασης).

Η αναμόρφωση της σκηνογραφίας μπαρόκ, συνεχίστηκε στην Αγγλία κατά τη διάρκεια των αλληπάλληλων κοινωνικών αναστατώσεων του 17ου αιώνα, όπου μέχρι την οριστική επικράτηση του μπαρόκ, εμφανίστηκαν διαδοχικά (και συναγωνίστηκαν το λαϊκό σαιξπηρικό θέατρο), **το ιδιωτικό θέατρο**, μέχρι το 1642 και **το θέατρο της παλινόρθωσης**, μετά το 1656. Στο σταυροδρόμι, λοιπόν, της ελισαβετιανής παράδοσης και των εφαρμογών του **Inigo Jones** (ο οποίος γνώρισε, εμπνεύστηκε και πειραματίστηκε πάνω στα δεδομένα της *scene a l'italienne*), η προοπτική σκηνογραφία επανατοποθετήθηκε πίσω από μία *apron stage* [που εξασφάλιζε τις κινήσεις των ηθοποιών], με τη διαμόρφωση ενός ολοκληρωμένου κτιρίου-σκηνής [που θα διευκόλυne τη μεταφορά των σκηνικών και τη λειτουργία των θεατρικών μηχανών]. Το σκηνογραφικό σύστημα του I. Jones περιλάμβανε :

- **τα shutters**, μία ακολουθία πτερυγίων-ταμπλό με το κεντρικό θέμα της προοπτικής απεικόνισης, που λειτουργούσαν ως σκηνικό βάθος. Τα shutters, όπως τα συρταρωτά παραθυρόφυλλα, άνοιγαν στη μέση και συρόταν στις άκρες της σκηνής, αποκαλύπτοντας το επόμενο φόντο (και όσα άλλα απαιτούσε το έργο),
- **οι πλευρικές vistas**, μία σειρά από γωνιακές κουϊντες πριν τα ταμπλό, συμμετρικά τοποθετημένες στα πλάγια της σκηνής, που έκρυβαν τις μετακινήσεις των shutters και συμπλήρωναν τη σκηνογραφία,
- **τα επουράνια**, ένα σύνολο αναρτημένες φρίζες και σύννεφα, που περιόριζαν τον όγκο της σκηνής και σχηματίζαν (σε κατάλληλες θέσεις) συμπλέγματα με τα υπόλοιπα σκηνικά
- **το frontispiece** στη μπούκα του προσκηνίου, που όπως αναφέρθηκε πρωτοεφάρμοσε ο Jones για να πλαισιώνει τη σκηνική εγκατάσταση.

β) Οι μορφές του θεατρικού χώρου

Παράλληλα με τις εξελίξεις γύρω από τη μορφή και τη λειτουργία της σκηνής, οι παράμετροι στέγασης και άνεσης συνέχιζαν να απασχολούν το θεατρικό σχεδιασμό, μέχρι την ανάδειξη και καθιέρωση του γνωστού **κτιρίου της Όπερας**, ως θεατρικού τύπου της εποχής μπαρόκ. Το χαρακτηριστικό **παρόδοξο** στην ιστορία του θεάτρου είναι πως, οι ιταλικές αντιλήψεις του 17ου αιώνα, σφράγισαν μέχρι σήμερα την παγκόσμια θεσπισμένη μορφή του θεατρικού χώρου. Δηλαδή, μια περίοδος δραματολογικής ένδειας (όπου στο θέατρο κυριαρχεί η αρχιτεκτονική και η διακόσμηση) καθόρισε τις δυνατότητες της θεατρικής παραγωγής και διαμορφώνει τις τρέχουσες αισθητικές παραδοχές για τη θεατρική λειτουργία.

Ο δημόσιος χαρακτήρας των θεατρικών παραστάσεων την εποχή του μπαρόκ, σε συνδυασμό με τον περιορισμό της δράσης πίσω από το προσκήνιο τόξο και την αξονική συγκέντρωση των προοπτικών απεικονίσεων της σκηνογραφίας πάνω σε ένα κεντρικό σημείο φυγής, υπερέβαινε τις λειτουργικές δυνατότητες ενός τυπικού αμφιθέατρου της Αναγέννησης. Η άκαμπτη, ως προς τον άξονα, διάταξη των θέσεων σε θέατρα με μορφή σφενδόνης και οι μεγάλες υψομετρικές αποκλίσεις των βαθμίδων από το οριζόντιο επίπεδο των απεικονίσεων, οδήγησαν στη διαμόρφωση μίας **πεταλόσχημης πλατείας** για το χώρο των θεατών (*platea*, όπως στις μεσαιωνικές διατάξεις). Ταυτόχρονα, η έντονη προβολή των ταξικών διακρίσεων στους κοινωνικούς χώρους, επέβαλε και στο θέατρο τη δημιουργία ανεξάρτητων διαμερισμάτων (όπως *ta gentlemen's rooms*), **τα θεωρεία** (*loges* ή *palco*) και **τους εξώστες**, γύρω και πάνω από την πλατεία. Οι θέσεις εκεί μειονεκτούν ακουστικά και οπτικά, επέτρεπαν όμως στην αριστοκρατία να διαχωρίζεται από τους υπόλοιπους και να επιδεικνύει τον πλούτο της. Θέατρα, με διατάξεις πλατείας σε μορφή σφενδόνης (όπως το Farnese, της Siena ή το Teatro Fortuna που σχεδίασε ο Torelli) αποτέλεσαν τον ενδιάμεσο τύπο του 17ου αιώνα, που εγκαταλείφτηκε εξαιτίας της μειονεκτικής προσέγγισης του προοπτικού θεάματος.

Από τον 18ο αιώνα καθιερώθηκε το τυπικό κτίριο μορφής πέταλου (όπως η *Σκάλα του Μιλάνου*) και οι παραλλαγές του, σε σχήμα **κώδωνος** (της *Νάπολης*), **ελλειπτικό** (του *Τορίνο*), ή **ωοειδές** (της *Ιμόλα*). Το ογκώδες μέγεθος του θεάτρου μπαρόκ ή της όπερας έγινε το απαραίτητο οικοδόμημα κάθε πρωτεύουσας ή σημαντικής ευρωπαϊκής πόλης. Στο πνεύμα της εποχής, λοιπόν, εντάσσονται τα κτίρια όπερας της *Βιέννης*, της *Στουτγάρδης*, των *Βερσαλιών*, του *Αμστερνταμ*, το *Salvatorplatz* *θέατρο* του Μονάχου και η πλειονότητα των νεότερων αιθουσών.

Αποκλίσεις εμφανίζονται **στο ανακαινισμένο Hotel de Bourgogne** [όπου καταργείται το προσκήνιο τόξο, επεκτείνεται η σκηνή στο χώρο των θεατών και καμπυλώνεται το σχήμα της πλατείας, για να εξασφαλιστεί μεγαλύτερη οπτική και ακουστική άνεση], αλλά σοβαρές διαφοροποιήσεις (που σχετίζονται με τη σκηνή) παρουσιάζονται στην Αγγλία :

-πριν από το κλείσιμο των θεάτρων, συνέχιζαν να λειτουργούν τα λαϊκά ελισαβετιανά θέατρα, ενώ τα μικρά αυλικά, ιδιωτικά θέατρα, όπως φαίνεται στα σχέδια του Jones και του [μαθητή του] **J.Webb** ακολουθούσαν τα αναγεννησιακά πρότυπα του Serlio.

-μετά την παλινόρθωση και με γνώμονα τις ανάγκες της όπερας, οι συνεχείς ανακατασκευές του **Drury Lane** και **το Royalty Theater**, πιστοποιούν την οριστική εγκατάλειψη της σαιξπηρικής παράδοσης και αποτυπώνουν τη σταδιακή ολοκλήρωση ενός (έσχατου) τύπου μπαρόκ, όπου το ημικυκλικό αμφιθέατρο και η συνύπαρξη βαθιάς ιταλικής σκηνής με την *apron stage*, καταλήγουν σε πεταλόσχημη πλατεία και σε κτίριο-σκηνής με στενό προσκήνιο και ποδιά.

