

χρηστού γεωργίου αθανασοπούλου - δρ αρχιτεκτονα

**προβλήματα στις εξελίξεις του
συγχρονου θεατρου**

ΔΕΥΤΕΡΗ ΕΚΔΟΣΗ

Ι. ΣΙΔΕΡΗΣ - ΑΘΗΝΑ 1976

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	11
ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΔΕΥΤΕΡΗΣ ΕΚΔΟΣΕΩΣ.....	13
ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	15

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ: ΕΞΕΛΙΞΕΙΣ ΚΑΙ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΜΕΧΡΙ ΤΟΝ 20ο ΑΙΩΝΑ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄	
ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ - ΑΙΓΥΠΤΙΑΚΟ ΘΕΑΤΡΟ.....	21
• Τò ξεκίνημα.....	21
• Αίγυπτος.....	23

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄	
ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ.....	25
• Είσαγωγικά.....	25
• Τύποι του ελληνικού θεάτρου.....	25
• Η Τραγωδία και Κωμωδία.....	29
• Τò κλασσικό άθηναικό θέατρο.....	30
• Τò έλληνιστικό θέατρο.....	37
• Τò έλληνο-ρωμαϊκό θέατρο.....	41
• Σκηνογραφικές παραδοχές - Μηχανές.....	42

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ΄	
ΤΟ ΡΩΜΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ.....	45
• Γενικά.....	45
• Η μορφή του ρωμαϊκού δράματος.....	47
• Αρχιτεκτονική μορφή.....	49

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Δ΄	
ΜΕΣΑΙΩΝΑΣ.....	55
• Τò θέατρο στην Έκκλησία.....	55
• Η εξέλιξη του μεσαιωνικού δράματος.....	57
• Τά μεσαιωνικά θέατρα.....	59

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ε΄	
ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ.....	67
• Τά πρώτα βήματα.....	67
• Η Ιταλική αναγεννησιακή σκηνή.....	69
• Παραπήγματα και λαϊκά θέατρα.....	77
• Η έλισαβετιανή σκηνή.....	77

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΣΤ΄	
ΜΠΑΡΟΚ - 18ος ΑΙΩΝΑΣ.....	81
• Μεταβατικά προβλήματα.....	81
• Τò σκηνικό θέαμα - Scène à l'italienne.....	83
• Inigo Jones.....	89
• Τò άμφιθέατρο της Ιταλικής σκηνής.....	91
• Τò άγγλικό «ιδιωτικό» θέατρο.....	97
• Τò άγγλικό θέατρο της παλινορθώσεως και του 18ου αιώνα.....	99
• Η υπόλοιπη Εύρώπη.....	104

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Δ΄	
ΤΟ ΚΥΚΛΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ή ΑΡΕΝΑ	199
• Όρισμός	199
• Προέλευση - Πρώτες προσπάθειες	200
• Οι λειτουργικές απαιτήσεις του κυκλικού θεάτρου	202
• Φωτισμός	204
• Τα μειονεκτήματα	206
• Έφαρμογές στο οργανωμένο θέατρο	207

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ε΄	
ΤΟ ΠΡΟΣΑΡΜΟΖΟΜΕΝΟ ή ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ	215
• Η λύση συμβιβασμού	215
• Τα παρουσιαζόμενα προβλήματα	216
• Η συμβολή του <i>George Izenour</i>	220
• Έφαρμογές στις διάφορες χώρες.....	224

ΜΕΡΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟ: ΣΥΝΙΣΤΑΜΕΝΗ ΣΤΙΣ ΕΞΕΛΙΞΕΙΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΜΑΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄	
ΣΥΝΙΣΤΑΜΕΝΗ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΣΤΗΝ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΜΟΡΦΗΣ	237
• Ο διαχωρισμός των λειτουργιών.....	237
• Ανάλυση των λειτουργικών απαιτήσεων.....	238
• Η εξέλιξη της μορφής.....	248

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄	
ΟΙ ΣΥΝΘΕΤΕΣ ΜΟΡΦΕΣ	251
• Το πολυσύνθετο θέατρο	251
• Το θεατρικό ή πνευματικό κέντρο.....	262

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ΄	
ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΧΩΡΟΥ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΜΑΣ	279
• Ο θεατισμένος χώρος	279
• Το θέατρο - U του <i>Molnar</i>	281
• Οι τάσεις της εποχής μας.....	285
• Η προβολή σαν στοιχείο του χώρου	290

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Δ΄	
Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΟΥ ΝΟΗΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ	303
• Ο κυρίαρχος ρόλος του συγγραφέα.....	303
• Δράση και πλοκή	304
• Η σημερινή θέση του συγγραφέα.....	306

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΕΜΦΑΝΙΣΕΩΣ ΜΟΡΦΩΝ ΚΑΙ ΤΑΣΕΩΝ	309
---	-----

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	319
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ ΚΑΙ ΠΗΓΕΣ ΤΟΥΣ	324
SUMMARY	339

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ζ'

Ο 19ος ΑΙΩΝΑΣ.....	107
• Η γέννηση τής δημοκρατίας.....	107
• Ρομαντισμός.....	108
• Ρεαλισμός.....	109
• Ο σκηνικός ρεαλισμός.....	110
• Φωτισμός.....	113
• Θέατρα του 19ου αιώνα.....	115

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΟΝ 20ο ΑΙΩΝΑ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α'

Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΗΣ ΕΙΡΗΝΗΣ.....	119
• Η γενική κοινωνική κατάσταση.....	119
• Η θεατρική επανάσταση.....	120
• Η αρχιτεκτονική τής επαναλήψεως.....	123
• Η νέα αισθητική σκηνογραφία.....	126

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β'

ΤΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΤΟΥ ΣΗΜΕΡΙΝΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ.....	129
• Η περίοδος του Μεσοπολέμου.....	129
• Η παραγωγή σαν τέχνη - Πολιτικό θέατρο.....	132
• Το θέατρο και οι σύγχρονες τάσεις.....	137
• Το άμφισβητούμενο προσκήνιο.....	143

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ'

Η ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ - BAUHAUS.....	145
• Η τεχνολογία στο θέατρο.....	145
• Το θέατρο του Bauhaus.....	146
• Το θέατρο στον χώρο.....	151
• Το «Καθολικό Θέατρο» του Gropius.....	151

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ: ΜΟΡΦΕΣ ΤΟΥ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α'

ΝΕΕΣ ΜΟΡΦΕΣ.....	157
• Η τάση για αλλαγή.....	157
• Οι παραστατικές τέχνες.....	158

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β'

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΠΡΟΣΚΗΝΙΟΥ.....	161
• Η διατήρηση τής μορφής.....	161
• Έφαρμογή στα σύγχρονα δεδομένα.....	164
• Χαρακτηριστικά διεθνή παραδείγματα.....	166

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ'

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΑΝΟΙΚΤΗΣ ΣΚΗΝΗΣ.....	179
• Η αναβίωση τής σημασίας του λόγου.....	179
• Μορφή και σκοπός.....	184
• Χαρακτηριστικές εφαρμογές.....	186
• Ο Sir Tyrone Guthrie και το θέατρό του.....	193

Περίληψη

Είναι δύσκολο να μελετήσει κανείς το σύγχρονο θέατρο αγνοώντας το θέατρο των Ελλήνων και τα θέατρα που δημιούργησαν, από αιώνες τώρα, οι υπόλοιποι λαοί. Αυτό που σήμερα αποκαλούμε σύγχρονο θέατρο, δέν είναι παρά μια εξέλιξη της μορφής και της τεχνοτροπίας, ή όποια όμως δέν παύει να άντλη, από την παράδοση και το μακρυνό παρελθόν, παραδείγματα και έπιτεύγματα, τὰ όποία, προσαρμόζοντάς τα στα σύγχρονα τεχνολογικά δεδομένα, προσπαθει να τὰ έμφανίση σάν καινούργια και πρωτότυπα. Έ μελέτη της ιστορίας του θεάτρου και ή εξέταση των μορφών του παρελθόντος σέ συνδυασμό με τις κοινωνικές άντιλήψεις και φιλοσοφία της κάθε έποχής, είναι άπαραίτητες προϋποθέσεις για να μπορέση κανείς να κατανοήση ποιό είναι το πραγματικό νόημα του θεάτρου και ποιὰ τὰ πραγματικά αίτια και καταστάσεις που όδήγησαν στις σημερινές θεατρικές έκφράσεις και μορφές.

Έ παρούσα μελέτη, θέλοντας να τονίση την άπαραίτητη αυτή σχέση μεταξύ παραδοσιακού και σύγχρονου θεάτρου, εξέτάζει και αναλύει το θέατρο γενικά από την έποχή της πρωτοεμφανίσεώς του μέχρι σήμερα, καθορίζει τις συνιστώσες που διαμόρφωσαν τις θεατρικές μορφές της έποχής μας και αναζητὰ την συνισταμένη κατεύθυνσή τους ανάμεσα από τὰ σύγχρονα ρεύματα και τάσεις. Για την έπιτυχία αυτού του σκοπού ή έρευνα χωρίστηκε σέ τέσσερα μέρη.

Το πρώτο μέρος άφορα τὰ θέατρα του παρελθόντος και τὰ προβλήματα που άντιμετώπισαν μέχρι το τέλος του 19ου αίωνα. Έξετάζει τις πρώτες ένστικτώδεις έμφανίσεις του θεάτρου στους πρωτόγονους λαούς και την Αίγυπτο, μέχρις ότου πάρη την πραγματική του μορφή και την άλματώδη άνάπτυξη στην Άρχαία Έλλάδα. Θα βοηθήση σ' αυτό ή έμφάνιση της τραγωδίας και κωμωδίας καθώς, έπίσης, και ή θαυμαστή πνευματική καλλιέργεια των άρχαίων Ελλήνων. Έ καλλιέργεια αυτή θα έχη σάν συνέπεια την δημιουργία μιås άθάνατης μορφής, ή όποία όχι μόνο θα έπιζήση δια μέσου των αίώνων, αλλά θα άποτελέση και το βασικό πρότυπο για τις περισσότερες από τις σύγχρονες θεατρικές μορφές. Άντίθετα, ή ρωμαϊκή έποχή θα σημάνη την άρχή της παρακμής του θεάτρου, το όποιο θα εξαφανισθί ολοκληρωτικά κατά τὰ σκοτεινά χρόνια του Μεσαίωνα. Κατά την έρευνα της περιόδου αυτής

γίνεται ή διαπίστωση, όχι χωρίς κάποια ίκανοποίηση, ότι και πάλι τὸ ἑλληνικό πνεῦμα θά ἐπικρατήσῃ καί με τὰ ἐπιτεύγματα τοῦ βυζαντινοῦ θρησκευτικοῦ δράματος θά δώσῃ τίς πρῶτες βάσεις γιά τήν ἐπανεμφάνιση τοῦ θεάτρου μέσα στοὺς κόλπους μιᾶς, ἐχθρικής πρὸς αὐτό, Ἐκκλησίας. Εἶναι, ἐπίσης, ἀξιοσημείωτο ὅτι τὸ γεγονός αὐτό, παρὰ τήν σπουδαιότητά του, ἀγνοήθηκε μέχρι τώρα ἀπὸ τοὺς ξένους ἐρευνητὲς οἱ ὁποῖοι δέχονται ὅτι τὸ θρησκευτικό δράμα εἶναι πρωτογενὴς ἐκδήλωση τοῦ δυτικοῦ κόσμου. Ἡ Ἀναγέννηση, μαζί με τήν ὥθηση ποῦ θά δώσῃ στίς ἄλλες τέχνες, θά προσπαθήσῃ νὰ ἀναβιώσῃ καί τὸ θέατρο, ἀναζητώντας καί πάλι τὰ κλασσικά του πρότυπα καί συνδυάζοντάς τα με τίς γεωμετρικὲς ἀντιλήψεις τῆς ἐποχῆς. Οἱ ἀπόψεις τοῦ Εὐκλείδη ἐκφρασμένες ἀπὸ τὸν Βιτρούβιο θά ὀδηγήσουν τοὺς ἀρχιτέκτονες στὴν δημιουργία μιᾶς καινούργιας μορφῆς, ποῦ θά ἔχῃ τὴν βάση της στὴν προοπτική. Παράλληλα ὅμως, δὲν θά μπορέσουν νὰ κατανοήσουν τὸ κύριο χαρακτηριστικὸ τῆς ἑλληνικῆς δημιουργίας, τὴν πνευματικότητα. Ἔτσι, τὸ θέατρο ἀπὸ κοινωνικὸ λειτουργήμα ποῦ ἦταν στὴν Ἀρχαία Ἑλλάδα, θά ἀποβῇ μέσο ψυχαγωγίας μιᾶς προνομιοῦχου μερίδας εὐγενῶν καί θά ὀνομασθῇ δουκικό ἢ αὐλικό. Τὴν ἴδια ἐποχὴ στὴν Ἀγγλία, ἡ ἐμφάνιση τοῦ Σαίξπηρ καί ἡ ἔντονη δημιουργικὴ του μορφή θά διαμορφώσουν μιὰ ἐποχὴ καί ἕναν τύπο θεάτρου, τὸ ἐλισαβετιανό, τὸ ὁποῖο, ὅπως καί τὸ ἑλληνικό, θά ἀποτελέσῃ βασικὸ πρότυπο γιά τὸ σύγχρονο θέατρο. Ἡ ἰταλικὴ Ἀναγέννηση θά ὀδηγήσῃ στὸ μπαρόκ καί ταυτόχρονα στὴν διαμόρφωση, κατὰ τὸν 17ο καί 18ο αἰῶνα, μιᾶς καθοριστικῆς θεατρικῆς μορφῆς, τῆς «ἰταλικῆς σκηνῆς», ἡ ὁποία θά κυριαρχήσῃ μέσα στὸν διεθνή θεατρικὸ χῶρο, γιά πάρα πολλὰ χρόνια καί θά διατηρηθῇ, με ἐλάχιστες παραλλαγές, μέχρι σήμερα. Ὁ 19ος αἰῶνας θά εἶναι, τέλος, γιά τὸ θέατρο μιὰ ἐποχὴ νέας παρακμῆς καί συγχύσεως, τὴν ὁποία θά ἐπιτείνῃ ἡ ἐμφάνιση δύο ἐννοιῶν, τοῦ ρομαντισμοῦ καί τοῦ ρεαλισμοῦ, ποῦ θά μειώσουν ἀκόμα περισσότερο τὴν σημασία τοῦ λόγου, ἐνῶ, ἀντίθετα, θά αὐξήσουν τὴν διάθεση πρὸς τὴν ψευδαίσθηση καί τὴν ψυχαγωγία.

Τὸ δεύτερο μέρος ἀφορᾷ τὸ θέατρο στὸν 20ο αἰῶνα καί τὴν ἐπίδραση ποῦ εἶχαν σ' αὐτό οἱ διαφορὲς κοινωνικὲς ἐπαναστάσεις καί οἱ συνέπειες τοῦ Α' Παγκοσμίου Πολέμου. Ἐξετάζει τὴν σχέση τοῦ θεάτρου τοῦ 19ου αἰῶνα με αὐτοῦ τῶν ἀρχῶν τοῦ αἰῶνα μας, τὰ διάφορα νέα ρεύματα καί τάσεις ποῦ ἐμφανίσθηκαν στὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῆς μορφῆς του, στὴν σκηνογραφία καί τὴν σκηνοθεσία· τὴν καινούργια αὐτὴ τέχνη ποῦ ἐμφανίσθηκε γιά νὰ συμπληρώσῃ τίς ἤδη προϋπάρχουσες μέσα στὸ θέατρο. Ἡ δεκαετία τοῦ 1920, ποῦ θά ἀκολουθήσῃ, θά θεωρηθῇ ἀπὸ πολλοὺς γιά τὸ θέατρο σὰν «χρυσή». Κατὰ τὴν περίοδο αὐτὴ τὸ θέατρο θά μπῆ σ' ἕνα δρόμο μεγάλων ἀναζητήσεων. Οἱ ἀντιδράσεις κατὰ τῆς ἀπὸ αἰῶνες καθιερωμένης «ἰταλικῆς σκηνῆς» θά πάρουν τὴν μορφή ἐπαναστάσεως. Ἡ ἀνάπτυξη τῆς τεχνολογίας, ἡ ἐμφάνιση στὸ προσκήνιο ἀνθρώπων δυναμικῶν καί με ἰσχυρὴ προσωπικότητα, ὅπως οἱ Appia, Graig, Reinhardt, Piscator, Gropius κλπ., καί τέλος, ἡ δυναμικὴ παρουσία τῆς σχολῆς τοῦ Bauhaus, θά ἔχουν σὰν ἀποτέλεσμα τὴν καινούργια ἀναγέννηση τοῦ θεάτρου καί τὸν προσανατολισμὸ του σὲ νέα σχήματα, ἀντιλήψεις καί μορφές, ποῦ θά ἐξυπηρετοῦν σωστὰ πλέον τὴν τέχνη του καί τὸν ρόλο του σὰν κοινωνικὴ λειτουργία.

Τὸ τρίτο μέρος ἀφορᾷ τὴν ἀνάλυση τῶν νέων μορφῶν τοῦ σύγχρονου θεάτρου, ποῦ προέκυψαν ἀπὸ τίς ἀναζητήσεις τοῦ Μεσοπολέμου. Ἐξετάζει ἀναλυτικὰ κάθε μιὰ ἀπ' αὐτὲς τίς μορφές καί ἐρευνᾷ με τὴν βοήθεια χαρακτηριστικῶν παραδειγμάτων τὸν τρόπο ἐφαρμογῆς τους καί τίς παραλλαγές καί βελτιώσεις ποῦ ἔδωσαν σ' αὐτὲς οἱ ἀρχιτέκτονες τῆς ἐποχῆς μας. Οἱ μορφές αὐτὲς εἶναι, τὸ προσαρμοσμένο στίς ἀνάγκες καί ἀπαιτήσεις τοῦ αἰῶνα μας θέατρο τῆς ἰταλικῆς σκηνῆς, τὸ θέατρο προσκηνίου· τὸ θέατρο ἀνοικτῆς σκηνῆς, ποῦ συνδυάζει τὴν πνευματικότητα δύο χαρακτηριστικῶν

ἐποχῶν, τῆς ἑλληνικῆς καὶ ἐλισαβετιανῆς ἐποχῆς· τὸ κυκλικὸ θέατρο ἢ ἀρένα μιὰ μορφή πρωτότυπη, ποὺ δὲν βασίζεται στὴν παράδοση, ἀλλὰ στὸ κληρονομικὸ ἔνστικτο τοῦ ἀνθρώπου γιὰ συγκέντρωση· καὶ τέλος, τὸ προσαρμοζόμενο ἢ πειραματικὸ θέατρο, μιὰ μορφή ποὺ συνδυάζει τὶς παραπάνω, προχωρεῖ ὅμως συγχρόνως σὲ καινούργιες ἀναζητήσεις θεατρικῶν σχημάτων καὶ ἐκφράσεων.

Τέλος, τὸ τέταρτο μέρος ἐρευνᾷ τὴν συνισταμένη στὶς ἐξελίξεις τοῦ σύγχρονου θεάτρου. Μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ καὶ σὰν μιὰ συγκέντρωση τῶν συμπερασμάτων τῆς μελέτης αὐτῆς γιὰ τὸ ποῦ ὁδήγησαν τὸ θέατρο οἱ ἀναζητήσεις τῶν τελευταίων 50 χρόνων καὶ τὰ διδάγματα τοῦ παρελθόντος. Ἐξετάζονται μὲ τὴν βοήθεια διαγραμμάτων οἱ νέες θεατρικὲς μορφές σὲ σχέση μὲ τὶς σύγχρονες λειτουργικὲς ἀπαιτήσεις καὶ ἀναλύονται οἱ δυὸ καινούργιες μορφές, τὸ πολυσύνθετο θέατρο καὶ τὸ θεατρικὸ ἢ πνευματικὸ κέντρο, ποὺ προέκυψαν σὰν συνδυασμὸς τῶν λειτουργικῶν αὐτῶν ἀπαιτήσεων καὶ τῶν κοινωνικῶν ἀναγκῶν τῶν σύγχρονων ἀστικῶν κέντρων. Γίνεται, ὅμως, ἡ διαπίστωση ὅτι βασικὰ δὲν ὑπάρχει ἐξέλιξη στὸν θεατρικὸ χῶρο, ἀφοῦ καὶ οἱ δυὸ αὐτὲς μορφές δὲν δημιουργήθηκαν, γιὰ νὰ βελτιώσουν τὶς ἐκφραστικὲς ἀνάγκες τῆς θεατρικῆς τέχνης, ἀλλὰ γιὰ νὰ καλύψουν ἀνάγκες οἰκονομικὲς ποὺ δημιουργοῦν οἱ πολυδάπανοι θεατρικοὶ ὀργανισμοί. Ἀναλύονται ἐπίσης, οἱ σύγχρονες θεατρικὲς τάσεις ποὺ θέλουν τὸ θέατρο στρατευμένο στὴν ἐξυπηρέτηση τῶν πολιτικῶν καὶ κοινωνικῶν προβλημάτων τῆς ἐποχῆς μας· ἓνα θέατρο ποὺ βγαίνει ἀπὸ τὸν δικό του παραδοσιακὸ χῶρο καὶ πάει αὐτὸ νὰ ἀναζητήσῃ τὸ κοινὸ του μέσα στὸ περιβάλλον του. Προσπάθειες ὅμως, γιὰ τὴν πραγματοποίηση ἑνὸς ἀληθινοῦ θεάτρου μέσα στὸν χῶρο, εἴτε παρασύρονται ἀπὸ εὐκόλες λύσεις, ὅπως ὁ συνδυασμὸς τοῦ κινηματογράφου καὶ τοῦ φιλμ, εἴτε προσκρούουν στὴν ἔλλειψη ἐνδιαφέροντος ποὺ παρουσιάζεται τὰ τελευταῖα χρόνια γιὰ κάθε δαπανηρὸ καὶ χωρὶς ἄμεσο οἰκονομικὸ ἀντιιστάθμισμα πειραματισμό. Τὸ θέατρο δηλαδὴ κινδυνεύει νὰ περιπέσῃ καὶ πάλι στὴν στατικότητα τοῦ 19ου αἰῶνα, ἀφοῦ ἄλλωστε καὶ ἡ σημασία τοῦ νοήματος καὶ τοῦ λόγου, τῶν στοιχείων, αὐτῶν, ποὺ τόσο πολὺ βοήθησαν τὸ θέατρο στὴν ἀνάπτυξή του, ἔχει τόσο ἐξασθενήσει.

Μεταβατικά προβλήματα

‘Ο Michael Kitson, στο έργο του «‘Η εποχή του Μπαρόκ», αναφέρει σάν εισαγωγή:

«‘Η περίοδος πού είναι γνωστή σάν Μπαρόκ και πού, σέ γενικές γραμμές, περιλαμβάνει τόν 17ο και τόν 18ο αιώνα στήν εύρωπαϊκή τέχνη, μπορεί νά θεωρηθῆ σάν ἓνα «ένδιάμεσο» μεταξύ ‘Αναγεννήσεως και νεωτέρων χρόνων. ‘Υπό μίαν ἔννοια, ἦταν ἡ ‘Αναγέννηση «Ξαναπαιγμένη», θά λέγαμε, ἀπό τήν ἀρχή. ‘Όταν τήν ἀντικρύζουμε ἀπό μιὰ σκοπιὰ ἐκτός χρόνου, φαίνεται σάν μιὰ περαιτέρω φάση ὅσων εἶχαν συμβῆ προηγουμένως, σάν μιὰ ἀνανέωση τῆς δημιουργικῆς δραστηριότητος πάνω στίς γραμμές πού εἶχαν προηγηθῆ, σάν μιὰ δεύτερη περιστροφή τοῦ τροχοῦ»⁹⁴.

‘Ο ὄρος *baroque* ἔχει τίς ἴδιες δυσκολίες ἑρμηνείας ὅπως και ὁ ὄρος ‘Αναγέννηση’ τὰ χρονικά του δέ ὄρια δέν εἶναι σαφῶς καθορισμένα και γι’ αὐτό πολλοί ἑρμηνευτές τῆς ἱστορίας του καταφεύγουν σέ ὀρισμούς σάν τὸ «Παλαιο-μπαρόκ», «Μεσο-μπαρόκ», ἢ «Νεο-μπαρόκ». Πάντως εἶναι γεγονός ὅτι κατὰ τόν 16ο αἰώνα ὁ ὄρος αὐτός σήμαινε τήν ὁποιαδήποτε παραμορφωμένη ἰδέα ἢ τόν περιπεπλεγμένο τρόπο σκέψεως.

Σήμερα ἡ λέξη «μπαρόκ» χρησιμοποιεῖται σάν ρυθμολογικός ὄρος, γιά νά καθορίση τήν τέχνη ἐκείνη πού ἐμφανίσθηκε γιά πρώτη φορά στήν ‘Ιταλία λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ 1600, ἄνθισε ἐκεῖ ὡς τὰ μέσα τοῦ 18ου αἰώνα και διαδόθηκε στήν ‘Αγγλία, Γαλλία, ‘Ισπανία, Γερμανία, ‘Ολλανδία και Κεντρικὴ Εὐρώπη. Οἱ χώρες αὐτές πού τόσο λίγο βοήθησαν τήν ‘Ιταλία στήν ἐξέλιξη τῆς ‘Αναγεννήσεως λόγω διαφορῶν ἐθνολογικῶν συνθηκῶν, σὸ μπαρόκ συνέβαλλαν δημιουργικά, ἢ κάθε μιὰ μὲ τήν δικιά της βέβαια νοοτροπία, μέχρι τὰ μέσα περίπου τοῦ 18ου αἰώνα, ὅποτε τὰ σκῆπτρα τῆς τέχνης παρέλαβε ὁ Νεοκλασικισμός.

‘Ο Κλασικισμός ἦταν μοιραῖο νά ἐπηρεάση πολὺ και τὸ θέατρο κατὰ τήν περίοδο αὐτή. Μελέτες πάνω στὸν τρόπο ἑρμηνείας τῶν ἀρχαίων ἐλληνικῶν τραγωδιῶν ἀπέδειξαν ὅτι ἡ μουσικὴ ἔπαιξε ἕναν πολὺ βασικὸ ρόλο κατὰ τήν παράσταση. ‘Η ἀνακάλυψη αὐτῆ ἦταν γιά τήν ἐποχὴ ἐκείνη, τῶν συνεχῶν ἀναζητήσεων και τοῦ μανιερισμοῦ, τὸ ἄνοιγμα ἐνός καινούργιου κόσμου θαυμάτων γιά τοὺς ἀσχολούμενους μὲ τὸ θέατρο και τίς μεθόδους παρουσιάσεως τῶν διαφορῶν ἔργων.

‘Ο συνδυασμός τῆς μουσικῆς ἀπὸ τήν μιὰ μεριά και τῆς προοπτικῆς, πού βρίσκονταν σέ συνεχῆ ἐξέλιξη, μὲ τίς μελέτες τοῦ Serlio και τῶν ἀπογόνων του, ἀπὸ τήν ἄλλη, ἀπέτελεσαν τὰ θεμέλια αὐτοῦ πού θά ὀνομάζουμε ἀπὸ δῶ και σὸ ἐξῆς θέατρο - μπαρόκ.

Τὸ μπαρόκ ἔφερε τὸ θέατρο ὄλο και πιὸ κοντὰ σὸ κοινό. Οἱ βασικοὶ χρηματοδότες τῆς θεατρικῆς κινήσεως τῆς ‘Αναγεννήσεως, ἢ Αὐλή, ἢ ἀριστοκρατία, ἢ ‘Εκκλησία, μπορεί νά παρέμειναν οἱ ἴδιοι γιά τίς ἄλλες τέχνες, γιά τὸ θέατρο ὅμως τὰ πράγματα ἄλλαξαν· ἄρχισε νά γίνεται λαϊκό, δημόσιο, παράγοντας τῆς καθημερινῆς ζωῆς. Αὐτὸ σήμαινε ὅτι οἱ ἀρχιτέκτονες τῆς ἐποχῆς ἀντιμετώπιζαν ἓνα πολὺ σοβαρὸ πρόβλημα λειτουργίας και συνθέσεως λόγω ἀλλαγῆς νοοτροπίας τοῦ «πελάτη».

Στὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ «αὐλικὰ» θεάτρα τοῦ 16ου αἰώνα στήν ‘Ιταλία ὁ ἄξονας συνθέσεως τῆς λειτουργίας τους ἦταν ὁ ἄρχοντας, *il padroni*, μὲ τήν

94. Michael Kitson, ‘Η ἐποχὴ τοῦ Μπαρόκ, 1967, σελ. 8.

ἀκολουθία καὶ τοὺς καλεσμένους του. Ὁ ἀριθμὸς τῶν θεατῶν ἐπομένως ἦταν περιορισμένος καὶ γι' αὐτὸ ὁ ὄγκος καὶ ἡ ἐπιφάνεια τοῦ ἀμφιθεάτρου εἶχαν μιὰ κλίμακα ποὺ ἐναρμονιζόταν μὲ τὸν βασικὸ αὐτὸ παράγοντα θεατῆ-ἄρχοντα. Οἱ σκηνές τῶν ἔργων, ἡ σκηνογραφία, ἡ προοπτική, ἡ ἠθοποιία ἦταν ρυθμισμένες ἔτσι, ὥστε νὰ παρακολουθοῦνται ἀπὸ αὐτὴ τὴν μικρὴ μόνον ομάδα ἀτόμων. Ἡ βαθμιαία ὅμως μετατροπὴ τοῦ αὐλικοῦ θεάτρου σὲ λαϊκὸ, ἀστικὸ ἢ ἐθνικὸ, ὅπου τὸ κοινὸ μὲ εἰσιτήριο πλέον παρακολουθοῦσε τὶς παραστάσεις, ἄρχισε νὰ δημιουργῆ καὶ τὰ προβλήματα.

Καὶ τὸ πρῶτο ἀπὸ τὰ προβλήματα αὐτὰ ἦταν ὁ χῶρος· τὸ ἀμφιθέατρο ἔπρεπε νὰ ἀλλάξῃ ριζικὰ· ἡ ἀνάγκη ἐξυπηρητήσεως μεγαλύτερου ἀριθμοῦ θεατῶν ἦταν ἐπιτακτική. Τὴν ἐπιτακτικότητά αὐτὴ, φυσικά, δὲν τὴν ἐπέβαλε καμμιά φιλόανθρωπη διάθεση τῶν διοικούντων νὰ μορφώσουν θεατρικὰ περισσότερους ἀνθρώπους, ἀλλὰ ἡ βασικὴ οἰκονομικὴ ἀνάγκη εἰσπράξεως ὄλο καὶ περισσότερων χρημάτων γιὰ τὴν ἀντιμετώπιση τῶν ἐξόδων παραστάσεως, συντηρήσεως τοῦ κτιρίου κλπ. Νέες διατάξεις θέσεων ἄρχισαν νὰ ἀναζητοῦνται· τὸ κλασσικὸ ἀμφιθέατρο μὲ τὶς κερκίδες ἐγκαταλείφθηκε σὰν ἀσύμφορο καὶ ἄρχισε νὰ ἐμφανίζεται ἡ γνωστὴ μας σήμερα πλατεία.

Ἡ μεγέθυνση ὅμως αὐτὴ τοῦ ἀμφιθεάτρου δημιούργησε πολὺ σύντομα καὶ τὸ δεύτερο πρόβλημα στὴν ἀρχιτεκτονικὴ σύνθεση. Ἡ ἀνάγκη κατευθύνσεως τῆς συνισταμένης προσπάθειας ὄλων τῶν παραγόντων μιᾶς παραστάσεως πρὸς ἓνα κεντρικὸ ἄξονα, τὸν ἄρχοντα, μὲ ὅλα τὰ μειονεκτήματα ποὺ παρουσίαζε κατὰ τὴν περίοδο τῆς Ἀναγεννήσεως, ἦταν τώρα ἀδύνατο νὰ ἰκανοποιηθῆ σ' ἓνα ἀμφιθέατρο χιλίων καὶ πλέον ἀτόμων. Ὁ χῶρος τῆς σκηνῆς, ποὺ στὸ παρελθὸν θεωροῦνταν ἀρκετὸς γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τῶν ἠθοποιῶν, τώρα, συγκριτικὰ μὲ τὴν αἴθουσα τῶν θεατῶν, ἔγινε πολὺ περιορισμένος. Ἡ σκηνὴ ἄρχισε νὰ μεγαλώνῃ, νὰ ἐπεκτείνεται πρὸς τὰ πίσω, ἡ ὀπτικὴ γωνία σὲ σχέση μὲ τὸν θεατῆ ἄρχισε νὰ ἀνοίγῃ, γιὰ νὰ μπορέσῃ νὰ ἰκανοποιήσῃ τὶς ἀπαιτήσεις καὶ τῶν πιὸ μειονεκτικῶν θέσεων τοῦ ἀμφιθεάτρου.

Τὸ μέγλωμα ὅμως αὐτὸ τῆς σκηνῆς δημιούργησε καὶ τὸ τρίτο συνθετικὸ πρόβλημα ἢ μάλλον λειτουργικὴ ἀνάγκη· τὸ βάθος τῆς σκηνῆς, ποὺ μέχρι τότε περιοριζόταν στὰ δυὸ ἢ τὸ πολὺ τρία μέτρα, τώρα ἐπεκτάθηκε ἀκόμα περισσότερο, ἀπομακρυνόμενο ὄλο καὶ πιὸ πολὺ ἀπὸ τὸ ἀμφιθέατρο. Τὸ κενὸ ὅμως ἔπρεπε νὰ πληρωθῆ, ὥστε ὁ νεοδημιουργούμενος χῶρος νὰ ἀποκτήσῃ ἐνδιαφέρον, γιὰ νὰ ἰκανοποιήσῃ ἔτσι τὶς αἰσθητικὲς ἀπαιτήσεις τοῦ κοινοῦ. Τοῦτο ὁδήγησε στὴν ἀνάγκη χρησιμοποίησεως πιὸ συνθέτων σκηνογραφικῶν στοιχείων, τὰ ὁποῖα μὲ τὴν σειρά τους ἀπαιτοῦσαν περισσότερο σύνθετα μέσα χειρισμοῦ. Ἡ σκηνικὴ τεχνολογία ἄρχισε νὰ γίνεται βασικὸς παράγοντας σ' ἓνα θέατρο. Κατὰ τὴν ἐποχὴ τοῦ μπαρόκ ἔκαναν τὴν ἐμφάνισή τους νέοι τρόποι καὶ ἰδέες δημιουργίας ἐντυπωσιακῶν θεαματικῶν σκηνικῶν, τὰ δὲ τεχνικὰ μέσα ξεπέρασαν κάθε μέχρι τότε ὄριο φαντασίας. Ἡ μορφή τῆς σκηνῆς ἄλλαξε, ἔπαψε νὰ ἀποτελῆ μέρος μόνον ἐνὸς ἀπὸ τοὺς τέσσερις τοίχους μιᾶς αἴθουσας καὶ ἔγινε ἓνα αὐτόνομο καὶ ὀργανικὸ λειτουργικὸ στοιχεῖο μὲ τὸν πύργο τῆς, τὶς καταπακτὲς καὶ ἀργότερα τὰ ὀργανωμένα παρασκήνια καὶ ἐργαστήρια.

Τέλος, μιὰ σημαντικὴ ἀλλαγὴ ποὺ ἔκαμε τὸ μπαρόκ στὸ θέατρο ἦταν ὁ κλειστός χῶρος. Οἱ διάφοροι τύποι κτιρίων ποὺ συναντήσαμε ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα μέχρι καὶ τὴν Ἀναγέννηση εἶχαν ὄλοι ἓνα κοινὸ στοιχεῖο, τὸ ὑπαίθρο. Ἀπὸ τὰ ἑλληνικὰ καὶ ρωμαϊκὰ θέατρα, μέχρι τὸ Teatro Olimpico καὶ τὰ θέατρα τῆς ἐλισαβετιανῆς ἐποχῆς πρὸς τὴν ἀντιμετωπίστηκε ἡ ἀνάγκη στεγάσεως τοῦ θεατρικοῦ χώρου. Κατὰ τὴν ἐποχὴ ὅμως τοῦ μπαρόκ ἡ ἐπίλυση τῶν παραπάνω τριῶν προβλημάτων, δηλαδὴ τῆς αὐξήσεως τοῦ ἀριθμοῦ τῶν θεατῶν, τῆς μεγέθυνσεως τῆς σκηνῆς καὶ τῆς ἐξελιξεως τῶν τεχνολογικῶν μέσων, θὰ ἦταν ἀδύνατη χωρὶς τὴν βασικὴ προϋπόθεση ὅτι ὅλες οἱ λειτουργί-

ες θὰ ἔμπαιναν κάτω ἀπὸ μιὰ στέγη. Τὸ Teatro Farnese (1618), ποὺ γνωρίσαμε στὸ κεφάλαιο τῆς Ἀναγεννήσεως, ποὺ ἦταν καὶ τὸ πρῶτο στεγασμένο θεατρικὸ κτίριο, ἀποτελεῖ ἀναμφισβήτητα τὸν συνδετικὸ κρίκο τῶν δυὸ ἐποχῶν.

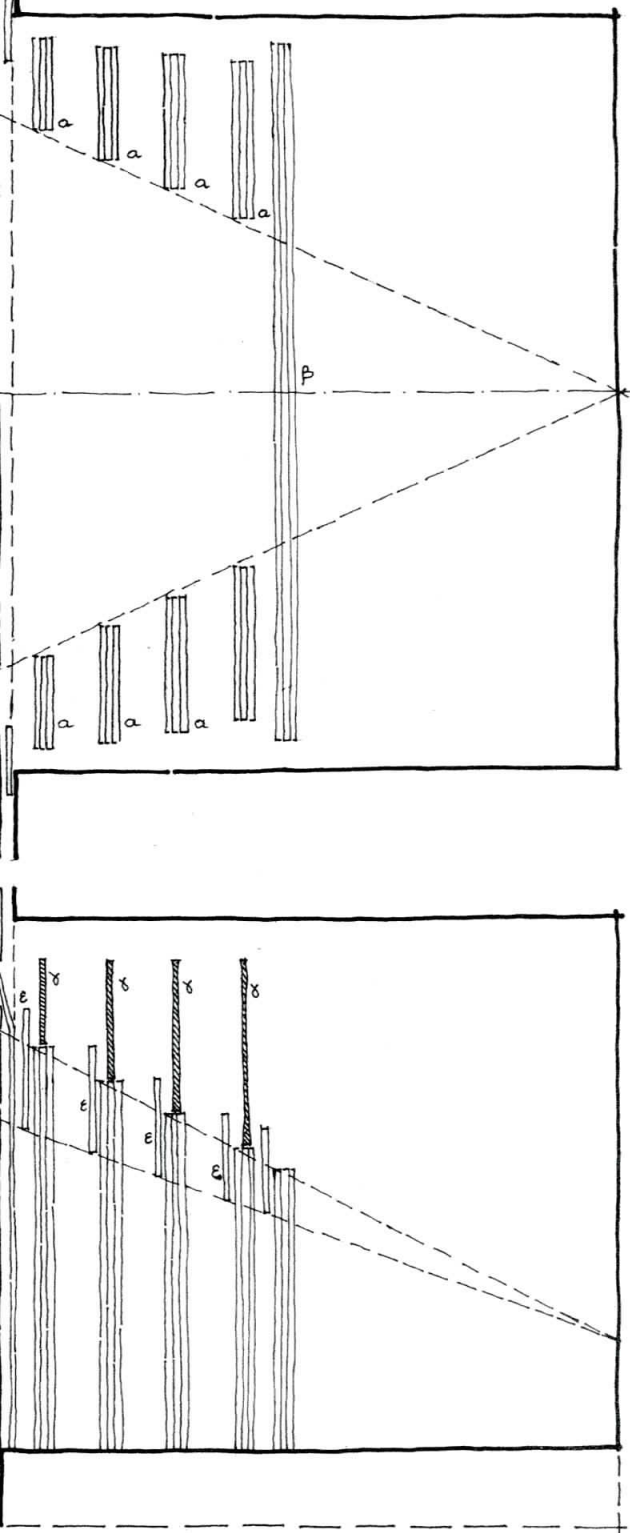
Μὲ τὴν ἐξέλιξη τοῦ κλειστοῦ θεατρικοῦ χώρου τὰ πράγματα ἀλλάζουν τόσο γιὰ τὸν ἠθοποιὸ ὅσο καὶ γιὰ τὸν θεατῆ. Ὁ ἠθοποιὸς εἶχε τώρα νὰ ἀντιμετωπίσῃ τὸ δίλημμα τῆς ἐπιλογῆς ἀνάμεσα ἀπὸ τὸ ἐντονο, λαμπερό, ἀλλὰ καὶ πολλὲς φορὲς σκληρὸ φῶς τῆς ἡμέρας καὶ τὸ ἀσταθές, τρεμάμενο, χλωμὸ, ἀλλὰ καὶ τόσο ἐπιβλητικὸ φῶς τῶν κεριῶν. Ἔπρεπε νὰ προσαρμόσῃ τὸν τόνο καὶ τὴν ἔνταση τῆς φωνῆς του, ποὺ ἀκουγόταν τόσο καθαρὰ καὶ πλούσια στὸ ὑπαίθρο, ἔτσι, ὥστε νὰ ξεπεράσῃ τὶς δυσκολίες ποὺ τοῦ δημιουργοῦσαν τὰ περιορισμένα ὄρια τοῦ κλειστοῦ χώρου μὲ τὶς παραλλαγὲς καὶ τὶς ἠχητικὲς ἀποκλίσεις. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά ὁ θεατῆς μὲ τὴν εἰσαγωγὴ τῆς μουσικῆς καὶ τῆς κινήσεως (μπαλέτο) στὴν πλοκὴ εἶχε νὰ ἀντιμετωπίσῃ θέματα ἀκουστικῆς, ὀπτικῶν γωνιῶν, ἀνέσεως.

Στὴν ἀρχὴ ὑπῆρξαν, ὅπως πάντοτε, ὀρισμένες ἀντιρροήσεις καὶ ἀπὸ τὰ δυὸ μέρη. Εἰπώθηκε ὅτι οἱ διάφοροι συγγραφεῖς τοῦ παρελθόντος δὲν θὰ ἀποφάσιζαν ποτὲ νὰ γράψουν τὰ ἔργα τους ἂν γνώριζαν ὅτι ἡ δράση τους θὰ περιοριζόταν σὲ τέσσερις τοίχους ἢ ὅτι ἡ ἀμόρφωτη μάζα τοῦ κοινοῦ δὲν θὰ ἦταν δυνατόν νὰ ἐκτιμῆσῃ κάτι, ποὺ μέχρι τότε ἦταν προορισμένο γιὰ τὰ ἐκλεκτικὰ ἐνστικτα τῶν δουλῶν καὶ τῶν εὐγενῶν. Τέτοιες ὅμως ἀπόψεις εἶναι λίγο ὑπερβολικὲς. Τὸ γεγονὸς πάντως εἶναι ἓνα. Ὁ καινούργιος τύπος θεάτρου, τὸ θέατρο — μπαρόκ, ἔγινε ἓνα στοιχεῖο ἀπαραίτητο στὴν κοινωνικὴ ζωὴ τῆς Εὐρώπης, ἓνα στοιχεῖο ποῦ, ἂν καὶ ἀπομάκρυνε τὸ ἄτομο ἀπὸ τὸν προβληματισμὸ ποὺ δημιουργοῦσε τὸ πραγματικὸ δράμα, βοήθησε πάρα πολὺ στὴν ἐξέλιξη τῆς διανοήσεως καὶ ἀνέπτυξε τὸ κριτικὸ πνεῦμα. Ἡ μουσικὴ, ἡ κίνηση καί, τέλος, ἡ νέα θεατρικὴ μορφή, ἡ ὄπερα, ἀποκλειστικὸ προϊόν τοῦ μπαρόκ, τράβηξαν κοντὰ τους μάζες ὀλόκληρες ἀνθρώπων ἀπὸ ὅλες τὶς ἀστικὲς τάξεις. Τὸ ἄτομο ἦρθε πιὸ κοντὰ στὴν τέχνη καὶ τὰ ἐπιτεύγματά της, ἄρχισε νὰ γίνεται ἐκλεκτικὸ, ἀνήσυχο, ἐρευνητικὸ. Σύντομα ὅλα τὰ τεχνικὰ προβλήματα ξεπεράστηκαν, γιὰ τὴν ἀντιμετωπίστηκαν μὲ φροντίδα καὶ ἐπιμέλεια, μὲ ἀποτέλεσμα ὁ 17ος καὶ 18ος αἰῶνας νὰ μᾶς παρουσιάσουν θεατρικὰ κτίρια ἀπίθανης γοητείας καὶ ἐξελιξεως, τόσο στὴν ἀρχιτεκτονικὴ τους μορφή, ὅσο καὶ στὴν τεχνικὴ τους τελειότητα.

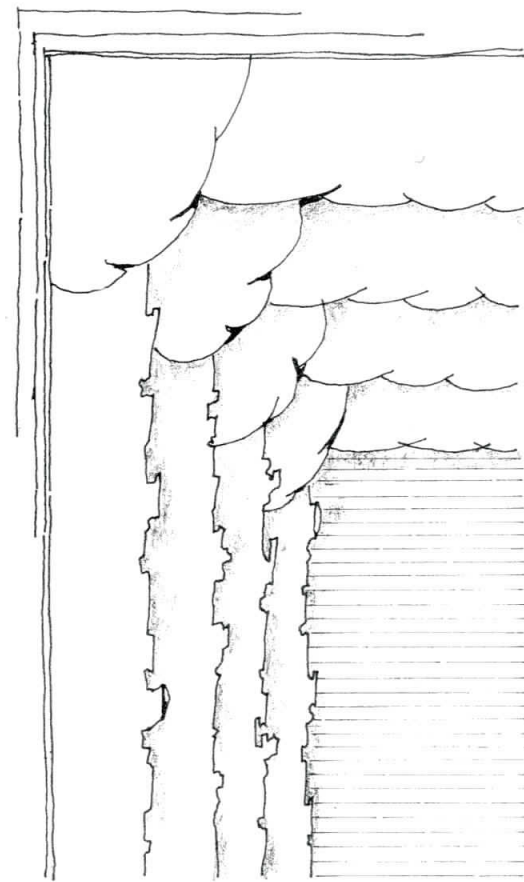
Τὸ σκηνικὸ θέαμα — Scène à l'italienne

Στὴν ἀνάλυση τοῦ θεάτρου τῆς Ἰταλικῆς Ἀναγεννήσεως ἀναφερθήκαμε στὸν Serlio, στὶς περιάκτους καὶ στὶς πρῶτες προσπάθειες γενικὰ γιὰ τὴν διαμόρφωση μιᾶς μεθόδου σκηνογραφίας· μιᾶς τεχνικῆς σχεδὸν ἀνύπαρκτης μέχρι τότε, ἡ ὁποία σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν προοπτικὴ θὰ ἔδινε στὴν παράσταση ἐνὸς ἔργου μιὰ θεαματικὴτητα ποὺ τόσο ἐντονα ἄρχισε νὰ ζητιέται. Ὅλα αὐτὰ ὅμως δὲν ἦταν παρὰ ἓνα προκαταρκτικὸ στάδιο μιᾶς κινήσεως, ἡ ἐξέλιξη τῆς ὁποίας ἔμελλε νὰ ἀποτελέσῃ τὴν βάση κάθε θεατρικῆς ἐκδηλώσεως γιὰ τοὺς δυὸ τουλάχιστον ἐπόμενους αἰῶνες.

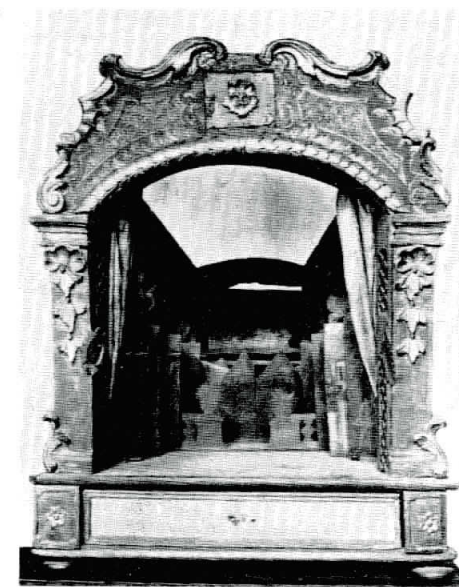
Ἡ μέθοδος αὐτὴ σκηνογραφίας, στὴν τελικὴ της μορφή, θὰ ὀνομασθῆ «ἰταλικὴ σκηνὴ» ἢ, ὅπως συνηθίζεται σήμερα νὰ ἀποκαλεῖται διεθνῶς, Scène à l'italienne· θὰ εἶναι δὲ μιὰ σκηνὴ φτιαγμένη ὄχι γιὰ ἠθοποιία ἢ δράμα, ἀλλὰ γιὰ θέαμα καὶ σκηνογραφία. Ἡ ἐπινοήσῃ της θὰ δώσῃ τὴν δυνατότητα δημιουργίας κάθε εἶδους σκηνογραφικοῦ θεάματος. Οἱ σκηνικὲς εἰκόνες μποροῦν πλέον νὰ ἀλληλοδιαδέχωνται ἢ μιὰ τὴν ἄλλη σὲ ἐλάχιστο χρόνον καὶ οἱ συγγραφεῖς καὶ οἱ σκηνοθέτες ἀποκοτοῦν γιὰ πρῶτη φορὰ ἓνα συνθετικὸ δῖπλο, εὐέλικο καὶ προσαρμοσμένο σὲ κάθε ἀπαιτήση τῆς φαντασίας. Ἡ μέθοδος



58. Σχηματική κάτοψη και τομή μιᾶς τυπικῆς ἰταλικῆς σκηνῆς τοῦ 17ου αἰώνα.
 α! Πλευρικά πτερύγια ἢ κουίντες
 β! Τὸ βάθος τῆς σκηνῆς ἢ φόντο
 γ! Πετάσματα ἢ φρίζες
 δ! Πλαῖσιο ἢ frontispiece
 ε! Πετάσματα γωνίας (σύννεφα)



59. Ἡ γωνιακὴ αὐτὴ σύνδεση τῶν πετασμάτων καὶ πτερυγίων μετὰ ἓνα «σύννεφο», ἦταν μιὰ τυπικὴ σκηνογραφικὴ λύση κατὰ τὸν 17ο αἰώνα. Τέτοια σύννεφα χρησιμοποιοῦσαν ἐπίσης καὶ στὸ φόντο. Τὰ πτερύγια κουίντες, εἶχαν συνήθως τὴν πρὸς τὴν σκηνὴ ἄκρη τους κομμένη σύμφωνα μετὰ τὸ περίγραμμα τοῦ θέματος ποὺ ἀναπαριστοῦσαν.



60. Μακέττα τοῦ συστήματος σκηνογραφίας ποὺ ἐφαρμόζονταν τὸν 17ο αἰώνα.

αὐτὴ τέλος βοήθησε στὴν ἀνάπτυξη τοῦ καινούργιου, καθαρὰ ἰταλικοῦ τύπου, θεάτρου, τῆς ὄπερας.

Ἐναρτώνοντας σὲ γενικὲς γραμμὲς τὴν ἰταλικὴ σκηνὴ διαπιστώνουμε ὅτι ἀποτελεῖται ἀπὸ τρία βασικὰ μέρη: Τὰ πλευρικά πτερύγια, αὐτά, ποὺ ἔχει ἐπικρατήσει νὰ ὀνομάζουμε «κουίντες», τὸ βάθος τῆς σκηνῆς ἢ φόντο καὶ τὰ πετάσματα τῆς ὀροφῆς, πῶ γνωστά στοὺς σκηνοθέτες ὡς «borders» ἢ «ἄερια» ἢ «φρίζες» (εἰκ. 58). Κάθε ἓνα ἀπὸ τὰ μέρη αὐτὰ εἶχε καὶ τὸν δικό του διαφορετικὸ τρόπο χειρισμοῦ⁹⁵.

Τὰ θέματα τῶν πρώτων ἔργων ὄπερας εἶχαν σχεδὸν πάντοτε εἰκόνες ὑπαίθρου καὶ γιὰ τὸν λόγο αὐτὸ οἱ φρίζες ἀπεικόνιζαν οὐρανοὺς ἢ σύννεφα. Πολὺ ἀργότερα, γύρω στὰ 1650, θὰ συναντήσουμε ἐσωτερικὲς σκηνὲς ἀνακτόρων, οἱ ὁποῖες καὶ θὰ ἀπαιτήσουν ἓνα εἶδος ἀρχιτεκτονικῆς ὀροφῆς. Ἡ ἀναπαράσταση τοῦ οὐρανοῦ ἢ τῆς ὀροφῆς ἐπιτυγχάνονταν μετὰ ἀλληλοδιαδοχὴ πετασμάτων (εἰκ. 58). Ἀρχικὰ ὑπῆρχε τὸ πρόβλημα συνδέσεώς τους μετὰ τὶς κουίντες, τόσο στὴν ἔνωσή τους ὅσο καὶ στὴν μείωση τοῦ ὕψους τῆς σκηνῆς. Τὸ πρόβλημα αὐτὸ ἀντιμετωπίστηκε μετὰ τὴν τοποθέτηση στὰ δυὸ ἄκρα μικρῶν πετασμάτων ποὺ παρίσταναν σύννεφα ἢ κυμάτια (εἰκ. 58, 59), ποὺ σὲ συνδυασμὸ μετὰ τὰ πτερύγια καὶ τὶς φρίζες σχημάτιζαν ἓνα εἶδος τόξου. Μιὰ μακέττα τοῦ συστήματος αὐτοῦ σκηνογραφίας, κατασκευασμένη στὶς ἀρχὲς τοῦ 18ου αἰώνα, ὑπῆρχε ἄλλοτε στὸ Ἐθνικὸ μουσεῖο τῆς Νυρεμβέργης, ἀλλὰ ἔχει ἤδη καταστραφῆ⁹⁶ (εἰκ. 60).

Ἡ τελικὴ λύση στὸ σύστημα τῶν πτερυγίων δόθηκε κατὰ τὰ τέλη τοῦ 16ου καὶ ἀρχὲς τοῦ 17ου αἰώνα· ὁ τύπος προοπτικῆς σχεδιάσεως τοῦ Serlio ἐγκαταλείφθηκε καὶ ἀντ' αὐτοῦ ἄρχισαν νὰ χρησιμοποιοῦνται εὐρύματα καὶ μετὰ τὸ σύνθετο τρόπο τὰ πτερύγια καὶ πετάσματα, τὰ ὁποῖα ζωγράφιζαν ἀνάλογα μετὰ τὶς ἀπαιτήσεις τῆς σκηνογραφίας. Τὰ πτερύγια εἶχαν σχεδὸν πάντοτε τὴν πρὸς τὴν σκηνὴ ἄκμή τους κομμένη σύμφωνα μετὰ τὸ περίγραμμα τοῦ θέματος ποὺ ἀναπαριστοῦσαν (εἰκ. 59)· τὰ τοποθετοῦσαν δὲ ἀνὰ ζεύγη τὸ ἓνα πίσω ἀπὸ τὸ ἄλλο, μέχρι τὸ βάθος τῆς σκηνῆς, μετὰ μειωμένο ὕψος κάθε φορὰ ἔτσι, ὥστε νὰ ἐπιτυγχάνεται ἡ ἔννοια τῆς προοπτικῆς, τῆς γνωστῆς μας ἡδὴ *vista*⁹⁷.

Στὴν θέση κάθε πτερυγίου ὑπῆρχε ἓνας μηχανισμὸς μεταφοράς καὶ ἀλλαγῆς του· ὁ μηχανισμὸς αὐτὸς ἀποτελοῦνταν ἀπὸ μιὰ στενὸμακρὴ πλαισιωτὴ κατασκευὴ, ἓνα τελάρο, συνήθως ξύλινο, στὸ κάτω μέρος τοῦ ὁποῖου ὑπῆρχαν ρόδες. Ὁλόκληρη ἡ κατασκευὴ στηριζόταν σὲ μιὰ βάση, ποὺ κυλοῦσε πάνω σὲ τροχιὰς τοποθετημένες κάτω ἀπὸ τὴν σκηνὴ, στὸ δάπεδο τῆς ὁποῖας ὑπῆρχε μιὰ σχισμὴ ποὺ ἐπέτρεπε αὐτὴ τὴν κίνηση (εἰκ. 61). Ἡ βάση αὐτὴ ὀνομαζόταν *carreto* στὴν Ἰταλία ἢ *Kulissenwagen* στὴν Γερμανία. Γιὰ μεγαλύτερη ἀξιοποίηση τοῦ χώρου, σὲ κάθε βάση τοποθετοῦσαν δυὸ ἢ καὶ περισσότερα πλαῖσια ἔτσι, ὥστε ἡ δυνατότητα ἀλλαγῆς τῶν σκηνικῶν νὰ εἶναι μεγαλύτερη. Μετὰ ἓνα σύστημα τροχαλιῶν καὶ ἀξόνων ἦταν δυνατὸν τὰ *carreto* καὶ μαζί μ' αὐτὰ τὰ πτερύγια νὰ κινοῦνται ταυτόχρονα πρὸς τὰ μέσα ἢ ἔξω καὶ νὰ ἀλλάζουν διαδοχικὰ ἀνάλογα μετὰ τὴν εἰκόνα ποὺ ἤθελε νὰ παρουσιάσῃ ὁ σκηνοθέτης. Πιστεύεται ὅτι αὐτὸ τὸ σύστημα ἢ κάποιο παρόμοιο χρησιμοποιήθηκε γιὰ πρώτη φορὰ τὸ 1628 ἀπὸ τὸν F. Guitti στὸ Teatro Farnese⁹⁸, ἀλλὰ αὐτὸς ποὺ τὸ ἀξιοποίησε καὶ τελειοποίησε ἦταν ὁ Giacomo Torelli (1608-78) ποὺ ὀνομάστηκε ἀπὸ πολλοὺς «μεγάλος μάγος», γιὰ τὴν ἐποχὴ τους δημιουργίες του μετέφερε τὶς ἀρχὲς καὶ ἰδέες τῆς ἰταλικῆς σκηνῆς σ' ὀλόκληρη τὴν Εὐρώπη, καθιερώνοντάς τὴν ἔτσι ὡς τὸν μοναδικὸν τύπον θεάματος γιὰ δυὸ τουλάχιστον αἰῶνες (εἰκ. 62).

95. Richard Southern, ὁ.π., σελ. 223.

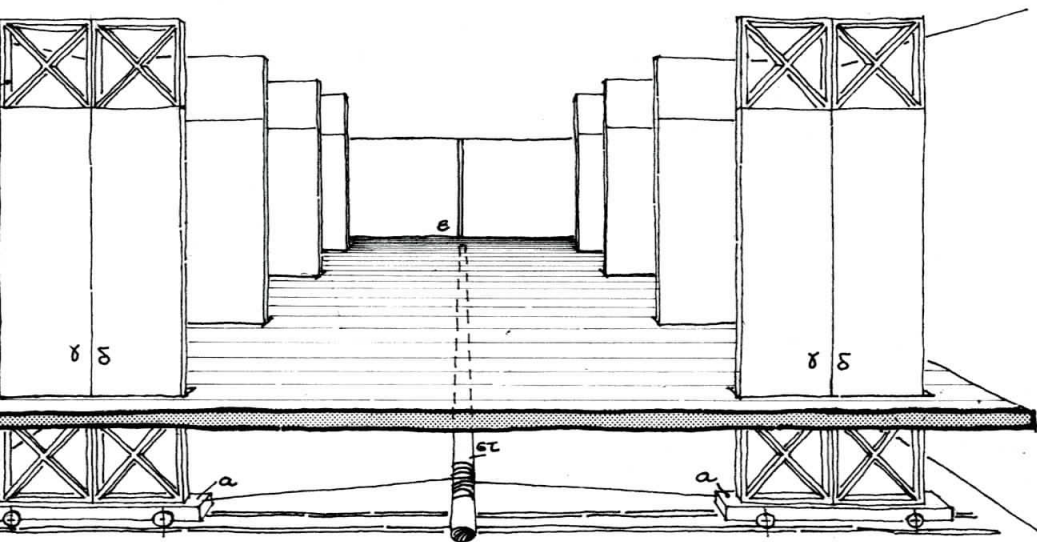
96. Εἶναι καὶ τὸ μοναδικὸ ἀξιόλογο στοιχεῖο μαρτυρίας τοῦ συστήματος αὐτοῦ σκηνογραφίας, πρέπει δὲ νὰ μελετηθῆ σὲ συνδυασμὸ μετὰ τὰ σχέδια τῶν εἰκόνων 58 καὶ 59. Βλ. καὶ R. Southern, ὁ.π., σελ. 226.

97. Ὁ.π., σελ. 73 περὶ Teatro Olimpico καὶ Scamozzi.

98. Al. Nicoll, The Development of the Theatre, ὁ.π., σελ. 117.

“Αν για τὰ πετάσματα καὶ τὰ πτερύγια βρέθηκε σύντομα μιὰ λύση, γιὰ τὸ βάθος τῆς σκηνῆς, τὸ φόντο, τὰ πράγματα δὲν ἦταν τόσο ἀπλά· δύσκολα βρῖσκει κανεὶς στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα νὰ μᾶς ἐξηγοῦν καθαρὰ τὸν τρόπο ἀντιμετώπισης τοῦ προβλήματος κατὰ τὸν 16ο καὶ 17ο αἰῶνα. Φαίνεται ὅμως ὅτι ὑπῆρχαν τρεῖς διαφορετικὲς περιπτώσεις ἀλλαγῆς τοῦ σκηνικοῦ αὐτοῦ. Ἡ πρώτη, ἐφαρμοζόμενη συνήθως σὲ μικρὲς σκηνές, εἶχε σὰν χαρακτηριστικὸ τὴν κατακόρυφη διαίρεση τοῦ σκηνικοῦ σὲ δυὸ τμήματα, τὰ ὁποῖα καὶ ἄλλαζαν μὲ τὸ σύστημα τῶν πτερυγίων ποὺ ἀναφέραμε (εἰκ. 61). Κάτι τέτοιο ὅμως ἦταν ἀδύνατο γιὰ σκηνές μεγάλων θεάτρων, τῶν ὁποίων τὸ φόντο εἶχε μεγάλες διαστάσεις καὶ ὡς ἐκ τούτου μεγάλο βᾶρος. Στὴν περίπτωση αὐτὴ τοποθετοῦσαν τὸ φόντο σὲ ἓνα μονοκόμματο πλαίσιο, τὸ ὁποῖο μὲ τὴν βοήθεια πλευρικῶν ὁδηγῶν κατέβαζαν καὶ ἔκρυβαν κάτω ἀπὸ τὴν σκηνή. Τέλος, ἡ τρίτη περίπτωση ἦταν ἡ κατάργηση τοῦ σταθεροῦ πλαισίου καὶ ἡ χρησιμοποίη- ση τοῦ ζωγραφισμένου πανιοῦ ἢ κανναβάτσου σὰν κουρτίνα, ἡ ὁποία κατὰ τὴν ἀνύψωση καὶ ἀλλαγὴ τῆς τυλιγόνταν σ’ ἓναν ὀριζόντιο ἄξονα τοποθετημένο σὲ πᾶν μέρος τῆς σκηνῆς. Ἀλλὰ τὸ τύλιγμα μπορεῖ νὰ εἶναι καταστρεπτικὸ γιὰ μιὰ ζωγραφισμένη ἐπιφάνεια· αὐτὴ δὲ ἦταν ἡ πιὸ σημαντικὴ διαφορὰ ποὺ παρουσιάσθηκε στὸ σύστημα τῆς ἰταλικῆς σκηνῆς κατὰ τὶς ἀρχές πλεόν τοῦ 19ου αἰῶνα. Ἡ νέα ἀντιμέτωπιση τοῦ προβλήματος θὰ εἶναι ἡ ἀνύψωση τῆς

61. Ἐνδεικτικὸ σχέδιο τῆς κινήσεως τῶν πτερυγίων:
α) τὸ Carreto, β) τὸ πλαίσιο, γ) καὶ δ) σκηνικά, ε) βάθος σκηνῆς, στ) ἄξονας ποὺ καθόριζε τὴν κύλιση.



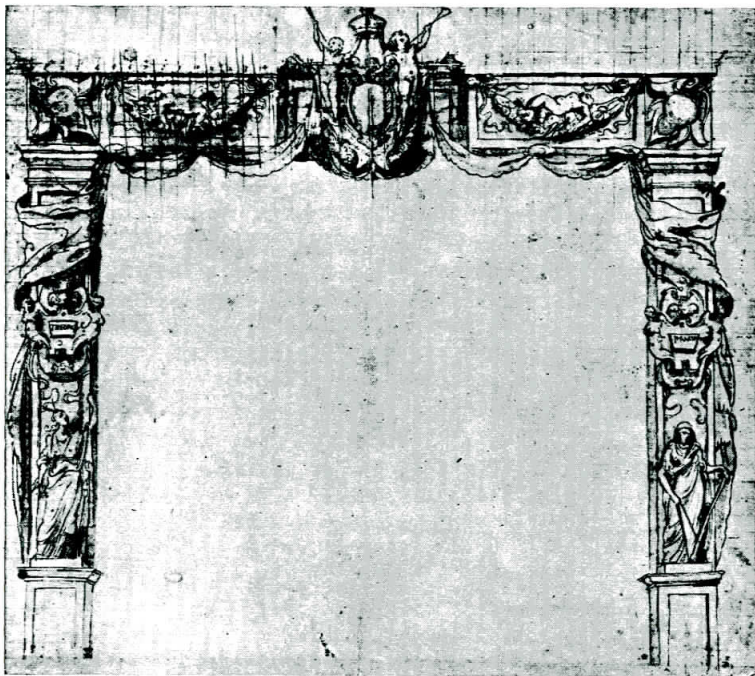
ὀροφῆς τῆς σκηνῆς στὸ τμήμα ἐκεῖνο μὲ τὴν δημιουργία ἑνὸς πύργου, ὅπου θὰ ἀνασύρωνται καὶ θὰ κρύβωνται πλεόν τὰ σκηνικά, χωρὶς νὰ χρειάζεται νὰ τυλιχθοῦν.

Μετὰ τὴν μελέτη ὅμως αὐτὴ τοῦ συστήματος σκηνογραφίας τῆς ἰταλικῆς σκηνῆς διαπιστώνουμε ὅτι, παρὰ τὴν ἐξέλιξη ποὺ σημειώθηκε, δὲν ἐξαφανίσθηκε ἓνα βασικὸ μειονέκτημα, ποὺ συναντᾶται ἀπὸ τὶς πρώτες ἀκόμα προσπάθειες τοῦ Serlio. Τὸ μειονέκτημα αὐτὸ ξεκινοῦσε ἀπὸ τὴν ἐπιθυμία ἐπιτεύξεως ψευδαισθήσεως διὰ μέσου τῆς προοπτικῆς, κάτι ποὺ ἀποτελοῦσε κοινὸ σημεῖο σὲ ὅλες τὶς σκηνογραφικὲς ἐρευνες τῆς ἰταλικῆς σκηνῆς. Ἡ προσδευτικὴ μείωση τοῦ ὕψους τῶν πτερυγίων καὶ τὸ κλιμακωτὸ κατέβασμα τῶν παραπετασμάτων τῆς ὀροφῆς δημιουργοῦσε μὲν ἓνα προοπτικὸ βάθος στὴν σκηνή, ἀλλὰ ἡ εἴσοδος τῶν ἠθοποιῶν ἀπὸ τὸ πίσω μέρος ἦταν τὶς περισσότερες φορές ἀδύνατη, γιὰτὶ οἱ ἀναλογίες ἀνατρέπονταν καὶ ἐξαφανιζόταν ἔτσι κάθε ψευδαίσθηση.

Ἐνα ἄλλο χαρακτηριστικὸ εὔρημα τῆς ἰταλικῆς σκηνῆς ποὺ συναντᾶμε μέχρι σήμερα εἶναι οἱ καταπακτές. Μεγάλος ἀριθμὸς ἐπινοήσεων χρησιμοποιήθηκε γιὰ νὰ ἀνοίγουν τμήματα τοῦ δαπέδου τῆς σκηνῆς. Τὰ τμήματα αὐτὰ ἦταν εἴτε μικρὰ τετράγωνα, ὥστε νὰ χωρᾷ ἓνας μόνον ἄνθρωπος, εἴτε γέφυρες κατὰ μῆκος τῆς σκηνῆς, ὅπου ὀλόκληρες ὀμάδες ἀνθρώπων ἢ ἀντικείμενα μπορού-

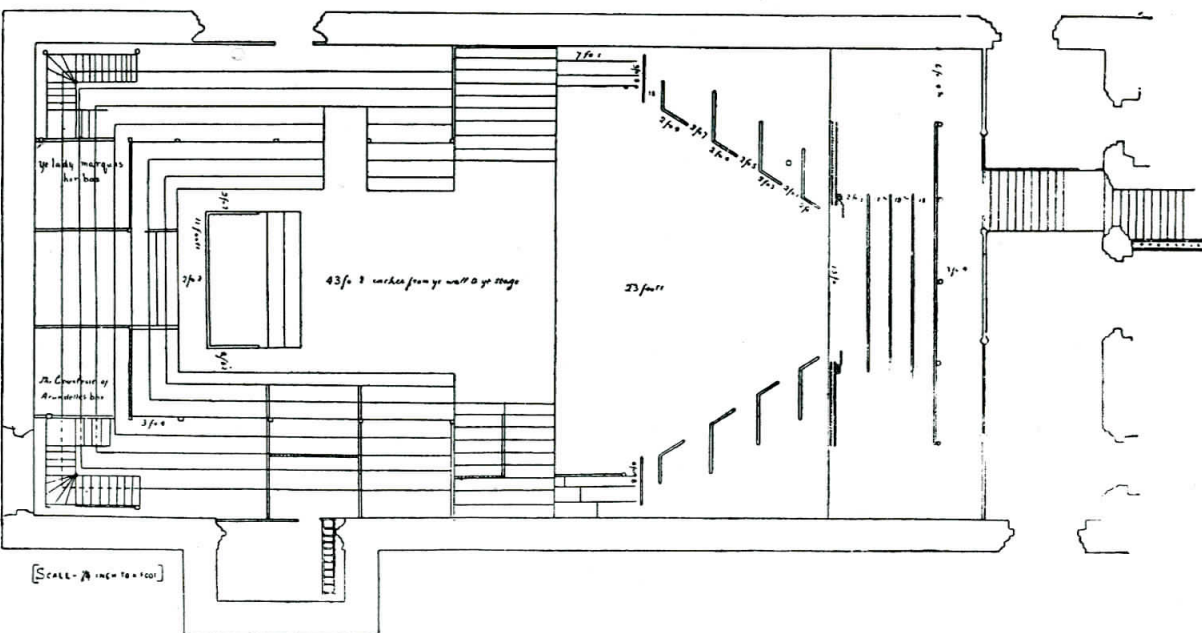
62. Σχέδιο σκηνικοῦ τοῦ Giacomo Torelli γιὰ τὸ ἔργο «Οἱ γάμοι τοῦ Πηλέα καὶ τῆς Θέτιδος». Παρίσι 1654.



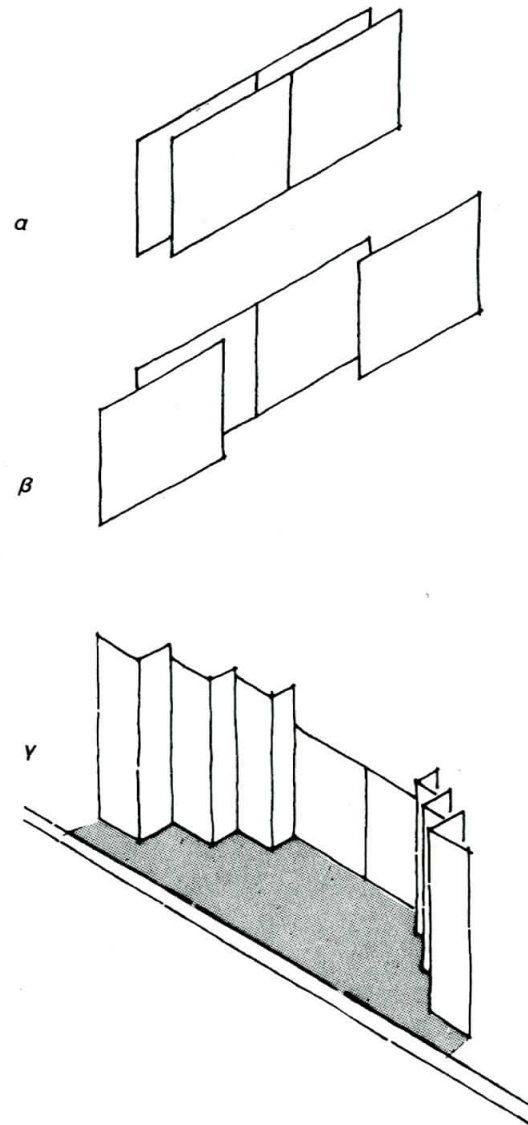


63. Frontispiece του Inigo Jones για το έργο «Ο θρίαμβος της Άλβιόνας» 1609.

64. Κάτοψη για το έργο «Florimène» σχεδιασμένη από τον Inigo Jones, 1635.



Inigo Jones



σαν να εξαφανισθούν από τους θεατές. Ἡ τεχνική ἀνυψώσεως τῶν καταπακτῶν αὐτῶν ἦταν τόσο ἐξελιγμένη, ὥστε μπορούσαν σὲ κάθε στιγμή, εἴτε νὰ φέρουν ἓνα ἄτομο σιγά-σιγά μέσα στὴν δράση τοῦ ἔργου, εἴτε νὰ τὸ ἐκτινάξουν μὲ ταχύτητα στὸν ἀέρα· αὐτὸ ἦταν αἰτία ἄλλωστε νὰ συμβαίνουν συχνὰ ἀτυχήματα στοὺς ἠθοποιούς.

Ἡ ἰταλική σκηνή στὴν ἐκτὸς ἐθνικῶν ὁρίων διάδοσή της βρῆκε ἓνα μεγάλο συμπαραστάτη, θαυμαστή και μελετητή. Αὐτὸς ἦταν ὁ Ἄγγλος ἀρχιτέκτονας Inigo Jones (1573-1652)⁹⁹, ὁ ὁποῖος ἄφησε μιὰ τεραστίου ἐνδιαφέροντος ἐργασία 35 περίπου ἐτῶν, ἀπὸ τὸ 1605 ἕως τὸ 1640, σχετικὰ μὲ κάθε τι ποὺ ἀφορᾶ τὸ θέατρο. Μελετητὴς ἀρχικὰ τῆς ἐλισαβετιανῆς σκηνῆς και τῶν αὐλικῶν masques¹⁰⁰, ὁ Jones σύντομα ἐπηρεάστηκε ἀπὸ τὶς νέες θεατρικὲς ἐξελιξεις στὴν Ἰταλία. Μετὰ ἀπὸ δυὸ πολὺ καρποφόρα ταξίδια του ἐκεῖ τὸ 1606 και 1613 ἄρχισε, μετὰ ἀπὸ πειραματισμοὺς και μελέτες τῶν ἔργων τοῦ Palladio, νὰ ἀναπτύσσει ἓνα μεγάλο ἀριθμὸ ἰδεῶν γιὰ σκηνικὰ και διατάξεις σκηνῆς και ἀμφιθεάτρων¹⁰¹.

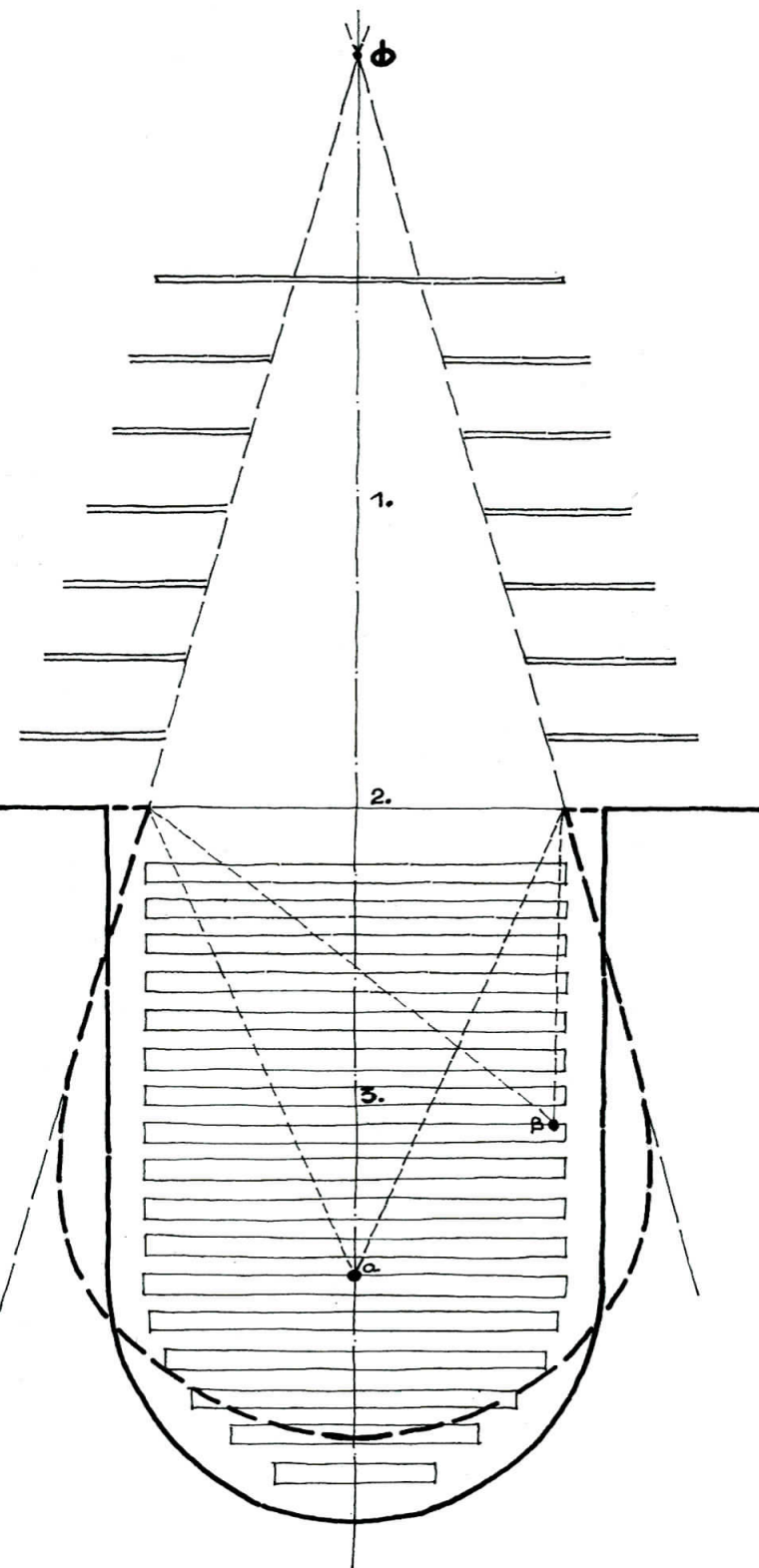
Συνδυάζοντας τὴν τεχνοτροπία τοῦ Serlio μὲ τὶς νεώτερες ἀνακαλύψεις τῶν πτερυγίων, δημιούργησε ἓνα δικό του σύστημα σκηνογραφίας. Κάθε ζευγάρι πτερυγίων εἶχε ἀρχικὰ ἐνωμένα τὰ δυὸ του μέρη (σκίτσο α), ὥστε στὸν θεατὴ νὰ παρουσιάζεται μιὰ ἐνιαία ζωγραφισμένη εἰκόνα. Σύροντας τὰ πτερύγια αὐτὰ παρουσιάζονταν πίσω τους μιὰ ἄλλη εἰκόνα μὲ τὸ ἴδιο σύστημα ἐνωμένων πτερυγίων, ποὺ ἀνοιγόμενη μὲ τὴν σειρά της, παρουσίαζε μιὰ τρίτη και οὕτω καθ' ἑξῆς (σκίτσο β). Τὶς κουίντες αὐτὲς τὶς ὀνόμασε περιγραφικὰ shutters, γιατί ἐμοιαζαν πραγματικὰ μὲ συρτὰ παραθυρόφυλλα, ὁ δὲ ἀριθμὸς τους ἦταν ἀνάλογος μὲ τὴν ὑπόθεση τοῦ παιζόμενου ἔργου.

Γιὰ νὰ πετύχει τὶς τόσο διαδοσμένες και ἀγαπητὲς γιὰ τὴν ἐποχὴ τους vistas, τοποθετεῖ τὸ παραπάνω σύστημα τῶν shutters στὸ τέλος μιᾶς σειρᾶς πλευρικῶν πτερυγίων, ὅπως ἔκανε ὁ Serlio (σκίτσο γ). Αὐτὰ εἶχαν σκοπὸ ἀφ' ἑνὸς μὲν λειτουργικὸ, γιὰ νὰ κρύψουν τὰ πλευρὰ τῆς σκηνῆς ὅπου κυλοῦσαν τὰ shutters, ὅταν ἀνοίγαν, ἀφ' ἑτέρου δὲ ὀπτικὸ, γιὰ νὰ ἐντείνουν τὸ προοπτικὸ βάθος τῆς σκηνῆς.

Γιὰ νὰ ὀλοκληρωθῆ ὁμως ἡ σκηνογραφικὴ σύνθεση, χρειάζεται ἓνας οὐρανὸς και μαζί μὲ αὐτὸν κάτι ποὺ θὰ σκεπάζει τὴν ἀρχὴ του και γενικὰ τὶς ἀτέλειες τῆς κατασκευῆς. Αὐτὸ θὰ εἶναι ἓνα περίγραμμα, ἓνα πλαίσιο ποὺ θὰ τοποθετηθῆ στὴν ἀρχὴ τοῦ προσκηνίου και θὰ ὀνομασθῆ ἀπὸ τὸν Inigo Jones, frontispiece (εἰκ. 63)¹⁰².

Ἐφαρμογὴ ὄλων αὐτῶν ποὺ ἀναφέραμε μπορούμε νὰ δοῦμε στὴν μελέτη του γιὰ ἓνα γαλλικὸ «ποιμεικὸ» ἔργο, τὸ Florimène, ποὺ ἀνεβάστηκε ἀπὸ ἓνα ἐπίσης γαλλικὸ θίασο στὸ Whitehall τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1635¹⁰³. Παρατηρώντας τὴν διάταξη σκηνῆς και ἀμφιθεάτρου (εἰκ. 64) βλέπουμε τὰ σκηνικὰ τοῦ Serlio, τὰ shutters, καθὼς ἐπίσης και μιὰ προέκταση τοῦ προσκηνίου, τὴν arçon, ποὺ ἀποτελεῖ κατάλοιπο τῆς πλατφόρμας σκηνῆς τῆς ἐλισαβετιανῆς περιόδου. Στὸ σχέδιο αὐτὸ φαίνεται καθαρὰ και ἡ πρόταση τοῦ Jones γιὰ τὶς θέσεις τῶν θεατῶν, καθαρὰ ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὸ παράδειγμα τοῦ Teatro

99. The Columbia-Viking Desk Encyclopedia, 1966, σελ. 916.
 100. Ὀνομάζονταν και court masques ἦταν δὲ ἓνα εἶδος αὐλικῆς ψυχαγωγίας, ποὺ ἔδινε μεγαλύτερη σημασία στὸ θέαμα και τὴν μουσικὴ· μιὰ θεατρικὴ ἐκδήλωση τελειῶς διαφορετικὴ ἀπὸ τὸ λαϊκὸ σαιξπηρικὸ θέατρο. Βλ. και V. M. Roberts, ὁ.π. σελ. 515.
 101. S. Tidworth, ὁ.π., σελ. 63.
 102. Περιφραστικὰ μεταφράζεται ἀντὶ τὴν εἰκόνα ποὺ ὑπάρχει στὴν ἀρχὴ ἐνὸς βιβλίου, κάτι δηλαδὴ παρόμοιο μὲ τὸ βυζαντινὸ «ἐπίτιπλον».
 103. Al. Nicoll, The Development of the Theatre, ὁ.π. σελ. 108



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

Το άμφιθέατρο της ιταλικής σκηνής

Farnese (είκ. 50), όπως επίσης και η ιδιαίτερη θέση των αρχόντων πάνω στον κεντρικό άξονα της σκηνής. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι στην Άγγλία επικρατούσε ακόμα το αυλικό θέατρο και κάθε σύνθεση είχε σαν κέντρο βάρος της τον άρχοντα, βασιλιά ή δούκα, και σκοπό την δημιουργία εντόνων σκηνικών έντυπώσεων.

