

# Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

## Μεταπτυχιακή Διατριβή



Η Συνάντηση της Σκηνοθεσίας με την Αρχιτεκτονική στη  
Σύγχρονη Σκηνή: Μια Χωρο-Γεωμετρική Σχέση

Άννα Ν. Λοΐζου

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια  
Αύρα Σιδηροπούλου

Δεκέμβριος 2023

# Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

## Μεταπτυχιακή Διατριβή

Η Συνάντηση της Σκηνοθεσίας με την Αρχιτεκτονική στη  
Σύγχρονη Σκηνή: Μια Χωρο-Γεωμετρική Σχέση

Άννα Ν. Λοΐζου

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια  
Αύρα Σιδηροπούλου

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των  
απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών  
στις Θεατρικές Σπουδές  
από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών  
του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Δεκέμβριος 2023



## Περίληψη

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή διερευνά τη σχέση σκηνοθεσίας και αρχιτεκτονικής στη σύγχρονη σκηνή. Η αρχιτεκτονική ως τέχνη οργανώνει τον χώρο, τον χτίζει με βασικές έννοιες της ύλης αλλά και της ατμόσφαιρας και στην ουσία τον «σκηνοθετεί». Αυτά είναι οργανωτικά στοιχεία που χρησιμοποιούνται και στη σκηνοθεσία. Από την άλλη, η σκηνοθεσία ως αρχιτεκτονική χρησιμοποιεί δομικούς άξονες και εργαλεία της αρχιτεκτονικής. Η σχέση αυτή καλύπτει ένα τεράστιο φάσμα εννοιών, κυρίως ως προς την αμφίδρομη σχέση στις δύο αυτές τέχνες. Η έρευνα αυτή αναπτύσσει τέσσερα κεφάλαια στα οποία παρουσιάζεται και αναλύεται αυτή η αμφίδρομη σχέση των δύο τεχνών. Αρχικά, το 1<sup>ο</sup> κεφάλαιο διερευνά τη σημασία του σκηνικού χώρου στη σκηνοθετική πράξη των αρχών του 20<sup>ου</sup> έως του 21<sup>ου</sup> αιώνα, όπου καταγράφονται οι πρωτοπόροι καλλιτέχνες (σκηνοθέτες-σκηνογράφοι) που δούλεψαν με έννοιες της αρχιτεκτονικής, καθώς και οι κυριότεροι ιστορικοί σταθμοί που καθόρισαν βασικά σκηνοθετικά ρεύματα και προσεγγίσεις. Ακολουθώντας, το 2<sup>ο</sup> κεφάλαιο αναλύει τέσσερις αρχιτεκτονικές έννοιες, όπως η γεωμετρία, η προοπτική, ο ρυθμός και η σύνθεση. Σύμφωνα με αυτή την εννοιολογική προσέγγιση, έννοιες που ξεκινούν από την αρχιτεκτονική, βρίσκουν εφαρμογή και στη σκηνοθεσία και τα εργαλεία της μιας τέχνης μπορούν να εφαρμοστούν και στην άλλη. Έτσι, προκύπτει μία αλληλεπίδραση εννοιών από την αρχιτεκτονική στη σκηνοθεσία και αντίστροφα. Το 3<sup>ο</sup> κεφάλαιο εξετάζει τον τρόπο που δουλεύει ο σκηνοθέτης με την αρχιτεκτονική και τις έννοιες της επί σκηνής, για να προσεγγίσει το υλικό της παράστασης. Η έρευνα περνά στη σχηματοποίηση και την αποκωδικοποίηση των αντίστοιχων εννοιών και στις δύο τέχνες και, μέσα από τα κατάλληλα διαγράμματα και σχήματα της ερευνήτριας, που εξηγούν και οπτικά τη σχέση τους, αναπαρίσταται η μεταφορά τους από την μία τέχνη στην άλλη. Η σχέση αυτή επεξηγείται περαιτέρω μέσα από τη δουλειά τεσσάρων σημαντικών σκηνοθετών που χρησιμοποιούν την αρχιτεκτονική ως συνθετικό εργαλείο στις καλλιτεχνικές προτάσεις τους. Στο 4<sup>ο</sup> κεφάλαιο, και κατόπιν έρευνας και εύρεσης κοινών εννοιών που συμπίπτουν στις δύο τέχνες, διερευνώνται έννοιες που είναι εγγενείς στην αρχιτεκτονική αλλά και στη σκηνοθεσία. Παρακολουθώντας αυτή την εξελικτική διαδικασία, ο σκηνοθέτης πιθανόν να οδηγηθεί σε νέα μοντέλα σκηνοθεσίας, χρησιμοποιώντας αρχιτεκτονικά εργαλεία τα οποία μέχρι τώρα δεν αξιοποιούνταν συνειδητά στις σκηνοθετικές μεθόδους. Συγκεκριμένα, ο σκηνοθέτης θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει την αρχιτεκτονική ως ένα σημείο συνάντησης της παράστασης με το κοινό και να δημιουργήσει ιδιαίτερα περιβάλλοντα για τους θεατές, έτσι ώστε να δημιουργηθεί διαφορετική πρόσληψη ή μια διαφορετική αντίληψη για την παράσταση.

## Summary

This master's thesis explores the relationship between directing and architecture on the contemporary stage. Architecture as an art organizes space, builds it with basic concepts of matter and atmosphere and in essence "stages" it. These are organizational elements that are also used in directing. On the other hand, directing as architecture uses structural axes and tools of architecture. This relationship covers a huge range of concepts, mostly in terms of the two-way relationship between these two arts. This research is laid out in four chapters, in which this two-way relationship between the two arts is presented and analyzed. Initially, the 1st chapter explores the importance of space in the directing practice of the early 20th to the 21st century, recording the pioneering artists (directors-scenographers) who worked with concepts of architecture, as well as the main historical landmarks that determined staging currents and approaches. Next, the 2nd chapter analyzes four architectural concepts, such as geometry, perspective, rhythm and composition. According to this conceptual approach, concepts that start from architecture may find application in directing, and the tools of one art can be applied to the other. Thus, there is an interaction of concepts from architecture to directing and vice versa. The 3rd chapter examines the way in which the director works with architecture and its main concepts on stage, to approach the material of the performance. The research moves to the formulation and decoding of the corresponding concepts in both arts. Through the appropriate diagrams and figures of the researcher which also visually explain their relationship, their transfer from one art to the other is represented. This relationship is further explained through the work of four contemporary established directors who use architecture as a synthetic tool in their artistic proposals. Finally, the 4th chapter explores concepts that are inherent in architecture and in directing. Following this evolutionary process, the director may be led to new models of directing, using architectural tools that have not until now been consciously utilized in directing methods. In particular, the director could use the architecture as a meeting point of the performance with the audience and build special environments for the spectators, so as to generate a different reception or a different perception of the performance.

## Ευχαριστίες

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες στους ανθρώπους που με τη στήριξη, την εμπιστοσύνη και την αφοσίωσή τους, με βοήθησαν ψυχικά και πνευματικά να ολοκληρώσω τη μεταπτυχιακή μου διατριβή. Θα ήθελα να ευχαριστήσω το οικογενειακό και φιλικό μου περιβάλλον το οποίο αποτέλεσε ασπίδα προστασίας, εμπιστοσύνης και στήριξης για μένα και στις ικανότητές μου.

Κύριες ευχαριστίες θα ήθελα να εκφράσω στην επιβλέπουσα της μεταπτυχιακής μου διατριβής κα. Αύρα Σιδηροπούλου η οποία με καθοδήγησε όλο το χρονικό διάστημα της έρευνάς μου, με τις συμβουλές, τις ανατροφοδοτήσεις της και τις συζητήσεις μας ώστε να φέρω εις πέρας την έρευνα αυτή. Επίσης, ευχαριστίες θα ήθελα να εκφράσω και στα άλλα δύο μέλη της τριμελούς επιτροπής κα. Άννα Τσίγλη και κα. Τάνια Νεοφύτου οι οποίες αποτέλεσαν μέλη υποστήριξης και συμβουλευτικής καθοδήγησης της μεταπτυχιακής μου διατριβής.

Αυτά τα δύομιση χρόνια μεταπτυχιακών σπουδών μου στον τομέα των Θεατρικών Σπουδών με ειδίκευση στην Υποκριτική και Σκηνοθεσία, με βοήθησαν να ανακαλύψω πτυχές και ικανότητες του εαυτού μου που δεν ήξερα ότι έχω. Η μεταπτυχιακή σπουδή με ταξίδεψε σε ένα δημιουργικό κόσμο τον οποίο όσο μελετούσα τόσο περισσότερα καλλιτεχνικά στοιχεία μου πρόσφερε. Το θέατρο και συγκεκριμένα η σκηνοθεσία είναι μια τέχνη η οποία εμπεριέχει πολλές μορφές τέχνης και έκφρασης και δίνει την δυνατότητα σε κάθε καλλιτέχνη να εκφράσει τις βαθύτερες αναζητήσεις και επιδιώξεις του.

Η απόφασή μου από την πενταετή σπουδή μου στην Αρχιτεκτονική – Μηχανική να στραφώ προς τη Σκηνοθεσία με εξέλιξε ως καλλιτέχνη, διότι μου έδωσε την δυνατότητα να τολμώ νέες δημιουργικές αναζητήσεις, να εκφράζομαι ελεύθερα και να ενεργώ με την ψυχή μου. Η μεταπτυχιακή σπουδή μου ήταν ένας σταθμός της εκπαιδευτικής-καλλιτεχνικής μου πορείας που δεν θα ξεχάσω διότι μου άνοιξε παράθυρα σε ένα δημιουργικό πεδίο στο οποίο θέλω να ταξιδέψω ακόμα πιο βαθιά γνωρίζοντας ακόμα περισσότερες μορφές τέχνης.

## Περιεχόμενα

<b>1</b>	<b>Εισαγωγή</b>	<b>1-3</b>
<b>2</b>	<b>Κεφάλαιο 1: Ιστορική Αναδρομή – Θεωρητική Προσέγγιση</b>	<b>4-24</b>
1.1	Εισαγωγή στο 1ο κεφάλαιο	4
1.2	Εισαγωγή στον 20ο αιώνα: Η σημασία του σκηνικού χώρου	5
1.2.1	Edward Gordon Craig	7
1.2.2	Adolphe Appia	10
1.2.3	Vsevolod Meyerhold	13
1.3	Εισαγωγή στον 21ο αιώνα: Ενσωμάτωση ψηφιακής εικόνας στον σκηνικό χώρο	15
1.3.1	Θέατρο και Τεχνολογία: Σύγχρονα τεχνολογικά μέσα στο θέατρο	17
1.3.2	Οι μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου	21
<b>3</b>	<b>Κεφάλαιο 2: Σχέση Αρχιτεκτονικής και Σκηνοθεσίας</b>	<b>25-49</b>
2.1	Εισαγωγή στο 2ο κεφάλαιο	25
2.2	Γεωμετρία	26
2.3	Προοπτική	32
2.4	Ρυθμός	38
2.5	Σύνθεση	44
<b>4</b>	<b>Κεφάλαιο 3: Σκηνοθέτες και Αρχιτεκτονική</b>	<b>50-83</b>
3.1	Εισαγωγή στο 3ο κεφάλαιο των Case Studies	50
3.2	Δημήτρης Παπαϊωάννου	55
3.3	Θεόδωρος Τερζόπουλος	60
3.4	Romeo Castellucci	69
3.5	Ivo van Hove	76
<b>5</b>	<b>Κεφάλαιο 4: Σκηνοθέτης, ο Αρχιτέκτονας της πρόσληψης</b>	<b>84-103</b>
4.1	Εισαγωγή στο 4ο κεφάλαιο	84
4.2	Θεατής, ένας από τους πρωταγωνιστές του θεατρικού φαινομένου	85
4.3	Θεατρικός χώρος, η αλληλένδετη σχέση σκηνης-πλατείας	87
4.4	Αναβάθμιση της θεατρικής εμπειρίας	93
4.5	Σκηνοθεσία σε δεδομένο χώρο και η σχέση της με τον θεατή	99

## Περιεχόμενα

<b>Παράρτημα: 9 Σκηνογραφικές Προσεγγίσεις</b>	<b>104-113</b>
AB.1 Εισαγωγικό σημείωμα	104
A.2 Σε δεδομένο χώρο: Χωρική αναπαράσταση σκηνής από ταινία	105
A.3 Σε δεδομένο χώρο: Το νερό ως χωρικό όριο	106
A.4 Σε δεδομένο χώρο: Το νερό ως χωρικό όριο	107
B.5 Σε θεατρικό χώρο: Τα δέντρα ως βασικό σκηνικό	108
B.6 Σε θεατρικό χώρο: Λευκή Κουρτίνα διπλής ιδιότητας, ως χώρος και ως επιφάνεια	109
B.7 Σε θεατρικό χώρο: Θρυμματισμένο Γυαλί ως σκηνική βροχή	110
B.8 Σε θεατρικό χώρο: Υγρασία Γυαλιού ως μια σχέση διαφάνειας και αδιαφάνειας	111
B.9 Σε θεατρικό χώρο: Ερείπια ως σκηνικό	112
B.10 Σε θεατρικό χώρο: Χάρτινο σκηνικό	113
<b>Βιβλιογραφία</b>	<b>114-120</b>
Ελληνόφωνες βιβλιογραφικές αναφορές	114
Αγγλόφωνες βιβλιογραφικές αναφορές	118
<b>Κατάλογος Εικόνων</b>	<b>121-125</b>



# Εισαγωγή

Το θεατρικό φαινόμενο καλύπτει μεγάλο φάσμα εννοιών και ενσωματώνει πολλές παραστατικές τέχνες στο περιεχόμενό του, όπως την αρχιτεκτονική, τη σκηνοθεσία, τη σκηνογραφία, τον χορό, τη μουσική και τον φωτισμό. Η παρούσα διατριβή εστιάζει στη σχέση του θεάτρου με την αρχιτεκτονική και τη μελέτη του χωρικού πλαισίου και των χωρικών γεωμετριών μέσα από τις σκηνοθετικές προσεγγίσεις. Η έρευνα εξετάζει τη διαλεκτική σχέση της σκηνοθετικής πρακτικής και της αρχιτεκτονικής σύνθεσης, καθώς και τα κοινά που παρατηρούνται μεταξύ των κύριων εκπροσώπων των δύο τεχνών, τον σκηνοθέτη και τον αρχιτέκτονα, αντίστοιχα. Η σκηνοθετική τέχνη, χαρακτηρισμένη από τη σύνθετη δομή της, αναπτύσσει μια αμφίδρομη σχέση με τον χώρο. Προσεγγίζοντας τη σκηνοθεσία μέσα από το πρίσμα της αρχιτεκτονικής, θα γίνει μελέτη της χωρικής διάστασης του θεατρικού χώρου, η οποία θα εξετάσει τη δυναμική του θεατρικού φαινομένου σε σχέση με το χωρικό πλαίσιο. Η ικανότητα αντίληψης του χώρου συνίσταται στην ανάλυση σχημάτων και την τοποθέτηση σχημάτων στο χώρο. Η σχέση αυτή εντοπίζεται στις τέχνες της σκηνοθεσίας και της αρχιτεκτονικής, οι οποίες επικεντρώνονται στο σώμα και τον χώρο. Συγκεκριμένα, η ανάγνωση και η εμπειρία ενός χώρου πραγματοποιούνται μέσα από πολλά στοιχεία. Η κίνηση του σώματος μέσω της γεωμετρικότητας, της έκφρασης και της έντασής της, δημιουργεί ένα χώρο δυναμικό που μεταβάλλεται συνεχώς και αλληλεπιδρά με αυτή. Τα οπτικοακουστικά στοιχεία όπως φωτισμός, όρια (υλικά και άυλα), μουσική, γίνονται κομμάτι του χώρου και τον ταυτοποιούν. Αντίστοιχα, αρχιτεκτονική για ένα σκηνοθέτη δεν είναι μόνο το χτίσιμο του χώρου αλλά όλο το περιβάλλον που εμπεριέχεται σε μια παράσταση, όπως η ατμόσφαιρα που μπορεί να σχετίζεται με τη σχέση του φωτισμού με το χώρο και την αλληλεπίδραση του με τη σκηνή.

Η σκηνοθεσία στην ουσία είναι μια μικρογραφία της αρχιτεκτονικής, όπου προσεγγίζονται τρόποι ώστε η αρχιτεκτονική να προσαρμοστεί στη σκηνή. Οι αρχιτέκτονες όπως και οι σκηνοθέτες έχουν την συνολική επίβλεψη του αρχιτεκτονικού και σκηνοθετικού έργου αντίστοιχα. Ο αρχιτέκτονας συνθέτει σαν σεναριογράφος και σκηνοθέτης, ορίζοντας την κεντρική ιδέα και κατευθύνοντας τον χρήστη στο χώρο. Άρα υπάρχει σκηνοθετική μελέτη και μέσα από την αρχιτεκτονική ώστε να επιτευχθεί η βιωματική εμπειρία του χρήστη στο χώρο. Αντίστοιχα, ο σκηνοθέτης αντιμετωπίζει όπως ένας αρχιτέκτονας τη σκηνή, στην οποία συνθέτει ένα περιβάλλον κατάλληλο να φιλοξενήσει τα έμψυχα και άψυχα στοιχεία της παράστασης. Δηλαδή, η σκηνή αντιμετωπίζεται από τον σκηνοθέτη ως ένας καμβάς, όπως

ακριβώς το προσχέδιο για τον αρχιτέκτονα. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι ο σκηνοθέτης είναι ένας αρχιτέκτονας, που ενσωματώνει και συνθέτει όλες τις καλλιτεχνικές ιδιότητες.

Ο σκοπός της παρούσας διατριβής είναι η μελέτη της «τριδιάστατης» σχέσης της αρχιτεκτονικής με το θέατρο, στην οποία εμπεριέχονται όλες οι ποιότητες του χώρου, η ατμόσφαιρα, οι ήχοι και, η δυνατότητα διάδρασης μεταξύ των σωμάτων, που αποτελούν όλα πτυχές του χώρου και συνθέτουν το πολυδιάστατο της επαφής των ανθρώπων με τον χώρο. Πρόκειται για μία μελέτη της υπαρξιακής διάστασης του χώρου και του ρόλου της αρχιτεκτονικής στη θεατρική παράσταση, καθώς και τη μελέτη της σχέσης αρχιτέκτονα και σκηνοθέτη.

Κάποιες ερευνητικές υποθέσεις και ερωτήματα που αποτέλεσαν βασικό κίνητρο για την εκπόνηση της διατριβής ήταν τα εξής: μπορεί μία σκηνογραφική προσέγγιση και ένα συγκεκριμένο χωρικό πλαίσιο να εμπλουτίσουν την εμπειρία και αντίληψη των χαρακτήρων του έργου, καθορίζοντας συγκεκριμένες κινήσεις, άξονες και γεωμετρίες; Πώς οργανώνεται μια σκηνή έτσι ώστε να μπορούν να κατευθυνθούν, να κινηθούν και να δράσουν οι ηθοποιοί προϋπάρχει ένας κάρναβος από άξονες, σχήματα και κανόνες τους οποίους ακολουθούν οι ηθοποιοί; Πώς οργανώνονται τα έμψυχα στοιχεία (σώματα ηθοποιών) και τα άψυχα στοιχεία (σκηνικά) στο χώρο; Τι είδους χωρικότητες δημιουργούνται; Πώς λειτουργούν ή σε τι εξυπηρετούν οι γεωμετρίες στην οργάνωση του σκηνικού χώρου, ο οποίος έρχεται σε άμεσο διάλογο με τα κινούμενα σώματα; Πώς προσεγγίζουν οι σκηνοθέτες τον χώρο; Μπορεί ο σκηνικός χώρος να βασιστεί σε άξονες και μαθηματικές γεωμετρίες; όπως, συμβαίνει στην αρχιτεκτονική, όπου υπάρχει ένα άδειο τεμάχιο στο οποίο αρχίζουν να οργανώνονται χώροι βάσει χαραξέων, αξόνων, καννάβου και ροών από τους χρήστες;

Η έρευνα αυτή αναπτύσσει τέσσερα κεφάλαια στα οποία παρουσιάζεται και αναλύεται αυτή η αμφίδρομη σχέση των δύο τεχνών. Αρχικά, το 1<sup>ο</sup> κεφάλαιο διερευνά τη σημασία του σκηνικού χώρου στη σκηνοθετική πράξη των αρχών του 20<sup>ου</sup> έως του 21<sup>ου</sup> αιώνα, όπου καταγράφονται οι πρωτοπόροι καλλιτέχνες (σκηνοθέτες-σκηνογράφοι) που δούλεψαν με έννοιες της αρχιτεκτονικής, καθώς και οι κυριότεροι ιστορικοί σταθμοί που καθόρισαν βασικά σκηνοθετικά ρεύματα και προσεγγίσεις. Ακολούθως, το 2<sup>ο</sup> κεφάλαιο αναλύει τέσσερις αρχιτεκτονικές έννοιες, όπως η γεωμετρία, η προοπτική, ο ρυθμός και η σύνθεση. Σύμφωνα με αυτή την εννοιολογική προσέγγιση, έννοιες που ξεκινούν από την αρχιτεκτονική, βρίσκουν εφαρμογή και στη σκηνοθεσία και τα εργαλεία της μιας τέχνης μπορούν να εφαρμοστούν και στην άλλη. Έτσι, προκύπτει μία αλληλεπίδραση εννοιών από την αρχιτεκτονική στη σκηνοθεσία και αντίστροφα. Το 3<sup>ο</sup> κεφάλαιο εξετάζει τον τρόπο που

δουλεύει ο σκηνοθέτης με την αρχιτεκτονική και τις έννοιες της επί σκηνής, για να προσεγγίσει το υλικό της παράστασης. Η έρευνα περνά στη σχηματοποίηση και την αποκωδικοποίηση των αντίστοιχων εννοιών και στις δύο τέχνες και, μέσα από τα κατάλληλα διαγράμματα και σχήματα της ερευνήτριας, που εξηγούν και οπτικά τη σχέση τους, αναπαρίσταται η μεταφορά τους από την μία τέχνη στην άλλη. Η σχέση αυτή επεξηγείται περαιτέρω μέσα από τη δουλειά τεσσάρων σημαντικών σκηνοθετών που χρησιμοποιούν την αρχιτεκτονική ως συνθετικό εργαλείο στις καλλιτεχνικές προτάσεις τους. Στο 4<sup>ο</sup> κεφάλαιο, και κατόπιν έρευνας και εύρεσης κοινών εννοιών που συμπίπτουν στις δύο τέχνες, διερευνώνται έννοιες που είναι εγγενείς στην αρχιτεκτονική αλλά και στη σκηνοθεσία.

Στόχος της διατριβής είναι να προβληθεί η σημασία της σχέσης αυτής και η επιρροή που έχει η εξέλιξη της θεατρικής τέχνης στην αρχιτεκτονική δημιουργία και αντίστροφα. Όπως αναλύεται στη διατριβή, αυτή η συνάντηση σκηνοθεσίας και αρχιτεκτονικής γίνεται με πολλούς τρόπους και είναι ορατή σε πολλά επίπεδα. Επιδιώκεται η διερεύνηση κοινών στοιχείων της σκηνοθεσίας και της αρχιτεκτονικής, αλλά και εργαλείων που αξιοποιούν. Συνεπώς, η μετάφραση αυτή από την μια τέχνη στην άλλη έχει ως επιδίωξη να εξετάσει πώς τα όρια της σύνθεσης της αρχιτεκτονικής και βασικές αρχιτεκτονικές έννοιες βρίσκουν εφαρμογή στη σκηνοθεσία του θεάτρου.

# Κεφάλαιο 1:

## Ιστορική Αναδρομή – Θεωρητική Προσέγγιση

### 1.1 Εισαγωγή στο 1<sup>ο</sup> κεφάλαιο

Το πρώτο κεφάλαιο επικεντρώνεται στη μελέτη της πρωτοπορίας της σκηνοθεσίας και της λειτουργίας του χώρου στη δημιουργία της παράστασης. Συγκεκριμένα, επικεντρώνεται στις απαρχές της σκηνοθεσίας ως προς τον χώρο και στον τρόπο με τον οποίο η σκηνοθεσία προσεγγίζεται αρχιτεκτονικά, ώστε να διαμορφώνει το χωρικό πλαίσιο της παράστασης και να συνεισφέρει στην ανάπτυξη της σχέσης με το κοινό. Επίσης, θα παρουσιαστεί η λειτουργία καινοτόμων θεατρικών χώρων οι οποίοι επαναδιαπραγματεύονται τη σχέση σκηνης και πλατείας.

Έπειτα, γίνεται καταγραφή των κύριων σταθμών στην ιστορία της σύγχρονης σκηνοθεσίας από τα τέλη του 19ου αιώνα και τις αρχές του 20ου αιώνα μέχρι τον 21ο αιώνα. Στο πρώτο κεφάλαιο θα παρουσιαστούν καλλιτεχνικά ρεύματα και πρωτοπόροι της σκηνοθεσίας που χρησιμοποίησαν στοιχεία της Αρχιτεκτονικής ώστε να προσεγγίσουν μια αναθεωρημένη έννοια του χώρου σε σχέση με τον 19ο αιώνα και νωρίτερα. Οι καλλιτέχνες αυτοί εισήγαγαν καινοτόμες για την εποχή αισθητικές προσεγγίσεις του θεάτρου, καθώς και νέα μέσα και τεχνικές οι οποίες διαμόρφωσαν μια διαφορετική αντίληψη του θεατρικού φαινομένου.

## 1.2 Εισαγωγή στον 20ο αιώνα: Η σημασία του σκηνικού χώρου

Στον 20ο αιώνα παρατηρείται η άνοδος του σκηνοθέτη και αναπτύσσεται μια δημιουργική σχέση μεταξύ σκηνοθέτη – σκηνογράφου αλλά και μια δυναμική σχέση θεατή – σκηνης, οδηγώντας στη συμμετοχή του θεατή στη θεατρική πράξη. Οι σχέσεις αυτές οφείλονται κατά κύριο λόγο στους μετασχηματισμούς του χωρικού πλαισίου. Στα τέλη του 19ου αιώνα υπήρξε έντονο ενδιαφέρον για ζητήματα παραγωγής και θεάματος, με αποτέλεσμα την εισαγωγή μιας νέας αισθητικής επένδυσης η οποία έτεινε προς την αλλαγή και την εξέλιξη. Συγκεκριμένα, η μεταβαλλόμενη ταυτότητα του σκηνοθέτη αντικατόπτριζε μια εποχή όπου το ίδιο το θέατρο παγίωνε μια νέα ταυτότητα με καινοτομίες στο σκηνικό και το φωτισμό, και γενικότερα μια στροφή προς τη νέα σκηνική τέχνη, τη λεγόμενη “new stagecraft”.

Πολλοί πρωτοπόροι από τα τέλη του 19ου αιώνα και τις αρχές του 20ου αιώνα όπως ο Edward Gordon Craig, ο Vsevolod Meyerhold, ο Max Reinhardt, πρότειναν ένα νέο σκηνικό στυλ λιτότητας, βάζοντας την σφραγίδα τους στην πρακτική της *mise-en-scene* και συνεισφέροντας πολύτιμες γνώσεις σε σχέση με εμπνευσμένες πρακτικές σύνθεσης. Έτσι, αναπτύχθηκαν νέες τεχνικές και εφευρέθηκαν πρωτοποριακές θεατρικές πρακτικές για να εξυπηρετήσουν την προτίμηση ενός ολοένα και πιο καλλιεργημένου κοινού (Sidiropoulou, A. 2011, 12-13). Στις αρχές του 20ου αιώνα, οι καινοτομίες στο σκηνικό και ο επανορισμός του θεατρικού χώρου βοήθησε τους σκηνοθέτες να διαμορφώσουν εντυπωσιακά θεάματα και να ικανοποιήσουν το κοινό τους με εκπληκτικές σκηνικές πρακτικές.

Ένας σκηνοθέτης που αξιοποίησε τις δυνατότητες της νέας θεατρικής τεχνολογίας ήταν ο Max Reinhardt<sup>1</sup> ο οποίος δημιούργησε υπερθεάματα ενός εκλεκτικιστικού ύφους. Ο Reinhardt ήταν ένας δημιουργός που επηρέασε με τις αισθητικές προσεγγίσεις του τόσο τον Edward Gordon Craig όσο και τον Adolphe Appia, εισάγοντας τρισδιάστατες δημιουργίες στη δουλειά του. Επίσης, οι προσεγγίσεις του ανταποκρίνονταν σε περίτεχνες πρακτικές σχεδιασμού και διακρίνονταν για την επική τους κλίμακα, τα εντυπωσιακά σκηνικά, τα προηγμένα τεχνολογικά μέσα σκηνης, τον φωτισμό και τις χρωματικές επιλογές, καθώς και για την αξιοποίηση μη θεατρικών χώρων για τις παραστάσεις. Ο Reinhardt επέλεγε ασυνήθιστους χώρους για να ανεβάσει τα έργα του, όπως καθεδρικούς ναούς, πλατείες, δρόμους ακόμα και ολόκληρα χωριά. Συγκεκριμένα, στην παράσταση *Everyman* του Hugo

---

<sup>1</sup> Ο Max Reinhardt (Maximilian Goldmann:1873-1943) ήταν σκηνοθέτης θεάτρου και κινηματογράφου και θεατρικός παραγωγός, αυστριακής καταγωγής, που είχε θεωρηθεί ως «επίσημα» πρώτος σκηνοθέτης που έθεσε τα θεμέλια της σύγχρονης σκηνικής πρακτικής. Ηλεκτρονική εγκυκλοπαίδεια (URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Max\\_Reinhardt](https://en.wikipedia.org/wiki/Max_Reinhardt)).

von Hofmannsthal (1927), κατάφερε να συμμετάσχει ο πληθυσμός μιας ολόκληρης πόλης, σκηνοθετώντας τη δράση στην πλατεία του καθεδρικού ναού του Σάλτσμπουργκ και τοποθετώντας ηθοποιούς στους πύργους των εκκλησιών σε όλη την πόλη βάζοντας τους να φωνάζουν (Roose–Evans 1991, 65: Sidirouliou, A. 2011, 19). Ωστόσο, η ανάγκη επανεξέτασης της λειτουργίας του θεατρικού χώρου διατυπώθηκε θεωρητικά από τον Artaud, ο οποίος υποστήριζε ότι ο χώρος και ο χρόνος είναι από μόνα τους αρκετά στη θεατρική πράξη, χωρίς να χρειάζονται υπερβολικά σκηνικά και ιδιαίτεροι θεατρικοί μηχανισμοί. Έτσι, άφησε πίσω του μία πλούσια παρακαταθήκη για τους σκηνοθέτες – δημιουργούς του 20ου και 21ου αιώνα (Σιδηροπούλου, A. 2022, 5).

Κατά τις δεκαετίες του 1960 και '70, η σημασία του θεατρικού χώρου απέκτησε περαιτέρω διαστάσεις με το «Περιβαλλοντικό θέατρο». Οραματιστής του είδους αυτού ήταν ο σκηνοθέτης και θεωρητικός Richard Schechner, ο οποίος είχε ως στόχο να συμπεριλάβει τους θεατές στη σκηνική δράση και έτσι, να υποβληθεί το κοινό στη θέαση της παράστασης από πολλαπλές οπτικές γωνίες, κάτι που θα επέτρεπε σε κάθε θεατή να παρακολουθεί μια διαφορετική εκδοχή της πραγματικότητας. Επιπρόσθετα, παρόμοια έννοια ήταν ο δοσμένος χώρος (found space), το site specific θέατρο το οποίο γίνεται εξίσου δημοφιλές με αξιοσημείωτες τις παραστάσεις της σκηνοθέτιδας Deborah Warner η οποία επέλεγε υφιστάμενους και οικείους χώρους εκμεταλλευόμενα τη δυναμική τους διότι προσέγγιζε τόπους που φέρουν μια ιδιαίτερη πολιτισμική αλλά και αισθητική ατμόσφαιρα (Sidirouliou, A. 2011, 19-20).

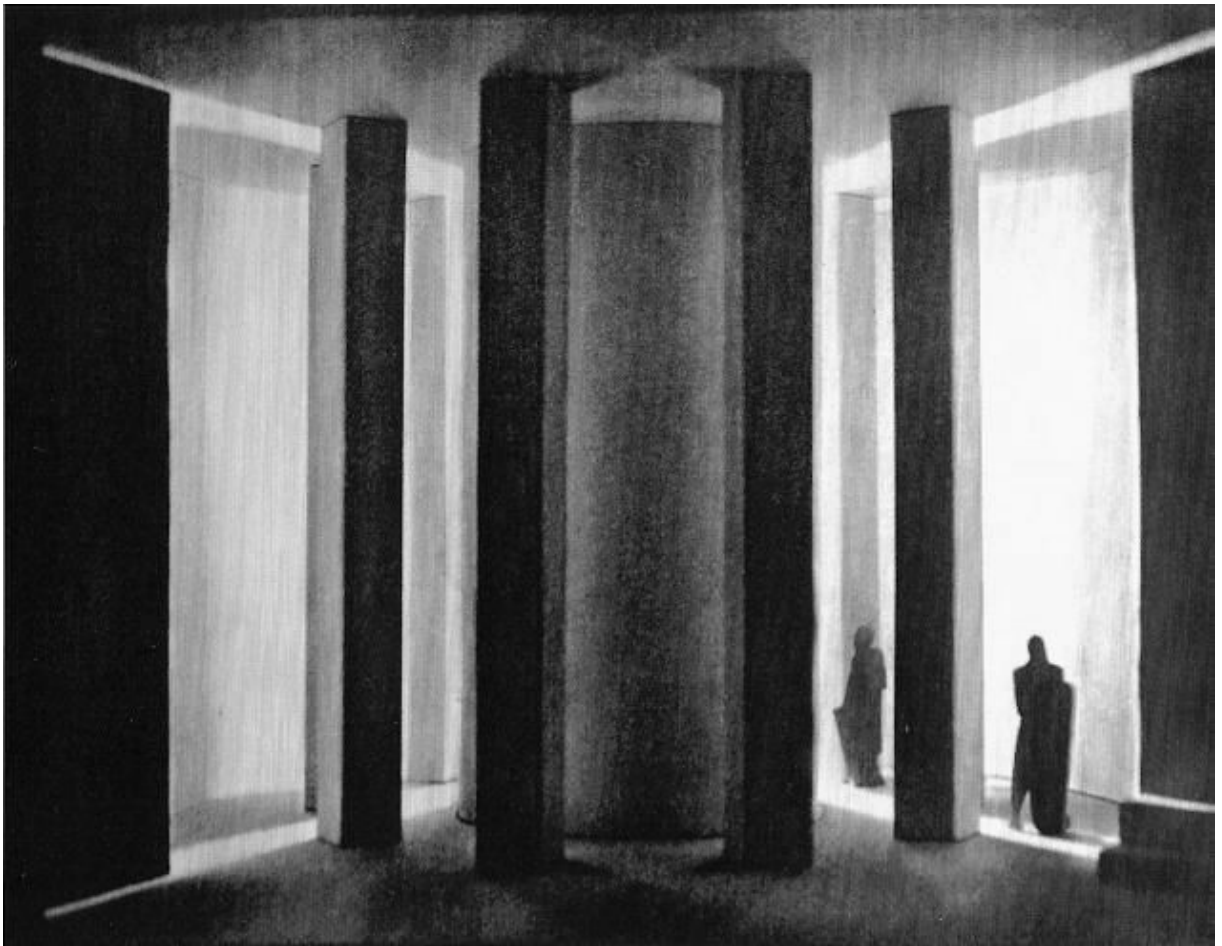
### 1.2.1 Edward Gordon Craig

Ένας από τους πρωτοπόρους στα θέματα σκηνογραφίας θεωρείται ο Edward Gordon Craig, ο οποίος χαρακτηρίζεται και ως πατέρας του όρου «σκηνοθέτης» (director). Για τον Craig, ο σκηνοθέτης ήταν ένας κορυφαίος καλλιτέχνης, ο ενορχηστρωτής και συντονιστής της σκηνικής δράσης, αυτός που παρακολουθούσε τη δημιουργική διαδικασία και ενοποιούσε ένα πλήθος στοιχείων ενταγμένων στην θεατρική πράξη. Ο Craig υποστήριξε την προτίμηση στο αφηρημένο σκηνικό και το ενιαίο σκηνοθετικό όραμα (concept), που στόχευε στην υπέρβαση και όχι στην απεικόνιση της πραγματικότητας. Η προτίμηση αυτή τον καθιστά βασικό υπέρμαχο της άποψης ότι το δραματικό κείμενο πρέπει να υποταχτεί στη σύνθεση στοιχείων όπως η κίνηση, ο ρυθμός, ο φωτισμός και η μουσική. Με την προσέγγιση του αυτή, άσκησε βαθιά επίδραση στους μελλοντικούς σκηνογράφους, εισάγοντας την ιδέα της ανάμειξης διαφορετικών σκηνικών στοιχείων, όπως η σκηνογραφία, η κίνηση και ο φωτισμός, με τρόπους που παράγουν μια ενιαία αισθητική φιλοσοφία, στόχος της οποίας είναι να ξεπεράσει και όχι να αναπαραστήσει την πραγματικότητα. Για τον ίδιο, «η τέχνη είναι αποκάλυψη» και, το θέατρο πρωτίστως μια οπτική εμπειρία, ελκυστική για τις αισθήσεις του κοινού. Με αυτό το σκεπτικό, ο Craig έδωσε λιγότερη σημασία στα συμβατικά στοιχεία της δραματικής τέχνης, δηλαδή την πλοκή, τους χαρακτήρες και το κείμενο, το οποίο έχασε την θέση του ως βασικό στοιχείο της παράστασης. Αντίθετα, ο σχεδιασμός και η οπτική αντιμετώπιση της παράστασης γίνονται ολόένα και πιο βασικά στοιχεία για το θέατρο, με το σκηνικό να συγχωνεύει την κίνηση, τον ρυθμό, τον φωτισμό και τη μουσική (Sidiropoulou, A. 2011, 12-17).

Ο Craig θεωρούσε ότι το θέατρο μπορούσε να απευθύνεται στο συναίσθημα του θεατή αποκλειστικά μέσα από την κίνηση, άποψη που τον καθιστά επίσης πατέρα του σύγχρονου χορού, αλλά και του χοροθεάτρου, με τεράστια επιρροή στον σύγχρονο χορό, ο οποίος εξακολουθεί να διαμορφώνεται σε μεγάλο βαθμό σύμφωνα με αυτό που αρχικά είχε οραματιστεί ως «συσχετισμένες κινήσεις ήχων, φωτός και κινούμενων μαζών» (Sidiropoulou, A. 2011, 20: Roose–Evans 1991, 41). Το έντονο ενδιαφέρον του για τη σωματική εμπειρία εντοπίζεται και στην συνεργασία του με τη χορεύτρια Isadora Duncan πάνω σε νέες ποικιλίες εκφραστικής σωματικότητας. Αυτή η προσέγγιση, η οποία υποστηρίζει μια δομημένη και ελεγχόμενη κίνηση των ερμηνευτών, σε αντίθεση με μια ρεαλιστική αναπαράσταση, αναλύεται στο γνωστό δοκίμιο του «Ο ηθοποιός και η Υπέρ – Μαριονέτα» (1907), το οποίο εκφράζει με πρωτότυπο τρόπο την έμφαση στον έλεγχο και τη σωματική πειθαρχία που απαιτείται από τους ηθοποιούς και την εστίαση στην καθολική χρήση του σώματος.

Υποστηρίζει ότι η πιο ελκυστική μορφή υποκριτικής μπορεί να επιτευχθεί μόνο μέσω της ελεγχόμενης κίνησης μιας μαριονέτας. Το θεατρικό όραμα αυτό, το οποίο υποστηριζόταν και από άλλους πρωτοπόρους, κατάφερε να το υλοποιήσει ο θίασος του Reinhardt. Στην πραγματικότητα, οι ηθοποιοί του μοιράζονταν μερικές από τις ιδιότητες που ενσωματώνονταν στην ιδανική μαριονέτα του Craig, έχοντας εκπαιδευτεί να παίρνουν εντολές από τον σκηνοθέτη «σχεδόν σαν να ήταν μαριονέτες, που ελέγχουν κάθε κίνηση και χειρονομία» (Innes 1983, 110: Sidiropoulou, A. 2011, 21).

Συνδυαστικά με τις προσεγγίσεις αυτές παρατηρείται και η αμφισβήτηση του Craig για τον «λόγο» και η αναζήτηση μιας «ποίησης των αισθήσεων», εντοπίζοντας την αληθινή προέλευση του θεάτρου στον χορό και τη μίμηση. Η αναζήτηση αυτή υποστηρίχθηκε από τον Artaud, ο οποίος επέμεινε στην επικράτηση της «ποίησης των αισθήσεων» έναντι της «ποίησης της γλώσσας», προσδιορίζοντας τη φυσική της δύναμη της πρώτης στην ικανότητά της να εκφράζει σκέψεις που ήταν πέρα από την αμεσότητα της προφορικής γλώσσας. Συγκεκριμένα, υποστήριξε ότι η μεταφορά, οι εικόνες και η αλληγορία περιείχαν τους πυρήνες της «αληθινής έκφρασης», πολύ περισσότερο από τη διαυγή ομιλία, αφού «κάθε αληθινό συναίσθημα είναι στην πραγματικότητα αμετάφραστο» (Sidiropoulou, A. 2011, 29). Η συγκεκριμένη αντίληψη εντοπίζεται και στην σύγχρονη θεατρική πράξη του 21ου αιώνα, όπου καταργείται η κειμενοκεντρική διάσταση του θεάτρου, όπως φαίνεται μέσα από την δουλειά πολλών εμπνευσμένων δημιουργών.



Εικ.1: Θεατρική προσέγγιση στον αρχιτεκτονικό (χωρικό) σχεδιασμό φωτισμού, Edward Gordon Craig.

## 1.2.2 Adolphe Appia

Ένας άλλος πρωτοπόρος σε θέματα σκηνογραφίας θεωρείται ο Adolphe Appia, ο οποίος συνέβαλε σε αυτή με τις σκηνογραφικές του προτάσεις και τη θεωρία του για τον φωτισμό ως εργαλείο για απόδοση των σκηνοθετικών επιλογών. Την ίδια εποχή με τον Craig, ο Appia στη μελέτη του *Η Μουσική και η Σκηνογραφία* (1895) προτείνει τις δικές του καινοτομίες για την σκηνογραφία και τον θεατρικό φωτισμό. Εμπνευσμένος από τις συνθέσεις του Βάγκνερ, αναζητούσε στο φωτισμό τη ρευστότητα της μουσικής, όπως είναι ο ρυθμός, ο τόνος και η μελωδία που καθορίζουν το σκηνικό με τις ηχητικές ανακλάσεις. Έτσι, πρότεινε φωτιστικές επιλογές βασισμένες στην αφαίρεση, το αρχιτεκτονικό στοιχείο και την άποψη ότι ο φωτισμός ορίζει, φανερώνει και υπογραμμίζει τη συναισθηματική διάθεση μιας σκηνής (Σιδιροπούλου, Α. 2022, 5). Ισχυριζόταν ότι αυτό μπορεί να γίνει διότι το φως ως ένα ευέλικτο στοιχείο, δημιουργεί σκιές στον χώρο ζωντανεύοντας με τις ρυθμικές και χρωματικές εναλλαγές το σκηνικό, ώστε να διαδώσει την αρμονία και τις δονήσεις στο χώρο, όπως ακριβώς επιτυγχάνει και η μουσική. Ο φωτισμός είναι ένα ισχυρό μέσο έκφρασης, το οποίο όταν μεταβάλλεται δημιουργεί ενδιαφέρουσες ποιότητες στον χώρο.

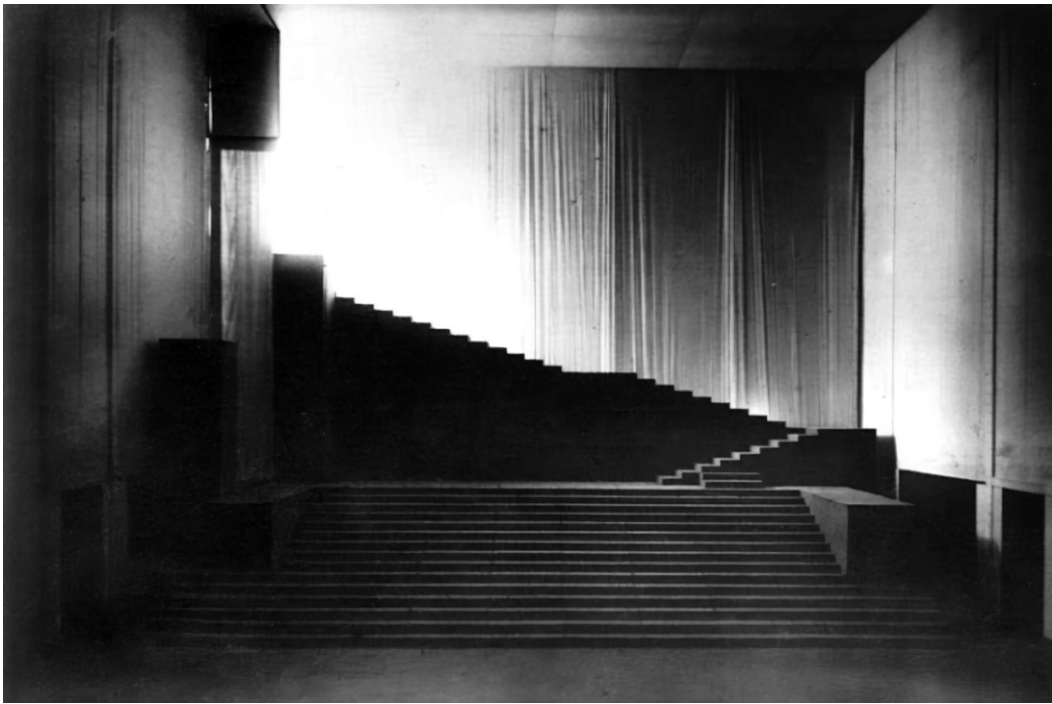
Όπως ο Craig, έτσι και ο Appia υποστήριζε ένα θέατρο ατμόσφαιρας, προτείνοντας σκηνικά περιβάλλοντα με οπτικές παρτιτούρες. Τα σκηνικά αυτά είχαν λιτότητα, ενώ παράλληλα γεωμετρικά δομημένα και έτειναν προς τα σκηνικά του Craig, αποτελούμενα από κολώνες, σκαλοπάτια, επίπεδα και ράμπες. Συνδυαστικά με τα σκηνικά, ο φωτισμός του Appia ήταν επίσης ατμοσφαιρικός και αρχιτεκτονικός, αγκαλιάζοντας τον χώρο και δημιουργώντας μία τρισδιάστατη αίσθηση. Επιπλέον, αντιμετώπιζε με ευαισθησία και λεπτότητα τις σχεδιαστικές-φωτιστικές του επιλογές, αφού, σύμφωνα με αυτόν, ο θεατρικός φωτισμός προσδίδει ιδιαίτερη συναισθηματική ατμόσφαιρα στην παράσταση. Δεν είναι τυχαία η μεγάλη επιρροή του, όπως άλλωστε και αυτή του Craig, στους σύγχρονους καλλιτέχνες φωτισμού του θεάτρου, η οποία οφείλεται στην άποψη ότι ο φωτισμός πρέπει να δημιουργεί ατμόσφαιρα και σκηνικές νύξεις, ιδιαίτερα καθώς ο φωτισμός στη σύγχρονη παράσταση λειτουργεί περισσότερο ως εργαλείο ενσάρκωσης ενός χαρακτήρα στην παράσταση, που μπορεί να δημιουργήσει σκιές και να αποτελέσει ένα ισχυρό μέσο έκφρασης του χώρου, και λιγότερο ως στοιχείο παρουσίασης και προβολής του χαρακτήρα. Ως αποτέλεσμα, αρκετοί οραματιστές σκηνοθέτες μέχρι και σήμερα δοκιμάζουν τις ολοένα αυξανόμενες δυνατότητες του φωτισμού ώστε να παρουσιάσουν ελκυστικά σκηνικά τοπία, να ορίσουν χαρακτήρες, ρυθμό και ένταση στη δράση. Με αυτό τον τρόπο ο σχεδιασμός σκηνικής γλώσσας συχνά έχει την ίδια σημασία με το προφορικό κείμενο (Σιδιροπούλου, Α. 2011, 11).



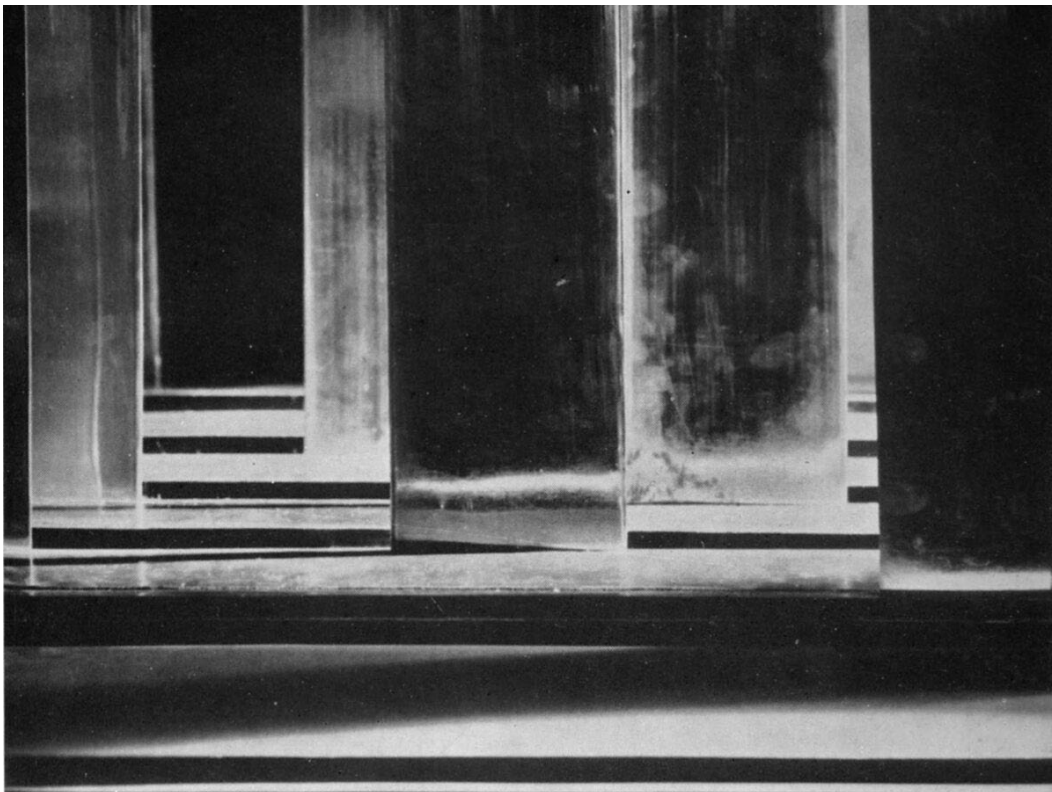
Εικ.2: Σχεδιασμός Φωτισμού, Adolphe Appia



Εικ.3: Συμβολισμός, Adolphe Appia & Edward Gordon Craig



Εικ.4: *Ορφέας*, Hellerau 1913, Adolphe Appia



Εικ.5: Svoboda: *Αμλετ* 1959, Adolphe Appia

### 1.2.3 Vsevolod Meyerhold

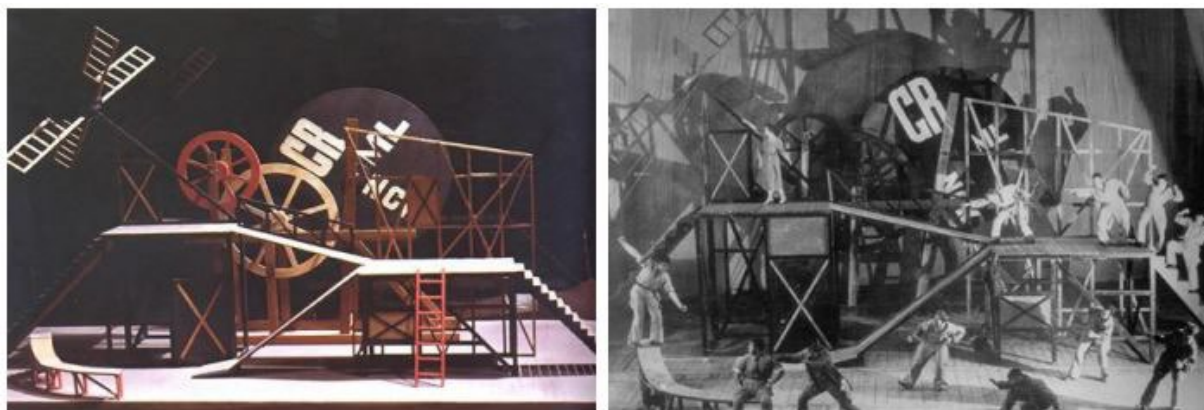
Ένας ακόμα πρωτοπόρος του 20ου αιώνα είναι ο Vsevolod Meyerhold ο οποίος είναι και ο κατεξοχήν χρήστης της Αρχιτεκτονικής στην παράσταση, καθώς, με την συνεισφορά του συστήματος της «Βιο-μηχανικής Μεθόδου» άνοιξε νέα μονοπάτια στη χρήση της Αρχιτεκτονικής στη σκηνοθετική πράξη. Το σύστημα της Βιο-μηχανικής βασιζόταν στη διαμόρφωση ενός σωματικού πλάνου και φορμαλιστικών μοτίβων, πάνω στα οποία οι ηθοποιοί θα μπορούσαν να αυτοσχεδιάσουν και να εκφράσουν συγκεκριμένες συναισθηματικές καταστάσεις με το σώμα τους. Οι διακηρύξεις του Meyerhold προτάσσουν την κυριαρχία της φόρμας, την υπεροχή της μορφής και της σωματικότητας πάνω στο δραματικό κείμενο. Ο Meyerhold δίνει έμφαση στο «παιχνίδι του θεάτρου» και προτείνει να δομηθεί η παράσταση γύρω από αυτό. Συγκεκριμένα, πρότεινε καινοτόμες σκηνικές τεχνικές οι οποίες περιελάμβαναν την ευρεία χρήση τεχνικών τσίρκου, παντομίμας και μιούζικαλ. Στην πραγματικότητα, θεωρούσε τη παντομίμα ανώτερη από τον λόγο, υπογραμμίζοντας την υπεροχή της παντομίμας και την αναβίωση αρχέγονων στοιχείων του θεάτρου, όπως η μάσκα και η χειρονομία. Αυτή η αναζήτηση του Meyerhold για νέες θεατρικές φόρμες τον επαναφέρει στην υποκριτική παράδοση της *Commedia dell' Arte*, ωθώντας τον να επανεξετάσει τις αρχές της μέσα από ένα σύγχρονο πλαίσιο.