7] Ο 19ος ΑΙΩΝΑΣ

Αντίθετα από τις προσδοκίες, η περίοδος μετά την **Γαλλική επανάσταση** (1789) οδήγησε στη συρρίκνωση της δραματολογικής παραγωγής και στην παρακμή της θεατρικής λειτουργίας. Οι κοινωνικές εξελίξεις που ολοκλήρωσαν ιδεολογικά και πολιτικά την κοσμογονία της Αναγέννησης, το γκρέμισμα της Μοναρχίας, η Δημοκρατία, η κατάρρευση των θεοκρατικών βεβαιοτήτων, επιφύλασαν στο θέατρο ανιαρές επαναλήψεις και ασήμαντες βελτιώσεις. Η διατήρηση της μορφής μπαρόκ και η αργοπορημένη εμφάνιση μεγάλων δραματουργών (όπως ο *Ιψεν*, ο *Στρίντμπεργκ* και ο *Τσέχωφ*) έδωσαν στον 19ο αιώνα τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος : **Ρομαντισμός** και **Ρεαλισμός**. Την εποχή των εξεγέρσεων και των πολέμων που σάρωσαν Ευρώπη και Αμερική, την ώρα της Ιστορίας στους δρόμους και τα οδοφράγματα, οι καλλιτέχνες επέλεξαν τη φυγή στην γραφική Αρκαδία, επένδυσαν με λεπτομέρειες τη φιγούρα του *Ντ'Αρτανιάν*.

Ο Ρομαντισμός, στην προσπάθεια να διαφοροποιηθεί από την απλοποίηση των κλασικιστών και να διακόψει το μεγαλοπρεπές θέαμα της σκηνογραφίας μπαρόκ, απευθύνθηκε στις αστικές και λαϊκές τάξεις με αληθοφάνεια και μελοδραματισμό : η αγνότητα και το έγκλημα, τα φυσικά χαρίσματα και οι κοινωνικές προκαταλήψεις και στο ενδιαμέσο οι διδάσκοντες ήρωες και τα ιδανικά τους. Αθελα της, η ρομαντική αναζήτηση αποτέλεσε το αρνητικό είδωλο για την εμφάνιση του Ρεαλισμού.

Σε αντίθεση με τις γραφικές περιπλανήσεις της ρομαντικής αλήθειας, ο ρεαλισμός επιζητούσε το οικείο, αποτύπωνε το καθημερινό, ανασκάλευε τους βαθύτερους φλοιούς και αφουγκραζόταν τους εσωτερικούς ρυθμούς της σύστασης των πραγμάτων. Η πραγματικότητα τέθηκε στο μικροσκόπιο της τέχνης για να αποκαλυφθεί το υποσυνείδητο και οι βιολογικές καταβολές, ο κόσμος αποδομήθηκε για να προβληθούν τα επιμέρους. Το νέο ρεύμα έφερνε την κίνηση και το ρυθμό της ζωής, αλλά σε μία αγωνιώδη προσπάθεια για αυθεντική απόδοση, κράτησε ακίνητο το θέατρο και το απονεύρωσε. Τα δεδομένα της εποχής, η μεθοδική τελειότητα *στο μυθιστόρημα* [που πρέπει να αφηγείται τη δράση], ξαναδίνουν μεγάλους δραματουργούς, θέτοντας το συγγραφέα στην καρδιά της θεατρικής δημιουργίας και την ηθοποιία στην υπηρεσία του θεατρικού λόγου.

Η ρεαλιστική τεχνοτροπία αναζητώντας την πραγματικότητα σ'όλες τις λεπτομέρειες, διαφοροποιήθηκε ριζικά από τις αντιλήψεις της μπαρόκ αναπαράστασης. Τη θέση της προοπτικής απεικόνισης (*της ψευδαίσθησης του τρισδιάστατου*) καταλαμβάνει η ρεαλιστική παρουσίαση του χώρου. Ωστόσο, η μετατροπή της σκηνής σε εικόνα και ο τεμαχισμός της πραγματικότητας σε φωτισμένες ζώνες, έκρυβε τον κατακερματισμό της θεατρικής γοητείας και συσκότιζε τις καταστροφικές ομοβροντίες ενός επερχόμενου παγκοσμίου πολέμου.

α) Ο σκηνογραφικός ρεαλισμός

Στις αρχικές απόπειρες για ρεαλιστική αναπαράσταση, προσπάθησαν να συνδυάσουν τα σκηνικά αντικείμενα [αυθεντικού μεγέθους] με τις προοπτικές διευθετήσεις της σκηνής μπαρόκ, αλλά ήταν μάταιο. Η ελευθερία των κινήσεων και η αποκατάσταση των μεγεθών του σκηνικού χώρου, επέβαλαν (μετά το 1840) τη διαμόρφωση **box-set**, δηλαδή τη σκηνή-δωμάτιο, με κανονικά ανοίγματα (συχνά μάλιστα και πραγματικά κουφώματα) και σταθερά διαχωριστικά τοιχώματα. Οι απαιτήσεις για ευέλικτες μορφές και γρήγορες αλλαγές στα σκηνικά, οδήγησαν σε παραπέρα ανάπτυξη της σκηνικής υποδομής, σε νέες μεθόδους θεατρικής τεχνολογίας :

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

Αυτές οι εξελίξεις μετατρέπουν ένα απολίθωμα της εποχής μπαρόκ, το τόξο του προσκηνίου, σε ανυπερέβλητο όριο δύο ασύμβατων κόσμων : στην πλατεία οι θεατές, στη σκηνή ο απρόσιτος χώρος της παράστασης. Η διάσπαση της ενότητας του χώρου μετασηματίζει τη θεατρική λειτουργία σε φωτογραφία της δράσης, στην απόλυτη ψευδαίσθηση της πραγματικότητας. Η συγκεκριμένη λειτουργία της σκηνής ονομάστηκε *peer-hole*, επειδή καθλώνει τους θεατές στην οπτική μιάς κλειδαρότρυπας. Τα πράγματα, δηλαδή, γίνονται ώριμα για τον κινηματογράφο, που θα εισβάλει σε λίγο ορμητικά, υποχρεώνοντας το θέατρο να αντιδράσει στην υποκατάσταση της σκηνής από μία οθόνη.

β) Η αυλαία και ο φωτισμός

Ισως δεν είναι εύκολο να κατανοήσουμε, με τα σημερινά δεδομένα, τη μακραίωνη εξοικείωση των θεατών με μία τυπική και μόνιμη σκηνογραφία ή την αδιάφορη στάση τους [και κάποτε σκωπτική προδιάθεση] κατά την αλλαγή των σκηνικών από τους τεχνικούς [και συχνά τους ηθοποιούς] του θιάσου. Όπως είναι ευνόητο, παρόμοιες διαδικασίες ήταν ασυμβίβαστες με τις ρεαλιστικές αντιλήψεις. Η ρεαλιστική τεχνοτροπία έδωσε μεγάλη σημασία στην αθέατη προετοιμασία μίας απεικόνισης ή στην αιφνίδια και απροσχημάτιστη μεταβολή του δραματικού χώρου, με τη χρήση της **αυλαίας**. Η αναγωγή της σκηνής σε *box set*, μετέτρεψε την κουρτίνα της μπούκας στον [διαφανή και ρευστό] **τέταρτο τοίχο** ενός δωματίου και τη λειτουργία της αυλαίας σε θεμελιώδη θεατρική σύμβαση.

Σε παραπλήσιες αφαιρέσεις πρέπει να καταφύγουμε, για να κατανοήσουμε τη λειτουργία του φωτισμού μέχρι τον 19ο αιώνα. Η **στέγαση** των χώρων, στέρησε από το θέατρο την ένταση του ηλιακού φωτός και αποδυνάμωσε τη λαμπρότητα των χρωμάτων. Μέχρι την εγκατάσταση **φωταερίου** (*στην όπερα των Παρισίων*, το 1822), ο σταθερός και μόνιμος φωτισμός του θεατρικού χώρου με κεριά, ακόμη και στις περιπτώσεις ικανής έντασης, δεν επέτρεπε την αυξομείωση της φωτεινότητας, ούτε εξασφάλιζε τη διάκριση των απόχρωσεων. Το γκάζι, λοιπόν, που κατέκτησε σύντομα τους οργανωμένους θεατρικούς χώρους, προσέθεσε μία νέα σήμανση στα χρονικά διαστήματα της παράστασης, την έντονη διάκριση της σκηνής από την πλατεία και κυρίως την προβολή της ζώνης του προσκήνιου με **τα φώτα της ράμπας**.

