

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΟΝ ΘΕΑΤΡΙΚΟ
ΧΩΡΟ, ΤΗ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ
ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΑ Α' (68Θ018)

Διδάσκουσα: Μαρία Κονομή

**ΑΦΑΙΡΕΤΙΚΗ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ:
ADOLPH APPIA ΚΑΙ EDWARD
GORDON CRAIG**

Πρωτοπόροι της μοντέρνας
σκηνογραφίας

Ο ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ ΣΤΟ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ

Μοντερνισμός
1850← →1945
ακμή μοντερνισμού
1900-1940

Η εμφάνιση της μοντέρνας σκηνογραφίας συνδέεται με τις γενικότερες αλλαγές στο χώρο του θεάτρου από τα τέλη του 19^{ου} και στον 20^ό αιώνα, και κυρίως με τη νέα δραματουργία του μοντερνισμού, τη ρήξη με την καθιερωμένη τυπολογία της θεατρικής αρχιτεκτονικής της ιταλικής σκηνής, και παράλληλα με την εδραίωση (αρχικά) του σκηνοθέτη ως κύριου συντελεστή για την συνολική καλλιτεχνική εποπτεία της παράστασης, αλλά και με την ανάδυση των πρωτοπόρων σκηνογράφων που εκσυγχρονίζουν την εικαστική και αρχιτεκτονική μορφή της σκηνής και της σκηνογραφίας.

Χωροπλαστικός εκσυγχρονισμός I

- Αμφισβήτηση της παραδεδομένης θεατρικής αρχιτεκτονικής
- αμφισβήτηση του προσκηνίου
- Αναζητήσεις χωροθεσίας
- Αναζητήσεις συσχετισμού με τον χώρο των θεατών

Χωροπλαστικός/εκφραστικός/εικαστικός εκσυγχρονισμός II

- Αμφισβήτηση της νατουραλιστικής προσέγγισης
- Αφαιρετικές, συμβολιστικές και ανεικονικές αναζητήσεις
- Αναζητήσεις γεωμετρικής-τρισδιάστατης-ογκομετρικής χωροπλασίας
- Αναζητήσεις για μια αυτόνομη πλαστική ενότητα

Την περίοδο του μοντερνισμού, πλάι στη σκηνική πολυμορφία, χαρακτηριστική είναι η νέα χωρική και συναισθητική συνείδηση της μοντέρνας σκηνής. Έκτοτε, η σημασία της σύγχρονης σκηνής έχει αλλάξει σημαντικά, εφόσον η σκηνογραφία δεν αποτελεί απλή εικονογράφιση, αλλά αποκτά και δραματουργική λειτουργία. Επιπλέον, όπως και στις εικαστικές τέχνες, έχει χαθεί η κοινή αποδοχή για το ρόλο ή την αισθητική της σκηνογραφίας και επικρατεί μια πολυσυλλεκτικότητα.

Όσον αφορά τη σκηνική εικόνα,
σημαντικά αναγνωριστικά σημεία της
μοντέρνας σκηνης που σημαδεύουν τον
20ό αιώνα, είναι η σκηνική
απλοποίηση, ο αντιρεαλισμός, η
πολυμορφία των σκηνικών ιδιωμάτων
και ο εκλεκτικισμός ως προς τις
αισθητικές αναζητήσεις

Απόρριψη της ιλουζιονιστικής (ψευδαισθητικής/νατουραλιστικής) σκηνογραφίας

- Η απομάκρυνση από την ιταλική σκηνή οδήγησε και στη ριζική ανανέωση της σκηνογραφικής προσέγγισης, με βασικούς καταλύτες τη σκηνική αφαίρεση και την απλοποίηση.
- Η ιλουζιονιστική (ψευδαισθητική) προσέγγιση της σκηνογραφίας απορρίπτεται σταδιακά, αρχικά στην παραδοσιακή της μορφή, κληρονομημένη από το θέαμα του μπαρόκ, αλλά αργότερα και στην πιο σύγχρονη της φωτογραφική και νατουραλιστική μορφή

Καθώς οι περιορισμοί του νατουραλιστικού
ιλουζιονισμού γίνονται φανεροί, νωρίς στις αρχές
του 20ού αιώνα δημιουργείται μια αυξανόμενη
αντινατουραλιστική τάση.

Η τάση αυτή στρέφεται προς την ποιητική
αυτονομία του σκηνικού χώρου και την
απλοποίηση της σκηνικής εικόνας από κάθε
περιττή ρεαλιστική ή ρεαλιστικοφανή
πληροφορία. Αντ' αυτού δίνεται πρώτιστα
έμφαση στην πλαστική ενότητα της
σκηνογραφίας και του σκηνικού χώρου καθώς και
στη δημιουργία ατμόσφαιρας

Η αντίθεση στον νατουραλισμό στα τέλη του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ού εκφράστηκε μέσα από δύο κύριες τάσεις στη σκηνογραφία: αρχικά τη συμβολιστική και λίγο αργότερα την αφαιρετική.

Η θεωρητική εκκίνηση είναι ως ένα βαθμό κοινή και στις δύο τάσεις, και αυτό ίσως εξηγεί και ορισμένες άλλες συγγένειες των ρευμάτων.

Η αναζήτηση της αλήθειας αποτέλεσε μια επιφανειακή αλήθεια κατά τους πολλούς επικριτές του θεάτρου του νατουραλισμού, σύμφωνα με τους οποίους «έπρεπε να αναζητηθεί ένας άλλος τρόπος σκηνογραφίας που να αντανακλά την πραγματικότητα μέσω ενός συμβόλου ή με το στυλιζάρισμα αυτής της ίδιας της πραγματικότητας»

Στη γέννηση της μοντέρνας σκηνογραφίας πρωτοστάτησαν δύο αντιρεαλιστές δημιουργοί του θεάτρου, ο Ελβετός Adolph Appia και ο Άγγλος Edward Gordon Craig, που επιδίωξαν τη σκηνική αφαίρεση παράλληλα με τη δημιουργία σκηνικής ατμόσφαιρας. Κατά αναλογία με τα πρωτοποριακά εικαστικά κινήματα του μοντερνισμού, η νέα αφαιρετική σκηνογραφία που πρότειναν ο Appia και ο Craig εφευρίσκει ένα καινούργιο σκηνικό ιδίωμα και καινοτόμες πρακτικές με στόχο να εκφραστεί μια νέα σκηνική πραγματικότητα.

Τα διδάγματα της νέας αφαιρετικής σκηνογραφίας αξιοποιήθηκαν από πολλούς καλλιτέχνες του θεάτρου, μεταξύ άλλων από τον Αυστριακό σκηνοθέτη Max Reinhardt και τους συνεργάτες σκηνογράφους του, αλλά και από την αγγλική και γαλλική εκδοχή του αρχιτεκτονικού φορμαλισμού, με εκπροσώπους αντίστοιχα τον Terence Gray και τον Jacques Coreau.

Οι εκκλήσεις για αισθητική και κοινωνική ανανέωση από τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό, εφαρμόστηκαν στον Σαίξπηρ πρώτα μέσω του έργου του Edward Gordon Craig. Αν και σκηνοθέτησε λίγες παραγωγές, τα σχέδια και τα θεωρητικά γραπτά του Craig από το 1903 και μετά πρότειναν έναν Σαίξπηρ χωρίς ρεαλιστικό φόρτο, ενώ αντί για εντοπισμένα σκηνικά η σκηνή θα μετέφερε ιδέες και εντυπώσεις με πιο αφηρημένα μέσα.

ΤΡΕΙΣ ΕΚΔΟΧΕΣ ΤΟΥ *ΒΑΣΙΛΙΑ ΛΗΡ*

- ANTOINE, 1904, THEATRE ODEON, PARIS
- Carl Czeschka, *Βασιλιάς Ληρ*
(σκηνοθεσία Reinhardt), Deutsches
Theater, Berlin, 1908
- Adolphe Appia, *Βασιλιάς Ληρ*, 1926



King Lear, dir. Antoine. Odeon, 1904, 3
Πράξη III

Πράξη 2, Σκηνή 1: Το κάστρο του
Γκλώστερ.

Πράξη 2, Σκηνή 2: Μπροστά στο κάστρο
του Γκλώστερ.

Πράξη 2, Σκηνή 3: Ένα δάσος.

Πράξη 2, Σκηνή 4: Μπροστά στο κάστρο
του Γκλώστερ.

Πράξη 3, Σκηνή 1: Αγριότοπος.

Πράξη 3, Σκηνή 2: Ένα άλλο μέρος της
ερημιάς. Καταιγίδα.

Πράξη 3, Σκηνή 3: Το κάστρο του
Γκλώστερ.

Πράξη 3, Σκηνή 4: Ο κάμπος. Μπροστά σε
μια καλύβα.

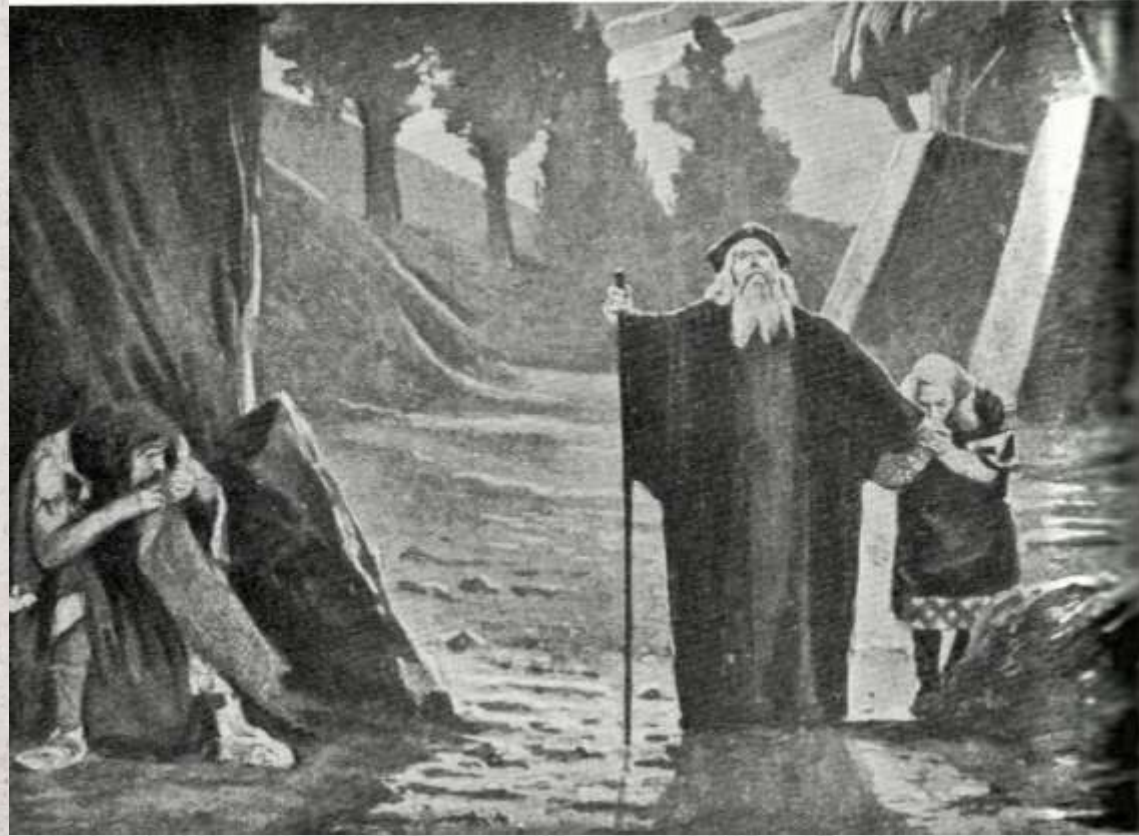
Πράξη 3, Σκηνή 5: Το κάστρο του
Γκλώστερ.

Πράξη 3, Σκηνή 6: Ένα δωμάτιο σε μια
αγροικία που γειτνιάζει με το κάστρο.

Πράξη 3, Σκηνή 7: Το κάστρο του
Γκλώστερ.

Πράξη 4, Σκηνή 1: Αγριότοπος.

Πράξη 4, Σκηνή 2: Μπροστά στο παλάτι
του Άλμπανυ.



Πράξη 4, Σκηνή 3: Το γαλλικό στρατόπεδο κοντά στο Ντόβερ.

Πράξη 4, Σκηνή 4: Το ίδιο. Μια σκηνή.

Πράξη 4, Σκηνή 5: Το κάστρο του Γκλώστερ.

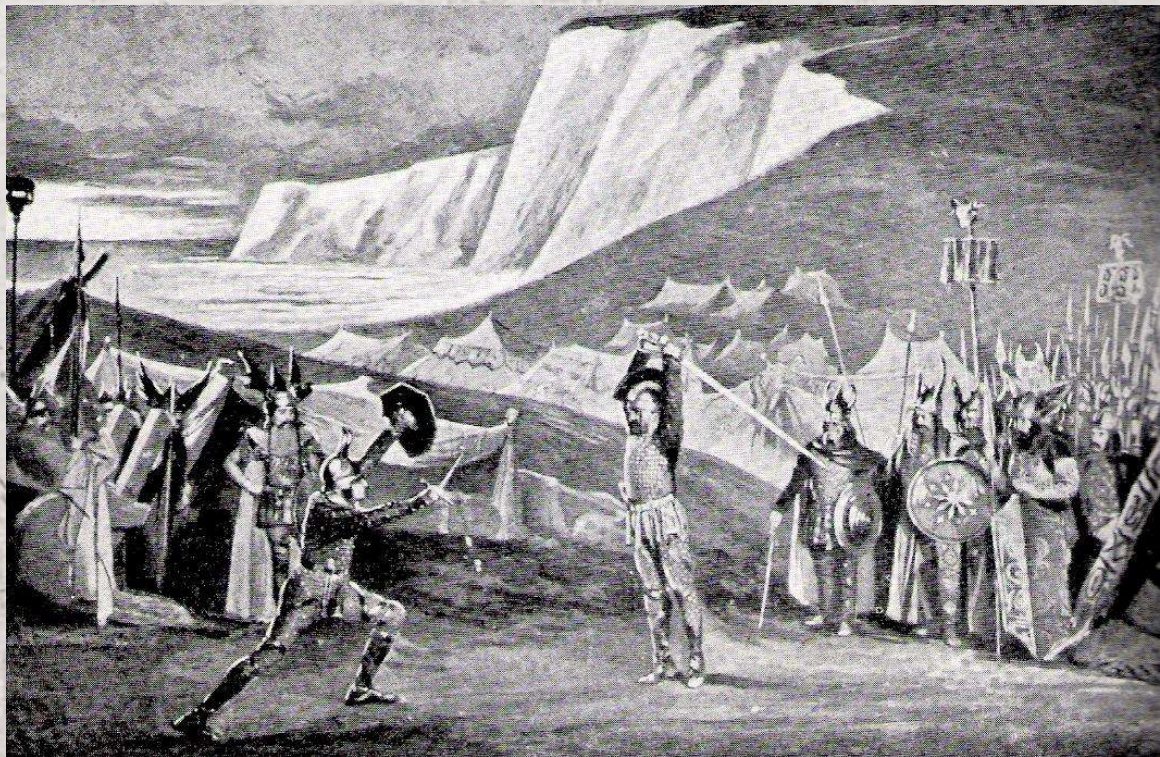
Πράξη 4, Σκηνή 6: Χωράφια κοντά στο Ντόβερ.

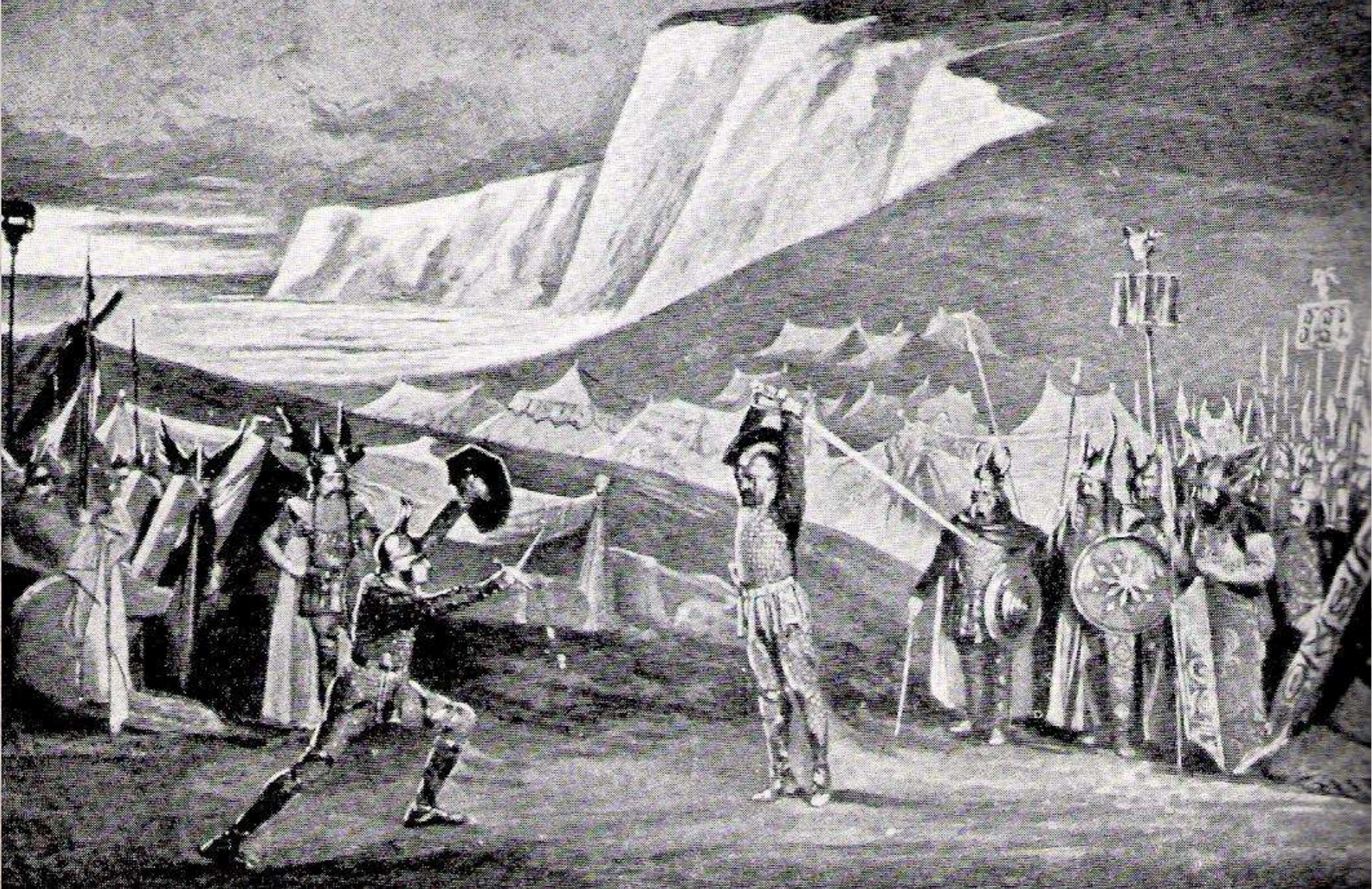
Πράξη 4, Σκηνή 7: Μια σκηνή στο γαλλικό στρατόπεδο. Ο Ληρ σε ένα κρεβάτι που κοιμάται.

Πράξη 5, Σκηνή 1: Το βρετανικό στρατόπεδο, κοντά στο Ντόβερ.

