

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή



**Ο Ήχος του Μεταδραματικού Θεάτρου: Σώμα, Φωνή,
Μουσική, Χρόνος, Μνήμη.**

Ευστράτιος Ράλλης

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

Αύρα Σιδηροπούλου

Δεκέμβριος 2023

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Ο Ήχος του Μεταδραματικού Θεάτρου: Σώμα, Φωνή,
Μουσική, Χρόνος, Μνήμη.

Ευστράτιος Ράλλης

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

Αύρα Σιδηροπούλου

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

Δεκέμβριος 2023

Περίληψη

Η διατριβή επιχειρεί να αναδείξει τη μουσική και ηχητική διάσταση του μεταδραματικού θεάτρου, τη λειτουργία των ηχοτοπίων δηλαδή στη σκηνή του 21ου αιώνα. Το θέμα αντιμετωπίζεται μέσα από την βιβλιογραφική έρευνα και τα συμπεράσματα που εξάγονται αποπειράται να εφαρμοστούν πρακτικά στην ανάλυση τριών παραστάσεων μεταδραματικού θεάτρου. Παρουσιάζεται μια σύντομη ανασκόπηση της σχέσης θεάτρου και μουσικής στη βάση μιας θεωρητικής προσέγγισης των εννοιών της μνήμης, του χρόνου και του ρυθμού, καθώς και ανάλυση των συνδηλώσεών τους στη μεταδραματική σκηνή σε επιλεγμένες παραστάσεις.

Αναλυτικότερα, στο πρώτο κεφάλαιο αναλύεται η επίδραση του ηχοτοπίου στον ελλειπτικό / κρυπτικό λόγο του μεταδραματικού θεάτρου και οι τρόποι με τους οποίους αυτός υποκαθίσταται / επαναδομείται από τη μουσική. Επιχειρείται η διερεύνηση της φαινομενολογίας της αντίληψης ως προς το θεατρικό ηχοτοπίο και το αποτύπωμα από την παρουσία / απουσία των ήχων επάνω στο συναίσθημα και την ενσυναίσθηση θεατών και ερμηνευτών, φαινόμενα θεμελιωμένα σε προ-γλωσσικές και προ-συνειδητές δομές. Στο δεύτερο κεφάλαιο εξετάζεται γενικά ο ήχος και οι λειτουργίες του στη μεταδραματική σκηνή. Πιο συγκεκριμένα: η ηχητική σημειολογία, η σχέση του ήχου με τα σώματα ηθοποιών και θεατών, η εκφορά της φωνής του ηθοποιού και ο τρόπος με τον οποίο τα ηχοτοπία λειτουργούν καθοριστικά μέσα στο περιβάλλον των σύγχρονων παραστάσεων στο επίπεδο υποκατάστασης του λόγου, εξέλιξης της πλοκής και απόδοσης του συναισθήματος. Στο τρίτο κεφάλαιο σκιαγραφείται η διττή φύση της μουσικής στο μεταδραματικό θέατρο, είτε ως συνθετική δύναμη είτε ως αποδομητική. Εξετάζεται ο ρόλος της μουσικής / ηχητικότητας ως προς τη συναισθηματική θερμοκρασία, καθώς και η δόμηση του σκηνικού χώρου μέσα από το τέμπο και την κίνηση. Αναδεικνύεται ο τρόπος με τον οποίο ο θεατρικός χρόνος κυλά μέσα από την σκηνοθετική ανάγνωση της παράστασης ως παρτιτούρας και το πώς ο χρόνος αυτός σε αντιδιαστολή με τον γραμμικό διέπεται από κυκλικότητα. Το τέταρτο κεφάλαιο, που εστιάζει στο εφαρμοσμένο / παραστασιακό μέρος της εργασίας αναδεικνύει τη συγκρότηση της υφολογικής ταυτότητας των παραστάσεων μέσα από τη συνεργασία σκηνοθέτη / μουσικοσυνθέτη και την ενσωμάτωση σε αυτές θεατρικών / ηχητικών σημείων. Αναλύεται ο τρόπος με τον οποίο εκδιπλώνονται η μουσικότητα και η χορικότητα λειτουργώντας ως έννοιες συνδεδεμένες με το ηχοτοπίο. Ταυτόχρονα γίνεται αναφορά στο πώς εισάγεται η θεατρική πράξη στη Δημόσια Σφαίρα. Τέλος, παρουσιάζεται ο τρόπος με τον οποίο το ηχοτοπίο επηρεάζει τον ορίζοντα προσδοκιών των θεατών μέσα από την τελετουργία του ήχου και την εγγραφή του στη σκηνή.

Summary

This thesis aims to document the acoustic dimension of postdramatic theatre on 21st century's theatrical scene. The analysis is accomplished through a thorough literature review and an attempt is made that all conclusions drawn be practically implemented in reviewing three different postdramatic productions. There is a brief review of the relationship of theatre and music on the basis of theoretical approaches to the concepts of memory, time and rhythm, as well as on their manifestations on the postdramatic stage through examination of the respective productions.

More specifically, the first chapter presents the functions that soundscapes perform in affecting postdramatic theatre's unconventional speech and the manner in which the latter is replaced by music. It sets out to review the phenomenology of perception in relation to theatrical soundscape and to describe the impact of the presence/absence of sounds on the emotion and empathic attitudes –phenomena established on prelinguistic and preconscious levels—of both audience and performers. The second chapter presents sound and its functions on the postdramatic stage, acoustic semiology, the relationship of sound to the bodies of both actors and audience, the articulation of the actor's voice and the manner in which soundscapes perform functions in the environment of contemporary plays/performances. The third chapter outlines the deconstructive nature of music in the theatre and the relationship of sound and music to the function of memory, temporality and rhythm in performance. It examines the role of sound vis-à-vis the emotional temperature of postdramatic theatre, along with the formation of the scenic space through tempo and movement. Emphasis is put on the manner in which theatrical time elapses by means of the director's reading of the performance as a musical score and the way it is governed by circularity in reference to the actual time movement. The fourth chapter focuses on the formation of the stylistic identity of specific postdramatic performances through their merging with theatrical/acoustic signs and the collaboration of the director with the composer. The chapter analyzes the manner in which musicality and chorality unfold in the respected performances by acting as concepts connected to the soundscape. The way the theatrical act is introduced into the Public Sphere is also examined as is, finally, the impact of soundscape on the audience's horizon of expectations from the perspective of the ritual nature of sound and its implementation on stage.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα Δρα. Αύρα Σιδηροπούλου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου για την επιστημονική, πνευματική και ηθική υποστήριξη που μου παρείχε καθ' όλη τη διάρκεια εκπόνησης της παρούσας διατριβής.

Περιεχόμενα

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	5
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΜΕΤΑΔΡΑΜΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ	6
1.1. Αναδρομή	10
1.2. Μουσικότητα & Επιτελεστικότητα	17
1.3. Φαινομενολογική προσέγγιση ηχοτοπίου.....	19
1.4. John Cage & Christoph Marthaler.....	21
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΗΧΟΣ	23
2.1. Αναδρομή	24
2.2. Τελετουργία του ήχου.....	26
2.3. Θέατρο των μουσικών φωνών.....	28
2.4. Σώμα, επιτέλεση, σιωπή.....	30
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΜΟΥΣΙΚΗ & ΡΥΘΜΟΣ	32
3.1. Αποδόμηση και ανάγνωση ως παρτιτούρα.....	34
3.2. Ηχητική μορφή σε κίνηση	36
3.3. Κυκλικότητα στον μουσικό λ/Λογοχώρο	37
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΣΤΗ ΣΚΗΝΗ	38
4.1. <i>To you, the Birdie!</i>	38
4.2. <i>Enter Hamlet</i>	42
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	44
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	47
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	52

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το ανθρώπινο σώμα αντιδρά στο κύμα του ήχου και της μουσικής σε ένα προ-εννοιολογικό και προ-γλωσσικό επίπεδο, σε μια κιναισθητική αντίληψη όπου ο θεατής μιας παράστασης «σωματοποιεί» αυτά που συμβαίνουν στη σκηνή. Από την οργάνωση των συναισθημάτων και τις φυσικοχημικές σωματικές αλλαγές έως τις ανώτερες γνωσιακές λειτουργίες της μνήμης, της κουλτούρας και της γνώσης, ο θεατής εκτίθεται σε ήχους, παρακολουθώντας μια παράσταση και ενεργοποιεί τα συναισθήματά του σε μια πρωτογενή ασυνείδητη σωματική αντίδραση. Η μουσική και το ηχοτοπίο¹ παίζουν σημαντικό ρόλο στο θέατρο, καθώς συνιστούν από κοινού ανεξάρτητο πυλώνα με επιτελεστικές λειτουργίες και ανοίγουν στον θεατή έναν ορίζοντα προσδοκιών που του επιτρέπει να παρακολουθήσει την παράσταση υπό το πρίσμα του τυχαίου. Από την ένταση, τη χροιά και την ηχοδομή της φωνής του ηθοποιού έως την μουσική επένδυση της παράστασης, την πολυγλωσσία ή την απουσία ήχου, η θεατρική μουσική σύνθεση αφομοιώνεται στο αυτί του θεατή ως μουσικός πλούτος άγνωστων ηχητικών συνδυασμών. Στο δραματικό (κειμενοκεντρικό) θέατρο, οι ήχοι ζωντανεύουν και ανασυντίθενται, αναπαριστάνουν κόσμους, καθώς αναμειγνύονται με τους φυσικούς ήχους του περιβάλλοντος και ενδύουν ηχητικά την παράσταση.

Το θέατρο που ο Γερμανός θεατρολόγος και θεωρητικός Hans-Thies Lehmann (1944-2022) αποκάλεσε μεταδραματικό αφαιρεί το δράμα από το επίκεντρο και εισαγάγει μια παραστατική αισθητική στην οποία το ρευστό πλέον κείμενο τελεί σε αλληλεπίδραση με την υλικότητα της σκηνής και το ανθρώπινο σώμα. Η μεταδραματικότητα έγκειται περισσότερο στο να βιώσει ο θεατής με το νέο θέατρο ένα ψυχικό αποτέλεσμα, ανοργάνωτα και αποσυναρμολογημένα, μια ταυτόχρονη και πολλαπλή προοπτική αντίληψης μέσα από την αποκαθήλωση του κειμένου. Το μεταδραματικό θέατρο χαρακτηρίζεται, μεταξύ άλλων, από τη χρήση και συνδυασμό ετερογενών στυλ, ένα κολλάζ φόρμας και υφών, τοποθετείται πέρα από τον διάλογο, ενσωματώνει τη μουσικότητα και την έννοια του ερμηνευτή ως θέμα, ώστε να εντείνεται η αλληλεπίδραση με τον θεατή. Στην μεταδραματική παράσταση, η μουσική ενισχύει τον ρόλο της και καθίσταται ισχυρή κειμενικότητα, απαλλαγμένη πλέον από παραδοσιακές λειτουργίες αναπαραστατικής φύσης. Στην κυκλική παράθεση ετερογενών σημείων που χαρακτηρίζει το μεταδραματικό θέατρο, το ηχοτοπίο είναι ένα ακόμη μη

¹ Η χρήση και ο συνδυασμός ήχων, μουσικής και θορύβων σε μια θεατρική παράσταση ώστε να δομηθεί η ακουστική κειμενικότητα και η συναισθηματική θερμοκρασία που θα εξυπηρετήσει τους στόχους της παράστασης.

ιεραρχημένο σύμβολο που διαρρηγνύει τον λογοκεντρικό χώρο και δημιουργεί στον θεατή αντιληπτικές νησίδες αισθητικού και ασυνείδητου υλικού.²

Σε μια δεύτερη ανάλυση, η μουσική είναι η κατεξοχήν τέχνη του χρόνου και του χώρου, μια νότα δε μπορεί παρά να βρίσκεται σε ένα χρονικό σημείο μια συγκεκριμένη στιγμή. Συμφύροντας διαφορετικές συνειδησιακές και συναισθηματικές καταστάσεις, δημιουργώντας συστοιχίες εικόνων και δράσεων ως άλλη παρτιτούρα, ο σκηνοθέτης, σε συνεργασία με τον μουσικοσυνθέτη, αποδίδουν ενορατικά το πέρασμα του χρόνου μέσα από το επιτελεστικό πεδίο.³ Η αντιστικτική λειτουργία της μουσικής στο θέατρο δημιουργεί αντανάκλασεις και μια νέα σκηνική γλώσσα που αναλύεται στην αυτόνομη σημειωτική της ηχητικότητας, καθώς οι ήχοι αποδεικνύονται εξίσου σημαντικοί με το νόημα των λέξεων.

Το εκφραστικό διάστημα στην ενσάρκωση του ρόλου, η μουσική χρωματικότητα-μετατροπία που αναφέρεται στη συναισθηματική έκφραση, οι αρμονικές διαφωνίες και συγκρούσεις, ο μουσικός παλμός και το τέμπο στη σκηνή αποτελούν στοιχεία που καθορίζουν την μεταδραματική παράσταση. Τονισμοί, σιωπές, ηχοτοπία, *pasticcio*, ήχοι, επαναλήψεις λέξεων / φράσεων / συλλαβών / φωνημάτων / κραυγών / αναστεναγμών / ψίθυρων / *body percussion* αντηχούν μέσα στον συνεπιτελεστή χώρο σε ένα δεδομένο χρόνο, ανακαλώντας τη μνήμη. Συνεπώς, στη σκηνική γραφή του μεταδραματικού θεάτρου, οι μουσικοί συμβολισμοί στα διαφορετικά επίπεδα της παραστασιακής δομής μεταμορφώνουν την ποιότητα του επιτελεστικού κειμένου και συγκροτούν μια κοινή εμπειρία, η οποία λειτουργεί περισσότερο διαισθητικά παρά πληροφοριακά. Η υιοθέτηση των λειτουργιών της μουσικής από το μεταδραματικό θέατρο στοχεύει σε μια σύλληψη και μια γέννηση που απευθύνεται στον ασυνείδητο κόσμο και προκαλεί γόνιμα ερεθίσματα και δημιουργική ωδίνη.⁴

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΜΕΤΑΔΡΑΜΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Γύρω στα μέσα του 20ού αιώνα, το θέατρο στρέφεται προς έναν χώρο ανοίκειο, όπου επιχειρείται μια νέα ερμηνεία της θεατρικής ύλης.⁵ Η στροφή αυτή εντοπίζεται στην μετατόπιση του ενδιαφέροντος από το κείμενο στην παράσταση και ωθεί την επιστήμη της

² Lehmann (2006), σ. 92.

³ Clark (2013), σ. 90.

⁴ Derrida (2013), σσ. 201-205.

⁵ Πατσαλίδης (2000), σ. 59.

θεατρολογίας προς νέες κατευθύνσεις. Οι πειραματισμοί σκηνοθετών όπως ο Tadeusz Kantor⁶, Ariane Mnouchkine⁷ και Richard Schechner⁸ δημιούργησαν παραστάσεις που διακρίνονταν για την αμεσότητα, την άρση του διαχωρισμού κοινού και ηθοποιών⁹, τη συλλογική προσπάθεια και την αντιληπτική αμφισημία, αμφισβητώντας συνολικά την πρωτοκαθεδρία του δραματικού κειμένου.¹⁰

Αν και ο όρος «μεταδραματικό θέατρο» προϋπήρχε, ωστόσο μπορεί να αποδοθεί στον Lehmann με το έργο του *Postdramatisches Theatre* το 1999, λόγω της συστηματοποίησης των χαρακτηριστικών του είδους βάσει συστηματικών παρατηρήσεων και υποθέσεων.¹¹ Το πρόθημα «μετά» του όρου αναφέρεται στην αλλαγή του επίκεντρου από το κείμενο στην παράσταση ως γεγονός. Ωστόσο, το δράμα, με την καθιερωμένη του θεατρική μορφή, εξακολουθεί να ενυπάρχει αν και αποδυναμωμένο στην μεταδραματική σκηνή ως προσδοκία του κοινού.¹² Η ρήξη με το δράμα πηγάζει σε έναν βαθμό από τις πολυαισθητηριακές αφηγήσεις που σκοπό έχουν να ισχυροποιούν τη σχέση μεταξύ του θεατή και της παράστασης. Οι νέες αυτές δραματουργίες ορίζονται μέσα από μια «αυθεντική» εμπειρία του θεατή και μια ευρεία παλέτα των τρόπων αναπαράστασης, και ως εκ τούτου λειτουργούν ως γέφυρα που συνδέει τη γραφή με τη σκηνοθετική πραγμάτωση (*mise en scène*). Οι πολλαπλές αναγνώσεις του σώματος του ηθοποιού, των εικαστικών μορφών, της σκηνογραφίας και των ψηφιακών μέσων παράγουν αντίστοιχα επάλληλες νοηματικές δομές. Παρατηρείται η μίξη κειμενικών στοιχείων, οι δανεισμένες και εναλλασσόμενες θεατρικές φόρμες, τα διαφορετικά πρότυπα αισθητικής, οι εκφραστικές επιρροές από χαρακτήρες/ηθοποιούς. οι οποίοι ενίοτε ενεργούν ως «οχήματα ενός λόγου».

Με τη μεταδραματικότητα, ο διάλογος μπορεί να εμφανίζεται είτε υπερβολικός είτε απογυμνωμένος, μονολεκτικός, με υπερβολικά τονισμένη προφορική και παλίμψηστες αφηγηματικές γωνίες, η χρήση της γλώσσας να στοχεύει στην ηχητική της υλικότητα ως ήχος και μουσική ώστε να αποδίδονται ηχοτοπία τα οποία να συνυπάρχουν με οπτικές κατασκευές. Η σκηνοθεσία μπορεί να αναδιατάσσει τις σκηνές και η αφήγηση να είναι επαναλαμβανόμενη, να εμφανίζονται ανακυκλωμένες δράσεις και διαφορούμενες

⁶ Tadeusz Kantor (1915-1990), Πολωνός θεατρικός σκηνοθέτης, ζωγράφος, assemblage artist.

⁷ Ariane Mnouchkine (γεν. 1939), Γαλλίδα θεατρική σκηνοθέτης και συγγραφέας, συνιδρυτής του Le Théâtre du Soleil όπου σκοπός είναι να αναδειχθούν διαφορετικές μορφές τέχνης, θεατρικής και μη, τόσο δυτικής κουλτούρας όσο και από τον υπόλοιπο κόσμο.

⁸ Richard Schechner (γεν. 1934), Αμερικανός θεωρητικός και καθηγητής θεάτρου, συγγραφέας, σκηνοθέτης.

⁹ Fischer-Lichte (2002), σσ. 338-339.

¹⁰ Βατικιώτη (2000), σ. 12.

¹¹ Pavis (2016), σ. 188.

¹² Lehmann (2006), σ. 27.

προσωρινότητες. Κάποια από τα χαρακτηριστικά της μεταδραματικότητας όπως η ανοιχτή μορφή, η επανάληψη, η τύχη, ο δισταγμός και η ασάφεια, η αδυναμία κατανόησης της σκηνής, καλλιεργούν τις συνθήκες που προσομοιάζουν στην πραγματικότητα των αντιφατικών προσλήψεων του ατόμου στη σημερινή κοινωνία, στην οποία κανείς αδυνατεί να συλλάβει το σύνολο των ερεθισμάτων. Το μεταδραματικό αμφισβητεί την αναπαράσταση και καλωσορίζει το ψηφιακό, το επινοημένο, το αόριστο και το διαρκές, ευδοκιμεί στη συγχώνευση των μορφών και στο καθηλωτικό. Η τραγικότητα εναλλάσσεται με την ειρωνεία και τη φάρσα, ενώ διαφορετικές πτυχές της παράστασης αυτοσχεδιάζονται επί τόπου. Καθώς η παραγωγή διασχίζει διαφορετικές θεατρικές τεχνολογίες, δημιουργεί χρονικές τροπικότητες και διαστέλλει τον χρόνο. Αποδεδειγμένη από τη γραμμική αφήγηση, η μεταδραματική παράσταση μπορεί να συνδέει γραμμές διαλόγου ή αφήγησης που διασκορπίζονται στον χρόνο με διαφορετικά μέσα – προβάλλονται σε οθόνες, ηχογραφούνται, αναπαράγονται παραμορφωμένες – και λειτουργούν ως θύρες εισόδου μιας συλλογικής εμπειρίας στην οποία οι θεατές αποτελούν πτυχή της κειμενικότητας του συμβάντος. Ο διάλογος μεταξύ κειμένου και παράστασης είναι πάντα ρευστός και επανενοιολογείται διαρκώς, ακόμη και μετά το τέλος της παράστασης, ώστε να σφυρηλατήσει νέες πτυχές στην ενδότερη συνθήκη του θεατή.¹³

Η έννοια της ρήξης με το κείμενο δεν αποτελεί προνόμιο του μεταδραματικού θεάτρου, καθώς από την δεκαετία του 1970 και πέρα, ο όρος «μεταμοντέρνο θέατρο» καθιερώθηκε ώστε να περιγραφεί στη θεατρική σκηνή η ασυνέχεια, η αποδόμηση, οι πολλαπλοί κώδικες, η κατάργηση της φόρμας, ο αντιμιμητισμός και τελικά, η αντίληψη του κειμένου ως αυταρχικού και αρχαϊκού συστατικού. Με το χαρακτηριστικό αισθητικό και ιδεολογικό στίγμα της εποχής της μετανεωτερικότητας, το κίνημα του αντιθεάτρου¹⁴ ξεπήδησε μέσα από την αναγεννητική ματιά σπουδαίων θεατρικών συγγραφέων όπως ενδεικτικά ο Bertolt

¹³ Sidiropoulou (2023), σσ. 360-365.

¹⁴ Fortier (1997), σσ. 62-74. Στο κίνημα του *αποδομισμού* το ενδιαφέρον μετατοπίζεται στη διερεύνηση και κατανόηση των πολιτισμικών φαινομένων ώστε να αποκαλυφθούν οι διάτρητες και αυθαίρετες «κατασκευές» της κριτικής εξέτασης της γνώσης, της ολότητας και του υποκειμένου. Με σκοπό την *αποδόμηση* των ιεραρχικών αντιθέσεων και των διπόλων που θεμελίωσαν το δυτικό πνεύμα όπως τα σώμα/πνεύμα, κυριολεξία/μεταφορά, ομιλία/γραφή, παρουσία/απουσία, θετικό/αρνητικό, κεντρικό/περιφερειακό, φύση/πολιτισμός, αρσενικό/θηλυκό, προφορικό/γραπτό, ταυτότητα/διαφορά, αλήθεια/πλάνη, οι αποδομιστές αποσυναρμολογούν και επανεγγράφουν νέα λειτουργία στις καθιερωμένες έννοιες η οποία πάντοτε θα αναφέρεται στη ρευστότητα της νοηματοδότησης και δεν θα συμπίπτει ποτέ με κάτι συγκεκριμένο, για αυτό και θα παραμένει φευγαλέα.

Brecht¹⁵, ο Samuel Beckett¹⁶ και ο Harold Pinter¹⁷ και μετεξελίχθηκε σταδιακά στο νέο θέατρο με τη μεταμοντέρνα αισθητική.¹⁸ Ακόμη περισσότερο, νιχιλιστικές και γκροτέσκες φόρμες, ο άδειος χώρος και οι σιωπές δημιούργησαν την μεταμοντέρνα τάση στο θέατρο.¹⁹ Το μεταδραματικό θέατρο ως συνέχεια του ευρύτερου κινήματος του αποδομισμού / μεταμοντερνισμού μπορεί να είναι συμπεριληπτικό, να αναζητά τον άδειο χώρο μαζί με τον ασφυκτικά γεμάτο, να συγκεράζει το γκροτέσκο με το κλασικό, να συνδυάζει την χειρονομία με το κείμενο. Η μεταδραματικότητα προκύπτει μέσα από την συνεχιζόμενη τριβή της παράστασης με τις παλαιότερες αισθητικές φόρμες, ακόμη και με αυτές που δεν αμφισβήτησαν το δραματικό κείμενο.²⁰

Τα θεατρικά σημάδια της μεταδραματικότητας είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με τη μουσική και το ηχοτοπίο μιας παράστασης. Κάποια χαρακτηριστικά σύνδεσης του ήχου με τη μεταδραματική φιλοσοφία είναι η υιοθέτηση στο επίπεδο του ήχου της παρατακτικής σύνθεσης, κάτι που αντανακλάται εγγενώς στην αφαιρετικότητα της μουσικής και η ονειρική εικονοποιία που πραγματώνεται μέσα από την συναισθητική επίδραση της μουσικής στην ακοή. Τα ηχοτοπία στην μεταδραματική σκηνή συχνά συντίθενται ως φαινόμενα προ-γλωσσικά, έξω-γλωσσικά και προ-συνειδητά. Η αντίστιξη των θεατρικών με τα μουσικά σημεία ως αυτόνομες και αλληλοεπηρεαζόμενες δυνάμεις προς την επίτευξη μιας φαινομενολογικής αρμονίας, οι επαναλήψεις και οι χρονικές τροπικότητες που ενυπάρχουν τόσο στη μουσική παρτιτούρα όσο και στην σκηνική εξέλιξη της παράστασης και η ίδια η μουσικότητα, με την πληθώρα ηχητικών και φωνηματικών πράξεων στο επίπεδο των ακατανότητων και ατονικών ηχητικών τοπίων, αφορούν πληθώρα μουσικών φαινομένων που απαντάται στους σωματικά / ηλεκτρονικά παραγόμενους / αλλοιωμένους ήχους της μεταδραματικής παράστασης. Επιπλέον στοιχεία μεταδραματικότητας που συνδέονται με το

¹⁵ Bertolt Brecht (1898-1956), πρωτοπόρος Γερμανός ποιητής, συγγραφέας και θεατρικός δημιουργός, θεμελιωτής του *Επικού Θεάτρου* που απευθυνόταν ευθέως στον θεατή και καθιστούσε τις θεατρικές σκηνές βήμα πολιτικής κριτικής, αφύπνισης και καλλιέργειας της αισθητικής του διαλεκτικού υλισμού.

¹⁶ Samuel Beckett (1906-1989), πρωτοπόρος Ιρλανδός συγγραφέας, δραματουργός, θεωρητικός, φιλόσοφος, ποιητής, θεατρικός σκηνοθέτης, μεταφραστής, ένας από τους εισηγητές του Θεάτρου του Παράλογου και της μεταμοντέρνας αισθητικής, διακρίθηκε για τον κρυπτικό / ειρωνικό λόγο, τους γλωσσικούς πειραματισμούς και την φιλοσοφική ματιά των έργων του.

¹⁷ Harold Pinter (1930-2008), Βρετανός νομπελίστας θεατρικός συγγραφέας και σκηνοθέτης, ηθοποιός.

¹⁸ Esslin (1989), σ. 285.

¹⁹ Fortier (1997), σσ. 173-192. Η έννοια του μεταμοντέρνου συνοψίζει έναν τρόπο σκέψης που δεν επιδιώκει να κατανοήσει τον κόσμο στο σύνολό του. Αφορά το αισθητικό ύφος που διακρίνεται για την αυτοαναφορικότητα, την ειρωνεία, την υπονομευτική / κρυπτική διάθεση απέναντι στις καθιερωμένες φόρμες και στις πολιτισμικές αναφορές. Ο μεταμοντερνισμός προκρίνει την ανεξέλεγκτη συρραφή ανομοιογενών στοιχείων στην τέχνη, την αδέσμευτη επανεπινοήση του εαυτού, της φύσης και των πραγμάτων, την αντίσταση στην ομοιοματική κουλτούρα και στον πραγματικό χρόνο. Το μεταμοντέρνο στο θέατρο αναζητά την βιωμένη εμπειρία και την χρονική τροπικότητα, λειτουργώντας μέσα σε ένα πλέγμα σχέσεων και αναφορών μεταξύ παραστασιακού κειμένου και συγκεκριμένου.

²⁰ Lehmann (2006), σσ. 27-28.

ηχοτοπία είναι η υποχώρηση του ρεαλισμού μέσα από την πολυμεσική μουσική / ποικιλότητα ηχητική επένδυση από διαφορετικές πηγές, φυσικές ή ηλεκτρονικές.

Τέλος, η μουσική παίζει κεντρικό ρόλο σε παραστάσεις που παραπέμπουν σε συμβάντα / γεγονότα που διατελούν σκηνικά οργανωμένα, όπου ο σωματικός / παραστασιακός ρυθμός παραμένει συνυφασμένος με τον εσωτερικό μουσικό ρυθμό, ένας ενδεικτής σωματικότητας, απουσίας και παρουσίας, ήχων και παύσεων. Η φωνή στο μεταδραματικό θέατρο, καθώς απελευθερώνεται από το σώμα και αποδεσμεύεται από τη γλώσσα, μπορεί είτε να είναι κραυγή, γέλιο, αναστεναγμός, παραμόρφωση, είτε να διογκώνεται με τη χρήση ηλεκτρονικών μέσων, να κομματιάζεται, να εξαϋλώνεται, να χάνει τα χαρακτηριστικά της. Το μεταδραματικό ηχοτοπία συνεπώς μπορεί να βιώνεται ως μεθοριακός χώρος διαρκών περασμάτων, μεταβάσεων και μεταμορφώσεων.

1.1. Αναδρομή

Το μεταδραματικό θέατρο εξελίχθηκε ως η συνέχεια του μεταμοντέρνου θεάτρου στον 21ο αιώνα, ως απόρροια της αντίδρασης απέναντι στις αυστηρές και συμβατικές φόρμες που κυριάρχησαν από τις αρχές έως τα μέσα του 20ού αιώνα. Ένας από τους στόχους του μεταδραματικού θεάτρου είναι να αμφισβητήσει την παραδοσιακή δραματουργία, να διασπάσει τα σύνορα μεταξύ των διαφορετικών καλλιτεχνικών ρευμάτων και να αποκαθλώσει κυρίαρχα πολιτισμικά και κοινωνικά πρότυπα. Ο Antonin Artaud²¹ θα μπορούσε να θεωρηθεί πρόδρομος του μεταδραματικού θεάτρου. Ο Artaud υποστήριζε ότι η θεατρική παράσταση πρέπει να είναι μια βιωμένη και συναισθηματική εμπειρία, και όχι μια αφηγηματική διαδικασία επί σκηνής. Αν και τα κείμενά του δε διακρίνονται για την μεθοδολογική τους αξία, η αντίληψη του Artaud για το μέλλον του θεάτρου συνιστά μια προφητική ανατομία της μεταδραματικότητας στην σκηνή.²² Η χρήση συμβόλων, αρχέτυπων και μη λεκτικής επικοινωνίας αποτελούσε για τον Artaud «κλειδί για την πρόσβαση στο ασυνείδητο των θεατών». Στην πραγματεία του *Το θέατρο και το Είδωλό του*, περιγράφει τις απόψεις του για το «θέατρο της Σκληρότητας», το οποίο στοχεύει στο να σοκάρει και να προκαλέσει το κοινό ώστε «να διεγείρει τα βαθύτερα συναισθήματά του».²³ Οι ιδέες του Artaud είχαν βαθύ αντίκτυπο στην ανάπτυξη της πρωτοπορίας των θεατρικών κινημάτων και οδήγησαν στην απεμπλοκή της παράστασης από τη μοντερνιστική φόρμα,

²¹Antonin Artaud (1896-1948), Γάλλος θεατρικός συγγραφέας, ηθοποιός και ποιητής, άσκησε με το θεωρητικό του έργο επιρροή σε ολόκληρη τον θεατρικό κόσμο του 20ού αιώνα, διατύπωσε την έννοια του *θεάτρου της Σκληρότητας*, ενστερνιζόταν τις αρχές του σουρεαλιστικού κινήματος.

²² Grotowski (2010), σ. 31.

²³ Fischer-Lichte (2002), σσ. 295-297.

εμπνέοντας θεατρικούς πειραματισμούς με το ανθρώπινο σώμα, τον χώρο, τη μουσική και τη σκηνοθεσία.²⁴ Ο Artaud αντιλαμβάνονταν την επίδραση της μουσικής και των ήχων στο θέατρο ως αποσυνδεδεμένα από την πνευματική τους διάσταση φαινόμενα, ως «φυσικά, πρωτογονικά και χθόνια» συστατικά της ανθρώπινης συνθήκης. Η ιδέα του θεάτρου που συνδέει τις προ-γλωσσικές με τις φυσικές λειτουργίες του ψυχισμού του θεατή ήταν για τον Artaud ένα μοντέλο για την αισθητική εμπειρία που επεδίωκε να πετύχει καθώς αναζητούσε τον ήχο ως χειρονομία και ήθελε τη μουσική να αλληλεπιδρά με το ανθρώπινο σώμα και να ανάγεται σε προέκτασή του.²⁵

Στη Γερμανία, ο θεατρικός συγγραφέας, σκηνοθέτης και θεωρητικός του θεάτρου Heiner Müller²⁶, αμφισβήτησε τις συμβάσεις του Ρεαλιστικού θεάτρου, αναδιαμορφώνοντας τα όρια αυτού που θεωρούνταν αποδεκτό τόσο αισθητικά όσο και πολιτικά ενσωματώνοντας στο έργο του θέματα εξουσίας και βίας με τρόπο άμεσο, σκληρό και αδιαμεσολάβητο. Στα έργα του όπως *Μηχανή Άμλετ* και *Κουαρτέτο*, ο Müller μέσα από την αποσπασματική του γραφή ανατέμνει την έννοια της εξουσίας και τα πολιτικά συστήματα. Ως πρόδρομος του μεταδραματικού θεάτρου, αμφισβητεί την πρωτοκαθεδρία του κειμένου²⁷ και αντιμετωπίζει τη σκηνή ως ένα ισχυρό εργαλείο κοινωνικού μετασχηματισμού, προκρίνοντας ένα πιο αφηρημένο ύφος, ενώ, παράλληλα, προχωρά σε μία πειραματική χρήση του ήχου²⁸ ως ένα ακόμη στοιχείο κειμενικότητας, όπως στο *Ηρακλής .2.ή η. Ύδρα*, όπου στο κείμενο υπάρχει μία κύρια φωνή και δύο ακόμη φωνές από την ηχώ της.²⁹ Ο Müller πίστευε ότι η αισθητική του θεάτρου πρέπει να αντανακλά τη χαοτική και κατακερματισμένη φύση της σύγχρονης ζωής και για τον λόγο αυτό προσπάθησε να επαναδιαμορφώσει τις αντιλήψεις του κοινού διαταράσσοντας τις προσδοκίες του. Μέσω της καινοτόμου σκηνοθεσίας και της έντονης χρήσης της σωματικότητας στις παραστάσεις του, αμφισβήτησε τα όρια για το τι είναι «αποδεκτό» στο θέατρο προκαλώντας συχνά έντονες αντιδράσεις τόσο από τους κριτικούς όσο και από το κοινό.³⁰

²⁴ Brook (2016), σσ. 82-83.

