

# Η επίδραση της θεατρικής διαδικασίας στον αρχιτεκτονικό χώρο

Του Θεμιστοκλή Παντελίδη

Ερευνητική Εργασία  
Πολυτεχνείο Κρήτης  
Τμήμα Αρχιτεκτόνων-Μηχανικών

Υπεύθυνος Καθηγητής Κωνσταντίνος-Αλκέτας Ουγγρίνης



# Περιεχόμενα

I. Στο Φουαγιέ (Εισαγωγή) σελ. 4

II. Πράξη Πρώτη (Η σύντομη ιστορία του θεάτρου και η σχέση του με την αρχιτεκτονική) σελ. 6

- i. Ιστορική Αναδρομή σελ. 6
- ii. Πρωτοβάθμια Σύγκριση σελ. 15

III. Πράξη Δεύτερη (Η θεατρικότητα, η σκηνογραφία, το site-specific theater και η σκηνοθεσία) σελ. 16

- i. Θεατρικότητα σελ. 16
- ii. Σκηνογραφία σελ. 22
- iii. Site-Specific Theater σελ. 27
- iv. Σκηνοθεσία σελ. 33

IV. Διάλειμμα (Παράθεμα: Συνέντευξη με τον Αλέξη Αλάτση) σελ. 36

V. Πράξη Τρίτη (Ανάπτυξη θεατρικής συνθετικής μεθόδου και τα αρχιτεκτονικά στοιχεία) σελ. 46

- i. Ο Χρήστης του Κτίσματος σελ. 46
- ii. Χωρική Δραματικότητα σελ. 50
- iii. Οργανόγραμμα και Λειτουργίες σελ. 57

VI. Υπόκλιση (Συμπεράσματα και Προσπάθεια Εφαρμογής) σελ. 60

Βιβλιογραφία - Πηγές σελ. 64

# I. Εισαγωγή

Η εργασία αυτή προκύπτει από την προσπάθεια να επιλέξουμε αρχές και επιμέρους στοιχεία του θεάτρου, της ιστορίας του, της καλλιτεχνικής σύνθεσης και να τα εφαρμόσουμε στην αρχιτεκτονική σύνθεση.

Όλα ξεκινούν από το ερώτημα «Πως θα αναβαθμιστεί η εμπειρία του χρήστη;». Ο αρχιτεκτονικός χώρος δεν είναι ένα γλυπτό που καλείται κανείς να παρατηρήσει από απόσταση ή από μία φωτογραφία αλλά ζωντανός και εξελισσόμενος χώρος, όπου ο χρήστης καλείται να χρησιμοποιήσει, να διαδράσει μαζί του. Ο χώρος δίνει στον καλλιτέχνη που τον οργανώνει αμέτρητες δυνατότητες, να χρησιμοποιήσει φίλτρα και όρια, να κατευθύνει τον χρήστη και να του μεταφέρει ακριβώς την εμπειρία που εκείνος θέλει. Συχνά όμως ο αρχιτέκτονας αναλώνεται στην ανάγκη να δημιουργήσει «λειτουργικά και όμορφα κτίρια». Η σημασία της λειτουργικότητας δεν υποτιμάται αλλά εξισώνεται με τη σημασία της βιωματικής εμπειρίας που θα αποκομίσει ο χρήστης, τα συναισθήματα που θα του προκληθούν καθώς μία καλαίσθητη, εντυπωσιακή, έξυπνη, πολύπλοκη ή ακόμα και προκλητική όψη ίσως δεν μείνει τόσο βαθιά χαραγμένη στην μνήμη του επισκέπτη όσο το πως ένιωσε όταν βρέθηκε μέσα στο δωμάτιο, το πόση ώρα έμεινε, αν κουράστηκε ή χάρηκε με ένα γεγονός που συνέβη εκεί, με δυο λόγια «η εμπειρία» που έλαβε. Σκεφτείτε την τελευταία σας επίσκεψη σε ένα φιλικό σπίτι και προσπαθήστε να ανακαλέσετε την ακριβή εικόνα του χώρου. Το πιθανότερο είναι ότι λεπτομέρειες σας διαφεύγουν, όμως σίγουρα αν σας ρωτήσουν πως περάσατε θα θυμηθείτε την ενδιαφέρουσα κουβέντα που είχατε, το συναίσθημα σας όταν φτάσατε και όταν αποφασίσατε ότι ήταν ώρα να φύγετε (την είσοδο και την έξοδο σας), το κάθισμα που σας προσφέρθηκε, αναπαυτικό ή άβολο.<sup>1</sup>

1 Σε μεγαλύτερη κλίμακα, έχουν γίνει μελέτες και δοκιμές για την συναισθηματική απόκριση και μνήμη, όπως το “Emotional mapping”. Παρατηρήθηκε μεγάλη ποικιλία σε διάφορα μέρη των πόλεων “ανάλογα με της προσωπικές μνήμες και εμπειρίες των συμμετεχόντων (πρώτο φιλί, αγώνες ποδοσφαίρου, ξαφνικές συναντήσεις, όμορφη θέα κ.α.)”, όπως και με τα γεγονότα της στιγμής (κακοποίηση από την αστυνομία σε κάποιον τρίτο, γυμναστικές επιδείξεις, συνάντηση με αδέσποτο κ.α.). Ενδιαφέρον

Η μνήμη, το αποτέλεσμα της επίσκεψης του χώρου, δείχνει να διαμορφώνεται όχι μόνο από την εικόνα του, αλλά και από την εμπειρία μας σε αυτόν. Η μνήμη όμως κατέχει εξέχουσα σημασία και στο θέατρο. Είναι εργαλείο του σκηνογράφου για να καθορίσει ιστορικό χρόνο, εργαλείο του ηθοποιού για να υποδυθεί/μυμηθεί συμπεριφορές επί σκηνής και φυσικά αποτέλεσμα (με τον ίδιο τρόπο όπως παραπάνω) στον θεατή, ο οποίος δεν θυμάται ακριβώς τα λόγια των ηθοποιών, κάποια κομμάτια της παράστασης, αλλά για χρόνια μετά ανακαλεί μία συγκεκριμένη πρόταση που του έγινε μάθημα ζωής, την αίσθηση που του άφησε το έργο, τη δραματικότητα που τον «φόρτισε» και δεν σκεφτόταν τίποτα άλλο πέρα της παράστασης για εκείνο το βράδυ. Στόχος, λοιπόν, να βρεθεί τρόπος να αναβαθμιστεί την εμπειρία του χρήστη από αρχιτεκτονική, σε θεατρική-αρχιτεκτονική, να βρεθούν στοιχεία που θα κάνουν τον χώρο αξιομνημόνευτο όχι μόνο σαν όψη αλλά και αίσθηση.

Η κύρια εργασία είναι χωρισμένη σε τρία κεφάλαια. Στο πρώτο γίνεται μία σύντομη αναδρομή, με λίγα επιλεγμένα ιστορικά στοιχεία για το ευρωπαϊκό θέατρο για να δημιουργήσουμε μία γενική εικόνα. Συνεχίζει σε μία πρωτοβάθμια σύγκριση του θεάτρου με την αρχιτεκτονική και αρχίζει σε νέο κεφάλαιο η κυρίως μελέτη των επιμέρους θεατρικών στοιχείων: Αρχικά η θεατρικότητα ως μέσο, πως την καταλαβαίνουμε, αλλά κυρίως η δύναμη της να μεταμορφώνει. Στη συνέχεια η σκηνογραφία, η σχέση της με τον χώρο και η επεξεργασία του θεατρικού χώρου από παραστάσεις Site-specific, η αντίληψη του θεατή και του ηθοποιού, η στενή σχέση κτιρίου και έργου. Τέλος σχολιάζεται η σκηνοθεσία του χώρου, με τον Α. Αλάτση. Στο τελευταίο κεφάλαιο θα συζητηθούν τα πιο ενδιαφέροντα ευρήματα, κυρίως σε σχέση με αρχιτεκτονικά στοιχεία της σύνθεσης και του χώρου, επεξηγώντας το ρόλο του αρχιτέκτονα, του χρήστη-θεατή και η διαφορά με τη «δραματική σύνθεση».

---

παρουσίασαν οι έντονες συναισθηματικές αντιδράσεις σε νεκροταφεία και αγορές. (Nold, 2004)

# II. Η σύντομη ιστορία του θεάτρου και η σχέση του με την αρχιτεκτονική

## i. Ιστορικά στοιχεία

Στη μελέτη αυτή θα ασχοληθούμε με το θέατρο και την αρχιτεκτονική στην Δύση, χρησιμοποιώντας παραδείγματα κυρίως από τον ευρωπαϊκό χώρο. Είναι σκόπιμο να έχουμε μία γενική εικόνα της ιστορίας του θεάτρου, όχι τόσο των καλλιτεχνών και των κειμένων που δημιουργήθηκαν, αλλά κυρίως των χώρων που το στέγασαν και την σκηνική παρουσία, αν πρόκειται να μελετήσουμε και να αναπτύξουμε τη σχέση του με την αρχιτεκτονική.

Στην δύση, η ιστορία αυτή ξεκινά με την πρωτοβουλία του 1ου του χορού, να αποκοπεί από τους υπόλοιπους και να «αναπαραστήσει», να προσπαθήσει να πείσει τους θεατές ότι είναι ο ίδιος ο ήρωας/θεός ενσαρκωμένος μπροστά στα μάτια τους, κατά τη διάρκεια των “εν άστει Διονυσίων”, κάπου τον έκτο αιώνα π.Χ. Βέβαια αξίζει να αναφερθεί ότι ο Π. Μαρτινίδης, αναγνωρίζει τις απαρχές του μιμητικού θεάτρου στις θρησκευτικές τελετές πολλούς αιώνες νωρίτερα, όταν μαζεύονταν οι άνθρωποι το βράδυ πριν απ’ το κυνήγι -για καλή τύχη ή για προστασία;- περικύκλωναν έναν ενθεούμενο μάγο και μετείχαν στο μυστήριο (Μαρτινίδης, 1999, σελ 24). Σύμφωνα είναι η άποψη της Κ. Κακούρη, η οποία θεωρεί πως η δημιουργία του θεάτρου βασίζεται στις “αμετακίνητες ορμές και ανάγκες του ανθρώπινου βιοψυχισμού [...] που ασφαλίζουν έξω τόπου και χρόνου την βασικήν ομοιοτυπία των καλλιτεχνικών εκδηλώσεων” (Κακούρη, 1974, σελ.31). Σύμφωνα με την έρευνα της, οι βάσεις της θεατρικής τέχνης είναι φυσικό ακόλουθο ανθρώπινων αναγκών, όχι μόνο της ψυχαγωγίας, αλλά για να αντιμετωπίσουν τον φόβο τους, να κατανοήσουν τον κόσμο και να μεταδώσουν τη γνώση κλπ και τις βρίσκει κανείς στις πρώτες θρησκευτικές, κοινωνικές ακόμα και πολεμικές τελετές της

προϊστορίας.

Όπως και να έχει, στην Ελλάδα άνθισε το κλασικό θέατρο, πρώτα με “σατυρικά δράματα” από τον Θέσπι, τον Φρύνιχο, τον Πρατίνα κ.α. και στη συνέχεια με παραστάσεις του Αισχύλου, του Σοφοκλή, του Αριστοφάνη κλπ. Τα έργα έχουν σταθερή δομή, τόσο ως προς την παρουσίαση τους όσο και ως προς την γραφή και την θεματολογία τους<sup>2</sup>. Οι χώροι των παραστάσεων ήταν τα αμφιθέατρα που αναπτύσσονταν στις πλαγιές των λόφων, περικλείοντας την κυκλική ορχήστρα ως και 220 μόιρες, με 2 εισόδους στο πλάι και το σκηνικό να είναι μια μόνιμη κατασκευή, η όψη ενός παλατιού, ενώ αργότερα προστέθηκαν μηχανισμοί (πχ εκκύκλημα) για να βοηθήσουν την σκηνογραφία.

Με την ρωμαϊκή κατάκτηση, κι ενώ ήδη έχουν παρουσιαστεί παραστάσεις στη δυτική Ευρώπη, η θεατρική σκηνή αλλάζει. Χάνεται απ την μία μεγάλο κομμάτι της συμβολικής αναπαράστασης, της ουσιαστικής “μίμησης σπουδαίων πράξεων”<sup>3</sup> και το ρωμαϊκό κοινό



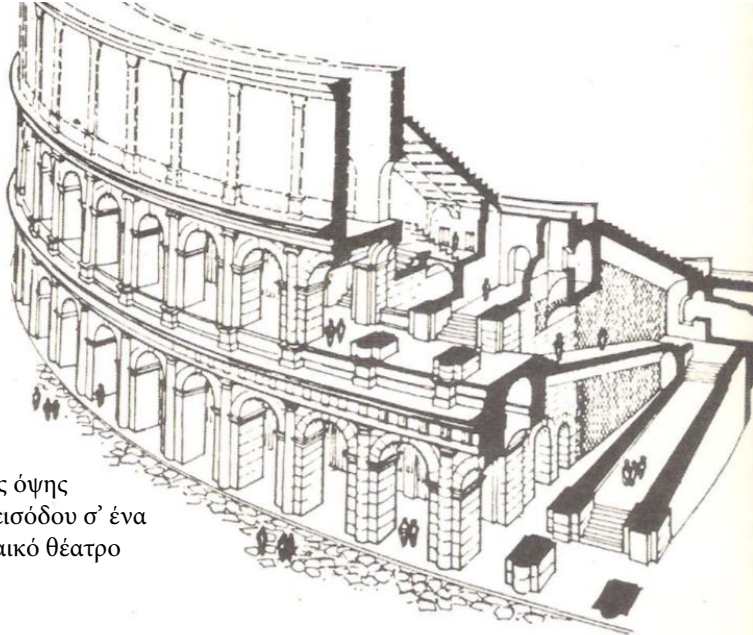
Εικόνα 1. Το αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου

---

2 Ένας, στην αρχή, έως τρεις, στην συνέχεια, ηθοποιοί, με τα πρόσωπα τους πίσω από μάσκες αναπαριστούν πράξεις γνωστές στο κοινό, συνδιαλεγόμενοι ή σε αντιπαράθεση με τους αναπαραστατικούς εκπροσώπους τους, τον χορό, και φυσικά η όλη διαδικασία να είναι «ποτισμένη» συμβολισμό, με το δράμα να χωρίζεται σε 5 μέρη, όσες ακριβώς οι παραστάσεις κάθε μέρα (συνυπολογίζοντας την τελετή προς τον Διόνυσο), καθώς και οι επιμέρους γιορτές των μεγάλων Διονυσίων.

3 Ο γνωστός ορισμός του Αριστοτέλη για την τραγωδία: «Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἑλέου καὶ φόβου περαινοῦσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν».

ζητάει «αλήθεια» και δράση. Απ την άλλη, η οικοδομική γνώση τους είναι αυτή που δίνει στο θέατρο ένα νέο κτίριο, χωρίς να είναι απαραίτητη η κλίση κάποιου λόφου για να φιλοξενήσει το κοινό, κι ως αποτέλεσμα, εγείρονται μεγαλοπρεπή θέατρα στο κέντρο των πόλεων. Τεράστια διπλά αμφιθέατρα, φιλοξενούν παραστάσεις, και ταυτόχρονα σκληρή πραγματικότητα, με μονομαχίες, εκτελέσεις και άλλα θεάματα. Όπως όλοι οι θεατρικοί συγγραφείς της Ελλάδας είχαν ως πρότυπο τον Όμηρο, οι συγγραφείς της Ρώμης (Πλαύτος, Σένεκας κ.α.) στρέφονται με τον ίδιο τρόπο στον Ευριπίδη, κατανοώντας -και θαυμάζοντας- τις εκλεπτύνσεις στα θέματα της Ιλιάδας και της μυθολογίας που εκείνος και οι σύγχρονοι του είχαν καταφέρει, όμως, κατά πλειοψηφία, στην προσπάθεια να είναι «μεγαλύτεροι», ή καλύτερα, πιο ρεαλιστικοί, πιο «αληθινοί», τις ευτελίζουν.



Εικόνα 2.  
Τοξοστοιχίες όψης  
και ράμπες εισόδου σ' ένα  
τυπικό ρωμαϊκό θέατρο

Την περίοδο της άνθισης της Βυζαντινής αυτοκρατορίας, υπάρχει μία ύφεση στην θεατρική τέχνη, καθώς βρίσκεται υπό «ιερό διωγμό» στην χριστιανική Ανατολή και δεν έχει καμία επιρροή στους κατακτητές Γότθους και Λομβαρδούς. Είναι η περίοδος που το θέατρο, με την κλασσική έννοια, ταξιδεύει προς τα Μικρασιατικά παράλια και στην Ευρώπη παραμένει σαν ένα διασκεδαστικό θέαμα, μεταμορφώνοντας



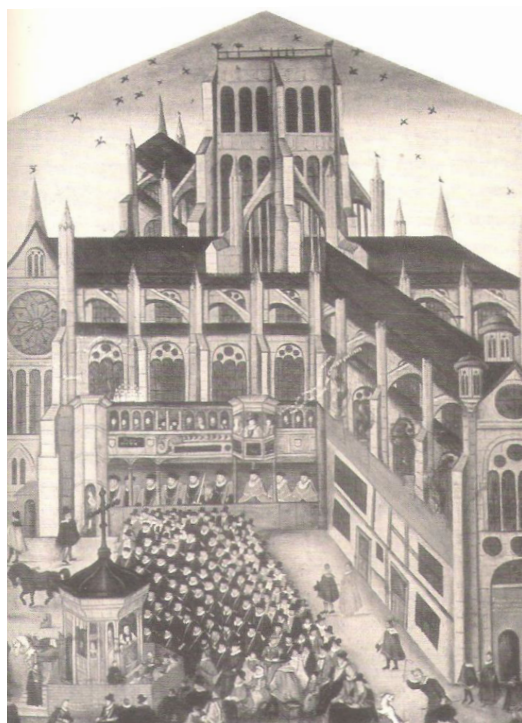
πλατείες και ταβέρνες σε χώρους παραστάσεων. Πολλοί ιστορικοί θεωρούν την περίοδο 5ο- 11ο αιώνα ως χειμερία νάρκη. Δεν μας έμειναν αξιομνημόνευτα έργα εκείνης της περιόδου ούτε οικοδομήθηκαν θέατρα. Δοκιμάστηκαν όμως νέοι τρόποι ψυχαγωγίας και θεατρικών μέσων, με πληθώρα εκφράσεων<sup>4</sup>.

Το να υποθέσει κανείς πως το θέατρο πέθανε για να ξαναγεννηθεί το 14<sup>ο</sup> αιώνα “είναι υποτίμηση της δύναμης του μιμητικού ένστικτου και ταυτόχρονα του πείσματος των κληρονομούμενων παραδόσεων” (Hartnoll 2012, σελ32). Η επιβίωση του θεάτρου οφείλεται, σε κάποιο βαθμό, στον επίορκο του, την χριστιανική θρησκεία. Μέχρι να αρχίσουν να ανοίγουν πάλι μεγάλα οικοδομήματα για να το στεγάσουν, κρύφτηκε με άλλες μορφές μέσα στην εκκλησιαστική λατρεία. Οι ιερείς κατανοούν την δύναμη της αναπαράστασης και την εντάσσουν σε πολλές γιορτές και λειτουργίες. Είναι μία περίοδος που οι αρχές της θεατρικότητας περιμένουν να ανακαλυφθούν ξανά, μεταμφιεσμένες σε «ενθεούμενους» ιερείς, και πιστούς που μετέχουν στο μυστήριο.