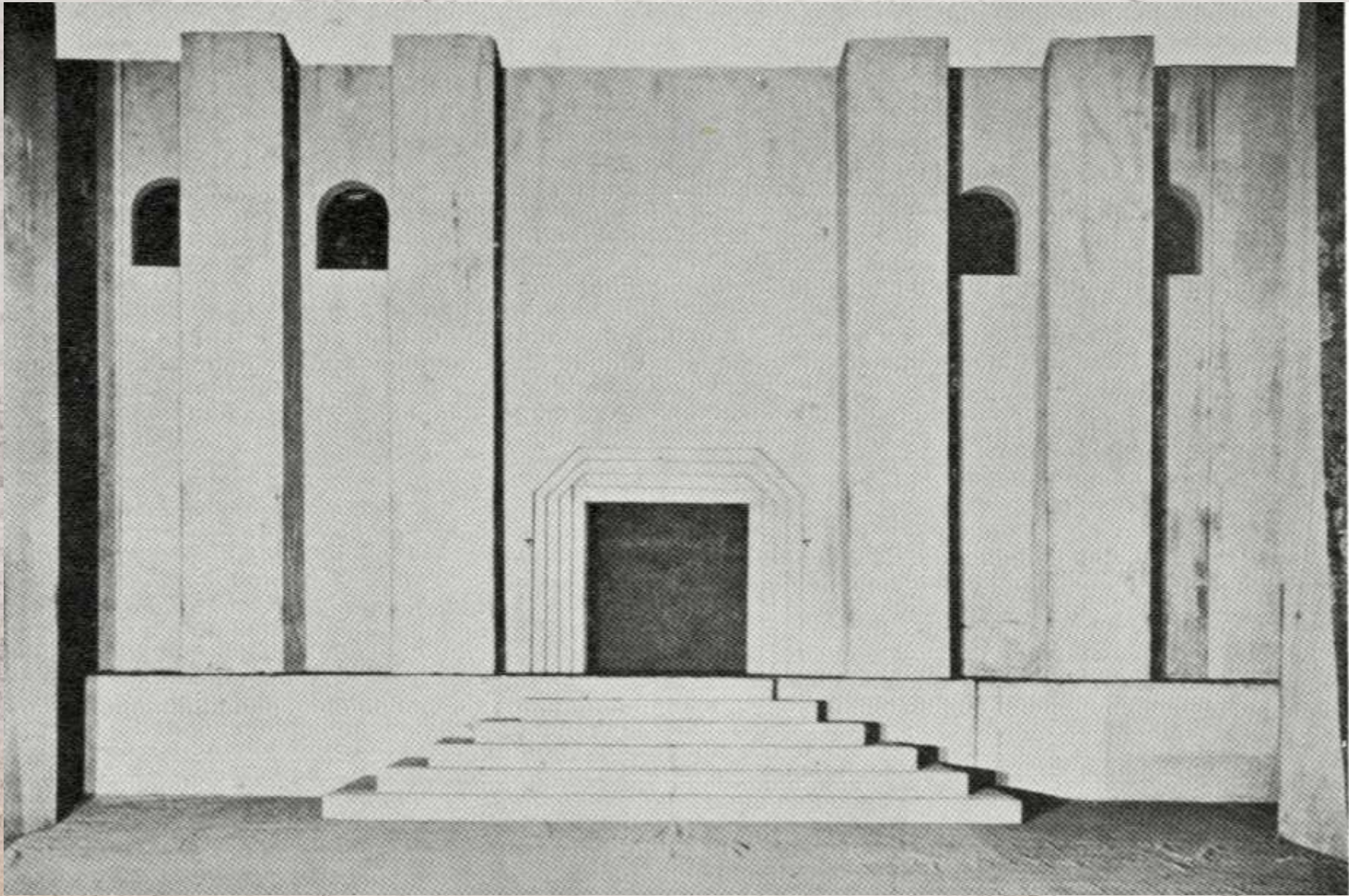
Πράξη 5, Σκηνή 2: Ένα χωράφι ανάμεσα στα δύο στρατόπεδα.

Πράξη 5, Σκηνή 3: Το βρετανικό στρατόπεδο κοντά στο Ντόβερ.

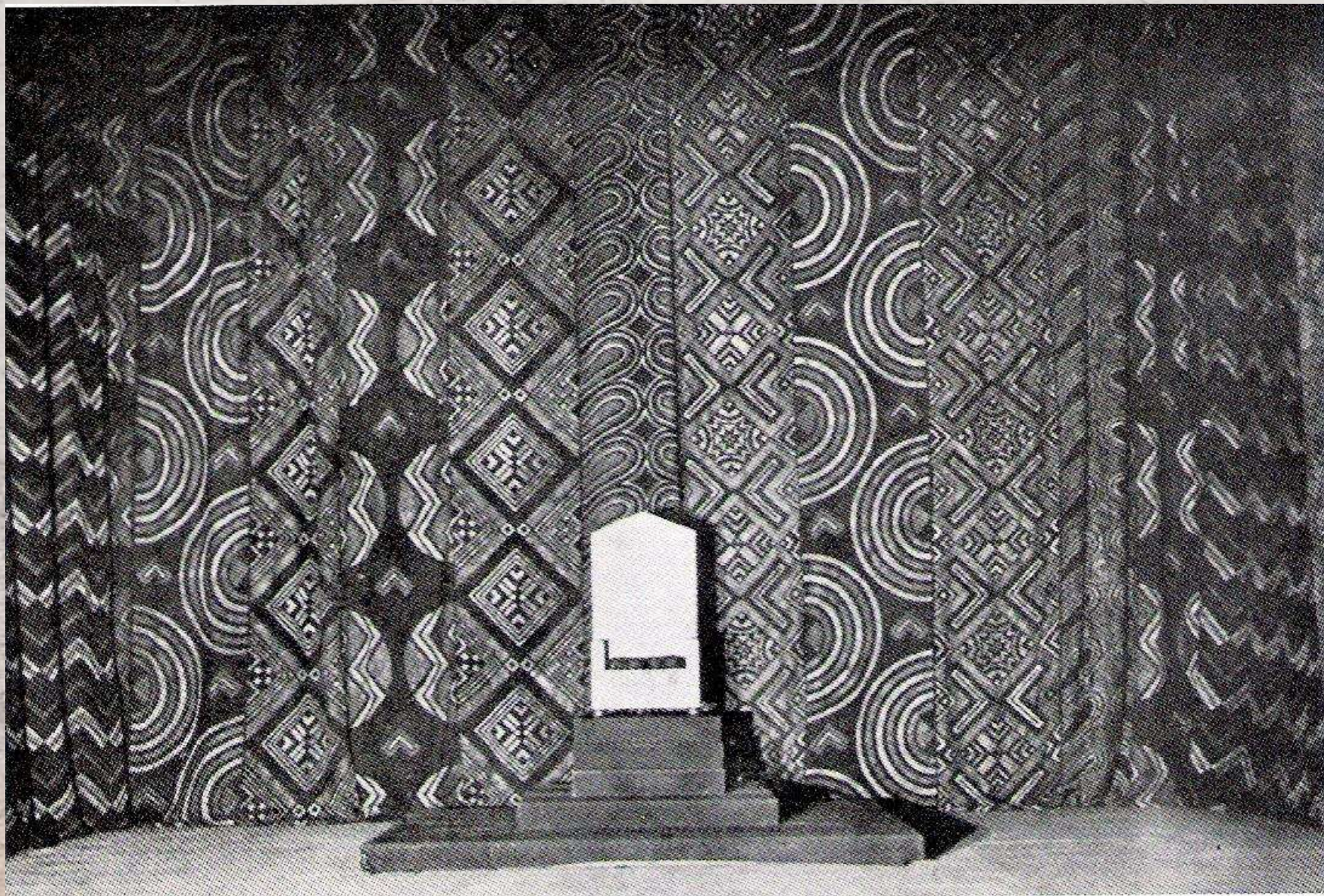




Βασιλιάς Ληρ, σκηνοθεσία. Antoine. Act IV, Odeon, 1904



Carl Czeschka, *Βασιλιάς Ληρ* (σκηνοθεσία Reinhardt), Deutsches Theater, Berlin, 1908



Carl Czeschka, *Βασιλιάς Ληρ* (σκηνοθεσία Reinhardt), Deutsches Theater, Berlin, 1908

„König Lear“

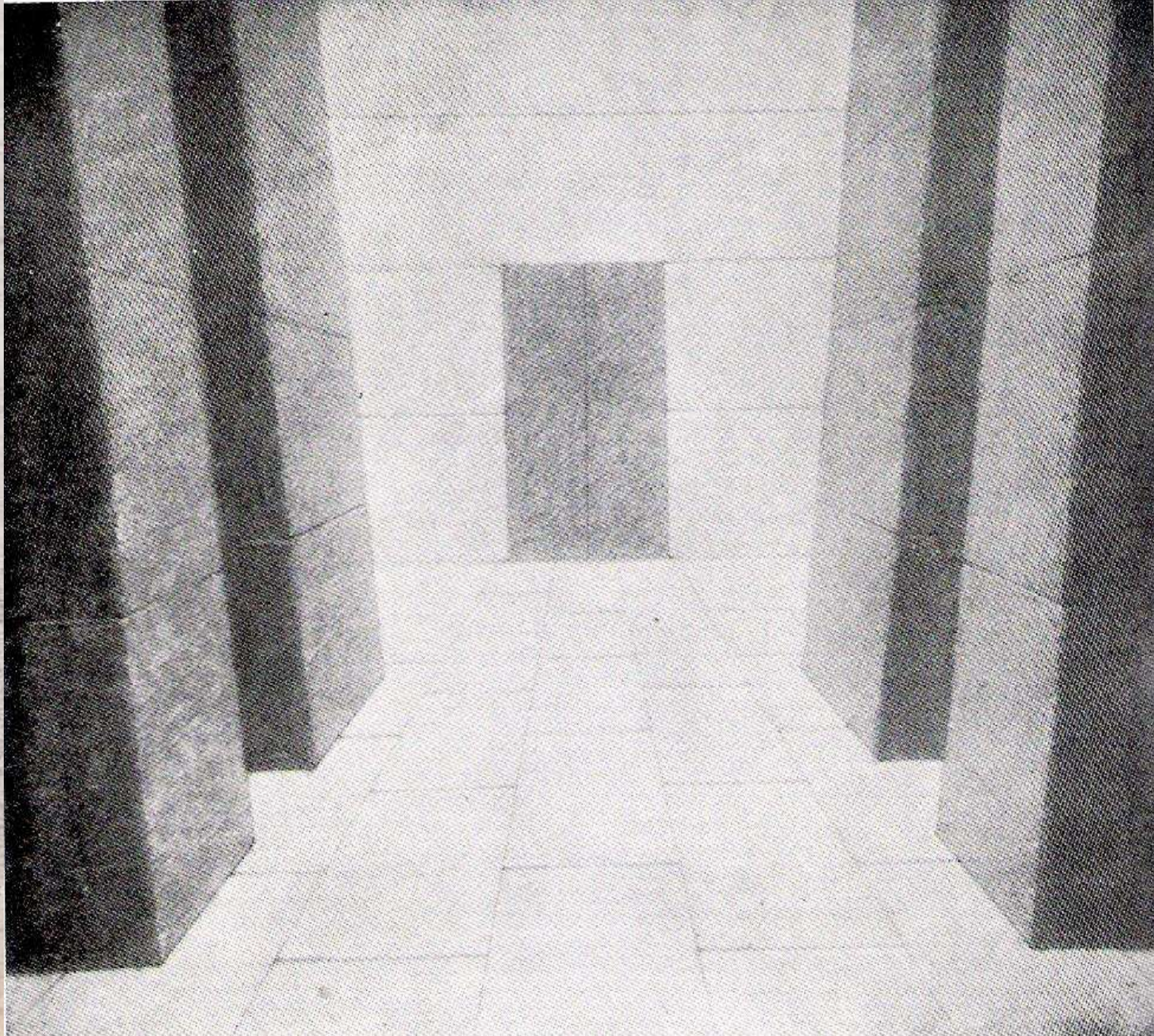


⊙ Alexander Moissi as the Fool, Albert Bassermann as Lear.

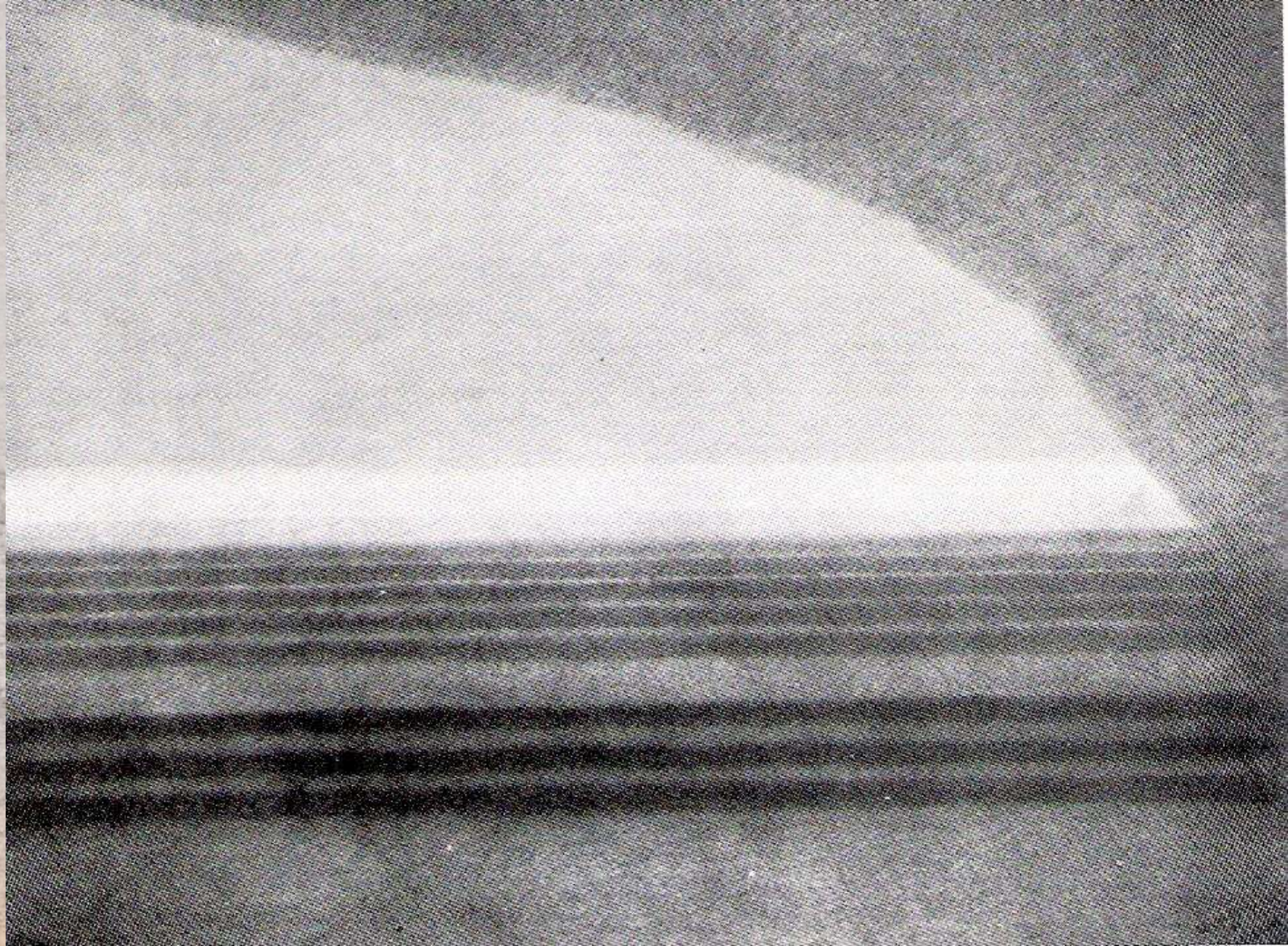
Hilma Schlüter Oscar Beregi
as Regan as Edmund
in „König Lear“



20 *King Lear* 1908 Berlin. The violent patterns continued in costumes.
(a) Hilma Schlüter as Regan, Oscar Beregi as Edmund.



Adolphe Appia, *Βασιλιάς Ληρ*, 1926



Adolphe Appia, *Βασιλιάς Ληρ*, Act III 1926

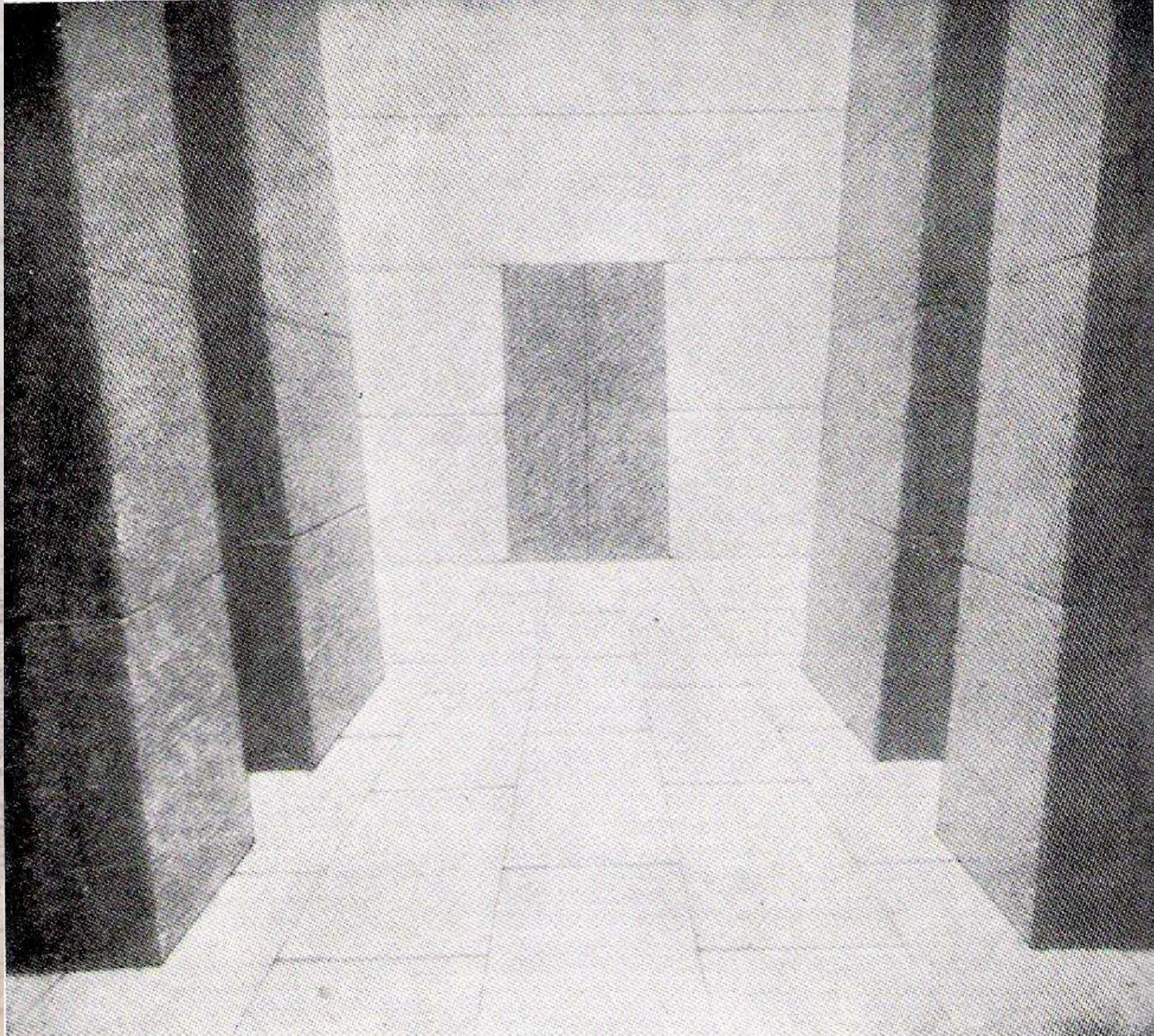
- Στις πρωτοποριακές προτάσεις του Ελβετού Adolph Appia (1862- 1928) και του Άγγλου Edward Gordon Craig (1872- 1968) διακρίνεται η αφαιρετική στόχευση με τις συμβολικές προεκτάσεις.
- Οι δύο πρωτοπόροι οραματιστές αποτελούν τους θεμελιωτές της μοντέρνας αφαιρετικής σκηνογραφίας του 20ού αιώνα, με θεωρητικό αλλά και πρακτικό έργο που επηρέασε βαθιά τους μεταγενέστερους δημιουργούς.