Ο στόχος του Meyerhold ήταν να βοηθήσει τον ηθοποιό να αποκτήσει συναισθηματική πειθαρχία και μυϊκή απόκριση προκειμένου να μπορέσει να μεταφέρει μια αίσθηση «αλήθειας» στο κοινό. Δούλευε «από έξω προς τα μέσα», με τις πρόβες να στοχεύουν στην εξερεύνηση των φορμαλιστικών μοτίβων από την ομάδα και τη δημιουργία μιας προκαταρκτικής φυσικής παρτιτούρας την οποία οι ηθοποιοί θα αυτοσχεδίαζαν και θα επέκτειναν στη συνέχεια. Ουσιαστικά, αυτές οι διαδικασίες βασιζόνταν στο ότι η ψυχολογία είχε άμεση σχέση με τη φυσική απόκριση καθώς και με συστηματοποιημένες κινήσεις και χειρονομίες και, ως εκ τούτου, οι συναισθηματικά φορτισμένες καταστάσεις θα μπορούσαν να απεικονιστούν σωματικά. Το σύστημα της Βιο-μηχανικής είχε μια αξιοσημείωτη επιρροή στον σύγχρονο χορό και το σωματικό θέατρο στα χρόνια που ακολούθησαν τη σκηνοθετική πρακτική του Meyerhold. Για πολλούς σκηνοθέτες, ιδιαίτερα στο τέλος του 20ου αιώνα, η χορογραφία έγινε βασικό στοιχείο της φόρμας, δεδομένου ότι η κίνηση είναι συχνά ένα πιο άμεσο και κατάλληλο μέσο από τη λεκτική γλώσσα στο να εκφράζει την εσωτερική ζωή των χαρακτήρων και τη συναισθηματική κατάσταση των ηθοποιών (Sidiropoulou, A. 2011, 22-23).

Αυτή η έντονη επιρροή, που γίνεται ιδιαίτερα εμφανής στο φορμαλιστικό και το στυλιζαρισμένο στήσιμο, οφείλεται επίσης και στο γεγονός ότι ο Meyerhold κατάργησε το φράγμα ανάμεσα στη σκηνή και το κοινό, δείχνοντας εμπιστοσύνη στη φαντασία του θεατή, ισχυριζόμενος ότι «το κοινό είναι φτιαγμένο να βλέπει αυτό που θέλουμε να δει» (Roose-Evas 1991, 25; Sidiropoulou, A. 2011, 26). Μάλιστα «πάλεψε» για την ένωση αυτή, αφού η συνύπαρξη του θεατή με τον κόσμο της σκηνής χαρακτήριζε τη διαμόρφωση ενός σύγχρονου και δυναμικού θεάτρου. Η αναθεωρημένη σχέση κοινού και σκηνής φανερώνεται και στις αρχιτεκτονικές επιλογές του θεατρικού χώρου. Συγκεκριμένα, η δημιουργία του Meyerhold για ένα «βιομηχανικό θέατρο» εισχωρεί βαθιά στο χώρο του κοινού, αφού το αμφιθέατρο γίνεται έντονα επικλινές και ο χώρος χαρακτηρίζεται ξανά από λιτότητα, όπως στο αρχαιοελληνικό θέατρο (Βενιζέλος, Α. 2015, 99).



Εικ.6: Βιο-μηχανική μέθοδος υποκριτικής



Εικ.7: Μακέτα από το σκηνικό της Ρορονα και στιγμιότυπο από την παράσταση *Ο υπέρροχος κερατάς* του Fernand Crommelynck, 1922.

### 1.3 Εισαγωγή στον 21ο αιώνα: Ενσωμάτωση ψηφιακής εικόνας στον σκηνικό χώρο

Οι αρχές του 21ου αιώνα βρίσκουν τον σύγχρονο άνθρωπο και τις τέχνες αντιμέτωπους με νέα κοινωνικά και πολιτιστικά δεδομένα. Στη σύγχρονη εποχή, η τεχνολογία, η διάδοση της πληροφορίας και η πολυεπίπεδη ανταλλαγή απόψεων αναπτύσσονται με γοργούς ρυθμούς. Γι' αυτό ο άνθρωπος ως πολύπλευρη προσωπικότητα αναζητεί καινούρια ενδιαφέροντα, έχοντας πλέον μεγαλύτερες προσδοκίες απ' ότι στο παρελθόν, ενώ οι προτιμήσεις του έχουν αντίκτυπο σε όλες τις εκφάνσεις και μορφές τέχνης. Για παράδειγμα, ο κινηματογράφος ως πολυσύνθετη μορφή, σε συνδυασμό με τη δυναμική της οθόνης δελεάζουν τον σύγχρονο άνθρωπο. Γι' αυτό και η ίδια η οθόνη επηρεάζει τη θεατρική τέχνη και η τεχνολογία στην υπηρεσία του σκηνοθέτη θα εισάγει νέα μέσα για την υλοποίηση της παράστασης και την προσέγγισή της (Βενιζέλος, Α. 2015, 48-49).

Η άνοδος του «σκηνοθέτη-δημιουργού» από τα μέσα του 20ου αιώνα μέχρι τον 21ο αιώνα, καθώς και η εγκαθίδρυση του θεάτρου του σκηνοθέτη οριοθετούν τις βασικές αναλυτικές αρχές της μεταμοντέρνας θεατρικής πράξης ως προς την ενσωμάτωση της ψηφιακής εικόνας και τη χρήση των νέων τεχνολογιών στην παράσταση. Παράλληλα, με την ένταξη της τεχνολογίας στην θεατρική πράξη, αντιμετωπίζεται και το θέατρο ως ένα σταυροδρόμι αρκετών καλλιτεχνικών μορφών και η επίγνωση της απελευθέρωσης της σκηνης οδηγεί στην επιθυμία της οικειοποίησης ποικίλων σκηνικών μέσων, ώστε να κρατήσουν ζωντανή την προσοχή του θεατή. Οι σύγχρονοι δημιουργοί θέλοντας να το πετύχουν αυτό μεταφράζουν ή μεταμορφώνουν τις λέξεις σε ήχους και τους διαλόγους σε αλληλουχίες εικόνων, επιμένοντας στη δυναμική και την αναγκαιότητα μιας αποκλειστικά θεατρικής γλώσσας για το σώμα (Σιδηροπούλου, Α. 2022, 3-4). Ακόμα, θεωρούν τη σύλληψη και τη δραματοποίηση εικόνων μια πιο ολοκληρωμένη μορφή «σκηνικής γραφής». Αυτή τη νέα γλώσσα, το κοινό μαθαίνει να την αντιλαμβάνεται και να την εκτιμάει, εκπαιδευόμενο σε ένα καινούριο σκηνικό λεξιλόγιο. «Έτσι, η σύγχρονη παράσταση, που πραγματοποιείται στη σκηνή μέσω της συνεργασίας αλλά και της εμπλοκής διαφορετικών αισθητικών και σκηνικών μέσων που ενορχηστρώνει ο σκηνοθέτης, διαψεύδει τους ισχυρισμούς πως το θέατρο αποτελεί απλώς μια σκηνική απεικόνιση των προθέσεων του θεατρικού συγγραφέα». Αλλά προσφέρει μια μοναδική ευκαιρία για μια κοινώς βιωμένη εμπειρία ανάμεσα στους καλλιτέχνες και τους θεατές (Σιδηροπούλου, Α. 2022, 1-5).

Το θέατρο, μέσα από τις αναδιαμορφώσεις και τους επαναπροσδιορισμούς του, διατηρεί τη συλλογικότητα με την οποία παράγεται και προσλαμβάνεται η δραματουργία στη συγκεκριμένη χρονική στιγμή. Ως παραστατική τέχνη, ως μαζικό φαινόμενο, καθίσταται διαχρονικό, επίκαιρο και αναπόσπαστο κοινωνικό και πολιτισμικό φαινόμενο, τόσο για το παρελθόν όσο και για το παρόν ή το μέλλον (Βενιζέλος, Α. 2015, 51). Κρίνεται χρήσιμο να αναφερθεί, «ότι αυτό για το οποίο ίσως αξίζει να παλέψει η σύγχρονη σκηνοθετική πράξη είναι η ανακάλυψη ή η επινόηση τρόπων με τους οποίους η προσωπική αντίληψη του κάθε σκηνοθέτη για την αισθητική μορφή της παράστασής του θα μπορέσει να φιλοξενήσει με γενναιοδωρία τον παλμό του κειμένου αλλά και το σωματοποιημένο συναίσθημα του ηθοποιού» (Σιδηροπούλου, Α. 2022, 6).

### 1.3.1 Θέατρο και Τεχνολογία: Σύγχρονα τεχνολογικά μέσα στο θέατρο

Η τεχνολογική ανάπτυξη κάθε εποχής επηρεάζει το θέατρο και τη δομή μιας θεατρικής παράστασης. Η σύγχρονη σκηνή είναι λιγότερο άκαμπτη από αυτή των προηγούμενων αιώνων και η σκηνογραφία χαρακτηρίζεται από έντονη πολυμορφικότητα, αφού η σκηνή έχει τη δυνατότητα να τροποποιείται μηχανοκίνητα. Έτσι, μία θεατρική σκηνή μπορεί να μεταμορφώνεται, με τα τμήματά της να περιστρέφονται, να αναδύονται ή να μεταβάλλονται ακόμα και κατά τη διάρκεια μιας παράστασης. Ο σκηνικός χώρος αποκαλύπτεται, παράγεται ή αναδιαμορφώνεται γρήγορα μέσα από συστήματα αναρτήσεων, ανυψωτικών και μηχανοκίνητα ελεγχόμενων βάσεων. Το οπτικό ερέθισμα μέσω μιας δισδιάστατης απεικόνισης, πλέον δεν είναι καθαρά ζωγραφικό. Μέσω της προβολής διαφανειών, σε συνδυασμό με το φωτισμό, οι σκηνογραφικές φόρμες μεταλλάσσονται. Συγκεκριμένα, η θεατρική δράση συχνά συμπληρώνεται από τεχνολογικά μέσα όπως το βίντεο, ο ήχος, ο φωτισμός, που επιδιώκουν δημιουργία ατμόσφαιρας και ορίζουν τον χώρο με μη παραδοσιακούς τρόπους. Ο συνδυασμός δράσης και μέσων μπορεί να λειτουργήσει σε δημόσιους χώρους (δρόμο-πλατεία), ιδιωτικούς χώρους (διαμερίσματα-αποθήκες-μπαρ) μέχρι και επιμέρους χώρους (γκαράζ-μπαλκόνια) (Βενιζέλος, Α. 2015, 133-163).

Η εισαγωγή της τεχνολογίας των πολυμέσων, των βιντεοπροβολών του κινηματογράφου και του video art και γενικότερα η τεχνική της «οθόνης» στην παράσταση, εμπλουτίζουν τις σύγχρονες σκηνοθετικές προσεγγίσεις με μία διαφορετική δυναμική. Προβάλλοντας γεγονότα παρελθοντικά σε σχέση με τη χρονική στιγμή της δράσης ως ντοκουμέντα που λαμβάνουν χώρο σε σημεία πέρα από αυτά που αποτυπώνονται σκηνογραφικά, ξετυλίγεται η πλοκή του έργου. Εντούτοις, η δύναμη της εικόνας θα πρέπει να εισάγεται στοχευμένα, έτσι ώστε η θεατρική δράση στο σκηνικό χώρο να μην υποσκιάζεται αλλά να υποστηρίζεται (Βενιζέλος, Α. 2015, 141 - 164).

Η χρήση της τεχνολογίας χρησιμοποιήθηκε και εξελίχθηκε με εντυπωσιακά αποτελέσματα κυρίως στο επίπεδο της σκηνοθεσίας. Δεκάδες άτομα και ομάδες ανά τον κόσμο, από τα αμερικανικά σχήματα (Gertrude Stein Repertory Theatre, Interactive Performance Laboratory Institute for the Exploration of Virtual Realities), τα γιαπωνέζικα (Dump Type, OM2), το καταλανικό (Fura dels Baus), το ιταλικό (Societas Raffaello Sanzio), το γαλλικό (Les Colporteurs) μέχρι το βρετανικό (Complicité), δοκιμάζουν κάθε διαθέσιμο τεχνολογικό μέσο και ως σχόλιο πάνω στις σχέσεις πραγματικού και φανταστικού. Προβληματίζει ο ρόλος που παίζει η τεχνολογία στη ζωή του ανθρώπου, ο βαθμός στον οποίο καθορίζει την έννοια της

απουσίας και της αυθεντικής παρουσίας (Watt 1998, 123: Πατσαλίδης, Σ. 2004, 253). Επίσης, η εισαγωγή της τεχνολογίας στο θέατρο ήταν και εξακολουθεί να είναι ένα μέσο πρόκλησης των προσδοκιών του δέκτη καθώς και ένα αναγκαίο μέσο ώστε να μπορεί να κατανοήσει το σκηνικό κόσμο (Fischer-Lichte 2001, 52-71: Πατσαλίδης, Σ. 2004, 257).

Παρά τη δυναμική παρουσία της υψηλής τεχνολογίας στο θεατρικό χώρο, συνεχίζουν να επιβιώνουν και να χρησιμοποιούνται και τα πιο παραδοσιακά μέσα, τα οποία μπορεί να είναι ένα ραδιόφωνο στη σκηνή, μια τηλεόραση, ή η προβολή διαφανειών και αποσπασμάτων από ταινίες. Αυτές οι τεχνικές λύσεις παραπέμπουν στην εποχή του μοντερνισμού όπου γινόταν χρήση τέτοιων πολυμέσων. Έτσι, αυτή η σύγκλιση της τεχνολογίας των διαφανειών και των ταινιών με το θέατρο πρωτοχρησιμοποιήθηκε από τον Piscator αλλά και από πιο σύγχρονους καλλιτέχνες, οι οποίοι συνδυάζουν τα πιο παραδοσιακά με τα ψηφιακά μέσα. Αυτή η πρακτική επιστρατεύεται για να ενισχύσει τη διαλεκτική σχέση της εικόνας με τη σκηνική πράξη (Saltz 2001, 124-126 & Causey 2001a, 42-51: Πατσαλίδης, Σ. 2004, 257).

Μια άλλη δυνατότητα της τεχνολογίας είναι η ικανότητά της να δημιουργεί την αναγκαία ψηφιακή σκηνογραφία, το γενικότερο χωροχρονικό περιβάλλον για την εξέλιξη της δράσης, ένα περιβάλλον άλλοτε στατικό και άλλοτε κινούμενο, ανάλογα με τις απαιτήσεις της παράστασης. Με την τεχνολογία ο υπεύθυνος-προγραμματιστής-σκηνογράφος έχει την δυνατότητα να πολλαπλασιάσει τους τρόπους πρόσληψης της δράσης, αλλά και να τονίσει τον εφήμερο χαρακτήρα της χωροχρονικής σύλληψης, διευρύνοντας το εικονικό «εδώ και τώρα» για να συμπεριλάβει επιπλέον το «όχι εδώ και όχι τώρα». Η εικονική σκηνογραφία προσφέρει το φόντο για να παίξουν ζωντανά οι ηθοποιοί (Πατσαλίδης, Σ. 2004, 261-262).

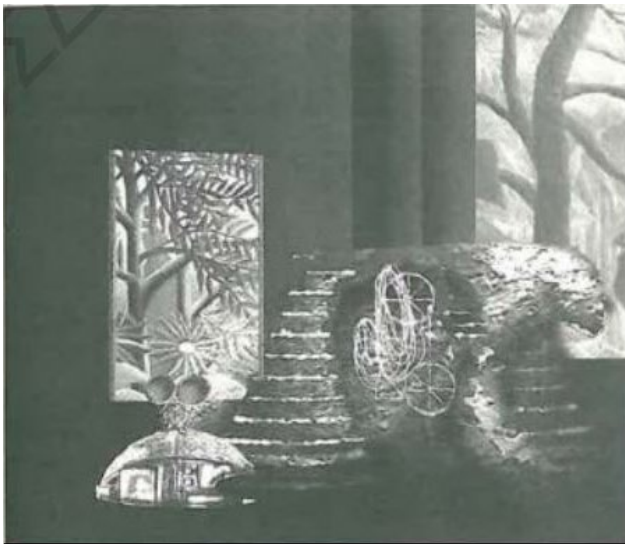
Ακόμα η ίδια τεχνολογία χρησιμοποιεί το σώμα του ζωντανού ηθοποιού και τον χώρο όπου αυτός κινείται σαν ένα είδος καμβά για το μέσο (Saltz 2001, 124). Με αυτή τη λογική υπάρχει ακόμα η δυνατότητα παραγωγής διαφορετικών ηχητικών εφέ ή διαφορετικών εικόνων, ανάλογα με την απόσταση που διατηρούν μεταξύ τους οι ηθοποιοί ή ανάλογα με τον τόνο της φωνής τους, τις σωματικές τους κινήσεις κ.α. Για παράδειγμα, θα μπορούσε κάποιος να καλύψει το πάτωμα της σκηνής με πλακάκια πολύ ευαίσθητα στην πίεση και το βάρος και να προγραμματίσει κάθε πλακάκι να παράγει διαφορετικό ήχο ή εικόνα, όταν πατά ο ηθοποιός. Αυτό κάνει ο William Forsythe<sup>2</sup> σε ορισμένες χορογραφίες του, στις οποίες οι κινήσεις των χορευτών ενεργοποιούν φωτοκύτταρα που μεταβάλλουν, αλλοιώνουν ή

---

<sup>2</sup> Synchronous Objects for One Flat Thing, reproduced (URL: <https://synchronousobjects.osu.edu/>).

διακόπτουν μέσω υπολογιστών στοιχεία από το φωτισμό ή τη μουσική (Πατσαλίδης, Σ. 2004, 262).

Συνοπτικά, η συνεύρεση θεάτρου και τεχνολογίας δεν χαρακτηρίζεται πάντοτε από αρμονία και δημιουργικό οίστρο. Το θέμα σε αυτές τις συνευρέσεις της αισθητικής με την τεχνολογία είναι να μπορεί κάποιος να δημιουργεί τέχνη που να ρίχνει περισσότερο φως και στις δυνατότητες της τεχνολογίας, και τεχνολογία που να ρίχνει περισσότερο φως και στις δυνατότητες της τέχνης. Εφόσον επιτευχθούν τέτοιες ευαίσθητες ισορροπίες, μια τέτοια συνεύρεση μπορεί να προσφέρει χρήσιμα εργαλεία για την καλύτερη κατανόηση των δυνατοτήτων του χώρου και για την καλύτερη κατανόηση της ανθρώπινης υποκειμενικότητας κατά την επαφή της με ήδη διαμορφωμένες εικονικές πραγματικότητες (Causey 2001a, 43-44: Πατσαλίδης, Σ. 2004, 290-291).



Εικ.8: Πραγματική και Εικονική Σκηνογραφία (Allen Partridge) της *Τρικυμίας* σε σκηνοθεσία Saltz.



Εικ.9: Πανοραμική φωτογραφία από τα σκηνικά αποτελέσματα των τεχνολογικών επεμβάσεων, της ομάδας “La Fura dels Baus”.



Εικ.10: Παράσταση *Afrodita i el judici de París* από το σύνολο καλλιτεχνών “La Fura dels Baus”, 2016.

### 1.3.2 Οι μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου

Η εξέλιξη του θεατρικού χώρου, από τη γέννησή του έως το κατώφλι του 21ου αιώνα, γίνεται ιδιαίτερα αντιληπτή αφού δοκιμάστηκαν πολλές πιθανές μεταμορφώσεις του. Παρατηρούνται τροποποιήσεις και διαβαθμίσεις ως προς την κλίμακα, την υλικότητα, την τοποθεσία, οι οποίες παραλλάσσουν βασικά θεατρικά μοντέλα. Οι μορφολογίες του χώρου που διαμορφώθηκαν, εξελίχθηκαν και εδραιώθηκαν, παράλληλα με τη δραματουργία και την κοινωνική συνοχή της εκάστοτε εποχής. Βέβαια, παρατηρείται μια τάση αποκόλλησης της δραματουργίας από χώρους με ξεκάθαρη θεατρική ταυτότητα και η επιδίωξη ένταξης του θεάτρου σε μη ορθόδοξους χώρους. Η ανατροπή προκύπτει μέσα από τις σύγχρονες σκηνοθετικές αντιλήψεις και προσεγγίσεις που έρχονται να καλύψουν το κενό που προκύπτει από την «κατάργηση» του θεατρικού χώρου (Βενιζέλος, Α. 2015, 133).

Γενικά, καθώς η θεατρική τέχνη διασφαλίζεται και εξελίσσεται, έτσι και οι μεταμορφώσεις και οι αρχιτεκτονικοί μετασχηματισμοί των θεατρικών χώρων συμπορεύονται με την τέχνη της δραματουργίας. Ο θεατρικός χώρος ήταν ανέκαθεν ένα από τα βασικά συστατικά της θεατρικής τέχνης. Η ύπαρξη και η διαμόρφωσή του διαδραμάτιζε καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της δραματουργίας ανά τους αιώνες. Ο σχεδιασμός και η υλοποίηση του αρχιτεκτονικού πλαισίου, επέρχεται μετά από μεγάλη έρευνα που αφορά σχήμα, αναλογίες, εγκαταστάσεις, οπτικές γωνίες, μεθόδους ακουστικής, τρόπους φωτισμού, κ.ά. Η θεατρική αρχιτεκτονική επιδιώκει πάντα την προσαρμογή της μορφής στις δραματουργικές τάσεις, τις εκάστοτε κοινωνικές δομές και συνθήκες, συμβαδίζοντας με την τεχνολογική ανάπτυξη της εποχής της. Άλλωστε, το θέατρο υφίσταται όταν η συνθήκη της φυσικής παρουσίας των ηθοποιών και του κοινού στον ίδιο χώρο διασφαλίζεται και εξυψώνεται μέσω μιας παράστασης σε ένα συγκεκριμένο χωρικό πλαίσιο. Η τέχνη του θεάτρου εξελίσσεται παράλληλα με τις μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου, και η αρχιτεκτονική του μετασχηματίζεται αλλά πάντα συμπορεύεται με την τέχνη του θεάτρου (Βενιζέλος, Α. 2015, 145).

Συνοψίζοντας, με το πέρασμα των αιώνων και τις καινοτομίες που εισήχθησαν στον θεατρικό χώρο αναπτύχθηκαν και συνεχίζουν να αναπτύσσονται είδη θεάτρου που αποκλίνουν από το τυπικό πρότυπο ενός συμπαγούς, συμβατικού θεατρικού χώρου. Κάποια από αυτά είναι το τοποειδικό θέατρο (site specific performance), το περιβαλλοντικό θέατρο, το promenade theatre και το θέατρο του δρόμου τα οποία αναλύονται εκτενέστερα.

Η Site Specific Performance αποτελεί για κάθε σκηνοθέτη και ηθοποιό μια σύγχρονη μορφή παράστασης η οποία διαφοροποιεί τη θεατρική-χωρική προσέγγισή της από τις συμβατικές μορφές. Συγκεκριμένα, η έλλειψη αυστηρά σχεδιασμένου ή διαμορφωμένου χώρου συγχωνεύει πολλές φορές τον χώρο δράσης με τον χώρο θέασης αφού κανένας από τους δύο δεν έχει οριοθετηθεί από πριν. Το γεγονός ότι οι θεατές πλαισιώνουν αυθαίρετα τη δράση ή συμμετέχουν σε αυτή αυθόρμητα ή ελεγχόμενα, αναπτύσσει και καλλιεργεί το θεατρικό επικοινωνιακό σχήμα και την αμφίδρομη σχέση κοινού και ηθοποιού. Η Site Specific Performance ορίζει την αποκάλυπτη εκμετάλλευση του χώρου και των ιδιοτήτων του, όταν μια παράσταση βρεθεί σε μια συγκεκριμένη περιοχή, σε ένα τοπίο, σε μια πόλη, σε ένα κτίριο, σε ένα δωμάτιο. Τέτοιες παραστάσεις που λαμβάνουν χώρο σε μη θεατρικά τυπικά πλαίσια κατηγοριοποιούνται ως προς τη σχέση τους με το χώρο, αλλά κυρίως τη σχέση του θεατή με αυτόν (Βενιζέλος, Α. 2015, 133).



Εικ.11: Φωτογραφία τοποειδικής παράστασης, *The Kindly Ones* (Ευμενίδες) της Έλλης Παπακωνσταντίνου, 2019.



Εικ.12: Φωτογραφία παράστασης *The Kindly Ones* της Έλλης Παπακωνσταντίνου, 2019.

Μέσα από το είδος του Site Specific Performance αναπτύσσονται δύο επιμέρους θεατρικά είδη. Στην μία περίπτωση διακρίνεται η έννοια του περιβαλλοντικού θεάτρου, όπου ο χώρος δράσης της παράστασης ταυτίζεται με την χωρική ταυτότητα του, όπως περιγράφεται στο μύθο, (πχ. νοσοκομείο, εκκλησία, κ.ά.). Ο θεατής βιώνει τον ουτοπικό χώρο μέσω του πραγματικού χωρικού πλαισίου της παράστασης που χαρακτηρίζεται από την ιστορία του, τις έντονες ατμόσφαιρες και τα ερεθίσματά του. Η στάση του παραμένει όμως κατά κύριο λόγο παθητική σε σχέση με το χώρο, καθώς παρακολουθεί την παράσταση μέσα σε ένα σταθερό περιβάλλον (Βενιζέλος, Α. 2015, 133 - 134).

Στον αντίποδα του περιβαλλοντικού θεάτρου, το Promenade theatre (Θέατρο Περιπάτου), στηρίζει τη διαδραστικότητα του κοινού με το χώρο και το δρώμενο. Επιδιώκει να παρασύρει το κοινό από δωμάτιο σε δωμάτιο (βλέπε κεφ.4), χωρίς να πρέπει να απαντήσει ρεαλιστικά στον χώρο του μύθου, αλλά αποσκοπώντας στην ενσωμάτωση του κοινού στην παράσταση και κατ' επέκταση στην κατάργηση της διάκρισης ηθοποιού-θεατή. Θεωρούνται ισάξιοι συμμετέχοντες και «εξερευνητές» σε μια προδιαγεγραμμένη διαδοχή χώρων, πραγματικών ή σκηνογραφημένων, όπως επιβάλλονται από τον μύθο και οργανώνονται από το σκηνοθέτη. Το πεδίο της θεατρικής δράσης συχνά εκτείνεται πέρα από τα όρια μιας αίθουσας αμφιθέατρου, και το κοινό, ως πιόνι σε προμελετημένες κινήσεις μιας σκακιέρας, ελέγχεται χωρίς να καθοδηγείται. Έχει το δικαίωμα να τοποθετηθεί με την άποψή του, τη στάση του και την ενέργειά του στο χώρο, ενδεχομένως σε σημείο που μπορεί να επηρεάσει την πλοκή του θεατρικού έργου.

Αυτό που τονίζουν όμως και οι δύο προσεγγίσεις του Περιβαλλοντικού θεάτρου και του Promenade theatre είναι η αποκάλυψη εικόνων, ιστοριών και γεγονότων. Δραματουργοί και θεατές αναπτύσσουν μια διαδικασία πολυεπίπεδης έρευνας στον χώρο ως ένα είδος περιδιάβασης, αναζήτησης ιστοριών, εκσκαφής βιωμάτων και απογύμνωσης του εαυτού τους. Συλλογικά, αναπτύσσουν μια επαφή με το περιβάλλον τους, αλληλοδιεισδύουν σε αυτό και αφουγκράζονται τις χωρικές, τοπικές, πολιτισμικές, και ιστορικές του παραμέτρους (Βενιζέλος, Α. 2015, 134).

Σχετικό είδος είναι το Θέατρο Δρόμου, το οποίο ανθίζει στη σύγχρονη εποχή και σ' αυτό εντοπίζεται η απουσία χωρικών ορίων. Οι καλλιτέχνες προσελκύουν βλέμματα περαστικών, συνδιαλέγονται μαζί τους και διαμορφώνουν πηγαδάκια ένταξης της θεατρικής τους δράσης. Συγκεκριμένα εμφανίζονται οργανωμένα σύνολα καλλιτεχνών όπως η ομάδα La Fura dels Baus, που προσελκύουν μεγάλο αριθμό θεατών σε στάδια και πλατείες. Εφαρμόζοντας σκηνοθετημένα μηχανικά και σκηνογραφικά τρικ, καθοδηγούν τις μάζες των θεατών,

παράγοντας εντυπωσιακά θεάματα και διαμορφώνοντας υποχώρους ως σύγχρονες μορφές παραστατικής τέχνης. Είναι σαφές ότι το θέατρο δρόμου θέτει την δραματουργία εκτός έδρας, αλλά δεν παύει να φροντίζει για τη δημιουργία πρόσκαιρων χωρικών δομών για να ανθήσει. Με τη σχέση του χώρου και του θεατή γίνεται αντιληπτή η σημασία ενός χωρικού πλαισίου. Ο εκάστοτε χώρος λειτουργούσε ανέκαθεν ως διαμεσολαβητής ανάμεσα σε θεατρικό δρώμενο και θεατή για να επιτευχθεί η επαφή τους. Αυτό που διαφοροποιεί το θέατρο δρόμου από το συμβατικό θέατρο είναι ότι το συμβατικό θέατρο από τη γέννησή του στήνεται σε ένα μέρος με ή χωρίς ταυτότητα, όπου ο θεατής έρχεται σε επαφή με αυτό από πρόθεση, ενώ το θέατρο δρόμου προσεγγίζει το θεατή μέσω της δραματουργίας του. Πλέον ο άνθρωπος έχει τη δυνατότητα να μην επισκεφθεί κάποιο θεατρικό χώρο που λειτουργεί ως έδρα της παράστασης αλλά αυτή να βρεθεί στο δρόμο του, διαταράσσοντας την καθημερινότητά του (Βενιζέλος, Α. 2015, 137-140).



Εικ.13: Φωτογραφία από την παράσταση *R° Cycle* από το λαϊκό θέατρο δρόμου στην Πλατεία Γεωργίου στη Πάτρα, 2020.

# Κεφάλαιο 2:

## Σχέση Αρχιτεκτονικής και Σκηνοθεσίας

### 2.1 Εισαγωγή στο 2ο κεφάλαιο

Αυτή η άμεση σχέση του ανθρώπου με την τέχνη της αρχιτεκτονικής παρατηρείται και στο θέατρο, όπου ο άνθρωπος έχει τη δημιουργική ανάγκη να συνθέσει, «σκηνοθετώντας» τον θεατρικό χώρο. Ως μίμηση της κοινωνικής αλληλεπίδρασης, το θέατρο αναπαράγει αυτούς τους νόμους του χώρου, κωδικοποιώντας χωρικά τις αποστάσεις από την αρχιτεκτονική στη σκηνή. Επίσης όπως το αρχιτεκτόνημα είναι «ζωντανό» είναι έτσι και η σκηνοθεσία ζωντανεύει μέσα από τα σώματα των ηθοποιών όπου οι ήρωες του μύθου παίρνουν σάρκα και οστά και γίνονται θέαμα του κοινού στη σκηνή. Επιπλέον, στις δύο τέχνες υπάρχει κοινή χρήση ορολογίας. Όροι όπως αναλογία, αρμονία, σύνθεση, δομή, αντίθεση, επανάληψη, γεωμετρία, προοπτική, ρυθμός, αφαίρεση, κ.α. αποτελούν κοινή βάση και για τις δύο τέχνες.

Συγκεκριμένα στις επόμενες ενότητες του κεφαλαίου θα αναλυθούν τέσσερις έννοιες οι οποίες χρησιμοποιούνται αντίστοιχα στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό και στην σκηνοθετική προσέγγιση. Μία από τις έννοιες που υιοθετείται και στις δύο τέχνες είναι η Γεωμετρία η οποία εφαρμόζεται τόσο στις κατόψεις των αρχιτεκτονικών σχεδίων όσο και στις κατόψεις του σκηνικού χώρου. Η Γεωμετρία υπάρχει στις γραμμές, στις διαγώνιους, στις ανθρώπινες αναλογίες, στην αρμονία, έννοιες που συναντούμε τόσο στην μια τέχνη όσο και στην άλλη. Μια άλλη έννοια που υιοθετείται είναι η Προοπτική, η οποία παίζει καθοριστικό ρόλο στην αντίληψη των χρηστών του χώρου και αντίστοιχα των θεατών σε έναν θεατρικό χώρο. Μέσα από την προοπτική γίνεται μελέτη των αποστάσεων των όγκων που τοποθετούνται στους χώρους, της αντίληψης με την οποία ο χρήστης-θεατής βιώνει τον χώρο, τις διαφοροποιήσεις των μεγεθών και τον προσανατολισμό στον χώρο. Αντίστοιχα, ο Ρυθμός λειτουργεί ως σύνδεσμος που ενώνει τα στοιχεία που χρησιμοποιεί η κάθε τέχνη στη σύνθεσή της με σκοπό να τα εντάξει σε ένα σύνολο, αξιοποιώντας κατάλληλα το μοτίβο που δημιουργείται, την συνοχή, την αλληλουχία και τον κάρναβο που υπάρχει ώστε να προσαρμόζονται τα επιμέρους στοιχεία στη συνολική δημιουργία. Η τέταρτη έννοια που υιοθετείται είναι η Σύνθεση, η οποία δομεί, οργανώνει και συνθέτει τις αρχιτεκτονικές και σκηνοθετικές προσεγγίσεις αντίστοιχα με τα επιμέρους στοιχεία τους.

## 2.2 Γεωμετρία

Η μαθηματική γεωμετρία αποτελεί μία κοινή συνιστώσα της αρχιτεκτονικής και της σκηνοθεσίας, αφού η γεωμετρική έκφραση και η θεωρία των ανθρώπινων αναλογιών βρίσκουν εφαρμογή και στις δύο τέχνες. Στην σκηνοθεσία λειτουργεί ως μαθηματική προσέγγιση του θεάτρου όπου χρησιμοποιείται η μαθηματική τυποποίηση στον αριθμό των προσώπων, των σκηνών, των εισόδων και εξόδων, του μεγέθους των στιχομυθιών, στην επαναληπτικότητα θεμάτων και εικόνων, στις δρώσες μορφές, κ.ά. Ο μαθηματικός συλλογισμός εντάσσεται σε ενότητες δράσης, σε πρόσωπα και αρμόζουσες στιγμές σκηνικών αλλαγών, ώστε ο τύπος της μαθηματικής ακολουθίας να λειτουργήσει εντός του πλαισίου της θεμελιακής σύλληψης και του συνολικού αισθητικού σχεδίου. Η συνύπαρξη ποίησης και μαθηματικών είναι αναγκαία στην σκηνοθετική πρακτική (Pavis, P. 2006, 297).<sup>3</sup>

Στην αρχιτεκτονική, αντίστοιχα, χρησιμοποιούνται μαθηματικές γεωμετρικές και ανθρώπινες αναλογίες στον σχεδιασμό των κτιρίων. Συγκεκριμένα, το *modulor* (=μονάδα μέτρησης ο άνθρωπος) αποτελεί ένα μέτρο βασισμένο στα μαθηματικά και την ανθρώπινη κλίμακα<sup>4</sup>. Ο Le Corbusier<sup>5</sup> με το *modulor* αναζητούσε μια μουσική γραφή για τον αρμονικό νόμο της αρχιτεκτονικής με βάση τις ανθρώπινες αναλογίες. Πίστευε ότι σημαντικά έργα της αρχιτεκτονικής δομήθηκαν στη βάση μετρήσεων βασισμένων στον άνθρωπο, που συνιστούν έναν κώδικα που προσδίδει στο έργο ενότητα. Αυτή η αναζήτηση κανόνα και μέτρου στον σχεδιασμό αποτελεί μια συνθετική διαδικασία η οποία στηρίζεται στην αναλογική σχέση του ανθρώπου με διάφορα στοιχεία του χώρου. Έτσι οι αναλογίες που ψάχνει ο Le Corbusier στηρίζονται στην θεωρία σχεδιασμού με κέντρο τον άνθρωπο (Δεμίρη, Κ. 2011, 38-41).<sup>6</sup> Αντίστοιχα στο θέατρο, η σκηνοθεσία αναπτύσσεται πάνω στον άνθρωπο, τον ηθοποιό που δρα, κινείται, αισθάνεται, βιώνει τον ρόλο πάνω στην σκηνή. Πολύ πριν τον Le Corbusier, ένας άλλος αρχιτέκτονας που υποστήριζε τις γεωμετρικές αναλογίες, ο Vitruvius Polio

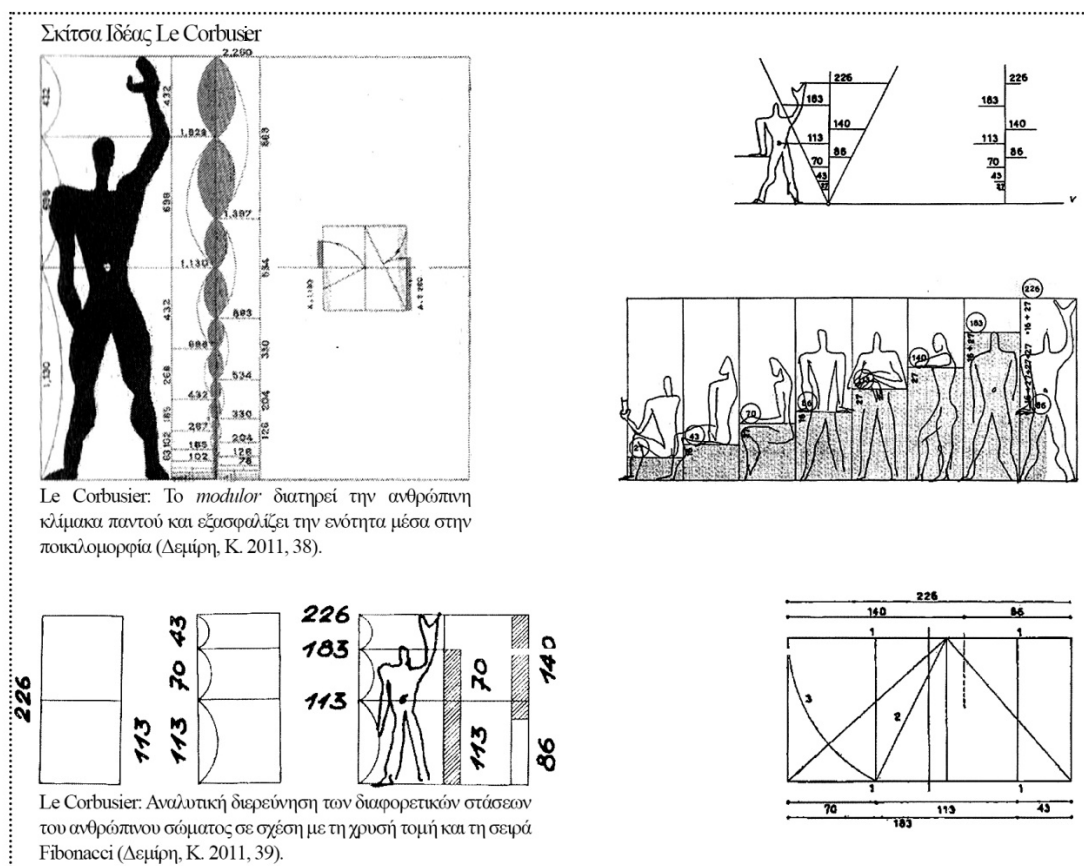
<sup>3</sup> Pavis, P. 2006. *Λεξικό του θεάτρου*. Αθήνα: Gutenberg.

<sup>4</sup> Το 1943 ο Le Corbusier δημιουργεί το Modulor που συσχετίζει το κτίριο με τις αναλογίες του ανθρώπινου σώματος, ένα σύστημα μέτρησης που βασίζεται στο ύψος του μέσου άντρα: 183 εκ. ή 226 εκ. με το χέρι υψωμένο. Για τον αρχιτέκτονα αυτή η «μέτρηση του ανθρώπου» καθορίζει όλες τις όψεις της αρχιτεκτονικής και της χωρικής σύνθεσης. Είναι γνωστό ότι ο Le Corbusier επηρεάστηκε από την Ψυχοφυσική και από θεωρίες στην επιστημονική αισθητική που υποστήριζαν ότι όλα μπορούσαν να μετρηθούν-περιλαμβάνοντας τις αισθήσεις, τις γνωστικές αντιδράσεις και την ανθρώπινη ψυχολογία.

<sup>5</sup> Ο Le Corbusier ήταν οραματιστής αρχιτέκτονας, ζωγράφος, γλύπτης, πολεοδόμος και θεωρητικός του Μοντερνισμού, ο οποίος σφράγισε τον 20ο αιώνα, αλλάζοντας δραματικά την αρχιτεκτονική και τον τρόπο «κατοίκησης» (URL: <https://casaviva.harpersbazaar.gr/architecture/2219/le-corbusier-monada-metrisis-o-anthropos>).

<sup>6</sup> Μπίρης, Τ. & Δεμίρη, Κ. & Τσιράκη, Σ. & Αθανασόπουλος, Γ. & Αγγέλου, Α. 2011. *Αρχιτεκτονικές και μουσικές συμπορεύσεις: η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης*. Αθήνα: Πατάκη.

(Βιτρούβιος),<sup>7</sup> θεωρούσε ότι ο σχεδιασμός των ναών θα έπρεπε να βασίζεται στις αναλογίες του ανθρώπινου σώματος και στη συμμετρική του οργάνωση, ενώ αναφέρεται εκτενώς στο θέμα της αρμονίας σε σχέση με τον σχεδιασμό και την ακουστική των θεατρικών χώρων. Σύμφωνα με αυτό, «μπορεί κάποιος να δημιουργήσει ένα τέλειο θέατρο από την άποψη της φύσης της φωνής, έτσι ώστε να προσδίδει ευχαρίστηση στο ακροατήριο» (Vitruvius. 1960, 145).<sup>8</sup>



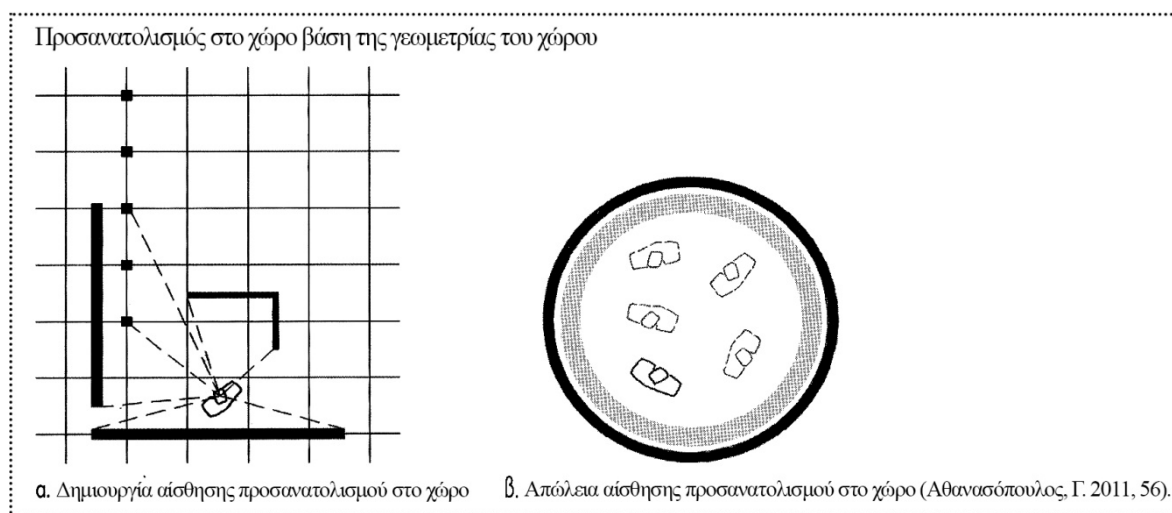
Εικ.14: Ανθρώπινες αναλογίες οι οποίες υπολογίζονται τόσο στον αρχιτεκτονικό όσο και στον σκηνοθετικό σχεδιασμό του χώρου με βάσει τα χωρικά και σκηνικά αντικείμενα.

Η έννοια της γεωμετρίας, εμπεριέχει επιπλέον και τις έννοιες των σχημάτων, των διαστάσεων σε κατόψεις χώρων οι οποίες χρησιμοποιούνται τόσο στην αρχιτεκτονική όσο και στην σκηνοθεσία, ώστε να προσδώσουν τα ανάλογα συναισθήματα στους χρήστες-θεατές. Δηλαδή, τα αρχιτεκτονήματα, τα σκηνικά, οι χώροι γενικότερα, ανάλογα με το σχήμα, τις αναλογίες

<sup>7</sup> Ο Βιτρούβιος ήταν Ρωμαίος συγγραφέας, αρχιτέκτονας και μηχανικός. Η θεωρία του χαρακτηρίζεται συχνά ως ανθρωπομορφική, καθώς αποφαίνεται για τους κανόνες περί αναλογιών βασισμένος στις αναλογίες του ανθρώπινου σώματος. Εξάλλου, αρκετά αναγεννησιακά σχέδια, με πιο γνωστό τον Άνθρωπο του Βιτρούβιου του Λεονάρντο ντα Βίντσι, άντλησαν από τους κανόνες αναλογιών του Βιτρούβιου ([URL: el.wikipedia.org/wiki/Βιτρούβιος](http://el.wikipedia.org/wiki/Βιτρούβιος)).

<sup>8</sup> Vitruvius -*The Ten Books of Architecture*, NY: Dover, 1960: Μπίρης, Τ. & Δεμίρη, Κ. & Τσιράκη, Σ. & Αθανασόπουλος, Γ. & Αγγέλου, Α. 2011. *Αρχιτεκτονικές και μουσικές συμπορεύσεις: η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης*. Αθήνα: Πατάκη, σ.23.

τους κ.ά. δημιουργούν ένα αίσθημα «απελευθέρωσης» του ατόμου. Συγκεκριμένα, ο Τ. Μπίρης αναφέρει ότι «αρχιτεκτονήματα τα οποία χρησιμοποιούν ασαφή, διαρρέοντα σχήματα, που δεν έχουν ούτε κέντρο ούτε επιμέρους σημεία αναφοράς, όπως σε μια σφαίρα, προκαλούν στον άνθρωπο ακραία αρνητικά συναισθήματα, διότι δεν θα μπορεί να διακρίνει πού αρχίζει και πού τελειώνει ο χώρος» (Μπίρης, Τ. 2011, 56).<sup>9</sup> Ειδικότερα, η δημιουργία της αίσθησης του προσανατολισμού στο χώρο είναι σημαντικό στοιχείο αντίληψης και βίωσης. Σε μία ορθοκανονική κάτοψη χώρου, το άτομο μπορεί αμέσως να συσχετίσει τον εαυτό του με τα στοιχεία του χώρου και να ενταχθεί μέσα σ' αυτόν. Ενώ σε μια κυκλική κάτοψη, η έλλειψη σαφών στοιχείων αναφοράς προκαλεί και την απώλεια του προσανατολισμού. Αυτή η επισήμανση θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί αντίστοιχα στην σκηνοθεσία, δηλαδή είτε με μια ορθοκανονική, είτε μια κυκλική κάτοψη χώρου ώστε, μέσω του ηθοποιού ο οποίος θα κινείται σε κατάλληλο σκηνικό, ο θεατής θα μπορεί να βιώνει βαθύτερα συναισθήματα κι έτσι θα επηρεάζεται η αντίληψη του θεατή.



Εικ.15: Απόδοση της γεωμετρίας του σκηνικού χώρου, είτε σε ορθοκανονικό, είτε και κυκλικό χώρο ώστε να αποδίδεται κάθε φορά η ανάλογη σκηνοθετική προσέγγιση.

Στις δύο τέχνες, η σημασία των αναλογιών και των μεγεθών είναι τεράστια, καθώς, ανάλογα με τη λειτουργία και το ρόλο τους στη σύνθεση, ο χρήστης-θεατής θα αντιληφθεί πληρέστερα τον χώρο μέσα στον οποίο βρίσκεται μέσω της βίωσης των εκάστοτε χωρικών σχέσεων. Ειδικότερα, θα αναλυθούν τρόποι σχεδιασμού του σκηνικού χώρου, που επιχειρούν να καταδείξουν πώς μέσω της γεωμετρίας του χώρου προκαλούνται συγκεκριμένα συναισθήματα, όπως η ηρεμία, ή η ένταση. Στην αρχιτεκτονική, τα δομικά στοιχεία ορίζουν, μέσω της γεωμετρικής έκφρασής τους ένα επίπεδο συγκεκριμένων αναλογιών. Δηλαδή,

<sup>9</sup> Μπίρης, Τ. & Δεμίρη, Κ. & Τσιράκη, Σ. & Αθανασόπουλος, Γ. & Αγγέλου, Α. 2011. *Αρχιτεκτονικές και μουσικές συμπορεύσεις: η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης*. Αθήνα: Πατάκη, σ.56.

ανάλογα με τη μορφή και τη θέση τους, τα δομικά στοιχεία μπορούν να ορίσουν μια επιφάνεια, στο επίπεδο τόσο της κάτοψης<sup>10</sup> όσο και της τομής.<sup>11</sup> Αυτό μπορεί να συμβεί και με τα σκηνικά στοιχεία, τα οποία, σύμφωνα με τη γεωμετρική τους διάταξη, μπορούν να ορίσουν μια επιφάνεια και ένα επίπεδο συγκεκριμένων αναλογιών, ώστε να αποδώσουν καλύτερα την σκηνοθετική προσέγγιση. Ανάλογα με τη σχέση τους, τα στοιχεία αυτά (αρχιτεκτονικά και σκηνικά) είναι ικανά να δημιουργήσουν και στο δομημένο πλέον περιβάλλον ανάλογα αισθήματα ισορροπίας, δηλαδή χώρους ηρεμίας ή στάσης (σχήματα πλαισίου Α, επόμενης σελίδας),<sup>12</sup> με αρμονικές αναλογίες. Αντιθέτως, οι χώροι με έντονα επιμήκεις αναλογίες ή χώροι που συγκλίνουν, οι οποίοι έχουν δυσαρμονικές αναλογίες, δημιουργούν στο άτομο την ανάγκη να κινηθεί, προκαλώντας του συνεπώς συναισθήματα έντασης (σχήματα πλαισίου Β, επόμενης σελίδας).<sup>13</sup> Αντίστοιχα, ένας σκηνικός χώρος, ο οποίος σχεδιάζεται με αρμονικές ή δυσαρμονικές αναλογίες, δίνει στον ηθοποιό τον κατάλληλο χώρο και χρόνο να κλιμακώσει το συναίσθημα του, είτε αυτό είναι ένταση, είτε χαρά. Μία ακόμα περίπτωση σε ό,τι αφορά το επίπεδο ή το χώρο προκύπτει όταν δύο γραμμικά στοιχεία συγκλίνουν, καθώς τότε δείχνουν σαν να κατευθύνουν υποχρεωτικά το άτομο προς το σημείο σύγκλισης, δημιουργώντας αυτομάτως κίνηση, και συνεπώς ένταση. Άρα ανάλογα με τον τρόπο σχεδίασης του σκηνικού χώρου και τοποθέτησης των επιφανειών, τοιχίων, όγκων, δημιουργείται μια χωρική συνθήκη η οποία ενισχύει τις συναισθηματικές μεταβολές των χρηστών-ηθοποιών και αντίστοιχα των θεατών. Στην αρχιτεκτονική, η ηρεμία ή η ένταση που προκαλούν οι αναλογίες του χώρου, εξαρτώνται και από την τρίτη διάσταση, το ύψος. Είναι προφανές ότι το αίσθημα, π.χ., της έντασης ενισχύεται από τη σχέση του ύψους του ατόμου ως προς το ύψος των δομικών στοιχείων που ορίζουν το δομημένο περιβάλλον (σχήματα πλαισίου Γ). Η σχέση αυτή προκαλεί ανάλογα συναισθήματα δέους ή και φόβου, όταν τα στοιχεία του δομημένου χώρου υπερβαίνουν κατά πολύ τις φυσικές διαστάσεις του ανθρώπου. Αντίστοιχα, το άτομο, αν βρίσκεται σε ένα χώρο ο οποίος είναι χαμηλότερος των επιτρεπτών ορίων, καταπιέζεται ή δυσφορεί (Αθανασόπουλος, Γ. 2011, 98-100).<sup>14</sup> Άρα σύμφωνα με τις αναλογίες του σκηνικού χώρου, στις τρεις διαστάσεις

---

<sup>10</sup> Κάτοψη είναι το σχεδιάγραμμα που απεικονίζει σε οριζόντια τομή κτίσμα ή κατασκευή, όπως θα φαινόταν αν τα παρατηρούσε κάποιος από ψηλά.

