

2-32 ΑΦΙΕΡΩΜΑ

● Ρωμαϊκά θέατρα.

Η θεαματική εξέλιξη ενός μοναδικού προτύπου.

Του Βασίλη Αγγελικούπουλου

● Στα πρότυπα του ελληνικού θεάτρου.

«Από το απείριστο ανοικτό ελληνικό θέατρο στο βαρύ, κλειστό ρωμαϊκό».

Του Αναστασίου Πορτελάνου

● Η ακουστική στο ρωμαϊκό θέατρο.

Κέρδισε σε ακουστική, έχασε σε φινέτσα...

Του Εμμανουήλ Γ. Τζεκάκη

● Τύποι και χρήσεις ρωμαϊκών θεάτρων.

Μαζί με την Αγορά, έπρεπε να βρεθεί χώρος για θέατρο...

Του Σάββα Γώγου

● Από τη Μεσοποταμία ως τη Βρετανία.

Καταγραφή των ρωμαϊκών θεάτρων και ωδείων που σώζονται σήμερα.

Των Κωνσταντίνου Μπολέτη

– Μιχάλη Πιτένη

● Τα θέατρα στα βυζαντινά χρόνια.

Πώς τα περικαλλή κτίρια αφέθηκαν στο μαρasmus και την εγκατάλειψη.

Του Ιωσήφ Βιβιλάκη

● Αναγέννηση και αρχαία θέατρα.

Αρχαίες απιχήσεις στον αναγεννησιακό θεατρικό χώρο και τη σκηνογραφία.

Του Ιορδάνη Ε. Δημακόπουλου

● Αναβίωση έργων και χώρων.

Ιστορικές παραστάσεις αρχαίου δράματος στα νεότερα χρόνια και η επαναχρησιμοποίηση των αρχαίων αμφιθεάτρων.

Του Πλάτωνα Μαυρομούστακου

● Αρχαία πρότυπα και σύγχρονος σχεδιασμός.

Επιδράσεις του Αρχαίου Θεάτρου στη σύγχρονη θεατρική αρχιτεκτονική.

Του Μιχάλη Πιτένη

● Ευρώπη και αρχαία θέατρα.

Οι –περιορισμένες– ενέργειες της Ευρωπαϊκής Ένωσης και του Συμβουλίου της Ευρώπης.

Του Γεωργίου Λιόντου

● «Μια Σκηνή για το Διόνυσο».

Μια ελληνική έκθεση που περιoδεύει ανά τον κόσμο.

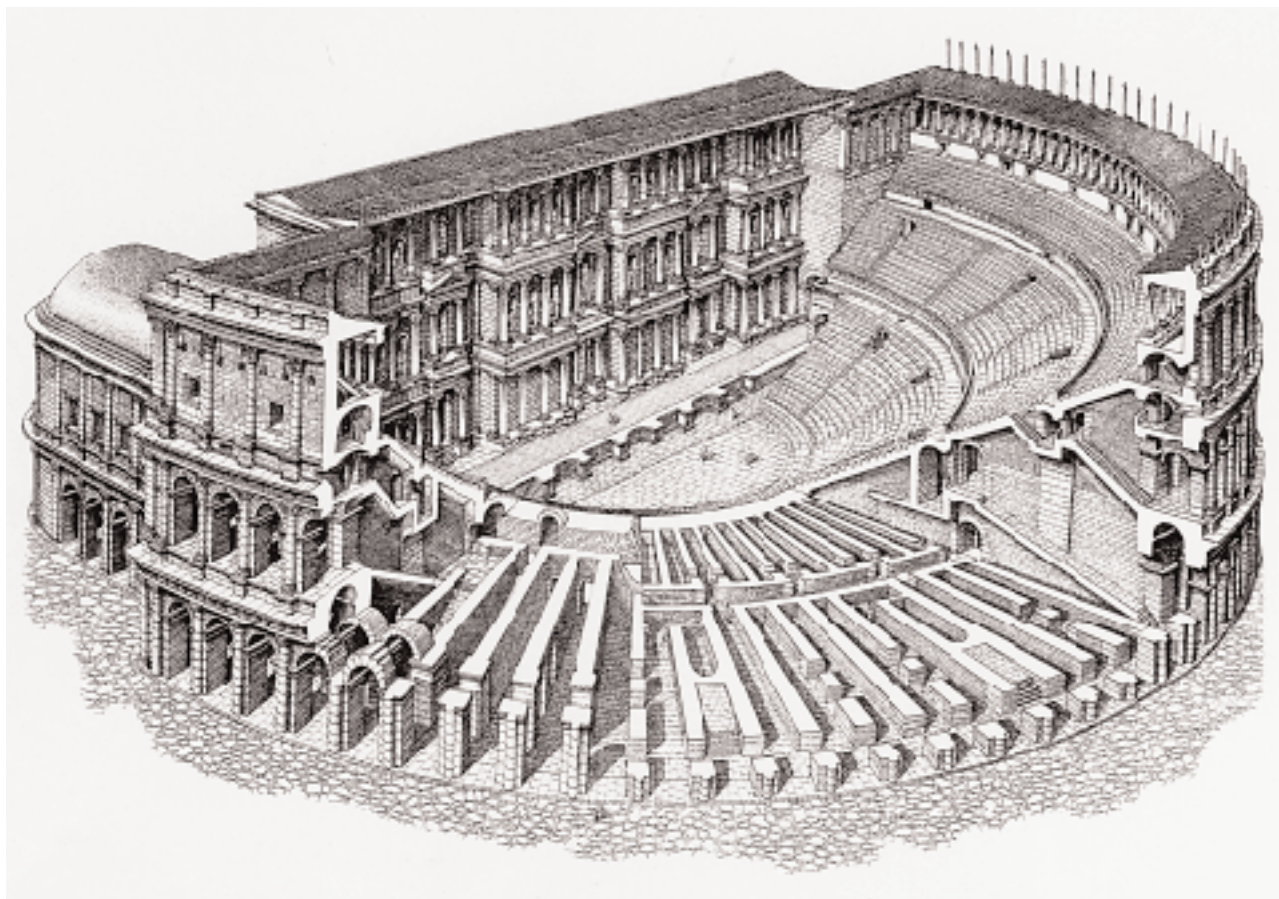
Του Σπύρου Μερκούρη

Εξώφυλλο: Το θέατρο της Ταορμίνας (Ταορμίνιο) στην Κάτω Ιταλία (φωτ.: «Ιτανος»).

Υπεύθυνη «Επτά Ημερών»

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΤΡΑΪΟΥ

ΑΦΙΕΡΩΜΑ



Χαρακτηριστικός τύπος ρωμαϊκού θεάτρου. Γραφική αναπαράσταση από το τρίτομο έργο «Teatri Greci e Romani», ed Seat, Roma 1994.

Ρωμαϊκά Θέατρα

Η θεαματική εξέλιξη ενός μοναδικού προτύπου

ΟΙ ΡΩΜΑΙΟΙ απροκατάληπτα θαύμασαν και ποικιλοτρόπως μιμήθηκαν το αρχαίο ελληνικό δράμα. Ήταν φυσικό να θαυμάσουν εξίσου και το χώρο όπου παιζόταν –την απλή, όσο και μεγαλειώδη αρχιτεκτονική μορφή του ελληνικού θεάτρου.

Ετσι, όχι μόνο διατήρησαν, ανασκεύασαν και συμπλήρωσαν όσα –πάμπολλα ήδη– θέατρα βρήκαν στις ελληνικές αποικίες, αλλά κατασκεύαζαν και νέα από άκρου εις άκρον της απέραντης αυτοκρατορίας τους – και ως την τελική της πτώση.

Όπως ήταν φυσικό, οι Ρωμαίοι εξέλιξαν το ελληνικό αρχιτεκτόνημα, επιφέροντας με τους αιώνες σημαντικές αλλαγές, οι οποίες όμως ποτέ δεν υπήρξαν τόσο ριζικές ώστε να ανατρέψουν την αρχική αρχιτεκτονική μορφή που ήρθαν να συνεχίσουν.

Τη συνέχεια αυτή –και μάλιστα ως τις μέρες μας– φιλοδοξήσαμε να παρουσιάσουμε, με αδρές γραμμές, στο παρόν αφιέρωμα, αφού στο προηγούμενο, το πρώτο του διπτύχου, παρουσιάσαμε το αρχαίο ελληνικό θέατρο.

Θεωρήσαμε σκόπιμο, εκτός από τα βασικά για την αρχιτεκτονική του ρω-

μαϊκού θεάτρου, την ακουστική, την εξάπλωση που γνώρισε κ.τ.λ., να αντιμετωπίσουμε εδώ και ερωτήματα που ίσως μας γεννιούνται καμιά φορά για να μείνουν, συνήθως, αναπάντητα, όπως: Πόσα αρχαία θέατρα σώζονται σήμερα και πού βρίσκονται;

Επιμέλεια αφιερώματος:
ΒΑΣΙΛΗΣ ΑΓΓΕΛΙΚΟΠΟΥΛΟΣ

Τι έγιναν τα ογκώδη αυτά οικοδομήματα μετά την επικράτηση του χριστιανισμού; Πώς και πότε αναδύθηκε στους νεότερους αιώνες η αρχιτεκτονική μορφή του αμφιθεάτρου; Πώς συνέβη να γνωρίζει στις μέρες μας μια, παγκόσμια πλέον, ακμή;

Πιστεύουμε ότι και το αφιέρωμα αυτό στο ρωμαϊκό θέατρο, όπως το προηγούμενο στο ελληνικό, διατηρεί την αυτοτέλειά του, ενώ ταυτόχρονα αλληλοσυμπληρώνονται. Τα κείμενα –απλής γραφής και υψηλής εγκυρότητας– προέρχονται από εκλεκτούς επιστήμονες, οι οποίοι, από αγάπη στο θέμα, βρήκαν το χρόνο και συνέβαλαν στη δημιουργία του αφιερώματος.

Ατυχώς, δεν θα πούμε το ίδιο και

για την ηγεσία του υπουργείου Πολιτισμού (αλίμονο) και συγκεκριμένα για τη γεν. γραμματέα του ΥΠΠΟ Λίνα Μενδώνη (αρχαιολόγο –διδ. αλίμονο), από τον οποία επί τετράμηνο περιμέναμε και, παρά την υπουργική διαβεβαίωση, ουδέποτε λάβαμε (Μενδώνη: «Σε 10 λεπτά το στέλνω») το κείμενο που θα μας πληροφορούσε πώς αντιμετωπίζει το ΥΠΠΟ το ζήτημα των αρχαίων θεάτρων. (Ή μήπως γι' αυτό;).

Ευχαριστούμε ιδιαίτερα τους αρχιτέκτονες Κωνσταντίνο Μπολέτη και Μιχάλη Πιτένη, οι οποίοι ποικιλοτρόπως βοήθησαν.

Η εικονογράφηση του δίδυμου αφιερώματος προέρχεται από ποικίλες πηγές, αλλά κυρίως από τις εξής:

● «ΑΡΧΑΙΑ ΘΕΑΤΡΑ –...θέατρα θέας άξια...», Φωτογραφίες Judith Lange – Μαρία Στέφωση, εκδόσεις Ιτανος (συντομογραφικά: «Ιτανος») και

● Από τον κατάλογο της έκθεσης «Μια σκηνή για τον Διόνυσο – Θεατρικός χώρος και αρχαίο δράμα» (Εκδόσεις Καπόν) την οποία έστησε ο Σπύρος Μερκούρης και οι συνεργάτες του και που τώρα περιοδεύει, θριαμβεύοντας, ανά τον κόσμο.

Στα πρότυπα του ελληνικού θεάτρου

«Από το απέριττο ανοικτό ελληνικό θέατρο στο βαρύ, κλειστό ρωμαϊκό»



Το μεγαλύτερο θέατρο της Μικράς Ασίας και ένα από τα μεγαλύτερα του κόσμου, το θέατρο της Εφέσου χωρούσε περισσότερους από 24.000 θεατές. Η πρώτη μορφή του ήταν ελληνιστική (οικοδομήθηκε γύρω στο 2ο π.Χ. αι.). Το τρίτο διάζωμα, που διπλασίασε τη χωρητικότητά του, προστέθηκε κάπου ανάμεσα στον 1ο και 2ο μ.Χ. αιώνα (φωτ.: «Ιτανος»).

Του **Αναστασίου Πορτελάνου**

Αρχιτέκτονας και Τοπογράφος Μηχανικού
Διδάκτορας Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας
τον Πανεπιστημίου Κρήτης

ΤΟ ΡΩΜΑΪΚΟ θέατρο αποτελεί εξέλιξη των αρχαίων ελληνικών θεάτρων. Είναι χαρακτηριστικό ότι το πρώτο λίθινο θέατρο στη Ρώμη από τον Πομπήιο, το 55 π.Χ., ήταν αντίγραφο του θεάτρου της Μυτιλήνης. Εξαπλώθηκε σε ολόκληρη την επικράτεια της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας.

Τα σωζόμενα ερείπια στα περισσότερα ελληνικά θέατρα προέρχονται κατά μεγαλύτερο μέρος από την τελευταία περίοδο της ζωής τους, τη ρωμαϊκή. Συνήθως στην Ελλάδα το ένα θέατρο διαδέχεται το άλλο στην

ίδια θέση, με διεύρυνση του κοίλου είτε με προσθήκη κερκίδων, είτε με προσθήκη διαζωμάτων και εδωλίων ή με ριζικότερη τροποποίηση, όπως σε θέατρα της Κύπρου (Σαλαμίνας, Κουρίου, Σόλων). Μικρός αριθμός θεάτρων και σχετικά μεγαλύτερος ωδείων έχει κατασκευαστεί στην Ελλάδα τους ρωμαϊκούς χρόνους, Κρήτη (Γόρτυς, Ιεράπετρα, Λεύκη, Χερσόνησος, Λιττός, αυτοκρατορικών χρόνων), Πελοπόννησος (Επίδαυρος, ωδείο μέσω 2ου μ.Χ., Γύθειο, αυτοκρατορικών χρόνων, Πάτρα, 1ου μισού 2ου μ.Χ.), Αθήνα (Ηρώδειο, 160-174 μ.Χ., Ωδείο Αγρίππα, 150 μ.Χ.), Δίο (ωδείο, τέλος 2ου μ.Χ.), Θεσσαλονίκη αρχών 3ου μ.Χ.

Το απέριττο ανοικτό ελληνικό θέατρο διαδέχεται το βαρύ, κλειστό

ρωμαϊκό. Οι διαστάσεις του μεγάλωναν από την κλασική στην ελληνιστική και τη ρωμαϊκή περίοδο.

Τα ρωμαϊκά θέατρα κατασκευάζονται συνήθως σε επίπεδα εδάφη. Τα μέρη της τριμερούς διάρθρωσης (κοίλο, ορχήστρα, σκηνή) ανήκουν σε ενιαίο κτίριο. Όταν το θέατρο κατασκευάζεται σε πλαγιές η κατασκευή κτιστού κοίλου συχνά περιορίζεται στο ψηλότερο τμήμα του (Lyon, Γαλλίας, κ.ά.).

Αρχιτεκτονικά στοιχεία του ρωμαϊκού θεάτρου

Κοίλο

Το κοίλο (cavea), που φιλοξενούσε τους θεατές, στη ρωμαϊκή περίοδο

διατηρεί τον βασικό λειτουργικό του χαρακτήρα, παρά τις κατασκευαστικές και αισθητικές διαφοροποιήσεις του.

Τα περισσότερα ρωμαϊκά θέατρα είναι κτιστά εξ ολοκλήρου. Υπάρχει πρόσβαση σε διάφορα σημεία του κοίλου. Προτιμώνται ήπιες πλαγιές (Cassino, Τεργέστης Ιταλίας, Orange Γαλλίας, εποχής Αυγούστου) ή πεδινές περιοχές (Ιταλία: Benevento, του 98-117 π.Χ., Μαρκέλλου Ρώμης 13/11 π.Χ., Gubbio εποχής Καίσαρος) Ορισμένες φορές το κάτω θέατρο εδράζεται στο έδαφος, και τα επιθέατρα γίνονται κτιστά· περίπτωση που συναντάμε και σε επεκτάσεις ελληνικών θεάτρων την περίοδο αυτή. Η κατασκευή του κοίλου γίνεται με λιθοπλίν-

Συνέχεια στην 4η σελίδα

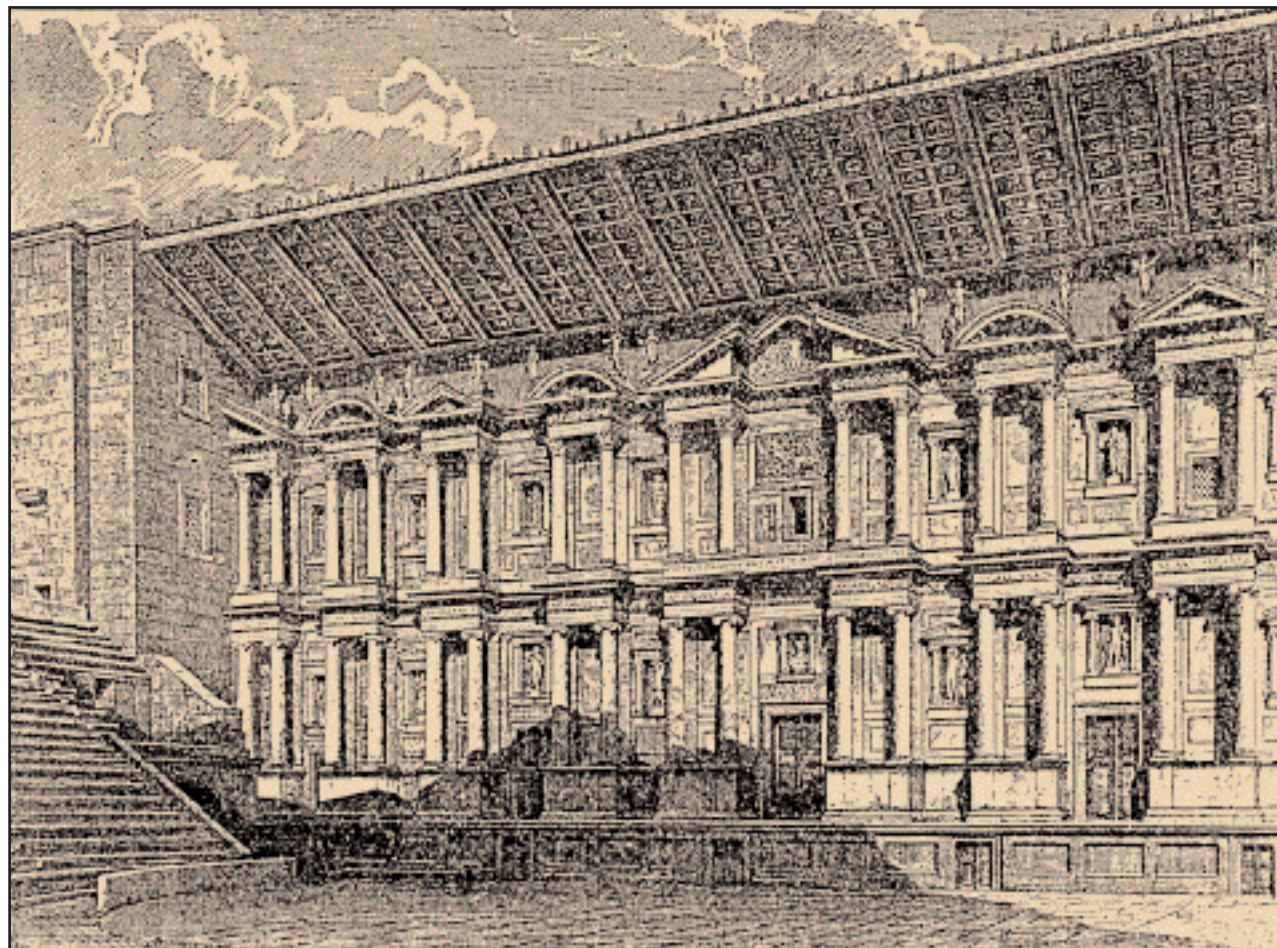
Συνέχεια από την 3η σελίδα

θους, οπτοπλίνθους (Benevento), λιθοδέματα ή μικτή κατασκευή (Gubbio Ιταλίας).

Η υποδομή του κοίλου αποτελείται από ακτινικά διατεταγμένους τοίχους (sostruzioni), που αφήνουν μεταξύ τους περάσματα, καλυπτόμενα με θόλους (fornici), συνδυασμένους με ομοκεντρικούς τοίχους, που δημιουργούν διαδρόμους (ambulacri). Ακτινικοί διάδρομοι συχνά καταλήγουν εξωτερικά σε τοξωτά ανοίγματα (Γαλλίας Arles εποχής Αυγούστου, Aubigné-Racan αυτοκρατορικών χρόνων, Drevant 2ου μ.Χ., Autun 1ου μ.Χ., Ιταλίας Μάρκελλου Ρώμης). Ορισμένοι από τους ακτινικούς διαδρόμους δίνουν έξοδο στα διαζώματα (Orange Γαλλίας, Amman Ιορδανίας), ενώ ορισμένες φορές και σε κεντρικές θέσεις των κερκίδων (Vienne Γαλλίας, Merida Ισπανίας). Οι περιμετρικοί τοίχοι του κοίλου διαμορφώνονται και αυτοί συνήθως σε τρεις στάθμες, με τοξωτά ανοίγματα στις κάτω και στην ψηλότερη τοίχο (θέατρο Ρώμης). Η κλίση περιορίζει τις στάθμες των ανοιγμάτων (Arles Γαλλίας μία μόνο σειρά θολωτών ανοιγμάτων).

Η διάρθρωση του ρωμαϊκού κοίλου διατηρεί αυτήν του ελληνικού. Το κοίλο διαιρείται με οριζόντιους ανοικτούς διαδρόμους, τα διαζώματα (praecinctioni), αντίστοιχα με το ελληνικό (θέατρο, επιθέατρο), συνήθως σε 3 τμήματα maeniana (ima, media, summa cavea). Στα διαζώματα προς το υπερκείμενο τμήμα υπάρχει ψηλός τοίχος (parapet) (Πέργη, Σίδη), που ορισμένες φορές έχει θαλάμους με οπές εμπρός και πιθανά εσωτερικά ηχεία, (Αιζανών), η παρουσία των οποίων αναφέρεται και από τον Βιτρούβιο.

Η επικοινωνία καθ' ύψος γίνεται με κλίμακες (Scalaria) ακτινωτά δια-



Ετσι ήταν κάποτε η σκηνή των ρωμαϊκών θεάτρων. Στην οροφή της υπήρχε συνήθως ένα πλάγια τοποθετημένο στέγαστρο, ο ανακλαστήρας του ήχου. (Γραφική αναπαράσταση της σκηνής του θεάτρου της Ασπένδου από τον D.S. Robertson, «Grec and Roman Architecture», 1969, Fig. 117).

τεταγμένες, που διαιρούν το κοίλο σε κερκίδες (cunei).

Οι πάροδοι του ελληνικού θεάτρου στα ρωμαϊκά, αντίστοιχης πορείας, καλύπτονται με θόλους. Υπεράνω αυτών που οδηγούν στην ορχήστρα υπάρχουν κερκίδες επισήμων, τα Tribounalia (Πέτρα Ιορδανίας, Πέργη Μ. Ασίας). Άλλες προσβάσεις στο κοίλο από θολοσκεπείς

διαδρόμους της υποδομής οδηγούν από το εσωτερικό στην ψηλή πλευρά των διαζωμάτων (parapet) ή σε κεντρικές θέσεις των κερκίδων, όπου συνδυάζονται με κλίμακες (Merida, Saunto Ισπανίας, Benevento Ιταλίας). Οι θολωτές προσβάσεις, εκτός από την περιοχή εξόδου τους, δεν αφαιρούν τμήματα κερκίδων, όπως συμβαίνει με τα αρχαία ελληνικά θέα-

τρα, όπου οι ανοικτές προσβάσεις, που φέρουν στα διαζώματα αφαιρούν τμήματα των κερκίδων (Μεγαλόπολη).

Στους ρωμαϊκούς χρόνους, η αποδυνάμωση του ρόλου του χορού επέβαλε μικρότερης επικέντρου γωνίας κοίλα, περίπου 180°, και πλησίασμα ηθοποιών-θεατών. Ο ήχος ενισχύεται με αύξηση του ύψους και της κλίσης, υπερύψωση της σκηνής μέχρι τη στέψη του κοίλου, στέγαστρο πάνω από το προσκήνιο, και κλείσιμο των παρόδων.

Το κοίλο και τα εδώλια χαράσσονται συνήθως με ομόκεντρους κύκλους.

Οι αρχές χαράξεων των αρχαίων και ρωμαϊκών θεάτρων, που διατύπωσε ο Βιτρούβιος, αν και γενικά προσεγγίζουν το θέμα, δεν έχουν επαληθευτεί από τα σωζόμενα θέατρα.

Το κοίλο φέρει στη στέψη του περιμετρική στοά (porticus in summa cavea) και πάνω από αυτή στηρίζεται τέντα (velum). Το κοίλο και η ορχήστρα καλύπτονται με τέντα (velum), που στηρίζεται σε κατάλληλα στηρίγματα στην κορυφή της στοάς (Sostegni del velum).

Τα εδώλια κατασκευάζονται και τη ρωμαϊκή περίοδο αντίστοιχα με αυτά των ελληνικών θεάτρων. Εχουμε και τους χρόνους αυτούς λαξευμένα (Πέτρα Ιορδανίας) ή δομημένα από λίθους ή μάρμαρο (Γυθείου, Ηρώδειο, Ωδείο Κω), αλλά και με χρήση οπτοπλίνθων (Νικόπολη, Ωδείο Πατρών).

Θέσεις επισήμων υπάρχουν στην πρώτη σειρά, που ονομάζεται προεδρία (proedria), πάνω από τις θολοσκεπείς παρόδους (tribunalia), καθώς και ειδικά βασιλικά θεωρεία, που τα συναντάμε σε τροποποιημέ-



Το ρωμαϊκό θέατρο της Οράγγης (Orange) στη Γαλλία, με τη σκηνή του σε αρκετά καλή κατάσταση. (Από τον κατάλογο «Μια σκηνή για το Διόνυσο»).

να ελληνιστικά θέατρα της Μ. Ασίας (Σαλαμίνας, Ακρόπολης Περγάμου, Μιλήτου) και ρωμαϊκά, συνήθως στις πρώτες θέσεις στο κέντρο ή και ψηλότερα (Περγάμου Β', Ιεράπολης μετά το 60 μ.Χ., Καισάρειας Στρατώνης Ισραήλ χρόνων Αυγούστου, Πτολεμαΐδας Λιβύης χρόνων αυτοκρατορίας, Αμμάν Ιορδανίας).

Συχνά ωστόσο τη ρωμαϊκή περίοδο η πρώτη σειρά των εδωλίων του κοίλου είναι υπερυψωμένη σε σχέση με την ορχήστρα, παρουσιάζοντας κτιστό μέτωπο. (Φιλιππούπολης, Μήλου, Καισαρείας Αλγερίας).

Η ορχήστρα

Αντί της κυκλικής ελληνικής η ρωμαϊκή *ορχήστρα* (orchestra) είναι ημικυκλική και η σκηνή πλησιάζει. Το ημικύκλιο άλλοτε ξεκινάει μετά την πάροδο (Ασπένδου) και άλλοτε την περιλαμβάνει (Καρθαγένης Τυνησίας, Merida Ισπανίας). Ενίοτε υπολείπεται του ημικυκλίου, τμήμα του οποίου κατέχει η σκηνή, συνήθως περίπτωση σε ωδεία (ωδείο Απολλωνίας Β. Ηπείρου).

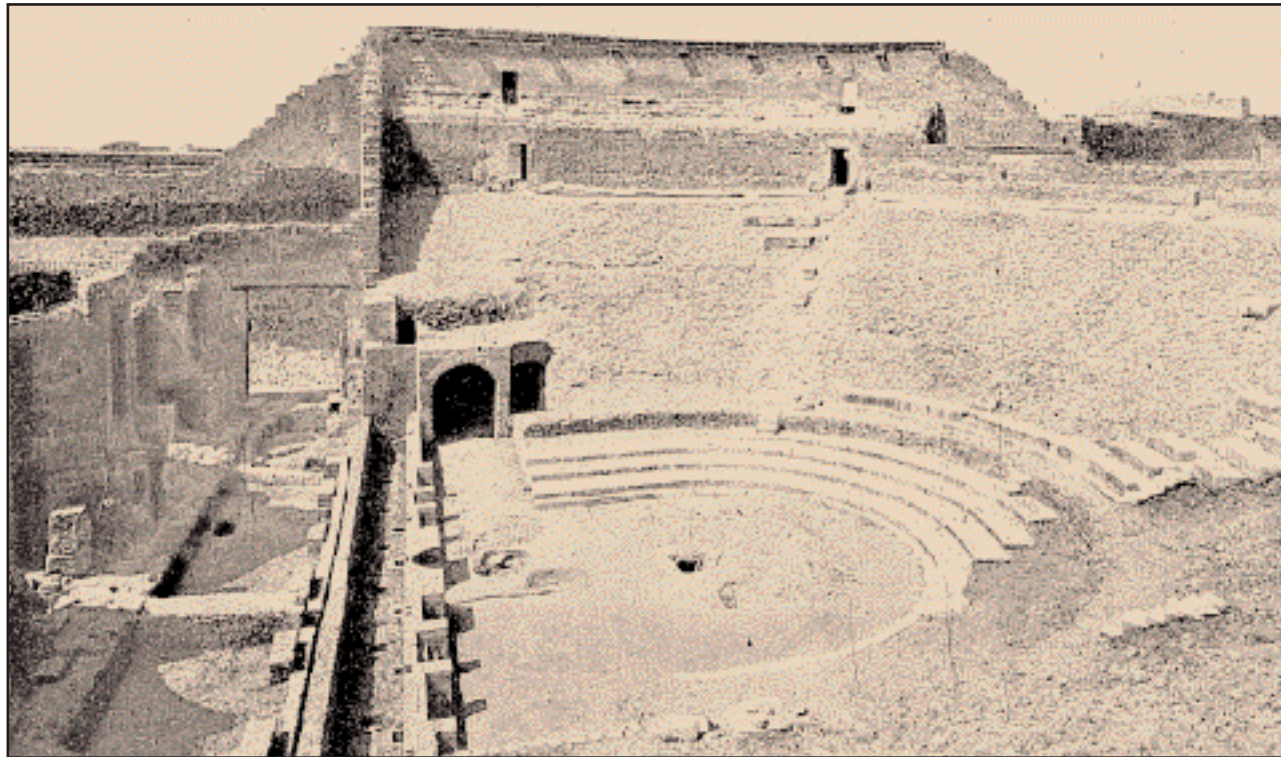
Σε ορισμένα θέατρα χαμηλές πλατιές βαθμίδες έχουν προστεθεί στην περιοχή της ορχήστρας, περιορίζοντας το χώρο της (Merida, Segorbiza, Ισπανίας, Dougga Τυνησίας, Lyon Γαλλίας, Nocera Casino Ιταλίας).

Η σκηνή

Τα ρωμαϊκά χρόνια η σκηνή (scena) είναι ορθογωνικό κτίριο, ιδίου ύψους με το κοίλο, που ενώνεται μ' αυτό (Orange, Γαλλίας).

Η σκηνή (scaenae frons) αποκτά ύψος. Ο τοίχος της στο πίσω μέρος υψώνεται 2 ή συχνότερα 3 πατώματα, όπως στο ελληνικό θέατρο με την παρουσία και *θεολογείου* σε τρίτον όροφο. Φέρει έντονο αρχιτεκτονικό ή πλαστικό διάκοσμο, με πόρτες, κόγχες, κίονες, θριγκούς και αγάλματα. Στο εμπρός μέρος προς την ορχήστρα διαμορφώνεται χαμηλό *προσκήνιο* (pulplum), χαμηλότερο σημαντικά από το ελληνικό προσκήνιο, το οποίο στην τελική μορφή του είχε ύψος ενός ορόφου, επάνω στο οποίο (στο λογείον) δρούσαν οι ηθοποιοί. Φέρει συχνά *υποσκήνιο* (hyposcaenium) (Εφέσου, Φιλιππούπολης) και τάφρο *αυλαίας* (aulaium). Δίπλα υπήρχαν τα *παρασκήνια* (parascenia ή aulae), που δημιουργούσαν ψηλό μέτωπο προς το μέρος του προσκηνίου, το οποίο περιοριζόταν σε ένα ορθογώνιο, ανοικτό προς την ορχήστρα. Πίσω από τη σκηνή υπήρχαν χώροι (postscaenium) για τους ηθοποιούς και πίσω του συχνά στοά (post scaenam) για θεατές, σε διαλείμματα ή βροχή.