- Ο πρωτοπόρος θεωρητικός Arria άσκησε τεράστια επίδραση με τα κείμενά του, ιδίως με το βιβλίο *Μουσική και Σκηνοθεσία* (1899), «όπου καταδικάζει την ψευδαισθητική σκηνογραφία, την ιστορική ακρίβεια και το νατουραλισμό».
- Την ίδια πρόθεση ως προς τη σκηνική εικόνα είχε αντίστοιχα και ο Craig, δηλ. να εγκαταλείψει τα διδάγματα του ρεαλισμού ώστε να απελευθερώσει τη φαντασία του θεατή. Ο ίδιος προγραμματικά αποφεύγει τη χρήση αρχαιολογικής και ιστορικής ακρίβειας ή όποιας άλλης λογιότητας.
- Σημαντική ήταν και η εκδοτική δραστηριότητα του Craig, όπως με το περιοδικό *Mask* (1908-1929) ή το βιβλίο του *Η τέχνη του Θεάτρου*, όπου περιέχονται ριζοσπαστικές σχεδιαστικές προτάσεις με πλαστικές και αφαιρετικές τάσεις για ορισμένα σαιξπηρικά έργα (*Ιούλιος Καίσαρας*, *Μακμπέθ*, *Άμλετ*).

- Οι συμβολο-αφαιρετικές σκηνογραφικές προτάσεις του Craig και του Arria είχαν ως αφετηρία τους ένα ρεπερτόριο μουσικών έργων και έργων του κλασικού ρεπερτορίου, κυρίως του Σαίξπηρ. Αργότερα μέσα στον 20ό αιώνα οι καινοτομίες τους εφαρμόστηκαν με επιτυχία από άλλους δημιουργούς και στο υπόλοιπο δραματικό ρεπερτόριο.
- Οι δύο πρωτοπόροι προχώρησαν σε απόλυτα ριζοσπαστικές συλλήψεις του σκηνικού χώρου και της σκηνικής εικόνας, ξεκινώντας από τις βαγκνερικές ιδέες του συνολικού θεάτρου (Totaltheater) και της συνθετικής θεατρικής τέχνης (Gesamtkunstwerk) και τις προσπάθειες εφαρμογής τους στο θέατρο του Bayreuth.
- Οι προτάσεις τους συσπειρώθηκαν γύρω από την μη εικονογραφική εκφραστική πλαστικότητα της σκηνογραφίας – δηλαδή, το τρισδιάστατο σκηνικό με τη δική του πλαστική ενότητα, και τη δυνατότητα δημιουργίας αυτονόμου σκηνικού χώρου.

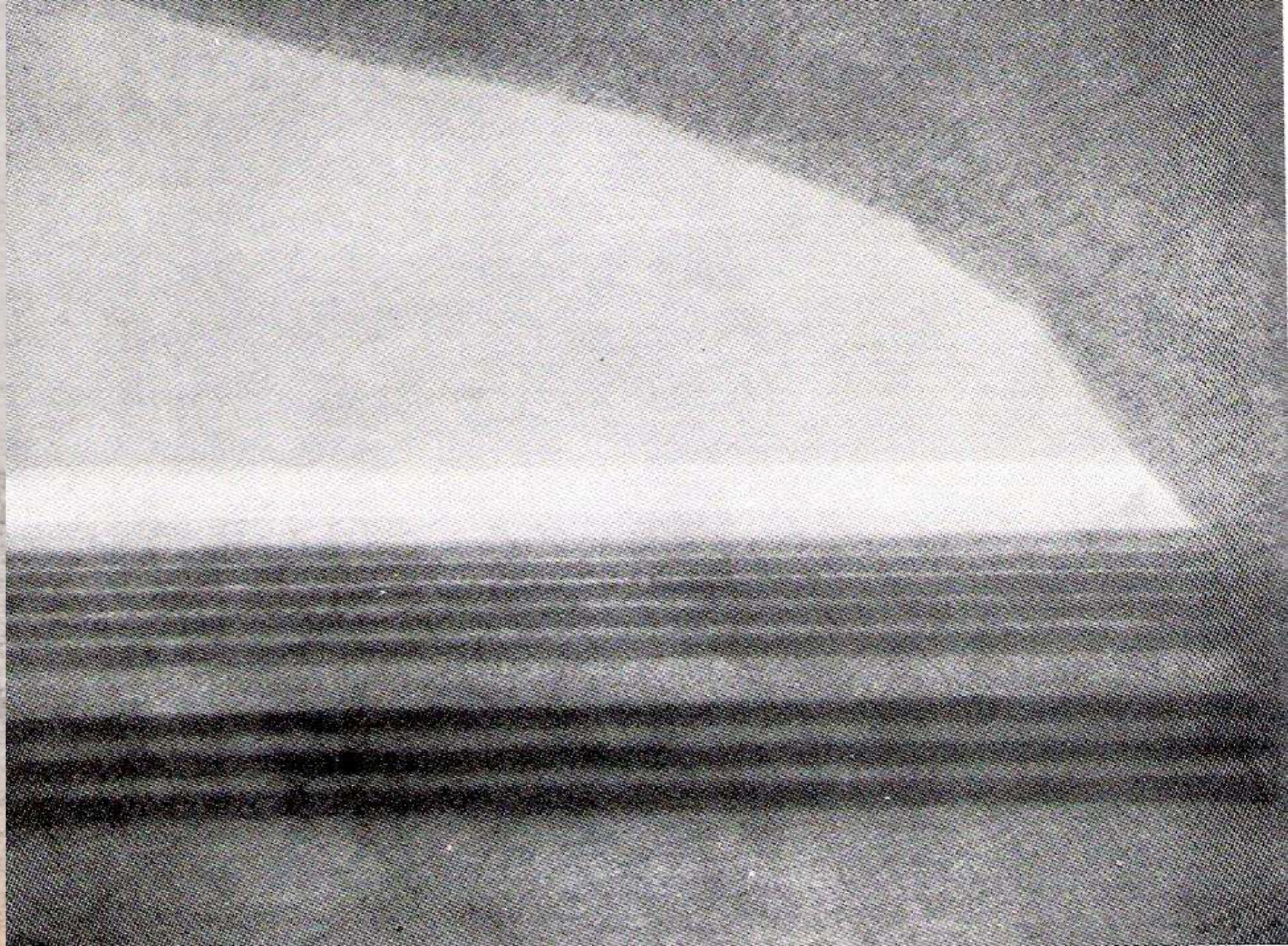
- **ΣΥΜΒΟΛΙΚΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ: πέρα από την κυριολεξία**
- Ο συμβολισμός είναι ένας επικοινωνιακός τρόπος έκφρασης που χρησιμοποιεί σύμβολα, είτε πρόκειται για λέξεις, άτομα, σύμβολα, τοποθεσίες ή αφηρημένες ιδέες για να αναπαραστήσει κάτι πέρα από την κυριολεκτική σημασία.
- Η έννοια του συμβολισμού δεν περιορίζεται σε έργα λογοτεχνίας: σύμβολα κατοικούν σε κάθε γωνιά της καθημερινότητάς μας, όπως στα χρώματα των αντικειμένων, τα οδικά σήματα, τα λογότυπα και τα emoji είναι άλλα παραδείγματα συμβολισμού – τα γραφικά αντιστοιχούν σε ιδέες, εταιρείες ή διαθέσεις.
- Οι αρχαιότερες καταγεγραμμένες μορφές ανθρώπινης αφήγησης – ζωγραφιές σπηλαίων και ιερογλυφικά – είναι σχηματικές απεικονίσεις-σύμβολα που αντιπροσωπεύουν πιο σύνθετες αφηγήσεις ή πεποιθήσεις.
- Ο συμβολισμός πραγματώνεται στην έννοια μιας λέξης, μιας εικόνας ή ενός αντικειμένου που αντιπροσωπεύει κάτι πέρα από την κυριολεκτική του σημασία –λ.χ. υπαρξιακά, θρησκευτικά, μεταφυσικά συναισθήματα και ιδέες, κοκ.

- **ΜΕΤΑΦΟΡΙΚΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ**
- Η μεταφορά είναι ένα σχήμα λόγου που, για λόγους ρητορικής επίδρασης, αναφέρεται άμεσα σε ένα πράγμα αναφέροντας ένα άλλο.
- Νοηματική μετατόπιση - Μια λέξη χρησιμοποιείται με διαφορετική σημασία από αυτή που πραγματικά έχει
- Μπορεί να παρέχει σαφήνεια ή να εντοπίζει κρυφές ομοιότητες μεταξύ δύο διαφορετικών ιδεών. Οι μεταφορές συνήθως αποσκοπούν στη δημιουργία μιας ομοιότητας ή μιας αναλογίας.
- Η μεταφορά χρησιμοποιείται για να δώσουμε έμφαση σε κάτι, για να υπερβάλουμε, για να τονίσουμε, κτλ.
- Τεχνικές μοντερνισμού
- Μεταφορά- ελλειπτικότητα- συμβολικές προεκτάσεις
- Τεχνικές για τη δημιουργία μιας ονειρικής ή εφιαλτικής διάστασης
- Υποβολή ποιητικής ατμόσφαιρας, ποιητική αφαίρεση



Adolphe Appia, *Βασιλιάς Ληρ*, 1926

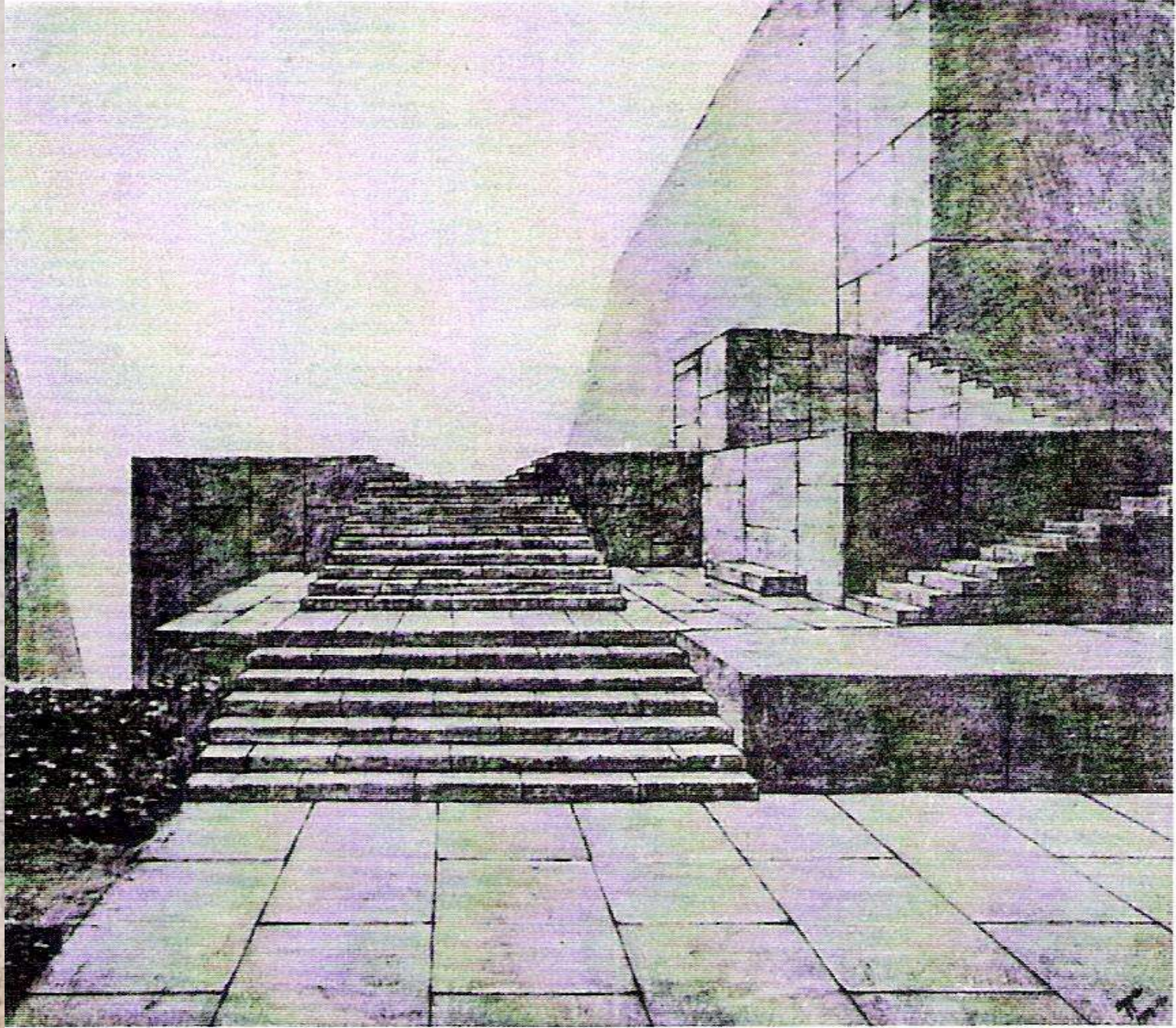
- Τόσο ο Craig, όσο και ο Arria πρότειναν μια απλοποίηση της σκηνικής εικόνας και της σκηνογραφίας -όχι όμως και υπεραπλούστευση- καθώς και την αποβολή των νατουραλιστικών λεπτομερειών. Εξαφανίζουν την εντύπωση για να εστιάσουν στην ερμηνεία και να επανακτηθεί έτσι η χαμένη από τον νατουραλισμό δραματική ένταση.
- Πιστεύοντας στη σπουδαιότητα του ανθρώπινου σώματος με έναν προδρομικό τρόπο για το μεταπολεμικό σωματικό θέατρο, ο Arria πρέσβευε χαρακτηριστικά ότι η καταλυτική βάση της επαφής ανάμεσα στη σκηνή και τον θεατή είναι ο ηθοποιός με την αίσθηση που μεταδίδει και όχι η αναπαραστατική σκηνογραφία.



Adolphe Appia, *Βασιλιάς Ληρ*, Act III 1926

Και οι δύο πρωτοπόροι καθιέρωσαν το αφαιρετικό και γεωμετρικό πλαστικό σκηνικό αντί του ζωγραφικού ως τη βασική σκηνογραφική προσέγγιση του μοντερνισμού. Έδωσαν ακόμη έμφαση στον ρόλο του φωτισμού, που λειτουργεί πιο δυναμικά και ουσιαστικά, και στη γλυπτικότητα που προσδίδει ο φωτισμός.

Οι προτάσεις τους συνδυάζουν τις κατακτήσεις των συμβολιστών ζωγράφων-σκηνογράφων για την υποβολή μιας ποιητικής ατμόσφαιρας μέσω του σκηνικού διάκοσμου με τον νέο τρισδιάστατο και πιο αφαιρετικό χειρισμό του χώρου



Adolphe Appia, *Espace Rhythmique*, 1910

ΝΕΑ ΑΦΑΙΡΕΤΙΚΗ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ (ADOLPHE APPIA & EDWARD GORDON CRAIG)

- Η νέα αφαιρετική σκηνογραφία στηρίζεται σε ένα πρώτο μορφολογικό επίπεδο στη γεωμετρική και αρχιτεκτονημένη πλαστική σύνθεση στον χώρο. Η σκηνογραφία αυτού του τύπου θα προσφέρει για πρώτη φορά στο θέατρο τη δυνατότητα της αυτόνομης πλαστικής σύνθεσης στον χώρο.
- Στον Άππια ο άδειος σκηνικός χώρος οργανώνεται αφαιρετικά, λογικά και εύρυθμα με μια πλαστική σκηνογραφία, η οποία κατασκευάζεται από γεωμετρικούς όγκους, επίπεδα, σκάλες, κατακόρυφες επιφάνειες και πεσσούς.
- Επιπλέον, οι καθαρές, γεωμετρικές επιφάνειες, τα αρχιτεκτονικά σχήματα που ζωντανεύουν μόνο με τον κατάλληλο φωτισμό, οδηγούν τη φαντασία του θεατή μαζί με την κίνηση του ηθοποιού και τη βοήθεια του λόγου, στην ολοκλήρωση της δραματικής εντύπωσης-αίσθησης, και στην περαιτέρω δημιουργία συμβολικής ατμόσφαιρας και εικόνων.

ADOLPHE APPIA (1862-1928)

- Ελβετός αρχιτέκτονας/σκηνογράφος και θεωρητικός της σκηνογραφίας και του θεατρικού φωτισμού, από τους σπουδαιότερους ανανεωτές της σκηνικής φιλοσοφίας και αισθητικής μαζί με τον Άγγλο Edward Gordon Craig.
- Σπουδές στη μουσική και το θέατρο. Σχεδίασε σκηνικά στη Γερμανία, Γαλλία, Ιταλία και Ελβετία, κυρίως για όπερα (Μιλάνο, Βασιλεία). Από το 1906 συνεργάστηκε με τον Émile Jaques-Dalcroze σε πολυάριθμες πειραματικές παραστάσεις θεάτρου και χορού.
- Η συνεισφορά του Appia προέρχεται περισσότερο από τα ‘μεταρρυθμιστικά’ του σχέδια και τα θεωρητικά του γραπτά παρά από τις σχετικά λιγοστές παραγωγές που φιλοτέχνησε.
- Εισηγητής – μαζί με τον E. G. Craig – της νέας αισθητικής σκηνογραφίας, της αισθητικής αφαίρεσης, με έμφαση σε νέες λιτές σκηνικές φόρμες, αρχιτεκτονικής και γεωμετρικής μορφοπλασίας

■ ADOLPHE APPIA (1862-1928)

- Ο Appia απέρριπτε τόσο τις ρεαλιστικές/ νατουραλιστικές τάσεις που στόχευαν στην πιστή ακόμη και φωτογραφική αναπαράσταση της πραγματικότητας, όσο και τις προγενέστερες τεχνοτροπίες των ζωγραφικών σκηνικών (σκηνογραφία της ιταλικής σκηνής (μπαρόκ, ρομαντισμός, κοκ.): σπετσάτα- φόντο, αέρια, κοκ.)
- Ριζική ανανέωση της σκηνογραφίας με καταλύτες τη σκηνική απλοποίηση, την γεωμετρική αφαίρεση και σχηματοποίηση, την κυριαρχία του πλαστικού / τρισδιάστατου σκηνικού, την ατμοσφαιρικότητα και τη χρήση του εστιασμένου ηλεκτροφωτισμού, την έμφαση στην καλλιτεχνική στόχευση του σκηνικού και την αυτόνομη πλαστική του ενότητα (ως καλλιτεχνικό έργο), κ.ά.