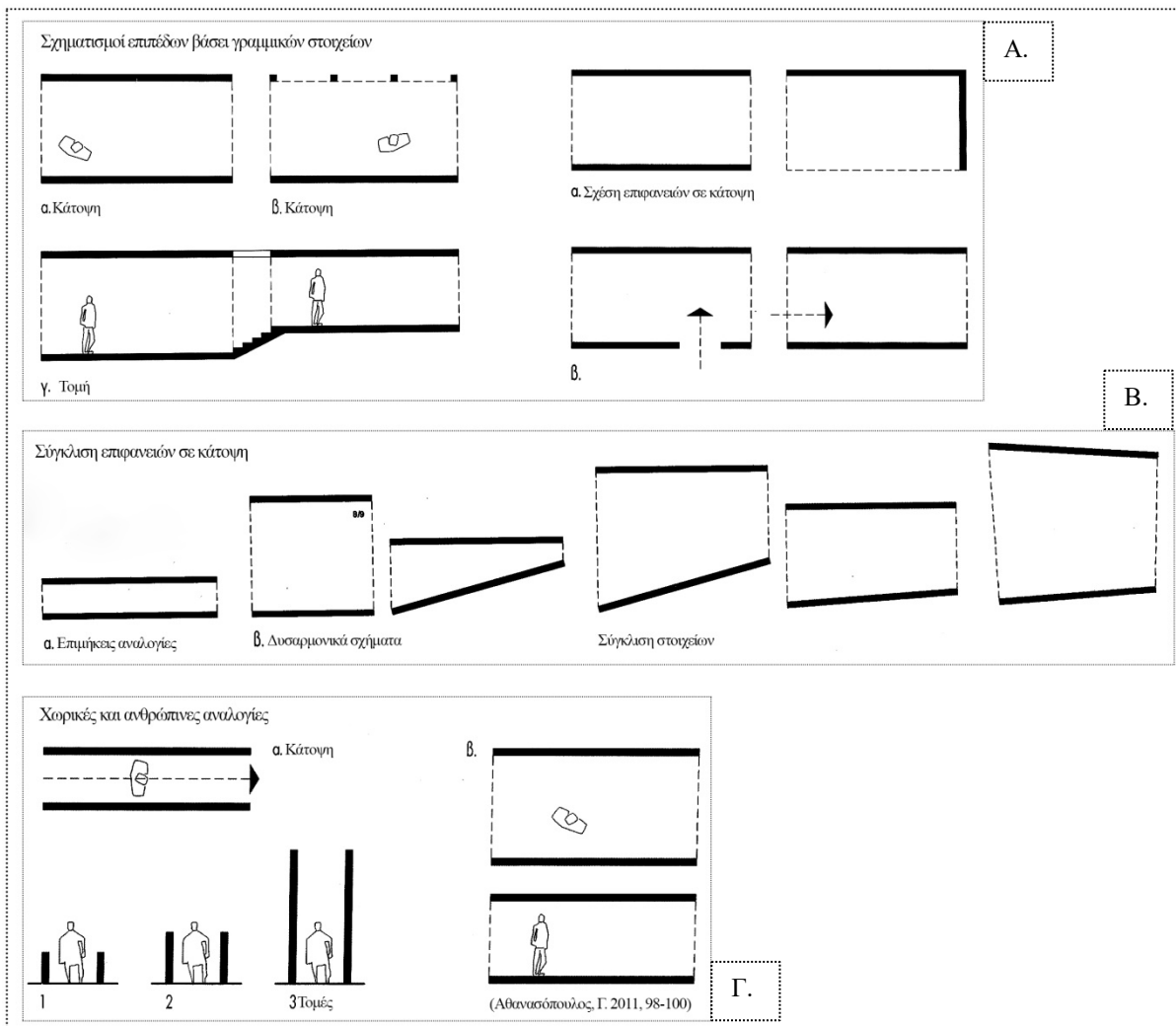
<sup>11</sup> Τομή είναι η κατακόρυφη τομή σε σχέδιο οικοδομήματος, χώρου, κτλ. για να φανεί η διάταξη των εσωτερικών μερών του.

<sup>12</sup> Δύο στοιχεία τα οποία σχηματίζουν σχέσεις πλευρών ανάλογες με αυτές των τέλειων ή ατελών σύμφωνων διαστημάτων, όπως 1:2, 2:3 και 3:4, δημιουργούν αίσθημα ισορροπίας. Η αίσθηση αυτή εδραιώνεται ακριβώς γιατί στους λεγόμενους «σύμφωνους χώρους» είναι ξεκάθαρη η τάση τους.

<sup>13</sup> Η αίσθηση έντασης μπορεί να προκληθεί σε χώρους με αναλογίες που χαρακτηρίζονται δυσαρμονικές (π.χ., 8:9 ή 8:11), δημιουργώντας ασαφείς τάσεις. Επίσης, αίσθημα έντασης μπορεί να προκληθεί και από χώρους των οποίων οι πλευρές συγκλίνουν.

<sup>14</sup> Μπίρης, Γ. & Δεμίρη, Κ. & Τσιράκη, Σ. & Αθανασόπουλος, Γ. & Αγγέλου, Α. 2011. *Αρχιτεκτονικές και μουσικές συμπορεύσεις: η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης*. Αθήνα: Πατάκη.

ενισχύονται τα αντίστοιχα συναισθήματα του ηθοποιού στον χώρο. Αυτό εκπέμπεται και μεταφέρεται πιο έντονα στο θεατή, ο οποίος, έχοντας οπτική επαφή με τα στοιχεία και τους ηθοποιούς και σε συνδυασμό με τη γεωμετρία του χωρικού πλαισίου, βιώνει τα συναισθήματα αυτά πιο έντονα.



Εικ.16: Τρόποι οργάνωσης της κάτοψης του σκηνηκού χώρου ώστε να μεταφέρονται τα συναισθήματα στους θεατές. Σύμφωνα με την γεωμετρία του χώρου προκαλείται είτε αίσθημα ηρεμίας, είτε έντασης, κ.ά.

Αυτές οι χωρικές εντάσεις χρησιμοποιούνται και στις σκηνοθετικές πρακτικές ώστε να δημιουργείται μεγαλύτερη ένταση και μεγαλύτερη αίσθηση σύγκρουσης στη σκηνή. Αυτό επιτυγχάνεται με την μελέτη των περιοχών οι οποίες είναι υπερβολικά πυκνές ή αραιές και σύμφωνα με τις αρχιτεκτονικές γραμμές οργανώνεται κατάλληλα ο σκηνηκός χώρος ώστε να προσδώσει το επιθυμητό αποτέλεσμα. Μια δυναμική αρχιτεκτονική-γεωμετρική γραμμή είναι η διαγώνιος (βλέπε κεφ.3 case study Θ. Τερζόπουλος). Πρόκειται για μια ισχυρή ευθεία στο θέατρο για τη χωροθέτηση των ηθοποιών, η οποία διευκολύνει και ξεκαθαρίζει τους γεωμετρικούς άξονες που δημιουργούνται στον σκηνηκό χώρο ώστε να εκτελεσθεί η

σκηνοθεσία, δημιουργώντας μία δυναμική και μία αίσθηση έντασης, κινδύνου ή σύγκρουσης. Αντίστοιχα, δυνατή με τη διαγώνιο γραμμή στη σκηνοθεσία είναι και η ορθή γωνία στην αρχιτεκτονική. Η λειτουργία της ορθής γωνίας αποτελεί την αφετηρία του σχεδιασμού. Ο συσχετισμός του καννάβου με το κέντρο προσανατολισμού στο χώρο οφείλεται στη λειτουργία που κατέχει στη συνείδηση του ατόμου η ορθή γωνία. Ο άνθρωπος, παρατηρώντας το περιβάλλον γύρω του, και προτού εκτιμήσει τις αποστάσεις ή τις θέσεις των αντικειμένων, συναισθάνεται αυθόρμητα τους δύο βασικότερους άξονες, τον κατακόρυφο και τον οριζόντιο (Αθανασόπουλος, Γ. Χ. 2011, 108).<sup>15</sup> Οι δύο κύριοι κάθετοι άξονες  $xx'-yy'$  ορίζουν από την χάραξή τους τη βασική συνθετική δομή, που μπορεί να είναι μια ευθεία, καμπύλη ή τεθλασμένη γραμμή, ένα τετράγωνο, ένα ορθογώνιο παραλληλόγραμμο, ή ένας κύκλος (Μπίρης, Τ. 2001, 30,52).<sup>16</sup> Αντίστοιχα, στην σκηνοθεσία, ο κύριος άξονας μπορεί να προκύψει είτε από την διαγώνιο γραμμή είτε από ένα γεωμετρικό σχήμα όπως είναι ο κύκλος (βλέπε κεφ.3 case study Θ. Τερζόπουλος). Έτσι, όπως ο σχεδιασμός των χώρων έχει κατακόρυφους άξονες, έτσι και η σκηνή ως βασική χάραξη έχει τη διαγώνιο. Παρατηρούμε λοιπόν ότι οι χαράξεις που καθορίζουν το αστικό περιβάλλον υπάρχουν και στον σκηνικό χώρο σε μικρογραφία. Πρόκειται για νοητές χαράξεις και άξονες που βοηθούν να χωροθετηθούν και να κινηθούν οι ηθοποιοί στη σκηνή. Πολλοί σκηνοθέτες άλλωστε επιδιώκουν να σχηματίσουν νοητούς διαδρόμους και σχηματισμούς στην κάτοψη του χώρου, πρακτική η οποία ακολουθείται από τους αρχιτέκτονες (βλέπε κεφ.3 case studies 4<sup>ων</sup> σκηνοθετών).

---

<sup>15</sup> Μπίρης, Τ. & Δεμίρη, Κ. & Τσιράκη, Σ. & Αθανασόπουλος, Γ. & Αγγέλου, Α. 2011. *Αρχιτεκτονικές και μουσικές συμπεριπτώσεις: η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης*. Αθήνα: Πατάκη.

<sup>16</sup> Μπίρης, Τ.Κ. 2001. *Αρχιτεκτονικής Σημάδια και Διδάγματα: Στο ίχνος της Συνθετικής Δομής*. Αθήνα. Μορφωτικό ίδρυμα εθνικής τράπεζας.

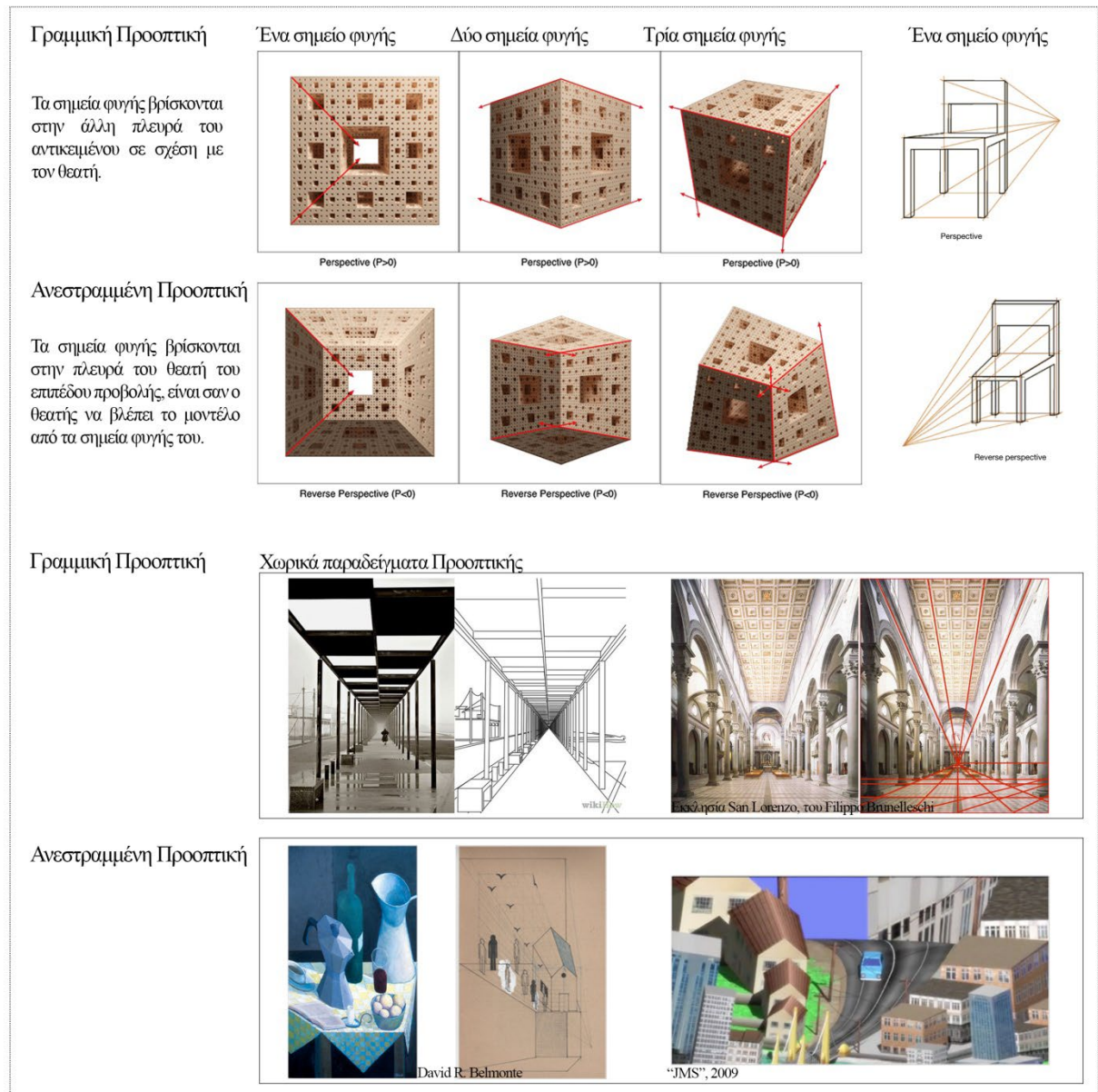
## 2.3 Προοπτική

Μια δεύτερη έννοια που είναι εξίσου σημαντική τόσο για την αρχιτεκτονική όσο και για την σκηνοθεσία είναι η προοπτική. Η έννοια αυτή αναφέρεται στην τέχνη της προβολής μιας τρισδιάστατης εικόνας και της δημιουργίας της αίσθησης του βάθους σε μια επίπεδη επιφάνεια. Η προοπτική που χρησιμοποιείται τόσο στην ζωγραφική όσο και στην αρχιτεκτονική κατατάσσεται σε γραμμική προοπτική, αιθέρια προοπτική και ανεστραμμένη προοπτική. Αντίστοιχα, στην σκηνοθεσία, η προοπτική εμφανίζεται ως οπτική προοπτική, συγγραφική προοπτική και κεντρική προοπτική (Pavis, P. 2006, 403-405).

Στην Αρχιτεκτονική, η «γραμμική προοπτική» είναι μια γεωμετρική τεχνική, η οποία χρησιμοποιεί ευθείες γραμμές που δείχνουν το πώς φαίνονται τα αντικείμενα με βάση την απόστασή τους από το κοντινότερο προς το θεατή πλάνο του πίνακα. Όλες οι ευθείες που είναι κάθετες στο επίπεδο της εικόνας συγκλίνουν σ' ένα μοναδικό «σημείο φυγής». Η «ανεστραμμένη προοπτική» είναι μια μορφή προοπτικής σχεδίασης στην οποία τα αντικείμενα που απεικονίζονται σε μια σκηνή τοποθετούνται μεταξύ του σημείου φυγής και της επιφάνειας προβολής. Αυτό δίνει την οπτική αίσθηση ότι τα αντικείμενα που βρίσκονται μακρύτερα από το επίπεδο προβολής απεικονίζονται μεγαλύτερα και τα κοντύτερα αντικείμενα σχεδιάζονται ως μικρότερα. Στοιχεία αντεστραμμένης προοπτικής χρησιμοποιούνται και στον κινηματογράφο, όπου η συνεχής κίνηση της κάμερας λήψης αλλάζοντας παράλληλα την οπτική γωνία της, δημιουργεί μία παραμορφωτική προοπτική. Το ανθρώπινο μάτι συγκρίνει το μέγεθος (αντικειμένου-θέματος) με στοιχεία προοπτικής, για να υπολογίσει αν ένα αντικείμενο είναι κοντά ή μακριά.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Ηλεκτρονική εγκυκλοπαίδεια (URL: [https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A0%CF%81%CE%BF%CE%BF%CF%80%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE\\_\(%CF%83%CF%87%CE%AD%CE%B4%CE%B9%CE%BF\)](https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A0%CF%81%CE%BF%CE%BF%CF%80%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE_(%CF%83%CF%87%CE%AD%CE%B4%CE%B9%CE%BF)))



Εικ.17: Διαγράμματα Γραμμικής και Ανεστραμμένης Προοπτικής

Στο θέατρο, και κατ' επέκταση στην σκηνοθεσία, χρησιμοποιείται η οπτική προοπτική. Καθώς το θέατρο παρουσιάζει τα πράγματα μπροστά στα μάτια του θεατή, η προοπτική είναι συγκεκριμένα η γωνία υπό την οποία ο θεατής αντιλαμβάνεται τη σκηνή και ο τρόπος με τον οποίο εμφανίζεται σε αυτόν η σκηνική δράση.<sup>18</sup> Ο σκηνοθέτης διευθετεί το σκηνικό και τους ηθοποιούς βάσει της λογικής των σχέσεών τους σε μια δεδομένη στιγμή και, ταυτόχρονα, του τρόπου που θα παρουσιαστεί η εικόνα στο κοινό. Κατά την αντίληψη της σκηνής-κουτιού, ο θεατής καθιλώνεται στο σημείο φυγής των γραμμών της σκηνής, όπου όλα τα στοιχεία

<sup>18</sup> «Το θέατρο συνιστά την πρακτική εκείνη που υπολογίζει την ορώμενη θέση των πραγμάτων: αν τοποθετήσω το θέαμα εδώ, ο θεατής θα δει εκείνο, αν την τοποθετήσω αλλού, δεν θα το δει και θα μπορούσα να επωφεληθώ από αυτή την κάλυψη για να δημιουργήσω μια ψευδαίσθηση. Η σκηνή είναι ακριβώς η γραμμή εκείνη που σταματά την οπτική δέσμη, διαγράφοντας το όριο και το πεδίο της ανάπτυξής της» (Μπαρτ. 1973b, 185).

συγκεντρώνονται μέσα στην οπτική του δέσμη. Αντίθετα, μια κυκλική σκηνή ή πολυτοπική<sup>19</sup> γύρω από το θεατή, δεν περιορίζεται σε μία και μόνη προοπτική (Pavis, P. 2006, 403).<sup>20</sup> Η προοπτική γίνεται ένα δυναμικό δραματουργικό στοιχείο που υποχρεώνει το κοινό να «προσαρμόσει» άρα να σχετικοποιήσει και να πολλαπλασιάσει την οπτική του για τα πράγματα (βλέπε κεφ.3 case study I. Van Hove).

Συγκεκριμένα, σε μια συνέντευξη του σκηνοθέτη Αλέξη Αλάτση, περιγράφονται κάποιες πρακτικές που ακολουθούν οι σκηνοθέτες με σκοπό να εστιάσουν στην προοπτική του χώρου και εξηγείται το πώς αυτές επηρεάζουν την αντίληψη του θεατή.

«Η σκηνή δεν είναι οθόνη σινεμά, έχει τρεις διαστάσεις να δουλευτούν, τα επίπεδα μπορεί να είναι άλλες πραγματικότητες. [...] Όταν ο σκηνοθέτης ορίσει την χωρικότητα πρέπει να βρει 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 μπορεί να τους αλλάξει, με καθρέφτισμα, με προβολή, με σκηνικό που κρύβει ή δίνει διαφυγές. [...] Άξονες δημιουργούνται και από 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. [...] Με τέτοια απλά μέσα δημιουργούνται οπτικοί διάδρομοι» (Α. Αλάτσης 2016, 38).

Ο σκηνοθέτης φαίνεται να θεωρεί πρωτεύουσας σημασίας τον «οπτικό διάδρομο» και τους άξονες που δημιουργούνται από τις σχέσεις ηθοποιών και σκηνικού χώρου αλλά και τις σχέσεις θεατών με τον σκηνικό χώρο. Συγκεκριμένα αναφέρει:

«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. [...] Είναι σημαντικό να μην ξέρει ακριβώς «πώς» θα γίνει κάτι πάνω στην σκηνή, ώστε να μείνει σε εγρήγορση. [...] Αν ο σκηνοθέτης

---

<sup>19</sup> Η πολυτοπική σκηνή χωροθετείται γύρω από τον θεατή, είναι δηλαδή μία περιμετρική σκηνή. Πρόκειται για μια μορφή η οποία προσαρμόζεται σε διαφορετικούς χώρους, ως ένα κινητό σκηνικό. Κατά τη διάρκεια των Μεσαιωνικών χρόνων αποτελούσε μια μορφή θεάτρου, κυρίως λαϊκού χαρακτήρα που αποτελείτο από πλανόδιους κυρίως καλλιτέχνες οι οποίοι ήταν υπεύθυνοι και για την μεταφορά του κινητού θιάσου. Γίνεται αναφορά σε πλουσιοπάροχα και περίτεχνα διακοσμημένα σκηνικά. Αργότερα η Καθολική Εκκλησία καθιερώνει το Λειτουργικό Δράμα τον 11<sup>ο</sup> αιώνα στο οποίο οι συντελεστές έκαναν χρήση ολόκληρου του χώρου του ναού όπου υπήρχαν και ορισμένα σταθερά σκηνικά. Το σκηνικό αυτό (ή πολυτοπική σκηνή) διατασσόταν περιμετρικά στο χώρο του ναού και αργότερα απλώθηκε στις τρεις πλευρές μιας ελεύθερης «πλατείας» (platea).

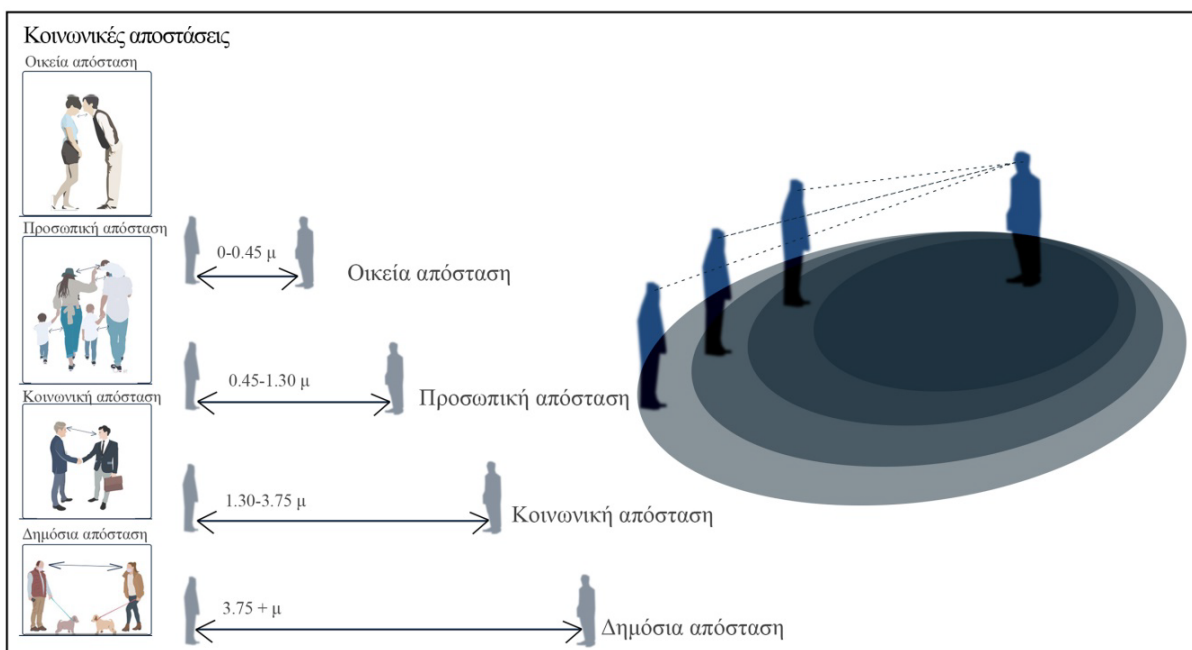
<sup>20</sup> Pavis, P. 2006. *Λεξικό του θεάτρου*. Αθήνα: Gutenberg, σ.403-405.

σταματήσει να δίνει οικεία σημεία προέλευσης πχ του ήχου, έστω το βάθος της σκηνης, και έρχεται στο θεατή μια μουσική κάτω από τα καθίσματα, ανοίγεται ένα νέο συναισθηματικό πεδίο» (Α. Αλάτσης 2016, 38).<sup>21</sup>

Μια άλλη έννοια που αναφέρεται κατά κύριο λόγο στις αποστάσεις και εντάσσεται στην έννοια της προοπτικής είναι η «γεινίαση». Η αρχιτεκτονική των βλεμμάτων και των σωμάτων των ηθοποιών, η παραγωγή της συνολικής σκηνικής εκφοράς, η αλληλουχία των χώρων όπου δραστηριοποιείται ο ηθοποιός, οι διάδρομοι του ηθοποιού και του θεατή και η εγγραφή της φωνής στο χώρο είναι μεθοδολογικές πρακτικές που εντάσσονται στην γεινίαση. Η έννοια αυτή εμπεριέχεται στην συνθετική διαδικασία των δύο τεχνών, και η οποία έχει καθοριστικό ρόλο στον αρχιτεκτονικό και σκηνοθετικό σχεδιασμό. Συγκεκριμένα, η γεινίαση μελετά τον τρόπο δόμησης του ανθρώπινου χώρου, δηλαδή τον τύπο του χώρου, τις παρατηρούμενες αποστάσεις μεταξύ των προσώπων και την οργάνωση του κατοικημένου χώρου. Σύμφωνα με τον Χωλ (Χωλ, 1959, 1966), ο χώρος διακρίνεται σε τρεις κατηγορίες, τον «σταθερό ή αρχιτεκτονικό» χώρο, τον «ημισταθερό» ή χώρο διάταξης των αντικειμένων σε ένα μέρος χώρο και τον «άτυπο ή δια-προσωπικό» χώρο. Ο δια-προσωπικός χώρος περιλαμβάνει τις σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων οι οποίες ταξινομούνται σύμφωνα με τις αποστάσεις, σε τέσσερις κατηγορίες. Πρώτη κατηγορία είναι οι στενές σχέσεις (η απόσταση δεν υπερβαίνει τα 50cm), η δεύτερη είναι οι προσωπικές σχέσεις (50 cm έως 1,50 m), τρίτη κατηγορία είναι οι κοινωνικό-συμβουλευτικές σχέσεις (1,50 έως 3,50 m) και οι δημόσιες σχέσεις (έως την απόσταση που φθάνει η φωνή). Αυτές οι κατηγορίες χωρικών αποστάσεων λαμβάνονται υπόψη στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό.

---

<sup>21</sup> Συνέντευξη Αλέξη Αλάτση: Παντελίδης, Θ. 2016. «Η επίδραση της θεατρικής διαδικασίας στον αρχιτεκτονικό χώρο», σ. 38.



Εικ.18: Διάγραμμα της υποφαινόμενης: Κοινωνικές αποστάσεις οι οποίες υπολογίζονται τόσο στο σχεδιασμό του σκηνικού χώρου όσο και στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό.

Αντίστοιχα, αυτές οι κατηγορίες εφαρμόζονται και στο θέατρο, επιτρέποντας την παρατήρηση ενός εκ των τύπων χώρου (σταθερό/κινητό) που επιλέγει η σκηνοθεσία, πώς κωδικοποιεί χωρικά τις αποστάσεις ανάμεσα στους δρώντες, ανάμεσα στους ηθοποιούς και τα αντικείμενα και ανάμεσα στην πλατεία και τη σκηνή. Η θεατρική γειννίαση θα μπορούσε να αποτιμήσει ποια απόσταση (ψυχολογική/συμβολική) χωρίζει την πλατεία από τη σκηνή και πώς η σκηνοθεσία επιλέγει να προσεγγίσει ή να απομακρύνει πλατεία και σκηνή. Θα παρατηρούσε κανείς πώς η χειρονομία, η φωνή, ο φωτισμός είναι ικανά να διαμορφώνουν αυτή την απόσταση και να δημιουργούν σημασιολογικές συνδηλώσεις. Οι τροχιές και οι διαδρομές τόσο των ερμηνευτών όσο και των σκηνικών εφέ εγγράφονται στον σκηνικό χώρο. Καμιά φορά ο σκηνοθέτης σχηματοποιεί, με αυτόν τον τρόπο, την ιδιωτική, κοινωνική ή ασυνείδητη πορεία, τη διαδρομή τους, τα σχέδια τους εγγράφονται σαν ένα σχέδιο επί σκηνής, σαν παρτιτούρα, που μόνοι αυτοί μπορούν να αποκωδικοποιήσουν σωστά (Pavis, P. 2006, 71-72).<sup>22</sup>

Μια άλλη συνθήκη του αρχιτεκτονικού και σκηνοθετικού σχεδιασμού είναι η λειτουργική παράμετρος, δηλαδή η «ζωντανή» βίωση και χρήση από τον άνθρωπο, η οποία συμβαίνει με την αρχιτεκτονική και την σκηνοθεσία αντίστοιχα καθώς τον σκηνικό χώρο τον βιώνει ο ηθοποιός αλλά γίνεται αντιληπτός και βιώνεται και από τον θεατή. Αυτό που παίζει μεγάλο ρόλο είναι η απόσταση που υπάρχει μεταξύ των δομικών στοιχείων σε έναν αρχιτεκτονικό

<sup>22</sup> Pavis, P. 2006. *Λεξικό του θεάτρου*. Αθήνα: Gutenberg, σ.71-72.

χώρο και μεταξύ του ερμηνευτή και του θεατή σε έναν σκηνικό χώρο αντίστοιχα. Η ένταση δημιουργείται από τις σχέσεις μήκους και απόστασης. Δεν νοείται, για παράδειγμα, να αισθανθεί ο χρήστης την ένταση σ' αυτά τα αρχιτεκτονικά στοιχεία αν δεν φανταστεί τον εαυτό του να περπατάει μέσα στο κτίριο. Εδώ σημαντικό ρόλο παίζουν η κλίμακα του χώρου, το μέτρο, η στάση, η κίνηση και γενικώς το χρονικό διάστημα παραμονής μέσα σ' αυτόν (Αθανασόπουλος, Γ. 2011, 102-103).<sup>23</sup> Όπως και στη σκηνοθεσία, διαφορετική αίσθηση προκαλεί αντίστοιχα η μικρή ή η μεγάλη χωρική κλίμακα μιας σκηνής. Επίσης σημαντικό είναι και ο ίδιος ο σκηνοθέτης να βιώσει, να περπατήσει, να αισθανθεί τον χώρο ώστε να οραματιστεί τον σκηνικό χώρο και τις δράσεις των ηθοποιών μέσα σ' αυτόν. Άρα ο σχεδιασμός του σκηνικού χώρου, οι αποστάσεις και κατ' επέκταση η προοπτική, κρίνονται σημαντικές παράμετροι ώστε να κινηθούν οι ηθοποιοί σε συγκεκριμένες αποστάσεις μεταξύ τους.

---

<sup>23</sup> Μπίρης, Γ. & Δεμίρη, Κ. & Τσιράκη, Σ. & Αθανασόπουλος, Γ. & Αγγέλου, Α. 2011. *Αρχιτεκτονικές και μουσικές συμπορεύσεις: η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης*. Αθήνα: Πατάκη.

## 2.4 Ρυθμός

Ο ρυθμός είναι η οπτικοποίηση του χρόνου στο χώρο, μια γραφή του σώματος και μια εγγραφή του στον σκηνικό χώρο. Η έννοια του ρυθμού αποτελεί συστατικό στοιχείο της ίδιας της κατασκευής του θεάματος και είναι καθοριστικός παράγοντας για την εδραίωση του μύθου και των σκηνικών σημείων. Οι καλλιτέχνες γενικότερα αναζητούν την ρυθμική αλληλουχία στη θεατρική παράσταση, αφού ο ρυθμός είναι ένας μελωδικός και εκφραστικός τρόπος να αποκτήσει η σκηνοθεσία ρυθμική δράση. Αναζητούν δηλαδή ένα πρότυπο της θεατρικής παράστασης που χαρακτηρίζεται από την χρονικότητα και τη σημαίνουσα αλληλουχία.

Η θεωρία του ρυθμού υπερβαίνει το πλαίσιο του θεάτρου, διότι εδράζεται σε φυσιολογικές βάσεις, όπως ο ρυθμός της καρδιάς, της αναπνοής, η επίδραση των εποχών κ.λπ. Η δυναμική των ρυθμών αναφέρεται συνήθως σε δύο χρόνους: «έντονος χρόνος/ήπιος χρόνος». Στη θεατρική δράση ισχύει το ίδιο σχήμα: «άνοδος/κάθοδος» της δράσης. Η πρακτική σκηνοθετών, όπως η Αριάν Μνουςκίν,<sup>24</sup> επιδιώκει να αναγνωρίσει στην αναπνοή των ηθοποιών, στην εναλλαγή των παύσεων και των εκρήξεων της φωνής και των χειρονομιών, αυτή τη δυαδικότητα των βιολογικών ρυθμών και να υποβάλει στο παραστασιακό κείμενο ένα ρυθμικό σχήμα που διασπά τη γραμμικότητά του κι εμποδίζει κάθε ταύτιση του κειμένου με μια ψυχολογική ατομικότητα. Αυτή η πρακτική του συγκοπτόμενου ρυθμού, του ασυνεχούς, που ανήκει σε γνωστές μεθόδους της σύγχρονης σκηνοθεσίας, ευνοεί την αντίληψη των παύσεων της παράστασης. Οι διάφοροι ρυθμοί των σκηνικών συστημάτων της παράστασης λειτουργούν ως συνισταμένη διαμόρφωσης της σκηνοθεσίας (Pavis, P. 2006, 422).<sup>25</sup>

Αντίστοιχα, στην αρχιτεκτονική, ο ρυθμός είναι το υπόβαθρο πάνω στο οποίο φτιάχνει κανείς αρχιτεκτονική, γιατί ακριβώς αποτελεί έναν από τους κύριους παράγοντες εκκίνησης της συνθετικής διαδικασίας που απελευθερώνει τη δημιουργική σκέψη. Σύμφωνα με τον Κλέε,<sup>26</sup> ο ρυθμός προϋποθέτει την έννοια της διαδοχής τόσο στο χρόνο όσο και στο χώρο. Γι' αυτό

---

<sup>24</sup> Η Αριάν Μνουςκίν είναι Γαλλίδα θεατρική σκηνοθέτιδα και ιδρύτρια-διευθύντρια του θιάσου *Θέατρο του Ηλίου*. Παράλληλα, είναι σεναριογράφος και κινηματογραφικός παραγωγός ταινιών. Αριάν Μνουςκίν, *Η τέχνη του τώρα. Συζητήσεις με την Φαμπιέν Πασκώ*, Αθήνα, ΚΟΑΝ, 2010.

<sup>25</sup> Pavis, P. 2006. *Λεξικό του θεάτρου*. Αθήνα: Gutenberg, σ.422.

<sup>26</sup> Ο Πάουλ Κλέε (Paul Klee) ήταν Ελβετός ζωγράφος της αφηρημένης τέχνης, από τους πιο πρωτότυπους του 20ου αιώνα και από τους σημαντικότερους στοχαστές σε θέματα τέχνης. Ο Κλέε διδάξει στη Σχολή Αρχιτεκτονικής και Εφαρμοσμένων Τεχνών Μπάουχαους της Βαϊμάρης. Επίσης, έγραψε ποιήματα και αποπειράθηκε να γράψει θεατρικά έργα.

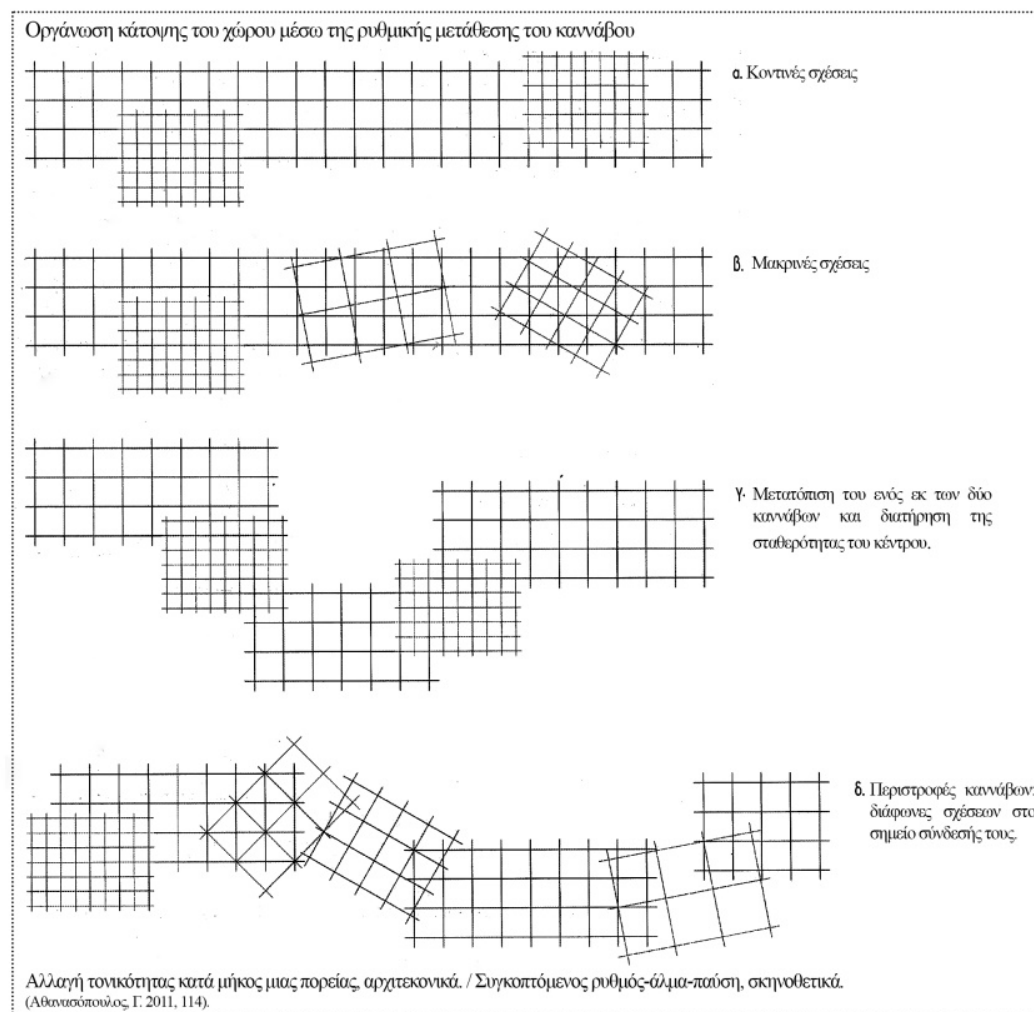
γίνεται βασικό συνθετικό εργαλείο και μέσο αναλογίας ανάμεσα στις δύο τέχνες. Παράλληλα, διερευνά την έννοια της ανάπτυξης του ρυθμικού σχήματος στον χρόνο, ενώ μέσω της κίνησης αναζητά τη δομική αναλογία του ρυθμού στον χώρο. Έτσι, εισάγει τα δίπολα χρόνος-τάξη, συνέχεια-ασυνέχεια, στάση-κίνηση, που είναι αδιαχώριστα συστατικά στη σκηνοθετική και αρχιτεκτονική δημιουργία. Συγκεκριμένα, στην αρχιτεκτονική ο ρυθμός αποτελεί ένα είδος μιλιμετρέ χαρτί (κάνναβος), είναι δηλαδή ένας τρόπος ορθοκανονικής οργάνωσης, που ξεκινά σε μια δισδιάστατη μορφή του σχεδίου, στην οποία χωροθετούνται τα δομικά στοιχεία σύμφωνα με μετρήσιμες και ακριβείς αποστάσεις, ώστε στη συνέχεια να υλοποιηθεί στον τρισδιάστατο χώρο. Ο κάνναβος αυτός δίνει πολλές ενδεχόμενες λύσεις, όπως για παράδειγμα, ως προς τη θέση των δομικών στοιχείων (των υποστυλωμάτων) σε ένα χώρο. Ο ρυθμός δίνει την δυνατότητα επιλογών, έτσι ώστε όλα τα αρχιτεκτονικά στοιχεία να παρουσιάζουν ένα ενιαίο αισθητικό και λειτουργικό κατασκευαστικό νόημα. Οι καλλιτέχνες γενικότερα χρησιμοποιούν ως βασικό στοιχείο το ρυθμό στις συνθέσεις τους ώστε να οργανώσουν τον χώρο. Αρχικά ξεκινούν με την οργάνωση των στοιχείων σε μια δισδιάστατη επιφάνεια, σε έναν κάνναβο<sup>27</sup> (βλέπε διάγραμμα επόμενης σελίδας), για να μπορέσουν να συλλάβουν την κενή επιφάνεια και να της δώσουν μια υπόσταση, μια κλίμακα.<sup>28</sup> Επίσης, στην αρχιτεκτονική συναντάμε και την πρακτική του συγκοπτόμενου ρυθμού, του ασυνεχούς. Όπου, στην περίπτωση που το αρχικό σύστημα διακόπτεται ακολουθώντας το ίχνος μιας μη γραμμικής πορείας, η συμφωνία μεταξύ των καννάβων εξασφαλίζεται από την μετατόπιση του ενός από τους δύο και τη διατήρηση της σταθερότητας του «τονικού κέντρου» που ορίζει η ευρύτερη ορθοκανονικότητα. Αντιθέτως, πιθανές επακόλουθες περιστροφές των καννάβων δημιουργούν κάθε φορά νέα κέντρα προσανατολισμού (Μπίρης, Τ. 2011, 113,134).<sup>29</sup> Συνεπώς, ο ρυθμός βοηθά στις αρχικές χαράξεις για τον σχεδιασμό και την οργάνωση του χώρου σε κάνναβο.

---

<sup>27</sup> Ο κάνναβος, εκτός από ρυθμιστής του προσανατολισμού στο χώρο, είναι και εκφραστής της επενέργειας του χρόνου κατά τη φάση της σύνθεσης αλλά και της θεώρησης του κτισμένου περιβάλλοντος. Αποτελεί ακόμα ένα αμιγώς κατασκευαστικό σύστημα, πάνω στο οποίο οικοδομείται και εδράζεται η σύνθεση, η οποία αποκτά επιπλέον ένα μέτρο εσωτερικό. Ο κάνναβος αποτελεί ένα βασικό συνθετικό εργαλείο, η απουσία του οποίου απαιτεί ιδιαίτερη γνώση και επιδεξιότητα, για να αποφευχθούν συνθετικές αστοχίες ή ασάφειες, εκτός και αν αυτές αποτελούν πρόθεση (Αθανασόπουλος, Γ. 2011, 142).

<sup>28</sup> Ζωγράφοι όπως τον Παρθένη, τον Τσαρούχη, τον Μόραλη χρησιμοποιούσαν τον ρυθμό μέσω του καννάβου για να οργανώσουν τον χώρο τους.

<sup>29</sup> Μπίρης, Τ. & Δεμίρη, Κ. & Τσιράκη, Σ. & Αθανασόπουλος, Γ. & Αγγέλου, Α. 2011. *Αρχιτεκτονικές και μουσικές συμπορεύσεις: η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης*. Αθήνα: Πατάκη.



Εικ19: Οργάνωση σκηνικού: Είδη καννάβων που μπορούν να χρησιμοποιηθούν αντίστοιχα στον αρχιτεκτονικό και σκηνοθετικό σχεδιασμό. Τρόποι διαμόρφωσης του χώρου προσεγγίζοντας κατάλληλα τις σκηνικές απαιτήσεις των διαφορετικών σκηνών.

Ο ρυθμός ως έννοια σχετίζεται άμεσα με το χωροχρονικό πλαίσιο. Οι μετατοπίσεις αποτελούν τη σωματική αναπαράσταση του ρυθμού της σκηνοθεσίας, δηλαδή τη διερεύνηση της βασικής διευθέτησης των ηθοποιών στη σκηνή και της σύνθεσης των ομάδων σε υποομάδες. Ο ρυθμός τοποθετείται σε όλα τα επίπεδα της παράστασης, αφού ο ρυθμός δεν περιορίζεται στην εκφορά του κειμένου. Ο Arria, για παράδειγμα, μιλά για τις «ρυθμικού χώρου» σκηνογραφίες του, ενώ ο Craig θεωρεί τον ρυθμό θεμελιώδες συστατικό της τέχνης του θεάτρου, «την ίδια την ουσία του χορού» (βλέπε κεφ.1 20<sup>ος</sup> αιώνας). Ο συνολικός ρυθμός της σκηνοθεσίας είναι αυτός που ενοποιεί τα διάφορα υλικά της παράστασης, όπου οργανώνονται οι ιδιαίτεροι ρυθμοί όλων των σκηνικών συστημάτων (φωτισμοί, χειρονομακό σύστημα, μουσική, κοστούμια κ.λπ.). Κάθε σύστημα εξελίσσεται σύμφωνα με το δικό του ρυθμό, την αντίληψη των διαφορών ταχύτητας, των συνδέσεων και της ιεράρχησης ανάμεσά τους. Συνεπώς, ο ρυθμός δεν αποτελεί μόνο στοιχείο χρονικού καθορισμού, αλλά

παρουσιάζεται και ως εργαλείο σκηνικής σύνθεσης. Έτσι, παρατηρείται αυτή η διάκριση ανάμεσα στον ρυθμό ως βασικό χρονικό στοιχείο και τον ρυθμό ως μία δυναμική στρατηγική σύνθεσης.

Ο ρυθμός, με την έννοια (της συμφωνίας) ότι αντιλαμβανόμαστε τα ομιλούντα σώματα να μετατοπίζονται επί σκηνής, επιτρέπει την αντίληψη της διαλεκτικής του χρόνου και του χώρου στο θέατρο. Ο ρυθμός τοποθετείται σε έναν ερμηνευτικό κύκλο, αφού η επιλογή ρυθμού από τη σκηνοθεσία προσδίδει μια ιδιαίτερη σημασία στο κείμενο. Συνιστά και αναιρεί τις ενότητες, επιχειρεί προσεγγίσεις και αποκλίσεις ανάμεσα στα σκηνικά συστήματα, ενδυναμώνει τις σχέσεις ανάμεσα στις μεταβλητές ενότητες της παράστασης και εγγράφει τον χρόνο στο χώρο και τον χώρο στο χρόνο. Έτσι, στη σύγχρονη πρακτική, ο ρυθμός προάγεται στο επίπεδο της συνολικής δομής της σκηνοθεσίας (Pavis, 1985e).<sup>30</sup> Αντίστοιχα και στην αρχιτεκτονική, ο ρυθμός είναι η κίνηση στο χώρο και το χρόνο που ολοκληρώνει την οποιαδήποτε εμπειρία, είτε καθημερινή-πρακτική είτε αισθητική. Μέσω της ροής στο χρόνο μπορούν να γίνουν στο σύνολό τους αντιληπτές, μέσω της σύγκρισης της μνήμης και του χρόνου (που έχει την ανάγκη ο χρήστης προκειμένου να συλλάβει μια χωρική σχέση που δεν είναι στατική), οι παράμετροι και οι συνθήκες που διαμορφώνουν το αρχιτεκτόνημα. Αν και οι έννοιες του χρόνου και του χώρου είναι υποκειμενικές, γίνονται αντιληπτές βάσει της προσωπικής αίσθησης του χρήστη-θεατή. Κι αυτό γιατί τόσο ο χρόνος όσο και ο χώρος είναι έννοιες που σχηματίζονται μέσα στη συνείδηση του καθενός με διαφορετικό τρόπο. Και σαφώς η διάθεση της στιγμής, σε συνδυασμό με την εκάστοτε ψυχική σύσταση (αναλόγως της επίδρασης των συναισθημάτων, όπως αναμονή, αγωνία, πλήξη, ευχαρίστηση κτλ.), καθορίζει την αντίληψη χώρου και χρόνου.

Τόσο στην αρχιτεκτονική όσο και στην σκηνοθεσία ο ρυθμός, εκπροσωπώντας την περιοδικότητα, καθίσταται ο κύριος εκφραστής της κίνησης. Ο ρυθμός ορίζεται ως η διαδοχή της κίνησης, μέσω της ρύθμισης δηλαδή, εισάγεται η έννοια της οργάνωσης, και κατ' επέκταση της «τάξης». Ο ρυθμός έρχεται να ορίσει το πλαίσιο δράσης του ατόμου οργανώνοντας τον χώρο και χρόνο. Ειδικότερα, η ίδια ανάγκη που διακατέχει τη σκηνοθεσία να ορίσει τον δικό της χρόνο και χώρο, διακατέχει και την αρχιτεκτονική, προκειμένου να ορίσει τον δικό της χώρο. Βεβαίως, η ανάγκη αυτή εξαρτάται από την υποκειμενική αντίληψη περί δημιουργίας χώρου, δηλαδή από τη διατήρηση ή μη της σχέσης περιεχομένου και μορφής στο λειτουργικό, συνθετικό και κατασκευαστικό επίπεδο, αλλά και ευρύτερα από το αν η σύνθεση θα χαρακτηρίζεται από τη σαφήνεια ή την ασάφεια των συνθετικών προθέσεων.

---

<sup>30</sup> Pavis, P. 2006. *Λεξικό του θεάτρου*. Αθήνα: Gutenberg, σ.423-425.

Μια άλλη κοινή αντιμετώπιση του ρυθμού στις δύο τέχνες είναι η άποψη ότι προκειμένου να βιωθεί τόσο η αρχιτεκτονική όσο και η σκηνοθεσία ως έκφραση στο χώρο θα πρέπει προηγουμένως να κατακτηθούν οι σχέσεις στο επίπεδο,<sup>31</sup> διότι πάνω σ' αυτό θα κινηθεί καταρχήν ο δέκτης (χρήστης-ερμηνευτής), ώστε να γνωρίσει και εντέλει να συναισθανθεί το όλο περιβάλλον (αρχιτεκτονικό & σκηνοθετικό) μέσα στο οποίο βρίσκεται. Μια δυσαρμονική σχέση επιφανειών στο επίπεδο της κάτοψης μπορεί να αναιρέσει την όποια πιθανόν καλή πρόθεση του καλλιτέχνη να δώσει πλαστικότητα στους όγκους, με αποτέλεσμα η αμηχανία της κίνησης στο επίπεδο να αποβεί εις βάρος του όλου. Μόνο ο ρυθμός, ο οποίος εκφράζεται μέσω του καννάβου, μπορεί να οδηγήσει, στην ταυτόχρονη σχεδιαστική σύνδεση της δεύτερης και τρίτης διάστασης (όψη/τομή).<sup>32</sup>

Ο ρυθμός, εκτός από το χωροχρονικό πλαίσιο το οποίο καλύπτει, εμπεριέχει την συνοχή, την αλληλουχία, το μοτίβο, λειτουργεί σαν παρτιτούρα που οργανώνει και συνθέτει τα στοιχεία της παράστασης και της αρχιτεκτονικής αντίστοιχα. Έτσι, ο ρυθμός διακρίνεται και ως μία δυναμική στρατηγική σύνθεσης πέρα από στοιχείο χρονικού καθορισμού. Η σκηνοθεσία έχει τη δυνατότητα να τονίσει ή να καταργήσει τη συνοχή ή ασυνέχεια του κειμένου και κυρίως να ορίσει τη δική της συνοχή. Μια ομοιογενής σκηνοθεσία δεν δημιουργεί κανένα σημείο σύγκρουσης με ένα συνεπές πλαίσιο της δραματουργικής ανάλυσης. Διευκολύνει το θεατή, συνδέοντας ταυτόσημα στοιχεία: όμοιος τόπος των στοιχείων όψεως, εναρμονισμένη υποκριτική, διατήρηση σταθερού χρόνου υπόκρισης, αρμονικός τρόπος δόμησης της δράσης και των σκηνικών πρακτικών κ.λπ. Μια ανομοιογενής σκηνοθεσία αντίθετα, αποξενώνει το κοινό, δημιουργώντας «διάσπαση» του νοήματος προς όλες τις κατευθύνσεις, καθιστώντας αδύνατη τη σφαιρική ερμηνεία. Η έννοια συνοχή-ασυνέχεια δημιουργείται από τη σκηνοθεσία, ως σκελετός του νοήματος, τελικά, όμως, ο θεατής έχει τη δυνατότητα να τη δομήσει με αφετηρία τα σημεία της παράστασης. Κάθε σκηνοθεσία είναι ένα αιώνιο παιχνίδι ανάμεσα στη συνοχή και την ασυνέχεια, τον κανόνα και την παραβίαση. Εντούτοις, η αλληλουχία είναι μια πρακτική της σκηνοθεσίας η οποία συντονίζει και ρυθμίζει τα διάφορα

---

<sup>31</sup> Στο επίπεδο της κάτοψης, δηλαδή στην ανθρώπινη κλίμακα του χώρου στον οποίο μπορεί να κινηθεί ο χρήστης και να βιώσει την εμπειρία του χώρου. Αρχικά, σ' αυτό το επίπεδο θα πρέπει να κατακτηθούν οι σχέσεις και να δοθεί η απαραίτητη προσοχή σχεδίασης και μετά στο γενικό επίπεδο, δηλαδή στη σχέση περιεχομένου και μορφής στο λειτουργικό, συνθετικό και κατασκευαστικό επίπεδο.

<sup>32</sup> Ο κάνναβος αντιπροσωπεύει το ρυθμικό εκείνο πλέγμα πάνω στο οποίο θα στηριχθεί και θα τεκμηριωθεί το συνθετικό βήμα μέσω ενός εσωτερικού μέτρου. (βλέπε σκηνοθετικό κάνναβο κεφ.3 case study Θ. Τερζόπουλος). Ταυτοχρόνως, ο κάνναβος ορίζει και σχέσεις χρονικές. Έτσι και σε μια αρχιτεκτονική σύνθεση, οι χρονικές σχέσεις γίνονται αντιληπτές μέσω της σαφούς τοποθέτησης των φερόντων και φερόμενων στοιχείων τόσο μεταξύ τους όσο και με το υπάρχον δομικό σύστημα του καννάβου. Άρα ο χρόνος είναι σημαντικός στην αρχιτεκτονική διότι η τάξη στον χώρο και τον χρόνο εξασφαλίζει στο αρχιτεκτόνημα τόσο την πλήρωση του στατικού αισθήματος, όσο και την αισθητική αξίωση το έργο να αποτελεί ένα οργανικό σύνολο, όπου οι σχέσεις κενών και πλήρων, εμφανών και αθέατων τμημάτων του όλου να αφήνουν να διαφαίνεται πάντα η νομοτέλεια που τα συνέχει (Αθανασόπουλος, Γ. 2011, 132-141).

