



Οι ιστορικές πρωτοπορίες, ο σκηνικός χώρος και τα κοστούμια για το θέατρο και τον χορό

Αγγελική Μπάρα - 21/02/2020

Φοιτήτρια: **Αγγελική Μπάρα**

Επιβλέπων: Ανδρέας Γιακουμακάτος, Καθηγητής της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών

Ίδρυμα: Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Ιστορίας και Θεωρίας της Τέχνης

Ημερομηνία παρουσίασης: 14 Ιουνίου 2019

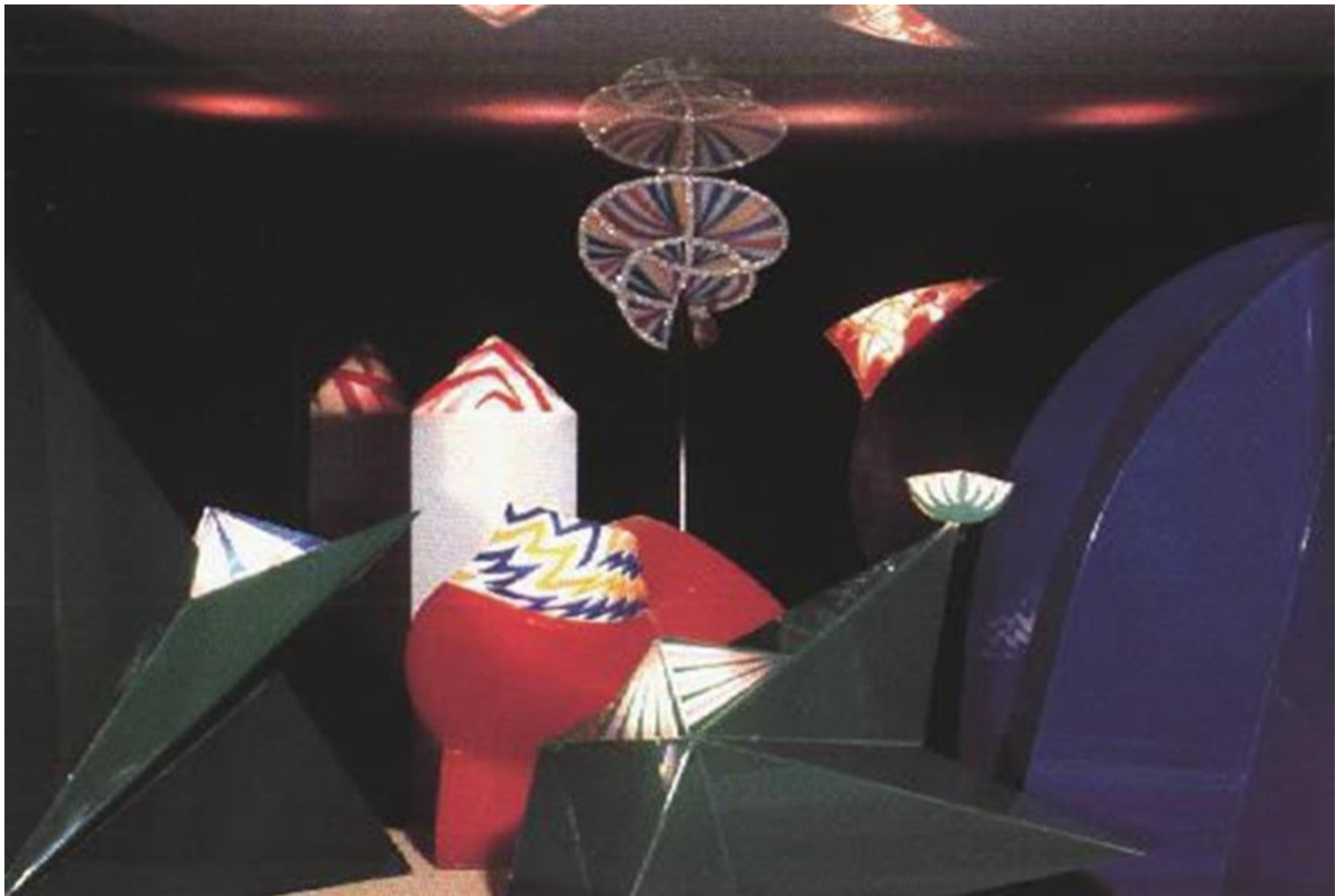
Οι ιστορικές πρωτοπορίες, ο σκηνικός χώρος και τα κοστούμια για το θέατρο και τον χορό