Οι πόρτες στον πρώτο όροφο στη σκηνή είναι τρεις, η κεντρική *Valva Regia*, για βασιλείς ή τον πρωταγωνιστή και οι πλάγιες *Valvae Hospitalis*. Φέρουν διακόσμηση, συνήθως σε ημικυκλικές εσοχές (Καρθαγένης Τυνησίας, Vicenza Ιταλίας μέσων 2ου μ.Χ., Sabratha και Leptis Magna 1-2 μ.Χ. Λιβύης, Bostra, 106 μ.Χ. Συρίας, Hamman Daradji, Τυνησίας, 161-8 μ.Χ., Lyon Γαλλίας, εποχής Αυγούστου, Cades Ισπανίας, 43 π.Χ.), ενίοτε οι πλάγιες εξ αυτών είναι ορθογώ-



Το θέατρο της Πομπηίας. (Κάρτα αρχών του αιώνα, συλλογή Α. Καμπουράκη).



Το ρωμαϊκό θέατρο στο Timgad της Αλγερίας. (Κάρτα των αρχών του αιώνα, συλλογή Α. Καμπουράκη).

νικές (Villa Pontenza Ιταλίας, 2ου μ.Χ., G. Merida, Ισπανίας, 16-15 π.Χ., Dougga 169 μ.Χ. Τυνησίας, Gemila Αλγερίας, Petra Ιορδανίας, 106 μ.Χ., Ιεράπετρα χρόνων αυτοκρατορίας, Vienne Γαλλίας τέλος 3ου μ.Χ.), ενώ λίγες φορές είναι στο σύνολό τους ορθογωνικές (Santiponce, Ισπανίας).

Το προς την ορχήστρα μέτωπο του *προσκήνιου* (frons pulpiti) φέρει διακοσμημένες εσοχές. Συνήθως τρεις ημικυκλικές κόγχες εισέχουσες στο προσκήνιο (Sagunto, Murviedro Ισπανίας) ή εξέχουσες από αυτό, οπότε δημιουργούνται ενδιαμέσες ορθογωνικές εσοχές (Merida Ισπανίας, Dougga Τυνησίας) ή εναλλασσόμενες εισέχουσες (Sabratha Λιβύης, Santiponce, Ισπανίας). Σε λίγες περιπτώσεις συναντάμε μεγαλύτερο αριθμό μόνο ορθογωνικών κογχών (Leptis Magna Λιβύης, με ορισμένα αγάλματα στις καμαροσκεπείς κόγχες) ή εναλλασ-

σόμενων με ημικυκλικών (Palmira Συρίας). Ενίοτε είναι ευθύγραμμο (Ασπένδου). Οι κλίμακες ανόδου σε αυτό προς το μέρος της ορχήστρας, πλάγιες ή κάθετες. Στέγαστρο επάνω από το προσκήνιο ανακλά τον ήχο προς το κοίλο.

Η επιρροή της ελληνικής σκηνής είναι σαφής. Όμως στοιχεία όπως η κιονοστοιχία του προσκηνίου και τα *θυρώματα* της σκηνής, που στην ελληνική φιλοξενούν κινητούς πίνακες, στο ρωμαϊκό θέατρο έχουν αντικατασταθεί με μονιμότερο αρχιτεκτονικό και γλυπτικό διάκοσμο. Η ρωμαϊκή όψη της σκηνής (scaenae frons) φέρει πλούσιο αρχιτεκτονικό και γλυπτικό διάκοσμο. Οι εσοχές στο μέτωπο του προσκηνίου (frons pulpiti) διακοσμούνται με αγάλματα. Διαμορφώσεις που δεν επιτρέπουν σημαντική προσαρμογή σε σκηνογραφία. Η εξέλιξη του ελληνικού προσκηνίου στο ρωμαϊκό είναι εμφα-

νής στο θέατρο Φιλιππούπολης Βουλγαρίας, που αποτελεί τροποποίηση του αρχικού, κτισμένου πιθανώς κατά την ίδρυση της πόλης από τον Φίλιππο το Β', όπου έχουμε πεσοστοιχία με κτιστά τα μεταξύ των πεσσών διαστήματα, που στο ελληνικό θέατρο φιλοξενούσαν πίνακες και τρία ανοίγματα προς το υποσκήνιο, όπως στο ελληνικό προσκήνιο.

Ο Βιτρούβιος (5.6.9) αναφέρει ότι: «Υπάρχουν τρεις τύποι σκηνών, η πρώτη από αυτές ονομάζεται *τραγική*, η δεύτερη *κωμική* και η τρίτη *σατυρική*. Η διακόσμηση είναι πολύ διαφορετική. Οι τραγικές σκηνές είναι κατασκευασμένες από κίονες, αετώματα, αγάλματα και άλλα πράγματα, που ανήκουν στο βασιλικό παλάτι. Οι κωμικές σκηνές έχουν μία άποψη ιδιωτικών σπιτιών, κοκκινωπά παράθυρα και προεξέχοντα δωμάτια με παράθυρα, όπως τα κανονικά σπίτια.

Συνέχεια στην 6η σελίδα



Το θέατρο της Ασπένδου, στη Μικρά Ασία, οικοδομήθηκε στα χρόνια του αυτοκράτορα Μάρκου Αυρηλίου, 161–180 μ.Χ. (φωτ.: «Ιτανος»).

Συνέχεια από την 5η σελίδα

Οι σατυρικές σκηνές, όμως, είναι διακοσμημένες με δένδρα, σπηλιές και άλλα αγροτικά θέματα, με χαρακτηριστικά ενός τοπίου».

Μεταβατικοί τύποι

Μεταβατικοί τύποι μεταξύ των ελληνικών και του ρωμαϊκού θεάτρου είχαν δημιουργηθεί, όπως τα *ρωμαϊκού τύπου της Μικράς Ασίας*, όπου διατηρείται το ελληνικό κοίλο με ευθεία ρωμαϊκή σκηνή (Σαλαγασσού, Πέργης, Μύρων) και τα *ελληνορωμαϊκά*, κτισμένα στη Ν. Ιταλία, στον 2ο-1ο αι. (Alba Fusense τέλους 2ου π.Χ., Castelsecco 2ου π.Χ., Confinio του 1ου π.Χ., Calvi Risorta τέλους 2ου π.Χ., Gioiosa Ionica τέλους 2ου π.Χ., Nocera 2ο μισό 2ου π.Χ., Pietrabbondante 2ου π.Χ., Pompei 2ου π.Χ.).

Πολλά από τα θέατρα του πρώτου τύπου αποτελούν μετατροπές ελληνικών θεάτρων (Μιλήτου, Καύνου, Αφροδισίας, Σιβύρων, Τερμεσσού, Οινόανδας, Αλίνδας, Ιασσού, Εφέ-

σου, Κνίδου). Σε ορισμένα θέατρα η επίκεντρος γωνία, την οποία παρουσιάζει το κοίλο είναι μεγάλη (1ου π.Χ.: Τελμησσού 234°, 1ου μ.Χ.: Ιεραπόλεως 225°, Νύσσας 224°, Αιζανών 240°, 2ου μ.Χ.: Πέργης 225°, Σίδης 227°, Σέλγης 241°, Μύρων 242°, Σαλαγασσού 251°, Λιμυράς 270°), λόγω επηρεασμού των νέων θεάτρων από την αρχιτεκτονική των παλιών. Σε ορισμένα από τα θέατρα του τύπου αυτού (Σαλαγασσός, Πέργη), παρά το ότι ανεγέρθηκαν τη ρωμαϊκή περίοδο, η ορχήστρα διατηρεί την κυκλική της μορφή και εφάπτεται του προσκηνίου, σε άλλα το τέμνει και εφάπτεται της σκηνής (Σέλγη, Σίδη) ή απέχει από αυτήν (Ιεράπολη). Αντιθέτως σε θέατρα που αποτελούν μετατροπές ελληνικών, η ορχήστρα περιορίζεται σημαντικά από το προσκήνιο (Ιασσού, Καύνου, Εφέσου), ενίοτε πλησιάζει το ημικύκλιο (Εφέσου), σε πολλά ωστόσο διατηρεί πλήρη κύκλο (Πάταρα, Μπαλμπούρα, Τελμεσσός, Οινόανδα). Η σκηνή πολλές φορές, παρά τη ρωμαϊκών χρόνων κατασκευή της, διατηρεί περι-

που το μέγεθος της ελληνικής, αφήνοντας αρκετά ανοικτό προς την πλευρά της το θέατρο. Τα θέατρα σε Πριήνη (~300) και Πίναρα (2ου) διατηρούν την ελληνική σκηνή. Παρατηρούμε ότι ο τύπος αυτός είναι μεταβατικός από το ελληνικό στο ρωμαϊκό θέατρο, με ανάμειξη βασικών στοιχείων τους.

Αντίστοιχα χαρακτηριστικά παρουσιάζουν και ορισμένα *ελληνορωμαϊκά* θέατρα (Πομπηίας, Pietrabbondante), στα οποία ο πλήρης κύκλος της ορχήστρας εφάπτεται του προσκηνίου, ενώ σε άλλα (Nocera, Castelsecco) η συμπλήρωση του κύκλου της ορχήστρας εφάπτεται της σκηνής. Στοιχείο ελληνικών θεάτρων, αφού στον κλασικό ρωμαϊκό τύπο ο κύκλος τέμνει την σκηνή.

Άλλος τύπος ρωμαϊκού θεάτρου είναι ο *γαλλορωμαϊκός*. Συναντάται σε Γαλλία, Λουξεμβούργο (Dahleheim), Ελβετία (Augst, Lenzburg). Συχνά το κοίλο υπερβαίνει το ημικύκλιο (Drevant, Genainville, Valognes Bas Catelet, Vendeuil-Caply, Valli - Saint - Denis, Vernins la Chiffloterie). Απλού-

στερος του ρωμαϊκού, με μεγαλύτερο κοίλο και ορχήστρα, χαμηλότερη και μακρύτερη σκηνή, μικρό προσκήνιο (*palcoscenico*). Συνδυάζει θεατρικές παραστάσεις με αμφιθεατρικούς αγώνες.

Παραλλαγή του τύπου αποτελούν τα *ημιαμφιθέατρα* με κυκλικό, ελλειπτικό, ημικυκλικό, ημιελλειπτικό σχήμα (όπως σε Γαλλία κυρίως τον 1ο-3ο αι. Grand, Metz, Parigi), με ημικυκλικό, ημιελλειπτικό σχήμα, καθώς και τα *αμφιθέατρα* (σε Γαλλία Le Mans, Senlis, Treves, Αγγλία St. Albans, και τα μεγάλα της Ιταλίας Πομπηία, Σ. Μαρία, Ρώμη), με κυκλικό, ελλειπτικό σχήμα, με τελική μεταβολή χρήσης και απουσία σκηνής.

Ειδική κατηγορία είναι τα *ωδεία*, όπου εκτελούνταν κυρίως μουσικά έργα. Μικρότερα από τα θέατρα, αντίστοιχης κατασκευής. Χαρακτηριστικά στοιχεία τους είναι, ότι το ημικυκλικό κοίλο, που διαμορφώνεται παραπλήσια με τα θέατρα, εγγράφεται σε ορθογωνικό περίγραμμα. Καλύπτονται συνήθως από ξύλινη στέγη.



Μία από τις περίφημες ζωγραφικές αναπαραστάσεις του Ε. Βιολέ λε Ντικ (1836). Εδώ, το θέατρο της Ταορμίνας (αρχαίο ελληνικό Ταυρομένιο, στην Κάτω Ιταλία). Από το «Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites», Paris.

Η ακουστική στο ρωμαϊκό θέατρο

Κέρδισε σε ακουστική, έχασε σε φινέτσα...

Του **Εμμανουήλ Γ. Τζεκάκη**

Καθηγητή του Αριστοτελείου
Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

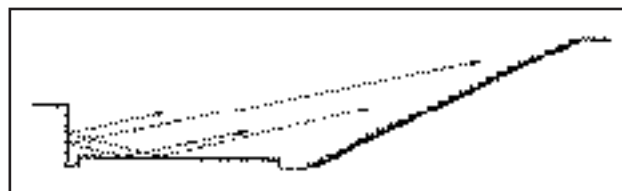
ΜΕ ΠΡΟΤΥΠΟ το αρχαίο ελληνικό θέατρο όπως εξελίχτηκε στους ελληνιστικούς χρόνους, το ρωμαϊκό θέατρο είχε κάθε ευκαιρία να προχωρήσει και να αναπτύξει το πρότυπο αυτό. Η ανάπτυξη αυτή είχε σημαντικές επιπτώσεις στη μορφή αλλά και κυρίως στην ακουστική του, με αποτέλεσμα να έχουμε στο ρωμαϊκό θέατρο όλα τα στοιχεία που επέτρεψαν αργότερα πολλά χρόνια μετά την εξέλιξη του κλειστού θεάτρου.

Η σύγκριση ανάμεσα στα δύο θέατρα είναι μειονεκτική, ως προς την ακουστική, για το ελληνικό θέατρο. Κι όμως το ρωμαϊκό θέατρο δεν μπόρεσε να αποκτήσει τη φήμη του.

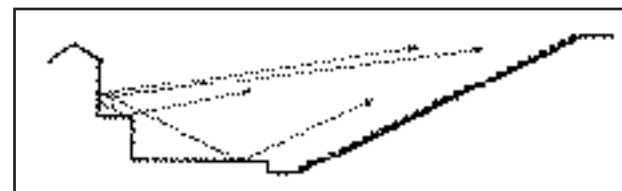
Μορφή και ακουστική του ρωμαϊκού θεάτρου

Στο ρωμαϊκό θέατρο το στοιχείο που εξελίσσεται κυρίως είναι η σκηνή. Αποκτά μέγεθος καθώς και πλατφόρμα για τον ηθοποιό, το λογείο. Περιορίζεται ως προς το κοίλον στις 180°, με αποτέλεσμα να πλησιάζει η σκηνή τους ακροατές. Αυτό έχει συνέπεια να μετατραπεί η ορχήστρα σε ημικύκλιο.

Οι μεταβολές αυτές, αποτέλεσμα ορθολογικής επέκτασης της σκέψης



Το ρωμαϊκό θέατρο ανέβασε τον ηθοποιό υψηλότερα, στο λογείο. Αυτό βελτίωσε τόσο τον άμεσο ήχο, όσο και την ανάκλασή του από την ορχήστρα, χωρίς να καταργήσει ούτε την πίσω ούτε τη διπλή ανάκλαση. Αριστερά, ο ήχος από τον ηθοποιό στη σκηνή του ελληνικού θεάτρου, δεξιά από τον ηθοποιό στο λογείο του ρωμαϊκού. (Σκίτσα Ε. Τζεκάκη)



των ελλήνων σχεδιαστών, είχαν σαν αποτέλεσμα να χάσει το ρωμαϊκό θέατρο κάτι από τις γραμμές και την φινέτσα του ελληνικού. Αντ' αυτού κέρδισε σε τεχνική και κυρίως σε ακουστική.

Η υπερύψωση των ηθοποιών βελτίωσε τόσο τον άμεσο ήχο, όσο και την ανάκλαση από την ορχήστρα, χωρίς να καταργήσει ούτε την πίσω ανάκλαση, ούτε την διπλή ανάκλαση. Τα πλεονεκτήματα αυτά διατηρούνται σε όλο το εύρος των 180°.

Το κοίλο αποκτά μεγαλύτερη κλίση με σαφή οπτικά και ακουστικά πλεονεκτήματα.

Νεώτερα παραδείγματα ρωμαϊκών θεάτρων μας παρουσιάζουν μία σαφέστατη αύξηση της επιφανείας της πλάτης της σκηνής που σε συνδυασμό με τις στεγασμένες παρόδους κλείνει, όλο το άνοιγμα του κοίλου. Αυτό έχει συνέπεια να αποκτά το θέατρο χαρακτήρα όχι υπαίθριου αλλά ημιυπαίθριου χώρου (πλατεία). Ακόμη περισσότερο, στην κατασκευή

αυτή προστίθεται και ένα στέγαστρο με κατάλληλη κλίση που αποτελεί τον προγονό των σύγχρονων ανακλαστών.

Οι εξελίξεις αυτές είναι πολύ σημαντικές για την ακουστική του ρωμαϊκού θεάτρου. Χωρίς να χάσει κανένα από τα πλεονεκτήματα του ελληνικού, απέκτησε συστηματικά πρόσθετα θετικά στοιχεία που βελτιώνουν ένα-ένα και όλα μαζί την ακουστική του ποιότητα.

Πρόσθετα συμπεράσματα

Το ρωμαϊκό θέατρο αποτελεί καλύτερο υπόδειγμα για τον σχεδιαστή του σύγχρονου θεάτρου. Ως εξέλιξη του ελληνικού διατηρεί όλα τα κύρια χαρακτηριστικά του και οδηγεί πίσω από το χώρο της θεατρικής δράσης και μάλιστα με κλίσεις στο επάνω τμήμα του. Ακόμη οδηγεί στην επιλογή μεγάλων ανακλαστικών επιφανειών στην ιδέα του κλειστού κοίλου

με την προσθήκη μιας μεγάλης κατασκευής πίσω από τη σκηνή, που επιτρέπει ακόμη μεγαλύτερη συγκέντρωση της ηχητικής ενέργειας.

Παράλληλα η μορφή αυτή προστατεύει το εσωτερικό του θεάτρου από εξωτερικούς θορύβους. Όλα αυτά αποτελούν στοιχεία από τα οποία πολλά μπορεί να αντλήσει κανείς για τον σχεδιασμό σύγχρονων θεάτρων.

Επίλογος

Κι όμως κάτι χάνεται. Η χάρη της κυκλικής ορχήστρας. Η συγκέντρωση που δημιουργεί το πάνω από 180° κοίλο. Η μικρότερη σκηνή που αφήνει το μάτι να βγει έξω από το θέατρο, η απαλότερη κλίση του κοίλου. Η αίσθηση της ακουστικής τελειότητας παρά την προφανή έλλειψη κάθε υποστήριξης. Κάτι χάνεται και παρά το γεγονός ότι το ρωμαϊκό θέατρο είναι σαφώς τεχνικά αρτιότερο, δεν κερδίζει τη μάχη των εντυπώσεων απέναντι στο πρότυπό του.

Τύποι και χρήσεις ρωμαϊκών θεάτρων

Μαζί με την Αγορά, έπρεπε να βρεθεί χώρος για θέατρο...

Του **Σάββα Γώγου**

Αναπληρωτή καθηγητή Τμήματος
Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου
Αθηνών, υφηγητή ελασικής Αρχαιολογίας
Πανεπιστημίου Βιέννης

ΤΟ αμφιθέατρο, το στάδιο και το θέατρο αποτελούν τους τρεις παραδοσιακούς τόπους παραστάσεων στη ρωμαϊκή εποχή. Όπως οι «αρματοδρομίες» στο στάδιο (ludi circenses), έτσι και οι θεατρικές παραστάσεις (ludi scenici) αποτελούσαν μέρος δημόσιων εκδηλώσεων προς τιμήν των θεών, ενώ οι «μονομαχίες» στην αρένα (munera) διοργανώνονταν αρχικά από ιδιώτες στο πλαίσιο αγώνων προς τιμήν των νεκρών. Αν και οι μονομαχίες ήταν πολύ δημοφιλείς, εν τούτοις εντάχθηκαν στο επίσημο πρόγραμμα των εορτών της πόλης μόλις στην αρχή της αυτοκρατορικής εποχής (30 π.Χ.-284 μ.Χ.).

Από τα κείμενα των Ρωμαίων δραματικών ποιητών έχουν σωθεί ελάχιστα σπαράγματα, με εξαίρεση τις κωμωδίες του Πλαύτου και του Τερέντιου, καθώς επίσης και το corpus των τραγωδιών του Σενέκα. Μια αρκετά καλή, αν και κάπως υποκειμενική, εικόνα της θεατρικής πρακτικής, από την αυτοκρατορική ως την υστερορωμαϊκή εποχή, μας δίνουν οι Λατίνοι Πατέρες της Εκκλησίας, ενώ οι άλλες φιλολογικές πηγές αναφέρονται μόνο περιθωριακά στο ρωμαϊκό θέατρο. Ετσι, λοιπόν, τη σημαντικότερη πηγή γνώσης του ρωμαϊκού θεάτρου και τις αρχιτεκτονικής μορφής του αποτελούν, παράλληλα με τις σπουδαίες πληροφορίες του Ρωμαίου αρχιτέκτονα Βιτρούβιου από τον 1ο αι. π.χ., τα εν μέρει εντυπωσιακά υπολείμματα ρωμαϊκών θεατρικών οικοδομημάτων, κυρίως στις επαρχίες της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας.

Ο αυθεντικά ρωμαϊκός αρχιτεκτονικός τύπος εμφανίζεται σχεδόν αποκλειστικά στις δυτικές επαρχίες της Αυτοκρατορίας (Γερμανία, Βρετανία, Γαλατία, Ισπανία) και στη Βόρεια Αφρική, ενώ στην Κάτω Ιταλία, Σικελία, καθώς και στις ελληνόφωνες ανατολικές επαρχίες, διαπιστώνουμε μόνο παρεμβάσεις στα ήδη υφιστάμενα θέατρα, κυρίως στο σκηνικό οικοδόμημα, με σκοπό την αρχιτεκτονική και λειτουργική μετατροπή τους σε ρωμαϊκά θέατρα.

Συνοψίζοντας τις σημαντικότερες διαφορές ανάμεσα στο ελληνικό και ρωμαϊκό θέατρο θα σημειώσουμε ότι, ενώ ο χώρος των θεατών του αρχαίου ελληνικού θεά-

τρου (κοίλον) με την εγκατάστασή του σε κατωφερείς επιφάνειες συνδέεται οργανικά με το φυσικό περιβάλλον, το αντίστοιχο τμήμα του ρωμαϊκού θεάτρου ήταν συνήθως κτισμένο σε επίπεδο έδαφος, πάνω σε ένα σύστημα τοξωτών και καμαρωτών υποκατασκευών (substructiones). Αποτέλεσμα αυτής της κατασκευής ήταν συχνά η δημιουργία μιας αρχιτεκτονικά διαμορφωμένης πολυώροφης εξωτερικής πλευράς με μνημειακή μορφή της οποίας τα –συνήθως τοξωτά– ανοίγματα επέτρεψαν παράλληλα και τον φωτισμό των κλιμακωσίων και των θολωτών διαδρόμων στο εσωτερικό του κτίσματος που οδηγούσαν στο χώρο των θεατών. Αναμφισβήτητο είναι ότι η αρχική «ιδέα» της οικοδόμησης θεατρικού κτίσματος σε επίπεδο έδαφος πραγματοποιήθηκε ήδη τον 4ο αι. π.Χ. στο ελληνικό θέατρο του Μεταποντίου της Κάτω Ιταλίας, όπου σε όλη την έκταση του κοίλου δημιουργήθηκε κατωφερής επιφάνεια με τεχνικά μέσα, δηλαδή με επιχωματώσεις και τοίχους αντιστηρίξεως (αναλήμματα).

Ωδεία και θέατρα – ναοί

Εκτός από τον «κανονικό τύπο» θεάτρου, ο άλλος θεατρικός τύπος ρωμαϊκής τεχνοτροπίας είναι το «Ωδείο», το οποίο σε αντίθεση με τον «κανονικό» έχει μια μόνιμη λίθινη ή ξύλινη στέγη. Ενώ ο λατινικός όρος «teatrum tectum» υποδηλώνει αυτή την αρχιτεκτονική ιδιαιτερότητα (teatrum: η στέγη), το ελληνικό Ωδείο (ωδή: λυρικό άσμα) χαρακτηρίζει τη λειτουργία του ως τόπο μουσικών εκδηλώσεων. Θα υπογραμμίσουμε ότι το Ωδείο λειτουργούσε και ως τόπος διαλέξεων, καθώς και άλλων σκηνικών και μουσικών εκδηλώσεων ελάσσονος σημασίας. Ο θεατρικός τύπος του Ωδείου, κυρίως λόγω του σφικτοδεδμένου αρχιτεκτονικού όγκου του, έχει συνήθως μικρότερες διαστάσεις και ως εκ τούτου μπορούσε να υποδεχτεί λιγότερους θεατές από το «κανονικό» ρωμαϊκό θέατρο. Η χωρητικότητα λ.χ. του Ωδείου της Πομπηίας ήταν περίπου 1.300, του Ωδείου της Λυών περίπου 3.000 θεατές. Στις δύο αυτές πόλεις θέατρο και ωδείο αποτελούσαν έναν ενιαίο αρχιτεκτονικό χώρο, όμως αυτή η οικοδομική συγκρότηση δεν αποτελεί κανόνα.

Εναν άλλο «θεατρικό τύπο» ρωμαϊκής τεχνοτροπίας αποτελούν

ορισμένα θεατρικά κτίσματα, τα οποία η σχετική επιστημονική έρευνα χαρακτηρίζει «θέατρα-ναούς» (Hanson) ή «λατρευτικά θέατρα» (Kulttheater). Στα θέατρα αυτά τεκμηριώνεται μια στενή οικοδομική σχέση με ένα ιερό. Ο όρος «λατρευτικό θέατρο» δεν είναι όμως απόλυτα δηλωτικός, εφόσον στην αρχαιότητα δεν υπάρχει ένας σαφής διαχωρισμός ανάμεσα στο θέατρο και στη λατρεία του προστάτη-θεού. Το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αυτού του θεατρικού τύπου θεωρείται το πρώτο λίθινο θέατρο, που έκτισε ο Πομπήιος το 55 π.Χ. στη Ρώμη. Στο ανώτατο τμήμα της cavea του (porticus) υπήρχε ένας ναός της Αφροδίτης (Venus Vitrix). Ενας παρόμοιος οικοδομικός συνδυασμός θεάτρου και ναού διαπιστώνεται και στις επαρχίες της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, π.χ. στη Leptis Magna της Βόρειας Αφρικής και στη Vienna, τη σημερινή Vienne της Γαλλίας. Ιδιαίτερα έντονη είναι η επίδραση της λατρείας στο August (Augusta Raurica) της Γερμανίας, όπου θέατρο και ναός δεν συμπίπτουν μόνο αξονικά, αλλά το κεντρικό τμήμα της σκηνής είναι σε μήκος 15 μ. ανοικτό, ώστε οι θεατές να μπορούν να παρακολουθούν από τις θέσεις τους στο θέατρο τις λατρευτικές εκδηλώσεις μπροστά στο ναό. Σε άλλες περιπτώσεις, όπως στο Altbachtal κοντά στην Trier, το μικρό ύψος του προσκηνίου (περ. 1 μ.) και η έλλειψη σκηνικού τοίχου καθιστούσαν επίσης δυνατή την παρακολούθηση των θρησκευτικών τελετουργιών μπροστά στο ναό από τις θέσεις των θεατών του θεάτρου.

Μετά την αγορά, θέατρο

«Μετά την εγκατάσταση του Forum (αγορά) πρέπει να βρεθεί για την παρακολούθηση των θεατρικών εκδηλώσεων στο πλαίσιο των δημόσιων εορτών προς τιμήν των θανάτων θεών και ένας κατάλληλος χώρος για το θέατρο» μας πληροφορεί ο Ρωμαίος αρχιτέκτονας Βιτρούβιος, σύγχρονος του Ιουλίου Καίσαρα και του αυτοκράτορα Αυγούστου, στην αναφορά του σχετικά με την πολεοδομία (De Archit. 5,3,1).

Η πληροφορία αυτή τεκμηριώνει τη σημαντικότητα του θεάτρου, η οικοδόμηση, του οποίου αποτελούσε, μετά το Forum φυσικά, τον πυρήνα δηλαδή της ρωμαϊκής πό-





Η εντυπωσιακή (μετά την αναστήλωση) σκηνή του θεάτρου της Μέριδα, στην Εξτρεμαδούρα της Ισπανίας, όπου διεξάγεται κάθε χρόνο Φεστιβάλ Αρχαίου Δράματος (από τον κατάλογο της έκθεσης «Μια σκηνή για το Διόνυσο»).

λης, μια πρώτη προτεραιότητα των Ρωμαίων πολεοδόμων. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι αυτή η ιδιαίτερη θέση του θεάτρου στις πόλεις της ρωμαϊκής επικράτειας οφείλεται κυρίως στη μεγάλη επίδραση που ασκούσε ο ελληνικός πολιτισμός στους Ρωμαίους. Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνεται έμμεσα και με το σχόλιο του περιηγητή Πausανία, που έζησε τον 2ο αι. μ.Χ., ο οποίος θέτει ουσιαστικά το ερώτημα εάν η φωκική πόλη Πανοπέα δικαιούται τον τίτλο της «πόλης» και της ψήφου στο κοινό των Φωκίων, αφού δεν διαθέτει θέατρο (X,4,1).

Ο μεγάλος αριθμός των σωζόμενων λίθινων θεάτρων και το πλήθος υπολειμμάτων από άλλα, σε όλα τα τμήματα της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, επιβεβαιώνουν εντυπωσιακά την πολεοδομική εφαρμογή της απαίτησης του Ρωμαίου αρχιτέκτονα.

Με σημείο αναφοράς το βαθμό εκρωμαϊσμού, αλλά και τις περιφερειακές ιδιαιτερότητες –στην Ισπανία λ.χ. οι αρματοδρομίες στο στάδιο ήταν πιθανότατα πιο δημοφιλείς από τις θεατρικές παραστάσεις και τους αγώνες στο αμφιθέατρο– η ανέγερση λίθινων θεατρικών οικοδομημάτων, δηλαδή μόνιμων εγκαταστάσεων, που αντικατέστησαν τις μέχρι τότε συνήθως ξύλινες σκηνικές κατασκευές, διέφερε από μέρος σε μέρος.

Τέλος, θα επισημάνουμε ότι στην Ιταλία η οικοδόμηση θεάτρων άρχισε ήδη πριν από την αυτοκρατορική εποχή και έπειτα από μια προσωρινή στασιμότητα στο πρώτο μισό του 1ου αι. μ.Χ. και μια νέα άνθηση την εποχή των Φλαβίων (69–96 μ.Χ.), διακόπτεται οριστικά. Αντίθετα στις επαρχίες, η αντίστοιχη οικοδομική δραστηριότητα αρχίζει μόλις την εποχή του Αυγούστου (επίσης σε επαρχίες, όπου ο εκρωμαϊσμός είχε από καιρό συντελεστεί, όπως στη Gallia Narbonnensis, Ισπανία ή Αφρική) και κορυφώνεται τον 2ο αι. μ.Χ. Η κρίση του 3ου αι. μ.Χ. (235–284), η οποία φυσικά δεν έπληξε εξίσου όλες τις επαρχίες και κυρίως το γεγονός ότι πολλές πόλεις είχαν ήδη θέατρο –προφανώς υπήρχε ήδη ένα είδος κορεσμού– αποτέλεσαν τις σημαντικότερες αιτίες για τη διακοπή της δημιουργίας νέων θεατρικών οικοδομημάτων.

Από τη Μεσοποταμία ως τη Βρετανία

Καταγραφή των ρωμαϊκών θεάτρων και ωδείων που σώζονται σήμερα



Το αρχαίο θέατρο στη Μπόσρα της Συρίας. Οικοδομήθηκε στα πρώτα χρόνια της ρωμαϊκής κατάκτησης και διατηρήθηκε σε εξαιρετική κατάσταση, γιατί είχε ενσωματωθεί σε ένα αραβικό φρούριο κατά τους μεσαιωνικούς χρόνους (φωτ.: Λίζα Εβερτ, «Συρία», εκδόσεις «Αδάμ»).