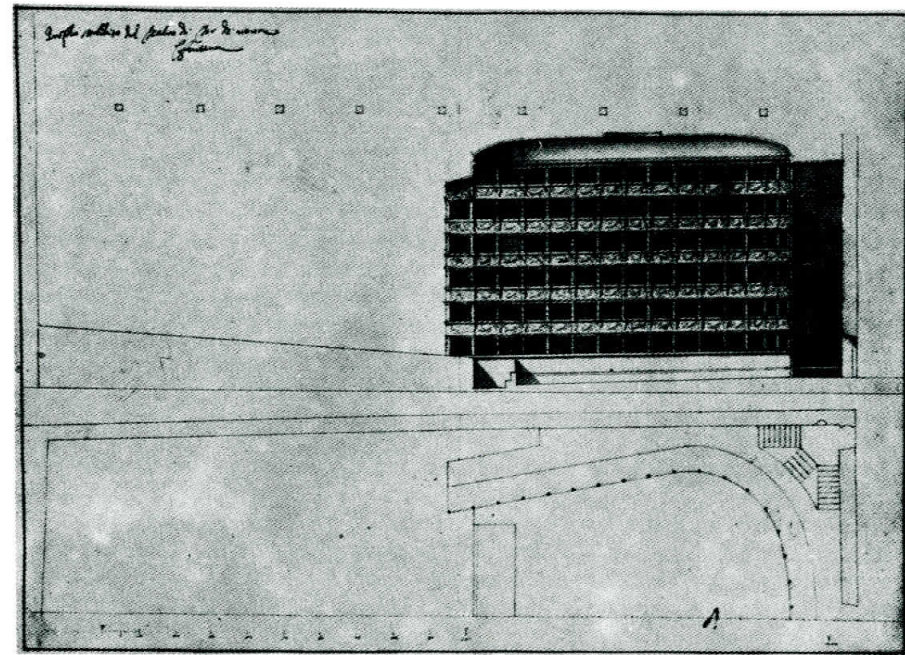
Όταν το 1642 το κοινοβούλιο έκλεισε όλα τα θέατρα¹⁰⁴ και η απαγόρευση αυτή συνεχίστηκε και μετά το 1648 με την επικράτηση του κινήματος των Πουριτανών του Cromwell, τότε κάθε θεατρική ζωή σταμάτησε απότομα. Τα θέατρα έκλεισαν για μια περίοδο δώδεκα ετών μέχρι την παλινόρθωση της μοναρχίας το 1660· μαζί μ' αυτά κόπηκε και κάθε σχέση του Inigo Jones και της Άγγλίας με την Ιταλική σκηνή. Ο John Webb, μαθητής του, συνέχισε αργότερα το έργο του, χωρίς όμως μεγάλες παραλλαγές.

Ο τύπος της Ιταλικής σκηνής δεν θα σταματήσει μόνον στην μελέτη και ανάπτυξη της σκηνής και της σκηνογραφίας, αλλά θα επεκταθεί και στο άμφιθέατρο. Τα πράγματα όμως εδώ είναι πιο απλά. Το βασικότερο πρόβλημα είναι να σχεδιασθεί ένας στεγασμένος χώρος αρκετά μεγάλος, για να εξυπηρετήσει όσο το δυνατόν περισσότερο κόσμο. Ο χώρος όμως αυτός πρέπει παράλληλα να είναι έτσι διαμορφωμένος, ώστε οι θεατές να μπορούν άνετα να απολαμβάνουν όλες αυτές τις θαυμαστές προοπτικές ψευδαισθήσεις. Έτσι γεννήθηκε η Όπερα, το κτίριο αυτό που ακόμα και σήμερα, αν και ουσιαστικά άχρηστο, κάθε μεγαλόπολη όνειρεύεται να αποκτήσει. Μπορούμε να πούμε χωρίς αμφιβολία ότι η προοπτική σκηνογραφία, αυτή που τόσο πολύ βοήθησε το θέατρο στην εξέλιξή του, ήταν και η μόνη υπεύθυνη, που το όδηγησε σε μια αρχιτεκτονική άκαμψια μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα. Ένα τέτοιο συμπέρασμα δεν πρέπει να θεωρηθεί υπερβολή. Το πρόβλημα ξεκινά από τους βασικούς κανόνες της προοπτικής. Όπως είναι γνωστό, το μετωπικό προοπτικό έχει ένα μόνο σημείο φυγής. Όταν ο θεατής εγκαταλείπει την νοητή, πάνω στην σκηνή, κάθετο στο μοναδικό αυτό σημείο, χάνει την όλη ψευδαίσθηση, που αρχίζει να μειώνεται ανάλογα με την θέση που θα καθίσει. Τα θέατρα όμως τώρα είναι δημόσια και όχι αυλικά, όπου μας ενδιέφερε μόνον τι θα δει ο βασιλιάς ή οποιοσδήποτε άρχοντας. Στα δημόσια θέατρα συγκεντρώνονται πλέον άτομα κάθε τάξεως, άρχοντες, πατρίκιοι, πληβείοι· οι τάξεις αυτές πρέπει να διαχωρισθούν, γιατί ήταν αδιανόητο για την νοοτροπία του 17ου αιώνα μια επαφή της αριστοκρατίας με τα κατώτερα άστικά στρώματα.

Έπρεπε λοιπόν, η οπτική γωνία με την οποία ο θεατής θα έβλεπε την σκηνή να περιορισθεί τόσο, ώστε το αποτέλεσμα από την απόκλιση από το νοητό σημείο φυγής του προοπτικού σκηνικού να είναι ανεκτό (είκ. 65). Πρώτη ενέργεια ήταν να κλείσουν ολόκληρη την σκηνική εικόνα σε ένα «κάδρο», ένα πλαίσιο που είχε πολλές ομοιότητες και τις ίδιες αρχές με το frontispiece του Inigo Jones. Έτσι δημιουργήθηκε και καθιερώθηκε το τόξο προσκηνίου, proscenium arch, ή γνωστή σε μας κακόχη «μπούκα», αυτή, που μέχρι και σήμερα με την αύλαία της και τις διακοσμήσεις αποτελεί την βασική μορφή κάθε τυπικού θεάτρου, την μορφή που φέρνει στο νου ένας κοινός άνθρωπος, όταν τον ρωτήσης να σου περιγράψει μια θεατρική σκηνή.

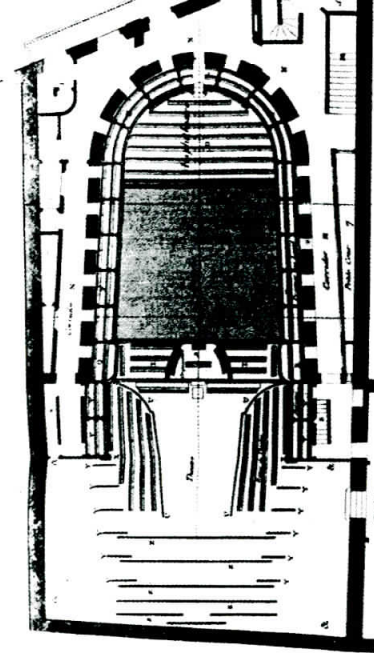
Για να δουν οι θεατές μέσα απ' αυτό το τόξο, έπρεπε να συγκεντρωθούν όσο το δυνατόν πλησιέστερα προς τον άξονά του, το δε ύψος των ματιών τους δεν

104. J. F. Arnott, «Theatre History»: Drama and the Theatre, 1971, σελ. 23.



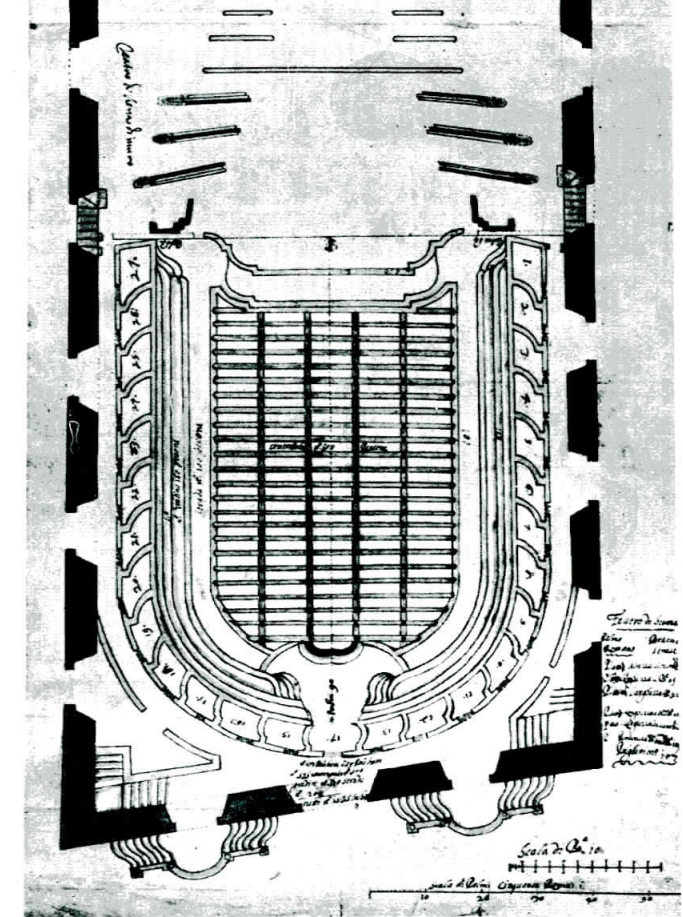
66. Σχέδιο του θεάτρου Tor di Nona της Ρώμης, όπου διακρίνονται τα θεωρεία και το πεταλοειδές σχήμα της κατόψεως.

67. Το άποπνικτικό έσωτερικό ενός θεωρείου από μια λιθογραφία του Honoré Daumier.



68. Η κάτοψη του πρώτου θεάτρου της Comédie Française, όπου διακρίνονται τα κάθετα διαχωριστικά των θεωρείων. Δεν υπάρχουν καθίσματα αλλά πάγκοι, όπως στα περισσότερα θέατρα του 17ου αιώνα· πάγκοι επίσης έχουν τοποθετηθεί και μέσα στον χώρο της σκηνής.

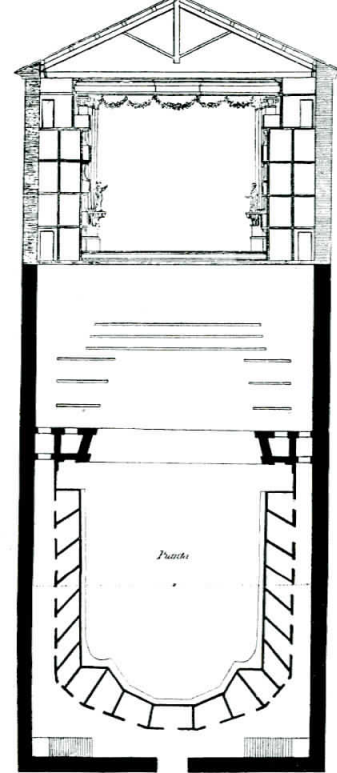
69. Κάτοψη του θεάτρου Degli Intronati της Siena· διακρίνονται τα λοξά θεωρεία καθώς και οι πάγκοι που προορίζονται για τους θεατές.



έπρεπε να απέχη πολύ από το νοητό οριζόντιο επίπεδο που περνούσε από το σημείο φυγής του προοπτικού σκηνικού. Ήταν φυσικό λοιπόν κάθε μορφή άμφιθεάτρου, όπως την γνωρίσαμε μέχρι τώρα, να μη ικανοποιή πλέον τις δυο αυτές βασικές ανάγκες της προοπτικής σκηνογραφίας. Το δάπεδό του έπρεπε να γίνη επίπεδο· για μεγαλύτερη όπτική διευκόλυνση των θεατών δόθηκε σ' αυτό μια ελαφριά κλίση, οι δὲ σειρές καθισμάτων τοποθετήθηκαν έτσι, ώστε ο θεατής να μπορέσει να παρακολουθή την σκηνή πάνω από τα κεφάλια αυτών που κάθονταν μπροστά του.

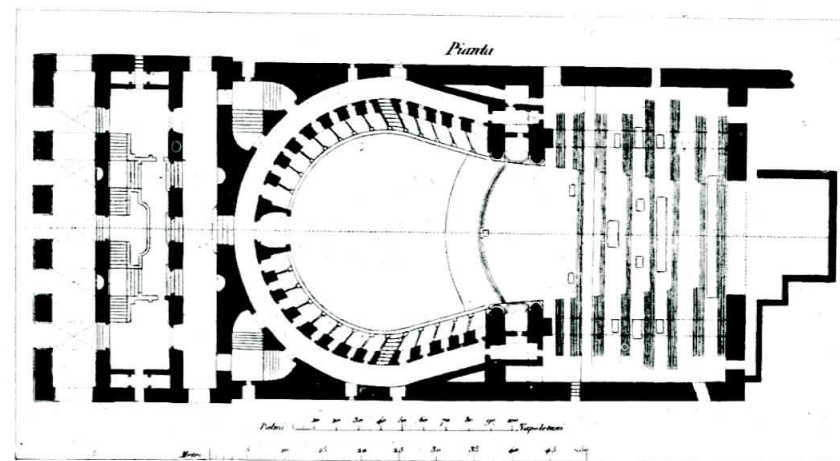
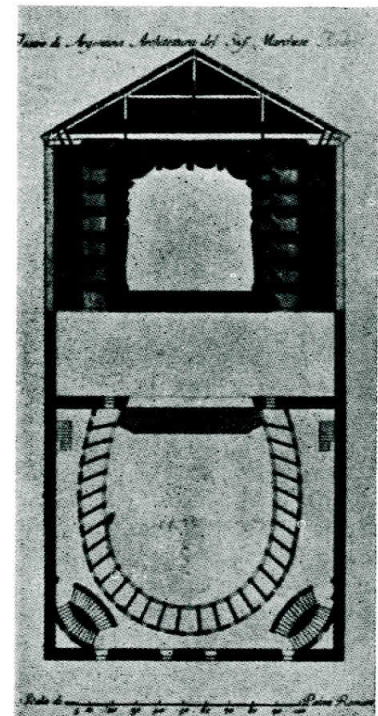
Ἡ ονομασία auditorium δὲν ἔχει πλέον κανένα νόημα και οἱ Ἴταλοι, καταφεύγοντες πάλι στην ρωμαϊκή ἐποχή και τὸν Μεσαίωνα, δανείσθηκαν τὴν λέξη platea, γιὰ νὰ ὀνομάσουν ἔτσι τὸν ἄνῳ αὐτό. Πιθανὸν ἀπὸ τὴν λέξη αὐτὴ νὰ προήλθε και ἡ δικιά μας «πλατεία» θεάτρου.

Ἡ πλατεία εἶχε ἀρχικὰ σχῆμα σφενδόνης, ὅπως στὸ Teatro Farnese, ἀργότερα δὲ πῆρε σχῆμα πετάλου (εἰκ. 65)· στὸς τοίχους, πλάγια και πίσω, τοποθετοῦνται στενὰ ὑπερῶα, ἐξῶστες πολυώροφοι, οἱ ὁποῖοι χωρίζονται σὲ μικρὰ διαμερίσματα ποὺ θυμίζουν πολὺ τὰ gentlemen's rooms τοῦ ἐλισαβετιανοῦ θεάτρου. Οἱ Ἴταλοι θὰ τὰ ὀνομάσουν palco, οἱ Γάλλοι loges και ἔμεῖς θεωρεῖα (εἰκ. 66). Ἄν λάβουμε ὑπ' ὄψη μας ὅσα ἀναφέραμε παραπάνω περὶ ὀπτικῆς γωνίας, οἱ θέσεις αὐτὲς ἦταν και οἱ πλέον δυσμενεῖς (εἰκ. 67)· πρόσφεραν ὅμως στὴν ἀριστοκρατία ἄλλα οὐσιαστικώτερα πλεονεκτήματα κοινωνικῆς φύσεως, κοσμικῆς προβολῆς και ἀνεξαρτησίας, ὥστε θεωροῦνταν και οἱ ἀκριβότερες θέσεις. Πολὺ γρήγορα τὰ θεωρεῖα αὐτὰ ἐγίναν μόνιμο ἀρχιτε-



70. Κάτοψη και προσκήνιο του θεάτρου Fortuna του Fano.

71. Κάτοψη και προσκήνιο του θεάτρου Argentina της Ρώμης.



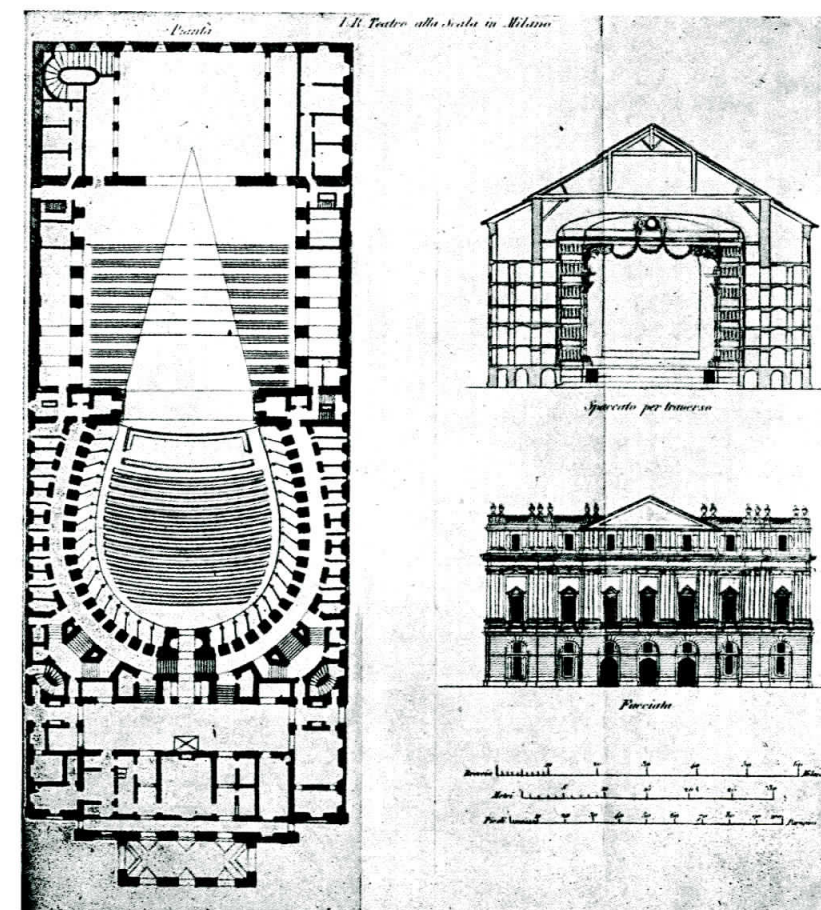
72. Κάτοψη του θεάτρου S. Carlo της Νεαπόλεως, 1737.

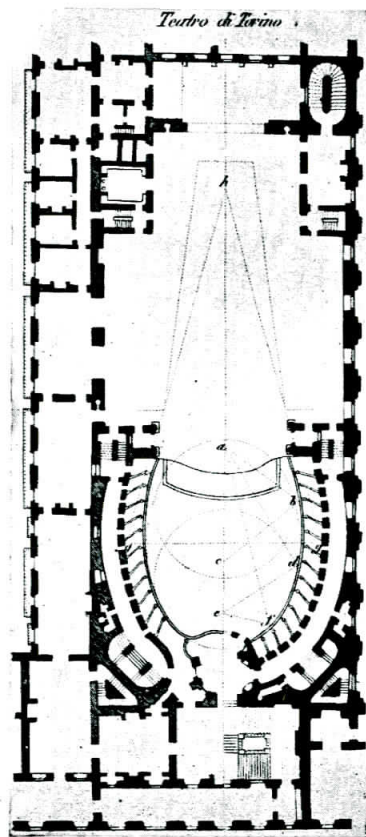
73. Το θέατρο S. Carlo της Νεαπόλεως, όπως ανακατασκευάστηκε από τον Antonio Niccolini, 1817.



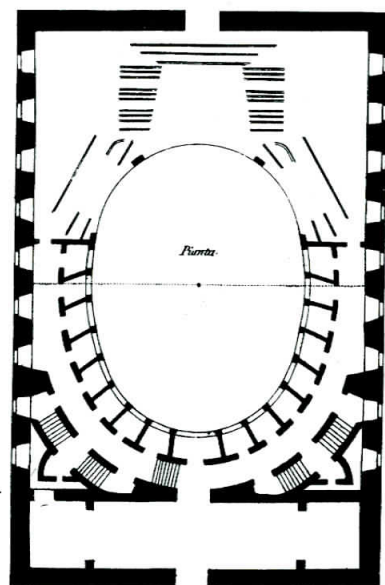
κτονικό στοιχείο για όλα τα Ιταλικά θέατρα, τα συναντούμε δε ακόμα και σήμερα όχι μόνον σε Όπερες, αλλά και σε άλλα θέατρα. Πιστεύεται ότι αρχικά τα θεωρεία αυτά χωρίζονταν μεταξύ τους με ξύλινα διαχωριστικά, κάθετα προς τον τοίχο της πλατείας (εικ. 68). Η διάταξη όμως αυτή πολύ σύντομα άλλαξε και τα διαχωριστικά στράφηκαν προς την σκηνή έτσι, ώστε να διευκολύνεται περισσότερο η ορατότητα, όπως στο θέατρο Degli Intropati (εικ. 69) που κτίστηκε στην Siena το 1670, καθώς και στο σχεδιασμένο από τον G. Torelli θέατρο Fortuna του Fano (εικ. 70) το 1677. Και στα δυο αυτά θέατρα παρατηρούμε έξ' αλλου ότι διατηρείται πάντοτε το σχήμα σφενδόνης στην πλατεία. Αύτη, όμως, η μορφή πλατείας δεν μπορεί να θεωρηθεί ως η ιδεωδέστερη από άποψη καλής ορατότητας και για τον λόγο αυτό η εφαρμογή της εγκαταλείφθηκε. Από τις αρχές του 18ου αιώνα και μετά συναντάμε πλέον το σχήμα πετάλου, όπως στο θέατρο Argentina της Ρώμης (εικ. 71), κτισμένο το 1732 από τον Girolamo Teodoli ή το σχήμα κώδωνος το 1737 στο γνωστό θέατρο S. Carlo της Νεαπόλεως (εικ. 72, 73), κτισμένο το 1737 από τον Angelo Carasale. Ένα επίσης θέατρο με πεταλοειδές σχήμα πλατείας είναι και η περίφημη Σκάλα του Μιλάνου (εικ. 74) που κτίστηκε το 1778 από τον G. Piermarini.

74. Η Σκάλα του Μιλάνου, 1778.





75. Κάτοψη του θεάτρου Regio του Τουρίνου.



76. Το θέατρο της Imola, 1779.

Ἄλλη παραλλαγή θὰ εἶναι τὸ σχεδὸν ἑλλειπτικὸ σχῆμα, ὅπως ἐφαρμόσθηκε ἀπὸ τὸν B. Alfieri τὸ 1738 στὸ βασιλικὸ θέατρο Regio τοῦ Τουρίνου (εἰκ. 75) ἢ ἀκόμα τὸ ὠσειδές, ποῦ υἱοθέτησε ὁ Cosimo Morelli τὸ 1779 γιὰ τὸ θέατρο τῆς Imola (εἰκ. 76). Ἐδῶ ἡ καμπύλη προχωρεῖ βαθειὰ στὴν σκηνὴ καὶ ἀντὶ τοῦ κανονικοῦ προσκηνίου ὁ Morelli, μὲ τὴν βοήθεια δυὸ πειρασμῶν δημιουργεῖ ἀντὶ μιᾶς, τρεῖς σκηνές. Τὴν κύρια σκηνὴ στὸ κέντρο καὶ τὶς δυὸ μικρότερες δεξιὰ καὶ ἀριστερά, οἱ ὁποῖες μὲ τὴν βοήθεια πτερυγίων καὶ shutters ἔδιναν στὸν σκηνοθέτη μεγαλύτερες συνθετικὲς δυνατότητες.¹⁰⁵

Θὰ μπορούσαμε νὰ παραθέσουμε πολλὰ ἀκόμα παραδείγματα ἰταλικῶν θεάτρων Ὁπερας, τὰ ὁποῖα ἔδωσαν μὲ τὴν ποικιλία καὶ μεγαλοπρέπειά τους ἓνα ἰδιαίτερο χαρακτῆρα στὸν 18ο αἰώνα. Κάτι τέτοιο ὅμως θὰ ἦταν ἄσκοπο· σκόπιμο ἴσως εἶναι νὰ παρατηρήσουμε ὅτι ὄχι μόνον Ὁπερες ἀλλὰ καὶ θεάτρα γιὰ δράμα τόσο στὴν Ἰταλία ὅσο καὶ στὴν ὑπόλοιπη Εὐρώπη, θεάτρα δημοτικὰ ἢ ἔθνικα, κτίζονται ὅλα μὲ τὴν ἴδια τεχντροπία. Οἱ ἀρχιτέκτονες, ἐπηρασμένοι ἀπὸ τὴν μόδα καὶ τὶς τάσεις ποῦ ἐπικρατοῦν, ἀγνοοῦν βασικὲς ἀπαιτήσεις λειτουργίας, κλίμακος, ἀκουστικῆς κ.λ.π. καὶ ἐπιδιώκουν τὴν ἔμφαση τῆς λεπτομέρειας καὶ τὴν καθαρὴ ὀπτική καὶ διακοσμητικὴ ἐντύπωση· καὶ τὰ ἀνεπιτυχεῖ ἀποτελέσματα, τουλάχιστον σήμερα, εἶναι πᾶν καταφανῆ. Παρατηροῦμε πόσο δύσκολο εἶναι νὰ ἀνέβη ἓνα ἔργο τοῦ Shakespeare ἢ τοῦ Molière

105. Γιὰ ἐκτενέστερη ἀνάλυση τοῦ θεάτρου ποῦ ἀναφέρθηκαν, βλ. Al. Nicoll, ὁ.π., σελ. 172-180, S. Tidworth, ὁ.π., σελ. 65-88, καθὼς καὶ Eb. Werner, ὁ.π., σελ. 57-65.

σὲ ἓνα θέατρο τοῦ 18ου αἰώνα καὶ πόσο δυσάρεστο εἶναι γιὰ τὸν θεατῆ νὰ βρεθῆ 25 ἢ 30 σειρὲς καθισμάτων μακριὰ ἀπὸ τὴν σκηνή, ὅταν ἡ παράσταση ποῦ παρακολουθεῖ ἀπαιτῆ προσοχὴ σὲ κάθε φράση, ἔκφραση ἢ «μούτα» τοῦ ἠθοποιοῦ.

Ὁ Richard Southern ἀναφέρει ὅτι ὁ Gerardo Guerrieri στὰ ἐγκαίνια μιᾶς ἐκθέσεως γιὰ τὴν γέννηση τῆς ἰταλικῆς σκηνικῆς τέχνης στὴν Βενετία τὸ 1952 ἔκανε τὸν ἐξῆς πρόλογο:

«Ἐνα ἀπὸ τὰ παράδοξα στὴν ἱστορία τοῦ θεάτρου εἶναι, πῶς ἡ ὀλιγώτερο παραγωγικὴ δραματικὴ φιλολογία τοῦ ἔθνους τοῦ 17ου αἰώνα πέτυχε νὰ ἐπιβάλλῃ σ' ὀλόκληρη τὴν Εὐρώπη τὶς ἀπόψεις τῆς γιὰ ὅ,τι ἀφορᾷ τὸ θέαμα. Τὸ θέατρο - κτίριο, ἢ προοπτικὴ ψευδαἰσθησις, τὸ πλαίσιο τῆς σκηνῆς, τὰ μηχανήματα, τὸ ἀμφιθέατρο, τὰ θεωρεῖα καὶ κάθε τι ἄλλο ποῦ ἀποτελεῖ ἀκόμα καὶ σήμερα «τὸ θέατρο» δὲν πηγάζει ἀπὸ τὴν Ἀγγλία τοῦ Shakespeare, οὔτε ἀπὸ τὴν Ἰσπανία τοῦ Calderon, οὔτε ἀπὸ τὴν Γαλλία τῶν Molière, Corneille καὶ Racine, ἀλλὰ ἀπὸ ἐπινοήσεις ἐπεξεργασμένες στὴν Ἰταλία μετὰ ἀπὸ σειρὰ πειραματισμῶν, κατασκευῶν καὶ προσωρινῶν σχεδιάσεων ποῦ κράτησαν δυὸ περίπου αἰῶνες. Εἶναι δὲ προϊόντα, γεγονὸς περίεργο ἄλλωστε, ποῦ βγήκαν ὄχι ἀπὸ τὸν κόσμον τῶν ἀνθρώπων τοῦ θεάτρου, ἀλλὰ περισσότερο ἀπὸ τὸν κόσμον τῶν ἀρχιτεκτόνων καὶ διακοσμητῶν...»¹⁰⁶

Τὸ παραπάνω σχόλιο εἶναι πολὺ χαρακτηριστικὸ, ἰδιαίτερα σ' ὅ,τι ἀφορᾷ τὴν ἐπίδραση τῆς ἰταλικῆς σκηνῆς στὴν ὑπόλοιπη Εὐρώπη, μὲ τὴν ὁποία καὶ θὰ πρέπει νὰ ἀσχοληθοῦμε ἐκτενέστερα, πρὶν ὀλοκληρώσουμε τὴν μελέτη τὴν σχετικὴ μὲ τὴν ἐξέλιξη τοῦ θεάτρου στὸν 17ο καὶ 18ο αἰώνα.

Τὸ ἀγγλικὸ «ἰδιωτικὸ» θέατρο

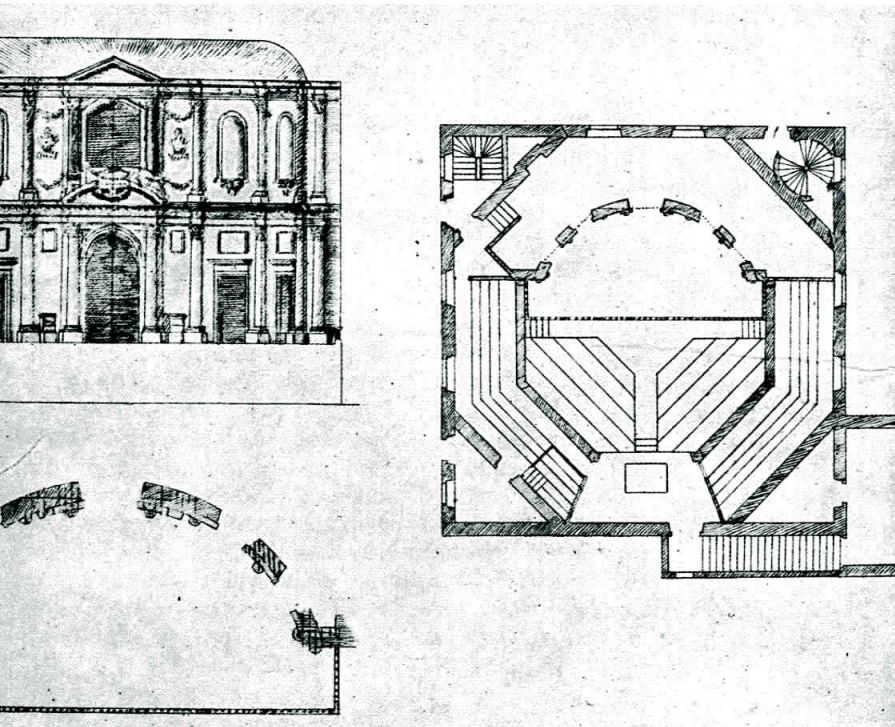
Οἱ ἀρχές τοῦ 17ου αἰώνα βρῆκαν τὴν θεατρικὴ κίνηση στὴν Ἀγγλία καθηλωμένη στὶς ἀναγεννησιακὲς ἀπόψεις περὶ λαϊκοῦ θεάτρου. Ἡ χρησιμοποίησις τῆς σκηνογραφίας καὶ τοῦ ἰλλουσιονισμοῦ ἦταν σχεδὸν ἀγνωστὴ καὶ ἐλάχιστη ἐπιθυμητὴ ἀπὸ τὸ κοινὸ τῆς ἐποχῆς ἐκείνης. Οἱ θεατῆς δὲν εἶχαν κανένα ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν ὀπτικὴ ἐντύπωση, ἀλλὰ γιὰ τὴν δύναμη τοῦ λόγου. Τὰ ἐπιτεύγματα τῆς ἰταλικῆς σκηνῆς καὶ τῆς προοπτικῆς σκηνογραφίας, ποῦ εἰσήγαγε ὁ Inigo Jones μὲ τὶς μελέτες του, ἦταν γνωστὰ μόνον σὲ πολὺ λίγους ἀπὸ τὶς διάφορες συνθέσεις ποῦ μελέτησε γιὰ παραστάσεις ἀνεβασμένες γιὰ τὴν βασιλικὴ αὐλὴ ἢ γιὰ εἰδικὲς ἐορταστικὲς ἐκδηλώσεις.

Ἡ μοναδικὴ ἐξέλιξη ποῦ παρουσίασε τὸ ἐλισαβετιανὸ λαϊκὸ θέατρο τὰ πρῶτα 42 χρόνια τοῦ 17ου αἰώνα ἦταν ὅτι ἀπὸ ἀνοικτὸ μετατράπηκε σὲ κλειστὸ «ἰδιωτικὸ» ποῦ ὀνομάστηκε ἔτσι, γιὰ τὴν τράβηξη τὴν ἀριστοκρατία τοῦ Λονδίνου μακριὰ ἀπὸ τὰ ὑπαίθρια καὶ ἄβουλα «λαϊκὰ» θεάτρα.

Ὅταν τὸ Globe κήκε τὸ 1613, ὁ θίασος τοῦ Shakespeare, στὸν ὁποῖο καὶ ἀνήκε, ἔκτισε ἓνα δεύτερο στῆ θέση του, κλειστὸ ὅμως αὐτὴ τὴν φορὰ¹⁰⁷. Ἄν καὶ τὸ καινούργιο Globe συνέχισε τὴν παράδοσιν τοῦ πρώτου, ἡ μεγάλη ἀπήχηση ποῦ εἶχε ὁ στεγασμένος αὐτὸς θεατρικὸς χῶρος στὸ κοινὸ ἄρχισε νὰ ἐπηρεάζῃ πολὺ σύντομα καὶ τὶς ἀνώτερες ἀστικὲς τάξεις σὲ τέτοιο βαθμὸ, ὥστε οἱ καινούργιες κατασκευὲς τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰώνα νὰ εἶναι τοῦ ἰδιοῦ κλειστοῦ ἰδιωτικοῦ τύπου. Στὰ θεάτρα αὐτὰ ἦταν πλέον δυνατὴ ἡ ἐφαρμογὴ τῶν σκηνογραφικῶν ἐπιτευγμάτων τοῦ Inigo Jones ποῦ τόσο πολὺ ἐνθουσίαζαν τὴν Αὐλὴ καὶ τὰ ὁποῖα ἄρχισαν νὰ γίνωνται περισσότερο ἐντυπωσιακά, ὥστε νὰ ἀνταποκριθοῦν στὶς νέες ἀντιλήψεις τοῦ ἀγγλικοῦ κοινοῦ.

106. Richard Southern, ὁ.π., σελ. 232.

107. Allardyce Nicoll, «The Theatre: Collier's Encyclopedia», Vol. 22, 1962, σελ. 248.



77. Σχέδιο του Cockpit — in — Court

78. Σχέδιο θεάτρου του Inigo Jones.

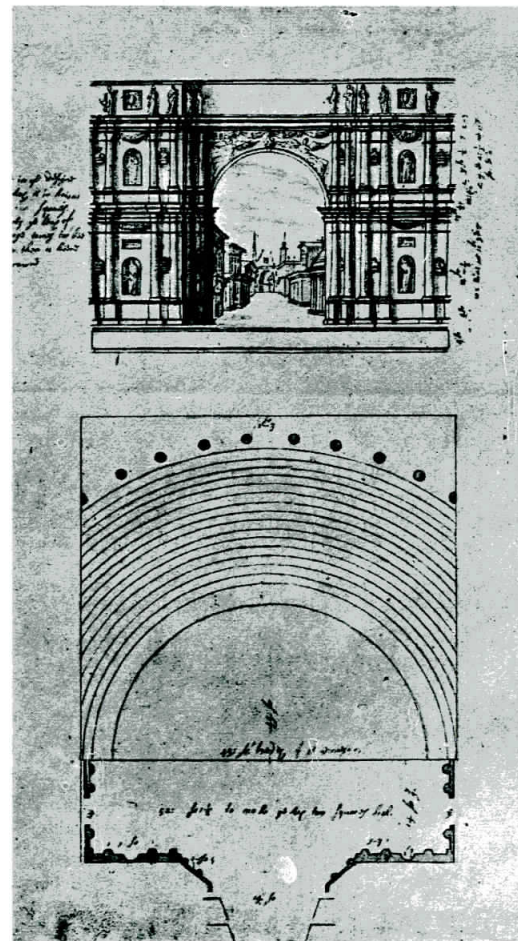
Παράλληλα με τον παραπάνω θεατρικό τύπο εξακολουθούν να κτίζονται μικρά ιδιωτικά βασιλικά ή δουκικά θέατρα, που διατηρούν πολλά χαρακτηριστικά των ρωμαϊκών ἀμφιθεάτρων, όπως αυτά ἐρμηνεύθηκαν στο Teatro Olimpico. Οί κατασκευές αυτές, ἐπειδὴ προορίζονταν για ἕνα ὀλιγάριθμο προνομιούχο ἀκροατήριον, ἦταν ἀρκετὰ μικρές, τὸ δὲ ἀμφιθέατρο, συχνὰ ἀπλοῦ ἡμικυκλικοῦ σχήματος, στηριζόταν στὶς τρεῖς πλευρὲς τῆς αἴθουσας. Στὴν τέταρτη πλευρὰ ὑπῆρχε ἡ σκηνή, μικροῦ μεγέθους καὶ αὐτὴ, μετὸ τὸ ὄψον τοῦ προσκηνίου, βαριὰ διακοσμημένο ἀπὸ παραστάδες, τόξα καὶ τοιχογραφίες.

Μὲ τὸν τύπο αὐτὸ θεάτρου πρέπει νὰ συνεχισθοῦν δυὸ ἀρκετὰ ἐνδιαφέροντα σχέδια τοῦ Inigo Jones ἢ ἴσως τοῦ βοηθοῦ του John Webb (1611-1672). Παρατηρώντας τὸ πρῶτο (εἰκ. 77) ποὺ παρουσιάζει τὸ Cockpit-in-Court¹⁰⁸, διαπιστώνουμε ὅτι πολὺ λίγο διαφέρει ἀπὸ τὶς σημερινὲς πειραματικὲς θεατρικὲς μορφές¹⁰⁹. Τὸ δεῦτερο (εἰκ. 78)¹¹⁰ φανερώνει καθαρὰ τὶς ἐπιδράσεις τοῦ Serlio στὴν διαμόρφωση τοῦ ἀμφιθεάτρου, καὶ τοῦ Teatro Olimpico στὴν διαμόρφωση τοῦ προσκηνίου.

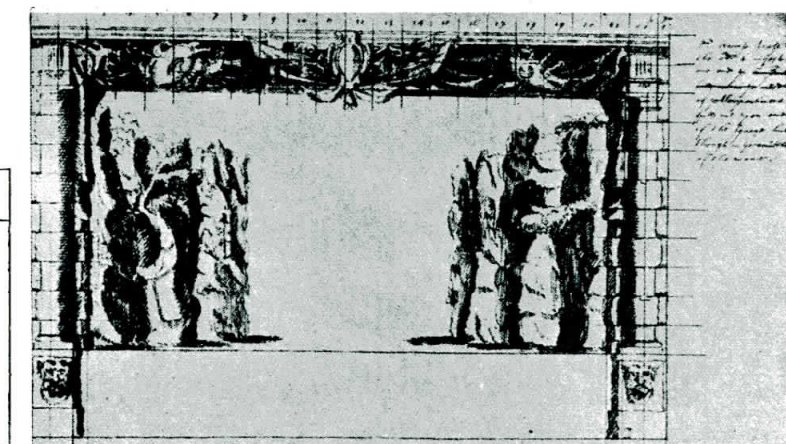
108. S. Tidworth, ὁ.π., σελ. 64.

109. Δὲν εἶναι βέβαιο ἂν τὸ σχέδιο αὐτὸ ἀνήκει στὸ ἀρχικὸ κτίριο ποὺ κτίστηκε τὸ 1632 ἢ στὴν μετέπειτα ἀνακατασκευὴ τοῦ.

110. Al. Nicoll, The Development of the Theatre, ὁ.π., σελ. 164.



79. Σκηνικὴ διάταξη τῆς ὄπερας «The Siege of Rhodes»



80. Τὸ frontispiece καὶ οἱ μόνιμες κούιντες τοῦ J. Webb γιὰ τὴν ὄπερα, «The Siege of Rhodes».

Τὸ ἀγγλικὸ θέατρο τῆς παλινορθώσεως καὶ τοῦ 18ου αἰώνα

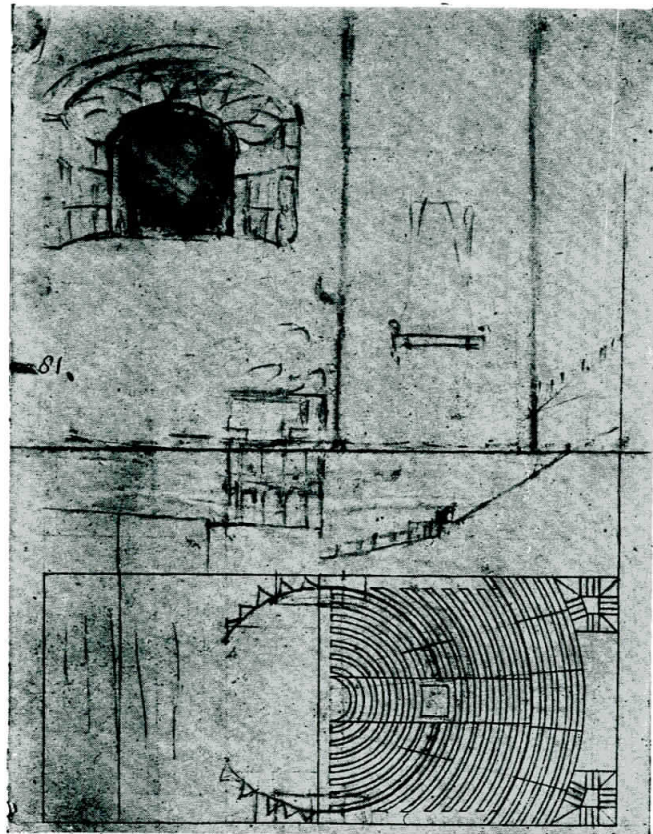
Κάθε ὅμως ἐπαφὴ θεάτρου καὶ κοινωνίας θὰ διακοπῆ ἀπότομα τὸ 1642 μετὴν ἐναρξὴ τοῦ πρώτου ἐμφυλίου πολέμου (1642-1646) μεταξὺ τῆς μοναρχίας καὶ τῶν πουριτανῶν. Ἡ ἐπικράτηση τελικὰ τῶν τελευταίων τὸ 1648, μετὰ ἀπὸ ἕνα δεῦτερο πόλεμο, ἔφερε τὸν σκοταδισμό σὲ κάθε μορφή τέχνης καὶ τὸ θέατρο, καταδικασμένο γιὰ μιὰ ἀκόμα φορὰ σὰν ἀμάρτημα ἀπὸ τὴν Ἐκκλησία, ἔπαψε οὐσιαστικὰ νὰ ὑπάρχει γιὰ τὰ ἐπόμενα 12 χρόνια. Τὸ 1660 ὅμως μετὴν παλινόρθωση τοῦ Καρόλου Β' θὰ ἀναβιώσῃ καὶ πάλι καὶ θὰ συνεχίσῃ τὸν δρόμο του, ἀλλὰ μὲ διαφορετικὰ, καινούργια, πρότυπα αὐτὴ τὴν φορὰ. Ἡ ἐλισαβετιανὴ σκηνὴ θὰ ἀποτελέσῃ πλέον παρελθὸν καὶ τὸ ἀγγλικὸ θέατρο θὰ προσχωρήσῃ καὶ αὐτὸ λίγο καθυστερημένα στὴν ἐποχὴ τοῦ μπαρόκ.

Μεταξὺ 1656 καὶ 1660 ἄρχισαν νὰ γίνωνται μερικὲς τολμηρὲς προσπάθειες γιὰ τὴν ἀναβίωση τοῦ θεάτρου, ἀπὸ δυὸ πραγματικοὺς ὑποστηρικτὲς του, τοὺς συγγραφεῖς Thomas Killigrew καὶ Sir William Davenant. Καὶ οἱ δυὸ ἦταν ἤδη γνωστοὶ γιὰ τὰ ἔργα τους εἶχαν ἀνεβῆ στὸ παρελθὸν στὰ λαϊκὰ θέατρα, ὁ δὲ Davenant, συνεχιστὴς τοῦ ἔργου τοῦ Ben Jonson¹¹¹, σὰν συγγραφέας τῶν αὐλικῶν masques, συνεργάσθηκε μὲ τὸν Inigo Jones, ὅταν ὁ τελευταῖος βρισκόταν στὸ ἀπόγειο τῆς σκηνογραφικῆς του δημιουργίας¹¹².

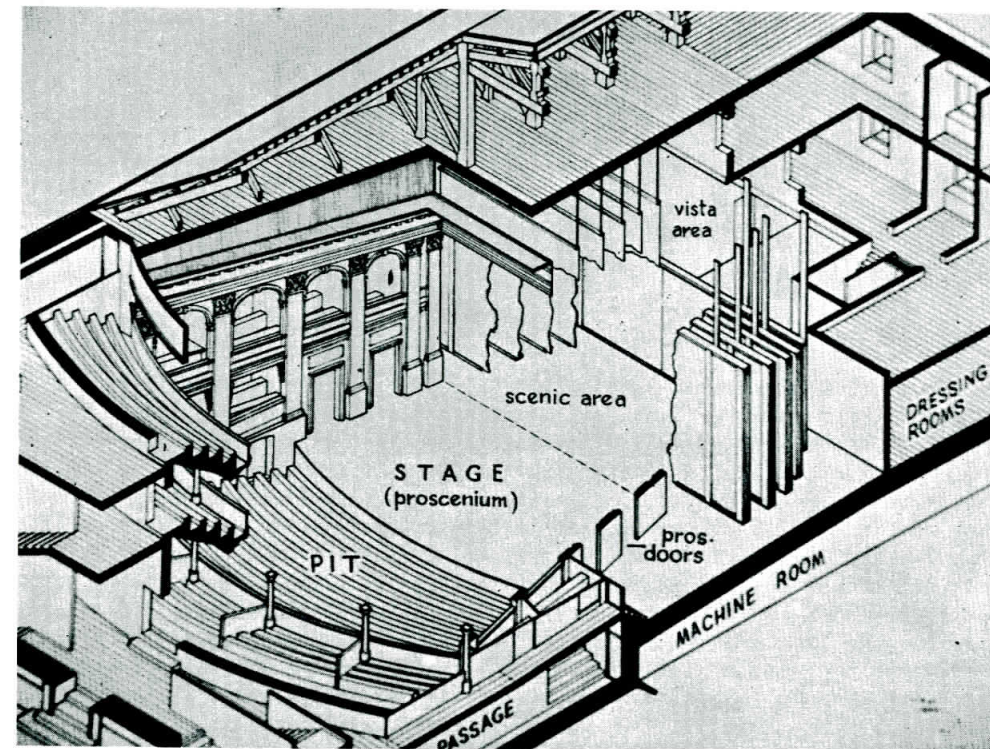
Τὸ 1656 ὁ Davenant μετὰ ἀπὸ εἰδικὴ ἄδεια τῶν ἀρχῶν παρουσιάζει τὴν πρώτη ἀγγλικὴ ὄπερα «The Siege of Rhodes» στὸν προθάλαμο τοῦ Rutland House, ἀναθέτει δὲ στὸν John Webb τὴν μελέτῃ τῆς σκηνογραφίας¹¹³. Πιστὸς μαθητὴς τοῦ Jones ὁ Webb ἐφαρμόζει πιστὰ τὶς ἀρχές του, μετὰ ἀποτέλεσμα νὰ ἔχουμε καὶ ἐδῶ τὴν ἴδια σκηνικὴ διάταξη καὶ τὸν ἴδιο τύπο πλαισίου, τὸ frontispiece, στὴν θέσῃ τοῦ τόξου προσκηνίου (εἰκ. 79, 80). Ἡ ὄπερα αὐτὴ

111. Ben Jonson, διάσημος Ἕλληνας ποιητὴς καὶ δραματουργός· σύγχρονος καὶ φίλος τοῦ Shakespeare, βασικὸς δημιουργὸς τῶν court masques.

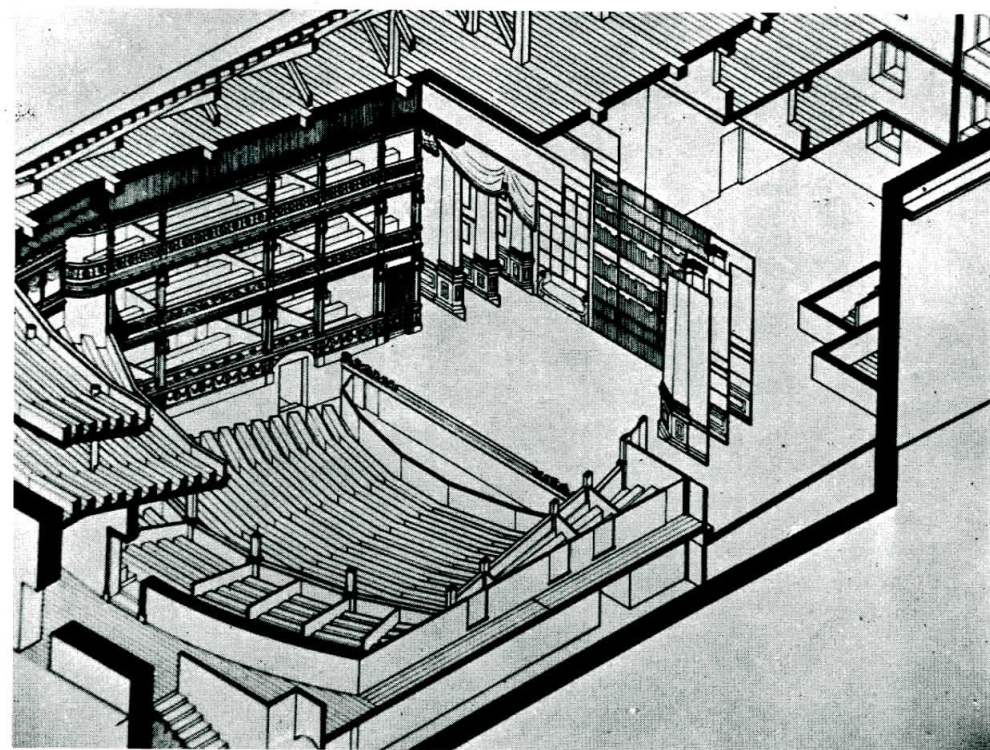
112. Richard Southern, ὁ.π., σελ. 235-237.



81. Κάτοψη ενός θεάτρου του Christopher Wren· πιστεύεται ότι ήταν το πρώτο Drury Lane.



82. Το δεύτερο Drury Lane του Wren, 1674.



83. 'Ανακατασκευή του Drury Lane το 1775.

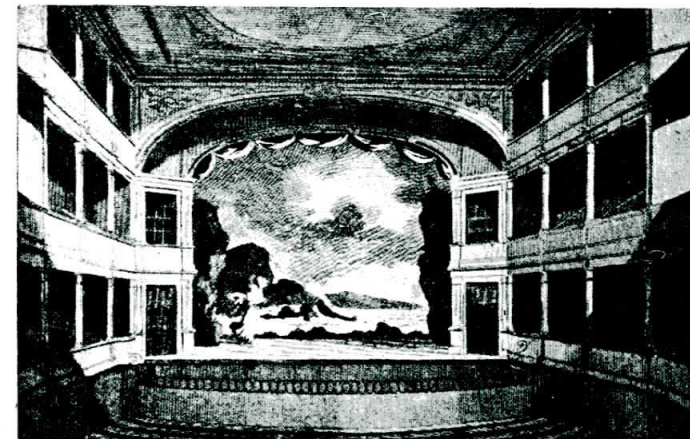
καθώς και τα σχέδια του Webb, αν και πρωτόγona, έφεραν πάνω τους καθαρή την σφραγίδα της Ιταλικής παραδόσεως.

Ήταν προφανές ότι, το αγγλικό θέατρο της παλινορθώσεως, ήταν άποφασισμένο να κάνει ένα καινούργιο ξεκίνημα, αποκόπτοντας κάθε δεσμό του με το έλισαβετιανό παρελθόν. Δεν μπόρεσε όμως να αποκτήσει την ίδια απήχηση και λαϊκή βάση που τόσο έντονα υπήρχαν κατά την εποχή του Shakespeare. Στις πλούσιες θεαματικές παραστάσεις αντικατοπτρίζονταν περισσότερο τα γούστα και οι δραστηριότητες μιας πολύ επιτηδευμένης μειονότητας, της αύλικης δηλαδή κοινωνίας, ή όποια μετέφερε από την Γαλλία, όπου ήταν έξορισμένη, μεγαλοποιημένα κάθε έθιμο ή τεχνοτροπία που κατόρθωσε να άφομοιώσει. Είναι δέ χαρακτηριστικό αυτό που αναφέρει η Vera Mowry Roberts:

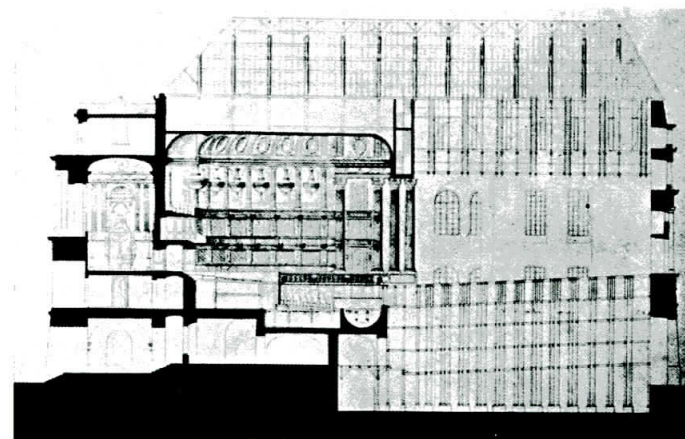
«Το θέατρο ήταν τότε μια κοινωνική δραστηριότητα, ενός κύκλου φιλήδωνων και ανήθικων ανθρώπων, οι όποιοι περιφρονούσαν την στενή πουριτανική κοσμοθεωρία και ήταν άποφασισμένοι να απολαύσουν όλες τις αισθησιακές πλευρές της υπάρξεως»¹¹³

Στόν τομέα της αρχιτεκτονικής, κατά την περίοδο της παλινορθώσεως, ολοκληρώθηκε επίσης και η τελική μετάβαση από το έλισαβετιανό κτίριο στο,

113. Vera Mowry Roberts, ό.π., σελ. 230.

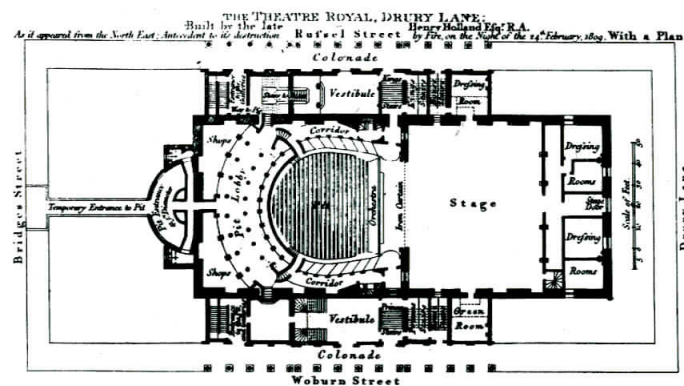


84. Το Royalty Theater, 1787.

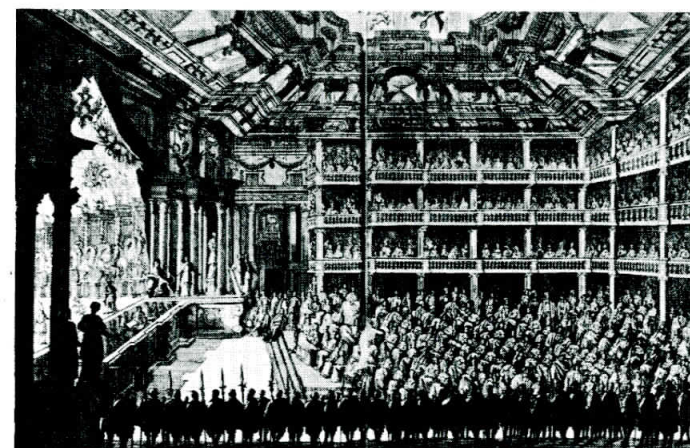


87. Η Όπερα τῶν Βερσαλλιών, 1753.

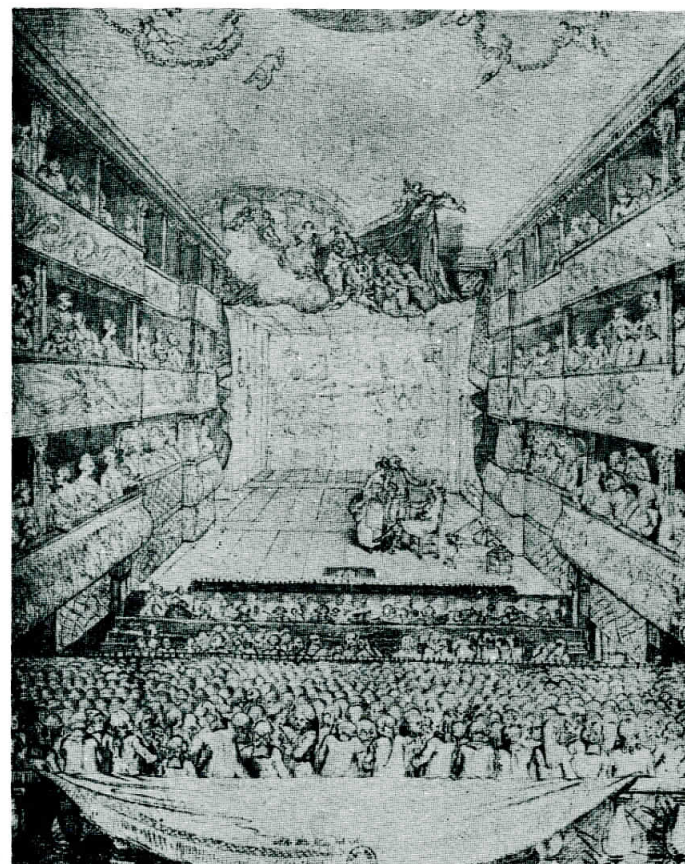
85. Το New Drury Lane, 1794.



86. Η Όπερα τῆς Βιέννης, 1690.



88. Το Hotel de Bourgogne, 1765.



ιταλικού τύπου, θέατρο ὄπερας. Ἐδῶ πρέπει νὰ ἀναφερθῆ ἡ συμβολὴ τοῦ μεγάλου ἀρχιτέκτονα Sir Christopher Wren (1632-1723), ὁ ὁποῖος συνεργάσθηκε τόσο μὲ τὸν Davenant ὅσο καὶ μὲ τὸν Killigrew στὴν ἀνέγερση θεάτρων τοῦ καινούργιου αὐτοῦ τύπου ποὺ θὰ στέγαζαν τοὺς θιάσους τους.

Τὰ στοιχεῖα ποὺ ὑπάρχουν γιὰ τὰ θεάτρα εἶναι ἐλάχιστα. Ἄν δεχθοῦμε τὴν ἀποψη τοῦ Allardyce Nicoll¹¹⁴, ὅτι ἓνα χωρὶς τίτλο σχέδιο θεάτρου ποὺ ἀνακαλύφθηκε στὴν Ὁξφόρδη εἶναι πράγματι τὸ πρῶτο θέατρο Drury Lane τοῦ θιάσου τοῦ Killigrew, τότε ὅπωςδήποτε τὸ σχέδιο αὐτὸ ἀνήκει στὸν Wren καὶ ἀποτελεῖ ἓνα πολὺ χαρακτηριστικὸ δείγμα τῆς τότε νοοτροπίας. Ἡ κάτοψη του (εἰκ. 81) δείχνει ἓνα ἔντονα ἐπικλινές ἀμφιθέατρο μὲ σειρὲς καθισμάτων σὲ ἡμικυκλικὴ διάταξη. Οἱ σειρὲς αὐτὲς χωρίζονται ἀπὸ δυὸ διαζώματα. Ἡ συμπλήρωση τοῦ ἡμικυκλίου ποὺ καθορίζει τὸ πρῶτο διάζωμα σὲ ἓνα πλήρη κύκλο δημιουργεῖ ἓνα πολὺ μεγάλο καὶ φαρδὺ προσκόνιο· μιὰ ποδιά ποὺ ἔχει τὴν καταγωγή της στὴν ἐλισαβετιανὴ ἀρρη. Στὴν συνέχεια αὐτῆς τῆς ποδιάς ὑπάρχει μιὰ βαθεῖα σκηνὴ μὲ ἐλαφρὰ ἐπικλινὲς δάπεδο.

Τελείως διαφορετικὸ ὅμως παρουσιάζεται τὸ δεύτερο Drury Lane ποὺ κτίσθηκε τὸ 1674, πάλι ἀπὸ τὸν Wren, γιὰ νὰ στεγασθῆ τὸν ἴδιο θίασο (εἰκ. 82). Ἐδῶ ἡ ἔννοια τοῦ κύκλου καταργεῖται, ἀλλὰ παραμένει μιὰ καμπύλη διάταξη στὶς σειρὲς τῶν καθισμάτων· δημιουργοῦνται ἐξῶστες καὶ θεωρεῖα καὶ τὸ κτίριο ἀρχίζει ἤδη νὰ μοιάζῃ μὲ ἰταλικὴ Όπερα. Ἡ ποδιά - προσκόνιο παραμένει, τὸ ἴδιο, μεγάλη, ὅπως στὸ πρῶτο Drury Lane. Ἀλλὰ τῶρα γίνεται καὶ αὐτὴ ἐπικλινὴς καὶ συνδέεται ἄμεσα μὲ τὴν σκηνή, ὅπου διακρίνονται καθαρὰ οἱ κοιλίντες, τὰ shutters καὶ οἱ φρίζες. Σὲ κάθε πλευρὰ τοῦ προσκονίου ὑπάρχουν δυὸ πόρτες καὶ πάνω ἀπ' αὐτὲς δυὸ θεωρεῖα. Τὶς πόρτες αὐτὲς θὰ τις συναντοῦμε συνέχεια στὰ ἀγγλικά θεάτρα ἐπὶ ἓνα σχεδὸν αἰῶνα, στὴν ἀρχὴ τέσσερις, ὅπου τὸ προσκόνιο ἦταν μεγάλο (εἰκ. 82), ἀργότερα δὲ δυὸ, μιὰ σὲ κάθε πλευρὰ τῆς σκηνῆς, ὅταν τὸ προσκόνιο περιορισθῆ (εἰκ. 83).

Ἐπιπροσῆς πρέπει νὰ κάνουμε καὶ γιὰ ἓνα ἄλλο θέατρο τοῦ Wren, τὸ Duke's Theatre στὸ Dorset Garden ποὺ ἄνοιξε λίγο νωρίτερα, τὸ 1671, γιὰ νὰ στεγασθῆ τὸν θίασο τοῦ Davenant αὐτῆ τῆν φορὰ¹¹⁵. Ἄν καὶ δὲν ἀνευρέθηκε τὸ σχέδιο τῆς κατόψεως αὐτοῦ τοῦ θεάτρου, ἐν τούτοις, πιστεύεται ὅτι ἦταν παρόμοιο μὲ τὸ δεύτερο Drury Lane.

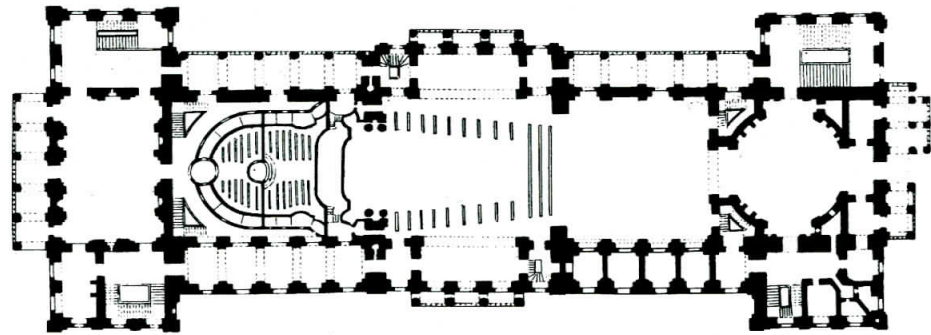
Ἡ χρησιμοποίησις στὰ θεάτρα αὐτὰ τῶν δύο διαφορετικῶν τύπων σκηνῶν ποὺ ἀναφέραμε, δηλαδὴ τοῦ μεγάλου προσκονίου καὶ τῆς κυρίας σκηνῆς, φανερῶνει τὴν συνύπαρξι τῶν δύο διαφορετικῶν ἀντιλήψεων, ποὺ ἐπικρατοῦσαν τὴν ἐποχὴ ἐκείνη στὴν Ἀγγλία. Τὸ πρῶτο πλάνο, ἡ ἐλισαβετιανὴ ἀρρη, τὸ προσκόνιο, ἀντιπροσώπευε τὴν γρήγορην δράσι, τὴν λιτότητα ποὺ ἀποτελοῦσε παράδοσις γιὰ τὸ ἀγγλικὸ κοινόν. Κάθε σκηνογραφία στὸ χωρὸ αὐτὸν ἦταν ἀνύπαρκτη, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς δυὸ ἢ τέσσερις πλευρικὲς πόρτες, ποὺ χρησίμευαν γιὰ τὴν κίνησι τῶν ἠθοποιῶν. Στὸ βάθος ἡ σκηνὴ «ἀ-λα-ἰταλικά», ἀντιπροσώπευε τὸν φανταστικὸ κόσμον, ἐκεῖ ποὺ ὁ ἥρωας, ἀνάλογα μὲ τὶς ἀπαιτήσεις τοῦ ἔργου, ἔπρεπε νὰ κἀνῃ κάτι τὸ μυστηριώδες ἢ ὑποβλητικόν. Μὲ ζωγραφισμένη πλέον σκηνογραφία καὶ μειωμένον τὸν φωτισμό, τὸ ἀποτέλεσμα εἶχε σχεδὸν πάντοτε μεγάλην ἐπιτυχίαν.

Κατὰ τὸ τέλος ὅμως τοῦ 18ου αἰῶνα, τὸ προσκόνιο ἄρχισε νὰ μειώνεται, γιὰ νὰ δημιουργηθῆ χωρὸς γιὰ περισσότερα καθίσματα· τὸν ἐπόμενον δὲ αἰῶνα ἐγίναν προσπάθειες νὰ καταργηθοῦν καὶ οἱ πλευρικὲς πόρτες τῶν ἠθοποιῶν. Τὴν τροποποίησι αὐτῆ τῆν συναντοῦμε ἀρχικὰ τὸ 1775 στὸ ἀνακατασκευασμένον Drury Lane (εἰκ. 83) καὶ ἀργότερα τὸ 1787 στὸ Royalty Theatre (εἰκ. 84).

114. Al. Nicoll, History of Restoration Drama, 1923, βλ. καὶ V. M. Roberts, On Stage, σελ. 238.

115. Richard Southern, ὁ.π., σελ. 238.

Coupe du nouvel Opéra de Stuttgart esquisse pour en voir l'effet sans aucunes regles de Perspective



Plan ou Projet de la restauration de l'Opéra de Stuttgart.

89. 'Η Όπερα τής Στουτγάρδης, 1759.

και τὸ 1794 στὸ New Drury Lane (εἰκ. 85), ποὺ θεωρήθηκε σὰν τὸ μεγαλύτερο θέατρο ὁλόκληρης τῆς Εὐρώπης¹¹⁶.

'Η τάση δημιουργίας κτιρίων μεγαλοπρεπῶν καὶ ἐπιβλητικῶν καθιερώθηκε πλεόν ὀριστικά καὶ στὴν Ἀγγλία ἢ ἐλισαβετιανὴ παράδοση, ἡ ὁποία τόσο πολὺ ἀντιστάθηκε στὸ μπαρόκ σ' ὅλη τὴν διάρκεια τοῦ 18ου αἰῶνα, τελικὰ ὑποχώρησε στὴν βικτωριανὴ νοοτροπία, ποὺ ἔφερε μαζί της καινούργιες ἀντιλήψεις καὶ κοσμοθεωρίες.

Οἱ ἐπιδράσεις τῆς ἰταλικῆς σκηνῆς στὴν ὑπόλοιπη Εὐρώπη εἶχαν σὰν ἀποτελεσμα τὴν δημιουργία σημαντικῶν θεάτρων καὶ στὶς ἄλλες πρωτεύουσες. Ἔτσι τὸ 1657 τὸ Μόναχο ἀποκτᾷ τὸ Salvatorplatz Theater, ἢ Βιέννη τὸ 1668 τὴν Ὁπερά της (εἰκ. 86), τὸ Παρίσι τὴν Ὁπερά τῶν Βερσαλλιῶν τὸ 1753 (εἰκ. 87) καὶ τὸ ἀνανεωμένο Hotel de Bourgogne τὸ 1765 (εἰκ. 88)· στὴν δὲ Στουτγάρδη δίνεται μεγάλη σημασία στὴν σκηνή, κάτι ποὺ εὐκόλα παρατηρεῖ κανεὶς μελετώντας τὴν κάτοψη τῆς Ὁπεράς της (εἰκ. 89)¹¹⁷.

Στὴν Ὁλλανδία τὸ 1638 ὁ Jacob van Campen σχεδιάζει καὶ κτίζει στὸ Ἄμστερνταμ ἓνα Schouwburg (ἀνάκτορο θεάματος) (εἰκ. 90,91), ἡ μορφή τοῦ ὁποίου δὲν μπορεῖ νὰ συγκριθῆ με ὁποιαδήποτε ἄλλη¹¹⁷. Τὸ ἀμφιθέατρο σὲ σχῆμα ἐλλείψεως ἔχει δυὸ σειρὲς θεωρείων, ἐνῶ ἡ σκηνὴ ἀποτελεῖ συνέχεια τοῦ ἐλλειπτικοῦ αὐτοῦ σχήματος· αὐτὴ ποικίλλεται με δυὸ ἐξῶστες, ἐκατέρωθεν ἐνὸς κεντρικοῦ ἀετώματος, ποὺ στηρίζονται σὲ κολῶνες, στὰ κενὰ τῶν ὁποίων τοποθετοῦσαν ζωγραφισμένες παραστάσεις. Ἡ τεχνοτροπία ὅμως αὐτὴ δὲν ἀντιγράφηκε στὰ ἐπόμενα ὀλλανδικὰ θέατρα καὶ ἔτσι τὸ Schouwburg τοῦ 1638 παραμένει μοναδικὸ στὴν ἱστορία τοῦ θεάτρου. Ὄταν ἀργότερα, τὸ 1772, κτίσθηκε τὸ νέο θέατρο τοῦ Ἄμστερνταμ πάνω στὰ

Ἡ ὑπόλοιπη Εὐρώπη

116. Vera Mowry Roberts, ὁ.π., σελ. 254 καὶ 262 καθὼς καὶ Al. Nicoll, The Development of the Theatre, ὁ.π., σελ. 159.

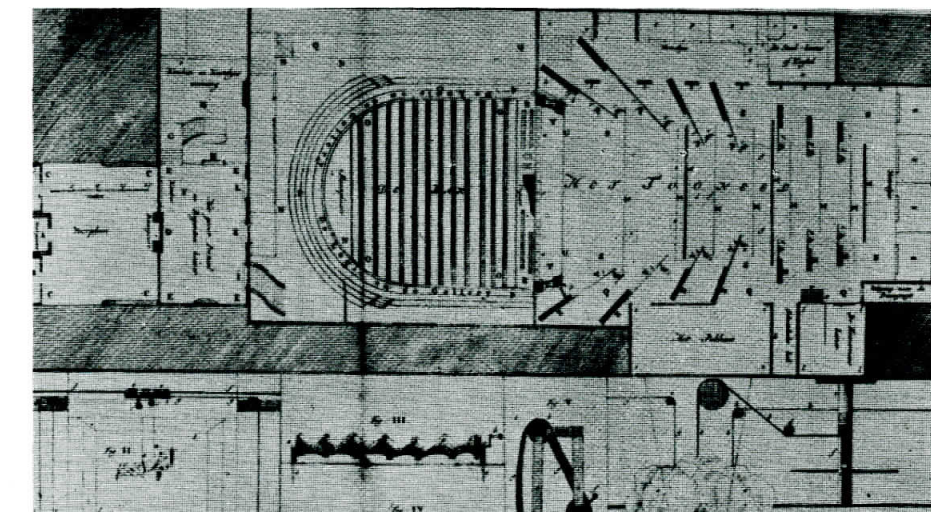
117. S. Tidworth, ὁ.π., σελ. 74, 78.



90. Ἡ σκηνὴ τοῦ Schouwburg, 1638.



91. Τὸ ἀμφιθέατρο τοῦ Schouwburg.



92. Τὸ Schouwburg ἀνακατασκευασμένο, 1772.

υπολείμματά του, ή παλιά κατασκευή ανακαινίσθηκε με βάση πλέον το τόσο αγαπητό Ιταλικό μπαρόκ (είκ. 92).

Ένώ στην Ίταλία υπήρχε μία τάση επιμηκύνσεως του άμφιθεάτρου, στην Γαλλία του 18ου αιώνα παρουσιάζεται κάτι το τελείως αντίστροφο. Οί Γάλλοι αρχιτέκτονες θέλοντας να παρεκκλίνουν από το μπαρόκ άρχισαν να σκέπτονται την περίπτωση διαπλατύνσεως αντί επιμηκύνσεως του χώρου τών θεατών. Το αποτέλεσμα ήταν οί καινούργιες αυτές ιδέες να συνδυάσουν την θεωρία με την πρακτικότητα. Άντι της έμφάσεως στην σκηνή, όπως στην Ίταλία, δημιουργήθηκε μία τάση έξυπηρετήσεως τών απαιτήσεων του άκροατηρίου για καλύτερη όρατότητα και άκουστική. Το τόξο του προσκηνίου καταργήθηκε στις περισσότερες περιπτώσεις και ή σκηνή άρχισε να μπαίνει πλέον μέσα στον χώρο τών θεατών, όπως το βλέπουμε καθαρά στο Hotel de Bourgogne (είκ. 88), που αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της καινούργιας αυτής αντίληψης.

Θά ήταν σοβαρή παράλειψη αν, κλείνοντας το κεφάλαιο της περιόδου αυτής, δεν κάναμε μία μικρή αναφορά στο δικό μας θέατρο, αυτό που αναπτύχθηκε κυρίως τόν 16ο και 17ο αιώνα στην Κρήτη και μεταφυτεύθηκε αργότερα στα Έπτάνησα από Κρήτες πρόσφυγες. Είναι χαρακτηριστικό ότι μόνον στα νησιά αυτά, ελεύθερα να έκφραστούν την περίοδο εκείνη, μπόρεσε το θέατρο να έπιζήση σαν ανάμνηση του τόσο λαμπρού παρελθόντος. Στην υπόλοιπη χώρα οί θεατρικές έκδηλώσεις, έξ αιτίας της τουρκοκρατίας, περιορίσθηκαν σε πανηγυριώτικα θεάματα και λαϊκές προαισθησιακές μορφές λόγου, κατάλοιπα τών όποιών βρίσκουμε ακόμα και σήμερα σε πολλές περιοχές της Ελλάδος. Είναι μάταιο, βέβαια, να αναζητήσουμε κτιριακές μορφές, μία και είναι εύνόητοι οί λόγοι που έμπόδιαν να εμφανισθ ή κάτι τέτοιο, ό λόγος όμως με την βοήθεια του Κορνάρου και του Χορτάτζη έφτασε σε μεγάλη ανάπτυξη. Το Κρητικό θέατρο του 17ου αιώνα με την «Θυσία του Άβραάμ», τόν «Έρωτόκριτο» και την «Έρωφίλη» πλησίασε πάρα πολύ την στάθμη της αρχαίας τραγωδίας και έπηρέασε, στην συνέχεια, την έπτανησιακή φιλολογία.

Τά έργα αυτά παρουσιάζονταν μέχρι τόν 19ο αιώνα στα Ίόνια νησιά με τόν ίδιο σχεδόν τρόπο και διατάξεις που χρησιμοποιούσαν οί δυτικοί κατά τόν Μεσαίωνα και τις αρχές της Άναγεννήσεως και είναι αυτό χαρακτηριστικό της έντονης ένετικής έπιρροής. Παράλληλα βοήθησαν στην ανάπτυξη καινούργιων άνεξάρτητων θεατρικών έκδηλώσεων που σύντομα εξέλιχθηκαν σε μόνιμα λαϊκά, κυρίως άποκριάτικα, έθιμα. Υπαίθριες δραματικές παραστάσεις, όπως το «Δικαστήριο» στην Κεφαλλονιά ή οί «Όμιλίες» στην Ζάκυνθο, έκτός από την ανάπτυξη που είχαν από τόν 17ο μέχρι τόν 19ο αιώνα, εξακολουθούν ακόμα και σήμερα να έχουν έντονο φιλολογικό ενδιαφέρον¹¹⁸. Είναι ίσως κρίμα που οί έπικρατούσες πολιτικοκοινωνικές συνθήκες της περιόδου εκείνης έμπόδιαν τις έκδηλώσεις αυτές να ένταχθούν μέσα σ' ένα αρχιτεκτονικό πλαίσιο· γιατί είναι βέβαιο ότι, αν κάτι τέτοιο συνέβαινε, μία ακόμα θεατρική μορφή θά παρουσιαζόταν στην Ιστορία του θεάτρου. Ίσως ή μορφή αυτή να έπηρέαζε την μετέπειτα εξέλιξή του· ίσως πάλι να παρασυρόμαστε στον ίσχυρισμό αυτό από ύποκειμενικά κίνητρα· πάντως κανείς δεν μπορεί να άρνηθ ή το γεγονός ότι ό μόνος λαός που μπορεί να συνεχίση σωστά μία παράδοση είναι αυτός ό ίδιος ό λαός που την δημιούργησε.

¹¹⁸. Φαίδωνος Μπουμπουλιδή, Κρητικόν Θέατρον, 1970, βλ. και Γλυκερίας Πρωτοπαπά-Μπουμπουλιδου, Το Θέατρον έν Ζακύνθω από του ΙΖ' μέχρι του ΙΘ' αιώνα, 1958, σελ. 17-20, καθώς και Κ.Ι. Κακούρη, ό.π., σελ. 141, 177, 179.

Η γέννηση της Δημοκρατίας

Πριν εξετασθ ή εξέλιξη του θεάτρου στον 19ο αιώνα, νομίζουμε ότι είναι άπαραίτητο να έρευνηθ ή το κλίμα της εποχής και τα κοινωνικά προβλήματα που κληροδότησε ό προηγούμενος αιώνας. Είναι δε γεγονός ότι τα προβλήματα αυτά δεν ήταν ούτε έπιπόλαια ούτε έπιφανειακά, αλλά καταστάσεις που έμελλαν να αλλάξουν ολόκληρη την δομή της μέχρι τότε κοινωνίας, να καταργήσουν θεσμούς, να μεταβάλουν σύνορα κρατών και, τέλος, να έπιβάλουν με τόν καιρό μία έννοια από πολλούς αιώνες λησμονημένη, την Δημοκρατία.

Με την έπικράτηση το 1789 της Γαλλικής Έπαναστάσεως, άρχισαν μαζί με την πτώση της Βασίλης να καταρρέουν αντίληψεις και κοσμοθεωρίες, τις όποιες μέχρι τότε θεωρούσαν άτράνταχτες και θεόπεμπτες. Αυτό όμως που έμελλε να συμβή δεν είχε προηγούμενό του, τουλάχιστον από τις μέρες της Άναγεννήσεως. Πριν από αυτήν, ή Καθολική Έκκλησία ρύθμιζε τις τύχες του κόσμου «έλέω Θεού». Μετά την Άναγέννηση όμως, την έξουσία πήραν βασιλείς και βασίλισσες που και αυτοί πάλι, «έλέω Θεού», ανέλαβαν να καθορίσουν στους λαούς τόν τρόπο σκέψεως και ζωής. «Όταν όμως οί Γάλλοι και οί Άμερικανοί έδραίωσαν την Δημοκρατία, το ανθρώπινο πνεύμα βρήκε μία καινούργια διέξοδο, μία έλευθερία σχεδόν ξεχασμένη. Οί διανοούμενοι πίστεψαν πως μία καινούργια Άναγέννηση άνοιγόταν μπροστά τους και πως μαζί με την έπιτυχία της έπαναστάσεως στην μορφή του πολιτεύματος θά ακολουθούσε και ή έπιτυχία της έπαναστάσεως της σκέψεως και του πνεύματος.

Τό τί έγινε τελικά δεν άφορά την παρούσα μελέτη. Θά έλεγε όμως κανείς ότι, άφου το θέατρο έχη άμεση σχέση με την διάνοηση και το πνεύμα, θά έπρεπε μαζί με την γέννηση της Δημοκρατίας, να γεννηθουν και οί μεγάλες κοινωνικές δημιουργίες, τα μεγάλα δραματικά άριστουργήματα, τα μνημειώδη κτίρια, που θά άφηναν έντονη την σφραγίδα τους για τους έπόμενους αιώνες.

Τίποτε όμως δεν συνέβη από αυτά, ή μάλλον συνέβη το αντίθετο· το θέατρο μπήκε σε μία περίοδο παρακμής ή άκριβέστερα συνέχισε μία παρακμή που ήδη είχε άρχισει, τουλάχιστον από άπόψεως δραματολογίου, έδω και πολλά χρόνια. Θά ήταν βέβαια έπιπόλαιο, να χαρακτηρίσουμε το Ιταλικού τύπου μελόδραμα του 18ου αιώνα σαν άκμη όποιασδήποτε θεατρικής μορφής. Προσωπικότητες όπως ό Ibsen, ό Shaw, ό Wagner, θά άργήσουν πολύ να φανούν.

Ό Sheldon Cheney αναφέρει μία πολύ χαρακτηριστική διαμαρτυρία ενός διάσημου ήθοποιού, που αξίζει να επαναλάβουμε:

«Τό παλιό θέατρο πέθανε· το καινούργιο δεν γεννήθηκε ακόμα· ή σκηνή έπεσε στα χέρια τών έμπόρων και νεοπλούτων και όλα αυτά ξεκίνησαν άπ' αυτήν την καταραμένη Γαλλική Έπανάσταση»¹¹⁹.

Μία τέτοια διαπίστωση είναι ίσως θλιβερή, δεν περιέχει όμως καμμία ύπερβολή, τουλάχιστον σε ό,τι άφορά τόν 19ο αιώνα. Το δράμα και γενικά όλο το θέατρο, θά περιορισθ ή σε επαναλήψεις και μικροβελτιώσεις τεχνικής, περισσότερο, φύσεως, χωρίς να κατορθώση να καταχωρήση στο ένεργητικό του σχεδόν τίποτα το σημαντικό που να το χαρακτηρίση κανείς σαν εποχή. Σε αντίθεση με τις προηγούμενες περιόδους ό 19ος αιώνας δεν θά έπιδείξη

¹¹⁹. Sheldon Cheney, 1963, ό.π., σελ. 380.

τίποτε άλλο παρά δυο έννοιες, τὸν ρομαντισμὸ καὶ τὸν ρεαλισμὸ, δυὸ τάσεις, οἱ ὁποῖες τουλάχιστον γιὰ τὸ θέατρο θὰ ἀποτελέσουν τροχοπέδη στὴν ἐξέλιξή του καὶ θὰ γίνουν αἰτίες γιὰ μιὰ ἀσκοπη παραπλάνηση σὲ φλύαρα σχήματα καὶ ἀφελή σκηνικὰ ἐπιτεύγματα.

Ἡ μιλιταριστικὴ νοοτροπία τῶν ἀρχῶν τοῦ 19ου αἰῶνα, οἱ συνεχεῖς ἐπαναστάσεις, ἡ κοινωνικὴ ἀστάθεια καὶ ἡ ἀνάγκη ἐπιλύσεως ἄλλων οὐσιαστικωτέρων προβλημάτων ὑπάρξεως συντέλεσαν, ὥστε κάθε μορφὴ τέχνης νὰ θεωρηθῆ ὡς μιὰ δραστηριότητα πολυτελείας, μιὰ ἀσχολία πάρεργη. Ἐπικρατοῦσε, δηλαδῆ, ἡ ἀντίληψη ὅτι ἡ τέχνη δὲν ἀποτελεῖ στοιχεῖο τῆς καθημερινῆς ζωῆς, ἀλλὰ φυγὴ ἀπ' αὐτήν. Τὰ σαλόνια τῶν ἐκθέσεων, τὰ κονσέρτα, τὰ θεάτρα θεωρήθηκαν ὡς χωροὶ κλειστοί, ὡς καταφύγια, ὅπου τὸ ἄτομο θὰ μπορούσε νὰ ἀπαλλαγῆ ἔστω καὶ γιὰ λίγο ἀπὸ τὴν ἀνία καὶ τὴν ρουτίνα. Γιὰ τὸν λόγο αὐτό, οἱ «φυγές» αὐτὲς ἔπρεπε νὰ μπορούν νὰ τοῦ προσφέρουν κάτι τὸ ξεχωριστό, κάτι τὸ ἀσυνήθιστο. Ἐπρεπε ὁ θεατὴς νὰ ἀπομακρυνθῆ ἀπὸ τὴν καθημερινὴ πραγματικότητα καὶ νὰ μεταφερθῆ σὲ ἕναν ἄλλο κόσμον πού ὑποσυνείδητα θὰ δεχόταν ὡς ἀληθινό. Θὰ ταύτιζε τὸν ἑαυτὸ του μὲ τὸν ἥρωα καὶ γι' αὐτὸ ὁ ἥρωας δὲν ἔπρεπε νὰ εἶναι ἕνα ὄν ἀπρόσιτο γι' αὐτόν. Δὲν ἔπρεπε νὰ εἶναι οὔτε Ὁθέλλος, οὔτε Ἀμλετ, ἀλλὰ Ντ' Ἀρτανιάν ἢ Ἐσμεράλδα, ἄνθρωποι ἀπλοὶ ὡς αὐτόν, μὲ προβλήματα παρόμοια, πού μπορούσαν ὅμως νὰ τὰ λύσουν μὲ ἐπιτυχία. Ἡ τάση αὐτὴ ἦταν ἐπόμενο νὰ ὀδηγήσῃ πολὺ γρήγορα στὸν ρομαντισμὸ.