Το θέατρο είχε δημιουργήσει τις κατάλληλες προϋποθέσεις για να διευρυνθεί η ερμηνεία του χώρου, η σχέση του ανθρώπου με το σώμα, αλλά και ο ρόλος της τέχνης. Οι ανατροπές του 19ου αιώνα τέθηκαν υπό αμφισβήτηση από τους καλλιτέχνες της πρωτοπορίας. Λόγω του επαναπροσδιορισμού της θεατρικής ιδεολογίας και της αναζήτησης μιας νέας ταυτότητας, ασκήθηκε κριτική στην ακαδημαϊκή παράδοση και το ρεαλιστικό θέατρο. Τα κινήματα της πρωτοπορίας στόχευσαν σε μια υποκειμενική ερμηνεία του θεάτρου και του χορού, καταλήγοντας στην απομυθοποίηση ακόμα και στην άρνηση.¹

Ο σκηνικός χώρος ήταν μια πολιτιστική σύμβαση που συγκέντρωνε τις εικαστικές τέχνες και κωδικοποιούσε κοινωνικές δομές και ιδέες, δημιουργώντας αισθητικές ανατροπές στο θέατρο του 20ού αιώνα. Οι προβληματισμοί και οι αισθητικές προτάσεις των κινημάτων της Πρωτοπορίας επαναπροσδιόρισαν την έννοια του χώρου και τον κανόνων που τον ορίζουν, και ερμήνευσαν τη σχέση του ανθρώπου με αυτά τα δυο. Με την κατάργηση των ορίων μεταξύ των τεχνών, προσεγγίστηκαν νέες πρακτικές που ανήκαν στο θέατρο. Μέσα από τον θεατρικό χώρο, αρκετοί εκπρόσωποι των κινημάτων αναζήτησαν και εφάρμοσαν νέες απόψεις σχετικά με τη λειτουργία της οπτικής εικόνας, μέσω του κοστουμιού και των σκηνικών.²

Η σκηνική παρουσίαση στράφηκε στις οπτικές εντυπώσεις, που βασίζονταν στους όγκους, τις φόρμες και τα χρώματα, με σχεδόν συμβολική λειτουργία. Κοινή ιδέα όλων των κινημάτων της πρωτοπορίας ήταν η χρήση του χώρου ως εκφραστικού μέσου, η υπογράμμιση της κίνησης του σώματος για τη διαμόρφωση της κατάλληλης ατμόσφαιρας και η ενεργή συμμετοχή του θεατή. Ακόμη, ο σκηνικός χώρος έγινε η βάση της άρθρωσης της θεατρικής γλώσσας, με τα κοστούμια να γίνονται το κυριότερο στοιχείο της θεατρικής δράσης και της υποβολής του φανταστικού.³

Σε συνδυασμό με την αλλαγή της θεατρικής αντίληψης, επαναπροσδιορίζεται και ο ρόλος του ηθοποιού και του χορευτή, καθώς αρχίζει να συμπρωταγωνιστεί με μαριονέτες, να κάνει ακροβατικά και να γίνεται γιγάντιος ή μικροσκοπικός. Σε αυτό συνέβαλε η χρήση των mixed media, δηλαδή των διάφορων εικαστικών μέσων, αλλά και η μετατροπή της σκηνης, από απλό φόντο σε σκηνικό χώρο. Έτσι, η τρισδιάστατη θεατρική σύλληψη, σε συνδυασμό με τα εικαστικά μέσα, ήταν αυτή που κατεύθυνε το οπτικό αποτέλεσμα.⁴