Των: **Κωνσταντίνου Μπολέτη**
– **Μιχάλη Πιτένη**

Αρχιτεκτόνων

ΓΙΑ την κατανόηση των απαρχών του Ρωμαϊκού Θεάτρου θα πρέπει να καταφύγουμε σε υποθέσεις δεδομένου ότι τα πολυάριθμα σωζόμενα κτίρια, κατά κανόνα υστερότερα σε χρονολόγηση, δεν μπορούν να αποτελέσουν αξιόπιστους οδηγούς. Από την εμφάνιση του θεατρικού δράματος στη Ρώμη και περισσότερο από ένα αιώνα μετά το θάνατο του Πλαύτου οι παραστάσεις δίδονταν σε ελαφριές κατασκευές, που διαλύονταν μετά τη χρησιμοποίησή τους. Εμμεσα και από αναφορές έργων της πρώιμης Ρωμαϊκής κωμωδίας υποθέτουμε ότι δεν διέφεραν ιδιαίτερα α-

πό τις ξύλινες σκηνές των φλυάκων ή τις μικρές πλατφόρμες του ατελλανού δράματος. Σε αυτά τα πρώιμα σκηνικά κατασκευάσματα, που φυσικά δεν διασώθηκαν στις μέρες μας, ενδεχομένως να είχαν παρισφύσει κάποια στοιχεία που να υποδήλωναν την εξελικτική πορεία από το ελληνικό στο ρωμαϊκό θεατρικό χώρο.

Σε μία μεγάλη και καθοριστική χρονική περίοδο θεατρικής δραστηριότητας των πρώιμων ρωμαϊκών χρόνων η μη καταγραφή κάποιου κτιστού θεατρικού χώρου είναι ενδεικτική του χαρακτήρα των κυρίαρχων κοινωνικοπολιτικών τάσεων. Η καθυστέρηση αυτή αποτέλεσε την περίοδο μιας δημιουργικής επώασης των επιδράσεων από τα θέατρα της Μεγάλης Ελλάδας και της Σικελίας σε

γειτονικές προς τη Ρώμη επαρχίες και συνένεινε στη σταδιακή διαμόρφωση επιλογών για μία οριστική αρχιτεκτονική διάρθρωση που αντανάκλούσε απόλυτα τη μέχρι τότε θεατρική εμπειρία και την «Ρωμαϊκή» αντίληψη για το θεατρικό χώρο. Ο τελικά παγιωθείς τύπος του ελεύθερα ιστάμενου κτιρίου, με τη βαρύτητα διακοσμημένη πρόσοψη του σκηνικού οικοδομήματος, είναι σαφέστατα διαφορετικός από τα προγενέστερα Ελληνιστικά αρχέτυπα. Με οδηγό τα σωζόμενα μνημεία μπορούμε σήμερα να ερμηνεύσουμε πολλές από τις μεταξύ τους διαφορές στον επιστημονικό χώρο της Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής και κυρίως στις δύο διακεκριμένες αντιλήψεις για τη θεατρική παραγωγή και παρουσίαση.

Την προηγούμενη Κυριακή στο αντίστοιχο αφιέρωμα των θεάτρων της ελληνικής περιόδου παρουσιάστηκε το πρώτο τμήμα της καταγραφής των 730 αρχαίων θεατρικών κατασκευών, τεκμήρια κοινής ιστορικής και πολιτιστικής πορείας των περιοχών που περιβάλλουν τη Μεσόγειο θάλασσα. Σήμερα παρουσιάζονται εδώ οι κατάλογοι των Θεάτρων και των Ωδείων, των οποίων ο χρόνος πρώτης φάσης κατασκευής και λειτουργίας τους τοποθετείται στη ρωμαϊκή περίοδο, με όλα τα διακεκριμένα ιδιώματα των επιμέρους περιοχών.

Δεν περιλαμβάνονται θέατρα που αποτελούν μετεξέλιξη ή τροποποίηση προηγούμενων θεατρικών εγκα-

Συνέχεια στην 12η σελίδα



Το θέατρο της Βερόνας, στην Ιταλία. Το κοίλο του είχε καλυφθεί κατά μεγάλο μέρος από διάφορα κτίρια. Μετά την αποκάλυψή του, διατηρείται σε μέρος του κοίλου ένας ναός. (Από τον κατάλογο της έκθεσης «Μια σκηνή για το Διόνυσο»).



Το θέατρο της αρχαίας Παλμύρας, στη Συρία, οικοδομήθηκε κατά την περίοδο του Αδριανού ή των Σεβήρων (φωτ.: Λίζα Εβερτ, «Συρία», εκδόσεις «Αδάμ»).



Στη συνοικία Κομ ελ Ντικ της σημερινής Αλεξάνδρειας της Αιγύπτου βρίσκεται αυτό το μικρό ρωμαϊκό θέατρο (ή ωδείο) που αναστηλώθηκε πρόσφατα, οικοδόμημα των αρχών του 4ου μ.Χ. αιώνα (φωτ.: Β. Αγγελικόπουλος).

Συνέχεια από την 10η σελίδα

ταστάσεων ελληνικής περιόδου σύμφωνα με την συνήθη πρακτική της ρωμαϊκής εποχής, από κάποια ιστορική περίοδο και μετά. Η οικοδομική περιπέτεια αυτών των μνημείων ανιχνεύεται σήμερα σε δύο κυρίως φάσεις. Την αρχική μεταβολή του ελληνικού πεταλόσχημου κοίλου σε ημικυκλικό, με την παράλληλη εισαγωγή των νέων στοιχείων στο σκηνικό οικοδόμημα, είχε ακολουθήσει η απόλυτη μετατροπή τους σε ημικυκλικά αμφιθέατρα ή αρένες με «σκηνή» της ύστερης περιόδου.

Η έρευνα κατέγραψε 416 θέατρα και 45 ωδεία, από τα οποία τα 352 και 43 αντίστοιχα έχουν ήδη αποκαλυφθεί, ενώ η ύπαρξη των υπολοίπων είναι γνωστή μόνο από πηγές. Τουλάχιστον 43 θέατρα και 8 ωδεία έχουν χρησιμοποιηθεί για την ευκαιριακή ή συστηματική φιλοξενία πολιτιστικών δραστηριοτήτων. Πρώτη χώρα στη χρήση Θεάτρων και Ωδείων ρωμαϊκής περιόδου είναι η Ιταλία και ακολουθούν η Γαλλία, η Ελλάδα και η Ισπανία. Για συστηματικούς λόγους οι αρχαίες ονομασίες των επιμέρους πόλεων και χώρων εκτός σημερινής ελληνικής επικράτειας δίδονται στα Λατινικά ενώ οι σημερινές τους ονομασίες (τοπωνύμια της σύγχρονης ιστορίας τους) δίδονται με λατινικούς χαρακτήρες σε ακουστική ορθογραφία.

ΘΕΑΤΡΑ ΤΗΣ ΡΩΜΑΪΚΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ	
ΑΡΧΑΙΑ ΟΝΟΜΑΣΙΑ	ΣΗΜΕΡΙΝΗ ΟΝΟΜΑΣΙΑ Ή ΘΕΣΗ
ΑΓΓΛΙΑ	
CAMULODUNUM	COLCHESTER
CAMULODUNUM	COLCHESTER BOSBOSCH'S ARIPI
CAURONERNUM DANTACORUM	CAMBERGARY
PRETORIUM	BROUGHAM HUNGER
VERULANUM	ST ALBANS
ΑΙΓΥΠΤΟΣ	
ALEXANDRIA	ALESSANDRIA
ANTINOPOULIS	EL SHEIKH-BADA
CRIOCHLOPOLIS	EL ARIFUM
OKYRHYNCHUS	EL-BAHIGIA
ΑΙΘΥΠΙΑ	
HADRIANOPOLIS	SOFRATIA
ONCHESIBUS	ABOT SARAFUS
ΑΙΤΩΛΙΑ	
CAESAREA	CHERCHELL
OLIMIA	QUELMA
CIRTA	CONSTANTINE
CUCUL	CEMLIA
HIPPO REGIUS	AMMABA
NACATORUS	M' D'ACROUDICH
RUSICIDA	BUKDA
SETIFIS	SETIF
THANUGADI	TINSAID
THICEBURSICUM NUMIDARUM	KHAMISSA
THEVESTIS	YEBESSA
TIRASA	TINZA
ΑΙΤΩΠΙΑ	
VRUNUM	ZOLLFELD BEI ARNDORF
ΒΟΥΛΓΑΡΙΑ	
PHILIPPOLIS	FLOYDA
TRAIANA AUGUSTA	STARAZAGORA
ΒΥΣΣΙΑ	
AGINUM	AGEN
ALAIANA	VALDOVES
ALBA HEDICORUM	ALBA
ALESIA	ALISE-SAINT-REINE
ANDILEGIUM	MOYERS-SUR-ANDELYS
ANTONY	ANTONY
ANTIPOLIS	ANTRES
APIA IULIA	APT
AQUIE SEGETAE	SECAUX DU GATINAIS
AQUIE SEGETAE	SECAUX DU GATINAIS
AREGENVA	VEUR
	AREWES
ARELATE	ARLES
ARIENT CAMAGUS	SAINT-MARCEL
	ARLEUF
	ARVERES-SUR-JON
	AUBIENE-PACAN
AUGUSTA AMERINORUM	EV
AUGUSTA SUESSANUM	SOLISSONS
AUGUSTOCUNUM	AUTUN
AUGUSTOCUNUM	AUTUN
AURASSO	ORANSE
	BAUBY
	BEAUMONT-SUR-LOISE
BOULAE	ANVECYLES-FINS
	BOZYL LA FORE
BRATOSPANIKUM	VENDEUIL-CAPPY
BRATOSPANIKUM	VENDEUIL-CAPPY
BRICORUM	BRIVOD
CAESARODAGUS	BEAUVAIS
CANETORUM	BERTHOUVILLE
	CANOUVILLE
CAPPY	CAPPY
CATIRACUM	CADAYRAC
CENABUM	ORLANS
	CHARMILLEMENT
	CHARMILLET
	CHATEAUBLAU
	CREMMEYERLES
CLAUDICORAGUS	CLION
DERVENTUM	DREHANT
ONCIA CAUDICORUM	CAHONS
EBURACAGUS	BRAM
ETERNATOCORUM	MANDEURIE
	EPATISRHUS
FORUM JULI	FREUS
FORUM SEBUSTACORUM	FEBUS
GERMANICORAGUS	LES BOUCARDUS
GERACUM	WEL-EVREUX
GLANUM	SAINT REMY DE PROVENC
	EBRAND
GRANAE	GRANGES
VIATUM	BEACON
INTRAHNUM	EWTHAINS
JULIACONA	L'ALLERONNE
	LISY-SUR-LOISQ
	LOOMARACUER
LUCECUNUM	LYON
LUTETIA PARISIORUM	PARIS
LUTETIA PARISIORUM	PARIS
	LUKE
	LYONS-LE-FORET
MASSILA	MARSEILL
	MAONES
MEDOLANUM	MILAN
MEDOLANUM ALERICORUM	EBREUX
	MREBEAD
NARBO	NARBONNE
NASSUM	NALIAUX-FORDES
NEMAUSUS	NIMES
NINATA CUM	NOY-LE-COMTE
NOVICUNUM	ZUBAINS
NOVICUNUM BIFURCUM	NEUNG-SUR-BOUYRON
NOVICUMAGUS	LISIEUX
NOVICUMAGUS	SAINT GERMAIN D'ESTEV

APKAI ONOMIAI	ΣΗΜΕΡΙΝΗ ΟΝΟΜΑΣΙΑ
PETROMANTHURUM	ΓΕΛΛΑΝΤΙΛΛΕ
PETRIS	ΠΙΤΡΕΣ
PIACTORIUM	ΣΑΙΝΤ-ΠΟΥΣΣΑΥΔ
	ΡΙΒΕΜΟΝΤ ΣΟΥΑΝΔΡΕ
	ΡΟΥΧΕΡΟΛΛΕΣ-ΕΝ-ΒΡΑΥ
	ΡΟΥΒΟΥΛΛΕΣ-ΜΕΡΛΕΣ
	ΣΑΝΤΥ ΒΕΡΤΑΝΔ ΔΕ ΚΟΜΜΑΝΕΣ
	ΣΑΝΤΑΝΔΡΕ-ΣΟΥ-ΚΑΛΙΠΥ
SANKAY	ΣΑΝΚΑΥ
SILVA MARTIS	ΠΕΤΙΤ-ΜΑΡΤΙΣ
	ΤΗΝΑΚ
TOLDEA	ΤΟΥΛΟΥΣΕ
	ΤΡΑΝΤΙΣΝΑΚ
VALENTIN	ΒΑΛΕΝΤΙΝ
VASIOVOONITORIUM	ΒΑΣΙΟΝ-ΛΑ-ΡΟΜΑΙΝΕ
	ΒΕΝΔΕΛΜΕΡ-ΔΙΛ-ΠΟΥΣΣΕ
VETUS PICTAVIS	ΒΙΕΥΡ ΠΟΥΤΙΕΡ
VICARIA ECCLESIAENSE	ΒΙΧΑΡΙΑ
VIENNA	ΒΙΕΝΝΕ
VILLANOCONUM	ΤΡΙΒΟΥΕΡΕΣ
VORGANIUM	ΠΛΟΥΝΕΒΕΝΤΕΡ
ΓΕΡΜΑΝΙΑ	
AUGUSTA TREVERORUM	ΤΡΙΕΡ
CONTRACTAGUS	ΡΑΧΤΕΝ
LOPODONUM	ΛΑΔΕΝΒΟΥΡΓ
	ΜΑΧΕΡΝ
MOSCONITACUM	ΜΑΙΝΤ
NIDA	ΦΡΑΝΚΦΟΥΡΤ ΑΜ ΜΕΙΝ
SUMELOCCENNA	ΡΟΤΤΕΝΒΟΥΡΓ ΑΜ ΝΕΚΑΡ
ΔΑΝΕΣ	
AUGUSTA FLAVIODORUM	ΑΛΩΣΣ
AVENTICUM	ΑΒΕΝΜΟΕΣ
	ΛΕΝΣΒΟΥΡΓ
	ΡΙΣΕΒΕΝ
ΒΥΖΑΝΤΙΑ	
BEPOIA	ΒΕΡΠΟΙΑ
ΧΕΡΣΟΝΗΣΟΣ	ΚΡΗΤΗ, ΧΕΡΣΟΝΗΣΟΣ
ΘΙΟΝΙΑ	ΚΡΗΤΗ, ΘΙΟΝΙΑ
ΔΙΟΝ	ΔΙΟΝ
ΓΟΡΤΥΝΑ	ΚΡΗΤΗ, ΓΟΡΤΥΝΑ
ΓΟΡΤΥΝΑ	ΚΡΗΤΗ, ΓΟΡΤΥΝΑ
ΤΥΣΙΕΙΟΝ	ΤΥΣΙΕΙΟΝ
ΕΠΑΡΧΙΑ	ΚΡΗΤΗ, ΕΠΑΡΧΙΑ
ΕΠΑΡΧΙΑ	ΚΡΗΤΗ, ΕΠΑΡΧΙΑ
ΚΩΣ	ΚΩΣ
ΛΕΥΚΗ	ΚΡΗΤΗ, ΚΟΡΦΟΝΩΣΤΙ
ΛΥΤΙΩΣ	ΚΡΗΤΗ, ΛΥΤΙΩΣ
ΝΙΚΟΠΟΛΙΣ	ΝΙΚΟΠΟΛΙΣ
ΣΤΡΑΤΕΙΗ	ΣΤΡΑΤΕΙΗ
ΣΤΡΑΤΕΙΗ	ΣΤΡΑΤΕΙΗ
ΔΕΣΙΔΑ ΟΙΚΗ	ΔΕΣΙΔΑ ΟΙΚΗ
ΙΟΥΔΑΙΑ	
ΑΒΙΛΑ	ΤΕΛΛΑΒΙ
ΔΑΚΑΡΑ	ΟΥΜΝ ΟΥΒΣ
ΔΑΚΑΡΑ	ΟΥΜΝ ΟΥΒΣ
ΔΕΡΑΣΑ	ΙΑΡΑΣΑ
ΔΕΡΑΣΑ	ΙΑΡΑΣΑ
ΔΕΡΑΣΑ	ΙΑΡΑΣΑ
ΦΕΛΛΑ	ΤΑΒΙΓΑΤ ΦΑΛ
ΠΕΤΡΑ	ΣΕΙΑΗ
ΠΕΤΡΑ	ΣΕΙΑΗ
ΠΕΤΡΑ	ΜΑΔΙ ΕΣ ΣΑ ΒΑΡΑΗ
ΦΙΛΑΔΕΛΦΙΑ	ΑΜΜΑΝ
ΙΣΠΑΝΙΑ	
ΑΓΙΝΠΟ	ΡΟΝΔΑ
ΑΝΤΙΚΑΡΑ	ΑΝΤΕΚΟΥΕΡΑ
ΒΑΕΛΟ	ΒΑΡΒΑ
ΒΙΒΙΛΙΣ	ΒΙΒΙΛΙΑ
ΟΔΙΡ	ΟΔΙΡ
ΟΚΕΣΑΡΑ ΑΥΓΟΥΣΤΑ	ΖΑΡΑΓΟΖΑ
ΟΛΠΕΡΑ	ΟΛΠΕΡΑ
ΟΛΡΗΘΑ ΓΟΝΟΒΑ	ΚΑΡΤΑΓΕΝΑ
ΟΛΒΙΛΟ	ΟΛΒΙΛΟ
ΟΕΛΒΑ	ΟΕΛΒΑ
ΟΛΥΝΑ	ΟΛΥΝΑ
ΟΡΚΟΥΒΑ	ΟΡΚΟΥΒΑ
ΕΜΕΡΙΤΑ ΑΥΓΟΥΣΤΑ	ΜΕΡΙΤΑ
ΗΕΡΑΚΛΕΙΑ	ΣΑΡΑΚΟ
ΙΑΛΙΝΑ	ΣΑΝΤΑΡΟΝΣΕ
ΚΑΛΙΠΟΛΙΣ	ΤΑΡΡΑΓΟΝΑ
ΜΑΛΑΚΑ	ΜΑΛΑΚΑ
ΜΕΤΕΛΛΙΝΟΝ	ΜΕΤΕΛΛΙΝ
ΠΟΛΛΕΝΤΙΑ	ΑΛΚΟΥΔΑ
ΡΕΓΑΝΑ	ΡΕΓΑΝΑ
ΣΑΓΟΥΝΤΟΝ	ΣΑΓΟΥΝΤΟ
ΣΕΓΟΒΡΙΓΑ	ΣΑΕΛΙΓΕΣ
ΥΡΣΟ	ΟΥΣΑΝΑ
ΙΤΑΛΙΑ	
ΑΕΛΙΚΑ ΠΕΡΕΟΛΙΝΑ	ΙΕΡΟΥΣΑΛΗΜ
ΑΝΤΙΠΑΤΡΙΣ	ΤΕΛΑΠΗΚ
ΚΑΕΣΑΡΕΑ ΜΑΡΤΙΑ	ΚΑΙΣΑΡΕ
ΒΡΟΚΕΣΑΡΕΑ	ΣΑΦΦΟΡΙΑΓΗ
ΔΟΡΑ	ΔΟΡ
ΕΛΥΒΑ	ΕΛ-ΚΗΜΛΑΒΑ
ΚΑΚΑΡΑ	ΕΛ-ΚΑΜΜΑΤ
ΜΑΡΚΙΣ	ΣΙΜΟΥ
ΒΟΥΤΥΟΠΟΛΙΣ	ΒΕΤΥΣΜΑΝ
ΓΑΛΛΙΑ	
ΑΕΛΟΥΜ	ΑΒΟΛΟ
ΑΚΕΡΡΑΕ	ΑΚΕΡΡΑ
ΑΔΡΑ	ΑΤΡΑ
ΑΛΒΑ ΦΙΔΕΝΣ	ΑΙΡΕ
ΑΛΒΑΝΟ ΛΑΒΑΙ	ΚΑΣΤΕΛ ΒΑΝΔΟΥΛΦ
ΑΛΒΙΝΤΙΛΙΟΥΜ	ΒΕΝΤΑΜΠΛΑ
ΑΛΙΦΑΕ	ΑΛΙΦΕ
ΑΜΙΤΕΡΝΟΥΜ	ΣΑΝ ΒΙΤΤΟΡΙΝΟ
ΑΝΤΙΟΥΜ	ΑΝΤΙΟ
ΑΚΟΥΝΟΥΜ	ΑΚΟΥΝ
ΑΡΙΚΑ	ΜΕΜ
ΑΡΡΑΝΟΥΜ	ΡΑΜΝ
ΑΡΡΕΤΙΟΥΜ	ΑΡΕΤΤΟ
ΑΒΣΚΟΥ ΠΙΣΕΝΟΥΜ	ΑΒΣΚΟΥ ΠΙΣΕΝ

[illegible]

ΑΡΧΑΙΑ ΟΝΟΜΑΣΙΑ	ΣΗΜΕΡΙΝΗ ΟΝΟΜΑΣΙΑ Ή ΟΧΙ
SABRATHA	SABRATHA
ADJESIMENDFO	ECATERINACH
ROCROUS	DILHEIM
NAPOUD	
LEKUS	LARACHE
ZILIS	AD-DHARBA
QUTAPHA	
COLONIA CLAUDIA SAVAURA	SZOMBATHELY
ANASTASIAH	
FLAVIA NEAPOLIS	NABULUS
SABARA	SABASTIA
ELTAN	
HERACLEA LYNCESI SIS	BITOLA
LYCHNIDOS	CHRYD
SKUPI	SKOPJE
SYCHE	SYDO
PORTODUNA	
OLISPO	LISBON
ΣΙΡΑ	
AFRIMA	QALAA7AI MOULAO
BOB7RA	BUSRA
QANATHA	QANAKAT
DIONYSIAS	SHAKA
QABLA	JEBLE
TYRRHOS	NEBYRU
LAODICEA AD MARE	AL-LATHQURAH
RELMYRA	TEDMOS
PHILIPPOPOLIS	SHAHBA
ΤΟΥΡΚΑ	
AEGAE	MEMRUD KALE
AEDAN	DAYCHAYHAR
ALABANCA	APAPHYSAR
ALEXANDRIA TROAS	ESKI ISTANBUL
AMA SIRS	AMASSIA
AMAZARBUS	AMBARZA
ANCYRA	ANKARA
ANEMURBUS	ESKIANAMUR
ANTIOCH	HALVAC
ANTIOCH (DAPHNE)	ANTAKYE
ASPENDOS	BELGIS
AUGUSTA	BUSE, SIS
BALBURA	COLAKYISI
BITHYMON, CLAUDIOPOLIS	BOLU
BYZANTUM	ISTANBUL
CREMNA	CHAMLIK
CREMNA	CHAMLIK
DIOCESAREA	UZUNKIRK
ELAEUSIS (SEBASTIE)	AYAS
HERACLEA AD LAT MUM	KAPINTI
HERAPOLIS	BELENKALE
HEROPOLIS, CASSABALA	BOZUM KALE
ISOOS	KHAYSLA
ILION	ISPARTI
KIBYRA	BOLHYSKAR
LAODICEA AD LYCOM	SONOLU
LYMYRA	DEMIRCIK
MOPSUERTIA	MAKINAR
MYRA	MYRA
NICAIA	QIRIK
NYSA	BULANHYSAR
NYSA	BULANHYSAR
OLBA	USUKA
OLYMPUS	DELINORSI
PISTARA	KELEMS
PERGAMON	BERGAM
PERGAMON	BERGAM
PERGAMON	BERGAM
PERGE	AKSU
PERINTHUS	BUYUKERECI
PESSINUS	BALHYSAR
PHILABELI	TEKHOM
PHILADELPHIA	ALASEHIR
PRUSA AD HYPUM	USAKBI
SAGALASSOS	AGLASI
SELEUCIA PIERIA	SUMEYDIAH
SELGE	SIRK
SIDE	ESKIANOLIA
SIDYMA	DUCURBA SARU
SIMENA	KALE
SMYRNA	ZARF
TLOS	CUYER
TRIPOLIS	YEMCE
XANTHOS	KIVK
ΤΥΝΗΣΙΑ	
ATHIRAROS	ERBIL KESUR
AMMAEDARA	HADRA
ASSURAS	ZANFUR
BARARUS	HOUQSA
BULLA REGIA	HRAMAN DARAD
CARTAGO	CARTHAGE
CILLUM	KASSERINE
CH'BA S. POPE HEUSIS	KISBA
GURZA	KALAKESIRA
HADRUMETUM	SOUSSSE
LEPIS MENCHI	LEMPA
LIBRA	KSAR LEMSA
PUPPIY	SOU ELABOD
SERESSI	OU ELABOUD
SICO VENERA	EL KEF
SMYTHI	CHERMOD
SUPETULA	SBEJLA
THELEPTE	HENCHAR HOUR
THIGNA	AN7OUNGA
THURGA	DOUGGA
THURGA	DOUGGA
ULRISIPRA	HENCHIR ZEMBA
UTHINA	OUCHA
UTICA	UTIQUE
UTICA	UTIQUE
YICUSALUSSTI	SOU EL ABU



Στην ακρόπολη της Αφροδισιάδος βρίσκεται το θέατρο της μικρασιατικής αυτής πόλης. Οικοδομήθηκε στα μέσα του 1ου π.Χ. αιώνα, αλλά στη θέση του υπήρχε άλλο αρχαιότερο (φωτ.: «Ιτανος»).

ΩΔΕΙΑ ΡΩΜΑΪΚΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ		ΑΡΧΑΙΑ ΟΝΟΜΑΣΙΑ	ΣΗΜΕΡΙΝΗ ΟΝΟΜΑΣΙΑ Ή ΘΕΣΗ	ΑΡΧΑΙΑ ΟΝΟΜΑΣΙΑ	ΣΗΜΕΡΙΝΗ ΟΝΟΜΑΣΙΑ Ή ΘΕΣΗ	ΑΡΧΑΙΑ ΟΝΟΜΑΣΙΑ	ΣΗΜΕΡΙΝΗ ΟΝΟΜΑΣΙΑ Ή ΘΕΣΗ
ΑΡΧΑΙΑ ΟΝΟΜΑΣΙΑ	ΣΗΜΕΡΙΝΗ ΟΝΟΜΑΣΙΑ Ή ΘΕΣΗ						
ΜΙΣΑΝΙΑ		ΜΙΟΝ	ΔΙΟΝ	ΚΟΣΑ	ΚΟΣΑ	ΤΟΥΡΚΙΑ	
ΑΡΡΟΛΛΟΝΙΑ	ΡΟΛΙΑΝ	ΕΠΙΔΑΥΡΟΣ ΑΣΦΑΛΤΙΕΙΟΝ	ΕΠΙΔΑΥΡΟΣ, ΑΣΦΑΛΤΙΕΙΟΝ	ΚΑΤΑΝΕ	ΚΑΤΑΝΑ	ΑΝΕΜΟΥΡΙΟΝ	ΕΣΚΙΑΜΑΝΟΥΡ
ΒΟΝΙΤΑΡΙΑ		ΤΟΥΡΥΝΑ	ΚΑΡΗΤΑ, ΤΟΥΡΥΝΑ	ΙΩΝΑ	ΙΩΝΟ	ΑΦΗΡΟΙΣΙΑΣ	ΣΕΥΓΕ
ΝΙΚΟΠΟΛΙΣ ΑΔ ΕΣΤΗΜ	ΝΙΚΟΠ	ΚΟΡΙΝΘΟΣ	ΚΟΡΙΝΘΟΣ	ΝΕΑΡΟΛΙΣ	ΝΑΡΟΛΙ	ΑΡΥΚΑΝΔΑ	ΑΡΑΦ
ΟΜΑΙΑ		ΚΙΣΣ	ΚΙΣΣ	ΝΑΥΣΙΔΥΡΟΣ	ΝΑΥΟΛΙ, ΡΟΣΙΛΙΟΥ	ΒΑΡΣΥΛΙΚ	Α ΣΑΡ
ΛΥΣΕΔΟΥΜ	ΛΥΟΝ	ΜΙΚΟΠΟΛΙΣ	ΜΙΚΟΠΟΛΗ	ΡΟΜΠΕΙ	ΡΟΜΠΕΙ	ΕΦΕΣΟΣ	ΣΕΛΕΥΚ
ΒΙΕΝΝΑ	ΒΙΕΝΝΕ	ΟΡΦΟΜΕΝΟΣ	ΟΡΦΟΜΕΝΟΣ (ΑΡΑΒΙΑ)	ΙΩΝΑ	ΙΩΝΑ	ΠΟΛΥΒΡΑΣΣΟΣ	ΑΝΑ ΣΟΦΙΑ
ΒΙΛΛΑΔΑ		ΤΑΣΙΤ	ΤΑΣΙΤ	ΤΑΥΡΟΜΕΝΟΝ	ΤΑΥΡΟΜΕΝΑ	ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ	ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΠΟΛΙΣ
ΔΕΛΦΟΣ	ΔΕΛΦΟΣ	ΡΟΔΟΣ	ΡΟΔΟΣ	ΤΕΒΟΥΡ	ΤΕΒΟΥ	ΠΗΛΑΡΙΑ	ΜΑΝΑΡΑ ΚΟΥ
ΑΘΗΝΑΙ, ΔΙΕΚΟΝΑΓΡΕΠΟΝ	ΑΘΗΝΑ	ΒΑΣΣΟΣ	ΒΑΣΣΟΣ	ΒΕΡΟΝΑ	ΒΕΡΟΝΑ	ΒΙΛΥΟΝ	Α ΣΑΡ ΚΟΥ
ΑΘΗΝΑΙ, ΔΙΕΚΟΝ ΗΡΩΔΟΥ ΑΤΤΙΚΟΥ	ΑΘΗΝΑ	ΒΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ	ΒΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ	ΚΥΡΕΝΕ	ΚΥΡΕΝΕ	ΣΜΥΡΝΑ	ΣΜΥΡΝΗ
		ΙΟΥΔΑΙΑ	ΙΟΥΔΑΙΑ	ΠΑΦΟΣ	ΠΑΦΟΣ	ΤΕΚΟΣ	ΣΑΓΑΚ
		ΦΙΛΑΔΕΛΦΕΙΑ	ΑΛΕΞΑΝΔΡΙΑ	ΑΙΒΥΝ	ΑΙΒΥΝ	ΤΥΝΝΙΣΙΑ	ΤΥΝΝΙΣΙΑ
		ΙΤΑΛΙΑ	ΙΤΑΛΙΑ	ΚΥΡΕΝΕ	ΚΥΡΕΝΕ	ΚΑΡΤΑΓΙΝΟ	ΚΑΡΤΑΓΙΝΟ
		ΑΥΓΟΥΣΤΑ ΠΡΑΕΤΟΡΙΑ	ΑΥΓΟΥΣΤΑ	ΠΤΟΛΕΜΑΙΣ	ΠΤΟΛΕΜΑΙΣ		

Τα θέατρα στα βυζαντινά χρόνια

Πώς τα περικαλλή κτίρια αφέθηκαν στο μαρασμό και την εγκατάλειψη

Του **Ιωσήφ Βιβιάκη**

Λέκτορα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστημίου Αθηνών

ΟΤΑΝ ο Μ. Κωνσταντίνος αποφάσισε τη μεταφορά της πρωτεύουσας του ρωμαϊκού κράτους στο Βυζάντιο, τα διάσπαρτα σε όλη τη Μεσόγειο θέατρα, κυρίως ελληνιστικά και ρωμαϊκά, είχαν πλέον ολοκληρώσει τις δυνατότητες αξιοποίησής τους. Αν και οι πληροφορίες για τη χρήση των θεάτρων στο Βυζάντιο είναι συχνά ασαφείς, ωστόσο μπορούμε να σχηματίσουμε μια εικόνα για τη θεατρική κίνηση στην αυτοκρατορία, ιδίως μέχρι τον ΣΤ' και Ζ' αιώνα. Αργότερα τα θέατρα πέφτουν στη λήθη και ως άψυχα κελύφη θα αναλάβει η φύση την προστασία τους, μέχρι να επιστρατευθούν οι σύγχρονες αρχαιολογικές σκαπάνες. Όμως, τι είδους θέατρο μπορούσε να απολαύσει το κοινό στην εποχή των πρωτοβυζαντινών χρόνων;

Η θεατρική κληρονομιά του Βυζαντίου

Το αρχαίο δράμα όπως το γνωρίζουμε από τη δημοκρατική εποχή που λειτουργούσε η πόλις – κράτος είχε προ πολλού διαφοροποιηθεί με τη σταδιακή απώλεια του τελετουργικού χαρακτήρα του και την αυξανόμενη ανάγκη για ατομική ψυχαγωγία των κατοίκων μιας ολόκληρης οικουμένης. Από τα ελληνιστικά χρόνια ο πρωταγωνιστής του θεάτρου δεν ήταν πλέον ο δραματικός ποιητής αλλά ο δραματικός υποκριτής. Για την ακρίβεια αυτό που έχει διαπιστωθεί είναι η διάσπαση των επί μέρους τεχνών που συναποτελούσαν τη θεατρική τέχνη. Στο εξής μεμονωμένοι θεατρικοί καλλιτέχνες θα περιοδεύουν στις πόλεις: επαγγελματίες τραγωδοί, κωμωδοί, χορευτές, μουσικοί μαζί με θαυματοποιούς, ακροβάτες και γελωτοποιούς. Οι παραστάσεις των αρχαίων δραμάτων αρχίζουν να περιορίζονται σε εκτελέσεις ορισμένων αποσπασμάτων και από τη ρωμαϊκή εποχή το προβάδισμα στις προτιμήσεις του κοινού, αλλά και της εξουσίας, θα το έχουν περισσότερο δύο νέες θεατρικές μορφές: ο μίμος και ο ορχηστής παντόμιμος.