Η διάταξη των κρυφών φωτιστικών στην άκρη του προσκήνιου, διευρύνει τους ορίζοντες της θεατρικής λειτουργίας [αυξάνει τα σημεία και του συνδυασμούς του θεατρικού κώδικα], διαμορφώνει μία ποικιλία τόνων και αποχρώσεων (από το ημίφως ως το απαύγασμα) και προσθέτει ένα σύνολο από ζώνες κίνησης και σημεία στάσης στο χώρο της σκηνής. Με την εφεύρεση του **ηλεκτρισμού** (1879) και τη βελτίωση των λαμπτήρων [δηλαδή με τη δυνατότητα για απόλυτο διαχωρισμό του φωτός από το σκοτάδι και για έγχρωμες κατευθυντήριες δέσμες], ο θεατρικός χώρος αναδεικνύει με νέους τρόπους τα πρόσωπα και τα σκηνικά, απεικονίζει την υφή των υλικών και τη ρευστή ενέργεια των χρωμάτων.

γ) Το θέατρο Bayreuth

Προσθέτοντας στο φωτισμένο χώρο της σκηνής τον τέταρτο τοίχο του box set ολοκληρώνεται ο διαχωρισμός του κοινού από τα δρώμενα, ο θεατής απομονώνεται στη γωνιά του καθίσματος και ο ηθοποιός ανεβαίνει στο λαμπερό βάθρο της ψευδαίσθησης : είναι η τρέχουσα σύμβαση που κληρονόμησε το λεγόμενο *εμπορικό θέατρο*. Η βιωσιμότητα των θεάτρων, ο θεσμός του θεατρώνη, του θεατρικού επιχειρηματία, απέκοψε τη θεατρική λειτουργία από τον πειραματισμό και καθήλωσε το θεατρικό χώρο σε μία ανακύκλωση μορφών και κατασκευών.

Την επικίνδυνη ακινησία των θεατρικών πραγμάτων φανερώνει η απουσία νέων κτιρίων και η εμπνευσμένη μοναδικότητα ενός μουσικού, του **R. Wagner**, που προσπάθησε να ανανεώσει τις αντιλήψεις για την παραστατική έκφραση. Το όραμα του Wagner, για μία αδιατάρακτη ενότητα του κοινού με τις τέχνες [το πέρασμα του μουσικιστικού χάσματος μέσα από τις πύλες της μουσικής] αποτυπώνεται στο *θέατρο του φεστιβάλ Bayreuth* (1876), που χρηματοδότησε ο βασιλιάς της Βαυαρίας. Η θεατρική μορφή του Bayreuth θα σφραγίσει τις αντιλήψεις του 20ου αιώνα και θα επαναφέρει στην επικαιρότητα το αίτημα της λειτουργικής ενότητας του θεατρικού χώρου.

Η σκηνή διατηρεί τις διευθετήσεις της ιταλικής σκηνογραφίας, αλλά το κτίριο της αποκτά ολοκληρωμένη διάρθρωση, με υποσκήνιο, πλευρικούς διαδρόμους, επισκήνιο και πύργο σκηνής. Η εξέδρα του προσκήνιου διαχωρίζεται σε δύο επίπεδα :

- μπροστά στη μπούκα το σχήμα καμπυλώνει

- χαμηλότερα, διαμορφώνεται κατά μήκος της σκηνής ένας υπόσκαφος χώρος για την ορχήστρα.

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

8] ΟΙ ΝΕΟΤΕΡΕΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ

Η εντατικοποίηση της βιομηχανίας, οι μεγάλες εφευρέσεις, το υπερπόντιο εμπόριο και η αποικιοκρατία, σηματοδοτούν μία πρωτοφανή ανάπτυξη και συσσώρευση, σε παγκόσμια κλίμακα, που καταχωρήθηκε ως περίοδος της ευδαιμονίας (**la belle époque**). Η δημιουργία ζωνών ιμπεριαλιστικής εκμετάλλευσης, οι συγκρούσεις για την αναδιανομή τους και η συστηματικά άνηση ανταλλαγή πρώτων υλών με προϊόντα παραγωγής, εξασφάλισε μία επίζηλη ευημερία στα κράτη της Δ. Ευρώπης και Β. Αμερικής, βασισμένη στη συγγνή εκμετάλλευση των υπολοίπων [4/5 περίπου] περιοχών του πλανήτη. Ήταν η εποχή των τολμηρών επιχειρήσεων και της ασύδοτης κοινωνικής εκμετάλλευσης, η αποθέωση του *laissez faire* και του *laissez mourir*, ενώ ταυτόχρονα άρχιζε να πλανιέται το φάντασμα των άγριων εργατικών αγώνων και το κάλεσμα των θεμελιωτών της σοσιαλιστικής θεωρίας.

Την ίδια περίοδο, η τεχνολογική πρόοδος θέτει στο μικροσκόπιο της επιστήμης κάθε φυσικό φαινόμενο και κοινωνικό σύμπτωμα, επηρεάζοντας αναπόφευκτα τις τέχνες και το θέατρο. Ωστόσο, η κοινωνική ρευστότητα και η αισθητική πολυμορφία συσκότισαν τις αρχιτεκτονικές αναζητήσεις, καταδικάζοντας το θεατρικό σχεδιασμό σε μία μίζερη επανάληψη με περιττές τυποποιήσεις. Το κύριο μέλημα της κατασκευής θεάτρων ήταν η βαριά, περίτεχνη διακόσμηση του χώρου και η στυλιζαρισμένη εμφάνιση της πρόσοψης. Η καταθλιπτική παράδοση του μπαρόκ (στη μορφή του Bayreuth ή της Ιταλίας) έφερε τη στασιμότητα. Η εκδοχή της παρισινής όπερας (σε παραλλαγές μεγέθους και όγκου) έτεινε να μονοπωλήσει την παραγωγή των θεατρικών κτιρίων, την ίδια ώρα που ο πύργος του Eiffel αποκάλυπτε τις μορφολογικές και λειτουργικές δυνατότητες των νέων υλικών και της σύγχρονης τεχνολογίας.

α) Οι πρωτοπορίες

Η γοητεία της αυλαίας, η μαγεία των χρωμάτων, η επίπεδη μετατόπιση του κοινού στα δρώμενα, απεικονίζουν τους ρυθμούς μίας κοινωνικής μακαριότητας στον απόλυτο, θεατρικό καθρέφτη. Αυτό, το επαναλαμβανόμενο θέατρο, η επιχείρηση της ψυχαγωγίας, ονομάστηκε *Boulevard* και *Broadway*, από τις εμπορικές πιάτσες όπου άνθισε.

Κόντρα στο ονειρικό ρεύμα της κοινωνίας (που ξύπνησε με τον εφιάλητη του πρώτου παγκόσμιου πολέμου στον ανήσυχο μεσοπόλεμο), εμφανίστηκαν πρωτοποριακές απόψεις για το δράμα, τη λειτουργία και το χώρο του θεάτρου. Μέσα στο ετερόνυμο πλήθος των αναζητήσεων [που επιφανειακά φαίνεται να συγκρούονται, καθώς η πρωτοπορία μετατρέπεται ταχύτατα σε κατεστημένο], διακρίνουμε αδρά, δύο ζωογόνες πηγές :

A] Το ελεύθερο θέατρο, με βάση το **νατουραλισμό** και το **νεορεαλισμό**, είναι η (ερασιτεχνική συνήθως στην αρχή) προσπάθεια νέων ανθρώπων, με πίστη και μεράκι, να δοκιμάσουν άλλες μεθόδους, να παρουσιάσουν άγνωστους συγγραφείς, να ξεφύγουν από τα τετριμμένα. Στους πρωτομάστορες αυτής της κίνησης διακρίθηκαν :

- ο **Andre Antoine** και το νατουραλιστικό **Theatre Libre** (1887),
- το θέατρο **Freie Buhne** στο Βερολίνο (1889), πρόδρομο του **Freie Volksbuhne** και των υπολοίπων μορφών πολιτικού, προλεταριακού θεάτρου, με κορυφαίο δημιουργό τον **Erwin Piscator** (αναζητήσεις που επηρέασαν τον Max Reinhardt και γέννησαν το επικό θέατρο του Bertolt Brecht),
- το **Independent Theatre** στο Λονδίνο (1891) που εισήγαγε τον **G.B.Shaw**,
- ο **Constantin Stanislavski** και το **θέατρο Τέχνης** της Μόσχας (1897),
- ο **William B.Yeats** και το **Ιρλανδικό Λογοτεχνικό θέατρο** στο Αββαείο του Δουβλίνου (1899),
- οι θεατρικές συντεχνίες της **Provincetown** και της **Washington Square** στις ΗΠΑ, μετά τον πόλεμο (που ανέβασαν έργα του **O'Neill**) και γενικότερα τα πανεπιστημιακά θεατρικά εργαστήρια.