■ Θεωρητικά έργα του Άππια

■ Appia, Adolphe. *La mise en scène du théâtre Wagnerien*. Paris, 1891 (“The Staging of the Wagnerian Drama”):

■ Μια συλλογή από σκηνικά σχέδια και φωτιστικά πλάνα για 18 όπερες του Wagner που επεξηγούν τη λειτουργία του σκηνικού φωτισμού και τις εφαρμογές της σκηνικής του θεωρίας

■ Appia, Adolphe. *Die Musik und die Inszenierung* (1899; “Music and Staging”):

■ Καταδικάζει την ψευδαισθητική σκηνογραφία, την ιστορική ακρίβεια και το νατουραλισμό. Πρόθεσή του ως προς τη σκηνική εικόνα να εγκαταλείψει τα διδάγματα του ρεαλισμού ώστε να απελευθερώσει τη φαντασία του θεατή.

■ Appia, Adolphe. *L'œuvre d'art vivant*. 1921

Στο δεύτερο αυτό βιβλίο του αναπτύσσει περαιτέρω τις θεωρίες του

■ *Η μουσική και η σκηνοθεσία (1899)*

■ Appia, Adolphe. *Die Musik und die Inszenierung* (1899; “Music and Staging” *Musique et mise en scène*):

Ο Appia προτείνει μια ιεραρχία στοιχείων για την επίτευξη ενός νέου σκηνικού ύφους:

(1) Το τρισδιάστατο, ‘ζωντανό’ με τις σκιές του σκηνικό αντί του επίπεδου, ‘νεκρού’ ζωγραφικού φόντου ως το κατάλληλο πλαίσιο για να παρουσιαστεί η κινησιολογία των ζωντανών σωμάτων των ηθοποιών

(2) Τον φωτισμό που ενοποιεί τους ηθοποιούς και το σκηνικό σε μια καλλιτεχνική ενότητα και προκαλεί μια συναισθηματική ανταπόκριση από το κοινό

(3) Την ερμηνευτική αξία του εν κινήσει και χρωματιστού φωτισμού, ως ένα οπτικό ισοδύναμο της μουσικής

(4) Φωτισμό που επικεντρώνεται στον ηθοποιό (spotlights) και αναδεικνύει τις περιοχές της σκηνικής δράσης.

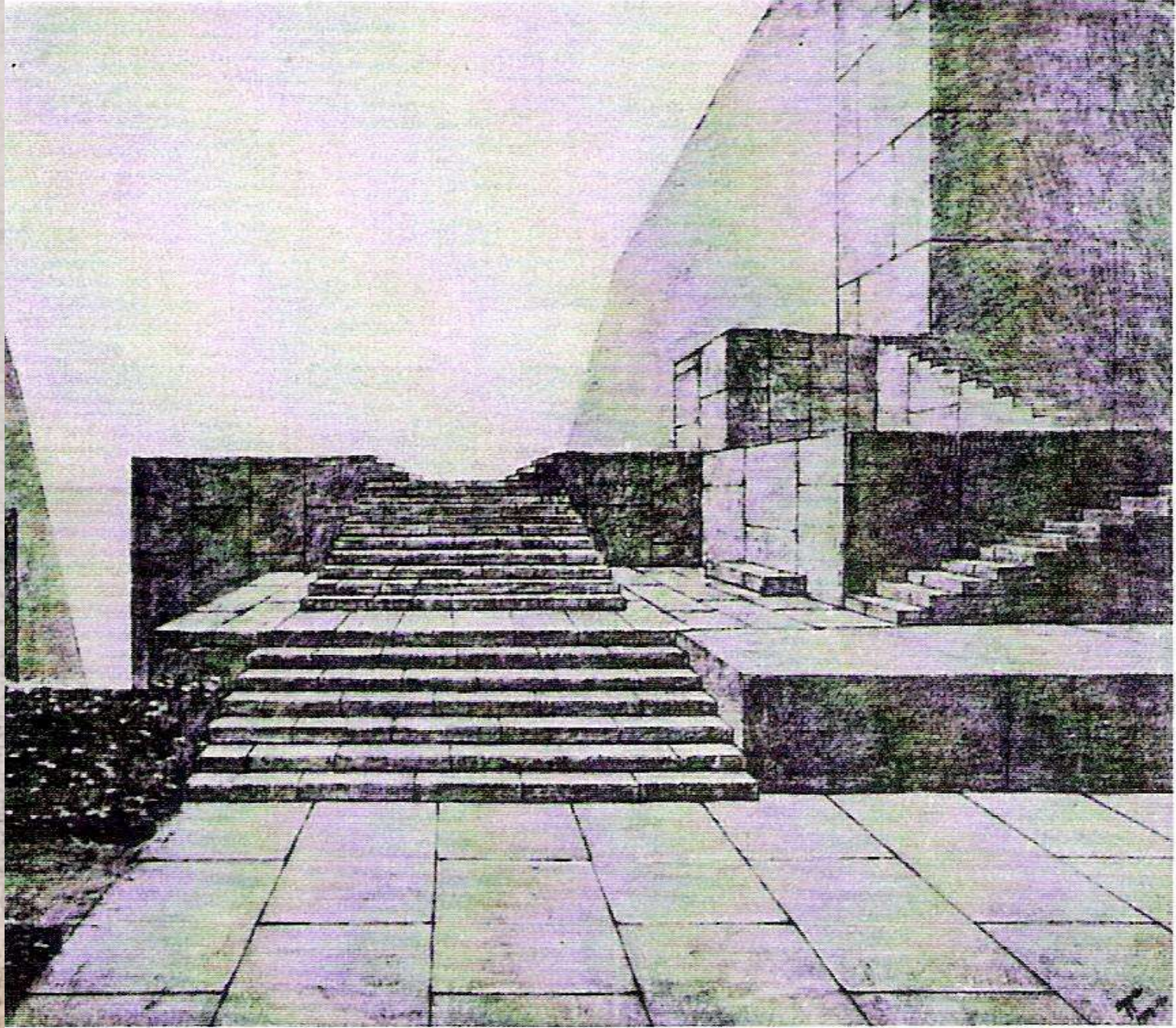
- **ΑΠΑΡΧΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑΣ**
- Οι προτάσεις του Arria εγκαινιάζουν την καλλιτεχνική αυτονόμηση της σκηνογραφίας, λειτουργώντας σε πολλαπλά επίπεδα: το πλαστικό, το φωτιστικό, το κινησιολογικό –έχοντας ως απώτερο στόχο τη συναισθητική εκφραστικότητα–, το ατμοσφαιρικό, το ψυχολογικό-εκφραστικό, κ.ά.
- Ξεκινώντας από ιδέες του συμβολισμού πως μόνο το φως και η μουσική μπορούν να εκφράσουν την εσωτερική φύση του κάθε φαινομένου, ο Arria φτάνει στην ιδέα του ρυθμικού χώρου, όπου η μουσική κάνει δυνατό το αρμονικό δέσιμο όλων των σκηνικών στοιχείων.

- **ΑΠΑΡΧΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑΣ**

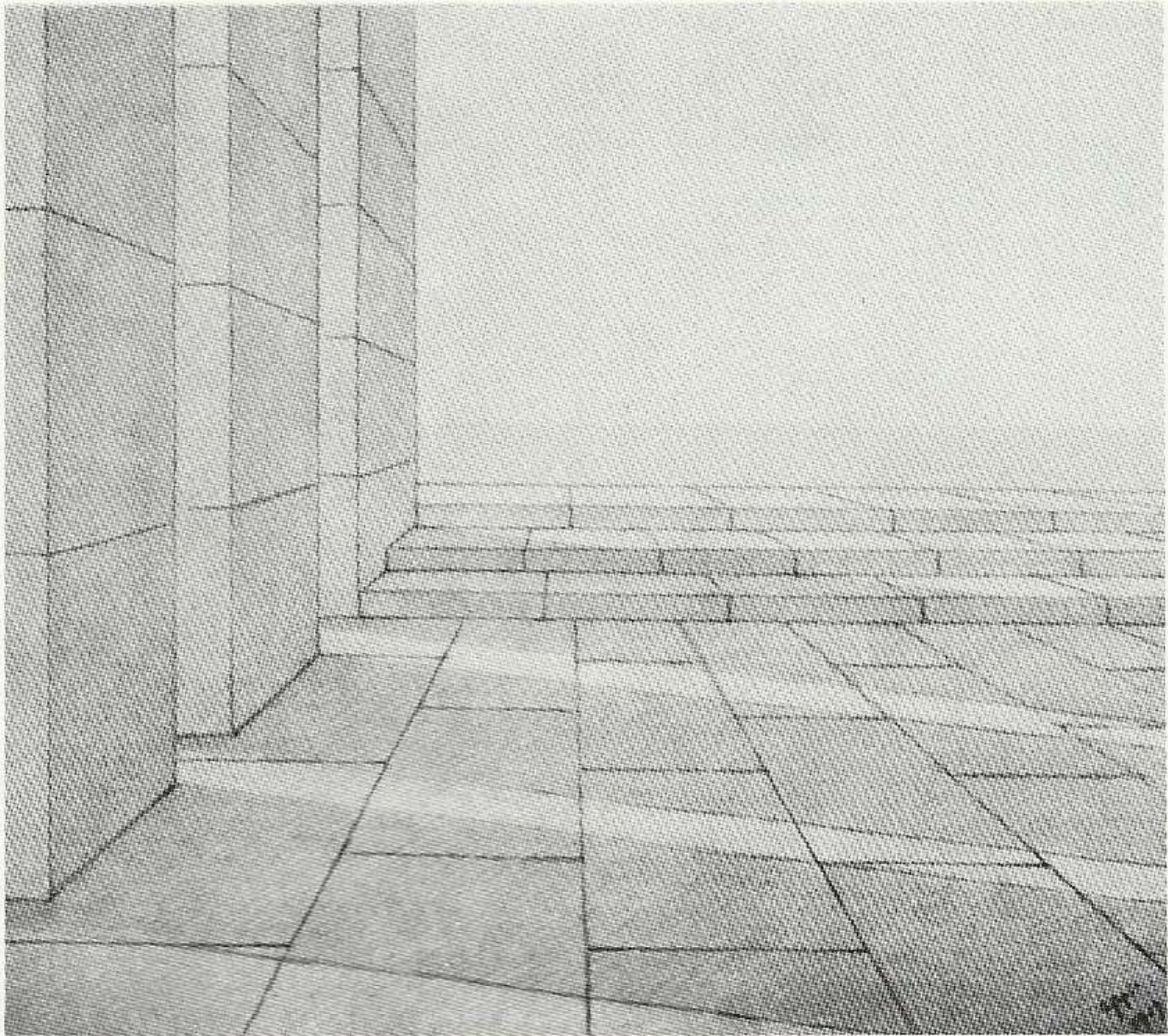
- Κατά τον Arria το μουσικόδραμα (όπερα) αποτελεί την πιο σημαντική και σύνθετη τέχνη. Ο νέος σκηνικός χώρος του Arria αποτελεί εκ πρώτης όψεως μια αφαιρετική αλλά και απολύτως δομημένη αρχιτεκτονική που θέτει σε πρωτοκαθεδρία την πλαστική ενότητα του σκηνικού:
- Ο άδειος σκηνικός χώρος οργανώνεται αφαιρετικά, λογικά και εύρυθμα με μια πλαστική σκηνογραφία, η οποία κατασκευάζεται από γεωμετρικούς όγκους, επίπεδα, σκάλες, κατακόρυφες επιφάνειες και πεσσούς.

ΠΛΑΣΤΙΚΗ ΕΝΟΤΗΤΑ

- Η σκηνογραφία εναρμονίζεται με τη γλυπτικότητα και την κινητικότητα του ηθοποιού μέσω της συμβολής του έντεχνου θεατρικού ηλεκτροφωτισμού. Το φως παίζει πρωταρχικό ρόλο στο να ενώσει το σκηνικό με τον ηθοποιό και να τους κάνει ένα.
- Αντίθετα με την τάση του 19ου αιώνα να μεταγράφει κατά λέξη τον σκηνικό χώρο, ο Appia προσπάθησε να πριμοδοτήσει τις οπτικές αρμονίες που δημιουργούσε το γλυπτικό φως, μια σκηνογραφία συνόλου που χρησιμοποιούσε το φως για να συνοδεύσει τις μουσικές νότες.
- Χάρη στον φωτισμό από ψηλά τονίζεται η πλαστική ενότητα της σκηνής ως συνεχής και αδιάλυτη, ως μια τρισδιάστατη σύνθεση σωμάτων και σκηνικών στοιχείων.



Adolphe Appia, *Espace Rhythmique*, 1910



Adolphe Appia, *Oblique Shadows, Setting for a rhythm*, 1909

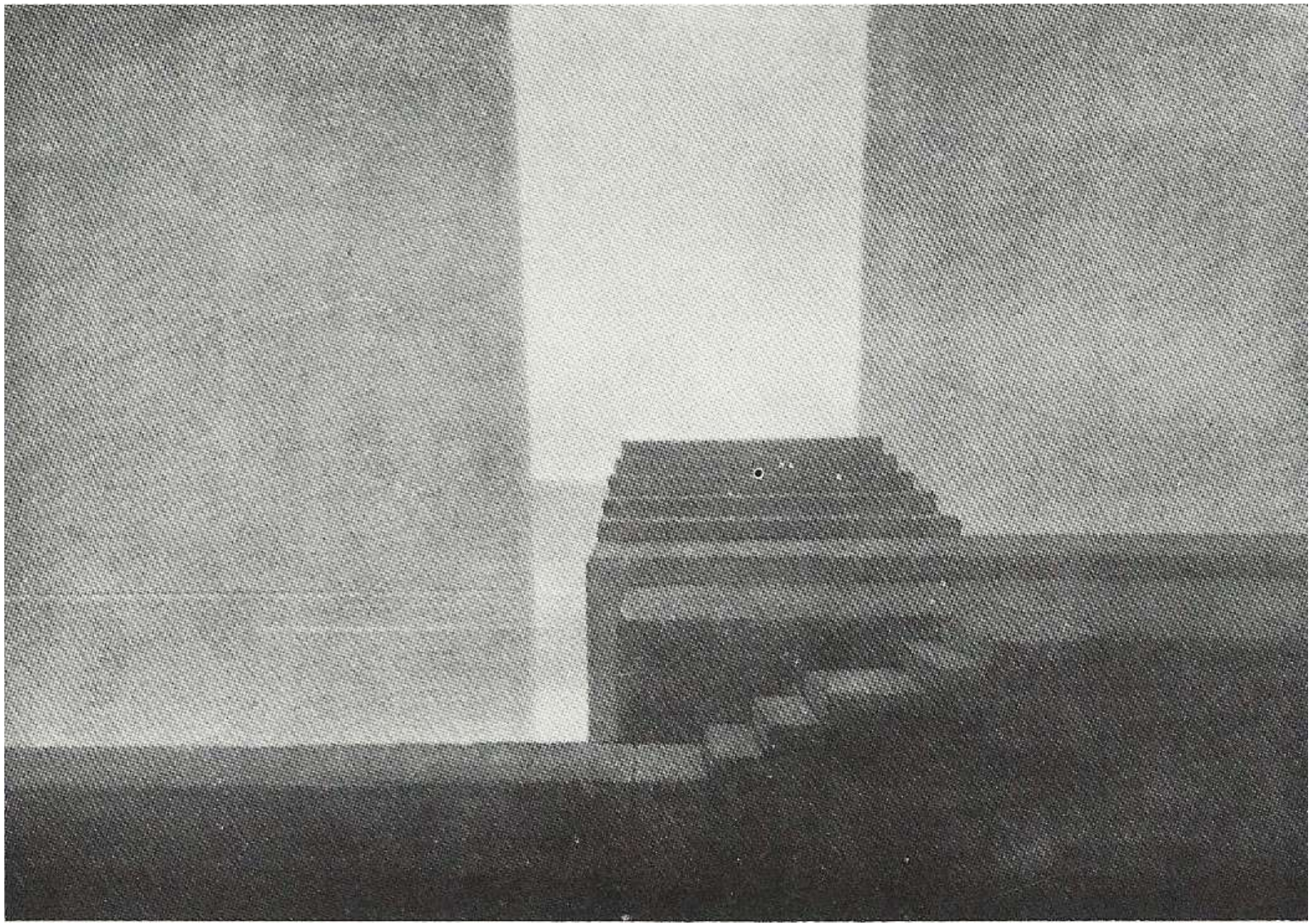
ΨΥΧΟΛΟΓΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ- ΑΤΜΟΣΦΑΙΡΑ

- Παράλληλα με την πλαστική ενότητα ο Arria στόχευσε στη δημιουργία σκηνικής ατμόσφαιρας, ώστε να πετύχουμε την κεντρική θεατρική αλήθεια. Γι' αυτό χρησιμοποίησε τρία αλληλοσυμπληρωματικά στοιχεία:
- ένα ουδέτερο σκηνικό φόντο από ελεύθερα επίπεδα στον χώρο
- τον φωτισμό αυτών των επιπέδων ανάλογα με τις κινήσεις του ηθοποιού
- και τρίτον τον κατάλληλο συνδυασμό χρώματος και φωτισμού επί σκηνής - δηλ. τη μη ρεαλιστική χρήση των θεατρικών φωτισμών.
- Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε πως το σπουδαιότερο σκηνογραφικό επίτευγμα του Arria ήταν η δημιουργία των ψυχολογικών εντυπώσεων του χώρου.

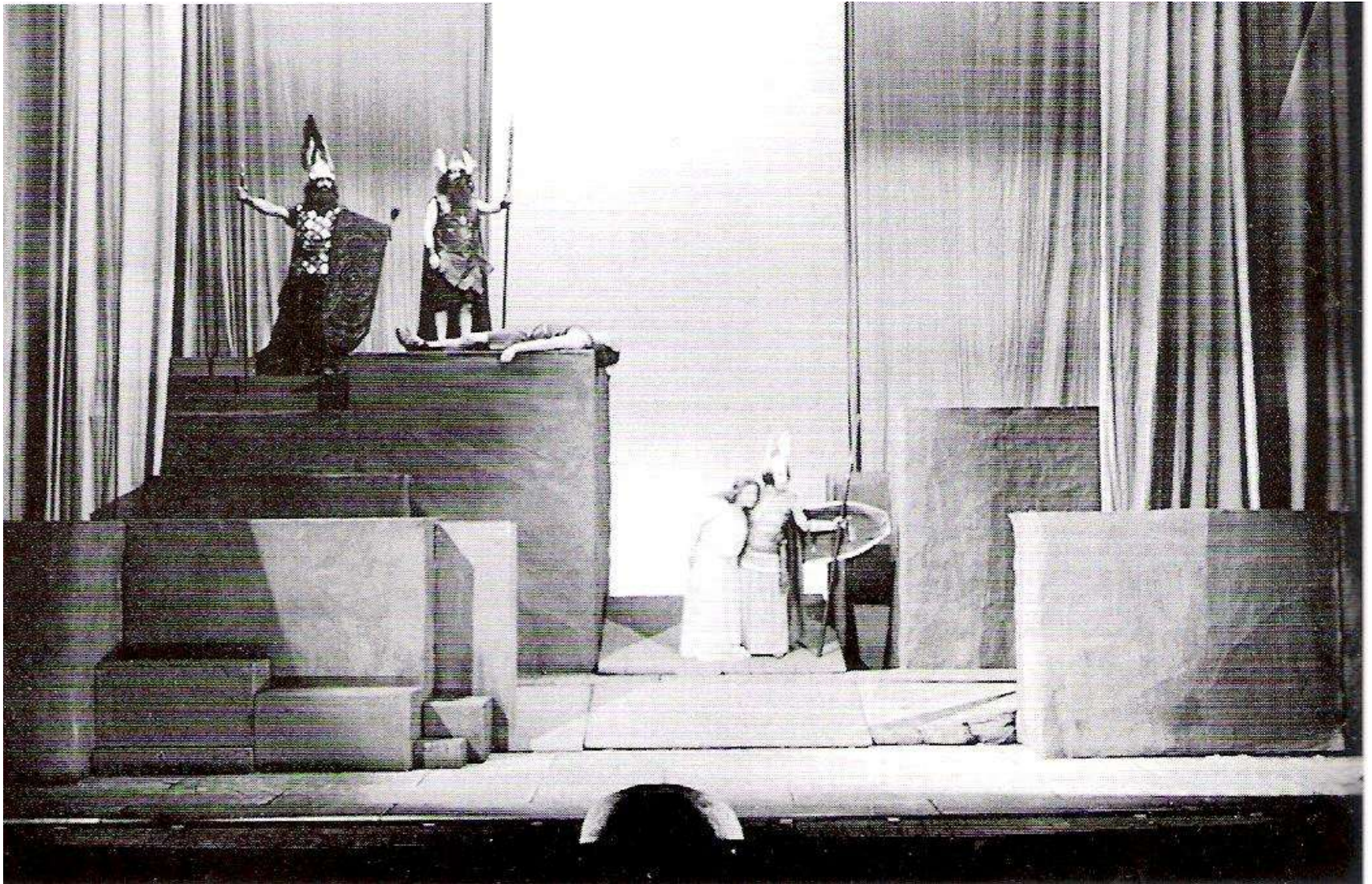
ΨΥΧΟΛΟΓΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ- ΑΤΜΟΣΦΑΙΡΑ

- Ο ψυχολογικός χώρος του Arria είχε τεράστιες συνέπειες για τη μετέπειτα διερεύνηση της σκηνης ως ψυχολογικό τοπίο: Η τοποθεσία δεν θα ήταν πια ένα περιβάλλον που θα περιείχε τη δράση, αλλά μια οπτική επέκταση της εσωτερικής ψυχολογικής κατάστασης του προσώπου [...]
- Ο σκηνογράφος μεταβλήθηκε τροπον τινά στο alter ego του ηθοποιού, δημιουργώντας μια αφηρημένη οπτική αναπαράσταση της εσωτερικής κατάστασης του προσώπου.