Το μιμοθέατρο ήταν μια αυτοσχεδιαστική κωμική παράσταση με έντονα ρεαλιστικά στοιχεία και θεματική από τη μυθολογία, την καθημερινή ζωή και τη χριστιανική λατρεία. Ο παντόμιμος στηριζόταν αποκλειστικά στο σώμα του: μόνος πάνω στη σκηνή και με τη βοήθεια προσωπείων παρουσίαζε μυθολογικές διηγήσεις παρμένες συνήθως από τη δραματική ποίηση. Πρόκειται για θεατρικά είδη που μπορούσαν να λειτουργήσουν τόσο στην παραδοσιακή σκηνή ενός θεάτρου, όσο και σε μια σκηνή αυτοσχέδια στη μέση μιας πλατείας, σε ένα πανηγύρι ή και στην ευρύχω-



Γυναίκα παντόμιμος που κρατάει τριπλό προσωπείο των ηρώων που υποδύεται. (Ανάγλυφο από ελεφαντοστόυν, 4ος αι. μ.Χ., Αρχαιολογικό Μουσείο Βερολίνου).

ρη αυλή μιας αρχοντικής κατοικίας.

Παράλληλα η τάση για το θέαμα και τις μαζικές συγκεντρώσεις, κατάλληλα προπαγανδισμένα από τους Ρωμαίους αυτοκράτορες, θα οδηγήσει στην ίδρυση εκπληκτικών, ως προς την τεχνική κατασκευή, κτιρίων: σχεδόν κάθε πόλη θα αποκτήσει έναν ιπποδρόμο και ένα αμφιθέατρο. Οπου δεν υπάρχουν αμφιθέατρα τα ήδη υπάρχοντα θέατρα μετατρέπονται σε αρένες του αίματος ή σε πισίνες για τη διεξαγωγή εικονικών ναυμαχιών και τολμηρών μιμικών θεαμάτων. Αυτή η τελική αρχιτεκτονική φάση γινόταν συνήθως με τη διεύρυνση της ορχήστρας, αφού αφαιρούσαν κάποιες σειρές καθισμάτων. Επομένως και με βάση τις φιλολογικές πηγές, που είναι συχνά αόριστες και δεν καθορίζουν επακριβώς το χώρο, μπορούμε να φαντασθούμε τις σκηνικές επιδόσεις των ηθοποιών της εποχής. Για παράδειγμα, όταν ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος στο «Υπόμνημα εις τον άγιον Ματθαίον» (MPG 57, 79) αναφέρεται σε μιμάδες, προφανώς γυμνές, που κολυμπούσαν σε νερό («και συ ταύτην –ενν. τη φάνη του Χριστού– αφείς τρέχεις εις το θέατρον ιδείν νηχομένης γυναίκας») μπορούμε να

φαντασθούμε τη χρήση της σκηνής ενός κτίσματος που είχε τη δυνατότητα να μετατραπεί σε δεξαμενή. Κάπως έτσι λοιπόν διαμορφώνεται ο θεατρικός χάρτης των πρωτοβυζαντινών χρόνων: παραστάσεις άκρως σκανδαλιστικές μίμων και ορχηστών σε συνδυασμό με τα θεάματα του ιπποδρόμου συν τις, έως θανάτου, θηριομαχίες και μονομαχίες, χωρίς ωστόσο να αποκλείεται και κάποια παράσταση του φιλότατου Μενάνδρου. Για ποιους λόγους όμως τερματίστηκε η λειτουργία των θεάτρων;

Ο μαρασμός των θεάτρων

Ορισμένοι θεατρικοί χώροι εγκαταλείφθηκαν λόγω φυσικών καταστροφών, όπως το θέατρο των Τραχώνων Αττικής που ερημώθηκε ενάμιση αιώνα από την αρχική του κατασκευή (πρώτο μισό Δ' αι. π.Χ.), αφού πλημμύρισε από χείμαρρο που περνούσε στο σημείο που κτίστηκε. Λόγω σεισμών εγκαταλείφθηκε το σικελικό θέατρο στην Ιατρία τον Α' αιώνα μ.Χ. και τους επόμενους αιώνες τα θέατρα Κουρίου και Σαλαμίνας στην Κύπρο. Το θέατρο της Φιλιπούπολης καταστράφηκε από πυρκαγιά

τον Δ' αιώνα μ.Χ., ενώ το θέατρο της Κορίνθου ερημώθηκε το 396 από τις επιδρομές του Αλάρικου. Σε εισβολή αλλοφύλων ή θερμόαιμων «χριστιανών» πρέπει να οφείλεται η καταστροφή στο νοτιότερο θέατρο της Ευρώπης, στο Κουφονήσι της Κρήτης. Άλλες φορές η παροχή έτοιμου οικοδομικού υλικού απογυμνώνει τα προφανώς ήδη «άχρηστα» θέατρα: από το θεατρικό κτίσμα της Αίγινας τον Γ' μ.Χ. αιώνα αντλήθηκαν υλικά για το κτίσιμο του νέου τείχους της πόλης, ενώ το θέατρο της Ισθμίας χρησιμοποιήθηκε για την ανέγερση του γειτονικού μεσαιωνικού φρουρίου. Πάντως η αρχαιολογική μελέτη των υπολειμμάτων που σώθηκαν και αποκαλύφθηκαν ιδίως τον 19ο και 20ό αιώνα ενδιαφέρθηκε ιδιαίτερα για την αποκατάσταση των θεάτρων στην αρχική πρώτη τους περίοδο, γεγονός που δυσκολεύει την εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων για τις μετέπειτα χρήσεις.

Η στροφή προς τον ιπποδρόμο

Εντυπωσιακό είναι το γεγονός ότι στην καταγραφή του Ι.Ε. Στεφανή για τους τεχνίτες του Διονύσου, μέσα από αρχαιολογικές και φιλολογικές πηγές, στο διάστημα μεταξύ 500 π.Χ. – 500 μ.Χ., οι πληροφορίες για επώνυμους καλλιτέχνες από τον Δ' αιώνα μ.Χ. και μετά είναι σπανιότητες. Αυτό μπορεί να ερμηνευθεί ως μια επίσημη αποδοκιμασία της σκηνικής τέχνης που είχε πλέον περιοριστεί σε τελειώς λαϊκά θεάματα διασκεδαστικού χαρακτήρα και είχε χάσει την παλαιά αίγλη της. Το γεγονός ότι ορισμένοι άντρες και γυναίκες παντόμιμοι μπορούσαν να ήταν λαϊκά είδωλα ιδιαίτερα όταν πλαισιώναν τους δήμους του ιπποδρόμου, που συγκέντρωνε πλέον το κοινό ενδιαφέρον, δεν αναιρεί την αρνητική γνώμη που υπήρχε προς τους καλλιτέχνες, ιδιαιτέρως σε ζητήματα ηθικής (μιμάς=πόρνη). Πάντως η στροφή προς το συναρπαστικότατο θέαμα των καλογυμνασμένων αμιλλητηρίων ίππων και τη λατρεία των ηνιόχων, με κορυφαίο τον Πορφύριο, με τα στοιχήματα και τις έντονες συγκινήσεις που προσέφερε, αλλά και η ευελιξία του μιμοθέατρου να παρασταθεί στα διαλείμματα των ιπποδρομιών καθώς και σε χώρους της καθημερινής ζωής σίγουρα θα συνέβαλαν αποφασιστικά στο άδειασμα των θεατρικών κτιρίων.

Η θεατρική πολιτική

Από την άποψη της θεατρικής πολιτικής γνωρίζουμε ότι το 498 ο αυτοκράτορας Αναστάσιος απαγορεύει τις θηριομαχίες και το 502 τον παντόμιμο. Από τις υπόλοιπες πληροφορίες που αναφέρονται στην υποστήριξη των θεάτρων από τους αυ-

Συνέχεια στην 16η σελίδα

Συνέχεια από την 15η σελίδα

τοκράτορες οι πιο ενδιαφέρουσες προέρχονται από τη βασιλεία του Ιουστινιανού και δείχνουν όντως μια θεατρική δραστηριότητα. Ο αυτοκράτορας, που τόλμησε να παντρευθεί μια ηθοποιό, στόλισε την Αντιόχεια με θεατρικά οικοδομήματα και επισκεύασε το θέατρο στις Συκές, απέναντι από την Κωνσταντινούπολη, όπου ίσως δίνονταν κάποιες παραστάσεις. Ο Ιουστινιανός παρέχει επίσης το δικαίωμα σε σκηνικές, αφού πρώτα θα εγκατέλειπαν το θέατρο, να παντρεύονται κρατικούς υπαλλήλους και ταυτόχρονα υπερασπίζεται τις πρώην θυμελικές από κάθε λογής αντρική «προστασία». Ωστόσο κάποια άλλα μέτρα οικονομικής λιτότητας που επέβαλε ως προς την ενίσχυση των θεαμάτων καθώς και η κατάργηση του θεσμού των υπάτων που επιχορηγούσαν την οργάνωση θεατρικών εκδηλώσεων θα πρέπει να συνδραμαν στο θεατρικό μαρασμό. Μετά τον ΣΤ' αιώνα οι ειδήσεις για τη λειτουργία των θεάτρων στην Κωνσταντινούπολη είναι σπάνιες.

Μελετώντας άλλες σχετικές διατάξεις για τις ημέρες λειτουργίας των θεατρικών χώρων παρατηρείται μια κρατική εναρμόνιση με τον εκκλησιαστικό σχεδιασμό της λατρείας: ο Λέων Α' απαγορεύει τις θεατρικές εκδηλώσεις την Κυριακή, ημέρα της θείας Ευχαριστίας. Τα μέτρα αυτά επιβεβαιώνουν την ισχυρή θέση που αποκτούσε η Εκκλησία και συνδέονται με την αντιπαγανιστική πολιτική, από τον Θεοδοίο τον Α' μέχρι τον Ιουστινιανό, οπότε τα θεατρικά κτίσματα που ήταν συνδεδεμένα αποκλειστικά με τη λατρεία κάποιας θεότητας δέχτηκαν ένα σοβαρό πλήγμα.

Στα παραπάνω ως προστεθεί κι ένας άλλος λόγος για τη θεατρική αποδυνάμωση που σχετίζεται με τις ανακατατάξεις και την εγκατάλειψη των πόλεων στο τέλος της πρωτοβυζαντινής περιόδου: σεισμοί, επιδημίες, λιμοί, επιδρομές και εισβολές συσσωρεύσαν ζωτικότερα προβλήματα στους κατοίκους της Ρωμανίας από την ικανοποίηση της θεατρικής τους επιθυμίας.

Η «θεατρομάχος» Εκκλησία

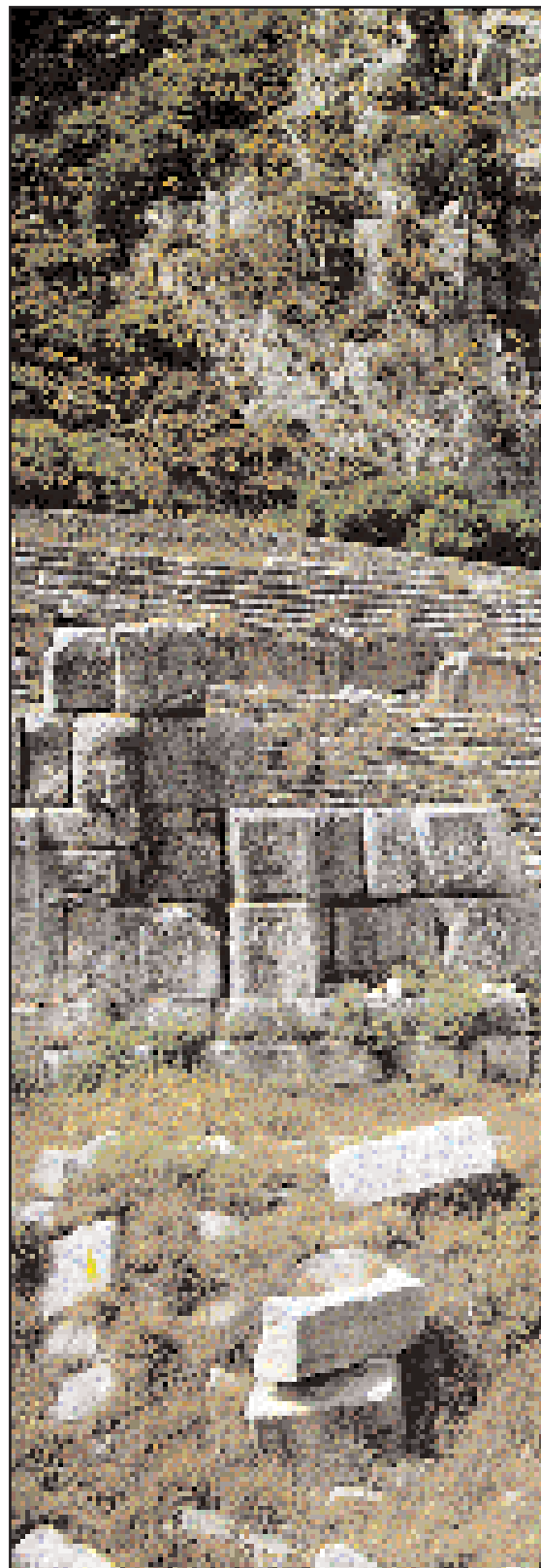
Η σχέση της Εκκλησίας με τα θεάματα σ' ένα πρώτο επίπεδο μοιάζει ανταγωνιστική όταν καταγγέλλονται οι πιστοί που διημερεύουν και διανυκτερεύουν στο «δημόσιον ακολασίας γυμνάσιον» αντί να βρίσκονται στο ναό. Ωστόσο, σήμερα, οι σχετικές αντιδράσεις κατανοούνται στο πλαίσιο της ποιμαντικής φροντίδας που σκόπευε στην ακεραιότητα του ανθρωπίνου προσώπου. Παράλληλα η Εκκλησία των πρώτων αιώνων δεν αρνήθηκε την τέχνη αλλά αναζητούσε μια νέα γλώσσα ώστε να γίνει προσιτή η «δυνατότητα της αντανάκλασης της θείας δόξης», όπως θα επισημάνει ο Ουσπένσκι, οπότε η κριτική θέση της ως προς τα θεάματα δεν μπορούσε να ήταν θετική, διότι δεν υπήρχε κάποιο θεατρικό είδος που να υπερβαίνει τα φαινόμενα και να ερμηνεύει τη σχέση Θεού-ανθρώπου. Προς αυτή την κα-



Αρματοδρομία στον ιππόδρομο της Κωνσταντινούπολης. Στο κέντρο της κονίστρας κυριαρχεί ο οβελίσκος του αυτοκράτορα Θεοδοσίου, ενώ στο επάνω τμήμα στο «κάθισμα» το επίσημο θεωρείο, παρακολουθούσε τις εκδηλώσεις ο αυτοκράτορας και η συνοδεία του. (Ανάγλυφο σε ελεφαντοστόν, 5ος αιώνας μ.Χ. Χριστιανικό Μουσείο, Μπρέσκια)

τεύθυνση πολύ διδακτική, και για το θέατρο, είναι η θεολογία της εικόνας, όπως διαμορφώθηκε μετά την εικονομαχική κρίση και γενικότερα ο ρόλος της τέχνης και του καλλιτέχνη που παύουν να εργάζονται αυτονομημένα αλλά εντάσσονται στην εκκλησιαστική διακονία. Οι Πατέ-

ρες, τελικά, αντιμετώπισαν τη θεατρική πρακτική του καιρού τους (μίμος – ορχηστές) ως τμήματα ενός ξεπερασμένου κόσμου (συνδεδεμένου με την πολυθεΐα) και ενός τρόπου ζωής τελείως αποπροσανατολιστικού και διαλυτικού για την ισορροπία του ανθρώπου. Ως προς τα αι-



ματηρά θεάματα, είναι αυτονόητο, ότι αδυνατούσαν να ανεχθούν τους επί σκηνής φόνους. Η φωνή των Πατέρων και ιδίως του Χρυσόστομου θα συνέτεινε στην αρνητική εικόνα (που υπήρχε και παλαιότερα από άλλους διανοούμενους) για το θέατρο και σίγουρα θα απομάκρυνε θεατές, όμως τώρα το κοινό στο πλαίσιο της νέας λατρευτικής πράξης, που ήταν υπό διαμόρφωση, μπορούσε να βρει αλλού διέξοδο και παραμυθία.

Η περίπτωση του Διονυσιακού θεάτρου

Το θέατρο της Αθήνας στο οποίο πρωτοπαρουσιάστηκαν οι μεγαλύτερες δραματικές συνθέσεις όλων των εποχών είναι μια χαρακτηριστική περίπτωση άλλης χρήσης και νοηματοδότησης του χώρου, βασισμένης στις αντικειμενικά νέες πνευματικές συνθήκες που είχαν δημιουργηθεί.



Τον 5ο αιώνα, στην ανατολική πάροδο του Διονυσιακού θεάτρου κτίζεται μια μονόκλιτη βασιλική. Από το θεατρικό οικοδόμημα χρησιμοποιείται η σκηνή και η ορχήστρα ως αίθριο δηλαδή αυλή του ναού. Ο ανατολικός τοίχος του θεάτρου χρησιμοποιήθηκε για την βόρεια πλευρά της βασιλικής, ενώ στο πλακόστρωτο ρωμαϊκό δάπεδο της ορχήστρας έχει αποτυπωθεί το επταγωνικό χάραγμα της φιάλης (κρήνη). Η επιλογή του χώρου κατά τον Ιωάννη Τραυλό, που μελέτησε τα ευρήματα, πρέπει να οφείλεται στην απόδοση τιμής σε κάποιους χριστιανούς μάρτυρες που θανατώθηκαν στη θεατρική αρένα και θάφτηκαν στο παρακείμενο παλαιοχριστιανικό νεκροταφείο. Το δε κοίλο του θεάτρου άνετα θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί σε κάποια υπαίθρια λατρευτική σύναξη και μάλιστα σε σχέση με τη φιάλη της ορχήστρας.

Παρόμοια παραδείγματα ανεγέρσεως ναών σε αρχαία θέατρα έχουμε στην Πριήνη, στον Πειραιά και στο θέατρο των Στόβων στη Μακεδονία. Κάτι αντίστοιχο διαπιστώνεται στο θέατρο της Σίδης με τα δύο παρεκκλήσια που οικοδομούνται στις παρόδους τον 5ο με 6ο αιώνα καθώς και στο θέατρο της Αφροδισιάδος. Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις παρατηρείται μια μάλλον ομαλή μετάβαση της χρήσεως του κτιρίου, όταν βέβαια δεν εξυπηρετεί τον αρχικό του προορισμό. Όταν πλέον το θεατρικό κτίσμα βρίσκεται σε απομακρυσμένη περιοχή πέραν των ορίων κάποιας πόλεως ερημώνεται, αφού δεν υπάρχει ενδιαφέρον για την αξιοποίησή του, δεν μπορεί δηλαδή να ενταχτεί εντός των λειτουργικών αναγκών μιας τοπικής κοινότητας, όπως έγινε στο θέατρο του Αμφιάρειου στον Ωρωπό που έπεσε στη λήθη με την εξάπλωση της νέας πίστης. Η απο-

μακρυσμένη όμως θέση των θεάτρων είχε σαν αποτέλεσμα, αρκετές φορές, τη διάσωση πολύτιμων αρχιτεκτονικών τμημάτων όπως είναι τα μέλη των ρωμαϊκών προσκηνίων.

Στο τέλος της αρχαίας εποχής και σύμφωνα με τα δεδομένα που υπάρχουν μπορούμε να εικάσουμε ότι ο ΝΑ΄ κανόνας της εν Τρούλλω Συνόδου, στο τέλος του Ζ΄ αιώνα, που απαγορεύει τους «μίμους και τα τούτων θέατρα και τας επί σκηνής ορχήσεις», μπορεί να θεωρηθεί ως η επίσημη επικύρωση της αργίας κάθε θεατρικής εκδήλωσης τόσο σε ελληνορωμαϊκά θεατρικά κτίρια, όσο και σε τόπους που μπορούσαν να αξιοποιηθούν με αυτοσχεδιαστικές παραστάσεις.

Τα οικοδομήματα που φιλοξένησαν το θίασο του Διονύσου έκλεισαν γιατί είχαν εξαντλήσει όλο το δυνατό ρεπερτόριό τους, αλλά και γιατί οι τοπικές χριστιανικές κοινό-

Το επιβλητικό θέατρο στα Μύρα της Λυκίας (Μικρά Ασία) με τους λαξευτούς τάφους ολόγυρα στο κοίλο του, οικοδομήθηκε το 141 μ.Χ., στη θέση παλαιότερου, και η ορχήστρα του μετατράπηκε αργότερα σε αρένα, πρώτα, και σε πισίνα για υδάτινους αγώνες αργότερα (φωτ.: «Ιτανος»).

τητες ανταποκρίθηκαν στο κάλεσμα να εγκαταλείψουν τα θέατρα του κόσμου με σκοπό να συμμετάσχουν με όλες τους τις αισθήσεις, στο δράμα του πάσχοντος Θεού, σε ένα άλλο θέατρον (η λέξη «θέατρον» στα πατερικά κείμενα σημαίνει και το εκκλησιαστικό σώμα) σε ένα ουράνιο θέαμα που σαρκώνεται εντός της ιστορίας, διά μέσου της Λειτουργίας, που αναμφισβήτητα

Αναγέννηση και αρχαία θέατρα

Αρχαίες απηχήσεις στον αναγεννησιακό θεατρικό χώρο και τη σκηνογραφία

Του **Ιορδάνη Ε. Δημακόπουλου**

Δρος Αρχιτέκτονος, Αναστηλωτή και Ιστορικού της Αρχιτεκτονικής, Γεν. Δ/ντή Αναστήλωσης, Μουσείων και Τεχνικών Έργων στο Υπουργείο Πολιτισμού

«Η σκηνή ραπρεξεντάρει τη χώρα της Μέμφης»

Γεωρ. Χορτάτση, Ερωφίλη, περ.1595.

Οι ΠΡΩΤΕΣ θεατρικές παραστάσεις των νεότερων χρόνων έγιναν στη Ρώμη αρκετά χρόνια πριν από το 1486, με σταθερότερους όμως θεατές μόνο μια elite λατινομαθών της κατοίκων, ουμανιστές δηλαδή και ιερωμένους του Βατικανού, ιδιότητες που δεν απέκλειαν άλλωστε η μία την άλλη. Το 1486, διδάχθηκε ο Hippolytus του Σενέκα και τον ίδιο χρόνο ένας από τους ενθουσιώδεις ουμανιστές, καλός λατινιστής ο ίδιος, πρόβαλε δημοσίως το αίτημα για ένα «νέο», δηλαδή μόνιμο θέατρο στη Ρώμη : «...theatrum novum tota urbs magnis votis expectat».

Από την ίδια πηγή, τον Sulpicio da Veroli, συνάγεται ότι το ζήτημα της σκηνικής υποδήλωσης του χώρου των δρωμένων, όπως εκάστοτε ήταν εσωτερικά καθορισμένος, στα έργα δηλαδή που διδάχθηκαν, ήταν εκείνο που περισσότερο από οτιδήποτε άλλο υπήρξε αντικείμενο προβληματισμού, καθώς η συνέχεια με την αρχαιότητα είχε προ πολλού διακοπεί.

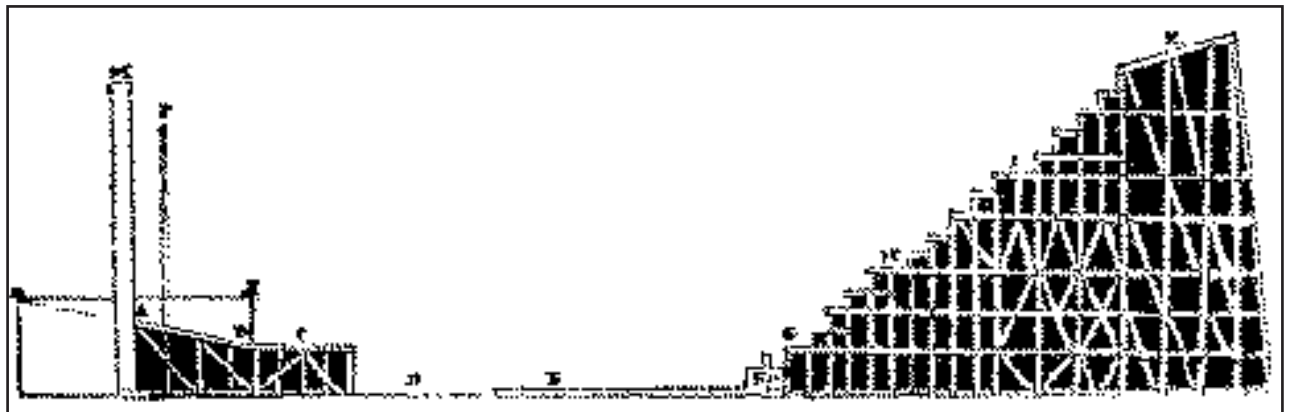
Τη λύση δεν μπορούσαν πάντως να δώσουν τα κατάλοιπα των θεάτρων της αρχαίας Ρώμης, το θέατρο του Μαρκέλλου λ.χ., το εξωτερικό ιδίως του οποίου σωζόταν σε τόση έκταση ώστε να αποτελέσει, μαζί με εκείνο του Κολοσσαίου και τα θριαμβικά τόξα, τις σπουδαιότερες πηγές γνώσης της ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής που αξιοποίησαν οι αναγεννησιακοί αρχιτέκτονες.

Την απάντηση στον προβληματισμό αυτό πίστεψαν τότε ότι την περιείχε το γνωστό ως De Architectura σύγγραμμα του Βιτρουβίου, το μόνο στο είδος του που έχει διασωθεί από την κλασική αρχαιότητα. Πράγματι, στο πέμπτο βιβλίο του De Architectura, ο Βιτρούβιος αναφέρεται στην ελληνιστική παράδοση της σκηνογραφίας, τις μεταθετές ή περιστρεφόμενες εικονογραφίες της περιοχής της σκηνής, θα μπορούσε κανείς να πει. Ο Sulpicio κάνει λόγο για τη λύση που τελικά υιοθετήθηκε, με μια ασάφεια όμως αντάξια του Βιτρουβίου, τρεις μόνο λέξεις: «...picturatae scaenae faciem...». Υποθέτουν ότι εννοεί είτε γραμμικές είτε ζωγραφικές παραστάσεις, πιθανόν επάνω σ' ένα τεντωμένο κομμάτι υφάσματος, έτσι που η σκηνή ή πάντως ο χώρος των ερμηνευτών να είναι εικονογραφημένος.

Είναι φανερό πως η σκηνική παρουσίαση Λατίνων κλασικών στο πρωτότυπο, μορφή που έχει στο ξε-



Από τους σπουδαιότερους αρχιτέκτονες του 15ου αιώνα, αλλά και στην υπηρεσία του Βατικανού, ο Λεόνε Μπατίστα Αλμπέρτι (1402 ή 1404–1472) υποστήριξε αποτελεσματικά την άποψη ότι δεν υπάρχει ασυμβίβαστο μεταξύ Εκκλησίας και θεάτρου (αριστερά). Ο Λεονάρντο ντα Βίντσι (δεξιά, αυτοπροσωπογραφία), 1452–1519, αξιοποίησε με ιδιοφυή τρόπο στους θεατρικούς χώρους της Αναγέννησης τα διδάγματα της αρχιτεκτονικής των αρχαίων θεάτρων.



Σχέδιο τομής του ξύλινου θεάτρου που κατασκεύασε στη Βιτσέντσα το 1539 ο Σεμπαστιάνο Σέρλιο, 1475–1554 (από το De Prospettiva ή Libro secondo, Παρίσι 1545).

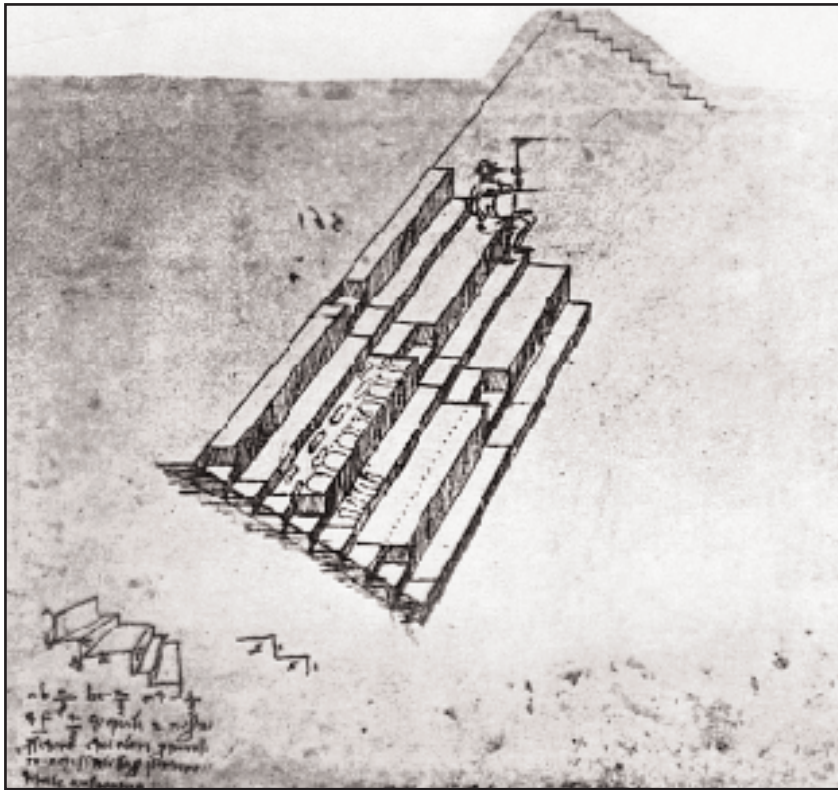
κίνημά του το αναγεννησιακό θέατρο της Ιταλίας πριν αποκτήσει – όπως αργότερα κι αλλού στην Ευρώπη και, από τη δεκαετία του 1590, και στην Κρήτη – χαρακτήρα εθνικό, συνδέεται με τον ουμανισμό του 15ου αι. και τις περί τον Βιτρούβιο σπουδές. Σταθμός στις τελευταίες ήταν η πρώτη έντυπη έκδοση του Βιτρουβίου, στη Ρώμη του 1486, με την επιμέλεια του da Veroli, όπου και περιέχονται οι λιγοστές μας αυτές πληροφορίες. Σ' αυτές, ως προσθέσουμε και την ιδιαίτερα σημαντική, ότι διοργανωτές των πρώτων εκείνων παραστάσεων ήταν, εκτός από τους ουμανιστές, και ένας πανίσχυρος τότε αξιωματούχος του Βατικανού, ο καρδινά-

λιος Rafaele Riario, που είχε χρησιμοποιήσει γι αυτό τον σκοπό ακόμη και το σπίτι του.