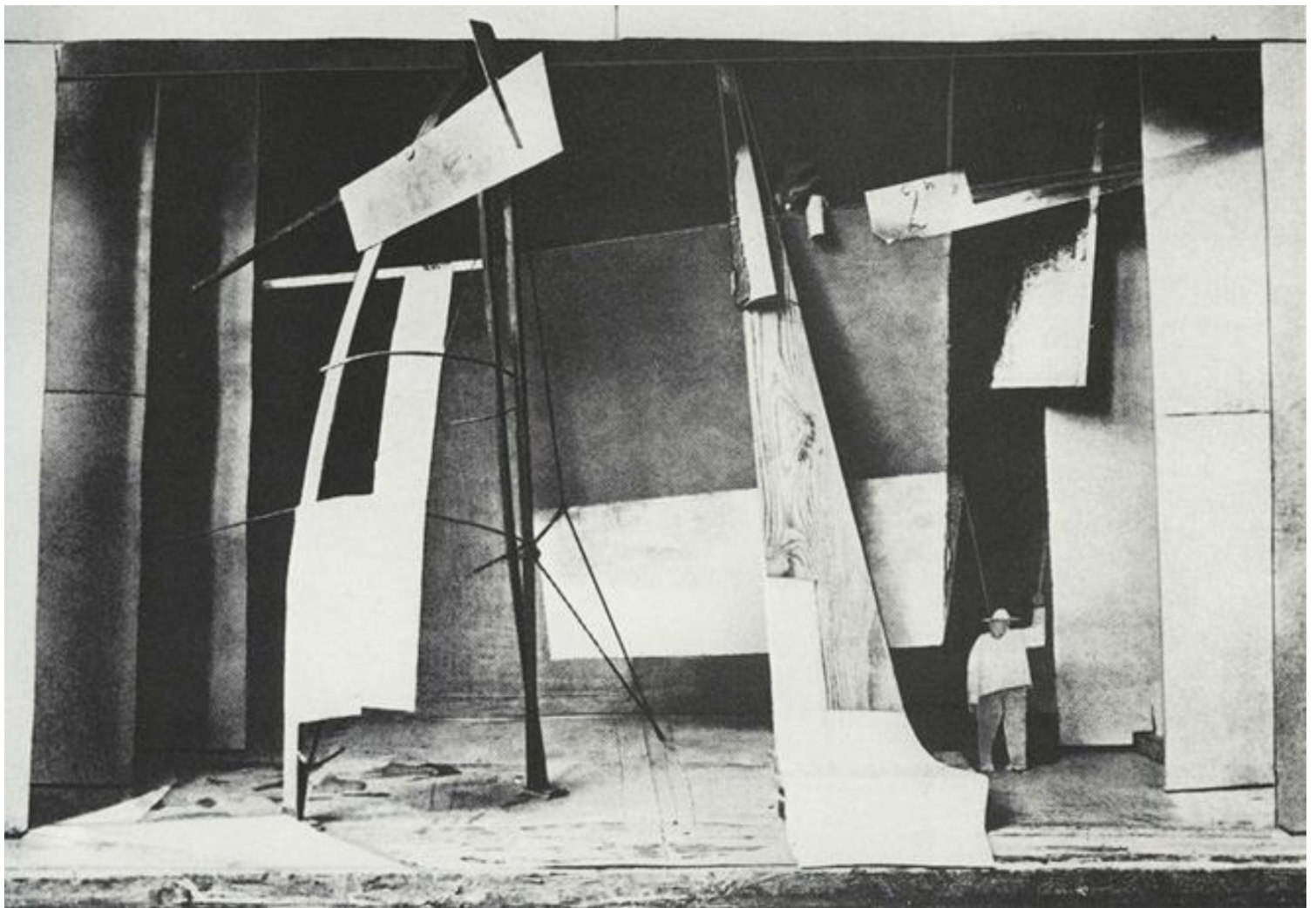
Εικ.1 Το σκηνικό της παράστασης “Feu d' Artifice”, Giacomo Balla, 1917

