

182  
Πον

ΣΧΟΛΗ: ΤΕΙ ΠΕΙΡΑΙΑ  
ΤΜΗΜΑ: ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΔΟΜΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ

## ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΘΕΜΑ:

« Κλειστό θέατρο σε πεζόδρομο στα  
Εξάρχεια»

Σπουδάστριες: **Δάλκα Παναγιώτα**  
**Λιόντου Δέσποινα**

Εισήγηση:

**Βαρελίδης .Κ. Γεώργιος**

Δρ. Αρχιτέκτων Μηχανικός - Πολεοδόμος ΕΜΠ  
Επιστημονικός Συνεργάτης ΤΕΙ Πειραιά

Επίβλεψη:

**Βαρελίδου Πόπη**

Δρ. Αρχιτέκτων Μηχανικός ΕΜΠ  
Αναπληρώτρια Καθηγήτρια ΤΕΙ Πειραιά

ΑΘΗΝΑ 2002

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

### Κεφάλαιο 1°

Το θέατρο στην Αίγυπτο.

### Κεφάλαιο 2°

- 2.1 Το Ελληνικό θέατρο.
- 2.2 Τύποι του Ελληνικού θεάτρου.
- 2.3 Η τραγωδία και η κωμωδία.
- 2.4 Το κλασσικό αθηναϊκό θέατρο.
- 2.5 Το ελληνιστικό θέατρο.
- 2.6 Το ελληνο – ρωμαϊκό θέατρο.

### Κεφάλαιο 3°

- 3.1 Εισαγωγή.
- 3.2 Η μορφή του ρωμαϊκού δράματος.
- 3.3 Η αρχιτεκτονική μορφή.

### Κεφάλαιο 4°

Τα μεσαιωνικά θέατρα

- 4.1 Η εκκλησία στο θέατρο.
- 4.2 Η εκκλησία στο σκηνικό.
- 4.3 Η μόνιμη σκηνογραφία.
- 4.4 Η κυκλική διάταξη.
- 4.5 Το κινητό στοιχείο.
- 4.6 Η σκηνική πλατφόρμα.

### Κεφάλαιο 5°

Αναγέννηση .

- 5.1 Εισαγωγή.
- 5.2 Το Ελισαβετιανό θέατρο.

### Κεφάλαιο 6°

Το θέατρο του Μπαρόκ.

### Κεφάλαιο 7°

19<sup>ος</sup> Αιώνας

- 7.1 Η γέννηση της Δημοκρατίας.
- 7.2 Ρομαντισμός.
- 7.3 Ρεαλισμός.
- 7.4 Φωτισμός.
- 7.5 Τα θέατρα του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

### Κεφάλαιο 8°

Το θέατρο στον 20ο Αιώνα.

- 8.1 Η θεατρική Επανάσταση.

## Κεφάλαιο 9°

- 9.1 Τα αίτια που τις προκαλούν - Οι σύγχρονες μορφές θεάτρου.
- 9.2 Το σύγχρονο θέατρο του προσκηνίου.
- 9.3 Το θέατρο της ανοιχτής σκηνής.
- 9.4 Το κυκλικό θέατρο
- 9.5 Το προσαρμοσμένο ή πειραματικό θέατρο.

## Κεφάλαιο 10°

Προβληματισμοί στην λειτουργία των σύγχρονων μορφών.

- 10.1 Οι πολυσύνθετες λειτουργικές απαιτήσεις της θεατρικής τέχνης.
- 10.2 Το πολυσύνθετο θέατρο.
- 10.3 Τα θεατρικά κέντρα.
- 10.4 Η συνισταμένη κατεύθυνση στην εξελικτική πορεία του θεάτρου.
- 10.5 Η σημασία του νοήματος και του λόγου.

## Κεφάλαιο 11°

Μεταζωγραφική.

- 11.1 Εισαγωγή
- 11.2 Αρχιτεκτονικός χώρος.

## Κεφάλαιο 12°

12.1 Ο θεσπισμένος χώρος.

12.2 Το θέατρο - U του Molnar.

## Κεφάλαιο 13°

- Τεχνική Περιγραφή.
- Φωτογραφίες οικοπέδου.
- Απόσπασμα ρυμοτομικού.
- ΦΕΚ θεάτρων
- Προσπέκτους υλικών.

## Κεφάλαιο 14°

- Σχέδια
- Τοπογραφικό σχέδιο
- Κάτοψη υπογείου.
- Κάτοψη ισόγειου.
- Κάτοψη εξώστη και φουαγιέ.
- Κάτοψη γκαλερί.
- Κάτοψη δώματος.
- Τομή Α - Α.
- Τομή Β - Β.
- Πρόσοψη.
- Πλάγια όψη.

## Εισαγωγή

Η γέννηση και η εξέλιξη του οικοδομήματος του θεάτρου συνδέεται με τις ιστορικές εποχές, την κοινωνική δομή και τις ανάγκες των καιρών στους οποίους άνθισε. Η ανάπτυξη του θεάτρου συνδέεται στενά με την πορεία της θεατρικής λογοτεχνίας, που γεννήθηκε και μεγαλούργησε στην Ελλάδα. Θέλοντας όμως να μελετήσουμε το σύγχρονο θέατρο δεν πρέπει να ξεχνάμε τη δημιουργία του θεάτρου των Ελλήνων καθώς και των άλλων λαών.

Η μορφή και έκφραση του σημερινού θεάτρου στηρίζεται στη μελέτη του θεάτρου, στις κοινωνικές αντιλήψεις της κάθε εποχής και τη φιλοσοφία της.

Το θέατρο είναι ένα είδος τέχνης από την οποία εκφράζονται βασικές ανάγκες της ανθρώπινης φύσης. Η μορφή της τέχνης αυτής δεν είναι απλή αντίθετα είναι πολυσύνθετη και συλλογική, εκφράζει την συνειδητή προσπάθεια του συνόλου. Ενεργεί σαν μια ομάδα που εκφράζει την ένωση και την ταύτιση κάθε θεατή με το πνεύμα, το συναίσθημα και την εμπειρία του συγγραφέα. Η πραγματική έννοια της θεατρικής τέχνης δεν υφίσταται στην περίπτωση που δεν υπάρχει απόλυτη ένωση και ταύτιση με τον θεατή, τον λόγο και τον ηθοποιό. (1)  
Σε περιπτώσεις που δεν υπήρχε η ταύτιση αυτή το θέατρο μετατρέπεται αυτόματα σε θέαμα ή εκδήλωση.

Για να μπορέσουμε όμως να γνωρίσουμε και να μελετήσουμε το θέατρο θα πρέπει να ακολουθήσουμε την πορεία εξέλιξης του μέσα από τους αιώνες οι οποίοι ήταν γεμάτοι ανακατατάξεις και προβλήματα.

Στην εξελικτική πορεία του θεάτρου συμμετέχει και το θέατρο-

κτίριο. Οι θεατρικές παραστάσεις ξεκίνησαν στην ύπαιθρο, στους πρόποδες λόφων και συνεχίστηκαν στα προαύλια εκκλησιών αλλά και σε αυλές ανακτόρων. Σιγά σιγά όμως αυτή η πρωτόγονη κατάσταση άλλαξε και το θέατρο - κτίριο προσαρμόστηκε στις ανάγκες της εποχής που διένυε, δημιουργήθηκαν δηλαδή τα μεγαλοπρεπή κτίρια της εποχής του Μπαρόκ ή της Αναγέννησης. Το θέατρο- κτίριο θα μπορούσαμε να το χαρακτηρίσουμε ως « χαμαιλέοντας» γιατί είχε την ικανότητα να προσαρμόζεται στις ανάγκες και τις απαιτήσεις της εποχής που διάνυε και να τις εκφράζει απόλυτα.

( 1 ) Διεθνές επιστημονικό συμπόσιο – Βόλος 1980, Οργανωμένο από το Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδος - Τμήμα Μαγνησίας και το Εργαστήριο Ειδικής Κτιριολογίας του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης / « Διεύρυνση Θεατρικών δραστηριοτήτων και αρχιτεκτονικής πρακτικής», Πρακτικά, ομιλητής Χρήστος .Γ. Αθανασόπουλος, Δρ. Αρχιτέκτων – Καθηγητής του Δημοκρίτειου Πανεπιστημίου Θράκης, θέμα: « Το θέατρο κτίριο: Διαχρονικές μεταμορφώσεις -

• ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΑΙΓΥΠΤΟ

Στην αρχαία Αίγυπτο αναφέρονται οι πρώτες οργανωμένες κινήσεις για τη δημιουργία θεάτρου. Πρέπει να σημειωθεί όμως ότι στους πολύ αρχαίους πολιτισμούς δεν υπήρχε η έννοια του θεάτρου. Η κίνηση της αρχαίας Αιγύπτου για να δημιουργήσει κάποια μορφή θεάτρου και μια εκδήλωση πνευματική, επηρέασε τις αρχαίες ελληνικές λατρείες των Ορρικών, Διονυσιακών και Ελευσίνιων μυστηρίων. (2)

Γνωστοί οι Αιγύπτιοι για τη μυστικοπάθεια τους, δεν έχουν έρθει στο φως μέχρι σήμερα αρκετά ευρήματα ώστε να μας δώσουν μια ολοκληρωμένη και σωστή ιδέα για τις αντιλήψεις περί θεάτρου της εποχής εκείνης, καθώς και για την αρχιτεκτονική μορφή.

Όλοι οι πρωτόγονοι λαοί χόρευαν το ίδιο ίσχυε και για τους Αιγύπτιους (εικόνα 2). Οι παραστάσεις οι οποίες δίνονταν αφορούσαν θρησκευτικές εκδηλώσεις και ειδωλολατρικές τελετές, οι οποίες λάμβαναν χώρα συνήθως σε αυλές ναών ή σε πλατείες, οι οποίες μπορούσαν να καλύψουν τις ανάγκες πολυάριθμου ακροατηρίου. Οι παραστάσεις γίνονταν πάνω σε βάθρα ή σε ανυψωτικά επίπεδα. Σε αυτά μπορούσαν να παρακολουθούν τελετουργικούς χορούς, θυσίες ή σκηνές από μάχες. Αυτή η θεματολογία αποτελούσε τη μια μορφή θεάματος, υπάρχουν ενδείξεις και για την ύπαρξη μίας άλλης μορφής που είχε σχέση με τα κοινωνικά προβλήματα και τις καθημερινές δραστηριότητες του λαού. Στη δεύτερη μορφή δεν μπορούμε να διεισδύσουμε γιατί τα στοιχεία είναι σχεδόν ανύπαρκτα.

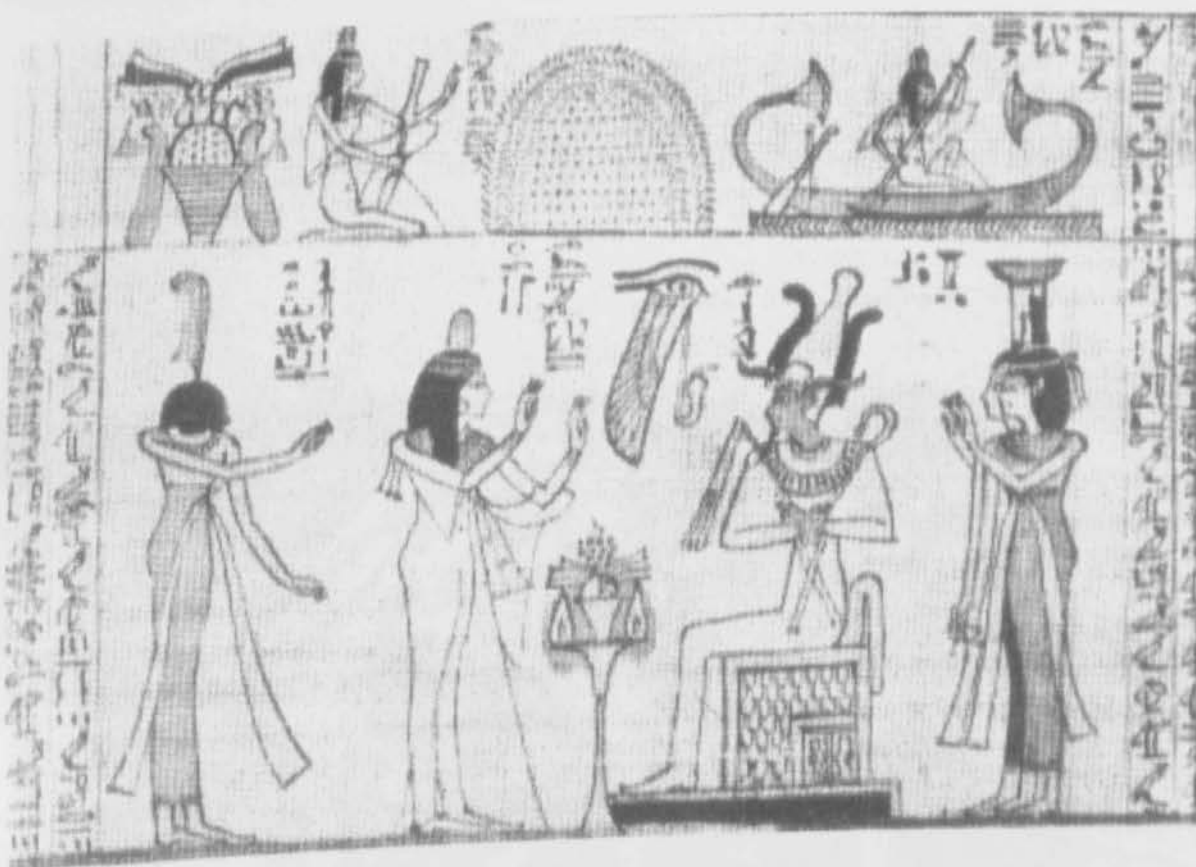
Η ποίο ενδιαφέρουσα μορφή δράματος στην αρχαία Αίγυπτο είναι τα «Πάθη της Αβύδου», που ήταν μια σειρά έργων στα οποία πρωταγωνιστούσαν ο θεός Όσιρις μαζί με την γυναίκα του Ίριδα και τον γιο του Απ-ουάτ. Τα έργα αυτά περιστρέφονταν γύρω από την ζωή του Όσιρις, την δολοφονία του, την εκδίκηση της γυναίκας του, την αποκατάσταση, την ανάστασή του και τέλος η επιβολή της πίστης και της λατρείας προς αυτόν. Το συμπέρασμα που έβγαινε από αυτά τα έργα ήταν η προσπάθεια του ατόμου να διατηρήσει την έντονη ανάμνηση της θυσίας, των μαρτύρων και του τελικού θριάμβου του θεού.

Η κάθε παράσταση ήταν πάντα διαφορετική, το περιβάλλον άλλαζε συχνά αφού και οι τοποθεσίες και τα γεγονότα ήταν διαφορετικά σε κάθε επεισόδιο, καθώς και ο τύπος των παραστάσεων. Το ύφος των επεισοδίων άλλαζε κάθε φορά ανάλογα με το θέμα της δράσης. Το δράμα συνδεόταν συχνά με την καθημερινή πραγματικότητα. (εικόνα 3) Έδινε πολλές φορές τη θέση του σε λατρευτικές τελετουργίες και άλλοτε σε αναπαραστάσεις μαχών. Υπάρχει σημαντική υποψία ότι τα «Πάθη της Αβύδου» δεν ήταν θεατρικές παραστάσεις αλλά τελετουργικές που τους δόθηκε μεγάλη έκταση, βέβαια μεγαλύτερες αμφιβολίες γεννιούνται για τα «κείμενα των πυραμίδων» και είναι αυτό που ονομάστηκε «μεμφικό δράμα». (3)

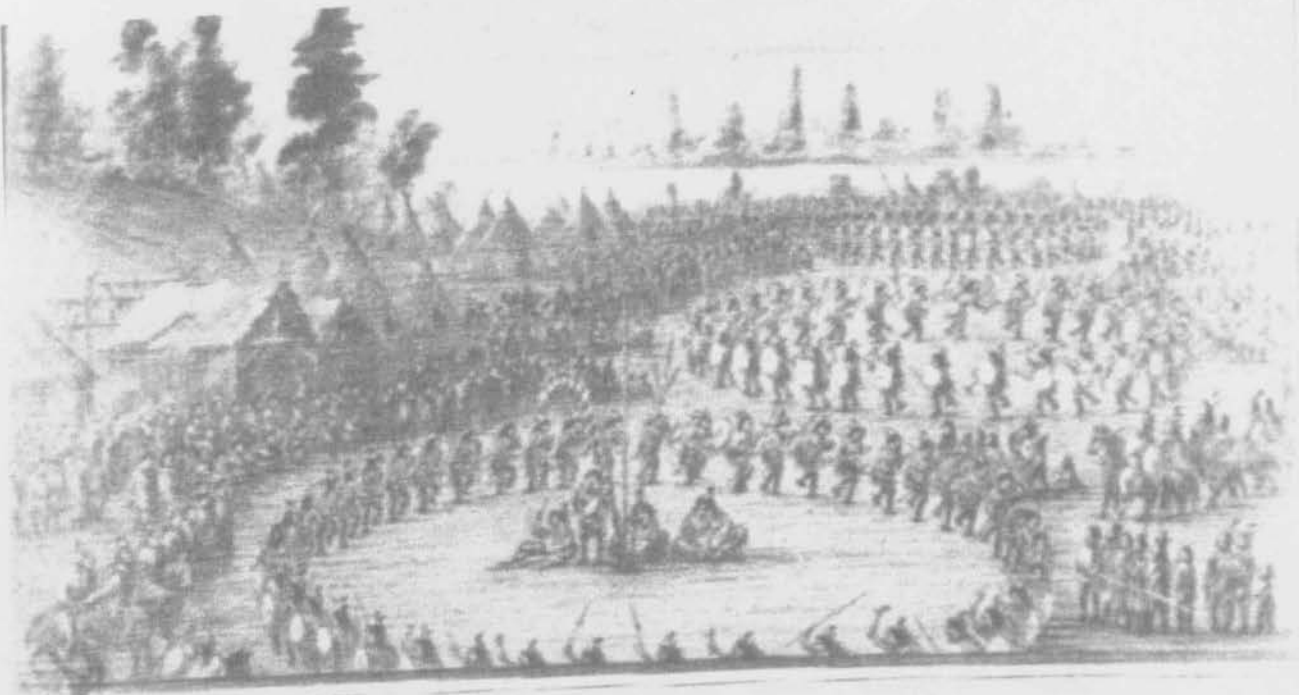
Όλα όσα αναφέρθηκαν παραπάνω δεν μπορούν να θεωρηθούν σαν μια πραγματική μορφή δράματος, αν και ορισμένες ιερογλυφικές

παραστάσεις που έχουν βρεθεί σε αιγυπτιακούς τάφους, χρονολογούνται περίπου στο 2000π.Χ. (εικόνα 4). Συμπερασματικά μόνο μπορούμε να καταλήξουμε ότι στα έργα αυτά υπήρχε μια υποτυπώδης μορφή διαλόγου και υποκρίσεως.

Δεν μπορούν όμως να αξιολογηθούν σοβαρά οι ειδωλολατρικές αυτές εκδηλώσεις και να θεωρηθούν σαν βάσεις στην δημιουργία του Νοήματος και του Λόγου. Παραμένουν όμως αυτές πάντα η πρώτη αναφορά στην έννοια του «θεατρικού έργου», το οποίο, εξελισσόμενο κατά τους επόμενους αιώνες, θα πάρει σημαντικές διαστάσεις και θα παίξει σοβαρό ρόλο σαν πνευματική τροφή του αναπτυσσόμενου ατόμου.(2)

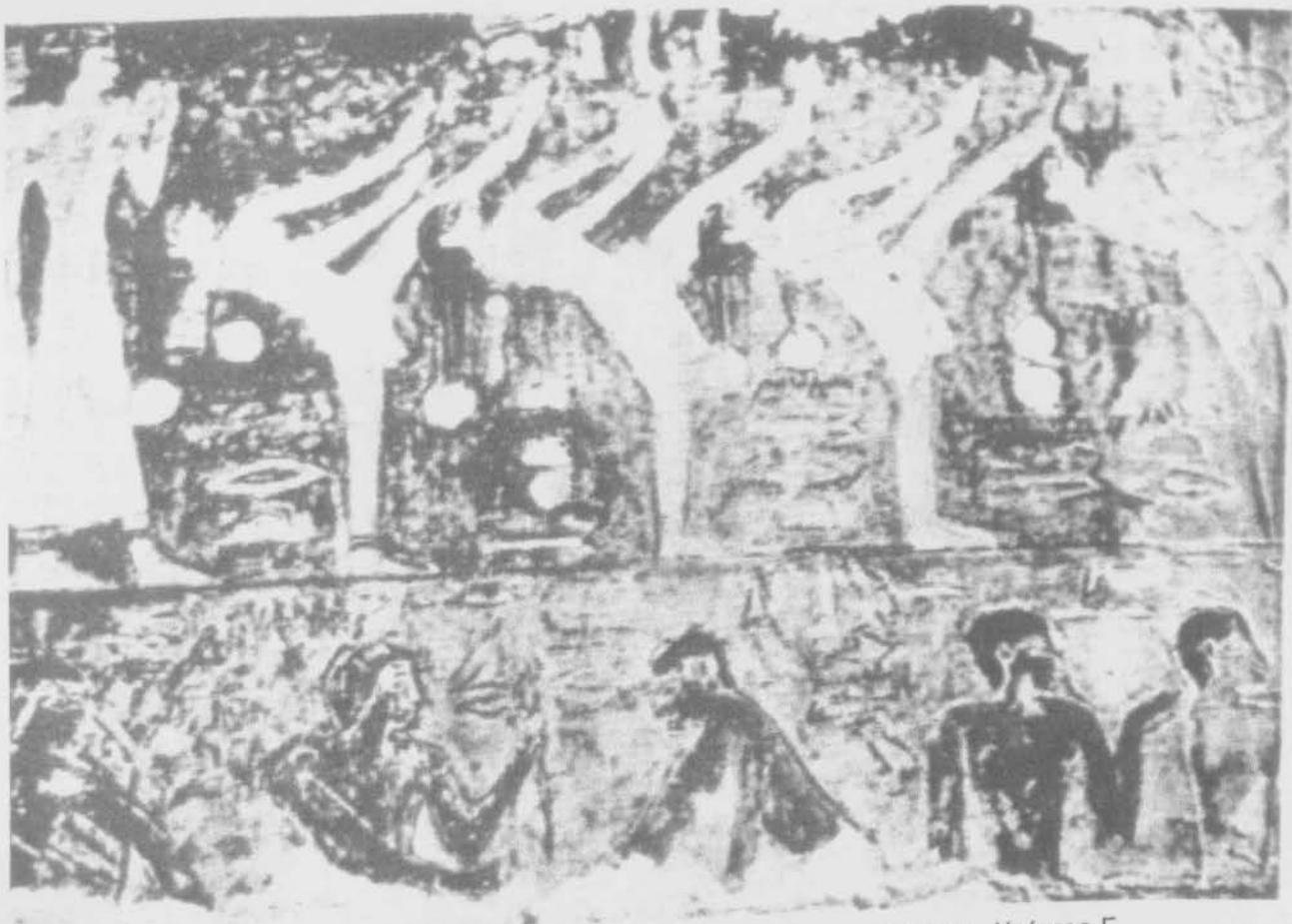


4. Έπικήδειος πάπυρος από τον τάφο της βασίλισσας Merneith — Αιμίτις στις Θήβες, όπου μπορεί κανείς να σχηματίσει μία ιδέα της χορικής κινήσεως, των κουστουμιών και της χρήσεως των προσωπειών στην Αρχαία Αίγυπτο.



2 Πολεμικός χορός των Άπάτσι σχεδίαστος του George Catlin που παρουσιάζει τους Άπάτσι προετοιμασμένους για πόλεμο έναντι των Ναβαχό. Τυπική μορφή κυκλικού χορού που συναντιέται σ' όλες τις πρωτόγονες κοινωνίες.

3 Κοπέλλες που εκτελούν άκροβατικούς χορούς τοιχογραφία της άκροπολεως της Μερφιδος



Βιβλιογραφία φωτογραφίας: «Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», Χρήστος Γ. Αθανασόπουλου, Β' έκδοση, Ι Σιδέρης, σελ 22



## Βιβλιογραφία του πρώτου κεφαλαίου

2. « Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», Χρήστος .Γ. Αθανασόπουλος , Β΄ έκδοση, Ι. Σιδεράς.

3. « Παγκόσμια Ιστορία Θεάτρου», Allardyce Nicoll, τόμος Α΄ , 1962, σελ. 10

## Κεφάλαιο 2<sup>ο</sup>

### • ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ.

#### 2.1 Εισαγωγή:

Η γέννηση και η εξέλιξη του οικοδομήματος του θεάτρου συνδέεται με τις ιστορικές εποχές, την κοινωνική δομή και τις ανάγκες των καιρών στους οποίους άνθισε. Όταν αναφέρει κανείς τον όρο «ελληνικό θέατρο» το μυαλό του ταξιδεύει στα θέατρα της Αθήνας, της Επιδαύρου, των Δελφών, της Δωδώνης και πολλών άλλων μέσα στον Ελλαδικό χώρο.

Η Ελληνική κοινωνία είναι η πρώτη που ανέβασε την θεατρική παράσταση στο επίπεδο της Τέχνης, ξεφεύγοντας από το πρωτογονισμό του παρελθόντος, οδηγήθηκε σε μια ανάταση πνευματική, η οποία έμελλε να αλλάξει τόσο ριζικά την νοοτροπία του ατόμου. Οι τραγικοί Αισχύλος, Σοφοκλής, Ευριπίδης και ο κωμικός Αριστοφάνης, δημιουργεί των μορφών της τραγωδίας και κωμωδίας, θεωρούνται μέχρι σήμερα πρότυπα του θεατρικού λόγου και αποτελούν για πολλούς σύγχρονους συγγραφείς, το υπόδειγμα στην διάπλαση των έργων τους.(2)

Η Αρχιτεκτονική έρευνα ασχολήθηκε πολύ με την μορφή των αρχαίων Ελληνικών θεάτρων και κατάφερε να εντάξει πολλά στοιχεία τους, βέβαια σε διαφορετική κλίμακα και με διάφορους τρόπου, σε μεταγενέστερες αναζητήσεις στον θεατρικό χώρο. Οι αναζητήσεις αυτές των αρχιτεκτόνων είχαν σαν αποτέλεσμα να γεννηθούν νέες μορφές άλλες βασισμένες σε στοιχεία και άλλες πιστά αντίγραφα, των αρχαίων θεάτρων, προσαρμοσμένα στις απαιτήσεις της κάθε εποχής.

#### 2.2 Τύποι των Ελληνικών Θεάτρων

Η έννοια του θεάτρου στο πέρασ των αιώνων βλέπουμε ότι είναι απόλυτα συνδεδεμένη με την θρησκευτική λατρεία. Το γεγονός αυτό είχε μεγάλη λαϊκή απήχηση σε όλες τις κοινωνικές πολιτικές εξελίξεις τις εποχής του. Μια συγκεκριμένη αρχιτεκτονική μορφή του θεάτρου δεν υπάρχει. Ανάλογο με την χρονική περίοδο που κτίσθηκε το κάθε θέατρο έχει και τα δικά του στοιχεία. Η Μινωική εποχή είναι η αφετηρία των διαφόρων τύπων, η οποία ακολούθησε την εξέλιξη του ελληνικού πολιτισμού από την ακμή μέχρι την παρακμή του και στην συνέχεια την εμφάνιση της ρωμαϊκής επιρροής.

Η διαδοχή αυτή ακολούθησε πέντε κύρια στάδια:

- ❖ το μινωικό,
- ❖ το πριν από τον Αισχύλο προκλασσικό,
- ❖ το κλασσικό αθηναϊκό ή αττικό
- ❖ και το ελληνορωμαϊκό θέατρο

Ξεκινώντας με το μινωικό θέατρο, για το οποίο όμως δεν μπορούμε να πούμε και πολλά πράγματα γιατί υπάρχουν μόνο ελάχιστες πληροφορίες. Ευρήματα έχουμε μόνο για τα θέατρα της Κνωσού και της Φαιστού. Ο προορισμός των θεάτρων την εποχή εκείνη ήταν για να παρουσιάζονται αγώνες και τελετουργικές εορτές. Η αρχιτεκτονική τους μορφή ήταν σπουδαία. Ήταν έντονη και δυναμική, χαρακτηριζόταν από την ορθογωνική διάταξη των καθισμάτων και το γεωμετρικό σχήμα της ορχήστρας. Αν παρατηρήσει κανείς βλέπει ότι η μορφή απέχει ελάχιστα από τις σύγχρονες τάσεις. (εικόνες 5,6,7)

Ακολουθώντας την σειρά φτάνουμε στο πριν από τον Αισχύλο προκλαστικό θέατρο. Για αυτό το τύπο θεάτρου δεν υπάρχουν ούτε στοιχεία αλλά ούτε και ευρήματα. Βάσει των Dörpfeld και Reisch πρέπει να ήταν ξύλινο, σε σχήμα τραπέζιου. Σειρές από ξύλινους πάγκους, τα ίκρια, περιέβαλλαν ένα χώρο τραπεζοειδούς σχήματος, που αργότερα αυτό θα είναι η ορχήστρα. Αυτή η μορφή εμφανίστηκε πριν από τον 5<sup>ο</sup> π. Χ. αιώνα γιατί μετά από αυτή την χρονική περίοδο ξαναβρίσκουν οι ιστορικοί τα νήματα που οδηγούν στην ανάπτυξη της αληθινής μορφής του δράματος που θα εκφραστεί με το κλασικό αθηναϊκό θέατρο, που είναι και η σημαντικότερη μορφή του θεάτρου.

Το ελληνιστικό θέατρο αναπτύχθηκε κατά την διάρκεια του 4<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα παρακολουθώντας τις εξελίξεις του ελληνικού πολιτισμού και τις κατακτήσεις του Μεγάλου Αλεξάνδρου οι οποίες επέδρασαν άμεσα στην μορφή του.

Κατά την παρακμή του ελληνικού και την ακμή του ρωμαϊκού πολιτισμού, εμφανίζεται ελληνο-ρωμαϊκό θέατρο. Αυτό μαζί με το ελληνιστικό αποτέλεσαν το πρότυπο για την εξέλιξη των μεταγενέστερων θεατρικών μορφών. Με το τρόπο αυτό μεταφέρθηκε ανά τους αιώνες η ελληνική αντίληψη επηρεάζοντας ρυθμούς, μορφές και συγγραφείς.

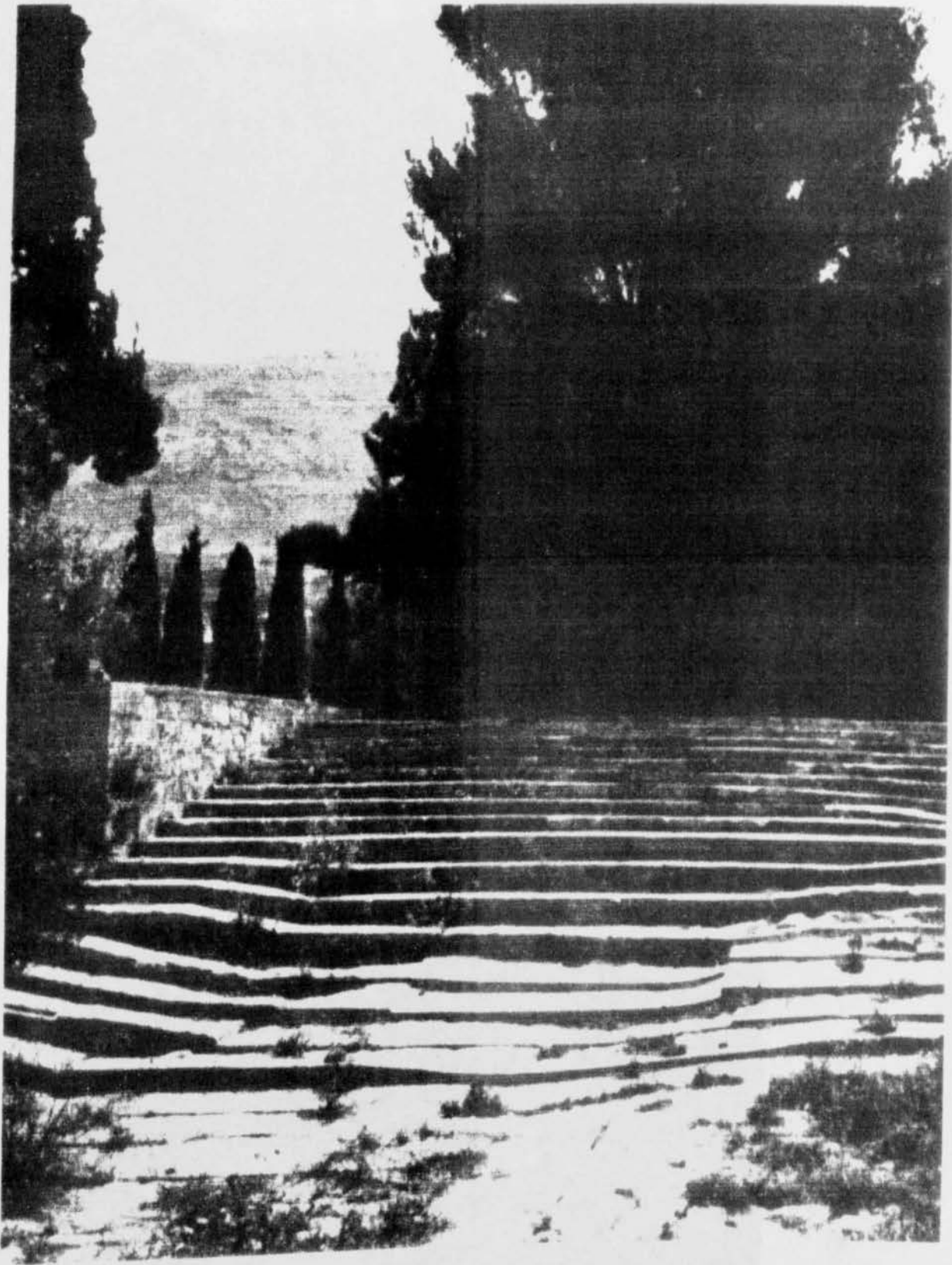
Αν μελετήσουμε ένα θέατρο στην Αναγέννηση, μια Όπερα του 18<sup>ου</sup> αιώνα ή ένα πειραματικό θέατρο του 20ου αιώνα θα δούμε ότι οι ρίζες της παράδοσης παραμένουν οι ίδιες.

### 2.3 Η τραγωδία και η κωμωδία.

Η πηγή της κωμωδίας πρέπει να αναζητηθεί στους διθυραμβικούς χορούς οι οποίοι γίνονταν προς τιμήν του θεού Διονύσου, του θεού του κρασιού. Η αρχική τους μορφή ήταν ψαλμικοί αυτοσχεδιασμοί που αναπτύχθηκαν αργότερα σε ποιητική και λογοτεχνική έκφραση.

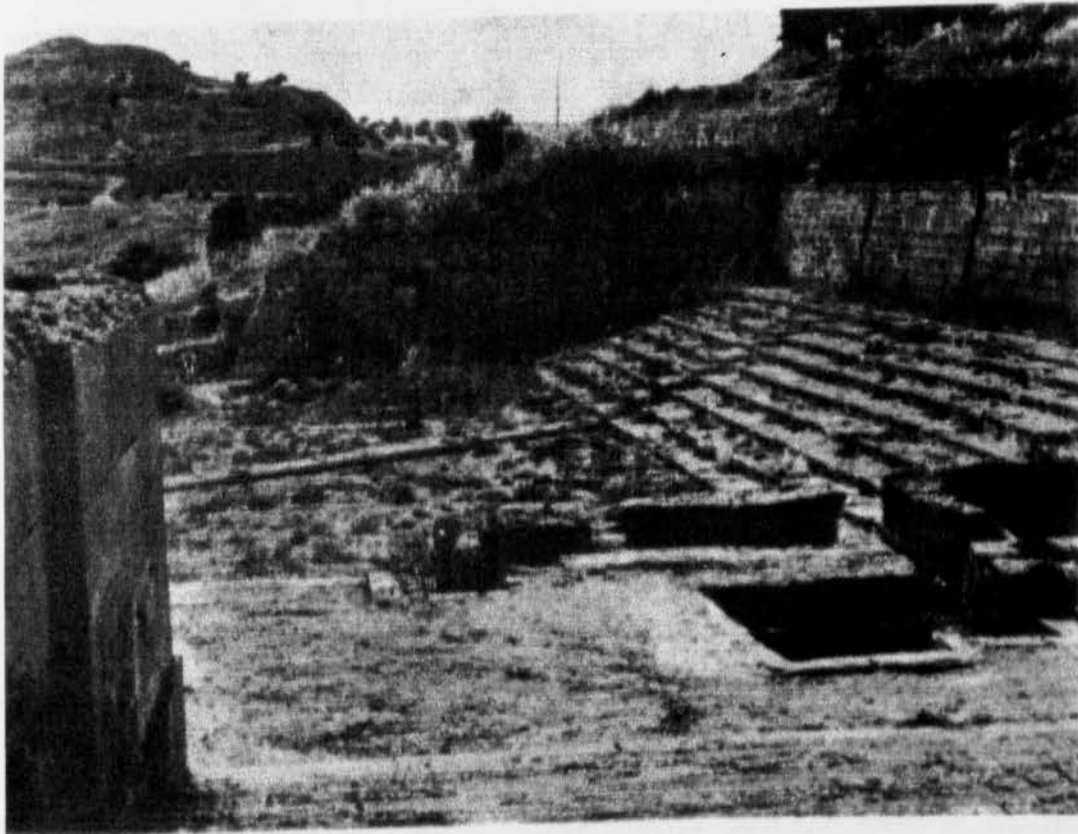
Η λογοτεχνική μορφή μετάβαλε το διθύραμβο σε ένα είδος ύμνου που ψαλλόταν από τους πιστούς του θεού υπό την διεύθυνση ενός αρχηγού. Ο Θέσπις, αρχηγός ενός διθυραμβικού χορού έκανε μια καινοτομία. Απέσπασε τον εαυτό του από το σύνολο του χορού και παίρνοντας το ρόλο του θεού ή του ήρωα του οποίου τα κατορθώματα εξυμνούνται, ανοίγει διάλογο με το χορό. Έτσι, γίνεται ο πρώτος «θιασάρχης» και ο πρώτος «ηθοποιός».

Σιγά σιγά και με την πάροδο του χρόνου αρχίζουν να αλλάζει η θεματολογία των έργων. Έρχονται στην επιφάνεια τα κοινωνικά προβλήματα, τα πρόσφατα ιστορικά γεγονότα τα οποία αρχίζουν και



##### 5. Το θέατρο της Κνωσού

Βιβλιογραφία φωτογραφίας: «Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», Χρήστος Γ. Αθανασόπουλου, Β' έκδοση, Ι. Σιδέρης, σελ 26



6. Το θέατρο της Φαιστού



7. Γενική άποψη του θεάτρου  
της Φαιστού

Βιβλιογραφία φωτογραφίας: «Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», Χρήστος Γ. Αθανασόπουλου, Β' έκδοση, Ι Σιδέρης, σελ 28

ξεχωρίζουν μέσα από την πλοκή, άλλοτε συνδυασμένα με την λατρεία και άλλοτε με πραγματικά πολιτικο-κοινωνικά γεγονότα.

Η εξέλιξη αυτή στην τραγωδία εμφανίζεται με αργά βήματα στα τέλη του 6<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα. Ο Αισχύλος προσθέτει ακόμη ένα υποκριτή και στην συνέχεια ο Σοφοκλής ένα τρίτο. Με το τρόπο αυτό έχουμε την σταδιακή εξέλιξη της τραγωδίας έως τα μέσα του 5<sup>ου</sup> αιώνα που έχουμε την πλήρη ανάπτυξη. Στην τραγωδία εισάγονται ο θρήνος και η κίνηση που σκοπό έχουν να συνδέσουν συναισθηματικά τον θεατή με την εξέλιξη της πλοκής. Στην τραγωδία αυτό που έχει βαρύτητα δεν είναι οι σκηνογραφικές εντυπώσεις αλλά η λιτότητα και η αυστηρότητα του νοήματος του λόγου.

Το Αρχαίο Ελληνικό δράμα δεν περιοριζόταν μόνο στην τραγωδία αλλά υπήρχε και η κωμωδία, που βρισκόταν ήδη σε εμβρυακή μορφή στα ξεφαντώματα που γίνονταν στα χωράφια. Στα ξεφαντώματα αυτά κυριαρχούσαν τα καλαμπούρια των σατύρων, των συνοδών του Διονύσου, που ήταν μισοί άνθρωποι και μισοί τράγοι. Ο όρος «κωμωδία» γεννήθηκε από τον όρο «κώμος» που σημαίνει πομπή και «ωδή», άσματα πολιτών μεταμφιεσμένων με προσωπεία και μανδύες, οι οποίοι, προς τιμήν του θεού διασκέδαζαν ανταλλάσσοντας σκωπτικούς και φαλλικούς ύμνους. Η συγχώνευση των δυο παραπάνω όρων δημιούργησε την «κωμωδία» η οποία ξεχώρισε από την τραγωδία γιατί χρησιμοποιούσε δυο χορούς αντί για ένα.

## 2.4 Το κλασικό αθηναϊκό θέατρο.

Η σχέση που απέκτησαν η θρησκευτική διάθεση και η λατρεία δεν άφησαν περιθώρια για το διαχωρισμό τάξεων και την δημιουργία προκαταλήψεων. Αποτελούσε το θέατρο πνευματική τροφή για όλες τις τάξεις, ήταν μια λειτουργία που απευθυνόταν σε ολόκληρη την κοινωνία. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα ενός πολυάριθμου κοινού, κατά την δημιουργία των πρώτων θεάτρων έπρεπε να εξασφαλιστεί αρκετός χώρος ώστε να καλυφθούν όλες οι ανάγκες. Το πρόβλημα του χώρου αρχίζει να γίνεται σημαντικό όταν οι θεατές ξεπερνούν τις 15.000. Επίσης σημαντικό ήταν και ο χώρος των παραστάσεων. Τον χορό τον αποτελούσαν μια μεγάλη ομάδα ανθρώπων, οπότε υπήρχε ανάγκη για ένα χώρο άνετο, που θα επέτρεπε και την χορική κίνηση ανάλογα με τις απαιτήσεις του δράματος.

Η καλύτερη λύση για τα δυο αυτά σημαντικά προβλήματα ήταν να δημιουργηθούν θέατρα στο ύπαιθρο. Στην αρχή χρησιμοποιήθηκε η Αγορά. Αυτό όμως ήταν αρκετό μόνο στην αρχή, στην συνέχεια οι απαιτήσεις ήταν μεγαλύτερες οπότε και αναζητήθηκαν χαμηλοί επικλινείς λόφοι από όπου οι θεατές μπορούσαν να απολαύσουν πιο άνετα την παράσταση. Στις ρίζες του λόφου τοποθετήθηκε η δράση του έργου, βλέπουμε πλέον ότι αν και δειλά έχει δημιουργηθεί η πρώτη μορφή του ελληνικού θεάτρου. Η επίπεδη έκταση ονομάστηκε ορχήστρα και στο μέσο της τοποθετήθηκε ένας βωμός, η θυμέλη, για τις θυσίες στους θεούς. (4)

Τα βασικότερα στοιχεία που μπορούμε να παρατηρήσουμε στην πρώτη μορφή του θεάτρου είναι: η ορχήστρα, η πλαγία ενός λόφου, το αμφιθέατρο ή κοίλο. Σιγά σιγά άρχισαν να σκαλίζονται πάνω στον λόφο βαθμίδες με διάταξη ομόκεντρη προς την ορχήστρα. Η διάταξη αυτή επέτρεπε στους θεατές να παρακολουθούν το έργο πιο άνετα. Αυτά όλα μπορεί κανείς να τα παρατηρήσει στο θέατρο στην Χαιρώνεια. (εικόνα 8).

Γύρω από την ορχήστρα τοποθετήθηκαν ξύλινα καθίσματα προς τιμήν των αρχόντων και των επισήμων, στην συνέχεια οι σκαλισμένες βαθμίδες στους βράχους έδιναν την σειρά τους σε ξύλινους πάγκους. Η μορφή όμως του αμφιθέατρου δεν είναι ακόμη καθαρά ημικυκλική. Το υλικό που χρησιμοποιούσαν ήταν το ξύλο και λόγω της δυσκολίας του οδήγησε στα πολυγωνικά σχήματα και τις ακαλαίσθητες κατασκευές και μόνο στις αρχές του 4<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα άρχισε να γίνεται πλατύτερη χρήση της πέτρας και του μαρμάρου, το κοίλο μέρος και η ορχήστρα παίρνουν το γνωστό τους σχήμα. Οι θέσεις πλέον χαράσσονται ομόκεντρα προς την ορχήστρα με τόξα - κύκλου μεγαλύτερα των 180°, τα οποία καλύπτουν τα 2/3 της επιφάνειας του.

Στο θέατρο του Διονύσου ανακαλύφθηκαν δυο ορχήστρες διαφορετικών εποχών. Η παλαιότερη χρονολογείται τον 5<sup>ο</sup> π.Χ. αιώνα και έχει διάμετρο 24 μέτρα, η διαμόρφωση της επίπεδης επιφάνειας έγινε με επίχωση λόγω των μεγάλων κλίσεων που είχε ο λόφος της Ακροπόλεως. Στο πίσω μέρος της ορχήστρας και προς την πλευρά του αρχαίου ναού του Διονύσου δημιουργήθηκε ένα πρηνές ύψους δυο μέτρων. Αναφέραμε παραπάνω ότι η πορεία του δράματος έφερε και δεύτερο και τρίτο υποκριτή στο δράμα. Αυτοί έπρεπε να εμφανίζονται στους θεατές από διάφορα σημεία, οπότε παρουσιάζεται η ανάγκη στέγασης τόσο αυτών όσο και των άλλων παραγόντων της παράστασης. Η πρώτη μορφή της στέγασης αυτής ήταν ένα ξύλινο παράπηγμα που τοποθετήθηκε πίσω από την ορχήστρα και με την πάροδο του χρόνου βελτιώθηκε και συμπληρώθηκε με τις ανάλογες απαιτήσεις.

Στο θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα, η θέση της ορχήστρας κοντά στον υπάρχοντα ναό του θεού εμπόδισε την πραγματοποίηση μιας τέτοιας βελτίωσης και αυτός είναι ο λόγος που αργότερα μετατοπίστηκε κατά 15 μέτρα βορειότερα. Αυτή η θέση υπάρχει έως και σήμερα. Η απόσταση μεταξύ του ναού και της ορχήστρας μεγάλωσε με αποτέλεσμα να επιτρέπεται η τοποθέτηση ενός μικρού, αρχικά ξύλινου, παραπήγματος που χρησίμευε αποκλειστικά και μόνο για τους υποκριτές, το κτίσμα αυτό ονομάστηκε σκηνή. Από την αρχή της δημιουργίας του έγινε αντιληπτό ότι είχε μεγάλες δυνατότητες για την τοποθέτηση διακοσμητικών στοιχείων και την δημιουργία ενός βάθους, που ονομάστηκε σκηνικό. Πλέον με την ανακάλυψη αυτή ο συγγραφέας ξεφεύγει από το ανοικτό τοπίο, όπου εκεί εξελισσόταν όλη η δράση του έργου, και αναπτύσσεται σε ανάκτορα ή ναούς.

Η κατασκευή του σκηνικού στην αρχή ήταν πρωτόγονη. Κατασκευαζόταν από ξύλο και πρόχειρα, οι διακοσμητικές παραστάσεις ήταν καθαρά γεωμετρικές και συμβολικές. Κατά το τελευταίο τέταρτο του 5<sup>ου</sup> αιώνα και συγκεκριμένα το 425 π.Χ. η κατασκευή άρχισε να γίνεται πιο μόνιμη και να θεμελιώνεται πάνω σε μάρμαρο ή πέτρα.





Η ορχήστρα χωρίστηκε από το κτίριο της σκηνής με ένα μακρύ τοίχο με τρία ανοίγματα που εξυπηρετούσαν την είσοδο των υποκριτών στην ορχήστρα. Τα ανοίγματα αυτά έπαιζαν σημαντικό ρόλο στην όλη διάρθρωση, τόσο της τραγωδίας όσο και της κωμωδίας.

Στις δυο άκρες στον τοίχο της σκηνής δημιουργήθηκαν τα παρασκήνια. Το δάπεδο μεταξύ των παρασκηνίων ανυψώθηκε 1 έως 2 μέτρα από την στάθμη της ορχήστρας, και στηριζόταν επάνω σε ένα τοίχο, προς την πλευρά των θεατών, άλλοτε με ανάγλυφες παραστάσεις (εικόνα 11) και άλλοτε με κίονες (εικόνα 12). Το επίπεδο αυτό ονομάστηκε προσκήνιο, λογείον ή θεολογείον.

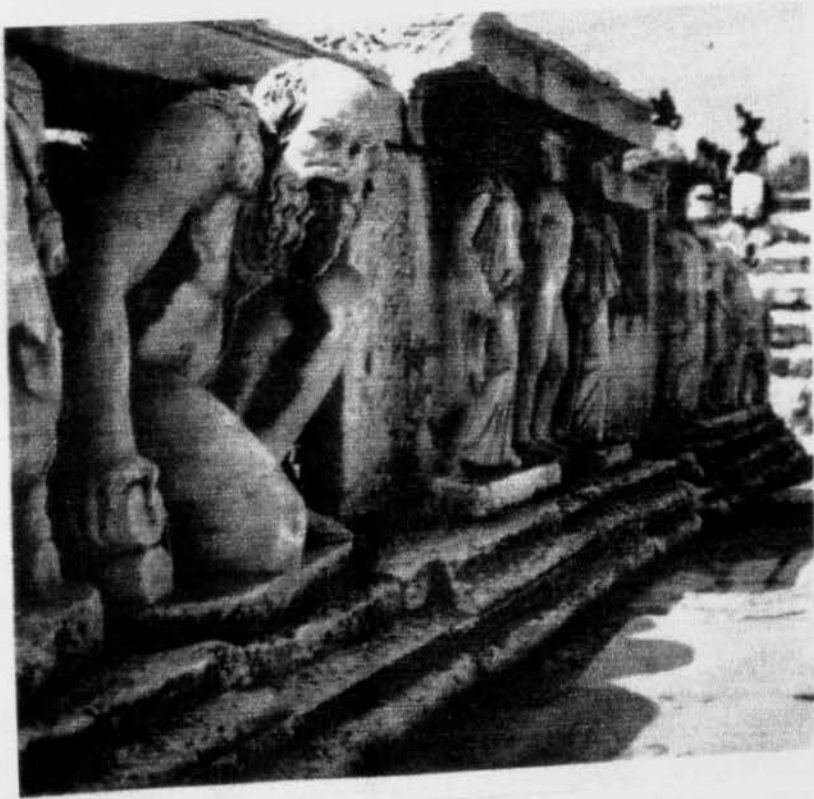
Το προσκήνιο χρησιμοποιήθηκε πάρα πολύ και έφτασε μέχρι μεταγενέστερες μορφές θεάτρου των νεωτέρων εποχών. Συμπεραίνουμε ότι λόγω του προσκηνίου το κτίριο της σκηνής θα έπρεπε να ήταν διώροφο. Ο επάνω όροφος ονομάστηκε επισκήνιον και χρησίμευε για την τοποθέτηση μηχανών.

Δημιουργήθηκαν και πάροδοι, μεταξύ των τοίχων αντιστήριξης των ακραίων κερκίδων του κοίλου και των πτερύγων των παρασκηνίων. Η μία πάροδος χρησίμευε σαν είσοδος από την Αγορά και το κέντρο της πόλης και η άλλη από τα προάστια και την επαρχία. Στην συνέχεια οι πάροδοι έγιναν κύρια διακοσμητικά και μορφολογικά στοιχεία, ιδίως μετά τον 4<sup>ο</sup> π.Χ. αιώνα, όταν πλέον η χρήση της πέτρα και του μαρμάρου ήταν καθολική.

Παρόλο που τα υλικά που χρησιμοποιήθηκαν μέχρι το τέλος του 5<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα, ήταν απλά όπως το ξύλο, αυτό δεν εμπόδισε την ανάπτυξη του σκηνικού βάθους σε περισσότερο εξελιγμένα επίπεδα. Το ανάκτορο καθιερώθηκε σαν κύριο σκηνικό φόντο για πολλούς αιώνες και ήταν σχεδόν το μόνιμο στοιχείο μέχρι την εποχή της Αναγέννησης και της ακμής του ιταλικού θεάτρου. (2)

## 2.5 Το ελληνιστικό θέατρο.

Οι κατακτητικές τάσεις που είχε ο Μέγας Αλέξανδρος δημιούργησαν την Μεγάλη Ελλάδα. Η ανάπτυξη της σε μεγάλες εδαφικές εκτάσεις τον 4<sup>ο</sup> π. Χ., είχε σαν αποτέλεσμα ο ελληνισμός να επηρεαστεί από καινούργια ήθη και έθιμα, αγνώστων μέχρι τότε πολιτισμών που επηρέασαν σημαντικά και ριζικά τις μέχρι τότε πολιτισμών που συνθήκες. Σημαντική είναι όμως και η επίδραση της όλης κατάστασης στο θεατρική μορφή και αντίληψη. Η αρχική τους μορφή χάνεται, εμφανίζεται μια πιο ρεαλιστική νοοτροπία που επηρεάζει το επεισόδιο και το διάλογο. Την αρχή την κάνει ο Ευριπίδης που το 480 – 406 π.Χ. αρχίζει να εφαρμόζει αυτή την καινοτομία χρησιμοποιώντας τον χορό διαφορετικά από τον Αισχύλο και τον Σοφοκλή. Στα έργα του Ευριπίδη ο χορός έρχεται σε δευτερεύουσα θέση γίνεται λιγότερο έντονος, μερικές φορές παρουσιάζει μόνο αδυνάτους, σε σχέση με την πλοκή έχει ορισμένους λυρικούς ύμνους οι οποίοι κάλυπταν συνήθως ορισμένα κενά της δράσης. Τα έργα του Σοφοκλή αρχίζουν σιγά σιγά να παρακμάζουν. Η τραγωδία παίρνει νέα τροπή. Μεταβάλλεται η υφή



11. Άνάγλυφες παραστάσεις στο προσκήνιο του θεάτρου του Διολίου.



12. Αναστηλωμένο προσκήνιο του θεάτρου στα Άπτερα της Κρήτης. Έδω ή διακοσμημένος τοίχος στηρίζεται έχει αντικατασταθή με κίονες.

Βιβλιογραφία φωτογραφίας: «Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», Χρήστος Γ. Αθανασόπουλου, Β' έκδοση, Ι Σιδέρης, σελ 34 και 36

της, απομακρύνει εκείνα τα χαρακτηριστικά που είναι αρεστά στο άτομο και αρχίζει να χρησιμοποιεί έμφαση και πολύπλοκη δράση, που οδηγού προς νέες μορφές θεατρικού λόγου.

Την ίδια τύχη όμως με την τραγωδία έχει και η κωμωδία. Η μορφή που είχε η κωμωδία, όπως δηλαδή μας είναι γνωστή μέσα από τα κείμενα του Αριστοφάνη αλλάζει σχήμα για να φτάσει τα έργα του Μενάνδρου. Η μορφή νέας κωμωδίας είναι πιο ρεαλιστική, επηρεάζεται από τον Ευριπίδη και βάσει του Nietzsche «επιζεί η εκφυλισμένη μορφή της τραγωδίας, σαν μνημείο του οδυνηρού και βίαιου τέλους της». Χρησιμοποιεί κοινούς χαρακτήρες σαν ήρωες, δημιουργεί πλοκή και έμφαση, εισάγει την φάρσα και το απρόοπτο. Ο χορός εδώ είναι ένα βάρος και ο Μένανδρος τον χρησιμοποιεί μόνο για να καλύψει κενά της δράσης.

Οι μεταβολές που έχει δεχθεί το κλασικό θέατρο έχει σαν αποτέλεσμα να χαθεί η αρχική του μορφή και σταματήσει να εξυπηρετεί τους αρχικούς του σκοπούς. Τα νέα δεδομένα έχουν σαν αποτέλεσμα να δημιουργούν καινούργιες απαιτήσεις, νέες νοοτροπίες στην σκηνική παρουσίαση, οι οποίες επιδρούν στην αρχιτεκτονική του θεάτρου, χωρίς όμως να επηρεάζεται απόλυτα η κλασική του μορφή. Το οδηγούν όμως σε καινούργιους ορίζοντες, νέες τεχνοτροπίες και αντιλήψεις.

Θέατρα που κατατάσσονται στην περίοδο αυτή είναι: της Επιδαύρου (εικόνα 14), της Ερέτριας (εικόνα 17), της Μεγαλοπόλεως, του Άργους (εικόνα 16), της Κορίνθου, της Δωδώνης (εικόνα 15) αυτά θεωρούνται τα σημαντικότερα υπάρχουν όμως και μικρότερα όπως είναι του Αμφιαράειου, των Δελφών (εικόνα 18) κλπ.

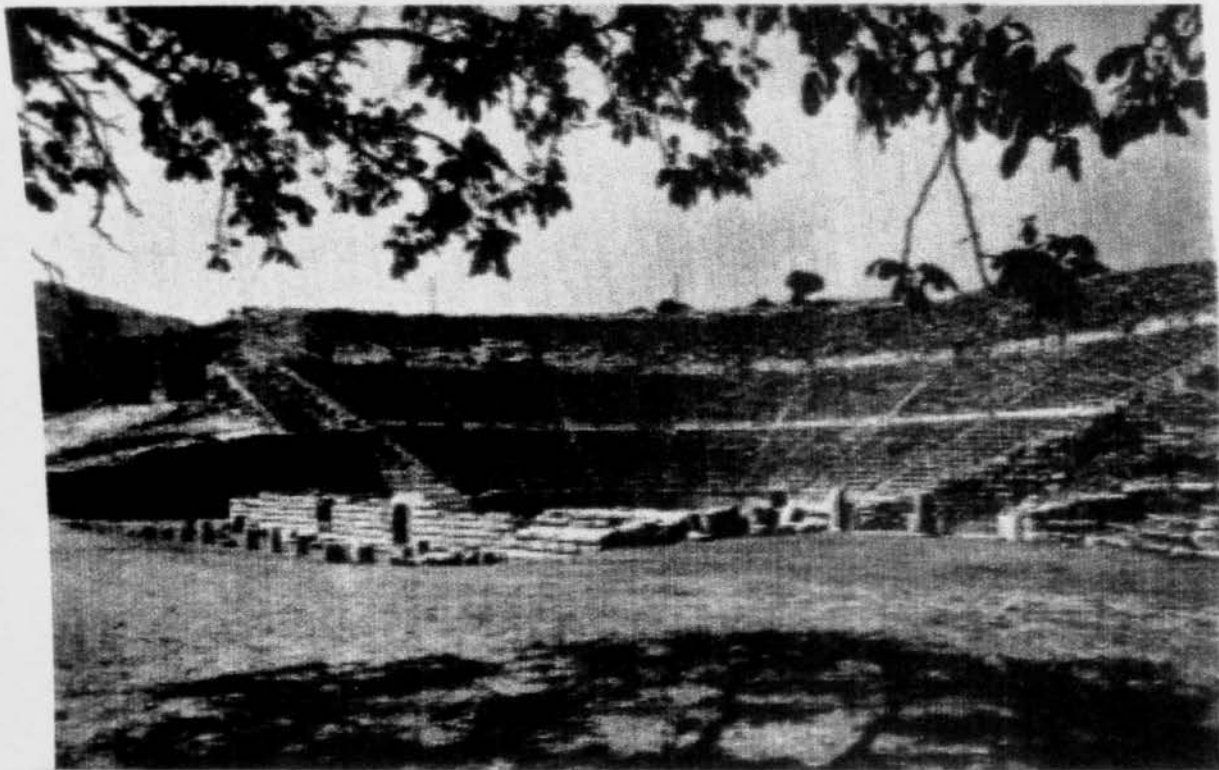
Αρχιτεκτονική μεταρρύθμιση έχουμε στο χώρο της σκηνής. Μέχρι τότε το κύριο βάρος και η σημασία έπεφτε στην ορχήστρα, στα ελληνικά θέατρα αυτό είναι που πήρε τη μεγαλύτερη εξέλιξη. Αυτό όμως είναι φυσική εξέλιξη του τρόπου έκφρασης του θεατρικού λόγου. Το κοίλο του θεάτρου εξακολουθεί να διατηρεί αναλλοίωτη την ημικυκλική του μορφή. Το ελληνιστικό προσκήνιο όπως και το κλασικό αθηναϊκό, στηρίζονται πάνω σε μια σειρά υποστυλωμάτων. Τα ανοίγματα που υπάρχουν μεταξύ τους έκλειναν με ξύλινα πλαίσια, τους πίνακες, οι οποίοι ήταν συνήθως χρωματισμένοι. Η πλοκή του έργου πλέον διαδραματίζεται στο προσκήνιο και η ορχήστρα χρησιμοποιείται αποκλειστικά και μόνο από το χορό. Ο διαχωριστικός τοίχος που βρίσκεται πίσω από τους ηθοποιούς αρχίζει και παίρνει διακοσμητικές παραστάσεις, τα ανοίγματά του ονομάστηκαν θυρώματα, κλείνουν κι αυτά από ξύλινους πίνακες. Είναι φανερό ότι πλέον προσπαθούν για την δημιουργία μιας ρεαλιστικής σκηνογραφίας.

Συνάμα με τις αλλαγές αυτές παρατηρούνται και αλλαγές στα υπόλοιπα κτίρια της σκηνής. Οι απαιτήσεις των έργων μεγαλώνουν οπότε απαιτείται και αύξηση των βοηθητικών χώρων. Δημιουργούνται αποθήκες, χώροι για την ανάπαυση και την ετοιμασία των ηθοποιών και γενικότερα τα θέατρα αποκτούν μια μνημειώδη μορφή και χαρακτήρα.

Ο δρόμος προς την εξέλιξη του θεάτρου έχει ανοίξει. Θα αποκτήσει μια εκλεπτυσμένη τελειότητα στα τέλη του 3<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα αυτό όμως

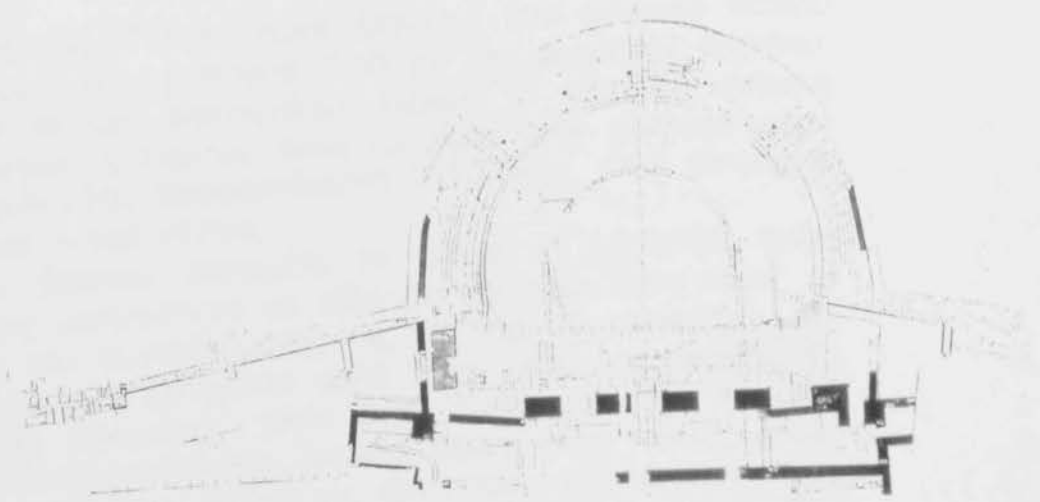
14. Το θέατρο της Έπιδαύρου

15. Το θέατρο της Δωδώνης

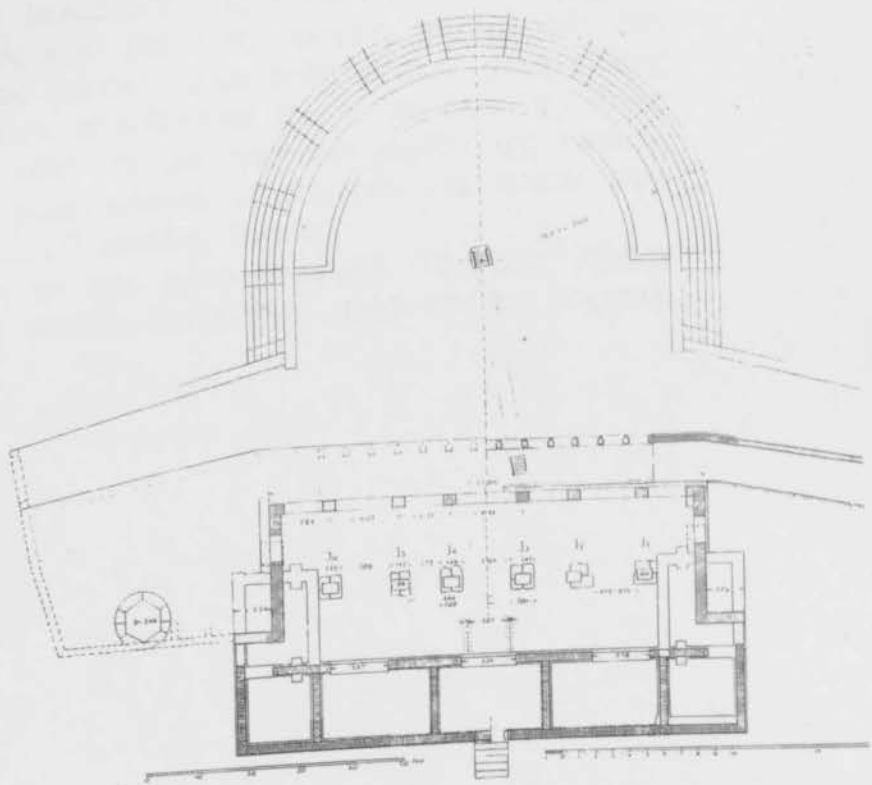


Βιβλιογραφία φωτογραφίας: «Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», Χρήστος .Γ. Αθανασόπουλου, Β΄ έκδοση, Ι Σιδέρης, σελ 38

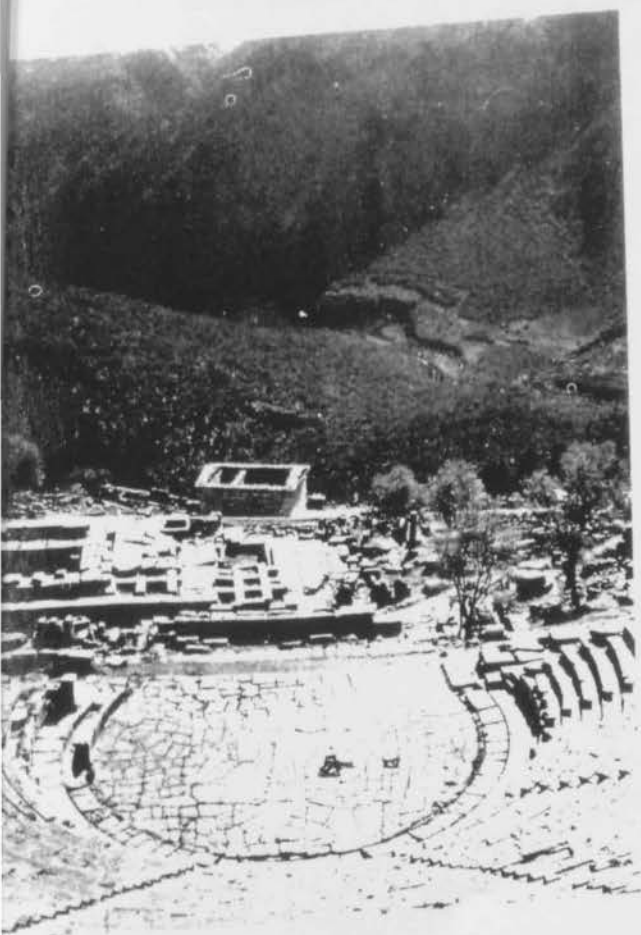
Βιβλιογραφία φωτογραφίας: «Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», Χρήστος Γ. Αθανασόπουλου, Β' έκδοση, Ι. Σιδέρης, σελ 38



16. Κάτοψη του θεάτρου του "Αργούς.



17. Κάτοψη του θεάτρου της 'Ερέτριας.



18. Το θέατρο τῶν Δελφῶν

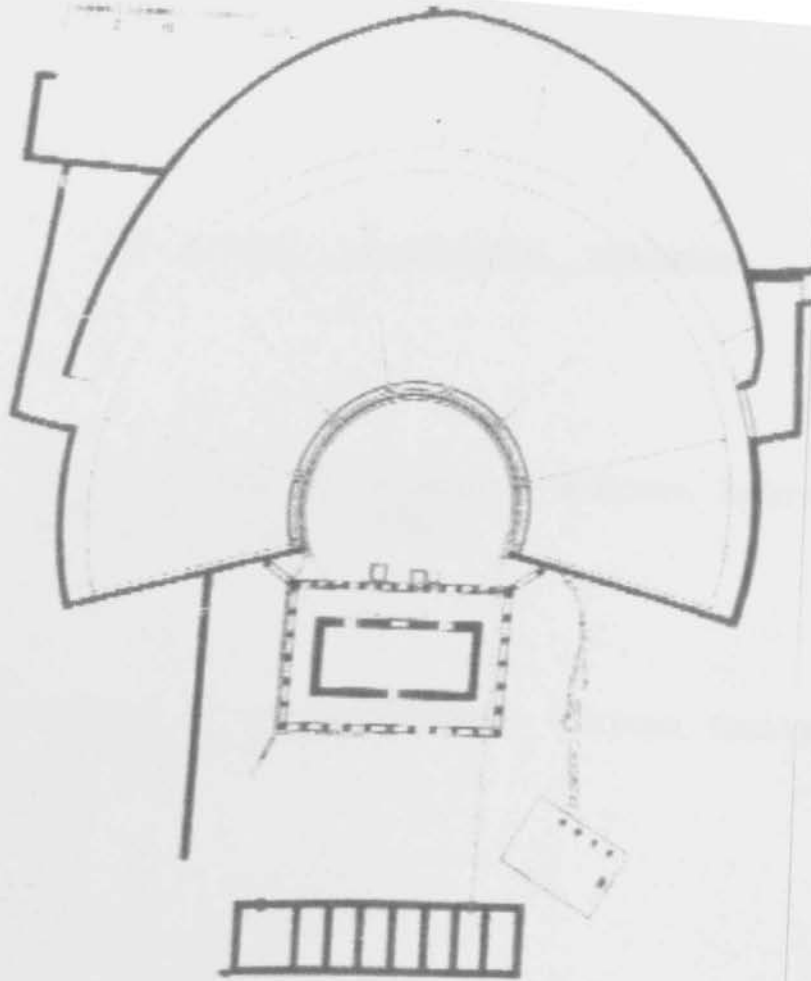
δεν θα κρατήσει για πολύ λόγω των επιδράσεων της ρωμαϊκής περιόδου που θα δημιουργήσει το ελληνο-ρωμαϊκό θέατρο. (2)

## 2.6 Το ελληνο-ρωμαϊκό θέατρο.

Με τον ερχομό του 2<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα έρχονται στο ελληνικό θέατρο αλλαγές που οδηγούν στην μετέπειτα διαδοχή του ρωμαϊκού θεάτρου. Το ελληνο-ρωμαϊκό θέατρο αναπτύχθηκε κυρίως σε αποικίες όπως η Τερμησσός η Μαγνησία, η Έφεσος, αλλά και μέσα στον ελληνικό χώρο όπως στην Δήλο(εικόνα 20), Μεσσήνη(εικόνα 21), Γύθειο, στην Σαντορίνη και σε διάφορα άλλα αστικά κέντρα.

Το σχήμα του θεάτρου παραμένει το κοίλο. Η ορχήστρα όμως από καθαρός κύκλος μετατράπηκε σε τόξο με την προώθηση προς τα εμπρός ολόκληρου του συγκροτήματος της σκηνής. Η περιφέρεια της δεν εφάπτεται πλέον στο προσκήνιο αλλά στον τοίχο της σκηνής. Το πλάτος της (σκηνής) προχωρεί μέσα στην ορχήστρα κατά το μισό μήκος της ακτίνας. Οπότε μεγαλώνει, αποκτά βάθος, που πολλές φορές ξεπερνά τα 6 μέτρα. Το ύψος βέβαια της ορχήστρας ελαττώνεται. Προς την πλευρά των θεατών το διάζωμα μεταξύ ορχήστρας και βαθμίδων καταργείται και οι σειρές των καθισμάτων φτάνουν μέχρι την περιφέρεια της ορχήστρας. Πλέον είναι εμφανής η τάση για την δημιουργία μεγαλύτερης επιβλητικότητας στον σκηνικό χώρο. Τα στοιχεία της μεγαλοπρέπειας και της ποικιλίας γίνονται απαραίτητα στην παράσταση, που είναι χαρακτηριστικό της μεταβολής της κοινωνικής αντίληψης. Το θέατρο με τις νέες του τάσεις έχει χάσει την αρχική του μορφή. Δεν είναι πλέον αποκλειστικά τόπος θρησκευτικών εκδηλώσεων, χάνει επίσης και την λαϊκή του απήχηση. Δεν απευθύνεται πλέον σε όλες τις τάξεις και τα λαϊκά στρώματα, αλλά μόνο σε μια ορισμένη μερίδα της αστικής κοινωνίας. Το μέγεθος και η χωρητικότητα ελαττώνεται και πλέον είναι ικανά να εξυπηρετήσουν 16 έως 20 χιλιάδες θεατές.

Πλέον το θέατρο δεν είναι σκοπός αλλά αναψυχή. Τα έργα χάνουν τον δυναμισμό που είχαν, την έντονη τραγικότητα αλλά και την σημασία που είχαν για το άτομο. (2)



20. Κάτοψη του θεάτρου της Δήλου κατά Reisch

21. Το μικρό θέατρο της Μεσσήνης



Βιβλιογραφία φωτογραφίας: «Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», Χρήστος Γ. Αθανασόπουλου, Β' έκδοση, Ι Σιδέρης, σελ 40

## Βιβλιογραφία του δευτέρου κεφαλαίου

2. « Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», Χρήστος .Γ. Αθανασόπουλος , Β' έκδοση, Ι. Σιδερής.
  
4. « Μαθήματα Ιστορίας του Αρχαίου Ελληνικού θεάτρου», Νικόλαος Ι. Λάσκαρη, 1928, τόμος 1<sup>ος</sup>



## Κεφάλαιο 3<sup>ο</sup>

### • ΤΟ ΡΩΜΑΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

#### 3.1 Εισαγωγή:

Όλα τα είδη τέχνης που είχαν αναπτυχθεί στον ελληνικό χώρο, με την πάροδο του χρόνου, αρχίζουν σιγά σιγά να εξαγονται. Αυτό γίνεται είτε με το εμπόριο που έχει αναπτυχθεί αρκετά είτε με τις συνεχόμενες μετακινήσεις. Οι χώρες προορισμού είναι οι ευρωπαϊκές αλλά και οι ασιατικές στις οποίες το ελληνικό πνεύμα επιδρά στην ανάπτυξη της τέχνης.

Η επίδραση αυτή σε συνδυασμό με τις επεκτάσεις του Μέγα Αλέξανδρου προετοίμαζαν το έδαφος για τον βαθμιαίο εξελληνισμό που θα δημιουργήσει πολιτισμούς καινούργιους οι οποίοι, αν και δεν θα έχουν κατανοήσει απόλυτα τα ελληνικά ιδανικά, θα αφομοιώσουν τα νέα στοιχεία. (2) Τα νέα στοιχεία αυτά θα τροποποιηθούν ανάλογα με τις ανάγκες και τις παραδόσεις του κάθε λαού και θα δημιουργήσουν καινούργιες παραστατικές και εκφραστικές αντιλήψεις.