B] Τις αισθητικές θεωρίες και απόπειρες για την ανανέωση των παραστατικών τεχνών, που αναζήτησαν νέους διαύλους θεατρικής επικοινωνίας (ανάλογους της κλασικής αρχαιοελληνικής και ελισαβετιανής παράδοσης), με στόχο να αποσπάσουν το θέατρο από το ρεαλισμό και το νατουραλισμό. Αυτές οι τάσεις, μολονότι επιδίωξαν την πολυσχιδή διαπλοκή των τεχνών με το θέατρο, δεν υποστηρίχτηκαν κατάλληλα από τους θεατρικούς συγγραφείς, ούτε αποκατέστησαν μόνιμες σχέσεις με τις θεατρικές δραστηριότητες της εποχής τους. Παρέμειναν ωστόσο στο κέντρο της επικαιρότητας και επηρέασαν τις μετέπειτα θεατρικές εξελίξεις. Στους μεγάλους οραματιστές περιλαμβάνονται :

- ο ελβετός σκηνοθέτης **Adolph Appia**, με τις μελέτες του γύρω από τη δραματουργία του Βάγκνερ, τη λειτουργία της μουσικής και του φωτισμού (1895-1899), πρότεινε την ανάδειξη μίας γλυπτής, εικαστικής αίσθησης και ενός συμβόλου, σε τρισδιάστατη αναπαράσταση,
- ο πολυτάλαντος άγγλος καλλιτέχνης **Gordon Graig**, στη θεωρία του για τη σκηνογραφία και τη σκηνοθεσία, τονίζει το οπτικό (γεωμετρικό και ρυθμικό) στοιχείο της θεατρικής λειτουργίας, επιζητά τις συμβολικές δυνατότητες της σκηνογραφίας και πειραματίστηκε (1905) με την έκφραση ενός (μη φιλολογικού) θεάτρου της σιωπής,

34. Νίκος Μπάρκας : Σημειώσεις για το Θεατρικό Χώρο

- ο σκηνοθέτης **Max Reinhardt**, μελετώντας τις παραδοσιακές μορφές του θεάτρου, προσπάθησε να αποκαταστήσει την ενότητα του κοινού με την αναπαράσταση και δημιούργησε το **Grosses Schauspielhaus** (το 1919, στο Βερολίνο, στο χώρο ενός τσίρκου), επιδιώκοντας ένα θέατρο μαζών, με μία γιγαντιαία, ανοικτή σκηνή πολλαπλών χρήσεων,
- ο γάλλος **Jacques Copeau**, επανέφερε στο θέατρο **Vieux Colombier** (1913) τη γεωμετρική λιτότητα και την αισθητική απλότητα μίας μόνιμης παραδοσιακής σκηνογραφίας, αναζητώντας στο *φορμαλισμό* την κατάργηση των λειτουργικών δεσμεύσεων και την ενότητα του χώρου,
- ο ρώσος σκηνοθέτης **Vzevolod E.Mejerchol'd**, μαθητής του C.Stanislavski, επιχείρησε πρώτα (1905, στην πειραματική σκηνή του θεάτρου Τέχνης), να αναδείξει σε μία ανοικτή σκηνή με συμβολικά αντικείμενα, την ατμόσφαιρα, τις κινήσεις και το λόγο, για να προσχωρήσει αργότερα (στο **Λαϊκό θέατρο Τέχνης** της Μόσχας, μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση) στην *κονστρουκτιβιστική* άποψη, για τα επίπεδα και τους ρυθμούς του θεατρικού χώρου.

β) Τα νέα ρεύματα

Τα πρωτοποριακά μανιφέστα έθεταν (στο κοινό έδαφος της άρνησης του μπαρόκ και της ρεαλιστικής σκηνογραφίας) το αίτημα της επιστροφής στην ενότητα του θεατρικού χώρου, την ανάδειξη του λόγου, των κινήσεων και του φωτισμού. Δεν βρήκαν ανταπόκριση, όμως, σε επίπεδο ολοκληρωμένης κατασκευής, με φωτεινές εξαιρέσεις την πρόταση του Max Littmann **στο θέατρο Τέχνης του Μονάχου** (1901-1914), τις εφαρμογές του Hans Poelzig *στο Grosses του Reinhardt*, το *Vieux Colombier του J.Copeau*, ή το *Festival Theatre του Terence Gray* στο Cambridge, το 1929, επειδή :

-το εμπορικό θέατρο συνέχιζε στην ασφαλή οικειότητα του χώρου του,

-οι προσπάθειες του ελεύθερου θεάτρου στράφηκαν στη διαμόρφωση πρόχειρων εγκαταστάσεων, μικρής κλίμακας και στην αξιοποίηση παραμελημένων αιθουσών.

Οι ανησυχητικές, για το μέλλον της θεατρικής λειτουργίας, εξελίξεις στη διάρκεια του μεσοπολέμου, μειώνουν την επιρροή του θεάτρου και σε συνδυασμό με την ανάπτυξη των ανταγωνιστικών μέσων (όπως ο κινηματογράφος, το ραδιόφωνο, και αργότερα η τηλεόραση), οδηγούν τις θεατρικές αίθουσες σε αλλαγή χρήσης. Η διάσπαση του κοινωνικού ενδιαφέροντος και η προφανής επιδίωξη της βιωσιμότητας, καταλήγουν σε πρώτη φάση, στη διατήρηση των κτιρίων της εποχής μπαρόκ για την όπερα, στη δημιουργία αποκλειστικών χώρων για κάθε παραστατική έκφραση (θέατρο, χορός, μουσική) και, κατά συνέπεια, στην απαίτηση για κτίρια θεάτρου μέσης χωρητικότητας (1000 περίπου θέσεων). Ειρωνεία της τύχης, τα οικονομικά κριτήρια για το θέαμα και η σταδιακή μετατόπιση των αισθητικών απαιτήσεων του κοινού, θέτουν σε εφαρμογή τις καινοτομίες των αρχών του αιώνα. Η ανάδειξη της *θεατρικής παραγωγής*, παράλληλα με τη σκηνοθεσία και τις άλλες καλλιτεχνικές δραστηριότητες του θεάτρου, ξαναφέρνουν στην επικαιρότητα τις [λιτές, καθарές και τεχνικά απλές] μορφές του Arria, του Graig, του Reinhardt και των άλλων μεγάλων θεωρητικών του θεάτρου.

Με δεδομένη την ενότητα του χώρου και την αυστηρή αφαιρετικότητα της έκφρασης, τα νέα ρεύματα διακρίνονται από τις σχέσεις τους με την κλασική και ελισαβετιανή παράδοση :

- **Αφετηρία μιας πορείας εκλεκτικισμού, ο εξπρεσιονισμός** εκφράζει την κατηγορηματική άρνηση της ρεαλιστικής προσέγγισης. Επιδιώκει την αφαιρετική απεικόνιση, την αναπαράσταση των φαντασιώσεων, τα υποκειμενικά συναισθήματα, επιλέγει το φως ως το καθαρότερο υλικό και προτιμά (από τον αντικατοπτρισμό της πραγματικότητας) την εμφάνιση ενός υποδειγματικού στοιχείου.

Εκδοχές του, η **γερμανική σχολή** (**L.Jessner, ο J.Fehling**), το **πολιτικό θέατρο του E.Piscator** και το **επικό θέατρο του B.Brecht**.

