

ΘΣΠ 700 ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

**Η σύνδεση τέχνης και ζωής στο θέατρο του Peter Brook:
ταξίδια, αναζητήσεις και πειραματισμοί**

Γεωργία Μαυρουδάκη

Αριθμός φοιτητικής ταυτότητας: 11200818

5 Ιουνίου 2015

Τμήμα: (ΛΕΥ1)

Όνομα Καθηγητή-Συμβούλου: Αθηνά Στούρνα

Μέλη συμβουλευτικής επιτροπής:

Αύρα Σιδηροπούλου

Άννα Τσίχλη

Πίνακας Περιεχομένων

Εισαγωγή	- 3 -
A. Η ζωή του Peter Brook: η σχέση του με το θέατρο και τα πρώτα του ταξίδια.....	- 8 -
A1. Η σύνδεση τέχνης και ζωής στο θέατρο του Peter Brook	- 8 -
A2. Τα πρώτα ταξίδια	- 14 -
B. Περιπλανήσεις, αναζητήσεις και πειραματισμοί: τα θεατρικά ταξίδια του Peter Brook -	
16 -	
B1. Το ταξίδι στο Ιράν.....	- 16 -
Το φεστιβάλ του Shiraz	- 17 -
Προετοιμάζοντας το έδαφος	- 18 -
Η παραμονή στο Ιράν	- 20 -
Εντυπώσεις από το ταξίδι	- 31 -
B2. Το ταξίδι στην Αφρική.....	- 35 -
Διασχίζοντας την Αφρική: χώρες και πόλεις.....	- 36 -
Στιγμές από το ταξίδι	- 38 -
Συμπεράσματα από το ταξίδι.....	- 48 -
Η θεατρική παράσταση <i>Les Iks</i>	- 56 -
Γ. Συμπεράσματα.....	- 65 -
Παράρτημα.....	- 71 -
1. Για την παράσταση <i>Orghast</i>	- 71 -
2. Για την παράσταση <i>Les Iks</i>	- 73 -
Βιβλιογραφία	- 75 -
Ελληνόφωνη Βιβλιογραφία	- 75 -
Ξενόγλωσση βιβλιογραφία	- 76 -

Εισαγωγή

Ο Peter Brook είναι ένας από τους σημαντικότερους εν ζωή σκηνοθέτες του σύγχρονου θεάτρου. Με μια καριέρα πάνω από εξήντα χρόνια, ο Brook τολμά με τις ριζοσπαστικές του ιδέες να αναδιαμορφώσει το θέατρο και να θέσει εκ νέου ερωτήματα.¹ Στο βιβλίο του *The Empty Space* αναρωτιέται: «Γιατί θέατρο;», ένα ερώτημα ζωτικής σημασίας που δημιουργεί αμφιβολίες για τη δομή του θεάτρου και βρίσκεται στη ρίζα όλων των προβληματισμών του.² Ωστόσο, αν υπάρχει μια απάντηση σε ένα τόσο μεγάλο ερώτημα είναι δύσκολο να ειπωθεί με ακρίβεια. Ο Peter Brook μέσα από το πλούσιο έργο του δοκιμάζει, αμφισβητεί και διαρκώς αναζητά την ουσία του θεάτρου ψάχνοντας για απαντήσεις μέσα στην ίδια τη ζωή. Στην παρούσα διατριβή θα εξετάσουμε την σύνδεση της τέχνης και της ζωής στο θέατρο του Peter Brook εστιάζοντας κυρίως στα μεγάλα ταξίδια του και τον τρόπο που αυτά επηρέασαν την σκηνοθετική του πορεία.

Η επιλογή του θέματος προέκυψε ύστερα από τη μελέτη της βιογραφίας του Brook και τον περίτεχνο τρόπο με τον οποίο συνδέει την τέχνη του θεάτρου με τη ζωή. Ένα ιδιαίτερο κεφάλαιο στη ζωή του Brook, που κατ' επέκταση επηρέασε σε μεγάλο βαθμό την σκηνοθετική του πορεία, είναι τα μεγάλα ταξίδια του εκτός των ορίων της Ευρώπης. Ο λόγος που αυτές οι περιπλανήσεις του κίνησαν το ενδιαφέρον μας βρίσκεται στις προσπάθειες του Brook για την αναζήτηση μιας νέας παγκόσμιας θεατρικής γλώσσας που πηγάζει εν μέρει από την αγάπη του για αυτά. Μέσα από την ίδια τη βιογραφία του Brook έχουμε επιλέξει δύο διαφορετικούς προορισμούς στους οποίους ο

¹ Kustow: 2005, 1.

² Brook: 1968, 45.

σκηνοθέτης αναζήτησε αυτή τη νέα θεατρική γλώσσα. Πιο συγκεκριμένα, θα εξετάσουμε τα ταξίδια στο Ιράν και την Αφρική και θα ερευνήσουμε σε ποιο βαθμό συνέβαλαν στην ανανέωση της θεατρικής επικοινωνίας.

Η εργασία χωρίζεται σε δύο κεφάλαια εκ των οποίων το πρώτο εστιάζει στην τέχνη και τη ζωή και τη μεταξύ τους σύνδεση. Σε μια συνέντευξή του στην εφημερίδα *Το Βήμα* ο Brook αναφέρει:

«Η ζωή είναι μια μεγάλη λέξη και κανένας μέχρι στιγμής, ούτε καν οι μεγαλύτεροι από τους Έλληνες φιλοσόφους, δεν μπόρεσε να πει ακριβώς τι είναι ζωή, γιατί από τη στιγμή που θα το έκανε θα την είχε μικρύνει. Ήταν κάποτε μια στιγμή που περιείχε μόνο δυνητική δημιουργία, ένας κενός χώρος, άχρονος και χωρίς όρια, που δεν ήταν νεκρός, ήταν μια δυνατότητα. Κάτι σε αυτόν τον ατελείωτο χώρο ήταν έτοιμο και περίμενε, όπως το κοινό πριν από ένα θεατρικό έργο. Εκείνη την αρχική στιγμή ήλθε μια διαφορετική δόνηση η οποία έδωσε την ώθηση για να ξεκινήσει η δημιουργία των πάντων, και φυσικά του ανθρώπου. Τότε άρχισε να υπάρχει η ουσία του θεάτρου, δηλαδή η τραγωδία και η κωμωδία γύρω από την ανθρώπινη διαμάχη που υπάρχει κάθε στιγμή. Από την πιο ασήμαντη πτυχή ως τον Σωκράτη και τον Πλάτωνα, το θέατρο είναι ένα εργαλείο, ένας μεγεθυντικός φακός για να δούμε καθαρά τις λεπτομέρειες της ζωής και των σχέσεων. Η παραμικρή λεπτομέρεια μπορεί να γίνει παράσταση, αρκεί κάποιος να την κάνει ζωντανή και ενδιαφέρουσα.»³

³ Προβατάς: 2014, 1.