Ένα τέτοιο παράδειγμα λαού είναι και οι ετρούσκοι. Στο λαό αυτό η ελληνική παράδοση έγινε δεκτή με ενθουσιασμό. Ιδιαίτερα σε ετρουσκικές πόλεις της Κεντρικής Ιταλίας. Όλα αυτά βέβαια πριν οι Ρωμαίοι αποκτήσουν την τεράστια αυτοκρατορία και αναπτύξουν παράλληλα με τις πολεμικές αρετές και τον δικό τους πολιτιστικό προσανατολισμό. Μέσω της Ετρουρίας οι Ρωμαίοι είχαν έρθει σε επαφή με το ελληνικό στοιχείο και τρόπους έκφρασης του στο τέλος περίπου του 1<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα. Αυτό βέβαια έγινε όταν πλέον είχαν κυριαρχήσει σε όλα τα ελληνικά βασίλεια, και δέχθηκαν με ενθουσιασμό την ελληνική παράδοση πάνω στην οποία βάσισαν την πνευματική και καλλιτεχνική τους υποδομή.

Η κατάσταση και η ραγδαία ανάπτυξη του Ρωμαϊκού κράτους δεν του επέτρεψαν να κατανοήσει τις βαθύτερες έννοιες του ελληνικού πολιτισμού. Το αίσθημα του ισχυρού και ο εγωισμός του νικητή δεν είναι οι καλύτεροι σύμβουλοι ώστε να μπορέσουν να κατανοήσουν βαθύτερες έννοιες.

Επόμενο ήταν να εκφυλιστεί το ελληνικό στοιχείο από την ολοένα αυξανόμενη ρωμαϊκή επιρροή.

Αυτό θα φανεί αρχικά από την αρχιτεκτονική μορφή που χάνει την καθαρότητα της και παίρνει την θέση της μια έντονη τάση προς την περίτεχνη διακοσμητική λεπτομέρεια. Έχουμε γενικά μια αλλαγή σε όλους τους τομείς του λόγου και της τέχνης, ιδιαίτερα στην αρχιτεκτονική, η λιτότητα του λόγου ή η γεωμετρικότητα του ρυθμού θα παραμερισθούν σαν αντιλήψεις ανεφάρμοστες και θα αντικατασταθούν με γλαφυρές αφηγήσεις, εντυπωσιακά θέματα και αρχιτεκτονικούς ρυθμούς ανάμικτους έντονα διακοσμητικούς, φλύαρους.

Η αλλαγή αυτή που έχει επέλθει λογικό είναι να επηρεάζει κάθε τι σχετικό με το θέατρο, τόσο στο λόγο όσο και στην αρχιτεκτονική. Τα έργα των Ρωμαίων είναι εντελώς διαφορετικά από εκείνα των

Ελλήνων. Οι πρώτοι απομακρύνονται από το λατρευτικό στοιχείο ή από το ναό. Η μορφή του θεάτρου πλέον συναγωνίζεται την μεγαλοπρέπεια των κτιρίων την εποχή εκείνη.

Υπάρχει ένα κοινό το οποίο ενδιαφέρεται μόνο για το θέαμα και όχι για τον προβληματισμό. Λογικό είναι λοιπόν η τραγωδία και η κωμωδία να προσαρμόζονται στις απαιτήσεις του νέου αυτού κοινού. Η πλοκή των έργων πλέον περιστρέφεται γύρω από εντυπωσιακές εμφανίσεις στρατευμάτων, αιχμαλώτων από στρατευμένες χώρες, παρελάσεις αλόγων και πολλές φορές αγνώστων για την εποχή ζώων, τα οποία μεταφέρονταν εκεί από υπόδοι κράτη της αυτοκρατορίας.

Στην περίπτωση των Ρωμαίων διαφαίνεται έντονα, πώς επηρεάζει η ξαφνική ευμάρεια και ο νεοπλουτισμός το άτομο ή ακόμη και ένα ολόκληρο λαό. Το θέατρο πλέον για να πείσει και να εντυπωσιάσει τις μάζες πρέπει να είναι μεγαλοπρεπές. Οι πλούσιοι χρηματοδοτούσαν τις παραστάσεις ώστε να μπορεί να τις βλέπει και ο λαός, αυτό γινόταν είτε για να επιδείξουν την ευημερία τους είτε για να γιορτάσουν τις νικηφόρες τους εκστρατείες. Στην Ρώμη η θέση των ηθοποιών δεν ήταν η καλύτερη όπως συνέβαινε στην Ελλάδα. Ο ηθοποιός θεωρείται ένα άτομο κατώτερης στάθμης χωρίς υπόληψη και σεβασμό, πολλές φορές ήταν και δούλος, ο οποίος μπορούσε να θυσιάσει και την ζωή του ακόμη στο βωμό της ψυχαγωγίας.

Το θέατρο πλέον στην Ρώμη είναι το πρωτεύον μέσο ψυχαγωγίας. Αργότερα όμως με την πτώση της η ρωμαϊκή αυτοκρατορία θα το παρασύρει μαζί της και αυτό. Και θα εξαφανίσει την αίγλη του για πολλούς μετέπειτα αιώνες. Η αυξανόμενη όμως χριστιανική πίστη που θεωρεί κάθε μορφή θεατρικής εκδήλωσης αμάρτημα θα προσπαθήσει να εξαφανίσει κάθε στοιχείο που θα θυμίζει τις «ειδωλολατρικές» αυτές γιορτές. Τα ελληνικά και ρωμαϊκά θέατρα θα μετατραπούν σε φρούρια ή θα χρησιμοποιηθούν για κατοικίες χιλιάδων λαού, άλλα βέβαια θα κατεδαφιστούν ώστε να δώσουν το πλούσιο δομικό τους υλικό σε κατασκευές άλλες πιο απαραίτητες.

Το πνεύμα της τραγωδίας και της κωμωδίας θα καλυφθεί κάτω από τις καινούργιες διδασκαλίες του θεανθρώπου και θα περάσουν πάρα πολύ αιώνες, ώστε να ξαναέρθουν στην επιφάνεια. Αυτό θα γίνει από το 15<sup>ο</sup> αιώνα μέχρι και σήμερα που οι δραματουργοί θα διδάξουν πάλι τον αληθινό τρόπο έκφρασης του νοήματος και του λόγου.

### 3.2 Η μορφή του ρωμαϊκού δράματος.

Η μορφή που είχε το δράμα τα χρόνια της ακμάζουσας Ρώμης, την αποβολή δηλαδή κάθε θρησκευτικού στοιχείου, δεν σημαίνει ότι συνέβαινε το ίδιο και τα πρώτα χρόνια της δημιουργίας του Ρωμαϊκού κράτους. Ο ετρουσκικός πολιτισμός είχε αναπτύξει μια μορφή δράματος βασισμένο στα αθηναϊκά διονυσιακά πρότυπα. Η εξέλιξη αυτή γίνεται μέσα από τις τελετουργίες ενός λαού γεωργικού, που τιμούσε τους θεούς του στις περιόδους της συγκομιδής και της σποράς ή και

ακόμα μέσα από τις γιορτές που ακολουθούσαν σημαντικά κοινωνικά γεγονότα, όπως ο γάμος, η γέννηση ή ο θάνατος.

Το μικρό τότε κράτος της Ρώμης ήταν φυσικό να επηρεαστεί από την παράδοση αυτή, πιστεύεται ότι το 364π.Χ. έγινε η πρώτη παρουσίαση τελετουργικού δράματος σαν μια προσπάθεια εξευμενισμού των θεών εξαιτίας μιας επιδημίας που αποδεκάτιζε τους κατοίκους. Η σημαντική αυτή εμπειρία δεν μπόρεσε να αφήσει ασυγκίνητους τους Ρωμαίους, οι οποίοι υιοθέτησαν κάθε μορφή ετρουσκικού δράματος, δημιουργώντας με αυτό το τρόπο μια μορφή νοήματος και λόγου, που αποτέλεσε και την εξέλιξη της ρωμαϊκής τραγωδίας και κωμωδίας.

Οι Έλληνες άποικοι τις Σικελίας μετέφεραν από την Μητρόπολη το πάθος για τη ανέγερση θεατρικών χώρων, στους οποίους ερμήνευσαν γνωστές κωμωδίες και τραγωδίες, που ήταν μια σημαντική πηγή γνώσης και εμπειρίας των Ρωμαίων. Μετά το 272π.Χ. έχουμε πλέον την εισαγωγή του γνήσιου ελληνικού δράματος στο νέο Ρωμαϊκό πολιτισμό.

Η εισαγωγή όλων των στοιχείων προς τους Ρωμαίους μπορεί να έγινε, όμως εκείνοι ως σκληροτράχηλοι πολεμιστές, υλιστές, χωρίς καμία αίσθηση μορφώσεως ή τέχνης δεν μπορούν να κατανοήσουν τα μεγάλα νοήματα των τραγικών και κωμικών δημιουργιών. Οπότε ξεχώριζαν τα στοιχεία που εκείνους εξέφραζαν και τα προσάρμοζαν στο δικό τους πνευματικό επίπεδο. Από τραγικούς ο Ευριπίδης και από κωμικούς συγγραφείς ο Μένανδρος κατάφεραν να επηρεάσουν άμεσα και για μεγάλο χρονικό διάστημα το ρωμαϊκό δράμα. Ο σύγχρονος Ρωμαίος δραματουργός επηρεάζεται τόσο πολύ, που δεν εκφράζει νέες δικές του ιδέες αλλά αντίθετα τα έργα τους παρουσιάζουν Έλληνες ήρωες με ελληνικά ρούχα και φόντο την Αθήνα.

Η τραγωδία των ρωμαίων ήταν μια κακή απομίμηση της Ελληνικής, αντίθετα με την κωμωδία που αν και βασίστηκε στην Ελληνική το αποτέλεσμά της παραμένει πρωτότυπο και ρωμαϊκό. Εμφανίστηκαν πολύ συγγραφείς μόνο όμως ο Σενέκας (3π.Χ. - 65μ.Χ.) αξίζει να σημειωθεί για την τραγωδία και ο Πλαύτος (254 - 184π.Χ.) καθώς και ο Τερέντιος (195 - 159 π.Χ.) για την κωμωδία. Οι δυο αυτές μορφές χάνουν σιγά σιγά τα λίγα στοιχεία που μπόρεσαν να συγκρατήσουν από τη ελληνική επίδραση. Ο Σενέκας όσο καλός τραγωδός και να θεωρείται δεν μπορεί να συγκριθεί με την ομορφιά των λόγων του Αισχύλου ή το ανθρωπιστικό πάθος του Ευριπίδη, γιατί ήταν ένας πολιτικός, φιλόσοφος που δεν μπόρεσε να εμβαθύνει και να φτάσει τους παραπάνω.

Δύο αιώνες πριν από τον Σενέκα έζησαν ο Πλαύτος και ο Τερέντιος, οι οποίοι ήταν λιγότερο επηρεασμένοι από την ρωμαϊκή μεγαλομανία, οπότε υπέκυψαν και στις απαιτήσεις του χοντρού χιούμορ και της φάρσας. Είναι βασισμένοι σε ελληνικά πρότυπα χωρίς όμως να αντιγράφουν. Μέσα από αυτά τα ελληνικά πρότυπα κατορθώνουν να θέματα των κωμωδιών τους. Κατά την περίοδο των δυο αυτών συγγραφέων και μόνο, άκμασε η ρωμαϊκή κωμωδία. Το είδος της κωμωδίας που εμφανίστηκε και ερμηνεύτηκε τα εκατό αυτά χρόνια έμελλε να ξεχαστεί και να επισκιαστεί από την πληθώρα καινούργιων έργων, που είχαν ως κύριο συστατικό τους το θέαμα και τη φάρσα. Τα δυο αυτά θέματα κατά την περίοδο εκείνη ήταν περισσότερο προσιτά

και σύμφωνα με προς τις παραφθαρμένες ατομικές και κοινωνικές αντιλήψεις.

Οι Ρωμαίοι αλλάζουν δεν είναι πλέον οι άξεστοι και σκληροτράχηλοι πολεμιστές που μετέφεραν τα σύνορα της χώρας τους από τις όχθες του Τίβερη στις όχθες του Ευφράτη. Ούτε όμως και εκείνοι που γυμνάζονται πρώτα στην τέχνη του πολέμου, της ανδρείας και του πατριωτισμού. Τα ήθη αλλάζουν ριζικά και η φροντίδα για την εκμετάλλευση του άφθονου πλούτου δεν αφήνει τα περιθώρια για μόρφωση. Το νόημα και ο λόγος θεωρούνται έννοιες ξεπερασμένες σε μια εποχή που η υπόκρουση των τυμπάνων και οι ιαχές των μονομάχων αποτελούν μοναδική καθημερινή απασχόληση.

Ο συνδυασμός όλων αυτών και η ανάπτυξη του χριστιανισμού παρέσυραν το δράμα στην παρακμή και στην αφάνεια για πολλούς αιώνες. (2)

### 3.3 Η αρχιτεκτονική μορφή.

Εκτός από τις εξελίξεις στο ρωμαϊκό λόγο έχουμε και παράλληλη εξέλιξη και στην αρχιτεκτονική. Είναι γνωστό ότι μέχρι τις αρχές του 3<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα δεν υπήρχε καμία μορφή θεάτρου στο ρωμαϊκό κράτος εκτός από πρόχειρες ξύλινες σκηνές - ικριώματα, όπου σε αυτές παρουσιάζονταν παραστάσεις ή λαϊκές φάρσες ετρουσκικού δράματος. Στην πρώτη ρωμαϊκή σκηνή που ήταν ξύλινη αναγέρθηκε το 364π.Χ. στο Circus Maximus, για να εμφανισθεί μια ομάδα Ετρούσκων εκτελεστών.

Στο να κατασκευαστεί μια ολοκληρωμένη ένα ολοκληρωμένο θέατρο - κτίριο οι κινήσεις ήταν πάρα πολύ αργές. Στην εποχή του Πλαύτου και του Τερέντιου υπήρχαν μόνο κατασκευές ξύλινες και προσωρινές. Μέχρι και το 194π.Χ. υπήρχαν θέσεις μόνο για τους γερουσιαστές και το 174π.Χ. κτίσθηκε η πρώτη λίθινη σκηνή όπου οι θεατές ήταν υποχρεωμένοι να φέρνουν τα καθίσματα τους.

Πέντε χρόνια μετά το θάνατο του Τερέντιου δηλαδή το 154π.Χ. γίνεται η πρώτη προσπάθεια για την ανέγερση ενός μόνιμου θεάτρου. Δυστυχώς όμως δεν έμελλε να ολοκληρωθεί, γιατί με εντολή της γερουσίας κατεδαφίστηκε. Αυτό έγινε γιατί το πνεύμα την εποχή εκείνη απαιτούσε λιτότητα και αυστηρότητα των πολιτών, όπου μια τέτοια κατασκευή όπως ήταν το θέατρο αποτελούσε απειλή για την μιλιταριστική νοοτροπία της χώρας και θα επιδρούσε επικίνδυνα στην αυτό-πειθαρχία και τον ασκητισμό του αναπτυσσόμενου κράτους. Σημαντικό όμως είναι να αναφερθεί και το γεγονός ότι στην δημοκρατική Ρώμη υπήρχε μια έντονη απέχθεια προς οτιδήποτε καινούργιο, δηλαδή προς κάθε στοιχείο που μπορούσε να επιφέρει την μαλθακότητα και την πολυτέλεια. Το 185π.Χ. με τη σχετική νομοθεσία απαγορεύτηκε η ανέγερση κερκίδων στα αμφιθέατρα και οι θεατές δεν επιτρεπόταν να κάθονται κατά την διάρκεια της παράστασης. Παρόλο που αυτά τα μέτρα ξεκίνησαν λόγω μιας περιφρόνησης της ρωμαϊκής

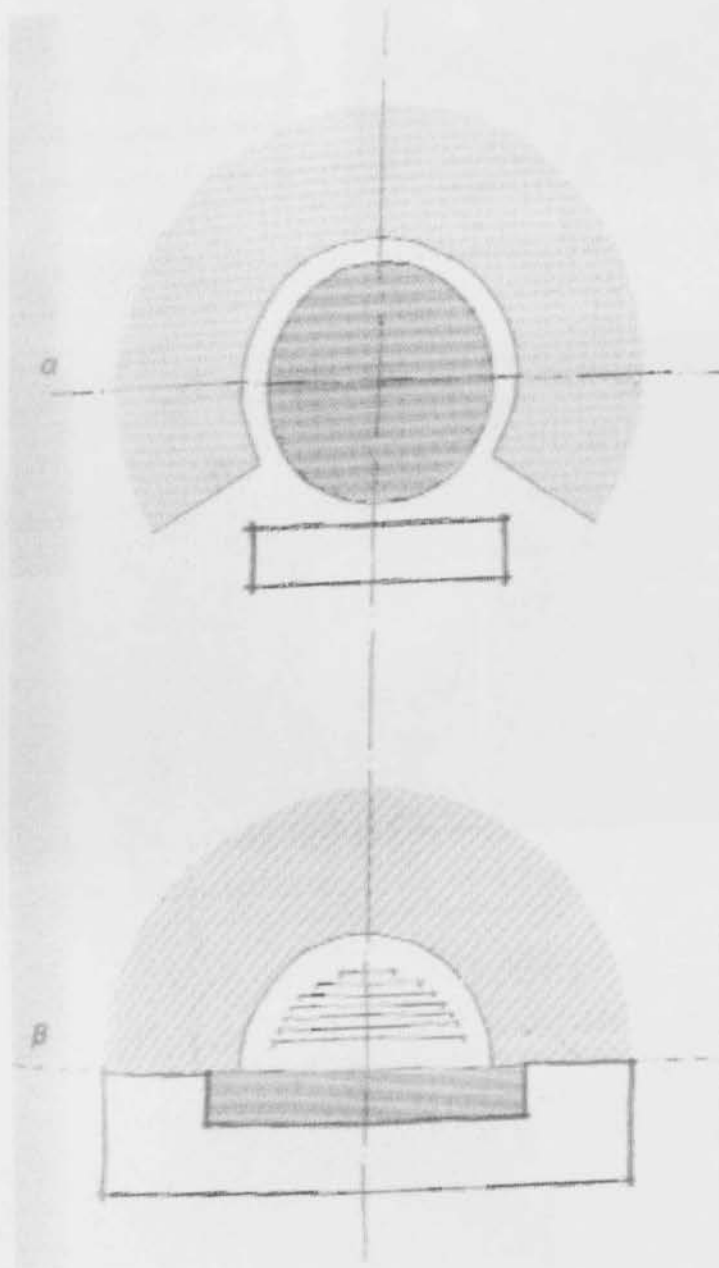
δημοκρατίας προς τους «στείρους» κατακτημένους Έλληνες, αυτό δεν τους εμπόδισε στο άλλο άκρο, και να στραφούν προς μια πολυτέλεια χειρότερης μορφής, με διαθέσεις επίδειξης και έντονο αυτοθαυσμό.

Από εκείνη κιόλας την εποχή είχε αρχίσει να διαφαίνεται η διαφορά στην λειτουργία του θεάτρου των δυο λαών. Στο ελληνικό θέατρο ήταν καθιερωμένο ότι ο χώρος των θεατών θα αγκάλιαζε την ορχήστρα, τον χώρο των ηθοποιών, συνδέοντας έτσι λειτουργικά τον ένα με τον άλλο (σκίτσο α), σε αντίθεση με το ρωμαϊκό που προτιμούσε τις δυο αυτές σχέσεις αντιμετώπιες (σκίτσο β). Η δράση διαδραματίζεται απέναντι από το κοινό και όχι μέσα σε αυτό, οι δυο λειτουργίες διαχωρίζονται. Στους Ρωμαίους διατηρείται η γενική μορφή του κοίλου του θεάτρου, όμως ο επεκταμένος κυκλικός τομέας καταργείται και μετατρέπεται για λειτουργικούς και κατασκευαστικούς λόγους σε καθαρό ημικύκλιο. Η ορχήστρα κύκλος γίνεται ημικύκλιο και παύει να θεωρείται χώρος της σκηνής, αλλά του κοίλου. Εκεί τοποθετούνται πλέον τα καθίσματα για τα μέλη της Συγκλήτου και των άλλων επισήμων. Οι πάροδοι εξαφανίζονται και το κοίλο του θεάτρου ονομάζεται *cavea*, το οποίο βρίσκεται σε άμεση επαφή με το κτίριο της σκηνής που γίνεται ολοένα μεγαλύτερο και εντυπωσιακότερο.

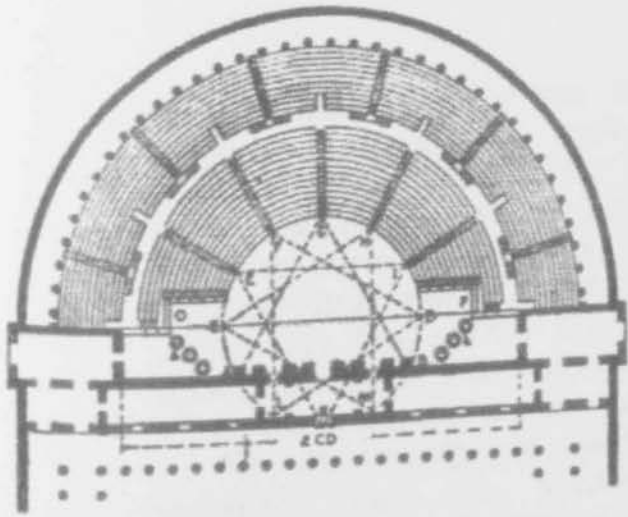
Οι διαφορές αυτές γίνονται αισθητές αν παρατηρήσουμε στην κάτοψη ενός ρωμαϊκού θεάτρου που παρουσιάζει ο Βιτρούβιος στο έργο του «τα δέκα βιβλία αρχιτεκτονικής» (εικόνα 26), όπως επίσης στο μεγάλο θέατρο του Μαρκέλλου στην Ρώμη (εικόνα 28). Το προσκηνίο παίρνει πλέον την ονομασία του από τα λατινικά και ονομάζεται *proscenium* και ο όρος αυτός εφαρμόζεται πλέον σε ολόκληρο το χώρο της ηθοποιίας. Το δάπεδο της ορχήστρας χαμηλώνει σημαντικά και η σκηνή αποκτά μεγαλύτερο βάθος. Ο τοίχος της σκηνής ο οποίος ονομάζεται *scaenae frons*, γίνεται πλέον ογκώδης, μεγαλοπρεπής και εντυπωσιακός στις αναλογίες. Όλη αυτή την κατάσταση με την γλαφυρή ρωμαϊκή αρχιτεκτονική διάθεση φαίνεται καθαρά στην αναπαράσταση του τοίχου αυτού στο θέατρο της Ασπένδου. (εικόνα 27)

Παρατηρούμε ότι στο ρωμαϊκό θέατρο το κοίλο, η σκηνή και η ορχήστρα είναι τρία στοιχεία, που βρίσκονται μέσα στον ίδιο όγκο, με τον τρόπο αυτό δημιουργείται ένα ενιαίο αρχιτεκτονικό σύνολο. Αυτό βέβαια δεν συμβαίνει και στο ελληνικό θέατρο που τα τρία αυτά στοιχεία είναι ανεξάρτητα. Οι ρωμαίοι διαπιστώνουν ότι σιγά σιγά ο ανοικτός χώρος γίνεται κτίριο και δεν υπάρχει πλέον η ανάγκη χρησιμοποίησης των πλαγίων λόφων για την στήριξη του αμφιθεάτρου. Το κτίριο πλέον έχει μεγάλους τοίχους οι οποίοι μπορούν να συγκρατήσουν τις κερκίδες και γενικότερα ολόκληρη τη δομή του θεάτρου.

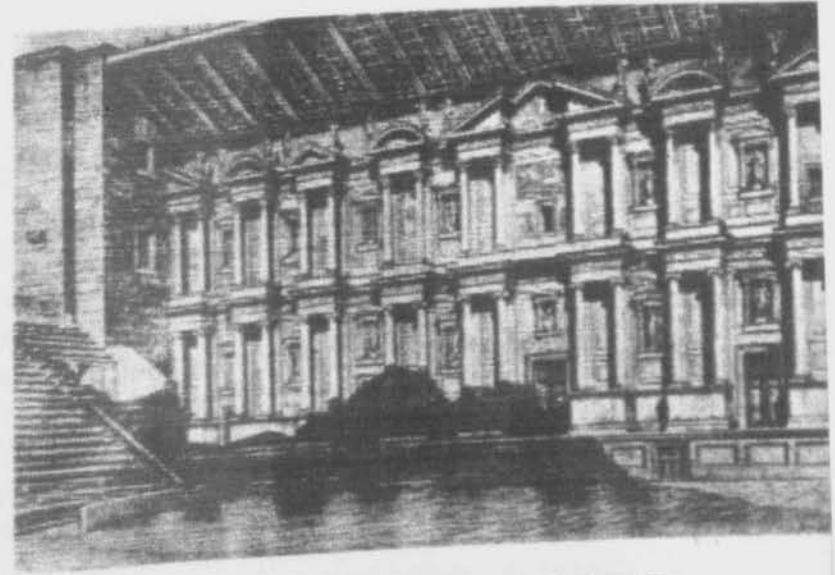
Ο Πομπήιος το 55π.Χ. χτίζει το πρώτο μεγαλοπρεπές, λίθινο θέατρο. Η Ρώμη αποκτά ένα πρότυπο που θα το ακολουθήσουν και άλλα όπως το θέατρο του Μαρκέλλου στη Ρώμη (εικόνας 28, 29), το θέατρο της Οράγγης (εικόνα 30), το θέατρο της Ασπένδου (εικόνας 27, 31) και πολλά άλλα. Οι μεγαλοπρεπείς και πανύψηλοι τοίχοι που υπήρχαν στις προσόψεις των θεάτρων έδωσαν την ευκαιρία στους ρωμαίους αρχιτέκτονες να τις διακοσμήσουν με αγάλματα, αψίδες και τόξα.



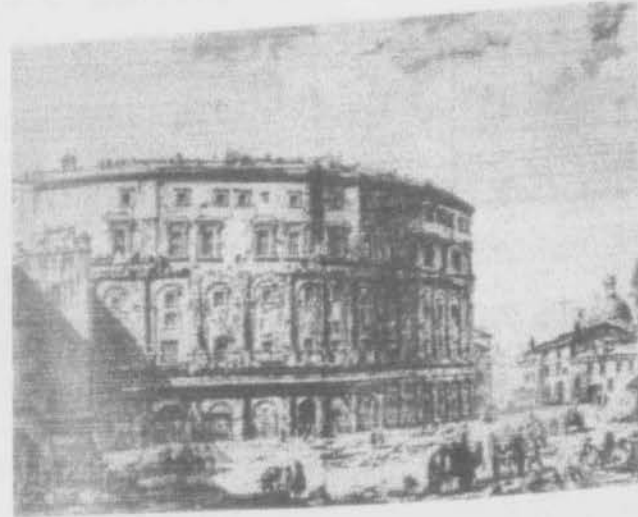
Βιβλιογραφία φωτογραφίας: «Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», Χρήστος Γ.  
Αθανασόπουλου, Β' έκδοση, Ι Σιδέρης, σελ 49



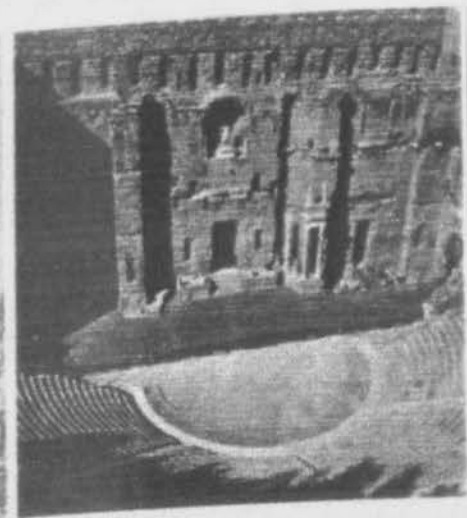
26. Κάτοψη ενός ρωμαϊκού θεάτρου κατά τον Βιτρούβιο



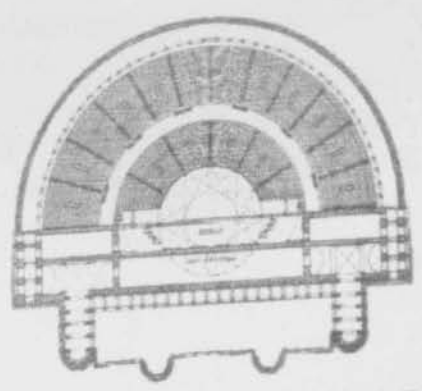
27. Αναπαράσταση του scenae frons του θεάτρου της Ασπενδού



28. Το θέατρο του Μάρκελλου όπως ήταν τον 18ο αιώνα



29. Το θέατρο της Διώνυσης, 1ος μ.Χ. αιώνας



30. Κάτοψη ενός ρωμαϊκού θεάτρου κατά τον Βιτρούβιο

Βιβλιογραφία φωτογραφίας: «Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», Χρήστος Γ. Αθανασόπουλου, Β' έκδοση, Ι Σιδέρης, σελ 50 και 51

Οι θεατές έμπαιναν στα θέατρα από τις πολυάριθμες πόρτες που υπήρχαν στην όψη του κτιρίου. Από εκεί και με εσωτερικές κλίμακες και διαδρόμους έφταναν στα διαζώματα ήταν δηλαδή κάτι ανάλογο με την αντιμετώπιση του προβλήματος διακινήσεως του κοινού στα στάδια. Οι στοές αυτές ονομάστηκαν vomitorium. Τα διαζώματα και οι κερκίδες χωριζόντουσαν πολλές φορές μεταξύ τους με στηθαία και κάθε τμήμα μεταξύ δυο διαζωμάτων είχε την δική του αρχιτεκτονική σύνθεση. Οι όρθιοι βρίσκονταν στο τελευταίο διάζωμα το οποίο ήταν σκεπασμένο και ειδικά διακοσμημένο με μια σειρά υποστυλωμάτων και παραστάδων.

Για να υπάρξει μια αισθητική ισορροπία η στάθμη της σκηνής υψώθηκε μέχρι την ανώτερη στάθμη της στοάς του τελευταίου διαζώματος και έτσι απόκτα μια ενότητα όγκου. Αυτό είναι εμφανές και στο θέατρο της Ασπένδου. Από ότι είδαμε ο τοίχος της σκηνής πήρε διαστάσεις τεράστιες, διαμορφώθηκε με κάθε είδους επικρατούντα ρυθμό, γέμισε αγάλματα και ανάγλυφες παραστάσεις. Οι ηθοποιοί ήταν αναγκασμένοι να χάνονται κάτω από το βάρος μιας τέτοια σκηνικής φαντασμαγορίας. Αυτό όμως δεν ενδιέφερε γιατί ο ηθοποιός δεν ήταν ένα σημαντικό άτομο της κοινωνίας αλλά μπορούσε να ήταν ένας δούλος ή ακόμη και ένας αιχμάλωτος μιας κατακτημένης χώρας. Στη Ρώμη τα θέατρα δεν παρουσίαζαν μόνο θεατρικές παραστάσεις, αλλά με την δημιουργία ενός στηθαίου μεταξύ κερκίδων και ορχήστρας, το pulpitum, μπορούσαν να γίνουν και αγώνες μονομαχιών ή και ακόμη να γεμίσει με νερό ο χώρος αυτός και να παρουσιασθούν ναυμαχίες ή και μπαλέτα κολυμβητών.

Όπως προαναφέραμε η επικράτηση ενός ενιαίου όγκου στα ρωμαϊκά θεατρικά κτίρια που επικράτησε με την ισοστάθμιση του ύψους της σκηνής και του κοίλου, έδωσε την πρώτη μορφή στεγάσεως ολόκληρου του θεατρικού χώρου με ένα είδος τέντας που ονομάστηκε velum ή velarium. Το νέο αυτό δεδομένο φέρνει το ρωμαϊκό θέατρο πιο κοντά στους κλειστούς θεατρικούς χώρους των μεταγενέστερων εποχών.

Οι ρωμαίοι κατάφεραν να δημιουργήσουν επιβλητικούς θεατρικούς χώρους, όμως πολύ μακριά από την πραγματική έννοια του δράματος και της κωμωδίας. Όσο και αν θαύμασαν το ελληνικό πνεύμα δεν μπόρεσαν να το πλησιάσουν. Αρκέστηκαν στο να πάρουν μόνο το αποτέλεσμα και να το εντάξουν στα δικά τους δεδομένα. (2)



## Βιβλιογραφία του τρίτου κεφαλαίου

2. « Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», Χρήστος .Γ. Αθανασόπουλος , Β' έκδοση, Ι. Σιδεράς.

## Κεφάλαιο 4<sup>ο</sup>

### • ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΟ ΜΕΣΑΙΩΝΑ

#### Τα μεσαιωνικά θέατρα:

Το να αναφερθούν και να εξεταστούν όλες οι μορφές θεάτρου δεν είναι σκόπιμο και είναι μακριά από την λογική της εργασίας αυτής. Γι' αυτό θα ασχοληθούμε με τους βασικότερους τύπους σκηνογραφιών και παραστάσεων που χρησιμοποιήθηκαν κατά καιρούς, αυτό θα γίνει από την εμφάνιση του πρώτου λειτουργικού δράματος μέχρι τα θεάματα του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Οι βασικότεροι τύποι είναι:

#### 4.1 Η εκκλησία στο θέατρο:

Σε αυτή την περίπτωση η σκηνοθεσία των μυστηρίων γινόταν μέσα στο κτίριο του ναού. Ο τάφος του Χριστού αρχικά ήταν τοποθετημένος σαν σύμβολο στο βωμό του ιερού της εκκλησίας και αυτό ήταν το βασικότερο σκηνογραφικό στοιχείο. Στην συνέχεια θα αλλάξει μορφή και θα τοποθετηθεί στη βόρεια πλευρά και το υλικό του θα είναι από ξύλο ή από πέτρα. Θα ξανά αλλάξει μορφή μετά τον 12<sup>ο</sup> αιώνα και θα παρουσιάζεται σαν ένα αρχιτεκτόνημα καθαρά βυζαντινού ρυθμού με δυο τόξα. Με την συνεχόμενη εξέλιξη της λειτουργίας, η μορφή του τάφου μεταβάλλεται και γίνεται μια κανονική σαρκοφάγος, μισάνοιχτη. Συχνά έχει δίπλα της ένα άγγελο που φαίνεται ότι λει: « Ουκ εστίν ώδε» (εικόνα 33). Σε άλλες περιπτώσεις θα θεωρηθεί σημαντικό στοιχείο και η Αγία Τράπεζα του ιερού που είναι κατάλληλη για την τοποθέτηση ενός θρόνου ή μιας φάνης η οποία ανάλογα με την πλοκή και την εξέλιξη του έργου αντιπροσωπεύει τον Ουρανό ή τον Παράδεισο. Αν και το λειτουργικό δράμα βρίσκεται ακόμη σε πρωτόγονο στάδιο, οι ανάγκες του χώρου συνεχώς αυξάνονται, οπότε διαφαίνεται ότι σύντομα θα χρησιμοποιηθεί ολόκληρος ο ναός για τις ανάγκες. (2)

#### 4.2 Η εκκλησία σαν σκηνικό:

Μετά την εξάπλωση του λειτουργικό δράματος συνέχεια έχει και η εξάπλωση της δράσης προς το ύπαιθρο, τον ελεύθερο χώρο ακόμη και τις πλατείες που πάντα υπήρχαν μπροστά από ένα καθεδρικό ναό. Η εξέλιξη αυτή θα βοηθήσει στο να παρουσιαστούν καινούργια έργα αλλά θα διαφοροποιηθεί και η σκηνογραφική ποικιλία. Τα καθίσματα παρατάσσονται δεξιά και αριστερά ενός εσταυρωμένου (εικόνα 34) που χρησίμευαν σαν θέσεις των ηθοποιών που παρίσταναν τα βιβλικά πρόσωπα, τους μαθητές του Ιησού, την Μαρία, τον Νικόδημο κλπ. Στην συνέχεια τα καθίσματα αυτά θα εξελιχθούν σε μικρές σκηνές με υποστυλώματα στις γωνίες τους, που συγκρατούν μικρές αυλαίες. Οι σκηνές αυτές είχαν σαν πρότυπα τα οικήματα ή «κουβούκλια» του Βυζαντίου που ονομάστηκαν «μέγαρα» ή mansions και θα χρησιμοποιηθούν για την είσοδο και αποχώρηση των ηθοποιών. Οι



33. Η ανάσταση του Χριστού

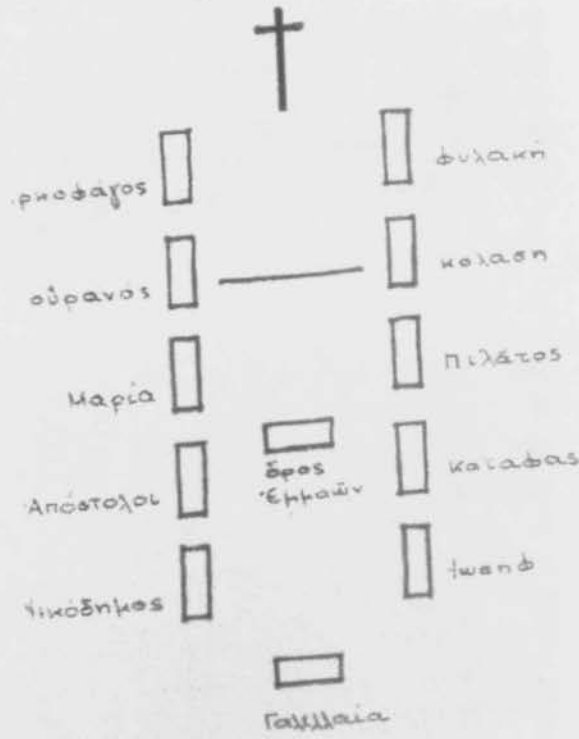


30. Μοκέττα ενός αγγλικού  
wagon stage του ήλιου του  
15ου αιώνα



36. Μοκέττα του αθηναϊκού για το «Παθή των Βαλκωνισσών».

Ἐσταυρωμένος



34

Βιβλιογραφία φωτογραφίας: «Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», Χρήστος Γ. Αθανασόπουλου, Β' έκδοση, Ἰ Σιδέρης, σελ 60 και 62

παραστάσεις που είχαν τα σκηνικά αυτά ήταν συνήθως γύρω από τον Παράδεισο, τον Ουρανό, την Γαλιλαία κλπ. Με τον σκηνογραφικό αυτό τρόπο, την επιβλητική διακόσμηση, και η μεγαλοπρέπεια του ναού μπροστά από τον οποία διαδραματιζόταν η δράση, «ανέβηκαν» σημαντικά έργα όπως η Ανάσταση. Που ήταν ένα λειτουργικό δράμα του 12<sup>ου</sup> ή 13<sup>ου</sup> αιώνα, αναλόγου εμβέλειας ήταν και το δράμα της γαλλικής φιλολογίας του 12<sup>ου</sup> αιώνα Adam. (2)

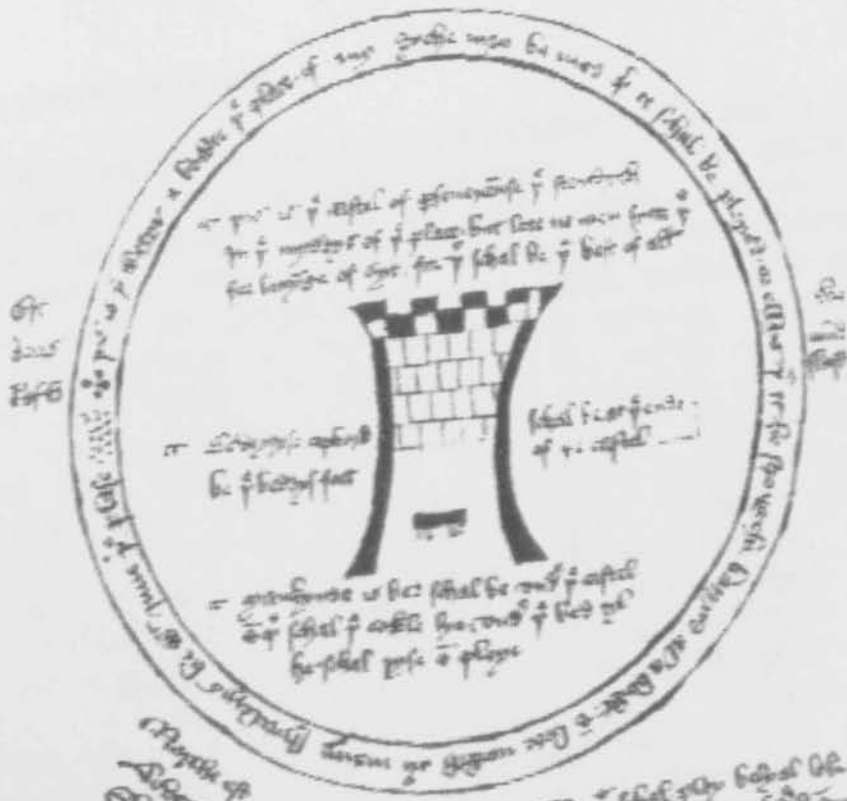
#### 4.3 Η μόνιμη σκηνογραφία:

Με την πάροδο των χρόνων και την αύξηση των απαιτήσεων των έργων, αρχίζει η μόνιμη σκηνογραφία να γίνεται απαραίτητη. Οι παραγωγές αρχίζουν πλέον να γίνονται πιο πολύπλοκες αλλά και συγχρόνως περισσότερο περίτεχνες. Τα μέγαρα που προαναφέραμε γίνονται πλέον μικρά οικοδομήματα. Ανάλογα με τη πλοκή και τη εξέλιξη του έργου, κάθε μέγαρο χρησίμευε και για την παρουσίαση ενός επεισοδίου. Οι θεατές ήταν υποχρεωμένοι κατά την εξέλιξη του έργου να ξεχνούν τα άλλα μέγαρα και να παρακολουθούν μόνο εκείνο στο οποίο διαδραματιζόταν το επεισόδιο. Πολλές φορές για τις ανάγκες του έργου που ήταν μεγάλες δεν έφτανε χώρος του μεγάρου και γι' αυτό αναγκάζονταν οι ηθοποιοί να κατεβαίνουν και στο έδαφος, τότε η γύρω από αυτό, η περιοχή ονομαζόταν platea. Οι θεατές ήταν υποχρεωμένοι να το θεωρούν και αυτό ίδιο χώρο στον οποίο διαδραματιζόταν το επεισόδιο. Ήταν πλέον απαραίτητο όλα τα μέγαρα να τοποθετηθούν απέναντι από τους θεατές είτε με μια ελαφριά καμπυλότητα είτε σε ευθεία γραμμή ώστε να διευκολυνθεί η κατάσταση. (εικόνα 36) (2)

#### 4.4 Η κυκλική διάταξη.

Ο τρόπος αυτός σκηνογραφίας αναφέρεται για τις περιπτώσεις εκείνες που υπάρχουν ενδείξεις ότι χρησιμοποιήθηκαν ερείπια ρωμαϊκών θεάτρων όπως π.χ. της Οράγγης αν και αυτό δεν είναι απόλυτα επιβεβαιωμένο. Υπάρχουν όμως σοβαρές ενδείξεις ότι πίσω από αυτή την κυκλική διάταξη των σκηνικών πρέπει να κρύβεται η ρωμαϊκή παράδοση του αμφιθεάτρου.

Αν παρατηρηθεί προσεκτικά το σχέδιο διάταξη του αγγλικού έργου «The Castle of Perseverance» το 1945, την εποχή του Ερρίκου του VI (εικόνα 39), φαίνεται ότι ολόκληρη η δράση διαδραματίζεται γύρω από ένα κύκλο. Στο κεντρικό σημείο βρίσκεται το κάστρο, τα διάφορα μέγαρα τοποθετούνται περιμετρικά προσδιορίζοντας τις θέσεις των σημείων του ορίζοντα. Η όλη σύνθεση περιβάλλεται, στην περιφέρεια του κύκλου, από ένα μανδρότοιχο ή μια τάφρο. (2)

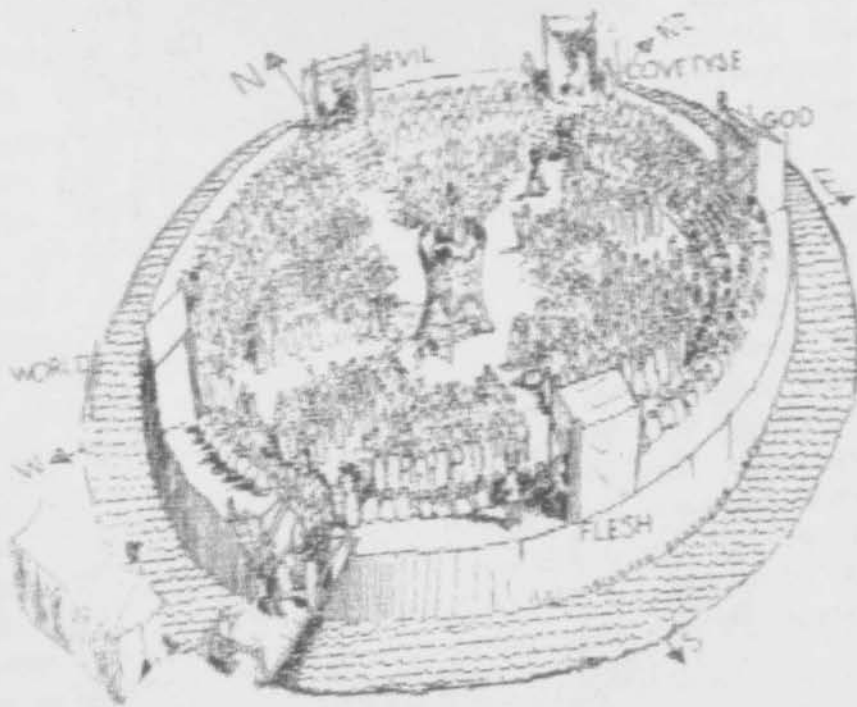


Αρχή  
Πρόβλημα  
Από

Αρχή  
Πρόβλημα  
Από

Αρχή  
Πρόβλημα  
Από

Αρχή  
Πρόβλημα  
Από



Βιβλιογραφία φωτογραφίας «Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», Χρήστος Γ. Αθανασόπουλου, Β' έκδοση, Ι Σιδέρης, σελ 64

#### 4.5 Το κινητό στοιχείο:

Αυτός ο τύπος σκηνογραφίας αναπτύχθηκε στην Αγγλία τα τέλη του 15<sup>ου</sup> αιώνα. Σε αυτό τα έργα ανέβαιναν με ένα τρόπο που έγινε γνωστός σαν σκηνή - άμαξα ή πομπή - wagon stage ή Pageant - η ιδιαιτερότητα του ήταν το σκηνικά ή τα μέγαρα τοποθετούνταν πάνω σε τροχούς, ώστε να μπορούν να μεταφερθούν άνετα από την μία θέση στην άλλη ανάλογα με τις σκηνοθετικές ανάγκες. (εικόνα 40). Τα σκηνικά παρίσταναν την τοποθεσία ή την εικόνα που απαιτούσε το έργο και ο τρόπος χρησιμοποίησης τους ήταν αρκετά απλός. Το επίπεδο που βρισκόταν πάνω στους τροχούς εξυπηρετούσε και την πλοκή του έργου. Όταν οι ανάγκες του ήταν μεγάλες τότε οι ηθοποιοί κατέβαιναν από αυτό και συνέχιζαν στο δρόμο. Υπήρχαν φορές που για την ενίσχυση του σκηνικού χώρου χρησιμοποιούνταν και ανοιχτές κινητές πλατφόρμες ή και περισσότερα του ενός wagon stages. Αυτή είναι μια γραμμική σκηνογραφία η οποία εξυπηρετούσε θαυμάσια τις ανάγκες των παιζόμενων έργων γιατί με το τρόπο αυτό η παράσταση αναπτυσσόταν σε όλο το μήκος του δρόμου και οι θεατές ακίνητοι παρακολουθούσαν να περνά από μπροστά τους το ένα μετά το άλλο τα επεισόδια. Δηλαδή κάτι ανάλογο με τα Ελευσίνια Μυστήρια του παρελθόντος και τις εορταστικές πομπές των ημερών μας. (2)

#### 4.6 Η σκηνική πλατφόρμα:

Το τρόπο αυτό το χρησιμοποιούσαν για έργα μεγάλης σημασίας, επίσης την χρησιμοποιούσαν και πλανόδιοι θίασοι για παραστάσεις ευτελών επεισοδίων, όχι πάντοτε με θρησκευτικό χαρακτήρα. Είναι ο τύπος που χρησιμοποιούμε σε όλες τις δυτικές χώρες κατά τον 16<sup>ο</sup> αιώνα, δεν είναι σημαντικό εύρημα για τους αρχιτέκτονες ή για τους σκηνογράφους είναι όμως πολύ σημαντική κληρονομιά για την ηθοποιία. Επίσης όμως αποτέλεσε και βάση για την ερμηνεία των επερχόμενων εκλεπτυσμένων λαϊκών έργων της Αναγέννησης. Και μετά από την ανάλυση και αυτής της μορφής της σκηνογραφίας κλείνουμε κατά την διάρκεια του Μεσαίωνα. Η περίοδος αυτή κράτησε σχεδόν μια χιλιετία, μπορεί να μην πρόσφερε και πολλά πράγματα από την άποψη της αρχιτεκτονικής μορφής και του ρυθμού, άφησε όμως κληρονομιά για τους απογόνους της δυο σημαντικές αρχές. Η πρώτη είναι η στενή σχέση που δημιουργήθηκε μεταξύ των ηθοποιών και του θεατή. Η σχέση αυτή ώθησε τον απλοϊκό και αμόρφωτο άνθρωπο να συμμετέχει στην δράση, να ζει μαζί με τους άλλους την πλοκή, να αγαπά τον λόγο και την τέχνη της έκφρασης. Η δεύτερη αρχή είναι η πεποίθηση που δημιουργήθηκε ότι η εντύπωση που προκαλούν τα σκηνικά μέσα δεν πάντοτε απαραίτητη στην ερμηνεία ενός έργου. Η δύναμη που έχει ο λόγος, η υποκριτική ικανότητα του ηθοποιού, η σαφήνεια ήταν αρκετά για να μπορέσουν να διεγείρουν την φαντασία και να μεταφέρουν τον θεατή νοερά εκεί που έπρεπε, χωρίς γι' αυτό να χρησιμοποιήσουν κάτι το διακοσμητικό ή τεχνικό. (2)

## Βιβλιογραφία του τετάρτου κεφαλαίου

2. « Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», Χρήστος .Γ. Αθανασόπουλος , Β΄ έκδοση, Ι. Σιδεράς.

## Κεφάλαιο 5°

### • ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ

#### 5.1 Εισαγωγή:

Τα έργα που δημιουργήθηκαν την εποχή της Αναγέννησης στην γλυπτική, στην ζωγραφική και στην αρχιτεκτονική, είναι έργα που χαρακτηρίζονται από ένα απότομο ζύπνημα από την νάρκη που είχαν για μια περίπου χιλιετηρίδα προς την μεγάλη ανάπτυξη και αλλαγή. Το άλμα αυτό γίνεται με την μετάβαση από την προληπτικότητα των σκοτεινών χρόνων στην ευρύτητα της πνευματικής αναζήτησης καθώς και την ανάπτυξη της διανοήσης κάθε ανθρώπου.

Δεν συμβαίνει όμως ακριβώς το ίδιο και στην περίπτωση του θεάτρου. Στην περίπτωση του τομέα θέατρο - λόγος το δράμα θα εμφανιστεί φτωχό και στείρο, βέβαια δεν συμβαίνει και το ίδιο στον τομέα θέατρο - κίριο όπου εδώ η έννοια της Αναγέννησης εκφράζεται με όλη την σημασία της. Η άνθιση αυτή μπορεί να χαρακτηριστεί πανευρωπαϊκή αλλά το κύριο λόγο στη γέννηση του φαινομένου τον έχει η Ιταλία.

Η Ιταλία είναι η πρώτη χώρα που μπόρεσε να ξεπεράσει το στάδιο της αβεβαιότητας των προλήψεων, του μυστικισμού και της άγνοιας και να φτάσει σύντομα σε μια καινούργια εποχή, η οποία θα βασίζεται στο ιδανικό της ελευθερίας του ατόμου. Όλα τα υπόλοιπα κράτη αντέγραψαν την Ιταλία χωρίς να δημιουργήσουν τίποτα σημαντικό πολύ αργότερα.

Για να γίνει κατανοητή η διαφορά της Ιταλίας με τα άλλα κράτη στο θέμα αυτό πρέπει να αναφερθούν τα παρακάτω ιστορικά γεγονότα. Όταν στην Ιταλία, μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώνα, παρουσιαζόντουσαν τα πρώτα επιτεύγματα της Αναγέννησης, στην Γαλλία διαδραματιζόντουσαν σημαντικές πολιτικές κρίσεις, η Αγγλία προσπαθούσε να ανακαλύψει την πνευματική απελευθέρωση στην ποίηση παρά στις εικαστικές τέχνες, η Ισπανία παρέμενε στον παλιό συντηρητισμό της και οι γερμανικές χώρες αναταράσσονταν από τις σοβαρές θρησκευτικές μεταρρυθμίσεις του Λούθηρου.(2)

Η Ιταλική Αναγέννηση μεταφέρει τον άνθρωπο από ένα μεσαιωνικό παρελθόν στο κατώφλι του μοντέρνου κόσμου, αυτό φυσικά θεατρικά μεταφράζεται με την γέννηση της σύγχρονης σκηνής. Αυτή η μετάβαση από το μεσαιωνικό στο σύγχρονο θέατρο γίνεται με την πλήρη διακοπή των σχέσεων με κάθε τύπο λειτουργικού δράματος και την επιστροφή στη δόξα της αριστοκρατικής Ρώμης και στα θαύματα της ελληνικής αρχαία παράδοσης.

Δίνεται προσοχή στα ερείπια των αρχαίων ελληνικών θεάτρων που μέχρι τότε δεν τους έδιναν καμία σημασία, γίνονται εκσκαφές και μελετούνται με μεγάλη προσοχή και αγάπη. Κείμενα που είχαν ξεχαστεί και μείνει στην αφάνεια, επιστέφουν πανηγυρικά και στην αρχή παίζονται στα λατινικά στην συνέχεια όμως μεταφράζονται και στην



συνέχεια διασκευάζονται. Τέτοια κείμενα ήταν των Πλαύτου, Τερέντιου και του Σενέκα. Ζωγράφοι και αρχιτέκτονες της εποχής εμπνευσμένοι από την γενική κατάσταση δημιουργούν καινούργια πράγματα που μέχρι τότε τους ήταν απαγορευμένο. Ανακαλύπτουν την ομορφιά του προοπτικού και ξεπερνούν το φόβο πως ξεπερνώντας το καθιερωμένο και πεπατημένο προδίδουν την ίδια την τέχνη. Θεωρούσαν το θέατρο σαν μια τέχνη δυναμική και τις θεωρίες των συντηρητικών κλασικιστών αναχρονιστικές και επικίνδυνες ώστε να δημιουργήσουν μια κατάσταση στατική και μια επανάληψη και κακή μίμηση αρχαίων μορφών.

Σε μικρό χρονικό διάστημα δημιουργήθηκαν δυο αντίθετες ροπές, από την μια ήταν οι αυστηροί θιασώτες του κλασικισμού, οι λάτρεις του Βιτρούβιου και γενικά της αρχαιότητας και από την άλλη οι ευσυνείδητοι μελετητές, οι ανήσυχοι διανοούμενοι, που πίστευαν ότι από την αρχαιότητα έπρεπε να πάρουν μόνο τα διδάγματα και βάσεις και ότι η υποχρέωση τους ήταν όχι να αντιγράφουν αλλά να εξελίξουν.

(2)

Την εποχή που δημιουργούνται οι δυο τάσεις παράλληλα αρχίζει να αναπτύσσεται και η σκηνογραφία η οποία είναι βασισμένη στις αρχές της γεωμετρίας του Ευκλείδη και την γοητεία που ασκεί η προοπτική. Στον τοίχος της σκηνής τοποθετούνται ζωγραφισμένες προοπτικές παραστάσεις δρόμων ή δεντροστοιχιών οι οποίες δημιουργούν ένα μόνιμο σκηνικό βάθος, που πλαισιώνει τη δράση και εκτείνει την ψευδαίσθηση. (1)

Το τόξο του προσκηνίου που δημιουργείται, περιβάλλει πλέον το σκηνικό χώρο. Την όλη αυτή κατάσταση σήμερα την ονομάζουμε «Ιταλική σκηνή». Στην συνέχεια αυτό θα αποτελέσει το κυρίαρχο στοιχείο για τα ιταλικά αυλικά θέατρα του μπαρόκ και γενικά για όλα τα θέατρα κατά την περίοδο του 18<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αιώνα. Το στοιχείο αυτό θα απομακρύνει όλο και περισσότερο τον θεατή από τον ηθοποιό έως ότου διακοπεί κάθε επικοινωνία μεταξύ τους.

### **Το Ελισαβετιανό θέατρο:**

Η αναγέννηση του θεάτρου στην Αγγλία θα έρθει το 1558 μαζί με την άνοδο στο θρόνο της Ελισάβετ. Την εποχή εκείνη ξεκινά μια πρωτοφανής πορεία διανοήσεως, επιτευγμάτων λαμπρότητας. Η ολοκλήρωση του θα γίνει μετά από 50 χρόνια, με την βοήθεια του ποιητή Σαίξπηρ, θα θεωρηθεί το ζωντανότερο, ευγενέστερο και πιο φιλοσοφημένο θέατρο που γνώρισε η ανθρωπότητα, βέβαια μαζί με το ελληνικό. (1)

Στο Λονδίνο πριν από την εποχή της Ελισάβετ δεν υπήρχε ούτε ένα θέατρο. Οι θεατρικές ανησυχίες περιορίζονταν μόνο στο επίπεδο μικρών επαγγελματικών θιάσων, σε δουκικές αυλές, πανδοχεία και πλατείες με σκηνικά ανύπαρκτα, κρατώντας ακόμα και την μεσαιωνική παράδοση, παρουσίαζαν σε πανηγυριώτικα πατάρια λατινικά έργα μεταφράσεις Ιταλικών έργων ή Μυστήρια. Για να μπορέσουν να κρατήσουν μια στενή επαφή με τον θεατή κατείχαν μόνο ένα βοήθημα «το λόγο». Που με την σημαντική βοήθειά του έκαναν το θεατή να φαντάζεται ότι

βρίσκεται σε τοποθεσίες όπου εξελισσόταν η πλοκή. Οπότε και σε αυτή την περίπτωση ο ρόλος της σκηνογραφίας ήταν μηδαμινός, ήταν σχεδόν περιττή. Ο θεατής αποκτά ξανά την επαφή του με τον ηθοποιό. Αρχίζει να προσέχει τον ηθοποιό και όχι το περιβάλλον μέσα στο οποίο αυτός κινείται, αναπτύσσεται αρκετά το πνευματικό επίπεδο, η απλότητα των μέσων γίνεται δωρική και η αρχιτεκτονική μορφή προσαρμόζεται στις απαιτήσεις του ποιητή.

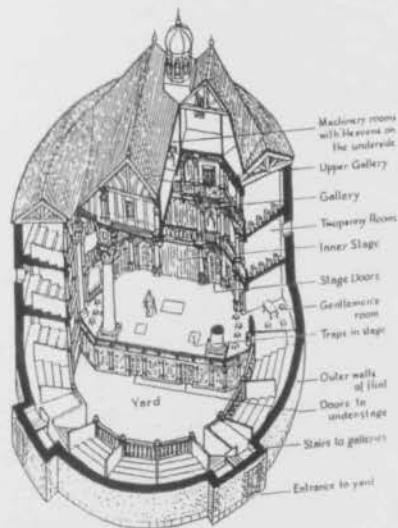
Συναντάμε και πάλι την ορχήστρα και το αγκάλιασμα της από τους θεατές, ξαναζούμε την κοινωνικότητα της αρχαία Αθήνας, την διάθεση και την τάση για ταύτιση με τα δρώμενα, τη συμμετοχή ότι δηλαδή επιδιώκει το θέατρο σαν λειτουργήμα. (1)

Παρόλο που το Ελισαβετιανό θέατρο μοιάζει πολύ με το Ελληνικό ποτέ δεν το αντέγραψε. Φτάνει στο ίδιο αποτέλεσμα οδηγούμενο από την ίδια ανάγκη επικοινωνίας θεατή - ηθοποιού που εμπνέει ο δυνατός λόγος. Φυσικά ο λόγος αυτός άνηκε στο Σαίξπηρ. (1)

Σημαντικό είναι όμως να αναφερθεί το παρόλο την μεγάλη επιτυχία που είχε το Ελισαβετιανό θέατρο, δεν έχει κανένα αντίκτυπο πέρα από τα σύνορα της Αγγλίας. Πράγμα που δεν συμβαίνει με την επερχόμενη εποχή του μπαρόκ που θα επηρεάσει άμεσα και αυτή την τόσο χαρακτηριστική αρχιτεκτονική θεατρική μορφή, θα την αλλοιώσει και θα την οδηγήσει στο βαθμιαίο εκφυλισμό της.



55. Σκίτσο του Johann de Witt για το θέατρο Swan του Λονδίνου.



56. Αναπαράσταση του θεάτρου Globe από τον Richard Leacroft.

Βιβλιογραφία φωτογραφίας: «Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», Χρήστος Γ. Αθανασόπουλου, Β' έκδοση, Ι Σιδέρης, σελ 78

## Βιβλιογραφία του πέμπτου κεφαλαίου

1. Διεθνές επιστημονικό συμπόσιο - Βόλος 1980, Οργανωμένο από το Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδος - Τμήμα Μαγνησίας και το Εργαστήριο Ειδικής Κτιριολογίας του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης / «Διεύρυνση Θεατρικών δραστηριοτήτων και αρχιτεκτονική πρακτική», Πρακτικά, ομιλητής Χρήστος .Γ. Αθανασόπουλος, Δρ Αρχιτέκτων - Καθηγητής του Δημοκρίτειου Πανεπιστημίου Θράκης, θέμα: «Το θέατρο κτίριο: Διαχρονικές μεταμορφώσεις - σύγχρονες τάσεις».
2. « Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», Χρήστος .Γ. Αθανασόπουλος, Β' έκδοση, Ι. Σιδεράς.

## Κεφάλαιο 6<sup>ο</sup>

### • ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΜΠΑΡΟΚ.

Το μπαρόκ ήταν μια τάση που την επέβαλλέ ο κλασικισμός οπότε αναμενόμενο ήταν να επηρεαστεί και το θέατρο. Μελέτες οι οποίες έγιναν πάνω στο τρόπο ερμηνείας των αρχαίων ελληνικών τραγωδιών απέδειξαν ότι η μουσική έπαιζε πολύ βασικό ρόλο κατά την παράσταση. Ο συνδυασμός της μουσικής από την μια και της προοπτικής γεωμετρίας από την άλλη, αποτέλεσαν τα θεμέλια αυτού που ονομάζουμε θέατρο μπαρόκ, που δεν είναι τίποτε άλλο από αυτό που σήμερα λέμε όπερα, το θέατρο - θέαμα.

Το θέατρο επανέρχεται πάλι στο κοινό, αυτή τη φορά όμως όχι ως κοινωνικό λειτούργημα αλλά ως μέσο ψυχαγωγίας. Χρηματοδότες του θεάτρου ήταν η Αυλή, η αριστοκρατία, η Εκκλησία. Το θέατρο πλέον αρχίζει να γίνεται λαϊκό, δημόσιο, παράγων της καθημερινής ζωής. Αυτή η αλλαγή δημιουργήσε σοβαρά προβλήματα στους αρχιτέκτονες για την σύνθεση και την λειτουργία των καινούργιων θεάτρων.

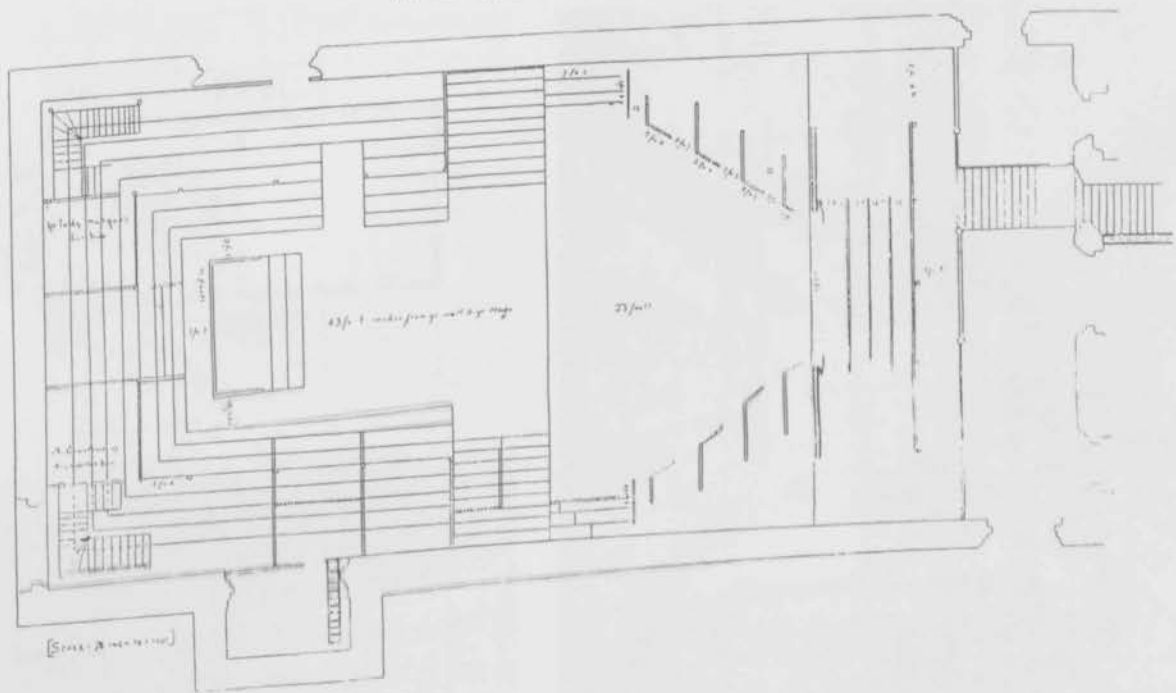
Στο προηγούμενο αιώνα η χρηματοδότηση του έργου γινόταν από τον άρχοντα, ο οποίος ήταν και ο βασικός θεατής. Οι παραστάσεις δίνονταν στα αυλικά θέατρα και τους καλεσμένους τους έπαιζαν οι ηθοποιοί. Οπότε στα θέατρα εκείνα το κέντρο βάρους της σύνθεσης περιοριζόταν μόνο γι' αυτό το κοινό, τα πράγματα όμως άλλαξαν. Έπρεπε ο χώρος να μεγαλώσει για να εξυπηρετήσει το μεγάλο θέαμα και για να μπορέσει να καλύψει τις απαιτήσεις που επέβαλλε το συνεχώς αυξανόμενο ενδιαφέρον του κοινού, που έπρεπε πλέον να αναλάβει αυτό τα βάρη της χρηματοδότησης. Και είναι φυσικό πως όσο μεγαλύτερο είναι το θέαμα έχει και μεγαλύτερες οικονομικές απαιτήσεις, λογικό ήταν κανείς άρχοντας να μην θέλει να τις αναλάβει. Οπότε την εποχή εκείνη κάνει την εμφάνισή του το εμπορικό θέατρο.

Τα θέατρα αρχίζουν να κτίζονται το ένα μετά το άλλο, επιβλητικά γνωστά μέχρι και σήμερα. Με χώρους τεράστιους, με αλλεπάλληλες σειρές θεωρείων, με υπερμεγέθεις σκηνές και παρασκήνια, με υπερβολικά πλούσιους διακόσμους, που δυστυχώς όμως όλα αυτά δεν προσφέρουν τίποτα στην λειτουργικότητα του θεάτρου, ούτε και διαφοροποιούν την εξελεγκτική του πορεία αντίθετα, δημιουργούν μια μονολιθικότητα και μια στατικότητα στην μορφή, επιβάλλουν μια επανάληψη, που μεταφέρεται από αιώνα σε αιώνα, για να μπορέσει να περάσει από το μπαρόκ στο ροκοκό και από εκεί στο νεοκλασικισμό του 19<sup>ου</sup> αιώνα, αποκορύφωμα της οποίας μπορεί να χαρακτηριστεί η όπερα του Παρισιού. Και κάθε θέατρο που θα σχεδιαστεί μετά το 1875 πρέπει να είναι μια υπόμνηση του πληθωρικού Γαλλικού γούστου. (1)



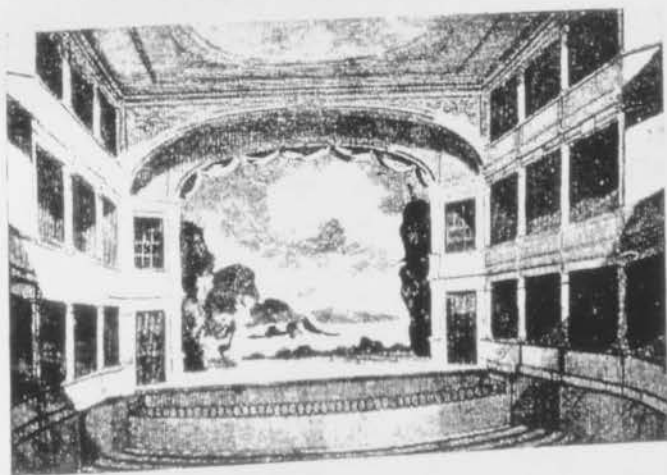
62. Σχέδιο σκηνικού του Giacomo Torelli για το έργο «Οι γάμοι του Πηλέα και της Θέτιδος». Παρίσι 1654.

64. Κάτοψη για το έργο «Florimène» σχεδιασμένη από τον Inigo Jones. 1635

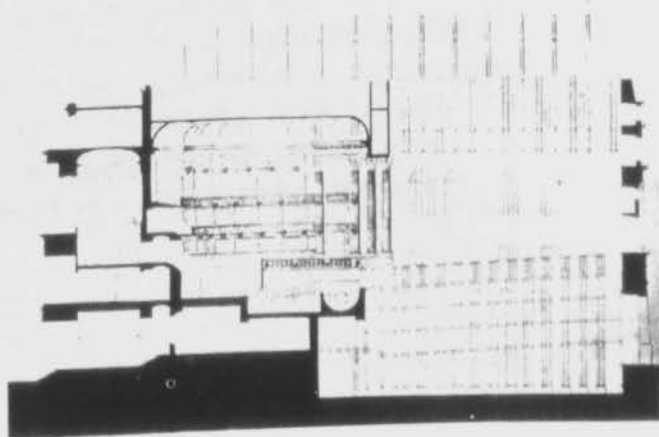


Βιβλιογραφία φωτογραφίας: «Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», Χρήστος Γ. Αθανασόπουλου, Β' έκδοση, Ι Σιδέρης, σελ 87 και 88

Βιβλιογραφία φωτογραφίας: «Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», Χρήστος Γ. Αθανασόπουλου, Β' έκδοση, Ι Σιδέρης, σελ 102

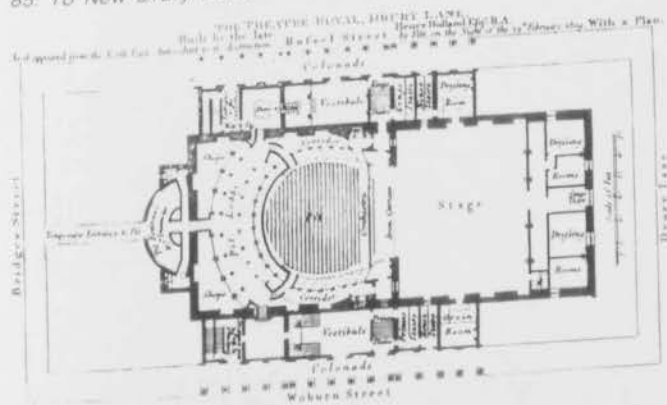


84. Το Royalty Theater, 1787.

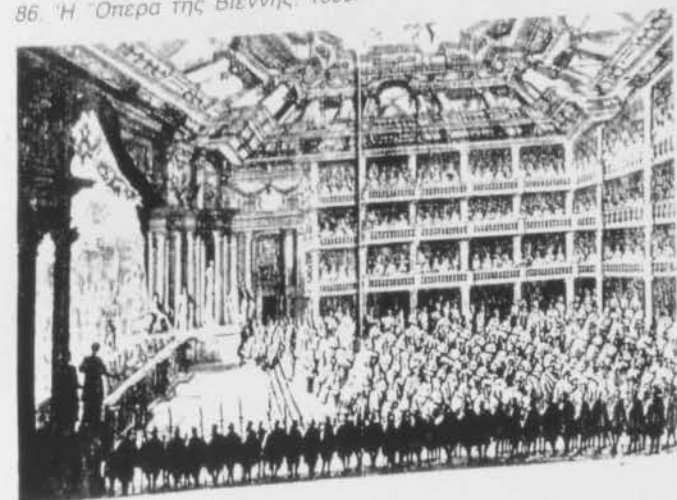


87. Η Όπερα τών Βερσαλλιών, 1753.

85. Το New Drury Lane, 1794.



86. Η Όπερα τής Βιέννης, 1690.



88. Το Hotel de Bourgogne, 1765.



## Βιβλιογραφία του έκτου κεφαλαίου

1. Διεθνές επιστημονικό συμπόσιο - Βόλος 1980, Οργανωμένο από το Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδος - Τμήμα Μαγνησίας και το Εργαστήριο Ειδικής Κτιριολογίας του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης / «Διεύρυνση Θεατρικών δραστηριοτήτων και αρχιτεκτονική πρακτική», Πρακτικά, ομιλητής Χρήστος Γ. Αθανασόπουλος, Δρ Αρχιτέκτων - Καθηγητής του Δημοκρίτειου Πανεπιστημίου Θράκης, θέμα: «Το θέατρο κτίριο: Διαχρονικές μεταμορφώσεις - σύγχρονες τάσεις».



## Κεφάλαιο 7<sup>ο</sup>

### • 19<sup>ο</sup>Σ ΑΙΩΝΑΣ:

#### 7.1 Η γέννηση της Δημοκρατίας:

Για να αναλύσουμε την εξέλιξη του θεάτρου το 19<sup>ο</sup> αιώνα θα πρέπει να εξετάσουμε το κλίμα που επικρατούσε την εποχή εκείνη και τα προβλήματα που κληροδότησε ο προηγούμενος αιώνας. Τα προβλήματα αυτά δεν ήταν ούτε απλά ούτε εύκολα. Είναι προβλήματα που θα αλλάξουν ολόκληρη την μέχρι τότε δομή της κοινωνίας, θα καταργηθούν οι θεσμοί, θα μεταβληθούν τα σύνορα των κρατών και θα επιβληθεί μια πολύ σημαντική έννοια που από καιρό ήταν ξεχασμένη, η Δημοκρατία.

Μετά την επικράτηση της Γαλλικής Επανάστασης το 1789 και την πτώση της Βασίλης καταρρέουν όλες οι αντιλήψεις και κοσμοθεωρίες που μέχρι τότε ήταν ατράνταχτες και θεόπεμπτες. Αυτό που συνέβη δεν είχε προηγούμενο. Πριν από την Αναγέννηση αυτή που όριζε τις τύχες του κόσμου «ελέω Θεού» ήταν η Καθολική Εκκλησία. Μετά από την Αναγέννηση την εξουσία κατείχαν οι βασιλείς και οι βασίλισσες που και αυτοί πάλι «ελέω Θεού», ανέλαβαν να καθορίσουν στους λαούς τον τρόπο της σκέψης και της ζωής. Με την εδραίωση της Δημοκρατίας από τους Γάλλους και τους Αμερικανούς, το ανθρωπινό πνεύμα βρήκε μια καινούργια διέξοδο και μια ελευθερία που ήταν ξεχασμένη. Η διανοούμενοι ένιωσαν πως μπροστά τους ανοιγόταν μια καινούργια Αναγέννηση, πίστευαν πως εφόσον είχε έρθει με επιτυχία επανάσταση για την μορφή του πολιτεύματος θα ακολουθούσε με εξίσου μεγάλη επιτυχία και επανάσταση της σκέψης και του πνεύματος.