Θέατρο στην αυλή

Μεταξύ πολλών παραγόντων που οδηγούν στη θετική αυτή στάση της δυτικής Εκκλησίας, ο ρόλος μιας προσωπικότητας, όπως ο Leone Battista Alberti (1402 ή 1404–1472), δεν είναι ίσως ο μικρότερος. Homo universale της εποχής του, είναι ένας άνθρωπος του Βατικανού, στη γραμματεία του οποίου υπηρετεί επί μακρόν, ασχολούμενος παράλληλα τόσο με τη θεωρία της τέχνης και της αρχιτεκτονικής όσο και με την αρχιτεκτονική ως πράξη, όπου και

διακρίνεται ως ο σπουδαιότερος, μαζί με τον Brunelleschi, αρχιτέκτονα του 15ου αι. Ο Alberti είναι εκείνος που με ικανότητα εγκρίτου νομικού και επιχειρήματα θρησκευτικά, κοινωνικά και, προπαντός, ενός ουμανιστή, υποστηρίζει πως δεν υφίσταται ασυμβίβαστο μεταξύ Εκκλησίας και θεάτρου και ότι το τελευταίο συντελεί στον «εξανθρωπισμό του ανθρώπου». Αν κανείς σκεφθεί ότι όλα αυτά περιέχονται σε ένα σπουδαίο βιβλίο του αρχιτεκτονικό (De Re Aedificatoria), ένα πρώτο χειρόγραφο του οποίου προσφέρει στον Πάπα Νικόλαο Ε, το 1452, και ότι το ίδιο έργο κυκλοφορεί σε χειρόγραφα και τυπώνεται ένα χρόνο πριν το 1486, αντιλαμβάνεται το ρόλο που πρέπει



Λεονάρντο ντα Βίντσι: προοπτικό και κατατομή (κάτω αριστερά) εδωλίων για ένα «αμφιθέατρο» (από τον Codex Atlanticus, φυλ. 13, b).

να άσκησαν οι ιδέες του Alberti σε μια εποχή που το κύρος του ήταν εδραιωμένο μεταξύ των συντελεστών της πρώιμης Αναγέννησης.

Ο καρδινάλιος Riario δεν έκτισε μεν ένα μόνιμο θέατρο το 1486 αλλά άρχισε, τον ίδιο χρόνο, να κτίζει για τον εαυτό του το γνωστό ως palazzo della Cancelleria, από τα πρωιμότερα μέγαρα της αναγεννησιακής Ρώμης. Το γιγαντιαίο αυτό κτίριο διαθέτει, όπως και το παλάτι του Ουρμπίνου, έργο συνεργάτη του Alberti, μια μεγάλη εσωτερική αυλή, το cortile, που την περιβάλλει από παντού διόροφη στοά με κιονοστήρικτες τοξοστοιχίες. Μέσα στην αυλή αυτή, που τελείωσε το 1496, δόθηκε μια θεατρική παράσταση και τα ίδια ίσως έγιναν νωρίτερα και στο παλάτι του Ουρμπίνου, στο οποίο ανέκαθεν ανήκε κι ένα ιδιότυπο ζωγραφικό έργο, μια αρχιτεκτονική veduta, η προοπτική παράσταση «αρχαίας» πόλης, με μήκος κοντά στα 4 μ. Έχει ερμηνευθεί είτε σαν άσκηση κεντρικής προοπτικής είτε όμως ως εικονογραφημένη σκηνή για την παράσταση κωμωδίας, μια scena comica.

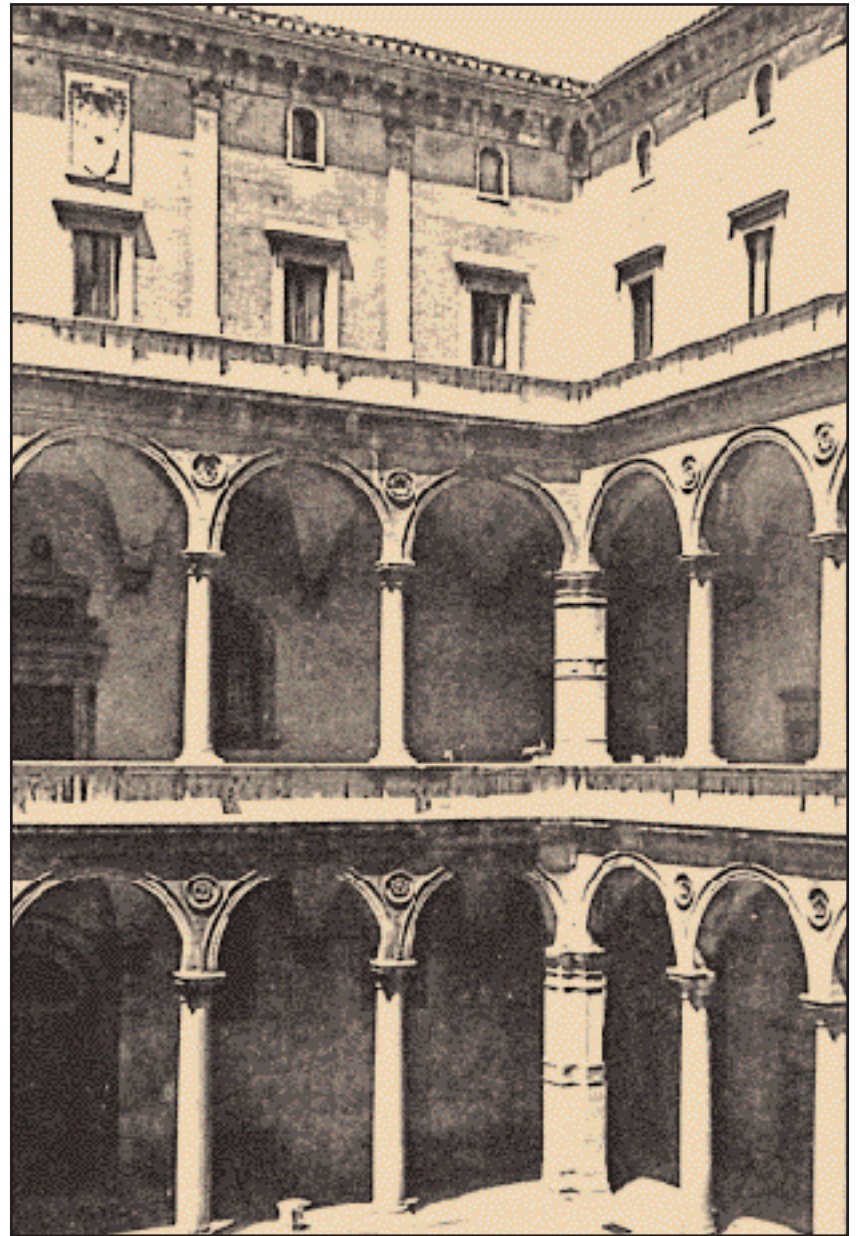
Η πρόταση του ντα Βίντσι

Εκτός όμως από το cortile ενός μεγάρου ή παλατιού της Αναγέννησης, όπου συνήθως περιορίζεται το θέατρο στις πρώτες του δεκαετίες, πάντα συνδεδεμένο με τους κύκλους των ουμανιστών της αυλής του τοπικού ηγεμόνα, μια άλλη εναλλακτική λύση ήταν μια ευρύχωρη κλειστή αίθουσα, λύση που ίσως εφαρμόστηκε στο Castello του Μιλάνου. Πού όμως κάθονταν οι θεατές;

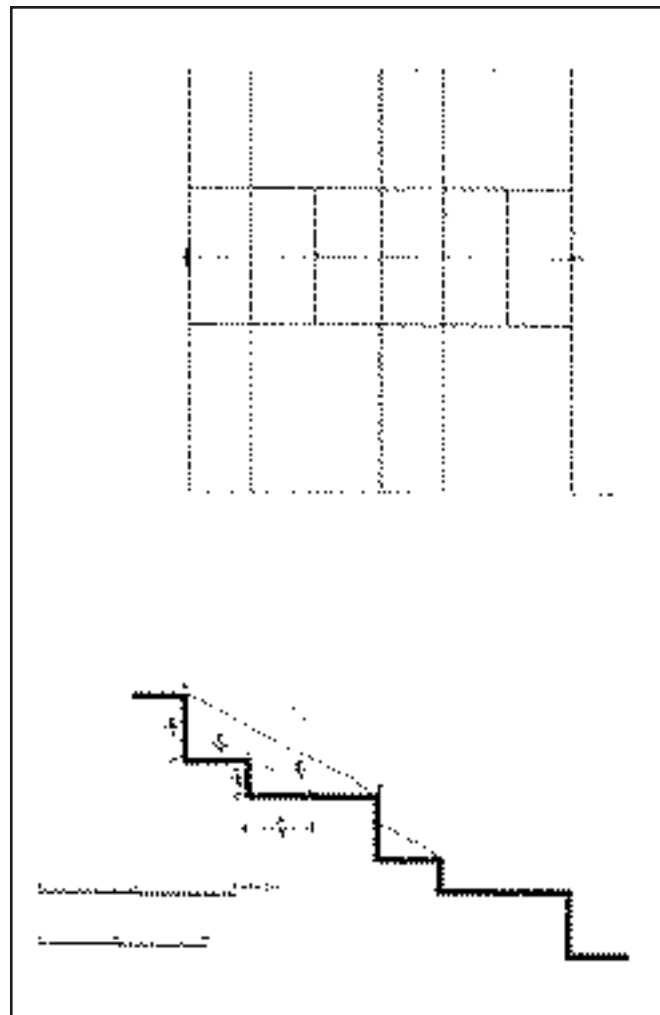
Ενα ανεπαρκώς σχολιασμένο σχέδιο του Leonardo da Vinci, που πρέπει να ανήκει είτε στην πρώτη (1482–1499) είτε τη δεύτερη παραμονή του στο Μιλάνο (1506–1511), όταν αποδειγμένα του αναθέτουν την επιμέλεια θεατρικών παραστάσεων, δείχνει να μην είναι τίποτε

περισσότερο από τον ήδη καθιερωμένο τρόπο εξασφάλισης θέσεων για τους θεατές. Είναι στον τύπο των εδωλίων ενός auditorium, μια βαθμιδωτή κατασκευή. Όμως, οι αναβαθμοί της ανήκουν σε δύο διαφορετικά μεγέθη που εναλλάσσονται. Σε κατατομή, ο Leonardo δίνει μονάχα τις αναλογικές σχέσεις των διαστάσεών τους που είναι τα κλάσματα, $1/3$, $2/3$ και $4/3$, ως εάν η τιμή της μονάδας του είναι αυτονόητη ή αδιάφορη. Αλλά, τα τρία κλάσματα με τον κοινό παρονομαστή (3) συγκροτούν γεωμετρική πρόοδο με λόγο το 2 και, επιπλέον, αντιστοιχούν σε συγκεκριμένα μουσικά διαστήματα, όπως και η κλίση $2:1$ του συνόλου, μια οκτάβα. Είναι, πιστεύω, εμφανής η παρουσία της πυθαγόρειας-πλατωνικής καταγωγής θεωρίας των αριθμών που υιοθετεί η πρώιμη Αναγέννηση και πρώτος εισάγει στη θεωρία της αρχιτεκτονικής ο Alberti, με την ομώνυμη μουσική αναλογία, που και εκείνος τη χρησιμοποιεί για τον προσδιορισμό του πλάτους, μήκους και ύψους των χώρων μέσω απλών αναλογικών σχέσεων. Ο προσδιορισμός της μονάδας, εδώ, εξαρτάται από γνώσεις ανθρωπομετρίας, κάτι που κανείς δεν αμφισβητεί στον da Vinci με την πρωτοποριακή του γνώση του ανθρώπινου σώματος. Οι μικροί αναβαθμοί ($2/3 \times 1/3$) προορίζονται από τον Leonardo για υποπόδια των καθημένων, το μπροστινό τμήμα των μεγάλων ($2/3 \times 2/3$) για να καθίσει κανείς, ενώ το υπόλοιπο του πλάτους ($2/3$) ανήκει σε διάδρομο ανεμπόδιστης, μετωπικής κίνησης των προσερχομένων και αποχωρούντων. «Για τη διέλευση όποιου θέλει να αποχωρήσει από αυτό το αμφιθέατρο», σημειώνει ο da Vinci, για την ιδιοφυή του πρόταση που είναι λειτουργικότερη εκείνης των αρχαίων και εισάγει μια «εσωτερική κλίμακα» στο κοίλο (innerer Masstab), αλλά είναι δαπανηρότε-

Συνέχεια στην 20ή σελίδα



Η διώροφη στοά που περιβάλλει την αυλή (cortile) του Palazzo della Cancelleria, στη Ρώμη, μέσα στην οποία δόθηκε το 1496 θεατρική παράσταση.



Κάτοψη και εγκάρσια τομή τμήματος των εδωλίων του «αμφιθέατρου» του Leonardo da Vinci (σχέδιο του Ιορ. Δημακόπουλου). Ως μονάδα μήκους χρησιμοποιήθηκε το braccio του Μιλάνου (59,4 εκ.), οπότε τα κλάσματα $1/3$, $2/3$ και $4/3$ του Leonardo είναι, αντίστοιχα, 19,8 εκ., 39,6 εκ. και 79,2 εκ., ενώ ο διάδρομος μετωπικής κίνησης μεταξύ εκατέρωθεν καθημένων έχει πλάτος 39,6 εκ.

Συνέχεια από την 19η σελίδα

ρη. Τώρα, ο όρος «anfiteatro» του da Vinci, αν δεν σημαίνει απλώς θέατρο, τότε πρέπει να υποδηλώνει ότι έχει κατά νου μια όμοια κατασκευή στην αντίπερα πλευρά της εικονιζομένης, αλλά με αντίθετη φορά, και ένα κενό αναμεσά τους όπου κινούνται οι ερμηνευτές. Σ' αυτή την περίπτωση, που δεν μπορεί να αποκλειστεί, έχει απλώς σχεδιάσει το μισό της πλήρους ιδέας του.

Μια ξυλοκατασκευή με ενιαίο τύπο εδωλίων και μεγαλύτερη γωνία κλίσης παρέμενε, αντίθετα, το καθιερωμένο κοίλο των συνήθως ευκαιριακών αυτών θεάτρων της Ιταλίας μέχρι τον ύστερο 16ο αι. Την εικόνα ενός από αυτά οφείλουμε στον αρχιτέκτονα Sebastiano Serlio, γνωστό και σε μας από τη διάδοση και απήχηση που είχαν και στην Ελλάδα (Κρήτη και Ζάκυνθο) τα αρχιτεκτονικά του βιβλία.

Η σκηνογραφία

Στο Περί Προοπτικής (1545), δημοσιεύει ο Serlio σχέδιο τομής του ξύλινου θεάτρου που έστησε μέσα στο cortile μεγάρου της Βισσέντσας, με την ευκαιρία του καρναβαλιού του 1539. Απέναντι στο βαθμιδοφόρο ικρίωμα για τους θεατές, υπάρχει ξύλινο palco, μια εξέδρα για τους ηθοποιούς, στη θέση όπου στην αρχαιότητα υπήρχε το προσκήνιο. Εκεί όμως όπου υψωνόταν ο τοίχος της σκηνής (scaenae frons), ο Serlio έχει στηρίξει, πάνω σε ανασηκωμένο τμήμα του σανιδώματος, τεντωμένες οθόνες που ήταν ζωγραφισμένες, μια σκηνογραφία στην κυριολεξία.

Πηγή των θεμάτων της είναι ο Βιτρούβιος, όχι όμως απόλυτα. Έτσι, αντί για την αρχιτεκτονική ενός ανακτόρου, η τραγική σκηνή δείχνει το κέντρο μιας πόλης alla antica, με θριαμβικά τόξα, πυραμίδες, οβελίσκους κλπ, στο βάθος, και κτίρια αναγεννησιακής μορφής εμπρός, ενώ η κωμική σκηνή, αντί για σπίτια ιδιωτών, παρουσιάζει το εσωτερικό μιας πόλης alla moderna, όπως ήταν ακόμη οι πόλεις με κτίρια μεσαιωνικά, γοτθικά ανοίγματα κλπ. Η αλλαγή οφείλεται στη διάδοση που είχε η θεωρία του Alberti περί ιδανικής πόλης και η από πλευράς decorum διάκριση των ιδιωτικών κατοικιών σε «κείνες των προεχόντων πολιτών και όλες τις άλλες. Έτσι, προοπτικές παραστάσεις μιας πόλης ή της εξοχής αποτελούν τη σκηνογραφία των πρώτων δεκαετιών του αναγεννησιακού θεάτρου, με αξιολογότερο δημιουργό τον αρχιτέκτονα Bald. Peruzzi, δάσκαλο του Serlio στην αρχιτεκτονική.

Είναι, ίσως, ο μαθητής που συντομα θα προχωρήσει στο επόμενο βήμα, τα «apparati» ή «casamenti», την προοπτική απόδοση του όγκου των κτιρίων πάνω σε δύο διαφορετικά επίπεδα, μετωπικό και πλάγιο. Υπό τον τύπο αυτό, καθιερώνει ο Serlio τρία είδη σκηνής, την τραγική, κωμική και σατυρική, τα οποία πιστεύω πως ακολουθεί και το Κρητικό θέατρο του 16ου-17ου αι. Μια πρόταση του Serlio για ένα πιο «αρχαιοπρεπές» θέατρο μέσα σε αί-



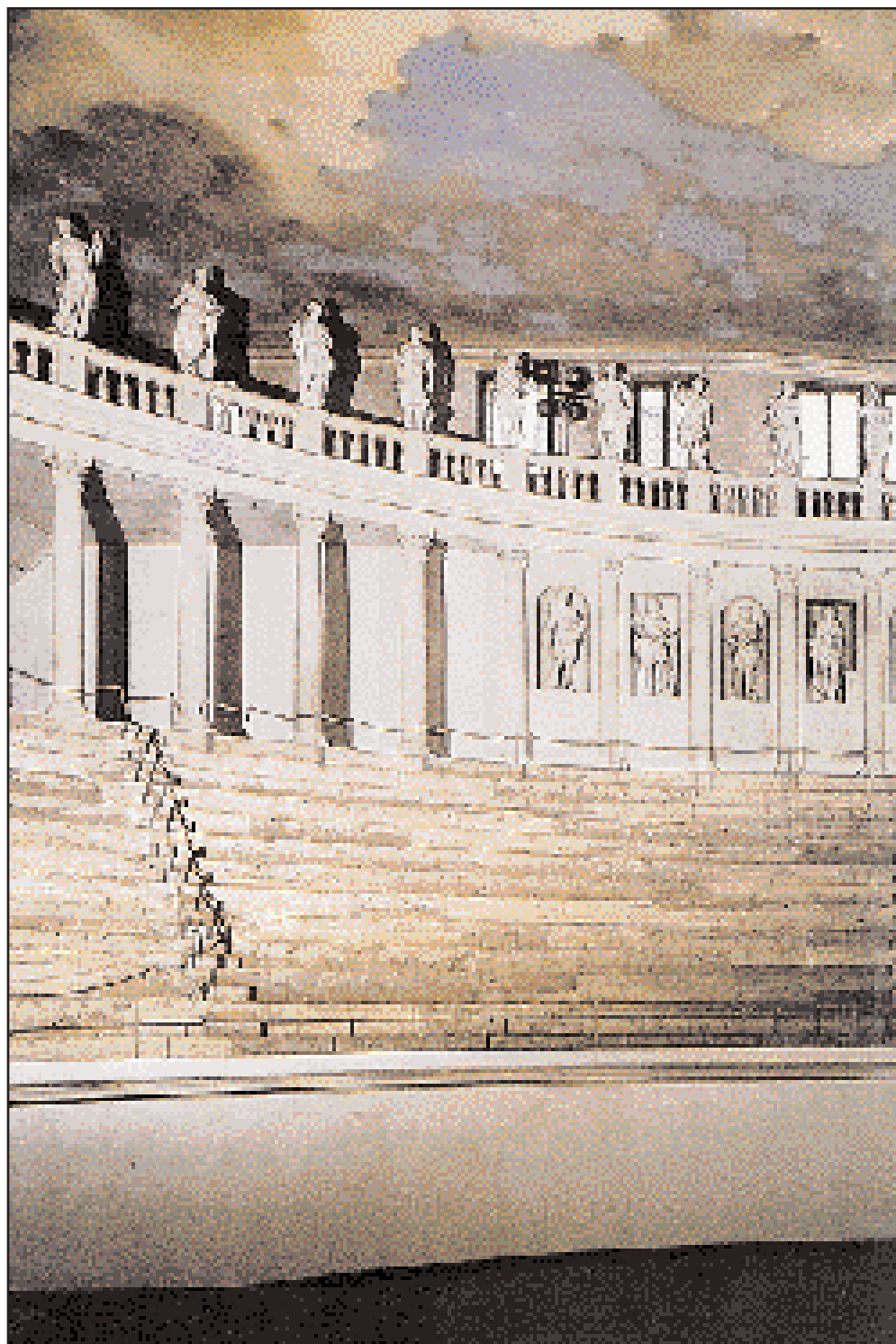
Σκηνογραφία για παράσταση κωμωδίας, που αναπαριστά κέντρο «αρχαίας» πόλης (διαστάσεις 1,09x3,82, Ουρμπίνο, Galleria Nazionale delle Marche. Εδώ, από τον κατάλογο της έκθεσης «Μια σκηνή για το Διόνυσο»).

θουσα, με προεδρίες και κυκλοτερείς κερκίδες, δείχνει σε κάτοψη την τρισδιάστατη αυτή σκηνογραφία που τείνει πλέον να γίνει ένα σκηνικό, υπό την πολύ πιο νεότερη έννοια.

Κλειστό αμφιθέατρο

Με φορέα έναν όμιλο ευγενών και αστών της Βισσέντσας που, με ήρωά τους τον μυθικό Ηρακλή, ενδιαφέρονται κυρίως για την επιστημονική γνώση αλλά και οργανώνουν θεατρικές παραστάσεις ή και αρματοδρομίες, την Accademia Olimpica (1555), και αποκλειστικό συντελεστή ένα μέλος της, τον αρχιτέκτονα Andrea Palladio (1508-1580), ύστατο των μεγάλων δημιουργών της Αναγέννησης, ο θεατρικός χώρος μεταμορφώνεται στην αρχιτεκτονημένη αίθουσα ενός κλειστού θεάτρου των νεότερων χρόνων.

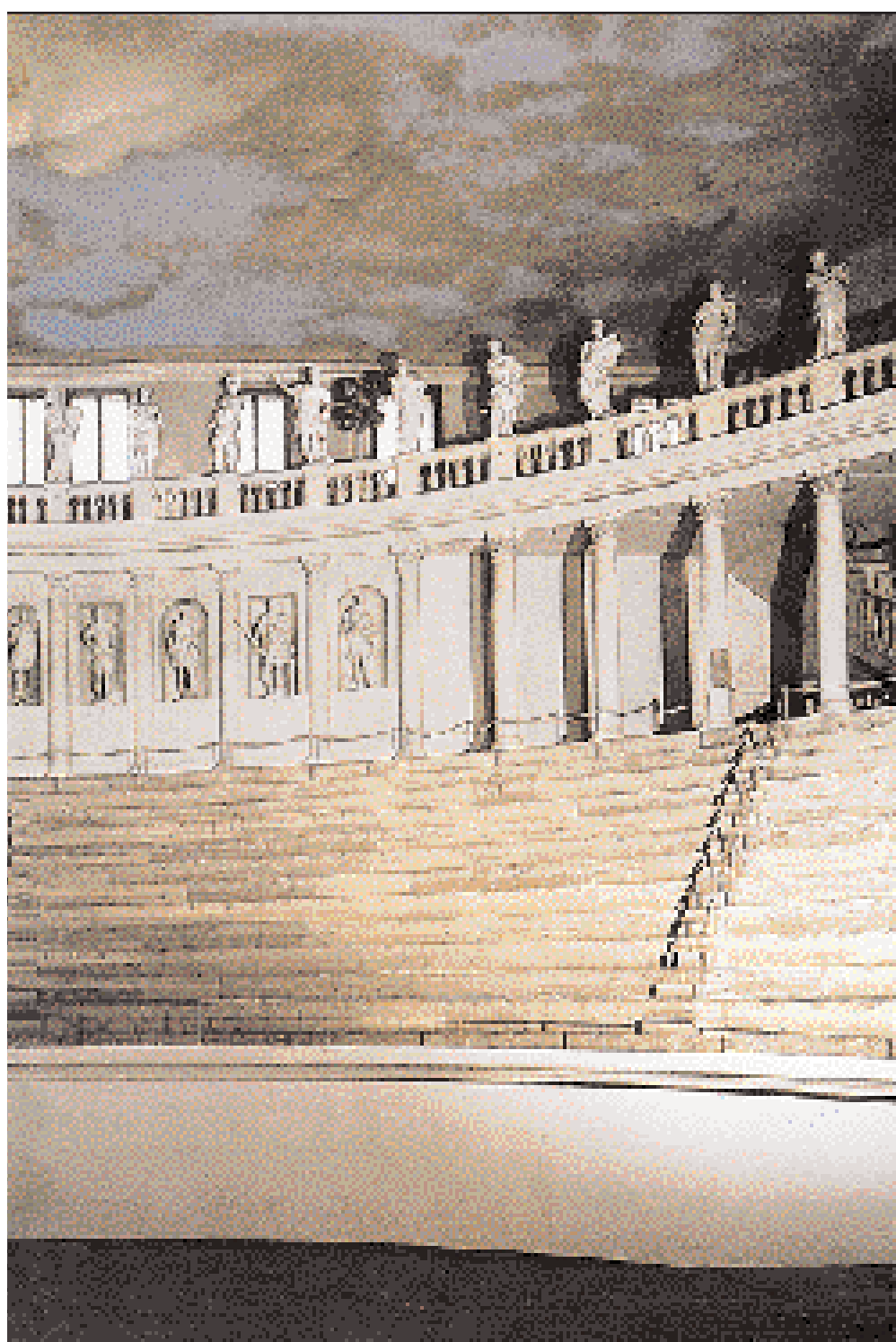
Σαν να προετοιμάζεται από καιρό, ο Palladio θα κατασκευάσει δύο προσωρινά θέατρα, θα προσεγγίσει τα αρχαία με ακρίβεια άγνωστη πριν και θα συνεργασθεί με τον Barbaro, του οποίου η μετάφραση του Βιτρούβιου (1567) περιέχει δικά του σχέδια. Έτσι, όταν οι συνάδελφοί του στην Ακαδημία, λίγο πριν πεθάνει, του αναθέτουν να τους κατασκευάσει ένα μόνιμο θέατρο, το Teatro Olimpico (1580-1584), σύμφωνα με τα ρωμαϊκά πρότυπα, εκείνος είναι προετοιμασμένος. Διάδοχός του γίνεται άλλωστε ένας βοηθός του, ο Scamozzi, η πρωτοτυπία του οποίου παραμένει αμφίβολη.





Η σπουδαιότερη καινοτομία του Palladio είναι ο μνημειακού χαρακτήρα τοίχος της σκηνής. Έχει σχήμα Π με τα άκρα του να κάμπτονται προς το κοίλο, όπως αναφέρει ο Βιτρούβιος για τα ρωμαϊκά θέατρα. Ο Palladio μορφώνει το Π του τοίχου με τρεις επάλληλες ζώνες, μια προέχουσα κιονοστοιχία επί βάθρων, κάτω, μια μισοβυθισμένη στον τοίχο, πιο πάνω, και, τέλος, μία ρηχή σειρά ψευδοπαραστάδων. Το ύψος τους βαίνει μειούμενο προς τα άνω όσο μειώνεται και η προεξοχή τους από τον τοίχο. Ανάμεσά τους, αφήνονται πέντε θύρες στο ισόγειο, βαθιές κόγχες στον μεσαίο όροφο και ακόμη ρηχότερες εσοχές στο ανώτατο τμήμα.

Το κοίλο, πάνω σε podium, είναι, εξαιτίας του σχήματος του οικοπέδου, ημιελλειπτικό αλλά και απλό, το αντίθετο του τοίχου της σκηνής, όπου μέσα από τα πέντε ισόγεια ανοίγματα το μάτι οδηγείται σε διαφορετικής κατεύθυνσης «δρόμους πόλης» που όλοι συγκλίνουν προς τη σκηνή, μια τριδιάστατη σκηνογραφία σκαλισμένη σε ξύλο, όπως είναι όλα άλλωστε, πλην των αθρόων γλυπτών. Μιά ημιελλειπτική κιονοστοιχία περιβάλλει την τελευταία σειρά των εδωλίων, συνδέοντας τα πάντα σ' ένα σύνολο από απλές αλλά και σύνθετες μορφές, συνταιριασμένες σε μια ενότητα, τελικά ένα χώρο ανειπίκτης γοητείας με το κέντρο βάρους επάνω στην υπέρωχη σκηνή και ό,τι συντελείται εκεί.



Κατά τα αρχαία πρότυπα, ένα από τα πρώτα θέατρα της Αναγέννησης: το περίφημο Τεάτρο Ολύμπικο της Βιτσέντσας, έργο (1580–1585) του Αντρέα Παλάντιο. Εικονίζεται το κοίλο και η περιμετρική κιονοστοιχία (αριστερά) και (κάτω) η σκηνή με την ορχήστρα (από τον κατάλογο της έκθεσης «Μια σκηνή για το Διόνυσο»).



Αναβίωση έργων και χώρων

Ιστορικές παραστάσεις αρχαίου δράματος στα νεότερα χρόνια και η επαναχρησιμοποίηση των αρχαίων αμφιθεάτρων

Του **Πλάτωνος Μαυρομούστακου**

Επίκουρον Καθηγητή Τμήματος
Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών

ΟΙ ΟΡΟΙ παράστασης του αρχαίου ελληνικού δράματος στη νεότερη Ελλάδα σχετίζονται άμεσα με τους όρους δημιουργίας και ανάπτυξης του ελληνικού κράτους. Χαρακτηριστικό ίσως παράδειγμα για τη στάση των Ελλήνων θεατών και δημιουργών του 19ου αιώνα μας δίνει η πρώτη εντοπισμένη, συστηματικά μελετημένη από τον Δ. Σπάθη, παράσταση αρχαίου ελληνικού δράματος στη νεότερη εποχή. Η παράσταση του Φιλοκτήτη στη διασκευή του Νικολάου Πίτκολου με μαθητές το 1818 στην Οδησό τοποθετεί τα πράγματα σε μια συγκεκριμένη κατεύθυνση: «Το θέατρο θερμαίνει των ομογενών τα στήθη δια την ανάστασιν της πατρίδος». Η χρήση του αρχαίου δράματος για ιδεολογικούς σκοπούς καθόρισε την προσέγγισή του σε όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα, και άφησε εμφανή ίχνη τόσο σε ένα σημαντικό αριθμό παραστάσεων όσο και στο χώρο της νεοελληνικής παιδείας.

Η ειδική αυτή διάσταση, συνέβαλε στη δημιουργία μιας σημαντικής παράδοσης. Η πολύχρονη και συνεχής παρουσία του αρχαίου δράματος στις νεοελληνικές σκηνές, είναι καθώς φαίνεται, μοναδική στον κόσμο. Σύμφωνα με τις πιο πρόσφατες, εξαντλητικές καταγραφές, εντοπίζονται περισσότερες από εξακόσιες πενήντα παραγωγές αρχαίου δράματος στον ελλαδικό χώρο, από επαγγελ-



Σκηνή από την «Αλκешτη» του Ευριπίδη, όπως την ανέβασε ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος το 1901 στη Νέα Σκηνή του (Γ. Σιδέρη: «Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου» Α' том., Καστανιώτης, 1990).