Ο περίτεχνος τρόπος με τον οποίο ο Brook παρουσιάζει την αιώνια συνδιαλλαγή του θεάτρου με τη ζωή στο συγκεκριμένο απόσπασμα διαφαίνεται σε όλη την πορεία του έργου του, διατρέχει τις σκηνοθεσίες του και εισβάλλει με μια διαφορετική οπτική στη σχέση του κοινού σε μια θεατρική παράσταση.

Ωστόσο, ο όρος ζωή, όπως αποκαλύπτει και ο ίδιος ο Brook, είναι τόσο μεγάλος και ευρύς. Για τον λόγο αυτόν, θα επιχειρήσουμε να τον περιορίσουμε. Έτσι, με αυτόν τον όρο παραπέμπουμε στην ύπαρξη του ανθρώπου ως όντος, όπως επίσης και στον βίο του. Για να αποφύγουμε φιλοσοφικά ζητήματα που σχετίζονται με τους όρους «ύπαρξη» και «ον», διευκρινίζουμε ότι χρησιμοποιούμε αυτές τις έννοιες στην πιο απλή τους μορφή, εννοώντας την φυσική και πνευματική ύπαρξη του ανθρώπου πάνω στη γη. Σχετικά με τον βίο εννοούμε το σύνολο των δραστηριοτήτων και πράξεων κάποιου στη διάρκεια της ζωής του, τον τρόπο ζωής και την καθημερινότητά του.

Αν επιστρέψουμε στο θεμελιώδες ερώτημα του Brook «Γιατί θέατρο;», όπως αναφέραμε παραπάνω, παρατηρούμε ότι συμβαδίζει με την τάση που επικρατεί την δεκαετία του 1960, σχετικά με πειραματισμούς που αποσκοπούν να απαντήσουν σε ερωτήματα όπως: «Τι είναι θέατρο; [...] Τι είναι ο ηθοποιός; Τι είναι ο θεατής; Ποια η σχέση μεταξύ των παραπάνω;».⁴ Μέρος των πειραματισμών εκείνης της εποχής είναι και ταξίδια μεγάλων θεατρικών ομάδων της Δύσης σε χώρες όπου οι μορφές θεατρικής επιτέλεσης διαθέτουν στοιχεία που βρίσκονται πιο κοντά με τις πρωτόγονες επιτελεστικές πρακτικές. Παραδείγματα τέτοιων καλλιτεχνών είναι ο Jerzy Grotowski, η

⁴ Innes: 1996, 3.

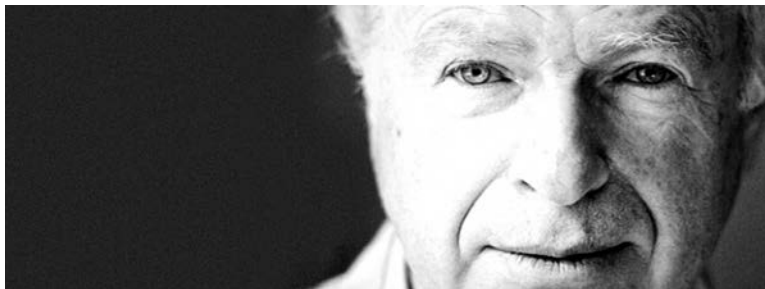
Agiane Mnouchkine και ο Eugenio Barba, που ταξίδεψαν κυρίως σε χώρες της Ανατολής για να επεκτείνουν την έρευνά τους. Ο Peter Brook επέλεξε να ταξιδέψει ανάμεσα σε άλλες χώρες, στο Ιράν, αλλά να επεκτείνει τους ορίζοντές του και σε ένα μεγάλο μέρος της αφρικανικής ηπείρου.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, θα επιχειρήσουμε να εξετάσουμε καθένα από τα ταξίδια μέσα από συγκεκριμένα στάδια. Αρχικά, εντοπίζοντας την αφορμή και τους λόγους για τους οποίους ο Brook επιλέγει τον κάθε προορισμό. Έπειτα, αφού αναφέρουμε κάποια βασικά στοιχεία σχετικά με την παραμονή του σε κάθε χώρα, θα καταλήξουμε στα συμπεράσματα που προέκυψαν από κάθε ταξίδι και τον τρόπο με τον οποίον επηρέασαν τη δουλειά του.

Σε κάθε περίπτωση, θα χρησιμοποιήσουμε μια παράσταση για κάθε διαφορετικό προορισμό, ως παράδειγμα, για να κατανοήσουμε καλύτερα τις επιρροές που δέχτηκε ο Brook είτε κατά τη διάρκεια είτε μετά το τέλος του κάθε ταξιδιού. Πιο συγκεκριμένα, για το ταξίδι στο Ιράν θα εξετάσουμε κάποια βασικά σημεία τα οποία βοήθησαν να δημιουργηθεί η παράσταση *Orghast* (1971), η οποία παρουσιάστηκε στην Περσέπολη. Για να κατανοήσουμε τι ανακάλυψε στην παραμονή του σε χώρες της Αφρικής, θα μελετήσουμε την παράσταση *Les Iks* (1975), βασισμένη στη μελέτη του ανθρωπολόγου Colin Turnbull για την αφρικανική φυλή Ίκ, η οποία παρουσιάστηκε στο Παρίσι, στο θέατρο Bouffes du Nord. Αξίζει να διευκρινιστεί ότι η κάθε παράσταση χρησιμοποιείται ως παράδειγμα για να κατανοήσουμε καλύτερα τα ταξίδια του Brook και δε θα επιχειρήσουμε την ενδελεχή τους ανάλυση.

Η μεθοδολογία που ακολουθήσαμε για να πραγματοποιήσουμε την συγκεκριμένη διατριβή βασίζεται κυρίως στη χρήση σχετικής βιβλιογραφίας. Αναλυτικότερα, χρησιμοποιούμε κριτικές μελέτες ειδικών που έχουν ασχοληθεί με τη βιογραφία και την εργογραφία του Brook, όπως παλαιός συνεργάτης του ο Michael Kustow, ο οποίος συνέγραψε την εγκεκριμένη βιογραφία του σκηνοθέτη το 2005, με αφορμή τα ογδοηκοστά του γενέθλια. Επιπλέον, αντλούμε υλικό από τις μελέτες του θεατρολόγου Georges Banu, ο οποίος παρακολούθησε το έργο του και ασχολήθηκε εκτενώς με την μελέτη της περιόδου από το 1974 έως σήμερα. Έπειτα, μέσα από τα κείμενα και τις συνεντεύξεις του ίδιου του Brook, τις οποίες εντοπίσαμε σε επιστημονικά περιοδικά, εφημερίδες και άλλες μελέτες. Στην περίπτωση της παράστασης *Les Iks*, είχαμε την τύχη να έχουμε στα χέρια μας την δραματουργική επεξεργασία του Jean-Claude Carrière από το πρωτότυπο έργο του ανθρωπολόγου Colin Turnbull, συνεπώς θα έχουμε την ευκαιρία να παραπέμψουμε στο δραματικό κείμενο της συγκεκριμένης παράστασης.