( 2 )

Με την έξαρση αυτή των επαναστάσεων για την Δημοκρατία θα φανταζόταν κανείς πως το μέλλον του θεάτρου θα διαγραφόταν λαμπρό, αυτό όμως δεν συνέβη. Καλύτερα θα ήταν να ειπωθεί ότι συνέβη και το ακριβώς αντίθετο. Το θέατρο μπήκε σε μια περίοδο παρακμής τουλάχιστον στο επίπεδο του δραματολογίου.

Γενικά ο 19<sup>ος</sup> αιώνας δεν θα επιδείξει τίποτα άλλο πέρα από δυο έννοιες: τον ρομαντισμό και τον ρεαλισμό, και δυο τάσεις που για το θέατρο τουλάχιστον θα αποτελέσουν τροχοπάιδι στην εξέλιξή του και θα γίνουν οι αιτίες για μια άσκοπη παραπλάνηση σε φλύαρα σχήματα και αφελή σκηνικά επιτεύγματα.

## 7.2 Ρομαντισμός:

Στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα επικρατεί μια μιλιταριστική νοοτροπία συνάμα με τις συνεχείς επαναστάσεις, την κοινωνική αστάθεια και την ανάγκη επιλύσεως άλλων ουσιαστικότερων προβλημάτων, κάθε μορφή κάθε μορφή τέχνης θεωρήθηκε σαν μια δραστηριότητα πολυτέλειας και μια ασχολία πάρεργη. Θεωρούσαν την τέχνη ένα στοιχείο πέρα από την καθημερινή ζωή, απλώς ήταν μια φυγή από αυτή. Η φυγή αυτή που πρόσφερε η τέχνη έπρεπε να είναι κάτι ξεχωριστό και ασυνήθιστο, γιατί μπορούσε να προσφέρει ένα καταφύγιο στο άτομο που είχε ανάγκη να φύγει από την ανία και την ρουτίνα. Έπρεπε ο θεατής να κατορθώνει να φύγει από την πραγματικότητα και να ταυτιστεί με τον ήρωα του έργου. Δεν θα έπρεπε να είναι ούτε ο Οθέλλος, ούτε ο Άμλετ αλλά ο Ντ' Αρντανιάν ή Εσμεράλδα άνθρωποι απλοί, με παρόμοια προβλήματα που μπορούσαν όμως να τα λύσουν με επιτυχία. Οπότε η τάση αυτή αναμενόμενο ήταν να οδηγήσει στον ρομαντισμό. (2)

Ο ρομαντισμός εκπροσωπούσε την γραφικότητα, την λεπτομέρεια και την επιστροφή στην φύση και την οφθαλμοφανή αλήθεια. Απεχθάνεται την απλοποίηση και τις μεθόδους του κλασικισμού απέκοψε το δράμα από κάθε είδος μεγαλοπρέπεια και βάθος, οπότε καταδίκασε σε αφάνεια την αληθινή έκφραση του θεατρικού λόγου. (3)

Το κοινό του ρομαντισμού ήταν κυρίως λαϊκό, καινούργιο και με καινούργιες ελευθερίες. Οι άνθρωποι που συναθροίζονται στο θέατρο του αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα δεν έχει ακόμα ερευνηθεί, ούτε στο κοινωνικό αλλά ούτε στο οικονομικό επίπεδο. Το κοινό ήταν διάφορο, οι θιασώτες του θεάτρου είναι βέβαιο ότι ορισμένες φορές ήταν φτωχοί οι οποίοι ζούσαν σε συνθήκες διαβίωσης πολύ κακές. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι όταν το 1849 στο θέατρο Royal της Γλασκόβης, μετά από την υποψία φωτιάς, τα χρήματα που βρέθηκαν στις τσέπες 65 θυμάτων δεν ξεπέρασαν το ποσό των 17 σελινιών και μιας πέννας.

Βασικοί εκπρόσωποι του ρομαντισμού είναι ο Αλέξανδρος Δουμάς και ο Βίκτορας Ουγκώ. Προσπάθησαν και οι δυο να συνδέσουν το δυνατό με το αδύνατο, την αγνότητα με την κακοήθεια, την καλοσύνη με την εγκληματικότητα. Φυσικό ήταν οι ήρωές τους να μην βρίσκονται πάντα στο χώρο της καλής αστικής τάξης αλλά πολλές φορές στο χώρο του υποκόσμου, των αλητών και απόκληρων. Η μορφή των έργων ήταν σχεδόν πάντα μελοδραματική. Ο Ουγκώ είπε για τον ρομαντισμό: « τίποτε άλλο, παρά ο φιλελευθερισμός στην λογοτεχνία». Δεν μπόρεσε να προβλέψει το μέλλον το οποίο δεν ήταν και τόσο λαμπρό, γιατί κανένα τουλάχιστον θεατρικό έργο ρομαντικού συγγραφέα δεν επέζησε μέχρι σήμερα. Η απλοϊκότητα των εκφράσεων, η γραφικότητα και το χωρίς βάθος δίδαγμα των έργων δεν μπόρεσαν να συνδυαστούν με την θεατρική κίνηση και ρυθμό. Οπότε αναμενόμενο ήταν πως και οι καλύτεροι ρομαντικοί δεν κατόρθωσαν να παρουσιάσουν έργα τους στην σκηνή, ούτε και να προκαλέσουν μια χαρακτηριστική μεταβολή στην εξέλιξη του θεάτρου.

Στην Αγγλία και στην Γερμανία τα πράγματα δεν είναι καλύτερα για την λογοτεχνία και την θεατρική δραστηριότητα. Στην Γερμανία

υπήρχαν σημαντικές προσωπικότητες όπως ήταν ο Goethe και Schiller που έδωσαν στο δράμα κατά την περίοδο Sturm and Drang (είναι μια περίοδος της γερμανικής λογοτεχνίας του 18<sup>ου</sup> αιώνα, που αρχίζει από τον Lessing και καλύπτει τις δραστηριότητες μιας ρομαντικής ομάδας ενθουσιωδών συγγραφέων από τους οποίους θα ξεχωρίσουν οι αθάνατοι Goethe και Schiller), ένα πλούτο και ένα βάθος εντελώς διαφορετικό από αυτό που παρουσίαζαν οι Γάλλοι και οι Άγγλοι ρομαντικοί.

Παρατηρούμε λοιπόν ότι ο ρομαντισμός παρασύρθηκε σε άλλες αναζητήσεις και δεν προσέφερε τίποτα ουσιαστικό στο θέατρο, ούτε από άποψη δραματολογίου αλλά ούτε και από άποψη σκηνικής ή αρχιτεκτονικής εξελίξεως. Το μόνο που πρόσφερε ήταν να ανοίξει το δρόμο για μια καινούργια τεχνοτροπία, τον ρεαλισμό.

### 7.3 Ρεαλισμός:

Παρόλο που ο ρομαντισμός καλλιέργησε την επιστροφή σε κάθε τι που έχει σχέση με την φύση, την γραφικότητα και την αναζήτηση της αλήθειας, δεν συνέβη το ίδιο και με το ρεαλισμό. Ο οποίος αντιμετώπισε με περιφρόνηση την καθαρή έννοια του φυσικού. Για τους ρεαλιστές τέχνη είναι κάθε τι που έχει σχέση με την καθημερινότητα, με το οικείο, το φυσικό αυτό που πράγματι βλέπουμε και όχι αυτό που φανταζόμαστε. Οι θεατρικοί συγγραφείς θα οδηγηθούν στην αποκάλυψη της πραγματικής και κρυμμένης αλήθειας που μέχρι τότε όλοι απέφευγαν να αναφέρουν.

Η μορφή του δράματος θα αλλάξει, πλέον τα επεισόδια θα αναφέρονται σε ανθρώπινες αδυναμίες, σε παθολογικές εγκληματικές ή και γενικά ανώμαλες καταστάσεις. Τις αλήθειες δηλαδή που μέχρι τότε έμεναν καλά κρυμμένες στο υποσυνείδητο. Πλέον όμως τίποτα δεν μένει κρυφό, η ευγένεια, ο ηρωισμός και το συναίσθημα θα διωχθούν από την σκηνή. Ο λόγος θα είναι ο απλώς ο καθημερινός δεν θα υπάρχει καμία διαφορά από τους διάλογους που γίνονται στην αγορά ή στις λέσχες.

Στην εποχή του ρεαλισμού το θέατρο ανήκει μετά από πολλούς αιώνες και πάλι στους συγγραφείς. Ο θεατρικός λόγος έφτασε σε μεγάλα ύψη τελειότητας, συγγραφείς όπως ο Ibsen, ο Tolstoy, ο Tchekov, θα βάλουν την σφραγίδα τους σε κάθε θεατρική κίνηση και θα καθοδηγήσουν το θέατρο σε καινούργιες μορφές και σκηνικές αντιμετώπισεις. Η σκηνή θα μετατραπεί σε μια εικόνα η οποία θα αντικατοπτρίζει την ίδια την ζωή και η ψευδαίσθηση θα αποφευχθεί για να μην επηρεάσει την πραγματικότητα. Πλέον η ηθοποιία θα περιοριστεί μόνο σαν μέσο ανάπτυξης του θεατρικού λόγου.

Φυσικό όμως είναι η τόσο λεπτομερής ανάλυση της καθημερινότητας να έχει και αρνητικά αποτελέσματα. Η μεγάλη προσοχή που δίνεται πλέον στην λεπτομέρεια, τι κάνει να μοιάζει περισσότερο με οπτική απόλαυση, με μια καλοτραβηγμένη φωτογραφία, παρά σαν τέχνη προορισμένη να γαλουχήσει το άτομο σε ανώτερα επίπεδα.

#### 7.4 Φωτισμός:

Σημαντικές και χαρακτηριστικές είναι οι αλλαγές στο θέατρο του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Διαμόρφωση ένας καινούργιος τύπος θεατρικής παράστασης καθώς επίσης και νέες μέθοδοι φωτισμού της σκηνής. Μέχρι την εποχή εκείνη ο φωτισμός στο θέατρο δεν είχε απασχολήσει τους ενδιαφερόμενους με αυτό. Στην περίπτωση των υπαίθριων θεάτρων δεν υπήρχε πρόβλημα φωτισμού, στα κλειστά όμως υπήρχε ένας ενιαίος εντάσεως φωτισμός, τόσο στη σκηνή όσο και στο αμφιθέατρο από κεριά.

Η καινοτομία έγινε το 1822 στην παλιά Όπερα των Παρισίων, που είχε φωτισμό με γκάζι, που η τεχνική αυτή μετά από οκτώ χρόνια άρχισε να εφαρμόζεται και στα θέατρα του Λονδίνου. Μέχρι το 1850 τα θέατρα στην Ευρώπη και στην Αμερική προσαρμόστηκαν στα νέα δεδομένα.

Το επόμενο βήμα ήταν τα φώτα της ράμπας, λέγοντας ράμπια εννοούμε την προς τους θεατές άκρη του προσκηνίου. Τοποθετώντας φωτιστικά σημεία, στο συγκεκριμένο σημείο, που δεν ήταν ορατά από το κοινό άνοιξαν νέοι ορίζοντες για τον σκηνοθέτη. Πλέον η σκηνή μπορούσε να φωτισθεί σε διάφορους τόνους, από το τέλειο σκοτάδι ως το πολύ φωτεινό. Φυσικά όταν το 1879 έρχεται ο ηλεκτρισμός δεν υπάρχει κανένα πρόβλημα. Η σκηνογραφία πλέον βρίσκεται σε καινούργιο δρόμο.

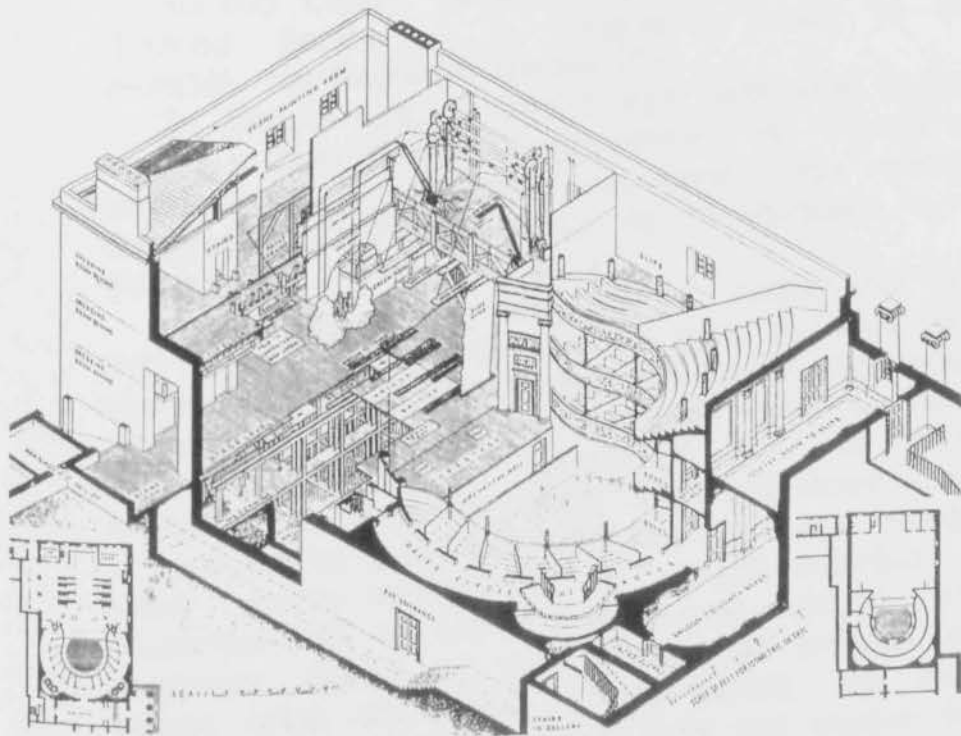
Η σκηνική εντύπωση θα γίνει περισσότερο έντονη, ο φωτισμός του αμφιθεάτρου κατά την διάρκεια της παράστασης θα καταργηθεί, οπότε ο θεατής μέσα στο ημίφως που τον περιβάλλει θα παρακολουθεί μια φωτισμένη φωτογραφία χωρίς να έχει καμία σχέση με τον ηθοποιό.(2)

#### 7.5 Θέατρα του 19<sup>ου</sup> αιώνα:

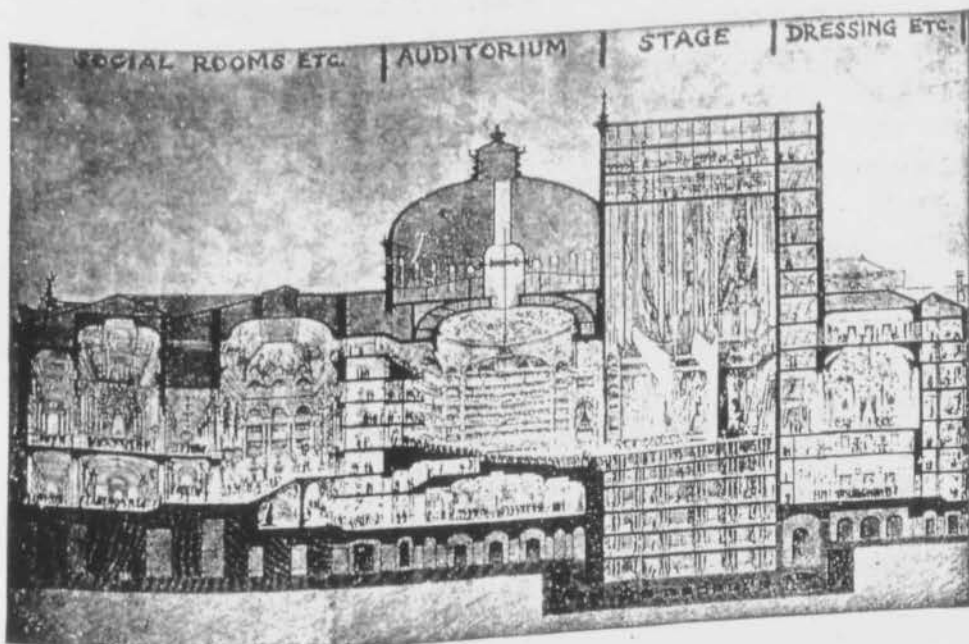
Ο 19<sup>ος</sup> αιώνας είναι ο αιώνας που αναπτύσσεται το εμπορικό θέατρο. Ο θεσμός αυτός δεν έχει κανένα ενδιαφέρον για πειραματισμούς για το λόγο αυτό προτίμησε να χρησιμοποιήσει τα κτίρια που προϋπήρχαν, η κατάσταση αυτή όμως έφερε και την στατικότητα της. Στην Αγγλία ακολουθήθηκε η ίδια μορφή, αυτό διαφαίνεται από την αναπαράσταση που έκανε ο Richard Leacroft για το θέατρο Royal του Plymouth (εικόνα 95). Βέβαια στην ηπειρωτική Ευρώπη εκτός από την Όπερα των Παρισίων (εικόνα 96) και το θέατρο του Bayreuth, δεν κτίσθηκε τίποτα αξιόλογο. Στην Αμερική, η οποία ως καινούργια χώρα, δεν είχε καμία παράδοση, το θέατρο – κτίριο δεν είναι τίποτε άλλο από μια αντιγραφή της ευρωπαϊκής μορφής και κυρίως της Αγγλικής.

Η εξαφάνιση και των τελευταίων υπολειμμάτων της παραδοσιακής αγγλικής σκηνής, η συνεχώς επεκτεινόμενη τεχνολογία του «τέταρτου τοίχου», η ανάπτυξη των δυνατοτήτων του φωτισμού και τέλος η διάσπαση στις σχέσεις ηθοποιών και θεατών παρακίνησε μια μεγαλοφυία της μουσικής, τον Richard Wagner (1813 – 1883), να ασχοληθεί φιλοσοφικά με το θέατρο και με το χάσμα που δημιουργήθηκε μεταξύ

Βιβλιογραφία φωτογραφίας: «Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», Χρήστος Γ. Αθανασόπουλου, Β' έκδοση, Ι Σιδέρης, σελ 114



95 Αναπαράσταση του θεάτρου Royal του Plymouth υπό Richard Leitch, 1811. Τυπικό αγγλικό θέατρο του 19ου αιώνα.



96 Τμήμα της Όπερας των Παρισίων, 1874

σκηνής και αμφιθεάτρου. (2) Φυσικά το όνειρο του ήταν να δημιουργήσει ένα θέατρο, στο οποίο δεν θα παιζόταν μονάχα μουσικό δράμα, αλλά ένα θέατρο εθνικό, στο οποίο οι προκαταλήψεις των τελευταίων αιώνων δεν θα είχαν καμία θέση.

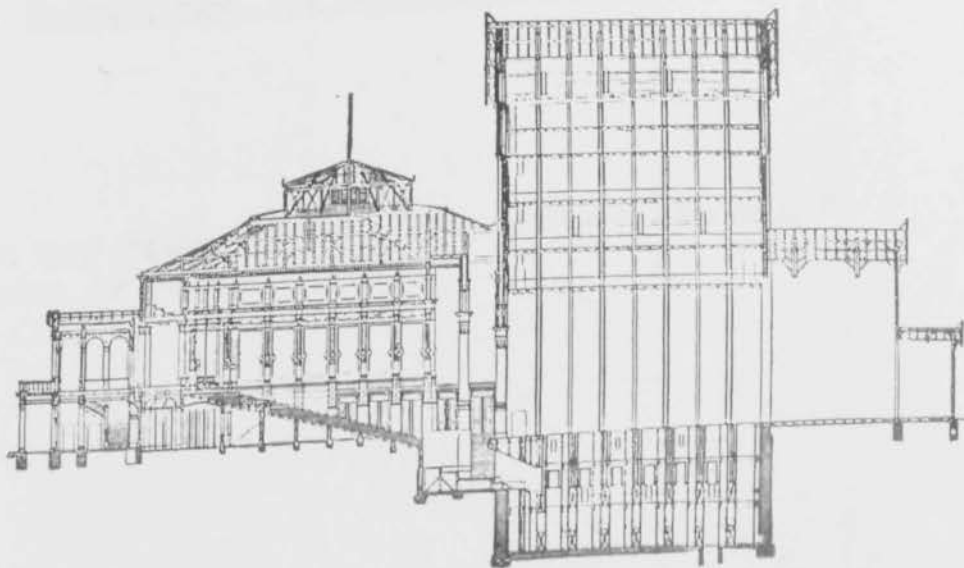
Το όνειρο αυτό έγινε πραγματικότητα το 1876 όταν ο βασιλιάς της Βαυαρίας το χρηματοδότησε και στην αρχή σε συνεργασία με τον αρχιτέκτονα Oscar Bruckwald και στην συνέχεια με τον Gottfried Semper, ο Wagner έκτισε το πασίγνωστο θέατρο φεστιβάλ του Bayreuth (εικόνα 97).

Το θέατρο αυτό το αναφέρουμε γιατί είναι ο κήρυκας μιας νέας εποχής στην θεατρική αρχιτεκτονική και την μοναδική προσπάθεια αποκολλήσεως από την στατικότητα, που παρουσίαζε μια σειρά θεάτρων του 19<sup>ου</sup> αιώνα, με τις επαναλήψεις των ιταλικών κτιρίων όπερας.

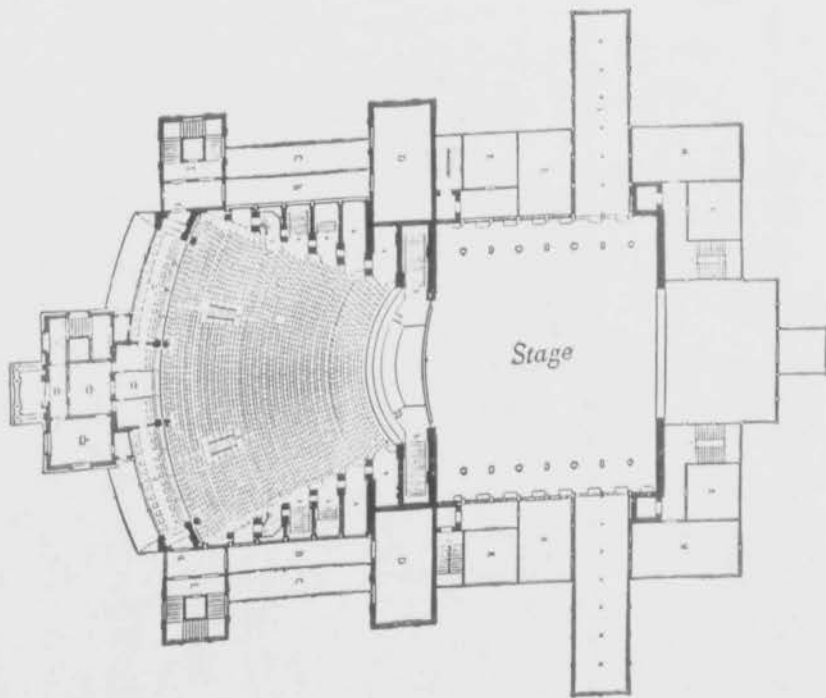
Ο Wagner με τις ιδέες του οι οποίες δεν προέβλεπαν αλλαγές στη ζωγραφική σκηνογραφία και για το λόγο αυτό η σκηνή είναι σχεδιασμένη να δεχθεί σκηνικά του τύπου της ιταλικής σκηνής. Οι δυο μακρόστενοι διάδρομοι που υπήρχαν δεξιά και αριστερά της σκηνής στο πίσω μέρος της χρησίμευαν στο να σύρονται εκεί και να αλλάζουν τα παραπετάσματα που αποτελούσαν το φόντο. Για να μπορούσαν να έχουν καλύτερη ορατότητα στη σκηνή, είχε μια ελαφριά κλίση και το προσκήνιο ήταν ελαφρά καμπύλο. Μπροστά από το προσκήνιο και σε όλο του το πλάτος υπήρχε ένας χώρος για την ορχήστρα, βέβαια σε πολύ χαμηλότερο επίπεδο, αυτό το συναντάμε πρώτη φορά σε θέατρο τόσο έντονο και σωστά οργανωμένο. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και το ύψος του πύργου της σκηνής καθώς και το υπόγειο της, το υποσκήνιο. Σε αυτούς τους χώρους φαίνονται πλέον ξεκάθαρα οι προβλέψεις για τα μηχανικά μέσα ανοίγματος των καταπακτών και αναρτήσεων των πετασμάτων, φριζών, της οροφής. (2)

Αυτό που έφερε όμως την επανάσταση είναι το αμφιθέατρο. Μέχρι την εποχή εκείνη τα θέατρα χρησιμοποιούσαν την πλατεία με το κάθε είδους πεταλοειδές σχήμα καθώς και τις αλληπάλληλες σειρές θεωρείων, για την αριστοκρατία και την υψηλή κοινωνία γενικότερα. Στο Bayreuth τα καθίσματα τοποθετούνται σε ένα έντονο επικλινές δάπεδο οπότε η πλατεία ξαναπαίρνει την αμφιθεατρική της μορφή. Εδώ όμως δεν υπάρχουν οι ζώνες διαχωριστικές για τους προνομιούχους ή όχι, ούτε θεωρεία. Πλέον οι θεατές εξίσου άνετα βλέπουν την σκηνή, χωρίς να υπάρχουν ταξικές διαφορές. Μετά από περίπου 100 χρόνια αγώνων η δημοκρατία αρχίζει να θριαμβεύει και στο θέατρο.

Από το Bayreuth όπου ξεκίνησε η επιρροή η οποία σε 50 χρόνια περίπου θα μεταμορφώσει τα θέατρα της Ευρώπης και της Αμερικής και θα χαρακτηρίσει τον επερχόμενο 20ο αιώνα σαν τον αιώνα της αναζήτησης νέων θεατρικών μορφών, οι οποίες θα φέρουν το κοινό πολύ πιο κοντά στο θέατρο τον ηθοποιό. (2)



97 Τομή και κάτοψη του Festspielhaus Bayreuth του Wagner, 1876



## Βιβλιογραφία του έβδομου κεφαλαίου

2. « Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», Χρήστος .Γ. Αθανασόπουλος , Β' έκδοση, Ι. Σιδεράς.



## Κεφάλαιο 8<sup>ο</sup>

### • 8.1 ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΟΝ 20<sup>ο</sup> ΑΙΩΝΑ –

#### Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ

Ένα καθοριστικό όριο για το διαχωρισμό του 20<sup>ου</sup> από το 19<sup>ο</sup> αιώνα δεν μπορούμε να κάνουμε. Αυτό γίνεται γιατί ο 19<sup>ο</sup> αιώνας μπαίνει συνεχίζει την πορεία και μέσα στο 20<sup>ο</sup> ενώ ο τελευταίος αναπτύσσει τις θεωρίες του μετά το τέλος του πολέμου του 1870, το οποίο βασικά είναι κυριαρχούμενο από την τάση να επιδιώκει την καταπίεση της Ιταλικής σκηνής.

Το θέατρο εκείνη την εποχή απαρτιζόταν από εκνευριστικά ευγενικούς ήρωες, απελπιστικά γλυκές ηρωίδες, ρομαντικές ιστορίες αγάπης και ηρωισμών, ιστορίες που δεν είχαν κανένα προβληματισμό και μήνυμα. Ήταν όλα βυθισμένα μέσα στην γοητεία της κόκκινης αυλαίας. Είχε πλέον γίνει το θέατρο - όραση, το θέατρο - πίνακας, το θέατρο - καθρέφτης, καταδίκάζαν τον θεατή στην παθητικότητα του παρατηρητή, αφού κανείς δεν ζητούσε την κρίση του. Το θέατρο έγινε σύμβολο της εμπορικότητας και της επιχείρησης και όχι της πνευματικής ανάτασης που είναι και ο ρόλος του.

Μοιραία λοιπόν παρασύρεται στην δίνη του επιχειρηματικού πνεύματος και θα μεταβληθεί και αυτό σε ένα ακόμη καταναλωτικό αγαθό. Το εμπορικό θέατρο κατά το 19<sup>ο</sup> αιώνα φτάνει στη κορύφωση της ακμής του. Δρόμοι σε διάφορα μέρη στο κόσμο θα γεμίσουν θέατρα, όπως στη Νέα Υόρκη ο τύπος του θεάτρου Broadway, καθώς και στο Παρίσι τα θέατρα του βουλεβάρτου. Τα θέατρα αυτά σκοπό έχουν την ψυχαγωγία και την απομάκρυνση του κοινού από τα πραγματικά προβλήματα μιας παρακμάζουσας τέχνης, η οποία κρύβεται πίσω από ένα πλούσιο θέαμα, για να μην φανερωθεί η φτώχεια του δραματικού της λόγου.

Η φτώχεια αυτή καταρχήν προήλθε από τον ρομαντισμό, όπως έχουμε αναφέρει, είναι μια τάση η οποία εκπροσωπείται τη γραφικότητα, την λεπτομέρεια, την επιστροφή στη φύση, την αναζήτηση της αλήθειας, μιας αλήθειας όμως που καλυπτόταν πάντα από ένα πέπλο συναισθηματισμού και μια εξιδανίκευση του φυσικού. Σε αυτή την τάση αντιδρά μια άλλη τάση, ο ρεαλισμός, που πιστεύει ότι η τέχνη είναι κάθε τι που έχει με την καθημερινότητα, με το οικείο, με αυτό που πραγματικά βλέπουμε και όχι με αυτό που θέλουμε να πιστεύουμε.

Ξεκινά λοιπόν ένας αγώνας επικράτησης, που θα συνεχιστεί μέχρι τις παραμονές του μεγάλου πολέμου, ενός αγώνα εντελώς άχρηστου, γιατί θα αποδειχθεί ότι όλα ήταν φτηνοί δογματισμοί, που οδηγούσαν σε παραστάσεις χωρίς βάθος, κενές από οποιοδήποτε νόημα και συναισθήματα ικανά να προβληματίσουν ένα άτομο. Όλα αυτά θα γίνουν παράλληλα με μια κίνηση από νέους ανθρώπους, με καινούργιες ιδέες, ανεξάρτητες από ομάδες και μακριά από τα κυκλώματα του εμπορικού θεάτρου και το δογματισμό του ρεαλισμού. Η κατάσταση αυτή οδηγεί στο νατουραλισμό, όπου θα δημιουργηθεί ένα

ελεύθερο θέατρο, το οποίο θα φέρει επανάσταση μέσα στο χώρο του θεάτρου, μια επανάσταση μέσα από την οποία θα εκφραστούν άνθρωποι σαν τους Andre Antoine, Adolrh Appia, Gordon Graig.

Σιγά σιγά έρθουν και αλλαγές τόσο στη μορφή της σκηνής όσο και στη σκηνογραφία. Αναβαθμίζονται η σκηνοθεσία και η παραγωγή, θα αποκτήσουν νέα οντότητα, θα γίνουν τέχνη. Η ηθοποιία θα προσαρμοστεί και αυτή στη νέα κατάσταση και στα νέα έργα. Τα έργα αυτά θα απαιτούν νέο είδος έκφρασης και κατάργηση του πομπώδους και του μελοδραματικού από το λόγο και τέλος οι μέθοδοι οργάνωσης του θεατρικού χώρου, που θα ακολουθήσουν τις απαιτήσεις της βιομηχανικής κοινωνίας. Πλέον το σύγχρονο δραματολόγιο δεν μπορούσε να ερμηνεύεται στις παραδοσιακές Όπερες του παρελθόντος, ούτε στα θέατρα του τύπου Bayreuth, τα οποία κυριαρχούσαν στην Ευρώπη και στην Γερμανία. Ήταν αρχιτεκτονικές λύσεις που δύσκολα προσαρμόζονταν στις τότε τάσεις για απλοποίηση της σκηνογραφίας και τονισμό της σημασίας του ηθοποιού και όχι του σκηνικού περιβάλλοντος.

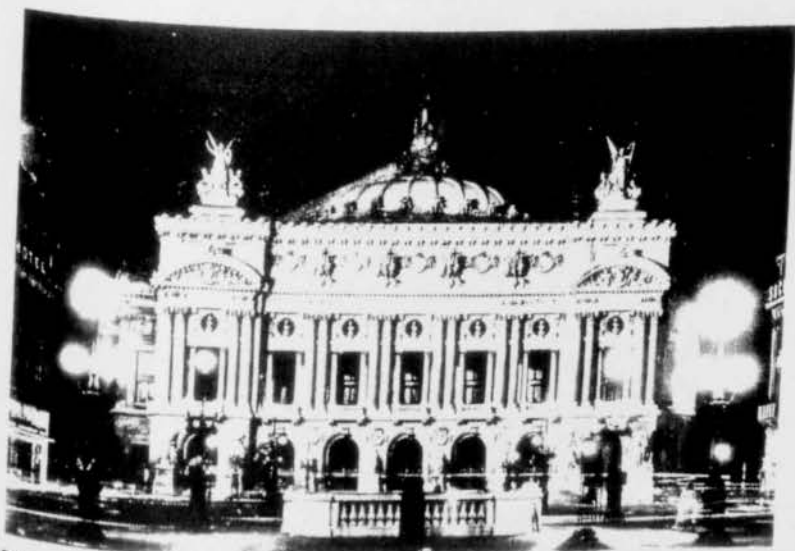
Βέβαια οι μεγάλες και ριζικές αλλαγές στην αρχιτεκτονική μορφή ξεκίνησαν να παρουσιάζονται με τον Max Reinhardt και τον Grosses Schauspielhaus που δημιούργησε το 1919, το Piscator στη Γερμανία, το κονστρουκτιβισμό των Mejerchol'd και Tairov στη Γερμανία, καθώς και την αλματώδη ανάπτυξη της τεχνολογίας. Δημιουργείται νέο κλίμα και νέες τεχνοτροπίες που κυριότερος εκφραστή τους είναι η σχολή του Bauhaus που ίδρυσε ο W. Gropius στο Dessau το 1919. Καθηγητές και μαθητές της Σχολής αυτής με ενθουσιασμό και διορατικότητα θα ασχοληθούν με κάθε τι που έχει σχέση με το καταναλωτικό κοινό και την κατασκευή. Οι διάσημοι σήμερα στο χώρο τους Kadinsky, Klee, Schlemmer, Gropius, θα προσπαθήσουν να δημιουργήσουν τη «νέα κατασκευή του μέλλοντος», που είναι αυτή που θα εκπροσωπεί μια ενιαία μορφή, την αρχιτεκτονική, την γλυπτική και την ζωγραφική. Εμφανίζονται νέες μορφές βιομηχανικού σχεδίου, νέες αντιλήψεις στην οργάνωση της κατοικίας, ριζοσπαστικές απόψεις πάνω στη σχέση θεάτρου χώρου και κοινωνίας. Από εκεί θα ξεκινήσουν και πρώτες και ουσιαστικές ενέργειες που θα αποτελούν την βάση του σημερινού σύγχρονου θεάτρου, με προτάσεις που ακόμη και σήμερα φαίνονται ριζοσπαστικές.(1)

Ο Molnar θα κάνει προσπάθειες ώστε να αναβιώσει τα ελληνικά και τα αγγλικά πρότυπα, με το θέατρο U, θα κάνει την ανοιχτή σκηνή πραγματικότητα και το θέατρο χώρου, έννοια υλοποιήσιμη. Ο Andreas Weiningger χρησιμοποιώντας τη σφαίρα σαν αρχιτεκτονικό φλοιό, αντί του καθιερωμένου κυβικού κτιριακού όγκου, θα προτείνει το «σφαιρικό θέατρο», μια τόσο παράτολμη αντίληψη για το χώρο, που σαν αυτή κανείς σήμερα δεν τόλμησε να προτείνει.

Ο Gropius με το «καθολικό θέατρο», θα τοποθετηθεί πρώτος στην άποψη ότι το θέατρο δεν είναι μονολιθικό, αλλά ευέλικτο, για να μπορεί να εξυπηρετεί όχι μια αλλά όλες τις παραστατικές τέχνες. Προτείνει για το λόγο αυτό ένα ενιαίο χώρο ο οποίος με κατάλληλες μεταλλαγές να μπορεί να μετασχηματιστεί. Δηλαδή να μετατραπεί από κλασσικό θέατρο του προσκηνίου σε ανοιχτή σκηνή ή

ακόμη κεντρική κυκλική σκηνή , που θα είναι η αρχή για το κυκλικό θέατρο. Και φυσικά δεν έχει σημασία που το θέατρο αυτό δεν κτίσθηκε ποτέ. Το ότι προκάλεσε ανησυχία στους αρχιτέκτονες και τους ανθρώπους του θεάτρου, τους έδωσε τη νύξη για την έρευνα . Αργότερα το «καθολικό θέατρο» θα θεωρηθεί ορόσημο στην εξελικτική πορεία του θεάτρου και θα αποτελέσει τη βάση για την δημιουργία των σημερινών σύγχρονων μορφών. (1)

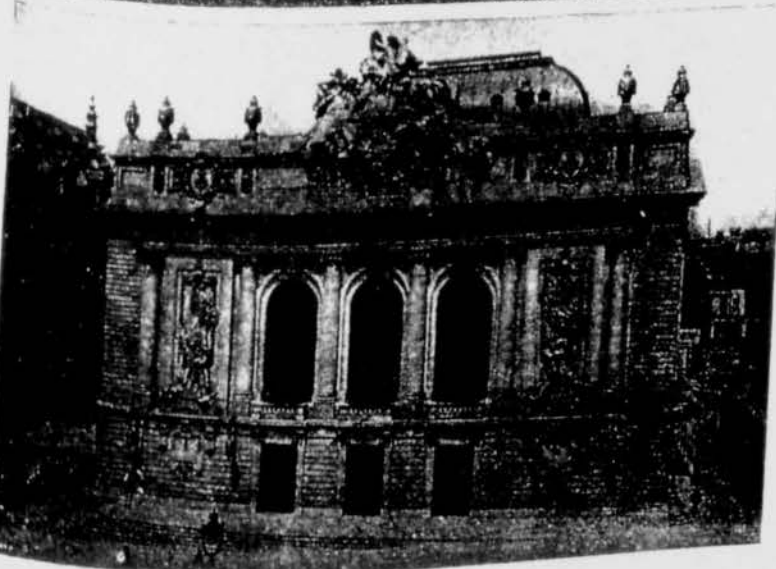
Βιβλιογραφία φωτογραφίας: «Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», Χρήστος Γ. Αθανασόπουλου, Β' έκδοση, Ι. Σιδέρης, σελ 124



99 Η Όπερα των Παρισίων 1875



100 Το Βασιλικό θέατρο του Wiesbaden Γερμανία 1894



101 Το Δημοτικό Θέατρο της Lille Γαλλία 1910

### Βιβλιογραφία του ογδού κεφαλαίου

1. Διεθνές επιστημονικό συμπόσιο - Βόλος 1980, Οργανωμένο από το Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδος - Τμήμα Μαγνησίας και το Εργαστήριο Ειδικής Κτιριολογίας του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης / «Διεύρυνση Θεατρικών δραστηριοτήτων και αρχιτεκτονική πρακτική», Πρακτικά, ομιλητής Χρήστος Γ. Αθανασόπουλος, Δρ Αρχιτέκτων - Καθηγητής του Δημοκρίτειου Πανεπιστημίου Θράκης, θέμα: «Το θέατρο κτίριο: Διαχρονικές μεταμορφώσεις - σύγχρονες τάσεις».

ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΤΑΣΕΙΣ

**9.1 Τα αίτια που τις προκαλούν. - Οι σύγχρονες μορφές θεάτρου.**

Για να γίνουν κατανοητοί οι λόγοι δημιουργίας των σύγχρονων μορφών θεάτρου θα πρέπει να γίνει μια βαθύτερη ανάλυση για αυτή την αναμόχλευση μέσα στο θεατρικό χώρο. Μέχρι στιγμής έχουμε δε ότι το θέατρο από τότε που γεννήθηκε σαν τέχνη και ανθρώπινη πνευματική εκδήλωση συνεχώς αναπτύσσεται. Συνέχεια της ανάπτυξης αυτής είναι και η αλλαγή. Ο άνθρωπος έχει την τάση να αλλάζει από την γέννηση του μέχρι και το θάνατο του, αλλάζει όμως και η επιστήμη από την διατύπωση μιας θεωρίας μέχρι και την βιομηχανοποίηση της συνεπώς φυσικό είναι να έχουμε και στο θέατρο αλλαγές, του οποίου η ιστορία είναι γεμάτη από αναζητήσεις και ανατροπές.

Βασικό πρόβλημα όλων όσων ασχολήθηκαν με το θέατρο ήταν η σχέση θεατή - ηθοποιού δηλαδή το αμφιθέατρο και η σκηνή. Θέλοντας να δημιουργήσουν όλα και περισσότερους χώρους για την «δράση» και την «ανταπόκριση της δράσης» όπου αναζητήθηκε το τέλειο θέατρο και η τέλεια σκηνή. Οι δυο αυτοί χώροι για μεγάλο χρονικό διάστημα αντιμετώπιστηκαν χωριστά, σαν χώροι οι οποίοι είχαν διαφορετικές λειτουργίες και που δεν είχαν καμία σχέση μεταξύ τους. Για περίπου 400 χρόνια η σχέση μεταξύ αμφιθεάτρου και σκηνής σταματούσε στο τόξο του προσκηνίου, σαν να ήταν μια νοητή οριακή γραμμή δυο κόσμων διαφορετικών που κανείς δεν έπρεπε να καταπατήσει. Από την μια πλευρά υπήρχε ο κόσμος του θεάτρου που ήταν μυστηριώδεις, απόκρυφος και γεμάτος υπονοούμενα και από την άλλη ο κόσμος του ακροατηρίου που απαρτιζόταν από τον άρχοντα, τον αστό, τον πελάτη και τον καταναλωτή. Ο διαχωρισμός αυτός δημιουργήθηκε από την Ιταλική σκηνή, στην οποία το «οπτικό κουτί» εξυπηρετούσε άριστα την όπερα, για την οποία και δημιουργήθηκε, όμως δεν αντανάκλασε κανένα μήνυμα, ούτε γεννούσε κανένα προβληματισμό, πρόσφερε μόνο την οπτική τέρψη και την ψευδαίσθηση.

Κατά την διάρκεια του μεσοπολέμου άρχισαν οι πρώτες αντιδράσεις για την κατάργηση του προσκηνίου, καθώς και οι πρώτοι αρχιτεκτονικοί προβληματισμοί για την αναζήτηση νέων μορφών, σε αντικατάσταση της υπό διωγμό, παραδοσιακής Ιταλικής σκηνής. Εξετάζονται όμως οι μορφές αυτές, ώστε να μπορέσουν να προσαρμοστούν σε όλες τις παραστατικές τέχνες και τις σύγχρονες απαιτήσεις τους. Από την Αναγέννηση και μέχρι τις αρχές του αιώνα μας, κυρίαρχες θεατρικές εκδηλώσεις ήταν η όπερα και η θεαματική παράσταση. Το καθαρό δράμα και ο λόγος εμφανίζονται ξανά γύρω στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Η μουσική και ο χορός, είναι οι τέχνες που για αιώνες ήταν αφιερωμένες σε μια μικρή προνομιούχο μερίδα της κοινωνίας και παρουσιάζονταν συνήθως σε αυλές ή σε σαλόνια των αρχόντων. Το μεγάλο θέαμα και κυρίως η όπερα δημιούργησαν τα θέατρα μεγαθήρια

του 18<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αιώνα, τα οποία όμως την περίοδο του μεσοπολέμου, βρέθηκαν ακατάλληλα για κάθε άλλη παραστατική τέχνη, που θα ερχόταν και αυτή με την σειρά της να πάρει την θέση που της άρμοζε μέσα στο θεατρικό χώρο.

Φυσικό ήταν πως έπρεπε να βρεθεί κάτι καινούργιο κάτι που είτε θα προσαρμοζόταν στα παλιά δεδομένα είτε θα αποτελούσε μια καινούργια σύνθεση. Ήταν επιτακτική ανάγκη να είναι ένας χώρος καλοσχεδιασμένος ώστε ο λόγος του Ibsen ή Brecht, να φτάνει στον θεατή δια μέσου του ηθοποιού ανεμπόδιστα. Ο ρυθμός και η κίνηση έπρεπε να γίνουν το ίδιο προσιτά σε όλους και η μουσική να βρει το κατάλληλο χώρο ώστε οι ήχοι των διαφόρων οργάνων να συγχρονίζονται.

Οι αναζητήσεις του Reinhardt και του Stanislavsky, οι επιτυχημένες προτάσεις της Σχολής του Bauhaus, οι αντιδράσεις των νέων σκηνοθετών έφεραν αποτελέσματα. Αποδείχθηκε ότι οι μοναδικοί λόγοι για τους οποίους διατηρήθηκε το προσκήνιο, για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα, ήταν για την αδυναμία του σκηνοθέτη να παρουσιάσει το έργο του εκτεθειμένο από όλες τις πλευρές, καθώς επίσης και την δυσκολία του συγγραφέα να προσελκύσει, μόνο με την δύναμη του λόγου, το ενδιαφέρον του θεατή. Οπότε υποχρεώθηκαν και οι δύο να αναζητήσουν ενίσχυση της γλαφυρής εικόνας, η οποία πλαισιωμένη από το τόξο του προσκηνίου, του στοιχείου αυτού, που ενώ ήταν βασικό όργανο της όπερας έγινε όργανο κάθε είδους δραματικής και γενικά θεατρικής έκφρασης.

Η όλη αυτή κατάσταση οδήγησε στην δημιουργία δύο τάσεων. Η πρώτη, αντιδρώντας στο Ιταλικό προσκήνιο, θα επιδιώξει να επιστρέψει στα ελληνικά πρότυπα, προβάλλοντας το θέατρο ανοιχτής σκηνής, θα προχωρήσει όμως παράλληλα και στην αναζήτηση μιας καινούργιας μορφής που θα οδηγήσει τελικά στο θέατρο της κυκλικής μορφής. Θα δημιουργηθεί όμως και η δεύτερη τάση που είναι εντελώς αντίθετη με την πρώτη. Αντί για την άρνηση θα επιδιώξει την αναζήτηση τρόπου προσαρμογής του στις σύγχρονες απαιτήσεις, ενώ παράλληλα δε θα αγνοήσει τις μεγάλες δυνατότητες των μορφών, που επιδιώκει να επιβάλλει την πρώτη τάση. Οπότε εμφανίζεται το πειραματικό θέατρο, το οποίο θα μας απασχολήσει πολύ.

Η διαμάχη αυτή όμως θα δημιουργήσει, όχι μια, αλλά τέσσερις διαφορετικές μορφές θεάτρου: το θέατρο του προσκηνίου, το θέατρο ανοιχτής σκηνής, το κυκλικό θέατρο και το πειραματικό θέατρο που είναι ο συνδυασμός όλων το προηγούμενων. (1)

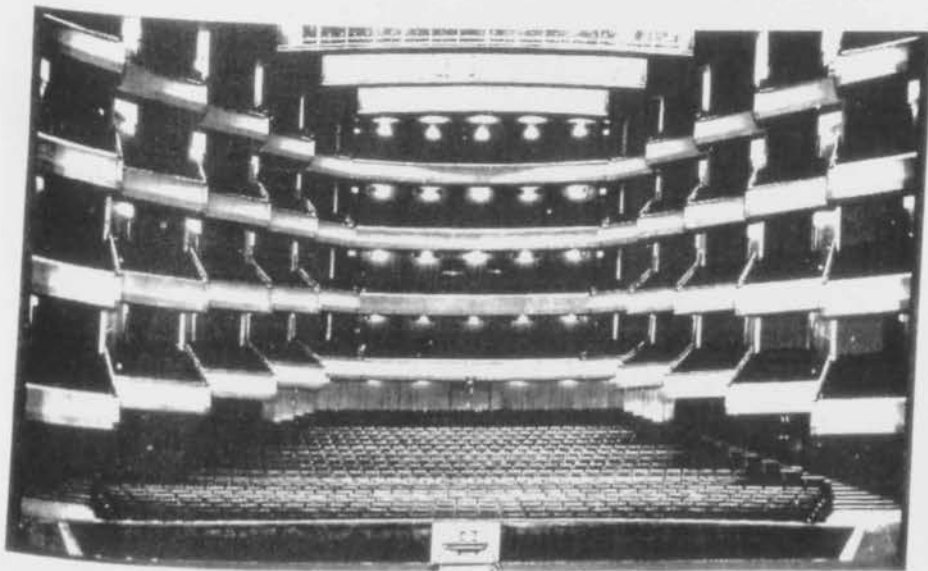
## 9.2 Το σύγχρονο θέατρο προσκηνίου.

Το σύγχρονο θέατρο του προσκηνίου διατήρησε την κυριαρχία του ακόμη και προσαρμοσμένο, γιατί υπήρχε ένα θεατρικό κατεστημένο το οποίο είτε καλοπροαίρετα, είτε με υστεροβουλία, ότι η επιστροφή στις ανοιχτές ελληνικές μορφές δεν αποτελούσε τη λύση για την σωτηρία του θεάτρου. Μερικοί πίστευαν και πιστεύουν ότι το τόξο του προσκηνίου εξυπηρετεί καλύτερη στην επικοινωνία και την ταύτιση, γιατί πίστευαν ότι η συναισθηματική ανταπόκριση εκτείνεται με την απομάκρυνση. Αυτό γινόταν με την αντίθεση που προκαλεί το σκοτεινό αμφιθέατρο και η έντονα φωτεινή σκηνή. (1)

Ακριβώς στο σημείο αυτό υπάρχει η σύγχυση γιατί σε καμία περίπτωση το τόξο του προσκηνίου δεν το δημιούργησε καμία συναισθηματική ανάγκη, αλλά μόνο λόγοι κατασκευαστικοί. Το πλαίσιο αυτό μπήκε μπροστά στον ηθοποιό σε διαχωριστική γραμμή, με σκοπό να κρύψει κατασκευαστικές ατέλειες των τότε συστημάτων σκηνογραφίας. Το προσκήνιο αυτό δεν έχει καμία σχέση με εκείνο του Αισχύλου, που στην αρχή ήταν πίσω από τον ηθοποιό, χωρίς αυτό να τον εμποδίζει να έρχεται σε επαφή με το κοινό. Οπότε υπήρχε ένας ελεύθερος χώρος ηθοποιίας, σε αντίθεση με το ιταλικό προσκήνιο, στο οποίο ο ηθοποιός περιοριζόταν σε τέσσερις τοίχους - με τέταρτο την αυλαία. Συνεπώς ο χώρος είναι καθορισμένος και απόμακρος. Κάθε ευσυνειδητό σύγχρονο άνθρωπο του θεάτρου ο περιορισμός αυτός πάντα τον ενοχλούσε. Η κατάσταση αυτή, τα τελευταία χρόνια ανάγκασε τους σκηνοθέτες να ξεφύγουν, προσπάθησαν να αναπτύξουν την δράση τους μπροστά στο προσκήνιο, να το μετατρέψουν ή και ακόμη να φέρουν τους ηθοποιούς από το βάθος της αίθουσας. Τελικά το σύγχρονο θέατρο του προσκηνίου περιορίστηκε στην παρουσίαση παραδοσιακών παραστατικών τεχνών, όπως η όπερα, η σπερέτα, η μουσική κωμωδία. Τα κτίρια του παρελθόντος στις σύγχρονες τεχνικές εξελίξεις, όπου τελικά το έκαναν πιο εύκαμπτο, παράλληλα όμως διατήρησε όλες τις παλιές δοκιμασμένες μεθόδους και πρότυπα, που για πολλούς αιώνες εξυπηρετούσαν άριστα τις τέχνες αυτές. Βέβαια το κτίριο περιορίζεται σημαντικά στις περιπτώσεις που προτιμήθηκε η λύση του προσκηνίου για θέατρα δράματος. Βέβαια το αμφιθέατρο προσαρμόστηκε ριζικά στην ανθρώπινη κλίμακα, γιατί δεν είναι δυνατόν διατηρηθεί το προσκήνιο, γιατί δεν μπορεί σε μια τεράστια αίθουσα να ερμηνευτεί και να αφομοιωθεί ένα δραματικό έργο. Γι' αυτό το αμφιθέατρο θα μικρύνει, η χωρητικότητα του θα περιοριστεί στους 400 έως 1000 θεατές, σε αντίθεση με τους σκηνικούς χώρους οι οποίοι θα ελαττωθούν σημαντικά.

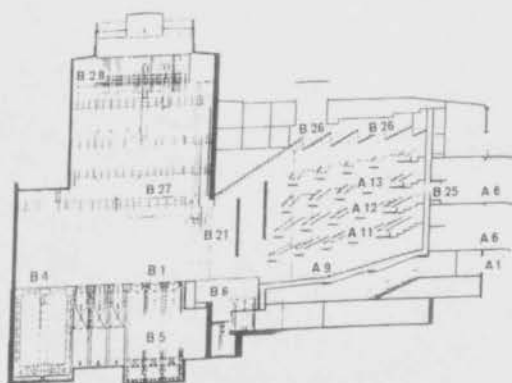
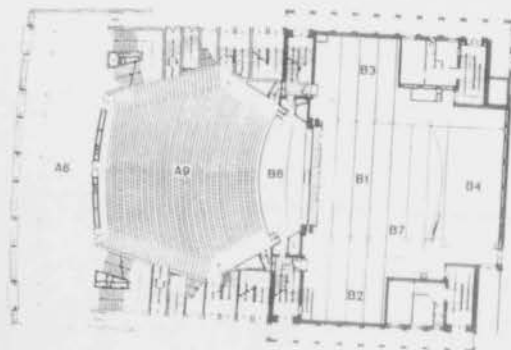
Και η λύση αυτή, προκειμένου για μια συνειδητή παρουσίαση του δράματος, αποτελεί ημίμετρο. Και στην λύση αυτή δεν μπορεί να αποφευχθεί η ψευδαίσθηση, ούτε να αποδιώξει το θεατή από την αντικειμενική παρακολούθηση. Πλέον το δραματικό συναίσθημα δεν μεταδίδεται μονάχα ακουστικά αλλά και οπτικά. Για να γίνει μια παρακολούθηση υποκειμενική θα πρέπει να ενεργήσουν, σε ίση ένταση, ο λόγος, η έκφραση, η γλυπτικότητα και γενικά η αίσθηση της τρίτης διάστασης. Βέβαια όλα αυτά μόνο το θέατρο ανοιχτής σκηνής μπορεί να τα προσφέρει. (1)





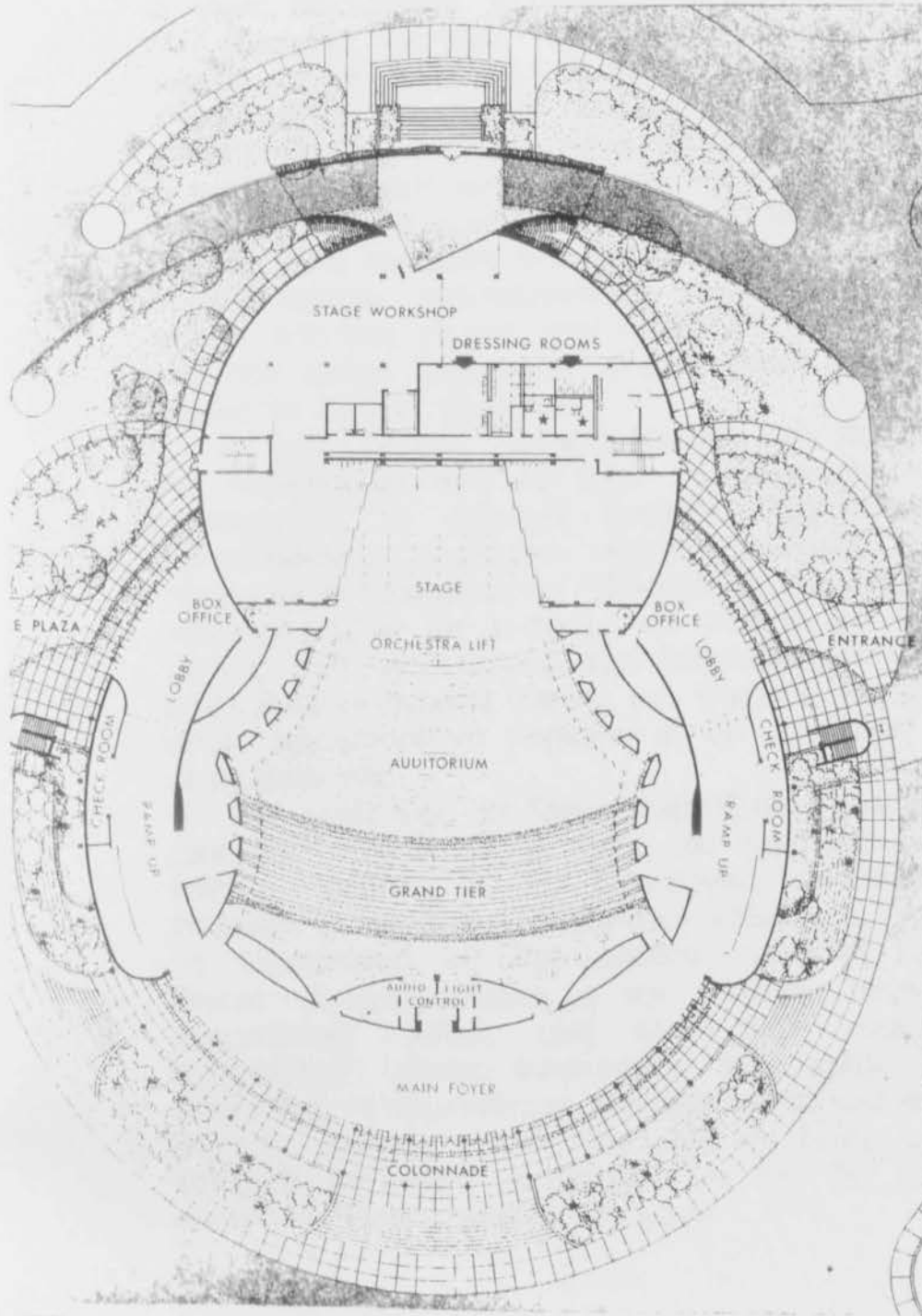
127 Η Όπερα του Άμβουργου το αμφιθέατρο, 1955

128 Όπερα του Άμβουργου: κατοψη



129 Όπερα του Άμβουργου: τομή

Βιβλιογραφία φωτογραφίας: «Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», Χρήστος Γ. Αθανασόπουλου, Β' έκδοση, Ι. Σιδέρης, σελ 176



145 Κατοψη του G. Gammage Memorial Auditorium.



146 Χαρακτηριστική άψη του ίδιου θεάτρου.

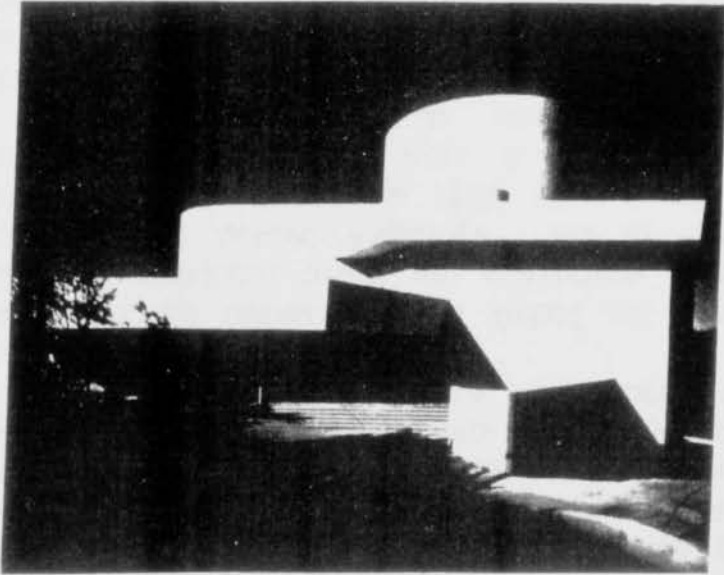
### 9.3 Το θέατρο ανοιχτής σκηνής.

Στη σκηνή αυτή δεν επιδέχεται ψευδαίσθηση και δεν βασίζεται σε καμία ψευδαίσθηση ή ποίηση. Όταν πηγαίνεις στο θέατρο, δεν αναζητάς αυταπάτες, φανταστικούς τόπους και ρομαντικούς ήρωες. Αλλά αναζητάς τον προβληματισμό, τη συμμετοχή, το μήνυμα που εκπέμπει ο λόγος του Σαίξπηρ, του Ionesco ή του Pinter. Όμοια με το θέατρο του Διονύσου, και εδώ, ο σκηνικός διάκοσμος είναι περιττός. Οπότε έχουμε αναβίωση του. Έχουμε αναβίωση των ελληνικών και ελισαβετιανών προτύπων. Βλέποντας τα θέατρα αυτής τη μορφής διαφαίνονται οι κερκίδες, ο τοίχος της σκηνής, το ημικυκλικό αμφιθέατρο, η ορχήστρα, οπότε αντιλαμβάνεσαι και την έννοια του χώρου. Πλέον ο ηθοποιός έχει το κοινό γύρω του και όχι αντιμέτωπα του. Η κίνηση του δεν είναι γραμμική αλλά τρισδιάστατη, όπως και η έκφραση και η γλυπτικότητα προσφέρονται ισότονα προς όλους. Ο ηθοποιός γίνεται κάτι σαν γλυπτό, που το θαυμάζεις από όλες τις πλευρές και όχι σαν πίνακα ζωγραφικής ή φωτογραφία όπως είχαμε συνηθίσει επί αιώνες το Ιταλικό προσκήνιο.

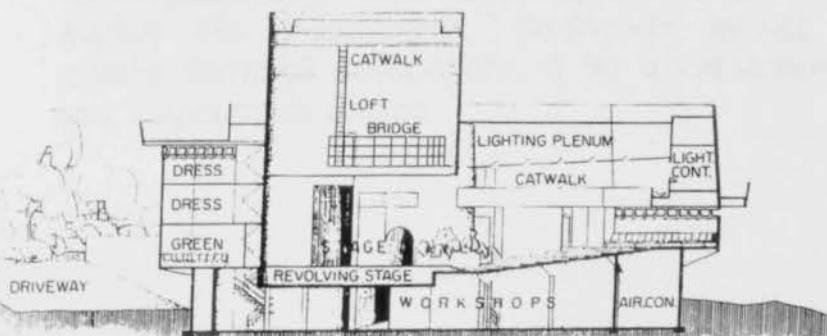
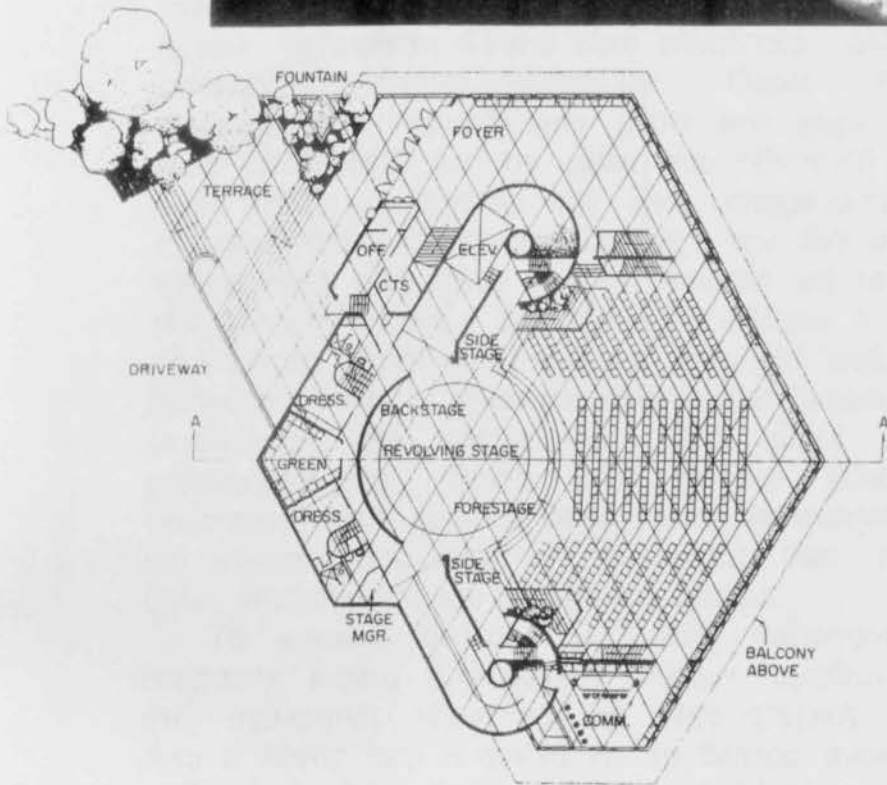
Τα αμιγή θέατρα ανοιχτής σκηνής είναι και αυτά μονολιθικά, ίσως και περισσότερο από το τόσο κατηγορημένο θέατρο του Ιταλικού προσκηνίου. Το αυστηρά σταθερό αρχιτεκτονικό περίγραμμα, η προκαθορισμένη ορχήστρα - σκηνή, οι μόνιμες είσοδοι και έξοδοι των ηθοποιών, οι περιορισμένες δυνατότητες ευελιξίας, τα κάνουν να είναι κατάλληλα μόνο για το δράμα και μάλιστα για δράμα μιας ορισμένης μορφής (5). Και βασικά αυτό συντέλεσε ώστε δεν κατόρθωσαν να επιβληθούν οι ανοιχτές σκηνές στο κύκλωμα του εμπορικού θεάτρου, το οποίο δεν μπορεί να επιβιώσει αν δεν ανανεώνει το ύφος του και το ρεπερτόριο του.

Στις μέρες μας το δράμα εμφανίζεται ε μια ποικιλία σχημάτων και ερμηνειών ανάλογα με τις τάσεις του συγγραφέα και του σκηνοθέτη. Ο καθένας ανάλογα με την δημιουργική του φαντασία και φιλοσοφία, επιδιώκει να εκφραστεί διαφορετικά κάθε φορά, να τονίσει καταστάσεις, να πειραματιστεί σε νέες μεθόδους ερμηνείας και παρουσίασης. Τα θέατρα ανοιχτής σκηνής με την σταθερή ορχήστρα και το μόνιμο αρχιτεκτονικό βάθος, κάθε άλλο, παρά είναι σε θέση να του προσφέρουν τέτοιες δυνατότητες. Και αυτός είναι ο λόγος που προκάλεσε τα περισσότερα προβλήματα σε όλα σχεδόν τα οργανωμένα θέατρα ανοιχτής σκηνής, ανατολής και δύσης, γι' αυτό συνεχίζει να επικρατεί το Ιταλικό προσκήνιο, για τον ίδιο λόγο που οι ανοιχτές σκηνές δεν είχαν ευρύτερη εφαρμογή.

Βιβλιογραφία φωτογραφίας: «Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», Χρήστος Γ. Αθανασόπουλου, Β' έκδοση, Ι Σιδέρης, σελ 182.



153 Όψη του θεάτρου Kalita Humphrey.



154 Κάτοψη και τομή του θεάτρου Kalita Humphrey του F.L. Wright. 1960

#### 9.4 Το κυκλικό θέατρο.

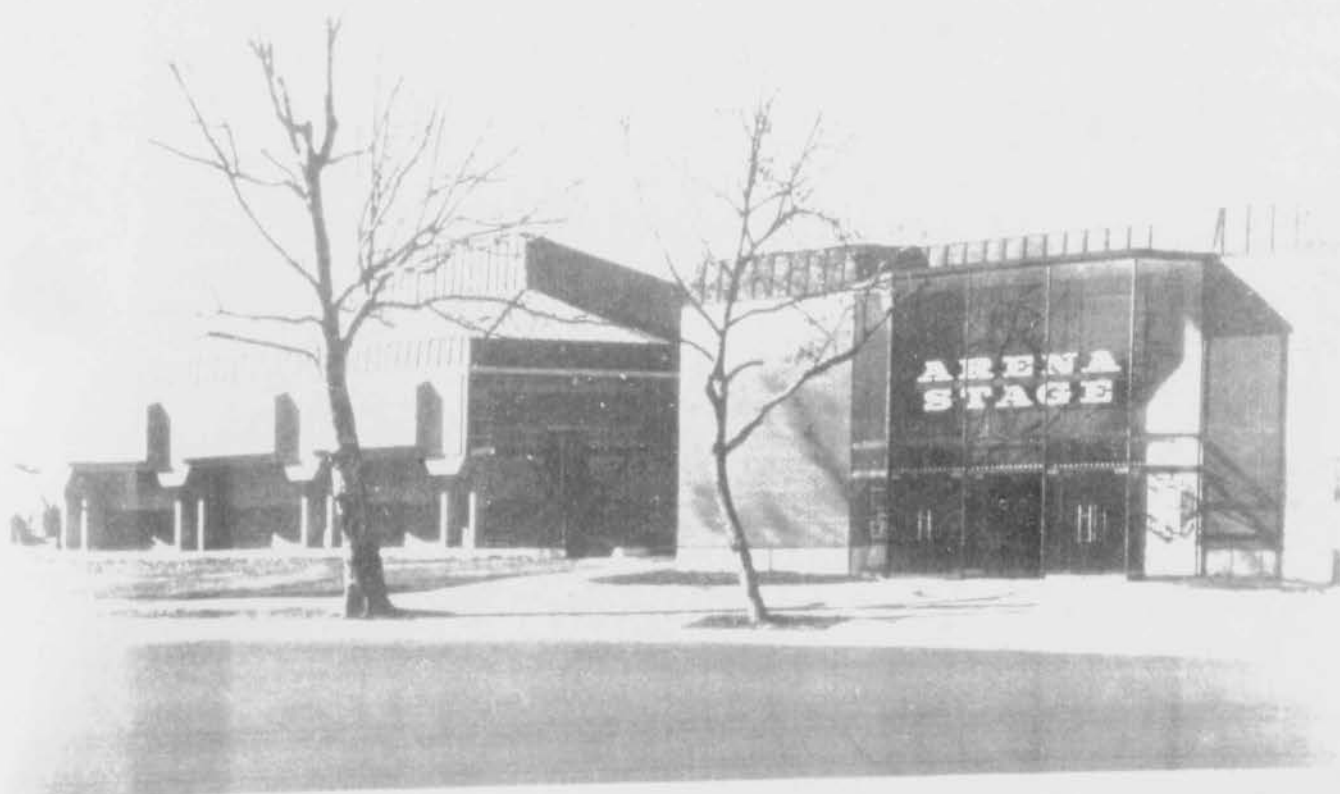
Μετά το θέατρο ανοιχτής σκηνής θα ασχοληθούμε το κυκλικό. Με το φυσικό σχήμα, τον κύκλο που υποσυνείδητα σχηματίζει μια ανθρώπινη ομάδα όταν συγκεντρωθεί κάπου για να παρακολουθήσει κάτι. Στο σχήμα αυτό θα καταφύγουν και οι πρωτόγονοι λαοί για να γιορτάσουν τις νίκες τους, για να γιορτάσουν τους θεούς τους, ακόμη κύκλος δημιουργείται στις πλατείες, στα πανηγύρια και στις παλαιότερες. Ο συνδυασμός του κύκλου με την τάση που υποστήριζε την ολοκληρωτική απαγκίστρωση από τις παραδοσιακές μορφές δημιούργησαν το κυκλικό θέατρο.

Το κυκλικό θέατρο κάνει την πρωταρχική του εμφάνιση στις Ηνωμένες Πολιτείες που ήταν η αντίδραση κατά των εμπορικών θεάτρων του Broadway. Η αρχή έγινε εντός των Πανεπιστημίων και γρήγορα πήρε μεγάλη ανάπτυξη, για να γίνει μαζί με την ανοιχτή σκηνή, η κυριότερη στέγη του σύγχρονου δραματολογίου, που επίσης ονομάστηκε και αρένα, αφού ο χώρος της ηθοποιίας θύμιζε ακριβώς αυτό.

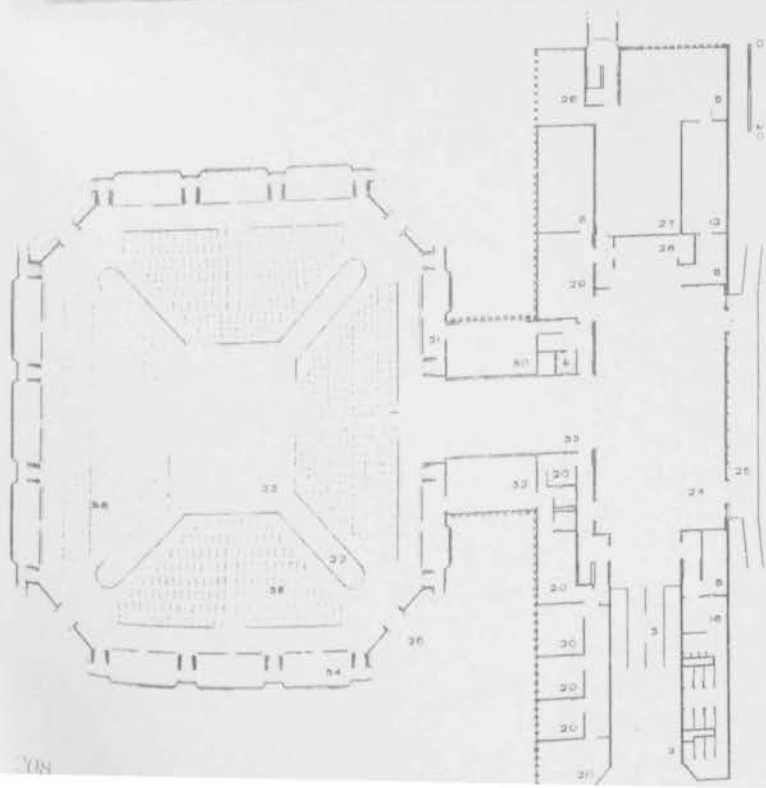
Η αρένα δημιουργήθηκε ώστε να μπορέσει να υλοποιηθεί η ανάγκη άμεσης συμμετοχής θεατών και ηθοποιού, δηλαδή να καταργηθεί η μεταξύ τους απόσταση και να μπορέσει να τοποθετηθεί η δράση στο κέντρο βάρους του χώρου και η κατά 360° περίκλιση της από τους θεατές. Βέβαια το σχήμα προκύπτει από την διάθεση του αρχιτέκτονα ή του σκηνοθέτη άλλοτε είναι ελλειπτικό, άλλοτε κυκλικό και άλλοτε το συναντάμε παραλληλόγραμμο. Όμως πάντα προϋποθέτει την κεντροβαρική τοποθέτηση μέσα στο χώρο της σκηνής. Αυτό βέβαια είναι απαραίτητο για την σχέση του ηθοποιού προς το κοινό του, ώστε όταν παίζει να νοιώθει την ίδια υποχρέωση απέναντι όλων και να περιμένει συγχρόνως από αυτούς την ίδια ανταπόκριση. (1) Βέβαια η σχέση αυτή έχει πολύ μεγάλη σημασία για το κυκλικό θέατρο παρά για την ανοιχτή σκηνή. Στο κυκλικό θέατρο ο ηθοποιός αναλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος της ευθύνης για μια πετυχημένη παρουσίαση του δράματος και η απουσία κάθε σκηνογραφίας κάνει την ευθύνη αυτή μεγαλύτερη. Θα πρέπει για δύο ώρες να κρατήσει αμείωτο το ενδιαφέρον του θεατή, μόνο με την δύναμη του λόγου και της έκφρασης. Αυτό φυσικά όπως είναι κατανοητό ήταν τρομερά δύσκολο και απαιτεί τόσο από το συγγραφέα, όσο και από τον ηθοποιό, ζήλο, προσήλωση και πίστη στο θέατρο.

Το κυκλικό θέατρο για τους παραπάνω λόγους είναι χώρος έκφρασης πάντα των μικρών θιάσων, ομάδων δηλαδή που πιστεύουν στη συλλογική τέχνη και όχι στην ατομική προβολή. Αυτός φυσικά είναι ο λόγος που η αρένα και το θέατρο ανοιχτής σκηνής (6), δεν θα υιοθετηθούν ποτέ από το εμπορικό θέατρο, αλλά θα χρησιμοποιηθούν κυρίως σαν πειραματικές βοηθητικές σκηνές, προσαρμοσμένες στα μεγάλα θεατρικά συγκράματα, ή θα αποτελέσουν παραλλακτική διάταξη στο πειραματικό θέατρο.

