

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών Και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Θεατρικών Σπουδών

Μεταπτυχιακή Διατριβή



**Η Λειτουργία του Ηθοποιού στο Σωματικό Θέατρο.
Μία Παράσταση Βασισμένη σε Κείμενα του Heiner Müller.**

**Ονοματεπώνυμο:
Μαρία Πόβη**

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:
Άννα Τσίχλη**

Μάιος 2018

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών Και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα *Θεατρικών Σπουδών*

Μεταπτυχιακή Διατριβή

**Η Λειτουργία του Ηθοποιού στο Σωματικό Θέατρο.
Μία Παράσταση Βασισμένη σε Κείμενα του Heiner Müller.**

**Ονοματεπώνυμο:
Μαρία Πόβη**

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:
Άννα Τσίχλη**

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

Μάιος 2018

Περίληψη

Στόχος της μεταπτυχιακής αυτής διατριβής είναι η καταγραφή της διαδικασίας κατά την οποία ένας ηθοποιός, με κύριο παρονομαστή το σώμα του, φτάνει σε μία κατάσταση ρόλου και κατεπέκταση παράστασης. Πόσο σημαντικό είναι το σώμα και η κίνηση για έναν ηθοποιό και σε τι βαθμό τα δύο αυτά αλληλένδετα στοιχεία τον βοηθούν στην αποκάλυψη της ταυτότητας αλλά και της αλήθειας του ρόλου του. Πώς ένας ηθοποιός προσεγγίζει το κείμενο κυρίως μέσω του σώματός του και πώς αυτό τον οδηγεί στην ερμηνεία.

Τα ερωτήματα αυτά ήταν σημαντικό να απαντηθούν μέσα από μια πρακτική, βιωματική διαδικασία η οποία με οδήγησε, μετά από την δημιουργία μιας ολοκληρωμένης παράστασης σωματικού θεάτρου, σε θεωρητικό επίπεδο, σε κάποια συμπεράσματα.

Η παράσταση Μήδειας Πείραμα, βασίζεται στο τρίπτυχο του Χάινερ Μύλλερ: *Ρημαγμένη Όχθη – Μήδειας Υλικό – Τοπίο με Αργοναύτες* στο οποίο έγινε διασκευή για τις ανάγκες του «πειράματος» αυτού.

Τα κείμενα του Γερμανού θεατρικού συγγραφέα Χάινερ Μύλλερ, ήταν για μένα η ιδανική επιλογή, για να φωτιστούν οι παραπάνω στόχοι και ν' απαντηθούν τα ερωτήματα που προέκυψαν μέσα από τους στόχους αυτούς.

Στην πορεία της μεταπτυχιακής αυτής διατριβής, καταγράφεται και η σημασία της επιλογής του συγγραφέα καθώς και οι λόγοι αυτής της επιλογής.

Όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω, η ερευνητική διαδικασία ξεκίνησε από το πρακτικό κομμάτι. Αφού έγινε η επιλογή των κειμένων και η προσαρμογή-επεξεργασία τους, ξεκίνησαν οι προγραμματισμένες πρόβες με επαγγελματίες ηθοποιούς κάτω από τη δική μου επίβλεψη ως σκηνοθέτη.

Summary

The aim of this postgraduate dissertation is to record the process in which an actor, whose main denominator is his body, reaches a role state and performance. The importance of the body and movement for an actor, and to what extent these two interrelated elements help him to uncover the identity and the truth of his role. Also, the way an actor approaches the text mainly through his body and how this leads him to acting.

These important questions were answered through a practical, experiential process that led me in some conclusions to a theoretical level as well as a complete physical theater.

In order to illuminate the above objectives and to answer the questions that arose through these aims, the texts of the German playwright Heiner Müller were the ideal choice for this experiment.

In the course of this postgraduate dissertation, the significance of the author's choice and the reasons for this choice are also recorded.

As mentioned above, the research started from the practical part. After selecting and adapting the texts, the scheduled rehearsals began with professional actors under my supervision as a director.

The performance *Medea Experiment* is based on the triptych of Heiner Müller: *Despoiled Shore - Medeamaterial - Landscape with Argonauts* which was adapted for the needs of this "experiment".

The "experiment" succeeded filling me with experiences, knowledge and experiential conclusions through a wonderful journey, full of search, creation, inspiration and a lot of work.

Ευχαριστίες

Ένα μεγάλο ευχαριστώ στην Καθηγήτριά μου κ. Άννα Τσίχλη, για την υπομονή, τη στήριξη και την εμπιστοσύνη που μου έδειξε, καθώς και την έμπνευση με την οποία με διαπότισε.

Θέλω επίσης να ευχαριστήσω όλους όσους δούλεψαν ώστε η παράσταση στην οποία βασίζεται η μεταπτυχιακή αυτή διατριβή, να πραγματοποιηθεί καθώς επίσης και για τον απεριόριστο επαγγελματισμό που έδειξαν όλον αυτό τον καιρό.

Κυρίως όμως θέλω να ευχαριστήσω τους δύο ηθοποιούς της παράστασης *Μήδειας Πείραμα*, Γεώργιο Ιωσήφ και Φώτη Καράλη, για την εμπιστοσύνη που έδειξαν στο πρόσωπό μου, την αγάπη για την παράσταση αυτή, τον επαγγελματισμό καθώς και τη στήριξή τους σε όλη τη διαδρομή. Σίγουρα το αποτέλεσμα δε θα ήταν το ίδιο χωρίς αυτούς.

Ένα μεγάλο ευχαριστώ χρωστώ στην αδελφική μου φιλή Κατερίνα, για την τεράστια στήριξη, σε όλα τα επίπεδα και σε όλη τη διαδρομή. Και την Ευαγγελία, για την αγάπη και την πολύτιμη συμπαράστασή της.

Τέλος, ωφείλω ένα τεράστιο ευχαριστώ στους γονείς μου, που βρίσκονται ανιδιοτελώς στο πλευρό μου, που στηρίζουν τα βήματά μου και που χωρίς αυτούς οι σπουδές αυτές δε θα μπορούσαν να πραγματοποιηθούν.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	1
Κεφάλαιο 1 Μήδειας Πείραμα.....	3
1.1 Το σωματικό θέατρο.....	3
1.2 Το κείμενο	4
1.3 Η Μήδεια ως Πηγή Έμπνευσης.....	6
1.4 Σύμβολα και Συμβολισμοί.....	9
Κεφάλαιο 2 Η Πρόβα.....	13
2.1 Σώμα.....	13
2.2 Αναπνοή.....	18
2.3 Φωνή.....	20
2.4 Αυτοσχεδιασμός.....	21
2.5 Προσεγγίζοντας το Κείμενο.....	25
Κεφάλαιο 3 Η Παράσταση.....	28
3.1 Στη Σκηνή.....	28
3.2 Το Κοινό.....	30
3.3 Η Σκηνοθετική Εμπειρία.....	31
Κεφάλαιο 4 Συμπεράσματα.....	35
Επίλογος.....	38
Παραρτήματα
A Μήδειας Πείραμα. Το κείμενο.....	39
B Φωτογραφικό Υλικό.....	51
Γ Δελτίο Τύπου.....	57
Δ Η Αφίσα.....	59
Ε Οπτικοακουστικό Υλικό: Η Παράσταση.....	60
Βιβλιογραφία	61

Εισαγωγή

Το σώμα είναι ολόκληρη η παρουσία του ανθρώπου. Είναι το κύριο χαρακτηριστικό του, αυτό που του δίνει εξωτερικά χαρακτηριστικά και περιγραφές. Είναι «το σπίτι» της ψυχής και της προσωπικότητάς του. Το κάθε σώμα είναι μοναδικό, με τους δικούς του κώδικες, με τις δικές του αντιδράσεις, με τους δικούς του κανόνες, με τον δικό του τρόπο επικοινωνίας. Το σώμα μας, μας παρουσιάζει, μας κάνει ξεχωριστούς, μας καθορίζει την εξωτερική μας ταυτότητα. Μέσα από το σώμα, εκφραζόμαστε. Πολλές φορές ο λόγος είναι περιττός, οι λέξεις ανούσιες. Η γλώσσα που αυτό εξελίσσει, και που μ' αυτήν μπορεί να υπάρξει μη λεκτική επικοινωνία, είναι ανεπανάληπτη. Γι' αυτό και το σώμα για τον ηθοποιό είναι ένα υπέροχο εργαλείο επικοινωνίας, μελέτης ρόλου, και φυσικά έκφρασης. Ένα φανταστικό εργαλείο αναζήτησης, ανασκόπησης και προβολής αυτών που θέλει κι έχει ανάγκη να επικοινωνήσει.

Η κίνηση, είναι η πρώτη έμφυτη πράξη του ανθρώπου. Κατά τον Ζακ Λεκόκ, «Ένα παιδί βγαίνει από το σώμα της μητέρας του με σπειροειδή κίνηση· πριν μπουσουλήσει ή περπατήσει, η πρώτη του επαφή με το έδαφος αρχίζει με μία κίνηση του κεφαλιού, η οποία το ωθεί σε μία πλάγια στροφή γύρω από τον εαυτό του.¹». Αυτή η πολύ γοητευτική διαπίστωση, δημιουργεί μια ανάγκη για παρατήρηση και εστίαση στη λειτουργία του σώματος και στο πως αυτό το βασικό εργαλείο του ηθοποιού πλάθει ρόλους, συνθήκες, καταστάσεις, ιστορίες και συναισθήματα.

Αυτή η ανάγκη λοιπόν, με οδήγησε στο ανέβασμα μιας ολοκληρωμένης παράστασης, με τίτλο *Μήδειας Πείραμα*, το κείμενο της οποίας βασίζεται στο τρίπτυχο του Χάινερ Μύλλερ: *Ρημαγμένη Όχθη – Μήδειας Υλικό – Τοπίο με Αργοναύτες*². Η παράσταση αυτή προσεγγίζει σωματικά τα ζητήματα που θέτει και που επιζητεί να επικοινωνήσει με τους θεατές και αποτελεί αποτέλεσμα μιας σωματικής διαδικασίας προβών, μέσα από τις οποίες οι ηθοποιοί δουλεύοντας με διάφορες τεχνικές ασκήσεις σώματος αλλά και φωνής, κατανόησαν καλύτερα το κείμενο που ερμήνευσαν και φυσικά το βίωσαν εντονότερα, πρακτικότερα και το πλησίασαν με μεγαλύτερη ελευθερία και ειλικρίνεια.

¹ Λεκόκ, Ζ., *Το Ποιητικό Σώμα*, Κοάν, 2005, σ. 103.

² Μύλλερ, Χ., *Μορφές από τον Ευριπίδη*, Άγρα, Αθήνα, 1997.

Μεσα από την παράσταση – πείραμα, και την εξελικτική διαδικασία προς την ολοκλήρωσή της, μελετήθηκαν διάφορες θεωρητικές προσεγγίσεις θεατρανθρώπων, όπως αυτές των Γιέρζι Γκροστόφκι, Βσέβολντ Εμίλεβιτς Μεγιερχόλντ³, Αντονέν Αρτώ, Θεόδωρου Τερζόπουλου, Πήτερ Μπρουκ, Ζακ Λεκόκ, οι οποίες εφαρμόστηκαν πρακτικά στοχεύοντας στη βιωματική εξακρίβωσή τους και στην υλοποίηση του πειράματος. Ήταν σημαντικό να απαντηθούν ερωτήματα που αφορούν στο πως το σώμα ενός ηθοποιού αντιδρά σε μία κατάσταση, σε ένα ερέθισμα ή σε μια εικόνα. Πώς προκύπτει μία κίνηση και τι είναι αυτό που την ωθεί στην πράξη. Πόσο σημαντική είναι η προπόνηση του ηθοποιού στην κατανόηση του σώματος και της κίνησής του αλλά και στο αποτέλεσμα μίας παράστασης. Πώς μέσα από μία σωματική δράση λειτουργεί η συναισθηματική εγρήγορση και στη συνέχεια η εξωτερικεύσής της και πως αυτή λειτουργεί στην προσέγγιση του κειμένου. Επίσης ήταν σημαντικό να φωτιστεί το πόσο σημαντικό είναι για έναν ηθοποιό η εξέλιξη της τεχνικής του.

Η παράσταση *Μήδειας Πείραμα* λοιπόν, οδήγησε στην ανάδειξη αποτελεσμάτων που αφορούσαν στα παραπάνω ερωτήματα, μέσα από μια δημιουργική διαδικασία και καλλιτεχνική εμπειρία. Η βιωματική εμπάθунση στην αναζήτηση απαντήσεων έφτασαν στην επίτευξη ενός καλλιτεχνικού αποτελέσματος που με βεβαίωσαν για τη σημαντικότητα του σώματος ως αγωγός συναισθημάτων, ως μέσο προσέγγισης του κειμένου, του ρόλου αλλά και των εσωτερικών καταστάσεων που βιώνονται από τον κάθε ηθοποιό. Με έπεισε επίσης, για το πόσο σημαντικό ρόλο κατέχει η ενέργεια που απελευθερώνει ο κάθε ηθοποιός επί σκηνής. Στην Ιαπωνία, οι θεατές επιβράβευαν τον ηθοποιό που προκαλούσε την προσοχή του κοινού και το εντυπωσίαζε «με τη φράση: *otsukarasama*, που σημαίνει «κουράστηκες», επειδή δεν έκανε οικονομία στην ενέργειά του, γι' αυτό και του εκφράζουν τις ευχαριστίες τους⁴». Η σωματική κούραση και ο πόνος που προκύπτουν μέσα από μια έντονα σωματική δράση, λειτουργούν θετικά στην προσέγγιση της αλήθειας, καταργώντας κάθε συστολή και προσελκύνοντας κάθε ελεύθερη καλλιτεχνική έκφραση.

³ Ο Αντώνης Βογιάζος στην εισαγωγή του στην έκδοση: Μεγιερχόλντ, Β.Ε. 1982. *Κείμενα για το Θέατρο*, Αθήνα: Ιθάκη, σ. 7., σε παραπομπή του αναφέρει πως θεωρεί σκόπιμο να διατηρήσει τον ορθό τονισμό του ονόματος στα ρωσικά παρα το ότι στα ελληνικά έχει καθιερωθεί να λέγεται Μέγιερχολντ.

⁴ Μπάρμπα, Ε. – Σαβαρέζε, Ν. 2008. *Η Μυστική Τέχνη του Ηθοποιού: Αρχές Θεατρικής Ανθρωπολογίας*, Αθήνα: Κοάν, σ. 15.

Κεφάλαιο 1

Μήδειας Πείραμα

1.1 Το Σωματικό Θέατρο.

Θέατρο χωρίς σώμα δεν μπορεί να υπάρξει, διαφορετικά παραμένει λογοτεχνία. Αποτελεί «το πρωταρχικό μέσο έκφρασης που ο ηθοποιός του θεάτρου διαθέτει για να επικοινωνήσει με τους θεατές.⁵».

Αρχικά ο όρος σωματικό θέατρο πρωτοεμφανίστηκε στο Ηνωμένο Βασίλειο τη δεκαετία του εβδομήντα⁶ για να αναφερθεί σε παραστάσεις που έδιναν έμφαση στην κινησιολογία των ηθοποιών, όπως αυτές των DV8 Physical Theatre, από τους οποίους κατοχυρώθηκε και ο όρος «σωματικό θέατρο». Η ονομασία τους, DV8 (deviate) που σημαίνει «παρεκκλίνω», δόθηκε στην ομάδα σαν αποτέλεσμα της δυσαρέσκειας και της απογοήτευσης του Lloyd Newson για την εξελικτική πορεία του σύγχρονου χορού (contemporary dance).⁷ Οι DV8 Physical Theatre, δημιούργησαν παράδοση στο συγκεκριμένο είδος, καθώς η δουλειά τους ενδιαφέρεται στο να εξαφανίσει κάθε φραγμό μεταξύ θεάτρου και χορού⁸.

Στην εξέλιξη του σωματικού θεάτρου συνέβαλαν και οι Frantic Assembly, οι οποίοι δημιουργήθηκαν έχοντας την ανάγκη του μη συμβατικού τρόπου έκφρασης, όπως φαίνεται και από την επιλογή του ονόματος της ομάδας (Frantic Assembly = Μανιώδης

⁵ Χατζηδημητρίου, Π. 2010. *Θεόδωρος Τερζόπουλος: Από το προσωπικό στο παγκόσμιο*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, σ. 54.

⁶ Allain, P. – Harvie, J. 2014. *The Routledge Companion to Theatre and Performance*, London: Routledge, σ. 225.

⁷ Πληροφορία από την επίσημη ιστοσελίδα των DV8 Physical Theatre, 2 Σεπτεμβρίου (URL: <https://www.dv8.co.uk/about-dv8/faqs#1>).

⁸ Πληροφορία από την επίσημη ιστοσελίδα των DV8 Physical Theatre, 26 Μαρτίου (URL: <https://www.dv8.co.uk/about-dv8/artistic-policy>).

Σύνδεση). Αυτός ο τρόπος εκτελείται μέσα από διάφορες κινησιολογικές εναλλαγές ακραίας διάθεσης, άλλωτε άγριας και δυναμικής και άλλωτε απαλής και εύθραυστης⁹.

Γενικά, το σωματικό θέατρο στην πρακτική εφαρμογή και στο σύνολό του, εμπεριέχει πολλά στοιχεία επινόησης, σύγχρονου χορού ακόμα και στοιχεία εικαστικής παρέμβασης, τα οποία εμπλούτισαν τις πρόβες και την παράσταση *Μήδειας Πείραμα*, φτάνοντας έτσι στην αποπεράτωση του πειράματος. Μπορεί επίσης να καταπιαστεί από μια στιγμιαία κατάσταση, από ένα οπτικό σημείο ή, από ένα γραπτό κείμενο, θεατρικό ή μη. Απαιτεί σκληρή δουλειά και προπόνηση, κόπο και πόνο. Χρειάζεται επιμονή, υπομονή, εργατικότητα, σωματική και πνευματική αντίληψη και εγρήγορση.

1.2 Το κείμενο.

Η αρχική σκέψη για την υλοποίηση του πειράματος, ήταν το ανέβασμα μίας παράστασης σωματικού θεάτρου, όπου το κείμενο, ακόμα και σαν οδηγός, θα απουσίαζε. Ήθελα να επικεντρωθώ στη σωματική και κινησιολογική δράση, σε ένα θέαμα που κατά τον Αρτώ¹⁰, θα αντηχεί βαθιά μέσα μας και που οι εικόνες θα προκαλούν φοβερό μαγνητισμό, ώστε σαν ψυχοθεραπεία να χαράσσονται ανεξίτηλα μέσα στην ψυχή και στο είναι μας. Όσο όμως επεξεργάζομαι τη σκέψη αυτή, κατέληξα στο ότι το κείμενο δε θα αφαιρέσει από το κύρος και τη δυναμική του σώματος, αντιθέτως, μπορεί να προσθέσει επιπλέον υλικό για πειραματισμό αφού ο Τερζόπουλος στις *Βάκχες* του «αποκάλυπτε τη σωματικότητα του λόγου, ο οποίος δεν περιγράφει απλώς σε συμβολικό επίπεδο, το σώμα και τον πόνο που αυτό βιώνει, αλλά γίνεται ο ίδιος σώμα, ένας λόγος – πόνος.¹¹».

Το έργο του Ανατολικογερμανού, προκλητικού συγγραφέα, Χάινερ Μύλλερ, ξεδιπλώνει ένα τοπίο ελεύθερο για πειραματισμό, για αποδόμηση και αναδόμηση, για έρευνα και καλλιτεχνικό διάλογο. Αποτελεί πρόσφορο έδαφος όπου μπορεί να γεννηθεί μια πιο εναλλακτική πρόταση επικοινωνίας. Άλλωστε «τα έργα του Μύλλερ, λόγω της μορφής, αλλά και του τρόπου επεξεργασίας του περιεχομένου τους, χαρίζουν στο σκηνοθέτη και στο κοινό

⁹ Graham S. – Hoggett, S. 2014. *The Frantic Assembly Book of Devising Theatre*, Oxon and New York: Routledge.

¹⁰ Αρτώ, Α. 1938. *Το θέατρο και το είδωλό του*, Αθήνα: Δωδώνη, σ. 95,96.

¹¹ Χατζηδημητρίου, Π. 2010. *Θεόδωρος Τερζόπουλος: Από το Προσωπικό στο Παγκόσμιο*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, σ. 76.

ένα απέραντο πεδίο άσκησης της φαντασίας και της ελευθερίας τους, εμποδίζοντας όμως τη μονόπλευρη ερμηνευτική προσέγγιση.¹²».

Ακριβώς έτσι λειτούργησε και στο *Μήδειας Πείραμα*, το τρίπτυχο *Ρημαγμένη Όχθη – Μήδειας Υλικό – Τοπίο με Αργοναύτες*¹³, στο οποίο στηρίχτηκε το κείμενο *Μήδειας Πείραμα* και κατ' επέκταση ολόκληρη η παράσταση. Το τρίπτυχο του Μύλλερ, ήταν φάρος έμπνευσης, αναζήτησης, ανασκόπησης και προβληματισμού τόσο στη σκηνοθεσία, στην προσέγγισή της, όσο και στην ερμηνεία των ηθοποιών. Στάθηκε το καταλληλότερο υλικό για πειραματισμό, επικοινωνία και διάλογο με κύριο παρονομαστή το σώμα των ηθοποιών, του οποίου η κίνηση δημιουργούσε εικόνες, νοήματα, συναισθήματα και ήχους, όλα ικανά να φωτίσουν σημαντικά σημεία του έργου του Μύλλερ, μακριά από στερεότυπες προτάσεις και «mainstream» παραστάσεις.