Ὁ ρομαντισμὸς, βασικά, ἐκπροσωποῦσε τὴν γραφικότητα, τὴν λεπτομέρεια, τὴν ἐπιστροφή στὴ φύση καὶ τὴν ὀφθαλμοφανῆ ἀλήθεια. Μὲ τὴν ἀπέχθειά του πρὸς τὴν ἀπλοποίηση καὶ τὴν μεθόδους τοῦ κλασικισμοῦ ἀπέκοψε τὸ δράμα ἀπὸ κάθε εἶδος μεγαλοπρέπειας καὶ βάθους, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ καταδικάσῃ σὲ ἀφάνεια τὴν ἀληθινὴ ἐκφραση τοῦ θεατρικοῦ λόγου¹²⁰.

Ὁ ρομαντισμὸς ἀπευθύνθηκε σ' ἕνα κοινὸ κυρίως λαϊκό· ἕνα κοινὸ καινούργιο, μὲ καινούργιες ἐλευθερίες. Τὸ κοινωνικὸ καὶ οικονομικὸ ἐπίπεδο τοῦ κόσμου πού συναθροίζονταν στὰ θεάτρα τῶν ἀρχῶν τοῦ 19ου αἰῶνα — τὴν ἐποχὴ τῆς Βιομηχανικῆς Ἐπαναστάσεως — δὲν εἶχε ἀκόμα ἐρευνηθῆ καὶ ὅπωςδήποτε ἦταν διάφορο μεταξὺ μεγάλων καὶ δευτερευόντων θεάτρων· εἶναι, ὅμως, βέβαιο ὅτι πολλοὶ θιασῶτες τοῦ θεάτρου ἦταν φτωχοί, οἱ ὁποῖοι ζοῦσαν μὲ συνθήκες διαβίωσης πολὺ κακές. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι σὲ ἕναν πανικὸ πού συνέβηκε τὸ 1849 στὸ θέατρο Royal τῆς Γλασκώβης, μετὰ ἀπὸ μιὰ ὑποψία πυρκαϊᾶς, τὰ χρήματα πού βρέθηκαν στὴς τσέπες τῶν 65 θυμάτων δὲν ξεπέρασαν τὸ ποσὸ τῶν 17 σελινίων καὶ μιᾶς πέννας¹²¹.

Καθαρὰ γαλλικὸ προϊόν τοῦ 1830, ὁ ρομαντισμὸς, εἶχε ὡς βασικούς του ἐκπροσώπους τὸν Ἀλέξανδρο Δουμᾶ καὶ τὸν Βίκτωρα Οὐγκώ. Καὶ οἱ δυὸ αὐτοὶ συγγραφεῖς στὴν προσπάθειά τους νὰ ἐπιτύχουν αὐτὴν τὴν γραφικότητα καὶ ἠλθοφάνεια ὑποχρεώθηκαν νὰ συνδυάσουν τὸ δυνατό μὲ τὸ ἀδύνατο, τὴν ἰγνότητα μὲ τὴν κακοήθεια, τὴν καλωσύνη μὲ τὴν ἐγκληματικότητα. Οἱ ἥρωες τους δὲν ἦταν πάντοτε τῆς καλῆς ἀστικῆς τάξεως, ἀλλὰ καὶ ὑποκείμενα τοῦ ὑπόκοσμου, ἀλητες καὶ ἀπόκληροι. Ἡ μορφὴ τῶν ἔργων τους εἶχε σχεδὸν πάντοτε μελοδραματικὸ χαρακτήρα, ἡ δρᾶση δὲ ἔφτανε, συνήθως περὶ τὸ ἕλος, στὸ ἀποκορύφωμά της, δημιουργώντας ἔτσι στὸν θεατὴ ἕνα ἀδιάκοπο ενδιαφέρον.

Ρομαντισμός

Ρεαλισμός

Ὁ Οὐγκώ εἶπε γιὰ τὸν ρομαντισμὸ ὅτι δὲν ἦταν «τίποτε άλλο, παρά ὁ φιλελευθερισμὸς στὴν λογοτεχνία»¹²². Δὲν μπόρεσε ὅμως νὰ προβλέψῃ τὸ μέλλον του, τὸ ὁποῖο δὲν ἦταν καὶ τόσο λαμπρό, ἀφοῦ κανένα θεατρικὸ τουλάχιστον ἔργο ρομαντικοῦ συγγραφέα δὲν ἐπέζησε μέχρι σήμερα. Ἡ ἀπλοϊκότητα τῶν ἐκφράσεων, ἡ γραφικότητα καὶ τὸ χωρὶς βάθος δίδαγμα τῶν ἔργων δὲν μπόρεσαν νὰ συνδυασθοῦν μὲ τὴν θεατρικὴ κίνηση καὶ ρυθμὸ. Ἔτσι, ἀκόμα καὶ οἱ καλύτεροι ρομαντικοὶ δὲν κατόρθωσαν νὰ παρουσιάσουν ἔργα τους στὴν σκηνὴ οὔτε καὶ νὰ προκαλέσουν μιὰ χαρακτηριστικὴ μεταβολὴ στὴν ἐξέλιξη τοῦ θεάτρου.

Τὴν ἴδια ἀποτυχία παρατηροῦμε ἐπίσης στὴν λογοτεχνία καὶ στὴν θεατρικὴ δραστηριότητα τῆς Ἀγγλίας καὶ Γερμανίας. Στὴν Γερμανία ἴσως οἱ δυνατὲς προσωπικότητες τοῦ Goethe καὶ Schiller ἔδωκαν στὸ δράμα κατὰ τὴν περίοδο τοῦ Sturm und Drang¹²³ ἕναν πλοῦτο καὶ βάθος ἀλλοιώτικο ἀπὸ αὐτὸ πού παρουσίασαν οἱ Γάλλοι καὶ Ἄγγλοι ρομαντικοί. Ἐνδιαφέρουσα ὅμως εἶναι ἡ διαπίστωση ὅτι οἱ Γερμανοὶ ἐρευνητὲς δὲν θέλουν νὰ τοὺς τοποθετήσουν ἀνάμεσα στοὺς ρομαντικούς τῆς σειρᾶς τῶν von Kleist, Tieck καὶ Werner, ἴσως γιὰ αὐτὸ θὰ ἀποτελοῦσε προσβολὴ γι' αὐτὰ τὰ μεγάλα ὀνόματα. Μπορεῖ, βέβαια, νὰ μὴν ἄφησαν πίσω τους κανένα σημαντικὸ θεατρικὸ ἔργο, ἢ συμβολὴ τους ὅμως στὴν ἀνάπτυξη τῆς γερμανικῆς λογοτεχνίας ἦταν ἀνυπολόγιστη· παρ' ὅλα αὐτὰ ὁ Nietzsche θὰ τοὺς ἐπικρίνει, γιὰ ἀπέτυχαν στὴν προσπάθειά τους νὰ παραβιάσουν «τὴ μαγικὴ πύλη, πού δίνει δίοδο στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ μαγεμένου ὄρου τοῦ ἑλληνισμοῦ», θὰ πῆ δὲ τὰ ἐξῆς, ἀναφερόμενος στὴν ἐποχὴ του (1844 - 1900):

«Δὲν ὑπάρχει ἄλλη καλλιτεχνικὴ περίοδος στὴν ὁποία ὁ πολιτισμὸς καὶ ἡ καθ' αὐτὸ τέχνη νὰ εἶναι πιότερο ξένες κι ἐχθρικές μεταξὺ τους ἀπ' τὴ σύγχρονη περίοδο»¹²⁴.

Ἔτσι λοιπὸν ὁ ρομαντισμὸς, παρασυρμένος σὲ ἄλλες ἀναζητήσεις, δὲν πρόσφερε τίποτα οὐσιαστικὸ στὸ θέατρο, οὔτε ἀπὸ ἀπόψεως δραματολογίου, ἀλλὰ οὔτε καὶ ἀπὸ ἀπόψεως σκηνικῆς ἢ ἀρχιτεκτονικῆς ἐξελιξέως. Μποροῦμε νὰ ποῦμε χωρὶς ἐνδοιασμὸ ὅτι τὸ μοναδικὸ του ἐπίτευγμα ἦταν νὰ γίνῃ σκαλοπάτι, γιὰ μιὰ καινούργια ἐπερχόμενη τεχντροπία, τὸν ρεαλισμὸ.

Εἶδαμε πιὸ πάνω ὅτι ὁ ρομαντισμὸς καλλιέργησε τὴν τάση ἐπιστροφῆς σὲ κάθε τι πού εἶχε σχέση μὲ τὴν φύση, τὴν γραφικότητα καὶ τὴν ἀναζήτησι τῆς ἀλήθειας. Ἀλλὰ ἡ ἀλήθεια αὐτὴ καλυπτόταν πάντα ἀπὸ ἕνα πέπλο συναισθηματισμοῦ, μιὰ ἐξιδανίκευση τοῦ φυσικοῦ, ὥστε τὸ ἀποτέλεσμα νὰ δονῆ τὴς ἀνθρώπινες χορδὲς καὶ νὰ προκαλῆ στοὺς θεατὲς, ὑψηλῆς ἐντάσεως, συγκινήσεις.

Ὁ ρεαλισμὸς, ὅμως, μιὰ τέτοια ὑπαναχώρηση ἀπὸ τὴν καθαρὴ ἔννοια τοῦ φυσικοῦ τὴν ἀντιμετώπισε μὲ περιφρόνηση. Γιὰ τοὺς ρεαλιστὲς τέχνη εἶναι κάθε τι πού ἔχει σχέση μὲ τὴν καθημερινότητα, μὲ τὸ οἰκεῖο, τὸ φυσικὸ, αὐτὸ πού πράγματι βλέπουμε καὶ ὄχι αὐτὸ πού φανταζόμαστε. Ὁ δογματισμὸς αὐτὸς θὰ ὀδηγήσῃ τοὺς θεατρικούς συγγραφεῖς νὰ ἀποκαλύψουν τὴν πραγματικὴ, τὴν κρυμμένη ἀλήθεια, αὐτὴ πού μέχρι τότε ὄλοι ἀπέφευγαν νὰ ἀναφέρουν. Τὸ δράμα θὰ ἀλλάξῃ μορφὴ καὶ οἱ ὑποθέσεις θὰ πραγματεύωνται

¹²² Sheldon Cheney, ὁ.π., σελ. 415.

¹²³ Sturm und Drang: Περίοδος τῆς γερμανικῆς λογοτεχνίας τοῦ 18ου αἰῶνα, πού ἀρχίζει ἀπὸ τὸν Lessing καὶ καλύπτει τὴς δραστηριότητες μιᾶς ρομαντικῆς ομάδας ἐνθουσιωδῶν συγγραφέων ἀπὸ τοὺς ὁποίους θὰ ξεχωρίσουν οἱ ἀθάνατοι Goethe καὶ Schiller. Βλ. H.F. Garten, Modern German Drama, 1964, σελ. 13, καθὼς καὶ Siegfried Melchinger, Theater der Gegenwart, 1956, σελ. 176.

¹²⁴ Friedrich Nietzsche, ὁ.π., σελ. 107.

¹²⁰ Al. Nicoll, Παγκόσμιος Ἱστορία τοῦ Θεάτρου, ὁ.π., σελ. 289-292.

¹²¹ J.F. Arnott, ὁ.π., σελ. 30.

έπεισόδια που αναφέρονται σε ανθρώπινες αδυναμίες, σε παθολογικές, εγκληματικές ή και γενικά ανώμαλες καταστάσεις. Άληθειες που μέχρι τότε έμειναν βαθειά κρυμμένες στο ύποσυνείδητο. Τώρα όμως τίποτα δεν θα μείνει κρυφό· η εύγένεια, ο ήρωϊσμός, το συναίσθημα θα εκδιωχθούν από την σκηνή. Ο διάλογος, τέλος, θα γίνει φυσικός, χωρίς καμιά διαφορά απ' αυτόν που γίνεται κάθε μέρα στους δρόμους, στην αγορά ή στις λέσχες.

Οι ρεαλιστές θα εξουσιάσουν κάθε μορφή δράματος μέχρι τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο. Το θέατρο άνηκε και πάλι ύστερα από πολλούς αιώνες στον πραγματικό και φυσικό ρυθμιστή του, τον συγγραφέα. 'Ο θεατρικός λόγος έφτασε σε μεγάλα ύψη τελειότητας· συγγραφείς όπως ο Ibsen, ο Tolstoy, ο Tchekov θα βάλουν την σφραγίδα τους σε κάθε θεατρική κίνηση και θα είναι αυτοί που θα καθοδηγήσουν το θέατρο σε καινούργιες μορφές και σκηνικές αντιμετώπισεις. 'Η σκηνή θα μετατραπεί σε μιá εικόνα, που θα αντικατοπτρίζει την ίδια την ζωή· ή ψευδαίσθηση θα αποφευχθεί, για να μη έπηρεάση την πραγματικότητα και ή ήθοποιία θα περιορισθεί μόνον σε μέσον αναπτύξεως του θεατρικού λόγου.

Η τόσο, όμως, λεπτομερειακή, αναλυτική απεικόνιση της ζωής θα έχη και τα αρνητικά της αποτελέσματα. Το θέατρο σαν έκφραστική και παραστατική τέχνη θα αποκτήσει για μιá ακόμα φορά μιá στατικότητα επικίνδυνη και θα χάσει την γοητεία που του έδινε ο Εύριπίδης ή ο Shakespeare. 'Η προσοχή στην λεπτομέρεια θα το κάνει να μοιάζει περισσότερο με όπτική απόλαυση, με καλοτραβηγμένη φωτογραφία, παρά με τέχνη προορισμένη να γαλουχήση το έργο σε ανώτερα πνευματικά επίπεδα.

Ο Cheney πολύ επιγραμματικά αναφέρει τα εξής, για αυτήν την καινούργια παραπλάνηση του θεάτρου:

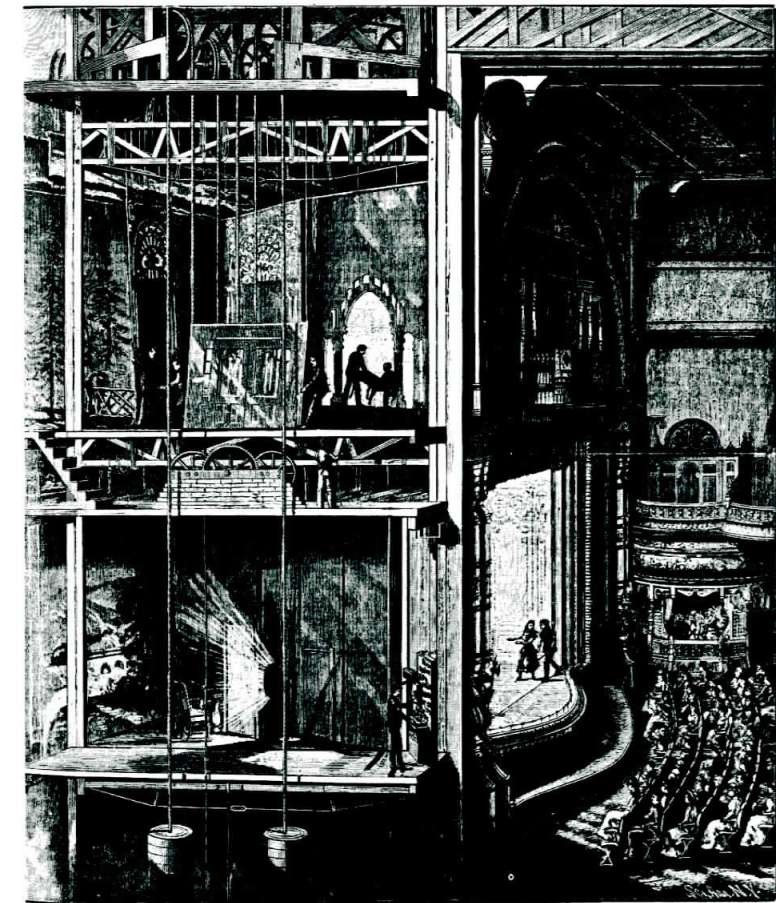
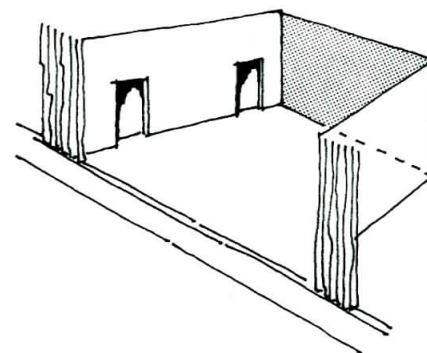
«Την εποχή των επιστημονικών αναζητήσεων, την εποχή κατά την οποία ή κοινωνική ισότητα είχε γίνει κτήμα σε μεγάλες μάζες ανθρώπων, την εποχή της απομακρύνσεως από την προληπτικότητα και την υποκρισία, ή τέχνη κατέβηκε χαμηλά, στο συνηθισμένο, το αναλυτικό, το μικροσκοπικό. Ήταν επίσης, πρέπει να το επισημάνουμε, ή εποχή κατά την οποία ο άνθρωπος βάδιζε όλο και πιό κοντά προς την αυτοκαταστροφή. Ήταν φυσικό ότι θα κατέστρεφε μαζί και το θέατρο»¹²⁵.

Πράγματι, αυτή ή αυτοκαταστροφή ήταν ήδη πολύ κοντά. 'Ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος δεν θα άργηση να έκραγη και οι ρεαλιστές μετά απ' αυτόν θα παραχωρήσουν τα σκήπτρα στον έπερχόμενο ανήσυχο 20ο αιώνα.

Ίδαμε ότι ή προοπτική σκηνογραφία έδινε την ψευδαίσθηση του τρισδιάστατου, χωρίς όμως ή ψευδαίσθηση αυτή να είναι άρκετά έντονη, ώστε να πείσει τον θεατή. Κάτι τέτοιο ήταν, βέβαια, απαραίδεκτο για τον γνήσιο ρεαλιστή, αλλά για τα πρώτα όμως χρόνια ή τοποθέτηση έστω και ενός «άληθινου» αντικειμένου μέσα σ' αυτήν την σκηνογραφία ίκανοποιούσε κάπως την επιθυμία για ρεαλισμό. Έτσι ανέβαζαν στην σκηνή πραγματικά αντικείμενα της καθημερινής ζωής, όπως π.χ. ένα άμαξι σε σκηνές δρόμου ή και ζώα, όπως π.χ. χήνες, σε σκηνές με αγρόκτημα¹²⁶.

Πολύ σύντομα όμως οι, παραδοσιακού τύπου, προοπτικές σκηνογραφίες, οι κουίντες και τα shutters του Inigo Jones άρχισαν να ένοχλούν, γιατί, εκτός από τις κάθε άλλο παρά άληθινές σκηνικές διακοσμήσεις που είχαν, περιόριζαν ουσιαστικά και την τρισδιάστατη ανάπτυξη της κινήσεως των ήθοποιών

‘Ο σκηνικός ρεαλισμός



93. Οι δύο σκηνές του Mac Kaye στο θέατρο Madison Square της Νέας Υόρκης, 1879.

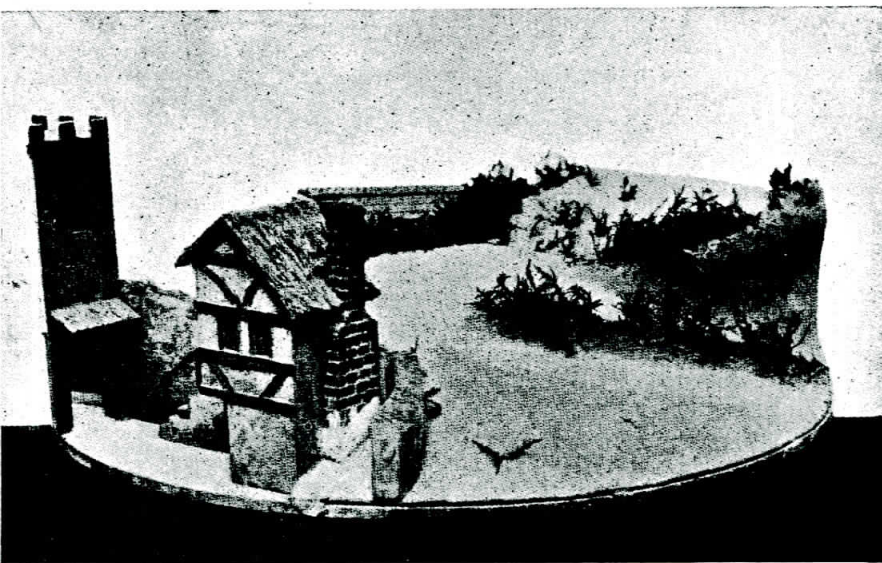
και της σκηνογραφίας. Παρακολουθήσαμε την μέχρι τότε ανάπτυξη της σκηνικής εικόνας και διαπιστώσαμε ότι με τις κουίντες επιτυχανόταν, βέβαια, μιá ψευδαίσθηση βάθους· προς το βάθος όμως αυτό δεν ήταν δυνατόν να πλησιάση κανείς ήθοποιός, γιατί τότε κάθε ψευδαίσθηση θα διαλυόταν, λόγω της διαφορής κλίμακας.

Τον 17ο και 18ο αιώνα οι ήθοποιοί έμπαιναν στην σκηνή είτε από τις πόρτες του προσκηνίου (άγγλικό θέατρο) είτε ανάμεσα από τα ανοίγματα που άφηναν οι κουίντες μεταξύ τους (Ιταλική σκηνή). Μετά το 1840 όμως καθιερώθηκε το «box set», δηλαδή μιá «σκηνή - κύβος», ένα «δωμάτιο», που διαμορφωνόταν από τρεις, περιβάλλοντες τον χώρο ήθοποιίας, σταθερούς τοίχους, που διαχώριζαν συγχρόνως την σκηνή από τα παρασκήνια (σκίτσος). Οι ήθοποιοί έμπαιναν σ' αυτό το «δωμάτιο» από πόρτες, στις όποιες σύντομα τοποθετήθηκαν ακόμα και άληθινές χειρολαβές. Συχνά οι πόρτες ήταν πραγματικές κατασκευές και όχι ζωγραφισμένα ξύλινα τελάρα. Παράλληλα, στον καινούργιο αυτό τύπο σκηνής άρχισαν να τοποθετούνται, σε περίπτωση έξωτερικών εικόνων, τρισδιάστατα αντικείμενα, ένας βράχος, ένα δέντρο, με τα σχεδόν πραγματικά κλαδιά του, σε αντικατάσταση του μέχρι τότε ζωγραφισμένου κανναβάτσου¹²⁷.

127. Vera Mowry Roberts, ό.π., σελ. 364.

125. Sheldon Cheney, ό.π., σελ. 464.

126. Al. Nicoll, The Development of the Theatre, ό.π., σελ. 253.



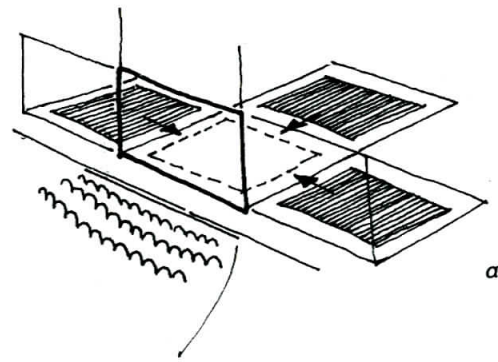
94. Μακέττα περιστρεφόμενης πλατφόρμας του Karl Lautenschläger

Τὰ τρισδιάστατα αὐτὰ ἀντικείμενα εἶχαν τὸ μειονέκτημα τῆς ὄχι τόσο γρήγορης ἀλλαγῆς, σὲ περίπτωση ποὺ τὸ ἔργο χρειαζόταν μιὰ δεύτερη εἰκόνα. Αὐτὸ ἀπασχόλησε πολὺ τοὺς ἀνθρώπους τοῦ θεάτρου. Ἐπρεπε νὰ βρεθῆ, ἐπομένως, τρόπος ἀπομακρύνσεως τῶν σκηνικῶν αὐτῶν πίσω ἀπὸ τὸν κυρίως χώρο τῆς σκηνῆς. Ὁ Steele Mac Kaye πρωτοεμφάνισε τὸ 1879 στὴν Ἀμερικὴ στὸ Madison Square Theatre μιὰ διπλὴ σκηνή¹²⁸. Ἡ δεύτερη σκηνή, πάνω ἀπὸ τὴν πρώτη, ἐτοιμαζόταν κατὰ τὴν διάρκεια τῆς παραστάσεως ἔτσι, ὥστε νὰ κατέβη μετὰ τὴν σειρά τῆς στὸ ἐπίπεδο τῆς πλατείας τὴν κατάλληλη στιγμή (εἰκ. 93).

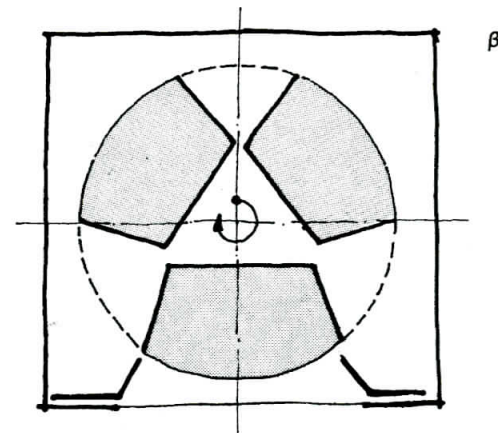
Κατὰ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ἡ σκηνικὴ τεχνολογία ἄρχισε νὰ ἐξελισσεται πλέον ραγδαίᾳ μετὰ τὴν ἐπιρροὴν τοῦ Γερμανοῦς. Ὁλόκληρο τὸ σκηνικὸ μεταφερόταν εἴτε πρὸς τὰ πλάγια καὶ πίσω (σκίτσο α) εἴτε περιστρεφόταν πάνω σὲ μιὰ μεγάλη πλατφόρμα, ὅπου εἶχαν ἀπὸ πρὶν κατασκευασθῆ ὅλες οἱ εἰκόνας τοῦ ἔργου (σκίτσο β). Τὸ 1896 ὁ Karl Lautenschläger (1843 - 1906) κατασκεύασε μιὰ τέτοια περιστρεφόμενη πλατφόρμα γιὰ τὸ θέατρο τοῦ Μονάχου (εἰκ. 94)¹²⁹.

Μιὰ ἄλλη βασικὴ ἀλλαγὴ ποὺ θὰ ἐπιφέρει ὁ ρεαλισμὸς εἶναι καὶ ὁ τρόπος παρουσιάσεως τῆς σκηνικῆς εἰκόνας. Μέχρι τὸν 18ο αἰῶνα ἡ ἀλλαγὴ τῶν σκηνικῶν γινόταν πάντοτε μπροστὰ στοὺς θεατῆς, οἱ κοῦντες ἀλλάζαν θέση μέσα σὲ λίγα λεπτά, εἴτε συρόμενες εἴτε μεταφερόμενες, καὶ ὁ θεατῆς εἶχε ἕνα ἀκόμα ἐνδιαφέρον παρακολουθώντας αὐτὴ τὴν ἐξέλιξη. Μετὰ τὸν ρεαλισμὸ ὅμως ἡ αὐλαία θὰ ἀποκτήσῃ γιὰ πρώτη φορὰ τεράστια σημασία. Πίσω τῆς θὰ κρυφθῆ ὁλόκληρος ὁ σκηνικὸς χώρος, ἀφήνοντας μονάχα τὸ τόξο τοῦ προσκηνίου σὰν ἀνάμνηση τοῦ αἰῶνα ποὺ πέρασε.

Οἱ θεωρητικοὶ τοῦ θεάτρου θὰ ποῦν ὅτι γιὰ τὸν σκηνοθέτη αὐτὴ ἡ αὐλαία ἀντιπροσώπευε τὸν «τέταρτο τοῖχο» ἐνὸς δωματίου, τοῦ box set δηλαδὴ ποὺ γνωρίσαμε ἤδη καὶ ὁ ὁποῖος ἄνοιγε, γιὰ νὰ μᾶς παρουσιάσῃ κάτι πραγματικὸ, κάτι ποὺ θὰ συνέβαινε στὸ δωματίο ἀκόμα καὶ ἂν δὲν εἶχε ἀνοίξει ὁ τέταρτος αὐτὸς τοῖχος. Ἔτσι ὁ θεατῆς μεταβάλλεται σὲ ἕναν κρυφὸ παρατηρητῆ, ἕναν κατὰσκοπο ποὺ παρακολουθεῖ τὴν ζωὴ, τὰ μίση καὶ τὶς ἀγάπες ἀτόμων, τὰ ὅποια πάλι, μετὰ τὴν σειρά τους, δεῖχνουν σὰν νὰ μὴ νοιάζονται ἢ νὰ μὴ καταλαβαίνουν τὴν ὑπαρξὴ ἀνθρώπων ποὺ τοὺς βλέπουν.



α



β

Φωτισμός

Ἡ σκηνικὴ εἰκόνα ἔγινε μιὰ ζωντανὴ φωτογραφία, ποὺ δὲν χωράει πλέον μέσα τῆς καμμιά ἀπατηλὴ ζωγραφικὴ σύνθεση. Ἔγινε μιὰ φωτογραφία ἐνὸς χώρου πραγματικοῦ, ἐνὸς δωματίου. Δὲν ὑπάρχει πλέον καμμιά ὑποκρισία, ἀλλὰ ἡ τέλεια ψευδαῖσθηση τῆς πραγματικότητος. Πολὺ δίκαια καὶ πολὺ χαρακτηριστικά, ὁ τύπος αὐτῆς τῆς σκηνῆς ὀνομάσθηκε ἀπὸ τοὺς Ἀμερικανοὺς reer-hole (κλειδαρότρυπα).

Ὅταν ἀργότερα ὁ κινηματογράφος ἐπικρατήσῃ, ἡ σκηνὴ αὐτὴ πολὺ εὐκόλα θὰ ἀντικατασταθῆ ἀπὸ μιὰ ὀθόνη καὶ ἴσως αὐτὴ νὰ εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς αἰτίες, ὅπως ἰσχυρίζεται ὁ J. F. Arnott, ποὺ ὀδήγησαν τὸ θέατρο τοῦ 20οῦ αἰῶνα στὴν ἀναζήτησιν μιᾶς δικιάς του προσωπικότητος, μιὰ ἀναζήτησιν ποὺ τὸ ἐπανεφέρε στὴν ἀναβίωσιν τῶν ἱστορικῶν κλασσικῶν μορφῶν θεάτρου καὶ στὴν ἐπινόησιν νέων, ποὺ νὰ ἐξυπηρετοῦν ἀποκλειστικά τὶς ἀνάγκες του¹²⁹.

Ἡ βασικώτερη ἀλλαγὴ ποὺ χαρακτηρίζει τὸ θέατρο τοῦ 19οῦ αἰῶνα, αὐτὴ ποὺ διαμόρφωσε ἕναν ἐντελῶς καινούργιο τύπο θεατρικῆς παραστάσεως, εἶναι ἡ ἐξέλιξη καὶ ἡ ἀνακάλυψη νέων μεθόδων φωτισμοῦ τῆς σκηνῆς. Μέχρι τότε τὸ θέμα τοῦ φωτισμοῦ δὲν εἶχε ἀπασχολήσει καθόλου τοὺς ἀσχολούμενους μετὰ τὸ θέατρο. Ὅταν οἱ παραστάσεις ἦταν ὑπαίθριες, δὲν ὑπῆρχε φυσικὰ κανένα πρόβλημα. Ὅταν ὅμως τὰ θεάτρα στεγάσθηκαν, ὑπῆρχε ἕνας, ἐνιαῖος ἐντάσεως, φωτισμὸς, ἀπὸ κεριά φυσικά, τόσο γιὰ τὴν σκηνὴ ὅσο καὶ γιὰ τὸ ἀμφιθέατρο.

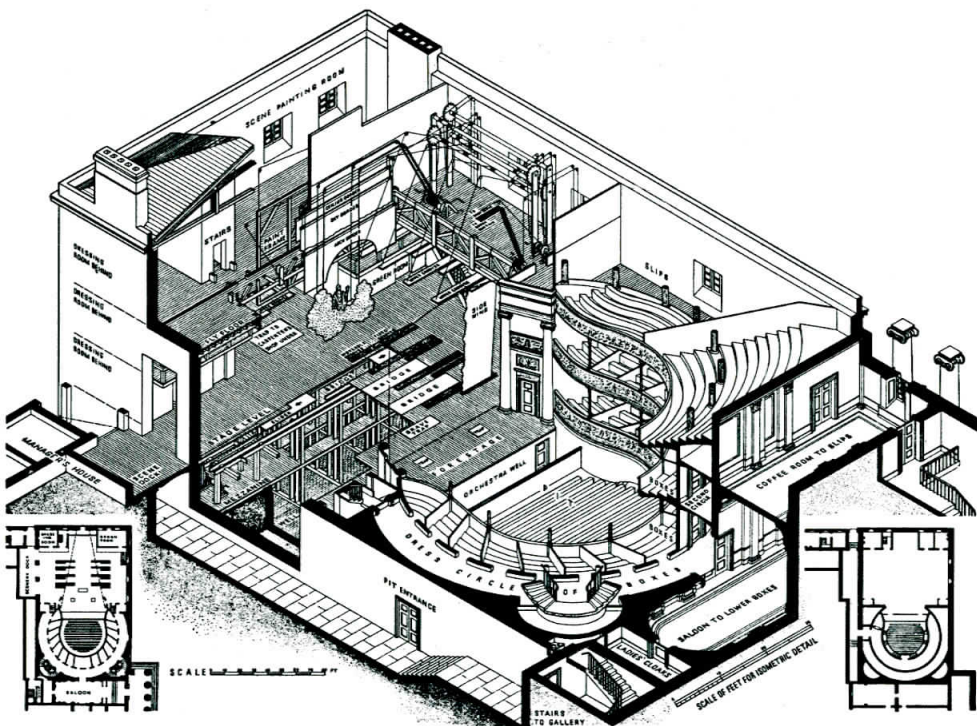
Τὸ 1822 ἡ παλιὰ Ὀπερα τῶν Παρισίων ἐπέφερε μιὰ καινοτομία, τὸν φωτισμὸ μετὰ γκάζι, ἡ ὁποία μετὰ ὀκτὼ περίπου χρόνια ἄρχισε νὰ ἐφαρμόζεται καὶ στὰ θεάτρα τοῦ Λονδίνου. Μέχρι τὸ 1850 τὰ θεάτρα στὴν Εὐρώπη καὶ Ἀμερικὴ, μετὰ ἐξαιρεσὴ ὀρισμένα μικρὰ καὶ πρωτόγονα ποὺ διατηροῦσαν ἀκόμα τὰ κεριά, προσαρμόσθηκαν στὴν καινούργια αὐτὴ τεχνολογία¹³⁰.

Τὸ δεῦτερο βῆμα ἦταν τὰ φῶτα τῆς ράμπας· λέγοντας δὲ ράμπα ἐννοοῦμε τὴν, πρὸς τοὺς θεατῆς, ἄκρη τοῦ προσκηνίου. Μετὰ τὴν τοποθέτησιν φωτιστικῶν σημείων στὸ σημεῖο αὐτὸ, τὰ ὅποια δὲν ἦταν ὀρατὰ ἀπὸ τοὺς θεατῆς, ἀνοίγονται νέοι ὀριζόντιοι γιὰ τὸν σκηνοθέτη. Ἡ σκηνὴ μπορεῖ πλέον νὰ φωτισθῆ σὲ διάφορους τόνους ἀπὸ τὸ πολὺ φωτεινὸ, στὸ τέλειο σκοτάδι. Ὅταν δὲ φτάσῃ τελικά, μετὰ τὸ 1879, ὁ ἠλεκτρισμὸς, δὲν θὰ ὑπάρχῃ πλέον κανένα πρόβλημα. Ὁ σκηνοθέτης μετὰ ἕνα κουμπὶ ἢ μετὰ λάμπες διαφορετικῆς ἐντάσεως θὰ ρυθμίζῃ τὸν φωτισμὸ τῆς σκηνῆς, θὰ δημιουργῆ συνθέσεις μετὰ φωτεινῶν ἐπιφάνειες, ποὺ πολὺ λίγο θὰ διαφέρουν ἀπὸ ζωγραφικὰς. Νέες μέθοδοι θὰ ἀνακαλυφθοῦν καὶ ἡ σκηνογραφία θὰ ἀρχίσῃ ἕναν καινούργιο δρόμο. Σκηνικὰ ποὺ μέχρι τώρα ἔδιναν ἕνα ἱκανοποιητικὸ ἀποτέλεσμα ὑπὸ τὸ φῶς τῶν κεριῶν, ὑπὸ τὸ φῶς ἐνὸς προβολέα θὰ ἀχρηστευθοῦν, ὁ ἠθοποιὸς — πρωταγωνιστῆς θὰ ξεχωρίσῃ πιὸ εὐκόλα ἀπὸ τὸν ὑπόλοιπο θίασο, ὅταν πέσῃ ἐπάνω του μιὰ ἰδιαίτερη φωτεινὴ δέσμη· τὸ χρῶμα θὰ ἀποβῆ ἕνα καινούργιο στοιχεῖο γιὰ τὴν παράστασιν.

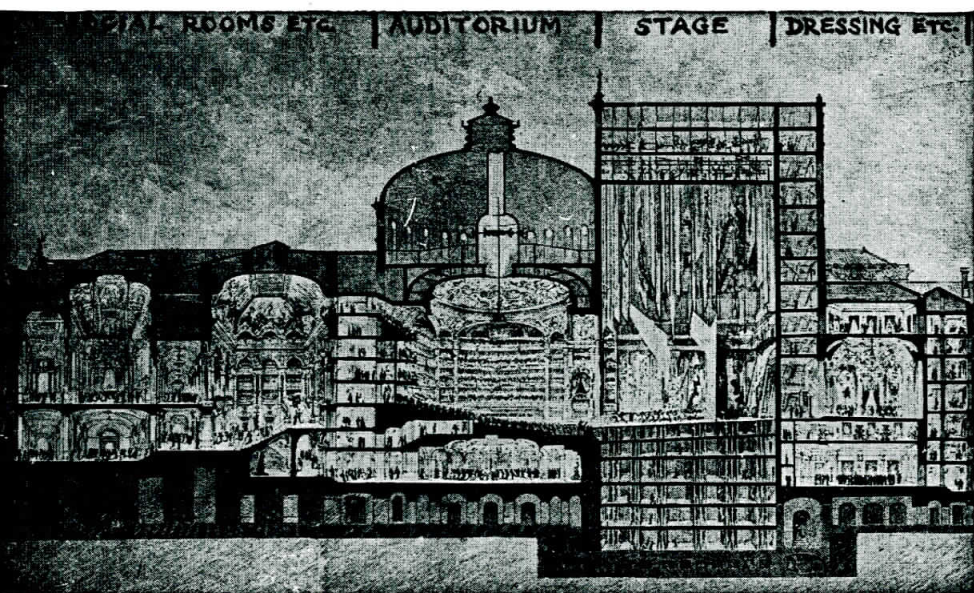
Τέλος, γιὰ νὰ γίνῃ περισσότερο ἐντονὴ ἡ σκηνικὴ ἐντύπωση, ὁ φωτισμὸς τοῦ ἀμφιθέατρου κατὰ τὴν διάρκεια τῆς παραστάσεως θὰ καταργηθῆ· ἔτσι ὁ θεατῆς μέσα στὸ ἡμίφως ποὺ τὸν περιβάλλει θὰ παρακολουθῆ μιὰ φωτισμένη φωτογραφία, χωρὶς νὰ ἔχῃ καμμιά σχέση μετὰ τὸν ἠθοποιό. Ὁ διαχωρισμὸς θεατῆ καὶ ἠθοποιοῦ ποὺ ἄρχισε μετὰ τὴν χρησιμοποίησιν τοῦ «τέταρτου» τοῖχου, δηλαδὴ τῆς αὐλαίας, εἶναι πλέον ὀλοκληρωμένος· θὰ διατηρηθῆ δὲ μέχρι σήμερα, τουλάχιστον γιὰ τὰ θεάτρα αὐτὰ ποὺ ἀποκαλοῦμε «ἐμπορικά».

129. J. F. Arnott, ὁ.π., σελ. 38.

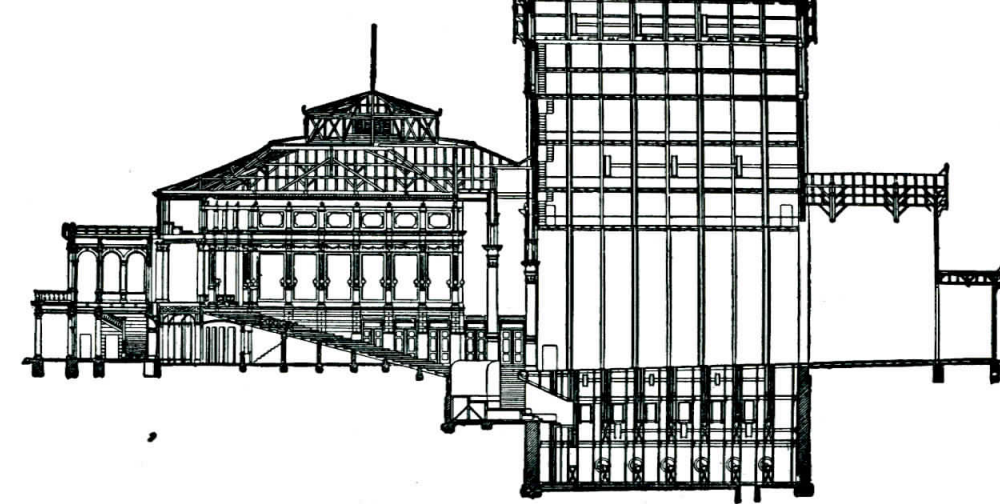
130. Vera Mowry Roberts, ὁ.π., σελ. 366. Βλ. καὶ Al. Nicoll, The Development of the Theatre, ὁ.π., σελ. 200.



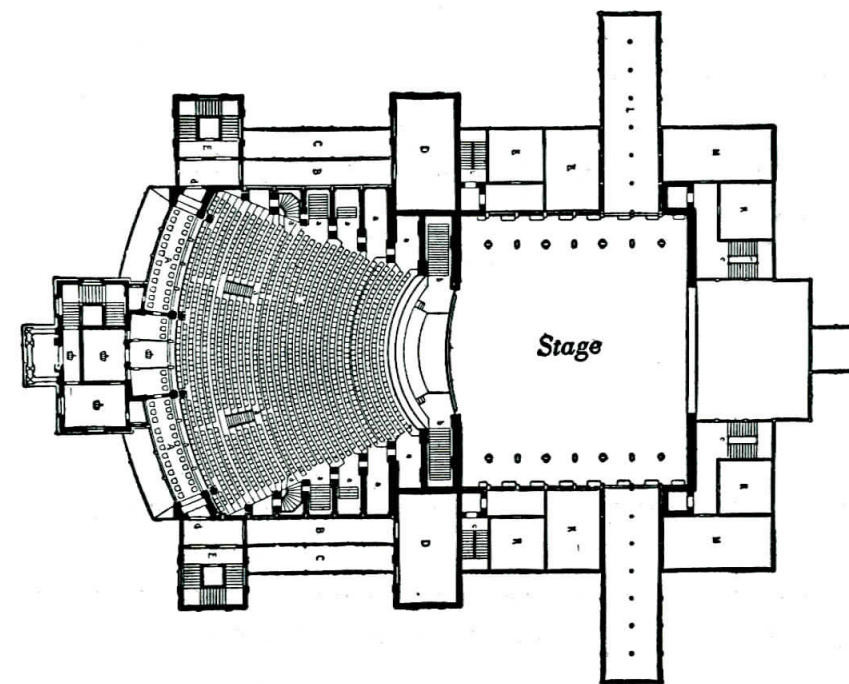
95. Αναπαράσταση του θεάτρου Royal του Plymouth υπό Richard Leacroft, 1811. Τυπικό αγγλικό θέατρο του 19ου αιώνα.



96. Τομή της "Όπερας των Παρισίων. 1874.



97. Τομή και κάτοψη του Festspielhaus Bayreuth του Wagner, 1876.



Θέατρα του 19ου αιώνα

Ο 19ος αιώνας ήταν ο κατ' εξοχήν αιώνας ανάπτυξεως του εμπορικού θεάτρου, ενός θεσμού που δεν είχε κανένα ενδιαφέρον για πειραματισμούς και γι' αυτό προτίμησε να χρησιμοποιήσει τα ήδη υπάρχοντα κτίρια· αυτό όμως έφερε και την στατικότητα. Στην Αγγλία εφαρμόσθηκε, λίγο πολύ, η ίδια περίπου μορφή, όπως την βλέπουμε στην αναπαράσταση που έκανε ο Richard Leacroft για το θέατρο Royal του Plymouth (εικ. 95)¹³¹. Στην ήπειρωτική Ευρώπη πάλι, με εξαίρεση την Όπερα των Παρισίων (εικ. 96)¹³² και το θέατρο του Bayreuth, δεν κτίσθηκε τίποτε αξιόλογο· τέλος, στην σχετικά καινούργια και χωρίς παράδοση Αμερική, το θέατρο - κτίριο δεν θα είναι τίποτε άλλο παρά αντιγραφή ευρωπαϊκών μορφών κυρίως αγγλικών.

Η εξαφάνιση και των τελευταίων υπολειμμάτων της παραδοσιακής αγγλικής σκηνής, ή συνεχώς επεκτεινομένη τεχνοτροπία του «τέταρτου τοίχου», ή ανάπτυξη των δυνατοτήτων του φωτισμού και τέλος η διάσπαση στις σχέσεις

μεταξύ ήθοποιών και θεατών παρακίνησε μιὰ μεγαλοφυΐα τῆς μουσικῆς, τὸν Richard Wagner (1813 - 1883), νὰ ἀσχοληθῆ φιλοσοφικὰ μὲ τὸ θέατρο καὶ μὲ τὸ χάσμα ποὺ δημιουργήθηκε μεταξὺ σκηνῆς καὶ ἀμφιθεάτρου.

Τὸ μεγάλο ὄνειρο τοῦ Wagner ἦταν ἡ δημιουργία ἑνὸς θεάτρου, ὄχι μόνον γιὰ μουσικὸ δρᾶμα, ἀλλὰ ἑνὸς θεάτρου ἔθνικοῦ, ποὺ οἱ προκαταλήψεις τῶν τελευταίων αἰώνων δὲν θὰ εἶχαν καμμιά θέση.

Τὸ «φιλοσοφικὸ» αὐτὸ ὄνειρο ἔγινε πραγματικότητα τὸ 1876 ὅταν, μὲ χρηματοδότηση τοῦ βασιλιᾶ τῆς Βαυαρίας καὶ σὲ συνεργασία ἀρχικὰ μὲ τὸν ἀρχιτέκτονα Oscar Brückwald καὶ ἀργότερα μὲ τὸν Gottfried Semper, ὁ Wagner ἔκτισε τὸ πασίγνωστο θέατρο φεστιβάλ τοῦ Bayreuth (εἰκ. 97)³³.

Ἀναφέρουμε τὸ θέατρο αὐτό, γιὰτι ἀποτελεῖ τὸν κήρυκα μιᾶς νέας ἐποχῆς στὴν θεατρικὴ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ τὴν μοναδικὴ προσπάθεια ἀποκολλήσεως ἀπὸ τὴν στατικότητα, ποὺ παρουσίαζε σειρὰ ὀλόκληρη θεάτρων τοῦ 19ου αἰώνα, μὲ τὶς ἐπαναλήψεις τῶν ἰταλικῶν κτιρίων - ὄπερας.

Οἱ ἰδέες τοῦ Wagner δὲν πρόβλεπαν ἀλλαγὴς τῆς ζωγραφισμένης σκηνογραφίας καὶ γιὰ τὸν λόγο αὐτὸ ἡ σκηνὴ εἶναι σχεδιασμένη νὰ δεχθῆ σκηνικὰ τοῦ τύπου τῆς ἰταλικῆς σκηνῆς. Πολὺ πιθανὸν οἱ δυὸ μακρόστενοι διάδρομοι δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ τῆς σκηνῆς στὸ πίσω μέρος τῆς νὰ χρησίμευαν γιὰ νὰ σύρωνται ἐκεῖ καὶ νὰ ἀλλάζουν τὰ παραπετάσματα ποὺ ἀποτελοῦσαν τὸ φόντο. Ἡ σκηνὴ ἔχει μιὰ ἐλαφρῶν κλίση γιὰ διευκόλυνση τῆς ὀρατότητας τοῦ θεατῆ, τὸ δὲ προσκῆνιο εἶναι ἐλαφρὰ καμπύλο. Μπροστὰ ἀπὸ τὸ προσκῆνιο καὶ σὲ ὄλο του τὸ πλάτος ἔχει δημιουργηθῆ ἕνας χώρος γιὰ τὴν ὀρχήστρα, σὲ πολὺ χαμηλότερο ἐπίπεδο· αὐτὸ τὸ συναντᾶμε γιὰ πρώτη φορὰ σὲ θέατρο τόσο ἔντονο καὶ σωστὰ ὀργανωμένο. Ἐνδιαφέρον ἐπίσης παρουσιάζει τὸ ὕψος τοῦ πύργου τῆς σκηνῆς, καθὼς καὶ τὸ ὑπόγειό τῆς, τὸ ὑποσκήνιο. Καὶ στοὺς δυὸ αὐτοὺς χώρους φαίνονται καθαρὰ οἱ διάφορες προβλέψεις γιὰ τὰ μηχανικὰ μέσα ἀνοίγματος τῶν καταπακτῶν καὶ ἀναρτήσεως τῶν πετασμάτων, φριζῶν, τῆς ὀροφῆς.

Αὐτὸ ὅμως, τὸ ὁποῖο ἀποτελεῖ τὴν ἐπανάσταση ἐναντίον κάθε καθιερωμένης μορφῆς, εἶναι τὸ ἀμφιθέατρο. Μέχρι τότε ὅλα τὰ θέατρα χρησιμοποιοῦσαν, ὅπως ἤδη ἀναφέραμε, τὴν πλατεία μὲ τὸ κάθε εἶδους πεταλοειδὲς σχῆμα καὶ τὶς ἀλλεπάλληλες σειρὲς θεωρεῖων, γιὰ τὴν ἀριστοκρατία καὶ τὴν ὑψηλὴ κοινωνία· μιὰ σύγκριση δὲ θὰ εἶναι πολὺ εὐκόλη, ἂν ἀνατρέξουμε στὰ θέατρα τοῦ γνωρίσαμε μέχρι τώρα. Στὸ Bayreuth τὰ καθίσματα τοποθετοῦνται, ὅπως φαίνεται στὴν τομῆ, σὲ ἕνα ἔντονο ἐπικλινὲς δάπεδο κι ἔτσι ἡ πλατεία παίρνει ἀνὰ τὴν ἀμφιθεατρικὴ τῆς μορφή. Τὸ πιὸ χαρακτηριστικὸ ὅμως εἶναι ὅτι ἐδῶ πλέον δὲν ὑπάρχουν ζῶνες διαχωριστικὲς, προνομιοῦχες ἢ ὄχι, οὔτε θεωρεῖα³⁴. "Ὅλοι οἱ θεατῆς βλέπουν τὴν σκηνὴ τὸ ἴδιο ἄνετα καὶ οἱ ταξικὲς διαφορὲς δὲν ἔχουν ἐδῶ καμμιά θέση. "Ὑστερα ἀπὸ ἑκατὸ περίπου χρόνια ἀγώνων ἡ δημοκρατικὴ θεωρία ἄρχισε νὰ θριαμβεύη καὶ στὸ θέατρο.

Απὸ τὸ Bayreuth θὰ ξεκινήσῃ ἡ ἐπιρροή, ἡ ὁποία σὲ πενήντα περίπου χρόνια θὰ μεταμορφώσῃ τὰ θέατρα τῆς Εὐρώπης καὶ τῆς Ἀμερικῆς καὶ θὰ χαρακτηρίσῃ τὸν ἐπερχόμενο 20ο αἰώνα σὰν τὸν αἰώνα ἀναζητήσεως νέων θεατρικῶν μορφῶν, οἱ ὁποῖες θὰ φέρουν τὸ κοινὸ πολὺ πιὸ κοντὰ στὸ θέατρο καὶ τὸν ἴθοποιό.

31. Vera Mowry Roberts, ὁ.π., σελ. 379.

32. Ἔργο τοῦ Charles Garnier ἐγκαινιάστηκε τὸ 1875. Βλ. S. Tidworth, ὁ.π., σελ. 157-164. Θέατρα τοῦ 19ου αἰώνα, χαρακτηριστικὰ τῆς νεοκλασσικῆς τεχνολογίας τῆς ἐποχῆς παρουσιάζει καὶ ὁ Eb. Werner, ὁ.π., σελ. 66-72 καὶ 102-123.

33. Vera Mowry Roberts, ὁ.π., σελ. 356, 363, 496. Βλ. καὶ Eb. Werner, ὁ.π., σελ. 120.

34. Παρὰ τὴν λιτότητα καὶ δημοκρατικότητα, θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε τοῦ θεάτρου, ὁ Wagner δὲν παραλείπει τὰ βασιλικά θεωρεῖα, τὴν Furstengallerie, τὰ ὁποῖα, ὅπως καὶ στὰ αὐλικά θέατρα ποτελοῦν τὸ βασικὸ συνθετικὸ στοιχεῖο. Εἶναι ἄλλωστε τὸ μοναδικὸ σημεῖο ἀπ' ὅπου φαίνεται ἠπρόσκοπτα ὀλόκληρη ἡ σκηνὴ ἐνῶ ἡ ὀρχήστρα εἶναι τελείως κρυμμένη. Βλ. S. Tidworth, ὁ.π., σελ. 73.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΟΝ 20° ΑΙΩΝΑ



98. Ἡ ἀνθρώπινη κίνηση μέσα στὸν χώρο, Oskar Schlemmer, 1927.

λανθασμένου διεθνισμού, έμελλε να σβήση όριστικά και άπότομα με τους πικρούς άνταγωνισμούς που δημιούργησε ό Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος. Περί τά τέλη του 1918, ψάχνοντας μάταια ό άνθρωπος, άνάμεσα στα έρείπια που άφησε αυτός ό άνταγωνισμός, να βρη ξανά τους δρόμους, που θά τον όδηγήσουν στην μακαριότητα της προπολεμικής έποχής, θά νοιώση μιá μεγάλη άπογοήτευση. “Όλα τά ίχνη θά έχουν χαθή· ή ρομαντική περίοδος της ειρήνης θά έχη παρέλθει άνεπίτρεπτα και δέν θά έχη άπομείνει τίποτε άλλο, παρά μιá νοσταλγική άνάμνηση.

Είναι δύσκολο να καθορισθί ένα σαφές διαχωριστικό όριο στην εξέλιξη του θεάτρου κατά την μετάβαση από τον ένα αιώνα στον άλλο. Τό θεάτρο του 19ου αιώνα προχώρησε μέσα στον είκοστό, ενώ αντίθετα τό θεάτρο του 20ου άρχισε να διαμορφώνη τις θεωρίες του άμέσως μετά τον πόλεμο του 1870, κυριαρχούμενο βασικά από την μεγάλη έπιθυμία να ξεφύγη από την καταπίεση που του δημιούργησε ή Ιταλική σκηνή.

Κατά την άλλαγή του αιώνα τό θεάτρο άποτελούσε και αυτό ένα μέρος της κοινωνίας, που αναφέραμε παραπάνω, με τις ίδιες άντιλήψεις και μακαριότητα. Ήταν βασικά μιá δραστηριότητα χρυσοποίκιλτη και άστραφτερή, με ένκνευριστικά εύγενικούς ήρωες, με άπελπιστικά γλυκές ήρωίδες, ρομαντικές ιστορίες αγάπης και ήρωισμών, ιστορίες χωρίς κανένα προβληματισμό και μήνυμα. Είχε βυθισθί, όπως αναφέρει ό Denis Bablet, «μέσα στην γοητεία μιás άξονικής όράσεως, την μαγεία της κόκκινης αύλαίας· είχε γίνει θεάτρο — δραση, θεάτρο — καθρέφτης, θεάτρο — πίνακας που καταδίκάζε τον θεατή στην παθητικότητα του παρατηρητή, μιá και κανείς δέν του ζητούσε να προσφέρει την φαντασία του»³. Αυτό τό θεάτρο έγινε σύμβολο· ένα σύμβολο, όμως, όχι μιás πνευματικής ανατάσεως αλλά μιás έμπορικής έπιχειρήσεως. Τό θεάτρο ήταν μοιραίο να παρασυρθί στην δίνη του έπιχειρηματικού πνεύματος που έπικρατούσε και μιá που ή μορφή του δράματος που παρουσίαζε προσείλκυσε τόσο πολύ κόσμο, δέν μπορούσε παρά να μεταβληθί και αυτό σε μιá άνθηρη και αξιοζήλευτη έπιχείρηση.

Τό γνήσιο έμπορικό θεάτρο έχει ήδη γεννηθί· στην Άμερική θά τό όνομάσουν legitimate theatre, νόμιμο άναγνωρισμένο θεάτρο, προφανώς σε άντίθεση με τό «νόθο». “Ενας δρόμος στην Νέα Ύόρκη θά γεμίση από τέτοια θεάτρα που θά δημιουργήσουν έναν τύπο, τό θεάτρο του Broadway· ένας άλλος πάλι δρόμος, στο Παρίσι, θά δημιουργήση τά θεάτρα του boulevard. Θεάτρα όλα κοινότητα που έχουν σαν σκοπό τους την ψυχαγωγία και την άπομάκρυνση του κοινού από τά πραγματικά προβλήματα μιás παρακμάζουσας τέχνης που κρύβεται πίσω από ένα πλούσιο θέαμα, για να μη φανερωθί ή πενία του δραματικού της λόγου.

Άλλά ό άγώνας έπικρατήσεως, που είχαν άρχίσει από τά μέσα του 19ου αιώνα οι ρεαλιστές συγγραφείς συνεχίζοταν. Μετά από προσπάθειες δεκαετιών είχαν κατορθώσει να έκτοπίσουν έπιτέλους τον ρομαντισμό από πολλά όχυρά του και να γίνουν δεκτοί στον θεατρικό χώρο σαν άπελευθερωτές. Ή νίκη τους όμως αυτή, την στιγμή της γενικής άναγνωρίσεως, δέν είχε πλέον μεγάλη αξία, γιατί τό θεάτρο, τό όποιο τόσο πολύ άγωνίσθηκαν να κατακτήσουν και να σώσουν, ήταν ήδη παρηκμασμένο. Άνακαλύπτουν ότι ό ρεαλισμός, για τον όποιο τόσο φανατικά άγωνίσθηκαν, άποδείχθηκε ότι ήταν ένας

Ή θεατρική έπανάσταση

φτηνός δογματισμός, που όδηγούσε σε παραστάσεις χωρίς βάθος, κενές από νοήματα και συνθήματα ίκανά να προβληματίσουν τον άνθρωπο.

Ένώ αυτοί ήταν άπορροφημένοι άποκλειστικά και μόνον με τον άγώνα τους, ό υπόλοιπος κόσμος προχώρησε πιό μπροστά. Νέοι άνθρωποι με καινούργιες ιδέες, άνεξάρτητες ομάδες έξω από τον καθιερωμένο θεατρικό χώρο, έρασιτέχνες, λάτρεις του δράματος και γενικά του θεάτρου, είχαν ήδη έμφανισθί στο προσκήνιο, για να αναλάβουν αυτοί την άναγέννησή του και να τοποθετήσουν τις βάσεις για την δημιουργία μιás παγκόσμιας πλέον κινήσεως μακριά από τό ρεαλιστικό πεδίο. Ή κίνηση αυτή θά όδηγήση στον νατουραλισμό, θά δημιουργήση τό «έλεύθερο θεάτρο» καθώς επίσης και ένα νέο φαινόμενο, τον νεορεαλισμό, πρώτη προσπάθεια των όποιων θά είναι ή παρουσίαση καινούργιων, άδοκίμων έργων, έργων που μέχρι τώρα κρίνονταν άπαραδέκτα για τό έμπορικό «άναγνωρισμένο» θεάτρο. Άν και στην άρχή θά υπάρξουν πολύ λίγα τέτοια θεατρικά έργα, για να ένισχύσουν την κίνηση αυτή, ή πρόοδος στους άλλους τομείς του θεάτρου θά είναι άλματώδης.

Έπαναστατικές άλλαγές στην μορφή της σκηνής και της σκηνογραφίας θά άρχίσουν να έμφανίζονται. Ή σκηνοθεσία θά άποκτήση νέα όντότητα και θά θεωρηθί τέχνη. Ή ήθοποιία θά προσαρμοσθί με τά καινούργια θεατρικά έργα, άφου τά έργα αυτά θά άπαιτούν πλέον άλλο είδος εκφράσεως και έξαφάνιση του πομπώδους και του μελοδραματικού από τον λόγο. Τέλος, οι μέθοδοι όργανώσεως του θεατρικού χώρου θά ακολουθήσουν τις άπαιτήσεις της βιομηχανικής κοινωνίας.

Θεωρούμε σκόπιμο και ίσως άπαραίτητο να αναφέρουμε περιληπτικά μερικούς από τους έρασιτέχνες αυτούς, οι όποιοι, με μοναδική παρόρμηση την αγάπη τους για τό θεάτρο, πρόσφεραν τόσα πολλά για την καινούργια του άναγέννηση και άπετέλεσαν παράδειγμα προς μίμηση για κάθε πραγματικό εργάτη του θεάτρου.

“Ενας από αυτούς, ό πρωτοπόρος θά μπορούσαμε να πούμε, ήταν ό André Antoine (1858-1943)⁴, ένας καθαρός έρασιτέχνης, υπάλληλος άρχικά της εταιρείας γκαζιού, έθελοντής στρατιώτης για μιá όλόκληρη πενταετία, άπόβλητος του Ύδείου των Παρισίων, αλλά παράλληλα μελετητής και θαυμαστής κάθε θεατρικής και λογοτεχνικής έκδηλώσεως της έποχής του. Στην προσπάθειά του να άπαγκιστρώση τό θεάτρο από την στατικότητα, αναζήτησε και διάλεξε άνάμεσα από την σωρεία άνεκδότων έργων τέσσερα μονόπρακτα, μεταξύ των όποιων και ένα του Ζολά, και παρά τις πολυποίκιλες άντιδράσεις που συνάντησε, κατόρθωσε στις 30 Μαρτίου 1887 να άνεβάση τό πρόγραμμα του, δημιουργώντας έτσι, σε ηλικία τριάντα μόλις χρονών, τό Théâtre Libre⁵. Ό Antoine πίστευε ότι ό σκηνικός νατουραλισμός έπρεπε να φτάνη στην τέλεια άπομίμηση της ζωής· ένα σκηνικό είτε άφορούσε τοπίο είτε έσωτερικό δωματίου έπρεπε να βασίζεται σε ένα υπάρχον φυσικό περιβάλλον, ίσως δε να μην είναι σύμπτωση, όπως αναφέρει ό G. Woodruff⁶, ότι τά έπιπλα για την πρώτη του παράσταση στο Théâtre Libre τά έφερε στο θεάτρο «κατευθειάν από τό σαλόνι του σπιτιού του».

Ή έπιτυχία του, σαν ήθοποιού και σκηνοθέτη, ήταν πρωτοφανής. Οι τόσο ένθουσιώδεις κριτικές, μεταξύ των όποιων και του Ζολά, παρώθησαν τον Antoine να συνεχίση την πολεμική του έναντίον του καθιερωμένου θεάτρου διακρίνοντάς την σε τρεις φάσεις: Την πρώτη από τό 1887 έως τό 1895 στο Théâtre Libre έναντίον των «ύποστηρικτών του θεάτρου του παρελθόντος». Την δεύτερη από τό 1896 έως τό 1906 στο Théâtre Antoine «για την κατάκτηση του μεγάλου κοινού» και την τρίτη από τό 1906 έως τό 1914 στο Odéon σαν

3. Denis Bablet, «La remise en question du lieu théâtral au vingtième siècle», Le lieu théâtral dans la société moderne, 1966, σελ. 15.

4. Sheldon Cheney, The Theatre: 3000 Years of Drama, Acting and Stagecraft, 1963, σελ. 454.

5. Vera Mowry Roberts, On Stage. A history of Theatre, 1962, σελ. 412.

6. Graham Woodruff, «Design and Equipment»: Drama and the Theatre», 1971, σελ. 107.

τὴν «τελευταία μάχη, ἐναντίον τῶν ἐπισημῶν παραδόσεων καὶ τῆς διοικητικῆς ρουτίνας»⁵. Ἐδῶ θὰ πρέπει νὰ διαφωνήσουμε μὲ τὸν S. Cheney, ὁ ὁποῖος ὑποστηρίζει ὅτι τὸ κίνημα τοῦ Antoine ἀπέτυχε ἐννέα χρόνια μετὰ τὴν ἐμφάνισή του, δηλαδὴ τὸ 1896⁴.

Ἡ μεγάλη καλλιτεχνικὴ ἐπιτυχία τοῦ Antoine στὴν Γαλλία ἐνέπνευσε τὸ ξεκίνημα μιᾶς καινούργιας ἐκδηλώσεως, στὴν Γερμανία αὐτὴ τὴν φορὰ. Ἔτσι τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1889 ἀνοίξε στοὺς Βερολίνο ἡ Freie Bühne (ἐλεύθερη σκηνή), σκοπὸς τῆς ὁποίας ἦταν ἡ δημιουργία μιᾶς σκηνῆς ἀπαλλαγμένης ἀπὸ καθιερωμένες παραδόσεις, λογοκρισίες καὶ οἰκονομικὰ προβλήματα. Ἐνισχυμένη ἀπὸ τοὺς διανοομένους καὶ βασισμένη οἰκονομικὰ στὶς συνδρομὲς τῶν μελῶν τῆς παρουσιάζε σχεδὸν πάντα παραγωγές, οἱ ὁποῖες ἀνέβαιναν γιὰ λίγες μόνον παραστάσεις καὶ τοῦτο γιατί σκοπὸς τῆς ἦταν ἂφ' ἐνὸς μὲν νὰ γνωρίσῃ τὸ κοινὸ ὅσο τὸ δυνατόν περισσότερα παραγνωρισμένα ἔργα, ἂφ' ἑτέρου δὲ νὰ δημιουργήσῃ στοὺς νέους συγγραφεῖς κλίμα ἐμπιστοσύνης, ὥστε νὰ προχωρήσουν μὲ μεγαλύτερο θάρρος τὴν προσπάθειά τους. Ἡ ἐπιτυχία τῆς κινήσεως αὐτῆς ὀδήγησε πολὺ σύντομα στὴν δημιουργία τῆς Freie Volksbühne, δηλαδὴ τῆς ἐλεύθερης λαϊκῆς σκηνῆς, ποὺ ἀπευθυνόταν στὶς λαϊκὲς ἐργατικὲς τάξεις καὶ ἐμελλε νὰ ἀποκτήσῃ πολὺ μεγάλη δημοτικότητα στὴν Γερμανία, ἰδίως, μετὰ τὸν Α' Παγκόσμιο Πόλεμο.

Στὴν Ἀγγλία στοὺς Independent Theatre, ποὺ ἴδρυσε στοὺς Λονδίνο ὁ J.T. Grein τὸ 1891⁷ καὶ τὸ ὁποῖο εἶχε τὴν βάση του στὶς ἴδιες ἀρχές, παρουσίασε τὸ πρῶτο τοῦ ἔργο ὁ G. Bernard Shaw, τὸ δὲ 1901 ἡ Stockport Garrick Society προσπαθεῖ νὰ ἐπιβληθῇ καὶ νὰ ἀναγνωρισθῇ ὡς ἐρασιτεχνικὸς θίασος ἀνεβάζοντας ξανά τὰ ξεχασμένα ἔργα τοῦ Shakespeare⁸. Στὴν Ρωσία ὁ διάσημος Constantin Stanislavski τὸ 1898 ἰδρύει τὸ Θέατρο Τέχνης τῆς Μόσχας· ἡ θεωρία του, ἀφιερωμένη στὴν «ἐσωτερικὴ ἀλήθεια, τὴν ἀλήθεια τοῦ αἰσθήματος καὶ τῆς ἐμπειρίας»⁵, ἀποτελεῖ γιὰ τὸ σύγχρονο θέατρο καὶ γιὰ τοὺς ἀνθρώπους τους τὴν ἀπαρχὴ κάθε ἐνέργειας καὶ τὴν βάση γιὰ κάθε θεατρικὴ δημιουργία.

Στὴν Ἀμερικὴ τὰ πράγματα δὲν ἦταν καὶ τόσο εὐκόλα γιὰ τὸ ἐλεύθερο θέατρο. Τὸ ἀπόρητο ὄχυρὸ ποὺ ὀνομαζόταν legitimate theatre, ἡ μεγάλη ἐπιχείρηση, τὸ καθιερωμένο Broadway, ἐμπόδιζε κάθε προσπάθεια δημιουργίας μιᾶς κινήσεως παράλληλης πρὸς αὐτὴ τῆς Εὐρώπης. Μόνον τὸ 1915, ὅταν ὀλόκληρη ἡ Εὐρώπη εἶχε ἤδη ἐμπλακῆ στὴν δίνη τοῦ πολέμου καὶ κάθε ἐκδήλωση σχετικὴ μὲ τὴν τέχνη εἶχε σχεδὸν νεκρωθῆ, παρουσιάζεται στὴν Ἀμερικὴ καὶ συγκεκριμένα στὴν Νέα Ὑόρκη μιὰ πρώτη ὁμάδα ἐρασιτεχνῶν, οἱ Washington Square Players. Ἡ ὁμάδα αὐτὴ ἐμελλε ἀργότερα, τὸ 1919, νὰ ἐξελιχθῇ στὴν πανίσχυρη «Συντεχνία Θεάτρου» (Theatre Guild) καὶ νὰ ἀνεβάσῃ μὲ ἐπιτυχία ἔργα τῶν O'Neill, καὶ Molnar⁹.

Μετὰ τὸ 1915 τὰ μικρὰ ἐλεύθερα θέατρα ἄρχισαν νὰ ἀπλώνονται σ' ὀλόκληρη τὴν χώρα ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὰ εὐρωπαϊκὰ ἐπιτεύγματα καὶ τοποθετημένα ἐντελῶς ἀντίθετα πρὸς τὰ τράστ τῶν ἐμπορικῶν θεάτρων. Πρωτεργάτες τῆς ἐξαπλώσεως αὐτῆς πρέπει νὰ θεωρηθοῦν χωρὶς ἀμφιβολία τὰ Πανεπιστήμια, στὰ ὁποῖα φοιτητὲς μὲ ἐνθουσιασμὸ καὶ ζῆλο ἐπιδόθηκαν στὴν καινούργια αὐτὴ μορφή, γιὰ νὰ δημιουργήσουν μιὰ τέτοια παράδοση, ὥστε ἀπὸ τότε μέχρι σήμερα κάθε νέα θεατρικὴ προσπάθεια στὴν Ἀμερικὴ νὰ ἔχῃ τὴν ρίζα τῆς στοὺς ἐκπαιδευτικούς αὐτοὺς χώρους.

Ἡ εὐσυνείδητη ὁμως προσπάθεια ὄλων αὐτῶν τῶν πρωτοπόρων ποὺ ἀναφέραμε δὲν ἔμεινε χωρὶς ἀποτέλεσμα· ἡ ἐπανάσταση στοὺς συγγραφικὸ ὕφος, τὴν ἠθοποιία, τὴν παραγωγή δὲν ἔμεινε χωρὶς ὁπαδούς. Πολὺ γρήγορα ἡ ἐπιτυχία

ἦταν τόσο μεγάλη, ὥστε τὸ ἐμπορικὸ θέατρο διαβλέποντας σ' αὐτὴν ἓνα νέο ὀρίζοντα ἐκμεταλλεύσεως ἄρχισε νὰ τὴν υἱοθετῇ καὶ νὰ τὴν ἐνισχύῃ μὲ τὰ τεράστια οἰκονομικὰ καὶ τεχνικὰ του μέσα. Οἱ ἐρασιτέχνες πρωτοπόροι βρέθηκαν ἀπὸ τὴν μιὰ στιγμὴ στὴν ἄλλη μὲ ἓναν ἰσχυρὸ προστάτη, μὲ τὰ μέσα τοῦ ὁποῖου θὰ μπορέσουν πλέον ἀπερίσπαστοι νὰ ἐκφράσουν τὶς ἰδέες τους. Τὸ θέατρο ἔτσι, πρὶν ἀπὸ τὸν Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, μέσα σ' αὐτὰ τὰ σαράντα περὶ τοῦ εἰρηνικὰ χρόνια ποὺ μεσολάβησαν, θὰ πρωτοεμφανισθῇ ὅλα τὰ βασικὰ στοιχεῖα ποὺ ἀποτελοῦν τὸ σημερινὸ σύγχρονο θέατρο.

Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τῆς ἐπαναλήψεως

Σὲ ἀντίθεση μὲ τὶς ἐπαναστατικὲς μεταβολὲς ποὺ παρουσιάσθηκαν στοὺς ὑπόλοιπους τομεῖς, τὸ κτίριο τοῦ θεάτρου στὶς ἀρχὲς τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα παρουσίασε μιὰ τυποποίηση σχεδὸν ἀπωθητικὴ. Οἱ ἀρχιτέκτονες τῆς ἐποχῆς, χωρὶς νὰ ἔχουν καμμιά δημιουργικότητα καὶ φαντασία καὶ ἔχοντας λησιμονήσει ὅλα τὰ βασικὰ στοιχεῖα ποὺ συνθέτουν μιὰ σωστὴ ἀρχιτεκτονικὴ μορφή, περιορίζονται στὴν ἀνάπτυξη καὶ μόνον τῆς διακοσμῆσεως. Κύριο μέλημά τους εἶναι ἡ ἀντιγραφή παραδοσιακῶν στοιχείων τοῦ παρελθόντος, ἡ δημιουργία μιᾶς προσώψεως ὅσο τὸ δυνατόν «στυλιζαρισμένης», ἡ ὁποία δὲν θὰ ἔχῃ καμμιά σχέση μὲ τὴν λειτουργία τοῦ κτιρίου ποὺ ἀντιπροσωπεύει.

Κάθε θέατρο ποὺ σχεδιάζεται μετὰ τὸ 1875 πρέπει νὰ εἶναι μιὰ ὑπόμνηση τῆς ἀποθεώσεως τοῦ πληθωρικοῦ γαλλικοῦ γούστου, τῆς Ὁπερας τῶν Παρισίων (εἰκ. 99). Στοχαστικώτατα ὁ Sh. Cheney ἀναφέρει γι' αὐτὸ τὸ μνημεῖο-ἀριστούργημα τῆς γαλλικῆς ἀρχιτεκτονικῆς ὅτι εἶναι τρομερὰ δύσκολο κοιτάζοντας τὴν ὄψη του νὰ διακρίνῃς «ἓναν τίμιον, καθαρὰ κτισμένο τοῖχο»¹⁰. Ἀλλὰ ἓνα ἀριστούργημα δὲν σημαίνει ὅτι κατασκευάζεται γιὰ νὰ ἀποτελέσῃ μοντέλο κάθε μετέπειτα συνθέσεως οὔτε νὰ γίνῃ πρότυπο γιὰ τὶς ἐπόμενες γενεές, τὴν στιγμὴ ποὺ τὰ πάντα ἀλλάζουν μὲ τὴν πάροδο τοῦ χρόνου. Ἡ τεχνολογία, οἱ κοινωνικὲς ἀνάγκες, ἡ λειτουργία ἀκολουθοῦν τὴν πρόοδο τῆς ἐποχῆς. Ἡ ἐπανάληψη μιᾶς μορφῆς, ἡ ὁποία κάποτε εἶχε ἐπιτυχία, εἶναι μοιραῖο νὰ ἔχῃ δυσάρεστα ἀποτελέσματα.

Οἱ ἀρχιτέκτονες τῶν θεάτρων τῶν ἀρχῶν τοῦ αἰῶνα μας ἔπασαν στοὺς ἴδιο σφάλμα μὲ τοὺς συναδέλφους τους τῶν ἄλλων κτιρίων. Φοβήθηκαν δηλαδὴ νὰ χρησιμοποιήσουν μὲ θάρρος τὶς δυνατότητες ποὺ τοὺς πρόσφεραν τὰ ὑλικά τῆς ἐποχῆς τους, τὸ ἀτσάλι, τὸ γυαλί, τὸ μπετόν· προτίμησαν νὰ ντύσουν τὶς κατασκευές τους μὲ περιττὰ διακοσμητικὰ στοιχεῖα καὶ δὲν δίστασαν νὰ κατασκευάσουν ἀετώματα καὶ μπαροκικὰ κυμάτια πάνω ἀπὸ μιὰ γνήσια καὶ ὀργανικὴ ἀτσαλένια δοκὸ.

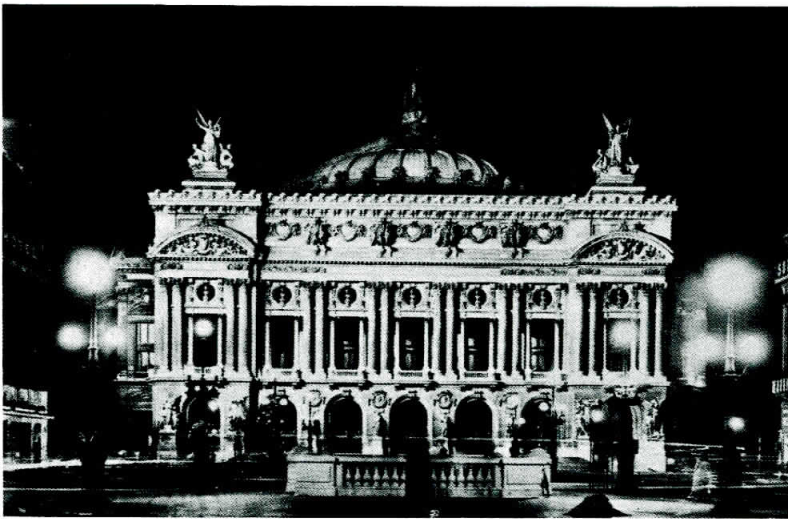
Τὸ ἀποτέλεσμα φαίνεται καθαρὰ, παρατηρώντας τὸ Βασιλικὸ θέατρο τοῦ Wiesbaden στὴν Γερμανία ποὺ κτίσθηκε τὸ 1894 καὶ τὸ Δημοτικὸ Θέατρο τῆς Lille στὴν Γαλλία τὸ 1910 (εἰκ. 100, 101). Ἡ γαλλικὴ τεχντροπία, ἡ τεχντροπία τῆς αὐλῆς, ἐπικρατεῖ καὶ στὰ δυὸ αὐτὰ κτίρια· νομίζει δὲ κανεὶς ὅτι βλέπει κατασκευὲς τοῦ 17ου αἰῶνα καὶ ὄχι τῆς ἐποχῆς, ὅπου ὁ πύργος τοῦ Eiffel ἀπὸ τὸ 1889 εἶχε ἀποδείξει ὅτι τὸ ἀτσάλι εἶχε καταστῆ τὸ βασικώτερο οἰκοδομικὸ ὑλικὸ ποὺ πρόσφερε αὐτὸ καὶ μόνον τεράστιες μορφολογικὲς δυνατότητες. Ἀπὸ πλευρᾶς ἐπίσης κατόψεως τὸ θέατρο δὲν ἔχει νὰ παρουσιάσῃ σοβαρὲς ἀλλαγές. Τὰ περισσότερα κτίρια ἀκολουθοῦν μιὰ ἀπὸ τὶς δυὸ καθιερωμένες λύσεις. Στὴν Ἀγγλία καὶ Γαλλία προτιμᾶται ἡ λύση τῆς Ἰταλικῆς Ὁπερας μὲ τὸ πεταλοειδοῦς σχήματος ἀμφιθέατρο καὶ τὶς ἀλλεπάλληλες σειρὲς θεωρείων. Στὴν Γερμανία καὶ Ἀμερικὴ, ἀντίθετα, ἡ λύση τοῦ Bayreuth μὲ ὀρισμένες

7. Sheldon Cheney, ὁ.π., σελ. 458.

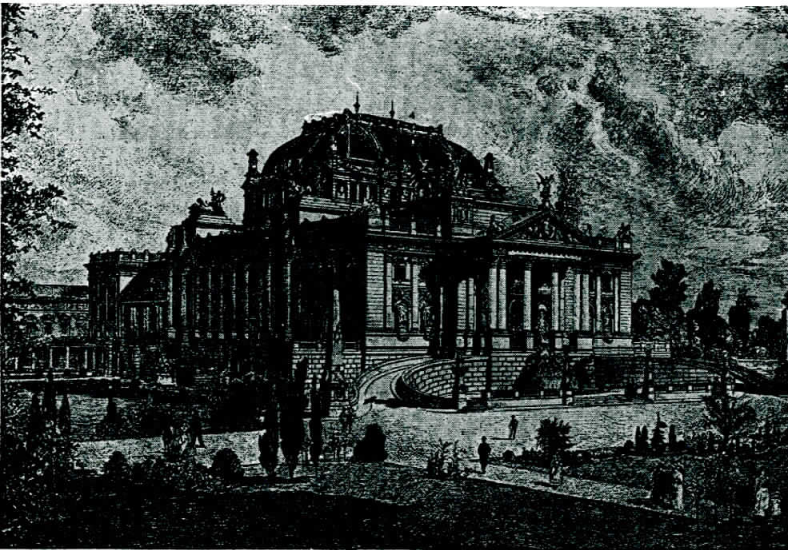
8. Adrian Rendle, Everyman and his Theatre, 1968, σελ. 9.

9. Vera Mowry Roberts, ὁ.π., σελ. 420, 425, 446.

10. Sheldon Cheney, ὁ.π., σελ. 491.



99. Η Όπερα των Παρισίων, 1875



100. Το Βασιλικό θέατρο του Wiesbaden, Γερμανία, 1894.



101. Το Δημοτικό Θέατρο της Lille, Γαλλία, 1910.

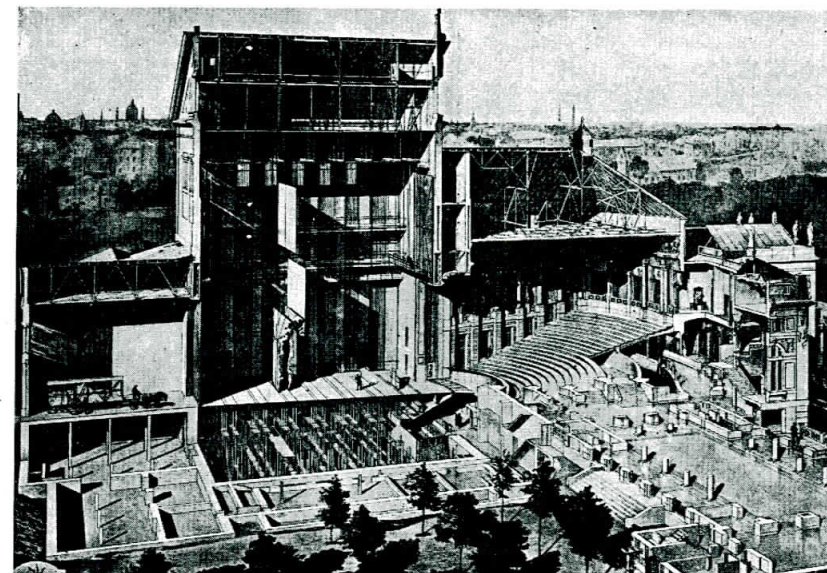
παραλλαγές έχει μεγάλη εφαρμογή. Χαρακτηριστικά της λύσεως αυτής είναι ή ύπαρξη πολλών εξόδων στους πλευρικούς τοίχους του άμφιθέατρου και ή μεγάλη απόσταση μεταξύ των σειρών των καθισμάτων έτσι, ώστε να γίνεται πιό εύκολη ή κυκλοφορία των θεατών από την θέση τους προς την έξοδο και αντίστροφα. Στην Άμερική σαν μέτρο που επιβλήθηκε από τους κανονισμούς κατά της πυρκαϊάς, θα προβλεφθούν κατά μήκος της πλατείας φαρδείς διάδρομοι ανά όρισμένο αριθμό καθισμάτων.