Η μετάβαση στα μηχανικά υποκατάστατα ήταν αναμενόμενη. Η μαριονέτα και ο ηθοποιός - μηχανή είναι στοιχεία της φουτουριστικής πολεμικής ενάντια στον φυσικό και ανθρώπινο κόσμο. Επηρεασμένοι από τις προϋπάρχουσες θεωρίες του Craig για τον άνθρωπο - υπερ-μαριονέτα, προσπάθησαν να ενσωματώσουν τον ηθοποιό στον χώρο με πολύ διαφορετικό τρόπο. Έτσι, από την εκφραστικότητα του ηθοποιού στρέφονται στην πλήρη έλλειψη κάθε έκφρασης από τη μαριονέτα. Για να τεθεί σε εφαρμογή αυτή η ιδέα, οι φουτουριστές σχεδίασαν μάσκες που εμπόδιζαν κάθε στοιχείο της ατομικής εκφραστικότητας.⁵

Το μανιφέστο του Φουτουριστικού Χορού υπογραμμίζει την ανάγκη αποδέσμευσης της μυϊκής εκφραστικότητας και τη χρήση μηχανικών ρυθμικών μέσων, δημιουργώντας χορογραφίες που χαρακτηρίζονται από άγαρμπες αλλά δυναμικές κινήσεις. Αυτό προσπάθησε να κάνει και ο Depero με τις μαριονέτες του το 1918, με την παράσταση *"Balli Plastici"* (Πλαστικοί Χοροί) σε μουσική του Alfredo Casella. Με τη χρήση της κινητικής σκηνης, την κυριαρχία των οπτικών εφέ και τη συμβολή της μουσικής, οι κινητές ζωγραφικές επιφάνειες μετέτρεψαν σε χορό τις σκηνικές και χρωματικές παραμορφώσεις: *"Το θέαμα είναι βασισμένο σε προοπτικές παραμορφώσεις, σε μηχανικά λουλούδια και σε φανταστικές κατασκευές από μέταλλο και κρύσταλλο"*. Καταλαβαίνουμε πως η κίνηση ήταν απαραίτητη συνθήκη, για να παραχθεί ένα θέαμα που θα μπορούσε να υπερβεί τα όρια του χώρου και του χρόνου ως επακόλουθο των πολλαπλών *"χωρικών καταστάσεων"*.⁶

Ο σκηνικός χώρος, ως σημείο συνάντησης και αλληλεπίδρασης των αισθητικών αναζητήσεων, των εικαστικών κινημάτων της πρωτοπορίας, λειτούργησε ως προπομπός της θεατρικής έκφρασης της εποχής. Η σχέση του ηθοποιού με τον χώρο, η διαφορετική προσέγγιση του φωτός και του χρώματος, η σχέση της κινησιολογίας με το κοστούμι και τη μάσκα, και οι εικαστικοί πειραματισμοί πάνω στη σκηνή, ήταν κοινός τόπος και στόχος για τη διαμόρφωση μιας παράστασης. Βασικά σημεία αναφοράς αποτέλεσαν οι εικαστικές ανατροπές και η επαφή της παράστασης με το κοινό. Η εικαστική δράση και η θεατρική σκηνή ταυτίστηκαν με τη σύγχρονη ζωή, λόγω της επαφής των κινημάτων με τον πραγματικό καθημερινό χώρο.

Οι άνθρωποι των τεχνών, τη δεκαετία του '20, ήθελαν να ανανεώσουν την παράδοση και τις παραδοσιακές αξίες και να εγκαταστήσουν την αρμονία στη νέα κοινωνία. Ο Tatlin, ο Annenkov και ο Meyerhold σχεδίασαν σκηνικά, τα οποία πλαισιώνονταν από τον ήχο σειρήνων εργοστασίων που είχαν οργανωθεί από τον Mayakovsky, για να δημιουργηθεί η ατμόσφαιρα των δρόμων. Ο Meyerhold, κύριος εκφραστής των κουστρουκτιβιστικών αναζητήσεων, μεταφέρει την κοινωνική επανάσταση στο θέατρο. Ο θεατρικός χώρος γίνεται ριζοσπαστικός, επαναστατικός, ουτοπικός και φανταστικός, μεταφέροντας τους ήχους και την ταχύτητα του δρόμου πάνω στη σκηνή.⁷