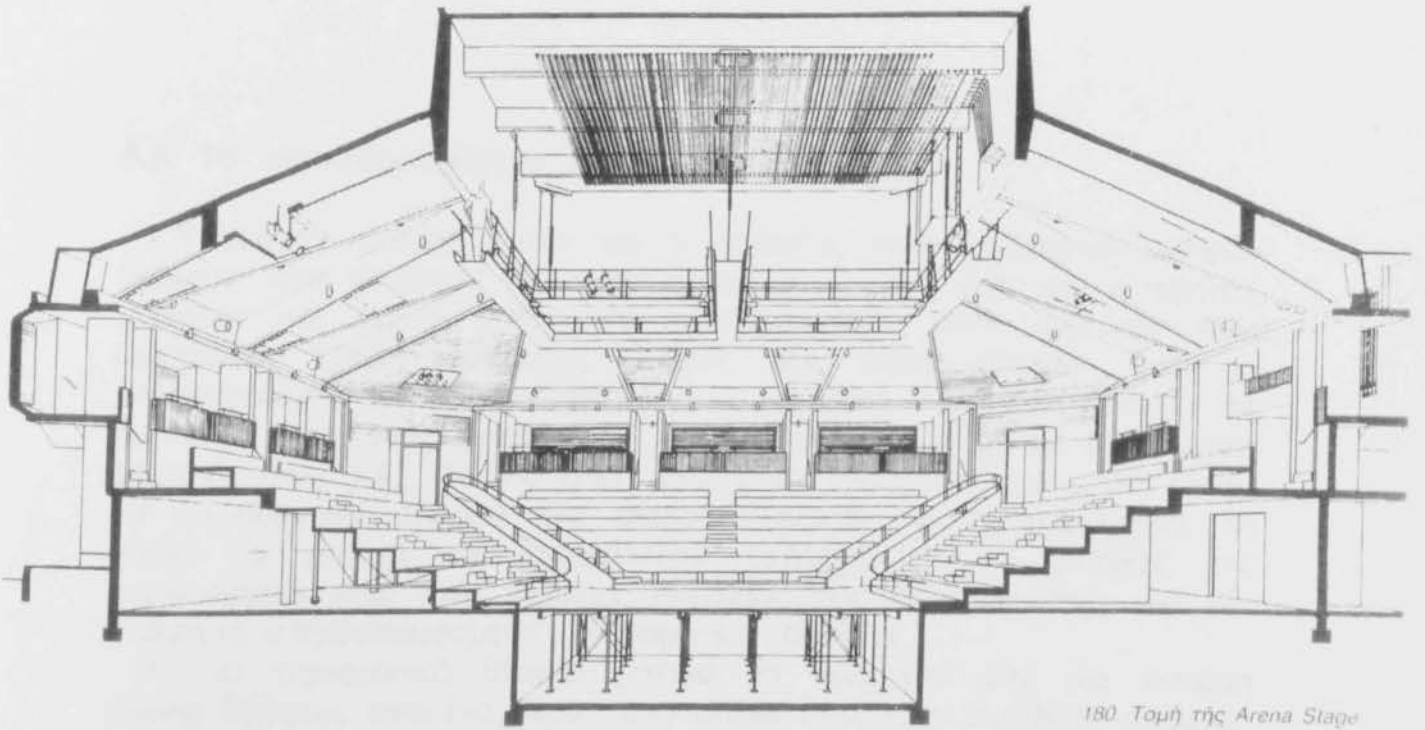
Βιβλιογραφία φωτογραφίας: «Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», Χρήστος Γ. Αθανασόπουλου, Β' έκδοση, Ι Σιδέρης, σελ 208



176 Η Arena Stage Washington D.C. 1962



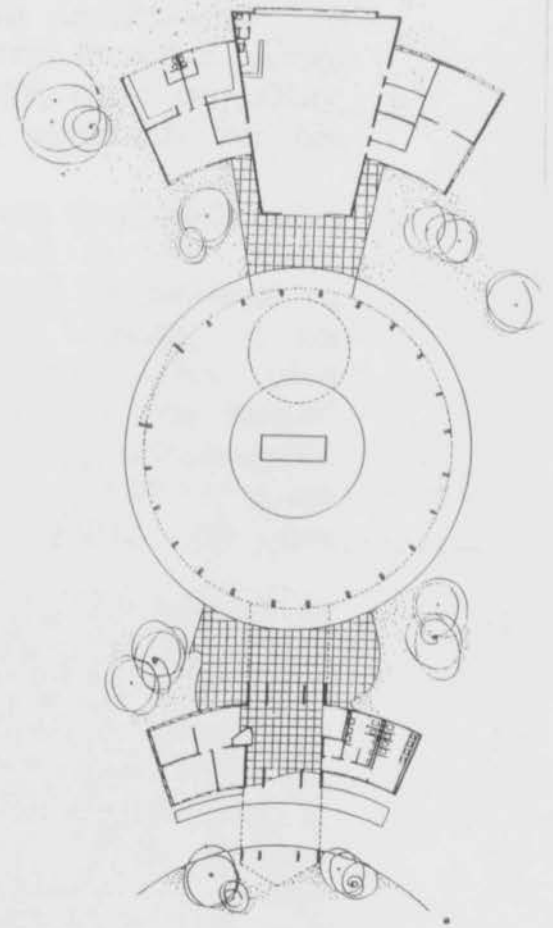
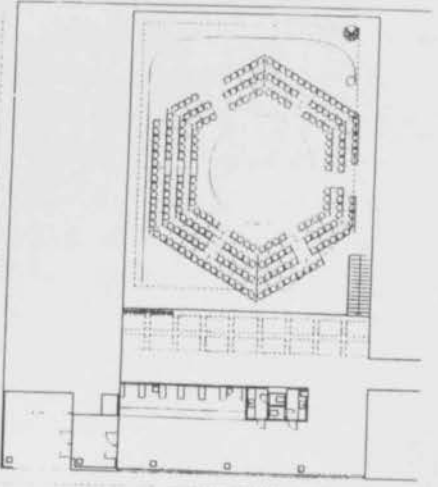
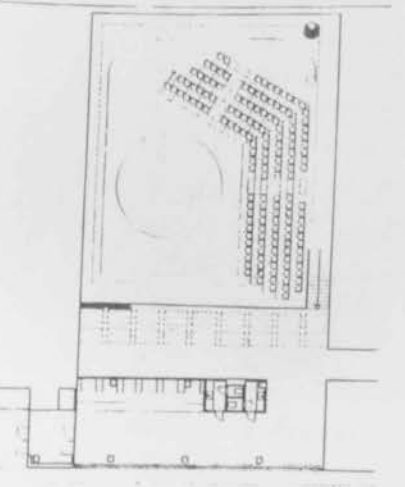
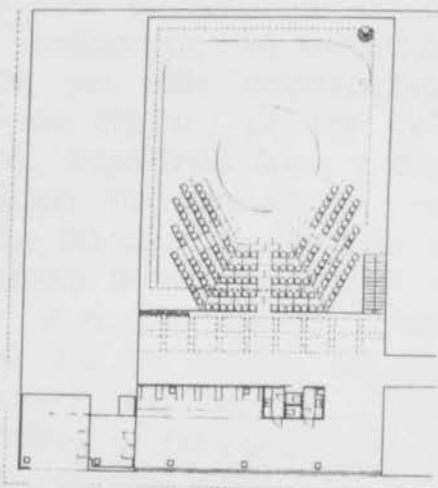
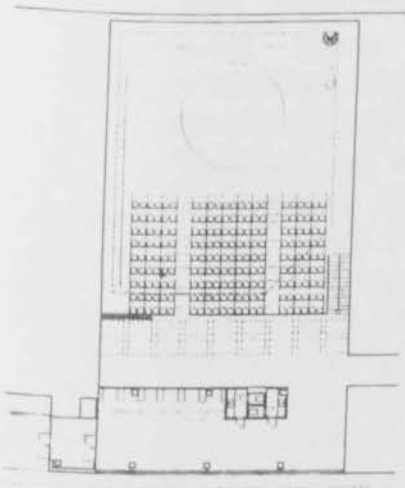
177 Κάτοψη της Arena Stage



180 Τομή της Arena Stage

Πειραματικό θέατρο στο Tampere της Φινλανδίας  
Toino Korhonen

187. Το πειραματικό θέατρο του Πανεπι-  
στημίου του Μιαμί.



Βιβλιογραφία φωτογραφίας: «Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», Χρήστος Γ. Αθανασόπουλου, Β' έκδοση, Ι Σιδέρης, σελ 211 και 218

## 9.5 Το προσαρμοζόμενο ή πειραματικό θέατρο.

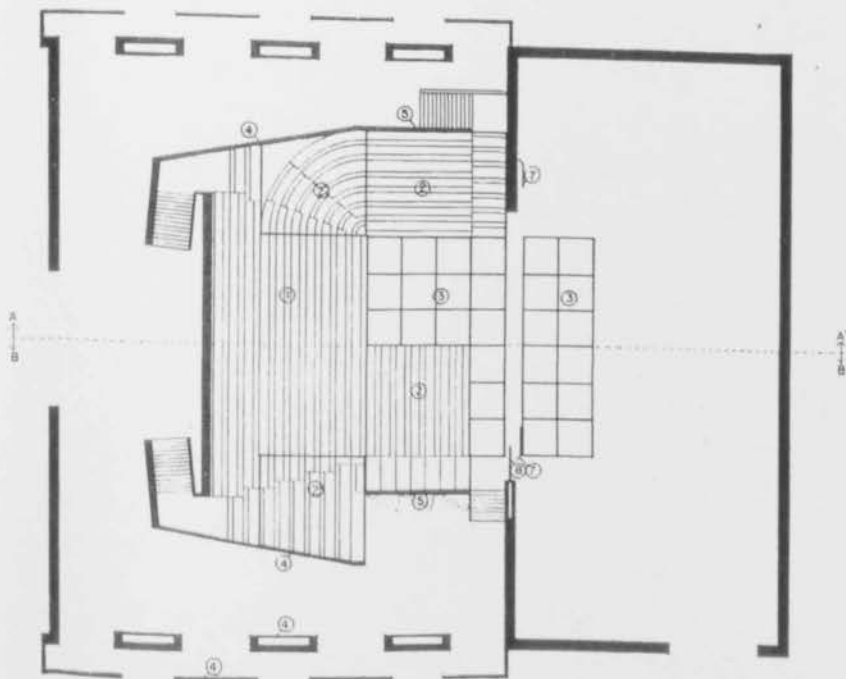
Υπάρχουν πολλοί ακόμη και οι επικριτές των σύγχρονων μορφών θεάτρου που θεωρούν ότι τόσο η ανοιχτή σκηνή όσο και η αρένα, μπορούν να έχουν εκπληκτικά αποτελέσματα στην ερμηνεία ενός ορισμένου τύπου δράματος. Από την άλλη πλευρά πάλι οι υποστηρικτές των «ανορθόδοξων σκηνών» παραδέχονται τις δυσκολίες που τους προκαλούν οι ίδιες αυτές σκηνές, με την σχετική ακαμψία τους. (5) Φυσικό ήταν λοιπόν να αναζητηθεί μια μέση λύση, να δημιουργηθεί δηλαδή ένα θέατρο ευέλικτο και προσαρμόσιμο, το οποίο να μπορεί να μεταβάλλεται ανάλογα με τις ανάγκες της παράστασης, μετά από πολλούς συμβιβασμούς δημιουργήθηκε μια νέα μορφή το «προσαρμοσμένο - πειραματικό θέατρο».

Αν το πειραματικό θέατρο μπορεί να θεωρηθεί σαν μια τέταρτη μορφή θεάτρου, είναι ένα θέμα στο οποίο υπάρχουν αντίθετες απόψεις. Ο Χρήστος Γ. Αθανασόπουλος, Δρ. Αρχιτέκτων - καθηγητής του Δημοκρίτειου Πανεπιστημίου Θράκης, θεωρεί πως αυτό δεν γίνεται καθώς επίσης ότι το πειραματικό θέατρο μπορεί να είναι ένας χώρος, μέσα στον οποίο είναι συνδυάζονται οι τρεις προηγούμενες μορφές, χωρίς όμως ο συνδυασμός να επηρεάζει τη λειτουργία που το περιβάλλει. Δηλαδή για κάθε συγκεκριμένο έργο μεταβάλλεται, η εσωτερική σχέση του κτιρίου, με την σχέση που απαιτείται μεταξύ ηθοποιού και θεατή, παράλληλα όμως ο συγγραφέας και ο σκηνοθέτης δημιουργούν το χώρο που χρειάζονται για να εργαστούν και δεν υποχρεούνται να τον δεχτούν σαν δεδομένο. (1)

Σε ένα πειραματικό θέατρο το θέατρο το οποίο είναι σχεδιασμένο με φαντασία κάθε επιθυμητή διάταξη είναι δυνατή. Αν γίνει σωστή διάταξη του χώρου και με σωστές παραλλαγές θα μπορούσαμε να συνθέσουμε μια σειρά από θέατρα προσκηνίου, αρένας ή και ανοιχτής σκηνής, βέβαια οι διατάξεις αυτές μπορούν να κινηθούν μόνο σε μια περιορισμένη κλίμακα. Φυσικά ο Gropius με το "Total theater" πρότεινε με τις κατάλληλες προσαρμογές, ένα κτίριο που θα μπορούσε να εξυπηρετήσει 2000 θεατές. Το θέατρο αυτό δεν χτίστηκε ποτέ για το λόγο αυτό δεν μπορούμε να δεχτούμε την πρότασή του σαν καθοριστική του μεγέθους αυτής της μορφής.

Όταν κάποιος σχεδιάζει ένα πειραματικό θέατρο δεν μπορεί να συνδυάσει όλες τις μορφές - πλαισιωμένες από όλες τις λειτουργικές απαιτήσεις τους, αντίθετα, πρέπει να προσπαθεί να βρει μια χρυσή τομή του συμβιβασμού μέσα στην αφαίρεση. Να μπορεί δηλαδή να αφαιρεί τις λειτουργίες εκείνες που δεν είναι απόλυτα απαραίτητες, για να μπορέσει να παραμείνει ο χώρος του πειραματικού θεάτρου μέσα σε μια ανθρώπινη κλίμακα. Ο βαθμός επιτυχίας ενός τέτοιου θεάτρου εξαρτάται απόλυτα από το μέγεθος του. (7) Όσο αυξάνεται το μέγεθος τόσο αυξάνονται και τα λειτουργικά προβλήματα, δηλαδή όσο πιο απλώς είναι ο χώρος μπορεί και διατηρεί το αίσθημα της έρευνας και του πειραματισμού. Δηλαδή γίνεται ένα πραγματικό θέατρο χώρου όπου εφαρμόζονται όλες οι τεχνολογίες του παρελθόντος και δοκιμάζονται όλες οι τάσεις του μέλλοντος.



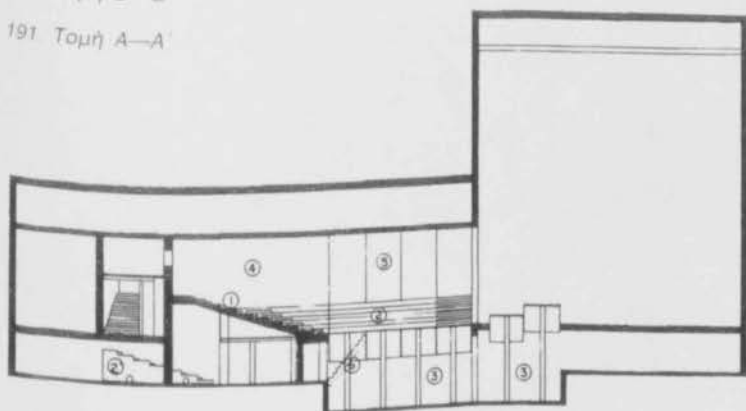


189. George Izenour: μελέτη για ένα θέατρο δράματος' κάτοψη

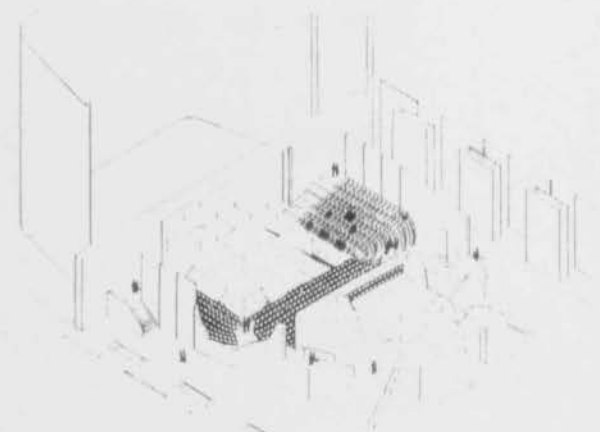


190 Τομή Β—Β'

191 Τομή Α—Α'

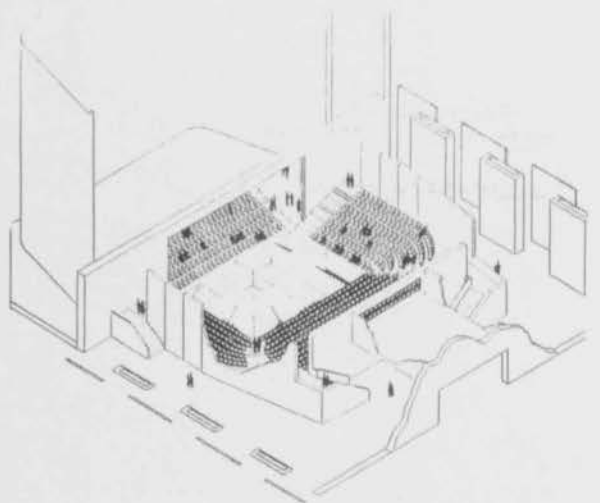


192 Διάταξη θεάτρου προσκήνιου



193 Διάταξη θεάτρου ανοικτής σκηνής G Izenour.

194 Διάταξη κυκλικού θεάτρου G Izenour.



### Βιβλιογραφία του ενάτου κεφαλαίου

1. Διεθνές επιστημονικό συμπόσιο - Βόλος 1980, Οργανωμένο από το Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδος - Τμήμα Μαγνησίας και το Εργαστήριο Ειδικής Κτιριολογίας του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης / «Διεύρυνση Θεατρικών δραστηριοτήτων και αρχιτεκτονική πρακτική», Πρακτικά, ομιλητής Χρήστος .Γ. Αθανασόπουλος, Δρ Αρχιτέκτων - Καθηγητής του Δημοκρίτειου Πανεπιστημίου Θράκης, θέμα: «Το θέατρο κτίριο: Διαχρονικές μεταμορφώσεις - σύγχρονες τάσεις».
5. Είναι τα βασικά προβλήματα που αντιμετωπίζουν από χρόνια τώρα, τα θέατρα του Stratford στο Ontario, του Tyrone Guthrie της Μινεάπολης και τελευταία, το Oliver του Εθνικού Θεάτρου του Λονδίνου, που σχεδιάστηκαν για να παρουσιάζουν αποκλειστικά έργα του Σαίξπηρ - Βλ σχετικά, Χρήστος .Γ. Αθανασόπουλος, «Επέκταση του Εθνικού Θεάτρου - Μια ανάλυση», Αρχιτεκτονικά Θέματα, 13 / 1980.
6. Μοναδικό ίσως παράδειγμα οργανωμένου κυκλικού θεάτρου είναι η Arena Stage της Ουάσιγκτον (1962).
7. Χαρακτηριστικό είναι ίσως και το πρόσφατο παράδειγμα του Cottesloe, του μικτού πειραματικού θεάτρου, που είναι ενταγμένο μέσα στο συγκρότημα του Εθνικού Θεάτρου του Λονδίνου.

## Κεφάλαιο 10<sup>ο</sup>

### • Προβληματισμοί στη λειτουργία των σύγχρονων μορφών

#### 10.1 Οι πολυσύνθετες λειτουργικές απαιτήσεις της θεατρικής τέχνης.

Αν συγκρίνουμε την θεατρική τέχνη με τις υπόλοιπες τέχνες θα διαπιστώσουμε ότι η τέχνη του θεάτρου, σε αντίθεση με τις άλλες τέχνες, είναι από την φύση της πολυσύνθετη. Περιλαμβάνει μέσα της το δράμα, την όπερα, την οπερέτα, τη μουσική κωμωδία, το χορό, τη μουσική. Κάθε μία από τις παραστατικές αυτές τέχνες έχει και τις δικές της αποκλειστικές απαιτήσεις. Οι απαιτήσεις αυτές υπάρχουν ως προς την κλίμακα, τη λειτουργία, τη σχέση της προς το θεατή. Κάθε μία απαιτεί μία διαφορετική σχέση με το χώρο που την περιβάλλει, έναν ιδιαίτερο αρχιτεκτονικό δηλαδή χώρο, που θα επιτρέψει την ικανοποίηση όλων των απαιτήσεων.

Ένα από τα πιο βασικά κριτήρια για την δημιουργία αυτής της κατασκευής, η οποία είναι από μόνη της μία μορφή τέχνης, θα πρέπει να είναι η πρόβλεψη ενός κατάλληλου χώρου, μέσα στον οποίο ο εκτελεστής – ηθοποιός να μπορεί να εκφράζεται άνετα και αποδοτικά. Ενόσ χώρου όπου ο θεατής θα δέχεται ανενόχλητα τις επιδράσεις αυτής της έκφρασης. Η διατήρηση του κριτηρίου που αναφέραμε οδήγησε στις τέσσερις μορφές του σύγχρονου θεάτρου που γνωρίσαμε. Παράλληλα είδαμε, ότι καθεμιά δημιουργήθηκε με σκοπό τη συγκεκριμένη εξυπηρέτηση μίας μόνο ή έστω κι άλλης μίας ακόμα, συγγενικής προς αυτή, μορφής παραστατικής τέχνης.

Έτσι το ιταλικό προσκήνιο γεννήθηκε για να εξυπηρετήσει την όπερα και αργότερα το μεγάλο θέαμα, την οπερέτα, τη μουσική κωμωδία. Για την εξυπηρέτηση των ειδικών μορφών δράματος και των σύγχρονων θεατρικών συγγραφέων, παρουσιάστηκε στην εξέλιξη του θεάτρου η ανοιχτή σκηνή και το κυκλικό θέατρο, ενώ το πειραματικό – θέατρο αποδείχτηκε κατάλληλο μόνο για δημιουργίες μικρής κλίμακας και συνδύασε δυναμικά τις παραπάνω μορφές μέσα σ' ένα χώρο. Έτσι καμία από τις μορφές αυτές δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί ταυτόχρονα για όλα τα είδη των παραστατικών τεχνών, αφού, όπως αναφέραμε, υπάρχουν μεγάλες διαφορές μεταξύ τους όσο αφορά πάντα τις λειτουργικές απαιτήσεις τους.

Τέλος, την τελευταία εικοσαετία παρουσιάστηκαν δύο καινούργιες αντιμετώπισεις μέσα στο θεατρικό χώρο, δύο νέες αρχιτεκτονικές μορφές, που θα αποτελέσουν την συνιστάμενη κατεύθυνση στην εξέλιξη της πορείας του θεάτρου – κτιρίου. Η πρώτη είναι το πολυσύνθετο θέατρο και η δεύτερη είναι το οργανωμένο αστικό ή πνευματικό κέντρο. Με τον τρόπο αυτό θα επιδιωχθεί να γίνουν όλες οι παραστατικές τέχνες κτήμα, όσο το δυνατό περισσότερο ανθρώπων. (1)

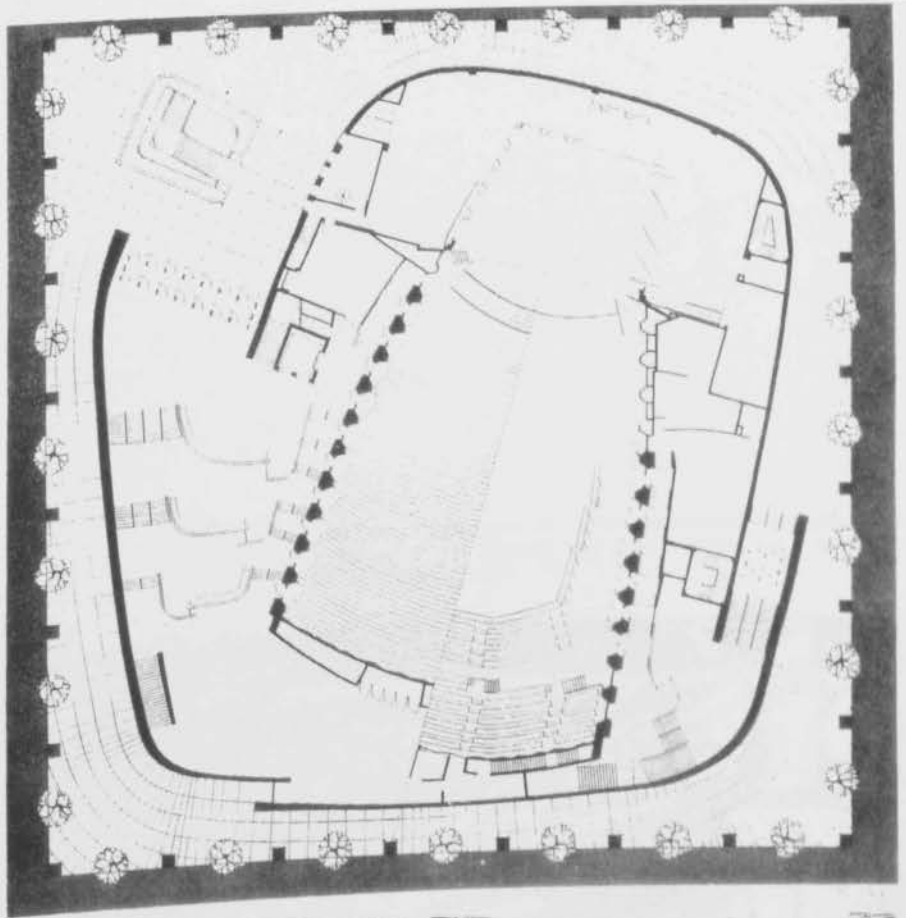
## 10.2 Το πολυσύνθετο θέατρο

Για την αποφυγή οποιασδήποτε παρεξήγησης ως προς την ερμηνεία των όρων «προσαρμοζόμενο» και «πολυσύνθετο», θα πρέπει να εξηγήσουμε τη διαφορά που υπάρχει μεταξύ των δύο αυτών εννοιών. Όπως αναφέραμε και προηγούμενο κεφάλαιο το προσαρμοζόμενο ή πειραματικό θέατρο είναι η θεατρική μορφή, όπου δημιουργούνται διαφορετικές σχέσεις μεταξύ σκηνής και αμφιθέατρου και με την μετακίνηση στοιχείων μηχανικά ή χειροκίνητα, έτσι αυτό θα έχει ως αποτέλεσμα ο ίδιος ο χώρος να μπορεί να προσαρμοστεί σε μία από τις τρεις μορφές θεάτρου που γνωρίσαμε. Αντίθετα, όταν αναφερόμαστε σε ένα κτίριο καθορισμένου σχήματος και μορφής εννοούμε το πολυσύνθετο θέατρο, το οποίο έχουμε την δυνατότητα να το χρησιμοποιήσουμε κάθε φορά για διαφορετικό σκοπό.

Έτσι ενώ το πολυσύνθετο θέατρο δημιουργήθηκε από τη πρακτική ανάγκη για καλύτερη οικονομική εκμετάλλευση ενός πολυδάπανου οργανισμού, το πειραματικό θέατρο κατασκευάστηκε από τη φιλοσοφική ανάγκη για την ανάπτυξη και την αναζήτηση καινούργιων εκφραστικών μέσων όσο αφορά την θεατρική τέχνη. Το πολυσύνθετο θέατρο δεν αποτελεί μία καινούργια μορφή, αλλά μια μορφή που ήδη έχει καθιερωθεί. Αποτελείται από ένα κτίριο με σταθερό αρχιτεκτονικό πλαίσιο, όπως μπορούμε να δούμε για παράδειγμα ένα κλασσικό θέατρο προσκηνίου, το οποίο μπορεί να χρησιμοποιηθεί άλλοτε για συναυλίες και άλλοτε για όπερα, ρεσιτάλ ή μπαλέτο, με κατάλληλη βέβαια προσαρμογή της σκηνής ή του αμφιθέατρου.

Μέσα σε ένα πολυσύνθετο θέατρο δεν γίνονται πειραματισμοί, η μοναδική ίσως προσπάθεια που γίνεται είναι να μένουν τα φώτα της σκηνής αναμμένα καθώς και σε όλο το κτίριο, όσο το δυνατό περισσότερες νύχτες το χρόνο, σε αντίθεση βέβαια με την μορφή του πειραματικού θεάτρου. Εκδηλώσεις του ορθολογισμού και του λειτουργικού σχεδιασμού αποδείχθηκε ότι είναι τα μεγαθήρια αυτά της άψογης τεχνικής τελειότητας, που τόσα χρόνια ταλαιπωρεί την σύγχρονη αρχιτεκτονική. Για να ωφεληθεί μια τάση μεγάλης εκμετάλλευσης και μία επιδεικτική τάση νεοπλουτιστικής διάθεσης, θυσιάστηκε η αισθητική, το μέτρο και η κλίμακα του χώρου, με σκοπό την σωστή λειτουργικότητα. Η γρήγορη εξέλιξη της τεχνολογίας υποβίβασε το ρόλο του αρχιτέκτονα και του σκηνοθέτη, η σημασία του ανθρώπινου παράγοντα και του προορισμού του θεάτρου μειώθηκε αισθητά και αυτό έχει σαν αποτέλεσμα οι σύγχρονοι αυτοί ναοί της θεατρικής τέχνης να χάνουν τον αρχικό τους στόχο να γίνουν πόλοι έλξης, να προσεγγίσουν δηλαδή τον κόσμο προς το θέατρο.

Δεκάδες πολυσύνθετα θέατρα της υπερεκμετάλλευσης έχουν κατασκευαστεί μέχρι σήμερα στις Η.Π.Α., αλλά επειδή η κατασκευή τους είναι πολυδάπανη η εφαρμογή τους δεν διαδόθηκε δε όλο το κόσμο. (1)



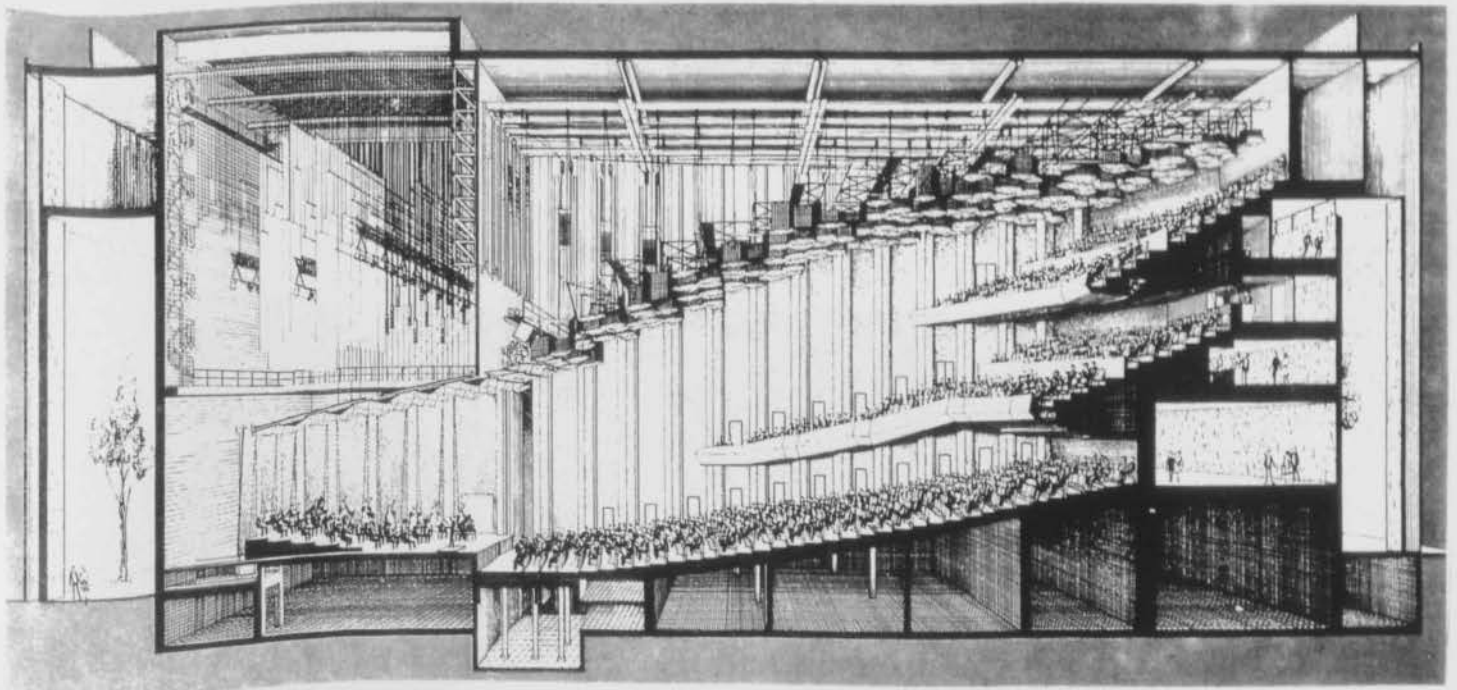
216. J.H. Jones Hall, κάτοψη

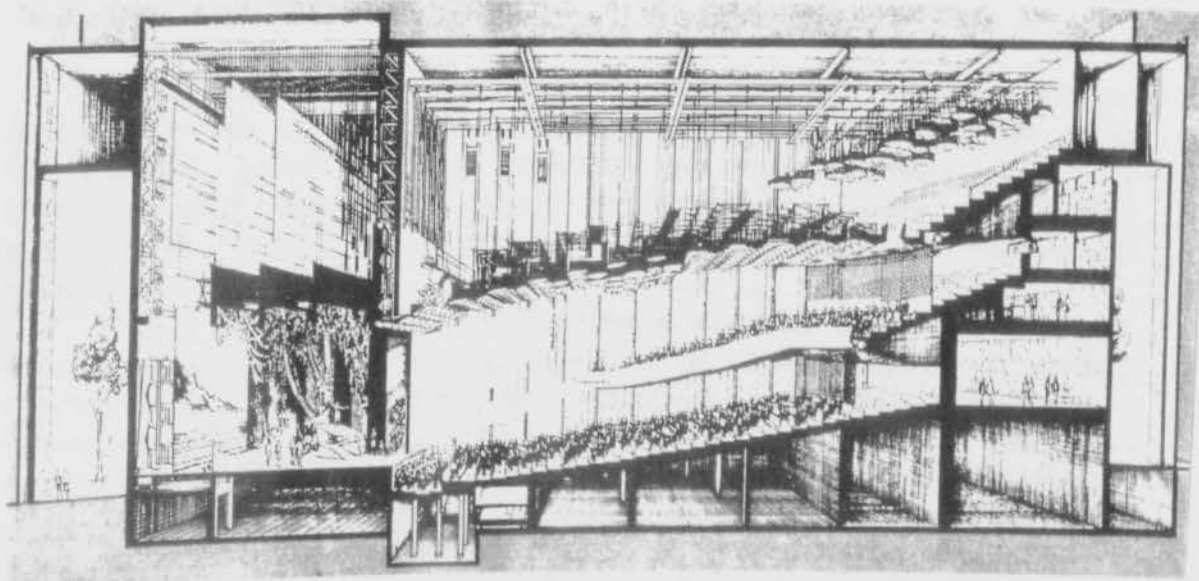
217. Ο προθάλαμος του Jones Hall



Βιβλιογραφία φωτογραφίας: «Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», Χρήστος Γ. Αθανασόπουλου, Β' έκδοση, Ι Σιδέρης, σελ 253

219. Τομή του J.H. Jones Hall στην περίπτωση της χρησιμοποίησής του χώρου για κονσέρτα. Διακρίνονται τα πρίσματα της όροφής του άμφιθεάτρου και η ανάλογη διαμόρφωση της σκηνής και του προσκηνίου.





20. Περίπτωση χρησιμοποίησης του χώρου για δράμα. Τα πρίσματα εδώ έχουν κατεβή στο ύψος του δευτέρου εξώστη, η σκηνή έχει μεταβλητή, η δέ πλατφόρμα του προσκηνίου έχει κατεβή, για να δημιουργηθή χώρος για την ορχήστρα.

21. Γερμανία. Η Jones Hall, γενική άποψη του άμφιθεάτρου



### 10.3 Τα θεατρικά κέντρα

Σε αντίθεση με τα παραπάνω, το θεατρικό ή πνευματικό κέντρο αποτελείται από τις μεγάλες μητροπόλεις και την κατεύθυνση που πήρα τα τελευταία χρόνια για την κάλυψη των πολυσύνθετων θεατρικών αναγκών. Εκτός όμως από αυτές υπάρχουν και άλλες, ακόμα πιο σύνθετες, οι οποίες προκαλούνται από ρυθμιστικά ή οικονομικά προβλήματα.

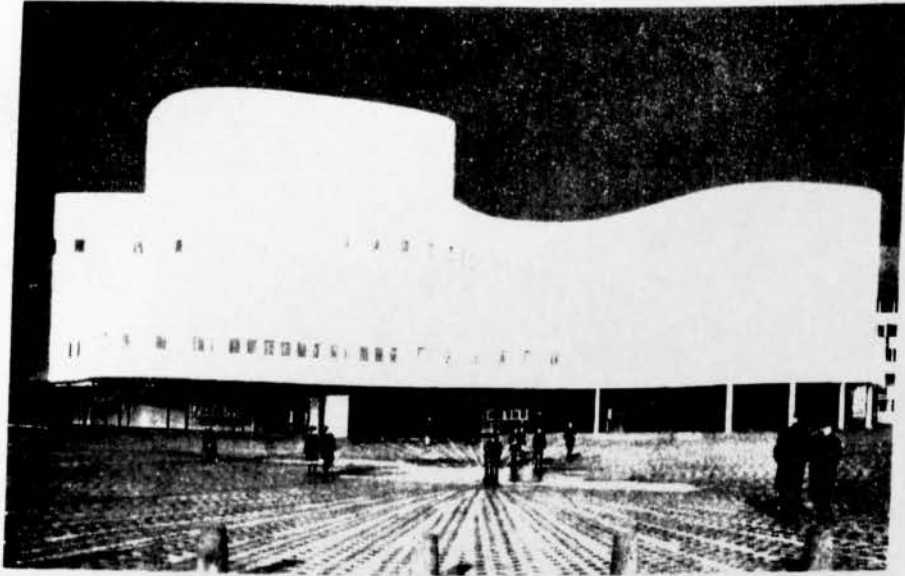
Η πιο βασική δομή των θεατρικών κέντρων είναι η δημιουργία πολλών αιθουσών μαζί διαμορφωμένων σε συγκροτήματα, οι οποίες καλύπτουν τις ποικίλες ανάγκες των παραστατικών τεχνών, καθώς και η συνύπαρξη μέσα στον ίδιο χώρο όσο γίνεται περισσότερων θεάτρων διαφορετικής λειτουργίας. Ένα από τα κυρίαρχα στοιχεία της σύνθεσης είναι η γνωστή σε όλους μας όπερα, η οποία πλαισιώνεται από ένα θέατρο για δράμα σχεδόν πάντα, από ένα πειραματικό θέατρο και φυσικά τους ανάλογους χώρους για την εξυπηρέτηση του κόσμου. Τα κέντρα αυτά τις περισσότερες φορές χτίζονται για να αποτελέσουν στοιχείο προβολής πλασματικών ικανοτήτων και όχι για την εξυπηρέτηση των πραγματικών αναγκών μιας πόλης. Για το λόγο αυτό συχνά η έννοια του θεατρικού κέντρου είναι παρεξηγημένη.

Μέσα στο πέρασμα του χρόνου πρέπει να τονίσουμε ότι υπάρχει μια σημαντική και ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στις χώρες που έχουν έντονη πολιτιστική παράδοση και στις χώρες που ακόμα δεν έχουν αναπτύξει την πολιτιστική τους παράδοση αλλά σίγα σιγά προσπαθούν να τη δημιουργήσουν. Έτσι βλέπουμε ότι χώρες τις Ευρώπης, με μακράιωνη παράδοση στο πραγματικό δράμα, δημιουργούν θεατρικά κέντρα, τα οποία εξυπηρετούν τις σημερινές απαιτήσεις της έκφρασης του δραματικού λόγου και επιτρέπουν την ικανοποίηση κάθε παράτολμης και πρωτοποριακής τάσης. Από την άλλη η Αμερική, η Αυστραλία, ο Καναδάς είναι χώρες που μας έχουν συνηθίσει σε θεατρικά κέντρα μαμούθ με τα χιλιάδες άτομα και μεγαλοπρεπή και τεράστιες αίθουσες, καθώς και τα λεγόμενα συγκροτήματα, που προσπαθούν να αφανίσουν σοβαρές πνευματικές ελλείψεις και χαρακτήρα, πίσω από την μεγαλοπρέπεια που θέλουν να δείχνουν.

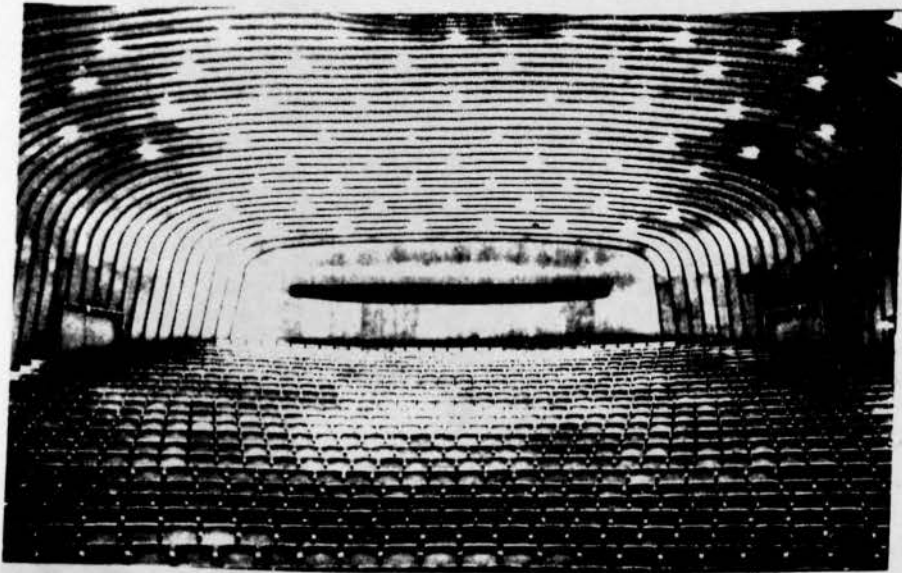
Σαν παράδειγμα μπορούμε να πάρουμε το Εθνικό θέατρο του Λονδίνου ή ακόμα τόσων άλλων μεγάλων κέντρων στη Γερμανία, τη Γαλλία, την Ελβετία είναι αρκετά, για να καταλάβουμε και να πειστούμε ότι δεν χρειάζεται να υπάρχει η μεγαλοπρέπεια, ούτε να περιμένει τη συγκέντρωση τεραστίων κεφαλαίων, για να δημιουργηθούν μεγαθήρια αμφίβολης αρχιτεκτονικής ποιότητας όπως είναι τα κέντρα της Νέας Υόρκης, του Λος Άντζελες ή του Σίδνεϋ. (1)



Βιβλιογραφία φωτογραφίας: «Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», Χρήστος Γ. Αθανασόπουλου, Β' έκδοση, Ι Σιδέρης, σελ 274



1. Το θέατρο του Düsseldorf



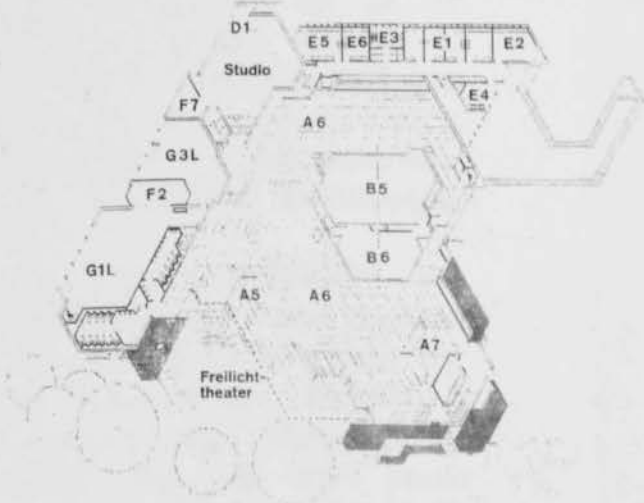
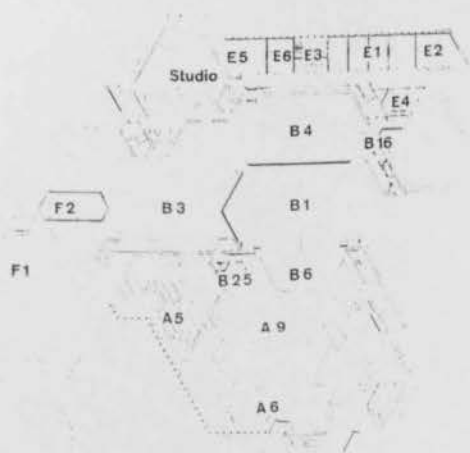
2. Το αμφιθέατρο  
3. Το πειραματικό θέατρο



254. Το φουαγιέ του θεάτρου του Düsseldorf



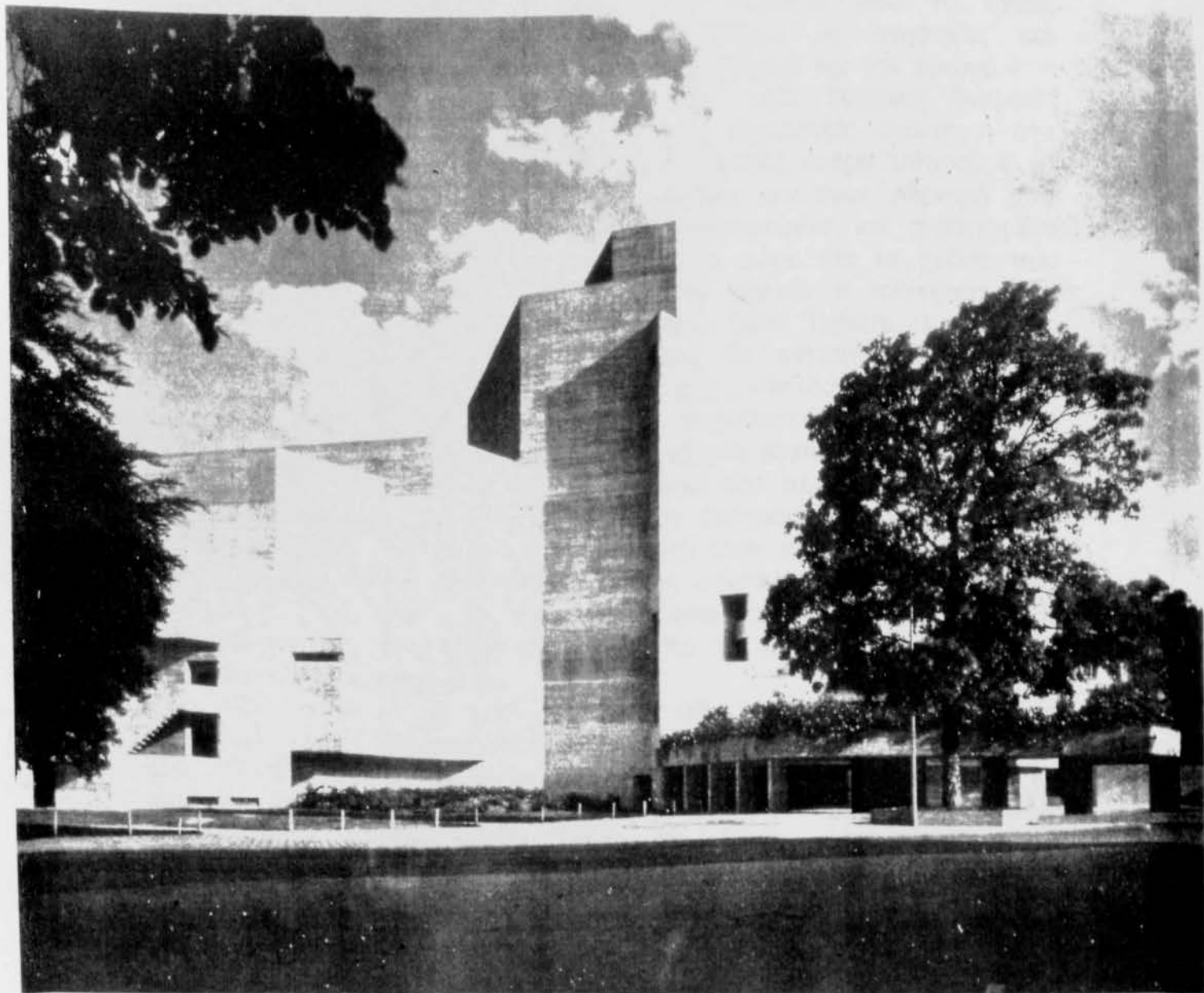
Βιβλιογραφία φωτογραφίας: «Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», Χρήστος Γ. Αθανασόπουλου, Β' έκδοση, Ι Σιδέρης, σελ 277



257. Το Δημοτικό Κέντρο Θεάτρου του St. Gallen

258. St. Gallen, κατοψη ορόφου

260. St. Gallen, κατοψη ίσογειου



#### 10.4 Η συνισταμένη κατεύθυνση στην εξελικτική πορεία του θεάτρου

Ως συνισταμένη κατεύθυνση στην εξελικτική πορεία του θεάτρου μπορούμε να χαρακτηρίσουμε, όλα τα παραπάνω στα οποία αναφερθήκαμε, όσο αφορά τις σύνθετες μορφές του θεάτρου. Με την προσπάθεια όμως της ίδιας της κοινωνίας να βοηθήσει το θέατρο να αποκολληθεί από τη στατικότητα, προσπάθησε να δημιουργήσει την συνισταμένη αυτή, τόσο με τα πολυσύνθετα θέατρα, όσο και με τα θεατρικά κέντρα, αλλά αυτό δεν ωφέλησε σε τίποτα και δεν οδήγησε το θέατρο σε κάτι καινούργιο. Παρ' όλα αυτά, η σημερινή κοινωνία, επιδιώκει να μεγαλώσει την ένταση της στατικότητας αυτής, να τη μονιμοποιήσει και να χρησιμοποιήσει το θέατρο σαν ένα αγαθό της καταναλωτικής κοινωνίας, σαν μέσο ψυχαγωγίας και όχι σαν πνευματικό λειτούργημα, όπως θα έπρεπε να είναι στην πραγματικότητα.

Έτσι βάση της αντίληψης αυτής το θέατρο οδηγήθηκε στο διαχωρισμό του, δηλαδή σε αστικό και σε καλλιτεχνικό. Εκεί που άρχισαν να πιστεύουν ότι βρέθηκε η συνισταμένη κατεύθυνση στην εξέλιξη της πορείας του θεάτρου, από τη μορφή του πειραματικού θεάτρου, η συνισταμένη αυτή διασπάστηκε σε δύο συνιστώσες, που οδήγησαν σε διαφορετικούς τελείως δρόμους. Όσο αφορά την μία, την οποία αναφέραμε και παραπάνω, είναι αυτή που επιτείνει την στατικότητα και κάνει περισσότερο διαφανή τα όρια μεταξύ του εμπορικού και αστικού κέντρου. Ενώ η δεύτερη, εξαπλώνεται σε περιοχές που το έχουν πραγματικά ανάγκη, εκεί που υπάρχουν άτομα με ανησυχίες και προβληματισμούς, χρησιμοποιώντας τον πειραματισμό και την έρευνα.

Η αναζήτησή του θα γίνει εκεί που κάθε θεατρική έκφραση μελετείται με κάθε λεπτομέρεια, δηλαδή στις δραματικές σχολές ή στα πανεπιστήμια, σε μικρούς θιάσους ή μικρές ομάδες. Ακόμα μπορούμε να το βρούμε σε καινούργιες εκφραστικές μορφές σαν έναν χωρισμό από το εξειδικευμένο θεατρικό χώρο, σαν πολιτικοποιημένο και στρατευμένο θέατρο, σαν μια λειτουργία που συνδυάζει το χώρο και το χρόνο που εξελίσσεται. Η ονομασία που θα πάρει κατά καιρούς η λειτουργία αυτή είναι θέατρο – Ντοκουμέντου, Living Theatre, Café Theatre, θέατρο του Περιθωρίου και θέατρο Δρόμου. Ο χώρος θα αντικατασταθεί με τον πραγματικό, το σχολείο, το εργοστάσιο, ένα γήπεδο, μία πλατεία, το δρόμο, θα πάψει δηλαδή να είναι ο παραδοσιακός, ο χώρος που γνωρίσαμε μέχρι σήμερα. Το σύγχρονο πολιτικό θέατρο είναι εκείνο που πηγαίνει να συνάντηση τον θεατή στο δικό του περιβάλλον, βγαίνοντας από τον δικό του χώρο. Η μορφή του θεάτρου αυτού αναζητά το φυσικό κοινωνικό του χώρο, ασφυκτιά μέσα στον κλασικό παραδοσιακό χώρο εκπληρώνοντας την αποστολή μιας αντιπολίτευσης. Καθοδηγεί και αυξάνει το πνευματικό και πολιτικό κριτήριο του ατόμου, παρακολουθεί την επικαιρότητα, επιστρέφει και πάλι στο δρόμο και στα μεσαιωνικά πανηγυριώτικα παραπήγματα.

Την βοήθεια της ήρθε να δώσει στη συνέχεια και η σύγχρονη τεχνολογία, μέσα από την οποία έγιναν προσπάθειες να ερευνηθούν αν είναι δυνατό να χρησιμοποιήσουν μικτά οπτικό – ακουστικά μέσα (τα γνωστά mixed media), καθώς επίσης και να συνδυάσουν την προβολή με ζωντανό θέατρο, χωρίς όμως να έχουν κανένα ουσιαστικό

αποτέλεσμα. Το θέατρο πρέπει να μπορεί να επιβιώνει μόνο του, μέσα στον ίδιο του τον χώρο, με τους δικούς του ανθρώπους, με χρησιμοποίηση τεχνικών στοιχείων και όχι παθητικά αλλά οργανικά και φυσικά να μην αναζητά την επιβίωση του από εξωγενή παράγοντες, όπως τα σύγχρονα τεχνολογικά μέσα. Μόνο έτσι θα μπορέσει να περάσει και να τονίσει το μήνυμα, ότι αυτό που προσφέρει το θέατρο είναι πνευματικό λειτούργημα. (1)

### 10.5 Η σημασία του νόηματος και του λόγου

Το ρόλο του καθοδηγητή έπαιζαν, αιώνες τώρα, ο κινηματογράφος, τα μεγάφωνα, τα κλειστά κυκλώματα τηλεόρασης, τα οποία προσπαθούσαν να αντικαταστήσουν ενδογενή στοιχεία όπως το νόημα και ο λόγος.

Στο σχεδιασμό ενός θεάτρου, το στοιχείο που θα πρέπει να προσέξουμε περισσότερο είναι η σχέση που θα υπάρχει μεταξύ θεατή και ηθοποιού, δηλαδή μεταξύ αμφιθεάτρου και σκηνης. Όταν μάλιστα αναφερόμαστε σε θέατρο στο οποίο πρωταρχικός σκοπός είναι να εξυπηρετήσει δράμα, που όπως ήδη ξέρουμε αναφέρεται περισσότερο στην ανάπτυξη του λόγου, η σχέση αυτή καθορίζει τη μορφή και το μέγεθος του, γιατί με την μορφή αυτή θα πρέπει να εκπληρώνουμε την επιθυμία για επικοινωνία και ταύτιση ανάμεσα στον θεατή και τον ηθοποιό, εκτός φυσικά από τις συμβατικές απαιτήσεις, άνεσης, οπτικής και ακουστικής. Με την έννοια ταύτιση του θεατή εννοούμε ότι ο θεατής ταυτίζεται με τις δραστηριότητες και την συναισθηματική κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο ηθοποιός. Ενώ η επικοινωνία του ηθοποιού με τον θεατή γίνεται για να μπορέσει να τον καταστήσει κοινωνό της τέχνης του και να του μεταδώσει το μήνυμα του συγγραφέα. Έτσι μπορούμε να καταλάβουμε πόσο απαραίτητες είναι οι λειτουργίες αυτές, για την παρακολούθηση, κατανόηση και έκφραση μίας τέχνης τόσο πολυσύνθετης, όσο είναι η θεατρική.

Αν μπορέσουμε να δεχτούμε ότι το νόημα και ο λόγος δημιούργησαν το θέατρο σα γεγονός, θα πρέπει να παραδεχτούμε ότι το θέατρο εμφανίστηκε από τον συγγραφέα. Έχει παρατηρηθεί ότι σε όλες τις φάσεις της εξέλιξης του θεάτρου από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα, αν ανατρέψουμε στην ιστορία την πορεία του, όσο και να μας φαίνεται υπερβολικό, θα καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι κάθε μεγάλος συγγραφέας κληρονόμησε και μία μορφή θεάτρου, χαρακτηριστική για να αναπτύξει τον δικό του λόγο.

Επομένως βλέπουμε ότι το θέατρο αυτό που στηρίζεται στο νόημα και στο λόγο, πρωτοεμφανίστηκε σε ένα αυτοσχέδιο χώρο, τον οποίο αναζήτησε και βρήκε ο άνθρωπος, ο συγγραφέας, για να μεγαλουργήσει και να μπορέσει να αναπτύξει μέσα σε αυτόν την τέχνη του. Σε αντίθεση όμως με τον ζωγράφο ή τον γλύπτη, που περιορίζει την έκφρασή του πάνω σε ένα αντικείμενο, του συγγραφέα του ήταν απαραίτητος ένας χώρος σαν κι αυτόν, γιατί αυτός χρειάζεται οπωσδήποτε το φυσικό του χώρο για να μπορέσει να αναπτυχθεί και να επιδείξει την τέχνη του. Μια τέχνη, που πρέπει να μεταδοθεί σε

πολλούς ανθρώπους και όχι μεμονωμένα σε κάθε άτομο, όπως γίνεται με την γλυπτική και την ζωγραφική.

Για κάθε μορφή τέχνης υπάρχουν δύο φάσεις, που πρέπει να εξετάσουμε. Η πρώτη φάση περιλαμβάνει την έκφραση, μία ιδέα ένας οραματισμός, μία σύλληψη, με την οποία ο καλλιτέχνης έχει την ανάγκη να εξωτερικεύσει, να βγει από μέσα του, να μπορέσει να την μεταδώσει έτσι ώστε να γίνει κτήμα όλων. Όσο για την δεύτερη αναφέρεται στην επικοινωνία, να καταστήσει κοινωνικούς όλους τους ανθρώπους, δηλαδή να μοιραστεί το αντικείμενο της τέχνης αυτής με τους άλλους. Ενώ όμως σε όλες τις τέχνες παραμένουν ίδιες οι δύο αυτές βασικές επιθυμίες για έκφραση και επικοινωνία, ο τρόπος που πραγματοποιείται διαφέρει από τέχνη σε τέχνη πάρα πολύ.

Αν πάρουμε για παράδειγμα τον θεατρικό συγγραφέα θα δούμε ότι αντιμετωπίζει πολυσύνθετα προβλήματα, τα οποία έχουν ως αποτέλεσμα η επικοινωνία να είναι καθήκον πολύ δύσκολο. Αντίθετα ο ζωγράφος όταν τελειώσει ένα έργο, νιώθει την έκφρασή του αποτυπωμένη και το έργο του ολοκληρωμένο και έτοιμο για επικοινωνία με το κάθε άτομο ή την ομάδα ατόμων, από την ώρα που τελειώνει μέχρι οποιαδήποτε άλλη στιγμή στο μέλλον. Έτσι, όπως αναφέραμε και παραπάνω, η επικοινωνία δεν γίνεται να πραγματοποιηθεί με τον έναν, αλλά με πολλούς, δεν μπορεί να γίνει αμέσως μετά την ολοκλήρωση της έκφρασης. Χρειάζεται μεγάλη προεργασία, που απαιτεί επιπλέον μία σειρά ενεργειών, έτσι ώστε ο συγγραφέας να καταφέρει να δώσει τη δυνατότητα της επικοινωνίας με το αποτέλεσμα της τέχνης που εκφράζει, σε όσους φυσικά το επιθυμούν.

Το θέατρο έχασε, μαζί με τη μείωση της σημασίας του νοήματος και του λόγου, το κυριότερο καθοδηγητή του, καθώς υποβιβάστηκε και ο ρόλος του συγγραφέα. Σε όλη τη διάρκεια της ιστορίας του θεάτρου, όσες κι αν ήταν οι φορές που δεν χρησιμοποιήθηκε η κλασική ποιητική μορφή, πήρε τη μορφή θεάματος και η επιθυμία για επικοινωνία, μειώθηκε ή εξαφανίστηκε τελείως. Κατά την περίοδο της Ρωμαϊκής παντοδυναμίας, του Μεσαίωνα, της Ιταλικής Αναγέννησης ή του μπαρόκ συναντήσαμε αυτή τη μορφή, που η απουσία του μεγάλου συγγραφέα, του καθοριστικού δημιουργού τον έκανε να εγκατάλειψη το πεδίο δράσης και να το αφήσει σε όλους τους άλλους θεατρικούς παράγοντες, που αναμάσησαν τις παλιές φόρμες ανίκανοι να κάνουν κάτι καινούργιο. Τέτοιοι συγγραφείς, με τόση μεγάλη ακτινοβολία, δεν υπάρχουν ούτε στην εποχή μας. Διαφορετικά ήταν τα αίτια που έχασαν την παλιά μεγάλη τους δύναμη το νόημα και ο λόγος. Καθώς επίσης και ο συγγραφέας έχασε την κυριαρχία του, την παραχώρησε στον επιχειρηματία, το σκηνοθέτη, το σκηνογράφο, τον τεχνολόγο, τον αρχιτέκτονα, οι οποίοι ανέλαβαν και την ευθύνη για την οργάνωση και τον σχεδιασμό του θεατρικού χώρου, με βάση πάντα τα δικά του πρότυπα και τις δικές τους αντιλήψεις.

Με τον τρόπο αυτό η διαδικασία αντιστράφηκε. Το όργανο, το αρχιτεκτονικό κτίσμα, περιμένει τώρα ένα κατάλληλο δραματολόγιο, ανάλογο με αυτό που του ταιριάζει. Ανάλογα με τη μορφή του θεάτρου στο οποίο πρόκειται να ανεβάσει το έργο, ο συγγραφέας, θα πρέπει να γράψει και το κατάλληλο κείμενο, να δεχτεί τις διορθώσεις του

σκηνοθέτη και να κινήσει ανάλογα τους ήρωές του, μέσα σε ένα χώρο προκαθορισμένο από τον αρχιτέκτονα.

Οι λόγοι που το «ιδανικό θέατρο» θα αργήσει πολύ να ανακαλυφθεί και να δημιουργηθεί είναι πολλοί με βασικότερο από όλους, το γεγονός ότι η εξέλιξη της θεατρικής τέχνης είναι πολύ αργή. Δυστυχώς, η εξέλιξή του, μέσα στο πέρασμα των αιώνων περνάει από ριζικές κοινωνικές και πολιτικές ανακατατάξεις, οι οποίες ανάλογα επιβραδύνουν ή επιταχύνουν την πορεία της. Το θέατρο και στην εποχή μας πέρασε τις δικές του ανακατατάξεις, με αποτέλεσμα όλοι να είναι ευχαριστημένοι καθώς όποια οργανωμένη εξελικτική προσπάθεια εμφανίζεται δεν είχε σαν αποτέλεσμα την ριζική αλλαγή, αλλά τη βελτίωση λεπτομερειών και την επίτευξη της μεγαλύτερης οικονομικής απόδοσης. Τέλος, εδώ και τέσσερις περίπου αιώνες, το εμπορικό θέατρο, το οποίο έχει και την δύναμη, είναι απόλυτα ικανοποιημένο με ότι υπάρχει μέχρι σήμερα, σε αντίθεση με το δράμα, το οποίο έχει χάσει τη δύναμή του, για να μπορέσει να σταθεί και να δημιουργήσει μόνο του μορφές. (1)

## Βιβλιογραφία του δέκατου κεφαλαίου

1. Διεθνές επιστημονικό συμπόσιο - Βόλος 1980, Οργανωμένο από το Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδος - Τμήμα Μαγνησίας και το Εργαστήριο Ειδικής Κτιριολογίας του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης / «Διεύρυνση Θεατρικών δραστηριοτήτων και αρχιτεκτονική πρακτική», Πρακτικά, ομιλητής Χρήστος .Γ. Αθανασόπουλος, Δρ Αρχιτέκτων - Καθηγητής του Δημοκρίτειου Πανεπιστημίου Θράκης, θέμα: «Το θέατρο κτίριο: Διαχρονικές μεταμορφώσεις - σύγχρονες τάσεις» .

## Κεφάλαιο 11<sup>ο</sup>

### • ΜΕΤΑΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

#### 11.1 Εισαγωγή

Η ανάγκη να συσχετίσουμε την Αρχιτεκτονική με το θέατρο, δυο τόσο διαφορετικοί και βαρυσήμαντοι τομείς της ανθρώπινης γνώσης και εμπειρίας, είναι το γενικό σύμπτωμα του καιρού μας, όπου η τέχνη, η φιλοσοφία και η επιστήμη, επανεξετάζουν τις σχέσεις που έχουν μεταξύ τους.

Η έρευνα αυτή δεν μπορεί να καθοδηγείται μόνο από τις ανάγκες τις καθημερινής πρακτικής. Μια σύγχρονη Βαβέλ, μπορούμε να θεωρήσουμε, ότι οικοδομούν σήμερα οι τέχνες, οι επιστήμες και η φιλοσοφία.

Μια καλά οργανωμένη μέθοδο χρειάζεται, για να συσχετίσουμε τα τόσο σοφά και ανεξάρτητα δομημένα νοηματικά και γλωσσικά σύνολα από τις οποίες αποτελούνται. Η μέθοδο αυτή στοχεύει στην νοηματική και γλωσσική τους ρίζα, που υπάρχουν και τα κοινά χαρακτηριστικά, που θα βοηθήσουν σε μία νέα ανασύνθεση. Την ανασύνθεση του κατασυντριβόμενου σώματος της παγκόσμιας γνώσης και γλώσσας.

Τη δημιουργία μιας τέτοιας μεθόδου, έχει να προτείνει από την θέση της, και η μεταζωγραφική.

Με συντομία αναφέρουμε τις βασικές θέσεις της :

- Η μεταζωγραφική ορίζεται σαν μετατέχνη και σαν μεταγλώσσα.
- Η τέχνη, η επιστήμη και η φιλοσοφία δεν είναι χωρισμένες έννοιες, πιστεύει στην ύπαρξη και αξία ενός κεντρικού πυρήνα γλώσσας και γνώσης.
- Σε σχέση με τον άνθρωπο δεν θεωρούνται διαχωρισμένες λειτουργίες η αίσθηση και η νόηση. Επομένως δεν δικαιολογούν την εξυπηρέτηση τους από διαφορετικούς τομείς νόησης - γλώσσας.
- Ο καλλιτέχνης, ο φιλόσοφος, ο επιστήμονας είναι αδιαχώριστη και ενιαία οντότητα που αξιολογεί και δεν αποχωρίζεται τα προϊόντα παραγωγή του.
- Έργο μπορούμε να θεωρήσουμε την οποιαδήποτε νοητή ή πραγματική δράση ή κατασκευή, που απορρέει από την λογική επεξεργασία ενός συγκεκριμένου νοηματικού και γλωσσικού συστήματος.
- Χώρος είναι η λογική νομοθέτηση παραδοχών που υπάρχει περίπτωση να αποτελέσει νοηματικό και γλωσσικό σύστημα.
- Η αξία ενός έργου προέρχεται από την αξία του προβλήματος που εκφράζεται ή και επιλύεται, σε σχέση με την δημιουργία και την χρήση ενός χώρου.
- Μια κατάλληλη μέθοδος έρευνας είναι και η οριζόντια μέθοδος.
- Επίσης στον χώρο της ζωγραφικής βασίζεται και η μεταζωγραφική, η οποία την γέννησε σαν ανάγκη.



- Στο κατακερματισμένο σώμα της παγκόσμιας γνώσης και γλώσσας διασπείρεται ο άνθρωπος – δημιουργός ή δέκτης, το έργο και η δράση στο πρώτο στάδιο ανάλυσής της.(1)

## 11. 2 Αρχιτεκτονικός χώρος και θέατρο

Μέσα στο πέρασμα των αιώνων, το θέατρο υπηρέτησε και υπηρετήθηκε από το λόγο με θαυμάσια αποτελέσματα.

Όταν όμως μιλάμε για ενιαία τέχνη, τότε οδηγούμαστε στο θέατρο όπου υπήρξε ο χώρος μέσα στον οποίο γινόταν η έρευνα και η πρακτική αναμέτρηση των διαφόρων επιμέρους τεχνών. Βέβαια σ' αυτή την ενοποίηση η κάθε τέχνη βλέπει τον κίνδυνο της εξασθένησης της δικής της έκφρασης. Ο κίνδυνος αυτός δεν υπάρχει όταν η ενοποίηση αυτή κατευθύνεται από τις βασικές δομές της γλώσσας.

Ένα παράδειγμα που μπορούμε να δώσουμε είναι η ζωγραφική, η οποία μπορεί να διαβάσει θέατρο με έναν τελείως ιδιαίτερο τρόπο χωρίς απώλειες. Ακόμα και το θεατρικό έργο, μπορεί να μεταμορφωθεί σε ζωγραφική δράση, με όλη του την νοηματική και γλωσσική ιδιαιτερότητα.

Στη ζωγραφική προσφέρει καινούργια περιθώρια και ερεθίσματα το θεατρικό σχήμα. Έτσι στοιχεία που απασχολούν την ζωγραφική και που στο θέατρο παίρνουν μια καινούργια διάσταση, ποιότητα, δυσκολία ή ευκολία είναι ο χρόνος, ο χώρος, η σχέση θεατών με το έργο, η κίνηση, τα υλικά, η έννοια της κατασκευής, η ένταξη σ' ένα καλλιτεχνικό συμβάν και η σχέση μεταξύ φανταστικού και πραγματικού. Με τον τρόπο αυτό η εκφραστική του θεάτρου προάγεται, υποβοηθάτε, εκμεταλλεύεται στοιχεία που διαφορετικά θα έμεναν αχρησιμοποίητα και τέλος συνδέεται με ένα καινούργιο αποτέλεσμα.

Έτσι το συμπέρασμα που μπορούμε να βγάλουμε από τα παραπάνω είναι ότι σ' ένα θεατρικό έργο μπορεί να ενταχθεί η ζωγραφική, όπως για παράδειγμα βλέπουμε στο εσωτερικό ενός καθεδρικού ναού. Επίσης ένα θεατρικό έργο μπορεί να θεωρηθεί και μια έκθεση εικαστικών τεχνών ή μια μουσική εκδήλωση.

Έτσι το θεατρικό έργο επεξεργασμένο από κάθε επί μέρους τέχνη που το αφορά αποτελεί ένα σύνθετο μορφικό και νοηματικό σύνολο όπου οι παραθέσεις, συνιστώσες και επαλληλίες αποτελούν ένα έτοιμο μηχανισμό, ένα νοητό ελαστικό περιτύπωμα το οποίο μπορεί να τελειοποίηση την μορφή του με βάση τις εξωτερικές συνθήκες.

Τον αρχιτεκτονικό χώρο μπορούμε ακόμα να τον εξηγήσουμε και να τον μορφοποιήσουμε από την κάθε χρήση του. Η χρηστική ικανότητα του αρχιτεκτονικού χώρου αφορά όλες τις αισθητές δυνατότητες του ανθρώπου καθώς και τον λόγο που είναι τις περισσότερες φορές πολύ πιο μακριά από τις προβλέψεις των δημιουργών του χώρου. Ο γενικευμένος αρχιτεκτονικός χώρος (τεχνητός ή φυσικός) μπορεί να αποτελείται από διάφορα κτίσματα, το άκουσμα ενός ποταμού, την ανάμνηση μιας καταιγίδας ή μιας επανάστασης. Επομένως η χρήση του από ένα επεξεργασμένο θεατρικό έργο, είναι μια καινούργια ερμηνεία.

Το έργο αναπτύσσεται σε σύνθεση με τα στοιχεία που του δίνονται. Έτσι κατασκευάζεται μία νέα φόρμα, μια καινούργια δικά του ανάγνωση, όπου είναι πανέτοιμο, φτιάχνοντας για το χώρο μια νέα ιστορικότητα και πλουτίζοντάς τον με νέα ίχνη, επεξεργαζόμενο λεπτομέρειες και θέσεις που καμία άλλη χρήση δεν θα μπορούσε να του προσφέρει.

Τέλος, το έργο ο χώρος και η καθημερινότητα αναβαπτίζονται σε μια νέα καλλιτεχνική και νοητική διεργασία που η μορφή της αντλείται από ένα καθαρό προβληματισμό το οποίο δομεί με την σειρά του το παγκόσμιο σώμα της τέχνης και της νόησης.(1)

## Βιβλιογραφία του ενδέκατου κεφαλαίου

1. Διεθνές επιστημονικό συμπόσιο - Βόλος 1980, Οργανωμένο από το Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδος - Τμήμα Μαγνησίας και το Εργαστήριο Ειδικής Κτιριολογίας του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης / «Διεύρυνση Θεατρικών δραστηριοτήτων και αρχιτεκτονική πρακτική», Πρακτικά, ομιλητής Γιώργος Τριανταφύλλου Πολιτικός μηχανικός, θέμα: «Μεταζωγραφική: Σημειώσεις για την αρχιτεκτονική και το Θέατρο»

## Κεφάλαιο 12

### • ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΧΩΡΟΥ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΜΑΣ

#### 12.1 Ο θεσπισμένος χώρος

Η Ιταλική Αναγέννηση είχε διπλή επίδραση στη εξέλιξη του θεάτρου τόσο με τους κανόνες που επέβαλλε όσο και με την παράδοση που δημιούργησε καθώς και με την παράδοση που άφησε για παρακαταθήκη. Αφύπνισε μια μορφή τέχνης, που βρισκόταν σε λήθαργο επί μια χιλιετηρίδα της έδωσε παλμό, ζωή και χρώμα οντότητα, δημιούργησε όμως για την τέχνη ένα χώρο στατικό και καθορισμένο, ο οποίος οδήγησε τόσο την αρχιτεκτονική όσο και την θεατρική λειτουργία προς μια κατεύθυνση, όπου τα περιθώρια εξελίξεως της κτιριακής μορφής και του τρόπου εκφράσεως ήταν περιορισμένα. (2)

Η αρχιτεκτονική μορφή τυποποιήθηκε. Το κτίριο επιβλητικό, σίγουρο, μεγαλοπρεπές έπρεπε να περικλείει ένα κυβικό χώρο του οποίου η μια από τις έξι πλευρές άνοιγε, για να παρουσιάσει μια εικόνα. Την εικόνα αυτή την έβλεπε κανείς υποχρεωτικά στις δυο διαστάσεις της, του πλάτους και του ύψους.

Πλέον η θεατρική λειτουργία χωρίζεται σε δυο σκέλη. Το ένα είναι η εικόνα η εικόνα που αποτελούσε η σκηνή με τον ηθοποιό και το άλλο κύβος μέσα στον οποίο τοποθετούνται οι θεατές. Βασική προϋπόθεση είναι οι θεατές και ο ηθοποιός να βλέπουν ο ένας τον άλλο, κρίνοντας και κρινόμενοι, ο καθένας μέσα στον δικό του προκαθορισμένο χώρο. Για τέσσερις περίπου αιώνες σύμπλεξη των δυο αυτών χώρων ήταν αδύνατη.