Στην Γερμανία οι προσπάθειες δυο σχετικά πρωτοποριακών αρχιτεκτόνων, των Max Littmann και Oskar Kaufmann, θα έχουν σαν αποτέλεσμα την άρχή της απελευθέρωσης του θεάτρου από την περιττή διασκόπηση και την μερική απομάκρυνση από την έπιρροή της Ιταλικής σκηνης. Μια καινούργια σχέση σκηνης και άμφιθεάτρου θα διαμορφωθεί, ή δέ μορφολογία του θεάτρου θα άρχιση να προσαρμόζεται περισσότερο προς τις νέες μεθόδους κατασκευής.

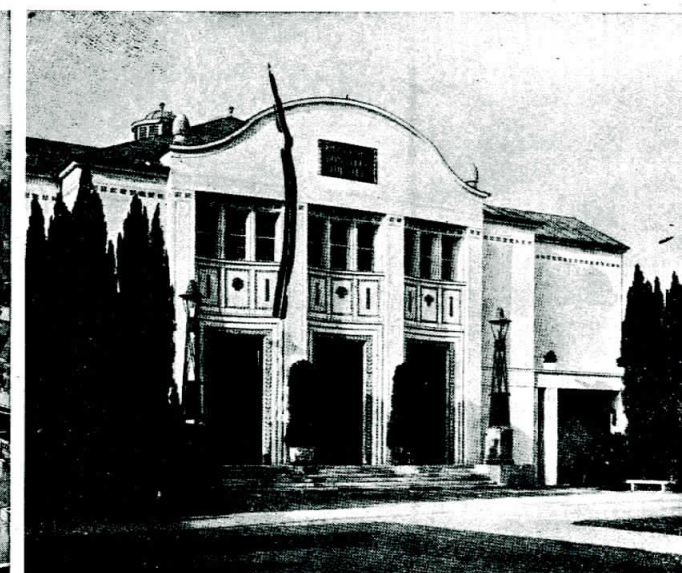
Στό Prinz Regent Theater του Μονάχου τό 1901 (είκ. 102), ό Littmann άκολουθεί την βαγκνερική αντίληψη του Bayreuth με τις συνεχείς σειρές καθισμάτων και τις πολλές εξόδους στους πλευρικούς τοίχους. Δίνει όμως μεγαλύτερη, δυσανάλογη, θα μπορούσαμε να πούμε, σημασία στον χώρο της σκηνης, συγκριτικά με τον χώρο του άμφιθεάτρου. Η σκηνη άποτελεί τυπικό παράδειγμα της σκηνογραφικής αντίληψης του 19ου αιώνα, με τα άφθονα μηχανικά μέσα και τον άπλετο χώρο για την διακίνηση των πολυσυνθέτων σκηνικών.

Η έξωτερική εμφάνιση του θεάτρου άρχίζει να άποβάλλη τα έντονα διακοσμητικά στοιχεία της, άπομακρυνόμενη από τα παραδοσιακά πρότυπα. Η άλλαγή αυτή θα είναι πιό έντονη τό 1914, όταν ό Littmann θα τελειώσει τό Θέατρο Τέχνης του Μονάχου (είκ. 103). Όποιαδήποτε σύγκριση του κτιρίου αυτού με τό, κατά είκοσι μόνο χρόνια, παλαιότερό του, Βασιλικό Θέατρο του Wiesba-

102. Το Prinz Regent Theater, Μόναχο, 1901.



103. Το Θέατρο Τέχνης του Μονάχου, 1914.

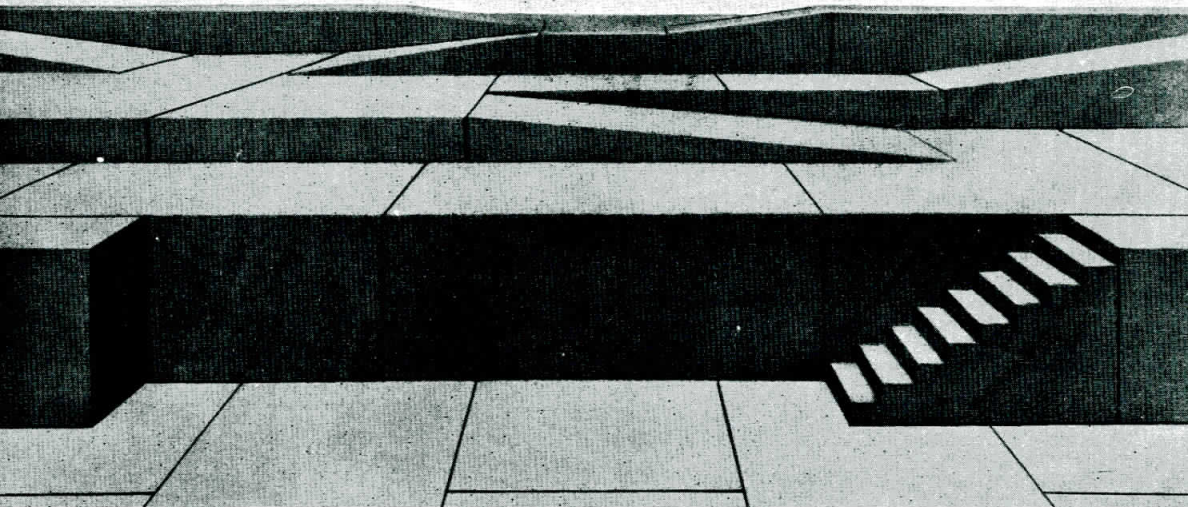


den (είκ. 100), είναι, νομίζουμε, περιττή, γιατί αρκεί μια γρήγορη ματιά στις δυο αυτές εικόνες, για να φανούν οι έντονες διαφορές.

Η κτιριακή έξυπνότητα του ελεύθερου θεάτρου κατά τον περίοδο που αυτό δεν είχε ακόμα υιοθετηθεί από το οργανωμένο εμπορικό θέατρο ήταν στοιχειώδης. Το Théâtre Libre, ή Freie Bühne και όλοι σχεδόν οι άλλοι πρωτοπόροι εξυπηρετούσαν σε μικρά, πολλές φορές δε ξύλινα, θέατρα, δυναμικότητας διακοσίων έως τριακοσίων θεατών, τα οποία δεν παρουσιάζουν κανένα ενδιαφέρον για έρευνα. Το ίδιο συμβαίνει και με την σωρεία των θεάτρων που κτίστηκαν κατά την περίοδο αυτή τόσο στην Ευρώπη όσο και στην Αμερική. Όλα ήταν επαναλήψεις παλιών γνωστών πετυχημένων προτύπων, ή ύπαρξη των οποίων δεν πρόσφερε τελικά τίποτε στην εξέλιξη του θεάτρου. Τα περισσότερα από αυτά μετά τον πόλεμο είτε κατεδαφίστηκαν είτε παραχωρήθηκαν στον μεγαλύτερο αντίπαλο του θεάτρου, τον κινηματογράφο.

Είδαμε κατά την μελέτη του θεάτρου του 19ου αιώνα πώς καθιερώθηκε η χρήση της αύλειας στην σκηνογραφία και πώς ο «τέταρτος» αυτός τοίχος που δημιουργήθηκε απέκοψε κάθε επαφή του θεατή με τον ήθοποιό. Η τόσο ξαφνική αυτή διακοπή σχέσεων ήταν ένα φαινόμενο που δεν είχε προηγούμενό του στην ιστορία του θεάτρου. Στα αρχαία ελληνικά θέατρα οι θεατές άγκαλιάζουν σχεδόν την όρχηστρα: στον Μεσαίωνα το κοινό ανακατευόταν με τους ήθοποιούς, ενώ στην έλισαβετιανή περίοδο, όπως και στην ελληνική, η προωθημένη σκηνή έφερνε και αυτή τους ήθοποιούς σε άμεση σχέση με τους θεατές.

104. Σκηνικό του A. Appia για τον «Όρφέα» του Gluck.



Η νέα αισθητική σκηνογραφία

Όλα όμως αυτά χάθηκαν με την σκηνική αντίληψη που δημιούργησε ο 19ος αιώνας. Τα νέα θέατρα με το άνοιγμα και κλείσιμο της αύλειας και με την διαφορά φωτισμού σκηνής και άμφιθέατρου έδιναν στον θεατή την εντύπωση ότι παρακολουθεί, σαν μέσα από μια κλειδαρότρυπα, ότι διαδραματίζεται μπροστά του. Η εντύπωση αυτή, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι ο ρεαλισμός και ο νατουραλισμός είχαν φθάσει σε τέτοιο σημείο εξέλιξης, ώστε το σκηνικό αποτέλεσμα να μη διαφέρει καθόλου από μια καλοτραβηγμένη φωτογραφία, άρχισε, με την είσοδο του 20ου αιώνα, να συναντά τις πρώτες αντιδράσεις.

Άνθρωποι που κοίταζαν μακριά και ενδιαφέρονταν για την αποκόλληση του θεάτρου από την στατικότητα, προσπάθησαν να επιβάλουν την θεωρία τους ότι αυτή, ή επιφανειακή αλήθεια, δεν ήταν και η πραγματική, αυτή που θα μπορούσε να προβάλει το πραγματικό πνεύμα αλήθειας. Δεν ήταν δυνατόν, όσο καλοφτιαγμένα και να ήταν τα σκηνικά, να αντικαταστήσουν ένα ζωγραφισμένο τοίχο με έναν πραγματικό ή να αναπαραστήσουν ένα χάρτινο δάσος αντικαθιστώντας την ύψη και το χρώμα του φυσικού φυλλώματος με αυτό του ζωγραφισμένου κανναβάτσου. Σαν συνέπεια έπρεπε αυτού του είδους ή σκηνογραφία να εγκαταλειφθεί: έπρεπε να αναζητηθεί κάτι άλλο, κάτι που όπως αναφέρει ο G. Woodruff, «έπρεπε να άντανακλά την πραγματικότητα μέσω ενός συμβόλου ή με το «στυλιζάρισμα» αυτής της ίδιας της πραγματικότητας»¹¹.

Δύο μεγάλοι σκηνοθέτες της εποχής, ο Έλβετος Adolphe Appia (1862-1928) και ο Άγγλος Gordon Graig (1872-1968) στην προσπάθειά τους να απλοποιήσουν την σκηνογραφία, θα αποβάλουν από αυτήν όλες τις νατουραλιστικές λεπτομέρειες και θα εξαφανίσουν την εντύπωση, για να γίνουν έτσι οι πρωτοπόροι της νέας αυτής αισθητικής αντίληψης¹². Μετά τον πόλεμο ο περιφημος Max Reinhardt θα συνεχίσει το έργο τους και έτσι το θέατρο θα οδηγηθεί σε ένα δρόμο ολότελα καινούργιο, θα βρει την απόλυτα δικιά του προσωπικότητα, για να γίνει το πραγματικό «θέατρο του 20ου αιώνα».

Ο Appia, πιστεύοντας στην σπουδαιότητα του ανθρώπινου σώματος, θα βασιστεί στην πεποίθηση ότι, αντί να παρουσιάζουμε στο κοινό ένα δάσος με έναν ήθοποιό να κινείται μέσα σ' αυτό, είναι προτιμότερο να δώσουμε την εντύπωση ότι ο ήθοποιός βρίσκεται «μέσα» σ' ένα δάσος. Η προσπάθειά μας πρέπει να συγκεντρωθεί στο αίσθημα, το βασικό σημείο επαφής θεατή και ήθοποιου. Με τον κατάλληλο συνδυασμό χρώματος και φωτισμού και την τοποθέτηση ενός ουδέτερου σκηνικού φόντου από επίπεδα ελεύθερα στον χώρο, φωτιζόμενα ανάλογα με τις κινήσεις του ήθοποιου, θα πετύχουμε την κεντρική θεατρική αλήθεια — την δημιουργία της ατμόσφαιρας¹³. Ο Denis Bablet αναφέρει χαρακτηριστικά τα εξής, αναλύοντας την συμβολή των Appia και Graig στην εξέλιξη της νέας αυτής κινήσεως.

«Δεν πρόκειται για τίποτε άλλο παρά για την χρησιμοποίηση της αξίας του ήθοποιου: την τοποθέτηση του παίξιμάτος, του, ανάγλυφα και την δημιουργία μεταξύ αυτού και του θεατή μιας πραγματικά δραματικής εντάσεως, επανασυνδέοντας έτσι την επαφή που είχε καταστρέψει ο νατουραλισμός»¹⁴.

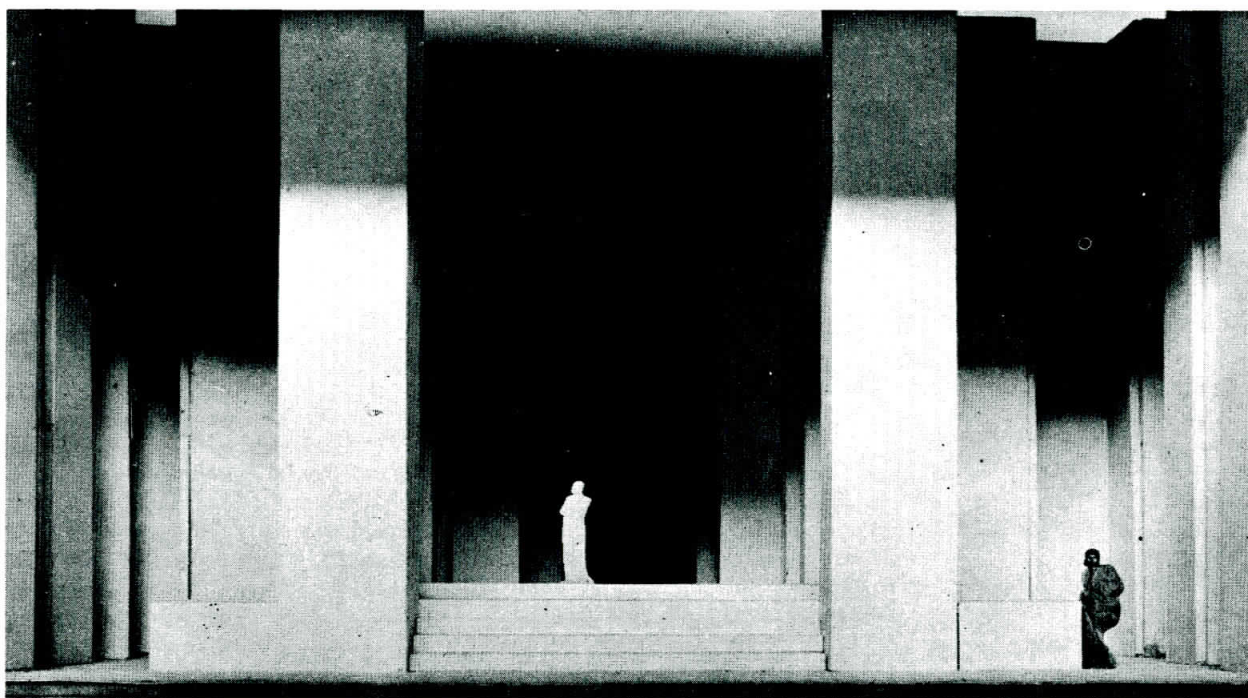
Το καθαρά αρχιτεκτονικό σκηνικό θα προσφέρει για πρώτη φορά στο θέατρο την δυνατότητα συνθέσεως στον χώρο. Καθαρές γεωμετρικές επιφάνειες (είκ. 104), σχήματα αρχιτεκτονικά που θα ζωντανεύουν μόνον με τον κατάλληλο φωτισμό (είκ. 105), όλα αυτά θα είναι στοιχεία που θα τονώνουν την

11. Graham Woodruff, ό.π., σελ. 108.

12. Allardyce Nicoll, The Development of the Theatre, 1966, σελ. 230.

13. Vera Mowry Roberts, ό.π., σελ. 430.

14. Denis Bablet, ό.π., σελ. 16.



105. Σκηνικό του E.G. Graig για τον «Άμλετ», Θέατρο Τέχνης της Μόσχας, 1910.

φαντασία του θεατή, για να τον οδηγήσουν με την βοήθεια του λόγου στην ολοκλήρωση της δραματικής έντυπωσης.

Διακρίνει κανείς εδώ μια επιστροφή στην νοοτροπία της ελισαβετιανής σκηνής. «Η νέα αυτή αισθητική θα έχη μεγάλη απήχηση στο κοινό και θα βρῆ πολλούς μιμητές στον θεατρικό κόσμο. » Αν και, τόσο ο Arria όσο και ο Graig, ήταν βασικά θεωρητικοί, με ιδέες πολλές φορές ανεφάρμοστες στην πράξη, εν τούτοις, επηρέασαν με τις ιδέες τους πάρα πολλούς και δημιούργησαν μια σχολή, η οποία κατέργησε την εσφαλμένη αντίληψη της αντιγραφής της πραγματικότητας. Οι δύσκολες μέρες του έπερχομένου πολέμου, ή οικονομική ανέχεια και ή δυσκολία εξευρέσεως τεχνικών μέσων και έμψυχου δυναμικού, θα σταθούν σύμμαχοι στην άπλοποιημένη αυτή μορφή σκηνοθεσίας, με τόσο μικρό κόστος παραγωγής και θα την ώθήσουν σε μια εξέλιξη τέτοια, ώστε με το τέλος του πολέμου να είναι αυτή ή διάδοχος κατάσταση μέσα στον θεατρικό χώρο.

**‘Η περίοδος του
Μεσοπολέμου**

‘Η χρονική περίοδος, που μεσολάβησε μεταξύ των δυο παγκοσμίων πολέμων (1918 - 1939), κάθε άλλο παρά ειρηνική μπορεί να χαρακτηρισθῆ. ‘Η μεγάλη ανέχεια που άκολουθει πάντοτε μια άνακωχή, ή δυσπιστία, ή άπόλυτη επικράτηση σε μερικές χώρες του κομμουνισμού, του φασισμού, ναζισμού και κάθε άλλου κακόηχου «-ισμού», όλα αυτά ένέντειναν τις διαφορές μεταξύ των κρατών. ‘Η ρωσική επανάσταση, οι άποικιακοί πόλεμοι, ή επικράτηση του Μουσσολίνι στην ‘Ιταλία και του Χίτλερ στην Γερμανία, ή άποτυχία της Συνθήκης των Βερσαλλιών, τὸ μεγάλο οικονομικό κρᾶχ του 1929 στην ‘Αμερική, άνάγκασαν κάθε άτομο και κάθε κράτος να ένδιαφέρεται μόνον για τὰ δικά του προβλήματα. ‘Η προπολεμική μακάρια αισιοδοξία είχε εξαφανισθῆ. ‘Ο καθένας κοιτούσε τὸν άλλο με ύποψία και έχθρότητα. Οι άναμνήσεις τεσσάρων χρόνων μίσους και σφαγῶν δὲν ήταν εύκολο να ξεχασθουν. Τὰ σύνορα άνοιγαν με δυσκολία για κάθε ξένο και ή ανταλλαγή των έπιτευγμάτων του πνεύματος ήταν τρομερά δύσκολη. ‘Ο σωβινισμός, ή άυστηρή λογοκρισία στις περισσότερες χώρες, οι συνεχείς πολιτικές συγκρούσεις κράτησαν την κοινωνικότητα, την τέχνη, την λογοτεχνία και τὸ θέατρο άσφυκτικά περιορισμένα μέσα σε έθνικά μόνον όρια.

‘Ο Β’ Παγκόσμιος Πόλεμος καθως και ο ψυχρός πόλεμος που θα άκολουθήσει για αρκετά χρόνια ακόμα, μετά τὸ σταμάτημα των έχθροπραξιῶν και τέλος, ή διαίρεση του κόσμου σε δυο πάνοπλα στρατόπεδα, θα διατηρήσουν την δυσπιστία, την ένταση και την φοβία μιας νέας συρράξεως. Οι ιστορικοί του μέλλοντος θα ήταν άπόλυτα δικαιολογημένοι, αν χαρακτήριζαν τὸ πρώτο ήμισυ του αιώνα μας σαν μια περίοδο συνεχούς πολέμου.

‘Ολο αυτό τὸ διάστημα ή πρόοδος στον θεατρικό χώρο, παρ’ όλες τις παραπάνω δυσκολίες, δὲν σταμάτησε για πολὺ μεγάλα χρονικά διαστήματα. Μπορεί βέβαια να μη υπήρχε ή διεθνής ανταλλαγή άπόψεων, αλλά μέσα σε κάθε κράτος και ανάλογα με τις πολιτικές πεποιθήσεις παρουσιάσθηκαν άνθρωποι, συνεχιστές της θεατρικής παραδόσεως, οι όποιοι έδωσαν στο θέατρο του 20ου αιώνα μια χαρακτηριστική σφραγίδα, την ποικιλία.

‘Ολα τὰ είδη κτιρίων, αρχιτεκτονικών λύσεων, θεατρικών έργων, σκηνογραφιών, δοκιμάσθηκαν, όλες οι τεχνοτροπίες ήθοποιίας και κουστουμιῶν βγήκαν στην έπιφάνεια και έγιναν, λίγο πολὺ, άποδεκτές στο σύνολό τους. Νέες μορφές εκαναν την εμφάνισή τους, συζητήθηκαν, κατηγορήθηκαν, αλλά τελικά επικράτησαν σαν θεωρίες: παλιές, τέλος, αντίληψεις προσαρμόσθηκαν στα σύγχρονα δεδομένα.

Τὸ τέλος του Α’ Παγκοσμίου Πολέμου θα βρῆ τὸ θέατρο άντιμέτωπο με αρκετούς μεγάλους άναγωνιστές, τόσο λόγω της εξέλιξεως της τεχνολογίας, όσο και λόγω της μεταβολῆς των κοινωνικῶν αντίληψεων.

‘Από τὸ ένα μέρος ο ταχέως άναπτυσσόμενος όμιλων κινηματογράφος, από τὸ άλλο τὸ ραδιόφωνο και άργότερα, λίγο πριν από τὸν Β’ Παγκόσμιο Πόλεμο, ή τηλεόραση θα επιδράσουν άμεσα στην εξέλιξη της κτιριακής μορφῆς. Πολλά από τὰ έμπορικά θέατρα θα χάσουν τὸν αρχικό προορισμό τους και θα μετατραπούν σε αίθουσες κινηματογράφου· θα είναι τόσο εύκολο άλλωστε, μια και τὸ τόξο του προσκηνίου θα κλείνη πλέον με μια όθόνη αντί με μια αύλαία. Είναι χαρακτηριστικό ότι μόνον στην ‘Αμερική ο αριθμός των θεάτρων από 1500 που ήταν τὸ 1920 περιορίσθηκε τὸ 1930 μόνον σε 500. Μια νέα τάση συνθέσεως κτιρίων άρχισε να άναπτύσσεται, τὰ μικρά θέατρα.

‘Η άπλοποίηση της σκηνογραφίας και ή διάθεση να δοθῆ μεγαλύτερη έμφαση

στον ήθοποιό παρά στο σκηνικό του περιβάλλον, επηρέασε την μορφή του άμφιθεάτρου. Το επίμηκες σχήμα του Ιταλικού θεάτρου με τις πολλές σειρές καθισμάτων, που τόσο πολύ εξυπηρέτησε τις θεατρικές παραστάσεις της Όπερας, καθώς και ο τύπος θεάτρου φεστιβάλ του Bayreuth, ο οποίος έγινε για να εξυπηρετήσει αρχικά τις μουσικές απαιτήσεις του Wagner, ήταν αρχιτεκτονικές λύσεις, οι οποίες δεν μπορούσαν να προσαρμοσθούν στις απαιτήσεις του σύγχρονου δραματολογίου.

Το πιο λογικό ήταν το σχήμα του άμφιθεάτρου να διαπλατυνθεί έτσι, ώστε περισσότεροι θεατές να μπορούν να βλέπουν άνετα την σκηνή και τους ήθοποιούς, έστω και από πλάγια θέση.

Την ανάγκη αυτή παρατήρησε ο Max Rienhardt στο Βερολίνο, όταν το 1919, σε συνεργασία με τον αρχιτέκτονα Hans Poelzig, μετέτρεψε το παλιό τσίρκο Schumann, για να κατασκευάσει το περίφημο Grosses Schauspielhaus¹⁵, ένα από τα μεγαλύτερα θέατρα της εποχής, κατά την οποία επικρατούσε ακόμα η αντίληψη της συγκεντρώσεως μεγάλων μαζών κοινού. Το άμφιθέατρο (εικ. 106), χωρητικότητας 3500 θεατών, καθώς και η διάταξη των υπόλοιπων χώρων, βασίστηκαν σε μακροχρόνιες μελέτες του Reinhardt πάνω στο αρχαίο ελληνικό θέατρο.

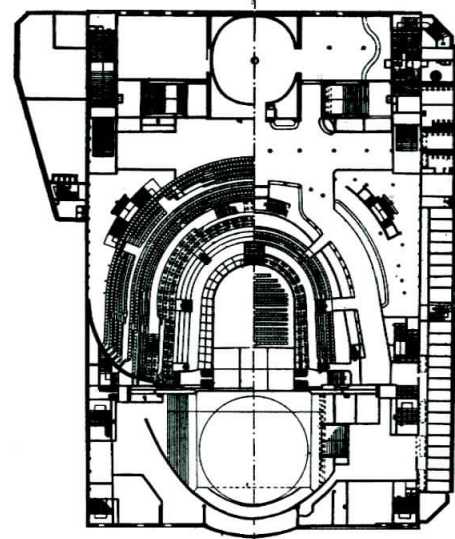
Θέλοντας να μεταφέρει την δράση πλησιέστερα προς τους θεατές δημιούργησε μια μεγάλη πλατφόρμα, μια άνοικτη σκηνή (εικ. 107) μπροστά από το προσκήνιο, διατηρώντας παράλληλα και την κανονική βαθεία σκηνή, στην οποία τοποθέτησε έναν τρούλλο και μια περιστρεφόμενη πλατφόρμα: έτσι η σκηνή αυτή θα χρησιμοποιηθεί μόνον για την δημιουργία σκηνογραφικού φόντου. Οι σειρές των καθισμάτων περιβάλλουν την άνοικτη σκηνή κατά τις τρεις της πλευρές και ο θεατής είναι πλέον ξανά μέσα στην δράση, όπως συνέβαινε και στην αρχαιότητα.

Σε ένα όμως τεράστιο χώρο κάθε προσπάθεια δημιουργίας οικειότητας δεν μπορεί να έχει επιτυχία: έτσι, πολύ σύντομα, θα σταματήσει σ' αυτόν η παρουσίαση δράματος, προς χάρη του μεγάλου θεάματος. Θα γίνη πλέον κοινή αντίληψη ότι τα σύγχρονα δραματικά έργα εξαφανίζονται, όταν παρουσιασθούν σε θέατρα - μαμούθ, και γι' αυτό θα αρχίσει να γίνεται μια προσπάθεια διαχωρισμού σ' ό,τι αφορά τις παραστατικές τέχνες.

Το δράμα θα περιορισθεί στα μικρά θέατρα, δυναμικότητας το πολύ χιλίων ατόμων. Η εξάπλωση αυτού του θεάτρου μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο θα αποτελέσει ένα εκπληκτικό φαινόμενο, ιδίως στην Αμερική και απ' αυτό θα ξεκινήσουν οι νέες μορφές του σύγχρονου θεάτρου-κιτίου, με τις οποίες και θα ασχοληθούμε εκτενέστερα σε ένα από τα επόμενα κεφάλαια.

Η μουσική και ο χορός θα αποκτήσουν τον δικό τους χώρο, είτε με την δημιουργία κτιρίων αποκλειστικά και μόνον για συναυλίες, είτε με την κατάλληλη μετατροπή παλαιών θεάτρων σε κτίρια συναυλιών. Πολλές φορές έχουμε περιπτώσεις, κατά τις οποίες το μεγάλο βάθος της σκηνής, άχρηστο για την μουσική, χρησιμοποιείται ή για την τοποθέτηση αρκετών σειρών καθισμάτων ή για την τοποθέτηση της πολυπληθούς χορωδίας που απαιτούν τα μεγάλα συμφωνικά έργα.

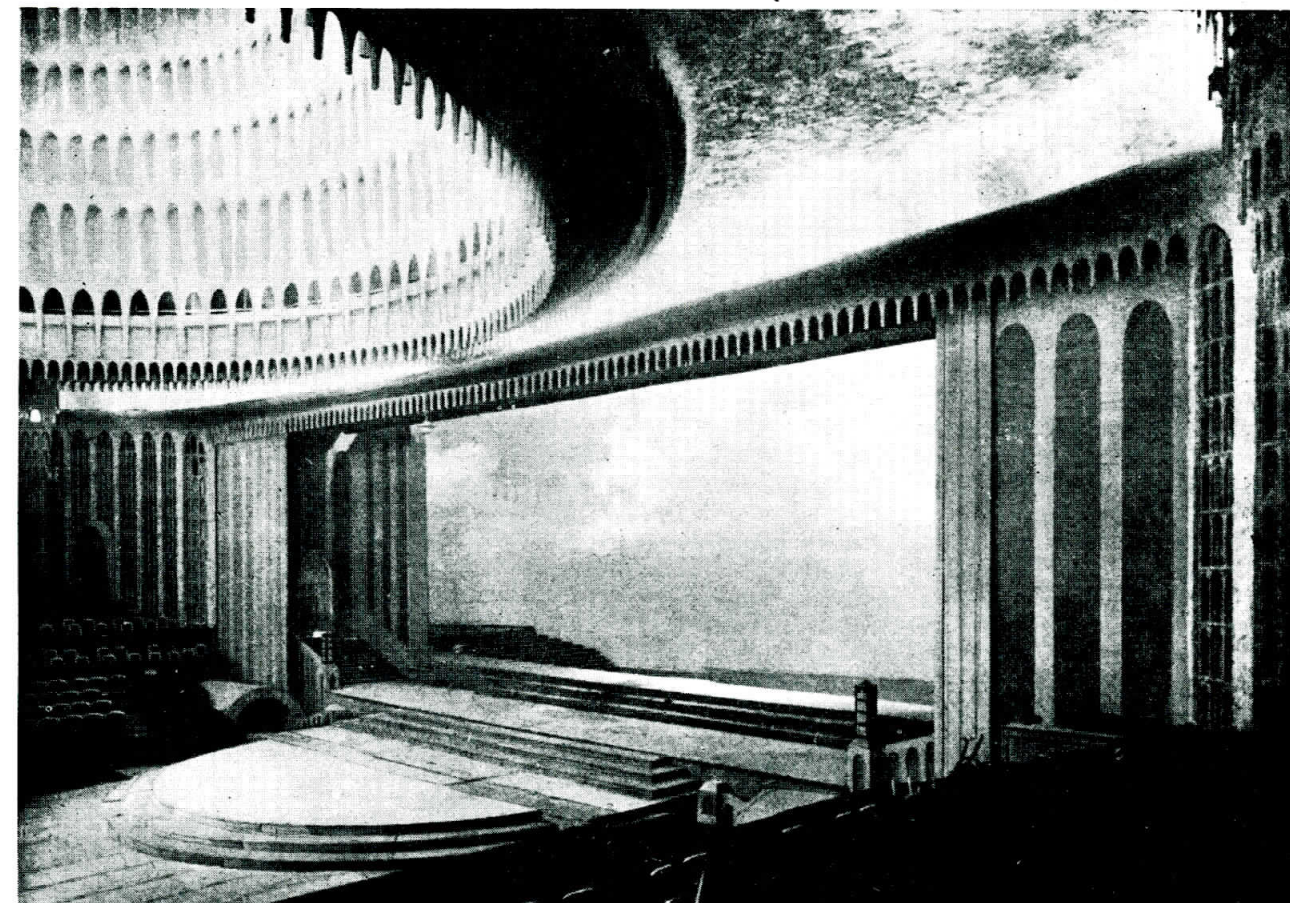
Η όπερα θα περιορισθεί στα κτίρια που έκτισαν ειδικά γι' αυτήν τους δυο προηγούμενους αιώνες. Μετά τον Β' δμως Παγκόσμιο Πόλεμο θα αρχίσει μια κίνηση για την δημιουργία κτιρίων αποκλειστικά για όπερες, βασισμένων πάνω στην σύγχρονη τεχνολογία και στις απαιτήσεις του ανθρώπου της εποχής μας. Η Metropolitan της Νέας Υόρκης, οι Όπερες του Βερολίνου, του Essen, του Salzburg κλπ. αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της κινήσεως με επιβλητικότερο όλων το θεατρικό κέντρο της Όπερας του Sydney που εγκαινιάσθηκε τον Οκτώβριο του 1973.



106. Κάτοψη του Grosses Schauspielhaus, Βερολίνο, 1919.

“Όλες οι υπόλοιπες παραλλαγές των παραστατικών τεχνών, ή μουσική κωμωδία, ή επιθεώρηση, το μεγάλο θέαμα, θα εξυπηρετηθούν με τα υπάρχοντα εμπορικά θέατρα τύπου Broadway, που θα διατηρήσουν λίγο - πολύ την ίδια νοοτροπία του περασμένου αιώνα, χωρίς να προσφέρουν τίποτε το θετικό στην εξέλιξη του θεάτρου, παρά μόνον την καθαρή ψυχαγωγία. Η νοοτροπία αυτή θα έχει σαν αποτέλεσμα την στατικότητα και την βαθμιαία φθορά του εμπορικού θεάτρου, σε αντίθεση με τις άλλες θεατρικές μορφές, οι οποίες ιδιαίτερα μετά το τέλος του πολέμου θα έχουν μια αξιοθαύμαστη ανάπτυξη.

107. Η σκηνή του Grosses Schauspielhaus



15. Hannelore Schubert, Moderner Theaterbau, 1971, σελ. 12.

Πρὶν προχωρήσουμε στὴν ἀνάλυση τῶν καθαρὰ ἀρχιτεκτονικῶν ἐξελίξεων τοῦ 20οῦ αἰῶνα, πρέπει νὰ κάνουμε μιὰ παρένθεση ποὺ ἔχει σχέση μὲ τὶς κοινωνικὲς ἀλλαγές, ποὺ ἄρχισαν νὰ γίνονται ἀμέσως μετὰ τὸν Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Οἱ ἀλλαγές αὐτὲς εἶχαν σὰν ἀποτέλεσμα νὰ δημιουργήσουν στὸ θέατρο ἀκόμα μιὰ τέχνη, τὴν Παραγωγή.

“Ὅταν ἡ νέα κίνηση γιὰ τὴν ἀπαλλαγὴ τοῦ δράματος καὶ τοῦ θεάτρου γενικὰ ἀπὸ τὴν κυριαρχία τῶν ρομαντικῶν συγγραφέων εἶχε γίνει πλέον γεγονός, μιὰ νέα δυναμικὴ μορφή ἄρχισε νὰ ἐμφανίζεται στὸ προσκῆνιο, ὁ καλλιτέχνης - σκηνοθέτης.

Ὁ Gordon Graig, τὸν ὁποῖο ἀναφέραμε στὸ προηγούμενο κεφάλαιο, ἔγραψε στὸ πρῶτο του βιβλίο τὸ 1905:

«Ἡ τέχνη τοῦ θεάτρου δὲν εἶναι οὔτε ἡ ἠθοποιία οὔτε τὸ θεατρικὸ ἔργο· δὲν εἶναι ἡ σκηνὴ οὔτε ὁ χορός, ἀλλὰ ὅλα ἐκεῖνα τὰ στοιχεῖα μαζὶ ποὺ συνθέτουν τὰ πράγματα αὐτά: ἡ δράση, ποὺ εἶναι τὸ χαρακτηριστικὸ πνεῦμα τῆς ἠθοποιίας, ὁ λόγος, ποὺ εἶναι τὸ κύριο σῶμα ἐνὸς θεατρικοῦ ἔργου, ἡ γραμμὴ καὶ τὸ χρῶμα, τὰ ὁποῖα εἶναι ἡ καρδιὰ τῆς σκηνῆς, ὁ ρυθμὸς ποὺ ἀποτελεῖ τὴν οὐσία τοῦ χοροῦ... Κανένα δὲν εἶναι σημαντικώτερο ἀπὸ τὸ ἄλλο... Ἡ αἰτία, ποὺ δὲν σὰς παρουσιάζεται ἓνα ἔργο τέχνης στὴν σκηνή, δὲν εἶναι γιατί τὸ κοινὸ δὲν θέλει κάτι τέτοιο, ἀλλὰ γιατί λείπει ὁ κατάλληλος καλλιτέχνης, γιὰ νὰ τοῦ τὸ προσφέρει...»¹⁶

Παρὰ τὶς μεγάλες ἀντιδράσεις ποὺ παρουσιάσθηκαν, ὁ καλλιτέχνης αὐτός, ποὺ ἀναφέρει ὁ Graig, ὁ σκηνοθέτης δηλαδή, πῆρε τὴν θέση ποὺ τοῦ ἔπρεπε μέσα στὸν θεατρικὸ χῶρο, καλύπτοντας ἔτσι τὸ μεγάλο κενὸ ποὺ ἄφησε ἡ ἀπουσία τοῦ συγγραφέα - δημιουργοῦ. Ἔπαψε νὰ εἶναι ὁ ὑπάλληλος τοῦ ἐπιχειρηματία ἢ ὁ ὑποτακτικὸς τῆς ιδιότροπης πρωταγωνίστριας καὶ ἔγινε ἡ φυσιογνωμία - κλειδί τοῦ σύγχρονου θεάτρου, ὁ συντονιστὴς ὄλων τῶν διαφορετικῶν τεχνοτροπιῶν ποὺ προὔπῆρχαν, ἡ συνισταμένη τῶν ὁποίων, μὲ τὴν βοήθειά του, ἔγινε μιὰ ὁλοκληρωμένη τέχνη.

Μέχρι τὸ 1915 ἡ παραγωγή καὶ ὁ σκηνοθέτης εἶχαν ἀναγνωρισθῆ σὰν οἱ πλέον δημιουργικὲς καλλιτεχνικὲς δραστηριότητες μέσα στὸ θέατρο. Ἡ σχολὴ ποὺ δημιούργησαν ὁ Arria καὶ ὁ Graig ἐπικράτησε καὶ ἀπὸ τότε ἡ ἱστορία τῆς θεατρικῆς παραγωγῆς ἔχει νὰ παρουσιάσῃ μεγάλα ὀνόματα, τὰ ὁποῖα διαμόρφωσαν τεχνοτροπίες, ἄφησαν παρακαταθῆκες καὶ ἔκαναν τὸ σύγχρονο θέατρο μιὰ πραγματικὴ κοινωνικὴ λειτουργία, ἡ ὁποία, καθοδηγούμενη σχεδὸν πάντα ἀπὸ τὸν σκηνοθέτη, ἐκπροσωποῦσε τὰ κοινωνικὰ ρεύματα τῶν διαφόρων ἐποχῶν.

Ὁ Max Reinhardt ἔγινε πασίγνωστος μὲ τὶς σκηνοθετικὲς του μεθόδους, τὴν εἰσαγωγή τῆς τεχνικῆς στὴν σκηνὴ καὶ μὲ τὸν τρόπο ποὺ χειριζόταν τὰ θεατρικὰ ἔργα. Συνεχιστὴς τῶν προσπαθειῶν τῶν Arria καὶ Graig γίνεται ὁ ἀδιαφιλονίκητος κυρίαρχος τῆς σκηνῆς μὲ τὶς μεθόδους ποὺ χρησιμοποίησε, γιὰ νὰ πετύχῃ ἐκπληκτικὰ καλλιτεχνικὰ ἀποτελέσματα.

“Ὀνειρό του νὰ δημιουργήσῃ ἓνα θέατρο ἀληθινὰ λαϊκὸ, προορισμένο γιὰ ἔργα δυνατά, ἱκανὰ νὰ ἀγγίξουν τὶς εὐαίσθητες χορδὲς τοῦ πλήθους· ἓνα «θέατρο τῶν 5000», ὅπου θὰ ξανάβρισκαν τὴν θέση τους ἢ δύναμη καὶ ἡ ἀποτελεσματικότητά τοῦ ἀρχαίου θεάτρου, καὶ ὅπου θὰ μπορούσε νὰ προβάλῃ τὴν δράση μέσα στὸ κοινὸ, νὰ ἀναμίξῃ ἠθοποιούς καὶ θεατὲς καὶ νὰ τοὺς ἐνώσῃ μέσα σὲ ἓνα χῶρο μοναδικό, ἀδιαίρετο»¹⁷.

Τὸ ὄνειρό του αὐτὸ θὰ προσπαθῆσῃ νὰ τὸ κἀνῃ πραγματικότητα μὲ τὴν δημιουργία τοῦ Grosses Schauspielhaus, τὸ ἔργο αὐτὸ τοῦ ὁποίου οἱ ἀρχές θὰ ἐμπνεύσουν ἀργότερα πάρα πολλοὺς ἀρχιτέκτονες. Δυστυχῶς ὁ Reinh-

Ἡ παραγωγή σὰν τέχνη - Πολιτικὸ θέατρο

ardt, ποὺ ὑπολόγιζε στὴν συνεργασία τῶν συγχρόνων του συγγραφέων, γιὰ νὰ δημιουργήσουν ἔργα σημαντικὰ ποὺ νὰ ἀνταποκρίνονται σ’ αὐτὸ τὸ πλαίσιο ποὺ ὄνειρεύθηκε, βρέθηκε ὑποχρεωμένος νὰ παραδεχθῆ ὅτι ἀπέτυχε μιὰ καὶ οἱ συγγραφεῖς αὐτοὶ δὲν τὸν ἀκολούθησαν· προτίμησαν τὴν σιγουριά τῆς ἰταλικῆς σκηνῆς καὶ δὲν τόλμησαν νὰ ἀκολουθήσουν τὶς παρορμήσεις τοῦ μεγάλου αὐτοῦ δασκάλου.

Κυνηγημένος ἀπὸ τὸν Ναζισμὸ θὰ τελειώσῃ τὶς μέρες του στὸ Χόλλυγουντ πικραμένος, γιατί καὶ ἐκεῖ θὰ ἀποτύχῃ νὰ ἐφαρμόσῃ τὶς θεατρικὲς του ἀπόψεις καὶ ἰδέες στὴν ὀθόνη.

Ἡ Γερμανία ἦταν ἡ χώρα ποὺ ἀνέδειξε τοὺς σημαντικώτερους σκηνοθέτες. Μετὰ τὸν Reinhardt, ὁ Leopold Jessner στὸ Κρατικὸ Θέατρο τοῦ Βερολίνου καὶ ὁ Jurgen Fehling στὴν γνωστὴ Volksbühne θὰ δημιουργήσουν μεγάλα καλλιτεχνικὰ ἐπιτεύγματα στὴν ἱστορία τῆς θεατρικῆς παραγωγῆς. Ἄν οἱ τρεῖς αὐτοὶ σκηνοθέτες ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω συνδύασαν τὸ γερμανικὸ θέατρο μὲ τὴν καθαρὴ τέχνη, ὁ Erwin Piscator συνδύασε τὴν τέχνη αὐτὴ μὲ τὴν πολιτικὴ. Τοποθετημένος πολιτικὰ πολὺ πιὸ ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν Volksbühne δημιούργησε ἀρχικὰ στὸ Königsberg καὶ ἀργότερα στὸ Βερολίνο τὸ δικὸ του θέατρο, τὸ θέατρο Piscator, τὸ ὁποῖο ἐξ αἰτίας τῶν ἀκραίων κομμουνιστικῶν του θεωριῶν καὶ τοῦ ἰδιόμορφου τρόπου σκηνοθεσίας ἀντιμετώπισε πολλὲς θετικὲς καὶ ἀρνητικὲς ἀντιδράσεις.

Ἡ κοινωνικὴ κατάσταση τῆς μεταπολεμικῆς Γερμανίας ἦταν ἔδαφος πολὺ πρόσφορο γιὰ τὶς θεωρίες τοῦ Piscator. Ἡ ὀικονομικὴ ἀνέχεια, ἡ παράλληλη ἀνάπτυξη τοῦ Ναζισμοῦ καὶ τοῦ Κομμουνισμοῦ, ἡ πολιτικὴ ἀστάθεια μιᾶς χώρας καταστραμμένης ἦταν στοιχεῖα, ποὺ ἐνίσχυσαν στὴν δημιουργία αὐτῆς τῆς καινούργιας μορφῆς θεάτρου ποὺ θὰ ὀνομασθῆ «πολιτικὸ θέατρο».

Ὁ Piscator ἀναλύοντας τοὺς λόγους ποὺ τὸν ὀδήγησαν στὴν δημιουργία αὐτῆ ἀναφέρει:

«Γιὰ πολὺ καιρὸ, μέχρι τὸ 1919, ἡ Τέχνη καὶ ἡ Πολιτικὴ ἦταν δυὸ δρόμοι παράλληλοι χωρὶς κανένα σημεῖο συναντήσεως. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι μέχρι τότε εἶχε πραγματοποιηθῆ μόνον μιὰ ἐπανάσταση τοῦ αἰσθηματος. Ἡ Τέχνη, μοναχὴ τῆς δὲν ἦταν δυνατὸν νὰ μὲ ἱκανοποιήσῃ σὰν ἀποτέλεσμα. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά δὲν μπορούσα ἀκόμα νὰ διακρίνω τὸ σημεῖο αὐτὸ συναντήσεως, ἀπὸ τὸ ὁποῖο θὰ μπορούσε νὰ πηγάζῃ, ἀνταγωνιστικὴ, πολιτικὴ. Σ’ αὐτὴ τὴν συναισθηματικὴ ἀλλαγὴ ἔπρεπε νὰ προστεθῆ καὶ ἡ θεωρητικὴ γνώση ποὺ διατύπωνε καθαρὰ, ὅ,τι προαισθανόμουν. Αὐτὴ ἡ γνώση ἔφερε γιὰ μένα τὴν Ἐπανάσταση»¹⁸.

Ὅταν τὸ 1919 ἄνοιξε τὸ πρῶτο του θέατρο στὸ Königsberg, τὸ ὁποῖο χαρακτηριστικὰ ὀνομάστηκε Das Tribunal, τὸ Δικαστήριο, σχεδίασε μιὰ σκηνὴ διαφορετικὴ ἀπ’ αὐτὴ τοῦ Βερολίνου, μιὰ σκηνὴ «ἀλλαγῆς» (Wandlung), ὅπως τὴν ὀνόμασε, ὅπου οἱ εἰκόνες παρουσιάζονταν τόσο ρεαλιστικὰ ὅσο ποτὲ ἄλλοτε. «Ἄκριβῶς ὅπως τὶς ἔζησα στὸν πόλεμο», θὰ πῆ¹⁹. Ἡ ἀντίδραση ποὺ δημιουργήθηκε ἀπὸ τὶς παραστάσεις αὐτές, ἰδιαίτερα ἀπὸ τὴν μεσαία τάξη, τοὺς σπουδαστικοὺς κύκλους, τοὺς κριτικούς καὶ τὸν τύπο, ἦταν τόσο μεγάλη, ὥστε ὑποχρεώθηκε νὰ κλείσῃ τὸ θέατρο πολὺ γρήγορα.

Παρ’ ὅλες ὁμως τὶς ἀντιδράσεις, τὸ θέατρο τοῦ Piscator σύντομα θὰ ἀποκτήσῃ μιὰ αὐτοτέλεια καὶ γιὰ δέκα περίπου χρόνια θὰ κυριαρχήσῃ δυναμικὰ μέσα στὸν πνευματικὸ χῶρο τῆς Γερμανίας. Ὁ Bertolt Brecht, τὸ 1939, θὰ πῆ τὰ ἐξῆς γι’ αὐτὸ καὶ τὸν δημιουργό του:

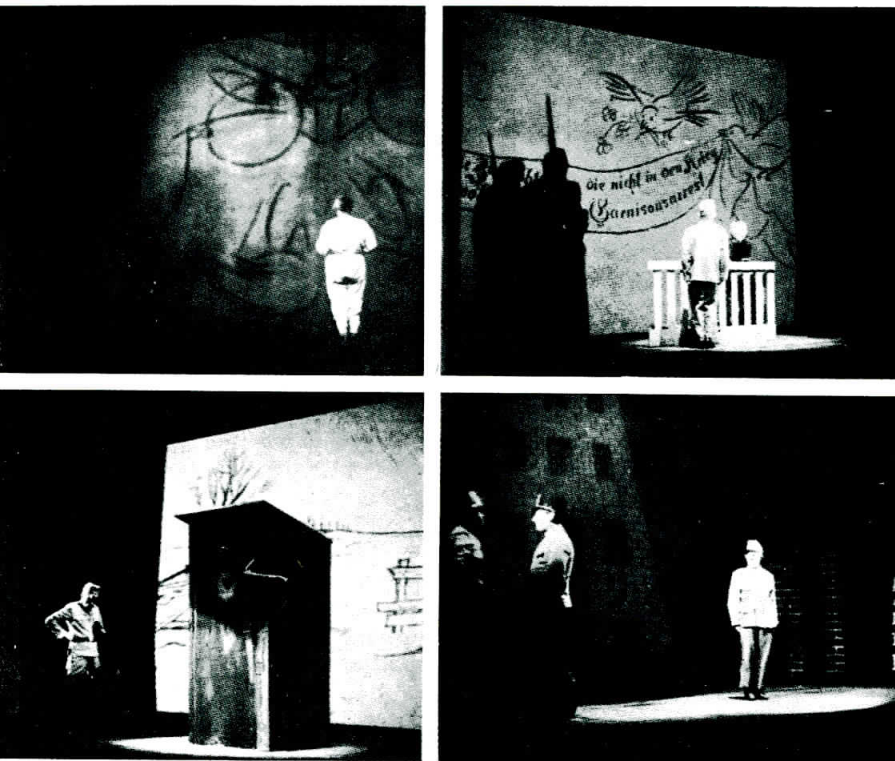
«Γιὰ τὸν Piscator τὸ θέατρο ἦταν ἓνα κοινοβούλιο, τὸ κοινὸ, μιὰ Νομοθετικὴ Συνέλευση. Μπροστὰ σ’ αὐτὸ τὸ Κοινοβούλιο παρουσιάζον-

16. Sheldon Cheney, ὁ.π., σελ. 524.

17. Denis Bablet, ὁ.π., σελ. 20.

18. Erwin Piscator, Das Politische Theater, 1963, σελ. 33.

19. Erwin Piscator, ὁ.π., σελ. 37-39.



108. 'Η σκηνή «άλλαγής» που δημιούργησε ο Piscator για το έργο «Οι περιπέτειες του καλού στρατιώτη Σβάϊκ», όπου διακρίνεται η λιτότητα και ο ρεαλισμός. Το φόντο στις τρεις από τις εικόνες έχει γίνει με προβολές διαφανιών.

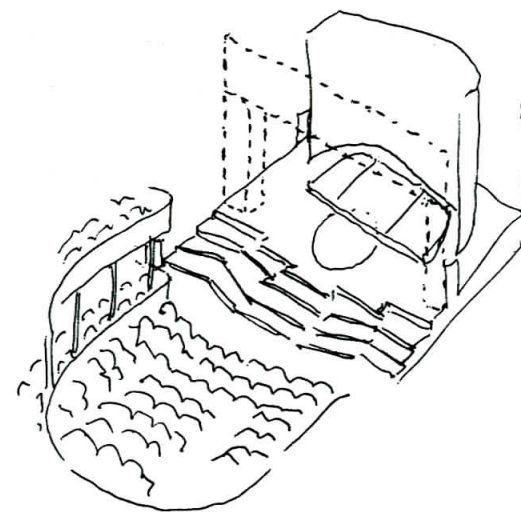
ταν σε μια πλαστική μορφή οι μεγάλες υποθέσεις που ενδιέφεραν το έθνος και οι οποίες αναζητούσαν μια λύση... 'Η σκηνή του Piscator δεν επεδίωκε τα χειροκροτήματα, αλλά εύχόταν εκ των προτέρων μια συζήτηση. Δεν ικανοποιόταν με το να δώσει στον θεατή μια κάποια έμπειρία, ήθελε επίσης να του επιβάλει μια απόφαση πρακτική, ή οποία να συναρμολογείται με μια αποτελεσματική παρέμβαση, μέσα στην πραγματικότητα»²⁰.

Ο Piscator θα συνεργασθῆ και επηρεασθῆ από το Bauhaus, τους Ντανταϊστές και από κάθε ἄλλη προοδευτική τάση που εἶχε ἐμφανισθῆ στην χώρα του· σκοπός του ὅμως θὰ εἶναι μόνον ἡ διάδοση τῶν ἀπόλυτων θεωριῶν του. Πῶς τὸ πολιτικὸ τοῦ θεάτρο χρησιμοποιήθηκε ἀποκλειστικὰ καὶ μόνον σὰν ὄπλο προπαγάνδας, φαίνεται ἀπὸ τὴν παραδοχὴ τοῦ ἰδίου:

«Τελικὰ ἔφθασα στὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ τέχνη εἶναι μόνον τὸ σκαλοπάτι γιὰ τὸν σκοπὸ ποὺ ἐπιδιώκω. Ἐνα μέσο πολιτικὸ, ἕνα μέσο προπαγάνδας...»¹⁹.

Σκληρὲς σκέψεις ἐνὸς μεγάλου καλλιτέχνη, ὁ ὁποῖος κατανάλωσε τὶς ἀρετὲς τοῦ μονόπλευρα, ἀφιερώνοντας τὴν τέχνη του σὲ μιὰ κοσμοθεωρία ποὺ θὰ εἶναι καὶ ἡ πρώτη, ποὺ θὰ τὸν ἐγκαταλείψει. Τὸ πολιτικὸ τοῦ θεάτρο ὁ Piscator τὸ διακρίνει σέ: θεάτρο τοῦ Προλεταριάτου, θεάτρο τῶν Ἀποδείξεων καὶ Ἐπικὴ Σάτιρα. Ἀπ' ὅλα αὐτὰ σήμερα μονάχα τὸ τελευταῖο μὲ βασικὸ ἐκπρόσωπο τὸ ἔργο «Οἱ περιπέτειες τοῦ καλοῦ στρατιώτη Σβάϊκ» παραμένει

20. Erwin Piscator, «La Technique nécessité artistique»: Le Lieu théâtral dans la société moderne, 1966, σελ. 182.



109. Τὸ «Festival Theatre, Cambridge» τοῦ T. Gray, 1929.

σὰν ὑπόμνηση τῆς θεατρικῆς αὐτῆς μορφῆς, ποὺ παρουσιάσθηκε στὴν γερμανικὴ θεατρικὴ ζωὴ ἀπὸ τὸ 1919 ἕως τὸ 1929 (εἰκ. 108)²¹.

Στὶς ὑπόλοιπες χώρες τὰ πρῶτα μεταπολεμικὰ χρόνια παρουσιάζονται σχετικὰ λίγοι σκηνοθέτες τῆς ἀκτινοβολίας τῶν προηγουμένων. Στὴν Γαλλία ὁ Jacques Copeau θεωρεῖται ὁ πρῶτος διεθνoῦς φήμης σκηνοθέτης, ἐνῶ στὴν Ἀγγλία ὁ Terence Gray ἀκολουθώντας τὶς ἀντιλήψεις τοῦ Reinhardt δημιουργεῖ τὸ θέατρο φεστιβάλ τοῦ Cambridge (εἰκ. 109). Στὸ θέατρο αὐτὸ θὰ δημιουργήσῃ μιὰ σκηνὴ ποὺ θὰ περιλαμβάνῃ, ὅπως ἀναφέρει ὁ ἴδιος, «μιὰ μεγάλη βαθμιδωτὴ προσκηνὴ ποὺ εἰσχωρεῖ μέσα στὸ ἀμφιθέατρο, μιὰ περιστρεφόμενη μεσαία σκηνὴ καὶ μιὰ συρόμενη καὶ ἀνυψούμενη σκηνὴ στὸ πίσω μέρος... Ὅλα αὐτὰ σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ κυλινδρικό κυκλόγραμμα²² τοῦ βάθους, τὸ ὁποῖο φωτιζόταν μὲ πρισματικὸ φωτισμὸ θὰ κάνουν δυνατὴ τὴν ἐφαρμογὴ ἐνὸς τύπου σκηνογραφίας ἄγνωστου μέχρι στιγμῆς στὴν Ἀγγλία»²³.

Στὴν Ἀμερικὴ, ἐνῶ ἡ ἀξία τῆς καλλιτεχνικῆς σκηνοθεσίας εἶχε πλήρως ἀναγνωρισθῆ, ἡ φήμη τῶν σκηνοθετῶν ἦταν περιορισμένη στὰ ἐθνικὰ καὶ μόνον ὄρια. Ἔτσι δὲν μπορούμε νὰ ποῦμε ὅτι ὀνόματα ὅπως τοῦ Duncan ἢ Horikins πρόσφεραν κάτι ἀξιόλογο στὴν ἐξέλιξη τοῦ θεάτρο ἔπερα ἀπὸ ὀρισμένες ἀρκετὰ πετυχημένες παραστάσεις. Ἡ χώρα αὐτὴ θὰ περιμένη τὸν ἐρχομὸ τῶν φυγάδων τοῦ Ναζισμοῦ, Reinhardt, Piscator κλπ., οἱ ὁποῖοι θὰ συνεχίσουν ἐκεῖ ἀπρόσκοπτα πλέον, τοὺς πειραματισμοὺς τους, γιὰ νὰ τονώσουν τὸ ἀνώριμο ἀκόμα ἀμερικανικὸ θέατρο.

Στὴν Ρωσία, ὅπου κατὰ τὴν πρώτη περίοδο τοῦ μεσοπολέμου ἐπικρατοῦσε ἀκόμα ἐλαστικότητα ὡς πρὸς τὴν γραφειοκρατικὴ γραμμὴ τοῦ κόμματος, παρουσιάσθηκαν οἱ πλέον ἐπαναστατικοὶ καὶ καρποφόροι θεατρικοὶ πειρασμοί. Συνεχιστὲς τῆς σχολῆς τοῦ Stanislavsky, τρεῖς τολμηρὲς φυσιογνωμίες σκηνοθετῶν, οἱ Mejerchol'd, Vachtangon καὶ Tairon, δοκίμασαν νέους τρόπους ὀργανώσεως τοῦ θεάτρο, νέες σχέσεις τοῦ ἠθοποιoῦ μὲ τὸν θεατῆ, νέο εἶδος μουσικοῦ δράματος, γυμνὲς σκηνὲς ἀπαλλαγμένες ἀπὸ κάθε εἶδος σκηνοκοῦ (εἰκ. 110), καινούργιες ἀντιλήψεις ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἐρμηνεία τῶν κλασσικῶν.

Καὶ οἱ τρεῖς αὐτοὶ σκηνοθέτες, μὲ ἐπικεφαλῆς τὸν Mejerchol'd, θ' ἀποτελέσουν τοὺς πρωταγωνιστὲς τῆς τέχνης τοῦ avant-garde. Ὁ Mejerchol'd, ὅπως καὶ ὁ Reinhardt, θὰ δημιουργήσῃ τὸ δικὸ του θέατρο (εἰκ. 111), τὸ ὁποῖο θὰ ὀνομάσῃ «βιο-μηχανικὸ» (bio-mecanique). Μὲ τὸν ὄρο αὐτὸ περιγράφει τὴν ἐπιστημονικὴ σχέση ποὺ προβλέπει νὰ δημιουργηθῆ μεταξὺ τῆς τεχνικῆς τοῦ καλλιτέχνη καὶ τῆς βιομηχανοποιήσεως, ὅταν αὐτὴ πάσῃ πλέον νὰ θεωρηθῆται ἀπὸ τὴν κοινωνία σὰν κατάρρα, ἀλλὰ σὰν «εὐχάριστη ζωτικὴ ἀνάγκη»²⁴. Γιὰ τὸν Mejerchol'd ὁ καλλιτέχνης ἀπὸ τὴν στιγμὴ ποὺ θὰ μπῆ στὴν διαδικασία τῆς ἐργασίας «μετατρέπεται σὲ ἐργάτη ποὺ δὲν τοῦ ἐπιτρέπεται ὅμως νὰ μὴ νοιώθῃ, οὔτε πρὸς στιγμὴ, σὰν καλλιτέχνης»²⁵.

Γι' αὐτὸ, ἴσως, στὸ θεάτρο τοῦ ἀναζητᾷ περισσότερο ἀπὸ κάθε σύγχρονό του τὴν ἐπικοινωνία τοῦ καλλιτέχνη ἠθοποιoῦ, σκηνογράφου, συγγραφέα ἢ σκηνοθέτη μ' αὐτὸ τὸ κοινὸ τῆς βιομηχανίας. Οἱ δυὸ ὀρχηστρες ποὺ εἰσχωροῦν τόσο βαθειὰ μέσα στὸ κοινὸ, τὸ ἔντονα ἐπικλινὲς ἀμφιθέατρο, ἢ

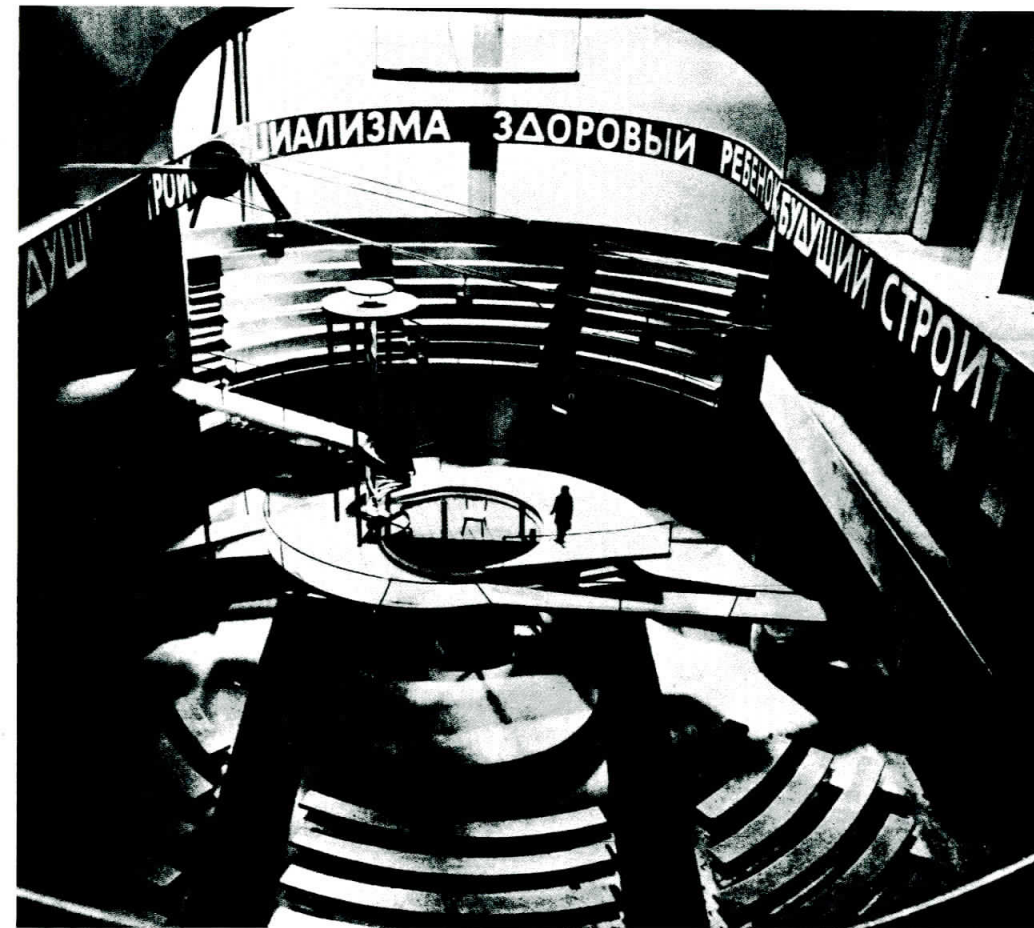
21. Ἡ χρονολογικὴ σειρά στὴν ἐξέλιξη τοῦ θεάτρο τοῦ Piscator ἔχει ὡς ἐξῆς: 1919-20: τὸ Tribunal στὸ Königsberg, 1920-21: τὸ θέατρο τοῦ προλεταριάτου στὸ Βερολίνο, 1923-24: τὸ Central-Theater πάλι στὸ Βερολίνο καὶ σὲ συνέχεια στὴν ἴδια πάντα πόλη τὸ 1924-27: ἡ Volksbühne καὶ τὸ 1927-29: ἡ Piscator-Bühne. Βλ. καὶ E. Piscator, Das Politische Theater, 1963, σελ. 39.

22. Τὸ κυκλόγραμμα εἶναι σκηνογραφικὸ στοιχεῖο, ποὺ χρησιμοποιεῖται ἀκόμα καὶ σήμερα γιὰ φόντο τῆς σκηνῆς. Εἶναι συνήθως μιὰ κατασκευὴ ἀπὸ τεντωμένο κανναβάτο, μεταλλο ἢ ἔξυλο ποὺ παίρνει μιὰ πανοραμικὴ ἀνοικτὴ καμπυλότητα· συχνὰ ὀνομάζεται καὶ «οὐρανός».

23. Richard Southern, The Seven Ages of the Theatre, 1968, σελ. 271.

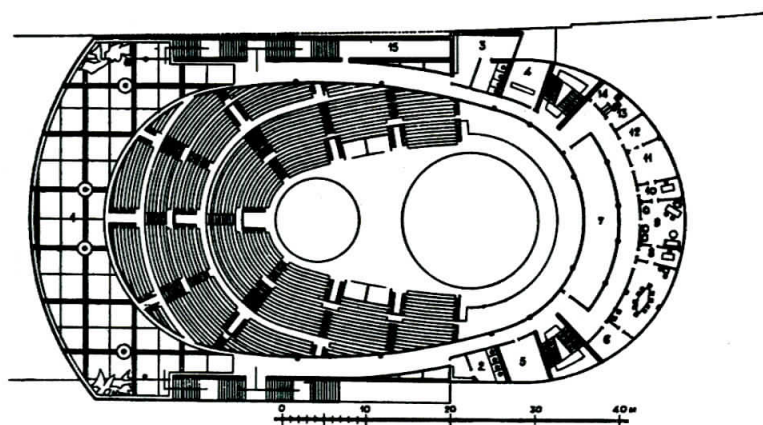
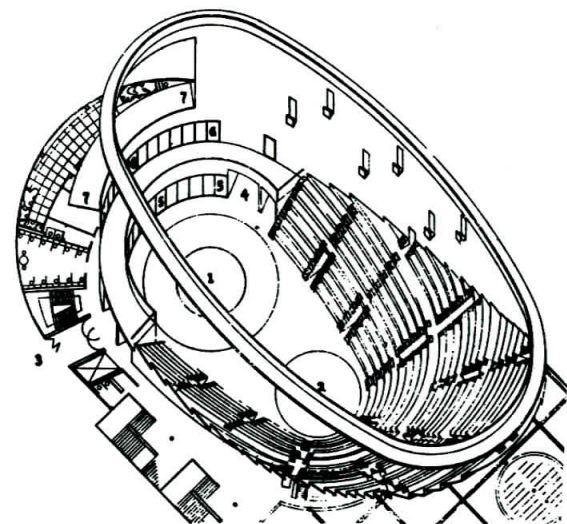
24. Vittorio De Feo, «Architecture et Théâtre»: Revue VH 101, No 7-8, 1972, σελ. 103.

25. Βλ. ἐπίσης καὶ τὸ πρόγραμμα τοῦ Mejerchol'd στὸ περιοδικὸ τοῦ V. Quilici, L'architettura del Costruttivismo, ὁ.π. ὑπόσημ. 24.



110. Σκηνογραφία του El Lisickij για τὸν Mejerchol'd.

111. Κάτοψη καὶ ἀξονομετρικὸ τοῦ θεάτρου τοῦ Mejerchol'd στὴν Μόσχα, 1935. Ἀρχιτέκτονες, G.B. Barchin καὶ Vachtangov.



Τὸ θέατρο καὶ οἱ σύγχρονες τάσεις

λιτότητα τοῦ χώρου, ξαναφέρνουν τὸ θέατρο στὴν ἀρχικὴ κλασσικὴ ἑλληνικὴ μορφή του.

Ὅφείλει κανεὶς νὰ παραδεχθῆ, ὅποια καὶ νὰ εἶναι ἡ προκατάληψή του γιὰ τὸ σοβιετικὸ κράτος, ὅτι ἡ περίοδος αὐτὴ τοῦ πειραματισμοῦ μεταξὺ 1917 ἕως 1935 πρόσφερε πάρα πολλὰ στὴν ἀνάπτυξη τῆς θεατρικῆς παραγωγῆς τοῦ 20οῦ αἰῶνα.

Πολιτικὸ θέατρο παρουσιάσθηκε ἐπίσης στὴν Ἀγγλία τὸ 1936 μὲ τὴν δημιουργία τοῦ θεάτρου Unity στὸ Λονδίνο. Ἐδῶ δὲν ὑπάρχει ἕνας καθοδηγητῆς σκηνοθέτης, ἀλλὰ μιὰ ομάδα ἐρασιτεχνῶν ἠθοποιῶν, ποὺ τοὺς ἀρεσε νὰ ἀποκαλοῦνται «θέατρο τοῦ λαοῦ». Πολλοὶ ἀπ' αὐτοὺς ὅμως σύντομα θὰ βροῦν τὸν δρόμο γιὰ τὸν ἐπαγγελματισμό, γιὰ νὰ γίνουν ἀργότερα μεγάλες προσωπικότητες τῆς Ἀγγλικῆς σκηνῆς²⁶.

Ἡ ἀνοδος τῆς καλλιτεχνικῆς σκηνοθεσίας ὑποχρέωσε τὸ θέατρο νὰ ἀλλάξῃ μορφή. Ἡ ἐπιτυχία τῶν σκηνοθετῶν, ποὺ ἀναφέραμε, γρήγορα πῆρε μεγάλες διαστάσεις καὶ βρῆκε πολλοὺς συνεχιστῆς. Τὸ ἀποτέλεσμα τὸ βλέπουμε καθαρὰ στὶς μέρες μας.

Ἀπὸ τὴν στιγμή ποὺ ἡ ὀργάνωση τῆς Παραγωγῆς περιήλθε στὰ χέρια ἐνὸς μόνου καλλιτέχνη, ἦταν ἐπόμενο νὰ παρακολουθήσῃ καὶ τὸ θέατρο κάθε μεταβολὴ τεχνολογίας, ἀνάλογα μὲ τὶς τάσεις ποὺ εἶχε ὁ κάθε σκηνοθέτης. Ἐδῶ κι 75 περίπου χρόνια νέες τάσεις ἐμφανίζονταν σὲ ὅ,τι εἶχε σχέση μὲ τὴν ζωγραφικὴ καὶ γλυπτικὴ· τάσεις ὅχι δημοφιλεῖς στὴν ἀρχή, ποὺ σιγά - σιγά ὅμως ἀρχισαν νὰ γίνονται ἀποδεκτῆς, τόσο ἀπὸ τὸν περιορισμένο κύκλο τῶν διανοουμένων ὅσο καὶ ἀπὸ τὸ πλατύτερο κοινό.

Οἱ καλλιτεχνικοὶ αὐτοὶ προβληματισμοὶ εἶχαν ὅλοι ἕνα κοινὸ γνώρισμα· εἰδειχναν ἀποστροφή γιὰ κάθε μορφή ποὺ ἀναπαριστοῦσε τὴν πραγματικότητα, κάθε τι ποὺ εἶχε σχέση μὲ τὸν φωτογραφικὸ νατουραλισμό. Ὁ ἐξπρεσσιονισμός, ἡ πλέον ἀκραία ἀντιρεαλιστικὴ τάση, μαζὶ μὲ ὅλα τὰ παράγωγα, τὸν κυβισμό, τὸν φουτουρισμὸ καὶ τὸν σουρρεαλισμὸ, προσπάθησε μὲ τὴν ἀφαίρεση κάθε στοιχείου μὴ οὐσιαστικοῦ καὶ παραπλανητικοῦ νὰ ἐπιτύχῃ τὴν ἀποτελεσματικὴ φαντασίωση.

Στὸ θέατρο οἱ τάσεις αὐτὲς θὰ ἀρχίσουν νὰ ἐπιδρῶν ἀπὸ τὴν περίοδο ἀκόμα τοῦ Α' Παγκοσμίου Πολέμου καὶ θὰ ὀδηγήσουν στὴν διαμόρφωση διαφόρων τύπων σκηνογραφίας, οἱ ὁποῖοι θὰ ἐφαρμοσθοῦν ἀπὸ τοὺς σκηνοθέτες μὲ τὸν ἴδιο περίπου τρόπο καὶ πάθος, ὅπως ἀκριβῶς συνέβη μὲ τοὺς ζωγράφους καὶ γλύπτες.

Στὴν σκηνὴ ὁ ἐξπρεσσιονισμὸς γενικὰ βασίσθηκε περισσότερο στὴν διαστροφή παρά στὴν ἀφαίρεση, ἀν καὶ τὰ δυὸ αὐτὰ στοιχεῖα συνυπάρχουν μέσα στὴν εἰκόνα μέχρις ἐνὸς ὁρίου. Θεωρητικὰ τείνει πρὸς τὴν μουσικὴ, τὴν καθαρώτερη μορφή τέχνης καὶ προσπαθεῖ νὰ πετύχῃ μὲ τὸ φῶς, ὅ,τι ὁ συνθέτης πετυχαίνει μὲ τὸν ἦχο (εἰκ. 112). Τὸ ἀποτέλεσμα ὅμως παραμένει στατικὸ, γιατί μιὰ τέτοια σκηνογραφία προϋποθέτει ἕνα μοναδικὸ μόνιμο σκηνικό, δύσκαμπτο, ποὺ ἐπιβάλλει περιορισμοὺς στὴν παρουσίαση ἐνὸς θεατρικοῦ ἔργου²⁷.

Πολλὲς ἄλλες τάσεις τῆς σύγχρονης τέχνης, ὅπως ὁ σουρρεαλισμὸς καὶ ὁ ντανταϊσμὸς βρῆκαν τὸν δρόμο τους πρὸς τὴν σκηνή, ἰδιαίτερα μέσω τοῦ χοροῦ, καὶ συνδέθηκαν μὲ μεγάλα ὀνόματα ὅπως τοῦ Pablo Picasso καὶ τοῦ Salvador Dalí (εἰκ. 113)· δὲν θὰ βροῦν ὅμως πολλοὺς θαυμαστῆς καὶ γρήγορα θὰ ἀπομακρυνθοῦν ἀπὸ τὸ σκηνικὸ χώρο. Δυὸ ὅμως ἀπὸ τὶς τάσεις ποὺ θὰ

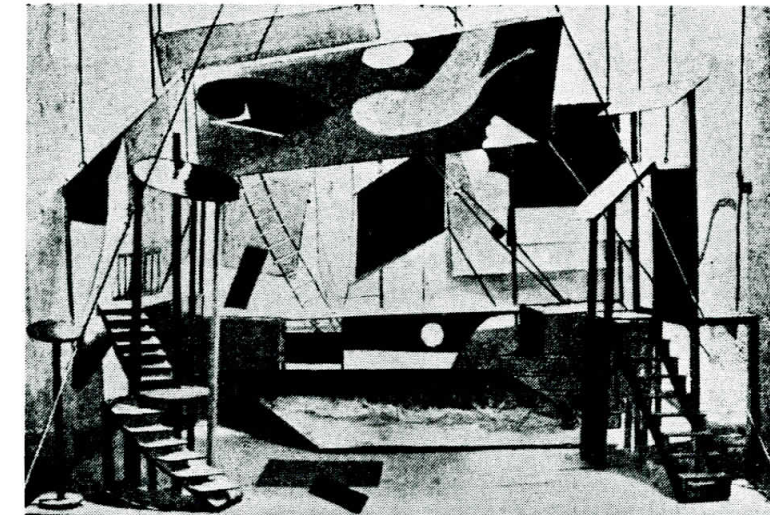
26. Andrian Rendle, ὁ.π., σελ. 19.

27. Frank Whiting, An Introduction to the Theatre, 1954, σελ. 287-288.

112. Έξπρεσιονισμός με φωτισμό, σκη-
νικό του David Mark.



113. ΣURREΑΛΙΣΜΟΣ, σχέδιο του Salvador Dali για το
έργο Bacchanale, 1939.



114. Ένα από τα πρώτα ρωσικά κονστρουκτιβιστικά σκηνικά.

έχουν μεγαλύτερη σημασία για το θέατρο παρά για την ζωγραφική, θα είναι ο κονστρουκτιβισμός και ο φορμαλισμός.

Ο κονστρουκτιβισμός θα κάνει την πρώτη του εμφάνιση, όχι όμως με επιτυχία, το 1911 στην τσαρική Ρωσία και αργότερα θα αποτελέσει τον βασικό σκηνογραφικό τύπο των Ταίρον και Mejerchol'd (εικ. 114). Σύντομα θα επεκταθεί σ' ολόκληρη την Εύρωπη και Αμερική, θα γίνει δεκτός με ένθουσιασμό και θα συνεχίσει να εφαρμόζεται μέχρι την εποχή μας, ονομαζόμενος πλέον «νεο-κονστρουκτιβισμός» (εικ. 115)²⁸. Σαν όπτικο φόντο ή κονστρουκτιβιστική σκηνογραφία μόνη της έχει πολύ λίγο νόημα· πρέπει να συνδυάσουμε τον ήθοιο και την κίνησή του, μέσα σ' αυτή την σύνθεση των επιπέδων, κλιμάκων και ακροβατικών οργάνων, για να πάρει ζωή ολόκληρη ή σκηνογραφία. Ο κονστρουκτιβισμός υπάρχει στην σκηνή, για να χρησιμοποιηθεί παρά για να βλέπεται (εικ. 116).

Ο Mejerchol'd, προσκολλημένος στις απόψεις του πάνω στην αξία της «μηχανής», θα δημιουργήσει έναν κονστρουκτιβισμό άκαμπο, που θα τον καθορίζει ο νόμος της μηχανής και της βιομηχανοποιήσεως· θα πη δέ τα εξής:

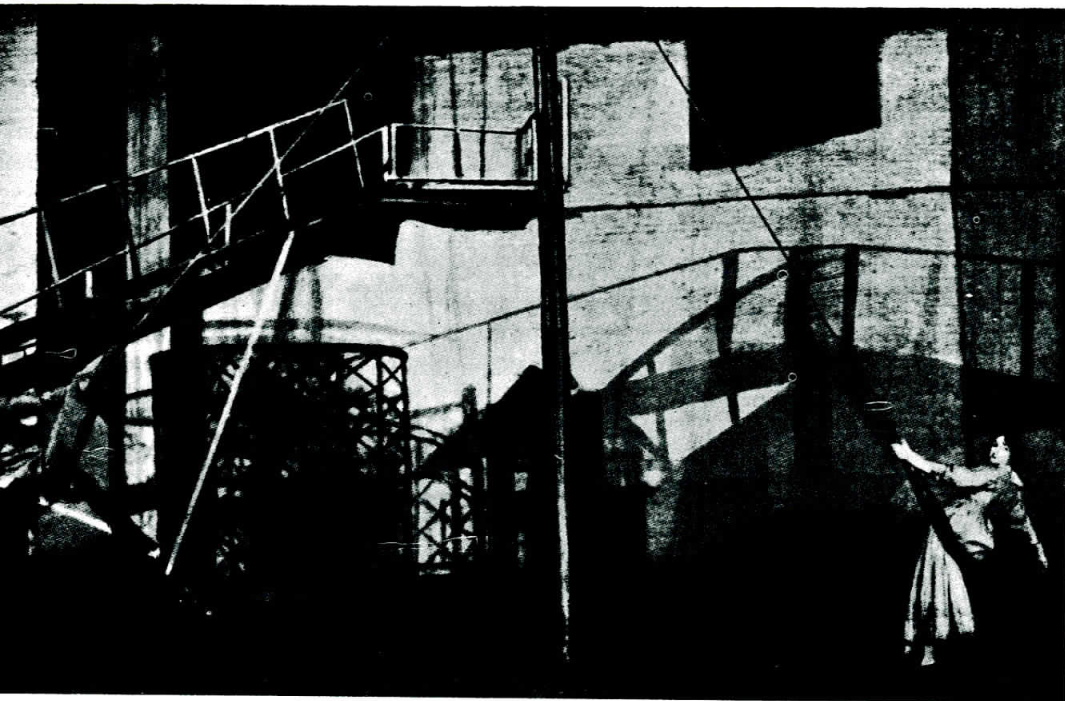
«...Πρέπει να καταστρέψουμε όριστικά την σκηνή-κουτί... Η καινούργια σκηνή θα έχει πλατφόρμες κινητές, οριζόντια ή κάθετα, και θα επιτρέψει την χρησιμοποίηση μεθόδων για την μεταμόρφωση του λόγου και την λειτουργία των κινητών κατασκευών»²⁹.

Τις απόψεις του αυτές θα εφαρμόσει και στην αρχιτεκτονική του θεάτρου. Έτσι θα καταργήσει τα θεωρεία, την Ιταλική σκηνή, την γραμμική άξονική διάταξη, για να φτάσει στο ήμικύκλιο, που θα είναι γι' αυτόν το μοναδικό σχήμα, ικανό να ξαναφέρει την ένωση ήθοιοιού και θεατή. Την επιτυχία αυτής της προσπάθειάς του μπορούσε να την διακρίνουμε πολύ εύκολα στο θέατρό του που ήδη γνωρίσαμε. Με τον τρόπο αυτό θα δώσει την νύξη και στην δημιουργία του αρχιτεκτονικού κονστρουκτιβισμού, ο οποίος όμως δεν θα είναι μια τάση καθαρά ρωσικής προελεύσεως, αλλά μια παράλληλη προσπάθεια όλων των Ευρωπαίων πιστών του θεατρικού avant-garde.

28. Kenneth Rowell, Stage Design, 1968, σελ. 21.
29. Vittorio De Feo, ό.π., σελ. 95.



115. Νεο — κονστρουκτιβιστικό σκηνικό του Ralph Koltai για τὸ ἔργο Cul de Sac στὸ Λονδίνο, 1965.



116. Σκηνικό του Ostrovski για τὸ ἔργο «Τὸ Δάσος» ὅπως παρουσιάστηκε στὸ θέατρο του Mejerchol'd στὴν Μόσχα τὸ 1924.

“Όλοι οἱ πειραματισμοὶ ὁμως μέσα στὸν θεατρικὸ χῶρο ἐπιδιώκουν, μὲ διάφορο τρόπο, νὰ προσελκύσουν ἓνα καινούργιο κοινό. Ἔτσι ὁ φορμαλισμὸς ἦρθε σὰν ἀντίδραση στὸ χάος ποὺ δημιουργήθηκε ἀπὸ τὴν χρῆση ὄλων τῶν παραπάνω τύπων σκηνογραφίας. Ἄναπολύντας τὶς δυὸ μεγαλύτερες ἐποχές τοῦ θεάτρου, τὴν ἑλληνικὴ καὶ τὴν ἐλισαβετιανή, ὅπου ἡ σκηνογραφία ἐπαίξε τόσο μικρὸ ρόλο στὴν παράσταση, οἱ φορμαλιστὲς πρέσβευαν ὅτι «ὁ ἠθοποιὸς πρέπει νὰ παίξει μπροστὰ ἀπὸ ἓνα παραδεκτὸ φόντο, τὸ ὁποῖο ἐλάχιστο θὰ διαφέρῃ ἀπὸ εἰκόνα σὲ εἰκόνα, ἀπὸ ἔργο σὲ ἔργο ἢ ἀπὸ ἐποχὴ ἢ ἐποχὴ»²⁷.

Ἴσως τὸ καλύτερο παράδειγμα σκηνοθέτη ποὺ δοκίμασε τὴν ἐπιστροφή τοῦ φορμαλισμοῦ στὶς μέρες τοῦ Σοφοκλῆ καὶ τοῦ Σαίξπηρ εἶναι αὐτὸ τοῦ Jacques Coireau. Στὸ θέατρό του Vieux-Colombier κατασκεύασε ἓνα τυπικὸ σκηνικὸ φόντο (εἰκ. 117), σταθερὸ καὶ ἴδιο γιὰ ὅλα τὰ ἔργα, ὅπου ἄλλαζαν μόνον τὰ ἐπιπλα καὶ μερικὲς ἄλλες ἀσήμαντες λεπτομέρειες. Σκηνὴ καὶ ἀμφιθέατρο ἀλληλοπροεκτείνονται καὶ συνδέονται χωρὶς κανένα ἀρχιτεκτονικὸ διαχωρισμό· ὁ ἠθοποιὸς καὶ ὁ θεατὴς περιβάλλονται «ἀπὸ τὸν ἴδιο νάρθηκα», ὅπως λέει ὁ D. Bablet³⁰. Ἡ σκηνὴ ὁμως αὐτὴ θὰ στερεῖται εὐελιξίας, γι’ αὐτὸ καὶ ἡ ἐφαρμογὴ της δὲν θὰ συνεχισθῇ γιὰ πολὺ.

Ἡ διάθεση δημιουργίας ἐνὸς σταθεροῦ σκηνικοῦ ὁδήγησε, τέλος, στὸν ἀρχιτεκτονικὸ φορμαλισμό, ὁ ὁποῖος εἶχε σὰν προϋπόθεση τὴν δημιουργία μιᾶς δαπανηρῆς καὶ περίτεχνης συνθέσεως, καθαρὰ ἀρχιτεκτονικῆς, ἀπὸ βαθμίδες, ἐπίπεδα καὶ πεσσούς. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ θὰ εἶναι ἀδιάφορα, χωρὶς νὰ καθορίζουν κάτι συγκεκριμένο ἔτσι, ὥστε νὰ μποροῦν νὰ χρησιμοποιηθοῦν γιὰ περισσότερα ἀπὸ ἓνα ἔργα (εἰκ. 118).