Στην Αναγέννηση, εμφανίζονται και πάλι οι αρχαίοι δάσκαλοι, όπως ο Βιτρούβιος και ο Αριστοτέλης, και η μελέτη τους οδηγεί σε μια νέα εποχή αναζήτησης γνώσης, με το θέατρο να βοηθά τον κόσμο να αποκτήσει κάποια σχήματα αξιολόγησης και κατανόησης των νέων δεδομένων. Δημιουργούνται νέοι τύποι θεάτρων, τα ισπανικά Κορράλες, τα γαλλικά γήπεδα του τένις (που πρόσθεσαν για πρώτη φορά τον εξώστη), η ιταλική σκηνή και το περίφημο αγγλικό “ξύλινο Ο” που έκρυβαν τις χαράξεις του Βιτρούβιου. Και αν το σκηνικό στο φόντο σε πολλές περιπτώσεις είναι μεγαλοπρεπές, το προσκήνιο χαρακτηριζόταν από λιτότητα. “Ένας θρόνος στη μέση και μερικά σκαμνιά, ήταν μια αίθουσα παλατιού. Δύο ψεύτικα δέντρα πλάι στις κολόνες σήμαιναν δάσος”(Μαρτινίδης, 1999, σελ 162). Τα έργα ακολουθούν τους κανόνες του Αριστοτέλη, με την πλοκή να εξηγείται γρήγορα στην αρχή ώστε να μπορέσει να απλώσει στη διάρκεια του όλα τα βαθύτερα ζητήματα. Και ως αποτέλεσμα, το κοινό, που βλέπει το θέατρο σαν πανηγύρι, βρίσκει τον εαυτό του να σωπαίνει και να

<sup>4</sup> Έργα αυτής της περιόδου μπορούν να έχουν μια πετυχημένη παραγωγή και στην εποχή μας. Αυτό αποδεικνύεται και από το ανέβασμα του “Play of Daniel” το 1967 (Hartnoll, 2012, σελ 49)

Εικ.3: Απεικόνιση ναού κατά την εκτέλεση λειτουργικού δράματος (16ος αιώνας)

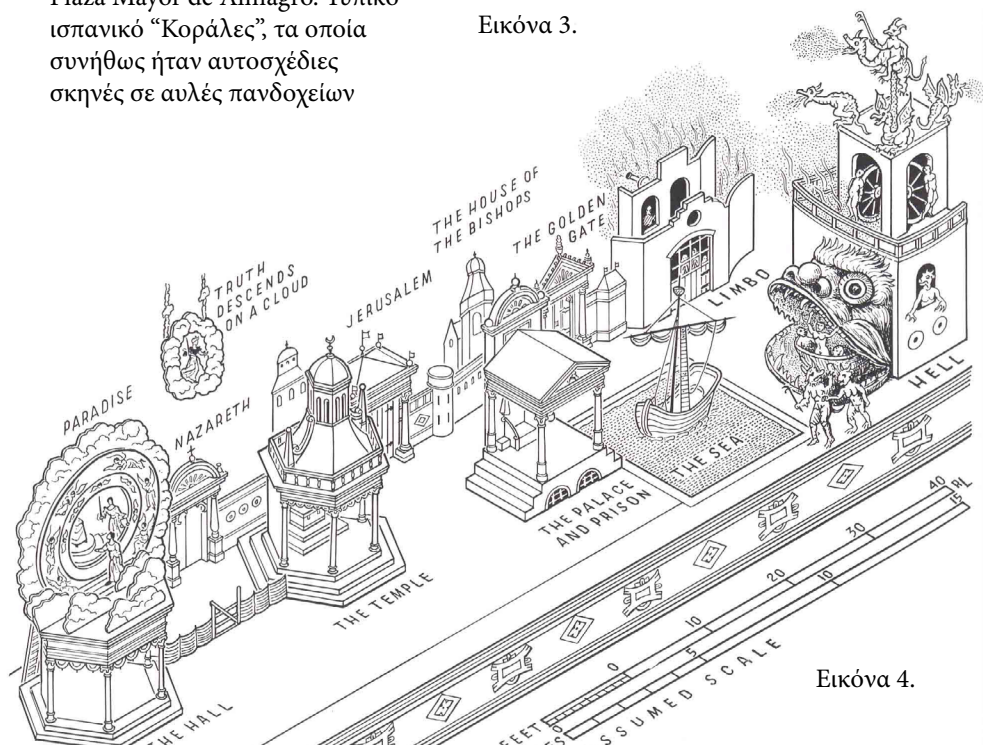


Εικ.4: Η σκηνή της Βαλανσιέν για το “Passion Play”. Τα “σπίτια” της σκηνής είναι οργανωμένα σε μια ευθεία. Στα δεξιά η κόλαση, αριστερά ο παράδεισος με διάφορους ενδιάμεσους ιερούς τόπους.

Εικ.5: Globe Theater, Η σκηνή που ανέβηκαν τα περισσότερα έργα του W. Shakespeare

Εικ.6: Corral de Las Comedias, Plaza Mayor de Almagro. Τυπικό ισπανικό “Κοράλες”, τα οποία συνήθως ήταν αυτοσχέδιες σκηνές σε αυλές πανδοχείων

Εικόνα 3.



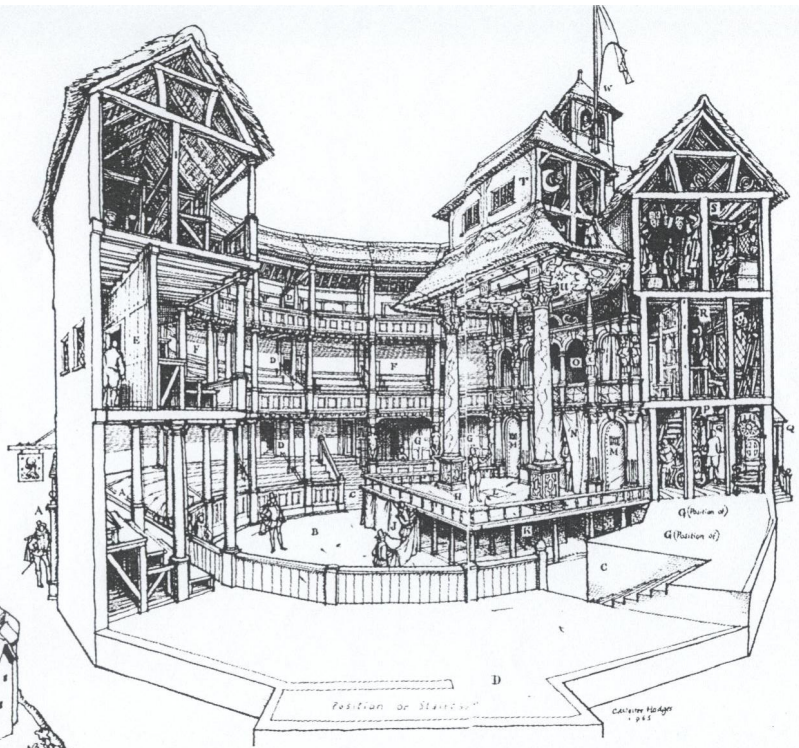
Εικόνα 4.

The Globe Playhouse,  
1599-1613

A CONJECTURAL  
RECONSTRUCTION

KEY

- AA Main entrance
- B The Yard
- CC Entrances to lowest gallery
- D Entrances to staircase and upper galleries
- E Corridor serving the different sections of the middle gallery
- F Middle gallery ("Twoopeny Rooms")
- G "Gentlemen's Rooms" or "Lords' Rooms"
- H The stage
- I The hanging being put up round the stage
- K The "Hell" under the stage
- L The stage trap, leading down to the Hell
- MM Stage doors
- N Curtained "place behind the stage"
- O Gallery above the stage, used as required sometimes by musicians, sometimes by spectators, and often as part of the play
- P Back-stage area (theiring-house)
- Qiring-house door
- R Dressing rooms
- S Wardrobe and storage
- T The hut housing the machine for lowering enthroned gods, etc., to the stage
- U The "Heavens"
- W Housing the playhouse flag



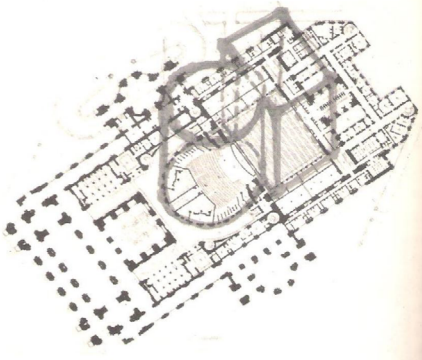
Εικόνα 5.



Εικόνα 6.

συγκινείται<sup>5</sup>.

Φτάνοντας στο 18ο αιώνα, το θέατρο έχει γίνει σημαντικό μέρος της ζωής των Ευρωπαίων. Διαδίδεται η ιταλική σκηνή, και ανεγέρθηκαν θέατρα στα κέντρα των πόλεων, όχι στις άκρες των τειχών όπως την προηγούμενη περίοδο. Το δραματουργικό ρεπερτόριο επικαιροποιεί αστικά δράματα, ή διακωμωδεί την καθημερινότητα της αστικής ζωής. Τόσο στην ουσία, όσο και στο «φαίνεσθαι» της σκηνης επικρατεί επιτηδευμένη αληθοφάνεια και μελοδραματισμός. Καθημερινά, ηθικοπλαστικά θέματα, δίνουν καθωσπρέπει απαντήσεις στα διλήμματα



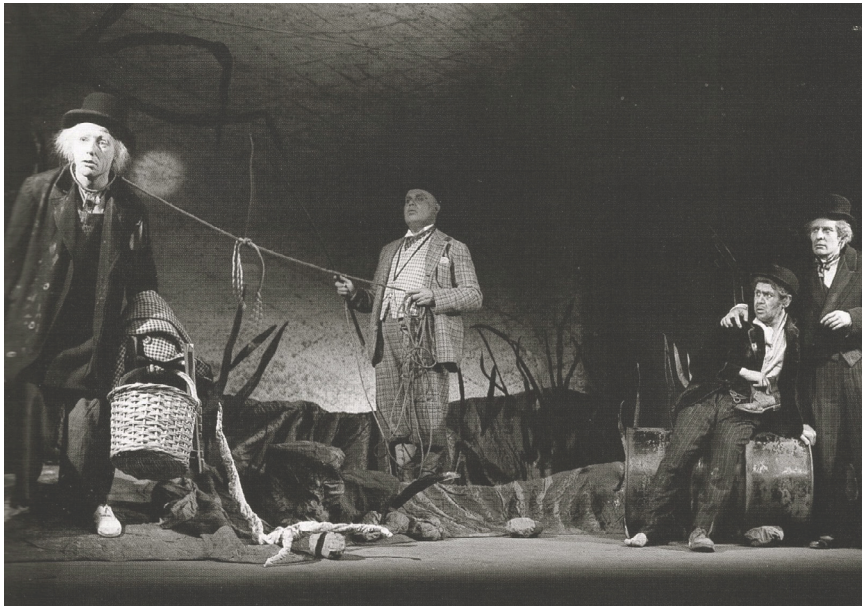
Εικόνα 7. Η Όπερα Garnier στο Παρίσι

της εποχής. Όμως η συνάντηση του κύβου της σκηνης με τον κύλινδρο των καθισμάτων, το λεγόμενο “κουτί των ψευδαισθήσεων”, που είχε διαμορφωθεί σε κάποια θέατρα του 16ου αιώνα, γίνεται μέρος της οικοδόμησης των θεάτρων και κρατούν ένα μικρό κομμάτι του συμβολισμού της Αναγέννησης.

Στη σύγχρονη ιστορία αντιμετωπίζουμε πάλι μία πληθώρα εκφραστικών τρόπων, σε διαφορετικά μέρη και με αμέτρητες μορφές. Από τον Ίψεν και τον Τσέχωφ με το ψυχολογικό θέατρο, μέχρι το θέατρο του παραλόγου με Ιονέσκο, Μπέκετ και Αντάμοβ την δεκαετία του 50 αλλά και μέχρι τον Μάμετ και τον Στόπαρντ των ημερών μας, οι τόσο διαφορετικές γραφές ποικίλλονται ακόμα περισσότερο από τις «απόψεις» των σκηνοθετών σε κάθε παράσταση. Έχει επανεφευρεθεί το θεατρικό μοντέλο, εντάσσοντας διαρκώς νέα στοιχεία, την ψυχολογία, την αφαίρεση, χρονικά και χορικά άλματα (Αλάτσης, 2015). Η εποχή μας με την ποικιλία της έρχεται να κλείσει τον 2ο κύκλο που βλέπει ο Μαρτινίδης στην ιστορία του θεάτρου, την επανάληψη

<sup>5</sup> Είναι σχεδόν ιεροσουλία να μιλήσει κανείς για το Αναγεννησιακό θέατρο χωρίς να αναφέρει τον W. Shakespeare, τον «Βάρδο». Είναι ίσως ο πρώτος αντάξιος των αρχαίων συγγραφέων. Τα έργα του «ξεφεύγουν από την κατηγοριοποίηση, καθώς ήταν μια καθολική διάνοια, με την κωμωδία και την τραγωδία να συνυφαίνονται στις παραστάσεις του όπως και στις ζωές των ανθρώπων» (Hartnoll 2012, σελ 80)

“πρόλογος, πρόταση, επίταση, επίλυση”. Πρόλογος-θρησκευτική τελετή, σε προϊστορία και μεσαίωνα, πρόταση-αναπαράσταση, στα χρυσά κλασσικά και αναγεννησιακά χρόνια, επίταση-αλήθεια/καθρέπτισμα στη ρωμαϊκή αυτοκρατορία και στην Ευρώπη του 18ου, και τέλος επίλυση-αφαίρεση στο Βυζάντιο και σήμερα (Μαρτινίδης, 1999, σελ 241-245).



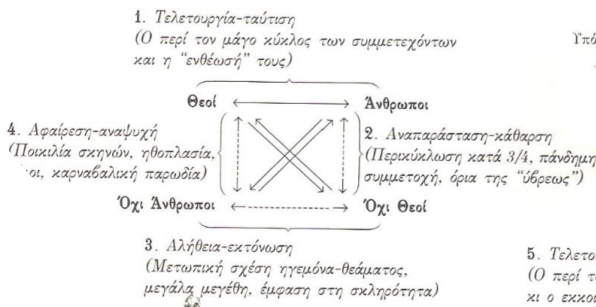
Εικόνα 8. “Περιμένοντας τον Γκοντό” στο Arts Theatre, Λονδίνο, 1955.

Αν τοποθετούσαμε παράλληλα την ιστορία της αρχιτεκτονικής, θα παρατηρούσαμε, όχι μόνο παρόμοια γεγονότα, αλλά και ανάλυση. Οι απαρχές της αρχιτεκτονικής, δεν είχαν θρησκευτικούς σκοπούς, με τον Ιμχοτέπ να φτιάχνει την πυραμίδα του Ζοζέρ; Στην Ελλάδα επίσης την βρίσκουμε σε μεγαλειώδη ταφικά μνημεία και παλάτια ώσπου στα κλασσικά χρόνια παρατηρούμε τις μελετημένες εκλεπτύνσεις. Οι Ρωμαίοι θαύμασαν την τέχνη και την μιμήθηκαν, χάνοντας αυτές τις εκλεπτύνσεις, αλλά προσφέροντας νέα στοιχεία στην κατασκευή. Η έντονη θρησκευτικότητα των βυζαντινών, φαίνεται από το αρχιτεκτονικό ενδιαφέρον που παρουσιάζουν οι ναοί, από την Βασιλική μέχρι τον Σταυροεπίστεγο, και το ίδιο ισχύει και για την δυτική

Ευρώπη, με τα Γοτθικά αββαεία και ιερά. Είναι διαφορετικοί τρόποι προσέγγισης του κόσμου, φέροντας συμβολικά μηνύματα σωτηρίας και τιμωρίας, δέους και φόβου. Στην Αναγέννηση, εφαρμόζονται τα μαθηματικά και η γεωμετρία που επανανακαλύφθηκαν, με αναλογίες να κατευθύνουν το σχεδιασμό. Το μελοδραματισμό του θεάτρου του 18ου αιώνα συναντούμε στον ρομαντισμό, που ψάχνει για τις αρχαίες ρίζες του στην προηγούμενη περίοδο. Και μετά από διάφορα αρχιτεκτονικά ρεύματα, καταλήγουμε σήμερα στον μεταμοντερνισμό, που εξ ορισμού δοκιμάζει στοιχεία από οποιαδήποτε περίοδο.

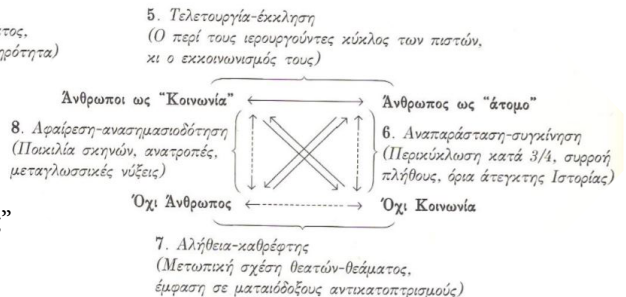
Από τα παραπάνω συμπεραίνουμε πως η σχέση θεάτρου και αρχιτεκτονικής στην ιστορία είναι άμεση. Είναι βέβαια λογικό καθώς ο τρόπος αντιμετώπισης των τεχνών είναι αποτέλεσμα των κοινωνικών συνθηκών και συμπερασματικά επηρεάζονταν όλες από κοινούς παράγοντες. Φυσικά, αν και μπορούμε να δεχτούμε γι αυτή την περίπτωση τον “κύκλο ζωής” της τέχνης, η μουσική λόγου χάριν, δεν αντιμετωπίστηκε με τον ίδιο τρόπο από την ιστορία. Ίσως αυτή η σχέση να είναι τόσο έντονη γιατί και οι δύο χρησιμοποιούν τον χώρο, με κύριο εργαλείο τους την όραση, όπως η ζωγραφική που, σε κάποιο βαθμό, έχει παρόμοια εξέλιξη, αλλά επηρεάστηκε πολύ πιο έντονα από άλλους παράγοντες όπως την ανακάλυψη της φωτογραφικής μηχανής.

Πρώτος κύκλος



Υπόμνημα: ↔ σχέσεις κύριας αντίθεσης  
 <->-> σχέσεις δευτερευουσών αντιθέσεων  
 ≧ σχέσεις αντίφασης ή αμειβίαιου αποκλεισμού  
 } σύζευξη των αντιτιθέμενων όρων.

Δεύτερος κύκλος



Εικόνα 9. Ο “κύκλος ζωής” της τέχνης

## ii.Πρωτοβάθμια σύγκριση

Οι ομοιότητες των δύο τεχνών δεν σταματούν στην ιστορία τους, αλλά βρίσκονται και στη σύγχρονη αντιμετώπιση τους. Εκτός από τις πιο προφανείς ομοιότητες στον τρόπο συνθετικής δόμησης του έργου (ένας αρχιτέκτονας/σκηνοθέτης αναλαμβάνει να οργανώσει ένα κτίσμα/μία παράσταση, με μία σύνθετη ομάδα ατόμων τα οποία θα ασχοληθούν με τεχνικά -και άλλα- στοιχεία και θα μεταβάλουν αντίστοιχα την μορφή του τελικού αποτελέσματος) μπορούμε να παρατηρήσουμε και ποικίλες κοινές αξίες. Για παράδειγμα, η ευελιξία, η μετάβαση, η συνεκτικότητα, το θέαμα (flexibility, transition, compactability, spectacle) είναι όλοι θεατρικοί όροι με παρόμοιο νόημα σε αρχιτεκτονικό πλαίσιο (Spina 2013).

Η αρχιτεκτονική χρησιμοποιεί φίλτρα και όρια για να δημιουργήσει χώρο, χτισμένο από πέτρα, ξύλο, μέταλλο, γυαλί. Το θέατρο χρησιμοποιεί μνήμη και μίμηση για να δημιουργήσει “μέρος”, μέρος με ανθρώπους, έπιπλα, αντικείμενα. Η διαδικασία αυτή της «μετατροπής» είναι ίσως η πιο ουσιαστική ομοιότητα που μπορούμε να αναγνωρίσουμε στα δύο και αποτελεί αφορμή αυτής της έρευνας. Ο Mike Pearson, χρησιμοποιώντας τα λόγια του Walter Brueggemann, λέει: “Το «μέρος» (place) είναι ο χώρος (space) στον οποίο σημαντικά λόγια ειπώθηκαν με τα οποία εδραιώθηκε μία ταυτότητα, καθορίστηκε το επάγγελμα και σφραγίστηκε το πεπρωμένο. Το «μέρος» είναι ο χώρος που δόθηκαν όρκοι και υποσχέσεις, που εκφράστηκαν απαιτήσεις” (Turner, 2004). Ο αρχιτέκτονας δημιουργεί αυτούς τους χώρους που θα μετουσιωθούν σε “μέρη”, αυτά τα οποία γίνονται εργαλεία για τους σκηνοθέτες για να εκφράσουν ιδανικά και συναισθήματα.

Είναι, πλέον, πιο ξεκάθαρη η σχέση τους και, αν λάβουμε υπ όψιν μας την μελέτη του Μαρτινίδη, η σύγχρονη αντιμετώπιση τους, που φέρνει τις δύο τέχνες μπροστά στην αρχή ενός νέου κύκλου, μιας νέας εξερεύνησης, νοήματος, εκφραστικής απόδοσης, μορφής και επαναπροσδιορισμού.

# III. Η θεατρικότητα, η σκηνογραφία, το site specific theater και η σκηνοθεσία)

Σε αυτό το κεφάλαιο, θα ασχοληθούμε με αρχιτεκτονικές έννοιες που βρίσκουμε στην θεατρικότητα, τη σκηνογραφία και το site-specific theater, μελετώντας τα με σκοπό να ανακαλύψουμε βαθύτερους δεσμούς και περισσότερα στοιχεία προς εμπλουτισμό της μελέτης.

## i. Θεατρικότητα

Ο όρος “θεατρικότητα” αφορά την ύπαρξη, σε κάποιο μέσο, στοιχείων που συμφωνούν με τις αρχές της δραματουργίας. Μπορεί να λάβει και αρνητική χροιά, κυρίως σε συγγένεια με την έννοια του θεάματος που αναφέρθηκε παραπάνω, επισημαίνοντας τα ψεύτικα χαρακτηριστικά του κατόχου της. Αυτή την κριτική στη θεατρικότητα βρίσκει ο S. Weber στο “The Society of Spectacle” του G. Debord. Ο τελευταίος την περιφρονεί, πως “καταδικάζει την ανθρώπινη -δηλαδή την κοινωνική- ζωή ως απλή εμφάνιση [...] Όχι μόνο εκφράζει το καπιταλιστικό σύστημα, το δικαιολογεί.” (Weber 2004). Παρόμοιο πρόβλημα θέτει ο J. L. Austin ονομάζοντας την θεατρικότητα της γλώσσας “παρασιτική χρήση του λόγου”. Ακόμα και ο Πλάτωνας στο παράδειγμα του Σπηλαίου, αναγνωρίζει την επικινδυνότητα του να μπλέκεται η αλήθεια και το ψέμα της σκηνής<sup>6</sup> (Weber 2004).