²⁵ Roesner (2014), σσ. 108-114.

²⁶ Heiner Müller (1929-1995), Γερμανός δραματουργός και θεατρικός σκηνοθέτης, ποιητής και θεωρητικός, σημαντικός εκπρόσωπος του μεταμοντερνισμού στο θέατρο με την σπαραγματική και αιγιματική του γραφή.

²⁷ Carlson (1993), σ. 512.

²⁸ Lehmann & Primavesi (2009), σσ. 3-6. Ο Müller δεν ενδιαφερόταν για μια προσωπική φωνή του δραματικού προσώπου, αλλά οι φωνές στα θεατρικά του έργα μοιάζουν να προέρχονται από έναν διαφορετικό χωροχρόνο, πέρα από το υποκείμενο και τον θάνατο. Αυτή η πολυφωνική πληρότητα των χαρακτήρων του Müller μπορεί να συσχετισθεί με μια συλλογική φωνή που δίνει εκ νέου τον λόγο στους νεκρούς.

²⁹ Bathrick (2006), σσ. 66, 72, 76.

³⁰ Fischer-Lichte (2002), σσ. 341-349.

Οι απαρχές του μεταδραματικού θεάτρου εντοπίζονται στις δεκαετίες του 1960 και του 1970, όταν ένα κύμα πρωτοποριακών καλλιτεχνών και θεωρητικών άρχισε να αμφισβητεί τις καθιερωμένες νόρμες του θεάτρου. Ένα από τα βασικά πρόσωπα αυτού του κινήματος ήταν ο Richard Foreman³¹, ο οποίος ίδρυσε το Ontological-Hysteric Theatre στη Νέα Υόρκη το 1968. Οι παραγωγές του Foreman ήταν γνωστές για τις κατακερματισμένες αφηγήσεις τους, τις ονειρικές εικόνες και την έμφαση στην αισθητηριακή εμπειρία του κοινού. Τα έργα του στόχευαν να διαταράξουν τη γραμμική λογική της παραδοσιακής δραματικής δομής και αντ' αυτού επικεντρώνονταν στη δημιουργία μιας επαυξημένης και καθηλωτικής εμπειρίας για τον θεατή.

Ο Foreman με την πρωτοποριακή προσέγγισή του στο θέατρο αμφισβήτησε τις παραδοσιακές ιδέες της αφήγησης, της ανάπτυξης χαρακτήρων και της σκηνοθεσίας, ανοίγοντας το δρόμο για ένα νέο κύμα πειραματικού θεάτρου. Τα έργα του χαρακτηρίζονται από τις θραυσματικές, μη γραμμικές δομές τους και την αδιάκοπη εξερεύνηση της σχέσης μεταξύ γλώσσας, εικόνας και ανθρώπινης ψυχής, διατηρώντας συχνά επαναλαμβανόμενη γλώσσα, σπασμωδικές κινήσεις και ιδιαίτερα σκηνικά. Ένα από τα πιο αξιοσημείωτα έργα του Foreman είναι το *Rhoda in Potatoland*, το οποίο εξερευνά τη χαοτική φύση της γλώσσας και της αντίληψης.³² Την ίδια περίοδο, καλλιτέχνιδες όπως η Ulrike Rosenbach³³ και η Marina Abramović³⁴ προβληματίστηκαν με την αναπαράσταση του γυναικείου σώματος ως καμβά ικανοποίησης της ανδρικής επιθυμίας και εισήγαγαν μια νέα διάσταση για το ανθρώπινο σώμα στην σκηνή, αυτή της βιωμένης εμπειρίας για τον θεατή, στοιχείο που θα χαρακτήριζε αργότερα την μεταδραματικότητα στην σκηνή.³⁵

Τις δεκαετίες του 1980 και του 1990, παρατηρήθηκε η άνοδος του θεάτρου της Επινόησης (Devised Theatre) και της Performance Art. Το Devised Theatre αναφέρεται σε μια συνεργατική διαδικασία κατά την οποία η παράσταση δημιουργείται συλλογικά από μια ομάδα καλλιτεχνών, χωρίς να προϋπάρχει σενάριο. Αυτή η προσέγγιση επέτρεψε μια πιο ρευστή και ευέλικτη προσέγγιση στην αφήγηση, καθώς και μια μεγαλύτερη ενσωμάτωση στη σκηνή διαφορετικών καλλιτεχνικών κλάδων, όπως ο χορός, η μουσική και οι εικαστικές τέχνες. Ομάδες όπως το Wooster Group και το Living Theatre στις Ηνωμένες Πολιτείες, και οι Forced Entertainment και οι DV8 Physical Theatre στο Ηνωμένο Βασίλειο, ξεπέρασαν τα όρια

³¹ Richard Foreman (γεν. 1937), Αμερικανός δραματουργός και ιδρυτής του Ontological-Hysteric Theatre, διακρίνεται για την πρωτογονική και μιμητιστική αισθητική των έργων του με τον κατακερματισμό της δομής του κειμένου, της φόρμας και του σκηνικού.

³² Carlson (1993), σσ. 463-464.

³³ Ulrike Rosenbach (γεν. 1943), Γερμανίδα video artist, διακρίνεται για την φεμινιστική κριτική της στην αναπαράσταση της γυναικείας εικόνας.

³⁴ Marina Abramović (γεν. 1946), Σέρβα performer artist.

³⁵ Berghaus (2005), σ. 187.

της παράστασης, συνδυάζοντας διαφορετικά μέσα και θολώνοντας τις γραμμές μεταξύ διαφορετικών μορφών τέχνης.

Το θέατρο της Επινόησης μπορεί να θεωρηθεί ως μια συλλογική προσέγγιση για τη δημιουργία δράματος. Περιλαμβάνει μια ομάδα καλλιτεχνών (ερμηνευτές, σκηνοθέτες, σχεδιαστές και συγγραφείς) οι οποίοι διαμορφώνουν συλλογικά την παράσταση μέσα από μια διαδικασία αυτοσχεδιασμού και πειραματισμού. Σε αντίθεση με τα παραδοσιακά ρεαλιστικά έργα που κυριαρχεί το προϋπάρχον σενάριο, το θέατρο της Επινόησης επιτρέπει μια πιο οργανική και ρευστή ανάπτυξη της αφήγησης. Η διαδικασία συχνά ξεκινά με ένα θέμα ή μια ιδέα, την οποία οι καλλιτέχνες εξερευνούν μέσα από μια σειρά αυτοσχεδιασμών και επινόησης ασκήσεων.³⁶ Αυτή η συνεργατική μέθοδος δίνει τη δυνατότητα σε όλους τους εμπλεκόμενους να έχουν μερίδιο στη δημιουργική διαδικασία, οδηγώντας σε μια πιο πλούσια και δυναμική τελική παραγωγή.

Η Performance Art, από την άλλη πλευρά, είναι μια καλλιτεχνική μορφή που συγχωνεύει στοιχεία του θεάτρου, των εικαστικών τεχνών και ενίοτε του χορού και της μουσικής. Χαρακτηρίζεται από την εφήμερη φύση της δημιουργίας και την εστίαση στη ζωντανή παρουσία του καλλιτέχνη, ενώ συχνά αμφισβητούνται τα καθιερωμένα όρια μεταξύ του κοινού και του ερμηνευτή και επιδιώκεται να προκληθεί σκέψη και συναισθηματικές αντιδράσεις με αντισυμβατικά μέσα, όπως, ενδεικτικά, η αναπαραγωγή πρωτογονικών ήχων και κραυγών, οι επαναλαμβανόμενες κινήσεις, η χρήση τελετουργικών πρακτικών και το τραγούδι, η αντιμετώπιση του σώματος του περφόρμερ ως συγκείμενο, ο αυτοτραυματισμός και το θραυσματικό κείμενο. Το εύρος της Performance Art κυμαίνεται από προσωπικές σόλο παραστάσεις σε γκαλερί μέχρι μεγάλης κλίμακας υπαίθρια θεάματα που εμπλέκουν το κοινό στη συν-δημιουργία του έργου τέχνης.

Αν και το Devised Theatre ή η Performance Art δύναται να εξεταστούν ξεχωριστά, και τα δύο είδη μοιράζονται τη δέσμευση να ξεφύγουν από τις παραδοσιακές συνταγές νοσηματοδότησης του θεάτρου και να εμπλέξουν το κοινό σε μια καθηλωτική εμπειρία θέασης. Υπό αυτή την έννοια μπορεί ειδολογικά να καταταγούν στο αισθητικό και φιλοσοφικό πλαίσιο της μεταδραματικής παράστασης, αγκαλιάζοντας το απροσδόκητο, το αυθόρμητο και το αντισυμβατικό. Και οι δύο πρωτοποριακές μορφές θεατρικής έκφρασης τονίζουν τη σημασία της σωματικότητας, ενσωματώνοντας συχνά την κίνηση και τις χειρονομίες ως βασικά μέσα εξέλιξης της παράστασης. Επίσης, συχνά αμφισβητείται η έννοια της σταθερής και γραμμικής αφήγησης, καθώς επιλέγεται αντ' αυτού ένα κολλάζ εικόνων,

³⁶ Roesner (2014), σσ. 178-179, 210, 218.

ήχων και ενεργειών που στοχεύουν στο να προκαλέσουν ισχυρά συναισθήματα στον θεατή. Οι εν λόγω φόρμες έχουν επίσης ανοίξει δρόμους για περιθωριοποιημένες φωνές και κοινότητες ώστε να ειπωθούν οι δικές τους ιστορίες, καθώς δίνουν προτεραιότητα σε βιωμένες εμπειρίες, προσωπικές αφηγήσεις και κοινωνικά ζητήματα που συχνά παραβλέπει το δραματικό θέατρο. Καταρρίπτοντας τα εμπόδια μεταξύ ερμηνευτών και θεατών, το μεταδραματικό θέατρο ενθαρρύνει μια πιο ενεργή σχέση και διάλογο μεταξύ των δύο. Τα μέλη του κοινού συχνά καλούνται να συνεισφέρουν στην καλλιτεχνική εμπειρία μέσω της άμεσης αλληλεπίδρασης και των αυτοσχεδιασμών. Η ασάφεια των ορίων καλλιεργεί μια αίσθηση ιδιοκτησίας και συμμετοχής, επιτρέποντας στους θεατές να γίνουν συνδημιουργοί και ενεργοί συμμετέχοντες στον κόσμο της παράστασης.

Μια από τις κυρίαρχες μεθόδους προσέγγισης του τραγικού στη σύγχρονη σκηνή γίνεται μέσα από τη χρήση του κατάλληλου ηχητικού λεξιλογίου στοχεύοντας στον ασυνείδητο ψυχισμό του θεατή. Τα ηχοτοπία των μεταδραματικών παραστάσεων είναι ενδεικτικής διάθεσης, συναισθηματικής θερμοκρασίας και μεταστροφής. Ξεχωριστή περίπτωση αποτελεί η πολυσήμαντη μουσικότητα στο έργο του Heiner Goebbels³⁷: δομεί τη δραματουργία του σύμφωνα με μουσικές αρχές, ενώ παράλληλα αποκαθιστά τις ηχητικές ιδιότητες του θεατρικού χώρου και τις χρησιμοποιεί για να προάγει την εξέλιξη της παράστασης ή να φωτίσει κάποιες από τις ιδιότητες του χαρακτήρα. Οι ηθοποιοί συνδέονται και διασταυρώνονται με τους μουσικούς στη σκηνή, εναλλάσσοντας μεταξύ τους ρόλους τους οποίους δεν είναι εκπαιδευμένοι να επιτελούν.³⁸ Παράλληλα, το τραγούδι που συμπληρώνει τους ήχους αμβλύνει τις συγκρούσεις και δημιουργεί ατμόσφαιρα που χαρακτηρίζεται από ολοκλήρωση, ενότητα και αρμονία. Η ηχώ του τραγουδιού είναι το κατάλοιπο μιας διάθεσης, μετά την εξαφάνιση της οποίας επανέρχεται η σιωπή, ανακαλώντας την προϋπάρχουσα ατμόσφαιρα.

Το μεταδραματικό θέατρο διακρίνεται επίσης για τη διακειμενικότητα, την έννοια της αναφοράς και του δανεισμού από άλλα κείμενα και καλλιτεχνικά έργα. Θεατρικοί συγγραφείς όπως ο Tom Stoppard³⁹, γνωστός για έργα όπως το *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* και η Caryl Churchill⁴⁰, με τα *Top Girls* και *Cloud Nine*, ενσωμάτωσαν πολλές αφηγήσεις και χαρακτήρες από διαφορετικές χρονικές περιόδους και πλαίσια. Τα έργα τους αμφισβήτησαν την έννοια της μοναδικής και σταθερής ταυτότητας, καθώς και την

³⁷ Heiner Goebbels (γεν. 1952), Γερμανός συνθέτης, διευθυντής ορχήστρας και θεατρικός σκηνοθέτης, διακρίνεται για τις μουσικοθεατρικές του παραστάσεις.

³⁸ Roesner (2008), σ. 48.

³⁹ Tom Stoppard (γεν. 1937), Βρετανός γεννημένος στην Τσεχία συγγραφέας και σεναριογράφος.

⁴⁰ Caryl Churchill (γεν. 1938), Βρετανή θεατρική συγγραφέας.

αξιοπιστία της ιστορίας και των καθιερωμένων αφηγήσεων. Η προσφορά του Stoppard είναι πολύ σημαντική, καθώς με το ιδιαίτερο ύφος γραφής, τις ευρηματικές αφηγήσεις και την πνευματική του αυστηρότητα δημιούργησε ένα σύνολο έργων που εμβαθύνουν στην κατανόηση και την εκτίμηση του θεάτρου ως μέσου πνευματικής τόνωσης και καλλιτεχνικής έκφρασης. Η Churchill είναι γνωστή για την καινοτόμα γραφή της, ενώ το έργο της εστιάζει σε πολιτικά, κοινωνικά και φεμινιστικά θέματα. Χρησιμοποιεί συχνά μη γραμμικές αφηγήσεις και κατακερματισμένες σκηνές για να δημιουργήσει μια σπαραγματική και αποπροσανατολιστική εμπειρία για το κοινό. Αυτή η αντισυμβατική προσέγγιση της αφήγησης προτρέπει τον θεατή να αντιμετωπίσει με κριτική σκέψη τις κοινωνικές δομές.

Στα τέλη του 20ού αιώνα, ο Frank Castorf⁴¹ διακρίνεται ως θεατρικός σκηνοθέτης και συγγραφέας για την αντισυμβατική προσέγγισή του που ενσωματώνει στοιχεία πολυμεσικής διαμεσολάβησης και διερευνά θέματα που άπτονται της δημόσιας σφαίρας. Μεταδραματικά στοιχεία των έργων του Castorf είναι η χρήση μη γραμμικής αφήγησης, η κατακερματισμένη δομή και η εστίαση στις χαοτικές και υπερβολικές πτυχές της ανθρώπινης ζωής. Στις παραστάσεις *Demons*, *The Brothers Karamazov*, *Faust* και *Tristan and Isolde* μπορεί να ανιχνευθεί η εισβολή της τεχνολογίας στη μέθοδο της θεατρικής αναπαράστασης μέσα από την αποδομημένη κοινωνική κριτική που ασκεί ο Castorf.⁴² Η εκτεταμένη χρήση βίντεο και ζωντανής κάμερας επί σκηνής, η παραμόρφωση του ήχου με τεχνολογικά μέσα, η φαινομενολογική προσέγγιση στον τρόπο δόμησης της σκηνής ως χωρικός και εικονιστικός πειραματισμός, η ιδεολογική συγγένεια των παραστάσεων του Castorf με το κίνημα του Ντανταϊσμού, αποτελούν κάποια από τα στοιχεία μεταδραματικότητας των έργων του.⁴³

Στις Η.Π.Α., ο Robert Wilson⁴⁴, με το ιδιότυπο φορμαλιστικό του στυλ αντιπροσωπεύει μια ισχυρή τάση στο μεταδραματικό θέατρο καθώς δημιουργεί παραστάσεις ως κινητικούς αστερισμούς ακουστικών και οπτικών εικόνων.⁴⁵ Χρησιμοποιεί μια μέθοδο εναλλαγής καναλιών μεταξύ ακουστικών και οπτικών αισθήσεων και ψευδαισθήσεων, οι οποίες παραδοσιακά πλαισιώνονται ως ξεχωριστές οντότητες, συλλαμβάνοντας στους αρμούς αυτής της εναλλαγής μια εικόνα πάνω στον ήχο. Ο Wilson αποδίδει αυτή τη μίξη ακουστικών και οπτικών αισθήσεων στην προσπάθειά του να ενεργοποιήσει τη φαντασία του θεατή σε ένα ουσιαστικό επίπεδο. Έτσι, ο δημιουργός αποδεσμεύει τον θεατή από το να ακούει τις

⁴¹ Frank Castorf (γεν. 1951), Γερμανός σκηνοθέτης γνωστός για μεταδραματικές του παραστάσεις.

⁴² Delgado & Rebellato (2020), σσ. 121-127.

⁴³ Carlson (2009), σσ. 123-132.

⁴⁴ Robert Wilson (γεν. 1941), Αμερικανός σκηνοθέτης, χορογράφος, visual artist, σκηνογράφος, συγγραφέας.

⁴⁵ Shevtsova (2007), σ. 89.

λέξεις των οποίων το νόημα προ-νοηματοδοτείται από τη γλώσσα και ενθαρρύνει το κοινό να «ακούσει» τις εικόνες.⁴⁶

Στις παραστάσεις του, ο Wilson συνδυάζει μια ιδιότυπη φόρμα κίνησης, αποδομημένου κειμένου και οπτικού σχεδιασμού για να δημιουργήσει οπτικά εντυπωσιακές παραγωγές. Οι παραστάσεις του αναζητούν σύνδεση με τον ψυχισμό του θεατή μέσα από τον χρόνο, τον χώρο και την αντίληψη του ανθρώπου για τα πράγματα, ενσωματώνοντας το φως και την κίνηση στη σκηνογραφία τους. Κατά τη διάρκεια της καριέρας του, ο Wilson έχει συνεργαστεί με πολλούς καλλιτέχνες και ερμηνευτές, συμπεριλαμβανομένων των Philip Glass⁴⁷ και Marina Abramović. Η μέθοδος του αξιοποιεί τα ψηφιακά μέσα και αναδεικνύει την σημασία σύνθεσης ετερόκλητων στοιχείων πέρα από το κείμενο με έμφαση στο κομμάτι του ήχου και της εικόνας:

Ο σκοπός μου όταν δουλεύω με αυτήν τη μέθοδο είναι να τονίσω τη σημασία του κάθε ανεξάρτητου στοιχείου ... Σε πολλά από τα έργα μου, αυτό που βλέπετε και αυτό που ακούτε δεν ταιριάζουν. Το βίντεο και ο ήχος προορίζονται να υπάρχουν αυτόνομα. Αν έκλεινες τα μάτια θα μπορούσες ακόμα να απολαύσεις το αποτέλεσμα, και το ίδιο θα ίσχυε αν έκλεινες τον ήχο και απλά κοίταζες. Αυτό που προσπαθώ να κάνω είναι να δώσω ξεχωριστές ζωές, τόσο στον ήχο όσο και στην εικόνα.⁴⁸

Σε κάποιες από τις μεταδραματικές παραστάσεις, ο ακουστικός χώρος προκύπτει στο μεγαλύτερο μέρος του από τους θορύβους που άλλοτε εισβάλλουν στον χώρο και άλλοτε προκαλούνται από το κοινό. Η ηχητικότητα συνεπώς δεν είναι προγραμματισμένη και ούτε μπορεί να προβλεφθεί. Είναι αποτέλεσμα μιας λούπας ανάδρασης μεταξύ ηθοποιών και κοινού. Οι ήχοι αναδύονται στον χώρο, απλώνονται, επενεργούν και εξαφανίζονται, δεν έχουν χαρακτήρα έργου αλλά γεγονότος. Ο ακουστικός χώρος συνεπώς επεκτείνεται πέρα από τον γεωμετρικό και καθίσταται περικλείων επιτελεστικός χώρος. Ό,τι ακούγεται τυχαία και συνεργεί με τις φωνές, τις μουσικές, τα τραγούδια και τους προγραμματισμένους από τους συντελεστές ήχους μεταμορφώνει τον επιτελεστικό χώρο.

⁴⁶ Ovadija (2013), σ. 20.

⁴⁷ Philip Glass (1937), Αμερικανός συνθέτης και πιανίστας, τα έργα του διακρίνονται από μινιμαλιστική αισθητική και επάλληλα στρώματα επαναλαμβανόμενων μουσικών φράσεων.

⁴⁸ Arens (1991), σσ. 23-24.

Εν κατακλείδι, το μεταδραματικό θέατρο εμφανίστηκε στα τέλη του 20ού αιώνα ως αντίδραση ενάντια στην ακαμψία του Ρεαλιστικού θεάτρου και ως συνέχεια της μεταμοντέρνας αισθητικής. Προσπάθησε να αμφισβητήσει τις παραδοσιακές αφηγήσεις, να διαταράξει τη γραμμική αφήγηση και να ενσωματώσει διάφορες καλλιτεχνικές μορφές έκφρασης στην παράσταση. Η άνοδος του μεταδραματικού θεάτρου σηματοδότησε μια σημαντική αλλαγή στο θεατρικό τοπίο, αλλάζοντας τον τρόπο με τον οποίο κατανοούμε και βιώνουμε την παράσταση, τόσο στο επίπεδο της ηχητικότητας όσο και της χρήσης της μουσικής. Η επιρροή της μεταδραματικής αισθητικής έχει επεκταθεί πολύ πέρα από τη σκηνή, διεισδύοντας σε άλλα καλλιτεχνικά μέσα και διαμορφώνοντας το πολιτιστικό τοπίο του 21ου αιώνα.

1.2. Μουσικότητα & Επιτελεστικότητα

Όταν ένας ήχος αφήνει το σώμα που τον εκπέμπει, ο θεατής συλλαμβάνει το ερέθισμα σε σύνδεση με ποιά σώματα ή αντικείμενα συνάντησε στην πορεία του το ηχητικό κύμα. Κατά έναν τρόπο, δημιουργείται από το ακουστικό ερέθισμα μια χωροταξική εικόνα στον θεατή, η οποία στη συνέχεια ανασυντίθεται σε σχέση με αυτά που συμβαίνουν στην σκηνή. Όσο πιο δυνατό είναι το ηχητικό ερέθισμα, τόσο πιο έντονα επηρεάζει την προσληπτική διαδικασία του θεατή. Συνεπώς, πολλά ηχοτοπία μεταδραματικών παραστάσεων μπορούν να χαρακτηριστούν ως βιωμένες εμπειρίες, εφόσον οι διασυνδέσεις όσων ο θεατής παρακολουθεί με όσα ακούει δημιουργούν ρήξεις και τομές με τις οποίες αυξάνονται οι ψυχολογικές και συναισθηματικές εντάσεις.

Η αντίληψη του Stéphane Mallarmé⁴⁹ για τη «μουσική που εμπεριέχεται στα γράμματα»⁵⁰ θα μπορούσε να βρει εφαρμογή και στον τρόπο που διανοίγεται στον θεατή το θεατρικό ηχοτοπίο. Η μουσικότητα των λέξεων και των πράξεων των ηθοποιών, δε μπορεί παρά να αποτελεί συστατικό που επηρεάζει το ηχοτοπίο, ακόμη και αν δεν προκαλείται αυτούσιο ηχητικό κύμα. Στο μεταδραματικό θέατρο, η έμφαση στη μουσική και τη ρυθμική ανάπτυξη της παράστασης ανέδειξε τη μουσικότητα ως βασικό χαρακτηριστικό γνώρισμα της σύγχρονης σκηνής. Παραστάσεις των Peter Brook⁵¹, Ariane Mnouchkine και Robert Wilson συνδύασαν ηχοτοπία και εκφορά λόγου, αναδεικνύοντας τη μουσικότητα των εκάστοτε

⁴⁹ Stéphane Mallarmé (1842-1898), Γάλλος ποιητής και κριτικός, εκπρόσωπος του κινήματος του Συμβολισμού και θεμελιωτής της συνδεδεμένης με τη μουσικότητα καθαρής ποίησης.

⁵⁰ Βογιατζάκη (2010), σ. 77.

⁵¹ Peter Brook (1925-2022), Άγγλος θεατρικός και κινηματογραφικός σκηνοθέτης, συγγραφέας, ίδρυσε το 1971 το International Center for Theatre Research αναδεικνύοντας διαφορετικά θεατρικά είδη από διαφορετικές χώρες. Είναι γνωστός για την απλότητα της σκηνοθεσίας του και για τις παραδειγματικές σαιξπηρικές του παραστάσεις.

γλωσσών μέσα από την εθνοτική και πολιτισμική ποικιλότητα, σε τέτοιο βαθμό μάλιστα που οι παραστάσεις θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ειδολογικά «όπερες».⁵²

Για την κατανόηση της αξίας του ηχοτοπίου στο μεταδραματικό θέατρο είναι σημαντικό να αναπτυχθεί η αντίληψη των διαφορετικών λειτουργιών ανάκλησης του συναισθήματος και της μνήμης που επιτελεί η μουσική και ο ήχος στο σύνολό του. Για παράδειγμα στο *Papperlapapp* του Christoph Marthaler⁵³, η μουσική αφορά σε ένα τραυματικό γεγονός παρουσία ερειπίων, τοποθετώντας τη μουσική ως μια ζωτικής σημασίας αλλά παραμελημένη διάσταση των αισθητικών αντιδράσεων στην καταστροφή. Ανιχνεύοντας τον ήχο της μουσικής μέσα και γύρω από ερείπια, η συγκεκριμένη μεταδραματική παράσταση προσφέρει προβληματισμό σχετικά με τη φύση μιας μετα-αποκαλυπτικής μουσικής, προτείνοντας νέες κατευθύνσεις για την ανάλυση των σχέσεων μεταξύ μουσικής, τραυματικής μνήμης και χώρων παράστασης.⁵⁴

Επιπλέον, ο ηθοποιός στη σκηνή θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως χρόνος που μορφοποιείται μέσω της μνήμης και της ανάκλησης σε σχήματα, συναισθήματα, εικόνες και παραστάσεις. Η μουσική με την αφηρημένη αισθητική της μορφή και τον κώδικά της μορφοποιεί τον θεατρικό χρόνο σε μια άπειρα μεταβαλλόμενη παραστασιακή ροή.⁵⁵ Η ροή του φαντασιακού που ενίοτε ξεδιπλώνεται στο θέατρο μέσα από την μουσική παραπέμπει και παραπέμπεται διαρκώς σε κύματα συνειρμών. Η μουσική συνεπώς παρεμβαίνει επί σκηνής ως ένας πολλαπλασιαστής των συναισθημάτων που θέλει να μεταδώσει η παράσταση και, παράλληλα, ως ερμηνευτής των εννοιών που διαπραγματεύεται η πλοκή. Η διαρκής παραπομπή του θεατή – ακροατή στον μορφοποιημένο μουσικό χρόνο ως άπειρη παραστασιακή ροή δημιουργεί άπειρα κύματα συνειρμών, απόλυτα προς την εκφραστική ιδιομορφία του ηχοτοπίου. Η ανάκληση της μνήμης του θεατή αναδεικνύει πλέγματα συναισθηματικών τόπων που συνδέονται με το παραστασιακό συμβάν. Οι κρότοι, οι φωνές των ηθοποιών, οι θόρυβοι, σε συνάρτηση με την μουσική υπόκρουση και τις σιωπές, δημιουργούν ένα ηχητικό μάγμα που εκτείνεται στις χρονικές του τροπικότητες και προσλαμβάνεται από τον θεατή ανακαλώντας μνήμες και φαντασιακές πραγματικότητες.⁵⁶

⁵² Lehmann (2006), σ. 91.

⁵³ Christoph Marthaler (γεν. 1953), Ελβετός μουσικός και σκηνοθέτης, διακρίνεται για το είδος των θεατρικών παραστάσεων που δημιουργεί και οι οποίες συμπεριλαμβάνουν στοιχεία από το μουσικό θέατρο, το μεταδραματικό θέατρο και την όπερα.

⁵⁴ Anderton & Sprigge (2022), σσ. 187-188.

⁵⁵ Decreus (2019), σ. 95.

⁵⁶ Ροζάνης & Σλιώμης (2020), σσ. 109-124.

Η υποχώρηση της σύνθεσης μέσα από την ακύρωση της κυριαρχίας των σημαινόντων και την ρευστότητα της νοηματοδότησης είναι ένα από τα βασικά στοιχεία του μεταδραματικού θεάτρου. Τα νέα ανοικτά όρια προϋποθέτουν μια ονειρική σκηνική εικονοποιία στην οποία καταλύεται η ιεράρχηση των εικόνων, ο κώδικας των κινήσεων και η πρωτοκαθεδρία του λόγου. Το σημειωτικό μεταδραματικό σύστημα θα μπορούσε να παρομοιαστεί με θεατρικά ιερογλυφικά που αποκωδικοποιούνται με αναφορές συναισθητικές, ασυνεχείς, φαντασιακές και ονειρικές προσθήκες, κυρίως όμως με φαινομενολογικές προσεγγίσεις που συχνά έχουν μουσικές αναφορές. Το κείμενο του μεταδραματικού θεάτρου είναι επιτελεστικό και διακριτό από τα λογοτεχνικά ή σκηνοθετικά μέρη του. Κάποια στοιχεία που συγκροτούν το επιτελεστικό μεταδραματικό κείμενο είναι η παρατακτικότητα ετερόκλητων στοιχείων, η ταυτοχρονία, η μουσικότητα και η σωματικότητα, η σχάση του αληθινού μέσα σε μία πληθώρα καταστάσεων που χαρακτηρίζονται από γεγονότητα, έχουν τον χαρακτήρα δηλαδή ενός συμβάντος που λαμβάνει χώρα στο παρόν και βιώνεται από τους θεατές.

Η πραγματικότητα και το εκάστοτε παρόν που φανερώνεται πάνω στη σκηνή συμπεριλαμβάνει κάθε φορά ολόκληρο το παρελθόν και προαναγγέλλει το μέλλον, πρόκειται λοιπόν για ένα παρόν που δεν παραμένει ποτέ κλειστό στον εαυτό του. Η μουσική λειτουργεί ως προς τις χρονικές τροπικότητες κατά παρόμοιο τρόπο, δεν τίθεται συνεπώς ως σταθμός μεταξύ του προηγούμενου και του επόμενου, αλλά θεμελιώνεται στο παρόν ως συμβάν που χαρακτηρίζεται από «γεγονότητα», περικλείοντας τη μνήμη του παρελθόντος και την προσδοκία του μέλλοντος. Η πολλαπλή προσωπικότητα και οι επάλληλοι εαυτοί της μουσικής και του ηχοτοπίου επί σκηνής στοιχειοθετούν μια συναισθηματική ατμόσφαιρα, η οποία συλλαμβάνεται αυτόματα και βιώνεται συνειδησιακά από τον θεατή.⁵⁷

1.3. Φαινομενολογική προσέγγιση ηχοτοπίου

Οι αδυναμίες της σημειολογικής προσέγγισης του θεατρικού κώδικα αναδείχθηκαν σε μεγάλο βαθμό μέσα από τις παραστάσεις του μεταδραματικού θεάτρου, όπου οι συμβατικές ιδέες επικοινωνίας θεατών και ηθοποιών τέθηκαν σε αμφισβήτηση. Στο μεταδραματικό θέατρο, η εναρμόνιση των σημασιών που ενυπάρχουν σε διαφορετικά συστήματα έκφρασης –ανάμεσα στις οποίες και οι ηχητικές / μουσικές εκφάνσεις— θεωρήθηκε ρευστή και ενίοτε ανύπαρκτη. Τα σπαράγματα που συναποτελούν το σκηνικό αποτέλεσμα δεν ακολουθούν πλέον τον παραδοσιακό διάλογο μεταξύ πομπού και δέκτη, αλλά αποκωδικοποιούνται σε ένα αισθητικό βίωμα, μια σύνθεση που αφορά τη συγκεκριμένη δεκτικότητα του θεατή σε μία συγκεκριμένη στιγμή.

⁵⁷ Πεφάνης (2012), σσ. 582, 591-592.