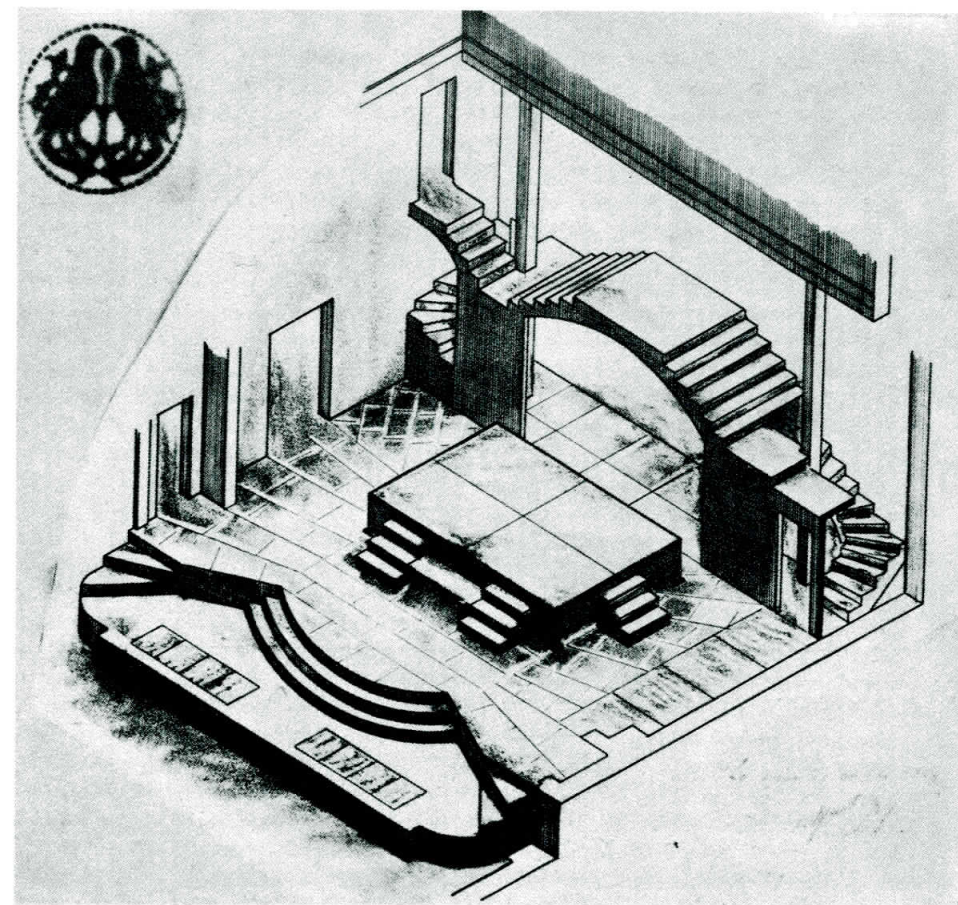
Ὅπως εἶδαμε, ἡ ἐπαναστατικὴ διάθεση τῶν ἀρχῶν τοῦ αἰῶνα μας, γιὰ τὴν ἐπικράτηση τοῦ σκηνοθέτη σὰν καλλιτέχνη ἀκολουθήθηκε ἀπὸ μιὰ θετικὴ ἀναγέννηση στὴν ὀργάνωση τοῦ θεάτρου. Στὸ σχετικὰ μικρὸ χρονικὸ διάστημα τοῦ μεσοπολέμου, ἡ ὀργάνωση αὐτὴ χαρακτηρίζεται ἀπὸ ποικιλία καὶ πειραματισμούς, οἱ ὁποῖοι καὶ θὰ ἀποτελέσουν τὸ οὐσιαστικὸ περιεχόμενο τοῦ θεάτρου τῆς ἐποχῆς μας. Οἱ σκηνοθεσίες τῶν παραπάνω τύπων θὰ συνεχίζουν νὰ παρουσιάζονται καὶ σήμερα ἐξελιγμένες καὶ ἀνανεωμένες, θὰ ἔχουν δὲ πάντοτε σὰν πρότυπα τὶς προσπάθειες τῶν πρωτοπόρων ποὺ ἐμφανίσθηκαν στὸν θεατρικὸ χῶρο τὴν περίοδο τοῦ 1918-1939.

Ὁ διάσημος σκηνογράφος Robert Edmont Jones θὰ προχωρήσει ἀκόμα περισσότερο, ἐπιδιώκοντας τὴν ἐφαρμογὴ μιᾶς σκηνῆς τελείως κενῆς καὶ γυμνῆς ἀπὸ κάθε σκηνογραφία· τὸ 1941 δὲ θὰ ὑποστηρίξῃ τὶς ἰδέες του λέγοντας:

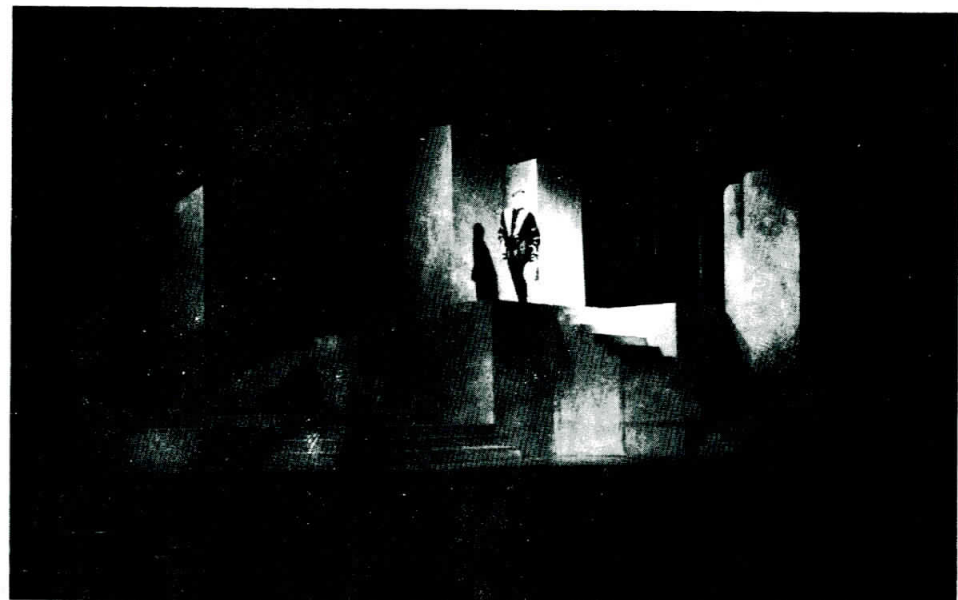
«Ἀποτελεῖ μιὰ πολὺ παλιὰ ἀλήθεια τῆς ἱστορίας τοῦ θεάτρου ὅτι οἱ σκηνικὲς εἰκόνας ἔγιναν ἐνδιαφέρουσες καὶ ἀπαραίτητες, μόνον σὲ περιόδους παρακμῆς τοῦ δράματος. Τὰ μεγάλα δράματα δὲν χρειάζονται εἰκονογράφηση ἢ ἐπεξήγηση ἢ κέντημα... Ὁ λόγος ποὺ διατηρήσαμε τὰ ρεαλιστικὰ σκηνικά γιὰ τόσο μεγάλο διάστημα εἶναι ὅτι πολὺ λίγα δραματικὰ ἔργα τῆς ἐποχῆς μας ἦταν τόσο ζωντανά, ὥστε νὰ μποροῦν νὰ κάνουν χωρὶς αὐτά. Πράγματι τὸ καλύτερο πράγμα, ποὺ θὰ μπορούσε νὰ συμβῇ στὸ θέατρό μας αὐτὴ τὴ στιγμή, θὰ ἦταν νὰ ἔδιναν στοὺς συγγραφεῖς, στοὺς ἠθοποιούς, στοὺς σκηνοθέτες μιὰ σκηνὴ γυμνὴ ἀπὸ κάθε σκηνογραφία καὶ νὰ τοὺς ἔλεγαν ὅτι πάνω σ’ αὐτὴ τὴν σκηνὴ θὰ ἔπρεπε νὰ γράψουν, νὰ παίξουν καὶ νὰ διευθύνουν. Εἶναι βέβαιο, ὅτι σὲ ἐλάχιστο χρονικὸ διάστημα, θὰ εἶχαμε τὸ πιὸ ἐκπληκτικὸ θέατρο τοῦ κόσμου»³¹.

30. Denis Bablet, ὁ.π., σελ. 19.

31. Robert Edmont Jones, «Toward a New Stage», Theatre Arts Monthly, March 1941, βλ. ἐπίσης καὶ Abdel-Fattah I. El-Mously, The Contemporary Theatre, 1965, σελ. 35.



117. Ἡ σκηνὴ τοῦ Vieux-Colombier τοῦ Jacques Copeau 1924.



118. Ἀρχιτεκτονικὸς φορμαλισμὸς τοῦ Al Sensenbach, γιὰ τὸν «Ἄμλετ».

Τὸ ἀμφισβητούμενο προσκήνιο

Ἡ ὅλη αὐτὴ οἰκονομία ἀλλαγῶν στὴν σκηνοθεσία καὶ στὴν σκηνογραφία μέσα στὸν θεατρικὸ ὄμιλο, κατὰ τὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 20οῦ αἰῶνα εἶχαν, ὅπως εἶδαμε, κύριο μέλημα τὴν ἀναθεώρηση τῆς καθιερωμένης ἀπὸ αἰῶνες σχέσεως σκηνῆς καὶ ἀμφιθέατρου. Συγκεκριμένη ἀντίδραση στὴν σχέση αὐτὴ ἦταν μιὰ μοναδικὴ κατάργηση τοῦ προσκηνίου.

Ἀπὸ τὰ πρῶτα κιόλας χρόνια τοῦ αἰῶνα μας ἡ ἀντιπάθεια γιὰ τὴν σκηνὴ «ἀ-λα-ἰταλικά» πῆρε τὴν μορφή κρίσεως μέσα στὸν θεατρικὸ κόσμον. Ὁ ἀνταγωνισμὸς τῆς ὀθόνης, οἱ δυσκολίες ποὺ συναντοῦσαν οἱ σκηνοθέτες στὴν ἀνάπτυξη τῶν ἰδεῶν τους καὶ ἡ ἐξέλιξη τῆς τεχνολογίας εἶχαν σὰν ἀποτέλεσμα τὸν προβληματισμὸ καλλιτεχνῶν καὶ ἀρχιτεκτόνων. Ἡ ἐπανεξέταση τῶν ἱστορικῶν μορφῶν ἐγένετο ἀναγκαία. Ἡ ἀποκατάσταση καὶ πάλι τῆς στενῆς καὶ οἰκείας σχέσεως μεταξὺ θεατῆ καὶ ἠθοποιῦ ἐγένετο ἐπιθυμία ἐπιτακτικὴ. Ἔπρεπε λοιπὸν νὰ γίνοντο προσαρμογές στὴν θεατρικὴ μορφή καὶ ἂν ἦταν δυνατόν νὰ δημιουργηθοῦν καινούργιες. Ἄν ὅμως συνέβαινε κατὰ τέτοιο, τί θὰ ἀπέμενε, γιὰ νὰ ἀντικαταστήσῃ τὸ προσκήνιο;

Ὅπως εἶδαμε, κατὰ τὴν περίοδο τῆς Ἀναγεννήσεως τὸ προσκήνιο ἦταν αὐτὴ ἡ ἴδια ἡ σκηνή, ἐνῶ τὸ βάθος δινόταν μόνον μὲ ἕνα φόντο προοπτικῶς σχεδιασμένο· ἦταν δηλαδὴ τὸ ἴδιο περίπου μὲ τὸ ἑλληνικὸ προσκήνιο ἢ τὸ ρωμαϊκὸ *proscenium*· ἡ σκηνὴ δὲν ἔχει κανένα βάθος. Στὴν συνέχεια, μὲ τὴν ἀνάπτυξη τῆς ἰταλικῆς ὄπερας, ἡ σκηνὴ παίρνει βάθος, ἐνῶ ἀντίθετα τὸ προσκήνιο ὑποχωρεῖ. Ἡ ὑποχώρηση αὐτὴ στὴν τελικὴ τῆς θέσης θὰ δημιουργήσῃ τὸ προσκηνιακὸ τόξο, τὸ πλαίσιο μιᾶς εἰκόνας, ποὺ βλέπουμε καὶ γιὰ τὸ ὅποιο, ὅπως ἀναφέρει ὁ Richard Southern:

«...Ἐχεις τὴν ἐντύπωση ὅτι μὲ μιὰ μόνον κίνηση δημιουργεῖς τὸ γυάλινο κάλυμμα, τὸ κάδρο, τὴν «κλειδαρότρυπα», τὸν «τέταρτο τοῖχο». Ἐκεῖ μέσα, σ' αὐτὸ τὸ κουτὶ τῶν θαυμάτων, τελειῶς ἀσφαλῆς καὶ ἀπομακρυσμένος θὰ χοροπηδᾷ κάνοντας τὴν δουλειά του ὁ μικροῦλης ὑποκριτῆς, ἕνας ἰλλουσιονιστῆς καὶ μιὰ αὐταπάτη μέσα σ' ἕνα καὶ τὸ αὐτὸ ἄτομο. Ἐν τῷ μεταξύ θὰ ἔχῃς ἤδη μετατρέψῃ τὸ ἀμφιθέατρο σὲ μιὰ σπηλιά γεμάτη σκοτάδι»³².

Ἴσως νὰ εἶναι πολὺ καυστικοὶ οἱ παραπάνω χαρακτηρισμοί· εἶναι ὅμως γεγονός ὅτι κατὰ τὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ αἰῶνα μας ὑπῆρχαν ἄνθρωποι ποὺ σκέπτονταν ἀκριβῶς ἔτσι. Ὅλοι αὐτοὶ ποὺ ἐνοιώθησαν δυσσαρεστημένοι ἀπὸ τὴν ρεαλιστικὴ σκηνογραφία, συγκέντρωσαν τὶς ἀντιδράσεις τους ἐναντίον τῆς ὑπάρξεως τοῦ τόξου τοῦ προσκηνίου, γιὰ τὸ ὅποιο πίστευαν ὅτι περιορίζε τὴν δραματικὴ ἐξέλιξη. Ἰσχυρίζονταν ὅτι ἀποτελοῦσε φραγμὸ καὶ παγίδα γιὰ τὸν ἠθοποιὸ ποὺ τὸν ἔκανε νὰ νοιώθῃ ἀπομονωμένος, μακριὰ ἀπὸ τὸν θεατῆ, σὰν ἕνα κινητὸ, ἔμψυχο ὅμως, στοιχεῖο μέσα στὴν ὅλη σκηνογραφία.

Καὶ εἶναι ἀλήθεια ὅτι ὁ τέταρτος αὐτὸς τοῖχος δὲν ἐπέτρεπε καμμιά ἐπαφὴ μεταξὺ θεατῆ καὶ ἠθοποιῦ· ὁ κάθε ἕνας τους ἦταν ὑποχρεωμένος νὰ κάθετα ἀπὸ τὴν δικιά του ὄχθη καὶ νὰ «βλέπῃ» τὸν ἄλλο νὰ νοιώθῃ αἰσθήματα, χωρὶς νὰ μπορῇ νὰ τὰ μοιρασθῇ μαζί του καὶ νὰ τὸν συμμερισθῇ. Γιὰ ὅλους αὐτοὺς ποὺ τοὺς ἐνοχλοῦσε αὐτὴ ἡ κατάσταση δὲν ὑπῆρχε παρὰ μιὰ καὶ μοναδικὴ λύση, ἡ κατάργηση τοῦ προσκηνίου. Ἀλλὰ στὴν ἀντίδραση αὐτὴ ὑπῆρχε καὶ ὁ ἀντίλογος· καὶ αὐτὸς προερχόταν ἀπὸ δύο παρατάξεις: ἀπὸ τοὺς, λόγω συμφέροντος, ὑποστηρικτῆς τοῦ ἐμπορικοῦ θεάτρου καὶ ἀπὸ αὐτοὺς ποὺ πραγματικὰ ἀγαποῦσαν τὸ ἀληθινὸ θέατρο, ἀλλὰ πίστευαν ὅτι ἡ ἐπιδίωξη καὶ μόνον τῆς ἐπαφῆς ἠθοποιῶν καὶ κοινῶν θὰ ἦταν ἀρκετὴ.

Ἡ διαμάχη αὐτὴ εἶχε τελικὰ εὐεργετικὰ ἐπακόλουθα γιὰ τὸ θέατρο. Ὁ προβληματισμὸς ἔφερε τὴν ἐρευνα καὶ ἡ ἐρευνα τὰ ἀποτελέσματα. Νέες μορφὲς ἐμφανίσθηκαν καὶ τὸ θέατρο μὲ τὴν βοήθεια κάθε τομέα τῆς

32. Richard Southern, ὁ.π., σελ. 269.

έπιστήμης και της τέχνης ξέφυγε από την μονολιθικότητα των τελευταίων αιώνων, για να αποκτήσει μια πλαστικότητα πρωτοφανή. Μὲ τις νέες όμως αυτές μορφές του σύγχρονου θεάτρου θὰ ἀσχοληθοῦμε εὐρύτερα σὲ ἐπόμενο κεφάλαιο, ἀφοῦ πρῶτα ἐξετάσουμε ἓνα χαρακτηριστικὸ φαινόμενο στὴν ἱστορία τῆς ἀρχιτεκτονικῆς ποὺ παρουσιάσθηκε κατὰ τὴν περίοδο τοῦ 1920 καὶ 1930, τὴν σχολὴ δηλαδὴ τοῦ Bauhaus, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ἀνάπτυξη τῆς τεχνολογίας.

Ἡ τεχνολογία στὸ θέατρο

Μὲ τὴν ἀνακάλυψη τοῦ ἠλεκτρισμοῦ ἔγινε μιὰ ριζικὴ ἀλλαγὴ στὴν ζωὴ τοῦ ἀνθρώπου.

Μὲ τὴν χρησιμοποίησή τοῦ ἀτσαλιοῦ, τοῦ τσιμέντου καὶ τοῦ γυαλιοῦ, ὁ κόσμος τοῦ ἀρχιτέκτονα ἀπέκτησε καινούργια σημασία.

Μὲ τὴν ἀνάπτυξη τῆς «μηχανῆς» καί, ὅταν μιλάμε γιὰ μηχανή, ἐννοοῦμε κάθε τι ποὺ βοηθάει στὴν κίνηση ἐνὸς ἀντικειμένου, ὁ κόσμος ἔγινε ἀπείρως μικρότερος· ἰδίως μὲ τὴν τελειοποίηση τῶν διαφόρων μεταφορικῶν μέσων καὶ τὴν ἐξέλιξη τῶν τηλεπικοινωνιῶν.

Ἡ ὀλοκληρωμένη ἐφαρμογὴ ὄλων αὐτῶν στὸ θέατρο θὰ δημιουργήσῃ μιὰ πρωτοφανῆ ἀλλαγὴ τόσο στὸ κτίριο ὅσο καὶ στὸ περιεχόμενό του.

Ὁ διάσημος τεχνολόγος τοῦ θεάτρου καὶ καθηγητῆς τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Yale, George Izenour, ἔγραψε τὸ 1963:

«...Ἡ μηχανὴ πρῶτα ἄλλαξε καὶ στὴν συνέχεια δημιούργησε μιὰ ἐμπορικὴ, μιὰ βιομηχανικὴ καὶ τέλος μιὰ οἰκιακὴ ἀρχιτεκτονικὴ, μιὰ ἀρχιτεκτονικὴ χωρὶς κανένα προηγούμενο. Εἶναι δέ, γιὰ μὲνα τουλάχιστον, ἀδιανόητο, ὅτι ἡ τεχνολογία μας δὲν θὰ κατορθώσῃ νὰ δημιουργήσῃ ἐπίσης καὶ μιὰ μοναδική, μιὰ χαρακτηριστικὴ ἀρχιτεκτονικὴ γιὰ τις παραστατικὲς τέχνες»³³.

Ἡ τεχνολογία, κατὰ τὸν Izenour πάντοτε, δὲν ἔχει τίποτα τὸ μυστηριώδες. Δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ ὁ συνδυασμὸς τῶν κανόνων τῆς ἐπιστήμης καὶ τῆς φαντασίας· στὴν περίπτωση τοῦ θεάτρου ὅμως ἡ φαντασία αὐτὴ πρέπει νὰ εἶναι πολὺ ἀναπτυγμένη. Πρέπει νὰ εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα τῆς συνισταμένης προσπάθειας ὄλων τῶν παραγόντων, ποὺ θὰ συνεργασθοῦν σὲ ἓνα θέατρο, τοῦ ἀρχιτέκτονα δηλαδὴ, τοῦ σκηνοθέτη καὶ τοῦ κυριώτερου ἀπ' ὅλους, τοῦ χρηματοδότη ἐπιχειρηματία.

Ὁ Izenour σὲ μιὰ συζήτηση μὲ τὸν συγγραφέα τὸ 1967 εἶπε τὰ ἐξῆς:

«Πιστεύω ὅτι ἡ τεχνολογία τοῦ θεάτρου βρίσκεται ἀκόμα στὸ ξεκίνημά της. Ἄν ἀναλογισθῆ κανεὶς τὰ διάφορα σημερινὰ ἐπιτεύγματα τῆς ἐπιστήμης, ἂν σκεφθῆ ὅτι σὲ λίγο ὁ ἀνθρώπος θὰ βρεθῆ στὸ φεγγάρι, τότε θὰ ἀντιληφθῆ πόσο μηδαμινὸ εἶναι τὸ κατόρθωμα νὰ μπορούμε νὰ περιστρέψουμε μιὰ σκηνή, νὰ ἀνεβοκατεβάσουμε μιὰ ὀροφὴ ἢ νὰ ἀλλάξουμε, πατώντας μόνον ἓνα κουμπί, τὴν διάταξη τῶν καθισμάτων τοῦ θεάτρου. Πιστεύω ὅτι τὸ ἐμπόδιο βρίσκεται μόνον στὸ κόστος καὶ στὸν χρόνο ἀποσβέσεως τῶν κεφαλαίων ποὺ θὰ ἀπαιτηθοῦν. Ὅταν ὁ ἀνθρώπος κατορθώσῃ νὰ ξεπεράσῃ τὸν οἰκονομικὸ αὐτὸ φραγμὸ, τότε θὰ δοῦμε καὶ τὴν πραγματικὴ μεταμόρφωση τοῦ θεάτρου»³⁴.

Γιὰ τὰ θέατρα ὅμως τῆς μεταπολεμικῆς περιόδου τοῦ 1920-1930 τὰ πράγματα δὲν ἦταν τόσο αἰσιόδοξα. Κάθε τι καινούργιο ποὺ ἐμφανίζοταν ἀκολουθοῦσε μιὰ σειρά ἀντιδράσεων καὶ δοκιμασιῶν· κάθε νεωτερισμὸς ἔπρεπε νὰ ἐφαρμοσθῆ δοκιμαστικά, νὰ ἐπιτύχῃ, γιὰ νὰ μπορέσῃ στὴν συνέχεια νὰ ἔχῃ πλατύτερη ἐφαρμογὴ. Τρόποι ἀλλαγῆς τῶν σκηρικῶν, περιστρεφόμενες πλατφόρμες, ὑδραυλικοὶ ἀνυψωτήρες εφευρίσκονταν, δὲν ὑπῆρχε ὅμως ἀκόμα ὁ συνδυασμένος πειραματισμὸς, αὐτὸ δηλαδὴ ποὺ θὰ ἔδινε στὴν τεχνολογία τοῦ θεάτρου τὴν ὠθηση γιὰ τὴν μαζικὴ ἀνάπτυξη.

33. George Izenour, «Building for the Performing Arts»: Tulane Drama Review, Vol. 7, No 4, 1963, σελ. 99.

34. Συνέντευξη τοῦ συγγραφέα μὲ τὸν G. Izenour τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1967 στὸ Yale University, New Haven, Conn. τῶν Η.Π.Α.

Παρ' όλα αυτά όμως, τα γεωμετρικά σκηνικά του Graig, οι περιστρεφόμενες πλατφόρμες του Reinhardt, ή «βιο-μηχανική» του Mejerchol'd, θα συμβάλουν καθοριστικά στην μεταμόρφωση του θεατρικού χώρου. Ο Piscator θα άντληση επίσης κι αυτός τις ιδέες του από τα επιτεύγματα της τεχνικής της εποχής του και θα χρησιμοποιήσει την τεχνολογία, όχι για να δημιουργήσει σκηνογραφικά «έφέ», αλλά για να την εντάξει λειτουργικά μέσα στο δράμα. Στο 32ο Συνέδριο των τεχνολόγων του θεάτρου που έγινε στο Mannheim το 1959 θα πη μεταξύ άλλων και τα εξής:

«Συχνά βρισκόμουν στην ανάγκη να αντιδικήσω με τους κριτικούς, οι οποίοι άμφισβητούσαν την καλλιτεχνική αξία της δουλειάς μου εξ αιτίας των τεχνικών μέσων που έφάρμοζα. Θα ήθελα να τους επαναλάβω, ότι είμαι υπερήφανος που έδωκα στην σκηνή καινούργιες διαστάσεις... Αυτό που με ενδιέφερε δεν ήταν απλώς η τεχνική, αλλά η δραματουργική λειτουργία της»³⁵.

Τις ίδιες θεωρίες με τον Piscator θα επιδιώξη να κάνει γνωστές στο ευρύτερο κοινό και η σχολή του Bauhaus, που προσπάθησε να αντιμετωπίσει το θέμα όχι περιορισμένα αλλά γενικά· όχι δηλαδή μόνον τεχνολογία-θέατρο, αλλά τεχνολογία-τέχνη, κάθε μορφής και κάθε παράγωγου των ανθρώπινων χειρών. Η αρχιτεκτονική, η ζωγραφική, η γλυπτική, οι γραφικές τέχνες, το βιομηχανικό σχέδιο, θα είναι γι' αυτή τομείς, οι οποίοι χωρίς την βοήθεια της τεχνολογίας κινδυνεύουν να μείνουν στατικοί και άκαμπτοι.

Το Bauhaus ήταν δημιούργημα της κρίσεως που επήλθε μετά το 1918 σε κάθε κοινωνική μορφή και λειτουργία, σε κάθε τι που είχε σχέση με το καταναλωτικό κοινό και την κατασκευή. Ένθουσιώδης και δραστήριος ο Walter Gropius ιδρύει αυτή την σχολή το 1919, σε ηλικία 24 μόνον χρονών, με σκοπό να διδάξη την σημασία της τεχνικής στην τέχνη και την σχέση της αναλογίας και της συνθέσεως με την κατασκευή. Συγκεντρώνει κοντά του, για να τον βοηθήσουν στο δύσκολο αυτό έργο, ονόματα που σήμερα δεσπόζουν στην ιστορία κάθε τέχνης, ονόματα όπως των W. Kandinsky, D. Klee, Laszlo Moholy Nagy, Oskar Schlemmer.

Η σχολή λειτουργεί αρχικά στην Weimar από το 1919 έως το 1925 και στην συνέχεια μεταφέρεται στο Dessau, όπου και θα διαλυθεί το 1928. Από όλα τα μέρη της Γερμανίας και Αυστρίας έρχονται να σπουδάσουν άτομα κάθε ηλικίας, γιατί βλέπουν ότι η σχολή αυτή είναι μια νησίδα δημιουργίας μέσα στο χάος του τότε κόσμου· είναι χαρακτηριστικό το πρώτο μανιφέστο της σχολής που τους καλεί και που συγχρόνως κάνει μ' αυτό γνωστό σ' όλους το βασικό της μήνυμα:

«Ο τελικός σκοπός κάθε μορφωτικής δραστηριότητας είναι «η κατασκευή» (der Bau). Το στόλισμά της ήταν άλλοτε το πρωταρχικό καθήκον των καλών τεχνών. Σήμερα οι τέχνες αυτές βρίσκονται χωρισμένες, κλεισμένες ή κάθε μία μέσα σε μία γεμάτη αυτόρκεια απομόνωση, από την οποία δεν θα μπορέσουν να λυτρωθούν, παρά μόνον όταν συνεργασθούν ξανά μεταξύ τους όλοι οι καλλιτέχνες. Οι αρχιτέκτονες, οι ζωγράφοι, οι γλύπτες πρέπει να ξαναγνωρίσουν και να μάθουν να έννοούν την πολυσύνθετη μορφή της κατασκευής, τόσο στο σύνολό της, όσο και στη λεπτομέρειά της· τότε πλέον τα έργα τους θα γεμίσουν

Το θέατρο του Bauhaus

35. Erwin Piscator, «La Technique nécessité artistique»: Le lieu théâtral dans la société moderne, 1966, σελ. 180.

μόνα τους με το αρχιτεκτονικό πνεύμα που είχαν χάσει μέσα στα καλλιτεχνικά σαλόνια...

«Αρχιτέκτονες, γλύπτες, ζωγράφοι, πρέπει όλοι να γυρίσουμε πίσω στην χειροτεχνία! Γιατί δεν υπάρχει καμιά «τέχνη εξ επαγγέλματος». Δεν υπάρχει καμιά διαφορά μεταξύ του καλλιτέχνη και του τεχνίτη. Ο καλλιτέχνης, που πρέπει να κατέχη τις βασικές γνώσεις του τεχνίτη δεν είναι παρά μία σκάλα πάνω απ' αυτόν.

«Ας δημιουργήσουμε λοιπόν και εμείς μία «καινούργια συντεχνία τεχνίτου», χωρίς την ταξική αλαζονεία, που θέλησαν να παρεμβάλουν σαν πανύψηλο ύπεροπτικό τοίχο ανάμεσα στον τεχνίτη και στον καλλιτέχνη! Πρέπει να θελήσουμε και να επιδιώξουμε την δημιουργία μιας νέας κατασκευής του μέλλοντος, ή όποια θα εκπροσωπή, σε μια ενιαία μορφή (Gestalt) την αρχιτεκτονική, την γλυπτική και την ζωγραφική και ή όποια με την βοήθεια εκατομμυρίων χειρών τεχνιτών θα ανεβή ψηλά σαν κρυστάλλινο σύμβολο του καινούργιου έπερχόμενου πι-στεύω»³⁶.

Το Bauhaus βρήκε σύντομα πολλούς συμπαραστάτες αλλά συγχρόνως και πάρα πολλούς επικριτές. Οι άνθρωποι του επιτιμήθηκαν και πολλές φορές θεωρήθηκαν παράλογοι, όταν έβγαζαν το ύφασμα από τα επιπλα, για να χρησιμοποιήσουν το άσάλι και το γυαλί ή αντικαθιστούσαν τα κυκλικά ροκοκό παράθυρα με μεγάλα οργανικά ανοίγματα ή ακόμα καταργούσαν τα περίπλοκα νεοκλασσικά κυμάτια για χάρη της απλότητας και της αισθητικής λιτότητας. Καθηγητές και μαθητές ένωμένοι σαν μια εργατική κοινότητα αποφάσισαν να γίνουν ζωτικοί παράγοντες της εποχής τους, αναζητώντας μια νέα σύνθεση της τέχνης και της σύγχρονης τεχνολογίας. Κατά τον Gropius «τα φαινόμενα της μορφής και του χώρου, με βάση την μελέτη των βιολογικών δεδομένων της ανθρώπινης αντίληψης, έρευνήθηκαν μέσα σε πνεύμα άπροκατάληπτης περιέργειας, για να φθάσουν σε αντικειμενικά μέσα, με τα όποια θα συσχετίσουν την ατομική δημιουργική προσπάθεια με το κοινό υπόβαθρο»³⁷.

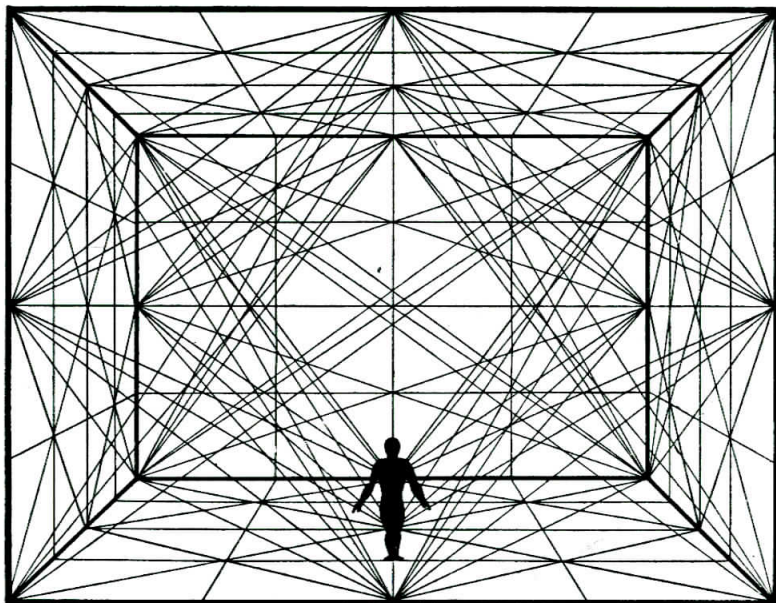
Ένα καινούργιο κλίμα και μια νέα τεχνοτροπία άρχισαν να διαμορφώνονται, μέσα στα όποια αναπτύχθηκε και το θέατρο του Bauhaus που προσπάθησε να εφαρμόσει το καινούργιο πιστεύω. Επιδίωξε κυρίως να συνδυάσει τον καλλιτεχνικό ιδεαλισμό με την τεχνική πρακτικότητα, να έρευνήσει τα δημιουργικά στοιχεία κάθε αντικειμένου και να έμβραθύνει στο νόημα και τις λειτουργικές λεπτομέρειες «της Κατασκευής». Η σκηνή, λόγω χάρη, δεν είναι για το Bauhaus ένα πράγμα αυτότελές, αλλά ένα σύμπλεγμα έτερογενών στοιχείων, όπως ακριβώς και κάθε κατασκευή, που ολοκληρώθηκε μέσω της συνεργασίας πολλών διαφορετικών δυνάμεων. Ο Oskar Schlemmer θα πη³⁷, ότι μια από τις λειτουργίες της σκηνής, όχι όμως και η μοναδική, είναι να υπηρετήσει τις μεταφυσικές ανάγκες του ανθρώπου, κατασκευάζοντας έναν κόσμο αυτόπατης και δημιουργώντας το υπερφυσικό πάνω στην βάση του λογικού· για το θέατρο δε θα αναφέρει τα εξής:

«Η ιστορία του θεάτρου είναι η ιστορία της μεταμορφώσεως της ανθρώπινης μορφής. Είναι η ιστορία του ανθρώπου σαν ήθοιοιού φυσικών και πνευματικών συμβάντων, που έκτείνονται από την άφέλεια στην άντανάκλαση, από την φυσικότητα στην επιτήδευση.

«Τα υλικά που χρησιμοποιήθηκαν γι' αυτή την μεταμόρφωση είναι η μορφή και το χρώμα, τα υλικά του ζωγράφου και του γλύπτη. Η άρένα αυτής της μεταμορφώσεως θα βρεθεί μέσα στην κατασκευαστική συγχώνευση του χώρου και κτιρίου, το βασίλειο δηλαδή του

36. Herbert Bayer, Walter Gropius, Ise Gropius, Bauhaus 1919-1928, 1955, σελ. 16.

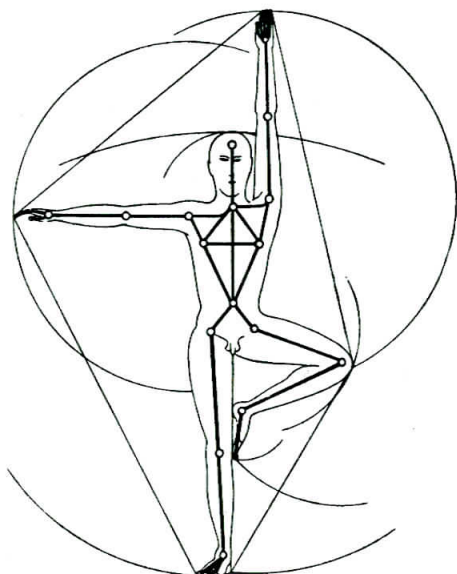
37. Oskar Schlemmer, «Man and Art Figure»: The Theatre of the Bauhaus, 1965, σελ. 17-25.



119. Τὸ γραμμικὸ δίκτυο τοῦ κυβικοῦ χώρου.

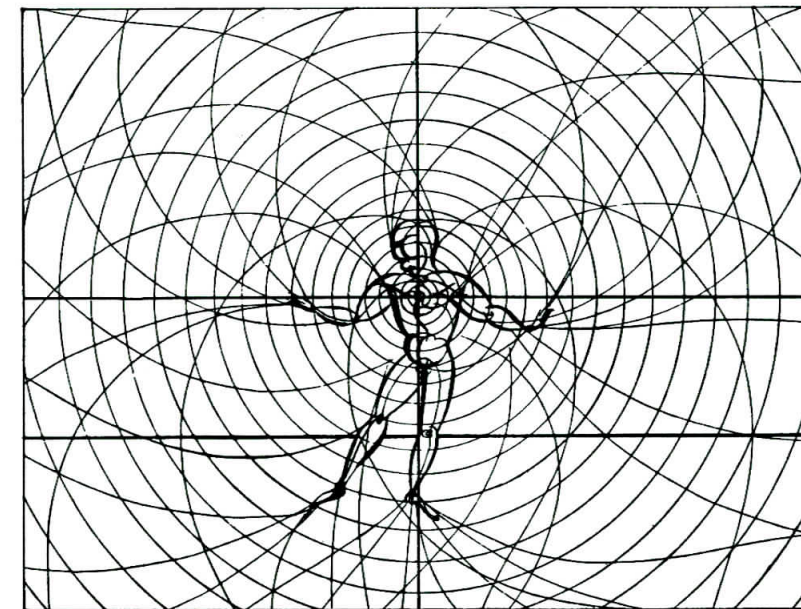
ἀρχιτέκτονα. Μέσω τοῦ χειρισμοῦ τῶν ὑλικῶν αὐτῶν ὁ ρόλος τοῦ καλλιτέχνη εἶναι ἀπόλυτα προσδιορισμένος»³⁸.
 Ὁ Schlemmer θὰ διδάξῃ ἐπίσης ὅτι ἐμβλήματα τῆς ἐποχῆς του πρέπει νὰ εἶναι ἢ ἀφαίρεση, ἢ μηχανοποίηση καὶ ἢ τεχνολογία· γι' αὐτό, τὸ θέατρο, ποὺ πρέπει νὰ εἶναι ἢ εἰκόνα αὐτῆς τῆς ἐποχῆς καὶ ποὺ εἶναι ἢ μοναδικὴ ἴσως μορφή τέχνης ποὺ ἐπηρεάζεται ἰδιόμορφα ἀπ' αὐτήν, δὲν πρέπει νὰ τὰ ἀγνοῇ.
 Ἡ ἔννοια τοῦ χώρου στὸ Bauhaus παίρνει ἄλλη ὑπόσταση. Ἡ πιὸ χαρακτηριστικὴ καλλιτεχνικὴ προσφορὰ τοῦ Schlemmer θὰ εἶναι ὁ τρόπος ποὺ ἐρμηνεύσει τὸν χώρο· τὸν μελέτησε ὄχι μόνον μέσω τῆς ὀπτικῆς, ἀλλὰ μὲ ὀλόκληρο τὸ σῶμα καὶ τὴν κίνηση τοῦ ἠθοποιοῦ καὶ τοῦ χορευτῆ. Μετασχημάτισε σὲ ἀφηρημένους γεωμετρικοὺς ὄρους τὶς παρατηρήσεις, ποὺ ἔκανε πάνω στὴν ἀνθρώπινη μορφή, ὅταν αὐτὴ κινηθῆ. Κατέληξε δὲ στὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ ἄνθρωπος σὰν ὀργανισμὸς μέσα στὸν κυβικὸ, ἀφηρημένο χώρο τῆς σκηνῆς, ὑπακούει σὲ διαφορετικοὺς νόμους τάξεως, ἀπὸ ἐκείνους ποὺ διέπουν τὸν χώρο αὐτό.

Οἱ νόμοι τοῦ κυβικοῦ χώρου εἶναι τὸ ἀόρατο γραμμικὸ δίκτυο (εἰκ. 119), ποὺ καθορίζουν οἱ σχέσεις τῶν σημάτων τοῦ ἐπιπέδου καὶ τοῦ χώρου. Αὐτὲς οἱ σχέσεις ἀντιστοιχοῦν μόνον μὲ τὴν μαθηματικὴ καὶ μηχανικὴ ἀνθρώπινη κίνηση· τὴν κίνηση τῆς ἀκρίβειας καὶ τῆς λογικῆς. Εἶναι ἡ γεωμετρία τῆς γυμναστικῆς καὶ τῆς εὐρυθμίας, ποὺ τὴν συναντᾶμε στὶς γυμναστικὲς ἐπιδείξεις καὶ τὰ ἀκροβατικὰ νούμερα (εἰκ. 120). Οἱ νόμοι ὅμως τοῦ ὀργανικοῦ ἀνθρώπου εἶναι διαφορετικοί· αὐτοὶ καθορίζονται ἀπὸ τὶς ἀόρατες ἐσωτερικὲς του λειτουργίες. Εἶναι οἱ παλμοὶ τῆς καρδιᾶς του, ἡ ἀναπνοή, ἡ κυκλοφορία τοῦ αἵματος, οἱ δραστηριότητες τοῦ μυαλοῦ καὶ τοῦ νευρικοῦ συστήματος, παράγοντες ποὺ ἔχουν σὰν κέντρο τὸ ἀνθρώπινο ὄν, οἱ κινήσεις καὶ τὰ ἀντανεκλαστικά τοῦ ὀποίου δημιουργοῦν ἓνα φανταστικὸν χώρο (εἰκ. 121).



120. Ἡ μηχανικὴ ἀνθρώπινη κίνηση.

38. Oskar Schlemmer, «Theater (Bühne)»: The Theatre of the Bauhaus, 1961, σελ. 81.



121. Ὁ ρευστὸς χώρος τοῦ ὀργανικοῦ ἀνθρώπου.

Ὁ χώρος ὅμως αὐτὸς εἶναι ρευστός, ὁ κυβικὸς δὲ χώρος τῆς σκηνῆς ἀποβαίνει τὸ ὀριζόντιο καὶ κάθετο περίγραμμα αὐτῆς τῆς ρευστότητας. Ἐμφανίζεται ἐπομένως, κατὰ τὸν Schlemmer πάνω στὴν σκηνὴ ἓνας ἀγώνας ἐπικρατήσεως μεταξὺ Ἀνθρώπου καὶ Χώρου, ἢ ἔκβαση τοῦ ὀποίου διαμορφώνει τὴν θεατρικὴ μορφή³⁹.

Ὅταν ὁ κυβικὸς χώρος, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸν φυσικὸ ἄνθρωπο, προσαρμόζεται καὶ μετατρέπεται σὲ φύση ἢ ἀπομίμηση φύσεως, τότε στὸ θέατρο ἐμφανίζεται ὁ ἰλλουσιονιστικὸς ρεαλισμὸς.

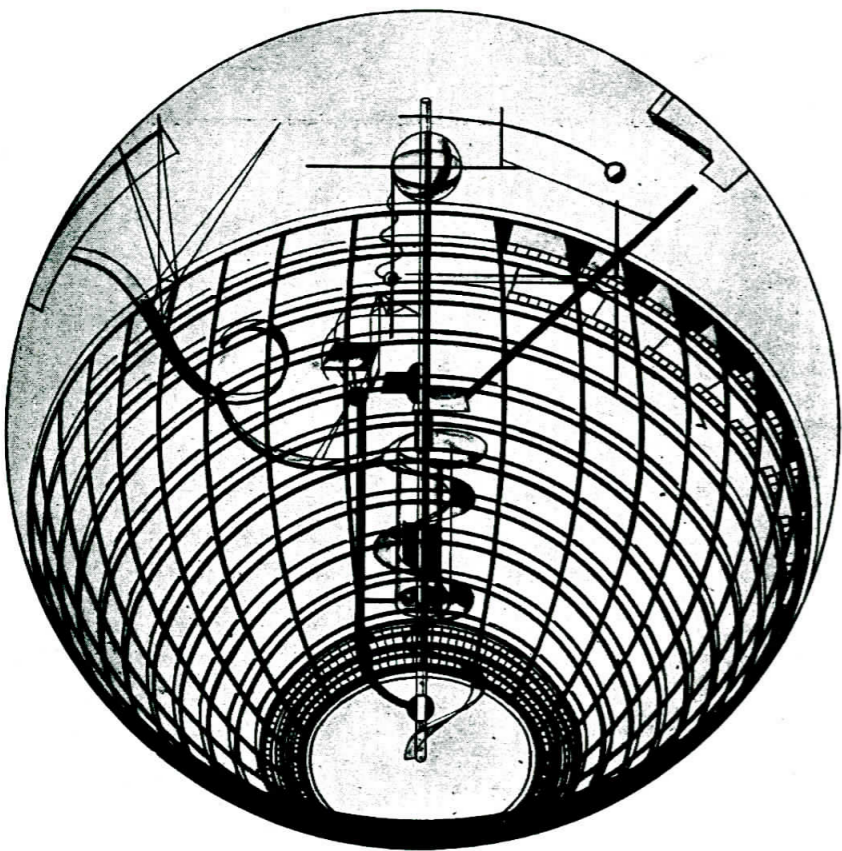
Ὅταν ἀντίθετα ὁ φυσικὸς ἄνθρωπος, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸν κυβικὸν χώρο, ἀναπλάσσεται, γιὰ νὰ προσαρμοσθῆ στὸ περιβάλλον του, τότε στὸ θέατρο ἐμφανίζεται ἡ ἀφηρημένη σκηνή.

Αὐτὲς οἱ θεωρίες ἦταν καὶ εἶναι ἴσως ἀκόμα δυσνόητες γιὰ πολλοὺς· ἡ ἐφαρμογὴ τους δὲ στὸ θέατρο δράματος, ὅπου κυρίαρχο στοιχεῖο εἶναι ὁ λόγος καὶ ὄχι ἡ κίνηση, ἦταν πολὺ περιορισμένη. Ἄλλωστε αὐτὸ θὰ τὸ παραδεχθῆ καὶ ὁ ἴδιος ὁ Schlemmer, ὅταν θὰ πῆ:

«Ἀόρατα συνυφασμένος μ' ὄλους αὐτοὺς τοὺς νόμους εἶναι ὁ Ἀνθρώπος-Χορευτῆς (Tänzer Mensch). Ὑπακούει στὸν νόμο τοῦ σώματος τὸ ἴδιο πιστὰ ὅπως καὶ στὸν νόμο τοῦ χώρου· ἀκολουθεῖ τὴν ἀτομικὴ του αἴσθηση τὸ ἴδιο, ὅπως καὶ τὴν αἴσθηση τοῦ χώρου ποὺ τὸν περιβάλλει»³⁹.

Οἱ θεωρίες ὅμως αὐτὲς, ἂν καὶ προορίζονται κυρίως γιὰ τὸν χορὸ (εἰκ. 98), ἐν τούτοις, θὰ ἀποτελέσουν τὴν νύξη γιὰ τὴν δημιουργία ἑνὸς θεάτρου μέσα στὸν χώρο, ἑνὸς θεάτρου ἀπομακρυσμένου ἀπὸ τὰ πρότυπα τοῦ παρελθόντος, ὅπου ὁ τρισδιάστατος ἠθοποιὸς μὲ τὴν βοήθεια κάθε θεωρίας καὶ κάθε ὑπάρχοντος τεχνολογικοῦ μέσου θὰ βγῆ ἀπὸ τὸ «ἰταλικὸ κουτί» του, γιὰ νὰ πλησιάσῃ καὶ νὰ ταυτισθῆ μὲ τὸν θεατῆ.

39. Oskar Schlemmer, «Man and Art Figure»: The Theatre of the Bauhaus, 1961, σελ. 22-25.



122. Το σφαιρικό θέατρο του Andreas Weiningger, 1924.

Το θέατρο στον χώρο

Μια απάντηση στο ερώτημα για το πώς να είναι ένα θέατρο χώρου προσπάθησε να δώσει ένας άλλος άνθρωπος του Bauhaus, ο Andreas Weiningger, σχεδιάζοντας το «σφαιρικό θέατρο» (είκ. 122)⁴⁰.

Χρησιμοποιώντας την σφαίρα σαν αρχιτεκτονικό φλοιό, αντί του γνωστού συνηθισμένου κυβικού κτιριακού όγκου, και τοποθετώντας τους θεατές στο έσωτερικό της τοίχουμα επιδιώκει να προσδώσει σ' αυτούς μια καινούργια σχέση με τον χώρο. Όλοκληρη ή κατασκευή κινείται περι έναν άξονα, πάνω στον οποίο έχει τοποθετηθεί ελεύθερα στον χώρο ή σκηνή. Χάρη στην κεντρομόλο δύναμη που περιστρέφει την κατασκευή και χάρη στην πλήρη θέα που προσφέρει ή μεγάλη σφαιρική καμπυλότητα, ο θεατής αποκτά νέες εμπειρίες και ανακαλύπτει νέες οπτικές, ακουστικές και φυσικές σχέσεις. Η αρχιτεκτονική στατικότητα εξαφανίζεται: ο χώρος, το σώμα, ή γραμμή, το σημείο, το χρώμα, το φως, ο ήχος, όλα εντάσσονται σε μια καινούργια μηχανική σύνθεση.

Φυσικά το σχέδιο αυτό του Weiningger δεν ήταν τότε παρά μια υπόθεση και μια εύχη για πραγματοποίηση, όταν ή τεχνολογία θα έφθανε στα ανώτατα ύψη τελειότητας. Δεν παύει όμως να είναι μια προσπάθεια αξιοζήλευτη, ή οποία θα μπορούσε μάλιστα κατά την εποχή μας να πάρη σάρκα και οστά. Το κόστος όμως μιας τέτοιας κατασκευής, για να θυμηθούμε ξανά αυτά που είπε ο Izenour, θα ήταν τεράστιο και ο Weiningger έκανε μόν την εύχη, δεν υπολόγισε όμως ότι μετά από πενήντα περίπου χρόνια, όταν θα υπήρχαν ένδεχομένως οί τεχνικές δυνατότητες, το ενδιαφέρον του ανθρώπου για το θέατρο δεν θα ήταν τόσο μεγάλο, ώστε να χρηματοδοτήσει μια τόσο δαπανηρή επιχείρηση.

Το «Καθολικό θέατρο» του Gropius

Ένα από τα σημαντικότερα παραδείγματα θεατρικής αρχιτεκτονικής συνθέσεως, όπου ή τεχνολογία, ή επιστήμη και ή μηχανική συναντώνται, για να δώσουν μια λύση στην προσπάθεια επιτεύξεως ελαστικότητας και ευελιξίας, στοιχείων απαραίτητων για ένα θέατρο του 20ου αιώνα, ήταν και ή μελέτη του Walter Gropius για ένα «Καθολικό Θέατρο» (das Totaltheater).

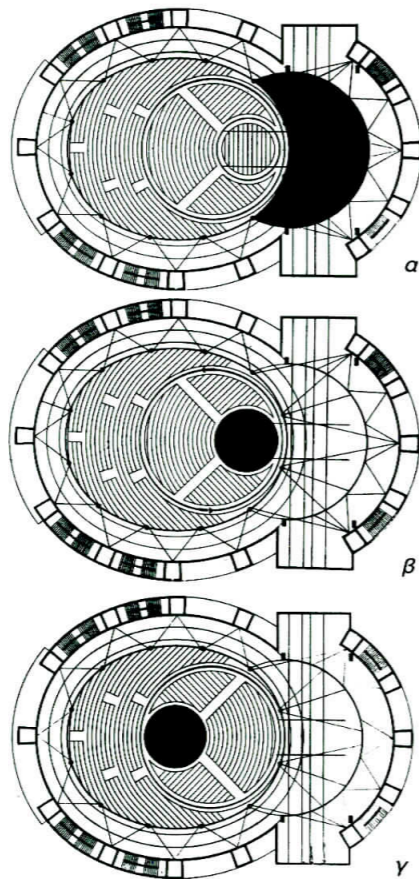
Το θέατρο αυτό σχεδιάσθηκε, για να στεγάσει τον θίασο του Erwin Piscator στο Βερολίνο το 1927, ή κατασκευή του όμως εγκαταλείφθηκε με την επικράτηση του Ναζισμού στην Γερμανία. Ο Piscator, αναλύοντας τους λόγους που τον οδήγησαν στην δημιουργία αυτού του θεάτρου, αναφέρει μεταξύ άλλων και τα εξής:

«Μετά από διάφορες σκηνοθεσίες μου στην Volksbühne και στο κρατικό θέατρο αποκρυστάλλωσα μια αρκετά συγκεκριμένη ιδέα για ένα θέατρο μελετημένο έτσι, ώστε να μοιάζει σαν μηχανή ή μάλλον ακριβέστερα σαν μια γραφομηχανή, όπου από τον Αισχύλο ή τον Shakespeare μέχρι τον Tchekov και τον Brecht... θα μπορούσε να ικανοποιηθή κάθε ανάγκη»⁴¹.

Την πραγματοποίηση αυτής της ιδέας εμπιστεύθηκε στον Gropius, τον καταλληλότερο για μια τέτοια ευθύνη αρχιτέκτονα της εποχής εκείνης, ο οποίος και θεώρησε την ανάθεση αυτή σαν μια εύκαιρία, για να εκφράσει όλες τις νέες ερμηνείες του Bauhaus για τον θεατρικό χώρο. Όταν το 1935 ο Gropius παρουσίασε στην Ρώμη, σ' ένα συνέδριο συγγραφέων και θεατρικών παραγωγών, το Totaltheater ανέφερε και τα εξής σχετικά με τους λόγους που τον οδήγησαν στην τόσο δυνατή και πρωτοποριακή αυτή σύνθεση:

40. Oskar Schlemmer, «Theater (Bühne)»: The Theatre of the Bauhaus, 1961, σελ. 89.

41. Erwin Piscator, «La Technique nécessité artistique»: Le lieu théâtral dans la société moderne, 1966, σελ. 181.



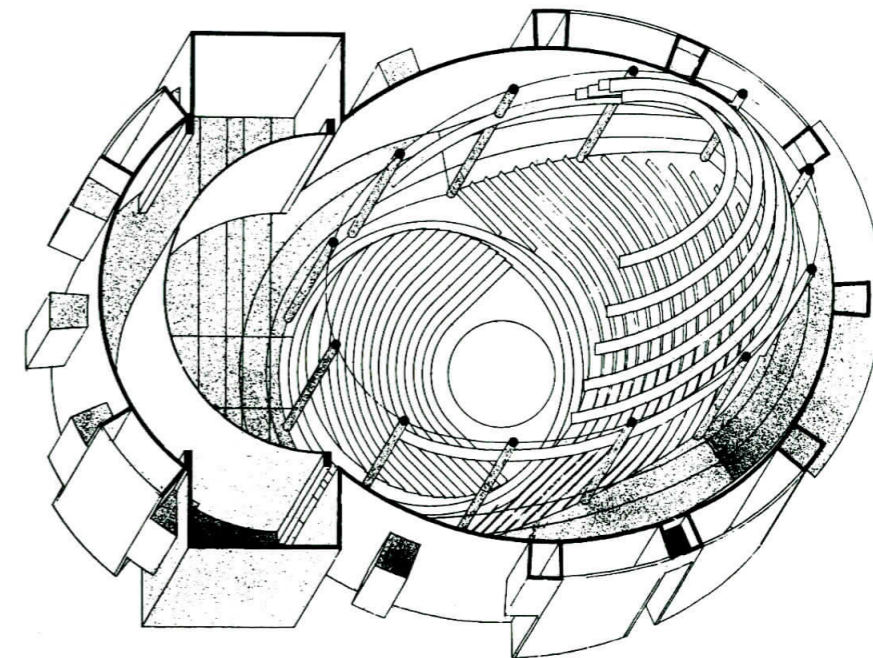
123. Παραλλαγές του Totaltheater: α) κάτοψη με την χρήση της βαθειάς σκηνής, β) κάτοψη με την χρήση του ανοικτού προσκηνίου — ὄρχηστρας, γ) κάτοψη με την χρήση της κεντρικής σκηνής — ἀρένας.

«Ὁ ἀρχιτέκτονας τοῦ σύγχρονου θεάτρου πρέπει νὰ θέσῃ σὰν σκοπὸ τοῦ τὴν δημιουργία μιᾶς εὐρείας κλίμακας φωτὸς καὶ χώρου τόσο ἀντικειμενικῆς καὶ προσαρμόσιμης στὸν χαρακτήρα, ὥστε νὰ ἀνταποκρίνεται σὲ κάθε εἶδους φανταστικὸ ὄραμα τοῦ σκηνοθέτη· ἐνὸς κτιρίου εὐέλικτου, ἱκανοῦ νὰ μεταμορφώσῃ καὶ ἀνανεώσῃ τὸ πνεῦμα μὲ αὐτὸν καὶ μόνον τὸν δυναμισμὸ τοῦ χώρου του.

«Υπάρχουν μόνον τρεῖς βασικὲς μορφές σκηνῆς (εἰκ. 123, 124). Ἡ ἀρχικὴ εἶναι ἡ κεντρικὴ ἀρένα, πάνω στὴν ὁποία τὸ ἔργο ἐκτυλίσσεται τρισδιάστατα, ἐνῶ οἱ θεατὲς συγκεντρώνονται γύρω τῆς ὁμόκεντρα. Σήμερα αὐτὴ ἡ μορφή μᾶς εἶναι γνωστὴ σὰν τσίρκο, σὰν ἀρένα ταυρομαχιῶν ἢ σὰν ἀγωνιστικὴ παλαίστρα.

«Ἡ δεύτερη μορφή σκηνῆς εἶναι παρμένη ἀπὸ τὸ κλασσικὸ προσκηνίον τοῦ ἑλληνικοῦ θεάτρου μὲ τὴν προβάλλουσα πλατφόρμα ὄρχηστρα, γύρω ἀπὸ τὴν ὁποία τοποθετοῦνται οἱ θεατὲς, σὲ ὁμόκεντρα ἡμικύκλια. Ἐδῶ τὸ ἔργο τοποθετεῖται σὰν ἀνάγλυφο μπροστὰ ἀπὸ ἕνα σταθερὸ σκηνικὸ φόντο.

124. Totaltheater, ἀξονομετρικὸ σκηνῆς καὶ ἀμφιθεάτρου.



«Τελικὰ τὸ ἀνοικτὸ αὐτὸ προσκηνίον ἀπομακρύνεται ὅλο καὶ περισσότερο ἀπὸ τὸν θεατὴ, γιὰ νὰ ἐξαφανισθῇ τελειῶς πίσω ἀπὸ μιὰ αὐλαία, σχηματίζοντας ἔτσι τὴν βαθειὰ σκηνὴ τῆς ἐποχῆς μας, ἡ ὁποία κυριαρχεῖ στὰ τωρινὰ μας θεάτρα.

«...Στὸ «Καθολικὸ Θεάτρο» μου προσπάθησα νὰ δημιουργήσω ἕνα ὄργανο τόσο εὐλύγιστο, ὥστε ὁ σκηνοθέτης νὰ μπορῇ νὰ ἐφαρμόζῃ ὅποιαδήποτε ἀπὸ τὶς τρεῖς μορφές σκηνῆς μὲ τὴν χρήση ἀπλῶν καὶ ἐξυπνῶν μηχανισμῶν. Ἡ δαπάνη γιὰ ἕνα τόσο πολὺμορφο σκηνικὸ μηχανισμὸ θὰ μπορούσε νὰ καλυφθῇ ἀπὸ τὸ πλεονέκτημα τῆς μεγάλης καὶ ποικίλης ἀξιοποιήσεως ἐνὸς τέτοιου κτιρίου. Κάθε εἶδους παράσταση σχετικὴ μὲ δράμα, ὄπερα, χορὸ, κινηματογράφο, θὰ ἦταν δυνατὸν νὰ παρουσιασθῇ· ἀκόμα καὶ συμβατικὰ ἔργα θὰ μπορούσαν νὰ ἐμφανισθοῦν στὸ μέλλον σὰν καταπληκτικὲς πειραματικὲς δημιουργίες ἐνὸς σκηνοθέτη»⁴².

Προτιμήσαμε νὰ μεταφέρουμε ἐδῶ σχεδὸν ὀλόκληρη τὴν εἰσαγωγὴ τοῦ Gropius, γιὰτι ὅποιαδήποτε ἄλλη περιγραφή θὰ κατέστρεφε τὸ νόημα αὐτοῦ τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ ἀριστουργήματος.

Πρέπει νὰ θεωρηθῇ σὰν μεγάλη ἀτυχία, τὸ γεγονός, ὅτι τὸ θέατρο αὐτὸ δὲν κτίσθηκε καὶ οἱ ἰδέες ἐνὸς ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους ἀρχιτέκτονες τῆς σύγχρονης ἐποχῆς δὲν πραγματοποιήθηκαν.

Εἶχαμε τὴν τύχη νὰ συναντήσουμε τὸν μεγάλο αὐτὸ δάσκαλο λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ τέλος του, τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1967 καὶ θυμόμαστε τὰ γεμάτα πίκρα χαρακτηριστικὰ του λόγια:

42. Walter Gropius, «Introduction»: The Theatre of the Bauhaus, 1961, σελ. 12-14.

«...Ήταν μιὰ ἐποχὴ κατὰ τὴν ὁποία μιὰ τέτοια σύλληψη θὰ μπορούσε εὐκόλα νὰ πραγματοποιηθῆ. Ὅλα ἦταν μελετημένα, μέχρι τὴν παραμικρὴ λεπτομέρεια. Ὅλοι μας ζούσαμε μιὰ πυρετώδη περίοδο ἀναζητήσεων καὶ πνευματικῶν ἀνησυχιῶν· ὅλοι θέλαμε νὰ πραγματοποιήσουμε κάτι τὸ καινούργιο, μιὰ σφραγίδα χαρακτηριστικὴ... Θὰ νόμιζε κανεὶς ὅτι προαισθανόμασταν τὸ τέλος ποῦ ἐρχόταν...»⁴³

Τὸ παράδειγμα τοῦ Καθολικοῦ Θεάτρου ἀπετέλεσε καὶ ἐξακολουθεῖ νὰ ἀποτελῆ ὑπόδειγμα γιὰ κάθε μελετητὴ ἀρχιτέκτονα, στὴν σύγχρονη ἀντιμετώπιση τῆς συνθέσεως τοῦ θεατρικοῦ χώρου. Τὸ Totaltheater θὰ γίνῃ ἀπὸ τότε ὁρολογία καὶ παράδειγμα γιὰ τὸ πῶς τὸ θέατρο-κτίριο κατασκευασμένο ἔτσι, ὥστε νὰ προσαρμόζεται στὸν χῶρο τῆς φαντασίας, θὰ γίνῃ τὸ ἴδιο μόνο του ἓνα πεδίο δράσεως καὶ ἓνα παρορμητικὸ στοιχεῖο τῆς φαντασίας τοῦ συγγραφέα, τοῦ σκηνοθέτη καὶ τοῦ θεατῆ.

Τὸ ἐκπληκτικὸ ἀποτέλεσμα ποῦ θὰ δώσῃ ἡ ἐμπειρία τῆς μεταμορφώσεως τοῦ χώρου, μὲ τὴν ἀλλαγὴ τῶν σκηνῶν, τὸν συνδυασμὸ τοῦ φιλμ⁴⁴ καὶ τὴν τρισδιάστατὴ ἀναβίωση τῶν ἀψύχων ἀντικειμένων, θὰ ἀνοίξῃ νέους πνευματικούς ὀρίζοντες, γιατί, ἀναφερόμενοι γιὰ μιὰ ἀκόμα φορὰ στὸν Gropius, «...εἶναι ἀλήθεια ὅτι τὸ πνεῦμα μπορεῖ νὰ μεταμορφώσῃ τὸ σῶμα, ἀλλὰ εἶναι τὸ ἴδιο ἀλήθεια ὅτι καὶ ἡ δομὴ μπορεῖ νὰ μεταμορφώσῃ τὸ πνεῦμα...»⁴²

43. Συνέντευξη τοῦ συγγραφέα μὲ τὸν W. Gropius τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1967 στὸ Cambridge, Massachusetts τῶν Η.Π.Α.

44. Μὲ τὸ Totaltheater ὁ Gropius θὰ εἰσαγῇ, γιὰ πρώτη φορὰ, τὴν προβολὴ φιλμ καὶ διαφανιῶν σὰν στοιχεῖο στὴν σκηνογραφία καὶ σὰν προσπάθεια ἐνοποιήσεως τοῦ χώρου. Βλ. καὶ Siegfried Melchinger, ὁ.π., σελ. 36.

Ἡ τάση γιὰ ἀλλαγὴ

Διαπιστώσαμε μέχρι τώρα ὅτι τὸ θέατρο, ἀπὸ τότε ποὺ γεννήθηκε σὰν τέχνη καὶ ἀνθρώπινη πνευματικὴ ἐκδήλωση, συνέχεια ἀναπτύσσεται. Ἡ ἀνάπτυξη ὁμως συνεπάγεται καὶ τὴν ἀλλαγὴ· τὴν ἀλλαγὴ αὐτὴ τὴν συναντοῦμε στὸν ἄνθρωπο κατὰ τὶς διάφορες φάσεις τῆς ζωῆς του, ἀπὸ τὴν γέννηση μέχρι τὸν θάνατο, τὴν συναντοῦμε ἐπίσης στὴν ἐπιστήμη ἀπὸ τὴν διατύπωση μιᾶς θεωρίας μέχρι τὴν βιομηχανικὴ τῆς ἐξέλιξη· εἶναι φυσικὸ ἐπομένως νὰ τὴν συναντήσουμε καὶ στὸ θέατρο, ἢ ἱστορία τοῦ ὁποίου, μακρόχρονη ὅπως καὶ τῆς ἴδιας τῆς ἀνθρωπότητος, εἶναι γεμάτη ἀπὸ ἀναζητήσεις καὶ προβληματισμούς.

Ὁ συγγραφέας ἀναζητήσε νέα λογοτεχνικὰ σχήματα καὶ νέες μορφές δράματος, ὁ ἠθοποιὸς προσπάθησε νὰ προσαρμόσῃ τὴν ἔκφρασή του ἀνάλογα μὲ τὸν λόγο, ὁ σκηνοθέτης καὶ ὁ σκηνογράφος δοκίμασαν νέους τρόπους παρουσιάσεως. «Ὅλοι μὲ τὸν δικό τους τρόπο ἐργάσθηκαν, γιὰ νὰ ἀναπτύξουν τὴν θεατρικὴ τέχνη καὶ νὰ τὴν κάνουν ἀκόμα περισσότερο ἱκανὴ νὰ παρακινήσῃ καὶ νὰ προκαλέσῃ.

Μαζί τους, ὁ ρόλος τοῦ ἀρχιτέκτονα δὲν ὑπῆρξε ποτὲ δευτερεύων· ἡ συμμετοχὴ του στὴν ἀνάπτυξη τῆς θεατρικῆς μορφῆς ἦταν πάντοτε πρωτεύουσα καὶ καθοριστικὴ, ἂν καὶ θὰ μπορούσε νὰ πῆ κανεὶς ὅτι θὰ ἔπρεπε νὰ ἦταν περιορισμένη μονάχα στὴν προσπάθεια ἐντάξεως ὄλων αὐτῶν τῶν ἐκδηλώσεων μέσα σ' ἓνα χῶρο. Ἦταν αὐτὴ ποὺ ἀπὸ τὴν πρώτη ἐμφάνιση τοῦ θεάτρου βοήθησε τὸ δράμα στὴν ἐξέλιξή του καὶ ἔδωκε στοὺς ὑπόλοιπους ἀνθρώπους τοῦ θεατρικοῦ χῶρου παρορμήσεις καὶ κατευθύνσεις. Ἀναζητήθηκαν ἀπὸ τὸν ἀρχιτέκτονα πιὸ προσιτὰ εἶδη σχημάτων, μεγεθῶν, ἐγκαταστάσεων. Καθορίσθηκαν χαρακτηριστικὲς διαστάσεις, ὀπτικὲς γωνίες, κυκλοφοριακὲς λύσεις, μέθοδοι ἀκουστικῆς, τρόποι φωτισμοῦ καὶ τρόποι ἀντιμετώπισεως πολλῶν ἄλλων παραγόντων· ἔγιναν προσπάθειες προσαρμογῆς τῆς ἀρχιτεκτονικῆς μορφῆς ἀνάλογα μὲ τὶς τάσεις τῆς κάθε ἐποχῆς, τὴν ἀνάπτυξη τῆς τεχνολογίας καὶ τὴν διαμόρφωση τῶν διαφόρων κοινωνικῶν συνθηκῶν.

Πρωταρχικὸ πρόβλημα ὄλων αὐτῶν ποὺ ἀσχολήθηκαν μὲ τὸ θέατρο ἦταν ἡ σχέση θεατῆ — ἠθοποιῦ, ἀμφιθεάτρου δηλαδὴ καὶ σκηνῆς. Μὲ τὴν ἐπιθυμία νὰ δημιουργηθοῦν ὅσο τὸ δυνατόν περισσότεροι καὶ καλύτεροι χῶροι γιὰ «δράση» καὶ «ἀνταπόκριση τῆς δράσεως» ἀναζητήθηκε τὸ «τέλειο» ἀμφιθέατρο καὶ ἡ «τέλεια» σκηνή. Οἱ δύο ὁμως αὐτὲς θεατρικὲς λειτουργίαι ἀντιμετωπιζόνταν, γιὰ ἓνα μεγάλο χρονικὸ διάστημα, χωριστά, σὰν κάτι τελειῶς διαφορετικὸ, κάτι ποὺ δὲν ἔπρεπε νὰ ἔχη καμμιά σχέση μὲ τὸ ἄλλο.

Κάθε σχέση μεταξὺ ἀμφιθεάτρου καὶ σκηνῆς, γιὰ τετρακόσια περίπου χρόνια, σταμάτησε στὸ τόξο τοῦ προσκηνίου, σὰν νὰ ἦταν αὐτὸ μιὰ ὀριακὴ γραμμὴ δύο κόσμων διαφορετικῶν ποὺ κανεὶς δὲν ἔπρεπε νὰ καταπατήσῃ. Ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος ὁ κόσμος τοῦ θεάτρου, ὁ μυστηριώδης, ὁ ἀπόκρυφος, ὁ γεμάτος ὑπνοσύμμενα, καὶ ἀπὸ τὸ ἄλλο ὁ κόσμος τοῦ ἀκροατηρίου, ὁ ἄρχοντας, ὁ ἀπλοϊκός, ὁ πελάτης, ὁ καταναλωτής. Ἡ αἰτία ποὺ δημιούργησε τὸν διαχωρισμὸ αὐτὸ πρέπει νὰ ἀναζητηθῇ στὸ γεγονός ὅτι ἡ ἰταλικὴ σκηνή, τὸ «ὀπτικὸ κουτί», ὅπως τὸ ἀποκαλεῖ ὁ Jean Jacquot¹, μπορεῖ νὰ ἐξυπηρετήσε ἄριστα τὴν ὄπερα, γιὰ τὴν ὁποία ἄλλωστε καὶ δημιουργήθηκε, δὲν ἀντανακλούσε ὁμως

1. Jean Jacquot, *Le lieu théâtral et la culture*: Le lieu théâtral dans la société moderne, 1966. σελ. 226.

κανένα μήνυμα ούτε γεννούσε κανένα προβληματισμό· πρόσφερε μόνον την όπτική τέρψη και την ψευδαίσθηση· όπως δὲ ἀναφέρει ὁ J. Jacquot:

«Ἐπρεπε, πράγματι, γιὰ νὰ εἶναι τέλεια ἡ ψευδαίσθηση, οἱ ἐκ καταγωγῆς προνομιοῦχοι θεατὲς νὰ βρίσκωνται μέσα στὸ πριγκηπικὸ θεωρεῖο ποῦ ἦταν τοποθετημένο στὸν προοπτικὸ ἄξονα. Ἐπίσης, παράδοξο ἦταν ὅτι ἡ ἡμικυκλικὴ ἢ πεταλοειδὴς διάταξη τῆς αἴθουσας μὲ τὶς πολυώροφες σειρὲς θεωρίων, ποῦ κυριάρχησε ἀπὸ τὶς πρῶτες κιάλας κατασκευῆς τῶν κτιρίων ὄπερας γιὰ τὸ μεγάλο κοινὸ, ἀνταποκρινόταν σὲ ἕναν κοινωνικὸ ταξικὸ διαχωρισμό, ὁ ὁποῖος ἐκφραζόταν ἀπὸ μιὰ ἱεραρχία τιμῶν εἰσιτηρίου, ἀνέσεως καὶ καλῆς ὁρατότητας. Ἄνταποκρινόταν ἐπίσης σὲ μιὰ ἀντίληψη, ἡ ὁποία ἔκανε τὸ θέατρο ἕναν τόπο συναντήσεως, ὅπου τὸ κοινὸ συγκεντρωνόταν, γιὰ νὰ δῆ καὶ νὰ τὸ δοῦν ἕναν τόπο ὅπου τὸ θέαμα τῆς αἴθουσας δὲν ἦταν λιγώτερο ἐνδιαφέρον ἀπὸ τὸ θέαμα τῆς σκηνῆς»¹.

Ὅταν, ὅπως εἶδαμε, κατὰ τὴν διάρκεια τοῦ μεσοπολέμου ἄρχισαν οἱ πρῶτες ἀντιδράσεις γιὰ τὴν κατάργηση τοῦ προσκηνίου, παρουσιάσθηκαν καὶ οἱ πρῶτοι ἀρχιτεκτονικοὶ προβληματισμοὶ γιὰ τὴν ἀναζήτηση νέων μορφῶν θεάτρου σὲ ἀντικατάσταση τῆς ὑπὸ διωγμὸν κλασσικῆς ἰταλικῆς σκηνῆς. Οἱ ἀναζητήσεις τοῦ Bauhaus στὴν Γερμανία, οἱ δημιουργικὲς ἀνησυχίες τῶν πανεπιστημιακῶν καὶ ἐρασιτεχνικῶν θεατρικῶν ομάδων στὴν Ἀμερικὴ καὶ τὸ ἀναπτυσσόμενο πολιτικὸ — κοινωνικὸ θέατρο, ποῦ εἶχαν σὰν σκοπὸ τὴν ἐπανασύνδεση τῶν σχέσεων θεατῆ καὶ ἠθοποιοῦ καὶ τὴν ἐπαναφορὰ τῆς ἀπλότητος στὸ ὕψος, θὰ ἀναζητήσουν νέες θεατρικὲς μορφές γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τῶν ἰδεῶν τους, τὶς ὁποῖες ὅμως θὰ προσπαθήσουν νὰ τὶς βροῦν στὰ κλασσικὰ πρότυπα καὶ ἰδιαίτερα στὰ πρότυπα τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ θεάτρου.

Οἱ πρῶτες προσπάθειες δὲν εἶναι πάντοτε καὶ ἐπιτυχεῖς. Τὸ παλιὸ δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ ἐκδιωχθῆ ἀπὸ τὸ καινούργιο. Γιὰ τὸν ἄνθρωπο τοῦ θεάτρου ἡ ἀποκόλληση ἀπὸ τὴν παράδοση θὰ εἶναι ἀρκετὰ δύσκολη. Ὁ Ἀμερικανὸς σκηνογράφος Peter Larkin ἀναφέρει χαρακτηριστικὰ:

«... ὁ μόνος τρόπος, γιὰ νὰ ἐξαναγκάσης τὸν ἄνθρωπο νὰ χρησιμοποιήσῃ νέα ἐργαλεῖα στὸ θέατρο, εἶναι νὰ μὴ τοῦ δώσης τὰ παλιά, γιὰ νὰ ξεκινήσῃ»².

Ὅταν λέμε ἐδῶ «ἄνθρωπο τοῦ θεάτρου», ἐννοοῦμε ὅλους ἐκείνους ποῦ ἀσχολοῦνται μ' αὐτὸ, συμπεριλαμβανομένων ἀκόμα καὶ τῶν θεατῶν. Ὅλοι αὐτοὶ ἔπρεπε νὰ συνηθίσουν τὶς νέες τάσεις, τὴν νέα αἰσθητικὴ, τοὺς νέους τρόπους σκέψεως, τὰ νέα ὕλικά ποῦ ἀποτελοῦν καὶ τὶς βασικὲς ἀρχές τῆς θεατρικῆς ἐξελιξέως· κάτι διόλου εὐκόλο νὰ ἐπιτευχθῆ σὲ σύντομο χρονικὸ διάστημα. Δὲν χρειάζεται, ἐπομένως, μεγάλη προσπάθεια, γιὰ νὰ ἀντιληφθῆ κανεὶς τὶς δυσκολίες ποῦ ἀντιμετώπισαν ὅλοι τους κατὰ τὴν ἐμπνευση, τὴν δημιουργία καὶ τὴν κατανόηση τῶν νέων μορφῶν ποῦ παρουσίασε μέχρι σήμερα τὸ σύγχρονο θέατρο.

Μὲ τὸν ὄρο «παραστατικὲς τέχνες», ποῦ χρησιμοποιήσαμε μέχρι τώρα, ἐννοοῦμε κάθε ἐκδήλωση ποῦ ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ τὸ θέατρο, κάθε τέχνη, ποῦ γιὰ νὰ ἐκφρασθῆ καὶ νὰ παρουσιασθῆ ἔχει τὴν ἀνάγκη τῆς συλλογικῆς προσπάθειας πολλῶν ἀτόμων· γιὰ νὰ ὀλοκληρωθῆ δέ, χρειάζεται τὴν συμπαράσταση ἑνὸς κοινοῦ ποῦ θὰ τὴν κατανοήσῃ. Εἶναι τὸ δράμα, ἡ μουσικὴ ἢ ὁ

Οἱ παραστατικὲς τέχνες

2. Peter Larkin, The Ideal Theater: Eight Concepts, 1962, σελ. 9.

χορός, τὸ μεγάλο θέαμα ἢ καὶ τὸ τοῖρκο ἀκόμα μὲ ὅλες τους τὶς διαβαθμίσεις καὶ παρακλάδια.

Στὴν ἀνάλυση τῶν προβλημάτων τοῦ θεάτρου εἶδαμε ὅτι ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση μέχρι καὶ τὶς ἀρχές τοῦ αἰῶνα μας κυριαρχοῦσες θεατρικὲς ἐκδηλώσεις ἦταν ἡ θεαματικὴ δραματικὴ παράσταση καὶ ἡ ὄπερα. Τὸ δράμα μὲ τὶς καθαρὰ ψυχολογικὲς ἐπεκτάσεις καὶ τὴν δύναμη τοῦ λόγου, ποῦ ἀπαιτεῖ ἄμεση σχέση θεατῆ καὶ ἠθοποιοῦ, πρωτοεμφανίσθηκε γύρω στὸ τέλος τοῦ 19ου αἰῶνα, ἐξαιρουμένης φυσικὰ τῆς ἐλληνικῆς καὶ ἐλισαβετιανῆς ἐποχῆς. Τὸ ἴδιο συνέβη μὲ τὴν μουσικὴ καὶ τὸν χορὸ, τέχνες οἱ ὁποῖες ἦταν γιὰ αἰῶνες ἀφιερωμένες σὲ μιὰ μικρὴ προνομιοῦχο μερίδα τῆς κοινωνίας καὶ οἱ ὁποῖες παρουσιάζονταν συνήθως σὲ αὐλὲς ἢ σαλόνια ἀρχόντων.

Ἡ ἀνάγκη ἐξυπηρετήσεως τοῦ μεγάλου θεάματος, καὶ κυρίως τῆς ὄπερας, δημιούργησε τὰ θεάτρα μεγαθήρια τοῦ 18ου καὶ 19ου αἰῶνα, τὰ ὁποῖα ὅμως μιὰ δεδομένη στιγμή, ἀνάμεσα σὲ δυὸ δεκαετίες, τοῦ 1920 καὶ 1930, βρέθηκαν ἀκατάλληλα γιὰ κάθε ἄλλη παραστατικὴ τέχνη ποῦ ἐρχόταν καὶ αὐτὴ μὲ τὴν σειρά τῆς, γιὰ νὰ πάρῃ τὴν ἀρμόζουσα θέση μέσα στὸν θεατρικὸ χῶρο.

Ἐπρεπε λοιπὸν νὰ βρεθῆ κάτι καινούργιο, κάτι ποῦ νὰ προσαρμόζεται στὰ παλιὰ δεδομένα ἢ νὰ ἀποτελῆ μιὰ ὀλότελα καινούργια σύνθεση. Ἐπρεπε ὁ χῶρος νὰ σχεδιασθῆ ἔτσι κατάλληλα, ὥστε ὁ λόγος τοῦ O'Neill, τοῦ Shaw ἢ τοῦ Brecht, διὰ τοῦ ἠθοποιοῦ, νὰ φτάσῃ ἀνεμπόδιστα στὸν θεατῆ, ὁ ρυθμὸς καὶ ἡ κίνηση τοῦ χοροῦ νὰ γίνουν τὸ ἴδιο προσιτὰ σ' ὅλους καὶ ἡ μουσικὴ νὰ βρῆ τὸν κατάλληλο χῶρο, ὅπου οἱ ἤχοι τῶν διαφόρων ὀργάνων νὰ συγχρονίζονται. Οἱ προσπάθειες τοῦ Bauhaus, γιὰ τὴν δημιουργία ἑνὸς θεάτρου στὸν χῶρο, δὲν ἔμειναν ἀνεκμετάλλευτες· τὸ «καθολικὸ θέατρο» τοῦ Gropius ἀπέτελεσε τὸ πρότυπο γιὰ κάθε μελλοντικὴ μορφή· οἱ θεωρίες τοῦ Oskar Schlemmer, γιὰ τὴν σχέση τοῦ ἠθοποιοῦ μέσα στὸν κυβικὸ χῶρο, ἄρχισαν νὰ μελετοῦνται μὲ ἐνδιαφέρον καὶ χωρὶς εἰρωνικὴ διάθεση. Τὸ θέατρο — U τοῦ Farkas Molnar, μὲ τὸ ὁποῖο θὰ ἀσχοληθοῦμε εὐρύτερα στὸ τέλος αὐτῆς τῆς μελέτης, ἂν καὶ σχεδιάσθηκε τὸ 1924, ἐξακολουθεῖ καὶ σήμερα νὰ ἀποτελῆ μιὰ μορφή πρωτότυπη σὲ σύλληψη καὶ μοναδικὴ στὸ νὰ ἐκφράζῃ πῶς πρέπει νὰ εἶναι ἕνα πραγματικὸ θέατρο χῶρου.

Οἱ ἐπιτυχημένες ἐπίσης δημιουργίες τοῦ Reinhardt, τοῦ Mejerchol'd, τοῦ Jo Mielziner, τοῦ Robert Edmond Jones καὶ τόσων ἄλλων νέων σκηνοθετῶν τοῦ μεσοπολέμου, ἀπέδειξαν ἕνα πράγμα, ὅτι ὁ μόνος λόγος διατηρήσεως τοῦ προσκηνίου γιὰ τόσο μεγάλο χρονικὸ διάστημα ἦταν ἄφ' ἑνὸς μὲν ἡ ἀδυναμία τοῦ σκηνοθέτη νὰ παρουσιάσῃ τὸ ἔργο του ἐκτεθειμένο ἀπὸ ὅλες τὶς πλευρές, ἄφ' ἑτέρου δὲ ἡ δυσκολία τοῦ συγγραφέα νὰ προσελκύσῃ μὲ μόνον τὴν δύναμη τοῦ λόγου τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ θεατῆ, ἀναζητώντας ἔτσι ἐνίσχυση στὴν γλαφυρὴ εἰκόνα, τὴν πλαισιωμένη ἀπὸ τὸ τόξο τοῦ προσκηνίου· τοῦ στοιχείου αὐτοῦ ποῦ, ἐνῶ ἦταν βασικὸ ὄργανο τῆς ὄπερας, ἀπέβη, ἐξ αἰτίας αὐτῶν ἀκριβῶς τῶν ἀδυναμιῶν, ἀδιακρίτως ὄργανο κάθε εἴδους δραματικῆς καὶ γενικὰ θεατρικῆς ἐκφράσεως.

Τὸ πιὸ χαρακτηριστικὸ ὅμως φαινόμενο ποῦ θὰ παρουσιασθῆ κατὰ τὴν ἐξέλιξη τῶν σύγχρονων μορφῶν τοῦ θεάτρου, θὰ εἶναι ἡ ἐπικράτηση δύο κυρίαρχων ἀλληλοσυγκρουομένων τάσεων, οἱ ὁποῖες κατὰ τὸν S. Melchinger³ πρέπει νὰ ληφθοῦν σοβαρὰ ὑπ' ὄψη γιὰ κάθε ἐρευνητῆ.

Ἡ πρώτη τάση μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ τόσο ἀρνητικὴ ὅσο καὶ θετικὴ. Σὰν ἀρνητικὴ παίρνει μορφή ἀντιδράσεως ἐναντίον τοῦ προσκηνίου, τοῦ «τετάρτου τοίχου», τῆς σκηνῆς τοῦ 18ου καὶ 19ου αἰῶνα. Σὰν θετικὴ χαρακτηρίζεται γενικὰ ἀπὸ μιὰ ἄμεση ἐπιρροὴ τῆς μορφῆς τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ θεάτρου. Ἡ

3. Siegfried Melchinger, Theater der Gegenwart, 1956, σελ. 34-35. Βλ. καὶ A. Nicoll, The Development of the Theatre, 1966, σελ. 234.