Τέλος, στην περίπτωση της παράστασης *Orghast*, καθώς δεν υπάρχει καταγεγραμμένο κείμενο ή κινηματογράφηση του έργου, βασική παραπομπή αποτελεί το βιβλίο *Orghast at Persepolis* του A.C.H. Smith (1972), ο οποίος ήταν ανταποκριτής στο ταξίδι της ομάδας του Brook στο Ιράν.



A. Η ζωή του Peter Brook: η σχέση του με το θέατρο και τα πρώτα του ταξίδια

A1. Η σύνδεση τέχνης και ζωής στο θέατρο του Peter Brook

Κατά τον Georges Banu, ο Peter Brook «για να μιλήσει για το θέατρο, όπως και να το δημιουργήσει, απευθύνεται κατευθείαν στη ζωή, χωρίς να περάσει μέσα από την παράκαμψη του πολιτισμού.⁵ Με οδηγό αυτήν την θέση, θα εξετάσουμε με ποιον τρόπο, η ζωή χρησιμεύει ως πρωτογενές υλικό για τη δημιουργία μιας θεατρικής γλώσσας, δημιουργώντας αέναες παλινδρομικές κινήσεις μεταξύ των δύο.

Σύμφωνα με τον Peter Brook όπως αναφέρει στο βιβλίο του *Η Ανοιχτή Πόρτα* (1993), όταν έγραφε το *Empty Space*, εικοσιπέντε χρόνια νωρίτερα, υπήρχε μια τάση για κατηγοριοποίηση των ειδών του θεάτρου σε «εμπορικό θέατρο» και «θέατρο της ελίτ».⁶ Στην πρώτη περίπτωση, το θέατρο προορίζεται για το λαό και αυτομάτως αποκτά ζωντάνια, ενώ στη δεύτερη το θέατρο σχετίζεται με την «υψηλή κουλτούρα» η οποία πιστεύει ότι συμμετέχει σε μια σοβαρή πνευματική δραστηριότητα και δε διαθέτει καμία ζωντάνια. Όμως, για τον Brook: «το θέατρο δεν έχει κατηγορίες, το θέατρο συνδέεται με τη ζωή. Αυτό είναι το μοναδικό σημείο αφετηρίας και δεν υπάρχει τίποτε άλλο αληθινά θεμελιώδες. Το θέατρο είναι ζωή».⁷ Για το λόγο αυτό, ο σκηνοθέτης προσεγγίζει την θεατρική πράξη με έναν τρόπο που δεν επηρεάζεται από τις θεωρητικές κατηγοριοποιήσεις της εποχής του.

⁵ Banu: 2002, 47.

⁶ Brook: 1998, 17.

⁷ Ο.π., 20.

Για να κατανοήσουμε καλύτερα αυτήν την τάση του Brook, ας επιστρέψουμε στο ξεκίνημα της δουλειάς, την δεκαετία του 1940, εποχή κατά την οποία ο ίδιος αγνοούσε όλες αυτές τις κατηγοριοποιήσεις. Εκείνη την εποχή, στην Αγγλία δεν υπάρχει κάποια συγκεκριμένη σχολή, ούτε κάποιος συγκεκριμένος δάσκαλος ή παράδειγμα. Ο Stanislavski είναι άγνωστος, ο Brecht είναι μόνο ένα όνομα και το γερμανικό θέατρο είναι ακόμη άγνωστο. Δεν υπάρχουν θεωρίες και οι θεατράνθρωποι έχουν το δικαίωμα να μεταπηδούν από το ένα είδος στο άλλο, χωρίς να νιώθουν ότι προδίδουν την τέχνη τους, με το κοινό και τους κριτικούς να ακολουθούν με την ίδια λογική.⁸ Αργότερα, οι θεωρίες άρχισαν να εισβάλλουν στους κύκλους των διανοούμενων με αποτέλεσμα να ξεκινήσει ο διαχωρισμός των ειδών εισάγοντας στην τέχνη του θεάτρου καλλιτεχνικά κριτήρια που διαχωρίζουν την ποιότητα ενός είδους, χωρίς να ενδιαφέρονται για τη ζωντάνια ή όπως αποκαλεί ο Brook «τη σπίθα της ζωής».⁹ Μπορεί κάποιος να παρακολουθήσει μια συμβατική παράσταση και να βρει αυτή τη σπίθα, ενώ σε μια παράσταση που παρουσιάζουν άνθρωποι που έχουν όλες τις απαντήσεις πάνω σε θέματα του Brecht, να είναι πληκτική, χωρίς καθόλου γοητεία.¹⁰

Το στοιχείο της πλήξης είναι για τον Brook, το σημείο όπου οφείλουμε να αναρωτηθούμε αν η κοινωνικά αποδεκτή άποψη ότι «ο πολιτισμός είναι αυτομάτως κάτι ανώτερο»¹¹ ισχύει στην πραγματικότητα. Για εκείνον, ο πολιτισμός είναι κάτι πολύ σημαντικό «αλλά η ιδέα του πολιτισμού αορίστως, η οποία δεν επανεξετάζεται, δεν ανανεώνεται, είναι μια ιδέα που λειτουργεί σαν φόβητρο, για να εμποδίσει τους

⁸ Ο.π., 17-18.

⁹ Ο.π., 25.

¹⁰ Ο.π., 26-27.

¹¹ Ο.π., 87.