σκηνικά συστήματα και τη μετάβαση από την μία πράξη στην άλλη, λειτουργεί ως μοτίβο το οποίο συνδέει τις σκηνές μεταξύ τους (Pavis, P. 2006, 31, 473).<sup>33</sup>

Στην περίπτωση της αρχιτεκτονικής η ασυνέχεια δεν είναι μία πρακτική που εφαρμόζεται συνειδητά, όπως γίνεται στην σκηνοθεσία. Συγκεκριμένα, στην αρχιτεκτονική η οριζόντια δράση του ρυθμού επιβάλλεται να ακολουθεί την ταυτολογία.<sup>34</sup> Κι αυτό γιατί, σε αντίθετη περίπτωση, κάθε προσπάθεια να σπάσει η διαδοχή του ρυθμού μόνο σύγχυση προκαλεί, αλλά κυρίως δεν καλύπτεται η αισθητική αξίωση. Σε αντίθεση με την παράσταση (σκηνοθεσία), στο αρχιτεκτονικό έργο προηγείται η εντύπωση του όλου και, επομένως, η εξαρχής εμφανής αρρυθμία της όψης εντυπώνεται στον παρατηρητή, επιδρώντας είτε στη σχέση του εξωτερικού περιβλήματος με τον εσωτερικό χώρο είτε στην αναζήτηση των συσχετισμών του γενικού με το επιμέρους. Επομένως, ο ρυθμός, δεν δεσμεύει, αλλά απελευθερώνει τη δημιουργική σκέψη γιατί ακριβώς αποτελεί έναν από τους κύριους παράγοντες εκκίνησης της συνθετικής διαδικασίας. Είτε πρόκειται για τη σκηνοθεσία (βλέπε κεφ.3 case study Δ. Παπαϊωάννου), η οποία εκδηλώνεται μέσω της ρυθμικής τάξης στο χρόνο και χώρο, είτε πρόκειται για την αρχιτεκτονική ή τις εικαστικές τέχνες γενικότερα, οι οποίες εννοούνται μέσω της εμφανούς ή αφανούς ρυθμικής τάξης στο χώρο, κάθε έργο συλλαμβάνεται από το δέκτη με τη βοήθεια του χρόνου, και επομένως εξελικτικά μέσω του ρυθμού (Αθανασόπουλος, Γ. 2011, 142-143).<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Pavis, P. 2006. *Λεξικό του θεάτρου*. Αθήνα: Gutenberg, σ.31, 471-473.

<sup>34</sup> Ταυτολογία με την έννοια της επανάληψης δομικών στοιχείων με μία ρυθμική σαφήνεια, με ένα σταθερό ρυθμό.

<sup>35</sup> Μπίρης, Γ. & Δεμίρη, Κ. & Τσιράκη, Σ. & Αθανασόπουλος, Γ. & Αγγέλου, Α. 2011. *Αρχιτεκτονικές και μουσικές συμπορεύσεις: η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης*. Αθήνα: Πατάκη.

## 2.5 Σύνθεση

Η τέταρτη και βασικότερη έννοια που χρησιμοποιείται εξίσου στην σκηνοθετική και αρχιτεκτονική προσέγγιση είναι η συνθετική διαδικασία, η οποία αποτελεί τον σύνδεσμο μεταξύ της ιδέας και της υλοποίησης της σκηνοθετικής και αρχιτεκτονικής πρότασης. Στην σκηνοθεσία η σύνθεση αποτελεί τη χορογραφία της παράστασης η οποία οργανώνει κάθε σημείο της παράστασης, την υπόκριση του ηθοποιού, κάθε κίνησή του στη σκηνή, ώστε όλα τα σημεία μαζί να έχουν μία συνολική συνέχεια και συνέπεια αισθητικής φύσης. Η σύνθεση ως χορογραφία αφορά στις μετατοπίσεις και τις χειρονομίες των ηθοποιών, στο ρυθμό της παράστασης, το συγχρονισμό λόγου και χειρονομίας, όσο και στη διευθέτηση των ηθοποιών επί σκηνής. Αντίστοιχα στην αρχιτεκτονική, σύνθεση ονομάζεται «η τοποθέτηση στοιχείων σε συσχετισμό μεταξύ τους, έτσι ώστε να δημιουργείται ένα σύνολο, του οποίου η σημασία, η αισθητική ή η λειτουργικότητα να ξεπερνά το άθροισμα της σημασίας, της αισθητικής ή της λειτουργικότητας των επιμέρους στοιχείων». (Μπαμπινιώτης, 2011).<sup>36</sup>

Μέρος της σύνθεσης της σκηνοθεσίας αποτελεί η σκηνογραφία, η οποία είναι η επιστήμη και η τέχνη της οργάνωσης της σκηνής και του θεατρικού χώρου, μια γραφή στον τρισδιάστατο χώρο. Η σκηνογραφία αποτελεί ένα είδος μετάβασης από τη ζωγραφική στην αρχιτεκτονική. Στην ουσία, είναι το αποτέλεσμα μιας σημειολογικής σύλληψης της σκηνοθεσίας, αποκαθιστώντας αντιστοιχίες και αναλογίες στο χώρο του κειμένου και τον χώρο της σκηνής. Συγκεκριμένα, ο σκηνογράφος λαμβάνει υπόψη του: τη σκηνή και τη διαμόρφωσή της, τη σχέση πλατείας-σκηνής, τον άμεσο περίγυρο του χώρου υπόκρισης και του θεατρικού οικοδομήματος. Η σκηνογραφία κατασκευάζει συμπαγείς, αλλά και εύπλαστους όγκους: σκάλες, βάθρα, πόρτες, κολόνες, εγγράφει το ανθρώπινο σώμα στη μουσική κι αρχιτεκτονική τάξη. Ο χώρος γίνεται, έτσι, ένα νοερό τοπίο, μια τέλεια αρχιτεκτονική, η ιδέα μετατρέπεται σε ύλη, το κείμενο αναβιώνει στο ρυθμικό σύμπαν του χρόνου και του χώρου. Το σκηνικό, το οποίο λειτουργεί ως καμβάς για τον σκηνοθέτη και τον σκηνογράφο έτσι ώστε να συνθέσουν ζωντανά στο κοινό τις προτάσεις τους, επωμίζεται ολόκληρη την παράσταση, αποτελώντας την εσωτερική κινητήρια δύναμή της. Καταλαμβάνει το σύνολο του χώρου, τόσο με τρισδιάστατες κατασκευές, όσο με τα σημαίνοντα κενά που ξέρει να δημιουργεί στο σκηνικό χώρο. Γίνεται εύπλαστο ώστε να αποτελεί την οπτική αλληλοδιείσδυση ανθρώπινων και

---

<sup>36</sup> Μπαμπινιώτης, Λεξικό Νέας Ελληνικής Γλώσσας, ό.π., σ.1725: Μπίρης, Τ. & Δεμίρη, Κ. & Τσιράκη, Σ. & Αθανασόπουλος, Γ. & Αγγέλου, Α. 2011. *Αρχιτεκτονικές και μουσικές συμπορεύσεις: η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης*. Αθήνα: Πατάκη, σ.265.

πλαστικών υλών ακολουθώντας την υπόκριση του ηθοποιού και την πρόσληψη του κοινού. Αξίζει να σημειωθεί ότι στη σύγχρονη παράσταση, αντί για σκηνικό, χρησιμοποιούνται έννοιες όπως μηχανισμός, θεατρική μηχανή, και σκηνικό αντικείμενο, που έχουν το πλεονέκτημα να μην περιορίζουν το σκηνικό σε ένα στατικό κουτί που φυλακίζει την παράσταση, αλλά καθιστούν τη σκηνή τον χώρο μιας πρακτικής και μιας ρητορικής, χάρη στην εργασία του σκηνοθέτη. Δηλαδή, οι ηθοποιοί δομούν τους χώρους και τις στιγμές μέσα από το χώρο των χειρονομιών τους, παρατηρείται μια υποκειμενοποίηση της σκηνής που αλλοιώνεται, όχι πλέον ανάλογα με γραμμές και όγκους, αλλά σύμφωνα με χρώματα, φωτισμούς, αισθήσεις πραγματικότητας που παίζουν με την υποβολή μιας ονειρικής ατμόσφαιρας της σκηνής και της σχέσης με το κοινό. Το σκηνικό πλέον, δεν επιχειρεί να δώσει μια μιμητική αναπαράσταση αλλά είναι ένα σύνολο επιπέδων, διαβάσεων, κατασκευών που παρέχουν στους ηθοποιούς το πεδίο κίνησής τους.

Στην σκηνοθετική τέχνη όπως και στην αρχιτεκτονική τα πάντα αποτελούν σύνθεση. «Θεατρική τέχνη δεν είναι ούτε η υπόκριση των ηθοποιών, ούτε το έργο, σχηματίζεται από τα στοιχεία που τη συνθέτουν: τη χειρονομία, που είναι η ψυχή της υπόκρισης: τις λέξεις, που είναι το σώμα του έργου τις γραμμές και τα χρώματα, που είναι η ίδια η ύπαρξη του σκηνικού, το ρυθμό, που είναι το πεδίο του χορού» (De l'art du théâtre, σ. 115: Pavis, P. 2006, 445).<sup>37</sup> Αντίστοιχα, στην αρχιτεκτονική σύνθεση ορίζονται ως πρωταρχικά στοιχεία συγκρότησης του χώρου το υποστύλωμα (σημείο), η δοκός (γραμμή) και ο τοίχος ή η πλάκα (επιφάνεια-επίπεδο). Αυτά τα στοιχεία από σημεία του χώρου γίνονται «σημεία αναφοράς», τα οποία σχηματίζουν τον γραμμικό χώρο κίνησης και διαμορφώνουν τον χώρο στάσης ανάλογα με την κατάλληλη διάταξη των στύλων και τοίχων δημιουργώντας αντιστικτικές ρυθμικές σχέσεις μεταξύ τους, βοηθώντας έτσι τη συνθετική διαδικασία στην ανάλυση βασικών εννοιών, όπως ο άξονας, ο ρυθμός, η κλίμακα, η αναλογία, κ.ά. Συνεπώς, η γραμμή, το σημείο, η επιφάνεια, στην αρχιτεκτονική και την σκηνοθεσία έχουν διάσταση και υλική υπόσταση καθώς χρησιμοποιούνται ως συνθετικά στοιχεία στην διαδικασία (Τσιράκη, Σ. 2011, 220,227).<sup>38</sup>

Η σκηνοθετική διαδικασία δηλώνει τη δραστηριότητα συναρμογής, σε ορισμένο τόπο και χρόνο, των διαφορετικών στοιχείων σκηνικής ερμηνείας ενός δραματικού έργου. Και στην αρχιτεκτονική διαδικασία είναι ο συνδυασμός των διαφορετικών στοιχείων. Ο αρχιτέκτων

<sup>37</sup> De l'art du théâtre, σ. 115: Pavis, P. 2006. *Λεξικό του θεάτρου*. Αθήνα: Gutenberg, σ.440-448, 529.

<sup>38</sup> Μπίρης, Γ. & Δεμίρη, Κ. & Τσιράκη, Σ. & Αθανασόπουλος, Γ. & Αγγέλου, Α. 2011. *Αρχιτεκτονικές και μουσικές συμπορεύσεις: η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης*. Αθήνα: Πατάκη.

καλείται να συσχετίσει στο έργο του στοιχεία φέροντα και φερόμενα,<sup>39</sup> πλήρη και διαφανή ή ακόμα να εξετάσει τις χρωματικές εναλλαγές ή τις διαφορές στην υφή των υλικών. Πρόκειται για μία μέθοδο διαμόρφωσης των σχέσεων των σχημάτων που παράγονται από τα σημεία στο επίπεδο και το χώρο. Άρα, η αντίστιξη στην αρχιτεκτονική και την σκηνοθεσία ορίζεται ως η τέχνη του συνδυασμού δύο ή περισσότερων νοητών στοιχείων, είτε εμφανών, είτε αφανών. Επομένως, η αντίστιξη έρχεται να ενοποιήσει και στην αρχιτεκτονική, όπως ακριβώς στη σκηνοθεσία, το σύνολο των συνθετικών παραμέτρων που τίθενται κατά τη φάση του σχεδιασμού, ρυθμίζοντας τις σχέσεις των δομικών στοιχείων και συστημάτων που απαρτίζουν το αρχιτεκτόνημα στο επίπεδο της κάτοψης, της τομής και της όψης.

Εξίσου βασικό στοιχείο της σύνθεσης και στις δύο τέχνες είναι η δομή. Η συγκρότηση της σύνθεσης πάνω σε έναν βασικό δομικό κανόνα χαρακτηρίζει πολλές μορφές δημιουργίας όπως την αρχιτεκτονική, τη μουσική, τη γλυπτική, τη ζωγραφική και την σκηνοθεσία (Μπίρης, Τ. Κ. 2001, 33).<sup>40</sup> Η σκηνοθεσία πρέπει να σχηματίσει ένα πλήρες οργανικό σύστημα, μια δομή, όπου κάθε στοιχείο που ενσωματώνεται στο σύνολο, έχει μια συγκεκριμένη λειτουργία στη συνολική σύλληψη. Και στην αρχιτεκτονική, για την συνθετική διαδικασία σχηματίζεται η δομή, ως κύριο στοιχείο της κεντρικής ιδέας που καθορίζει το γεωμετρικό σχήμα, και, κατ' επέκταση, τη μορφή του αρχιτεκτονήματος, συνθέτοντας και ρυθμίζοντας τις σχέσεις όλων των επιμέρους στοιχείων και χαρακτηριστικών της. Η δομή, λοιπόν, είναι ο μηχανισμός που συνδέει τα μέρη, σχηματίζοντας το δίκτυο των σχέσεων τους στο χώρο και στο χρόνο τόσο στην αρχιτεκτονική όσο και στην σκηνοθεσία (Αγγέλου, Α. 2011, 149, 242, 277).<sup>41</sup> Σύμφωνα με την αρχιτέκτονα-σκηνογράφο Εύα Μανιδάκη, ένας κεντρικός άξονας που αναζητά και στις δύο περιπτώσεις (αρχιτεκτονική και σκηνοθεσία) είναι η δομή, δηλαδή ο σκελετός που θα στηρίζεται στις έννοιες που θα την οδηγήσουν στην εικόνα (Δομή-Οικοδομή). Η αρχιτεκτονική της προσφέρει μια δομή σκέψης, ένα λεξιλόγιο που μετατρέπει κάθε λέξη σε εικόνα, κατά την Εύα Μανιδάκη, «η αρχιτεκτονική έχει πλάσει τον τρόπο που προσεγγίζει το κείμενο». Αυτό το κείμενο είναι το πρώτο σκίτσο της συνθετικής διαδικασίας στην αρχιτεκτονική και αντίστοιχα το βασικό εργαλείο στη σκηνοθεσία. Η ομοιότητα που η Μανιδάκη βρίσκει ανάμεσα στις δύο εργασίες της (σκηνοθεσία και αρχιτεκτονική), είναι η συνδιαλλαγή. Το σκηνικό συνδιαλέγεται με τους

---

<sup>39</sup> Τα φέροντα και φερόμενα στοιχεία αποτελούν το δομικό σύστημα και εντάσσονται στον συνολικό σχεδιασμό. Τα «φέροντα» είναι τα στοιχεία που «στηρίζουν» όλη την οικοδομή, δηλαδή παραλαμβάνουν τα φορτία που εξασκούνται σ' αυτά και τα μεταβιβάζουν στο έδαφος, επιτρέπουν στο αρχιτεκτόνημα να στέκεται, αποτελούν αναπόσπαστο τμήμα του σχεδιασμού για την σταθερότητα και την ασφάλεια στο κτήριο. Από την άλλη, τα «φερόμενα» στοιχεία είναι αυτά που μεταφέρουν τα φορτία σε άλλα στοιχεία.

<sup>40</sup> Μπίρης, Τ.Κ. 2001. *Αρχιτεκτονικής Σημάδια και Διδάγματα: Στο ίχνος της Συνθετικής Δομής*. Αθήνα. Μορφωτικό ίδρυμα εθνικής τράπεζας.

<sup>41</sup> Μπίρης, Γ. & Δεμίρη, Κ. & Τσιράκη, Σ. & Αθανασόπουλος, Γ. & Αγγέλου, Α. 2011. *Αρχιτεκτονικές και μουσικές συμπορεύσεις: η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης*. Αθήνα: Πατάκη.

ηθοποιούς και τον σκηνοθέτη όπως συνδιαλέγεται ο χώρος με τους χρήστες και τον αρχιτέκτονα. Μια παρόμοια άποψη διατυπώθηκε και από τον αρχιτέκτονα-σκηνογράφο Γιώργο Χατζηνικολάου ο οποίος υποστηρίζει ότι «ο τρόπος με τον οποίο αναλύει ένα κτίριο είναι ο ίδιος με αυτός που αναλύει το κείμενο. Αποδομεί για να συνθέσει».<sup>42</sup>

Η σύνθεση της σκηνοθεσίας συντονίζει τις διάφορες συνιστώσες της παράστασης, που οφείλονται στην παρέμβαση πολλών δημιουργών (δραματουργού, μουσικού, σκηνογράφου, κ.λπ.), οι οποίες συναρμολογούνται από το σκηνοθέτη. Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη Αλέξη Αλάτση, 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. Συγκεκριμένα: «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. [...] Αν ο ηθοποιός αρχίσει να δημιουργεί μια σχέση με τα χωρικά αντικείμενα της σκηνής, τους δίνει σημαντικό ρόλο στο χώρο».<sup>43</sup>

Μια άλλη συνθετική διαδικασία που εμφανίζεται τόσο στη ζωγραφική όσο και στην σκηνοθεσία και αρχιτεκτονική είναι η αναζήτηση της δομής μέσω της αφαίρεσης. Η αφαίρεση που χαρακτηρίζει τη ζωγραφική του Paul Cézanne, για παράδειγμα, γίνεται μέσω της αναπαράστασης «καθαρών» μορφών και σχημάτων, δηλαδή του τετραγώνου, του τριγώνου, του κύκλου (βλέπε κεφ.3 case study Θ. Τερζόπουλος), προκειμένου να αναδειχθεί η δομικότητα των αντικειμένων. Παράλληλα, η έμφαση στη σχέση φωτός-σκιάς και η ιδιαίτερη χρήση του χρώματος δημιουργούν ένα πλαστικό αποτέλεσμα, συνδέοντας τα έργα του με τις βασικές αρχές που διέπουν τον κυβισμό αλλά και με τις δομικές ασκήσεις των αναπαραστάσεων σκηνικών θεάτρου των μαθητών του Oskar Schlemmer στο Bauhaus. Αυτές οι βασικές αφαιρετικές δομές χρησιμοποιούνται τόσο από αρχιτέκτονες όσο και από σκηνοθέτες ώστε μέσω ενός σχήματος να οδηγηθούν στον συνθετικό τρόπο προσέγγισης των

<sup>42</sup> Συνεντεύξεις καλλιτεχνών με παράλληλες ιδιότητες Αρχιτέκτονα-Σκηνογράφου: *Αρχιτεκτονική επί σκηνής. ΤοΒΗΜΑ Team* 24 Φεβρουαρίου 2012, 14:07 Ενημερώθηκε: 24 Φεβρουαρίου 2012, 15:36, (URL: <https://www.tovima.gr/2012/02/24/afieromata/arxitektoniki-epi-skinis/>).

<sup>43</sup> Συνέντευξη με τον σκηνοθέτη Αλέξη Αλάτση: Παντελίδης, Θ. 2016. «Η επίδραση της θεατρικής διαδικασίας στον αρχιτεκτονικό χώρο», σ. 33, 39.

έργων τους. Η αναζήτηση της βασικής συνθετικής δομής μέσα από σχήματα μορφών οδηγεί στην αναγωγή τους σε σχεδιαστικές καταγραφές αντίστοιχων σχημάτων ανάλογης έντασης και πυκνότητας γραμμών και σημείων, δηλαδή το διάγραμμα της βασικής συνθετικής δομής. Το διάγραμμα στην αρχιτεκτονική έχει τη δυνατότητα να αποτυπώσει αφαιρετικά και περιεκτικά την ιδέα του χώρου και να αναδείξει με σαφήνεια τις εν δυνάμει νοηματικές και υλικές ιδιότητές του (Τσιράκη, Σ. 2011, 188, 252).<sup>44</sup> Ως μια δημιουργική μηχανή, σε μια διεργασία σχεδιασμού, το διάγραμμα είναι επίσης μια μορφή αναπαράστασης ενός χειροπιαστού αντικειμένου.

Εκτός από τις παράλληλες έννοιες της συνθετικής διαδικασίας της σκηνοθεσίας και της αρχιτεκτονικής υπάρχει και μια αντιστοιχία ως προς τα βασικά εργαλεία-λεξιλόγια των δύο τεχνών. Δύο από τα εργαλεία σύνθεσης της σκηνοθεσίας και της αρχιτεκτονικής είναι ο διάλογος και το διάγραμμα αντίστοιχα. Σε ένα θεατρικό έργο ο διάλογος είναι το μέσο με το οποίο ο συγγραφέας μπορεί να μιλήσει μέσα από τους ήρωες και οι ήρωες μέσα από τους ηθοποιούς. Μέσα από το κείμενο-διάλογο μπορούν να ταυτιστούν τρεις φωνές, του συγγραφέα, του ήρωα και του ηθοποιού. Από την άλλη, το διάγραμμα είναι το μέσο με το οποίο ο αρχιτέκτονας μπορεί να κάνει πραγματικότητα τις σκέψεις του. Όπως στον δραματικό διάλογο, έτσι και στο διάγραμμα μπορούν να ταυτιστούν τρεις πτυχές της αρχιτεκτονικής: από το διάγραμμα στο σχέδιο και από εκεί στο κτίριο. Το διάγραμμα δίνει την δυνατότητα για παράλληλες αναγνώσεις και παρατηρήσεις, καταγράφοντας πολλά στοιχεία μαζί. Με τον ίδιο τρόπο, λειτουργεί ο διάλογος στο θέατρο. Μέσα από παράλληλες αναγνώσεις, κάθε σκηνοθέτης μπορεί να αντλήσει διαφορετικά στοιχεία από το κείμενο και να προσεγγίσει μια συγκεκριμένη οπτική (Κανναβού, Δ. 2014, 46, 69-71).<sup>45</sup> Έτσι, και στις δύο τέχνες μπορούν να υπάρξουν πολλές πιθανές λύσεις-προσεγγίσεις οδηγώντας τους καλλιτέχνες σε πολλούς δρόμους. Συνεπώς, η γλώσσα για το θέατρο είναι ο διά-λόγος, η γλώσσα για την αρχιτεκτονική είναι το δια-γράμμα. Από την άλλη, ένας σκηνοθέτης κινείται μεταξύ του δια-λόγου και του δια-γράμματος. Ο σκηνοθέτης θα συνδυάσει τον γραπτό-λόγο, οπτικοποιώντας και ζωντανεύοντας στην σκηνή το θεατρικό έργο. Στην περίπτωση αυτή δύναται να βοηθηθεί με το να οπτικοποιεί ή σχηματοποιεί τις ιδέες του αρχικά στο χαρτί έχοντας ένα γενικό πλάνο των σκηνοθετικών του προσεγγίσεων και ιδεών.

---

<sup>44</sup> Μπίρης, Γ. & Δεμίρη, Κ. & Τσιράκη, Σ. & Αθανασόπουλος, Γ. & Αγγέλου, Α. 2011. *Αρχιτεκτονικές και μουσικές συμπορεύσεις: η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης*. Αθήνα: Πατάκη.

<sup>45</sup> Κανναβού, Δ. 2014. *Γλώσσα και Αρχιτεκτονική: Θέατρο του Παραλόγου, Λόγος, Αποδόμηση*, σ. 46, 69-71.

Σχετικά, η έννοια του αυτοσχεδιασμού ως δοκιμής και ελεύθερου πειραματισμού, δεν απαντάται μόνο στην τέχνη της σκηνοθεσίας αλλά και σε άλλες τέχνες και μορφές δημιουργίας. Στην αρχιτεκτονική, από τα πρώτα κιάλας βήματα της σύνθεσης, ο αρχιτέκτονας «δοκιμάζει» τις συνθετικές του κινήσεις σκισάροντας πρόχειρα, κατασκευάζοντας μακέτες, ή και απλώς κλείνοντας τα μάτια προσπαθώντας να «δει» και να αισθανθεί την υλοποίηση της ιδέας του στον πραγματικό χώρο. Οι αυτοσχεδιασμοί αποτελούν το βασικότερο ίσως διερευνητικό μέσο σύνθεσης του χώρου. Ιδιαίτερα στη σκηνοθεσία, χρησιμοποιούνται από τις πρώτες κιάλας δοκιμές ως εργαλείο σύνθεσης. Αν και προσφέρει ένα είδος ελευθερίας και έκφρασης, ο αυτοσχεδιασμός υπόκειται κι αυτός σε αυστηρούς συνθετικούς κανόνες, προκειμένου να επιτευχθεί η σύνδεση του συνθέτη με το κοινό του (δηλαδή του σκηνοθέτη με το κοινό, του αρχιτέκτονα με το χρήστη). Γι' αυτό και αντιμετωπίζεται ως συνθετικό και διερευνητικό εργαλείο, και γι' αυτό, άλλωστε, στο πλαίσιο λειτουργίας του αναγνωρίζονται οι έννοιες: της δομής, του συστήματος, του μέρους και του όλου (Αγγέλου, Α. 2011, 296, 298, 305). Ο Πήτερ Μπρουκ σε μία συνέντευξη του είπε ότι φοβάται τους σκηνοθέτες που έχουν συγκεκριμένο 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».<sup>46</sup>

Στο επόμενο κεφάλαιο (κεφ.3 Case studies) αναλύονται λεκτικά και οπτικά, με τη μορφή διαγραμμάτων, οι εφαρμογές της σκηνοθεσίας από σημαντικούς σκηνοθέτες, οι οποίοι χρησιμοποίησαν τις πιο πάνω έννοιες που αναλύονται στο παρόν κεφάλαιο, αποδίδοντας με αρχιτεκτονικούς μηχανισμούς τις σκηνοθετικές τους προτάσεις.

---

<sup>46</sup> Συνέντευξη με τον σκηνοθέτη Αλέξη Αλάτση: Παντελίδης, Θ. 2016. «Η επίδραση της θεατρικής διαδικασίας στον αρχιτεκτονικό χώρο», σ. 40.

# Κεφάλαιο 3:

## Σκηνοθέτες και Αρχιτεκτονική

### 3.1 Εισαγωγή στο 3ο κεφάλαιο των Case Studies

Στο 3ο κεφάλαιο θα αναλυθούν έργα από Έλληνες και ξένους σκηνοθέτες οι οποίοι χρησιμοποιούν αρχιτεκτονικές έννοιες για να δομήσουν την δουλειά τους. Μέσα από αυτή την έρευνα και την καταγραφή αναλύονται οι μεθοδολογικές τους πρακτικές που αναδεικνύουν και συσχετίζουν την προσέγγιση του θεατρικού χώρου με την Αρχιτεκτονική, όπως φαίνεται μέσα από τις παραστάσεις τους. Επίσης, η Αρχιτεκτονική αντιμετωπίζεται ως «ένα ζωτικό περιβάλλον για τους ηθοποιούς».



Εικ.20: Σύγχρονοι Σκηνοθέτες

Ένας από αυτούς είναι ο Δημήτρης Παπαϊωάννου, ο οποίος εφαρμόζει στις παραστάσεις του την έννοια της προοπτικής, της πλαστικότητας και των όγκων.

Σκηνοθετικές Προσεγγίσεις Δημήτρη Παπαϊωάννου



Η παράσταση «INK» στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, το 2017, του Δημήτρη Παπαϊωάννου.



Η παράσταση «Still life» στη Στέγη του Ιδρύματος Ωνάση, το 2014, του Δημήτρη Παπαϊωάννου.



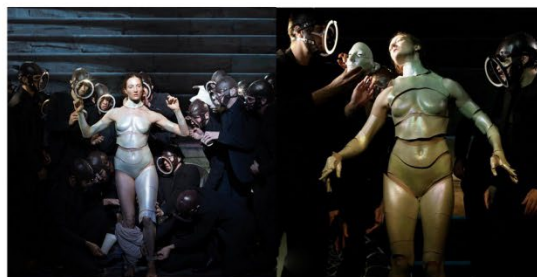
Η παράσταση «Εγκάρσιος Προσανατολισμός» στη Στέγη του Ιδρύματος Ωνάση, το 2021, του Δημήτρη Παπαϊωάννου.



Η παράσταση «2» στο θέατρο Παλλιάς, το 2006, του Δημήτρη Παπαϊωάννου.



Η παράσταση ««Πρώτη Ύλη» («Primal Matter»)» στο χώρο του Φεστιβάλ Αθηνών, το 2013, του Δημήτρη Παπαϊωάννου.




Η performance «JEWEL» (ανάδεικνύοντας με τον πιο ιδιαίτερο τρόπο την Deep Time High Jewelry Collection του οίκου Louis Vuitton) στο Ηρώδειο – αρχαίο θέατρο κάτω από τον Παρθενώνα, το 2023, του Δημήτρη Παπαϊωάννου.


Εικ.21: Σκηνοθετικές Προσεγγίσεις Δημήτρη Παπαϊωάννου

Ένας άλλος καλλιτέχνης είναι ο Θεόδωρος Τερζόπουλος ο οποίος δουλεύει αρχιτεκτονικά ως προς τη χορογραφία, το σώμα και την κίνηση. Η σκηνοθεσία του είναι μια γεωμετρική προσέγγιση τοποθέτησης των σωμάτων στο χώρο.


Σκηνοθετικές Προσεγγίσεις Θεόδωρου Τερζόπουλου




Η παράσταση «Προμηθέας Δεσμώτης στο North Theatre της Κεντρικής Ακαδημίας Θεάτρου της Κίνας, Πεκίνο, το 2008, του Θ. Τερζόπουλου.




Η παράσταση «Πέρσεφ» στο Κέντρο Μέγερχολντ, Μόσχα, το 2003, του Θ. Τερζόπουλου.




Η παράσταση «Οιδίπους Τύραννος» στο Alexandrinsky Theatre, Αγ. Πετρούπολη, το 2006, του Θ. Τερζόπουλου.



Η παράσταση «Βάκχες» στο Θέατρο Electrotheatre Stanislavski, Μόσχα, Ρωσία το 2015, του Θ. Τερζόπουλου.



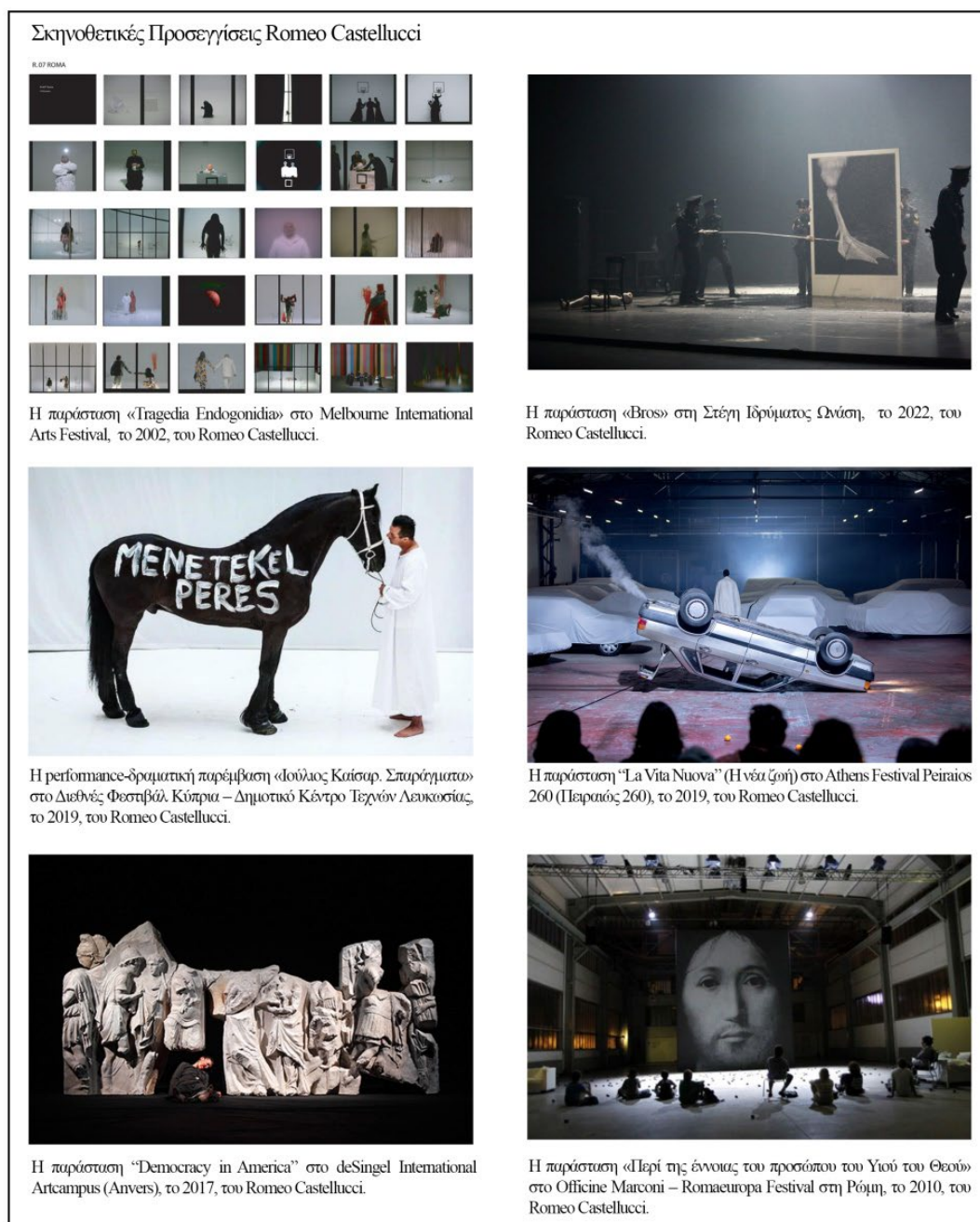
Η παράσταση «Το Τέλος του Παγκοσμίου» στο Θέατρο Αλεξάντρινσκι, Αγία Πετρούπολη, Ρωσία, το 2014, του Θ. Τερζόπουλου.



Η παράσταση «Μάιουζερ» στο Θέατρο Αλεξάντρινσκι, Αγ. Πετρούπολη, Ρωσία, το 2020, του Θ. Τερζόπουλου.

Εικ.22: Σκηνοθετικές Προσεγγίσεις Θεόδωρου Τερζόπουλου

Στον καλλιτεχνικό χώρο του εξωτερικού αξίζει να αναφερθεί ο Romeo Castellucci, ένας σπουδαίος δημιουργός, γνωστός για μία προσέγγιση που εδράζεται στην ολότητα των τεχνών, η οποία καθιστά τη σκηνή μια σύνθετη μορφή τέχνης που συγκροτείται από ασυνήθιστα πλούσιες εικόνες που βασίζονται στη γλώσσα της μουσικής, της γλυπτικής, της ζωγραφικής και της αρχιτεκτονικής. Ως πολυπράγμων δημιουργός, που επιμελείται παράλληλα τα σκηνικά, τον φωτισμό και τα κοστούμια των παραστάσεων, ο Castellucci καταπιάνεται διαρκώς με αντιθέσεις, όπως το μέσα-έξω, το μεταφυσικό και το υπερρεαλιστικό, δηλαδή έννοιες οι οποίες μεταβάλλουν και παρουσιάζουν τον χώρο μέσα από την δική του εκφραστική ματιά.



Εικ.23: Σκηνοθετικές Προσεγγίσεις Romeo Castellucci

Θα συζητηθεί επίσης η δουλειά του Ivo van Hove, ο οποίος αλλάζει και εξελίσσει τον χώρο, δημιουργώντας περιβάλλοντα που χτίζει, γκρεμίζει, και αναδημιουργεί, ανάλογα με τη δεδομένη σκηνοθετική σύλληψη. Επίσης, χρησιμοποιεί την τεχνολογική διαμεσολάβηση για να δημιουργήσει χώρους οι οποίοι παρουσιάζονται μέσα από την τεχνολογία.

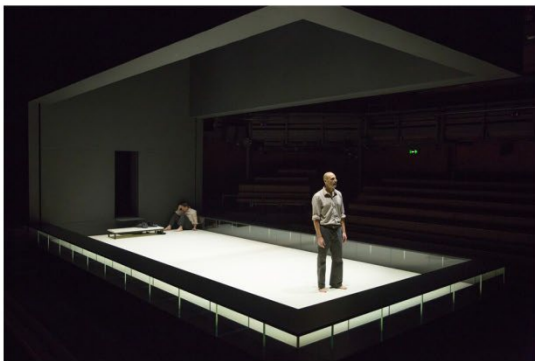
#### Σκηνοθετικές Προσεγγίσεις Ivo van Hove



Η παράσταση οι “Καταραμένοι” στην Αβινιόν το 2016, του Ivo van Hove.



Η παράσταση οι “Lazarus” στο New York Theatre Workshop, το 2015 του Ivo van Hove.



Η παράσταση “Ψηλά από τη γέφυρα” το 2014, του Ivo van Hove.



Η παράσταση “Ρομαϊκές τραγωδίες” στο θέατρο Τονέλκρουπ, στο Άμστερνταμ, του Ivo van Hove.



Η παράσταση “Πέρσونا” στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών το 2012, του Ivo van Hove.



Η παράσταση “Έντα Γκάμπλερ” στο Εθνικό Θέατρο του Λονδίνου το 2016, του Ivo van Hove.

Εικ.24: Σκηνοθετικές Προσεγγίσεις Ivo van Hove

## 3.2 Δημήτρης Παπαϊωάννου

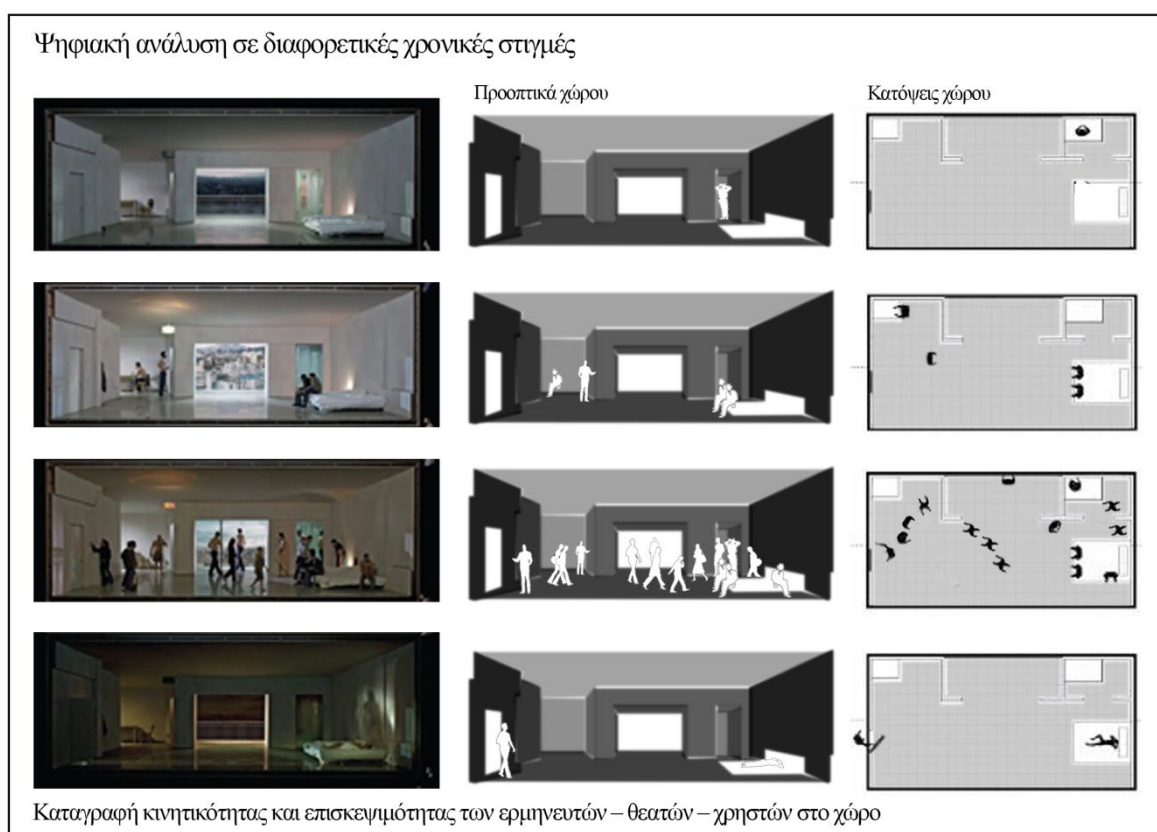
Ένας καλλιτέχνης με πολύ ενδιαφέρον σκηνοθετικό έργο είναι ο Δημήτρης Παπαϊωάννου, ο οποίος πέρασε από πολλές μορφές τέχνης μέχρι να ασχοληθεί με την σκηνική τέχνη. Αρχικά ξεκίνησε ως εικαστικός (ζωγράφος), μεταφέρθηκε στα κόμικς, και έπειτα στράφηκε στην σκηνική τέχνη όπου από το ζωντανό θέατρο οδηγήθηκε στο σωματικό θέατρο. Από την ζωγραφική πέρασε στο ενδιάμεσο στάδιο, τα κόμικς, μια τέχνη λαϊκή που δεν βασίζεται σε πρότυπα, δεν περιορίζεται σε μια κοινωνική τάξη, αλλά επικοινωνεί με τον κόσμο με τρόπο παρεμβατικό. Όταν ο Παπαϊωάννου πέρασε στην σκηνική τέχνη, χρησιμοποίησε την εμπειρία του από τα κόμικς, εμμένοντας στην παρεμβατικότητα. Γενικότερα, αισθανόταν πάντα ότι υπηρετεί ένα είδος τέχνης που δεν περιορίζεται από τον λόγο, που δεν είναι θέατρο ώστε να χρειάζεται υπότιτλους, και άρα μπορεί να ταξιδέψει εκτός συνόρων.<sup>47</sup> Η προσωπική πεποίθηση του κάθε φορά που του γίνεται μια ανάθεση είναι «σαν να είναι ένας αρχιτέκτονας και πρέπει να χτίσει μια μεγάλη γέφυρα που θα περάσει όλους κόσμος από πάνω». Επιπλέον, χρησιμοποιεί αρχιτεκτονικές έννοιες όπως χωρικότητα, χρονικότητα, προοπτική, ιδιωτικότητα, συνθήκη «μέσα-έξω», κ.ά., τις οποίες εντάσσει στις μεθοδολογικές του πρακτικές ώστε να υλοποιήσει τις καλλιτεχνικές του ιδέες.

Μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα δουλειά του είναι η θεατρική παράσταση *Μέσα-(Inside)* που πραγματοποιήθηκε στο θέατρο Παλλάς το 2011 στην Αθήνα, με διάρκεια έξι ώρες. Η ιδέα αυτή και η σκηνοθετική προσέγγιση ενσωματώνει και καταπιάνεται με πολλές διαφορετικές και συνάμα αλληλένδετες έννοιες, όπως ελευθερία, επανάληψη, ρουτίνα, φυσικότητα, ακρίβεια, μοναχικότητα, ιδιωτικότητα, κυκλικότητα, μικρογραφία, κ.ά. Αυτή η δουλειά αποτελεί μια καινοτόμο ιδέα που στηρίχθηκε σε μια προσέγγιση που καταργεί τις θεατρικές συμβάσεις της παραδοσιακής δομής ενός έργου. Αυτή η πρωτοτυπία οφείλεται στη συνάντηση δύο συνθηκών: από τη μία, πρόκειται για μια παράσταση χωρίς αρχή-μέση-τέλος, η οποία συμβαίνει αδιάλειπτα. Από την άλλη, είναι μια προσέγγιση που δίνει την ελευθερία στον θεατή να συμμετάσχει όποτε, όπως και όσο θέλει. Θα έλεγε κανείς ότι είναι ένα σκηνικό πείραμα στο οποίο η παράσταση αναπαράγεται μέσα στον ίδιο της τον εαυτό, μετατρέποντας το έργο σε ένα είδος εκθέματος. Αυτή η σκηνική πρωτοτυπία δίνει τη δυνατότητα στους θεατές να παραβρεθούν, να κινηθούν ελεύθερα, να φύγουν και να επιστρέψουν όσες φορές επιθυμούσαν. Ο σκηνικός χώρος είναι λευκός, σε μίνιμαλ γραμμές και έχει ως φόντο το

---

<sup>47</sup> *Παρλαφούσι #10 - Συζήτηση με τον Δημήτρη Παπαϊωάννου*, 21 Ιανουαρίου 2022, (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MYImaV29S7I>).

μπαλκόνι ενός σπιτιού, με θέα το αστικό τοπίο που αλλάζει κατά τη διάρκεια της ημέρας. Στον χώρο αυτό τοποθετούνται καθημερινά έπιπλα, όπως ένα κρεβάτι, ένα τραπέζι, ένα μάνινο, τα οποία συμπληρώνουν τον χώρο ως σκηνογραφικός εξοπλισμός και παραπέμπουν σε ιδιωτικό χώρο (εσωτερικό διαμερίσματος). Οι δημιουργοί<sup>48</sup> παρεμβαίνουν στον χώρο, αφαιρώντας τον ένα τοίχο, θέλοντας να προβάλουν την ιδιωτικότητα, το μέσα προς τα έξω, θέτοντας παράλληλα τους θεατές μέσα σε αυτό (Χαλιώτης, Δ. 2011: Βενιζέλος, Α. 2015, 179).<sup>49</sup> Στη συνθήκη αυτή, οι θεατές, ως κρυφοί μάρτυρες, παρακολουθούσαν ένα σύνολο απλών καθημερινών ιδιωτικών κινήσεων στο χώρο, οι οποίες ήταν εκτεθειμένες σε δημόσια θέα. Οι δημιουργοί οργανώνουν μια σειρά κινήσεων που ξεδιπλώνονται, επαναλαμβάνονται, αραιώνουν και συσσωρεύονται στον χώρο σε μία συνθήκη αμέτρητων δυνατοτήτων. Κατά κάποιο τρόπο πρόκειται για μία «ανοιχτή σύνθεση» που προσκαλεί τον θεατή να επέμβει, να τροποποιήσει και να δημιουργήσει μια σύνθεση στα μέτρα του, σύμφωνα δηλαδή με τις κινήσεις του στον ιδιωτικό του χώρο.



Εικ.25: Διαγράμματα της υποφαινόμενης

<sup>48</sup> Οι δημιουργοί του έργου είναι ο Δημήτρης Παπαϊωάννου (σύλληψη και σκηνοθεσία), ο Κωνσταντίνος Βήτα (μουσική) και ο Αλέκος Γιάνναρος (φωτισμοί). *elculture.gr*, «Μέσα»: *To video installation του Δημήτρη Παπαϊωάννου στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών με ελεύθερη είσοδο*. (URL: <https://elculture.gr/mesa-to-video-installation-tou-dimitri-papaiwannou-sto-megaro-mousikis-athinon-me-elftheri-eisodo/>).

<sup>49</sup> Χαλιώτης Δ., 2011, «Ο Δημήτρης Παπαϊωάννου... «ΜΕΣΑ» μας», (URL: <http://www.nooz.gr/page.ashx?pid=9&cid=153&aid=1146742>) : Βενιζέλος, Α. 2015, «Βιώνοντας το θεατρικό χώρο», σ.179.

Η κινησιολογία και οι χορογραφημένες σκηνές των τριάντα ηθοποιών προσεγγίζονται με δύο τρόπους: από τη μία, επιδίωξη είναι η κίνηση να προσδίδει ελευθερία και φυσικότητα χωρίς κάτι επιτηδευμένο και από την άλλη, οι ηθοποιοί κινούνται με ακρίβεια ρολογιού σαν συγχρονισμένες μηχανές. Οι ηθοποιοί ως καθημερινές φιγούρες ενεργούσαν στο χώρο αυτόνομα, χωρίς καμιά επικοινωνία ή αλληλεπίδραση μεταξύ τους. Αντίθετα, η επίδραση του κάθε ηθοποιού πάνω στους θεατές ήταν φανερή. Δηλαδή, πέρα από τον σκηνικό τοίχο του δωματίου που αφαιρέθηκε εξαρχής, σταδιακά, οι προσωπικοί τοίχοι του καθενός έπεφταν ένας-ένας, προκαλώντας στο θεατή να συνειδητοποιήσει το δικό του «μέσα». Στη διαδικασία αυτή, άλλωστε, ο θεατής είχε την δυνατότητα να συμμετάσχει, ανακαλύπτοντας ένα περίεργο δίπολο για τον άνθρωπο στο αστικό τοπίο και τις ώρες που περνάει στον ιδιωτικό του χώρο, τη μοναξιά και την ηρεμία, αντίστοιχα. Αυτή η διφορούμενη κατάσταση θέλησε να αποδώσει ο Παπαϊωάννου, που τονίζει ότι το έργο επικεντρώνεται και εστιάζει σε μια συνθήκη που είναι ο άνθρωπος μόνος του με τον εαυτό του, στην φωλιά του. Αυτός ο μικρόκοσμος και αυτή η στιγμή είναι τα δομικά υλικά του έργου. Αυτό που ενδιαφέρει τον σκηνοθέτη είναι ο άνθρωπος στο αστικό τοπίο, στη φωλιά του, στο διαμέρισμά του, την ώρα που είναι μόνος και ήρεμος (Παπαϊωάννου, Δ. 2011: Βενιζέλος, Α. 2015, 179).<sup>50</sup> Η διαδραστική σχέση με το κοινό κατά τη διάρκεια της παράστασης μπορούσε να συμβεί τυχαία σε οποιαδήποτε στιγμή διότι υπήρχε μια θέση πάντα ανοιχτή για οποιονδήποτε θεατή ήθελε να εισχωρήσει κυριολεκτικά μέσα στο δωμάτιο, εκτελώντας κινήσεις και συμπεριφορές, όμοιες με αυτές στην καθημερινότητά του. Ως αφορμή αυτής της διάδρασης του κοινού με το σκηνικό χώρο, ο Δημήτρης Χαλιώτης σε άρθρο του επισήμανε ότι «η νέα παράσταση του Δημήτρη Παπαϊωάννου δεν είναι άποψη, δεν είναι ιδέα, δεν είναι συναίσθημα... Είναι εμπειρία. Και ως τέτοια μπορεί κανείς να τη βιώσει, όπως επιθυμεί» (Χαλιώτης, Δ. 2011: Βενιζέλος, Α. 2015, 179).<sup>51</sup>

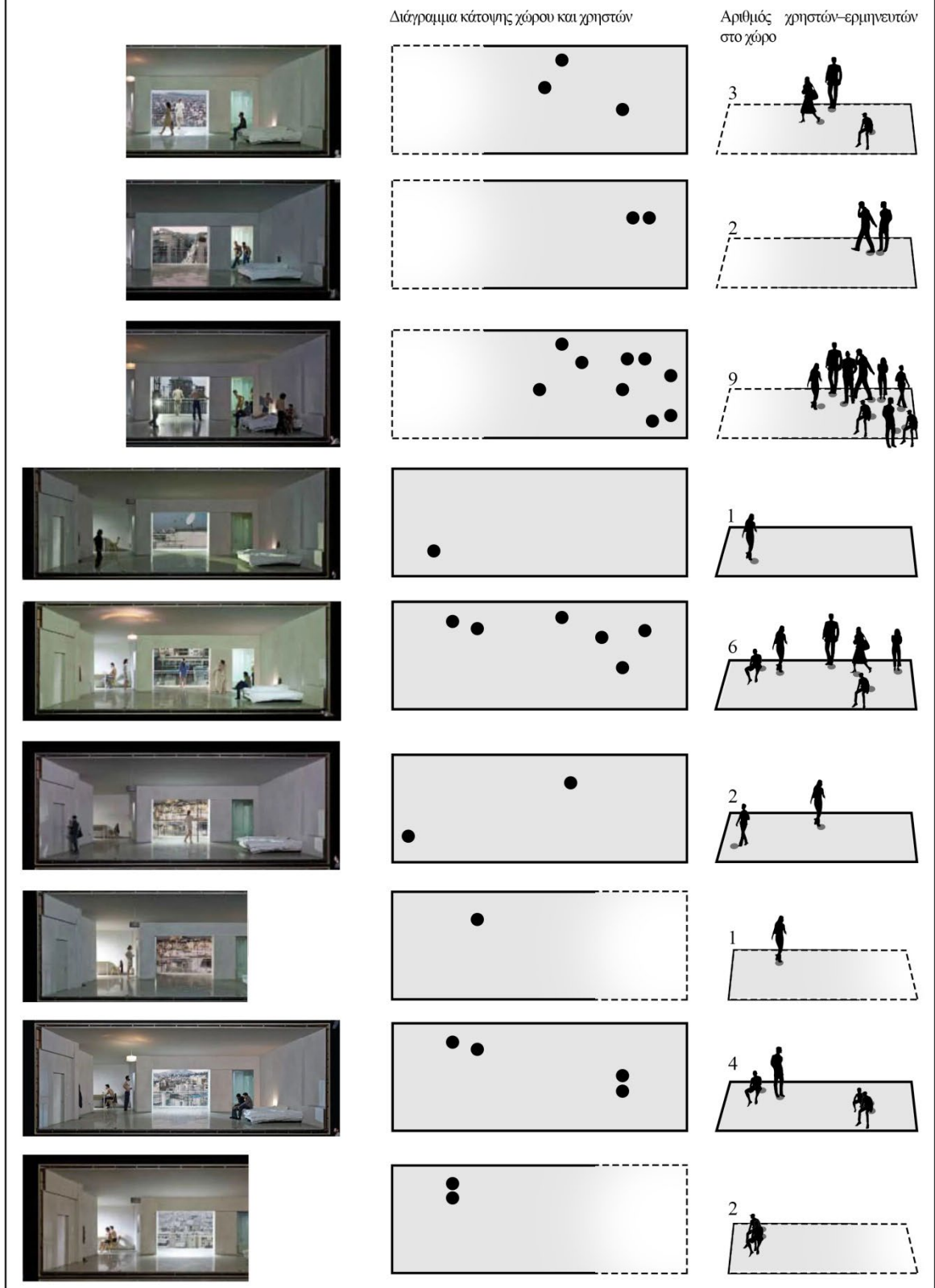
Η συγκεκριμένη «χωρική δημιουργία» που πραγματοποιεί ο Παπαϊωάννου αποτελείται από διάφορους παράγοντες, διαδικασίες, συνθήκες, σκέψεις, ιδέες και έννοιες οι οποίες ενορχηστρώνονται τόσο ανεπαίσθητα και με ευαισθησία από τον σκηνοθέτη, έτσι ώστε να προτείνουν μια νέα οπτική αντίληψης μιας performance, μιας σκηνοθετικής πρότασης, μιας ιδέας που προσφέρει μια διαφορετική εμπειρία που φαινομενικά θυμίζει μια καθημερινή ιδιωτική συνθήκη μέσα στην οποία ζει ο καθένας μόνος του. Εντούτοις, επειδή συνδέονται

<sup>50</sup> Συνέντευξη, «Μέσα Δημήτρη Παπαϊωάννου Συνέντευξη Θέατρο Παλλάς», (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iwOqZ1Sit-M>): Βενιζέλος, Α. 2015, «Βιώνοντας το θεατρικό χώρο», σ.179.