Στο πρωτότυπο τρίπτυχο των κειμένων *Ρημαγμένη Όχθη – Μήδειας Υλικό – Τοπίο με Αργοναύτες*, ο Μύλλερ παραδίδει τρία κείμενα, το καθένα με διαφορετικό στυλ: Η *Ρημαγμένη Όχθη*, είναι ένα λυρικό κομμάτι, το *Μήδειας Υλικό* έχει τη μορφή δράματος, σε ιαμβικό επτάμετρο - αναφορά στην κλασική γερμανική ποίηση - με συγκεκαλυμμένο στίχο και το *Τοπίο με Αργοναύτες* είναι ένα ποίημα σε πρόζα¹⁴. Η διασκευή των τριών αυτών κειμένων, στην οποία προχώρησα, μεταμορφώνει το τρίπτυχο αυτό σε ένα κείμενο, με κατακερματισμένο λόγο, στο οποίο συμπεριλαμβάνονται και των τριών οι προβληματισμοί και το οποίο παρουσιάζω με το όνομα *Μήδειας Πείραμα*. Επέλεξα να χρησιμοποιήσω πιο αφαιρετικό, κατακερματισμένο λόγο, πιστεύοντας πως η μορφή που θα δώσει στο κείμενο ένας τέτοιος λόγος, θα ευνοήσει το πείραμα, δίνοντας μεγαλύτερη ελευθερία στους ηθοποιούς να εκφραστούν μέσα από το σώμα και κατ' επέκταση μέσα από την κίνησή τους. Επίσης, κατευθύνθηκα προς αυτή τη μορφή λόγου, θεωρώντας πως η μορφή αυτή από μόνη της μπορεί να παραταθεί σαν σύμβολο στην νοσηματοδότηση και σε όλα αυτά που το *Μήδειας Πείραμα* επιθυμεί να επικοινωνήσει και να προβάλλει.

¹² Μύλλερ, Χ. 2000, βλ. Σχόλιο της Νατάσας Σιουζουλή στην έκδοση: Μύλλερ, Χ. *Περιγραφή Εικόνας*, μτφ – σχόλ. Ν. Σιουζουλή, Οδός Πανός, Αθήνα, 2000, σ. 16.

¹³ Μύλλερ, Χ. 1997. *Μορφές από τον Ευριπίδη*, Αθήνα: Άγρα.

¹⁴ Μύλλερ, Χ., 1997, βλ. Εισαγωγή της Ελένης Βαροπούλου στην έκδοση: Μύλλερ, Χ. 1997. *Μορφές από τον Ευριπίδη*, Αθήνα: Άγρα.

1.3 Η Μήδεια ως Πηγή Έμπνευσης

Η Μήδεια είναι η διασημότερη γυναίκα σε όλο τον κόσμο και η αγαπημένη όλων των καλλιτεχνών. Δεν υπάρχει κανείς που να μην γνωρίζει τη μυθική αυτή γυναίκα που έσφαξε με τα ίδια της τα χέρια τα παιδιά της ή μπορεί και όχι. Υπάρχει κι ένας άλλος μύθος, αυτός που λέει πως η Μήδεια δεν σκότωσε τα παιδιά της, αλλά οι γυναίκες της Κορίνθου επειδή κρατούσαν στα χέρια τους τα φονικά όπλα της μητέρας τους,¹⁵ ή για να την εκδικηθούν για τη δολοφονία της Γλαύκης και το θάνατο του βασιλιά τους, Κρέοντα. Η δολοφονία των παιδιών της όμως, «η έσχατη ερωτική πράξη προς τον Ιάσονα, είναι να τον αναγκάσει, με τη βία, να συναντηθεί μαζί της μέσα από τον πόνο του για τα σκοτωμένα του παιδιά.¹⁶» είναι και το στοιχείο αυτό που την κάνει τόσο γοητευτική κι ελκυστική στον κόσμο των τεχνών. Παρά το φρικτό της έγκλημα, συναρπάζει και θα συνεχίσει να συναρπάζει και να εμπνέει όλους ανεξαιρέτως τους δημιουργούς, σε όλες τις εποχές, σε όλους τους πολιτισμούς, σε όλους τους χρόνους.

Η Μήδεια του Ευριπίδη, υπήρξε «η βίβλος» στα χέρια των μεταγενέστερων δημιουργών, όπως του Ζαν Ανούιγ, του Χάινερ Μύλλερ, του Μποστ, του Ζυλ Ντασέν, του Πιέρ Πάολο Παζολίνι. Την «έκλεψαν» και την τοποθέτησαν στα δικά τους έργα, είτε ως σύμβολο, είτε ως ιδέα, είτε ως συναίσθημα, ακόμα και σαν αυτήν, την ίδια, τη Μήδεια. Γιατί τη Μήδεια την έχουν αγαπήσει όλοι και την έχουν ερωτευτεί και την έχουν δικαιολογήσει. Γιατί είναι η μάγισσα και είναι ακραία, σε όλα: στις πράξεις, στα λόγια, στα συναισθήματα, στον πόνο.

Η Μήδεια «είναι δύο φορές βάρβαρη – από καταγωγή κι από έρωτα.¹⁷» κι απορρηγμένη κατά τον Μύλλερ, ο οποίος στο έργο του *Μήδειας Υλικό*, την τοποθετεί σαν «υλικό» για να «δώσει ένα παράδειγμα καταπιεσμένης από τον κατακτητή, βάρβαρης και υποδουλωμένης από τον άνδρα γυναίκας.¹⁸», εξάλλου ο Μύλλερ, σαν ένθερμος υποστηρικτής της επιστροφής των κλασικών, επικαλείται τους ελληνικούς μύθους σαν

¹⁵ Μήττα, Δ. 2012, «Μορφές και Θεάματα της Αρχαίας Ελληνικής Μυθολογίας», *Ψηφίδες για την Ελληνική Γλώσσα* 15 Μαρτίου (URL: http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/mythology/lexicon/magicians/page_004.html).

¹⁶ Ευριπίδης. 1989, βλ. εισαγωγή του Γιώργου Χειμωνά στην έκδοση: Ευριπίδης, 1989. *Μήδεια*, Αθήνα: Καστανιώτη, σ. 13.

¹⁷ Ευριπίδης. 1989, βλ. εισαγωγή του Γιώργου Χειμωνά στην έκδοση: Ευριπίδης, *Μήδεια*, Αθήνα: Καστανιώτη, σ. 12.

¹⁸ Μύλλερ, Χ. 1997, βλ. εισαγωγή της Ελένης Βαροπούλου στην έκδοση: Μύλλερ, Χ. 1997. *Μορφές από τον Ευριπίδη*, Αθήνα: σ. 16.

μοντέλα και παραδείγματα για να μιλήσει για κάτι καινούργιο, σύγχρονο που αφορά στους σύγχρονους καιρούς.

Η δική μου Μήδεια, αντιπροσωπεύει τον σημερινό άνθρωπο, που περιφέρεται σε μια εποχή αλλοτρίωσης, σε μια εποχή που πάσχει, σε μια εποχή παρακμής. Ο σημερινός άνθρωπος, είναι απών. Είναι ένα έρμαιο συμφερόντων, εκμετάλλευσης, παθών που ετεροκαθορίζεται από τα σύγχρονα υποτιθέμενα πρότυπα. Σέρνεται χωρίς ταυτότητα, χωρίς κρίση, χωρίς λόγο σε κοινωνίες απαλλαγμένες από κάθε αγνό συναίσθημα. Του έχει επιβληθεί η αποχή. Δεν επιτρέπεται να συμμετέχει, δεν επιτρέπεται να σκέφτεται. Το έχει δεχτεί και αποδεχτεί. Η ανοχή έχει γίνει το άλλο του δέρμα κι η λήθη η ερωμένη του. Το τέρας δεν τον τρομάζει πια, «κι όποιον δεν τον τρομάζει η μορφή του τέρατος, πάει να πει πως του μοιάζει», έλεγε ο Μάνος Χατζιδάκις¹⁹.

Η δική μου η Μήδεια όμως, αυτός ο σύγχρονος άνθρωπος, θέλει να μιλήσει, να ταρακουνήσει τους συνοδοιπόρους – θεατές. Θέλει να τους προβληματίσει, θέλει να τους παροτρύνει να σκεφτούν, να ταραξεί το μέσα τους. Δε θέλει να επικαλεστεί το συναίσθημά τους, θέλει να τους ορίσει θεατές της ίδιας τους της ζωής αλλά και του κόσμου στον οποίο ζουν, αν ζουν. Μέσα από έναν κατακερματισμένο λόγο (ακόμα πιο κατακερματισμένο από αυτόν που μας έδωσε ο Μύλλερ στα προτότυπά του κείμενα: *Ρημαγμένη Όχθη – Μήδειας Υλικό – Τοπίο με Αργοναύτες*, στα οποία βασίστηκα ώστε να δημιουργήσω το *Μήδειας Πείραμα*), η Μήδειά μου, είναι το υποσυνείδητο και ασυνείδητο του σημερινού ανθρώπου. Βρίσκεται μέσα στον κάθε ένα από μας. Παλεύει, φωνάζει, επιθυμεί το δίκαιο, το ουσιαστικό, την αλήθεια του κάθε πνεύματος και της κάθε ψυχής.

Στο *Μήδειας Πείραμα*, η Μήδεια υπάρχει σαν ένα πανανθρώπινο σύμβολο. Ο καθένας από εμάς θα μπορούσε να είναι η Μήδεια αλλά και ο Ιάσοντας αντίστοιχα. Είναι η σκάλα που ανέβηκε ο Ιάσοντας ώστε να κερδίσει αυτά που θα έτρεφαν το κατακερματισμένο του εγώ, το οποίο αποτελεί ένα φωτισμένο στοιχείο των καιρών μας. Είναι η αλλοτριωμένη ανθρωπότητα, ο κατεστραμένος - από την επιφανειακή τάση των καιρών μας - πολιτισμός, η επιπολαιότητα στην αντιμετώπιση των πάντων, είναι και το τέλος μιας εποχής.

Η Μήδεια είναι η δύναμη του καθενός και μετά είναι η δύναμη που χάνεται, είναι η αδυναμία. Είναι ο έρωτας, σε όλες του τις μορφές, άλλωτε φωτεινός κι άλλωτε σκοτεινός.

¹⁹ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1ZHP2SubBg0> 1 Μαρτίου.

Είναι η καταστροφή των πάντων, του πλανήτη, της γης, του εαυτού, του άλλου ανθρώπου. Η Μήδεια είναι τα πάντα και βρίσκεται παντού, στην κοινωνία, στον κόσμο, μέσα μας.

Η δική μου Μήδεια λοιπόν, βρίσκεται στο κέντρο της παράστασης και είναι το σύμβολο πάνω στο οποίο το σώμα των ηθοποιών έπλασε την παράσταση. Είναι η «Ανάκλαση κοινωνικοπολιτικών καταστάσεων και ιστορικών συμβάντων.²⁰», ένα σύμβολο που έχει προδοθεί, είναι ένα «υλικό» όπως την τοποθετεί ο Μύλλερ στο πρωτότυπό του κείμενο, στα χέρια ενός άντρα. Στο *Μήδειας Πείραμα*, είναι το «υλικό» για την υλοποίηση του πειράματος.

Η Μήδεια του πειράματος, είναι η ψυχή, είναι το πνεύμα, είναι ο πυρήνας του ανθρώπινου σώματος. Είναι ένα σώμα που παλεύει με μνήμες, ένα σώμα που παλεύει να θυμηθεί, ένα σώμα που πάσχει, που προσπαθεί να συγκινηθεί. Ένα σώμα που δεν του επιτρέπουν: να σκεφτεί, να νιώσει, να συγκινηθεί, να υπάρξει, να ζήσει. Είναι ένα σώμα προδωμένο. Είναι ένα σώμα χωρίς ψυχή, ένα σώμα που «φυτρώνει ανάμεσα σε χαλάσματα και μπάζα²¹», που περιφέρεται, που σέρνεται, που επιθυμεί, που ξέρει και που δεν ξέρει. Όλες αυτές οι συνθήκες αποτελούν τεράστιο υλικό για κινησιολογική επεξεργασία και ανεξάντλητο πεδίο για πειραματισμό πάνω στο σώμα και την κίνηση του ηθοποιού.

Η Μήδεια στην παράσταση είναι η εικόνα, ο καθρέφτης – το σώμα των ηθοποιών - μέσα από τον οποίο εσύ κι εγώ βλέπουμε το είδωλό μας, είναι «ο ακρωτηριασμένος ήρωας: μπορεί να συμβεί στον καθένα, δε σημαίνει τίποτα.²²». Η Μήδεια είναι Βάρβαρη – όλοι είμαστε βάρβαροι, σε διαφορετικές συνθήκες. Είναι ο άνθρωπος, χωρίς φύλο, είναι το «θύμα των καταναγκασμών του, των επαναλαμβανόμενων άνευ νοήματος κινήσεών του, σ' έναν κόσμο στερημένο νοήματος.²³».

²⁰ Μύλλερ, Χ., 1997, βλ. εισαγωγή της Ελένης Βαροπούλου στην έκδοση: Μύλλερ, Χ. 1997. *Μορφές από τον Ευριπίδη*, Αθήνα: Άγρα, σ. 13.

²¹ Μύλλερ, Χ., 1997, βλ. *Τοπίο με Αργοναύτες* στην έκδοση: Μύλλερ, Χ. 1997. *Μορφές από τον Ευριπίδη*, Αθήνα: Άγρα, σ. 47.

²² Μύλλερ, Χ., 2000, σ.31.

²³ Χατζηδημητρίου, Π., αναφορά του Mc Donald στο πρόγραμμα της παράστασης *Μήδειας Υλικό*, όπου επισυνάπτει η συγγραφέας στην έκδοση: Χατζηδημητρίου, Π. 2010. *Θεόδωρος Τερζόπουλος: Από το Προσωπικό στο Παγκόσμιο*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, σ. 164.

Η δική μου Μήδεια γενικά και τελικά είναι ένα σύμβολο για πειραματισμό, πρόθυμο να σωματοποιηθεί για να μιλήσει. «Τα υπόλοιπα, είναι ποίηση λυρική.²⁴».

1.4 Σύμβολα και Συμβολισμοί

Τοποθέτησα επι σκηνής δύο άντρες ηθοποιούς, σαν άφυλα όντα, να ερμηνεύσουν την Μήδεια ως σύμβολο η οποία δεν έχει φύλο καθώς επικεντρώθηκα στο τελετουργικό και όχι στο ψυχολογικό θέατρο. Έτσι ο ηθοποιός «ξεφεύγει από τα δεσμευτικά όρια του ρεαλισμού και η βαρύτητα πέφτει στο υλικό μέσα από το οποίο γεννιέται ή αναδύεται ένα πρόσωπο, «στις καταστάσεις» και όχι στον ηθοποιό ως χαρακτήρα.²⁵». Συμβολίζει το καταπιεσμένο πνεύμα, τον άνθρωπο, αλλά τον άνθρωπο όχι ως χαρακτήρα, αλλά τον «άνθρωπο θεωρούμενο μεταφυσικά²⁶». Το πνεύμα, η ψυχή, ο άνθρωπος δεν διαχωρίζονται σε φύλα. Το θηλυκό συμπληρώνει το αρσενικό και αντίθετο. Το ένα δεν υπάρχει χωρίς το άλλο γιατί τα δύο μαζί δημιουργούν τον άνθρωπο. Τα συναισθήματα, οι πράξεις, το πάθος, ο έρωτας, ο πόθος, η επιθυμία δεν έχουν φύλο. Η σκέψη δεν έχει φύλο. Ούτε εθνικότητα. Το σώμα ανεξαρτήτως φύλου, έχει μνήμη, κι αυτή η μνήμη είναι που κινεί τις καταστάσεις, «παλινδρομεί στην «παιδική ηλικία της ανθρωπότητας, στο γιουνγκιανικό «συλλογικό ασυνείδητο.²⁷».

Προκειμένου να επικεντρωθώ στη σωματική δράση και στην ομιλία της κίνησης των ηθοποιών επέλεξα οι δυο ηθοποιοί να είναι ντυμένοι ακριβώς το ίδιο. Με την επιλογή αυτή, πέραν του ότι ήθελα να εστιάσω στην κινησιολογία και όχι τόσο στο αισθητικό κομμάτι, ήθελα να δηλώσω συμβολικά την ισότητα, την αλληλοσυμπλήρωση των δύο φύλων, που ουσιαστικά στην συγκεκριμένη παράσταση δεν υπάρχουν - παρά μόνο συμβολικά - του κοινού τύπου όλων των ανθρώπων ανεξαρτήτως φύλου, ηλικίας, εθνικότητας και φυσικά να τονίσω πως όλοι οι άνθρωποι είναι πλασμένοι με το ίδιο υλικό. Το ίδιο τρωτοί και το ίδιο άτρωτοι.

²⁴ Μύλλερ, Χ., 1997, βλ. *Τοπίο με Αργοναύτες* στην έκδοση: Μύλλερ, Χ., *Μορφές από τον Ευριπίδη*, Αθήνα: Άγρα, σ. 50.

²⁵ Από προσωπική συνέντευξη του Τερζόπουλου: 20/7/2002 στην οποία αναφέρεται η Πηνελόπη Χατζηδημητρίου στην έκδοση: Χατζηδημητρίου, Π. 2010. *Θεόδωρος Τερζόπουλος: Από το Προσωπικό στο Παγκόσμιο*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, σ. 92.

²⁶ Αρτώ, Α., 1938, σ. 103.

²⁷ Χατζηδημητρίου, Π., 2010, σ.67.

Η επιλογή του λευκού χρώματος στα κοστούμια, προέκυψε πάλι από την ανάγκη να φωτίσω τη σωματική και κινησιολογική δράση, επομένως το λευκό χρώμα στο μύρο φόντο του θεάτρου, ήταν η ιδανική για μένα επιλογή. Το λευκό συμβολίζει την ελπίδα, το φως, δημιουργεί την αίσθηση της αισιοδοξίας αλλά και της αναγέννησης που βρίσκεται στα χέρια των ανθρώπων, στο βαθύ σκοτάδι της τραγωδίας των καιρών που σκεπάζει την ανθρωπότητα, δηλαδή το φόντο της σκηνής του θεάτρου όπου έλαβε χώρα η παράσταση. Έμπνευσή μου για την επιλογή αυτή, υπήρξε η παράσταση *Μήδεια/2²⁸* του Δημήτρη Παπαϊωάννου, στην οποία τα κοστούμια των ηθοποιών – χορευτών στην πλειοψηφία τους, ήταν λευκά, δημιουργώντας μια πολύ όμορφη αισθητικά εικόνα.

Η σκάλα, συμβολίζει την Μήδεια και είναι ο κάθε άνθρωπος που πέφτει θύμα εκμετάλλευσης. Η Μήδεια ήταν σκάλα για τον Ιάσονα. Χωρίς αυτήν δε θα γινόταν ποτέ ήρωας. Η σκάλα είναι τα σκέλια που γεννάνε – κυριολεκτικά. Σύμβολο γέννησης ιδεών, ονείρων, ελπίδας, πόθου – μεταφορικά. Έπειτα, όπως η Μήδεια κομματιάσε τα παιδιά της, ο άνθρωπος/η Μήδεια, κομματιάζει, σκοτώνει τα όνειρα, τις ιδέες, τους πόθους και τις ελπίδες του/της, ελπίζοντας να συναντηθεί με κάτι άλλο.

Τα κόκκινα πανιά συμβολίζουν την τρέλα, τη μανία, το πάθος, το αίμα, τον πόλεμο. Τον πόλεμο, τον πραγματικό, που είναι διαχρονικός. Και τον πόλεμο τον συναισθηματικό και ψυχολογικό. Ο άνευ ουσίας πόλεμος που αρχίζει μεταξύ των ανθρώπων. Είναι το κόκκινο πανί για τον ταύρο που κρύβει ο κάθε άνθρωπος μέσα του. Είναι οι πληγές των ψυχών που αιμορραγούν καθώς οι άνθρωποι μετατρέπονται σε ρομποτικά, κατευθυνόμενα όντα. Το κόκκινο είναι ένα σύμβολο αυτούσιο, είναι η Μήδεια. Η σκηνοθέτις Νικαίτη Κοντούρη στην παράσταση *Μήδεια* του Ευριπίδη²⁹, επέλεξε το κόκκινο χρώμα για το κοστούμι της Μήδειας, ένα χρώμα που συμβολίζει ολόκληρη την οντότητα της Μήδειας και το οποίο γι' αυτόν ακριβώς το λόγο επέλεξα να χρησιμοποιήσω σαν πινελιά στο *Μήδειας Πείραμα*. Έμπνευση επίσης για τη χρήση των κόκκινων πανιών, ήταν ένα σημείο από την παράσταση *Μηχανή Άμλετ*³⁰ του Χάινερ Μύλλερ, σε σκηνοθεσία των David Mambouch και Philippe Vincent, όπου ο ηθοποιός, τυλιγμένος από τη μέσα και κάτω με

²⁸ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6KEP3SKJQgM> 8 Οκτωβρίου.