ανθρώπους να διατυπώνουν θεμιτές ενστάσεις». ¹² Όμως τι σημαίνει για τον Brook ο όρος «πολιτισμός»;

Ο Brook δεν προσεγγίζει τον πολιτισμό με την εθνολογική έννοια. ¹³ Στο βιβλίο του *Points de Suspension* (1992), αναρωτιέται τι σημαίνει για εκείνον ο όρος «πολιτισμός» και καταλήγει να τον διαχωρίζει σε τρία είδη: τον πολιτισμό της πολιτείας, τον πολιτισμό του ατόμου και έναν τρίτο που ονομάζει «πολιτισμό των δεσμών». ¹⁴ Με απώτερο σκοπό να αποφευχθεί μια τυπολογία πολιτισμών, ο σκηνοθέτης ορίζει και αντιτίθεται στις αντιλήψεις σχετικά με τα δύο πρώτα είδη πολιτισμού, με στόχο να εκθειάσει περαιτέρω τις αρετές του πολιτισμού των δεσμών. ¹⁵ Κατά τον Brook, είναι αναγκαίο να είμαστε επιφυλακτικοί σε ό,τι έχει σχέση με τα δύο πρώτα είδη πολιτισμού και να μη θεωρούμε τα υποκατάστατα τους γνήσια γιατί κανένας από τους δύο δεν μπορεί να εκπροσωπήσει τον ζωντανό πολιτισμό με την έννοια της πολιτισμικής εκείνης πράξης που έχει σαν στόχο την αλήθεια. ¹⁶

Στο σημείο αυτό γεννιέται ένα άλλο ερώτημα που σχετίζεται με το πώς συνδέεται η έννοια της αλήθειας με τον τρόπο που χρησιμοποιεί την έννοια του πολιτισμού. Η απάντηση βρίσκεται στην έννοια της ζωής και του ζωντανού. Όταν ένας πολιτισμός αποκτά μία παγιωμένη μορφή, τότε χάνει την υπεροχή και τη δύναμή του, «του ξεφεύγει η ζωή». ¹⁷ Ο «πολιτισμός των δεσμών» από την άλλη, αναφέρεται σε έναν απρόσιτο πολιτισμό που για τον δυτικό τρόπο σκέψης αποτελεί κάτι δυναμικό και απείθαρχο,

¹² Ο.π., 87.

¹³ Pavis: 1996, 63.

¹⁴ Brook: 1992, 331.

¹⁵ Pavis: 1996, 63.

¹⁶ Brook: 1992, 333.

¹⁷ Ο.π., 331-334.

απαιτώντας αδιάκοπες προσαρμογές σε μια σχέση που ποτέ δε μπορεί να είναι μόνιμη.¹⁸

Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Brook:

«Είναι η δύναμη που μπορεί να αντισταθμίσει τον κατακερματισμό του κόσμου μας. Είναι μια πράξη που προϋποθέτει την, εκ νέου, ανακάλυψη σχέσεων που έχουν πια χαθεί. Σχέσεων ανάμεσα στον άνθρωπο και την κοινωνία, ανάμεσα σε μια φυλή και σε μια άλλη, ανάμεσα στον μικρόκοσμο και στο μακρόκοσμο, ανάμεσα στην ανθρωπότητα και στα μηχανήματα, ανάμεσα στο ορατό και στο αόρατο, ανάμεσα στις κατηγορίες, στις γλώσσες, στα είδη. Ποιες είναι αυτές οι σχέσεις; Μονάχα αυθεντικά πολιτισμικές πράξεις μπορούν να ερευνήσουν και να αποκαλύψουν αυτές τις ζωτικές αλήθειες.»¹⁹

Δεν μας προσδιορίζει όλους απλά ο πολιτισμός μας. Αν κάποιος πιστεύει ότι η ταυτότητα ενός ανθρώπου, το προσδιοριστικό του στοιχείο και συνεπώς η αλήθεια του είναι ο πολιτισμός, τότε αρνείται κάτι πολύ σημαντικό. Ο ζωντανός άνθρωπος είναι ζωντανός άνθρωπος. Αυτό είναι κοινό γνώρισμα όλης της ανθρωπότητας.²⁰ Για το λόγο αυτό το θέατρο του Brook απευθύνεται κατευθείαν στη ζωή. Το θέατρο έγινε από ανθρώπους και εκτελείται από ανθρώπους μέσα από το μοναδικό στοιχείο που διαθέτουν, την ανθρώπινη υπόστασή τους.²¹

¹⁸ Ο.π., 334.

¹⁹ Ο.π., 335.

²⁰ Μόφιτ: 2003, 147.

²¹ Brook: 1998, 74.

Για το λόγο αυτό οι πολιτιστικές του μεταφορές είναι πολύ σπάνιες.²² Κι αυτό μας οδηγεί σε ένα άλλο συμπέρασμα: ότι ο Brook είναι περισσότερο ένας εμπειρικός σκηνοθέτης, ένας σκηνοθέτης-τεχνίτης παρά ένας σκηνοθέτης διανοούμενος.²³ Ο Jean-Claude Carrière²⁴, συγγραφέας και επί χρόνια συνεργάτης του Brook, σε μια συνέντευξή του υπογραμμίζει ότι ο Brook είναι το αντίθετο του θεωρητικού ανθρώπου.²⁵ Το θέατρο έχει να κάνει με τη ζωή και το να κάνεις θέατρο για τη ζωή δε μπορεί να γίνει μέσω της θεωρίας.²⁶

Ο Brook σε ένα σημείο της αυτοβιογραφίας του *Νήματα Χρόνου* περιγράφει την επιρροή που δέχτηκε μέσω της διδασκαλίας του Gurdjieff²⁷, του οποίου η βασική αρχή είναι:

«[...] ότι τίποτα δεν πρέπει να δέχεσαι παθητικά, όλα πρέπει να τα αμφισβητείς και να τα επαληθεύεις, γιατί μια αλήθεια αποκτά νόημα και βεβαιότητα μόνο εάν την έχεις βάλει σε δοκιμασία, την έχεις ανακαλύψει εκ νέου και την έχεις αποδείξει βήμα προς βήμα μέσα από την δική σου εμπειρία.»²⁸

²² Banu: 2005, 47.

²³ Innes: 1996, 126.

²⁴ Ο Jean-Claude Carrière συνεργάστηκε με τον Peter Brook για την δραματουργική επιμέλεια των έργων *Le Conference des Oiseaux* (1979) και *Mahabharata* (1985).

²⁵ Djavaheerian: 2012, 263.

²⁶ Ο.π., 5.

²⁷ Ο Georges Ivanovitch Gurdjieff (1866-1949) ήταν Ελληνοαρμένιος φιλόσοφος. Ο Brook στην αυτοβιογραφία του αναφέρει ότι επηρεάστηκε από τη διδασκαλία του και τη ζωή του, με αποτέλεσμα να σκηνοθετήσει την ταινία *Meetings with Remarkable Men* (1979) όπου περιγράφει τα ταξίδια του και τις συναντήσεις του με αξιοσημείωτους ανθρώπους.

²⁸ Brook: 2001, 85.

