

ΚΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΔΑΜΙΑΝΑΚΟΥ ΑΛΚΜΗΝΗ
ΑΝΙΑ ΘΕΙΟΣ ΒΑΝΙΑΣ ДЯДЯ ВАНЯ ΘΕΙΟΣ ΒΑΝΙΑΣ ДЯДЯ ВАНЯ Θ
ΕΙΣ ΑΔΕΛΦΕΣ ΤΡΙ ΣΕΣΤΡΥ ΤΡΕΙΣ ΑΔΕΛΦΕΣ ΤΡΙ ΣΕΣΤΡΥ ΤΡΕ
ΒΙШНЁВЫЙ САД ΒΥΣΣΙΝΟΚΗΠΟΣ ΒΙШНЁВЫЙ САД ΒΥΣΣΙΝΟΚ
ΕΙΟΣ ΒΑΝΙΑΣ ДЯДЯ ВАНЯ ΘΕΙΟΣ ΒΑΝΙΑΣ ДЯДЯ ВАНЯ ΘΕΙΟΣ Β
ΕΛΦΕΣ ΤΡΙ ΣΕΣΤΡΥ ΤΡΕΙΣ ΑΔΕΛΦΕΣ ΤΡΙ ΣΕΣΤΡΥ ΤΡΕΙΣ ΑΔ
ΒЫЙ САД ΒΥΣΣΙΝΟΚΗΠΟΣ ΒΙШНЁВЫЙ САД ΒΥΣΣΙΝΟΚΗΠΟΣ
ΒΑΝΙΑΣ ДЯДЯ ВАНЯ ΘΕΙΟΣ ΒΑΝΙΑΣ ДЯДЯ ВАНЯ ΘΕΙΟΣ ΒΑΝΙΑ
Σ ΤΡΙ ΣΕΣΤΡΥ ΤΡΕΙΣ ΑΔΕΛΦΕΣ ΤΡΙ ΣΕΣΤΡΥ ΤΡΕΙΣ ΑΔΕΛΦΕ
Σ ΒΙШНЁВЫЙ САД ΒΥΣΣΙΝΟΚΗΠΟΣ ΒΙШНЁВЫЙ САД ΒΥΣΣΙΝ
ΒΑΝΙΑΣ ДЯДЯ ВАНЯ ΘΕΙΟΣ ΒΑΝΙΑΣ ДЯДЯ ВАНЯ ΘΕΙΟΣ ΒΑΝΙΑ
Υ ΤΡΕΙΣ ΑΔΕΛΦΕΣ ΤΡΙ ΣΕΣΤΡΥ ΤΡΕΙΣ ΑΔΕΛΦΕΣ ΤΡΙ ΣΕΣΤΡΥ
САД ΒΥΣΣΙΝΟΚΗΠΟΣ ΒΙШНЁВЫЙ САД ΒΥΣΣΙΝΟΚΗΠΟΣ ΒΙШ
ΝΙΑ ΘΕΙΟΣ ΒΑΝΙΑΣ ДЯДЯ ВАНЯ **ΘΕΙΟΣ ΒΑΝΙΑΣ** ДЯДЯ ВАНЯ ΘΕ
ΤΡΙ ΣΕΣΤΡΥ **ΤΡΕΙΣ ΑΔΕΛΦΕΣ** ΤΡΙ ΣΕΣΤΡΥ ΤΡΕΙΣ ΑΔΕΛΦΕΣ
ΒΥΣΣΙΝΟΚΗΠΟΣ ΒΙШНЁВЫЙ САД **ΒΥΣΣΙΝΟΚΗΠΟΣ** ΒΙШНЁВ
ΕΙΟΣ ΒΑΝΙΑΣ ДЯДЯ ВАНЯ ΘΕΙΟΣ ΒΑΝΙΑΣ ДЯДЯ ВАНЯ ΘΕΙΟΣ Β
ΧΩΡΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ **ΤΡΙΑ ΕΡΓΑ** ΤΡΕΙΣ ΣΚΗΝΙΚΕΣ-ΧΩΡΙΚΕΣ ΣΥ

ΕΡΓΑ ΤΡΕΙΣ ΣΚΗΝΙΚΕΣ-ΧΩΡΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΤΡΙΑ ΕΡΓΑ ΤΡΕΙΣ Σ



Α Θ Η Ν Α 2 0 2 1

Π Α Ν Ε Π Ι Σ Τ Η Μ Ι Ο
Δ Υ Τ Ι Κ Η Σ Α Τ Τ Ι Κ Η Σ

Σ Χ Ο Λ Η Ε Φ Α Ρ Μ Ο Σ Μ Ε Ν Ω Ν
Τ Ε Χ Ν Ω Ν Κ Α Ι Π Ο Λ Ι Τ Ι Σ Μ Ο Υ

Τ Μ Η Μ Α Ε Σ Ω Τ Ε Ρ Ι Κ Η Σ
Α Ρ Χ Ι Τ Ε Κ Τ Ο Ν Ι Κ Η Σ

Π Τ Υ Χ Ι Α Κ Η Ε Ρ Γ Α Σ Ι Α :

<< Ο Θ Ε Ι Ο Σ Β Α Ν Ι Α Σ, Ο Ι Τ Ρ Ε Ι Σ

Α Δ Ε Λ Φ Ε Σ, Ο Β Υ Σ Σ Ι Ν Ο Κ Η Π Ο Σ :

Τ Ρ Ι Α Ε Ρ Γ Α, Τ Ρ Ε Ι Σ Σ Κ Η Ν Ι Κ Ε Σ -

Χ Ω Ρ Ι Κ Ε Σ Σ Υ Ν Θ Η Κ Ε Σ >>

Δ Α Μ Ι Α Ν Α Κ Ο Υ Α Λ Κ Μ Η Ν Η

Α Μ : 14007

Ε Π Ι Β Λ Ε Π Ο Υ Σ Α Κ Α Θ Η Γ Η Τ Ρ Ι Α :

Μ Α Ρ Θ Α Λ Ο Υ Κ Ι Α

A T H E N S 2 0 2 1

U N I V E R S I T Y O F
W E S T A T T I C A

S C H O O L O F A P P L I E D
A R T S A N D C U L T U R E

D E P A R T M E N T O F
I N T E R I O R
A R C H I T E C T U R E

D I P L O M A T H E S E S

<<UNCLE VANIA, THREE SISTERS,
CHERRY ORCHARD, THREE PLAYS,
THREE SCENIC - SPACIAL JUNC-
TURES

D A M I A N A K O U A L K M I N I

RN:14007

S U P E R V I S I N G P R O F E S S O R

M A R T H A L O U K I A

ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Η πτυχιακή εργασία εξετάστηκε επιτυχώς από την
κάτωθι Εξεταστική Επιτροπή (συμπεριλαμβανομένου
και του Εισηγητή):

Δρ. ΜΑΡΘΑ ΛΟΥΚΙΑ
(επιβλέπουσα καθηγήτρια)

ΣΙΤΟΡΕΝΚΟ ΑΝΔΡΕΑΣ
(μέλος εξεταστικής επιτροπής)

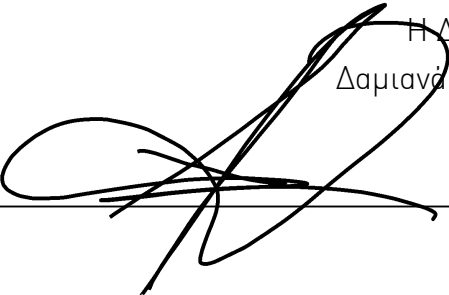
Δρ. ΤΣΟΥΜΑΣ ΙΩΑΝΝΗΣ
(μέλος εξεταστικής επιτροπής)

Η κάτωθι υπογεγραμμένη Δαμιανάκου Αλκμήνη του Βασιλείου, με αριθμό μητρώου 14007, φοιτήτρια του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής της Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού του Τμήματος Εσωτερικής Αρχιτεκτονικής, δηλώνω υπεύθυνα ότι:

«Είμαι συγγραφέας αυτής της πτυχιακής εργασίας και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχα για την προετοιμασία της είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην εργασία. Επίσης οι όποιες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών ή λέξεων, είτε ακριβώς είτε παραφρασμένες, αναφέρονται στο σύνολό τους, με πλήρη αναφορά στους συγγραφείς, τον εκδοτικό οίκο ή το περιοδικό, συμπεριλαμβανομένων και των πηγών που ενδεχομένως χρησιμοποιήθηκαν από το διαδίκτυο. Επίσης βεβαιώνω ότι η εργασία έχει συγγραφεί από μένα αποκλειστικά και αποτελεί προϊόν πνευματικής ιδιοκτησίας τόσο δικής μου, όσο και του Ιδρύματος.

Παράβαση της ανωτέρω ακαδημαϊκής μου ευθύνης αποτελεί ουσιώδη λόγο για την ανάκληση του πτυχίου μου»

Η Δηλούσα
Δαμιανάκου Αλκμήνη



Ε Υ Χ Α Ρ Ι Σ Τ Ι Ε Σ

Η παρούσα εργασία δεν θα ήταν δυνατή χωρίς ένα σύνολο σημαντικών ανθρώπων.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την καθηγήτριά μου, Λουκία Μάρθα, για την πίστη της σε εμένα και σε αυτό που ήθελα να κάνω, αλλά και για την υπομονή της.

Θα ήθελα επίσης να πω ένα μεγάλο ευχαριστώ στην οικογένεια μου, τους γονείς μου και την αδελφή μου Άλκηστη που ήταν δίπλα μου, ακόμη κι αν κάποιες φορές ήταν μακριά.

Και τέλος θα ήθελα να ευχαριστήσω τις πολύ καλές μου φίλες μου, Δέσποινα, Στεφανία και Ιουλία, για την απίστευτη στήριξη, την αμέριστη βοήθεια και πάνω από όλα για την πίστη τους σε εμένα, ιδιαίτερα τις στιγμές που την έχανα εγώ.

ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Σχεδιασμός τριών παραστάσεων, σε τρεις
διαφορετικούς χώρους θεατρικής υποδοχής



ΣΤΟΧΟΙ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Μελέτη του πρακτικού ζητήματος: πώς ο αρχιτεκτονικός χώρος επηρεάζει και επηρεάζεται από τον θεατρικό χώρο.

Αναζήτηση των σχέσεων θέματος, θέασης και θεατή μέσα από την σκηνογραφική μελέτη τριών έργων του Άντον Τσέχωφ.

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

σε λ . 1 7 < Το θέατρο και ο χώρος

σε λ . 2 5 < Υλικός χώρος και άυλος τόπος

σε λ . 3 1 > Υλικός χώρος: Εθνικό θέατρο

σε λ . 4 5 > Άυλος τόπος: ο κειμενικός χώρος
του Άντον Τσέχωφ

σε λ . 6 7 < Σκηνικός χώρος

σε λ . 7 3 > Οι τρεις αδελφές

σε λ . 125 > Ο θείος Βάνιας

σε λ . 173 > Ο Βυσσινόκηπος

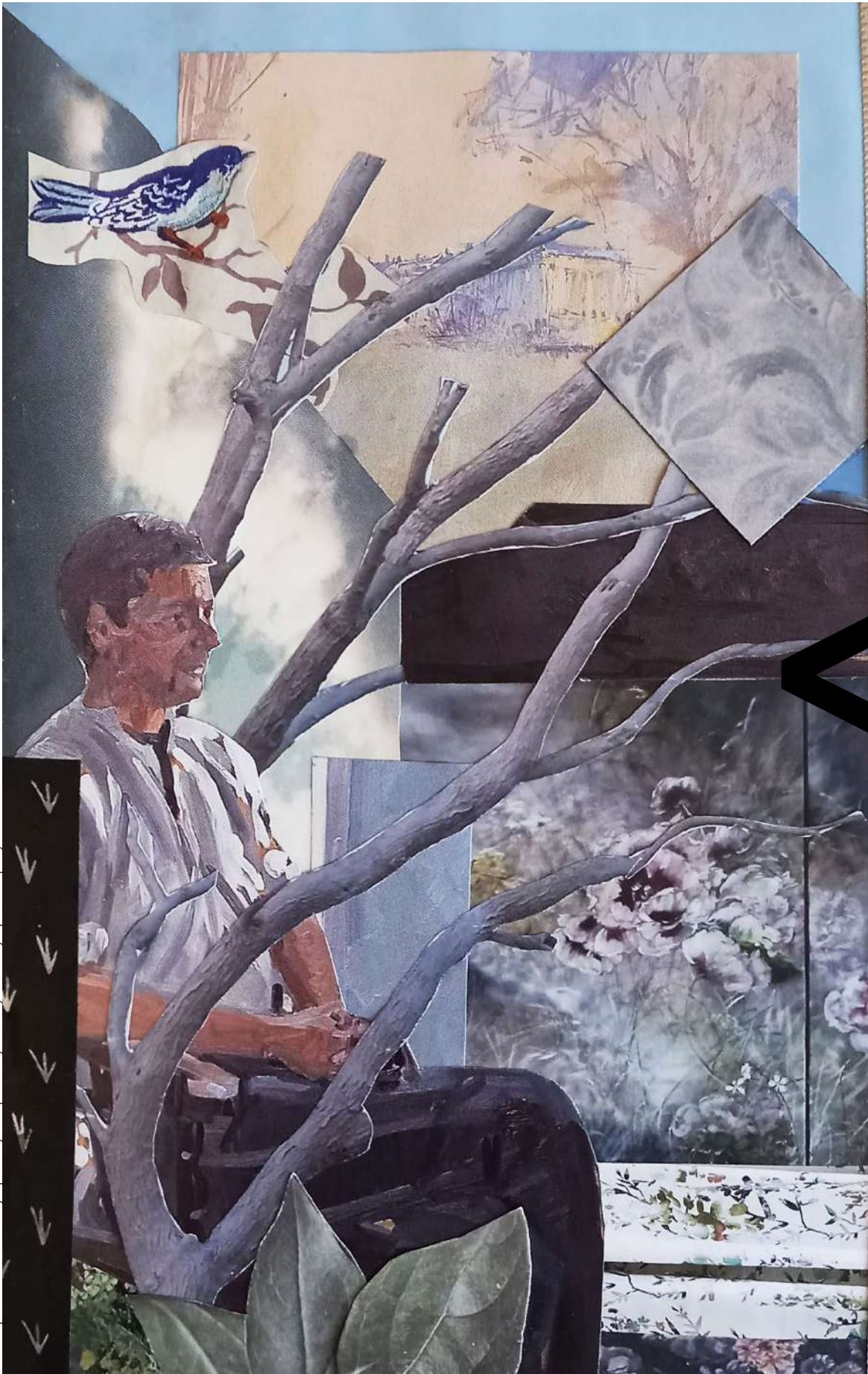
σε λ . 201 < Παράρτημα 1: Περιλήψεις έργων του Α. Τσέχωφ

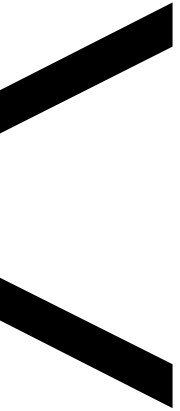
σε λ . 215 < Παράρτημα 2: Μετατοπίσεις στα έργα Α. Τσέχωφ

σε λ . 229 < Βιβλιογραφία




προσωπικό κολάζ πρώτης ανάνηψης; Θείος Βάνιας πρώτη πρόβη





Τ Ο Θ Ε Α Τ Ρ Ο
Κ Α Ι Ο Χ Ω Ρ Ο Σ



«Ένας άνθρωπος διασχίζει έναν άδειο χώρο καθώς κάποιος άλλος τον παρακολουθεί, και αυτά είναι όλα όσα χρειάζονται για να υπάρξει μια θεατρική πράξη»!



P E T E R B R O O K





¹ Brook, Peter (1968) *The Empty Space: A Book about the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate*, New York: Touchstone 1996, σελ. 7

² Howard, Pamela (2006) Τι είναι σκηνογραφία; Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο σελ. 1

³ Πεφάνης, Γιώργος (2008) Οι Μεταμορφώσεις των Θεατρικών Χώρων, Θέατρο σε Εναλλακτικούς Χώρους σελ. 26-31, Academia.edu

⁴ Bowler, Lisa Marie (2015) *Theatre Architecture as Embodied Space: A Phenomenology of Theatre Buildings in Performance*. Munich: Doctorate, Ludwig Maximilians University σελ. 26-29, edoc.ub.uni-muenchen.de ή Academia.edu

⁵ McAuley, Gay (2000) *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre* (1st pbk. ed): University of Michigan Press, Ann Arbor σελ. 17-25



Ο Peter Brook, ένας από τους σκηνοθέτες με την μεγαλύτερη επιρροή στο θέατρο του 20ου αιώνα, ξεκινά το βιβλίο του, *The Empty Space: A Book about the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate*, με την παραπάνω φράση θέτοντας έναν απλό αλλά κατανοητό ορισμό του θεάτρου και ταυτόχρονα τονίζοντας τον χαρακτηριστικό ρόλο που παίζει η ύπαρξη του χώρου σε αυτό. Ο χώρος στον οποίο αναφέρεται ο Brook είναι ο χώρος υποδοχής του δρωμένου, εκείνος ο χώρος στον οποίο υπάρχει **«σημείο συνένωσης ηθοποιών και κάποιου πιθανού κοινού»**². Αυτός όμως δεν είναι ο μόνος χώρος που απασχολεί την θεωρία του θεάτρου και την θεατρική πράξη.

Ο θεατρικός χώρος είναι πολυδιάστατος και πολύπλοκος, **«μια πληθυντική έννοια με πολλές διαστρωματώσεις και εννοιολογικές αποχρώσεις»**³. Δεν έχει μόνο απτή αλλά και άυλη φύση καθώς συνυπάρχουν σε αυτόν ο δραματικός χώρος του κειμένου, ο φανταστικός χώρος της σκηνής όπως ζωντανεύει και παίρνει νόημα από την παρουσία των ηθοποιών, οι χώροι αλληλεπίδρασης ηθοποιών και θεατών, ηθοποιών και φανταστικού χώρου, πραγματικού και φανταστικού χώρου και άλλοι.⁴ Στην ταξινόμηση αυτών των διαφορετικών πτυχών του θεατρικού χώρου αναφέρεται η Gay Mc Auley, στο βιβλίο της *Space in Performance*, κατατάσσοντάς τες σε τρεις μεγάλες κατηγορίες: **α. την πραγματικότητα, τον πραγματικό χώρο (τα θεατρικά κτήρια ή άλλοι χώροι που φιλοξενούν θεατρικά δρώμενα),**

β. τον φανταστικό ή φαντασιακό χώρο (ο χώρος του κειμένου, του θέματος, ο άυλος χώρος), και γ. ο ενδιαμέσος χώρος, η συνάντηση των α και β (η υλοποίηση του φανταστικού μέσα από την σκηνογραφία (από) και του φαινομενικά αυτού μέσα από τις κινήσεις και τις χειρονομίες (άυλο))⁵.

Ως θεατρικοί, οι τρεις παραπάνω χώροι, μπορούν να μελετώνται μόνο μαζί, μόνο σε αλληλεπίδραση. Από την μία το έργο σαν κείμενο μπορεί να παρουσιαστεί σε οποιονδήποτε χώρο, αλλά **το έργο σαν γεγονός, σαν παράσταση, ανήκει στον χώρο που παρουσιάζεται**, και αυτός ο χώρος συμμετέχει στην παράσταση με την ίδια ιδιότητα που συμμετέχουν και οι ηθοποιοί⁶. Από την άλλη **«απομονωμένη η αρχιτεκτονική μορφή ενός θεάτρου μόνο σαν γλυπτό μπορεί να μελετηθεί** καθώς η μελέτη της αρχιτεκτονικής των θεάτρων αποκτά νόημα εφόσον συνδυασθεί με κάποιαν, έστω στοιχειώδη, σκηνική δράση»⁷. Τέλος ο ενδιαμέσος χώρος, οι απτές του απεικονίσεις αλλά και τα άυλα νοήματά του γίνονται αντιληπτά και παίρνουν ζωή μέσα από την παρουσία των ηθοποιών σε αυτόν σε συνδυασμό με τους θεατές, καθώς **«ο θεατρικός χώρος γίνεται υπαρκτός μόνο μέσα από την τέχνη της ανθρώπινης κίνησης»⁸**. Θα μπορούσαμε να πούμε λοιπόν πως ο θεατρικός χώρος υπάρχει ολοκληρωμένος μόνο κατά την διάρκεια της παράστασης.



Αυτός ακριβώς ο θεατρικός χώρος
είναι το αντικείμενο της πτυχιακής
εργασίας:

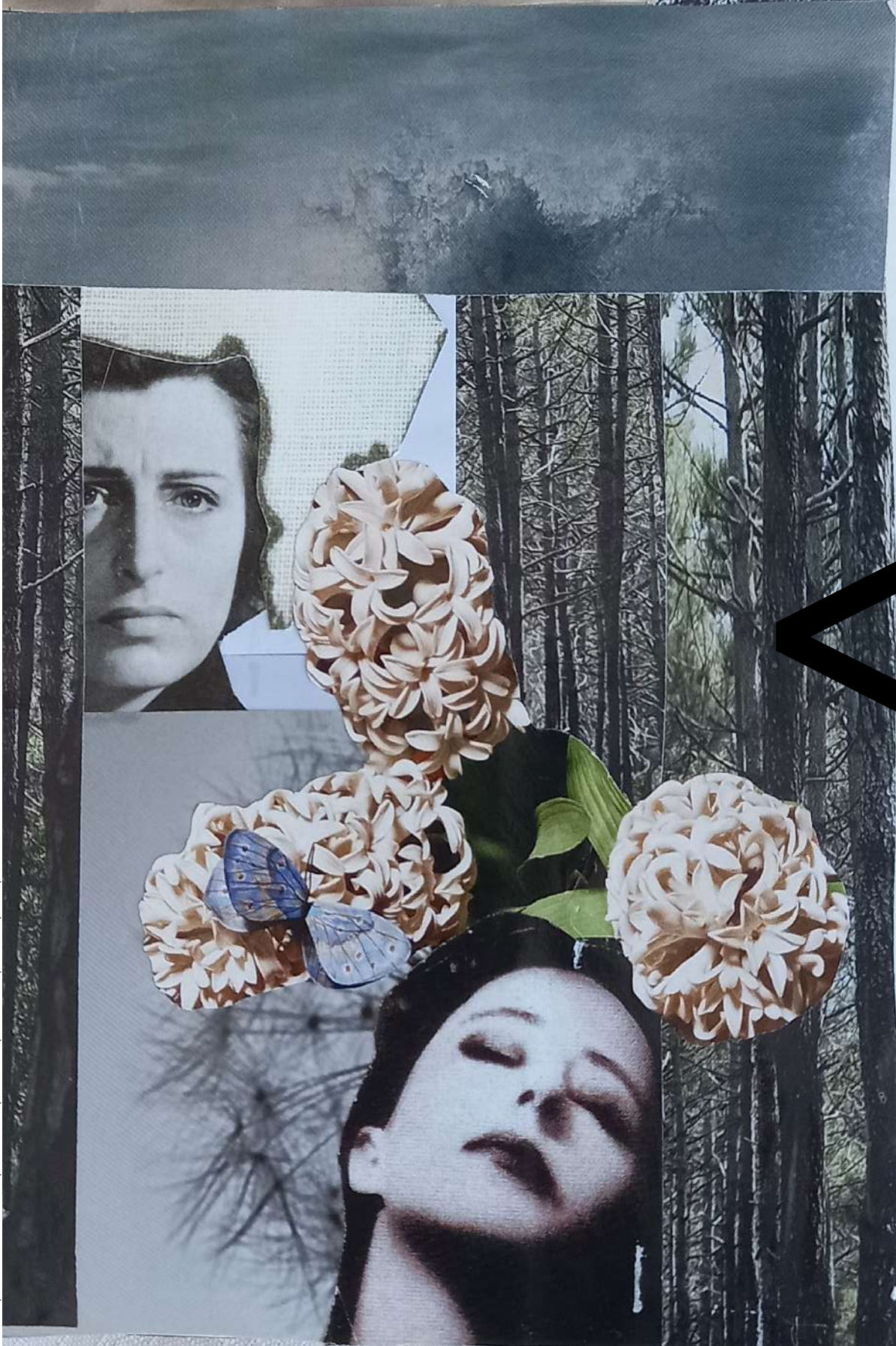
⁶ Willes, David (2003) A Short Story of Western Performance Space. New York: Cambridge University Press, σελ. 1

⁷ Μαρτινίδης, Πέτρος. (1999) Μεταμορφώσεις του Θεατρικού Χώρου. Αθήνα: Νεφέλη, σελ. 9

⁸ Herrmann, Max (1931), The Theatrical Experience of Space, quoted by Bowler, Lisa Marie (2015) Theatre Architecture as Embodied Space: A Phenomenology of Theatre Buildings in Performance. Munich: Doctorate, Ludwig Maximilians University σελ. 26-29, σελ. 33, Academia.edu

Τρία κείμενα, τρία έργα
με τρεις φανταστικούς
χώρους, «αναθέτονται»
σε τρεις διαφορετικούς
χώρους θεατρικής
υποδοχής, τρεις
πραγματικούς χώρους,
και μέσα από την
διαδικασία δημιουργίας
του ενδιάμεσου χώρου
μελετώνται οι τρόποι που
κάθε χώρος επηρεάζει
τον άλλο, και πως αυτή
η αλληλεπίδραση οδηγεί
στο αποτέλεσμα.

προσωπικό κολάζ πρώτης ανάγνωσης; τρεις αδελφές τέταρτη πράξη





ΥΛΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ
ΚΑΙ ΑΪΛΟΣ ΤΟΠΟΣ

⁹ Bradwell, Mike (2019), Stage Design, Abstract: The Art of Design, Netflix Documentary

¹⁰ Κόκκος, Γιάννης (1998) Ο σκηνογράφος κι ο ερωδιός, Αισθητικά δοκίμια, Αθήνα: Καστανιώτη

¹¹ Delvin, Es (2019), Stage Design, Abstract: The Art of Design, Netflix Documentary



Ακόμη κι αν ο θεατρικός χώρος είναι ορατός μόνο στις λίγες ώρες της παράστασης **η διαδικασία δημιουργίας του ξεκινά πολύ πριν**: «Το σχέδιο που βλέπετε είναι η κορυφή του παγόβουνου. Αλλά το μέγεθος της δουλειάς που γίνεται για να προκύψει αυτή η κορυφή του παγόβουνου είναι αυτό που έχει σημασία. Θα σε κρατήσει ψηλά»⁹. Συνήθως η αφηγηρία δίνεται από το κείμενο, όμως για τον σκηνογράφο τόσο ο κειμενικός χώρος όσο και ο αρχιτεκτονικός τόπος είναι απαραίτητοι για να ξεκινήσει. **«Θα δυσκολευόμουν πολύ να φανταστώ ένα σκηνικό αν δεν ήξερα σε ποιο θέατρο θα παιχτεί η παράσταση. (...)**», γράφει ο Γιάννης Κόκκος, και συνεχίζει «Πάντα επιθυμώ να γνωρίζω το θέατρο στο οποίο θα κάνω την σκηνογραφία. (...) Πρέπει να συνθέσεις μαζί του, να ξέρεις να τον εκμεταλλευτείς, να χρησιμοποιήσεις τα ελαττώματά του, να τονίσεις τα προτερήματά του, γνωρίζοντας ότι

η παράσταση αποκτά την οξύτερη διάστασή της μέσα στον χώρο που δημιουργείται(...)»¹⁰.

Παρόμοια άποψη έχει και η σκηνογράφος Es Delvin που αναφέρει: «έμαθα ότι πραγματικά δεν φτιάχνω κάτι ή δεν ξέρω τι να φτιάξω μέχρι να γνωρίζω ποιος είναι ο χώρος που θα το φιλοξενήσει (...) Όταν γνωρίζεις το κάδρο τότε μπορείς να το ξεπεράσεις»¹¹.

Το ζήτημα που προκύπτει από τους δύο ξεχωριστούς πυλώνες που τίθενται στην παρούσα πρακτική μελέτη, είναι ότι **πρέπει και οι δύο με κάποιον τρόπο να γίνουν πιο συγκεκριμένοι**, ώστε να υπάρξει

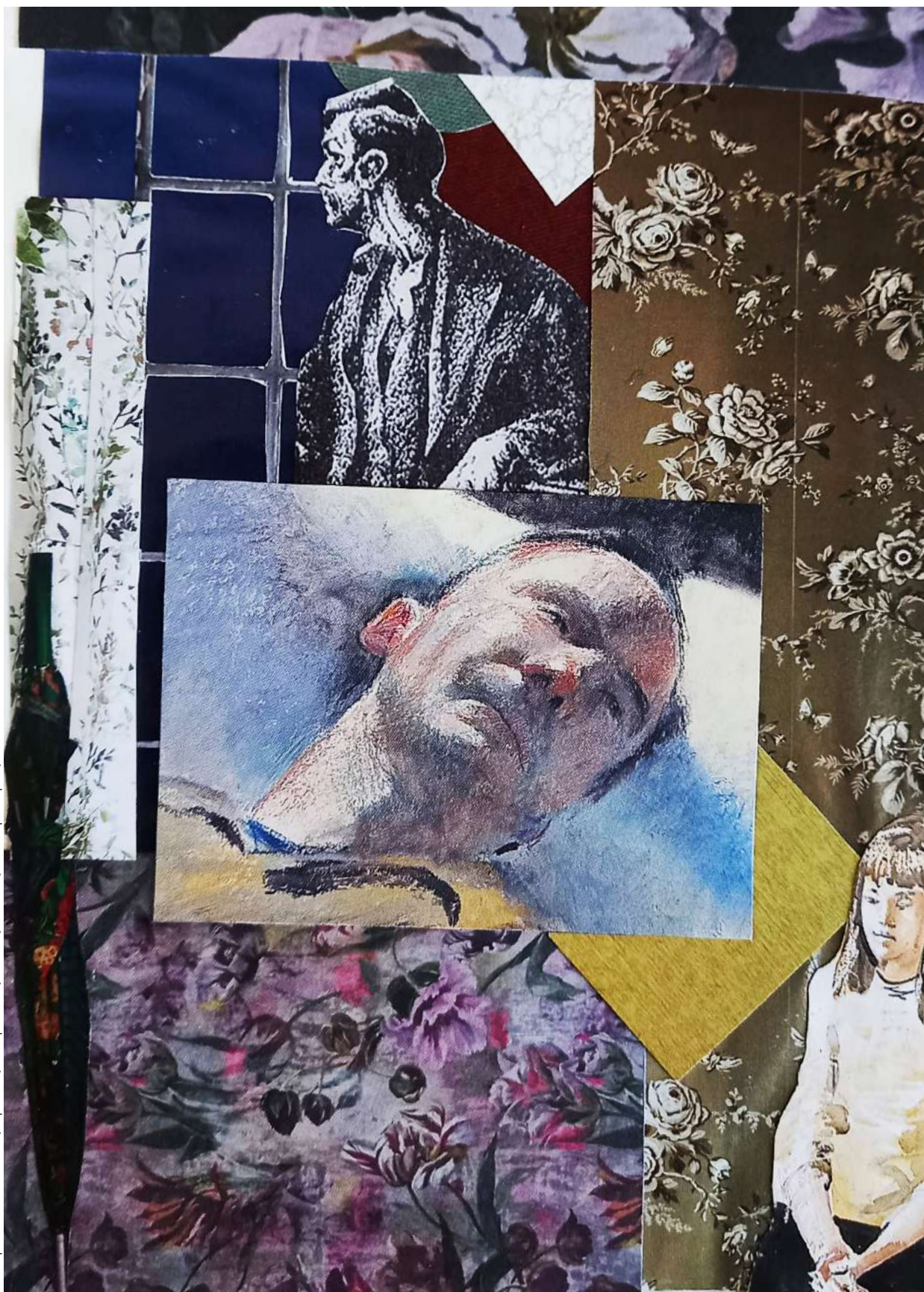
ξεκάθαρο πλαίσιο πάνω στο οποίο θα κινηθεί. Και ενώ ο σύγχρονος αρχιτεκτονικός θεατρικός χώρος, παρά την ποικιλομορφία του, μπορεί να κατηγοριοποιηθεί εύκολα και ξεκάθαρα, δεν μπορούμε να πούμε το ίδιο και για την δραματουργία κυρίως διότι **«με πολλή δυσκολία επιτυγχάνεται μια συνολική εποπτεία του θεάτρου των ημερών μας αφού η ποικιλία των θεατρικών εκδηλώσεων είναι τόσο εκτενής»¹²**. Ο δραματικός χώρος δεν έχει την δυνατότητα να κατηγοριοποιηθεί με τον ίδιο τρόπο διότι η ποικιλία του καθορίζεται από πολλές διαφορετικές παραμέτρους. Συνεπώς δεν είναι εύκολο σε μια τέτοια έρευνα κάθε παράμετρος να είναι διαφορετική, αφού προκύπτει **η ερώτηση πώς γίνεται να μιλήσουμε για εντελώς διαφορετικά θεατρικά κείμενα, με διαφορετικούς δραματικούς θεατρικούς χώρους, σε διαφορετικούς αρχιτεκτονικούς θεατρικούς χώρους, να προκύψουν εντελώς διαφορετικά μεταξύ τους αποτελέσματα, και να μπορούμε να βγάλουμε κοινά συμπεράσματα;** Από τον παραπάνω συλλογισμό προέκυψε η απόφαση να αναζητηθεί

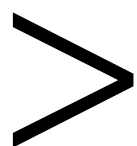
μια κοινή γραμμή
στον δραματικό χώρο και
η διαφοροποίηση να έγκειται στους
αρχιτεκτονικούς χώρους
που μπορούν αντικειμενικά
να κατηγοριοποιηθούν.



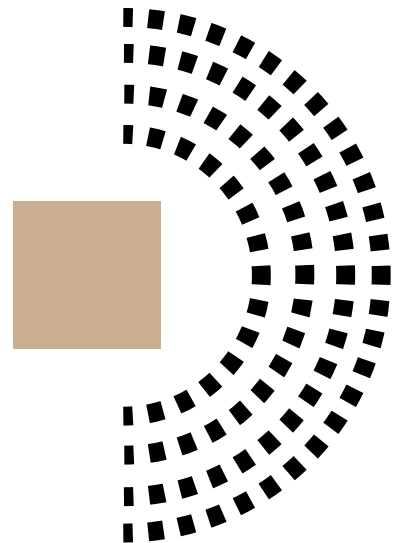
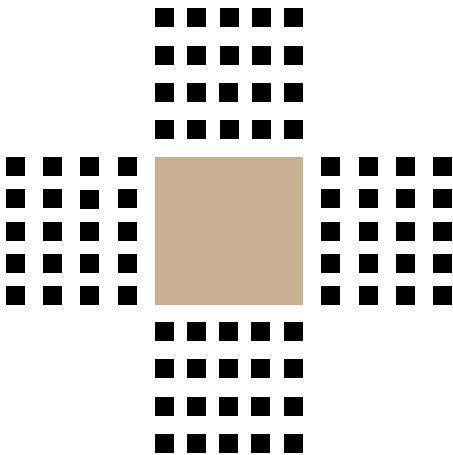
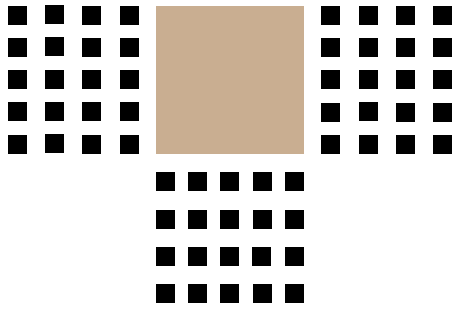
¹² οπ. Μαρτινίδης, Πέτρος σελ. 14

προσωπικό κολάζ πρώτης ανάγνωσης; θεός Βάνιας δεύτερη πράξη





ΥΛΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ



¹³ Μπάρκας Ν. Σημειώσεις από τις παραδόσεις του μαθήματος «Θεατρικός Χώρος & Τεχνολογία», Εισαγωγή στην Ιστορία του Θεατρικού Χώρου, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Πολυτεχνική Σχολή, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης σελ. 41

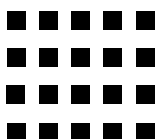
¹⁴ Οι κατηγορίες επιδέχονται συχνά και παραλλαγές, όπως για παράδειγμα τα black boxes με την μόνιμα μετωπική θέαση της σκηνής είναι μια παραλλαγή του θεάτρου του προσκηνίου για μικρότερους χώρους

Η αναζήτηση σχετικά με τον χώρο υποδοχής του σκηνικού χώρου ξεκίνησε από τον αρχιτεκτονικό θεατρικό χώρο, με κριτήριο την επιλογή διαφορετικών τύπων θεατρικής αρχιτεκτονικής. Κεντρικό άξονα της μελέτης αποτέλεσε η διερεύνηση διαφορετικών τύπων θέασης καθώς και η σχέση μεταξύ χώρου θεάματος και χώρου θεατών. Οι τυπολογίες των αρχιτεκτονικών θεατρικών χώρων μπορούν να χωριστούν:

Ανάλογα με την σχέση θεατών - σκηνής σε¹³:

> **το θέατρο προσκηνίου**, που είναι η σύγχρονη μορφή της ιταλικής σκηνής με όλα τα χαρακτηριστικά της, μπούκα, αυλαία, κουϊντες κτλ. – μετωπική θέαση,

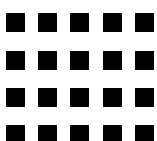
> **η ανοικτή σκηνή**, που έχει ήδη αναφερθεί σαν εξέλιξη του ελισαβετιανού τύπου θεάτρου της Αναγέννησης, και είναι εκτεθειμένη από τρεις πλευρές στους θεατές – θέαση από τρεις πλευρές,



> **το αμφιθέατρο**, συνήθως ανοικτό θέατρο, που βασίζεται στις πρώτες μορφές θεάτρου που συναντάμε στην αρχαιότητα – αμφιθεατρική θέαση,



> **η σκηνή/ αρένα**, όπου οι θεατές αναπτύσσονται και στις τέσσερις πλευρές της σχεδόν κυκλικά, με τους ηθοποιούς να εισέρχονται σε αυτήν συνήθως από τις ίδιες εισόδους με τους θεατές, με ρίζες στα ισπανικά Corrales – περίοπτη θέαση,



> **η πειραματική σκηνή**, που η θέση της σκηνής ή των θέσεων των θεατών δεν είναι καθορισμένη αλλά αλλάζει ανάλογα τις ανάγκες της εκάστοτε παράστασης – η θέαση αλλάζει ανάλογα την διάταξη κάθε φορά ¹⁴.

Ανάλογα με το κτήριο/ τον χώρο που φιλοξενεί την θεατρική σκηνή σε:

> θεατρικοί χώροι που σχεδιάστηκαν και κατασκευάστηκαν αποκλειστικά για να στεγάσουν μια θεατρική σκηνή, όπως η Κεντρική σκηνή Εθνικού θεάτρου, το Θέατρο Ρεξ, το Θέατρο Ολύμπια κτλ.

> χώροι που δεν κατασκευάστηκαν ως θεατρικοί αλλά πλέον χρησιμοποιούνται μόνο ως θεατρικές σκηνές, όπως πρώην βιομηχανικοί χώροι (θέατρο Αποθήκη, Θέατρο Θησείον), επιμέρους χώροι κτηρίων που δεν έχουν θεατρική χρήση (υπόγεια, όροφοι, φουαγιέ) (θέατρο Τέχνης, Θέατρο οδού Κεφαλληνίας), μη κτηριακά κελύφη (το θέατρο του τρένου στο Ρουφ) κα.

> χώροι που δεν κατασκευάστηκαν ως θεατρικοί αλλά χρησιμοποιούνται μια ή κάποιες φορές για την στέγαση κάποιας θεατρικής παράστασης, όπως φουαγιέ θεάτρων, δημόσιοι χώροι στεγασμένοι ή ανοιχτοί, μνημεία, αρχαιολογικοί χώροι, χώροι κίνησης, μέσα μεταφοράς κ.α.¹⁵.

Με δεδομένες τις παραπάνω κατηγοριοποιήσεις, αναζητήθηκαν θεατρικοί χώροι που να συνδυάζουν διαφορετικούς τύπους χωρικών σχέσεων σκηνής-χώρου θεατών. Ως ιδανικότερο αναδείχθηκε το Εθνικό Θέατρο που συνδυάζει πλέον τόσο μια ιταλική σκηνή, όσο και μια πειραματική και ταυτόχρονα διαθέτει και δευτερεύοντες χώρους (φουαγιέ κτλ.) αρκετής έκτασης ώστε να μπορέσουν να στεγάσουν μια θεατρική παράσταση.

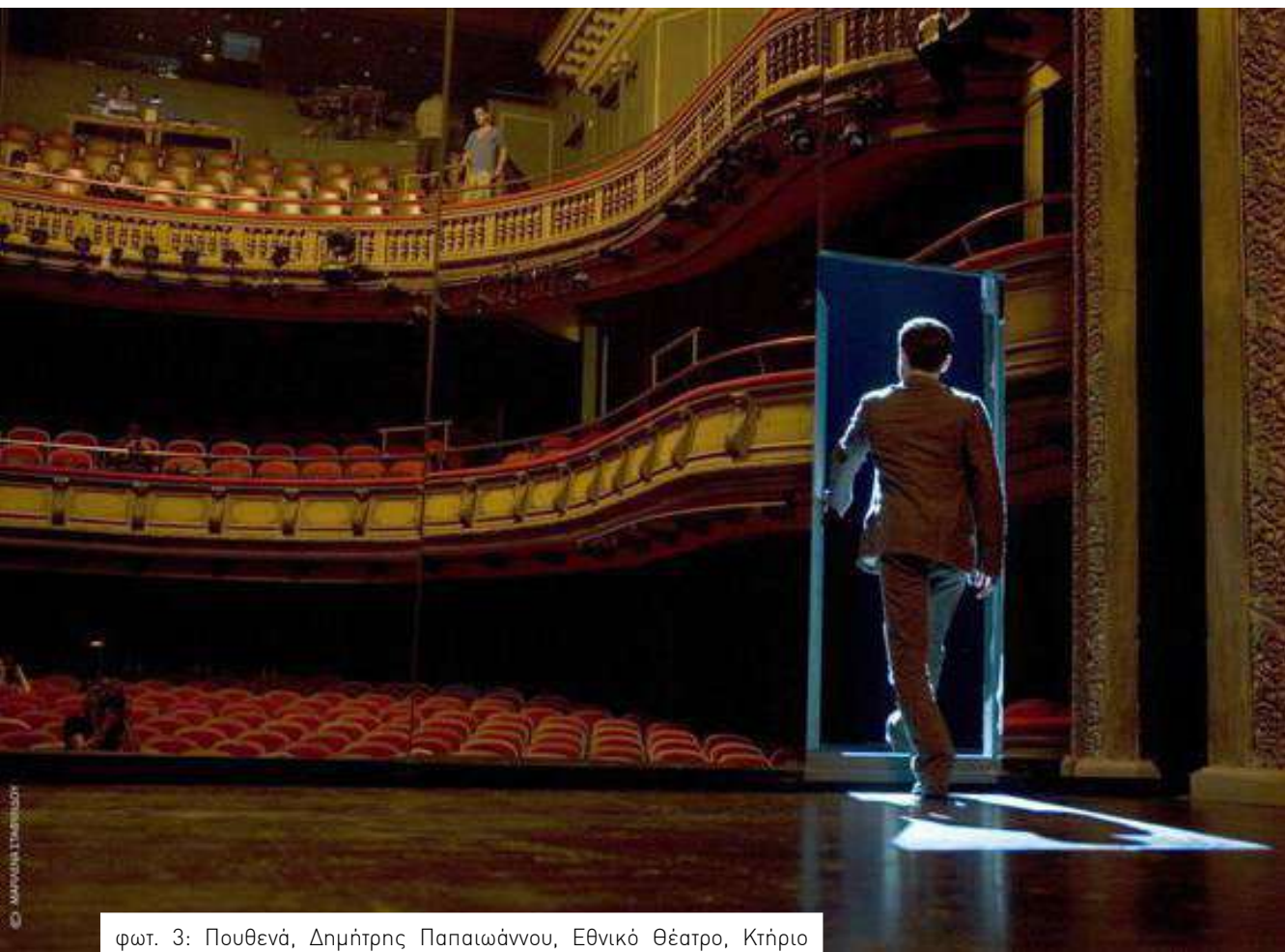
¹⁵ Μάρκου Γ., Οι Παραστάσεις σε μη Θεατρικούς Χώρους στην σύγχρονη Ελλάδα, Μεταπτυχιακό: Η θεατρική παράσταση, θεωρία, ιστορία και πρακτική. Κατεύθυνση Σκηνογραφίας, Τμήμα Θεάτρου, Σχολή Καλών Τεχνών, ΑΠΘ, σελ. 6-7





φωτ. 1,2: Allez viens..., Χορός, Εθνικό θέατρο, Κτήριο Τσίλερ, Αίθουσα εκδηλώσεων (Βασιλικό φουαγιέ), Ημ. ανακτ.: 23/04/2021 <https://www.n-t.gr/el/events/other/390>





φωτ. 3: Πουθενά, Δημήτρης Παπαιωάννου, Εθνικό Θέατρο, Κτήριο Τσίλερ, Κεντρική Σκηνή, Ημ. ανακτ.: 23/04/2021 (<https://www.n-t.gr/el/events/oldevents/poithena>)

¹⁶ Γάμβρια, Νικολέτα, Σπανού, Λουκία, Ανακαίνιση και Αποκατάσταση Εθνικού Θεάτρου, Τμήμα Πολιτικών Δομικών Έργων, Σχολή Τεχνολογικών Εφαρμογών, ΤΕΙ Πειραιά, σελ. 6

¹⁷ Εθνικό θέατρο, Ιστορικά στοιχεία, Ιστοσελίδα Εθνικού Θεάτρου, Ανάκτηση: 25.09.2020 <https://www.n-t.gr/el/knowus/history>

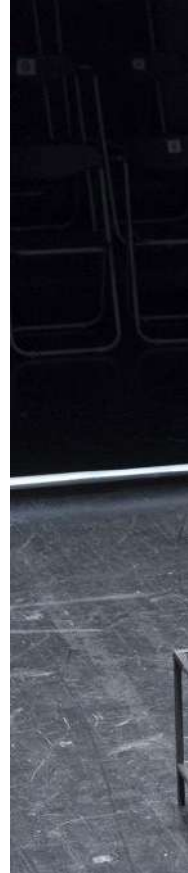
Το **Εθνικό Θέατρο** αποτελείται από τα παρακάτω κτήρια:

- > το διατηρητέο κτήριο του 1890, στην συμβολή των οδών Αγίου Κωνσταντίνου και Κουμουνδούρου, στο οποίο βρίσκεται η Κεντρική Σκηνή,
- > την προσθήκη του κτιρίου της Νέας Σκηνής, του 1970, δίπλα ακριβώς από το κεντρικό κτήριο, στην συμβολή των οδών Μενάνδρου και Αγίου Κωνσταντίνου και,
- > επέκταση που καταλαμβάνει το υπόλοιπο οικόπεδο, πίσω από το κεντρικό κτήριο, επί των οδών Κουμουνδούρου, Σατωβριάνδου και Μενάνδρου, που αποτελείται από πέντε επίπεδα (τέσσερα υπόγεια) και στεγάζει την Πειραματική Σκηνή, τις αποθήκες, τα εργαστήρια και τους χώρους στάθμευσης¹⁶.