Παρεπόμενα του **ο κυβισμός, ο σουρεαλισμός, ο ντανταϊσμός** [στις ενδυματολογικές και σκηνογραφικές προσεγγίσεις χοροδράματος, διαφόρων πρωτοπόρων ζωγράφων όπως ο **P. Picasso**, ο **S. Dali**, ο **J. Miro**, ο **Max Ernst**] και **ο φουτουρισμός**, το όραμα μίας συνθετικής παραστατικής έκφρασης του μέλλοντος, με παντομίμα, τσίρκο και μουσική επιθεώρηση.

Τη μεγαλύτερη, βέβαια, θεατρική εφαρμογή γνώρισε **ο κονστρουκτιβισμός**, η κίνηση της **ρωσικής avant-garde** (πριν την Οκτωβριανή επανάσταση, που εφαρμόστηκε στα σοβιετικά θέατρα από τους **A. Tairov, E. Vachtangov και B. Mejerchol'd**), επεκτάθηκε ιδίως στην Αμερική και με την εξέλιξη του **νεο-κονστρουκτιβισμού** και εξακολουθεί να επηρεάζει τις σύγχρονες θεατρικές αντιλήψεις. Μοχλός του ρεύματος είναι η **βιο-μηχανική λειτουργία**, η σύζευξη της τέχνης με τις επιστήμες και τη βιομηχανική κοινωνία, η αναζήτηση της δημιουργικής χαράς μέσα στις καταναγκαστικές μορφές της εργασιακής εξαθλίωσης.

36. Νίκος Μπάρκας : Σημειώσεις για το Θεατρικό Χώρο

Η κονστρουκτιβιστική σκηνή επιδιώκει την πρακτικότητα και την απλότητα, η σκηνογραφία της συγκροτείται από πλατφόρμες, σκάλες και ράμπες, προβάλλει τους νόμους και τους ρυθμούς της μηχανικής, αναζητά την αέναη κίνηση στον τρισδιάστατο χώρο. Την υλοποίηση του κονστρουκτιβιστικού πειραματισμού και το πέρασμα του στο θεατρικό σχεδιασμό αποτυπώνουν οι προτάσεις των **Barchin** και **Vachtangov** για το θέατρο του Mejerchol'd στη Μόσχα (1935), με δύο ορχήστρες που εισχωρούν στο αμφιθέατρο και λιτή σκηνική υποδομή, περιμετρικά στο βάθος.

- *Εξέλιξη του συμβολισμού ο φορμαλισμός*, ως αντίδραση στη χαώδη πολυμορφία των άλλων ρευμάτων και με νοσταλγία για τη μόνιμη σκηνογραφία των παραδοσιακών θεατρικών λειτουργιών, επιζητά τον ανοικτό θεατρικό χώρο, μια πολυέδρη και ουδέτερη σκηνή, με ελάχιστες επεμβάσεις μεταξύ των επεισοδίων, των παραστάσεων ή των περιόδων, όπως η χαρακτηριστική κατασκευή του μόνιμου σκηνικού στο Vieux Colombier.

Στο κέντρο της σύλληψης για **το θέατρο-φεστιβάλ του Cambridge**, του **T. Gray** [όπως και της κονστρουκτιβιστικής πρότασης] βρίσκεται η κλασική θεατρική διάταξη και λειτουργία: η απόλυτη προέκταση και διάχυση της σκηνης στο αμφιθέατρο υλοποιείται με μία εκτεταμένη, κλιμακωτή προσκηνή, μία περιστρεφόμενη πλατφόρμα στο μέσον και μία σκηνή-βαγονέτο στο βάθος, με την οθόνη του κυκλοράματος.

Πάντως, η διάθεση για μία μόνιμη, φορμαλιστική σκηνογραφία, έδωσε λαβή σε απόπειρες αρχιτεκτονικού και διακοσμητικού φορμαλισμού, δηλαδή, την επιδίωξη μίας σταθερής και βαρυφορτωμένης θεατρικής σύνθεσης, με αποτέλεσμα τη μνημειακότητα και τη δυσκαμψία του θεατρικού χώρου.

γ) Η σχολή του Bauhaus

Η ευρύτατη μηχανοποίηση του βιομηχανικού και αρχιτεκτονικού σχεδιασμού έθετε την πρόκληση για μία ολοκληρωμένη ανακαίνιση της μορφής και της λειτουργίας των παραστατικών τεχνών. Ωστόσο, η εμπέδωση μίας θεατρικής τεχνολογίας είχε να υπερπηδήσει την αρνητική εμπειρία της παράδοσης μπαρόκ (δηλαδή, την ενσωμάτωση της παρέμβασης των μηχανικών, αρχιτεκτόνων, σκηνοθετών και όλων των παραγόντων του θεάτρου σε μία δημιουργική συνισταμένη) και τη δυσμενή οικονομική συγκυρία του μεσοπολέμου, που έβαλε σε κρίση ολόκληρο το κύκλωμα της κατασκευής.

Η σχολή Bauhaus (Βαϊμάρη 1919-Ντασσάου 1928) έθεσε ως πολιτιστικό στόχο **την κατασκευή** (*der bau*), την έξοδο των τεχνών από την αυτάρεσκη απομόνωση, την αρμονική συνύπαρξη της τέχνης με την τεχνική και την ισόρροπη συμβολή των τεχνών στην ενιαία μορφή της κατασκευής. Στο ιδρυτικό μανιφέστο του **Walter Gropius**, ανταποκρίθηκε μία πολυεθνική πλειάδα νέων οραματιστών (όπως ο **O. Schlemmer**, ο **P. Klee**, ο **W.W Kandinsky**, ο **L.Nagy**), που δημιούργησαν ένα πρότυπο εργαστήριο ανασύνθεσης των καλλιτεχνικών αναζητήσεων με τις τεχνολογικές εφαρμογές. Το Bauhaus αντιλαμβάνεται το θέατρο ως πεδίο μετασχηματισμού της ανθρώπινης μορφής, με εικαστικά υλικά και επιδιώκει την κατασκευαστική αποτύπωση του χώρου στο κτίριο.

Ο ρευστός χώρος του Oscar Schlemmer προσεγγίζει την οργανική κίνηση σύμφωνα με τη **μηχανική απεικόνιση** των βιολογικών ικανοτήτων, υπερβαίνει **το γραμμικό ανάπτυγμα** ενός κυβικού δικτυώματος [κατά τη θεωρία χάους] αναπτύσσοντας με **το ρυθμό των παλμικών συχνοτήτων**, στα όρια του σκηνικού περιγράμματος, τις αναλογίες των ανθρωπίνων μεγεθών. Αντιμετώπιζε τη ρεαλιστική αναπαράσταση σαν **απόμimesη του φυσικού** ανθρώπου στη χωρική μήτρα της σκηνής, την αφηρημένη σκηνογραφία σαν **προσαρμογή του κυβικού** χώρου στο φυσικό περιβάλλον και πρότεινε τη δημιουργία δραματικής μορφής, με την απεικόνιση ενός **αγώνα του ανθρώπου και το χώρο**, μια σύνθεση με κυρίαρχο στοιχείο την κίνηση, αντί του λόγου, που εφαρμόστηκε κατά βάση στο χορόδραμα.

Την ουτοπική, μέχρι σήμερα, αναζήτηση ενός θεατρικού χώρου Bauhaus, εκφράζει **το σφαιρικό θέατρο** του **Andreas Weinger** : αμφιθεατρική διάταξη των καθισμάτων και μετακινούμενη σκηνή που περιστρέφονται σε κοινό άξονα στο εσωτερικό μίας σφαίρας, όπου η στατικότητα της αρχιτεκτονικής μορφής αντιρροπείται από τη μηχανική κίνηση της κατασκευής και τη διαμόρφωση ενός ελεύθερου αναπτύγματος σκηνής στον καμπυλόγραμμο χώρο.