²⁹ URL: https://www.youtube.com/watch?v=V-W5_w4YFvc 10 Οκτωβρίου. Παράσταση που ανέβηκε στο Εθνικό Θέατρο στην Αθήνα, τη θερινή περίοδο 1997/98.

³⁰ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qA01eT-uyDs> 4 Νοεμβρίου. Παράσταση που ανέβηκε στο The Théâtre du Point du Jour στη Λυών τον Ιανουάριο του 2016.

ένα μακρύ κόκκινο πανί, αναδυόταν από μία σκηνική τρύπα. Η εικόνα αυτή με ενεργοποίησε με τέτοιο τρόπο ώστε να χρησιμοποιήσω συμβολικά το πανί.

Τα γυμνά κλαδιά, σηματοδοτούν το ρημαγμένο τοπίο του σύγχρονου κόσμου. Την απληστία των καιρών, την καταστροφή που προκαλεί ο άνθρωπος, στον άλλο άνθρωπο, στη φύση, στον κόσμο, στο σύμπαν. Συμβολίζουν την παραίτηση, την άρνηση στο ζωντανό. Συμβολίζουν το τέλος μιας εποχής, τον θάνατο όλων των αξιών, του πνεύματος, της σκέψης, της αθωότητας. Είναι η απόσταση από την ανάπτυξη, από την ίδια τη ζωή, την πραγματική ζωή. Θυμίζουν το δέντρο στο έργο του Σάμουελ Μπέκετ *Περιμένοντας τον Γκοντό*, που «προσδιορίζει τον κόσμο σαν ένα μόνιμο εργαλείο αυτοκτονίας, ή τη ζωή σαν τη μη τέλεση της αυτοκτονίας.³¹».

Η γυναίκα σε βίντεο αρτ συμβολίζει την άλλη πλευρά του εαυτού, αναγκαία κι αυτή, ζωτικής σημασίας. Αυτή που γεννά. Είναι μια πλευρά που κατευθύνεται μέσα από την τεχνολογία. Αποστασιοποιείται. Μεγεθύνεται κιόλας. Είναι η εγκλωβισμένη Μήδεια, η εγκλωβισμένη μέσα σε μια εικόνα, ο άλλος εαυτός. Το θηλυκό στοιχείο που απουσίαζε, που έρχεται να συμπληρώσει το αρσενικό, που μαζί το θηλυκό και το αρσενικό δημιουργούν, που μαζί φτάνουν στη γέννα. Η γυναίκα που εμφανίζεται στην οθόνη είναι η Μήδεια που θέλει να παρακολουθήσει τις εξελίξεις, είναι αυτή που γνωρίζει τα πάντα. Η χρήση του video art χρησιμοποιήθηκε αρκετά στη θεατρική σκηνή τα τελευταία χρόνια, όμως η δική μου σκέψη για την προσθήκη του βίντεο αρτ, προήλθε από την παράσταση *1984*³² του Τζώρτζ Όργουελ σε σκηνοθεσία Κατερίνας Ευαγγελάτου. Η χρήση της οθόνης όμως που έκανε η Ευαγγελάτου, ήταν για την προβολή της επί τόπου δράσης, κάτι που ήθελα να δοκιμάσω, όμως εξαφανίστηκε σαν σκέψη, καθώς φοβήθηκα πως θα επηρέαζε το ζητούμενο του πειράματός μου και θα οδηγούσε την παράσταση σε άλλα μονοπάτια.

Οι φακοί. Σύμβολο ενδοσκόπησης. Η στροφή του φωτός προς τον εαυτό. Προσωπική κατάθεση, παραδοχή, αποδοχή. Η στροφή του φωτός προς το κοινό, τον άλλο άνθρωπο. Προτροπή για προβληματισμό. Λειτουργεί σαν σκυτάλη, σαν edwlio. Μετάβαση από το σκοτάδι στο μερικό φως. Αναγκαστική αναγνώριση της πραγματικότητας. Χρήση φακών, με διαφορετικό σκηνοθετικό και δραματουργικό στόχο όμως από τον δικό μου,

³¹ Μπέκετ, Σ. 1994, βλ. παράρτημα με τίτλο *Είναι Χωρίς Χρόνο*, του Γκύτερ Άντερς, στην έκδοση: Μπέκετ, Σ. 1994, *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφ. Α. Παπαθανασοπούλου, Ύψιλον, Αθήνα, 1994, σ. 111.

³² URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zUeal7dhzZs> 1 Αυγούστου. Παράσταση που ανέβηκε στο θέατρο Βασιλάκου στην Αθήνα, την περίοδο 2016/17.

έκανε και ο Κύπριος σκηνοθέτης, Πάρις Ερωτοκρίτου, στην παράσταση *Άμλετ*³³ του Ουίλλιαμ Σαίξπηρ.

Τα χάρτινα караβάκια, φτιαγμένα από εφημερίδες, που υπήρχαν στο φουαγιέ του θεάτρου και δεξιά κι αριστερά της σκηνής όπου εξελισσόταν η δράση, ήταν η χαμένη αθωότητα και αγνότητα, η παιδικότητα που σιγά σιγά τείνει να εξαφανιστεί, αλλά και η Αργώ του Ιάσονα σαν ένα χάρτινο, «άχρηστο πια καράβι, κρεμασμένο στο δέντρο³⁴», απαλλαγμένο από το κύρος και τη λάμψη που είχε, σημάδι του τέλους μιας ένδοξης εποχής και την αρχή μιας φτηνής, χάρτινης εποχής.

Η χρήση συμβόλων, λειτούργησε σαν ανάγνωση του κειμένου από τους θεατές και χρησιμοποιήθηκε σαν μέρος του διασκευασμένου κειμένου των έργων του Χάινερ Μύλλερ.

³³ <https://www.youtube.com/watch?v=zD1upcJKgAg> 4 Νοεμβρίου. Παράσταση που ανέβηκε στο θέατρο Σπούτνικ στη Λευκωσία, περίοδο 2017

³⁴ Μύλλερ, Χ. 1997, βλ. *Ρημαγμένη Όχθη*, στην έκδοση: Μύλλερ, Χ. 1997, *Μορφές από τον Ευριπίδη*, Αθήνα: Άγρα, σ. 35.

Κεφάλαιο 2

Η Πρόβα

Η πρόβα είναι το δημιουργικότερο κομμάτι της θεατρικής πράξης. Ανακαλύπτεις, αναζητάς, χάνεις, βρίσκεις, μαθαίνεις, ρωτάς, διασκεδάζεις, γελάς, κλαις. Έρχεσαι αντιμέτωπος με τον ίδιο σου τον εαυτό, αναμετριέσαι μαζί του, ξεγυμνώνεσαι, ξεγυμνώνεις την ψυχή και το είναι σου, εκτίθεσαι. Έπειτα πρέπει να πλησιάσεις τον συμπαίκτη σου. Να επικοινωνήσεις μαζί του, να ταιριάξεις την ενέργειά σου μαζί του. Δεν είναι καθόλου εύκολο. Το θέατρο δεν είναι λόγια. Είναι πολύ περισσότερα από απλές λέξεις: «ο λόγος ξεχνάει, ξεχνάει πολύ συχνά τις ρίζες από τις οποίες κατάγεται³⁵» γι' αυτό και η αφετηρία της διαδρομής προς την παράσταση, πρέπει να ξεκινήσει από τα έσσω.

Σε αυτό το κεφάλαιο θα αναφερθώ αναλυτικά στις πρόβες για το ανέβασμα της παράστασης *Μήδειας Πείραμα*, τα στάδια που ακολούθησα μέχρι να φτάσουμε στην παράσταση, τη μεθοδολογία και τις επιρροές που είχα από τον Γκροτόφσκι, τον Αρτώ, τον Μεγιερχόλντ, τον Πήτερ Μπρουκ, την Αριάν Μνουςκίν, τον Τερζόπουλο, τους Frantic Assembly, τον Ζακ Λεκόκ. Οι πρόβες μας γίνονταν τέσσερις φορές τη βδομάδα, είχαν διάρκεια πέντε ώρες και διήρκησαν περίπου τρεισήμισι μήνες.

2.1 Σώμα

Η χρήση του σώματος ως κύρια αρχή και βασική προϋπόθεση σε μία παράσταση, τοποθετεί τον ηθοποιό σε μια διαρκή έρευνα υλικών «που αφορούν όχι μόνο την τέχνη του θεάτρου, αλλά ευρύτερα την ανθρώπινη φύση και τον κόσμο.³⁶». Οδηγεί τον ηθοποιό

³⁵ Λεκόκ, Ζ., 2005, σ. 53.

³⁶ Τερζόπουλος, Θ., 2017, σ. 14.

στο ξύπνημα των πρώτων ενστίκτων, ξυπνώντας του έτσι τις πρώτες μνήμες και οξύνοντας τη φαντασία του, στοιχείο βασικό για κάθε τέχνη.

«Διαρκές ζητούμενο η απελευθέρωση της εγκλωβισμένης ενέργειας σε όλο το δημιουργικό φάσμα από την έρευνα μέχρι την παράσταση.³⁷». Αυτή η απελευθέρωση της ενέργειας από το σώμα, καθιστά αυτόματα τον ηθοποιό ένα πλάσμα ανήσυχο, με συνεχή ανάγκη για δημιουργία, ανακάλυψη αλλά και εκτόνωση. Λειτουργεί αφυπνιστικά, προκαλεί κινητικότητα σε όλους τους τομείς και επίπεδα της τέχνης του και φυσικά διαμορφώνει ενεργειακά πλαίσια επικοινωνίας. «Στη φυσική η ενέργεια αποτελεί το μέτρο μιας ενδογενούς ιδιότητας του σώματος, της κίνησης. Ενέργεια, λοιπόν, είναι η κίνηση, η διαρκής μεταβολή του σώματος στον χώρο και τον χρόνο, αλλά και η εσωτερική κίνηση, η συν(γ)κίνηση. Η ενέργεια δεν είναι αφηρημένη ιδέα, δεν εμφυτεύεται απέξω ως εντολή στον ηθοποιό, αλλά γίνεται αντιληπτή ως βίωμα και σωματική μνήμη.³⁸».

Η προπόνηση του σώματος ξεκινούσε με ασκήσεις³⁹ «ζεστάματος» που παρουσίασε ο Γκροτόφσκι έπειτα από δουλειά και έρευνα τριών χρόνων (1959-1962)⁴⁰ και τις οποίες κατέγραψε ο Εουτζένιο Μπάρμπα όσο βρισκόταν στο Θεατρικό Εργαστήρι του πρώτου. Οι δύο ηθοποιοί, ξεκινούσαν με ρυθμικό βάδισμα, με τα χέρια και τα μπράτσα να περιστρέφονται, ακολουθούσε ελαφρύ τρέξιμο στις μύτες των ποδιών, με μια ώθηση από τους ώμους, καθώς το σώμα έπρεπε να αισθάνεται απαλλαγμένο από κάθε βάρος. Στη συνέχεια οι ηθοποιοί, περπατούσαν με λυγισμένα γόνατα και τις παλάμες των χεριών στους γοφούς κι έπειτα η ίδια άσκηση με τα χέρια αυτή τη φορά να κρατάνε τους αστραγάλους. Η τελευταία αυτή άσκηση με ενέπνευσε για μια άλλη: Οι ηθοποιοί, με λυγισμένα πάλι γόνατα και τις τις παλάμες των χεριών τους να ακουμπάνε στο πάτωμα, περπατούσαν με τον κορμό ανάσκελα. Η εικόνα αυτή του σώματός τους έμοιαζε με καβούρι. Άλλοτε περπατούσαν ευθεία, άλλοτε πλάγια κι άλλοτε όπισθεν. Όπως σημείωσε ο Γκροτόφσκι⁴¹, ακόμα και στις ασκήσεις «ζεστάματος», ο ηθοποιός πρέπει να αιτιολογεί κάθε λεπτομέρεια αυτής της διαδικασίας, με μια εικόνα είτε πραγματική, είτε φανταστική. Όταν το σώμα δεν αντιστέκεται στην εικόνα αυτή, τότε οι ασκήσεις εκτελούνται σωστά. Πραγματι, κατά τη διάρκεια αυτών των ασκήσεων, όταν οι ηθοποιοί αφήνονταν στο σώμα τους και στην εικόνα που φαντάζονταν, το σώμα έμοιαζε ελαφρύ,

³⁷ Οπ. π. σ. 14,15.

³⁸ Τερζόπουλος, Θ., 2017, σ. 15.

³⁹ Γκροτόφσκι, Γ. 2010, *Για ένα Φτωχό Θέατρο*, Αθήνα: Κοροντζής, σ. 99,100.

⁴⁰ Γκροτόφσκι, Γ., 2010, σ. 97.

⁴¹ Γκροτόφσκι, Γ., 2010, σ. 100.

χωρίς βάρος και οι ασκήσεις πραγματοποιούνταν πιο σωστά και με μεγαλύτερη ευκολία. Φυσικά, στις πρώτες πρόβες, αυτό ήταν αρκετά δύσκολο να συμβεί, όμως με τον καιρό, η δυσκολία άρχισε να εξαφανίζεται και οι ασκήσεις άρχισαν να φαίνονται εύκολες, χωρίς φυσικά να είναι, και να πραγματοποιούνται σχεδόν αυτόματα.

Στη συνέχεια, ακολουθούσαν ασκήσεις ενδυνάμωσης, όπως κοιλιακοί, ραχιαίοι, κάμψεις και η στάση «σανίδα» του σώματος, όπου οι ηθοποιοί με το σώμα μπρούμυτα στο πάτωμα, το ανασήκωναν με τους αγκώνες να ακουμπάνε στο πάτωμα και με τις μύτες των ποδιών να ακουμπάνε κι αυτές στο πάτωμα, με αποτέλεσμα να σηκώνεται ο κορμός σε μία εντελώς ευθεία στάση. Αρχικά, παρέμεναν έτσι ακίνητοι για ένα λεπτό. Η άσκηση αυτή δυσκόλεψε τους ηθοποιούς, τους προκαλούσε τρέμουλο σε ολόκληρο το σώμα, καθώς ήταν αναγκασμένοι, προκειμένου να κρατήσουν όρθιο τον κορμό, να σφίξουν όλους τους μύες του σώματός τους, επικεντρώνοντας κυρίως στο ηλιακό πλέγμα όπου βρίσκεται και το κέντρο βάρους. Η διάρκεια της ακινησίας σε αυτή τη στάση, ήταν αρχικά ένα λεπτό. Όσο όμως οι ηθοποιοί προπονούσαν το σώμα τους, η χρονική διάρκεια αυξανόταν, φτάνοντας στις τελικές πρόβες με το σώμα τους να αντέχει μέχρι και τέσσερα ολόκληρα λεπτά.

Φυσικά δε θα μπορούσαν να λείψουν ασκήσεις που αφορούν στο «ζέσταμα» των κλειδώσεων αλλά και της σπονδυλικής στήλης. Οι ηθοποιοί ξαπλωμένοι στο ανάσκελα στο έδαφος, με εντελώς χαλαρό σώμα, άρχιζαν να κάνουν περιστροφικές κινήσεις των ποδιών εναλλάξ, από μέσα προς τα έξω και αντίθετα. Έπειτα, κάμψεις (φλεξ) και τεντώματα (πόντ) των αστραγάλων προς τα μπρος και προς τα πίσω, όπως προτείνει ο Γκροτόφσκι⁴² στις ασκήσεις ποδιών. Όντας ξαπλωμένοι ανάσκελα, με μία σχετικά απότομη κίνηση, έπρεπε να βρεθούν με ελαφρώς λυγισμένα γόνατα και ελαφρώς ανασηκωμένα χέρια, παράλληλα, καθισμένοι στο έδαφος και στηριζόμενοι στο ηλιακό τους πλέγμα, θυμίζοντας κατσαρίδα. Παρέμεναν έτσι για περίπου ένα λεπτό κι έπειτα χαλάρωναν μαλακά κι επέστρεφαν στο πάτωμα κατεβαίνοντας σπόνδυλο – σπόνδυλο. Η συγκεκριμένη άσκηση, επαναλαμβανόταν τρεις φορές. Στη συνέχεια, οι ηθοποιοί, από το έδαφος έπρεπε να σηκωθούν στηριζόμενοι στις παλάμες και στα πέλματα των ποδιών τους σχηματίζοντας «γέφυρα». Αυτή η άσκηση αποτελεί παραλλαγή της προτεινόμενης από τον Γκροτόφσκι⁴³ άσκησης, η οποία καλεί τους ηθοποιούς να δημιουργήσουν

⁴² Γκροτόφσκι, Γ. 2010, σ. 105.

⁴³ Γκροτόφσκι, Γ. 2010, σ. 101.

«γέφυρα» από όρθια θέση. Τέλος, με το σώμα καθισμένο στο έδαφος και τον κορμό ανασηκωμένο σχηματίζοντας ορθή γωνία, τα χέρια τεντωμένα και παράλληλα με τα πόδια, περπατούσαν προς τα εμπρός, έχοντας την αίσθηση ότι τραβούσαν σχοινιά. Αφού έφταναν σε ένα συγκεκριμένο σημείο, με ακριβώς την ίδια κίνηση, όμως με όπισθεν αυτή τη φορά επέστρεφαν στο σημείο εκκίνησής τους. Και αυτή η άσκηση επαναλαμβανόταν τρεις φορές, φτάνοντας στην τεχνική του «αέναου αυτοσχεδιασμού⁴⁴».

Μέσα από τον «αέναο αυτοσχεδιασμό» της μεθόδου του Τερζόπουλου -βασικό μέρος του τελετουργικού των προβών μας- έχουμε «μια έντονη διαδικασία ψυχοσωματικής έρευνας, μέσα από την οποία ο ηθοποιός χειραφετεί το πρωτογενές υλικό. Διαμορφώνει μια δομική ποιητική με την οποία αναπτύσσεται ένα βαθιά ανθρώπινο φάσμα συμπεριφορών, όπου το σώμα φέρει το πρωτογενές υλικό χωρίς ψυχολογικές και διανοητικές εμπλοκές. Ενεργοποιημένο στα ακραία όριά του, χωρίς αντιστάσεις, εκκινεί από το σημείο μηδέν, για να διανύσει τη δύσκολη αλλά και πλούσια διαδρομή προς την αυτογνωσία, την ολοένα και βαθύτερη γνώση της ύπαρξης και πολλαπλών δυνατοτήτων της.⁴⁵». Προσπαθήσαμε, να δουλέψουμε κάθε φορά έμμονα σ' ένα σημείο του σώματος. Κάθε φορά προσπαθούσαμε να εξαντλήσουμε τα όριά του, ώστε να απελευθερώσουμε την όποια εγκλωβισμένη ενέργεια, ώστε το σώμα να λυθεί. Το ζητούμενο, δεν είναι να δοθεί άμεσα κάποια μορφή στο υλικό, αλλά ο ηθοποιός «προσπαθεί να αναπτύξει τις δυνατότητες καθόδου στον πυρήνα της δομής, στη ρίζα της βαθιά σωματικής παράδοσης. Πρόκειται για μια διαρκή διαδικασία γέννησης – στιγμιαίου προσδιορισμού – διάλυσης – και ολοένα ποιοτικότερου επαναπροσδιορισμού του υλικού, όπου το σώμα χορεύει τον μαγικό χορό των μορφών της Μνήμης.⁴⁶». Βασική προϋπόθεση της δουλειάς σ' αυτή την τεχνική, ήταν η αυτοσυγκέντρωση των ηθοποιών. «Χωρίς αυτήν δεν μπορεί να αναπτυχθεί καμία εσωτερική διεργασία και διακίνηση της ενέργειας. Γι' αυτό και η αυτοσυγκέντρωση διαρκεί πάρα πολλή ώρα, μέχρι ν' αρχίσει να κινείται ένα σημείο.⁴⁷». Η τεχνική αυτή, όπως παρατήρησα μέσα από τις πρόβες, είναι πράγματι πολύ αποτελεσματική στην απελευθέρωση της ενέργειας. Τα σημεία του σώματος που δουλεύονται, εμφανίζονται στη συνέχεια αρκετά «λυμένα». Φυσικά, μέχρι να φτάσει η τεχνική αυτή στο σημείο να λειτουργήσει, χρειάζεται εξαιρετικά μεγάλη προσπάθεια, μιας και στην πράξη ο βαθμός δυσκολίας της είναι πολύ μεγάλος.

⁴⁴ Τερζόπουλος, Θ. 2015, *Η Επιστροφή του Διονύσου*, Αθήνα: Θέατρο Άττις, σ. 45-54.

⁴⁵ Τερζόπουλος, Θ., 2015, σ. 46,47.

⁴⁶ Τερζόπουλος, Θ., 2015, σ. 47.

⁴⁷ Τερζόπουλος, Θ., 2015, σ. 50.