Ο G. Semper είναι ο πρώτος που μίλησε για τη “θεατρικότητα της αρχιτεκτονικής”. Εξερευνώντας την έννοια της θεατρικότητας, στην ουσία αναζητούσε πώς “η ποιητική της κατασκευής γίνεται μέρος 6 Η επικινδυνότητα της θεατρικότητας για τον Πλάτωνα, βρίσκεται στην «συγκατάθεση» που προκαλεί. Είναι το ίδιο επιχείρημα με τον Debord, που ισχυρίζεται: «Το θέαμα υπονοεί έναν παθητικό και αποξενωμένο θεατή, βασίζεται στον χωρισμό και την απομόνωση του καθένα που το παρακολουθεί» και «Το θέαμα σε κάνει να αδυνατείς να καταλάβεις τη διαφορά προϊόντος και αγαθού, της πραγματικής ικανοποίησης και της επιβίωσης.» Αλλάζει την πραγματικότητα (κάτα Πλάτωνα «εικόνες μετατρέπονται σε αληθινά πλάσματα») (Weber, 2004)



ενός ευρύτερου πολιτισμικού περιβάλλοντος καθώς η αρχιτεκτονική ιδιοποιείται διαθέσιμα τεχνικά μέσα και έννοιες του χώρου της αισθητικής” (Hartoonian, 2006, σελ 32). Ο όρος για εκείνον αφορούσε την επικοινωνιακή διάσταση της αρχιτεκτονικής, την γλώσσα της. Θεωρούσε πως δεν αποτελεί μιμητική τέχνη, πως βρίσκεται πιο κοντά στον χορό και την μουσική απ’ ότι στην ζωγραφική. Ταυτόχρονα συνέδεε την θεατρικότητα με μία πολιτική ανάλυση, η οποία τον οδήγησε στην εξορία. Συγκεκριμένα ισχυρίστηκε πως “τα κίνητρα της αρχιτεκτονικής βρίσκονται στη διαδικασία παραγωγής των τεσσάρων βιομηχανιών κλωστοϋφαντουργίας, ξυλουργικής, κεραμικής και τοιχοποιίας” (Hartoonian, 2006, σελ 34).



Εικόνα 10. The Naked City Ο ψυχογεωγραφικός χάρτης του Debord για το Παρίσι

Από τότε έχουν γίνει διάφορες αναφορές στον όρο, με κάποιες εκτενείς μελέτες, συνήθως συνυφασμένες με την έννοια του θεάματος και τι σημαίνει στην καπιταλιστική κοινωνία ή πως επηρεάζεται από τις σύγχρονες τεχνολογικές εξελίξεις. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η εργασία Confused Spaces, στην οποία μελετάται η θεατρικότητα του δημόσιου χώρου. Ο Spina απορρίπτει τον χωρισμό των χώρων σε δημόσιους

και ιδιωτικούς προσθέτοντας και τους ψευδο-ιδιωτικούς και ψευδο-δημόσιους, όπως πχ ένα θεματικό πάρκο ή ένα εμπορικό κέντρο που προσπαθεί να φαίνεται δημόσιο αλλά αποτελεί καθαρά ιδιωτικό χώρο<sup>7</sup>. Δηλώνει πως η θεατρικότητα (που ήδη υπάρχει στους ψευδοδημόσιους χώρους στη μορφή του θεάματος, της ευελιξίας, της μετάβασης και της συνεκτικότητας) μπορεί να δώσει ταυτότητα σε απροσδιόριστα μέρη. Ακόμη εξηγεί τον “ψεύτικο” χώρο, ως δόμηση που “αγνοεί κάθε είδους συναφής αναφοράς, είτε ιστορικής είτε πολιτισμικής” (Srina 2013), μία σκέτη πρόσοψη. Τέλος, ο Srina μέσω πειραματισμών, καταλήγει, εκτός άλλων συμπερασμάτων πως ο πεζός χρήστης του δημόσιου χώρου χρειάζεται ξεκάθαρη πρόσκληση για τη συμμετοχή σε δράσεις που προτάθηκαν για την ενίσχυση της θεατρικότητας.

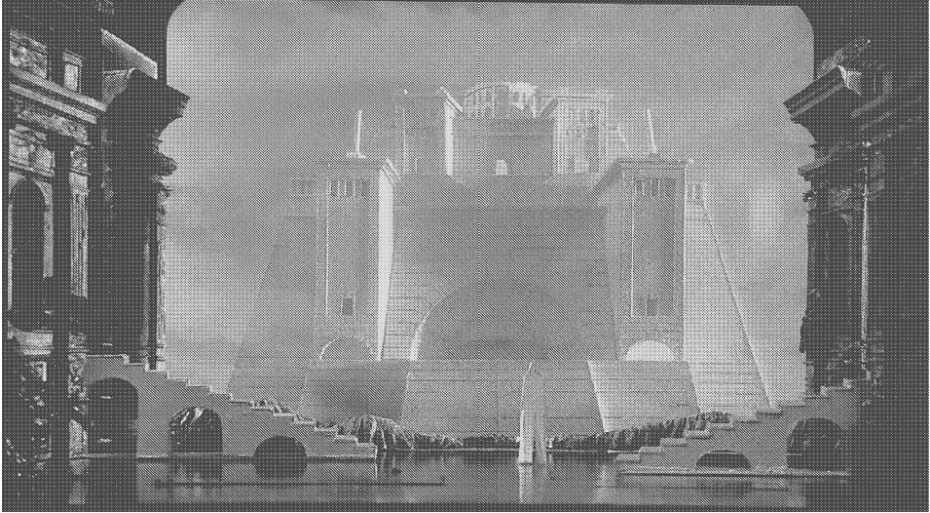
Μόλις πριν δύο χρόνια έγινε το 1ο διεθνές συνέδριο “DRAMATIC ARCHITECTURES, places of drama - drama for places” στη Πορτογαλία για το “πως η αρχιτεκτονική μπορεί να δραματοποιηθεί, και πως μπορεί κανείς να κτίσει δραματοουργίες σε συγκεκριμένη τοποθεσία” ώστε να “ιδρυθεί ένας θεωρητικός σκελετός βασισμένος σε κοινό έδαφος μεταξύ αρχιτεκτονικής και παραστατικών τεχνών”. Ο Jorge Palinhos, μέλος της οργανωτικής επιτροπής, γράφει πως “Εξακολουθεί να είναι ένα υπανάπτυκτο πεδίο μελέτης, πολλά υποσχόμενο για τις δύο τέχνες ως ένας τρόπος κατανόησης και μεταμόρφωσης του χώρου”<sup>8</sup>. Στο στοιχείο αυτό της μεταμόρφωσης, κι όχι στην έννοια του θεάματος, θα επιμείνουμε παρακάτω.

---

7 Στο σημείο αυτό της διπλωματικής του εργασίας, ο Srina δίνει ως παράδειγμα ψευδοδημόσιου χώρου την Disneyland. Για το πάρκο αυτό γράφει ο Umberto Eco σε μία έκθεση με την ίδια κριτική προσέγγιση των προηγούμενων για το θέαμα, αναλύοντας το «ψεύτικο» και την ανάγκη των καταναλωτών για «αλήθεια και περισσότερο από την αλήθεια». Φτάνει να δηλώσει πως το απόλυτο ψέμα ταυτίζεται με απόλυτη αλήθεια. (Eco, 1987)

8 Όλα αυτά αναγράφονται στο κάλεσμα για υποβολή κειμένων στην επίσημη ιστοσελίδα. Αναφέρεται ακόμη το ενδιαφέρον για την «συμβολή στην ανάπτυξη γνώσεων σε αυτό τον τομέα, κυρίως την προαγωγή της κατανόησης της χρήσης των αρχιτεκτονικών χώρων από το θέατρο, της χρήσης κτιρίων ως χώρους παραστάσεων και την προσαρμογή πρώην θεατρικών χώρων σε σύγχρονες πρακτικές παραστατικών τεχνών.»

Το μεγάλο μέγεθος, ο πλούτος, η πολυπλοκότητα (ή αντίθετα, η απλότητα) είναι όλα χαρακτηριστικά που τραβάνε την προσοχή<sup>9</sup>, προκαλούν δέος και συντελούν σε μία μνημιακότητα ενός έργου που τα κατέχει. Όμως η θεατρικότητα έχει την δύναμη της μεταμόρφωσης, να κρύψει και να αναδείξει. Η σκηνογράφος Pamela Howard, αναφέρει



Εικόνα 11. Η Βαλχάλα στο έργο “Das Reihngold”, San Francisco Opera, 1999

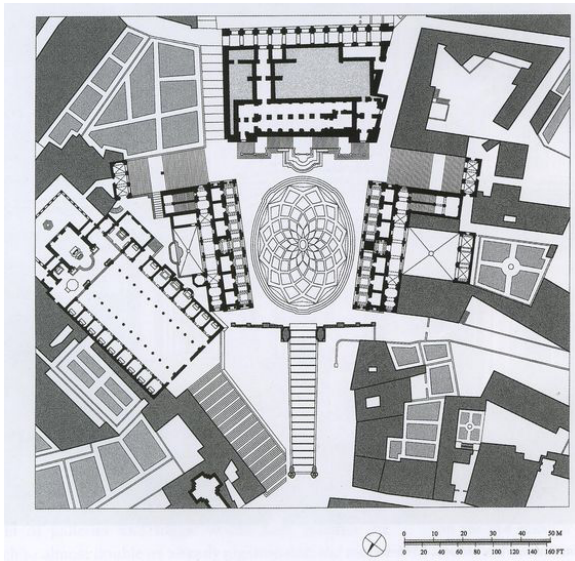
το εξής περιστατικό: Μπροστά στο καθεδρικό ναό της Βαρκελώνης, υπάρχει μία δημόσια πλατεία που συχνά στήνονται μικρές «σκηνές» για διάφορα δρώμενα. Και ενώ πολλοί χορεύουν στην μία πλευρά της πλατείας, ένας γέρος άντρας προκαλεί τους περαστικούς να σταματήσουν και να ακούσουν για το θαυματουργό σπιρτόκουτο που κρύβει στην τσέπη του. Μιλά χαμηλόφωνα και γρήγορα, σαν να λέει κάποιο μυστικό και σιγά σιγά μαζεύεται γύρω του όλο και περισσότερος κόσμος, ανοίγοντας τον κύκλο γύρω του. Όταν τα άτομα φτάσουν τα 300, εκείνος τριγυρίζει στον αυτοσχέδιο κύκλο του, πλησιάζοντας τους και φεύγοντας μακριά, διαμορφώνοντας τον χώρο ακριβώς όπως πρέπει και τότε δείχνει το σπιρτόκουτο, απλό στην όψη,

---

9 Ο J. Romano, στο βιβλίο του “The Neuropyramid”, γράφει για την λειτουργία της ανθρώπινης προσοχής και πως μετά τα βασικά ένστικτα του κινδύνου και της επιβίωσης, το αμέσως επόμενο ερέθισμα είναι η φωτεινότητα, το χρώμα, τα έντονα σχήματα και το μέγεθος. “Advertisers are well aware that our brain is attracted to the stunning and original stimuli” (Romano, σελ 72)

με δυνητικά μαγικές ιδιότητες. Δηλώνει ότι όταν το ανοίξει θα βγάλει ένα λιοντάρι από μέσα, και κανένας από τους θεατές δεν το αμφισβητεί. Το δείχνει και καθώς το ανοίγει αργά, εξηγεί, από σταθερή θέση πλέον, πως μπορεί να το κάνει και με πιο τρόπο έφτασε στην κατοχή του αυτό το θαυματουργό σπιρτόκουτο.

Το μυστικό της επιτυχίας του δρώμενου αυτού, είναι εν μέρη η εξαιρετική υποκριτική ικανότητα του ηλικιωμένου αλλά κυρίως “η εσκεμμένη από εκείνον χρήση της κλίμακας σε σχέση με τον χώρο”. Η επίδραση που έχει η ιστορία αυτή οφείλεται στην αντίθεση του μεγέθους του σπιρτόκουτου με τον κύκλο του κοινού που όρισε την σκηνή, το οποίο σαν υπνωτισμένο πιστεύει πραγματικά ότι μέσα απ το μικροσκοπικό χάρτινο κουτί θα ξεπηδήσει ένα θηρίο. Εκείνη τη στιγμή βρίσκονται και στην πλατεία, αλλά και πουθενά, με όλη τους την προσοχή στραμμένη σε ένα σημείο, ένα σημείο που κάτι σημαντικό θα συμβεί. Ο χώρος του υπερφυσικού ορίστηκε με την κίνηση του άνδρα, που στέκεται δίπλα αλλά και μακριά από τον κόσμο. Το ότι η επίδραση αυτή σπάει ξαφνικά, όταν ο ηθοποιός τρέχει μακριά γελώντας, τους επαναφέρει με γέλια στην πραγματικότητα στην συνειδητοποίηση ότι ξεγελάστηκαν. Η θεατρικότητα των πράξεων του και του χώρου-μη τόπου που δημιούργησε, άφησαν μία αξέχαστη εμπειρία στον κόσμο που περνούσε εκείνη τη στιγμή.



Εικόνα 12. Κάτοψη της “Piazza del Campidoglio” στη Ρώμη. Σχεδιασμένη από τον Μικελάντζελο. Οι όψεις των κτισμάτων θυμίζουν σκηνικό.

Σε ένα άλλο ταξίδι της σκηνογράφου στο Βελιγράδι το φθινόπωρο του 2000, πάλι σε μία πλατεία (την πλατεία Δημοκρατίας) ο κόσμος μαζεύεται και στήνονται μερικοί προβολείς και μία υποτυπώδης ηχητική εγκατάσταση. Είναι η στιγμή της χειραφέτησης από την εξουσία του Μιλόσεβιτς και ο κόσμος περιμένει με ένταση και καλή διάθεση τις ομιλίες, το “μεγάλο θέαμα”, να ξεκινήσουν. Ένα παιδί σκαρφαλώνει στην όψη κάποιου κτιρίου για να μπορεί δει πάνω από την γεμάτη πλατεία. Σκοντάφτει και κινδυνεύει να πέσει και ο κόσμος από κάτω τον παρακολουθεί με κομμένη ανάσα. Τελικά ο μικρός κρατιέται και το πλήθος επευφημεί και χειροκροτά, ενώ εκείνος γελάει και κουνάει το σακάκι του, σε πλήρη συναίσθηση του θριάμβου του. Μία τέλεια θεατρική πράξη που τον έκανε το σύμβολο της νέας Γιουγκοσλαβίας. Η κλίμακα έχει πάλι παίξει τον ρόλο της σε αυτή την ιστορία. Ακούσια, το παιδί τράβηξε την προσοχή ενός κοινού που περίμενε κάτι να συμβεί, αναγκάζοντας μία τεράστια πλατεία να αγωνιά μία στιγμή που την κατακλύζουν συναισθήματα νίκης. Το θέατρο έχει κι αυτή την δύναμη. Από τη στιγμή που ο κόσμος αφηθεί, ο σκηνοθέτης, ή ο κατά τύχη ηθοποιός στην περίπτωση αυτή, μπορεί να παίξει με την προσοχή και το συναίσθημα, καθώς και τις προσδοκίες του, να δώσει ένταση και νόημα σε πράγματα μικρότερα σε μέγεθος.

Αν οι παραπάνω ιστορίες δεν συνέβαιναν σε πλατείες με μεγάλο κοινό δεν θα είχαν ούτε την ίδια επίδραση, ούτε αποτέλεσμα και η ερμηνεία τους θα ήταν εντελώς διαφορετική. Η θεατρικότητα των πράξεών τους κατεύθυναν το βλέμμα και άλλαξαν εντελώς τη δυναμική που προσέφεραν αυτές οι, μεταμορφωμένες πλέον, πλατείες. Στη μία περίπτωση ο κόσμος βρισκόταν στους πρόποδες ενός απόκρημνου υψώματος, που ένας τολμηρός αναρριχητής σκαρφάλωσε, ενώ στην άλλη σε ένα μυστήριο κύκλο, σε κάποια σπηλιά ή σε τόπο μη προσδιορισμένο, έτοιμοι να τους αποκαλυφθούν μεγάλα μυστικά. Αξίζει να σημειωθεί ότι και στις δύο περιπτώσεις υπήρξε συναισθηματική ένταση, η οποία μπορεί να προϋπήρχε ή απλά να δημιουργήθηκε από τον καλλιτέχνη, και συντέλεσε σ’ αυτή την εκτόνωση, δηλαδή το συναίσθημα αυτό ήταν ο κύριος παράγοντας της τροπής των γεγονότων.

## ii.Σκηνογραφία

Το πιο προφανές σημείο τομής αρχιτεκτονικής και θεάτρου φαίνεται να αποτελεί η σκηνογραφία<sup>10</sup>. Είτε θεωρηθεί ως απλή εικαστική παρέμβαση και διακόσμηση, είτε απαραίτητο σκηνοθετικό στοιχείο που αναπτύσσει την πλοκή, είναι γεγονός ότι επηρεάζει σε μεγάλο βαθμό το τελικό συνολικό αποτέλεσμα. Παλιότερα η σκηνογραφία ήταν απλά η χρηστική διευθέτηση της σκηνής, σύμφωνα με τα ρεαλιστικά δεδομένα του έργου και τις χωροθετικές ανάγκες της παραγωγής, όμως το ίδιο το θέατρο άλλαξε και οι απαιτήσεις από τους σκηνογράφους αυξήθηκαν. Πλέον έχουν πολύ πιο καθοριστικό ρόλο, από το «πως φαίνεται», καθώς πρέπει να γνωρίζουν να μεταπλάσσουν και να προσαρμόσουν τον χώρο, όχι μόνο της σκηνής, να ανακαλύψουν τα σημεία που εστιάζει το μάτι του θεατή, να τα τονίσουν και φυσικά να ασχοληθούν και με τα αντικείμενα του χώρου, τους ανθρώπους και οτιδήποτε θα τον «ζωντανέψει».

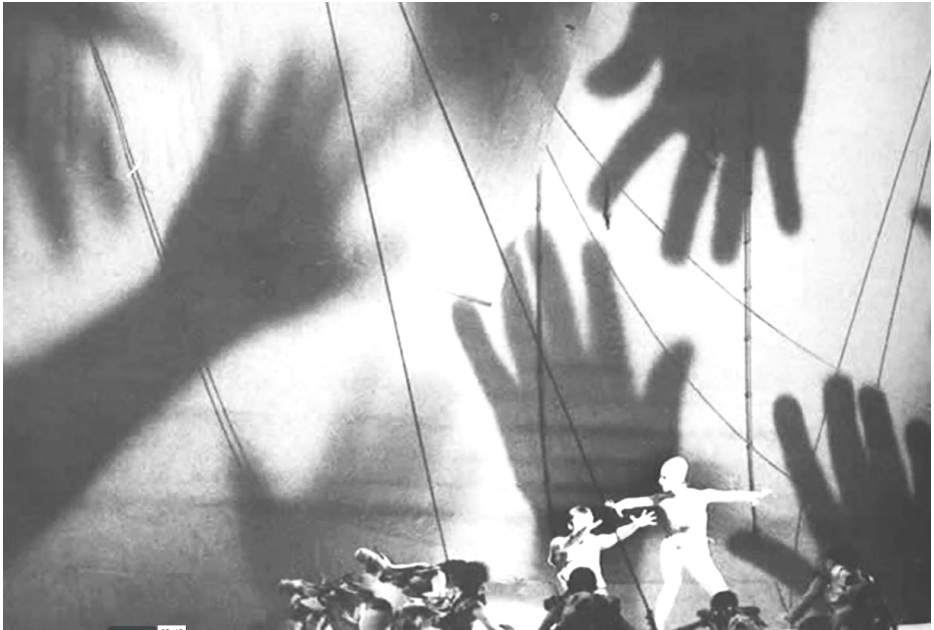
Η Pamela Howard γράφει “Σκεφτόμαστε τον χώρο σε δράση και πως μπορούμε να τον δομήσουμε και να τον αποδομήσουμε [...] πως μπορεί να σχηματιστεί με τη φόρμα και το χρώμα προκειμένου να αναδείξει την ανθρώπινη παρουσία και το κείμενο” (Howard, 2006, σελ 1). Η δουλειά των σκηνογράφων είναι, κατά βάση, σύνθεση, και παρά του ότι στην Ελλάδα το χρησιμοποιούμε ευρέως σαν όρο, στο εξωτερικό ονομάζονται, και συχνά αντιμετωπίζονται, ως stage designers (διακοσμητές/σχεδιαστές σκηνής). Ο ορισμός που δίνει όμως η Howard για την δουλειά της είναι “η ενιαία σύνθεση του χώρου, του κειμένου, της έρευνας, της αισθητικής, της υποκριτικής, της σκηνοθεσίας και της συμμετοχής του θεατή, στοχεύοντας σε μία πρωτότυπη καλλιτεχνική δημιουργία”. (Howard, 2006, σελ 176)

Η σκηνογραφική σύνθεση είναι το στοιχείο που θα ορίσει το σημείο συνεύρεσης των ηθοποιών και του εν δυνάμει κοινού, θα εξηγήσει ποια είναι η σχέση τους και θα χωρίσει τον “πραγματικό κύκλο” απ το “κουτί των ψευδαισθήσεων”. Είναι στις υποχρεώσεις της να ντύσει την σκηνή, αλλά ταυτόχρονα να ορίσει χώρο δράσης των ηθοποιών

---

10 Δεν είναι λίγοι οι αρχιτέκτονες που ασχολήθηκαν με την τέχνη της σκηνογραφίας, με διάσημα παραδείγματα τον Josef Svoboda και George Tsypin.

και να δημιουργήσει σκηνή σε χώρους που, πιθανότατα, δεν υπάρχει, άλλωστε πλέον χρησιμοποιούνται συχνά τέτοιοι χώροι για παραστάσεις πειραματικού χαρακτήρα και όχι μόνο. Με δύο λόγια, η σκηνογραφία παρέχει φίλτρα και όρια για να βοηθήσει την σκηνοθεσία να κρύψει ή να αναδείξει τα σημαντικότερα στοιχεία του έργου. Το σκηνικό πρέπει να μπορεί να αποδώσει συναίσθημα, ιστορική εποχή, ξεκάθαρο τόπο, λειτουργία και όλα αυτά μαζί ή κανένα απ' τα παραπάνω, καθώς υπάρχουν παραστάσεις λόγου χάριν που εσκεμμένα δεν ορίζουν τόπο.



Εικόνα 13. Παράσταση στο θέατρο “Laterna Magika”, στην Πράγα.  
Σκηνογραφία από τον J. Svoboda.