Μια από τις βασικές λειτουργίες της φαινομενολογικής προσέγγισης είναι να συνδέσει στη βιωμένη εμπειρία του ατόμου την αισθητηριακή αντίληψη της πραγματικότητας με την συνείδησή του, χωρίς ωστόσο να παρεμβάλλεται κάποιο σημειωτικό σύστημα όπως η γλώσσα. Ο κόσμος που αντιλαμβάνεται ο θεατής όταν παρακολουθεί τη θεατρική παράσταση, όπως και οι ήχοι, οι λέξεις, το σκηνικό και η μουσική, δε μπορεί παρά να θεμελιώνονται στην αντίληψή του ως ψυχικά φαινόμενα που αφορούν τον ίδιο, την εκάστοτε συναισθηματική του κατάσταση και την ιδέα που έχει για την αναπαράσταση. Με τη μετατόπιση του επίκεντρου από τα δομημένα σημειωτικά συστήματα στη ρευστότητα και υποκειμενικότητα της φαινομενολογίας, η μουσική και τα ηχοτοπία αναδείχθηκαν σε κυρίαρχα συστατικά δημιουργίας σύγχρονων παραστάσεων.⁵⁸

Η βιωμένη εμπειρία του θεατή, για την οποία πλέον ενδιαφέρονται σημαντικά οι σκηνοθέτες των μεταδραματικών παραστάσεων, είναι ενδεικτική της μετατόπισης της θεατρικής θεωρίας από τη σημειολογία στη φαινομενολογία τις δύο πρώτες δεκαετίες του 21ου αιώνα, η οποία συμπίπτει χρονικά με το αποκαλούμενο «performative turn».⁵⁹ Η καταλυτική επίδραση της μουσικής στη «νέα» επικοινωνία μεταξύ συντελεστών και θεατών της μεταδραματικής παράστασης, διανοίγει ένα πεδίο, μια ρωγμή, στην οποία λαμβάνει χώρα η πραγματική εμπειρία, όπου το «άλλο» οριοθετεί τον εαυτό, δίνοντας σχήμα και περιεχόμενο. Μέσα στον πολυδαίδαλο μεταδραματικό θεατρικό κώδικα, ο ήχος επιτελεί μια λειτουργία προσανατολισμού και οριοθετεί τα διαφορετικά πεδία που μπορεί ο θεατής να εμπλακεί. Η φαινομενολογική προσέγγιση συμπληρώνει τα κενά που αφήνουν πίσω τους τα σημειωτικά συστήματα και η προσληπτική διαδικασία της σκηνικής γλώσσας αυτορυθμίζεται στον κάθε θεατή, ταυτίζεται με καταστάσεις, αισθήματα και σκέψεις, ακολουθεί την αφαιρετική φύση της μουσικής επένδυσης ώστε να ενεργοποιήσει την εννοιακή φαντασία και να ανακαλύψει τα ίχνη του αισθητικού γίνεσθαι της παράστασης.⁶⁰

Μια φαινομενολογική προσέγγιση του μεταδραματικού θεάτρου θα μπορούσε να είναι αρθρωμένη στη ρυθμική λειτουργία της μουσικής. Το ηχητικό σύνολο που εμπεριέχει υποσύνολα ήχων και εκφορών, δομημένα σε αφηρημένη ρυθμικότητα, λειτουργεί ως

⁵⁸ Fortier (1997), σ. 41.

⁵⁹ Το «performative turn» αναφέρεται σε μια μεταστροφή ως προς την κατανόηση της γλώσσας ως μορφής δράσης ή παράστασης. Η νέα οπτική έδωσε έμφαση στους τρόπους με τους οποίους η γλώσσα όχι μόνο περιγράφει ή αναπαριστά την πραγματικότητα, αλλά τη διαμορφώνει και την κατασκευάζει ενεργά. Με την επιτελεστική λειτουργία της γλώσσας στο θέατρο οι λέξεις κάνουν κάτι περισσότερο από απλώς να μεταφέρουν πληροφορίες έχοντας την δύναμη να δημιουργούν κοινωνικές πραγματικότητες, να καθιερώνουν κανόνες και να διαμορφώνουν ταυτότητες.

⁶⁰ Πούχνης (2019), σσ. 83-103.

θεατρικό σημαίνον, εκφράζοντας σημαινόμενα του κοινού κώδικα θεατών και συντελεστών της παράστασης. Η σύνδεση που προσομοιάζει στην εξέλιξη των αρχικών δομών της ανθρώπινης λεκτικής έκφρασης θα μπορούσε να φωτίσει τη σχέση της μεταδραματικής θεατρικής πράξης με το ηχοτοπίο. Η μουσική έρχεται από το πουθενά, από έναν μη λογικά συνεπαγόμενο τόπο και, ωστόσο, καταλαμβάνει έναν χώρο, μια σημασία και μια σημειολογία. Η μουσική υποχρεωτικά γίνεται στοιχείο του σώματος, της ιστορίας και του μύθου. Δε μας δίνει συγκεκριμένη πληροφορία, αλλά μέσα στο ηχοτοπίο μεγεθύνει την εκφραστική των υλικών της παράστασης. Έτσι η μουσική συν-τίθεται, όχι μόνο στο μεταδραματικό θέατρο, αλλά και στο πλαίσιο κάθε παράστασης. Η μουσική στο θέατρο είναι αυθύπαρκτη, αλλά διατηρεί αναπλαστική δράση. Αφορά την *ex nihilo* δημιουργία ενός αυτογεννώμενου κώδικα σημείων που συνυπάρχει με τον άνθρωπο μόνο μέσα από την απόλυτη σχέση με τον χώρο και τον χρόνο,⁶¹ με τα κύματα της μνήμης και τους συναισθηματικούς τόπους.

1.4. John Cage & Christoph Marthaler

Ο John Cage⁶² με την πρωτοποριακή του προσέγγιση στη μουσική συγκρούστηκε με τις παραδοσιακές έννοιες της μουσικής σύνθεσης και εκτέλεσης. Ο Cage ήταν πρωτοπόρος της μουσικής της «αναποφασιστικότητας», όπου κάποιες πτυχές της σύνθεσης και της εκτέλεσης αφήνονταν στην τύχη. Χρησιμοποίησε μεθόδους όπως το *I Ching*⁶³ για να εισάγει ένα στοιχείο τυχειότητας και απρόβλεπτου στις συνθέσεις του.⁶⁴ Ένα από τα πιο διάσημα και αμφιλεγόμενα έργα του Cage είναι το *4'33''* όπου ο εκτελεστής παραμένει σιωπηλός στην σκηνή ακριβώς για τέσσερα λεπτά και τριάντα τρία δευτερόλεπτα. Η ιδέα ότι οι περιβαλλοντικοί ήχοι μετατρέπονται σε μουσική αποτελεί μια καλλιτεχνική αντίληψη, η οποία, κατά μία έννοια, συγκλίνει με την έννοια της μεταδραματικότητας του θεάτρου. Όπως ο ίδιος ο Cage υποστηρίζει:

Το κομμάτι δεν είναι πραγματικά σιωπηλό (δε θα υπάρξει ποτέ σιωπή μέχρι να έρθει ο θάνατος που δεν έρχεται ποτέ), είναι γεμάτο ήχο, αλλά ήχους που δεν σκέφτηκα προηγουμένως, τους ακούω για πρώτη φορά την ίδια στιγμή που τους ακούν και οι άλλοι. Αυτό που ακούμε καθορίζεται από το ίδιο μας το κενό, τη δική μας διάθεση να δεχθούμε... Αποδεχόμαστε μόνο στο βαθμό που είμαστε άδειοι για να το κάνουμε... Αυτή είναι μια από τις δεκάδες χιλιάδες ενέργειες: κινείται προς όλες τις κατευθύνσεις και θα γίνει δεκτή με απρόβλεπτους τρόπους. Αυτοί

⁶¹ Ubersfeld (1999), σσ. 134-135.

⁶² John Cage (1912-1992), Αμερικανός συνθέτης και θεωρητικός μουσικός, πρωτοπόρος στα είδη της ηλεκτροακουστικής μουσικής και της μουσικής της απροσδιοριστίας.

⁶³ Αρχαίο κινεζικό κείμενο χαρτομαντίας, το *Βιβλίο των Μεταμορφώσεων*.

⁶⁴ Fischer-Lichte (2012), σ. 250.

θα διαφέρουν, θα προκαλέσουν από σοκ και σύγχυση μέχρι πραότητα και επιφοίτηση.⁶⁵

Ο Cage θεωρεί ότι το θέατρο είναι η τέχνη της μη επιδίωξης, της μη διαθεσιμότητας, της τυχειότητας, του παροδικού και του συνεχώς μεταβαλλόμενου. Τα στοιχεία μεταδραματικότητας είναι εμφανή στις παραστάσεις *Europeras 1 & 2* που παρουσιάστηκαν το 1987 και στις οποίες ο δημιουργός εισαγάγει τις «χρονικές παρενθέσεις» μουσικής / τραγουδιού και τη συμμετοχή των θεατών / ηχείων. Στις *Europeras*, οι συνδέσεις που δημιουργούνται μεταξύ των δρώμενων και των ήχων επί σκηνής βασίζονται αποκλειστικά στην τύχη και, κατά συνέπεια, αποφεύγεται ο κίνδυνος σχηματισμού λογικών συνειρμών, ο οποίος πολύ συχνά αποφορτίζει την εμπειρία του θεατή. Αντίθετα, όταν η βασική διάσταση της παράστασης στηρίζεται σε ασύνδετα φαινομενικά συμβάντα και δεν επιχειρείται από τον σκηνοθέτη η μουσική να αποτελέσει κάποιο σχόλιο ή να κατασκευάσει κάποιο οριοθετημένο νόημα, επαφίεται στον θεατή πλέον να κάνει τις δικές του διασυνδέσεις μέσα στο πλέγμα της παράστασης, αξιοποιώντας την πολύ δημιουργική δύναμη και το εκτενές εύρος της τυχειότητας.⁶⁶

Ο Christoph Marthaler διακρίνεται για την ρηξικέλευθη προσέγγισή του στο θέατρο και στην όπερα. Η μείξη σκοτεινού χιούμορ, διαστρέβλωσης της πραγματικότητας και μεγέθυνσης της τραγικότητας της ανθρώπινης συνθήκης συνθέτουν με τη μουσική ένα μοναδικό θεατρικό ιδίωμα. Η μουσική αποτελεί το εργαλείο με το οποίο ο σκηνοθέτης – ενορχηστρωτής Marthaler επιβραδύνει και τελικά σταματάει τον χρόνο, ώστε να τον μετασχηματίσει σε κενό το οποίο επουλώνει το τραύμα και ανακαλεί την ανάμνηση. Όλο το έργο του Marthaler θα μπορούσε να θεωρείται ειδολογικά ως μουσικό θέατρο, καθώς στις παραστάσεις του οι μουσικοί και οι συνθέτες αλληλεπιδρούν πολλαπλά με τους ηθοποιούς.⁶⁷ Κάποιες από τις σημαντικές παραστάσεις του Marthaler είναι το *Meine faire Dame – ein Sprachlabor* (*My Fair Lady – A Language Lab*) και το *Murx den Europäer!* (*Bungle the European!*), στις οποίες το οπτικό και μουσικό θέαμα συντίθεται με τη μέθοδο του κολλάζ σε θεατρική μεταδραματική παράσταση.

Ο Marthaler έχει δημιουργήσει παραστάσεις όπου απουσιάζει το τυπικά δραματικό / λογοκεντρικό στοιχείο και οι οποίες διακρίνονται για την έντονη χορική δράση των ηθοποιών, στοιχείο που παραπέμπει στην *Commedia del' Arte* και στο τσίρκο. Στο έργο του

⁶⁵ Gann (2010), σ. 191.

⁶⁶ Goebbels (2019).

⁶⁷ Andrews (2006).

δημιουργούνται μουσικές και λυρικές δομές όπου απουσιάζει η ψευδαισθητική λογική ακολουθία και μέσα από τη χορικότητα αναδεικνύεται μια σπαραγματική πραγματικότητα που φωτίζει μουσικά και σε κυκλική τροχιά το κεντρικό θέμα της εκάστοτε παράστασης. Αυτό που προσδίδει ταυτότητα στις παραστάσεις του Marthaler είναι η φύση του ίδιου του χώρου, ο οποίος ορίζεται και μουσικά μέσα από την αλληλεπίδρασή του με τον ήχο και την δόμηση της παράστασης ως παρτιτούρα. Οι χαρακτήρες τοποθετούνται σε χώρους όπου καθημερινά συνωστίζονται, αλληλεπιδρούν και αποκαλύπτουν την ανθρώπινη φύση στο σύγχρονο «φυσικό» της περιβάλλον.⁶⁸ Οι φωνές των ηθοποιών ενώνονται ως αρχαίος χορός, παράλληλα όμως παραμορφώνονται, επιτείνοντας το συναίσθημα προσμονής μιας τυπικής δυτικογενούς αρμονίας από τον θεατή. Τα πάντα στις παραστάσεις του Marthaler «μουσικοποιούνται», από τις μικρές καθημερινές χειρονομίες και ανεπαίσθητες συναισθηματικές αλλαγές, έως τις μεγάλες συγκρούσεις και τις βαθύτερες αγωνίες που αναδεικνύονται μέσα από το τραγούδι και τον τελετουργικό χορό. Η ενσωμάτωση ηχοτοπίου και σκηνης ενισχύεται από την πολυπρόσωπη παρουσία ηθοποιών που διαρκώς αποχωρούν και επανέρχονται, λειτουργώντας ουσιαστικά ως μουσικά όργανα μιας κουρδισμένης θεατρικής ορχήστρας, τα μέλη της οποίας ακούγονται και κινούνται όταν η παρτιτούρα το υπαγορεύει.⁶⁹

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΗΧΟΣ

Εκτός από τον φωτισμό, ο ήχος είναι ένα σημαντικός παράγοντας διαμόρφωσης και μεταμόρφωσης της θεατρικής ατμόσφαιρας. Οι ήχοι, οι θόρυβοι και η μουσική μιας παράστασης προκύπτουν από τη συνεργασία του σκηνοθέτη, του σχεδιαστή ήχου και του μουσικοσυνθέτη. Από τον ήχο μιας σταγόνας που πέφτει έως την ζωντανή ή μη εκτέλεση ενός μουσικού κομματιού, το ηχοτοπίο προσιδιάζει στην ανθρώπινη αισθητηριακή αντίληψη της οσμής, καθώς το υποκείμενο περιστοιχίζεται από τους ήχους και εκείνοι εισχωρούν στο σώμα του. Ο ήχος αίρει τα όρια του σώματος σε μια θεατρική παράσταση καθώς το μετατρέπει σε ενισχυτή, πάλλει το στέρνο, εσωτερικεύεται και προκαλεί το αίσθημα του κυματισμού, εισβάλλει στο σώμα του θεατή και καθιστά το νέο σώμα προσβάσιμο στη θεατρική πράξη.⁷⁰

⁶⁸ Βατικιώτη (2000), σ. 12.

⁶⁹ Lehmann (2006), σσ. 131-132.

⁷⁰ Counsell & Wolf (2008), σ. 136.

Μια λέξη στο θέατρο δεν θα πρέπει να εκστομίζεται από τον ηθοποιό εγκεφαλικά, αλλά σαν μια ηχώ σε έναν κενό χώρο μέσα του. Ο Stanislavski⁷¹ υποστηρίζει ότι «τον καλό λόγο στο θέατρο τον ονομάζουν μουσικό».⁷² Η μουσική λέξη, όπως και η μουσική φράση, ολοκληρώνεται και απλώνεται στη σκηνή σε έναν δικό της μοναδικό χώρο. Στη θεατρική σκηνή, οι ηθοποιοί μπορούν να επιτρέπουν στους εαυτούς τους να λειτουργούν διαδραστικά με τους άλλους ηθοποιούς, όπως στη μουσική θεωρία της αντίστιξης,⁷³ να χειρονομούν με τον δικό τους μοναδικό τρόπο και, παράλληλα, να υπηρετούν τους ρυθμούς και τις μελωδίες της αδιάσπαστης αλυσίδας, σαν μια ορχήστρα. Στη μουσική εκτέλεση, οι φράσεις ακολουθούνται από παύσεις, για να αναδειχθεί με την απουσία του ήχου η λαμπρότητα της τέλεσης. Έτσι και στη θεατρική πράξη, η παράσταση χρειάζεται χώρο για να αναπνεύσει και να αναδειχθεί η ζωντανή εμπειρία. Σε πολλές μεταδραματικές παραστάσεις συντίθενται μουσικά πορτρέτα που χρωματίζουν την ανθρώπινη ομιλία και τους ήχους επί σκηνής, ως εξωτερικά φαινόμενα της σκέψης και του συναισθήματος. Η ηχητικότητα συνεπώς δημιουργεί χωρικότητα και η φωνή του ηθοποιού παράγει σωματικότητα.⁷⁴

2.1. Αναδρομή

Όταν σκεφτόμαστε τον ήχο, συχνά τον συσχετίζουμε με εξωτερικές πηγές όπως η μουσική, η φύση ή τα μηχανήματα. Ωστόσο, ο ήχος δεν είναι αποκλειστικά ένα εξωτερικό φαινόμενο. Το ανθρώπινο σώμα, με τα περίπλοκα συστήματα και τις σύνθετες κινήσεις, επίσης παράγει μια συμφωνία από ήχους. Από το απαλό θρόισμα των ρούχων μέχρι τον ρυθμικό χτύπο της καρδιάς, το σώμα παράγει ένα πλούσιο ηχοτοπίο που συνοδεύει και βελτιώνει τις εμπειρίες της κίνησης και της έκφρασης. Η έννοια του «ήχου του σώματος» διατρέχει τις ποικίλες ηχητικές διαστάσεις της ανθρώπινης κίνησης και τον σημαντικό ρόλο που παίζει στην αντίληψη και κατανόηση του εαυτού και του «άλλου».

Κάθε κίνηση του σώματος δημιουργεί ήχο, είτε πρόκειται για τον αμυδρό συριγμό μιας χειρονομίας ή για τον ηχηρό γδούπο ενός βήματος. Οι αλληλεπιδράσεις του σώματος με το περιβάλλον παράγουν πλήθος ηχητικών υφών, όπως το τρίξιμο των αρθρώσεων, η εκπνοή και ο παλμός. Αυτοί οι ήχοι δημιουργούν μια σύνθετη ακουστική παλέτα η οποία προσθέτει

⁷¹ Konstantin Stanislavski (1863-1938), Ρώσος θεωρητικός θεάτρου, σκηνοθέτης και ηθοποιός, συνιδρυτής του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας, διακρίνεται για την μέθοδο που εισήγαγε και η οποία επικρατεί έως σήμερα ως προς την εκπαίδευση, την προετοιμασία και την τεχνική στις πρόβες των ηθοποιών.

⁷² Stanislavski (1959), σσ. 28, 65.

⁷³ Ταυτόχρονη συνήχηση πολλών διαφορετικών μελωδιών, οι οποίες συνδυάζονται με βάση ένα πρόγραμμα κανόνων. Στην πολυφωνική - αντιστικτική γραφή κάθε μία από τις συνηχούσες μελωδίες διατηρεί τη μελωδική ή ρυθμική αυτοτέλειά της χωρίς να κυριαρχεί αλλά ούτε και να υποβιβάζεται από τις υπόλοιπες.

⁷⁴ Fischer-Lichte (2012), σσ. 252-253.

βάθος και περιπλοκότητα στις εμπειρίες της σωματικότητας. Ο ήχος του σώματος είναι μια ενσαρκωμένη έκφραση, ένα ακουστικό ίχνος της παρουσίας μας και των δράσεών μας στον κόσμο. Ο ήχος που παράγεται από το σώμα λειτουργεί ως ένα ισχυρό μέσο επικοινωνίας και αυτοέκφρασης. Φωνητικές εκφράσεις όπως το γέλιο, ο αναστεναγμός ή το κλάμα εκφράζουν συναισθήματα και σκοπούς, συνδέοντας ανθρώπους σε ένα βαθιά σπλαχνικό/ενστικτώδες (visceral) επίπεδο. Οι μη λεκτικοί ήχοι που παράγονται από το σώμα, όπως η κοφτή ανάσα ή το βάδισμα μεταφέρουν πληροφορίες για το επίπεδο της σωματικής κόπωσης και για την συναισθηματική κατάσταση. Οι ήχοι συχνά μεταδίδουν νοήματα που οι λέξεις μόνες τους δεν μπορούν να εκφράσουν καθώς ο ήχος του σώματος γίνεται ένα μέσο ενσαρκωμένης επικοινωνίας (embodied communication) που διευκολύνει τις αλληλεπιδράσεις μας και διαμορφώνει τις σχέσεις μας.

Ο ήχος όχι μόνο παράγεται από το σώμα αλλά επηρεάζει και τον τρόπο κατανόησης και αντίληψης. Η ηχητική ανατροφοδότηση παρέχει πολύτιμες πληροφορίες για την σωματικότητα και τον χωρικό προσανατολισμό. Ο ήχος των βημάτων για παράδειγμα συντελεί στην αντίληψη της θέσης σε σχέση με το έδαφος και του τρόπου κίνησης στο περιβάλλον. Η εναρμόνιση με τον ήχο της κίνησης του σώματος αναπτύσσει μια κιναισθητική επίγνωση η οποία διαμορφώνει την αίσθηση του εαυτού. Ο ήχος του σώματος γίνεται συνυφασμένος με την ταυτότητα και συμβάλλει στον σχηματισμό των σωματικών αφηγήσεων, βρίσκει αντήχηση στην καλλιτεχνική σφαίρα εμπνέοντας τη διερεύνηση και τη δημιουργική έκφραση.⁷⁵ Καλλιτέχνες και περφόρμερς έχουν αξιοποιήσει τις ηχητικές δυνατότητες του σώματος για να δημιουργήσουν πρωτότυπες πρακτικές στον χορό και το θέατρο. Ενισχύοντας ή χειραγωγώντας τους ήχους της κίνησης του σώματος οι καλλιτέχνες σπρώχνουν τα όρια της καλλιτεχνικής έκφρασης και προκαλούν τις παραδοσιακές αντιλήψεις της παράστασης (performance) ανοίγοντας τον δρόμο προς μία μεταδραματική σύλληψη της παράστασης.

Ο ήχος του σώματος είναι μία αναπόσπαστη όψη της ανθρώπινης εμπειρίας. Η συμφωνία των ήχων που παράγονται από τις κινήσεις και τις εκφράσεις σχηματίζει την αντίληψη, διευκολύνει την επικοινωνία και συμβάλλει στην αίσθηση αποκωδικοποίησης του εαυτού. Αναγνωρίζοντας και εξερευνώντας τις ηχητικές διαστάσεις του σώματος αποκτάται μια βαθύτερη κατανόηση της ενσαρκωμένης (embodied) ύπαρξης και της περίπλοκης αλληλεπίδρασης κίνησης, ήχου και νοήματος. Η αποδοχή του ήχου του σώματος ως πηγή έμπνευσης και δημιουργικής διερεύνησης δημιουργεί νέες δυνατότητες αυτοέκφρασης,

⁷⁵ Brook (2022), σ. 29.

καλλιτεχνικών εγχειρημάτων και την καλλιέργεια μιας πιο βαθιάς σύνδεσης με τον εαυτό και τους άλλους.

Η μουσική απεναντίας είναι ανθρώπινη δημιουργία και κατά συνέπεια την διαπερνούν αξίες, αντιλήψεις και συστήματα ιδεών συνυφασμένα με το σύμπλεγμα και τη δύναμη της φαντασιακής ικανότητας του ανθρώπου. Στο θέατρο, η μουσική αποτελεί διαχρονικά μέρος της παραστασιακής διαδικασίας και υπογράμμιζε κατά περιόδους είτε τις επικρατούσες πολιτισμικές και κοινωνικές συνθήκες, είτε την συναισθηματική κατάσταση των χαρακτήρων. Συνεπώς, αυτό το απόλυτα εξωγενές στοιχείο της παραστασιακής ροής που συν-τίθεται με την πλοκή, αυτός ο «από μηχανής θεός», που παρά τα εξωλογικά του χαρακτηριστικά και την αδυναμία του να δώσει συγκεκριμένες πληροφορίες συγκινεί τον θεατή, δε μπορεί παρά να θεωρείται δυναμικό εκφραστικό στοιχείο του σκηνικού κώδικα.⁷⁶

Από τον Μεσαίωνα και για αιώνες μετά, το Ευρωπαϊκό θέατρο διακρινόταν για την έμφαση στην αναπαράσταση των λόγων και των πράξεων στη σκηνή μέσα από την μιμητική διαδικασία. Το παντοδύναμο κείμενο επιβαλλόταν ακόμη και εκεί που υπήρχε χώρος για μουσική και χορό, απαιτώντας μια νοητική επεξεργασία από τον θεατή και όχι μια βιωματική εμπειρία. Αντίθετα, παραστασιακές μορφές της Ανατολής, όπως το Ινδικό Kathakali⁷⁷ ή το Ιαπωνικό Noh⁷⁸ διατηρούσαν αυστηρά στυλιζαρισμένες και τελετουργικές πρακτικές στις οποίες ο χορός, η μουσική και τα ηχητικά ερεθίσματα δομούσαν σε μεγάλο βαθμό τη θεατρική πράξη.⁷⁹

2.2. Τελετουργία του ήχου

Ενώ η επιτέλεση ανήκει σε μια παραστατική γλώσσα των μορφών, την ίδια στιγμή, ο ήχος, η γλώσσα και η μουσική συνιστούν παραστατικά μεγέθη που συνυπάρχουν ακόμη και μέσα από την σιωπή ή την απουσία τους. Από τον αρχέγονο επαναλαμβανόμενο ρυθμό των ήχων που αξιοποιούσε επιτελεστικά ο άνθρωπος στην προσπάθεια του να συντάξει μια γλώσσα των μορφών ως πυρήνα της δημιουργικότητάς του, έως τις μεταδραματικές παραστάσεις που η μορφοποίηση έξω-γλωσσικών σκηνικών φαινομένων αναδεικνύεται μέσα από τα

⁷⁶ Ροζάνης & Σλιώμης (2020), σσ. 109-112.

⁷⁷ Ινδικό χοροθεατρικό είδος του 17ου αιώνα όπου οι μασκοφόροι άνδρες - επιτελεστές ντύνονται με βαριά πολύχρωμα κοστούμια και εξιστορούν με παιγνιώδη τρόπο μύθους.

⁷⁸ Ιαπωνικός παραδοσιακός δραματικός χορός που εκτελείται από ηθοποιούς με μάσκες και στυλιζαρισμένα κοστούμια / σκηνικά, ανάγεται στον 14ο αιώνα.

⁷⁹ Lehmann (2006), σσ. 21-22.

διαφορετικά ηχοτοπία, η τελετουργική ιδιότητα του ήχου απέδιδε σημασιολογικές αξίες στα πράγματα και τα συμβολοποιούσε. Μέσα από την μουσική ο άνθρωπος απεκδύεται τη γλωσσική του ικανότητα και αξιοποιώντας τη φαινοτυπική του συσχέτιση με κάθε έμβιο ον καταλήγει πάνω στη σκηνή μια εικόνα ενός συμβολοποιημένου υποκειμένου. Με την μετασηματιστική ενέργεια της τελετουργίας του ήχου το υποκείμενο καθίσταται τελετουργικό σώμα, αναπνέει μέσα από τον ήχο και δονείται στον ρυθμό της μουσικής.⁸⁰

Στη μεταδραματική σκηνή, το ανθρώπινο σώμα μπορεί να φαντάζει υπερ-μέγεθες, υπερβολικά πολύβουο, μηχανοποιημένο, ακίνητο και σιωπηλό, αλλά συνήθως ενυπάρχει σε αυτό εσωτερικά μια σκοτεινά ριζωμένη κραυγή,⁸¹ η οποία αντανακλά μια αρχαία ηχογόνα πηγή, προσομοιάζοντας στην αρχαία ελληνική τραγωδία και στα γλυπτά εκείνης της εποχής. Ο συνδυασμός της παντελούς απουσίας ήχου και της τρομακτικής εσωτερικής φωνής, απαντά στις τελετουργικές ρίζες του θεάτρου και σε μια διονυσιακή θρησκευτικότητα την οποία συχνά αναζητά το θέατρο στη μεταδραματική του μορφή. Διαχρονικά, τα βαθύτερα υπαρξιακά ερωτήματα δε μπορούν να τεθούν μέσα από τις λέξεις, απαιτείται ο τελετουργικός ήχος, το πρωτογονικό σώμα και η μουσική ώστε να τεθεί η σιωπή και η ακινησία σε ίλιγγο και σύγκρουση για να αποκαλυφθούν οι αρμοί της ενδότερης συνθήκης.⁸²

Οι ήχοι που δομούνται για τις ανάγκες κάθε παράστασης μπορούν να είναι οντολογικής φύσης, να αφορούν δηλαδή τον θεατή ως μέσο ενδοσκόπησης και προετοιμασίας μέσα στην παράσταση ώστε να απομονωθεί ψυχικά και σωματικά από το περιβάλλον. Οι ηχητικές δομές οντολογικής φύσης ενδεχομένως να αφορούν «χθόνιες» καταστάσεις στις οποίες εισαγάγεται ο θεατής μέσω ενός συνεχούς ηχητικού υπόβαθρου χαμηλής έντασης ή διαφορετικές επίμονες επαναλήψεις / συνηχήσεις που αυξομειώνουν την ψυχολογική ένταση.⁸³ Μια διαφορετική κατηγορία ήχων στο μεταδραματικό θέατρο είναι εκείνοι που απορρέουν από το συλλογικό ασυνείδητο, ηλεκτρονικά επεξεργασμένοι ή μη, όπως οι κραυγές, ο θρήνος, ο αλαλαγμός. Με τους βαθιά ριζωμένους στην ανθρώπινη ύπαρξη ήχους, ο θεατής ταυτίζεται σε ένα σημειολογικό επίπεδο και τους αναγνωρίζει ως λέξεις ενός

⁸⁰ Μήτρου (2020), σσ. 115-127.

⁸¹ Συνέντευξη με Β. Απέργη, βλ. παράρτημα: ... «η αλήθεια είναι ότι δεν υπάρχει κανένας ήχος που δεν ξεκινάει από τη σιωπή. Οπότε, ακόμα και η πιο δυνατή, βαριά, σκληρή κραυγή ξεκινάει από το μηδέν. Μπορεί να είναι πολύ γρήγορη η ανάπτυξη της και να ακούσεις μέσα σε κλάσμα του δευτερολέπτου, το ουρλιαχτό, αλλά και αυτό από το μηδέν έχει ξεκινήσει, από κάποιο βάθος, από κάποια ρίζα ... Μέχρι να ουρλιάξεις και να ανοίξεις το στόμα και να το δούμε το στόμα ως παράθυρο που άφησε το σκοτεινό να βγει από μέσα του και να μπει το φως μέσα από αυτό το άνοιγμα μέχρι μέσα του και να καθαριστεί, γιατί η κραυγή μπορεί να είναι η κάθαρση από όλο αυτό που έχεις μαζέψει μέσα σου.»

⁸² Τερζόπουλος (1996).

⁸³ Τουλιάτος (2016), σ. 34.

παγκόσμιου πολιτισμικού κώδικα που ανακαλεί τη βαθύτερη μνήμη, μια ιστορικότητα του ήχου που διασχίζει δυναμικά το παρόν.⁸⁴

2.3. Θέατρο των μουσικών φωνών

Ο ηθοποιός του μεταδραματικού θεάτρου δεν ερμηνεύει απλώς τις λέξεις με το κατάλληλο ψυχολογικό βάθος παραμένοντας ένας πομπός ηχητικών κυμάτων προς τους θεατές, αλλά, αντίθετα, ενσωματώνει τη μουσικότητα, τον ρυθμό και το τέμπο των λέξεων, διακρίνοντας την πρόθεση του συγγραφέα και το όραμα του σκηνοθέτη. Η Churchill, όπως αναφέρθηκε, για παράδειγμα, ανέπτυξε μια πρωτοποριακή θεατρική γλώσσα που περιλαμβάνει ένα μίγμα κειμένου, χορού και μουσικής το οποίο αναπτύσσεται σε έναν ιδιότυπο διευρυμένο φαντασιακά σκηνικό χώρο και διατηρεί δυναμική σχέση μεταξύ της σελίδας του γραπτού και της σκηνής.⁸⁵

Ένα από τα χαρακτηριστικά του μεταδραματικού θεάτρου είναι η μουσικότητα της φωνητικής άρθρωσης σε συνδυασμό με τον δραματικό ρυθμό και ήχο.⁸⁶ Ήδη από το 1896 και την πρωτοποριακή παράσταση *Ubu Roi*,⁸⁷ στην οποία το ηχοτόπιο συνετέλεσε στο να δημιουργηθεί ένα αληθινά αυθεντικό θεατρικό γεγονός⁸⁸, αλλά και από τη μελέτη του Adolphe Appia⁸⁹ το 1895 με την ονομασία *Die Musik und die Inszenierung* (*Η Μουσική και το Σκηνικό*), όπου τονίζεται ότι η μουσική έχει παρόμοιες ιδιότητες με το φως επί σκηνής, το ηχοτόπιο της σκηνής αναγνωρίστηκε ως ένα σημαντικό και αυτόνομο λήμμα στο λεξικό της θεατρικής γλώσσας. Τη νέα αντίληψη για τον ήχο και τη μουσικότητα των φωνών στο θέατρο προέβαλαν με τις ιδέες τους ο Vsevolod Meyerhold⁹⁰, υιοθετώντας τεχνικές του music hall επί σκηνής, ο Artaud, ο οποίος αναγνώρισε την εγγενή μουσικότητα της γλώσσας κατά τα πρότυπα της ποίησης, απογυμνώνοντάς την από τα στενά όρια των σημασιόμενων και,

⁸⁴ Βελιανίτης (2019).

⁸⁵ Sidiropoulou (2011), σσ. 144, 151.