ματικούς θιάσους από το 1818 ως τις μέρες μας. Η μελέτη της σκηνικής παρουσίασης αρχαίου δράματος στην Ελλάδα αποτελεί ένα από τα σημαντικά ζητούμενα της θεατρολογίας, αφού οι παραστάσεις αυτές συνιστούν ένα από τα πιο σημαντικά κεφάλαια της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Η μοναδικότητα πολλών από τις προσεγγίσεις, η συχνά με μορφή εμμονής αντιμετώπιση

των αρχαίων κειμένων και η πολυμορφία των παραστάσεων δημιούργησαν ένα corpus που επιτρέπει να εντοπίσουμε ιδιομορφίες της ελληνικής θεατρικής ιστορίας. Ταυτόχρονα με αφορμή ορισμένες από τις παραστάσεις να διαπιστώσουμε καινοτομίες και πρωτότυπες λύσεις σε προβλήματα που εγείρει το ανέβασμα των έργων της αρχαίας δραματουργίας. Ανάμεσα τους αναμφισβή-

τητα ξεχωριστή θέση κατέχει το πρόβλημα του σκηνικού χώρου*.

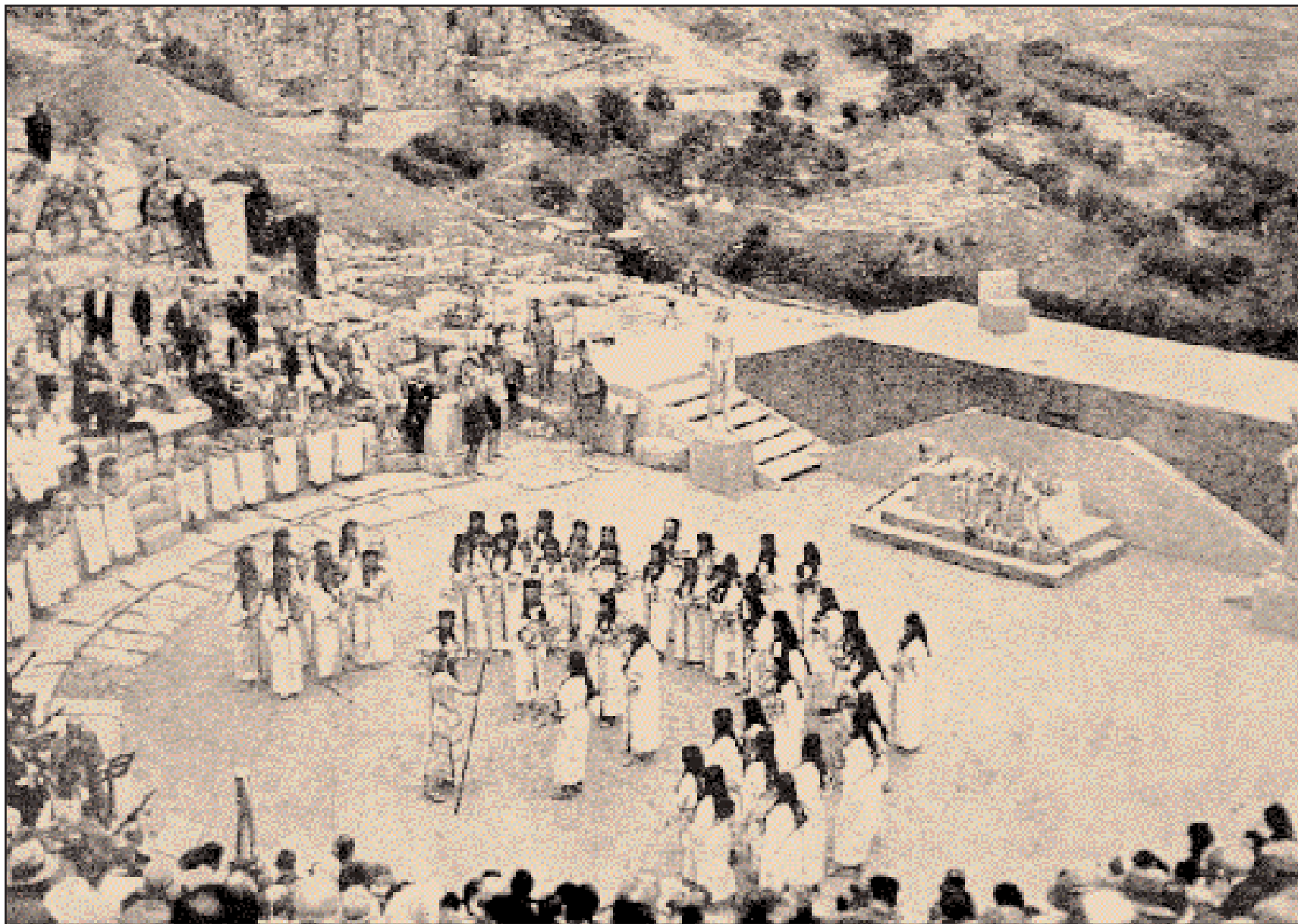
Στον 20ό αιώνα

Η είσοδος στον εικοστό αιώνα σηματοδότησε την αρχή μιας νέας εποχής για τη θεατρική δραστηριότητα στην Ελλάδα· η νέα αντίληψη ταυτίστηκε με την προβολή μιας άλλης οπτικής και τη δημιουργία άλλων όρων για τη σκηνική πράξη. Οι πρώτες ρωγμές στη μονοδιάστατη –ιδεολογικά και πολιτικά φορτισμένη– αντιμετώπιση του 19ου αιώνα, εμφανίζονται από το γύρισμα του αιώνα και με την εμφάνιση του σκηνοθέτη στην ελληνική θεατρική πρακτική και ιδιαίτερα με τον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο. Ο Χρηστομάνος με τις «αισθητικές προσπάθειες» του, όπως τις χαρακτηρίζει ο Βάλτερ Πούχνερ, άνοιξε το δρόμο για μια νέα προσέγγιση του αρχαίου δράματος, σύμφωνα με την οποία ο σκηνοθέτης ανάγεται σε κυρίαρχο παράγοντα της σκηνικής πράξης. Η παράσταση της *Αλκешτης* το Νοέμβριο του 1901, που εγκαινίασε τη λειτουργία του θιάσου του, αποτέλεσε την πρώτη έκφραση αυτής της νέας τάσης, σύμφωνα με την οποία όλα τα στοιχεία της παράστασης, μέχρι την τελευταία λεπτομέρεια, πρέπει να εκπορεύονται από τη βούληση του σκηνοθέτη. Η δικαίωση αυτής της τάσης, η οποία οδήγησε τελικά στην εναρμόνιση της ελληνικής θεατρικής πρακτικής με τις εξελίξεις της ευρωπαϊκής, άργησε να κατακτήσει την απόλυτη κυριαρχία της ελληνικής σκηνής.

Η πληρέστερη έκφρασή της συναντάται στις διαδοχικές προσεγγίσεις του Φώτου Πολίτη: *Οιδίπους Τύραν-*



«Οιδίπους Τύραννος» του Σοφοκλή, σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη, 1933 (από το λεύκωμα «60 χρόνια Εθνικό Θέατρο», Κέδρος 1992).



Οι «ΙΚέτιδες» του Αισχύλου στις Δελφικές Γιορτές του ζεύγους Σικελιανού, το 1930 (Αρχείο Μουσείου Μπενάκη).

νος (1919 και 1933), *Εκάβη* (1927), *Αγαμέμνων* (1932), *Πέρσες* και *Κύκλωπας* (1934). Στηρίζοντας την αρχική του θεώρηση σε λύσεις που ήδη αναγνωρίζονται στις παραστάσεις του Μαξ Ράινχαρτ, ο Φώτος Πολίτης θα αναδημιουργήσει το σημαντικό πρότυπο που καθιέρωσε ο Ράινχαρτ εμπλουτίζοντάς το κατά τρόπο τέτοιο που να αποτελέσει τη «δημιουργική ανταπόκριση του ελληνικού θεάτρου» σε προβλήματα και αιτήματα που πρώτος διατύπωσε με τις παραστάσεις του ο Αυστριακός σκηνοθέτης. Η βραχύβια παρουσία του Φώτου Πολίτη στο νεοϊδρυόμενο (1932) Εθνικό Θέατρο έθεσε παράλληλα και τους όρους λειτουργίας της κρατικής σκηνής. Ο Δημήτρης Ροντήρης που θα αναλάβει στη συνέχεια την καλλιτεχνική διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου θα συνεχίσει την πορεία που άνοιξε με την πρακτική του ο Πολίτης.

Το ζήτημα του χώρου

Ανάμεσα στα χαρακτηριστικά της αντίληψης του Ράινχαρτ θα πρέπει να συμπεριλάβουμε την πεποίθηση πως το θεατρικό ύφος περικλείει και τη φυσική διεύθυνση του θεατρικού χώρου, καθώς και τη σχέση κοινού και ηθοποιών. Οφείλουμε να αναγνωρίσουμε ότι αφετηρία της τάσης αυτής στάθηκαν οι σκηνοθετικές λύσεις που είχαν δοκιμαστεί στις θεατρικές σκηνές ήδη από τον

19ο αιώνα στη Γερμανία. Η διάσημη παράσταση της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή σε σκηνοθεσία Λούντβιχ Τικ το 1841, με τη μεγάλη της επιτυχία εισήγαγε από πολύ νωρίς νέα αιτήματα για τη θεατρική πρακτική, αναζωπυρώνοντας ταυτόχρονα το ενδιαφέρον για το αρχαίο ελληνικό δράμα.

Τα γεγονότα γύρω από τη διάσημη αυτή παράσταση είναι λίγο ως πολύ γνωστά. Ο Γουλιέλμος IV της Πρωσίας αποφάσισε να παραχωρήσει στον Τικ, που για αρκετά χρόνια παρέμενε στο περιθώριο της γερμανικής θεατρικής ζωής, το αυλικό του θέατρο στο Πότσνταμ για πειραματικές παραστάσεις. Η παρουσίαση της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή, ήταν ένα γεγονός που αποτέλεσε καινοτομία, αφού οι επαγγελματικές παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών ήταν στην ουσία άγνωστες ως εκείνη την εποχή. Στον Τικ παραχωρήθηκε απόλυτη δικαιοδοσία σε ολόκληρη την παραγωγή, και εκείνος διεύρυνε τη σκηνή με ένα ημικύκλιο που κάλυπτε την τάφρο της ορχήστρας δημιουργώντας ένα σκηνικό χώρο αντίστοιχο του ελληνικού αμφιθεάτρου και της αρχαίας σκηνής το οποίο και αποτέλεσε και το μοναδικό φόντο της δράσης. Η λύση στα προβλήματα του σκηνικού χώρου που επέλεξε ο Πολίτης στην παράσταση του *Οιδίποδα* του 1919 αποτελεί σαφή αναλογία της λύσης που προτάθηκε από τον Τικ.

Όπως ο Πολίτης έτσι και ο Ράινχαρτ έχει προφανώς υπόψη του το πείραμα του Τικ όταν παρουσιάζει τον *Οιδίποδα Τυράννο* του Σοφοκλή το 1910 στο Μόναχο μέσα στη σκηνή ενός τσίρκου, και θα πρέπει να υποθέσουμε ότι η άποψή του για το ανέβασμα της τραγωδίας πηγάζει από την κριτική αντιμετώπιση της εμπειρίας της παράστασης της *Αντιγόνης*. Για την παράσταση του *Οιδίποδος*



Η αφίσα για τον «Αγαμέμνονα» του Αισχύλου στο αρχαίο Ελληνικό Θέατρο των Συρακουσών, το 1914 (από τον κατάλογο της έκθεσης «Μια σκηνή για το Διόνυσο»).

Τυράννου το 1910 ο Μαξ Ράινχαρτ αναφέρει:

«Σημαντικό για μένα ήταν να ξαναζωντανέψω την τραγωδία του Σοφοκλή στο πνεύμα των καιρών μας, να την προσαρμόσω στις συνθήκες και στις καταστάσεις της σημερινής εποχής. Δεν πέρασε ποτέ από το νου μου να ξαναστήσω την αρχαία σκηνή, για την οποία οι προϋποθέσεις είναι το ύπαιθρο και η προσωπίδα. Το ουσιαστικό στο συσχετισμό της σημερινής σκηνής με την αρχαία το είδα στο αν πέτυχα να ξαναδημιουργήσω τις διαστάσεις από τις οποίες εξαρτιόταν τα αποτελέσματα του αρχαίου θεάτρου».

Αλλωστε από αυτή την παράσταση του Ράινχαρτ (και ιδιαίτερα από τις λύσεις για την αντιμετώπιση του χορού) φαίνεται πως επηρεάστηκε ο Φώτος Πολίτης για το δεύτερο ανέβασμα του *Οιδίποδος Τυράννου* που ανέβασε στην κλειστή σκηνή του Εθνικού Θεάτρου το 1933.

Σε ανοιχτούς χώρους

Ως το 1927 οι παραστάσεις αρχαίου ελληνικού δράματος μάλλον περιστασιακά παρουσιάζονται σε ανοιχτούς χώρους, σε αρχαία ή ρωμαϊκά θέατρα, χωρίς δηλαδή ιδιαίτερο προβληματισμό σχετικά με τις ιδιομορφίες τους. Στην ελληνική θεατρική ζωή η πρώτη ολοκληρωμένη προσπάθεια χρήσης αρχαίου θεάτρου

Συνέχεια στην 24η σελίδα



Ο «Οιδίπους Τύραννος» του Σοφοκλή με τον Μουνέ-Σουλί, το 1881 (Γ. Σιδέρη: «Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή», Ικαρος, 1976).

Συνέχεια από την 23η σελίδα

εμφανίζεται στα 1927 με τις Δελφικές Εορτές. Η χρονιά είναι σημαντική για τη νεοελληνική προσέγγιση του αρχαίου δράματος: ουσιαστικά

καθιερώνει τις παραμέτρους που καθορίζουν τις παραστάσεις μέχρι τις μέρες μας. Η παράσταση του *Προμηθέα Δεσμώτη* είναι η πρώτη παράσταση αρχαίου δράματος στη νεότε-

ρη εποχή που θέτει, επί της ουσίας, το μεγάλο ζήτημα της εκ νέου χρήσης των αρχαίων ελληνικών αμφιθεάτρων. Ταυτόχρονα η παράσταση του αρχαίου δράματος μεταφέρεται

στο προσκήνιο της πνευματικής αναζήτησης και διεκδικεί μια ξεχωριστή θέση στην ελληνική θεατρική πρακτική. Τη σημαντικότερη όμως θέση ανάμεσα στα μεγάλα προβλήματα προς διερεύνηση κατέχει το ζήτημα του θεατρικού χώρου. Οι Δελφικές Εορτές προκαλούν μια πνευματική διαμάχη που θα καταλήξει στην επιβεβαίωση της ορθότητας μιας θέσης που θεωρεί αναγκαία την παράσταση του αρχαίου δράματος σε ανοιχτό χώρο, και μάλιστα στα σωζόμενα αρχαία θέατρα.

Η χρήση των αρχαίων αμφιθεάτρων για την παρουσίαση τραγωδίας έχει προβάλει ως αναγκαιότητα στην ευρωπαϊκή πρακτική από το τέλος του 19ου αιώνα. Η καθιέρωσή τους ξεκινά από τις παραστάσεις που έδωσε ο Μουνέ - Σουλύ το 1888 στο θέατρο της Οράγγης με τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή. Οι Δελφικές Εορτές θα ανακινήσουν ουσιαστικά το ζήτημα και στην Ελλάδα, και ήδη το 1930 θα διατυπωθεί από τον κριτικό Gabriel Boissy (που είχε παρακολουθήσει τόσο τις παραστάσεις με τον Μουνέ - Σουλύ, όσο και τις Δεύτερες Δελφικές Εορτές του 1930) το αίτημα χρήσης του θεάτρου της Επιδαύρου.

Το αίτημα θα υλοποιησει λίγα χρόνια μετά ο Ροντήρης με το Εθνικό Θέατρο. Οι απόψεις του Ροντήρη για την ερμηνεία του τραγικού ύφους επικεντρώθηκαν στην αναγνώριση της «τελετουργικής φύσης», σε «περιπαθείς και ογκώδεις κινήσεις του χορού» με σκοπό τη διατήρηση ενός «πανηγυρικού χαρακτήρα» που θα μπορούσε να δώσει «έκφραση στο θρησκευτικό και βαθιά ανθρώπινο πνεύμα της τρα-



Σκηνή από την πρώτη παράσταση στο Θέατρο της Επιδαύρου: 1938, η «Ηλέκτρα» του Σοφοκλή, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, με την Κατίνα Παξινού. (Λεύκωμα Μινωτή - Παξινού, ΜΙΕΤ 1997)

γωδίας». Καθοριστική ήταν επίσης η πεποίθηση του Ροντήρη πως η τραγωδία θα πρέπει να αποδεσμευτεί, όπως καίρια επισημαίνει ο Κώστας Γεωργουσόπουλος, από μια αντίληψη ρεπερτορίου. Στο σημείο αυτό ο Ροντήρης διαφοροποιείται και από τον Φώτο Πολίτη, ο οποίος, όπως και το σύνολο σχεδόν των Ευρωπαίων σκηνοθετών ενέτασσε ουσιαστικά την τραγωδία στη λογική ενός θεάτρου ρεπερτορίου.

Η σκηνική υλοποίηση μιας τέτοιας άποψης οδήγησε στην αναγκαιότητα της χρήσης του ελληνικού αμφιθεάτρου – ουσιαστικά στην αναγκαιότητα επιστροφής του λόγου στον τόπο για τον οποίο γράφτηκε.

Στην Επίδαυρο

Ο Ροντήρης ήδη από το 1936 που σκηνοθετεί την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή χρησιμοποιεί για την πρώτη παράσταση το Ωδείο Ηρώδου Αττικού. Η παράσταση αυτή το 1938 παίχτηκε στο αρχαίο θέατρο της Επίδαυρου στις 10 Σεπτεμβρίου με οργανωμένη μετάβαση των θεατών από την Περιγητική Λέσχη. Πρόκειται για την πρώτη επαγγελματική παράσταση αρχαίου δράματος στο θέατρο της Επίδαυρου κατά τη νεότερη εποχή, και καθώς χαρακτηρίστηκε από σημαντική επιτυχία ανακίνησε το ζήτημα της σύγχρονης χρήσης του θεάτρου της Επίδαυρου. Έτσι αποφασίστηκε η αναστήλωση της δεξιάς κερκίδας που είχε καταρρεύσει, ενώ είναι πια ορατή η απόφαση συστηματικής αξιοποίησης του θεάτρου για παραστάσεις αρχαίου δράματος.

Η Επίδαυρος αποτέλεσε για τον Ροντήρη τον ιδανικό τόπο όπου θα μπορούσε να υλοποιήσει το όραμά του για την τραγωδία. Οραμα που ο ίδιος διατυπώνει με τα ακόλουθα λόγια:

«Σωστός τρόπος, κατά τη γνώμη μου, για να μεταδοθή στο σύγχρονο θεατή το τραγικό ρίγος, το ιερό δέος, η πραγματική αισθητική συγκίνηση που ένοιωθαν οι αρχαίοι θεατές απ' τα ανεπανάληπτα κλασικά αριστουργήματα είναι: να παραιτηθούμε –κι αν ακόμα είχαμε αρκετά ιστορικά δεδομένα– από κάθε προσπάθεια μουσειακής αναπαράστασης και να επιδιώξουμε την άμεση συγκίνηση του θεατή, ερμηνεύοντας σωστά, τονίζοντας τις αθάνατες, αιώνιες, ανθρώπινες αλήθειες, το βαθύτερο ανθρώπινο στοιχείο, που κλείνει μέσα της η αρχαία δραματική ποίηση και να δώσουμε μια σύμφωνη με την ουσία του λύση στο λυρικό στοιχείο του αρχαίου δράματος, παίρνοντας στοιχεία από τη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα, που να δείχνουν την ενότητα της ελληνικής παράδοσης απ' την αρχαιότητα μέχρι σήμερα».

Η επόμενη παράσταση που παρουσίασε ο Δημήτρης Ροντήρης στην Επίδαυρο ήταν η παράσταση του *Ιππόλυτου* του Ευριπίδη που παίχτηκε τον Αύγουστο του 1954. Η παράσταση αυτή εγκαινιάζει το Φεστιβάλ Επίδαυρου. Από την επόμενη χρονιά, κάθε χρόνο στην Επίδαυρο θα παρουσιάζονται παραστάσεις του αρχαίου δράματος που εμπλούτισαν ουσιαστικά τη σύγχρονη ελληνική θεατρική πρακτική.



1954, η πρώτη παράσταση αρχαίου δράματος στο Φεστιβάλ της Επίδαυρου: «*Ιππόλυτος*» του Ευριπίδη, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη.

Η χρήση όμως του θεάτρου της Επίδαυρου θα δημιουργήσει για τους σκηνοθέτες της μεταπολεμικής περιόδου νέα αιτήματα. Το ζήτημα του ανοιχτού χώρου θα παραμείνει στο επίκεντρο του προβληματισμού τους και θα καθορίσει όχι μόνο το ύ-

φος, αλλά και την τεχνική των παραστάσεων. Είναι χαρακτηριστικές για το πρόβλημα οι απόψεις του Καρόλου Κουν:

«Το ανοιχτό θέατρο που χαρακτηρίζει την εξέλιξη της θεατρικής μας ζωής τα τελευταία χρόνια, έχει πολ-

λά πλεονεκτήματα, αλλά και ένα μεγάλο μειονέκτημα: απαιτεί ένα δικό του ξεχωριστό δραματολόγιο!

[...] Το ανοιχτό θέατρο, ως το πούμε έτσι, απαιτεί την δημιουργία ατμόσφαιρας. Οχι βέβαια της ατμόσφαιρας του κλειστού θεάτρου που όλοι ξέρουμε, αλλά της δικής του, των μεγάλων διαστάσεων με τον ερταστικό χαρακτήρα του πανηγυριού. Η μεγάλη και στενή επαφή θεατών και ηθοποιών καθώς και η πειστικότητα του φυσικού και αληθινού περιβάλλοντος, δημιουργούν τις απαραίτητες προϋποθέσεις για την ζωντανή θεατρική λειτουργία. Αλλά αν δεν γίνει αντιληπτή η διαφορά αυτή, μεταξύ του κλειστού και του ανοιχτού θεάτρου, διαφορά ουσίας, τότε θ' ακολουθήσει η ρουτινιερική μεταφορά του δραματολόγιου της κλειστής σκηνής στο ύπαιθρο, που πολύ γρήγορα θα χάσει την πλούσια πελατεία του και θα χαθεί έτσι μια πολύτιμη ανανεωτική ευκαιρία. Χρειάζεται λοιπόν μεγάλη προσοχή στο δραματολόγιο και όχι προχειρότητες και ευκολίες...»

Τα αιτήματα της θεατρικής πρακτικής που διατυπώνονται από τα μέσα του εικοστού αιώνα διαμορφώνουν έναν κοινό, σύγχρονο σκηνικό προβληματισμό στην Ελλάδα και τελικά οδηγούν την ελληνική θεατρική πρακτική στο σύνολό της να συμβάλει στην ανανέωση της παγκόσμιας σκηνικής εμπειρίας με έναν πλούτο παραστάσεων αρχαίου δράματος που παρά τον άνισο χαρακτήρα του συνιστά μια μοναδική κατάκτηση. Τα τελευταία λόγια όμως του Καρόλου Κουν παραμένουν επίκαιρα.

Σημειώσεις:

* Το άρθρο αποτελεί μέρος ενρύτερης εργασίας εν εξέλιξη με αντικείμενο τις παραστάσεις αρχαίων ελληνικού δράματος στην νεοελληνική σκηνή με αφορμή τη συστηματική καταγραφή των παραστάσεων που ολοκληρώθηκε το 1992 και ενσωματώθηκε με φωτογραφικό παράρτημα στη σειρά «Αρχαίο ελληνικό θέατρο» των εκδόσεων «Επιμαυρότητα».



Από την «*Ορέστεια*» του Αισχύλου όπως την ανέβασε ο Κάρολος Κουν με το Θέατρο Τέχνης το 1982 στην Επίδαυρο (φωτ.: Ντίμης Αργυρόπουλος).

ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ στοιχεία που συνθέτουν την αναγεννησιακή θεατρική αρχιτεκτονική είναι μεταξύ άλλων η υπόμνηση και αναγωγή στο αρχαίο αμφιθεατρικό κοίλο της αίθουσας του Teatro Olimpico της Vicenza (1585) των Andrea Palladio και Vincenzo Scamozzi και η εισαγωγή των κανόνων της σκηνογραφικής προοπτικής στο ίδιο θέατρο, καθώς και στο βιβλίο του Sebastiano Serlio (Δεύτερο Βιβλίο της προοπτικής, 1545).

Στους επόμενους αιώνες αναπτύσσεται και κυριαρχεί το μοντέλο των σκηνογραφικών κανόνων της ιταλικής σκηνής, όπως αυτή παρουσιάζεται στο Teatro Farnese της Πάρμας από τον Gian Battista Aleotti (1628) και όπως περιγράφεται από τον Niccola Sabbattini στο βιβλίο του «Πρακτική για την κατασκευή θεατρικών σκηνών και μηχανών» (1637). Η ιταλική σκηνή, ένας κόσμος κλειστός και μία πηγή ψευδαισθήσεων, ανοίγει μέσω του κάδρου και προσφέρει την ποιότητα και την ποσότητα των εικόνων της στους θεατές, ανάλογα με την κοινωνική και οικονομική τάξη που ανήκουν.

Τα θέατρα αυτού του τύπου σηματοδοτούν έως το 19ο αιώνα τις ευρωπαϊκές πόλεις και αποτελούν τη μοναδική μορφή αρχιτεκτονικής διαμόρφωσης του θεατρικού χώρου. Οι ελάχιστες εξαιρέσεις ανεκτέλεστων κυρίως αρχιτεκτονικών προτάσεων κατά το 18ο και στις αρχές του 19ου αιώνα παραμένουν αποσπασματικές και χαρακτηρίζουν προσωπικές αναζητήσεις και κριτικές στις ιταλικές αίθουσες. Ο Claude Nicolas Ledoux στο Θέατρο της Besancon το 1778 καταργεί τα ιταλικά θεωρεία και η ανατροπή της ιεράρχησης των θέσεων εμπεριέχει μία έστω και έμμεση επίδραση του αρχαίου αμφιθεάτρου και προαναγγέλλει τις επερχόμενες κοινωνικές ανατροπές της Γαλλικής Επανάστασης.

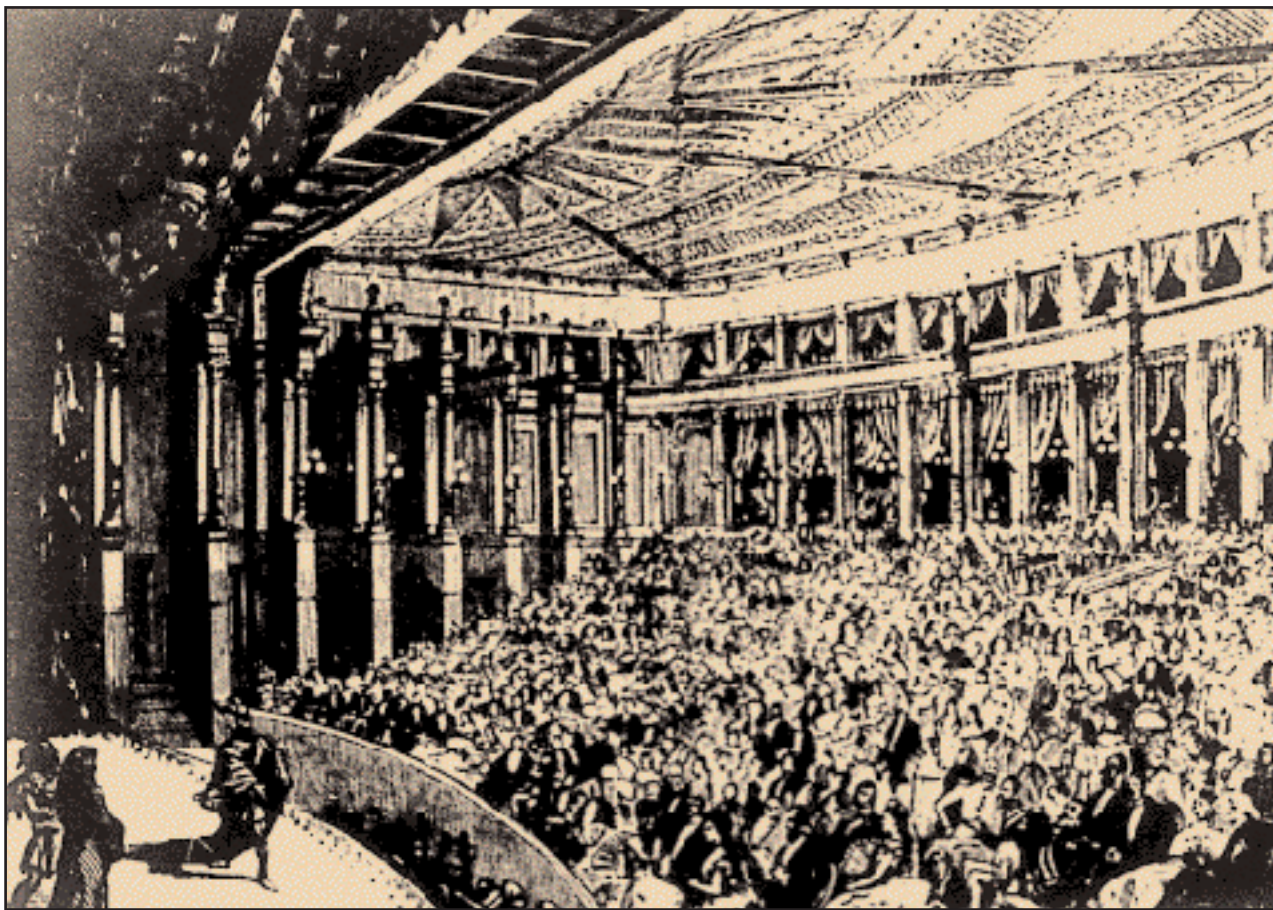
Το ανεκτέλεστο σχέδιο του Friedrich Gilly για το Εθνικό Θέατρο του Βερολίνου (1798) διερευνά, αρκετές δεκαετίες πριν από το Festspielhaus του Bayreuth, τη σχέση ανάμεσα στην αμφιθεατρική αίθουσα, το χώρο ορχήστρας και τη σκηνή. Ο Louis Catel, ένας αρχιτέκτονας έντονα επηρεασμένος στα κείμενα και τα σχέδιά του από τον Βιτρούβιο, σχεδιάζει το 1802 μία πρόταση θεάτρου, όπου συνδυάζει τη ρωμαϊκού τύπου αμφιθεατρική κάτοψη με την ιταλική σκηνή με προσκήνιο. Ο Karl Friedrich Schinkel, εκτός από τα μνημειακά νεοκλασικά αριστουργήματά του που απετέλεσαν σταθμούς στην αρχιτεκτονική του 19ου αιώνα, με τα ανεκτέλεστα σκίτσα του συνεχίζει τις αναζητήσεις του φίλου του F. Gilly σχετικά με την τοποθέτηση μιας αμφιθεατρικά δομημένης αίθουσας απέναντι σε μια κλασική σκηνή.

Το αμφιθέατρο του Ρ. Βάγκνερ

Το γεγονός όμως που σημάδεψε την πορεία της θεατρικής αρχιτεκτο-

Αρχαία πρότυπα και σύγχρονος σχεδιασμός

Επιδράσεις του αρχαίου θεάτρου στη σύγχρονη θεατρική αρχιτεκτονική



Στο «Φεστιπλχάους» του Μπαϊρόιτ (1876), ο Ρίχαρντ Βάγκνερ σε συνεργασία με τον αρχιτέκτονα Οτο Μπρίκβαλντ αντικαθιστά τους εξώστες και τα θεωρεία του θεάτρου της εποχής με το κοίλον ενός αρχαίου θεάτρου (σχεδιαστική απεικόνιση της εναρκτήριας παράστασης Theatre/Public, No 27/1979).