Ωστόσο, η ελαστική σύζευξη των ευέλικτων μετασχηματισμών με τις θεατρικές εφαρμογές αποκρυσταλλώνεται στη μελέτη του **W.Gropius** για το **καθολικό θέατρο** (*Totaltheater*, Βερολίνο, 1927) του E.Piscator, ο οποίος αναζητούσε μία σκηνή νέων διαστάσεων, με την παράλληλη ανάπτυξη τεχνικών και δραματικών λειτουργιών. Ο Gropius σχεδίασε ένα αυτο-μεταμορφωνόμενο θέατρο με 3 θεμελιώδεις, εναλλακτικές εκδοχές λειτουργίας :

- **σκηνή-αρένα** σε κυκλική διάταξη, για τρισδιάστατη ανάπτυξη του δράματος, με τους θεατές γύρω από τη δράση,
- **apron stage με ορχήστρα** σε αξονική διαμόρφωση [προσκήνιο, εκτεταμένη σκηνική πλατφόρμα] με αμφιθεατρική διάταξη των θέσεων [ομόκεντρες βαθμίδες κατά τα κλασικά αρχαιοελληνικά πρότυπα], για μία ανάγλυφη αναπαράσταση του δράματος σε σταθερό σκηνικό πλαίσιο,
- βαθιά **σκηνή με προσκήνιο** σε μετωπική αντιπαράθεση του κοινού με τα δρώμενα, διαχωρισμένες ζώνες του θεατρικού χώρου και αυλαία, κατά τα τρέχοντα θεατρικά ήθη.

38. Νίκος Μπάρκας : Σημειώσεις για το Θεατρικό Χώρο

Όπως ήταν αναμενόμενο, η άνοδος του ναζισμού δεν επέτρεψε την υλοποίηση του μεγαλεπήβολου σχεδίου. Από τότε, ο όρος **Totaltheatre** έγινε συνώνυμο των υποδειγματικών συνδυασμών της θεατρικής ρευστότητας με την τεχνολογική εφευρετικότητα και δυναστεύει τις αναζητήσεις του θεατρικού σχεδιασμού για ένα ιδανικό θέατρο-κτίριο, χώρο της οπτικής και ακουστικής άνεσης, με μία σκηνή χωρίς τεχνικά όρια.

Οι εμπνευσμένοι πρωτοπόροι του 20ου αιώνα κυνηγήθηκαν ή εξοντώθηκαν από την πολυκέφαλη λαίλαπα που σάρωσε την Ευρώπη, προσπάθησαν να συνταιριάξουν το όραμα με τις οικονομικές απαιτήσεις του Hollywood (ή τις γραφειοκρατικές σκοπιμότητες που διαδέχτηκαν τα σοβιέτ και στιγματίστηκαν με την αυτοκτονία του **V.Mayakovski**), για να ξαναϋποστούν τις μακκαρθικές διώξεις και να επιστρέψουν, γερασμένοι και απογοητευμένοι, στη διχοτομημένη ήπειρο του ψυχρού πολέμου. Οι πειραματισμοί τους καθόρισαν τη επόμενη περίοδο κατασκευής πολυμεταβαλλόμενων χώρων και σφραγίζουν τις αναζητήσεις για τις παραστατικές τέχνες του μέλλοντος.

9] ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΚΑΙ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΕΣ

Οι πρωτοποριακές θεωρίες και εφαρμογές, όσον αφορά το θεατρικό χώρο, στις αρχές του 20ου αιώνα, συντέιναν στην αμφισβήτηση του προσκηνίου και των διευθετήσεων της σκηνής μπαρόκ :

- άρνηση της ακίνητης και φωτογραφικά τέλει, αισθητικής του ρεαλισμού,
- υπέρβαση της προοπτικής, εικαστικής αναπαράστασης των σκηνογραφιών μπαρόκ,
- άρση της μετωπικής αντιπαράθεσης κοινού - δρώντων μέσα από τον 4ο, "αόρατο" τοίχο της μπούκας.

Ταυτόχρονα, οι ραγδαίες κοινωνικές (πόλεμοι, οικονομικές κρίσεις) και τεχνολογικές (κινηματογράφος, ραδιόφωνο, τηλεόραση) εξελίξεις δημιούργησαν σοβαρά προβλήματα στην οργάνωση και τη λειτουργία του καθιερωμένου θεάτρου :

-η διάχυτη ατμόσφαιρα φρίκης, ανέχειας και ανασφάλειας ήταν ριζικά αντίθετη με τις αισθητικές αντιλήψεις της προηγούμενης ευδαιμονικής και μακάριας περιόδου,

-ο εμπορικός ανταγωνισμός στον τομέα του πολιτισμού οδήγησε στην συρρίκνωση του κοινού των θεατρικών αιθουσών, προς όφελος των υπολοίπων, μηχανοποιημένων μέσων,

-το πολύπλευρο ενδιαφέρον για ένα ευρύτερο φάσμα παραστατικών τεχνών (μουσική, χορός, όπερα, θέατρο) συγκρότησε τμήματα ιδιαίτερου κοινού και προσδιόριζε την ανάγκη για θεατρικούς χώρους εξειδικευμένων δυνατοτήτων και απαιτήσεων.

Τα γιγαντιαία θεατρικά κτίρια του 18ου-19ου αιώνα συνέχισαν να εξυπηρετούν το μελόδραμα, ενώ εξακολουθεί η οικοδόμηση νέων κτιρίων όπερας, σύμφωνα με τις σύγχρονες τεχνολογικές αντιλήψεις σχεδιασμού και εξοπλισμού. Το παραδοσιακό, εμπορικό θέατρο παρέμεινε προσκολλημένο στις παλιές αίθουσες (όσες γλύτωσαν από το γκρέμισμα και τις αλλαγές χρήσεις, με την αυλαία, τα φώτα της ράμπας και τις διευθετήσεις της σκηνής μπαρόκ), αδύναμο να διαμορφώσει νέες γενιές θεατών, αναξίπιστο στην ανανέωση της θεατρικής μορφής και λειτουργίας. Αναγκαστικά, λοιπόν, οι πρωτοποριακές αναζητήσεις, οι θεατρικοί νεωτερισμοί συγκεντρώθηκαν σε απόμερες αίθουσες, χωρίς ιδιαίτερους τεχνικούς εξοπλισμούς ή φιλοξενήθηκαν σε βοηθητικούς χώρους των θεάτρων.

α) Επίκαιρες αντιλήψεις για το θεατρικό σχεδιασμό

Μέσα από τις νέες κινήσεις, η θεατρική δημιουργία επανήλθε και επαναβεβαίωσε τα ουσιαστικότερα στοιχεία μιας τέχνης που δημιουργεί από το μηδέν και με τα ελάχιστα : **το λόγο και την υποκριτική**. Κατά την αρχική περίοδο των πειραματισμών, στις μικρές και πρόχειρες θεατρικές εγκαταστάσεις, τα πενιχρά τεχνικά διαθέσιμα επέβαλαν τις απλούστερες σκηνογραφικές λύσεις και την απόλυτη προσέγγιση των θεατών με τη θεατρική πράξη. Με κοινή βάση την άρνηση της σκηνής μπαρόκ και της σκηνογραφικής ψευδαίσθησης αναπτύχθηκαν 2 αντιτιθέμενες θεατρικές αντιλήψεις :

- η επιστροφή στον ποιητικό λόγο και τις λιτές, σκηνογραφικές συμβάσεις του αρχαιοελληνικού και ελισαβετιανού θεάτρου,
- οι εκλεκτικιστικές αναζητήσεις στις υπόλοιπες, ιστορικές μορφές θεατρικής έκφρασης, ανάλογα με τις ιδιαίτερες (κατά τόπους και εποχές) αισθητικές αντιλήψεις.

Ωστόσο, η σταδιακή καθιέρωση των πρωτοποριακών αντιλήψεων, η εμπορική τους επιτυχία και τελικά, η εμπέδωση μιας νέας θεατρικής παράδοσης στους καλλιτέχνες και το κοινό, διευκόλυναν την οικοδόμηση νέων θεατρικών χώρων και τη δημιουργική αφομοίωση της σύγχρονης τεχνολογίας. Οι προβληματισμοί γύρω από το σχεδιασμό και τη λειτουργία των συγχρόνων θεάτρων περιλαμβάνουν ένα σύνολο παραμέτρων :

-**περιορισμένη χωρητικότητα** μικρής (300-500 θέσεις) ή μεσαίας κλίμακας (700-1000 θέσεις), για την ανάδειξη του λόγου και της θεατρικής πράξης, με μέτρο αξιολόγησης τη θεατρική άνεση [ακουστικές - οπτικές απαιτήσεις, φωτισμός, υποδομή],

-**ευέλικτη - κινητή σκηνική πλατφόρμα** για τις διακεκριμένες ανάγκες μίας ανοικτής ή περιορισμένης σκηνής (μουσική ορχήστρα, χορός), η οποία να εξυπηρετεί παράλληλα το σύγχρονο δραματολόγιο και το ιστορικό ρεπερτόριο [πολυσύνθετες απαιτήσεις μεγέθους, μορφής και εγκαταστάσεων],

-**μεταβλητές διατάξεις σκηνής-θέσεων** ανάλογα με τις αναπαραστατικές απαιτήσεις (προσκήνιο ή εκτεταμένη πλατφόρμα σκηνής, σε μετωπική ή πολύπλευρη σχέση με τους θεατές), για την εναλλακτική, συνεχή εξυπηρέτηση διαφόρων μορφών έκφρασης και, αυτονόητα, την οικονομική αυτοδυναμία του θεάτρου.