Μέσα στην βασική αρχή του Gurdjieff, ο σκηνοθέτης βρήκε τον δρόμο με τον οποίο προσεγγίζει ο ίδιος το θέατρο: κάθε θεωρία, κάθε ιδέα τίθεται υπό αμφισβήτηση και την ανακαλύπτει ξανά από την αρχή. Για εκείνον το θέατρο πρόκειται για την αλήθεια μέσω της εμπειρίας.²⁹ Για να κατανοήσουμε αυτή την θέση αρκεί να εξετάσουμε τον σκοπό της ίδρυσης του Centre International de Recherche Théâtrale (CIRT)³⁰. Ο σημαντικότερος σκοπός του κέντρου ήταν η θεατρική έρευνα. Έρευνα σημαίνει πράξη, και στην περίπτωση του θεάτρου σημαίνει παράσταση μπροστά σε ένα κοινό, η παρουσία του οποίου είναι ζωτικής σημασίας για τον ηθοποιό. Έτσι, μετά από κάθε πειραματισμό η ομάδα του κέντρου έδινε παραστάσεις για να επαληθεύσει τα πειράματά της.³¹ Ωστόσο, η έρευνα τους οδήγησε στο συμπέρασμα ότι χρειάζεται να επαληθεύσουν τα πειράματά τους σε διαφορετικά είδη κοινού, σε θεατές που δεν ήξεραν τίποτα για αυτούς, δεν ήταν προϊδασμένοι για τον τίτλο του έργου ή του συγγραφέα. Έτσι, προέκυψαν τα μεγάλα ταξίδια στο Ιράν, την αφρικανική ήπειρο και την Ινδία για την αναζήτηση μιας νέας παγκόσμιας θεατρικής γλώσσας όπως θα εξετάσουμε παρακάτω.

Πριν καταλήξουμε να εξετάσουμε τα μεγάλα του ταξίδια θα παραθέσουμε κάποια βιογραφικά στοιχεία σχετικά με ταξίδια του Brook σε μικρότερη ηλικία, διότι πέραν των ταξιδιών που πραγματοποίησε για τη δουλειά του, ο σκηνοθέτης πραγματοποιούσε και ταξίδια για προσωπικούς λόγους. Οπότε, θα ερευνήσουμε από πού ξεκίνησε αυτή η αγάπη του για τα ταξίδια.

²⁹ Herbert: 1998, 1.

³⁰ Το CIRT ιδρύθηκε στο Παρίσι το 1971 σε συνεργασία με την επί χρόνια συνεργάτιδα του Brook, Micheline Rozan.

³¹ Brook: 2001, 221.

A2. Τα πρώτα ταξίδια

Σε όλη τη διάρκεια της ζωής του, ο Peter Brook πραγματοποίησε μεγάλα ταξίδια για προσωπικούς λόγους, όπως επίσης και για την δουλειά του. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει σε μια συνέντευξή του στον Georges Banu³²:

«Ξόδεψα όλη μου τη ζωή, ταξιδεύοντας. Όταν ξεκίνησα να δουλεύω, ένιωθα περισσότερο σαν ένας ταξιδιώτης που έκανε θέατρο, παρά σαν ένας σκηνοθέτης του θεάτρου που ταξίδευε για να εμπλουτίσει τη δουλειά του.»³³

Ωστόσο, αυτό το «μικρόβιο» του ταξιδιώτη έχει τις ρίζες του στην παιδική και εφηβική του ηλικία. Η οικογένειά του³⁴, εξαιτίας των πολιτικών και κοινωνικών αναταράξεων της εποχής και κυρίως λόγω της παγκόσμιας οικονομικής ύφεσης το 1929, αναγκάστηκε να μετακομίζει από πόλη σε πόλη, ανάλογα με τις περιστάσεις. Όταν ο Brook ήταν δέκα ετών μαζί με τον πατέρα και τον αδερφό του, πραγματοποίησαν ένα μεγάλο οδικό ταξίδι για να συναντήσουν τη μητέρα του στη Στοκχόλμη, περνώντας από τη Νορβηγία κι έπειτα τη Σουηδία.

Σε ηλικία δεκατριών ετών ο Brook εκτέθηκε σε ένα είδος φυματίωσης και οι γονείς του αποφάσισαν να μετακομίσουν στην Ελβετία για να καλυτερεύσει η υγεία του.

³² Ο George Banu είναι Γάλλος θεατρολόγος ρουμανικής καταγωγής, ο οποίος έχει ασχοληθεί εκτενώς με τη μελέτη της σκηνοθετικής πορείας του Peter Brook.

³³ Banu: 2002, 67.

³⁴ Η οικογένειά του είναι ρωσοεβραϊκής καταγωγής και έφυγε από τη Ρωσία μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση του 1917.

Το ταξίδι αυτό φαίνεται πως ήταν σταθμός στην ζωή του, αφού άρχισε να ξεδιπλώνει τα ταλέντα του με αποτέλεσμα στο σχολείο να κατακτήσει βραβεία στα Αγγλικά, τα Γαλλικά και τα Γερμανικά.³⁵ Αργότερα, στην πορεία του ως σκηνοθέτης παρατηρούμε ότι μάθαινε με μεγάλη ευκολία ξένες γλώσσες πριν από τα ταξίδια του, όπως θα εξετάσουμε παρακάτω. Η διαμονή του σε μια ξένη χώρα σε τόσο μικρή ηλικία και η προσπάθεια που κατέβαλε για να επικοινωνήσει με τον περίγυρό του εκεί, ίσως ήταν το έναυσμα που τον οδήγησε αργότερα στην ανάγκη να διευρύνει την επικοινωνία μεταξύ ηθοποιών και θεατών πέραν από γλωσσικούς και πολιτιστικούς περιορισμούς και να δημιουργήσει μία παγκόσμια θεατρική γλώσσα.

Ταυτόχρονα, μαζί με τον πατέρα του πραγματοποιούσαν πολλές εκδρομές στην εξοχή της Ελβετίας, επειδή πίστευε ότι αυτό θα έκανε καλό στην υγεία του. Μάλιστα, ο πατέρας του πίστευε ότι ένα ταξίδι είναι το ίδιο εκπαιδευτικό όσο ένα πανεπιστήμιο και το μικρόβιο της αναζήτησης και της περιπλάνησης είχε εισχωρήσει από πολύ νωρίς στον σκηνοθέτη.³⁶ Έτσι, σε όλη του τη ζωή προσπαθούσε να ικανοποιήσει αυτή την ανάγκη του είτε μέσα από ταξίδια για προσωπική αναζήτηση και ευχαρίστηση, είτε μέσα από ταξίδια σχετικά με τη δουλειά του.

³⁵ Kustow: 2005, 12.

³⁶ Ο.π., 13.