Η Μ. Holdar, καθηγήτρια του πανεπιστημίου της Στοκχόλμης, μελετώντας συγκεκριμένα έργα που δούλεψε ο Ingmar Bergman<sup>11</sup>,

<sup>11</sup> Πρόκειται για σημαντικό Σουηδό σκηνοθέτη. Στο θέατρο έχει ανεβάσει έργα των Στρίντμπεργκ, Σαίξπηρ, Λουίτζι Πιραντέλο, Αλμπέρ Καμύ, Τένεσι Ουίλιαμς, Ζαν Ανούιγ, Μπέρτολντ Μπρεχτ, Άντον Τσέχοφ, αλλά και δικά του. Παράλληλα σκηνοθέτησε μεγάλο αριθμό ταινιών με σενάρια που έγραψε ο ίδιος, οι οποίες τον ανέδειξαν διεθνώς ως έναν από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες του κινηματογράφου με πιο γνωστή την «Εβδομη σφραγίδα», η οποία έχει επηρεάσει όλες τις σύγχρονες απεικονίσεις του Θανάτου.





γράφει πως η σκηνογραφία “εκθέτει την θεατρική μεταμόρφωση αντικειμένων, του χρόνου και του χώρου. Στο χωροχρόνο της φαντασίας τα φαινόμενα έχουν νέο νόημα και ενέργεια” (Holdar, 2005, σελ 38). Για εκείνη, σημαντικά εργαλεία αποτελούν η “συστολή” και η “διαστολή”, η επικέντρωση του ενδιαφέροντος σε ένα σημείο και, αντίθετα, ο τρόπος που ενεργοποιείται θεατρικά ο χώρος και εκτός της σκηνής, όπως ακόμη και η δυνατότητα της να “περιστρέφεται”, να αλλάζει και να δίνει στο θεατή όλες τις πληροφορίες, ενώ βρίσκεται σε σταθερή θέση. Η διαστολή και η περιστροφή εντείνουν την σχέση μεταξύ ηθοποιού και θεατή καθώς “δεν είναι δεσμευμένες στη σκηνή, περιλαμβάνουν ολόκληρη την αίθουσα. Ο θεατής γίνεται μέτοχος στη πραγματοποίηση της κίνησης” (Holdar, 2005, σελ 65).



Εικόνα 14. Σκίτσο της P. Howard για τα κοστούμια της παράστασης “Γλάρος”, του Τσέχωφ

Εικόνα 15(Αριστερή σελίδα). Σκηνές από την παράσταση “The Winter’s Tale” στο Royal Dramatic Theatre, 1994, σε σκηνοθεσία I. Bergman

Επιστρέφοντας στην δουλειά της Howard, τα εργαλεία της σκηνογραφίας που δεν φαίνεται να έχουν χρήση στην αρχιτεκτονική σύνθεση, είναι το κείμενο και τα κοστούμια, ας ασχοληθούμε λοιπόν εν τάχει μαζί τους. Το κείμενο, συνήθως μία γραμμική αφήγηση, που ορίζει σε μεγάλο βαθμό όλα τα χαρακτηριστικά της παρουσιάσής του, γι αυτό το χρησιμοποιούν πολλοί μόνο για να σημειώσουν τις αλλαγές σκηνών και σκηνικών. Όμως προκειμένου ο σκηνογράφος να συνεισφέρει πραγματικά στο έργο “πρέπει να είναι τόσο εξοικειωμένος με το κείμενο όσο ο ηθοποιός ή ο σκηνοθέτης [...] πρέπει να

αφουγκράζεται τον ήχο των λέξεων, την μουσικότητα του λόγου, την ποιότητα και την υφή του [...] Αυτή η αίσθηση του ήχου βρίσκεται πολύ κοντά στην αίσθηση του χρώματος και όταν έρθει η στιγμή να συνθέσει εικόνες, οδηγεί στην επιλογή της χρωματικής κλίμακας που αντανακλά τη μουσική των λέξεων” (Howard, 2006, σελ 26). Για τα κουστούμια από την άλλη πρέπει να θυμόμαστε πως ό,τι φοράμε δεν είναι ουδέτερο, καθώς το περιβάλλον μας σε κάθε ιστορική περίοδο διαμορφώνει το οπτικό στυλ και των φορεμάτων και των δημόσιων κτιρίων. Η κάθετη κατασκευαστική δομή των μεσαιωνικών εκκλησιών, με τις υπερυψωμένες πέτρινες αψίδες “αντιστοιχεί στις κάθετες πτυχώσεις των μεσαιωνικών πορτραίτων, με τους επιμήκεις ιππότες”, ενώ οι χαμηλές αψίδες των ελισαβετιανών ανακτόρων επαναλαμβάνονται στα πορτραίτα των γυναικών με τις περίτεχνες κομμώσεις, όπου οι καμπυλωτές, πτυχωτές φούστες τους συμπληρώνουν αρμονικά το αρχιτεκτονικό τοπίο (Howard, 2006, σελ 60-61). Ο ενδυματολογικός διάκοσμος είναι ως εκ τούτου σημαντικός φορέας μνήμης και χρονικότητας, ή ακόμα και αναίρεσης κάθε χρονικότητας (Αλάτσης, 2015).

Την πολυτέλεια τέτοιων εργαλείων δεν την έχει ο αρχιτέκτονας, καθώς η δική μας σύνθεση δεν επιβάλλει τα ρούχα στους χρήστες (πλην ελάχιστων εξαιρέσεων, που η λειτουργία, και όχι ο χώρος, επιβάλλει ένα κώδικα ενδυμασίας) και -συνήθως- το κτίριο δεν «εξιστορεί», δεν υπάρχει κάποιο κείμενο. Έχουμε όμως την δυνατότητα να εκφραστούμε με ηχητικά στοιχεία, καθώς όλες οι επιφάνειες μπορούν να ανακλάσουν, απορροφήσουν και να αλλάξουν την συχνότητα και την ένταση των μικρών θορύβων της καθημερινότητας (βημάτων, αναπνοής, τρίξιμο καρέκλας κα), δημιουργώντας μία ακουστική αρχιτεκτονική (aural architecture). Η χωρικοακουστική επίγνωση δεν περιλαμβάνει μόνο όμως την αναγνώριση αυτών των στοιχείων αλλά και “την εμπειρία του χώρου σε επίπεδο συμπεριφοράς και συναισθήματος” (Blessner, 2007). Είναι χρήσιμο να γνωρίζουμε ότι υπάρχει και αυτό το πεδίο κατανόησης, για να χρησιμοποιηθεί σε αρχιτεκτονική και σκηνογραφία.

### iii. Site-specific

Ένα είδος θεάτρου που χρησιμοποιεί την δύναμη του χώρου είναι το Site Specific Theater. Τέτοιου είδους παραστάσεις βρίσκουν κτίρια χωρίς αρχική σκηνική χρήση και στήνουν τους χαρακτήρες και τα γεγονότα που ζουν μέσα σε αυτά. Ο Clifford McLucas, ένας Αρχιτέκτονας-“visual theorist”, έλεγε “Η πραγματική δύναμη του Site Specific Theater είναι ότι ενεργοποιεί, ή τουλάχιστον εμπλέκει, τις αφηγήσεις του τοπίου, με κάποιο τρόπο. Αυτό ισχύει και για το χαρακτήρα του κτιρίου”. Ο McLucas, μαζί με τον Mike Pearson, έναν ακόμα σημαντικό επαγγελματία του SST, χρησιμοποιούν τους όρους “host” (ξενιστής) και “ghost”(φάντασμα) για να περιγράψουν το κτίριο που συμβαίνει η παράσταση, και την ίδια την παράσταση (Turner, 2004, σελ 371). Πρόκειται για όρους άρρηκτα συνδεδεμένους, καθώς το να μετακινήσεις μια τέτοια παράσταση σε άλλο τόπο σημαίνει ότι την αλλάζεις, αν όχι ότι την καταστρέφεις.

Εικόνα 16. Σκηνή από την παράσταση “Até comprava o teu amor” της J. Craveiro







Εικόνα 17,18 (Αριστερή σελίδα). Σκηνές από την παράσταση “B612” της Θεατρικής Ομάδας Πολυτεχνείου Κρήτης στις Φυλακές Χανίων, 2015

Εικόνα 19,20 (Δεξιά σελίδα). Σκηνές από την θεατρική ανάγνωση της Πηνελοπιάδας (19) και η λειτουργία της έκθεσης του Α. Βολανάκη(20), 2015 “The Holy Bachelor-ette in the Wedding Cave”

Εικόνα 19.



Εικόνα 20.

Η J. Craveiro, σκηνοθέτης της ομάδας Teatro do Vestivo λέει πως γράφει πάνω στον χώρο, γιατί αυτός είναι η πηγή της έμπνευσης της καθώς “ο χώρος θα αντηχήσει στον θεατή και τον ηθοποιό [...] ο χώρος αποτελεί από μόνος του ένα επίπεδο δραματοουργίας” (Carneiro, 2014). Το κάθε δωμάτιο έχει την δική του ιστορία, η οποία συντελεί στο τελικό αποτέλεσμα. Μία παράσταση τέτοιου τύπου έγινε στα Χανιά το 2015, όταν η Θεατρική Ομάδα Πολυτεχνείου Κρήτης ανέβασε στις παλιές φυλακές Χανίων μία διαφορετική εκδοχή του “Μικρού Πρίγκιπα” του Antoine de Saint-Exupéry. Στην παράσταση αυτή ακούγαμε μία θεατρική απόδοση του αυθεντικού κειμένου, αλλά το υπο-κείμενο ήταν μία τελείως διαφορετική, ρεαλιστική ιστορία, ενός φυλακισμένου με αμνησία που παίρνει άδεια να τριγουρίσει στις φυλακές, ώσπου θυμάται τον λόγο της φυλάκισης του και αυτοκτονεί. Το ταξίδι του “πρίγκιπα”, από πλανήτη σε πλανήτη, ακολουθούσε το κοινό από κελί σε κελί, όπου μία καινούργια ιστορία κάποιου έγκλειστου ξεδιπλωνόταν.

Οι χαρακτήρες του έργου ήταν φανταστικοί, αλλά ο θεατής-ταξιδιώτης δεν μπορούσε παρά να αισθανθεί τις ιστορίες των κελιών, των πραγματικών φυλακισμένων, νιώθοντας οι ίδιοι το βάρος των τοίχων, την έλλειψη ανοιγμάτων, το αποπνικτικό κλίμα που επικρατούσε. Ο χώρος διατηρούσε την μνήμη της προηγούμενης χρήσης του. Σε τέτοιους χώρους, οι ηθοποιοί τον παρατηρούν, τον επεξεργάζονται και πρακτικά οι δράσεις τους τον περιγράφουν. “Όμως κάποια στιγμή η περιγραφή σταματάει και στον ηθοποιό δεν μένει τίποτα άλλο να περιγράψει πέρα από τον εαυτό του” (Carneiro, 2014). Ο χώρος του έργου, το «κλίμα» του, η ιστορία του αντικατοπτρίζονται στον ηθοποιό που με την σειρά του τα μεταφέρει στον θεατή.

Σε μία άλλη εγκατάσταση, στο βιομηχανικό χώρο Α της Πειραιώς, κρεμασμένα νυφικά και λευκά υφάσματα είναι ο μόνος διάκοσμος μίας μεγάλης αίθουσας. Οι τοίχοι καλύπτονται από γυμνό τσιμέντο και στο κέντρο ανάμεσα σε τέσσερις κολόνες βρίσκεται ένας αργαλειός που υφαίνει ένα καινούριο ύφασμα από παλιά νυφικά που κόβονται επί τόπου. Είναι η έκθεση “The Holy Bachelorette in the Wedding Cave” του σκηνογράφου Αντώνη Βολανάκη. Όσο λειτουργεί η έκθεση, προβάλλονται βίντεο-συνεντεύξεις γυναικών που απαντούν ερωτήματα

για την μητρότητα, το γάμο, τον κοινωνικό ρόλο της γυναίκας. Αυτή η έκθεση, έγινε σκηνή για την “Πηνελοπιάδα” της Μάργκαρετ Άτγουντ, ή καλύτερα, την θεατρική ανάγνωση ενός μεγάλου αποσπάσματος της<sup>12</sup>. Ο κόσμος κάθεται σε κύκλο, γύρω από τον αργαλειό. Η θερμοκρασία του χώρου έχει ανέβει και η πρωταγωνίστρια περιγράφει το σκοτεινό αλλά κατάλευκο, γεμάτο ασφόνδελους τοπίο του Άδη. Πλέον είμαστε στα παλάτια του Πλούτωνα, στο πυκνό σκοτάδι βλέπουμε μόνο ότι υπάρχει στον κύκλο, σε μικρή ακτίνα γύρω μας και είναι πολύ πιο εύκολο να καταλάβουμε την ιστορία της βασιανισμένης.

Αξίζει να επικεντρωθούμε σε δύο στοιχεία αυτού του προαναφερθέντος SST performance. Το πρώτο είναι η άνοδος της θερμοκρασίας. Οι κουρτίνες και τα νυφικά αμέσως λαμβάνουν το ρόλο της χρωματικής ένδυσης του χώρου, συμβολίζοντας τα λευκά λιβάδια λουλουδιών που περιγράφονται από το κείμενο, αλλά η θερμότητά του που αυξήθηκε λόγω του αριθμού των θεατών, τους μεταφέρει στην κατοικία των νεκρών, σε τόπο που στην συνείδηση μας είναι «η κόλαση». Το δεύτερο, είναι τα σχήματα της σκηνής. Το κοινό έχει δημιουργήσει ένα κύκλο και κοιτάζει προς τα μέσα, με το φως να είναι ασθενές στον περίγυρο. Η γεωμετρία ενός κύκλου είναι «εσωστρεφής», δημιουργώντας στην συγκεκριμένη περίπτωση την αίσθηση πως δεν υπάρχει τίποτα έξω από αυτόν, και έτσι, όταν οι ηθοποιοί επέλεξαν να βγουν, πλέον δεν έχουν υλική υπόσταση, είναι απλά φωνές και ψίθυροι, σκιές στο σκοτάδι, οι υπόλοιπες ψυχές του Άδη. Δύο πολύ απλά χαρακτηριστικά του χώρου, μετατράπηκαν σε δραματικά εργαλεία.

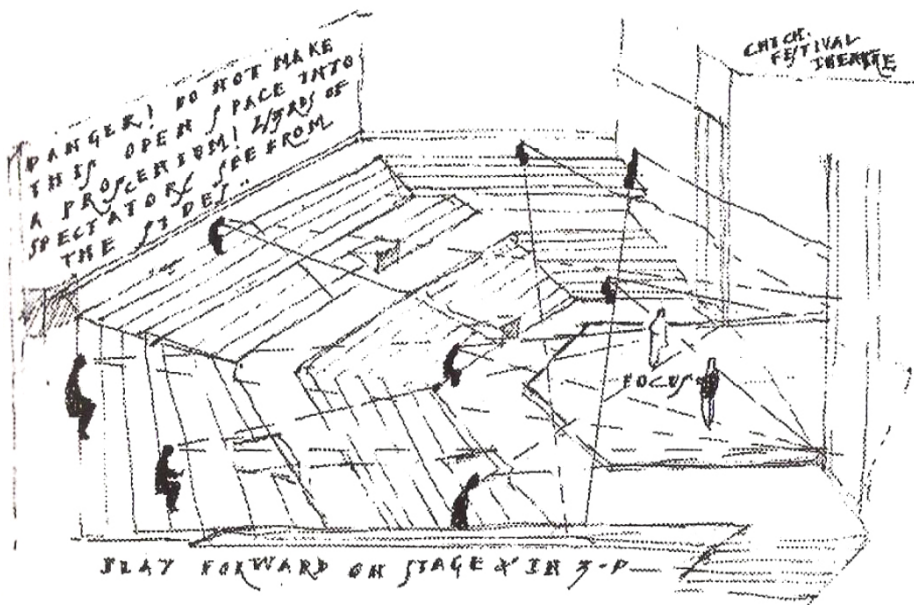
Η αλληλεπίδραση μας με το φυσικό και κοινωνικό περιβάλλον μας γίνεται με όλες μας τις αισθήσεις και μέσω αυτών αντιλαμβανόμαστε τα γεγονότα, τα αντικείμενα, τα άτομα καθώς και το κενό ανάμεσα τους. Η κάθε αίσθηση έχει ένα μοναδικό και ταυτόχρονα συμπληρωματικό ρόλο στη δημιουργία της εσωτερικής μας εμπειρίας του εξωτερικού κόσμου. Όμως “σε αντίθεση με τις αρχαίες κοινωνίες, η σύγχρονη, τεχνολογική

---

12 Στο έργο αυτό, μας δίνεται η οπτική της νεκρής πλέον Πηνελόπης για τα κατορθώματα του συζύγου της. Η Άτγουντ παρουσιάζει τα παιδικά χρόνια της Πηνελόπης και τη σχέση της με τους γονείς της, το γάμο της με τον Οδυσσέα, τις δυσκολίες που αντιμετώπισε τα είκοσι χρόνια που αυτός έλειπε από την Ιθάκη, καθώς και την αμηχανία της επανασύνδεσης των δυο συζύγων.

κοινωνία, τείνει να απαξιεί την ακοή, την όσφρηση, την γεύση και την αφή, προτιμώντας την όραση ως το κύριο μέσο για την κατανόηση του περιβάλλοντος. Κατά παράδοση, ως αποτέλεσμα, δημιουργούμε και αντιλαμβανόμαστε την αρχιτεκτονική οπτικά, παρά με όλες μας τις αισθήσεις” (Blesser, 2007).

Το SST έχει ένα ακόμα σημαντικό χαρακτηριστικό: “είναι μορφή τέχνης που συχνά καθιστά την έκπληξη αναπόφευκτη καθώς φέρνει στο προσκήνιο τη σχέση μας με το ευρύτερο περιβάλλον [...] Συμβαίνει στη σύγκρουση των δυναμικών μεταξύ των στοιχείων του τοπίου και των προσθηκών στο τοπίο” και δεν μπαίνουμε στη διαδικασία να τα ξεχωρίσουμε, άρα “γειωνόμαστε στην παντοδυναμία μας κάνοντας ταυτόχρονα νέες ανακαλύψεις. Ασπαζόμαστε πλήρως την έκπληξη. Αυτό ισχύει στις συναντήσεις μας τόσο με τους ανθρώπους του χώρου όσο και με τα αντικείμενα” (Turner, 2004, σελ 382). Η έκπληξη είναι χρήσιμη στη διατήρηση του ενδιαφέροντος του θεατή/ ακροατή/ αναγνώστη σε οποιοδήποτε είδος αφήγησης, ακόμα και χωρικής.



Εικόνα 21. Δημιουργία οπτικών αξόνων, σκίτσο της P. Howard



## iv.Σκηνοθεσία

Αν και η πρώτη σκέψη για το άμεσο θεατρικό αντίστοιχο του αρχιτέκτονα είναι ο σκηνογράφος, η δουλειά του αρχιτέκτονα μοιάζει περισσότερο με την σκηνοθεσία, τη συνολικότερη επίβλεψη του έργου. Σε μια σύνοψη της συνέντευξης του σκηνοθέτη Α. Αλάτση, βγαίνουν τα παρακάτω συμπεράσματα:

Σύμφωνα με εκείνον, η δουλειά του σκηνοθέτη ξεκινά με τον συντονισμό των ηθοποιών, σε μια προσπάθεια να αναλυθεί το κείμενο και το νόημα του και εν συνεχεία ο σκηνοθέτης ασχολείται με τον χώρο, προσπαθώντας να αξιοποιήσει το σχήμα του και τις θέσεις των θεατών για να δημιουργήσει οπτικούς άξονες στο χώρο. Οι άξονες αυτοί δημιουργούνται από τα σώματα, τα σκηνικά, την κίνηση, την φωνή και τα βλέμματα των ηθοποιών. Εξήγησε πως «όσο περισσότεροι μη προβλέψιμοι άξονες χρησιμοποιηθούν τόσο θα ενταθεί η δραματικότητα. [...] Το μάτι του θεατή ακολουθεί αυτό που δείχνεις και δημιουργεί μια αναμονή και μια προσδοκία. Αυξάνεται η ένταση μεταξύ θέασης και χρήσης.» Είναι χρήσιμο να προβλέψουμε τις θέσεις στις οποίες θα βρίσκονται στο χώρο ως θεατές ώστε να καταλάβουμε τι βλέπουν και να ορίσουμε τους αντίστοιχους «οπτικούς άξονες», αξιοποιώντας όλες τις αισθήσεις και τα φίλτρα που μπορούμε. Οι θεατές είναι ικανοί να αφεθούν σε μία θεατρική/συναισθηματική εμπειρία, αρκεί βέβαια να μπορεί κανείς να τους εκπλήξει, ανατρέποντας τις προσδοκίες τους.

Επισήμανε πόσο σημαντικό είναι να μην προσπαθήσουμε να τους επιβληθούμε με κάποιο συναίσθημα, να μην καλύψουμε την δυνατότητα τους να το βιώσουν οι ίδιοι. Σημασία έχει να βιώσουν το «συναισθηματικό πεδίο» που δημιουργεί ο σκηνοθέτης, ο οποίος δεν μπορεί να προβλέψει το συναίσθημα του αποδέκτη. Ακόμη, ισχυρίστηκε ότι δεν υπάρχουν αμέτοχοι θεατές, και πως έχουν ενεργό ρόλο, εξ ίσου σημαντικό με τους ηθοποιούς. Σημείωσε και τη σπουδαιότητα της αρχαίας «κάθαρσης», που αποτελεί μέρος της συμμετοχής των θεατών.

Για το κείμενο εξήγησε πως ένας καλός σκηνοθέτης πρέπει να γνωρίζει το νόημα του και να εστιάσει με την οπτική του, αποφεύγοντας τις γενικεύσεις. Αν αλλάξει το κείμενο, το σενάριο, τότε κατ' ουσίαν είναι δημιουργός που απλά δεν συγγράφει μόνος του, αλλάζει όμως τον κεντρικό άξονα του έργου. Μια παρατήρηση, λοιπόν, στην αρχική υπόθεση αυτού του κεφαλαίου, είναι πως ο αρχιτέκτονας δεν θα αντιμετωπιζόταν μόνο ως σκηνοθέτης, αλλά και σεναριογράφος, αφού ο ίδιος ορίζει μία κεντρική ιδέα, και προσπαθεί να την εφαρμόσει, τονίζοντας, στη συνέχεια, σαν σκηνοθέτης, τα σημεία που τον ενδιαφέρουν.