τάση αυτή θα οδηγήση στην δημιουργία του «κυκλικού θεάτρου» ή «άρένας», το οποίο θα διαφέρει από το ελληνικό, μόνον κατά το ότι οι θεατές εδώ θα περικλείουν ολόκληρη την ορχήστρα.

Η δεύτερη τάση θα είναι τελείως αντίθετη της πρώτης. Ποτέ στην τόσο μακρόχρονη ύπαρξη του θεάτρου δεν θα δοθή τόση σημασία και προσοχή στην μελέτη της ιστορίας του όσο τώρα. Όλες οι εποχές θα μελετηθούν κάθε είδος έργου που γράφηκε θα αναλυθῆ με μεγάλη προσοχή και κάθε άποψη περί σκηνης θα έρευνηθῆ με ιδιαίτερη προσοχή, τόσο στις λειτουργικές κτιριακές λεπτομέρειες, όσο και σ' αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε φιλοσοφική βάση της θεατρικής εξελικτικής προσπάθειας των διαφόρων περιόδων που πέρασαν. Έταιρείες θα δημιουργηθοῦν σε πολλά κράτη, με σκοπό την θεατρική έρευνα και ακόμα και σήμερα διεθνείς οργανισμοί θα συνδέσουν στενά όλους εκείνους που επιθυμοῦν να ασχολοῦνται με κάθε τι σχετικό με το θέατρο. Αποτέλεσμα όλων αυτών θα είναι να δημιουργηθῆ το «προσαρμοζόμενο» ή «πειραματικό» θέατρο, το οποίο και θα άπασχολήση πάρα πολύ τους αρχιτέκτονες, στην μελέτη της σημερινής μορφής του θεάτρου.

Έτσι, με τις δύο αυτές άλληλοσυγκρουόμενες τάσεις, το σύγχρονο θέατρο θα αντιμετώπισῆ κατά τα πρώτα βήματα δύο διαφορετικές συγχρόνως θέσεις. Η μία θα είναι ἡ δυνατή έπιρροή της ελληνικής σκηνης και ἡ ἄλλη ὁ ζήλος για την αναζήτηση μιᾶς θεατρικής μορφής, ἡ ὅποια θα προσπαθήσῃ νά άπαγκιστρῶσῃ τὸ θέατρο από την έπιρροή αυτή.

Η διαμάχη αυτή θα ἔχη σάν εὐεργετικό αποτέλεσμα την δημιουργία, αντί μιᾶς, τεσσάρων διαφορετικῶν μορφῶν θεάτρου: τοῦ θεάτρου προσκηνίου, προσαρμοσμένου στὰ σύγχρονα δεδομένα, τοῦ θεάτρου άνοικτῆς σκηνης, τοῦ κυκλικού θεάτρου και, τέλος, τοῦ προσαρμοζόμενου ἢ πειραματικού θεάτρου, τὸ ὁποῖο άποτελεῖ τὸν συνδυασμὸ ὄλων τῶν ὑπολοίπων μορφῶν.

Β. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΠΡΟΣΚΗΝΙΟΥ

Ἡ διατήρηση τῆς μορφῆς

Ίσως, φανῆ παράξενο, ἐξετάζοντας τις μορφές τοῦ σύγχρονου θεάτρου, νά αρχίζουμε με την άνάλυση μιᾶς μορφῆς τόσο παραδοσιακής, ἡ ὅποια προκάλεσε τόσο μεγάλες αντιδράσεις κατά τὸ πρώτο ἡμισυ τοῦ αἰῶνα μας. Ἀποτέλεσμα ὅμως τῆς δεύτερης τάσεως που ἀναφέραμε στὸ παραπάνω κεφάλαιο, τὸ θέατρο προσκηνίου βρῆκε πολλοὺς ὑποστηρικτῆς ανάμεσα σ' αὐτοὺς που πίστευαν ὅτι ἡ έπιστροφή στην αρχαία ελληνική παράδοση δὲν ἦταν ἡ μοναδική λύση σωτηρίας για τὸ θέατρο. Ἡ μερίδα αὐτῆ τῶν ὑποστηρικτῶν πίστευε ὅτι τὸ προσκῆνιο δὲν ἐμπόδιζε, ὅπως ἤθελαν πολλοὶ νά πιστεῦουν, τὴν ανάπτυξη τῆς σχέσεως και τῆς ἐνότητας μεταξύ ἡθοποιῶν και θεατῶν.

Ὁ Percy Corry, τὸ 1949, θά διακηρύξῃ ὅτι:

«... Ὁ ἰκανὸς ἡθοποιὸς δὲν συναντᾷ καμμιά δυσκολία στὸ νά ἐπιτύχῃ αὐτὴν τὴν ἐνότητα, ἔστω και ἂν βρῖσκειται πίσω ἀπὸ τὸ προσκῆνιο. Αὐτὴ ἄλλωστε εἶναι και ἡ ἀποστολή του, ἡ ὅποια και ὑποβοηθεῖται με τὸν διαχωρισμὸ τοῦ κόσμου αὐτοῦ τοῦ ρεαλισμοῦ ἀπὸ τὴν πραγματικότητα τοῦ ἀμφιθεάτρου...

»... ἡ συναισθηματικὴ ἀνταπόκριση ἐντείνεται με τὴν ἀπομάκρυνση. Ἐνα σκοτεινὸ ἀμφιθέατρο και μιᾶ προσήλωσῃ σὲ μιᾶ φωτισμένη περιοχὴ δράσεως, παρακινοῦν πρὸς μιᾶ μεγαλύτερη συναισθηματικὴ εὐαισθησία και ἔνα περιορισμὸ τῆς λογικῆς κριτικῆς...»⁴

Τὰ ἴδια περίπου θά ὑποστηρίξῃ και ὁ Pierre Francastel σ' ἔνα συνέδριο, που ἔγινε τὸ 1961 στὸ Royaumeπὶ τῆς Γαλλίας, ἀναφερόμενος στὸν διαχωρισμὸ ἀμφιθεάτρου και σκηνης:

«... Ἀλλὰ πιστεύω ὅτι δὲν εἶναι δυνατόν νά χρειάζεται μεγαλύτερη ἐπικοινωνία, διότι τὸ γεγονὸς και μόνο, ὅτι θεατῆς και ἡθοποιοὶ βρῖσκονται μέσα σὲ ἔνα και τὸν αὐτὸ χῶρο, εἶναι ἄρκετό. Ἡ ἰταλικὴ σκηνη φάνηκε νά προσφέρῃ, σὲ μιᾶ δεδομένη στιγμή, ἔνα ἰδανικὸ τύπο για ἐπικοινωνία, ἰδίως ἀπὸ τότε που ἡ αἴθουσα ἔγινε σκοτεινή.

»... Ἡ ἔννοια τῆς ἐπικοινωνίας εἶναι συνδεδεμένη περισσότερο με φαντασιώδεις σχέσεις παρά με ὑλικές διαρρυθμίσεις τοῦ περιβάλλοντος: πετυχαίνει νά ὑποταχθῆ σὲ συνεχεῖς ἀπαιτήσεις ἐκ διαμέτρου ἀντίθετες μεταξύ τους»⁵.

Ἄν δεχθοῦμε ὅμως, ὅτι τὸ πραγματικὸ δρᾶμα, τόσο τὸ παλιὸ όσο και τὸ σύγχρονο, ἐξαρτᾶται ἄμεσα ἀπ' αὐτὴν τὴν ἀνταπόκριση και ἐπικοινωνία, εἶναι δύσκολο νά πιστέψουμε ὅτι τόσο ἔντονα ὑλικά ἐμπόδια, ὅπως τὸ τόξο τοῦ προσκηνίου και ἡ διαφορά φωτισμοῦ μεταξύ σκηνης και ἀμφιθεάτρου, μποροῦν νά διατηρήσουν ἀνέπαφες αὐτῆς τις σχέσεις. Τὴν ἴδια γνώμη φαίνεται νά ἔχη και ὁ κριτικὸς Robert Brustein, ὅταν τὸ 1960 γράφῃ σ' ἔνα ἄρθρο του:

«... και πιστεύω, ἐν μέρει, τοὺς ἡθοποιούς, ὅταν διαμαρτύρωνται ὅτι τὸ τόξο τοῦ προσκηνίου τοὺς ἀποκόπτει τὴν ἐπικοινωνία με τὸ κοινὸ και τοὺς ἀφήνει με τὴν ἐντύπωση ὅτι ἔρριξαν τὸ συναισθημά τους μέσα σὲ

4. Percy Corry, «That intimate Stage»; Tabs, Vol. 7, No 3, βλ. ἐπίσης και A. Mously, The Contemporary Theatre, 1965, σελ. 42.

5. Pierre Francastel, «Le théâtre est-il un art visuel»: Le lieu théâtral dans la société moderne, 1966, σελ. 81.



126. Οι δύο τραγουδίστριες του Χορού του Brecht, στο έργο του «Ο κύκλος με την κιμωλία» (1954), καθισμένες στην άριστερη άκρη του προσκηνίου.

ένα σκοτεινό βάραθρο που το εξαφανίζει, χωρίς να δώσει πίσω τίποτε σαν αντάλλαγμα...»⁶.

Δέν πρέπει κατά την γνώμη μας να συγχέουμε το κλασσικό προσκήνιο του Αίσιχούλου και του Σοφοκλή με το τόξο του προσκηνίου της Ιταλικής όπερας. Το πρώτο ήταν ένα συμπλήρωμα, ένα συνδετικό στοιχείο του σκηνικού χώρου που ένωνε την όρχήστρα με το κτίριο της σκηνής· το δεύτερο ήταν ένα πλαίσιο, ένα κάδρο που κρίθηκε απαραίτητο, για να πλαισιώσει μια εικόνα και να δημιουργήσει ένα περίγραμμα των σκηνογραφικών κάθε φορά λύσεων. Στην μια περίπτωση ή κίνηση του ήθοποιού ήταν ελεύθερη μέσα στον θεατρικό χώρο, ενώ, αντίθετα, στην άλλη περίπτωση ο ήθοποιός περιοριζόταν μέσα σ' ένα σκηνικό χώρο, μια περιοχή καθορισμένη και απόμακρη. Αυτό δέν μπορούσε παρά να ενοχλήσει σχεδόν όλους τους σύγχρονους σκηνοθέτες, όσο και να μην ήθελαν να το παραδεχθούν. Συγκεκριμένα ο André Villiers, σε απάντηση των όσων ύποστήριξε ο P. Francastel στο συνέδριο εκείνο του Royaumeot, ανέφερε τα εξής:

«Διαπιστώνουμε ότι ή Ιταλική σκηνή πολύ συχνά ξεφεύγει από τον αρχικό της σκοπό, από την αρχή του πλαισίου και του «οπτικού κουτιού». Οί περισσότεροι σκηνοθέτες, όταν αντιμετωπίζουν την περίπτωση να εργασθούν για ένα όμορφο «Ιταλικό κάδρο», προσπαθούν να ξεφύγουν απ' αυτό, να άναπτυχθούν μπροστά του, να τό μετατρέψουν, να φέρουν τους ήθοποιούς από την αίθουσα των θεατών κλπ.»⁷

Την μεσαία αυτή λύση θα διαλέξει ο Bertolt Brecht, ο πασίγνωστος Γερμανός συγγραφέας, ο οποίος θα χρησιμοποιήσει τό προσκήνιο στην παλιά παραδοσιακή και όρθόδοξη μορφή του. Γι' αυτόν ένας τρόπος καταργήσεως του προσκηνίου θα είναι ή διατήρησή του. Δέν χρειάζεται να καταργηθεί, μια που μπορείς να πετύχεις αυτό που θέλεις άγνοώντας το. Αυτό που πρέπει να καταργηθεί είναι ή τόσο μεγάλη «σημασία» που του δόθηκε και αυτό θα είναι και ένα από τα μεγαλύτερα προβλήματα που θα αντιμετωπίσει τό σύγχρονο θέατρο⁸.

Ο Brecht θα ύποστηριξη ότι ή δυσκολία δέν βρίσκεται στην ύπαρξη της διαχωριστικής γραμμής, αλλά στο τί θα συμβή, όταν ο ήθοποιός ή ο σκηνοθέτης δοκιμάσει να ξεπεράσει την γραμμή αυτή. Για να αντιμετωπίσει λοιπόν την δυσκολία αυτή θα χρησιμοποιήσει έναν καινούργιο άποκλειστικά δικό του τρόπο, τον χορό. Ο χορός αυτός, για τον Brecht, θα είναι ένας ή δυό ήθοποιοί, οί όποιοί θα βγούν από τό προσκήνιο, ξεπερνώντας έτσι την διαχωριστική γραμμή και θα τοποθετηθούν ανάμεσα από αυτό και τους θεατές. Η παρουσία τους δέν θα μείνη άπαρατήρητη· αντίθετα, θα δημιουργήσει για μια ακόμα φορά τον συνδετικό κρίκο των δύο λειτουργιών. Οί ήθοποιοί αυτοί δέν θα άποτελέσουν στοιχεία της παραστάσεως, αλλά θα μείνουν εκεί, είτε άφωνοι, είτε θα σχολιάζουν την πλοκή, είτε θα εξηγούν τραγουδώντας διάφορες φάσεις του έργου.

Η πετυχημένη εφαρμογή αυτής της μεθόδου στο έργο του «Ο κύκλος με την κιμωλία» έδωσε κάτι καινούργιο και δημιούργησε μια νέα εμπειρία, ή οποία προοδευτικά είχε μεγάλη ανάπτυξη στο σύγχρονο θέατρο, ότι δηλαδή ή παράσταση πρέπει να πάψει να δίνεται «μπροστά» σε ένα άκρατήριο, αλλά προς όφελος μιας ρεαλιστικότερης έρμηνείας, «πρός» ή «για» αυτό (εικ. 126). Αντι δηλαδή να έχουμε τον τρόπο παιξίματος του παρελθόντος, ο οποίος ήθελε τους ήθοποιούς να ύποκρίνονται ότι δέν αντιλαμβάνονται τό κοινό που τους παρακολουθεί, έχουμε ένα παίξιμο, με τό όποιο, φανερά και χωρίς ντροπή, τονίζεται ή παρουσία αυτού του κοινού και χαρακτηρίζεται ο

6. Robert Brustein, «Scorn not the Proscenium», Critic, Theatre Arts, May 1960, σελ. 82.

7. André Villiers, «Rapports de l'acteur et du spectateur comme conditions d'une architecture»: Le lieu théâtral dans la société moderne, 1966, σελ. 85.

πραγματικός της άλλωστε ρόλος, δηλαδή η μόνη αίτια και δικαιολογία της παραστάσεως⁸.
 Λόγω της μεγάλης υποστηρίξεως, τὸ θέατρο προσκηνίου δὲν θὰ πάψη νὰ ὑπάρχη. Τὸ προσκηνίο ὅμως, εἴτε στὴν ἀρχική του μορφή εἴτε στὴν μερική ἐφαρμογή του στὰ ἄλλα σύγχρονα θεατρικὰ σχήματα, θὰ μεταβληθῆ σὲ ἓνα στοιχείο, πολλές φορές ἀνώδυνο, ἓνα ἴχνος ποῦ θὰ εἶναι, ὅπως χαρακτηριστικά γράφει ὁ Peter Larkin:

«... σὰν τὰ κόκκαλα τῶν δακτύλων τῶν ποδιῶν μας ποῦ δὲν τὰ χρησιμοποιοῦμε πλέον...»⁹

Ἄλλοι πάλι θὰ δεχθοῦν τὴν ὑπαρξή του ἀπὸ σεβασμὸ στὴν παράδοση, ὅπως ὁ πρωτοποριακὸς Γάλλος δραματογράφος Eugène Ionesco, ποῦ ἀναφέρει τὰ ἑξῆς:

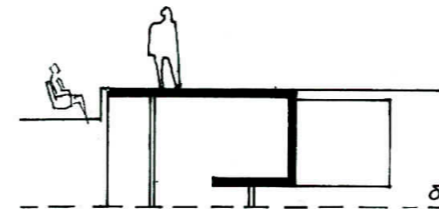
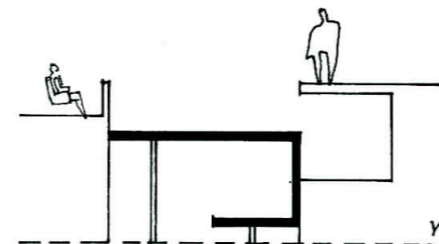
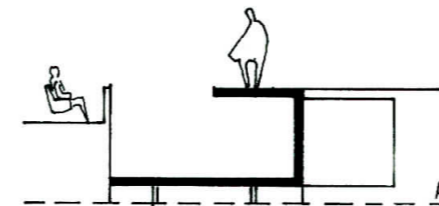
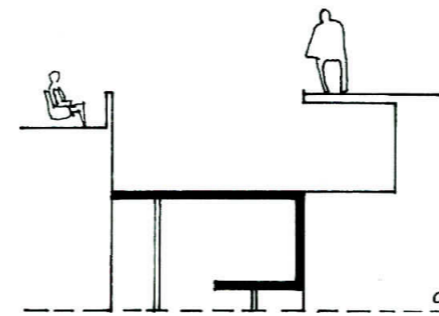
«... Πρέπει καὶ μπορούμε νὰ κάνουμε τὸ κάθε τι. Τίποτε δὲν πρέπει νὰ ἐξαιρεθῆ καὶ ὅλα τὰ εἶδη πρέπει νὰ δοκιμασθοῦν. Ἄλλά, ὅπως τὸ βιολί δὲν καταστρέφει τὸ σαξόφωνο, τὸ ὁποῖο πάλι δὲν καταστρέφει τὸ φλάουτο, ἔτσι καὶ ἡ καινούργια ἀρχιτεκτονική, οἱ καινούργιες σκηνές, οἱ καινούργιες θεατρικὲς κατασκευὲς δὲν πρέπει νὰ ἐξασθενίσουν τὶς παλιές. Ἐξ ἄλλου θὰ ἦταν κρίμα...»⁹

Ἄλλοι θὰ τὸ δεχθοῦν σὰν στοιχείο ἀπαραίτητο γιὰ τὸ ὑπάρχον θεατρικὸ δραματολόγιο, ὅπως ὁ Γερμανὸς σκηνοθέτης Max Frisch, ποῦ θὰ πῆ:

«... Ἡ σκηνὴ ἐνὸς σύγχρονου θεάτρου πρέπει νὰ προσαρμόζεται στὴν ὑπάρχουσα θεατρικὴ λογοτεχνία. Μὲ ἐξαίρεση τὸ ἀρχαῖο δράμα, τὸ ὁποῖο πολὺ σπάνια παρουσιάζεται σὲ ἓνα σύγχρονο θέατρο, ὅλη αὐτὴ ἡ λογοτεχνία, συμπεριλαμβανομένης καὶ τῆς πρωτοποριακῆς, γράφτηκε γιὰ τὴν ἰταλικὸν τύπου σκηνή. Ὁ πιὸ συνειδητὸς πειραματιστὴς τῆς ἐποχῆς μας, ὁ Bertolt Brecht, δὲν χρησιμοποίησε παρὰ τὴν ἰταλικὴ σκηνή, ὅταν κατόρθωσε νὰ ἀποκτήσῃ δικό του θέατρο. Οἱ προσπάθειες ποῦ θὰ ἐπιτρέψουν τὴν μελλοντικὴ επέκταση τοῦ σκηνοικίου χώρου εἶναι πάντοτε ἐπιθυμητές, δὲν πρέπει ὅμως νὰ καταστρέψουν τὴν ἀρχιτεκτονικὴ ἐνότητα τῆς φυσιολογικῆς σκηνῆς τοῦ κάδρου καὶ τῆς ράμπας»¹⁰.

Παρ' ὅλες ὅμως τὶς παραπάνω ἀντικρουόμενες ἀπόψεις, τὸ θέατρο προσκηνίου ἦταν μοιραῖο νὰ ὑποστῇ ὅλες τὶς σημαντικὲς ἐπιδράσεις ποῦ προκαλεῖ ἡ ἀλλαγὴ τῶν ἀντιλήψεων. Κατ' ἀρχὴν ἡ χρησιμοποίησή του στὶς παραστατικὲς τέχνες θὰ περιορισθῆ στὴν ὄπερα, τὴν ὄπερέτα, τὸ θεαματικὸ μπαλέτο, τὸ μουσικὸ ἐπιθεωρησιακὸ θέατρο. Γιὰ τὶς ἐκδηλώσεις αὐτὲς τὸ ὑπάρχον κτίριο τοῦ παρελθόντος θὰ προσαρμοσθῆ στὰ σύγχρονα τεχνικὰ μέσα, γιὰ νὰ γίνῃ πιὸ εὐκαμπτο, διατηρώντας παράλληλα τὶς παλιὲς δοκιμασμένους μεθόδους. Ἀντίθετα, ὅπου προτιμηθῆ ἡ λύση τοῦ προσκηνίου γιὰ θέατρα ἀποκλειστικά γιὰ δράμα, τὸ μέγεθος τοῦ κτιρίου θὰ περιορισθῆ σημαντικά. Τὸ ἀμφιθέατρο θὰ προσαρμοσθῆ ριζικὰ στὴν ἀνθρώπινη κλίμακα, γιατί θὰ ἔχη γίνῃ ἡδη πεποίθηση ὅτι μπορεῖ μὲν νὰ διατηρηθῆ τὸ προσκηνίο, δὲν μπορεῖ ὅμως νὰ ἐρμηνευθῆ καὶ ἀφομοιωθῆ ἓνα δραματικὸ ἔργο σὲ μιὰ τεράστια αἴθουσα δυὸ ἢ τριῶν χιλιάδων ἀτόμων. Ἔτσι, προκειμένου γιὰ τὸ δράμα, τὸ ἀμφιθέατρο θὰ γίνῃ μικρότερο, ἱκανὸ νὰ ἐξυπηρετήσῃ 600 ἢ 700 τὸ πολὺ θεατῆς. Τὸ μεγαλύτερο βῆμα προόδου στὴν σχεδίαση τοῦ σύγχρονου θεάτρου

Ἐφαρμογὴ στὰ σύγχρονα δεδομένα



προσκηνίου ἔγινε χωρὶς ἀμφιβολία στὴν Γερμανία. Ἐπειδὴ δὲ ὁ θεατρικὸς προσανατολισμὸς ἀπέκλινε περισσότερο πρὸς τὴν ὄπερα καί, ἐπομένως, πρὸς τὴν ἰταλικὴ σκηνή, γιὰ τὸν λόγο αὐτὸ στὴν χώρα αὐτὴ παρουσιάσθηκαν πολλές σημαντικὲς ἐξελίξεις, σὲ ὅτι ἀφορᾷ τὴν χρῆση τῆς τεχνολογίας στὴν σκηνή. Χαρακτηριστικὸ στοιχείο ποῦ δίνει στὸ γερμανικὸν τύπου θέατρο μιὰ σκηνικὴ εὐελιξία στὴν ἐφαρμογή του στὶς παραστατικὲς τέχνες εἶναι τὸ κινητὸ προσκηνίο. Μὲ βάση τὴν παράδοση τοῦ Bayreuth ὁ χώρος τῆς μουσικῆς, χρησιμοποιώντας δύο πλατφόρμες ποῦ ἀνέβαιναν καὶ περιστρέφονταν ὑδραυλικά, ἀποκτᾷ μιὰ εὐκαμψία καὶ εὐλυγισία μέσα σὲ ἓνα καθορισμένου σχήματος καὶ διατάξεως ἀμφιθέατρο.

Παρατηρώντας τὰ διπλανά σκίτσα, ὅπου παρουσιάζονται τέσσερις τομὲς πάνω στὸν χώρο τῆς μουσικῆς, βλέπουμε καὶ τὶς τέσσερις περιπτώσεις μετατροπῆς τοῦ προσκηνίου¹¹. Στὴν πρώτη περίπτωση (σκίτσο α) ἔχουμε τὶς πλατφόρμες τοποθετημένες ἔτσι, ὥστε νὰ δημιουργηθῆ ἓνας βαθὺς χώρος, ἱκανὸς νὰ χωρέσῃ τὸν μεγάλο ἀριθμὸ μουσικῶν ὀργάνων ποῦ ἀπαιτοῦν ἔργα σὰν τοῦ Wagner ἢ τοῦ Strauss. Στὴν δευτέρη περίπτωση (σκίτσο β) οἱ πλατφόρμες ἀναστρέφονται, διαμορφώνοντας ἔτσι ἀφ' ἑνὸς μὲν ἓνα βαθὺ σκεπαστὸν χωρὸν μουσικῆς μικροτέρου πλάτους, ἀφ' ἑτέρου δὲ μιὰ προεξέχουσα ποδιά, μιὰ προσκηνία, ἡ ὁποία ἐπιτρέπει στὸν ἠθοποιὸ ἢ τὸν χορευτὴ νὰ πλησιάσῃ περισσότερο τὸ κοινὸ του. Στὴν τρίτη περίπτωση (σκίτσο γ) τὸ βάθος τοῦ δαπέδου τοῦ χώρου τῆς μουσικῆς μειώνεται στὸ μισό, γιὰ νὰ γίνῃ κατάλληλο γιὰ ὄπερα ἢ γιὰ μουσικὸ θέαμα, ἐνῶ τέλος, στὴν τέταρτη περίπτωση (σκίτσο δ) μὲ τὸ ἀνέβασμα τῆς κύριας πλατφόρμας στὸ ἐπίπεδο τῆς σκηνῆς ἔχουμε τὴν δημιουργία μιᾶς ἀργῆς τοῦ ἐλισσαβητιανοῦ τύπου περιπίπτου.

Πρὶν ὀλοκληρώσουμε τὴν ἀνάλυση τῆς μορφῆς τοῦ θεάτρου προσκηνίου καὶ ἔρθουμε στὰ χαρακτηριστικὰ του διεθνή παραδείγματα, θὰ πρέπει νὰ γίνουμε κι ἐμεῖς γιὰ λίγο ὑποστηρικτὲς του, τουλάχιστον σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ ὀρισμένα σημεῖα ἀδιαφιλονίκητα, τὰ πλεονεκτήματα τῶν ὁποίων δὲν κατόρθωσαν νὰ ἀποκτήσουν οἱ ἄλλες σύγχρονες θεατρικὲς μορφές.

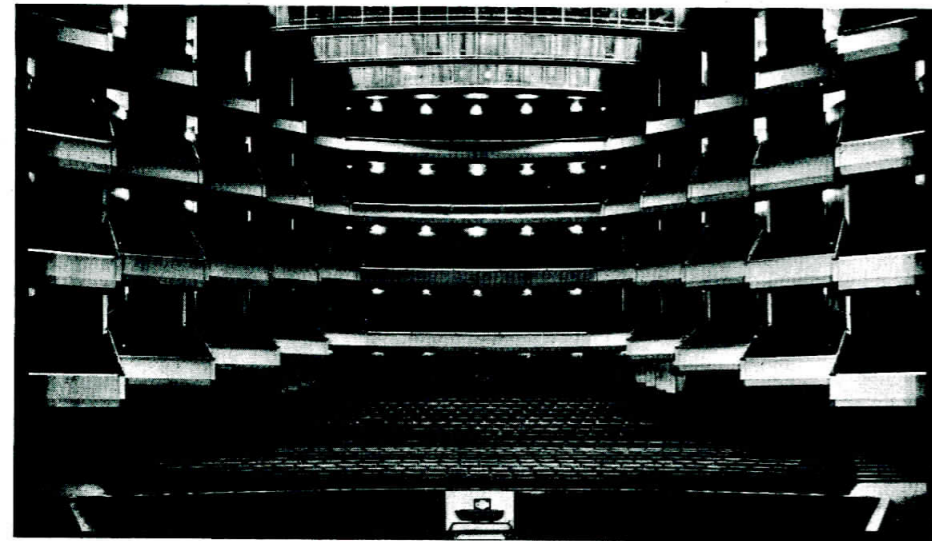
Λόγω τοῦ ὅτι τὸ κοινὸ εἶναι τοποθετημένο ἀπέναντι ἀπὸ τὴν σκηνή, ὅλοι οἱ θεατῆς ἔχουν τὴν ἴδια θέα καὶ μοιράζονται τὴν ἴδια δραματικὴ ἐμπειρία. Μποροῦμε, ἐπίσης, νὰ ποῦμε ὅτι σ' ἓνα τέτοιο θέατρο ὁ σκηνοθέτης εἶναι σὲ θέση νὰ ἐλέγξῃ καὶ νὰ διατηρήσῃ πιὸ εὐκόλα τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ θεατῆ, χωρὶς τὸν φόβο νὰ τοῦ ἀποσπάσουν τὴν προσοχὴ ξένες ἐπιδράσεις. Ἡ χρησιμοποίησή ἐπίσης τοῦ φωτισμοῦ τῆς σκηνῆς εἶναι πολὺ ἀποτελεσματικὴ, δεδομένου ὅτι ἡ κατεύθυνση τοῦ βλέμματος τῶν θεατῶν εἶναι μία: ἔτσι οἱ προβολεῖς στρέφονται ὅλοι πρὸς ἓνα σημεῖο, χωρὶς νὰ ὑπάρχη κίνδυνος νὰ ἐνοχληθῆ ἔστω καὶ ἓνας ἀπ' αὐτοὺς ἀπὸ τὴν φωτεινὴ δέσμη. Τέλος, τὰ προβλήματα ἐπιλύσεως τῆς ἀκουστικῆς σ' αὐτὴ τὴν μορφή θεάτρου μποροῦν νὰ ἀντιμετωπισθοῦν ριζικώτερα, ἀφοῦ ἡ ἠχητικὴ πηγὴ βρίσκεται ἀπέναντι ἀπὸ τὸ σύνολο τοῦ ἀκροατηρίου, ἡ ἀνανάκλαση δὲ καὶ ἡ ἀπορρόφηση τοῦ ἤχου ἐλέγχονται καὶ συντονίζονται εὐκολώτερα.

8. Richard Southern, The Seven Ages of the Theatre, 1968, σελ. 279-281.

9. Bernhard Pfau, «Réflexions sur le théâtre et la scène»: L' Architecture d' Aujourd'hui, No 129, 1966, σελ. 44. Βλ. ἐπίσης καὶ Eugène Ionesco, Werk, No 9, Sept. 1960.

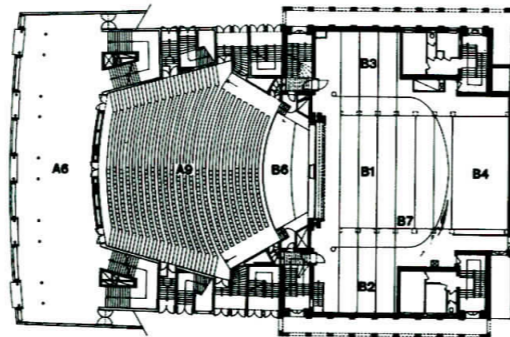
10. Bernhard Pfau, ὁ.π., σελ. 44. Βλ. ἐπίσης καὶ Bauwelt, No 44, 1964.

11. Thomas De Gaetani, «Theatre Architecture»: A.I.A. Jouranal, No 2, Aug. 1961, σελ. 76. Βλ. καὶ Hans Gussmann, Theatergebäude, 1954, σελ. 46.



127. Η Όπερα του Άμβούργου: τὸ ἀμφιθέατρο, 1955

128. Όπερα του Άμβούργου: κάτοψη.

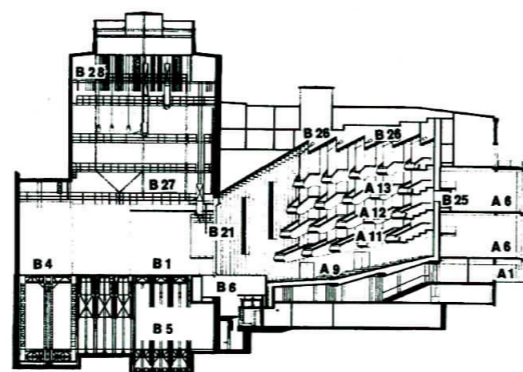


Ἄφοῦ ἀναφέραμε τὴν Γερμανία σὰν πρωτοπόρο στὴν ἐξέλιξη τοῦ θεάτρου προσκηνίου, θὰ ἀρχίσουμε ἀπὸ αὐτὴν τὴν παράθεση τῶν χαρακτηριστικῶν παραδειγμάτων λαμβάνοντας πάντοτε ὑπ' ὄψη τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ χώρα αὐτὴ ἔχει διαμορφώσει μιὰ παράδοση περισσότερο πρὸς τὴν ὄπερα καὶ τὸ μεγαλοπρεπὲς κτίριο πρὸς τὸ μικρὸ δραματικὸ θέατρο, αὐτὸ ποῦ θὰ μπορούσε νὰ γίνῃ πηγὴ ἔρευνας γιὰ νέες ἐμπνεύσεις καὶ προβληματισμούς. Στὴν βάση τους, οἱ μορφές τῶν συγχρόνων θεάτρων στὴ Γερμανία δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ παραλλαγές τῆς παλιᾶς ἰταλικῆς Όπερας ἀπὸ ἄποψη σκηνῆς καὶ τοῦ θεάτρου τοῦ Bayreuth ἀπὸ ἄποψη ἀμφιθέατρου. Ἄν λάβῃ κανεὶς ὑπ' ὄψη τοῦ ὅτι μετὰ τὸ 1950 κτίσθηκαν στὴν Γερμανία περισσότερα ἀπὸ 90 θέατρα, ἀντιλαμβάνεται ὅτι ἡ ἐπιλογή ἀνάμεσα σ' αὐτὲς τὶς δημιουργίες εἶναι πολὺ δύσκολη.

Ἄπὸ τὴν ὑπάρχουσα βιβλιογραφία, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὶς μέχρι τώρα προσωπικὲς μας ἐμπειρίες, θὰ διακρίνουμε τὰ σχέδια δύο χαρακτηριστικῶν κτιρίων ὄπερας, τοῦ Ἄμβούργου καὶ τοῦ Βερολίνου, καθὼς καὶ τριῶν θεάτρων γιὰ δράμα, τῶν πιδό, κατὰ τὴν γνώμη μας, ἀντιπροσωπευτικῶν τῆς σύγχρονης ἀντιλήψεως πάνω στὸ θέατρο προσκηνίου. Αὐτὰ θὰ εἶναι τὰ θέατρα τοῦ Münster, τῆς Bonn, καθὼς καὶ τὸ Kammertheater Bochum.

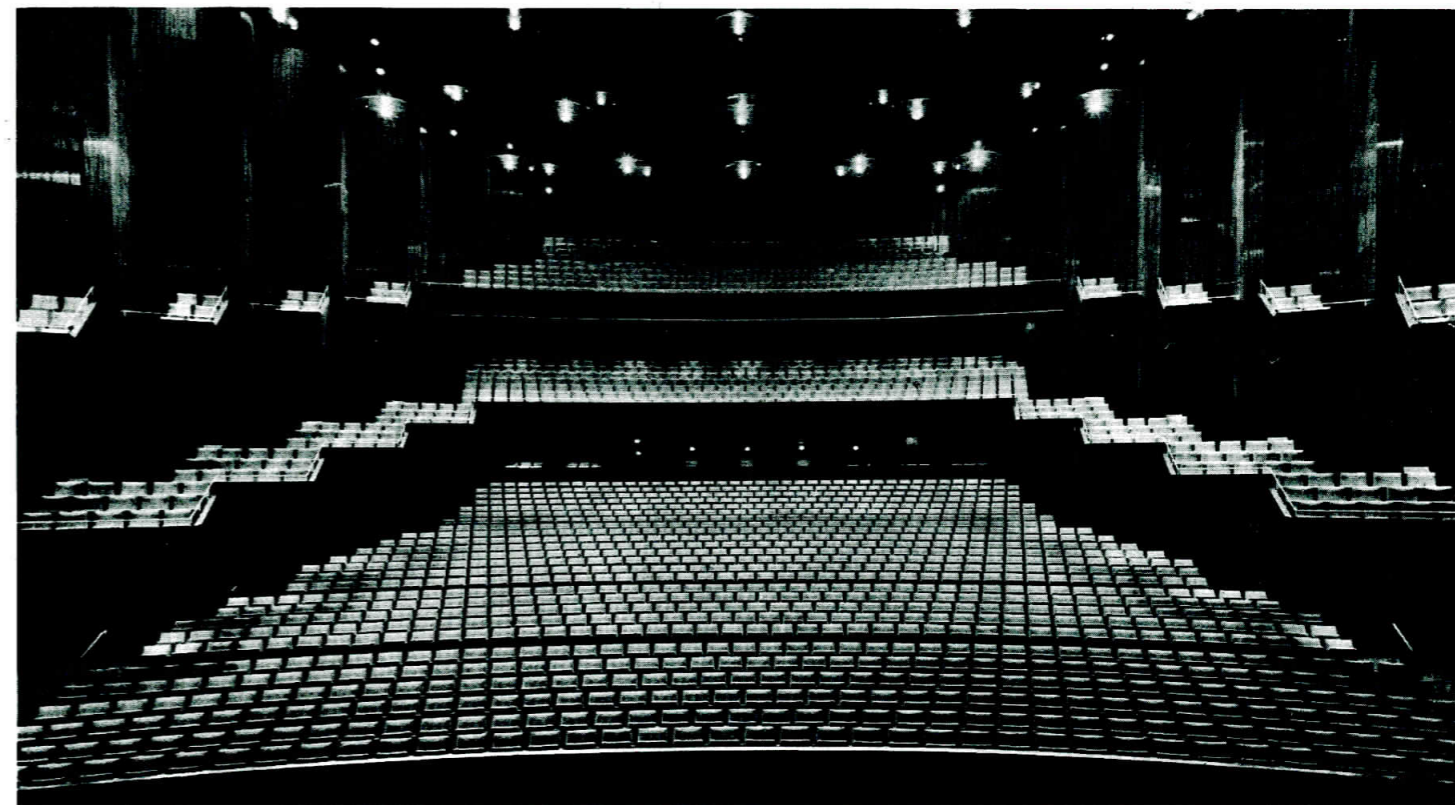
Ἡ Όπερα τοῦ Ἄμβούργου ἀποτελεῖ συνδυασμὸ τῆς νέας μὲ τὴν παλιὰ νοοτροπία· τελείως καταστραμμένη ἀπὸ τὸν πόλεμο, ξανακτίσθηκε τὸ 1955 ἀπὸ τοὺς ἀρχιτέκτονες G. Weber καὶ W. Lux καὶ ἔχει χωρητικότητα 1679 θέσεων¹². Εἶναι ἐντυπωσιακὴ ἢ ἐπιρροὴ τῆς ἰταλικῆς ὄπερας σ' ὁλόκληρη τὴν κτιριολογικὴ σύνθεση. Οἱ ἀλλεπάλληλες σειρὲς ἀνεξαρτήτων θεωρείων (εἰκ. 127) μεταφέρονται ἀπὸ τὸν 18ο αἰῶνα στὸν σημερινὸ ἀναλλοίωτος, τόσο στὴν λειτουργία, ὅσο καὶ στὴν μορφή. Ὁ χώρος τῆς σκηνῆς διατηρεῖται τεράστιος,

**Χαρακτηριστικὰ
διεθνή παραδείγματα**



129. Όπερα του Άμβούργου: τομή.

130. Η Όπερα του Βερολίνου: τὸ ἀμφιθέατρο, 1961



12. Hannelore Schubert, Moderner Theaterbau, 1971, σελ. 106.

**Ἡ ἀναβίωση τῆς
σημασίας τοῦ λόγου**

Ἡ δευτέρα μορφή τοῦ σύγχρονου θεάτρου κάθε ἄλλο παρά σύγχρονη μπορεῖ νὰ χαρακτηρισθῆ. Ἴσως, γιὰ τὸν αἰῶνα μας, νὰ φάνηκε πράγματι σὰν κάτι καινούργιο μετὰ ἀπὸ τὴν ἐπὶ τόσα χρόνια ἐπιβολὴ τοῦ προσκηνίου. Ἴσως, πάλι, ἐπειδὴ τὴν θεώρησαν ὡς πρόγονο τῶν ὑπόλοιπων δυὸ μορφῶν, τοῦ κυκλικοῦ καὶ τοῦ πειραματικοῦ θεάτρου, νὰ μὴ ἐνδιαφέρθηκαν γιὰ τὴν ἀρχικὴ τῆς προέλευση. Ἀνατρέχοντας ὁμως στὴν ἱστορία τοῦ θεάτρου, θὰ τὴν συναντήσουμε σὰν μοναδικὴ θεατρικὴ μορφή τῆς Ἀρχαίας Ἑλλάδος καὶ τῆς ἐλισαβετιανῆς ἐποχῆς τῆς Ἀγγλίας, ὅπου ὁ λόγος ἦταν τὸ κυρίαρχο στοιχεῖο τοῦ δράματος.

Σὰν πιστὸς ἀπόγονος, τὸ σύγχρονο θέατρο ἀνοικτῆς σκηνῆς ἀναβίωσε, γιὰ νὰ ὑπηρετήσῃ καὶ πάλι τὸν λόγο παραμένοντας ἀπὸ τότε ἢ πρωταρχικὴ ἀρχιτεκτονικὴ μορφή παρουσιάσεως τοῦ δράματος. Δημιούργημα αὐτῶν, ποὺ ἤθελαν νὰ ἀναβιώσουν τὸ πνεῦμα τοῦ *Shakespeare*, ἡ ἀνοικτὴ σκηνὴ πρέπει νὰ θεωρηθῆ σὰν ἀποκλειστικὴ συνεισφορὰ τῆς Ἀγγλίας ἢ τουλάχιστον τῶν ἀγγλόφωνων χωρῶν στὸν θεατρικὸ χῶρο.

Ἡ παλιόρθωση τῆς σημασίας τοῦ λόγου στὸ δράμα, σὰν ὀργανικοῦ στοιχείου μιᾶς παραστάσεως, εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικώτερα ἐπιτεύγματα τῆς λογοτεχνίας τοῦ αἰῶνα μας. Ἡ προσπάθεια ἄρχισε μὲ τὴν ἐπαναφορὰ στὴν σκηνὴ τοῦ ἔμμετρου λόγου τοῦ *Shakespeare* καὶ τὶς ἐπιδιώξεις ἀργότερα τῶν συγγραφέων *T.S.Eliot* καὶ *Christopher Fray* νὰ πείσουν τὸ κοινὸ ὅτι ἀκούγοντας τὶς λέξεις ἔμμετρα ἀνακάλυπταν μιὰ καινούργια πηγὴ πνευματικῆς ἀπολαύσεως. Στὴ συνέχεια, καὶ ὅταν οἱ προσπάθειες αὐτὲς βρῆκαν κάποια ἀνταπόκριση οἱ Ἀγγλοὶ συγγραφεῖς ἄρχισαν νὰ χρησιμοποιοῦν τὸ σχῆμα τοῦ *Γενικοῦ Λόγου*¹⁹, μιᾶς μορφῆς δηλαδὴ, ἡ ὁποία δὲν ἀκολουθοῦσε τοὺς κανόνες τῆς ρίμας καὶ τοῦ μέτρου, ἀλλὰ χρησιμοποιοῦσε τὴν λέξη ἀκριβῶς ὅπως καὶ ἡ ἐλεύθερη ποίηση.

Ὁ *James Joyce*, ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὸν *Ibsen*, θὰ κἀνῃ τὶς πρῶτες δοκιμὲς μιᾶς τέτοιας ἐφαρμογῆς, οἱ ὁποῖες δὲν θὰ σημειώσουν ἀπόλυτὴ ἐπιτυχία. Μὲ τὴν ἐμφάνιση ὁμως τοῦ *Samuel Beckett* καὶ μὲ τὰ ἔργα του «*Περιμένοντας τὸν Godot*» καὶ «*Endgame*» θὰ ἀνοιχτοῦν καινούργιοι δρόμοι στὴν θεατρικὴ λογοτεχνία. Μὲ τὴν σάτιρα τοῦ *Aouilh*, τὸ παράλογο τοῦ *Ionesco* καὶ τὴν ἐπαναστατικὴν τοῦ *Brecht* θὰ δημιουργηθῆ μιὰ σχολὴ καὶ μιὰ τέτοια τεχνοτροπία, ὥστε πολὺ σύντομα νέοι ἄνθρωποι, ὅπως ὁ *Harold Pinter*, ὁ *N.P. Simpson*, ὁ *John Arden*, θὰ ἀκολουθήσουν τὸ διδάγμα τῆς, τὸ ὁποῖο δὲν θὰ εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὴν θεωρία ὅτι ὁ λόγος πρέπει νὰ ἀποτελῆ τὸ πρωταρχικὸ μέσο ἐρμηνείας τοῦ δράματος.

Γιὰ τὴν θεωρία αὐτὴ δημιουργήθηκε τὸ θέατρο ἀνοικτῆς σκηνῆς, μιὰ ἀρχιτεκτονικὴ μορφή, ἡ ὁποία δὲν ἐπιδέχεται καμμιά ψευδαίσθηση, ὅπως δὲν βασιζέται σὲ καμμιά ψευδαίσθηση καὶ ἡ ποίηση. Διαβάσεις ποίησης, γιατί θέλεις νὰ διαβάσης ποίηση. Πηγαίνεις στὸ θέατρο, γιατί θέλεις νὰ νοιώσης ὅτι βρίσκεσαι μέσα του. Ἄν ἐπιδιώκῃς τὴν αὐταπάτη ὅτι δὲν βρίσκεσαι μέσα σ' αὐτὸν τὸν χῶρο, ἀλλὰ ταξιδεύεις μὲ τὸν ἥρωα σὲ τόπους φανταστικούς, τότε ἡ ἀνοικτὴ σκηνὴ δὲν εἶναι γιὰ σένα. Ἄν πιστεῦῃς ὅτι δὲν θὰ μπορέσης νὰ ἀνεχθῆς ἐπὶ δυὸ ὥρες νὰ προβληματίζεσαι μὲ τὴν ἐρμηνεία μερικῶν ἠθοποιῶν μπροστά σου, ἀνάμεσά σου, οἱ ὁποῖοι δὲν χρησιμοποιοῦν τίποτε ἄλλο, γιὰ νὰ σὲ προσελκύσουν παρά τὸν λόγο τοῦ συγγραφέα καὶ τὴν ἔκφρασή τους, τότε

19. Richard Southern, ὁ.π., σελ. 287.

πάλι ή άνοικτη σκηνή δέν είναι κατάλληλη για σένα. Είναι προτιμότερο νά αναζητήσης τήν πνευματική άπόλαυση ή μάλλον τήν καθαρή σου ψυχαγωγία, στό θέατρο του βουλεβάρτου ή του Broadway. Η άνοικτη σκηνή και τό πρόγραμμά της δέν πρόκειται νά σου προσφέρουν τόν πλούσιο διάκοσμο και τήν ψευδαίσθηση που αναζητάς, γιατί πιστεύουν ότι πρέπει νά μη ξεχνάς ούτε για μιá στιγμή ότι βρίσκεσαι μέσα στό θέατρο παρακολουθώντας ένα έργο τέχνης. Τό ίδιο πίστευε και ό Brecht όταν έγραφε:

«Ό σκηνικός διάκοσμος δέν πρέπει νά είναι τέτοιος, ώστε ό θεατής νά φαντάζεται τόν έαυτό του σέ ένα δωμάτιο τής μεσαιωνικής Ίταλίας ή του Βατικανού. Τό κοινό πρέπει νά έχη συνείδηση ότι βρίσκεται μέσα σ' ένα θέατρο»²⁰.

Ό ιστορικός του θεάτρου Richard Southern, θέλοντας νά διευκρίνιση τήν πραγματική έρμηνεία του όρου «άνοικτη σκηνή», λέει τά έξής:

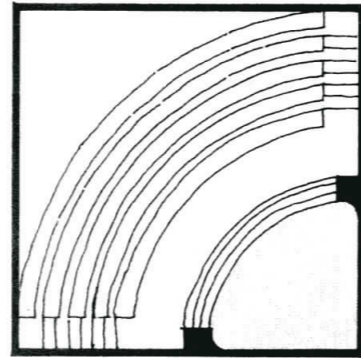
«Άς μη ύπάρχη εδώ καμμιά παρεξήγηση. Με τόν όρο «άνοικτη σκηνή» έννοώ μιá σκηνή άπαλλαγμένη άπό κάθε είδος πλαισίου, προβάλλουσα μπροστά άπό τόν φόντο της και άνοικτη στους θεατές κατά τις τρεις πλευρές της»¹⁹.

Μιά τέτοια διευκρίνιση είναι άπαραίτητη, γιατί πολλοί πιστεύουν ότι ή άνοικτη σκηνή είναι μιá εξέλιξη του θεάτρου του άμερικάνου σκηνοθέτη Norman Bel Geddés (εικ. 148), όπως τό παρουσίασε τό 1914, ή του Jaques Coereau, τό 1920, όπως τό γνωρίσαμε σέ ένα άπό τά προηγούμενα κεφάλαια (εικ. 117). Πιστεύεται επίσης ότι ό γερμανικός τύπος του προεκτεινόμενου προσκηνίου όδήγησε και αύτός στην δημιουργία και εξέλιξη τής άνοικτης σκηνής. Κατά τήν γνώμη μας οί άπόψεις αυτές είναι άπόλυτα έσφαλμένες γιατί και οί τρεις παραπάνω λύσεις δέν είναι τίποτε άλλο άπό παραλλαγές του θεάτρου προσκηνίου.

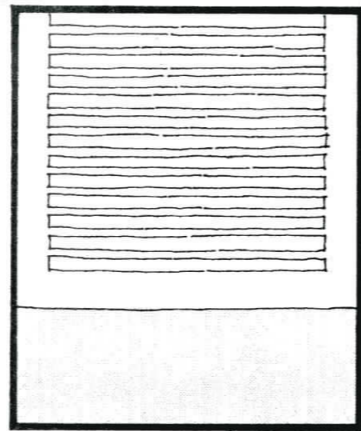
Συγκεκριμένα ή πρώτη περίπτωση όπως τήν είδε ό Bel Geddés, μιá σκηνή δηλαδή στην γωνία τής κατόψεως, με τό άμφιθέατρο σέ σχήμα κυκλικού τόξου 90°, είναι μιá αρχιτεκτονική διάταξη που εξακολουθεί νά τοποθετή τήν δράση με φόντο τήν σκηνή ή τόν σκηνικό διάκοσμο και όχι τό άκροατήριο. Τό προσκήνιο και ή τεχνική του εξακολουθούν νά ύπάρχουν, τά δέ μειονεκτήματά του, ιδίως όσον άφορά τις όπτικές γωνίες, παρουσιάζονται έντονότερα. Στην περίπτωση πάλι τής σκηνής του Vieux - Colombier του Jaques Coereau, εξακολουθεί νά παραμένει ή αντίμετωπη τοποθέτηση άμφιθεάτρου σκηνής και ή ύπαρξη ένός σκηνικού φόντου. Ό τύπος αύτός βρήκε μιá κάποια μεγαλύτερη έφαρμογή και όνομάστηκε άπό τούς νεώτερους end stage (εικ. 149). Η άνοικτη σκηνή που δημιουργείται με τήν έξαφάνιση του τόξου προσκηνίου εξακολουθεί νά έχη τήν αυτή σχέση με τό άμφιθέατρο μέσα στον καθορισμένο χώρο τής κατόψεως.

Έτσι, ενώ μόν βελτιώνονται οί όπτικές γωνίες ως προς τόν θεατή, δυσχεραίνονται, αντίθετα, οί σκηνογραφικές εύκολίες, μιá που με τήν κατάργηση του προσκηνικού τόξου δέν ύπάρχουν πλέον χώροι έργασίας, για τήν άλλαγή των σκηνικών (εικ. 151). Στην βάση του λοιπόν και ό τύπος αύτός θεάτρου είναι ένα θέατρο προσκηνίου.

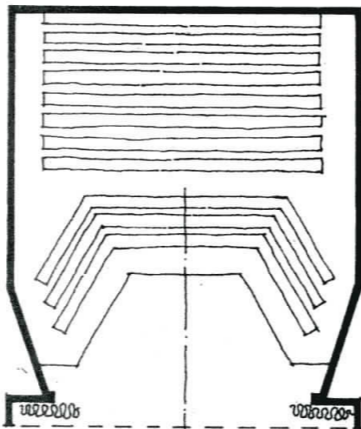
Τό ίδιο συμβαίνει και με τήν γερμανικού τύπου προωθημήνη σκηνή, τήν προσκηνή ή όπως τήν γνωρίσαμε σαν apron stage (εικ. 150). Τήν έφάρμοσε όπως είδαμε ό Reinhardt στό Grosses Schauspielhaus (εικ. 106) και τήν διατήρησαν, σημαντικά όμως περιορισμένη, με τό σύστημα των άνυψούμενων δαπέδων οί γερμανοί αρχιτέκτονες σέ όλα σχεδόν τά μεταπολεμικά τους θέατρα προσκηνίου· όπως και οί προηγούμενοι τύποι, έτσι και ή apron stage εξακολουθεί νά είναι μιá μορφή προσκηνίου, όπου ή κανονική σκηνή διατηρεί τήν τυπική σκηνογραφία, ενώ ή προσκηνή χρησιμοποιείται για τήν ανάπτυξη



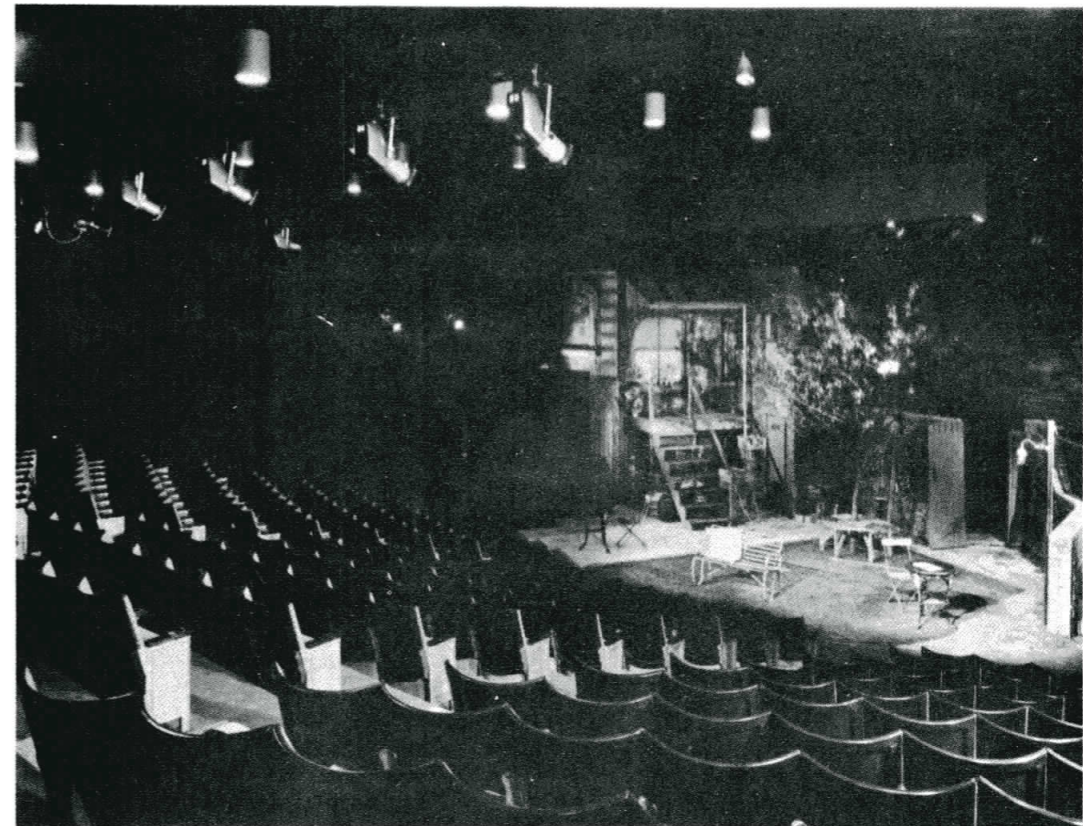
148. Η σκηνή του Norman Bel Geddés.



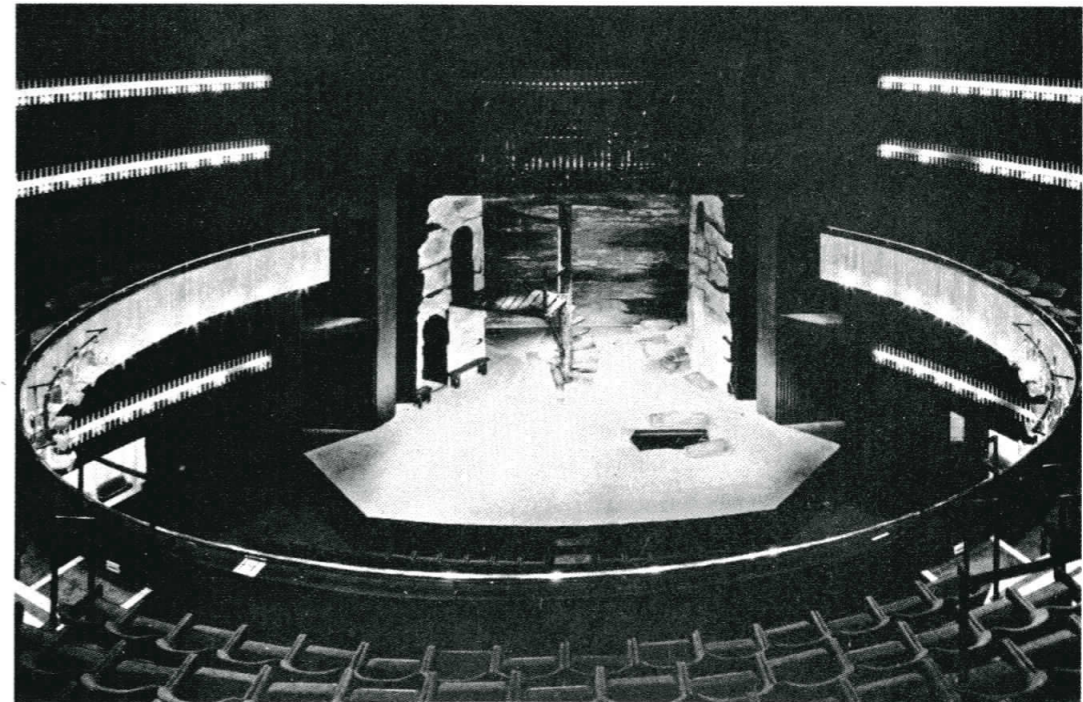
149. Η end stage



150. Η apron stage.

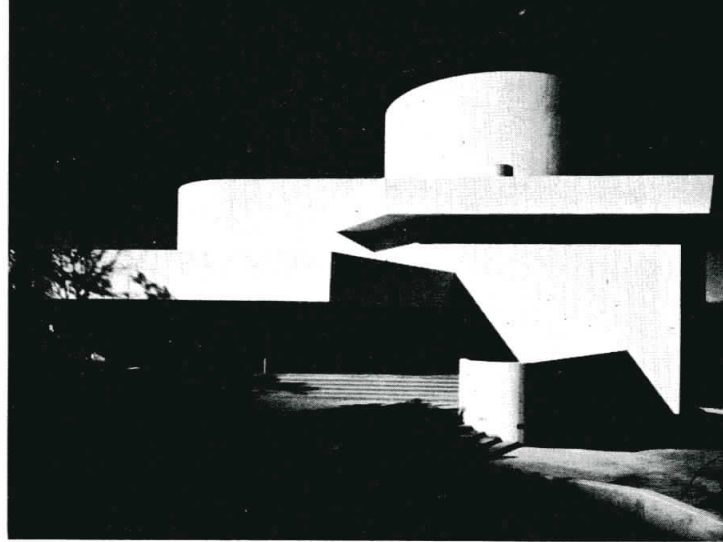


151. Η end stage του Phoenix Theater του Leicester.

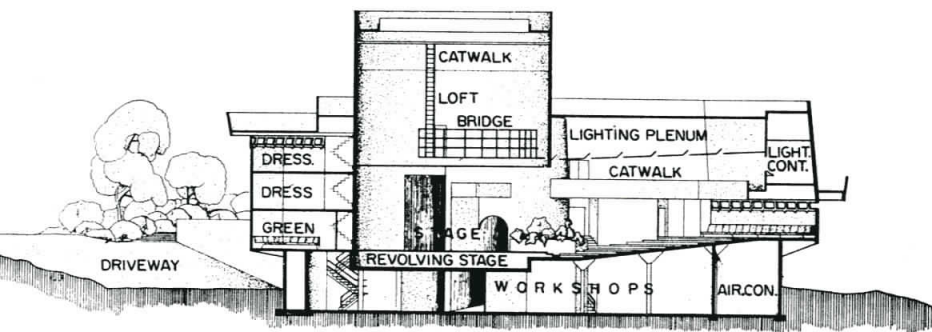
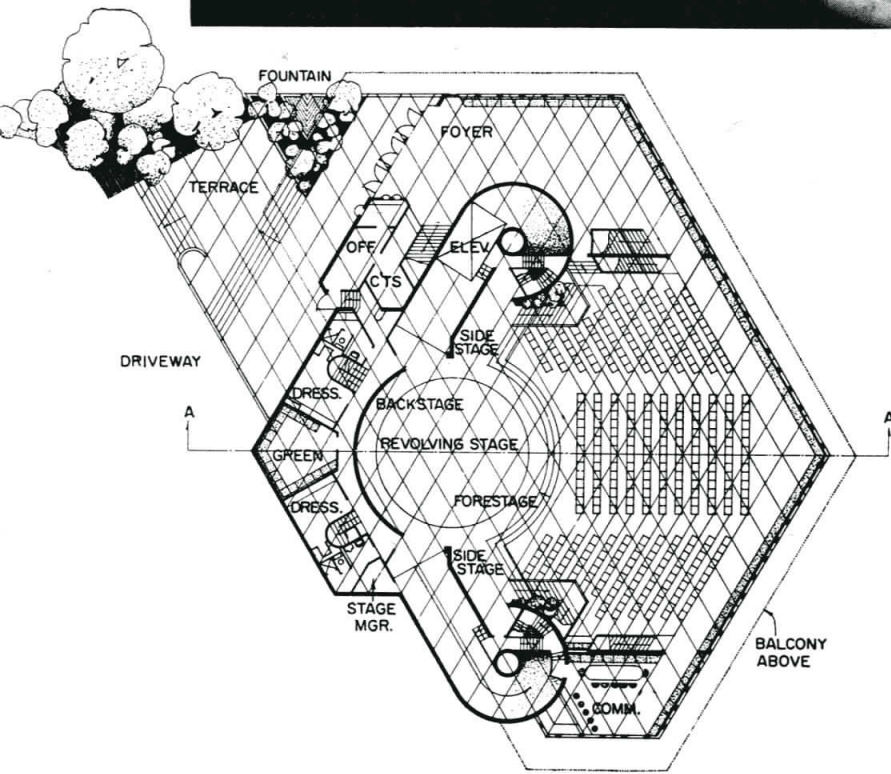


152. Η apron stage του Nottingham Playhouse.

20. Bertholt Brecht, Plays, Vol. 1, 1959. Βλ. επίσης και Richard Southern, ό.π., σελ. 283.



153. Όψη του θεάτρου Kalita Humphrey.

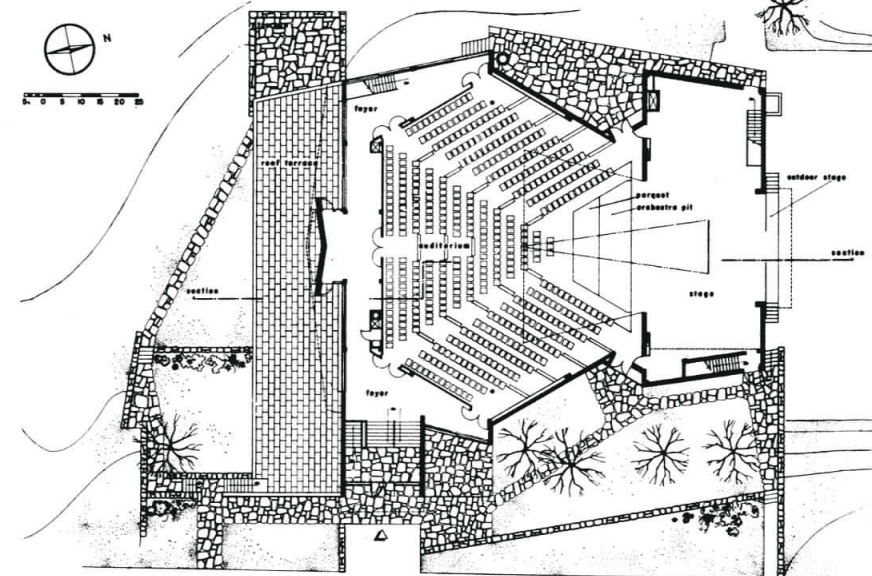
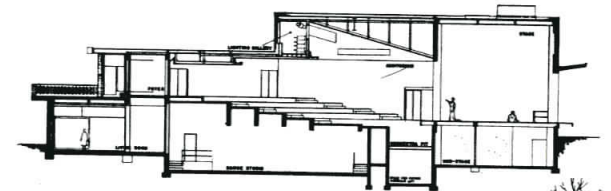


154. Κάτοψη και τομή του θεάτρου Kalita Humphrey, του F.L. Wright, 1960.

όρισμένων μόνον επεισοδίων του έργου. Σ' αυτήν δεν είναι δυνατόν να τοποθετηθή τίποτε τὸ ἀγκῶδες, πού νά παρεμποδίζη τὴν θέα τῆς πίσω βασικῆς σκηνογραφίας. Συχνὰ ὑπάρχει ἡ δυνατότητα ὑποβιβασμοῦ τῆς προσκηνῆς αὐτῆς εἴτε στοῦ ἐπίπεδο τοῦ κύριου δαπέδου τοῦ ἀμφιθεάτρου, ὥστε νά τοποθετοῦνται καθίσματα, εἴτε ἀκόμα χαμηλότερα, ὥστε νά δημιουργηθῆται χώρος γιὰ τὴν ὄρχηστρα. Σὲ κάθε περίπτωση τὸ τόξο τοῦ προσκηνίου διατηρεῖται σχεδὸν ἀνέπαφο (εἰκ. 152), πράγμα πού ἐνισχύει τὸν ἰσχυρισμό μας ὅτι καὶ ἡ μορφή αὐτὴ δὲν παύει νά εἶναι παραλλαγή τοῦ θεάτρου προσκηνίου.

Δυὸ ἐνδιαφέροντα παραδείγματα ἐξελίξεως τῆς παραπάνω μορφῆς συναντοῦμε στὶς δημιουργίες τοῦ Frank Lloyd Wright, γιὰ τὸ μικρὸ θέατρο 300 θέσεων, Kalita Humphrey, τοῦ Dallas τὸ 1960 (εἰκ. 153, 154) καὶ τοῦ Marcel Breuer, γιὰ τὸ θέατρο τοῦ κολλεγίου Sarah Lawrence τὸ 1952 (εἰκ. 155). Στὸ πρῶτο θέατρο ὁ Wright μὲ τὴν γνωστὴ δεξιότητά του συνδυάζει τὴν κεντρικὴ σκηνή μὲ δυὸ μικρότερες πλευρικῆς, δημιουργώντας ἔτσι μιὰ «ἐπεκταμένη» σκηνή· μὲ τὴν παράλληλη δὲ χρησιμοποίησιν στοῦ δάπεδο τῆς κεντρικῆς σκηνῆς μιᾶς μεγάλης περιστρεφόμενης πλατφόρμας δίνει στὸν σκηνοθέτη μιὰ ἀκόμα δυνατότητα σκηνογραφικῆς εὐελιξίας. Ἡ ὅλη σύνθεσις ἔχει κατὰ τὴν γνώμη μας τὴν σφραγίδα τοῦ ἀριστουργήματος, ὅπως δὲ θὰ ἀναφέρῃ ἓνας κριτικός:

«Εἶναι ἓνας χώρος ἤρεμος, γεμάτος ἀπὸ ἓνα συναίσθημα προσδοκίας. Ἡ ἡρεμία ὀφείλεται ἐν μέρει στὶς ἀπαλὲς κλίσεις τῶν τοίχων τοῦ δαπέδου καὶ τῆς ὀροφῆς, ἐν μέρει στὶς πλατειᾶς ἐπιφάνειες καὶ τὰ ἀπλά



155. Τομή και κάτοψη τοῦ θεάτρου τοῦ κολλεγίου, τῆς Sarah Lawrence, Marcel Breuer, 1952.

συνεχή ύλικά και έν μέρει στην άπουσία μιᾶς άξονικῆς κινήσεως, μεταξύ άμφιθεάτρου και σκηνῆς· αλλά, κυρίως, όφείλεται στην ένότητα, την ένότητα του χώρου, τών σχημάτων, του χαρακτήρα»²¹.

Τό θέατρο αυτό δημιούργησε, λόγω άκριβῶς αὐτῆς τῆς μορφῆς του ένα μεγάλο παρελθόν στην παρουσίαση ένός ρεπερτορίου κλασσικοῦ αρχαίου δράματος και χοροῦ, σέ αντίθεση με τό θέατρο του Breuer, τό όποιο μέσα στα πανεπιστημιακά πλαίσια χρησιμοποιήθηκε περισσότερο σάν σχολή. Στο θέατρο αυτό, δυναμικότητας 500 θέσεων, ή προσκηνή μπορεί νά κατεβῆ έτσι, ώστε στόν ελεύθερο χώρο πού αφήνει νά τοποθετηθοῦν 33 άκόμα καθίσματα²².

Σέ αντίθεση με τόν Wright, ό Breuer επιδίωξε έδώ την άπλότητα στην λειτουργία, όπως αὐτή πρέπει νά είναι σ' ένα εκπαιδευτικό θέατρο. Αυτό όμως πού είναι χαρακτηριστικό και στα δύο αυτά θέατρα, είναι ή προσπάθεια συνδυασμοῦ τών πλεονεκτημάτων του προσκηνίου με αὐτά τῆς άνοικτῆς σκηνῆς, ώστε από την μιᾶ μεριά νά επιτυγχάνεται ή έπαφή του κοινού με τόν ἠθοποιό, απ' την άλλη όμως νά διατηρηται ή δυνατότητα μιᾶς σκηνογραφικῆς συνθέσεως, ή όποία θά έδινε μεγαλύτερη ποικιλία στην παράσταση και θά διατηρούσε την πατροπαράδοτη ψευδαίσθηση πού προσφέρει τό προσκήνιο.

Σέ αντίθεση με τις παραπάνω παραλλαγές τό θέατρο άνοικτῆς σκηνῆς, έχοντας την ρίζα του στην Αρχαία Ελλάδα και στην ελσαβετιανή εποχή, χαρακτηρίζεται από την τοποθέτηση τῆς σκηνῆς στο κέντρο βάρους του άμφιθεάτρου και την κατά 210° έως 220° περίκυκλο διάταξη τών καθισμάτων γύρω τῆς. Με τόν τρόπο αυτό οι τρεις πλευρές τῆς σκηνῆς παρουσιάζονται ελεύθερες στόν θεατή, ένῳ ή τέταρτη άκουμπά στόν διαχωριστικό τοίχο μεταξύ άμφιθεάτρου και παρασκηνίων, ό όποιος και χρησιμεύει για την είσοδο και έξοδο τών ἠθοποιών, όπως άκριβῶς συνέβαινε και με τό θέατρο Globe του Shakespeare.

Έμπνευσμένη για νά έξυπηρετήση τόν λόγο, ή άνοικτή σκηνή είναι κατάλληλη κυρίως για παραστάσεις δράματος. Έδώ ό σκηνικός διάκοσμος σχεδόν καταργείται και ή σκηνογραφία περιορίζεται στην τοποθέτηση μερικῶν επίπλων ή συμβολικῶν αντικειμένων μικροῦ ὕψους, ώστε νά μη έμποδίζεται ή θέα του κοινού. Τό αὐστηρά σταθερό αρχιτεκτονικό περίγραμμα, οι προκαθορισμένες θέσεις τών εισόδων και έξόδων τών ἠθοποιών, καθώς και ή αδυναμία άποκρύψεως οίουδήποτε μηχανικοῦ μέσου έπιβοηθητικοῦ τῆς σκηνογραφίας κάνει την σκηνή αὐτή τελείως άκατάλληλη για παραστάσεις θεαματικῶν μπαλέτων, όπερας ή κονσέρτων. Αντίθετα, είναι ό ιδεώδης χώρος για την παρουσίαση, εκτός του δράματος, σύγχρονου μπαλέτου ή συγκροτημάτων μουσικῆς δωματίου. Εϊδικώτερα, ό χορός, αὐτός πού δέν βασίζεται στην έντυπωσιακή σκηνογραφία, όπως συμβαίνει με τά έργα τών κλασσικῶν μπαλέτων αλλά στην κίνηση και στην μιμητική τέχνη, βρίσκει κατά την γνώμη μας στην σκηνή αὐτή αὐτό πού δίδασκε ό Oskar Schlemmer μερικά χρόνια πριν, την σχέση δηλαδή του ἠθοποιού με τόν κύβο πού τόν περιβάλλει και την δημιουργία τῆς άρμονίας στόν τρισδιάστατο χώρο.

Η τρισδιάστατη κίνηση στόν χώρο άποκτᾶ την ίδια μεγάλη σημασία και στην παρουσίαση του δράματος. Ο ἠθοποιός δέν έχει πλέον τό άκροατήριο άντιμέτωπο αλλά γύρω του. Η κίνησή του δέν πρέπει νά είναι γραμμική, όπως

Μορφή και σκοπός

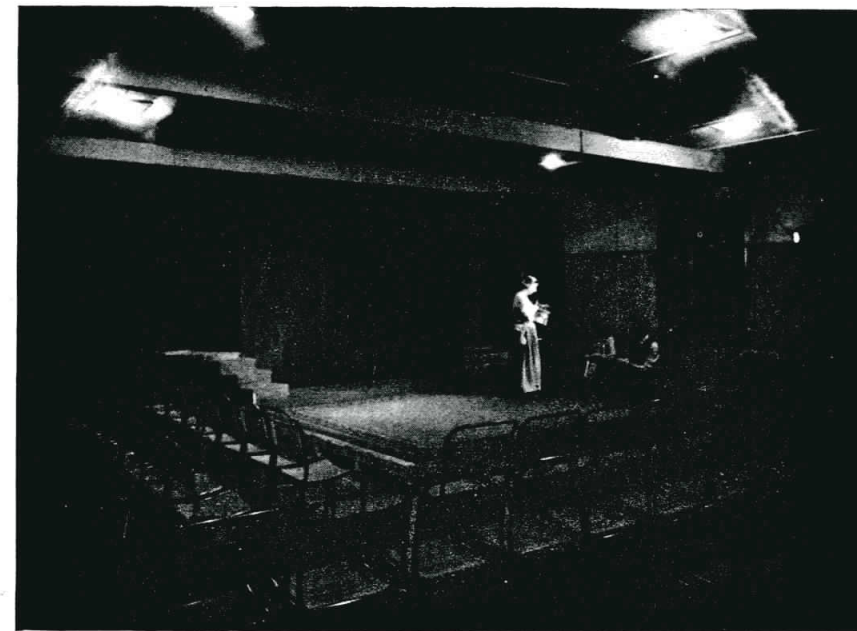
21. Harwell Hamilton Harris, «The Architecture»: The Dallas Theatre Center, 1967, σελ. 26. Βλ. και «A Theatre by Wright»; Architectural Record, March 1960, σελ. 163.

22. Cranston Jones, Marcel Breuer 1921-1962, 1962, σελ. 207.

στο προσκήνιο, αλλά τρισδιάστατη, έτσι ύπολογισμένη, ώστε νά γίνεται εύχάριστη από όποιαδήποτε όπτική γωνία. Η έκφραση του προσώπου του, βασικό στοιχείο τῆς παρουσιάσεως του σύγχρονου δράματος, πρέπει νά προσφέρεται ισότονη πρὸς όλους αὐτούς πού τόν παρακολουθοῦν. Ο ἠθοποιός γίνεται πλέον κάτι σάν γλυπτό πού τό θαυμάζεις απ' όλες τις πλευρές και όχι σάν πίνακα ζωγραφικῆς ή φωτογραφία, όπως μᾶς έχη συνηθίσει επί αιώνας τό προσκήνιο.

Για νά πετύχουν όμως οι προσπάθειες αὐτές του ἠθοποιού πρέπει ή αρχιτεκτονική διάταξη του άμφιθεάτρου νά είναι έτσι, ώστε ό θεατής νά μπορῆ άπρόσκοπτα νά τόν παρακολουθῆ. Μιᾶ και τό σύγχρονο δράμα βασίζεται άποκλειστικά στόν λόγο, την κίνηση και την έκφραση, ή άπομάκρυνση από την σκηνή προκαλεί την μείωση τῆς άπολαύσεως και του ένδιαφέροντος, τά όποία έχουν σάν συνέπεια την έξαφάνιση του συναισθήματος. Έτσι ή μορφή αὐτή θεάτρου άποκτᾶ άκόμα δύο καθοριστικούς περιορισμούς, τό μέγεθος και την διάταξη τών καθισμάτων.

Για την διάταξη τών καθισμάτων αναφέραμε ήδη ότι πρέπει νά βασίζεται σ' ένα τόξο κύκλου 210° έως 220°. πρέπει όμως έπιπρόσθετα κάθε σειρά νά έχη έντονη ύψομετρική διαφορά από την προηγούμενη, ώστε ή κλίση πού θά δημιουργηθῆ νά επιτρέπῃ την άπρόσκοπτη θέα του θεατή. Και τά δύο αυτά στοιχεία τά συναντήσαμε ήδη στο θέατρο του Διονύσου και άποτελοῦν βασικά χαρακτηριστικά του κλασσικοῦ άθηναϊκοῦ θεάτρου. Αυτό όμως πού άποτελεῖ αντίθεση είναι τό μέγεθος του άμφιθεάτρου γιατί, ένῳ στην αρχαιότητα συναντοῦμε θέατρα με 50 ή 60 σειρές βαθμίδων, στην εποχή μας ένα σωστά σχεδιασμένο θέατρο άνοικτῆς σκηνῆς προσαρμοσμένο στην κλίμακα τῆς εποχῆς μας, δέν πρέπει νά έχη περισσότερες από 10 έως 16, αλλιώς ή άπόσταση από την σκηνή μεγαλώνει δυσανάλογα, με άποτέλεσμα όλα αυτά πού αναφέραμε προηγουμένως.



156. Χώρος προσαρμοσμένος για παραστάσεις σέ άνοικτή σκηνή του θιάσου του Cockpit Theater, 1952.

“Ένα άλλο ακόμα στοιχείο που καθορίζει την μορφή του θεάτρου άνοικτης σκηνής είναι ο φωτισμός. Έπειδή δεν υπάρχει ή γνωστή σκηνογραφία, όλο το βάρος του σκηνοθέτη για την δημιουργία έντυπώσεως πέφτει στον τρόπο φωτισμού των ήθοποιών και της σκηνής. Σε αντίθεση με το προσκήνιο, εδώ το φως πρέπει να έρχεται από τα πλάγια, ώστε να επιτυγχάνεται ή γλυπτική παρουσίαση και να τονίζεται έντονώτερα ή τρίτη διάσταση. Πρέπει να αποφευχθή ο κατακόρυφος φωτισμός εκ των άνω που θα δημιουργούσε βαθειές σκιές στα πρόσωπα των ήθοποιών, ενώ παράλληλα πρέπει να αποφευχθή και ή τύφλωση των θεατών από τον απαιτούμενο πλάγιο φωτισμό που είναι απαραίτητος, για να φωτίση υπό άμβλεια γωνία τον ήθοποιό. Έξ αίτίας των προβλημάτων αυτών, ή τέχνη του φωτισμού θα έξελιχθή σε επιστήμη. Νέα συστήματα θα αναπτυχτούν και ο αρχιτέκτονας θα αναζητήση την συνεργασία του ειδικού γι’ αυτό επιστήμονα, πολύ πριν χρειαστή την βοήθεια του στατικού για τον ύπολογισμό της κατασκευής του. Με αυτά τα βασικά στοιχεία και προϋποθέσεις ή άνοικτη σκηνή έγινε το θέατρο των διανοούμενων και των φτωχών. Μικροί θίασοι και θεατρικές ομάδες έρασιτεχνών, σπουδαστές και ένθουσιώδεις νέοι σκηνοθέτες βρήκαν σ’ αυτή την μορφή του θεάτρου ένα μέσο έκφρασεως οικονομικό και γρήγορο στην κατασκευή του εφαρμόζοντας την ειρωνική «συνταγή» που αναφέρει ο Southern.

«Πάρε οποιοδήποτε δωμάτιο.

«Βάλε μιá σκηνή μπροστά από ένα τοίχο του.

«Άνοιξε σ’ αυτόν τον τοίχο τούς τέσσερεις παραδοσιακούς τρόπους προσπελάσεως (την δεξιά, την άριστερή και την κεντρική πόρτα, καθώς επίσης και ένα άνοιγμα πάνω απ’ αυτές.

«Βάλε πίσω από αυτόν τον τοίχο μερικά παρασκήνια.

«Άνύψωσε το πάτωμα του δωματίου και τοποθέτησε καθίσματα γύρω απ’ την σκηνή»²³.

Φυσικά τα πράγματα δεν έμειναν τόσο πρωτόγονα, αλλά οί παραπάνω ύποδείξεις είναι χαρακτηριστικές του πόσο απλή μπορεί να είναι ή δημιουργία ενός θεάτρου άνοικτης σκηνής. (εϊκ. 156) Υπάρχουν σήμερα πολλοί σκηνοθέτες και παραγωγοί, που πιστεύουν ότι δουλεύοντας σε ένα τέτοιο θέατρο, εκτός της δυνατότητας που έχουν να δημιουργήσουν ένα έργο τέχνης, μπορούν παράλληλα με την κατάργηση της σκηνογραφίας να περιορίσουν το κόστος της παραστάσεως στα ελάχιστα δυνατά όρια. Ίσως αυτό να παρατήρησε το επιχειρηματικό πνεύμα του Νέου Κόσμου κατά τα μέσα του αιώνα μας όταν, αντιμετώπιζοντας την ανάγκη δημιουργίας νέων θεάτρων, αποφάσισε να υιοθετήση την μορφή αυτή στα περισσότερα από τα θεατρά του.

“Ένα από τα καλύτερα παραδείγματα αυτής της μορφής θεάτρου, είναι το Stratford Shakespearean Theatre του Ontario, το οποίο συνδυάζει τον έλληνικό τρόπο διατάξεως των κερκίδων με την έλισαβετιανή σκηνή, ακριβώς, όπως την γνωρίσαμε στο Globe Theater κτίστηκε το 1953 από τούς αρχιτέκτονες Routhwaite και Fairfield, οί όποιοι βασίστηκαν στις ύποδείξεις του διάσημου άμερικανού σκηνοθέτη Sir Tyrone Guthrie, για να δημιουργήσουν, πράγμα που πέτυχαν άπόλυτα, ένα θέατρο άποκλειστικά άφιερωμένο στην έρμηνεία των έργων του Shakespeare.

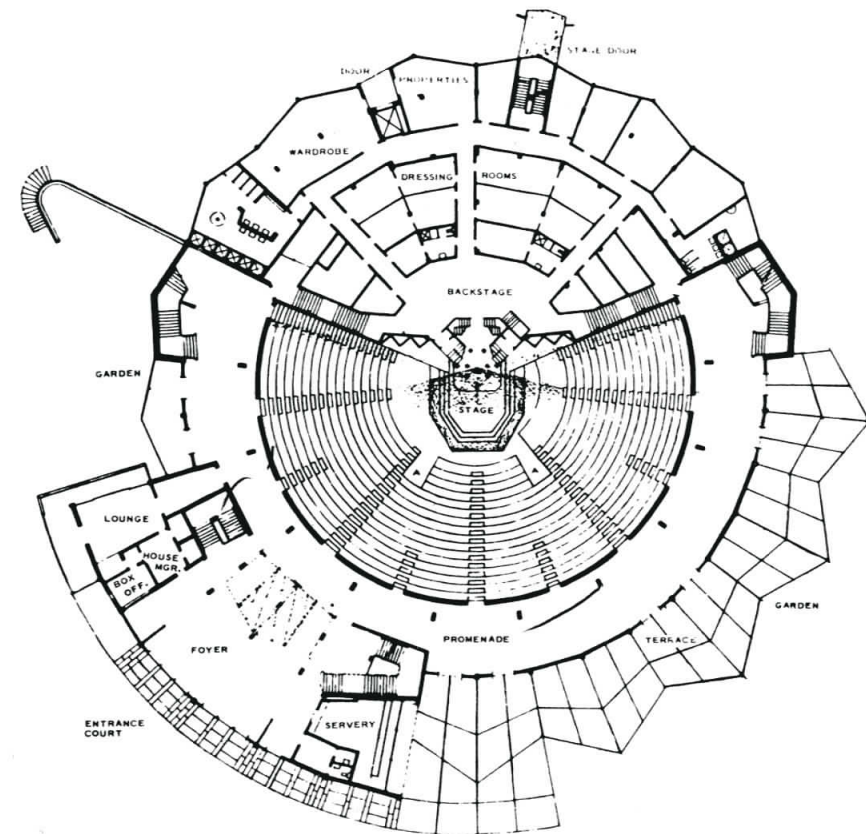
Χαρακτηριστικές εφαρμογές

23. Richard Southern, ό.π., σελ. 291-293. Βλ. και The Ontario Study Report, The Awkward Stage, 1969, σελ. 89-108.

Το θέατρο αυτό, αν και θα προσφέρει περιορισμένες δυνατότητες, για την παρουσίαση παραστάσεων των ύπόλοιπων παραστατικών τεχνών, θα αποτελέσει ύπόδειγμα για κάθε μελλοντική κατασκευή αυτής της μορφής με την δυναμικότητα της συνθέσεώς του και την απλότητα του έσωτερικού του χώρου. Σε αντίθεση προς τα μικρά, πρόχειρα έρασιτεχνικά παραδείγματα που είχαν μέχρι τότε έμφανισθή, παρουσιάζεται σαν ένα θέατρο οργανωμένο και σχεδιασμένο έτσι, ώστε κάθε λεπτομέρειά του να πηγάζη από την βαθειά μελέτη της έλληνικής και άγγλικής παραδόσεως.