Το κεντρικό κτήριο κτίστηκε σύμφωνα με τα σχέδια του Ερνέστου Τσίλλερ το 1890, ως Βασιλικό Θέατρο. Ως Εθνικό Θέατρο λειτουργεί από το 1930, οπότε έγινε και η πρώτη του ανακαίνιση. Το 1970 αποφασίστηκε η επέκταση του θεάτρου και προστέθηκε το κτήριο της Νέας Σκηνής ακριβώς δίπλα, στην συμβολή των οδών Μενάνδρου και Αγίου Κωνσταντίνου. Από το 2001 μέχρι το 2008 έγινε νέα ανακαίνιση και αναστήλωση όλου του συγκροτήματος, με επέκταση της παλιάς σκηνής τόσο σε βάθος όσο και καθ' ύψος, προσθήκη μεγαλύτερης στήριξης, και ανανέωσης του εξοπλισμού όμως των σκηνών. Μέσα σε αυτό το διάστημα ξεκίνησαν και οι εργασίες επέκτασης των εγκαταστάσεων στο υπόλοιπο οικόπεδο, πίσω από το κεντρικό κτήριο, στο υπόγειο των οποίων δημιουργήθηκε και μια νέα σκηνή, η Πειραματική Σκηνή¹⁷. Παρατηρώντας τους χώρους

του Εθνικού Θεάτρου όπως έχουν διαμορφωθεί μέχρι σήμερα είναι ξεκάθαρος ο διαχωρισμός παλιού και νέου αλλά και η σχέση μεταξύ τους, καθώς επίσης και η ποικιλομορφία των χώρων αυτών.

Οι πιο ενδιαφέροντες, κατά την γνώμη μου, και χρήσιμοι, για τον σκοπό της συγκεκριμένης εργασίας, χώροι είναι **η Κεντρική Σκηνή, η Νέα Σκηνή, και το Βασιλικό Φουαγιέ**. Κριτήριο για την επιλογή αυτών των χώρων είναι **τα στοιχεία που τους διαφοροποιούν**. Η Κεντρική Σκηνή, από την μία, είναι ο μεγαλύτερος χώρος του κτηρίου Τσίλλερ, μια σκηνή προσκηνίου με όλα τα στοιχεία της κλασικής σκηνής ενός ιταλογενούς θεάτρου (μπούκα, αυλαία, ορχήστρα, έντονο διάκοσμο, κτλ.). Από την άλλη, η Νέα Σκηνή είναι μια πειραματική σκηνή, ένα black box με προσαρμοζόμενες διατάξεις των θέσεων των θεατών και τον εξοπλισμό μιας σύγχρονης σκηνής. Και οι δύο αυτές αίθουσες είναι σχεδιασμένες ως θεατρικοί χώροι. Τέλος το Βασιλικό Φουαγιέ, όπως προδίδει και η ονομασία του είναι μια αίθουσα φουαγιέ και βρίσκεται στον πρώτο όροφο του κτηρίου Τσίλλερ. Η αίθουσα αυτή χρησιμοποιούνταν παλαιότερα ως φουαγιέ των επισήμων αλλά και ως αίθουσα χορού, ενώ σήμερα χρησιμοποιείται για συνέδρια, συναντήσεις και πρόβες. Είναι όμως ιδανικός χώρος για να καλύψει την δεύτερη κατηγοριοποίηση αρχιτεκτονικών θεατρικών χώρων που αναφέραμε παραπάνω, καθώς υπάγεται στην τρίτη κατηγορία, των χώρων που δεν κατασκευάστηκαν ως θεατρικοί αλλά χρησιμοποιούνται μια ή κάποιες φορές για την στέγαση κάποιας θεατρικής παράστασης.

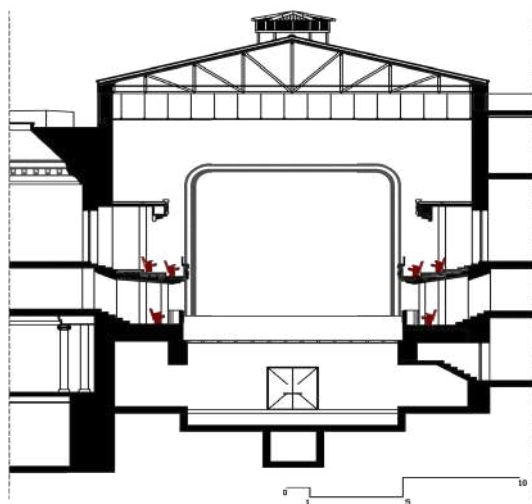




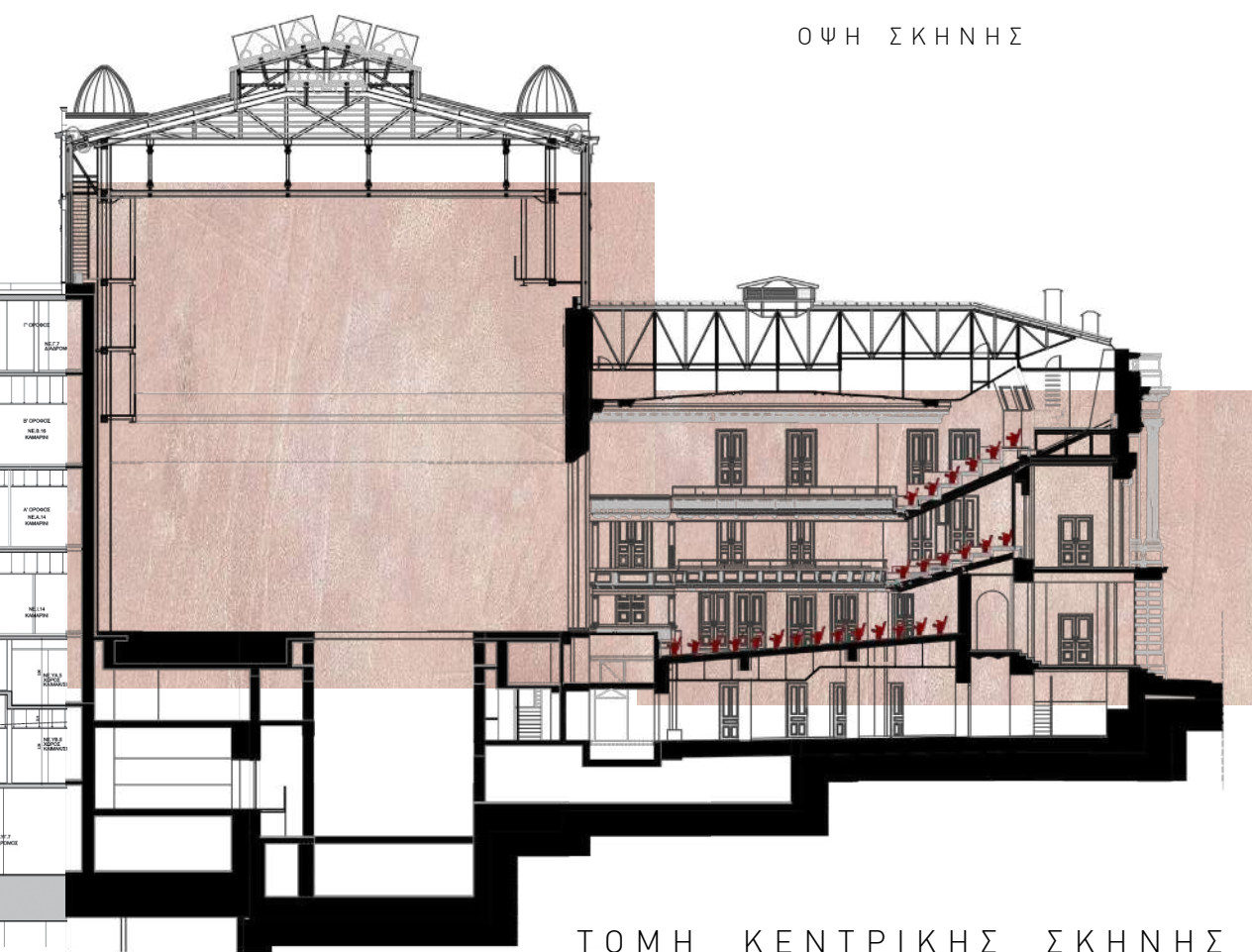
φωτ. 4,5: Κέικ, Βαγγέλης Χατζηγιαννίδης, Εθνικό θέατρο, Σκηνή Νίκος Κούρκουλος, Ημ. αναρτ.: 19/01/2015, Ημ. ανακτ.: 23/04/2021 <https://www.n-t.gr/el/news/?nid=1568>



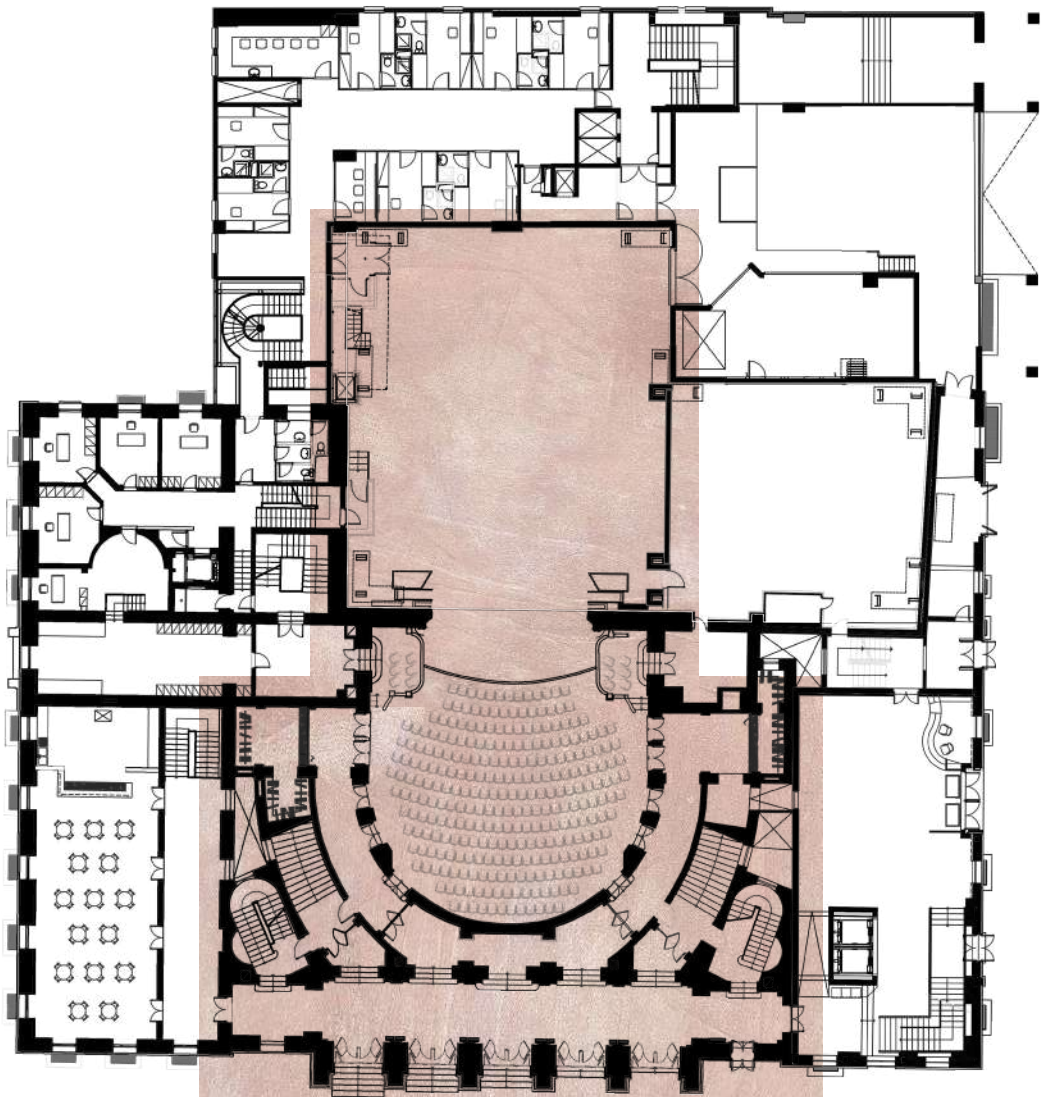
ΣΧΕΔΙΑ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ



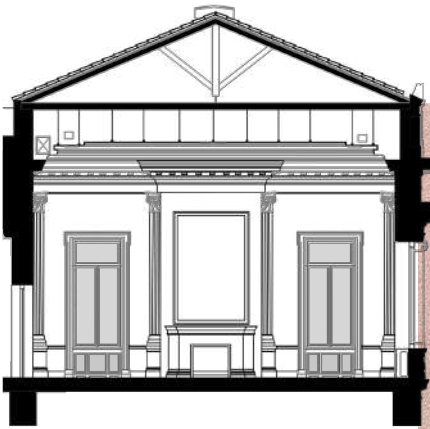
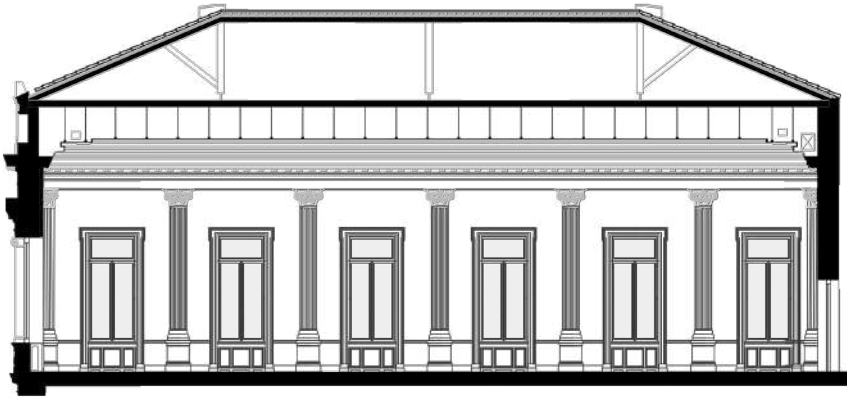
ΟΨΗ ΣΚΗΝΗΣ



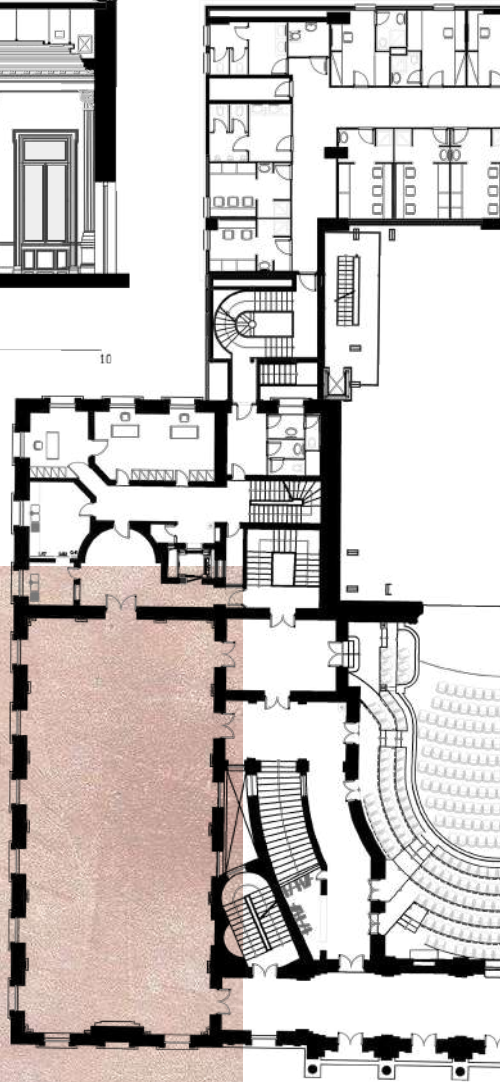
ΤΟΜΗ ΚΕΝΤΡΙΚΗΣ ΣΚΗΝΗΣ



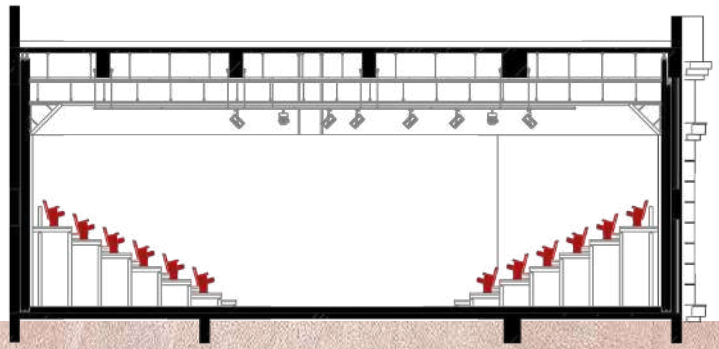
ΚΑΤΟΨΗ ΙΣΟΓΕΙΟΥ



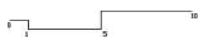
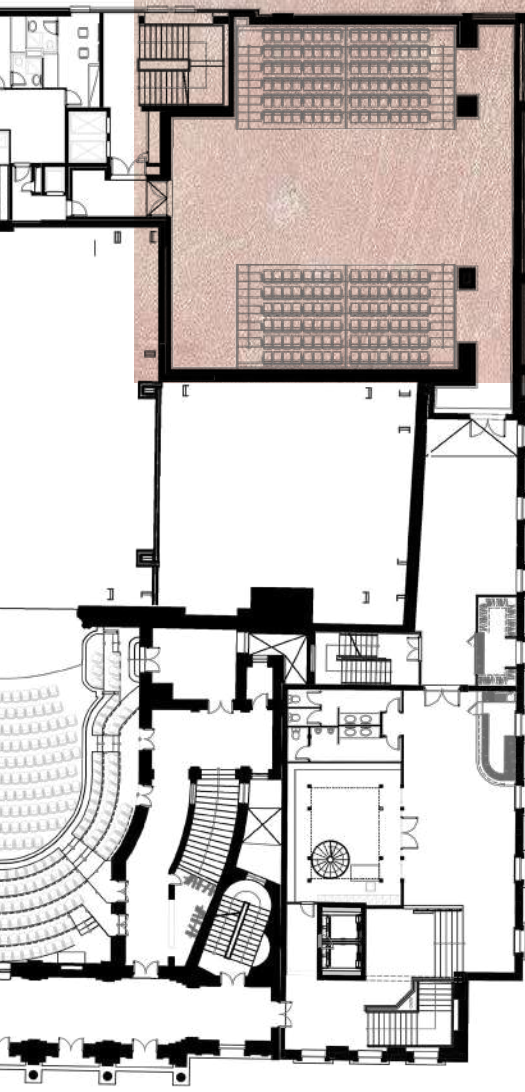
ΤΟΜΕΣ ΦΟΥΑΓΙΕ



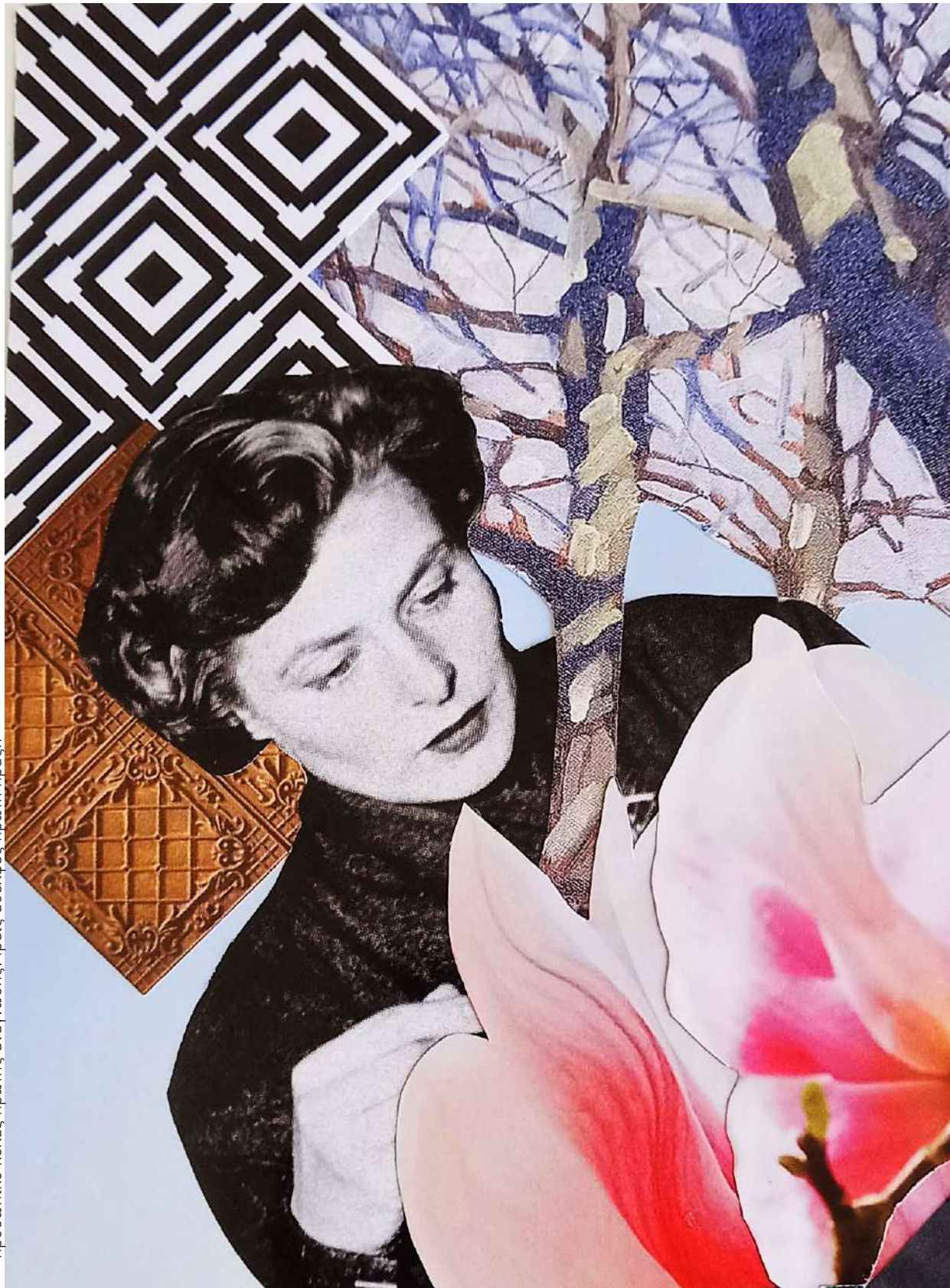
ΚΑΤΟΨΗ Α' ΟΡΟΦΟΥ

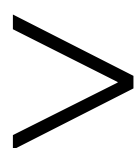


ΤΟΜΗ ΝΕΑΣ ΣΚΗΝΗΣ



προσωπικό κολάζ πρώτης ανάγνωσης: τρεις αδελφές πρώτη πράξη





Α Ψ Λ Ο Σ Τ Ο Π Ο Σ



¹⁸«Σε ορισμένα είδη δραματουργίας όπως, στην Κομέντια ντελ άρτε, στο θέατρο σκιών, στο αυτοσχέδιο θέατρο, το κείμενο έχει περιορισμένη σημασία ή απουσιάζει εντελώς», Παπανδρέου Ν. (1989), Περὶ θεάτρου, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, σελ. 25

Σε συνέχεια της επιλογής του θεατρικού χώρου σειρά έχει ο δραματικός χώρος, το κείμενο ή τα κείμενα που θα αποτελέσουν την αφορμή για τον σκηνογραφικό σχεδιασμό.

Το θεατρικό έργο – κείμενο αποτελεί τον βασικό πυρήνα της θεατρικής πράξης.

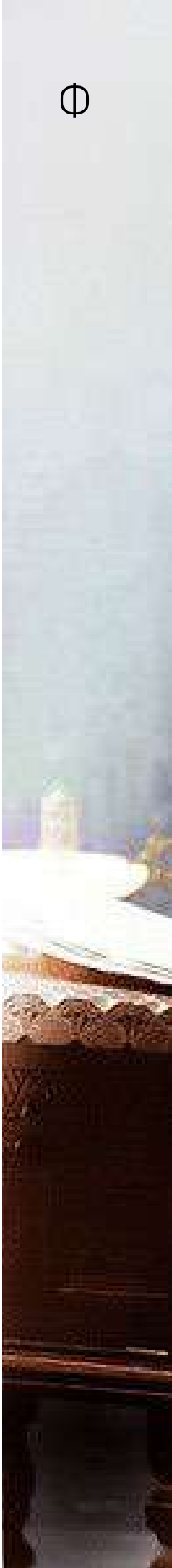
Περιέχει και καθοδηγεί την δράση των ηθοποιών και μέσα από τον μύθο αναπτύσσει την ιστορία των προσώπων του έργου, υποβάλλοντας το ρυθμό διαδοχής των πράξεων – γεγονότων, της ατμόσφαιρας της εποχής και του χώρου, τις εικόνες και την ερμηνεία του γραπτού λόγου¹⁸. Η θεατρική γλώσσα, απευθύνεται άμεσα στις αισθήσεις και μέσα από τη μετάφρασή της σε χώρο, δημιουργεί μια ποίηση.

Με κριτήριο την κοινή ατμόσφαιρα και τα κοινά χαρακτηριστικά, για να μπορέσουν να συγκριθούν οι χειρισμοί των εκάστοτε αρχιτεκτονικών χώρων, αναζητήθηκαν έργα τόσο στην ελληνική όσο και στην παγκόσμια λογοτεχνία. Αμέσως ξεχώρισαν τα έργα του Άντον Τσέχωφ, καθώς σε όλα τα θεατρικά του κείμενα αναπτύσσει παρόμοιο ύφος. Τα έργα του με τις μεγαλύτερες ομοιότητες φαίνεται να είναι **ο Θείος Βάνιας (1897), οι Τρεις Αδελφές (1900) και ο Βυσσινόκηπος (1903).**

Ο Anton Pavlovich Chekhov, από τους πιο σημαντικούς θεατρικούς συγγραφείς στην ιστορία, θεωρείται από τους πρωτοπόρους του μοντερνισμού στο θέατρο.

Γεννήθηκε στην Ρωσία το 1860 και σπούδασε ιατρική από το 1879 έως το 1884 στην Μόσχα. Προερχόταν από μια αρκετά φτωχή οικογένεια, την οποία από πολύ νωρίς ανέλαβε να συντηρήσει. Βρέθηκε να μεγαλώνει σε μια εποχή που η Ρωσία προσπαθούσε να προλάβει στην εξέλιξη την υπόλοιπη Ευρώπη, έχοντας μόλις πριν μισό αιώνα αποκλίνει από την φεουδαρχική νοοτροπία της¹⁹. Ξεκίνησε το συγγραφικό του έργο γράφοντας σατιρικές ιστορίες σε κάποιες εφημερίδες, με ψευδώνυμο, για να κερδίσει τα διδάκτρα της σχολής του, αλλά και μετά την σχολή για βιοπορισμό.

Το ενδιαφέρον του για το θέατρο φαίνεται από τα πρώτα χρόνια του ως φοιτητής στην Μόσχα. Το 1880 έκανε την πρώτη του απόπειρα προς το θεατρικό. Το κείμενό του απορρίφθηκε ως «ένα νεανικό έργο, μεγάλο και χαοτικό», και θεωρείται πως είναι το έργο του, «Πλατόνωφ», που βρέθηκε το 1920 στα αρχεία του²⁰. Τα επόμενα χρόνια έγραψε μεγάλα θεατρικά κείμενα και κατάφερε να εδραιωθεί. Ο «Ιβάνωφ», το 1887, είναι το πρώτο ουσιαστικά ολοκληρωμένο θεατρικό του έργο. Το έργο, όμως, πως καθιέρωσε τον Τσέχωφ ως θεατρικό συγγραφέα ήταν «ο Γλάρος», του 1895. Με το τέλος του 19ου αιώνα και αρχές του 20ου γράφει τρία ακόμη μεγάλα έργα του, τον Θείο Βάνια το 1897, τις «Τρεις Αδελφές» το 1900 και τον «Βυσινόκηπο» το 1903.





¹⁹Άντον Τσέχωφ: η αλήθεια της απλότητας, Εκδήλωση για τον Α. Τσέχωφ, Κεντρική σκηνή δήμου Κεφαλονιάς, Σύνδεσμος Φιλολόγων Κεφαλονιάς – Ιθάκης

²⁰Henri Troyat, Τσέχωφ, Μετάφραση: Θωμάς Σκάσσης, Βιογραφίες Libro, 2001, σελ. 49



²¹ Τσέχωφ ο ανατόμος της ανθρώπινης ψυχής, Τηχς Ανεξάρτητη Ενημέρωση, Στήλη Σαν Σήμερα ημ. αναρτ.: 02/07/2019

²² Αρχείο θεάτρου Πορεία, Τρεις Αδελφές <https://poreiatheatre.com/plays/treis-aderfes/>

Μέχρι το 1904 που πέθανε έγραψε, εκτός από τα πέντε μεγάλα θεατρικά έργα του, πάρα πολλές μικρές ιστορίες, διηγήματα αλλά και νουβέλες, και επηρέασε πάρα πολλούς συγγραφείς της γενιάς του αλλά και μεταγενέστερους. Αν και ο ίδιος θεωρούσε πως η ιατρική ήταν το βασικό του επάγγελμα, με την λογοτεχνία να είναι κάτι σαν «η ερωμένη» του, όπως έλεγε²¹ εδραιώθηκε ως ένας από τους πιο σημαντικούς θεατρικούς συγγραφείς παγκοσμίως.

Κ Ε Ι Μ Ε Ν Ι Κ Ο Σ Χ Ω Ρ Ο Σ

Το πρώτο από τα τρία έργα, **ο θείος Βάνιας** λέγεται πως γράφτηκε 1897, και παρουσιάστηκε για πρώτη φορά του 1899, με σκηνοθέτη τον Κωνσταντίν Στανισλάφσκι, και κεντρικούς συντελεστές τον ίδιο τον Στανισλάφσκι, τη σύζυγό του, και την σύζυγο του Τσέχωφ, Όλγα Κνίπερ. Ο ίδιος ο Τσέχωφ περιγράφει το έργο του ως «σκηνές από την επαρχιακή ζωή σε τέσσερις πράξεις». Όπως έχει ήδη αναφερθεί το έργο τοποθετείται στην ρωσική επαρχία. Η πλοκή του έργου περιστρέφεται γύρω από τις αλλαγές στην ζωή των κατοίκων του κτήματος Σερεμπριακόφ, μετά την άφιξη του ιδιοκτήτη του με την νέα του σύζυγο, και ιδιαίτερα την ζωή του Βάνια, αδερφού της πρώτης γυναίκας του.

Οι Τρεις Αδελφές γράφτηκαν από τον Τσέχωφ το 1900, αμέσως μετά τον θείο Βάνια, και παρουσιάστηκαν στο θέατρο της Μόσχας στις αρχές του 1901. Ένα έργο που για τον Τσέχωφ είναι «κωμωδία»²², γεμάτο χαρακτήρες με όνειρα και ελπίδες που τις καταπίνει και τις εξαφανίζει ο χρόνος. Το έργο ακολουθεί την ζωή τεσσάρων αδελφών, τριών κοριτσιών και του

αδελφού τους που, μετά τον θάνατο του στρατιωτικού πατέρα τους, «ξεμένουν» στον τόπο της τελευταίας του μετάθεσης, μια επαρχιακή πόλη της τσαρικής Ρωσίας, νοσταλγώντας την Μόσχα, την ιδανική για εκείνους πόλη.

Ο Βουσσινόκηπος είναι το τελευταίο έργο του Τσέχωφ πριν πεθάνει. Παρουσιάστηκε επίσης από τον Στανισλάφσκι, στο Θέατρο Τέχνης της Μόσχας, τον Ιανουάριο του 1904. Το έργο ασχολείται με την μεταβατική περίοδο στην οποία βρισκόταν η Ρωσία την εποχή εκείνη. Πρόκειται για την εποχή κατά την οποία, με την κατάργηση της δουλοπαροικίας, οι ταξικές αποστάσεις αρχίζουν να μειώνονται. Η ανώτερη τάξη χάνει σταδιακά την δύναμή της και η κατώτερη σταδιακά ανέρχεται. Το έργο αφορά μια αριστοκρατική οικογένεια που βρίσκεται στα όρια της πτώχευσης και προσπαθεί να σώσει την περιουσία, συμπεριλαμβανομένου του Βουσσινόκηπου, από τον πλειστηριασμό. Όπως και τα προηγούμενα δύο έτσι και αυτό το έργο τοποθετείται στην ρωσική επαρχία.

Σε αυτά τα τελευταία έργα της ζωής του φαίνεται πως το ύφος και η φόρμα του έχουν ωριμάσει και οι επιδιώξεις του γίνονται πλέον ξεκάθαρες. Κάθε διαφορετική ανάγνωση των κειμένων προσφέρει και διαφορετική ερμηνεία ενός έργου, «ερμηνεία που είναι απολύτως απαραίτητη» καθώς «η δέθεν αγνή έκδοση όπου το κείμενο μιλάει από μόνο του δεν έχει και δεν πρόκειται να συμβεί»²³.

²³ Miller, J., 'Directing the Classics', ABC broadcast of Adelaide Festival Talk, n.d., αναφέρεται από Borny, Geoffrey, *Interpreting Chekhov*, Australian National University E Press, 2006, The Australian National University Canberra ACT 0200, Australia, σελ. 3

Η προσωπική μου ανάγνωση των τριών έργων του Τσέχωφ βασίζεται σε ερμηνείες μελετητών του και εμπειριστατωμένα σχόλιά τους, που με βοήθησαν να κατανοήσω πλήρως όχι μόνο το περιεχόμενο και την φόρμα των έργων αλλά και τις προθέσεις και το όραμα του συγγραφέα.





²⁴ ο.π Henri Troyat, σελ. 89

²⁵ Τσέχωφ ο ανατόμος της ανθρώπινης ψυχής, Τηχς Ανεξάρτητη Ενημέρωση, Στήλη Σαν Σήμερα ημ.αναρτ.: 02/07/2019

²⁶ ο.π

²⁷ Oppenheimer, Mary Moylan, "An analysis of form and vision in Chekhov's major plays" (1975). Master's Theses. Paper 779, by the Student Research at UR Scholarship Repository, University of Richmond, VA, USA, σελ. 30

Δ Ρ Α Μ Α Τ Ο Υ Ρ Γ Ι Α

Ο Τσέχωφ κινεί τους χαρακτήρες του σε ένα μελοδραματικό ύφος. Προβληματισμένοι διανοούμενοι, νέοι με ελπίδες και στόχους, αντιμέτωποι με μια υποβαθμισμένη, για τον ίδιο, ρωσική κοινωνία, προσπαθούν να ισορροπήσουν όνειρα και πραγματικότητα²⁴.

Με φόντο την Ρωσική επαρχία και με κεντρικό άξονα την οικογένεια, περιγράφει, αποφεύγοντας να σχολιάσει άμεσα, όλα τα προβλήματα που ο ίδιος αναγνώριζε στην ρωσική νοοτροπία.

Μέσα από τα κείμενά του αποτυπώνει **τα συναισθήματα των ανθρώπων όπως πραγματικά ήταν και όπως πραγματικά εκφράζονταν**²⁵. «Δημιουργεί πλάσματα πολύ ιδιαίτερα, πλάσματα εν πολλοίς σαν κι εμάς, που δεν προσέχουν τι λένε οι άλλοι, που κατά βάθος μονολογούν και που δεν μπορούν να κάνουν τίποτα άλλο από το να μιλούν, και που είναι πιο πειστικά όταν αυτά που λένε είναι εντελώς ασυνάρτητα²⁶». Αυτό το στοιχείο **επιτρέπει στο κοινό να ταυτιστεί με τα πρόσωπα του έργου** και ελαχιστοποιεί κατά πολύ την νοητή απόσταση πλατείας και σκηνής, που ήταν βασικός στόχος του μοντερνισμού που υπηρετούσε ο Τσέχωφ.

Το σύμπαν των έργων του Τσέχωφ είναι γεμάτο ανθρώπους που ζουν **βαρετές, ανιαρές ζωές**, ονειρεύονται χωρίς να πράττουν και απογοητεύονται από την απραγμία τους. Η ζωή αυτή για κάποιους καλύπτεται με ψευδαισθήσεις που την καθιστούν υποφερτή, ενώ για άλλους αντιμετωπίζεται μόνο με **«την πεποίθηση της ηθικής ικανοποίησης που προσφέρει η εργασία, η αναγκαιότητα ενεργοποίησης και η πίστη στο μέλλον»**²⁷.

Αυτή **η πίστη στην αποτελεσματικότητα και την ιερότητα της εργασίας, και η πίστη στην πρόοδο**, δηλαδή πως το μέλλον θα είναι καλύτερο από το παρόν, εμφανίζεται συχνά ως διέξοδος των χαρακτήρων του Τσέχωφ. Πολλά από τα πρόσωπα, που έχουν χαρακτηριστεί από πολλούς και ως τα αγαπημένα του συγγραφέα²⁸, **εμφανίζουν έντονα την αίσθηση του καθήκοντος** αλλά συχνά εκφράζουν και την κριτική τους σε όσους δεν διέπουν την ζωή τους με αυτή τη βάση. Στον Θείο Βάνια ο γιατρός Αστώφ εκθειάζοντας όλα τα καλά που έχει η νέα και όμορφη Ελένα, δεν μπορεί να μην παρατηρήσει και ένα αρνητικό: «είναι πολύ όμορφη, αναμφισβήτητα... Όμως μόνο τρώει, κοιμάται, πηγαίνει βόλτες, μας γοητεύει με την ομορφιά της... Υποχρεώσεις δεν έχει, αφού άλλοι δουλεύουν για αυτήν... Έτσι δεν είναι; Αλλά η αργόσχολη ζωή δεν είναι απαραίτητα και ενάρετη...»²⁹. Στις Τρεις Αδερφές, η Ιρίνα θεωρεί την εργασία τον δρόμο προς την ευτυχία και την χαρά όπως αναφέρει: «Ο άνθρωπος πρέπει να κοπιάζει, να χύνει ιδρώτα για να βρει νόημα και σκοπό στην ζωή του, για να γνωρίσει την ευτυχία και τη χαρά»³⁰. Τέλος, στον Βυσσινόκηπο ο αυτοδημιούργητος επιχειρηματίας, Λοπάχιν, αναφέρεται στις ευεργετικές ιδιότητες που έχει η εργασία στον ανθρώπινο ψυχισμό: «Εγώ άμα δουλεύω συνέχεια, χωρίς να σταματήσω καθόλου, έχω σκέψεις πιο ξεκάθαρες και τότε νομίζω πως καταλαβαίνω γιατί υπάρχω.»³¹.

Παρόλο, όμως, που συχνά **αντιπαραθέτει την ελπίδα για ένα σπουδαίο μέλλον με την ματαιότητα του παρόντος των χαρακτήρων του, εκείνοι συνεχίζουν να διατηρούν την ελπίδα τους** πως κάποια μέρα θα υπάρξει μια καλύτερη ζωή. Τόσο ο θείος Βάνιας όσο και οι Τρεις Αδελφές ολοκληρώνονται με παρόμοιες φράσεις ελπίδας για το μέλλον. Από την μία τα τελευταία λόγια της Σόνιας στον Βάνια είναι :



²⁸ John Gassner, "The Duality of Chekhov" in Chekhov: A Collection of Critical Essays, Edited by Robert Louis Jackson, (Englewood Cliffs, N. J. Prentice Hall, Inc., 1967), p. 181, αναρτήθηκε από Oppenheimer, Mary Moylan, "An analysis of form and vision in Chekhov's major plays" (1975). Master's Theses. Paper 779, σελ. 13

²⁹ Άντον Τσέχωφ, Ο Θείος Βάνιας, μετάφραση: Ερρίκος Μπελιές, Εκδόσεις Ηριδανός, σελ. 44

³⁰ Άντον Τσέχωφ, Οι Τρεις Αδελφές, μετάφραση: Ερρίκος Μπελιές, Εκδόσεις Ηριδανός, σελ. 13

³¹ Άντον Τσέχωφ, Ο Βυσσινόκηπος, μετάφραση: Ερρίκος Μπελιές, Εκδόσεις Ηριδανός, σελ. 94



³² Άντον Τσέχωφ, Ο Θείος Βάνιας σελ. 98, Οι Τρεις Αδελφές σελ. 126, μετάφραση Ερρίκος Μπελιές, Εκδόσεις Ηριδανός.

³³ Γράμμα στον φίλο του, Σουβόριν, με ημερομηνία 27 Οκτωβρίου 1888

³⁴ ο.π Henri Troyat, σελ. 63

«Και τότε θείε μου θα γνωρίσουμε μια ζωή φωτεινή, πανέμορφη, αρμονική...Θα δούμε τις τωρινές μας δυστυχίες με συγκίνηση και χαμόγελο..», και από την άλλη τα λόγια της Όλγας στις αδερφές τις στην τελευταία σκηνή: «θα περάσουν τα χρόνια...ευτυχία και ειρήνη θ' απλωθούν στη γη κι ο κόσμος θα μνημονεύει με καλοσύνη όλους εμάς που ζούμε τώρα και θα μας ευλογεί...», αναδεικνύουν ακριβώς αυτή την **αισιοδοξία και πίστη προς το αύριο**³². Ίσως μόνο στον Βυσσινόκηπο να απουσιάζει μια τέτοια ξεκάθαρη δήλωση για το μέλλον, όμως κι εκεί όλοι βρίσκουν με κάποιον τρόπο τον δρόμο τους.

Αν και, τόσο το ζήτημα του μέλλοντος, η πίστη του συγγραφέα πως το σήμερα είναι η αρχή ενός καλύτερου αύριο, όσο και οι απόψεις που εκφράζουν οι χαρακτήρες του γύρω από την εργασία, ανήκουν στην προσωπική φιλοσοφία και αντίληψη του Τσέχωφ για την ζωή, γενικά, **ο ίδιος προσπαθούσε να αποστασιοποιηθεί από τους χαρακτήρες του**. Θεωρούσε πως «δουλειά του συγγραφέα είναι να δείχνει μόνο σε ποιες συνθήκες και με τι τρόπο σκέφτηκαν ή μίλησαν οι άνθρωποι.

Ο καλλιτέχνης δεν πρέπει να είναι κριτής των ηρώων του και των όσων λένε, μόνο αμερόληπτος μάρτυρας.

Ας κρίνουν οι αναγνώστες. **Δουλειά μου είναι να ξεχωρίζω το σημαντικό από το ασήμαντο, να φωτίζω τα πρόσωπα και να μιλώ την γλώσσα τους**», όπως γράφει σε αλληλογραφία του³³. Η προσπάθεια του αυτή να διατηρήσει την απόσταση μεταξύ συγγραφέα, χαρακτήρων και δράσης, τον διαφοροποιούσε από τους άλλους μεγάλους Ρώσους συγγραφείς, όπως ο Τολστόι, ο Ντοστογιέφσκι ή ο Πούσκιν³⁴. Για τον Τσέχωφ, **ο συγγραφέας έπρεπε να είναι αντικειμενικός στο έργο του**, να μην επιτρέπει να αναγνωρίζονται σε αυτό προσωπικά στοιχεία του,

ώστε να μην διέπεται από συγκεκριμένες ταμπέλες και προκαταλήψεις που θα μορφοποιούσαν τον τρόπο που οι αναγνώστες θα το αντιμετώπιζαν. Ο συγγραφέας δεν έγραφε για να δώσει λύσεις αλλά για να παραθέσει το πρόβλημα³⁵.