Κατά τον Λεκόκ⁴⁸, η σωματική προετοιμασία, δεν στοχεύει στο να αποκτήσει ένα σωματικό πρότυπο, ούτε να επιβάλει θεατρικά σχήματα, αλλά στο να βοηθήσει τον ηθοποιό ή χορευτή ή οποιονδήποτε επιθυμεί να ασχοληθεί με την κίνηση του σώματος, να φτάσει στην ολοκληρωμένη κίνηση, η οποία δεν στηρίζεται στην υπερβολή, ούτε δέχεται παρεμβάσεις σε αυτό που πρέπει να μεταδώσει. Στηρίζεται σε μία «θεατρική γυμναστική όπου κάθε χειρονομία, στάση ή κίνηση, είναι αιτιολογημένη.⁴⁹». Ότι ακριβώς υποστήριξε και ο Μεγιερχόλντ⁵⁰, ότι δηλαδή οι ηθοποιοί πρέπει να ζουν τις ασκήσεις τους και όχι απλώς να τις εκτελούν, κάτι το οποίο ήταν βασική προϋπόθεση και συνθήκη σε όλη τη διάρκεια των προβών του *Μήδειας Πείραμα*, όλα γίνονταν «σαν να ήταν το σχέδιο ένας κώδικας που ζωντανεύει και ανθίζει στον οργανισμό ενός συγκεκριμένου ατόμου.⁵¹».

Στα πρώτα στάδια των προβών, για να αποκτήσουν εμπιστοσύνη μεταξύ τους οι ηθοποιοί, να γνωριστούν τα σώματα και οι ενέργειές τους και να αποκτήσει το σώμα τους χορευτική διάθεση, καταπιάστηκα με μία άσκηση την οποία χρησιμοποιούν οι Frantic Assembly⁵² ώστε να χτίσουν μία χορογραφία. Οι ηθοποιοί, στέκονται αντικριστά, δημιουργώντας μία οπτική σχέση, ενώ τοποθετεί ο ένας την παλάμη του, στο πάνω μέρος της παλάμης του άλλου, ο οποίος αρχίζει να καθοδηγεί το σώμα του άλλου, σχηματίζοντας καμπύλες και σχήματα με το σώμα τους και έχοντας ως μοναδικό οδηγό, το χέρι τους. Αυτή η άσκηση επαναλαμβανόταν με αντιστροφή του καθοδηγητή. Η άσκηση αυτή ήταν πραγματικά αποτελεσματική στη σωματική επικοινωνία και χορευτικότητα του σώματος. Όσο οι πρόβες προχωρούσαν και οι δύο ηθοποιοί άρχισαν να αποκτούν μία φόρμα στο σώμα τους και τα κορμιά τους άρχισαν να επικοινωνούν, εγκατέλειψα την άσκηση για να επικεντρωθώ περισσότερο στο χτίσιμο της παράστασης.

Άλλη μία άσκηση από τους Frantic Assembly⁵³ που χρησιμοποίησα στα αρχικά στάδια των προβών, ήταν η άσκηση όπου οι ηθοποιοί προσπαθούσαν να δημιουργήσουν μία χορογραφία, έχοντας ο ένας το σώμα του άλλου σαν ένα σημείο έναρξης. Το ένα σώμα παρέμενε αμέτοχο στα χέρια του άλλου, ο οποίος ξεκινούσε με ένα άγγιγμα, περνούσε

⁴⁸ Λεκόκ, Ζ., 2005, σ. 99.

⁴⁹ Λεκόκ, Ζ., 2005, σ.99.

⁵⁰ Μπάρμπα, Ε. – Σαβαρέζε, Ν., 2008, σ. 62.

⁵¹ Μπάρμπα, Ε. – Σαβαρέζε, Ν., 2008, σ. 62.

⁵² URL: https://www.youtube.com/watch?v=V7R_V2iCZoY 3 Σεπτεμβρίου.

⁵³ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BC9wJrY9Bh8> 3 Σεπτεμβρίου.

«μέσα» από το σώμα του άλλου, μέχρι να φτάσει στο σήκωμα. Όταν ολοκληρωνόταν το σήκωμα, γινόταν αλλαγή του κατευθυνόμενου σώματος. Αυτή η άσκηση, είχε φοβερό ενδιαφέρον, καθώς τα σώματα των ηθοποιών μου άρχισαν πολύ γρήγορα να δημιουργούν γραμμές και σχήματα, συνθέτοντας ελεύθερες χορογραφίες με υπέροχες εικόνες, κάτι το οποίο βοήθησε αρκετά στο στήσιμο της παράστασης.

2.2 Αναπνοή

Η αναπνοή είναι ζωτική λειτουργία για τον άνθρωπο και συνεπώς για το σώμα. Ο ηθοποιός θα πρέπει να μάθει να εισπνέει από το διάφραγμα, ώστε να παραμένει στο κέντρο του, να ελέγχει τη φωνή του αποφεύγοντας τον όποιο τραυματισμό και φυσικά να μπορεί να τη χρησιμοποιεί σε έκταση χωρίς να κουράζεται. Η σωστή αναπνοή είναι επίσης πολύ σημαντική για τη σωματική αντοχή. Γι'αυτό οι ασκήσεις αναπνοής δεν απουσίασαν ούτε στιγμή από τις πρόβες μας.

Στο πρώτο στάδιο, τα σώματα των ηθοποιών, ήταν ξαπλωμένα ανάσκελα, με χαλαρά τα άκρα και χαλαρό τον αυχένα, αναπνέοντας από το διάφραγμα, προσπαθώντας να συλλάβουν την κατεύθυνση του αέρα στο σώμα τους. Στη συνέχεια οι εισπνοές και οι εκπνοές γίνονταν ολοένα και πιο έντονες, δημιουργώντας ήχους και γεμίζοντας όσα περισσότερα σημεία του σώματος γίνεται, δημιουργώντας ηχεία στο σώμα. Στη συνέχεια, με μια κυλινδρική κίνηση, οι ηθοποιοί γύριζαν μπρούμυτα, ώστε να νιώθουν το διάφραγμά τους να πιέζεται και ακολουθώντας την ίδια διαδικασία, έπρεπε με την εισπνοή από το διάφραγμα να ανασηκώσουν εμφανώς το σώμα τους. Αφού ολοκληρωνόταν η άσκηση αυτή με αρκετές επαναλήψεις κατά τις οποίες προϋπόθεση ήταν το σώμα να ανασηκώνεται όλο και περισσότερο, με την ίδια κυλινδρική κίνηση, γύριζαν πάλι ανάσκελα.

Οι διαφραγματικές αναπνοές συνεχίζονταν, με τους ηθοποιούς τώρα σε όρθια θέση. Η διαδικασία που ακολουθήθηκε είναι η ίδια με την προηγούμενη, με τους ηθοποιούς «να επεκτείνουν το βλέμμα τους ευθεία μπροστά και να αυτοσυγκεντρώνονται σε ένα σημείο. Ανάλογα με την κίνηση του σώματος το σημείο της αυτοσυγκέντρωσης μπορεί να μεταφέρεται αριστερά – δεξιά, πάνω – κάτω, μπορούσε ακόμη να είναι ένας συνδυασμός

δύο ή περισσότερων σημείων.⁵⁴». Από την όρθια θέση που βρίσκονταν οι ηθοποιοί, κατέληγαν με χαλαρά και ελαφρώς λυγισμένα γόνατα και τα χέρια κρεμασμένα, ανάμεσα στα γόνατα. Η θέση αυτή είναι συνδιαστική των Γκροτόφσκι⁵⁵- Τερζόπουλου⁵⁶. Ο πρώτος επιθυμεί ένα βαθύ κάθισμα ενώ ο δεύτερος ελαφρύ με τα χέρια κρεμασμένα στο πλάι του σώματος. Αυτή η θέση του σώματος, όπως αναφέρει ο Τερζόπουλος⁵⁷, δημιουργεί μία διάθεση εγρήγορσης και ετοιμότητας, στοιχεία τα οποία είναι απαραίτητα για κάθε ηθοποιό, ανεξάρτητα με το αν υπηρετεί το τελετουργικό ή ψυχολογικό θέατρο. Με τη θέση αυτή, πιέζεται επίσης το διάφραγμα, με αποτέλεσμα να χρειάζεται περισσότερη δύναμη για να απελευθερωθεί ο αέρας. Έτσι το διάφραγμα γυμνάζεται και αποκτά μεγαλύτερη και περισσότερη αντοχή.

Τέλος, οι ασκήσεις αναπνοής ολοκληρώνονταν με το πρώτο μέρος των φάσεων της κάμψης και της επαναφοράς του Λεκόκ⁵⁸. Οι ηθοποιοί, κατά την κίνηση της κάμψης εξέπνεαν και κατά την κίνηση της επαναφοράς εισέπνεαν, καταλήγοντας σε κράτημα της αναπνοής. Η άσκηση αυτή, προκάλεσε σύγχυση στους ηθοποιούς, οι οποίοι κατά τις πρώτες εφαρμογές της, δυσκολεύτηκαν να συγχρονίσουν τις ανάσες με τις κινήσεις, πείθοντάς με πως η άσκηση αυτή είναι εξαιρετική, πέραν από άσκηση αναπνοής και άσκηση συγχρονισμού και συγκέντρωσης.

Ο έλεγχος της αναπνοής από τον ηθοποιό, αφήνει το σώμα να πάρει την απαραίτητη ενέργεια ώστε να δράσει χωρίς άγχος και περιττή ένταση των μυών, «σπάει το φράγμα της κούρασης, αμβλύνονται οι άμυνες και οι φόβοι του μυαλού, απελευθερώνονται ολοένα και περισσότερο οι πολλαπλές και ασυνήθιστες διαστάσεις της σωματικής φαντασίας.⁵⁹».

⁵⁴ Τερζόπουλος, Θ., 2015, σ.18.

⁵⁵ Γκροτόφσκι, Γ., 2010, σ. 101.

⁵⁶ Τερζόπουλος, Θ., 2015, σ. 17.

⁵⁷ Τερζόπουλος, Θ., 2015, σ. 17.

⁵⁸ Λεκόκ, Ζ., 2005, σ. 100.

⁵⁹ Τερζόπουλος, Θ., 2015, σ. 21.

2.3 Φωνή

Το ζέσταμα της φωνής στις πρόβες μας, αποτελούσε συνέχεια των ασκήσεων της αναπνοής. Οι ηθοποιοί, «εκτελούσαν» ακριβώς τις ίδιες ασκήσεις, απελευθερώνοντας όμως ένα ήχο που προέκυπτε από κάποιο φωνήεν ή από κάποιο συνδυασμό φωνήεντος και συμφώνου.

Αρχικά, τοποθετούσαν σωστά τη φωνή τους, ώστε να μην προκύψει κάποιος τραυματισμός. Σε όρθια θέση, με ελαφρώς ανοιχτά πόδια, ώστε να νιώθουν τη σταθερότητα στο έδαφος, με τους ώμους χαλαρούς για να αποφεύγεται οποιαδήποτε πίεση στις φωνητικές χορδές, με τα χέρια κρεμασμένα χαλαρά στο πλάι του σώματος και φυσικά με τη χρήση διαφράγματος, εισέπνεαν βαθιά και εκπνέοντας απελευθέρωναν μαζί με τον αέρα ένα ελαφρύ παρατεταμένο «μ» μέχρι να αδειάσουν τον αέρα από το διάφραγμα. Ο ήχος από την εκπνοή του «μ» έπρεπε να παραμένει σταθερός. Φυσικά αυτή η σταθερότητα ήταν αδύνατον να υπάρξει από τις πρώτες πρόβες. Το «μ» κατά την εκπνοή τρεμόπαιζε, όμως στη διάρκεια των προβών η πρόοδος ήταν θεαματική. Αφού γινόταν τοποθέτηση φωνής, γινόταν και μια προσθήκη του «α» στο σύμφωνο «μ», δηλαδή «μα».

Έπειτα από κάποιες επαναλήψεις, στην ίδια πάλι θέση, με τη χρήση του διαφράγματος γινόταν προσθήκη του «τ» μπροστά από κάθε φωνήεν, δηλαδή «τα, τε, τι, το, του», τα οποία πρόφεραν κοφτά και με αρκετές επαναλήψεις, προσπαθώντας κάθε φορά η απόδοση του ήχου να έχει μεγαλύτερη διαφραγματική έκταση. Με τον ίδιο τρόπο, αυτή τη φορά γινόταν επανάληψη του «πι», τονίζοντας το σύμφωνο «πι» και στη συνέχεια επανάληψη των συμφώνων «π», «σ», «κ», με διπλό το τελευταίο, δηλαδή, «π, σ, κ, κ». Στη συνέχεια γινόταν επανάληψη των ασκήσεων αυτών, αλλά η προφορά έπρεπε να γίνει με μία ανάσα, για δέκα επαναλήψεις.

Όλες οι πιο πάνω ασκήσεις εκτελούνταν από την αρχή, όμως σε διαφορετική θέση σώματος. Οι ηθοποιοί, με ελαφρώς λυγισμένα γόνατα, τα πέλματα ριζωμένα στο έδαφος και τα χέρια κρεμασμένα ανάμεσα στα γόνατα - την ίδια ακριβώς θέση που είχαμε και στις ασκήσεις αναπνοής και η οποία αποτελεί συνδυασμό των ασκήσεων Γκροτόφσκι⁶⁰

⁶⁰ Γκροτόφσκι, Γ., 2010, σ. 101.

- Τερζόπουλου⁶¹ -, επαναλαμβάνουν την ίδια διαδικασία προφοράς και εκφοράς του ήχου. Η δυσκολία βέβαια μεγαλώνει με την τοποθέτηση του σώματος στη στάση αυτή, καθώς οι αντοχές πρέπει να αυξηθούν αφού το σώμα δεν βρίσκεται σε μία βολική θέση.

2.4 Αυτοσχεδιασμός

Ο αυτοσχεδιασμός, στις πρόβες του *Μήδειας Πείραμα*, ήταν το βασικότερο συστατικό προκειμένου να φτάσουμε στη ραχοκοκαλιά, στην ψυχή αυτού που θέλαμε να επικοινωνήσουμε με το κοινό. Ήταν το αρχικό στάδιο των προβών, όπου μέσα από αυτοσχεδιασμούς επιδίωξα τη γνωριμία. Οι ηθοποιοί να γνωριστούν μεταξύ τους, περισσότερο ενεργειακά, αλλά και μαζί μου, σαν σκηνοθέτη, επίσης ενεργειακά. Ένα μεγάλο μέρος στους αυτοσχεδιασμούς που επιδίωκα, ήταν η σιωπή, η απουσία λόγου: «Σε όλες τις ανθρώπινες σχέσεις εμφανίζονται δύο μεγάλες ζώνες σιωπής: πριν και μετά το λόγο. Πριν, όταν δεν έχουμε ακόμα μιλήσει, βρισκόμαστε σε μια κατάσταση αιδούς, που επιτρέπει στο λόγο να γεννηθεί από τη σιωπή, άρα να είναι πιο δυνατός, αποφεύγοντας την επεξηγηματική ομιλία. Η δουλειά πάνω στην ανθρώπινη φύση, μέσα σ' αυτές τις σιωπηρές καταστάσεις, επιτρέπει να ανακλύψουμε πάλι τις στιγμές όπου ο λόγος δεν υφίσταται ακόμα.⁶²». Μέσα σ' αυτές τις σιωπηρές δράσεις, η αμηχανία των ηθοποιών ήταν πολύ έντονη. Ένωσαν εκτεθειμένοι, να βρίσκονται σε μια τρομερά άβολη κατάσταση, στην οποία έπρεπε να αντιμετωπίσουν πρώτα τον εαυτό τους κι έπειτα να παρουσιάσουν την αλήθεια τους, γυμνή, όπως ακριβώς είναι κι όχι κρυμμένη πίσω από λέξεις.

Η συνθήκη στον αυτοσχεδιασμό πρέπει να είναι απλή, να υπάρχει χρόνος «για να μπούμε σε μια κατάσταση χωρίς ταραχή και χωρίς την επιθυμία να πούμε τα πάντα όλη την ώρα. Προπονώντας, γυμνάζοντας ακούραστα τη φαντασία μέσα σ' ένα σώμα όσο πιο λυμένο, πιο αθλητικό, πιο διαθέσιμο είναι δυνατόν. Ο ηθοποιός πρέπει πρώτα να ακούει, μετά να σταματάει, να σιωπά, να αποδέχεται την ακινησία. Διαφορετικά, πώς θα έχει ο θεατής το χρόνο να αναγνωρίζει, να βλέπει τον εαυτό του;⁶³». Άλλωστε αυτό είναι και το ζητούμενο,

⁶¹ Τερζόπουλος, Θ., 2015, σ. 17.

⁶² Λεκός, Ζ., 2005, σ.53.

⁶³ Μνουςκίν, Α. 2005. *Η Τέχνη του Τώρα: Συζητήσεις με την Φαμπιέν Πασκώ*, Αθήνα: Κοάν, σ. 81.

να δημιουργήσουμε ένα θέατρο που να αφορά τον θεατή, που να έχει κάτι να του πει, που να του δίνει κίνητρο να γίνει καλύτερος και κατ' επέκταση όλος ο κόσμος να γίνει καλύτερος. Ο ηθοποιός «δεν πρέπει να ρυπαίνει την ψυχή του θεατή, αλλά να την εξευγενίζει. Πρέπει μέσα από την τέχνη του να συνεργάζεται με τον σημερινό άνθρωπο, γιατί ο φόβος, η αλλοτρίωση, η κακή χρήση της τεχνολογίας τον έκαναν ασώματο και τελικά τον μετέτρεψαν σε προϊόν, σε υπάνθρωπο.⁶⁴». Ο αυτοσχεδιασμός είναι τόσο πολύ σημαντικός στην τέχνη του θεάτρου, γιατί λύνει τις αισθήσεις, κινεί τη δράση, δημιουργεί ρυθμό, ανοίγει το σώμα και το μετατρέπει σε συνομιλητή με τον θεατή, τον σημερινό άνθρωπο.

Κάποιες φορές, το ερέθισμα για τη συνθήκη στους αυτοσχεδιασμούς των προβών μας, ήταν η μουσική. Διαπίστωσα πως ένα μουσικό κομμάτι, βοηθούσε τους ηθοποιούς να ανακαλύψουν πιο εύκολα ένα κομμάτι της αλήθειας τους και να το παρουσιάσουν με μεγαλύτερη ευκολία. Η μουσική γινόταν από μόνη της η συνθήκη. Βοηθούσε πολύ στο «λύσιμο» των ηθοποιών, ένιωθαν ασφαλείς στο άκουσμά της, ευάλωτοι αλλά και δυνατοί ταυτόχρονα. Μέσα από την μουσική έφτιαχναν ιστορίες με το σώμα τους και πλησίασαν ο ένας τον άλλον με μεγάλη ευαισθησία. Τόλμησαν να μοιραστούν συναισθήματα, και μεταξύ τους, αλλά και μαζί μου. Το πιο σημαντικό όμως ήταν ότι ξεδίπλωσαν την εσωτερική τους δύναμη την οποία το σώμα τους ακολούθησε, ακουμπώντας έτσι στην αλήθεια τους.

Πολλές φορές, οι αυτοσχεδιασμοί, που ήταν αμιγώς κινησιολογικοί, ξεκινούσαν από ένα σημείο. Αυτό μπορεί να ήταν ένα αντικείμενο, ή ένα οπτικό σημείο το οποίο ήταν συνήθως το σημείο στο οποίο εστιάζονταν ώστε να αυτοσυγκεντρωθούν, ή ένας ήχος, ή μία κίνηση του συμπαίκτη τους ακόμα και η διάθεση που είχαν τη δεδομένη στιγμή. Η γερμανίδα χορογράφος Πίνα Μπάους⁶⁵, έλεγε πως δεν την ενδιαφέρει το πως κινούνται οι άνθρωποι, αλλά τι είναι αυτό που τους ωθεί στην κίνηση κι αυτό ακριβώς ήταν που ήθελα να πετύχω και να διαπιστώσω κατα τη διάρκεια των αυτοσχεδιασμών. Γι' αυτό, οι συγκεκριμένοι αυτοσχεδιασμοί ήταν αρχικά ατομικοί, κι έπειτα ομαδικοί. Φυσικά, οι ατομικοί, ήταν πολύ πιο δύσκολοι και άβολοι, αφού οι ηθοποιοί ξεγύμνωναν το μέσα τους, σε μία προσπάθεια εσωτερικής ανασκόπησης και συνειδητοποίησης της κίνησης

⁶⁴ Τερζόπουλος, Θ., 2015, σ. 81,82.

⁶⁵ Ρηγούτσου, Μ. 2014 «Η Πίνα Μπάους «διάβαζε» την ψυχή», *Η Καθημερινή* 15 Μαρτίου (URL: <http://www.kathimerini.gr/762084/article/politismos/xoros/h-pina-mpaous-diaavaze-thn-gyxn>).

και του σώματός τους. Δεν ήθελα σε καμία περίπτωση να κινούνται χωρίς να έχουν κάποιο λόγο να το κάνουν ή χωρίς να έχουν συναίσθηση του τι κάνουν. Δεν επιθυμούσα κινήσεις μηχανικές, ούτε δράσεις χωρίς κατεύθυνση και περιεχόμενο. Εάν ο ηθοποιός δεν ήταν σε θέση εκείνη τη στιγμή να δράσει κατ' αυτόν τον τρόπο, τότε προτιμούσα να διακόψει τη δράση του και να πάρει όσο χρόνο χρειαζόταν ώστε να καταφέρει να λειτουργήσει ουσιαστικά, ακόμα κι αν η ουσιαστική του δράση διαρκούσε δευτερόλεπτα.