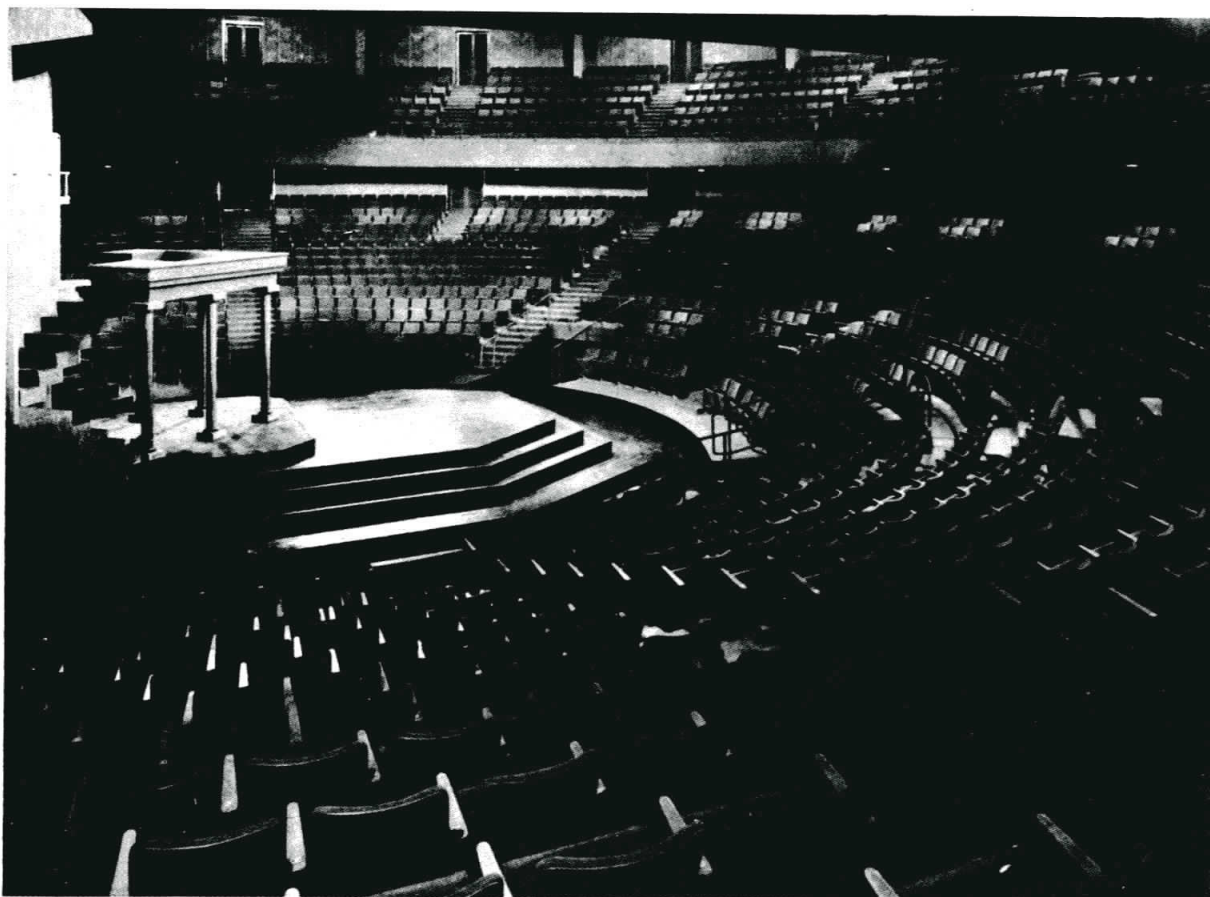
Το θέατρο του Stratford πρέπει να θεωρηθή σαν αποτέλεσμα της πρώτης τάσεως, που αναφέραμε στην αρχή του κεφαλαίου, ή όποια παρουσιάστηκε κατά την εξέλιξη των νέων μορφών θεάτρου του αιώνα μας και ή όποια πρέσβευε την κατάργηση του προσκηνίου και την έπαναφορά του θεάτρου στην σωστή του μορφή, αυτήν που πήρε αρχικά, όταν το δράμα βρισκόταν στο άποκορύφωμα της δόξας του.

Με βάση λοιπόν τα έλληνικά πρότυπα, το άμφιθέατρο διατάσσεται σε τόξο κύκλου παρόμοιο με αυτό που συναντούμε στο θέατρο του Διονύσου ή της Έπιδαύρου (εϊκ. 157, 158). Το κοίλο του θεάτρου στα δυό του άκρα άκουμπά σε τοίχους όμοιους με τούς τοίχους αντίστροψης που χρησιμοποιούσαν στην Έλλάδα, με την μόνη διαφορά ότι εδώ δεν έχουμε τις κλασσικές παρόδους για την είσοδο των ήθοποιών. Οί βοηθητικοί χώροι της σκηνής βρίσκονται σε έπαφή με το άμφιθέατρο και συνθετικά συμπληρώνουν την



157. Κάτοψη του θεάτρου του Stratford, Ontario, 1953.

158. 'Η παλιά έλισαβετιανή σκηνή και τὸ ἀμφιθέατρο τοῦ θεάτρου τοῦ Stratford.



κυκλική σύνθεση. Οἱ ἐξοδοὶ τῶν ἠθοποιῶν μετατίθενται ἀπέναντι ἀπὸ τὴν σκηνή, στὸ ἀμφιθέατρο, διαμορφώνονται δὲ σὰν στοῦς κάτω ἀπὸ τὶς κερκίδες ποὺ ὀδηγοῦν κατ' εὐθείαν στὰ παρασκήνια, μοιάζουν δὲ πάρα πολὺ μὲ τὰ ρωμαϊκὰ Vomitorium τῶν μεγάλων ρωμαϊκῶν θεάτρων.

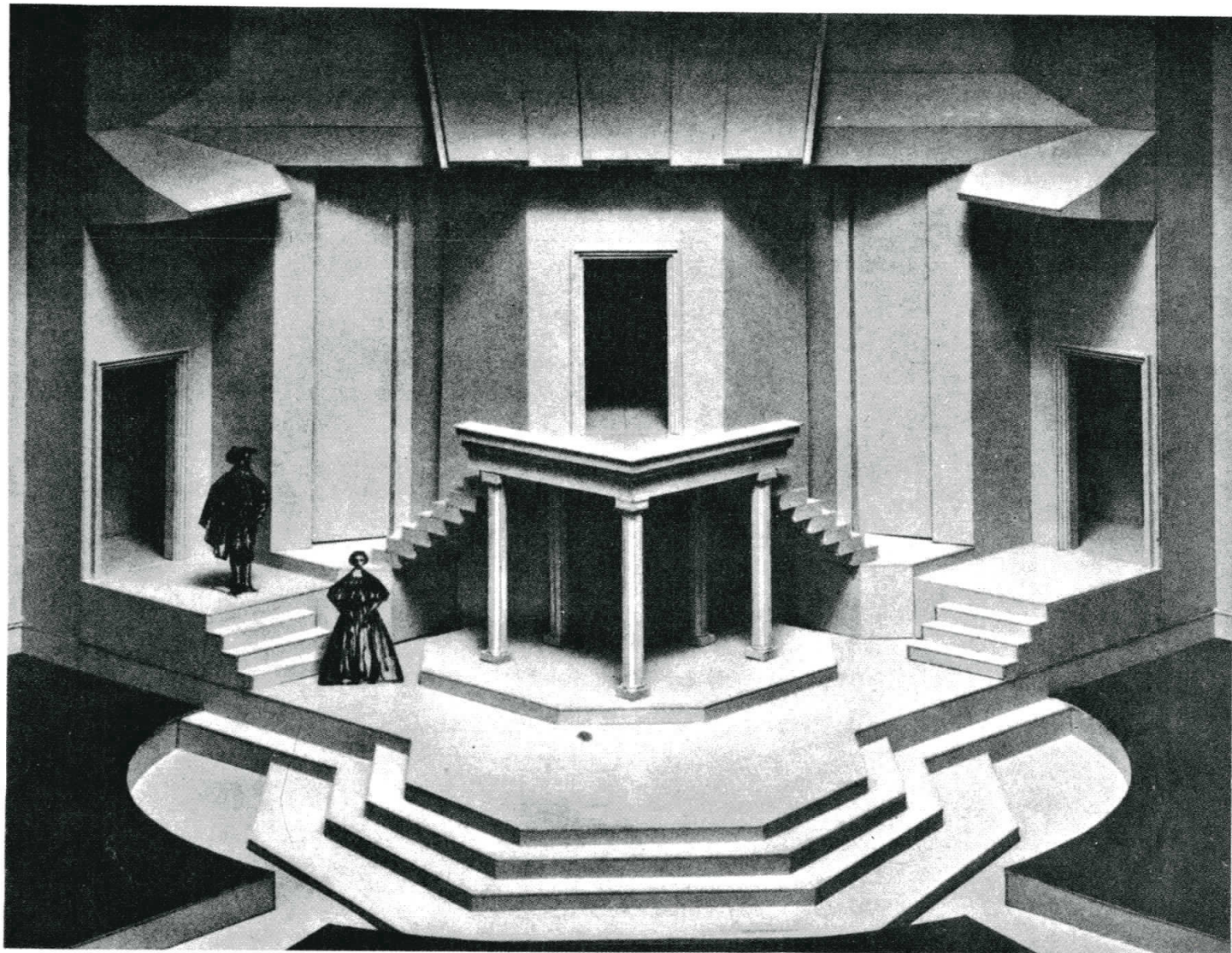
Τὸ ἀμφιθέατρο δὲν ἔχει, βέβαια, τὸ μέγεθος τῶν ἀρχαίων θεάτρων, ἡ κυκλικὴ ὅμως διάταξη τῶν κερκίδων, καθὼς καὶ ἡ χρησιμοποίησις ἐνὸς ἐξώστη ἐπιτρέπει τὴν τοποθέτησι 2258 καθισμάτων, ἀριθμοῦ σχετικὰ μεγάλου, ἀν λάβῃ κανεὶς ὑπ' ὄψιν τοῦ τὴν κλίμακα ποὺ ἀπαιτεῖ τὸ σύγχρονο δράμα. Τοῦτο ὅμως δὲν ἀποτελεῖ μειονέκτημα, γιατί λόγω ἀκριβῶς τῆς κυκλικῆς αὐτῆς διατάξεως δημιουργεῖται συγκέντρωσις γύρω ἀπὸ τὴν σκηνή καὶ ἔτσι ἀκόμα καὶ οἱ θεατῆς τῆς τελευταίας δέκατης ἔκτης σειρᾶς μποροῦν ἄνετα νὰ παρακολουθήσουν τὴν παράστασι, μιὰ καὶ δὲν ἀπέχουν περισσότερον ἀπὸ 16 μέτρα ἀπὸ τὸν χώρον τῆς δράσεως. Αὐτὸ ἄλλωστε εἶναι καὶ τὸ βασικὸ οἰκονομικὸ πλεονέκτημα τοῦ θεάτρου ἀνοικτῆς σκηνῆς σὲ σύγκρισιν μὲ τὸ θέατρο προσκηνίου, ὅπου ὁ περιορισμὸς ἀναπτύξεως τόσο τοῦ πλάτους ὅσο καὶ τοῦ βάθους τοῦ ἀμφιθέατρου, προκειμένου περὶ τὸσο τοῦ σύγχρονου δραματολογίου, δὲν ἐπιτρέπει τὴν τοποθέτησι περισσότερων ἀπὸ 700 ἕως 800 θέσεων.

Ἡ σκηνὴ τέλος, ἀποτελεῖ χαρακτηριστικὸ παράδειγμα τῆς ἐπιρροῆς τοῦ ἐλισαβετιανοῦ θεάτρου (εἰκ. 159). Ὑπάρχει καὶ ἐδῶ μόνιμα διαμορφωμένον τὸ ὑπόστεγο μὲ τὰ ὑποστηλώματα, ὅπως τὰ συναντήσαμε στὸ σαιξπηρικὸ Globe, μὲ τὴν μόνον διαφορὰ ὅτι ἔχει τοποθετηθῆ λίγον πίσω, ἀφήνοντας ἔτσι ἄρκετὸν χώρον μπροστὰ γιὰ τὴν ἀνάπτυξιν τῆς δράσεως. Πρέπει ἐπίσης, νὰ προσέξῃ κανεὶς τὴν λύσιν ποὺ ἔδωκαν οἱ ἀρχιτέκτονες μὲ τὴν τοποθέτησιν τοῦ ἐπιπέδου τῆς σκηνῆς στὸ ἴδιον περίπου ὕψος μὲ τὸ ἐπίπεδο τῆς πρώτης σειρᾶς τῶν καθισμάτων καὶ τὴν διαμόρφωσιν τῆς ἀμφιθεατρικότητος, ἀμβλύνοντας ἔτσι τὸ μειονέκτημα τοῦ πλάγιου φωτισμοῦ. Μὲ τὴν διάταξιν αὐτὴ ὁ θεατῆς βρίσκεται πάντα σὲ θέσιν ψηλότερη ἀπὸ τὸν φωτισμένον ἠθοποιόν, κατευθύνει τὸ βλέμμα του πρὸς τὰ κάτω, ἀποφεύγοντας ἔτσι τὴν λάμψιν τῶν προβολέων ποὺ βρίσκονται ἀπέναντί του.

Περισσότερον σύγχρονον παράδειγμα θεάτρου ἀνοικτῆς σκηνῆς ἀποτελεῖ τὸ Mark Taper Forum, τὸ ὁποῖον εἶναι τμημα τοῦ Μουσικοῦ Κέντρου τοῦ Los Angeles. Ὁλόκληρον τὸ συγκρότημα σχεδιάσθη ἀπὸ τὸν ἀρχιτέκτονα Welton Becket καὶ τελείωσε τὸ 1967. Τὸ ἀμφιθέατρο τοῦ Forum εἶναι δυναμικότητος 750 θέσεων ἀναπτυγμένων σὲ δεκατέσσερις σειρές· δὲν ὑπάρχει δὲ ὁ ἐξώστης ποὺ συναντήσαμε στὸ θέατρο τοῦ Stratford.

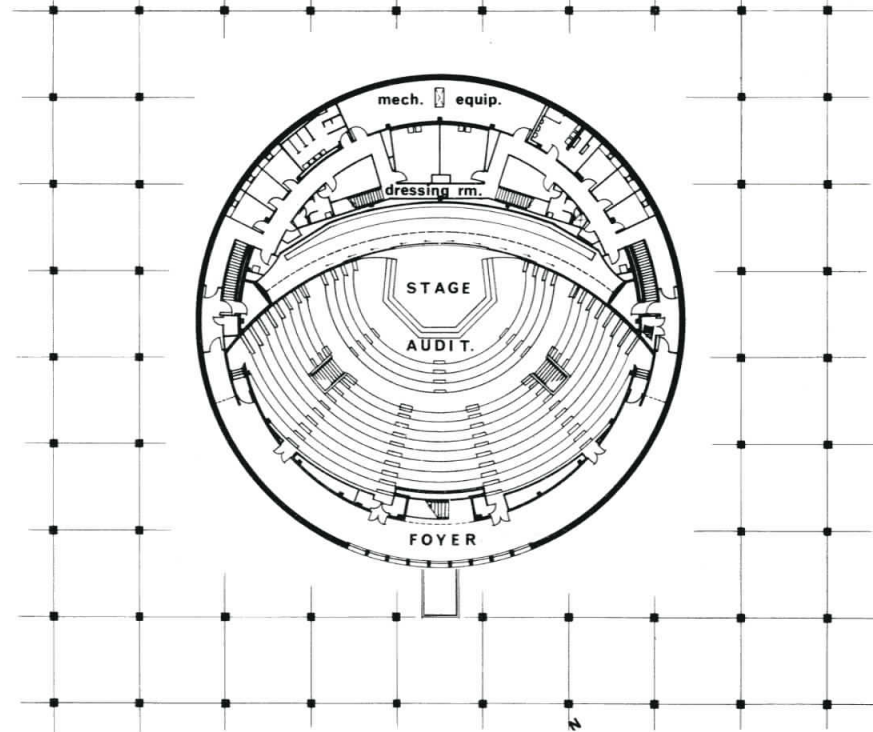
Τὰ 13 χρόνια ποὺ μεσολάβησαν ἀνάμεσα στὴν δημιουργίαν τῶν δύο αὐτῶν θεάτρων ἐπηρέασαν σημαντικὰ τὴν μορφήν του. Ἐδῶ ὑπάρχει μὲν πάντοτε ἡ ἴδια ἀνοικτὴ πενταγωνικὴ σκηνή, τὸ σχῆμα ὅμως τοῦ ἀμφιθέατρου ἔχει ἀλλάξῃ (εἰκ. 160). Ὁ Becket προτίμησε νὰ δώσῃ ἓνα ἡμιελλειπτικὸν σχῆμα στὴν διάταξιν τῶν κερκίδων, τὸν δὲ τοῖχον τῆς σκηνῆς ποὺ καθορίζει τὸ τέρμα τοῦ κοίλου νὰ τὸν στρέψῃ πρὸς τοὺς θεατῆς. Ἔτσι ἡ σχέση τῶν 210° ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω καταργεῖται. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ κανεὶς ἀπὸ τοὺς θεατῆς δὲν βρίσκεται πίσω ἀπὸ τοὺς ἠθοποιούς, τὸ δὲ μειονέκτημα τοῦ πλάγιου φωτισμοῦ μειώνεται σημαντικὰ, ἀφοῦ δὲν ὑπάρχει πιά ἡ τελείως ἀντιμέτωπη διάταξι θεατῆ καὶ φωτιστικῆς πηγῆς.

Μιὰ ἄλλη καινοτομία τοῦ ἀμφιθέατρου εἶναι καὶ ἡ ἐπαναφορὰ τοῦ ἐλληνικοῦ διαζώματος κατὰ μῆκος τῶν βαθμίδων, ὅπου καὶ ἐκβάλλουν οἱ στοῦς προσπελάσεως τῶν ἠθοποιῶν, οἱ ὁποῖες ὅμως τώρα χρησιμοποιοῦνται περισσότερο γιὰ τὴν διακίνησιν τοῦ κοινού. Τὸ διάζωμα αὐτό, ποὺ στὰ μεγάλα θεάτρα τῆς ἀρχαιότητος εἶχε λειτουργικὴν σημασίαν, ἐδῶ στὸ τόσο μικρὸν αὐτὸ ἀμφιθέατρο ἀποτελεῖ, κατὰ τὴν γνώμην μας διασπαστικὸν στοιχεῖον τῆς ἐνότητός του. Ἀντίθετα, ἡ γενικὴ ἐνότητι τοῦ χώρου ἐπιτυγχάνεται πλήρως ἀφ' ἐνός μὲ τὴν κατάργησιν τοῦ δευτέρου ἐπιπέδου, τοῦ ἐξώστη, ὅπως τὸ συναντήσαμε στὸ



159. Μακέττα της νέας σκηνής του θεάτρου του Stratford μελετημένη από την Tanya Moiseiwitsch το 1952.

160. Κάτοψη του Mark Taper Forum



161. Το Forum κατά την διάρκεια παραστάσεως διακρίνονται χαρακτηριστικά ο κεντρικός διάδρομος και τα πτερύγια της όροφης.



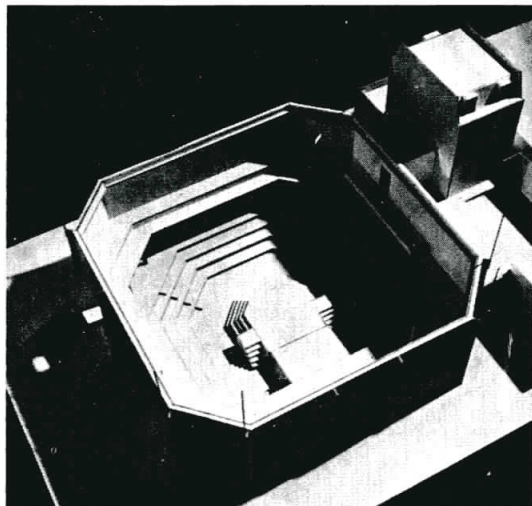
θέατρο του Stratford, και άφ' ετέρου με την ιδιόρρυθμη, από κινητά στοιχεία, διαμόρφωση της όροφής (εικ. 161).

Τα στοιχεία αυτά, είτε με την μορφή περυγίων, είτε με την μορφή πρισμάτων, θα τα συναντήσουμε πολύ συχνά στα σύγχρονα θέατρα, γιατί θα αποδειχτούν μια άριστη λύση για την ανάπτυξη καλύτερης ακουστικής. Στο Forum υπάρχουν 262 τέτοια πτερύγια κατασκευασμένα από fiberglass και άναρτημένα σε ένα μέσο ύψος 9 μέτρων από το δάπεδο της σκηνής. Άνάμεσά τους έχουν τοποθετηθεί οι 300 προβολείς, που έξυπηρετούν την σκηνή καθώς και ο θάλαμος προβολής που χρησιμεύει για την σκηνογραφία²⁴.

Σε άμεση σχέση με την σκηνή στο πίσω της μέρος έχει τοποθετηθεί, στην σύγχρονη του μορφή, το κυκλόραμα, ένας πανοραμικός τοίχος προβολής μήκους 29 μέτρων, ενώ η πλάτη της σκηνής διαμορφώθηκε με έλαφρά συρτά παραπετάσματα από άλουμίνιο. Άνάλογα με τις προθέσεις του σκηνοθέτη και τις ανάγκες του παιζόμενου έργου τα παραπετάσματα αυτά άνοιγουν, για να παρουσιάσουν το κυκλόραμα, δημιουργώντας έτσι μια «έκτεταμένη» σκηνή που μάς θυμίζει πολύ την δημιουργία του Frank Lloyd Wright στο θέατρο Kalita Humphrey.

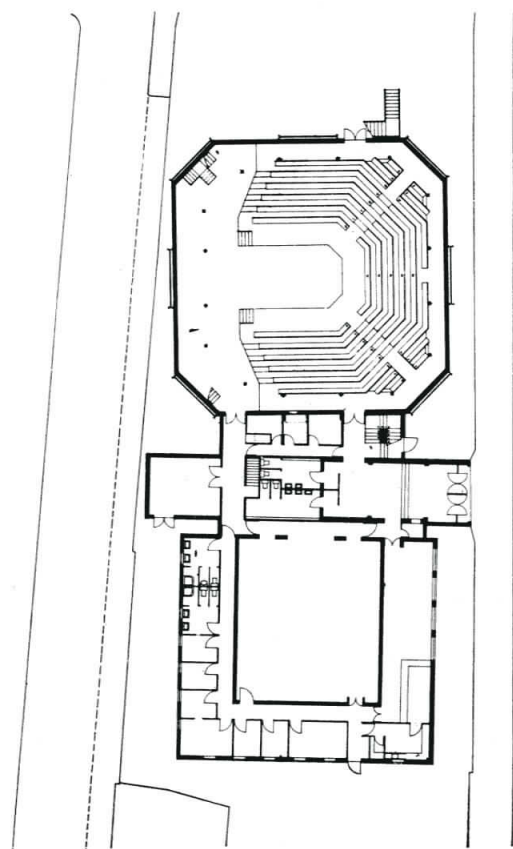
Παράδειγμα άντιματωπίσεως της μορφής του θεάτρου άνοικτης σκηνής, σε άκόμα μικρότερη κλίμακα, άποτελεί το θέατρο Young Vic του Λονδίνου (εικ. 162, 163), το όποιο μελετήθηκε από τους αρχιτέκτονες Howell, Killick, Patridge και Amis και άποτελεί παράρτημα του γνωστού άγγλικού θεάτρου Old Vic²⁵. Τα πάντα έχουν άπλοποιηθή σ' αυτήν την κατασκευή. 'Η αίθουσα σχεδιασμένη σε σχήμα τετράγωνο με άποκομμένες τις γωνίες του έξυπηρετεί 450 μόνον θεατές και έκτος από την άνοικτη σκηνή στο κέντρο δέν έχει ούτε το ύποτυπώδες προσκήνιο ούτε καν παρασκήνια. 'Όλα τα άπαραίτητα σκηνικά κατασκευάζονται στα έργαστήρια και παρασκήνια του Old Vic και μεταφέρονται στο θέατρο, όταν χρειάζονται. Οι τρεις πλευρές του τετραγώνου έχουν χρησιμοποιηθή για την τοποθέτηση έξη σειρών θέσεων, ενώ η τέταρτη σε συνδυασμό με την πλατφόρμα της άνοικτης σκηνής άφιερώνεται στην ήθοποιία. Μια στοά περιβάλλει όλόκληρη την αίθουσα και συνδέεται με την πλατφόρμα της σκηνής στο αυτό επίπεδο που είναι και το ίδιο με αυτό της τελευταίας άναβαθμίδος του άμφιθέατρου. Με τον τρόπο αυτό δημιουργείται μια λύση πρωτότυπη, όπου η σκηνή περιβάλλει πλέον το άμφιθέατρο και ο θεατής, αντί να είναι ούδέτερος παρατηρητής, τοποθετείται όλόκληρωτικά στο κέντρο της δράσεως.

Το σύγχρονο θέατρο χώρου βρίσκει εδώ την πλήρη του έφαρμογή. 'Ο σκηνικός χώρος άποκτά μια εύελιξία άφάνταστη και ο ήθοποιός, άνάλογα με τις άπαιτήσεις του έργου και του σκηνοθέτη, χρησιμοποιώντας την περιμετρική αυτή στοά μπορεί, να έμφανισθή από όπουδήποτε, να παρουσιαστή ξαφνικά πίσω από τον θεατή, να μιλήσει μαζί του, να τον κάνει να συμμετάσχει στην πλοκή. Στο μικρό αυτό θέατρο με τον χώρο σαν κυριώτερο βοήθημα ο σκηνοθέτης μπορεί να δημιουργήσει θαύματα και ο θεατής να γνωρίσει συναισθήματα πρωτόγνωρα που ποτέ δέν κατόρθωσε να του χαρίσει το προσκήνιο.



162. Μακέττα του Θεάτρου Young Vic.

163. Κάτοψη του θεάτρου Young Vic.



Ο Sir Tyrone Guthrie και το θέατρό του

Η άνοικτη σκηνή στην έφαρμογή της δέν είχε μεγάλη άνταπόκριση στο έμπορικό θέατρο. Παρ' όλο ότι ήταν παραδεκτό ότι τα οικονομικά όφέλη, άν λάβη κανείς ύπ' όψη του το κόστος της παραγωγής, ήταν σημαντικά, έν τούτοις, ή άδυναμία προσαρμογής της μορφής αυτής σ' όλα τα είδη των παραστατικών τεχνών άπομάκρινε το όργανωμένο, έμπορικό και άναγνωρισμένο θέατρο, το όποιο προτίμησε να συνεχίσει τον δρόμο του με το παλιό καθιερωμένο προσκήνιο. Άλλωστε, όπως είδαμε, ή άνοικτη σκηνή με την δωρικότητα της σκηνογραφίας και τον προβληματισμό που δημιουργούσαν τα έργα που παρουσίαζε, δέν άποτελούσε δυνατό πόλο έλξεως προς τα ταμεία των θεάτρων. 'Εμεινε έπομένως στην εύρεία της έφαρμογή σαν ένα θέατρο κατάλληλο για μια μερίδα της κοινωνίας που την άποτελούσαν οι διανοούμενοι, οι φοιτητές και όσοι πίστευαν ότι το θέατρο ήταν μια τέχνη και όχι μια άπλη ψυγαγωγία.

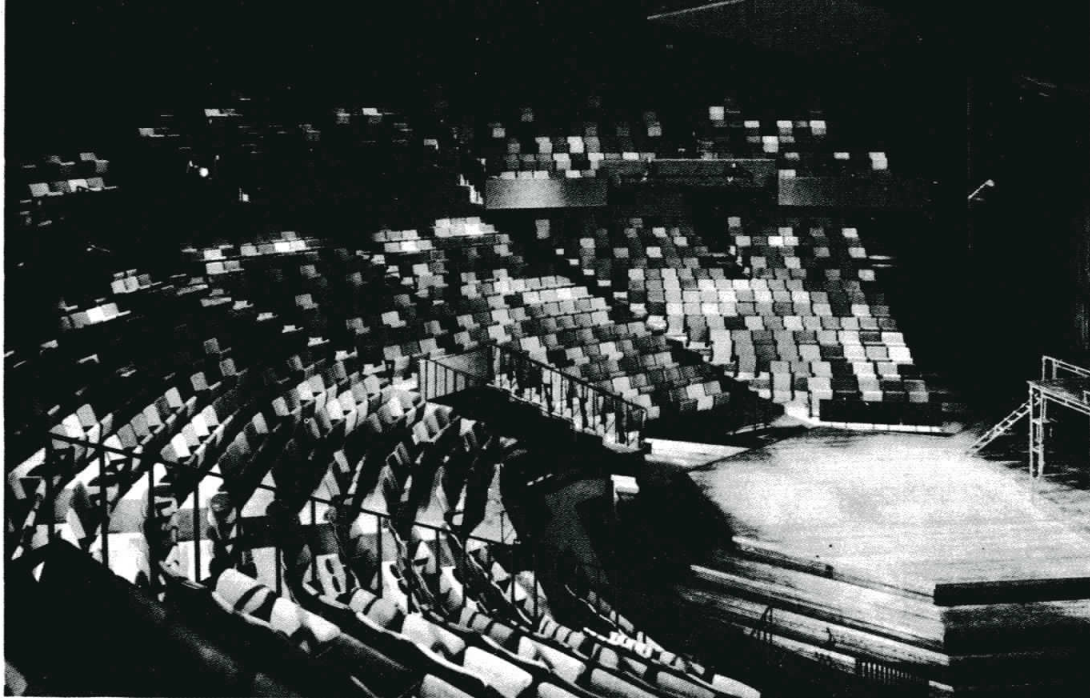
'Υπήρξαν όμως μερικοί όμιλοι άνάμεσα στην πληθώρα των έμπορικών θεάτρων, οι όποιοι θέλησαν να δοκιμάσουν την καινούργια αυτή μορφή, διακινδυνεύοντας έτσι να διαταράξουν την έξασφαλισμένη τους έπιχείρηση χάρη της πίστεώς τους, για την πρόοδο και εξέλιξη του θεάτρου. 'Ενας άπ' αυτούς τους όμίλους είναι και ο Minnesota Theatre Company, ο όποίος άνάθεσε στον αρχιτέκτονα Ralph Rapson να σχεδιάσει ένα θέατρο που θα το άφιέρωνε σε ένα μεγάλο σκηνοθέτη. 'Ετσι δημιουργήθηκε το 1963 το θέατρο Tyrone Guthrie της Minneapolis (εικ. 164 - 169) που άφιερώθηκε στον μεγάλο αυτόν Άγγλο σκηνοθέτη, ο όποίος τόσα πολλά πρόσφερε στην χώρα του και στην δεύτερη άργότερα πατρίδα του την Άμερική, στον θεατρικό τομέα. Κύριος δημιουργός, μαζί με την σκηνογράφο Tanya Moiseiwitsch του θεάτρου του Stratford του Ontario ο Guthrie συντέλεσε άποτελεσματικά και εδώ, ώστε να δημιουργηθή ένα θαυμάσιο κτίριο γεμάτο λειτουργικότητα, ένα υπόδειγμα σωστού θεάτρου άνοικτης σκηνής. Το έπιλέξαμε και έμεις σαν παράδειγμα όχι μόνον για να περιγράψουμε άκόμα ένα θέατρο της μορφής αυτής, αλλά και για να έκμεταλλευτούμε την εύκαιρία, να μεταφέρουμε εδώ σχεδόν όλα όσα είπε ο Sir Tyrone Guthrie για να έξηγήσει πώς όδηγήθηκε στην έπιλογή αυτής της μορφής και ποιά είναι ή σημασία της στην σύγχρονη κοινωνία.

«Σχεδιάζοντας ένα άμφιθέατρο, βασική προϋπόθεση πρέπει να είναι ή σχέση ήθοποιού και άκροατηρίου. Άπό τα μέσα του 17ου αιώνα, όταν ή ιταλική όπερα κατέλαβε σαν θύελλα όλόκληρη την Ευρώπη, τα θέατρα σχεδιάζονται σχεδόν άποκλειστικά με τον τρόπο που ταίριαζε στην όπερική παράσταση... Για πολλά χρόνια εργάστηκα μέσα σε τέτοια θέατρα και ποτέ δέν μου έπερασε από τον νου ότι ένα θέατρο μπορούσε ή έπρεπε να είναι κάτι διαφορετικό. 'Όταν ήμουν τριάντα περίπου χρονών, μου άνάθεσαν την διεύθυνση του θιάσου Σαίξπηρ του Old Vic' προσδευτικά όμως άρχισα να καταλαβαίνω καλύτερα ότι το να προσπαθώ να τοποθετώ τα έργα του Σαίξπηρ μέσα σε ένα συμβατικό πλαίσιο, φτιαγμένο για όπερα, ήταν τελείως έσφαλμένο. Τα έργα ήταν γραμμένα από έναν άρχιτεχνίτη για ένα θέατρο τελείως διαφορετικού σχήματος. 'Ηταν, βέβαια, δυνατόν τα έργα αυτά να προσαρμοστούν στις άπαιτήσεις συμβατικά σχεδιασμένων θεάτρων' ήταν όμως προτιμότερο να προσαρμόσεις ένα κοινότυπο κτίριο από το να αλλάξεις ένα άριστούργημα... 'Ετσι άντιλήφθηκα ότι ο μόνος λογικός και εύκολος τρόπος, για να σκηνοθετηθούν αυτά τα έργα, όδηγούσε στην άνάγκη έπανεξετάσεως της όλης θεωρίας πάνω στον ίλλουσιονισμό, που άποτελούσε και την βάση του θεάτρου προσκηνίου.

«Πάντοτε πίστευα ότι οι άνθρωποι δέν ύποκύπτουν εύκολα στην αύταπάτη και την ψευδαίσθηση, όταν πιά ξεπεράσουν την ήλικία των δέκα ή ένδεκα χρονών. Άντιλαμβάνονται θαυμάσια ότι ή μεσόκοπη κυρία που κρέμεται, όχι και πολύ άνετα, από ένα σύρμα δέν είναι ο Peter

24. Welton Becket, Press Release, 1967, καθώς και προφορικές έπεξηγήσεις, που δόθηκαν στον συγγραφέα από τους άρμόδιους του αρχιτεκτονικού γραφείου Welton Becket and Associates τον 'Οκτώβριο του 1967 στο Los Angeles, Calif. των Η.Π.Α.

25. Howell, Killick, Patridge, Amis, «Old Vic»: L' Architecture d'Aujourd'hui, No 152, 1970, σελ. 92.



164. "Αποψη σκηνής και άμφιθέατρου του θεάτρου Tyrone Guthrie.



165. Παράσταση του έργου «οι τρεις αδελφές», στο θέατρο Tyrone Guthrie.

Rap., αλλά κάποια ήθοποιός που υποκρίνεται τον Peter Pan. Το να προσπαθής να δημιουργήσεις, σε μια παράσταση, την ψευδαισθησή είναι τόσο γενναίο αλλά και τόσο μάταιο.

«Σχεδιάζοντας το θέατρο Tyrone Guthrie, ήταν απαραίτητο να αποφασίσουμε αν η σκηνή θα ήταν ή συμβατική πλατφόρμα που θα χωριζόταν από το άμφιθέατρο με το τόξο του προσκηνίου ή αν θα ήταν μια ανοικτή σκηνή τέτοια όπως στο έλισαβετιανό θέατρο και τα αρχαία ελληνικά και ρωμαϊκά θέατρα...

«'Επιμέναμε για την ανοικτή σκηνή για τους εξής λόγους: Πρώτο, το πρόγραμμα που σκοπεύαμε να ακολουθήσουμε, ήταν κλασσικής φύσεως και πιστεύουμε ότι οι κλασσικοί ταιριάζουν καλύτερα σε μια ανοικτή σκηνή παρά σε ένα προσκήνιο. Δεύτερο, ο σκοπός των παραστάσεών μας δεν είναι ή δημιουργία αὐταπάτης, αλλά ή παρουσίαση ενός «τελετουργικού» με άρκετο ενδιαφέρον, ώστε να συγκρατητή την προσοχή του ενήλικου ακροατηρίου ή ακόμα και να το εύχαριστη. Τρίτο, ένα άμφιθέατρο διαμορφωμένο «γύρω» από την σκηνή παρά μπροστά απ' αυτήν επιτρέπει σε έναν μεγαλύτερο αριθμό θεατών να είναι πιο κοντά στους ήθοποιούς. Τέτατο, σε μια εποχή όπου ο κινηματογράφος και ή τηλεόραση προσφέρουν ψυχαγωγία από την ώρα του πρωινού μέχρι του δείπνου, από την κούνια μέχρι τον τάφο, φαίνεται απόλυτα απαραίτητο να ένταθη ή διαφορά μεταξύ της δικιάς τους και της δικιάς μας προσφοράς. 'Η δικιά τους είναι δισδιάστατη και προβάλλεται πάνω σε μια παραλληλόγραμμη όθνη. Το προσκήνιο είναι ανάλογο μιάς τέτοιας όθνης και υποχρεώνει τον σκηνοθέτη σε μια δισδιάστατη χορογραφία. 'Η ανοικτή σκηνή όμως είναι ουσιαστικά τρισδιάστατη, χωρίς καμιά όμοιότητα με την παραλληλόγραμμη «κάρτ-ποστάλ», ή οποία έγινε το σύμβολο του κονσερβοποιημένου δράματος.

«Δέν ισχυριζόμαστε ότι ή ανοικτή σκηνή είναι καλύτερη από το προσκήνιο για κάθε τύπο έργου· κατά την γνώμη μας όμως, ή ανοικτή σκηνή είναι πιο επιθυμητή για τα είδη των έργων, που έχουμε πρόθεση να παρουσιάσουμε και το είδος του σκοπού που θέλουμε να επιτελέσουμε»²⁶.

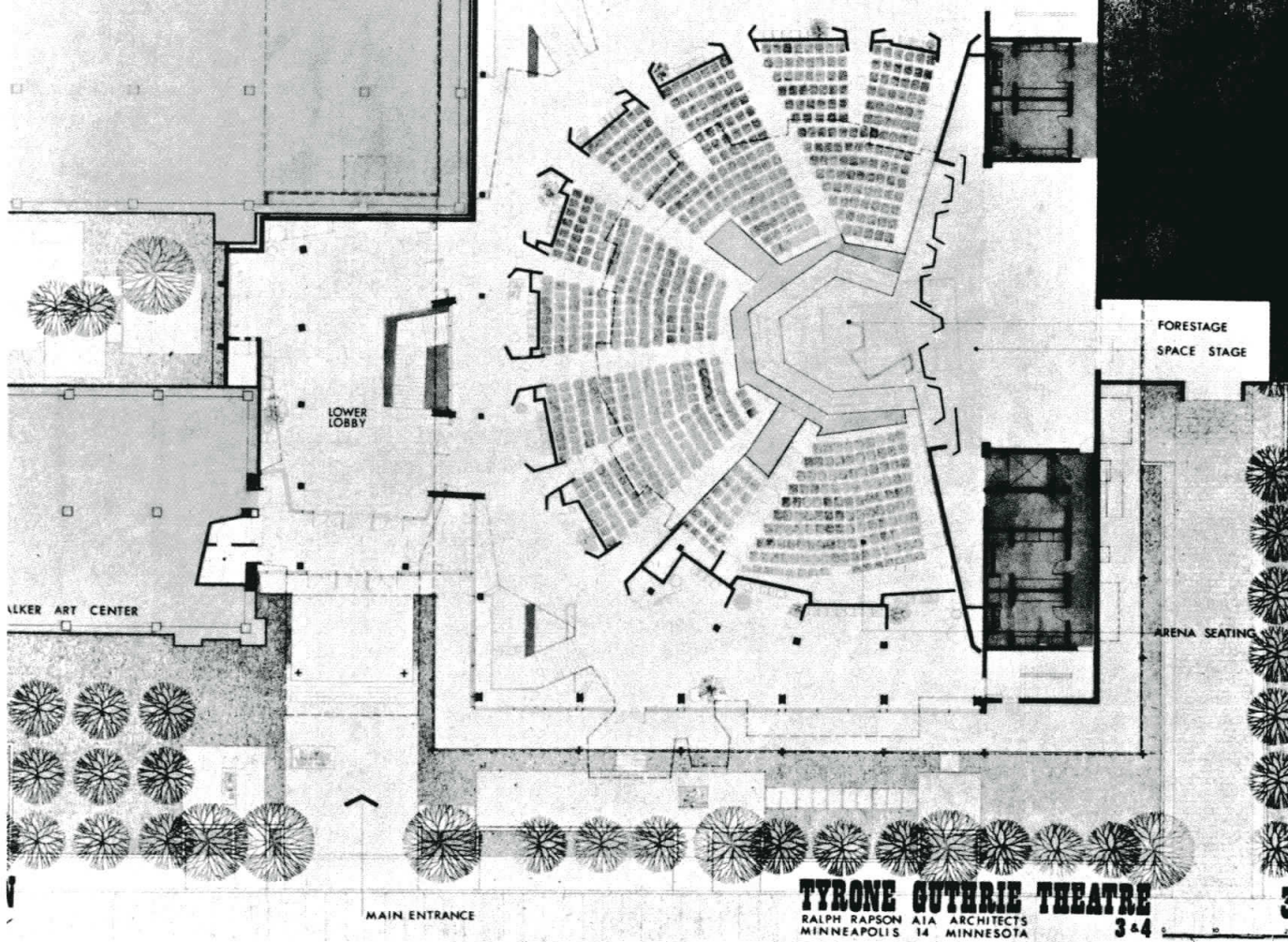
Με την εισαγωγή αυτή του Guthrie αποκτούμε μια άμεση γνώση των αντιλήψεων ενός σημαντικού ανθρώπου του θεάτρου και βλέπουμε πώς οι αντιλήψεις αυτές βοηθούν έναν αρχιτέκτονα στην δημιουργία και καθορισμό μιάς μορφής.

Βασισμένο στο πρότυπο του Stratford και στις παραπάνω αντιλήψεις του Guthrie το θέατρο που δημιούργησε ο Ralph Rapson θεωρείται αυτήν την στιγμή στην 'Αμερική το πιο επιτυχημένο κτίριο θεάτρου ανοικτής σκηνής.

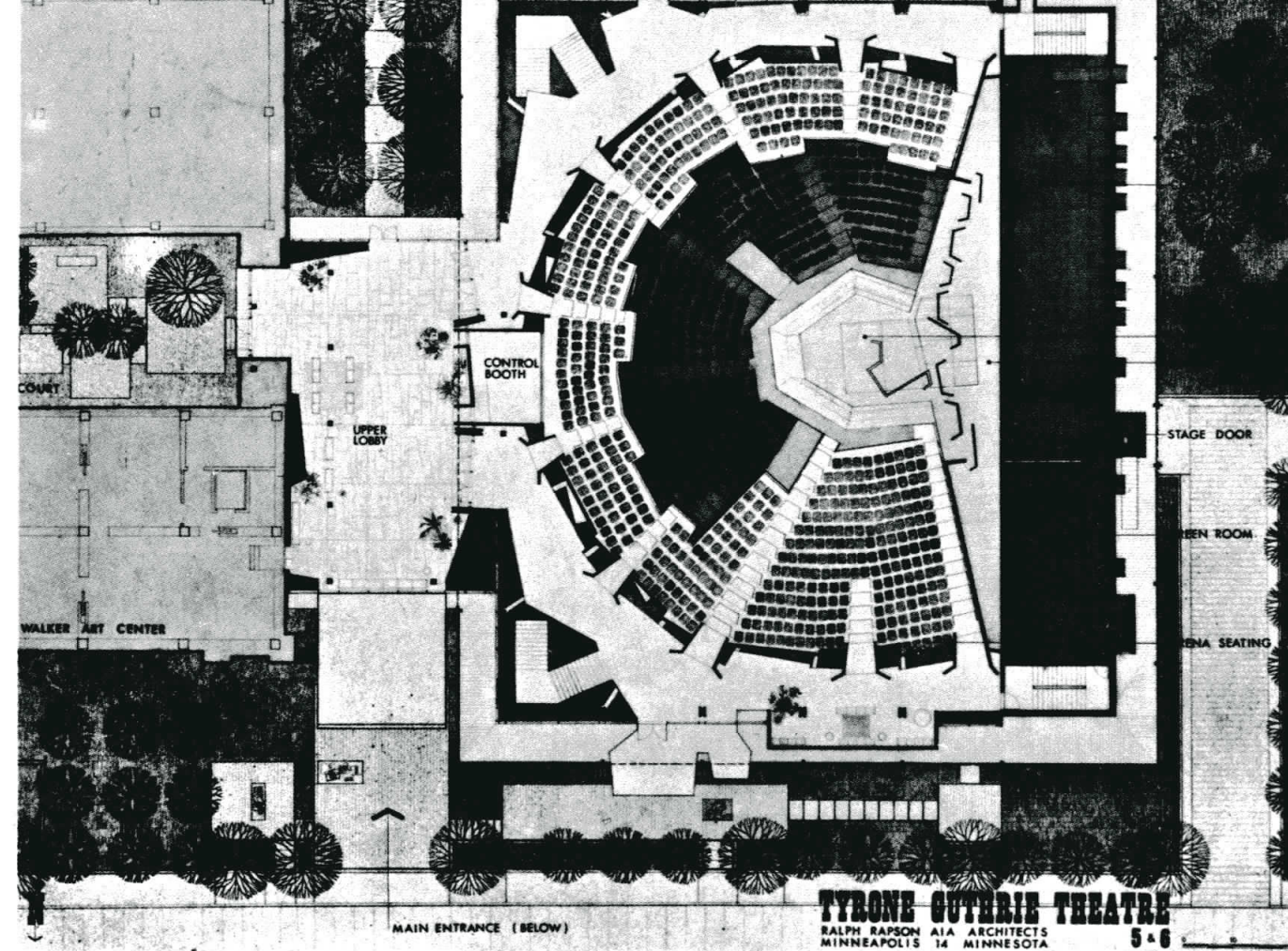
«'Η σχεδίαση και κατασκευή ενός θεάτρου είναι αποτέλεσμα συνθέσεως ιδεών, λειτουργιών και συμβολής των τεχνικών. 'Ο αρχιτέκτονας πρέπει να άντλήσει συμπεράσματα από τις δικές του εμπειρίες και απ' αυτές των άλλων, όταν αναζητη νέες ιδέες, κατευθύνσεις και λύσεις»²⁷.

'Ετσι ο Rapson, εφαρμόζοντας αυτά που ανέφερε παραπάνω, προσπάθησε να υλοποιήση τις ιδέες του, καθώς και τις διαθέσεις και απόψεις του Guthrie, πάνω σε ένα χαρακτηριστικό σχέδιο. Δημιουργήθηκε έτσι ένα άμφιθέατρο 1400 θέσεων, όπου όμως κανένας θεατής δεν απέχει περισσότερο από 17 μέτρα από το κέντρο της σκηνής (εικ. 166). Θέλοντας να καταργήση την έντύπωση ότι ο θεατής του έξώστη είναι ένας «πολίτης δευτέρας κατηγορίας»²⁷, προσπάθησε να συγχωνεύση το κυρίως άμφιθέατρο με τον έξώστη έτσι,

26. Tyrone Guthrie, «A director views the Stage»; Design Quarterly 58, 1963, σελ. 4.
27. Ralph Rapson, «The architect's design»; Design Quarterly 58, 1963, σελ. 6.



166. Κάτοψη του θεάτρου Tyrone Guthrie στο επίπεδο της σκηνής.



167. Κάτοψη του θεάτρου Tyrone Guthrie στο επίπεδο του εξώστη.

ώστε ή μιὰ λειτουργία νὰ ἐμπλέκεται μέσα στὴν ἄλλη (εἰκ. 167) καὶ νὰ διατηρῆται ἡ ἐντύπωση τῆς ἐνότητας τοῦ χώρου, σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ θέατρο τοῦ Stratford, ὅπου ἡ διαφορά αὐτὴ γίνεται πολὺ αἰσθητὴ.

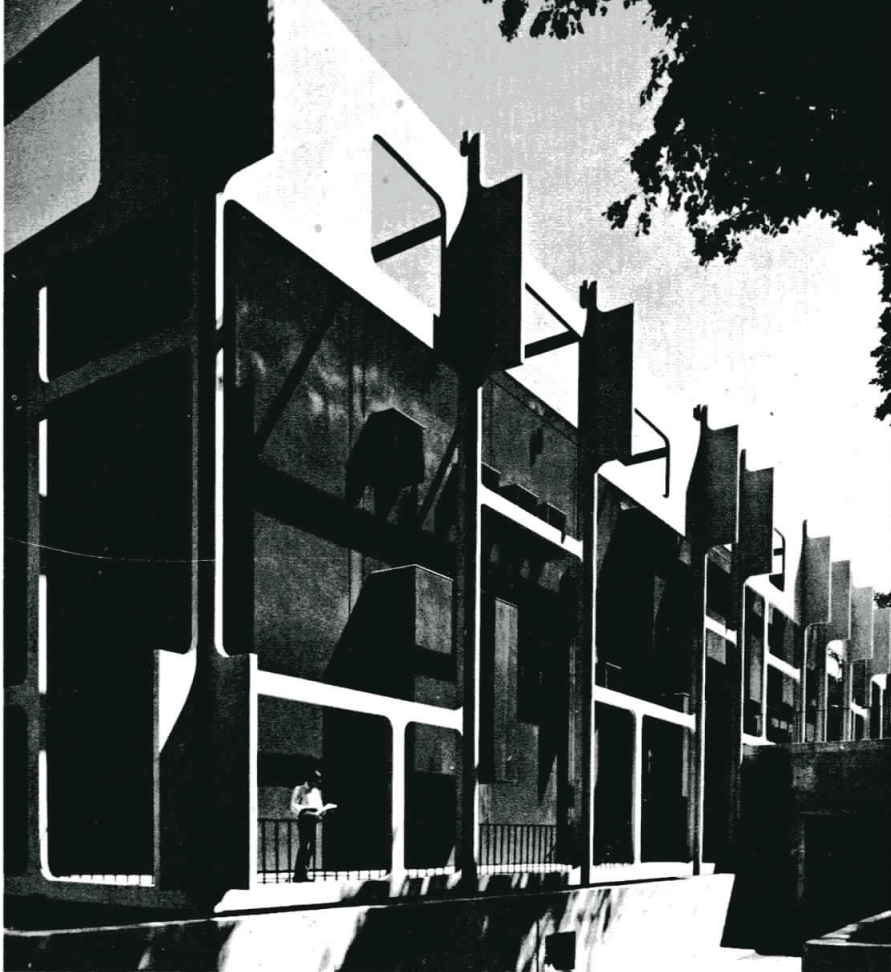
Ὁ Rapson προσπάθησε νὰ διαμορφώσῃ τὸν ἐσωτερικὸν χῶρον τοῦ θεάτρου ἔτσι ὥστε, ὅπως ὁ ἴδιος ἀναφέρει, «νὰ προετοιμάζῃ τὸν θεατὴ αὐξάνοντας τὴν διέγερση καὶ τὴν προσμονὴν του, χωρὶς ὅμως αὐτὰ νὰ ἐπηρεάσουν τὴν πραγματικὴ παράσταση»²⁷. Πράγματι, αὐτὸ δὲν εἶναι σχῆμα λόγου γιατί καὶ ἀπὸ προσωπικὴ ἐμπειρία μπορούμε νὰ ποῦμε ὅτι ὁ χρόνος ἀναμονῆς μέσα στὸ ἀμφιθέατρο ἕως ὅτου ἀρχίσῃ ἡ παράσταση εἶναι μιὰ ἐνδιαφέρουσα ἀπασχόληση. Σ' αὐτὸ συντελοῦν ἡ ἀσύμμετρη ἀλλὰ τόσο σωστὰ ζυγισμένη διάταξη τῶν κερκίδων, ἡ πολυχρωμία τῶν καθισμάτων (γιὰ πρώτη φορά συναντήσαμε προσπάθεια χρωματικῆς συνθέσεως, δέκα διαφορετικῶν χρωμάτων στὴν ταπετσαρία τῶν καθισμάτων ἐνὸς θεάτρου), τὰ ἀκουστικὰ ἐπίπεδα τῆς ὀροφῆς, τὸ ἀκανόνιστο σχῆμα τῆς σκηνῆς καὶ πολλὲς ἄλλες μικρολεπτομέρειες ποὺ δύσκολα μπορούν νὰ περιγραφοῦν.

Τὸ πρόβλημα τοῦ φωτισμοῦ ἔχει ἀντιμετωπιστῆ μὲ ἀπόλυτη ἐπιτυχία (εἰκ. 165, 169), ἀφοῦ καὶ τὰ ἐπίπεδα τῆς ὀροφῆς, ἐκτὸς τοῦ ὅτι ἐπιτυχάνουν μιὰ

θαυμάσια ἀκουστικὴ ἀπόδοση ἐπιτρέπουν, μὲ τὸν τρόπο ποὺ ἔχουν τοποθετηθῆ, τὴν ἀπόκρυψη τῆς ἐκτυφλωτικῆς λάμψεως τῶν προβολῶν.

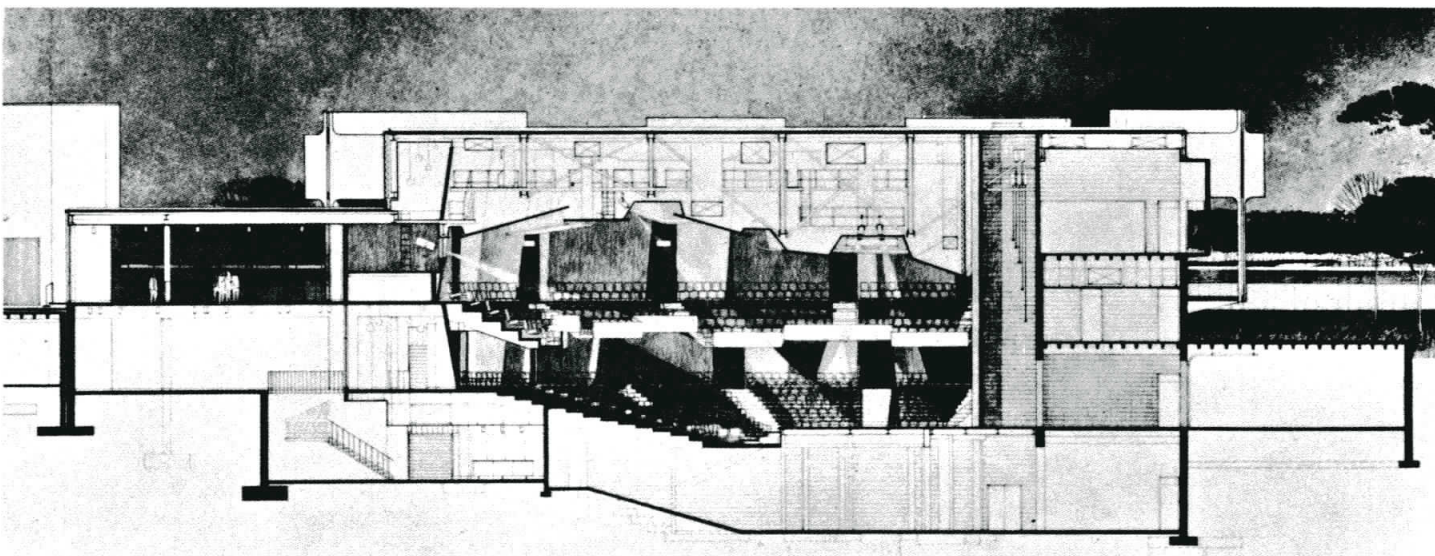
Σ' αὐτὸ ποὺ δὲν μᾶς βρῆκε σύμφωνους ὁ ἀρχιτέκτονας, ἀλλὰ αὐτὸ δὲν ἔχει τόσο μεγάλη σημασία, ἦταν ὁ τρόπος ἀντιμετωπίσεως τῶν ὄψεων (εἰκ. 168), ὅπου ἐπικρατεῖ μιὰ ἐντονη διακοσμητικὴ διάθεση καὶ μιὰ προχειρότητα ὡς πρὸς τὴν ἐπιλογή τῶν οἰκοδομικῶν ὑλικῶν. Θὰ φανῆ ἴσως στὸν καθένα παράξενο, ἀλλὰ ἀξίζει νὰ σημειωθῆ ὅτι σὲ ἓνα τόσο σημαντικὸ θέατρο τὰ στοιχεῖα τῶν ὄψεων, τὰ λευκὰ αὐτὰ χαρακτηριστικὰ ἐπίπεδα καὶ τὰ κατακόρυφα λεπτὰ ὑποστυλώματα ποὺ βλέπουμε εἶναι κατασκευασμένα ἀπὸ κόντρα πλακέ, πάνω στὸ ὅποιο ἔχει ἐπίπαση λευκοῦ τσιμέντου. Μιὰ τέτοια ἀντιμετώπιση εἶναι χαρακτηριστικὴ τῆς ἀμερικάνικης νοοτροπίας περὶ μονιμότητας καὶ διάρκειας ἐνὸς ἔργου, ἀλλὰ αὐτὸ δὲν ἀφορᾷ τὴν παρούσα μελέτη, ὥστε νὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ περισσότερο.

Αὐτὸ ποὺ ἔχει σημασία εἶναι ὅτι κάθε σύγχρονος ἀρχιτέκτονας πρέπει νὰ μελετήσῃ προσεκτικὰ τὰ σχέδια αὐτοῦ τοῦ θεάτρου, προκειμένου νὰ κατανοήσῃ πῶς πραγματικὰ πρέπει νὰ εἶναι ἡ σωστὴ μορφή ἐνὸς ἀμιγούς θεάτρου ἀνοικτῆς σκηνῆς.



168. 'Η δυτική όψη του θεάτρου Tyrone Guthrie.

169. Τομή του θεάτρου όπου διακρίνεται και ο τρόπος φωτισμού.



Δ. ΤΟ ΚΥΚΛΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ Ή ΑΡΕΝΑ

Όρισμός

Ο κύκλος είναι το φυσικό σχήμα το οποίο υποσυνείδητα σχηματίζει μια ανθρώπινη ομάδα, όταν συγκεντρωθή κάπου, για να παρακολουθήσει κάτι (είκ.170). Τον κύκλο σαν σχηματισμό χρησιμοποίησαν οι πρωτόγονοι λαοί, οι φυλές της Αφρικής ή οι έρυθρόδερμοι της Αμερικής, όταν συγκεντρώνονταν, για να γιορτάσουν τις νίκες τους ή για να λατρέψουν τον θεό τους (είκ.2). Κύκλος, επίσης, δημιουργείται στα πανηγύρια γύρω από τον ταχυδακτυλουργό ή στην παλαιότερα γύρω από τους παλαιστές. Στον κύκλο θα καταφύγει και το θέατρο, για να επιλύσει όρισμένα προβλήματά του.

Αν και στην ιστορία του θεάτρου δεν συναντά κανείς άλλο προηγούμενο άμιγους κυκλικής θεατρικής μορφής, εν τούτοις, δεν πρέπει να αγνοηθεί ή κάποια ομοιότητα που παρουσιάζεται στις παραπάνω έκδηλώσεις με αυτές, που έκαναν αναγκαία την δημιουργία του κυκλικού θεάτρου. Και η ομοιότητα αυτή είναι ή σχέση του χώρου ανάμεσα στον θεατή και τον ήθοποιό, αυτή που προκαλεί την συγκέντρωση του πρώτου γύρω από τον δεύτερο. Είναι ή ανάγκη της άμεσης συμμετοχής και όχι της απλής παρακολούθησής καθώς και ή διάθεση καταργήσεως της μεταξύ τους απόστασης, ώστε ή συμμετοχή αυτή να είναι ουσιαστική.

Αν χρειάζεται ένας όρισμός για αυτή τη μορφή του σύγχρονου θεάτρου, θα μπορούσαμε μετά από όλα αυτά να πούμε ότι το κυκλικό θέατρο είναι ένα θέατρο, όπου οι θεατές περιβάλλουν την περιοχή της δράσεως. Ο Richard Southern το όρίζει πιο χαρακτηριστικά:

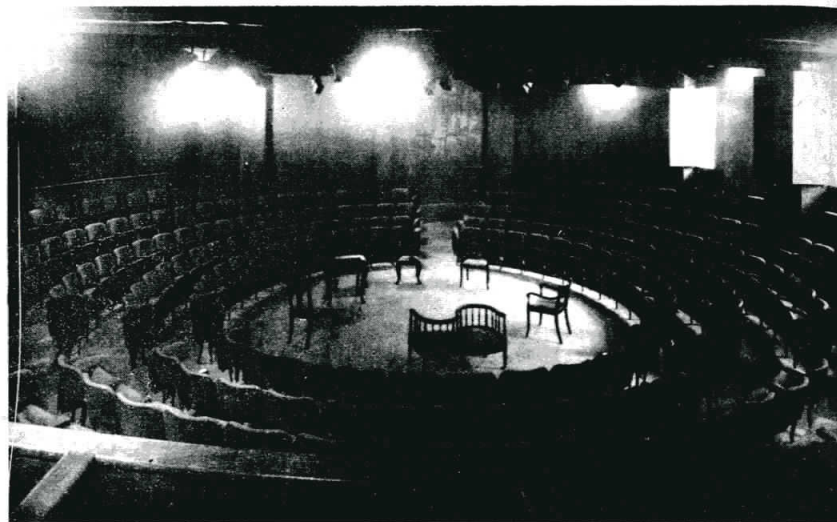
«Κυκλικό θέατρο σημαίνει τρία πράγματα: το πρώτο είναι προφανές· είναι ένα θέατρο, όπου το άκροατήριο περιβάλλει πλήρως την δράση απ' όλες της τις πλευρές. Το δεύτερο απορρέει από το πρώτο, αλλά δεν



170. Πλήθος που σχημάτισε υποσυνείδητα ένα κύκλο παρακολουθώντας ένα θέαμα στην πλατεία El Fana του Marrakech.



171. Το Penthouse Theatre του Πανεπιστημίου της Washington, Seattle, 1940.



172. Το Théâtre en Rond de Paris ιδρύθηκε το 1954 από την Paquita Clande και τον André Villiers.

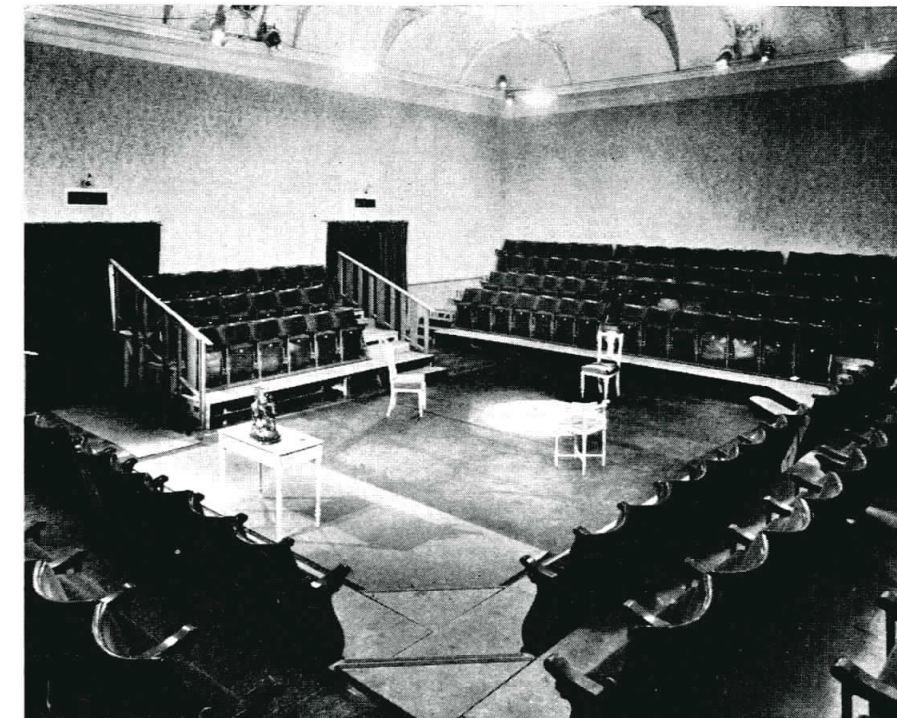
είναι τόσο άμεσα προφανές· είναι δηλαδή ένα θέατρο, όπου είναι τελείως αδύνατο να αποκτήσει ζωή μια εικόνα ζωγραφισμένη. Το τρίτο είναι ότι γενικά, πρόκειται για ένα θέατρο που δεν έχει καμμία σκηνή· γι' αυτό μπορεί κάλλιστα να ονομασθή σαν «θέατρο παλαιόστρα» (Arena theatre)²⁸.

Το κυκλικό θέατρο θεωρείται σαν η τελευταία μορφή, που παρουσίασε το σύγχρονο θέατρο στην εξέλιξη του αφοῦ, όπως ήδη αναφέραμε, η θεατρική ιστορία δεν παρουσίασε παρόμοιο προηγούμενο σε καμμία περίοδο. Είναι μια καινούργια αρχιτεκτονική αντίληψη, που πετυχαίνει την οργάνωση μέσα σ' ένα χώρο της έννοιας αυτής του κύκλου, όπως την επιδίωξε πάντοτε ένστικτωδώς το ανθρώπινο ὄν και η οποία αντίληψη βρήκε πολλούς υποστηρικτές, ανάμεσα σ' αυτούς που ακολουθοῦσαν την σύγχρονη τάση, για την αναζήτηση νεωτερισμῶν στην παρουσίαση τοῦ δράματος.

Το κυκλικό θέατρο ἐμφανίστηκε για πρώτη φορά στις Ἴννεμένες Πολιτείες σαν μια ἀντίδραση ἐναντίον τῶν ἐμπορικῶν θεάτρων τοῦ τύπου Broadway, ὅπου και πῆρε μια ἀλματώδη ἀνάπτυξη, για να γίνη μαζί με τὴν ἀνοικτὴ σκηνὴ ἡ κυριώτερη θεατρικὴ μορφή σ' ὅ,τι ἀφορᾶ παραστάσεις σύγχρονου δραματο-

Προέλευση - Πρώτες προσπάθειες

28. Richard Southern, ὁ.π., σελ. 284.



173. Το κινητό κυκλικό θέατρο του Stephen Joseph.

λογίου. Σὲ ὀρισμένες περιπτώσεις θὰ τὸ ὀνομάσουν «arena theatre», γιατί ὁ κεντρικὸς χώρος ἡθοποιίας θὰ θυμίζει παλαιόστρα ἢ τσίρκο ἢ ἀρένα ταυρομαχιῶν. Ἐπειδὴ ὁμως ὁ ὅρος αὐτὸς θυμίζει ἀκριβῶς ὅλα αὐτά, τὰ ὁποῖα δὲν ἔχουν ἄλλωστε καμμία σχέση με τὸ γνήσιο θέατρο, θὰ ἐπικρατήση τελικὰ ἡ σωστὴ μόνον ἔκφραση «κυκλικὸ θέατρο» ἢ theatre in the round.

Τὸ πρῶτο θέατρο ποὺ δημιουργήθηκε ἀκριβῶς γιὰ νὰ ἐξυπηρετήση, ὅπως λέη ὁ Percy Corry, «τὴν παρουσίαση ἔργων σὲ στυλ τσίρκου»²⁹, εἶναι τὸ Penthouse Theatre τοῦ πανεπιστημίου τῆς Washington, Seattle (εἰκ. 171) ποὺ κτίστηκε τὸ 1940, τὸ ὁποῖο ὁμως εἶχε σχῆμα ἐλλειπτικὸ καὶ ὄχι κυκλικό. Οἱ σειρὲς πάντως τῶν καθισμάτων τοῦ ἀμφιθεάτρου, τρεῖς μόνον, περιβάλλουν ὀλόκληρο τὸν χώρο ἡθοποιίας. Μιὰ παρόμοια ἀντιμετώπιση θὰ ἐπιχειρήσῃ ὁ André Villiers τὸ 1954 στὸ Παρίσι μετατρέποντας μιὰ αἴθουσα καμπαρέ δημιουργώντας ἔτσι τὸ Théâtre en Rond (εἰκ. 172), τὸ ὁποῖο με τοὺς τολμηροὺς καὶ ἐπιτυχημένους πειραματισμοὺς του θὰ συγκλονίσῃ τὸν θεατρικὸ κόσμο³⁰.

Καὶ στὰ δυὸ αὐτὰ θεάτρα παρατηροῦμε τὰ κοινὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ ἀρχίζουν νὰ διαμορφώνουν τὴ μορφή τοῦ κυκλικοῦ θεάτρου. Δὲν ὑπάρχει, ἐπὶ παραδείγματι, ὁ γνωστὸς τύπος σκηνῆς, ὅπως ἔχουμε μέχρι τώρα συναντήσει ἀλλὰ ἡ ἀρένα ποὺ ἀνάφερε ὁ Southern· ἡ σκηνοθεσία ἔχει καταργηθῆ καὶ ὁ ἀριθμὸς τῶν θέσεων ἔχει ἐλαττωθῆ στὸ ἐλάχιστο. Αὐτὸ ὁμως ποὺ εἶναι

29. Percy Corry, Planning the Stage, 1961, σελ. 85 Βλ. καὶ S. Tidworth, ὁ.π., σελ. 205.
30. Richard Southern, ὁ.π., σελ. 285.

χαρακτηριστικό είναι το ίδιο ελάττωμα ή μάλλον λάθος που παρουσιάζεται και στα δυο αυτά θέατρα, ο τρόπος δηλαδή διατάξεως των θέσεων των θεατών. Και στις δυο περιπτώσεις η ύψομετρική διαφορά της μιάς σειράς από την άλλη είναι ελάχιστη, πράγμα που θα αποδειχθή καταστρεπτικό για την σωστή λειτουργία αυτής της μορφής.

Το λάθος αυτό θα διορθώση ο Άγγλος σκηνοθέτης Stephen Joseph, ο οποίος θα δημιουργήση συγχρόνως ένα είδος κινητού κυκλικού θεάτρου (εικ. 173), το οποίο θα μπορή να στηθή όπουδήποτε προσαρμοζόμενο κατάλληλα σε οποιαδήποτε μεγάλη αίθουσα. Με αυτόν τον τρόπο ο Joseph θα παρουσιάση εκτός των μέχρι τότε υπάρχόντων θεατρικών έργων και καινούργια γραμμένα ειδικά γι' αυτή τη μορφή θεάτρου³¹.

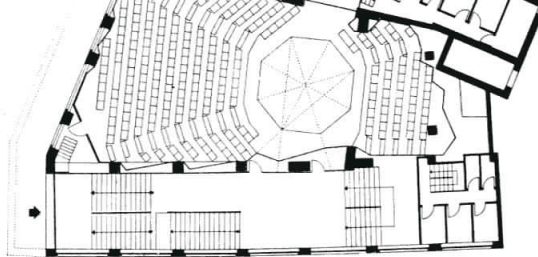
Στην Ίταλία, επίσης, την πατρίδα του θεάτρου προσκηνίου, θα παρουσιαστούν οι ίδιες αντιδράσεις κατά της καθιερωμένης αυτής παραδοσιακής μορφής από τους ανθρώπους, που ενδιαφέρονταν για την αναγέννηση του θεάτρου. Δυο απ' αυτούς, ο Antonio Carminati και ο Carlo de Carli, θα δημιουργήσουν το 1952 μια νέα αντίληψη περί κυκλικού θεάτρου³². Έτσι στο θέατρο Sant'Erasmus του Μιλάνου (εικ. 174), χωρητικότητας 250 θέσεων, οι θεατές δεν θα περιβάλλουν τον χώρο της σκηνής, αλλά θα τοποθετηθούν στις δυο μόνον αντίθετες πλευρές, αφήνοντας τις άλλες δυο ελεύθερες, για να χρησιμοποιηθούν σαν δίοδοι προσπελάσεως κοινού και ήθοποιών.

Τα θέατρα όμως αυτά αποτέλεσαν το πρώτο βήμα μιάς καινούργιας προσπάθειας για μια καινούργια μορφή και δεν μπορούσαν παρά να είναι πρωτόλεια, χωρίς καμιά συνθετική αρχιτεκτονική άρετη και όμορφη. Η άλματώδης ανάπτυξη θα άρχιση αργότερα κατά την περίοδο του 1960, όποτε οι αρχιτέκτονες, αναζητώντας νέες ιδέες και βοηθούμενοι από τα νέα υλικά και από την διάθεση δημιουργίας μιάς μόνιμης κατασκευής, θα άρχισουν να κτίζουν οργανωμένα θέατρα που θα βασίζονται σ' αυτή την σύγχρονη μορφή· κτίρια με άπαιτήσεις και αξιώσεις, όπου για κάθε λειτουργικό πρόβλημα έχει δοθή και η ανάλογη σημασία. Στο τέλος αυτού του κεφαλαίου θα ασχοληθούμε με μερικά χαρακτηριστικά παραδείγματα τέτοιων θεάτρων.

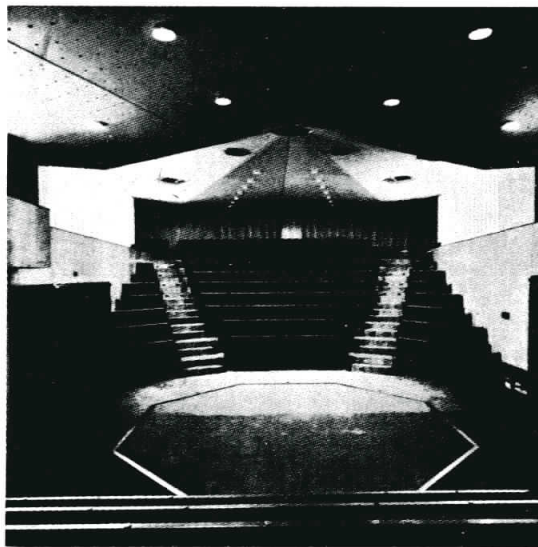
Η βασική άπαιτηση του κυκλικού θεάτρου είναι φυσικά η τοποθέτηση της περιοχής της δράσεως στο κέντρο του χώρου και η κατά 360° περίκλεισή της από τους θεατές.

Το σχήμα της κατόψεως δεν έχει καμιά σημασία. Από τα τέσσερα θέατρα που αναφέραμε παραπάνω, στο Penthouse Theatre ήταν έλλειπτικό, στο Théâtre en Rond το συναντούμε κυκλικό, στο Sant' Erasmo παραλληλόγραμμο και στο κινητό θέατρο του St. Joseph τελείως τετράγωνο. Ο καθορισμός θα προκύψη από την διάθεση του αρχιτέκτονα ή του σκηνοθέτη, θα πρέπει όμως πάντα να προϋποθέτη την κεντροβαρική τοποθέτηση μέσα σ' αυτό του χώρου της σκηνής.

Είδαμε, προηγουμένως, ότι ο Southern όπως και ο Joseph δίνουν μεγάλη σημασία στην έννοια της παλαιόστρας ή άρένας, όταν αναφέρονται στον χώρο της σκηνής. Πρέπει, επομένως, αυτός ο χώρος που δεν είναι πλέον σκηνή αλλά άρένα — και αυτόν τον όρο θα χρησιμοποιούμε από τώρα για τον χώρο ήθοποιίας του κυκλικού θεάτρου — να βρίσκεται όπουδήποτε στη χαμηλότερη στάθμη του θεάτρου. Απ' αυτή την στάθμη πρέπει να αρχίζη και η



174. Το θέατρο Sant'Erasmus του Μιλάνου: κάτοψη και άποψη σκηνής και άμφιθεάτρου.



Οι λειτουργικές απαιτήσεις του κυκλικού θεάτρου

31. Percy Corry, ό.π., σελ. 86-89.

32. Allardyce Nicolli, The Development of the Theatre, 1966, σελ. 234.

διαμόρφωση των περιμετρικών αναβαθμών, οι οποίοι όμως πρέπει να έχουν αρκετή ύψομετρική διαφορά μεταξύ τους, ώστε να επιτρέπεται η άνετη θέα του κοινού.

Το κυκλικό θέατρο πρέπει να είναι μικρό, με μια χωρητικότητα μεταξύ 350 έως 500 θέσεων, ώστε κάθε θεατής να μπορή να παρακολουθή με άνεση και την παραμικρότερη κίνηση, την κάθε «μούτα» του ήθοποιού και να ακούη τον λόγο όσο το δυνατόν εύκρινεστερα. Ένα τέτοιο μέγεθος διατηρεί το θέατρο αυτό μέσα στην κλίμακα του δράματος, ενώ κάθε προσπάθεια αύξησεως της χωρητικότητας κινδυνεύει να το μετατρέψη σε τσίρκο ή Palais de sport.

Η διάταξη των θέσεων πρέπει να είναι τέτοια, ώστε να υπάρχει πάντοτε ισορροπία στην πυκνότητα των θεατών. Πρέπει δηλαδή, ανεξαρτήτως σχήματος κατόψεως και άσχετως άριθμού θέσεων σε κάθε πλευρά της άρένας, ή νοητή διαγώνια της κατόψεως να αφήνη την ίδια πυκνότητα και από τις δυο πλευρές (σκίτσο). Αυτό είναι άπαραίτητο για την σχέση του ήθοποιού προς το κοινό του ώστε, όταν παίζη, να νοιώθη την ίδια ύποχρέωση άπέναντι όλων και να περιμένη συγχρόνως απ' αυτούς την ίδια ανταπόκριση.

Η σχέση αυτή έχει μεγάλη σημασία για το κυκλικό θέατρο γιατί, σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό από την άνοικτη σκηνή, ο ήθοποιός αναλαμβάνει εδώ το μεγαλύτερο βάρος της ύποχρεώσεως για μια επιτυχημένη παρουσίαση του δράματος. Γίνεται για τον θεατή μια κύρια προσωπικότητα και όχι άπλως ό έρμηνευτής του λόγου του συγγραφέα. Η τρισδιάστατη ύπαρξή του μέσα στον θεατρικό χώρο, συνδυασμένη με την κίνηση, έντεινει την γλυπτικότητα της μορφής του και έμποτίζει τον θεατή με μια έντονη διάθεση ταυτίσεως, συμμετοχής και οικειότητας.

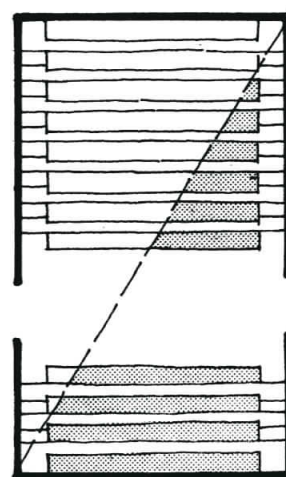
Η ευθύνη του ήθοποιού είναι μεγαλύτερη με την άπουσία κάθε είδους σκηνογραφίας από την παράσταση, ή οποία και θα έδινε έναν τόνο ποικιλίας σε περίπτωση που ο θεατής έχανε προς στιγμήν το ενδιαφέρον του. Το ενδιαφέρον όμως αυτό πρέπει να κρατηθή άμείωτο επί δυο ώρες μόνον με την δύναμη του λόγου και της έκφράσεως και αυτό είναι κάτι τρομερά δύσκολο, κάτι που άπαιτεί, τόσο από τον συγγραφέα, όσο και από τον ήθοποιό ζήλο, προσήλωση και πίστη στο θεατρικό ιδεώδες.

Και τα τρία όμως αυτά στοιχεία μπορεί, όταν συνδυαστούν με επιτυχία, να προσφέρουν μια ήθικη ίκανοποίηση στον έκτελεστή· γιατί υλική δεν θα προσφέρουν ποτέ και αυτός είναι ένας από τους λόγους που το κυκλικό θέατρο δεν υίοθετήθηκε ούτε πρόκειται άλλωστε να υίοθετηθή ποτέ από το έμπορικό «άναγνωρισμένο» θέατρο. Θα παραμείνη πάντα ο χώρος έκφράσεως των μικρών θιάσων, αυτών που επιμένουν ότι το θέατρο είναι πρωταρχικά τέχνη, ο χώρος δημιουργίας των ήθοποιών εκείνων, που δουλεύουν μόνον για την τέχνη και όχι για την άτομική προβολή.

Στο κυκλικό θέατρο δεν υπάρχει ο πρωταγωνιστής ήθοποιός, αλλά ο πρωταγωνιστής θιάσος και το επιτυχημένο αποτέλεσμα, τόσο στην παράσταση όσο και στην είσπραξη, δεν άπορρεί από την προσπάθεια και άκτινοβολία του ενός, αλλά του συνόλου.

Ξαναγυρίζοντας στα λειτουργικά προβλήματα του κυκλικού θεάτρου πρέπει να αναφέρουμε όρισμένα χαρακτηριστικά στοιχεία, που διαμορφώνουν την ύποτυπώδη σκηνογραφία σ' ένα θέατρο τέτοιας μορφής.

Σε γενικές γραμμές, όπως ήδη είπαμε, δεν υπάρχει σκηνογραφία· σε όρισμένες όμως περιπτώσεις άρκετοι σκηνοθέτες επιδιώκουν να χρησιμοποιούν την άρένα σαν πεδίο άναπτύξεως πολλών συγχρόνως σκηνών. Έτσι, ανάλογα με το τί άπαιτεί το παιζόμενο έργο, χρησιμοποιούν ταυτόχρονα ένα τμήμα του χώρου σαν δωμάτιο, ένα άλλο σαν μια γωνιά δρόμου, ένα τρίτο σαν ένα καθιστικό. Τον διαχωρισμό αυτό τον διαμορφώνουν με την επίπλωση, με μικρά χαμηλά σκηνογραφικά στοιχεία, που χαρακτηρίζουν την άλλαγή της τοποθεσίας και με έλαφρές ύπερυψώσεις τμημάτων της άρένας. Όλα όμως αυτά



μελετοῦνται με προσοχή, ὥστε νὰ μὴ παρεμποδίζουν τὴν θέα τοῦ κοινού. Μιὰ ἐπινόηση ποὺ χρησιμοποιήθηκε ἀρχικὰ ἦταν καὶ ἡ χρωματικὴ διαφοροποίηση τοῦ δαπέδου τῆς ἀρένας ποὺ γινόταν με τὴν βοήθεια χαλιῶν ἢ χρωματισμένων κανναβάτων³³. Αὐτὸ ὅμως δυσκόλευε τὴν κίνηση τῶν ἠθοποιῶν οἱ ὅποιοι, ὅπως ἀναφέραμε, πρέπει νὰ κινοῦνται πάνω στὴν ἀρένα ἀνετα πρὸς ὄλες τὶς κατευθύνσεις καὶ νὰ μποροῦν νὰ ἀλλάζουν γρήγορα θέση, ὥστε ἡ ἔκφρασή τους νὰ γίνεται κτῆμα τοῦ καθενός· κάτι τέτοιο ὅμως εἶναι ἀδύνατο νὰ συμβῆ, ἂν τοὺς περιορίσει σὲ μιὰ καθορισμένη περιοχὴ. Ἔτσι ἡ ἐπινόηση αὐτὴ με τὸν καιρὸ ἐπαψε νὰ χρησιμοποιεῖται.

Ἐνα ἐπιπλοὴ ἢ ἓνα χαμηλὸ διακοσμητικὸ στοιχεῖο δὲν συνθέτει εὐκόλα μιὰ σκηνογραφία, γι' αὐτὸ καὶ τὸ μοναδικὸ βοήθημα τοῦ σκηνογράφου, γιὰ τὴν δημιουργία σκηρικῶν ἐντυπώσεων ἔμεινε, ὅπως καὶ στὸ θέατρο ἀνοικτῆς σκηνῆς, ὁ φωτισμὸς. Ἄν καὶ ἡ ἀνοικτὴ σκηνὴ καὶ τὸ κυκλικὸ θέατρο εἶναι δύο μορφὲς τελείως διαφορετικὲς, μοιράζονται τὰ ἴδια πλεονεκτήματα καὶ μειονεκτήματα καὶ ἔχουν πολλὰ φορὲς νὰ ἀντιμετωπίσουν τὰ ἴδια προβλήματα. Στὴν περίπτωση τοῦ φωτισμοῦ, στὸ κυκλικὸ θέατρο ὅπως καὶ στὴν ἀνοικτὴ σκηνή, ὁ σχεδιασμὸς καὶ ἡ ἐπιλογή τῶν φωτιστικῶν στοιχείων καθὼς καὶ ἡ τοποθέτηση καὶ λειτουργία τους ἀποτελοῦν θέματα σοβαρῆς μελέτης. Περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλη μορφή θεάτρου τὸ κυκλικὸ βασίζεται ἀπόλυτα στὴν ἐντύπωση ποὺ δημιουργεῖ ὁ φωτισμὸς, γι' αὐτὸ ἡ προσοχὴ ποὺ δίδεται στίς γωνίες φωτισμοῦ εἶναι μεγάλη.