Τα έργα του Τσέχωφ έχουν χαρακτηριστεί από πολλούς **στατικά και στάσιμα**, και, κατά συνέπεια, χωρίς δράση. Η συγκεκριμένη άποψη οφείλεται στην απραγία των χαρακτήρων του, που αναφέρθηκε και πιο πάνω. Καθώς το έργο του διέπεται από την φιλοσοφία πως **«Η λογοτεχνία είναι τέχνη, αν παρουσιάζει την ζωή ακριβώς όπως είναι»**³⁶, η δραματική δράση απουσιάζει, αφού **«στην ζωή δεν υπάρχει κεντρική δράση, υπάρχουν μόνο άνθρωποι και το μόνο που είναι βασικό για το κάθε άτομο είναι η οντολογική μοναξιά της ύπαρξής του»**³⁷. Ο Τσέχωφ δεν έχει ανάγκη από προφανείς εντάσεις και κορυφώσεις. Τα «σημαντικά» γεγονότα, οι εντάσεις, είτε έχουν ήδη συμβεί πριν ανέβουν τα πρόσωπα στην σκηνή είτε συμβαίνουν στην πορεία του έργου, αλλά εκτός σκηνής. **Δεν τον ενδιαφέρει να τα τονίσει με θεατρικότητες που δεν υπάρχουν στην πραγματική ζωή. Επιτρέπει στο δράμα να υποβόσκει**, αλλά να μην είναι στο πρώτο πλάνο, θεωρώντας πως στην ροή της πραγματικής ζωής τα πράγματα συμβαίνουν χωρίς να έχουν σκηνοθετηθεί και προετοιμαστεί.

Πως λοιπόν κάτι να είναι αληθινό όταν είναι αναμενόμενο;

Αυτό λοιπόν που τον απασχολεί δεν είναι η δράση αλλά οι εσωτερικές ζωές των χαρακτήρων του, που ξεδιπλώνονται μέσα από μια πλοκή με νόημα.

Κι αυτή η πλοκή μοιάζει τόσο άχρωμη, όσο και άχρονη κυρίως διότι **δεν δομείται πάνω σε μια χρονολογική εξέλιξη**. Ο Τσέχωφ κάνει αναφορές στον χρόνο για να τοποθετήσει το έργο σε κάποια περίοδο ή εποχή, όμως **«κατά την εξέλιξή τους**



³⁵ ο.π Henri Troyat, σελ. 92

³⁶Brustein, Robert, *The Theater of Revolt* (Boston: Little, Brown and Company, 1964), σελ. 138.

³⁷ Corrigan, Robert, *Anton Chekhov, Six Plays: New English versions and Introductions*, Holt, Rinehard and Winston, New York, 1962, σελ. xix



³⁸ ο.π Corrigan, Robert, σελ. xx

³⁹ Ganz, Arthur, Arrivals and departures: The meaning of journey in the major plays of Anton Chekhov, Drama Survey V (1966), σελ. 5

⁴⁰ ο.π Ganz, Arthur, σελ. 7-9

⁴¹ ο.π Oppenheimer, Mary Moylan, σελ. 53

δεν υπάρχει η αίσθηση ότι περνά ο χρόνος»³⁸. Τα έργα του αντίθετα δομούνται πάνω σε «**ένα μοτίβο αφίξεων και αναχωρήσεων**», όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Arthur Ganz³⁹. Και τα τρία έργα του Τσέχωφ που εξετάζονται ξεκινούν με την άφιξη κάποιου ή κάποιων προσώπων, στο «σκηνικό» που κατασκευάζει ο συγγραφέας, και την σύγκρουση τους με αυτό και με τα πρόσωπα που το απαρτίζουν. Η άφιξη των νέων αυτών προσώπων επηρεάζει περισσότερο τους «κεντρικούς» χαρακτήρες του Τσέχωφ, φέρνοντάς στην επιφάνεια τα συναισθήματα και τις επιθυμίες τους, που έως τότε υπόβοσκαν. Με το τέλος του έργου και την αναχώρηση των προσώπων αυτών, τα κεντρικά πρόσωπα έρχονται αντιμέτωπα με την αποτυχία των επιθυμιών τους, και στρέφονται στην εργασία ως διέξοδο και απάντηση στο κενό αυτό. Αυτές οι αφίξεις και οι αναχωρήσεις, ή τα **«ταξίδια»**, όπως τα αναφέρει ο Ganz καθορίζουν την δομή των έργων αλλά ίσως να καθορίζουν και το νόημά τους, με το σκεπτικό ότι



«τα ταξίδια, που αποτελούν την κεντρική δράση αυτών των έργων, είναι ταξίδια κατανόησης.

Αν και τα κυριολεκτικά ταξίδια γίνονται από τους νεοαφιχθείς χαρακτήρες των οποίων η άφιξη και η αναχώρηση σηματοδοτούν την αρχή και το τέλος κάθε δράσης, τα πραγματικά (συμβολικά) ταξίδια είναι εκείνα που γίνονται από τους κεντρικούς χαρακτήρες⁴⁰. Ταυτόχρονα, λαμβάνοντας υπόψιν πως στόχος του Τσέχωφ ήταν να παρουσιάσει «την ζωή όπως είναι», τότε «το μοτίβο αυτό είναι εκείνο της ίδιας της ζωής: μια άφιξη, μια διαμονή και μια αναχώρηση»⁴¹.

Παρατηρώντας λίγο πιο προσεκτικά αυτά τα **ταξίδια, πάνω στα οποία ο Τσέχωφ στοιχειοθετεί την δράση του**, προκύπτει ότι μέσα από αυτά οι κεντρικοί χαρακτήρες βιώνουν, κάθε φορά, **ένα είδος έντονης ψυχικής ή φυσικής μετατόπισης.**

Πιο συγκεκριμένα, το γεγονός ότι **ο άνθρωπος, πολλές φορές, βρίσκει τον εαυτό του εκτός τόπου/ εκτοπισμένο (displaced) είτε ψυχολογικά είτε φυσικά, καμιά φορά και τα δύο, με την απόλυτη και αναπόφευκτη εκτόπιση να είναι τελικά ο θάνατος**⁴², αναδεικνύεται ως ένα από τα κεντρικά ζητήματα που διέπουν τα έργα αυτά. Η Mary Moylan Oppenheimer δίνει σε αυτή την κατάσταση τον χαρακτηρισμό **«displacement»** (εκτοπισμός/ μετατόπιση), και αναφέρει: «Βλέπω την κίνηση και την επίτευξη της μετατόπισης στα έργα (του Τσέχωφ) ως το κεντρικό τους σημείο, κεντρικό τόσο της δράσης τους όσο και του νοήματός τους»⁴³. Παρόλο που οι καταστάσεις των «κεντρικών» χαρακτήρων διαφέρουν μεταξύ τους, στο τέλος όλοι βιώνουν ένα είδος «μετατόπισης», φυσικής, όπως το χάσιμο του σπιτιού στον Βουσσινόκηπο, ψυχικής, όπως η κατάρρευση της ψευδαίσθησης του Θείου Βάνια, ή και τα δύο, όπως συμβαίνει με τις Τρεις Αδελφές.

⁴² ο.π Oppenheimer, Mary Moylan, σελ. 1

⁴³ «Βλέπω την κίνηση και την επίτευξη της μετατόπισης στα έργα ως το κεντρικό τους σημείο, κεντρικό τόσο της δράσης τους όσο και του νοήματός τους», ο.π Oppenheimer, Mary Moylan, σελ. 30

⁴⁴ ο.π Oppenheimer, Mary Moylan, σελ. 53




Οι έννοιες της μετατόπισης
και της κινητικότητας
αποτελούν τα δύο κεντρικά
στοιχεία τόσο στη δομή όσο
και στο νόημα των έργων του
Τσέχωφ, και
**θα αποτελέσουν την κεντρική
ιδέα στον σχεδιασμό του
σκηνικού χώρου και για τα τρία
έργα.**

Αν και «τόσο η κινητικότητα όσο
και ο βαθμός εκτοπισμού σε
κάθε έργο ποικίλουν»⁴⁴, και τα
τρία έργα κινούνται σε παρόμοια
κατεύθυνση.

Η αναζήτηση των εννοιών αυτών μέσα σε καθένα από
τα κείμενα βρίσκεται στο ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2.

προσωπικό κολάζ πρωτης ανάγνωσης: τρεις αδελφές τρίτη πράξη





ΣΚΗΝΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ

Οι έντονες ψυχικές και φυσικές μετατοπίσεις,
που αναγνωρίζονται με διαφορετικούς τρόπους
σε καθένα από τα έργα που αναλύθηκαν,

είναι η αφετηρία των σχεδιαστικών προτάσεων των τριών σκηνικών χώρων.





Η ψυχική κατάρπτωση του Βάνια, από έναν άνθρωπο με νόημα και ελπίδα στην ζωή του, σε κάποιον που βρίσκει σωτηρία μόνο σε έναν «ωραίο θάνατο»,

ο φυσικός εκτοπισμός των τριών αδελφών από το σπίτι τους και η κατάρρευση των ονείρων και των ελπίδων τους, αλλά και

η κατάρρευση της ψευδαίσθησης των αριστοκρατών του Βουσσινόκηπου μπροστά στις αλλαγές του νέου αιώνα, σηματοδοτούν ριζικές αλλαγές στις ζωές των χαρακτήρων.

Άλλοτε προφανείς και άλλοτε υποβόσκουσες οι αλλαγές αυτές καθορίζουν το νόημα των έργων, και συνεπώς θα καθορίσουν και την σχεδιαστική προσέγγιση των παραστάσεων.

Η αναζήτηση των εννοιών αυτών μέσα σε καθένα από τα κείμενα βρίσκεται στο
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2.

Ο ΘΕΙΟΣ ΒΑΝΙΑΣ

ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΑΔΕΛΦΕΣ

Ο ΒΥΣΣΙΝΟΚΗΠΟΣ



Οι προτάσεις των σκηνικών χώρων, που θα αναλυθούν στην συνέχεια, παρατίθενται με βάση τον αρχιτεκτονικό χώρο υποδοχής του, ξεκινώντας από εκείνον με την μεγαλύτερη απόσταση θεατή - ηθοποιού,



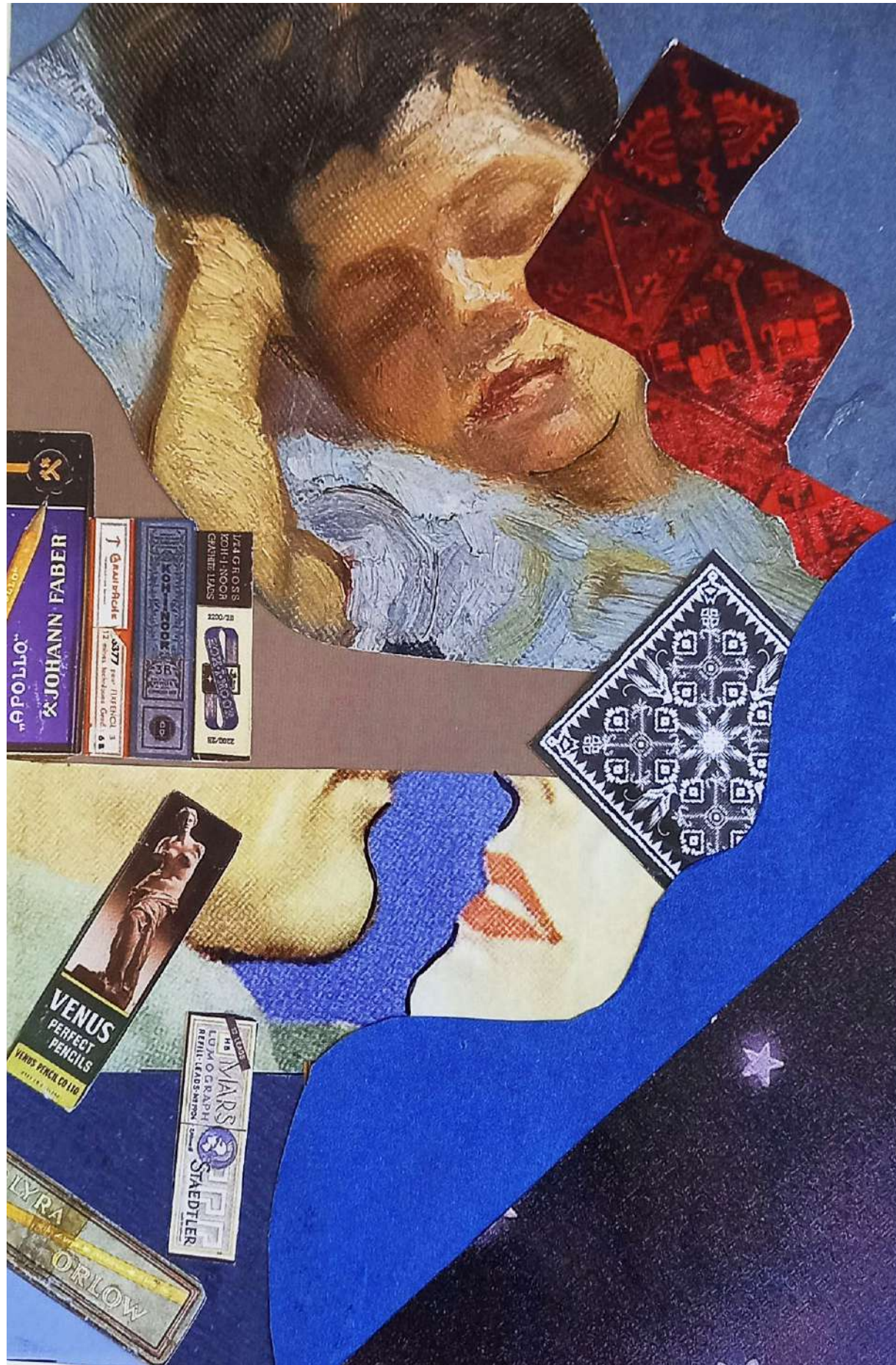
ΝΕΑ ΣΚΗΝΗ

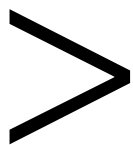
ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

ΦΟΥΑΓΙΕ

την κεντρική σκηνή, και συνεχίζοντας με την νέα σκηνή, με την κατάργηση του ορίου της μπούκας, για να καταλήξει στο φουαγιέ όπου η απόσταση εξαλείφεται σχεδόν εντελώς.

προσωπικό κολάζ πρωτης ανάγνωσης: τρεις αδελφές δεύτερη πράξη





ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΑΔΕΛΦΕΣ
στην κεντρική σκηνή

⁴⁵ Η ανάλυση παρουσιάζεται ολοκληρωμένη στο ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2, και βασίζεται στην ανάλυση της Mary Moylan Orpenheimer, στο κείμενό της: "An analysis of form and vision in Chekhov's major plays" (1975). Master's Theses. Paper 779.

Ζ Η Τ Η Μ Α Τ Α κ ε ι μ ε ν ι κ ο ύ χ ώ ρ ο υ

Από την ανάλυση⁴⁵ του κειμένου των Τριών Αδελφών προέκυψαν τόσο ψυχικές όσο και φυσικές μετατοπίσεις. Το έργο ξεκινά με τις τρεις αδελφές στην αρμονία και την κανονικότητα του σπιτιού τους. Με την άφιξη της Νατάσσας και την είσοδό της στην οικογένεια, αυτή η κανονικότητα αλλάζει/ κλονίζεται. **Ο ρόλος που η Νατάσσα επιδιώκει να αναλάβει στο σπίτι, τις περιορίζει, τις αποκλείει, και σταδιακά τις «εκτοπίζει».** Με τον ίδιο σταδιακό ρυθμό που γίνεται ο φυσικός εκτοπισμός τους από πράξη σε πράξη, μετατοπίζεται και η ψυχική τους κατάσταση.



Ο Τσέχωφ παρουσιάζει δύο παράλληλες καταστάσεις εκτοπισμού να κινούνται στο ίδιο έργο, αναδεικνύοντας πότε την μια, και πότε την άλλη. Ταυτόχρονα, γύρω τους κινεί και τις παράλληλες ιστορίες των δευτερευόντων χαρακτήρων, που στοιχειοθετούν και επηρεάζουν άμεσα ή έμμεσα την ζωή των κεντρικών χαρακτήρων. Το έργο χαρακτηρίζεται από

μια άενη κινητικότητα ανθρώπων, καμιά φορά χωρίς κάποια ουσία για την κεντρική πλοκή του έργου, σε ένα μοτίβο αφίξεων και αναχωρήσεων.

Όλο αυτό το συνονθύλευμα κινήσεων γίνεται με φόντο την επαρχιακή κατοικία των τριών αδελφών, η οποία είναι και το κεντρικό στοιχείο του φυσικού εκτοπισμού τους. Ένα σπίτι, που φαινομενικά συγκεντρώνει ολόκληρη την ύπαρξή τους, και από το οποίο σταδιακά απομακρύνονται, καθώς αντικαθίστανται από το νέο μέλος της οικογένειας. Με την συνειδητοποίηση της ματαιότητας της ζωής τους και την τελική κατάρρευση κάθε ελπίδας τους για την ιδανική ζωή, ολοκληρώνεται και ο ψυχικός εκτοπισμός τους, και καταρρέει συνολικά του σύμπαν τους.

Με αφετηρία, λοιπόν, τον συνολικό εκτοπισμό τους, αναζητήθηκε η μορφή του «σύμπαντος» αυτού, με τις έννοιες της κινητικότητας και της κατάρρευσης να έχουν κυρίαρχο ρόλο στα πρώτα σκίτσα της μορφής του σκηνικού χώρου:

ένα «σπίτι»/ σύστημα χώρων που θα μετατοπίζονται και θα αλλάζουν οδηγώντας στην ολοκληρωτική αλλαγή και κατάρρευση του «σύμπαντος» μέχρι το τέλος του έργου.



ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΑΔΕΛΦΕΣ



ΕΚΤΟΠΙΣΜΟΣ

Τρεις νέες γυναίκες με ονειρα και φιλοδοξίες ξεκινούν το έργο

Μετα από 4 τριμηνιαίες :

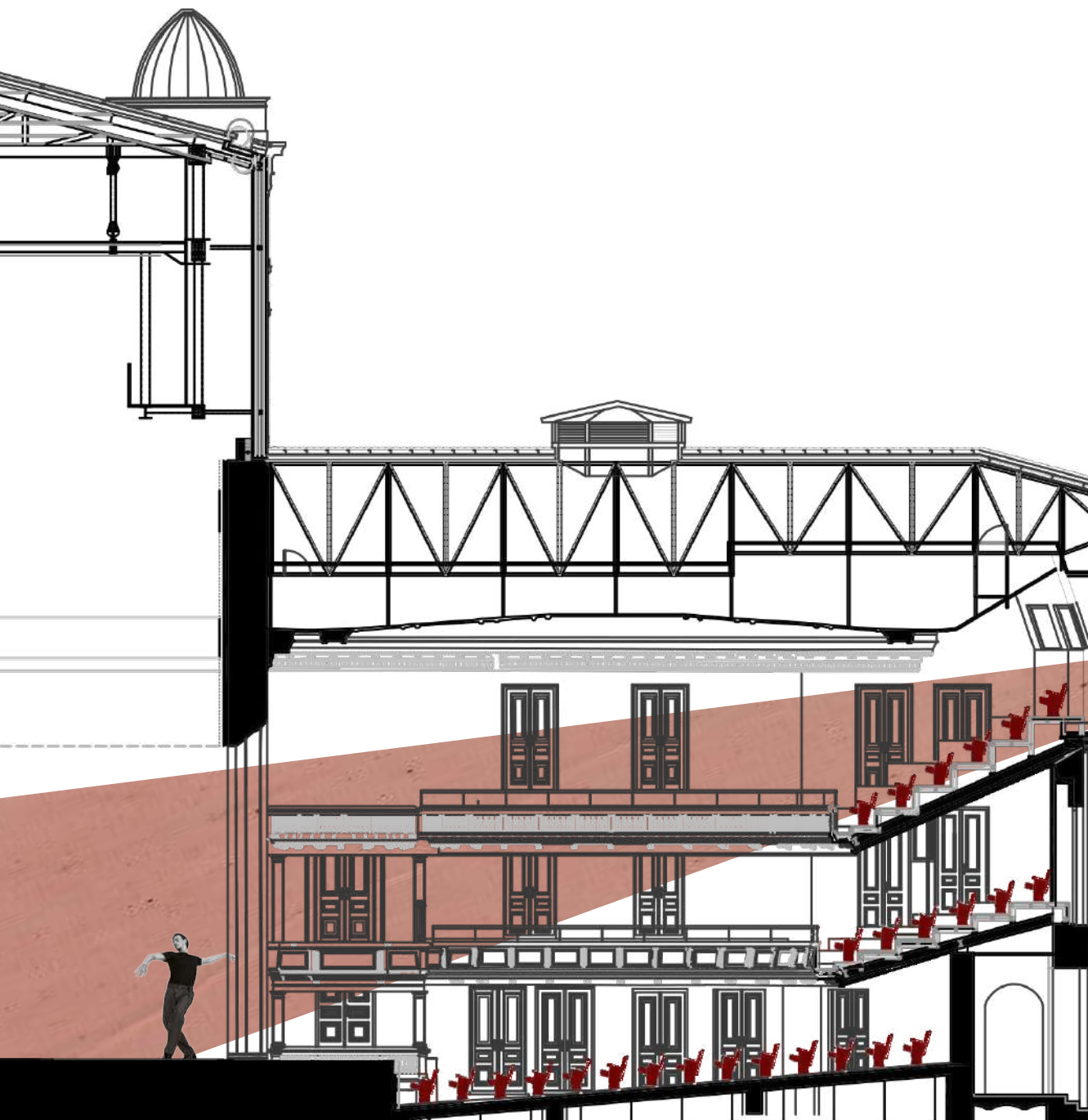
- ▷ Τρεις γυναίκες που νιώθουν πως έχουν φράξει την (εξοχική χρονιά ίσως φέρεται)
- ▷ Τρεις γυναίκες που έχουν χάσει κάθε ελπίδα να γίνει στην Μαχαίρα τους - στην ευτυχία για εκείνες
- ▷ Τρεις γυναίκες που έχουν ηδόν εκκοττιστεί και από το γίγτι τους από την νέα κυρία του σπιτιού την Νικολέττα

Πως έδω το βραδύβρασιω σε εκκοττισ;

- ▷ Δουλειά να τις διαβάσω από εκκοττισ;
- ▷ Δώο σπιν να βρω οι αχθοί κι εκείνες εγώ?

(Ένα σπιν να γυρίσει αυτονόμα?)

(Ένα σπιν φαινόμενικι κανονικι → Πως δεν θα είναι εσωτερικι; Πρα.



Ζ Η Τ Η Μ Α Τ Α υ λ ι κ ο ύ χ ώ ρ ο υ

Οι Τρεις Αδελφές τοποθετούνται στην Κεντρική σκηνή του Εθνικού θεάτρου. Πρόκειται για μία ιταλικού τύπου σκηνή, με αυλαία, μπούκα, και όλους τους γνωστούς μηχανισμούς όπως περιστροφική σκηνή κτλ.

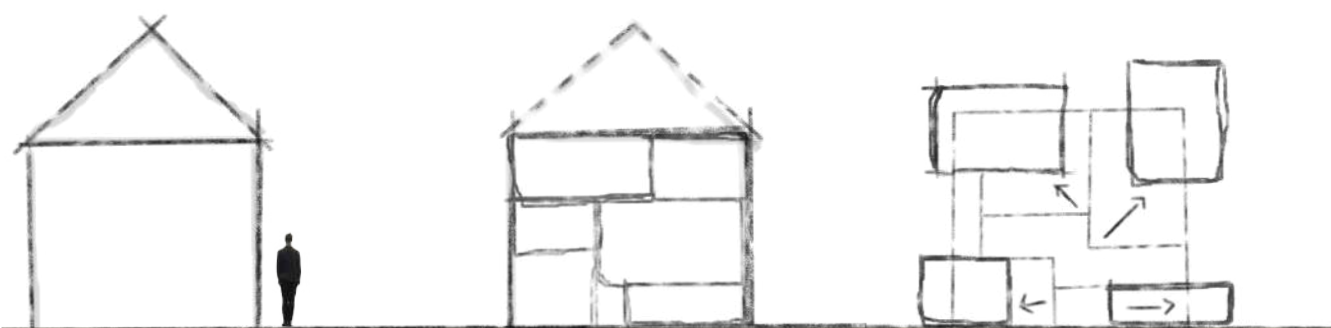
Το ζήτημα που προκύπτει σε μία σκηνή τέτοιου τύπου είναι πως **το σκηνικό έχει διαρκώς ένα κάδρο**. Η μπούκα εστιάζει το βλέμμα του θεατή σε ότι φαίνεται μέσα σε αυτό το κάδρο. Σχεδόν τίποτα δεν συμβαίνει εκτός αυτού. Το κάδρο αν και επιτρέπει

την θέαση της παράστασης κρατάει θεατή και ηθοποιό σε μια απόσταση.

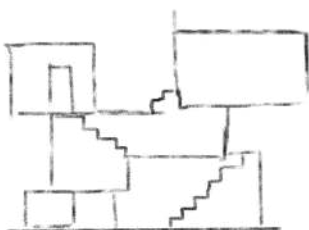
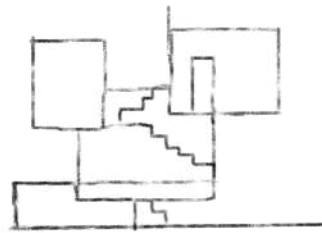
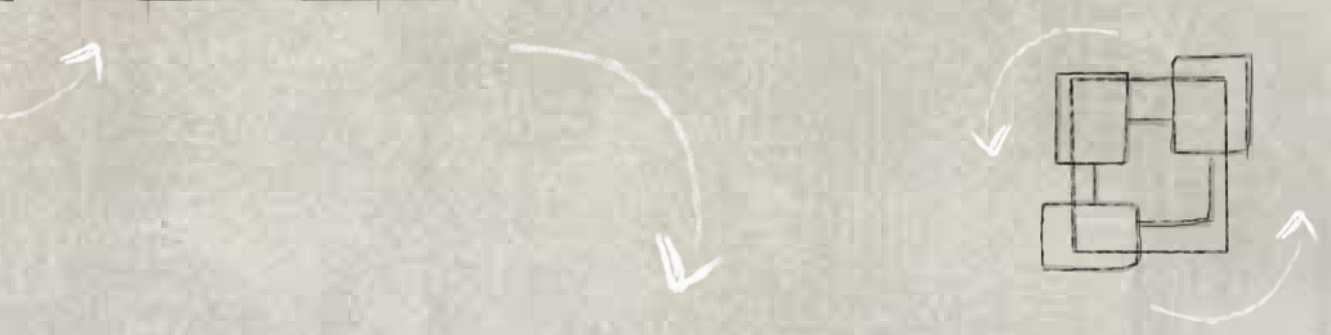
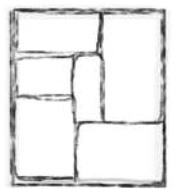
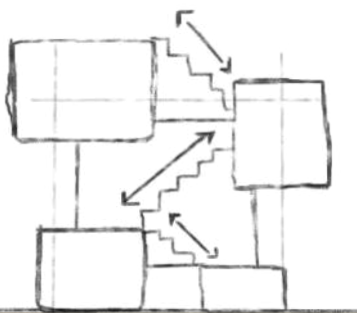
Οι χώροι του κάθε ρόλου είναι διαχωρισμένοι και τα όρια είναι απολύτως διακριτά: ο θεατής στην πλατεία και ο ηθοποιός στην σκηνή. Έτσι **ο σκηνικός χώρος βιώνεται μέσα από αυτό το κάδρο σε μια «ασφαλή» απόσταση**. Η απόσταση αυτή δημιουργεί και ζητήματα θέασης. Τα ποικίλα, διαφορετικά επίπεδα θέασης που προσφέρει, από την πλατεία, τα θεωρεία και τον εξώστη, δυσκολεύουν τον σχεδιασμό ενός σκηνικού, που να καλύπτει κάθε θεατή σε κάθε θέση.

Ταυτόχρονα πρόκειται, όπως αναφέρθηκε, για μια πλήρως εξοπλισμένη σκηνή, με αναρίθμητες δυνατότητες όσον αφορά τους μηχανισμούς. Συνεπώς ο συγκεκριμένος χώρος ενέχει τόσο δυσκολίες όσο και διευκολύνσεις.






σκίτσα: η αποδόμηση του «σπιτιού» σε επιμέρους χώρους/
πρώτες σκέψεις μετατόπισης



ΣΚΗΝΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ

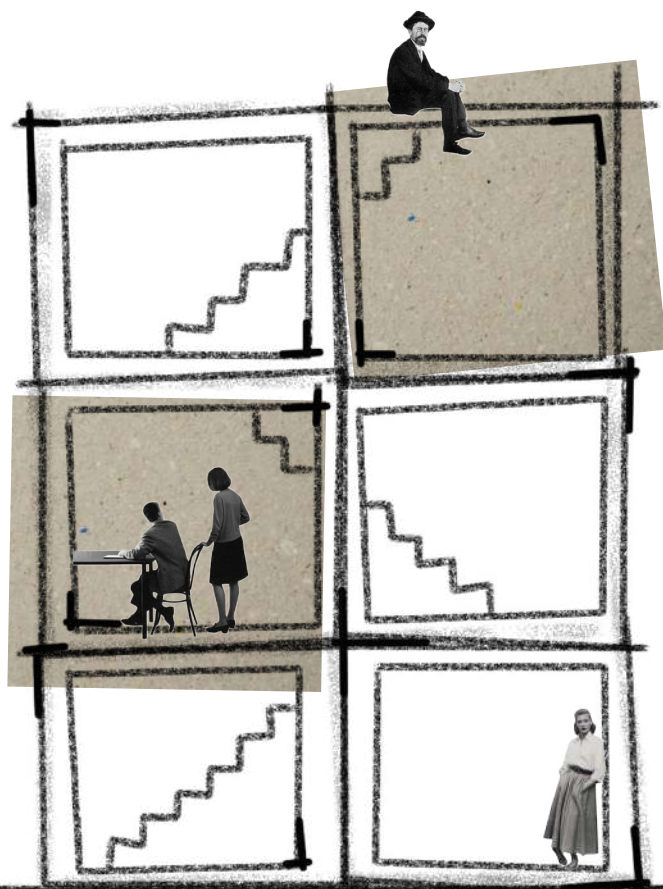


Ο συνδυασμός των στοιχείων του κειμενικού χώρου και των δυνατοτήτων του αρχιτεκτονικού χώρου, οδήγησαν στην τελική μορφή του σκηνικού χώρου.

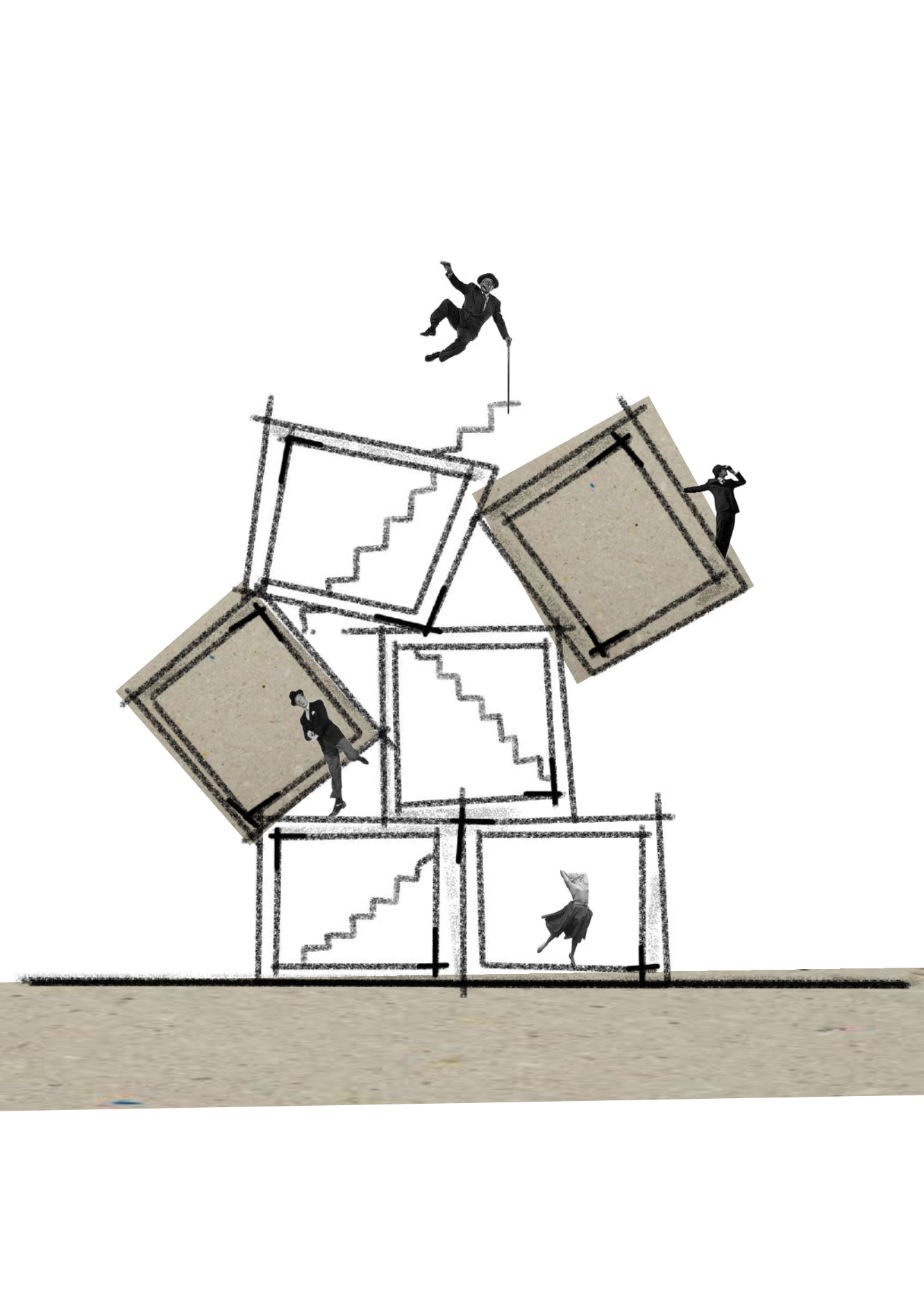
Το «σπίτι»/ «σύμπαν» των Τριών αδελφών δημιουργείται από **δώδεκα κύβους** (μήκος 3m, πλάτος 3m και ύψος 2.6m), οι οποίοι τοποθετούνται ο ένας πάνω στον άλλον, **σε τρία επίπεδα των τεσσάρων κύβων**. Αυτά τα τρία επίπεδα **χωρίζονται σε δύο στήλες από ένα κλιμακοστάσιο**. Οι κύβοι, που δημιουργούνται από μεταλλικό σκελετό, έχουν το μεγαλύτερο μέρος των πλευρών τους ανοικτό. **Οι κυβοί δημιουργούν τους διαφορετικούς χώρους του σπιτιού**, με κάποια έπιπλα, κοντά στην εποχή του κειμένου, σε μια υπόλευκη απόχρωση.

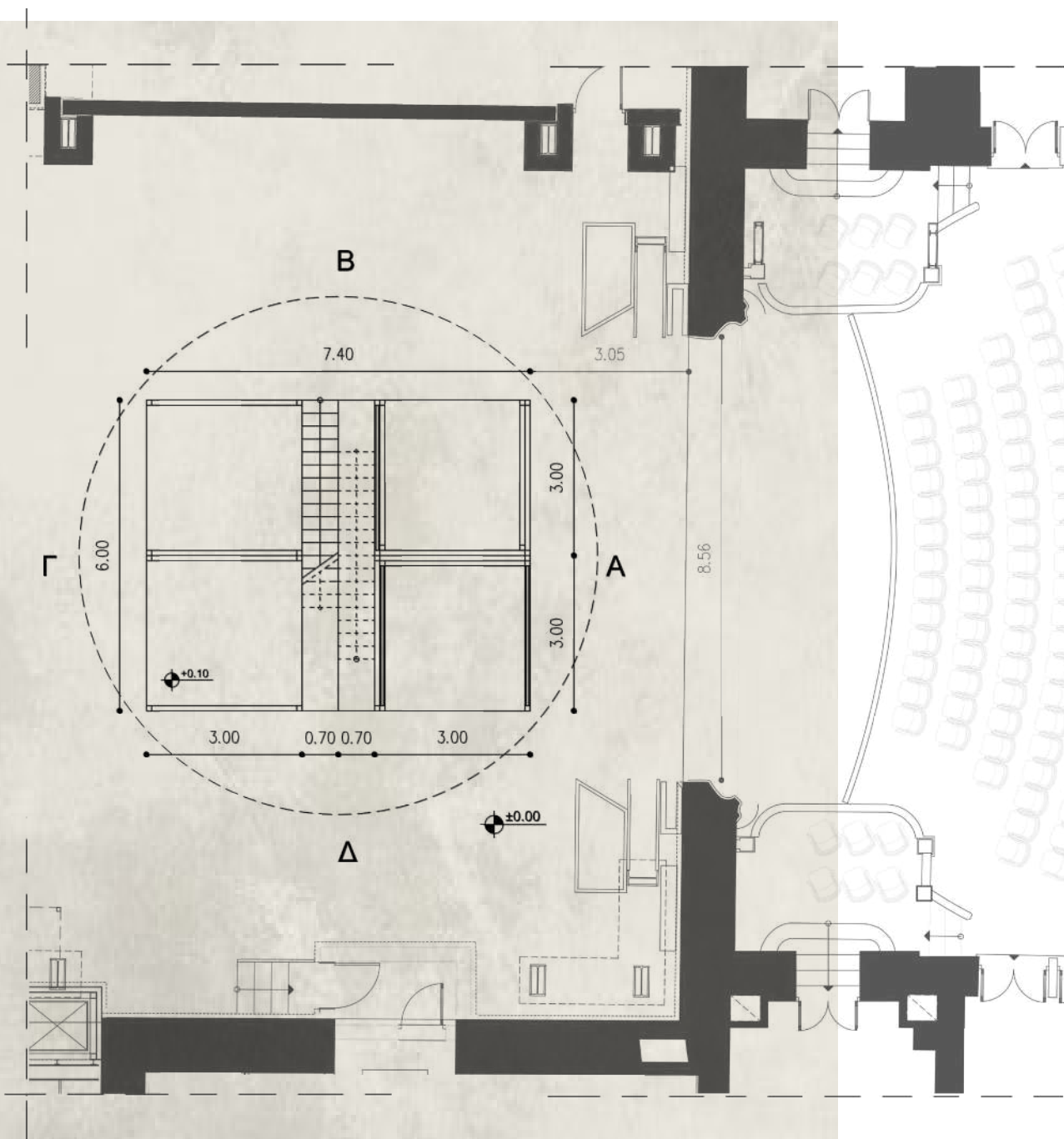
Το έργο ξεκινά με όλους τους κύβους στην θέση τους, δημιουργώντας **με την πρώτη ματιά έναν κάναβο 2x3**. Σταδιακά, ανάλογα τα γεγονότα, κάποιοι από τους κύβους διαλύονται ή πέφτουν, καταστρέφοντας τον αρμονικό κάναβο της έναρξης. **Μέχρι την τέταρτη πράξη, το «σπίτι» έχει αποδομηθεί σχεδόν εντελώς**. Παράλληλα με την αποδόμηση αυτήν, σε κάθε πράξη η κατασκευή περιστρέφεται αποκαλύπτοντας νέους χώρους. **Η διαφάνεια των κύβων επιτρέπει την θέαση των σταδίων της αποδόμησης στο φόντο κάθε πράξης**.

Στο χώρο η κατασκευή τοποθετείται σε απόσταση περίπου τριών μέτρων από την μπούκα, πάνω στην περιστροφική σκηνή. Η απόσταση αυτή ενέχει κινδύνους καθώς θεατές των πρώτων σειρών της πλατείας θα μπορούν να βλέπουν ότι συμβαίνει στην οροφή της σκηνής. Για να επιλυθεί αυτό **η κατασκευή ξεπερνάει σε ύψος το όριο του κάδρου**. Ταυτόχρονα και το κλιμακοστάσιο εκτείνεται για άλλο ένα επίπεδο προς τα πάνω για να ενισχυθεί η εντύπωση της συνέχειας.