<sup>51</sup> Χαλιώτης, Δ. 2011, «Ο Δημήτρης Παπαϊωάννου... «ΜΕΣΑ» μας», (URL: <http://www.nooz.gr/page.ashx?pid=9&cid=153&aid=1146742>): Βενιζέλος, Α. 2015, «Βιώνοντας το θεατρικό χώρο», σ.179.

και συνυπάρχουν πολλές ροές – πολλές κινήσεις διαφορετικών ατόμων που «παρουσιάζουν» τις ιδιωτικές τους πορείες στον προσωπικό τους χώρο, προκύπτει μια χορογραφία που δεν είναι ολοκληρωμένη αλλά ούτε η ίδια κάθε φορά. Αντιθέτως, εναλλάσσεται, τροποποιείται και μεταμορφώνεται κάθε στιγμή, κάθε λεπτό, κάθε ώρα και κάθε μέρα, ενώ στον χώρο παρουσιάζονται κυριολεκτικές χρονικές μεταμορφώσεις. Έτσι κι αλλιώς, ενώ ο άνθρωπος μπορεί στο προσωπικό του χώρο να κινείται «κάπως συγκεκριμένα», τα κάνει όλα φυσικά χωρίς ακρίβεια και προγραμματισμό. Ο καθένας στον χώρο του κινείται ανεπιτήδευτα, είτε το «μέσα» θεωρείται εσωτερικό ενός δωματίου, είτε εσωτερικό της ψυχής του.

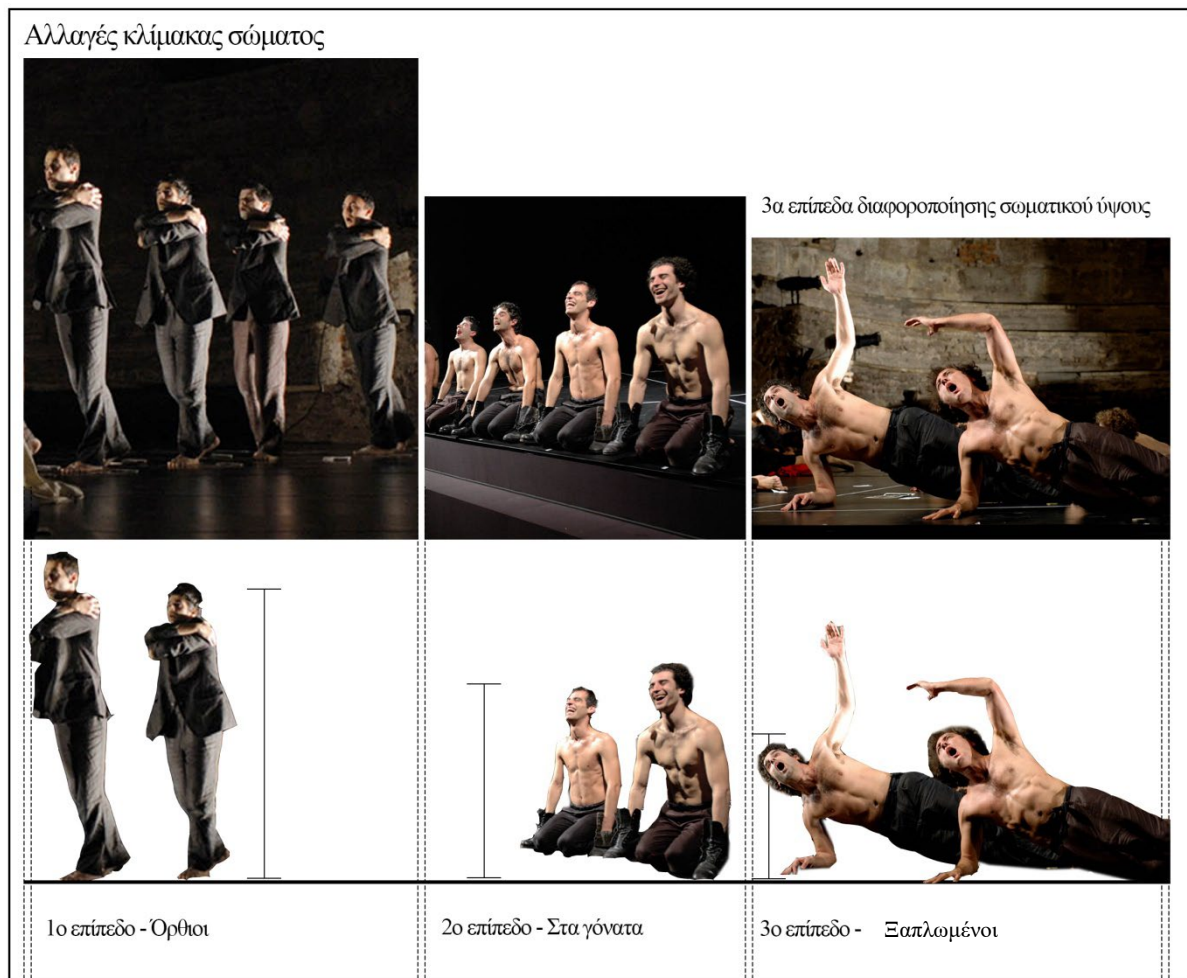
Χωροθέτηση ερμηνευτών κατά τη διάρκεια της παράστασης



Εικ.26: Διαγράμματα της υλοφαινόμενης

### 3.3 Θεόδωρος Τερζόπουλος

Ένας καλλιτέχνης που χρησιμοποιεί τον «χώρο του σώματος» είναι ο Θεόδωρος Τερζόπουλος. Ο Τερζόπουλος ενισχύει τις σκηνοθετικές του αναζητήσεις εντάσσοντας τη χορογραφία και την κινησιολογία στην παράσταση, και με αφετηρία το σώμα στο χώρο, αναπτύσσει μια γεωμετρική προσέγγιση. Πρόκειται για έναν δημιουργό στα έργα του οποίου κυριαρχεί το σώμα αντί ο λόγος.



Εικ.27: Διαγράμματα της υποφαινόμενης

Η μεθοδολογία του διαμορφώνεται μέσα από την έρευνα πάνω στα κατάλοιπα των διονυσιακών τελετών, αφού το σώμα και η υποταγή του στις τελετές αποτέλεσαν την πρώτη ύλη της δραματουργίας αυτών.<sup>52</sup> Έτσι, με γνώμονα τη σωματική ενέργεια, η προσέγγισή του πρωτοπορεί στο να αναζητά νέες πρακτικές και θεατρικές προσεγγίσεις που βασίζονται στην υπεροχή του ανθρώπινου σώματος και τη σημαντικότητα του σώματος στην παράσταση. Επίσης, η έμφαση στη σωματική έκφραση τον φέρνει πολύ κοντά στο όραμα του Αρτώ. Αυτή η προσέγγιση στη σύγχρονη εποχή παρατηρείται έντονα διότι το ενδιαφέρον του κοινού στρέφεται προς τα θεάματα όπου το σώμα πρωταγωνιστεί.

Συγκεκριμένα, ο τρόπος που δουλεύει ο Τερζόπουλος με το σώμα αποτελεί ένα είδος «αρχιτεκτονικής» προσέγγισης του θεατρικού φαινομένου. Δηλαδή το ίδιο το σώμα στα έργα του μετατρέπεται σε έργο τέχνης που ζωγραφίζει τον χώρο σε κάθε γωνιά και επιφάνειά του. Το ίδιο το σώμα κυριολεκτικά γίνεται καμβάς στο οποίο προστίθενται πινελιές που το εναρμονίζουν με την όλη τελετουργία-χορογραφία της παράστασης. Ο Τερζόπουλος χρησιμοποιεί το σώμα για να δημιουργήσει χωρικότητες.<sup>53</sup> Το σώμα λειτουργεί ως εργαλείο<sup>54</sup> που κινείται στο χώρο, χρησιμοποιώντας τη δομή, τα υλικά και τη γεωμετρία του χώρου ώστε να εκφραστεί, να δημιουργήσει και να ερμηνεύσει. Όπως ο ίδιος ο σκηνοθέτης, αναφέρει «το σώμα πάντα στις παραστάσεις του λειτουργεί δραστικά, άμεσα» (Τερζόπουλος, Θ. 2010).<sup>55</sup> Επίσης, τα σώματα αντιμετωπίζονται ως «υφάσματα» ανθρώπων που ρέουν στον χώρο οργανικά, κινούνται ως «πνεύματα» που τα έχει ξεβγάλει η θάλασσα, σώματα τα οποία έχουν φυλακιστεί, έχουν βασανιστεί, και επιστρέφουν, όπως μέσα από τον μύθο του Προμηθέα.

---

<sup>52</sup> Σύμφωνα με τον Τερζόπουλο: «Όταν λύνεται το σώμα είναι πλέον ένα ανοιχτό υλικό, δημιουργούνται ενεργειακοί άξονες, αλλά και άξονες μνήμης, επικοινωνίας και ερωτικοί. [...] Για αυτό λέω διονυσιακό, γιατί ο Διόνυσος είναι και ο Θεός του έρωτα, της ευωχίας». Τερζόπουλος, Θεόδωρος, Συνέντευξη στην Αγγελική Μπιρμπίλη, «Η Μέθοδος του Θεόδωρου Τερζόπουλου», ΘΕΑΤΡΟ - ΟΠΕΡΑ, 16 Μαΐου 2015, (URL: <https://www.athensvoice.gr/politismos/theatro-opera/97258/i-methodos-toy-thodoroy-terzopoyloy/>).

<sup>53</sup> Τερζόπουλος: «Το σώμα διαφέρει από πολιτισμό σε πολιτισμό. [...] Η μέθοδός μου απελευθερώνει και δείχνει ότι το κάθε σώμα έχει τη δική του παράδοση και όσο βαθιάνει εκεί ακριβώς αρχίζει η δουλειά με το χρόνο, ανοίγει ο χρόνος κι η σκέψη μας» (Μπιρμπίλη, Α. 2015).

<sup>54</sup> Τερζόπουλος: «η τέχνη μπορεί να γίνει πραγματικά ένα εργαλείο αντίστασης, με κορυφαίο βέβαια εργαλείο το ίδιο το σώμα. Ανοιχτό σώμα είναι ανοιχτό μυαλό, ανοιχτός ορίζοντας, ελεύθερη σκέψη, αποφάσεις και συνείδηση του κόσμου στον οποίο ζω, παρεμβαίνω, διεκδικώ, αγωνίζομαι». Τερζόπουλος, Θεόδωρος, Συνέντευξη στην Αγγελική Μπιρμπίλη, «Η Μέθοδος του Θεόδωρου Τερζόπουλου», ΘΕΑΤΡΟ - ΟΠΕΡΑ, 16 Μαΐου 2015, (URL: <https://www.athensvoice.gr/politismos/theatro-opera/97258/i-methodos-toy-thodoroy-terzopoyloy/>).

<sup>55</sup> Τερζόπουλος, Θ. 2010, Συνέντευξη στον Συνέντευξη στον Χρήστο Παρίδη, «Αντι-Προμηθέας», *Lifo*, 19 Μαΐου 2010 (URL: <http://www.lifo.gr/mag/features/2123>).

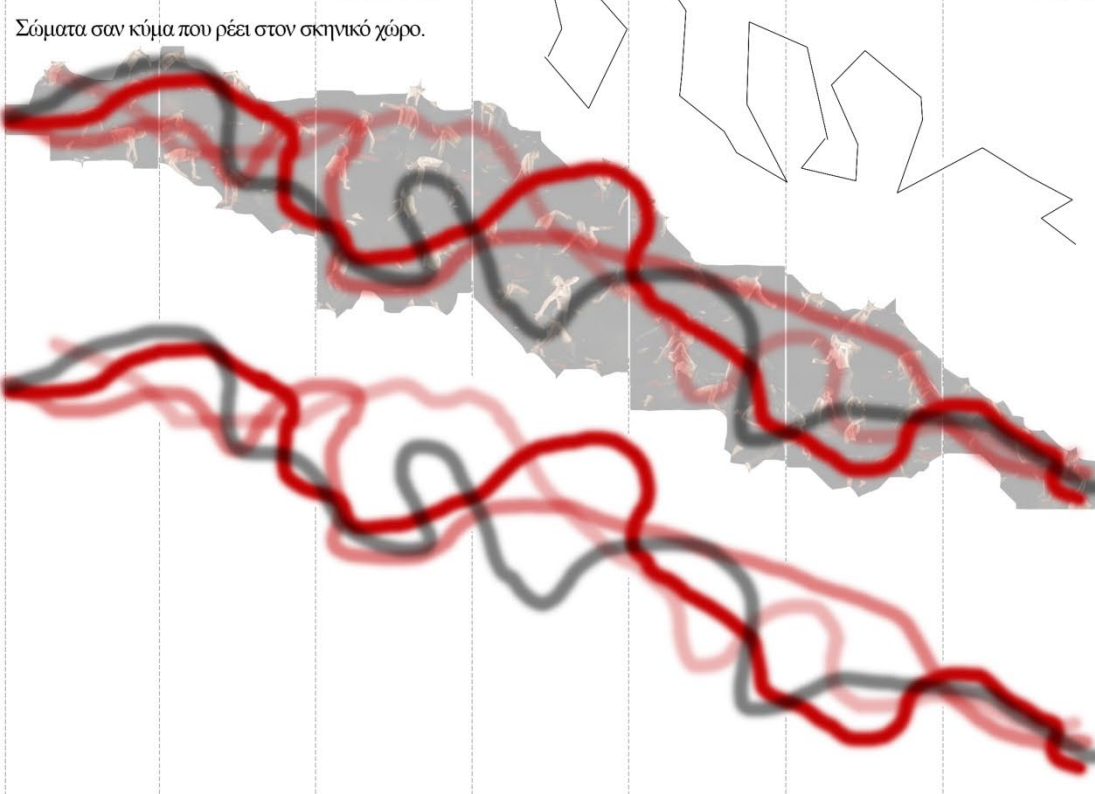
Σώματα ως «υφάσματα» στο χώρο



Τα σώματα ως «υφάσματα» ανθρώπων που ρέουν στον χώρο οργανικά.



Δημιουργία σχηματικών γεωμετριών με την ένωση όλων των σωμάτων με γραμμές.



Σώματα σαν κύμα που ρέει στον σκηνικό χώρο.

Εικ.28: Διαγράμματα της υποφαινόμενης

Ο ίδιος ο Τερζόπουλος πιστεύει ότι ερευνώντας την κρυμμένη ενέργεια του σώματος, πλησιάζει σε καινούριες ερμηνευτικές δυναμικές (Κοσκινά, Μ. 2013: Βενιζέλος, Α. 2015, 162).<sup>56</sup> Γι' αυτό και ζητά από τους ηθοποιούς του να ενσαρκώνουν τους ρόλους τους εκτελώντας σκληρή σωματική άσκηση, το οποίο θα τους ξυπνά βαθύτερες μνήμες. Το σώμα ξεπερνά τα όρια του, αφήνεται εκτεθειμένο, πολλαπλασιάζοντας την ενέργεια του ηθοποιού, και ο λόγος, προκύπτει ως ανάγκη του σώματος μετά την επίπονη άσκηση.<sup>57</sup>



Εικ.29: Διαγράμματα της υποφαινόμενης

<sup>56</sup> Κοσκινά Μάρθα, 2013, «Θόδωρος Τερζόπουλος – Αναδρομή, μέθοδος και σωματικότητα στο θέατρό του», Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο - Ελληνικός Πολιτισμός, 7 Νοεμβρίου (URL: <http://www.theaterinfo.gr/abouttheatre/theatretheory/terzopoulos/index.html>): Βενιζέλος, Α. 2015, «Βιώνοντας το θεατρικό χώρο», σ.162.

<sup>57</sup> Τερζόπουλος: «Το σώμα σε ακραία αισθητικά επίπεδα. [...] Μέσα από τον τρόπο μου, προσπαθώ να δείξω όλα αυτά που μας αφορούν, τον σύγχρονο απο-ανθρωπισμένο άνθρωπο. Δεν βλέπω καθόλου τον άνθρωπο με την ουμανιστική έννοια. Τον βλέπω όπως είπατε «ρετάλι», με έναν τρόπο ώστε όλη του η σωματική συμπεριφορά αλλά και η εκφορά του λόγου να μην είναι καλλιεπής. Ένα θέαμα πολύ σκληρό, πολύ επιθετικό, οργισμένο». Τερζόπουλος, Θ. 2010, Συνέντευξη στον Χρήστο Παρίδη, «Αντι-Προμηθέας», *Lifo*, 19 Μαΐου 2010 (URL: <http://www.lifo.gr/mag/features/2123>).

Το ανθρώπινο σώμα, η στάση του, οι αντοχές του, οι συμπεριφορές και οι αντιδράσεις του, καθώς και η απελευθέρωσή του, είναι ζητήματα καίρια στην τέχνη της κινησιολογίας και της χορογραφίας. Τα κινησιακά σημεία σε μια παράσταση μεταφέρουν πληροφορία και μηνύματα, συμπληρώνοντας ή υποκαθιστώντας τον λόγο. Στις θεατρικές παραστάσεις, ο χορός, είτε της συντονισμένης κίνησης, είτε της ελεύθερης κινησιολογίας, συνδέεται απόλυτα με το δραματικό κείμενο και τη δράση της παράστασης (Κακουδάκη, Τζ. & Απέργη, Π. 2008, 1: Βενιζέλος, Α. 2015, 160).<sup>58</sup> Ο Τερζόπουλος λοιπόν, προσεγγίζει τα έργα ερευνώντας τα στο χώρο και εξετάζοντας πώς μπορούν να αποδοθούν σωματικά από τους ηθοποιούς, και όχι στο χρόνο, κάτι που τα καθιστά παράλληλα διαχρονικά και διαπολιτισμικά, καθώς το σώμα αποτελεί την αλήθεια όλων των λαών. Ο Τερζόπουλος, μαζί με τους συνεργάτες του, επιλέγουν φυσικούς χώρους με τεράστιο ενδιαφέρον, όπως ενεργειακά φορτισμένους χώρους, με έντονο το στοιχείο της μνήμης, επιλέγοντάς τους γι' αυτό το ανόθευτο που πρεσβεύουν,<sup>59</sup> διότι σ' αυτούς προϋπάρχει μια μυστηριακή ατμόσφαιρα που εναρμονίζεται με τα σώματα των ερμηνευτών που πάλλονται στο χώρο.

Μία παράσταση για την οποία επιλέχθηκε ένας βαθιά ιστορικός χώρος είναι οι *Πέρσες* του Αισχύλου. Το έργο αυτό πρωτοπαρουσιάστηκε το 2006 στη Βυζαντινή Εκκλησία της Αγ. Ειρήνης στην Κωνσταντινούπολη, και έπειτα στην Επίδαυρο. Οι ηθοποιοί του θιάσου «Άτις», μισοί Έλληνες και μισοί Τούρκοι, με θαυμαστή ακρίβεια στην κίνηση και τον λόγο και μια πανίσχυρη σκηνική παρουσία, μετέτρεψαν την βυζαντινή εκκλησία σε πεδίο μάχης και συνάμα τοπίο συνάντησης. Ο Τερζόπουλος δημιούργησε μια συγκλονιστική εμπειρία στο κοινό όπου Έλληνες και Τούρκοι ηθοποιοί αφηγούνται από κοινού την ήττα των Περσών στην Ελλάδα - σε δύο γλώσσες,<sup>60</sup> αλλά σαν ένα σώμα και μία ψυχή που θρηνεί κάποτε με βυζαντινές μελωδίες και άλλοτε με ανατολίτικα μοιρολόγια, το άδικο των πολέμων. Καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης τα σώματα των ηθοποιών παλεύουν, αγκαλιάζονται λίγο μετά και στροβιλίζονται σε δερβίσικους χορούς.

---

<sup>58</sup> Κακουδάκη, Τζ. & Απέργη, Π. 2008, *Θέατρο –Θεατρική παιδεία, Σειρά: Πολιτισμός – Τέχνες – Διαχείριση ελεύθερου χρόνου, Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων - Γενική Γραμματεία Εκπαίδευσης Ενηλίκων Κέντρα Εκπαίδευσης Ενηλίκων*, σελ.11 : Βενιζέλος, Α. 2015, «Βιώνοντας το θεατρικό χώρο», σ.160.

<sup>59</sup> Τερζόπουλος, Θ. 2010, Συνέντευξη στον Συνέντευξη στον Χρήστο Παρίδη, «Αντι-Προμηθέας», Lifo, 19 Μαΐου 2010 (URL: <http://www.lifo.gr/mag/features/2123>).

<sup>60</sup> Ο Τερζόπουλος σε μια συνέντευξη με τον δημοσιογράφο Βασίλη Αγγελόπουλο υποστηρίζει: - «Στην τέχνη υπάρχουν πολλοί τρόποι πρόσληψης των πραγμάτων. Άλλος θέλει να καταλαβαίνει τον μύθο και να συγκινείται από τον λόγο, άλλος θέλει να συγκινείται από τον λόγο του σώματος, να κινητοποιούνται οι αισθήσεις και τα ένστικτά του, να αισθάνεται κάτι, πολλές φορές πρωτόγνωρο, από αυτά που δεν καταλαβαίνει»: Τερζόπουλος, Θεόδωρος, Συνέντευξη στον Βασίλη Αγγελικόπουλο, «Πέρσες» οργής στην Επίδαυρο για τη σημερινή βία στον κόσμο», Καθημερινή, 11 Ιουνίου, (URL: <https://www.kathimerini.gr/culture/253734/perses-orgis-stin-epidayro-gia-ti-simerini-via-ston-kosmo/>).

Η παράσταση κατά κύριο λόγο αποτελείται από χορογραφίες των σωμάτων στο χώρο.<sup>61</sup> Τα σώματα σαν ένα οργανικό «όλο» ενσωματώνονται με το χώρο, σχηματίζοντας γεωμετρίες με ευθείες γραμμές και ομόκεντρους κύκλους,<sup>62</sup> οι οποίοι άλλοτε σπάνε και άλλοτε ενώνονται σε έναν, δημιουργώντας μια εκρηκτική φόρμα θεάτρου. Η φόρμα αυτή, η οργανωμένη με μαθηματικές γεωμετρίες και ταυτόχρονα οργανική συνθήκη, ενώνει τον σωματικό παροξυσμό με τη νηφαλιότητα της εκφώνησης, όπου ο Τερζόπουλος σκηνοθετεί την τραγωδία του Αισχύλου σαν μια ακραία τελετουργία πένθους.<sup>63</sup>

Η παράσταση ξεκινά με μια συγκλονιστική εικόνα δεκατεσσάρων ανδρών ηθοποιών δύο εθνικοτήτων, οι οποίοι αδράχνουν ασπρόμαυρες φωτογραφίες θυμάτων και αγνοούμενων από σύγχρονους πολέμους (Κύπριων, Κούρδων, Ελλήνων και Τούρκων). Κλείνει με την έξοδο των Ελλήνων και των Τούρκων ερμηνευτών, που αποχωρούν με πένθος κοινό. Στη φορτισμένη συναισθητικά κατάσταση οι ηθοποιοί παύουν να αποτελούν μέρος της σκηνής αλλά αντιπροσωπεύουν δύο λαούς ριγμένους στην αρένα των αιώνων, σε μια ατελεύτητη σύγκρουση και συμφιλίωση<sup>64</sup> (Δημάδη, Ι. 2006).

---

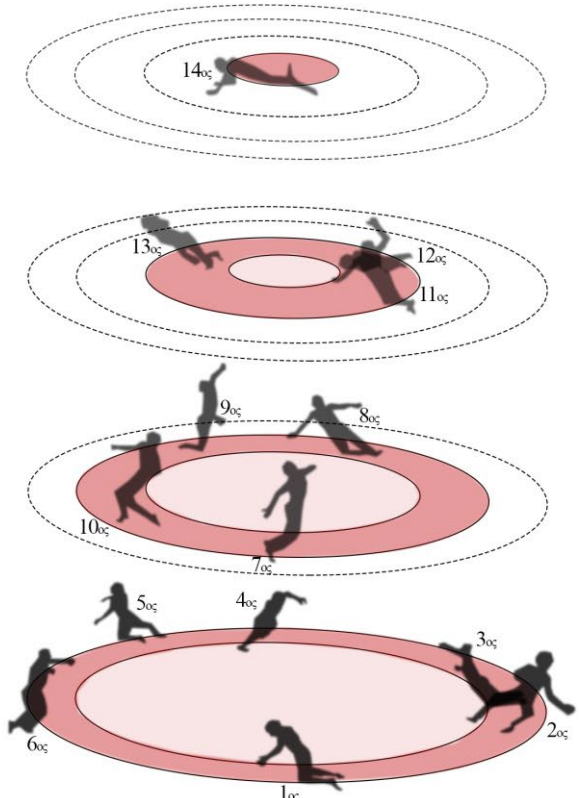
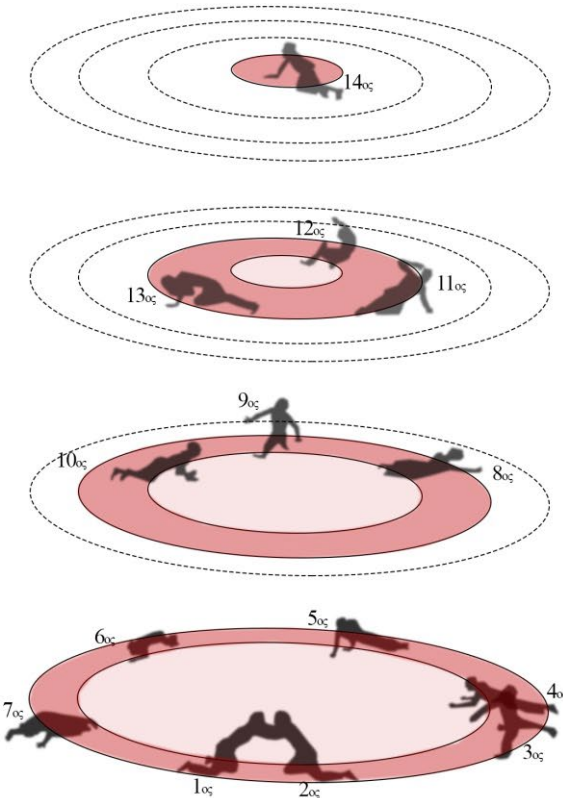
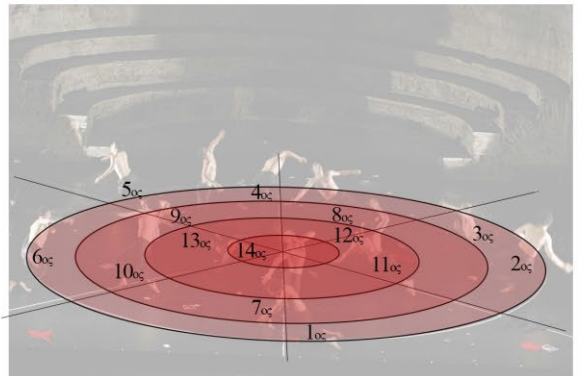
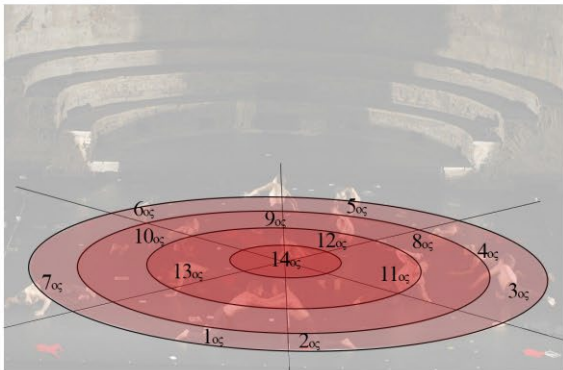
<sup>61</sup> Στις παραστάσεις του Τερζόπουλου η γλώσσα του σώματος έχει κυρίως τον λόγο (Αγγελικόπουλος, Β. 2006).

<sup>62</sup> Τερζόπουλος: «Όλη η ζωή μας είναι κύκλοι που κλείνουν και ανοίγουν κάποιιο άλλοι»: Τερζόπουλος, Θεόδωρος, Συνέντευξη στην Αγγελική Μπιρμπίλη, «Η Μέθοδος του Θεόδωρου Τερζόπουλου, ΘΕΑΤΡΟ-ΟΠΕΡΑ, 16 Μαΐου 2015, (URL: <https://www.athensvoice.gr/politismos/theatro-opera/97258/i-methodos-toy-thodoroy-terzopoyloy/>).

<sup>63</sup> Δημάδη, Ι. 2006 «Είδαμε τους Πέρσες στην Κωνσταντινούπολη», Αθηνόραμα, 27 Ιουνίου (URL: [https://www.athinorama.gr/theatre/article/festibal\\_epidaurou-2784.html](https://www.athinorama.gr/theatre/article/festibal_epidaurou-2784.html)).

<sup>64</sup> Οι ηθοποιοί μοιράζονται μεταξύ τους και μαζί με το κοινό τη συγκλονιστική αυτή εμπειρία συνάντησης και αναμέτρησης, για να δηλώσουν αυτό που ο Τερζόπουλος σηματοδοτεί με τη συγκεκριμένη παράσταση: «Όταν συναντούμε τον άλλον, τον ξένο, και τον κοιτάζουμε στα μάτια, εκείνη τη φοβερή στιγμή δύο επιλογές ορθώνονται μπροστά μας: είτε να φτάσουμε στον έρωτα με την οντολογική του σημασία είτε στον πόλεμο με την κυριολεκτική του. Ίσως τελικά το βαθιά πολιτικό να ισούται με το βαθιά ερωτικό»: Δημάδη, Ι. 2006 «Είδαμε τους Πέρσες στην Κωνσταντινούπολη», Αθηνόραμα, 27 Ιουνίου (URL: [https://www.athinorama.gr/theatre/article/festibal\\_epidaurou-2784.html](https://www.athinorama.gr/theatre/article/festibal_epidaurou-2784.html)).

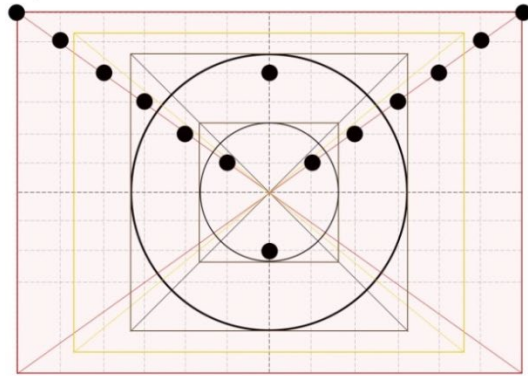
Σχηματισμοί ομόκεντρων κύκλων στο σκηνικό χώρο



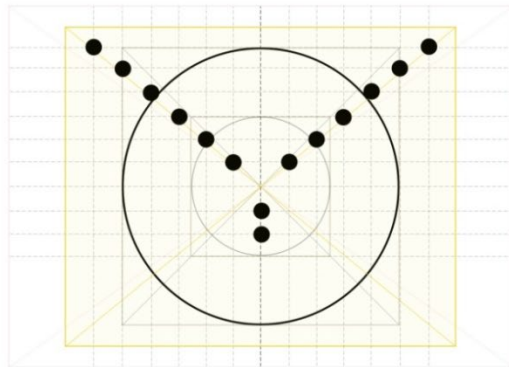
Χωροθέτηση ερμηνευτών πάνω στις τροχιές από τον σχηματισμό των ομόκεντρων κύκλων σε δύο στιγμές της παράστασης και η διαφοροποίηση που παρατηρείται μεταξύ τους.

Εικ.30: Διαγράμματα της υποφαινόμενης

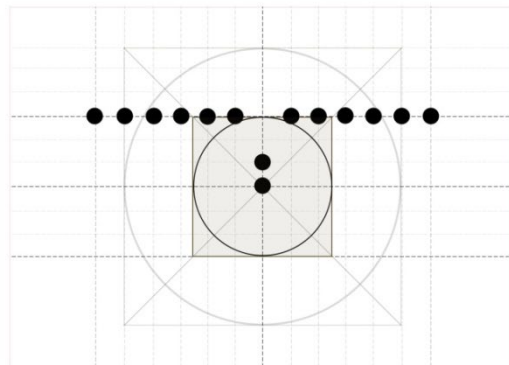
Γεωμετρικοί σχηματισμοί από τις διαγώνιους των ομόκεντρων κύκλων



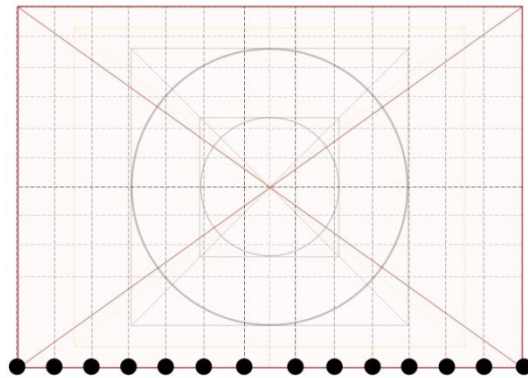
Τοποθέτηση ερμηνευτών στις διαγώνιους που περνούν από τα κέντρα των ομόκεντρων κύκλων.



Σχηματισμοί από τις ευθείες των ομόκεντρων κύκλων



Οριοθέτηση ερμηνευτών στις παράλληλες ευθείες και στις κάθετες ευθείες που περνούν από τα κέντρα των ομόκεντρων κύκλων.



Εικ.31: Διαγράμματα της υποφαινόμενης

### 3.4 Romeo Castellucci

Ο σκηνοθέτης Romeo Castellucci, χαρακτηριζόμενος ως μέγας εικονοκλάστης της σκηνής του σύγχρονου ευρωπαϊκού θεάτρου, δημιουργός επίσης σκηνικών, φωτισμών και κοστουμιών, είναι γνωστός παγκοσμίως για μία προσέγγιση στο θέατρο που εδράζεται στην ολότητα των τεχνών και αποσκοπεί σε μια ολοκληρωμένη αντίληψη του έργου. Η ρηξικέλευθη ματιά του Castellucci προτρέπει το κοινό του να προχωρήσει πέρα από τη συμβατική αντίληψη της πραγματικότητας.<sup>65</sup> Το θέατρο του προτείνει μια δραματουργία που συγκροτείται από ασυνήθιστα πλούσιες εικόνες, εκφερόμενες σε μια κατανοητή γλώσσα όπως αυτές της μουσικής, της γλυπτικής, της ζωγραφικής ή της αρχιτεκτονικής.<sup>66</sup> Ο Castellucci προσεγγίζει τη σκηνή ως μια σύνθετη μορφή τέχνης, για να αποκαλύψει μια νέα φόρμα του θεάτρου και να εκφράσει τις εσωτερικές δυνάμεις του.<sup>67</sup>

Πανοραμική οπτική ολόκληρου σκηνικού χώρου



Εικ.32: Κολάζ της υποφαινόμενης

Τα έργα του συνδυάζουν διαφορετικές, παραστασιακές και μη, τέχνες, αποτελούν συνθέσεις από την ποίηση, τη φιλοσοφία, τη θεατρική γραφή, την ιστορία της τέχνης και ενσωματώνουν και ωμές πτυχές της ανθρώπινης θνητότητας. Η παράστασή του θα λειτουργήσει ως σωματική, εικαστική και μουσική περφόρμανς, ως μια τελετουργία που ξεπερνάει το απτό και το κυριολεκτικό. Τα βασικά εργαλεία της δουλειάς του είναι το σώμα<sup>68</sup> και η παρουσία του ηθοποιού, η δύναμη της εικόνας, η εικαστική γλώσσα, τα σύμβολα και η μουσική.<sup>69</sup> Παρόλο που μεταβάλλονται οι σκηνοθετικές του επιλογές, εντούτοις ο Castellucci

<sup>65</sup> Παναγιώτου, Γ. 2015. *Ο κορυφαίος σκηνοθέτης του σύγχρονου ευρωπαϊκού θεάτρου έρχεται στην Αθήνα*. 28 Ιουνίου, (URL: <https://propaganda.gr/art/programma-arch-epimelite-afieroma-ston-thriliko-romeo-castellucci/>).

<sup>66</sup> Monopoli Team. 2022. *Bros: Ο Ιταλός σκηνοθέτης Romeo Castellucci 'έρχεται στη Στέγη με μια μνημειώδη φάρσα*. (URL: <https://www.monopoli.gr/2022/09/07/showtimes/theatre/609570/bros-o-italos-skinothetis-romeo-castellucci-epistrefei-sti-stegi-me-mia-mnimeiodi-farsa/>).

<sup>67</sup> Η προσπάθεια της σκηνοθετικής ομάδας των Romeo Castellucci, Chiara Guidi και Glaudia Castellucci, να αποκαλύψουν τη φόρμα του θεάτρου, οδήγησε στην πρώτη παραγωγή τους, το *Iconoclastia*. Πατσάλιδης, Σ. 2004. *Από την Αναπαράσταση στην Παράσταση*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σ. 269.

<sup>68</sup> Σημαντικό εργαλείο είναι το σώμα, που αποτελεί πάντοτε το κέντρο της ενέργειας από όπου εκκινούν οι πράξεις που ανατρέπουν τα στερεότυπα και τις προσδοκίες του κοινού και αποκαλύπτουν αυτό που είναι κρυμμένο ή μυστικό.

<sup>69</sup> Συνδυάζει αυτές τις τέχνες ίσως επειδή σε νεαρή ηλικία οι τέχνες που τον γοήτευαν ήταν οι εικαστικές τέχνες, η αρχιτεκτονική, η λογοτεχνία, παρά το θέατρο.

χρησιμοποιεί τέσσερα συστατικά σε κάθε του σύνθεση: τον κύκλο, το ψυχρό λευκό χρώμα, ένα άλογο και μία γυμνή γυναίκα. Συνήθως ο λόγος απουσιάζει από τα έργα του, καθώς ο δημιουργός πιστεύει ότι το θέατρο δεν είναι ένας κόσμος φτιαγμένος μόνο από λέξεις, αλλά και από ήχους, από κινήσεις, από αισθήσεις που βιώνει ο θεατής. Το θέατρο δεν είναι μια αναπαραγωγή της πραγματικότητας αλλά ένας παράλληλος κόσμος που δημιουργείται από μορφές, εικόνες και σχήματα που επανέρχονται με τη συχνότητα και την ακρίβεια της εμμονής.<sup>70</sup> Ο συγκερασμός όλων αυτών των στοιχείων εκφράζει τον συνδυασμό μιας πολύ σύνθετης εικονογραφίας και ακουστικής παρτιτούρας με ελάχιστο διάλογο.



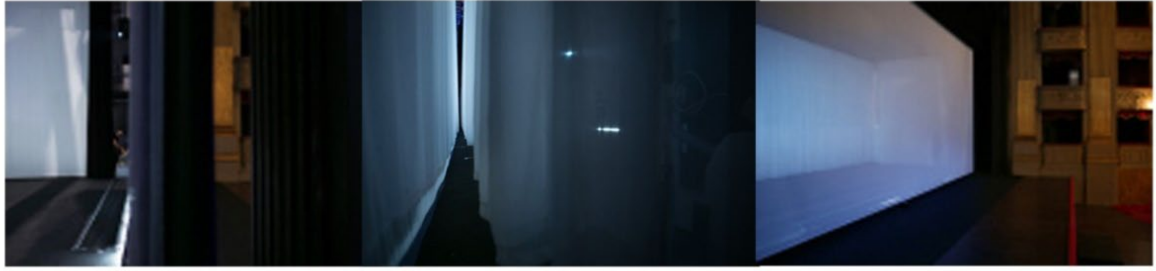
Εικ.33: Κολάζ της υποφαινόμενης

Επιπλέον, ο Castellucci θεωρεί ότι «το θέατρο είναι η πιο επικίνδυνη τέχνη» διότι βρίσκεται πιο κοντά στην πραγματικότητα, μοιάζει πολύ στην αληθινή ζωή, αφού εμπεριέχει χώρο και χρόνο, τις μοναδικές διαστάσεις που αντιλαμβάνεται ο άνθρωπος. Ίσως γι' αυτό και οι παραστάσεις του έχουν χαρακτηριστεί «οριακές», αφού ο ίδιος έλκεται από καταστάσεις που βρίσκονται στα «όρια» και θεωρεί ότι η ουσία των πραγμάτων δεν βρίσκεται στις μέσες καταστάσεις, αλλά στις μεθοριακές ζώνες.<sup>71</sup> Γι' αυτό και στη δουλειά του δείχνει τα όρια του ανθρώπινου σώματος, το οποίο θεωρεί ότι έχει καταβολές από την αρχαία ελληνική τραγωδία. Υποστηρίζει ότι η εμπειρία της τέχνης πρέπει να εκπλήσσει το κοινό κάθε φορά, να μπορεί να κεντρίσει το βλέμμα, τη συνείδηση και να υπάρξει αφύπνιση του θεατή.

<sup>70</sup> Αρφαρά, Κ. 2009. «Ρομέο Καστελούτσι στη σκοτεινή πλευρά». Φεστιβάλ Αθηνών, 2 Ιουνίου, (URL: [https://camerastyloonline.wordpress.com/2009/06/02/romeo\\_castellucci\\_synenteyxi\\_kai\\_arthro\\_apo\\_tin\\_katia\\_arfara/](https://camerastyloonline.wordpress.com/2009/06/02/romeo_castellucci_synenteyxi_kai_arthro_apo_tin_katia_arfara/)).

<sup>71</sup> Κούστας, Π. 2023. *Ρομέο Καστελούτσι: Οι άβολες αλήθειες ενός μεγάλου αιρετικού*. Περιοδικό «Κ», 28 Αυγούστου, (URL: <https://www.kathimerini.gr/k/k-magazine/562586344/romeo-kasteloytsi-oi-avoles-alitheies-enos-megaloy-airetikoy/>).

Πανοραμική οπτική σκηνικού χώρου – 2η συνθήκη

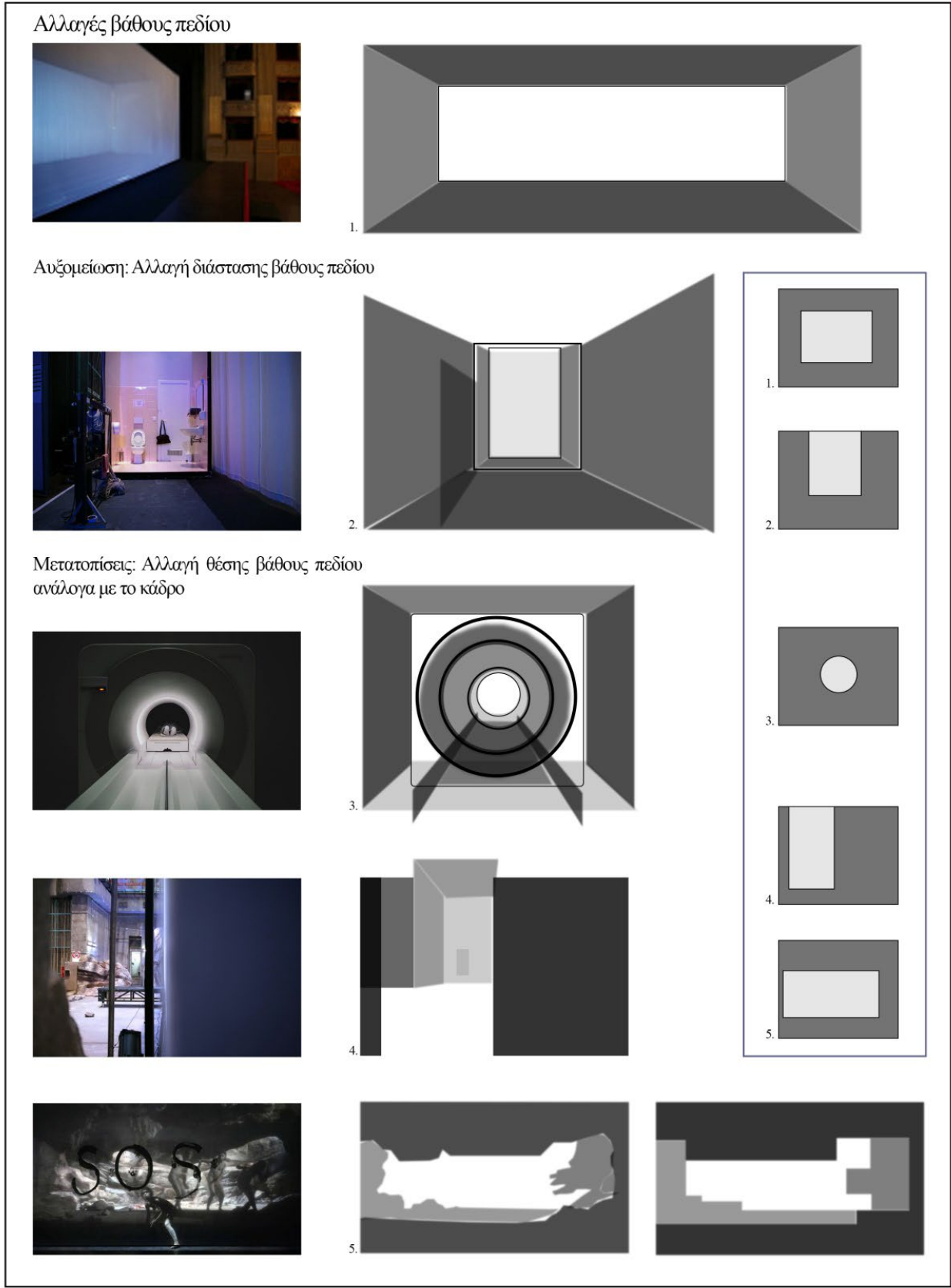


Εικ.34: Κολάζ της υποφαινόμενης

Πανοραμική οπτική σκηνικού χώρου – 3η συνθήκη



Εικ.35: Κολάζ της υποφαινόμενης



Εικ.36: Διαγράμματα της υποφαινόμενης

Ο Castellucci θεωρείται «μάστορας της σκηνογραφίας και του σχεδιασμού».<sup>72</sup> Συγκεκριμένα, το *Go Down, Moses*, (2014, Théâtre Vidy-Lausanne, Switzerland) αναφέρεται σε μια φανταστική μοίρα της μητέρας του Μωυσή, της γυναίκας που άφησε το βρέφος της στους βράχους του Νείλου για να συναντήσει το πεπρωμένο του, να ελευθερώσει τους σκλάβους, να γνωρίζει τον Θεό και να παραδώσει τον θείο νόμο. Το έργο αυτό κρατά τους θεατές σε μια περίεργη και άβολη απόσταση από την εξέλιξη του έργου, περιπλέκοντας το βάθος πεδίου της σκηνής και μεταβάλλοντας την αντίληψη της διάστασης του θεατρικού χώρου. Ως πρωτοπόρος εικαστικός καλλιτέχνης, χτίζει τα έργα του πάνω σε «ζωντανές εικόνες», δηλαδή εκμεταλλεύεται τις διαστάσεις του θεατρικού χώρου ώστε να προβάλει και να δημιουργήσει εικόνες που αναστατώνουν το κοινό. Ο σκηνοθέτης έχει δώσει σε αυτό το έργο μια παράξενη παρουσία μέσω αυτού που εμφανίζεται ως απλή χειρονομία, μετατρέποντας το σε ζωντανή αίσθηση. Καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης, ένα παραπέτασμα (scrim) παραμένει στο μπροστινό μέρος της σκηνής σαν ένα πέπλο μέσα από το οποίο το κοινό παρακολουθεί τις σκηνές να εμφανίζονται και να εξαφανίζονται. Δημιουργείται έτσι ένα είδος γυαλιού-οθόνης που χωρίζει την σκηνή από την πλατεία, και το οποίο παραπέμπει σε ανεστραμμένο κινηματογράφο όπου οι θεατές βρίσκονται πίσω από την οθόνη, και τα φώτα φωτίζουν την άλλη πλευρά και προβάλλουν την οπτική αναπαράσταση μπροστά στο κοινό. Αυτή η οθόνη-μεμβράνη, εκτός από την προβολή «ζωντανών εικόνων», χρησιμοποιείται και ως καμβάς όπου μια ηθοποιός-πρωτόγονη γυναίκα, που ζει σε μια σπηλιά, ζωγραφίζει τα γράμματα SOS με τα χέρια της, παράγοντας κυματισμούς στην «τακτοποιημένη» επιφάνεια, σαν να προσπαθεί να σπάσει τη μεμβράνη ανάμεσα στο κοινό και στους ερμηνευτές-πρωτόγονους (Krasinski, J. 2016). Αυτό το είδος πέπλου-μεμβράνης λειτουργεί ως ένα χωρικό αντικείμενο το οποίο γίνεται γλυπτό στο χώρο και «πλάθεται» στη σκηνή. Παράλληλα, αποτελεί και ένα μέσο ώστε να εκφράσει τα συναισθήματα και τον πόνο της η μητέρα-πρωτόγονη για το νεκρό παιδί της, διότι με τις κινήσεις και την ένταση που χτυπά την επιφάνεια εκτονώνει τον πόνο της και σωματικά και αυτό εκφράζεται από την «τσαλακωμένη» μεμβράνη.

Στη σκηνή της συγκεκριμένης παράστασης δημιουργούνται υποχώροι και στον καθένα απ' αυτούς εντάσσεται και μια κατάσταση-ένα γεγονός που άλλοτε άμεσα και άλλοτε έμμεσα συνδέεται με την αφήγηση της ιστορίας. Σε αυτόν τον χωρισμό της σκηνής σε μικρότερους χώρους, μεταφέρονται σε μικρογραφία οι καταστάσεις της ζωής, η πραγματικότητα, όπως τη συλλαμβάνει η σύγχρονη αισθητική ματιά του καλλιτέχνη. Δηλαδή δημιουργείται ένα είδος μικροσκηνής, μιας δημόσιας τουαλέτας όπου λαμβάνει χώρα ένας τοκετός. Σε ένα άλλο σημείο της σκηνής εμφανίζεται ένας τεράστιος κάδος απορριμμάτων, που ξεχειλίζει από

<sup>72</sup> Krasinski, Jennifer. "Madness and Civilization". *Artforum*. August 1<sup>st</sup>, 2016. (URL: <https://www.artforum.com/performance/jennifer-krasinski-on-romeo-castellucci-s-go-down-moses-62453>).

σκουπίδια και από τον οποίο βγαίνει η κραυγή ενός νεογέννητου. Ακολουθεί μια σκηνή σε ένα αστυνομικό τμήμα, που επιτρέπει στον Castellucci να κάνει παραλληλισμό με τους πρόσφυγες που φτάνουν μαζικά στην Ιταλία, αφού η σκηνή μετατρέπεται, από ολιγομελείς σε πολυμελείς ερμηνευτές, το οποίο παραπέμπει στη μάζα των προσφύγων. Η δράση της παράστασης ξεκινά με τη μεταφορά σε ένα κλειστοφοβικό θάλαμο που θυμίζει αξονικό-τομογράφο και όπου ξαπλώνει η γυναίκα και σε μια σκηνή γέννας, ενώ το δεύτερο μέρος μεταφέρει τη δράση στην σπηλιά. Έτσι από ένα σύγχρονο τεχνολογικό κόσμο γίνεται σταδιακή μεταφορά σε μια πρωτόγονη σπηλιά, όπου αποκαλύπτονται αλήθειες. Στη παράσταση προβάλλονται καθημερινές πράξεις ζωής όπως η γέννηση, ο θάνατος, η αγάπη, η ζωή, εικόνες οι οποίες εν τέλει αναστατώνουν το κοινό. Όπως τη στιγμή που μια γυναίκα περνά από την άλλη πλευρά του τομογράφου και πέφτει ξανά στη σπηλιά. Το *Go Down, Moses* δημιουργεί μοναδικές, δυνατές και μεθυστικές εικόνες οι οποίες κατακλύζουν και δίνουν τροφή για σκέψη στους θεατές (E Spae, 2016).<sup>73</sup>

---

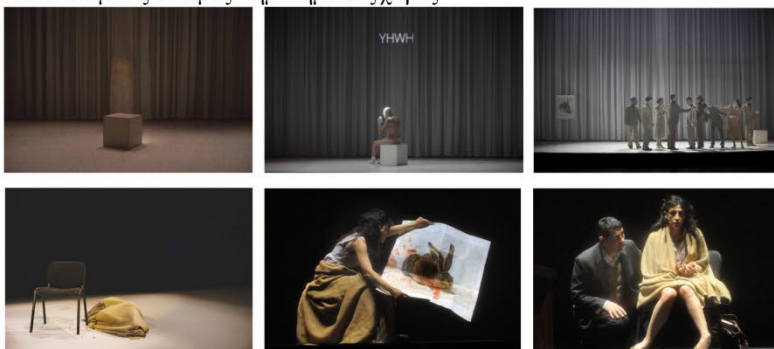
<sup>73</sup> E, Spae. 2016. ROMEO CASTELLUCCI, “GO DOWN, MOSES”, TRANSAMERICAS MONTREAL. Posted by infernolaredaction on Jun 9. (URL: <https://inferno-magazine.com/2016/06/09/romeo-castellucci-go-down-moses-transameriques-montreal/>).