⁸⁶ Leach (2008), σ. 71.

⁸⁷ Schumacher (2004), σ. 31-33.

⁸⁸ Η παράσταση *Ubu Roi* ανέβηκε το 1896 σε σκηνοθεσία του Aurélien-Marie Lugné-Poe (1869-1940), βασισμένη στο κείμενο του Γάλλου συγγραφέα και δραματουργού Alfred Jarry (1873-1907). Η παράσταση υπήρξε πρωτοποριακή τόσο ως προς την ηχητική διάσταση της γλώσσας όσο και ως προς την αισθητική και το ύφος, θεωρείται ότι επηρέασε μεταγενέστερα κινήματα της Πρωτοπορίας όπως ο Σουρεαλισμός και ο Ντανταϊσμός.

⁸⁹ Adolphe Appia (1862-1928), Ελβετός αρχιτέκτονας, σκηνογράφος και θεωρητικός, διακρίθηκε για τις μελέτες του ως προς την δομή και την αισθητική του σκηνικού, τον φωτισμό και την κίνηση.

⁹⁰ Vsevolod Meyerhold (1874-1940), Ρώσος θεατρικός σκηνοθέτης, παραγωγός και ηθοποιός, σκηνοθέτησε παραστάσεις με την βιο-μηχανική κονστρουκτιβιστική αισθητική φόρμα προκρίνοντας τη συντονισμένη κίνηση, την χειρονομία, τον χώρο, τον ρυθμό και την μουσική.

αργότερα, ο Brook, που συμπεριέλαβε στον «άδειο του χώρο» μια περίοπτη θέση για την τέχνη της μουσικής.⁹¹

Στη μεταδραματική σκηνή, σταδιακά συγκροτήθηκαν νέες εκφάνσεις κειμενικότητας και χωρικότητας, ανάμεσά στις οποίες και η φωνητική υλικότητα με την διασπορά της στον δημιουργημένο θεατρικό λ/Λογοχώρο⁹². Στη νέα παραστασιακή μορφή που αναδεικνύει το μεταδραματικό θέατρο, ενσωματώνονται το κείμενο, η φωνή του ηθοποιού και οι διαφορετικοί ήχοι / θόρυβοι της παράστασης ώστε να συνταχθεί τελικά το ηχοτοπίο, που συνδέεται περισσότερο με τον ψυχισμό του θεατή, παρά με μια πραγματικότητα που αναπαρίσταται ρεαλιστικά. Στην πορεία από τη λογική στην αισθητηριακή λειτουργία της θεατρικής φωνής, αναγνωρίζεται από τον θεατή ο ήχος και οργανώνεται με τρόπο που να μιλάει ολόκληρο το σώμα του ηθοποιού ή του σκηνικού χώρου.⁹³ Η ήχο-ανάλυση αποκαλύπτει μια μη λεκτική συνδιαλλαγή των θεατών με το «εγώ» του ηθοποιού και τον ασυνείδητο κόσμο της σκηνής, η οποία, πίσω από τα σημειώμενά της, αναδεικνύει περίπλοκους μηχανισμούς και αγωνιά για επικοινωνία συναισθημάτων και σωματικών αισθήσεων απογυμνωμένων από τον λ/Λόγο. Για παράδειγμα, στην παράσταση της θεατρικής ομάδας Dead Centre⁹⁴ *Chekhov's First Play* που ανέβηκε το 2015 στο Δουβλίνο, οι θεατές φορούν ακουστικά κεφαλής καθώς προσέρχονται στις θέσεις τους, με αποτέλεσμα η μουσική και οι ήχοι που ακούν να δημιουργούν μια νέα κειμενικότητα, εντελώς αποκομμένη από όσα συμβαίνουν στην σκηνή. Με την απομόνωση του θεατή από τον ηχητικό χώρο της παράστασης μέσω της τεχνολογικής παρέμβασης, τα ηχητικά ερεθίσματα στο *Chekhov's First Play* αποτελούν μια σωματοποιημένη εμπειρία για τον θεατή, η οποία υπερβαίνει την λεκτική επικοινωνία με τον ηθοποιό. Στη σύγχρονη σκηνή, αρωγός στη σχέση ηχοτοπίου και θεατών είναι η τεχνολογία, επανατοποθετώντας τη θεατρική φωνή και οριοθετώντας νέους ηχητικούς ορίζοντες, οι οποίοι ενυπάρχουν και, ενίοτε, υπερκαλύπτουν τους οπτικούς.⁹⁵

⁹¹ Sidiropoulou (2011), σσ. 13, 17, 23, 27-28.

⁹² Θωμαδάκη (2018), σσ. 129-135. Ο λογοχώρος είναι ένας ενδιάμεσος χώρος που υποδηλώνεται ή συνυποδηλώνεται μέσα στον ορατό δραματικό χώρο, υπάρχει χωρίς όρια και μπορεί σε αυτόν να κινείται ο κειμενικός χαρακτήρας. Ο θεατρικός Λογοχώρος αφορά στην ευρύτερη διάσταση του Λόγου υπό την φιλοσοφική έννοια της λογικής και μπορεί να περιλαμβάνει συναισθηματικούς, ασυνείδητους και εξω-γλωσσικούς / εξω-κειμενικούς χώρους.

⁹³ Grotowski (2010), σσ. 122-123.

⁹⁴ Ιρλανδική θεατρική ομάδα με έδρα το Δουβλίνο η οποία ιδρύθηκε το 2012, διακρίνονται για την καινοτόμα και πειραματική μεταδραματική προσέγγισή τους σε παραστάσεις όπως *Chekhov's First Play* και *Lippy* με κύρια χαρακτηριστικά την κατάλυση της δομής, την επαναληπτικότητα, την πειραματική χρήση του ήχου, το χιούμορ.

⁹⁵ Lehmann (2006), σσ. 148-150.

2.4. Σώμα, επιτέλεση, σιωπή

Το μεταδραματικό θέατρο τονίζει την αναγκαιότητα της επαναφοράς στη σωματικότητα. Ο ήχος μπορεί να λειτουργήσει ως πηγή έμπνευσης ώστε να καλλιεργηθεί η κατάλληλη συναισθηματική ατμόσφαιρα. Η αποδόμηση της παραδοσιακής παραστασιακής φόρμας όπου η μουσική παρέμενε ξεχωριστή εξωκειμενική οντότητα οδήγησε σταδιακά στη συγχώνευση της μουσικής στο θεατρικό φαινόμενο και στην αναγνώρισή της ως ισότιμο συστατικό της παράστασης, με αποτέλεσμα τα διαφορετικά ηχοτοπία να διαχυθούν στη σκηνή ως αυτόνομες κειμενικότητες και να αναλάβουν καίριο και δημιουργικό ρόλο. Πρωτοπόροι καλλιτέχνες όπως ο Cage με την μουσική πολυμορφικότητά του, ή η Pina Bausch⁹⁶ με το εκτενές χορογραφικό της πεδίο που συνδέθηκε με τα οπτικοακουστικά μέσα και τις εικαστικές συνθέσεις, οραματίστηκαν την ευεργετική επίδραση του ήχου στη θεατρική σωματική δράση: το σώμα του ηθοποιού δεν είναι πλέον το σώμα του άλλου (ρόλου), αλλά γίνεται πρόσκαιρα το σώμα του δρώντα στο εδώ-και- τώρα, υιοθετώντας μια μουσική ποιότητα όπου η τέχνη βιώνεται και υπάρχει στο παρόν. Συνεπώς, με το μεταδραματικό είδος θεάτρου, επαναπροσδιορίστηκε τόσο η έννοια της κίνησης του σώματος στον χώρο, όσο και η κίνηση του ηχητικού κύματος σε μια νέα σκηνική πραγμάτωση «ζωντανών δράσεων». Όπως αναφέρει ο Merleau-Ponty⁹⁷, «το σώμα είναι η έκφρασή μας μέσα στον κόσμο, η ορατή μορφή των προθέσεών μας».⁹⁸

Η διερεύνηση των δεδομένων για την αισθητηριακή πρόσληψη των σκηνικών πράξεων από τον θεατή συγκροτεί πλέον την ιδιοσυγκρασιακή παράμετρο, τον τρόπο δηλαδή με τον οποίο το σώμα του θεατή αφενός υπάρχει απέναντι σε ό,τι συμβαίνει στη σκηνή, αφετέρου, αισθάνεται ως τελικό σημείο διάβασης την ενεργειακής ροής, τις φωνητικές και θυμικές πράξεις των ηθοποιών. Η πρωτίστως αισθητηριακή εμπειρία του θεατή δε μπορεί παρά να επισυμβαίνει στο σώμα του μέσα από τα ηχητικά ερεθίσματα που επηρεάζουν το εύρος και την ένταση των συναισθημάτων. Η πορώδης και ρευστή φύση της ανθρώπινης ικανότητας για ενσυναίσθηση ενεργοποιείται από τα ηχητικά ερεθίσματα χωρίς τον διαμεσολαβητή της γλώσσας, αλλά με τη διαρκή αναγνώριση των συναισθημάτων των ηθοποιών στα σώματά τους και από τα ηχητικά κύματα που προκαλούν οι φωνητικές τους χορδές. Στο δραματικό θέατρο, η γλώσσα είναι απόλυτα κυρίαρχη και αποτελεί τον πιο ισχυρό διαμεσολαβητή του θεατή με τον συγγραφέα, τον σκηνοθέτη και τους ηθοποιούς. Η μεταδραματική προσέγγιση

⁹⁶ Pina Bausch (1940-2009), Γερμανίδα χορεύτρια και χορογράφος, ανέδειξε την νέο-εξπρεσιονιστική χορευτική φόρμα εξερευνώντας στοιχεία και θέματα που αφορούν το τραύμα και τις ανθρώπινες σχέσεις.

⁹⁷ Merleau-Ponty (1908-1961), Γάλλος φιλόσοφος και συγγραφέας, διακρίθηκε για τις φαινομενολογικές και υπαρξιστικές μελέτες του.

⁹⁸ Μήτρου (2020), σσ. 41, 45, 53.

ωστόσο, διαρρηγνύει την πρωτοκαθεδρία της γλώσσας και εισάγει μια ευρύτερη παλέτα μέσων με τα οποία η σκηνή και ο θεατής επικοινωνούν.

Με τη συναισθηματική ενσυναίσθηση, η οποία προκαλείται από την ενεργοποίηση των ίδιων κιναισθητικών νευρώνων που λειτουργούν κατά τα ακουστικά ερεθίσματα, η σωματική διάδραση ηθοποιού και θεατή με καταλύτη τον ήχο είναι αδιαμφισβήτητη. Η ανάδειξη των αρχέγονων δομών και (αντι)δράσεων που προκαλούνται στην ανθρώπινη ψυχή από τον ήχο δεν αποτελεί απλώς πρωτογενές σημείο προς αποκωδικοποίηση, αλλά αντανακλά αρχέτυπες υπαρξιακές καταστάσεις. Καθώς ο ήχος εκπέμπεται στον θεατρικό χώρο, η σχέση ηθοποιού – θεατή διέπεται από ψυχοσωματικές λειτουργίες που χαρακτηρίζονται από αντιληπτικές ρωγμές, η αποκατάσταση των οποίων προσδιορίζεται στο «αναπνέον σώμα» μέσα από το ερέθισμα.⁹⁹

«Το θέατρο πρέπει να αναπνέει το σήμερα», υποστηρίζει ο Meyerhold, «σε αντίθεση με την ποίηση και την μουσική που απευθύνονται στο μέλλον»,¹⁰⁰ συνθήκη την οποία ήρε εν μέρει η μεταδραματικότητα στη σκηνή. Με τις διαφορετικές χρονικές τροπικότητες και παροντικότητες, αλλά και με την παράταξη διαφορετικών καταστάσεων, που είτε αντλούν από την πραγματικότητα είτε από τον μύθο, το μεταδραματικό θέατρο χαρακτηρίζεται από την λογική του αντι-εννοιολογισμού¹⁰¹. Λειτουργώντας με μουσικούς όρους, η μεταδραματική σκηνή μπορεί να υιοθετεί τις παρούσες συνθήκες και να προσφέρει παραστασιακές εμπειρίες, όπου οι ηθοποιοί λειτουργούν περισσότερο μέσα στις αλήθειες του ήχου, του χώρου και του χρόνου, πάρα στους περιορισμούς μιας ιστορίας. Η έλλειψη πλοκής ή το κενό στην δράση επί σκηνής, η ανύπαρκτη ιστορία, ισοδυναμούν με μια μουσική παύση, η οποία προετοιμάζει με την απουσία του ήχου τη μελλοντική παρουσία του. Τα διαφορετικά ηχοτοπία, για παράδειγμα, στα έργα του Αμερικανού μεταδραματικού σκηνοθέτη Richard Maxwell,¹⁰² συγκροτούν γρίφους στον χώρο και στον χρόνο τα οποία ο

⁹⁹ Προύσαλη (2019), σσ. 721-747.

¹⁰⁰ Brown (1979), σσ. 70-71, 180.

¹⁰¹ Ο εννοιολογισμός (conceptualism) στην τέχνη πρεσβεύει ότι η καλλιτεχνική πρόθεση είναι σημαντικότερη από τη φυσική της έκφραση και συνεπώς ο κύριος στόχος της είναι η μεταφορά της έννοιας ως σκέψη ή ιδέα. Η Εννοιολογική τέχνη (Conceptual art) ως κίνημα αναζητά τις τυπικές ή οπτικές συνιστώσες της ιδέας ενός έργου και οι θεατρικές / σκηνικές / εικαστικές της εκφάνσεις είναι ανάμεσα σε άλλα είδη η performance art και τα χάπενινγκς (happenings). Με το μεταδραματικό θέατρο και την έννοια της παράστασης – βίωμα, υπονομεύεται η αναζήτηση και ανάδειξη της καλλιτεχνικής ιδέας ή ο οραματισμός του ενός συντελεστή, αλλά προκρίνεται η συνθετική διαδικασία που χαρακτηρίζει μια «αυθεντική» παραστασιακή εμπειρία.

¹⁰² Richard Maxwell (γεν. 1967), Αμερικανός σκηνοθέτης θεάτρου, θεατρικός συγγραφέας και ιδρυτής της θεατρικής εταιρείας «The New York City Players». Είναι γνωστός για τη μινιμαλιστική του προσέγγιση στο θέατρο, χρησιμοποιώντας συχνά σκόπιμα περιορισμένα σκηνικά, την κενότητα στην σκηνή, τα στηρίγματα και τα ρομπότ ως ηθοποιούς. Τα έργα του Maxwell χαρακτηρίζονται συχνά από την έντονη, απογυμνωμένη αισθητική τους και επικεντρώνονται σε απλή, καθημερινή γλώσσα και πράξεις. Οι παραστάσεις έχουν επαινεθεί για την ικανότητά τους να αντιμετωπίζουν το κοινό με ακατέργαστα συναισθήματα και

θεατής καλείται να επιλύσει μέσα από την παράσταση. Η καινοτομία που εισαγάγει στις παραστάσεις του ο Maxwell αφορά την εκ των υστέρων χάραξη του μηνύματος και της έννοιας της παραγωγής. Ενστερνίζεται διαρκώς τις παρούσες συνθήκες που επιτρέπουν στις παραγωγές και τους ηθοποιούς να είναι περισσότερο ριζωμένοι στις πραγματικές αλήθειες ενός δωματίου παρά στη μυθοπλασία μιας ιστορίας. Η μουσική ωστόσο παραμένει πάντοτε έτοιμη να βοηθήσει στην αποκρυπτογράφηση του νοήματος της παράστασης, όπως επίσης στην ίδια κατάσταση τελούν τα σώματα, οι ομιλίες, οι ήχοι και οι θόρυβοι. Άλλωστε, η ομιλούμενη μουσική, η απαγγελία είναι ένα πανάρχαιο συστατικό του θεάτρου που απέκτησε σταδιακά τη θέση και τη μορφή του μέσα στον χρόνο και παρείχε πληροφορίες στους ηθοποιούς για τον ρυθμό και το σχήμα των παύσεων. Όταν ο ήχος απουσιάζει στη μεταδραματική σκηνή όπως συμβαίνει στις σιωπές, στις παύσεις και στο κενό στην ηχητική δράση, ο ασυνείδητος κόσμος του θεατή αφυπνίζεται και καταλύονται τα εμπόδια μεταξύ ηθοποιών και κοινού, διότι ο άνθρωπος είναι συνηθισμένος να ακούει και να συντονίζεται με ενσυνείδητο τρόπο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΜΟΥΣΙΚΗ & ΡΥΘΜΟΣ

Η μουσική θα μπορούσε να διαχωριστεί από τις άλλες τέχνες, καθώς υπάρχει αυτούσια ως ιδέα, χωρίς να γνωρίζει τον κόσμο των φαινομένων, αντιληπτή όχι στον υπαρκτό και περιορισμένο χώρο αλλά μόνο στον απροσμέτρητο χρόνο και συνεπώς, παραμένει ανέγγιχτη από την τελεολογική υπόθεση. Όπως αναφέρει ο Claude Levi-Strauss,¹⁰³ «η μουσική είναι μια μηχανή που καταργεί τον χρόνο».¹⁰⁴ Επιπλέον, η φευγαλέα φύση της μουσικής αντιπαραβάλλεται στην ορισμένη φύση της γλώσσας, γιατί η μουσική αφορά την διαφοροποίηση στον ψυχισμό ενώ η γλώσσα την ψυχική ενότητα. Η διαφοροποίηση συνεπώς ορίζει τον μουσικό κόσμο, ανάλογα με τον ψυχικό αντίκτυπο που προκαλούν τα ηχητικά κύματα όταν συναντούν τον εκάστοτε δέκτη.¹⁰⁵

Η κυκλικότητα που διακρίνει τη δομή της μεταδραματικής παράστασης ως προς την αέναη κίνηση και τον ρυθμό αφορά στο σύνολό της την εικαστική δημιουργία, αλλά πραγματώνεται μόνο με την μουσική στο επίπεδο της αποτύπωσης και ανάγνωσης της παράστασης ως

ανησυχητικές αλήθειες για την ανθρώπινη ύπαρξη. Μερικά από τα αξιοσημείωτα έργα του Maxwell περιλαμβάνουν τα *House*, *Neutral Hero*, *The Evening*, *The Drummer*.

¹⁰³ Claude Levi-Strauss (1908-2009), Γάλλος θεωρητικός ανθρωπολόγος και εθνολόγος, ένας εκ των θεμελιωτών του δομισμού και της δομικής ανθρωπολογίας.

¹⁰⁴ Τσανάκας (2003), σ. 147.

¹⁰⁵ Barthes (1985), σσ. 279, 283.

παρτιτούρα. Η εισαγωγή της μουσικής ιδέας στο μεταδραματικό θέατρο της πολυφωνίας, του κατακερματισμού και της τελετουργίας αποτελεί καταλυτικό στοιχείο, αξιώνει την πίστη και τη δυσπιστία στον άνθρωπο και τις δυσνόητες πράξεις του, περιγράφει με τη δομή της την επαναληπτικότητα της ανθρώπινης συμπεριφοράς ως μουσική εντύπωση, συνθέτει τις στιγμές της παράστασης σε ολότητα με τον ρυθμό των σωμάτων, ανάγεται σε εικόνα και ήχο στο νου του θεατή, και, κατά συνέπεια, χωρικοποιεί αυτό που είναι πέρα από τον αντιληπτό χώρο του εδώ και τώρα και συλλαμβάνει το αμετάβλητο. Η θεατρική φόρμα μέσα από την μουσική επανάληψη, οριοθετεί τον χώρο και βρίσκεται ανάμεσα στο θνησιγενές και στο ζωντανό, στην πρωταρχική δηλαδή λειτουργία του θεάτρου. Στην παράσταση *The Kindly Ones* της Έλλης Παπακωνσταντίνου¹⁰⁶ το 2019 στο στρατόπεδο συγκέντρωσης Μαουτχάουζεν, η περφόρμερ υπό τα επαναλαμβανόμενα μουσικά θέματα και τις ηχητικές παραμορφώσεις του Blaine Reininger¹⁰⁷ επαναλαμβάνει φράσεις, κινήσεις, βηματισμούς, καθώς αποδομεί και ανασυνθέτει ένα mandala¹⁰⁸ στο έδαφος. Οι ήχοι αναδύονται στον χώρο, συνεργούν και εξαφανίζονται. Η αγωνία να διατηρηθεί η υλικότητα του ήχου μέσα από την επανάληψη καθρεφτίζει και την προσπάθεια να εκτεθεί εκ νέου το συλλογικό τραύμα που πηγάζει από την ιστορία του στρατοπέδου. Οι λειτουργίες της μνήμης, της αντανάκλασης, της προοπτικής και της χωροποίησης που κυριαρχούν στη μεταδραματική φόρμα, αντιστοιχούν σε ανάλογες μουσικές λειτουργίες που δημιουργούνται κατά τη διάρκεια της παράστασης, σε μια δεδομένη χωροχρονική περίσταση, όπως και στα ακούσια αισθητηριακά επίπεδα του παλμού και του εσωτερικού ρυθμού.

Η υλικότητα μιας παράστασης – η χωρικότητα, η σωματικότητα και η ηχητικότητα – προκύπτει κατά τη διάρκεια της, τελεί διαρκώς μεταβαλλόμενη, στο εδώ και τώρα, όπως η μουσική. Οι εφήμερες πράξεις των ηθοποιών, οι θόρυβοι, οι ήχοι και οι φωνές εντάσσονται στην οργανωτική αρχή που ρυθμίζει την εμφάνιση και εξαφάνιση των υλικών μιας μεταδραματικής παράστασης. Το ανθρώπινο σώμα μέσα στο μεταδραματικό παραστασιακό πλαίσιο λειτουργεί κατά μια έννοια μουσικά, γιατί ο εσωτερικός ρυθμός αποτελεί ακούσια σωματική και βιολογική αρχή που διευθύνει την αναπνοή και τους σφυγμούς, καθώς και ενεργειακή αρχή που επί της σκηνής εκδηλώνει την επίδρασή του σωματικά. Η αντίληψη του τέμπο πραγματοποιείται όχι μόνο μέσω της ακοής, αλλά και συναισθητικά. Ο ρυθμός μιας παράστασης προκύπτει από τη συμπλοκή ετερογενών στοιχείων όπως η μουσική, τα σκηνικά αντικείμενα, οι ήχοι του περιβάλλοντος, η χωροταξία της θεατρικής αίθουσας, το

¹⁰⁶ Έλλη Παπακωνσταντίνου (γεν. 1971), Ελληνίδα θεατρική σκηνοθέτης και συγγραφέας.

¹⁰⁷ Blaine Reininger (γεν. 1953), Αμερικανός συνθέτης, τραγουδιστής, στιχουργός, περφόρμερ, διακρίνεται για την ηλεκτρονική μουσική και τα ηχητικά εφέ, επηρεασμένος από το έργο του John Cage.

¹⁰⁸ Γεωμετρικός σχηματισμός από επαναλαμβανόμενα μοτίβα και σύμβολα, σε ανατολικές θρησκείες όπως ο ινδουισμός και ο βουδισμός αναφέρεται στην διαδρομή του πνευματικού ταξιδιού και στον εξαγνισμό.

δραματικό κείμενο.¹⁰⁹ Το «ρυθμικό σώμα» συνεπώς στο μεταδραματικό θέατρο μετατρέπεται σε μια λογική μορφή πέρα από το σημασιόμενο, η οποία οδηγεί στην ανάδυση του ρευστού νοήματος, με τη μουσικότητα που δημιουργείται να μην έχει κάποιο καθορισμένο τέλος.

3.1. Αποδόμηση και ανάγνωση ως παρτιτούρα

Η μουσική θα μπορούσε αυτούσια να αποκαλείται «συμβάν», καθώς από τη δομή της απουσιάζει η έννοια του κέντρου. Με την απουσία ενός ουσιαστικού βάρους, η μουσική οργανώνεται σε κάθε στιγμή του χρόνου και του χώρου, χωρίς να περιορίζεται από κάτι θεμελιωμένο όπως η γλώσσα ή το κείμενο/Λόγος, των οποίων η δομή είναι προκαθορισμένη και δεν επιδέχεται αλλαγές. Συνεπώς, η φύση της μουσικής είναι αποδομημένη εξ ορισμού και βρίσκεται εκτός των παραδοσιακών και θεμελιωμένων δομικών ορίων. Ενώ στην γλώσσα ενυπάρχει η διανοητική διαδικασία, η μουσική διακρίνεται για την αμεσότητά της, χωρίς να απαιτείται κάποιος πνευματικός διαμεσολαβητής ή ένα συντονισμένο και προκαθορισμένο σημειωτικό σύστημα. Ως αισθητηριακό μέσο επικοινωνίας, η μουσική μεταφέρει ένα διαφορετικό μήνυμα, ένα συναισθηματικό «βάρος» που δε μπορεί η γλώσσα να «σηκώσει», ενώ παραμένει πάντοτε ανολοκλήρωτη και διαρκώς σε κίνηση.¹¹⁰

Με την αβεβαιότητα και την διακύβευση στον χρόνο, η μουσική στη σκηνή ορίζεται ως συμβάν που διανοίγει πραγματικότητες και σημασιοδοτείται από την υποκειμενική επιθυμία, από ένα ρευστό κέντρο, δηλαδή, που μεταλλάσσεται, μετατοπίζεται και αντικαθίσταται. Στο μεταδραματικό θέατρο, η παρουσία της μουσικής εκτείνει στο άπειρο το πεδίο των σημείων και αποκαλύπτει ένα εκτενές παίγνιο σημασιодότησης.¹¹¹ Τόσο ο Theodor Adorno¹¹² όσο και ο Artaud υποστηρίζουν ότι η σημειωτική διαδικασία που κυριαρχεί στη θεατρική σκηνή και μετατρέπει το «σινιάλο μέσα από τις φλόγες»¹¹³ σε οργανωμένο ερέθισμα, μεταδίδεται από τον ηθοποιό και προσλαμβάνεται από τον θεατή μέσα από μια μουσικής δομής επεξεργασία που προσομοιάζει στην ανάγνωση μιας παρτιτούρας. Το ερέθισμα ανακτά τη λογική του και την ηχητική του υλικότητα στο επίπεδο μιας μουσικής ανάγνωσης, γιατί ο θεατής δε μπορεί παρά να εσωτερικεύει όσα συμβαίνουν

¹⁰⁹ Fischer-Lichte (2012), σσ. 267-273.

¹¹⁰ Φλώρος (2006), σσ. 154-155.

¹¹¹ Derrida (2013), σσ. 198-200.

¹¹² Theodor Adorno (1903-1969), Γερμανός φιλόσοφος, κοινωνιολόγος, ψυχολόγος, συνθέτης και θεωρητικός τέχνης.

¹¹³ Schumacher (2004), σ. 24.

στη σκηνή μέσα από τη δική του αισθητική κανονικότητα και ιδιοσυγκρασιακή δομή, αλληλουχία παρόμοια με τη διαδικασία πρόσληψης του μουσικού ερεθίσματος.¹¹⁴

Αν και βασικός εκπρόσωπος του Μοντερνισμού ή «πρώτο-μεταμοντέρνος» δημιουργός, ο Samuel Beckett, στο *Footfalls*¹¹⁵, συμπλέκει την κυκλική μουσική δομή με την κίνηση των ηθοποιών, με αποτέλεσμα το ηχοτοπίο και όλα όσα συμβαίνουν στη σκηνή να είναι άρρηκτα συνδεδεμένα και αλληλεξαρτώμενα. Η σκηνική γλώσσα αναγιγνώσκεται ως μουσική παρτιτούρα, ακολουθώντας τα κύματα του ήχου, τους κανόνες του ρυθμού και τη μουσική στίξη:

Σε άκουσα ξεκάθαρα. (Παύση. Αρχίζει να βηματίζει. Μετά από τρία βήματα σταματά χωρίς να κοιτάζει μπροστά. Μεγάλη παύση. Συνεχίζει τον βηματισμό, σταματάει στραμμένη προς τα εμπρός στο R. Μεγάλη παύση.) Amy. (Παύση. Όχι πιο δυνατά.) Amy. (Παύση.) Ναι, Μητέρα. (Παύση.) Δεν θα τα έχετε κάνει ποτέ; (Παύση.) Δεν θα τα έχετε κάνει ποτέ ... να τα περιστρέφετε όλα; (Παύση.) Αυτά. (Παύση.) Όλα αυτά. (Κουδούνισμα.) Στο φτωχό σου μυαλό. (Παύση.) Όλα αυτά. (Παύση.) Όλα αυτά. (Παύση. Σβήνει στη λωρίδα. Όλα στο σκοτάδι.) (Παύση.) (Κουδούνισμα ακόμη λίγο πιο αδύναμα. Παύση για ηχώ.) (Σβήνει λίγο ακόμη στη λωρίδα.) (Κανένα ίχνος της May.) (Κρατήστε για δεκαπέντε δευτερόλεπτα.) (Σβήνει.) (Κουρτίνα.)

Κάθε κίνηση είναι χορογραφημένη, αλλά και η αίσθηση της ακοής των θεατών αυτόνομα βάλλεται από ερεθίσματα βημάτων και αντηχήσεων, ενισχύοντας το δραματικό αποτέλεσμα. Οι διάλογοι των πρωταγωνιστών εναλλάσσονται με σιωπές και οι ήχοι των απόκοσμων βημάτων ενσωματώνονται στο πλούσιο ηχοτοπίο, που δε λειτουργεί ανταγωνιστικά αλλά συμπληρωματικά στην εικόνα. Η ηχώ των βημάτων προσλαμβάνεται από τον θεατή σε μια διευρυμένη παροντικότητα, εν μέρει μεταφυσική, η οποία διανοίγεται στο άπειρο.¹¹⁶ Πέρα από τη διττή και συμπλεκόμενη παρουσία της σκηνικής δράσης και του ήχου, η μουσικότητα εδράζεται στους αρμούς του κειμένου. Το κείμενο είναι ουσιαστικά γραμμένο σαν μουσική παρτιτούρα που εστιάζει στην ηχητική διάσταση των λέξεων, οι οποίες είναι αποφορτισμένες από τη βαρύτητα σημαινόντων και σημαινόμενων.¹¹⁷ Η ταχύτητα εκφοράς του κειμένου μπορεί να είναι εκτελεσμένη είτε *rubati* είτε *accelerandi*, αργά ή γρήγορα, η

¹¹⁴ Lehmann (2006), σσ. 37-38.

¹¹⁵ Το *Footfalls* (1976) είναι ένα σύντομο θεατρικό του Beckett με μια γυναίκα επί σκηνής που απευθύνεται σε ένα πρόσωπο εκτός σκηνής που το αποκαλεί Μητέρα. Από τον Beckett προσφέρονται οδηγίες για τον τόνο της φωνής, την εκφορά και την ένταση του ήχου, και, κυρίως, την κίνηση της ηθοποιού που ορίζεται με ένα ακριβές διάγραμμα επί σκηνής που αποτυπώνει τα βήματα.

¹¹⁶ Sidiropoulou (2011), σ. 70-71.

¹¹⁷ Bouko, (2009), σ. 31.

γλώσσα ωστόσο είναι συνδεδεμένη απευθείας στις αποχρώσεις του ήχου. Η υποκείμενη σύνδεση ακοής και όρασης που διαρκώς αμφισβητείται και υπονομεύεται δημιουργεί την αίσθηση της ανασφάλειας που ο Beckett προορίζει για τον θεατή.¹¹⁸ Μια αόριστη λέξη ακολουθεί έναν αόριστο ήχο, η σκιά του οποίου ρίχνεται σε μια εικόνα που αντιλαμβάνεται ο θεατής με την αίσθηση της όρασης: «Όλα αυτά. (Κουδούνισμα.) Στο φτωχό σου μυαλό. (Παύση.) Όλα αυτά. (Παύση.) Όλα αυτά. (Παύση. Σβήνει στη λωρίδα. Όλα στο σκοτάδι.)».

3.2. Ηχητική μορφή σε κίνηση

Η δημιουργία ενός ηχοτοπίου για το μεταδραματικό θέατρο περνάει αναπόφευκτα μέσα από τον ρυθμό της παράστασης. Ο ρυθμός είναι το βουβό μέρος ενός μουσικού / ηχητικού ερεθίσματος που το ορίζει στον τόπο και τον χρόνο και αποκτά διάσταση μέσα από την ένωσή του με τον ήχο. Ο ρυθμός θα μπορούσε να παρομοιαστεί με έναν ήχο που δεν μπορεί να ακουστεί, ένα παιχνίδισμα επί σκηνής που δε μπορεί να ηχήσει αυτόνομα αλλά συνηχεί πάντα ανάμεσα στη σιωπή και τον λόγο.¹¹⁹ Η θεατρική σκηνή θα μπορούσε να παρομοιαστεί με την λειτουργία μιας ορχήστρας, καθώς, όπως στη μουσική σύνθεση, τα διαφορετικά όργανα δεν παίζουν την ίδια νότα, με αποτέλεσμα να δημιουργούνται αντιθέσεις, παραφωνίες, συνηχήσεις, καθρεπτισμοί και συσχετισμοί. Ομοίως, ο τρόπος με τον οποίο δομείται το σκηνικό οικοδόμημα προσδίδει την πολυεπίπεδη εκείνη ποιότητα που απαιτείται ώστε να μετασχηματιστεί μια παράσταση σε μια ενδιαφέρουσα και ευεργετική εμπειρία για τον θεατή. Η αυξομείωση του σκηνικού ρυθμού και της συναισθηματικής θερμοκρασίας μιας παράστασης μπορεί να συνδέεται αντιστρόφως ανάλογα με την ένταση του ήχου, δηλαδή η σιωπή μπορεί να ορίζει τον ρυθμό, και η ένταση της σκηνής εκείνη τη στιγμή να είναι εκκωφαντική.¹²⁰

Υπάρχουν λοιπόν στιγμές, όταν πατήσεις pause και σταματήσεις αυτόν τον ήχο, [που] η στάθμη της σιωπής που έχουν συνηθίσει οι θεατές ξαφνικά πέφτει πολύ πιο κάτω. Και είναι σοκαριστικό, γιατί αυτό που θεωρούσαν ως σιωπή τελικά έχει και ακόμη πιο κάτω. Άρα σε μια στιγμή απόγνωσης, σε μια στιγμή φόνου, σε μια στιγμή απώλειας, σε μια στιγμή που αποφασίζεις να μειώσεις την ένταση από τα μείον 40 dB στα μείον 65 dB, το σοκ των θεατών είναι ψυχολογικά πολύ μεγάλο.¹²¹

¹¹⁸ Zenck (2002) , σ. 415.