Εικ.2 Μακέτα σκηνικού, Vladimir Tatlin, 1923

Ο νέος τρόπος ζωής εκφράστηκε από όλα τα κινήματα, στα πλαίσια της θεατρικής σκηνης και της παρουσίας αισθητικών προτάσεων, μέσα από τα κοστούμια και τη σκηνογραφική προσέγγιση της κάθε παράστασης. Η σκηνογραφία έχασε τον παραδοσιακό της χαρακτήρα, καθώς αντιμετωπίστηκε σε αρκετές περιπτώσεις ως αρχιτεκτονική κατασκευή. Κοινό ζητούμενο ήταν η συμμετοχή του κοινού στο δρώμενο, και όπως είχε δηλώσει και ο Arrja: *“Ο όρος «αναπαράσταση» σιγά σιγά θα γίνει αναχρονιστικός και χωρίς νόημα... Η δραματική πράξη του μέλλοντος θα γίνει μια “κοινωνική πράξη” στην οποία ο καθένας μπορεί να συνεισφέρει”*.

Οι ντανταϊστές αντικατέστησαν τις παραδοσιακές αξίες της αρμονίας και της συνοχής, μέσα από μια βαθιά και αναρχική έκφραση, και το θέατρο χαρακτηρίστηκε από την έλλειψη λογικής και ενός σταθερού επαναλαμβανόμενου διαλόγου. Οι στοχασμοί πάνω στο θέατρο διατυπώθηκαν στα ντανταϊστικά μανιφέστα του 1916 και του 1920. Στα μανιφέστα τους έκαναν λόγο για σύντομες θεατρικές πράξεις που περιελάμβαναν χορευτικά και ο συγγραφέας ήταν ερμηνευτής του κειμένου. Οι πράξεις αυτές μπορούσαν να πραγματοποιηθούν και εκτός θεάτρου, σε γκαλερί και μουσεία, διαμορφώνοντας ένα είδος θεάτρου-γιορτής με απαραίτητη προϋπόθεση την επαφή με το κοινό, κάτι ανάλογο με αυτό που είχαν εκφράσει νωρίτερα οι φουτουριστές. Τα χιουμοριστικά στοιχεία και το γκροτέσκο ήταν κάποιες από τις θεατρικές τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν. Αντικείμενα ασυνήθιστα ή από την καθημερινή ζωή είχαν λογική σχέση με το θέμα της παράστασης. Η χρήση των προσωπείων, που ήταν εμπνευσμένα από τον αφρικανικό πολιτισμό και την τελετουργία, οι χειρονομίες, ο χυδαίος λόγος και οι φωνές έδιναν μια πρωτόγονη διάσταση στην πράξη.⁹

Περιγραφικά και ιστορικά στοιχεία απορρίφθηκαν και δόθηκε προτεραιότητα στα πλαστικά στοιχεία, τη χρήση των υλικών, τον χειρισμό των ήχων, των χρωμάτων και της δυναμικής του φωτός, ως εργαλεία δημιουργίας. Τα κινήματα οδηγήθηκαν σε ένα πιο αφηρημένο θέατρο, επειδή σε αρκετές περιπτώσεις δεν προσδιορίζεται ο χώρος και ο χρόνος. Το στοιχείο του φωτός ήταν σημαντικός παράγοντας, γιατί ανήκε στη σφαίρα του ακαθόριστου και ρόλος του ήταν να ανακαλύπτει το μη ορατό.

Το στοιχείο του παράλογου συνδέει το Θέατρο της Σκληρότητας με το εξπρεσιονιστικό θέατρο. Το θέατρο του εξπρεσιονισμού βασίζεται στη χειρονομία, στην κινησιολογία, στο έντονο χρώμα και τον θόρυβο, και είναι γεμάτο από βίαιες εικόνες. Για να καταργηθεί ο θεατρικός λόγος, δόθηκε έμφαση στην κίνηση, τους φωτισμούς, το χρώμα και τον ήχο. Ο Kokoschka ήταν ο πρώτος που ασχολήθηκε με το εξπρεσιονιστικό θέατρο και διαμόρφωσε μια άμεση σχέση μεταξύ ζωγραφικής και θεάτρου, καθώς τα ζωγραφικά έργα που συνοδεύονταν από κείμενα συνδέονταν με την αισθητική τού θεάτρου. Ο Kokoschka έγραψε θεατρικά έργα μεταξύ του 1907 και του 1918, με έντονη τη χρήση των οπτικών στοιχείων. Αντισυμβατικά σκηνικά, χρώματα, φως και χειρονομίες με στοιχεία παντομίμας ήταν στοιχεία φορτισμένα με συμβολισμούς. Τα πρώτα έργα σόκαραν, λόγω της χρήσης της οπτικής γλώσσας που αναμόρφωνε τη σκηνή. Το φως και το χρώμα υπερίσχυσαν απέναντι στον θεατρικό λόγο. Ο ίδιος υποστήριζε: "Ο εξπρεσιονισμός δίνει ζωή στην πραγματική εμπειρία...Εξπρεσιονισμός είναι η διαμόρφωση της εμπειρίας και ως τέτοια απαιτεί κάθε μέσο".¹⁰