Οι ακροβατικές κινήσεις αποτελούσαν άλλο ένα κομμάτι στους αυτοσχεδιασμούς μας. Ο Λεκόκ⁶⁶ υποστηρίζει πως φαινομενικά δε χρησιμεύουν σε τίποτα, εκτός από το παιχνίδι κι αυτό ακριβώς επιζητούσα. Ήθελα οι ηθοποιοί, να νιώσουν ότι επιστρέφουν στην παιδική τους ηλικία και να αφεθούν στην αίσθηση αυτή. Να θυμηθούν για λίγο τις παιδικές τους κινήσεις και αντιδράσεις και φυσικά τον παιδικό αυθορμητισμό, ο οποίος εξωτερικεύεται μέσα από μία ελευθερία που νιώθει το παιδί και που όσο προσωράει στην ενηλικίωση, αυτή εξαφανίζεται. Μέσα από μεγάλες κινήσεις, κυλίσματα στο έδαφος, τούμπες, πηδήματα στον αέρα, σπρωξίματα, αγκαλιές, αστείες κινήσεις που προκαλούνταν από περίεργες στάσεις του σώματός τους, οι ηθοποιοί μου, απελευθερώνονταν ολοένα και περισσότερο στο πέρασμα των προβών. Οι αυτοσχεδιασμοί αυτοί, κάποτε εμπλουτίζονταν και από κάποια δοσμένη συνθήκη, προκαλώντας ακόμη περισσότερο την αίσθηση του παιχνιδιού στους ηθοποιούς μου. Αποτελούσαν την πιο διασκεδαστική φάση των προβών και φυσικά αυτήν με τη μεγαλύτερη ελευθερία όπου αργότερα εισχωρούσε και στο παίξιμό τους.

Η κίνηση των ζώων, σε μεταγενέστερο στάδιο προβών ήταν από τους συχνούς αυτοσχεδιασμούς. «Η ανάλυση της κίνησης των ζώων μας φέρνει πιο κοντά στο σώμα του ανθρώπου και βοηθά στη δημιουργία θεατρικού χαρακτήρα.⁶⁷». Αφού έγινε έρευνα μέσα από αυτοσχεδιασμούς στις κινήσεις των ζώων σε ένα γενικό πλαίσιο, σιγά σιγά προσπαθούσαμε να ξεφύγουμε από τη μίμηση και να εστιάσουμε στο πως θα ταίριαζε στο δικό μας κείμενο η προσέγγιση ενός ζώου. Αρχικά εστιαστήκαμε στη Μήδεια, η οποία, στα δικά μου μάτια, έμοιαζε με ύαινα. Η κίνησή του ζώου αυτού, στη δική μου φαντασία, μοιάζει με αυτή της Μήδειας. Όμως «η απεικόνισή της αυτή δεν έπρεπε να είναι μια κυριολεκτική και ρεαλιστική μίμηση ενός ζώου με τέσσερα πόδια. Ο ηθοποιός δεν έπρεπε να «παίξει» το ζώο, αλλά να ανατρέξει στο υποσυνείδητό του, δημιουργώντας τη φιγούρα

⁶⁶ Λεκόκ, Ζ., 2005, σ. 103.

⁶⁷ Λεκόκ, Ζ., 2005, σ. 125.

ενός ζώου, που ο ιδιαίτερος χαρακτήρας του εκφράζει μίαν άποψη της ανθρώπινης κατάστασης.⁶⁸». Προσεγγίζοντας τη Μήδεια με αυτό τον τρόπο, δηλαδή σαν ύαινα, με τους ηθοποιούς να δρουν σαν να ήταν ύαινες, άλλοτε ατομικά και άλλοτε ομαδικά - δημιουργώντας μεταξύ τους μία ζωώδη σχέση που συνήθως ήταν σχέση ζωόδους καυγά- παρατήρησα πως βοήθησε αρκετά στο «λύσιμο» του σώματος, κάνοντάς το πιο ευλύγιστο και με περισσότερη χορευτικότητα. Πέραν του γεγονότος ότι τα ζώα μας μοιάζουν, παρατηρώντας το σώμα και τη λειτουργία τους, βελτιώνουμε την κινησιολογική υπόσταση κι έχουμε μεγαλύτερη αίσθηση κι επίγνωση της κίνησης και της ομιλίας του σώματός μας. Όντως οι ηθοποιοί μου, μέσα από τη μελέτη της κίνησης των ζώων, ανέπτυξαν μεγαλύτερη ελευθερία στην κίνησή τους, συνείδηση του σώματός τους, ανακάλυψαν γρηγορότερα τη Μήδεια και άφησαν πρωτογενή ένστικτα να αναδυθούν προς τα έξω.

Τέλος, ο Βέρνερ Μύλλερ⁶⁹, προτείνει μία άσκηση την οποία θεώρησα ενδιαφέρουσα και επεδίωξα να δοκιμάσω σε μία από τις πρόβες του *Μήδειας Πείραμα*. Η άσκηση αυτή, καλεί τους ηθοποιούς να δώσουν «μία ζωντανή εικόνα των Αργοναυτών που παλεύουν με τα κύματα μέχρι να φτάσουν στην Κολχίδα και ν' αρπάξουν το χρυσόμαλλο δέρας⁷⁰» αλλά η εικόνα αυτή έπρεπε να εμπλουτιστεί με στοιχεία τα οποία θα περιέγραφαν τους τύπους, τον χαρακτήρα και τα γνωρίσματα των ηρώων. Ο Μύλλερ σε αυτή την άσκηση προτείνει στοιχεία παντομίμας, τα οποία εγώ απέφυγα. Δοκιμάζοντας αυτή την άσκηση, ήθελα απλώς οι ηθοποιοί μου να βιώσουν αυτή την «πάλη με τα κύματα», που σαν συνθήκη έχει ένα μεγάλο κινησιολογικό ενδιαφέρον και να γνωρίσουν με βιωματικό τρόπο την Αργοναυτική Εκστρατεία, η οποία συνδέεται με τον μύθο της Μήδειας που αποτελεί και τον πυρήνα της παράστασής μας, χωρίς να παραμένουν σε απλές αναγνώσεις. Άλλωστε αυτό που διαπίστωσα μέσα από το πείραμα αυτό –ολόκληρη τη διαδικασία του *Μήδειας Πείραμα*- το σώμα έχει μνήμη, είναι μνήμη.

⁶⁸ Γκροτόφσκι, Γ., 2010, σ.114,115.

⁶⁹ Μύλλερ, Β., *Θέατρο του Σώματος & Commedia Dell' Arte*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1996, σ.87.

⁷⁰ Μύλλερ, Β., 1996, σ.87.

2.5 Προσεγγίζοντας το Κείμενο

Το κείμενο της παράστασης *Μήδειας Πείραμα*, δόθηκε στους ηθοποιούς δύο εβδομάδες αφού ξεκίνησαν οι πρόβες. Ο λόγος ήταν ότι δεν ήθελα οι ηθοποιοί μου να λειτουργούν έχοντας υποψίες. Ήθελα οι πρώτες πρόβες, να κυλίσουν ανυποψίαστα και μέσω κινησιολογικών αυτοσχεδιασμών να οδηγηθούν στο κείμενο. Ήθελα οι κινήσεις του σώματός τους να έχουν λόγο, αιτία, βάθος, βάρος και υπόσταση. Ήθελα να βιώσουν μια ελευθερία που θα τους επέτρεπε να επικοινωνήσουν, χωρίς να εγκλωβίζονται μέσα σε ένα κείμενο, το οποίο πιθανότατα θα τους περιόριζε και θα μίκραινε τους ορίζοντες του εσωτερικού τους κόσμου. Η απουσία κειμένου, λειτούργησε πολύ θετικά, λόγω του ότι οι προθέσεις των κινήσεων των ηθοποιών και οι δράσεις στις οποίες εμπλέκονταν, ήταν αυθεντικές και καθόλου επιτηδευμένες. Το σώμα τους λειτουργούσε με κάποια αφέλεια και το κυριότερο, με ειλικρίνεια που είναι και το ζητούμενο.

Πριν ακόμα οι ηθοποιοί πάρουν στα χέρια τους το διασκευασμένο κείμενο, τους παρέπεμψα στο αυθεντικό, στο τρίπτυχο του Μύλλερ: *Ρημαγμένη Όχθη – Μήδειας Υλικό – Τοπίο με Αργοναύτες*⁷¹ ζητώντας τους, να μου παρουσιάσουν έναν κινησιολογικό αυτοσχεδιασμό μέσα από τον οποίο θα μου μιλούσαν για όλα όσα εισέπραξαν από το τρίπτυχο αυτό. Η αλήθεια είναι πως οι αυτοσχεδιασμοί που παρουσίασαν, λόγω του ότι ζητήθηκαν σαν άσκηση στο σπίτι, έμοιαζαν κακά χορογραφημένοι, χωρίς καμία ειλικρίνεια και χωρίς ίχνος εσωτερικότητας. Έτσι αποφάσισα να ζητήσω έναν επιτόπου ομαδικό αυτοσχεδιασμό, με οδηγό το τρίπτυχο του Μύλλερ. Στην αρχή, οι ηθοποιοί έμοιαζαν χαμένοι, όμως ευτυχώς, επικοινωνήσαν πολύ γρήγορα φτάνοντας σε ένα πραγματικά συγκινητικό αποτέλεσμα. Τα σώματά τους ενώθηκαν ενεργειακά, δημιουργώντας την αίσθηση ότι ήταν ένα σώμα.

Σημαντικό επίσης, για να πλησιάσουμε το κείμενο, ήταν μία μικρή μελέτη για τον συγγραφέα και το έργο του. Επιθυμούσα οι ηθοποιοί μου να γνωρίζουν τον συγγραφέα με τον οποίο καταπιάνονταν, την εποχή που έζησε, τον τρόπο γραφής του αλλά και τι πρέσβευε. Θεώρησα πως ήταν σημαντικό να γνωρίζουν πως επρόκειτο για έναν «κυνικό,

⁷¹ Μύλλερ, Χ. 1997. *Μορφές από τον Ευριπίδη*, Αθήνα: Άγρα.

προκλητικό, αντιφατικό και ανυποχώρητο συγγραφέα»⁷² γιατί όλη αυτή η διάσταση του συγκεκριμένου συγγραφέα ήθελα να σωματοποιηθεί από τους ηθοποιούς.

Το διασκευασμένο κείμενο, έφτασε στους ηθοποιούς τελευταίο. Λόγω του ότι η ανάθεση που έκανα στους ηθοποιούς μου να δουλέψουν στο σπίτι το πρωτότυπο τρίπτυχο του Μύλλερ και να παρουσιάσουν κινησιολογικά ότι εισέπραξαν, δεν λειτούργησε, αποφάσισα να δώσω το κείμενο *Μήδειας Πείραμα*, απρόοπτα. Αφού έγινε ανάγνωση δύο φορές, οι ηθοποιοί κλήθηκαν να επικοινωνήσουν μέσα από το σώμα και την κίνησή τους το κείμενο που διάβασαν. Φυσικά η έλλειψη προετοιμασίας, ο αυθορμητισμός και η απουσία οποιασδήποτε σκεπτικής διεργασίας, είχαν αυθεντικότερα αποτελέσματα.

Δοκίμασα να ζητήσω από τους ηθοποιούς μου, να επιστρατεύσουν τη φαντασία τους και να φτιάξουν με το μυαλό τους εικόνες, όπως παρουσιάζει ο Μάικλ Τσέχωφ⁷³, έχοντας σαν οδηγό το κείμενο κι έπειτα να τις σωματοποιήσουν και να τις παρουσιάσουν χρησιμοποιώντας φράσεις του κειμένου. Προκειμένου να δημιουργηθούν αληθινές εικόνες και όχι εικόνες εξαναγκασμού, χρειάστηκε κάποιο διάστημα ώστε οι ηθοποιοί να συγκεντρωθούν, να χαλαρώσουν και να αφεθούν στη φαντασία τους.

Ο «κανόνας» ήταν επίσης ένας τρόπος με τον οποίο προσεγγίσαμε το κείμενο. Λόγω του ότι το κείμενο είχε έναν κοφτό, στακάτο λόγο, με διάλογο μικρών προτάσεων, πολλές φορές και μίας λέξης, για να πετύχει η άσκηση του «κανόνα», το κείμενο μετατρεπόταν σε μονόλογο. Με την άσκηση αυτή, αποσκοπούσα στο να βοηθήσω τους ηθοποιούς μου να κατανοήσουν βιωματικά και λίγο πιο «ποιητικά» το ζητούμενό μου: τα δύο δραματικά σώματα και πρόσωπα, ουσιαστικά είναι ένα.

Λόγω του ότι δεν ήθελα οι ερμηνείες των ηθοποιών να έχουν ρεαλιστική υπόσταση, καθώς στη συγκεκριμένη περίπτωση, δεν υπηρετούσαμε το είδος του ψυχολογικού θεάτρου, δοκίμασα να εφαρμόσω, σε ένα πρώτο επίπεδο την τέχνη του γκροτέσκο⁷⁴. Όλα έπρεπε να γίνονται στον υπερβολικότερο βαθμό. Ο λόγος να είναι υπερβολικός, χωρίς βέβαια να χάνει την αλήθεια του, κάτι που στην πράξη είναι πραγματικά δύσκολο, και οι κινήσεις που συνόδευαν τον λόγο, να δημιουργούν από μόνες τους το σκηνικό. Σε ένα

⁷² Μύλλερ, Χ., 2001, βλ. εισαγωγή της Ε. Βαροπούλου, στην έκδοση: Μύλλερ, Χ. 2001. *Δύστηνος Άγγελος*, Αθήνα: Αγρα, Αθήνα, σ. 11.

⁷³ Τσέχωφ, Μ. 2007. *Για τον Ηθοποιό: Η τέχνη και η τεχνική της Ηθοποιίας*, Αθήνα: Μεταίχιμο, σ. 109.

⁷⁴ Μεγιερχόλντ, Β. Ε., 1982, σ. 143-150.

πρώτο επίπεδο, η τεχνική αυτή λειτούργησε, όμως σιγά σιγά, άρχισα να «μαζεύω» τους ηθοποιούς μου, λόγω του ότι οραματίστηκα λιγότερη υπερβολή στη συγκεκριμένη παράσταση. Αυτή όμως η προσέγγιση του κειμένου, μέσω του γκροτέσκο, βοήθησε αρκετά και σε επίπεδο κατανόησής του, αφού στόχος του ήταν η μεγένθυση της συνθήκης των καιρών που διανύουμε.

Η προσέγγιση του κειμένου *Μήδειας Πείραμα*, δεν έγινε ποτέ σε τραπέζι, ούτε μέσα από θεωρητικές και φιλοσοφικές προσεγγίσεις. Ήθελα να απέχει συναισθηματικά. Δεν ήθελα οι ηθοποιοί μου να φορτίζονται συναισθηματικά, με αποτέλεσμα η κριτική σκέψη τους στα θέματα που πραγματεύονταν στο κείμενο, να καταλήγει ανύπαρκτη. Ήθελα να έχουν επίγνωση του κειμένου, της κίνησης που το συνοδεύει αλλά και του συναισθήματος που προέκυπτε μέσα από αυτά. Το κείμενο προσεγγίστηκε αποκλειστικά και μόνο βιωματικά, μέσα από σωματική και κινησιολογική δράση, η οποία αποσκοπούσε στη βαθύτερη αναζήτηση των νοημάτων του κειμένου που αφορούν στον καθένα και στην ειλικρινή κι αληθινή τους προβολή πρώτα στον εαυτό κι έπειτα στους θεατές που παρακολουθούν – συμμετέχουν – συμπάσχουν. Εξάλλου το ζητούμενο στην παράσταση αυτή, ήταν να προβληματίσουμε τους θεατές, να τους δημιουργήσουμε την ανησυχία για την αλλοτρίωση και τις κρίσεις που αντιμετωπίζουν οι καιροί μας, να δώσουμε τροφή για σκέψη, να επικοινωνήσουμε, να μιλήσουμε κι όχι να προκαλέσουμε στιγμιαία συναισθηματική φόρτιση, η οποία θα εξαφανιζόταν με το τέλος της παράστασης και την αποχώρησή τους από το θέατρο.

Κεφάλαιο 3

Η Παράσταση

Η παράσταση είναι ο τερματικός σταθμός του ταξιδιού. Είναι η στιγμή που ο ηθοποιός μοιράζεται τις εμπειρίες του με τους θεατές. Είναι η μαγική στιγμή της διάδρασης με το κοινό, της ανταλλαγής ενεργειών, της επικοινωνίας, του διαλόγου. Η παράσταση μοιάζει με τη γέννηση ενός μωρού που βγαίνει στο φως, στον κόσμο για πρώτη φορά.

3.1 Στη Σκηνή

Το *Μήδειας Πείραμα*, πριν πάρει τη θέση του στη σκηνή, έκανε έναρξη με ένα happening στο οποίο οι ηθοποιοί, έκαναν την προθέρμανσή τους -σώμα και φωνή- στο φουαγιέ του θεάτρου, με χαμηλό φωτισμό και χάρτινα караβάκια να κοσμούν το χώρο της δράσης, καθώς οι θεατές κατέφθαναν στο θέατρο. Με το προ-παραστατικό αυτό γεγονός, επιθυμούσα να δώσω μια μικρή γεύση, ένα πολύ μικρό δείγμα στους θεατές της προετοιμασίας των ηθοποιών (φυσικά το πλήρες ζέσταμα γινόταν πολύ πριν την έναρξη και διαρκούσε μία με μιάμιση ώρα), να πάρουν μια γεύση για το τι πρόκειται να παρακολουθήσουν αλλά και να τους εντάξω σε μια τελετουργική κατάσταση, δημιουργώντας επίσης και μια αίσθηση κλειδαρότρυπας και απομυθοποίησης.

Με το άνοιγμα της κουρτίνας, που διαχώριζε το φουαγιέ από τη σκηνή, σημάδι έναρξης της παράστασης, οι θεατές οδηγούνταν στη σκηνή όπου θα λάμβανε χώρα η παράσταση. Τα τρία καθιερωμένα κουδούνια που σηματοδοτούν την έναρξη της παράστασης, απουσίαζαν, αρχικά γιατί τα θεώρησα περιττά κι εντελώς αχρείαστα στη συγκεκριμένη παράσταση, κι έπειτα γιατί δεν ήθελα να αποσυντονίσω την τελετουργική δράση του happening. Ο πρώτος ηθοποιός, προχωρούσε στο χώρο μαζί με τους θεατές, σαν να ήταν

ένας από αυτούς, κατευθυνόταν κανονικά στα παρασκήνια και άρχιζε η παράσταση με τον ίδιο να εμφανίζεται πάλι, αυτή τη φορά στη σκηνή.

Η είσοδος του δεύτερου ηθοποιού, γινόταν με τον ζωντανό ήχο του συρσίματος μιας μεγάλης σιδερένιας πόρτας που καταλήγει να κλειδώνει, την οποία οι θεατές δεν έβλεπαν κι έπειτα με τον πρώτο ηθοποιό, να ανοίγει την κουρτίνα που οδηγεί στο φουαγιέ, ώστε να παρουσιαστεί ο δεύτερος ηθοποιός, ξαπλωμένος ανάσκελα και τον οποίο ο πρώτος ηθοποιός έσερνε προς τη σκηνή. Σαν να κουβαλούσε τον εαυτό του, εκλιπαρώντας τον να ξυπνήσει από τον λήθαργο της κοινωνίας. Με το σύρσιμο της μεγάλης σιδερένιας πόρτας, ήθελα να δημιουργήσω στους θεατές την αίσθηση του «τώρα τελείωσαν τα ψέματα, ήρθε η ώρα να δεις την πραγματικότητα». Και κάπως έτσι ξεκινούσε ουσιαστικά το κυρίως μέρος της παράστασης.

Στο φινάλε, τα φώτα δεν έσβηναν, αλλά άναβαν και μάλιστα τα φώτα που άναβαν ήταν τα φώτα πρόβας, σε ένα ψυχρό άσπρο φως, σαν αποκάλυψη. Την κίνηση αυτή έκανε ένας εκ των δύο ηθοποιών, ο οποίος με ένα φακό κατέβαινε από τη σκηνή κι άναβε τα φώτα. Προτίμησα αντί να σβήσουν τα φώτα, να ανάψουν γιατί ήθελα να δημιουργήσω το αίσθημα της αποκάλυψης και της αλήθειας του κόσμου που ζούμε. Ήθελα επίσης να τονίσω πως δε χρειάζεται πια να ζούμε στο σκοτάδι, να εθελotuφλούμε, πως ήρθε επιτέλους η στιγμή να αντιμετωπίσουμε την αλήθεια, πως ήρθε η στιγμή να αντιμετωπίσουμε τους εαυτούς μας.