β) Οι 4 μορφές του συγχρόνου θεάτρου

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

1) το θέατρο προσκήνιου, η εξελιγμένη διαμόρφωση της σκηνής μπαρόκ, με τεχνολογικά σύγχρονη υποδομή και εξοπλισμό,

2) το θέατρο ανοικτής σκηνής, η σύγχρονη εκδοχή του αρχαιοελληνικού και ελισαβετιανού προτύπου, όπου η αμφιθεατρική διάταξη των καθισμάτων περιβάλλει κατά τα 3/4 την εξέδρα της σκηνής και της οποίας ο πίσω τοίχος (χωρίς απαιτήσεις σκηνογραφικής υποδομής) διευκολύνει τις μετακινήσεις των ηθοποιών και διαχωρίζει το θεατρικό χώρο από τα παρασκήνια,

3) το κυκλικό θέατρο, μια παραπλήσια διαμόρφωση, με τους θεατές σε πλήρες ανάπτυγμα αρένας να περιβάλλουν τα δρώμενα από όλες τις πλευρές, όπου δεν υφίσταται η τυπική διαμόρφωση της σκηνής, ούτε χρησιμοποιείται κάποια σκηνογραφική αναπαράσταση,

4) το προσαρμοζόμενο ή πειραματικό θέατρο, η πλέον σύνθετη και τεχνολογικά εξελιγμένη εκδοχή θεατρικού χώρου, ικανή να συνδυάζει τη διαμόρφωση όλων, των παραπάνω μορφών (προσκήνιο, ανοικτή σκηνή, εκτεταμένη προσκήνι με σκηνή, αρένα) και να εξυπηρετεί, εναλλακτικά, διακεκριμένες παραστατικές λειτουργίες (θέατρο, χοροθέατρο, όπερα, music hall, συναυλίες) .

Παρά την έντονη αμφισβήτηση του παραδοσιακού θεάτρου, η κλασική διαμόρφωση μίας σκηνής με προσκήνιο αποτελεί την προσφιλέστερη και οικειότερη μορφή θεατρικού χώρου. Προορισμένη για να εξυπηρετεί τη θεατρική ψευδαίσθηση, μία σκηνή με προσκήνιο, σε μετωπική αντιπαράθεση με τους θεατές, αποτελεί το ασφαλές καταφύγιο (για ιδιοκτήτες, παραγωγούς, καλλιτέχνες και μηχανικούς) του παρόντος και του άμεσου μέλλοντος.

γ) Παραλλαγές στο θέατρο προσκηνίου

Στις παραλλαγές του θεάτρου προσκηνίου περιλαμβάνονται 3 διακριτοί σχηματισμοί, με τροποποιημένη τη θέση της σκηνής στο χώρο, αλλά οπωσδήποτε διαφορετική μορφή από το θέατρο ανοικτής σκηνής :

- **η σκηνή Bell Geddes**, διατηρεί το γνωστό προσκήνιο και τη μπούκα σε μία γωνία της αίθουσας (με τα παρασκήνια εκτός των ορίων), σε τόξο 90⁰, δίνοντας την εντύπωση μιας κυκλικής σχέσης με τα δρώμενα,
- **η end stage** κατά το αντίστοιχο του Vieux - Colombier, καταργεί (πιθανά) το προσκήνιο τόξο και θέτει τη σκηνή αντιμέτωπη με την πλατεία (με τα παρασκήνια έξω από τα όρια της αίθουσας) στην αυστηρά ορθογώνια διαμόρφωση της αίθουσας,
- **η apron stage**, γερμανική εκδοχή μίας εκτεταμένης προσκηνής μπροστά από κλειστή ιταλική σκηνή με τη μπούκα.

Στις σύγχρονες αίθουσες με προσκήνιο εμφανίζονται [τεχνολογικά εξελιγμένες] όλες οι ιστορικές διαρρυθμίσεις :

-ομογενοποίηση των θεατών απέναντι στα δρώμενα, σε ενιαίο αμφιθέατρο, ή πλατεία με υπερυψωμένο εξώστη, ή πλατεία με παράπλευρες - κεκλιμένες ράμπες θεωρείων,

-σκηνή με πύργο, υποσκήνιο και πλευρικούς διαδρόμους, προσκήνιο και σκηνικό πλαίσιο με αυλαία,

-περιστρεφόμενο ή ανυψωμένο δάπεδο, για την ταχύτατη εναλλαγή των σκηνικών,

-ρεαλιστική ή αφαιρετική σκηνογραφία, προοπτική απεικόνιση με κουίντες και κυκλόγραμμα βάθους,

-πλαγιομετωπικός φωτισμός και φώτα της ράμπας,

-ευέλικτη, κινητή πλατφόρμα προσκηνίου (προσκηνή).

Η μεταβλητή πλατφόρμα του προσκηνίου αποτελεί τη γερμανική πρόταση για τη συνύπαρξη - εξυπηρέτηση του δράματος και της μουσικής στην ιταλική σκηνή και περιλαμβάνει 1- 2 ανυψωόμενες, περιστρεφόμενες πλατφόρμες (υδραυλικά ή χειροκίνητα) ανάμεσα στη σκηνή και το αμφιθέατρο. Αυτή η εφαρμογή τροποποιεί την άκαμπτη λειτουργία της σκηνής μπαρόκ :

- **όταν η πλατφόρμα βρίσκεται στο επίπεδο της σκηνής** προκύπτει μια εκτεταμένη προσκηνή, για δράμα ή χορό [που σε συνδυασμό με μία κινητή μπούκα σχηματίζει την apron stage],
- **στο ίδιο επίπεδο με κεκλιμένη πλατφόρμα** δημιουργείται μία προσκηνή-ράμπα μεταξύ σκηνής και αμφιθεάτρου,
- **όταν η πλατφόρμα βρίσκεται σε χαμηλότερη στάθμη** μπροστά στο κλασικό προσκήνιο σχηματίζεται μία χαμηλή προσκηνή για δράμα ή μουσικό θέατρο,
- **όταν η πλατφόρμα βρίσκεται κάτω από το επίπεδο της σκηνής** διαμορφώνεται ένα εκτεταμένο, βαθύ podium για την ορχήστρα της όπερας,
- **στην περίπτωση αντεστραμμένης πλατφόρμας** σχηματίζονται ταυτόχρονα ένα στενό podium (για μικρή ορχήστρα) και, πιο πίσω, η προεκτεταμένη εξέδρα του προσκηνίου (για δράμα ή χορόδραμα).