B. Περιπλανήσεις, αναζητήσεις και πειραματισμοί: τα θεατρικά ταξίδια του Peter Brook

B1. Το ταξίδι στο Ιράν

Η αφορμή για το ταξίδι του Peter Brook στο Ιράν βρίσκεται στην πρόσκληση για συμμετοχή στο Shiraz Art Festival, το καλοκαίρι του 1971. Ο Brook μαζί με την ομάδα του από το Παρίσι, αποφάσισε να δεχτεί την πρόταση και η προετοιμασία ξεκίνησε ήδη από τον Νοέμβριο του 1970, με σκοπό την παρουσίαση της παράστασης *Orghast*³⁷. Η ομάδα μετέβη από το Παρίσι στην Τεχεράνη, τρεις μήνες νωρίτερα για να προετοιμαστεί σε συνεργασία με τους Ιρανούς ηθοποιούς που επιλέχθηκαν για να συμμετέχουν στην παράσταση. Η παραμονή τους εκεί απέφερε διαφόρων ειδών εμπειρίες που θα εξετάσουμε σε αυτή την ενότητα. Πιο συγκεκριμένα, θα εξετάσουμε με ποιον τρόπο οι δυο ομάδες κατάφεραν να συνεργαστούν αρμονικά και τον τρόπο με τον οποίον μπόρεσαν να βγάλουν εις πέρας τις απαιτήσεις του έργου. Έπειτα, θα παρουσιάσουμε μερικές από τις μετακινήσεις τους μέσα στη χώρα, θα αναφέρουμε για ποιο λόγο πραγματοποιήθηκαν ενώ θα εξετάσουμε ένα μέρος από τα προβλήματα που προέκυψαν κατά τη διαμονή τους εκεί.

³⁷ Για πληροφορίες σχετικά με την παράσταση, βλ. Παράρτημα, αρ.1.

Το φεστιβάλ του Shiraz

Το Shiraz Art Festival ξεκίνησε το 1967, υπό την αιγίδα της βασίλισσας του Ιράν, Farah, και διήρκεσε έντεκα χρόνια. Σκοπός του φεστιβάλ ήταν η επέκταση της τέχνης, ως φόρος τιμής της εθνικής καλλιτεχνικής παράδοσης και η αύξηση του επιπέδου του πολιτισμού στο Ιράν. Το φεστιβάλ έδωσε τη δυνατότητα στους Ιρανούς καλλιτέχνες να παρουσιάσουν τη δουλειά τους όχι μόνο σε ανθρώπους της χώρας τους αλλά και σε ανθρώπους όλου του κόσμου, αφού κάθε χρόνο προσέλκυε καλλιτέχνες και κοινό από όλη την υφήλιο. Εξίσου σημαντική ήταν και η παρουσίαση ξένων καλλιτεχνών στο ιρανικό κοινό, ώστε να έρθουν σε επαφή με καινούργιες ιδέες και καλλιτεχνικές καινοτομίες από τον υπόλοιπο κόσμο. Επιπλέον, η καθιέρωση του φεστιβάλ έγινε ένα εργαλείο για την ανάπτυξη νέων πολιτιστικών αξιών και τη δημιουργία ειρηνικής σχέσης με άλλα έθνη. Ως εκ τούτου, ο θεσμός αποτέλεσε ένα σημείο συνάντησης, θέτοντας τα θεμέλια ενός άμεσου διαπολιτισμικού διαλόγου μεταξύ Δύσης και Ανατολής.³⁸

Η διεξαγωγή του φεστιβάλ, εκτός από το Shiraz, πραγματοποιήθηκε και στη Περσέπολη όπου το τοπίο είναι εξαιρετικής ομορφιάς και τα μνημεία δείχνουν τον πλούτο των αρχαίων αυτοκρατοριών του τόπου, με σκοπό να μείνει αξέχαστο στους επισκέπτες. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του θεσμού σχετικά με την τέχνη ήταν περισσότερο η παρουσίαση καινοτομιών και πειραματισμών παρά η παρουσίαση συμβατικών έργων, αποδεικνύοντας ότι το φεστιβάλ είχε τη δυνατότητα να δημιουργήσει νέες κατευθύνσεις στη μουσική, το θέατρο και το χορό. Επιπλέον, κάθε χρόνο υπήρχε ένα διαφορετικό θέμα.

³⁸ Djavaherian: 2012, 95.

Η πέμπτη χρονιά όπου συμμετείχε ο Brook με το *Orghast* είχε θέμα την «Τέχνη του Σήμερα», καθιστώντας ως στόχο τις συνδέσεις με τη σύγχρονη τέχνη σε όλο τον κόσμο με σκοπό να δημιουργηθούν δυνατότητες για έναν ελεύθερο διάλογο.³⁹ Ο Brook με το *Orghast*, που συνήθιζε να ονομάζει «δουλειά σε εξέλιξη» επιχείρησε να παρουσιάσει ένα έργο που να βασίζεται στην επικοινωνία με το κοινό μέσα από τις δονήσεις των λέξεων όπου αργότερα ο κριτικός Irving Wardle για λογαριασμό του περιοδικού *The Times* θα χαρακτήριζε ως «τη δημιουργία μιας φόρμας δράματος κατανοητή σε οποιονδήποτε στον πλανήτη».⁴⁰

Προετοιμάζοντας το έδαφος

Ο Brook, πριν ξεκινήσει την προετοιμασία της ομάδας στο Παρίσι, πραγματοποίησε ένα ταξίδι στο Ιράν μόνος του για να συναντηθεί με τον Arby Ovanessian, έναν από τους τέσσερις σκηνοθέτες που εργάστηκαν για την υλοποίηση του *Orghast*. Σκοπός της πρώτης συνάντησης ήταν η περιγραφή της έρευνας του Brook που βασίζεται στην ανακάλυψη των βασικών ήχων και δονήσεων που είναι κοινές σε όλες τις γλώσσες, και φέρουν μέσα τους το βαθύ νόημα πίσω από τις διαφορετικές λέξεις. Ο Ovanessian με τη σειρά του σύστησε τον Brook στον Mahin Tajaddod, ο οποίος μελετούσε την Avesta⁴¹ και κατέληξε στο συμπέρασμα ότι τα γράμματά της είναι

³⁹ Ο.π., 97, 104.

⁴⁰ Wardle στο Smith: 1972, 237.

⁴¹ Η Avesta είναι η αρχαία γλώσσα των Περσών όπου είναι γραμμένη η βίβλος του Ιρανού προφήτη Zoroaster. Κατά την αυτοκρατορία των Σασσανιδών (229-379 μ.χ.) πιστεύεται ότι η αυθεντική Avesta είναι κάποιου είδους εγκυκλοπαίδεια, η οποία δε σχετίζεται αποκλειστικά με την θρησκεία, αλλά και με

διαγράμματα των εσωτερικών διαδρομών τις οποίες πρέπει να πάρει η αναπνοή για να μπορέσουν οι ήχοι να δονούνται.⁴² Ο Brook συνειδητοποίησε ότι η Avesta ήταν πολύ κοντά σε αυτό που αναζητούσε. Μέσα από τις πληροφορίες που του παρείχε ο Tajaddod, κατέληξε στο γεγονός ότι αν προσεγγίσουν με σεβασμό τη γλώσσα αρχίζει και διαφαίνεται το βαθύτερο νόημά της και δεν υπάρχει καμία απόσταση από το περιεχόμενο και τον ήχο. Είναι μια γλώσσα που έχει άμεση σχέση με τον ήχο της λέξης.⁴³ Έτσι, αποφάσισε να χρησιμοποιήσει την Avesta, μαζί με τα αρχαία Ελληνικά και λίγα λατινικά. Σε συνεργασία με τον ποιητή Ted Hughes επρόκειτο να δημιουργήσουν την επινοημένη γλώσσα Orghast, η οποία έδωσε και τον τίτλο στο έργο.