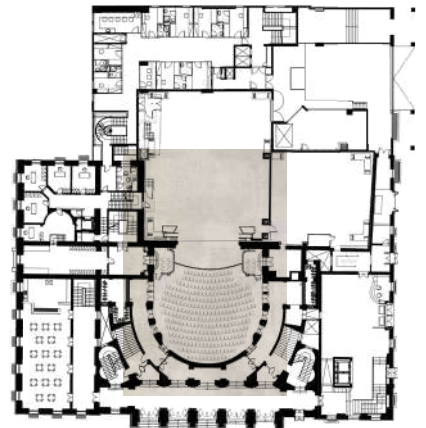
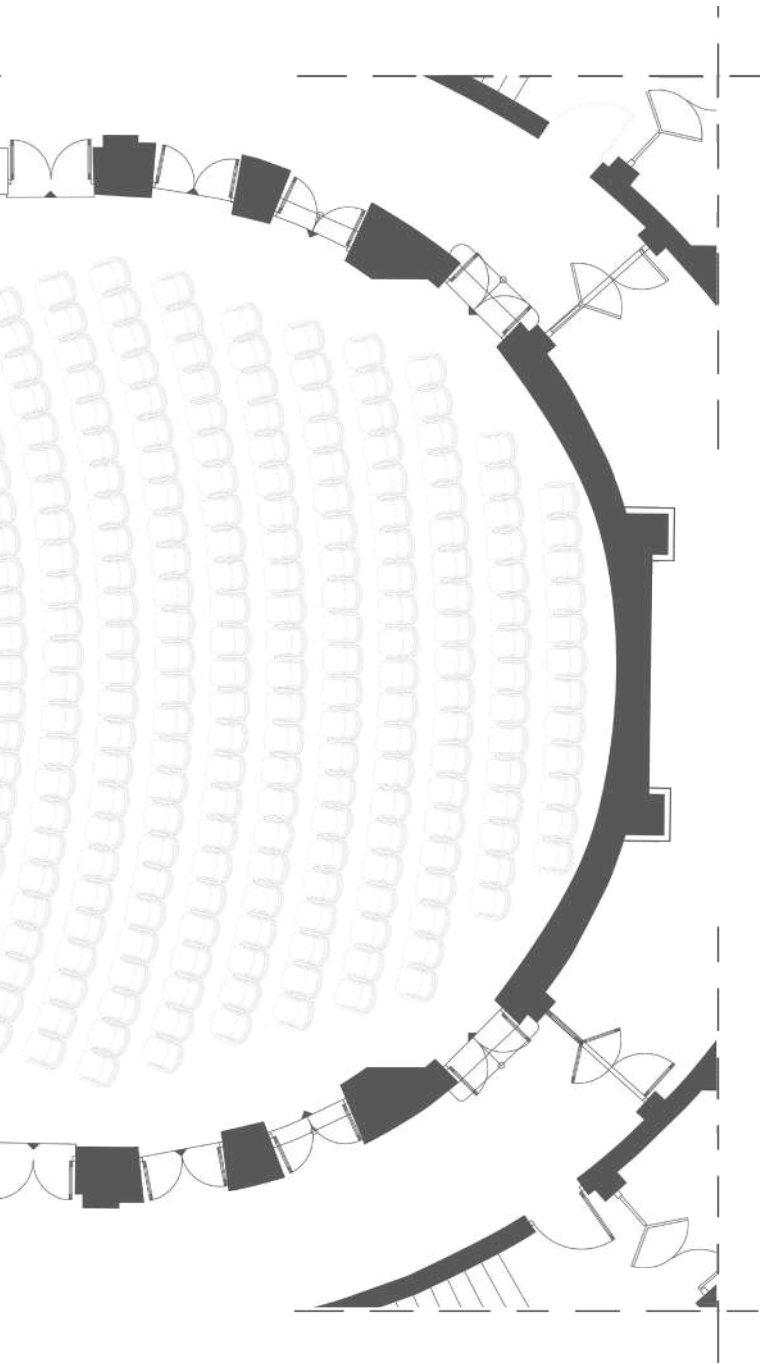
σκέτσα: τελική ιδέα

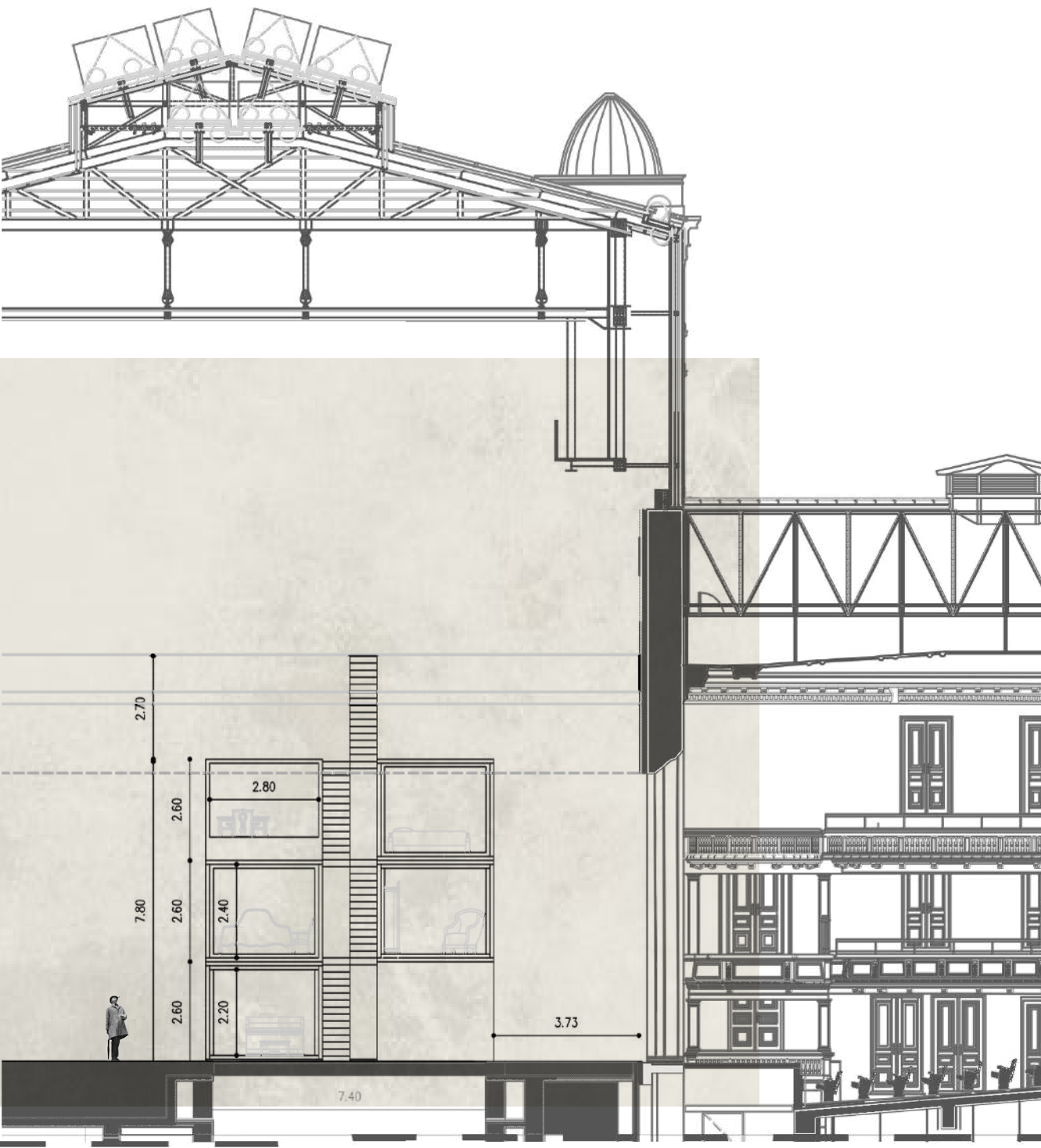




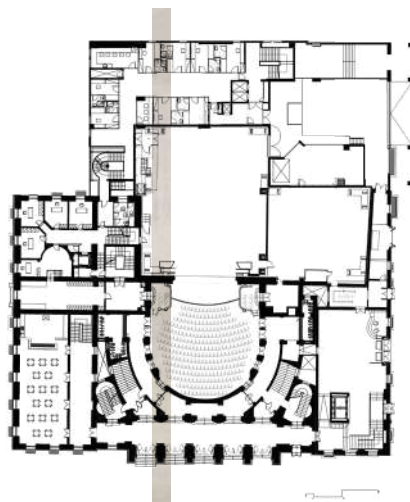
ΚΑΤΟΨΗ ΣΚΗΝΙΚΟΥ: ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

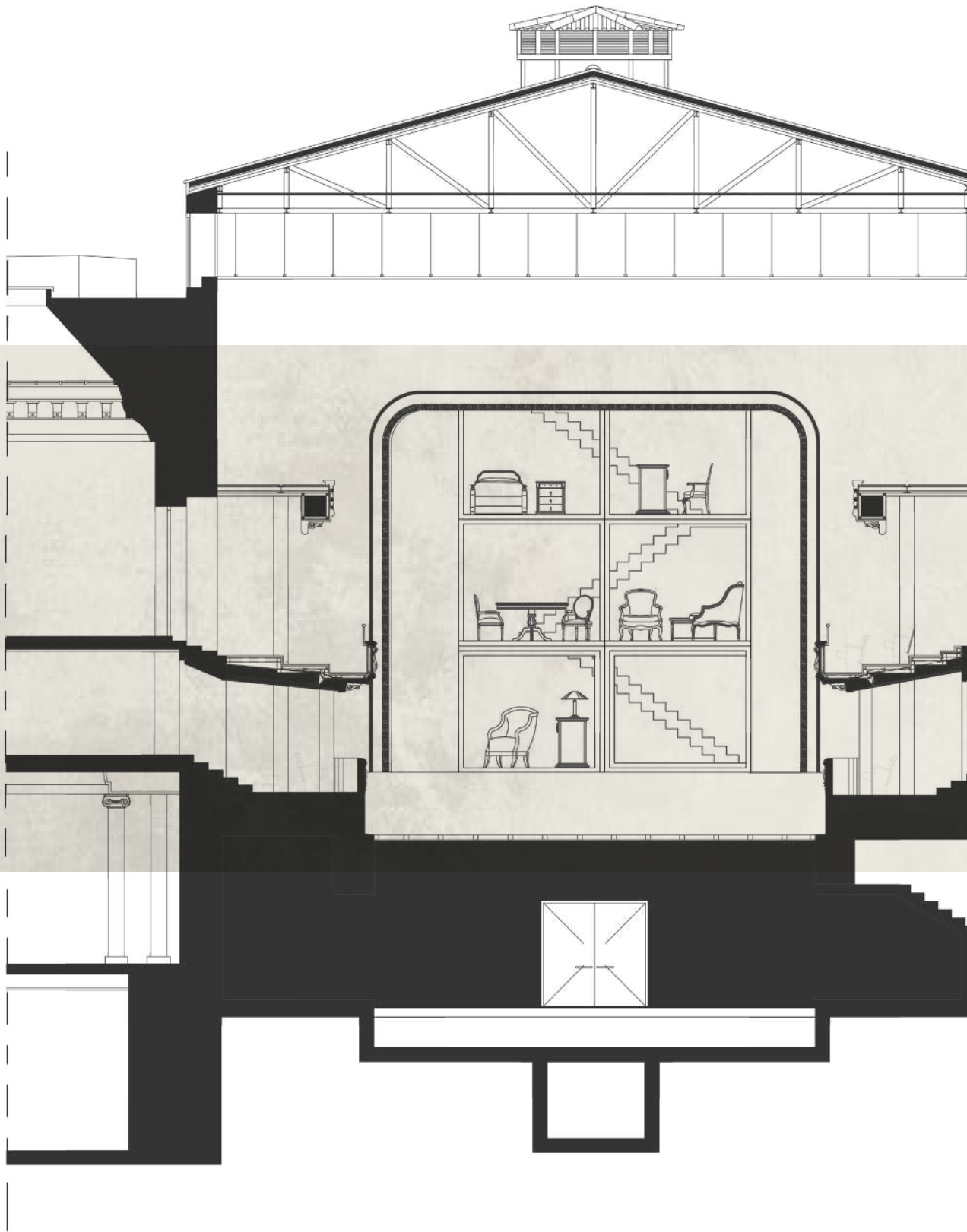
ΓΕΝΙΚΑ ΣΧΕΔΙΑ ΠΡΟΤΑΣΗΣ





ΤΟΜΗ ΣΚΗΝΙΚΟΥ: ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ



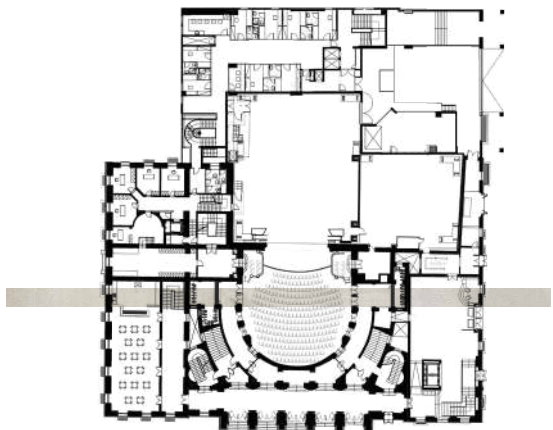


ΤΟΜΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΛΑΤΕΙΑ





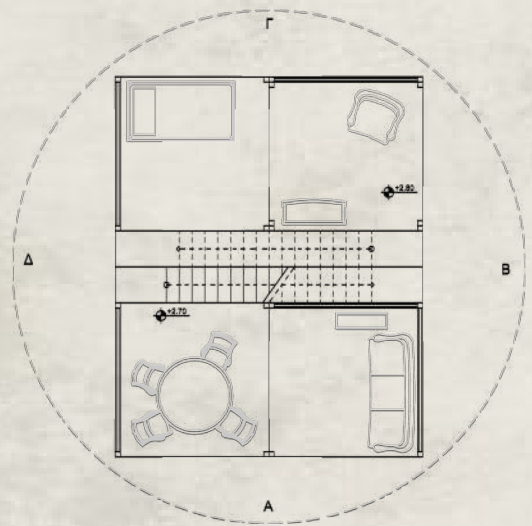
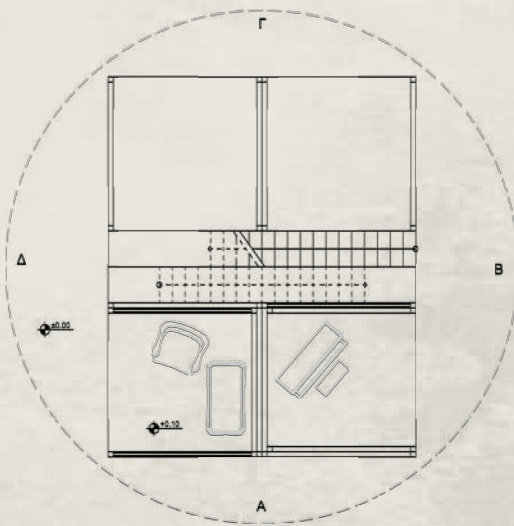
10



91

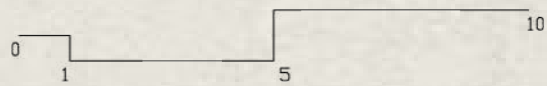
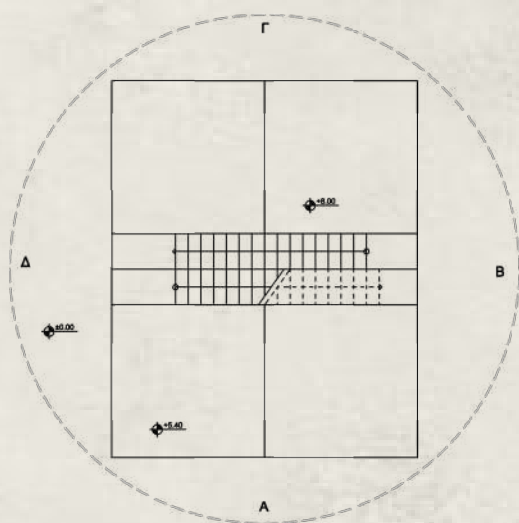
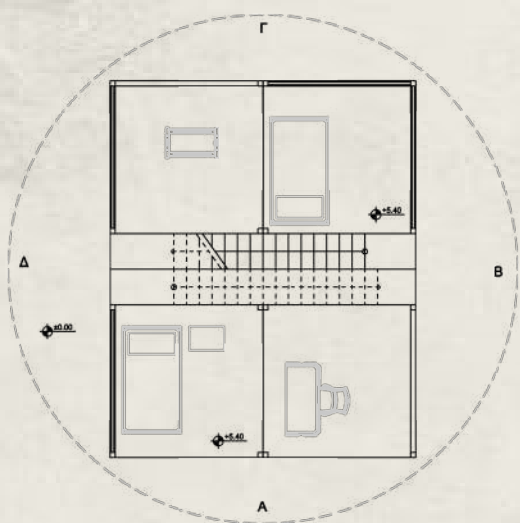
1^ο επιπέδο

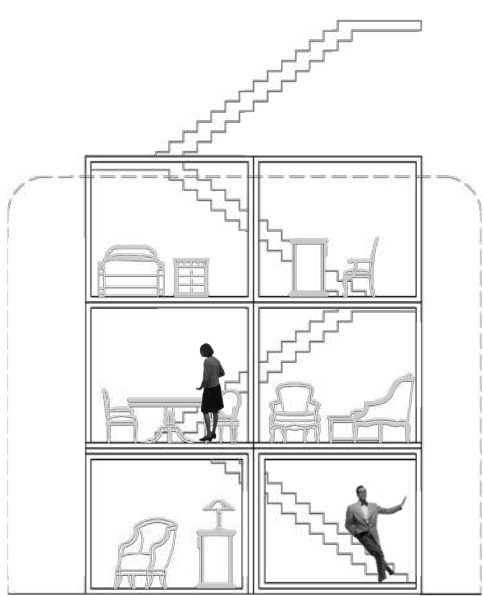
2^ο επιπέδο



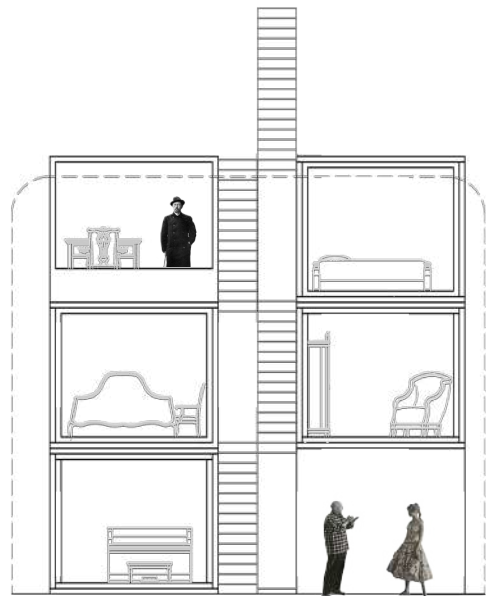
3° επιπέδο

4° επιπέδο

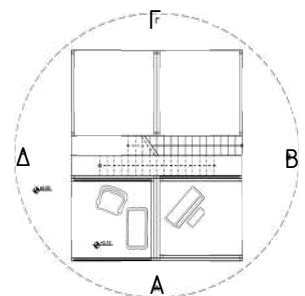
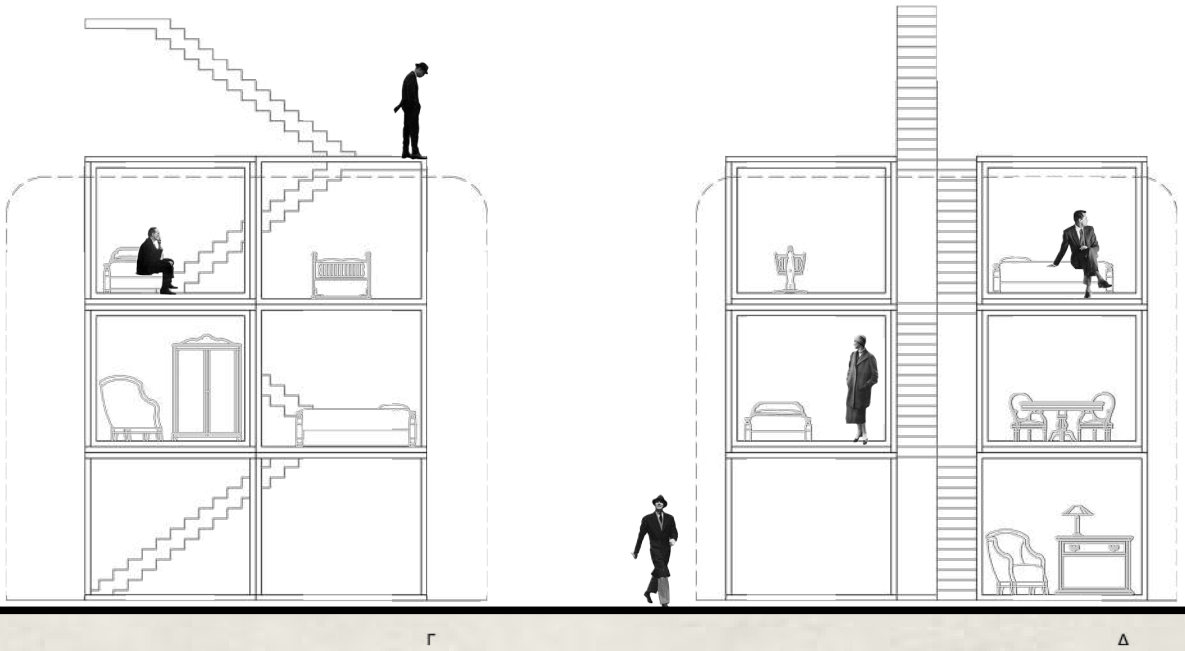




A

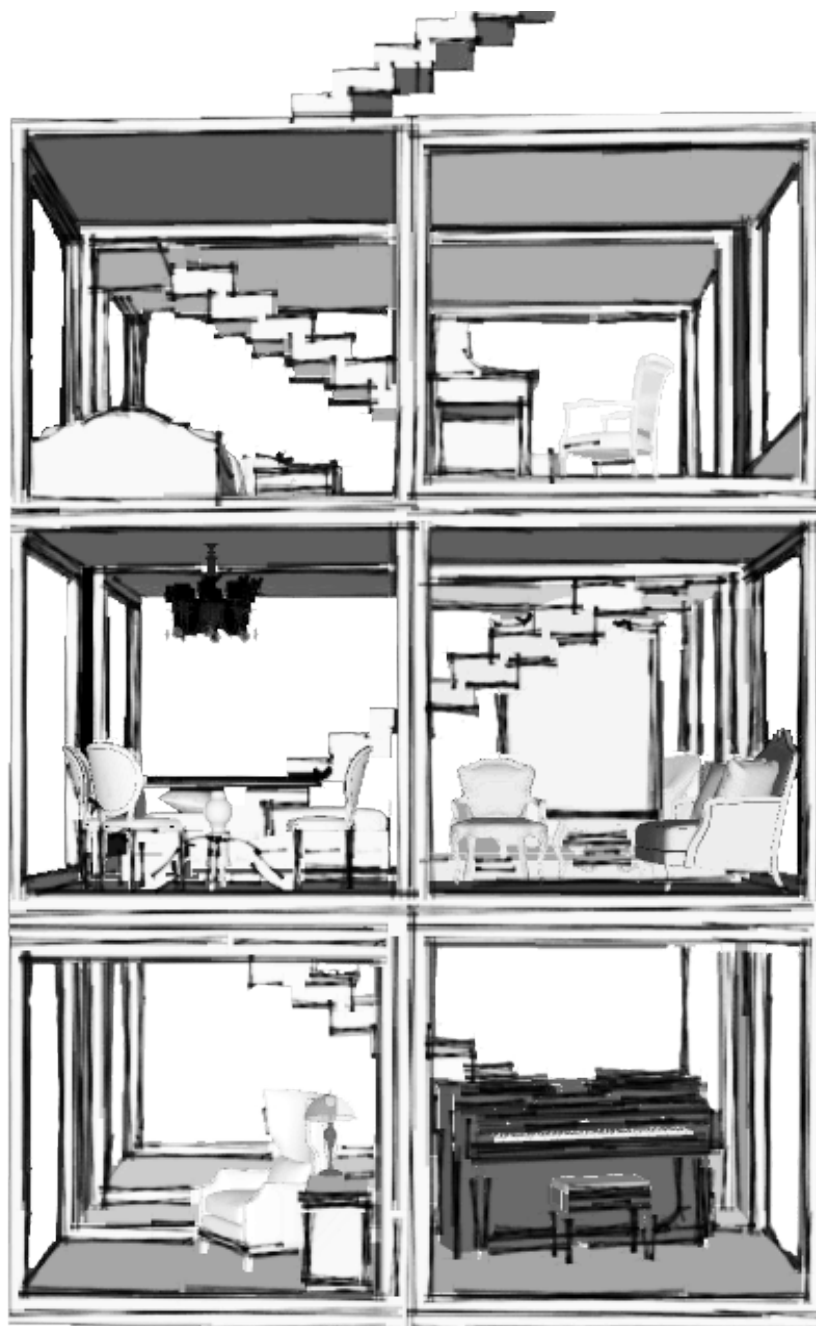


B



Το σκηνικό υφίσταται πολλές αλλαγές κατά την διάρκεια της παράστασης. Ξεκινά ως μια αρμονική κατασκευή με αναλογίες (Α0) και καταλήγει να μοιάζει περισσότερο με έναν σωρό από μπερδεμένα σχήματα (Δ3). Σε κάθε πράξη ένα μέρος του σκηνικού διαλύεται, καταστρέφοντας την αρχική αρμονία και τονίζοντας έτσι τον φυσικό και ψυχικό εκτοπισμό που υφίστανται οι κεντρικοί χαρακτήρες του έργου. Κάθε αλλαγή σηματοδοτεί κάποια συγκεκριμένη στιγμή του έργου. Κάθε «καταστροφή» επιτυγχάνεται με μεντεσέδες και συνδέσμους τέτοιους που επιτρέπουν μόνο συγκεκριμένες κινήσεις ώστε να διασφαλιστεί η συνοχή της παράστασης και να δημιουργείται ένα «ελεγχόμενο χάος».

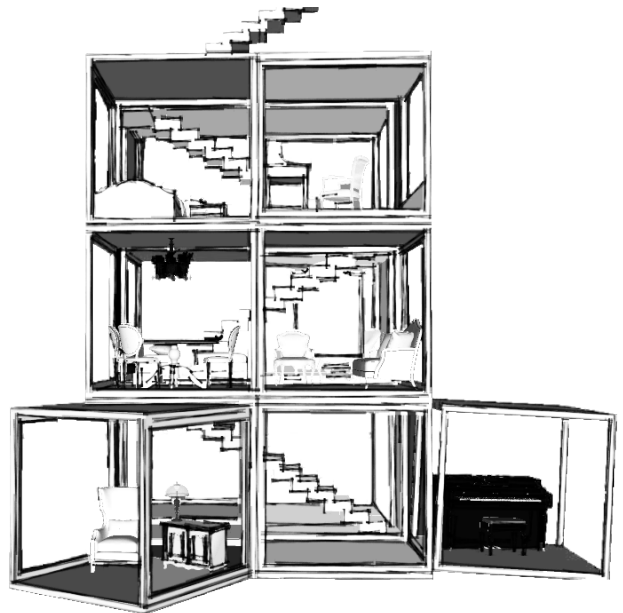
Οι εναλλαγές των πράξεων είναι επίσης εμφανείς καθώς το σκηνικό περιστρέφεται από πράξη σε πράξη αποκαλύπτοντας νέους χώρους και αλλάζοντας την οπτική με τέτοιο τρόπο ώστε να ενισχυθεί η αίσθηση της κατάρρευσης και του εκτοπισμού που συμβολίζει.



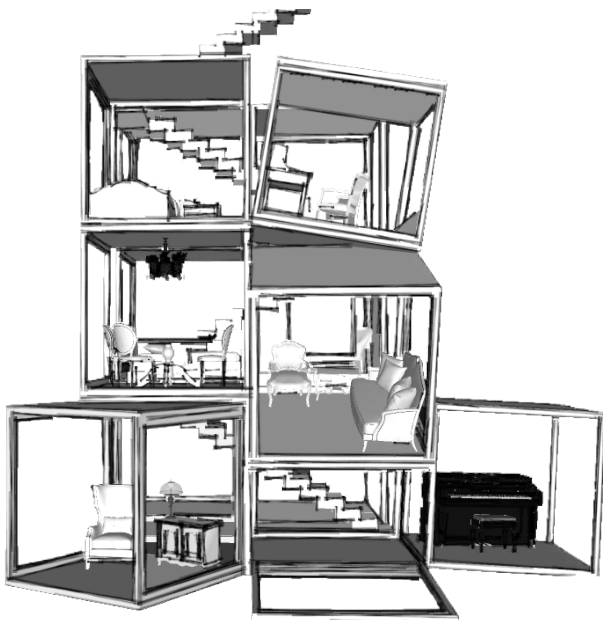
A0



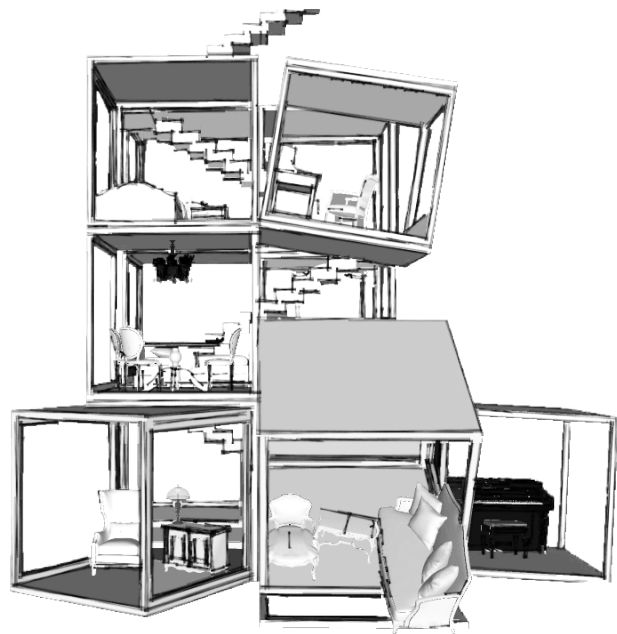
A 1



A 2



A3



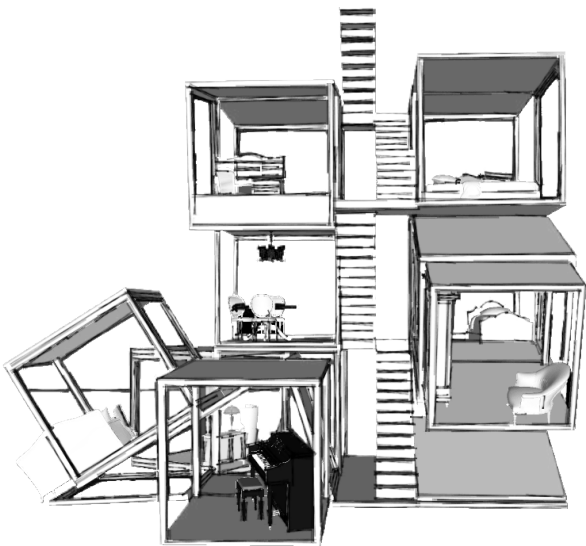
A4



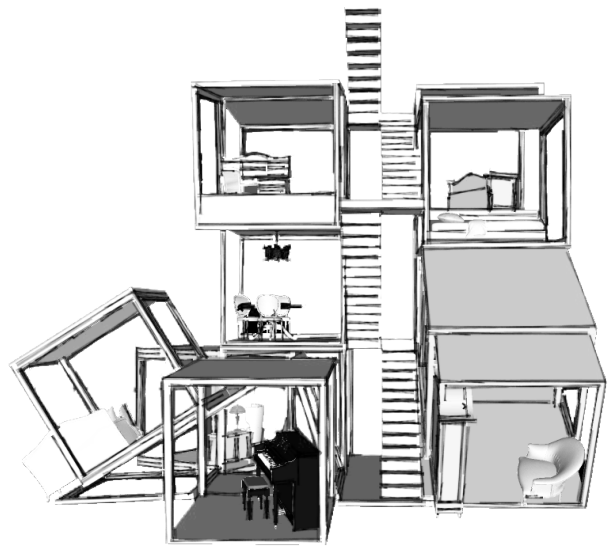
B 1



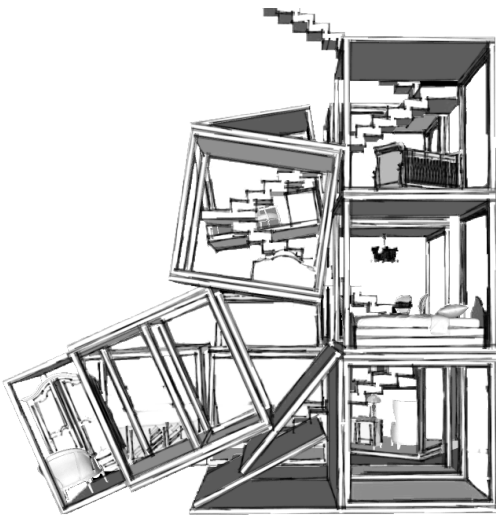
B 2



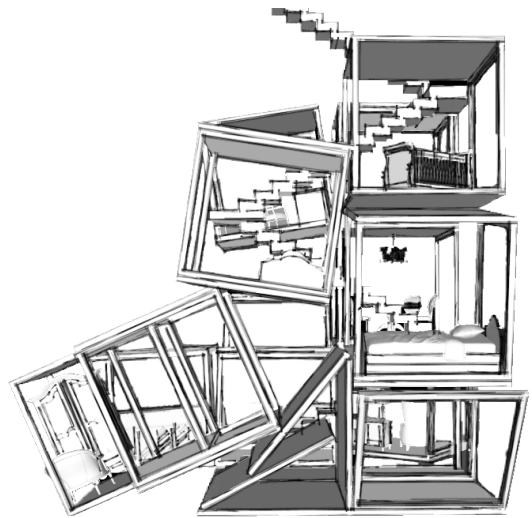
B 3



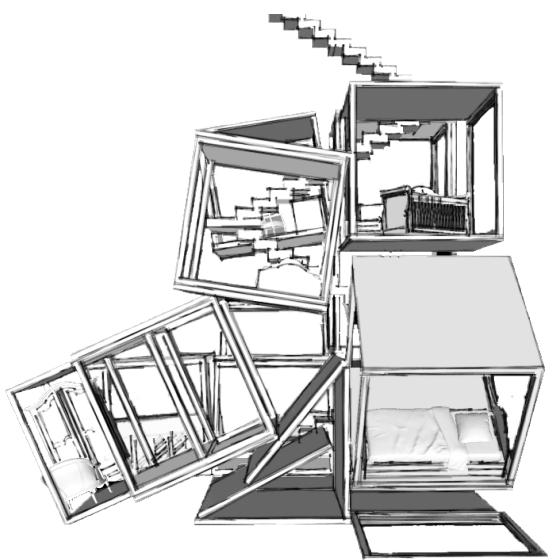
B 4



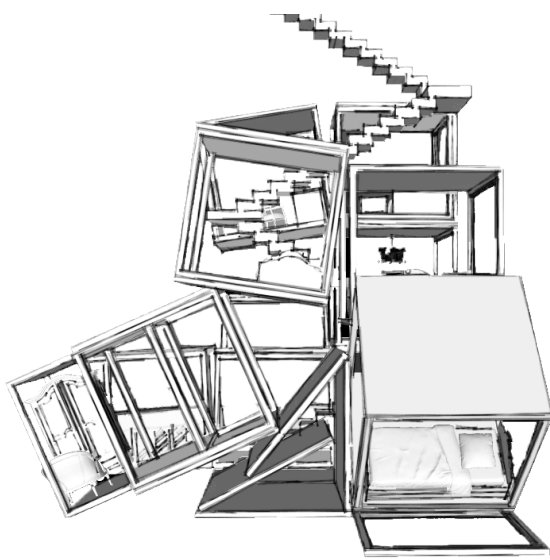
Γ 1



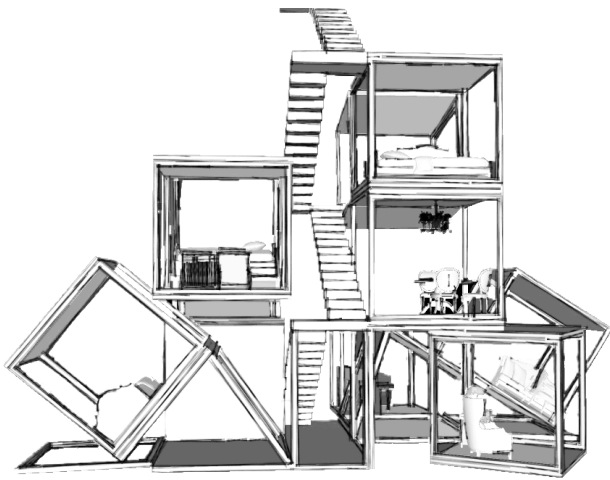
Γ 2



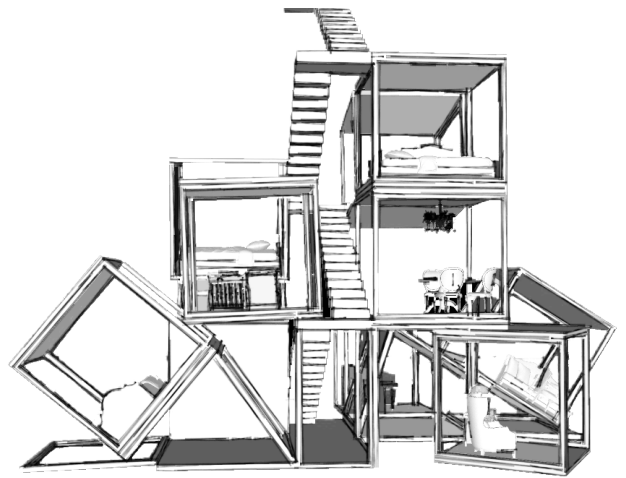
Γ3



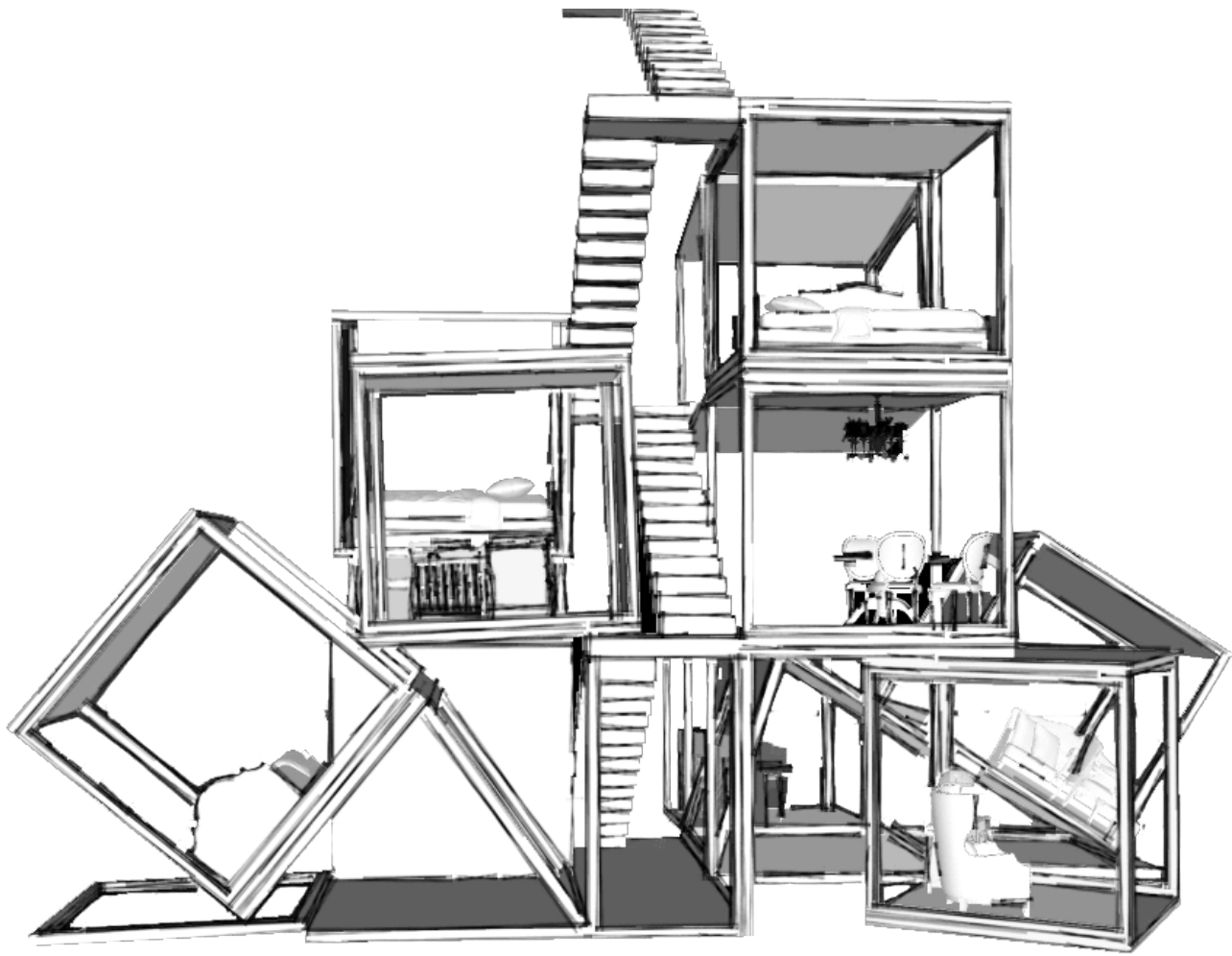
Γ4



Δ 1

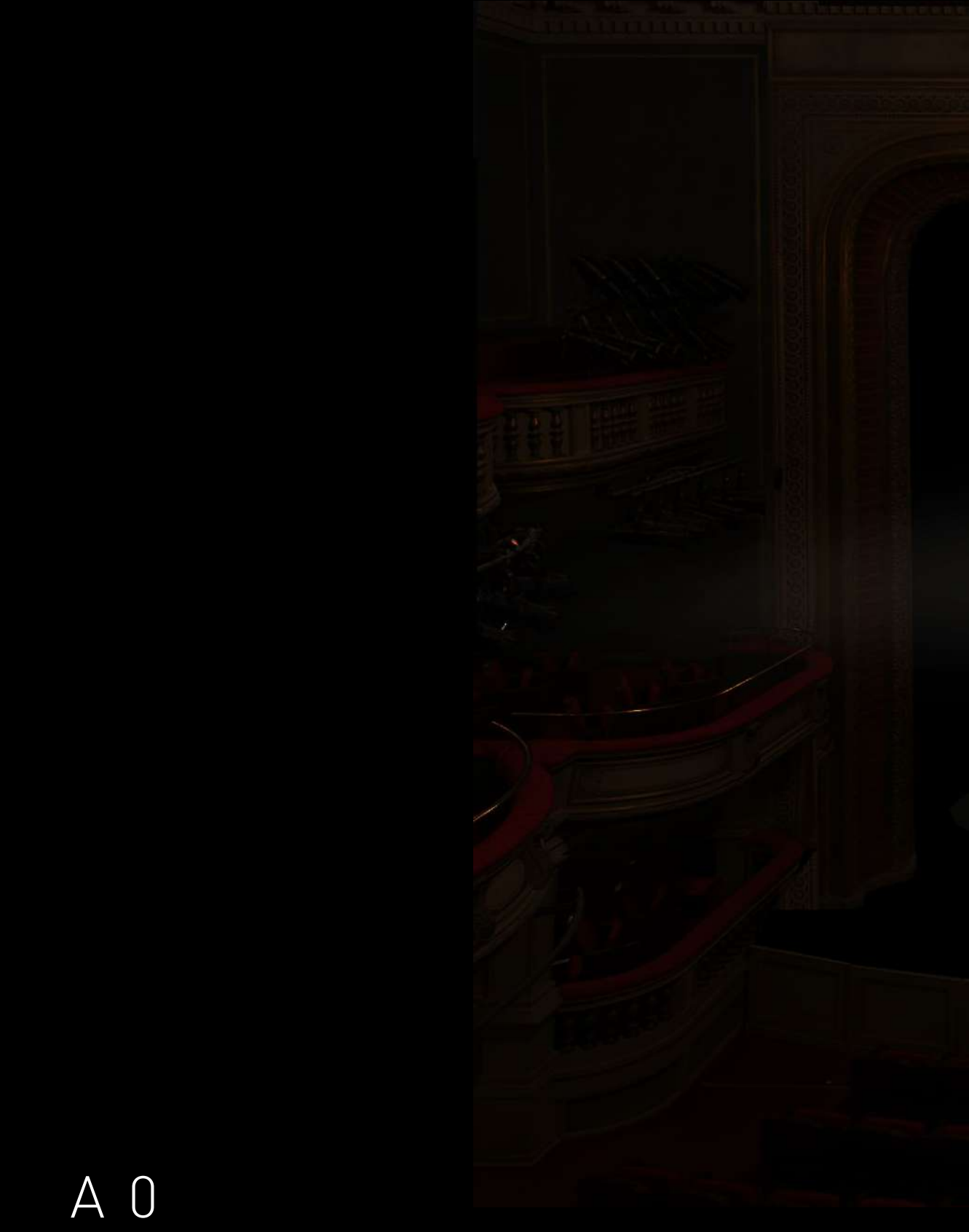


Δ 2



Δ3

ΤΕΤΑΡΤΗ ΠΡΑΞΗ



A 0

Έναρξη του έργου: Η Ιρίνα κάθεται στην τραπεζαρία και διαβάζει ένα βιβλίο





A 1

Πρώτη πράξη: συγκεντρωση όλων στην σάλα για την γιορτή της Ιρίνα. Κάτω φωτισμένο το δωμάτιο του Τσεμπουτίκιν. Κάποιος παίζει πιάνο.





A 4

Πρώτη πράξη: ολοκλήρωση πράξης, το φιλί του Αντρέι με την Νατάσσα





B 1

Δεύτερη πράξη: Η Ιρίνα με τον Σολιόνι, ο Αντρέι στο βάθος





B 4 (πριν)

Δεύτερη πράξη: ολοκλήρωση πράξης με την συζήτηση Νατάσσας και Όλγας





Β 4 - Γ 1

Μετάβαση από την δεύτερη στην τρίτη πράξη: φωτιά στην πόλη





Γ 1

Τρίτη πράξη: η φωτιά στην πόλη





Γ 4

Τρίτη πράξη: ολοκλήρωση πράξης Ιρίνα και Όλγα μόνες στην σκηνή





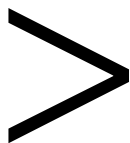
Δ 3

Τέταρτη πράξη: αποχαιρετισμός, κλείσιμο έργου



προσωπικό κολάζ πρώτης ανάγνωσης: θείος Βάνιας τέταρτη πράξη





Ο ΘΕΙΟΣ ΒΑΝΙΑΣ
στην νέα σκηνή



Ζ Η Τ Η Μ Α Τ Α κ ε ι μ ε ν ι κ ο ύ χ ώ ρ ο υ

Μέσα από την προσωπική ανάγνωση και ανάλυση του κειμένου του θείου Βάνια προέκυψε, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, το στοιχείο της συναισθηματικής μετατόπισης αλλά και **ένα χωρικό «μοτίβο» που χρησιμοποιεί ο Τσέχωφ στην εξέλιξη της δράσης του.** Παρατηρήθηκε ότι από πράξη σε πράξη ο συγγραφέας μοιάζει να κινείται προς τον χώρο του Βάνια. Η πρώτη πράξη τοποθετείται στον εξωτερικό χώρο του σπιτιού, η δεύτερη στον χώρο της τραπεζαρίας, η τρίτη σε έναν ενδιάμεσο χώρο πριν τα υπνοδωμάτια και η τέταρτη στο δωμάτιο του Βάνια. Θα μπορούσε να πει κανείς πως **ο Τσέχωφ δημιουργεί μια διαδρομή από τον πλήρως δημόσιο χώρο, στον απόλυτα ιδιωτικό.**

Εξωτερικός χώρος σπιτιού/ αυλή:
100% δημόσιος / 0% ιδιωτικός
Τραπεζαρία:
60% δημόσιος / 40% ιδιωτικός
Εσωτερικό σαλόνι:
30% δημόσιος / 70% ιδιωτικός
Υπνοδωμάτιο Βάνια:
0% δημόσιος / 100% ιδιωτικός

Η χωρική διαδρομή προς τον ιδιωτικό χώρο του Βάνια είναι οριζόντια, όμως αν συνδυαστεί με την ψυχική κατάπτωση που βιώνει από πράξη σε πράξη, λόγω του συνεχούς ψυχικού εκτοπισμού του, τότε προκύπτει μια καθοδική πορεία όπου τα όρια στενεύουν γύρω του.

Με άξονα αυτήν την διαδρομή, και με κεντρικούς πυλώνες τις έννοιες της ψυχικής κατάπτωσης, της καθόδου και της πίεσης (βλ. όρια που στενεύουν) αναζητήθηκε, αρχικά σε σκίτσα, η μορφή του σκηνικού χώρου:

ένα σύστημα επιπέδων
που ανά πράξη θα χαμηλώνουν
ακολουθώντας την σταδιακή
ψυχική μετατόπιση και κατάπτωση
του Βάνια.

Ο ΘΕΙΟΣ ΒΑΝΙΑΣ



ΓΕΤΟΠΙΣ ΜΟΣ

Ο Βάνιας είναι ένας ανδρικός που δουρεύει πως εξειννοφεί
στην ψυχή σου, επιταθεί εγγύ και γεωγραφία ενφωσισίας

Μετα ούτο 4 πράξεις

▷ Ο Βάνιας συνειδητοποιεί πως έχει χάσει στη σου στην ψυχή
για κάποιον που δεν αξίζει

▷ Ο Βάνιας χάνει και την φανταστική εστία σου για αγάπη και
εξασχία με την απεριποίησή της Έλενα.