¹¹⁹ Ροζάνης & Σλιώμης (2020), σσ. 173-175.

¹²⁰ Boenisch (2016), σσ. 172-173.

¹²¹ Συνέντευξη με Β. Απέργη, βλ. παράρτημα.

Ο ζωντανός αντικειμενικός σκοπός οδηγεί τον ηθοποιό στη σκηνή σε πραγματική δράση και ενεργοποιεί όλα εκείνα τα μέρη του σώματος, προκειμένου να υπάρξει αληθοφανής δράση θεμελιωμένη σε δοσμένες περιστάσεις. Η μουσική πάνω στη σκηνή επιτελεί μια αφενός ασυνείδητη και αφετέρου συναισθηματικά οριζόμενη λειτουργία που προσομοιάζει στην πραγματική δράση του ανθρώπινου σώματος, καθώς, κατά παρόμοιο τρόπο, το θέτει σε κίνηση, οριοθετώντας στον χώρο και στον χρόνο τον τρόπο με τον οποίο οι φωνές θα ηχήσουν και το πώς οι μικρότερες ενότητες δράσης θα συγχωνευτούν σε μεγαλύτερες. Η αντίληψη της ηχητικής μορφής σε κίνηση, του σωματοποιημένου δηλαδή ήχου στη μεταδραματική σκηνή, γεννά πίστη στον ηθοποιό ώστε, αφενός, να αναγνωρίσει τις δράσεις και να τις θεμελιώσει στις δοσμένες περιστάσεις και, αφετέρου, να ενεργοποιήσει τη μνήμη των συγκινήσεων μέσα από τον ασυνείδητο μηχανισμό ανάκλησης που ενεργοποιεί το ηχητικό ερέθισμα. Για παράδειγμα, ένα στρατιωτικό εμβατήριο ή μια νεκρώσιμη πομπή με τα αντίστοιχα ηχητικά ερεθίσματα που τα συνοδεύουν στη σκηνή, μπορεί να έχουν τον ίδιο ρυθμό και παρόμοια κίνηση, αλλά το εσωτερικό τους περιεχόμενο διαθέτει λανθάνοντα ειδικά χαρακτηριστικά που ενεργοποιούν τη μνήμη των συγκινήσεων του ηθοποιού με εντελώς διαφορετικό τρόπο. Επιπλέον, το κοινό αντιλαμβάνεται τη διαφοροποίηση του σωματοποιημένου ήχου ως μια εσωτερική δημιουργική κατάσταση του ηθοποιού, η οποία στον ασυνείδητο κόσμο του θεατή προσλαμβάνεται ως βασικό συστατικό της θεατρικής εμπειρίας.¹²²

3.3. Κυκλικότητα στον μουσικό λ/Λογοχώρο

Η μουσική στον λ/Λογοχώρο του μεταδραματικού θεάτρου είναι αποδεσμευμένη από τις διαρθρωτικές σχέσεις σημαίνοντος – σημαινόμενου, στις οποίες είναι εγκλωβισμένη η ανθρώπινη γλώσσα. Ως καλλιτέχνες ή ως θεατές, δε μπορούμε να διαθέσουμε κανένα λεξιλόγιο ή συντακτικό που δε θα είναι εξαρτημένο από την ιστορία μας και, κατά συνέπεια, άρρηκτα συνυφασμένο με κατασκευασμένα συστήματα σημείων. Αντίθετα, η μουσική αλληλεπιδρά στον λ/Λογοχώρο της σκηνής ως ένα υπερβατολογικό σημαινόμενο που χαρακτηρίζεται από κυκλικότητα, μια ανθρώπινη έκφανση δηλαδή η οποία ξεπερνά τον ενσυνείδητο κόσμο και την χρονικότητα που τον διέπει.

Ο κύκλος της σκηνής μετατρέπεται σε ένα χώρο που διαφοροποιείται από τον κοινωνικό χώρο. Είναι χώρος της ετερότητας, τόσο της θεατρικότητας όσο και της τελετουργίας. Η περιφέρεια του κύκλου παίζει τον ρόλο ενός κατωφλιού, ενός μη χώρου μέσα από τον οποίο η διέλευση απαγορεύεται ενώ ταυτόχρονα

¹²² Stanislavski (1959), σσ. 117, 177, 255.

απομονώνει τους ηθοποιούς που γιορτάζουν εντός του το τελετουργικό. Στην τελετουργική μαγεία, το σχέδιο ενός εκτεταμένου κύκλου συμβολίζει το προστατευτικό σύνορο έναντι των ανεπιθύμητων επιρροών.¹²³

Αυτή η προνομιακή σχέση της μουσικής με τον λόγο δε δημιουργεί σημειωτικό σύστημα υποταγμένο στη σκέψη, αλλά διαρρηγνύει τη δομή με μια κυκλική/συνεχή παρουσία που ορίζεται μόνο στον χρόνο και τον τόπο, σε μια ορισμένη στιγμή, ένα συμβάν που προσομοιάζει και ταυτίζεται με το αντίστοιχο θεατρικό, σε αντίθεση με πολλές ενσυνείδητες λειτουργίες της γλώσσας. Η αποκρυπτογράφηση του ανθρώπινου ψυχισμού που αποπειράται να πετύχει η μουσική πραγματοποιείται στο πλαίσιο του θεατρικού παιχνιδιού, το οποίο από τη φύση του είναι φευγαλέο και χαρακτηρίζεται από εγγενή αοριστία και κυκλικότητα. Στην παρατακτικότητα ετερογενών σημείων που χαρακτηρίζει το μεταδραματικό θέατρο, το ηχοτοπίο είναι ένα ακόμη μη ιεραρχημένο σύμβολο που διαρρηγνύει τον λογοκεντρικό χώρο και δημιουργεί στον θεατή αντιληπτικές νησίδες αισθητικού και ασυνείδητου υλικού.¹²⁴

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΣΤΗ ΣΚΗΝΗ

4.1. *To you, the Birdie!*

Η παράσταση *To you, the Birdie!* του The Wooster Group¹²⁵ σε σκηνοθεσία της Elizabeth LeCompte και διασκευή του κειμένου της *Φαίδρας* του Ρακίνα από τον Paul Schmidt, ανέβηκε για πρώτη φορά τον Νοέμβρη του 2001 στο The Festival D'Automne, Centre Pompidou στο Παρίσι. Την πρωτότυπη μουσική της παράστασης συνέθεσε ο David Linton¹²⁶ και, σε συνδυασμό με τις ιδιαιτερότητες του ηχητικού σχεδιασμού, δημιουργήθηκε ένα αντιφατικό και έντονα ειρωνικό θεατρικό περιβάλλον, στο οποίο ο ήχος μεταμορφώνεται σε έναν διαμεσολαβητή εξερεύνησης της σύγχρονης πολιτιστικής αντίληψης για την εικόνα και την αναπαράσταση του σώματος. Το ηχοτοπίο αναγκάζει σταδιακά τους χαρακτήρες της παράστασης να υποβαθμιστούν σε απρόσωπα όντα και μεταφέρει στους θεατές μια μεταφυσική αίσθηση απώλειας της μοναδικότητας. Ο ήχος της παράστασης επηρεάζει τον

¹²³ Tsatsoulis (2006), σσ. 45-46.

¹²⁴ Lehmann (2006), σ. 92.

¹²⁵ Radosavljevic (2013), σσ. 71-77. Οι Wooster Group είναι μια θεατρική ομάδα που εδρεύει στη Νέα Υόρκη και συσπειρώνει θεατρικούς σκηνοθέτες όπως τους LeCompte, Kate Valk και Spalding Gray. Η ομάδα είναι γνωστή για τη μεταδραματική προσέγγισή της στη θεατρική σκηνή που συγκεράζει στοιχεία τεχνολογίας, πολυμέσων και περφόρμανς, αλλά και για την αποδόμηση και διαμεσική επανασύνθεση των κλασικών κειμένων.

¹²⁶ David Linton (γεν. 1956), Αμερικανός συνθέτης, καλλιτέχνης κρουστών και ηλεκτρονικής μουσικής με πολλές συνεργασίες στο μεταδραματικό θέατρο και στις παραστάσεις performance art.

θεατή τόσο σωματικά, όσο και συναισθηματικά, απλοποιώντας την αντίδρασή του στο ελάχιστο και στο ενστικτώδες, χωρίς να απαιτείται ή να προλαβαίνει να μπει σε λειτουργία η λογική. Η έλλειψη διαθέσιμου χώρου για σκέψη επιτυγχάνεται από έναν βομβαρδισμό ηχητικών ερεθισμάτων, χτυπημάτων με ρακέτες, ανατριχιαστικών γρατζουνισμάτων, λανθασμένων απαντήσεων σε τηλεοπτικά παιχνίδια και διαιτητικών σφυριγμάτων. Η παράσταση βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στην τεχνολογία του βίντεο και των ηχητικών εφέ ώστε να δομήσει με έναν διαφορετικό τρόπο τα χαρακτηριστικά της *Φαίδρας* του Ρακίνα.

Ένα γήπεδο μπάντμιντον βρίσκεται στο επίκεντρο της σκηνής, επενδύεται από τους ήχους βιντεοπαιχνιδιού καθώς το μικρό μπαλάκι που μοιάζει με πουλάκι εκτοξεύεται από την μία ρακέτα στην άλλη με φρενήρη ρυθμό. Το The Wooster Group διάλεξε το όνομα της παράστασης που αφενός παραπέμπει στο πτηνό, αφετέρου αποκαλύπτει την καταλυτική ηχητική διάσταση της παράστασης που εξελίσσεται μέσα από αυτήν την εφευρετική δραματική συσκευή για αυτήν τη διασκευή της *Φαίδρας*. Τεχνολογικά κουδούνια, ασύγχρονοι ήχοι και σφυρίχτρες ακούγονται σε συνδυασμό με άλλα ηχητικά και οπτικά σκηνικά εφέ αποστασιοποίησης όπως οθόνες τηλεόρασης, σπασμένες εικόνες καθρέφτη, διαταραγμένες σωματικές γραμμές ηθοποιών που αντιπαρατίθενται με παραμορφωμένες φωνές και ευδιάκριτα χορογραφημένες κινήσεις. Ανάμεσα στους παράδοξους κανόνες του παιχνιδιού του μπάντμιντον που έχει θεσπίσει η Αφροδίτη και τη διττή σε νόημα επαναλαμβανόμενη φράση του διαιτητή του παιχνιδιού: «Είναι εντάξει το πουλάκι;», η Φαίδρα απεικονίζεται σωματικά από την ηθοποιό στην σκηνή, αλλά μια διαφορετική πηγή ήχου προφέρει τα λόγια της. Ο Θηραμένης ως το ανδρικό φωνητικό alter ego της Φαίδρας προκαλεί αμηχανία καθώς υπογραμμίζει συνεχώς την ανικανότητα και την ανεξέλεγκτη εμμονή της με τα ρούχα και τον Ιππόλυτο. Αυτή η έλλειψη ελέγχου και ανεξαρτησίας τονίζεται περαιτέρω από την ηχητικότητα σωματικών λειτουργιών μέσω κλυσμάτων και αναπηρικής καρέκλας που διαθέτει προσαρτημένη μια λεκάνη τουαλέτας, αλλά και την πρωτότυπη απόκοσμη μουσική επένδυση της παράστασης.

Η αντιληπτική σύγχυση που δημιουργείται στον θεατή από τα οπτικά και ηχητικά ερεθίσματα μεταφέρει στη σκηνή τους ξέφρενους ρυθμούς της μετανεωτερικότητας. Το αποτέλεσμα είναι μια πορώδης και ασυνεχής δραματολογία, στην οποία το ηχοτοπίο οπτικοποιείται στη σκηνή τόσο με τη χρήση τεχνολογικών μέσων όσο και με την χορογραφημένη κίνηση των ηθοποιών η οποία μοιάζει να υπερβαίνει τον θεατρικό χώρο. Τα χορικά κομμάτια της παράστασης που προβάλλονται σε ψηφιακές οθόνες συνθέτουν αυτόνομα ηχητικά ερεθίσματα από τα οποία το κοινό επηρεάζεται, δημιουργώντας μια παραδόξως πειστικότερη αναπαράσταση από την ίδια την ζωντανή αναπαράσταση.

Συνεπώς, με τη χειραγώγηση του ήχου και της εικόνας εισάγονται παράλληλες παραστασιακές δομές και δημιουργούνται φανταστικοί χώροι, με τα ηχοτοπία να επιτελούν λειτουργία οντολογικού καταλύτη και συνδέσμου χρονικής τροπικότητας. Ο συνδυασμός της παραμορφωμένης φωνής των ηθοποιών με τη ψηφιακά διαστρεβλωτική διχοτόμηση του σώματός τους, ενδεχομένως γεννά συναισθήματα αποξένωσης στο κοινό, τα οποία αφορούν την εσωτερική αναζήτησή τους για καθαρούς φυσικούς ήχους, για ένα ανθρώπινο σώμα ενιαίο και αμόλυντο από παρεμβολές.¹²⁷

Η μουσική της παράστασης λειτουργεί καθοριστικά ως προς την εξέλιξη της και προσθέτει βάθος, συναίσθημα και αφηγηματική επίδραση στην εμπειρία της αφήγησης. Μέσω της χρήσης μελωδιών, αρμονιών, ρυθμών και ενορχηστρώσεων στο ηχοτοπίο, το οποίο αντανακλά τον συναισθηματικό τόνο και το περιεχόμενο της ιστορίας του *To you, the Birdie!*, μια στιγμή αγωνίας ή ένας χαρούμενος σκοπός προετοιμάζει το κοινό για τα συναισθήματα και τα θέματα που θα ξεδιπλωθούν. Η μουσική έχει την μοναδική ικανότητα να προκαλεί συναισθήματα με έναν δυναμικό και άμεσο τρόπο. Όταν ενσωματωθεί αποτελεσματικά, η μουσική μπορεί να εντείνει τη συναισθηματική επίδραση μιας σκηνής, ενισχύοντας την ένταση ή προκαλώντας συμπόνοια. Η μουσική συνοδεία μπορεί να ενισχύσει το συναισθηματικό βάθος του ταξιδιού ενός χαρακτήρα, φέρνοντας το κοινό πιο κοντά στις χαρές του, στις λύπες του και στους αγώνες του. Γενικά, η μουσική έχει την ικανότητα να προκαλέσει μεγάλο εύρος συναισθημάτων, από ενθουσιασμό και αγαλλίαση μέχρι λύπη και απόγνωση, εμπλουτίζοντας τη σχέση του κοινού με την ιστορία. Στην παράσταση των Wooster Group, το ηχοτοπίο λειτουργεί και ως τεχνική αφήγησης, εξελίσσοντας την πλοκή μέσα από την τεχνολογία του βίντεο και των ηχητικών εφέ και εμπλουτίζοντας το βάθος των χαρακτήρων. Ο ρυθμός της παράστασης επιτρέπει στους χαρακτήρες να εκφράσουν επιθυμίες, φόβους και κίνητρα με έναν μοναδικό τρόπο. Στο *To you, the Birdie!*, τόσο μέσα από τους στίχους, τις γραμμένες για την παράσταση μελωδίες του Linton και τη χορογραφημένη κίνηση όσο και από την ατμόσφαιρα ψυχικής διχοτόμησης που συνθέτει η τεχνολογικά διαχειριζόμενη ανθρώπινη φωνή και ο ανοίκειος ήχος, αποκαλύπτονται εσωτερικές σκέψεις και συγκρούσεις εξυφαίνοντας την ενδότερη συνθήκη των χαρακτήρων.

Ο ανθρώπινος λόγος ως ήχος γίνεται ένα ισχυρό εργαλείο για την εξέλιξη των χαρακτήρων, επιτρέποντας στο κοινό να κατανοήσει τις εσωτερικές διεργασίες του πρωταγωνιστή. Όταν ο Ιππόλυτος και ο Θηραμένης ανοίγουν το έργο με μια χαλαρή συνομιλία στα αποδυτήρια όπου ανταλλάζοντας ένα μικρόφωνο διασταυρώνουν τα πόδια τους μπροστά από μια οθόνη

¹²⁷ Sidiropoulou (2022), σσ. 81-82, 87-92.

που αποδίδει διαφορετικές εκδοχές της κίνησης, ενδεχομένως να τονίζεται η τεχνολογική αποσάρθρωση, στην οποία οι οπτικοακουστικές τεχνολογίες επηρεάζουν τις μετατοπίσεις νοηματοδότησης μεταξύ λέξεων και πράξεων. Ο Θησέας στη συνέχεια εκφωνεί τον βασιλικό λόγο ξαπλωμένος μπροστά σε μια οθόνη με μια ασύγχρονη κίνηση προσώπου και φωνής. Η χρονική καθυστέρηση του ήχου ή η οπτική αντήχηση της εικόνας παραπέμπει σε μια ετεροχρονισμένη μαγνητοσκόπηση λειτουργώντας παρόμοια με τον διαχωρισμό του λόγου της Φαίδρας από την σωματική πηγή του, στην οποία η εσωτερική φωνή αισθάνεται μη οικείο το σώμα της μέσα σε έναν διαμεσολαβημένο και κατασκευασμένο κόσμο. Στο *To you, the Birdie!* η χρήση στοιχείων ήχου ενδέχεται να δημιουργεί μια ενισχυμένη αίσθηση ρεαλισμού ή, αντίθετα, να διαταράσσει τις συμβατικές προσδοκίες, εισάγοντας απρόσμενα και αποπροσανατολιστικά ηχητικά περιβάλλοντα. Η σκόπιμη χρήση του ήχου και της μουσικής ενισχύει την εμβυθιστική φύση της μεταδραματικής παράστασης, εμπλέκοντας τις αισθήσεις και αμφισβητώντας τις αντιλήψεις του κοινού για την πραγματικότητα. Η παράσταση ενσωματώνει ζωντανή μίξη ήχων, ηλεκτρονική παραμόρφωση ήχων και ηχογραφημένες ανθρώπινες φωνές ή ήχους. Αυτές οι τεχνικές διαταράσσουν τη διάκριση ανάμεσα σε ζωντανά και κατασκευασμένα στοιχεία, θέτοντας υπό αμφισβήτηση την αντίληψη της αυθεντικότητας και βυθίζοντας το κοινό σε μία συγχώνευση πραγματικών και διαμεσολαβημένων εμπειριών. Επιπλέον, η παράθεση αντίθετων ως προς το ύφος και την αισθητική ηχοτοπίων έρχεται σε αντίθεση με τις παραδοσιακές προσδοκίες του κοινού και ενθαρρύνει την κριτική εμπλοκή του στην παράσταση.

Το ηχοτοπίο και η μουσική στο *To you, the Birdie!* δεν είναι απλές προσθήκες αλλά απαραίτητα συστατικά της θεατρικής εμπειρίας. Τα ηχητικά ερεθίσματα διευρύνουν τις αφηγήσεις, φορτίζουν συναισθηματικά την ατμόσφαιρα και ανατρέπουν παραδοσιακές συμβάσεις πρόσληψης. Χρησιμοποιώντας ηχοτοπία, μουσική και καινοτόμες τεχνικές, οι παραστάσεις του μεταδραματικού θεάτρου θολώνουν τα όρια ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη ψευδαίσθηση, προσκαλώντας το κοινό να εμπλακεί στην πολλαπλότητα των προοπτικών που παρουσιάζονται. Το *To you, the Birdie!* δημιουργεί μια πολυαισθητηριακή εμπειρία, σε συνάρτηση με τις μουσικές και λογοτεχνικές του παραπομπές, καθιστώντας την ερμηνεία του θεατή θέμα ενστικτώδους συναισθηματικής εμπλοκής σε αντίθεση με τη νοητική επεξεργασία του κειμένου και της γλώσσας. Αντί να εξηγεί (ερμηνεύει), η επιθυμία του συγγραφέα σκηνοθέτη είναι να παραθέτει (έργο / προβολή), περιλαμβάνοντας κάθε είδους μεσολαβητές μεταξύ της μυθοπλασίας και του κοινού.¹²⁸

¹²⁸ Sidiropoulou (2022), σ. 50.

4.2. *Enter Hamlet*

Το *Enter Hamlet* της Αύρας Σιδηροπούλου άνοιξε το Διεθνές Φεστιβάλ Verona Shakespeare Fringe το 2022 και έφερε το κοινό σε επαφή με το κλασικό έργο του Σαίξπηρ, ο οποίος συνεχίζει στη σύγχρονη εποχή να απευθύνεται σε πολλές διαφορετικές γλώσσες και πολιτισμούς. Το *Enter Hamlet* είναι μία σόλο εκδοχή του *Hamlet* και αφορά σε μια αναπαράσταση του ψυχικού μαρτυρίου του πρίγκηπα μέσα από μια αντιπαράθεση με τα φαντάσματα του παρελθόντος του. Στην εξέλιξη της πλοκής συνυπάρχουν βιντεοπροβολές πάνω σε ένα ύφασμα στο πίσω μέρος της σκηνής και παρουσία μιας ανδρικής φιγούρας που συνήθως στέκει βουβή, σπάει την σιωπή της με κάποιες επιτελεστικές φράσεις όπως: «που σταματάει αυτό το τρένο;» ή παίρνει τον ρόλο του εκάστοτε φαντάσματος με το οποίο συνδιαλέγεται ο Άμλετ και τον κατηγορεί, ως μια αλλόκοτη φωνή της συνείδησης του ήρωα. Τον Άμλετ υποδύεται η Elena Pellone. Η ηθοποιός κινείται στη μίνιμαλ σκηνογραφία που αποτελείται από κύβους που βρίσκονται στη σκηνή και μετακινεί με κόπο ανά διαστήματα για να συνταιριάξει ο μονόλογος με τη γλώσσα του σώματος. Ενώ οι κινήσεις του Άμλετ στη σκηνή αφορούν μια ψευδαίσθηση προόδου και συνειδητοποίησης, οι αναμνήσεις μιας δυστυχισμένης ζωής και των ψυχικών τραυμάτων που αυτή έχει προκαλέσει κατατράχουν τον ήρωα σε μια άχρονη σκηνική πραγματικότητα που διατρέχει διαφορετικές εποχές, ζωντανούς και πεθαμένους, τη μνήμη και τη λήθη. Μια συνεχής ενδοσκοπική περιπλάνηση, μια αναζήτηση για γαλήνη και αίσθηση του ανήκειν, καθώς ο Άμλετ αναπολεί τα κύρια γεγονότα της ζωής του, σε συνεχή διάλογο με το παρελθόν του.

Στο μεταδραματικό θέατρο και συγκεκριμένα στο *Enter Hamlet* συμβαίνει μια σύγκρουση ανάμεσα στο ζωντανό και το ομοιωματικό, η οποία παραδόξως αντλεί την «ζωντανότητά» της από την χρήση της τεχνολογίας και αποτελεί γέφυρα προς το αληθινό και το πραγματικό, καθώς το ανθρώπινο σώμα μέσα και μπροστά από την βιντεοπροβολή τεμαχίζεται και επαυσιτίθεται σε κάτι γνώριμο. Η διαρκής και αμφίδρομη μετάβαση από το οργανικό στο τεχνολογικό αποτελεί μια μεταδραματική ανάγνωση της τραγικής συνθήκης του θεάτρου, με το ανθρώπινο σώμα να αποϋλοποιείται και να αγωνίζεται να υπάρξει, να αλλάξει σχήμα και πρόσωπα και εν τέλει να αναζητάει την ουσία του στο μεταφυσικό. Το σώμα του Άμλετ είναι ένα άχρονο σώμα το οποίο υπάρχει ταυτόχρονα στο παρελθόν, στο παρόν και στο μέλλον, μέσα σε ένα καλειδοσκόπιο του απείρου. Από τη συμπύκνωση του χρόνου, το σώμα του

Άμλετ φέρει τεράστια πληροφορία φυλογενετικής ανάμνησης που παίρνει σάρκα και οστά στην σκηνή καθώς ο ίδιος ανακαλεί και ζει εκ νέου τις αναμνήσεις / βιωμένες εμπειρίες.¹²⁹

Η προβολή βίντεο πίσω από την ηθοποιό και η ταυτόχρονη αναπαραγωγή των ζωντανών ήχων από τα πνευστά παράγει επί σκηνής ένα υποβλητικό αποτέλεσμα. Για παράδειγμα, οι βιντεοπροβολές προκαλούν τον θεατή με την ανοίκεια ερωτική εισχώρηση ενός πράσινου αντικειμένου στην στοματική κοιλότητα ή της ταφής από την οπτική γωνία του νεκρού και συνδέονται με μια συνεχή υπενθύμιση των πικρών αναμνήσεων της ζωής του ήρωα που αποτελείται από συγκρούσεις με την οικογένεια, τους φίλους, τους εραστές και τους εχθρούς. Η εφήμερη φύση των ήχων που ακούγονται και η συνδιαλλαγή τους με αυτό που αντικρύζει ο θεατής συνιστούν τα κενά μέσα από τα οποία διογκώνονται οι εντάσεις στην παράσταση. Ο πειραματισμός με διαφορετικούς τύπους γλώσσας και έκφρασης είναι ένα από τα χαρακτηριστικά στοιχεία της σκηνοθεσίας. Πάνω στην σκηνή, η Alessandra Bonetti παίζει με κλαρίνο, φαγκότο και φλάουτο την μουσική του Βάνια Απέργη, αρθρώνοντας μουσικά τα υπαρξιακά ερωτήματα του σαιξπηρικού ήρωα, καθώς το ηχοτοπίο ολοκληρώνεται από το τραγούδι / ερμηνεία της Muriel Louveau στις φωνές των φαντασμάτων.

Το τραγούδι λοιπόν σου δίνει τη δυνατότητα συναισθηματικά να συνδεθείς σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό από ότι όταν απλά παίζεις ένα θέμα. Γιατί κάνεις το λόγο, μέσω της μελωδίας, πολύ πιο κοντινό στα συναισθήματα που εκφράζεις. Το ενδιαφέρον και στις δύο περιπτώσεις, ειδικά για τις δύο μπαλάντες που έχουν γραφτεί, μία για το *Enter Hamlet* και το άλλο για το *, Phaedra I—*, είναι ότι δρᾶσανε, αν θέλεις, και ὅπως λειτουργεί η γέφυρα σε ένα τραγούδι.¹³⁰

Καθώς ο Άμλετ αναδιατάσσει με ένταση το σκηνικό των κύβων και μέσα από την βιντεοπροβολή το τρένο τρέχει με φρενήρεις ρυθμούς, ακούγεται το τραγούδι με τους μελοποιημένους στίχους του κειμένου στο οποίο αντηχεί η ελπίδα της συμφιλίωσης με την ανάμνηση. Αυτή η ουτοπία λύτρωσης αποκτά μέσα από την μουσική παρουσία και δύναμη και απλώνεται με τη φωνή του Άμλετ στον χώρο έως ότου να συναντήσει το σώμα του θεατή. Υπό τον ήχο ενός παιχνιδιάρικου αλλά σκοτεινού μοτίβου στο φαγκότο, ο Άμλετ φωνάζει «σώσε τον εαυτό σου ... η βροχή θα σε χτυπήσει και θα σε αφήσει λιπόθυμο ... η καταιγίδα θα ποτίσει το μεταξένιο σου δέρμα» και μετά από λίγο θα φωνάξει «εκδίκηση!» οπλισμένος με μια ομπρέλα απέναντι στην καταιγίδα στην οποία θα απουσιάζει ολοκληρωτικά το προστατευτικό ύφασμα και θα απομένει μόνο ένας σιδερένιος σκελετός.

¹²⁹ Decreus (2019), σ. 94.

¹³⁰ Συνέντευξη με Β. Απέργη, βλ. παράρτημα.

Τα γεγονότα στο *Enter Hamlet* εξελίσσονται συνεχώς μέσα από τη λειτουργία της μνήμης και της ονειροπόλησης. Ο ήχος της παράστασης και το ηχοτοπίο γενικότερα επιτελούν μια λειτουργία που προσομοιάζει στην πραγματική δράση του σώματος της ηθοποιού. Το τραγούδι είναι επίκληση της γνήσιας αμεσότητας και ανάμνηση της προγλωσσικής αδιαίρετης κατάστασης του κόσμου. Η δυναμική της κίνησης - ηχητικής και σωματικής - αντανακλάται πάνω στο ανθρώπινο σώμα, οριοθετώντας στον χώρο και στον χρόνο τον τρόπο που οι μύες θα συσπαστούν και η φωνή του Άμλετ ή των φαντασμάτων θα ηχήσει (χρoιά, χρώμα, συναισθηματική ένταση). Η αντίληψη της ηχητικής μορφής σε κίνηση, του σωματοποιημένου δηλαδή ήχου επί σκηνής, θα εκκινήσει στον θεατή τους μηχανισμούς ανάκλησης της μνήμης και ενεργοποίησης του συναισθήματος.

Ο Άμλετ γίνεται ένα κάτοπτρο ώστε να διερευνηθούν οι άβoλες πτυχές της ζωής του και κατ' επέκταση αυτές των θεατών: οικογενειακή προδοσία, σεξουαλική επιθυμία, αυτουπονόμευση, αδυναμία αποδοχής και συμβιβασμού αποκαλύπτουν μέρη - μνήμης, φαντασίας και προσδοκίας τα οποία σταδιακά επικρατούν και ο Άμλετ παρασύρεται στον κόσμο των φαντασμάτων και τελικά σε μια πράξη διαμεσικής κάθαρσης. Το ύφασμα πάνω στο οποίο προβάλλονταν τα βίντεο καταρρέει, το σκηνικό βυθίζεται στο σκοτάδι και το ύφασμα αποδεικνύεται προσάρτημα του φορέματος του Άμλετ που το παρασέρνει μαζί του στην λήθη προτρέποντας το κοινό: «Μην μας ξεχάσετε ... μην αποτύχετε να θυμηθείτε ... θυμηθείτε με ... θυμηθείτε μας ... θυμηθείτε». Με το *Enter Hamlet* παρακολουθούμε μια από τις όψεις τους μεταδραματικού θεάτρου, με τις «διαμεσολαβημένες εαυτότητες» της εποχής μας να διεισδύει στη σκηνή. Η χρήση του σώματος μιας ηθοποιού με την προβολή βιντεοεικόνων πίσω της και η αξιοποίηση ηχητικών εφέ και ηχητικών πειραματισμών επί της μουσικής, ανάλογα με την συναισθηματική ατμόσφαιρα, τον τόνο της φωνής και τις σωματικές κινήσεις, αποτελούν κάποια από τα τεχνολογικά μέσα της παράστασης τα οποία κινούν τους εκάστοτε θεματικούς μοχλούς.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η μεταδραματική αισθητική ανέδειξε έναν νέο κώδικα θεατρικών σημείων, όπου η σχέση μεταξύ σημαίνοντος και σημαινόμενου δεν απαιτούσε πλέον αιτιολόγηση από τον καλλιτέχνη, αλλά, απεναντίας, δημιουργούσε χώρο στον οποίο οι χειρονομίες, το σκηνικό, το ηχοτοπίο, το κείμενο και οι ηθοποιοί κατείχαν εξίσου σημαντικό ρόλο. Καθώς οι παραδοσιακές ιεραρχίες αμφισβητούνταν, η σκηνοθετική προσέγγιση ενσωμάτωσε τον ήχο και την μουσική ως σημαντικούς μοχλούς υλοποίησης ενός ρευστού οράματος, μιας

συλλογικής δημιουργίας.¹³¹ Συνεπώς, στη θεατρική μεταδραματική πραγματικότητα του 21ου αιώνα, η ανάπτυξη δημιουργικών ιδεών, σε συνεργασία με συγγραφείς, σκηνοθέτες, συνθέτες και ηθοποιούς, ενδεχομένως να διασφαλίσει την ποιότητα μιας παράστασης που θα βασίζεται περισσότερο σε μια γόνιμη διαδικασία επικοινωνίας εντός της ομάδας, παρά στο μεμονωμένο όραμα του ενός (συγγραφέα ή σκηνοθέτη).