Αξιοσημείωτο είναι πως, τη διαμόρφωση μίας σκηνής με προσκήνιο επέλεξε ο **B. Brecht** για να αποστασιοποιηθεί από το θέατρο της ψευδαίσθησης, καταστρατηγώντας τις θεατρικές συμβάσεις στο χώρο της εμπέδωσης τους :

43. Νίκος Μπάρκας : Σημειώσεις για το Θεατρικό Χώρο

-το λειτουργικό όριο μίας αυλαίας που διαχωρίζει την πραγματικότητα από το φανταστικό θέαμα, δίνει τη θέση του στο προσκήνιο των αφηγητών, παρεμβάλλεται στη θεατρική δράση και προσγειώνει το μύθο στον χώρο των θεατών,

-οι αλλαγές σκηνικών, οι αφηγήσεις και τα θεατρικά γεγονότα συνδυάζονται με τρέχοντα, ανάλογα κινηματογραφημένα επίκαιρα, ή αντιπαραβάλλονται αντιστικτικά (όπως η μουσική υπόκρουση και τα τραγούδια), με σκοπό τη διάσπαση της αυτόματης συνέχειας των επί σκηνής δρώμενων και την προαγωγή μίας κριτικής αντίδρασης απέναντι στις θεατρικές καταστάσεις.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΒΑΣΙΚΗ

- 1) ΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ Χ.Γ: **Προβλήματα στις Εξελίξεις του Συγχρόνου Θεάτρου**, εκδ. Σιδέρη, Αθήνα, 1976
- 2) BRETON G.: **Theatres**, ed. Moniteur, Paris, 1990
- 3) BROCKETT O.G.: **The Theatre - an Introduction**, Holt-Rinehart and Winston Inc, N.Y. 1969
- 4) HAM R.: **Theatre Planning**, The Architectural Press, London, 1972
- 5) IZENOUR G.: **Theatre Design**, Mc Graw Hill, N.Y. 1977
- 6) IZENOUR G.: **Theatre Technology**, Mc Graw Hill, N.Y. 1988
- 7) LEACROFT R. & H.: **Theatre and Playhouse**, Methuen, London, 1984
- 8) NICOLL A.: **The Development of the Theatre**, Harrap & Co, London, 1966
- 9) NICOLL A.: **Παγκόσμιος Ιστορία Θεάτρου**, μετάφραση Μ. Οικονόμου, εκδ. Σμυρνιώτη, Αθήνα
- 10) ΠΑΤΡΙΚΑΛΑΚΙΣ Φ. : **Ιστορία της Σκηνογραφίας**, εκδ. Αιγόκερως, 1984
- 11) TIDWORTH S.: **Theatres - an Illustrated History**, Pall Mall Press, London, 1973
- 12) WHITING F.: **An Introduction to the Theatre**, Harper & Row Pub, N.Y. 1954

ΕΙΔΙΚΑ ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΑ

- 1) ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI : 17(1958), 152(1970), 199(1978), 268(1990)
- 2) ACTUALITE DE LA SCENOGRAPHIE : 41, 43, 45 (1989)
- 3) THE ARCHITECTURAL REVIEW : 1108 (1989)
- 4) ARCHITECTUR + WETTBEWERBE : 116 (1983)
- 5) AMERICAN FEDERATION OF ARTS : 66 (1962) The Ideal Theatre : eight concepts
- 6) C.N.R.S. Paris : Le Lieu theatral dans la Societe Moderne, 1963
Les Voies de la Creation Theatrale, 1970
Victor Louis et le Theatre, 1982
- 7) **TECHNIQUES ET ARCHITECTURE** : 310 (1976), 353 (1984), 389 (1990)
- 8) **ΘΕΑΤΡΟ**, Αθήνα : 9, 11 - 15, 22, 32 - 37
- 9) **ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ**, Θεσσαλονίκη : 1 - 22

ΕΠΙΜΕΡΟΥΣ ΚΕΦΑΛΑΙΑ

- 1) ARTAUD A.: **Το Θεάτρο και το Είδωλό του**, μετάφραση Π.Μάτεσι, εκδ. Δωδώνη, 1982
- 2) ARNOTT P.D.: **Greek Scenic Conventions in the 5th Century B.C.** Clarendon Press, Oxford, 1962

45. Νίκος Μπάρκας : Σημειώσεις για το Θεατρικό Χώρο

- 3) BABLET D.: **Edward Gordon Graig**, ed. Arche, Paris, 1962
- 4) BALDRY H.C.: **Το Τραγικό Θέατρο στην Αρχαία Ελλάδα**, μετάφραση Γ. Χριστοδούλου & Λ. Χατζηκώστα, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1981
- 5) BLUME H.D.: **Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο**, μετάφραση Μ. Ιατρού, εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1986
- 6) BROOK P.: **Η Σκηνή Χωρίς Ορια**, μετάφραση Μ. Π. Παπαρά, εκδ. Θεωρία, 1982
- 7) BRUEL R.: **L'Opera**, ed. Bourdas, 1980,
- 8) BURRIS-MEYER H.: **Theatres and Auditoriums**, Reinhold Pub. & Corp. N.Y. 1967
- 9) CHAMBERS E.K.: **The Elizabethan Stage**, Oxford, 1923
- 10) COUTY D.: **Le Theatre**, ed. Bourdas, 1980,
- 11) DOVER K.J.: **Η Κωμωδία του Αριστοφάνη**, μετάφραση Φ. Κακριδής, εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1981
- 12) ΔΩΔΩΝΗ (εκδ) : **Αρχιτέκτονες του Συγχρόνου Θεάτρου**, μετάφραση Λ. Μαντζοπούλου, επιμέλεια Π. Μάτεσι,
- 13) FOULKES R. (ed) : **Shakespeare and the Victorian Stage**, Cambridge Un.Press, N.Y. 1986
- 14) HARTNOLL P. : **A Concise History of the Theatre**, Thames and Huston Ltd. 1968
- 15) GILLETTE A.: **Stage Scenery**, Harper & Brother, N.Y. 1959
- 16) GILLETTE M.J.: **Theatrical Design and Production**, Mayfield, 1987
- 17) INNES C.D.: **Erwin Piscator's Political Theatre**, Cambridge University Press, 1972
- 18) ΚΑΚΟΥΡΗ Κ.: **Προϊστορία του Θεάτρου**, εκδ. ΥΠΕΠ, Αθήνα, 1974
- 19) ΚΑΛΒΟΣ (εκδ) : **Απο τον Αριστοτέλη στον Μπρέχτ**, μετάφραση Α. Βερυκοκάκη, 1974
- 20) ΚΟΤΤ J. : **Θεοφαγία**, μετάφραση Αγγέλα Βερυκοκάκη, Εξάντας, 1976.
- 21) ΚΟΤΤ J.: **Ενα Θέατρο Ουσίας**, μετάφραση Ε. Πατρικίου & Ε. Παπάζογλου, Χατζηνικολής, 1988
- 22) LORD P. & TEMPLETON D.: **The Architecture of Sound**, The Architectural Press, London, 1986
- 23) ΜΕΓΙΕΡΧΟΛΑΝΤ Β.Ε.: **Κείμενα για το Θέατρο**, μετάφραση Α. Βογιάζου, εκδ. Ιθάκη, Αθήνα, 1974
- 24) ΠΑΛΜΕΡ-ΣΙΚΕΛΙΑΝΟΥ Ε. : **Ιερός Πανικός**, μετάφραση J. Anton, Εξάντας, 1992.
- 25) ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ Ν.: **Περί Θεάτρου**, University Studio Press, 1989
- 26) PARKER O. & SMITH H.: **Scene Design and Stage Lighting**, Holt-Rinehart & Winston Inc, N.Y. 1968
- 27) ΦΩΤΟΠΟΥΛΟΣ Δ. : **Σκηνογραφία στο Ελληνικό Θέατρο**, Αθήνα, 1987
- 28) ΠΟΥΧΝΕΡ Β.: **Σημειολογία Θεάτρου**, εκδ. Παίριδη, Αθήνα, 1985
- 29) RIPELLINO A.M.: **Mayakovskij e il Teatro Russo d'Avanguardia**, ed. Einardi, 1978
- 30) SCHLEMMER O.: **The Theatre of the Bauhaus**, Middletown Wesleyan Univ. Press, 1965
- 31) SELDEN S.: **Theatre Double Game**, ed. Chapel Hill, 1969
- 32) ΣΟΛΩΜΟΣ Α. : **Ο Άγιος Βάκχος**, εκδ. Πλειάς, Αθήνα, 1974

46. Νίκος Μπάρκας : Σημειώσεις για το Θεατρικό Χώρο

33) ΤΑΙΡΟΒ Α.Ι.: **Le Theatre Libere**, ed. La Cite, Lausanne, 1974

34) ΤΑΡΛΙΝ Ο.: **Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία σε Σκηνική Παρουσίαση**, μετάφραση Β. Ασημομύτη, εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα, 1988

35) ΒΕΙΝΣΤΕΙΝ Α.: **Le Theatre Experimental**, Bruxelles, 1968

36) ΒΙΛΑΡ Ζ.: **Le Theatre - Service Publique**, ed. Gallimard, Paris, 1975

37) ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ Ν. : **Οροι και Μετασχηματισμοί στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία**, εκδ. Γνώση, Αθήνα, 1984