Σημαντικό και πρωταρχικό ήταν για όλους η οπτική εντύπωση, η ψευδαίσθηση της σκηνικής εικόνας, η μαγεία που δημιουργούσε ο μυστηριώδης φωτεινός χώρος. Η κατάσταση αυτή επικράτησε γιατί η κλασική σκηνογραφία διαμορφώθηκε με δεδομένα καθαρά γεωμετρικά, τα οποία όμως δεν συνδυάζονται με την φυσική ανθρώπινη διάπλαση. Βασίστηκε πρώτα από όλα στην τέχνη της Αναγεννήσεως, η οποία θέλοντας να υλοποιήσει την φυσική όραση του ανθρώπου, εφάρμοσε στην ζωγραφική, βάσει του Pierre Francastel, « ένα ρεαλιστικό σύστημα προοπτικής απεικονίσεως παρμένο από τα μαθηματικά του Ευκλείδη και την προσεκτική παρατήρηση των ερειπίων της αρχαιότητας» (8). Την αντίληψη αυτή την μετέφερε με την βοήθεια του Serlio και των συνεχιστών του έργου του, στο θέατρο.

Ο Αθανασόπουλου Χρήστου Δρ Αρχιτέκτονα μηχανικού υποστηρίζει ότι έγιναν λάθη και παρανοήσεις των κανόνων της προοπτικής, που θα δώσουν στο αναγεννώμενο θέατρο μια λανθασμένη βάση εκκινήσεως, αφού η προοπτική ενός ζωγραφικού έργου ή σε επέκταση μιας ζωγραφιάς δεν μπορεί ποτέ να ταυτιστεί με την φυσική προοπτική που αντιλαμβάνεται ο άνθρωπος, όταν κινείται μέσα στον τρισδιάστατο χώρο. Ένα αντικείμενο στο χώρο έχει πάντα μια μορφή.

Αν κανείς θέλει να επιμείνει στην αναγεννησιακή μορφή του χώρου ή ακόμα και στην φωτογραφική, ρεαλιστική απεικόνιση, είναι σαν να

δέχεται ότι υπάρχει και μια μοναδικού είδους όραση, « η όραση του κύκλωπα και όχι του ανθρώπου» όπως χαρακτηριστικά ονομάζει ο P. Francastel. (9)

Οι άνθρωποι του θεάτρου αλλά και γενικότερα οι θεατές, με το πέρασμα των αιώνων, δέχθηκαν ως σωστά την ψευδαίσθηση, την οπτική απεικόνιση, την κυκλώπεια όραση που συνήθεια και θεσμός. Που κράτησαν πολύ, που κρατούν ακόμη, που δύσκολα θα ατονίσουν στο μέλλον. Είναι ένας θεσμός που τον διατηρεί η παράδοση, το συντηρητικό πνεύμα ενός μέρους της σύγχρονης κοινωνίας, το στατικοποιημένο και χωρίς καμία εξέλιξη εμπορικό θέατρο.

Η γέννηση του θεάτρου έγινε από την ένωση του θεατή με τον ηθοποιό. Η στενή σχέση αυτών των στοιχείων το διαμόρφωσε σε τέχνη, την πιο κοινωνική από κάθε άλλη της μορφή, μια τέχνη όμως εκλεκτική που εκλέγει από τις άλλες ό,τι την ενδιαφέρει. Επιλέγει από την λογοτεχνία, την αρχιτεκτονική, την ζωγραφική, την γλυπτική, τον χορό τις αναλογίες που χρειάζεται και τις οποίες θα συνδυάσει για μια καινούργια δημιουργία (10).

Από το μακρύ διάβα του το θέατρο στην ιστορία κατόρθωσε να επιζήσει ακόμη και αν μερικές από τις παραπάνω τέχνες ατόνησαν. Κατάφερε και επέζησε χωρίς τον λόγο, χωρίς το αρχιτεκτονικό του πλαίσιο, χωρίς το χρώμα ή την κίνηση. Η εξέλιξη του ποτέ δεν σταμάτησε γιατί πάντα και σε οποιαδήποτε χώρο προϋπήρχε η σχέση του ηθοποιού και θεατή, καθώς και η ανάγκη επικοινωνίας μεταξύ τους. Την επικοινωνία αυτή προσπάθησε η αντίληψη για την τοποθέτηση των δυο αυτών πρωταρχικών στοιχείων σε δυο χώρους διαφορετικούς, αντιμέτωπους. Αυτό έγινε για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα, δεν κατόρθωσε όμως να την εξαφανίσει, μια που και ο ηθοποιός και ο θεατής ένοιωθαν ότι έπρεπε να υπάρχει κάτι άλλο πιο δυνατό και συγκλονιστικό, που να δικαιολογεί την σχέση τους, κάτι πιο έντονο από την απλή θεωρία και παρακολούθηση.

Οπότε ξεκινά πάλι η αναζήτηση μετά από πολύ καιρό, για την επικοινωνία, την συμμετοχή, την ταύτιση. Αυτό ευδοκίμησε όταν το ανθρώπινο πνεύμα απέβαλλε την μαλθακότητα που προκαλεί η άγνοια και απέκτησε και πάλι την οξύτητα της σκέψης και τον προβληματισμό που οδηγεί η μόρφωση.

Με την αρχή του 20<sup>ου</sup> αιώνα βλέπουμε ότι οι ηθοποιοί προσπαθούν να βγουν έξω από την περιοχή που του είχαν προκαθορίσει αλλά ο χώρος του θεάτρου ήταν αναχαιτιστικός. Το ίδιο ακριβώς ένοιωθε και ο σκηνοθέτης, για τον οποίο οι διαστάσεις τις σκηνής ήταν περιοριστικές, επίσης το ίδιο συνέβαινε και με τον αρχιτέκτονα ο οποίος συνειδητοποίησε ότι η χρησιμοποίηση της τρίτης διάστασης ήταν η λύση που θα οδηγούσε το μελλοντικό θέατρο σε ευρύτερα πεδία ανάπτυξης. Αυτό το διαπιστώσαμε στις προσπάθειες του Bauhaus στο Καθολικό Θέατρο του Gropius, στο σφαιρικό θέατρο του Weininger και στις θεωρίες του Oskar Schlemmer για το χώρο. Όλες αυτές οι προτάσεις μπορεί να μην πραγματοποιήθηκαν αλλά ήταν μια νύξη όμως για την ανάπτυξη των σύγχρονων μορφών του θεάτρου, οι οποίες κατέργησαν τον θεσπισμένο παραδοσιακό χώρο και ξανάφεραν σε επικοινωνία τον ηθοποιό και τον θεατή.

Η έννοια της τρίτης διάστασης αποκτά πάρα πολύ μεγάλη σημασία για όλους. Το θέατρο του χώρου, στη μορφή της ανοιχτής σκηνής και της αρένας έκανε γνωστή την αξία της γλυπτικότητας και της κινήσεως και έπεισε ότι αυτή πρέπει να είναι η μελλοντική εξέλιξη της θεατρικής αρχιτεκτονικής. Οι ιδέες του Bauhaus είναι εκφρασμένες απόλυτα στο θέατρο U του Molnar.

## 12.2 Το θέατρο - U του Molnar

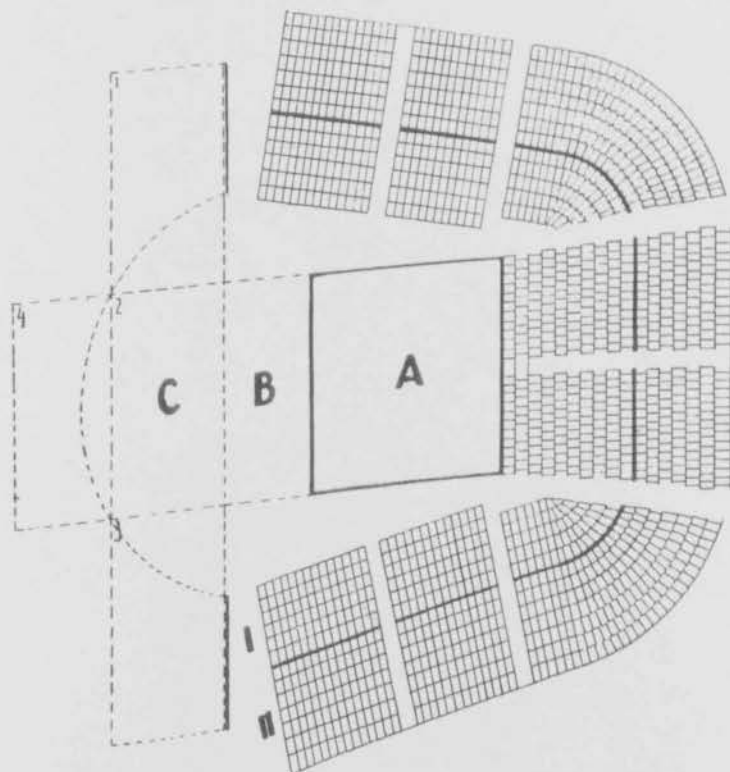
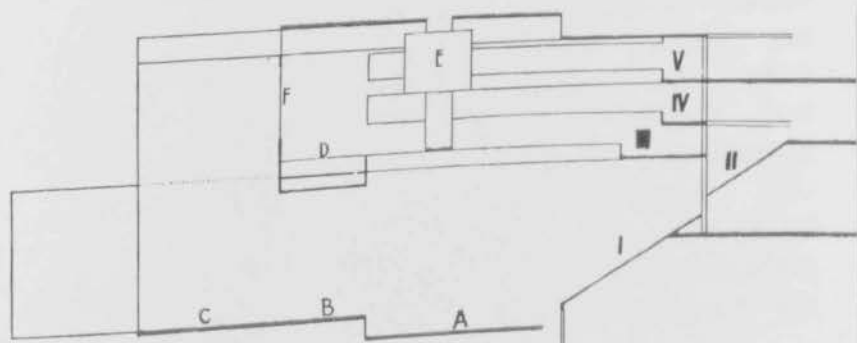
Απαραίτητο είναι στο σημείο αυτό να γνωρίσουμε την πρόταση που έκανε ο μαθητής του Bauhaus ο Farkas Molnar για ένα πραγματικό θέατρο χώρου, ο ηθοποιός γίνεται κινητό στοιχείο μέσα στο χώρο και η δράση είναι ορατή από όλα τα σημεία που συνθέτουν το χώρο αυτό. ( εικόνα 264) Οι ιδέες της πρότασης αυτής τις χρησιμοποίησαν οι μεταγενέστεροι αρχιτέκτονες κατ' επανάληψη και βοήθησαν ώστε το θέατρο να αποκτήσει τις σημερινές σύγχρονες μορφές του.

Το θέατρο U έχει ως χαρακτηριστικό του γνώρισμα πέντε διαφορετικές σκηνές και η διάταξη του αμφιθεάτρου ( εικόνα 265), που σήμερα είναι παραδοχή για ορισμένες μορφές θεάτρου, ενώ για το 1924 ήταν μια επανάσταση εναντίον κάθε καθιερωμένου σχήματος. ( 10 )

Η πρώτη σκηνή ( A ), διαστάσεων 11 x 11 μέτρα μπορεί να ανυψώνεται ή να κατεβαίνει είτε στο σύνολο της είτε τμηματικά. Στο χώρο αυτό η σκηνή θα αναδείξει την ανθρώπινη κίνηση σε παραστάσεις χορού, ακροβασιών ή θεάτρου ποικιλιών. Ανάλογα με τις απαιτήσεις του έργου η δράση στη σκηνή μπορεί να παρακολουθείται από τρεις πλευρές. Οι θέσεις των θεατών περιβάλλουν τον χώρο της δράσεως κατά 270° και είναι τοποθετημένες με μεγάλη αμφιθεατρικότητα για πιο άνετη παρακολούθηση. Αυτό θα το δούμε εφαρμοσμένο αρκετά χρόνια αργότερα σαν θέατρο ανοιχτής σκηνής στο Stratford ή στην Minneapolis.

Η δεύτερη σκηνή ( B ) αποτελείται από μια πλατφόρμα στο ύψος της πρώτης σειράς των θέσεων του αμφιθεάτρου, η οποία εκτός από την κατακόρυφη κίνηση της μπορεί να κινείται και οριζόντια και προς τα εμπρός ή πίσω, χρησιμοποιούμενη για τρισδιάστατη σκηνοθεσία. Τα σκηνικά μπορούν να ετοιμάζονται ακόμη και μακριά από τους θεατές πίσω από μια αυλαία και μνα προωθούνται κατόπιν μέσα στο χώρο της δράσης με την βοήθεια της κινητικής πλατφόρμας.

Στη συνέχεια η τρίτη σκηνή ( C ) έχει την μορφή του κλασικού γερμανικού προσκηνίου με τους τρεις περιμετρικά χώρους και το βάθος της διαμορφώνεται σε τόξο κύκλου. Σε συνδυασμό με τις άλλες δυο σκηνές υπάρχει μια ουσιαστική επικοινωνία του ηθοποιού με το κοινό. Η επικοινωνία αυτή όμως γίνεται πιο έντονη με τις άλλες δυο σκηνές. Η τέταρτη ( D ) είναι πρόβολος συνδυασμένος με τον πρώτο εξώστη ακριβώς πάνω από την δεύτερη σκηνή και η πέμπτη ( E ), μια κυλινδρική κατασκευή στο κέντρο της οροφής της αίθουσας, κινητή προς όλες τις κατευθύνσεις. Η χρήση της κατασκευής αυτής είναι να κατεβάζει στο χώρο της δράσης ανθρώπους ή αντικείμενα. Στη βάση της έχει προσαρμοσμένα δυο επίπεδα, που η χρησιμεύουν ως



265. Τομή και καταψη του θεάτρου — U.

Βιβλιογραφία φωτογραφίας: «Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», Χρήστος Γ. Αθανασόπουλου, Β' έκδοση, | Σιδέρης, σελ 283

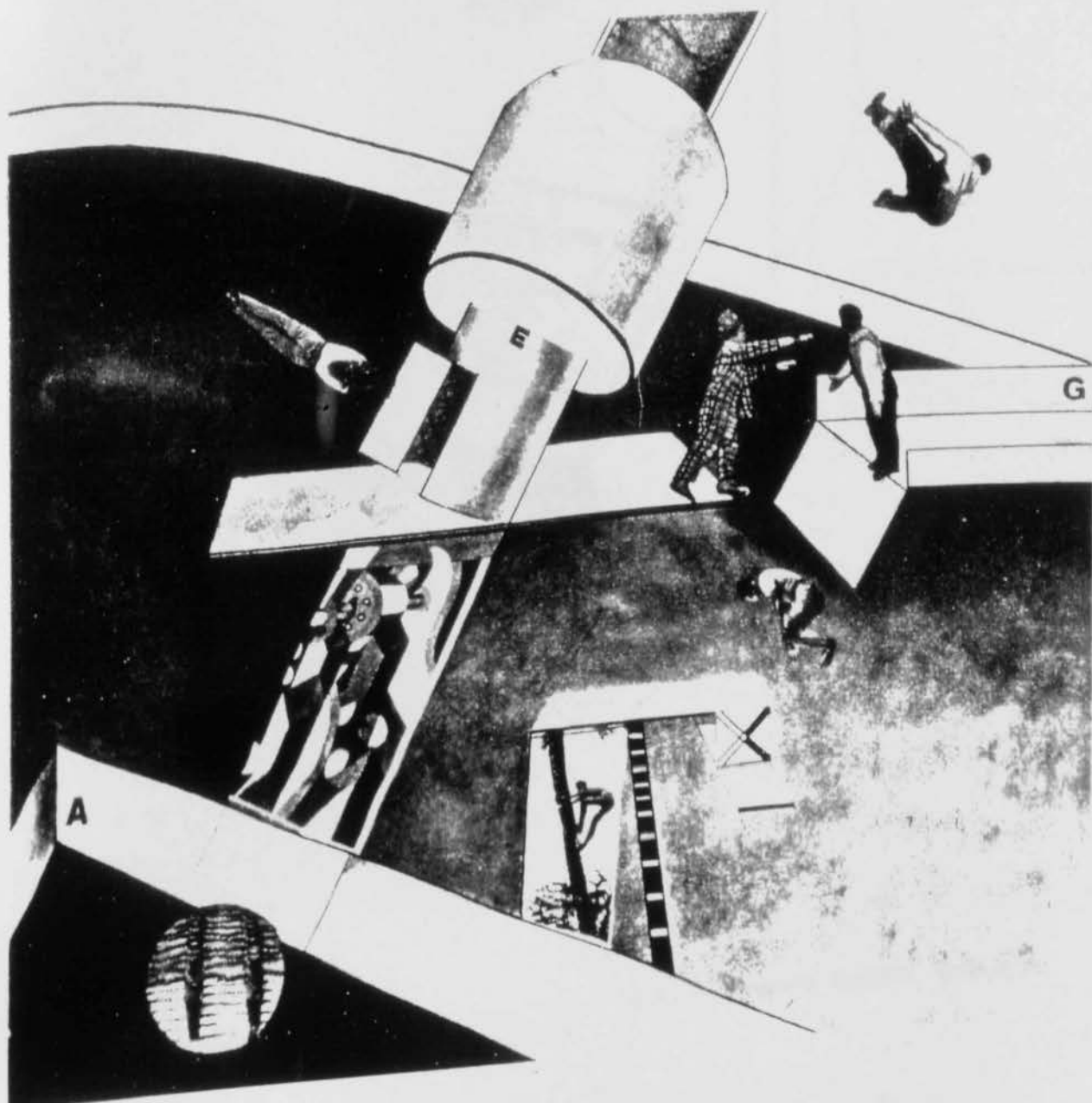
γέφυρες συνδέσεως της με τους εξώστες του θεάτρου. Η σύνδεση των σκηνών αυτών καθώς και το αμφιθέατρο μπορεί να γίνουν κατανοητά μελετώντας το αξονομετρικό της μελέτης. (εικόνα 266) Εκεί φαίνεται και ο τρόπος διάταξης της αίθουσας, όπου δυο σχήματος U διαζώματα ( I και II ) σχηματίζουν την μορφή του αμφιθεάτρου, στα οποία τα προσαρμοζόμενα και στα περιστρεφόμενα καθίσματα δίνουν την δυνατότητα άνετης παρακολούθησης οποιασδήποτε μορφής και παράστασης από οποιοδήποτε σημείο. Ο πρώτος εξώστης ( III ) είναι στο ίδιο επίπεδο με την τέταρτη σκηνή. Με την βοήθεια των προβολών μπορεί να χρησιμοποιηθεί στην παράσταση σε συνδυασμό με την πέμπτη κινητή σκηνής της οροφής. ( εικόνα 264) Ο Molnar δεν μπορούσε από την νοοτροπία της εποχής εκείνης, που διαφαίνεται από τις σειρές των θεωριών (IV και V), με αποτέλεσμα να τοποθετήσει σε ένα τόσο ξένο στοιχείο μέσα σε αυτή την επαναστατική και πρωτότυπη, για την εποχή της, σύνθεση.

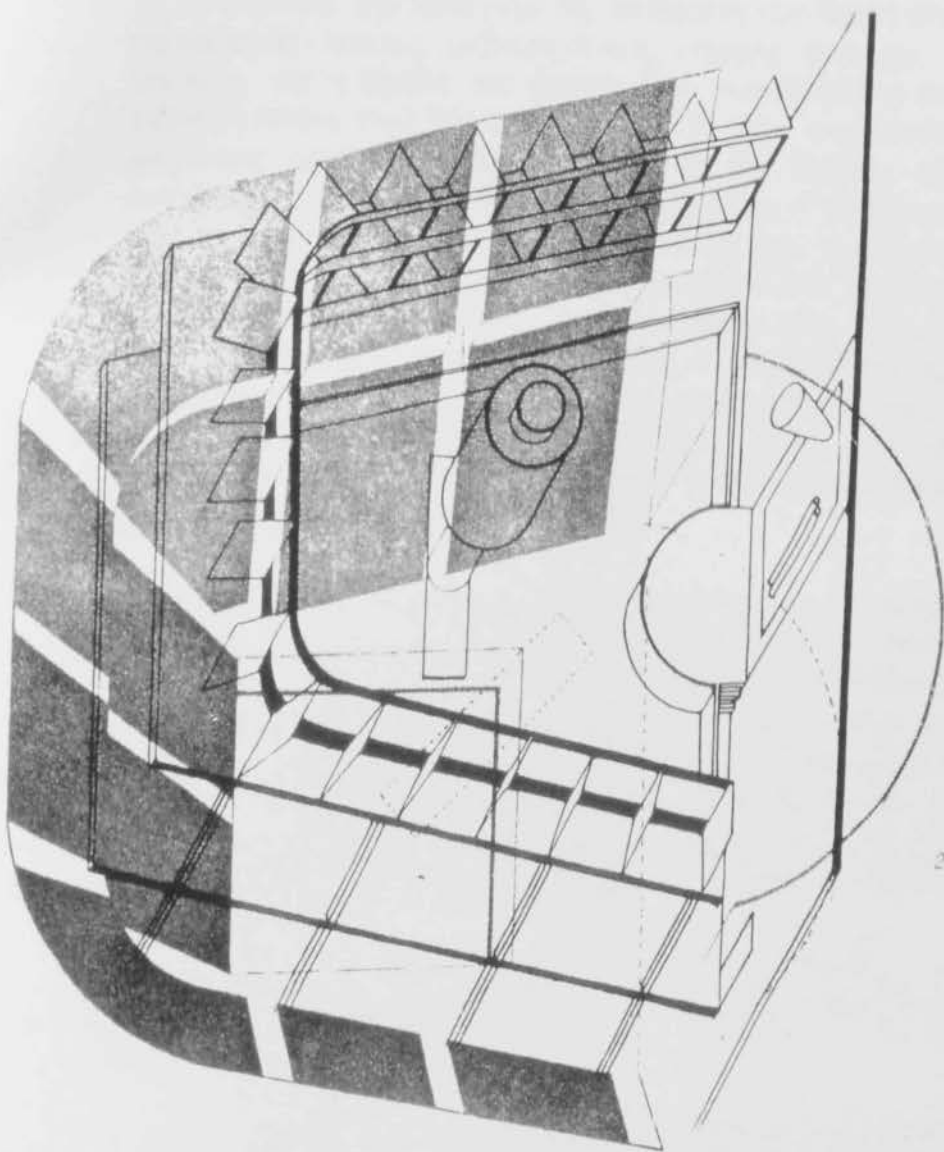
Το θέατρο U ακόμη και σήμερα βρίσκεται πού μπροστά και οι θεωρίες του δημιουργού του είναι περισσότερο επαναστατικές από τις σημερινές. (2)



Βιβλιογραφία φωτογραφίας: «Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», Χρήστος Γ. Αθανασόπουλου, Β' έκδοση, Ι Σιδέρης, σελ 282

264. Farkas Molnar: Τό θέατρο — U σε λειτουργία.





266. Θέατρο U. αξονομετρικό

Βιβλιογραφία φωτογραφίας: «Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», Χρήστος Γ.  
Αθανασόπουλου, Β' έκδοση, Ι Σιδέρης, σελ 284

### 12.3 Η προβολή σαν στοιχείο του χώρου

Παρ' όλο ότι οι άνθρωποι που ασχολούνται με το θέατρο εμπιστεύονται την κρίση και την επίδραση του θεατή στην εφαρμογή μιας καινούργιας τελείως ριζοσπαστικής μορφής θεάτρου, εν τούτοις, είναι γεγονός ότι η δράση του θεατή δεν ικανοποιείται απόλυτα από την επίπεδη εικόνα που του προσφέρουν. Σ' αυτό συντέλεσε η εμπειρία που απέκτησε από την ανοικτή σκηνή ή την αρένα, αλλά περισσότερο συντέλεσε η εμπειρία που του δημιούργησε η δυσδιάστατη παράσταση που του προσφέρει καθημερινά η οθόνη του κινηματογράφου και της τηλεοράσεως. Επομένως άρχισε να αναζητεί στο θέατρο κάτι καινούργιο, διαφορετικό από αυτό που είχε συνηθίσει, κάτι που θα τον έκανε να νοιώσει πιο έντονα ότι βρίσκεται μέσα στον θεατρικό χώρο και όχι στην πολυθρόνα του σπιτιού του ή του κινηματογράφου της γειτονιάς του, να νοιώσει το συναίσθημα ότι είναι μέρος ενός συνόλου και όχι ένα ανεξάρτητο άτομο. Είναι χαρακτηριστικό αυτό που παρατηρεί ο Peter Larkin σχετικά μ' αυτό το συναίσθημα:

«Είναι πάντοτε ενδιαφέρον να ανακαλύπτεις την ταυτότητα ενός ακροατηρίου. Στο θέατρο ένας μεγάλος αριθμός ατόμων, αποτελεί το ακροατήριο, αλλά ή λέξη ακροατήριο είναι ένα ουσιαστικό ενικού αριθμού. Πολλά άτομα μέσα σε μια έννοια, ένα σύμπλεγμα εμφαντικών αντιδράσεων. Σε έναν κινηματογράφο όμως, ο θεατής, το άτομο, παραμένει απομονωμένος από τον διπλανό του, εντελώς μόνος, περιτυλιγμένος μόνον από την δροσιά του κλιματισμού. Γιατί ποτέ δεν έχουμε δει να χειροκροτούν σ' έναν κινηματογράφο· μπορούν όμως να τα κάνουν στο θέατρο».(11)

Την απάντηση στο ερώτημα αυτό την βρίσκουμε σ' αυτά που υποστηρίζει ο Π. Μιχελής ερευνώντας τις αρχές της αισθητικής επικοινωνίας:

«Οι θεατές αντιπροσωπεύουν σε μικρό την κοινωνία, με όλο τον πλούτο και την ποικιλία της. Όταν το έργο αρέσει, ο αισθητικός ενθουσιασμός ξεσπά και οι θεατές αντιδρούν ομαδικά, γίνονται όλοι ένας και ο καθένας αντιπροσωπεύει δύναμη για όλους. Αποκαθίσταται δηλαδή η ενότητα στην ποικιλία των θεατών, όπως και στην ψυχή του κάθε ατόμου αποκαθίσταται η ενότητα στην ποικιλία των συναισθημάτων του. Για να φτάσουμε όμως σ' αυτό το αποτέλεσμα, το έργο θα πρέπει να κριθεί και μάλιστα, ενώ κρίνεται από όλους, κρίνεται και από τον καθένα χωριστά. Ο κάθε άνθρωπος πιάνει, από το έργο, εκείνο που μπορεί να νοιώσει, ανάλογα με την υπόσταση του και τον χαρακτήρα του. Ύστερα βρήκε τους όμοιους του και αυτοί, οι λίγοι μέσα στους πολλούς, με μια μερική εκδήλωση χειροκροτημάτων φανέρωσαν την ενότητα τους. Το ίδιο συνέβη με άλλες μικρές ομάδες μέσα στο σύνολο, μέχρι που όλες μαζί, αντανakλαστικά, συμμορφώθηκαν σε μια ενότητα καθολική».(12)

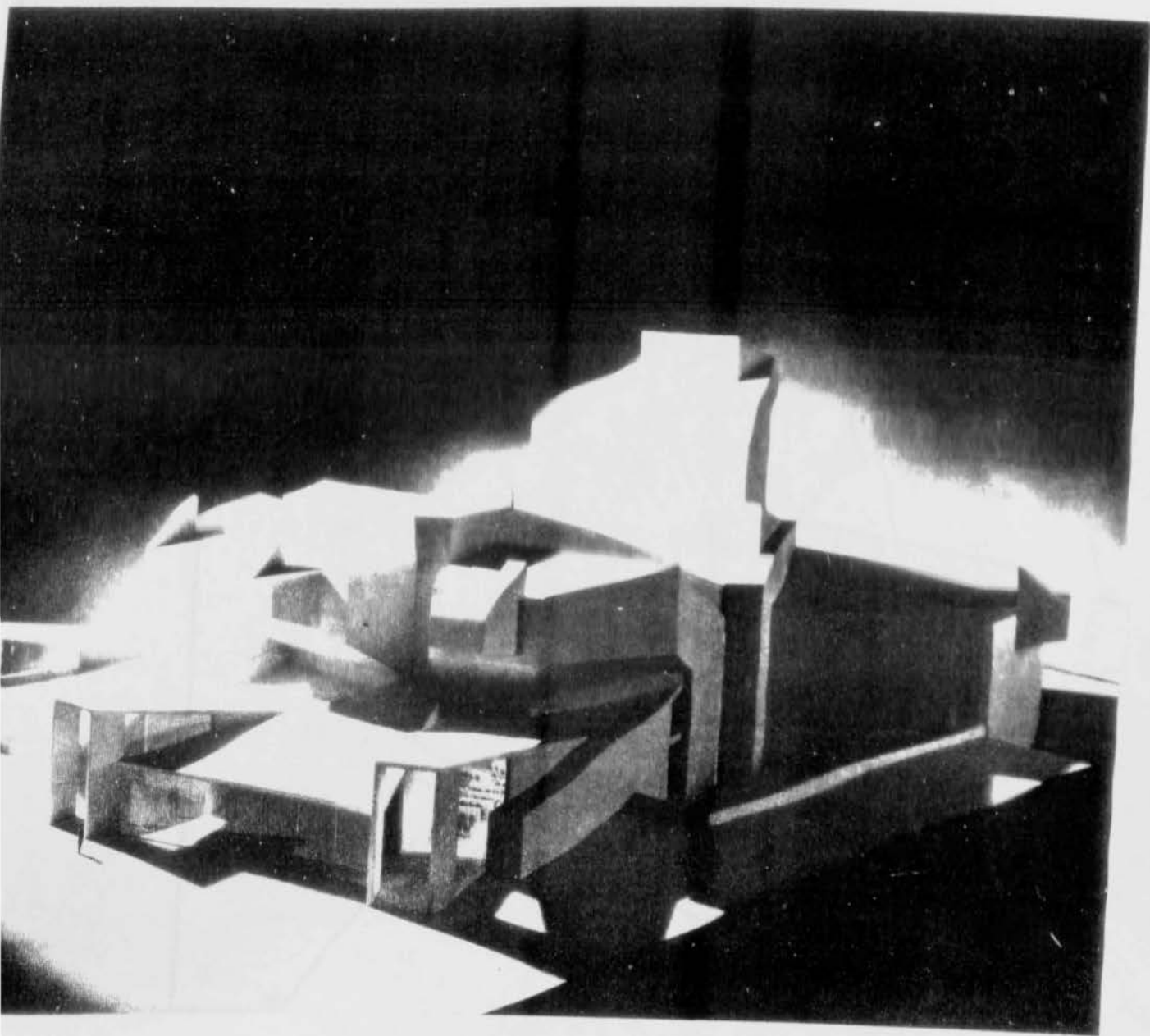
Η διάθεση αυτή που είχε ο θεατής προκάλεσε την ανάγκη αναθεωρήσεως ορισμένων απόψεων και αντιλήψεων. Η ανάπτυξη της εβδόμης τέχνης και της τεχνικής της, επέδρασε στις σκέψεις και απόψεις σκηνοθετών, σκηνογράφων και αρχιτεκτόνων, οι οποίοι πίστεψαν ότι βρήκαν την λύση για την δημιουργία ενός θεατρικού χώρου, χρησιμοποιώντας απλά μέσα, χωρίς να είναι υποχρεωμένοι να απομακρυνθούν από τις συμβατικές κτιριακές μορφές. Τα απλά αυτά μέσα θα τους τα δώσει η προβολή. Μ' αυτήν θα προσπαθήσουν να συνδέσουν τους χώρους των ηθοποιών και του ακροατηρίου, περιβάλλοντας τους μεν ή τους δε με μια συνεχή κίνηση, που την προκαλούν προβαλλόμενες διαφάνειες ή φιλμ.

Ο αρχιτέκτονας Paul Rudolph, τότε κοσμήτορας της αρχιτεκτονικής σχολής του πανεπιστημίου Yale, και ο σκηνογράφος Ralph Alswang σε μια πρόταση του για ένα «ιδανικό θέατρο» (είκ. 269) χρησιμοποιούν την προβολή σαν βασικό στοιχείο στην αρχιτεκτονική σύνθεση, στην προσπάθειά τους να μετατρέψουν ένα βασικά προσκηνικό θέατρο σε θέατρο χώρου. Δικαιολογώντας τις απόψεις τους, που τους οδήγησαν σε μια τέτοια πρόταση αναφέρουν τα έξης:

«Οι μεγάλες αλλαγές στον τρόπο σκέψεως, γνώσεως και συναισθήματος πρέπει να μπορούν να εκφράζονται και να ανακλώνται από το θέατρο, αν αυτό πρόκειται να είναι σήμερα ένα αξιόλογο μέρος της μορφωτικής μας ζωής. Οι τετριμμένες λέξεις και ή παλιά πάνινη και ξύλινη σκηνογραφία του σημερινού Broadway δεν προσφέρει πια καμιά ικανοποίηση. Αν και η ικανότητα να παίζεις χωρίς προσκήνιο ή μέσα σ' έναν κύκλο είναι μια σημαντική πρόοδος στην θεατρική ευκαμψία, εν τούτοις, κι αυτό ακόμα δεν προσφέρει την διέγερση που μας πρόσφερε το θέατρο πριν από την εποχή του διαστήματος. Που βρίσκεται αυτή η διέγερση σήμερα και πώς μπορεί να επιτευχθεί;... Μια δυνατότητα επιτεύξεως προσφέρεται με την χρήση του φιλμ, συνδυασμένου με την ζωντανή σκηνική δράση σε μια πλήρη ανάμιξη. Ενεργώντας έτσι, οι δυο τεχνικές συνθέτονται, για να αποτελέσουν μια νέα μορφή θεάτρου· ή μορφή αυτή χρησιμοποιεί την κινούμενη εικόνα σε μια Οθόνη χωρίς πλαίσιο. Το φιλμ εδώ θα προβληθεί έτσι, ώστε η σύνθεση του να βρίσκεται σε σχέση με την προοπτική της σκηνής, το δε μέγεθος του σε σχέση με τους ζωντανούς ηθοποιούς πάνω σ' αυτή».(13)

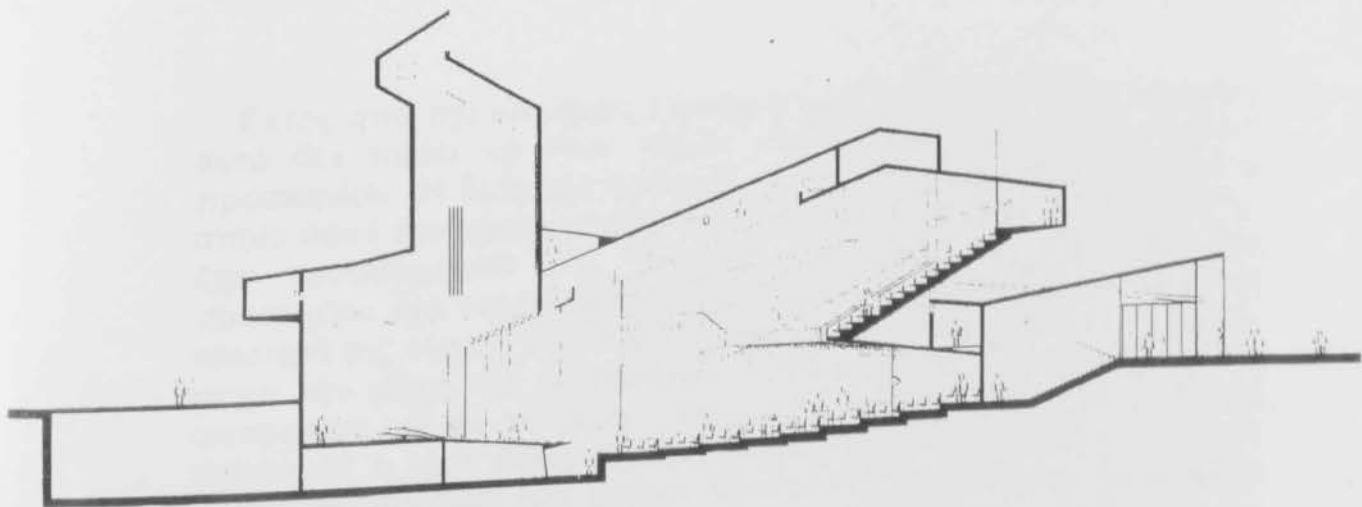
Για τον σκοπό αυτό οι Rudolph και Alswang σύνθεσαν μια μορφή θεάτρου 2000 θέσεων, την οποία καθόρισαν περισσότερο οι γωνίες προβολής, παρά η αρχιτεκτονική ευαισθησία. Αυτό το αντιλαμβάνεται κανείς, όταν παρατηρεί τους όγκους του, όπου κάθε εσωτερική λειτουργία εκδηλώνεται στην εξωτερική σύνθεση ή την κάτοψη και την τομή του (είκ. 270, 271), όπου οι γωνίες προβολής καθορίζουν την μορφή του χώρου.

269 Paul Rudolph: Θέατρο 2000 θέσεων για ταυτόχρονη λειτουργία κοίτης, φιλμ και ζωντανής δράσεως



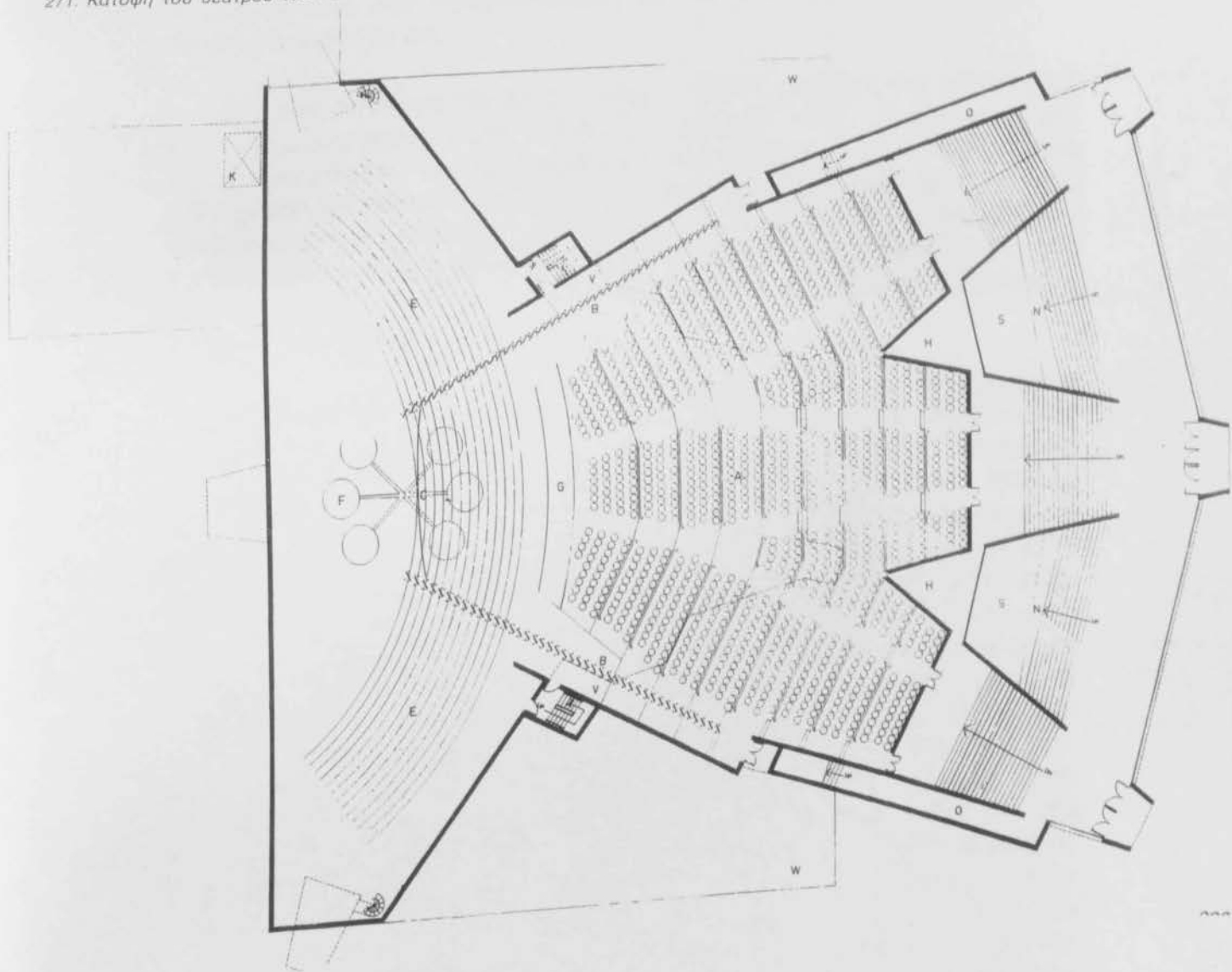
291

Βιβλιογραφία φωτογραφίας: «Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», Χρήστος Γ. Αθανασόπουλου, Β' έκδοση, Ι Σιδέρης, σελ 291



270. Τομή του Θεάτρου του Paul Rudolph

271. Κάτοψη του θεάτρου του Paul Rudolph



Βιβλιογραφία φωτογραφίας: «Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», Χρήστος Γ. Αθανασόπουλου, Β' έκδοση, Ι Σιδέρης, σελ 293

Έκτος από την ελεύθερη σύνθεση των επιπέδων του το θέατρο αυτό δεν παύει να είναι τίποτε άλλο από ένα τυπικό θέατρο προσκηνίου. Η διαφορά υπάρχει μόνον στο σχήμα της σκηνής, η οποία αφού δεν χρησιμοποιείται πλέον για κλασσική σκηνογραφία, έχει προσαρμοστεί στις ανάγκες της προβολής. Το τόξο του προσκηνίου έχει καταργηθεί και αντί αυτού τοποθετήθηκαν δεξιά και αριστερά της σκηνής δύο τοίχοι πτυχωτοί, οι οποίοι φτάνουν περίπου μέχρι την μέση του αμφιθεάτρου. Πάνω τους, προβάλλονται τα απαραίτητα για το παιζόμενο έργο φιλμ ή διαφάνειες (είκ. 272) και προφανώς η τόσο βαθιά προώθηση μέσα στο αμφιθέατρο έχει σαν σκοπό την σύνδεση των χώρων σκηνής και αμφιθεάτρου. Το δάπεδο της σκηνής έχει μια ελαφριά κλίση, αποτελείται από κινητές πλατφόρμες, οι όποιες μεταφέρουν οριζόντια τους ηθοποιούς κοντά ή μακριά από την προβαλλόμενη εικόνα. Μ' αυτή την σύνθεση ο Rudolph πιστεύει ότι:

«Με την συνεργασία όλων αυτών των στοιχείων θα μπορούσε να δημιουργηθεί μια σχέση μεταξύ της οθόνης του κινηματογράφου, του φωτισμού και του ηθοποιού που κινείται μέσα στον χώρο. Οι ηθοποιοί θα μπορούν, στην κυριολεξία, να «ρέουν» έξω άπα το φιλμ, να πλησιάζουν στην σκηνή σαν ζωντανά όντα και κατόπιν να συγχέονται πάλι μέσα στο φιλμ... Έτσι θα δημιουργηθεί μια ρευστή φαντασίωση, ή οποία θα κάνει τους θεατρικούς Ορίζοντες απεριόριστους».(13)

Η αισιοδοξία των Rudolph και Alswang για μια πετυχημένη σύνδεση ενός τρισδιάστατου ηθοποιού και μιας δυσδιάστατης διαφάνειας μέσα στον χώρο, δεν μας βρίσκει απόλυτα σύμφωνους. Ο κινηματογράφος, το φιλμ είναι μια τέχνη τελείως διάφορη από αυτήν που γεννιέται πάνω σε μια σκηνή. Την τέχνη αυτή δεν την κάνει μονάχα ένα καλοτραβηγμένο πλάνο, αλλά ένα σύνολο πετυχημένων ενεργειών του ηθοποιού, του σκηνοθέτη, του οπερατέρ, του σεναριογράφου, την οποία νοιώθεις, αφού κατανόησης πρώτα το νόημα των προσπαθειών τους. Δεν είναι όμως δυνατόν να πετύχεις κάτι τέτοιο μέσα σ' ένα θέατρο, όπου ο ηθοποιός παρεμβαίνει μέσα σ' αυτήν την τέχνη, συγχέεται και την διασπά με την δικιά του τρισδιάστατη πλαστικότητα. Ο κινηματογράφος και το θέατρο είναι, κατά την γνώμη μας, δύο τέχνες ασυμβίβαστες και επομένως, κάθε προσπάθεια συνδέσεως της δυσδιάστατης κινητικότητας με την τρισδιάστατη γλυπτικότητα είναι εκ των προτέρων καταδικασμένη σε αποτυχία. Το μέλλον του θεάτρου δεν πρέπει να αναζητηθεί μέσα στην συνεργασία του με άλλα εξωγενή στοιχεία, αλλά μέσα στον ίδιο, τον δικό του τον χώρο και από τους δικούς του ανθρώπους, με την βοήθεια της μεγάλης κληρονομιάς του παρελθόντος και της σύγχρονης εξελικτικής προσπάθειας για την ανάπτυξη της θεατρικής εκδηλώσεως. Αυτό θα μπορούσε ίσως να γίνει όταν χρησιμοποιηθούν ευρύτερα τα Mixed Media, που είναι δημιουργία του ίδιου του θεάτρου και τα όποια χρησιμοποιούν τα τεχνικά μέσα, όχι παθητικά,

Βιβλιογραφία φωτογραφίας: «Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», Χρήστος Γ. Αθανασόπουλου, Β' έκδοση, Ι Σιδέρης, σελ 294



272 Έσωτερικές απόψεις της μακέτας του θεάτρου του Paul Rudolph, όπου διακρίνονται τα προβαλλόμενα φιλμς τόσο στο φόντο της σκηνής, όσο και στους πλευρικούς τοίχους.



αλλά οργανικά· δεν επιδιώκουν την εντύπωση αλλά τονίζουν το μήνυμα εκείνο που το θέατρο σαν λειτουργήμα θέλει να μεταβίβασε στο κοινό του. Πολύ μεγαλύτερο ενδιαφέρον και περισσότερες πιθανότητες πραγματοποίησε η πρόταση του αρχιτέκτονα Ben Schlanger και του σκηνογράφου Donald Oenslanger για ένα θέατρο χωρίς προσκήνια, όπου η προβολή είναι μόνον ένα στοιχείο επιβοηθητικό της σκηνογραφίας και όχι καθοριστικό της όλης μορφής του θεάτρου. Αντίθετα, μάλιστα, εδώ γίνεται μια προσπάθεια δημιουργίας μιας εντελώς νέας μορφής θεάτρου χώρου τελείως διάφορης άπα αυτές που ήδη γνωρίσαμε με την αρένα ή την ανοικτή σκηνή (εϊκ. 273-275).

Στην σύνθεση αυτή η σύνδεση του χώρου δεν αναζητιέται στην κυκλικότητα, αλλά στην παραλληλότητα του σχήματος. Επιδίωξη της είναι να δώσει την δυνατότητα στον θεατή να μπει μέσα σ' έναν χώρο, ο οποίος θα του φανεί, αρχικά, χωρίς σχήμα και τέλος, να καθίσει μέσα σε μια διάταξη καθισμάτων τέτοια, που δεν θα τον υποχρέωση να συγκέντρωση την προσοχή του σ' ένα κεντρικό ορισμένο και καθοριστικό σημείο. Από την θέση αυτή θα αντιληφθεί λιγότερο τους φυσικούς περιορισμούς που επιβάλλουν οι απαραίτητοι περιμετρικοί τοίχοι και η οροφή της κατασκευής, μια και θα βρίσκεται τόσο μακριά τους και τόσο κοντά, σχεδόν μέσα, στον σκηνικό χώρο, ο οποίος θα απλώνεται σε όλο το πλάτος του θεάτρου.

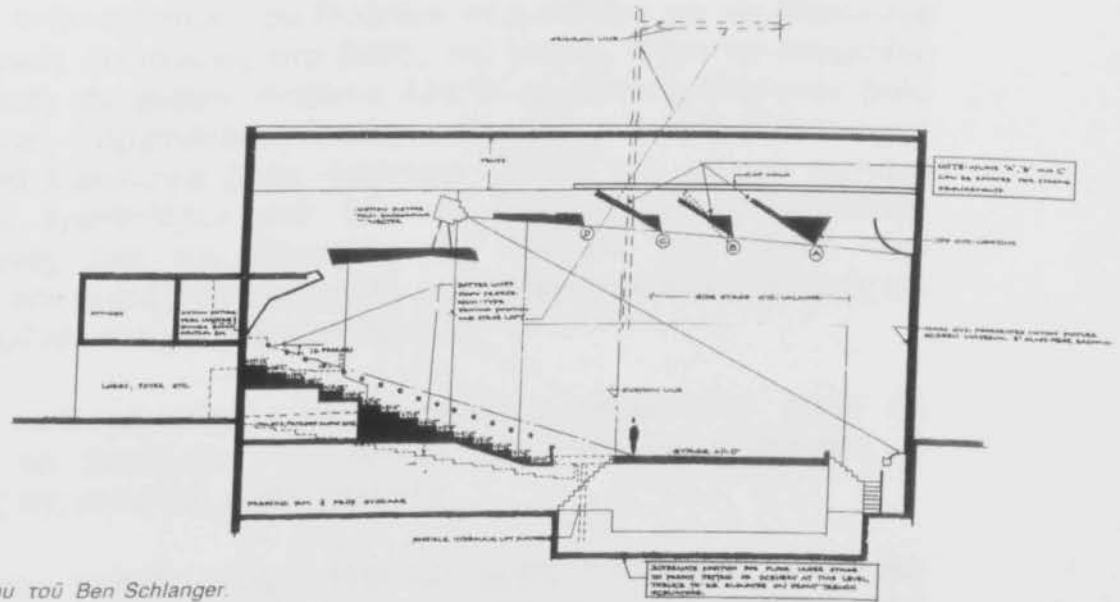
Η τοποθέτηση των καθισμάτων σε ευθείες σειρές πάνω σε ένα έντονα επικλινές, βαθμιδωτό, δάπεδο επιτρέπει σε όλους τους θεατές να έχουν την αίσθηση κάθε κατευθύνσεως μέσα στον χώρο, κάτι που δεν επιτρέπει η κυκλική διάταξη. Ολόκληρη η μάζα του ακροατηρίου βρίσκεται αντιμέτωπη με την σκηνή και ο θεατής, αντί να είναι υποχρεωμένος να βλέπει κάποιον άλλον απέναντι του πλανά το βλέμμα του μέσα στον σκηνικό χώρο, που έχει οπωσδήποτε περισσότερο ενδιαφέρον.

Η επιμήκης μορφή της σκηνής πρέπει να αποτελεί πρόκληση για κάθε σκηνοθέτη, σκηνογράφο ή ηθοποιό για την δημιουργία νέων σχημάτων, τεχνοτροπιών και τρόπων, εκφράσεως. Ο τόσο μεγάλος διαθέσιμος χώρος δίνει την δυνατότητα δημιουργίας πολλών σημείων ενδιαφέροντος, ιδίως όταν τοποθετηθούν όλες οι σκηνικές εικόνες πάνω στην σκηνή από πριν. Η γρήγορη αλλαγή της δράσεως, που επιτυγχάνεται μ' αυτόν τον τρόπο, έχει σαν αποτέλεσμα την ένταση του ενδιαφέροντος του θεατή και την διατήρηση της εντάσεως του ηθοποιού, ο οποίος δεν θα είναι υποχρεωμένος να διακόψει την έμπνευση και την αυτοσυγκέντρωση του περιμένοντας την αλλαγή μιας εικόνας.

Η παραλληλόγραμμη αυτή διάταξη που διάλεξε ο Ben Schlanger κάθε άλλο παρά διακόπτει την συμμετοχή του θεατή στην δράση και την επικοινωνία του με τον ηθοποιό. Αντίθετα, θα πρέπει εδώ ή αίσθηση του χώρου να είναι γι' αυτόν πιο έντονη, μιας και η σκηνή τον περιβάλλει σχεδόν και του καλύπτει ολόκληρο το οπτικό πεδίο. Η σκηνή αυτή, που θα



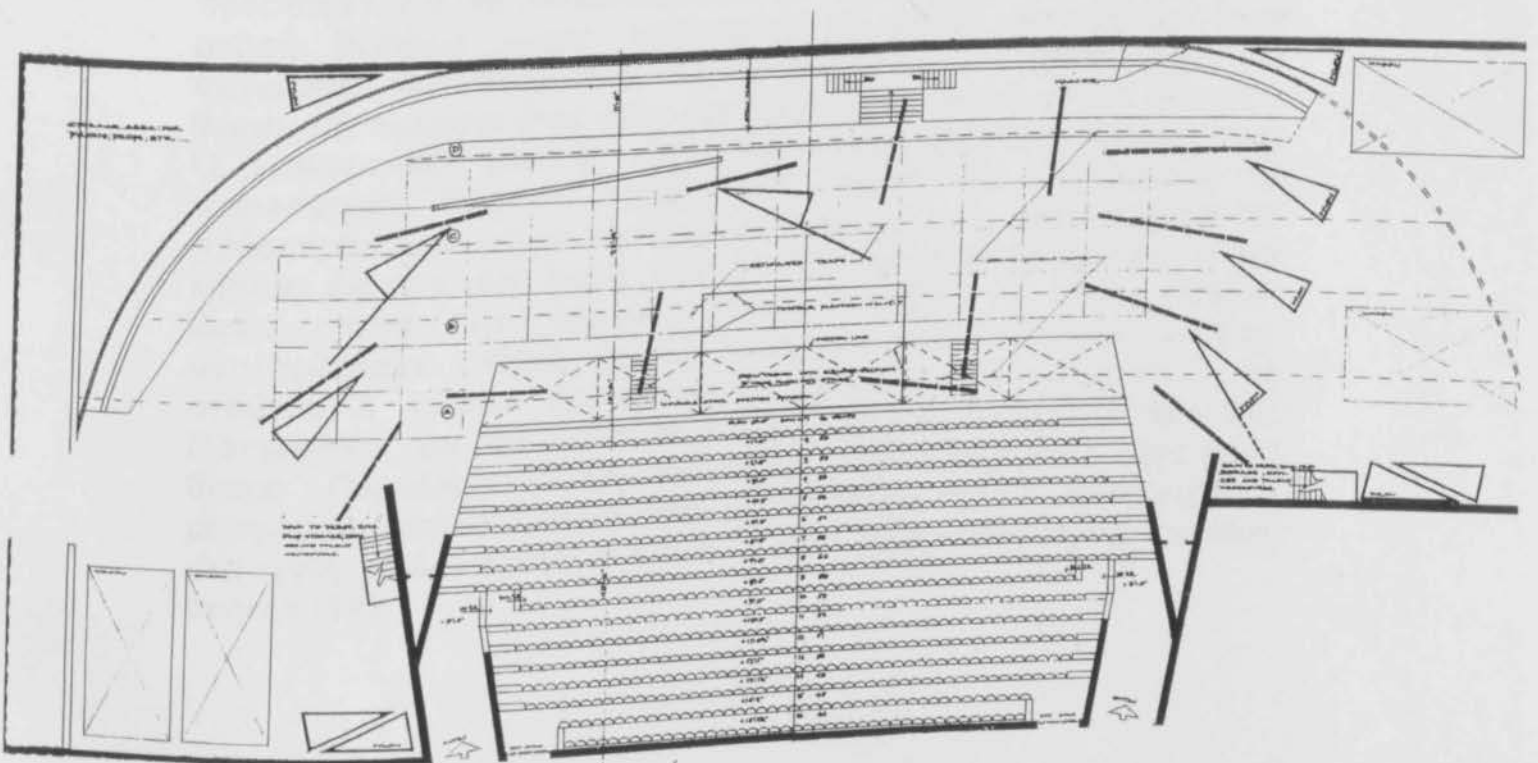
Βιβλιογραφία φωτογραφίας: «Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», Χρήστος Γ. Αθανασόπουλου, Β' έκδοση, Ι Σιδέρης, σελ 296



275. Τομή του θεάτρου του Ben Schlanger.

207

274. Κάτοψη του θεάτρου του Ben Schlanger.



μπορούσε να την ονομάσει κανείς διαστηματική, είναι το κύριο στοιχείο μέσα σε έναν καθολικό χώρο σ' αυτόν δε, για να μην τον διασπάσει ο αρχιτέκτονας, κατάργησε ακόμα και το απαραίτητο, για την οικονομική εκμετάλλευση του κτιρίου, διάζωμα του εξώστη.

Όπως θα μπορούσε να παρατήρηση κανείς μελετώντας την τομή της συνθέσεως, ο ρόλος της προβολής είναι τελείως βοηθητικός και όχι κυρίαρχος όπως στην πρόταση του Rudolph περισσότερο για να δημιουργεί σκηνογραφικές εντυπώσεις στο βάθος της σκηνής παρά να συμμετέχει στην σύνδεση του χώρου. Αντίθετα, δόθηκε μεγάλη σημασία στον ρόλο του φωτισμού, ο αρχιτέκτονας δε στην πρόταση του τοποθετεί το στοιχείο αυτό σε μια καινούργια βάση. Προτείνει δηλαδή τον ισότονο φωτισμό σκηνής και αμφιθεάτρου καθ' όλη την διάρκεια της παραστάσεως, αποφεύγοντας έτσι την διάσπαση της ενότητας του χώρου που δημιουργεί πάντοτε ή διαφορά μεταξύ μιας έντονα φωτισμένη σκηνής και ενός βυθισμένου στο σκοτάδι αμφιθεάτρου.

Για την ενδιαφέρουσα αυτή πρόταση, η οποία τόσο πολύ θα μπορούσε να βοηθήσει στην εξέλιξη του σύγχρονου θεάτρου, ο δημιουργός της αναφέρει χαρακτηριστικά:

«Υπάρχουν πολλές μορφές θεάτρων χωρίς προσκήνιο, τις οποίες αποφασίσαμε να μη ερευνήσουμε μελετώντας αυτή την πρόταση. Μια από αυτές π.χ. είναι το κυκλικό θέατρο, αποτελεσματικό μόνον, όταν παραμένει σε μικρή κλίμακα. Μια άλλη είναι αυτό που επικράτησε να ονομάζουμε θέατρο ανοικτής σκηνής, όπως χαρακτηριστικά και με μεγάλη επιτυχία εφαρμόστηκε στο θέατρο του Ontario. Αυτοί που επικρίνουν τις σημερινές χωρίς προσκήνιο μορφές και οι όποιοι τις θεωρούν σαν άχρηστες δεν έχουν δίκιο, γιατί υπάρχουν οπωσδήποτε θαυμάσια παραδείγματα θεάτρων ανοικτής σκηνής. Με την μελέτη μας, αυτή ο σκηνογράφος Donald Oenslanger κι εγώ, προσπαθήσαμε να ανακαλύψουμε μια καινούργια και πιο χρήσιμη μορφή θεάτρου χωρίς προσκήνιο, η οποία θα δώσει στον συγγραφέα, τον σκηνοθέτη, τον σκηνογράφο, τον ηθοποιό και τον θεατή, την ευκαιρία μιας νέας εμπειρίας μέσα στο ζωντανό θέατρο... Ο αντικειμενικός σκοπός της ερευνάς μας ήταν να βρούμε πως περισσότερες δυνατόν παραστατικές τέχνες θα μπορούσαν να προσφερθούν σε μεγαλύτερο αριθμό ατόμων με το μικρότερο δυνατό κόστος, διατηρώντας όμως, πάντοτε την ίδια αίσθηση χώρου για τον θεατή. Κατά την διάρκεια όμως αυτής της προσπάθειας αντιληφθήκαμε, επίσης, ότι και κάθε άλλο είδος παλιού θεάτρου, στούντιο ή χώρου συναθροίσεως κοινού είναι απαραίτητο να διατηρηθούν για να κρατήσουν σε δραστηριότητα τον θεατρικό θεσμό. Παράλληλα όμως νοιώθουμε ότι καινούργιες θεατρικές μορφές και θεατρική τεχνολογία μπορούν και πρέπει να εξελιχθούν στο εγγύς μέλλον και να δώσουν μια πιο συγκλονιστική και ζωντανή σκηνή».(14)

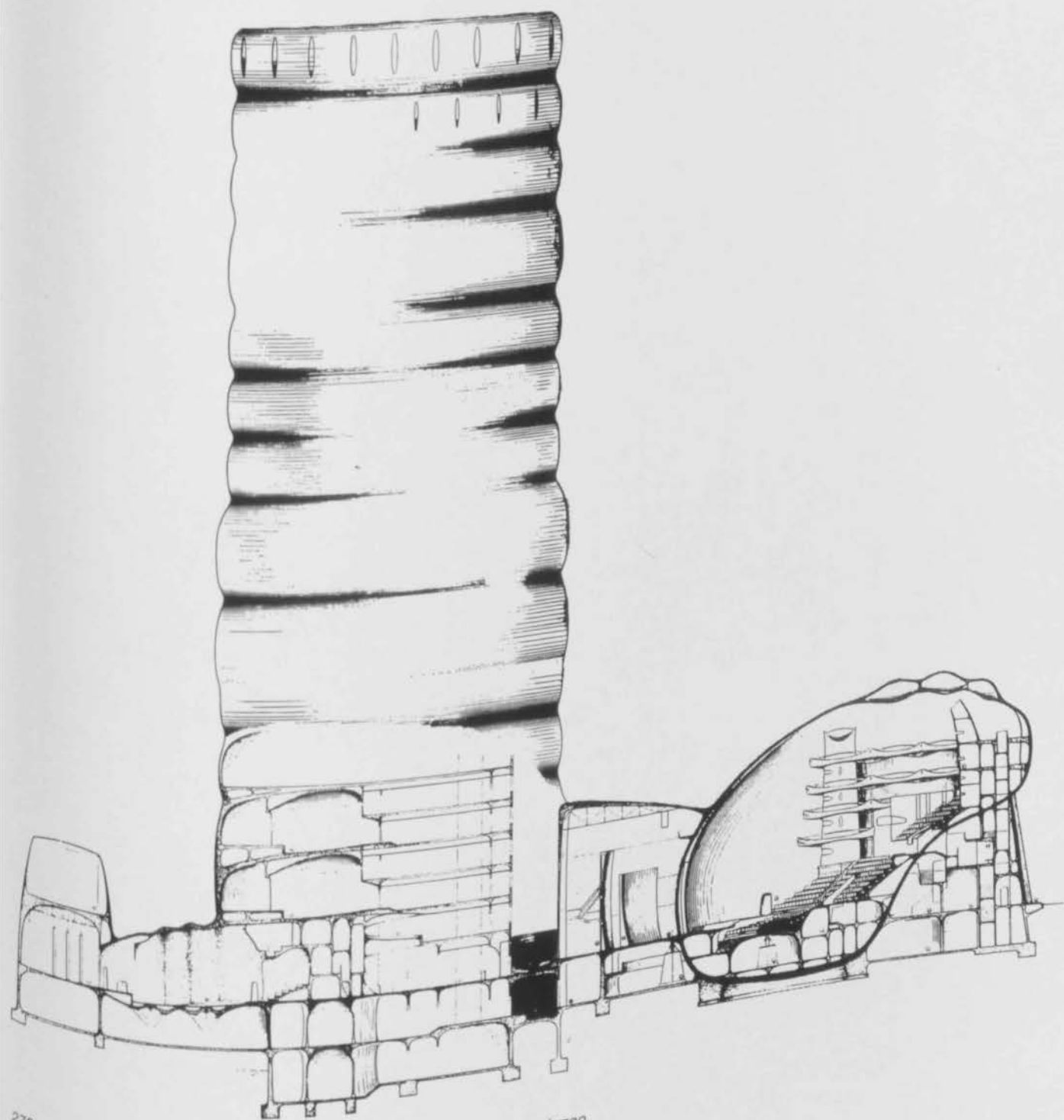
Η εξέλιξη αυτή προϋποθέτει την έρευνα προς κάθε τι το καινούργιο, κάτι τα καινούργιο όμως πού να είναι πραγματικά αποτελεσματικό και να πηγάζει, όπως πολύ σωστά λει ο Allardyce Nicoll (15) από την καθαρή αναγνώριση και παραδοχή ότι η θεατρική τέχνη δεν πρέπει να συγχέεται με καμιά άλλη τέχνη, όπως αυτής του φιλμ και της κινούμενης κινηματογραφικής εικόνας. Μια σωστή διάθεση εξελίξεως πρέπει να πηγάζει από την επανεξέταση και έπανερευνα, κάτω από ένα καινούργιο πρίσμα κάθε θεατρικής επιτυχίας ή αποτυχίας του παρελθόντος, από την αποβολή κάθε μοντερνισμού προς χάρη αυτού του ίδιου του μοντερνισμού και άπα την σκληρή, αλλά αποφασιστική προσπάθεια διανοίξεως, ένας δρόμου μέσα από την δίνη του εκλεκτικισμού της εποχής μας.

Προσπάθειες σαν αυτές του Frederick (εικ. 276,277) ή του Paulo Soleri (είκ. 228), οι οποίοι πιστεύουν ότι το θέατρο πρέπει να αφεθεί ελεύθερο, για να αναζητήσει μια κτιριακή μορφή, τελείως διαφορετική από κάθε καθιερωμένο, δεν κατορθώνουν να προσφέρουν τίποτε περισσότερο από έναν ασαφή, εκλεκτικό και μοντερνιστικό, αρχιτεκτονικό φλοιό. Το πρόβλημα δεν είναι η διαφοροποίηση της εξωτερικής μορφής του θεάτρου, αλλά της εσωτερικής: αυτής δηλαδή πού δεχόμαστε ότι είναι λειτουργήμα και παράγοντας αναπτύξεως της καλλιέργειας και πνευματικότητας. Ίσως, αν τα Μικτά Μέσα, πού αναφέραμε, ξεπεράσουν γρήγορα τις γνωστές αντιδράσεις και δυσκολίες πού εμφανίζονται στο γέννημα κάθε καινούργιας προσπάθειας, τότε θα μπορούσαν, συνδυασμένα σ' ένα οργανωμένο χώρο, να δημιουργήσουν ένα κτίριο πού θα ενεργή σαν κέντρο επικοινωνίας του κοινού.

Κατά τον DR. TAENI αυτό το κτίριο θα πρέπει να σχεδιαστεί έτσι, ώστε να εξασφαλίζει την καλύτερη δυνατή έκφραση των διαφόρων μορφών μιας αληθινής παραγωγής Μικτών Μέσων, δηλαδή:

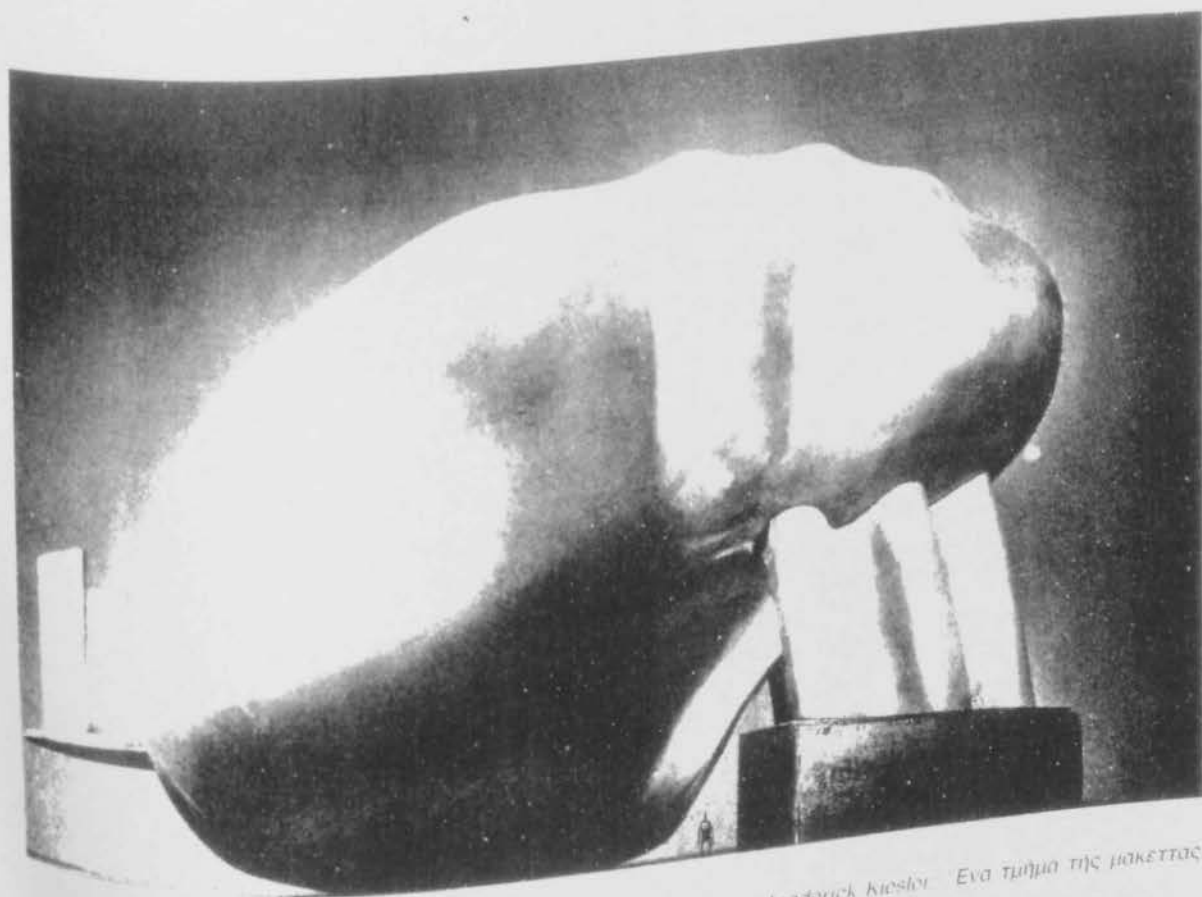
«Αλληλουχία των θεατρικών τεχνών, οπτικές πληροφορίες, ηχητικά και φωτιστικά εφέ για την ενίσχυση της παρουσιάσεως, μουσικά και ρυθμικά στοιχεία ερεθισμού, ελεύθερη ανοικτή συζήτηση και τέλος, προβολή της ίδιας της λειτουργίας της περισυλλογής. Ένα τέτοιο είδος θεάτρου Μικτών Μέσων θα επιτελούσε τελικά όσα δεν κατορθώσαν να επιτελέσουν το παραδοσιακά μας θέατρα - ίσως μάλιστα και πιο αποδοτικά, από όσο θα μπορούσε κανείς να περιμένει από θέατρο του δρόμου, θα γινόταν ένας - αληθινός τόπος δημιουργικής επικοινωνίας - όπου το χάσμα ανάμεσα στους ηθοποιούς και στο κοινό θα είχε γεφυρωθεί, όπου οι άνθρωποι θα μιλούσαν ο ένας στον άλλο ξεπερνώντας τους ενδοιασμούς τους, θα είχαν επαφή, θα γνώριζαν ο ένας τον άλλο, καθώς και τους ηθοποιούς, τον συγγραφέα, τον παραγωγό. Με δυο λόγια, όπου μια γνήσια, ενδιαφέρουσα ανταλλαγή ιδεών πού σχηματίζονται με την ίδια τους την θέση, θα γινόταν πραγματικότητα».

Βιβλιογραφία φωτογραφίας «Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», Χρήστος Γ.  
Αθανασόπουλου, Β' έκδοση, Ι Σιδέρης, σελ 298



276. Το «Universal» του Frederick J. Kiesler: "Ένα αστικό θεατρικό κέντρο."  
298

Βιβλιογραφία φωτογραφίας: «Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», Χρήστος Γ. Αθανασόπουλου, Β' έκδοση, Ι Σιδέρης, σελ 300



177 Το θέατρο του Frederick Kiesler. Ένα τμήμα της μακέτας.

### Βιβλιογραφία του δωδέκατου κεφαλαίου

2. « Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου», Χρήστος .Γ. Αθανασόπουλος , Β΄ έκδοση, Ι. Σιδερής.
8. Pierre Francastel. Peinture of Societe, 1965 , σελ.11
9. Pierre Francastel "Le theatre est -il um art visuel ?" : Le liue theater dans la societe modern, 1966, σελ 77.
10. Farcas Molnar , " U- Theater" , : The Theater if the Bauhaus, 1961 , σελ. 72 – 77
11. Petter Larkin , "The Ideal theater : Eight Concepts, 1962, σελ.32
12. Παναγιώτης Μιχέλης , «Η Αρχιτεκτονική ως Τέχνη», 1973, Δ΄ έκδοση, σελ. 32
13. Paul Rudolph and Ralph Alwang, " The Ideal Theater: Eight Concepts, 1962, σελ15 – 19
14. Ben Schlanger and Don. Oenslager , "The Ideai Theater : Eight Concepts" , 1962, σελ 129
15. Allardyce Nicoll, " The Development of the theater" ,1966, σελ 251



## ΤΕΧΝΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΘΕΑΤΡΟΥ

**ΕΡΓΟ:** « Κλειστό θέατρο σε πεζόδρομο στα Εξάρχεια »

**ΘΕΣΗ:** Κουντουριώτου 28 κ' Μεθώνης 78

Έχοντας σαν θέμα πτυχιακής εργασίας «Κλειστό θέατρο σε πεζόδρομο στα Εξάρχεια» έγινε προσπάθεια να δημιουργηθεί ένα θέατρο σύγχρονο και ταυτόχρονα ένα θέατρο που θα ενσωματώνει και θα απεικονίζει την ιστορική συνέχεια της χρήσης του. Ένα θέατρο δηλαδή μοντέρνο βασισμένο στα ουσιώδη στοιχεία του παρελθόντος.

Αναζητώντας κατάλληλη περιοχή καταλήξαμε σε οικόπεδο σχετικά μικρό (με όλες τις δυσκολίες που αυτό συνεπάγεται), σε κεντρική συνοικία της Αθήνας, με εύκολη και ποικίλη πρόσβαση και με έντονο χαρακτήρα κοινωνικής και πολιτιστικής κινητικότητας.

Ως τέτοια περιοχή καταλήξαμε στην περιοχή των Εξαρχείων δηλαδή μια περιοχή του κέντρου, με παρόν και παρελθόν, πλούσια σε εκπαιδευτική, πνευματική και πολιτιστική δράση. Ταυτόχρονα όμως είναι και μια περιοχή ελκυστική, ευχάριστη και προσιτή στους νέους, με πολλαπλές δραστηριότητες αναψυχής. Βέβαια ο χαρακτήρας της ως στέκι φοιτητικής νεολαίας δεν αποκλείει τις μεγαλύτερες πυραμίδες ηλικιών. Αντίθετα η ζωντάνια του κόσμου και του χώρου προσελκύει πληθυσμό και επισκέπτες από την ευρύτερη περιοχή της πρωτεύουσας.

Επίσης πρόκειται για μια γειτονία των Αθηνών που βρίθει από Νεοκλασικά κτίρια, τα οποία σε παραπέμπουν σε μια άλλη εποχή και σε μια άλλη αρχιτεκτονική μορφολογία.

Στα Εξάρχεια είναι ελάχιστα τα εναπομείναντα οικόπεδα και από αυτά που βρήκαμε διαλέξαμε το καταλληλότερο. Η επιλογή του έγινε βασικά λόγω της θέσης του. Βρίσκεται στην γωνία δυο πεζοδρόμων, έχει εμβαδόν 263,91τμ , εξ αυτών τα 184,80τμ είναι κάλυψη (70%), 633,38τμ δόμηση (Σ.Δ. 2,4) και έχει επιτρεπόμενο μέγιστο ύψος 14,00μ. Σε αυτό το οικόπεδο σχεδιάζεται το θέατρο αλλά και μια γκαλερί στο δεύτερο όροφο.

Η αρχική σκέψη για την χωρητικότητα του θεάτρου ήταν να μπορεί να φιλοξενήσει 100 άτομα – κατ' ελάχιστον – στην πορεία όμως προέκυψε δυνατότητα 112 θέσεων. Η λογική μας ήταν να σχεδιάσουμε ένα θέατρο μικρό, ανάλογα με τις δυνατότητες του μεγέθους του οικοπέδου.