νικής και δημιούργησε νέα δεδομένα στο σχεδιασμό των αιθουσών του 19ου και κυρίως του 20ού αιώνα, ήταν η ανάθεση από τον βασιλιά της Βαυαρίας Λουδοβίκο Β' στο Γερμανό αρχιτέκτονα Gottfried Semper ενός προσωρινού αρχικά και μόνιμου αργότερα θεάτρου στο Μόναχο, προκειμένου να στεγαστούν οι παραστάσεις του Richard Wagner. Το θέατρο του Μονάχου μπορεί να μην κτίστηκε ποτέ αλλά λειτούργησε ως πρότυπο για την υλοποίηση της βαγκνερικής αισθητικής στο Festspielhaus του Bayreuth. Με άξονα την αρχαία ελληνική τραγωδία, ο Wagner εισάγει την Gesamtkunstwerk, το ολοκληρωτικό έργο τέχνης, μία σύνθεση της μουσικής, της ποίησης, του χορού, της σκηνικής πλαστικής, της αρχιτεκτονικής κλπ. και γράφει το *Δαχτυλίδι των Νιμπελούνγκεν* καθοδηγούμενος από τη φόρμα της τριλογίας του *Προμηθέα* του Αισχύλου.

Αναζητώντας τον κατάλληλο χώρο για να στεγάσει τις δημιουργίες του και μετά την αδυναμία κατασκευής του Θεάτρου του Μονάχου του G. Semper, ο R. Wagner συνεργάζεται με τον αρχιτέκτονα Otto Bruckwald στην κατασκευή του Festspielhaus στο Bayreuth (1876). Στο θέατρο αυ-

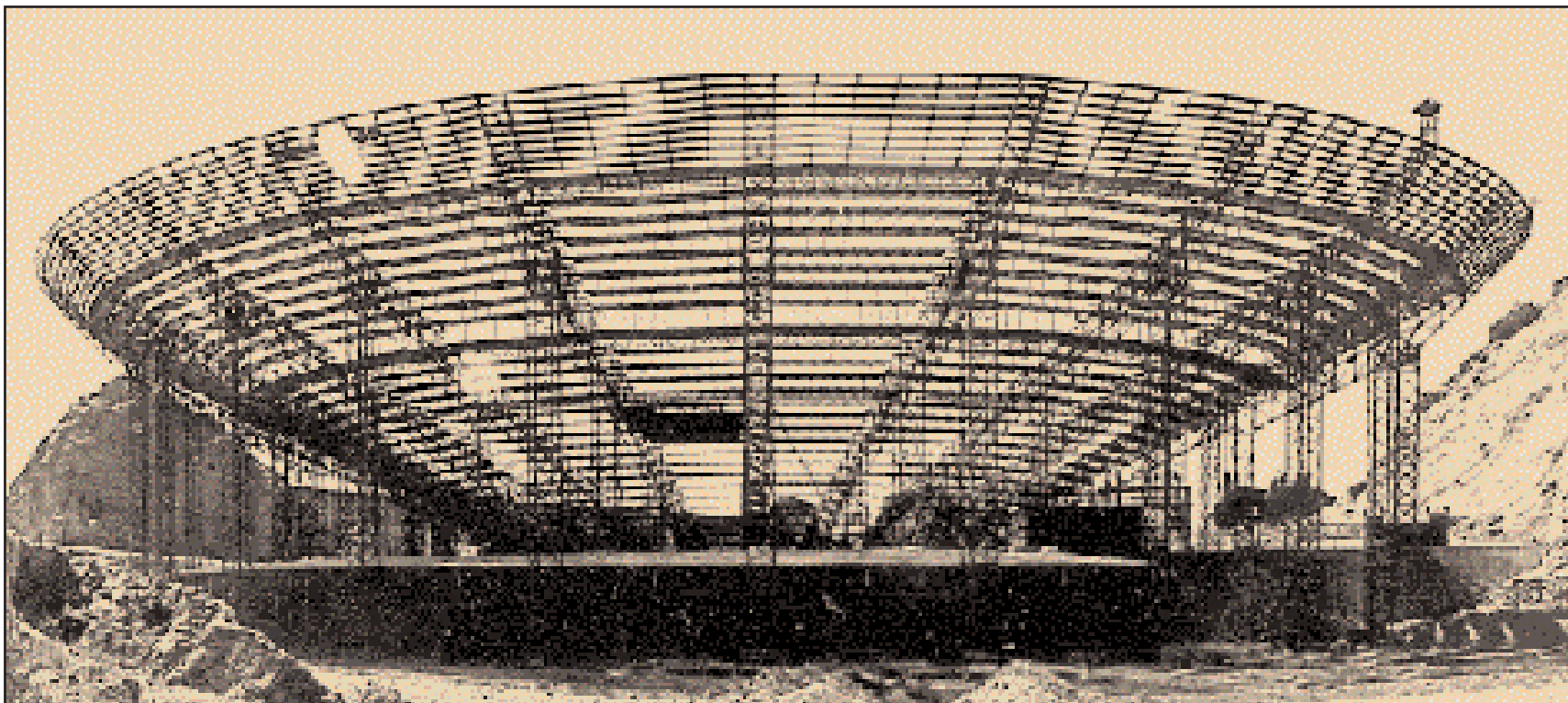
τό αντικαθιστά τους εξώστες και τα θεωρεία, τους «κατοικημένους τοίχους» της ιταλικής αίθουσας, με το αμφιθέατρο αναζητώντας τον χαρακτήρα της αρμονίας και την αίσθηση της κοινότητας και της ισότητας του αρχαίου κοίλου, προσφέροντας ισότιμες συνθήκες ορατότητας σε όλους τους θεατές. Για να επιτείνει την απρόσκοπτη συγκέντρωση των θεατών στη σκηνική δράση, σβήνει για πρώτη φορά τα φώτα της αίθουσας κατά τη διάρκεια της παράστασης και βυθίζει την ορχήστρα στο χώρο του προσκηνίου ώστε οι μουσικοί, η εξέλιξη όπως πιστεύει ο Wagner του χορού της αρχαίας τραγωδίας, να μην αποτελούν εμπόδιο στους θεατές. Ο θαυμασμός του R. Wagner για το αρχαίο δράμα και τον μετασχηματισμό του κοινού του αρχαίου θεάτρου σε μία αδιάσπαστη ενότητα, σηματοδότησε τις αναζητήσεις στο σχεδιασμό των θεατρικών χώρων του 20ού αιώνα.

Η πρώτη σημαντική επίδραση του βαγκνερικού αμφιθεατρικού σχεδιασμού σημειώνεται κατά την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα στο έργο του επίσης γερμανού αρχιτέκτονα Max Littmann, του οποίου το Prinzregentheater του Μονάχου

(1901), το Schillertheater του Βερολίνου (1906), το Hoftheater της Βαϊμάρης (1907), αποτελούν υλοποίηση των αρχιτεκτονικών του αναζητήσεων για τη σύνδεση της θεατρικής φόρμας της αρχαιότητας με τις ιδέες του Schinkel, του Semper και του Wagner. Την ίδια εποχή ο θεωρητικός και σκηνοθέτης Georg Fuchs περιγράφει στο βιβλίο του «Η Σκηνή του Μέλλοντος» ένα νέο θέατρο, το οποίο θα αποτελείται από ένα αμφιθέατρο, ιδανικό χώρο συλλογικότητας των θεατών, και μία σκηνή-ανάγλυφο. Το αποτέλεσμα της συνεργασίας και της σύγκλισης των κοινών απόψεων του M. Littmann και του G. Fuchs είναι το Kunstlertheater του Μονάχου (1908), ένα θέατρο με συνεχείς, αμφιθεατρικά τοποθετημένες, σειρές θέσεων και μία σκηνή αποτελούμενη από τρία τμήματα, η οποία αναδεικνύει τον τρισδιάστατο ηθοποιό και όχι την ψευδαισθητική προοπτική.

Το θέατρο του μεσοπολέμου

Στην ανήσυχη και γεμάτη αναζητήσεις περίοδο του μεσοπολέμου, ο σκηνοθέτης Erwin Piscator πρότεινε



Το θέατρο του Λυκαβηττού, έργο του Τάκη Ζενέτου, 1964 (φωτ.: Τ. Ζενέτος).

στον αρχιτέκτονα Walter Gropius, τότε διευθυντή του Bauhaus του Dessau, τη δημιουργία ενός θεάτρου σχεδιασμένου όπως μια μηχανή, ακριβέστερα όπως μια γραφομηχανή, η οποία θα μπορούσε να ικανοποιήσει όλες τις ανάγκες από τον Αισχύλο ή τον Σαίξπηρ μέχρι τον Τσέχωφ και τον Μπρεχτ. Δυστυχώς το σχέδιο του Totaltheater (1927) δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ λόγω των δυσεπιλυτών για την εποχή τεχνικών προβλημάτων, αλλά η μακέτα, τα σχέδια και τα κείμενα του Gropius μας δίνουν μία έστω και αποσπασματική εικόνα αυτής της θεατρικής «γραφομηχανής».

Η αφετηρία του Gropius για την πρόταση του «Ολοκληρωτικού Θεάτρου» ήταν οι τρεις βασικές γι' αυτόν μορφές του θεατρικού χώρου: το ελληνικό και ρωμαϊκό αμφιθέατρο, η ιταλική σκηνή και η αρένα. Το σχέδιό του ήταν η κατασκευή ενός τεχνικά άρτιου οργάνου, που θα επέτρεπε σε κάθε σκηνοθέτη να περνάει, στην ίδια παράσταση, από την μία θεατρική διαμόρφωση στην άλλη. Το Totaltheater εικονογράφησε τις έρευνες του Bauhaus για τη σχέση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής με το χώρο και το χρόνο, αλλά και με τις προβλεπόμενες κινήσεις του χώρου της δράσης και του κοινού με τη βοήθεια υψηλής σκηνικής τεχνολογίας και πρότεινε παράλληλα μία διαρκή «κίνηση» στην ιστορία του θεατρικού χώρου (αρχαίο θέατρο, ιταλική σκηνή, κυκλικές διαμορφώσεις κ.λπ.).

Μία εντυπωσιακή συνύπαρξη των ιδεών της ρωσικής πρωτοπορίας των μεσοπολέμου με τις μορφές του αρχαίου θεάτρου αποτελεί η άποψη του κονστρουκτιβιστή σκηνοθέτη Vsevolod Meyerhold όπως καταγράφεται στο βιβλίο του «Για το Θέατρο» (1913): «Το Αρχαίο Θέατρο με την αρχιτεκτονική του είναι ακριβώς το θέατρο που διαθέτει όλα όσα χρειαζόνται στο σημερινό μας θέατρο: δεν έχει σκηνικά, ο χώρος του είναι τρισδιάστατος, απαιτεί ανάγλυφη πλαστικότητα... το αρχαίο θέα-

τρο, με την απλότητά του, με την ημικυκλική διάταξη των θέσεων για το κοινό, με την ορχήστρα του, είναι το μόνο θέατρο που είναι ικανό να δεχτεί στους κόλπους του την ποθητή ποικιλία του ρεπερτορίου...». Στην πρότασή του για ένα θέατρο στη Μόσχα (1932), σε συνεργασία με τους αρχιτέκτονες M. Barkhine και S. Vakhtangov, η αμφιθεατρική διάταξη της αίθουσας, οι δύο περιστρεφόμενες και κινούμενες σε κατακόρυφους άξονες ορχήστρες, η απλότητα του σκηνικού χώρου, συγκλίνουν στην ανάδειξη του σωματικού δυναμισμού του ηθοποιού (σύμφωνα με τη θεωρία του Meyerhold για τη βιομηχανική) μέσω ενός τεχνολογικού δυναμισμού του θεατρικού χώρου, ο οποίος όμως αποτελεί σαφή εξέλιξη της θεατρικότητας του κύκλου-αρχέτυπου του αρχαίου θεάτρου.

Κατά την περίοδο αυτή του μεσοπολέμου, η μοναδική απόπειρα δημιουργίας σύγχρονου θεάτρου στην Αθήνα στα πρότυπα των αρχαίων ελληνικών και ρωμαϊκών ανήκει στον αρχιτέκτονα-πολεοδόμο Κων. Δοξιάδη, ο οποίος ήταν αντίθετος στην αναστήλωση και χρήση των αρχαίων θεάτρων. Η κατασκευή της Υπαίθριας Σκηνής στην αρχαία Κοίλη άρχισε το 1939, αλλά σταμάτησε τον επόμενο χρόνο, έπειτα από τις έντονες και δικαιολογημένες διαμαρτυρίες των ειδικών για την καταστροφή αρχαίων ερειπίων, λαξευμάτων και τάφων στον αρχαιολογικό χώρο.

Η μεταπολεμική έκρηξη

Μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, η έκρηξη της κατασκευής θεατρικών κτιρίων και πολιτιστικών κέντρων στην Ευρώπη και την Αμερική συνοδεύτηκε από μία μεγάλη ποικιλία θεατρικών μορφών που οδήγησαν στην κατάργηση της μέχρι τότε κυριαρχίας μίας μοναδικής, αναμφισβήτητης και αντιπροσωπευτικής για κάθε εποχή θεατρικής διαμόρφωσης (αρχαία αμφιθέατρα, μεσαιωνικό και ελισαβετιανό θέατρο, ιταλική αίθου-

σα). Οι άνθρωποι του θεάτρου σε συνεργασία με τους αρχιτέκτονες μετασηματίζουν παλιότερες φόρμες και δημιουργούν νέες, ανάλογα με τις ανάγκες του ρεπερτορίου τους και των σκηνοθετικών τους στόχων.

Ανάμεσα στις πολύμορφες αυτές δημιουργίες, σημαντική θέση κατέχουν τα θέατρα ανοικτής σκηνής, των οποίων το σύνολο του σκηνικού χώρου ευρίσκεται «μέσα στην αίθουσα», ανάμεσα στο ημικυκλικά τοποθετημένο κοινό. Μερικές από τις γνωστότερες διεθνώς θεατρικές αίθουσες ανήκουν σε αυτή την προφανώς επηρεασμένη από το αρχαίο θέατρο κατηγορία, μεταξύ των οποίων το Vivian Beaumont Theater (αρχ. Eero Saarinen) στο Lincoln Center της Ν. Υόρκης, το Olivier Theatre (αρχ. Denys Lasdun) στο Royal National Theatre του Λονδίνου, το Δημοτικό Θέατρο του Μάλμο (αρχ. Lallerstedt, Lewerentz, Hellden) κ.ά.

Στον αντίποδα της κατασκευής ενός θεάτρου-μνημείου κινήθηκε ένας από τους μεγαλύτερους σκηνοθέτες του 20ού αιώνα, ο Peter Brook, ο οποίος με οδηγό την αναζήτηση της εφήμερης θεατρικής εμπειρίας, εγκαταστάθηκε στο ερειπωμένο Θέατρο Bouffes du Nord στο Παρίσι και χωρίς να το ανακατασκευάσει, επέλεξε την ανάδειξη των κατεστραμμένων στοιχείων του. Η αντικατάσταση της κλασικής πλατείας με ένα ξύλινο ημικυκλικό αμφιθέατρο σε άμεση επαφή με τη σκηνή αλλά και η παράλληλη διατήρηση των εξωστών δημιουργήσε ένα νέο χώρο-άθροισμα υπομνήσεων, όπου τα επιμέρους στοιχεία χρησιμοποιούνται όχι ως νοσταλγικό άλλοθι αλλά ως δυναμική συνύπαρξη με μοναδικό στόχο την θεατρική δημιουργία και επικοινωνία.

Βασίζομενος στην ίδια αρχή αφήγησης μιας θεατρικής ιστορίας μέσω της αφήγησης της ιστορίας των θεατρικών χώρων, διασκεύασε το κλασικό θέατρο Bam Majestic στη Νέα Υόρκη και δημιούργησε το 1985 στην Αθήνα, στο πλαίσιο των

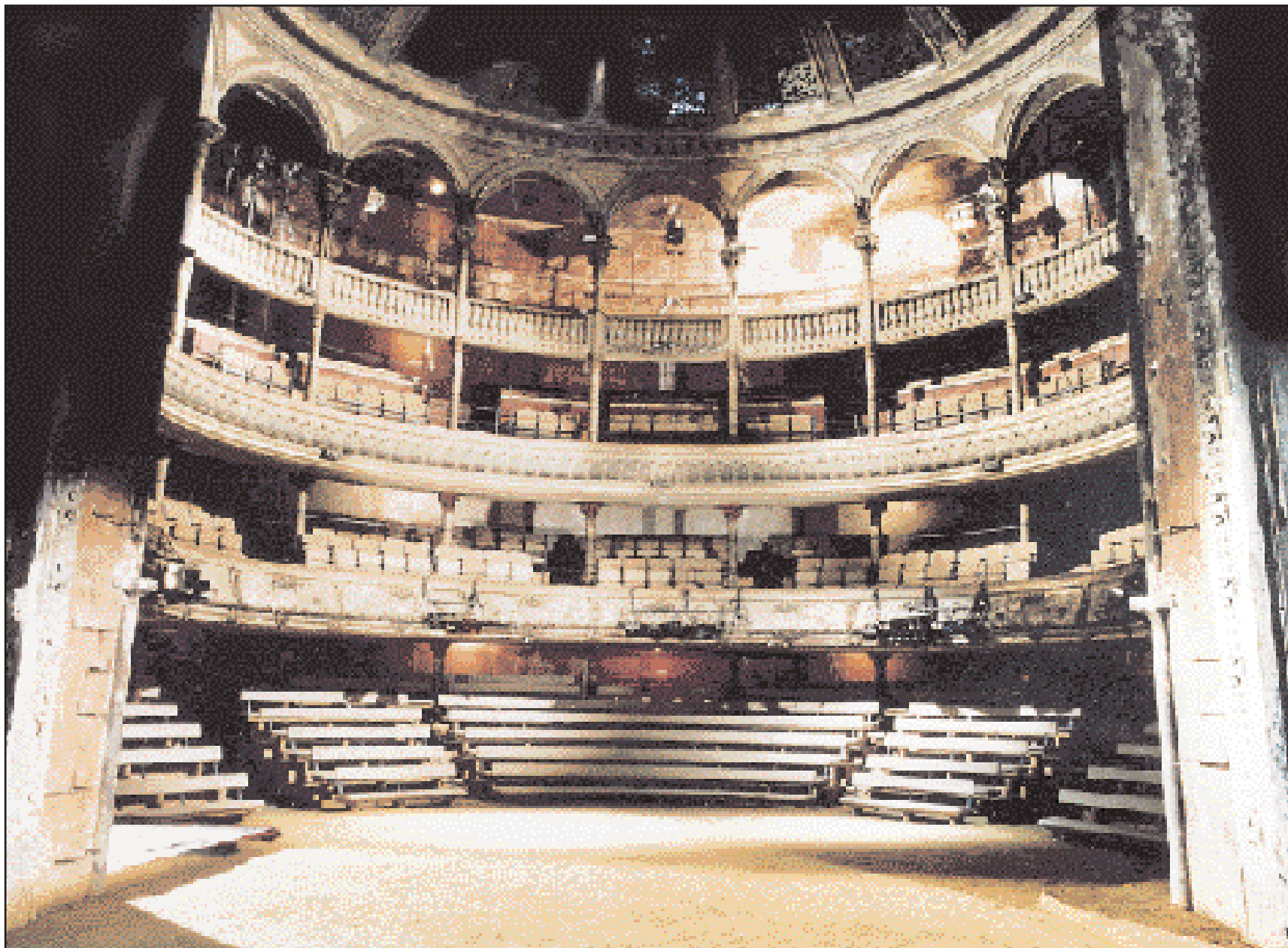
εκδηλώσεων της Πολιτιστικής Πρωτεύουσας, ένα προσωρινό ξύλινο αμφιθέατρο στα νταμάρια της Πετρούπολης, ανοικτό όχι προς το τοπίο αλλά προς τον επιβλητικό λατομημένο βράχο. Οι αναφορές στο αρχαίο θέατρο (ημικύκλιο-χώρος θεατών, πατημένο χώμα-χώρος ηθοποιών) υπόκεινται σε μία ριζική επεξεργασία αντίστοιχη με την μετασκευή των κειμένων που προέρχονται από μια ισχυρή θεατρική ή λογοτεχνική παράδοση.

Το υπαίθριο Θέατρο του Λυκαβηττού του αρχιτέκτονα Τάκη Ζενέτου παραπέμπει στη μορφή και στις διαστάσεις αρχαίων κοιτών, αλλά κυρίως με τη μεταλλική «διαφανή» κατασκευή του τοποθετημένη ανάμεσα στα αδρά βραχώδη στοιχεία του εγκαταλελειμμένου λατομείου του Λυκαβηττού συνδυάζει με θαυμαστό τρόπο την υψηλή τεχνολογία και δυναμική μορφή ενός ραδιοτηλεσκοπίου με το ιδανικό τοπίο για θέατρο ένα απομακρυσμένο, ήσυχο, ονειρικό μέρος ευπρόσιτο για τους κατοίκους της πόλης, όπως οι μεγάλες τοποθεσίες του κλασικού παρελθόντος, όπως σημειώνει ο ίδιος ο Ζενέτος. Το θέατρο αυτό, που αποτελεί τον πλέον ενδιαφέροντα σύγχρονο υπαίθριο θεατρικό χώρο της Αθήνας, συνυπάρχει με το γεμάτο σημάδια από προηγούμενες επεμβάσεις φυσικό τοπίο και ο διάλογος αυτός της πέτρας με το μέταλλο σηματοδοτεί την «ιστορικότητα» του θεατρικού τόπου.

Ο ιαπωνικός μινιμαλισμός

Η σύντομη αυτή και συνειδητά αποσπασματική παρουσίαση σύγχρονων θεατρικών χώρων-σταθμών στην πορεία μετεξέλιξης και «μετάφρασης» των αρχαίων κωδίκων κλείνει με δύο παραδείγματα υπαίθριων θεάτρων που εμπεριέχουν τη δύναμη των διδαγμάτων του παρελθόντος και συνδέουν δύο εντελώς δια-

Συνέχεια στην 28η σελίδα



Ο σπουδαίος σκηνοθέτης Πίτερ Μπρουκ, όταν εγκαταστάθηκε στο ερειπωμένο θέατρο Μπουφ ντι Νορ στο Παρίσι (1974) αντικατέστησε την κλασική πλατεία με ένα ξύλινο ημικυκλικό αμφιθέατρο (Αρχείο P. Brook).



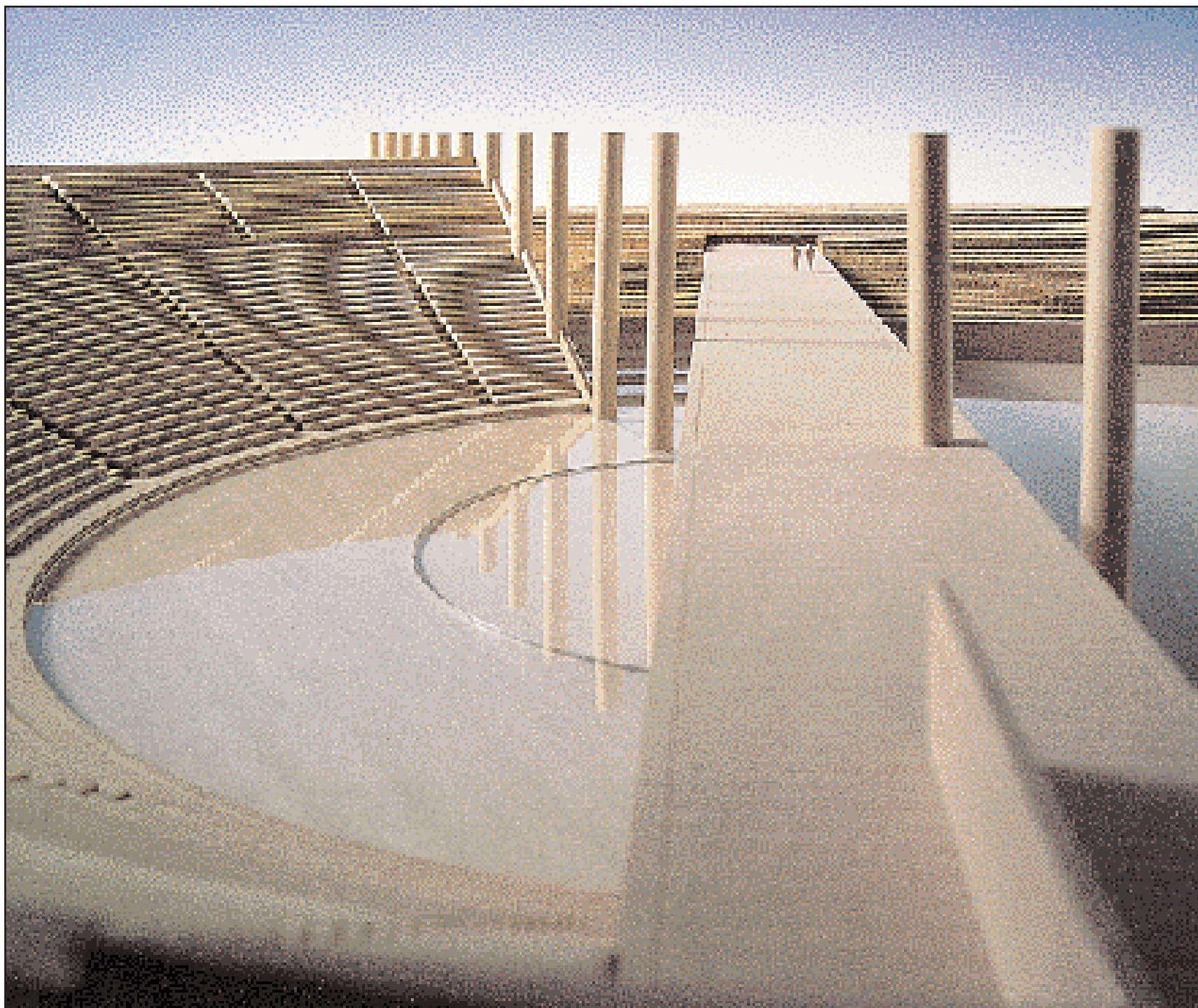
Το υπαίθριο θέατρο Τόγκα στην Ιαπωνία, έργο του Αράτα Ισοζάκι, 1982 (φωτογραφία K. Furudate, Αρχείο A. Isozaki).

Συνέχεια από την 27η σελίδα

φορετικές αρχιτεκτονικές και θεατρικές παραδόσεις.

Εντυπωσιακή σχέση με το τοπίο συναντάμε στο Θέατρο Toga της Ιαπωνίας, το οποίο δημιουργήθηκε το 1982 για να φιλοξενήσει τις παραστάσεις του πρωτοποριακού σκηνοθέτη Tadashi Suzuki και ένα ετήσιο διεθνές φεστιβάλ θεάτρου. Η μέθοδος διδασκαλίας και σκηνοθεσίας του T. Suzuki συνθέτει το αρχαίο ελληνικό θέατρο του κειμένου με το παραδοσιακό ιαπωνικό θέατρο No ή το Kabuki μιας ιδιότυπης σωματικής γλώσσας του ηθοποιού. Τη δημιουργική συνύπαρξη των δύο αρχιτεκτονικών αυτών παραδόσεων μετασχημάτισε σε θεατρικό χώρο ο αρχιτέκτων Arata Isozaki, σχεδιάζοντας ένα ημικυκλικό αμφιθέατρο ανοικτό σε ένα φυσικό τοπίο-αναφορά στην αισθητική των γιαιπωνέζικων κήπων. Το νερό της λίμνης, βασικό στοιχείο του Ζεν, έχει ενσωματωθεί στη σκηνή-χώρο του αρχαίου ελληνικού μύθου και το σύνολο του θεατρικού τόπου αποτελεί ιδανικό χώρο ανάπτυξης μιας διεθνούς θεατρικής γλώσσας.

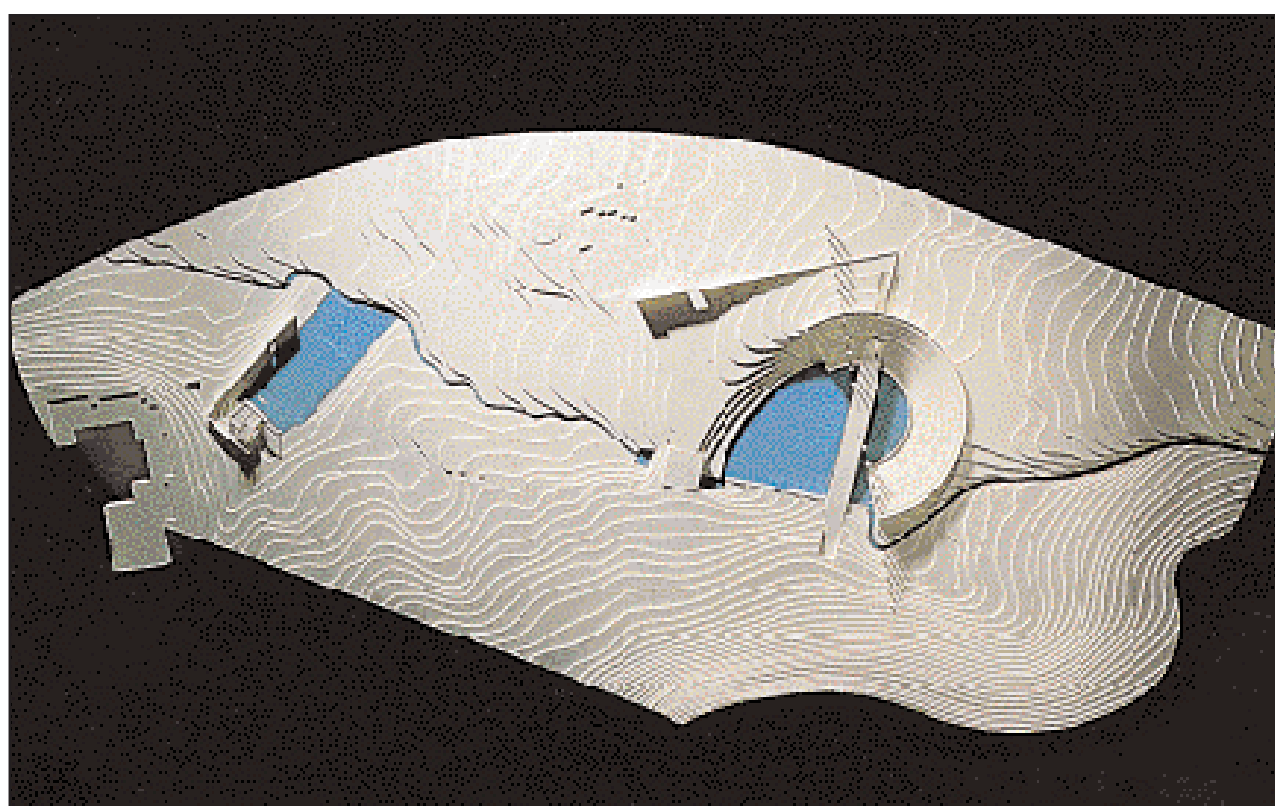
Σε μία άλλη περιοχή της Ιαπωνίας, στην πεδιάδα του Hokkaido, ο αρχιτέκτων Tadao Ando σχεδίασε ένα σύνολο-τοπίο αποτελούμενο από μία εκκλησία και ένα υπαίθριο θέατρο σε άμεση σχέση με δύο τε-



«Θέατρο στο νερό», Χοκάιντο Ιαπωνίας, έργο του Ταντάο Αντο, 1988 (φωτογραφία μακέτας από το Αρχείο του T. Ando).