Η παράσταση ήταν εντελώς πειραματική, με κύριο παρονομαστή τα σώματα των ηθοποιών που μέσα από την κίνησή τους συμπλήρωναν το κείμενο, που απαιτούσε μια πρώτη επαφή με τον μύθο της Μήδειας, ώστε να εισπράξει ο θεατής ευκολότερα τα νοήματα και τους συμβολισμούς. Σίγουρα, σε καμία περίπτωση, δεν ήταν μία εύπεπτη παράσταση, κανένα νόημα δε δόθηκε «μασημένο» κι αυτό ήταν και το ζητούμενο. Μέσα από την ποίηση του σώματος, να ταρακουνήσει και να προβληματίσει τον θεατή, να τον βάλει σε μια διαδικασία να αναλογιστεί και να αναζητήσει, να σκεφτεί και να κρίνει. Καμία κινησιολογική χορογραφία δεν έγινε τυχαία. Όλα είχαν σημασία. Η κάθε κίνηση είχε κάποιο σκοπό στο κείμενο. Δεν ήθελα να σπρώξω την κίνηση, μόνο και μόνο για να γεμίσω τη σκηνή, ή για να καλύψω μία αχρείαστη παύση, ή μία αμήχανη στιγμή. Ούτε κινηθήκαμε για σκοπούς εντυπωσιασμού. Οι κινήσεις μέσα από το σώμα των ηθοποιών έβγαιναν αληθινά, με ειλικρίνεια και σεβασμό. Ήξεραν γιατί γίνονταν. Το πνεύμα

συμπλήρωσε το σώμα, την κίνηση και το αντίθετο. Το κείμενο ήταν η παρτιτούρα στη μουσική του σώματος.

3.2 Το Κοινό

Για να λειτουργήσει η παράσταση χρειάζεται τουλάχιστον ένας θεατής, υποστήριξε ο Γκροτόφσκι⁷⁵, ορίζοντας το θέατρο σαν κάτι που συμβαίνει, που δρα, που κινείται ανάμεσα στον ηθοποιό και στον θεατή. Τα υπόλοιπα «είναι συμπληρώματα⁷⁶» και συμπληρωματικά. Η παράσταση *Μήδειας Πείραμα*, ήθελε να μιλήσει πραγματικά με τους θεατές, να επικοινωνήσει μαζί τους, να τους ταρακουνήσει και εν μέρει να τους σοκάρει, γι' αυτό και με έμμεσο τρόπο, όπως για παράδειγμα η στροφή του φακού προς το μέρος τους, που υπήρχε στην παράσταση, ήταν σαν να τους έδινε τη σκυτάλη για προβληματισμό. Προσπαθούσε να τους τοποθετήσει στη δράση. Στόχος ήταν να «επικεντρώσει την προσοχή του κοινού, διατάσσοντας σωστά τους ηθοποιούς και δίνοντας βηματισμό και ρυθμό στην παράσταση⁷⁷». Προσπάθησα να κάνω το κοινό να πιστέψει στα όνειρα του θεάτρου κι όχι να πιστέψει πως είναι ένα κακό αντίγραφο της πραγματικότητας, όπως υποστήριζε κι ο Αρτώ⁷⁸, αναλύοντας τη θεωρία του θεάτρου της Σκληρότητας.

Σίγουρα η παράσταση αυτή δεν ήταν μία παράσταση που μπορούσε να παρακολουθήσει ένας θεατής ο οποίος είναι συνηθισμένος σε αμιγώς ψυχαγωγικά θεάματα. Έχει όμως κάθε δικαίωμα να επιλέξει να τη δει. Στο κοινό μας, υπήρξαν και τέτοιοι θεατές, που πραγματικά δυσκολεύτηκαν να κατανοήσουν τη δράση και τα νοήματά της. Παρ' όλα αυτά όμως, είχαν τη διάθεση να αποσαφηνίσουν τα σκοτεινά σημεία που τους δυσκόλεψαν. Αυτό ήταν για μένα μεγάλη χαρά. Φυσικά υπήρξαν και οι πιο έμπειροι θεατές που παρακολούθησαν με μεγαλύτερη ευκολία την παράσταση και που επιθυμούσαν να συζητήσουν γι' αυτήν στο τέλος, εκφράζοντας τις απόψεις και τα πιστεύω τους. Εξάλλου το θέατρο είναι των θεατών, του κοινού. Το θέατρο πρέπει να αφορά όλους, να απευθύνεται στις μάζες και όχι σε ένα συγκεκριμένο κοινό.

⁷⁵ Γκροτόφσκι, Γ., 2010, σ. 41.

⁷⁶ Γκροτόφσκι, Γ., 2010, σ. 41.

⁷⁷ Μάμετ, Ν. 2010. *Θέατρο*, Αθήνα: Πατάκη, σ. 17.

⁷⁸ Αρτώ, Μ., 1938, σ. 97.

Υπάρχει μία ανεξήγητη ενέργεια μεταξύ των ηθοποιών και των θεατών, που ποτέ δεν μπόρεσα να καταλάβω, ούτε να την εξηγήσω. Τη στιγμή της εξέλιξης της παράστασης σαν να συμβαίνει κάτι μαγικό. Οι ενέργειες που εισπράττονται και από τις δύο πλευρές είναι απίστευτες. Ο ηθοποιός που ερμηνεύει στη σκηνή είναι αδύνατον να μην αντιληφθεί τη διάθεση των θεατών, ακόμα κι αν δεν τους κοιτάζει. Συμβαίνει μία ενεργειακά διαδραστική διαδικασία, η οποία ενώνει τους ηθοποιούς με τους θεατές καθιστώντας τους ένα σώμα. Η ερμηνεία του ηθοποιού εξαρτάται από τη διάθεση που εισπράττει από τον θεατή και το αντίστροφο. Η διάθεση του θεατή εξαρτάται από τη διάθεση του ηθοποιού τη στιγμή που ερμηνεύει. Αυτό ήταν κάτι που προσπάθησα να παρατηρήσω κατά τη διάρκεια των παραστάσεων. Πράγματι όταν το κοινό δεν ήταν και τόσο ανοιχτό στο να λάβει κάτι από τους ηθοποιούς, οι ηθοποιοί «κλείδωναν» και δεν πρόσφεραν όλη τους την ενέργειά τους στους θεατές. Όταν το κοινό, ήταν πρόθυμο να δεχτεί πράγματα από τους ηθοποιούς, τότε και οι ηθοποιοί απελευθέρωναν και πρόσφεραν απλόχερα την ενέργειά τους σ' αυτούς.

3.4 Η Σκηνοθετική Εμπειρία

Ο ρόλος του σκηνοθέτη είναι σύνθετος και πολυεπίπεδος. Δεν είναι απλώς καθοδηγητής, ούτε θεατής, δεν είναι καν ένας δάσκαλος. Ο σκηνοθέτης είναι πολλά περισσότερα. Είναι ο οραματιστής, ο συνθέτης, ο δημιουργός, ο εμπνευστής. Ο σκηνοθέτης είναι αυτός που θα σηκώσει στις πλάτες του το βάρος μιας ολόκληρης πολιτείας, της οποίας φέρει την ευθύνη και θα παλέψει, και θα πληγωθεί και θα πέσει και θα ξανασηκωθεί. Είναι το καινούργιο πρόσωπο του 20^{ου} αιώνα, λέει ο Στάθης Λιβαθινός, «που θα γινόταν μεταρρυθμιστής, επαναστάτης, απόλυτος εξουσιαστής. Ένα πρόσωπο μυστήριο, κρυμμένο στο σκοτάδι, επιφορτισμένο με το ρόλο του πρώτου θεατή, του καθοδηγητή, του ερευνητή – καμιά φορά και του πατέρα – που εξαφανίζεται διακριτικά από την πρώτη κιόλας μέρα των παραστάσεων· ένα πρόσωπο που έχει μάθει να πεθαίνει μέσα στη δημιουργία των άλλων.⁷⁹» και δε θα μπορούσα να συμφωνήσω και να ταυτιστώ περισσότερο μαζί του.

⁷⁹ Εισαγωγή του Στάθη Λιβαθινού στην Ελληνική Έκδοση: Μπάρμπα, Ε., - Σαβαρέζε, Ν. 2008. *Η μυστική τέχνη του ηθοποιού: Αρχές Θεατρικής Ανθρωπολογίας*, Αθήνα: Κοάν, σ. 11.

Ο σκηνοθέτης βρίσκεται διαρκώς σε εγρήγορση, ψάχνει, να αναζητάει. Οι ευθύνες αυξάνονται. Η αγωνία πολλαπλασιάζεται. Η ανάγκη για επικοινωνία μεγαλώνει συνεχώς, γιγαντώνεται κι απειλεί να σε πνίξει. Κι όμως, νιώθει το μέσα του να χορταίνει και να πλημμυρίζει από ευγνωμοσύνη. Ένας σκηνοθέτης συνεχώς ενημερώνεται, ανησυχεί, διαβάζει, δουλεύει και παλεύει. Παλεύει με την καθημερινότητα, με το μέσα του, με τις ευθύνες του, με τους ηθοποιούς, με την έμπνευσή του. Ο Μπρεχτ περιέγραφε τον καλό σκηνοθέτη ως αυτόν που «καθήκον του είναι να ερεθίσει και να οργανώσει τη δουλειά του ηθοποιού, που πρέπει να προκαλεί κρίσεις και όχι να αυτο-αναστέλλεται από το φόβο της εξομολόγησης ότι δεν έχει ετοιμοπαράδοτες λύσεις, που η εμπιστοσύνη των συνεργατών του σ' αυτόν πρέπει να βασίζεται στην ικανότητά του να ανακαλύπτει τι δεν αποτελεί λύση, που καθησυχάζει τις αμφιβολίες, λύνει προβλήματα, προτείνει έναν αριθμό πιθανών οπτικών γωνιών, συγκρίσεων, αναμνήσεων, εμπειριών, που πρέπει να οργανώνει τη στάση απορίας του ηθοποιού, τη στιγμή που μένει άναυδος.⁸⁰».

Η δική μου εμπειρία σαν σκηνοθέτης, ήταν ανεπανάληπτη απ' όλες τις απόψεις κι οπτικές. Επέλεξα να πειραματιστώ με έναν συγγραφέα που σε καμία περίπτωση δεν είναι «εύκολος» και σε ένα είδος θεάτρου που θέλει στρατιωτική πειθαρχία και άσκηση. Το ταξίδι δεν ήταν καθόλου εύκολο, όμως αυτό το έκανε ακόμη πιο γοητευτικό. Όσο μελετούσα, τόσο περισσότερο ένιωθα μέσα μου την ανάγκη για δημιουργία. Είχα ασυγκράτητο ενθουσιασμό γι' αυτό το εγχείρημα, τον οποίο προσπάθησα και κατάφερα να μεταδώσω και στους ηθοποιούς μου, γι' αυτό και δουλέψαμε πολύ ώστε να το πετύχουμε.

Στον πρώτο μήνα των προβών, αναγκάστηκα να περάσω σε αντικατάσταση ηθοποιού, γεγονός που μου δημιούργησε φοβερό άγχος και στεναχώρια. Άγχος γιατί ένιωθα ότι δεν έχω περιθώρια για κάτι τέτοιο και στεναχώρια γιατί έπρεπε να διακόψω τη συνεργασία αυτή. Ένας σκηνοθέτης λοιπόν, πρέπει να έχει το χάρισμα και την ικανότητα να παραμένει ψύχραιμος, στο κέντρο του, ετοιμοπόλεμος ώστε να μπορεί να αντιμετωπίσει οτιδήποτε κι αν προκύψει, χρειάζεται να βρίσκει πάντα λύσεις για όλα και να βρίσκεται συνεχώς σε μία κατάσταση εγρήγορσης. Προσπαθώντας να μείνω ψύχραιμη, ψάχνοντας ηθοποιό και μη μπορώντας να βρω, αποφάσισα να αλλάξω δραματουργικά την αρχική ιδέα, στην οποία πρωταγωνιστούσαν ετερόφυλοι ηθοποιοί. Στη νέα ιδέα οι

⁸⁰ Παραπομπή στα λόγια του Μπρεχτ, στην έκδοση: Μπάρμπα, Ε. 2008. *Το χάρτινο κανό: Ένας Οδηγός προς τη Θεατρική Ανθρωπολογία*, Αθήνα: Δωδώνη, σ. 197.

πρωταγωνιστές θα ήταν δύο άντρες. Έτσι κι έγινε, ψάχνοντας άντρα ηθοποιό αυτή τη φορά, πέρασα σε μία καινούργια διασκευή του τριπτύχου του Μύλλερ, η οποία παρέμεινε μέχρι και το τέλος του ταξιδιού.

Το γεγονός ότι λόγω της αντικατάστασης και μέχρι να βρεθεί ο ηθοποιός που θα συμμετείχε, επιβράδυνε την πρόοδο των προβών, και γενικά την εξελικτική διαδικασία, και μου δημιουργούσε μεγάλη ένταση, την οποία προσπαθούσα να μετατρέψω σε δημιουργικότητα. Έμαθα πόσο σημαντική είναι η οργάνωση για έναν σκηνοθέτη αλλά και πόσο σημαντικό και χαρισματικό είναι να μπορεί να βρίσκει λύσεις συνεχώς για όλα, γιατί πάντα όλο και κάτι θα προκύψει. Έμαθα επίσης πόσο σημαντική είναι η ψυχραιμία, ώστε να μπορεί το μυαλό να λειτουργεί καθαρά και να έχει ξεκάθαρες σκέψεις και πρωτότυπες ιδέες.

Η εμπειρία αυτή με έμαθε πως πρέπει σε κάθε πρόβα να μπορώ να εμπνέω και να είμαι σε θέση να το κάνω ακόμα κι όταν οι συνθήκες δεν το ευνοούν. Έμαθα επίσης πως πρέπει να ψάχνω την ουσία και πως να καθοδηγώ για την ανακάλυψη της ουσίας αυτής. Έμαθα επίσης πόσο δύσκολο και μεγάλο είναι να έχεις την ευθύνη όλων όσων συμβαίνουν και όλων όσων δουλεύουν για το ανέβασμα μίας παράστασης. Η σκηνοθετική εμπειρία, με δίδαξε να παρατηρώ τα πάντα που κινούνται και συμβαίνουν γύρω μου και πόσο σημαντικό είναι να μπορώ να το κάνω. Μου δίδαξε τον τρόπο να εκφράζω αυτό που θέλω να πω. Μου έμαθε ακόμη, πως πρέπει να μελετώ και να μελετώ ουσιαστικά, ποτέ να μην εφησυχάζομαι και να είμαι περίεργη. Να έχω την περιέργεια εκείνη που θα με πεισμώνει και που θα ενεργοποιεί το μέσα μου για δημιουργία.

Ένας σκηνοθέτης, έχει σαν ευχή και σαν κατάρα το δικαίωμα να μιλήσει και να εκφράσει αυτό που θέλει να επικοινωνήσει με τον δικό του τρόπο. Ευχή γιατί μπορεί, κατάρα γιατί μπορεί να μην έχει σύμφωνους συμπαίκτες (ηθοποιούς και θεατές) σ' αυτό που έχει ανάγκη να μεταδώσει.

Η σκηνοθετική εμπειρία με μόρφωσε, με δίδαξε, μου έμαθε πράγματα που ενώ πίστευα πως τα ξέρω, τελικά δεν τα ήξερα. Με οργάνωσε, με έκανε πιο δυνατή και πιο τολμηρή, με γέμισε αισιοδοξία και αυτοπεποίθηση, μου έμαθε πως να αναλαμβάνω ευθύνες, πως να καταλαγιάζω τα πνεύματα, πως να ψάχνω και να ψάχνομαι, πως να αναζητώ και να επιζητώ την ουσία. Με πείσμωνε, μου απαγόρευσε να παραιτούμε. Με έμαθε να

σκέφτομαι, να μην επαναπαύομαι, να παλεύω, να ονειρεύομαι, να διεκδικώ. Με έκανε καλύτερο άνθρωπο, καλλιτέχνη, καλύτερη ηθοποιό. Γι' αυτό και τη λάτρεψα τη σκηνοθεσία. Με έμαθε να αντλώ έμπνευση ακόμα κι από το πιο –φαινομενικά- αδιάφορο.

Κεφάλαιο 4

Συμπεράσματα

Μέσα από την ερευνητική και πειραματική διαδικασία των προβών, αλλά και μετέπειτα των παραστάσεων, κατέληξα να υποστηρίζω, όχι απλώς θεωρητικά πια, πως το μοναδικό και σημαντικότερο εργαλείο που έχει ένας ηθοποιός είναι το σώμα του. Μ' αυτό, μπορεί να δημιουργήσει ιστορίες, ήχους, μπορεί να μιλήσει, να επικοινωνήσει, να μεταδώσει σκέψεις και συναισθήματα. Μπορεί να δημιουργήσει σχήματα και σκηνικά. Είναι πραγματικά ασύλληπτο το πόσο σπουδαίο εργαλείο είναι το σώμα για τον ηθοποιό και πως όσο περισσότερο δουλεύει πάνω σ' αυτό τόσο καλύτερες ερμηνείες αποκτά στο ενεργητικό του.

Η χρήση του σώματος ως κύρια αρχή και βασική προϋπόθεση σε μία παράσταση, τοποθετεί τον ηθοποιό σε μια διαρκή έρευνα υλικών που τον αφορούν όχι μόνο σαν καλλιτέχνη, αλλά και ως άνθρωπο που ανησυχεί γενικότερα για τον κόσμο αλλά και για τη φύση. Τον οδηγεί στο ξύπνημα των πρώτων ενστίκτων, ξυπνώντας του έτσι τις πρώτες μνήμες, οι οποίες οδηγούν σε μια αγνή και καθαρή αλήθεια. Στοιχείο βασικό και προϋπόθεση σημαντική για τον ηθοποιό και την τέχνη του θεάτρου. Το σώμα είναι αυτό που ξεδιπλώνει την αλήθεια μέσα από την κίνηση που την ωθεί.

Παλαιότερα, υποστήριζα πως το μαγικό «αν» του Στανισλάβσκι⁸¹, ήταν η καλύτερη άσκηση προκειμένου να προσεγγίσει κανείς την αλήθεια, πως μέσα από την ανάκληση παλαιότερων γεγονότων και συνθηκών, η αλήθεια ξεδιπλώνεται, έτοιμη να προβληθεί. Με την ολοκλήρωση του *Μήδειας Πείραμα*, είμαι πλέον πεπεισμένη πως η εγρήγορση του σώματος, η κούραση και ο σωματικός πόνος φέρνουν στην επιφάνεια την πολυπόθητη αλήθεια, μία αλήθεια ουσιαστική, συγκινητική. Ο σωματικός λόγος, προκαλεί τεράστιες συγκινήσεις καθώς τα συναισθήματα που εκφράζονται μέσα από αυτόν, εμφανίζονται με σχεδόν παιδική ειλικρίνεια και αφέλεια.

⁸¹ Στανισλάβσκι, Κ. 1959. *Ένας Ηθοποιός Δημιουργείται*, Αθήνα: Γκόνη, σ. 257.

Κατέληξα επίσης στο συμπέρασμα, πως δε χρειάζεται να είναι κάποιος χορευτής ή να έχει μία άρτια κινησιολογική συμπεριφορά και στάση για να μπορέσει να ασχοληθεί με το είδος του σωματικού θεάτρου. Δεν είναι δηλαδή για λίγους και εκλεκτούς ηθοποιούς, που γεννήθηκαν με ταλέντο στο χορό και ευκολία στην κίνηση. Μπορούν όλοι να ασχοληθούν με αυτό το είδος, αρκεί να έχουν πείσμα και θέληση, να δουλεύουν σκληρά και ουσιαστικά, με απώτερο σκοπό όχι την εκγύμναση του σώματος, αλλά την ανακάλυψη και απογύμνωση της ουσίας.

Το σωματικό θέατρο, δεν έχει να κάνει με γυμναστικές επιδείξεις και ευφάνταστες ακροβατικές φιγούρες. Δεν έχει να κάνει με ωραία και γυμνασμένα σώματα. Είναι περισσότερο μια ιερή τελετή κατά την οποία ο ηθοποιός μέσω της αυτοσυγκέντρωσης, απογυμνώνεται από κάθετι μη ουσιαστικό, τοποθετώντας στο κέντρο του την αλήθεια και την ουσία του πνεύματός του. Η προπόνηση του σώματος είναι περισσότερο μία πνευματική διαδικασία, παρά μια επιφανειακά σωματική προπόνηση. Σαφώς και χρειάζεται ο ηθοποιός να κρατά το σώμα του σε φόρμα, όμως ο απώτερος σκοπός είναι πνευματικός. Η αλήθεια που εμφανίζεται μέσα από μία σωματική διαδικασία, δεν είναι ποτέ επιφανειακή. Η δουλειά που γίνεται με το σώμα πέραν από σωματικά κουραστική είναι και νοητικά κουραστική. Το πνεύμα πρέπει να επικοινωνήσει και να συγχρονιστεί με το σώμα κάτι το οποίο είναι εξαιρετικά δύσκολο.

Έχω καταλήξει ακόμη στο συμπέρασμα, πως σημαντικότερο ρόλο στην ειλικρινή λειτουργία του σώματος, παίζει η αναπνοή. Ανακάλυψα πως η γνώση της σωστής λειτουργίας της αναπνοής, ευνοεί την νοητική και κινητική εγρήγορση του ηθοποιού, τον βοηθά να παραμένει στο κέντρο του, να βρίσκει το κέντρο βάρους του, να αυτοσυγκεντρώνεται, να γνωρίζει και να συνειδητοποιεί την αιτία της κίνησής του.