Το κτίριο αναπτύσσεται σε σχήμα γάμα, σε τρεις ορόφους με ένα υπόγειο. Η ορθή γωνία του κτίσματος ανοίγεται προς την γωνία του οικοπέδου και στην συνέχεια προς τον περιβάλλοντα πολεοδομικό ιστό.

Θα προσπαθήσουμε στη συνέχεια να εκθέσουμε τη συλλογιστική και τις επιδιώξεις μας στο σχεδιασμό του κτιρίου αυτού. Όπως έχουμε προαναφέρει, το οικόπεδό μας βρίσκεται μπροστά σε δύο πεζοδρόμους οι οποίοι είναι ήδη διαμορφωμένοι. Σε αυτούς, λόγω της διαμόρφωσής τους δεν έχουν πρόσβαση τα αυτοκίνητα. Αυτά μπορούν να προσεγγίσουν –χωρίς όμως να φτάσουν μέχρι το θέατρο – από τις οδούς Καλλιδρομίου, Ζωσιμαδών, Οικονόμου και ως ένα σημείο επί της Κουντουριώτου, όπως φαίνεται και στο σχετικό τοπογραφικό σκαρίφημα που πήραμε από την πολεοδομία του Δήμου Αθήνας.

Οι οδοί Κουντουριώτου και Μεθώνης έχουν πολύ μεγάλες

υψομετρικές διαφορές καθώς φαίνεται και στις επισυναπτόμενες φωτογραφίες του οικοπέδου. Από την οδό Μεθώνης έχουμε υψομετρική διαφορά 1,50 μέτρα, από την οδό Κουντουριώτου 3,00 μέτρα, από την πλευρά της μιας μεσοτοιχίας 1,00 μέτρο και από την άλλη 0,55 μέτρα. Για να μπορέσουμε να λύσουμε το θέμα της πρόσβασης εντάξαμε στο κτίριο ράμπα, ώστε να μπορούν να εισέρχονται σε αυτό οι ενδιαφερόμενοι, καθώς και τα άτομα με ειδικές ανάγκες.

Στο ισόγειο υπάρχει η είσοδος προς το θέατρο. Σε αυτή έχει επιδιωχθεί να δοθεί μεγάλη έμφαση. Η μεταλλική κυκλική στοά που αναπτύσσεται μπροστά από την είσοδο σε προσελκύει και σε υποδέχεται στο χώρο του θεάτρου και σηματοδοτείται ως χώρος στάσης, συνεύρεσης, αναμονής και συνάντησης. Από την στοά, τον ανοικτό χώρο υποδοχής του κτιρίου, γίνεται η είσοδος του θεάτρου, αφού έχει προηγηθεί η αγορά εισιτηρίου από τα εκδοτήρια του θεάτρου αριστερά της εισόδου. Συναντάμε κατ' αρχήν το χώρο αναμονής του θεάτρου που είναι σχετικά ευρύτερος και φωτεινός. Στα σημεία όπου είναι δυνατόν υπάρχουν ταμπλό φωτογραφιών από παλαιότερες παραστάσεις αλλά και δείγματα των έργων που εκτίθενται στην γκαλερί. Η πόρτα που σε οδηγεί από το χώρο αναμονής στην αίθουσα είναι ξύλινη με ένθετα μεταλλικά στοιχεία, δίφυλλη 2,00 μέτρων. Στην αίθουσα του θεάτρου υπάρχουν 88 θέσεις στην πλατεία και επιπλέον μπροστά από την σκηνή, χώρος στάσης των ατόμων με κινητικά προβλήματα. Η αίθουσα βρίσκεται στις δυο «τυφλές» πλευρές του οικοπέδου ακουμπά δηλαδή στις γειτονικές μεσοτοιχίες. Η τρίτη του πλευρά είναι ελεύθερη προς τον πεζόδρομο της Μεθώνης, όπου υπάρχουν ανοίγματα μόνο για

λόγους διαμόρφωσης της όψης, τα οποία βρίσκονται πίσω από την σκηνή και κατά συνέπεια, ο αερισμός καθώς και ο φωτισμός είναι τεχνητός. Στη συνέχεια συναντάμε την σκηνή η οποία είναι υπερυψωμένη 1,00 μέτρο πάνω από την χαμηλότερη στάθμη του δαπέδου της αίθουσας. Το βάθρο της είναι ξύλινο καθώς και ο πίσω τοίχος της σκηνής. Η σκηνή κλίνει με δυο φύλλα κουρτίνας από βαρύ μονόχρωμο ύφασμα. Υπάρχει επίσης επί της σκηνής και μια ξύλινη σκάλα που οδηγεί από την πλατεία σε αυτή.

Εντός της αίθουσας υπάρχει και μια ευθύγραμμη σκάλα που έχει πρόσβαση προς τον εξώστη. Αυτός βρίσκεται σε στάθμη με χαμηλότερη στάθμη τη 3,90μέτρα και υψηλότερη τη 4,50 μέτρα . Ο αριθμός των θέσεων αναγκαστικά περιορίζεται στις 24 θέσεις, λόγω του δεσμευτικού μήκους που έχουμε για τον εξώστη, δηλαδή είναι το 1/3 του μήκους της πλατείας, όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται στο άρθρο 20, του ΦΕΚ 123, περί κανονισμών θεάτρων κινηματογράφων κλπ που επισυνάπτεται στην συνέχεια. Το ελάχιστο ύψος του είναι 2,50 μέτρα. Στο όριο του εξώστη προς την πλατεία υπάρχει προστατευτικό χτιστό στηθαίο με κάγκελο στην πάνω του πλευρά. Το ύψος της αίθουσας είναι 6,80 μέτρα.

Μέσα στο χώρο της αίθουσας και πίσω από την σκηνή υπάρχει μια ευθύγραμμη σκάλα που οδηγεί στον υπόγειο χώρο σε στάθμη 2,70 μέτρα . Στο χώρο αυτό βρίσκονται τα παρασκήνια 2 ή 3 ατόμων, ύψους 2,50 μέτρα με ατομικό WC εντός τους, το οποίο περιλαμβάνει νιπτήρα, λεκάνη και ντουζιέρα. Ο εξαερισμός και εδώ είναι τεχνητός. Στο υπόγειο καταλήγει το κεντρικό κλιμακοστάσιο του κτιρίου

καθώς και ο ανελκυστήρας. Στο επίπεδο αυτό υπάρχουν τα WC του θεάτρου 2 για τους άντρες, 3 για τις γυναίκες και 1 για τα άτομα με ειδικές ανάγκες. Από τα καμαρίνια υπάρχει διάδρομος που οδηγεί προς το κεντρικό κλιμακοστάσιο για την είσοδο - έξοδο των ηθοποιών όπως και των υπολοίπων συντελεστών της παράστασης (τεχνικοί κλπ). Ακόμη στο χώρο αυτό υπάρχουν το λεβητοστάσιο, αποθηκευτικοί χώροι και γραφείο.

Ανεβαίνοντας πάλι στο ισόγειο, βγαίνοντας από το χώρο αναμονής του θεάτρου και μέσω του κεντρικού κλιμακοστασίου οδηγούμεθα στο φουαγιέ, το οποίο βρίσκεται σε στάθμη + 3,30 μέτρα είναι εμφανώς αναγνωρίσιμο λόγω της κυκλικής του φόρμας στην περίοπτη γωνιακή θέση. Είναι ένας χώρος άνετος, διαπερατός από το φως λόγω του γυάλινου ορίου του προς την πόλη, ο οποίος προσφέρεται για την αναγκαία εκτόνωση των θεατών και των επισκεπτών πριν και μετά την παράσταση ή ακόμη και μετά την επίσκεψη στην γκαλερί. Το μπροστινό κυκλικό πέτασμα δίνει αιχμηρές φυγές προς τους δυο πεζοδρόμους.

Στη συνέχεια το κεντρικό κλιμακοστάσιο σε οδηγεί στη γκαλερί. Ο χώρος αυτός είναι ανοιχτός, ενιαίος και σχεδιασμένος με τέτοιο τρόπο ώστε να μπορούν να εκτεθούν τα δημιουργήματα των καλλιτεχνών ευέλικτα, χωρίς δεσμεύσεις και περιορισμούς. Εισερχόμενοι στη γκαλερί συναντάμε το χώρο υποδοχής, την αίθουσα και στο βάθος τα WC των γυναικών, των ανδρών και των ατόμων με ειδικές ανάγκες.

Το κεντρικό κλιμακοστάσιο καταλήγει στο δώμα, όπου εκεί σταματά και το κτίριο μας. Ο χώρος αυτός δεν έχει καμία χρήση, μπορεί όμως

να δεχθεί στο μέλλον δεδομένου ότι έχουμε υπόλοιπο συντελεστού δόμησης. Υπήρχε η σκέψη στην αρχή ο χώρος αυτός να λειτουργήσει ως καφέ αλλά η ανάγκη αυτή ικανοποιήθηκε με τον ιδιαίτερο χώρο του φουαγιέ.

Η επιλογή των υλικών ενισχύει και προσδιορίζει την μορφή του κτιρίου. Χρησιμοποιήθηκαν υλικά σύγχρονα αλλά και διαχρονικά. Η στοά είναι από κατακόρυφους μεταλλικούς σωλήνες διαμέτρου 25 εκατοστών τα δε οριζόντια μεταλλικά δοκάρια είναι στραντζαριστά ορθογωνικής διατομής βαρέως τύπου. Τμήματα της στοάς επικαλύπτονται με πολυκαρμπονικά διάφανα φύλλα. Τα ανοίγματα, οι πόρτες και τα παράθυρα του κτιρίου είναι από έγχρωμο προφίλ αλουμινίου. Στις πόρτες της εισόδου συνδυάζεται ο σίδηρος στην φυσική του μορφή βαμμένος με βερνίκι μαζί με γυαλί σε ένα λιτό σχεδιασμό έτσι ώστε να μην βαρύνει η όψη. Μπροστά από τη γυάλινη πρόσοψη αναρτάται η σήμανση του θεάτρου με φωτεινή επιγραφή τύπου «NEON». Ανάλογη θα τοποθετηθεί και στη πλαϊνή όψη. Η πόρτα που οδηγεί στο κεντρικό κλιμακοστάσιο είναι συνδυασμός γυαλιού με μέταλλο. Η έξοδος κινδύνου είναι μεταλλική. Τα χρώματα που θα χρησιμοποιηθούν στις δύο όψεις είναι η ώχρα του μαρμάρου Καλιφόρνιας με το οποίο είναι επενδεδυμένα τμήματα και των δύο όψεων. Στην συνέχεια επισυνάπτονται σχετικά προσπέκτους Το υπόλοιπο των επιφανειών είναι τριπτός σοβάς βαμμένος με ακριλικό χρώματος κεραμιδί. Τα σιδερένια στοιχεία θα είναι χρώματος μπλε καθώς και τα προφίλ αλουμινίου.

Γενική άποψη οικοπέδου



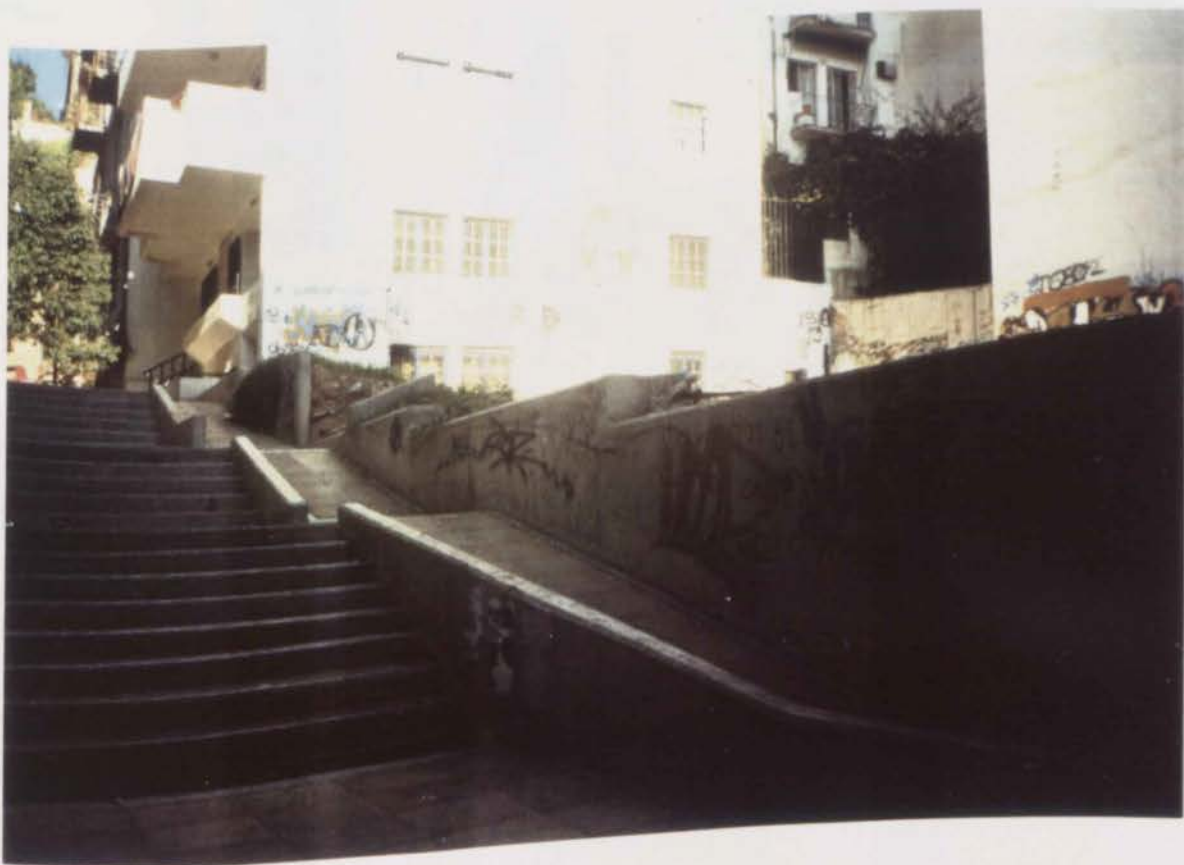
Γωνία οικοπέδου επί των οδών Μεθώνης και Κουντουριώτου



Άποψη οικοπέδου και πεζοδρόμου από την οδό Μεθώνης.



Άποψη οικοπέδου και πεζοδρόμου από την οδό Κουντουριώτου.





Άποψη οικοπέδου



Άποψη οικοπέδου

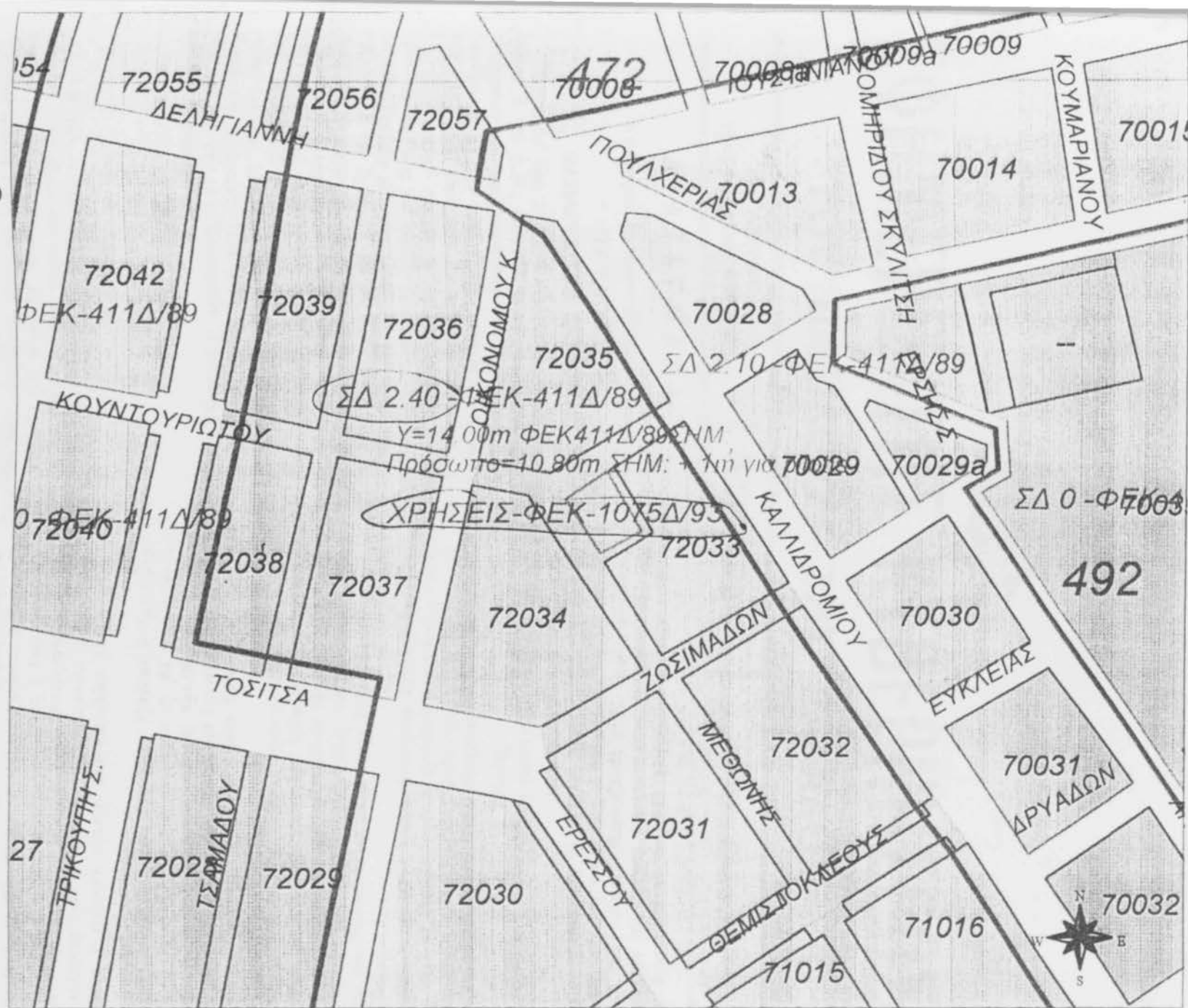




ΔΗΜΟΣ ΑΘΗΝΑΙΩΝ  
ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΑΣ

ΕΠΙΣΚΕΦΘΕΙΤΕ ΤΟ ΔΙΚΤΥΑΚΟ ΤΟΠΟ  
ΤΟΥ ΔΗΜΟΥ ΑΘΗΝΑΙΩΝ  
[www.cityofathens.gr](http://www.cityofathens.gr)

- ΓΡΑΜΜΕΣ
- ΘΕΣΜΟΘ. ΧΡΗΣΕΩΝ
  - ΟΙΚΟΔΟΜΙΚΕΣ
  - ΠΡΑΣΙΩΝ
  - ΝΗΣΙΔΩΝ
  - ΣΤΟΩΝ
  - ΠΕΖΟΔΡΟΜΟΥ
  - ΣΙΔΗΡΟΔΡΟΜΩΝ
  - ΑΡΙΘΜΟΙ ΟΙΚ. ΤΕΤΡ.
  - ΔΡΟΜΟΙ
  - ΠΙΝΑΚΙΔΕΣ
  - ΥΨΗ
  - ΣΔ-ΙΣΧΥΟΝΤΕΣ
  - ΧΡΗΣΕΙΣ ΓΗΣ
  - ΖΩΝΗ I



ΚΛΙΜΑΞ: 1:1,500  
October 23, 2001, 10:06  
ΟΙΚ. ΤΕΤΡ.: 72033  
ΣΥΝΤ. ΔΟΜΗΣΗΣ: ΜΕΙΚΤΟΣ  
ΦΕΚ ΣΔ: ΜΕΙΚΤΑ ΦΕΚ  
ΥΨΟΣ: ΕΙΔΙΚΑ ΥΨΗ - ΒΛΕΠΕ ΧΑΡΤΗ  
ΧΡΗΣΕΙΣ ΓΗΣ: ΕΙΔΙΚΕΣ  
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ: ΟΧΙ  
ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ: ΝΑΙ  
ΓΚΑΡΑΖ: Β'-ΖΩΝΗ  
ΑΡΤΙΟ: Ε=200 Π=10  
προ 9-6-73 Ε=112.50 Π=6  
ΚΑΛΥΨΗ: 70% - ΣΥΝΕΧΕΣ

ΤΟ ΠΑΡΟΝ ΑΠΟΤΕΛΕΙ ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΚΑΡΙΦΗΜΑ - ΓΕΩΓΡΑΦΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΩΝ ΠΟΛΙΣ 2001

ΑΝΑΠΤΥΞΗ - ΥΠΟΣΤΗΡΙΞΗ - **Δ.Α.Ε.Μ**

[www.daem.gr/gis](http://www.daem.gr/gis) - email [gis@daem.gr](mailto:gis@daem.gr)

Νέα Υπηρεσία - Πληροφορίες όρων δόμησης.

[www.cityofathens.gr](http://www.cityofathens.gr)



# ΕΦΗΜΕΡΙΣ ΤΗΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ

## ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Ἐν Ἀθήναις  
τῆ 17 Μαΐου 1936

ΤΕΥΧΟΣ ΠΡΩΤΟΝ

Ἀριθμὸς φύλλου 123

### ΔΙΑΤΑΓΜΑΤΑ

Περὶ Κινηματοῦ Θεάτρων—Κινηματογράφων κλπ.

ΠΑΥΛΟΣ

ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ

Ἐχόντες ὑπ' ὄψει 1) τὰς διατάξεις τῆς παραγράφου 6 τοῦ ἄρθρου 3 τοῦ Α.Ν. 445)1937 «περὶ τροποποιήσεως, συμπληρώσεως καὶ κωδικοποιήσεως τῶν περὶ κινηματογράφων διατάξεων», 2) τὴν παράγραφον 3 τοῦ ἄρθρου 1 τοῦ Α.Ν. 446)1937 «περὶ Θεάτρων», 3) τὸ ἄρθρον 9 τοῦ Ν. Δ. ἀπὸ 17.7.1923 «περὶ σχεδίου τῶν πόλεων, χωρῶν καὶ συνοικισμῶν τοῦ Κράτους καὶ οἰκοδομῆς αὐτῶν», ὡς ἐτροποποιήθη καὶ συνεπληρώθη μεταγενεστέρως, 4) τὰς διατάξεις τῆς παραγράφου 2 τοῦ ἄρθρου 7 τοῦ Ν. 5367)1932 «περὶ ἐκτελέσεως τῶν δημοσίων ἔργων», 5) τὸ ἄρθρον 8 τοῦ Ν. 3078)1954 «περὶ τροποποιήσεως καὶ συμπληρώσεως τοῦ Α.Ν. 1671)1951 περὶ Ὑπουργικοῦ Συμβουλίου καὶ 6) τὴν ὑπ' ἀριθ. 244)1956 γνωμοδότησιν τοῦ Συμβουλίου τῆς Ἐπικρατίας, προτάσει τῶν Ἡμετέρων ἐπὶ τῶν Δημοσίων ἔργων, Κοινωνικῆς Προνοίας, Προεδρίας τῆς Κυβερνήσεως Ὑπουργῶν καὶ τοῦ ἐπὶ τῶν Ἐσωτερικῶν Ὑπουργοῦ, ἀπερασίζομεν καὶ διατάσσομεν:

#### ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Ι.

Γενικά.

Ἄρθρον 1.

1. Διὰ τῶν ἐν τῷ παρόντι διατυπωμένων διατάξεων ἐπιβάλλεται ἡ ἀσφάλεια τοῦ κοινού, τῶν ἠθοποιῶν καὶ τοῦ προσωπικοῦ ἐν γένει τῶν δημοσίων θεαμάτων ἀπὸ κινδύνων ὑγιεινῆς, κυκλοφορίας ἐντὸς καὶ ἐκτὸς τῶν χώρων συγκεντρώσεως τοῦ κοινού ἀπὸ πυρὸς ὡς καὶ πανικῶ ἐξ οἰαδήποτε αἰτίας. Ἐπιδιώκεται ἐπίσης ἡ ἀρτία διακίνησις καὶ ἡ διατάξις αὐτῶν ἀπὸ ἀπόψεως ἀρχιτεκτονικῆς καὶ ἀισθητικῆς ἀκουστικῆς κατ' ἐλευθέρην κρίσιν ὡς καὶ τουριστικῆς τοιαύτης.

2. Αἱ ἐν τῷ παρόντι διατάξεις δεόν νὰ τηρῶνται εἰς πᾶσαν περίπτωσιν ἐξ ἀρχῆς κατασκευῆς, διαμορφώσεως ἢ μεταρρυθμίσεως τόπων ανοικτῶν ἢ ἐστραγαμμένων ὁπωσδήποτε θεάτρων, κινηματογράφων, αἰθουσῶν διαλέξεων, συναυλιῶν κλπ. καὶ ἐν γένει εἰς χώρους συγκεντρώσεως τοῦ κοινού.

3. Αἱ ὑπὸ τῶν διατάξεων τοῦ παρόντος ἐπιβαλλόμεναι ὑποχρεώσεις ἰσχύουσιν ἐπὶ πλέον τῶν δι' ἄλλων γενικῶν ἢ ἐξειδικῶν διατάξεων ἐπιβαλλομένων τοιούτων.

4. Μετατροπῆ τοῦ θερινοῦ θεάματος εἰς χειμερινὸν ἐμπέτει εἰς τὴν πλήρη ἐφαρμογὴν τῶν διατάξεων τοῦ παρόντος Κανονισμοῦ κατὰ πάντα τὰ σημεῖα αὐτοῦ, θεωρουμένης ὡς ἐξ ὑπαρχῆς ἐγκαταστάσεως, πληρῶν τῶν διατάξεων περὶ ἀποστάσεων ἀπὸ ναῶν καὶ κλιμακῶν, νοσοκομείων κλπ., τῶν προβλεπομένων ὑπὸ τοῦ ἄρθρου 9 τοῦ παρόντος Κανονισμοῦ.

5. Προσωρινῆ μεταλλαγῆ χρήσεως λειτουργούντος κινηματογράφου εἰς θέατρον (μουσικῶν ἢ πρόζας) καὶ τάνάπαλιν, ἐπιτρέπεται μόνον μετὰ προηγουμένην γνώμην τοῦ οἰκείου Συμβουλίου, ὅτι πληροῦνται οἱ ὅροι ἀσφαλείας τῶν θεατῶν. Ἡ διάρκεια τῆς τοιαύτης μεταλλαγῆς δὲν δύναται νὰ εἶναι μεγαλύτερα τῶν τριῶν μηνῶν.

Γενικοὶ ὁρισμοί.

Ἄρθρον 2.

1. Θέατρον εἶναι κεκλυμμένος ἢ ἀκάλυπτος τόπος συγκεντρώσεως τοῦ κοινού, πρὸς παρακολούθησιν παραστάσεως ἔργων θεατρικῶν ἢ μουσικῶν ἢ καλλιτεχνικῆς ἐν γένει θεατρικῆς ἢ μουσικῆς ἀποδόσεως ἐνὸς ἢ πλείοτεων καλλιτεχνῶν.

2. Κινηματογράφος εἶναι τόπος συγκεντρώσεως τοῦ κοινού πρὸς παρακολούθησιν ἔργων προβαλλομένων ὑπὸ εἰδικῶν μηχανημάτων προβολῆς κινηματογραφικῶν ταινιῶν εἰκόνων μετὰ συγχρόνου ἀναπαραγωγῆς τῆς φωνοληψίας καὶ τῆς μουσικῆς τῶν κινηματογραφηθειῶν ταινιῶν ἢ αἰνε ἀναπαραγωγῆς φωνοληψίας.

3. Ὁ συνδυασμὸς ἀκροαμάτων ἢ θεαμάτων μετὰ προχθῆς σκηνητῶν ἢ ποτῶν εἰς τὰς θέσεις τῶν θεατῶν δὲν στρεφαί τοὺς τοιούτους τόπους τῆς ἰδιότητος τοῦ θεάτρου ἢ τοῦ κινηματογράφου, ἔστω καὶ ἐν πρόκειται περὶ καλλιτεχνικῆς ἐν γένει θεατρικῆς ἢ μουσικῆς ἀποδόσεως ἐνὸς ἢ πλείονων καλλιτεχνῶν.

4. Αἰθουσα συγκεντρώσεως θεατῶν καλεῖται ὁ κλειστὸς χώρος, εἰς ἐν συγκεντρῶνται τὸ κοινόν: α) πρὸς ἀναφυχὴν διὰ τῆς παρακολούθησεως καλλιτεχνικῆς θεατρικῆς ἢ μουσικῆς ἀποδόσεως ἐνὸς ἢ πλείοτεων καλλιτεχνῶν, μὴ ἔχων σκηνὴν ἢ θάλαμον προβολῆς κινηματικῶν ταινιῶν καὶ β) πρὸς παρακολούθησιν διαλέξεως μετὰ ἢ αἰνε προβολῆς εἰκόνων.

Ἄρθρον 3.

1. Προβάλλομος αἰθούσης ἢ προβάλλομος Ταμείων εἶναι ὁ πρὸ τῆς αἰθούσης τῶν θεάτρων θάλαμος, ἐνθα συνήθως ἐγκαθίστανται τὰ Ταμεία τοῦ Θεάτρου ἢ κινηματογράφου κλπ.

2. Πλατεία τοῦ θεάτρου ἢ κινηματογράφου εἶναι ὁ πρὸ τῆς σκηνῆς χώρος τῆς αἰθούσης τῶν θεατῶν, οὗ τὸ δάπεδον δὲν ὑπερβαίνει τὸ δάπεδον τῆς σκηνῆς διὰ δημιουργίας βαθμίδων, ἀλλὰ δι' ἀνούσης κλίσεως.

3. Ἀνούση πλατεία εἶναι τὸ τμήμα τῆς πλατείας τοῦ θεάτρου κλπ. οὗτος τὸ δάπεδον ὑψοῦται ὑπὲρ τὸ δάπεδον τῆς πλατείας διὰ βαθμίδων.

4. Τοίχος τῆς σκηνῆς εἶναι ὁ ἐκατέρωθεν τοῦ προσώπου τῆς σκηνῆς τοίχος.

5. Πλάγιοι τοίχοι τῆς αἰθούσης θεατῶν εἶναι οἱ ἐγκάρσιοι πρὸς τὸν τοίχον τῆς σκηνῆς τοίχοι.

6. Ὀπίσθιος τοίχος τῆς αἰθούσης θεατῶν εἶναι ὁ ἴσκιος τῆς σκηνῆς τοίχος τῆς αἰθούσης ταύτης.

7. Σκηνή είναι χώρος καλυμμένος ή ἀκάλυκτος όπου έχουν οι ήθοποιόι, διατάσσονται αι σκηνογραφίαι του έργου ή υπάρχουν αι μηχανικά εγκαταστάσεις, αι δια την παράσταν αυτού απαιτούμεναι, τοποθετούνται τα μηχανήματα αναπαραγωγής των ήχων ή ή όθονη προβολής κινηματογραφικών ταινιών.

8. Κτίριον της σκηνής είναι το κτίσμα το περιέχον την σκηνήν, τους θαλάμους ήθοποιών και τα βοηθητικά παραρτήματα αυτής.

9. Όρχήστρας θέσις είναι ό μεταξύ της σκηνής και της πλατείας χώρος, ό διατεθειμένος δια την όρχήστραν.

10. Υποβολείον είναι ή θέσις εγκαταστάσεως του υποδο-  
είως του παιζόμενου έργου.

11. Δάπεδον της σκηνής είναι το δάπεδον όπου παίζουν οι ήθοποιόι ή οι οίσοιδήποτε καλλιτέχναι, προκειμένου δέ περί κινηματογράφων μόνον το όριζόντιον επίπεδον, έφ' ου κείται ή κατωτέρα όριζόντια γραμμή της όθόνης προβολής.

12. Σκηνογραφίαι είναι αι δια την παράσταν του έργου απαιτούμεναι έξωγραφισμέναι εικόνες.

13. Άνοιγμα της σκηνής είναι το επί του τοίχου της σκηνής άνοιγμα, όπερ φράσσεται δια της κλιμακίας και άπομονούται από του χώρου της αίθούσης των θεατών.

14. Περιφερειακός διάδρομος είναι ό περιβάλλον το δάπεδον της πλατείας διάδρομος μεταξύ των θέσεων των θεατών και των πλαγιών και όπισθίου τοίχου της αίθούσης των θεατών, ειδικότερον το τελευταίον τούτο τμήμα του περιφερειακού τούτου διαδρόμου καλεΐται όπισθιος διάδρομος της αίθούσης.

15. Εξώστης (πρώτος—δεύτερος) είναι ό άνω του όπισθίου τμήματος της πλατείας εξώστης των θεατών.

16. Θεωρεία πλάγια ή κεντρικά είναι τα παρά τους πλαγιούς ή τους όπισθίους τοίχους της αίθούσης των θεατών θεωρεία.

17. Άναψυκτήριον είναι ό χώρος όπου οι θεαταί δύνανται κατά τα διαλύματα να λάβωσιν άναψυκτικόν τι ή ψυχρόν φαγητόν.

18. Θάλαμος προβολής είναι ό θάλαμος όπου εγκαθίστανται τα μηχανήματα προβολής ταινιών, εικόνων ή φωτός (προκειμένου μόνον περί θεάτρων).

19. Καπνιστήριον είναι ό ειδικός χώρος, όπου επιτρέπεται το κάπνισμα.

20. Θάλαμος ήθοποιού είναι ό χώρος όπου ό ήθοποιός ενδύεται και κλωπίζεται (καμπρίνι).

21. Εγκαταστάσις τεχνητού κλίματος είναι ή μηχανική εγκατάστασις ή παρέχουσα άερα ρυθμιζόμενης ποιότητος και θερμοκρασίας κλπ.

Άρθρον 4.

1. Πυριμάχοι κατασκευαί είναι εκείναι, αΐτινες άρλεκτοί εΐναι εκ πυρός, τόσον υπό την επίδρασιν αυτού, όσον και του πυρός κατάθεσιν της πυρκαϊάς ύδατος δέν μεταβάλλον ουσιασώς, ούτε την άνοχήν των εις υποδάστανι φορτίων, ούτε την ύφήν των, παρακωλύουσιν δέ έφ' ικανόν χρόνον την διέλευσιν του πυρός.  
Ίδιαιτέρως πυριμάχοι κατασκευαί θεωρούνται:

1) Τοίχοι εκ συμπλοϋς όπτοπλίνθων ή εξ άργιλικών τεχνητών λίθων, πορώδους έλοσσεπέτρας, εκ λίθων σκωρίας άπηλασμένων άνθρακος ή εκ δομικών ύλικών, ίσης πυριμάχου ικανότητος, πάχους τουλάχιστον ήμισείας κανονικής πλίνθου (ής αι διαστάσεις δίδονται υπό του γενικού οικοδομικού κανονισμού του Κράτους), τοίχοι εκ σκυροδέματος πάχους τουλάχιστον 0.10 μ. μη ώπλισμένου ή τουλάχιστον πάχους 0,06 μ. ώπλισμένου σκυροδέματος.

2) Όροφαι εξ όπτοπλίνθων ή εξ έν τη άνωτέρω παραγράφω τεχνητών ή δομικών ύλικών, τηρουμένων των έν αυτή διαστάσεων ελαχίστων διαστάσεων.

3) Δόχοι και φορείς εκ σιδηροπλοϋς σκυροδέματος, σιδηροί φορείς και δοκοί θεωρούνται πυριμάχοι μόνον όταν περιβάλλοντο από πυριμάχου χιτώνος.

4) Υποστυλώματα και στύλοι κατασκευαζόμενα εξ όπτοπλίνθων, άπλου ή σιδηροπλοϋς σκυροδέματος ή εκ φυσικών λίθων δοκιμασθέντων έπαρκώς εις το πυρ. Υποστυλώματα εκ γρανίτου ή μαρμάρου δέν θεωρούνται πυριμάχα. Υποστυλώματα εκ σιδήρου δέν να περιβάλλονται πανταχόθεν υπό πυριμάχου χιτώνος.

5) Κατασκευαί σταγών εκ σιδήρου, τότε θεωρούνται πυριμάχοι, όταν οι σιδηροί έλικυστήρες περιβάλλονται πανταχόθεν υπό πυριμάχου χιτώνος ή όταν ό χώρος της στέγης άπομονούται πυριμάχως και παραμένει άχρησιμοποίητος.

6) Κλίμακες κατασκευαζόμεναι εξ όπτοπλίνθων, σιδηροπλοϋς σκυροδέματος, εκ δοκιμασμένων τεχνητών λίθων ή εκ δοκιμασμένου πελεκητού λίθου. Πεπακτωμέναι βαθμίδες κλιμακών εκ μαρμάρου ή γρανίτου δέν θεωρούνται πυριμάχοι.

7) Όφραι, όταν αυτές δοκιμαζόμεναι παρά της άρχής εις φλόγα πυρός 1000 εκ. περίπου, παρουσιάζουσιν άντίστασιν εις το πυρ επί ήμισιαν ώραν τουλάχιστον όταν κλείουσιν αυτόματως και καπνοστεγώς επί πλεισιού εκ πυριμάχων ύλικών με ύποδοχήν τουλάχιστον 1)1)2 εκ.

8) Υελώματα εις κατακρούσους τοίχους δύνανται να θεωρούνται πυριμάχα, αΐτινα άντέχουσιν εις τας επιδράσεις του πυρός και του ύδατος καταθέσεως τόσον, ώστε δέν επέρχεται θραύσις των ύλών ή κατατροπή της συνθέσεως αυτών εις δοκιμασίαν ενεργουμένην υπό της άρχής δια φλογός πυρός 1000 εκ. επί ήμισιαν ώραν.

9) Πυριμάχοι χιτώνες φορέων και δοκών ή υποστυλωμάτων μη καθ' έπιστους πυριμάχων νοούνται αι κατασκευαί εκ πυριμάχου τοιχοποιίας ή σκυροδέματος γύρω της σιδηράς διατομής, αι επιράνειαι συναρμογής της όποιας πρέπει να πληρώνονται εκ σκυροδέματος 0,03 μ. τουλάχιστον μετά παρεμβέσεως τυρματίνου πλέγματος ή όπτης άργίλλου ή άλλου ίσοδυναμού δομικού ύλικού.

Αι ακάλυπτοι επιράνειαι συναρμογής φορέων εξ έλατου σιδήρου εις επικαλύψεις και εις σιδηρούς πλαισιωτούς τοίχους δέν έχουν γενικώς ανάγκην ιδιαιτέρως προστασίας από πυρός.

2. Άνεξίτητοι κατασκευαί είναι εκείναι, αι όποιαι, μη αναφλεγόμεναι άμέτως άντέχουσιν εις το πυρ τουλάχιστον επί 1)4 της ώρας και έμποδίζουν την διέλευσιν αυτού. Ίδιαιτέρως τοιαύται θεωρούνται:

1) Τοίχοι, όροφαι, υποστυλώματα, ξύλιναι στέγαι, όταν άπαντα ταύτα περιβάλλονται δια καταλλήλου κονιάματος πάχους 1)1)2 εκ. Επιτρέπονται επίσης επένδύσεις δια κονιάματος δια γύψου επί τυρματίνου πλέγματος ή εξ άλλων δομικών ύλών.

2) Κλίμακες εκ τεχνητού άργιλικού άμμολίθου, σιδήρου ή σκληρού ξύλου, κλίμακες εξ άλλων ξύλων ή εκ πυριμάχων λίθων, όταν αυτές είναι επενδεδυμέναι κάτωθεν με 1)2 εκ. πάχους κονίαμα ή με άλλην ίσης ικανότητος επένδυσιν.

3) Όφραι εκ σκληρού ξύλου ή εκ σανιδων περαττων πάχους 2.5 εκ. με επένδυσιν πανταχόθεν (βιδωτήν ή καρρωτήν) εκ σιδηρού έλάματος πάχους 1)2 τουλάχιστον εκ. και άρλεκτον την τε εξωτερικήν επιράνειαν και το κατώφλιον, έφ' όσον αυτές κλείουσιν αυτόματως επί ύποδοχής βάθους 1 και 1)2 τουλάχιστον εκ. Προσθήκας και συμπληρώσεις δύνανται να επιτρέψη ή άρχή αναλόγως των τοπικών συνθηκών.

Άρθρον 5.

Λεωφόρος είναι ή όδός, ής το πλάτος, τουτέστιν ή μεταξύ των δύο έναντι αλληλων οικοδομικών γραμμών άπόστασις, είναι μεΐζον των 15 μ.

Άρθρον 6.

(Όρισμοί)

Χώροι διαρκούς παραμονής ανθρώπων, άνεξαρτήτως της διαρκείας της πραγματικής πραγματοποιήσεως αυτών θεωρούνται οι χώροι διαμονής, ύπνου, εργασίας και άσκήσεως επανγέλατος, τα χωλ διασκέδης, τα μαγειρεία, πλυντήρια, κλπ.

τά δωμάτια ύπνευσης, τὰ ἐργαστήρια, τὰ συνεργεία, οἱ καντίνες ἐργατῶν, τὰ γραφεῖα, καταστήματα κωλίσεως καὶ χώροι ἐν γένει συγκεντρώσεως ἀνθρώπων.

## \* Ἄρθρον 7.

## (Ὅρισμοί)

Χώροι μὴ περιορισμένοι πρὸς διαρκή παραμονὴν ἀνθρώπων θεωροῦνται ἰδίᾳ διαδρόμοι, γὰρ διαδρόμων, κλίμακες, διάδρομοι κλιμάκων, ἀποχωρητήρια, λουτροὰ προωρισμένα δι' οἰκίας ἀνάγκας, χώροι κυλινθήσεως, ἀποθήκαι τροφίμων, καπνιστήρια ζωϊκῶν οὐσιῶν, ξηραντήρια, θερμοκήπια, χώροι θερμάσεως, μηχανοστάσια θερμάσεως, ἀερισμοῦ, φωτισμοῦ ἀναβατήρων, χώροι ἀποθηκείσεως ἐν γένει, ὅταν εἰς τούτους δὲν γίνονται αἱ συναρθεῖς διὰ τὴν συντήρησιν τῶν ἐν αὐτοῖς ἐναποθηκωμένων ἐργασίας.

## \* Ἄρθρον 8.

Ἵπηρετικὸν προσωπικόν, κατὰ τὴν ἔνοιαν τοῦ παρόντος, νοοῦνται οἱ θαλαμηπόλοι, θυρωροί, ἐπιστάται καὶ ταξιθέται ἀμφοτέρων τῶν φύλων, τεχνικὸν δὲ προσωπικόν νοοῦνται οἱ μηχανικοὶ μετὰ τῶν βοηθῶν αὐτῶν (ἠλεκτρολόγοι, μηχανολόγοι, ξυλουργοί, κομμωταί, τεχνίται θεάτρων).

## ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΙΙ.

Θέσις τῶν χώρων συγκεντρώσεως ἀπὸ πολεοδομικῆς ἀπόψεως.

## \* Ἄρθρον 9.

1. Ἀπαγορεύεται τοῦ λοιποῦ ἢ ἐν ἀνοικτῷ χώρῳ ἐγκατάστασις σκηνῆς θεάτρου, κινηματογράφου κλπ., εἰς ἀπόστασιν ἐλάττωσαν τῶν 100 μ. ἀπὸ Νοσοκομείων καὶ Κλινικῶν, ἑστειρωμένων δὲ τοιοῦτων εἰς ἀπόστασιν μικροτέραν τῶν 50 μ. ἀπὸ τῶν αὐτῶν ὡς ἄνω Ἰβρυμάτων.

2. Ἀπαγορεύεται τοῦ λοιποῦ ἢ ἐν ἀνοικτῷ χώρῳ ἐγκατάστασις σκηνῆς θεάτρου, κινηματογράφου κλπ., εἰς ἀπόστασιν ἐλάττωσαν τῶν 50 μ. ἀπὸ ναῶν.

3. Ἀπαγορεύεται ὡσαύτως τοῦ λοιποῦ ἢ ἐν ἀνοικτῷ χώρῳ ἐγκατάστασις σκηνῆς μουσικοῦ θεάτρου, κινηματογράφου κλπ., εἰς ἀπόστασιν μικροτέραν τῶν 200 μ. ἀπὸ παρομοίων ἐγκαταστάσεων, τῆς ἀρμοδίας Ἐπιτροπῆς δυναμένης νὰ ἐπιπρήψῃ μείωσιν τῆς ὡς ἄνω ἀποστάσεως μέχρις 150 μ., ἐφ' ὅσον δὲν θίγεται ἡ κοινὴ ἡσυχία τῶν περιούκων κατὰ τὰς ἐκκαλονιτιμένας ὥρας ταύτης. Κατ' ἐξίχεσιν ἐπιτρέπεται ἢ ἐν ἀνοικτῷ χώρῳ ἐγκατάστασις σκηνῆς θεάτρου «πρόζας» εἰς ἀπόστασιν 50 μ. ἀπὸ λειτουργουσῶν ἐγκαταστάσεων κινηματογράφου ἢ μουσικοῦ θεάτρου.

4. Ἐπίσης ἀπαγορεύεται τοῦ λοιποῦ εἰς ἐστεγασμένα θεάτρα καὶ κινηματογράφους, ὅταν καὶ εἰς τὰ ἐν ἀνοικτῷ χώρῳ λειτουργοῦντα τοιαῦτα, τὰ καίμενα εἰς ἀπόστασιν μικροτέραν τῶν 50 μ. ἀπὸ ναῶν, ἢ παρὰ τῆς ἐπιχειρήσεως τοῦ τῶν ἐκθεσῶν φωτογραφικῶν ὡς καὶ παντὸς εἶδους διακημιτικῆς, προσελλουστῶν τὸ θερηκευτικὸν κίθημα τοῦ κοινοῦ τῆς, προσελλουστῶν τὸ θερηκευτικὸν κίθημα τοῦ κοινοῦ τῆς. Ἡ ἀπόστασις τῆς ὡς ἄνω ἀπαγορεύσεως κτίζονται εἰς 100 μέτρα, προκειμένου περὶ θεάτρων ἢ κινηματογράφων, καί μετῶν ἐναντι τῶν εἰσόδων ναῶν.

5. Ἡ μέτρησις τῶν εἰς τὰς προηγουμένας παραγράφους προβλεπομένων ἀποστάσεων θὰ γίνηται μετὰ τῶν πλησιέστερων ἐξωτερικῶν σημείων τῶν καμένων, προκειμένου μὲν περὶ ναῶν, κλινικῶν, νοσοκομείων καὶ ἐστεγασμένων κινηματογράφων ἢ θεάτρων, ἐπὶ τῶν κτιρίων αὐτῶν, προκειμένου δὲ περὶ τῶν ἐν ἀνοικτῷ χώρῳ λειτουργούντων κινηματογράφων καὶ θεάτρων ἐπὶ τοῦ περιδρόμου (περιφράγματος) αὐτῶν.

6. Ἀπαγορεύεται ὁμοίως ἢ ἐπὶ κοινοχρήστων χώρων ἢ ἀλλῶν, πρασιῶν κλπ. ἐν ἀνοικτῷ χώρῳ ἐγκατάστασις θεάτρων, κινηματογράφων ἐκτὸς ἂν ἐν τῷ οικίῳ ρυμοταμικῶν διαγραμμάτι ἐχῶσι καθορισθῆναι χώροι τοιοῦτων ἐγκαταστάσεων.

## \* Ἄρθρον 10.

1. Ἀπαγορεύεται τοῦ λοιποῦ γενικῶς ἢ ἐγκατάστασις θεάτρων, κινηματογράφων κλπ. εἰς κτίρια ὅπου εὐρίσκονται ἐργοστάσια ἢ ἐργαστήρια ὑλικῶν ἐπικινδύνων ἀπὸ ἀπόψεως πυρὸς ἢ ἀποθήκαι εὐκόλως καιομένων ἀντικειμένων.

2. Θεάτρα ἢ κινηματογράφοι κλπ. περιλαμβάνοντα ἄνω τῶν 2.000 προσώπων πρέπει κατ' ἀρχὴν νὰ ἔχουν κυρίας ἐξόδους πρὸς δύο διαφόρους ὁδούς, πλάτους τοῦλάχιστον 10 μέτρων. Ἐπιτρέπεται παρέκκλισις μόνον ὅταν μετὰ τῶν κυρίων ἐξόδων καὶ τῆς ὁδοῦ ὑπάρχουσιν αὐτοὶ, κήποι ἢ προαυλῖα τοιοῦτων διαστάσεων, ὥστε νὰ δύνανται νὰ δεχθῶσι τὸν συνολικὸν ἀριθμὸν τῶν εἰς θεάτρων, κινηματογράφων κλπ. συγκεντρωθέντων προσώπων, ὑπολογιζομένου ὅτι διὰ τρία πρόσωπα ἀπαιτεῖται τοῦλάχιστον 1 τ. μ. ἐπιφανείας.

3. Θεάτρα, κινηματογράφοι κλπ. μέχρι 2.000 προσώπων πρέπει γενικῶς νὰ ἔχωσι κυρίας εἰσόδους καὶ ἐξόδους ἐπὶ μιᾶς λειωφόρου ἢ ἐπὶ δημοσίας ὁδοῦ ἐχούσης καὶ πλατεῖαν ἐλιγμῶν διὰ τὰ ὄχηματὰ ἧτις ὁδὸς δέον νὰ ἔχη πλάτος τοῦλάχιστον 10 μέτρων.

## \* Ἄρθρον 11.

Αἱ ὁδοὶ ἐφ' ὧν αἱ κύριαι εἰσοδοὶ καὶ ἐξοδοὶ τοῦ κτιρίου θεάτρου, κινηματογράφου κλπ. δὲν πρέπει νὰ εἶναι ἀδιέξοδοι, ἐκτὸς ἂν τὸ κτίριον ἔχη πλείονα τῆς μιᾶς προσόψεως ἐπὶ δημοσίᾳ ὁδῶν, ὅποτε ὁ ὅρος οὗτος εἶναι ἀπαραίτητος διὰ τὴν μίαν ἐξ αὐτῶν.

## \* Ἄρθρον 12.

Ἐπιτρέπεται ἢ διαφόρωσις χώρου συγκεντρώσεως ἐν γένει τοῦ κοινοῦ ὑπὸ τὴν ἐνάμησιν τοῦ ἐδάφους καὶ εἰς βάθος τὸ πολὺ μέχρις ἐξ (6) μέτρων ταύτης.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΙΙΙ.

## Αἰθουσαί Θεάτρων

## \* Ἄρθρον 13.

Τὸ ἐλεύθερον ὕψος τῶν ἀπὸ τοῦδε κατασκευαζομένων αἰθουσῶν θεάτρων, κινηματογράφων κλπ., δὲν ἐπιτρέπεται νὰ εἶναι μικρότερον α) τῶν (5) πέντε μέτρων εἰς τὴν περιπτώσιν τὸ δάπεδον αὐτῶν εἶναι κεκλιμένον, τοῦ ὕψους τοῦτου μετρούμενον κατὰ τὸ ὑψηλότερον σημεῖον τοῦ κεκλιμένου δαπέδου καὶ β) τῶν 5,50 μέτρων εἰς τὴν περιπτώσιν τὸ δάπεδον εἶναι ὀριζόντιον.

## \* Ἄρθρον 14.

Δι' ἕκαστον καθήμενον θεατὴν δέον νὰ ὑπολογίζηται ἀνεξαρτήτως τῶν διαδρόμων, ἐπιφάνεια τοῦλάχιστον 0,45 τοῦ τ. μ.

Δι' ἕκαστον καθήμενον ἐν θεωρείῳ θεατὴν δέον νὰ υπολογίζηται ἐπιφάνεια τοῦλάχιστον 0,80 τοῦ τ. μ.

Ἀπαγορεύεται ἢ διακέρωσις χώρων ὁρίων ἐντὸς τῆς αἰθούσης θεατῶν.

## \* Ἄρθρον 15.

Τὸ ἐλάχιστον ἐλεύθερον ὕψος μετὰ τῶν δαπέδων πλατείας ἢ ἐξώστου ἢ θεωρείου καὶ τῆς ἀνωθεν τῆς θέσεως τοῦ θεατοῦ ὁροφῆς δέον νὰ εἶναι τοῦλάχιστον 2,50 μέτρα.

## \* Ἄρθρον 16.

Αἱ πρὸς περιφερειακὴν διάδρομον ἐξοδοὶ πρέπει νὰ κείνηται οὕτως ὥστε διὰ τὴν πρὸς αὐτὰς προσέλευσιν νὰ ὑποχρεῦται τὸ μείζον μέρος τῶν θεατῶν νὰ ἀπομακρύνεται τῆς σκηνῆς καὶ νὰ φθάσῃ εἰς τοὺς διαδρόμους διὰ τῆς ταχυτέρας καὶ ἀσφαλετέρας ὁδοῦ.

## \* Ἄρθρον 17.

1. Ἄν ὁπισθεν τῆς ἀνωτάτης σειρᾶς θέσεων ἐν τῇ πλατεῖᾳ ἀνολουθῆ ὑπερψωμένον τιμῆμα τῆς πλατείας, ὅπου πρέπει νὰ εἶναι προσπλαστὸν καὶ ἐκ τῶν διακέρωσιν τῆς πλατείας, τότε αἱ σειραὶ θέσεων τῆς ὑπερψωμένης πλατείας δέον, συγκεντρωμέναι καθ' ἑκάστην ἢ νὰ τῶν κτιρίων, νὰ κατευθύνωνται διὰ τὴν ἐκκένωσιν τῶν εἰς τὰς διαφόρους διαδρόμους καὶ κλίμακας, ὅπου καὶ ἐπὶ ἐξόδους.

2. Διά τα τοιαῦτα τμήματα υπερυψωμένης πλατείας, ἵ-  
χθουν ὡς πρὸς τὴν κλίσιν ἀνὰ βάθος, τὴν θέσιν καὶ ὄ-  
ρος, τὸν ἀριθμὸν τῶν σειρῶν θέσεων, τὴν ἀναλογίαν τῶν  
διαδρόμων, προθαλάμων καὶ θυρῶν ἐξόδου, τὰ σχετικὰ ἄρ-  
θρα, εἶτι δὲ τὰ ἀφορῶντα τοὺς ἐξώστους.

Ἄρθρον 18.

1. Τὸ δάπεδον τῶν κατωτάτων σειρῶν θέσεων τῆς πλα-  
τείας τῶν προσπελαστῶν ἐκ τοῦ διαδρόμου τῆς πλατείας,  
λέν πρέπει νὰ κείτῃ χαμηλότερον τοῦ ἐνὸς μέτρου ἀπὸ τοῦ  
τμήματος τοῦ διαδρόμου τοῦ προοριζομένου διὰ τὴν ἐξο-  
δὸν τῆς πλατείας, τὸ δὲ δάπεδον τῆς ἀνωτάτης σειρᾶς θέ-  
σεων, τῆς προσπελαστῆς ἐκ τοῦ διαδρόμου τῆς πλατείας,  
δὲν πρέπει νὰ κείτῃ ὑψηλότερον τῶν 2 μ. ἀπὸ τοῦ τμήμα-  
τος τοῦ διαδρόμου τοῦ προοριζομένου διὰ τὴν ἐξοδὸν ἐκ τῆς  
πλατείας.

Ἄν ἡ μεταξὺ τῆς πλατείας καὶ τοῦ διαδρόμου πλατείας  
διαφορὰ κλίσεως ἀποσβέννεται διὰ κεκλιμένου ἐπιπέδου, τότε  
ἡ κλίσις τοῦ ἐπιπέδου τούτου δὲν πρέπει νὰ ὑπερβαίῃ  
τὴν τῶν 20 τοῖς ἑκατόν.

Ἄρθρον 19.

Θ ε α

Ἀπαγορεύεται ἐγκατάστασις θέσεως θεατοῦ ἐκτρέπουσα  
τὴν πρὸς τὸ κέντρον τῆς σκηνῆς ἢ ὁδόνης προβολῆς ὀπτι-  
κῆν ἀκτῖνα πλέον τῶν 45° ἀπὸ τῆς καθέτου εἰς τὸ κέντρον  
αὐτοῦ.

Ἄρθρον 20.

1. Ἐπιτρέπεται νὰ ὑπάρχωσιν εἰς ἑκάστον θημίσιον θέ-  
μα κατ' ἀνώτατον ὄριον τρεῖς σειραὶ θεωρεῖων καὶ τρεῖς σει-  
ραὶ ἐξώστων. Συνιστάται πρὸς ἐξασφάλισιν καλύτερων ὄρων  
θέα, ἀερισμοῦ καὶ ἀσφαλείας τοῦ κοινοῦ ὡς μορφή θεατρι-  
κοῦ χώρου, ἢ μεθ' ἐνὸς μόνον ἐξώστου αἰθούσας θεατῶν.

2. Ἐν οὐδεμίᾳ περιπτώσει ἐπιτρέπεται ἡ διὰ τῶν ἐξώ-  
στῶν κάλυψις πλέον 1/3 τοῦ μήκους τῆς πλατείας κατὰ  
τὸν ἄξονά τῆς, ἐκτὸς ἐὰν αἱ θέσεις τοῦ ἐξώστου προορίζων-  
ται ὡς πρῶται θέσεις, ὅτε δύνανται νὰ ἐπιτρέπηται ἡ κάλυ-  
ψις τῆς πλατείας, ὅπου ἡ Β' θέσις, κατὰ τὸ μήκος τοῦ  
ἄξονός τῆς μέχρι τοῦ ἡμίσεος, ὑπὸ τὴν προϋπόθεσιν ὅτι θέ-  
λαι ἐξασφαλισθῆ πλῆρως ἡ θέα, ὁ ἀερισμὸς καὶ ἡ ἀσφάλεια  
τοῦ κοινοῦ.

3. Εἰς τοὺς ἐξώστους καὶ τὰ θεωρεῖα δέον νὰ ἐγκαθί-  
στανται προφυλακτικὰ κιγκλιδιώματα ἢ θωράκια, ὕψους τοῦ-  
λάχιστον 0.90 μ. ἀπὸ τοῦ δαπέδου τούτων.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ IV.

Ἀερισμὸς.

Ἄρθρον 21.

1. Ἡ αἰθούσα τῶν θεατῶν δέον νὰ ἔχῃ τοῦλάχιστον δύο  
ὄρους ἢ παράθυρα ἐλέποντα ἕως εἰς τὸ ὑπερθρον καὶ  
καίμενα οὕτως ὥστε νὰ εἶναι δυνατός ἐπιρκῆς ἀερισμὸς.

2. Ὡς ἐπιρκῆς ἀερισμὸς θεωρεῖται ὅτι λαμβάνει χώραν  
ὅταν δι' ἑκάστον θεατὴν προσκομίζονται ἐν τῇ αἰθούσῃ καθ'  
ὄραν τοῦλάχιστον 30 κ.μ. καθαροῦ ἀτμοσφαιρικοῦ ἀέρος. Ἡ  
ταχύτης εἰσόδου ἐν τῇ αἰθούσῃ καθαροῦ ἀέρος δὲν πρέπει νὰ  
ὑπερβαίῃ κατὰ δευτερόλεπτον τὰ 0,30 ἐκ. τοῦ μέτρου καὶ  
εἰς ὕψος 2 μέτρων ἀπὸ τοῦ δαπέδου τῶν θέσεων τῶν θεατῶν.

3. Δι' ἐστεγασμένα θέατρα καὶ κινηματογράφους κάτω  
τῶν 400 θέσεων ἐπιβάλλεται, πλὴν τῶν ἀνωτέρω μέτρων  
καὶ τεχνικῶς ἀερισμὸς, διὰ δὲ τὰ τοιαῦτα ἄνω τῶν 400 θέ-  
σεων ἐπιβάλλεται ἐγκατάστασις ρυθμιζομένης ἔσω ἀεροκρα-  
σίας (τεχνητὸν κλίμα) ἢ ἐκτέλεσις τῆς ὁποίας θὰ ἐπιτρέ-  
πεται κατόπιν ἐγκρίσεως τῆς σχετικῆς μελέτης ὑπὸ τῆς  
ἀρμοδίας ἀρχῆς.

Ἄρθρον 22.

Ἐπιβάλλεται, ὅπως ὁ χώρος τῆς αἰθούσης τῶν θεατῶν  
τελῆ ὑπὸ ἐπιρροίαν, ἀπγορευμένης οὕτω τῆς ἐξώθεν εἰ-

σόδου καπνῶν ἢ ὁσμῶν ἀερίων, τούναντίον δὲ ἐπιβάλλε-  
ται, ὅπως οἱ χώροι τῶν μηχανοστασίων ἐν γένει παροχῆς  
θερμάνσεως, ἀέρος φωτισμοῦ κλπ. ὡς καὶ ὁ τοῦ καπνιστη-  
ρίου καὶ ἀναφυκτηρίου ἀνανεώνωσι τὸν ἀέρα δι' ὑποπίεσεως.

Ἄρθρον 23.

Κατὰ τὴν ἐγκατάστασιν τεχνητοῦ ἀερισμοῦ ὡς καὶ κατὰ  
τὴν ὁργάνωσιν μηχανικῶν ἐγκαταστάσεων παροχῆς ἀτεχνητοῦ  
κλίματος πρέπει νὰ ἐξασφαλισθῆ ἐκτὸς τοῦ ἐπιρκοῦς,  
κατὰ τὰ ἀνωτέρω ἄρθρα ἀερισμοῦ, καὶ α) καθαρὸς τόσον  
τοῦ εἰσερχομένου ἐκ τῆς ἀτμοσφαιρας καθαροῦ ἀέρος, ὅσον  
καὶ τοῦ ἐπανακυκλοφορουμένου τοιούτου ἐκ τῆς αἰθούσης, β)  
θέρμανσις ἢ ψύξις τοῦ ἀέρος ἀναλόγως τῆς ἐποχῆς, γ)  
πλήρης ἀσφάλεια ἀπὸ ρευμάτων ἐν ἐκάστη θέσει, δ) ρυ-  
θμιζομένη ποσότης ὑγρασίας, ε) τὸ διοξειδίον τοῦ ἀνθρακος  
οὐδέποτε θὰ εἶναι μεῖζον τοῦ ὕψους 0,0007 μ<sup>3</sup> εἰς ζώνην  
ὕψους 1—2 μ. ἀπὸ τοῦ δαπέδου, στ) ὁ ἀερισμὸς δέον νὰ ἐπι-  
κτεινηται ὁμοιομόρφως εἰς ὅλα τὰ διαμερίσματα καὶ τοὺς  
χώρους τοῦ κτιρίου, ζ) εἰς τοὺς θαλάμους τῶν μηχανῶν προ-  
βολῆς ὁ ἀερισμὸς δέον νὰ γίνεται ὑφ' οὗς ὄρους καὶ ὁ τῆς αἰ-  
θούσης, η) τὰ μηχανήματα ἀερισμοῦ δέον νὰ λειτουργῶσι  
τοῦλάχιστον 1/2 ὥραν πρὸ τῆς ἐνάρξεως τῆς παραστάσεως  
καὶ μέχρι τέλους αὐτῆς. θ) κατὰ τὴν διάρκειαν τῆς λει-  
τουργίας των καὶ πρὸς ἐξασφάλισιν τῶν α—η ὡς ἄνω ὄρων  
ἢ ρύθμισις τῶν μηχανημάτων ἀερισμοῦ δέον νὰ εἶναι αὐτό-  
ματος.

Ἄρθρον 24.

Καθ' οἰονδήποτε τρόπον καὶ ἂν γίνεται ὁ ἀερισμὸς τῶν  
αἰθουσῶν καὶ λοιπῶν διαμερισμάτων καὶ χώρων τῶν δημο-  
σίων θεατῶν, περὶ ὧν ὁ παρὼν Κανονισμὸς, δέον νὰ λαμ-  
βάνηται μέριμνα ὅπως τὰ ἀνοίγματα τὰ χρησιμεύοντα διὰ  
τὸν ἀερισμὸν εἶναι τοποθετημένα οὕτω καὶ ἡ ταχύτης τῆς  
κυκλοφορίας τοῦ ἀέρος εἶναι τοιαύτη, ὥστε νὰ μὴ ἐνοχλῶν-  
ται οἱ θεαταὶ καὶ τὸ προσωπικὸν διὰ τῆς προσαγωγῆς ἀπ'  
εὐθείας ἐπ' αὐτῶν τοῦ ρεύματος τοῦ ἀέρος. Τὸ ὑποδολεῖον  
δέον νὰ εἶναι περιπεραγμένον κατὰ τρόπον προφυλάττοντα  
ἀπολύτως τὸν ὑποβολὰ ἀπὸ ρευμάτων ἀέρος, ὑγρασίας κλπ.

Ἄρθρον 25.

1. Ἡ ἀρχὴ δύνανται νὰ ἐγκρίνη ἀναλόγως τῶν ἐκάστοτε  
τυνηθῶν, ὅπως μέρος τοῦ εἰσαγομένου ἀέρος λαμβάνηται ἐξ  
αὐτῆς τῆς αἰθούσης τοῦ θεάματος, μετὰ πλήρη καθαρισμὸν  
κλπ., καθορίζουσα ἅμα καὶ τὸ ποσοστὸν τούτου, τὸ δὲ ὑπό-  
λοιπον ἐκ τῆς ἀτμοσφαιρας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ V.

Θέρμανσις.

Ἄρθρον 26.

1. Τὰ θεάτρα, κινηματογράφου κλπ. δέον νὰ θερμαίνων-  
ται διὰ κεντρικῆς θερμάνσεως, ἀπαιτεῖται δὲ ὅπως οἱ χώ-  
ροι ὅπου ὑπάρχουν αἱ ἐπίται πυράς, ὡς καὶ οἱ χρησιμοποιοῦ-  
μενοι διὰ τὴν ἀποθήκευσιν καυτῶν ὑλῶν, περιβάλλωνται  
διὰ πυριμάχων τοίχων καὶ ἔχουσιν ὀροφὰς ἀλειψύρους, ἄνευ  
ἀνοιγμάτων.

2. Οἱ χώροι οὗτοι δέον νὰ ἀπομονῶνται ἀπὸ ὁμοίων χώρων  
καὶ διαδρόμων διὰ θυρῶν ἀλειψύρων αὐτομάτως κλειομέ-  
νων καὶ καπνοσταγῶν. Ἀκαλύπτου τολλῆνες ἀγωγοὶ θερμοῦ  
ὕδατος ἢ ἀτμοῦ ἐπιβάλλεται νὰ ἐπενδύωνται διὰ θυσθερμαγω-  
γῶν ὑλικῶν ἢ νὰ προστατεύωνται ἀπὸ ἐκποῆς διὰ μετακινή-  
των συρματίνων δικτυωμάτων πλεκτῶν ἢ παρομοίων κατα-  
σκευῶν.

3. Ὅχιτοι ἀγωγῆς θερμοῦ ἀέρος δέον νὰ εἶναι πυριμα-  
χοι, νὰ ἐγκαθίστανται δὲ οὕτως ὥστε νὰ εἶναι εὐχερῆς ὁ  
καθαρισμὸς αὐτῶν ἀπὸ τῆς κόπωσης. Τὰ ἀνοίγματα ἐξόδου  
τῶν ὀχετῶν τούτων δέον νὰ ἀφίστανται τοῦλάχιστον 0,25  
μ. ἀπὸ εὐφλέκτων ὑλικῶν.

4. Θερμαντικά σώματα εις ἱματιοφυλάκια πρέπει νὰ περιβάλλονται διὰ ἀκαύστων προστατευτικῶν χιτώνων.

5. Αἱ θερμάστραι δέον νὰ περιβάλλονται διὰ ἀκαύστων προστατευτικῶν χιτώνων στερεομένων ἀμετακινήτως, οἱ καπναγωγοὶ τούτων πρέπει νὰ εἶναι καπνοστεγεῖς, νὰ φέρωνται δὲ ἀμέσως καὶ διὰ καπνοστεγῶν ἀρμῶν εἰς τοὺς τοίχους.

6. Δὲν ἐπιτρέπεται ἡ χρῆσις θερμαστρῶν καύσεως ἀερίου ἢ χρῆσις πυραύων.

#### \*Ἀρθρον 27.

α) Ἡ κεντρικὴ θέρμανσις δέον νὰ ἐπεκτείνεται εἰς ὅλα τὰ διαμερίσματα καὶ χώρους τοῦ κτιρίου, β) ἡ θερμοκρασία εἰς τὴν αἴθουσαν καὶ ἅπαντα τὰ διαμερίσματα πρὸς χρῆσιν τοῦ κοινοῦ καὶ τοῦ προσωπικοῦ θὰ τηρῆται εἰς 18° ἕως 20° κατὰ τὴν χειμερινὴν περίοδον, κατὰ δὲ τὴν θερινὴν ἢ διαφορά μεταξὺ τῆς ἐξωτερικῆς καὶ ἐσωτερικῆς θερμοκρασίας δέον νὰ μὴ ὑπερβαίῃ τοὺς 7° Κελσίου, γ) δέον ἐπίσης νὰ ὑπάρχωσιν εἰς τὴν αἴθουσαν τρία (3) θερμόμετρα καὶ ὑγρόμετρα περὶ τῆς καλῆς λειτουργίας τῶν ὁποίων θὰ ὑπάρχη θεβαίωσις τοῦ Ἀστεροσκοπείου, τοποθετούμενα εἰς σημεῖα καθοριζόμενα ὑπὸ τῆς ἀρχῆς, δ) ἀναλόγως τῶν συνθηκῶν δύναται νὰ ἐπιβληθῇ κατὰ τὴν κρίσιν τῆς ἀρχῆς ἢ τοποθετήσεις θερμογράφου καταγράφοντος τὴν θερμοκρασίαν ἐπιδητικῆς ἐβδομαδιαίας διάρκειας ἅτινα καθ' ἑκάστην ἐβδομάδα θὰ ἀποστέλλωνται εἰς τὸ οἰκεῖον Ὑγειονομικὸν Κέντρον.

#### \*Ἀρθρον 28.

Κινηματογράφοι καὶ θέατρα λειτουργοῦντα κατὰ τὸ θέρος ἐν κλειστῷ χώρῳ.

1. Θεάματα λειτουργοῦντα ἐν κλειστῷ χώρῳ τὸ θέρος μὲ ἀριθμὸν θεατῶν ἄνω τῶν 400 δέον νὰ ἔχωσιν ἐγκατάστασιν ψυκτικῶν μηχανημάτων καὶ ἐπὶ πλεόν τῶν λοιπῶν ἐν τῷ παρόντι: Β. Δ) τ: ἔρων νὰ πληρῶσιν καὶ τοὺς ἀκολουθοῦσας ὁρους: α) ἡ θερμοκρασία τῆς αἰθούσης καὶ τῶν θαλάμων ἠθοποιῶν ὡς καὶ τῶν πρὸς χρῆσιν τοῦ κοινοῦ καὶ τοῦ προσωπικοῦ λοιπῶν διαμερισμάτων καὶ χώρων δέον νὰ εἶναι σταθερά, οὐδέποτε δὲ κατωτέρα τῶν 2500° K., β) ἡ διαφορά μεταξὺ ἐξωτερικῆς καὶ ἐσωτερικῆς θερμοκρασίας, οὐδέποτε ἐπιτρέπεται νὰ ὑπερβαίῃ τοὺς 7° Κελσίου, γ) ἡ ὑγρασία τοῦ ἀέρος θὰ κυμαίνεται μεταξὺ 40—55 ο.σ. Διὰ τὸν ἔλεγχον τούτου δέον νὰ ὑπάρχη ἐγκατεστημένον ὑγρόμετρον, δ) αἱ διατάξεις τῶν παραγράφων δ' καὶ ε' τοῦ ἀρθρου 23 ἐφαρμόζονται καὶ εἰς τὰ κατὰ τὴν παρούσαν παράγραφον θεάματα, ε) εἰς τὸ μηχανοστάσιον ἀερισμοῦ καὶ φύξης ἀπαγορεύεται νὰ ὑπάρχη ἀμμωνία.

### ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ VI.

#### \*Ἀσφάλεια κυκλοφορίας.

#### \*Ἀρθρον 29.

1. Διάδρομοι, κλίμακες, αὐλαὶ, διαβάσεις καὶ ἐξοδοὶ πρέπει νὰ ἔχωσιν τοιαύτας διατάξεις καὶ νὰ φωτίζωνται οὕτως κατὰ τὴν διάρκειαν τῆς λειτουργίας τοῦ θεάτρου, κινηματογράφου κλπ. ὥστε νὰ ἐξασφαλίζεται εὐχέρης, κωνικὴ καὶ ἀκίνδυνος ἐκκένωσις διὰ τῆς συντομωτέρας ὁδοῦ.

2. Ἀπαγορεύονται κατασκευαὶ ἐπὶ τῶν διαδρόμων καὶ τῶν κλιμάκων παρακωλύουσαι τὴν κυκλοφορίαν. Ἡ πορεία πρὸς τὰς ἐξόδους, τοὺς διαδρόμους καὶ τὰς κλίμακας πρέπει νὰ καθίσταται ἐμφανῆς διὰ ἐλευθέρου χρώματος κυανοῦ, καλῶς φωτισμένων. Αἱ ἐξοδοὶ πρέπει νὰ καθίστανται ἐμφανεῖς ὡς τοιαῦται διὰ φωτεινῆς ἐπιγραφῆς.

#### \*Ἀρθρον 30.

1. Οἱ διάδρομοι οἱ χρησιμεύοντες πρὸς ἐκκένωσιν τοῦ θεάτρου, κινηματογράφου κλπ. πρέπει νὰ ἔχωσιν ὅσον συνολικὸν πλάτος, ὥστε νὰ ἀναλογῇ 1 μέτρον πλάτους διαδρόμου ἀνὰ 125 πρόσωπα, μέχρις 600 τοιοῦτων, πέραν δὲ τοῦ ἀριθμοῦ τούτου ἀνὰ 165 διὰ τὰ ἐπὶ πλεόν, ἐξαιρουμένης τῆς περιπτώ-

σεως, καθ' ἣν τὸ θέατρον εἶναι ἐγκατεστημένον ὑπὸ τὴν στάθμην τοῦ ἐδάφους, ὅτε ἡ ἀναλογία τῶν προσώπων ἀνὰ μέτρον μειοῦται κατὰ 25 ο.σ. Ἐν οὐδεμίᾳ περιπτώσει ἐπιτρέπεται πλάτος διαδρόμων μικρότερον τῶν 2 μέτρων. Ἐπιτοίχοι, τράπεζαι, καθίσματα κλπ. ἐπιτρέπεται νὰ ἐξέχωσιν τὸ πολὺ 0,15 μ. χωρὶς ἐντεῦθεν νὰ συμπεριληφθῇ ἡ μείωσις τοῦ κατὰ τὰ ἀνωτέρω πλάτους τοῦ διαδρόμου. Παρομοίαι ἐξοχὴ καὶ ὑπὸ τοὺς ἀνωτέρω ὅρους ἐπιτρέπεται διὰ τὰ φύλλα θυρῶν ἢ τοὺς ἀναρτήρας ἐνδομάτων.

2. Κεκλιμένα ἐπίπεδα δὲν δύναται νὰ ἔχωσιν κλίσην ἀνωτέραν τοῦ 20 ο.σ. Ἡ κλίσις αὕτη πρέπει νὰ ἀρχίζῃ εἰς ἀποστασιν τοῦλάχιστον 1 μ. ἢ ὅσον εἶναι τὸ πλάτος τῆς θύρας τῆς κεκλιμένης εἰς τὴν ἀρχὴν ἢ τὸ τέλος τῆς κλίμακος.

3. Αἱ βαθμίδες τῶν κλιμάκων πρέπει νὰ ἔχωσιν πέλμα πλάτους τοῦλάχιστον 0,30 μ. καὶ ὕψους ὄχι μείζον τῶν 0,16 μ. Εἰς κλίμακας ὄχι εὐθείας ἀνάθου τὸ πλάτος τοῦ πέλματος δὲν ἐπιτρέπεται νὰ εἶναι μικρότερον τῶν 0,23 μ. εἰς τὸν φανόν. Θύραι, αἵτινες ἄγουσιν εἰς τὰς κλίμακας πρέπει νὰ ἀπέχωσιν τοίτων, ὅσον εἶναι τὸ πλάτος τῶν φύλλων τῆς θύρας καὶ τοῦλάχιστον 0,80 μ. Διασκευὴ ἀποθηκῶν κάτωθι τῶν κλιμάκων ἀπαγορεύεται.