Ὁ Percy Corry στὸ βιβλίο του *Planning the Stage* μεταφέρει ἓνα ἄρθρο τοῦ Stephen Joseph σχετικὰ με τὸν τρόπο σχεδιασμοῦ ἐνὸς κυκλικοῦ θεάτρου.

Ἐκεῖ ὁ Ἄγγλος σκηνοθέτης ἀναφέρει τὰ ἑξῆς πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα:

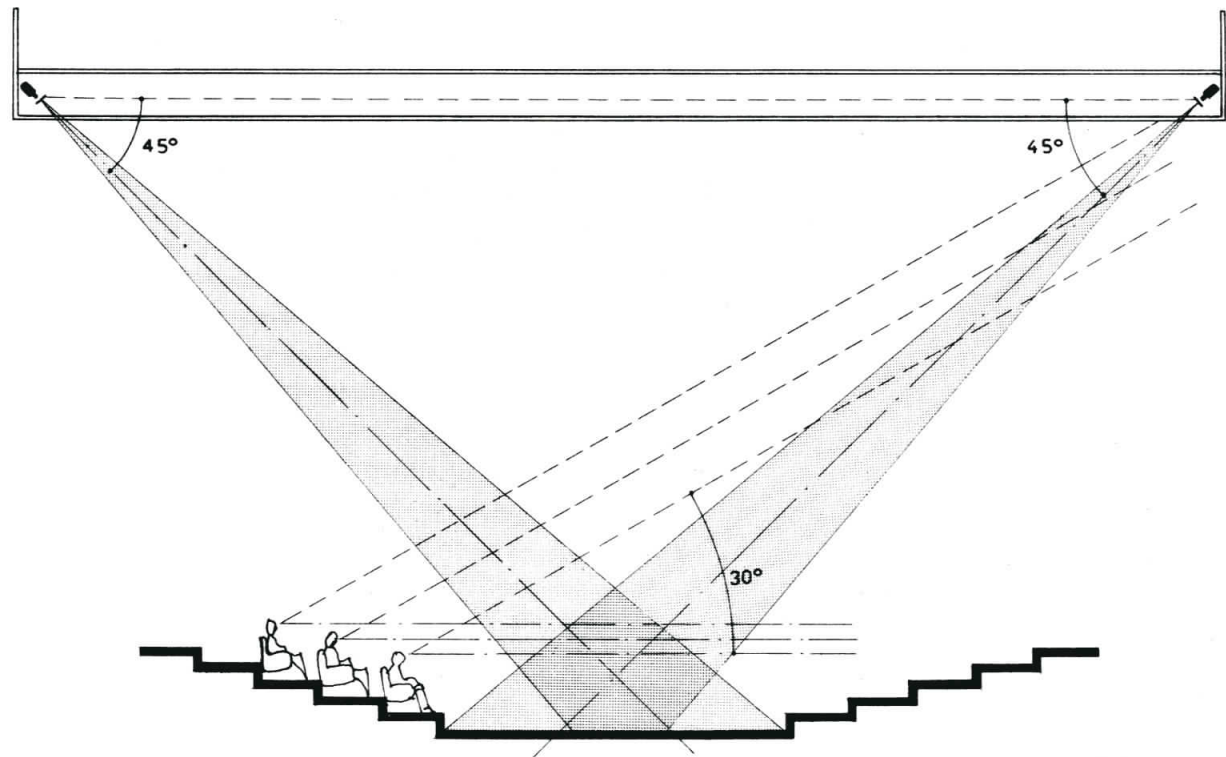
«Ὁ φωτισμὸς τοῦ χώρου ἠθοποιίας (στὸ κυκλικὸ θέατρο) πρέπει νὰ ἀκολουθῆ τὶς γενικὲς ἀρχὲς ποὺ ἐφαρμόζονται σὲ κάθε σκηνή. Τὸ φῶς πρέπει νὰ συγκεντρώνεται στὴν ἀρένα καὶ νὰ μὴ διαχέεται πρὸς τοὺς θεατῆς. Ὁ κατακόρυφος φωτισμὸς πρέπει νὰ ἀποφεύγεται γιατί δημιουργεῖ ἔντονες σκιὰς στὸ πρόσωπο τοῦ ἠθοποιοῦ. Οἱ προβολεῖς πρέπει νὰ τοποθετοῦν γύρω ἀπὸ τὸν χώρο τῆς ἀρένας ἔτσι, ὥστε νὰ φωτίζουν τοὺς ἠθοποιούς ὑπὸ γωνίαν περίπου 45°»³¹.

Ἡ ἐπιθυμητὴ διάταξη τῶν προβολέων πρέπει νὰ εἶναι τέτοια, ὥστε τὸ φῶς τους νὰ μὴ ἐνοχλῆ ἢ διασπᾶ τὴν προσοχὴ τοῦ θεατῆ. Μιὰ σωστὴ ἀντιμετώπιση γιὰ τὴν μείωση αὐτοῦ τοῦ ἐλαττώματος θὰ ἦταν ἡ προσπάθεια νὰ μὴ βρισκεται καμμιά φωτεινὴ πηγὴ ἀπέναντι ἀπὸ τὸν θεατῆ καὶ μέσα σὲ μιὰ ὀπτικὴ γωνία 30° (εἰκ. 175)³⁴.

Σὲ ἀντίθεση με τὸ θέατρο προσκηνίου, ὅπου οἱ φωτεινὲς πηγὲς καλύπτονται, ὥστε νὰ μὴ εἶναι ὄρατὲς ἀπὸ τοὺς θεατῆς, στὸ κυκλικὸ θέατρο καθὼς καὶ στὸ θέατρο ἀνοικτῆς σκηνῆς, τὰ πράγματα δὲν εἶναι τόσο ἀπλά. Ἡ κάλυψη, ὅσο τὸ δυνατόν αἰσθητικώτερα, τῶν προβολέων καὶ ὄλων τῶν ὑπόλοιπων ἀπαραίτητων ἐξαρτημάτων, καλωδίων, στηριγμάτων κλπ. ἀποτέλεσε γιὰ τοὺς ἀρχιτέκτονες ἓνα πολὺ μεγάλο πρόβλημα. Ἡ λύση ποὺ δόθηκε τελικὰ στὸ πρόβλημα ἦταν ἡ κατάργησή του.

Ἄντι δηλαδὴ νὰ γίνῃ προσπάθεια καλύψεως τῶν προβολέων προτιμήθηκε ἡ λύση τῆς εἰλικρίνειας· ἄφησαν δηλαδὴ ὀλόκληρο τὸ σύστημα φωτισμοῦ ὄρατὸ ἀπὸ τοὺς θεατῆς. Τὸ ἀποτέλεσμα, κατὰ τὴν γνώμη μας τουλάχιστον, δὲν εἶναι

Φωτισμὸς



175. Διάταξη φωτιστικῶν σημείων στὸ κυκλικὸ θέατρο.

ἀπόλυτα ἐπιτυχημένο. Ὅσο μελετημένη καὶ ἂν εἶναι ἡ ἐσωτερικὴ διαμόρφωση τοῦ χώρου, ἡ ὄροφή εἶναι δύσκολο νὰ μορφολογηθῆ· ὁ θεατῆς κοιτώντας ψηλὰ ἀπογοητεύεται· ἐκεῖ τὸν περιμένει ἓνα δάσος ἀπὸ φῶτα, καλώδια, διαδρόμους, δοκοὺς, τὰ ὅποια κάθε ἄλλο παρὰ αἰσθητικὴ σύνθεση παρουσιάζουν.

Μεγάλῃ προσοχῇ πρέπει, ἐπίσης, νὰ δοθῆ στὴν ἀποφυγὴ φωτισμοῦ τῆς πρώτης σειρᾶς τῶν θεατῶν ποὺ περικλείουν τὴν ἀρένα. Εἶναι ἓνα φαινόμενο ποὺ παρουσιάζεται συχνὰ στὰ κυκλικὰ θέατρα καὶ εἶναι ἐνοχλητικὸ τόσο γιὰ τοὺς φωτιζόμενους θεατῆς ὅσο καὶ γιὰ τοὺς ὑπόλοιπους, οἱ ὅποιοι εἶναι ὑποχρεωμένοι νὰ παρακολουθοῦν πλέον τοὺς ἠθοποιούς με φόντο ἀρκετὰ πολύχρωμα καλοφωτισμένα γόνατα.

Κλείνοντας τὸ θέμα τοῦ φωτισμοῦ στὴν μορφή αὐτὴ θεάτρου πρέπει νὰ σημειώσουμε καὶ τὴν παρατήρηση τοῦ Roderick Ham σχετικὰ με τὸ δάπεδο τῆς ἀρένας³⁵. Ἡ ἀντανάκλαση ποὺ δημιουργεῖται ὅταν ἓνα φῶς πέφτῃ πάνω σὲ ἓνα γυαλιστερό δάπεδο, εἶναι ἐνοχλητικὴ γιὰ τοὺς θεατῆς. Πρέπει, ἐπομένως, νὰ ἀποφεύγεται πάντοτε κάτι τέτοιο, τόσο γιὰ τὸ δάπεδο με τὴν χρησιμοποίησιν ἀντιαντανάκλαστικῶν ὑλικῶν ὅσο καὶ γιὰ τὰ ἐλάχιστα σκηρικὰ ποὺ θὰ τοποθετηθοῦν στὴν ἀρένα. Ὅλα πρέπει νὰ ἔχουν μιὰ ἐπιφάνεια ἀδρῆ, ὥστε σὲ καμμιά περίπτωση νὰ μὴ ἐνοχληθῆ ὁ θεατῆς ἀπὸ τὴν ἀντανάκλαση ἐνὸς λουστραρισμένου γραφείου ἢ ἐνὸς καθρέφτη.

33. Samuel Selden, Hunton D. Sellman, *Stage Scenery and Lighting*, 1959, σελ. 198.

34. Harold Burris-Meyer and Edward C. Cole, *Theatres and Auditoriums*, 1967, σελ. 272.

35. Roderick Ham, *Theatre Planning*, 1972, σελ. 115.

Τὸ κυκλικὸ θέατρο εἶναι μιὰ μορφή, ποὺ πάντα προβληματίζει τόσο τὸν ἠθοποιὸ ὅσο καὶ τὸν σκηνοθέτη. Κάθε ἀδυναμία τοῦ ἠθοποιοῦ, ὁ ὁποῖος βρίσκεται πάντοτε ἀνάμεσα σὲ μιὰ μεγάλη ομάδα ποὺ θὰ τὸν κρίνη, ἐλέγχεται ἀπὸ ὅλες τὶς πλευρὲς τοῦ θεατρικοῦ χώρου καὶ ἀπὸ κάθε ὀπτική γωνία. Πρέπει νὰ παίξη πρὸς ὅλους συγχρόνως τοὺς θεατὲς, πράγμα φυσικὰ ἀδύνατο. Ἡ κίνησή του πρὸς ὅλες τὶς κατευθύνσεις, ἡ ὁποία ὅπως ἤδη τονίσαμε, εἶναι ἀπαραίτητη, γιὰ νὰ μεταδώσῃ ὁλόγυρα τὴν ἔκφρασή του, γίνεται πολλὲς φορὲς νευρική καὶ σπασμωδική στὴν προσπάθειά του αὐτὴ, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ χάσῃ τὴν πειστικότητά της.

Μιὰ κριτική ποὺ γίνεται συχνὰ γιὰ τὸ κυκλικὸ θέατρο εἶναι ὅτι ὁ ἠθοποιός, παίζοντας μιὰ δεδομένη στιγμή πρὸς μία πλευρά, γυρίζει ἀναγκαστικὰ τὴν πλάτη του πρὸς τὶς ὑπόλοιπες, ἀφήνοντας ἔτσι ἐκτὸς παραστάσεως τὴν πλειονότητα τῶν θεατῶν, κάτι ποὺ δὲν συμβαίνει τόσο ἔντονα στὸ θέατρο ἀνοικτῆς σκηνῆς καὶ βεβαίως καθόλου στὸ θέατρο προσκηνίου. Τὸ μειονέκτημα ὅμως αὐτό, ὑποστηρίζουν οἱ ἀντίθετοι μὲ τὴν παραπάνω κριτική, δὲν εἶναι τόσο σημαντικό μπροστὰ στὴν δυνατότητα τῆς ταυτίσεως ἠθοποιοῦ καὶ θεατῆ καὶ στὴν ἐμπειρία τῆς τρισδιάστατης ἐμφανίσεως τοῦ πρώτου ποὺ μόνο τὸ κυκλικὸ θέατρο μπορεῖ νὰ προσφέρῃ. Ὑποστηρίζοντας αὐτὴν τὴν γνώμη ὁ Stephen Joseph πιστεύει ὅτι ἡ ἐπιτυχία μιᾶς παραστάσεως σὲ ἓνα κυκλικὸ θέατρο ἐξαρτᾶται ἀπόλυτα ἀπὸ τὸν ἠθοποιό· ἀναφέρει δὲ τὰ ἑξῆς ὅσον ἀφορᾶ τὴν σχέση του μὲ κάθε ἀνοικτὴ σκηνὴ γενικά:

«... ὁ τρόπος ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ ἠθοποιὸς τὸν χώρο ποὺ παίζει πρέπει νὰ εἶναι δυναμικὰ συσχετισμένος μὲ τὸν τρόπο χρησιμοποιήσεως τοῦ ὀλικοῦ χώρου, χωρὶς νὰ περιορίζεται στὴν παρουσίαση μιᾶς «φωτογραφίας». Μόνον ἓνας «ἰσοπεδωμένος» ἠθοποιὸς χρειάζεται νὰ ἀντιμετωπίζῃ συνέχεια κατὰ πρόσωπο τὸ κοινὸ τοῖ. Ὅταν δὲ τὸν τοποθετήσῃς γιὰ πρώτη φορὰ σὲ μιὰ ἀνοικτὴ σκηνή, ὑπάρχει κίνδυνος νὰ ἀρχίσῃ τὶς νευρικές κινήσεις. Ἀλλὰ ὅσο συνηθίζει στὴν μεταβολὴ του σὲ τρισδιάστατο ἠθοποιὸ ἀρχίζει νὰ ἀντιλαμβάνεται ὅτι ἡ μόνη ἀπαραίτητη κίνηση σὲ μιὰ ἀνοικτὴ σκηνὴ εἶναι αὐτὴ καὶ μόνον ποὺ θὰ τοῦ καθορίσῃ ὁ ρόλος του...»³⁶

Ἀπὸ τὴν πλευρὰ πάλι τῶν ἐπικριτῶν ἀντὶ γιὰ κατανόηση συναντοῦμε τὴν εἰρωνεία, ὅπως χαρακτηριστικὰ διαφαίνεται ἀπὸ τὰ λόγια τοῦ David Itkin, ὁ ὁποῖος εἶπε κάποτε:

«Εἶδα τὸ μισὸ ἔργο. Τώρα θὰ ἀγοράσω εἰσιτήρια γιὰ τὴν ἄλλη πλευρὰ τοῦ θεάτρου, ὥστε νὰ μπορέσω νὰ παρακολουθήσω καὶ τὸ ἄλλο μισό»³⁷.

Ἔνα ἄλλο μειονέκτημα ποὺ παρουσιάζει τὸ κυκλικὸ θέατρο εἶναι ἡ κακὴ ἀκουστικὴ του. Εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ ἐπιτευχθῇ σωστὸ ἀκουστικὸ ἀποτέλεσμα σὲ ἓνα τέτοιο χώρο γιατί, ἀφοῦ ὁ ἦχος ἐκπέμπεται πάντα πρὸς μιὰ κατεύθυνση, αὐτοὶ ποὺ βλέπουν τὸ πρόσωπο τοῦ ἠθοποιοῦ, αὐτοὶ τὸν ἀκοῦν καὶ καλύτερα. Ἄν ἀκόμα λάβουμε ὑπ' ὄψη μας τὴν μεγάλη ἠχοαπορροφητικότητα ποὺ ἔχουν τὰ ροῦχα τῶν θεατῶν, τότε τὸ πρόβλημα μεγαλώνει. Ὁ ἦχος ποὺ παράγει ὁ ἠθοποιὸς ἀπορροφᾶται κατὰ μεγάλο ποσοστὸ ἀπὸ τοὺς θεατὲς μπροστὰ του, ἔτσι μόνον ἓνα μικρὸ μέρος του ἀντανεκλᾶται πρὸς τὸ ὑπόλοιπο ἀκροατήριον. Αὐτὸς εἶναι καὶ ἓνας ἀπὸ τοὺς κυριώτερους λόγους ποὺ ἐπιβάλλουν τὸ μικρὸ μέγεθος τοῦ ἀμφιθέατρου. Μὲ τὴν μείωση τῆς ἀποστάσεως ἐλαττώνεται καὶ τὸ μειονέκτημα· γι' αὐτὸ ἓνα σωστὸ ἀμφιθέατρο δὲν πρέπει νὰ ἔχῃ περισσότερες ἀπὸ 8 ἕως 9 σειρὲς καθισμάτων. Μεγάλῃ, ἐπίσης, ἠχοαπορρόφηση προκαλοῦν καὶ ὅλες οἱ ἐγκαταστάσεις φωτισμοῦ τῆς

Τὰ μειονεκτήματα

Ἐφαρμογὲς στὸ ὀργανωμένο θέατρο

ὀροφῆς μὲ τὶς πολλὲς καὶ ἀκανόνιστα τοποθετημένες ἀδρὲς ἐπιφάνειες καὶ τὸ μεγάλο ὕψος ποὺ ἀπαιτεῖται γι' αὐτές.³⁸

Γιὰ τοὺς παραπάνω λόγους, παρ' ὅλη τὴν οἰκειότητα ποὺ προσφέρει, παρὰ τὴν νεωτερικὴ μορφή, τὴν πρωτοτυπία, τὴν ζωτικότητα καὶ τὴν οἰκονομία στὴν παραγωγή τὸ κυκλικὸ θέατρο δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθῇ σὰν ἡ ἰδεώδης μορφή θεάτρου. Ὁ περιορισμὸς ἐξ ἄλλου τῆς δράσεως στὸ μέσο τοῦ θεατρικοῦ χώρου δημιουργεῖ σοβαρὰ σκηνοθετικὰ προβλήματα, τὰ ὁποῖα καμμιά φορὰ ἀποβαίνουν σὲ βάρος τῆς παραστάσεως. Παραδείγματος χάρι, ἂν ἡ πλοκὴ τοῦ ἔργου ἀπαιτῇ ἔντονες σκηνές, ἡ τόσο μεγάλη ταύτιση μὲ τὸ κοινὸ μπορεῖ νὰ ἀποβῇ δυσάρεστη γιὰ τοὺς τελευταίους. Ὁ περιορισμὸς ἐπίσης τοῦ τρόπου ἐμφανίσεως τῶν ἠθοποιῶν μὲ τὶς ἀκαμπτές καὶ ἐξ ἀρχῆς ἀρχιτεκτονικὰ καθορισμένες προσπελάσεις ἀπὸ τὶς τέσσερις γωνίες τῆς ἀρένας ἀποτελεῖ ἓνα δεσμευτικὸ στοιχεῖο γιὰ τὸν σκηνοθέτη, τὸ ὁποῖο προστίθεται στὸ ἤδη μεγάλο του πρόβλημα, τῆς ἀδυναμίας, δηλαδὴ, διαμορφώσεως οἰασδῆποτε σοβαρῆς σκηνογραφίας.

Πάντως εἶναι γεγονὸς ὅτι τὸ κυκλικὸ θέατρο σωστὰ σχεδιασμένο καὶ μὲ προσοχὴ χρησιμοποιούμενο μπορεῖ νὰ ἀποτελέσῃ τὴν ἰδανικὴ μορφή θεάτρου γιὰ μιὰ μεγάλη σειρά ἔργων τοῦ σύγχρονου δραματολογίου, ὅπου ἡ ταύτιση καὶ ἡ οἰκειότητα μεταξὺ ἠθοποιοῦ καὶ θεατῆ εἶναι στοιχεῖα ἀπαραίτητα γιὰ τὴν ἐρμηνεία τους. Τὰ ἔργα ὅμως αὐτὰ δὲν εἶναι τόσα πολλὰ, ὥστε μὲ αὐτὰ μόνον νὰ μπορέσῃ νὰ σταθῇ οἰκονομικὰ ἓνας θεατρικὸς ὀργανισμὸς, ἰδιωτικὸς ἢ κρατικὸς, ποὺ χρησιμοποιεῖ τὴν ἀρένα. Γιὰ τὸν λόγο αὐτὸ τὸ κυκλικὸ θέατρο δὲν πῆρε μεγάλη ἀνάπτυξη σὰν ἓνα κτίριο ἀνεξάρτητο καὶ αὐτοτελές, ἀλλὰ χρησιμοποιήθηκε περισσότερο σὰν πειραματικὴ βοηθητικὴ σκηνὴ προσαρμοσμένη στὰ μεγάλα θεατρικὰ συγκροτήματα ἢ ἀποτελέσε παραλλακτικὴ διάταξη στὴν τέταρτη μορφή τοῦ σύγχρονου θεάτρου, αὐτοῦ ποὺ ὀνομάζουμε προσαρμοζόμενο ἢ πειραματικὸ θέατρο.

Μοναδικό, ἴσως, παράδειγμα ἑνὸς ὀργανωμένου καὶ ἀνεξάρτητου κυκλικοῦ θεάτρου ἀποτελεῖ ἡ Arena Stage τῆς Washington D.C., ἡ ὁποία μάλιστα κτίστηκε, γιὰ νὰ ἐξυπηρετήσῃ τὸ ἐμπορικὸ θέατρο. Ὅπως καὶ στὸ Tyrone Guthrie ἔτσι καὶ ἐδῶ ἐμπνευστῆς τῆς ἰδέας ἦταν ὁ ἴδιος ὁ ἐργοδότης καὶ συγκεκριμένα ἡ Zelda Fichandler, ἡ ὁποία ἀναζητοῦσε μιὰ μορφή θεάτρου, γιὰ νὰ στεγάσῃ τὸν πολὺ γνωστὸ στίς Ἑνωμένες Πολιτεῖες θίασό της.

«Δὲν ἤθελα νὰ χάσω τὸν χρόνο μου σὲ ἀντιδικίες μὲ τὸν ἀρχιτέκτονα σχετικὰ μὲ τὶς διαφορετικὲς ἀρετὲς τοῦ προσκηνίου σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ἀρένα. Ἀποκρυστάλλωσα μιὰ γνώμη γι' αὐτὸ τὸ θέμα ἀπὸ πολὺ καιρὸ καὶ διακύβευσα τὰ πάντα γιὰ μιὰ μορφή, ἡ ὁποία ἐπανασυνδέει τὸ ἀκροατήριον καὶ τὸ ἔργο μέσα στὸ ἴδιο «δωμάτιο» ὅπου καὶ ἀνήκουν ἱστορικὰ καὶ ὅπου ἀνήκουν καὶ στὸν σημερινὸ κόσμο»³⁹.

Ὁ ἀρχιτέκτονας τῆς Arena Stage ἦταν ὁ Harry Wesse, ὁ ὁποῖος, ἂν καὶ ἀσχολήθηκε γιὰ πρώτη φορὰ μὲ μελέτη θεάτρου³⁹, κατάφερε νὰ δημιουργήσῃ μιὰ μορφή δυναμικὴ καὶ σωστὴ στὴ λειτουργία της, ἡ ὁποία ἄσχετα μὲ τὸ

38. Γιὰ περισσότερα στοιχεῖα τόσο περὶ ἀκουστικῆς, ὅσο καὶ γιὰ κάθε ἄλλο τεχνικὸ θέμα, ποὺ ἀφορᾶ τὸ θέατρο κρίνουμε σκόπιμο νὰ παραπέμψουμε στὰ συγγράμματα τῶν Roderick Ham, ὁ.π., ὑπόσ. 35 καὶ Harold Burris-Meyer and Edward C. Cole, ὁ.π., ὑπόσ. 34. Ἐπίσης καὶ Β. Παπαθανασόπουλου, Ἄντισηχητικὴ κτιρίων, Ἀκουστικὴ χώρου, 1940. Γιὰ παραδοσιακὰ θεάτρα βλ. καὶ H. Gussmann, ὁ.π., ὑπόσ. 11.

39. Βλ. κριτικὴ, «New Image, Old Plan for Arena Stage Theatre»: Architectural Record, Feb. 1952, σελ. 123.

36. Stephen Joseph, Planning for New Forms of Theatre, 1961, σελ. 30.
37. Harold Burris-Meyer and Edward C. Cole, ὁ.π., σελ. 130.

Ἡ λύση συμβιβασμοῦ

Ἐπάρχουν πολλοί, ἀνάμεσα στους ἐπικριτὲς τῶν σύγχρονων μορφῶν τοῦ θεάτρου ποὺ ἀναγνωρίζουν ὅτι, πράγματι, τόσο ἡ ἀνοικτὴ σκηνή, ὅσο καὶ ἡ ἀρένα, μποροῦν νὰ προσφέρουν καταπληκτικὰ ἀποτελέσματα στὴν ἐρμηνεία ἑνὸς ὀρισμένου τύπου δράματος. Ἐπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ πάλι, ἀρκετοὶ ἀπὸ τοὺς ὑποστηρικτὲς τῶν «ἀνορθόδοξων σκηνῶν» παραδέχονται τὶς δυσκολίες ποὺ ἀντιμετωπίζουν μὲ τὴν σχετικὴ ἀκαμψία ποὺ τοὺς δημιουργοῦν αὐτὲς οἱ σκηνές.

Ἡ ἀναζήτηση τῆς μέσης λύσεως, τῆς δημιουργίας δηλαδὴ, ἑνὸς θεάτρου εὐέλικτου καὶ προσαρμόσιμου, τὸ ὁποῖο νὰ μπορῇ νὰ μεταβάλλεται ἀνάλογα μὲ τὶς ἀνάγκες κάθε εἴδους παραστάσεως προκάλεσε, μετὰ ἀπὸ πολλοὺς συμβιβασμοὺς, τὴν γέννηση μιᾶς νέας μορφῆς, τοῦ «προσαρμοζόμενου θεάτρου». Ἡ δημιουργία αὐτὴ δὲν ἦταν τίποτε ἄλλο παρὰ ὁ συνδυασμὸς ὄλων τῶν γνωστῶν μορφῶν θεάτρου μέσα σὲ ἕνα μοναδικὸ χῶρο καὶ σ' ἕνα κτίριο ποὺ δὲν θὰ ἐπηρεάζεται λειτουργικὰ ἀπὸ τὸν συνδυασμὸ αὐτό.

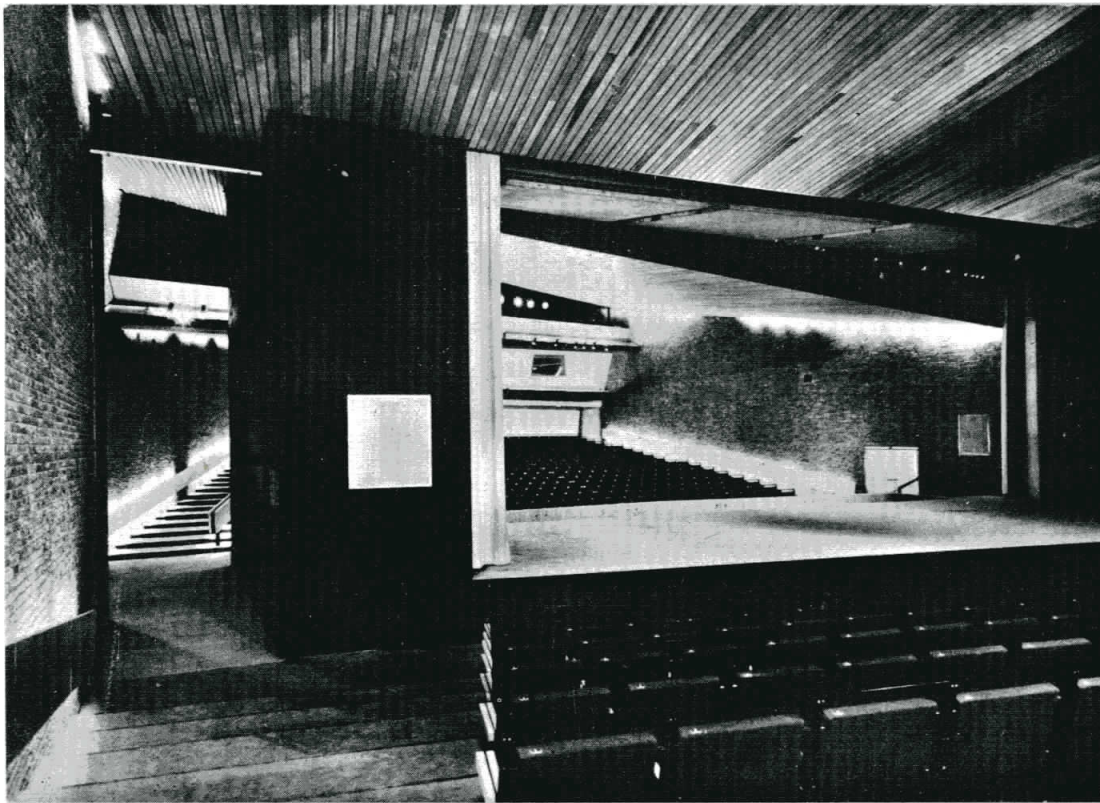
Ὁ Allardyce Nicoll ἀναφέρει τὴν ἀποψη τοῦ Sean Kenny ὁ ὁποῖος λέει τὸ ἑξῆς:

«Εἶναι ἀπαραίτητο νὰ ἔχουμε τὸ προσκήνιο τοῦ μπαρόκ, ὅπως εἶναι ἀπαραίτητο νὰ ἔχουμε καὶ τὸ κυκλικὸ θέατρο. Ἄλλὰ, σὰς παρακαλῶ, ἂς ἔχουμε ὅλα τὰ εἶδη θεάτρου· τετράγωνα, κυκλικά, τριγωνικά, ὀρθογώνια καὶ ὅ,τι ἄλλο σὰς ἀρέσει. Ἐνα τελείως εὐέλικτο θέατρο ποὺ νὰ προσφέρῃ ὅλα τὰ σκηνικὰ σχήματα. Μὲ τὴν ἐλάχιστη σκηνογραφία καὶ τὰ λιγώτερα τεχνικὰ μέσα καθένας θὰ μπορῇ νὰ παρουσιάσῃ διαφορετικὰ εἶδη θεατρικῶν ἔργων μεταβάλλοντας τὴν ἐσωτερικὴ σχέση τοῦ κτιρίου μὲ τὴν σχέση ποὺ ἀπαιτεῖται μεταξὺ ἡθοποιοῦ καὶ θεατῆ, γιὰ κάθε συγκεκριμένο ἔργο, ἐνῶ παράλληλα ὁ συγγραφέας καὶ ὁ σκηνοθέτης θὰ δημιουργοῦν τὸ χῶρο ποὺ χρειάζονται γιὰ νὰ ἐργαστοῦν»⁴³.

Ἡ βασικὴ ἀρχὴ παραμένει πάντοτε ἡ ἴδια. Ἡ φυσικὴ σχέση, καθὼς καὶ ἡ σχέση, τοῦ χῶρου, ποὺ ὑπάρχουν μεταξὺ τῆς περιοχῆς τῶν θεατῶν καὶ τῆς περιοχῆς τῶν παρουσιαστῶν παραμένουν ἀναλλοίωτες. Τὸ μόνον χαρακτηριστικὸ ποὺ καθορίζει τὴν νέα αὐτὴ μορφή εἶναι ὅτι οἱ δύο αὐτὲς βασικὲς περιοχὲς εἶναι πλέον κινητὲς καὶ μετατρέψιμες ἔτσι, ὥστε νὰ εἶναι δυνατόν νὰ ἐπιτευχθῇ οἰαδήποτε ἐπιθυμητὴ διάταξη.

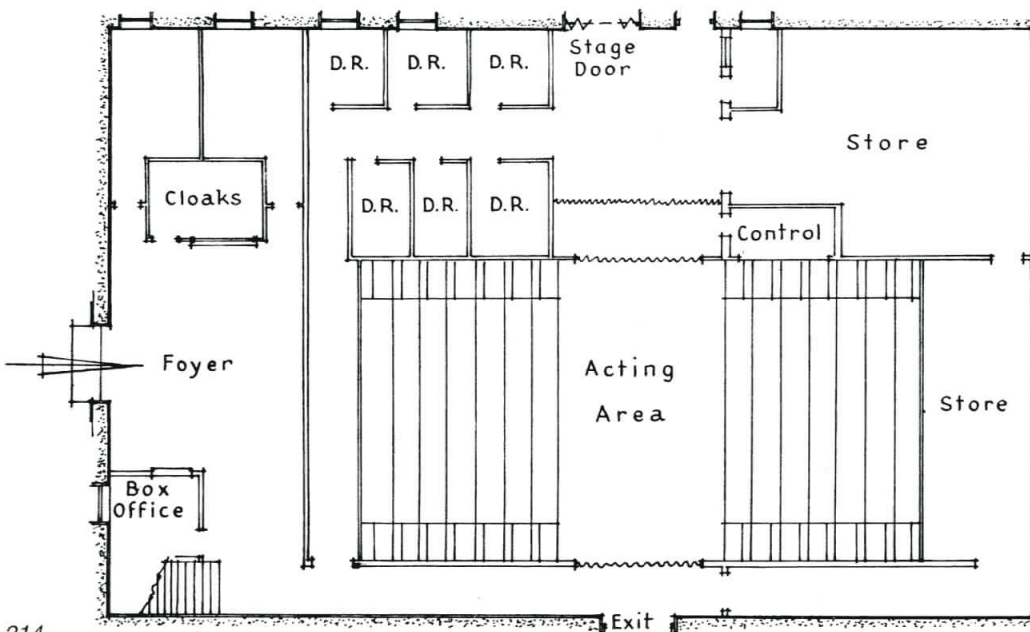
Πρῶτος ὁ Gropius ἐπιχείρησε μὲ τὸ «καθολικὸ θέατρο» ποὺ σχεδίασε τὸ 1927, νὰ δημιουργήσῃ, ὅπως ἄλλωστε ἀναφέραμε ἐκτενέστερα στὸ Β' Μέρος αὐτῆς τῆς μελέτης, ἕνα θέατρο ὅπου οἱ 2000 θεατῆς του θὰ μπορούσαν, μὲ διαφορετικὲς προϋποθέσεις, νὰ παρακολουθοῦν παραστάσεις προσκηνίου, ἀρένας ἢ ἀνοικτῆς σκηνῆς. Δὲν γνωρίζουμε, βέβαια, κατὰ πόσο ὁ Gropius εἶχε κατορθώσει νὰ λύσῃ ὅλα τὰ τόσα δύσκολα τεχνικὰ προβλήματα ποὺ δημιουργεῖ αὐτὴ ἡ προσαρμογὴ, γιὰ ἕνα θέατρο τέτοιας δυναμικότητος. Ἐπειδὴ ὅμως ἡ ἰδέα του αὐτὴ παρέμεινε μόνον σὰν μελέτη, δὲν θὰ πρέπει νὰ τὴν θεωρήσουμε σὰν καθοριστικὴ τοῦ μεγέθους ἑνὸς θεάτρου αὐτῆς τῆς μορφῆς. Ἐντίθετα, συγκρίνοντας τὶς μέχρι σήμερα προσπάθειες, θὰ μπορούσε νὰ πῇ κανεὶς ὅτι τὸ μέγεθος ἑνὸς τέτοιου κτιρίου πρέπει νὰ εἶναι σχετικὰ μικρὸ, γιὰ τὸν βαθμὸς ἐπιτυχίας ἑνὸς προσαρμοζόμενου θεάτρου ἐξαρτᾶται ἀπόλυτα ἀπὸ αὐτὸ τὸ μέγεθος. Ὅσο αὐξάνει, τόσο αὐξάνουν μὲ γεωμετρικὴ πρόοδο καὶ τὰ διάφορα προβλήματα, τὰ ὁποῖα πολλές φορές γίνονται δυσεπίλυτα.

43. Allardyce Nicoll, ὁ.π., σελ. 237.



183. Τὸ θέατρο — στούντιο τῆς Ἀκαδημίας Τεχνῶν τοῦ Βερολίνου

184. Κάτοψη τοῦ κυκλικοῦ θεάτρου κατὰ τὸν Stephen Joseph



Όπτικές γραμμές, ακουστικά θέματα, προσαρμογή του φωτισμού, προσαρμογή του χώρου μετά την μετατόπιση σημαντικών αρχιτεκτονικών στοιχείων είναι μερικές από τις δυσκολίες που καλείται να αντιμετωπίσει κάθε ειδικός, που πρόκειται να ασχοληθεί με την μελέτη ενός τέτοιου θεάτρου. Ο συμβιβασμός, λοιπόν, όρισμένων λειτουργιών είναι απαραίτητος ανάλογα με τις διάφορες περιπτώσεις προσαρμογής.

Η προσθήκη μιας προσκηνής, μιας ποδιάς, σε μια ορθόδοξη μορφή προσκηνίου δεν παρουσιάζει μεγάλες δυσκολίες· αυτό το συναντήσαμε στα γερμανικά θέατρα με διάφορες παραλλαγές. Το συναντήσαμε, επίσης, σε μια εξελιγμένη μορφή στο θέατρο του Breuer (είκ. 155) σε μια προσπάθεια προσαρμογής του προσκηνίου σε ανοικτή σκηνή. Η μόνη απαραίτητη αλλαγή στον χώρο του άμφιθεάτρου είναι η κατάργηση των πρώτων σειρών καθισμάτων ή του χώρου της ορχήστρας όπου, βέβαια, υπάρχει. Η μετατροπή αυτή μπορεί να γίνει σχετικά εύκολα με την βοήθεια ανυψωμένων επιπέδων, χωρίς να αλλάξει καθόλου ή υπόλοιπη διάταξη του χώρου.

Όταν όμως η σκηνή χρειαστεί να προωθηθεί ακόμα περισσότερο προς το άμφιθέατρο και να περικλειστεί με καθίσματα από τις τρεις της πλευρές, ώστε να δημιουργηθεί έτσι ο καθαρός τύπος της ανοικτής σκηνής, τότε τα πράγματα γίνονται δυσκολότερα. Εάν το άμφιθέατρο είναι ήδη διαμορφωμένο με μεγάλη κλίση και αναβαθμούς, θα χρειαστεί προσαρμογή του δαπέδου στην θέση των πλευρών της σκηνής· αν τούτο δεν γίνει, η όρατότητα θα είναι πάρα πολύ κακή. Πρέπει, παράλληλα με τα ανυψούμενα επίπεδα της σκηνής, να δημιουργηθούν επίσης κινητά επίπεδα για τα τμήματα αυτά του άμφιθεάτρου. Συγχρόνως πρέπει να έχει προβλεφθεί κατάλληλα η διάταξη της όροφης του θεάτρου, ώστε με την μετατροπή αυτή να προσαρμοστούν οι εγκαταστάσεις φωτισμού και τα βοηθητικά ακουστικά επίπεδα, που θα βοηθούσαν τον ήχο στην πλάγια ανάκλασή του. Αν φυσικά η μετατροπή προχωρήσει περισσότερο, για να δημιουργηθεί η κυκλική μορφή θεάτρου, τότε οι δυσκολίες είναι ακόμα μεγαλύτερες.

Όλα αυτά, για να γίνουν δυνατά και μέσα σε φυσιολογικά οικονομικά όρια, πρέπει να περιοριστούν σε μια μικρή κλίμακα, ή όποια θα επιτρέψει ακόμα και την χειροκίνητη μετακίνηση όρισμένων τμημάτων του άμφιθεάτρου. Για τον λόγο αυτό όλες οι μέχρι σήμερα εφαρμογές του προσαρμοζόμενου θεάτρου, θα ακολουθήσουν λύσεις προσιτές και θα περιοριστούν σε πειραματισμούς μικρών θεατρικών ομάδων, για να γίνουν το εργαστήριο, όπου θα δοκιμάζεται κάθε βασική θεατρική αντίληψη και το φυτώριο, όπου θα ευδοκίμησει ή μελετήσει, ή έρευνα, καθώς και η πίστη ότι το θέατρο αποτελεί μια τέχνη που απαιτεί την διεύρυνσή της. Έτσι το προσαρμοζόμενο θέατρο θα αποκτήσει μια δεύτερη ονομασία, για να γίνει περισσότερο γνωστό σαν «πειραματικό»· θα βρει δε την θέση του μέσα στον θεατρικό χώρο σαν απαραίτητο εξάρτημα, σαν στούντιο κάθε οργανωμένου θεατρικού συγκροτήματος ή Πνευματικού Κέντρου.

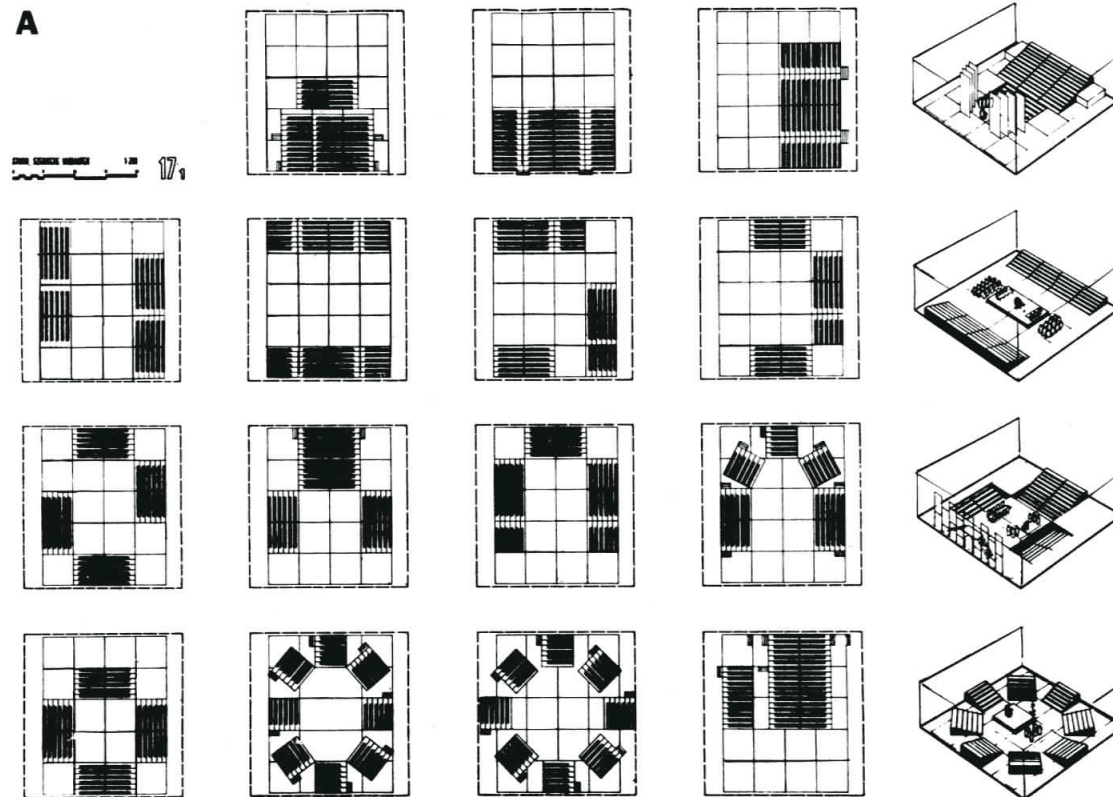
Ένα τέτοιο θέατρο πρέπει να είναι απαλλαγμένο από κάθε παλιά συμβατικότητα, οι δε περιοχές θεατών και ήθοποιών να μπορούν να διατάσσονται υπό οποιαδήποτε σχέση και να είναι ουδέτερες μέσα στον χώρο. Η διάταξη αυτή δεν πρέπει να καθορίζεται από ένα στατικό αρχιτεκτονικό πλαίσιο, αλλά από μια σύνθεση που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

Όταν μιλάμε για προσαρμογή, δεν πρέπει, να την συγχέουμε με την εύκαμψία, γιατί εύκαμπτο μπορεί να είναι κάθε θέατρο οιασδήποτε μορφής. Ακόμα και ένα θέατρο προσκηνίου ή ένα κλασσικό ιταλικό θέατρο μπορεί

Τα παρουσιάζόμενα προβλήματα

A

1:20 17



185. Το πειραματικό στούντιο του Έθνικου Θεάτρου της Βουδαπέστης των Weber και Rubinov, 1965.

κάλλιστα να είναι εύκαμπτο, αν έχει όρισμένες τεχνικές δυνατότητες επέκτασης του προσκηνίου ή μετακινήσεως των διαφόρων σκηνικών. Το προσαρμοζόμενο θέατρο έχει σαν σκοπό την προσαρμογή μέσα στον χώρο του όλων των ιστορικών, σύγχρονων και πειραματικών μορφών. Αντίθετα, μέσα σ' αυτό η εύκαμψία γίνεται δύσκολη, αφού οι διάφοροι συμβιβασμοί, που απαιτούνται για την προσαρμογή σε προσκήνιο, ανοικτή σκηνή ή άρενα, επιβάλλουν την διατήρηση των βασικών μόνον λειτουργικών απαιτήσεων κάθε μιας από τις μορφές αυτές και όχι και των διαφόρων παραλλαγών και εύκολιών που θα είχαν, αν λειτουργούσαν σαν ανεξάρτητες μονάδες.

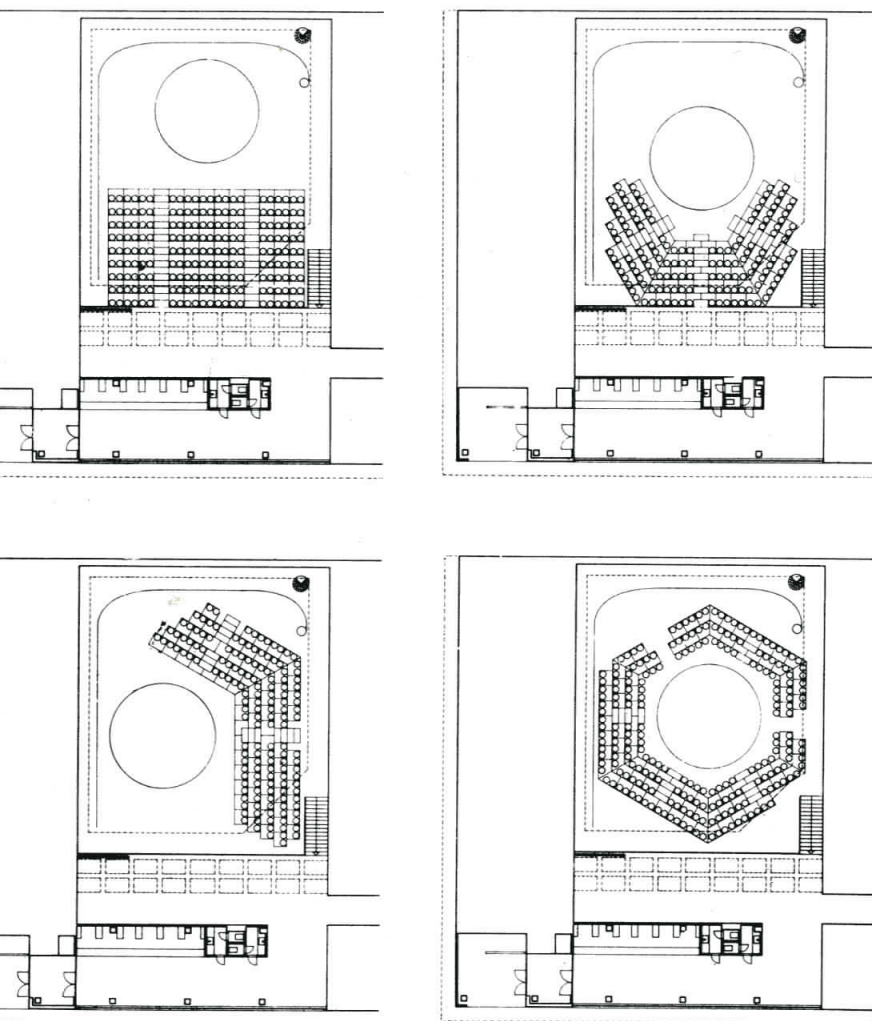
Ο Norman Bel Geddés υποστηρίζει ότι:

«Ένα σωστό πειραματικό θέατρο πρέπει να είναι μια σύνθεση, όπου το άμφιθέατρο και η σκηνή να βρίσκονται μέσα σε ένα μεγάλο κενό χώρο· κάθε τί μέσα σ' αυτό το χώρο πρέπει να κινείται είτε μηχανικά, είτε χειροκίνητα, αλλά σε κάθε περίπτωση όλα αυτά πρέπει να γίνονται με εύκολία»⁴⁴.

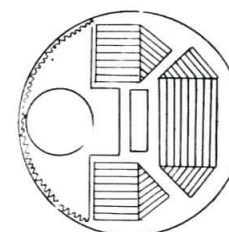
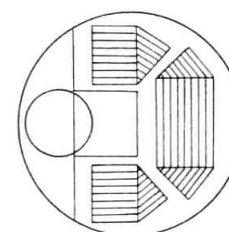
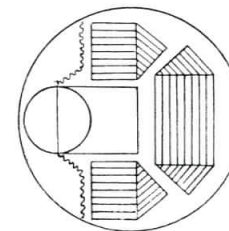
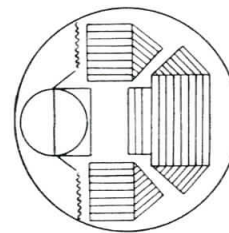
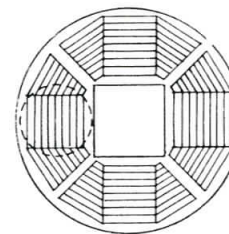
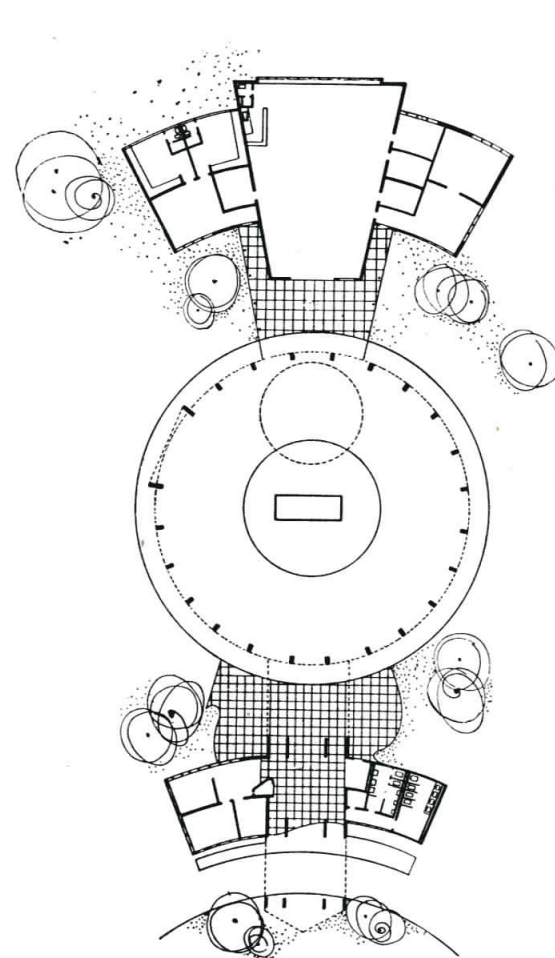
Με την άποψη αυτή φαίνεται να συμφωνηθεί και ο André Veinstein, διάσημος Γάλλος σύγχρονος θεωρητικός του θεάτρου, όταν θεωρή την πρόταση των Weber και Rubinov, για ένα πειραματικό στούντιο του Έθνικου Θεάτρου της Βουδαπέστης (είκ. 185), σαν μια πετυχημένη προσπάθεια που την χαρακτη-

44. Norman Bel Geddés, «Symposium on Theatre Planning»: Educational Theatre Journal, Vol. 11, No 1, March 1950.

Πειραματικό θέατρο στο Tempere της Φινλανδίας
Toivo Korhonen.



187. Το πειραματικό θέατρο του Πανεπιστημίου του Μιάμι.



188. Διατάξεις σκηνής και άμφιθεάτρου του πειραματικού θεάτρου του Μιάμι.

ρίζει ο νεωτερισμός και η πρωτοτυπία⁴⁵. Στην πρόταση αυτή η επιφάνεια του δαπέδου μιας τετράγωνης αίθουσας, διαστάσεων 28x28μ., έχει διαιρεθῆ σε 20 όμοια τμήματα, κάθε ένα διαστάσεων 5x5μ. τα όποια, ανάλογα με την επιθυμητή διάταξη, ανεβαίνουν ή κατεβαίνουν υδραυλικά ή διαδρομή της κατακόρυφης αυτής κινήσεως γίνεται μεταξύ -83 και +83 εκ. από τη στάθμη του κυρίως δαπέδου. Τα τμήματα αυτά ενεργοϋν σαν βάθρα και ύψους στο ανώτερό τους σημείο, επίσης 83 εκ., όπου μπορούν να τοποθετηθούν 42 καθίσματα. Έτσι η συνολική δυναμικότητα του θεάτρου δεν ξεπερνά τις 336 θέσεις. Με τον τρόπο αυτό, όπως είναι εύνοητο, το ένα στοιχείο υποδέχεται το άλλο με αποτέλεσμα αυτό που παρατηρεί κανείς, μελετώντας αυτή την σύνθεση να είναι έκπληκτικές οι δυνατότητες που προσφέρει μια τέτοια πρόταση, γιατί όχι μόνον εξυπηρετεί τις τρεις γνωστές θεατρικές μορφές, αλλά και κάθε άλλη δυνατή παραλλαγή, που θα μπορούσε να επιιώξη ένας σκηνοθέτης πειραματιζόμενος σε τρόπους παρουσιάσεως δράματος κάθε μορφής.

Την ίδια έννοια του μεγάλου κενού χώρου, όπως τον είδε και ο Norman Bel Geddes θα συναντήσουμε, με λιγώτερο, βέβαια, έντυπωσιακά αποτελέσματα, στο Tempere της Φινλανδίας, όπου ο Toivo Korhonen θα δημιουργήσει το 1967 ένα πειραματικό θέατρο για το πανεπιστήμιο της πόλεως (είκ. 186)⁴⁶. Έδω δὲν έχουμε την δυνατότητα τῶν δεκαπέντε παραλλακτικῶν λύσεων που προσφέρει ἡ προηγούμενη μελέτη, ἀλλὰ παρατηρούμε τὴν ἴδια ἀπλότητα σὴν σύνθεση καὶ τὴν ἴδια τάση γιὰ τυποποίηση τῶν ἐπὶ μέρους στοιχείων. Έτσι μέσα στὸν ἐλεύθερο χώρο τῆς κατόψεως, μετὴν χρησιμοποίηση ἀπλῶς καὶ μόνον τυποποιημένων τμημάτων κερκίδων, μπορούν νὰ σχηματιστοῦν μὴ μορφή προσκηνίου, ἓνα κυκλικὸ θέατρο καθὼς καὶ δύο παραλλακτικὲς διατάξεις ἀνοικτῆς σκηνῆς.

Πολύ πριν ἀπ' αὐτὲς τὲς ἐφαρμογὲς καὶ συγκεκριμένα τὸ 1950, οἱ Robert M. Little καὶ Marion L. Manley θὰ εἶναι ἀπὸ τοὺς πρώτους, που θὰ στραφοῦν πρὸς τὴν καινούργια αὐτὴ μορφή σχεδιάζοντας τὸ πειραματικὸ θέατρο τοῦ πανεπιστημίου τοῦ Μιάμι⁴⁷. Ὑπάρχει καὶ ἐδῶ πάντοτε ἡ ἀντίληψη τοῦ μεγάλου ἐνιαίου χώρου μετὴν διαφορὰ ὅτι ἡ αἴθουσα εἶναι κυκλική (είκ. 187). Μέσα σ' αὐτὴν τὰ μόνον σταθερὰ στοιχεῖα εἶναι μὴ περιστρεφόμενη πλατφόρμα καὶ ἓνας περιφερειακὸς διάδρομος, τὰ ὅποια συνδυαζόμενα μετὴν τυποποιημένες μονάδες κερκίδων μπορούν νὰ διαμορφώσουν πέντε διαφορετικὲς διατάξεις σκηνῆς καὶ ἀμφιθεάτρου (είκ. 188).

Τὸ πειραματικὸ ὅμως θέατρο δὲν δημιουργήθηκε, γιὰ νὰ ἐξυπηρετῆ μόνον τὰ πανεπιστήμια καὶ τὲς διάφορες σχολές, ἀλλὰ καὶ ἓνα εὐρύτερο κοινὸ που ἐνδιαφέρεται νὰ εἶναι πάντοτε ἐνήμερο σὲ σύγχρονες θεατρικὲς ἐξελίξεις. Φυσικά, εἶναι ἐπόμενο τὸ κοινὸ αὐτὸ νὰ μὴ θέλη νὰ βρισκεται συνεχῶς μέσα σὲ ἓναν δωρικὸν χώρο, ἓνα ἐργαστήριον δοκιμῶν μεγάλης ὀπωσδήποτε λειτουργικότητας, χωρὶς ὅμως καμμιά ἄνεση καὶ ἀρχιτεκτονικὴ σύνθεση. Γιὰ τὸν λόγο αὐτὸ στὸ ὀργανωμένο θέατρο ἢ προσαρμογὴ πρέπει νὰ ἔχη ἓναν χαρακτήρα διαφορετικὸ καὶ νὰ συνδυάζεται μετὴν ὅλες τὲς ὑπόλοιπες ἀπαραίτητες λειτουργίες ἓνος σωστοῦ κτιρίου προορισμένου γι' αὐτὸ τὸ σκοπὸ.

Σ' αὐτὸν τὸν τομέα ἐργάστηκε μετὴν μεγάλη ἐπιτυχία ἓνας ἀμερικανὸς τεχνολόγος, ὁ George Izepour, γιὰ τὴν συμβολὴ τοῦ ὁποίου πρέπει νὰ μιλήσουμε κάπως ἐκτεταμένα ἀφιερώνοντας ἓνα μέρος αὐτῆς τῆς μελέτης σὲ σκέψεις του καὶ στὰ ἔργα, που ἐπιτέλεσε μέχρι σήμερα.

45. André Veinstein, «Les Théâtres Expérimentaux-Organisation-Architecture»: L' Architecture d' Aujourd' hui, No 129, 1966, σελ. 62. Βλ. ἐπίσης τοῦ ἴδιου συγγραφέα. Le Théâtre Expérimental, 1968.

46. H. Schubert, ὁ.π., σελ. 21

47. H. Schubert, ὁ.π., σελ. 66. Βλ. καὶ Al. Nicoll, ὁ.π., σελ. 236.

Ο George Izenour δεν πρέπει να αναζητηθεί στις έπετηρίδες των αρχιτεκτόνων, σκηνοθετών ή οποιωνδήποτε άλλων που έχουν σχέση «καλλιτεχνική», με το θέατρο. Θα μπορούσε, όταν τελείωσε τις σπουδές του το 1936, να εξελιχθεί σε έναν επιτυχημένο μηχανολόγο-ηλεκτρολόγο, αν δεν αποφάσιζε από πολύ νωρίς να αφιερώσει το μεγάλο τεχνικό του ταλέντο και το εφευρετικό του μυαλό στο θέατρο. Το αποτέλεσμα ήταν να θεωρηθεί σήμερα στην χώρα του, τις Ην. Πολιτείες, σαν ο καλύτερος και ο πλέον διάσημος τεχνολόγος και ειδικός για κάθε τεχνικό θέμα που αφορά τον θεατρικό χώρο.

Από το 1939, όταν άρχισε να διδάσκει στο περίφημο πανεπιστήμιο Yale, μέχρι σήμερα έχει να παρουσιάσει μια μεγάλη σειρά εφευρέσεων σχετικών με ηλεκτρονικά συστήματα φωτισμού, συγχρονισμένα συστήματα τροχαλιών, τρόπους ανυψώσεως σκηνών και καθισμάτων, καθώς και μηχανισμούς σκηνής. Είναι ο κύριος δημιουργός ενός μεγάλου αριθμού θεάτρων, στα οποία επικρατεί τόσο έντονα ο χαρακτήρας των τεχνολογικών του εύρημάτων, ώστε, όπως διαπιστώσαμε εμείς, στην Αμερική τουλάχιστον, όταν μιλούν για τα κτίρια αυτά να μη αναφέρονται στο όνομα του αρχιτέκτονα που τα μελέτησε και σχεδίασε αλλά στο Izenour που τους έδωσε ζωή και κίνηση. Στην χώρα μας η συμβολή αυτού του επιστήμονα είναι σχεδόν άγνωστη, όπως επίσης άγνωστη είναι γενικά και η ιδιότητα του τεχνικού συμβούλου θεάτρου — theatre consultant — ενός επιστήμονα, χωρίς την βοήθεια του οποίου είναι αδύνατον να προχωρήσει ο αρχιτέκτονας στην εφαρμογή των ιδεών του για την μελέτη ενός θεάτρου. Ίσως το πρόβλημα να μη μας έχει απασχολήσει μέχρι τώρα, αφού η θεατρική «οικοδομική» δραστηριότητα στην χώρα μας, δεν έχει ακόμα καν αρχίσει: ίσως πάλι ένας τέτοιος ειδικός να μη μπορεί να βρει μεγάλο πεδίο δράσεως σε ένα κράτος τόσο μικρό.

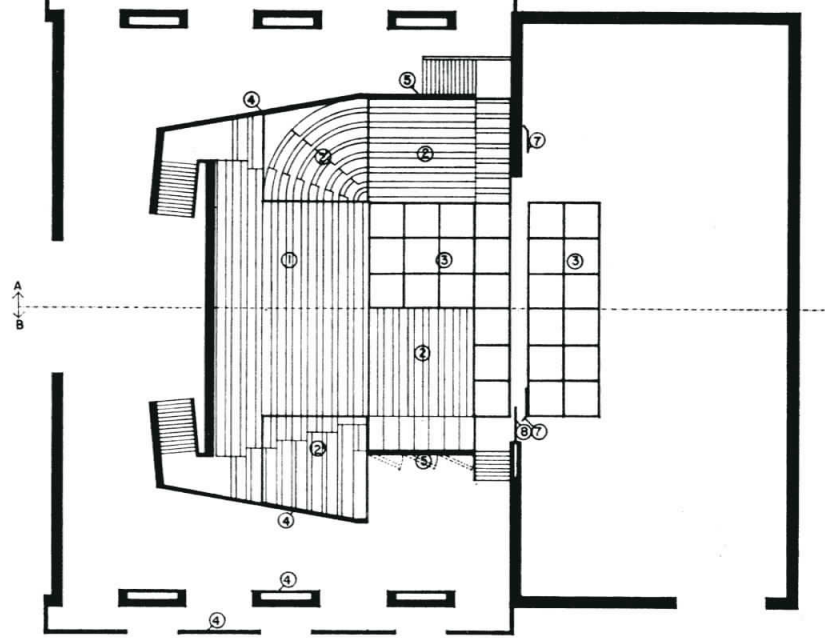
Η παρένθεση αυτή στην παρούσα μελέτη, έχει σαν μοναδικό σκοπό να γνωρίσει στους αναγνώστες της έναν άνθρωπο και μια ειδικότητα σχεδόν άγνωστη σε μας, χωρίς την βοήθεια των οποίων όμως είναι αδύνατον να δημιουργηθεί ένα σωστό θέατρο. Με μετριοφροσύνη σε κάποιο άρθρο του ο George Izenour λέει τα εξής:

«Κατά την κρίση μου τρεις ειδικοί, ο αρχιτέκτονας, ο σύμβουλος ακουστικής και ο τεχνικός σύμβουλος θεάτρου, πρέπει να συνεργαστούν για να επιτύχουν το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα, σε οποιοδήποτε κτίριο, που θα χρησιμοποιηθεί για τις παραστατικές τέχνες. Για να είναι επιτυχής αυτή η συνεργασία, πρέπει να αρχίσουν μαζί με την σύλληψη της βασικής ιδέας. Σ' αυτήν την βασική ιδέα θα επιδράσουν οι ικανότητες καθενός από τους παραπάνω ειδικούς, για να την οδηγήσουν στην τελική λύση. Ο αρχιτέκτονας παραμένει πάντοτε ο κύριος δημιουργός, αλλά τα ειδικά τεχνικά προβλήματα απαιτούν και ειδικές γνώσεις και αυτό είναι το σημείο, στο οποίο οι δύο άλλοι συνεργάτες του μπορούν να προσφέρουν τις ιδέες τους»⁴⁸.

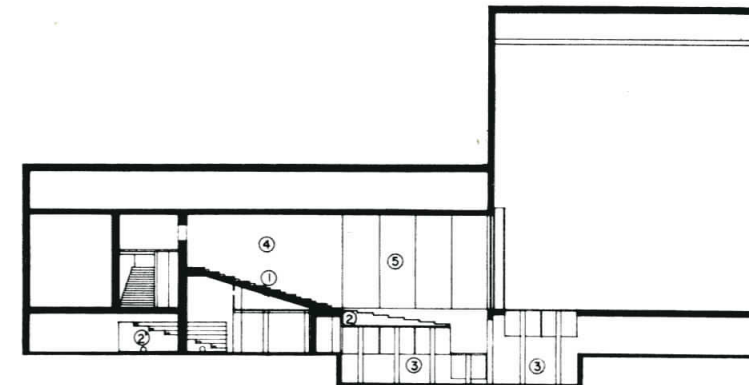
Το πειραματικό θέατρο ήταν επομένως ένας τομέας που δεν μπορούσε να διαφύγει την προσοχή του Izenour και σ' αυτόν δούλεψε πολλά χρόνια, για να βελτιώσει την δυνατότητα προσαρμογής με τόση χαρακτηριστική εφευρετικότητα και απλότητα, ώστε η μορφή αυτή θεάτρου να σημειώσει στην Αμερική μια πολύ μεγάλη πρόοδο έξω από τα στενά πανεπιστημιακά όρια. Τον Izenour τον απασχόλησε ιδιαίτερα το εκλεπτυσμένο προσαρμοζόμενο θέατρο, αυτό δηλαδή που θα μοιάζει πράγματι με κάτι τέτοιο και όχι με έναν αδιάφορο χώρο, όπου μερικά τυποποιημένα στοιχεία θα συνθέτονται, για να δημιουργήσουν κάποια διάταξη: θα πη δέ τα εξής:

«Η μηχανοποίηση — υδραυλική ή μηχανική — και η δύναμη του

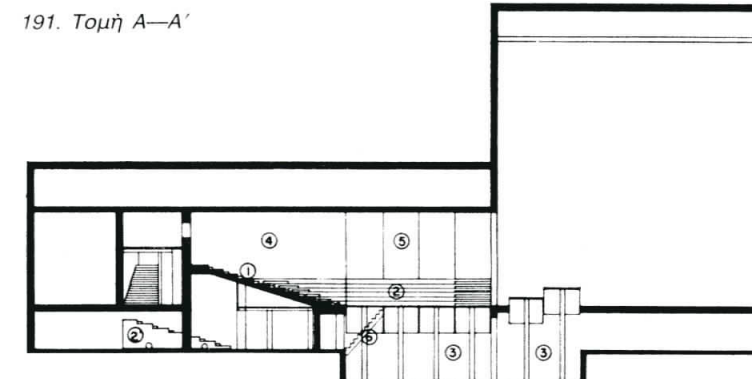
Η συμβολή του George Izenour



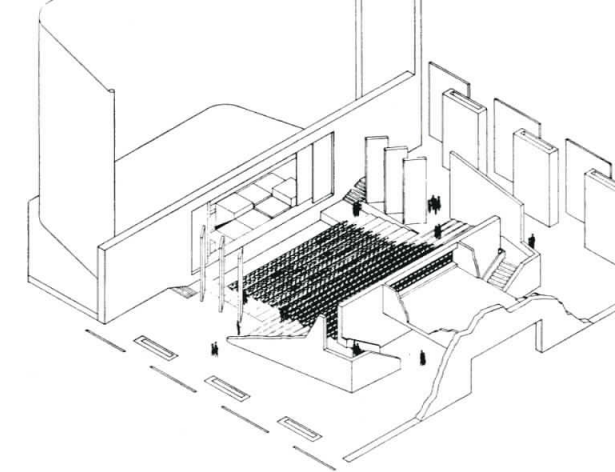
189. George Izenour: μελέτη για ένα θέατρο δράματος· κάτοψη.



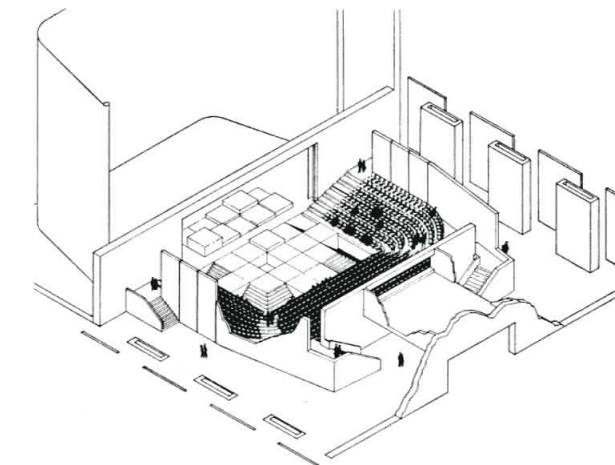
190. Τομή Β—Β'



191. Τομή Α—Α'

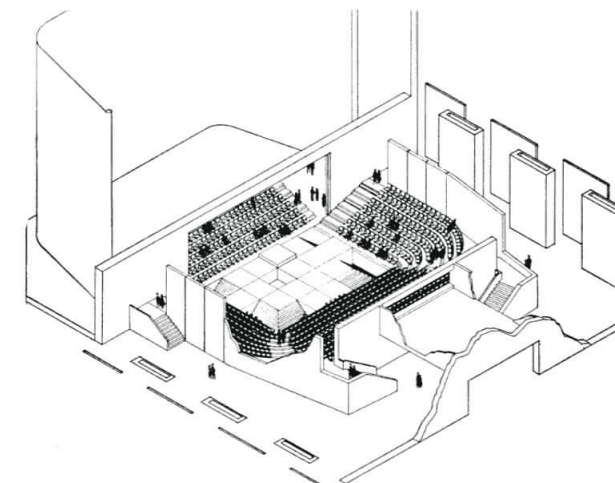


192. Διάταξη θεάτρου προσκηνίου

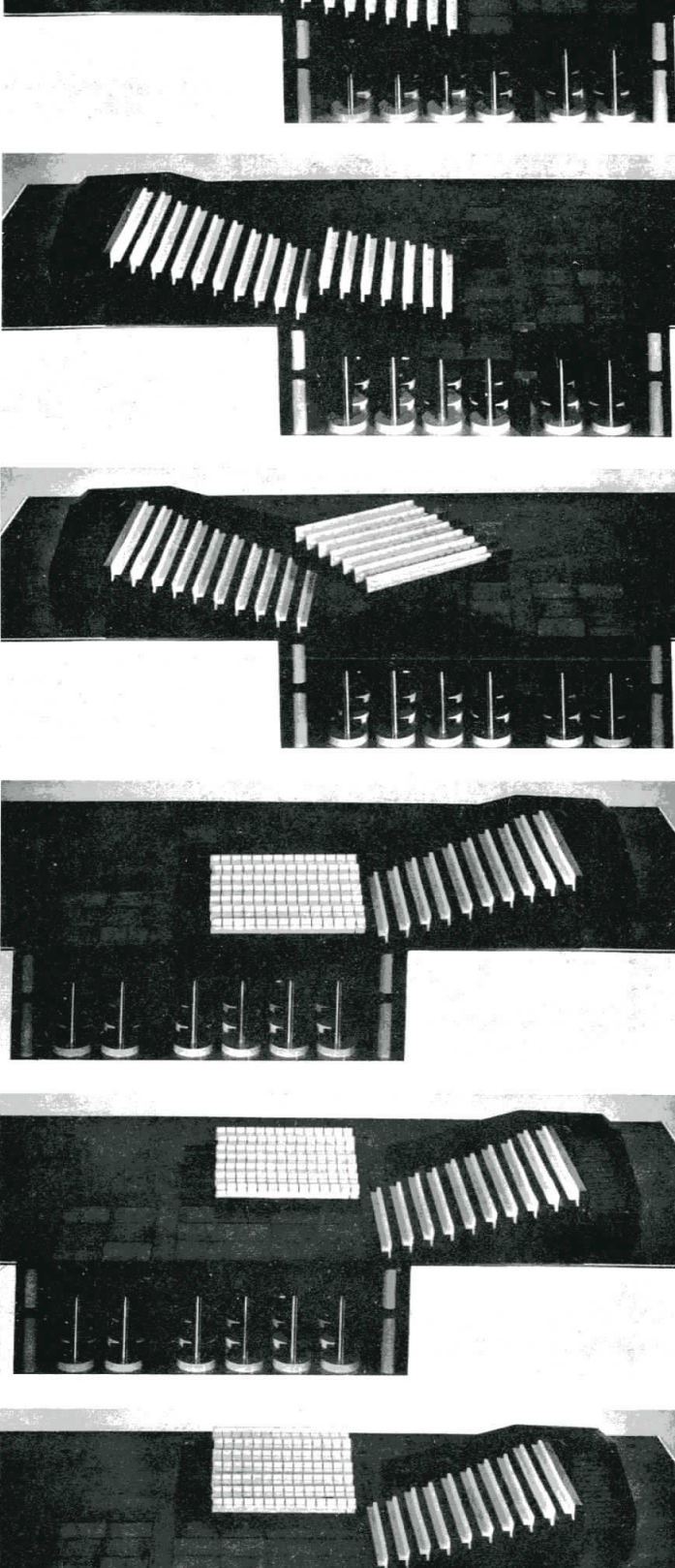


193. Διάταξη θεάτρου ανοικτής σκηνής, G. Izenour.

194. Διάταξη κυκλικού θεάτρου G. Izenour.



48. George Izenour, «Building for the Performing Arts»: Tulane Drama Review, Vol. 7, No 4, 1963, σελ. 101.



195. Φάσεις κινήσεως κερκίδων κατά την μετατροπή από θέατρο προσκηνίου σε κυκλικό.

ήλεκτρισμοῦ μποροῦν νὰ πετύχουν μιὰ ρευστότητα στὴν κίνηση τῶν ἐπιφανειῶν καὶ τῶν ὄγκων, ὥστε μεγάλες χωρικές σχέσεις νὰ ἀλλάζουν μὲ εὐκολία καὶ ἀκρίβεια μὲ ἐλάχιστη ἢ καμμιά κατανάλωση ἀνθρώπινης δυνάμεως... Κάθε ἄλλο μέσο δὲν εἶναι πρακτικῶ, πολλές δὲ φορές εἶναι καὶ ἀκατόρθωτο. Ἡ μηχανοποίηση ἀντιπροσωπεύει μιὰ ἐξοικονόμηση κεφαλαίου καὶ μείωση κόστους λειτουργίας»⁴⁸.

Ἀνάμεσα ἀπὸ τὶς μελέτες τοῦ ἐπιλέξαμε, γιὰ νὰ ἀναφέρουμε ἐδῶ, μιὰ, ποὺ ἀφορᾷ τὸ προσαρμοζόμενο θέατρο καὶ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο θὰ μπορούσε αὐτὴ ἡ μορφή νὰ ἐνταχθῆ ὀργανικὰ σὲ ἓνα κτίριο ποὺ θὰ ἐξυπηρετοῦσε ἓνα εὐρὺ κοινὸ καὶ ὄχι μόνον μιὰ μικρὴ ὁμάδα σπουδαστῶν.

Ἡ μελέτη ἀφορᾷ μιὰ πρόταση γιὰ ἓνα θέατρο δράματος 500-600 θέσεων, τὸ ὁποῖο μπορεῖ νὰ μετατραπῆ σὲ θέατρο προσκηνίου, ἀνοικτῆς σκηνῆς καὶ τῆς ἀρένας. Ἀναπτύσσοντας τοὺς λόγους ποὺ τὸν ὁδήγησαν στὴν λύση αὐτοῦ τοῦ προβλήματος ὁ Izenour ἀναφέρει:

«Ἡ μέχρι τώρα ἐμπειρία μου, σ' αὐτὸν τὸν τομέα, μὲ βοήθησε νὰ κατευθυνθῶ πρὸς τὴν ἀφαίρεση παρὰ νὰ θεωρήσω τὸν χῶρο σὰν κτίριο ἢ ἀρχιτεκτονικὴ. Ἐνεργώντας ἔτσι, ἐντυπωσιάζεται κανεὶς ἀπὸ τὴν διαπίστωση ὅτι, ὅταν προσδιοριστῆ ἡ γεωμετρία, δηλαδὴ ἡ γεωμετρία τοῦ μέτρου ἀναλογίας (module) τοῦ χῶρου, αὐτὸ δίνει τὴν νύξη στὴν ἀρχιτεκτονικὴ καὶ σὲ συνέχεια στὴν εὐελιξία τῶν σχέσεων μεταξὺ ἡθοποιοῦ καὶ ἀκροατηρίου»⁴⁹.

Γιὰ νὰ κατανοήσουμε τὴν πρότασή του, πρέπει νὰ μελετήσουμε μὲ προσοχὴ ταυτόχρονα, τὴν κάτοψη (εἰκ. 189), τὶς τομὲς (εἰκ. 190, 191), καθὼς καὶ τὰ τρία ἀξονομετρικὰ (εἰκ. 192, 193, 194) μὲ τὰ ὁποῖα φαίνεται καθαρὰ τὸ τελικὸ ἀποτέλεσμα κάθε δυνατῆς διατάξεως.

Μὲ τὸν ἀριθμὸ 1 χαρακτηρίζονται τὰ σταθερὰ καθίσματα τοῦ ἀμφιθεάτρου· μὲ τοὺς ἀριθμοὺς 2 καὶ 2' χαρακτηρίζονται τὰ κινητὰ τμήματα τῶν κερκίδων, τὰ ὁποῖα μὲ ὑδραυλικά ἔμβολα ἀνυψώνονται, περιστρέφονται καὶ ἐπανατοποθετοῦνται σὲ ἄλλη θέση, ὥστε νὰ δημιουργηθῆ ἡ νέα διάταξη. Ἀπὸ τὴν κάτοψη στὴν ὁποία εἶναι σχεδιασμένες ἐνδεικτικὰ δυὸ διατάξεις βλέπουμε ὅτι στὸ κάτω μέρος (B-B') τὸ τμήμα 2 συνδυάζεται μὲ τὸ 1, γιὰ νὰ δημιουργηθῆ ἓνα θέατρο προσκηνίου, ἐνῶ στὸ πάνω μέρος (A-A') ἔχουμε τὴν περίπτωση, ὅπου τὸ τμήμα 2 περιστρέφεται κατὰ 90° καὶ συνδυάζεται μὲ τὸ 2' καὶ τὸ 1 καὶ δημιουργεῖ ἔτσι τὴν ἀνοικτὴ σκηνή. Τὴν ἀκολουθία τῶν κινήσεων περιστροφῆς μπορούμε νὰ τὴν κατανοήσουμε καλύτερα παρατηρώντας στὴν σχετικὴ μακέττα, ἕξη διαφορετικὲς φάσεις κατὰ τὴν ἀλλαγὴ μιᾶς διατάξεως (εἰκ. 195).

Ὁ ἀριθμὸς 3 χαρακτηρίζει τὴν κυρίως σκηνὴ καὶ τὴν ἀρένα, οἱ ὁποῖες ἔχουν διαιρεθῆ σὲ τετράγωνα τμήματα, τὰ ὁποῖα μποροῦν πάλι μὲ ὑδραυλικὸ σύστημα νὰ ἀνυψωθοῦν ἢ νὰ κατέβουν σὲ ὁποιαδήποτε θέση. Στὴν περίπτωση διατάξεως κυκλικοῦ θεάτρου στὸν χῶρο τῆς κυρίως σκηνῆς τοποθετοῦνται καθίσματα, ἀφοῦ προηγουμένως τὸ δάπεδο, μὲ τὴν βοήθεια τῶν ἀνυψομένων αὐτῶν τμημάτων, ἔχει διαμορφωθῆ βαθμιδωτὰ ἔτσι, ὥστε νὰ δημιουργηθῆ ἡ ἀπαιτούμενη ἀμφιθεατρικότητα (εἰκ. 191).

Μὲ τὸν ἀριθμὸ 4 χαρακτηρίζονται οἱ σταθεροὶ τοῖχοι τοῦ ἀμφιθεάτρου, ἐνῶ μὲ τὸν ἀριθμὸ 5 χαρακτηρίζονται τὰ κινητὰ διαχωριστικὰ πτερύγια, τὰ ὁποῖα ἀνάλογα μὲ τὴν διάταξη παίρνουν καὶ τὴν κατάλληλη θέση. Τέλος, οἱ ἀριθμοὶ 6, 7 καὶ 8 χαρακτηρίζουν ἀντίστοιχα τὴν κλίμακα καθόδου τῶν ἡθοποιῶν πρὸς τὰ παρασκήνια καὶ τὶς αὐλαῖες τοῦ προσκηνίου, ποὺ θὰ ἀπαιτηθοῦν σὲ περίπτωση χρησιμοποίησεως τοῦ θεάτρου μὲ αὐτὴ τὴν μορφή.

Ἡ λογικὴ ποὺ ἐπικρατεῖ σ' αὐτὴν τὴν πρόταση εἶναι κάτι ποὺ ἐντυπωσιάζει. Τὸ κτίριο φαίνεται σὰν νὰ κτίστηκε μόνον γιὰ νὰ στεγάσῃ ὅλα αὐτὰ τὰ εὐρήματα,

49. George Izenour, «Drama school complex»: The Ideal Theater; Eight Concepts, 1962. σελ. 75.



196. Το Loeb Drama Center, 1960.

σάν προστατευτική επένδυση ενός έγκεφάλου και όχι σάν ένα αρχιτεκτονικό δημιούργημα. “Όσο μετριόφρων και αν είναι στις απόψεις του περί συνεργασίας ο Izenour, όφείλουμε να παραδεχτούμε ότι, για την δημιουργία ενός τέτοιου κτιρίου, ο αρχιτέκτονας παίζει δευτερεύοντα ρόλο κάτω από την σκιά ενός δυναμικού εφευρέτη, που έπινσε όλη την λειτουργικότητα.

Για να μη θεωρηθῆ ούτοπιστική ή πρόταση που αναφέραμε προηγουμένως, θα αρχίσουμε την παράθεση των διαφόρων εφαρμογών της μορφής του πειραματικού θεάτρου με το Loeb Drama Center του πανεπιστημίου Harvard στο Cambridge· έργο της ομάδας αρχιτεκτόνων Hugh Stubbins and Ass και του George Izenour δὲν είναι τίποτε άλλο παρά εφαρμογή της παραπάνω προτάσεως (εἰκ. 196, 197).

Το θέατρο αυτό θεωρήθηκε για την εποχή του, όταν λειτούργησε για πρώτη φορά το 1960, όπως αναφέρει μιὰ κριτική «... τόσο μεγάλο μηχανικό θαῦμα, ώστε οἱ περισσότεροι να μὴ ενδιαφέρονται για την αρχιτεκτονική του, που όπωςσδήποτε είναι πολύ πετυχημένη, ἀλλὰ για την τεχνική του τελειότητα»⁵⁰. Ὁ Izenour ἐφάρμοσε ἐδῶ ὅλα ὅσα αναφέραμε προηγουμένως. Ἀπὸ δυὸ μόνον ἀνθρώπινα χέρια, που κατευθύνουν τὰ ἀπαραίτητα ἠλεκτρονικά συστήματα, είναι δυνατόν μέσα σὲ δεκαπέντε λεπτά της ὥρας τὸ θέατρο νὰ ἀλλάξῃ μορφή και ἀπὸ προσκήνιο νὰ μετατρέπεται σὲ ἀρένα ἢ σὲ ἀνοικτὴ σκηνή. Αὐτὴ ἡ εὐελιξία είναι ἐπόμενο νὰ ἐνθαρρύνῃ ὄλους ἐκείνους που ἀσχολοῦνται και ἀγαποῦν τὸ θέατρο. Ὁ πειραματισμὸς δὲν περιορίζεται στὰ στενά πανεπιστημιακά ὄρια, ἀλλὰ σ’ ὀλόκληρη τὴν κοινότητα, μιὰ και τὸ θέατρο αὐτὸ είναι μελετημένο γι’ αὐτὸ τὸ σκοπὸ.

Οἱ 600 θεατὲς του ἔχουν ὄλες τὶς ἀπαραίτητες εὐκολίες ἐξυπηρετήσεως, ἐνῶ παράλληλα ἔχουν προβλεφθῆ για τὴν ἐξυπηρέτηση τῆς σκηνῆς ὄλοι οἱ ἀναγκαῖοι βοηθητικοὶ χώροι σὲ ἀνάλογο, φυσικὰ, μέγεθος, με τὴν κλίμακα τοῦ κτιρίου.

Ἐφαρμογὲς στὶς διάφορες χώρες

50. Βλ. κριτικὴ, «Drama Center for Harvard»: Architectural Record, Sept. 1960, σελ. 152.