▷ Υποτάσσεται στην κατάσταση που είναι τύπος και εδράζει
σε έναν γονιό Βάνιας

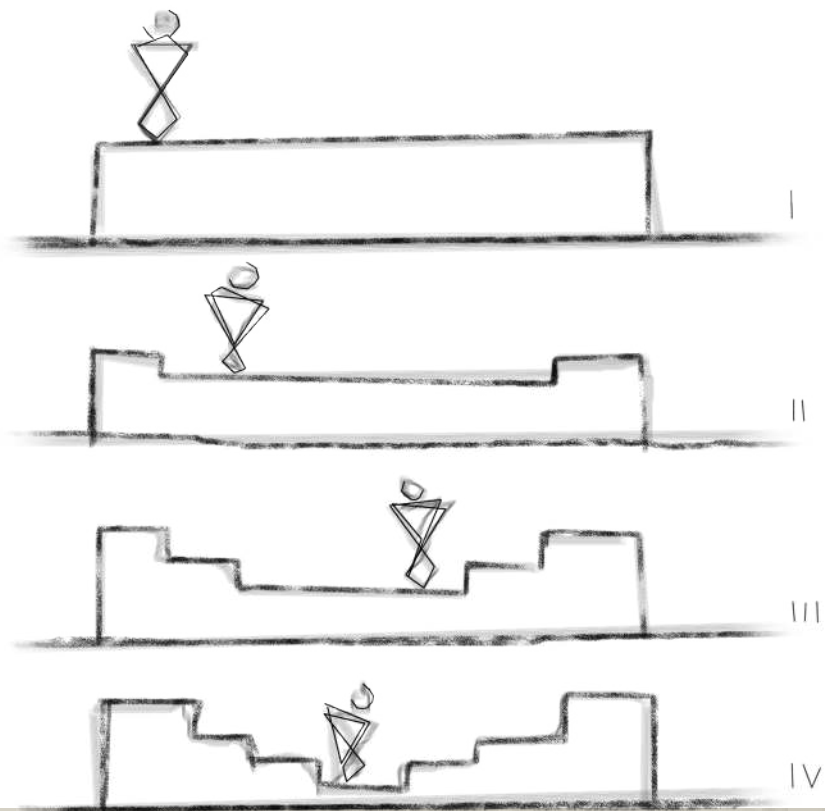
Πως θα μεταφερθεί στο συνέπεια;

Καθώς προς μια προχρηστική ούνο νεφέλη σκαδιστεί ο
Βάνια (ψυχολογία)

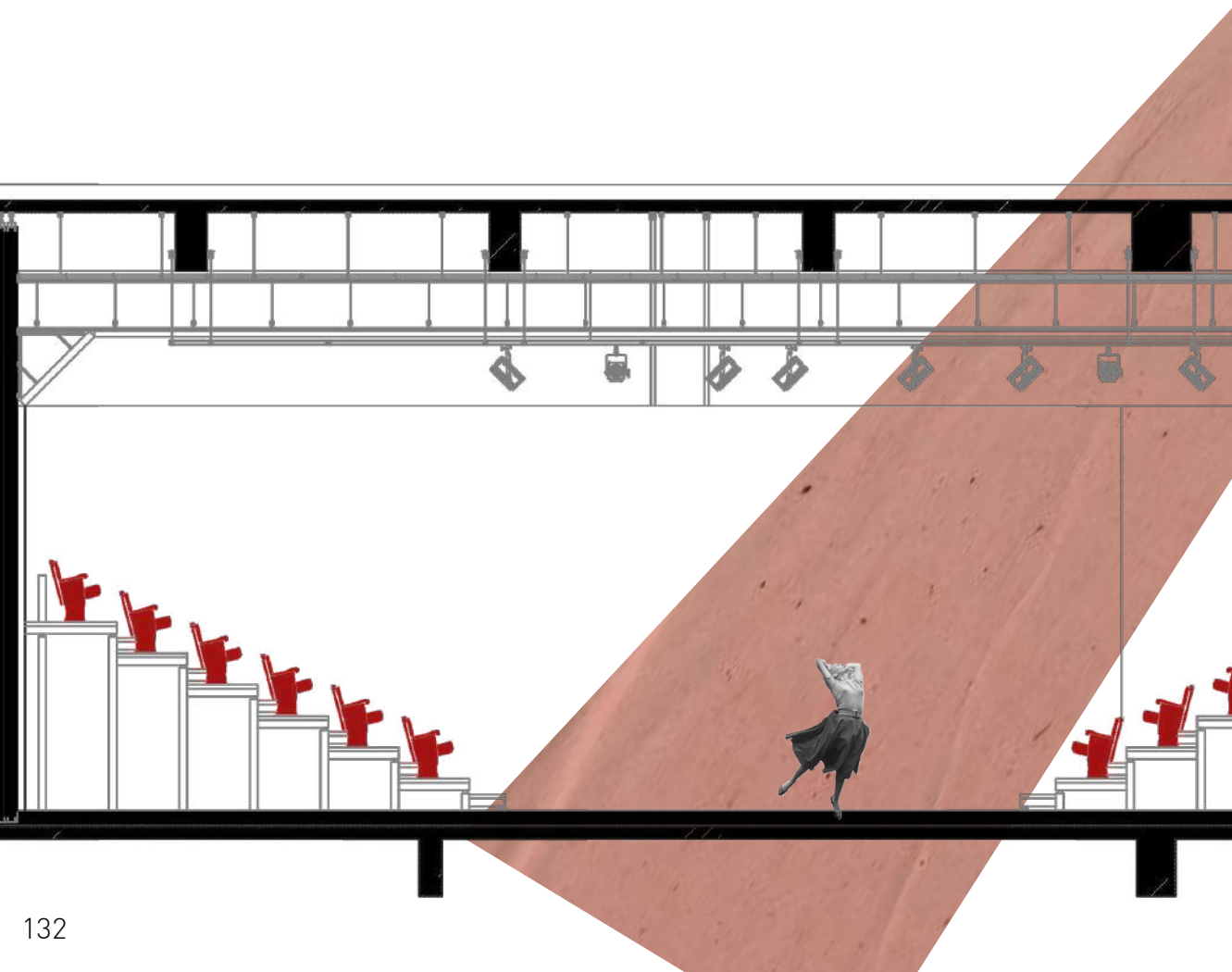
Πως να δείξω την πείρα;



σκίτσα: η ψυχολογική καταπτώση του Βανια



σκίτσα: η τοποθέτησή της στον χώρο

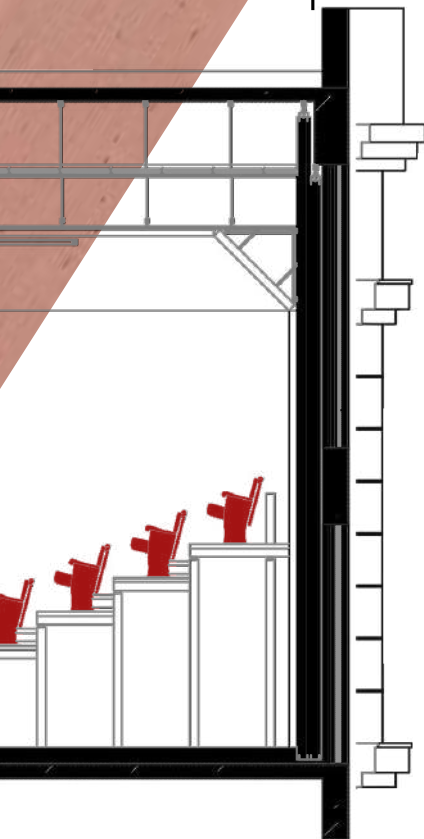


Σ Η Τ Η Μ Α Τ Α υ λ ι κ ο ύ χ ώ ρ ο υ

Ο θείος Βάνιας, τοποθετείται στην Νέα Σκηνή ή Σκηνή Νίκος Κούρκουλος του Εθνικού Θεάτρου. Πρόκειται για μια black box/ πειραματική σκηνή που έχει δυνατότητες διαφορετικών διατάξεων των θεατών ανάλογα με τις ανάγκες της παράστασης. Στην προκειμένη περίπτωση επιλέχθηκε

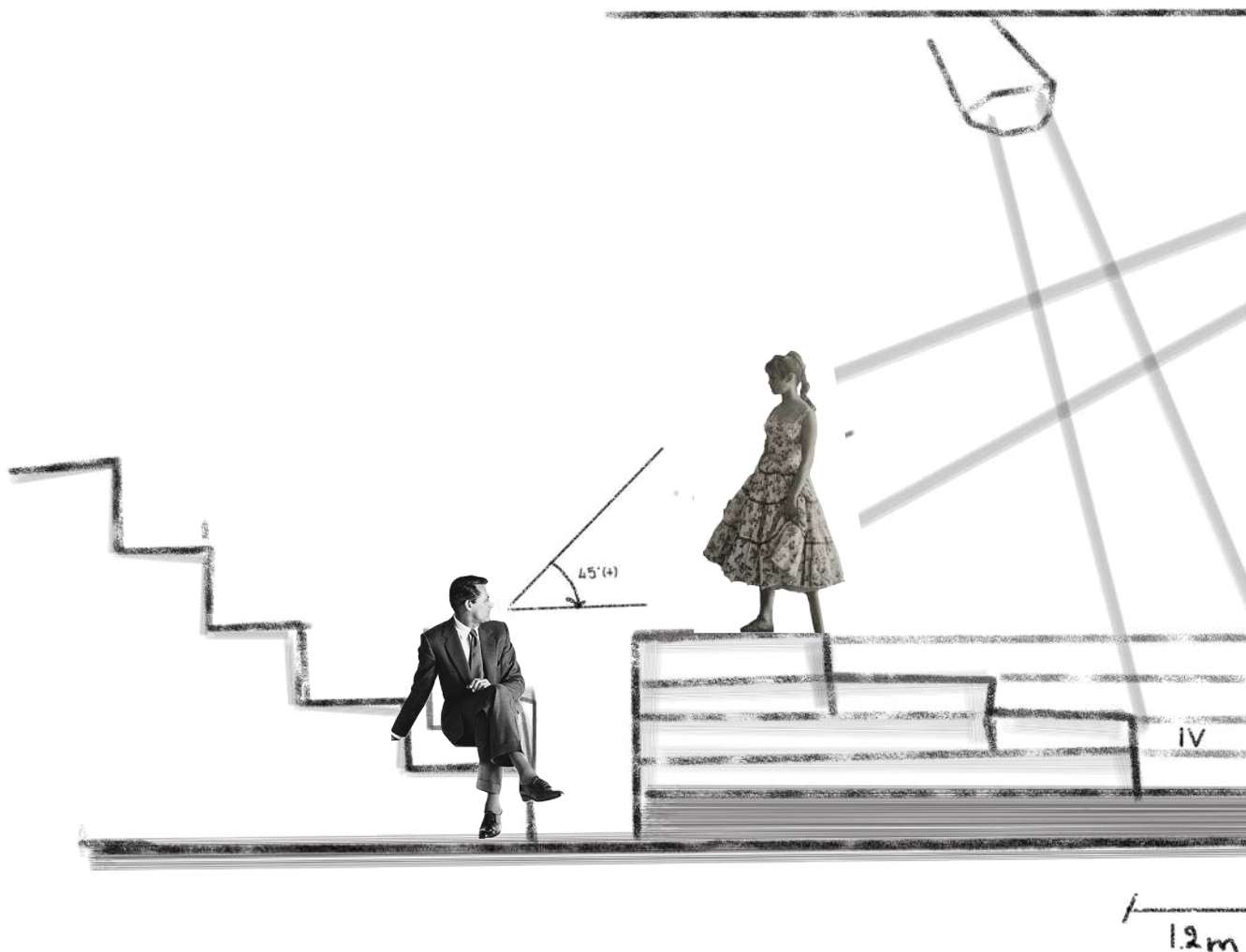
μια αμφίπλευρη διάταξη των θεατών, με την σκηνή να βρίσκεται κεντρικά.

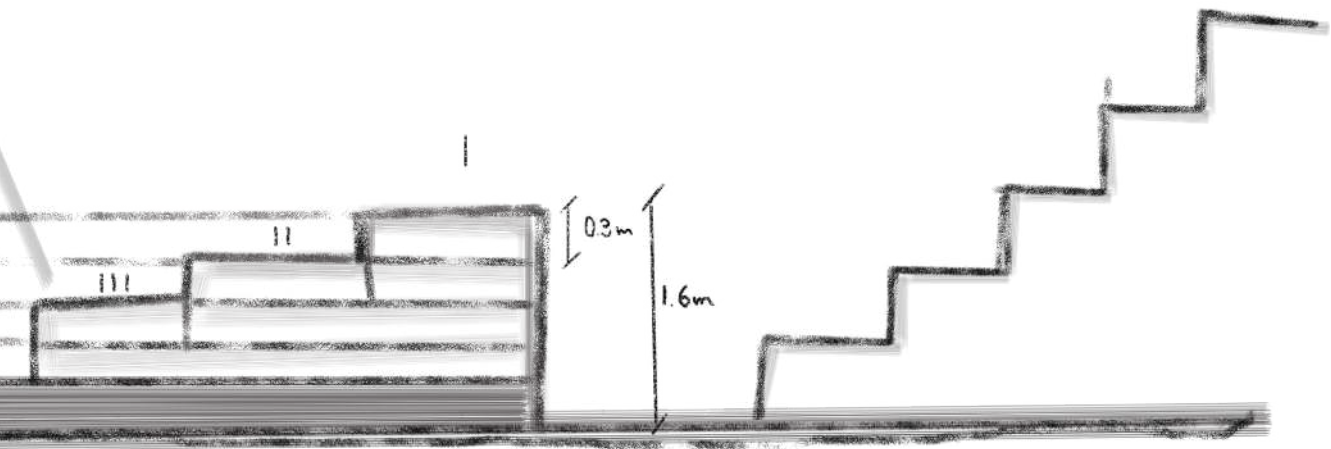
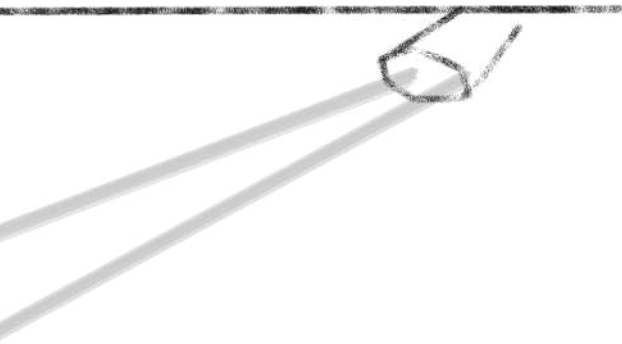
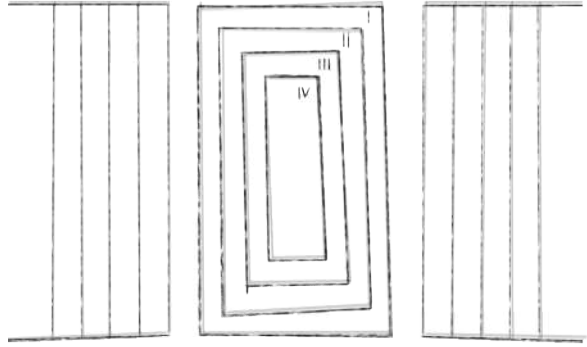
Ένα ζήτημα που απασχόλησε αρχικά τον σχεδιασμό ήταν η τοποθέτηση του σκηνικού στον χώρο. Η επιλογή της Νέας Σκηνής και της αμφίπλευρης θέασης **περιορίσε τον χώρο δράσης σε μια μακρόστενη ζώνη στο κέντρο της αίθουσας, και ταυτόχρονα έθεσε κάποιους περιορισμούς για τον σκηνικό χώρο.** Οι σκηνές αυτού του είδους δεν διαθέτουν μηχανισμούς σκηνής, (πχ. περιστρεφόμενη σκηνή, αναδυόμενα επίπεδα κτλ.) προσφέροντας μόνο ηλεκτρολογικό και φωτιστικό εξοπλισμό. Επιπλέον, **η αμφίπλευρη θέαση αποκλείει κάθε είδους φόντο στο σκηνικό,** καθώς είναι εκτεθειμένο από όλες τις πλευρές. Σε «φόντο» μετατρέπονται οι θεατές των απέναντι θέσεων, καθώς και το πάτωμα, που είναι ορατό από όλες τις θέσεις. Αποκλείει επίσης και κάθε «κλασική» θεατρική κατασκευή, όπως τελάρα, που θα εμπόδιζε την οπτική του θεατή.




Έχοντας τα παραπάνω κατά νου, η ιδέα άρχισε να τοποθετείται στον χώρο, αρχικά κεντρικά, δημιουργώντας ένα παραλληλόγραμμο βάθρο. Με την τοποθέτηση φάνηκαν κάποια προβλήματα όπως το γεγονός ότι οι πρώτες σειρές θεατών και στις δύο πλευρές περισσότερο εμποδίζονταν από το ύψος του βάθρου, ή πως κάθε πιθανός μηχανισμός κίνησης των επιπέδων θα ήταν εμφανής. Την ίδια στιγμή, ο συμμετρικός και ομόκεντρος χαρακτήρας, αν και ικανοποιούσε την συνθήκη της κατάπτωσης, δεν αναδείκνυε την έννοια της διαδρομής από το δημόσιο στον ιδιωτικό χώρο με την επιθυμητή έμφαση.

Έτσι μελετήθηκαν παραλλαγές της αρχικής αυτής ιδέας οι οποίες οδήγησαν στην τελική πρόταση για τον σκηνικό χώρο.





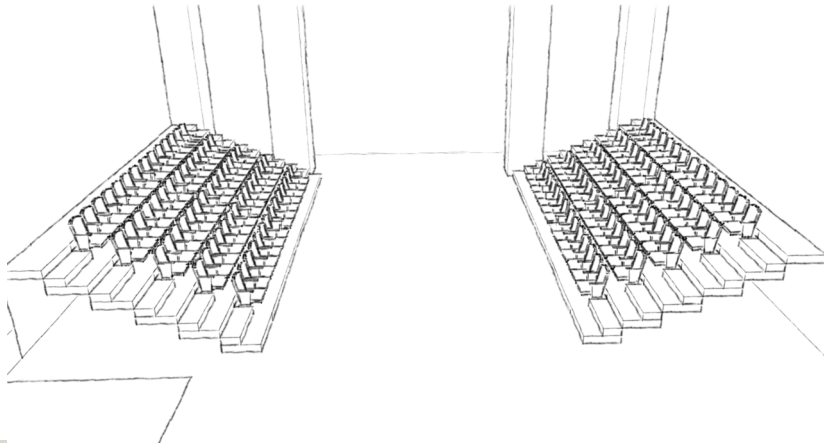
ΣΚΗΝΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ



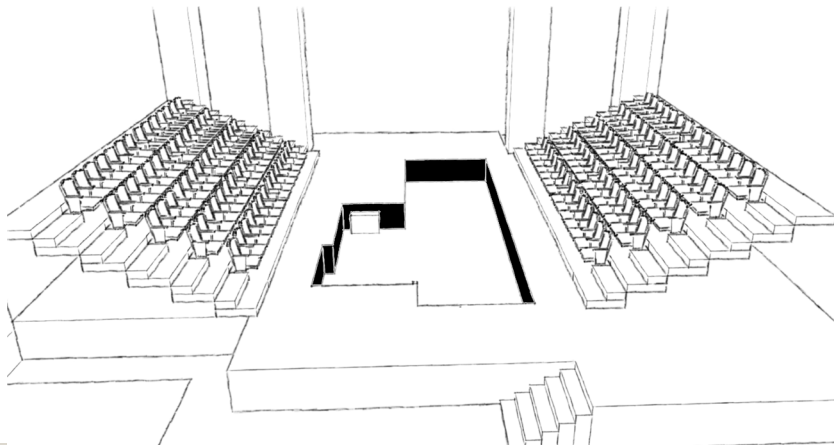
Κεντρικό στοιχείο της τελικής σύνθεσης αποτελεί μια αρχιτεκτονική κάτοψη μέρους κατοικίας σχεδιασμένη με λευκό στο δάπεδο. Οι τρεις βασικοί χώροι της κάτοψης είναι η κουζίνα, το σαλόνι και το υπνοδωμάτιο του Βάνια. Αυτοί οι τρεις χώροι θα είναι τα **επίπεδα που θα υποβαθμίζονται από πράξη σε πράξη**, ορίζοντας έτσι την καθοδική διαδρομή που αναγνωρίστηκε στο κείμενο. Ο τρόπος με τον οποίο επιλύεται το ζήτημα της γωνίας θέασης των θεατών, για να αποφευχθεί μία παραλληλόγραμμη κεντρική κατασκευή, **ανυψωνεται ολόκληρη η αίθουσα κατά τέτοιο τρόπο ώστε η πρώτη σειρά θεατών να βρίσκεται στο ίδιο επίπεδο με το δάπεδο της πρώτης πράξης.** Έτσι οι υποβαθμίσεις των χώρων γίνονται κάτω από το επίπεδο των θεατών, επιτρέποντας τόσο την πλήρη θέαση του σκηνικού χώρου όσο και την ενίσχυση της αντίληψης της κατακόρυφης κίνησης. Τέλος επιτρέπει την απόκρυψη των μηχανισμών κίνησης των επιπέδων.

Την σύνθεση συμπληρώνουν vintage έπιπλα που τοποθετούνται σε κάποιες από τις θέσεις των σχεδιασμένων επίπλων της κάτοψης. Τόσο η επιλογή του σχεδίου της κατοικίας όσο και των επίπλων αναφέρεται στην νοσταλγία του Βάνια για ένα καλύτερο παρελθόν με καλύτερες επιλογές. Από την μία το σχέδιο, αποτελεί το ίχνος της ήρεμης καθημερινότητας του Βάνια που χάθηκε με την άφιξη των επισκεπτών. Οι αλλαγές που συμβαίνουν στο σπίτι με την άφιξη αυτή αντανακλώνται και στην απουσία αντικειμένων από σημεία, αφήνοντας πίσω τους μόνο ένα ίχνος, μια ανάμνηση της προηγούμενης αρμονικής κατάστασης.

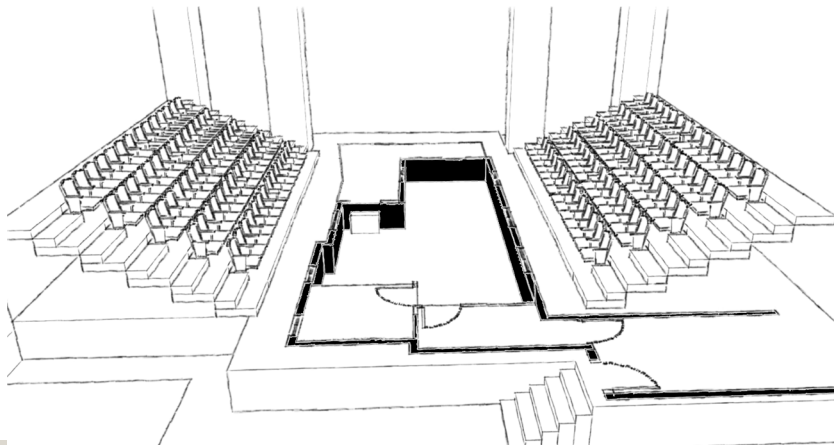
Η επιλογή των βίντατζ επίπλων αποτελεί ταυτόχρονα και ένα σύγχρονο σχόλιο για την εξειδανίκευση του παρελθόντος ως μια ιδανικότερη εποχή από την σημερινή. Η εξειδανικευμένη, αυτή, εικόνα έχει ως αποτέλεσμα την στροφή προς βίντατζ στοιχεία, χωρίς όμως να δημιουργείται κάτι νέο ή σύγχρονο. Αυτό που τελικά παράγεται είναι μια μίμηση «ιδανικών» εικόνων μιας «ιδανικής» εποχής. Όλα τα παραπάνω στοιχεία συνθέτουν μια συνεκτική εικόνα χώρου που μετατοπίζεται παράλληλα με τις ψυχικές μετατοπίσεις του Βάνια, ενισχύοντάς τες.