Τα όρια μεταξύ θεάτρου και περφόρμανς σταδιακά γίνονται δυσδιάκριτα, καθώς η μεταδραματικότητα της σκηνής απαιτεί όσμωση και ικανότητες σύνθεσης διαφορετικών αισθητικών και μεθοδολογικών στυλ. Στο πλαίσιο της δυναμικής διασταύρωσης, τα ηχοτοπία της παράστασης αμφισβητούν την πρωτοκαθεδρία του κειμένου και την παραδοσιακή ιεραρχία. Ο ήχος και η μουσική, όπως και όλα τα άλλα σκηνικά στοιχεία όπως ο χώρος, η αντίληψη του φωτός, οι κινήσεις και οι χειρονομίες, τείνουν να έχουν ίσο βάρος στην παραστασιακή δομή. Η συμβολική τάξη της γλώσσας αίρεται προς μια δυναμικά μεταβαλλόμενη ισορροπία που πρέπει να καθορίζεται εκ νέου σε κάθε παράσταση.¹³² Τα ψηφιακά μέσα επί σκηνής, λειτουργώντας μέσα στο ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο της κουλτούρας των μέσων και της διαμεσολαβημένης παράστασης, «δεσμεύουν» το μεταδραματικό θέατρο σε ένα πολυμεσικό πλουραλισμό που αφορά σε μεγάλο βαθμό την διαχείριση του ηχοτοπίου της παράστασης. Η ζωντανή παρουσία της σκηνής μετατοπίζεται στην εμπειρία του «εδώ και τώρα» την οποία βιώνει ο θεατής καθώς δέχεται τα ηχητικά ερεθίσματα και ξεδιπλώνεται το παραστασιακό γεγονός μπροστά του.

Είναι δύσκολο να διακριθεί αν η μεταδραματικότητα αναφέρεται σε ένα είδος γραφής που μετουσιώνεται μέσω των διαφορετικών στοιχείων σε μια σκηνή ή είναι περισσότερο κάτι ασταθές και ευμετάβλητο. Η υπονόμηση της αναπαράστασης οδηγεί το μεταδραματικό θέατρο σε μια στενότερη σχέση με την αρχέγονη φύση του ήχου και της μουσικής, καθώς εκθέτει και αποκαλύπτει τους μηχανισμούς της γλώσσας και αντιμετωπίζει το κείμενο ως ακουστικό αντικείμενο.¹³³

Το μεταδραματικό θέατρο παρουσίασε μια πληθώρα φαινομένων στο θεατρικό τοπίο των τελευταίων δεκαετιών και διερεύνησε τη δυναμική των μη-δραματοκεντρικών παραστάσεων.¹³⁴ Αυτό το καινοτόμο θέατρο, που εμφανίστηκε μετά από τρεις αιώνες κυρίαρχου δραματικού θεάτρου, ενσωματώνει την τεράστια ποικιλία του θεατρικού λεξιλογίου, θέατρα εικόνων και φωνών, πάνω στα οποία συντίθενται χρωδιακές ή

¹³¹ Delgado & Rebellato (2020), σσ. 207-208.

¹³² Lehmann & Primavesi (2009), σσ. 3-6.

¹³³ Pavis (2016), σσ. 188-191.

¹³⁴ Lehmann (2006), σ. 42.

μονωδιακές ηχητικές δομές, έως παραστάσεις διαρκείας, όπου η μουσική κατευθύνει την πλοκή. Η μεταδραματικότητα συνδέεται με την ακουστική σημειωτική, με το σώμα και το θέατρο ως μουσική, την αντίληψη της παράστασης ως ανάγνωση παρτιτούρας, δομές και μέθοδοι σε σύγκρουση με την παλαιότερη δραματική προσέγγιση. Η αναγνώριση του ρόλου της δραματουργίας του ήχου και της μουσικής προσδίδει αξία στην μεταδραματική αισθητική.¹³⁵ Η μουσική και ο ήχος ταξιδεύουν απρόσκοπτα στον ανοικτό χώρο του μεταδραματικού θεάτρου και, όπως αναφέρει η σκηνοθέτης Elizabeth LeCompte για τα στοιχεία της μεταδραματικής παράστασης σε συνέντευξή της,¹³⁶

Σκηνοθετώ διαφορετικά κομμάτια και αυτό με τοποθετεί σε μια πολύ δυνατή θέση. Έτσι, ο χώρος κάνει τους ανθρώπους να πιστεύουν ότι έρχονται στον χώρο, ότι δεν έρχονται σε εμένα, εγώ λειτουργώ στον χώρο όπως και αυτοί, και ακριβώς αυτή είναι η δουλειά μου. Νομίζω ότι αυτό βοηθά στο να διατηρούνται οι άνθρωποι υγιείς, να διατηρούν την αίσθηση του εαυτού τους πιο ξεκάθαρα και να θέλουν να παραμείνουν στο χώρο περισσότερο.

Η αξιοποίηση των ηχοτοπίων στη μεταδραματική σκηνή δεν προάγει μόνο το επίπεδο της αισθητηριακής αντίληψης αλλά μεταμορφώνει ουσιαστικά τη μέθοδο της σκηνοθεσίας, την διήθηση του κειμένου στην παράσταση, λειτουργώντας ως διαμεσολαβητής διαφορετικών τεχνολογικών μέσων επί σκηνής. Διατυπώνεται συνεπώς μέσα από το ηχοτοπίο ένα διαρκές ερώτημα που απευθύνεται στις γνωστικές διαδικασίες του θεατή με μια προ-γλωσσική μορφή συνοχής, ένας ξεχωριστός τρόπος σκέψης και αντίληψης που ταιριάζει απόλυτα με την υποκειμενικότητα της παράστασης - βίωμα.¹³⁷ Η μεταδραματική παράσταση οργανώνεται ως περίοπτο δημιούργημα, ένα παλίμψηστο του οποίου η μορφή μεταβάλλεται ανάλογα με την οπτική γωνία και τις συνθήκες της αντίληψης, τις αισθητικές δηλαδή αναφορές των συντελεστών. Το παρόν και τα συμβάντα του, τα σώματα των ηθοποιών στο εδώ και τώρα, ο ήχος και η μουσική ως συντακτικό μιας θεατρικής γλώσσας, οι ποιότητες πέρα από την αναπαράσταση που λειτουργούν με τη συναισθηματική θερμοκρασία και τον ρυθμό της παράστασης, αποτελούν κάποια από τα στοιχεία της βαθύτερης δομής του μεταδραματικού θεάτρου.¹³⁸

¹³⁵ Ovadija (2013), σσ. 10, 17.

¹³⁶ Radosavljevic (2013), σ. 79.

¹³⁷ Roesner (2014), σ. 258.

¹³⁸ Shane, Cornish & Woolf (2019), σ. 117.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Anderton, A. & Sprigge, M. 2022. «Hearing the Musical Resonances of Catastrophe». *Twentieth Century Music*, 19.2: 185-193.

Andrews, B. 2006. «Christoph Marthaler: In the Meantime». *RealTime Issue*: 76.8. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 09.10.2022. Διαθέσιμο στο: <http://www.realtimearts.net/article?id=8246>.

Arens, K. 1991. «Robert Wilson: Is Postmodern Performance Possible?». *Theatre Journal*, 43.1: 14-40.

Barthes, R. 1985. *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*. Μτφρ.: R. Howard. New York: Hill and Wang.

Bathrick, D. 2006. «Robert Wilson, Heiner Müller, and the Preideological». *New German Critique*, 98: 65-76.

Βατικιώτη, Μ. 2010. *Η ανασύνθεση ενός ιστορικού μνημείου. Η περίπτωση του Papperlarapp των Christoph Marthaler και Anna Viebrock*. Εργασία Ελεύθερης Επιλογής. Αθήνα: Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Π.Μ.Σ.

Brown, E. 1979. *Meyerhold on Theatre*. London: Bloomsbury Methuen Drama.

Βελιανίτης Π. 2019. *Η μνήμη του ήχου*. Χάρτης: 3. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 09.10.2022. Διαθέσιμο στο: <https://www.hartismag.gr/hartis-3/theatro/h-mnhmh-toy-hxoy>.

Berghaus, G. 2005. *Avant-garde Performance: Live events and electronic technologies*. New York: Palgrave Macmillan.

Βογιατζάκη, Ε. 2010. *Αισθητικά ρεύματα στον 19ο και 20ό αιώνα και στη νεοελληνική λογοτεχνία*. Λευκωσία: Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου.

Boenisch, P. M. & Ostermeier, T. 2016. *The Theatre of Thomas Ostermeier*. London: Routledge.

Bouko, C. 2009. «The Musicality of Postdramatic Theater: Hans-Thies Lehmann's Theory of Independent Auditory Semiotics». *Gamma: Journal of Theory and Criticism*, 17: 25-35.

Brook, P. 2016. *Ο Άδειος Χώρος*. Μτφρ.: Μ. Πασχαλίδου. Αθήνα: ΚΟΑΝ.

- Brook, P. 2022. *Άκου! Αντανακλάσεις της μουσικής και του ήχου στη θεατρική σκηνή*. Μτφρ.: Χ. Μαρκοπούλου. Αθήνα: Συρτάρι.
- Carlson, M. 1993. *Theories of the theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Carlson, M. 2009. *Studies in theatre history and culture: Theatre is more beautiful than war. German stage directing in the late twentieth century*. Iowa: University of Iowa Press.
- Clark, E. F. 2013. «3 – Music, Space and Subjectivity». Στο: *Music, Sound and Space: Transformation of Public and Private Experience*. Cambridge: Cambridge University Press, σσ. 90-110.
- Counsell C. & Wolf, L. (επιμ.) 2008. *Performance Analysis: an introductory coursebook*. London & New York: Routledge.
- Decreus, F. 2019. *The Ritual Theatre of Theodoros Terzopoulos*. London: Routledge.
- Delgado, M. M. (επιμ.) & Rebellato, D. 2020. *Contemporary European Theatre Directors*. Second Edition. London & New York: Routledge.
- Derrida, J. 2013. «Η δομή, το σημείο και το παίγνιο στον λόγο των επιστημών του ανθρώπου». Στο: Newton, K. M. (επιμ.). *Η λογοτεχνική θεωρία του εικοστού αιώνα. Ανθολόγιο κειμένων*. Μτφρ.: Α. Κατσικερός, Κ. Σπαθαράκης. Πρόλογος στην ελληνική έκδοση: Α. Καλοκαιρινός. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σσ. 198-205.
- Esslin, M. 1989. *Πέρα από το παράλογο*. Αθήνα - Γιάννινα: Δωδώνη.
- Finter, H. 1983. «Experimental Theatre and Semiology of Theatre: The Theatricalization of Voice». *Modern Drama*, 26: 501-17.
- Fischer-Lichte, E. 1992. *The semiotics of Theatre*. Μτφρ.: J. Gaines, D.L. Jones. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Fischer-Lichte, E. 2002. *History of European Drama and Theatre*. Μτφρ.: J. Riley. London & New York: Routledge.
- Fischer-Lichte, E. 2012. *Θέατρο και Μεταμόρφωση: προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*. Μτφρ.: Ν. Σιουζουλή. Αθήνα: Πατάκης.

- Fortier, M. 1997. *Theory / Theatre. An introduction*. London & New York: Routledge.
- Goebbels, H. & Gourgouris, S. 2004. «Performance as Composition». *A Journal of Performance and Art*, 26.3: 1-16.
- Gann, K. 2010. *No such thing as silence. John Cage's 4'33''*. New Haven: Yale University Press.
- Goebbels, H. & Bell, G. 2019. Συνέντευξη: «Artist Talk: *Everything that happened and would happen*». Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 09.10.2022. Διαθέσιμο στο: <https://www.youtube.com/watch?v=zIWcnIjubTM&t=202s>.
- Grotowski, J. 2010. *Για ένα φτωχό θέατρο*. Μτφρ.: Κ. Μηλιτιάδης. Αθήνα: Δ. Κοροντζή.
- Θωμαδάκη, Μ. 2018. *Σημειωτική του Ολικού Θεατρικού Λόγου*. Αθήνα: Liberal Books.
- Higgins, L. A. 2016. «Becoming a Song: Sound, Memory, and Cinema History in Michael Haneke's *Amour*». *South Central Review*, The John Hopkins University Press, 33.2: 80-95.
- Kaye, D. & LeBrecht, J. 2009. *Sound and Music for the Theatre. The Art and Technique of Design*. Burlington: Focal Press.
- Kelleher, J. & Ridout, N. (επιμ.) 2006. *Contemporary Theatres in Europe. A critical companion*. London: Routledge.
- Leach, R. 2008. *Theatre Studies: the basics*. London: Routledge.
- Lehmann, H. T. 2006. *Postdramatic Theatre*. London: Routledge.
- Lehmann, H. T. & Primavesi, P. 2009. «Dramaturgy on Shifting Grounds». *Performance Research*, 14.3: 3-6.
- Leiter, S. L. 2006. *Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre*. Maryland: The Scarecrow Press.
- Μήτρου, Ι. 2020. *Performance art*. Θεσσαλονίκη: Μπαρμπουνάκης.
- Morris, L. 2001. «The Sound of Memory». *The German Quarterly*, 74.4: 368-378.
- Ovadija, M. 2013. *Dramaturgy of sound in the Avant-garde and Postdramatic theatre*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Pavis, P. 2016. *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. Μτφρ.: A. Brown. London: Routledge.

- Πατσαλίδης, Σ. 2000. *Θέατρο και Θεωρία. Περί (υπο)κειμένων και (δια)κειμένων*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Πεφάνης, Π. Γ. 2012. *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες Συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*. Αθήνα: Παπαζήση.
- Πούχνερ, Β. 2019. «Στοιχεία φιλοσοφικής κριτικής στη σημειωτική και φαινομενολογία του θεάτρου». Στο: Πεφάνης, Π. Γ. (επιμ.). *Η φιλοσοφία επί σκηνής. Θεατροφιλοσοφικές εστιάσεις*. Αθήνα: Παπαζήση, σσ. 76-105.
- Προύσαλη, Ε. 2019. «Θεατρική Πρόσληψη: Φαινομενολογία της Αντίληψης». Στο: Πεφάνης, Π. Γ. (επιμ.). *Η φιλοσοφία επί σκηνής. Θεατροφιλοσοφικές εστιάσεις*. Αθήνα: Παπαζήση, σσ. 721-747.
- Radosavljevic, D. 2013. *The Contemporary Ensemble. Interviews with theatre-makers*. London: Routledge.
- Roesner, D. 2008. «The Politics of the Polyphony of Performance: Musicalization in Contemporary German Theatre». *Contemporary Theatre Review*, 18.1: 44-55.
- Roesner, D. 2014. *Musicality in Theatre. Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*. Burlington: Ashgate.
- Ροζάνης, Σ. & Σλιώμης, Θ. 2020. *Μουσική, ουτοπία και νεωτερικότητα*. Αθήνα: Πατάκης.
- Schumacher, C. 2004. *Artaud on theatre*. Chicago: Ivan R. Dee.
- Shane Boyle, M., Cornish, M. & Woolf, B. (επιμ.) 2019. *Postdramatic Theatre and Form*. London: Methuen Drama.
- Shevtsova, M. 2007. *Robert Wilson*. Abingdon: Routledge.
- Sidiropoulou, A. 2011. *Authoring performance: The Director in Contemporary Theatre*. New York: Palgrave Macmillan.
- Sidiropoulou, A. 2021. «From Gertrude Stein to Richard Maxwell: Language, Performativity and Sensuousness in 21st-century American Dramaturgy». Στο: Vatain-Corfdir, J. (επιμ.). *American dramaturgies for the 21st Century*. Sorbonne: Sorbonne Université Presses.
- Sidiropoulou, A. 2022. «Digitizing the canon». Στο: Rodosthenous, T. & Poulou, A. (επιμ.). *Greek tragedy and the digital*. London: Methuen Drama.

- Sidiropoulou, A. 2023. «Beyond Binaries. Postdramatic theatre and its multimodal textuality». Στο: Remshardt, R. & Mancewicz, A. (επιμ.). *The Routledge Companion to Contemporary European Theatre and Performance*. London: Routledge, σσ. 360-365.
- Stanislavski, K. 1959. *Ένας ηθοποιός δημιουργείται*. Μτφρ: Α. Νίκας. Αθήνα: Γκόνη.
- Strauven, W. 2009. «Futurist images for your ear: or, how to listen to visual poetry, painting, and silent cinema». *New Review of Film and Television Studies*, 7.3: 275-292.
- Τερζόπουλος Θ. 1996. Τηλεοπτική συνέντευξη: "Έστιν οὖν. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 09.10.2022. Διαθέσιμο στο: https://www.youtube.com/watch?v=Do0y0chPe_Q.
- Τουλιάτος, Ν. 2016. *Ρυθμός και χρόνος. Εγχειρίδιο για τον ρυθμό και τον χρόνο στην τέχνη*. Αθήνα: Δρόμων.
- Τσανάκας, Χ. 2003. *Ονειροποιοί. Ο Ντεμπισί, οι μινιμαλιστές και η ηλεκτρονική αποκάλυψη*. Αθήνα: Futura.
- Tsatsoulis, D. 2006. «The Circle and the Square». *Raddatz*: 42–55.
- Τσινίκας, Ν. 2005. *Ακουστικός σχεδιασμός χώρων*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Ubersfeld, A. 1999. *Reading theatre*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated.
- Uytterhoeven, L. 2019. *Sidi Larbi Cherkaoui. Dramaturgy and Engaged Spectatorship*. London: Palgrave Macmillan.
- Vallee, M. 2020. *Sounding Bodies. Sounding Worlds. An Exploration of Embodiments in Sound*. Singapore: Palgrave Macmillan.
- Φλώρος, Κ. 2006. *Ο άνθρωπος, ο έρωτας και η μουσική*. Μτφρ.: Γ. Ν. Αγραφιώτης. Αθήνα: Νεφέλη.
- Zenck, M. 2002. «Beckett after Kurtág: Towards a Theory of Theatricality of a Non-Theatrical Music». *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 43.3/4: 411-420.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Σύνδεσμοι παραστάσεων:

<https://vimeo.com/80108845/a38affa426> *To you, the Birdie!*

<https://www.youtube.com/watch?v=fb-W1mhkXY> *Enter Hamlet*

Συνέντευξη με κ. Βάνια Απέργη

Σ: Μίλησέ μου για τη διαδικασία της μουσικής σύνθεσης στο θέατρο; Δηλαδή, πώς ξεκινά η σύνθεση, ποια είναι η πρώτη επαφή, η ανάγνωση του έργου ή η συζήτηση με τον σκηνοθέτη, ή η παρακολούθηση μιας πρόβας;

Α: Συνήθως η διαδικασία ξεκινά πολύ πριν τις πρόβες. Ειδικά με μία συνεργασία όπως αυτή που έχω, σταθερή, επί 20 χρόνια, με την Αύρα την Σιδηροπούλου. Πολλές φορές συζητάμε από την αρχή της ιδέας που σκέφτομαι να κάνω μία παράσταση, μέχρι να βρεθεί συγκεκριμένο κείμενο. Οπότε, πολλές φορές έχω εικόνα και το τι περίπου πάμε να φτιάξουμε. Έχει διαλεχτεί ακόμη και το κείμενο σε άλλες περιπτώσεις. Το πιο συνηθισμένο είναι να υπάρχει το κείμενο βέβαια, να λάβω το κείμενο, να το διαβάσω, να κάνω μια συζήτηση με τον σκηνοθέτη για το τι θέλει να πετύχει με τη μουσική, δηλαδή ποιος είναι ο ρόλος της μουσικής στην παράσταση. Γιατί εγώ δε θεωρώ οποιαδήποτε κομμάτι πέραν του κειμένου ότι είναι συνοδευτικό στην παράσταση. Είναι ρόλοι. Ο φωτισμός μπορεί να παίξει ρόλο μέσα στην παράσταση, τα σκηνικά μπορεί να είναι ρόλος. Αντίστοιχα, η μουσική θεωρώ ότι μπορεί να λέει πράγματα που δεν θα ειπωθούν από λέξεις. Δηλαδή, να πει ενδόμυχες σκέψεις των ηθοποιών ή των χαρακτήρων. Πολλές φορές βέβαια είναι εκεί απλά για να θέσει το πλαίσιο πάνω στο οποίο γίνεται μια σκηνή ή μια συζήτηση. Άρα, το πιο βασικό είναι να καταγραφεί το τί ακριβώς θέλουμε να επικοινωνηθεί μέσω της μουσικής. Η ιδέα δηλαδή και μετά το άλλο που προκύπτει. Αν υπάρχουν συγκεκριμένοι χαρακτήρες θα γραφτούν συγκεκριμένα θέματα για τους χαρακτήρες και πώς αυτά θα αναπτυχθούν στη συνέχεια για να συνδεθούν με τους χαρακτήρες.

Σ: Πώς ξεκινάς μια σύνθεση, δηλαδή θα διαβάσεις το κείμενο και μετά θα κάτσεις κατευθείαν σε κάποιο συγκεκριμένο όργανο για να γράψεις; Υπάρχουν μουσικά κομμάτια τα οποία ανασύρεις από τη μνήμη σου, από το υλικό σου, από μελωδίες που έχεις γράψει και έτσι εκκινείς τη σύνθεση;

A: Αυτό το έχω κάνει ελάχιστες φορές στη ζωή μου. Νομίζω ότι κάθε έργο, κάθε παράσταση είναι ένα τελείως καινούριο πράγμα. Δεν το προσεγγίζω ποτέ με αυτόν τον τρόπο. Μπορεί να γίνει αυθόρμητα, κάποια μελωδία που έχω γράψει στο παρελθόν να ανασυρθεί και να ταιριάζει. Αλλά δεν είναι επιτηδευμένο. Δεν είναι «κάτσε έχω ένα». Θα κολλήσει αυτό. Πολλές φορές το έχω ανακαλύψει εκ των υστέρων, ότι ψήγματα από μελωδίες ή θέματα που μπορεί να έχω γράψει στο παρελθόν έχουν εμφανιστεί μέσα σε κάτι. Γιατί, όπως όλοι μας, υπάρχουν συγκεκριμένα θέματα τα οποία με έχουν χαρακτηρίσει από πολύ νωρίς, είτε δικά μου, είτε άλλων, είτε από μουσικές που έχουμε ακούσει, μεγαλώνοντας, είτε από μουσικές που αγαπήσαμε όταν πια διαμορφώσαμε τον δικό μας μουσικό προσανατολισμό, χαρακτήρα ή οτιδήποτε τέτοιο.

Σ: Ποιες είναι οι προσδοκίες και οι ανάγκες σας σχετικά με τη διασαφήνιση του σκηνοθετικού οράματος; Πώς δουλεύετε με τον σκηνοθέτη;

A: Η αλήθεια είναι αυτό που είπα και πριν. Ότι θέλω να έχω καταλάβει τι ακριβώς θέλουμε να επικοινωνήσουμε, σε ποιά λογική. Ότι, αντίστοιχα, θα φτιάξω την ηχητική παλέτα σκεπτόμενος αν φτιάχνουμε κάτι grande, αν φτιάχνουμε κάτι πιο μινιμαλιστικό, αν φτιάχνουμε κάτι το οποίο κάθε χαρακτήρας θα πρέπει να συνδεθεί με ένα μουσικό όργανο. Ναι, οπότε αλλιώς θα γράψω για κάποιον του οποίου η μελωδία του ας πούμε θα παίζεται από μπάσα όργανα, ένα κόντρα μπάσο ή μία τούμπα ή ένα κόντρα φαγκότο ή κάτι τέτοιο. Και αλλιώς θα γράψω για κάποιον ο οποίος έχουμε πει ότι έχει πιο ενοχλητική παρουσία, άρα θα πρέπει να διαλέξω ένα όργανο το οποίο θα έχει έναν τέτοιο ήχο. Στα κλασικά μπορεί να είναι ένα όμποε το οποίο μπορεί να γίνει αρκετά ενοχλητικό. Ή, να γράψεις με ένα οξύτροπο για ένα έγχορδο. Επίσης, είναι ένα από τα πράγματα που μου αρέσουν πολύ και προσπαθώ πάντα να το κάνω, να δημιουργώ διαφορετικά θέματα για τους χαρακτήρες, να είναι γραμμένα με έναν τρόπο αντίστιξης. Δηλαδή, το ένα θέμα να μπορεί να συμπληρώσει το άλλο μουσικά. Να στέκονται από μόνο τους σαν θέματα. Αλλά, όταν παίζονται μαζί να δημιουργούν κάτι άλλο. Άρα, λοιπόν, μπορεί να έχω έναν χαρακτήρα ο οποίος είναι οξύς, και έναν άλλο ο οποίος είναι γλυκός. Αλλά όταν παίζουν μαζί και τα δύο είναι ο ήχος της σχέσης που έχουν. Μεταξύ τους, δεν είναι εύκολο, και πολλές φορές δεν έχεις τον χρόνο για να το κάνεις. Αλλά, δημιουργεί φοβερές δυνατότητες για το πώς μπορεί να αλλάξει. Δηλαδή, ακούγοντας το θέμα κάποιου καταλαβαίνεις ποιος είναι, καταλαβαίνεις ότι αλλάζει αυτός ο άνθρωπος όταν είναι μαζί με τον άλλον. Και αυτή την αλλαγή στην δείχνει πέρα από την παρουσία τους στη σκηνή και η μουσική. Μπορεί να είναι η σκέψη, δηλαδή γράφω γράμμα στον αγαπημένο μου ας πούμε και υπάρχει μεταστροφή, αλλάζει ο χαρακτήρας, μόνο και μόνο με τη σκέψη του άλλου

ανθρώπου. Είτε σε θυμό, είτε σε χαρά. Άρα περισσότερο αυτό που θέλω να κάνω πριν καθίσω να γράψω τα θέματα, και να το πω, όπως το έχω πει και σε συνεργάτες στο παρελθόν, το τελευταίο πράγμα που με ανησυχεί είναι το αν θα βρω τις μελωδίες, οι μελωδίες βγαίνουν σχεδόν από μόνες τους όταν έχεις καταλάβει ακριβώς τί είναι αυτό που επικοινωνείς. Σε τι πλαίσιο συμβαίνει αυτό και με ποια μουσική ή ηχητική παλέτα. Γιατί δεν είναι πάντα μουσικά όργανα είτε κλασικά. Πολλές φορές μπορεί να είναι ήχοι. Μπορεί να είναι ένας πειραγμένος ήχους τρένου. Ένας χαρακτήρας που περνάει συχνά από μία σχέση, αλλά απλά κάνει μια στάση. Και αποφασίζεις ότι αυτός ο χαρακτήρας θα είναι ένα τρένο, δε θα είναι κάτι άλλο. Άρα, μένει μόνο η έκφραση, θέλεις να το εσωτερικεύσεις, θέλεις να καταλάβεις την ιδέα και απομένει από το λεξιλόγιό σου το μουσικό η έκφραση.

Σ: Συνεπώς, δε σε απασχολεί τόσο πολύ η διαδικασία της σύνθεσης πάνω σε ένα μουσικό όργανο, παρά η ενσωμάτωση της ιδέας σε ένα εσωτερικό επίπεδο. Και όταν φθάσει η ώρα το υλικό σου είναι έτοιμο.

Α: Αυτό έχει μέσα μου μηδενικό φόβο, η σωστή μελωδία γεννάται, δηλαδή όπως έχω πει είναι μια διαδικασία εγκυμοσύνης, όταν πια βγει είναι έτοιμο. Έχει όλο τον πόνο, έχει όλη τη διαδικασία, έχεις εσωτερικές διαμάχες, έχει τη σύνθεση αν θες ακόμη και του DNA των δύο διαφορετικών ανθρώπων που συμπράττουν. Είναι ο σκηνοθέτης, είναι ο μουσικός, αυτοί οι δύο θα βάλουν το DNA τους για να μπορέσουν να φτιάξουν αυτό που τελικά θα είναι ο ήχος της παράστασης, αντίστοιχα με τον φωτιστή ή με τον ενδυματολόγο ή με τον χορογράφο ή με τον κινησιολόγο. Αλλά, για μένα, όλη αυτή η διαδικασία έχει όλο το κομμάτι της γέννας, και όλον τον ρομαντισμό και την σεξουαλικότητα, και όλο αυτό τη σύνθεση του υλικού ώστε να φθάσει να γίνει γέννα, η οποία έχει και πολύ πόνο για να οδηγηθεί. Αλλά, το τελευταίο πράγμα που με έχει ανησυχήσει ποτέ είναι η ίδια η μελωδία. Αν με έχει ταλαιπωρήσει δεν ήταν επειδή δεν έβλεπα την μελωδία, δεν ήταν επειδή δεν ήταν αρκετά σαφές, το τί πρέπει να πει αυτή η μελωδία, μπορεί να έχεις μια σκηνή που σου λέει εδώ πέρα είναι ένα μπαρ, είναι η δεκαετία του '30, βρες μια μουσική που παίζει από πίσω, αυτό και πάλι έχει αυτόματα τόσο καθορισμό, είσαι σε μπαρ, είναι η δεκαετία του μεσοπολέμου, άρα ή θα παίζει μια ΛΑΕΤ ορχήστρα, ή θα έχει έναν πιανίστα. Είναι καθορισμένο. Όταν πας σε περιβάλλοντα τα οποία είναι άχρονα, ή είναι post-apocalyptic, ή είναι οτιδήποτε, τότε είναι πιο δύσκολο, γιατί πρέπει να καθορίσεις και το τι θα πει ο χαρακτήρας ή η μουσική ή η συνθήκη που πας να περιγράψεις με τη μουσική, αλλά και με τι ήχο θα το κάνεις. Δηλαδή, έχουμε ψήγματα από την προηγούμενη ανθρώπινη κουλτούρα, η οποία με κάποιο τρόπο μπορεί να είναι ένα τσέλο μέσα σε έναν χαμό ηλεκτρονικής μουσικής που είναι ένα μετά-αποκαλυπτικό σκηνικό. Και οι

θόρυβοι. Όταν έχουν καθοριστεί αυτά, είναι πολύ πιο εύκολο, για μένα τουλάχιστον, να βρω τη μελωδία. Αν θα είναι μια μελωδία που κοιτάζει το νέο, ή τη στενοχώρια και τη θλίψη για το παλιό που γνωρίζαμε. Αν θα είναι μια μελωδία ερώτησης ή μια μελωδία πόνου, ή μια μελωδία κατάφασης.