Διαφορετικές προσωρινές και μόνιμες «κατοικίες» του ανθρώπου-ερμηνευτή στον σκηνικό χώρο

1. Τουαλέτα – ιδιωτικός χώρος



2. Αστυνομικός σταθμός – ημι-δημόσιος χώρος



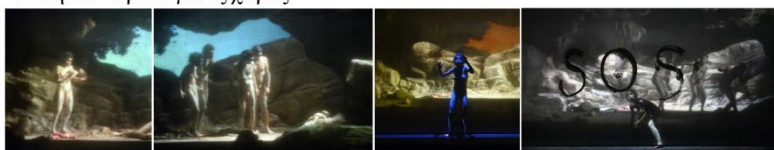
3. Αξονικός-τομογράφος – κλειστοφοβικός χώρος



4. Κάδος απορριμμάτων – δύσσομος χώρος

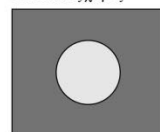


5. Σπηλιά – πρωτόγονος χώρος

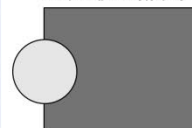


Είδη Χώρων

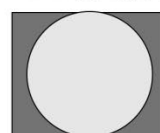
1. Ιδιωτικός χώρος



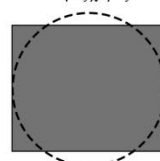
2. Ημι-δημόσιος χώρος



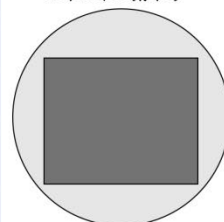
3. Κλειστοφοβικός χώρος



4. Δύσσομος χώρος



5. Πρωτόγονος χώρος



Εικ.37: Διαγράμματα της υποφαινόμενης

### 3.5 Ivo van Hove

Ο Ivo van Hove συνιστά μια ασυνήθιστη περίπτωση πειραματιστή, ο οποίος απελευθερώνει τη ζωτική ενέργεια των κλασικών κειμένων στον 21ο αιώνα. Αναζητά επίμονα τον πυρήνα τους και τα ανασυνθέτει επί σκηνής με όρους σημερινούς, συνυφασμένους με την τελευταία λέξη της τεχνολογίας. Στόχος του, η ανακάλυψη μιας νέας φόρμας που θα κινητοποιήσει τους θεατές να επαναπροσεγγίσουν το κλασικό και να το βιώσουν ως απόλυτα σύγχρονο. Ο van Hove ανήκει σε μια γενιά ταλαντούχων Βέλγων καλλιτεχνών του Toneelgroep Amsterdam, που εισέβαλαν ορμητικά στο προσκήνιο των παραστατικών τεχνών, με αφετηρία τους την Αμβέρσα. Διακρίθηκε για την έξοχη χρήση του χώρου, της μουσικής και των τεχνικών μέσων, ενώ υλοποιεί «τη σύζευξη επικού και δραματικού θεάτρου», καθώς και την ενσωμάτωση κινηματογραφικών μεθόδων στη θεατρική πράξη (Αρκουμανέα, Λ. 2018).<sup>74</sup>

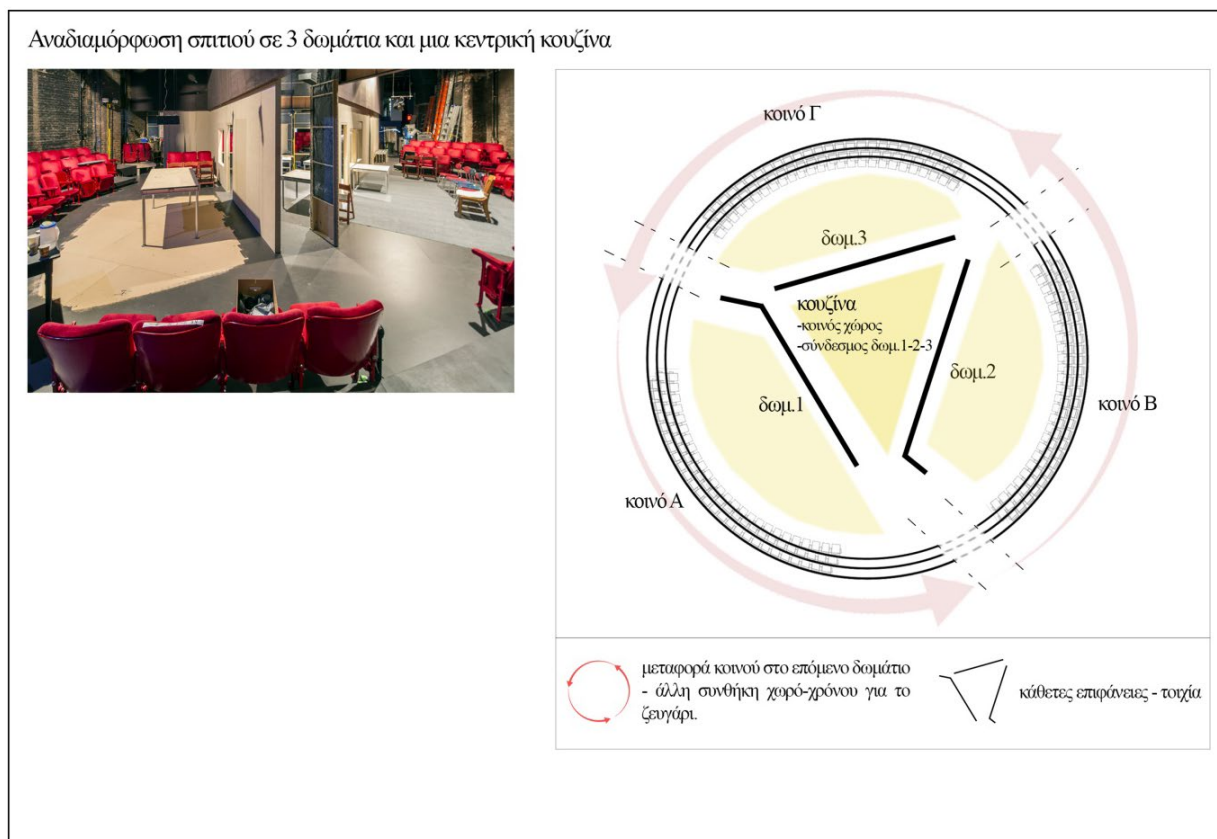
Συγκεκριμένα, ο van Hove από την ηλικία των δεκαέξι ετών έβλεπε κινηματογράφο και έμαθε πολύ καλά τα παιχνίδια που κάνει το φως σε σχέση με τον χώρο. Ο πολυβραβευμένος σκηνοθέτης, που ασχολήθηκε ιδιαίτερα, με τις μεταφορές ταινιών από τη μεγάλη οθόνη στη θεατρική σκηνή, ξεχώρισε για τη δυνατή σκηνική μεταφορά των έργων του Bergman.<sup>75</sup> Στην Ελλάδα παρουσίασε πρώτα την ταινία-ορόσημο του Bergman «Σκηνές από ένα γάμο» και στη συνέχεια το δίπτυχο «Μετά την πρόβα–Περσόνα».<sup>76</sup> Μέσα από αυτές τις μεταφορές, φαίνεται ότι μπορεί να διαχειρίζεται τις διαφορετικές κλίμακες των χώρων. Ο κινηματογράφος είναι πολυδιάστατος χώρος, αφού δίνει την ελευθερία σε κάθε σκηνοθέτη να σκηνοθετεί σε διαφορετικά ήδη χώρων (φυσικούς χώρους και στούντιο), ενώ ξαφνικά ο σκηνοθέτης van Hove μεταφέρει τη δράση σε μια θεατρική σκηνή. Η μεταφορά ενός ευρύτερου χωρικού πλαισίου σε ένα καθορισμένο σκηνικό χώρο επιτεύχθηκε με σκηνοθετική μαεστρία. Επίσης, το βλέμμα του θεατή στον κινηματογράφο είναι πιο ελεγχόμενο, καθώς, μέσω των πλάνων ο σκηνοθέτης καθορίζει το οπτικό εύρος του θεατή, ενώ στο θέατρο το βλέμμα είναι πιο ελεύθερο να περιφέρεται στη σκηνή, άρα χρειάζεται μια λεπτομερής και

<sup>74</sup> Αρκουμανέα, Λ. 2018. «Ibo van Hove: Ο ακούρατος ανατόμος των κλασικών στην Αθήνα με Μπέργκμαν», LiFo Θέατρο, 25 Μαΐου (URL: <https://www.lifo.gr/culture/theatro/ibo-ban-hobe-o-akoyrastos-anatomos-ton-klasikon-stin-athina-me-mpergkman>).

<sup>75</sup> Ο Ingmar Bergman(1918-2007) ήταν Σουηδός σκηνοθέτης και σεναριογράφος. Ξεκίνησε να ασχολείται αρχικά με τη σκηνοθεσία θεάτρου και στη συνέχεια με τον κινηματογράφο. Εργάστηκε στα σημαντικότερα θέατρα της Σουηδίας ανεβάζοντας έργα των Στρίντμπεργκ, Σαίξπηρ, Πιραντέλο, Τ. Ουίλιαμς, Μπρεχτ, Τσέχοφ, αλλά και δικά του. Παράλληλα σκηνοθέτησε μεγάλο αριθμό ταινιών με σενάρια που έγραψε ο ίδιος, με τις οποίες αναδείχτηκε διεθνώς ως ένας από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες του κινηματογράφου.

<sup>76</sup> Μήλας, Π. 2019. *Ο Ibo van Hove «φέρει» τη δική του εκδοχή για την Ηλέκτρα και τον Ορέστη, στην Επίδαυρο*. 25 Ιουλίου, (URL: <https://www.catisart.gr/ivo-van-chove-epidavros-2019/>).

ακριβής απόδοση ώστε κάθε «οπτικό στιγμιότυπο» να «δουλεύει» στη θεατρική σκηνή. Ο van Hove είναι γνωστός για την ικανότητά του να «ξεδιπλώνει» τα κείμενα επί σκηνής. Παρόλο που συνηθίζει να σκηνοθετεί σε προσκήνιο, ανανεώνει διαρκώς την αισθητική του και τη σχέση του με τους ηθοποιούς.<sup>77</sup>

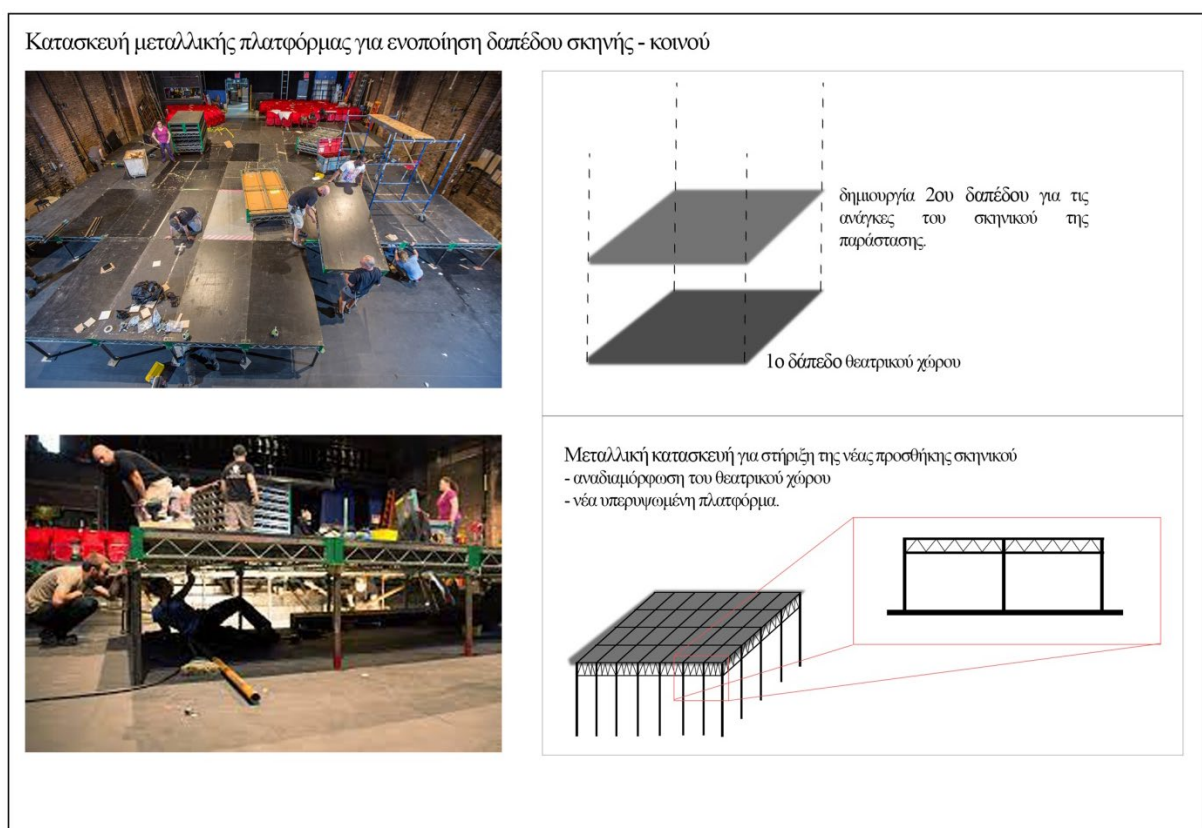


Εικ.38: Διαγράμματα της υποφαινόμενης για την παράσταση *Scenes from a Marriage*

Ιδιαίτερη αδυναμία επιδεικνύει στον Ingmar Bergman, και συγκεκριμένα στη μεταφορά του *Scenes from a Marriage*, που έκανε πρεμιέρα στο New York Theatre Workshop το 2014. Ο van Hove ανασυνθέτει το σενάριο της ταινίας ως ένα λεπτό παλίμψηστο πάνω στο οποίο το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον προσπαθούν να αντικαταστήσουν το ένα το άλλο, χωρίς αποτέλεσμα. Στην παράσταση αυτή, ο σκηνοθέτης σπάει τη γραμμικότητα του αρχικού σεναρίου και αναδιαμορφώνει το σπίτι ως τρία μικρά οικεία δωμάτια, σχηματίζοντας έναν κύκλο. Μια κουζίνα, που περιβάλλεται από τα δωμάτια, λειτουργεί ως χώρος που μοιράζονται και τα τρία ζευγάρια ηθοποιών. Το κοινό χωρίζεται σε τρεις ομάδες και κατανέμεται σε διαφορετικές αίθουσες. Οι χαρακτήρες του έργου, Johan και Marianne, ερμηνεύονται από τρεις διαφορετικούς ηθοποιούς. Κάθε δωμάτιο, που καταλαμβάνεται από

<sup>77</sup> Thetoc Team. 2019. *Ιβο βαν Χόβε: συνδέοντας την Ηλέκτρα και τον Ορέστη με το τώρα*. 25 Ιουλίου, (URL: <https://www.thetoc.gr/politismos/article/ibo-ban-xobe-sundeontas-tin-ilektra-kai-ton-oresti-me-to-twra/>).

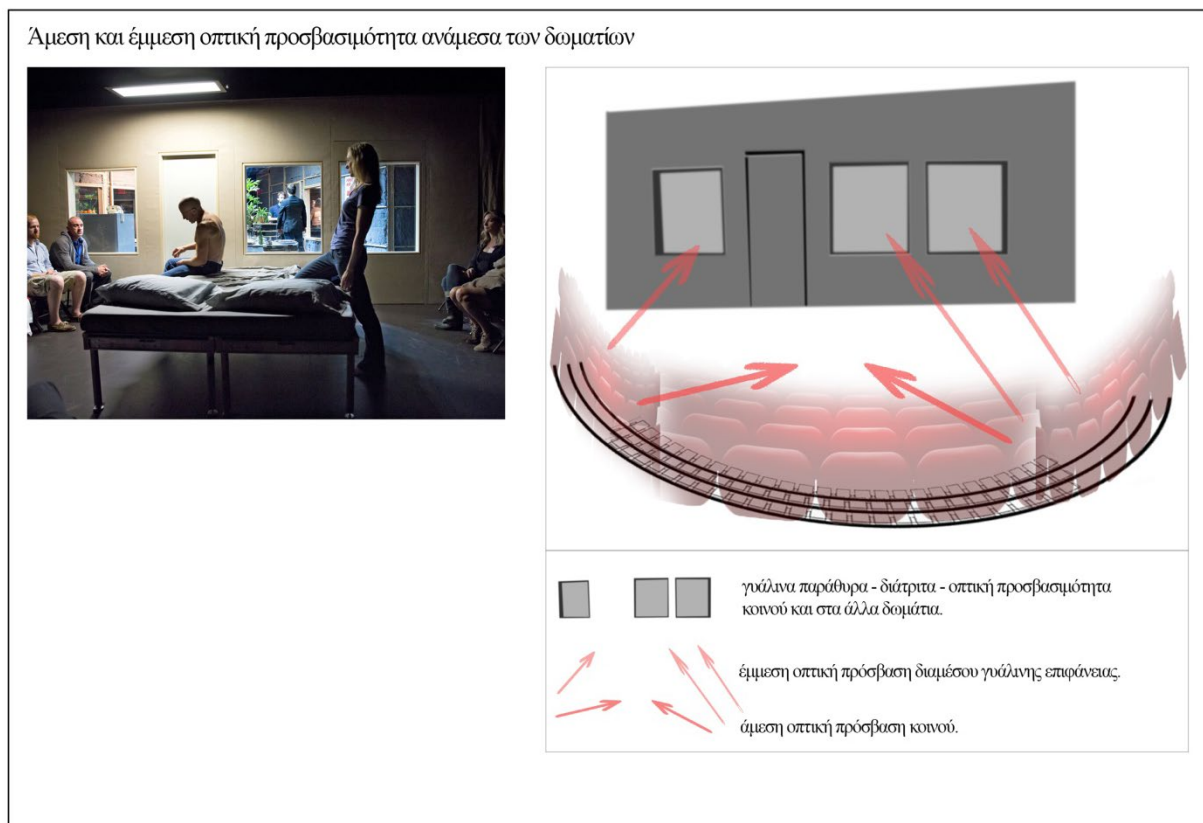
ένα ζευγάρι του ζευγαριού, παρουσιάζει ένα γεγονός από μια διαφορετική εποχή του γάμου τους. Όλες οι σκηνές ξεκινούν και τελειώνουν σχεδόν ταυτόχρονα. Όταν τελειώνει η σκηνή μπροστά στο ένα μέρος θεατών, ένας ηθοποιός τους οδηγεί σε ένα άλλο δωμάτιο και οι σκηνές και στις τρεις αίθουσες ξεκινούν πάλι από την αρχή. Αντί να έρχονται οι ηθοποιοί στους θεατές, κινούνται σωματικά, ως κοινό, για να εισβάλουν σε διαφορετικό χρόνο και χώρο, παρακολουθώντας και ακούγοντας ένα άλλο κομμάτι του γάμου τους. Η διαδικασία επαναλαμβάνεται ξανά, έτσι ώστε όλα τα μέλη του κοινού να ολοκληρώσουν τον κύκλο και να παρακολουθούν και τις τρεις σκηνές. Αυτός ο θεατρικός μηχανισμός δραματοποιεί έξοχα τον παραλογισμό του γάμου.



Εικ.39: Διαγράμματα της υποφαινόμενης

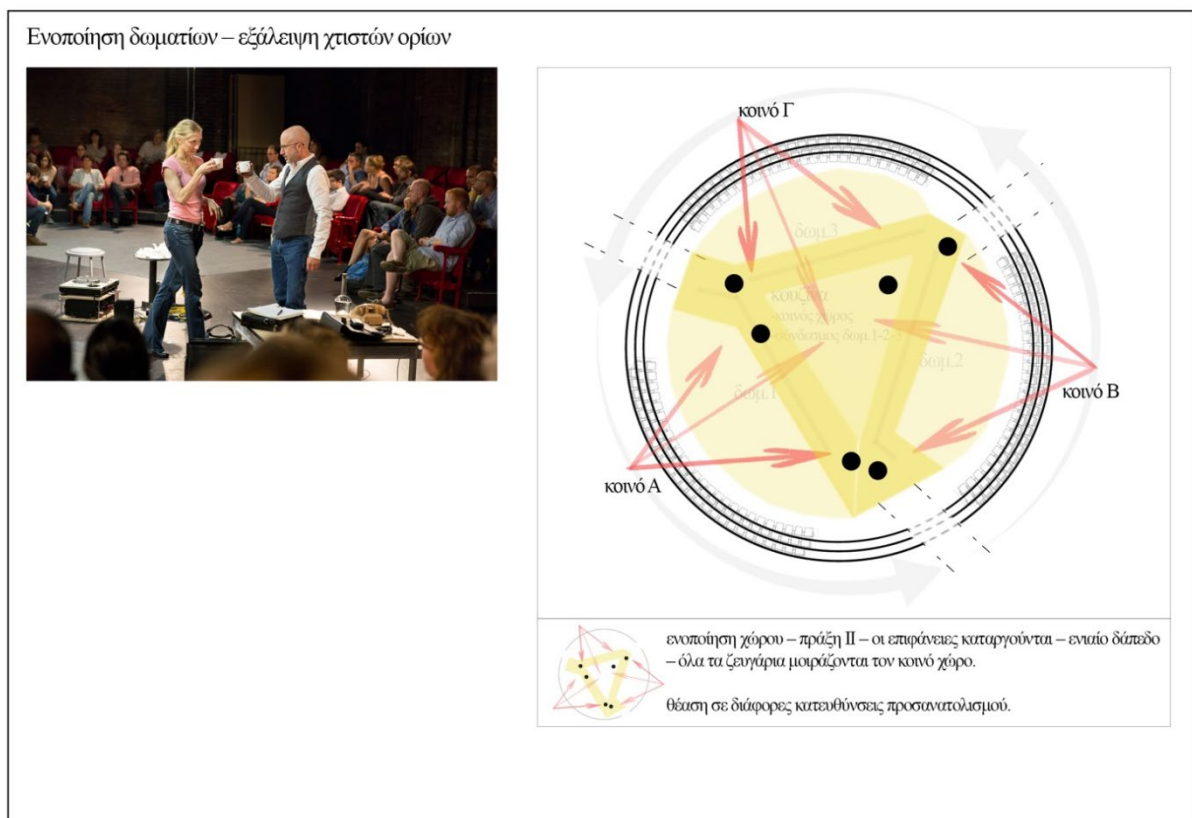
Λίγο μετά την έναρξη της παράστασης, ήχοι από φωνές, γέλια, γκρίνια, ψιθύρους και φωνές από άλλες εποχές και μέρη αρχίζουν να διαπερνούν τους τοίχους και να αντηχούν σε όλο το θέατρο. Στην αρχή, οι φωνές των άλλων δωματίων περνούν στην αίθουσα που βρίσκεται το ένα μέρος του κοινού, αποσπώντας την προσοχή του από τη δράση που εκτυλίσσεται μπροστά του, με τρόπο που βοηθάει να επικρατήσει μια διαστρωμάτωση και μία αλληλοεπικάλυψη των φωνών από όλα τα δωμάτια. Σύντομα όμως, το κοινό αιχμαλωτίζεται από την ιδιορρυθμία της παράλληλης ακουστικής διαπερατότητας και ανυπομονεί να μάθει τι

συμβαίνει πίσω από τους τοίχους και τι βιώνουν οι άλλες δύο ομάδες ταυτόχρονα. Αφού μετακομίσει στο διπλανό δωμάτιο, το κοινό ακούει τις γνώριμες συνομιλίες και ήχους από τη σκηνή που μόλις είδε. Μερικές φορές οι ήχοι αποδίδουν ένα κάπως νατουραλιστικό αποτέλεσμα σαν να κρυφάκουγαν τις συνομιλίες των γειτόνων, ωστόσο η σημασία τους υπερβαίνει κατά πολύ αυτό. Δεν ταξιδεύουν όλοι οι ήχοι και οι λέξεις μέσα από τα εμπόδια στα αυτιά του κοινού. Μόνο όσοι τονίζονται ή είναι αρκετά δυνατοί έχουν το προνόμιο να ακουστούν. Οι ήχοι από άλλα δωμάτια είναι κατακερματισμένοι, απόμακροι και αυθόρμητοι σαν οι φωνές να προέρχονται από τη βαθύτερη μνήμη, που πυροδοτούνται από μια λέξη, μια χειρονομία ή μια γνώριμη όψη. Και όλα αυτά υλοποιούνται με τον κατάλληλο σχεδιασμό του χώρου. Σ' αυτό το εγχείρημα, ο van Hove επιτυγχάνει να εντάξει την αρχιτεκτονική προσέγγιση στην σκηνοθεσία του, διότι μεταφέρει μια εμπειρία που μπορεί να τη βιώσει κανείς βρισκόμενος σε ένα διαμέρισμα και ακούγοντας τις φωνές των άλλων ενοίκων ενός άλλου διαμερίσματος και αυτή η εμπειρία μπορεί να βιωθεί από το κοινό της παράστασης. Η προσέγγιση αυτή δεν είναι αναπαράσταση μιας καθημερινής πραγματικότητας αλλά είναι η αίσθηση που βιώνει κανείς βρισκόμενος σε τέτοιες καταστάσεις, η οποία αποδίδεται στο σκηνικό χώρο.



Εικ.40: Διαγράμματα της υποφαινόμενης

Με τη βοήθεια της ακουστικής αρχιτεκτονικής, που σχεδιάστηκε από τον Jan Versweyveld,<sup>78</sup> η αμεσότητα των παρείσακτων φωνών δημιουργούν ένα μη γραμμικό, οικείο παράδειγμα για το κοινό για να ρίξει μια εις βάθος ματιά στο διάστημα της αγάπης και στην επικείμενη ασφυξία και χωρισμό. Η ηχοποίηση του χώρου του θεάτρου ανοίγει ένα νέο ακουστικό βασίλειο όπου το κοινό και οι χαρακτήρες μπορούν να τολμήσουν στο χρόνο και στο χώρο πιο αβίαστα και οργανικά. Ο van Hove ενισχύει περαιτέρω οπτικά αυτό το παλίμψηστο αποτέλεσμα. Η εσωτερική κουζίνα επιτρέπει μερική διαφάνεια μέσω των παραθύρων. Το κοινό μπορεί έτσι να κατασκοπεύει τους χαρακτήρες με ηδονοβλεψία. Έτσι, χρησιμοποιώντας τόσο τον κινηματογράφο όσο και την αρχιτεκτονική φιλοσοφία αποδίδει με μια στοχευμένη οπτική και ακουστική προσέγγιση την όλη σκηνοθετική του σύνθεση.



Εικ.41: Διαγράμματα της υποφαινόμενης

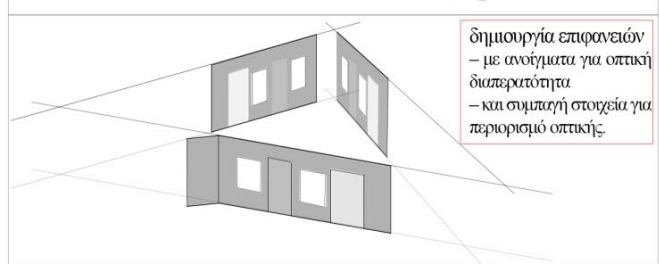
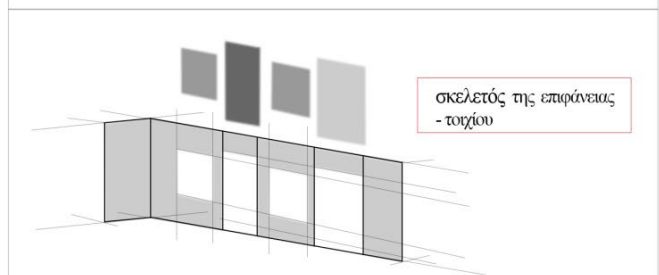
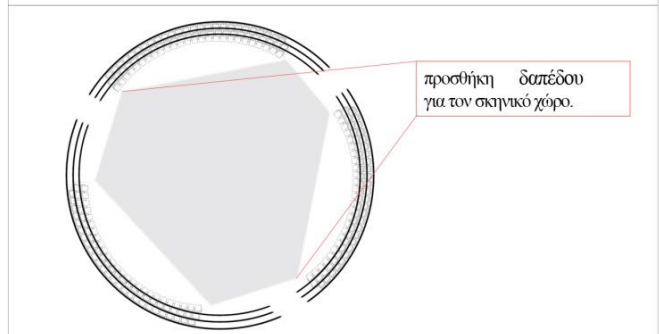
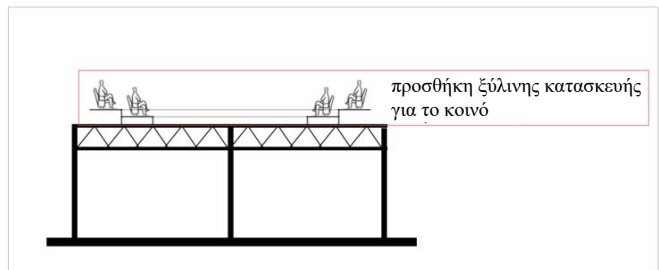
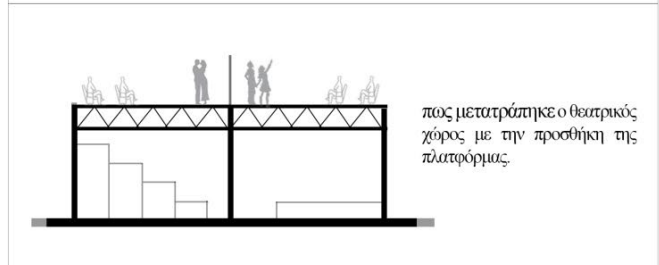
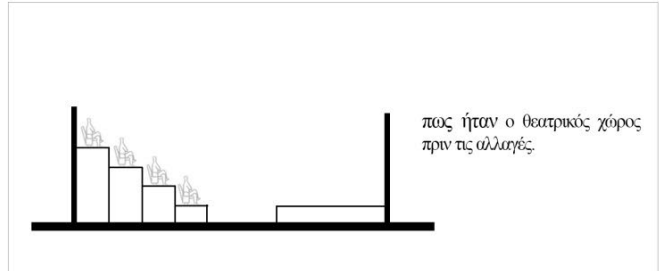
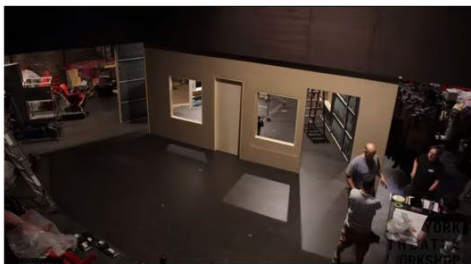
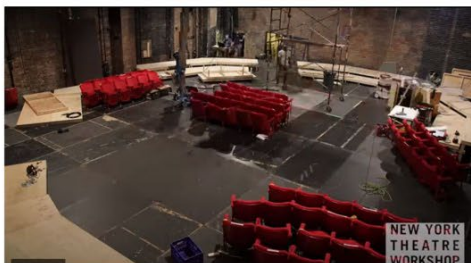
<sup>78</sup> Ο Jan Versweyveld, ο βασικότερος συνεργάτης του van Hove, είναι Βέλγος σκηνογράφος, σχεδιαστής σκηνικών και φωτισμού και φωτογράφος. Ο Versweyveld σπούδασε στη Σχολή Τεχνών LUCA στις Βρυξέλλες και στη Βασιλική Ακαδημία Καλών Τεχνών στην Αμβέρσα. Μαζί με τον σύντροφό του Ivo van Hove, δημιούργησε δύο θεατρικές ομάδες στις αρχές της δεκαετίας του 1980: "Akt/Vertikaal" και "Toneelproducties De Tijd".

Στο δεύτερο μέρος της παράστασης (πράξη II), ο διαχωρισμός των δωματίων εξαλείφεται και το σπίτι γίνεται αμφιθέατρο. Και τα τρία ζευγάρια του Johan και της Marianne μπορούν τώρα να δουν, να μιλήσουν και να αλληλεπιδράσουν μεταξύ τους. Ωστόσο, το αποτέλεσμα μοιάζει περισσότερο με μια άσκηση πρόβας παρά με ένα καλοφτιαγμένο σχέδιο και η λεπτή αντήχηση των ταξιδιωτικών ήχων εξατμίζεται.<sup>79</sup> Η παραγωγή συνέβαλε σε ένα τολμηρό, καινοτόμο πειραματισμό στην ηχητική αρχιτεκτονική και πώς μπορεί να εμπλουτίσει το κείμενο δραματουργικά. Τα αποτελέσματά του επαναλαμβάνουν βαθιά την ιστορία των Σκημών από έναν Γάμο, ανυψώνοντας τη γραμμική ιστορία αγάπης σε έναν περίπλοκο, παλίμψηστο λόγο ανάμεσα σε κατακερματισμένες φωνές μνήμης, ασυνειδησίας, αγάπης (KaiChieh Tu, 2017).

---

<sup>79</sup> KaiChieh Tu, 2017. "IVO VAN HOVE'S "SCENES FROM A MARRIAGE"", The Theatre Time, 27<sup>th</sup> April (URL: <https://thetheatretimes.com/ivo-van-hoves-scenes/>).

Διαδικασία αναδημιουργίας θεατρικού χώρου



Εικ.42: Διαγράμματα της υποφαινόμενης

Εν κατακλείδι, μέσα από την έρευνα της δουλειάς των τεσσάρων σημαντικών σκηνοθετών που χρησιμοποιούν την αρχιτεκτονική ως συνθετικό εργαλείο στις παραστάσεις τους, η έρευνα πέρασε σε αποκωδικοποίηση των μεθόδων τους. Συγκεκριμένα, χρησιμοποιήθηκαν τα διαγράμματα, που είναι ένα βασικό συνθετικό εργαλείο της αρχιτεκτονικής, με στόχο να οπτικοποιηθούν οι συνθετικές προσεγγίσεις των σκηνοθετών. Η σχηματοποίηση επικεντρώθηκε σε βασικά γεωμετρικά σχήματα που αποτελούν συνθετικές αναφορές τόσο στην αρχιτεκτονική όσο και στην σκηνοθεσία των τεσσάρων καλλιτεχνών, με σκοπό την αποτύπωση των μεθόδων τους. Μέσα από την αναπαράσταση αυτή, προκύπτουν ενδιαφέρουσες συνθετικές διαδικασίες οι οποίες παρουσιάζουν τον τρόπο δόμησης της κάθε σκηνοθετικής πρότασης αλλά και τους συσχετισμούς της αρχιτεκτονικής με τη σκηνοθεσία. Εν τέλει, τα διαγράμματα αποτέλεσαν και σκηνοθετικό εργαλείο απόδοσης των σκηνοθετικών προσεγγίσεων των καλλιτεχνών.

# Κεφάλαιο 4:

## Σκηνοθέτης, ο Αρχιτέκτονας της πρόσληψης

### 4.1 Εισαγωγή στο 4ο κεφάλαιο

Το τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής θα εστιάσει στον παραλήπτη-δέκτη όλης αυτής της σκηνοθετικής διαδικασίας, τον θεατή. Κάτι τέτοιο θεωρείται επιβεβλημένο, δεδομένου ότι η παράσταση και η όλη σκηνοθετική διαδικασία δεν γίνονται μόνο για εικαστικούς λόγους. Το πώς αντιλαμβάνεται και το πώς χειραγωγεί ο σκηνοθέτης την έννοια της αρχιτεκτονικής και του χώρου προτείνει μια εμπειρία θέασης η οποία στην ουσία κρίνεται από τον θεατή, τον οποίο έχει αποδεχτεί. Δεν είναι λοιπόν μόνο ένα εικαστικό προϊόν, είναι μια εμπειρία, κάτι που δημιουργεί μια σχέση του θεατή με αυτό που συμβαίνει ζωντανά πάνω στη σκηνή. Άρα, ανάλογα με το πώς ο σκηνοθέτης φτιάχνει αυτόν τον κόσμο με αρχιτεκτονικούς όρους, θα δημιουργεί μια διαφορετική σχέση με το κοινό του κάθε φορά. Καθοριστικής σημασίας είναι ο τρόπος με τον οποίο ο σκηνοθέτης ενσωματώνει τον θεατή μέσω της αρχιτεκτονικής στην θεατρική εμπειρία, πώς τον λαμβάνει υπόψη στη δόμηση μιας παράστασης και το πώς ο ίδιος ο σκηνοθέτης αντιλαμβάνεται τη σχέση του κοινού με αυτό που δημιουργεί, ως προς τη βίωση του χώρου. Θα δοθεί σημασία στη δημιουργία μιας ιδιαίτερης αντίληψης του χώρου από τον σκηνοθέτη, με βάση τις σχέσεις ταύτισης, αποξένωσης και συμμετοχής που δημιουργεί με το κοινό.

Η σύγχρονη παράσταση εξελίχθηκε ως προς τη σχέση του θεατή, πέρα από την ταύτιση. Δηλαδή υπάρχουν χώροι όπου δημιουργούνται καταστάσεις στις οποίες το κοινό μπορεί να είναι πάνω στη σκηνή, περιμετρικά της σκηνής, ή στα πλάγια της σκηνής. Μελετήθηκαν και συνεχίζουν να ερευνώνται τρόποι χωροθέτησης της πλατείας σε σχέση με τη σκηνή, στις οποίες αλλάζει η αρχιτεκτονική και κατά συνέπεια η θεατρική αντίληψη της όλης συνθήκης, καθώς μια μετακίνηση της σκηνής, ή μία διαφορετική προσέγγιση του χώρου της πλατείας μπορεί να δημιουργήσει διαφορετικές εμπειρίες θέασης, που με τη σειρά τους δύνανται να ενισχύσουν την συναισθηματική βίωση της παράστασης από τους θεατές.

## 4.2 Θεατής, ένας από τους πρωταγωνιστές του θεατρικού φαινομένου

Ο σκηνοθέτης χρειάζεται να γνωρίζει γιατί ανεβάζει ένα έργο και πού απευθύνεται με την σκηνοθετική του πρόταση. Είναι κατά βάση αρχιτέκτονας γιατί δομεί την παράσταση με αρχιτεκτονικούς όρους, δημιουργεί θεατρικό χώρο και σκέφτεται ταυτόχρονα τον χρήστη-θεατή του. Αυτή η ισορροπία είναι πολύ σημαντική και πρέπει να λαμβάνεται υπόψη σε κάθε σκηνοθέτη. «Η σκηνοθεσία η οποία αγνοεί τον θεατή και επικεντρώνεται στον ηθοποιό κάνει την μισή δουλειά. Βέβαια δεν μπορεί ο σκηνοθέτης να προβλέψει ούτε τα συναισθήματα, ούτε τις αντιδράσεις του κάθε θεατή». Ο κάθε σκηνοθέτης χρειάζεται να έχει στο μυαλό του ότι απευθύνεται στον θεατή του, όπως και στους καλλιτέχνες του (ηθοποιοί, μουσικοί, ενδυματολόγοι, φωτιστές και όλοι όσοι συμμετέχουν στην δημιουργική διαδικασία), τους οποίους καλεί να μετέχουν στην σύνθεσή του.<sup>80</sup>

Αυτή η συνθήκη αποτελεί τη θεατρική σύμβαση, η οποία ορίζει τη φυσική παρουσία των ηθοποιών και του κοινού στον ίδιο χώρο αποσκοπώντας στην ανάπτυξη του επικοινωνιακού σχήματος μέσω της σωματικής, ψυχικής και πνευματικής επαφής τους. Η ιστορία φανερώνει ότι θέατρο υφίσταται, όταν η συνθήκη αυτή διασφαλίζεται και εξυψώνεται μέσω μιας παράστασης, σε ένα συγκεκριμένο χωρικό πλαίσιο. Ο συγγραφέας και οι ηθοποιοί αποτελούν μόνο το μισό της συνολικής διαδικασίας μιας θεατρικής πράξης. Το άλλο μισό είναι οι θεατές και οι αντιδράσεις τους. Χωρίς το κοινό δεν μπορεί να υπάρξει θέατρο. Το θέατρο ωθεί τους θεατές να αποκρυπτογραφήσουν αυτό που βλέπουν στη σκηνή ακριβώς με τον ίδιο τρόπο που καθημερινά καλούνται να κατανοήσουν και να ερμηνεύσουν οποιοδήποτε γεγονός αντιμετωπίζουν στη ζωή τους. Έτσι, ο θεατής βιώνει αυτό που ο χαρακτήρας ζει στη σκηνή, αξιολογώντας αν η εμπειρία αυτή είναι δυνατή και αληθινή.

Συνεπώς, οι θεατές παύουν να λειτουργούν ως μεμονωμένα άτομα και ενσαρκώνουν τη συλλογική συνείδηση. Οι ηθοποιοί με τη σειρά τους συναισθάνονται την ένταση των θεατών τη στιγμή που εκδηλώνεται, με τον ίδιο τρόπο που προσλαμβάνουν και την πλήξη, την απορία, την αποδοκιμασία, αλλά και την ταύτισή τους με όσα συμβαίνουν στη σκηνή. Άρα ο θεατής αποτελεί ταυτόχρονα κοινωνικό όν και συμμετοχικό μέλος της θεατρικής πράξης. Από τη μια παρακολουθεί, συμμετέχει, αντιδρά μπροστά στο θεατρικό δρώμενο και από την άλλη απαντά στην κοινωνική του υπόσταση ως απλός παρατηρητής των όσων εκτυλίσσονται μπροστά του. Σε καμιά περίπτωση δεν μπορεί να χαρακτηριστεί όμως, απλός μάρτυρας

---

<sup>80</sup> Από συνέντευξη Αλέξη Αλάτση: Παντελίδης, Θ. 2016. «Η επίδραση της θεατρικής διαδικασίας στον αρχιτεκτονικό χώρο», σ. 36.

γεγονότων, καθώς ολόκληρο το «είναι» του ενεργοποιείται διαδραστικά ως προς τον σκηνικό χώρο. Συνεπώς, κάθε θεατής συμμετέχει ενεργά στη διαδικασία αποκωδικοποίησης και διαμόρφωσης των νοημάτων της παράστασης σύμφωνα και με την προσωπική του εμπειρία, γνώση και κατάσταση, αλλά και μέσα από τις αντιδράσεις ο ένας του άλλου, όσο και από τη συνολική αντίδραση του κοινού. Πέρα από το να αποκωδικοποιούν μία παράσταση, οι θεατές, ατομικά ή συλλογικά, γίνονται οι ίδιοι τους σημεία και σε μεγάλο βαθμό οι αντιδράσεις τους χρωματίζονται από τις αντιδράσεις των γύρω τους. Η αλληλεπίδραση πολλών παραγόντων που αφορούν το πώς ο θεατή αντιλαμβάνεται την προσωπική του ταυτότητα μέσα σε ένα σύνολο, επηρεάζει τον τρόπο πρόσληψης της παράστασης.

Κατά τη δυναμική επικοινωνία ανάμεσα στο θεατή και την παράσταση, μεταδίδονται διάφορες θεατρικές πληροφορίες (λέξεις, ήχοι, εικόνες, μυρωδιές, σωματικές αισθήσεις). Ο σκηνοθέτης, κατευθύνοντας και συντονίζοντας τη συλλογική προσπάθεια των καλλιτεχνικών συντελεστών στη διαδικασία της σημείωσης, είναι υπεύθυνος να παρουσιάσει τα σημαίνοντα μιας παράστασης με τέτοιο τρόπο ώστε να διαβαστούν από τους θεατές. Η επικοινωνία των ηθοποιών με τον θεατή μπορεί να είναι άμεση ή έμμεση, και ο συνδυασμός των δύο επικοινωνιών ιδιαίτερα δυναμικός. Στην άμεση επικοινωνία, ο ηθοποιός απευθύνεται στον θεατή, ο οποίος ανταποκρίνεται στο «κάλεσμα» και συμμετέχει στη σκηνική δράση, σε αντίθεση με την έμμεση επικοινωνία, κατά την οποία ο ηθοποιός ορθώνει έναν νοητό «τέταρτο τοίχο» ανάμεσα στον ίδιο και την πλατεία. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης αποφασίζει εκ των προτέρων ως προς τον βαθμό συμμετοχής του θεατή στη δράση. Ολόκληρο το σκηνικό στήσιμο επαφίεται στη σκηνοθετική αντίληψη για τη σχέση θεατή ηθοποιού στη συγκεκριμένη παράσταση (Σιδηροπούλου, Α. 2022, 3-9).<sup>81</sup>

Συνεπώς, ο θεατρικός χώρος αποτελεί ένα δοχείο συλλογικής σκέψης, στο οποίο γίνεται κατάθεση ψυχής από πλευράς ηθοποιών και θεατών. Και έτσι, η βιωματική εμπειρία του θεατρικού φαινομένου εφοδιάζει το άτομο με νοήματα, καλλιεργώντας την ψυχή και το πνεύμα του. Με το κλείσιμο της αυλαίας, ηθοποιοί και θεατές, αποποιούνται την θεατρική τους ιδιότητα και βρίσκονται πλέον αντιμέτωποι με μια νέα πραγματικότητα, γνώριμη και συνάμα διαφορετική (Βενιζέλος, Α. 2015, 187-189).<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Σιδηροπούλου, Α. 2022. *Μεθοδολογία και πρακτική της Υποκριτικής και της Σκηνοθεσίας: Σκηνοθέτης και Κοινό*. Οδηγός Μελέτης. Λευκωσία: Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου.

<sup>82</sup> Βενιζέλος, Α. 2015. *«Βιώνοντας» το θεατρικό χώρο*, σ. 187-189.

### 4.3 Θεατρικός χώρος, η αλληλένδετη σχέση σκηνής-πλατείας

Ο θεατρικός χώρος, ορισμένος σε αυστηρό πλαίσιο ή μη, εσωτερικός ή εξωτερικός, αποτελεί πάντα ένα από τα βασικά συστατικά του θεάτρου. Ο σχεδιασμός και η υλοποίηση της θεατρικής αρχιτεκτονικής αφορά σχηματισμούς, μεγέθη και αναλογίες. Ζητήματα όπως, οι διαστάσεις της σκηνής, η ακουστική, η οπτική, οι ζώνες κυκλοφορίας, ο φωτισμός κ.ά., εξετάζονται με βασικό άξονα τη βελτίωση της θεατρικής εμπειρίας. Η θεατρική αρχιτεκτονική επιδιώκει πάντα την προσαρμογή της μορφής στις δραματουργικές τάσεις. Η αφετηρία και ο τερματισμός κάθε συνθετικής διαδικασίας ήταν ανέκαθεν συνδεδεμένα με τη αδιαμφισβήτητη συνθήκη ύπαρξης της θεατρικής τέχνης, που προϋποθέτει αμφίδρομη σχέση ηθοποιού και θεατή (Βενιζέλος, Α. 2015, 187).<sup>83</sup>

Μία από τις κύριες συνθήκες του θεατρικού χώρου είναι και η σχέση της πλατείας με την σκηνή. Συγκεκριμένα, η απόσταση (μεταξύ παράστασης και χρήστη-θεατή) στον χώρο (αρχιτεκτονικό και θεατρικό) είναι μια συνθήκη αναγκαία ώστε να βιωθεί το καλλιτεχνικό έργο. Ανάλογα με την κλίμακα, μέσω της ενδεδειγμένης απόστασης στον χώρο και των κατάλληλων τοποθετήσεων του ατόμου σε σχέση με το αντικείμενο της θέασης, αναδεικνύονται τόσο το σύνολο όσο και οι λεπτομέρειές του. Επομένως, είτε πλησιάζοντας είτε απομακρύνοντας τον εαυτό του από το έργο, ο παρατηρητής αποκτά την πλήρη εποπτεία, η οποία θα τον βοηθήσει αργότερα να φτάσει στην ουσία της θεώρησης. Η συνθήκη αυτή λαμβάνεται υπόψη τόσο στον αρχιτεκτονικό όσο και στον σκηνοθετικό σχεδιασμό. Αυτή η απόσταση θεατή και καλλιτεχνήματος στον χώρο είναι μεταβλητή. Η χωρική απόσταση εξαρτάται από τη θέση του ατόμου σε σχέση με το αντικείμενο, η υπερβολική απομάκρυνση από το οποίο ενδέχεται να δημιουργήσει μια συγκεχυμένη εντύπωση. Γι' αυτό το λόγο, η αξιοποίηση της έννοιας της απόστασης αποτελεί αναγκαία, και ικανή συνθήκη της αισθητικής εμπειρίας.

Και οι δύο τέχνες που μελετάει η διατριβή, λοιπόν, στηρίζονται στην έννοια της σχέσης (δημιουργού-αποδέκτη) αλλά και στην συνύπαρξη στοιχείων στον χώρο. Τόσο ο δημιουργός όσο και ο αποδέκτης οφείλουν να μελετήσουν τη συνύπαρξη των στοιχείων που απαρτίζουν τη σύνθεση και να επεξεργαστούν, κατά τη φάση της δημιουργίας ή της ανασύνθεσης του καλλιτεχνήματος, τη θέση, τις ιδιότητες και τα χαρακτηριστικά τους. Οι σχέσεις αυτές αποκτούν έναν συγκεκριμένο ρόλο μέσα σε κάθε έργο, υπηρετώντας τελικώς ένα σκοπό, που

---

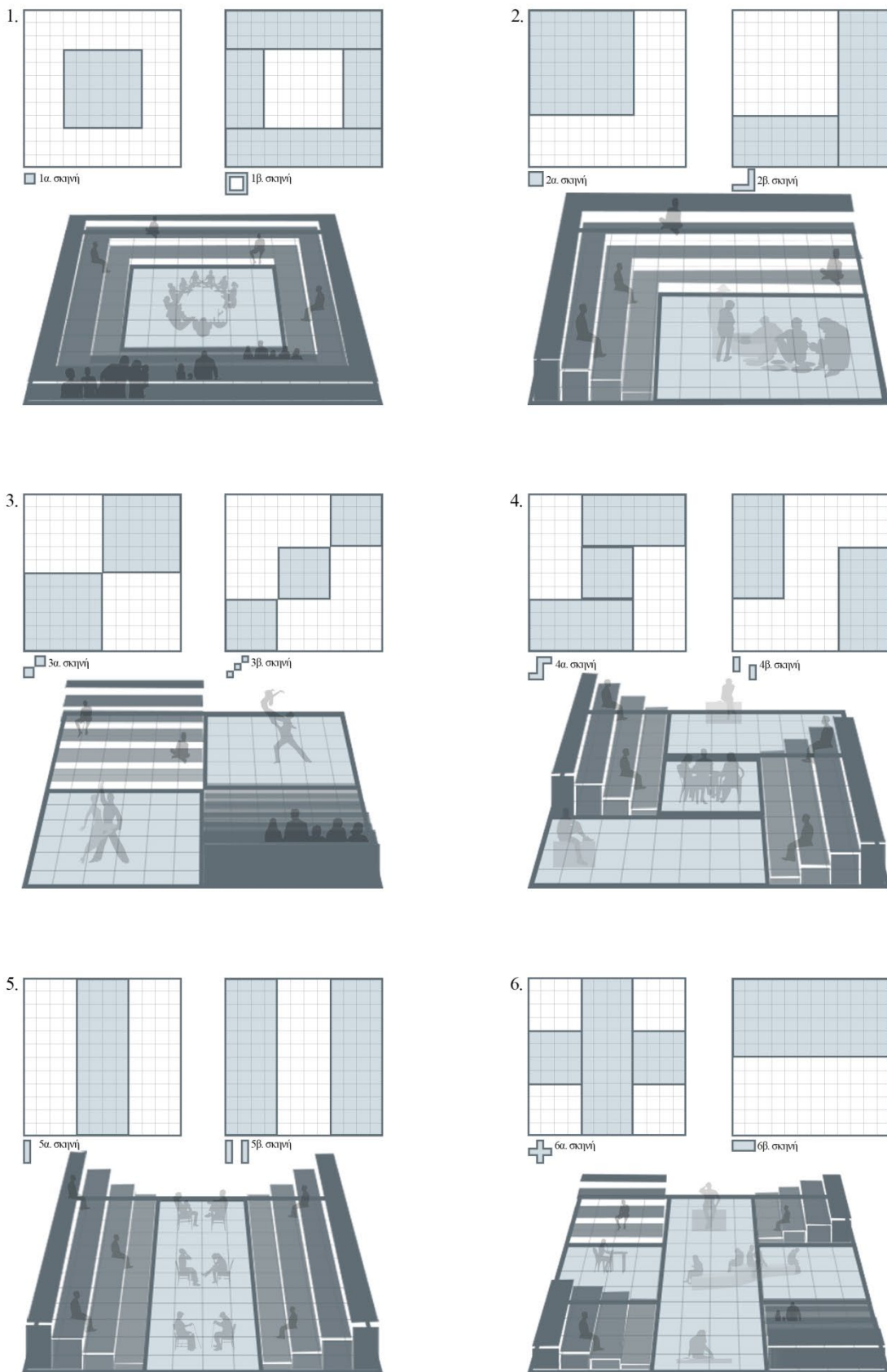
<sup>83</sup> Βενιζέλος, Α. 2015. «Βιώνοντας» το θεατρικό χώρο, σ. 187.

δεν είναι άλλος από τη δημιουργία της συγκίνησης, της αισθητικής βίωσης, αλλά και της ταυτόχρονης πνευματικής ανύψωσης (Αθανασόπουλος, Γ. 2011, 57-61).<sup>84</sup> Έτσι, οι χωρικές αρχιτεκτονικές πρακτικές βοηθούν στη δημιουργία συγκίνησης του αποδέκτη.

---

<sup>84</sup> Μπίρης, Γ. & Δεμίρη, Κ. & Τσιράκη, Σ. & Αθανασόπουλος, Γ. & Αγγέλου, Α. 2011. *Αρχιτεκτονικές και μουσικές συμπορεύσεις: η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης*. Αθήνα: Πατάκη.

Χωροθέτηση Σκηνής – Πλατείας σε Ορθοκανονική κάτοψη



Με την αλλαγή οργάνωσης του χορικού πλαισίου (σκηνή-πλατεία) μετατρέπεται ο θεατρικός χώρος σε μια νέα μορφή κι έτσι οι ερμηνευτές και οι θεατές αποκτούν άλλη σχέση μεταξύ τους, άλλη βιοματική εμπειρία και διαφορετική χορική αντίληψη σε κάθε νέα αρχιτεκτονική κάτοψη.

Εικ.43: Διάγραμμα της υποφαινόμενης: Διαφορετικές προσεγγίσεις χωροθέτησης σκηνής-πλατείας σε ορθοκανονικό κάρναβο.

Η συσχετική τοποθέτηση του κοινού και του χώρου υπόκρισης επηρεάζει την επικοινωνία και την πρόσληψη της παράστασης. Κάθε θεατρική σκηνή έχει το δικό της τρόπο σχέσης με το κοινό: ψευδαίσθηση, συμμετοχή, κ.λπ. Κάθε τύπος σκηνής τείνει να αναπαράγει τις δομές μιας ορισμένης κοινωνίας.<sup>85</sup> Υπάρχει μια συναλλαγή μεταξύ σκηνής και πλατείας, διότι πέραν αυτής της συγκεκριμένης σκηνογραφικής σχέσης, σκηνή και πλατεία δημιουργούν κοινωνικούς και ψυχολογικούς δεσμούς που αντανakλούν τον τελικό στόχο της παράστασης. Για παράδειγμα, η ιταλική σκηνή απαιτεί από το θεατή να ταυτιστεί με τη μυθοπλασία. Λέγεται, συνήθως, ότι η σκηνή αυτή αναπαράγει τη δομή της κοινωνίας που καλείται να αφεθεί στα χέρια των ηθοποιών-δημιουργών και στην ψευδαίσθηση (άρνηση). Αντίθετα, η μπρεχτική σκηνή βαθαίνει το χάσμα μεταξύ πλατείας και σκηνής, εμποδίζει τη «μετακίνηση» του ενδιαφέροντος από την πλατεία προς τη σκηνή, δηλαδή την άμεση ταύτιση, προκαλεί κριτική απόσταση και διχάζει το κοινό ως προς το έργο. Η σχέση σκηνής-πλατείας είναι λοιπόν ένα είδος βαρόμετρου που δείχνει πώς επιδρά το θέατρο στο κοινό. Μία νέα σχέση θέασης που φαίνεται να θέλει να υπερβεί το δίπολο ταύτιση-αποστασιοποίησης. Στον τύπο αυτό παρατηρείται η επιδίωξη μεταβλητής σχέσης μεταξύ σκηνής και πλατείας, εναλλάσσοντας την ταύτιση και την απόσταση (Γουίλσον, Ντεμάρσι, Λασάλ), τη γειννίαση και την απομάκρυνση, τη μοναδικότητα και την πρόσληψη.