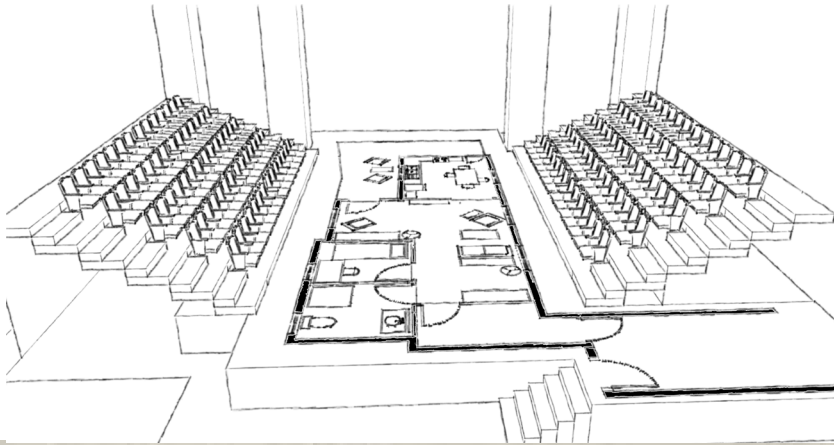
νέα σκηνή



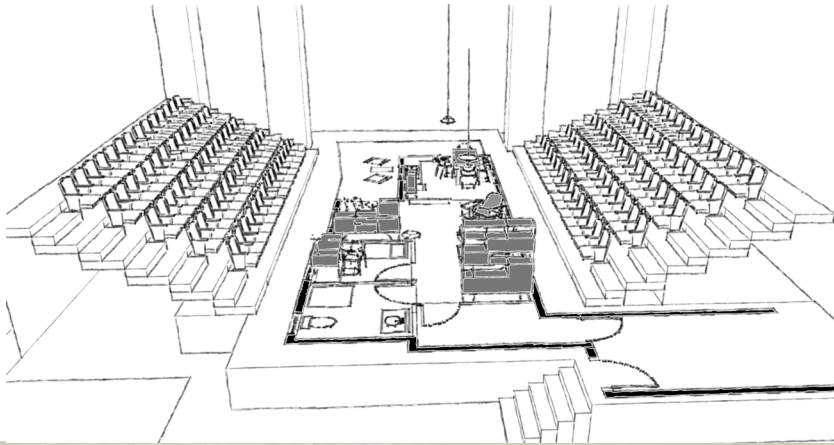
ανύψωση δαπέδου



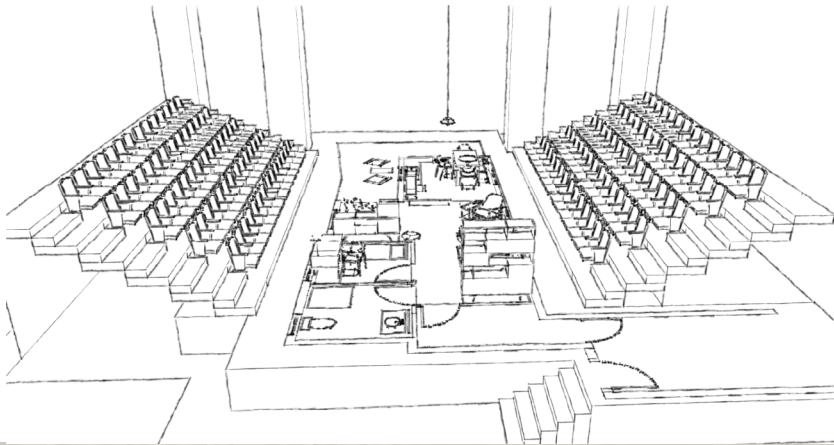
χάραξη ίχνους



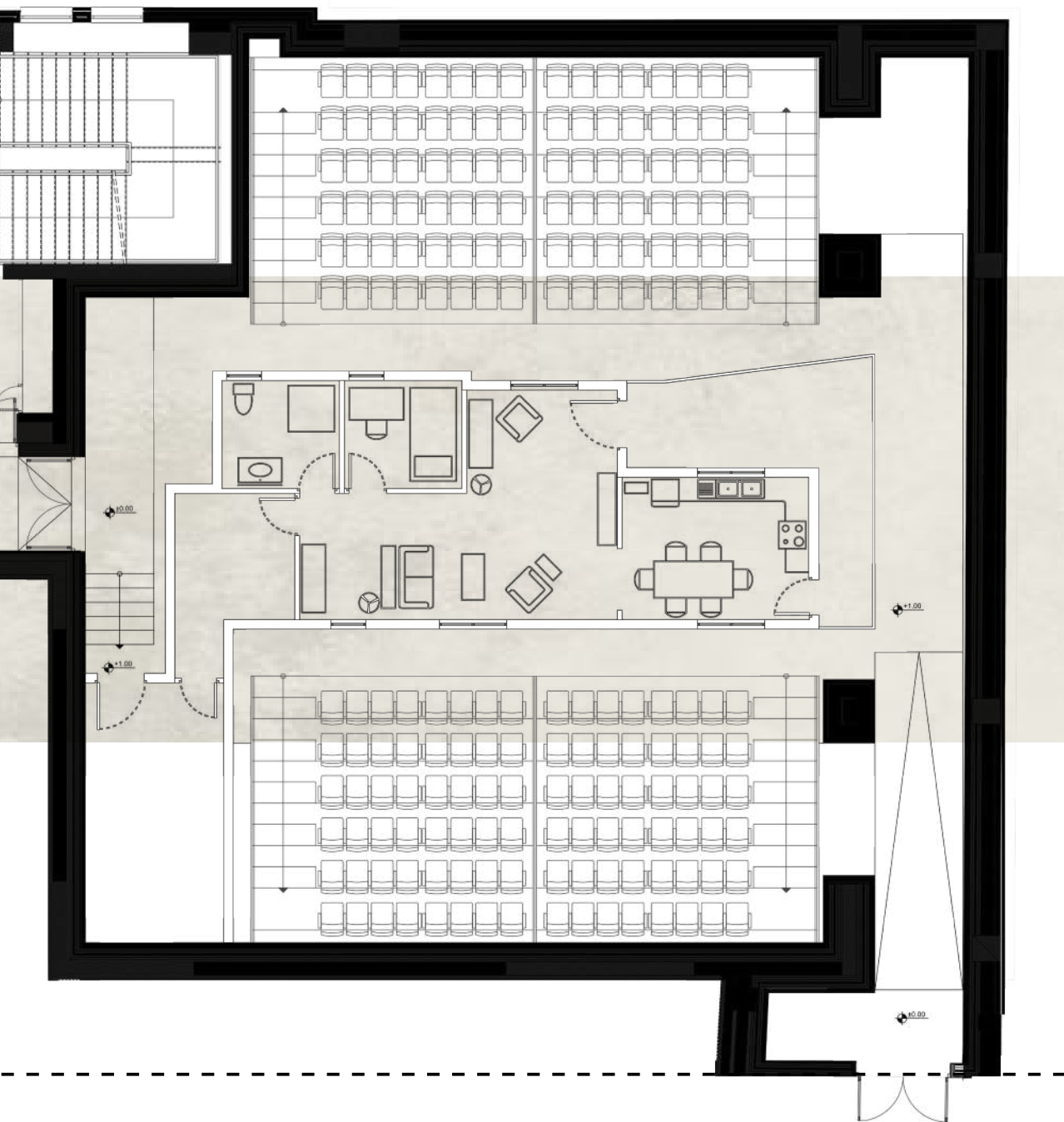
πρώτες χαράξεις



έπιπλα

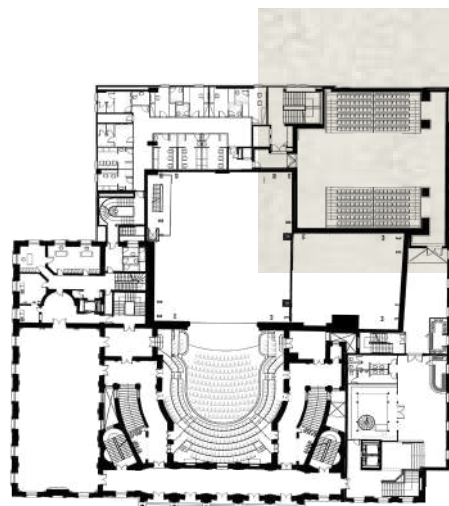


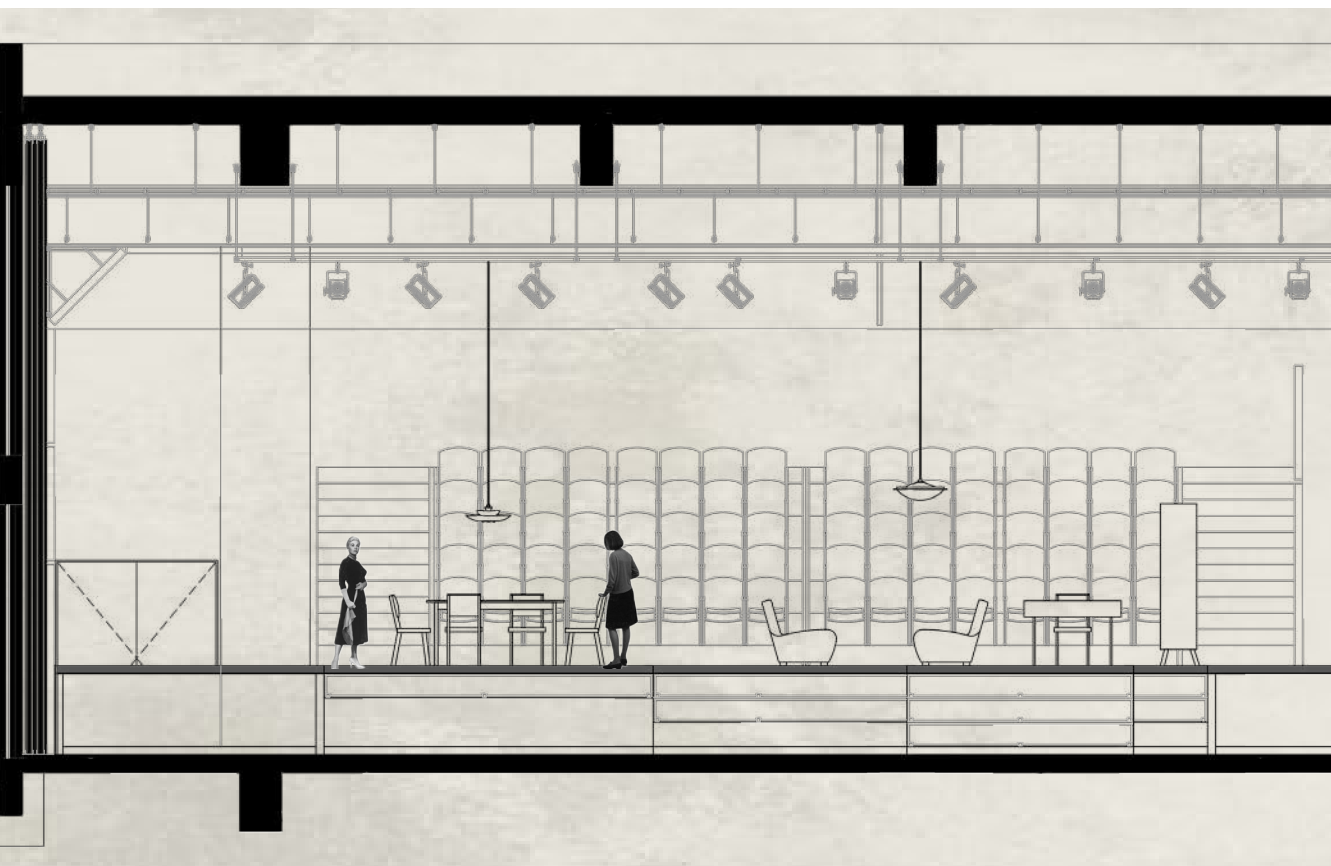
τελικό σκηνικό



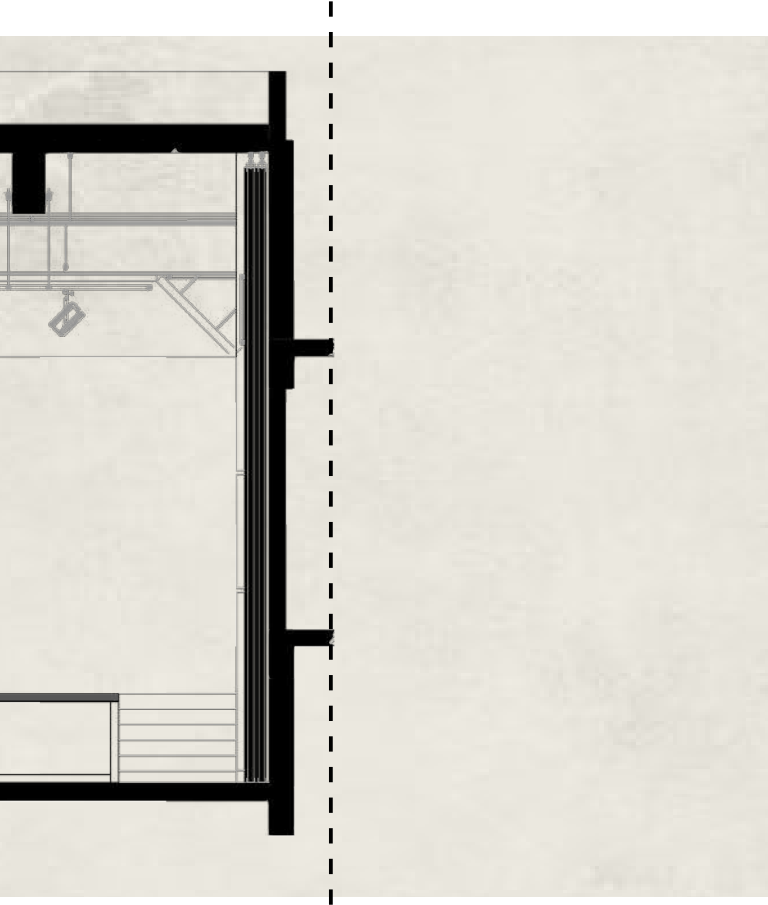
ΚΑΤΟΨΗ ΝΕΑΣ ΣΚΗΝΗΣ

ΓΕΝΙΚΑ ΣΧΕΔΙΑ ΠΡΟΤΑΣΗΣ

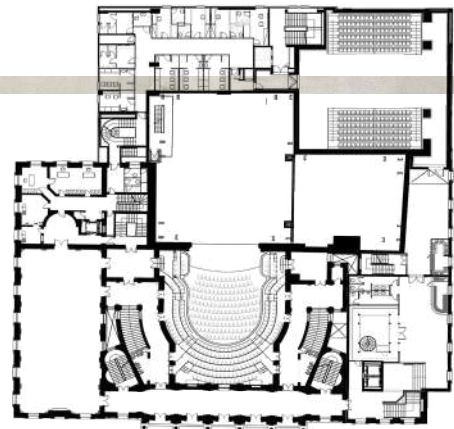


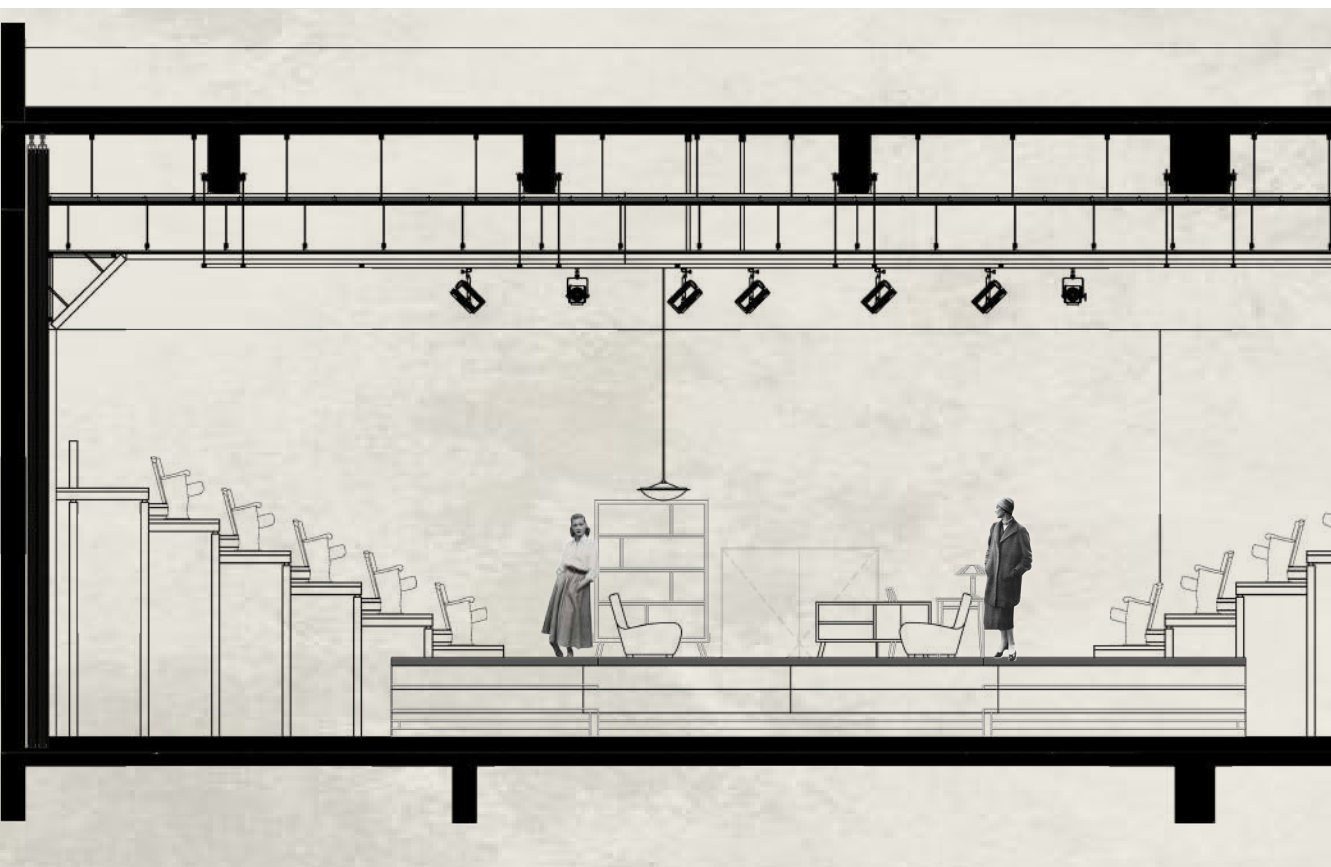


ΔΙΑΜΗΚΗΣ ΤΟΜΗ

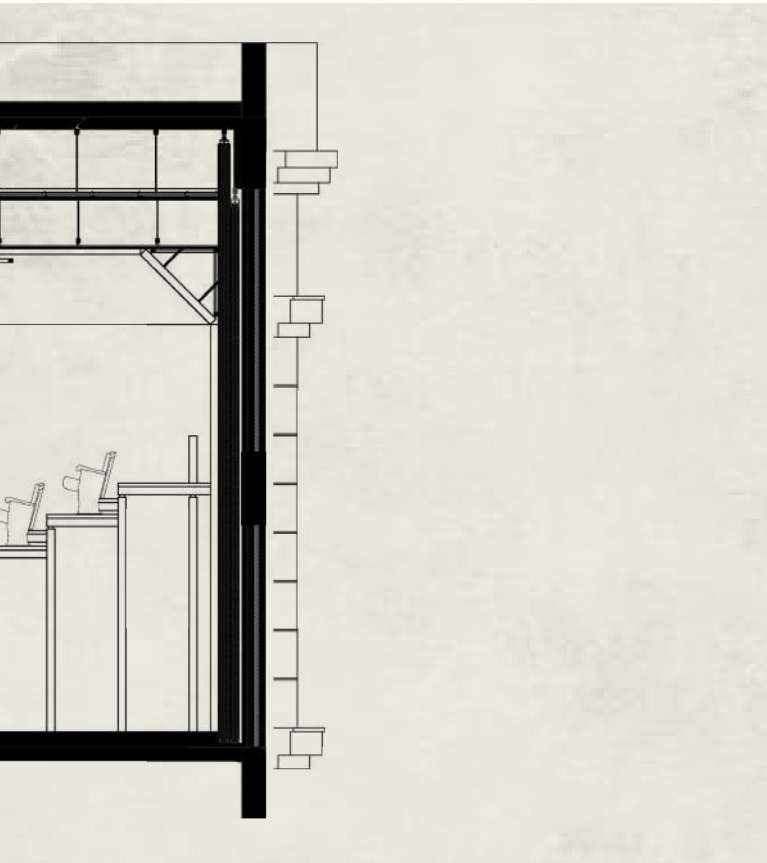


10

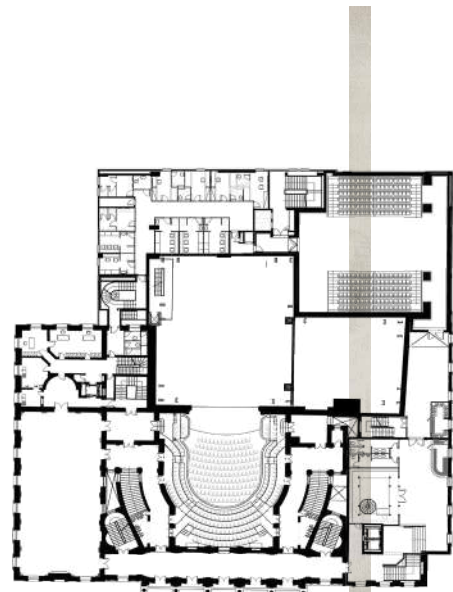




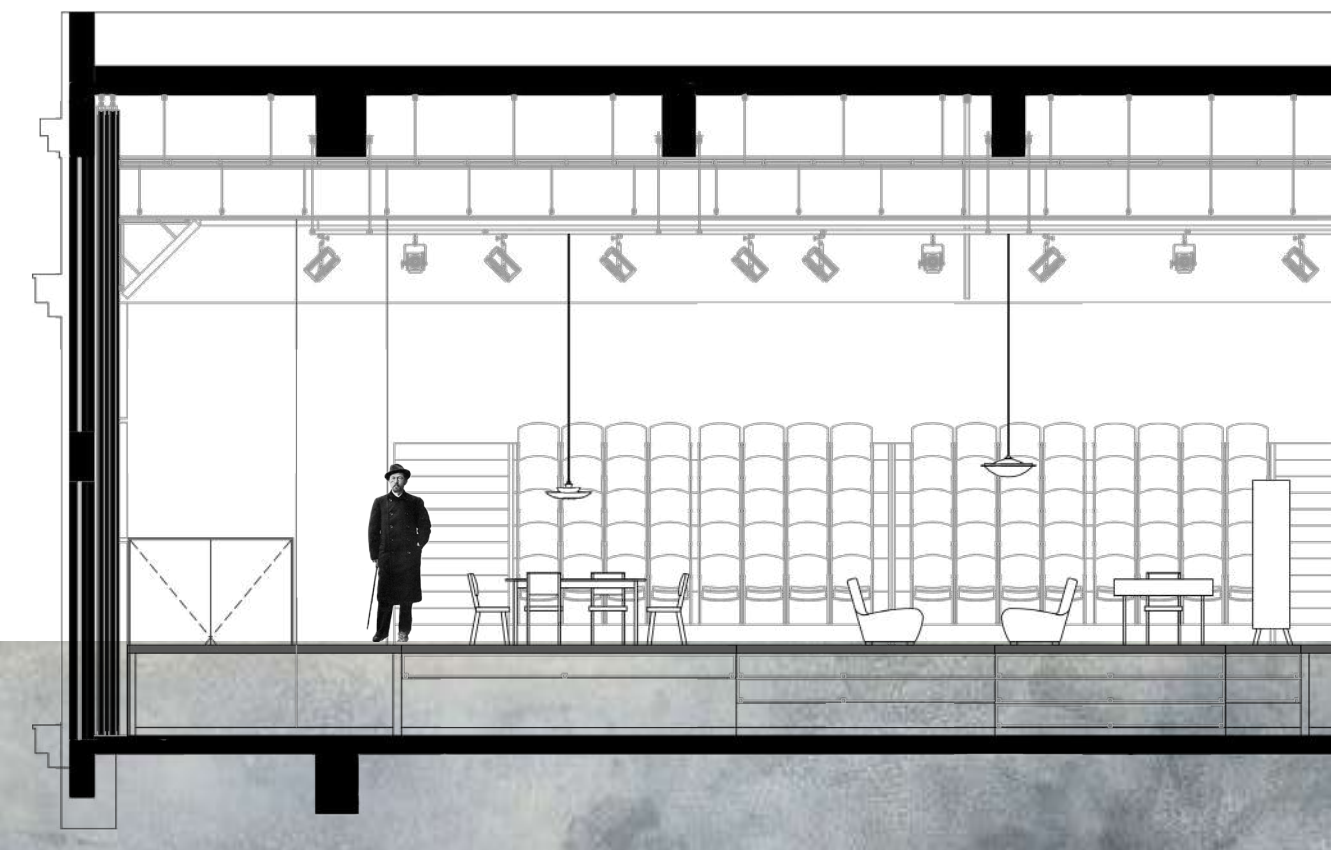
ΕΓΚΑΡΣΙΑ ΤΟΜΗ



10

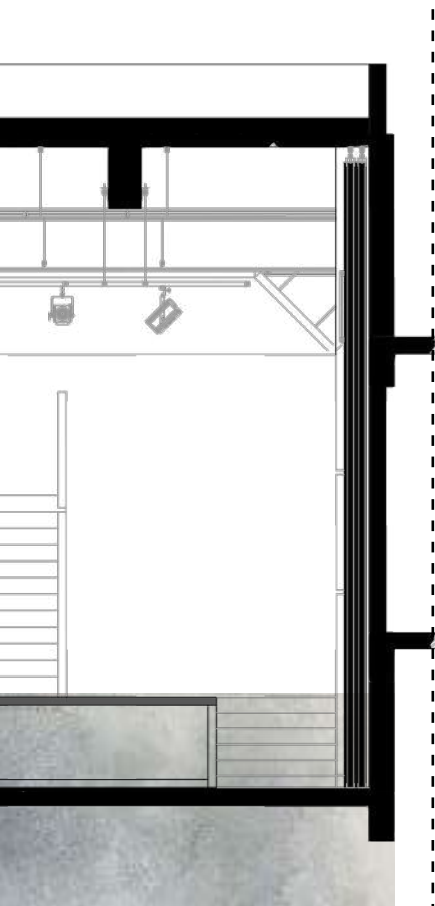


ΣΤΑΔΙΑ ΕΞΕΛΙΞΗΣ ΣΚΗΝΙΚΟΥ



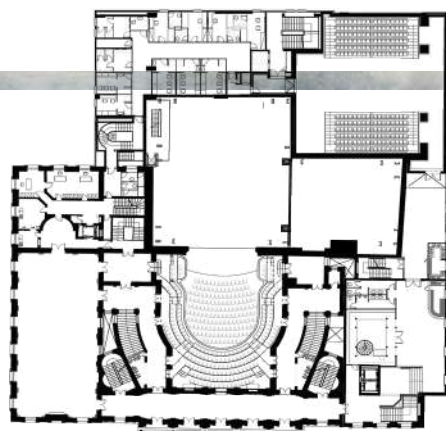
ΠΡΩΤΗ ΠΡΑΞΗ

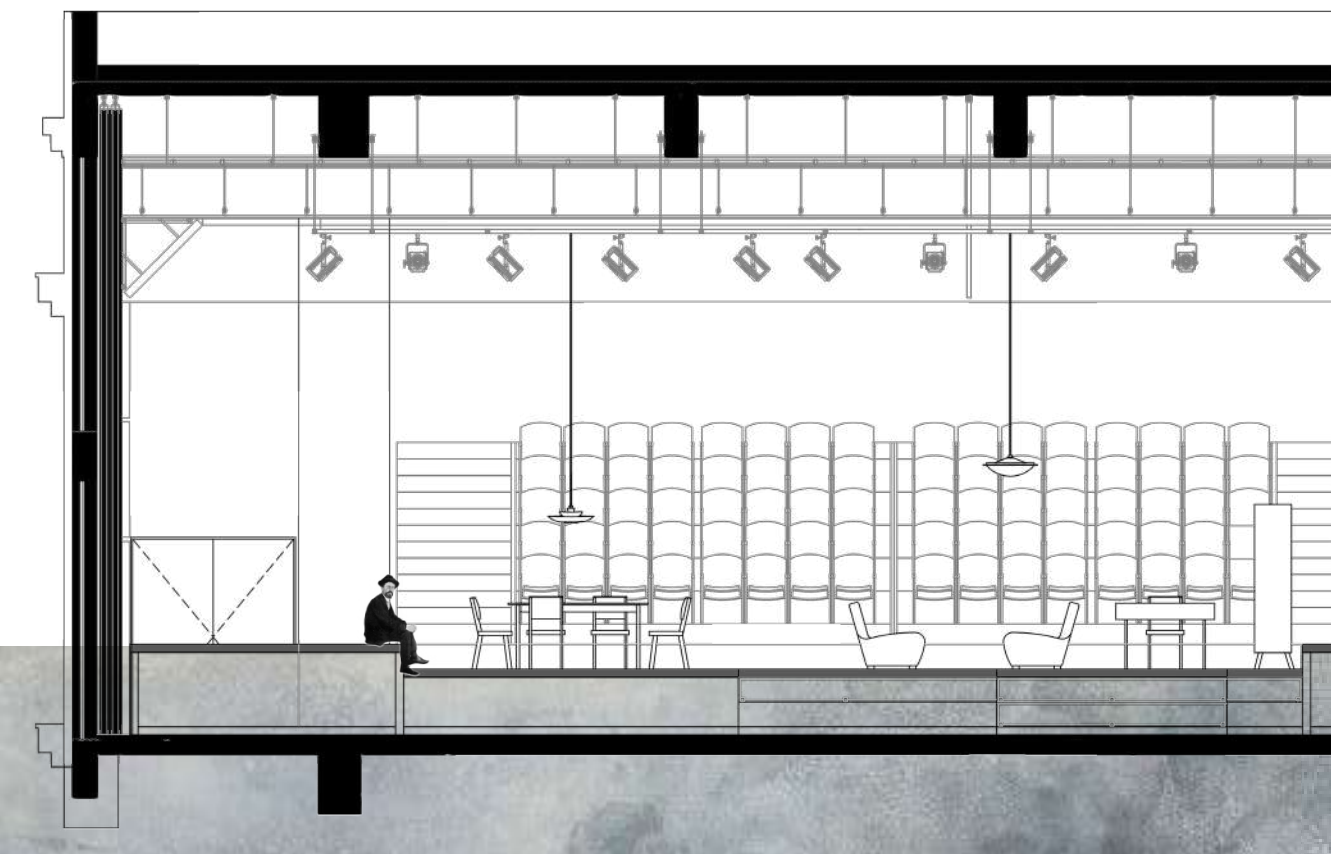
Το σκηνικό περνά από τέσσερις διαδοχικές καταστάσεις καθώς η παράσταση εξελίσσεται. Η παράσταση ξεκινά με όλα να μοιάζουν φυσιολογικά, αν και ήδη λείπουν κάποια έπιπλα των οποίων οι θέσεις σημειώνονται σχεδιαστικά στο δάπεδο.



10

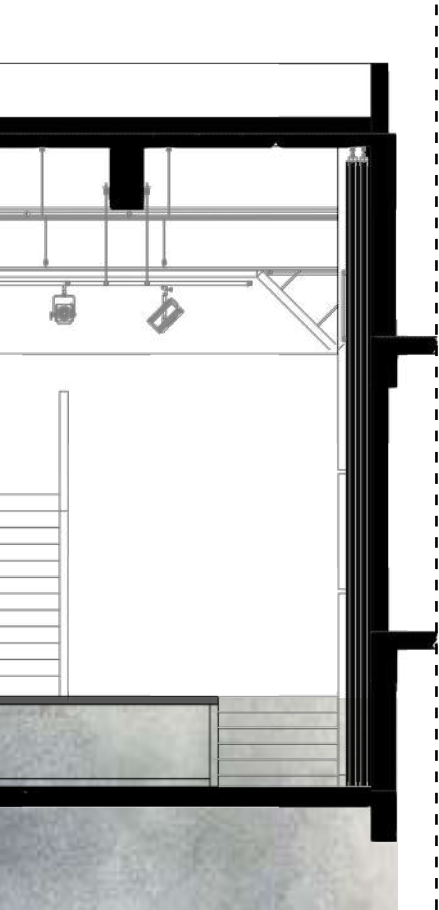
5



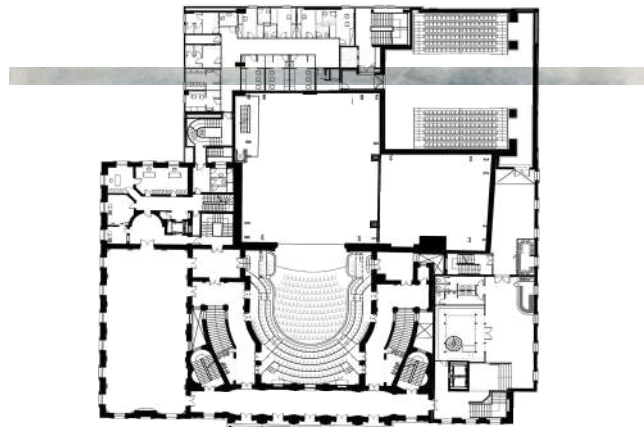


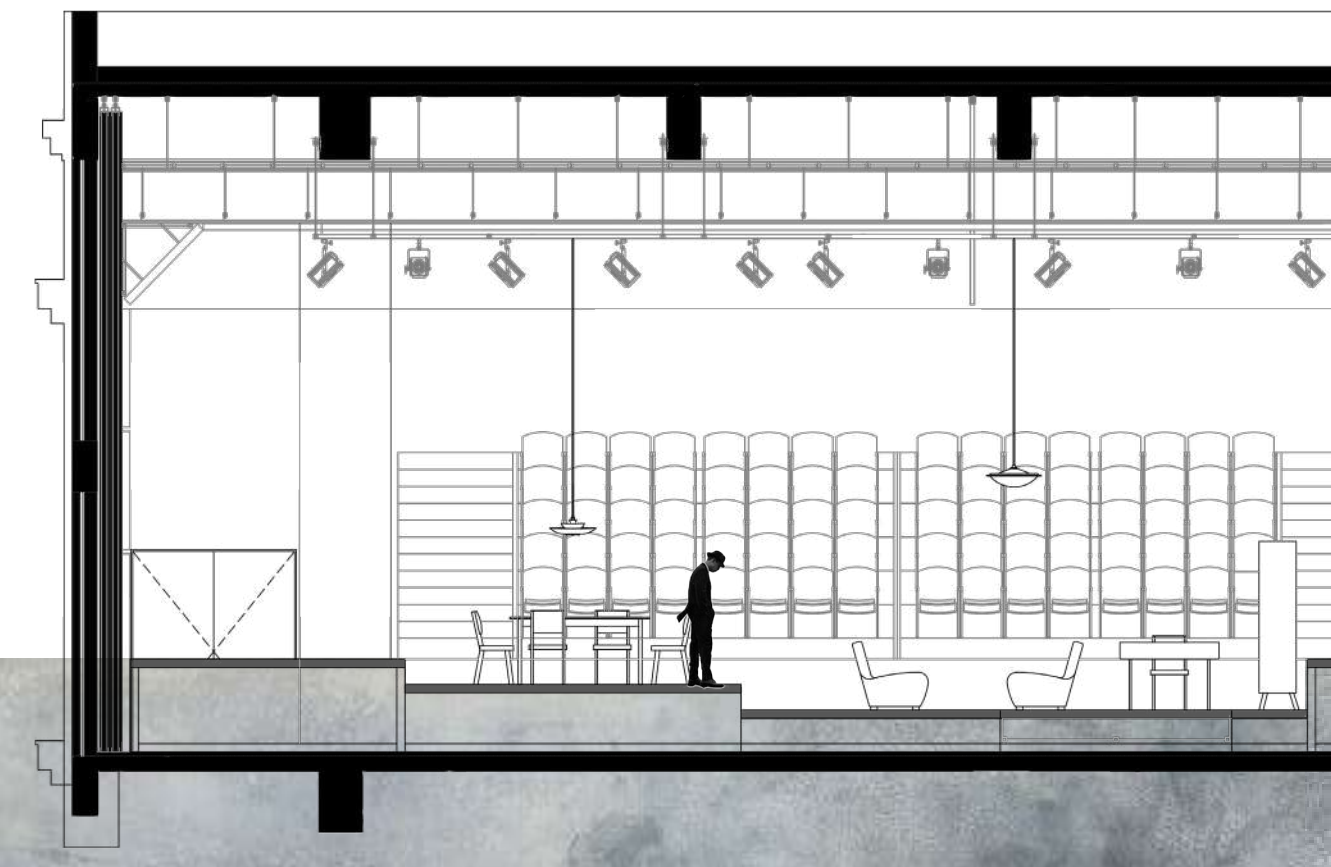
ΔΕΥΤΕΡΗ ΠΡΑΞΗ

Με την μετάβαση από την πρώτη στην δεύτερη πρά-
ξη υποχωρεί το πρώτο κομμάτι του σκηνικού, της
τραπεζαρίας, και η δράση μεταφέρεται σε αυτό.



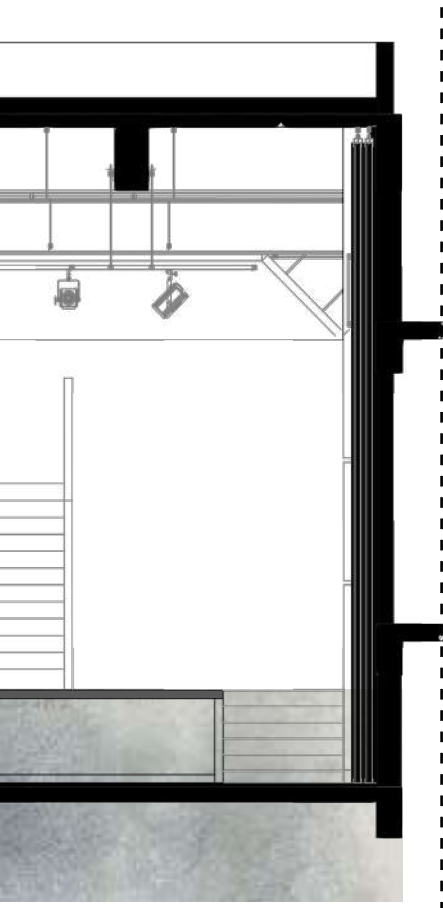
10





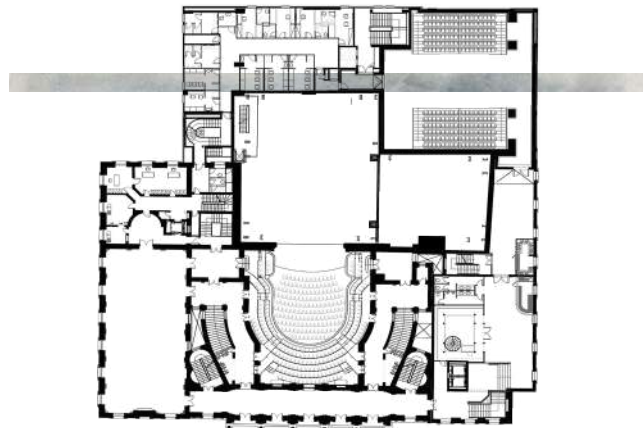
ΤΡΙΤΗ ΠΡΑΞΗ

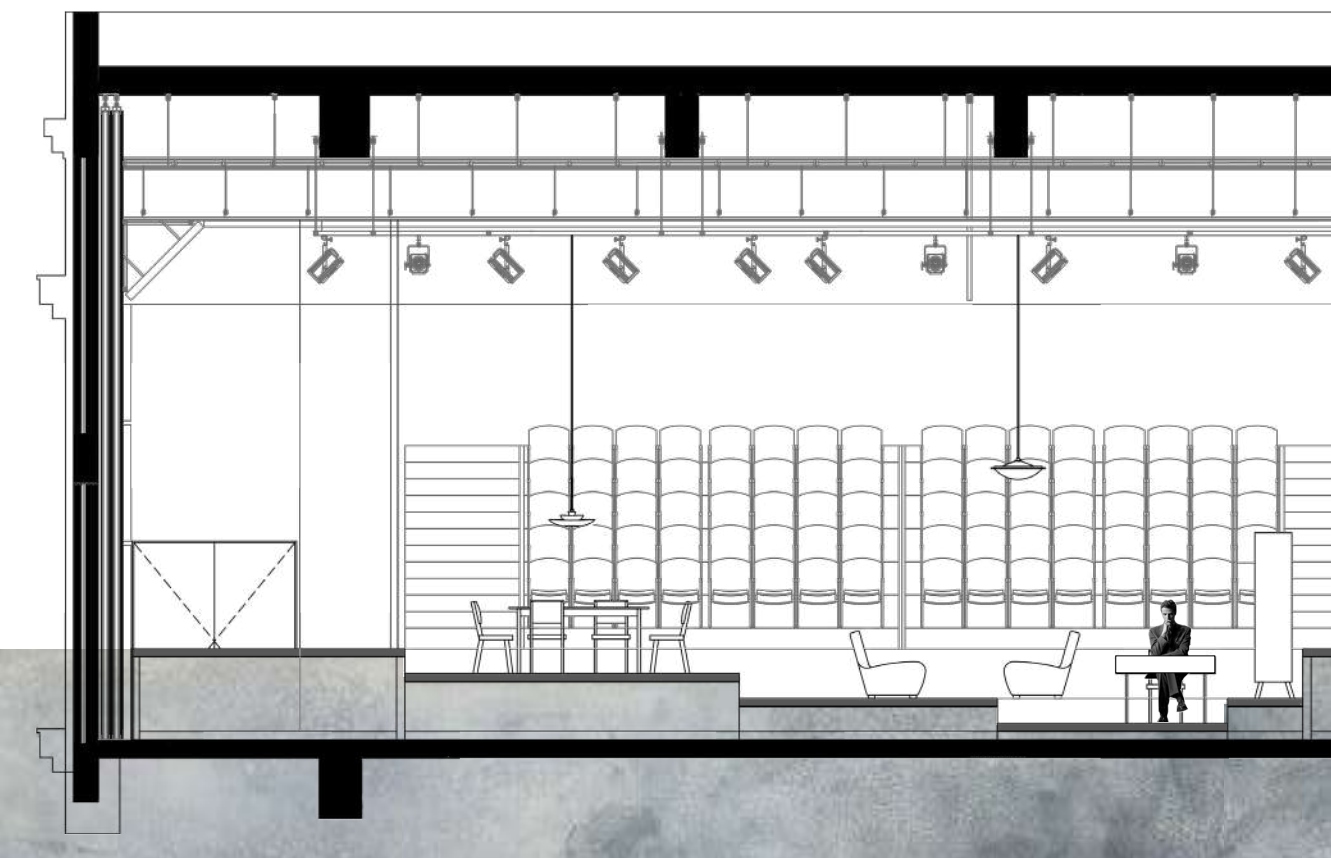
Στο τέλος της δευτερης πράξης υποχωρεί και το δεύτερο κομμάτι, του καθιστικού, όπου επικεντρώνεται η δράση της τρίτης πράξης.



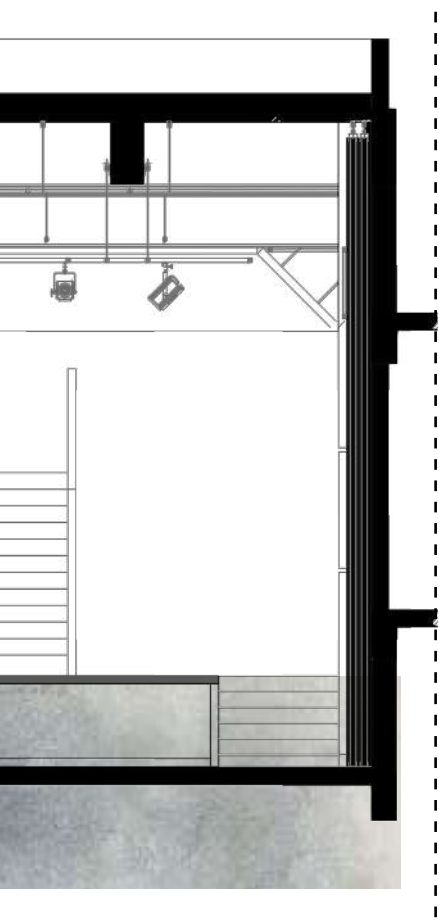
10

5

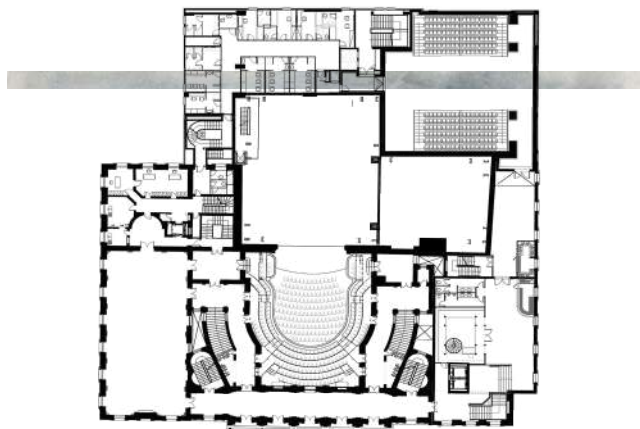




Η τρίτη πράξη ολοκληρώνεται με ένταση, η οποία οδηγεί στην υποχώρηση και του τρίτου τμήματος, του δωματίου του Βάνια. Εκεί θα βρίσκεται ο Βάνια σε όλη την διάρκεια της τελευταίας πράξης με τα πάντα να εξελίσσονται γύρω του σαν σκιές και τον φωτισμό να επικεντρώνεται κυρίως στον ίδιο.



10





Πρώτη πράξη: Η Μαρίνα συζητά με τον Αστρώφ, μπαίνει ο Βάνια





Δεύτερη πράξη: Η Ελένα και ο Βάνια μένουν μόνοι





Δεύτερη πράξη: Ο Βάνια με τον γιατρό Αστώφ





Τρίτη πράξη: Οικογενειακό συμβούλιο





Τρίτη πράξη: Οικογενειακό συμβούλιο





Τέταρτη πράξη: Αποχαιρετισμός Βάνια και Ελένας





Τέταρτη πράξη: ο μονόλογος του Βάνια





Τέταρτη πράξη: λήξη του έργου

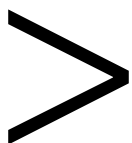




Τέταρτη πράξη: λήξη του έργου Βάνια και Σόνια στο γραφείο







Ο ΒΥΣΣΙΝΟΚΗΠΟΣ
στο βασιλικό φουαγιέ

Ζ Η Τ Η Μ Α Τ Α κ ε ι μ ε ν ι κ ο ύ χ ώ ρ ο υ

Ο Βυσσινόκηπος, όντας το τελευταίο έργο του Τσέ-
χωφ, συγκεντρώνει όλα τα στοιχεία και τα χαρακτηρι-
στικά των προηγούμενων έργων του. Έτσι, όπως ήδη
έχει αναφερθεί, και εδώ ο εκτοπισμός, η βίαιη ψυχική
ή και σωματική μετατόπιση, είναι κυρίαρχη. Η διαφορά
εδώ όμως έγκειται στο γεγονός ότι οι χαρακτήρες δεν
περνούν από κάποια στάδια ώστε στο τέλος να συνει-
δητοποιήσουν τον εκτοπισμό τους. Στον Βυσσινόκηπο
όλοι γνωρίζουν τι θα συμβεί. Ο πλειστηριασμός του
σπιτιού και η χρεοκοπία της οικογένειας είναι γνωστά
από τα πρώτα λεπτά του έργου.

Βέβαια, κάποιοι επιλέγουν να το αγνοήσουν και να
συνεχίσουν να ζουν την ζωή τους όπως ήταν έως τότε,
ελπίζοντας σε κάποιο θαύμα, αλλά χωρίς κάποια ουσι-
ώδη προσπάθεια για να το προκαλέσουν.

Αυτή η ηθελημένη ψευδαισθηση
των χαρακτήρων του Βυσσινόκηπου
είναι χαρακτηριστική.

Επιλέγουν να ζουν σε μια φούσκα/ ένα κουτί, κι ότι γί-
νεται έξω δεν τους αφορά αν δεν ανήκει στην τάξη τους.
Η συμπεριφορά αυτή των κεντρικών χαρακτήρων κυ-
ριαρχεί στις πράξεις, ταυτόχρονα με την δυσαρέσκεια
των γύρω τους για τον τρόπο που δεν αντιμετωπίζουν
την κατάσταση. Και φτάνει στο αποκορύφωμά της στην
 τρίτη πράξη, και στον χορό που



διοργανώνουν, ενώ την ίδια στιγμή μετρούν τις μερίδες του φαγητού για να κάνουν οικονομία.

Αυτός ο χορός, η γιορτή, σε συνδυασμό με την ηθελημένη ψευδαίσθηση είναι τα στοιχεία που ξεκινούν να ενσωματώνονται στον σχεδιασμό. Με αφετηρία πάντα

τον εκτοπισμό, επιδιώχθηκε να δημιουργηθεί: ένας χώρος φαινομενικά πλούσιος, μεγαλοπρεπής, σαν μια μεγάλη αίθουσα χορού, που όμως σταδιακά θα χάνει την ομορφιά της



ΒΥΖΣΙΝΟΚΗΤΟΣ



ΕΚΤΟΤΙΣΜΟΣ

Μια νέα οικόγενεια γαμοκλήρων που η επιφύλαξη
από την εκτίμησή τους

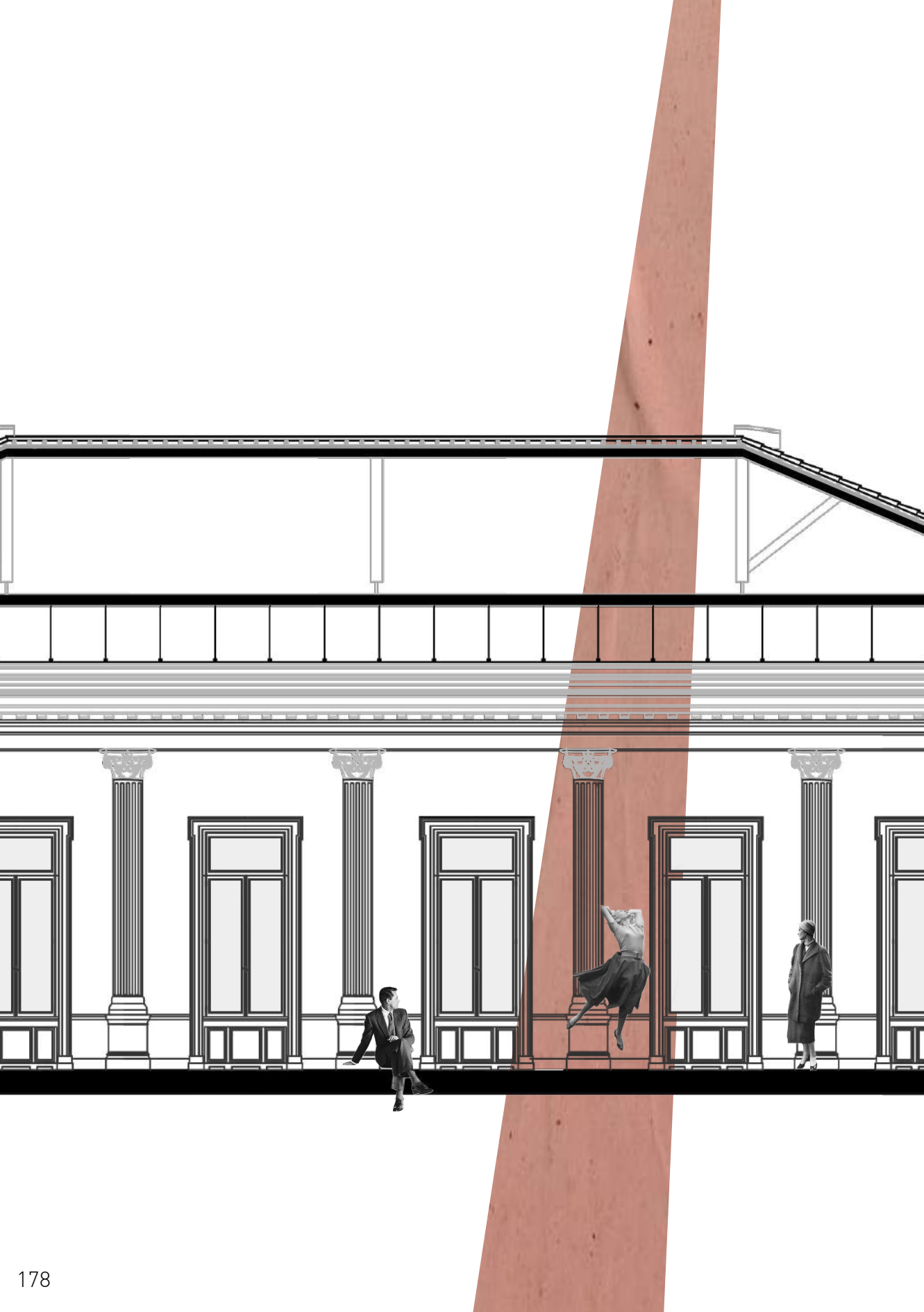
Μετά από 4 τριπλές.

- ▶ Η οικόγενεια έχει το δικό της, το δικό της και την τριπλότητα
της ~~από~~
- ▶ Η τριπλότητα περνάει σε έναν άνθρωπο που έχει τον
όλο κόσμο και την αλληλεγγύη των ισόποσων των κοίτων
- ▶ Η επιφύλαξη για τον κόσμο διαρκεί και κάποιοι
από αυτούς να την δώσουν και την διατηρούν στο μέλλον τους

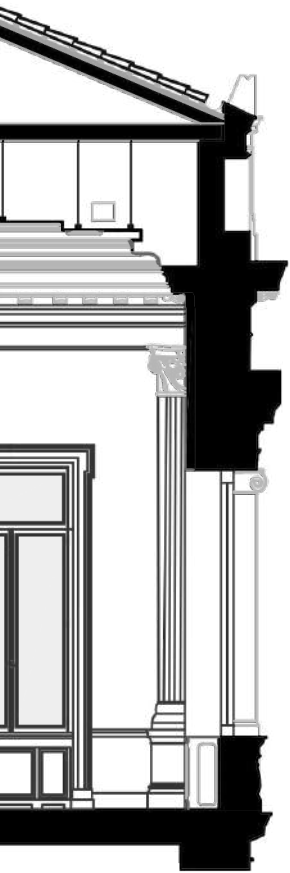
Τους περιφύλαξε σε γενικά;

Ευχαριστώ επιφύλαξη και τριπλότητα

Είμεθα ανθρώποι και στο όλο και στο όλο
διαδραματίζονται εκείνοι και η παρουσία τους



Ζ Η Τ Η Μ Α Τ Α υ λ ι κ ο ύ χ ώ ρ ο υ



Για τον Βουσσινόκηπο επιλέχθηκε ο ιδιαίτερος χώρος του Βασιλικού Φουαγιέ του Εθνικού θεάτρου. Πρόκειται για την αίθουσα του παλιού κτηρίου του Εθνικού θεάτρου που χρησίμευε ως φουαγιέ των επισήμων. Σήμερα χρησιμοποιείται κυρίως ως χώρος εκδηλώσεων. Είναι ξεκάθαρο πως δεν είναι ένας θεατρικός χώρος. Αυτό σημαίνει πως δεν υπάρχουν συγκεκριμένες θέσεις θεατών, με αποτέλεσμα να επιτρέπει την οργάνωση των θέσεων με οποιονδήποτε τρόπο, όχι απαραίτητα αμφιθεατρικά ή μετωπικά. Συνεπώς μπορούν να προκύψουν διατάξεις που ελαχιστοποιούν την απόσταση θεατή-ηθοποιού.


Με αυτόν τον τρόπο προκύπτουν διατάξεις που ελαχιστοποιούν την απόσταση θεατή-ηθοποιού.

Το βασικό πρόβλημα που συναντάται στους μη θεατρικούς χώρους είναι εκείνο του εξοπλισμού. Ειδικότερα σε διατηρητέους χώρους, όπως το φουαγιέ, λίγες είναι οι δυνατότητες επέμβασης στον χώρο. Για τον φωτισμό διαθέτει δύο μεγάλους πολυελαίους, ενώ δεν είναι τόσο εύκολο να αναρτηθούν στοιχεία από την οροφή ή από αλλού. Επίσης η ίδια η μορφή του χώρου δημιουργεί ζητήματα. Αντίθετα με μια σκηνή που είναι σχεδιασμένη να είναι σκοτεινή και όλα να οδηγούν τον θεατή στην παράσταση, το φουαγιέ είναι ένας νεοκλασικός χώρος, με διακοσμητικά τόσο στην οροφή όσο και στους τοίχους, και με αρκετά παράθυρα.





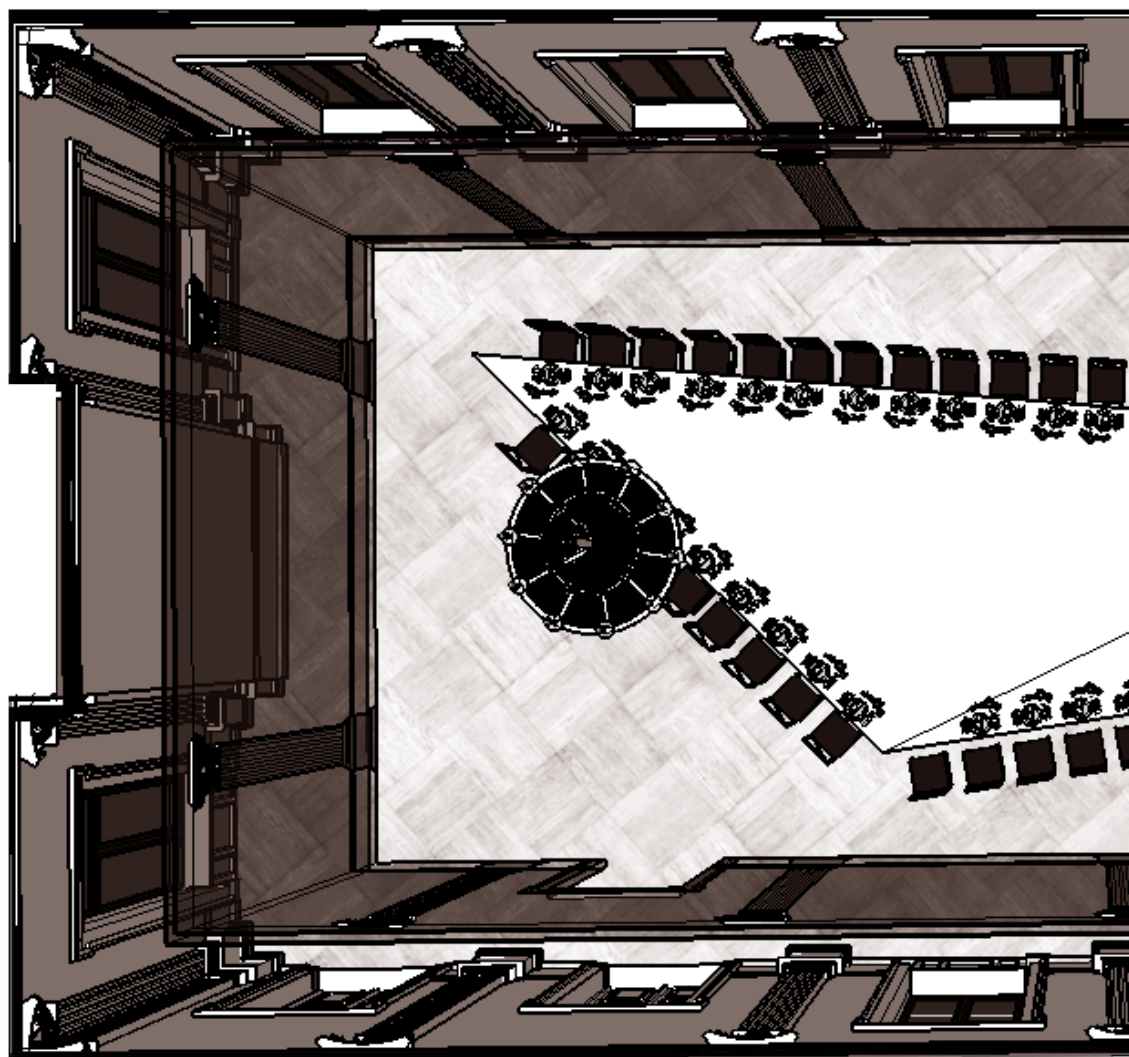
ΣΚΗΝΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ

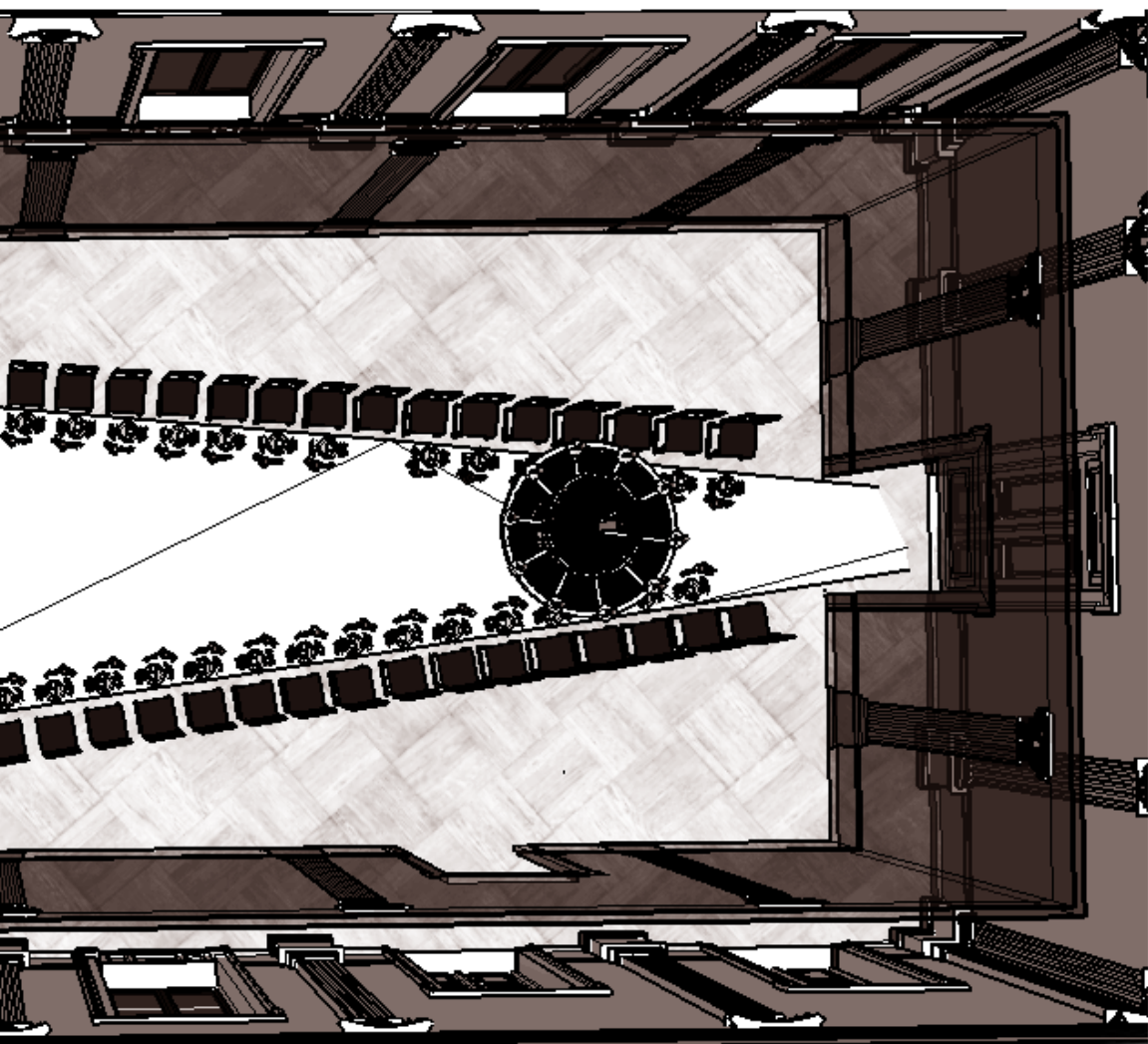


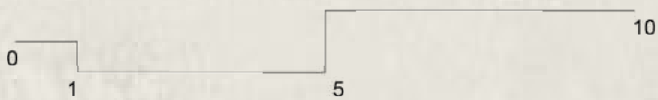
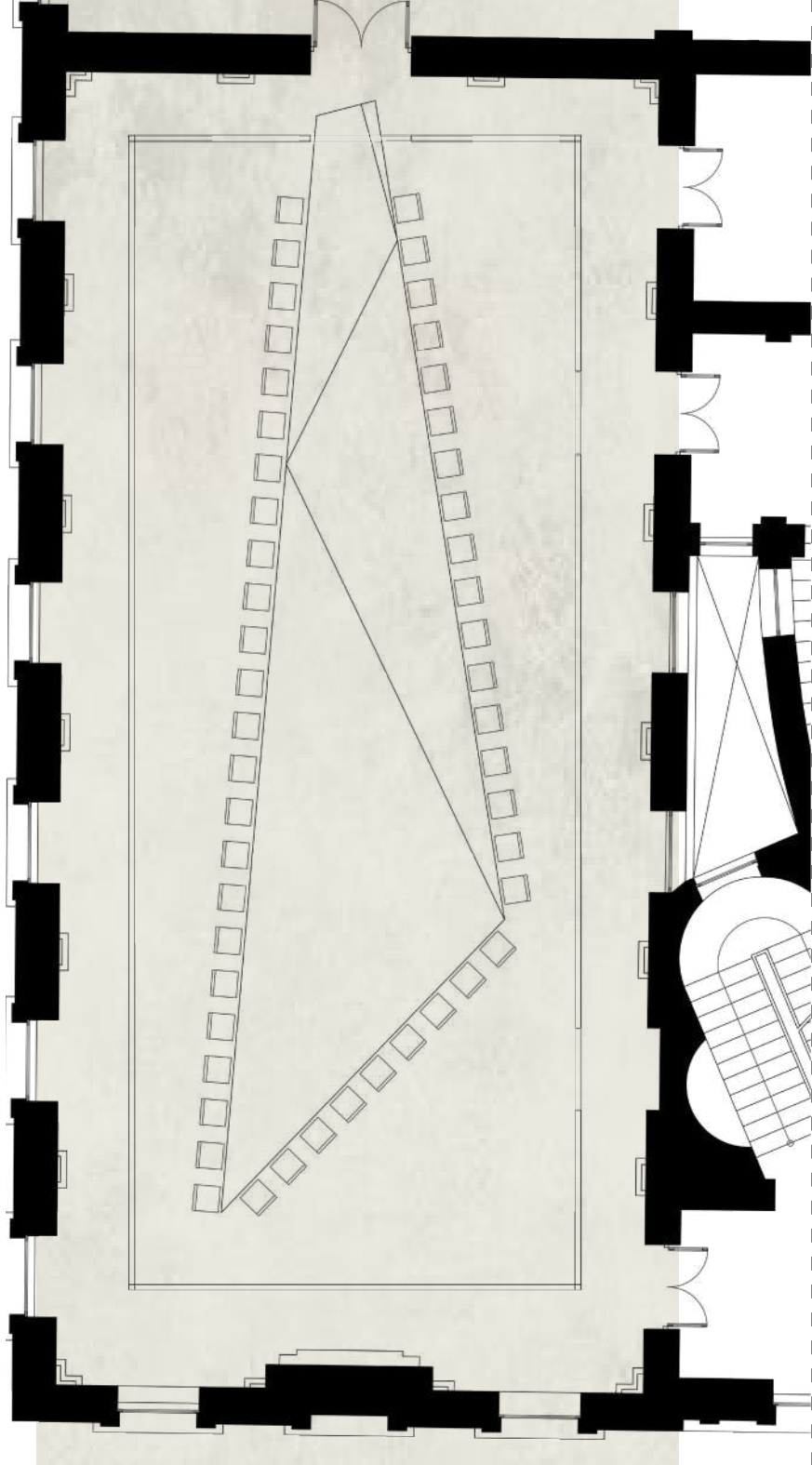
Ο Βυσσινόκηπος και ο διαφορετικός τρόπος που συναντάται σε αυτόν ο εκτοπισμός απαιτεί και έναν διαφορετικό χειρισμό. Με την αρχική σκέψη να ξεκινά από μια αίθουσα χορού και σε συνδυασμό με την μορφή της αίθουσας του Βασιλικού φουαγιέ, αναζητήθηκαν τρόποι μεταφοράς της ηθελημένης ψευδαίσθησης, που αναφέρθηκε παραπάνω, στον χώρο. Το αποτέλεσμα αυτής της αναζήτησης ήταν ο σχεδιασμός ενός χώρου μέσα στον χώρο, ενός ημιδιάφανου κελύφους πάνω στο οποίο είναι σχεδιασμένες οι εσωτερικές όψεις του υπάρχοντος δωματίου, με τέτοιο τρόπο ώστε να υποδηλώνουν ίχνη φθοράς. Με τον κατάλληλο φωτισμό, είτε αποκαλύπτεται μέσα από την διαφάνεια το εξωτερικό «τέλειο» δωμάτιο, είτε αναδεικνύεται η φθαρμένη τυπωμένη υφή, δημιουργώντας έτσι μια αντιπαράθεση ψευδαίσθησης και πραγματικότητας.