Ανέλυσε τη μνήμη ως δραματικό εργαλείο. “Σε κάποιο ουδέτερο χώρο είμαι ανοικτός στο συναίσθημα της στιγμής, κυρίως όταν συμβαίνει εκείνη τη στιγμή κάτι έντονο. Αντίθετα, για παράδειγμα, σε ένα αεροδρόμιο που έκανα τον πιο τραγικό αποχωρισμό, άμα αφήσω ένα φίλο μου έστω και για μικρό ταξίδι θα ένιωθα απίστευτη ένταση, γιατί ο χώρος θα μου υποδήλωνε μια άλλη μνήμη.” (Αλάτσης, 2015) (Περισσότερες πληροφορίες στο παράρτημα «Διάλειμμα»).

Η μνήμη μπορεί να χρησιμοποιηθεί ποικιλοτρόπως, για την διδασκαλία και την κατεύθυνση των ηθοποιών και ταυτόχρονα είναι ένα βασικό εργαλείο για την «Μέθοδο Στανισλάφσκι<sup>13</sup>», η οποία είναι μέθοδος διδασκαλίας και υποκριτικής. Ο ηθοποιός καλείται να “ανασύρει από τη μνήμη συγκινησιακό υλικό προηγούμενων εμπειριών του, ώστε να βοηθηθεί να κατανοήσει τα συναισθήματα και γεγονότα που συμβαίνουν στον χαρακτήρα επί σκηνής<sup>14</sup>.” (Εσωθέατρο, 2015).

### Μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε την “σωματική μνήμη” κατά

13 Ο Konstantin Stanislavsky ήταν ένας Ρώσος σκηνοθέτης, σύγχρονος του Τσέχωφ, του οποίου η κληρονομιά άφησε τεράστια επιρροή στο σύγχρονο θέατρο. Η δουλειά του είναι ο θεμέλιος λίθος τόσο του «Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού» στη Ρωσία, όσο και του «Ψυχολογικού Ρεαλισμού» στην Αμερική.

14 Σύμφωνα με τη μέθοδο, όσο μεγαλύτερη είναι η εμπειρία του ηθοποιού, τόσο ευκολότερα μπορεί να διεισδύσει στο ρόλο. Με αυτό το εφόδιο, πρέπει να ζει αληθινές σκηνικές εμπειρίες.” Ακόμη ένα σημαντικό στοιχείο του συστήματος είναι να αναπτύξει πλήρως τον ρόλο (την ηλικία, τα θέλω, τους φόβους, όλες τις προτιμήσεις του, την παραμικρή κίνηση του) με πολύ λεπτομέρεια.

Στανισλάφσκι για να προκαλέσουμε συναισθήματα στον χρήστη του κτιρίου. Επαναφέροντας το παράδειγμα με το αεροδρόμιο, ο αποχωρισμός στις αναχωρήσεις να γίνεται με τέτοιο τρόπο ώστε ο χρήστης που μένει πίσω να παρακολουθεί τον χρήστη-ταξιδιώτη να απομακρύνεται. Κάθε βήμα του θα τον φέρνει σε μεγαλύτερη απόσταση και θα είναι φανερό ότι αυτό τον καταβάλλει (έστω και σε ελάχιστο βαθμό). Αν ο πρώτος αναγκαστεί να τεντώνεται για να συνεχίσει να χαιρετάει, φέρνει το σώμα του σε ένταση, που, σύμφωνα πάντα με την μέθοδο, θα του προκαλέσει και το αντίστοιχο συναίσθημα, σε ένα φορτισμένο κλίμα. Αντίστοιχα, αν έχουμε βάλει τον έλεγχο αργότερα, ο δεύτερος μπορεί να τραβάει την βαλίτσα του μαζί κατά τον αποχωρισμό, και το κυριολεκτικό βάρος να γίνεται ψυχικό. Αντιθέτως, αν κάποιος είναι χαρούμενος για το ταξίδι του, αυτό το βάρος μπορεί να τον γεμίσει ενέργεια, αποφασιστικότητα και αισιοδοξία καθώς κάνει “τα τελευταία του βήματα πριν απογειωθεί”, ή να μην το προσέξει καθόλου. Στο χώρο μπορώ να έχω αμέτρητα στοιχεία που να γίνουν σημεία έντασης (σκάλες που οδηγούν σε άδεια δωμάτια, επίπεδα και φυτεύσεις που κρύβουν προσβάσεις, γυάλινες πύλες κ.α.) και το που θα κατευθύνονται οι χρήστες θα προσθέτει και θα συμπληρώνει την δραματικότητα. Έτσι θα δημιουργήσουμε τα «συναισθηματικά πεδία» που αναφέρθηκαν, «μέρη» για τους χρήστες να βιώσουν οι ίδιοι, ή να παρακολουθήσουν κάποιον άλλο να βιώνει.

Εικόνα 22. Σκηνή από το “Doll House” του Ibsen, σκηνοθεσία I. Bergman



# IV. Παράθεμα: Συνέντευξη με τον Αλέξη Αλάτση

Ο Αλέξης Αλάτσης είναι σκηνοθέτης, πρώην διευθυντής της Πάτρας - Πολιτιστικής Πρωτεύουσας, διευθυντής Τομέα Πολιτισμού “Αθήνα 2004” και έχει συνεργαστεί με μεγάλα ονόματα της διεθνούς σκηνής (πχ συνεργασία με την Sarah Cane και μετάφραση των έργων της). Επίσης δηλώνει λάτρης της αρχιτεκτονικής.

Ξεκινώντας απάντησε τι σημαίνει να είναι κάποιος σκηνοθέτης. “Αντιλαμβάνομαι την έννοια του σκηνοθέτη ως κάποιου που ξέρει γιατί κάνει το έργο, και που το απευθύνει. Είναι ένας αρχιτέκτονας ή ένας συνθέτης. Έχω γράψει ένα δοκίμιο γιατί πιστεύω ότι ο Ξενάκης και ο Μπουλέζ ήταν κατά βάση αρχιτέκτονες και όχι συνθέτες γιατί δομούσαν την μουσική τους σαν αρχιτεκτονική, δημιουργούσαν ηχητικό χώρο και σκεφτόντουσαν ταυτόχρονα τον χρήστη του, τον ακροατή”. Θεωρεί αυτή την ισορροπία πολύ σημαντική. “Η σκηνοθεσία η οποία αγνοεί τον θεατή και επικεντρώνεται στον ηθοποιό κάνει την μισή δουλειά. Βέβαια δεν μπορείς να προβλέψεις ούτε τα συναισθήματα, ούτε τις αντιδράσεις του κάθε θεατή” συμπλήρωσε.

Δήλωσε πως δεν υπάρχουν καλλιτεχνικοί περιορισμοί, μόνο οικονομικοί. Οι πραγματικοί περιορισμοί είναι ηθικοί και έρχονται στην ερώτηση «για ποιόν το κάνω;». “Πάντα έχω κάποιον στον οποίο απευθύνομαι, τον θεατή μου και κάποιον που καλώ να μετέχει στην σύνθεση μου, οι ηθοποιοί, μουσικοί, ενδυματολόγοι, φωτιστές και όλοι οι οποίοι θα συμμετέχουν στην δημιουργική διαδικασία”. Πολλοί σκηνοθετούν και δεν μπορούν να απαντήσουν σε ποιον απευθύνουν το έργο και για ποιο λόγο το ανεβάζουν “αν και πάντα θα βρουν κάποια δικαιολογία, όπως «το διάβασα και με ξεσήκωσε» ή «αφορά το κοινό του τάδε γεγονότος». Για να θεωρείσαι σκηνοθέτης πρέπει να μπορείς να φέρεις σε διασύνδεση τις απαντήσεις σε αυτά τα δύο ερωτήματα με το «πως το κάνω». Είναι απαραίτητο ό,τι συμβαίνει στη σκηνή να απαντάει αυτά τα ερωτήματα.”



Εικόνα 23. Ο Αλέξης Αλάτσης

Στην συνέχεια του ζήτησα να αναπτύξει τον τρόπο δουλειάς του, κυρίως με τους ηθοποιούς, να καταλάβουμε πως χειρίζεται ένας σκηνοθέτης τον κόσμο επί σκηνής. Αφού ξεκαθάρισε ότι διαφέρει ανά έργο και περίπτωση δήλωσε πως “για να δουλευτεί το έργο πρώτα δουλεύουμε τους ηθοποιούς, αρχίζοντας με μία κουβέντα και ανάλυση του έργου, να γίνουν συνένοχοι και συνοδοιπόροι. Πρέπει να μάθουν το «γιατί» του σκηνοθέτη να το κάνουν και δικό τους. Επίσης πρέπει να αντιμετωπίζονται οι ηθοποιοί ως ξεχωριστές οντότητες, με συγκεκριμένα εξωτερικά και εσωτερικά χαρακτηριστικά. Ο καλός σκηνοθέτης πρέπει να προσπαθήσει έστω να χρησιμοποιήσει ακόμα και την ψυχοσύνθεση του ηθοποιού του. [...] Για να του ζητήσει να προσθέσει εργαλεία, να καλλιεργήσει ψυχικά κομμάτια, πρέπει να έχει την πολυτέλεια του χρόνου, χρειάζεται διδασκαλία [...]”.

Το επόμενο σημείο εστίασης είναι ο χώρος. “Η σκηνή δεν είναι οθόνη σινεμά, έχει τρεις διαστάσεις να δουλευτούν, τα επίπεδα μπορεί να είναι άλλες πραγματικότητες”. Πρώτα δουλεύεται ως προς την αρχιτεκτονική της “τετράγωνη ή άλλου σχήματος; έχει βάθος; έχει επίπεδα; που είναι οι είσοδοι και οι έξοδοι; Όλα αυτά τα προκαθορισμένα σημεία έντασης τα αποδέχομαι ή τα αναιρώ; [...] Όταν ορίσω όμως την χωρικότητα -είτε κρατήσω την υπάρχουσα είτε δημιουργήσω κάποια με δικά μου στοιχεία, γιατί μπορώ να το κάνω κι αυτό, κανένας δεν με εμποδίζει- πρέπει να βρω τους άξονες που καθορίζονται από τους θεατές. [...] Σε ένα παραλληλόγραμμο χώρο αν οι θεατές κάθονται στην μικρή πλευρά βλέπουν άλλη σκηνή απ’ ότι αν κάθονται μπροστά στην μεγάλη [...] Τους άξονες των θεατών μπορώ να τους αλλάξω (να τους επεξεργαστώ) εύκολα. Με καθρέφτισμα, με προβολή, με σκηνικό που κρύβει ή δίνει διαφυγές. [...] Άξονες δημιουργούνται και απ’ τα άυλα σημεία του χώρου, η φωνή, η κίνηση του σώματος, το βλέμμα του ηθοποιού, οτιδήποτε έχει κατεύθυνση, που οδηγεί το βλέμμα του θεατή. [...] Το φως και ο ήχος είναι τα πιο σημαντικά τέτοια στοιχεία, τα πιο απροσδόκητα [...] Με τέτοια απλά μέσα δημιουργούνται οπτικοί διάδρομοι.”

Φαίνεται να θεωρεί πρωτεύουσας σημασίας τον «οπτικό διάδρομο». “Ο θεατής έχει μάθει να -προσπαθεί να- ελέγχει τα πάντα στο θέατρο. Όσο περισσότεροι μη προβλέψιμοι άξονες χρησιμοποιηθούν τόσο θα ενταθεί η δραματικότητα. [...] Το μάτι του ακολουθεί αυτό που του δείχνεις και δημιουργεί μια αναμονή και μια προσδοκία. Αυξάνεται η ένταση μεταξύ θέασης και χρήσης. [...] Είναι σημαντικό να μην ξέρει ακριβώς «πως» θα γίνει κάτι πάνω στην σκηνή, να μείνει σε εγρήγορση -που είναι κουραστική- να είναι συνειδητός χρήστης. Δεν μπορείς να τον αφήσεις να κάτσει στην καρέκλα του να καταλάβει τα πάντα, να χαλαρώσει και να χειροκροτήσει απλά στο τέλος, πρέπει διαρκώς να απορεί «που πάει αυτό το τούνελ; θα βγει κάποιος ή κάτι; ένα ζώο; φως; τι σημαίνει;», συνειδητά ή ασυνείδητα” [...] Αν σταματήσω να δίνω οικεία σημεία προέλευσης πχ του ήχου, έστω το βάθος της σκηνής, και μου έρχεται μια μουσική κάτω απ τα καθίσματα ανοίγω ένα νέο συναισθηματικό πεδίο”.

Τότε τον ρώτησα για τον ηθοποιό στη σκηνή. “Τα σώματα των ηθοποιών είναι δομικά στοιχεία της χωρικότητας, δεν είναι άυλη σκιά που κινείται σε προκαθορισμένο χώρο, είναι συμπληρωματικό στοιχείο της έντασης. Αν ένας ηθοποιός κάθεται κοντά σε μία πόρτα, σε ύψος, μπροστά σε ένα άνοιγμα, δίπλα στους θεατές, όλα αυτά αυξάνουν ή μειώνουν την ένταση. Μία σκάλα στη μέση της σκηνής αν δεν χρησιμοποιείται, πολύ σύντομα θα θεωρηθεί μία αισθητική ή συμβολική επιλογή του σκηνογράφου. Αν όμως ο ηθοποιός αρχίσει να δημιουργεί μια σχέση με αυτή τη σκάλα, τη χρησιμοποιεί ή υπόσχεται κάπως -με λόγια αλλά και σώμα- ότι θα την χρησιμοποιήσει, της δίνει σημαντικό ρόλο στο χώρο. Αυτές οι υποσχέσεις βέβαια είναι σημαντικές και πως θα τις διαχειριστείς. Μπορείς και να μην τις τηρήσεις, γιατί -υποθετικά- θέλεις την στιγμή της απογοήτευσης να την κάνεις κάτι δημιουργικό, αλλά χρειάζεσαι την δραματική κορύφωση, να φαίνεται η απουσία της εκπλήρωσης συνειδητά, όχι ότι τυχαία δεν συνέβη [...] Φυσικά είναι πολύ σημαντικό να ξέρω το «γιατί» το κάνω”.

Και για το κοινό; Ποιο περιμένουμε να είναι το αποτέλεσμα και πως; Ποια είναι η σχέση του σκηνοθέτη με τους θεατές του; “Προσπαθώ να δημιουργήσω συναισθηματικά πεδία, όχι συναισθήματα στον θεατή. Εγώ απλώς φτιάχνω ένα πεδίο, με την ελπίδα, σαν σκηνοθέτης, οι αντιδράσεις να είναι μέσα σε αυτό το πλαίσιο.” Ο σκηνοθέτης βέβαια δεν ήταν πάντα τόσο ισχυρό πρόσωπο στα παρασκήνια. “Με Τσέχωφ και Στανισλάφσκι οριστικοποιείται ο ρόλος του. Μέχρι τότε ήταν δάσκαλος υποκριτικής και οργανωτής των ηθοποιών, αλλά όχι ερμηνευτής [...] Η ερμηνεία είναι υπερτιμημένη. Η οπτική του σκηνοθέτη, είναι που πρέπει να υπάρχει” Το κείμενο περιέχει την πλοκή, τον χώρο, ακόμα και τη σκηνοθεσία, ως δραματουργικό στοιχείο, όχι ως απλές σκηνικές οδηγίες. “Ο σκηνοθέτης στο έτοιμο κείμενο έρχεται να δώσει την δική «διάθεση». Εάν ένας σκηνοθέτης αλλάξει το κείμενο είναι πιο κοντά σε έναν συγγραφέα-δημιουργό που αντιμετωπίζει το έργο σαν υλικό προς διαμόρφωση, απλά δεν έχει φτάσει στο επίπεδο του να συγγράφει ο ίδιος”

Στην ερώτηση αν η οπτική του σκηνοθέτη μπορεί να εστιάσει ή

να απλώσει σε συγκεκριμένα στοιχεία “Να εστιάσει ναι, να απλώσει δύσκολα, το τέντωμα είναι ξεχείλωμα [...] ο Πήτερ Μπρουκ σε μία συνέντευξη του είπε ότι φοβάται τους σκηνοθέτες που έχουν κόνσεπτ, γιατί είναι κάτι που πρέπει να δημιουργείται στην πορεία της παράστασης, αλλιώς την καταδικάζει να γίνει «μόνο αυτό»” Συμπλήρωσε ότι μία αρχική ιδέα, “μία κινητήριος δύναμη” προφανώς πρέπει να υπάρχει, αλλά ο καλλιτέχνης πρέπει να είναι ανοικτός σε αλλαγές. “Η τέχνη είναι συνδιαλλαγή με τον κόσμο, όχι ανάδειξη του «εγώ», είναι διάλογος”

Επιστρέφοντας στο χειρισμό του κοινού είπε πως “Μαγική λέξη, όπως ήδη ανέφερα είναι η «προσδοκία». Είναι βασικό στοιχείο που καθορίζει τη συμπεριφορά του θεατή κανένας δεν πάει να δει κάτι χωρίς προσδοκίες, θέλει δεν θέλει, ακόμα κι αν δεν το καταλαβαίνει. Η Επίδαυρος μου δημιουργεί προσδοκίες χώρου και θέασης, ένα μικρό υπόγειο θέατρο περιμένω ότι θα είναι στενό και θα μυρίζει μούχλα. Ξέρω σε κάποιο βαθμό «που» πάω και «τι» πάω να δω, έχω προσδοκίες περιεχομένου και χωρικότητας. Η αναίρεση των προσδοκιών δημιουργεί δραματικότητα, ή καλύτερα, θεατρικότητα.”

Για το συναίσθημα των θεατών ήταν αρκετά κατηγορηματικός: “Σε μετρό, σουπερμάρκετ και αεροδρόμια, αφήνουν μουσικές μεσαίου πεδίου, χωρίς ψηλές και χαμηλές εντάσεις, για να μην σου δημιουργεί ρυθμό ή νεύρα, μία ηχητική σούπα που σε κατευνάζει για να μην συνειδητοποιείς που είσαι, να αγοράζεις δίχως αύριο, ή να μην καταλαβαίνεις ότι αποχαιρετάς κάποιον. Αφαιρεί κάθε δραματικότητα αλλά γιατί; Γιατί να μην είναι συνειδητή εμπειρία; γιατί να είμαι απλά ήρεμος και χαρούμενος όταν αποχαιρετώ κάποιον ή όταν έρχεται η αγαπημένη μου μετά από ένα χρόνο; Βέβαια εκεί μπορεί να κάνεις ένα εξίσου τραγικό λάθος, που μπορείς να το κάνεις σε θέατρο ή και κινηματογράφο. Έρχεται η σκηνή της δολοφονίας και ακούς από πίσω την έντονη μουσική. Δεν πρέπει να προδιαθέτεις τον θεατή στο τι πρέπει να νιώσει. Κατά την γνώμη μου, πρέπει να έχεις την μεγαλοσύνη να τον αφήσεις να το νιώσει. Στην αίθουσα αφίξεων δεν θα έβαζα ρομαντική μουσική, να δώσει στην ατμόσφαιρα μία δήθεν «μελούρα», αφού την έχει ήδη η στιγμή της συναπάντησης. Οι άνθρωποι δεν είναι



χαζοί δεν χρειάζεται να τους πλακώσεις από πάνω. Είναι βαρετό και στο θέατρο και στη ζωή, οι εντάσεις λειτουργούν καλύτερα στην σιωπή. Η περιγραφικότητα είναι πάντα πολύ επικίνδυνη γιατί υποτιμάς τον χρήστη. Το είπαμε ήδη, δεν προσπαθείς να προβλέψεις τι θα νιώσει και τι θα σκεφτεί. Το παν είναι να «νιώσει», να του δημιουργήσεις πεδία στα οποία μπορεί να απελευθερωθεί το συναίσθημα και η συγκίνηση του, χωρίς να χειραγωγηθεί. Εγώ, ως σκηνοθέτης, προσπαθώ να αποφεύγω το ανώδυνο, το ασήμαντο και το κενό περιεχομένου, χωρίς να προσπαθώ «να τους κάνουν να κλάψουν με μαύρο δάκρυ». Δεν προσφέρω μασημένη τροφή.”

Μα δεν πρέπει να κατευθύνεις ή έστω να συνοδεύσεις τον θεατή σε ένα συναισθηματικό ταξίδι; Δεν πρέπει να ορίσει ο σκηνοθέτης την σειρά των σκηνών και άρα των συναισθημάτων; “Αν το έργο εμπεριέχει το συναίσθημα, τότε αναδεικνύεις το ταξίδι, δεν τα προσθέτεις σε έργα που δεν υπάρχουν. Είναι πάντα επικίνδυνο να προσπαθείς να κατευθύνεις, γιατί γίνεσαι διδακτικός. Διδακτικό, με τα καθωσπρέπει ηθικά διδάγματα και το δάχτυλο να κουνιέται, ήταν το θέατρο του 18ου και απέτυχε. [...] Η αρχαία τραγωδία το είχε καταλάβει αυτό. Έβαζε μόνο τα διλήμματα. Ο θεατής στο τέλος ερχόταν να απαντήσει αν έγινε μέτοχος της κάθαρσης, γι αυτό ήταν και διαγωνισμός.” Ανέπτυξε λίγο και το σχόλιο του για το θέατρο του 18ου κατακρίνοντας το και προσθέτοντας “Το θέατρο βάζει το ερώτημα της ηθικής, δεν προσπαθεί να διδάξει ηθική”.