Συμπέρανα ακόμη πως η υπερβολή και το μη ρεαλιστικό, δε σημαίνουν πάντα κάτι ψεύτικο. Ίσα ίσα, μπορεί μέσα από την υπερβολή και την απουσία οποιουδήποτε ρεαλιστικού στοιχείου, να αποκαλυφθεί η πραγματική ουσία της αλήθειας, η οποία εμφανίζονταν κατά το ήμισυ σε συνθήκες ρεαλισμού.

Οι αυτοσχεδιασμοί είναι απαραίτητα σημαντικοί γενικά στην εξέλιξη του ηθοποιού και ειδικά στην εξέλιξη της παράστασης. Απελευθερώνουν τη φαντασία, οξύνουν τη σκέψη,

οδηγούν το σώμα, κινούν τη δράση και δημιουργούν ενεργειακές σχέσεις μεταξύ των ηθοποιών κι έπειτα του σκηνοθέτη. Χωρίς τους αυτοσχεδιασμούς η παράστασή μου σίγουρα δε θα είχε το ίδιο αποτέλεσμα. Οι σχέσεις που δημιουργούνται μέσω των αυτοσχεδιασμών και η κατανόηση της κάθε κίνησης είναι κάτι που δεν είχα ποτέ φανταστεί ότι μπορεί να συμβεί, μέχρι που το είδα να συμβαίνει κατά τη διάρκεια των προβών.

Όση περισσότερη κινησιολογική και σωματική δουλειά γίνεται στις πρόβες, τόσο ευκολότερα προσεγγίζεται το κείμενο. Οι πολύωρες αναλύσεις και φιλοσοφικές αναζητήσεις γύρω από ένα τραπέζι είναι περιττές. Ολόκληρη η ανάλυση του κειμένου βρίσκεται στο σώμα του ηθοποιού, αρκεί να ενεργοποιήσει τη μνήμη του. Οι κατευθυνόμενοι κινησιολογικοί αυτοσχεδιασμοί, αποτυπώνουν στο σώμα του ηθοποιού την ουσία του κειμένου, με αποτέλεσμα αυτό να προκύπτει από το υποσυνείδητό του.

Τέλος, όταν το σώμα προσπαθεί να επικοινωνήσει αυτό που του επιτάσσει η ψυχή, οι κινήσεις που «εκτελεί» δημιουργούν απίστευτα συναισθηματικές εικόνες, γεμάτες ένταση, εικόνες που τα λόγια δεν μπορούν και δε θα μπορέσουν ποτέ να περιγράψουν. Οι κινήσεις που ξεδιπλώνονται από το σώμα γράφουν την ωραιότερη ποίηση, ακόμα κι αν έρχονται από ένα μη δουλεμένο ή γυμνασμένο σώμα. Μερικές φορές το κείμενο αποσυντονίζει τη σωματική δράση η οποία καταλήγει να προκύπτει χωρίς καμία δικαιολογία με αποτέλεσμα να φαίνεται ανούσια, ψεύτικη κι επιτηδευμένη. Γι' αυτό διαπιστώνω μέσα από το πείραμά μου, πως καλύτερα θα ήταν το κείμενο να δουλεύεται σε δεύτερη φάση, αφού θα ήταν προτιμότερο στην πρώτη φάση να δουλεύεται το σώμα και η κίνηση.

Επίλογος

Η ερευνητική αυτή εμπειρία που είχα, μέσω του πειράματος *Μήδειας Πείραμα*, με έκανε να αναθεωρήσω πολλές απόψεις που είχα σχετικά με την προπόνηση του ηθοποιού, να αλλάξω κατεύθυνση και οπτική γωνία που βλέπω τα θεατρικά δρώμενα και να μετακινήσω τις θέσεις μου πάνω στο θεατρικό τοπίο γενικότερα. Με έκανε να εκτιμήσω το σώμα του ηθοποιού, το υπέροχο αυτό εργαλείο, τον αγωγό συναισθημάτων, θέσεων, σκέψεων, κανόνων, συνθηκών και καταστάσεων.

Η σκηνοθετική εμπειρία, επίσης μου μετατόπισε θέσεις και αντιλήψεις κι αυτό είναι πολύ όμορφο να συμβαίνει, γιατί ο κόσμος εξελίσσεται και το ίδιο θα πρέπει να κάνει και ο άνθρωπος μέσα από την τέχνη. Να εξελίσσεται και να τοποθετείται σ' αυτά που αφορούν τον κόσμο. Άλλωστε η τέχνη υπάρχει για να μιλήσει στις ψυχές των ανθρώπων, να τις εξευγενίσει, να τις ηρεμήσει, να τις αφυπνήσει.

Θα ήθελα να κλείσω με μία ευχή: το θέατρο να μην πάψει ποτέ να εξελίσσεται, να προσφέρει ακόμα μεγαλύτερες συγκινήσεις σε όλους όσους το υπηρετούν αλλά και στους θεατές, που επιλέγουν συνειδητά να ζήσουν την εμπειρία του, γιατί χωρίς αυτούς δε θα μπορεί να υπάρχει. Άλλωστε το θέατρο είναι ένα σώμα από ηθοποιούς και θεατές. Ένα σώμα που θυμάται και που βιώνει τις ίδιες εμπειρίες, τους ίδιους προβληματισμούς και που αλληλεπιδρά ενεργειακά τη μαγική εκείνη στιγμή της παράστασης.

Παράρτημα Α

Μήδειας Πείραμα. Το κείμενο.

ΜΗΔΕΙΑΣ ΠΕΙΡΑΜΑ

Παράσταση - Πείραμα

HEINER MULLER

Βασισμένο στο τρίπτυχο:

Ρημαγμένη Όχθη – Μήδειας Υλικό – Τοπίο με αργοναύτες

Μετάφραση: Ελένη Βαροπούλου

Προσαρμογή / Επεξεργασία Κειμένου /

Δραματουργική Επεξεργασία: Μαρία Πόβη

Μήδεια Α.

Στου Κρέοντα. Στης κόρης του Κρέοντα. Ναι
Γιατί όχι στης κόρης του Κρέοντα
Αυτή
Μάλλον θα έχει δύναμη πάνω στον Κρέοντα τον πατέρα της
Που μπορεί να μας δώσει δικαίωμα κατοικίας στην Κόρινθο
Ή να μας εξαποστείλει σε άλλη ξενιτιά
Ακριβώς τώρα ίσως να αγκαλιάζει αυτός ο Ιάσων
Με ικεσίες τα αρυτίδωτά της γόνατα
Για μένα και τους γιούς του που αγαπάει
Κλαις ή γελάς
Πώς ζεις μες στα χαλάσματα του κορμιού σου
Με τα φαντάσματα της νιότης σου
Φαντάσματα των νεκρών του πολέμου που θα γίνει αύριο
Έναν καθρέφτη φέρε Αυτό δεν είναι η Μήδεια
Ιάσων
Εμένα
δε μ' επιθυμεί κανείς εδώ Θάνατος μακριά ας μ' έπαιρνε
Τρεις φορές πέντε νύχτες Ιάσων και δε με
Γύρεψες μήτε με τη δική σου τη φωνή
Ούτε καν με τη φωνή δούλου
Με χέρια ή με βλέμμα
Η στάχτη των φιλιών σου στα χείλη
Ανάμεσα στα δόντια η άμμος από τα χρόνια μας
Πάνω στο δέρμα μου τίποτε παρεκτός ο δικός μου
Ιδρώτας
Η ανάσα σου μια μπόχα από ξένο κρεβάτι
Ένας άντρας δίνει στη γυναίκα του για αποχαιρετισμό
το θάνατο
Ο θάνατός μου δεν έχει άλλο από το δικό σου κορμί
Τους αγαπάς του γιους σου
Θέλεις να ξαναέχεις τους γιους σου
Ισχνή ανάμεσα στο εγώ και στο όχι πια Εγώ
Το σκάφος
Η ίσαλος

Πριν από σενα η Μήδεια
DO YOU REMEMBER DO YOU
Η Μήδεια
Ή η άδοξη απόβαση Οι νεκροί
Σαν πάσσαλοι φυτεμένοι στο βάλτο
Με τις στολές των εχθρών τους
DO YOU REMEMBER DO YOU
Σήμερα είναι ημέρα πληρωμής
Το νυφικό μου πάρε
Σήμερα η Μήδεια εισπράττει ότι της χρωστάνε
Η Μήδεια
Γυναίκα
Η βάρβαρη
Μου χρωστάς έναν αδελφό

- A.** Να μιλήσω για μένα
- B.** Εγώ ποιος
- A.** Για ποιον γίνεται λόγος όταν Ο λόγος είναι από μένα
- B.** Εγώ Ποιος
- A.** Ή αλλιώς μια σημαία
- B.** Εγώ
- A.** Ένα αιμάτινο κουρέλι κρεμασμένο
- B.** Εγώ
- A.** Απόρριμμα ενός άντρα
- B.** Εγώ
- A.** Απόρριμμα μιας γυναίκας
- B.** Κοινός τόπος
- A.** Στον κοινό τόπο Εγώ
- B.** Εγώ
- A.** Φόβος για το τυχαίο μου όνομα
- B.** Ο παππούς μου υπήρξε στη Βοιωτία ηλίθιος
- A.** Εγώ
- B.** Η πορεία μου στη θάλασσα

- A.** Εγώ
- B.** Η κατάληψη της γης από μέρους μου

- A.** Εγώ
- B.** Η προέλασή μου στα προάστια

- A.** Εγώ
- B.** Ο θάνατός μου

A+B. ΑΥΤΟ ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ ΔΕ ΘΑ ΒΛΑΣΤΗΣΕΙ ΠΑΝΩ ΑΠΟ ΤΟ ΜΠΟΙ ΜΟΥ

A. Κουφάρια ψαριών λαμπυρίζουν στο βούρκο

B. Κουτιά από μπισκότα

A. Θύσανοι καλαμιάς Νεκρά κλαδιά

B. Σωροί σκατά

A. Ρημαγμένη όχθη

B. Ύστατος ομφάλιος λώρος είναι η άγκυρα

A. Λένε πως οι νεκροί στέκουνε όρθιοι στο βυθό Κολυμβητές κάθετοι
ώσπου να αναπαυθούνε τα οστά Ζευγάρωμα των ψαριών στον
αδειασμένο θώρακα

B. Η δίψα φωτιά Νερό ονομάζεται ότι φλέγεται πάνω στο δέρμα

A. Η πείνα κατατρώνει τα ούλα το αλάτι τα χείλη

B. Τους αγαπάς τους γιους σου Ιάσων;

A. Μου χρωστάς έναν αδελφό Ιάσων.

B. Θέλεις να ξαναέχεις τους γιους σου;

A. Αισχροτήτες ερεθίζουν τη μοναχική σάρκα Μέχρι που κάποιος αγγίζει
κάποιον άλλον

B. Ναι αλλά πρόσεχε

A. Τα δάχτυλά μου παίζουν μέσα στο αιδοίο

B. Η ζεστασιά της γυναίκας είναι μακρόσυρτο τραγούδι

A. Ναι αλλά πρόσεχε

B. Ο ουρανός επιτελεί μια παγερή εποπτεία

- A.** Ανάμνηση μιας μάχης τεθωρακισμένων η πορεία μου
- B.** Εγώ
- A.** Ή η άδοξη απόβαση
- B.** Ίχνος από αργοναύτες χαμηλομέτωπους
- A.** Εγώ
- B.** Ανάμεσα σε χαλάσματα και μπάζα φυτρώνω
- A.** Εγώ
- B.** Σε βροχή από περιπτώματα πουλιών με δέρμα από ασβέστη
- A.** Το νέο Κελιά για γαμήσι με διανεμόμενη θέρμανση
- B.** Γυμνό το όργανο του καθενός στο παντελόνι όταν το βλέμμα προσηλώνουν στη γυαλιστερή σάρκα
- A.** Οχετός
- B.** Πληρώθηκε με τρία βδομαδιάτικα
- A.** Μέχρι που σκάει το γυαλιστερό επίστρωμα
- B.** Μπόχα από ξένο κρεβάτι
- A.** Fromms Act Casino
- B.** Οι γυναίκες τους κρατούν ζεστό το φαγητό Κρεμάνε τα στρωσίδια στο παράθυρο Βουρτσίζουν το ξερατό απ' την κυριακάτικη φορεσία
- A.** Καναλι αποχέτευσης
- B.** Ξεβράζει κύματα παιδιών ενάντια στην σκουληκιών την επέλαση
- A.** Η μικρή οθόνη ξερνάει τον έξω κόσμο στο δωμάτιο
- B.** Έχει γίνει πρόβλεψη φθοράς
- A.** Για νεκροταφείο χρησιμεύει το container
- B.** Ανθρώπινες μορφές στο σκουπιδοτόπο
- A.** Παρέλαση των ζωντανών νεκρών διακοπτόμενη από διαφημιστικά σποτς με τις χθεσινοπρωινές στολές της μόδας
- B.** Το ρακί είναι φτηνό
- A.** Τα παιδιά κατουράνε στα άδεια μπουκάλια
- B.** Ένα κοπάδι θεατρίνων περνάει με βήμα στρατιωτικό
- A+B.** ΔΕ ΒΛΕΠΕΤΕ ΟΤΙ ΕΙΝΑΙ ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΟΙ

B. Θεατρίνοι είναι

A. Κάθε ζωντανό καρεκλοπόδαρο κι ένα σκυλί

B. Βούρκος λέξεων από το δικό μου αγνώστων στοιχείων κορμί

A. Εγώ

B. Σε βροχή από περιπτώματα πουλιών με δέρμα από ασβέστη

A. Εγώ

B. Μου χρωστάς έναν αδελφό Ιάσων

A. Εσύ Εμένα

B. Τους αγαπάς του γιούς σου Ιάσων

A. Οι σχισμένες γάζες περιόδου το αίμα των θηλυκών της Κολχίδας

B. Θέλεις να ξαναέχεις τους γιους σου

A. Μερικοί έστεκαν απαγχωνισμένοι στους φανοστάτες με τη γλώσσα έξω

B. Στο στομάχι μπροστά η ταμπέλα είμαι άνανδρος

A. Στον πάτο όμως η Μήδεια

B. Με τον κρεουργημένο αδελφό στην αγκαλιά

A. Αυτή που κατέχει

B. Τα δηλητήρια

Μηδεια. Ιάσων Αρχή και Τέλος μου

Τούτο το κορμί δε σημαίνει τίποτε πια για σένα Θέλεις να πρεις το αίμα του
Τρεις φορές πέντε νύχτες και δε με γύρεψες Να μπορούσα με τα δόντια
να

ξεκολλήσω από σένα την πουτάνα σου που μ' αυτήν με πρόδωσες και τη
δική μου προδοσία που ήταν η ηδονή σου Μου χρωστάς έναν αδελφό
Ιάσων

Εσύ Εμένα Τους αγαπάς τους γιους σου Θέλεις να ξαναέχεις τους γιους
σου

Δικοί σου είναι Τι μπορεί να ανήκει σε μένα τη σκλάβα σου Όλα επάνω
μου

δικό σου εργαλείο το καθετί από μένα Για σένα έχω σκοτώσει και γεννήσει

Εγώ η σκύλα σου κι η πουτάνα σου Εγώ Εγώ σκαλοπάτι στη σκάλα της δόξας σου πασαλειμμένη στο σκατό σου τον εχθρών σου αίμα Αχ ας έμενα το ζώο που ήμουνα προτού ένας άντρας με κάνει γυναίκα του Μήδεια η βάρβαρη τώρα απορρηγμένη Μου χρωστάς έναν αδελφό Ιάσων

A. Ναι αλλά πρόσεχε

B. Άπλυτο μουνί της λέω

A. Αυτός είναι ο άντρας μου

B. Ναι αλλά πρόσεχε

A. Όσπου η Αργώ να του συντρίψει το κρανίο

B. Άχρηστο πια καράβι Κρεμασμένο στο δέντρο

A. Στέγαστρο και σκατότοπος για αρπακτικά πουλιά που караδοκούνε

B. Μου χρωστάς έναν αδελφό Ιάσων

A. Για σένα έχω σκοτώσει και γεννήσει Εγώ

B. Η σκύλα σου κι η πουτάνα σου Εγώ

A. Σκαλοπάτι στη σκάλα της δόξας σου Εγώ

B. Οι κραυγές των γδαρμένων κτήμα μου

A. Οι εικόνες των σφαγμένων περιουσία μου

B. Κουφή

A. Τυφλή

B. Τυφλή για τις εικόνες

A. Για τις κραυγές κουφή

B. Όσπου το δίχτυ ξέσκισες εσύ πλεγμένο με τον δικό μου και τον δικό σου

πόθο που ήταν το σπιτικό μας

A. Τώρα η δική μου ξενιτιά

B. Ευχαριστώ για την προδοσία σου που μάτια πάλι μου δίνει να βλέπω ότι

είδα

A. Τις εικόνες Ιάσων που ζωγράφισες στην Κολχίδα μου

- B.** Αυτιά να ακούω πάλι τη μουσική που εσύ έπαιξες
- A.** Πάνω σε κορμιά κόκκαλα τάφους
- A+B.** Του λαού μου
- B.** Είσαι ο άντρας μου Είμαι ακόμα η γυναίκα σου
- A.** Είσαι ο άντρας μου Είμαι ακόμα η γυναίκα σου
- B.** Και τον αδελφό μου
- A.** Τον αδελφό μου Ιάσων
- B.** Αυτόν
- A.** Που τον πέταγα κομματιασμένον μπροστά στους διώκτες σου για να ξεφύγεις απ' τον λεηλατημένο πατέρα τον δικό μου και τον δικό του
- B.** Κομματιασμένον
- A.** Μ' αυτά τα δικά μου αδελφικά χέρια
- B.** Τα δικά μου αδελφικά χέρια
- A.** Μπροστά στον πατέρα τον δικό μου και τον δικό του
- A+B.** Μου χρωστάς έναν αδελφό
- B.** Αγαπάς τους γιους σου
- A.** Θέλεις να ξαναέχεις του γιους σου
- B.** Πάρε Ιάσων ότι μου έχεις δώσει
- A.** Τους καρπούς της προδοσίας απ' το σπέρμα σου
- B.** Και παραγέμισε μ' αυτό τον κόλπο της πουτάνας σου
- A.** Γαμήλιο δώρο
- B.** Πηγαίνετε στον πατέρα που σας αγαπάει τόσο Ωστε με τις κλωτσιές τη μάνα σας να διώχνει
- A.** Τη βάρβαρη
- B.** Ήμουν η αγελάδα για άρμεγμα Τώρα υποπόδιό σας Θεατρίνοι
- A.** Παιδιά της προδοσίας Μπήξτε τα δόντια σας στην καρδιά μου
- B.** Πηγαίνετε με τον πατέρα σας
- A.** Που το 'κανε πριν από σας
- B.** Δεν μπορώ για πολύ να μισώ ότι αγαπάς

- A.** Ας μη μνησικακούμε
- B.** Το νυφικό μου πάρε
- A.** Γαμήλιο δώρο για την δύσκολα βγαίνει η λέξη από τα χείλη μου
- B.** Νύφη
- A.** Θέλω να τη μεταβάλω σε γαμήλιο πυρσό
- B.** Αυτή που θ' αγκαλιάζει το κορμί σου Θα κλαίει στον ώμο σου
- A.** Θα στενάζει καμιά φορά πάνω στη μέθη του έρωτα
- B.** Στο κορμί της επάνω γράφω τώρα τη δική μου παράσταση
- A.** Θέλετε να δείτε τη νέα νύφη να φλέγεται Έτσι κι ο Νέρων κατόπτευε με έπαρση τη Ρώμη
- B.** Οι πληγές και τα ράμματα της γέννας φτιάχνουν καλό δηλητήριο
- A.** Ανάμεσα στα σκέλια έχει ο θάνατος μια ελπίδα
- B.** Θέλω να σας ακούσω να γελάτε όταν εκείνη θα ουρλιάζει
- A.** Θέλω να σας δω να γελάτε όταν ο ήλιος μου θα ανατέλλει
- B.** Η παράστασή μου είναι κωμωδία Γελάστε
- A.** Γελάστε
- B.** Τώρα ουρλιάζει
- A.** Έτσι ούρλιαζε η Κολχίδα όταν στο κορμί μου ήσασταν Μικροί μου προδότες
- B.** Από την καρδιά μου θέλω να σας αποκόψω
- A.** Μνημονικό μου
- B.** Αγαπημένα μου
- A.** Δώστε μου πίσω το αίμα από τις φλέβες σας Στο κορμί μου ξαναγουρίστε
- B.** Σπλάχνα εσείς
- A.** Σήμερα είναι ημέρα πληρωμής
- B.** Σήμερα η Μήδεια εισπράττει ότι της χρωστάνε
- A.** Γελάστε
- B.** Μπορείτε τώρα να γελάσετε
- A.** Ο θάνατος είναι ένα δώρο που από τα χέρια μου πρέπει να δεχτείτε

B. Μια γυναίκα είναι η συνηθισμένη αχτίδα φωτός Μπροστά σε μια άγνωστη

Καταστροφή

A. Μ' αυτά μου τα χέρια της βάρβαρης χέρια φουσκαλιασμένα

Κατατρυπημένα ξεσκισμένα αμέτρητες φορές θέλω να σπάσω στα δυο την

Ανθρωπότητα και να κατοικήσω στο άδειο κέντρο

B. Εγώ

A. Μήτε γυναίκα μήτε άντρας

B. Εγώ

Μήδεια B.