Συχνά, το θέατρο επιχειρεί να τροποποιήσει τη σχέση χώρου υπόκρισης (μυθοπλασία) και πλατείας (πραγματικότητα). Διασπώντας το παραδοσιακό σκηνικό πλαίσιο, αποπειράται να καταπατήσει, χάρη στη μυθοπλασία, τον πραγματικό χώρο του θεατή, να αμφισβητήσει την ασφάλεια του χώρου από τον οποίο το κοινό παρακολουθεί δίχως να εμπλακεί. Μερικές φορές, μάλιστα, ορισμένες επιτελέσεις (π.χ. το θεατρικό παιγνίδι ή το χάπενινγκ), επιθυμούν να ακυρώσουν αυτόν το χώρο του βλέμματος για να τον εντάξουν στη μυθοπλασία, με τρόπο ώστε να καταργηθεί το όριο μεταξύ σκηνής και πλατείας. Βέβαια, αντί να ακυρωθεί η απόσταση μεταξύ σκηνής και πλατείας, το χάσμα βαθαίνει. Η απόσταση αποτελεί, μάλιστα, το βασικό χαρακτηριστικό της θεατρικής παράστασης. Το μόνο που αλλάζει είναι το αισθητικό σχέδιο του δραματουργού: να μειώσει ή να αυξήσει αυτή την απόσταση. Πολυάριθμοι πειραματισμοί με την απόσταση σκηνής-πλατείας τείνουν προς μια κατεύθυνση συγχώνευσης (πλατείας-σκηνής), για να ενθαρρύνουν τη συμμετοχή. Για παράδειγμα, το κυκλικό θέατρο ή οι εξακτινωμένες σκηνές αποσκοπούν στην επαφή θεατή-ηθοποιού, δηλαδή στη σύνδεση σκηνής-πλατείας. Σε κάθε περίπτωση, ο κανόνας της

---

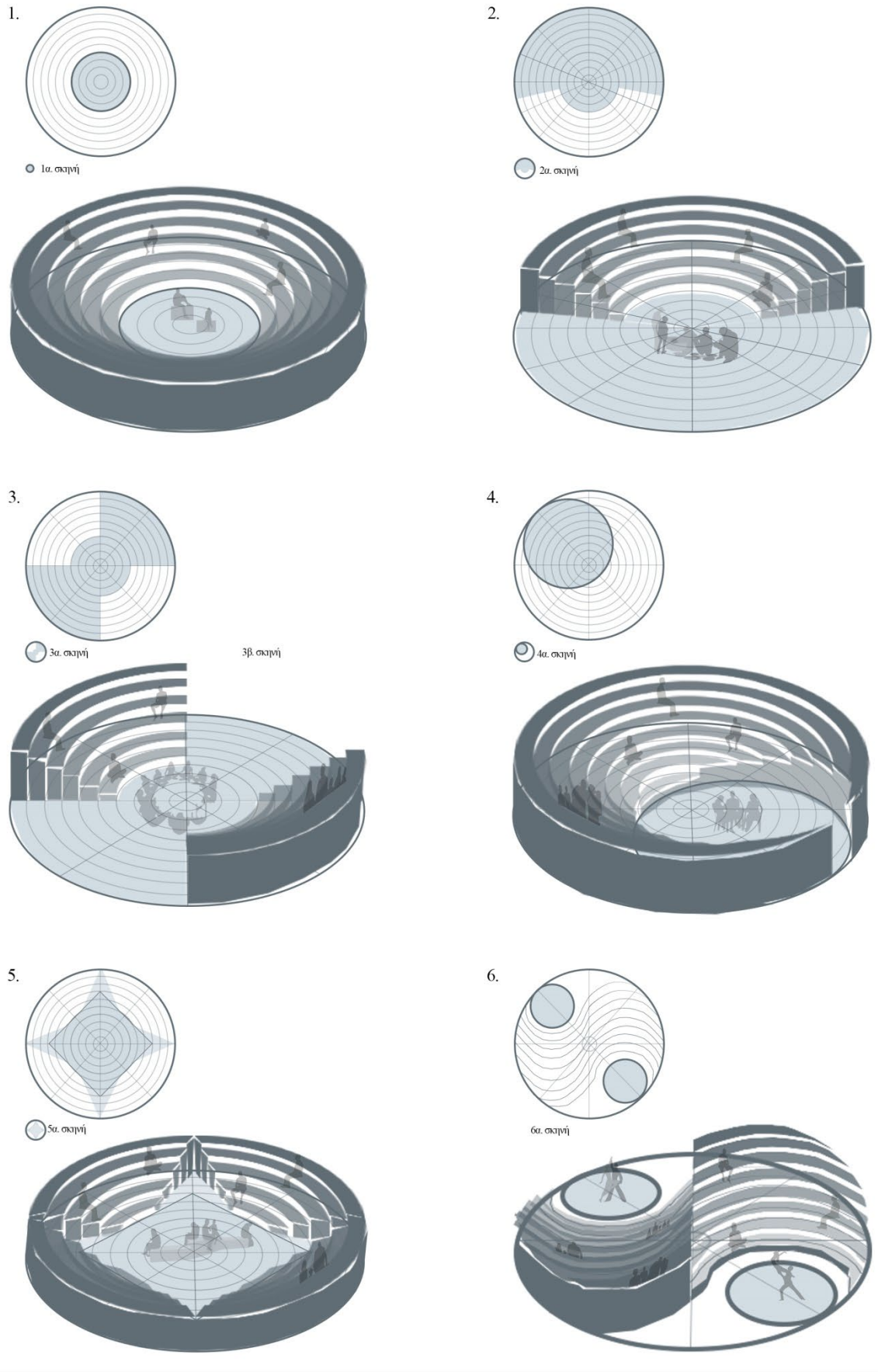
<sup>85</sup> Δηλαδή κάθε τύπος χώρου-σκηνής, σταθερός ή κινητός, που επιλέγει η σκηνοθεσία, κωδικοποιεί χωρικά τις αποστάσεις στους δρώντες, ανάμεσα στους ηθοποιούς και τα αντικείμενα και ανάμεσα στην πλατεία και τη σκηνή, ως αποτέλεσμα το θέατρο να μιμείται την κοινωνική αλληλεπίδραση.

δυναμικότητας διατηρείται σε όλες τις περιπτώσεις, είτε η σχέση είναι μετωπική, πλάγια, αμφιθεατρική, είτε αμφιμονοσήμαντη. Αυτό που μεταβάλλεται είναι η αισθητική απόσταση μεταξύ θεατή και σκηνης, ο τρόπος με τον οποίο η πρόσληψη καθορίζει την κατανόηση του θεάματος (Pavis, P. 2006, 473-475).<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> Hays, 1977. Pavis, 1980c R. Durand, 1980. Chambers, 1980: Pavis, P. 2006. *Λεξικό του θεάτρου*. Αθήνα: Gutenberg.

Χωροθέτηση Σκηνής – Πλατείας σε Κυκλική κάτοψη



Εικ.44: Διάγραμμα της υποφαινόμενης: Διαφορετικές προσεγγίσεις χωροθέτησης σκηνής-πλατείας σε κυκλικό σύστημα καννάβου.

## 4.4 Αναβάθμιση της θεατρικής εμπειρίας

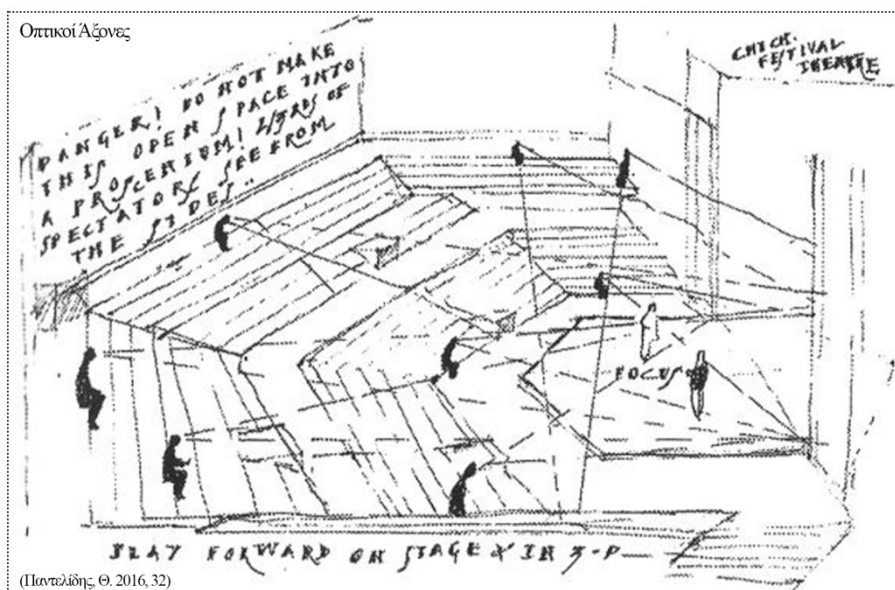
Η σύγχρονη σκηνοθεσία, από αντίδραση προς μια παράδοση που καταδίκασε το θεατή στην παθητική θέαση, «δέσμιος» στην καρέκλα του και αντιμέτωπος με τη σκηνή, ωθεί το κοινό σε μια «διαδρομή» μέσα στην παράσταση και τη σκηνογραφία. Το σκηνικό δεν αποτελεί πια περίβλημα αλλά ένα αντικείμενο που διατρέχεται από το αποδομητικό βλέμμα του θεατή και από τη μετακίνηση του κοινού απέναντι από τους χώρους της παράστασης, πατάκια, προσθήκες, αίθουσες, διάφορους χώρους ή εκτιθέμενα αντικείμενα. Η διαδρομή μέσα στη σκηνογραφία (με την κυριολεκτική και τη μεταφορική έννοια) προσκαλεί το θεατή να ανακαλύψει τα νευραλγικά σημεία του θεατρικού χώρου, να μην εκλάβει το σκηνικό ως παγιωμένο, αλλά ως έναν ευμετάβλητο χώρο όπου το βλέμμα επενδύεται διαφορετικά, ανάλογα με τις σημαίνουσες στιγμές της παράστασης, τις αλλαγές φωτισμού, τις τοποθετήσεις των ηθοποιών. Ο θεατής δημιουργεί τη σκηνογραφία και εν μέρει την παράσταση, όπου «αναπλάθει» το σκηνικό σε σχέση με τη δράση και τον ηθοποιό (Pavis, P. 2006, 80-81). Αυτή η διαδικασία δημιουργίας και σύνθεσης του σκηνικού από τον θεατή παραπέμπει στην θεωρία της Gestalt (=μορφής),<sup>87</sup> η οποία ερευνά την ψυχολογία της αντίληψης προσπαθώντας να δώσει απαντήσεις στα φαινόμενα της αντίληψης του τρισδιάστατου χώρου αλλά και γενικότερα της κατανόησης και ομαδοποίησης των μορφών. Μετά από μια σειρά πειραμάτων, αποδείχτηκε ότι αυτό που οδηγεί στην αντίληψη ενός ερεθίσματος δεν είναι μόνο η οπτική πληροφορία από το σύνολο των στοιχείων που συγκροτούν το ερέθισμα, αλλά και η μεταξύ τους οργάνωση.

Επιπλέον, για να ενισχυθεί αυτή η θεατρική εμπειρία του θεατή, ο οποίος στην συνέχεια θα δημιουργήσει τη δική του σκηνική αντίληψη, η σκηνοθεσία δημιουργεί οπτικούς άξονες και συναισθηματικά πεδία τα οποία θα τονώσουν την εμπειρία αυτή. Δηλαδή, όσο περισσότεροι μη προβλέψιμοι άξονες χρησιμοποιηθούν, τόσο θα ενταθεί η δραματικότητα, ως συναισθηματική ένταση. Το μάτι του θεατή ακολουθεί αυτό που του υποδεικνύεται και δημιουργεί μια αναμονή και μια προσδοκία. Είναι χρήσιμο ο σκηνοθέτης να καθορίσει τις θέσεις στις οποίες θα βρίσκονται στο χώρο ως θεατές ώστε να αποκτήσει αίσθηση του τι βλέπουν και να ορίσει τους αντίστοιχους «οπτικούς άξονες», αξιοποιώντας όλες τις αισθήσεις

---

<sup>87</sup> Γερμανικός όρος που σημαίνει «μορφή», διατυπώθηκε το 1885 από τον Γερμανό ψυχολόγο Christian von Ehrenfels: Μπίρης, Τ. & Δεμίρη, Κ. & Τσιράκη, Σ. & Αθανασόπουλος, Γ. & Αγγέλου, Α. 2011. *Αρχιτεκτονικές και μουσικές συμπορεύσεις: η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης*. Αθήνα: Πατάκη, σ.262.

και τα φίλτρα που μπορεί. Οι θεατές είναι ικανοί να αφεθούν σε μία θεατρική/συναισθηματική εμπειρία, αρκεί βέβαια να μπορεί κανείς να τους εκπλήξει, ανατρέποντας τις προσδοκίες τους. Σημασία έχει να βιώσουν το «συναισθηματικό πεδίο» που δημιουργεί ο σκηνοθέτης, ο οποίος ωστόσο δεν μπορεί να προβλέψει το συναίσθημα του αποδέκτη. Γι' αυτό και η σχέση του σκηνοθέτη με τους θεατές έγκειται στην ύπαρξη συναισθηματικών πεδίων, και όχι συναισθημάτων. Στόχος του, είναι μέσα σε αυτό το πεδίο που φτιάχνει να συνυπάρξουν οι αντιδράσεις των θεατών.<sup>88</sup>



Οπτικοί Αξόνες

(Παντελίδης, Θ. 2016, 32)

Εικ.45: Δημιουργία οπτικών αξόνων, σκίτσο της P. Howard

Σημαντικό στοιχείο στη σχέση σκηνικού-αρχιτεκτονικού χώρου και θεατή-χρήστη είναι η διαρκής αναβάθμιση της εμπειρίας του θεατή. Ο αρχιτεκτονικός χώρος, όπως ο σκηνικός αντίστοιχα, είναι ζωντανός και εξελισσόμενος και ο χρήστης-θεατής καλείται 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 επιθυμεί. Με άλλα λόγια, ο αρχιτέκτονας-σκηνοθέτης επιτρέπει έναν εύπλαστο χώρο που ο χρήστης-θεατής μπορεί να ερμηνεύσει όπως θέλει. Η σημασία της λειτουργικότητας στην αρχιτεκτονική και της αισθητικής στη σκηνοθεσία δεν υποτιμάται αλλά εξισώνεται με τη σημασία της βιωματικής εμπειρίας που θα αποκομίσει ο χρήστης-θεατής και τα συναισθήματα που θα του προκληθούν, καθώς μία καλαίσθητη όψη ίσως δεν

<sup>88</sup> Από συνέντευξη Αλέξη Αλάτση ο οποίος είναι σκηνοθέτης, πρώην διευθυντής της Πάτρας-Πολιτιστικής Πρωτεύουσας, διευθυντής Τομέα Πολιτισμού "Αθήνα 2004" και έχει συνεργαστεί με μεγάλα ονόματα της διεθνούς σκηνης (πχ συνεργασία με την Sarah Cane και μετάφραση των έργων της). Επίσης δηλώνει λάτρης της αρχιτεκτονικής: Παντελίδης, Θ. 2016. «Η επίδραση της θεατρικής διαδικασίας στον αρχιτεκτονικό χώρο», σ. 33, 39.

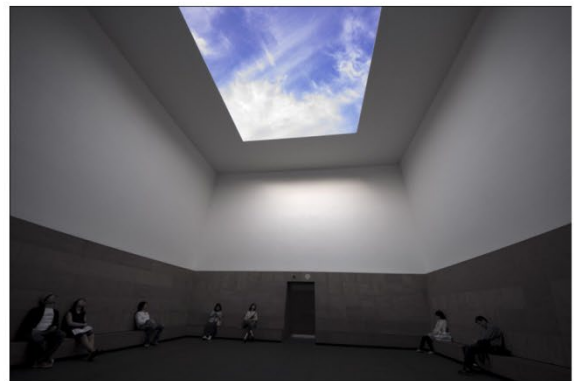
μείνει τόσο βαθιά χαραγμένη στην μνήμη του επισκέπτη-θεατή όσο το πώς ένιωσε όταν βρέθηκε μέσα στο χώρο. Έτσι, «η εμπειρία» που έλαβε είναι μια σημαντική παράμετρος για την ενίσχυση της σχέσης χώρου και θεατή.

Η λεγόμενη «χωρική δραματικότητα»,<sup>89</sup> που εμφανίζεται τόσο στο θέατρο όσο και στην αρχιτεκτονική, αποτελεί συστατικό στην ενίσχυση της σχέσης αυτής. Για να είναι δραματικός ένας χώρος χρειάζονται έντονες σκιές και χρωματικές αντιθέσεις, χωρική κλίμακα, συνήθως να ξεφεύγει από την ανθρώπινη τουλάχιστον ως προς μία διάσταση, επανάληψη στοιχείων κ.ά. Υπάρχουν αρκετοί αρχιτέκτονες όπως ο Tadao Ando που χρησιμοποιούν τη «χωρική δραματικότητα» για τον σχεδιασμό των χώρων τους. Κάποια χαρακτηριστικά χώρων τα οποία ενισχύουν την δραματικότητα είναι η εισχώρηση του φυσικού φωτισμού, οι πολύπλοκες όψεις, το μεγάλο ύψος, οι μεγάλοι όγκοι, κ.ά. Οι δραματικοί χώροι είναι σχεδόν απαραίτητοι στον θεατρικό σχεδιασμό, κάνουν αισθητή την παρουσία τους, δίνουν χαρακτήρα και ύφος στην παράσταση, και φορτίζουν συναισθηματικά τη δράση. Η είσοδος σε έναν δραματικό χώρο, η αντιμετώπιση μιας βύθισης σε ένα υπόγειο χώρο και η όψη μίας σκάλας που χάνεται προς την οροφή, που ορίζονται από τον αρχιτέκτονα-σκηνοθέτη ως σημεία εξελίσσουν τη δράση, φορτίζουν συναισθηματικά τον χρήστη-θεατή και τον προετοιμάζουν για συναισθηματική εκτόνωση. Έτσι, ο τρόπος χειρισμού της σκηνογραφίας και τα σκηνικά αντικείμενα που θα διαμορφώσουν το σκηνικό βοηθούν στην βιωματική εμπειρία. Επίσης, για να ενισχυθεί ακόμα περισσότερο η εμπειρία του θεατή χρειάζεται και από μέρους του η συναισθηματική ένταση ώστε να «μεταφερθεί». Για την ακρίβεια, χρειάζεται να είναι σε μία αρκετά συγκεκριμένη κατάσταση, σε ένα κλίμα «τελετουργικό», πρόθυμος να δεχτεί τις σκηνοθετικές υποδείξεις του σκηνοθέτη-αρχιτέκτονα, μέσω του χώρου (Παντελίδης, Θ. 2016, 4,50).

---

<sup>89</sup> Παντελίδης, Θ. 2016. «Η επίδραση της θεατρικής διαδικασίας στον αρχιτεκτονικό χώρο», σ. 4, 50.

Χωρική δραματικότητα



Εικ.46: Chichu Art Museum στην Naoshima, Ιαπωνία από τον αρχιτέκτονα Tadao Ando: Οι δραματικοί χώροι αποτελούν παράμετρο σχεδιασμού τόσο στο σκηνοθετικό όσο και στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό.

Μία άλλη παράμετρος που βοηθά στην ενίσχυση της βιωματικής εμπειρίας του θεατή είναι η μελέτη και η απόδοση του ήχου σε όλες τις εκφάνσεις του. 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, 26). Η αρχιτεκτονική αντίστοιχα, έχει την δυνατότητα να εκφραστεί 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 κ.ά.), 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 αναγνωρίζεται και αυτό το πεδίο κατανόησης, για να χρησιμοποιηθεί σε αρχιτεκτονική και σκηνογραφία, δεδομένου ότι συνήθως ο σκηνοθέτης για να δημιουργήσει ένα χώρο μελετά την ηχητική επένδυση της παράστασης, ενώ μέσω της αρχιτεκτονικής αυτή η πρακτική μπορεί να επεκταθεί (Παντελίδης, Θ. 2016, 25). Όπως στην αρχιτεκτονική λαμβάνονται υπόψη τα υλικά επένδυσης σε ένα χώρο ώστε να ανακλούν και να απορροφούν ανάλογα τους ήχους στο χώρο, έτσι και κατά τη σκηνοθετική διαδικασία μπορούν να υπολογιστούν ώστε να ενισχύσουν την εμπειρία του θεατή και να «φωτίζουν» τα συναισθηματικά πεδία του κοινού (βλέπε κεφ.3: Ivo van Hove-*Scenes from a Marriage*, επιφάνειες ηχητικής διαπερατότητας).

Μία άλλη συνθήκη βιώματος του χρήστη-θεατή στο χώρο που παρατηρείται και στις δύο αυτές τέχνες είναι το λεγόμενο “experienced time”, η μοναδικότητα του να βλέπεις/ακούς το καλλιτέχνημα μία συγκεκριμένη στιγμή, μια που στο θέατρο δεν μπορεί να υπάρξει μια παγιωμένη ερμηνεία ή ένα παγιωμένο δραματικό κατασκεύασμα, αλλά μία παράσταση που συμβαίνει στον ίδιο χώρο με ίδιους ηθοποιούς, αλλά με διαφορετικούς θεατές, και κατ’ αυτόν τον λόγο η συνθήκη δεν είναι ποτέ η ίδια. Σε έναν 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 βιώσει ο χρήστης-θεατής εκεί που θα πάει, θα το ζήσει μόνο τότε και με αυτό τον τρόπο, όπως σε μία παράσταση. Αυτό είναι ένα σημαντικό κοινό στοιχείο των δύο τεχνών. Έτσι, και στις δύο τέχνες, η βιωματική εμπειρία που θα λάβει ο κάθε θεατής αφορά αποκλειστικά τη στιγμή που

θα απολαύσει το έργο, ενώ την επόμενη μέρα θα βιώσει μια διαφορετική εμπειρία διότι οι συνθήκες θα είναι διαφορετικές.

Για να υλοποιηθούν οι συνθήκες αυτές, το θέατρο, χρειάζεται έναν θεατή και ο θεατρικός χώρος κάποιον να τον ζήσει, να τον περπατήσει, να περιμένει κάτι να συμβεί, κατά τον Pearson, να μετατρέψει τον «χώρο» σε «μέρος» (space-place). Και οι άνθρωποι στην καθημερινότητα τους είναι έτοιμοι για να βιώσουν το θέατρο οποιαδήποτε στιγμή. Πολλές φορές, χώροι δημόσιοι, όπως μία πλατεία, λαμβάνουν θεατρικές ιδιότητες λόγω της παρατήρησης. Σε τέτοια μέρη, που έχουν οριστεί ως σημεία στάσης, ξεκινά ακούσια η παρακολούθηση γεγονότων, τα οποία παίρνουν άλλη διάσταση. Ο θεατής, κάποιος που κάθεται σε ένα παγκάκι, βλέπει κινήσεις που ο ίδιος κάνει, αναγνωρίζει κοινά μοτίβα (χαιρετισμούς, συναντήσεις, αποχωρισμούς) και προσλαμβάνει τη συναισθηματική διάθεση του άλλου, με αντίστοιχο αντίκτυπο. Έτσι, τόσο στον θεατρικό χώρο όσο και στον δημόσιο αρχιτεκτονικό χώρο, χρειάζεται ένας θεατής-χρήστης που γίνεται παρατηρητής αλλά και συμμετέχοντας ταυτόχρονα μιας μεταβαλλόμενης συνθήκης που αλλάζει κάθε φορά (Παντελίδης, Θ. 2016, 45, 50).<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> Παντελίδης, Θ. 2016. «Η επίδραση της θεατρικής διαδικασίας στον αρχιτεκτονικό χώρο», σ. 25, 45-51.

## 4.5 Σκηνοθεσία σε δεδομένο χώρο και η σχέση της με τον θεατή

Η παράσταση μπορεί να πραγματοποιηθεί εκτός από αμιγώς θεατρικούς χώρους και σε χώρους που αρχικά έχουν άλλη ιδιότητα, κάτι που χαρακτηρίζει τη σκηνοθεσία σε ένα δεδομένο χώρο, δηλαδή μία σκηνοθεσία που έχει σχεδιαστεί με αφετηρία και σε σχέση με έναν δεδομένο χώρο. Ένα μεγάλο μέρος της δουλειάς συνίσταται στην αναζήτηση ενός χώρου, συχνά ασυνήθιστου, που είναι φορτισμένος με μια ιστορική διάσταση ή μια ιδιόζουσα ατμόσφαιρα: μια αποθήκη, ένα εγκαταλελειμμένο εργοστάσιο, μια γειτονιά της πόλης, ένα σπίτι ή ένα διαμέρισμα. Η «ένταξη» ενός κλασικού ή σύγχρονου κειμένου σε αυτόν το χώρο, το φωτίζει με νέο φως, του προσδίδει έναν απρόσμενο δυναμισμό και φέρνει το κοινό σε μια εντελώς διαφορετική σχέση με το κείμενο, τον χώρο και την πρόθεση. Αυτό το νέο πλαίσιο δημιουργεί τις συνθήκες μιας νέας εκφοράς (Pavis, P. 2006, 454).<sup>91</sup> Έτσι, ο χώρος ο ίδιος, η αρχιτεκτονική του υπόσταση, μπορεί να ενισχύσει τις συναισθηματικές προσλαμβάνουσες ερμηνευτών και κοινού στην όλη σκηνοθετική προσέγγιση.

Τέτοιου είδους παραστάσεις, που ανήκουν στο είδος του Site Specific Theatre, αξιοποιούν κτίρια χωρίς αρχική σκηνική χρήση και στήνουν τους χαρακτήρες και τα γεγονότα που ζουν μέσα σε αυτά. Ο Clifford McLucas,<sup>92</sup> ένας Αρχιτέκτονας- “visual theorist”, έλεγε ότι «η πραγματική δύναμη του Site Specific Theatre είναι ότι ενεργοποιεί, ή τουλάχιστον εμπλέκει, τις αφηγήσεις του τοπίου, με κάποιο τρόπο. Αυτό ισχύει και για το χαρακτήρα του κτιρίου». Η J. Craveiro,<sup>93</sup> ισχυρίζεται πως «γράφει» πάνω στον χώρο, γιατί αυτός είναι η πηγή της έμπνευσης της καθώς «ο χώρος θα αντηχήσει<sup>94</sup> στον θεατή και τον ηθοποιό, [...] ο χώρος αποτελεί από μόνος του ένα επίπεδο δραματουργίας» (Carneiro, 2014). Το κάθε δωμάτιο έχει τη 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 ακουγόταν μία θεατρική απόδοση του αυθεντικού κειμένου, αλλά το υπο-κείμενο ήταν μία τελείως διαφορετική, ρεαλιστική ιστορία, ενός φυλακισμένου με αμνησία που παίρνει άδεια να τριγυρίσει στις φυλακές, ώσπου θυμάται τον λόγο της

<sup>91</sup> Pavis, P. 2006. *Λεξικό του θεάτρου*. Αθήνα: Gutenberg, σ.454.

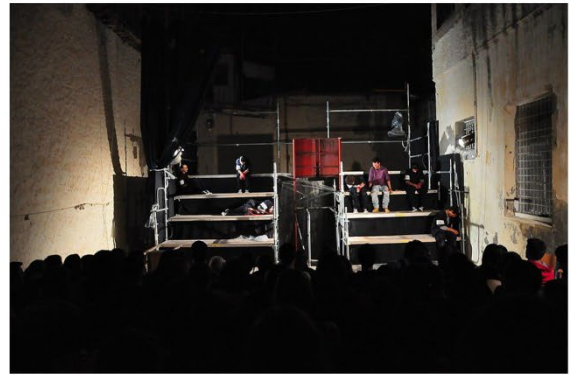
<sup>92</sup> Ο Clifford McLucas (1945-2002) ήταν ένας εικαστικός θεωρητικός (“visual theorist”) που εργάστηκε σε διάφορους κλάδους και μέσα από διεπιστημονικά πλαίσια που αφορούσαν τις εικαστικές τέχνες, τη φωτογραφία, την αρχιτεκτονική, τη γραφιστική, την τηλεοπτική παραγωγή, το ζωντανό θέατρο και τη σκηνογραφία από μικρή έως μεγάλη κλίμακα.

<sup>93</sup> Σκηνοθέτις της ομάδας Teatro do Vestido.

<sup>94</sup> Ο κάθε δεδομένος χώρος έχει την δική του ιστορία και έτσι θα μεταδίδει κάτι διαφορετικό.

φυλάκισής του και αυτοκτονεί. Το ταξίδι του «πρίγκιπα», από πλανήτη σε πλανήτη, ακολουθούσε το κοινό από κελί σε κελί, όπου ξεδιπλώνόταν μία καινούργια ιστορία κάποιου έγκλειστου. Οι χαρακτήρες του έργου ήταν φανταστικοί, αλλά ο θεατής ταξιδιώτης δεν μπορούσε παρά να αισθανθεί τις ιστορίες των κελιών, των πραγματικών φυλακισμένων, και εισπράττοντας το βάρος των τοίχων, την έλλειψη ανοιγμάτων, το αποπνικτικό κλίμα που επικρατούσε. Ο χώρος διατηρούσε την μνήμη της προηγούμενης χρήσης του. Σε τέτοιες παραστάσεις, οι ηθοποιοί παρατηρούν τον χώρο, τον επεξεργάζονται και πρακτικά οι δράσεις τους τον περιγράφουν. Ο χώρος του έργου, το «κλίμα» του, η ιστορία του αντικατοπτρίζονται στον ηθοποιό που με την σειρά του τα μεταφέρει στον θεατή. Έτσι, ο ίδιος ο χώρος και τα βιώματα των ανθρώπων στην πραγματική ζωή αυτού του τόπου συσχετίστηκαν με τους ήρωες ενός παραμυθιού, και, συνεπώς, το κοινό μπορούσε να ταξιδέψει από τη μία στον μύθο και από την άλλη στις συνθήκες της πραγματικότητας. Ο πλανήτης γινόταν κελί και ο πρίγκιπας φυλακισμένος.

Μια Χωρική Αλληλοεπικάλυψη μεταξύ Παραμυθιού και Πραγματικότητας



Εικ.47: Β 612: Ελεύθερη απόδοση του *Μικρού Πρίγκιπα*, του Antoine de Saint Exupery, από τη θεατρική ομάδα Πολυτεχνείου Κρήτης.

Μια τοποειδική παράσταση όπου τα δωμάτια του χώρου (της φυλακής) έγιναν οι σταθμοί του παραμυθιού μέσα από τους οποίους το κοινό ταξίδευε και ανακάλυπτε και μια νέα ανάμνηση-βίωμα-ιστορία που ήταν εγκλωβισμένη στους ψυχρούς τοίχους του κάθε κελιού.

Σε μία άλλη εγκατάσταση, στον βιομηχανικό χώρο Α της Πειραιώς στην Αθήνα, 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 (2005) κατά την θεατρική ανάγνωση ενός μεγάλου αποσπάσματός της. Ο κόσμος κάθεται σε κύκλο, γύρω από τον αργαλειό. Η θερμοκρασία του χώρου (κυριολεκτικά και μεταφορικά) έχει ανέβει και η πρωταγωνίστρια περιγράφει το σκοτεινό αλλά κατάλευκο, τοπίο του Άδη. Πλέον το κοινό συνειρμικά βρίσκεται στα παλάτια του Πλούτωνα, στο πυκνό σκοτάδι όπου βλέπει μόνο ότι υπάρχει στον κύκλο, σε μικρή ακτίνα γύρω του, κατανοεί την ιστορία της βασανισμένης. Σημαντική είναι η εστίαση σε δύο στοιχεία αυτής της επιτέλεσης. 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,<sup>95</sup> σε τόπο που στην συνείδηση των θεατών είναι «η κόλαση». Το δεύτερο, είναι τα σχήματα της σκηνής. Το κοινό έχει δημιουργήσει έναν κύκλο και κοιτάζει προς τα μέσα, με το φως να είναι ασθενές στον περίγυρο. Η γεωμετρία ενός κύκλου είναι κεντρομόλος, 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 πιο απλά χαρακτηριστικά του χώρου, μετατράπηκαν σε δραματικά εργαλεία (Παντελίδης, Θ. 2016, 27-31).<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> Η κυριολεκτική άνοδος της θερμοκρασίας του χώρου, μεταφέρει τους θεατές πιο άμεσα-βιωματικά ώστε να αντιληφθούν την ιστορία της βασανισμένης στο μύθο.

<sup>96</sup> Παντελίδης, Θ. 2016. «Η επίδραση της θεατρικής διαδικασίας στον αρχιτεκτονικό χώρο», σ. 27, 30-31.

Μια ατμόσφαιρα που ταξιδεύει μεταξύ θερμού και ψυχρού κλίματος

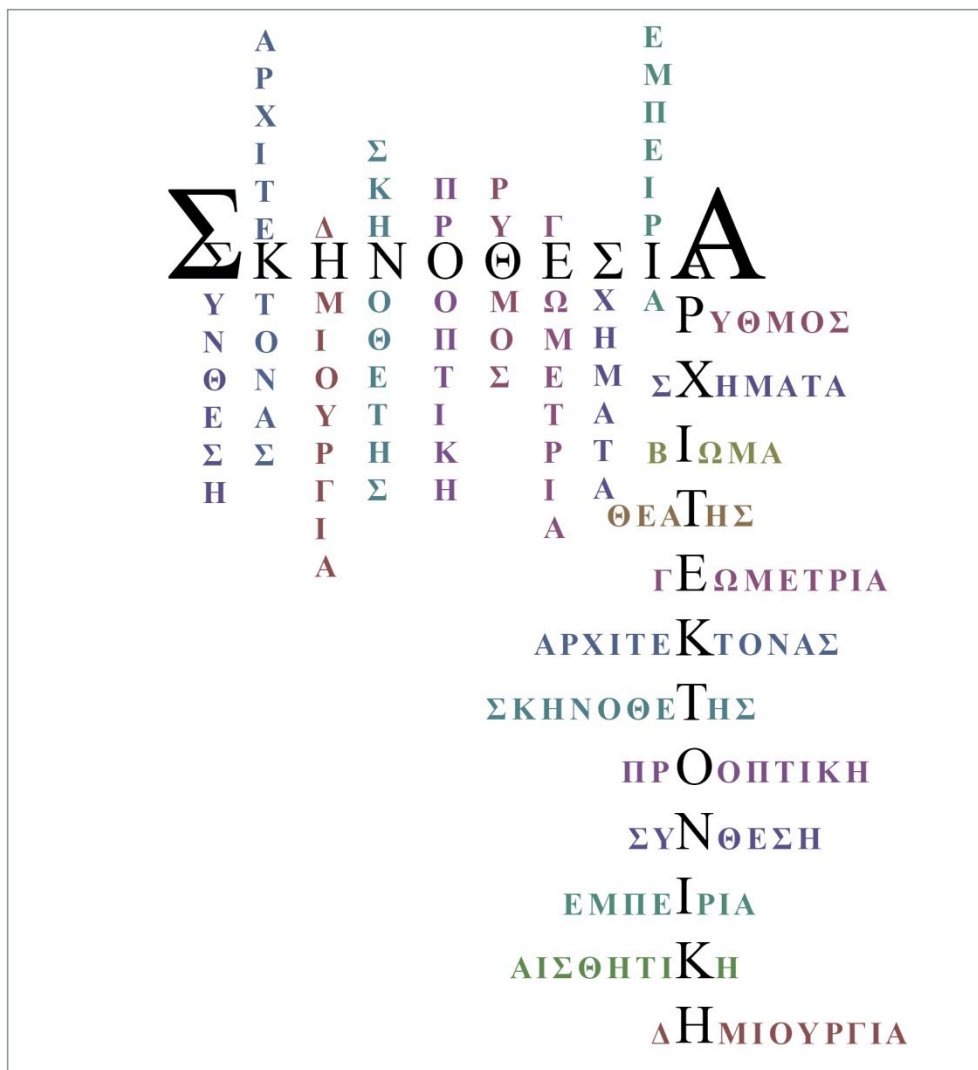


Εικ.48: *The Holy Bachelorette in the Wedding Cave*, έκθεση του σκηνογράφου Αντώνη Βολανάκη στο βιομηχανικό χώρο Α της Πειραιώς.

Σε αυτά τα δύο παραδείγματα τοποειδικής παράστασης αναγνωρίζεται η σπουδαιότητα και η σημαντικότητα του χώρου, ο οποίος επηρεάζει τη παράσταση και συμβάλλει στην ανάδειξη της σκηνοθετικής προσέγγισης, ενισχύοντας παράλληλα την βιοματική εμπειρία των θεατών.

Καταληκτικά, η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή συνοψίζει την άρρηκτη και αναπτυσσόμενη σχέση της Σκηνοθεσίας με την Αρχιτεκτονική. Γίνεται φανερό από τα παραπάνω κεφάλαια και μέσα από αυτή την εξέταση της σχέσης της Αρχιτεκτονικής με την Σκηνοθεσία, η οποία καταλήγει στο κοινό και δημιουργεί μια διαφορετική και νέα εμπειρία θέασης, ότι οι σύγχρονοι σκηνοθέτες στον 21<sup>ο</sup> αιώνα μπορούν να εκμεταλλευτούν πολλές από τις μεθόδους της Αρχιτεκτονικής, ή πολλούς από τους αρχιτεκτονικούς άξονες. Δηλαδή, να γίνει μεγαλύτερη συνείδηση το πώς η Αρχιτεκτονική μπορεί να βοηθήσει στη δόμηση του σκηνικού χώρου αλλά και της σκηνικής εμπειρίας.

Συνεπώς, όλη αυτή η Αρχιτεκτονική και Σκηνοθετική διαδικασία γίνεται ώστε να φτάσει στο κοινό-θεατή-χρήστη που είναι και η ολοκλήρωση της παράστασης-του έργου. Από τα παραπάνω φαίνεται η στενή σχέση των δύο τεχνών και η διατριβή στην ουσία εξετάζει λεπτομερώς τρόπους με τους οποίους η Αρχιτεκτονική θα μπορούσε να εφαρμοστεί στην Σκηνοθετική δουλειά για να εμπλουτίσει την εμπειρία του θεατή και την καλλιτεχνική διαδικασία.



Εικ.49: Διαγράμματα της υποφαινόμενης – Σκηνοθεσία & Αρχιτεκτονική

# Παράρτημα:

## 9 Σκηνογραφικές Προσεγγίσεις

### ΑΒ.1 Εισαγωγικό σημείωμα

Σε αυτή την ενότητα παραθέτονται εννέα σκηνογραφικές προσεγγίσεις από τους καλλιτέχνες Έλενα Κοτασβήλι και Αλέξη Βαγιανό. Η παρουσίαση αυτών των καλλιτεχνών που παρακολούθησα στο μάθημα αρχιτεκτονικής «Εικαστικά και Αρχιτεκτονική Δημιουργία» ήταν μια ώθηση και μια συνειδητοποίηση ότι εκτός από την αγάπη μου στην Αρχιτεκτονική αντιλήφθηκα και την κρυμμένη μου αγάπη στην σκηνοθεσία-σκηνογραφία. Τα παραδείγματα αυτά με ώθησαν να εξερευνήσω – να ανακαλύψω – να διδαχθώ τον καλλιτεχνικό αυτό χώρο της σκηνοθεσίας-σκηνογραφίας ο οποίος με παγίδευσε στη δημιουργία και πρωτοτυπία του.

Έτσι, ως καταληκτικό σχόλιο σε αυτή την μεταπτυχιακή διατριβή θα ήθελα να παραθέσω τις προσεγγίσεις αυτές ως παραδείγματα που συνδυάζουν σκηνοθεσία-σκηνογραφία εντάσσοντας παράλληλα και αρχιτεκτονικά στοιχεία στις συνθέσεις τους.

## A.2 Σε δεδομένο χώρο: Χωρική αναπαράσταση σκηνης από ταινία

Το έργο *Trinity* πραγματοποιήθηκε στις πρώην αποθήκες Αγαθαγγέλου το 2015 για το 12<sup>ο</sup> καλοκαιρινό φεστιβάλ χορού Νέας Κίνησης. Η ιδέα-σύλληψη-σκηνογραφία ήταν της Έλενας Κοτασβήλι η οποία εμπνευσμένη από την ταινία του Αντρέι Ταρκόφσκι, *Stalker* (1979), δημιούργησε ένα σκηνικό το οποίο αναπαριστάται στη ταινία κι έτσι έγινε η μεταφορά από τη μεγάλη οθόνη στη θεατρική προσέγγιση.

Το δάπεδο είναι καλυμμένο από άμμο δημιουργώντας μια ανάγλυφη επιφάνεια με μικρούς λόφους, δυσκολεύοντας την κίνηση του ερμηνευτή. Παρόλα αυτά δημιουργούνται ενδιαφέρουσες χωρικές ποιότητες αλλά και κινησιολογικές ιδιαιτερότητες που δίνουν την δυνατότητα στον ερμηνευτή να βυθιστεί στην άμμο, να περπατήσει σε ένα έδαφος σαν να ανεβοκατεβαίνει αλλάζοντας την ορθολογική προοπτική ενός ανθρώπου που περπατά σε ομαλό έδαφος. Στο τέλος του χώρου υπάρχουν κάποια ανοίγματα τα οποία χρησιμοποιούνται στη σκηνοθεσία ως χώροι που μπορούν να φιλοξενήσουν τον μουσικό και την ερμηνεύτρια δημιουργώντας ένα κάδρο (φόντο) στον μπροστινό ερμηνευτή-χορευτή.<sup>97</sup>



Εικ.50: Στιγμιότυπα από την παράσταση *Trinity*, 2015.

<sup>97</sup> Χώρος: Πρώην αποθήκες Αγαθαγγέλου 2015  
Συντελεστές: Ιδέα-Σύλληψη-Σκηνογραφία: Έλενα Κοτασβήλι.  
Ερμηνεία-Δραματολογία-Σύνθεση/Σκηνοθεσία: Έλενα Αγαθοκλέους, Φώτης Νικολάου, Δημήτρης Σπίρου.

### Α.3 Σε δεδομένο χώρο: Το νερό ως χωρικό όριο

Μια άλλη «μικρή σκηνογραφική χειρονομία» στον χώρο η οποία δημιουργεί μια ατμοσφαιρική συνθήκη είναι η σκηνογραφία της Έλενας Κοτασβήλι στο Παλιό Ευδάδικο 2015, *Το Σκάσιμον*. Ένας συνδυασμός από κείμενα της Φόνισσας του Α. Παπαδιαμάντη και η σύνθεση *Ασκητική* του Ν. Καζαντζάκη αποτελούν το δραματουργικό υπόβαθρο της παράστασης.

Ο χώρος αυτός δημιουργείται με ολιγάριθμα σκηνικά αντικείμενα που όμως δημιουργούν μεγάλες προσδοκίες. Ένα γυάλινο δοχείο με νερό μεγάλης κλίμακας τοποθετείται πάνω από την τετράγωνη σκηνή το οποίο καταλήγει σε μια επιφάνεια γαλάζιου γυαλιού και το οποίο χρωματίζει τον σκοτεινό χώρο με γαλάζιο χρώμα, σαν να είναι όλοι σε έναν βυθό χωρίς να βρέχονται. Με τον κατάλληλο φωτισμό, ο οποίος εστιάζει σ' αυτό το δοχείο, δημιουργεί σκιές στο χώρο από το νερό που υπάρχει σ' αυτό. Έτσι, το βάθος του χώρου, δηλαδή το μαύρο πίσω, δεν το αντιλαμβάνεται το κοινό. Είναι ένα όριο από την οροφή που κατεβαίνει αρκετά κάτω, λίγο πάνω από το ύψος των ερμηνευτών, το οποίο καδράρει το σκηνικό δημιουργώντας μια ιδιαίτερη συνθήκη: τεράστιο δοχείο από πάνω τους, μικρό βάθρο σκηνής από κάτω τους και στη μέση οι ερμηνευτές.<sup>98</sup>



Εικ.51: Στιγμιότυπα από την περφόρμανς *Το Σκάσιμον*, 2015.

<sup>98</sup> Χώρος: Το Παλιό Ευδάδικο 2015

Συντελεστές: Δραματουργία: Έλενα Αγαθοκλέους

Συνεργασία στο κείμενο της *Φόνισσας*: Σπύρος Χαραλάμπους

Μουσική: Δημήτρης Σπύρου

Σκηνικό/Φωτισμοί: Έλενα Κοτασβήλι

Κατασκευή: Σωφρόνης Ευσταθίου

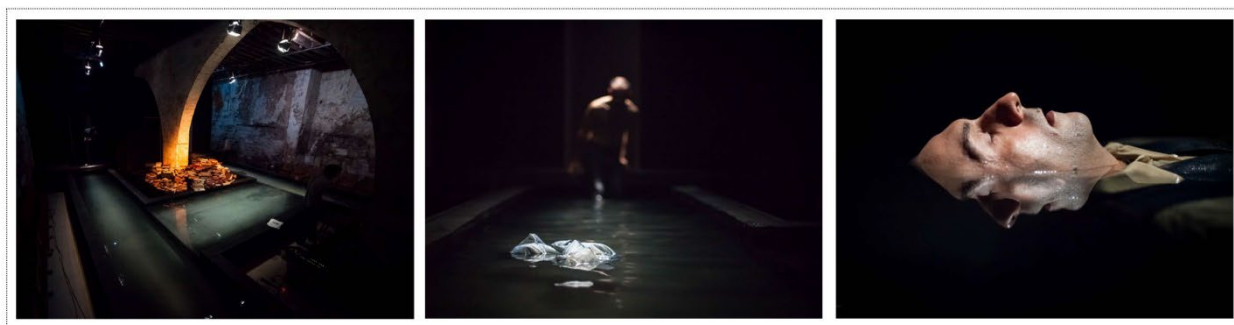
Επί σκηνής: Έλενα Αγαθοκλέους/Δημήτρης Σπύρου

Κείμενα: Φόνισσα του Α. Παπαδιαμάντη και *Ασκητική* του Ν. Καζαντζάκη

## Α.4 Σε δεδομένο χώρο: Το νερό ως χωρικό σκηνικό

Σε αυτή την προσέγγιση οι δύο σκηνογράφοι, Έλενα Κοτασβήλι και Αλέξης Βαγιανός, επιλέγουν και πάλι το χώρο του Παλιού Ξυδάδικου τον οποίον μετατρέπουν το 2014 σε ένα υγρό χώρο ο οποίος θα φιλοξενήσει το έργο *Το Πλοίο των Τρελών* με αποσπάσματα του βιβλίου, αποσπάσματα από τα μυθιστορήματα *Φεντυτούρκε* του Βιτόλντ Γκόπροβιτς, «Οι Πρωτόπλαστοι» του Σωφρόνη Σωφρονίου και μια κοινωνική σάτιρα του 1494 του συγγραφέα Σεμπάστιαν Μπραντ. Οι ερμηνευτές είναι μέσα στο νερό και μερικές φορές χρειάζεται να μείνουν για αρκετή ώρα κάτω απ' αυτό.

Ο ίδιος ο χώρος είναι ένα σκηνικό το οποίο προσαρμόζεται στις ανάγκες της σκηνοθεσίας. Έτσι, από το 2014 στο 2015 που είναι τα δύο θεατρικά παραδείγματα στον ίδιο χώρο, υπάρχουν μεγάλες τροποποιήσεις. Παρόλα αυτά το κοινό στοιχείο παραμένει το νερό. Το ίδιο το νερό και σε αρχιτεκτονικές αλλά και σε σκηνοθετικές προσεγγίσεις δίνει μια ιδιαίτερη υφή και αίσθηση σε κάθε έργο. Το νερό επίσης λειτουργεί και ως ανακλαστικό στοιχείο – διπλασιάζοντας τις χωρικές εικόνες, και παράλληλα λειτουργεί και ως ηχητικό στοιχείο.<sup>99</sup>



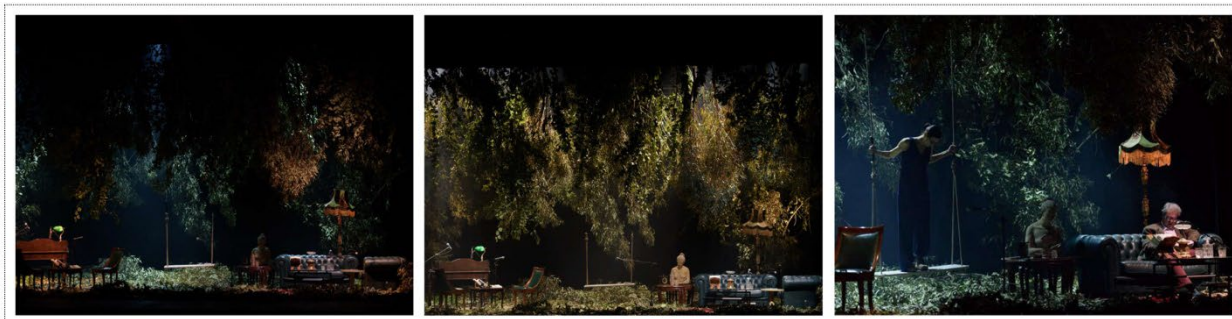
Εικ.52: Στιγμιότυπα από την παράσταση *Το Πλοίο των Τρελών*, 2014.

<sup>99</sup> Χώρος: Το Παλιό Ξυδάδικο 2014  
Συντελεστές: Σκηνοθεσία: Λούκας Βαλέβσκι  
Δραματουργία: Κωνσταντίνα Πήτερ  
Σκηνογραφία: Έλενα Κοτασβήλι, Αλέξης Βαγιανός  
Μουσική: Αντώνης Αντωνίου, Λούκας Βαλέβσκι  
Ηθοποιοί: Μάριος Ιωάννου, Μάριος Κωνσταντίνου, Λούκας Βαλέβσκι

## Β.5 Σε θεατρικό χώρο: Τα δέντρα ως βασικό σκηνικό

Η σκηνογράφος και καλλιτέχνιδα σκηνικών εγκαταστάσεων Έλενα Κοτασβήλι στο έργο *Amour – Amour*, αφιέρωμα στην ποίηση του Ανδρέα Εμπειρικού, δημιουργεί ένα εικαστικό τοπίο το οποίο φιλοξενεί τη μουσική επένδυση και τις αναγνώσεις που συνθέτουν ένα νέο όνειρο-ποίημα που θέλει να επικοινωνήσει με αμεσότητα με το κοινό.

Η συγκεκριμένη σκηνική εγκατάσταση αποτελείται από φυσικά δέντρα τα οποία είχαν κοπεί (έγινε επικοινωνία της σκηνογράφου με την εταιρία κλαδέματος) από δασική περιοχή και τα οποία η σκηνογράφος τα χρησιμοποίησε ως σκηνικό τοπίο. Μερικά τοποθετούνται στο έδαφος ως «χαλί» και τα υπόλοιπα κρέμονται από την οροφή σαν κουρτίνες. Τα δέντρα πάνω και κάτω δημιουργούν ένα πλαίσιο που καδράρει τα σκηνικά αντικείμενα που βρίσκονται στη σκηνή και τους ερμηνευτές. Αυτή η χωρική πλέον προσέγγιση δημιουργείται με φυσικά στοιχεία.<sup>100</sup>



Εικ.53: Στιγμιότυπα από την παράσταση *Amour – Amour*, 2017.

<sup>100</sup> Χώρος: Θέατρο Ριάλτο 2017

Συντελεστές: Πρωτότυπη μουσική επί σκηνής: Δημήτρης Σπύρου.

Σκηνικός χώρος: Έλενα Κοτασβήλι.

Σκηνοθετική επιμέλεια/δραματουργία/ανάγνωση: Έλενα Αγαθοκλέους.

## Β.6 Σε θεατρικό χώρο: Λευκή Κουρτίνα διπλής ιδιότητας, ως χώρος και ως επιφάνεια

Στην προσέγγιση αυτή με αφορμή την 16<sup>η</sup> Πλατφόρμα Σύγχρονου χορού στην παράσταση *Collecting References* οι δύο σκηνογράφοι, Έλενα Κοτασβήλι και Αλέξης Βαγιανός, δημιουργούν ένα απλό σκηνικό που έχει πολλές δυνατότητες με τον κατάλληλο χειρισμό. Τοποθετούνται κουρτίνες κατά μήκος της σκηνής οι οποίες φωτίζονται από την οροφή του χώρου δημιουργώντας ένα όριο μπροστά σαν ο χώρος να κλείνει, να φαίνεται επιφανειακός τον οποίο διασχίζει η ερμηνεύτρια-χορεύτρια. Μια άλλη δυνατότητα του σκηνικού είναι όταν ο φωτισμός έρχεται από πίσω, ο χώρος φαίνεται ότι ανοίγει, δηλαδή δημιουργείται βάθος στη σκηνή.

Έτσι, το αρχιτεκτονικό στοιχείο σ' αυτή την προσέγγιση είναι η δυνατότητα layering-χωρικές διαστρωματώσεις οι οποίες με τον κατάλληλο χειρισμό του φωτισμού δημιουργούν από τη μία έναν επιφανειακό χώρο, στενό και μακρόστενο και από την άλλη παρουσιάζουν ένα χώρο με βάθος ο οποίος μπορεί να αξιοποιηθεί με πολλούς τρόπους. Με μία κουρτίνα και τον κατάλληλο φωτισμό μετατρέπεται ο χώρος και αλλάζει κλίμακα κι έτσι το χωρικό αποτέλεσμα είναι διαφορετικό κάθε φορά.<sup>101</sup>



Εικ.54: Στιγμιότυπα από την παράσταση *Collecting References*, 2016.