Έπειτα, το Πάσχα του 1971, ο Brook με τον Ovanessian πήγαν στην Τεχεράνη για να επιλέξουν Ιρανούς ηθοποιούς για την παράσταση. Εκεί, πήραν μια πρόγευση για το πώς η πολιτική της χώρας μπορεί να επηρεάσει τη δουλειά τους. Η NITV (National Iranian Television) ήταν υπεύθυνη για το φεστιβάλ, με κονδύλια διαθέσιμα από τη βασίλισσα. Υπεύθυνος της NITV και ένας από τους σκηνοθέτες του φεστιβάλ ήταν ο Reza Ghotbi, ξάδελφος της βασίλισσας. Εκτός από την τηλεόραση και το φεστιβάλ, η NITV διαχειριζόταν και το δικό της θεατρικό εργαστήριο με σκηνοθέτη τον Ovanessian, με αποτέλεσμα να διοργανώσει την ακρόαση των ηθοποιών για χάρη του Brook. Προς μεγάλη έκπληξη του Brook, στη συνάντηση εμφανίστηκαν μόνο δυο ηθοποιοί, ακόμη σπουδαστές για την ακρίβεια. Μετά από πίεση, οι σκηνοθέτες πληροφορήθηκαν ότι το Υπουργείο Πολιτισμού που ήταν υπεύθυνο για οποιαδήποτε μορφή θεάτρου στη χώρα

θέματα που αφορούν τις τέχνες, τις επιστήμες και τα επαγγέλματα που είναι άμεσα συνυφασμένα με την καθημερινή ζωή. Βλ. Jackson:1893, 423-424.

⁴² Djavaheerian: 2012, 106-107.

⁴³ Brook: 2009, 179.

και είχε υπό την αιγίδα του το Εθνικό Θέατρο της χώρας, εξαιτίας της ζήλιας για το θεατρικό εργαστήρι της NITV, υπονόμωσε τη διαδικασία με αποτέλεσμα να μην προσέλθει κανένας από τους Ιρανούς ηθοποιούς.⁴⁴

Έτσι, ο Brook αποφάσισε να αναλάβει ο ίδιος τη διαδικασία και μέσα από επαφές με ομάδες ηθοποιών του υπουργείου και κατάφερε να συλλέξει εξήντα από αυτούς. Σε μια συνάντηση όπου εξήγησε σε βάθος την πειραματική δουλειά που επρόκειτο να πραγματοποιήσει με την ομάδα του και προέβαλε τα σχέδια του για την παράσταση στο φεστιβάλ, όλοι πλέον ήθελαν να δουλέψουν μαζί του. Επιλέχθηκαν γύρω στους δεκαπέντε, κυρίως από το Εθνικό Θέατρο και κάποιοι από το θεατρικό εργαστήρι του Ovanessian. Αφού επέλεξε ηθοποιούς, ο Brook αποφάσισε να επιστρέψει στο Παρίσι, ενώ ο Ovanessian έμεινε στην Τεχεράνη όπου τον Ιούνιο θα υποδεχόταν την ομάδα του Παρισιού για να συνεργαστεί με την ομάδα από το Ιράν.

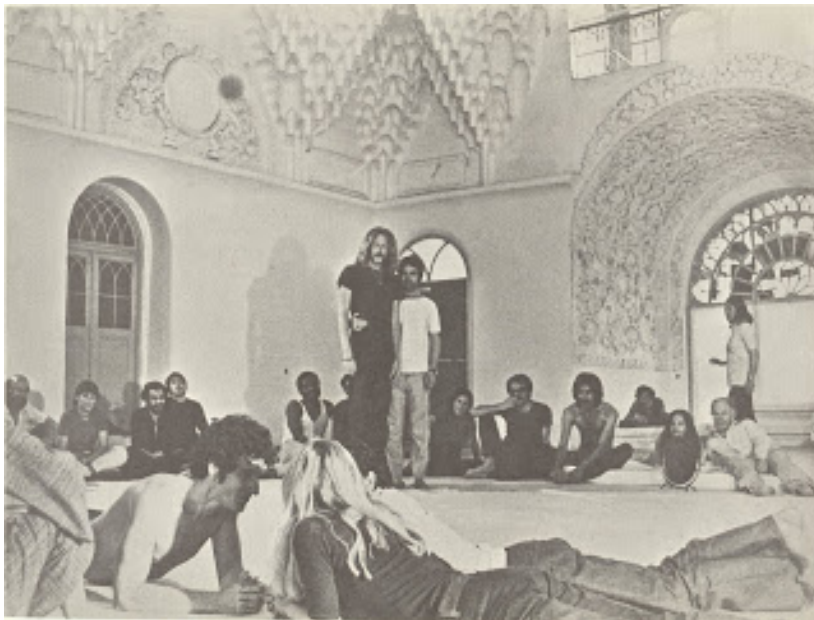
Η παραμονή στο Ιράν

Τον Ιούνιο του 1971, η ομάδα του Brook από το CIRT⁴⁵ ταξίδεψε στο Ιράν για να συναντήσει την ομάδα των Ιρανών και να προετοιμαστεί για την παράσταση του Αυγούστου. Με σκοπό να ανακαλυφθεί μια δημιουργική σχέση, οι δυο ομάδες ηθοποιών ξόδεψαν δυο μήνες προετοιμασίας στο Bague Ferdous, ένα αρχοντικό στα βόρεια της Τεχεράνης. Τους δυο πρώτους μήνες ήταν απασχολημένοι με αυτοσχεδιασμούς,

⁴⁴ Smith: 1972, 54-55.

⁴⁵ Μέσα στους πρώτους χορηγούς που βοήθησαν το εγχείρημα του CIRT είναι και το φεστιβάλ του Shiraz μαζί με τα ιδρύματα Ford and Anderson των Η.Π.Α και Gulbenkian της Ευρώπης. Το κύριο θέμα σπουδής, την πρώτη χρονιά λειτουργίας ήταν οι δομές του ήχου με σκοπό να ανακαλύψουν τι είναι αυτό που αποτελεί τη ζωντανή έκφραση, άμεσα σχετικό με την παράσταση που παρουσίασαν στο φεστιβάλ.