Ποιος έχει δόντια πιο γερά

Το αίμα ή η πέτρα

Πότε θα πάψει αυτό

Πότε άρχισε αυτό

Με τον ορίζοντα χάνεται η μνήμη της ακτής

Γυναίκα

Γη

Η νύφη ήταν νέα Πόσο Λείο τεντωνόταν το πετσί της

Δεν το ρήμαξε ούτε η ηλικία ούτε καμιά σπορά

Στο κορμί της επάνω Η δική μου παράσταση

Στην καινούργια σκύλα

Δάσος από μαχαίρια στο ψαχνό

Και στον Βασιλιά των σκύλων

Ιάσων

Το φόρεμα το άλλο μου δέρμα

Έπρεπε να ντύσει τον καινούργιο έρωτά σου σαν

Με το δικό μου δέρμα Κοντά σου έτσι είμαι

Κοντά στην αγάπη σου από μένα τελείως μακριά

Δική μου η πρώτη νύχτα Είναι η τελευταία

Του ναύτη νύφη είναι η θάλασσα

Ιάσων

Δυο γιοι

Παιδιά της Προδοσίας

Ένας αδελφός

Τους αγαπάς τους γιους σου
Θέλεις να ξαναέχεις τους γιους σου
Μου χρωστάς έναν αδελφό Ιάσων
Δέστε τη μάνα σας σας προσφέρει μια
Παράσταση
Ένα κουρέλι Σαίξπηρ
Στον παράδεισο των μικροβίων
Ευχαριστώ για την προδοσία
Σοφό δεν ήταν από μέρους μου να το ξεχάσω
Η αγάπη έρχεται και φεύγει
Εσείς ποιοι είστε
Στα μάτια σας ποιο ζώο κρύβεται
Καμώνεστε τους πεθαμένους τη μάνα δεν την ξεγελάτε
Ψεύτες
Κατοικία είστε για σκύλους αρουραίους ερπετά
που γαβγίζουν και συρίζουν και σφυρίζουν τ' ακούω
Καλά
Ήμουν η Μήδεια
Εγώ
Είμαι η Μήδεια
Εγώ

- A.** Πώς να βγω από το θάμνωμα των ονείρων μου
- B.** Εικόνες να γκρεμίζονται η μία μέσα στην άλλη
- A.** Τα δάση κήκαν σε Eastman Color
- B.** Το ταξίδι ήταν δίχως άφιξη NO PARKING
- A.** Ένας λύκος στεκόταν στο δρόμο όταν έγινε κομμάτια
- B.** Τι ουρλιάζεται Εσείς
- A.** Ποιοι είστε
- B.** Ποιος σας έντυσε με των παιδιών μου τα κορμιά Θεατρικοί
- A.** Είστε ψεύτες και προδότες
- B.** Α κόβει το μυαλό μου είμαι η Μήδεια
- A.** Εγώ
- B.** Άλλο πια αίμα δεν έχετε

A. Τώρα τα πάντα είναι σιωπή

B. Και οι κραυγές ακόμα της Κολχίδας μουγκάθηκαν πια

A. Και τίποτε πια

A+B Να μιλήσω για μένα Εγώ ποιος Για ποιον γίνεται λόγος όταν Ο λόγος είναι από μένα Εγώ Ποιος Ή αλλιώς μια σημαία Εγώ Ένα αιμάτινο κουρέλι κρεμασμένο Εγώ Απόρριμμα ενός άντρα Εγώ Απόρριμμα μιας γυναίκας Κοινός τόπος Στον κοινό τόπο Εγώ Εγώ

B. Ανάπαυση στο νεκρό δέντρο

A. Αγαπάς του γιους σου

B. Το ξεραμένο αίμα αναθυμιάζει κάτω από τον ήλιο

A. Θέλεις να ξαναέχεις τους γιους σου

B. Ότι όμως απομένει το δωρίζουν οι βόμβες

A. Μου χρωστάς έναν αδελφό Ιάσων

B. Πισώπλατα το γουρούνι

A. Το θέατρο του θανάτου μου είχε κιόλας αρχίσει

B. Και πάνωθέ μου φάνηκε το αεροπλάνο που τόσο περίμενα

A. Χωρίς να το σκεφτώ ήξερα

B. Αυτή η μηχανή ήταν ότι οι γιαγιάδες μου είχαν ονομάσει Θεό

A. Ένιωσα το δικό μου αίμα να ξεχύνεται από τις δικές μου φλέβες

B. Και το δικό μου κορμί να μεταλλάζει σε τοπίο του θανάτου μου

A. Γνωρίζεις αυτόν τον άντρα

A+B. Σιωπή

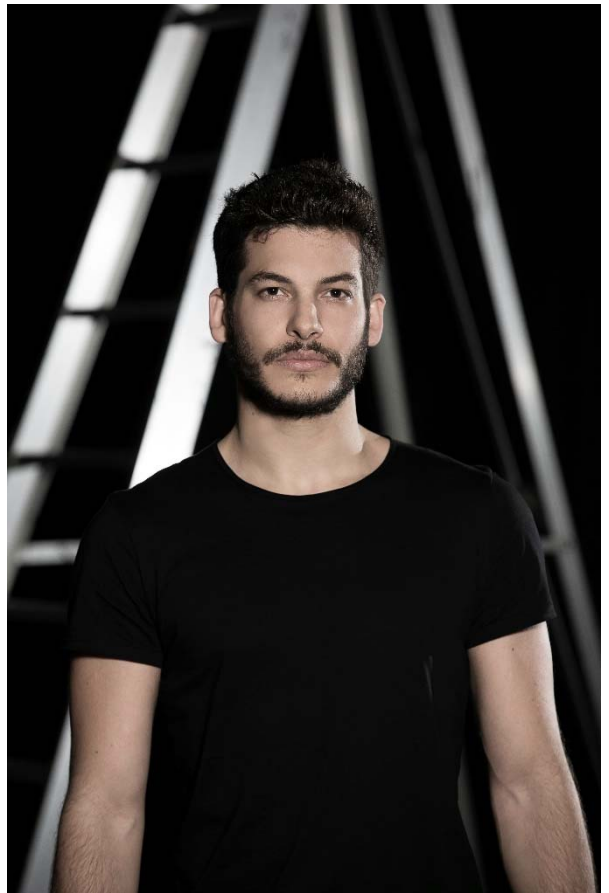
B. Τα υπόλοιπα είναι ποίηση λυρική

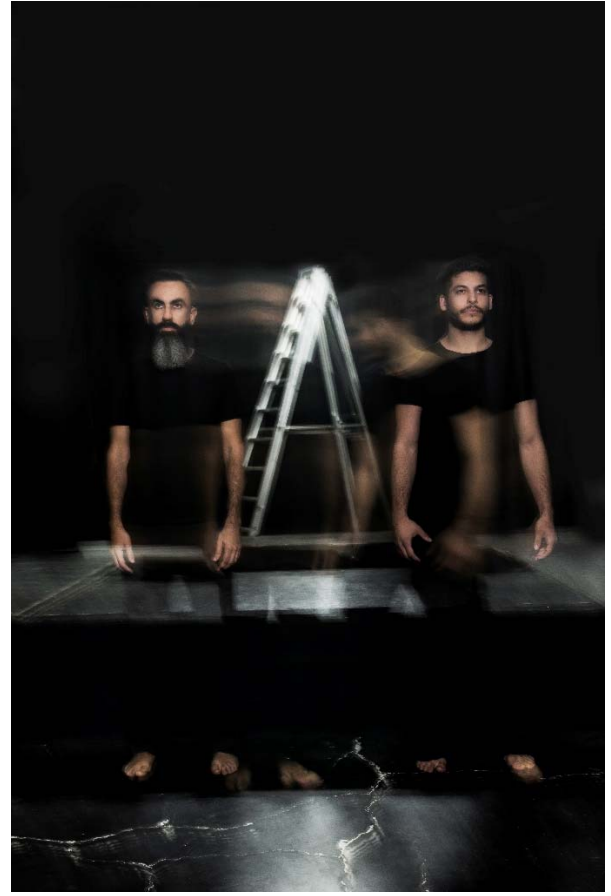
Παράρτημα Β

Φωτογραφικό Υλικό

Από τη φωτογράφιση για τις ανάγκες της Παράστασης







Από τις πρόβες









Παράρτημα Γ

Δελτίο Τύπου

ΜΗΔΕΙΑΣ ΠΕΙΡΑΜΑ

Μία Παράσταση – Πείραμα

Βασισμένη σε κείμενα του Heiner Müller

Η Μήδεια. Ένα αρχέτυπο. Ένα Σύμβολο. Θηλυκό.

Αφορμή σχολιασμού της ανθρωποφαγικής και εγωκεντρικής τάσης του ανθρώπου απέναντι στη φύση, στην κοινωνία, στον άλλο άνθρωπο αλλά και στον ίδιο του τον εαυτό. Οτιδήποτε τον περιτριγυρίζει χρησιμοποιείται με απληστία ώστε να ικανοποιήσει το «Εγώ» του. Μια συνεχής εκμετάλλευση του ανθρώπου από τον άνθρωπο, του πλανήτη ολόκληρου από τον άνθρωπο.

Η Μήδεια, ένα σπουδαίο αρχέτυπο, το πρόσωπο ενός σπουδαίου μύθου, έρχεται ως σύμβολο να μιλήσει για όλα αυτά.

Στο έργο *Μήδειας Πείραμα*, δύο άντρες ηθοποιοί, σαν άφυλα όντα, ερμηνεύουν με κύριο παρονομαστή το σώμα τους.

Μία πειραματική παράσταση σωματικού θεάτρου.

Το έργο είναι βασισμένο στο τρίπτυχο: *Ρημαγμένη Όχθη – Μήδειας Υλικό – Τοπίο με Αργοναύτες*, ενός από τους σπουδαιότερους Γερμανούς Συγγραφείς, του Heiner Müller.

Συντελεστές:

Σκηνοθεσία/Προσαρμογή – Επεξεργασία Κειμένου/Δραματουργική Επεξεργασία: Μαρία Πόβη

Ηθοποιοί: Γεώργιος Ιωσήφ, Φώτης Καράλης

Μετάφραση: Ελένη Βαροπούλου

Κοστούμια: MINDY BOUTIQUE

Σκηνικά: Μαρία Πόβη

Κινηματογράφηση - Επεξεργασία Video Art: Πέτρος Σολωμού

Μουσική Επιμέλεια: Μαρία Πόβη

Επεξεργασία Ήχου: Κατερίνα Σκορδή

Φωτισμοί: Νικόλας Δημητρίου

Σχεδιασμός Αφίσας: Κάρολ Αργυρού

Φωτογραφίες: Γιάννος Χ' Ηλία
Συμμετέχει στο Video Art: Μαρία Πόβη

Η Παράσταση ανεβαίνει από 4 Ιανουαρίου 2018 και Κάθε Πέμπτη και Παρασκευή στις 20:30, μέχρι τις 26 Ιανουαρίου 2018, στο Θέατρο Wherehaus612 (Μιχαήλ Κουσουλίδη 5, Βιομ. Παλλουριώτισσας, Λευκωσία)

Κρατήσεις: 99588103, 99648605

Χορηγοί: MINDY BOUTIQUE, MORK, ZERVA, MICA COPY CENTER

Παράρτημα Δ

Η Αφίσα

WHEREHAUS 612

ΜΗΔΕΙΑΣ ΠΕΙΡΑΜΑ

Μία Παράσταση – Πείραμα
Βασισμένη σε κείμενα του **Heiner Müller**

Πρεμιέρα Πέμπτη 14 Δεκεμβρίου 2017 Ώρα 20:30
Επίσημη Πρεμιέρα 4 Ιανουαρίου 2018 Ώρα 20:30
Και κάθε Πέμπτη και Παρασκευή μέχρι τις 26 Ιανουαρίου 2018



Ηθοποιοί: Γεώργιος Ιωσήφ, Φώτης Καράλης
Σκηνοθεσία/Προσαρμογή – Επεξεργασία Κειμένου/Δραματουργική Επεξεργασία: Μαρία Πόβη
Μετάφραση: Ελένη Βαροπούλου **Κοστούμια:** MINDY BOUTIQUE **Σκηνικά:** Μαρία Πόβη
Κινηματογράφηση – Επεξεργασία Video Art: Πέτρος Σολωμού
Μουσική Επιμέλεια: Μαρία Πόβη **Επεξεργασία Ήχου:** Κατερίνα Σκορδή
Σχεδιασμός Φωτισμού: Νικόλας Δημητρίου **Σχεδιασμός Αφίσας:** Κάρολ Αργυρού
Φωτογραφίες: Γιάννος Χ' Ηλία **Συμμετέχει στο Video Art:** Μαρία Πόβη

Θέατρο WhereHaus 612, Μιχαήλ Κουσουλίδη 5, Βιομ. Παλλουριώτισσας, Λευκωσία.
Κρατήσεις: 99588103, 99648605
Είσοδος: €12, €10

Χορηγοί:

MINDY BOUTIQUE **ZERVA cosmetics** **MURK** **MICA DESIGN PRINT SCAN PLOT COPY CENTRE**

Παράρτημα Ε

Οπτικοακουστικό Υλικό: Η παράσταση

Βιβλιογραφία

- Αρτώ, Α. 1938. *Το θέατρο και το είδωλό του*, Αθήνα: Δωδώνη.
- Γκροτόφσκι, Γ. 2010. *Για ένα φτωχό θέατρο*, Αθήνα: Κοροντζή.
- Έλιοτ, Τ. 1990. *Η Ρημαγμένη Γη*, Αθήνα: Ύψιλον.
- Ευριπίδης. 1989. *Μήδεια*, Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Λεκόκ, Ζ. 2005. *Το ποιητικό Σώμα: Μια διδασκαλία της θεατρικής πράξης*, Αθήνα: Κοάν.
- Μάμετ, Ντ. 2013. *Θέατρο*, Αθήνα: Πατάκη.
- Μεγιερχολντ, Β. Ε. 1982. *Κείμενα για το θέατρο*, Αθήνα: Ιθάκη.
- Μνουσκίν, Α. 2010. *Η τέχνη του Τώρα: Συζητήσει με τη Φαμπιέν Πασκώ*, Αθήνα: Κοάν.
- Μόφιτ, Ντ. 2003. *Ανάμεσα σε Δύο Σιωπές. Συζητώντας με τον Πήτερ Μπρουκ*, Αθήνα: Κοάν.
- Μπάρμπα, Ε., - Σαβαρέζε, Ν. 2008. *Η μυστική τέχνη του ηθοποιού: Αρχές Θεατρικής Ανθρωπολογίας*, Αθήνα: Κοάν.
- Μπάρμπα, Ε. 2008. *Το χάρτινο κανό: Ένας Οδηγός προς τη Θεατρική Ανθρωπολογία*, Αθήνα: Δωδώνη.
- Μπέκετ, Σ. 1994. *Περιμένοντας τον Γκοντό*, Αθήνα: Ύψιλον.
- Μπόγκαρτ, Α. 2009. *Ένας σκηνοθέτης προετοιμάζεται. Δοκίμια για την τέχνη και το θέατρο*, Αθήνα: Ηριδανός.
- Μύλλερ, Β. 1996. *Θέατρο του Σώματος & Commedia dell' Arte*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Μύλλερ, Χ. 2001. *Δύστηνος Άγγελος: Επιλογή από κείμενα για το θέατρο, ποιήματα και πεζά*, Αθήνα: Άγρα.
- Μύλλερ, Χ. 2008. *Κουαρτέτο*, Αθήνα: Άγρα.
- Μύλλερ, Χ. 2009. *Μάουζερ και Οράτιος*, Αθήνα: Άγρα.

- Μύλλερ, Χ. 2013. *Μηχανή Άμλετ*, Αθήνα: Άγρα.
- Μύλλερ, Χ. 1997. *Μορφές από τον Ευριπίδη*, Αθήνα: Άγρα.
- Μύλλερ, Χ. 2000. *Περιγραφή Εικόνας*, Αθήνα: Οδός Πανός.
- Μύλλερ, Χ. 2008. *Φιλοκτήτης*, Αθήνα: Άγρα.
- Παπαπαύλου, Κ. 2013. *ΝΟ, Το Κλασικό Θέατρο της Ιαπωνίας*, Αθήνα: Παπαζήση.
- Στανισλάβσκι, Κ. 1959. *Ένας Ηθοποιός Δημιουργείται*, Αθήνα: Γκόνη.
- Στεφανοπούλου, Μ. 2011. *Το θέατρο των πηγών και η νοσταλγία της καταγωγής*, Αθήνα: Εστία
- Τερζόπουλος, Θ. 2015. *Η επιστροφή του Διονύσου*, Αθήνα: Θέατρο Άττις.
- Τσέχοφ, Μ. 2007. *Για τον ηθοποιό: Η τέχνη και η τεχνική της ηθοποιίας*, Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Χατζηδημητρίου, Π. 2010. *Θεόδωρος Τερζόπουλος: Από το Προσωπικό στο Παγκόσμιο*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Χριστοφή, Χ., Στούρνα, Α., Σιδηροπούλου, Α., *Οδηγός Μελέτης, Ενότητα «Σωματικό Θέατρο: Γκροτόφσκι και Μπρουκ»*, Λευκωσία: Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου.
- Allain, P. - Harvie, J. 2014. *Theatre and Performance*, Great Britain: Routledge.
- Auslander, Ph. 2007. *Theory for Performance Studies: A student's guide*, Great Britain: Routledge.
- Fischer – Lichte, E. 2008. *The Transformative Power of Performance: A new aesthetics*, Great Britain: Routledge.
- Graham, S. – Hoggett, S. 2014. *The Frantic Assembly Book of Devising Theatre*, Oxon and New York: Routledge.
- Hall, E., - Macintosh, F., - Taplin, O. 2000. *Medea in Performance 1500 – 2000*, Legenda: University of Oxford.
- Huxley, M., - Wits, N. 2002. *The Twentieth – Century Performance Reader*, Great Britain: Routledge.
- Lehmann, H. 2006. *Postdramatic Theatre*, Great Britain: Routledge.
- Murray, S. 2005. *Jacques Lecoq*, Great Britain: Routledge.

Routledge, Fischer – Lichte, E. 2002. *History of European Drama and Theatre*, London: Routledge.

Schechner, R. 1985. *Between Theatre & Anthropology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Schechner, R. 2013. *Performance Studies: An Introduction*, Great Britain: Routledge.

Φιλμογραφία

Alarme, σκηνοθεσία Θ. Τερζόπουλος, Θέατρο Άττις.

Amor, σκηνοθεσία Θ. Τερζόπουλος, Θέατρο Άττις.

Ευριπίδη, *Βάκχες*, σκηνοθεσία Θ. Τερζόπουλος, Θέατρο Άττις.

Μύλλερ, Χ., *Ηρακλής*, σκηνοθεσία Θ. Τερζόπουλος, Θέατρο Άττις.

Μύλλερ, Χ., *Μάουζερ*, σκηνοθεσία Θ. Τερζόπουλος, Θέατρο Άττις.

Το κανάλι των *Complicite* 20 Αυγούστου

(URL:<https://www.youtube.com/channel/UCf3g9L0kCr5qqWUxMEz97eQ>)

Συνάντηση: Θεόδωρος Τερζόπουλος, Κανάλι της Βουλής, 08/07/17 20 Αυγούστου

(URL:https://www.youtube.com/watch?v=SSd_4J2xnT8)

Μήδεια/2 2011 8 Οκτωβρίου (URL:<https://www.youtube.com/watch?v=6KEP3SKJQgM>)

The Frantic Method: Building Blocks for Devising 2015 3 Σεπτεμβρίου

(URL:<https://www.youtube.com/watch?v=BC9uJrY9Bh8>)

The Frantic Method: Creating Choreography 2015 3 Σεπτεμβρίου

(URL:https://www.youtube.com/watch?v=V7R_V2iCZoY)

Μήδεια Εθνικό Θέατρο 2014 10 Οκτωβρίου

(URL:https://www.youtube.com/watch?v=V-W5_w4YFvc)

Άμλετ Σπούτνικ 2017 10 Νοεμβρίου

(URL:<https://www.youtube.com/watch?v=zD1upcJKgAg>)

Μηχανή Άμλετ 2016 4 Νοεμβρίου

(URL:<https://www.youtube.com/watch?v=qA01eT-uyDs>)

1984 Κατερίνα Ευαγγελάτου 2016 1 Αυγούστου

(URL:<https://www.youtube.com/watch?v=zUeal7dhzZs>)

Πηγές από το διαδίκτυο

Μήττα, Δ. 2012. «Μορφές και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Μυθολογίας», *Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας* 15 Μαρτίου (URL:http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/mythology/lexicon/magicians/page_004.html)

Ρηγούτσου, Μ., 2014. «Η Πίνα Μπάους «διάβαζε» την ψυχή», *Η Καθημερινή* 15 Μαρτίου (URL:<http://www.kathimerini.gr/762084/article/politismos/xoros/h-pina-mpaous-diavaze-thn-yyxh>)

Επίσημη Ιστοσελίδα των Frantic Assembly, 2016 2 Σεπτεμβρίου (URL:<https://www.franticassembly.co.uk/>)

Επίσημη Ιστοσελίδα των DV8 Physical Theatre, 2018 26 Μαρτίου (URL: <https://www.dv8.co.uk/>)