Μέσα στο νέο κέλυφος, το οποίο ανεβαίνει σχεδόν μέχρι την οροφή, οι θεατές και οι ηθοποιοί τοποθετούνται γύρω από ένα μεγάλο λευκό τραπέζι, που γεμίζει τον χώρο. Ο μοντέρνος σχεδιασμός του τραπεζιού και των θέσεων έρχεται σε αντιπαράθεση με τον νεοκλασικό εσωτερικό χώρο, αντιπαράθεση που πραγματεύεται και ο Τσέχωφ στο έργο του, καθώς ασχολείται με την μετάβαση της Ρωσίας από το παλιό φεουδαρχικό καθεστώς στην νέα εποχή του 20ου αιώνα. Την σύνθεση συμπληρώνει μια μεταλλική κατασκευή στην κορυφή του παραλληλόγραμμου κελύφους από την οποία αναρτώνται πάνω από το τραπέζι, αντικείμενα πολυτελείας, ενισχύοντας την έννοια της ψευδαίσθησης.

Με την συγκεκριμένη πρόταση επιδιώχθηκε να μειωθεί στο ελάχιστο η απόσταση μεταξύ θεατή και ηθοποιού. Η εισαγωγή του θεατή στην δράση είναι σχεδόν απόλυτη, καθώς θα μπορούσε να είναι τόσο θεατής όσο και καλεσμένος στον χορό που διοργανώνουν. Η δράση του έργου εξελίσσεται σε όλο τον χώρο γύρω από το τραπέζι αλλά και πάνω σε αυτό. Το τραπέζι ξεκινά από ύψος σαράντα εκατοστών και φτάνει σχεδόν το ένα μέτρο. Παράλληλα, ενώ τα αντικείμενα πάνω από το τραπέζι βρίσκονται σε αρκετό ύψος από τους ηθοποιούς, κάποια είναι σε τέτοιο ύψος που να διευκολύνει την χρήση τους στην παράσταση,



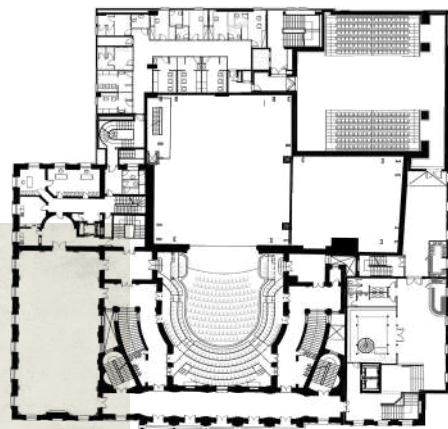
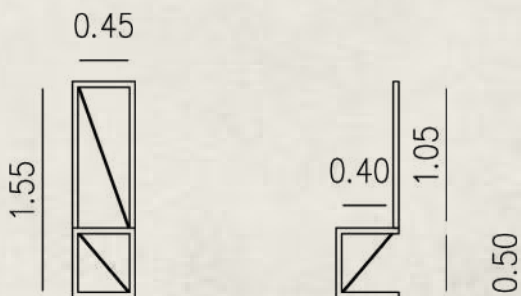


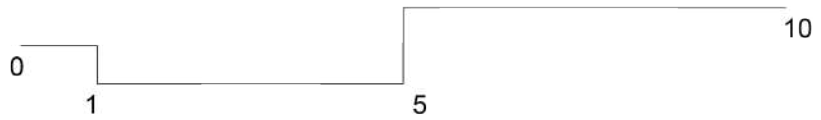
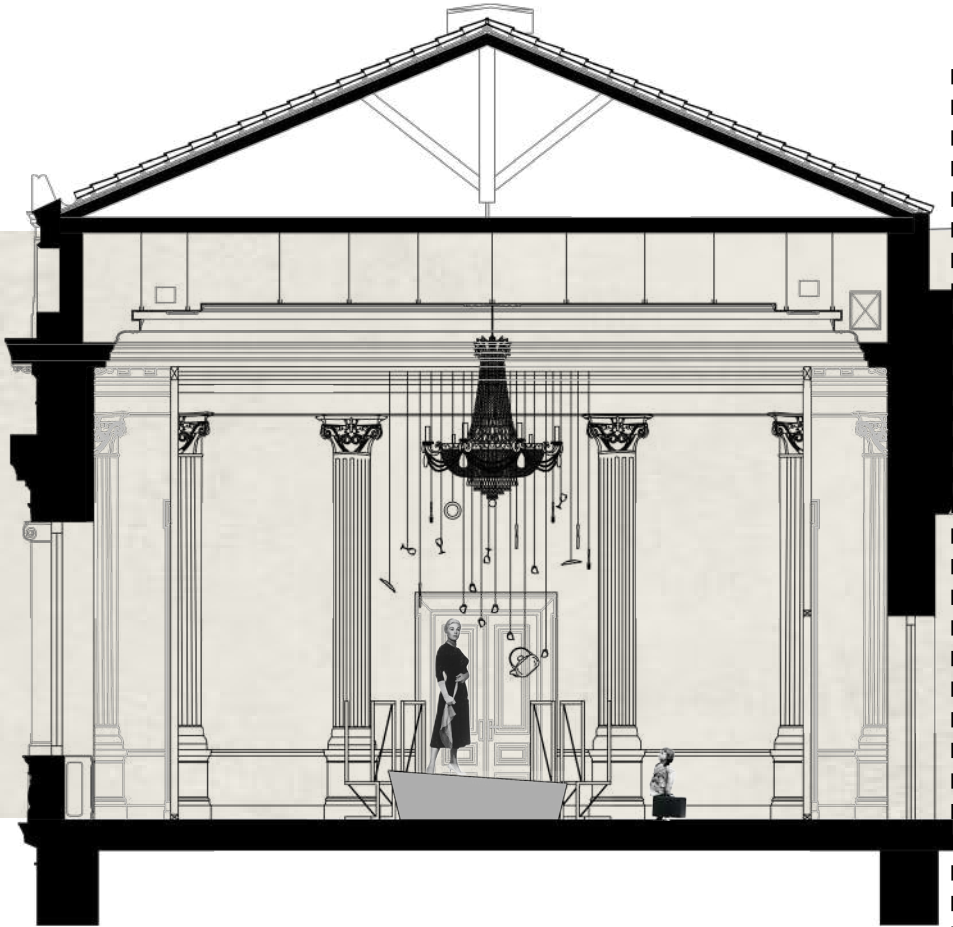


ΚΑΤΟΨΗ ΒΑΣΙΛΙΚΟΥ ΦΟΥΑΓΙΕ

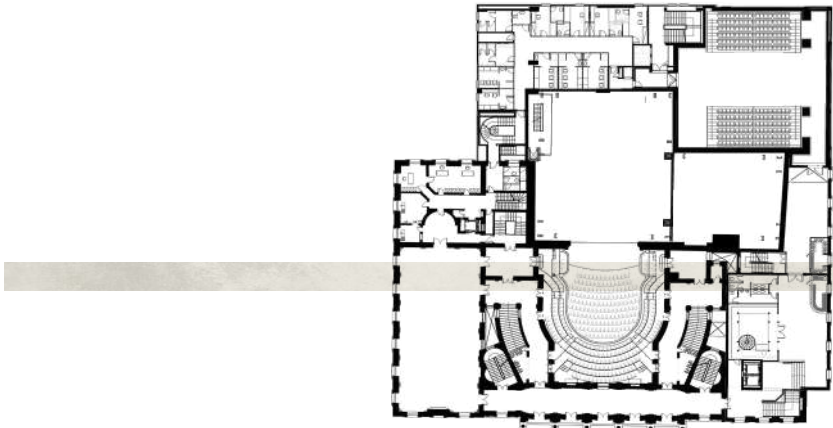
ΓΕΝΙΚΑ ΣΧΕΔΙΑ ΠΡΟΤΑΣΗΣ

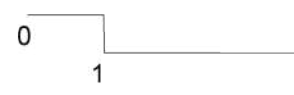
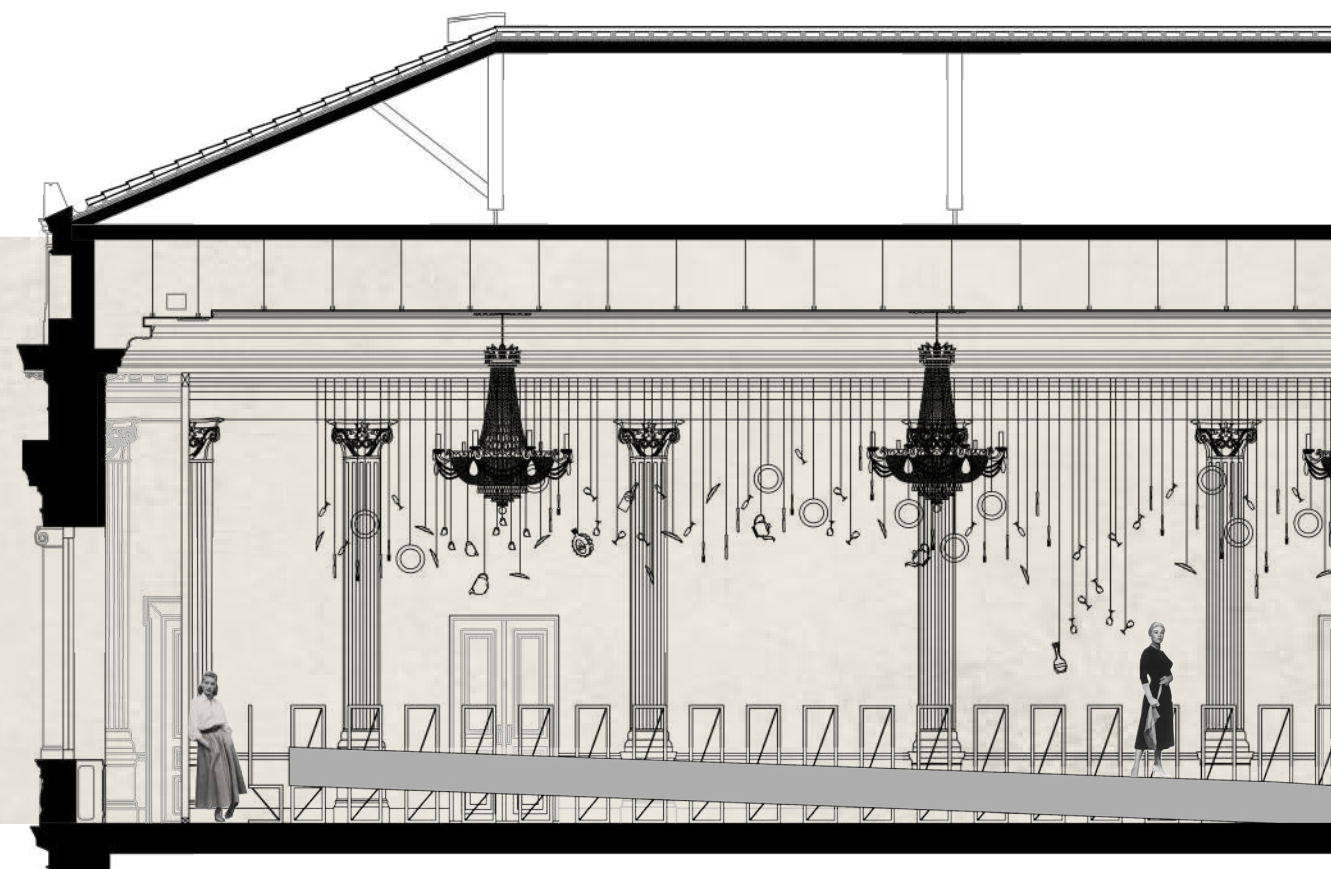
ΚΑΘΙΣΜΑΤΑ



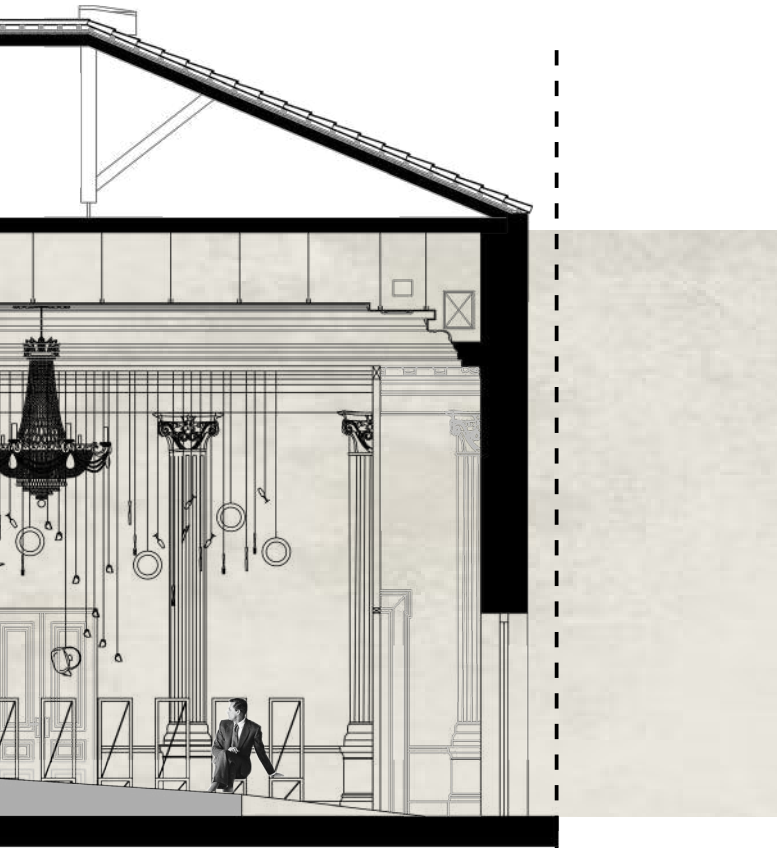


ΕΓΚΑΡΣΙΑ ΤΟΜΗ

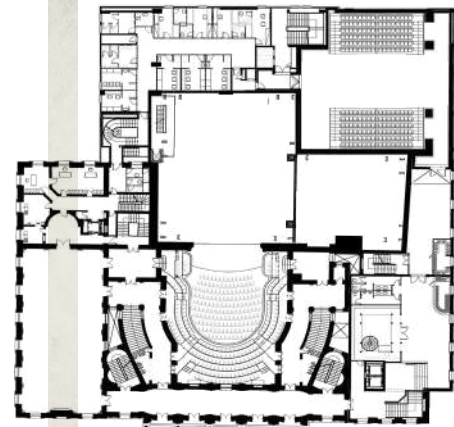




ΔΙΑΜΗΚΗΣ ΤΟΜΗ



5 10











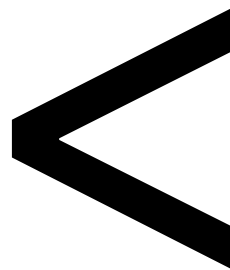








П А Р А Р Т Н М А 1





Π Ε Ρ Ι Λ Η Ψ Ε Ι Σ
Τ Ω Ν Ε Ρ Γ Ω Ν Τ Ο Υ
Α Ν Τ Ο Ν Τ Σ Ε Χ Ω Φ

> Ο ΘΕΙΟΣ ΒΑΝΙΑΣ

Το πρώτο από τα τρία έργα, ο θείος Βάνιας λέγεται πως γράφτηκε 1897, και παρουσιάστηκε για πρώτη φορά του 1899, με σκηνοθέτη τον Κωνσταντίν Στανισλάφσκι, και κεντρικούς συντελεστές τον ίδιο τον Στανισλάφσκι, τη σύζυγό του Λιλίνα και την σύζυγο του Τσέχωφ, Όλγα Κνίπερ. Ο ίδιος ο Τσέχωφ περιγράφει το έργο του ως «σκηνές από την επαρχιακή ζωή σε τέσσερις πράξεις». Όπως έχει ήδη αναφερθεί το έργο τοποθετείται στην ρωσική επαρχία. Η πλοκή του έργου περιστρέφεται γύρω από τις αλλαγές στην ζωή των κατοίκων του κτήματος Σερεμπριακώφ, μετά την άφιξη του ιδιοκτήτη του με την νέα του σύζυγο, και ιδιαίτερα την ζωή του Βάνια. Τα κεντρικά πρόσωπα του έργου είναι τα εξής:

Αλεξάντρ Βλαντιμίροβιτς Σερεμπριακώφ: συνταξιούχος καθηγητής πανεπιστημίου

Ελένα Αντρέγιεβνα Σερεμπριακώφ: δεύτερη σύζυγος καθηγήτῃ, 27 ετών

Σόνια (Σοφία) Αλεξάντροβνα Σερεμπριακώφ: κόρη καθηγήτῃ από τον πρώτο του γάμο

Μαρία Βασιλιεβνα Βοϊνίτσκογια: χήρα ανώτατου κρατικού λειτουργού/ μητέρα πρώτης συζύγου καθηγήτῃ

Βάνιας (Ιβάν) Πετρόβιτς Βοϊνίτσκυ: αδελφός πρώτης συζύγου του καθηγήτῃ

Μιχαήλ Λβόβιτς Αστρώφ: Γιατρός

Ιλία Ίλιτς Τελιέγκιν: Ξεπεσμένος γαιοκτήμονας, οικογενειακός φίλος

Μαρίνα: Γριά παραμάννα

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το κτήμα, όπου τοποθετείται το έργο, άνηκε στην πρώτη γυναίκα του καθηγητή Σερεμπριακώφ και μετά τον θάνατό της, το κατοικούν η μητέρα της Βοϊνίτσκαγια, ο αδελφός της Βάνιας και η κόρη της, Σόνια, καθώς και η παραμάνα, Μαρίνα. Το έργο τοποθετείται χρονικά κάποιο διάστημα μετά την άφιξη του καθηγητή και της νέας του συζύγου στο κτήμα. Προηγουμένως ζούσαν στην Μόσχα αλλά με την σύνταξη του καθηγητή να μειώνει το εισόδημά τους δεν μπορούν πλέον να ανταπεξέλθουν στην ακριβή ζωή της πόλης. Η πρώτη πράξη εξελίσσεται στον κήπο του κτήματος και ξεκινά με την Μαρίνα και τον Αστρώφ να συζητούν για την κατάσταση στο σπίτι.

Με την είσοδο του Βάνια επιβεβαιώνεται η δυσάρεσκεια όλων, και κυρίως του ίδιου, για την αναστάτωση που έχει φέρει στην καθημερινότητά τους η άφιξη του ζευγαριού. Όλα γίνονται με βάση το πρόγραμμα του καθηγητή, κάτι που διαταράσσει το πρόγραμμα των υπολοίπων. Καθώς σταδιακά όλα τα πρόσωπα μαζεύονται στον κήπο φαίνεται εντονότερα η δυσάρεσκεια. Ο Βάνια από την μία λυπάται για τον εαυτό του που γεννά, με την φθορά της καθημερινότητας και την πλήξη να τον καταβάλλει, και που τελικά τόσα χρόνια ασχολείται με κάποιον για τον ίδιο ασήμαντο, και από την άλλη ζηλεύει τον καθηγητή για την, χωρίς προσωπικό κόπο, επιτυχία του σε όλα, από τα επαγγελματικά του μέχρι τις γυναίκες της ζωής του. Η ζήλια του όμως προέρχεται και από την έλξη του για την νέα και όμορφη σύζυγο του καθηγητή, Ελένα, έναν έρωτα που καταλήγει να της εκφράσει στο τέλος της πρώτης πράξης, αλλά χωρίς ανταπόκριση.

Στην δεύτερη πράξη, η δράση μεταφέρεται στην τραπεζαρία του σπιτιού, αργά το βράδυ, όπου κοιμάται καταβεβλημένος από την ασθένειά του ο καθηγητής ενώ δίπλα του ξαγρυπνά η γυναίκα του. Οι παραξενιές του Σερεμπριακώφ φαίνεται να κρατούν ολόκληρο το σπίτι ξύπνιο. Όλοι είναι κουρασμένοι και καταβεβλημένοι, η Ελένα με την Σόνια είναι δύο βράδια άπνες ενώ έχει φτάσει εκεί και ο γιατρός Αστρώφ, τον οποίο φώναξαν να φροντίσει τον καθηγητή αλλά τελικά εκείνος αρνήθηκε να τον δει. Ο Βάνια προσπαθεί να πείσει τον Σερεμπριακώφ να αποσυρθεί για να καταφέρουν όλοι να κοιμηθούν, κάτι που πετυχαίνει και η Σόνια με την Μαρίνα τον μεταφέρουν σε άλλο δωμάτιο. Τότε, βρί-

σκοντας την ευκαιρία να μείνει μόνος με την Ελένα, της εξηγεί και πάλι τα συναισθήματά του, λέγοντας πως βρίσκει ανήθικο να χαραμίζει τα νιάτα της και την ομορφιά της για έναν γέρο. Η Ελένα από την άλλη μεριά όμως βρίσκει ανήθικο το να ατιμάσει τον γάμο της και τον απορρίπτει ξανά. Η απογοήτευση για τον Βάνια είναι μεγάλη. Η κινητικότητα στο σπίτι αρχίζει και πάλι με τον γιατρό Αστρώφ και τον Τελιέγκιν να μεθούν και να παρασύρουν και τον Βάνια μαζί τους. Σε αυτό επεμβαίνει η Σόνια που ζητά από τον Αστρώφ να μην παρασύρει τον θείο της. Σε αυτήν την πράξη είναι και η πρώτη στιγμή που γίνεται λόγος για τον έρωτα της Σόνια για τον Αστρώφ, άλλος ένας έρωτας που φαίνεται να μην έχει ανταπόκριση. Η πράξη κλείνει με την Σόνια να καταφεύγει στην Ελένα για να την βοηθήσει να διαπιστώσει αν τελικά υπάρχει ανταπόκριση ή όχι.

Η τρίτη πράξη βρίσκει τους χαρακτήρες του έργου ανήσυχους. Ο καθηγητής Σερεμπριακώφ τους έχει καλέσει όλους στο σαλόνι για να τους κάνει μια σημαντική ανακοίνωση. Αναμένοντας την ανακοίνωση αυτή, η Ελένα βρίσκει ευκαιρία να μιλήσει στον Αστρώφ για την Σόνια. Όμως η συζήτηση δεν πηγαίνει όπως θα περίμενε, καθώς ο γιατρός έχει συναισθήματα όχι για την Σόνια, αλλά για την Ελένα. Στην προσπάθειά του να της εκφράσει τι νιώθει, την φιλά, στιγμή που άθελά του βλέπει ο Βάνια, που εκείνη την ώρα ερχόταν να της μιλήσει. Η στιγμή τους διακόπτεται καθώς και οι υπόλοιποι σιγά σιγά μαζεύονται στο δωμάτιο για την ανακοίνωση. Ο Σερεμπριακώφ ανακοινώνει πως έχει αποφασίσει να πουλήσει το κτήμα και να αγοράσει κάποιο σπίτι στην Φιλανδία για να περάσει τα τελευταία του χρόνια. Η απόφασή του αυτή εξοργίζει τον Βάνια, ο οποίος θεωρεί πως ο καθηγητής δεν εκτιμά ούτε τους κόπους ούτε τις θυσίες του. Την ίδια αντίδραση έχει και η Σόνια που βλέπει την απόφαση του καθηγητή εγωιστική. Εξοργισμένος, ο Βάνια, αποχωρεί από το δωμάτιο και λίγο αργότερα αποχωρούν τόσο ο Σερεμπριακώφ όσο και η Ελένα. Ακολουθεί διαπληκτισμός εκτός σκηνής και ακούγεται πυροβολισμός. Ο Βάνια με την Ελένα επανέρχονται στην σκηνή παλεύοντας για το όπλο οπότε και ο Βάνια συνέρχεται, το αφήνει και ηρεμεί.

Το έργο κλείνει με την αποχώρηση του ζευγαριού Σερεμπριακώφ από το κτήμα. Η τέταρτη πράξη τοποθετείται στο δωμάτιο του Βάνια, όπου η Σόνια με τον Βάνια και την Μαρίνα αποχαιρετούν τον Αστρώφ, που επίσης φεύ-

γει. Ο Βάνια, φανερά καταβεβλημένος, κλέβει μορφίνη από το βαλιτσάκι του γιατρού, με σκοπό να αυτοκτονήσει όμως εκείνος τον αντιλαμβάνεται και του ζητά να του την επιστρέψει. Μόλις ο Βάνια ηρεμεί επανέρχεται το ζεύγος Σερεμπριακώφ για να αποχαιρετήσει. Όλοι σταδιακά φεύγουν και η κανονικότητα επανέρχεται στο σπίτι. Η Σόνια με τον Βάνια επανέρχονται στην δουλειά τους και οι υπόλοιποι επίσης. Επανέρχονται στην προηγούμενη ρουτίνα και ανία της καθημερινότητάς τους, όλα φαίνονται να παίρνουν τον δρόμο τους κι όμως όλα έχουν αλλάξει, όλοι έχουν αλλάξει.



ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΑΔΕΛΦΕΣ

Οι Τρεις Αδελφές γράφτηκαν από τον Τσέκωφ το 1900, αμέσως μετά τον θείο Βάνια, και παρουσιάστηκαν στο θέατρο της Μόσχας στις αρχές του 1901. Ένα έργο που για τον Τσέκωφ είναι «κωμωδία», γεμάτο χαρακτηριστές με όνειρα και ελπίδες που τις καταπίνει και τις εξαφανίζει ο χρόνος. Η πλοκή του έργου περιστρέφεται γύρω από τέσσερα αδέρφια, τρία κορίτσια κι ένα αγόρι που, μετά τον θάνατο του στρατιωτικού πατέρα τους, «ξεμένουν» στον τόπο της τελευταίας του μετάθεσης, μια επαρχιακή πόλη της τσαρικής Ρωσίας, νοσταλώνοντας την Μόσχα, την ιδανική για εκείνους πόλη. Τα κεντρικά πρόσωπα του έργου είναι:

Όλγα Σεργκέγιεβιτς Πραζόρωφ: 28 χρονών, η μεγαλύτερη αδελφή, καθηγήτρια Γυμνασίου

Μάσα Σεργκέγιεβιτς Πραζόρωφ: 23 χρονών, μεσαία αδελφή

Ιρίνα Σεργκέγιεβιτς Πραζόρωφ: 19 χρονών, μικρή αδελφή

Αντρέι Σεργκέγιεβιτς Πραζόρωφ: αδελφός τους

Νατάσσα Ιβάνοβνα: σύζυγος Αντρέι

Φιοντόρ Ίλιτς Κουλίγκιν: σύζυγος της Μάσα, καθηγήτης στο Γυμνάσιο Αρρένων

Αλεξάντρ Ιγνάτιεβιτς Βερσίιν: Αντισυνταγματάρχης, διοικητής πυροβολαρχίας

Νικολάι Λβόβιτς Τούζενμπαχ: Βαρόνος, υπολοχαγός στον στρατό

Βασίλι Βασιλιεβιτς Σολιόνι: Λοχαγός

Ιβάν Ρομάνιτς Τσεμπουτίκιν: Στρατιωτικός Γιατρός, (μεγάλος)

Αλεξέι Πετρόβιτς Φεντοτίκ: Ανθυπολοχαγός

Βλαντιμίρ Κάρλοβιτς Ροντέ: Ανθυπολοχαγός

Φεραπόντ: Ηλικιωμένος φύλακας επαρχιακού συμβουλίου

Αμφίσα: Παραμάνα, ογδόντα χρονών

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Τα τέσσερα αδέρφια Πραζόρωφ, η Όλγα, η Μάσα, η Ιρίνα και ο Αντρέι έχοντας ακολουθήσει την στρατιωτική πορεία του πατέρα τους, ζουν στην επαρχιακή πόλη της τελευταίας του μετάθεσης. Μετά τον θάνατό του όμως, έναν χρόνο πριν, τίποτα δεν τους υποχρεώνει να παραμείνουν στην πόλη, και ονειρεύονται να επιστρέψουν ξανά στην πόλη που γεννήθηκαν, στην Μόσχα. Όλοι τους πιστεύουν πως η ευτυχία αλλά και η σωτηρία από την άνοια αυτής της πόλης βρίσκεται εκεί.

Με αυτήν τους την επιθυμία ξεκινά και η πρώτη πράξη του έργου. Είναι μεσημέρι, η επέτειος θανάτου του πατέρα τους και η γιορτή της Ιρίνα, και οι τρεις αδελφές βρίσκονται στην τραπεζαρία του σπιτιού, συζητώντας για το μέλλον. Σταδιακά μαζεύονται οι φίλοι τους για την γιορτή και τους ανακοινώνουν ότι θα έχουν και ένα νέο μέλος στην παρέα τους, τον νέο διοικητή, Αντισυνταγματάρχη Βερσίνιν. Όταν καταφθάνει ο Βερσίνιν ανακαλύπτουν πως έρχεται από την Μόσχα, κάτι που τις ενθουσιάζει, «Βρήκαμε άνθρωπο από τα μέρη μας!», όπως λέει χαρακτηριστικά η Μάσα. Μέσα από τις συζητήσεις τους φαίνεται η λαχτάρα των κοριτσιών να φύγουν από την βαρετή τους πόλη, το κοινωνικό και πνευματικό επίπεδο της οποίας δεν είναι αντάξιο των γνώσεων και του επιπέδου τους. Ο Βερσίνιν γοητεύει και τις τρεις αδελφές όμως περισσότερο την Μάσα, που έχει αρχίσει να βαριέται την ζωή με τον άνδρα της. Η δράση από την τραπεζαρία μεταφέρεται στην σάλα όπου σερβίρεται το γλυκό για την γιορτή της Ιρίνα, και φθάνουν οι τελευταίοι καλεσμένοι. Μαζί τους και η Νατάσσα, η κοπέλα που είναι ερωτευμένος ο Αντρέι, και η αιτία των πειραγμάτων από τους υπόλοιπους στο τραπέζι. Τα πειράγματα κάνουν την Νατάσσα να ντραπεί και να αποχωρήσει από το τραπέζι ακολουθούμενη από τον Αντρέι. Όταν μένουν μόνοι εκείνος της λέει να μην ανησυχεί, πως την αγαπάει, και την φιλά.

Η δεύτερη πράξη του έργου τοποθετείται στα ίδια δωμάτια κάποια χρόνια αργότερα. Είναι βράδυ Αποκριών. Όλοι έχουν προχωρήσει με κάποιον τρόπο την ζωή τους. Η Όλγα έγινε μέλος του Παιδαγωγικού Συμβουλίου, η Ιρίνα δουλεύει στο τυπογραφείο, ο Αντρέι προσπαθεί να γίνει μέλος του Επαρχιακού Συμβουλίου. Η Νατάσσα με το Αντρέι έχουν πλέον παντρευτεί και έχουν το πρώτο τους παιδί. Ο έρωτας εμφανίζεται και στις ζωές των υπόλοιπων αδελφών. Αν και η Όλγα αρνείται

να παρασυρθεί από την ψευδαίσθηση του έρωτα, αυτό δεν ισχύει για την Μάσα και την Ιρίνα. Η συμπάθεια της Μάσα για τον Βερσίνιν έχει εξελιχθεί σε έρωτα, αλλά και η Ιρίνα, που την φλερτάρουν τόσο ο Τούζενμπαχ όσο και ο Σολιόνι, γοητεύεται από την ιδέα να ερωτευτεί. Όμως το όνειρο της Μόσχας δεν παύει να υπάρχει. Ο Αντρέι ονειρεύεται μια θέση στο πανεπιστήμιο της Μόσχας, ενώ οι αδερφές του να φύγουν μακριά από την ανούσια ζωή τους. Το νέο πρόσωπο στο σπίτι τους, η Νατάσσα, μοιάζει να τις δυσαρεστεί, αφού ενώ μαζεύονται σταδιακά για να γιορτάσουν την Αποκριά, εκείνη χαλάει το κέφι λέγοντας πως ο μπέμπης είναι αδιάθετος και πρέπει όλοι να φύγουν. Επίσης ζητά από την Ιρίνα να αλλάξει δωμάτιο και να συγκατοικήσει με την Όλγα γιατί το δωμάτιό της θα ήταν καλύτερο για τον γιό της, απαίτηση που την εκνευρίζει περισσότερο. Όλοι, και οι τελευταίοι, καλεσμένοι φεύγουν, κι η Ιρίνα κουρασμένη και εκνευρισμένη μένει μόνη νοσταλγώντας και πάλι τη Μόσχα όπου την περιμένει μια ιδανική για εκείνη ζωή.

Η τρίτη πράξη βρίσκει τις αδελφές στο δωμάτιο της Όλγας και της Ιρίνας αργά το βράδυ, αρκετό καιρό αργότερα. Έχει ξεσπάσει μια τρομερή πυρκαγιά και όλη η πόλη είναι στο πόδι, μαζί και το σπίτι. Η Όλγα μαζεύει ρούχα με την Ανφίσα για να δώσουν στους πυρόπληκτους. Η Ανφίσα, γερασμένη πια, ανησυχεί πως θα την διώξουν τώρα που χάνει τις δυνάμεις της. Η Νατάσσα, σαν κυρία του σπιτιού πλέον, της φωνάζει που κάθεται λίγο να ξεκουραστεί κι αυτό εξοργίζει την Όλγα. Όλοι βρίσκονται σε μια αναταραχή και προσπαθούν να βοηθήσουν την κατάσταση. Από το δωμάτιο περνούν όλοι, ψάχνοντας κάτι ή κάποιον, και σταδιακά αποχωρούν αφήνοντας τις αδερφές μόνες. Εκείνες συζητούν πόσο δεν τους αρέσει ούτε η ζωή τους ούτε η δουλειά τους, πως βαρέθηκαν και θέλουν να φύγουν. Η Ιρίνα δηλώνει δυστυχισμένη, πλέον είναι υπάλληλος στη Νομαρχία και κάνει όλα εκείνα που μισούσε και περιφρονούσε, και πως χάνει την ωραία ζωή των νιάτων της. Η Μάσα τους εξομολογείται πως αγαπάει τον Βερσίνιν και πως δεν ξέρει τι να κάνει. Η Όλγα είναι η μόνη που μοιάζει, ως διευθύντρια του σχολείου πια, να έχει βρει τον σκοπό της. Στην συζήτησή τους μπαίνει κι ο Αντρέι που, ανησυχώντας πως κάτι έχουν με τον ίδιο και την γυναίκα του οι αδελφές του, έχει αποφασίσει να τους μιλήσει. Όμως αντ' αυτού καταλήγει να παραδέχεται πως ο δρόμος που έχει

διαλέξει, παρατώντας το όνειρο να γίνει καθηγητής πανεπιστημίου και συμβιβαζόμενος με την ζωή σε αυτήν την πόλη, δεν είναι αυτό που τον κάνει χαρούμενο. Ούτε ο γάμος του είναι πια χαρούμενος, καθώς η Νατάσα αποδεικνύεται μια επιφανειακή γυναίκα, που δεν μπορεί να καλύψει τις βαθύτερες συναισθηματικές ανάγκες του. Η πράξη κλείνει με την φήμη πως η πυροβολαρχία φεύγει απ' την πόλη τους και ο κίνδυνος να μείνουν μόνες, όπως λένε είναι προ των πυλών. Αυτός ο φόβος επαναφέρει στο προσκήνιο την Μόσχα, όνειρο που αν και απομακρύνεται, δεν έχει ξεθωριάσει.

Οι φήμες για μετακίνηση της πυροβολαρχίας επιβεβαιώνονται στην τελευταία πράξη, με τους στρατιώτες να ετοιμάζονται να φύγουν. Στην αυλή του σπιτιού των Πραζόρωφ, οι αδερφές αποχαιρετούν τους φίλους τους αξιωματικούς. Ο μόνος που μένει πίσω είναι ο Τούζενμπαχ, ο οποίος έχει παραιτηθεί από τον στρατό, και ετοιμάζεται να παντρευτεί την Ιρίνα που τον επέλεξε τελικά, από τον Σολιόνι. Αυτό που η Ιρίνα όμως δεν γνωρίζει είναι πως ο Σολιόνι προκάλεσε σε μονομαχία τον Τούζενμπαχ το προηγούμενο βράδυ, όταν τον συνάντησε στο θέατρο. Ανάμεικτα τα συναισθήματα. Η Μάσα είναι στεναχωρημένη που βλέπει τον Βερσίνιν και την διέξοδό της να φεύγει. Η Ιρίνα έχει μια ανεπαίσθητη ανησυχία με τον Τούζενμπαχ να αντιλαμβάνεται πως εκείνη συμβιβάζεται μαζί του και δεν είναι ερωτευμένη. Χωρίς να της πει γιατί, φεύγει για να συναντήσει τον Σολιόνι. Αν και άλλοι ξέρουν τι συνέβη το προηγούμενο βράδυ στο θέατρο κανείς δεν τον σταματά. Η Όλγα επιστρέφει από το σχολείο και πλέον είναι σχεδόν όλοι μαζεμένοι στον κήπο πίνοντας και λέγοντας αντίο. Ένας ένας οι στρατιωτικοί αποχωρούν. Μένουν πλέον μόνο οι τρεις αδελφές, ο Κουλίγκιν, ο Αντρέι με την Νατάσσα και τα παιδιά τους, και η Ανφίσα. Τα νέα της μονομαχίας φέρνει ο Τσεμπουτίκιν, ενημερώνοντας την Όλγα πως ο Σολιόνι σκότωσε τον Τούζενμπαχ. Με την τελευταία ελπίδα της για ευτυχία να χάνεται, η Ιρίνα κλαίει και μαζί της κλαίνει και οι αδελφές της. Όλες μαζί αγκαλιασμένες κλαίνει για την ζωή τους που πέρασε, για τις διεξόδους τους που χάθηκαν και που θα μείνουν εκεί, σε αυτήν την επαρχιακή πόλη, ανίκανες να κάνουν αυτό που τόσο επιθυμούσαν.



Ο ΒΥΣΣΙΝΟΚΗΠΟΣ

Ο Βυσσινόκηπος είναι το τελευταίο έργο του Τσέχωφ πριν πεθάνει. Παρουσιάστηκε επίσης από τον Στανισλάφσκι, στο Θέατρο Τέχνης της Μόσχας, τον Ιανουάριο του 1904. Το έργο ασχολείται με την μεταβατική περίοδο στην οποία βρισκόταν η Ρωσία. Πρόκειται για την εποχή κατά την οποία, με την κατάργηση της δουλοπαροικίας, οι ταξικές αποστάσεις αρχίζουν να μειώνονται. Η ανώτερη τάξη χάνει σταδιακά την δύναμή της και η κατώτερη σταδιακά ανέρχεται. Η πλοκή περιστρέφεται γύρω από τον Βυσσινόκηπο, ένα κομμάτι γης που ανήκει σε αριστοκρατική οικογένεια, η οποία όμως έχει πτωχεύσει και πρέπει να βρει τρόπο να το αξιοποιήσει. Όπως και τα προηγούμενα δύο έτσι και αυτό το έργο τοποθετείται στην ρωσική επαρχία. Κεντρικά πρόσωπα του έργου είναι:

Λιουμπόφ (Λιούμπα) Αντρέγιεβνα Ρανιέφσκαγια:

ιδιοκτήτρια κτήματος

Άνια: 17 χρονών, κόρη της

Βαρβάρα (Βάρια) Μιχαήλοβνα: 24 χρονών, θετή κόρη

Λεονίντ (Λιόνα) Αντρέγιεβιτς Γκαγέφ: αδελφός της Λιούμπα

Γερμολάι Αλεξέιτς Λοπάχιν: επιχειρηματίας

Πιοτρ (Πέτια) Σεργκέγιεβιτς Τροφίμωφ: φοιτητής, δάσκαλος γιου της Λιούμπα

Μπόρις Μπορίσοβιτς Συμεονώφ-Πιστσίκ: κτηματίας
Σαρλότα Ιβάνοβνα: γκουβερνάντα

Σεμιόν Παντελέγιεβιτς Γεπιχοντώφ: υπάλληλος – γραμματέας

Αβντότια Φιοντόροβνα Ντουινιάσσα: Υπηρέτρια

Φιρς Νικολάγιεβιτς: 87 χρονών, υπηρέτης

Γιάσα: Νεαρός υπηρέτης

(+ περαστικός, σταθμάρχης, υπάλληλος ταχυδρομείου, επισκέπτες, υπηρέτες)

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το έργο ξεκινά με την άφιξη της ιδιοκτήτριας, Λιούμπα, με την κόρη της Άνια στο κτήμα, μετά από πέντε χρόνια απουσίας. Προηγουμένως έμεναν στο Παρίσι. Η οικογένεια είναι στα όρια της πτώχευσης με το σπίτι και το κτήμα να μπαίνουν σε πλειστηριασμό, και η επιστροφή τους οφείλεται στην έλλειψη χρημάτων. Οι ταξιδιώτες φτάνουν στο σπίτι αργά το βράδυ, και προσπαθούν να τακτοποιηθούν, νοσταλγώντας τις μεγάλες δόξες του σπιτιού. Όλοι είναι χαρούμενοι που τους βλέπουν. Μόλις κάθονται ο Λοπάχιν θέτει το θέμα του πλειστηριασμού της περιουσίας και προτείνει την λύση να χωρίσουν το κτήμα σε κομμάτια και να τα νοικιάσουν σε παραθεριστές ώστε να διατηρήσουν το σπίτι. Αυτή η ιδέα φαίνεται όμως γελοία τόσο στην Λιούμπα όσο και στον αδερφό της, και ο Λοπάχιν εγκαταλείπει την συζήτηση για την ώρα. Η συζήτηση για το Παρίσι και όσα έχουν αλλάξει από τότε που έφυγαν διακόπτεται με την εμφάνιση του Τροφίμωφ. Η άφιξή του συγκινεί την Λιούμπα, καθώς ο Πιοτρ ήταν δάσκαλος του γιού της, που πνίγηκε στην λίμνη του κτήματος πριν πέντε χρόνια. Οι αναμνήσεις κατακλύζουν όλους. Σταδιακά αρχίζουν να αποσύρονται κουρασμένοι οι ταξιδιώτες και να αποχωρούν οι επισκέπτες. Η ανησυχία για το μέλλον της οικογένειας είναι διάχυτη στην ατμόσφαιρα, τι θα συμβεί αν δεν σωθεί το σπίτι από τον πλειστηριασμό; Πού θα πάνε όλοι;

Η δεύτερη πράξη βρίσκει τους χαρακτήρες να κάνουν βόλτα στην εξοχή, γύρω από το κτήμα. Η Σαρλότα, η Ντουιάσσα, ο Γιάσα κι ο Γεπιχοντώφ συζητούν ενώ τα αφεντικά τους έχουν απομακρυνθεί. Ο Γεπιχοντώφ έχει κάνει πρόταση γάμου στην Ντουιάσσα όμως εκείνη έχει γοητευτεί από τον υπηρέτη της κυρίας της, Γιάσα, που της μιλά για τα ταξίδια και την ζωή έξω απ' την Ρωσία. Η Λιούμπα με τον Γκάγκεφ και τον Λοπάχιν επιστρέφουν. Ο Λοπάχιν προσπαθεί να πείσει τους δύο γαιοκτήμονες να πάρουν μια απόφαση πριν τον πλειστηριασμό για να γλιτώσουν το σπίτι όμως εκείνοι αρνούνται να ακούσουν τις προτάσεις του, που τις θεωρούν «ανήθικες» όπως λένε, και τον αγνοούν. Η Λιούμπα αλλάζει την συζήτηση παρατηρώντας πως ο Λοπάχιν είναι μόνος και πως η Βάρια θα ήταν μια ιδανική σύζυγος για εκείνον. Εκείνος αποφεύγει να απαντήσει και σώζεται από την εμφάνιση του Φιρς και των παιδιών, Βάρια, Άνια και Τροφίμωφ. Η συζήτηση όλων διακόπτεται από

την εμφάνιση κάποιου περαστικού. Ο περαστικός ζητά οδηγίες για τον δρόμο προς τον σιδηροδρομικό σταθμό και χρήματα, αν τους περισσεύουν. Η Λιούμπα βγάζει και του δίνει ένα χρυσό νόμισμα, κίνηση που εξαγριώνει την Βάρια που δεν μπορεί να ανεχθεί τις σπατάλες της μητέρας της, την στιγμή που προσπαθεί να κάνει οικονομία και να συντηρήσει το σπίτι. Καθώς αρχίζει να πέφτει ο ήλιος, όλοι επιστρέφουν προς το σπίτι αφήνοντας μόνους την Άνια με τον Τροφίμωφ. Εκείνος της εξομολογείται ότι προσπαθούσε να απαλλαγεί από την Βάρια που τους ακολουθούσε παντού και να μείνουν μόνοι. Η Άνια συμφωνεί και απομακρύνονται μαζί, παρόλο που ακούγονται φωνές που την ψάχνουν.