Η νέα σκηνογραφική προσέγγιση του Arria είχε να επιδείξει και άλλες μορφολογικές και τεχνικές κατακτήσεις, όπως τον 'ουράνιο θόλο' (Sky-dome/Kuppelhorizont), ενώ κάτι ανάλογο χρησιμοποίησε και ο Craig, έναν περιστροφικό ορίζοντα ή είδος κυκλοράματος που έδινε την εντύπωση του άπειρου.

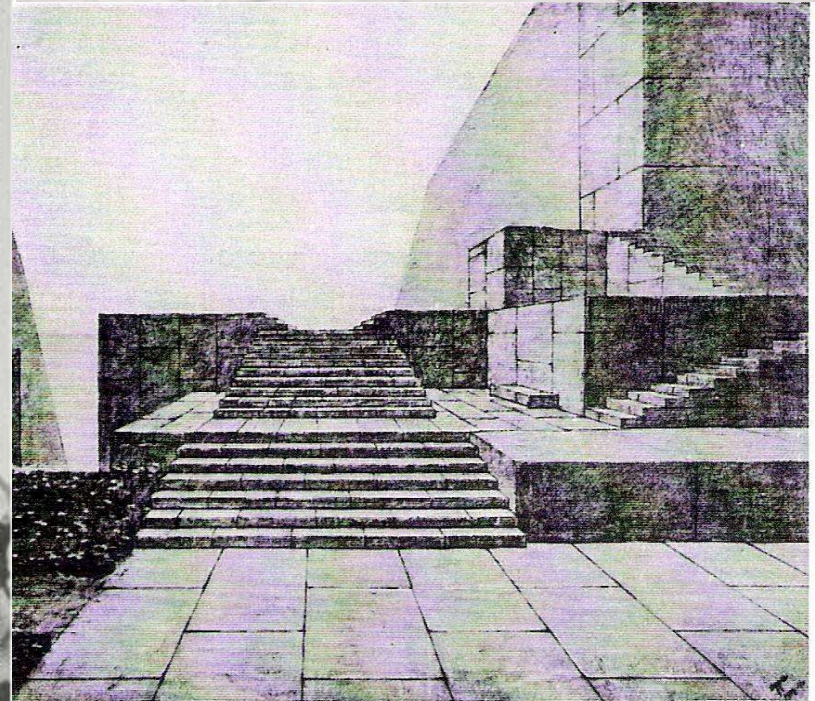


Adolphe Appia, *Setting for a Rhythm*, 1901. Theatre
Museum Mόvaxo

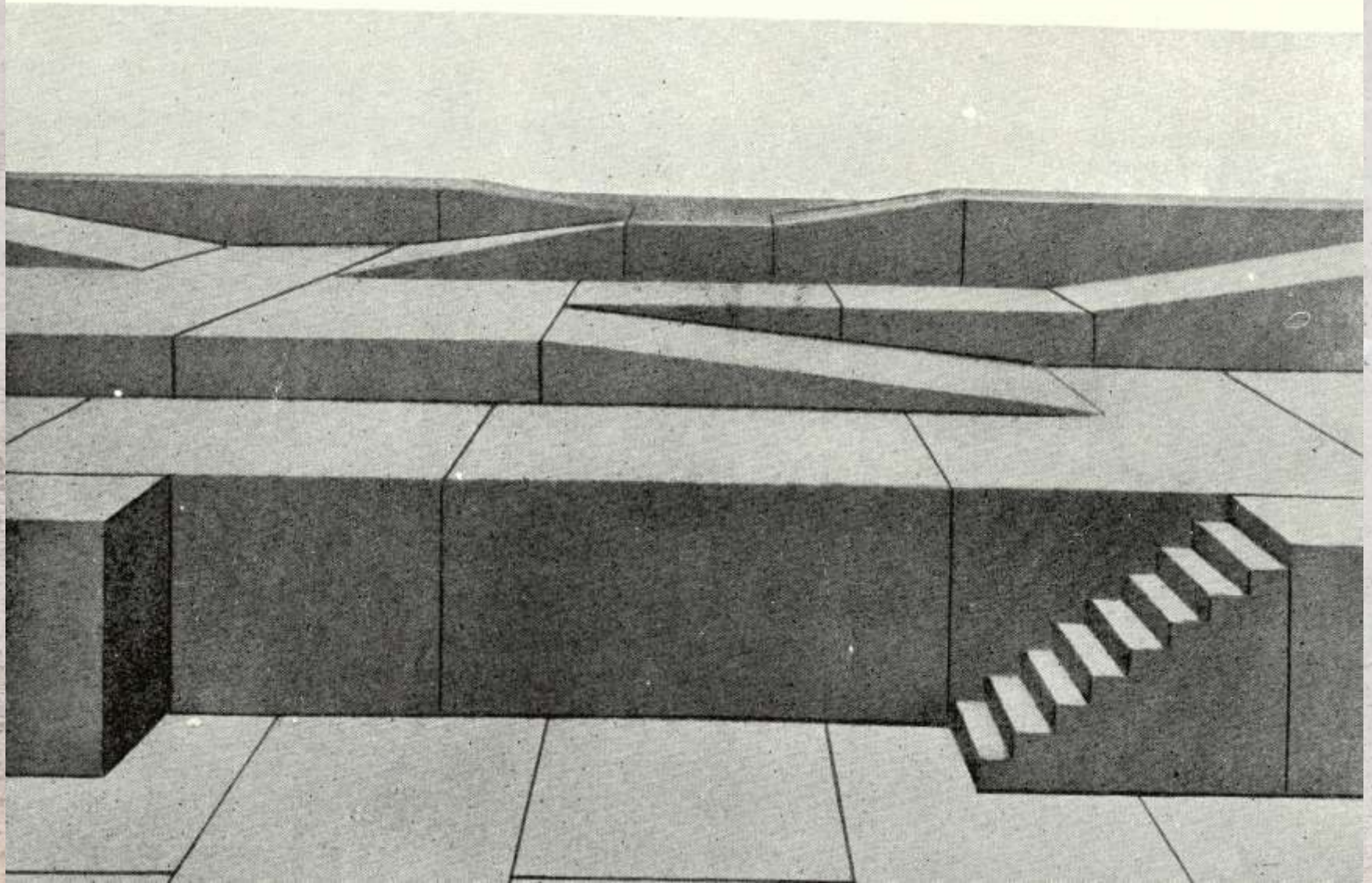


Adoplhe Appia, *Die Walkyrie* (dir. Eckert), Basel, 1924

7. The Dalcroze School of Eurythmics's theatre at Hellerau, Switzerland.



Adolphe Appia, *Espace Rhythmique*, 1910



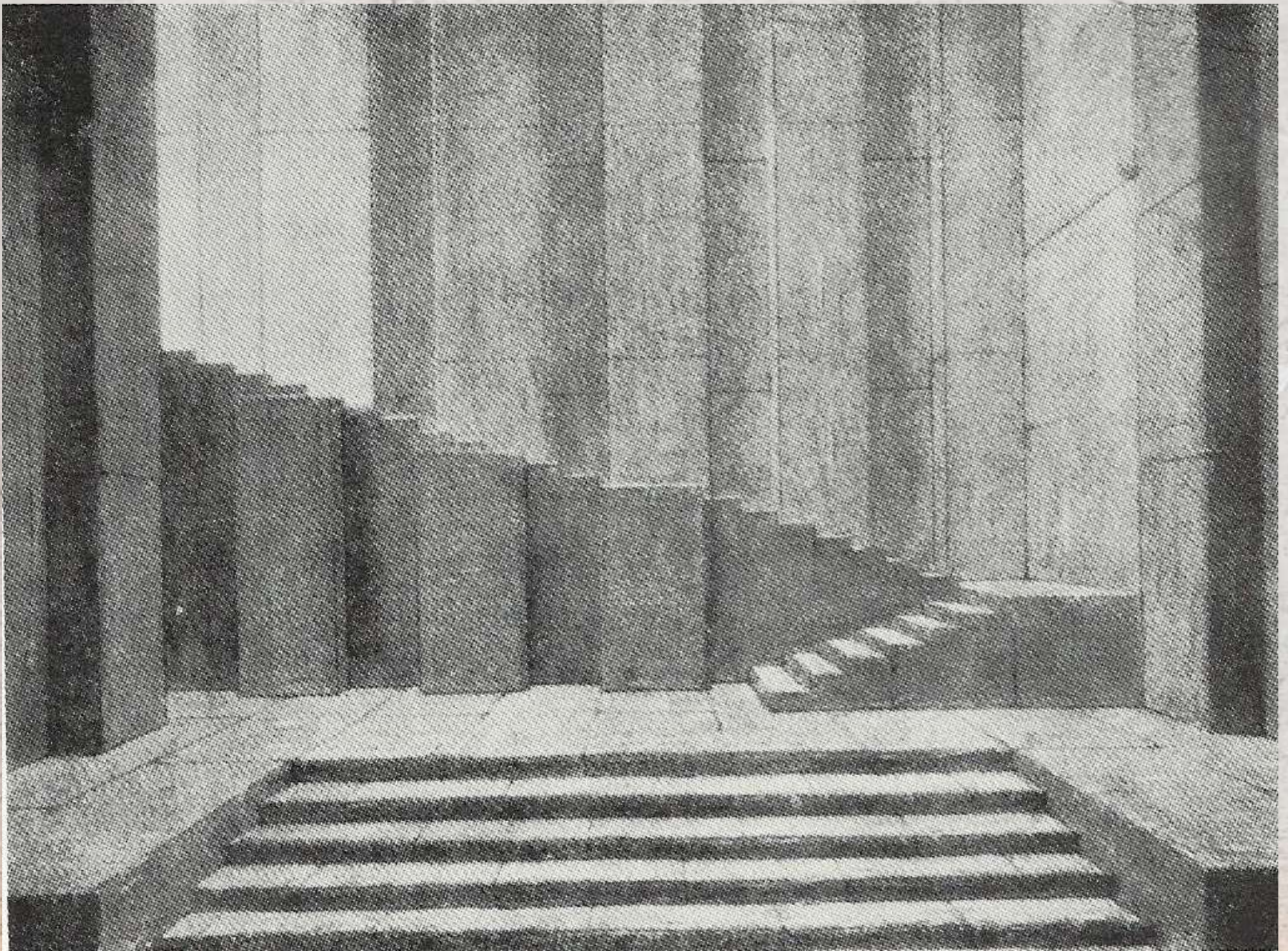
Αρρία, *Orpheus*, Hellerau, 1926- πράξη Β' σκίτσο για τα Ηλύσια
Πεδία (παραδείσιος τόπος του Ἄδη)

Μια εξίσου σημαντική σκηνογραφική κατάκτηση του Arria ήταν η ανάδειξη του σκηνικού πατώματος ως κεντρικού στοιχείου στο καινούργιο λεξιλόγιο της σκηνογραφίας. Το πάτωμα είχε στο παρελθόν παραμεληθεί από τους σκηνογράφους που είτε το συγκάλυπταν είτε το χειρίζονταν συμβατικά, παρόλο που αποτελούσε τον φυσικό σύνδεσμο ανάμεσα στον ηθοποιό και το σκηνικό.

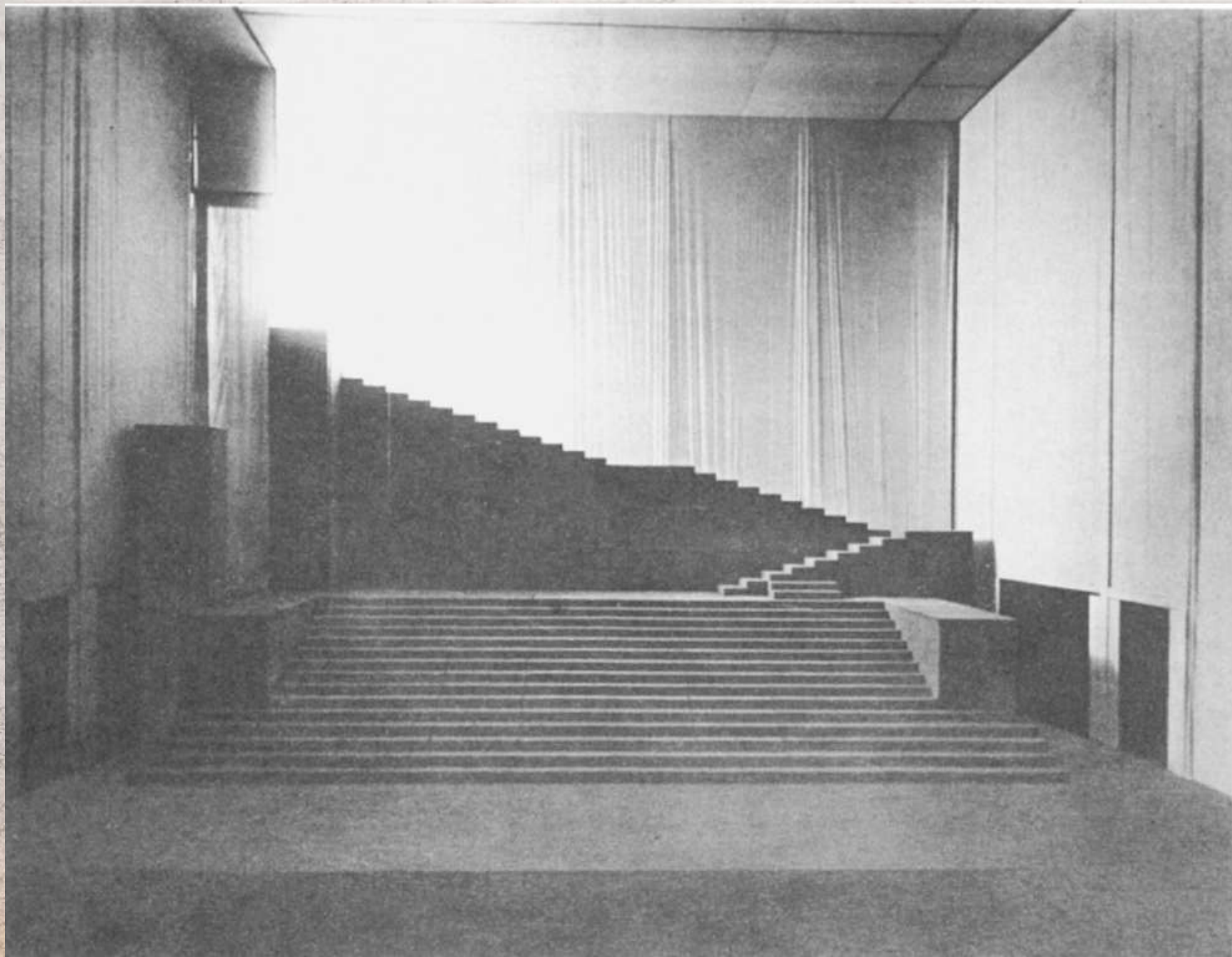
Αυτή τη λειτουργία του πατώματος επαύξησε ή επέκτεινε ο Arria χρησιμοποιώντας κλιμακωτές βαθμίδες και κεκλιμένες ράμπες και επίπεδα, ώστε να σχηματιστεί μια σύνθετη αισθητική σχέση ανάμεσα στον ηθοποιό και το σκηνικό.

Το στοιχείο των κλιμακωτών βαθμίδων είχε μάλιστα χρησιμοποιηθεί με επιτυχία από τον ίδιο στο Ινστιτούτο Ευρυθμικής του Dalcroze, στο Hellerau της Δρέσδης. Εκεί ο Appia ανακάλυψε ότι οι σειρές των βαθμίδων μπορούσαν να οργανωθούν, όπως η μουσική, για να δημιουργήσουν ρυθμικούς χώρους που έδιναν φυσική υπόσταση στη χρονική διάσταση.

Τέλος, με τις προτάσεις του Appia ο σκηνικός χώρος ανανεώνεται και χρωματικά: απογυμνωμένος από τα νατουραλιστικά και ζωγραφικά του ψιμύθια, δίχως ράμπα και αυλαία, αποδίδεται με το ουδέτερο γκρίζο ή μαύρο φόντο του στο φυσικό πρόσωπο του ηθοποιού. [...] Η κυριαρχία του άσπρου και του γκρίζου χρώματος στα αρχιτεκτονημένα σκηνικά του Appia δημιουργεί μια αφαιρετική αισθητική, ενώ ο έντεχνος φωτισμός από ψηλά τονίζει την πλαστικότητα των έμψυχων και άψυχων αντικειμένων.



Appia, *Orpheus*, Hellerau, 1926- πράξη Β' σκίτσο για την Κάθοδο στον Άδη



Orpheus and Euridice, το σκηνικό για τον Άδη στην παράσταση στο Hellerau. Editions de la Baconnière, Neuchâtel

■ Σκηνικές/σκηνογραφικές καινοτομίες του Άππια

- Πλαστικό σκηνικό και αρχιτεκτονικό ιδίωμα με αυτόνομη καλλιτεχνική έκφραση- βασισμένο στην αισθητική αφαίρεση και την απόρριψη του ρεαλισμού/νατουραλισμού
- Έμφαση στις πολλαπλές, κεντροβαρικές λειτουργίες του θεατρικού φωτισμού
- Η έννοια του ρυθμικού χώρου
- Ο ψυχολογικός χώρος
- Η έμφαση στο μορφοπλαστικό πάτωμα
- Το ατμοσφαιρικό 'ουράνιο φόντο'
- Πλαστική ενότητα και σκηνική ατμόσφαιρα

▪EDWARD GORDON CRAIG

■ Ο Edward Henry Gordon Craig OBE (γεννημένος ως Edward Godwin, 16 Ιανουαρίου 1872 - 29 Ιουλίου 1966), ήταν Άγγλος πρωτοπόρος του θεάτρου, ο οποίος εργάστηκε ως ηθοποιός, σκηνοθέτης και σκηνογράφος, ενώ παράλληλα ανέπτυξε ένα σημαντικό σύνολο θεωρητικών συγγραμμάτων. Ο Craig ήταν γιος της ηθοποιού Dame Ellen Terry. Το θέατρο Gordon Craig, που χτίστηκε στο Stevenage (την πόλη όπου γεννήθηκε), πήρε το όνομά του προς τιμήν του το 1975.