Εικ.3 Οι χορευτές του Τριαδικού Μπαλέτου φορούν τα κοστούμια που σχεδίασε ο Oskar Schlemmer, 1926

Το θεατρικό εργαστήρι του Bauhaus συνέχισε να επικοινωνεί με τον εξπρεσιονισμό, επειδή ο Lothar Schreyer διατηρούσε στενές σχέσεις με την ομάδα των εξπρεσιονιστών. Υπήρξε μάλιστα και ιδρυτικό μέλος ενός πειραματικού εξπρεσιονιστικού θεάτρου. Τον Schreyer αντικαθιστά το 1923 ο Oskar Schlemmer, ο οποίος αρχικά ήταν διευθυντής του τμήματος γλυπτικής. Η θεωρία και η πρακτική, για τον Schlemmer, ολοκλήρωναν η μια την άλλη, όπως το συναίσθημα και η τεχνολογία. Από τα γραπτά του Schlemmer μπορούμε να καταλάβουμε πως η δουλειά του είναι ανθρωποκεντρική, πιο συγκεκριμένα τον ενδιέφερε η σχέση τού ανθρώπου με την τεχνολογία. Γενικά οι θεωρίες του Schlemmer ήταν εναρμονισμένες με τις θεωρίες του Bauhaus, όσον αφορά την παράδοση της χειροτεχνίας (crafts). Έτσι, δόθηκε έμφαση στην τεχνική της μορφής, ως απελευθέρωση του καλλιτέχνη από το χάος και τη σύγχυση. Οι καλλιτέχνες του Bauhaus συμφωνούσαν στο ότι η φόρμα από μόνη της είναι αρκετή για να δώσει μορφή στις σκέψεις και τα

συναισθήματα. Ο Gropius είχε εκφράσει τη θέση του για το ζήτημα της μορφής: “Είναι αλήθεια, ότι το μυαλό μπορεί να μεταμορφώσει το σώμα, και ομοίως είναι αλήθεια ότι η μορφή μπορεί να αλλάξει το μυαλό.”¹¹

Ο ηλεκτρισμός και η τεχνολογία έδωσαν τεράστιες δυνατότητες πάνω στη διαμόρφωση της σκηνής, και ανέτρεψαν τα δεδομένα του τότε θεάματος. Έτσι, ο σκηνικός χώρος επαναπροσδιορίστηκε από την κίνηση του φωτός, του χρώματος και της φόρμας. Επιπροσθέτως, ο χώρος αντιμετωπίστηκε ως αυτόνομη οπτική αξία, λόγω των προϋπαρχόντων αρχών του Arria και του Craig που ανέτρεπαν τα παραδοσιακά κριτήρια της σκηνογραφίας.

Ο Gropius στο Ολικό Θέατρο (1926), μέσω του εφέ έκπληξης χώρου, δίνει τη δυνατότητα στο κοινό να ξεφύγει από την αδράνεια. Η κίνηση της σκηνής τη στιγμή που διαδραματίζεται η performance και η χρήση φωτισμού και προτζέκτορα αποτρέπουν την “επιπεδότητα” του θεάματος και δημιουργούν κινούμενες εικόνες με τρισδιάστατη μορφή. Ταυτόχρονα μειώνεται η χρήση δυσκίνητων σκηνικών μέσων, που απαιτούν συχνές αλλαγές.¹²