Σ: Ποια είναι η σημασία που αποδίδεις στη σιωπή, στην παύση, στην ηχώ; Δηλαδή, πως αντιλαμβάνεσαι τις ηχητικές αυτές έννοιες και πως τις ενσωματώνεις αντίστοιχα στην παρτιτούρα σου και κατ' επέκταση στο ηχοτοπίο της παράστασης;

Α: Για μένα η παύση, είτε είναι η σιωπή, είτε η μουσική παύση, είναι το ίδιο σημαντική. Με τη μελωδία, και ουσιαστικά, οι παύσεις είναι αυτές που της δίνουν και πολύ περισσότερο νόημα. Σε ό,τι είναι να παίζεις, όπως επίσης και η επανάληψη, γιατί μπορεί να πεις ότι έχω πέντε νότες, και μπορεί τρεις από τις πέντε να είναι η ίδια νότα. Πρέπει να σκεφθείς γιατί το διάλεξες, γιατί υπάρχει πάντα για παράδειγμα σε ένα χαρακτήρα μία μόνο νότα. Έχω έναν χαρακτήρα που παίζει τρεις νότες ίδιες στην αρχή, και μετά παίζεις τις άλλες δύο. Και η λογική είναι ότι αυτός ο άνθρωπος πάντα έχει μια φοβία να εκφραστεί. Δεν είναι σίγουρος, μπορεί για παράδειγμα να δυσκολεύεται στην ομιλία, ή να το σκέφτεται τρεις φορές πριν μιλήσεις. Το πως θα βάλεις αυτές τις τρεις νότες όμως είναι πολύ σημαντικό. Μπορεί να είναι τρεις νότες πολύ γρήγορα μεταξύ τους, ή τρεις νότες με μεγάλη απόσταση μεταξύ τους. Ένα άλλο πράγμα το οποίο έχουμε χρησιμοποιήσει πολλές φορές σε παραστάσεις είναι το ηχοτοπίο. Δημιουργώντας ένα ηχοτοπίο το οποίο από το κοινό προσλαμβάνεται ως «ησυχία», όταν σταματούν όλοι να μιλάνε από τους θεατές, και σταματούν και οι ηθοποιοί, και δεν υπάρχει τίποτε άλλο, αυτό που ακούγεται θεωρείται στο μυαλό των θεατών ότι είναι η στάθμη της σιωπής. Εσύ μπορεί να έχεις βάλει από πίσω να ακούγεται ένα πολύ χαλαρό κύμα σαν ένα αεράκι, ένα οτιδήποτε. Αυτό θεωρείται λοιπόν η στάθμη της σιωπής. Έχει λοιπόν στιγμές, όταν πατήσεις pause και σταματήσεις αυτόν τον ήχο, η στάθμη της σιωπής που έχουν συνηθίσει οι θεατές ξαφνικά πέφτει πολύ πιο κάτω. Και είναι σοκαριστικό γιατί αυτό που θεωρούσαν ως σιωπή τελικά έχει και ακόμη πιο κάτω. Άρα σε μια στιγμή απόγνωσης, σε μια στιγμή φόνου, σε μια στιγμή απώλειας, σε μια στιγμή που αποφασίζεις να μειώσεις την ένταση από τ μείον 40 dB στα μείον 65 dB το σοκ των θεατών είναι ψυχολογικά πολύ μεγάλο. Και αυτό αν ξέρεις να το χρησιμοποιήσεις είναι τεράστιο όπλο για τον σκηνοθέτη. Σε μια παράσταση συγκεκριμένα, στα Δάκρυα της Κλυταιμνήστρας, την πρώτη που είχαμε κάνει και έπαιζε η Θέμις Μπαζάκα, σε μια στιγμή που η Κλυταιμνήστρα σκοτώνει τον Αγαμέμνονα, έχει ένα full fade to black και εκείνη ακριβώς τη στιγμή όλοι αυτοί οι θόρυβοι που κάπως υπήρχαν από κάτω, εκείνη ακριβώς τη στιγμή την ώρα που σκοτεινιάζουν τα πάντα, σταματάει και

αυτό. Εξαφανίζονται, ναι, εκείνη τη στιγμή όλοι οι θεατές, τρομάζανε γιατί ξαφνικά ένωσαν να πέφτουν στο κενό, όπως πέφτεις στον ύπνο σου, χάσανε τον κόσμο κάτω από τα πόδια τους, ή μπήκαν στο σκοτάδι. Αυτό που είχαν συνηθίσει ως δεδομένο τελικά δεν ήταν παρά μια ψευδαίσθηση. Ναι, αυτό το πλατό δεν υπήρχε. Είναι αστείο διότι αυτό την πρώτη φορά που έγινε συγκεκριμένα με την παράσταση έγινε γιατί έπρεπε να καλύψουμε έναν τεράστιο χώρο, φοβερά ανακλαστικό. Δεν είχε καθόλου αντιστάσεις, ήταν ένα θέατρο το οποίο ήταν θεόστεγνο, δεν είχε ούτε κουρτίνες, δεν είχε τίποτα, και έπρεπε να βάλουμε θόρυβο ώστε να μπορέσουμε να ελέγξουμε λίγο όλες τις ανακλάσεις που θα είχε η φωνή του ηθοποιού. Κάπως δηλαδή να γεμίσουμε τον χώρο με κάτι ώστε να μην ακούγεται μόνο η φωνή που κουδουνίζει παντού. Και από τότε είναι κάτι το οποίο το χρησιμοποιούμε πάρα πολύ συχνά, δηλαδή το κομμάτι του ηχοτοπίου είναι πολύ σημαντικό γιατί δίνει το γιατί δίνει ως ένα βαθμό και το πλαίσιο με πολύ πιο εύκολο τρόπο από ότι θα το έκανα με τα σκηνικά. Άρα το αν φωτίσω ένα σημείο ενός διαδρόμου και από πίσω να βάλω να παίζουν κύματα και σκοινιά που τρίζουν και βάρκες που κουνιούνται και που και που κανένα γλάρο, αυτόματα αυτός ο διάδρομος έχει γίνει προκυμαία. Με ένα σκηνικό το έχω φτιάξει μόνο με τον ήχο παραγωγικά να το πούμε και παράλληλα με ένα πολύ φθηνό τρόπο. Είναι αλήθεια αυτό, είναι σημαντική διάσταση κι αυτή, είναι σημαντική αλλά νομίζω ότι και το πως παισιώνει ο ήχος και πως ο ήχος προσλαμβάνεται από τους θεατές, πως δηλαδή τους μιλάει και σε ένα διαφορετικό επίπεδο, γιατί ξεκινάνε να φαντάζονται πράγματα. Δεν χρειάζεται να δουν τον γλάρο να κουνάει τα φτερά, ότι τον ακούνε έχει άλλη σημασία για αυτούς, γιατί τον θεωρούν ότι είναι εκεί, ότι ακούω είναι αληθινό, ότι βλέπω δεν είναι απαραίτητα. Είναι η αλήθεια του ήχου, δηλαδή είναι πιο δύσκολο να σε κοροϊδέψει η αίσθηση της ακοής από την αίσθηση της εικόνας. Διάβαζα πρόσφατα ένα πολύ ενδιαφέρον άρθρο που λέει πόσο διαφορετικά πρέπει να αναγνωστεί η μυθολογία και η ιστορία αν συνυπολογίσουμε ότι στο μεγαλύτερο μέρος τους δεν υπήρχαν φώτα το βράδυ, οπότε οι σκιές που μπορεί να έβλεπες ήταν τελείως διαφορετικές και η φαντασία σου πήγαινε αλλού, αν σκεφτούμε την εποχή πριν τα γυαλιά πρεσβυωπίας και μυωπίας, δηλαδή το ότι κάποιος μπορεί να έβλεπε κάτι να έρχεται κατά πάνω του 200 μέτρα μακριά, το τι φανταζόταν ήταν τελείως διαφορετικό από αυτό που πραγματικά ήταν και τι κατέγραψε σαν μυθολογική ιστορία ή σαν ιστορικό δεδομένο ήταν επίσης πολύ διαφορετικό. Και πόσο ψημένη ήταν η ακοή τότε, ήταν σημαντικό να γνωρίζεις ότι έρχεται κατά πάνω σου ένα κοπάδι ζώα. Για να γυρίσουμε λοιπόν πίσω στο κομμάτι της παύσης και της σιωπής, τη θεωρώ πάρα πολύ σημαντική γιατί μπορεί να είναι η απάντηση στο ερώτημα που έχει τεθεί ή το ερώτημα που τίθεται πριν απαντηθεί. Δηλαδή η παύση μεταξύ δύο ανθρώπων που μιλάνε μπορεί να πρέπει να παραταθεί για να δείξει τη μεταξύ τους ένταση, η οποία θα λυθεί με οποιαδήποτε κίνηση μετά, είτε είναι ομιλίας, είτε είναι ήχου,

είτε είναι μουσικής ή το αντίθετο, όταν ξαφνικά σταματήσουν όλα να κινούνται, απαντάται το τι ακριβώς έγινε λίγο πριν.

Σ: Θα ήθελα να ρωτήσω πώς επηρεάζουν οι πρόβες τη σύνθεσή σου; Δηλαδή αν έχεις καταλήξει σε κάτι ή το έχεις διαμορφώσει σε μεγάλο βαθμό και έχεις συμφωνήσει με τον σκηνοθέτη να προχωρήσεις με ένα συγκεκριμένο τρόπο, και, αργότερα, παρακολουθώντας τις πρόβες, όπου μπορεί πιθανόν οι ηθοποιοί να αυτοσχεδιάσουν, επηρεαστεί και η δική σου ματιά, η δική σου σύνθεση, και τελικά ενσωματώσεις αυτό το νέο που θέλεις να πεις.

Α: Σπάνια έχω επηρεαστεί, γιατί υπάρχει το χορογραφικό μέρος, το οποίο όταν πρέπει να συνδυαστεί με συγκεκριμένο τέμπο της μουσικής, εκεί πρέπει να γίνει μια συνομιλία και να καταλήξουμε ποιο είναι το σωστό, άρα εκεί πέρα σίγουρα θα σε επηρεάσει, γιατί μπορεί μια μελωδία που έχεις σκεφτεί να μην λειτουργεί πιο αργά ή πιο γρήγορα από ό,τι την είχες σκεφτεί, δηλαδή ο ρυθμικός, η ρυθμική μεριά της μελωδίας, να κρεμάει, αν πρέπει να γίνει πιο αργό ή να γίνεται πάρα πολύ πυκνή ή αν γίνει πολύ γρήγορο, άρα εκεί σίγουρα υπάρχει μια ανάγκη συνομιλίας με τον σκηνοθέτη και συνεννόησης. Κατά τα άλλα, ειδικά οι πρώτες πρώτες πρόβες, εμένα μπορώ να σου πω σε ένα βαθμό με κουράζουμε κιόλας, δε τις θεωρώ δημιουργικές, γιατί είναι πολύ ασαφές ακόμη το περίγραμμα της ιδέας, και όπως είπα πριν, εμένα όσο πιο σαφές γίνει το τι είναι αυτό που πρέπει να επικοινωνηθεί τόσο πιο εύκολο μου είναι να το κάνω. Οπότε, το να παρακολουθήσω οκτώ αλλαγές στο τι είναι τελικά ο χαρακτήρας, θα μου έχει κάνει ζημιά ως προς το τι πρέπει τελικά να γράψω, γιατί περιλαμβάνονται αυτές οι οκτώ διαφορετικές εκφάνσεις του χαρακτήρα σε αυτό που είναι, είτε γιατί οι πρώτες αναγνώσεις εννιά στις δέκα φορές δεν με ωφελούν σε κάτι, είναι μακριά. Αντίθετα, πολύ περισσότερο με ωφελεί το να έχω κάνει συζήτηση με το σκηνοθέτη για το τι θα κάνουμε πάνω στο κείμενο, διαβάζοντας το κείμενο, γιατί έχουν υπάρξει και παραστάσεις στις οποίες δεν υπήρχε μουσικό όργανο, όλος ο ήχος δημιουργήθηκε από ηχογραφήσεις από τις φωνές των ηθοποιών. Οπότε, εκεί εμπλεκόμουν από νωρίτερα γιατί έπρεπε να πάρω και τις φωνές, έπρεπε να τους πιέσω σε ένα βαθμό να καθορίσουν ποιες είναι αυτές οι φωνές, σε τι βαθμό φωνάζουν, ουρλιάζουν ή ψιθυρίζουν. Γενικότερα οι πρόβες για μένα έχουν περισσότερο ρόλο συντονισμού των δύο πραγμάτων που πάμε να ενώσουμε, παρά έχουν δημιουργικό χαρακτήρα σαν διαδικασία, ίσως είναι πολύ πιο σημαντικό όταν έχει μονολόγους. Στους μονολόγους μπορεί να πάρεις πολύ περισσότερη πληροφορία άμα είναι μια παράσταση με έναν ηθοποιό την οποία πρέπει να την παρακολουθείς, για να καταλάβεις τον ηθοποιό πως κινείται. Θα γράψεις άλλες ταχύτητες, θα γράψεις άλλες μελωδίες, θα τον καταλάβεις τον ίδιο σαν ιδιοσυγκρασία. Όταν είναι πιο μεγάλος ο θίασος και ακολουθεί πολύ

περισσότερο ένα μεγάλο σχέδιο του σκηνοθέτη το οποίο έχει προκαθοριστεί - γιατί δεν μπορεί να αυτοσχεδιάζουν 15 άτομα ή πρέπει να αυτοσχεδιάσουν πάνω σε κάτι υπαρκτό, σε κάτι που έχει ήδη στηθεί - έχει νόημα να δω πρόβες, αλλιώς, μπορώ να πω ότι είναι ελάχιστες φορές που αυτή η διαδικασία με έχει επηρεάσει. Πιθανόν να με επηρεάσουν πολύ περισσότερο τα κουστούμια, τα σκηνικά και ο φωτισμός παρά οι ηθοποιοί και το πως θα βγάλεις το χαρακτήρα. Η ανθρώπινη πλευρά τους από ό,τι κατάλαβα, μόνο η ανθρώπινη η ιδιοσυγκρασιακή πλευρά τους, όχι τόσο πολύ το αν είναι ένας θίασος που είναι κουρδισμένος μηχανικά, δηλαδή η ουσία της παράστασης. Το πως εξελίσσεται η παράσταση δεν θα με επηρεάσει στην ουσία της σύνθεσης, θα σε επηρεάσει να δεις το πρόσωπο μιας ηθοποιού, μιας ηθοποιού που μονολογεί ας πούμε, το να ξέρω ότι κάποιος χαρακτήρας τελικά αποφασίζει ότι θα κουτσαίνει, είναι σημαντικό να το ξέρω, αλλά αυτό δε θα το ξέρεις μάλλον στην αρχή, αυτό βγαίνει κατά τη διάρκεια των προβών, οπότε το να δω τη διαδικασία του πως αποφασίστηκε να κουτσαίνει δεν θα με ωφελήσει σε κάτι, αλλά αν μου πούνε, ξέρεις, κάτι, «ο βασιλιάς θα κουτσαίνει», τότε μπορεί να έχει άλλη μελωδία, ναι ασφαλώς, και η μελωδία να περιλαμβάνει το γεγονός ότι έχει αυτό το διαφορετικό. Αυτό, με τη μυθολογική σημασία, αυτό θα ήθελες να το δεις σε αυτό το χώρο, αν είναι ανοιχτό, να βρεθείς εκεί. Δύο πράγματα, το ένα είναι ο ίδιος ο χώρος, το άλλο είναι η ενέργεια που μεταφέρει σε εμένα. Για τον καθένα είναι άλλο, άλλος ο ήχος που θα δημιουργηθεί, θα είναι ενισχυόμενος ή μη ενισχυόμενος; Δηλαδή, αλλιώς θα γράψω αν δεν υπάρχει ενίσχυση του ήχου με κονσόλα, μικρόφωνα κ.λπ., μετάδοση ηχογραφημένη από ηχοσύστημα, και αλλιώς θα γράψω αν ξέρω ότι θα έχω μουσικούς, δηλαδή σε ένα ανοιχτό θέατρο, η ακουστική του έχει πάρα πολύ μεγάλη σημασία και μπαίνοντας σε ένα τέτοιο χώρο θα κοιτάξεις ποιες συχνότητες είναι αυτές τις οποίες ο χώρος κουρδίζει. Γιατί, αν για παράδειγμα πας ας πούμε έξω, σε ένα αρχαίο ελληνικό ωδείο ή θέατρο ή ρωμαϊκό, και δεις ότι οι συχνότητες που κουρδίζει ο χώρος και ενισχύει είναι αυτές για τις οποίες έχεις γράψει και είναι συγκεκριμένες, θα πρέπει να κυνηγήσεις να συνθέσεις γύρω από αυτές τις συχνότητες, γιατί έτσι θα χρειαστείς πολύ λιγότερη προσπάθεια για να μεταφέρεται ο ήχος. Πολύ μηχανικά, να το πω έτσι, αν στα 40 hz κουρδίζει, θα γράψεις σε λα, αν δεν κουρδίζει, και κουρδίζει στα 60 hz θα γράψεις σε μια άλλη, σε μια άλλη κλίμακα, σε ένα άλλο, με έναν άλλο τρόπο. Επίσης, έχει να κάνει με αυτό που λέω για την ενέργεια. Και η ίδια η παράσταση, τι περιλαμβάνεται στην παράσταση. Αν είναι ένας μεγάλος θίασος και είναι ένα πολύ μεγάλο χώρο, θες αντίστοιχα και η μουσική να συμπράξει. Ο ρόλος της είναι να είναι ανεπαίσθητη. Είναι άλλο από το αν ο ρόλος της μουσικής στο συγκεκριμένο χώρο είναι να γεμίσει όλο αυτό το κενό ας πούμε ή τον όγκο. Σίγουρα επηρεάζει δηλαδή για την ίδια παράσταση, αλλιώς γράφεις για ένα θέατρο 60 θέσεων και αλλιώς γράφεις αν ξέρεις από την αρχή ότι αυτό θα παιχτεί σε ένα θέατρο 1.500

θέσεων. Ψυχολογικά σε επηρεάζει. Κανονικά γράφεις μουσική για μια παράσταση, αυτό που θα έπρεπε πιθανό να αλλάζει, αυτό που θα έπρεπε να σε επηρεάζει είναι στην αλλαγή της ενορχήστρωσης. Δηλαδή ποιόν όγκο θα επιλέξεις να βάλεις για να γίνει μια παράσταση στο θέατρο, το υπόγειο, και άλλη ενορχήστρωση θα βάλεις άμα παίζεις τον έργο στην Επίδαυρο. Άλλο μέγεθος κατά τη διάρκεια της περιόδου που συνθέτεις, συναντάς κάποιον άλλον εκτός από τον σκηνοθέτη, δηλαδή μπορεί να έχεις επικοινωνία και με τους υπόλοιπους συντελεστές που μου είπες ότι σου «μιλάει» η δουλειά τους, η τέχνη τους σου «μιλάει». Τον φωτιστή, τον σκηνογράφο, μου έχει τύχει η δουλειά τους να επικοινωνεί με τη μουσική μου, αυτό θα συμβεί στο χώρο των ίδιων, δηλαδή βλέποντας τι πάει, τι έχει σκεφτεί ο φωτιστής. Πρόσφατα σε κάποιες συνεργασίες έβλεπα από πάρα πολύ νωρίς το σχέδιο των σκηνικών, το οποίο με βοήθησε, γιατί όταν υπάρχει concept πίσω από το ότι είναι στημένη η σκηνή με αυτό το τρόπο, αυτή η συνθήκη μπορεί να μου δώσει και εμένα στοιχεία, δηλαδή μια παράσταση που κάναμε της οποίας το σκηνογραφικό concept ήταν ότι όλη η σκηνή είναι φτιαγμένη σε ένα σχήμα στρογγυλό-οβάλ, όπως θα ήταν το, πώς το λένε όπως θα ήταν ένα κύτταρο, στη λογική ότι παρουσιάζει το σπίτι ως το κύτταρο, την οικογένεια ως κύτταρο και πως μπορεί να διαρρηχθεί αυτό ή το πως ο πυρήνας του είναι σημαντικός, αλλά πως μπορεί ο πυρήνας του να προσληφθεί όλη αυτή η ιδέα, εμένα μου δημιούργησε έναν άλλο τρόπο σκέψης γύρω από τον ήχο για το πως υπάρχει το συνεχές και το διακοπτόμενο, και πως επιτίθεται κάτι στο κύτταρο και τα λοιπά. Σίγουρα τα κουστούμια παίζουν το ρόλο για να σου δώσουν μια ιστορικότητα αν μιλάς για ιστορική εποχή και για το πως αυτό θα αναδειχθεί ή αν είναι μια μίξη, δηλαδή έχω κουστούμια μπαρόκ, αλλά τα έχω φέρει στο σήμερα, οπότε πιθανόν εγώ να καταλήξω να γράφω είτε μουσική στο στυλ του Bach, παιγμένο με ηλεκτρονικά όργανα, είτε ένα πιο ambient electronic feel αλλά παιγμένο με φυσικά όργανα. Πολύ ωμά, μπορεί να μην είναι βάθος όλο αυτό, αλλά τα κουστούμια να επηρεάσουν, οπότε, αν υπάρχει επικοινωνία, πέρα από τον ίδιο το χώρο της πρόβας και τα λοιπά, θα είναι επειδή έγινε αυτή η συνάντηση εκεί, πιθανόν του τύπου, ότι τελικά, τι έχεις σκεφτεί, πως θα το αντιμετωπίσεις, τι χρώματα θα βάλεις, είτε στα κουστούμια είτε στο φωτισμό, είτε στα σκηνικά, τα χρώματα έχουν πάρα πολύ μεγάλη σύνδεση με τον ήχο. Δεν θεωρώ ότι έχω συναισθησία, δεν έχω αυτό σαν συνθήκη εγκεφαλική, αλλά για μένα συγκεκριμένα, η μουσική είναι εύκολα συνδεδεμένη με συγκεκριμένα χρώματα. Αυτό, συναισθητικό δεν είναι με τη λογική της εγκεφαλικής ιδιομορφίας, αλλά συναισθητικό εννοώ το ότι θα δημιουργηθεί ένα έντονο πορτοκαλί χρώμα σε μια συγκεκριμένη στιγμή. Αυτό, σίγουρα θα με επηρεάσει, σίγουρα θα με επηρεάσει, γιατί δεν θα μπορώ να γράφω κάτι σκοτεινό όταν όλοι στη σκηνή είναι λαμπεροί, εκτός αν είναι το ζητούμενο η αντίθεση. Δηλαδή ότι εμείς δείχνουμε κάτι λαμπερό, αλλά στην πραγματικότητα από κάτω υπάρχει ένας βούρκος, μια λάσπη που θα την κάνουμε με τον ήχο.

Άρα όλοι θα νομίζουν ότι είναι ένα ωραίο απόγευμα που όλοι βρίσκονται εκεί χαρούμενοι, αλλά από κάτω θα βράζει το τοπίο. Επομένως θα με επηρεάσει, σίγουρα θα με επηρεάσει. Υπάρχουν διαφορετικές προτάσεις που σταδιακά αποκλείονται, δηλαδή μόλις καταλήξεις σε αυτό που θέλεις να πεις, υπάρχει περίπτωση να υπάρχουν διαφορετικές εκδοχές του και να παρουσιαστούν στον σκηνοθέτη, ναι, πολύ συχνά συμβαίνει αυτό. Το ένα βασικό είναι το αν γίνεται κάποια μεταμόρφωση σε κάποιο χαρακτήρα. Δηλαδή ένας χαρακτήρας τελικά παραδίδεται στα πάθη του και γίνεται κάτι διαφορετικό ή τελικά καταλήγει να τα ελέγξει και μεταμορφώνεται σε κάτι πιο συγκροτημένο. Αυτό θα επηρεάσει πολύ την εξέλιξη της σύνθεσης. Αν λοιπόν έχουμε ένα χαρακτήρα που στην αρχή παίζει με τα όρια μιας ψυχικής ασθένειας και τελικά τον καταβάλλει αυτή η ψυχική ασθένεια, το θέμα του θα πρέπει με κάποιο τρόπο να το δείξει και μουσικά αυτό. Και η άλλη περίπτωση είναι ότι μπορεί να έχουμε γράψει ένα θέμα και τελικά αυτό να αλλάξει σε σχέση με το πως θα το παίζει ο ηθοποιός. Αλλά αν αυτό που είχαμε γράψει πια δεν ταιριάζει θα αλλάξει. Και το άλλο είναι ότι, γιατί υπάρχουν θέματα χαρακτήρων και υπάρχουν και θέματα σύμφυτων σχέσεων. Δηλαδή μπορεί να γράφω μουσική για τη γυναίκα κάποιου, αλλά υπάρχει και το μουσικό θέμα του μεταξύ τους γάμου και της σχέσης τους. Αν λοιπόν ο γάμος στην αρχή είναι καλός και μετά διαλύεται, το θέμα πρέπει να υποστεί και αυτό με μια αντίστοιχη μεταμόρφωση. Να εξελιχθεί. Αλλά η απόρριψη δεν είναι ουσιαστικά απόρριψη, είναι απόρριψη του παλιού και μεταμόρφωση προς το νέο. Αλλά υπάρχουν πολλά θέματα τα οποία έχουν γραφτεί και τελικά απορρίφθηκαν γιατί υπάρχουν περιπτώσεις που κόβονται σκληρές ολόκληρες. Οπότε μαζί με τη σκηνή φεύγει και ο ήχος. Άρα είναι κάτι δυναμικό αυτό που μεταμορφώνεται και μεταλλάσσεται.

Σ: Να πάμε λίγο στο *Enter Hamlet* της Αύρας Σιδηροπούλου. Εκεί, υπήρχε μουσικός επί σκηνης. Υπήρχε κάποιος άλλος συντελεστής που τον συντόνιζε κατά τη διάρκεια της παράστασης ή μήπως είχαν γίνει πρόβες νωρίτερα που τις είχες επιβλέψει εσύ και έτσι είχε προκύψει ο κατάλληλος μουσικός ρυθμός / συντονισμός;

Α: Εγώ είχα γράψει θέματα, συγκεκριμένα ότι αυτό είναι το θέμα τάδε, και τα λοιπά, και αυτά τα θέματα. Είχε την ελευθερία η σκηνοθέτης να τα βάλει σε συγκεκριμένες στιγμές. Η μουσικός, καθώς ήταν short τα θέματα, οι διάρκειές τους ήταν 2, 5, 8, 30 δευτερόλεπτα, δεν ήταν πολύ μεγάλα θέματα. Άρα είχε την ευκαιρία να αυτοσχεδιάσει, ότι έχει να κάνει με τον τρόπο που θα τα παίζει, όχι τις νότες που θα παίζει, αλλά το αν ξαφνικά στην παράσταση έπαιζε λίγο πιο αργά, η ηθοποιός μιας συγκεκριμένης σκηνης θα έπρεπε αντίστοιχα να προσαρμόσει, να παίζει το θέμα, άρα είχε μπροστά της, μια σειρά από παρτιτούρες και έπαιζε

ανάλογα με τη σκηνή. Δεν ήμουν παρών εγώ στις πρόβες, αλλά είχε προκαθοριστεί ότι άξιζε κάτι σε εκείνο το σημείο να χρειαστεί να αλλάξουμε το θέμα και να γίνει πιο μεγάλο σε διάρκεια, οπότε μπορεί να έγραφα και μια παραλλαγή του ίδιου θέματος με άλλη διάρκεια ή με άλλη κορύφωση, ή με άλλο ρυθμό ή με άλλη κορύφωση, με άλλη ενορχήστρωση ως προς τα όργανα. Είχες σε αυτό feedback, αν εσύ θα έγραφες μουσική για πνευστά, αν θυμάμαι καλά είναι όμποε, είχα ένα συγκεκριμένο περιορισμό ο οποίος μου έλεγε ότι ο συγκεκριμένος μουσικός μπορεί να παίξει τα τάδε όργανα, όχι μόνο μπορεί να παίξει τα τάδε όργανα, αλλά σε κάποια από αυτά είναι πολύ πιο καλός και σε άλλα είναι λιγότερο καλός, άρα οι περιορισμοί αυτοί θα μπορούσαν να θεωρηθούν αρνητικοί, αλλά όπως πολύ επιτυχημένα έχει κάνει ο Bach, όσο πιο πολύ περιορίζεσαι τόσο πιο δημιουργικός αναγκάζεσαι να γίνεις. Οπότε γνωρίζοντας ότι δεν είναι τόσο καλή η μουσικός στο φλάουτο ας πούμε, έγραφα πιο αραιές μελωδίες για να μην τη δυσκολέψω με τους δακτυλισμούς. Τα όργανα όμως χρησιμοποιήθηκαν στη λογική του με τι θα ταίριαζαν. Δεν θα έβαζε ποτέ φλάουτο για έναν βαρύ χαρακτήρα ο οποίος δημιουργεί ένταση, είναι κάτι πιο αιθέριο, είναι κάτι πιο ελαφρύ, δηλαδή έκανα λίγο πιο φυσιολογική χρήση των χροιών που έχουν αυτά τα πνευστά.

Σ: Βλέπω ότι επανέρχεσαι σε διάφορα σημεία στον Bach, δηλαδή και στη μουσική δομή της εποχής του, αυτή που είναι αυστηρή, αλλά σου αφήνει μαζί και περιθώριο για δημιουργικότητα. Αυτό σε έχει βοηθήσει να υποθέσω στον τρόπο που λειτουργείς στη σύνθεση της μουσικής για το θέατρο; Θα μπορούσε να πει κάποιος ότι η παράσταση είναι μία μηχανή που έχει κουρδιστεί με ένα συγκεκριμένο τρόπο ώστε να βγαίνει κάθε φορά το ίδιο αποτέλεσμα. Κατ' επέκταση, εσύ, για τη μουσική που γράφεις, για το θέατρο, διατηρείς μια αντίστοιχη λογική αυστηρότερης δομής, δομής του Bach, που θα εγγυάται το ίδιο αποτέλεσμα; Πρέπει η μουσική του θεάτρου να ακολουθεί αυτήν την δομή;

A: Όχι με την έννοια της μουσικής σαν μουσική, περισσότερο με την λογική, εμ...

Σ. Για το ρυθμό το λέω, ο ρυθμός αυτής της μουσικής, δηλαδή, η αντίστιξη που έχει μέσα, δηλαδή, η πολυφωνία, το ότι υπάρχει ένα συγκεκριμένος τρόπος να εξελιχθεί, η αρμονία της.

A: Νομίζω ότι περισσότερο, αν θες να το δούμε, αν λέγαμε ότι ήταν διαφορετικά όργανα σε μια Μπαχ λογική, όπως θα καθοριστεί το πότε θα γίνει η αλλαγή του φωτισμού, πότε θα γίνει η αλλαγή σκηνικού, πότε θα αλλάξουν ρούχα οι ηθοποιοί, πότε θα πουν την Α σκηνή, τη Β σκηνή, τη Γ σκηνή, έτσι υπάρχει αυτός ο συντονισμός της καλοκουρδισμένης μηχανής που λες, που φαντάζεσαι ότι αν δεν έχουν ένα υψηλό επίπεδο τελειότητας αυτοί οι συντονισμοί

μπορεί να μην έχεις το αποτέλεσμα που έχει σχεδιάσει. Γιατί αν κάποιος μείνει δύο μέτρα εκτός, αλλάζει όλο το αποτέλεσμα, δηλαδή, αν βιαστεί ο τσελίστας και αντί να μπει στο μέτρο οκτώ, μπει στο μέτρο εφτά, έχει αλλάξει όλη την αρμονία και όλη την ισορροπία για όλα τα όργανα. Άρα δεν είναι τόσο μουσικό, όσο θέμα δομής. Αλλά ταυτόχρονα, η ίδια η εποχή εκείνη είναι πολύ πιο κοντά στην ελεύθερη δημιουργία σε σχέση με τους ενδιαμέσους αιώνες, μέχρι να φτάσουμε στη jazz. Γιατί η jazz και το baroque είχαν πολύ μεγάλο χώρο αυτοσχεδιασμού. Πολλές φορές για το basso continuo, το αριστερό χέρι, να το πω έτσι, δεν περίμενε ακριβώς τι θα παίξω, έλεγε περίπου τι πρέπει να παίξεις. Πιο μετά στην κλασική περίοδο, η ρομαντική περίοδος ήταν πολύ πιο συγκεκριμένα αυτά που πρέπει να παίξεις και η μόνη ελευθερία μπορεί να δινόταν στην κόντα, να δώσεις, δηλαδή, στο τέλος μια δυνατότητα σε κάποιον να δείξει τις αυτοσχεδιαστικές του ικανότητες που, τελικά, τις περισσότερες φορές κατέληγε και ήταν γραμμένοι. Ενώ και από τις απεικονίσεις που έχουμε δει για το Μότσαρτ που είναι στο μεταίχμιο μετά το Μπαρόκ και είναι στην αρχή της κλασικής ή για τον Μπαχ τον ίδιο, ότι αυτοσχεδίαζαν έντονα. Αυτή η τρέλα του αυτοσχεδιασμού, ας πούμε της ελευθερίας, την ξανασυναντάμε μόνο όταν μπαίνουμε πια στην τζαζ, στην εποχή της τζαζ, σε πιο δύσκολη μουσική. Γιατί αυτοσχεδιασμό, η πιο παραδοσιακή απλή μουσική είχε σε μεγάλο βαθμό, δεν ήταν τόσο συντονισμένη, τόσο γραμμένη. Αλλά η τζαζ ταυτόχρονα έχει πλαίσιο πεντακάθαρο, που είναι η αρμονία της μουσικής και ο ρυθμός του συγκεκριμένου κομματιού αλλά ταυτόχρονα έχει και την ελευθερία πάνω στο πλαίσιο να δείξει διαφορετικά πράγματα. Συγκεκριμένα στον Άμλετ, επειδή ήταν μια ιδιαίτερη συνθήκη, λοιπόν, αυτό που έγινε με τον Άμλετ ήταν ότι έγιναν κάποιες πρόβες στην Ελλάδα και μετά η τελική πρόβα έγινε στην Ιταλία, στην οποία εγώ δεν μπόρεσα να είμαι, άρα η πραγματική εικόνα της παράστασης δεν μου ήταν εμένα σαφής. Εγώ έγραψα περισσότερο με βάση το τι είδα από τα σχεδιασμένα video projections. Πράγματα που με επηρέασαν ήταν περισσότερο από αυτά, αλλά, μπορώ να πω ότι στην συγκεκριμένη παράσταση επηρεάστηκα πολύ περισσότερο από τη συζήτηση με τη σκηνοθέτη για το τι θέλουμε να πούμε με κάθε μια από τις μελωδίες που θα δημιουργήσουμε.

Σ: Θέλω να μου μιλήσεις λίγο για τα τραγούδια. Και για τα τραγούδια στον Άμλετ και για τα τραγούδια της Φαίδρας. Δηλαδή, πώς το τραγούδι σαν μέσο βοηθάει στο να περάσεις το μήνυμά σου σε σχέση με την αρχαία τραγωδία, που υπήρχαν τραγούδια μέσα. Πως λειτουργεί δηλαδή αυτή η γλώσσα, η γλώσσα του τραγουδιού.

Α: Υπάρχει το εξής. Η στιγμή που μπορείς να λάμψεις ως μουσικός, να δουλέψεις κάτι διαφορετικό, αλλά, ταυτόχρονα είναι και η στιγμή στην οποία φεύγεις από τη θεατρική

σύμβαση. Το τραγούδι λοιπόν σου δίνει τη δυνατότητα συναισθηματικά να συνδεθείς σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό από ότι όταν απλά παίζεις ένα θέμα. Γιατί κάνεις το λόγο, μέσω της μελωδίας, πολύ πιο κοντινό στα συναισθήματα που εκφράζεις. Το ενδιαφέρον και στις δύο περιπτώσεις, ειδικά για τις δύο μπαλάντες που έχουν γραφτεί, μία για το *Enter Hamlet* και το άλλο για τη *Phaedra*, είναι ότι δράσανε, αν θέλεις, και όπως λειτουργεί η γέφυρα σε ένα τραγούδι. Δηλαδή, ήτανε γέφυρα η στιγμή που, υποτίθεται ότι η γέφυρα ενός τραγουδιού μιλάει για το αντίθετο, άρα αν είναι ένα τραγούδι το οποίο μιλάει για στεναχώρια, η γέφυρα μπορεί να έρθει να πει ότι τα πράγματα τελικά μπορεί να μην είναι και τόσο σκοτεινά και ότι μπορεί, όντως, κάπου να υπάρχει φως και να μπορέσω να τα καταφέρω και να βγω από αυτό που ζω και τα λοιπά. Τα τραγούδια, αν θέλεις εγώ τα αισθάνθηκα και μου βγήκανε λίγο πιο πολύ σαν αυτό το πράγμα, η γέφυρα ενός τραγουδιού, ότι μέσα στο θεατρικό είναι όλο αυτό που ζούμε, το οποίο έχει έναν άλλον ήχο και ξαφνικά έρχεται ένα τελείως, θα μπορούσες να το πεις οριακά και παράταιρο, γιατί όλο το άλλο έχει έναν άλλον ήχο και ξαφνικά είναι μια μπαλάντα με μια ακουστική κιθάρα και ένα τραγούδι. Όμως κάπως σε φέρνει και στο τι ζούμε στ' αλήθεια, στο πως είσαι εσύ, άρα, όλο αυτό το άχρονο, που μπορεί να έχει ο Άμλετ, ξαφνικά δεν είναι πια άχρονο και είναι, βέβαια, οι στοίχοι παραμένουν και περιγράφουν αυτό που έχει να κάνει με την παράσταση.