- Ο σκηνικός χώρος του Craig έχει ως έμπνευσή του τον χώρο του Appia, καθώς και στοιχεία από τον συμβολισμό και τον αισθητισμό στο γύρισμα του αιώνα
- Οι εκκλήσεις για αισθητική και κοινωνική ανανέωση από τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό, εφαρμόστηκαν στον Σαίξπηρ πρώτα μέσω του έργου του Edward Gordon Craig.
- Αν και σκηνοθέτησε λίγες παραγωγές, τα σχέδια και τα θεωρητικά γραπτά του Craig από το 1903 και μετά πρότειναν έναν Σαίξπηρ χωρίς ρεαλιστικό φόρτο, ενώ αντί για εντοπισμένα σκηνικά η σκηνή θα μετέφερε ιδέες και εντυπώσεις με αφηρημένα μέσα.

Ο Craig μας έδωσε δείγματα της νέας κατεύθυνσης στη σκηνογραφία: στα σχέδιά του για το *Πολύ κακό για το τίποτα* (1903), τα κομψά και υποβλητικά, αφαιρετικά σκηνικά του δεν είχαν ίχνος ιστορικής εικονογράφησης.

Εκεί πρωτοεμφανίστηκε η ιδιαίτερα αγαπητή στον Craig διερεύνηση των κατακόρυφων αξόνων της σκηνής με τη χρήση των πετασμάτων (ριντώ), πάντοτε με έναν αφαιρετικό, μη αναπαραστατικό τρόπο, ως ουδέτερο φόντο, ή ως φόντο σε προοπτική διάταξη, όπως στον διάδρομο των παραπετασμάτων.

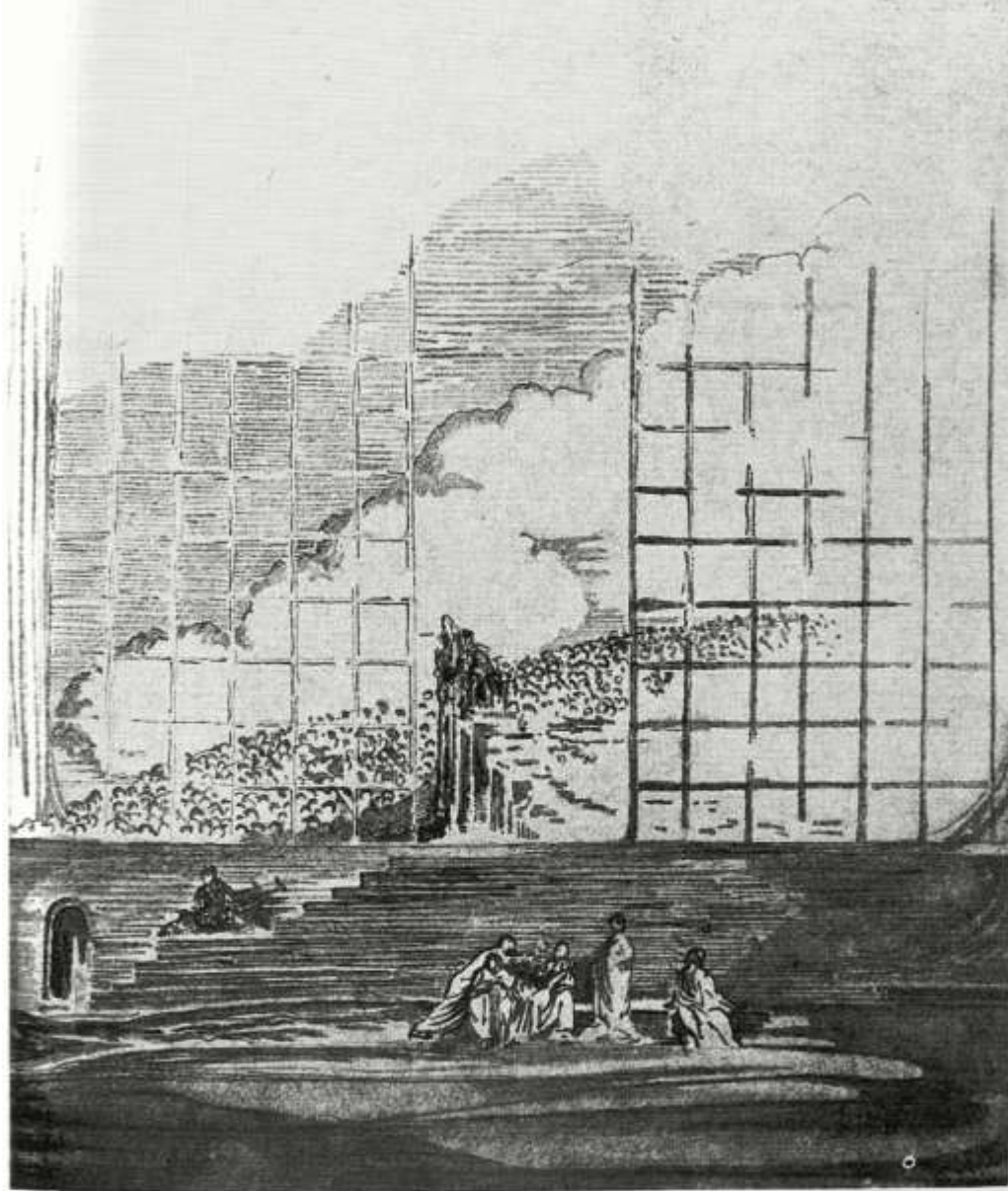


Πολύ κακό για το τίτποτα 1903, Λονδίνο. Η σκηνή της εκκλησίας. (4.1), Ψευδαίσθηση βάθους που μας παραπέμπει στον Σέρλιο με προοπτική τοποθέτηση ντραπέ κουρτινών.

11 *Much Ado About Nothing* 1903 London. D and Des: Edward Gordon Craig. A woodblock print made by Craig of his preliminary design for the church scene (4.1). The perspective is reminiscent of Serlio, whom Craig much admired, but the “illusion” of depth comes from draped curtains.

Πρόκειται για σκηνικά με αισθητική και ατμοσφαιρική, και όχι εικονογραφική ή αναπαραστατική αξία. Κατά τον Craig, το ίδιο το έργο επιβάλλει τη χρήση συγκεκριμένων χρωμάτων, όχι η φύση: «στον *Μακμπέθ* θα βρείτε δύο μόνο χρώματα με τις πολυάριθμες αποχρώσεις τους, αυτά των βράχων και αυτά των σύννεφων, των πνευμάτων».

Ένα ακόμα παράδειγμα ποιητικής χρήσης του εντοπισμένου ηλεκτροφωτισμού ήταν και οι χρωματιστές αχτίδες φωτός που απέδιδαν την εντύπωση ενός αόρατου βιτρώ στο *Πολύ κακό για το τίποτα*.

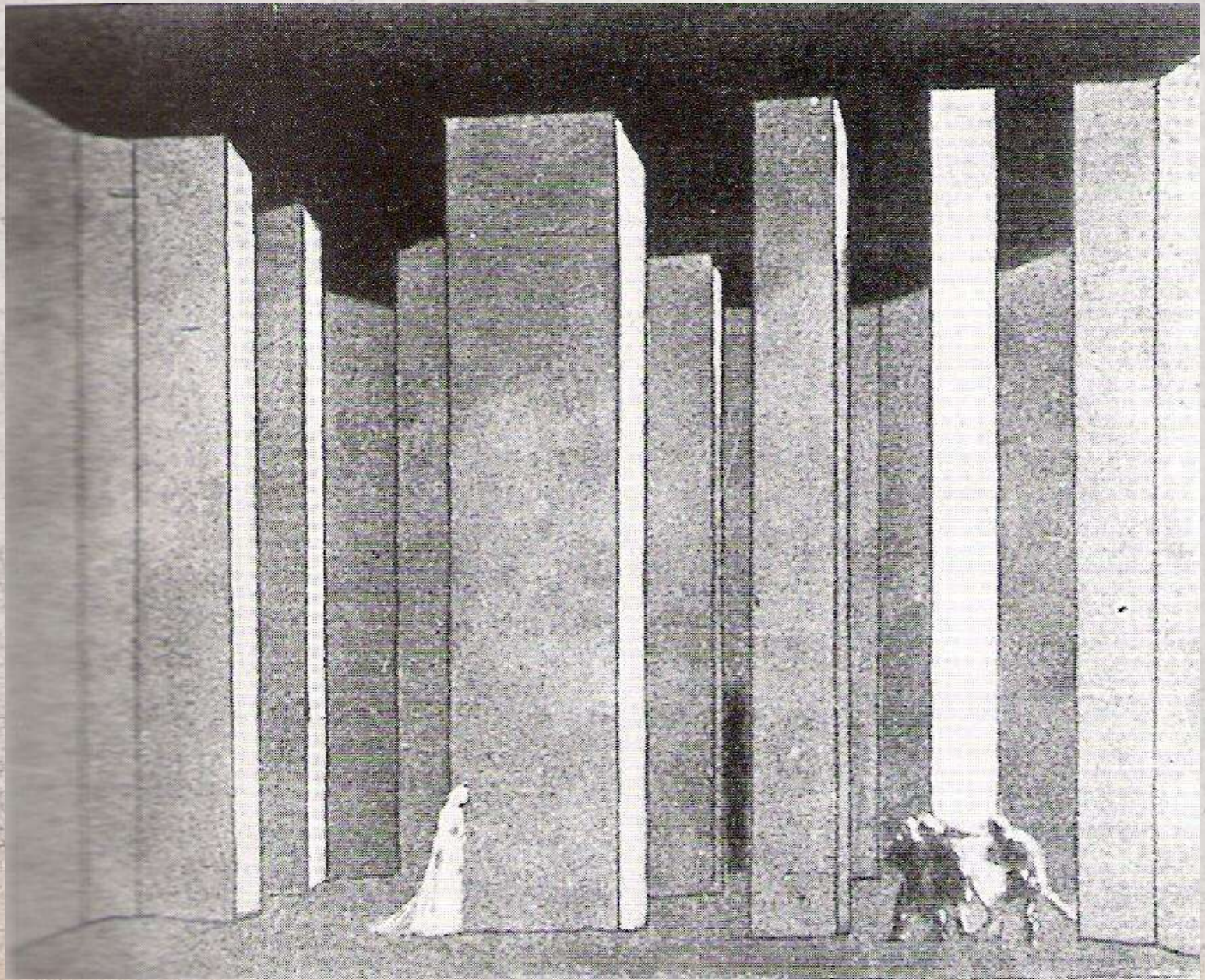


12 Craig's 1905 design for *Julius Caesar* (3.2). Mark Antony is in the middle distance at the top of a rostrum, leaning toward the crowd and away from the audience. The conspirators are downstage. The accent, Craig wrote in his own caption, is not on Antony's oration, but on the split he causes between the two groups; placing the conspirators in the foreground means that "silence can be felt."

Julius Caesar (3.2.), 1905
Δράση σε διαφορετικά επίπεδα,
ο Μάρκος Αντώνιος στο πίσω
επίπεδο απευθύνεται προς το
πλήθος, Όπως λεεί ο Κραιγκ,
δημιουργείται έτσι ένα χάσμα
ανάμεσα στις δύο ομάδες του
λαού, ενώ οι συνωμότες
βρίσκονται στο μπροστινό
μέρος της σκηνής.

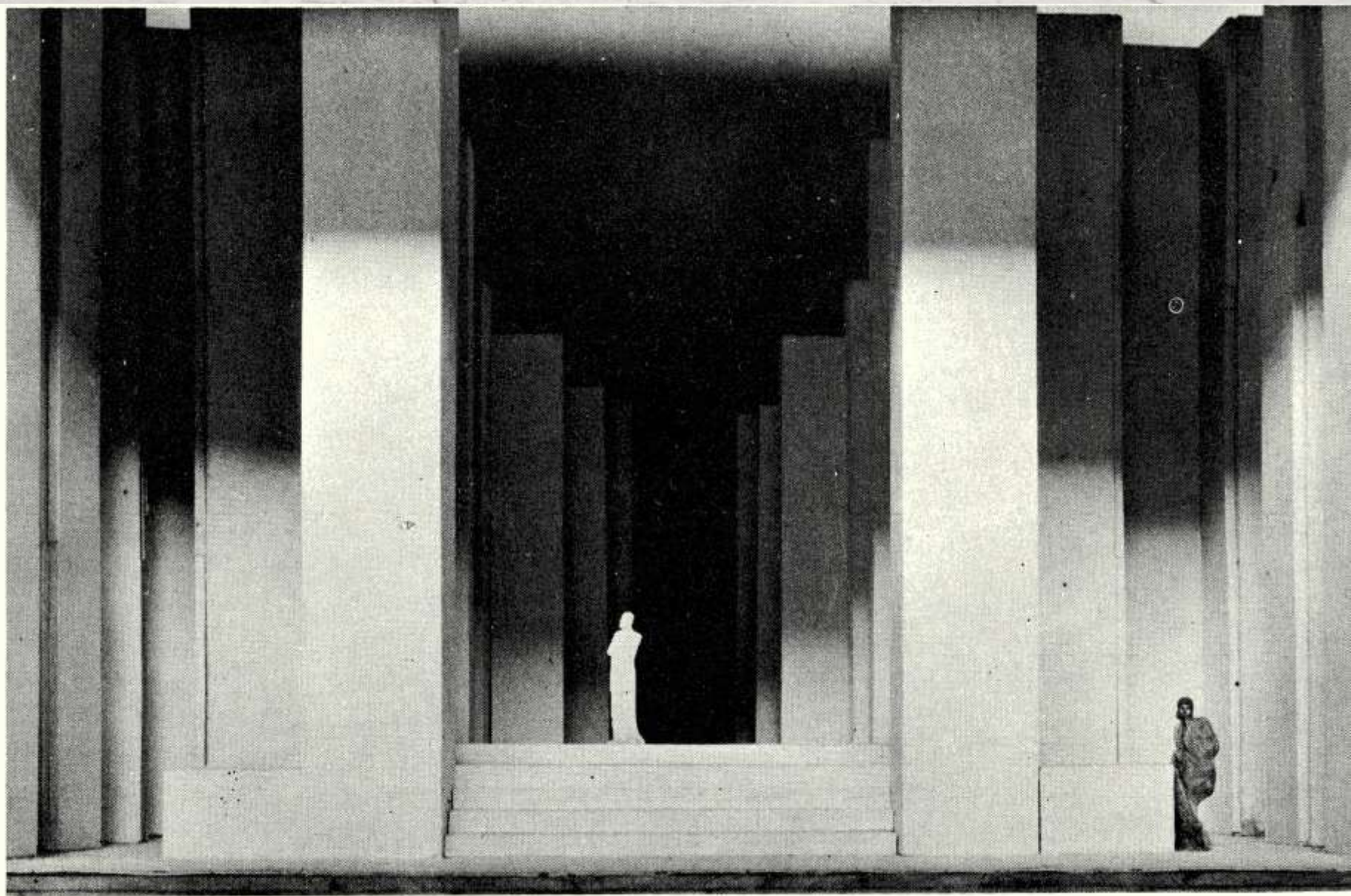
Επηρεασμένος από τον Appia, ο Craig προτείνει τη χρήση μιας μόνιμης, ουδέτερης αρχιτεκτονικής σκηνής, όπως στην αρχαιότητα, το ελισαβετιανό θέατρο και το μεσαίωνα, και όχι τη συγκεκριμένη ψεύτικη μίμησή της, όπως στην ιταλική σκηνή. Απαιτεί από το σκηνικό ζωντάνια, δυναμισμό, κινητικότητα - όπως ο ηθοποιός παράγει ενέργεια, έτσι και η σκηνή πρέπει να συμμετέχει στη δράση και την κίνηση.

Εκτός από την αρχιτεκτονική γεωμετρική σύνθεση, ο Craig επινόησε και έναν άλλο τύπο γεωμετρικού σκηνικού: τα κινητά παραβάν (screens) με μεντεσέδες διπλής κίνησης που βοηθούσαν στις αλλαγές της σκηνογραφίας, κρατώντας όμως πάντα το ύφος της ουδέτερης, μόνιμης αρχιτεκτονικής. Χαρακτηριστική χρήση αυτών των παραβάν έχουμε στην παράσταση του Άμλετ (1910/1911) στο Θέατρο Τέχνης της Μόσχας σε σκηνοθεσία Στανισλάβσκι - μια παράσταση-σταθμό του σύγχρονου θεάτρου, που θεωρήθηκε σε γενικές γραμμές ως επιτυχημένη εφαρμογή των θεωριών του Craig.



Edward Gordon Craig, *Hamlet*, Moscow Arts Theatre, (σκηνοθεσία Stanislavski) 1911-1912

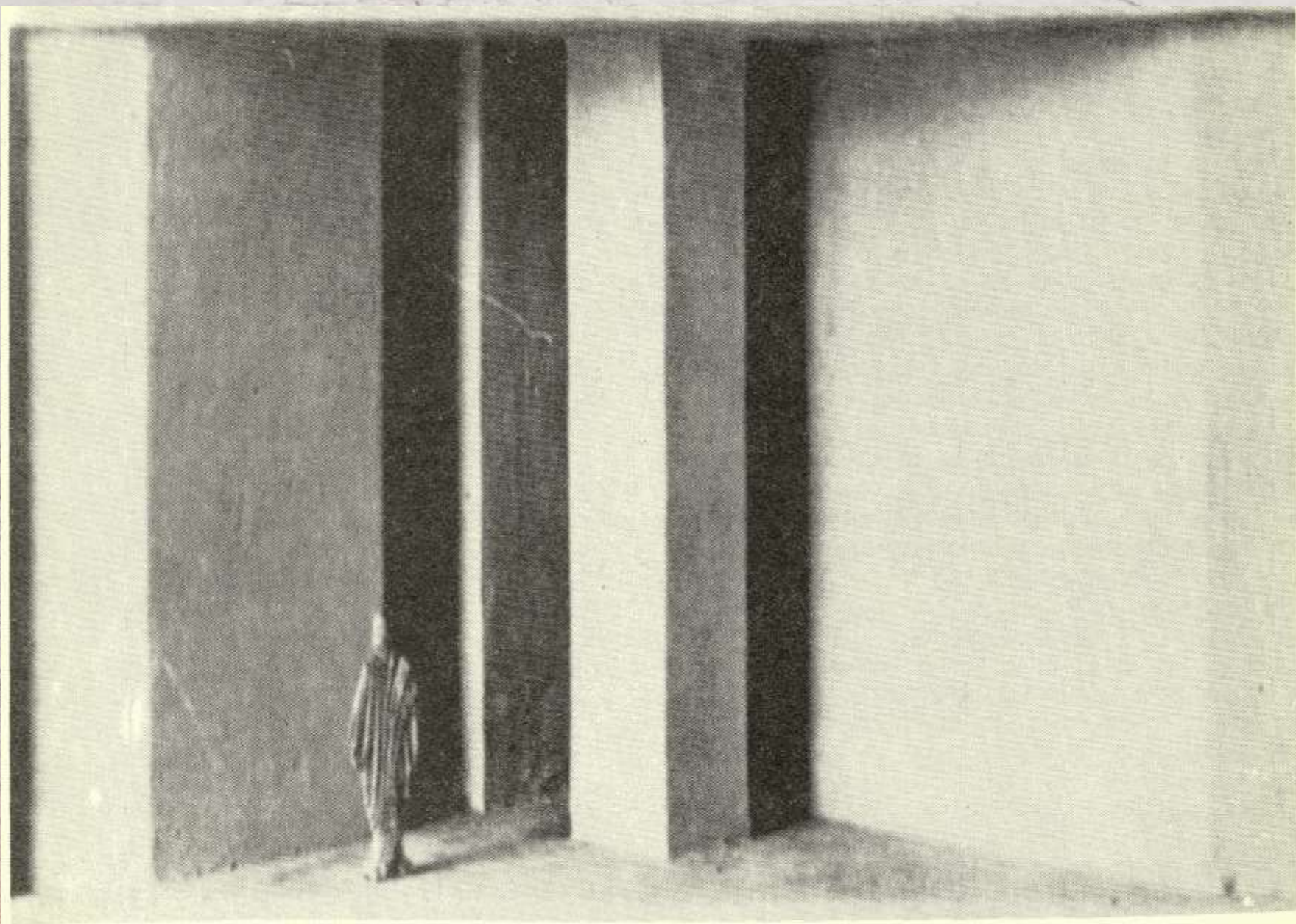
- Εκεί την κεντρική σκηνογραφική λύση αποτελούσε η καινοτόμα εισαγωγή των ψηλών παραβάν, δηλ. αφαιρετικών κατακόρυφων επιφανειών που έχουν τη δυνατότητα να δημιουργούν γωνιές και για λόγους στήριξης. Τα παραβάν παρείχαν τη δυνατότητα δημιουργίας ενός ρευστού χώρου που, ενώ άλλαζε ως δραματική τοποθεσία, παρέμενε αφηρημένος και υποβλητικός.
- Το σύνολο των παραβάν, όπως τα οραματίστηκε ο Craig, αποτελούσαν ένα δυναμικό και ζωντανό στοιχείο. Έτσι, άλλαζαν σχηματισμούς για να δημιουργηθούν νέα σχήματα και άξονες που αντανakλούσαν τις συναισθηματικές αλλαγές του μυαλού του Άμλετ, ενώ ταυτόχρονα έδιναν λύση στο πρακτικό πρόβλημα των είκοσι σκηνικών αλλαγών του έργου.