Το σώμα και η κίνηση των ηθοποιών άρχισε να αναιρείται και να αλλοιώνεται, λόγω των πλαστικών και τρισδιάστατων κοστουμιών, που πολλές φορές είχαν εντυπωσιακές αισθητικές αναλογίες μεταξύ της γλυπτικής, της μηχανής και της γεωμετρικής φόρμας. Ωστόσο, το θέατρο δεν ασχολήθηκε με τη μηχανοποίηση της ανθρώπινης υπόστασης, ούτε ενδιαφέρθηκε για τις πλαστικές σχέσεις του χώρου και του ηθοποιού. Επομένως, σε αυτή την περίπτωση, το κοστουμί δεν χρησιμοποιήθηκε ως συμπληρωματικό οπτικό στοιχείο του σκηνικού χώρου.

Τα κινήματα της πρωτοπορίας άλλαξαν ριζικά τον τρόπο θέασης των θεατρικών δρωμένων, παράγοντας διαφορετικά είδη θεάματος. Το καθένα ξεχωριστά είχε τη δική του εξέλιξη και τις δικές του αναζητήσεις και αισθητικές απόψεις. Τέλος, όλα μαζί άσκησαν σημαντική επιρροή στο σύγχρονο θέατρο και αποτέλεσαν σημείο αναφοράς, λόγω της μοναδικότητας των παραστάσεών τους, σε σκηνικό και ενδυματολογικό επίπεδο.

¹ Πάολο Μπιζίζιο, *Ιστορία του Θεάτρου Β' Τόμος*, Ελίνα Νταρακλίτσα (μτφρ και επιμ), Αιγόκερως/ Θέατρο, Αθήνα, 2006, σ.184

² Βίκυ Καραΐσκου, *Εικαστικές & Σκηνικές Πρωτοπορίες στο Πρώτο Μισό Του 20ού Αιώνα*, Εκδόσεις Παπασωτηρίου, Αθήνα, 2009, σ. 6, 8, 10-11

³ Γιώργος Βακαλό, *Σύντομη Ιστορία της Σκηνογραφίας*, Κέδρος, Αθήνα, 2005, σ.85-87, σ.94 και σ.97

⁴ Πάολο Μπιζίζιο, *Ιστορία του Θεάτρου Β' Τόμος*, 184-185

⁵ Βίκυ Καραΐσκου, *Εικαστικές & Σκηνικές Πρωτοπορίες στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα*, σ. 37-4

⁶ Silvana Sinisi, Isabella Innamorati, *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie*, B.Mondadori, Milano, 2003, σ. 220-222 και Enrico, Enrico Crispolti, *Futurismo 1909-1944 : Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura...*, Palazzo delle Esposizioni, Mazzotta, Milano, 2001, σ. 169

⁷ Βίκυ Καραΐσκου, *Εικαστικές & Σκηνικές Πρωτοπορίες στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα*, σ.86-88

⁸ Βίκυ Καραΐσκου, *Εικαστικές & Σκηνικές Πρωτοπορίες στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα*, σ.208

⁹ David Hopkins, *Νταντά και Υπερρεαλισμός- Όλα όσα πρέπει να γνωρίζετε*, Ευάγγελος Δ. Πρωτοπαπαδάκης (μτφρ.), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2007, σ. 40-41 και Πάολο Μπιζίζιο, *Ιστορία του Θεάτρου Β' Τόμος*, σ.204

¹⁰ Πάολο Μπιζίζιο, *Ιστορία του Θεάτρου Β' Τόμος*, σ.206 και Βίκυ Καραΐσκου, *Εικαστικές και Σκηνικές Πρωτοπορίες στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα*, σ.173

¹¹ Βίκυ Καραΐσκου, *Εικαστικές & Σκηνικές Πρωτοπορίες στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα*, σ.115 και Oskar Schlemmer, László Moholy Nagy, Farkas Molnar, *The Theater of Bauhaus*, Walter Gropius, Arthur S.

Wensing (επιμ.), The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1996, σ.7 και Susanne Lahusen, Oscar Schlemmer: Mechanical Ballets?, Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research, Vol. 4, Edinburgh University Press, 1986, σ.65-67

¹² Oskar Schlemmer, László Moholy Nagy, Farkas Molnar, *The Theater of Bauhaus*, σ. 12-14 και σ. 52-54.