<sup>101</sup> Χώρος: Θέατρο Ριάλτο 2016  
Συντελεστές: Χορογραφία/Δημιουργία: Σουζάνα Φιαλά  
Ερμηνεία: Ράνια Γλυμίτσα  
Σκηνικά: Έλενα Κοτασβήλι, Αλέξης Βαγιανός  
Μουσική Επεξεργασία: Σουζάνα Φιαλά  
Φωτογραφία: Σουζάνα Φιαλά  
Επεξεργασία Φωτογραφίας: Παύλος Βρυωνίδης  
Τεχνικός Σκηνικού: Σωφρόνης Ευσταθίου

## Β.7 Σε θεατρικό χώρο: Θρυμματισμένο Γυαλί ως σκηνική βροχή

Η συγκεκριμένη εικαστική επένδυση του Αλέξη Βαγιανού και της Έλενας Κοτασβήλι ακροβατεί ανάμεσα στη ψευδαίσθηση και την πρωτοτυπία. Στο έργο *I am and I am not* ο χώρος μετατρέπεται σε ένα βροχερό τοπίο ψευδαισθητικά, τον οποίο υλοποιούν οι σκηνογράφοι χρησιμοποιώντας θρυμματισμένο γυαλί το οποίο δίνει την αίσθηση στο κοινό ότι βρέχει.

Αυτό, το επιτυγχάνουν με την χρήση του φωτισμού ο οποίος εκπέμπει τη στιγμή που το θρυμματισμένο γυαλί πέφτει κατακόρυφα από την οροφή προς το έφοδος δημιουργώντας μια επιπλέον χωρική συνθήκη. Διότι από ένα όριο και μια επιφάνεια που δημιουργείται στο μπροστινό μέρος της σκηνής ξαφνικά αυτό χάνεται, πέφτει στο έδαφος και από ένα «βροχερό τοπίο» γίνεται ένα «χιονισμένο τοπίο» με θρυμματισμένο γυαλί στο έδαφος. Κατά τη διάρκεια αυτής της συνθήκης οι χορευτές συνεχίζουν να χορεύουν, δηλαδή την στιγμή που πέφτει το γυαλί αλλά και μετά που γεμίζει η σκηνή από θραύσματα γυαλιού.<sup>102</sup>



Εικ.55: Στιγμιότυπα από την περφόρμανς *I am and I am not*, 2014.

<sup>102</sup> Χώρος: Θέατρο Ριάλτο 2014

Συντελεστές: Χορογραφία: Φώτης Νικολάου

Δραματουργία: Θανάσης Γεωργίου

Σκηνικά-Κοστούμια: Αλέξης Βαγιανός, Έλενα Κοτασβήλι

Φωτισμοί: Παναγιώτης Μανούσης

Τεχνικός Σκηνής-Κατασκευή Σκηνικού: Σωφρόνης Ευσταθίου

Ερμηνευτές: Κατερίνα Λιόντου, Φώτης Νικολάου

και οι Αντώνης Αντωνίου, Ράνια Γλυμίτσα, Χάμιλτον Μοντέρο, Ριαλένα Νικοδήμου, Αλεξία Περδικάκη

## Β.8 Σε θεατρικό χώρο: Υγρασία Γυαλιού ως μια σχέση διαφάνειας και αδιαφάνειας

Η εικαστική εγκατάσταση του έργου *Η Αρχή του Αρχιμήδη* του Ζουζέπ Μαρία Μιρό, ο οποίος κτίζει μια ιστορία με αφορμή κάτι που δεν γνωρίζουμε αν πραγματικά έχει συμβεί ή όχι, δημιουργήθηκε από τον Αλέξη Βαγιανό και την Έλενα Κοτασβήλι. Η συγκεκριμένη σκηνογραφία δημιουργείται μέσα σε αποδυτήρια στα οποία η θερμοκρασία είναι υψηλή. Η τοποθέτηση περιμετρικών γυάλινων επιφανειών που δημιουργούν χωρικό πλαίσιο γύρω από ένα πάγκο αποτελεί το κύριο στοιχείο της σύνθεσης. Λόγω της ψηλής θερμοκρασίας το γυαλί βρέχεται από την υγρασία δημιουργώντας μια θολωμένη επιφάνεια. Η συνθήκη αυτή δίνει στους ερμηνευτές την δυνατότητα να χωροθετούνται μεταξύ του ορίου του γυαλιού δημιουργώντας μια σχέση διαφάνειας και αδιαφάνειας ταυτόχρονα.

Στη συγκεκριμένη προσέγγιση οι καλλιτέχνες χρησιμοποίησαν τις ιδιότητες του υλικού και την ψηλή θερμοκρασία του χώρου ώστε να δημιουργηθεί η κατάλληλη ατμόσφαιρα για την σκηνοθετική προσέγγιση. Η υγρασία του γυαλιού αποτελούσε ταυτόχρονα και ένα βροχερό κλίμα αλλά και όριο που πότε επέτρεπε την οπτική πρόσβαση μεταξύ των ερμηνευτών έξω και μέσα από το γυαλί και παράλληλα λειτουργούσε και ως όριο –«οπτικό φράγμα» μεταξύ τους εμποδίζοντας τις οπτικές προσβάσεις και την επικοινωνία. Έτσι, οι ιδιότητες του κάθε χώρου προσφέρουν διαφορετικές αρχιτεκτονικές προσεγγίσεις οι οποίες μπορούν να χρησιμοποιηθούν για κάποια σκηνοθετική πρόταση.<sup>103</sup>



Εικ.56: Στιγμιότυπα από την παράσταση *Η Αρχή του Αρχιμήδη*, 2016.

<sup>103</sup> Χώρος: Θέατρο Διόνυσος 2016

Συντελεστές: Σκηνοθεσία: Λεάνδρος Ταλιώτης

Μετάφραση: Μαρία Χατζηεμμανουήλ

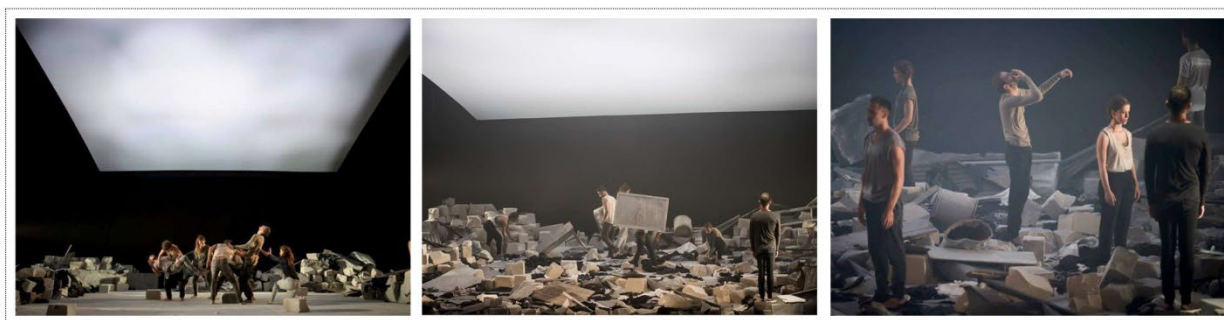
Εικαστική Εγκατάσταση: Αλέξης Βαγιανός/ Έλενα Κοτασβήλι

Ηθοποιοί: Τζωρτζίνα Τάση, Μανώλης Κλωνάρης, Αντώνιος Καλογήρου, Δημήτρης Κωνσταντινίδης

## Β.9 Σε θεατρικό χώρο: Ερείπια ως σκηνικό

Το *Unraveling*, το οποίο έγινε για το διεθνές φεστιβάλ Κύπρια 2014, πραγματεύεται αυτή την αβεβαιότητα, την παρόρμηση του να αισθάνεται κανείς οικεία σε αυτό που ονομάζουμε Κόσμο. Η σκηνογραφία ήταν του Αλέξη Βαγιανού και της Έλενας Κοτασβήλι οι οποίοι δημιούργησαν το σκηνικό με ερείπια, με αντικείμενα που δεν έχουν πλέον χρήση, μάζευαν τούβλα και υλικά οικοδομής από οικοδομές, χαρτόνια από κούτες παρατημένες, σπασμένα ξύλινα έπιπλα κ.α., τα οποία τοποθέτησαν άτακτα στο χώρο.

Η πρόκληση των χορευτών ήταν η διαχείριση αυτών των ερειπίων ώστε να μπορέσουν να χορέψουν. Τα ερείπια αποτελούσαν μια παράμετρο σχεδιασμού και υλοποίησης του θεατρικού αποτελέσματος. Το ίδιο το χωρικό πλαίσιο έδινε με ένα αιγυματικό τρόπο τις κατευθύνσεις των χορευτών αλλά παράλληλα δυσκόλευε και εμπόδιζε το έργο τους. Αφού, ο ίδιος ο χώρος ήταν και πρόκληση και διαφυγή–εμπόδιο της κίνησης των χορευτών.<sup>104</sup>



Εικ.57: Στιγμιότυπα από την περφόρμανς *Unraveling*, 2014.

<sup>104</sup> Χώρος: Διεθνές Φεστιβάλ Κύπρια 2014

Συντελεστές: Χορογραφία Φώτης Νικολάου

Δραματοουργία: Θανάσης Γεωργίου

Σκηνικά-Κοστούμια: Αλέξης Βαγιανός, Έλενα Κοτασβήλι

Κατασκευή μάσκας: Μάρθα Φωκά

Φωτισμοί: Παναγιώτης Μανούσης

Τεχνικός Σκηνής-Κατασκευή Σκηνικού: Σωφρόνης Ευσταθίου

Ερμηνευτές: Ανδρονίκη Μαραθάκη, Βαγγέλης Τελώνης, Θανάσης Γεωργίου, Κάντυ Καρρά, Κατερίνα Λιόντου, Ράνια Γλυμίτσα, Φώτης Νικολάου, Χάμιλτον Μοντέιρο, Χάρης Κούσιος.

## B.10 Σε θεατρικό χώρο: Χάρτινο σκηνικό

Το *Love Lies* είναι ένα βραβευμένο έργο στον διαγωνισμό θεατρικής συγγραφής ΘΟΚ 2012. «Δύο ψυχές προσπαθούν να βρουν τρόπο να αγαπηθούν σε μια ονειρική, διάσταση. Παράλληλα, στο υλικό επίπεδο αγαπιούνται, δίνουν, παίρνουν, καυγαδίζουν και εξελίσσονται μαζί χωρίς όμως να έχουν επίγνωση της άυλης διάστασης των ψυχών τους. Τι κοινό έχουν τελικά οι δύο διαστάσεις;».

Η σκηνογραφία σχεδιάστηκε από τον Αλέξη Βαγιανό και την Έλενα Κοτασβήλι. Οι σκηνογράφοι χρησιμοποίησαν ως αναφορά τις δύο διαστάσεις και τις δύο ψυχές προσπαθώντας να «χτίσουν» το χώρο της σκηνής με δισδιάστατα υλικά. Το χαρτί είναι ένα υλικό τόσο λεπτό που είναι σαν δύο διαστάσεις, το οποίο οι καλλιτέχνες προσπάθησαν να δουν ως χωρικό υλικό δημιουργώντας ολόκληρο το χώρο με μικρά τετράγωνα χαρτάκια τα οποία κάλυπταν και το δάπεδο και τις κάθετες επιφάνειες δημιουργώντας ένα «χάρτινο χώρο». Έτσι, ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός και ο τρόπος χωροθέτησης ενός υλικού, αν και δισδιάστατος μπορεί να αποτελέσει το βασικό κατασκευαστικό υλικό δημιουργίας του χώρου. Επίσης, δημιουργούνται και ενδιαφέρουσες ατμόσφαιρες κατά τη διάρκεια της παράστασης αφού η χρήση του φωτισμού πάνω στα χαρτάκια δημιουργούσε ιδιαίτερες χωρικές ποιότητες.<sup>105</sup>



Εικ.58: Στιγμιότυπα από την παράσταση *Love Lies*, 2012.

Εν κατακλείδι, στα έργα αυτά αναδεικνύεται τόσο η αρχιτεκτονική όσο και η σκηνοθετική προσέγγιση και στα οποία γίνεται χρήση εργαλείων σχεδίασης και των δύο τεχνών.

<sup>105</sup> Χώρος: Βραβευμένο στον διαγωνισμό θεατρικής συγγραφής ΘΟΚ 2012.

Συντελεστές: Σκηνοθεσία: Κορίνα Κονταξάκη, Ελένη Κοσμά

Κινησιολογία: Έλσα Σουρουλλά

Μουσική: Χριστίνα Γεωργίου

Σκηνικά/Κοστούμια: Αλέξης Βαγιανός Έλενα Κοτασβήλι

Ερμηνευτές: Μάριος Ιωάννου- Κορίνα Κονταξάκη

# Βιβλιογραφία

## Ελληνόφωνες βιβλιογραφικές πηγές

Αρκουμανέα, Λ. 2018. «*Ιβο βαν Χόβε: Ο ακούραστος ανατόμος των κλασικών στην Αθήνα με Μπέργκμαν*», LiFo Θέατρο, 25 Μαΐου (URL: <https://www.lifo.gr/culture/theatro/ibo-ban-hobe-o-akourastos-anatomos-ton-klasikon-stin-athina-me-mpergkman>).

Αρφαρά, Κ. 2009. «*Ρομέο Καστελούτσι στη σκοτεινή πλευρά*». Φεστιβάλ Αθηνών, 2 Ιουνίου, (URL:[https://camerastyloonline.wordpress.com/2009/06/02/romeo\\_castellucci\\_synentey\\_xi\\_kai\\_arthro\\_apo\\_tin\\_katia\\_arfara/](https://camerastyloonline.wordpress.com/2009/06/02/romeo_castellucci_synentey_xi_kai_arthro_apo_tin_katia_arfara/)).

Βενιζέλος, Α. *‘Βιώνοντας’ το θεατρικό χώρο*. 2015.

Δημάδη, Ι. 2006 «*Είδαμε τους Πέρσες στην Κωνσταντινούπολη*», *Αθηνόραμα*, 27 Ιουνίου (URL: [https://www.athinorama.gr/theatre/article/festibal\\_epidaurou-2784.html](https://www.athinorama.gr/theatre/article/festibal_epidaurou-2784.html)).

Δημήτρης Παπαϊωάννου – Βιογραφία, 22 Μαΐου 2012, (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iy8gkAJGxOU>).

*Εγκάρσιος Προσανατολισμός: Ο Δημήτρης Παπαϊωάννου στον Alpha*, 3 Νοεμβρίου 2021, (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mvX8k4qS5LA>).

elculture.gr, «*Μέσα*»: *Το video installation του Δημήτρη Παπαϊωάννου στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών με ελεύθερη είσοδο*. (URL: <https://elculture.gr/μεσα-to-video-installation-tou-dimitri-paraioannou-sto-megaro-mousikis-athinon-me-elftheri-eisodo/>).

Ηλεκτρονική εγκυκλοπαίδεια (URL: [https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A0%CF%81%CE%BF%CE%BF%CF%80%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE\\_\(%CF%83%CF%87%CE%AD%CE%B4%CE%B9%CE%BF\)](https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A0%CF%81%CE%BF%CE%BF%CF%80%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE_(%CF%83%CF%87%CE%AD%CE%B4%CE%B9%CE%BF))).

Ινέτζη, Σ. 2016. *Σκηνογραφία: Μια φανταστική αρχιτεκτονική*.

Ιωακειμίδου, Χ. 2023. *Ο ρόλος του κτηρίου στη Μεγάλη Οθόνη*. 2 Φεβρουαρίου (URL: <https://www.maxmag.gr/design/arxitektoniki/o-rolos-toy-ktiriou-sti-megali-othoni/>).

Κακουδάκη, Τζ. & Απέργη, Π. 2008, *Θέατρο – Θεατρική παιδεία, Σειρά: Πολιτισμός – Τέχνες – Διαχείριση ελεύθερου χρόνου, Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων - Γενική Γραμματεία Εκπαίδευσης Ενηλίκων Κέντρα Εκπαίδευσης Ενηλίκων*.

Κανναβού, Δ. 2014. *Γλώσσα και Αρχιτεκτονική: Θέατρο του Παραλόγου, Λόγος, Αποδόμηση*.

Καράολγου, Τ. 2022. *Ρομέο Καστελούτσι: "Είναι ουτοπικό να πιστεύουμε ότι η βία μπορεί να εξαλειφθεί"*. 25 Σεπτεμβρίου, (URL: <https://www.athinorama.gr/theatre/3008131/romeo-kasteloutsi-einai-outopiko-na-pisteuoume-oti-i-bia-mporei-na-exaleifthei/>).

Κλεφτόγιαννη, Ι. 2016. *Ο Ρομέο Καστελούτσι στην Propaganda*. Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου, 18 Ιουνίου, (URL: <https://propaganda.gr/afieromata/romeo-castellucci-interview-2016/>).

Κοτασβήλι, Ε. 2019. *Σκηνικές Εγκαταστάσεις*. Πολυτεχνική Σχολή Πανεπιστημίου Κύπρου.

Κούστας, Π. 2023. *Ρομέο Καστελούτσι: Οι άβολες αλήθειες ενός μεγάλου αιρετικού*. Περιοδικό «Κ», 28 Αυγούστου, (URL: <https://www.kathimerini.gr/k/k-magazine/562586344/romeo-kasteloytsi-oi-avoles-alitheies-enos-megaloy-airetikoy/>).

Κρανάκης, Μ. 2015. *Archidirector: Αν οι σκηνοθέτες ήταν αρχιτέκτονες, αυτά θα ήταν τα κτίριά τους*. 20 Ιουνίου (URL: <https://flix.gr/news/archidirector-project.html>).

Μήλας, Π. 2019. *Ο Ίβο βαν Χόβε «φέρει» τη δική του εκδοχή για την Ηλέκτρα και τον Ορέστη, στην Επίδαυρο*. 25 Ιουλίου, (URL: <https://www.catisart.gr/ivo-van-chove-epidavros-2019/>).

Μπίρης, Τ. & Δεμίρη, Κ. & Τσιράκη, Σ. & Αθανασόπουλος, Γ. & Αγγέλου, Α. 2011. *Αρχιτεκτονικές και μουσικές συμπορεύσεις: η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης*. Αθήνα: Πατάκη.

Μπίρης, Τ.Κ. 2001. *Αρχιτεκτονικής Σημάδια και Διδάγματα: Στο ίχνος της Συνθετικής Δομής*. Αθήνα. Μορφωτικό ίδρυμα εθνικής τράπεζας.

Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης. 2000. *Λεξικό του Θεάτρου*. Αθήνα: Νεφέλη, μτφρ. Χατζόπουλος, Ν.

Παντελίδης, Θ. 2016. *«Η επίδραση της θεατρικής διαδικασίας στον αρχιτεκτονικό χώρο»*.

Παναγιώτου, Γ. 2015. *Ο κορυφαίος σκηνοθέτης του σύγχρονου ευρωπαϊκού θεάτρου έρχεται στην Αθήνα*. 28 Ιουνίου, (URL: <https://propaganda.gr/art/programma-arch-epimelite-afieromaton-thriliko-romeo-castellucci/>).

Παρρή, Κ. Ρόμπερτ Γουίλσον και Ίβο βαν Χόβε: *Δύο ξεχωριστές αναμετρήσεις στην Επίδαυρο*. 11 Ιουνίου 2019. (URL: <https://elculture.gr/robert-gouilson-ivonanhove-epidauros/>).

*Παρλαφούσι #10 - Συζήτηση με τον Δημήτρη Παπαϊωάννου*, 21 Ιανουαρίου 2022, (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MYImaV29S7I>).

Πατσαλίδης, Σ. *Από την Αναπαράσταση στην Παράσταση*. 2004. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Σαρρής, Γ. *Σκηνογραφία και Αρχιτεκτονικός Χώρος*. 2013

Σιδηροπούλου, Α. Ο.Μ.1: *Εισαγωγή στον κόσμο της Σκηνοθεσίας*. Λευκωσία 2022.

Σιδηροπούλου, Α. Ο.Μ.6: *Σκηνοθεσία: Βασικοί ορισμοί: Ερμηνεία – Σύλληψη. Στον κόσμο της Σκηνοθεσίας*. Λευκωσία 2022.

Σιδηροπούλου, Α. Ο.Μ.7: *Η Άνοδος του Σκηνοθέτη. Πρωτοπόροι του 20<sup>ου</sup> αιώνα*. Λευκωσία 2022.

Σιδηροπούλου, Α. Ο.Μ.11: *Σκηνοθετώντας στον 21<sup>ο</sup> αιώνα*. Λευκωσία 2022.

- Σιδηροπούλου, Α. Ο.Μ.12: *Νέες τάσεις στη σύγχρονη παράσταση*. Λευκωσία 2022.
- Σιδηροπούλου, Α. 2022. *Μεθοδολογία και πρακτική της Υποκριτικής και της Σκηνοθεσίας : Σκηνοθέτης και Κοινό*. Οδηγός Μελέτης. Λευκωσία: Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου.
- Σκούρτης, Α. 2016. *Το Σώμα και ο Χώρος: Η Αρχιτεκτονική ως Εργαλείο Σκηνογραφίας και ο ρόλος του σκηνογράφου-δημιουργού στη Σύγχρονη Θεατρική Δημιουργία*. 15 Μαρτίου (URL: <https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=16&newsid=1684>).
- Συνέντευξη, «*Μέσα Δημήτρη Παπαϊωάννου Συνέντευξη Θέατρο Παλλάς*», (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iwOqZ1Sit-M>)
- Συνεντεύξεις καλλιτεχνών με παράλληλες ιδιότητες Αρχιτέκτονα-Σκηνογράφου: *Αρχιτεκτονική επί σκηνής. ΤοΒΗΜΑ Team* 24 Φεβρουαρίου 2012, 14:07 Ενημερώθηκε: 24 Φεβρουαρίου 2012, 15:36, (URL: <https://www.tovima.gr/2012/02/24/afieromata/arxitektoniki-epi-skinis/>).
- Τερζόπουλος, Θεόδωρος, Συνέντευξη στην Αγγελική Μπιρμπίλη, «*Η Μέθοδος του Θεόδωρου Τερζόπουλου, ΘΕΑΤΡΟ - ΟΠΕΡΑ*, 16 Μαΐου 2015, (URL: <https://www.athensvoice.gr/politismos/theatro-opera/97258/i-methodos-toy-thodoroy-terzopolyoy/>).
- Τερζόπουλος, Θεόδωρος, Συνέντευξη στη Μαρία Κυριάκη, «*Αφιέρωμα Τερζόπουλος-Εμμονή και Μνήμη*», 20 Δεκεμβρίου 2012. *Episkinis.gr* (URL: <http://www.episkinis.gr/2009-05-31-09-20-01/2009-06-04-11-06-13/964-2012-12-20-15-58-21>).
- Τερζόπουλος, Θεόδωρος, Συνέντευξη στον Βασίλη Αγγελικόπουλο, «*Πέρσες*» οργής στην *Επίδαυρο για τη σημερινή βία στον κόσμο*», *Καθημερινή*, 11 Ιουνίου, (URL: <https://www.kathimerini.gr/culture/253734/perses-orgis-stin-epidayro-gia-ti-simerini-via-ston-kosmo/>).
- Τερζόπουλος, Θ. 2010, Συνέντευξη στον Χρήστο Παρίδη, «*Αντι-Προμηθέας*», *Lifo*, 19 Μαΐου 2010 (URL: <http://www.lifo.gr/mag/features/2123>).
- Τερζόπουλος, Θεόδωρος, *Συνέντευξη στον Θανάση Λάλα*, *Το Βήμα*, 20 Αυγούστου 2000, (URL: <https://www.tovima.gr/2008/11/24/culture/theodwros-terzopolyos-4/>).
- Τερζόπουλος, Θεόδωρος, *Θεόδωρος Τερζόπουλος και Θέατρο Άτις*, Αναδρομή, Μέθοδος, Σχόλια, Άγρα, Αθήνα 2000.
- Χρυσοστόμου, Θ. 2019. *Ρομέο Καστελούτσι: το τρομερό παιδί του σύγχρονου θεάτρου*. 30 Σεπτεμβρίου, (URL: <https://parathyro.politis.com.cy/features/theatro/170394/romeo-kasteloytsi-to-tromero-paidi-toy-synchronoy-theatro/>).
- HuffPost. 2019. *Ιβο βαν Χόβε: Δεν με αφορά ν' αναπαράγω ένα μουσειακό είδος, αλλά να δω τι κομίζει ο Ευριπίδης σήμερα*. 24 Ιουλίου, (URL: [https://www.huffingtonpost.gr/entry/ivo-van-chove-den-me-afora-n-anaparayo-ena-moeseiako-eidos-alla-na-do-ti-komizeoi-eeripides-semera\\_gr\\_5d3889e0e4b020cd994d7d16](https://www.huffingtonpost.gr/entry/ivo-van-chove-den-me-afora-n-anaparayo-ena-moeseiako-eidos-alla-na-do-ti-komizeoi-eeripides-semera_gr_5d3889e0e4b020cd994d7d16)).
- Monopoli Team. 2022. *Bros: Ο Ιταλός σκηνοθέτης Romeo Castellucci 'έρχεται στη Στέγη με μια μνημειώδη φάρσα*. (URL: <https://www.monopoli.gr/2022/09/07/showtimes/theatre/609570/bros-o-italos-skinothetis-romeo-castellucci-epistrefei-sti-stegi-me-mia-mnimeiodi-farsa/>).

Pavis, P. 2006. *Λεξικό του θεάτρου*. Αθήνα: Gutenberg, επιμ. Γεωργουσόπουλος, Κ.

Theatre article «Έθνος»: «Bros»: *Ο Ρομέο Καστελούτσι στήνει στη Στέγη μια παράδοση τελετουργία για τον νόμο και την τάξη*. Θέατρο, 9 Σεπτεμβρίου 2022. Onassis.org. (URL: <https://www.ethnos.gr/theatre/article/223174/brosoromeokasteloysisthneisthsteghmiaparadoxhleteoyrgiagiatonnomokaithntaxh>).

Thetoc Team. 2019. *Ιβο βαν Χόβε: συνδέοντας την Ηλέκτρα και τον Ορέστη με το τώρα*. 25 Ιουλίου, (URL: <https://www.thetoc.gr/politismos/article/ibo-ban-xobe-sundeontas-tin-ilektra-kai-ton-oresti-me-to-twra/>).

## Αγγλόφωνες βιβλιογραφικές πηγές

Andrea Pocosgnich. *On the concept of the face in the son of God: or rather the destiny of the Fathers according to Romeo Castellucci*. October 11, 2010. (URL: <https://www.teatrocritica.net/2010/10/sul-concetto-di-volto-nel-figlio-di-dio-ovvero-il-destino-dei-padri-secondo-romeo-castellucci/>).

Arnold Aronson\_ *Looking Into the Abyss* Essays on Scenography Theater Theory-Text-Performance.

Anne Bogart, Tina Landau - *The Viewpoints Book\_ A Practical Guide to Viewpoints and Composition*-Theatre Communications Group (2004).

Aston, Elaine and George Savona. *Theatre as Sign System. A Semiotics of Text and Performance*. London and New York: Routledge, 1991.

Balme, Christopher B. *The Theatrical Public Sphere*. Cambridge University Press, 2014.

Birch, A. & Tompkins, J. *Performing Site-Specific Theatre: Politics, Place, Practice*. Palgrave Macmillan 2012.

Boenisch, Peter. "Acts of Spectating: The Dramaturgy of the Audience's Experience in Contemporary Theatre." *New Dramaturgy: International Perspectives on Theory and Practice*, edited by Katalin Trencsényi and Bernadette Cochrane, Bloomsbury, 2014.

Boyle, Michael Shane Matt Cornish, and Brandon Woolf, eds. *Postdramatic Theatre and Form*. London: Methuen, 2019.

Brewster, K. & Shafer, M. *Fundamentals of Theatrical Design: A Guide to the basics of scenic, costume, and lighting design*. New York: Allworth Press.

Castellucci, Romeo Claudia Castellucci et al. *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*. London and New York: Routledge, 2007.

Castellucci, Romeo. "On the concept of Face, regarding the Son of God: a letter by Romeo Castellucci further to the protests". *Teatro e Critica*. 22 January 2012. (URL: <https://www.teatrocritica.net/2012/01/on-the-concept-of-face-regarding-the-son-of-god-a-letter-by-romeo-castellucci-further-to-the-protests/>).

Chapple Freda and Chiel Kattenbelt. *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam: Rodopi, 2006.

E Spae. 2016. *ROMEO CASTELLUCCI, "GO DOWN, MOSES", TRANSAMERICAS MONTREAL*. Posted by infernolaredaction on Jun 9. (URL: <https://inferno-magazine.com/2016/06/09/romeo-castellucci-go-down-moses-transameriques-montreal/>).

Fundacion Teatroamil. *Tragedy Endogonia: By Romeo Castelluci - Societas Raffaello Sanzio*. (URL: <https://teatroamil.cl/en/catalogo-obras/tragedia-endogonia/>).

Haverkamp, Anselm. "Art is Messianicity: Radical Illustration in the Face of God - Romeo Castellucci and Antonello da Messina". *The Oxford Literary Review* 36.1 (2014).

Jones, R. J. *The Dramatic Imagination: Reflections and Speculations on the Art of the Theatre*. New York and London: Routledge.

KaiChieh Tu, 2017. "IVO VAN HOVE'S "SCENES FROM A MARRIAGE"", *The Theatre Time*, 27<sup>th</sup> April (URL: <https://thetheatretimes.com/ivo-van-hoves-scenes/>).

Krasinski, Jennifer. "Madness and Civilization". *Artforum*. August 1<sup>st</sup>, 2016. (URL: <https://www.artforum.com/performance/jennifer-krasinski-on-romeo-castellucci-s-go-down-moses-62453>).

Lyn Gardner. *Tragedia Endogonia*. Laban, London. Saturday 15 May 2004. (URL: <https://www.theguardian.com/stage/2004/may/15/theatre1>).

Massai, Sonia and Susan Bennett, eds. *Ivo van Hove. From Shakespeare to David Bowie*. Bloomsbury, 2018.

Willinger, David. *Ivo van Hove Onstage*. Routledge, 2028.

McDonald, Marianne, *Ancient Sun, Modern Light*, Columbia University Press, Νέα Υόρκη 1992.

McKee, Alan, *The Public Sphere: An Introduction*. Cambridge University Press 2005.

Oddey, A. & White, C. *The Potentials of Spaces: The Theory and Practice of Scenography & Performance*. Intellect: Bristol 2006.

Pavis, Patrice, *Theatre at the Crossroads of Culture*. Μετ. Loren Kruger, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 1991.

Pearson, Mike & Shanks, Michael. *Theatre/Archaeology*. Routledge, London and New York 2001.

Picard, Timothée. "The Sacred According to Romeo Castellucci". 9 July 2019. (URL: <https://festival-aix.com/en/blog/news/sacred-according-romeo-castellucci>).

Rarovideo Cinema Art Visions Italy, 2003. *Tragedia Endogonia*. (URL: <https://www.rarovideousa.com/films/5tr5czt4dewxddd0t1i9u9ve20b5gc>).

Sellars, Peter. 2021. "Meeting with the theatre director Peter Sellars.' *Performing the Archive*. The Persians on stage: experiencing trauma, interconnecting cultures." Webinar. Laboratory of Ancient Drama and Theatre Research Arcnet, May 25.

Semenowicz, Dorota. *The Theatre of Romeo Castellucci and Societàs Raffaello Sanzio From Icon to Iconoclasm, From Word to Image, From Symbol to Allegory*. Palgrave Macmillan 2016.

Sidiropoulou, Avra. "Rethinking Authority, Creativity and Authorship in Twenty-First-Century Performance: The Director's Revised Role." *Critical Stages/Scènes critiques*. Décembre 2020: Issue No 22

Sidiropoulou, Avra. 2017. "Contemporary Greek Approaches to Tragedy: Terzopoulos' Revisions of Aeschylus". In Rodosthenous, George, επιμ. *Contemporary Adaptations of Greek Tragedy: Global Directorial Perspectives*. Methuen Bloomsbury.

Sidiropoulou, A. *Authoring Performance: the Director in Contemporary Theatre*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

Simon Fog. *Atlas XIII – Art and the new Middle Ages*, January 14, 2012. (URL: <https://www.teatrocritica.net/2012/01/atlane-xiii-larte-e-il-nuovo-medioevo/>).

Simone Nebbia. *Mass or mise en scène? A consideration about Catholic protests after Castellucci's show in Paris*. 9 November 2011. [translated by Sergio Lo Gatto]. (URL: <https://www.teatrocritica.net/2011/11/mass-or-mise-en-scene-a-consideration-about-catholic-protests-after-castelluccis-show-in-paris/>).

White, Christine A. *Directors and Designers*. Intellect Bristol, UK / Chicago, USA 2009.

# Κατάλογος Εικόνων

Εικ.1\_ Πηγή: [https://www.linkedin.com/pulse/theatrical-influence-lighting-architecture-kent-leed-ap-assoc-aia?trk=articles\\_directory](https://www.linkedin.com/pulse/theatrical-influence-lighting-architecture-kent-leed-ap-assoc-aia?trk=articles_directory)

Εικ.2\_ Πηγή: [https://www.google.com/search?q=adolphe+appia+lighting+design&rlz=1C1CHBF\\_enCY778CY778&sxsrf=AJOqlzXtwJFhZItOtFHR\\_3FFiMkoupusfQ:1674234612361&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjJn9z60db8AhWgQ6QEHfztAegQ\\_AUoAXoECAEQAw&biw=1536&bih=754&dpr=1.25#imgrc=iqV8Q8vkG34nfM](https://www.google.com/search?q=adolphe+appia+lighting+design&rlz=1C1CHBF_enCY778CY778&sxsrf=AJOqlzXtwJFhZItOtFHR_3FFiMkoupusfQ:1674234612361&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjJn9z60db8AhWgQ6QEHfztAegQ_AUoAXoECAEQAw&biw=1536&bih=754&dpr=1.25#imgrc=iqV8Q8vkG34nfM)

Εικ.3\_ Πηγή: [https://www.google.com/search?q=adolphe+appia+lighting+design&rlz=1C1CHBF\\_enCY778CY778&sxsrf=AJOqlzXtwJFhZItOtFHR\\_3FFiMkoupusfQ:1674234612361&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjJn9z60db8AhWgQ6QEHfztAegQ\\_AUoAXoECAEQAw&biw=1536&bih=754&dpr=1.25#imgrc=iqV8Q8vkG34nfM&imgdii=d3QplZwdGkPZvM](https://www.google.com/search?q=adolphe+appia+lighting+design&rlz=1C1CHBF_enCY778CY778&sxsrf=AJOqlzXtwJFhZItOtFHR_3FFiMkoupusfQ:1674234612361&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjJn9z60db8AhWgQ6QEHfztAegQ_AUoAXoECAEQAw&biw=1536&bih=754&dpr=1.25#imgrc=iqV8Q8vkG34nfM&imgdii=d3QplZwdGkPZvM)

Εικ.4\_ Πηγή: <https://socks-studio.com/2013/12/13/a-revolution-in-stage-design-drawings-and-productions-of-adolphe-appia/>

Εικ.5\_ Πηγή: <https://socks-studio.com/2013/12/13/a-revolution-in-stage-design-drawings-and-productions-of-adolphe-appia/>

Εικ.6\_ Πηγή: Σιδηροπούλου, Α. 2022, 12. ΘΕΣΠ613 - Ο.Μ.7: Η Άνοδος του Σκηνοθέτη. Πρωτοπόροι του 20ού αιώνα.

Εικ.7\_ Πηγή: Σιδηροπούλου, Α. 2022, 14. ΘΕΣΠ613 - Ο.Μ.7: Η Άνοδος του Σκηνοθέτη. Πρωτοπόροι του 20ού αιώνα.

Εικ.8\_ Πηγή: Πατσαλίδης, Σ. 2004, 261. Από την Αναπαράσταση στην Παράσταση.

Εικ.9\_ Πηγή: Πατσαλίδης, Σ. 2004, 266. Από την Αναπαράσταση στην Παράσταση.

Εικ.10\_ Πηγή: Βενιζέλος, Α. 2015, 169. 'Βιώνοντας' το θεατρικό χώρο.

Εικ.11\_ Πηγή: [https://www.google.com/search?q=%CE%B5%CF%85%CE%BC%CE%B5%CE%BD%CE%AF%CE%B4%CE%B5%CF%82+%CF%84%CE%B7%CF%82+%CE%AD%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CF%82+%CF%80%CE%B1%CF%80%CE%B1%CE%BA%CF%89%CE%BD%CF%83%CF%84%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%AF%CE%BD%CE%BF%CF%85&rlz=1C1CHBF\\_enCY778CY778&tbm=isch&sxsrf=AJOqlzXQguYxLViwnwftAAQbg7D5ZsyL4w:1675190857470&source=lnms&sa=X&ved=2ahUKEwj64\\_WfvPL8AhXsVqQE HQFMDAgQ\\_AUoAnoECAEQBA&biw=1536&bih=754&dpr=1.25#imgrc=ZkELayDOizPH1M](https://www.google.com/search?q=%CE%B5%CF%85%CE%BC%CE%B5%CE%BD%CE%AF%CE%B4%CE%B5%CF%82+%CF%84%CE%B7%CF%82+%CE%AD%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CF%82+%CF%80%CE%B1%CF%80%CE%B1%CE%BA%CF%89%CE%BD%CF%83%CF%84%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%AF%CE%BD%CE%BF%CF%85&rlz=1C1CHBF_enCY778CY778&tbm=isch&sxsrf=AJOqlzXQguYxLViwnwftAAQbg7D5ZsyL4w:1675190857470&source=lnms&sa=X&ved=2ahUKEwj64_WfvPL8AhXsVqQE HQFMDAgQ_AUoAnoECAEQBA&biw=1536&bih=754&dpr=1.25#imgrc=ZkELayDOizPH1M)

Εικ.12\_ Πηγή: <https://www.google.com/search?q=%CE%B5%CF%85%CE%BC%CE%B5%CE%BD%CE%AF%CE%B4%CE%B5%CF%82+%CF%84%CE%B7%CF%82+%CE%AD%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CF%82+%CF%80%CE%B1%CF%80%CE%B1%CE%BA%CF%89%CE>

%BD%CF%83%CF%84%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%AF%CE%BD%CE%BF%CF%85&rlz=1C1CHBF\_enCY778CY778&tbm=isch&sxsrf=AJOqlzXQguYxLViwnwftAAQbg7D5ZsyL4w:1675190857470&source=lnms&sa=X&ved=2ahUKEwj64\_WfvPL8AhXsVqQE HQFMDAgQ\_AUoAnoECAEQBA&biw=1536&bih=754&dpr=1.25#imgrc=jz0bpd-RhE\_ORM

Εικ.13\_ Πηγή: [https://www.google.com/search?q=%CE%B8%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF+%CE%B4%CF%81%CF%8C%CE%BC%CE%BF%CF%85&rlz=1C1CHBF\\_enCY778CY778&sxsrf=AJOqlzV7wJUKWgeAd7Tm0zbPjk3ZwE0KzA:1675164245186&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjf75iO2fH8AhWBTKQEHCg\\_Dc4Q\\_AUoAXoECAIQAw&biw=1536&bih=754&dpr=1.25#imgrc=3jYKylCaLfGolM](https://www.google.com/search?q=%CE%B8%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF+%CE%B4%CF%81%CF%8C%CE%BC%CE%BF%CF%85&rlz=1C1CHBF_enCY778CY778&sxsrf=AJOqlzV7wJUKWgeAd7Tm0zbPjk3ZwE0KzA:1675164245186&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjf75iO2fH8AhWBTKQEHCg_Dc4Q_AUoAXoECAIQAw&biw=1536&bih=754&dpr=1.25#imgrc=3jYKylCaLfGolM)

Εικ.14\_ Πηγή: Μπίρης, Τ. & Δεμίρη, Κ. & Τσιράκη, Σ. & Αθανασόπουλος, Γ. & Αγγέλου, Α. 2011. *Αρχιτεκτονικές και μουσικές συμπορεύσεις: η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης*. Αθήνα: Πατάκη, σ.39.

Εικ.15\_ Πηγή: Μπίρης, Τ. & Δεμίρη, Κ. & Τσιράκη, Σ. & Αθανασόπουλος, Γ. & Αγγέλου, Α. 2011. *Αρχιτεκτονικές και μουσικές συμπορεύσεις: η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης*. Αθήνα: Πατάκη, σ.56.

Εικ.16\_ Πηγή: Μπίρης, Τ. & Δεμίρη, Κ. & Τσιράκη, Σ. & Αθανασόπουλος, Γ. & Αγγέλου, Α. 2011. *Αρχιτεκτονικές και μουσικές συμπορεύσεις: η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης*. Αθήνα: Πατάκη, σ.98-100.

Εικ.17\_ Πηγές εικόνων: Paul Bourke (2020) “Experiments in Reverse Perspective, (URL: <https://paulbourke.net/miscellaneous/reverseperspective/>)  
Littler, Sarah (2004) “A Linear Perspective to Art”, Humanistic Mathematics Network Journal: Iss. 27, Article 10 (URL: <http://scholarship.claremont.edu/hmnj/vol1/iss27/10>).

Εικ.18\_ Διάγραμμα της υποφαινόμενης

Εικ.19\_ Πηγή: Μπίρης, Τ. & Δεμίρη, Κ. & Τσιράκη, Σ. & Αθανασόπουλος, Γ. & Αγγέλου, Α. 2011. *Αρχιτεκτονικές και μουσικές συμπορεύσεις: η αντίστιξη ως εργαλείο μουσικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης*. Αθήνα: Πατάκη, σ.114.

Εικ.20\_ Πηγή: [https://www.google.com/search?sca\\_esv=581287324&rlz=1C1CHBF\\_enCY778CY778&sxsrf=AM9HkKkRBeGAlGAnNa2x8yR96XkVtoyD2Q:1699641761615&q=%CE%B4%CE%B7%CE%BC%CE%AE%CF%84%CF%81%CE%B7%CF%82+%CF%80%CE%B1%CF%80%CE%B1%CE%B9%CF%89%CE%AC%CE%BD%CE%BD%CE%BF%CF%85&tbm=isch&source=lnms&sa=X&ved=2ahUKEwiM6sj7irqCAxWIP-wKHVeZD2IQ0pQJegQIDhAB&biw=1536&bih=738&dpr=1.25](https://www.google.com/search?sca_esv=581287324&rlz=1C1CHBF_enCY778CY778&sxsrf=AM9HkKkRBeGAlGAnNa2x8yR96XkVtoyD2Q:1699641761615&q=%CE%B4%CE%B7%CE%BC%CE%AE%CF%84%CF%81%CE%B7%CF%82+%CF%80%CE%B1%CF%80%CE%B1%CE%B9%CF%89%CE%AC%CE%BD%CE%BD%CE%BF%CF%85&tbm=isch&source=lnms&sa=X&ved=2ahUKEwiM6sj7irqCAxWIP-wKHVeZD2IQ0pQJegQIDhAB&biw=1536&bih=738&dpr=1.25)

<https://www.google.com/search?q=%CE%B8%CE%B5%CF%8C%CE%B4%CF%89%CF%81%CE%BF%CF%82+%CF%84%CE%B5%CF%81%CE%B6%CF%8C%CF%80%CE%BF%CF%85%CE%BB%CE%BF%CF%82&tbm=isch&ved=2ahUKEwjEhff9irqCAxW2micCHbuQBQcQ2-cCegQIABAA&oq=%CE%B8%CE%B5%CF%8C%CE%B4%CF%89%CF%81%CE%BF%CF%82+%CF%84%CE%B5%CF%81%CE%B6%CF%8C%CF%80%CE%BF%CF%85%CE>

%BB%CE%BF%CF%82&gs\_lcp=CgNpbWcQAzIECCMQJzoFCAAQgAQ6BAgAEB46Bg  
gAeAgQHIDGGFiJUGCRU2gAcAB4AIABpQGIAe4VkgEEMC4yMZgBAKABAaoBC2d3  
cy13aXotaW1nwAEB&sclient=img&ei=pnlOZcSaIra1nsEPu6GWOA&bih=738&biw=1536  
&rlz=1C1CHBF\_enCY778CY778

<https://www.google.com/search?q=romeo+Castellucci&tbm=isch&ved=2ahUKEwium4Gki7qCAxVKnCcCHaO1BbYQ2->

cCegQIABAA&oq=romeo+Castellucci&gs\_lcp=CgNpbWcQAzIECCMQJzIFCAAQgAQyB  
QgAEIAEMgUIABCABDIECAAQHjIECAAQHjIECAAQHjIECAAQHjIECAAQHjIECAA  
QHjoICAAQgAQQsQM6BggAEAUAQHjoGCAAQCBAeULQRWM85YI08aABwAHgBgA  
H5AogB3R2SAQcwLjkuNy4ymAEAoAEBqgELZ3dzLXdpei1pbWfAAQE&sclient=img&ei  
=9nlOZa7IGc4nsEPo-uWsAs&bih=738&biw=1536&rlz=1C1CHBF\_enCY778CY778

<https://www.google.com/search?q=Ivo+van+Hove&tbm=isch&ved=2ahUKEwiB78W4i7qCAxVMpicCHf1JCTUQ2->

cCegQIABAA&oq=Ivo+van+Hove&gs\_lcp=CgNpbWcQAzIECCMQJzIECCMQJzIFCAAQ  
gAQyBQgAEIAEMgUIABCABDIFCAAQgAQyBQgAEIAEMgUIABCABDIFCAAQgAQy  
BQgAEIAEOgYIABAHEB46BAgAEB46CAGAEIAEELEDOg0IABCKBRCxAXCDARBD  
UIMOWIopYIwraABwAHgAgAHDAYgBjw6SAQQwLjEzmAEAoAEBqgELZ3dzLXdpei1  
pbWfAAQE&sclient=img&ei=IXpOZcHaHczMnsEP\_ZOlqAM&bih=738&biw=1536&rlz=1  
C1CHBF\_enCY778CY778

Εικ.21\_ Πηγές εικόνων: <https://www.in.gr/2023/01/23/life/culture-live/dimitris-papaioannou-mpikame-gia-ligo-mesa-stin-psyxi-tou-spoudaiou-dimiourgou/>

[https://www.athinorama.gr/theatre/theatre-reviews/1004558/still\\_life/](https://www.athinorama.gr/theatre/theatre-reviews/1004558/still_life/)

<https://www.lifo.gr/culture/theatro/egkarsios-prosanatolismos-toy-dimitri-papaioannoy-sti-stegi-toy-idrymatos-onasi>

<https://elculture.gr/online-2-dimitri-papaiwannou/>

<https://www.dimitrispapaioannou.com/gr/archive/26-productions/primordial-matter/51-primordial-matter>

<https://glow.gr/louis-vuitton-sto-hrwdeio-mia-kathilotiki-performance-san-myisi-ston-maghiko-kosmo-ton-high-jewellery-45358>

Εικ.22\_ Πηγή εικόνων: <http://attistheatre.com/parastaseis/skinothesies-terzopoyloy/>

Εικ.23\_ Πηγές εικόνων: <https://www.lifo.gr/culture/theatro/bros-toy-romeo-kasteloytsi-sti-stegi-enas-spanios-syndyasmos-idonis-kai-enohlisis>

<https://aefestival.gr/festival/?lang=en>

<https://comunicazionemultimedialeaccademia.blogspot.com/2015/12/lez-51-multimedia-e-teatro-la-societas.html>

[https://aefestival.gr/festival\\_events/romeo-castellucci-societas-raffaello-sanzio-2011-2/](https://aefestival.gr/festival_events/romeo-castellucci-societas-raffaello-sanzio-2011-2/)

Εικ.24\_ Πηγή εικόνων: <https://www.lifo.gr/culture/theatro/ibo-ban-hobe-o-akoyrastos-anatomos-ton-klasikon-stin-athina-me-mpergkman>

Εικ.25\_ Διαγράμματα της υποφαινόμενης

Εικ.26\_ Διαγράμματα της υποφαινόμενης & Πηγή εικόνων: <https://elculture.gr/mesa-to-video-installation-tou-dimitri-papaioannou-sto-megaro-mousikis-athinon-me-elftheri-eisodo/>

Εικ.27\_ Διαγράμματα της υποφαινόμενης

Εικ.28\_ Διαγράμματα της υποφαινόμενης

Εικ.29\_ Διαγράμματα της υποφαινόμενης

Εικ.30\_ Διαγράμματα της υποφαινόμενης & Πηγή εικόνων:  
<http://attistheatre.com/show/perses-2006/>

Εικ.31\_ Διαγράμματα της υποφαινόμενης & Πηγή εικόνων:  
<http://attistheatre.com/show/perses-2006/>

Εικ.32\_ Κολάζ της υποφαινόμενης

Εικ.33\_ Κολάζ της υποφαινόμενης & Πηγή εικόνων: <https://www.teatrocritica.net/2015/01/go-down-moses-romeo-castellucci-sguardi-di-quinta/>

Εικ.34\_ Κολάζ της υποφαινόμενης

Εικ.35\_ Κολάζ της υποφαινόμενης & Πηγή εικόνων: <https://www.teatrocritica.net/2015/01/go-down-moses-romeo-castellucci-sguardi-di-quinta/>

Εικ.36\_ Διαγράμματα της υποφαινόμενης & Πηγή εικόνων: <https://www.teatrocritica.net/2015/01/go-down-moses-romeo-castellucci-sguardi-di-quinta/>

Εικ.37\_ Διαγράμματα της υποφαινόμενης & Πηγή εικόνων: [https://aefestival.gr/festival\\_events/romeo-castellucci-societas-raffaello-sanzio-2015/?lang=en](https://aefestival.gr/festival_events/romeo-castellucci-societas-raffaello-sanzio-2015/?lang=en)

Εικ.38\_ Διαγράμματα της υποφαινόμενης

Εικ.39\_ Διαγράμματα της υποφαινόμενης

Εικ.40\_ Διαγράμματα της υποφαινόμενης

Εικ.41\_ Διαγράμματα της υποφαινόμενης & Πηγή εικόνων: Google search\_ Ivo van hove scenes from a marriage

Εικ.42\_ Διαγράμματα της υποφαινόμενης & Πηγή στιγμιότυπων από βίντεο: <https://www.youtube.com/watch?v=NgNpeQ4aD3o&t=72s>

Εικ.43\_ Διαγράμματα της υποφαινόμενης

Εικ.44\_ Διαγράμματα της υποφαινόμενης

Εικ.45\_ Πηγή: Παντελίδης, Θ. 2016. «Η επίδραση της θεατρικής διαδικασίας στον αρχιτεκτονικό χώρο», σ. 32.

Εικ.46\_ Πηγή εικόνων:  
[https://www.google.com/search?sca\\_esv=574851237&rlz=1C1CHBF\\_enCY778CY778&hl=](https://www.google.com/search?sca_esv=574851237&rlz=1C1CHBF_enCY778CY778&hl=)

en&sxsrf=AM9HkKn41eLixQEa\_aap5\_IoNQqFwf-  
Qw:1697726092233&q=Chichu+Art+Museum&tbm=isch&source=lnms&sa=X&ved=2ahU  
KEwjW2JzFqoKCAxUOqaQKHemYDoAQ0pQJegQICBAB&biw=1536&bih=747&dpr=1.2  
5#imgrc=jWU21EdbOKjFQM&imgdii=6PD53IavUArGiM

Εικ.47\_ Πηγή εικόνων:

<https://www.tuc.gr/el/campus/foititikes-omades/theatriki-omada/el/erga/psifiako-yliko/b612>

Εικ.48\_ Πηγή εικόνων:

[https://www.google.com/search?sca\\_esv=574851237&rlz=1C1CHBF\\_enCY778CY778&sxsrf=AM9HkKlnnr3fwE2cjqUc7NfCax2Ssbo4g:1697726668229&q=the+holy+Bachelorette+in+the+wedding+cave+%CE%91%CE%BD%CF%84%CF%8E%CE%BD%CE%B7%CF%82+%CE%92%CE%BF%CE%BB%CE%B1%CE%BD%CE%AC%CE%BA%CE%B7%CF%82&tbm=isch&source=lnms&sa=X&ved=2ahUKEwiIzvDXrIKCAxXpUqQEHQ34BJ4Q0pQJegQICxAB&biw=1536&bih=747&dpr=1.25#imgrc=GZI6MtJuod1REM](https://www.google.com/search?sca_esv=574851237&rlz=1C1CHBF_enCY778CY778&sxsrf=AM9HkKlnnr3fwE2cjqUc7NfCax2Ssbo4g:1697726668229&q=the+holy+Bachelorette+in+the+wedding+cave+%CE%91%CE%BD%CF%84%CF%8E%CE%BD%CE%B7%CF%82+%CE%92%CE%BF%CE%BB%CE%B1%CE%BD%CE%AC%CE%BA%CE%B7%CF%82&tbm=isch&source=lnms&sa=X&ved=2ahUKEwiIzvDXrIKCAxXpUqQEHQ34BJ4Q0pQJegQICxAB&biw=1536&bih=747&dpr=1.25#imgrc=GZI6MtJuod1REM)

Εικ.49\_ Διαγράμματα της υποφαινόμενης – Σκηνοθεσία & Αρχιτεκτονική

Εικ.50\_ Πηγή: Κοτασβήλι, Ε. 2019. *Σκηνικές Εγκαταστάσεις*. Πολυτεχνική Σχολή, ΠΚ.

Εικ.51\_ Πηγή: Κοτασβήλι, Ε. 2019. *Σκηνικές Εγκαταστάσεις*. Πολυτεχνική Σχολή, ΠΚ

Εικ.52\_ Πηγή: Κοτασβήλι, Ε. 2019. *Σκηνικές Εγκαταστάσεις*. Πολυτεχνική Σχολή, ΠΚ

Εικ.53\_ Πηγή: Κοτασβήλι, Ε. 2019. *Σκηνικές Εγκαταστάσεις*. Πολυτεχνική Σχολή, ΠΚ

Εικ.54\_ Πηγή: Κοτασβήλι, Ε. 2019. *Σκηνικές Εγκαταστάσεις*. Πολυτεχνική Σχολή, ΠΚ

Εικ.55\_ Πηγή: Κοτασβήλι, Ε. 2019. *Σκηνικές Εγκαταστάσεις*. Πολυτεχνική Σχολή, ΠΚ

Εικ.56\_ Πηγή: Κοτασβήλι, Ε. 2019. *Σκηνικές Εγκαταστάσεις*. Πολυτεχνική Σχολή, ΠΚ

Εικ.57\_ Πηγή: Κοτασβήλι, Ε. 2019. *Σκηνικές Εγκαταστάσεις*. Πολυτεχνική Σχολή, ΠΚ

Εικ.58\_ Πηγή: Κοτασβήλι, Ε. 2019. *Σκηνικές Εγκαταστάσεις*. Πολυτεχνική Σχολή, ΠΚ