Συνεχίσαμε λίγο την κουβέντα για τους θεατές. “Υπάρχει ένα μεγάλο debate που το θεωρώ ψευδεπίγραφο, για το αν ο θεατής είναι παθητικός ή όχι και για το αν θα έπρεπε να συμμετέχει πιο ενεργά. Για μένα, δεν υπάρχει παθητικός θεατής. Η παθητική θέαση είναι τεχνητός τρόπος συμμετοχής, κατασκευάσμα της μεταμοντέρνας φιλοσοφίας που το αρνούνται όλοι, ακόμα και ο Ντεριντά. Δεν μιλάω καν για forum theater (που σηκώνεται ο θεατής να παίξει). Ακόμα και αν ακούω ένα ζωρο μονόλογο χωρίς να κουνιέμαι, αν όντως ακούω είμαι ενεργός και συμμετέχω, ή ίσως ακόμα και αν αποφασίσω ότι δεν ακούω, απόφαση είναι και αυτό.[...] Άλλο στην τηλεόραση, εκεί δεν διαμορφώνεται κάτι μπροστά στα μάτια μου, είναι ψευδαίσθηση, δεν έχω καμία

αλληλεπίδραση, τίποτα απολύτως δεν θα αλλάξει αυτό που βλέπω. [...] Στην αρχαιότητα δεν ξέρουμε αν παρέμβαινε όντως ο κόσμος όπως λένε, ή μόνο στο τέλος.”

Εν συνεχεία αναπτύξαμε λίγο το ζήτημα της μνήμης στους θεατές. “Υπάρχει συλλογική μνήμη θεατών, όπως υπάρχει και χωρική μνήμη. Μπορεί επειδή να έζησα μία συγκινησιακή στιγμή ως παιδί στο Ηρώδειο, όποτε πηγαίνω εκεί να τρέμω από συγκίνηση. [...] Σε κάποιο άλλο ουδέτερο χώρο είμαι ανοικτός στο συναίσθημα της στιγμής, κυρίως όταν συμβαίνει εκείνη τη στιγμή κάτι έντονο. Αντίθετα, για παράδειγμα, σε ένα αεροδρόμιο που έκανα τον πιο τραγικό αποχωρισμό, άμα αφήσω ένα φίλο μου έστω και για μικρό ταξίδι θα ένιωθα απίστευτη ένταση, γιατί ο χώρος θα μου υποδήλωνε μια άλλη μνήμη”. Θίγοντας το θέμα της μνήμης ζήτησα το σχόλιο του κ. Αλάτση πάνω στο σύστημα Στανισλάφσκι και κατά πόσο είναι χρήσιμο.

“Ο Στανισλάφσκι, είναι ό,τι πρέπει για τις παραστάσεις του Τσέχωφ, αλλά δεν ταιριάζει πάντα στο σύγχρονο θέατρο, μάλιστα μπορεί να του κάνει κακό. Ο ίδιος αναίρεσε προς το τέλος της ζωής του μερικές απ τις ιδέες του [...] λέγοντας ότι δεν μπορεί πάντα να ανακαλέσει ο ηθοποιός σωματικά ή ψυχικά κάτι που δεν έχει βιώσει, και εκεί επεμβαίνει η Άντλερ και άλλοι Αμερικάνοι μελετητές του και προσθέτουν το «as if» («σαν να...»), ότι πάμε να κάνουμε ανάκληση μίας αντίστοιχης, όχι ίδιας εμπειρίας, που προσομοιάζει συναισθηματικά την κατάσταση που πάω να παίξω [...] δεν έχω υπάρξει εταίρα, άρα δεν μπορώ να παίξω την εταίρα, έχω όμως νιώσει θύμα και μπορώ να χρησιμοποιήσω αυτό. Αυτό βέβαια θέτει τα όρια της μεθόδου, γιατί άμα παίζεις κάποιον ρόλο, παίζεις τη συναισθηματική αλήθεια του, ή την καταστασιακή; Άμα π.χ. θέλω να παίξει μια ηθοποιός μου μία ξεπεσμένη σταρ, θα είχε σημασία να ανακαλέσει μνήμες συναισθηματικές και σωματικές του «τι σημαίνει» ξεπεσμένη σταρ, να βρει τις αντιστοιχίες, ή θα ήταν καλύτερο να την βάλω σε μία συνθήκη που το ταξίδι θα την κάνει να κατανοήσει το συναίσθημα για να μπορέσει να το αποδώσει. [...] Μέσα απ την πρόβα, αν η κοπέλα δεν έχει τέτοια εμπειρία, που λογικά δεν έχει, θα την κάνω να βιώσει ένα συναίσθημα, κοντά σε αυτό που ψάχνουμε την αλήθεια του. [...]

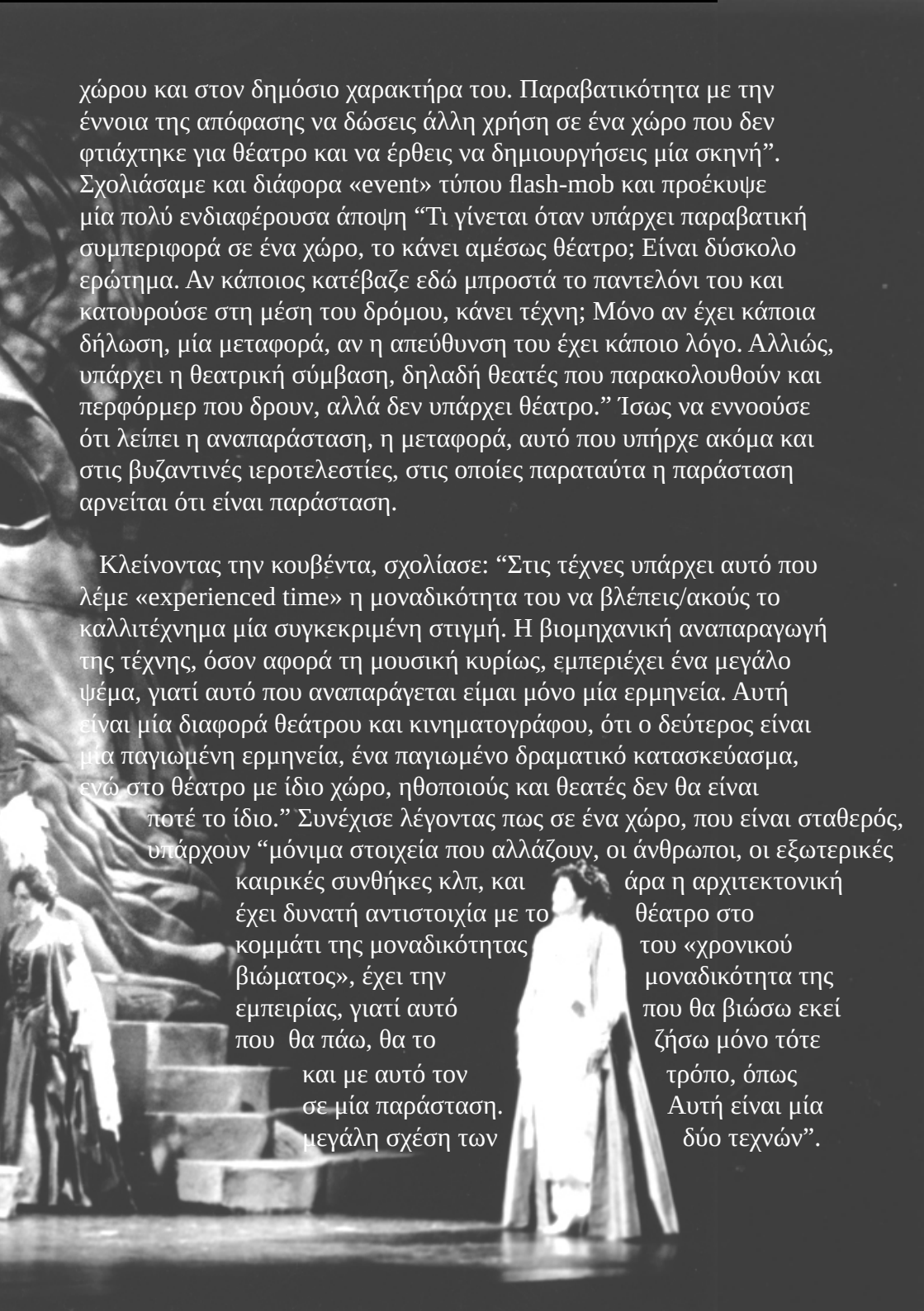
Αν πας να εφαρμόσεις το σύστημα Στανισλάφσκι κατά Στράσπεργκ στην Αντιγόνη, ρωτώντας για τον χαρακτήρα της, κάνω μεγάλη ζημιά, γιατί είναι ένα αρχέτυπο χαρακτήρα, όπως και ο Οιδίποδας, που είναι το αρχέτυπο του «ανθρώπου που ψάχνει την αλήθεια», δεν αναζητά την συγκεκριμένη αλήθεια για τον ίδιο και την Θήβα γιατί έτσι «μικραίνει» [...] Όμως δεν υπάρχει θέατρο χωρίς μνήμη. Το θέμα είναι πως θα την χρησιμοποιήσεις. Δεν πρέπει να μένω σε μία μέθοδο, αλλά ανάλογα το έργο να αλλάζω [...] Θα βάλω την ηθοποιό να χρησιμοποιήσει και την παρατηρητική της μνήμη.”

Δεν απέρριψε πλήρως τη μέθοδο ούτε τη σημασία της. Άλλωστε στη διδασκαλία του χρησιμοποιεί στοιχεία της: “Χρησιμοποιώ τα χαρακτηριστικά των ηθοποιών. Φέτος είχα μία κοπέλα με συγκρουσιακές τάσεις και όποτε είχα την ανάγκη να βγάλω μία σύγκρουση αξιοποιούσα αυτό, που της ήταν δεύτερη φύση, και της ζητούσα να δείξει στους άλλους πως θα αντιμετώπιζε την κατάσταση. Θα περίμενα μέσα από την μίμηση να καταλάβουν την διεργασία του για να μπορούν να το αναπαραγάγουν χωρίς να το έχουν βιώσει. Μέσα στον θίασο μου διδάσκει ο ένας στον άλλο. Η μνήμη μαθαίνεται, και μαθαίνεται και μεταξύ ηθοποιών και μεταξύ ηθοποιών και σκηνοθέτη, γιατί μπορώ, αν είναι ανοικτός συναισθηματικά, να τους διηγηθώ κάτι απ την δική μου ζωή, να ταξιδέψουν και να καταλάβουν το δικό μου βίωμα και να το βιώσουν δανεικά, εξ αντανακλάσεως. Σημασία στην υποκριτική έχει η πορεία και το ταξίδι [...] αν δεν το έχεις κατανοήσει πλήρως δεν μπορείς να αναπαραγάγεις το συναίσθημα ως ηθοποιός. Για να καταλάβεις λόγου χάρη, τι είναι αυτό που κάνει μια κοπέλα να κλάψει όταν βλέπει να χτυπούν ένα ζώο, πρέπει να καταλάβεις όλη τη διεργασία που γίνεται μες το κεφάλι της για να φτάσεις στο δάκρυ. Αν δεν με συγκινεί το ότι χτυπάνε το σκύλο, πρέπει να ανακαλύψω τον μηχανισμό, να τον απομονώσω και να τον εντάξω σε κάτι άλλο για να το αποδώσω.”

Στη συνέχεια της κουβέντας, σχολιάζοντας τα ευρήματα του προηγούμενου κεφαλαίου, αρχίσαμε να μιλάμε για site-specific theater και «εναλλακτικές παραστάσεις». “Πάντα το θέατρο ανοικτού χώρου σχοινοβατεί ανάμεσα στην παραβατικότητα της χρήσης του



Εικόνα 24. Σκηνή από το  
“Idomeneo, Rè di Creta”  
σκηνικά του J. Svobota



χώρου και στον δημόσιο χαρακτήρα του. Παραβατικότητα με την έννοια της απόφασης να δώσεις άλλη χρήση σε ένα χώρο που δεν φτιάχτηκε για θέατρο και να έρθεις να δημιουργήσεις μία σκηνή”. Σχολιάσαμε και διάφορα «event» τύπου flash-mob και προέκυψε μία πολύ ενδιαφέρουσα άποψη “Τι γίνεται όταν υπάρχει παραβατική συμπεριφορά σε ένα χώρο, το κάνει αμέσως θέατρο; Είναι δύσκολο ερώτημα. Αν κάποιος κατέβαζε εδώ μπροστά το παντελόνι του και κατουρούσε στη μέση του δρόμου, κάνει τέχνη; Μόνο αν έχει κάποια δήλωση, μία μεταφορά, αν η απεύθυνση του έχει κάποιο λόγο. Αλλιώς, υπάρχει η θεατρική σύμβαση, δηλαδή θεατές που παρακολουθούν και περφόρμερ που δρουν, αλλά δεν υπάρχει θέατρο.” Ίσως να εννοούσε ότι λείπει η αναπαράσταση, η μεταφορά, αυτό που υπήρχε ακόμα και στις βυζαντινές ιεροτελεστίες, στις οποίες παραταύτα η παράσταση αρνείται ότι είναι παράσταση.

Κλείνοντας την κουβέντα, σχολίασε: “Στις τέχνες υπάρχει αυτό που λέμε «experienced time» η μοναδικότητα του να βλέπεις/ακούς το καλλιτέχνημα μία συγκεκριμένη στιγμή. Η βιομηχανική αναπαραγωγή της τέχνης, όσον αφορά τη μουσική κυρίως, εμπεριέχει ένα μεγάλο ψέμα, γιατί αυτό που αναπαράγεται είμαι μόνο μία ερμηνεία. Αυτή είναι μία διαφορά θεάτρου και κινηματογράφου, ότι ο δεύτερος είναι μια παγιωμένη ερμηνεία, ένα παγιωμένο δραματικό κατασκευάσμα, ενώ στο θέατρο με ίδιο χώρο, ηθοποιούς και θεατές δεν θα είναι ποτέ το ίδιο.” Συνέχισε λέγοντας πως σε ένα χώρο, που είναι σταθερός, υπάρχουν “μόνιμα στοιχεία που αλλάζουν, οι άνθρωποι, οι εξωτερικές καιρικές συνθήκες κλπ, και άρα η αρχιτεκτονική έχει δυνατή αντιστοιχία με το θέατρο στο κομμάτι της μοναδικότητας του «χρονικού βιώματος», έχει την μοναδικότητα της εμπειρίας, γιατί αυτό που θα πάω, θα το ζήσω μόνο τότε και με αυτό τον τρόπο, όπως σε μία παράσταση. Αυτή είναι μία μεγάλη σχέση των δύο τεχνών”.

# V. Ανάπτυξη θεατρικής συνθετικής μεθόδου και τα αρχιτεκτονικά στοιχεία

Έχοντας, ως εδώ, μελετήσει θεατρικά στοιχεία με αρχιτεκτονικές αντιλήψεις, θα εστιάσουμε στην δόμηση μιας αρχιτεκτονικής σύνθεσης βασισμένη σε θεατρικές θεωρίες και πρακτικές. Όμως, είδαμε ότι το θέατρο, όπως η κάθε τέχνη άλλωστε, έχει τεράστιο εύρος, και πολλές διαφορετικές προσεγγίσεις. Ποια είναι λοιπόν τα καταλληλότερα στοιχεία που αντλούμε για μία τέτοιου είδους σύνθεση; Ποια είναι τα επιμέρους τμήματα που επαναφέρουν το ενδιαφέρον στον άνθρωπο, τον χρήστη της κατασκευής, ή καλύτερα του χώρου, και ταυτόχρονα τον ηθοποιό μας;

## i. Ο Χρήστης του Κτίσματος

Ας αναπτύξουμε τα επιμέρους τμήματα, ξεκινώντας από το τελευταίο, τον ηθοποιό-χρήστη, είτε είναι κάτοικος στο σπίτι του, είτε περιμένει στην ουρά σε μία δημόσια υπηρεσία, είτε είναι βόλτα στο πάρκο με κάποιους φίλους του. Σε καθένα από αυτούς τους χώρους έχει ένα λόγο ύπαρξης, ένα ρόλο να παίξει, ο οποίος καθορίζεται από τον ίδιο τον χώρο, το σενάριο. Πολλοί χώροι, μόνο από την ιδιότητα τους ονοματίζουν τον χρήστη από την είσοδο του: σε μία παραλία είναι παραθεριστής, σε ένα μοναστήρι είναι πιστός, σε ένα φιλικό σπίτι είναι επισκέπτης. Είναι αυτοί οι χώροι που το άτομο θα αποκτήσει συγκεκριμένη συμπεριφορά και θα δεχτεί τους τυπικούς ή άτυπους κανόνες που ορίζουν τη σχέση του με τους άλλους και τον ίδιο το χώρο. Είναι πολύ απλό σε αυτού του είδους τη σύνθεση να του αναθέσουμε και τον ρόλο του ηθοποιού. Όμως τότε για ποιον γίνεται το έργο;

Ο Stoppard γράφει στο έργο του “Ο Ρόζενκρατς και ο Γκύντεστερν είναι νεκροί” “(Εμείς οι ηθοποιοί) χρειαζόμαστε αυτή την συνθήκη. Αν δεν μας παρακολουθεί κάποιος δεν υπάρχουμε”. Και όντως το

θέατρο δεν είναι ολόκληρο χωρίς το θεατή του. Οι αρχαίες παραστάσεις στόχευαν στο να μπορέσουν οι άνθρωποι να βγάλουν συμπεράσματα για τη δική τους ζωή, παρακολουθώντας σπουδαίες πράξεις. Η παρακολούθηση τους οδηγούσε στην κάθαρση. Η πιο μεγάλη συμβολή της αρχιτεκτονικής στην αρχαία τραγωδία, ήταν η περικύκλωση της νής από 180 μέχρι 240 μοίρες. Έτσι, στο άπλετο φως της μέρας οι θεατές μπορούσαν να αντικρίσουν όχι μόνο το έργο αλλά και τους υπόλοιπους και ολοκληρωνόταν η κάθαρση σε επίπεδο πόλης, όχι μόνο στο επίπεδο της ατομικής συνείδησης, όπως την μελέτησαν τις τελευταίες δεκαετίες. Η κλασική δραματουργία έχει στόχο το αντίκρισμα της καθαρτήριας συγκίνησης κάθε θεατή από τους άλλους (Μαρτινίδης, 1999). Έχοντας στο μυαλό την σημείωση του George Duvignaud για το θέατρο αυτής της περιόδου, ότι “Η κοινωνία είναι μία ενιαία σκηνή πάνω στην οποία ο κάθε άνθρωπος έρχεται να αποκαλύψει την ουσία της ύπαρξης του μέσω κάποιας μάσκας”, θα μπορούσαμε να δούμε τη σκηνή ως καθρέπτισμα, ο ρόλος είναι ο θεατής, ο ηθοποιός μιμείται αυτόν που παρακολουθεί<sup>15</sup>. Πως να μην στηριχτούμε στην βάση του θεάτρου; Αντιστοιχίζοντας αυτή την ταύτιση, ζητάμε όχι απλούς ηθοποιούς-χρήστες, ούτε απλούς θεατές-χρήστες, αλλά ένα χρήστη και με τις δύο ιδιότητες, έτοιμο να σκηνοθετηθεί αλλά και να παρατηρήσει.



Εικόνα 25. Σκηνή από το “Rosenkrantz and Guildenstern are dead” του Stoppard, B. Cumberbatch και K. Holdbrook στους πρωταγωνιστικούς ρόλους

15 Τις μάσκες στο αρχαίο δράμα τις φορούσαν οι υποκριτές, ενώ ο χορός δεν έκρυβε το πρόσωπο του, ήταν το σημείο ταύτισης του θεατή με την σκηνή. «Οι ήρωες είναι μοναδικοί, αλλά ο κόσμος που αντιμετωπίζει όλα τα μεγάλα και σπουδαία που συμβαίνουν στους μεγάλους και σπουδαίους είναι, λίγο πολύ, ο ίδιος.» (Μαρτινίδης, 1999, σελ 67)

Ο Augusto Boal, ένας Βραζιλιάνος πολιτικός και σκηνοθέτης ίδρυσε το 1973 το “Θέατρο του Καταπιεσμένου”. Στους θεατές τέτοιων παραστάσεων, παρουσιάζονται από έναν συντονιστή και τους ηθοποιούς του μία διαδοχή σκηνών στις οποίες ξεδιπλώνεται η ιστορία, πάντα βασισμένη σε πραγματικό γεγονός, έρχονται σε ρήξη δύο οι περισσότεροι βασικοί χαρακτήρες, με κάποιους να λαμβάνουν τον ρόλο των καταπιεστών και κάποιοι των καταπιεσμένων, καταλήγοντας σε μία κατάσταση που πιθανότατα κρίνεται ως άδικη. Τότε το κοινό συζητάει και σχολιάζει, με τους ηθοποιούς να ξαναπαίζουν τις σκηνές που δεν ικανοποίησαν, δίνοντας τους το θάρρος να ακουστούν και να προτείνουν λύσεις σε απλά και σύνθετα προβλήματα, χωρίς “μαγικές λύσεις”. Η εξέλιξη του “θεάτρου των καταπιεσμένων” ήταν το “Forum Theater”, το οποίο ο Boal χρησιμοποιούσε και για να ακούσει την γνώμη του κόσμου όσο ήταν δημοτικός σύμβουλος<sup>16</sup>. Στα παραπάνω προστίθεται το στοιχείο του “Spectactor” (spectator- actor), καθώς το κοινό παρακολουθεί το έργο και καλείται όχι απλά να σχολιάσει, αλλά να πάρει τον ρόλο του καταπιεσμένου και να δείξει στην σκηνή πως κρίνει ότι πρέπει να συμπεριφερθεί (Della Dea).