Σ: Άρα, είναι ένας κοινός τόπος με την αρχαία τραγωδία που παρεμβάλλονταν, δηλαδή, ο χορός τραγουδούσε πράγματα που δεν ήταν αμιγώς συνδεδεμένα με την εξέλιξη της πλοκής. Υπήρχε και μια παράλληλη πλοκή, η πλοκή του χορού και το τραγούδι είχε αυτή τη λειτουργία, να σε πηγαίνει κάπου αλλού, να απευθύνεται απευθείας στο κοινό. Έτσι όπως το βλέπεις και το σκέφτεσαι τώρα, δεν θεωρείς ότι μπορεί να έχει μια σχέση με αυτή τη μνήμη της τραγωδίας;

Α: Μπορώ με ειλικρίνεια να πω ότι δεν το έκανα με αυτή τη σκέψη, αλλά ότι μπορεί όντως να έχει αυτή τη λειτουργία, σαφώς μπορεί να έχει. Γιατί στην *Phaedra, I*, εκτός από το κομμάτι της μπαλάντας, υπάρχει ένα κομμάτι το οποίο είναι πολύ πιο, υποτίθεται, βρώμικο και λίγο με μια έντονη σεξουαλικότητα και μια περιθωριακή, υπογειακή, ας πούμε, αισθητική και, ουσιαστικά, έδειχνε ένα χαρακτήρα που, ως βασίλισσα, η *Phaedra, I* δεν τον έδειχνε ανοιχτά. Άρα, εκεί πέρα λίγο με αυτή τη μουσική της ξεφεύγει και δείχνει μια μεριά που πάντα θα πρόσεχε να μην τη δείξει. Μια γέφυρα για να το δείξει, ακριβώς γιατί είναι μια γέφυρα σε έναν χαρακτήρα που τον κρατάει κλεισμένη μέσα σε ένα κελί από μέσα της και γνωρίζοντας τον νεαρό ήρωα δεν καταφέρνει να τον κρατήσει αυτό το χαρακτήρα και γίνεται, λοιπόν, η

γέφυρα αυτή και βρίσκει την ευκαιρία αυτός ο χαρακτήρας να περάσει στην άλλη πλευρά και να φανεί, να μην είναι σκοτεινή πλευρά.

Σ: Ως προς το ηχοτοπίο, που μου μίλησες πριν, ήθελα να ρωτήσω αν χρησιμοποιείς συνειδητά, αν χρησιμοποιείς ηθελημένα ανοίκειους ήχους. Μου είπες κάτι για το τρένο πριν, δεν είναι ένας ανοίκειος ήχος, αλλά και άλλους ήχους, παραμορφώσεις, επίμονες δομές, ηχοχρώματα περίεργα που θα προκαλέσουν στο θεατή ανησυχία και θα τον κάνουν να αναρωτηθεί το τι ακούει για να αναζητήσει μετά τον ήχο τον φυσιολογικό. Είναι αυτά τεχνικές στις οποίες ενσωματώνεις τη σύνθεσή σου προς το ηχοτοπίο; Το κάνεις σίγουρα, αλλά σε ποιο βαθμό το κάνεις;

A: Το 70, μπορεί, πολλές φορές, μέχρι και το 80% του ήχου ή πάει στο υποσυνείδητο ή λειτουργεί στο ασυνείδητο. Οπότε, πολλές φορές, ο ρόλος που καλούνται να παίξουν στα ηχοτοπία είναι οι ενδόμυχες σκέψεις ή η ασυνείδητη λειτουργία του εγκεφάλου αντίστοιχα. Ανάλογα, λοιπόν, το να έχω εγώ από πίσω κάτι το οποίο λουπάρει επαναλαμβανόμενα και ενοχλητικά μπορεί να είναι η σκέψη η οποία εσύ συνεχίζεις κατά τη διάρκεια της μέρας. Ξυπνάς το πρωί και έχεις μάθει ένα άσχημο νέο το προηγούμενο βράδυ και ξυπνάς την άλλη μέρα το πρωί και πρέπει να πας στην δουλειά σου να επικοινωνήσεις, να μιλήσεις, να μπεις, να φας, να συνδιαλλαγείς με ανθρώπους, να κάνεις όλη σου την καθημερινή λειτουργία, αλλά ο εγκέφαλός σου συνεχίζει και παίζει σαν να έχει κολλήσει βελόνα την ίδια σκέψη από χθες το βράδυ. Αυτό σου δίνει την δυνατότητα, το οποίο να το κάνεις με έναν τρόπο που και στον ίδιο το θεατή θα λειτουργήσει στο υποσυνείδητο ή ασυνείδητα. Άρα, ναι, είναι ηθελημένη η χρήση. Ναι, γιατί η παραμόρφωση, γιατί ουσιαστικά όσο περισσότερο σκεφτόμαστε κάτι μόνιμοι μας τόσο το παραμορφώνουμε σε σχέση με την πραγματικότητα του. Και, πολλές φορές, η λύση έρχεται όταν αυτό εξωτερικεύεται. Όταν θα φτάσεις να μιλήσεις με κάποιον η παραμόρφωση θα χαθεί στο φίλτρο της ομιλίας. Γιατί όταν πας να το πεις, την ώρα που θα πας να το πεις, εσύ από μόνος θα συνειδητοποιείς ότι αυτό που λες είναι παραμορφωμένο σε σχέση με την πραγματικότητα και πρέπει να το κάνεις αντιληπτό. Η χρήση στοιχείων ή επεξεργασίας ήχου, ειδικά στο ηχοτοπίο, έχει αυτούς τους ρόλους και αυτή τη λογική.

Σ: Αντιλαμβάνεστε τα ανθρώπινα σώματα ως μουσικά όργανα; Όχι τη φωνή, το σώμα αυτόνομα, το σώμα και την κίνησή του. Μπορείς να δεις ένα σώμα ως ήχο; Την αναπνοή του, την κίνησή του, την κυματοειδή του πορεία στο χώρο;

A: Η φωνή, η ομιλία ή το τραγούδι είναι οργανωμένος θόρυβος. Αυτό το α της αναπνοής είναι ο λευκός ήχος, ο λευκός τόνος. Ουσιαστικά, όταν ελέγχεις τις συχνότητες που θα κρατήσεις από τον λευκό θόρυβο δημιουργείς πιο συγκεκριμένα πράγματα. Άρα, την αναπνοή εγώ την κατατάσσω σε μεγάλο βαθμό στο κομμάτι της φωνής γιατί προέρχεται και από το ίδιο μουσικό όργανο, από το ηχείο, από τις φωνητικές χορδές κλπ. Αλλά η εικόνα ενός σώματος σε οδηγεί σε διαφορετικούς ήχους. Ένας άνθρωπος που έχει βαρύ βήμα ή πολλά κιλά ή είναι ψηλός ή κοντός ή ξερακιανός θα σε οδηγήσει σε διαφορετική ηχητική χροιά. Έχουν κάνει πολλές φορές, ειδικά στα κινούμενα σχέδια, έντονες αντιθέσεις ακριβώς γι' αυτό το λόγο. Γιατί είναι αστείο να πας στο αντίθετο, έναν υπερμεγέθη χαρακτήρα να παίζει ένα πάρα πολύ μικρό βιολί και ένα τόσο δα χαρακτήρα να παίζει το κοντραμπάσο και να προσπαθεί ένα ποντίκι να παίζει τρομπέτα ή μια τούμπα την ώρα που ένα φλάουτο θα το παίζει ένας γιγάντιος χαρακτήρας. Και ακριβώς γι' αυτό το λόγο χρησιμοποιείται με αυτόν τον τρόπο στα κινούμενα σχέδια. Γιατί είναι η ακραία αντίθεση που προκαλεί και την υπερβολή και το αστείο, ας πούμε. Αλλά στις πιο πολλές περιπτώσεις τα έχουμε συνδέσει αντίθετα. Δηλαδή, ένας εύσωμος χαρακτήρας θα σε ωθήσει σε πιο βαρύ ήχο, κοντραμπάσο, τσέλο, τούμπα, τρομπόνι, γαλλικό κόρνο κλπ. Μια ψιλόλιγνη φιγούρα θα σε οδηγήσει πολύ πιο εύκολα σε ένα φλάουτο, σε ένα κλαρινέτο, σε ένα υψίσυχο τέλος πάντων. Μιλάω με τα όργανα της ορχήστρας γιατί είναι λίγο πιο εύκολο να τα συνδέσουμε από ό,τι να πούμε, όπως επίσης και οι ατέλειες ενός σώματος, δηλαδή, ένας άνθρωπος που του λείπει το ένα πόδι και έχει μπαστούνι ή δεν του λείπει το πόδι και έχει μπαστούνι ή του λείπει το ένα χέρι σε οδηγεί σε άλλο ηχητικό με τον ίδιο τρόπο θα σου οδηγούσε και ένα άλλο χρώμα.

Σ: Άρα τα σώματα δεν είναι αξεδιάλυτα από τις φωνές, δεν είναι αξεδιάλυτα από τις φωνές τους. Θέλω να πω ότι η φωνή είναι ένα από τα χαρακτηριστικά ενός σώματος αλλά και ένα σώμα από μόνο του στο χώρο καταλαβαίνω ότι σε επηρεάζει και το βλέπεις διαφορετικά στον τρόπο που το αποτυπώνεις μουσικά, αποδίδεις ηχητικά, μουσικά.

A: Αλλά είναι και ο ρόλος του σώματος, δηλαδή, αλλιώς είναι ο ρόλος ενός σώματος μεγάλου, που είναι ο παππούς, και αλλιώς είναι ο μπαμπάς. Ο μπαμπάς μεγαλόσωμος είναι ο νόμος μέσα σε ένα σπίτι. Ο παππούς ο μεγαλόσωμος είναι η γιγάντια αγκαλιά. Ενώ μπορεί να έχουν το ίδιο μέγεθος, η διαφορά γενιάς στη σχέση μπορεί να δημιουργήσει άλλο ήχο.

Σ: Πας και στις ψυχολογικές προεκτάσεις του σώματος λοιπόν. Να κλείσουμε με κάποιες θεωρητικές, κάποιες θεωρητικές που δεν έχουν αμέσως να κάνουν με την εργασία, αλλά τα

συμπεράσματα από τις απαντήσεις θα τα ενσωματώσω και τα εκτιμώ πολύ. Για το πολιτικό και κοινωνικό σε μια μουσική σύνθεση μιλάς; Μπορείς να μιλήσεις ξεχωριστά;

A: Νομίζω δεν μπορείς να το αποφύγεις

Σ: Δεν μπορείς να το αποφύγεις γιατί έχει να κάνει με τα βιώματά σου αλλά θα μιλήσεις στοχευμένα γι' αυτό;

A: Αν είναι ζητούμενο. Δεν θα δράσω ανεξάρτητα από το ζητούμενο. Αλλά αν ένας χαρακτήρας είναι επαναστατικός, είναι λίγο πιο εύκολο να κοιτάξεις προς την αριστερή πλευρά, να το πω έτσι, της μουσικής. Αν κάποιος είναι συντηρητικός, είναι πιο εύκολο να κοιτάξεις σε ήχο που παραπέμπει πιο πολύ εκεί. Η μουσική του Σοστακόβιτς εύκολα μπορεί να σε πάει σε μια αντίδραση, ακόμα και προς το αριστερό ρεύμα. Απαγορεύτηκε η μουσική του από το κομμουνιστικό κόμμα γιατί θεωρούνταν υπέρ-επαναστατική. Υπάρχουν μουσικές που έχουν συνδεθεί, εκ των πραγμάτων, στο θυμικό του κόσμου με πράγματα. Άρα αν θες να πας σε κάτι το οποίο θα προσομοιάζει σε αναρχία είναι πολύ πιο εύκολο να πας στο ρέμπελου, το rebellion sound. Μπορεί να είναι ροκ, μπορεί να είναι δεκαετία 60. Άμα πας στο πλαίσιο το ιστορικό θα πας πιο πολύ προς Σοβιετική Ένωση για αυτόν τον ήχο. Αν θες να πας στο συντηρητισμό πιθανότατα θα πας σε λίγο πιο, μουσική της αυλής. Άρα αν είναι να το κάνω θα το κάνω επειδή ζητάται και όχι γιατί θέλω εγώ να χρησιμοποιήσω ως όχημα τη μουσική μου για να πω κάτι. Δεν το θεωρώ και το όραμα του σκηνοθέτη και του θεατρικού κειμένου.

Σ: Η μουσική και η τυχαιότητα, μπορούν μέσα από την διαδικασία της σύνθεσης να συνυπάρξουν αυτά τα δύο; Θες να μου μιλήσεις λίγο για αυτό;

A: Τη θεωρώ ιδιαίτερα σημαντική και νομίζω ότι αυτό, για την ώρα τουλάχιστον, είναι και το πιο έντονο χαρακτηριστικό διαφοράς μας με το artificial intelligence. Ότι ο άνθρωπος, ο οποίος συνειδητοποιεί ότι θα κάνει λάθη, θα χρησιμοποιήσει τα λάθη του ως ευκαιρίες για να ανοίξουν πόρτες που δεν είχε σκεφτεί να ανοίξει. Άρα αν πατήσω μια λάθος νότα ενώ έπαιζα το θέμα μπορεί να μου ανοίξει την πόρτα του μήπως τελικά αυτό μπορεί να είναι η εξέλιξη του θέματος, που λέγαμε πριν για τους χαρακτήρες που αρχίζουν σιγά σιγά να αλλάζουν; Σε αντίθεση, ας πούμε το artificial intelligence δεν θα κάνει λάθη. Ακόμα και αν κάνει, δεν θα τα εκμεταλλευτεί με τη δημιουργική σκέψη που μπορεί να έχει ένας άνθρωπος. Άρα η τυχαιότητα είναι για μένα σημαντική και για αυτό είναι πολύ σημαντική η καταγραφή της διαδικασίας. Γιατί, όταν καταγράφεις την διαδικασία και έχεις καταγράψει το λάθος,

μπορείς να ερευνήσεις αν το λάθος έγινε γιατί όντως έγινε λάθος ή γιατί κάτι σε ώθησε σε αυτό. Κάτι ούτως ή άλλως δεν λειτουργούσε πριν και κάνοντας το λάθος αισθάνθηκες πιο άνετα. Άρα μπορεί, αυτό που λέγαμε και για το ενδόμυχο, το ασυνείδητο ή το υποσυνείδητο να σε ώθησε στο λάθος.

Σ: Το δικό σου εννοείς.

A: Το δικό σου, ναι. Πολλές φορές, όμως, μπορεί να χρησιμοποιήσεις και λάθος άλλου. Δηλαδή, κάνεις πρόβα με μουσικούς για αυτό που έχεις γράψει και παίζουν λάθος και λες τι ήταν αυτό; Μπορώ να το κάνω κάτι, ας πούμε. Και είναι αυτό που λέμε η διαφορά του ανθρώπου από τη μηχανή. Ότι η μηχανή δεν μπορεί να αντιληφθεί το λάθος ως δημιουργική ευκαιρία.

Σ: Ναι, πολύ ενδιαφέρον. Γι' αυτό μιλήσαμε, ήταν μια ερώτηση για την αναπνοή και τα όργανα. Δηλαδή είχα καταγράψει μια άποψη ότι η μουσική είναι πρωτογονιακή. Άποψη; Ναι, είναι μια αλήθεια. Και παράγεται από το σώμα και την αναπνοή, τα ίδια ακριβώς όργανα που χρησιμοποιούν και οι ηθοποιοί. Για τη σύνδεση αυτή μου μίλησες.

A: Το μόνο, αν θες, μπορώ να προσθέσω ότι, ως μουσικό όργανο, είναι το λιγότερο ανεπτυγμένα χρησιμοποιημένο. Ποια θα ήταν η σωστή λέξη; Ότι η ανθρώπινη φωνή έχει δυνατότητες που ακόμα δεν τις έχουμε εκμεταλλευτεί στο έπακρο.

Σ: Ναι, σίγουρα.

A: Σε σχέση, ας πούμε, για παράδειγμα, με άλλα όργανα τα οποία έχουν μια τεχνική τελείωση, η οποία έχει φτάσει σε όρια που πολύ δύσκολο να κάνεις κάτι διαφορετικό, η ανθρώπινη φωνή έχει περιθώρια για απίστευτη εκμετάλλευση. Από το απλό που βλέπουμε πως εξελίχθηκε το beatbox που κάνουν με το στόμα κάποιοι άνθρωποι μέχρι τον Jacob Collier, που πρόσφατα έχει κάνει απίστευτα πράγματα με τη φωνή του ή ο Bobby McFerrin παλιότερα. Που έχουν αποδείξει ότι με τη φωνή ή με φωνές μπορείς να κάνεις πράγματα εκπληκτικά. Έχει ένα βίντεο, το κάνει πολύ συχνά στις συναυλίες του. Ουσιαστικά διευθύνει το κοινό και ξαφνικά συνειδητοποιείς ότι ένα στάδιο ολόκληρο μπορεί να τραγουδήσει σαν να είναι χορωδία. Τους κόβει σε τρία κομμάτια, κάνει αρμονίες, που δεν έχουν προβάει, δεν έχουν μελετήσει τίποτα, μόνο με τον τρόπο που τους λέει πού να ανέβουν και πόσο να ανέβουν με μια κίνηση του χεριού, όχι να τους έχει πει τη νότα. Αυτό. Έχει πολύ, πολύ περιθώριο

εκμετάλλευσης και εξέλιξης της ανθρώπινης φωνής και όλων των χρειών που μπορεί να δημιουργήσει το όργανο, στόμα, λαιμός, στέρνο, διάφραγμα, πνεύμονες κλπ.

Σ: Τι σου φέρνει στο νου ο όρος τελετουργία στη σύνθεση της μουσικής σου;

A: Ναι, έχω τελετουργία. Πρέπει να είναι πλυμένο μέχρι το τελευταίο κουταλάκι μέσα στο σπίτι. Πρέπει να είναι όλα στη θέση τους. Η τελετουργία μου είναι ότι υπάρχει μια τεράστια τρικυμία εγκεφαλική με σκέψεις, με ιδέες, με μελωδίες, η οποία, για να κοπάσει, πρέπει να βγει από μέσα μου. Αλλά για να βγει από μέσα μου πρέπει να βγει σε ένα τακτοποιημένο περιβάλλον, με πλαίσιο. Αν όλο το περιβάλλον στο οποίο ζω είναι χαώδες, δεν θα μπορέσει να αποτυπωθεί. Θα με αποσπάσει από το να αποτυπώσω το χάος σε πλαίσιο. Άρα, η βασική μου πρώτη τελετουργία είναι ότι όπου είναι να δουλέψω για να καταφέρω να γράψω μουσική θα πρέπει να έχω τακτοποιήσει τα πάντα. Δεν είναι ότι είμαι ο πιο τακτικός άνθρωπος στον πλανήτη γενικά, αλλά σε εκείνη τη στιγμή πρέπει να μην με αποσπάσει απολύτως τίποτα γιατί μου είναι πολύ εύκολο να αποσπάσω και τελικά να μην κάνω αυτό που πρέπει. Άρα η μία τελετουργία είναι αυτή. Η άλλη τελετουργία είναι αυτή που μιλήσαμε στην αρχή που έχει να κάνει με την πλήρη κατανόηση του τι θα κάνω αυτή τη θύελλα μέσα στο κεφάλι μου.

Σ: Την επαφή με το σκηνοθέτη την θεωρείς τελετουργική, για να καταλήξεις ακριβώς στην ιδέα;

A: Είναι η διαδικασία της εγκυμοσύνης και της γέννας. Είναι τελετουργία. Δηλαδή, έχει πρώτο τρίμηνο, δεύτερο τρίμηνο, τρίτο τρίμηνο. Τι αναπτύσσεται; Σε ποιο βαθμό; Δηλαδή, αλλιώς σχηματισμένο είναι το παιδάκι που γεννιέται και αλλιώς είναι στις τρεις εβδομάδες ή στις πέντε εβδομάδες. Άρα είναι διαδικασία όλο αυτό. Και η διαδικασία είναι τελετουργία, σε μεγάλο βαθμό, γιατί επαναλαμβάνεται. Ξανά έχουμε ένα σκηνοθέτη, ξανά έχουμε ένα νέο κείμενο, ξανά έχουμε χαρακτήρες ή περιορισμούς ή οτιδήποτε, έτσι; Άρα είναι τελετουργική και η διαδικασία συνεργασίας. Έχει μεγάλο κομμάτι τελετουργικό. Όπως τελετουργικό είναι και πολλές φορές, ειδικά με την Αύρα, είχαμε στο παρελθόν διαπληκτισμούς σε ό,τι έχει να κάνει με το πότε θα παραδώσω ή τι θα παραδώσω και τελικά μετά από χρόνια συνεργασίας, όταν συνειδητοποίησε ότι δεν υπήρξε φορά που δεν πήρε κάτι το οποίο λειτούργησε, ακόμα και αν δεν είχε καμία σχέση με αυτό που είχε σκεφτεί η ίδια στην αρχή, δεν πήρε ποτέ κάτι

το οποίο δεν λειτούργησε πάρα πολύ καλά με ό,τι ήθελε να κάνει. Υπάρχει η στιγμή της τελετουργίας που είναι η πρώτη φορά που θα στείλω πράγματα. Όταν εγώ πια αισθάνομαι ότι ναι, μπορώ να τα δείξω. Είναι στιγμή. Και το αστείο στη σχέση, ας πούμε, τη συγκεκριμένη είναι ότι πλέον υπάρχει αγωνία, θετική, προσμονή από την άλλη πλευρά για να δούμε τι τελικά έγινε αυτή τη φορά, ας πούμε. Τι κατάφερες να βγάλεις άκρη από όλα που συζητούσαμε.

Σ: Άρα και οι διαπληκτισμοί εντάσσονται στην τελετουργία; Δηλαδή είναι και αυτό τελετουργικό, ότι πρέπει να συγκρουστείτε ως φορείς της σύνθεσης αυτής, της γέννας αυτής, ως τα δύο κομμάτια για να βγει κάτι;

Α: Αυτή η σύγκρουση ωαρίου σπερματοζωαρίου,

Σ: Αυτό εννοώ, ναι. Πρέπει να γίνει.

Α: Σε κάποια στιγμή θα υπάρξει κόντρα για να μπορέσουμε να περιχαρακώσουμε τις οπτικές μας. Εγώ το βλέπω έτσι, εγώ το βλέπω αλλιώς και πώς αυτό θα το συνθέσουμε. Αυτό γίνεται πολύ νωρίς, όσο είναι ασαφές και εκεί μπορεί να υπάρξει κόντρα, αλλά, όχι, εγώ το βλέπω με αυτό τον τρόπο, εγώ το βλέπω με αυτόν τον τρόπο. Αλλά όσο μεγαλώνεις και ηλικιακά, αλλά και όσο μεγαλώνει και μια σχέση, μια συνεργασία, παρελθόντα δεδομένα από το πως έχει λειτουργήσει, γίνεται πολύ πιο ήπια αυτή η διαδικασία. Και μπορεί να είναι πολύ πιο απλό, γιατί στους καλλιτέχνες υπάρχει πάντα πολύ έντονος ο φόβος και η στεναχώρια της απόρριψης. Και να σου πουν ότι δε μ' αρέσει η μουσική σου. Και είναι τόσο απλό όσο το να σου πει κάποιος ότι δε λειτουργεί αυτό. Και είναι πολύ διαφορετικό να σου πει κάποιος ότι δεν λειτουργεί από το να σου πει ότι δεν μου αρέσει. Θα πάρει πολύ καλύτερο αποτέλεσμα από εσένα να σου πει ότι δε λειτουργεί να δοκιμάσουμε κάτι άλλο, παρά να σου πει ότι δε αρέσει. Είναι κομμάτι της ωρίμανσης. Το ένα το παίρνεις προσωπικά, το άλλο το παίρνεις σε σχέση με το ζητούμενο. Και όχι προσωπικά. Ωραίο αυτό, αλλά δεν λειτουργεί.

Σ: Ναι. Τον έχει το φόβο της απόρριψης ο καλλιτέχνης και γιατί ο καλλιτέχνης νομίζω έχει και έναν εγωκεντρισμό παράλληλα. Δηλαδή, είναι και αυτό ένα χαρακτηριστικό του καλλιτέχνη. Ότι πρέπει να βρίσκεται και στον κόσμο του, σε εισαγωγικά, για να δημιουργεί την τέχνη του. Έτσι δεν είναι; έναν ναρκισσισμό, να πω. Έναν ναρκισσισμό στην τέχνη του, όχι απαραίτητα αρνητικό.

A: Αν δεν τον έχεις, δεν είναι σίγουρος και για τίποτα.

Σ: Έτσι, αυτό λέω.

A: Κάποια στιγμή θα πρέπει να πεις ότι εγώ έτσι το βλέπω.

Σ: Ναι.

A: Τώρα, αν τελικά θα λειτουργήσει ή όχι δεν είναι σημασία, έτσι; Θα το δεις στην εξέλιξη της σχέσης. Και γι' αυτό κάποιες σχέσεις λειτουργούν και κάποιες δεν λειτουργούν. Αλλά δεν μπορείς να είσαι πάντα ό,τι πει ο απέναντι, γιατί τότε δεν είσαι τίποτα.

Σ: Ωραία. Θες μία τελευταία γραμμή που έγραψε ο Λόρκα; «Ο βαθύτερος ήχος του σώματος είναι η σκοτεινή ρίζα της κραυγής». Πες μου έτσι υπερρεαλιστικά.

A: Ναι.

Σ: Ό,τι σου έρχεται στο νου.

A: Κοίτα, όχι, η αλήθεια είναι ότι δεν υπάρχει κανένας ήχος που δεν ξεκινάει από τη σιωπή. Οπότε, ακόμα και η πιο δυνατή, βαριά, σκληρή κραυγή ξεκινάει από το μηδέν. Μπορεί να είναι πολύ γρήγορη η ανάπτυξή της και να ακούσεις μέσα σε κλάσμα του δευτερολέπτου, το ουρλιαχτό, αλλά και αυτό από το μηδέν έχει ξεκινήσει, από κάποιο βάθος, από κάποια ρίζα. Οπότε το μηδέν στα εκατό που λέμε για το αυτοκίνητο, ας το πούμε σε ντεσιμπέλ, σε άλλες περιπτώσεις μπορεί να είναι αργό, σε άλλες περιπτώσεις μπορεί να είναι υπερταχύτατο. Αλλά, στην πραγματικότητα, όλα ξεκινάνε από τη ρίζα, από κάτι, από κάτι μέσα σου. Και συνήθως το μέσα σου σκοτεινό το φαντάζεις. Μέχρι να ουρλιάξεις και να ανοίξεις το στόμα και να το δούμε το στόμα ως παράθυρο που άφησε το σκοτεινό να βγει από μέσα του και να μπει το φως μέσα από αυτό το άνοιγμα μέχρι μέσα του και να καθαριστεί, γιατί η κραυγή μπορεί να είναι η κάθαρση από όλο αυτό που έχει μαζέψει μέσα σου. Είναι ένα σκοτεινό πράγμα μέσα σου. Άρα, πιστεύω ότι με κάποιο τρόπο όλοι οι ήχοι εντάσσονται σε αυτό που περιγράφει ο Λόρκα. Από κάποια ρίζα βαθιά μέσα ξεκινάνε και άλλοι είναι πιο δυνατοί, άλλοι πιο σιγανοί, άλλοι πιο έντονοι, άλλοι πιο γρήγοροι, πιο αργοί.

Σ: Ωραία, πολύ ωραία. Σε ευχαριστώ πολύ.

A: Ελπίζω να έχω βοηθήσει.

Σ: Σίγουρα έχεις βοηθήσει. Θα ενσωματώσω εγώ πολλά από τα συμπεράσματα. Θα καταγράψω ως προς τη μέθοδο ολόκληρη, θα απομαγνητοφωνήσω τη συνέντευξή μας και θα καταγραφεί ολόκληρη μέσα στη διατριβή. Και, παράλληλα, θα ενσωματώσω τα συμπεράσματα με βιβλιογραφικές αναφορές στη συνέντευξή μας. Θα σου στείλω ένα αντίτυπο της εργασίας, να το έχεις έτσι για το αρχείο σου και θα σε ευχαριστήσω πολύ στην αντίστοιχη σελίδα των ευχαριστιών. Και σε ευχαριστώ και τώρα πάρα πολύ.

A: Να είσαι καλά.

A: Αν δουλεύοντας στο υλικό ότι κάτι σου λείπει, μου ξαναστέλνεις.

Σ: Αυτή η τελική σου απάντηση στη σκοτεινή ρίζα της κραυγής είναι πολύ σημαντική για μένα. Αυτό που δε βγαίνει με τη λογική, αλλά βγαίνει με το συναίσθημα του καλλιτέχνη. Δηλαδή, για να καταλάβω το πώς λειτουργεί ο συνθέτης σε σχέση με τη συνεργασία του με τον σκηνοθέτη. Γιατί, όπως είπες και εσύ πολλές φορές, είμαστε και άνθρωποι, έχουμε τα βιώματά μας. Άρα, λειτουργούμε και με έναν τρόπο που έχει να κάνει με το ποιοι είμαστε.

A: Εμένα, ας πούμε για παράδειγμα, επειδή είχα δει από πάρα πολύ μικρός την ταινία «Το Κεντρί», ο ήχος αυτού του μοναχικού πιάνου, αλλά στη σκοτεινή του πλευρά, τη μελαγχολική του πλευρά, όχι το «The Entertainer», το «ταραραραν» όχι αυτό. Είναι η άλλη μελωδία, το «ταταταραραραν». Αυτή η μαγεία που τη βλέπεις, ας πούμε, στον ιταλικό κινηματογράφο, τη βλέπεις στον Κηληδόνη, ότι μπορεί κάποιος να γράφει «ματζόρε» αλλά να μην υπάρχει καμία χαρά μέσα σε αυτό. Είναι αυτό, ο άνθρωπος που περιφέρεται μέσα σε πλήθος αλλά είναι μόνος του. Δεν μπορώ να το βγάλω αυτό εύκολα από μέσα μου, δηλαδή σαν ήχο, γιατί το ζούμε, ειδικά την εποχή που ζούμε τώρα, με απίστευτη ένταση. Άνθρωποι που συνυπάρχουν χιλιάδες άτομα στον ίδιο χώρο και είναι όλοι μόνοι τους με το κινητό τους, ας πούμε. Είναι τόσο σημερινό όλο αυτό ξαφνικά. Ενώ τότε, δεν είχες επιλογή, με κάποιο τρόπο έπρεπε να επικοινωνείς γιατί δεν είχες κάτι άλλο να κάνεις. Πόσο να κρατάς το ποτήρι σου και να το κοιτάς άδειο ή γεμάτο; Τώρα έχεις τη δυνατότητα να είσαι μέσα σε ένα γήπεδο ποδοσφαίρου, να φοράς ακουστικά και να βλέπεις ταινία.

Σ: Ναι, να είσαι τελείως αποκομμένος.

A: Αυτό λοιπόν το βίωμα αυτής της μουσικής, αυτή η αίσθηση, με πλημμυρίζει συνέχεια τώρα. Οπότε μου είναι δύσκολο να, ξέρεις, πρέπει να βάλω πολύ περισσότερο λογική για να τη χαλιναγωγήσω, να μην μου βγει παντού αυτό το συναίσθημα. Είναι, ξέρεις, τι μου λες εσύ τώρα; Όλοι μόνοι τους είναι. Με τη μελωδία που παίζει στο δικό τους κεφάλι.

Σ: Ναι. Στη σκοτεινή τους κραυγή, στη σκοτεινή τους ρίζα βρίσκονται όλοι, και εκεί υπάρχουν. Εντάξει, και στο θέατρο το αντίστοιχο είναι, εμένα μου ήρθε στο μυαλό μου αυτό που μου είπες, το οποίο δείχνει την ευαισθησία σου, εμμ.. είναι ότι στην κωμωδία υπάρχει η πιο θλιβερή συνθήκη του ανθρώπου και όχι στην τραγωδία. Η πιο μεγάλη πικρία και η πιο θλιβερή συνθήκη του ανθρώπου, οι υπαρξιακές αγωνίες βγαίνουν μέσα στην κωμωδία. Μόνο η κωμωδία μπορεί να το εκφράσει αυτό. Η τραγωδία είναι μια ιστορία δικαιοσύνης ουσιαστικά. Τιμωρίας, εξαγνισμού, θανάτου, λύτρωσης, ύβρεως, αυτό. Η κωμωδία είναι κάτι άλλο. Έχει να κάνει με το βαθύτερο.

A: Και για αυτό έχουμε αυτή την απίστευτη δυνατότητα τουλάχιστον σαν λαός, γιατί είναι και βίωμά μας, ότι καταφέρνουμε και ξεπερνάμε όλες αυτές τις δυστυχίες που μπορεί να έχουμε, διακωμωδώντας τις.

Σ: Ναι, ναι.

A: Πολιτικές, πολεμικές, ιστορικές, οτιδήποτε μας συμβαίνει, και σε προσωπικό επίπεδο, τις διακωμωδούμε.

Σ: Ναι, ναι. Το πόσο θλιβερό είναι το ματζόρε που είπες. Πολύ ενδιαφέρον αυτό.

A: Νομίζω ότι ο πιο επιτυχημένος για την Ελλάδα σε χρήση αυτών είναι ο Κηλαηδόνης.

Σ: Ναι, όντως. Δεν το είχα ξανασκεφτεί, αλλά είχε πάντα μια μελαγχολία η μουσική του.

A: Τα θερινά σινεμά, ουσιαστικά, είναι ένα θλιμμένο τραγούδι. Όλο με ματζόρε.

Σ: Έτσι, έτσι, και η *Βουλιαγμένη*. Σε ευχαριστώ.