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

Τα παραβάν ως βασικά συνθετικά στοιχεία πέτυχαν επίσης μιαν αισθητική ενότητα ύφους, σηκώνοντας το βάρος της σκηνικής όψης με ελάχιστα άλλα συμπληρωματικά σκηνικά στοιχεία – ένα κρεβάτι με ουρανό σε πατάρι για το δωμάτιο της βασίλισσας, δύο ταφόπλακες για το νεκροταφείο, κ.ά.

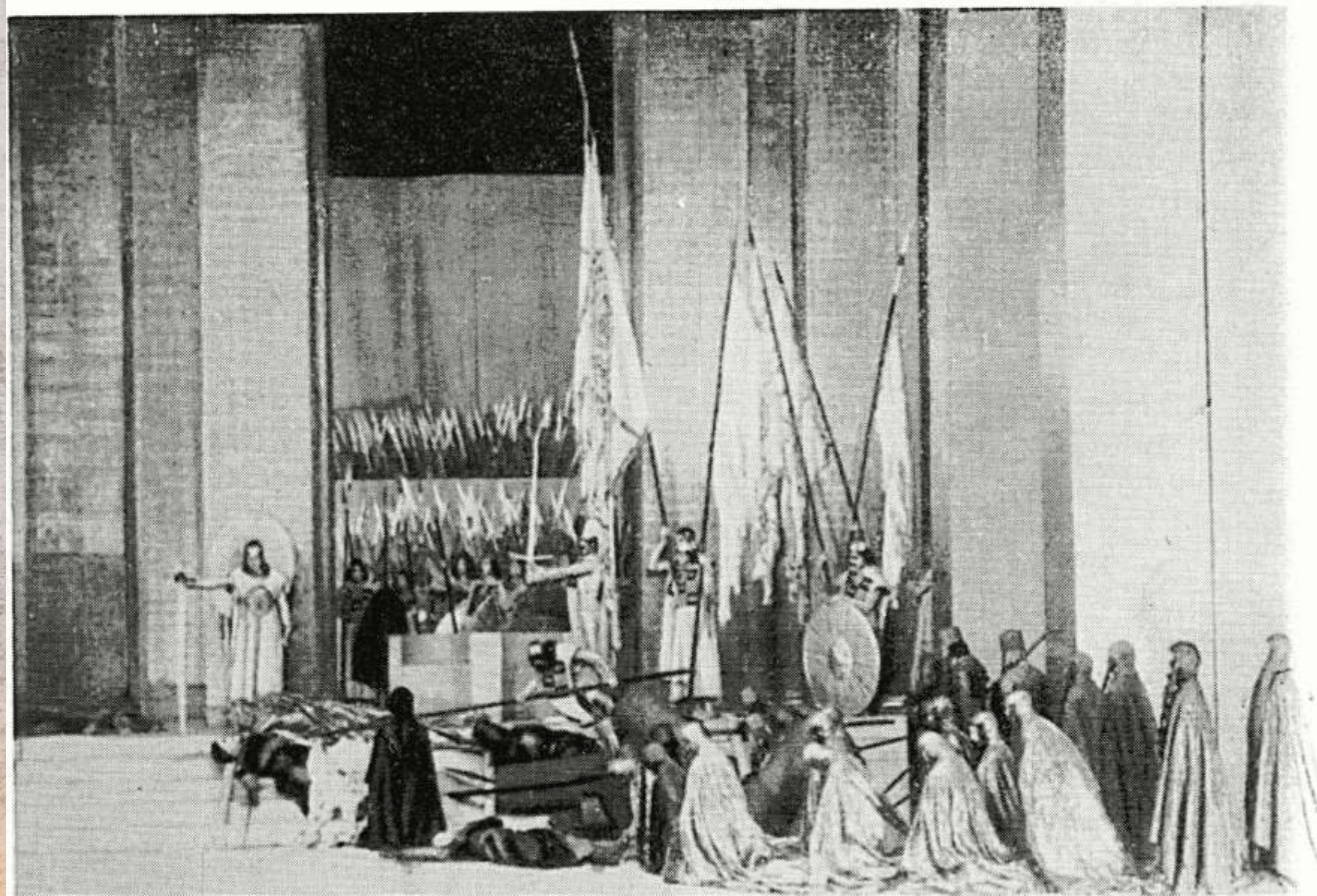
Η χρήση των κατακόρυφων αυτών σκηνικών στοιχείων είχε προηγηθεί και σε άλλες προτάσεις του Craig – όχι ως ενιαίες συμπαγείς επιφάνειες, αλλά ως διάτρητα πλέγματα (όπως στον *Ιούλιο Καίσαρα*).



«Άμλετ» του Σαίξπηρ, σε σκηνογραφία του Κραίηγκ, Μόσχα 1912

- Παρατηρούνται επιπλέον στενές σχέσεις με τα πρωτοποριακά εικαστικά ρεύματα, καθώς το σύστημα του Craig ήταν μια δυναμική εφαρμογή ορισμένων πρόσφατων ανακαλύψεων του κυβισμού, ακόμα και αν αυτές δεν ήταν συνειδητές:
- Καθώς ο κυβισμός επαναξιολογούσε τη σύνθεση του ορατού κόσμου, η σκηνή του Craig 'με το κινητό πρόσωπο' [όπως την ονόμασε αργότερα ο ίδιος, 1923] επαναξιολογούσε τη φύση του θεάτρου. [...]
- Αν και ο Craig δεν θέλησε ποτέ να εγκαταλείψει την προοπτική, τα παραβάν επιμέρισαν αναλυτικά τη σκηνογραφία στις βασικές της αρχές, και έπειτα ξαναέκτισαν τον σκηνικό χώρο σε μια μοντερνιστική, γεωμετρική απόδοση των συστατικών στοιχείων του.

16 *Hamlet* 1911/12 Moscow. Final tableau: the thrusting verticals of the screens, the spears, the flags, and the huge sword contrast to the prone bodies. V. I. Kachalov as Hamlet on the steps, I. N. Bersenev as Fortinbras above him.



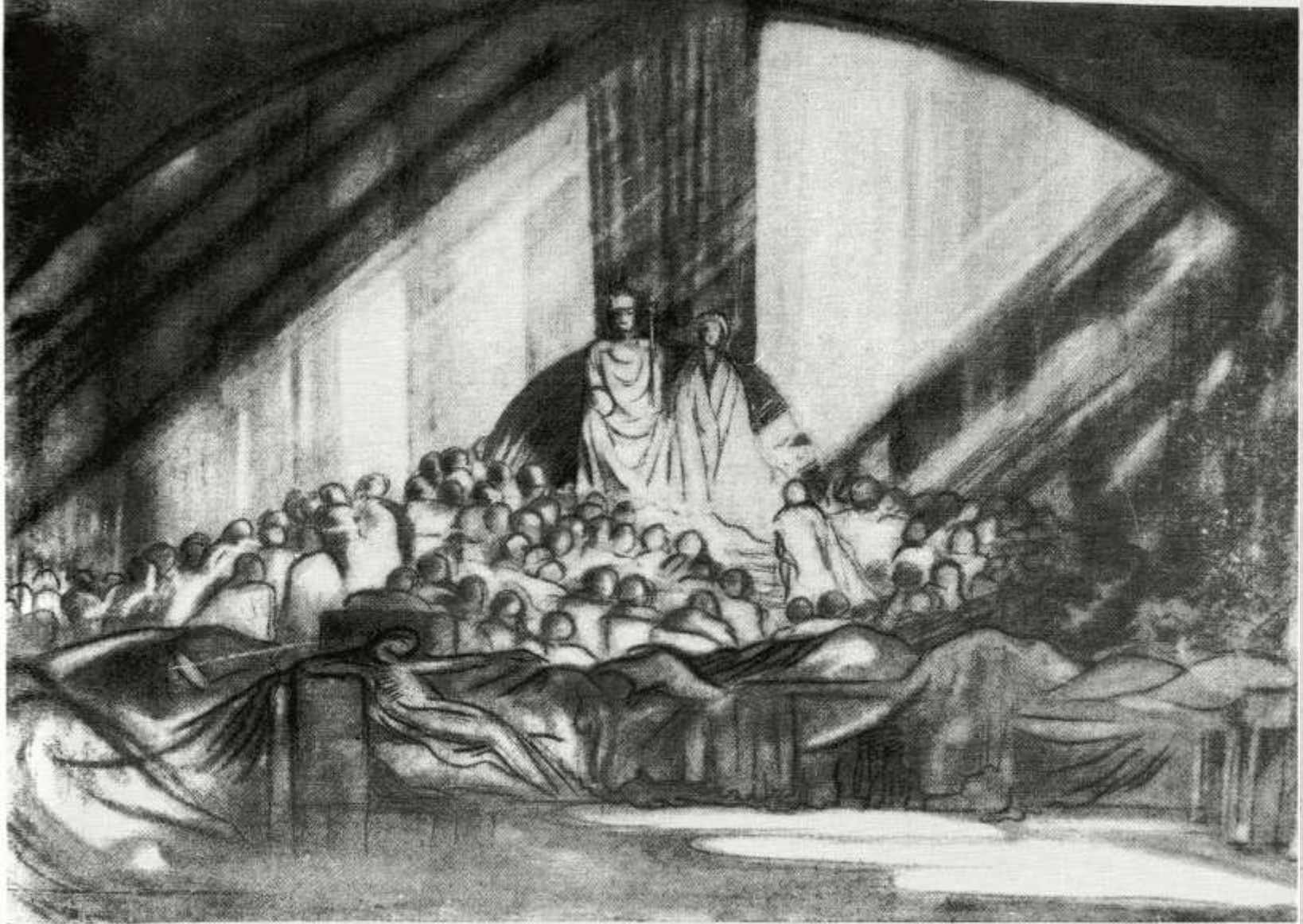
Ο Craig δίνει από κοινού με τον Appia έμφαση στην αξία του φωτισμού κατά την παράσταση. Ο θεατρικός φωτισμός με τις άπειρες δυνατότητές του ζωντανεύει την αρχιτεκτονική των παραβάν και τους προσδίδει πλαστικότητα, μέσα από το παιχνίδι του φωτός και της σκιάς.

Κατά τον Craig, η σχέση του φωτισμού και της αρχιτεκτονικής σκηνής μοιάζει με αυτή του δοξαριού και του βιολιού. Στο κραιγκιανό σκηνικό σύμπαν, ο υποβλητικός φωτισμός από πάνω «μετέβαλε τους ηθοποιούς σε κινούμενα χρωματικά στοιχεία μιας δυναμικά μεταβαλλόμενης εικόνας».



152-153

design



13 Craig's early sketch for the second scene of *Hamlet*, with the languorous figure of the prince on the left side in the foreground, as if dreaming up the court. The strict verticals of the setting and of the royal figures are in notable contrast to Hamlet's horizontal posture. The entire court seems to be wrapped in the King's cape.

Ένα άλλο κραιγκιανό γνώρισμα είναι η ανάδειξη της σημασίας της ματιέρας (υφής) των υλικών. Η ματιέρα θεωρείται από τα βασικά στοιχεία της παράστασης, καθώς μπορεί να υποβάλλει συμβολικά έναν χώρο, και ακόμη αφαιρετικά, γενικά, χωρίς να τον περιγράφει λεπτομερειακά.

Κατά τον Craig πρόκειται για μια αριστοκρατική αισθητική αναζήτηση, μια εστέτ αναζήτηση του όμορφου, του κομψού, του οραματικού στοιχείου που εκφραζόταν με τη χρήση ακριβών και πολύτιμων υλικών: έβενο, ελεφαντόδοντο, ασήμι, χρυσάφι, πολύτιμα ξύλα και σπάνια δέντρα, καταπληκτικά μετάξια, μάρμαρα και αλάβαστρα.

Hamlet 1911/12
Μόσχα. Ο Κλαύδιος και
η Γερτρούδη με τα
χρυσά στέμματα και τις
κάπες τους



5 *Hamlet* 1911/12 Moscow. N. O. Massalitinov and Olga Knipper as Claudius and Gertrude in their golden crowns and capes.

Αξίζει πάντως να επισημάνουμε ότι στο θέατρο η αφαίρεση νοείται – αλλά και επιτυγχάνεται σκηνικά– με διαφορετικό τρόπο απ’ ό,τι στις εικαστικές τέχνες. Στην αφαιρετική σκηνογραφία κυριαρχεί η σύμβαση της σκηνικής εικόνας που βασίζεται περισσότερο στους αφαιρετικούς σκηνικούς όγκους και λιγότερο στα κοστούμια ή στην ανθρώπινη μορφή, καθώς αυτά τα τελευταία επιδέχονται πολύ λιγότερη ή και καθόλου αφαίρεση.

Υπό αυτούς τους όρους ίσως να γίνεται κατανοητό το χάσμα πολλές φορές ανάμεσα στις σκηνογραφικές και τις ενδυματολογικές λύσεις - όπως στη φημισμένη συνεργασία του Craig με τον Stanislavsky στον Άμλετ (1910/1911) στο Θέατρο Τέχνης της Μόσχα

MAX REINHARDT- EMIL ORLIK

ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ -
ΣΤΥΛΙΖΑΡΙΣΜΕΝΟΣ
ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ

Ο Μαξ Ράινχαρντ ήταν σκηνοθέτης και ένας σημαντικός εκπρόσωπος της μοντερνιστικής ελευθεριακής και εκλεκτικιστικής έκφρασης.

Ο Reinhardt ξεκίνησε ως ηθοποιός στο Deutsches Theater του Βερολίνου, ως μέλος του νατουραλιστικού θιάσου Freie Bühne, το 1893.

Αργότερα, ως διευθυντής του προσέθεσε το μικρότερο Kammerspiele. Σε αυτά τα θέατρα και αλλού εγκαίνιασε μια σειρά από παραγωγές που έκαναν το Βερολίνο ένα από τα εξέχοντα θεατρικά κέντρα της Ευρώπης.

Ο Ράινχαρντ όχι είχε ως έδρα του δύο διαφορετικούς τύπους θεάτρου, -το ένα μικρό και οικείο, το άλλο ένα μεσαίου μεγέθους- αλλά στην πραγματικότητα προτιμούσε την εναλλαγή μεγέθους και στυλ.

Ο σκηνοθέτης Μαξ Ράινχαρντ έφερε επανάσταση στο σύγχρονο θέατρο και ενίσχυσε τη θέση του σκηνοθέτη ως δημιουργικού καλλιτέχνη.

Το Kammerspiele, το οποίο εγκαινιάστηκε το 1906, ήταν μια μικρή σκηνή όπου οι θεατές κάθονταν σε στενή φυσική εγγύτητα με τους ηθοποιούς, χωρίς τα συνήθη εμπόδια των ορχηστρών ή του προηγμένου θεατρικού φωτισμού, γεγονός που οδήγησε σε μια πιο άμεση επαφή μεταξύ των θεατών και των ηθοποιών και δημιούργησε έναν νέο δεσμό μεταξύ τους.

Αντί να βλέπουν το έργο να εκτυλίσσεται στη σκηνή από μια ασφαλή απόσταση, οι θεατές είχαν την αίσθηση ότι ήταν μέρος της παράστασης, ότι βρίσκονταν στη μέση της, τόσο σωματικά όσο και ψυχολογικά.

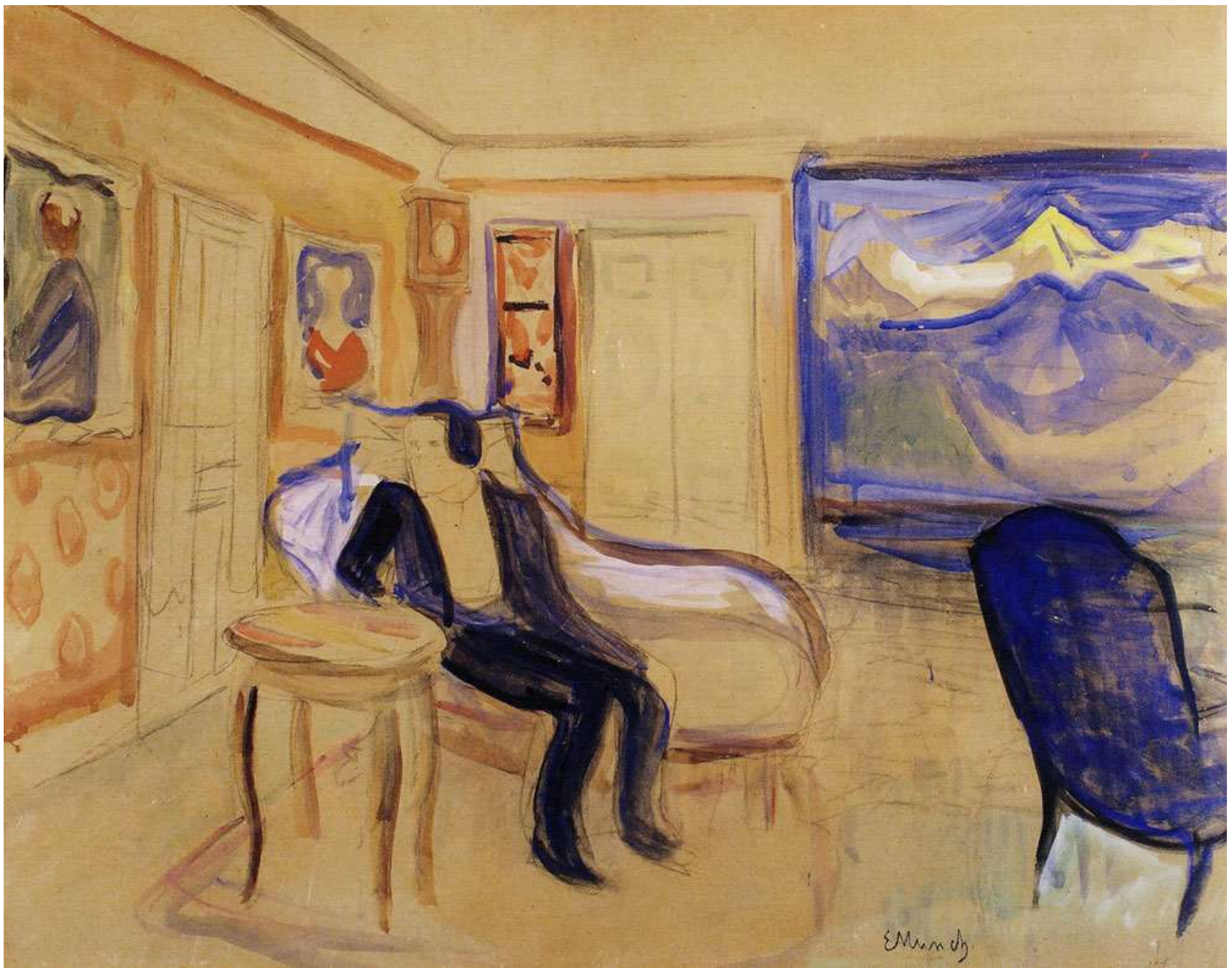
Ένα συμβολιστικό υπόστρωμα εμπεριέχεται και σε αρκετές σκηνογραφίες των παραστάσεων του Αυστριακού σκηνοθέτη Max Reinhardt, ο οποίος αναζήτησε συνεργασίες με μοντερνιστές ζωγράφους/σκηνογράφους όπως ο Edward Munch, ο Emil Orlik, κ.ά.