Εικόνα 26. Ο Α. Boal σε σεμινάριο Forum Theater, NYC, 2008

---

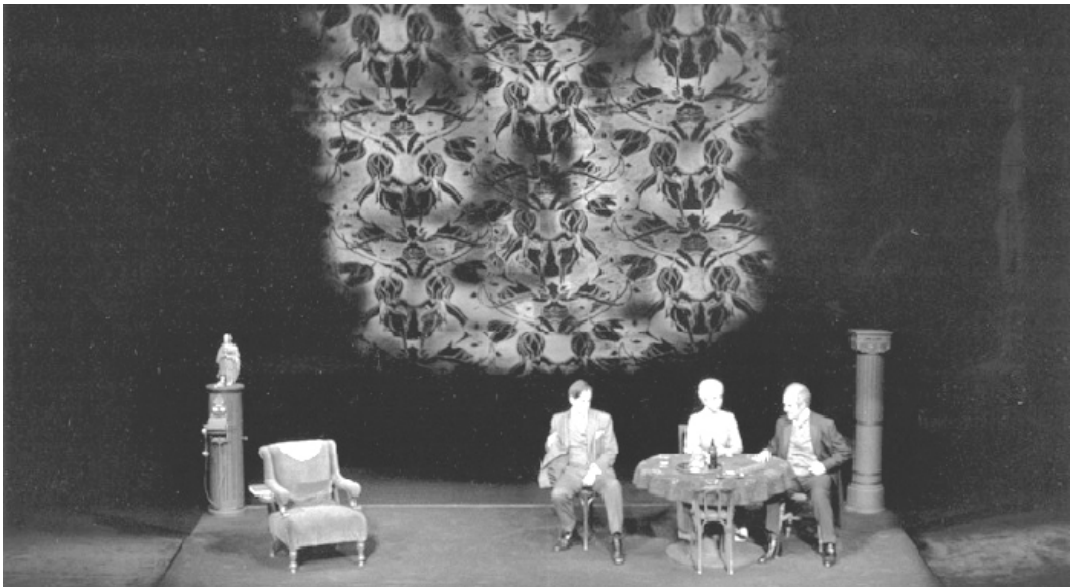
16 Μια από τις πιο γνωστές φράσεις που του αποδίδονται είναι η εξής «Είμαστε όλοι ηθοποιοί, το να είσαι πολίτης, δεν σημαίνει να ζεις στην κοινωνία, αλλά να την αλλάζεις».



Το Θέατρο Φόρουμ, θα μπορούσαμε να το αντιμετωπίσουμε ως εικαστικό αντίστοιχο του συμμετοχικού σχεδιασμού. Ταυτόχρονα όμως, και ενώ συνδυάζει την έννοια του παρατηρητή και του χρήστη όπως προσπαθούσαμε να κάνουμε παραπάνω, δεν βοηθάει σε μία συνολικότερη αντιμετώπιση. Οι ρόλοι στο Θέατρο του Καταπιεσμένου και στο Φόρουμ είναι, στην ουσία, μόνο δύο, με τον Boal να ζητάει από τον κόσμο να πάρει πάντα τη θέση του καταπιεσμένου. Αν κάποιος “καταπιεστής” αναλάβει τέτοιο ρόλο, συνήθως δίνει μαγική λύση, μειώνοντας την καταπίεση του και ο συντονιστής την απορρίπτει. Αυτό που προτείνεται τώρα όμως είναι αλλαγή χαρακτήρα και συμπεριφοράς, μία προσπάθεια ο ηθοποιός να παίζει τον ρόλο του και να παρακολουθεί τους άλλους αναζητώντας το θέαμα. Ο συμμετοχικός σχεδιασμός θα εστίαζε περισσότερο στην πράξη και όχι στην παρακολούθηση, ή το αντίστροφο. Και αν η έννοια του ηθοποιού-θεατή, του spectactor, μας είναι χρήσιμη, δεν χρειάζεται να εισάγουμε και την σύγκρουση δύο ρόλων, εκτός φυσικά αν αυτό είναι στην πρόθεση του αρχιτέκτονα ανά περίπτωση.

Καταλήγουμε εντέλει ότι ζητάμε ένα χρήστη, ηθοποιό και θεατή ταυτόχρονα, έτοιμο να “φορέσει μάσκες”, να προσφέρει θεατρική εμπειρία στους άλλους, και να την λάβει ο ίδιος, χωρίς να είναι απαραίτητο να αλλάξει το χώρο του, παρά μόνο την διάθεση του.

Εικόνα 27. Σκηνή από το έργο “Long Day’s Journey”, Eugene O’Neill, Royal Dramatic Theatre, 1988



## ii.Χωρική Δραματικότητα

Διαπιστώσαμε προηγουμένως ότι χρειάζεται συναισθηματική ένταση από μέρος του θεατή ώστε να μπορέσει να «μεταφερθεί». Για την ακρίβεια, χρειάζεται να είναι σε μία αρκετά συγκεκριμένη κατάσταση, σε ένα κλίμα «τελετουργικό», πρόθυμος να δεχτεί τις σκηνοθετικές υποδείξεις του αρχιτέκτονα, μέσω του χώρου. Χρειάζεται δραματικότητα. Αυτός είναι όρος που εύκολα χρησιμοποιούμε και κατανοούμε, αλλά διαφέρει από, ή καλύτερα, εμπεριέχεται σε, θεατρικούς χώρους. Για να είναι δραματικός χώρος χρειάζονται έντονες σκιές και χρωματικές αντιθέσεις, χαρακτηριστική κλίμακα, συνήθως να ξεφεύγει από την ανθρώπινη τουλάχιστον ως προς μία διάσταση, επανάληψη στοιχείων και άλλα.

Για παράδειγμα, δραματικοί είναι οι περισσότεροι εκκλησιαστικοί χώροι, κυρίως οι Γοτθικοί ναοί. Σκοπός τους είναι η υποβολή του πιστού, να νιώσει τη δύναμη και την μεγαλοπρέπεια των θείων και επιτυγχάνεται με πολύπλοκες όψεις, μεγάλο ύψος με φως από ψηλά κλπ. Ο Tadao Ando, σχεδόν σε κάθε του δουλειά έχει δραματικότητα. Στο Chichu Art Museum μπορούμε να βρούμε πολλά από τα παραπάνω στοιχεία, με το φυσικό φως να έρχεται να δημιουργήσει ένα κλίμα με ενέργεια και ταυτόχρονα, μία γλυκιά «ιερή» αίσθηση. Στο σταθμό Kamino στο Τόκιο, ένα απλό στέγαστρο με ένα κυκλικό άνοιγμα κάνει έντονη την παρουσία όλου του κτιρίου. Η δραματικότητα είναι χαρακτηριστικό που, μπορεί να μην το νιώθουμε πλήρως, αλλά σίγουρα το καταλαβαίνουμε ακόμα και από μία φωτογραφία.

Ποια είναι η διαφορά, λοιπόν, από ένα θεατρικό χώρο, τουλάχιστον όπως τέθηκε σε αυτή την εργασία; Χρειάζονται ακόμα δύο στοιχεία. Όπως είδαμε ήδη, το πρώτο είναι ένας παρατηρητής και το δεύτερο είναι ένα ξεκάθαρο, λογικό ή συναισθηματικό, μήνυμα. Το θέατρο, χρειάζεται ένα θεατή και ο θεατρικός χώρος χρειάζεται κάποιον να τον ζήσει, να τον περπατήσει, να περιμένει κάτι να συμβεί, κατά Pearson, να μετατρέψει τον “χώρο” σε “μέρος” (space-place). Και οι άνθρωποι στην καθημερινότητα τους είναι έτοιμοι για θέατρο οποιαδήποτε



Εικόνα 29. Jewish museum, Libeskind



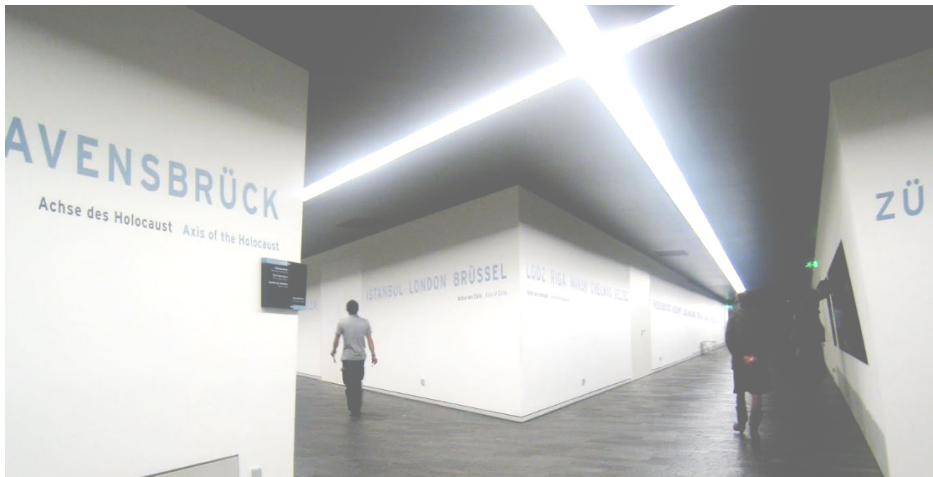
στιγμή. Πολλές φορές χώροι δημόσιοι, όπως μία πλατεία, λαμβάνουν θεατρικές ιδιότητες λόγω της παρατήρησης. Σε τέτοια μέρη, που έχουν οριστεί σημεία στάσης, ξεκινά ακούσια η παρακολούθηση γεγονότων, που παίρνουν άλλη διάσταση. Ο θεατής, κάποιος που κάθεται σε ένα παγκάκι, βλέπει κινήσεις που ο ίδιος κάνει, αναγνωρίζει θεματικές (χαιρετισμούς, συναντήσεις, αποχωρισμούς) και παραλαμβάνει τη συναισθηματική διάθεση του άλλου, με αντίστοιχο αντίκτυπο σε εκείνο. Αν περάσει ένας χαρούμενος άντρας που σφυρίζει, θα τραβήξει την προσοχή του παρατηρητή, έστω και στιγμιαία, θα αναρωτηθεί για την χαρά του άλλου, μπορεί να χαμογελάσει ή να εκνευριστεί. Το παράδειγμα του μικρού Γιουγκοσλάβου σε προηγούμενο κεφάλαιο, είναι μία τέτοια περίπτωση. Με μηδενική φυσική αλληλεπίδραση, υπήρξε, μέσω συμβάσεων, ένα θεατρικό μήνυμα από τον ηθοποιό, επειδή όμως το κοινό, οι άνθρωποι στην πλατεία, επέλεξαν να το μετατρέψουν σε θέατρο, ταυτίζοντας με το πρόσωπο του παιδιού τον εαυτό τους.

Που μας φέρνει στο δεύτερο στοιχείο, το μήνυμα. Είμαστε σε λίγο πιο βαθιά νερά, γιατί το ίδιο το θέατρο σε όλη του την ιστορία είχε διαφορετικούς στόχους -κι ο όρος δεν είναι καταχρηστικός, καθώς, ακόμα από τη ρητορική, ο εκφωνούμενος λόγος έχει στόχο να προκαλέσει κάποιο αποτέλεσμα<sup>17</sup> (Μαρτινίδης, 1999)- στη κάθαρση επί σκηνής, την θρησκευτική υποβολή, στα συνοικέσια μεταξύ των οικογενειών του 18ου αιώνα. Έχει πάρει χαρακτήρα ψυχαγωγικό, προπαγανδιστικό, διασκεδαστικό, πολιτικό, πάντα όμως υπάρχει κάτι στο τέλος, μία ολοκλήρωση του έργου, που έρχεται πάλι ποικιλοτρόπως, μπορεί σαν αίσθηση ή σαν ατάκα για να κλείσει το ανέκδοτο. Φυσικά το ίδιο το μήνυμα δεν χρειάζεται να είναι απαραίτητα στο τέλος, άλλωστε με αυτή την πουριστική διάθεση δεν υπάρχουν σχεδόν καθόλου θεατρικοί χώροι.

Εδώ αξίζει να θυμηθούμε το Εβραϊκό Μουσείο του Libeskind. Είναι ένας αδιαμφισβήτητα δραματικός χώρος με κοφτερές γωνίες, σκοτεινούς χώρους, λαβυρινθώδη δομή, συμβολισμό και έντονο συναισθηματισμό. Δεν είναι όμως μόνο τα εκθέματα που μιλάνε

17 Σύμφωνα με τον Bruno Snell (Γερμανός φιλόλογος), ο «έλεος» και ο «φόβος» ως αριστοτελικοί στόχοι της τραγωδίας αποδίδονται στην επίδραση της ρητορικής (Snell, 1954, σελ 315)

σ' αυτή την περίπτωση. Σχεδιάστηκε με τέτοιο τρόπο ώστε να συμβολίζει πως ο μόνος δρόμος επιβίωσης για τους Εβραίους είναι να συνυπάρξουν με τους Γερμανούς. Δεν πρόκειται όμως για απλό συμβολισμό, αλλά μυστικό που ξεκλειδώνεται άμα κάποιος διασχίσει τον χώρο. Δύο διάδρομοι που συμβολίζουν την εξορία και το ολοκαύτωμα, οδηγούν σε αδιέξοδο, με ένα κλειστό κήπο και μία μαύρη κλειδωμένη πόρτα αντίστοιχα, αφήνοντας ως μόνη επιλογή την “συνέχεια” που οδηγεί στον κυρίως εκθεσιακό χώρο. Ο διάδρομος της “συνέχειας”, στο πάτωμα έχει μεταλλικά προσωπεία, που τρίζουν και κατρακυλούν καθώς κάποιος περνάει, με σχετική δυσκολία, από πάνω τους, πνίγοντας την αίθουσα με θόρυβο. Για να εισάγει τον θεατή ο Libeskind τον κατεβάζει στο υπόγειο ενός “μεταλλικού πηγαδιού”, το αντίθετο από ένα συμβατικό μουσείο που θα ανέβαζε τον χρήστη από μία μεγαλοπρεπή σκάλα σε ένα πάνω όροφο. Το κτίριο αποτελεί μία αφήγηση από μόνο του, ένα δύσκολο ταξίδι, ώστε ο χρήστης να νιώσει την πονεμένη ιστορία αυτού του λαού<sup>18</sup>. (Studio libeskind, 2015)



Εικόνα 30. Jewish museum, Libeskind, οι υπόγειοι διάδρομοι.

18 Για το πρώτο καιρό, οι αίθουσες του μουσείου ήταν εντελώς γυμνές από εκθέματα. Η αρχιτεκτονική ήταν το μόνο έκθεμα μέχρι το Σεπτέμβρη του 2001, όπου διακοσμητές μεταμόρφωσαν το εσωτερικό, με τις γωνίες και ανοίγματα να καλύπτονται. Μόνο τα «κενά» (συμβολίζοντας την «απουσία»), οι έξι μαύροι τσιμεντένιοι πύργοι έμειναν ως σημάδια πως η αρχιτεκτονική του κτίσματος είχε περισσότερη αξία.

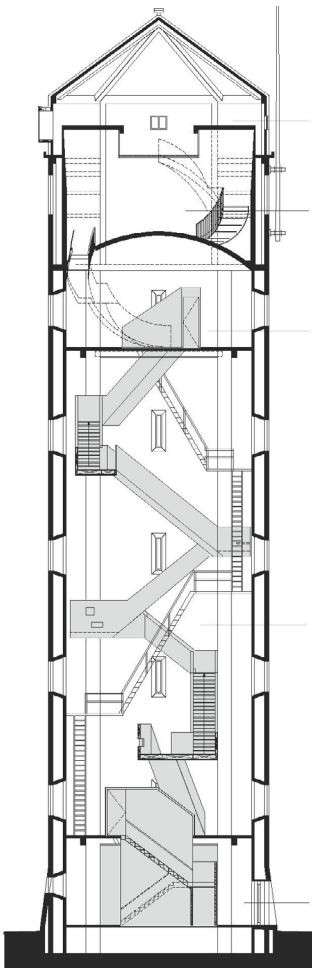
Όμως δεν χρειάζεται να είναι τόσο βαρύ, ούτε καν μνημειακό, το μήνυμα. Στην Ολλανδία μια παλιά αποθήκη νερού πήρε χρήση παρατηρητηρίου από τους Zecc Architecten (Watertower Sint Jansklooster: Zecc Architecten, 2015). Η δραματικότητα του είναι προφανής, με μεγάλη καθ' ύψος ανάπτυξη, αντιθέσεις σε χρώματα και υλικά και μικρά, συγκριτικά με το μέγεθος του, ανοίγματα για το φως να παρουσιάζουν έναν ενδιαφέρον διάλογο μεταξύ εσωτερικού και το εξωτερικού. Η κίνηση που προτείνει είναι ξεκάθαρη και οδηγεί σε κάποιο «αποτέλεσμα». Δηλώνει πως στο τέλος της διαδρομής, αφού είναι ξεκάθαρο πως απ' την κορυφή δεν υπάρχει άλλη κατεύθυνση, υπάρχει κάτι που αξίζει να ζησει ο επισκέπτης. Ανεβαίνοντας, δίνει σημεία στάσης, με παράθυρα για να ξέρει πόσο δρόμο έχει ακόμα ή διένυσε, βλέποντας και την ανάβαση των υπόλοιπων επισκεπτών. Πιθανότατα, οι ντόπιοι που έχουν προηγούμενες αναμνήσεις από το κτίσμα, να αναγνωρίζουν κι άλλες ιστορίες, με κομμάτια του εξοπλισμού και σωληνώσεων να συνυπάρχουν με την ξύλινη σκάλα, παλιό και νέο μαζί. Αφού λοιπόν στο τέλος έχει πλήρως κατευθύνει πόδια και βλέμμα, αποκαλύπτει το Ολλανδικό τοπίο, μόνο από την κορυφή, και ο επισκέπτης-θεατής, αντιδρά στο τέλος αυτού του έργου με την δική του ερμηνεία: Δέος, απλό ενδιαφέρον, θαυμασμό της ομορφιάς, έκπληξη για το ύψος του ορίζοντα ή ακόμα και υψοφοβία. Και ο χρήστης έχει επίγνωση του τελικού αποτελέσματος, γνωρίζει ότι στην κορυφή υπάρχει ένα “συναισθηματικό πεδίο” για εκείνον.

Εικόνα 31. Παρατηρητήριο Watertower Sint Jansklooster, η κορυφή



Οι δραματικοί χώροι κάνουν αισθητή την παρουσία τους, δίνουν χαρακτήρα και ύφος και είναι σχεδόν απαραίτητοι στο θεατρικό σχεδιασμό, για την ικανότητα τους να φορτίζουν συναισθηματικά. Η είσοδος σε ένα δραματικό χώρο, στα παραπάνω παραδείγματα η αντιμετώπιση μιας βύθισης σε ένα πηγάδι και η όψη μίας σκάλας που χάνεται στην προς την οροφή, φορτίζει συναισθηματικά τον χρήστη, τον ετοιμάζει για κάποια εκτόνωση και ορίζεται από τον αρχιτέκτονα-σκηνοθέτη ως ένα από τα σημεία που θα εξελιχθεί η δράση.

Εικόνα 32. 33 Παρατηρητήριο Watertower Sint Jans klooster, τομή (32) και φωτογραφία απο το ισόγειο (33)





### iii. Οργανόγραμμα και Λειτουργίες

Ας αναπτύξουμε και τον τρόπο οργάνωσης ενός θεατρικού κτιρίου. Ένα καλό οργανόγραμμα, θα θέσει τις σωστές βάσεις για μία ορθολογική κατανομή και θα επιτευχθεί η πολυπόθητη λειτουργικότητα, η οποία μαζί με κτιριολογικά θέματα μας δίνουν μια εικόνα της επίδοσης του κτιρίου (performance). Η δημιουργία οργανογράμματος όμως ακολουθεί μόνο λογικές διαδικασίες ιδιαίτερα σε απαιτητικά δημόσια κτίρια, με αυστηρό λειτουργικό πρόγραμμα. Υπάρχει ο κίνδυνος ότι “η συνεχής προσήλωση στην τεχνική ερμηνεία των επιδόσεων δεν θα οδηγήσει σε τίποτα περισσότερο από την άκριτη



επιβεβαίωση της παλιάς φανκτιοναλιστικής σκέψης, η οποία είναι μειωτική και ανεπαρκής καθώς αναγνωρίζει μόνο ό,τι μπορεί να προβλέψει” (Hannah, 2008). Για να βρουν χώρο το συναίσθημα και η δραματικότητα να εκφραστούν η κατανομή των λειτουργιών πρέπει να αλλάξει.