#### \*Ἀρθρον 31.

1. Τὸ συνολικὸν πλάτος τῶν εἰς τὸ ὑπαιθρον ἀγούτων ἐξόδων πρέπει νὰ εἶναι τοῦλάχιστον 2 μέτρα, νὰ ὑπολογίζηται δὲ ὁμοίως ὡς οἱ διάδρομοι.

Εἰς περιπτώσειν ἐγκαταστάσεως κοινῶν κλιμάκων ὡς ἐξόδων πρὸς ἐξυπηρέτησιν ἐν τῷ αὐτῷ κτιρίῳ λειτουργούντων πλειόνων θεαμάτων, δέον ὅπως αἱ διατάξεις αὐτῶν καθορίζωνται ὑπὸ τοῦ ἀρμοδίου Συμβουλίου, ἐν συναρτήσει πρὸς τὸν ὅλικόν ἀριθμὸν τῶν θεατῶν, τῶν θεαμάτων τῶν ἐξυπηρετούμενων ὑπ' αὐτῶν.

#### \*Ἀρθρον 32.

1. Αἱ θύραι πρέπει νὰ ἀνοίγουν πρὸς τὰ ἔξω καὶ νὰ μὴ ἔχωσιν κατώφλιον (κατωκάσι). Ἐξίχοντα ἢ πλήρως περιστρεφόμενα φύλλα θυρῶν ἐπιτρέπεται νὰ ἐξέχωσιν πρὸς τοὺς διαδρόμους τὸ πολὺ κατὰ 0,15 μ., χωρὶς νὰ περιορίζωσιν ἐκ τούτου τοὺς καθορισμένους πλάτους διαδρόμων.

2. Τὸ σύστημα κλείσεως τῶν θυρῶν τῆς αἰθούσης τῶν θεατῶν πρέπει εὐκόλως νὰ ἀνοίγῃ ἔσωθεν διὰ μιᾶς μόνον κινήσεως κατὰ τὴν διεύθυνσιν ἐκ τῶν ἄνω πρὸς τὰ κάτω, τῆς λαβῆς τιθεμένης εἰς τὸ ὕψος 1,20 μ. ἀνω τοῦ διαπέδου. Τὰ ἀνοιγέμενα φύλλα θυρῶν πρέπει νὰ συγκρατῶνται εἰς τοὺς τοίχους δι' αὐτομάτων ἐλατηρίων, τοποθετουμένων κατὰ τὴν ἐξωτερικὴν παρειαίαν.

#### \*Ἀρθρον 33.

#### Διάταξις θέσεων.

1. Προκαίμενοι περὶ ἐπιτοκασμένων θεαμάτων τα ἐν τῇ πλατείᾳ κόνια καθίσματα πρέπει νὰ στερεώνωνται κατὰ τρόπον ἀποκλείοντα τὴν δυνατότητα μετακινήσεώς των. Τὸ ἐλεύθερον πλάτος τοῦ καθίσματος δὲν πρέπει νὰ εἶναι μικρότερον τοῦ 0,48 μ., τὸ ὕψος τοῦ ἐδάφους τοῦ καθίσματος δέον νὰ εἶναι 0,45 μ. Τὸ ἐλεύθερον ὕψος τοῦ ἐρειστικού ἀπὸ τοῦ ἐδάφους 0,43 μ. Τὸ ἐλεύθερον βάθος τοῦ καθίσματος 0,48 μ. Τὸ ἐρειστικὸν δέον νὰ εἶναι κεκλιμένον ἰσοκρόως πρὸς τὰ ὀπίσω. Τὰ καθίσματα θὰ διαχωρίζωνται ἀλλήλων δι' ὑποχειρίου πλάτους 7 ἐκαστοῦτων.

2. Ἡ ἐλευθέρη ἀπόστασις μεταξὺ δύο διαδοχικῶν σειρῶν καθισμάτων δὲν δύναται νὰ εἶναι μικρότερα τῶν 0,85 μ. προκαίμενοι περὶ καθισμάτων μὲ ἐδρανα αὐτομάτως ἀνοιγόμενα πρὸς τὰ ὀπίσω, ἄλλως ὄχι μικρότερα τῶν 0,90 μ.

#### \*Ἀρθρον 34.

1. Εἰς τὴν πλατείαν μίαν σειρὰ συνεχῆς καθισμάτων κειμένη ἐγγὺς πλευρικῶν διαδρόμων ἢ ἐγγὺς τοῦ προσηκνίου, δὲν ἐπιτρέπεται νὰ ἀποτελῆται ἀπὸ περισσοτέρων τῶν 14, εἰς δὲ τὸν ἐξώστην οὐχὶ περισσοτέρων τῶν 12.





4. Η αρμοδία αρχή δικαιούται, αναλόγως τῶν ὑφισταμένων συνθηκῶν, νὰ καθορίσῃ τὴν θέσιν τῶν ἐξόδων διὰ τὴν κυριότεραν ἐξοδὸν τῶν θεατῶν ἐκ τοῦ χώρου τοῦ θεάματος.

\*Ἀρθρον 46.

1. Εἰς τοὺς πρὸς χρῆσιν τοῦ κοινοῦ διαδρόμους, δεόν νὰ ὑφῆρξῃ ἐνδεικτικὴ ἐπιγραφή φωτεινῆ χρώματος ἐρυθροῦ «Κίνηση», ἐπὶ πλέον δὲ φωτεινὸν βέλος κατευθύνσεως (πρὸς ἄλλο) τοῦ αὐτοῦ χρώματος.

2. Ἀπαγορεύεται ἡ παρὰ τὰς ἐξόδους ἐναπόθεσις καὶ πᾶσι παντὸς ἀντικειμένου, δυναμένου νὰ περιορίσῃ τὸ πλάτος τοῦ πλάτους ἢ νὰ παρεμποδίσῃ τὴν κυκλοφορίαν.

3. Τὰ ταμεία ἢ γραφεῖα ἐλέγχου τῶν εἰσιτηρίων δὲν ἐπιτρέπεται νὰ παρεμποδίσωσι τὰς ἐξόδους ἢ ὀπισθόητοις νὰ εἰσῶσι τὸ πλάτος αὐτῶν.

\*Ἀρθρον 47.

1. Αἱ ἱματιοθήκαι, ὅπου ὑπάρχουσι, δὲν ἐπιτρέπεται νὰ ἐγκαθίστανται εἰς στενώσεις διαδρόμων. Πρέπει δὲ νὰ διατάσσονται οὕτως ὥστε νὰ μὴ διαταράσσεται ἡ κανονικὴ ἐκκίνωσις τοῦ θεάτρου, κινηματογράφου κ.λ.π.

2. Βέλη ἐγκαθιστάμενα πρὸς ἐνδειξὴν κατευθύνσεως δὲν πρέπει νὰ συνυπολογίζωνται εἰς τὸ πλάτος τοῦ διαδρόμου, μετὰ δὲ τούτων καὶ τῆς προσθίας ἀμικῆς τῶν τραπέζων τῶν ἱματιοθηκῶν πρέπει νὰ ὑπάρχῃ ἐλεύθερος διάδρομος τοῦλάχιστον 1,25 μ.

\*Ἀρθρον 48.

1. Ἡ ὀργάνωσις θέσεων πωλήσεως ἐμπορευμάτων καὶ ποτῶν εἰς θέατρα, κινηματογράφους κ.λ.π. ἐπιτρέπεται μόνον κατόπιν ἐγκρίσεως τῆς ἀρμοδίας ἀρχῆς, ἀπαγορευομένης τῆς ἐγκαταστάσεως τοιούτων θέσεων εἰς κλιμακοστάτια, ἰσχυρῶν ὀπισθόητοις τῶν ἀνωτέρω σχετικῶν διατάξεων.

2. Δεόν νὰ ἀποφεύγηται ἡ τοποθέτησις ἱματιοθηκῶν ἀπέναντι ἐξόδων καὶ δὴ ἐξόδων κινδύνου. Αἱ εἰς τὰς εἰσόδους τούτων τράπεζαι (παραδόσεως) δεόν νὰ κείνται πρὸς τὰ ἔσω (ὀπίσω) τῶν, ὥστε νὰ ἀξάνεται τὸ πλάτος τῶν πρὸ αὐτῶν διαδρόμων κατὰ 1)2, ἢ ἀξήσει δὲ αὐτῆ (τοῦ πλάτους) νὰ μὴ εἶναι μικροτέρα τοῦ 1 μέτρου.

3. Καρφονεῖα - Μπάρ καὶ παρόμοια καταστήματα (ἐπὶ ἐπιτεταμένον), προοριζόμενα πρὸς ἐξυπηρέτησιν τῶν θεατῶν, ἐγκαθίστανται κατὰ τὰς διατάξεις τοῦ ἀρθρου 148 τοῦ παρόντος ἐντός τοῦ κτηρίου τοῦ δημοσίου θεάματος, δεόν ὅμως ἀπαραιτήτως ὅπως μὴ συγκοινωνῶσιν ἀπ' εὐθείας μετὰ τῆς αἰθούσας, νὰ ἐγκαθίστανται δὲ εἰς τοιοῦτον χώρον καὶ κατὰ τρόπον ὥστε νὰ μὴ παρακωλύεται οὐδ' ἐπ' ἐλάχιστον ἡ κυκλοφορία εἰς τοὺς διαδρόμους κ.λ.π.

4. Ἡ ἐγκατάστασις θέσεων πωλητῶν ἐμπορευμάτων καὶ ποτῶν εἰς θέατρα, κινηματογράφους κ.λ.π. ἐπιτρέπεται μόνον κατόπιν ἐγκρίσεως τῆς ἀρχῆς.

Τοιαύτη ἐγκρίσις δὲν δίδεται εἰς περίπτωσιν ὑπάρξεως διαταγῶν ἀπὸ ἀπόψεως ἀστυνομικῆς ἀσφαλείας.

Ἀπαγορεύεται ἡ ἐγκατάστασις θέσεων πωλητῶν εἰς κλιμακοστάτια.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ VII.

Ἡλεκτρολογικαὶ ἐγκαταστάσεις Κινηματογράφων καὶ Θεάτρων.

\*Ἀρθρον 49.

Γενικά.

1. Ὁ δι' ἡλεκτρικοῦ ρεύματος φωτισμὸς ἐπιβάλλεται ἀνεξαρτήτως εἰς ὅλας τὰς περιπτώσεις τῶν κινηματογράφων καὶ θεάτρων.

2. Ὁ ἡλεκτρικὸς φωτισμὸς τοῦ μὲν κινηματογράφου θὰ κατατελεῖται ἀπὸ τέσσαρα κυρίως μέρη α) ἐκ τοῦ κυρίου φωτισμοῦ τοῦ κινηματογράφου, β) ἐκ τοῦ φωτισμοῦ πανικοῦ, γ) ἐκ τοῦ φωτισμοῦ κινδύνου καὶ δ) ἐκ τοῦ φωτισμοῦ διαφημίσεως καὶ διαφητικῶν ἀλλὰ μὴ κοινοχρήστων χώρων (Γραφείων, ἱματιοθηκῶν κ.λ.π.), ὁ δὲ ἡλεκτρικὸς φωτισμὸς τοῦ θεάτρου θὰ κατατελεῖται ἀπὸ τὰ αὐτὰ ὡς ἀνω μέρη, ἐπὶ πλέον δὲ καὶ ἀπὸ φωτισμὸν σκηνῆς.

3. Ὡς κυρίως φωτισμὸς τοῦ κινηματογράφου ἐννοεῖται ἅπας ἐν γένει ὁ φωτισμὸς τῆς αἰθούσας τῶν θεατῶν ὡς καὶ ὁ φωτισμὸς τῶν κοινοχρήστων χώρων, ἤτοι διαδρόμων, ἐξόδων, κλιμακῶν, προθαλάμων, αὐλῶν κ.λ.π.

4. Ὡς φωτισμὸς πανικοῦ ἐννοεῖται μέρος τοῦ φωτισμοῦ τῆς αἰθούσας τῶν θεατῶν, τὸ ὅποιον δεόν νὰ ἀνάπτηται ἀπὸ σημείου εὐρισκομένου εἰς κατάλληλον, εὐκόλως προσιτὴν καὶ γνωστὴν εἰς ὅλον τὸ προσωπικὸν θέσιν.

Ἡ ἐγκατάστασις τοῦ φωτισμοῦ τούτου δεόν νὰ εἶναι οὕτω διατεταγμένη, ὥστε ἐν περιπτώσει πυρκαϊῆς εἰς τὸν θάλαμον προβολῆς ἢ εἰς τὴν σκηνὴν ἢ ἐγκατάστασις αὕτη νὰ μὴ διατρέχῃ οὐδένα κίνδυνον.

5. Διὰ τοῦ φωτισμοῦ τούτου αἱ δίοδοι, διάδρομοι καὶ ἐξοδοὶ τῆς αἰθούσας τῶν θεατῶν δεόν νὰ φωτίζωνται ἀρκετὰ καλῶς. Ἐφ' ὅσον οἱ κοινοχρήστοι χώροι (προθάλαμοι, κλιμακες, ἐξοδοὶ κ.λ.π.) δὲν φωτίζονται διαρκῶς καὶ ἐπαρκῶς κατὰ τὴν διάρκειαν τῆς παραστάσεως, τότε θὰ ἐροδιάζωνται οὗτοι καὶ διὰ φωτισμοῦ πανικοῦ.

6. Ὡς φωτισμὸς κινδύνου ἐννοεῖται ἕτερος φωτισμὸς ἐντελῶς ἀνεξάρτητος τοῦ κυρίου ὡς καὶ παντὸς ἄλλου φωτισμοῦ καὶ τοιούτου ὥστε ἐν περιπτώσει τελείας διακοπῆς τοῦ κυρίου φωτισμοῦ οἱ θεαταὶ νὰ δύνανται νὰ κυκλοφορήσωσι.

7. Ὡς φωτισμὸς διαφημίσεως κ.λ.π. ἐννοεῖται ὁ φωτισμὸς προσόψεων, ταμείων κ.λ.π. διαμερισμάτων καὶ ὅστις φωτισμὸς οὐδεμίαν σχέσιν δύναται νὰ ἔχῃ μετὰ τὴν ἀσφάλειαν τῶν θεατῶν. Ὡς φωτισμὸς σκηνῆς ἐννοεῖται ἅπας ὁ φωτισμὸς ταύτης ἢ τοῦ κανονικοῦ φωτισμοῦ, συστοιχίαι λαμπτήρων (μπαταρίας -μπλακάντσι) προβολῆς ἐντός καὶ ἐκτός τῆς σκηνῆς θάλαμοι ἡθοποιῶν, διάδρομοι, κλιμακες κ.λ.π.

8. Ὁ φωτισμὸς τῆς αἰθούσας ὡς καὶ ὁ φωτισμὸς τῆς πλατείας τῶν ὑπαίθριων θεῶν νὰ μὴ εἶναι οὕτε ἐκτυφλωτικὸς οὕτε λίαν πενιχρὸς. Συνιστᾶται ὁ ἐμμέσος φωτισμὸς διὰ τὰς αἰθούσας τῶν θεάτρων. Κατὰ τὴν ἐκτέλεσιν τῆς ἡλεκτρικῆς ἐγκαταστάσεως τοῦ φωτισμοῦ τῆς αἰθούσας τῶν θεατῶν, ὡς καὶ τῆς πλατείας τῶν ὑπαίθριων θεῶν νὰ ληφθῇ πρόνοια, ὥστε ἡ ἀρχὴ καὶ ἡ σέξις τοῦ φωτισμοῦ τούτου νὰ γίνηται ἐαθμιαιῶς καὶ ν' ἀποφεύγηται οὕτω ἡ ἀπότομος μετέξασις ἀπὸ τοῦ σκότους εἰς τὸ φῶς καὶ τάνάπαιλι.

9. Ἀνηρητὰ φωτιστικὰ σώματα δεόν νὰ ἀναρτῶνται μετὰ προσοχῆς καὶ ἐὰν εἶναι βαρῆα ἢ ὑψηλὰ τοποθετημένα, νὰ ἀναρτῶνται μετὰ διπλῆν ἀνάρτησιν. Οἱ ἀγωγοὶ (τὰ σύρματα) τῶν ἡλεκτρικῶν λαμπτήρων δὲν ἐπιτρέπεται νὰ χρησιμοποιῶνται διὰ τὴν ἀνάρτησιν αὐτῶν. Τὸ κατώτερον μέρος τῶν φωτιστικῶν σωμάτων δεόν νὰ ἀρίστανται ἀπὸ τοῦ ἐδάφους τοῦλάχιστον 2 μέτρα. Συνιστᾶται ἡ χρησιμοποίησις προφυλακτικοῦ συρματινοῦ πλέγματος περίε τῶν ὑψηλῶν κωδῶνων.

\*Ἀρθρον 50.

Ἐκτέλεσις τῆς ἐγκαταστάσεως.

Διὰ τὴν ἐκτέλεσιν τῆς ἡλεκτρικῆς ἐγκαταστάσεως ἰσχύουν, δι' ὅτι δὲν ἀναφέρεται εἰς τὸ παρόν, οἱ κανονισμοὶ περὶ ἐκτελέσεως ἐσωτερικῶν ἡλεκτρικῶν ἐγκαταστάσεων.

Μία σχηματικὴ παράστασις ἐμφαίνουσα κατὰ τρόπον εὐληπτον τὴν διανομὴν καὶ τὴν συνδεσμολογίαν τῶν κυκλωμάτων τῆς αἰθούσας θεατῶν ἢ τῆς σκηνῆς κατὰ τὴν περίπτωσιν, θὰ ἀναρτᾶται εἰς θέσιν ἐμφανῆ πλησίον τοῦ κεντρικοῦ πίνακος.

\*Ἀρθρον 51.

Ἵποσταθμοί.

Ἐγκαταστάσεις ὑποσταθμοῦ (μετασχηματιστῶν, διακοπῶν ἐλαίου κ.λ.π.) δεόν νὰ ἐγκαθίστανται εἰς χώρους τοιοῦτους ὥστε ἐν περιπτώσει πυρκαϊῆς ἢ ἐκρήξεως εἰς τὰς εγκαταστάσεις ταύτας νὰ μὴ ὑπάρχῃ κίνδυνος διὰ τοῦ θεατοῦ ἢ τοῦ ἡθοποιῶν οὕτε νὰ δύναται νὰ γίνῃ ἀνικλήθη ὑπὸ τούτων.

Πρὸς τοῦτο δεόν ν' ἀποφεύγωνται χώροι εὐρισκόμενοι ὑπὸ τὴν αἰθούσαν τῶν θεατῶν, τὴν σκηνὴν, τὰς κλιμακὰς καὶ ἐ-

έξόδους και να εκλέγονται κατά το δυνατόν χώροι εις αύλας και τα παρόμοια

Άρθρον 52.

Διανομή των γραμμών εις τους λαμπτήρας.

Εις χώρους εις τους οποίους υπάρχουν περισσότεροι των τριών λαμπτήρων ως και εις όλους τους προθαλάμους, κλίμακας και εξόδους, δεόν οι λαμπτήρες να συνδέονται προς δύο τουλάχιστον κενωρισμένους και με ιδιαίτερας ασφαλείας γραμμάς διακλαδώσεως. Της διατάξεως ταύτης επιτρέπεται να γίνη απομάκρυνσις, εφ' όσον οι λαμπτήρες κινδύνου εξασφαλίζουν αρκετόν φωτισμόν.

Άρθρον 53.

Υποδιαίρεσις των γραμμών.

Αι ηλεκτρικαί γραμμάι θά χωρίζονται εκ του κεντρικού πίνακος εις ομάδας, οι δέ μεγάλαι εγκαταστάσεις δύνανται να χωρίζονται και εις τμήματα, έχοντα ιδιαίτερον μερικόν πίνακα τροφοδοτούμενον δι' ιδιαίτερας γραμμής εκ του κεντρικού πίνακος.

Τούτο συνιστάται και γίνεται, ίνα, εν περιπτώσει βλάβης εις μέρος της εγκαταστάσεως, μή και η ασφάλεια του κεντρικού πίνακος και ούτω μείνη εκτός λειτουργίας ολόκληρος η εγκατάστασις. Διά του χωρισμού των γραμμών εις ομάδας καθίσταται δυνατή η πορεία αυτών κατά διαφόρους διευθύνσεις και εις τρόπον ώστε εν περιπτώσει άτυχημάτος εις μέρος του κεντρικού (πυρκαϊκή κλπ.) να μη διακινδυνεύη η ολη εγκατάστασις.

Άρθρον 54.

Πίνακες διακοπών και ασφαλειών.

Διακρίνται και ασφαλείαι δέον να συγκεντρώνονται εις ομάδας επί πίνακων και να μη είναι προσιταί εις το κοινόν. Τούτο επιβάλλεται, ίνα καθίσταται δυνατός ο ταχύς και εύκολος χειρισμός των διακοπών. Δεν πρέπει να θεωρηθήναι ότι οι πίνακες δεν είναι προσιτοί εις το κοινόν, εάν ούτοι τοποθετηθώσιν εντός κλειστών έρμαρίων. Δέον ούτοι να τοποθετηθώσιν εις μέρος εις το οποίο δεν εισέρχεται το κοινόν και των όποιων, εν περιπτώσει πυρκαϊκού του θεάπροσπέλασις να είναι εύκολος από το προσωπικόν του θεάτρου ή τους πυροσβέστας.

Άρθρον 55.

Εγκατάστασις γραμμών φορηταί συσκευαί.

1. Οι άγωγοί των σταθερών γραμμών όλου του κτιρίου, δέον να τοποθετηθώσιν εντός χαλυδασωτήρων μετά μονωτικής επένδυσεως εις δυνάμει των συσκευών φωτισμού ή κινήσεως μέχρι των συσκευών εξαρτήματα ή κινήσεως διακλαδώσεως. Τα χρησιμευούμενα εξαρτήματα δια της διακλαδώσεως δέον να είναι κατάλληλα δια χαλυδασωτήρων. Τυχόν χρησιμευούμενα διακλαδωτήρια δέον να είδονται η λυχνολογικά εις διακλαδώσεως σωλήνων δέον να είδονται στεγανού τύπου και να καλλιώνται καλώς επί του χαλυδασωτήρος.

2. Επιτρέπεται η εγκατάστασις γραμμών δι' ώπλισμένων κλωθίων, χρησιμευούμενων εν τη περιπτώσει ταύτων κατάλληλων εξαρτημάτων.

3. Η χρήση γυμνών άγωγών ρεύματος δια τας εγκαταστάσεις απαγορεύεται απολύτως.

4. Εις δε περιπτώσει χρησιμοποείται συρματόσχοινην δια της στήριξιν των άνωθεν άγωγών ρεύματος εις ύψαιθρίων κινήσεως ή θεάτρα, η διάμετρος των συρματόσχοινων δέον να είναι τουλάχιστον 5 χιλ., η δέ σπέρμασις ούτως να γίνηται κανονικώς και μέσω έντατήρων. Εις τας περιπτώσεις ταύτας επιτρέπεται η χρησιμοποίησις μονωμένων άγωγών σωλήνων.

5. Αι φορηταί συσκευαί φωτισμού, οι έκτεθειμένοι εις μηχανικώς βλάβη δέον να τροφοδοτηθώσιν μέσω έντατήρων άγωγών τύπου θεάτρων ή άλλων ισχυρών.

Άρθρον 56.

Προστασία λυχνιών

Αι σταθερώς εγκατεστημένοι λυχνία εις τον θαλάμον προβολής, τους θαλάμους ήθοποιών και πάσαι αι λυχνία των έργατηρίων, αποθηκών, κλιμάκων και αποχωρητηρίων δέον να εφοδιάζονται δια προστατευτικών κωδώνων μετά η άνευ τυματίου δικτυωτού έστερωμένου ούχι επί της λυχνολογής, άλλ' επί του ύποστηρίγματος ταύτης. Ωσαύτως οι εν γένει λαμπτήρες της αίθουσης των θεατών η της πλατείας των ύπαιθρίων δέον να εφοδιάζονται δι' ύαλίνων κωδώνων (έρματούρες).

Άρθρον 57.

Τάσις ρεύματος

- 1. Διά τον φωτισμόν δεν επιτρέπεται χρησιμοποίησις τάσεως έναντι της γης μεγαλύτερα των 250 βόλτ.
2. Γραμμαί τάσεως μεγαλύτερας δια τους ύποσταθμούς η κινήσεις η διακομίσσεις δέον να εγκαθίστανται εκτός της αίθουσης του θαλάμου προβολής της σκηνής και των κεινοχρηστών χώρων.

Άρθρον 58.

Επίβλεψις της εγκαταστάσεως

1. Απαται εν γένει αι ηλεκτρικαί και μηχανικαί εγκαταστάσεις αίθουσης, θαλάμου προβολής, σκηνής κλπ., δέον πρό της θέσεως εν λειτουργία και έκτοτε ανά έτος το πολύ να επιθεωρούνται τη φροντίδι του επιχειρηματίου υπό ειδικού άδειούχου ηλεκτρολόγου. Το ύπ' αούτο χορηγούμενον πιστοποιητικόν περί έλέγχου των ηλεκτρικών εγκαταστάσεων δια την καλήν μέωσιν των γραμμών παροχής ρεύματος κλπ. και την σωζώνως τας καιμένιας διατάξεσιν έκτέλεσιν των εγκαταστάσεων τούτων, δέον να παραδίδηται εις τα αρμόδια Συμβούλια επιθεωρήσεως των κινηματογράφων και θεάτρων.

2. Το προσωπικόν (τεχνίθεται κλπ.) το όποιον, λόγω της θέσεως του θά αντίληφθη πρότον άνωμαλίαν λειτουργίας της προβολής η της παραστάσεως η της τάσεως εν τη αίθουση δέον να γρηορή και να είναι εις θέσιν να χειρισθ η τα φωτα πνικου η του κεντρώ φωτισμού. Πάντως χειρισμός φωτων πνικου η αίθουσης θά γίνεται βάσει οδηγίων και εις περιπτώσει καθωρισμένας.

Ο φωτισμός πνικου θά άνάπτηται επίσης και όταν άνάπτεται και ο λοιπός φωτισμός της αίθουσης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ VIII.

Φωτισμός κινδύνου

Άρθρον 59.

Γενικά

1. Εις τους κινηματογράφους και τα θεάτρα δέον να ύπάρχη και έτερος φωτισμός, φωτισμός κινδύνου, έντελωσ άνεξάρτητος των λοιπών και τοιοϋτος ώστε εν περιπτώσει τείλειας διακοπής του κεντρώ φωτισμού οι θεαταί να δύνανται να κυκλοφορήσωσι. Τούτέστιν δέον ο φωτισμός κινδύνου να είναι τοιοϋτης έντάσεως ώστε να άποφεύγηται εντός της αίθουσης η της πλατείας των ύπαιθρίων το ψηλαφτόν σκότος.

Αι όβρυαι της αίθουσης των θεατών η της πλατείας των ύπαιθρίων κινηματογράφων και θεάτρων, οι προθάλαμοι, κλίμακας, κύλιαι, διόδοι και έξοδοι, δέον να φωτίζονται ιδιαίτερώς καλώς.

Συνιστάται η τοποθέτησις εις τους διαδρόμους, διόδους και θαμιάς της αίθουσης η της πλατείας των ύπαιθρίων και του ύπερώου, πλευρικών λαμπτήρων εις μικρόν ύψος η η τοποθέτησις λαμπτήρων επί του θαπέδου κεκαλυμμένω δι' ίσχυρος ύαλο.

2. Οι εντός της αίθουσης η της πλατείας των ύπαιθρων και των παρατηρήσεων τούτων εγκατεστημένοι λαμπτήρες φωτισμού κινδύνου, δέον να θαμδώνται χρωματιζόμενι

κωνοί και κατά τρόπον τοιοῦτον, ὥστε ἡ αἴθουσα ἢ ἡ πλατεία καὶ τὰ παραρτήματα τούτων νὰ φωτίζονται ἐπαρκῶς.

3. Οἱ λαμπτήρες φωτισμοῦ κινδύνου δέον νὰ εἶναι χωρισμένοι τῶν λαμπτηρῶν τοῦ κυρίως φωτισμοῦ, ὡς ὥστε νὰ ἐλέγχεται εὐχερῶς ἡ λειτουργία των.

Ἄρθρον 60.

Διάρκεια λειτουργίας φωτισμοῦ κινδύνου

Ὁ φωτισμὸς κινδύνου ἐπιβάλλεται νὰ λειτουργῇ καθ' ὅλην τὴν διάρκειαν τῆς παραστάσεως. Διάρκεια παραστάσεως θεωρεῖται ὁ χρόνος ἀπὸ τῆς ἐναρξέως τῆς εἰσόδου τοῦ πρώτου θεατοῦ μέχρι τῆς ἐξόδου καὶ τοῦ τελευταίου τοιοῦτου.

Ἄρθρον 61.

Κινηματογράφου καὶ θέατρα διὰ περισσοτέρους τῶν 400 θεατῶν.

Εἰς κινηματογράφους καὶ θέατρα διὰ περισσοτέρους τῶν 400 θεατῶν δέον νὰ χρησιμοποιηθῇ διὰ φωτισμὸν κινδύνου μόνον τὸ ἠλεκτρικὸν φῶς. Ὁ φωτισμὸς κινδύνου δέον οὕτως νὰ διατάσσεται, ὥστε εἴτε ἕκαστος λαμπτήρ κινδύνου νὰ εἶναι ἐκείνου τοῦ πηγῆν καὶ νὰ εἶναι ἀμέσως συνδεδεμένος με αὐτήν, εἴτε οἱ λαμπτήρες κινδύνου νὰ τροφοδοτῶνται ἀπὸ μίαν κεντρικὴν πηγὴν, ἥτις θὰ εἶναι ἐντελῶς ἀνεξάρτητος ἀπὸ τὴν πηγὴν τροφοδοτήσεως τοῦ κυρίως φωτισμοῦ, κατὰ τὰς διατάξεις τοῦ ἀρθροῦ 60 τοῦ παρόντος.

Ἄρθρον 62.

Κινηματογράφου καὶ θέατρα δι' ὀλιγωτέρους τῶν 400 θεατῶν.

1. Εἰς κινηματογράφους καὶ θέατρα δι' ὀλιγωτέρους τῶν 400 θεατῶν ἐπιτρέπεται διὰ τὸν φωτισμὸν κινδύνου χρησιμὸν λαμπρῶν φωτικῶν ἐλαίου.

2. Χρησιμὸν λαμπρῶν πετρελαίου, κηροπνεύματος, φωταερίου ἢ αἰεοδύπου δρυκτοῦ ἐλαίου ἢ ὑποπροϊόντος αὐτοῦ ἀπαγορεύεται.

3. Ἐν περιπτώσει χρησιμοποίησεως φωτικῶ ἐλαίου δέον ἢ ἀπόστασις τῆς φλογὸς ἀπὸ τὰ πλησίον εὐρισκόμενα καύσιμα στοιχεῖα νὰ εἶναι τοῦλάχιστον 1 μέτρον πρὸς τὰ ἄνω καὶ 30 ἐκαστ. πλευρικῶς.

Ἄρθρον 63.

Κινηματογράφου καὶ θέατρα δι' ὀλιγωτέρους τῶν 200 θεατῶν.

Εἰς κινηματογράφους καὶ θέατρα μέχρι 200 θεατῶν καὶ εὐρισκόμενος εἰς ἰσόγειον καὶ ὑπὸ ἐνοικίῳ κινδύνου προτάξεως ἐξόδων, ἐπιτρέπεται ὅπως ὁ φωτισμὸς κινδύνου προσαρτηθῇ ἀπὸ τὸ αὐτὸ ἠλεκτρικὸν δίκτυον μετὰ τοῦ κυρίου φωτισμοῦ, ὑπὸ τὸν ὅσον ὅμως ὅτι ὁ φωτισμὸς κινδύνου θὰ τροφοδοτῆται πρὸ τῆς ἀσφαλτοῦ τῆς ἀπὸ τοῦ δικτύου παρεχομένης τοῦ κυρίως φωτισμοῦ καὶ θὰ εἶναι ἰδιαίτερα ἀσφαλιστικῶς.

Ἄρθρον 64.

Φωτισμὸς κινδύνου ὑπαιθρίων κινηματογράφων καὶ θεατρῶν. Διὰ τοὺς κινηματογράφους καὶ θέατρα τοῦς λειτουργοῦντες ἐν ἀνοικτῷ χώρῳ (ὑπαιθρίοι) ἐπιβάλλεται τὸν φωτισμὸν τοῦ κινδύνου λειτουργοῦν τυχρόνως τὰς διατάξεις τοῦ ἀρθροῦ 61. κινδύνου λειτουργοῦν τυχρόνως τὰς διατάξεις τοῦ ἀρθροῦ 61. εἰς ἄλλοις ἐξόδου τοῦ κινηματογράφου εὐρισκονται εἰς κλειστὸν χώρον, ἀλλῶς ἰσχύουν αἱ διατάξεις τοῦ ἀρθροῦ 63.

Ἄρθρον 65.

Πηγὴ φωτισμοῦ κινδύνου.

1. Ὡς πηγὴ φωτισμοῦ κινδύνου διὰ τοὺς πλέον τῶν 400 θεατῶν κινηματογράφων ἢ θέατρων δέον νὰ χρησιμοποιηθῇ ἡ κεντρικὴ συστοιχία συσσωρευτῶν.

Ἐκ τῆς συστοιχίας ταύτης τῶν συσσωρευτῶν δέον νὰ τροφοδοτῆται συνεχῶς ὁ φωτισμὸς κινδύνου ἀπαιρουμένου ἀπολύτως τῆς τροφοδοτήσεως τοῦ φωτισμοῦ ἐκ τῆς πηγῆς κυρίως φωτισμοῦ.

2. Δὲν ἐπιτρέπεται ἡ φόρτισις τῆς συστοιχίας κατὰ τὰς ὥρας τῆς χρησιμοποίησεως αὐτῆς πρὸς τροφοδοτησὶν τοῦ φωτισμοῦ κινδύνου, ἤτοι κατὰ τὴν διάρκειαν τῆς παραστάσεως.

3. Ἡ συστοιχία δὲν ἐπιτρέπεται νὰ τροφοδοτῆ ἄλλο τι παρὰ μόνον τὸν φωτισμὸν τοῦ κινδύνου. Αὕτη δέον νὰ ἐγκαθίσταται εἰς μέρος ἀκριτῶς καχωρισμένον ἀπὸ τὰ ἐξαρτήματα καὶ μηχανὰς τοῦ κυρίως φωτισμοῦ.

4. Ὁ πῖναξ διανομῆς ὁ χρησιμοποιούμενος διὰ τὸν φωτισμὸν κινδύνου δὲν πρέπει νὰ εἶναι κοινὸς μετὰ πῖνακα τοῦ κυρίως φωτισμοῦ καὶ δέον νὰ τοποθετηθῇ μακρὰν αὐτοῦ.

5. Κατὰ τὴν διάρκειαν τῆς παραστάσεως ἡ συστοιχία ἢ τροφοδοτοῦται τὸν φωτισμὸν κινδύνου θὰ χωρίζεται πάσης ἀλλοῦς ἠλεκτρικῆς πηγῆς.

Ἡ φόρτισις τῆς συστοιχίας κατὰ τὴν ὥραν τῆς παραστάσεως ἐπιτρέπεται μόνον ἐφ' ὅσον χρησιμοποιῶνται δύο συστοιχίαι διάφοροι καὶ ἀνεξάρτητοι καὶ κατὰ τρόπον, ὥστε ὅταν ἡ μία φορτίζεται ἡ ἑτέρα νὰ τροφοδοτῆ τὸν φωτισμὸν κινδύνου.

6. Ἐν περιπτώσει καθ' ἣν ἡ τροφοδοτήσις τοῦ φωτισμοῦ κινδύνου γίνεται διὰ μιᾶς συστοιχίας μόνον, τότε αὕτη δέον νὰ εἶναι χωρητικότητος τοιαύτης διὰ τὴν τροφοδοτήσιν αὐτοῦ ἐπὶ δύο παραστάσεις.

(Διάρκεια παραστάσεως ὡς ὀρίζεται εἰς τὸ ἀρθρον 60). Εἰς τὸν πῖνακα διανομῆς τῶν συστοιχιῶν δέον νὰ ὑπάρχουν ἐγκατεστημένα τὰ ἀπαραίτητα ὄργανα ἐλέγχου φορτίσεως.

7. Σχηματικὴ παράστασις δεικνύουσα τυχρῶς τὰς διατάξεις καὶ χειρισμοὺς διὰ τὸν χωρισμὸν τῆς συστοιχίας ἢ διὰ τὴν φόρτισιν ἢ ἐκφόρτισιν ταύτης ἢ τῆς ἐφεδρικῆς δέον νὰ ἀναρτῶνται εἰς μέρος ἐμφανὲς καὶ προσιτὸν.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΙΧ'.

Θάλαμος προβολῆς.

Ἄρθρον 66.

Τύπος καὶ ἐξοδος.

1. Αἱ μηχαναὶ προβολῆς δέον νὰ ἐγκαθίστανται ἐντὸς ἰσχυτέρου θαλάμου πληρούμετος τὰς κατωτέρω διατάξεις.

2. Ὁ θαλάμος προβολῆς δέον νὰ κατασκευάζηται ἐξ ὀλοκλήρου καὶ ἀπὸ τῆς βάσεως αὐτοῦ ἀπὸ τοιχοποιῶν πυρρίμαχον, πάχους τοῦλάχιστον 25 ἐκαστοῦ τῶν ἢ ἀπὸ ἄλλο, πλὴν ὅμως ἀκριβῶς παρόμοιον ὕλικον καὶ ἐξ ἴσου ἀνδιστάκτερον εἰς τὸ πῦρ καὶ τὰ ἀέρια τῆς πυρκαϊᾶς.

3. Ἡ στέγη τοῦ θαλάμου προβολῆς δέον νὰ εἶναι καὶ αὐτὴ ἀπὸ ἀνάλου ὕλικόν πυρρίμαχον.

4. Ὁ θαλάμος προβολῆς δὲν ἐπιτρέπεται νὰ ἔχη πλὴν τῶν ὀπῶν ἐλέγχου καὶ τῶν ὀπῶν προβολῆς, καμμίαν ἄλλην συγκοινωνίαν μετὰ τῆς αἴθουσας ἢ τῆς ἐξόδου τῶν θεατῶν.

5. Ὁ θαλάμος προβολῆς δέον νὰ ἔχη ἰδιαίτερον καὶ ἀποκλειστικὴν εἰσοδὸν-ἐξοδὸν αὐτοῦ, ὁδηγούσαν πρὸς τὸ ὑπαίθριον καὶ κατὰ τοιοῦτον τρόπον, ὥστε τὸ ἐν θαλάμῳ προσωπίκον νὰ ἐλευθεροῦται τυχρῶς ἀπὸ τοῦ κτηρίου τοῦ θεάματος, καὶ δὲ ἐξοδοὶ τῶν θεατῶν νὰ μὴ διατρέχωσι κινδύνον τινα ἐκ πυρκαϊᾶς τοῦ θαλάμου.

Ὡς ὑπαίθριον νοεῖται γενικῶς ἡ ὁδὸς. Δύναται ὅμως νὰ θεωρηθῇ ὡς ὑπαίθριον καὶ στοὰ ἢ κολῆ ἢ ἀνοικτὸς φωταγωγὸς ἐφ' ὅσον εἰς ταῦτα καὶ τὰς μέχρι τῆς ὁδοῦ ἐξόδους αὐτῶν, δὲν καταλήγουσιν εἰς ἐξοδοὶ τῶν θεατῶν.

6. Ἡ κυκλοφορία τοῦ χειριστοῦ καὶ ἐν γένει τοῦ προσωπικοῦ τοῦ θαλάμου δέον νὰ εἶναι εὐχερῆς. Ἐὰν ἡ κυκλοφορία τοῦ χειριστοῦ παρεμποδίζεται λόγω τῆς ἐγκαταστάσεως περισσοτέρων μηχανῶν, τότε θὰ προβλεπῆται καὶ ἑτέρα ἐξοδος.

7. Αἱ παρὰ τοὺς 4 καὶ 5 τοῦ παρόντος ἀρθ. δὲν ἰσχύουν προκειμένου περὶ ὑπαιθρίων κινηματογράφων, πάντως ὅμως θὰ λαμβάνηται πρόνοια διὰ τὴν ἀσφαλῆ ἐξοδὸν τῶν θεατῶν ἐν περιπτώσει πυρκαϊᾶς τοῦ θαλάμου. Διὰ τὸν καλύτερον ἀερισμὸν τῶν θαλάμων προβολῆς τῶν ὑπαιθρίων κινηματογράφων δύναται νὰ ὑπάρχη ἐπὶ τῆς ὁροφῆς εἰς ἀσφαλτοῦς ἡ εἰς ἄλλο νὰ ἀπαγάγῃ τὸν κατὰ τὸ θέρος ἐντὸς τῶν θαλάμων σχηματιζόμενον θερμὸν ἀέρα.

Άρθρον 67.

Διαστάσεις.

1. Θαλάμοι προβολής με έν μηχανήματα δέον να έχουν δια μέν το βάπεδον ως ελάχιστας διαστάσεις μήκους ή πλάτους 3 μέτρα, επιφανείας δέ 9 τ.μ. Εις δέ το ελεύθερον ύψος 3,00 μέτρα.

2. Διά την εγκατάστασιν εκάστου μηχανήματος επί πλέον δέον να αυξήνηται ή ανωτέρω ελάχιστη επιφάνεια ανά 3 τ.μ. με αντίστοιχον αυξήσιν του πλάτους ή του μήκους ή και αμφοτέρων αναλόγως των διαστάσεων των μηχανών προβολής, λαμβανομένης πάντως ύπ' όσιν της παραγράφου 6 του προηγούμενου άρθρου.

3. Εάν ο θάλαμος προβολής εύρισκxται εις επικοινωνίαν με παρκαίμενον χώρον, όστις πληροί τους αυτούς με τούτων όρους και επί πλέον έχει και ιδιαίτερον έξοδον εις το ύπαιθρον τότε επιτρέπεται ύπό του αρμοδίου Συμβουλίου ή ελάττωσις των ανωτέρω διαστάσεων, πάντως όμως έν ούδεμίω τωσις των ανωτέρω διαστάσεων, μήν μηχανήν με αυξήσιν 3 τ.μ. κατά τή ανωτέρω δει' ελάχιστην επί πλέον μηχανήν.

Άρθρον 68.

Όπκι έλέγχου και όπκι προβολής.

1. Αί όπκι έλέγχου δέν επιτρέπεται να έχουν επιφάνειαν μεγαλυτέραν των 250 τ.έκ. Αί όπκι προβολής δέν πρέπει να έχουν μεγαλυτέρας διαστάσεις από τήσ αναγκαίας δια τήν είσοδον των φωτεινών ακτίνων.

2. Ανωτέρω τή είδη των όπων δέον να κλειώνται άεροστεγώς δει' ύάλων πάχους τουλάχιστον 5 χιλ. και στερεομετέωρων καλώς είτε έντός σιδηρού πλαίσίου είτε δια τμηματονώνων.

3. Εκτός των ανωτέρω δέον αί όπκι να εφοδιάζονται δια σιδηρού συσταροτού κελύμματος πάχους τουλάχιστον 2 χιλ. όπκι να δύναται εύχερωσ και άσφαλώς να κινήται εις τήσ εύθρονησίωσ του εις τρόπον ώστε να εμποδίζηται ή συγκράτησίωσ ή έκφυγή αυτού εξ αυτού.

4. Τά συσταροτά τούτα κελύμματα δέον έν περιπτώσει πυρκαϊήσ να δύναται να κλείωσι όλα όμω σιτημαίως και αυτομάτως, χωρίς έν τούτοις να παρεμποδίζηται κλείσιμον δια χείρσ.

Άρθρον 69.

Παράθυρα.

1. Ο θαλάμος προβολής δέον να έχη τουλάχιστον έν παράθυρον.

Τά παράθυρα του θαλάμου προβολής ως και των μετ' αύτου εις επικοινωνίαν εύρισκόμενων γειτονικών χώρων δέον να κατασκευάζονται από άκυστον ύλικόν, να έχουν επιφάνειαν τουλάχιστον 0,25 τ.μ., να φέρωσι συνήθεισ ύαλοπίνακας και να είναι ούτω διατεταγμέναι, ώστε έν περιπτώσει πυρκαϊήσ να ανοίγουνται εύκόλως και άφ' έαυτών προς τή έξω δια τήσ σχηματιζομένησ έντός του θαλάμου ύπερπίστεως.

2. Τά παράθυρα θά κτηρώνται κανονικώς κλειστά δει' έλαττωσίωσ.

Άρθρον 70.

Όθρα:

Αί όθρα του θαλάμου, τόσον αί άνοίχουσι προς τή έξω όσον και αί άνοίχουσι προς γειτονικούς χώρους έχοντάσ επιπικοινωνίαν με τήν είσοδον, να ανοίγουνται προς τή έξω, να κατασκευάζονται από ύλεξίπορον ύλικόν και να εγκαθίστανται κατά τήσ εύθρονησίωσ από ύλεξίπορον ύλικόν και να κλείωται κατά τήσ εύθρονησίωσ εύκόλως έκ μέν των έξω όσον τήσ έξω, ώστε να ανοίγουνται εύκόλως έκ μέν των έξω δει' ύψηλώς εν δέ των έξω δει' έλαττωσίωσ και να κλείωται πάντοτε κανονικώς κλειστά δει' έλαττωσίωσ.

Άρθρον 71.

Κλίμακες.

1. Εάν μία έξοδος θαλάμου προβολής άγη προς μίαν κλίμακα, ή κλίμακx αύτη δέον να έχη τουλάχιστον πλάτος 65 εκ. και να εφοδιάζηται δια χειρολισθήρος. Η κλίσις τήσ κλίμακασ δέον να είναι τουλάχιστον 1' 1.

Εν περιπτώσει χρησιμοποίησίωσ έλικοειδούσ κλίμακασ ή κλίσις λογίζηται κατά τόν άξονα τούτης.

2. Η πρώτη βαθμίς καθόδου των κλιμάκων (πλατύσκαλον) δέον να έχη μήκος τουλάχιστον 1 μ.

3. Κλίμακασ τύπου κινητών δέν επιτρέπεται να χρησιμοποιώνται ως μοναδική κλίμακασ των θαλάμων προβολής.

Άρθρον 72.

Φωτισμός. Ηλεκτρική εγκατάστασις έντός του θαλάμου.

1. Εις τόν θαλάμον προβολής επιτρέπεται να υπάρχουν μόνον έλαίνοι αί ηλεκτρική εγκαταστάσις, αί απαιτούμεναι δια τόν φωτισμόν και κεραιών του θαλάμου, δια τήν μηχανήν προβολής, καθώς και εις διακόπτησ δια τήν σύνδεσιν τμήματος του κυρίωσ φωτισμού τήσ αίθούσασ.

2. Εάν εκ του θαλάμου προβολής, έντός του ως άνω τμήματος του κυρίωσ φωτισμού τήσ αίθούσασ απαιτήται να γίνηται ό χειρισμός και του ύπολοίπου φωτισμού τήσ αίθούσασ ή του φωτισμού άλλων μερών του κτιρίου ή φωτισμού τμημάτων, τότε επιτρέπεται μόνον χρησιμοποίησις μηχανικών συσκευών χειρισμού.

Αί συσκευή του ρεύματος δέον να τίθενται έντός του θαλάμου και εις κατάλληλον μέρος. Ηλεκτρικός χειρισμός μέσω καβίων δια κινητήρων ή μηχανητών εξ αποστάσεως επιτρέπεται εφ' όσον τούτα έχουν κατά άκυστη και τοποθετούνται επί άκυστων βάσεων.

3. Έντός του θαλάμου προβολής άπαγορεύεται εγκατάστασις ομάδασ μετατροπήσ ηλεκτρικού ρεύματος άνορθωτών συσταροτών κλπ., εκτός των χρησιμοποιούμενων δια τήσ συσκευήσ τήσ ρωής και τούσ κωδωνας. Τούτα δέον να εγκαθίστανται εις ιδιαίτερον χώρον.

4. Εγκαταστάσις έντός του θαλάμου προβολής διακοπτών, ασφαλειών αντίστασεών κλπ., δέον να άποφεύγηται. Αν ή εγκατάστασις αύτων δέν δύναται να άποφευχθή, τότε τούτα συνιστάται να εγκαθίστανται έντός κτιρίου εξ ύλικού άκυστου και μη ύγροσκοπικού λίαν ισχυρού και κλείνοντασ εύκόλως. Όσον άσχετ' τα κούτι των αντίστασεών θά λαμβάνηται πρόνοια, ώστε τούτα να άνοίγουνται δειόντως κούτι με όπάσ).

5. Εάν κρίνηται ανάγκη εγκαταστάσεως ηλεκτρικών κινητήρων έντός του θαλάμου προβολής, τότε ούτοι δέον να προτιμώνται κλειστού τύπου. Δια τή εναλλαττόμενον ρεύμα δέον ούκατωσ να προτιμώνται κινητήρες έραχνοκυκλωμένου δρομέωσ.

6. Συμφώνως προς τή άρθρον 49 παρ. 2 του παρόντοσ Κανονισμού, δέον ή ηλεκτρική εγκατάστασις να εκτελήται (διατίθεται) ούτωσ ώστε έν περιπτώσει πυρκαϊήσ εις τόν θαλάμον προβολής τή τμήμα του φωτισμού του κιν)ρου τή όποιον ανάπτεται από ώρισμένον μέρος (φωτισμός πανικού) ή και όλόκληροσ ή εγκατάστασις να παρεμένη έν λειτουργία και ει δυνατόν να μη σβέννεται άκόμη και έν περιπτώσει πλήρουσ κατατροφήσ του θαλάμου προβολής.

Προς τούτο δέον ηλεκτρική γραμμή να μη διέρχωνται ή εύρισκωνται πλησίον του θαλάμου προβολής. Κατά μείζονα λόγον ισχύουσ τή ανωτέρω, δια τήν εγκατάστασιν φωτισμού κινδύου.

7. Η όλη εγκατάστασις του θαλάμου προβολής δέον να δύναται να διακόπηται εύκόλως από μίαν θέσιν εύρισκόμενην έξωτερικώς.

8. Ο φωτισμός του θαλάμου προβολής δέον να είναι ηλεκτρικός δια λαμπτήρων, οι όποιοι θά εφοδιάζονται με προφυλακτικόν ύάλινον κωδωνά.

Ρόλοι προβαλλομένων ταινιών.

9. Διά τούς υπεριστάτους κιν)φους α) παραγρ. 1. 2 και 4 τού άρθρου τούτου τροποποιούνται ως ακολούθως :

Είς τόν θάλαμον προβολής εκτός των ηλεκτρικών έργων των απαιτούμενων διά τόν φωτισμόν τούτου, διά ταυτάσεων προβολής κλπ., επιτρέπεται να εγκαθίσταται την μηχανήν χειριστού των φώτων της πλατέας. Εν τούτοις και πίνεσσι δέον ό φωτισμός πανικώς να εξασφαλίξηται και εν περιπτώσει καταστροφής του θαλάμου προβολής.

Άρθρον 73.

Αντιστάσεις.

1. Τα μεταλλικά κυτία, εντός των οποίων θά τοποθετώνται οι ηλεκτρικαί αντιστάσεις δέον να είναι εις τό άνω μέρος κεκλιμένα ή θολωτά, συνιστάται δέ να τοποθετώνται εις τοιοῦτον ύψος, ώστε να μη είναι δυνατή ή έναπόθεσις αντιστάσεων επ' αυτών.

2. Κινηταί αντιστάσεις δέν επιτρέπεται να τίθενται οὔτε πλησίον του μηχανήματος προβολής, οὔτε πλησίον της συσκευής άνταυλίξεως και να τοποθετώνται εντός του θαλάμου προβολής.

Άρθρον 74.

Φωτισμός κινδύνου διαδρόμων.

Είς περιπτώσεις δυσκόλων διαδρόμων ή διόδων προς τόν θαλάμον προβολής δέον εκτός του κανονικού των φωτισμού να φωτίζονται οὔτοι και με τόν φωτισμόν κινδύνου.

Άρθρον 75.

Τράπεζα μηχανήματος προβολής.

Η τυχόν χρησιμοποιουμένη τράπεζα του μηχανήματος προβολής δέον να κατασκευάζεται από άκαυστον υλικόν και να έχη εις κατάλληλον θέσιν μεταλλικόν κιβώτιον, προς έναπόθεσιν των χρησιμοποιηθέντων ρελέων άνθρακος και του όποιου κιβωτίου ό πυθμήν να καλύπτεται δι' άμμου.

Άρθρον 76.

Συσκευή άνταυλίξεως.

Η συσκευή άνταυλίξεως δέον να εγκαθίσταται εις όλως ιδιαίτερον διαμέρισμα παρακείμενον του θαλάμου προβολής και μη επικοινωνούν άμέσως μετά τούτου. Η κατασκευή και ή θέση του διαμερίσματος τούτου θά τρωσῶι τούς όρους τούς σχετικούς με τόν θαλάμον προβολής. Δεδομένου δέ ότι τό διαμέρισμα τούτο θεωρείται ως παράστημα του θαλάμου προβολής, ή είσοδος—έξοδος τούτων θά είναι κοινή.

Η θέσις της συσκευής άνταυλίξεως θά είναι μεταλλική ή με μεταλλικήν επένδυσιν.

Άρθρον 77.

Πρακταθήκη ταινιών.

1. Είς τόν θαλάμον προβολής ή τό διαμέρισμα άνταυλίξεως επιτρέπεται να υπάρχει τό πολύ μόνον α) ταινία του ήμισίου προγράμματος.

2. Οι ρόλοι των ταινιών εκτός των εύρισκόμενων επί της μηχανής προβολής και συσκευής άνταυλίξεως, δέον να τοποθετώνται εις ιδιαίτερον κιβώτιον, τό όποιον θά εφίπτεται εντός του διαμερίσματος άνταυλίξεως.

Άρθρον 78.

Κιβώτιον ταινιών.

1. Το κιβώτιον των ταινιών δέον να κατασκευάζεται ολοκληρωματικώς εκ σκληρού ξύλου ή σιδηρού ελάσματος επενδυμένου με δυσθερμιχωρόν μόνωσιν (άμίαντον — ξύλον κλπ.) και να χωρίζεται διά κατακόρυφον διαχωρισμάτων διαμερίσματα θανάμενα να περιλάβωσιν ανά εν ρόλον ταινίας.

2. Έκαστον διαμέρισμα θά καλύπτεται διά κάλυμματος συρταρωτού κινουμένου κατακορυφώς εντός αύλάων, έπανακλειόντασ διά του ίδιου δάρους του στεγνών τό διαμέρισμα και μη δυναμένου να αφαιρεθῆ έντελώς.

1. Οι ρόλοι των ταινιών θά εφκλειώνονται εντός κυλίνδρων (τιμηάν) και θά διατίθενται οσαύτως ώστε εν περιπτώσει άνωφλέξεως τμήματος ταινίας εύρισκόμενου έξω του κυλίνδρου να προσταυθήται κατά τό δυνατόν τό εντός του κυλίνδρου παραμένον τμήμα.

2. Προς τούτο απαιτείται, όπως ή είσοδος και έξοδος της ταινίας γίνηται διά μιάσ κατά τό δυνατόν στενής σχισμής περιβαλλομένης υπό μεταλλικόν και άρκετά επιμήκουσ οδηγού (σταμίου).

3. Οι κύλινδροι δέον να εφοδιάζονται πλευρικώς με όπάς αΐτινας θά φέρωσι προς παρεμπόδισιν είπίδου φλογός συρματινον ύρασμα.

4. Οι κύλινδροι θά διατίθενται ούτως ώστε προβολή με άνοιχτόν κύλινδρον να καθίσταται πρακτικώς αδύνατος.

Άρθρον 80.

Κόλλα των ταινιών.

Είς τόν θαλάμον προβολής ή τό διαμέρισμα άνταυλίξεως δέν επιτρέπεται να υπάρχει εύκόλως αναφλέξιμος κόλλα ταινιών περισσοτέρα από 30 γραμμάρια.

Άρθρον 81.

Άλλα έξαρτήματα (άντικείμενα).

Είς τόν θαλάμον προβολής, εκτός των άνωτέρω επιτρέπεται να υπάρχουν μόνον τά άπολύτως απαραίτητα διά την λειτουργίαν έξαρτήματα ή συσκευαί και αντικείμενα και τά όποια θά είναι καθ' όλοληρίαν από υλικόν δυσκόλως αναφλέξιμον και κατά προτίμησιν εκ μετάλλου.

Άρθρον 82.

Τρακτιοθήκη.

Διά τόν χειριστήν και τούς βοηθούς αύτου δέον να υπάρχει παρά τόν θαλάμον προβολής μια τρακτιοθήκη εξ άκαυστου υλικού και κατά τό δυνατόν πλησίον του θαλάμου προβολής ιδιαίτερον άποχωρητήριο.

Άρθρον 83.

Άδειαι προσωπικού χειρισμού του κινηματογράφου.

1. Το προσωπικόν τό άσχολούμενον με την εξυπηρέτησιν των μηχανημάτων και της εγκαταστήσεως του κινηματογράφου δέον να κέρχηται την υπό των σχετικών Δ)των καθορισμένην άδειαν, την όποιαν όφείλει να επιδεικνύη εις τούς άρμοδίους υπαλλήλους.

2. Η επιχείρησις ύποχρεούται όπως άναρτήση εις την θύραν του θαλάμου προβολής πίνακα του εν τω θαλάμω έγκαζομένου προσωπικού, μετά των αριθμών των αντιστοιχών αύτου άδειών.

Άρθρον 84.

Υποχρεώσεις χειριστού.

1. Ο χειριστής δέον να μη εγκαταλείπη την παρά τό μηχανήμα προβολής θέσιν του.

2. Απαγορεύεται άπολύτως ή άνταυλίξις ή επίσκευή ταινιών εντός του θαλάμου προβολής, ως και ή άνταυλίξις ταινιών ή επίσκευή τούτων εις τόν διαδρόμον του θαλάμου προβολής.

3. Εάν εύρίσκωνται εν λειτουργία ταυτόχρονωσ περισσότερα μηχαναί, αΐτινας χρησιμεύουν διά την κλίμακον προβολήν τότε δέον εκάστη μηχανή να εξυπηρετήται υπό ιδιαίτερου χειριστού, εκτός εάν ή κατασκευή των μηχανών είναι κοινή, ώστε ή εξυπηρέτησις αύτων δι' ενός μόνου χειριστού να είναι δυνατόν να γίνη άνευ χειριστού.

4. Ο χειριστής δέον εν περιπτώσει άτυχημάτων εντός του θαλάμου προβολής ή βλάβης της μηχανής προβολής να άναπη πρωτίστως τά φώτα της άνθρακος λαμπών και να κλείη τά σιδηρά συρταρωτά προάφωσά των όποιον προβολής και λέγγου.

Άρθρον 85.

Ευθύνη του χειριστού.

1. Ο χειριστής δέον να φροντίζη ώστε να τηρούνται οι κανονισμοί διά την συντήρησιν των ταινιών και την κατάστασιν του θαλάμου προβολής οι αναφερόμενοι εις τα άρθρα από 77—87 του παρόντος. Επίσης δέον να φροντίζη ώστε οι εξοδοί και δίοδοι του θαλάμου προβολής και των τυχόν γειτονικών χώρων να τηρούνται πάντοτε ελεύθεροι.

2. Ο χειριστής θα είναι υπεύθυνος εφ' όσον δεν υπάρχει ιδιαιτέρας ηλεκτρολόγος διά την καλήν κατάστασιν και κανονικὴν λειτουργίαν πάσης μηχανικῆς ἢ ηλεκτρικῆς ἐγκαταστάσεως.

Άρθρον 86.

Απαγορεύσεις.

α) Ἡ ἐναπόθεσις ταινιών πλησίον τῆς λυχνίας τοῦ μηχανήματος προβολῆς.

β) Τὸ κάπνισμα καὶ ἡ ἐνοχὴ τοῦ καπνίσματος ἐντὸς τοῦ θαλάμου ἢ τῶν εἰς συγκοινωνίαν μετ' αὐτὸν γειτονικῶν χώρων. Επίσης ἡ εἰσοδος εἰς τὸν θαλάμον καὶ τοὺς χώρους αὐτοῦ μετ' εὐθείας ἐλευθέρας εὐδροῦ, μετ' ἀνηκμήνα σιγαρέττα, σιγάρα (πούρα) ἢ πίπας καθῶς καὶ ἡ ἀρὴ σπέρτων.

γ) Ἡ εἰσοδος εἰς τὸν θαλάμον προβολῆς, τὸ διακείμενον ἀναυλιξέως καὶ τοὺς παρεκκείμενους τούτου χώρους προσωπῶν ξένων πρὸς τὸ προσωπικόν τῆς λειτουργίας, καθῶς καὶ ἡ ἀνοχὴ παρομοίων ἐπισκέψεων.

δ) Συστάσεις ἐνδυμάτων, ἐυλίων καθισμάτων, χαρτίων εἰδῶν καὶ ἐν γένει παντὸς εἶδους καὶ ὕλικου μὴ χρησίμου διὰ τὸν θαλάμον προβολῆς.

ε) Οἱ παραβάται τῶν διατάξεων τοῦ παρόντος ἄρθρου ὑπέχονται καὶ εἰς τὴν ποινὴν τῆς ἀπαγορεύσεως εἰσπηκτικῆς τοῦ ἐπιτηδεύματος τῶν ἀπὸ 15 ἡμέρας μέχρι 3 ἰσ μηνῶν ἐπιβαλλομένης ὑπὸ τοῦ Ὑπουργείου Βιομηχανίας, κατόπιν προτάσεως τῆς ἀρμοδίας Ἀστυνομικῆς Ἀρχῆς.

Άρθρον 87.

Πεντακτίαι.

Ἀντίστοιχον ἐναυλιξέωτον ἀπὸ τοῦ ἄρθρου 77—86 τοῦ παρόντος θα ἀναρτῆται εἰς τὴν θύραν τοῦ θαλάμου καὶ τῆς θύρας τῶν εἰς ἐπικοινωνίαν μετ' αὐτὸν γειτονικῶν χώρων.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ X.

Κανονισμοὶ διὰ τὴν προβολήν.

Άρθρον 88.

Περιβλεπόμενα λυχνία.

1. Τὸ περιβλεπόμενον τῆς λυχνίας τῆς μηχανῆς προβολῆς δέον νὰ εἶναι δύο μηχανῶν (τοιχομάχτα) μετ' ἐκκεντρωμένον ἐν εἰδει πλάτος, τὸ ἕνω μέρος καὶ νὰ εἶναι ἐπενδεδυμένον εἰς τὸ ἐσωτερικὸν τῶν δύο τοιχομάχτων δι' ἀσπίδος ἢ ἄλλου προστατευτικοῦ παρομοίου ἐναντι τῆς θερμότητος ὕλικου. Επίσης θα κινεῖται ἐξωτερικῶς ὅπως νὰ μὴ δύναται νὰ πίπτωσιν εἰς τὸ ἐξωτερικὸν περιβλεπόμενον διαπύρα ταμάχια.

Μεταξὺ τοῦ ἐσωτερικοῦ καὶ ἐξωτερικοῦ μηχανῶν δέον νὰ ὑπάρχη ἀπόστασις τοῦλάχιστον 2 1/2 ἐκ. Ὁ ἐξωτερικὸς μηχανῶν δέον νὰ ἐροδιάζηται μετ' ὅπως ἀριστοῦ, αἰσίνεως νὰ ἐκτελεσθῶσιν ἀρεστὴν ψῆσιν.

2. Τὸ μήκος τοῦ περιβλεπόμενου τῆς λυχνίας δέον νὰ εἶναι τοιοῦτον, ὅστε τὸ ὀπίσθιον κέλυμα νὰ παρεκκείνη εἰς ἀπόστασιν τοῦλάχιστον 20 ἐκ. ἀπὸ τῆς τελευταίας θέσεως τῆς φωτεινῆς πηγῆς. Τὸ ὀπίσθιον κέλυμα δέον νὰ ἐπενδύηται δι' ἀκρύτου ὕλικου.

3. Ἡ βάσις τοῦ περιβλεπόμενου δέον νὰ εἶναι τῶν τοιχομάχτων καὶ εἰς τὰ ὅρια τῆς νὰ κἀμπτῆται πρὸς τὰ ἄνω τοιχομάχτων κατὰ 3 ἐκ. καὶ εἰς τρόπον ὅστε διαπύρα ταμάχια νὰ μὴ δύναται νὰ πέσωσι πρὸς τὰ κάτω.

4. Τὰ ἐκ τῆς πηγῆς φωτισμοῦ ἀναπτυσσόμενα ἀέρια δέον νὰ ἀναρτῶσιν ἀπὸ τοῦ περιβλεπόμενου, εἰς ἀπόστασιν εἰς τὸ ἕνω μέρος τῆς κεντροδόχου.

Άρθρον 89.

Προστασία τῆς ταινίας κατὰ τὴν λειτουργίαν.

1. Ἡ ταινία δέον νὰ ἐκτελεσθῆται ἀπὸ ἕνα κινεματικὸν κολυμβηθῶν. Δέον νὰ τυλίσσεται μετ' κινεματικὴν ταχύτητα καὶ ἐπιτακτικῶς (πυκνὰ) εἰς ἕνα ὁμοίον κολυμβηθῶν. Τὸ μεταξὺ τῶν δύο κολυμβηθῶν τμήμα τῆς ταινίας δέον νὰ εἶναι κατὰ τὴν δύνατον μικρόν καὶ δέον εἶναι εὐρισκόμενον εἰς ζώνην ἐναυλιξέως τῶν θερμοκρασιῶν καὶ φωτεινῶν ἀκτίνων νὰ προστατευθῆται πραγματικῶς ἐναντι ἀναυλιξέως. Ἐν περιπτώσει διακοπῆς τῆς ταινίας ἢ ἐλαττωματικῆς πορείας αὐτῆς, τὰ μέρη τῆς ταινίας νὰ μὴ ἐραπώνται τοῦ περιβλεπόμενου τῆς μηχανῆς.

2. Τὰ παραθύρου προβολῆς τῆς μηχανῆς δέον νὰ εἶναι μίαν συσκευὴν χειροκίνητον κλεισίματος αὐτοῦ καὶ μίαν προφυλακτικὴν συσκευὴν, ἥτις αὐτομάτως θα κλείη εὐθὺς εἰς τὴν ταχύτητα πορείας τῆς ταινίας ἐλαττωθῆ τῶσον, ὅστε νὰ εἶναι δυνατὴ ἡ ἀνάσφιξις αὐτῆς εἴτε πρὸ τοῦ παραθύρου, ἢ πλησίον αὐτοῦ. Ἐκτὸς τούτου ἡ ταινία δέον νὰ εἶναι εὐθὺς διατεταγμένη, ὅστε κατὰ τὸ δυνατόν νὰ ἀποκλειθῆται μεταβολὴ πρηνείας εἰς τὰ ὑπόλοιπα μέρη αὐτῆς.

Άρθρον 90.

Πηγὴ φωτισμοῦ.

Ὡς πηγὴ φωτισμοῦ δέον νὰ χρησιμοποιηθῆται τὸ ηλεκτρικὸν φῶς, χρεῖται ἄλλου μέσου πρὸς παραγωγήν φωτισμοῦ ἀπαγορεύεται.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ XI.

Ἐξαιρέσεις καὶ μετακτικαὶ διατάξεις.

A. Κινηματογράφου μόνου.

Άρθρον 91.

Προβλεπόμενον διὰ τὸν θαλάμον προβολῆς. Τὸ ἀρτίον Συμβούλιον ἐπιθεωρήσεως κινηματογραφῶν δύναται ὑπὸ κινεματικῆς γενικῆς διατάξεως ἐξόδου τοῦ κινηματογράφου νὰ ἐπιτρέψῃ ὅπως ἡ εἰσοδος τοῦ θαλάμου προβολῆς γίνηται διὰ μέσου ἐνὸς προβλεπόμενου εἰς ὅσον ἡ πύραξ δὲν δύναται νὰ ἔχη κλειστὸν εἶδος πρὸς τὸ ὑπόθυρον.

Ἡ εἰσοδος εἰς τὸν προβλεπόμενον δὲν ἐπιτρέπεται ἐν εὐθὺς περιπτώσει νὰ εἶναι εἰς χώρον χρησιμεύοντα διὰ τὴν ἐναυλιξέωσιν τοῦ γόρου τῶν θεατῶν. Ὁ προβλεπόμενος πύραξ μὴ ἐλαττωθῆ εἰς ἀκρύτου ὕλικου δὲν πρέπει νὰ χρησιμοποιηθῆται πρὸς ἐναυλιξέωσιν εὐδαιμονία ἀντικειμένου καὶ κατὰ μίαν λέγον ταινιών.

B. Κινηματογράφου διαδαστικοῦ καὶ συγκοινωνήσεως.

Άρθρον 92.

Γενικά.

Διὰ κινηματογράφου, τοιοῦτως πρὸς τὸ ἄρθρον 1 ἐκ. 1 καὶ πρὸς τὸ ἄρθρον 4 ἐκ. 2 τοῦ ἐκ ἀριθ. 445 1937 Α. Νόμου περὶ κινηματογραφῶν κλπ. εἰς περιπτώσει καὶ τῶσον διὰ τῆς ἐπιπέδου καὶ προηγούμενου διατάξεως καὶ ἀναφερόμενου εἰς τὸν θαλάμον προβολῆς δὲν δύναται νὰ ἔχωσιν ἐφαρμογὴν, ὡς ὅτι τὸ ἐπιθεωρητικὸν διαπύρα, αἰσίνεως εἰς τῆς μὴ τακτικῆς λειτουργίας τοῦ κινηματογράφου, δὲν δύναται νὰ ἐξυπηρετηθῆσιν, δύναται νὰ ἐπιτρέψῃ, ἢ ἀρμοδίως ἀρῆ εἰς ἐξαιρέσεις ἀναφερόμενας εἰς τὸ κατωτέρω ἄρθρον εἰς ὅσον χρησιμοποιηθῶσιν ἐξαιρέσεις καὶ θερμοκρασιῶν μηχανήματα προβολῆς ἀναπονεύμενα πρὸς τοὺς ὄρους τοῦ ἄρθρου τούτου.

Άρθρον 93.

Ἐπιτροπέμενα ἐξαιρέσεις.

1. Κατὰ τὴν χρησιμοποίησιν μίαν μηχανῆς προβολῆς δύναται νὰ παρεκκείνη ἐντελῶς ὁ θαλάμος προβολῆς, εἰ ὅσον τὸ μηχανήματα προβολῆς ἐγκαθίσταται εἰς τὸ ὑπόθυρον καὶ αἱ φωτεινὰ ἀκτίνες προβάλλονται ἐντὸς τῆς αἰθούρας δι' ἐνὸς παραθύρου ἢ μίαν θύραν μὴ χρησιμοποιουμένην διὰ τὴν κυκλοφορίαν.

2. Κατὰ τὴν χρησιμοποίησιν μηχανῆς προβολῆς δύναται νὰ παρεκκείνησιν καὶ διατάξεις τῶν ἄρθρων 66 καὶ 74 καὶ ἀπὸ τοῦ 77 εἰς 82, εἰς ὅσον αὐταὶ διὰ τῆς παρεκκείσεως τοῦ θαλάμου καθίσταται περιτταί.

5. Προκειμένου περί κατασκευής εγκαταστάσεων φωτισμού της σκηνής με κινητάς συστοχίας λαμπτήρων (μπιλάντσες) ως και περί εγκαταστάσεων φωτισμού της ορχήστρας, οι σχετικές εγκαταστάσεις θα εκτελούνται σύμφωνα προς τους κανονισμούς περί εσωτερικών ηλεκτρικών εγκαταστάσεων.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ XIII.

Άρθρον 99.

Ασφάλεια από πυρός.

Απαγορεύεται το κάπνισμα εντός της αίθουσας των θεατών και εις πάντα χώρον οδηγούντα κατ' ευθείαν εις την αίθουσαν ταύτην. Κατ' εξαίρεσιν εις τους θροιστάμενους και μη διαθετόντας καπνιστήρια ειδικά κινηματογράφους επιτρέπεται το κάπνισμα εις τους προβαλλόμενους και διαδρόμους.

Άρθρον 100.

Απαγορεύεται η τοποθέτησις τραπεζών, πάγκων και καθισμάτων εις τους διαδρόμους της αίθουσας των θεατών, ει: θέ και η παραμονή των θεατών εις τους διαδρόμους.

Αι θύραι της αίθουσας των θεατών, οι διαδρόμοι, οι εξοδοί, οι διαβάσεις και οι σκάλας, οι χρησιμοποιούμενοι δια την εκκένωσιν του θεάτρου, κινηματογράφου κλπ. πρέπει καθ' όλην την διάρκειαν της παραστάσεως να είναι ελεύθεροι δια την κυκλοφορίαν και να φωτίζονται συμφώνως προς τας διατάξεις του παρόντος.

Άρθρον 101.

Μετά προστατευτικά κατά πυρός και πανικού. Α. Έκαστον δημόσιον θέατρον οφείλει να λάβη μέτρα αυτοπροστασίας δια την προστασίαν της ζωής των θεατών και ασφαλείας του και την αποφυγήν ζημιών εις τας εγκαταστάσεις του. Η κρατική Πυροσβεστική Υπηρεσία επενεργεί κατασταλακτικώς ενώ η πρόληψις της δημιουργίας και επεκτάσεως της πυρκαϊάς οργανώνεται παρά της επιχειρήσεως.

2. Τα μέτρα προστασίας είναι οφείλει να εξασφαλίζη και συντηρή εκάστον θέατρον, κινηματογράφος κλπ. κατά τας υποδείξεις της Πυροσβεστικής Υπηρεσίας είνον να είναι:

Α'. Μόνιμοι εγκαταστάσεις.

- α) Υδροληψία μετά σωλήνων και ακροφυσίων.
- β) Συντηρημοί προς την κεντρικην εγκατάστασιν του κτιρίου και προς την Πυροσβεστικήν υπηρεσίαν (ει δυνατόν).
- γ) Κατακλιωσις ύδατος όπου αναποθνησκόνται σκηνικά.

Β'. Φορητά συσκευαί σβέσεως ήτοι:

- α) Υγρούς πυροσβεστήρας (ύδατος ή αέρου) και
  - β) Σηρούς πυροσβεστήρας (κινωτός, χιόνος, διοξειδίου άνθρακος).
- Οργανωσις Πυροσβεστικής Υπηρεσίας εν τω κτιρίω. Η εγκατάστασις κατακλιωσις ύδατος δεν είναι υποχρεωτική δια θέατρα περιλαμβανόντα εκάστον των 800 θεατών.

Άρθρον 102.

Επικίνδυνα από πυρός εργατήρια και αποθήκαι:

- α) Το περιβάλλον των ηλεκτρικών μηχανών, μετασχηματιστών, αντιστάσεων κ.ο.κ. πρέπει να δύναται να είναι απηλεκτρισμένον από εύφλεκτων υλών.
- β) Ασφάλεια, διακόπται και παρόμοια συσκευαί εις τας λαμβάνει χώρον, λόγω της λειτουργίας των, διακοπή ρεύματος πρέπει να προσυλάσσονται εντός προφυλακτικών άφιστων επενδύσεων.
- γ) Γεννοί άγωγοί δεν επιτρέπονται. Μεμονωμένοι άγωγοί πρέπει να εγκαθίστανται εντός σωλήνων ή ως καλώδια και φωνώς προς τους εκάστοτε ισχύοντες κανονισμούς.

Άρθρον 103.