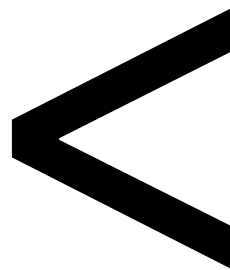
Η τρίτη πράξη τοποθετείται κάποιους μήνες αργότερα, την ημέρα της δημοπρασίας. Παρά τις δυσκολίες η Λιούμπα αποφασίζει να οργανώσει έναν χορό ξεδεύοντας τα τελευταία της χρήματα στις ετοιμασίες και στην ζωντανή ορχήστρα. Έχει καλέσει όλους τους «σημαντικούς» της πόλης. Όλοι χορεύουν ξεχνώντας τα προβλήματα. Η Λιούμπα προσπαθεί να πείσει την Βάρια να παντρευτεί τον Λοπάξιν, ο οποίος λείπει την δεδομένη στιγμή έχοντας πάει στον πλειστηριασμό. Ο Τροφίμωφ πειράζει την Βάρια κι αυτό θυμώνει την Λιούμπα. Στην αίθουσα του χορού η Σαρλότα κάνει κόλπα και την χειροκροτούν. Επιστρέφει ο Λοπάξιν από τον πλειστηριασμό κι όλη η προσοχή στρέφεται σε εκείνον. Ανακοινώνει στην Λιούμπα πως ο Βουσσινόκηπος πουλήθηκε, και πως τον αγόρασε εκείνος. Η Λιούμπα λιποθυμά. Όλοι μένουν σοκαρισμένοι. Ο Λοπάξιν ζητά ειρωνικά στους μουσικούς να παίξουν για να γιορτάσει την επιτυχία του, την καταστροφή του Βουσσινόκηπου και την ενοικιάσή του σε παραθεριστές, και αποχωρεί. Όλοι φεύγουν, η γιορτή σταματά και μένει μόνο η Λιούμπα να κλαίει με την Άνια να την παρηγορεί.

Η τελευταία πράξη είναι η στιγμή της αναχώρησης. Πλέον το στολισμένο σπίτι είναι γυμνό και τα λίγα πράγματα που έχουν μείνει καλύπτονται με σεντόνια. Βαλίτσες και μπαούλα συμπληρώνουν το τοπίο. Οι χωρικοί έχουν έρθει να αποχαιρετήσουν την Λιούμπα και όλους τους ενοίκους του σπιτιού. Ο Λοπάξιν χαρούμενος κερνάει ποτό τους μαζεμένους στο σαλόνι.

Όλοι φεύγουν. Ο Τροφίμωφ επιστρέφει στο πανεπιστήμιο στην Μόσχα για να ολοκληρώσει τις σπουδές του, η Λιούμπα με τον Γκάγεφ και τον Γιάσα θα πάνε στο Παρίσι, η Βάρια θα δουλέψει σε ένα σπίτι ως οικονόμος μερικές ώρες μακριά από το κτήμα αλλά

δεν θα επιστρέψει, η Άνια θα συνεχίσει το σχολείο στην
θεία που τους έστειλε χρήματα για να σώσουν το σπίτι.
Στο σπίτι μένει μόνο ο Φιρς, ο γέρος υπηρέτης, που
όλοι είπαν πως θα τον πήγαιναν στο νοσοκομείο αλλά
τελικά τον ξέχασαν εκεί. Μένει μόνος πάνω στην σκηνή
κλείνοντας το έργο.

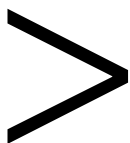
П А Р А Р Т Н М А 2





Μ Ε Τ Α Τ Ο Π Ι Σ Ε Ι Σ
Σ Τ Α Ε Ρ Γ Α Τ Ο Υ
Α Ν Τ Ο Ν Τ Σ Ε Χ Ω Φ

**Ανάλυση βασισμένη στο κείμενο της Mary Moylan Oppenheimer: "An analysis of form and vision in Chekhov's major plays" (1975). Master's Theses. Paper 779, by the Student Research at UR Scholarship Repository, University of Richmond, VA, USA



Ο ΘΕΙΟΣ ΒΑΝΙΑΣ

Στο πρώτο έργο που εξετάζεται, ο Τσέχωφ περιγράφει το εσωτερικό ταξίδι του Βάνια, κατά κύριο λόγο, από την ψευδαίσθηση στην πραγματικότητα. Στον θείο Βάνια ο εκτοπισμός είναι κυρίως ψυχολογικός. Έχει περάσει όλα του τα νεανικά χρόνια στην υπηρεσία του γαμπρού του, διαχειριζόμενος τις υποθέσεις και την περιουσία και στέλνοντας τα περισσότερα κέρδη σε εκείνον, που ζούσε στην Μόσχα την μεγάλη ζωή. Θεωρούσε όμως πως η υπηρεσία του αυτή στον σπουδαίο, για τον ίδιο, καθηγητή συνέβαλε στην σπουδαιότητα αυτή, και συνεπώς προσέφερε έργο που τον ικανοποιούσε και έδινε νόημα στην ζωή του. Με την άφιξη του καθηγητή στο σπίτι η άποψη του Βάνια αλλάζει, γίνεται ένας «μπαγιάτικος γέρος», μια «σοφή μούμια», όπως τον περιγράφει, που «γράφει περί τέχνης, αλλά από τέχνη δεν νιώθει τίποτα»⁴³. Βλέπει, λοιπόν όλη του την ζωή να έχει αναλωθεί σε κάτι που πλέον βρίσκει άσκοπο και χωρίς νόημα. Το μίσος ξεπερνά κάθε προηγούμενη εκτίμηση που του έτρεφε, και θεωρεί πως για όλα του τα λάθη φταίει ο καθηγητής, ξεχνώντας το μερίδιο ευθύνης που φέρει ο ίδιος για τις αποφάσεις του.

Για τον Βάνια όλο αυτό είναι μια τεράστια αδικία της ζωής. Ταυτόχρονα τον ζηλεύει, πράγμα που τον εκνευρίζει ακόμη περισσότερο. τόσο για την επαγγελματική και οικονομική του επιτυχία, όσο και για την επιτυχία του στις γυναίκες. Η νέα και όμορφη σύζυγος του Σερεμπριακώφ, Ελένα, είναι η κύρια πηγή τόσο της ζήλιας του Βάνια όσο και των κινητήριων συναισθημάτων όλου του έργου. Η ομορφιά της Ελένα, της οποίας το όνομα έχει επιλεγεί προσεκτικά από τον Τσέχωφ⁴⁴, είναι τέτοια που και μόνο η παρουσία της αυτό το διάστημα στην ζωή του σπιτιού εκτοπίζει τόσο τον Βάνια όσο και την Σόνια. Ο Βάνια εγκλωβίζεται σε έναν έρωτα χωρίς ανταπόκριση και η Σόνια χάνει κάθε ελπίδα να είναι με τον γιατρό Αστρώφ, καθώς η καλοσύνη και η απλότητά της επισκιάζεται στα μάτια του από την ομορφιά της Ελένα.

⁴³ Ο Θειος Βάνιας, μετάφραση: Ερρίκος Μπελιές, σελ. 15

⁴⁴ Αναφορά στην ωραία Ελένη του Τρωικού πολέμου, της οποίας η ομορφιά έγινε η αφορμή όλων των δεινών, του πόνου και των καταστροφών που υπέστη η Τροία.

Όσο περνάει το έργο ακολουθούμε τον Βάνια στην σταδιακή του συναισθηματική μετατόπιση. Στην πρώτη πράξη συνειδητοποιεί την ματαιότητα της ζωής του έως τώρα. Στην δεύτερη πράξη κάθε μικρή ελπίδα για ευτυχία χάνεται με την απόρριψη της Ελένα και κατηγορώντας και για αυτό τον καθηγητή, αυξάνεται το μίσος και ο φθόνος του για εκείνον. Στην τρίτη πράξη, μετά και την ολοκληρωτική απόρριψη της Ελένα (πρώτος εκτοπισμός), οδηγείται στο ξέσπασμα φτάνοντας στο τελικό στάδιο θυμού, όταν αντιλαμβάνεται πως ο καθηγητής ούτε τον υπολογίζει ούτε σέβεται τις θυσίες και τους κόπους του (δεύτερος εκτοπισμός). Στην τρίτη πράξη ολοκληρώνεται ο εκτοπισμός τόσο του Βάνια, όσο και εκείνος της Σόνια.

Η τέταρτη και τελευταία πράξη είναι η πράξη της συνειδητοποίησης. Ο Βάνια αντιλαμβάνεται πλέον πως για όλα αυτά δεν ευθύνεται μόνο ο Σερεμπριακόφ, αλλά και ο ίδιος. Φαίνεται πως η, έως τότε, υποφερτή ψευδαισθησή του έχει πλέον καταρρεύσει, και νοσταλγεί να επανέλθει η ζωή του σε μια τουλάχιστον υποφερτή, αν όχι ευτυχισμένη κατάσταση « Ας πάνε στο καλό!», λέει στον Αστρώφ, «Δεν μπορώ... Έχω ένα βάρος στην καρδιά. Εγώ τώρα πρέπει να βρω δουλειά να κάνω... όσο γίνεται πιο γρήγορα. Δουλειά, δουλειά!!»⁴⁵.

Αυτό που είναι έντονα αμφιλεγόμενο στον Θείο Βάνια είναι το τέλος του. Από τα λεγόμενα των χαρακτήρων όλα μοιάζουν να μπαίνουν στην θέση τους και η επίσκεψη ζευγαριού φαντάζει ένα διάλειμμα στην κανονικότητα του σπιτιού. Κάποιοι κριτικοί έχουν την άποψη ότι «αν και το έργο ολοκληρώνεται με όχι και τόσο αίσιο τέλος, η ατμόσφαιρα στο τέλος είναι «κομψή». Η κατάσταση μετατίθεται αντί να λυθεί. Στο τέλος της τέταρτης πράξης η ατμόσφαιρα επανέρχεται σε εκείνη της αρχής. Όλα ταρακουνήθηκαν αλλά τίποτα δεν άλλαξε. Η σημασία του επεισοδίου ήταν αμελητέα.»⁴⁶. Άλλοι, τείνουν προς την αντίθετη άποψη: «Η εισβολή αυτή άλλαξε τα πάντα. Η σχέση του Αστρώφ, της Σόνιας και του Βάνια δεν θα είναι ποτέ ξανά η ίδια. Κανείς τους δεν είναι ίδιος, επίσης. Είναι σαν ένας τυφώνας που πέρασε μέσα από τις ζωές τους και ανακάτεψε τα πάντα.»⁴⁷.

Ίσως όμως να πρόκειται τόσο για στασιμότητα όσο και αλλαγή⁴⁸. Εξωτερικά η ζωή μοιάζει να κινείται όπως πριν. Οι χαρακτήρες που δεν επηρεάστηκαν όπως η Μαρίνα ή η μητέρα του Βάνια θα συνεχίσουν την ζωή τους και εσωτερικά όπως και πριν.

⁴⁵ ο.π Ο Θείος Βάνιας, μετάφραση: Ερρίκος Μπελιές, σελ. 93

⁴⁶ Maurice Valency, *The Breaking String: The Plays of Anton Chekhov*, (New York: Oxford University Press, 1966), p. 181-182, 194

⁴⁷ David Magarshack. *Chekhov, The Dramatist*, (New York: Hill and Hang, 1960), p. 225

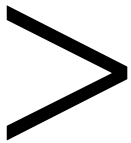
Όμως τα τρία «κεντρικά» πρόσωπα του έργου αν και εξωτερικά μένουν ίδιοι, εσωτερικά έχουν μετατοπιστεί. Η Σόνια είναι σίγουρα πιο θλιμμένη κι έχει χάσει την ζωντάνια της. Ακόμη κι ο Αστρώφ, που εξ αρχής έχει αναγνωρίσει την επικινδυνότητα της ομορφιάς της Ελένα, πράγμα που οι άλλοι αντιλήφθηκαν πολύ αργότερα, έχει επηρεαστεί από την παρουσία της. Η μεγαλύτερη αλλαγή βέβαια βρίσκεται στον Βάνια ο οποίος είναι αλλοιωμένος από την αρχή του έργου και αλλάζει και μέσα σε αυτό. Στο τέλος του έργου έχει εκτοπιστεί συναισθηματικά, προς μια αληθινή πραγματικότητα, απαλλαγμένος από την αρχική του ψευδαίσθηση.

Αυτή η συναισθηματική μετατόπιση από πράξη σε πράξη ακολουθείται και νοητά με την μετακίνηση των προσώπων από χώρο σε χώρο. Ο Τσέχωφ μοιάζει να κινεί τις πράξεις του προς τον χώρο του Βάνια. Ξεκινά την πρώτη πράξη στον δημόσιο χώρο της αυλής του κτήματος. Στην συνέχεια μεταφέρεται, στην δεύτερη πράξη, στο εσωτερικό του σπιτιού σε έναν ιδιωτικό αλλά για τα δεδομένα του σπιτιού σχετικά δημόσιο χώρο την τραπεζαρία, ενώ στην τρίτη πράξη κινείται ακόμη πιο βαθιά στο εσωτερικό σαλόνι κοντά στα δωμάτια. Όλη η παραπάνω διαδρομή έχει ως τελικό προορισμό τον προσωπικό χώρο του Βάνια. Όπως λοιπόν ο Βάνιας κινείται από την ψευδαίσθηση προς την συνειδητοποίηση, έτσι κινείται και η ροή του έργου από το γενικό, δημόσιο και ανοιχτό σε όλους χώρο, στον ειδικό, ιδιωτικό και κλειστό χώρο του Βάνια.

⁴⁶ Maurice Valency, *The Breaking String: The Plays of Anton Chekhov*, (New York: Oxford University Press, 1966), p. 181-182, 194

⁴⁷ David Magarshack, *Chekhov, The Dramatist*, (New York: Hill and Hang, 1960), p. 225

⁴⁸ ο.π Oppenheimer, Mary Moylan, σελ. 96



ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΑΔΕΛΦΕΣ

Στις Τρεις Αδελφές το ζήτημα είναι πιο περίπλοκο από τον θείο Βάνια, καθώς πρόκειται τόσο για φυσικό όσο και για ψυχολογικό εκτοπισμό. Όμως ο εκτοπισμός/μετατόπιση δεν είναι εμφανής εξ αρχής στον θεατή. Ενώ η πρώτη πράξη, στον θείο Βάνια χρησιμοποιείται για να εισάγει τον θεατή στο θέμα, στις Τρεις Αδελφές, ο Τσέκωφ χρησιμοποιεί την πρώτη πράξη, ως πράξη παρουσίασης των σύνθετων χαρακτήρων και των ιστοριών τους. Αρχικά παρουσιάζει τις τρεις αδελφές και το πόσο δυσarreστημένες είναι από τις επιλογές τους, εκτός από την Ιρίνα, που ως μικρότερη έχει μια πιο εύθυμη διάθεση και ανυπομονεί για το μέλλον. Επίσης τίθεται για πρώτη φορά και το ζήτημα που απασχολεί τις αδελφές σε όλη την διάρκεια του έργου: η λαχτάρα τους να επιστρέψουν στην Μόσχα. Για εκείνες η πόλη που ζουν έχει όλα τα χαρακτηριστικά μιας επαρχιακής πόλης: «είναι αποθαρρυντική στην μικρότητά της, προκατειλημμένη, οπισθοδρομική και βαρετή»⁴⁹. Όλο το έργο συνδέεται με την Μόσχα ως κάτι ανώτερο και καλύτερο, αλλά για κάποιον λόγο ανούσια άπιαστο, καθώς το μόνο που χρειάζεται να κάνουν είναι να κλείσουν ένα εισιτήριο, να πάρουν το τρένο και να πάνε⁵⁰. Στην συνέχεια, παρουσιάζει και όλους τους υπόλοιπους χαρακτήρες⁵¹ σταδιακά, με την άφιξή τους στο σπίτι, και κάνουν μια σημαντική είσοδο. Όλοι με εξαίρεση την Νατάσσα, που είναι ξεχωριστή. Θα είναι η βασική αιτία της μετατόπισης που θα βιώσουν οι αδελφές στην συνέχεια, αλλά και η προσωποποίηση της επαρχιακής πόλης όπου ζουν⁵². Είναι μια ντόπια κοπέλα που από τα σχόλια των αδελφών Είναι μια ντόπια κοπέλα που από τα σχόλια των αδελφών αντιλαμβανόμαστε πως δεν τους είναι συμπαθής: «Είναι απλώς για κλάματα!», λέει η Μάσα και συνεχίζει, «Δεν μπορεί ο Αντρέι να έχει ερωτευτεί τέτοια κοπέλα, δεν το δέχομαι αυτό... έχει τέλος πάντων ένα στοιχειώδες γούστο. Στ' αστεία το κάνει για να πειράξει εμάς»⁵³. Η Νατάσσα μπαίνει βιαστικά στην σκηνή, αργοπορημένη, λίγο εκτός τόπου και με ακατάλληλο ντύσιμο που σχολιάζεται τονίζοντας πόσο κατώτερη την θεωρούν.

Ο Τσέκωφ αναδεικνύει την σημασία του ρόλου της Νατάσσα αμέσως μετά, ξεκινώντας την δεύτερη πράξη με την ίδια. Δεν είναι πλέον εκτός τόπου, αλλά κινείται

⁴⁹ ο.π. Oppenheimer, Mary Moylan, "σελ. 110

⁵⁰ ο.π. Corrigan, Robert, p, xii

⁵¹ Οι τρεις αδελφές, ο αδελφός τους Αντρέι, για τον οποίο έχουν πολύ υψηλές προσδοκίες, ο Τσεμπουτίκιν, ένας ξεπεσμένος γέρος γιατρός και παλιός φίλος της οικογένειας, ο Κουλίγκιν, καθηγητής και σύζυγος της Μάσα, και τρεις αξιωματικοί του στρατού ο Σολιόνι, ο Τούζενμπαχ και ο Βερσίνιν.

⁵² ο.π Oppenheimer, Mary Moylan, σελ. 115

⁵³ ο.π Οι Τρεις Αδελφές, μετάφραση: Ερρίκος Μπελιές, σελ. 26

στο σπίτι σαν να της ανήκει, παίρνοντας αποφάσεις και αλλάζοντας καταστάσεις όπως επιθυμεί. Κάθε της κίνηση εκτοπίζει από την κεφαλή του σπιτιού τις αδελφές, διεκδικώντας την θέση τους. Ταυτόχρονα και η ψυχολογική κατάσταση των αδελφών αλλάζει. Η Όλγα εξακολουθεί να θεωρεί πως μόνο στην Μόσχα θα βρει εργασία αντίξια του επιπέδου της. Η Μάσα φαίνεται πιο χαρούμενη, αλλά είναι εγκλωβισμένη σε μια παράνομη σχέση χωρίς μέλλον, με τον αντισυνταγματάρχη Βερσίνιν. Η Ιρίνα από την αισιόδοξη νέα της πρώτης πράξης που ονειρευόταν το μέλλον, χάνει σταδιακά την ελπίδα να ερωτευτεί και, αν και βρίσκει δουλειά, δεν βρίσκει την πραγμάτωση που αναζητούσε από αυτήν, και νοσταλγεί και πάλι τη Μόσχα όπου την περιμένει μια ιδανική ζωή.

Η τρίτη πράξη είναι και η πράξη της κορύφωσης, καθώς τόσο η ψυχολογική όσο και η φυσική μετατόπιση είναι απολύτως εμφανής. Η Νατάσσα με την συμπεριφορά της φαίνεται πως εδραιώνεται, είναι πλέον η κυρία του σπιτιού, πράγμα που υπογραμμίζεται και από την φράση της στην Όλγα: «Εσύ στο Γυμνάσιο, εγώ στο σπίτι εσύ στα μαθήματα, εγώ στο νοικοκυριό»⁵⁴. Έχει επιτύχει να τις περιορίσει σε ένα δωμάτιο και να τους αποσπάσει κάθε δικαίωμα στις αποφάσεις του σπιτιού. Ταυτόχρονα γίνεται ξεκάθαρη η αδυναμία των αδελφών ξεκάθαρη η αδυναμία των αδελφών να καθορίσουν την ζωή τους. Η Ιρίνα αναρωτιέται που έχουν πάει οι ελπίδες της και τα όνειρά της⁵⁵. Η Όλγα έχοντας και η ίδια απογοητευτεί και χωρίς κάποιον να την πολιορκεί, συμβουλεύει την Ιρίνα να παντρευτεί τον Τούζενμπαχ, αφού ο γάμος δεν έχει να κάνει με τον έρωτα αλλά με ένα καθήκον. Σε αντίθεση με αυτή τη συμβουλή, έρχεται η δήλωση της Μάσα πως αγαπάει τον Βερσίνιν και πως δεν ξέρει τι να κάνει. Δυστυχισμένη σε έναν βιαστικό γάμο ξέρει πως η μόνη της διέξοδος για ευτυχία είναι ανέφικτη και απελπίζεται. Μόνο η Μόσχα και πάλι θα τη σώσει.

Η τέταρτη πράξη είναι όπως και στο προηγούμενο η στιγμή της συνειδητοποίησης. Ο Τσέχωφ δείχνει πλέον ξεκάθαρα πως οι αδελφές έχουν «ευγενικά εκδιωχθεί» από το σπίτι, τοποθετώντας την Νατάσσα μέσα στο σπίτι και ψηλά, και τις αδελφές έξω στην αυλή. Ο φυσικός εκτοπισμός είναι πλέον φανερός. Το όνειρο για την Μόσχα έχει ξεθωριάσει όπως φαίνεται και από τα λόγια της Ιρίνα: «Για αυτό και το πήρα απόφαση: αν δεν είναι γραφτό μου να πάω στην Μόσχα, δεν θα

⁵⁴ ο.π. Οι Τρεις Αδελφές, μετάφραση: Ερρίκος Μπελιές, σελ. 80

⁵⁵ «Είμαι μόλις είκοσι-τεσσάρων χρονών, έχω πολλά χρόνια που δουλεύω κι όμως νιώθω το μυαλό μου να 'χει στερέψει, κι εγώ η ίδια έχω στεγνώσει, αδυνάτισα, ασχήμυνα, γέρασα και τίποτα καμία ικανοποίηση, και τα χρόνια περνάνε και νιώθω να χάνεται μακριά η αληθινή, η ωραία ζωή, κι εγώ συνέχεια να προχωρώ προς την άβυσσο», ο.π. Οι Τρεις Αδελφές, μετάφραση: Ερρίκος Μπελιές, σελ. 91-92

σκάσω κιόλας. Όλα είναι θέλημα θεού.....Και ξαφνικά σαν να έβγαλε η ψυχή μου φτερά, ξανάγινα χαρούμενη και ξαναβρήκα την όρεξη για δουλειά»⁵⁶. Παράλληλα η πυροβολαρχία, η μόνη τους διέξοδος, φεύγει από την πόλη και μαζί της παίρνει και την νησίδα πολιτισμού που ήταν ο κοινωνικός τους κύκλος. Με την αναχώρηση έρχεται και η συνειδητοποίηση: «Μας φεύγουν όλοι, μας αφήνουν.... Μείναμε μόνες...», λέει η Μάσα και συνεχίζει με ένα ίχνος ελπίδας, «Μείναμε μόνες και πρέπει να αρχίσουμε μια καινούρια ζωή. Πρέπει να ζήσουμε... Πρέπει να ζήσουμε...»⁵⁷. Στις τελευταίες φτάσεις των προσώπων του έργου φαίνεται αυτή η μικρή ελπίδα πως το μέλλον θα είναι καλύτερο: «Θα έρθει ο καιρός που θα καταλάβουμε γιατί γίνονται όλα αυτά, γιατί τόσα βάσανα.... Προς το παρόν πρέπει να ζήσουμε και να δουλέψουμε», αναφέρει η Ιρίνα χρησιμοποιώντας την δουλειά ως διέξοδο, ενώ η Όλγα ελπίζει σε κάτι μεγαλύτερο πολύ μετά από εκείνες: «Ευτυχία και ειρήνη θα απλωθούν στην γη κι ο κόσμος θα μνημονεύει με καλοσύνη όλους εμάς που ζούμε τώρα και θα μας ευλογεί. Αγαπημένες μου αδελφές, η ζωή μας δεν έχει τελειώσει ακόμη. Θα ζήσουμε...»⁵⁸.

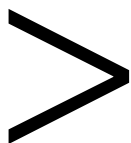
Στις τρεις αδελφές λοιπόν ο εκτοπισμός είναι τόσο φυσικός όσο και ψυχολογικός. Η άφιξη της Νατάσσας και η συμπεριφορά της εκτοπίζει τις αδερφές, απομακρύνοντας και τέλος διώχνοντάς τες από το σπίτι, και παίρνοντας την θέση τους. Παράλληλα το έργο περιγράφει την διαδικασία που περνούν μέχρι να ανακαλύψουν την «απόλυτη ματαιότητα της ψευδαισθησης και την απόλυτα αναπόφευκτη απογοήτευση ως μέρος της ανθρώπινης φύσης»⁵⁹, όπως και στον θείο Βάνια. Κάθε μια από τις τρεις αδελφές κάνει αυτή τη διαπίστωση στον δικό της χρόνο. Η Όλγα ως μεγαλύτερη έχει πάψει να ονειρεύεται εξ αρχής και η άνοδος της στο αξίωμα της διευθύντριας την κρατά δέσμια του τόπου που τόσο πολύ ήθελε να ξεφύγει απομακρύνοντάς την από το όνειρο της Μόσχας. Η Μάσα βιώνει τον δικό της εκτοπισμό καθώς είχε αποδεχθεί την διέξοδο που της παρείχε ο Βερσίνιν, ακόμη κι αν δεν ήταν η ιδανική, και όταν εκείνος αναγκάζεται να φύγει εκείνη χάνει κάθε ελπίδα πια για ευτυχία. Το μόνο που τελικά της μένει είναι η δουλειά στην οποία στρέφεται αναζητώντας την ικανοποίηση και το νόημα του να συνεχίσει να ζει.

⁵⁶ ο.π. Οι Τρεις Αδελφές, μετάφραση: Ερρίκος Μπελιές, σελ. 105-106

⁵⁷ ο.π. Οι Τρεις Αδελφές, μετάφραση: Ερρίκος Μπελιές, σελ. 125

⁵⁸ ο.π. Οι Τρεις Αδελφές, μετάφραση: Ερρίκος Μπελιές, σελ. 126

⁵⁹ ο.π. Oppenheimer, Mary Moylan, σελ. 117



Ο ΒΥΣΣΙΝΟΚΗΠΟΣ

Όπως και στα δύο προηγούμενα έργα, έτσι και στον Βυσσινόκηπο ο εκτοπισμός είναι εμφανής. Θα μπορούσε να παρατηρηθεί ίσως πως πρόκειται και για τον πιο ξεκάθαρο εκτοπισμό. Μια αριστοκρατική οικογένεια βρίσκεται στα όρια της πτώχευσης, και χάνει το τελευταίο και σημαντικότερο κτήμα της σε πλειστηριασμό. Ο Βυσσινόκηπος αγοράζεται από τον γιό ενός πρώην δουλοπαροίκου τους, και καταστρέφεται για να γίνει κτήματα για παραθεριστές. Το ζήτημα στον Βυσσινόκηπο όμως είναι ότι εξ αρχής γίνεται γνωστό τι πρόκειται να συμβεί. Η πτώχευση είναι υπαρκτή και ο πλειστηριασμός επίκειται, και αν και αναζητούνται κάποιες λύσεις, φαντάζει αναπόφευκτο, ακόμη και λογικό, ή επόμενο.

Όπως και στα υπόλοιπα έργα, έτσι κι εδώ, ο Τσέχωφ ξεκινά με μια άφιξη, την άφιξη της ιδιοκτήτριας, Λιούμπα, και της κόρης της, Άνια, στο κτήμα. Η άφιξη όμως δεν είναι τόσο αρχή όσο επιστροφή στο παλιό και στην αντιμετώπιση των ξεχασμένων προβλημάτων⁶⁰. Η χαρά της επιστροφής τους επισκιάζει αρχικά την ανησυχία για το μέλλον και την λύπη της απώλειας που έρχεται. Βέβαια, γίνεται συζήτηση για το βασικό πρόβλημα, χαλώντας κάπως το κέφι. Ο Λοπάχιν παρουσιάζει μια λύση που θα μπορούσε να σώσει την ιδιοκτησία και την οικογένεια: «Αν λοιπόν ο Βυσσινόκηπος και η έκταση που φτάνει κοντά στο ποτάμι χωριστεί σε μικρά οικόπεδα για εξοχικές κατοικίες και τα νοικιάσουμε σε παραθεριστές, θα έχετε εισόδημα το λιγότερο εικοσιπέντε χιλιάδες ρούβλια τον χρόνο»⁶¹, δεν δέχονται να ακούσουν. Για τους ιδιοκτήτες, ο Βυσσινόκηπος είναι κάτι το εξαιρετικό: «Σε όλη την περιφέρειά μας, εάν υπάρχει κάτι πραγματικά εξαιρετικό αυτό είναι σίγουρα ο Βυσσινόκηπος», αναφέρει η Λιούμπα, ενώ ο αδελφός της, Γκάγεφ, προσθέτει: «Αυτόν το κήπο τον γράφει ακόμη και το Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό»⁶², θέλοντας να τονίσει την σπουδαιότητά του. Βλέπουν τον Βυσσινόκηπο όχι ως μια ιδιοκτησία που πρέπει να διαχειριστούν αλλά τον

⁶⁰ ο.π. Oppenheimer, Mary Moylan, σελ. 149

⁶¹ ο.π. Ο Βυσσινόκηπος, μετάφραση: Ερρίκος Μπελιές, σελ. 24

⁶² ο.π. Ο Βυσσινόκηπος, μετάφραση: Ερρίκος Μπελιές, σελ. 25

ταυτίζουν με την ζωή τους, που δεν θα την πωλούσαν ή θα την κατέστρεφαν ούτε θα την διαμοίραζαν⁶³.

Παρά τον επικείμενο εκτοπισμό, για τον οποίο όλοι μοιάζουν να γνωρίζουν και να αναζητούν λύσεις αλλά κανείς δεν βρίσκει κάποια, η συμπεριφορά των αριστοκρατών δεν αλλάζει. Τόσο η ιδιοκτήτρια, Λιούμπα, όσο και ο αδερφός της, Γκάγεφ, ζουν και συμπεριφέρονται σαν να μην έχει αλλάξει τίποτα και κάπως διαμαγείας τα πάντα λυθούν. Βέβαια, αρχίζουν να παρατηρούν αλλαγές στον κόσμο τους από την πρώτη πράξη: «Μέχρι πρόσφατα στα χωριά έβλεπες μόνο άρχοντες και μουζικούς, αλλά τώρα ξεφυτρώσανε και οι παραθεριστές»⁶⁴, λέει η Λιούμπα, όμως ακόμη και μετά τις παρατηρήσεις αυτές, δεν φαίνεται να τους αναγκάζουν να αλλάξουν. Δεν υπάρχει συνεπώς η σταδιακή απογοήτευση των χαρακτήρων που βιώνουν τον εκτοπισμό, όπως απογοητεύεται ο Βάνια, ή αντιλαμβάνεται την ματαιότητα της ύπαρξης η Ιρίνα. Στον Βουσσινόκηπο, κατά την διάρκεια των επόμενων πράξεων η Λιούμπα μοιάζει να αποδέχεται την αλλαγή και την καταστροφή, ως κάτι που άξιζε να συμβεί, ως κάποια θεία τιμωρία για όλα τα κακά που έχει κάνει στην ζωή της: «Πολλές αμαρτίες.... Θεέ μου, Θεέ μου, λυπήσου με, συγχώρεσε τις αμαρτίες μου και μην με τιμωρείς άλλο!»⁶⁵.

Οι στιγμές συνειδητοποίησης όμως είναι λίγες καθώς συνολικά κυριαρχεί μια ψευδαίσθηση στο μυαλό των κεντρικών χαρακτήρων. Μια συνειδητή απόφαση που έχουν πάρει να αγνοήσουν αυτό που έρχεται, ίσως με την λογική πως αν αγνοηθεί, το πρόβλημα θα φύγει μόνο του ή θα λυθεί μαγικά. Και η κορύφωση της ψευδαίσθησης αλλά ταυτόχρονα και η κατάρρευσή την βρίσκεται στην τρίτη πράξη. Η διοργάνωση ενός χορού την ημέρα του πλειστηριασμού, με ζωντανή μουσική και πολλούς καλεσμένους είναι ο τρόπος που επιλέγει ο Τσέχωφ για να αναδείξει την ψευδαίσθηση αυτή. Και στο σημείο της κορύφωσης της ψευδαίσθησης επιλέγει να την καταρρίψει με τα νέα του πλειστηριασμού, τονίζοντας πως «οι άνθρωποι έχουν πολλούς τρόπους να δημιουργήσουν ψευδαισθήσεις, όμως η χρησιμότητά τους είναι προσωρινή καθώς τους καλύπτουν και τους προστατεύουν από την συνειδητοποίηση της μοίρας τους όμως αδυνατούν να την ανατρέψουν»⁶⁶.

Πριν από αυτά τα νέα το μόνο που μοιάζει πραγματικά να απασχολεί τους χαρακτήρες είναι ένα προξενικό: να παντρευτεί η Βάρια, η θετή κόρη της Λιούμπα, τον Λοπάχιν.

⁶³ ο.π. Oppenheimer, Mary Moylan, σελ. 159

⁶⁴ ο.π. Ο Βουσσινόκηπος, μετάφραση: Ερρίκος Μπελιές, σελ. 27

⁶⁵ ο.π. Ο Βουσσινόκηπος, μετάφραση: Ερρίκος Μπελιές, σελ. 49-50

⁶⁶ ο.π. Oppenheimer, Mary Moylan, σελ. 165

Πριν από αυτά τα νέα το μόνο που μοιάζει πραγματικά να απασχολεί τους χαρακτήρες είναι ένα προξενικό: να παντρευτεί η Βάρια, η θετή κόρη της Λιούμπα, τον Λοπάχιν. Από την πρώτη πράξη φαντάζει να είναι το πιο σημαντικό θέμα ακόμη κι από το γεγονός ότι χάνουν τα πάντα. Τόσο καλλιεργείται αυτή η ιδέα που στο τέλος χαρακτήρες και θεατές ανυπομονούν να συμβεί. Ο εκτοπισμός από ιδέα γίνεται πραγματικότητα στο τέλος της τρίτης πράξης με τα νέα που φέρνει ο Λοπάχιν. Ο τρόπος που παραθέτει ο Τσέχωφ την συζήτηση, χωρίς περιττά λόγια, απλές και λίγες λέξεις, την αναγάγει στην σημαντικότερη συζήτηση όλου του έργου, εκεί όπου η ψευδαισθηση ότι έστω και δια μαγείας κάτι θα γίνει κι όλα θα σωθούν, καταρρέει σε μερικές γραμμές:

«Πιστοίκ: Τι έγινε στη δημοπρασία; Θα μας πείτε επιτέλους;

Λιούμπα: Ο Βυσσινόκηνπος... Πουλήθηκε;

Λοπάχιν: Πουλήθηκε

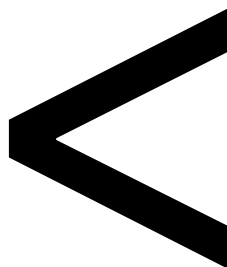
Λιούμπα: Και ποιος τον αγόρασε;

Λοπάχιν: Εγώ»⁶⁷

Ο μεγαλύτερος εκτοπισμός δεν συμβαίνει τελικά επειδή χάνεται η περιουσία τους στον πλειστηριασμό αλλά γιατί την αγοράζει κάποιος σαν τον Λοπάχιν, γιος μουζίκου, ένας κατώτερος τους. Δεν εκτοπίζονται μόνο από το σπίτι τους, αλλά και από την θέση τους στην κοινωνία, καθώς αντικαθίστανται από έναν άνθρωπο ουσιαστικά για εκείνους δούλο.

Φτάνοντας στην τέταρτη πράξη, το έργο ολοκληρώνεται με την αναχώρηση. Σταδιακά αποχωρούν όλοι από το σπίτι, όπως και στις Τρεις Αδελφές που ολοκληρώνονται με τον αποχαιρετισμό. Ταυτόχρονα ετοιμάζεται να καταστραφεί και ο Βυσσινόκηνπος, και μοιάζει σαν ολοκλήρωση ενός κύκλου ζωής αφού στην πρώτη πράξη της άφιξης περιγράφεται ως ανθισμένος. Το τέλος για κάποιους είναι η αρχή για κάποιους άλλους, καθώς για τον Λοπάχιν τώρα ξεκινά η αξιοποίηση του σπιτιού. Και πάλι φαίνεται πως παρά τα σχόλια κάποιων αναμνήσεων όλοι έχουν αποδεχθεί την κατάσταση και την μοίρα τους. Χωρίς μεγάλες δηλώσεις για το μέλλον αλλά ούτε για το παρελθόν ετοιμάζονται για την αναχώρηση.

⁶⁷ ο.π. Ο Βυσσινόκηνπος, μετάφραση: Ερρίκος Μπελιές, σελ. 83-84





ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Bowler, Lisa Marie (2015) Theatre Architecture as Embodied Space: A Phenomenology of Theatre Buildings in Performance. Munich: Doctorate, Ludwig Maximilians University edoc.ub.uni-muenchen.de ñ Academia.edu

Bradwell, Mike (2019), Stage Design, Abstract: The Art of Design, Netflix Documentary

Brook, Peter (1968) The Empty Space: A Book about the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate, New York: Touchstone 1996

Brustein, Robert, The Theater of Revolt (Boston: Little, Brown and Company, 1964)

Corrigan, Robert, Anton Chekhov, Six Plays: New English versions and Introductions, Holt, Rinehard and Winston, New York, 1962

Delvin, Es (2019), Stage Design, Abstract: The Art of Design, Netflix Documentary

Ganz, Arthur, Arrivals and departures: The meaning of journey in the major plays of Anton Chekhov, Drama Survey V (1966)

Herrmann, Max (1931), The Theatrical Experience of Space, quoted by Bowler, Lisa Marie (2015) Theatre Architecture as Embodied Space: A Phenomenology of Theatre Buildings in Performance. Munich: Doctorate, Ludwig Maximilians University, Academia.edu

Howard, Pamela (2006) Τι είναι σκηνογραφία; Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο

Magarshack, David Chekhov, The Dramatist, (New York: Hill and Hang, 1960)

Miller, J., 'Directing the Classics', ABC broadcast of Adelaide Festival Talk, n.d., αναφέρεται από Borny, Geoffrey, Interpreting Chekhov, Australian National University E Press, 2006, The Australian National University Canberra ACT 0200, Australia

McAuley, Gay (2000) Space in Performance: Making Meaning in the Theatre (1st pbk. ed): University of Michigan Press, Ann Arbor

Oppenheimer, Mary Moylan, "An analysis of form and vision in Chekhov's major plays" (1975). Master's Theses. Paper 779, by the Student Research at UR Scholarship Repository, University of Richmond, VA, USA

Troyat, Henri, Τσέχωφ, Μετάφραση: Θωμάς Σκάσης, Βιογραφίες Libro, 2001

Valency, Maurice, The. Breaking String: The Plays of Anton Chekhov, (New York: Oxford University Press, 1966)

Willes, David (2003) A Short Story of Western Performance Space. New York: Cambridge University Press,

Γιάμβρια, Νικολέτα, Σπανού, Λουκία, Ανακαίνιση και Αποκατάσταση Εθνικού Θεάτρου, Τμήμα Πολιτικών Δομικών Έργων, Σχολή Τεχνολογικών Εφαρμογών, ΤΕΙ Πειραιά

Κόκκος, Γιάννης (1998) Ο σκηνογράφος κι ο ερωδιός, Αισθητικά δοκίμια, Αθήνα: Καστανιώτη

Μάρκου Γ., Οι Παραστάσεις σε μη Θεατρικούς Χώρους στην σύγχρονη Ελλάδα, Μεταπτυχιακό: Η θεατρική παράσταση, θεωρία, ιστορία και πρακτική. Κατεύθυνση Σκηνογραφίας, Τμήμα Θεάτρου, Σχολή Καλών Τεχνών, ΑΠΘ

Μαρτινίδης, Πέτρος. (1999) Μεταμορφώσεις του Θεατρικού Χώρου. Αθήνα: Νεφέλη

Μπάρκας Ν. Σημειώσεις από τις παραδόσεις του μαθήματος «Θεατρικός Χώρος & Τεχνολογία», Εισαγωγή στην Ιστορία του Θεατρικού Χώρου, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Πολυτεχνική Σχολή, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης

Παπανδρέου Ν. (1989), Περί θεάτρου, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, σελ. 25

Πεφάνης, Γιώργος (2008) Οι Μεταμορφώσεις των Θεατρικών Χώρων, Θέατρο σε Εναλλακτικούς Χώρους, Academia.edu

Η Λ Ε Κ Τ Ρ Ο Ν Ι Κ Ε Σ Π Η Γ Ε Σ

Εθνικό θέατρο, Ιστορικά στοιχεία, Ιστοσελίδα Εθνικού Θεάτρου, Ανάκτηση: 25.09.2020 <https://www.n-t.gr/el/knowus/history>

Αρχείο θεάτρου Πορεία, Τρεις Αδελφές <https://porei-atheatre.com/plays/treis-aderfes/>

Τσέχωφ ο ανατόμος της ανθρώπινης ψυχής, Τηχς Ανεξάρτητη Ενημέρωση, Στήλη Σαν Σήμερα ημ.αναρτ.: 02/07/2019

Μ Ε Τ Α Φ Ρ Α Σ Ε Ι Σ Τ Ω Ν Κ Ε Ι Μ Ε Ν Ω Ν

Άντον Τσέχωφ, Ο Θείος Βάνιας, μετάφραση: Ερρίκος Μπελιές, Εκδόσεις Ηριδανός

Άντον Τσέχωφ, Οι Τρεις Αδελφές, μετάφραση: Ερρίκος Μπελιές, Εκδόσεις Ηριδανός

Άντον Τσέχωφ, Ο Βυσσινόκηπος, μετάφραση: Ερρίκος Μπελιές, Εκδόσεις Ηριδανός





ΠΑΔΑ ΣΕΤΠ ΤΜΗΜΑ ΕΣΩΤΕΡΙΚΗΣ ΑΡΧ
ΘΕΙΟΣ ΒΑΝΙΑΣ ДЯДЯ ВАНЯ ΘΕΙΟΣ ΒΑΝΙΑΣ ДЯДЯ В
ΤΡΙ СЕСТРЫ ΤΡΕΙΣ ΑΔΕΛΦΕΣ ΤΡΙ СЕСТРЫ ΤΡΕ
Й САД ВΥΣΣΙΝΟΚΗΠΟΣ ВИШНЁВЫЙ САД ВΥΣΣΙΝΟΚΗΠΟΣ ВИ
ΘΕΙΟΣ ΒΑΝΙΑΣ ДЯДЯ ВАНЯ ΘΕΙΟΣ ΒΑΝΙΑΣ ДЯДЯ ВАНЯ Θ
ΤΡΙ СЕСТРЫ ΤΡΕΙΣ ΑΔΕΛΦΕΣ ΤΡΙ СЕСТРЫ ΤΡΕΙΣ ΑΔ
Д ВΥΣΣΙΝΟΚΗΠΟΣ ВИШНЁВЫЙ САД ВΥΣΣΙΝΟΚΗΠΟΣ ВИШНЁ
ΘΕΙΟΣ ΒΑΝΙΑΣ ДЯДЯ ВАНЯ ΘΕΙΟΣ ΒΑΝΙΑΣ ДЯДЯ ВАНЯ ΘΕΙΟΣ Β
ΤΡΙ СЕСТРЫ ΤΡΕΙΣ ΑΔΕΛΦΕΣ ΤΡΙ СЕСТРЫ ΤΡΕΙΣ ΑΔΕΛΦΕ
ЁВЫЙ САД ВΥΣΣΙΝΟΚΗΠΟΣ ВИШНЁВЫЙ САД ВΥΣΣΙΝΟΚΗΠΟΣ
ΘΕΙΟΣ ΒΑΝΙΑΣ ДЯДЯ ВАНЯ ΘΕΙΟΣ ΒΑΝΙΑΣ ДЯДЯ ВАНЯ ΘΕΙΟΣ
ΤΡΙ СЕСТРЫ ΤΡΕΙΣ ΑΔΕΛΦΕΣ ΤΡΙ СЕСТРЫ
ВИШНЁВЫЙ САД ВΥΣΣΙΝΟΚΗΠΟΣ ВИШНЁВЫЙ С
ΘΕΙΟΣ ΒΑΝΙΑΣ ДЯДЯ ВАНЯ ΘΕΙΟΣ ΒΑΝΙΑΣ ДЯДЯ ВАН
ΤΡΙ СЕСТРЫ ΤΡΕΙΣ ΑΔΕΛΦΕΣ ΤΡΙ СЕСТРЫ ΤΡΕΙΣ ΑΔΕΛΦΕΣ
ВИШНЁВЫЙ САД ВΥΣΣΙΝΟΚΗΠΟΣ ВИШНЁВЫЙ САД В
ΘΕΙΟΣ ΒΑΝΙΑΣ ДЯДЯ ВАНЯ ΘΕΙΟΣ ΒΑΝΙΑΣ ДЯДЯ ВАНЯ Θ
ΣΚΗΝΙΚΕΣ-ΧΩΡΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΤΡΙΑ ΕΡΓΑ ΤΡΕΙΣ ΣΚΗΝΙΚΕΣ-Χ
ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΤΡΙΑ ΕΡΓΑ ΤΡΕΙΣ ΣΚΗΝΙΚΕΣ-ΧΩΡΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