Κατ' άλλους μελετητές ο Reinhardt εξελίσσει τις κατακτήσεις του νατουραλισμού και οδεύει προς την οπτική πραγμάτωση της σκηνοθεσίας.

Κατ' άλλους θεωρείται συνεχιστής των προσπαθειών των Craig και Appia, οι οποίοι πρότειναν νέα αισθητικά και θεωρητικά σκηνικά μοντέλα, ενώ έφτασε να συνεργαστεί και με τον εξπρεσιονιστή Νορβηγό ζωγράφο Munch στους *Βρυκόλακες* του Ίψεν (1906).

Ο Μουνκ βρισκόταν σε στενή επαφή με το Kammerstheater, το θέατρο δωματίου του Ράινχαρντ, από το φθινόπωρο του 1906 έως τον Δεκέμβριο του 1907.

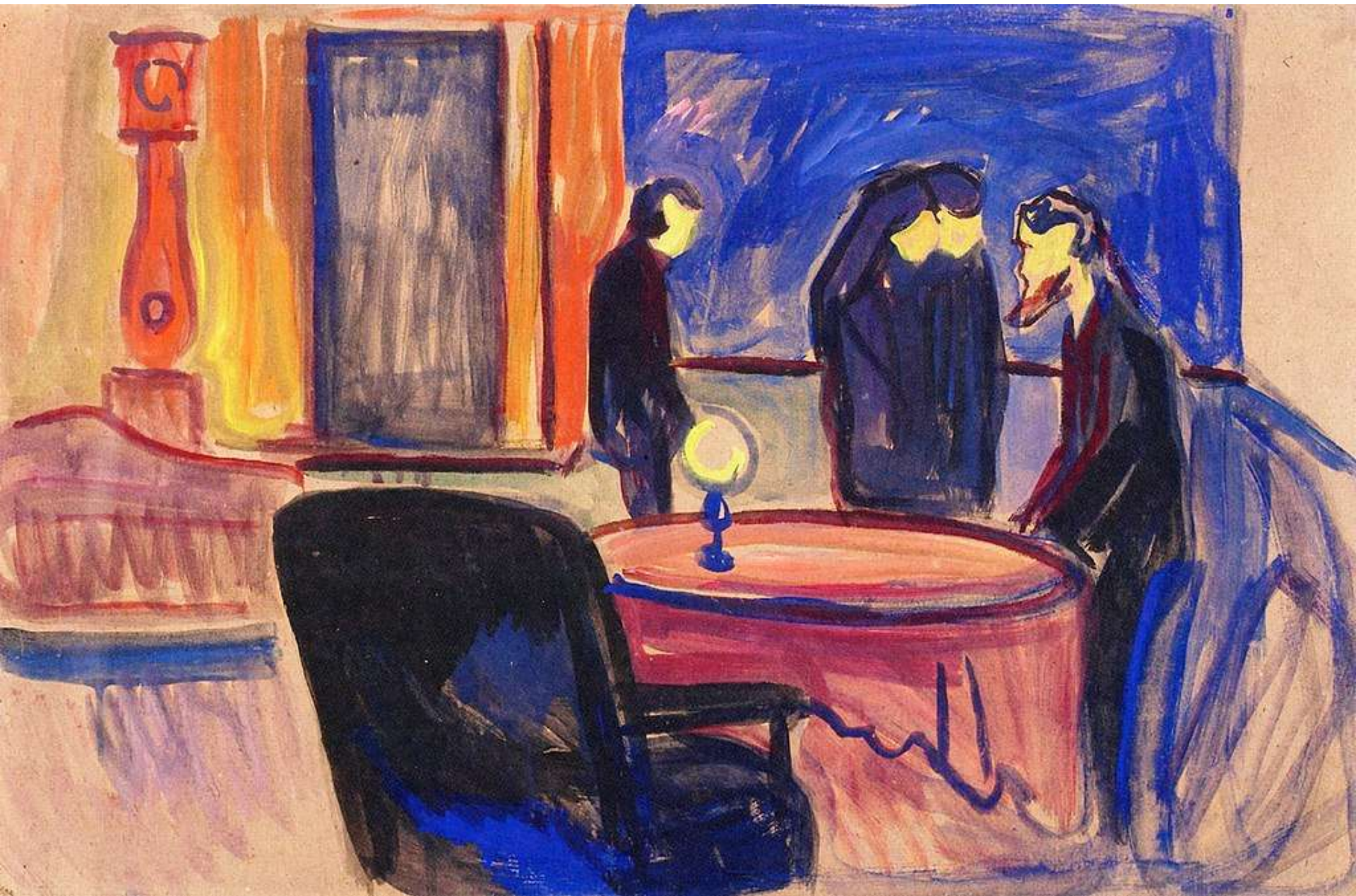
Την περίοδο αυτή ολοκλήρωσε τα λεγόμενα σκίτσα διάθεσης (mood sketches) για τις παραστάσεις του Ράινχαρντ, τους *Βρυκόλακες* του Χένρικ Ίψεν (1881, πρεμιέρα στις 8 Νοεμβρίου 1906) και τη *Έντα Γκάμπλερ* (1890, πρεμιέρα στις 11 Μαρτίου 1907).



Edward Munch, Set Design for Henrik Ibsen's Ghosts, 1906



Edward Munch, Set Design for Henrik Ibsen's Ghosts, 1906



Edward Munch, Set Design for Henrik Ibsen's Ghosts, 1906



Edward Munch, Set Design for Henrik Ibsen's Ghosts, 1906

Ο Reinhardt συνεργάστηκε κυρίως με μεγάλα και πρωτοποριακά ονόματα καλλιτεχνών της εποχής, οι οποίοι εντάχθηκαν στη διακοσμητική σχολή της Βιέννης (Sezession) και του Βερολίνου. Αυτοί οι καλλιτέχνες ήταν συνυπεύθυνοι για το εικαστικό στυλιζάρισμα για το οποίο είναι πια διάσημες οι ραϊνχαρτικές παραστάσεις.

Οι παραστάσεις αυτές κινήθηκαν ως επί το πλείστον στη σφαίρα του πλαστικού σκηνικού, με συμπληρωματική μόνο και κατά περίπτωση χρήση ζωγραφικών στοιχείων.

Χαρακτηριστική για την πλαστικότητα του σκηνικού της θεωρείται η παράσταση του *Όνειρου καλοκαιρινής νύχτας* (1905), όπου στο Neues Theater του Βερολίνου στήθηκε ένα πραγματικό δάσος με τρισδιάστατα δέντρα πάνω σε μια περιστροφική σκηνή.

Όμως, πιο χαρακτηριστικές για τον στυλιζαρισμένο ρεαλισμό τους είναι οι παραστάσεις *Οθέλλος*, *Ο έμπορος της Βενετίας*, *Πενθεσίλεια*, *Οι κλέφτες* και *Χειμωνιάτικο παραμύθι*.



A Midsummer Night's Dream 1905 Berlin. D: Max Reinhardt. S: Gustav Knina.
Karl Walser. Puck (Gertrud Eysoldt) leads the lovers through the real trees of the
dland, on the revolve at the Neues Theater.

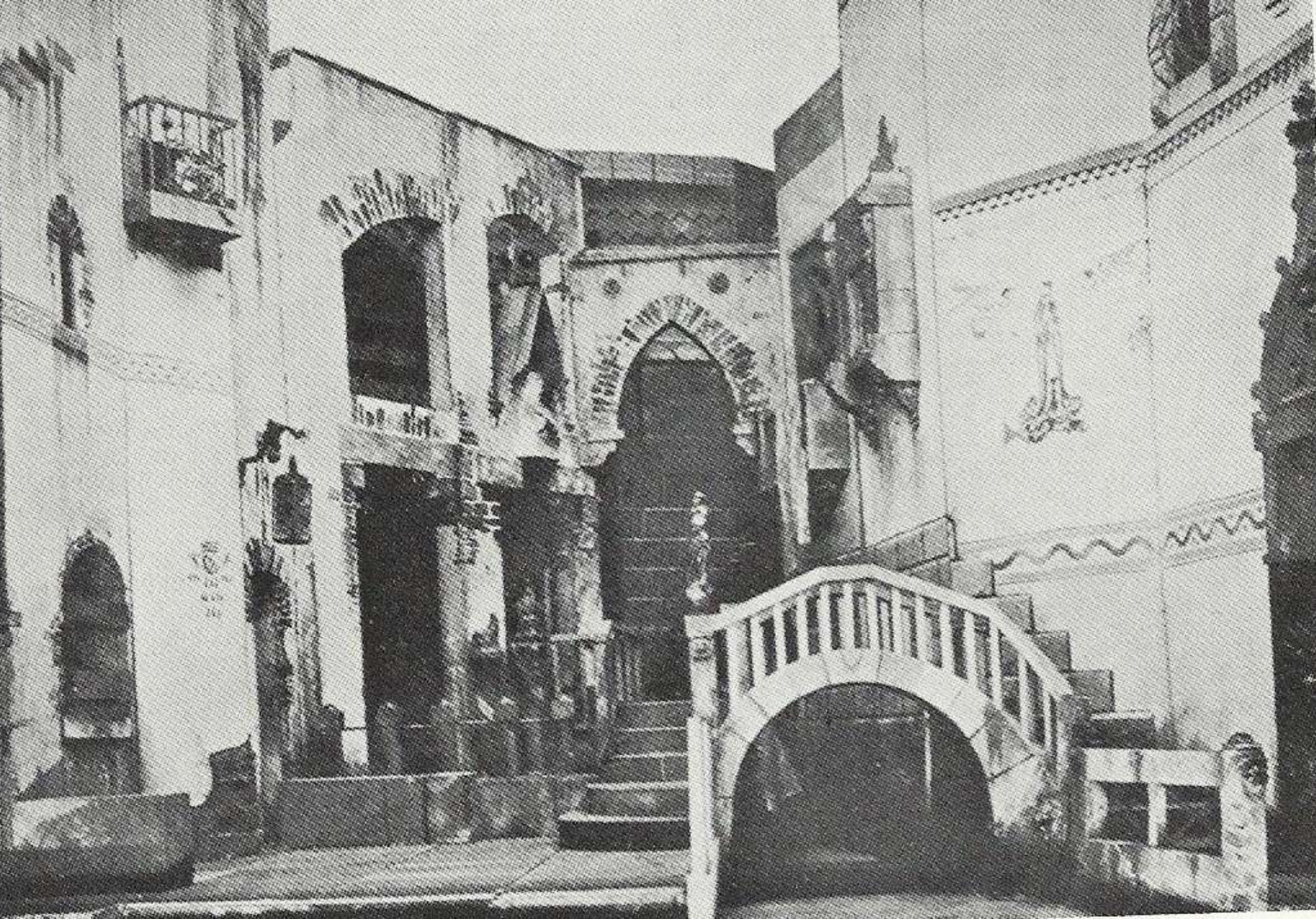
ΣΤΥΛΙΖΑΡΙΣΜΕΝΟΣ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ

Πολλές από τις παραστάσεις του Ρέινχαρτ κινήθηκαν στο σκηνικό ύφος του στυλιζαρισμένου ρεαλισμού. Το ύφος αυτό γεφυρώνει τις ρεαλιστικές απαιτήσεις της σκηνικής εικόνας με κάποιο βαθμό αφαίρεσης. Ουσιαστικά το ίδιο το στυλιζάρισμα ως μορφοπλαστική διαδικασία εμπεριέχει κάποιο βαθμό αφαίρεσης και γενίκευσης, δηλ. απόδοσης του γενικού από μια ειδική, συμπυκνωμένη και κατάλληλα επεξεργασμένη μορφή.

ΣΤΥΛΙΖΑΡΙΣΜΕΝΟΣ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ

Ο στυλιζαρισμένος ρεαλισμός, η ιδιότυπη μίξη νατουραλισμού και συμβολισμού, επικράτησε και στα σύγχρονα εικαστικά ρεύματα και στην αρχιτεκτονική της εποχής (Art Nouveau/Jugendstil).

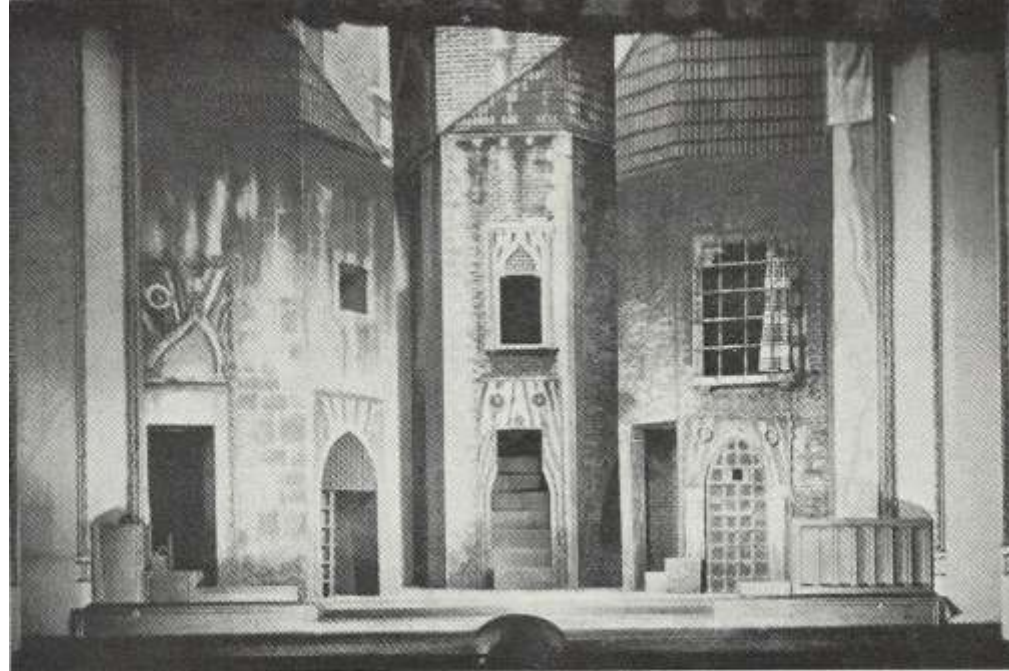
Στο σκηνικό ύφος του στυλιζαρισμένου ρεαλισμού συγχωνεύονται εν δυνάμει πολλές επιδιώξεις: το ρεαλιστικό πλαίσιο αλλά και η οικονομία των μέσων, η τάση εκσυγχρονισμού, η μίμηση αλλά και η φαντασία, η ποιητικότητα, η τάση για απλούστευση του μεγαλύτερου μέρους του σκηνικού με πλαστικά μέσα, διατηρώντας σε αρκετό βαθμό τον χαρακτήρα της ψευδαίσθησης, και ο εκλεκτικισμός.



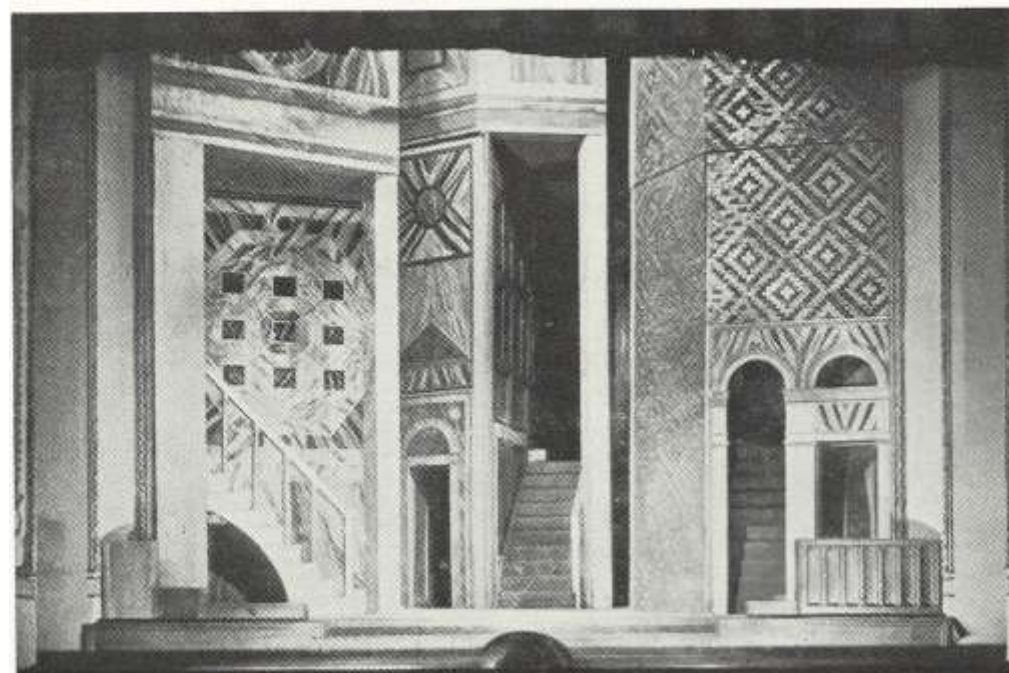
Emil Orlik, *The Merchant of Venice*, dir. Reihardt, Deutsches Theater, 1905



Emil Orlik, *The Merchant of Venice*, dir. Reihardt, Deutsches Theater, 1905



32



4. Reinhardt's open-air production of *The Merchant of Venice* in Venice, 1934.





EMIL ORLIK, 1906
THE WINTERS'
TALE, BERLIN
(REINHARDT)

1 *The Winter's Tale* 1906
Berlin. D: Max Reinhardt.
Des: Emil Orlik. "Before
the Palace," a design for the
Deutsches Theater showing
Craig's influence in the
geometrical patterns and
in the massive walls.



WINTERMÄRCHEN - PALAST DES LEONTES - AUFFÜHRUNG - 1905

Emil Orlik, *The Winter's Tale*, 1906, Παλάτι, Σικελία



• WINTERMÄRCHEN: LANDSCHAFT IN BÖHMEN.
JANUARIUM 1906

Emil Orlik, *The Winter's Tale*, 1906- Βοημία, αυλαία και σκηνικό