- Επικίνδυνα εις εκρήξιν εργατήρια και αποθήκαι.
- α) Ηλεκτρικά μηχαναί, μετασχηματισταί και αντιστάσεις τούτοις όμοια, ως διακόπται, ασφάλεια, συσκευαί επαφής και όμοια: συσκευαί εις τας οποίας λαμβάνει χώρον, λόγω της λειτουργίας των, διακοπή ρεύματος, επιτρέπονται να χρησιμοποιώνται μόνον εφ' όσον υπάρχουν διὰ τας ίδιαιτέρας συνθήκας ενδεχομένης πυρκαϊάς δομικαί κατασκευαί ασφαλείας εξ εκρήξεων.
- β) Μόνιμοι εγκαταστημένοι άγωγοί επιτρέπονται μόνον εντός κλειστών σωλήνων ή εις καλώδια.
- γ) Διά των φωτιών επιτρέπονται μόνον λευκόποροι λαμπτήρι. Όν το φωτίζον τώμα είναι άεροστεγώς μεμονωμένον. Αυταί πρέπει να είναι εφωδιαγμένα με παχιά κλαπύουρ περιελκόντα επίσης και ντουφί.
- δ) Κρατικοί κανονισμοί άσφορώντας εγκαταστάσεις επικινδύνους εις εκρήξεις, δεν θίγονται εν των άνωτέρω διατάξεων.

Άρθρον 104.

Πυροσβεστική διαλύσις και χρώματα.

Μεγαλύτεροι επιπέδονται ύδατος σκηνικών, μη εξωγραφισμένοι κυκλικόι όρίζοντες, ως και μεγαλύτερα εις επιπέδον και μη εξωγραφισμένα παρατετακτα εξ ύδατος, πρέπει να εμβάπτίζονται εις πυροσβεστική διαλύσιν. Εις περιπτώσιν χαλαρώσεως της βραχυκόστητος της εμβάπτίσεως, μετά πάροδον χρόνου τινός πρέπει η εμβάπτισις να άνασφύται ενγκλίρωσ. Η άρμοδία Πυροσβεστική άρχή καταρτίζει πίνακα πυροσβεστών διαλύσεων, συμβουλευομένη εκάστοτε την Χημικήν ύπηρεσίαν του Κράτους.

Η φωτική μέταξιν είναι καθ' εκούτην ύλικόν δυσκόλως άνασφεκτόν.

Προκειμένου περί εμβάπτίσεως των ξύλων η έλλογή του ύλικού εμβάπτίσεως δεν πρέπει να μειώνη την άκουστικήν.

Άρθρον 105.

Πυροσβεστική ύπηρεσία του κτιρίου.

Πάντες οι υπάλληλοι θεάτρου, κινηματογράφου κλπ. πρέπει υποχρεωτικώς να εκπαιδευόνται υπό της Πυροσβεστικής Υπηρεσίας, χορηγούσης δελτία ταύτοτήτος βεβαιούντα περί της ικανότητος του κατόχου εις την παροχήν της πρώτης πυροσβεστικής βοήθειας επί των εγκαταστάσεων προστασίας από πυρός ως και επί του αντίστοιχου χειρισμού αυτών εις περιπτώσιν εκρήξεως πυρκαϊάς ή πανικού δια δοκιμών σβέσεως (ξήρας) επαναλαμβανόμενων εκάστοτε, εις τρόπον ώστε εις περιπτώσιν εφικνίσεως πραγματικού κινδύνου να δύναται τις τολάχιστον να υπολογίξη επί ψυχραιμίας τινός των υπαλλήλων.

Άρθρον 106.

1. Τα εν τω άρθρω 101 κατανοηζόμενα μέτρα πυροσβεστικής προστασίας τοποθετούνται εντός επί τόπων θεατών, κλινομένων πυροσβεστικών σωλήνων.

2. Αι πυροσβεστικαί σωλαί εγκαθίστανται εις τας εξής τμημαί:

Α'. Δια θέατρα περιλαμβανόντα πλείονα των 800 θεατών.

- 1. Εν τή πλατεία.
- α) Μία δεξιή της κεντρικής εισόδου εις άποστασιν 2—3 μ. απ' αυτής.
- Ανά μία εις τούς πλευρικούς τοίχους και εις θέσιν άπύχυστον 5 τολάχιστον μέτρα απ' τας εξόδους κινδύνου.
- 2. Εν τω εξώστη.
- Όμοίως ως εν τή πλατεία εφ' όσον ούτος περιλαμβάνει το 1/3 του συνόλου των θεατών. Εάν όμως ο αριθμός είναι μικρότερος των 300 ή 3' περιπτώσις παραλείπεται.
- 3. Εν τή σκηνή.

α) Προκειμένου περί θεάτρου 1) άνα μία σωλαί εξ εκάστης των εισόδων προς την κυρίως σκηνήν και εις θέσιν τοιούτην, ώστε να προστατεύονται ταυτόχρονως τα κμα-

α της χρησιμοποίησής μηχανών δυνατών να επιτρα-  
πορλείψαι οι αναφορές εις την προηγούμενη  
9. Δυνατόν να επιτραπώσι και άλλαι παραλείψεις μη  
δυνατόν να επιτραπώσι το παρόντος και υπό τον  
δία των παραλείψεων τούτων δεν επηρεάζεται η  
α των θεατών.

α μέγεθος της παροχής των διευκολύνσεων δεν να  
α εν της θέσεως του μηχανήματος προβολής. Αν δη-  
αός τούτο έχη έκλεψη κάλλιον κατάλληλος θέσις, ως  
α τονικός χώρος, διαδρόμος, οίτινες κατά το δυνατόν  
αός θέσις και όχι πλησίον των θεατών και έχη εγκα-  
α κατά τοιοῦτον τρόπον, ὅστε η κυκλοφορία οὐτε να  
α: οὐτε να διακινδυνεύη. Ἐκτός τούτου δεν τὰ κι-  
α των ταινιών να εἶναι κανονικά και να τοποθετῶνται  
α τῆς ζωότητος των θεατών. Οὐδέποτε επιτρέπεται τὰ  
ατα προβολῆς και τὰ κινώματα των ταινιών να ἐγκα-  
α εις θέσεις χρησιμεύουσας διά κυκλοφορίαν. Ἡ ἀνα-  
α των ταινιών και η ἀρτίεσις τμημάτων ταινιών ἐκτός  
αλίνδρων δεν επιτρέπεται να γίνηται ἐντός τῆς ζωότη-  
α θεατών.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ XII.

Ἐγκαταστάσις σκηνῆς.

Ἄρθρον 94.

Γ ε ν ι κ α.

Ἡλεκτρικὴ ἐγκατάστασις σκηνῆς

και διχρήσιμα πίνακος σκηνῆς.

Οἱ Ἡλεκτρικαὶ ἐγκαταστάσις σκηνῆς θεωροῦνται ἐπι-  
ἐγκαταστάσις, αἷτινας ἀποκινῶνται διά τὸν φωτισμὸν  
σκηνῆς, τὸν ἀριστόν, τὴν κίνησιν των μηχανημάτων τῆς  
α και τὰ ὄρα.

Οἱ Ἡλεκτρικαὶ ἐγκαταστάσις τῆς σκηνῆς διά τὸν φωτι-  
α κίνησιν ταύτης θὰ εἶναι ἀνεξάρτητοι τῆς ἐγκατα-  
α φωτισμοῦ τοῦ θεατροῦ. Πρὸς τούτο ἐκ τῶν κανονικῶν  
α δεινότης θὰ ἀνχωρῆ μία ἢ πλείους γραμμὰι μετὰ  
α ἀρτίεσις και διχρήσιμος διακόπτης, διά τὰς ἀ-  
α των ἐγκαταστάσεων τῆς σκηνῆς.

Ο πίναξ χειρισμοῦ των ἐγκαταστάσεων τούτων θὰ ἐγκα-  
α εις ἰδιαίτερον διχρήσιμα πρὸς τὴν σκηνήν, τούτο θὰ  
αυθῆται ἐκ τοιχοποιίας πάχους 20 ἐκ. ἢ παρομοίου  
α ὕλικου και κατά τοιοῦτον τρόπον, ὅστε ἐκ πυρκαϊῆς  
α σκηνῆν να μὴ διατρέχη οὐτος ἕλαστον κίνδυνον.

Τὸ διχρήσιμα τούτο θὰ ἔχη ὡς ἀνοίγιμα πρὸς τὴν σκην-  
α ὄρα, ἐν ἀρχῆθρον και τὰς ὅπας ἐπιπέδους. Αἱ  
α ἐπιπέδους θὰ κλείωνται δι' ὕλικου πάχους 6 χιλ. Ἡ  
α τὸ πρῶτον θὰ εἶναι εἰς ἀκέραιον ὕλικου και θὰ  
α πρὸς τὰ ἔξω. Ταῦτα θὰ τηρῶνται κανονικῶς κλει-  
α Ἡλεκτρικῶν. Αἱ διαστάσις τοῦ διχρήσιματος θὰ εἶναι  
α: διά τὴν ἀνοίγιμα κυκλοφορίαν τοῦ μηχανήου και τὴν  
α των ἐγκαταστάσεων συντηρήσεως.

Ἡ προπέλασις τοῦ διχρήσιματος τούτου, δεν να εἶναι  
α. Δεν να ἀπορῶνται η χρησιμοποίησις κλιμακῶν,  
α χρησιμοποιοῦνται τοιαῦτα: δεν να κατασκευάζωνται οὐ-  
α πρὸς τὰ κηροειζόμενα διά τὰς κλιμακῆς τοῦ θεατροῦ  
α.

Ἐντός τοῦ ἀνωτέρου διχρήσιματος θὰ ἐγκαθίσταται και  
ακόπτης διά τὴν συνδεδεμένην ταχυτάτος τοῦ κυρίως φωτι-  
α ζωότητος. Ὁ διακόπτης οὗτος θὰ προροδοῦνται διά  
α ζωότητος ἐκ γραμμῆς τῆς ἐγκαταστάσεως τοῦ κυρίως  
α και ὄχι τῆς ἐγκαταστάσεως τῆς σκηνῆς.

Ἐν ἐκ τῆς σκηνῆς ἀποκινῶν να γίνηται χειρισμὸς  
α ὕπολοιπου φωτισμοῦ τῆς ζωότητος ἢ τοῦ φωτισμοῦ ἀνα-  
α των τοῦ κτιρίου, τότε επιτρέπεται χρησιμοποίησις κα-  
α τυκωσῶν χειρισμοῦ.

Ἡλεκτρικὸς χειρισμὸς μέσῳ κορδίων, διά κινήσεων ἢ τῆ  
α κινήτων εἰς ἀποστάσεως, επιτρέπεται ἐφ' ὅσον ταῦτα  
α ταῦτα κατὰ και τοποθετοῦνται ἐπὶ ἀκέραιων ἐκ-

8. Οἱ πίνακες δεινότης, α ἀνοίγασις ρυθμίσεως και α  
α τυκωσῶν χειρισμοῦ τοῦ φωτισμοῦ τῆς σκηνῆς θὰ τυκωσῶν  
α ἐντός τοῦ διχρήσιματος τοῦ πίνακος χειρισμοῦ τῆς ἐγκα-  
α τῆς σκηνῆς. Ὁχι ἦτοον επιτρέπεται ὅπως α ἀνο-  
α τῆς ρυθμίσεως ἐγκαθίστανται ἐντός ἢ ἐκτός τῆς σκην-  
α, πλην ὅμως εις θέσιν κατάλληλον και μὴ προσίτην εἰς  
α μὴ εἰδικῶν.

9. Αἱ ἀνοίγασις θὰ περιβάλλωνται ὑπὸ μεταλλικῶν κυ-  
α τῶν. Τὰ κατὰ ταῦτα θὰ ἐροδιάζωνται με ὅπας ἀριστεροῦ.

10. Αἱ Ἡλεκτρικαὶ ἀνοίγασις δεν να εἶναι οὕτω ὕπο-  
α κινῶνται, ὅστε κατά τὴν κανονικὴν των λειτουργίαν να μὴ  
α ἐρυθροποιοῦνται.

11. Ἡ ὅλη ἐγκατάστασις τῆς σκηνῆς δεν να διακόπεται  
απὸ θέσιν εὐρισκόμενῃ ἐντός αὐτῆς.

Ἄρθρον 95.

Διχρήσιμα πίνακος κυρίως φωτισμοῦ.

1. Τὸ διχρήσιμα εις ὃ θὰ ἐγκαθίστανται α τυκωσῶν και  
α λοιπὰ ὄργανα χειρισμοῦ τοῦ κυρίως φωτισμοῦ δεν να εἶναι  
α μακρὰν τῆς σκηνῆς και εις θέσιν μὴ διατρέχουσιν κίνδυνον ἐκ  
α πυρκαϊῆς εις αὐτήν.

2. Ἐάν τὸ διχρήσιμα τούτο εὐρισκῶνται πρὸς τὴν  
α σκηνῆς, τότε θὰ κατασκευάζονται ἐπὶ τοιχοποιίας πάχους 20  
α ἐκ. ἢ παρομοίου κατασκευῆς και εις τρόπον ὅστε να μὴ δια-  
α τρέχη κίνδυνον ἐκ πυρκαϊῆς εις τὴν σκηνήν. Ἡ στήθις του θὰ  
α εἶναι ἐκ μεταλλῆ ἢ ἄλλου πυροκρίτου ὕλικου, ἢ ὄρα του ἀκρυ-  
α στος και θὰ ἀνοίγη πρὸς τὰ ἔξω. Δεν θὰ ἔχη ἐπικινῶνται με  
α τὴν σκηνήν ὡς και τὰ ὕπολοιπα, ἀνοίγιμα και διαδρόμος αὐτῆς.  
Ἡ ὄρα του διχρήσιματος τούτου δεν να τηρῶνται κανονικῶς  
α κλειστή.

3. Διὰ τὰ ὕπολοιπα θεατρικὰ επιτρέπεται η τοποθέτησις  
α τῆς τοῦ διχρήσιματος τοῦ πίνακος χειρισμοῦ τῆς ἐγκατα-  
α τῆς σκηνῆς και τοῦ πίνακος χειρισμοῦ των τῶν τῶν  
α πλάταις. Ἐν τῇ περιπτώσει ταύτη δεν ὁ φωτισμὸς τῆς σκηνῆς  
α να ἐξαρτάσθῃται ἐν περιπτώσει καταστροφῆς τῆς σκηνῆς ὅσον  
α.

Ἄρθρον 96.

Διτάξις τῆς ἐγκαταστάσεως τοῦ φωτισμοῦ τῆς ζωότητος.

1. Συμπερῶνως πρὸς τὸ ἄρθρον 49 παρ. 2 τοῦ παρόντος κα-  
α νομικοῦ δεν ἢ Ἡλεκτρικὴ ἐγκατάστασις τοῦ κυρίως φωτι-  
α τοῦ να ἐκτελέσῃται (διεσθῆται) οὕτως ὅστε ἐν περιπτώσει  
α πυρκαϊῆς εις τὴν σκηνήν, αὐτὴ να πυρκαϊῆν ἐν λειτουργίᾳ αἱ  
α δυνατὴν ἀνοίγη και ἐν περιπτώσει πλῆρους καταστροφῆς τῆς  
α σκηνῆς. Πρὸς τούτο δεν αἱ Ἡλεκτρικαὶ γραμμὰι τοῦ κυρίως  
α φωτισμοῦ να μὴ διέρχωνται διά μέσῳ τῆς σκηνῆς ἢ εὐρισκῶν-  
α ται πλησίον αὐτῆς.

2. Κατὰ μίσημα λόγων ἔχουσιν τὰ ἀνωτέρω διά τὴν ἐγκα-  
α τῆσιν φωτισμοῦ κίνδυνον.

Ἄρθρον 97.

Φωτισμὸς κινῶν σκηνῆς.

1. Εἰς τὴν σκηνήν θὰ ἐγκαθίσταται φωτισμὸς κινῶν  
α ὅπως θὰ εἰσπρησθῇ ὁμοίως διαδρόμος και κλιμακῆς ταύτης.

2. Ἡ προροδοῦνται τοῦ φωτισμοῦ τούτου θὰ γίνηται μετὰ  
α ἰδιαίτερας γραμμῆς μετὰ σχετικῆς ἀρτίεσις ἐκ τοῦ πίνα-  
α κοῦ δεινότης τοῦ φωτισμοῦ κινῶν τοῦ ὕπολοιπου θεατροῦ.

Ἄρθρον 98.

Τελικὴ διατάξις.

1. Αἱ εις τὸ πρόβλεπον μέσῳ τῆς σκηνῆς τοποθετοῦνται  
α τυκωσῶν (κατασκευῆς) ἀκαπτήρων δεν να ἐροδιάζωνται ἐκ  
α ἔργου τοῦ προροδοῦνται τυκωσῶν πλάταις.

2. Κατὰ τὰς ἐπιπέδους ἐντός τῆς σκηνῆς, κινήτων κινῶν  
α των τῶντων, επιτρέπεται ἐφ' ὅσον ἐγκαθίστανται τυκωσῶν  
α τῆς κανονικοῦ και δεν πρὸς τῶντων οὐδὲν κίνδυνον  
α διά τὸς θεατῆς.

3. Κατὰ τὴν διαρκίαν τῆς παραστάσεως θὰ εὐρισκῶνται  
α πλησίον τοῦ πίνακος τῆς σκηνῆς εἰς ἀδύνατον Ἡλεκτρολόγος  
α ἐγκαταστάσεως, γνωρίων κάλως τὴν ἐγκατάστασιν.

4. Τὸ ἄρθρον 93 ἐφαρμόζεται ἀντικειμένως εὐρισκόμενῳ  
α πρὸς διαδελτικῶν ἢ πρὸς τῶντων θεατρῶν.



ρίνις των ήθροποιών και 2) μία έξω της εισόδου του υπογείου της σκηνής ή εντός του υπογείου, αλλά πάντως παρά την είσοδον αυτού.

3) Προκαταβέβου περί κινηματογράφου. Μία φωλιά προς το εξωτερικόν μέρος της κυρίας εισόδου προς την σκηνή.

4. Έν τῷ θαλάμῳ προβολῆς.  
α) Μία φωλιά πλησίον τῆς εισόδου πρὸς αὐτόν.  
β) Διὰ θεάματα περιλαμβανόντα ἀπὸ 500—800 θεατῶν.

1. Έν τῇ πλατείᾳ :  
α) Μία δεξιᾷ τῆς κεντρικῆς εισόδου καὶ εἰς ἀπόστασιν 2—3 μ. ἀπ' αὐτῆς.  
β) Μία εἰς ἓνα τῶν κατὰ μῆκος πλευρικῶν τοίχων, κατὰ προίμην τοῦ ἀριστεροῦ, ἐφ' ὅσον δὲν συμπίπτει νὰ εἶναι ἐπ' αὐτοῦ καὶ ἡ ἐξόδος.

2. Έν τῷ ἐξώστῳ.  
Ομοίως ὡς καὶ ἐν τῇ πλατείᾳ μὲ τὸν περιορισμὸν ὡμῶς τῆς ἀνωτέρω Α' κατηγορίας.

3. Έν τῇ σκηνῇ.  
Ὡς ἐν τῇ Α' κατηγορίᾳ.

4. Έν τῷ θαλάμῳ προβολῆς.  
Ὡς ἐν τῇ Α' κατηγορίᾳ.

Γ'. Διὰ θεάματα περιλαμβανόντα κάτω τῶν 500 θεατῶν :  
1. Ἀνὰ μία πυροσβεστικὴ φωλιά εἰς τὴν πλατείαν, εἰς τὸν ἐξώστην καὶ εἰς τὴν σκηνήν.

2. Εἰς τὸν θαλάμῳ προβολῆς μόνον φορητὴν συσκευὴν πυροσβεστικῆς φωλιάς θὰ ἐγκαθίστανται κατὰ τρόπον μὴ προκαλοῦντα συνισθῆματα ἀνησυχίας εἰς τοὺς θεατῶν δὲ ἄνευχόμενον κίνδυνον.

Ἄρθρον 107.

Ἡ πυροσβεστικὴ φωλιά ἀποκρίθεται : α) ἐκ στοιχείου ὕδρου ληφίως διαμ. 0,45 συνδεομένου μὲ τὸ δίκτυον ὕδρευσεως.

β) Ἐξ ἐνὸς πυροσβεστικοῦ σωλήνος μὲθ' ἡμισυνδέσμου διαμέτρου 0,45 καὶ ἐνὸς κύλου κύβομετρούμενης διαμέτρου. Ταῦτα εἶναι συνδεόμενα μεταξὺ τῶν καὶ μετὰ τοῦ ὕδρευτικού.

γ) Ἐκ λαμπτήρος ἰσχυρῆς ἐντάσεως τοῦ δικτύου φωτισμοῦ κινδύνου.

δ) Ἐξ ἐπαφῆς τοῦ φωτισμοῦ κινδύνου, ἐπαφῆς τῆς θέσεως εἰς λειτουργίαν ηλεκτροκινήτου ἀντλίας πρὸς παροχὴν ὕδατος, ἐὰν ἀντὶ ἐκ τοῦ δικτύου ὕδρευσεως τὸ ὕδωρ παρέχεται ἐκ θεάμενης μέσῳ ἀντλίας διπλῆς ἐνεργείας καὶ ἐξ ἐπαφῆς συναγεμῶν διὰ κωδῶνων καὶ

ε) Ἐκ δύο διηθητικῶν προσωπίδων κατὰ καπνῶν.

Οἱ πυροσβεστικῆς οὗτοι δύνανται νὰ τοποθετῶνται καὶ εἰς ἄλλας εἰς τῆς φωλιάς θέσεις.  
Δύνανται πρὸς εὐχεριστέραν χρῆσιμότητα τῶν πυροσβεστικῶν φωλιῶν νὰ ἐπιτραπῇ ἡ συγκέντρωσις τῶν ὑπὸ στοιχείᾳ β' καὶ ε' εἰς ἰδιαιτέρως φωλιᾶς, ἀριστοκλήμας τῶν προηγουμένων κατὰ 1,50 μ. — 2 μ.

Ἄρθρον 108.

Τὸ μῆκος τῶν πυροσβεστικῶν σωλήνων ἐκάστης πυροσβεστικῆς φωλιάς δέον νὰ μὴ εἶναι μικρότερον τοῦ ἡμίσεος τῆς διαγωνίου τῆς πλατείας ἢ τοῦ ἐξώστου, ἀνελόγως τῆς θέσεως τῆς πυροσβεστικῆς φωλιάς. Ἐὰν δὲ ἡ πυροσβεστικὴ φωλιά ἐν τῇ πλατείᾳ ἢ τῷ ἐξώστῳ εἶναι μίξ. τὸ μῆκος τοῦ σωλήνος δέον νὰ εἶναι ἴσον πρὸς τὴν διαγωνίον τῆς πλατείας ἢ τοῦ ἐξώστου.

Ἄρθρον 109.

Ἐπιπέδω λατὴ καὶ διὰ μακρῶν ἐν τῇ αἰθούσῃ αὐτόματος ἐκπομπῆς ἰσχυροῦ φωνοληφίως εὐθὺς ὡς ἐμφανισθῆ πανικῶς (εἰς οἴκας ποτε κτίρια) δίδοντες καταλλήλους ὁδηγίας πρὸς εἰς ἀντικατάστασιν τοῦ κοινού καὶ ν' ἐβοηθήσιν αὐτοῦ πρὸς κανονικὴν ἀποχώρησιν τῆς αἰθούσης.

Ἄρθρον 110.

Ἐπιβάλλεται ἡ ἐγκατάστασις αὐτῶν θερμοστατικῶν μηχανητῶν πυρκαϊῆς, λατῶν, κούβων εἰς πᾶσαν αἰθούσῃν

θερμοκρασίας μὴ θεωρουμένην ὡς κανονικὴν καὶ συνδεομένην ἀντιστοίχως, τόνον μὲ τὸ κέντρον συναγεμῶν, ὅπερ δέον γὰ εὐρίσκηται εἰς κεντρικὸν γραφεῖον τοῦ θεάτρον, κιν) φού κλπ., ὅσον καὶ μὲ τὸ κέντρον ἠλεκτροφωτισμοῦ, τὸ θυρωρεῖον, μὲ ἄλλον τινα κατάλληλον γῶρον τοῦ κτιρίου, ἐντός τῆς αἰθούσης τῶν θεατῶν, περιφερειακοῦ διαδρόμου, δευτερευόντος ἄλλου γῶρου κλπ., διὰ πολλαπλασιαστοῦ δὲ πρὸς τὴν Πυροσβεστικὴν Ἵπηρεσίαν.

Ὁ κατὰ τὰ ἀνωτέρω αὐτόματος μηχανητῆρ ἀποτελεῖται :  
1) ἐκ τοῦ κυρίου μηχανητῆρος, 2) τῆς ἐγκαταστάσεως τοῦ ἀγωγοῦ, 3) τῆς ἐγκαταστάσεως συναγεμῶν καὶ 4) τῆς πηγῆς τοῦ ρεύματος.

Ἄρθρον 111.

Οἱ θερμοστατικὸι μηχανητῆρες πρέπει νὰ συνδέωνται μὲ σύστημα αὐτομάτου κλάσεως τῶν θυρῶν ἐπικοινωνίας μεταξὺ τοῦ κτιρίου τῆς σκηνῆς καὶ τοῦ κτιρίου τῶν θεατῶν, ὡς καὶ τῶν θυρῶν τῶν δευτερευόντων γῶρων δὲ ὡς δὲν θὰ παρακωλύεται ἡ εἰσὶς τῆς πυρκαϊᾶς.

Ἄρθρον 112.

Ἐκ τοῦ φωτισμοῦ κινδύνου, προφοδοτουμένου ἐκ πηγῆς ἀνεξαρτήτου τῆς τοῦ κυρίου φωτισμοῦ, δέον ἀπαραιτήτως νὰ φωτίζονται :

1. Ἀνὰ μία λαχνία ἐντάσεως τοῦλάχιστον 500 κερίων μετὰ ἀνταντικλαστήρος εἰς τὴν ὀροφὴν τῆς αἰθούσης παρά τὸ προσκήνιον.

2. Ἀνωθεν τοῦ ἐπισθίου ἐξώστου.

3. Κάτωθεν αὐτοῦ δεξιᾷ, ἀριστερᾷ ὀπίσω ἀνὰ μία λαχνία 200 κερίων.

4. Εἰς τὸν περιφερειακὸν διάδρομον, τὰ κλιμακωτάσια κλπ. μέχρι τῶν ἐξόδων εἰς τὰς κύλας (φωτιζομένης ἐπίσης ἐπαρκῶς) ἢ εἰς τὰς ὁδοὺς.

Ἐπίσης δέον νὰ ὑπάρχωσι λαχνίαί φωτισμοῦ κινδύνου εἰς τὴν σκηνήν, τοὺς διαδρόμους καὶ θαλάμους ἠθροποιῶν, μηχανοστάσια κλπ. δευτερευόντος γῶρου.

Ἄρθρον 113.

Ὁ φωτισμὸς κινδύνου πρέπει νὰ δύναται νὰ τιθῆ ἐν λειτουργίᾳ :

α) Αὐτομάτως συνδεόμενος μετὰ τῶν αὐτομάτων μηχανητῶν πυρκαϊᾶς διὰ παρεμβολῆς πολλαπλασιαστοῦ, ἢ μόνον εἰς περίπτωσιν ἐλάξεως τοῦ κυρίου φωτισμοῦ, ἀλλὰ καὶ εἰς περίπτωσιν ἐκρήξεως πυρκαϊᾶς, ἰδίᾳ δὲ τοιαύτης εἰς τὸν θαλάμῳ προβολῆς, τὴν αἰθούσῃν τῶν θεατῶν, τὴν σκηνήν κλπ.

β) Διὰ χειρὸς ἐξ ὅλων τῶν ἀνω θέσεων ὡς καὶ ἐξ εἰσπληροῦ ἄλλης εἰδικῆς θέσεως κρινομένης καταλλήλου ἐκαστοῦ ὑπὸ τοῦ ἀρμοδίου Συναδουλίου διὰ τὴν ταχίστην ἀσφην τοῦ φωτισμοῦ κινδύνου.

Ἄρθρον 114.

Ἐντός τοῦ θαλάμου προβολῆς ὁ φορητὸς σβεστήρ δέον νὰ ἀπέχη τοῦλάχιστον 1,50 μ. ἀπὸ τῶν προβολίων.

Ἄρθρον 115.

1) Οἱ φορητοὶ σβεστήρες, εἴτε ὕδατος, εἴτε ξηρῆς γομώσεως, πρέπει νὰ ἐλέγχωνται παρά τῆς ἀρμοδίας Πυροσβεστικῆς ἀρχῆς, κατὰ κανονικὰ διαστήματα, ἤτις θὰ βεβαιῶσι ἐπιτόμως ἐπ' αὐτῶν τὴν χρονολογίαν τοῦ τελευταίου ἐλέγχου καὶ τὴν πέραν ταύτης διάρκειαν τῆς ἱκανότητος αὐτῶν πρὸς ἔρατον.

Ἄρθρον 116.

1) Ἐντός 7 ἡμερῶν ἀπὸ τῆς ἐπιθεωρήσεως τῆς ἐνεργουμένης ὑπὸ τῆς Πυροσβεστικῆς Ἵπηρεσίας, ἢ διεύθυνσεως τῆς ἐπιθεωρήσεως τοῦ θεάτρον ἢ κιν) φου, ὑποχρεοῦνται νὰ προῶν εἰς ἀντικατάστασιν τῶν γομώσεων τῶν πυροσβεστικῶν τῶν ὑποδειχθέντων ὑπὸ τοῦ ἐνεργήσαντος τῆς ἐπιθεωρήσεως.

Ἄρθρον 117.

1) Κενκλωμένοι γῶροι προαρτίζονται διὰ θεατῶν, κιν) φου κλπ. δέον νὰ τηρῶσι τοὺς κάτωθι ὅρους :

2) Τα κτίρια δέον να είναι ημιδομητά ή εν στήθεσιν γύρω ακυροδότητος απεργουμένου των τοιχοματών εν εσωτερικών κτιρίων.

β) Τα υλικά των διαφόρων χωρισμάτων, διαβρόμων, θειορείων, οροφών ως και τα υλικά των κάτωθεν ή όπισθεν της όθονης ή της σκηνής χωρισμάτων ή διαμερισμάτων (εφ' όσον υπάρχουν τοιχώτα) δέον να είναι άσβεστη.

γ) Οροφά ή διαχωρίσματα εξ ούδηςποτε είδους οροφάτος έστω και έμβλαπτιθέντος εντός πυρμάχου διαλύματος, απεργουούνται.

2) Οι εξωτερικοί τοίχοι των κτιρίων θεάτρων, κιν'φων κλπ., οι τοίχοι όλων των κλιμακοστασίων, διαβρόμων και προσβάσεων, οι τοίχοι των καπναγωγών και αεραγωγών ως και οι μεταξυ' οροφής και της στέγης άνωθεν ζωτών, πρέπει να είναι πυρίμαχοι.

3) Οι τοίχοι των καπναγωγών και αεραγωγών πρέπει να έγκαινούνται 0.80 μ. τουλάχιστον άνωθεν της ύψηλοτέρης όριζόντιας γραμμής της στέγης ή του στήθους.

4) Κατά περίκλιση των άνωτέρω δύνανται να επιτραπή όπως οι τοίχοι μονωροσων θεάτρων, κιν'φων κλπ., αποτείνονται εξ' αλεξιπύρου κατασκευής.

5) Το πάχος των τοίχων των κλιμακίων δέον να ή τουλάχιστον 0.15 μ. (άνευ υπολογισμού του πάχους του έπιχειρήματος) εάν είναι κατασκευασμένοι εν στήθεσιν γύρω ακυροδότητος, 0.25 μ. δε εν πλινθοδομής ανεξαρτήτως των σκευών άνωτέρων.

Άρθρον 118.

Όροφά ή :

1. Αί όροφά όλων των χώρων των κειμένων κάτωθεν χώρων προς διαρκή προκλισην ανθρώπων, ως και αί όροφά των διαβρόμων και προσβάσεων πρέπει να είναι πυρίμαχοι. Αί όροφά των λοιπών χώρων, συμπεριλαμβανομένων και των κλιμακοστασίων δύνανται να είναι αλεξιπυροί. Κατά περίκλιση δύνανται να επιτραπή αλεξιπυροί όροφά εις θεάτρα, κιν'φους κλπ., περιλαμβανόμενας όλωντότερος των 200 θεατών, ών τό δάπεδον δεν ύπερβαίνει εκ της όδοσ άνω των 2 μέτρων, έπι δε και εις μονωροσων τοιχώτα κτίρια, ών ή όροφά αποτελεί συγχρόνως και την στέγη, δύνανται να επιτραπή και έλληνή όροφά άνευ κωνιάματος, αλλά πλινθισμένη.

2. Αί στέγαί του λοιπού δέον να έχωσιν επικάλυψιν πυρίμαχον, απεργουομένης επί πλέον εις τόσην ποσότητα πυρίμαχου υλικού (π. γ. λιμαρινών κλπ.) μη προσκαταρνούσης τουσ από τούτην χώρους και εκ των άμεσοσφαιρικών επιδράσεων (θερμότητος, ύγρακτής, θορύβου κλπ.).

Άρθρον 119.

Διά τούσ εν άνοικτώ χώρω λειτουργούντα κιν'φους, θεάτρα και λοιπά και μόνον διά τούσ κλειστός χώρους τούτων θα ίσχύωσι τά κατά μέτρα ασφαλείας κατά τούσ όροφά και εις τούσ εσωτερικόμενους τοιούτους.

Άρθρον 120.

Κινηματογράφου χαμηρινοί ή θειρινοί έχοντες σκηνήν θεατηρίην μετά χωρισμάτων, διαμερισμάτων κλπ. και άναβιβαστήρας κατά τάς ώρας των παραστάσεων προσωπικόν προς έκτέλεσιν προγράμματος, ύπάγονται εις τάς περί θεάτρων διατάξεις των άρθρων 121 και 122 του παρόντος.

Άρθρον 121.

Διά τά θεάτρα εν κλειστός χώρω άσφαιρουνται οι διατάξεις των άρθρων 117 και 118 του παρόντος, αι όροι τούσ κιν'φους επί πλέον δε και οι κάτωθι όροι:

1. Το μήκος του σωλήνος έκροής δέον να είναι τουλάχιστον 25 μ.
2. Απεργουείται: α) τήσ όροφά ή κάλυψις της προσθετικής ή εγκαταστάσεως διά σφηνικών ή άλλων έπιχειρήματων, ως και η τοποθέτησις άντικειμένων εμποδίζόντων την άπρόσκοπτον είσδον προς την προσθετικόν εγκατάστασιν.

Άρθρον 122.

1. Δεν επιτρέπεται ή συσώρευσις πλινθίων σφηνικών άλλων εύφλεκτων άντικειμένων εις τά παρατηρήσιμα, έκτός του προσωρίζόμενου διά τό άναβιβάζόμενον έργον.

2. Επιτρέπεται ή τοποθέτησις των υλικών τούτων κάτωθεν της σκηνής, αλλά εις ειδικά διά τόν σκοπόν τούτον δομημένα.

3. Οι θάλαμοι των ήθοποιών απεργουείται να ώσι κατασκευασμένοι εκ σφηνιδωμάτων ή άλλων εύφλεκτων υλικών.

4. Διά τά εν άνοικτώ χώρω λειτουργούντα θεάτρα ίσχύωσι τά άρθρα του παρόντος, τά άφορούντα τά χαμηρινά τοιχώτα πλην της παρ. 1 του άρθρου 121.

Άρθρον 123.

1. Πράθυρα βλέποντα εις φωταγωγούς πρέπει να άποκαλύπτουνται εκ στήθεσιν πλινθίου με ώπλιτισμένας θάλασους, αιτινες να στερεώνωνται, ούτως ώστε να μη καταπίπτωσιν ύπτην επίδρασιν του πυρός. Εις χώρους σκηνίων δύνανται άνυψώσιν των τοπικών συνθηκών να επιτραπώσι μόνιμα κινητά παράθυρα.

2. Επιτρέπεται όπως οι τοίχοι της είθούσης των θεατών επενδύωνται μόνον με δυσκόλωσ φλεγόμενα υλικά. Επενδύσεις όροφών δι' υφαγμάτων αποκλείωνται.

3. Τα παράθυρα της είθούσης των θεατών πρέπει να έχουν τουλάχιστον εν κινήσει και έσθθεν εύκόλωσ άνοιγόμενον με μίαν μόνον κινήσειν φύλλον πλάτους τουλάχιστον 0.80 μ. και ύψους 1.25 μ. τουλάχιστον. Κινησιώματα εις παράθυρα επιτρέπονται να τοποθετώνται μόνον εάν τούτ άνοιγώματι συγχρόνως με τά παράθυρα και δεν έμποδίζου τό κλείσιμον.

4. Αί θύραι πρέπει να κλείουν κενωτικώς και να είναι πυρίμαχοι ή άνοιγόμεναι προς τά έξω και να κλείουν αυτόματώς, δεν επιτρέπεται δε διαρκούτης της παραστάσεως, τούτε να κλειδώνωνται, ούτε να κρατώνται τεχνητώς άνοικτά.

Άρθρον 124.

1. Το ύψος των σφαιρικών ασφαλείας πρέπει να άνταποκρίνηται τουλάχιστον εις τό πλάτος του άνοιγώματος της θύρας, άλλως να άνταποκρίνηται προς την σκοπιμότητα του σφαιρικού.

Οι περιβάλλοντες τοίχοι και οι όροφά τοιούτων σφαιρικών πρέπει να είναι πυρίμαχοι.

2. Φράκται ασφαλείας χώρου μέζονος των 20 κυβ. μ. πρέπει να έχουν εύκαταστάσιμα καθιστώματ δυνάτην τησ τεχνικόν απεργουήν κιν'φών.

Άρθρον 125.

Κ λ ι μ α κ ε ς

1. Όλοι οι προς είκένωσιν του θεάτρου, κιν'φου και χρησιμοποιούμενοι κλιμακίαισ πρέπει να είναι πυρίμαχοι και να έχουν καταρτίσθαι κενωτικόν, εξ' εύφλεκτων υλικών με μεταλλου ή λίθου ή τυλκροσφύλου ή χειροκτιν'θρα και με τάς διαστάσεσ μη πεπετατωμένησ, αλλά έδαφισμένησ έλευσέρως. Διά θεάτρα, κιν'φους κλπ. άτινα δεν έχουν περιστέρως του ένός όρόφου και άνωθεν των όπίων δεν ύπαχουσι χώροι διαρκούς παρατήρησ ανθρώπων, θεωρούνται παρκαίσ αλεξιπυροί κλιμακίαισ.

2. Κλιμακίαισ άνάγκης απεργουείται να είναι πεπετατωμαί και να επικαινώνται με ύπογειούσ χώρουσ. Αί κλιμακίαισ πρέπει να εύκαταστάσιμα εις διαίτησιμα κλιμακοστασίαισ, λαί δύνανται διά παράθυρων εώς και έξωσ κλειστώσ επί της όδοσ ή εξ' εύλης κενωτικώς.

3. Αί προς είκένωσιν των έξωστων χρησιμοποιούσαι κλιμακίαισ δεν πρέπει να καταλήγουν κλειστώσ εις την είθούσιν του θεάτρου, αλλά να έχουν διαίτητέρουσ διαβρόμουσ και προσβάλωμουσ, ών οι έξοδοι να διατάσσωνται ούτως ώστε εις περίπτωσησ συγχρόνου είκένωστωσ της πλατείας της είθούστωσ και του έξώστου να μη γινώνωνται άντιρεύματα.

Άρθρον 126.

Εις τάς έξωτερικώσ όδοίσ του κτιρίου δέον να εύκαταστάσιμα κατά την διαρκήν αύτου στήθεσιν κλιμακίαισ άρχώματ.

να εις ύψος 2.50 έως 3 μέτρα άνωθεν του εδάφους ών ει διαπηγές να εξικονώνται 1.20 μετ' άνωθεν της στέγης, ης περιττώω να παρακολουθώσιν τησ κλίσην.

Η εγκατάστασις τοιούτων κλιμάκων δέον να επιδιώκηται και εις υπάρχοντα κτίρια θεάτρων, κινηματογράφων κλπ.

Άρθρον 127.

1. Πρέπει να εξασφαλιζήται ο άμεσος συναγερμός ολοκλήρου του προσωπικού εις περιπτώσιν πυρκαϊάς δι' εγκαταστάσεως ηλεκτρικών κωδώνων.

2. Όλα τα σήματα συναγερμού ως και ο φωτισμός κινδύνου η πρέπει να είναι συνδεδεμένα με ομάδας τυπωρευτών η παρεοίαν τυσκαυήν καθωρισμένην εκ του δικτύου.

Άρθρον 128.

1. Προς εξασφάλισιν των όρων στατικής ασφάλειας εφαρμόζονται οι πολεοδομικαί διατάξεις των εν ισχύι νόμων και διαταγμάτων και οι σχετικαί αποφάσεις και διαταγαί του Υπουργείου Δημοσίων Έργων.

2. Ανεξαρτήτως των στατικών ανγκών το πάχος των τοίχων των διαδρόμων δέον να η τουλάχιστον 0.25 μ. εξ αποπελινθεομένης η 0.15 μ. εκ σιδηροπαχούς σκυροδέματος ωπλισμένου κατ' άμφοτέρως τάς πλευράς και εις τάς δύο δι περιπτώσεις δέον να μη συνοπολογίζηται το έπιχρισμα.

Άρθρον 129.

1. Εις τους προς χρήση των θεατών χώρους και διαμερίσματα δεν επιτρέπεται να υπάρχουν οικοδόηστα φύσεως κατασκευάσματα χρησιμεύοντα ως κατοικία, ουδέ η μέτω αυτών (χώρων και διαμερισμάτων) διόδος προς τα κτίρια η εντός έτέρου τμήματος αυτού υπάρχουσης κατοικίας.

2. Διαμερίσματα χρησιμεύοντα ως κατοικία του προσωπικού της επιχειρήσεως επιτρέπεται να εγκαθίστανται εις τον χώρον της σκηνής μόνον κατόπιν γνωματεύσεως της αρχής, δέον όμως όπως ταύτα ωσιν εξ άφλέκτου ύλικού και μη επικινυνώσιν άμέσως μετά διαδρόμων η άλλων χώρων προοριζομένων δια το κοινόν η των θαλάμων ήθεοποιών της σκηνής.

3. Αποθήκη και εργατήρια εύρισκόμενα εντός του χώρου των παρασκηνίων δεν επιτρέπεται να συγκινυνώσιν με τους προς την σκηνή άγοντας διαδρόμους, άλλ' εν εναντίω περιπτώσει δέον να έχωσι θύρας εξ άφλέκτου ύλικού.

Εργατήρια άμέσως χρησιμεύοντα πέραν δέον να εγκαθίστανται όσον το δυνατόν άπωτερον από της σκηνής και εις χώρους αποκλειόντας την μετάδοσιν του πυρός εις την σκηνήν κλπ.

Άρθρον 130.

Επιβάλλεται η ύποδοχή ειδικών σχεδίων συνταγμένων υπό κλίμακα τουλάχιστον 1:100 εν τοις όποις να εναρμονίζηται η θέσις των πυροσβεστικών φωλαών, η θέσις και η διάταξις των σκαμντήρων πυρκαϊάς, η θέσις των λυχνιών φωτισμού κινδύνου και ύπόμνημα ένδεικνύον τα στοιχεία εξ ών άπαιτείται η πυροσβεστική φωλαή.

Άρθρον 131.

Η άρμοδία πυροσβεστική Υπηρεσία του Κράτους θέλει μεριμνήσει δια την στοιχειώδη άπαιξέυσιν του Κοινού προς ύψιστον άντικεινώσιν καταστάσεων πανικού δια δημοσιευμάτων ραδιοφωνικών μεταδόσεων η καθ' οιονδήποτε άλλον κρίνει κατάλληλον τρόπον.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ XIV

Σ κ η ν ή.

Άρθρον 132.

1. Φέροντα τμήματα της κατασκευής δια την έσωτερικήν διαμόρφωσιν του χώρου της σκηνής πρέπει γενικώς να αποτελώσιν εξ άφλέκτων ύλικών.

Ακάλυπτα ξύλινα μέρη πρέπει να είναι πλανισμένα η να ασφαλίζονται κατ' άλλον τρόπον κατ' αρχείας άντολεξείως.

2. Εγκαταστάσεις έλκυισμού χρησιμοποιούμεναι δια σκηναίς άλλαγας, πρέπει να αποτελώσιν εκ συρματινων σχοινίων, εκούσ των διευθυνομένων δια της χειρός. Πρέπει επί πλέον να λαμβάνονται μέτρα ώστε να μη είναι δυνατόν να εύρισκωνται άνθρωποι εις την τροχίαν των αντίθετών.

Άρθρον 133.

1. Αι υπό την σκηνήν κατασκευαί πρέπει να είναι άσφαλεις από πυρός, ίδια εν γνή των πηγών φωτισμού, η όροση της σκηνής προκειμένου περί κινηματογράφου δέον να κηται εις είσον ύψος (π.χ. 1 μέτρον ύψηλότερον της άνω άκμής του ανοίγματος της σκηνής) ώστε να καθίσταται άδύνατος η άνάρτησις βοηθητικών διακομηήσεων.

2. Ο τυχόν κενός χώρος κάτωθεν της βάσεως της σκηνής άπαγορεύεται να χρησιμοποιήται προς φύλαξιν η προς άμεσον χρησιμοποίησιν τευχών διακομηήσεων, μουσικών τευχών η άλλων άντικειμένων.

Άρθρον 134.

1. Το άνοιγμα της σκηνής πρέπει να φράσσεται προς την είθυσιν των θεατών δια παραπετάσματος δυσκόλως άνεφλεγομένου εξ κηόντου η φυτικής μεταξής η εξ άλλου βρείως υστάματος εύλαπτιμένου εις πυρίμαχον διάκυσιν, πλήρως δι' εφραμοζόμενου προς τα πλευρά, προς τα άνω και κάτω.

2. Ως κατάλληλοτέρα επικάλυψις του διαπέδου της σκηνής θεωρείται το ξύλινον πάτωμα με λωρίδα.

3. Αι διακομηήσεις πρέπει να είναι άκαστοι. Όλα τα ξύλινα μέρη πρέπει να χρίωνται δια πυρίμαχου χρώματος.

Άρθρον 135.

1. Διακομηήσεις και έπιπλα επιτρέπεται να υπάρχουν μόνον εις τάς αποθήκας, επί δε της σκηνής μόνον εκείνα τα όποια θα χρησιμοποιηθούσ αποκλειστικώς δια το έργον όπερ θα πηχθή.

2. Μεταξύ των προς χρησιμοποίησιν διευθετηθειών διακομηήσεων και των περιβαλλόντων την σκηνήν τοίχων πρέπει να άπομένη έλεύθερος διάδρομος πλάτους τουλάχιστον 1 μέτρον. Το πλάτος τουτο δεν πρέπει να επηρεάζηται εκ έφρων έλκομένων κατ' μήκος του τοίχου.

3. Οι χώροι άποθηκείσεως, διακομηήσεως και εν γένει παρελκομένων δεν επιτρέπεται να έχουσ επισήμιασιν διατικήν πλέον του 20 ο) της έπιφανείας της σκηνής, επιβάλλεται δε να περικλείωνται δια κατασκευών πυρίμαχών.

Άρθρον 136.

1. Προς διαφύλαξιν των διακομηήσεων, έπιπλων, έξουγκσιών, όπλων, παρελκομένων κλπ. πρέπει να υπάρχουσ επαρκειείς χώροι.

2. Οι εντός του κτιρίου της σκηνής εύρισκόμενοι χώροι διαφυλάξεως και οι χώροι συνεργείων δια ξύλουσγους, ζωγράφους και άλλους χειροτέχνας πρέπει να έχουσ όροση πυρίμαχους και τοιχώματα άνευ ανοιγμάτων, πρέπει δε να είναι άμέσως προσπελαστοί έξωθεν η τουλάχιστον να έχουσ παράθυρα εις το υπαιθρον.

3. Προκειμένου περί χώρων χρησιμεύοντων αποκλειστικώς προς διαφύλαξιν κυλινδρων διακομηήσεων κάτωθεν του ύποθίου μέρους της βάσεως της σκηνής δεν υπάρχει άνάγκη άμέσου προσδέσεως έξωθεν η μέσωσ παράθυρον.

4. Ακάλυπτοι θέσις πυρός δια συνεργεία πρέπει να διατίθενται εις δωμάτια πυρίμαχα άπομακρυσμένα από της σκηνής όσον το δυνατόν περισσότερο και κατ' τρόπον ώστε να αποκλείηται η μετάδοσις πυρός και εις τα συνεργεία και επί της σκηνής.

Άρθρον 137.

Εκ της σκηνής και εκ των θαλάμων των ήθεοποιών πρέπει να άγη κλίμαξ εις το υπαιθρον άμέσως πλάτους τουλάχιστον 1 μέτρον, πυρίμαχος και μη χρησιμοποιούμενη προς κοινήν

κυκλοφορίαν. Επί πλέον πρέπει να υπάρχει και δευτέρα ε-  
δος αποχωρήσεως απόλυτως εξηραλισμένη.

Άρθρον 138.

Διαστάσεις σκηνης, εξέδοι ηθοποιών κλπ.

1. Αι διαστάσεις του χώρου της σκηνης πρέπει να είναι  
τοιαύται, ώστε τυχόν εκρηγνυομένη εις το χώρον της σκηνης  
πυρκαϊά, να παραμένη κατ' αρχάς περιωρισμένη εντός αυτού,  
να παραγόμενα αέρια και καπνός να προμείνωσιν εις το  
άνωτατον μέρος του χώρου της σκηνης.

2. Το δάπεδον της σκηνης των θεάτρων ή κινηματογρά-  
φων, λειτουργούντων και ως θεάτρων ποικιλιών κλπ. δέον  
να διατηρηται πάντοτε ομαλόν (λείον) και να είναι ελαιο-  
χρωματισμένον ή παρκιαρισμένον ή θα καλύπτεται διά μου-  
σαμά, φελοτάπητος, καουτσούκ, λινελαίου ή παρομοίων ει-  
δών.

3. Προς τὰ ὀπισθεν ἢ τὰ πλάγια ἐκάστης σκηνης Θεά-  
τρου δέον ἀπαραιτήτως νὰ ὑπάρχη ἰδιαίτερα ἐξέδοσ κινδύνου  
τῶν ἠθοποιῶν, ἐργατῶν καὶ τεχνιτῶν θεάτρου ὀθρησοῦσα ἀπ'  
εὐθείας εἰς τὸ ὑπαιθρον, εἰς προαύλιον, κύλην ἢ ἀνοικτὸν χώ-  
ρον τῆς παρεκκείμενης οἰκοδομῆς ἢ εἰδικῶς προβλεφθέντα  
κατὰ τὴν οἰκοδόμησιν διάδρομον.

Άρθρον 139.

Υποβολεῖον.

Εἰς θέατρα ὅπου ὑπάρχει ὑποβολεῖον τοῦτο δέον νὰ ἔχη τὰς  
κάτωθι διαστάσεις:

Τὸ ὕψος τοῦτου δέον νὰ εἶναι τὸ ἐλάχιστον 1.60 τοῦ μέτρου,  
τὸ πλάτος τοῦτου 0.80 μ., τὸ θε βάθος τοῦ 1 μέτρον.

Τοῦτο εἶναι κατασκευαζόμενον ἐκ λιθοδομῆς ἢ ὀπο-  
πλινθοδομῆς δέον ἐσωτερικῶς νὰ εἶναι ἐπιχειρισμένον δι' ἀ-  
εριστικῶν ὀριζήτων, εἰάν δὲ εἶναι ξύλινον αἱ ἐσωτερικαὶ αὐτοῦ  
πλευραὶ νὰ εἶναι λείαι καὶ τὸ δάπεδόν του ἀπαραιτήτως ξύλι-  
νον. Αἱ θύραι, αἱ ἀνοίξιαι πρὸς τοῦτο νὰ ἔχωσι τὸ ἀπαιτού-  
μενον ὕψος διὰ τὴν ἐλευθέραν διέλευσιν τοῦ υποβολεῖου. Ἡ  
εἰς τὸ υποβολεῖον ὑπάρχουσα θύρα νὰ κλείη καλῶς. Τὸ εἰς  
τὸ υποβολεῖον κάθισμα νὰ φέρῃ ἐρσισίωτον ἀπὸ δὲ τοῦ κα-  
τάστηματος καὶ εἰς ἀπόστασιν 0.40 μ. πρὸς τὰ κάτω δέον νὰ  
ὑπάρχη ὑποπόδιον καθ' ὅλον τὸ πλάτος τοῦ υποβολεῖου.

Άρθρον 140.

1. Αἱ ἐν κατόφει ἐλάχισται καθαρὰ διαστάσεις τοῦ θαλάμου  
ἠθοποιῶν, δὲν δύνανται νὰ εἶναι ἑλαττον τῶν τισσάρων (4)  
τετραγωνικῶν μέτρων ἐμβαδοῦ, με ἐλάχιστην πλευρὰν 1.50  
τοῦ μέτρου. Ὑψους δὲ 2.50 τοῦ μέτρου.

2. Ἐπιβάλλεται ἡ ἐγκατάστασις νιπτήρων ἐνὸς τοῦλά-  
χιττον ἀνά ἑξ (6) τετραγωνικὰ μέτρα ἐπιφανείας δαπέδου  
τοῦ θαλάμου ἠθοποιῶν συνεχοῦς ροῆς ὕδατος. Ὁ ἀερισμὸς  
τῶν θαλάμων τῶν ἠθοποιῶν θὰ εἶναι τεχνικῶς ἢ φυσικῶς,  
ἐπιτυγχανόμενος διὰ παραθύρων ἀμέτωπ ἐπινοηνομένων με  
τὸ ὑπαιθρον, ἢ δὲ θέρμανσις αὐτῶν θὰ συντελεῖται κατὰ τὰς  
διατάξεις περὶ θερμάνσεως.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ XV.

Ἐμφάνισις κτιρίου καὶ ἐπιπλώσεως δημοσίων θεαμάτων.

Άρθρον 141.

α) Ἀπαγορεύεται ἡ ἐπιπλῶσις ἐν κλειστῶ καὶ ἀνοικτῶ χώρῳ  
λειτουργούντων δημοσίων θεαμάτων δέον νὰ διατηρῶνται πάν-  
τοτε εἰς εὐρίστην κατὰστασιν καὶ ἐμφάνισιν ἐσωτερικῶς καὶ  
ἐξωτερικῶς. β) Τὰ καθίσματα δέον νὰ εἶναι τοῦ αὐτοῦ τύπου  
ἐκάστην κατηγορίαν θέσεως καὶ ἐμφάνισις τῶν αἰθουσῶν κατα-  
πρὸς τὴν ὅλην διακρίσιν καὶ ἐμφάνισιν τῶν αἰθουσῶν αὐ-  
θαλλομένης πάσης μερίμνης διὰ τὴν καλὴν συντήρησιν αὐ-  
τῶν.

Άρθρον 142.

Ὁ δάσκαλος αἱ τεχνίτες καὶ τὸ προσωπικόν τοῦ κυλι-  
αίου κλπ. ὄλων ἐν γένει τῶν κινηματογράφων καὶ θεάτρων  
δέον κατὰ τὰς ὥρας τῆς ἐργασίας του νὰ φέρῃ ὁμοιόμορπον

στολήν ἢ ἐνδυμα καὶ νὰ ἐπιμελῆται τῆς ἀτομικῆς αὐτοῦ κα-  
θαριότητος καὶ τῆς ἐν γένει παραστάσεώς του.

Άρθρον 143.

Οἱ διαβρομοὶ καὶ γενικῶς αἱ θύοδοι αἱ προσωριμαί: διὰ  
τὴν διόδον τῶν θεατῶν δέον νὰ παραμείνωσιν καθ' ὅλοκλη-  
ρίαν ἐλευθεροὶ κατὰ τὴν διάρκειαν τῶν παραστάσεων. Ἀπα-  
γορεύεται ἡ τοποθέτησις οἰουδήποτε ἐμποδίου εἰς αὐτούς.

Άρθρον 144.

Ἡ θέσις, αἱ διαστάσεις καὶ γενικῶς ἡ διασκευὴ τῆς τικ-  
νῆς τῶν θεάτρων καὶ τῆς ὀθόνης τῶν κινηματογράφων ὡς  
καὶ ἡ τοποθέτησις καθισμάτων, εἶτι δὲ ἡ γενικὴ διαρρύθμι-  
σις καὶ διασκευὴ τῆς αἰθούσης καὶ γενικῶς τῶν ἐγκαταστά-  
σεων δέον νὰ εἶναι τοιαύτη ὥστε ὀλοκληρὸς ἡ τεχνολογία  
καὶ τὸ προβαλλόμενον ἔργον (συμπεριλαμβανομένων καὶ τῶν  
τίτλων τοῦ ἔργου) νὰ καθίστανται καθ' ὀλοκληρίαν ὀρατὰ  
ὑφ' ἀπάντων τῶν θεατῶν ἐν ἀνέσει καὶ ἀνευ μετακινήσεως  
τῶν ἔστω καὶ προσωρινῆς καθ' οἰονδήποτε τρόπον. Ἀπαγο-  
ρεύεται ἡ καθ' οἰονδήποτε τρόπον παρεμπόδισις τῶν θεατῶν  
ἀπὸ τῆς ἀνεύου ἀκροάσεως, θέας καὶ γενικῶς παρεκκολλη-  
σεως τοῦ θεάματος.

Άρθρον 145.

Ἀπαγορεύεται ἡ τοποθέτησις κατόπτρων εἰς τὴν αἰθου-  
σαν, τὰς ἐξόδους καὶ τοὺς πρὸς τοιαύτας ἀνοίξιαι διαδρό-  
μους τῶν δημοσίων θεαμάτων πρὸς ἀποφυγὴν προκλήσεως  
συγχύσεως τῆς πορείας ἐξόδου τῶν θεατῶν ἐν περιπτώσει  
πυρκαϊῶν.

Άρθρον 146.

Ἀπαγορεύεται ἡ καθ' οἰονδήποτε τρόπον δημοσιονεῖα μι-  
κροβροθύων παρεκκολλητῶν τὴν ἀνεύου παρεκκολλητῶν εἰς  
θέατρα, κινηματογράφους κλπ. τοῦ ἀκροάματος. Ἀπαγορεύου-  
νται ἐπίσης, στάσεις, ἢ κινήσεις κωλύουσαι τὴν ἀνεύου παρε-  
κολλητῶν τοῦ θεάματος εἰς τοὺς αὐτοὺς ὡς ἄνω χώρους.  
Ἀπὸ τῆς εἰσόδου τῶν εἰς τὴν αἰθουσαν τῶν παρεκκείσεων αἱ  
θεατῶν δέον νὰ τηρῶσιν ἀπόλυτως εὐπρεπῆ συμπεριφορὰν.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ XVI.

Ὅροι Ὑγεινῆς.

Καπνιστήριον.

Άρθρον 147.

1. Εἰς τοὺς ἐν κλειστῶ χώρῳ λειτουργούντας κινηματο-  
γράφους καὶ θέατρα ἀπαγορεύεται τὸ καπνισμα εἰς τὴν αἰ-  
θουσαν τῶν θεατῶν. Τοῦτο ἐπιτρέπεται μόνον εἰς τὴν κατὰ  
τὴν ἀκόλουθον παράγραφον 3 εἰδικῶν χώρων (καπνιστήριον).

2. Οἱ διευθυνταὶ τῶν τοιαύτων Δημοσίων Θεαμάτων ὑπο-  
χρεοῦνται νὰ ἔχωσιν ἀνηρτημέναις εἰς ἐμφορῆ μέρη τῶν αἰ-  
θουσῶν τούτων (πλατεῖα, θεωρεῖα, ἐξώστης, διαδρόμους  
κλπ.) πινακίδας φεροῦσαι εὐανεχνοῦτως τὴν ἐπιγραφὴν  
«Ἀπαγορεύεται τὸ καπνισμα. Ἐπιτρέπεται μόνον εἰς τὸ κα-  
πνιστήριον». Ἡ ἀνωτέρω ἀπαγόρευσις δὲν ἀφορᾷ τοὺς θαλά-  
μους τῶν ἠθοποιῶν.

3. Εἰς ἑκάστην δημοσίον θέατρα, περὶ ὧν τὸ παρὸν Β. Διά-  
ταγμα, λειτουργοῦν ἐν κλειστῶ χώρῳ δέον νὰ ὑπάρχη εἰδικὸν  
διαμέρισμα ὡς καπνιστήριον. Ὁ χώρος οὗτος δὲν πρέπει νὰ  
συγκοινωνῆ ἀμέτωπ μετὰ τῆς αἰθούσης τῶν θεατῶν. Εἰς τὴν  
εἰσοδὸν τοῦτου δέον νὰ ὑπάρχη ἐπιγραφὴ με τὴν λέξιν «Κα-  
πνιστήριον». Εἰς τοῦτο δέον νὰ ὑπάρχωσιν ἀνάλογα τεροδο-  
λεῖα με ὕψος καὶ πτυλοδοχεῖα πληρῆ ἀντιστηρικτικῆς διαλύ-  
σεως ἐπὶ ὀποστηρικτικῶς 0.75 μ. ὕψους. Ὁ ἀριθμὸς τούτων  
εἶναι ἐκάστη ἐπὶ τοῦ ἀρμοδίου Συμβουλίου κατ' ἀνα-  
λογίαν πρὸς τὸν ἀριθμὸν τῶν θέσεων. Τὰ πτυλοδοχεῖα δέον  
νὰ πλύνωνται δι' ἀπολυμαντικῆς διαλύσεως τοῦλάχιστον ἄ-  
παξ τῆς ἡμέρας. Ἡ ἀπολυμαντικὴ διάλυσις ὀρίζεται ἐκά-  
στοτε ὑπὸ τῆς Ὑγειονομικῆς Ὑπηρεσίας.

Καρνεῖα — Μπάρ.

Άρθρον 148.

Διὰ τὰ καρνεῖα - μπάρ καὶ παρόμοια καταστήματα  
λειτουργούντα εἰς τὰ κατὰ τὸ παρὸν Β. Δ)γμα δημοσίου θεά-  
ματα ἀπαγορεύονται ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἔβρυσιν καὶ λοιπὰ ἀντι-  
καίμενα μὴ ἀναφερόμενα ἐν τῷ παρόντι Β. Δ. αἱ ἐκάστη



# Μαρμάρου έργα

Μάρμαρο Καλιφόρνιας

CONSTRUCTION  
marble



Πρόσψη κτιρίου



Εξωτερικός χώρος Μεγάρου Τσίρνου



Δάπεδο πρόσδυ καταστήματος

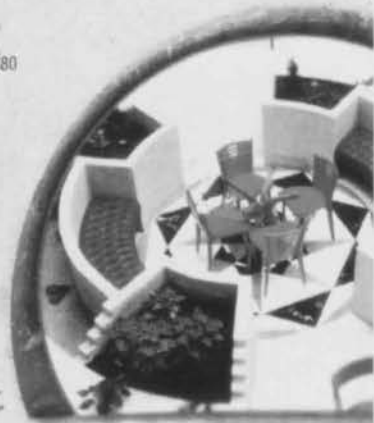


**MARMOR  
KAMIN A.E.**  
ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ ΜΑΡΜΑΡΟΥ

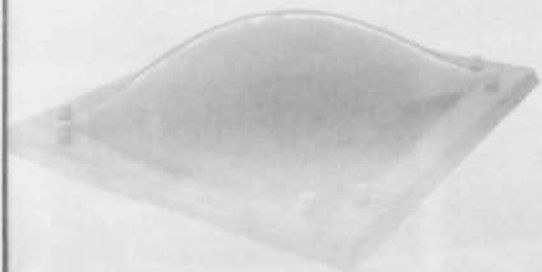
site: [www.marmorkamin.gr](http://www.marmorkamin.gr)

e mail: [kamin@otenet.gr](mailto:kamin@otenet.gr)

ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟ: ΚΑΒΑΛΑΡΙ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ • Τηλ: 0394/20.440 (5 γραμμές) • Fax: 0394/52.733  
 ΚΕΝΤΡΙΚΟ: 14' ΧΙΛ. ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ - ΜΗΧΑΝΙΩΝΑΣ • ΤΗΛ: 031/464.970 - 465.765 • FAX: 031/465.680  
 ΥΠ.ΔΥΤ. ΘΕΣ/ΝΙΚΗΣ: ΜΕΑΝΔΡΟΥ & ΠΛΑΤΩΝΟΣ 15 • ΕΥΟΣΜΟΣ • ΤΗΛ: 031/ 707. 090  
 ΕΥΡΟΤΕΧΗ • ΠΡΟΕΚΤΑΣΗ ΝΕΑΣ ΕΓΝΑΤΙΑΣ • ΚΟΜΒΟΣ ΘΕΡΜΗΣ  
 ΑΝΤ/ΠΟΣ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ: ΚΑΤΣΙΩΤΑΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ • ΤΗΛ: 0651/63.294  
 ΑΝΤ/ΠΟΣ ΚΟΖΑΝΗΣ: ΛΟΥΤΑΚΗΣ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ • ΤΗΛ: 0461/27.559  
 ΑΝΤ/ΠΟΣ ΡΩΣΙΑΣ: Ρ.Ε. BURAVLEV, IVANONVO - ΑΝΤ/ΠΟΣ ΒΕΛΓΙΟΥ: ΠΑΓΓΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ, ANTWERP



# Skylights



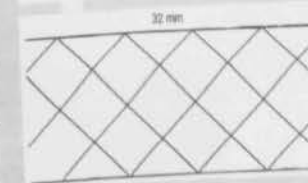
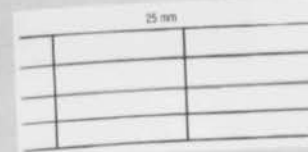
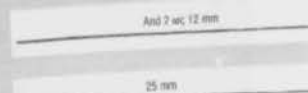
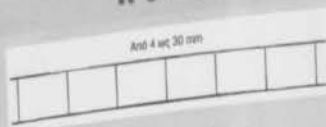
- Μονό, διπλό ή τριπλό τοίχωμα από ενισχυμένο ακρυλικό (Hi-impact PMMA), διαφανές ή γαλακτερό.
- Βάση από μονωμένο Hi-impact PVC ή ενισχυμένο πολυεστέρα ή από γαλβανισμένο ατσίδρο.
- Χειροκίνητος ή ηλεκτρικός μηχανισμός ανοίγματος.
- Μεγάλη ποικιλία διαστάσεων.

**ΗΛΛΙΟΣ**  
Σύγχρονα Δομικά & Διακοσμητικά Υλικά

ΦΡΑΓΚΩΝ 14, 546 26 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ  
ΤΗΛ: 031/512.315, 512.818, 529.559. FAX: 031/532.372  
e-mail: gmel@the.forthnet.gr

## Χτίζοντας τη διαφάνεια...

### ΠΟΛΥΚΑΡΒΟΝΙΚΑ ΦΥΛΛΑ



ΦΥΛΛΑ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΩΝ Μ. ΒΡΕΤΑΝΙΑΣ - ΓΑΛΛΙΑΣ - ΙΣΡ.  
ΜΕ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΤΙΚΟ ΔΙΑΣΦΑΛΙΣΗΣ ΠΟΙΟΤΗΤΑΣ ISO 9001 ή ISO

**ΗΛΛΙΟΣ**  
Σύγχρονα Δομικά & Διακοσμητικά Υλικά

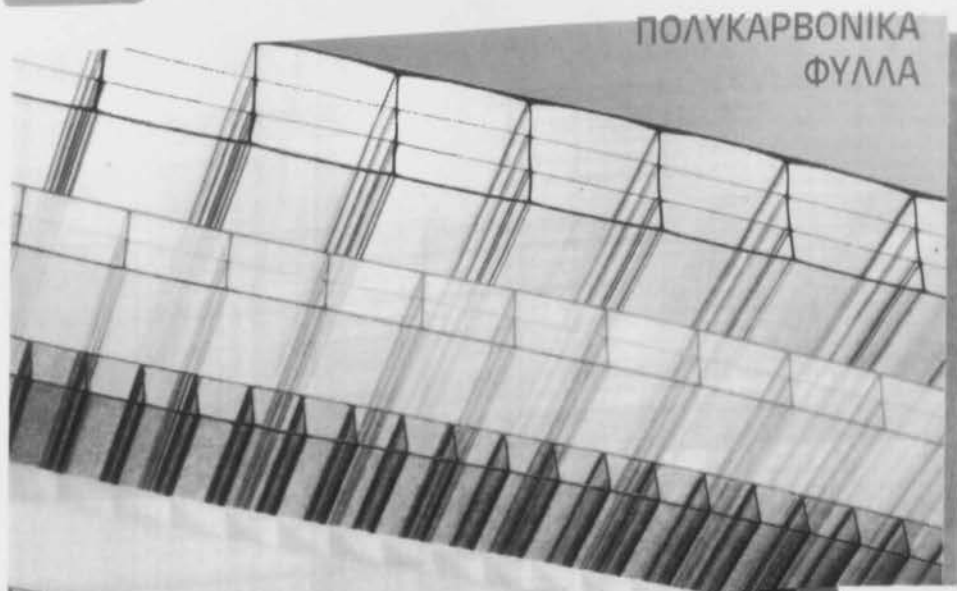
ΦΡΑΓΚΩΝ 14, 546 26 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ  
ΤΗΛ: 031/512.315, 512.818, FAX: 031/532.  
e-mail: gmel@the.forthnet.

Περιοδικό "ΚΤΙΡΙΟ", Υλικά καταλόγος 2002, βελ. 67.

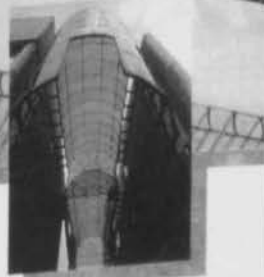


# Ε. ΣΚΡΙΜΙΖΕΑΣ

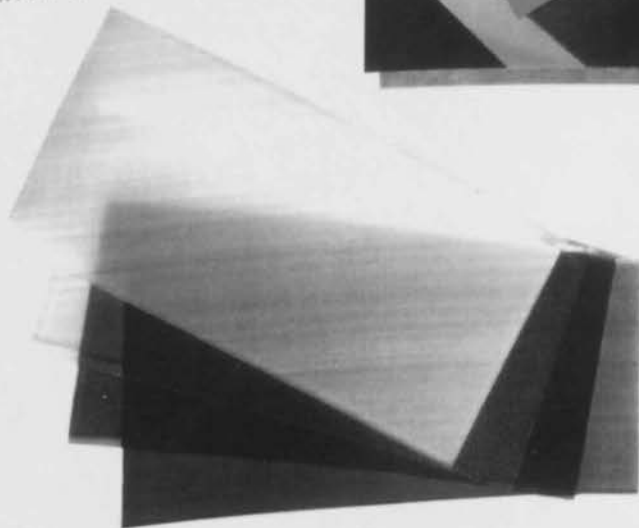
Σ ΥΙΟΙ ΑΒΕΕ  
ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ ΠΛΑΣΤΙΚΩΝ



ΠΟΛΥΚΑΡΒΟΝΙΚΑ  
ΦΥΛΛΑ



ΑΚΡΥΛΙΚΑ ΦΥΛΛΑ



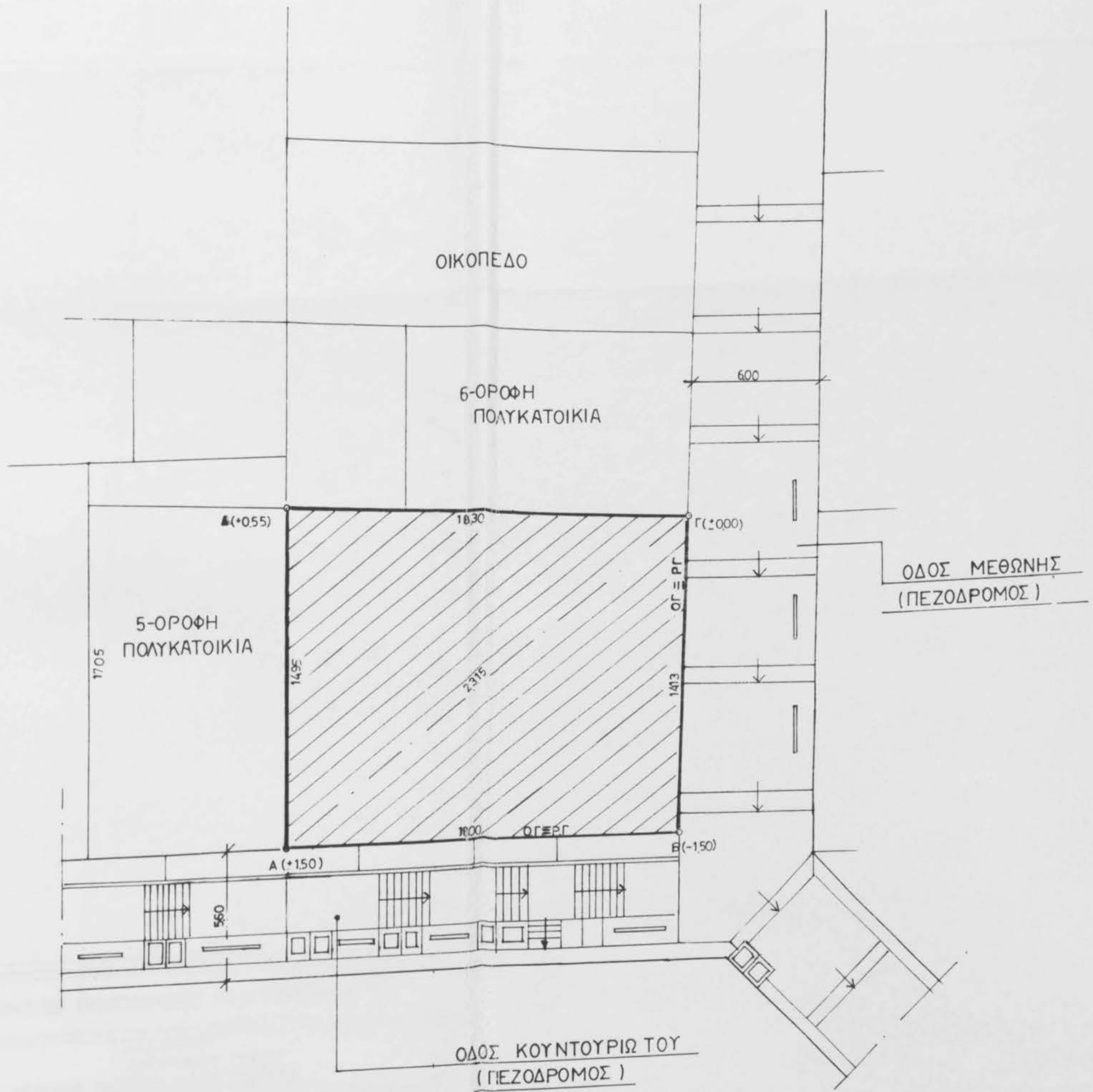
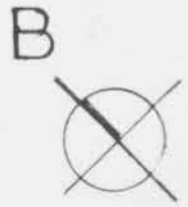
ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟ : 32011 ΟΙΝΟΦΥΤΑ ΒΟΙΩΤΙΑΣ  
ΠΡΑΤΗΡΙΟ : ΚΑΛΙΡΡΟΗΣ 136, ΑΘΗΝΑ

ΤΗΛ.: 0262-31148 & 32355  
FAX: 0262-31149  
ΤΗΛ.: 01-9248871



Κεφάλαιο 14<sup>ο</sup>

ΣΧΕΔΙΑ



ΕΡΓΟ

# ΚΛΕΙΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΕ ΠΕΖΟΔΡΟΜΟ ΣΤΑ ΕΞΑΡΧΕΙΑ

ΘΕΣΗ  
ΕΞΑΡΧΕΙΑ

ΟΔΟΣ ΚΟΥΝΤΟΥΡΙΩΤΟΥ 28 κ' ΜΕΘΩΝΗΣ 78

ΔΙΔΑΣΚΟΝΤΕΣ:

ΒΑΡΕΛΙΔΟΥ ΠΟΠΗ  
ΒΑΡΕΛΙΔΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ

ΚΛΙΜΑΚΑ :

1 200

A1

ΘΕΜΑ ΠΙΝΑΚΙΔΟΣ :

ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ

ΜΑΡΤΙΟΣ 2002

ΜΕΛΕΤΗΤΕΣ:

ΔΑΛΚΑ ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ

ΛΙΟΝΤΟΥ ΔΕΣΠΟΙΝΑ