Ο Tim Etchells, καλλιτεχνικός διευθυντής της Forced Entertainment, σε κάποια γράμματά του, εξηγούσε πως

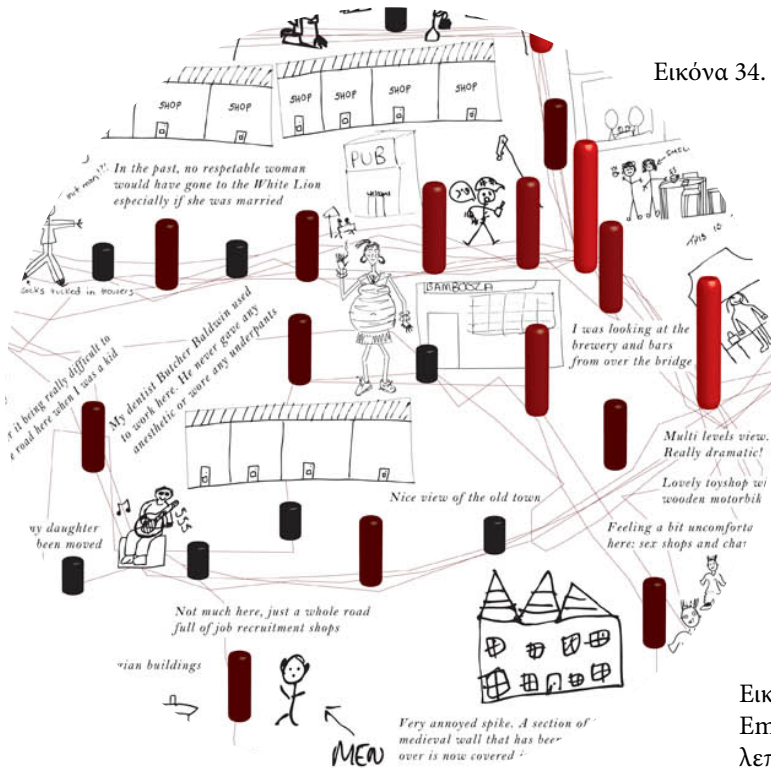
δημιούργησε μία πορεία «ξενάγησης» στο Ρότερνταμ. Ζήτησε από τους μόνιμους κατοίκους να βοηθήσουν και τους ρωτούσε «βαρετές», όπως ο ίδιος χαρακτήρισε, ερωτήσεις, όπως που είναι οι πλούσιες γειτονιές ή η βιομηχανική περιοχή, αλλά στην πορεία θεώρησε ότι για να την κάνει ενδιαφέρουσα έπρεπε να αφήσει άλλες ερωτήσεις να καθοδηγήσουν την γεωγραφία, όπως που θα ήταν το καλύτερο μέρος για να κρυφτεί ένα πτώμα ή που θα προσγειώνονταν οι επισκέπτες εξωγήινοι (Kaye, 2000, σελ 16). Θυμίζει τη διαδικασία του “emotional mapping”<sup>19</sup>.

Είναι άκρως σημαντικό για ένα κοινόχρηστο χώρο, έστω ένα αεροδρόμιο, να είναι διαρθρωμένος με τέτοιο τρόπο ώστε να είναι κατανοητός, όμως στη προσπάθεια διατήρησης αυτού του στοιχείου δεν πρέπει να χάνει κανείς την αίσθηση της περιέργειας, την ανακάλυψη, της έκπληξης, της περιπέτειας. Η καλύτερη εμπειρία του χρήστη δεν θα προκύψει από την απάντηση μόνο σε κοινά (πολύ χρήσιμα, αλλά προφανώς κοινά) ερωτήματα όπως «υπάρχει ένα μπάνιο κοντά σε κάθε χώρο αναμονής;», «μπορώ να βγω γρήγορα στον κεντρικό χώρο;» ή «Βρίσκονται εμπορικές λειτουργίες μετά το σημείο ελέγχου;». Είναι χρήσιμη η εύκολη στάθμευση, αλλά η πραγματική ανάμνηση του χώρου θα είναι το σημείο που «αποχαιρέτησα τον αγαπημένο μου», «υψώθηκα από το έδαφος» ή «είδα απ’ το παράθυρο πως θα είναι η πόλη που μόλις έφτασα... Φιλόξενη/ Χαρούμενη/ Ήρεμη». Οι ερωτήσεις λοιπόν πρέπει να είναι ευφάνταστες, να ξεφεύγουν από τις συνηθισμένες για να δίνουν στο αρχιτεκτόνημα νέα πνοή.

---

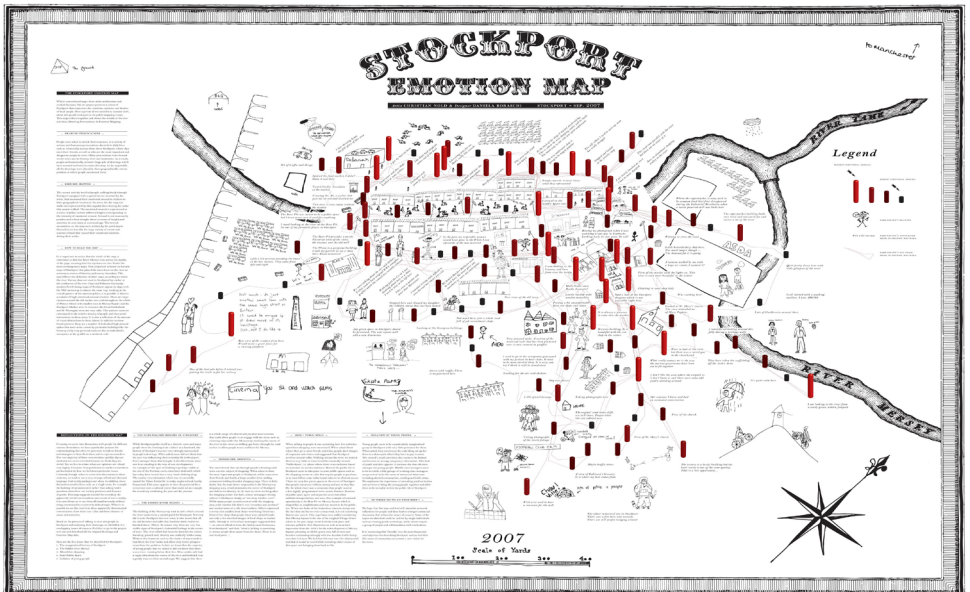
19 Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, ο Christian Nold, σε διάφορες πόλεις καταγράφει τη συναισθηματική διέγερση των ατόμων που περπατούν στο δρόμο και φτιάχνει χάρτες βασισμένες στις παρατηρήσεις του. Για παράδειγμα, το 2007 στο Παρίσι, έδωσε ένα ειδικό μηχανήμα δικής του επινόησης σε 18 συμμετέχοντες οι οποίοι έκαναν βόλτα και στην επιστροφή τους σχολίασαν την εμπειρία τους. Καταγράφηκε η ένταση της διέγερσης του συναισθήματος τους, ανεξάρτητα από την ποιότητα του (θετικό ή αρνητικό) (Nold, 2004)

Εικόνα 34.



Εικόνα 34, 35. Stockport Emotionmap. με λεπτομέρεια. Του Christian Nold

Εικόνα 35.



# VI. Συμπεράσματα και προσπάθεια εφαρμογής

Από την έρευνα στην ιστορία του θεάτρου, στο πρώτο μέρος της εργασίας, παρατηρήσαμε την κοινή του πορεία με την αρχιτεκτονική και οδηγηθήκαμε σε μια πρωτοβάθμια σύγκριση. Μελετήσαμε την έννοια της θεατρικότητας όπως την έθεσε πρώτος ο G.Semper και αρχίσαμε να αναλύουμε την σύγχρονη αντιμετώπιση και σημασία της, καθώς και τη σκηνογραφία και το site-specific theater. Ενδιαφέρον παρουσίασαν η σημασία της κλίμακας, η μεταμόρφωση των χώρων, τα όρια της σκηνής, το μπλέξιμο ηθοποιού και θεατή, η περιπλάνηση σε δωμάτια που αφορούν το έργο, χρήση αισθήσεων πέραν της όρασης. Σε επόμενο κεφάλαιο μιλήσαμε με τον Α.Αλάτση για τη δράση του σκηνοθέτη, τη χρήση των συναισθηματικών πεδίων και των αξόνων του θεατρικού χώρου, το χειρισμό των ηθοποιών, θυμηθήκαμε την σημασία της κάθαρσης και της μνήμης ηθοποιού και θεατή. Τέλος αναπτύχθηκε η σύνθεση αρχιτεκτονικής ως παράσταση, και κυρίως οι ρόλοι των χρηστών του χώρου, η σχεδόν απαραίτητη χρήση της δραματικότητας και το συναισθηματικό οργάνογραμμα.

Πριν συνοψίσουμε τα συμπεράσματα, προκύπτει ένα τελευταίο ζήτημα. Το θέατρο, και γενικότερα η τέχνη, είναι μια διαδικασία που «κουράζει». Όπως είδαμε και με τον Α. Αλάτση, ο θεατής, ή κάποιος ακροατής, πρέπει να παραμένει σε μία εγρήγορση για να αντιληφθεί τις ιδέες του καλλιτέχνη και να υπάρξει επικοινωνία. Ένας πίνακας που διακοσμεί ένα καθιστικό χάνει σταδιακά την αξία του για τον ιδιοκτήτη της κατοικίας, γιατί απλά θα τον επεξεργάζεται όλο και λιγότερο, το αποτέλεσμα λοιπόν θα είναι να χάνει την καλλιτεχνική του υπόσταση. Ως εκ τούτου, είναι πιθανό οι προτεινόμενες αρχές της θεατρικής σύνθεσης, να μην είναι καθολικά αποτελεσματικές.

Καθαρά ιδιωτικοί χώροι δεν μπορούν εύκολα να αποτελούν αντικείμενο παρατήρησης, τουλάχιστον όχι τόσο όσο μια πλατεία λόγου χάριν ή οποιοσδήποτε κοινόχρηστος χώρος, καθώς οι ηθοποιοί είναι διαρκώς οι ίδιοι και ακόμα και σε μεταβαλλόμενη αρχιτεκτονική

υπάρχει ένας πεπερασμένος αριθμός μεταβολών που θα άλλαζαν το σκηνικό. Αλλά το σενάριο δεν θα άλλαζε ποτέ. Για παράδειγμα, ένα φίλτρο (ίσως ένα παραβάν) που θα έκρυβε για λίγα δευτερόλεπτα τον ηθοποιό που μπήκε στο σπίτι (έστω ο γονέας που επιστρέφει στα παιδιά του από την δουλειά) θα ήταν ενδιαφέρον για τις πρώτες επιστροφές. Παίζοντας με αυτό το σκηνικό (κρύβοντας κάποια έκπληξη για τα παιδιά) θα είχε λόγο ύπαρξης για λίγο καιρό παραπάνω, αναπόφευκτα όμως τελικά, κάποια στιγμή θα ήταν απλά ένα εμπόδιο και θα αφαιρούταν από το χώρο εισόδου<sup>20</sup>. Κατανοούμε εύκολα πως η εφαρμογή της θεατρικής σύνθεσης λειτουργεί καλύτερα σε δημόσιους ή ψευδοδημόσιους χώρους.

Με αυτά υπ' όψιν, από τα προηγούμενα κεφάλαια μπορούμε να καταλήξουμε σε μια σύνοψη των στοιχείων της, θέτοντας τα πιο σημαντικά στα εξής σημεία:

Ο αρχιτέκτονας συνθέτει σαν σεναριογράφος και σκηνοθέτης, ορίζοντας την κεντρική ιδέα και κατευθύνοντας τον ηθοποιό, ενώ ο χρήστης/επισκέπτης έχει το ρόλο του ηθοποιού και του θεατή ταυτόχρονα (spectator). Ζητείται ξεκάθαρα ορισμένο λογικό ή συναισθηματικό μήνυμα. Για να επιτευχθεί η αρχαία «καθαρήρια συγκίνηση» πρέπει οι Spectators να την αναγνωρίσουν στους υπόλοιπους θεατές. Στόχος είναι μία αξιωματική εμπειρία. Σημαντική είναι η δημιουργία πεδίων με συναισθηματική ένταση, τουλάχιστον σε κάποιο κομμάτι της «παράστασης», με δραματικότητα σημαντικό χαρακτηριστικό των χώρων αυτών, οι οποίοι μεταμορφώνονται.

Ο χώρος πρέπει να λειτουργεί σαν σκηνικό για την ανθρώπινη δραστηριότητα. Στήνονται χώροι για δράση και παρατήρηση. Η κίνηση

---

20 Ο Σλάβομιρ Μρόζεκ, δραματουργός και συγγραφέας γράφει: “Στο δωμάτιό μου το κρεβάτι βρισκόταν εδώ, η ντουλάπα εκεί και το τραπέζι ανάμεσά τους. Μέχρι που το βαρέθηκα. Τράβηξα το κρεβάτι προς τα εκεί και την ντουλάπα προς τα εδώ. Για ένα διάστημα ένιωσα τη ζωογόνο αύρα του καινούριου. Αλλά σε λίγο και πάλι πλήξη[...]. Τώρα το κρεβάτι βρίσκεται πάλι εδώ, η ντουλάπα πάλι εκεί και το κρεβάτι ανάμεσά τους. Όταν με κυριεύει η πλήξη, θυμάμαι τις εποχές που ήμουν επαναστάτης.” (Mrozek, 1992)

και η εξερεύνηση του χώρου θα αποτελέσει κομμάτι της παράστασης. Προτείνεται δημιουργία πορειών, με δραματικούς χώρους στο σημείο έναρξης με σκοπό να δημιουργήσουν το κατάλληλο εισαγωγικό κλίμα για τον χρήστη. Ακόμη, είναι χρήσιμο να υπάρχει ελευθερία σε όλα τα επίπεδα σχεδιασμού. Χωρίς να αγνοείται πλήρως η λειτουργία, μεγάλη σημασία λαμβάνει ένα πιο συναισθηματικό οργανόγραμμα. Προσοχή στους άξονες που κατευθύνουν το βλέμμα του χρήστη. Δεν προτείνεται, αλλά ούτε αποκλείεται ο συμμετοχικός σχεδιασμός.



**Εικόνα 36. Σκηνή από το “Γυάλινος Κόσμος”, του T. William σε σκηνοθεσία Κατερίνα Ευαγγελάτου, Θέατρο Αυλαία, 2013**

# Βιβλιογραφία-Πηγές

## Βιβλία

- Aronson A. (2005). *Looking into the abyss, Essays on scenography*. Michigan: University of Michigan Press
- Blessner, B. (2007). *Spaces speak, are you listening? (experiencing aural architecture)*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Bruno, G. (2007). *Public intimacy, Architecture and the visual arts*. London: The MIT Press.
- Casey, E S. (1998) *The Fate of Place, a Philosophical History*. University of California Press: California
- Dalglish T., Power M.(editors)(1991). *Handbook of Cognition and Emotion*. John Wiley & Ltd.: West Sussex, England
- Dodds, E.R. (1951) *The Greeks and the Irrational*. University of California Press, Berkeley, LA, London
- Eck, C. v. (2011)(Editor). *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Eco U. (1987) *Travels in Hyperreality*, Translated by Weaver W., USA
- Hannah D. (2008). *Event Space: Theater Architecture & the Historical Avant Garde*. New York University
- Hartnoll P. (2012) *The Theatre, A Concise History, Fourth edition*. London: Thames & Hudson Ltd
- Hartoonian, G. (2006). *Crisis of the object, the architecture of theatricality*. New York: Routledge.
- Holdar, M. (2005) *Scenography in action, Space, Time and Movement in Theatre Productions Ingmar Bergman* Stockholm University
- Howard, P. (2006). *Τι είναι η σκηνογραφία;. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο*.
- Kaye, N. (2000). *Site-specific art, performance, place and documentation*. London: Routledge.



- Kupsit D B (editor)(2003) *Art Criticism*. Dpt of Art State University of NY: New York
- Ley G. (2007) *The Theatricality of Greek Tragedy, Playing Space and Chorus*. University of Chicago Press: Chicago
- Mrozek S. (1992) *Rewolucja (Revolution)* Zurich: Diogenes Verlag AG
- Oddey A., White C. (2006) *The Potentials of Spaces, The Theory and Practice of Scenography & Performance*. Bristol: Intellect Ltd
- Palinhos J, Mala H M (editors)(2014) *DRAMATIC ARCHITECTURES. places of drama - drama for places Conference Proceedings*. Porto, Portugal
- Romano J. *The Neuropyramid*. Bubok Publishing:Spain
- Shah P, Miyake A. (editors)(2005) *The Cambridge Handbook of Visospatial Thinking*. Cambridge University Press: New York
- Snell, B *The Discovery of the Mind, The Greek Origins of European Thought*. 1954, Basil Blackwell: Oxford
- Turner, C. (2004). Palimpsest or Potential Space? Finding a Vocabulary for Site-Specific Performance. *New Theatre Quarterly*, 373-390.
- Tschumi B. (1994). *The Manhattan Transcripts*. Academy Editions: London
- Weber, S. (2004). *Theatricality as Medium*. New York: Fordham University Press.
- Κακούρη, Ι. Κ. (1974). *Προϊστορία του Θεάτρου- Από τη σκοπιά της Κοινωνικής Ανθρωπολογίας* Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών
- Μαρτινίδης, Π. (1999). *Μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου*. Αθήνα: Νεφέλη.

## Ιστότοποι

Della Dea, Ariane. Interview: Δεν υπάρχει ηθοποιός χωρίς το θεατή, μια συνέντευξη του Ariane Della Dea στους Solange Castro Belcher και

Claude Potts.

Ανάκτηση από: Theaterinfo.  
gr

[http://www.theaterinfo.gr/  
theatreauthors/interviews/  
arianedelladea/index.html](http://www.theaterinfo.gr/theatreauthors/interviews/arianedelladea/index.html)

Nold, C. (2004). *Bio Mapping/  
Emotion Mapping*,  
biomapping.net  
Ανάκτηση από: [http://www.  
paris.emotionmap.net](http://www.paris.emotionmap.net)

Studio libeskind. (2015). Ανάκτηση  
από StudioLibeskind  
Official Website: [libeskind.  
com/work/jewish-museum.  
berlin/](http://libeskind.com/work/jewish-museum.berlin/)

Watertower Sint Jansklooster:  
Zecc Architecten. (2015).  
Ανάκτηση από Collab  
Cubed: [http://collabcubed.  
com/2014/05/14/  
watertower-sint-  
jansklooster-zecc-  
architecten/](http://collabcubed.com/2014/05/14/watertower-sint-jansklooster-zecc-architecten/)

Εσωθέατρο, (2015) Ανάκτηση από:  
Esotheatro.gr  
[http://esotheatro.gr/index.  
php/el/2013-09-05-16-57-10](http://esotheatro.gr/index.php/el/2013-09-05-16-57-10)

## Συνέντευξη

Αλάτσης, Α. (2015) Προσωπική  
συνέντευξη με τον  
σκηνοθέτη, 26/07/2015

## Άρθρα

Carneiro, M. (2014). A house as  
space and memory: A Case-  
Study Of Teatro Dovesido'S  
Performance 'até comprava  
o teu amor'. *Dramatic  
Architectures: places of  
drama, drama for places*.  
Porto.

Cubero, J G. (2014). *Photographs  
of a Theatre that Could not  
Be. Dramatic Architectures:  
places of drama, drama for  
places*. Porto.

Diez Pastor I. (2014) *Architecture:  
the quest for the control of  
light. Dramatic Architectures:  
places of drama, drama for  
places*. Porto.

## Εργασίες

D. C. Spina (2013). *Thesis: Confused  
spaces, theatricality as a  
device for defining different  
types of public space*, Faculty  
of California Polytechnic  
State University

## Εικόνες

- Εικόνα 1. Ανάκτηση από [www.ekivolos.gr](http://www.ekivolos.gr)
- Εικόνα 2. Μαρτινίδης Π  
“Μεταμορφώσεις του  
θεατρικού χώρου” σ. 86
- Εικόνα 3. Μαρτινίδης Π  
“Μεταμορφώσεις του  
θεατρικού χώρου” σ. 129
- Εικόνα 4. Ανάκτηση από [web.uncg.edu](http://web.uncg.edu)
- Εικόνα 5. Ανάκτηση από [www.emaze.com](http://www.emaze.com)
- Εικόνα 6. Ανάκτηση από  
[turiscurioseando.com](http://turiscurioseando.com)
- Εικόνα 7. Μαρτινίδης Π  
“Μεταμορφώσεις του  
θεατρικού χώρου” σ. 190
- Εικόνα 8. Ανάκτηση από  
[petherbridgesweeklypost.blogspot.gr](http://petherbridgesweeklypost.blogspot.gr)
- Εικόνα 9. Μαρτινίδης Π  
“Μεταμορφώσεις του  
θεατρικού χώρου” σ. 244
- Εικόνα 10. Ανάκτηση από [citeseerx.ist.psu.edu](http://citeseerx.ist.psu.edu)
- Εικόνα 11. Aronson A “*Looking into the abyss, Essays on scenography*” σ. 17
- Εικόνα 12. Ανάκτηση από [pinterest.com](http://pinterest.com)
- Εικόνα 13. Ανάκτηση από [vimeo.com](http://vimeo.com)
- Εικόνα 14. Howard P “*Τι είναι η σκηνογραφία;*” σ. 123
- Εικόνα 15. Holdar M “*Scenography in action*” σ. 88
- Εικόνα 16. Ανάκτηση από [porto.lecool](http://porto.lecool)
- Εικόνα 17. Παραχώρηση του Π. Καρακάση
- Εικόνα 18. Παραχώρηση του Δ. Καπουράνη
- Εικόνα 19. Από το προσωπικό αρχείο φωτογραφιών
- Εικόνα 20. Από το προσωπικό αρχείο φωτογραφιών
- Εικόνα 21. Howard P “*Τι είναι η σκηνογραφία;*” σ. 140
- Εικόνα 22. Holdar M “*Scenography in action*” σ. 30
- Εικόνα 23. Ανάκτηση από [thebest.gr](http://thebest.gr)
- Εικόνα 24. Ανάκτηση από [partsalive.ca](http://partsalive.ca)
- Εικόνα 25. Ανάκτηση από [youtube.com](http://youtube.com)
- Εικόνα 26. Ανάκτηση από [wikipedia.com](http://wikipedia.com)
- Εικόνα 27. Holdar M “*Scenography in action*” σ. 52
- Εικόνα 28. Ανάκτηση από  
[openbuildings.com](http://openbuildings.com)
- Εικόνα 29. Ανάκτηση από [devianart.net](http://devianart.net)
- Εικόνα 30. Ανάκτηση από  
[aformulatedphrasedotcom.files.wordpress.com](http://aformulatedphrasedotcom.files.wordpress.com)
- Εικόνα 31. Ανάκτηση από [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)
- Εικόνα 32. Ανάκτηση από [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)
- Εικόνα 33. Ανάκτηση από [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)
- Εικόνα 34. Ανάκτηση από <http://stockport.emotionmap.net/>
- Εικόνα 35. Ανάκτηση από <http://stockport.emotionmap.net/>
- Εικόνα 36. Ανάκτηση από [buy.tickethour.com](http://buy.tickethour.com)