χνητές λίμνες. Το σχήμα του «Θεάτρου στο Νερό», η γειτνίαση και σύνδεσή του με το ιερό, η ελεύθερη κιονοστοιχία που «διασχίζει» το θέατρο ως υπόμνηση του αρχαίου προσκηνίου αποτελούν ιδιοφυείς αναφορές στις πηγές του δυτικού θεατρικού χώρου. Παράλληλα η βυθισμένη στο νερό ορχήστρα και η διαγώνια πασαρέλα-παραπομπή στο «δρόμο των λουλουδιών» του παραδοσιακού γιαπωνέζικου θεάτρου Kabuki διασταυρώνουν κυρίαρχα στοιχεία της ανατολικής παράδοσης με αυτά της αρχαίας ελληνικής δημιουργώντας μια συγκλονιστική πολιτισμική σύνθεση ενός σύγχρονου θεατρικού χώρου.

Τα ενδεικτικά αυτά παραδείγματα από διάφορες χώρες της Ευρώπης, της Αμερικής, της Ασίας, με έντονες διαφοροποιήσεις στις πολιτισμικές παραδόσεις τους, αποδεικνύουν την κοινή θεατρική καταγωγή και τη διαρκή αναζήτηση επistroφής, μέσα από σύγχρονες μορφές θεατρικής έκφρασης και αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, στην παγκοσμιότητα των στοιχείων του αρχαίου θεάτρου.



Ταντάο Αντο, «Θέατρο και εκκλησία στο νερό», Χοκάιντο Ιαπωνία, 1988 (φωτογραφία μακέτας από το Αρχείο T. Ando).

Ευρώπη και αρχαία θέατρα

Οι –περιορισμένες– ενέργειες της Ευρωπαϊκής Ένωσης και του Συμβουλίου της Ευρώπης

Του Γεωργίου Λιόντου

Προϊσταμένου της Διεύθυνσης Σχέσεων
Ελλάδας-Ευρωπαϊκής Ένωσης στο ΥΠΠΟ

Η ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ πολιτική στην Ευρώπη δεν διακρίνεται για τη ζωηρότητά της, ακόμη λιγότερο για τις χρηματοδοτικές της δυνατότητες. Μέσα όμως από τη δραστηριοποίηση για την προστασία και την ανάδειξη της πολιτιστικής κληρονομιάς, δίνονται ορισμένες ευκαιρίες και για την ανάδειξη των αρχαίων θεάτρων και ωδείων.

Στο πλαίσιο της Ευρωπαϊκής Ένωσης, η Δέκατη Γενική Διεύθυνση κίνησε στη δεκαετία του '90 το Πρόγραμμα Raphael, με αντικείμενο την προστασία της πολιτιστικής κληρονομιάς. Οι δυνατότητες όμως του Raphael υπήρξαν μικρές σε σχέση με το κόστος αναστήλωσης μνημείων όπως τα αρχαία θέατρα: 250.000 ευρώ αποτελούν την οροφή για κάθε πρόγραμμα-σχέδιο, δηλαδή περίπου 750.000.000 δρχ. Στο πρόγραμμα έχει ενταχθεί το θέατρο των Φιλίππων.

Από το 2000 διαδέχεται τα μέχρι σήμερα κοινοτικά προγράμματα στον πολιτιστικό τομέα το Πρόγραμμα «Πολιτισμός 2000», το οποίο για μια πενταετία προβλέπεται να έχει συνολικά προϋπολογισμό μεταξύ 140 και 167 εκατ. ευρώ. Όμως, η προτεραιότητα και η έμφαση μετακινούνται βαθμιαία προς τα μεγάλα πολιτιστικά «γεγονότα», εκδηλώσεις και διευρωπαϊκά δίκτυα οπτικοακουστικά, σύνδεση του πολιτισμού με τη σχολική διαδικασία (Connert), σε συνεργασία με τη 10η Γενική Διεύθυνση και την 22α Γενική Διεύθυνση, και προώθηση του βιβλίου (μετάφραση).

Ετσι, οι ευκαιρίες για ανάδειξη των μνημείων της πολιτιστικής κληρονομιάς περιορίζονται. Δυνατότητες παρέμβασης, πολύ μεγαλύτερης κλίμακας, παρέχουν τα διαδοχικά Κοινοτικά Πλαίσια Στήριξης. Ήδη το 1996 είχαν επιλεγεί 25 αρχαία θέατρα και ρωμαϊκά ωδεία (από τα 120 και πλέον που βρίσκονται ανά την Ελλάδα), που εντάχθηκαν από το ΥΠΠΟ σε ένα φιλόδοξο 10ετές πρόγραμμα συντήρησης, αποκατάστασης και ανάδειξης τόσο των ίδιων των μνημείων όσο και του περιβάλλοντος χώρου. Ανακοινώθηκε η ένταξη στο πρόγραμμα των παρακάτω 25 αρχαίων θεάτρων και ρωμαϊκών ωδείων:

Α. Τα αρχαία θέατρα των Οινιαδών Αιτωλοακαρνανίας, Στράτου Αιτωλοακαρνανίας, Επιδαύρου, Φιλίππων και Δημητριάδος, καθώς και τα ωδεία Πατρών, Ασκληπιού Ιθώμης και Κω που είχαν ενταχθεί στο Περιφερειακό σκέλος του Β' ΚΠΣ, με προϋπολογισμό 550 εκατ. δρχ.

Β. Τα αρχαία θέατρα Θάσου, Μεγαλόπολης, Δωδώνης, Θορικού και Ερέτριας που είχαν ενταχθεί στο εθνικό σκέλος του Β' ΚΠΣ, με προϋπολογισμό 2,5 δισ. δρχ.

Τελικά (με στοιχεία 8.4.1999) στο εθνικό σκέλος Β' ΚΠΣ εντάχθηκαν τα



Το Θέατρο του Μεγαλόπολης έχει ενταχθεί στο εθνικό σκέλος του Β' ΚΠΣ (με 820 εκατ. δρχ.), για ένα δεκαετές πρόγραμμα συντήρησης και αποκατάστασης (φωτ.: «Ιτanos»).

θέατρα Θάσου (424.000.000 δρχ.), Μεγαλόπολης (820.000.000 δρχ.), Δημητριάδος (270.000.000 δρχ.) και Αργούς (200.000.000 δρχ.), καθώς και ο αρχαιολογικός χώρος Φιλίππων.

Γ. Τα αρχαία θέατρα Διονύσου, Σπάρτης, Αιγείρας, Αργούς, Μυτιλήνης, Φθιωτίδων, Θηβών, Ορχομενού Βοιωτίας, Δήλου και Μαρώνειας, το μικρό θέατρο της Επιδαύρου, καθώς και τα ωδεία Νικόπολης και Γόρτυνας που προβλεπόταν να χρηματοδοτηθούν από εθνικούς πόρους.

Ελπίδα βέβαια για τη συνέχιση των εργασιών στα αρχαία θέατρα είναι το Γ' ΚΠΣ τόσο στο εθνικό όσο και στο περιφερειακό του σκέλος.

Το Συμβούλιο της Ευρώπης

Το Συμβούλιο της Ευρώπης, οργανισμός μεγαλόπνοων προθέσεων αλλά εξαρχής περιορισμένων πρακτικών δυνατοτήτων, δεν αποτελεί πηγή χρηματοδότησης με υπολογίσιμη συνεισφορά στο χώρο του πολιτισμού.

Εκείνο που προωθεί το Συμβούλιο της Ευρώπης είναι οι πρωτοβουλίες

για πολιτιστικές δραστηριότητες, που κρίνεται ότι έχουν συμβολικό ή και ουσιαστικό χαρακτήρα· θέτει δηλαδή υπό την αιγίδα του προγράμματα ή εκδηλώσεις.

Αυτή η «σφραγίδα» είναι γενικά υπολογίσιμη και βοηθά, με τη σειρά της, στην ανεύρεση πόρων από την Ευρωπαϊκή Ένωση, από συντονιζόμενους εθνικούς και περιφερειακούς πόρους, από χορηγίες, δωρεές και συμμετοχές του ιδιωτικού τομέα (απολογιστικά στοιχεία 1997: 51% δημόσιοι πόροι, 47% ιδιωτικοί, 2% τρίτος τομέας).

Υπό την αιγίδα της Αρχαιολογικής Επιτροπής του Συμβουλίου της Ευρώπης παρουσιάστηκε, στο πλαίσιο του Ευρωπαϊκού Δικτύου Αρχαίων Χώρων Θεατρικής και Καλλιτεχνικής Δημιουργίας (περιλαμβάνονται εδώ θέατρα, αμφιθέατρα, ωδεία κ.λπ.) που ξεκίνησε το 1998 με πρωτοβουλία του Συμβουλίου της Ευρώπης, η έκθεση «Μια σκηνή για τον Διόνυσο». Η έκθεση, που περιελάμβανε υλικό από την Ευρώπη, τις ΗΠΑ, την Ιαπωνία και τη Ρωσία, οργανώθηκε από την πόλη της Θεσσαλονίκης, το Ίδρυμα Μελίνα Μερκούρη, το ΕΛΙΑ,

το δήμο του Πλόβντιβ της Βουλγαρίας, το Πανεπιστήμιο του Παλέρμο, το δήμο Συρακουσών και το Θεατρικό Μουσείο του Λονδίνου.

Ενταγμένη στο πλαίσιο των εκδηλώσεων «Θεσσαλονίκη – Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης 1997», η έκθεση παρουσιάστηκε επίσης στις Συρακούσες, στο Λονδίνο και το Πλόβντιβ (με προοπτική να παρουσιαστεί ακόμη στο Βερολίνο, το Λίβερπουλ και το Μπίγκαμ, ΗΠΑ) αναδεικνύοντας τη σημασία του αρχαίου ελληνικού δράματος στον ευρωπαϊκό πολιτισμό και την επίδρασή του στις σημερινές πολιτιστικές και καλλιτεχνικές τάσεις. Η έκθεση χρηματοδοτήθηκε από τα Κοινοτικά Προγράμματα «Καλειδοσκόπιο» και Raphael.

Το Συμβούλιο της Ευρώπης, σε θέματα πολιτιστικής κληρονομιάς θεάτρου, το υποστηρίζει η Fondation Européenne pour les Méciers du Patrimoine FEMP, με ενθάρρυνση της οποίας διοργανώθηκε Διεθνές Συμπόσιο στη Βερόνα για τη χρήση των Αρχαίων Θεατρικών Τόπων. Το Συμπόσιο οδήγησε στη Διακήρυξη του Παλέρμο που καθορίζει τους ό-

ρους της χρησιμοποίησης των αρχαίων θεάτρων. Η FEMP προωθεί επίσης σειρά άλλων δραστηριοτήτων, πρόγραμμα-πilotο για την πλαισίωση των τεχνικών των εργοταξίων, πρόγραμμα επαγγελματικής διαχείρισης αρχαιολογικών χώρων/AGESA, πρόγραμμα χρήσης αρχαίου θεάτρου/MINOTEC, πρόγραμμα ανάδειξης αρχαιολογικών χώρων που αποκαλύπτονται από δημόσια έργα/HERCULES, αρχεία συντήρησης και αναστήλωσης κτιρίων/ARCH, προγράμματα ευαισθητοποίησης των νέων στις τεχνικές της τήρησης της πολιτιστικής κληρονομιάς/CA-

RAVELA. Στα προγράμματα AGESA και MINOTEC από ελληνικής πλευράς συμμετέχουν το Πανεπιστήμιο Κρήτης, το Ινστιτούτο Πολιτιστικών Σπουδών Ευρώπης και Μεσογείου και οι υπεύθυνοι για την ανάδειξη του αρχαιολογικού χώρου της Μεσσηνίας.

Τέλος, εντός του 1999, το χρηματοδοτούμενο από την 10η Γενική Διεύθυνση Πρόγραμμα Συνεργασίας της Ευρωπαϊκής Ένωσης και του Συμβουλίου της Ευρώπης θα επιτρέψει πιο ουσιαστική προώθηση πρωτοβουλιών με τις εξής πέντε δραστηριότητες.

— Διοργάνωση διαγωνισμού φω-

τογραφίας, που έχει στόχο την οπτικοποίηση όλων των μορφών πολιτιστικής κληρονομιάς, ξεκινώντας από την αρχιτεκτονική κληρονομιά, δηλαδή τα μνημεία αλλά ενταγμένα στον περιβάλλοντα χώρο τους, και φθάνοντας έως τα μουσεία και τις συλλογές ή τους θησαυρούς των βιβλιοθηκών και των πανεπιστημίων (προϋπολογισμός 50.000 ευρώ).

— Συστηματική διοργάνωση των «Ευρωπαϊκών Ημερών Πολιτιστικής Κληρονομιάς» κάθε Σεπτέμβριο για την εξοικείωση των Ευρωπαίων πολιτών με την πολιτιστική κληρονομιά (προϋπολογισμός 170.000 ευρώ).

— Δημιουργία Δικτύου των μεγάλων εργαστηρίων/εργοστασίων των διακοσμητικών τεχνών στην Ευρώπη – υφαντουργίας, πορσελάνης, γυαλιού/κρυστάλλου, επίπλων, κ.λπ. (προϋπολογισμός 115.000 ευρώ).

— Πανόραμα της ευρωπαϊκής μουσικής κληρονομιάς, με συλλογή πληροφοριών σε γραπτή, φωτογραφική και φωνητική μορφή (προϋπολογισμός 150.000 ευρώ).

— Περιδιάβαση των παλαιών πανεπιστημίων, δημιουργία δικτύου και επίσκεψη της κληρονομιάς του πανεπιστημιακού κόσμου (προϋπολογισμός 116.000 ευρώ).

«Μια σκηνή για τον Διόνυσο»

Μια ελληνική έκθεση που περιοδεύει ανά τον κόσμο

Του **Σπύρου Μερκούρη**

Γενικού συντονιστή της έκθεσης

ΤΟ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟ της Ευρώπης οργάνωσε το Σεπτέμβριο του 1995, στο Παλέρμο, ένα Συμπόσιο με θέμα τη «Συντήρηση και Χρήση των Ελληνο-ρωμαϊκών Θεάτρων».

Επειδή πρωταρχική αξία έχει η ευαισθητοποίηση των λαών της Ευρώπης αλλά και του ευρύτερου μεσογειακού χώρου, για την κοινή πολιτιστική κληρονομιά, τέθηκε για πρώτη φορά σε τέτοια κλίμακα μια συλλογική βούληση για την προστασία των αρχαίων θεάτρων.

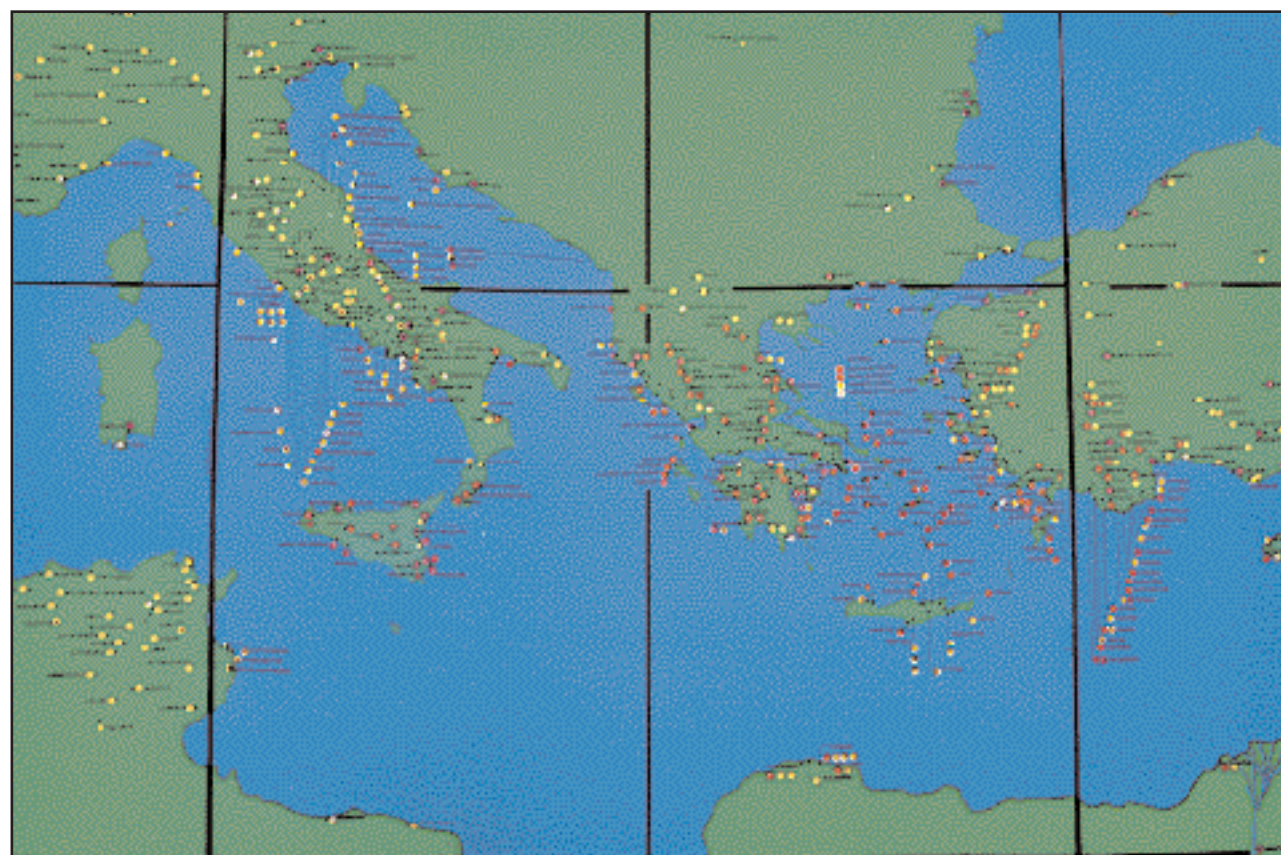
Σε όλα τα ενδιαφερόμενα κράτη, στάλθηκε τότε μια διακήρυξη που ονομάστηκε «Διακήρυξη της Εγέστας» για τον τρόπο που θα έπρεπε να συντηρούνται και να χρησιμοποιούνται τα θέατρα.

Η πρωτοβουλία του Συμβουλίου της Ευρώπης μας έδωσε το ερέθισμα και μας έκανε σαν Έλληνες, να αισθανθούμε την υποχρέωση να οργανώσουμε και να παρουσιάσουμε μια έκθεση με τίτλο «Μια Σκηνή για το Διόνυσο – Θεατρικός Χώρος και Αρχαίο Δράμα».

Η έκθεση εξελίσσεται σε δύο κατευθύνσεις. Η μία αφορά στην αρχιτεκτονική των αρχαίων θεάτρων και η άλλη το αρχαίο δράμα.

Στην έκθεση έχουν προσδιοριστεί οι εξής βασικοί άξονες:

- Η συστηματική καταγραφή των αρχαίων θεάτρων και ωδείων του ευρύτερου μεσογειακού χώρου.
 - Ο χαρακτήρας και η εξάπλωση των αρχαίων θεάτρων.
 - Οι ιστορικοί μετασχηματισμοί του αρχαίου θεατρικού χώρου.
 - Παρουσίαση θεατρικών μηχανισμών και σκηνικών στοιχείων.
 - Το αρχαίο δράμα ως διαχρονική μορφή θεάτρου και πολιτισμική αξία.
 - Η αρχαιολογική αποκατάσταση και αναβίωση των αρχαίων θεατρικών χώρων.
 - «Η παρουσία» της αρχαιότητας στην Αναγέννηση.
 - Τα κλασικά αρχέτυπα και ο σύγχρονος σχεδιασμός.
 - Οι ιστορικές και σύγχρονες παραστάσεις του αρχαίου δράματος.
- Για πρώτη φορά στο διεθνή χώρο,



Τμήμα του μεγάλου (6x3,20) χάρτη των αρχαίων θεάτρων, ο οποίος περιλαμβάνεται στην έκθεση «Μια σκηνή για τον Διόνυσο – Θεατρικός χώρος και αρχαίο δράμα» που περιοδεύει ανά τον κόσμο. (Ολόκληρος ο χάρτης δημοσιεύθηκε στο προηγούμενο αφιέρωμα των «Επτά Ημερών», τα Αρχαία Ελληνικά Θέατρα)

δημιουργήθηκε και παρουσιάζεται ένα χάρτης διαστάσεων 6 μ. X 3.25 μ., που καταγράφει όλα τα αρχαία θέατρα και ωδεία που υπήρχαν στον αρχαίο κόσμο και επισημαίνει το χρόνο κατασκευής και λειτουργίας τους, ελληνικής, ρωμαϊκής καθώς και τη σημερινή χρήση τους. Ο χάρτης αυτός δείχνει εντυπωσιακά την εξάπλωση του ελληνικού πνεύματος και του ελληνορωμαϊκού πολιτισμού.

Παράλληλα, παρουσιάζεται η πορεία και η εξέλιξη του αρχαίου δράματος, όπου τονίζεται η διαχρονικότητα και η επικαιρότητά του. Στις τελευταίες δεκαετίες, μεγάλο ρόλο παίζουν οι σκηνοθέτες, Έλληνες και ξένοι, που ξεχωρίζουν ορισμένες πλευρές των τραγωδιών και τις αναδεικνύουν σκηνικά, θέλοντας να προβάλουν οξύτατα προβλήματα, εθνολογικά, κοινωνικά, πολιτικά, φεμινιστικά, ψυχικά. Παρουσιάζουν τα

πάθη των ηρώων της τραγωδίας και τα συσχετίζουν με τα αδιέξοδα και τα προβλήματα της εποχής μας. Αυτή η επικαιρότητα του αρχαίου δράματος, δημιουργεί το παγκόσμιο ενδιαφέρον.

Η παρουσίαση γίνεται με αντίγραφα αγγείων που απεικονίζουν παραστάσεις του αρχαίου δράματος στην αρχαιότητα. Με μακέτες αρχαίων θεάτρων, με γιγαντοφωτογραφίες, με επεξηγηματικά κείμενα και θεατρικά κοστούμια κορυφαίων Ελλήνων και ξένων σκηνογράφων και ενδυματολόγων από παραστάσεις αρχαίου δράματος που έχουν πραγματοποιηθεί στην Ελλάδα, Ιταλία, Αγγλία, Ισπανία, Σουηδία, Βουλγαρία, κ.ά.

Σε προβολές βίντεο παρουσιάζονται αποσπάσματα από παραστάσεις αρχαίου δράματος στην Ελλάδα και στο εξωτερικό.

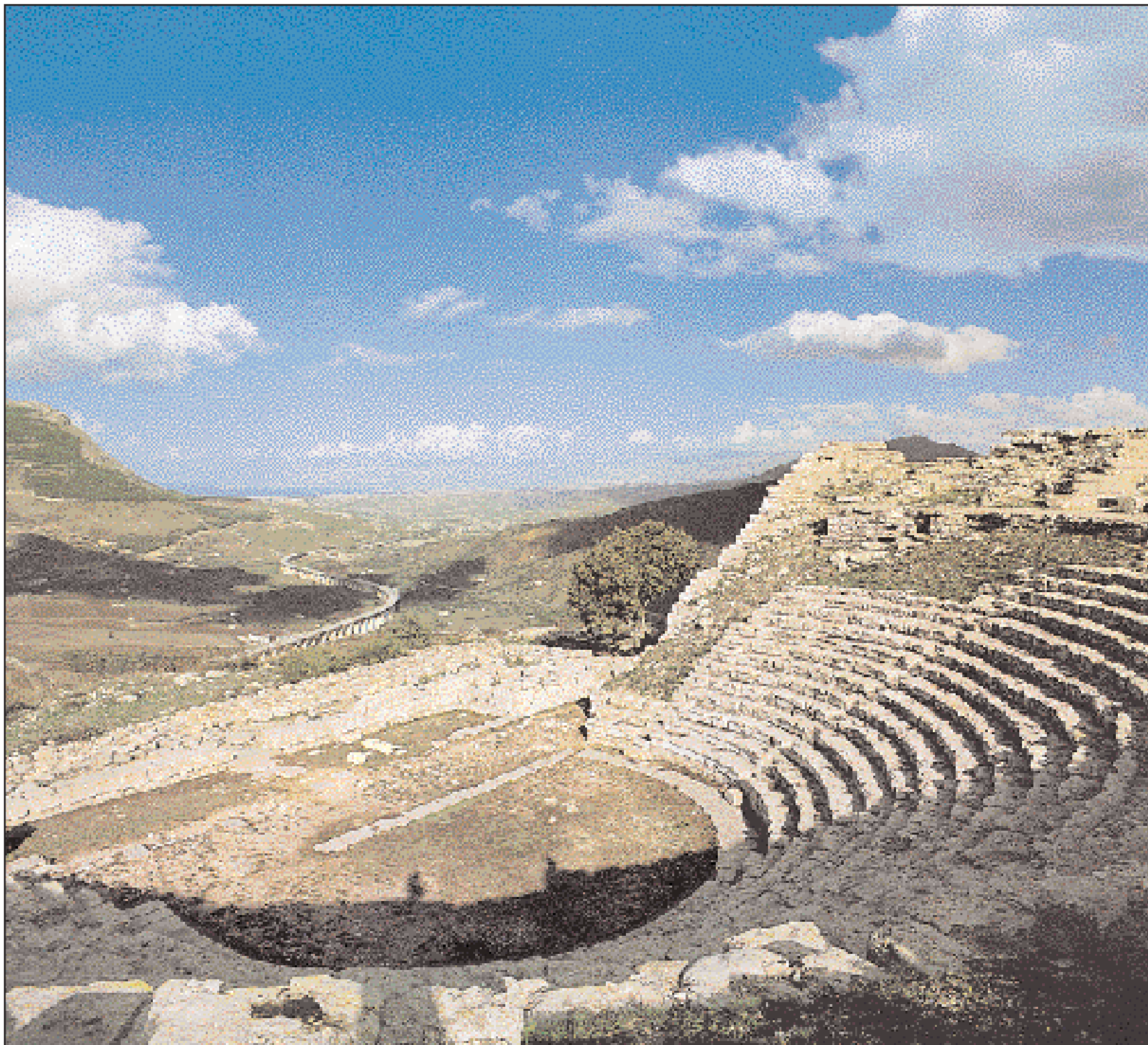
Η εξελικτική πορεία της έκθεσης καθώς και ο εκπαιδευτικός της χαρακτήρας τονίζονται από οπτικοακουστική κάλυψη.

Στο πλαίσιο της έκθεσης έχει εκδοθεί από τις Εκδόσεις Καπόν, ένα εξαιρετικό βιβλίο – κατάλογος με φωτογραφικό υλικό και κείμενα ειδικών από την Ελλάδα και το εξωτερικό που περιγράφει και αναλύει την εξέλιξη του αρχαίου δράματος και της αρχιτεκτονικής των αρχαίων θεάτρων. Ενα τμήμα της έκθεσης πρωτοπαρουσιάστηκε από το Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών σε συμπόσιο του αρχαίου δράματος στους Δελφούς.

Στα τέλη Νοεμβρίου 1997 παρουσιάστηκε στη Θεσσαλονίκη στο πλαίσιο της Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης.

Την άνοιξη του 1998, η έκθεση πα-

Συνέχεια στην 32η σελίδα



Στην Εγέστα της Κάτω Ιταλίας (στη φωτογραφία το αρχαίο θέατρο της πόλης) ψηφίστηκε το 1995 η γνωστή «Διακήρυξη της Εγέστας» από το Συμβούλιο της Ευρώπης, η οποία αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο πρέπει να συντηρούνται και να χρησιμοποιούνται τα αρχαία θέατρα (φωτ.: Ιτανος).

Συνέχεια από την 31η σελίδα

ρουσιάστηκε στις Συρακούσες κατά τη διάρκεια του Φεστιβάλ Αρχαίου Δράματος, ενώ ο γιγαντιαίος χάρτης τοποθετήθηκε στην είσοδο του αρχαίου θεάτρου των Συρακουσών όπου είχαν την ευκαιρία να τον δουν περισσότεροι από 200.000 θεατές που παρακολούθησαν τις 44 παραστάσεις του αρχαίου δράματος.

Από το Νοέμβριο του 1998 έως τον Μάιο του 1999, η έκθεση παρουσιάστηκε στο Θεατρικό Μουσείο του Λονδίνου. Πολλά σχολεία επισκέφθηκαν την έκθεση για να παρακολουθήσουν ειδικά εκπαιδευτικά προγράμματα για το αρχαίο δράμα.

Τον Ιούνιο του 1999, η έκθεση παρουσιάστηκε στη Φιλιπούπολη της Βουλγαρίας, στο πλαίσιο των εκδηλώσεων Πολιτιστικός Μήνας της Ευρώπης και αποτέλεσε το πιο σημαντικό καλλιτεχνικό γεγονός.

Η έκθεση είχε τεράστια απήχηση όπου παρουσιάστηκε. Ενώ ο τύπος

στην Ελλάδα και το εξωτερικό, έκανε ευνοϊκότατα σχόλια. Οι Times του Λονδίνου, αφιέρωσαν 3 σελίδες και τα περιοδικά πληροφόρησης του κοινού για τις καλλιτεχνικές εκδηλώσεις στην πόλη του Λονδίνου, καταχώρησαν την έκθεση σε ειδικό πλαίσιο.

Θέλω να τονίσω ότι αυτή η έκθεση αποτελεί μια συλλογική προσπάθεια. Σε κάθε χώρα, σε κάθε καινούργιο χώρο που παρουσιάζεται είναι σαν μια καινούργια έκθεση. Οι συντελεστές της έκθεσης: η Μαίρη Κουμανταροπούλου που έχει τον σχεδιασμό και την καλλιτεχνική επιμέλεια, ο Μιχάλης Πιτένης και ο Κωνσταντίνος Μπολέτης που έχουν κάνει την επιστημονική έρευνα, ο Αλέξανδρος Φασόης και η Κατερίνα Αλεξοπούλου που έχουν κάνει τις τεχνολογικές προσαρμογές, η Τίνα Παραλή που επιμελείται τις θεατρικές μάσκες, ο Παναγιώτης Σκορδάς που έχει την τεχνική επιμέλεια και οι Αντώνης και

Μάνος Λιγνός που με τα συνεργεία τους κάνουν τις κατασκευές και τις τοποθετήσεις της έκθεσης, εργάστηκαν με όλες τους τις δυνάμεις με εξαιρετικό αποτέλεσμα.

Για πρώτη φορά, μουσεία του κύρους του Θεατρικού Μουσείου του Λονδίνου και του Victoria & Albert Museum, όχι μόνο, μας επέτρεψαν να χρησιμοποιήσουμε δικά μας συνεργεία, αλλά μας το ζήτησαν.

Ο Διονύσης Φωτόπουλος, με τις γνώσεις, συμβουλές και υποδείξεις του συνέβαλε ιδιαίτερα, στην επιτυχία της έκθεσης. Ενώ το κοστούμι που έφτιαξε για τη Μελίνα Μερκούρη, η ενδυματολόγος Ντένη Βαχλιώτη, στην παράσταση της Μήδειας, δωρήθηκε στο Θεατρικό Μουσείο του Λονδίνου, που ετοιμάζεται να κάνει μια μόνιμη παρουσίαση για το αρχαίο δράμα.

Η έκθεση προγραμματίζεται να παρουσιαστεί στις αρχές Οκτωβρίου του 1999, στο Κρατικό Πανεπιστήμιο

Binghamton της Πολιτείας της Νέας Υόρκης, στο πλαίσιο εκδηλώσεων εορτασμού με τίτλο «Τιμή προς την Ελλάδα» που οργανώνουν όλα τα κρατικά πανεπιστήμια της Πολιτείας της Νέας Υόρκης που αποτελούνται από 64 κολέγια και όπου φοιτούν 400.000 φοιτητές.

Τον Ιανουάριο του 2000, έχει προγραμματιστεί η παρουσίαση της έκθεσης στο Μουσείο του Λίβερπουλ (National Museums & Galleries on Merseyside).

Τον Ιούνιο του 2000, η έκθεση θα παρουσιαστεί, στη Λειψία της Γερμανίας κατά τη διάρκεια της Παγκόσμιας Εκθέσης.

Η έκθεση είναι υπό την αιγίδα του Συμβουλίου της Ευρώπης και του υπουργείου Πολιτισμού της Ελλάδας και προγραμματίζεται να παρουσιαστεί στην Αθήνα, το φθινόπωρο του 2000, εμπλουτισμένη με αυθεντικά αγγεία και κοστούμια από όλες τις χώρες που θα έχει περιοδεύσει.