σωματική και φωνητική δουλειά. Για παράδειγμα, δυο ηθοποιοί από διαφορετικές κουλτούρες και γεωγραφική προέλευση καλούνταν να δημιουργήσουν μαζί μια ευαίσθητη κίνηση με όλη τους την ενέργεια και συγκέντρωση. Το σημείο εκκίνησης αυτής της ενέργειας μπορούσε να είναι κάποιες φράσεις από ένα κείμενο, ένα φανταστικό αντικείμενο, ένα κομμάτι ξύλο ή οτιδήποτε μπορούσε να βοηθήσει τη δημιουργικότητα να συμβεί. Τα πειράματα της ομάδας βοήθησαν να αναπτυχθούν όλες οι όψεις του έργου.⁴⁶



Οι δυο ομάδες προετοιμάζονται στο Bague Ferdous.⁴⁷

Η περίοδος των δύο μηνών ήταν σημαντική για τον εγκλιματισμό και την εξοικείωση της ομάδας με τις σωματικές απαιτήσεις του έργου και τις διαφορές στην

⁴⁶ Djavaheerian: 2012, 134-135.

⁴⁷ Πηγή: Akhavan: 1971, 4.

κουλτούρα. Όταν η ομάδα του CIRT μεταφέρθηκε στο Ιράν, η επιρροή της ίδιας της χώρας άρχισε να εισχωρεί στην πειραματική της δουλειά. Ο σκοπός ήταν να ανταλλάξουν εμπειρίες και κυρίως την ανθρώπινη εμπειρία που εμπεριέχει η γλώσσα. Για το λόγο αυτό, ο Brook δημιούργησε δυο ομάδες που δούλευαν το *Orghast* παράλληλα. Η ομάδα από το Παρίσι μάθαινε την Avesta από την ομάδα των Ιρανών και αντίστοιχα οι Ιρανοί μάθαιναν αποσπάσματα αρχαίων Ελληνικών από την ομάδα του Παρισιού που είχε πειραματιστεί με τη γλώσσα στο CIRT.⁴⁸

Εξερευνώντας γλώσσες που δεν γίνονται κατανοητές στην κυριολεξία, ο ηθοποιός όφειλε να αναζητήσει το είδος του νοήματος που μπορεί να μεταδοθεί μέσω μιας γλώσσας που θεωρείται ως εκφραστική φυσική συμπεριφορά, χωρίς να λαμβάνεται υπόψη η εννοιολογική της διάσταση.⁴⁹ Σημαντικό ρόλο σε αυτή τη διαδικασία έπαιξε ο τρόπος με τον οποίον εργάστηκε ο Hughes πάνω στις λέξεις σε συνεργασία με τους ηθοποιούς. Αρχικά, ο Hughes έδινε στους ηθοποιούς λέξεις και εκείνοι καλούνταν να δουλέψουν με αυτές και να αφήσουν να τους αποκαλυφθεί το νόημα. Μέχρι ένα σημείο, ο Hughes άφηνε να αποκαλυφθεί το νόημα των λέξεων σε αυτόν και στην πορεία, σε συνεργασία με τους ηθοποιούς, έβρισκαν ένα σημείο όπου οι λέξεις δημιουργούσαν μια λογική εξήγηση.⁵⁰

⁴⁸ Ο.π.,

⁴⁹ Borie: 2002, 129.

⁵⁰ Croyden: 2010, 78.



Ο Ted Hughes συζητά με τον Peter Brook.⁵¹

Κι ενώ η κύρια πρόθεση ήταν να συνθέσουν κατηγορίες ήχων που θα έχουν την ιδιότητα της φυσικής δράσης και θα είναι ακατανόητη από την διανοητική ανάλυση, δημιουργήθηκαν λέξεις που είχαν σημασιολογική έννοια.⁵² Ωστόσο, το κύριο μέλημά τους ήταν οι δονήσεις του ήχου διότι μόνο ο ήχος των λέξεων θα ήταν το σημείο επικοινωνίας με τους θεατές. Για το λόγο αυτό, οι λέξεις στην Avesta και τα αρχαία Ελληνικά χρησιμοποιήθηκαν για την μουσική τους αξία παρά για το νόημά τους.⁵³ Έτσι, η γλώσσα που δημιουργήθηκε είχε σαν στόχο να υπογραμμίσει την οργανική ενότητα του περιεχομένου και της μορφής του έργου.⁵⁴

⁵¹ Πηγή: Kustow: 2005, χ.σ.

⁵² Innes: 1996, 137.

⁵³ Kennedy: 1973, 524-525.

⁵⁴ Innes: 1996, 137.

Σε αυτό το σημείο, αξίζει να αναφερθεί πώς αξιοποίησε ο Brook τη θεωρία του Antonin Atraud για το Θέατρο της Σκληρότητας. Ο Atraud ήταν ο πρώτος που αναφέρθηκε στην γλώσσα πέρα από το πλαίσια ενός συμβολικού συστήματος και βασικό του μέλημα ήταν ο τερματισμός της ευλάβειας του θεάτρου στο κείμενο ώστε να αναδυθεί η αίσθηση μιας μοναδικής γλώσσας κάπου ανάμεσα στην χειρονομία και τη σκέψη. Η μοναδική αυτή γλώσσα προσδιορίζεται μέσα από τη δυναμική της έκφραση στο χώρο σε αντιδιαστολή με τις εκφραστικές δυνατότητες της διαλογικής γλώσσας.⁵⁵

Για τον Artaud «η σκηνή είναι ένας συγκεκριμένος φυσικός χώρος που μας ζητάει να τον γεμίσουμε, να του δώσουμε να μιλήσει τη δική συγκεκριμένη γλώσσα».⁵⁶ Αυτή η συγκεκριμένη γλώσσα είναι ανεξάρτητη από το λόγο και έχει σαν πρωταρχικό στόχο να ικανοποιήσει τις αισθήσεις και να εκφράσει σκέψεις οι οποίες ξεφεύγουν από την δικαιοδοσία της έναρθρης γλώσσας. Τα συστατικά αυτής της γλώσσας αποτελούν οτιδήποτε υπάρχει πάνω στη σκηνή και μπορεί να εμφανιστεί σαν υλική παρουσία αφού απευθύνονται πρώτα στις αισθήσεις και όχι στο μυαλό όπως η γλώσσα των λέξεων. Μάλιστα, ο Artaud τονίζει ότι οι λέξεις έχουν τη δυνατότητα να χρησιμοποιούνται με διαφορετικούς τρόπους, σαν καθαροί ήχοι μέσω των μουσικών τόνων. Μέσω του τονισμού στο θέατρο, οι λέξεις έχουν την ικανότητα να δημιουργούν μια μουσική ανάλογα με τον τρόπο που εκφέρονται, ανεξάρτητα από το συγκεκριμένο τους νόημα.⁵⁷ Βασικό στοιχείο αυτής της γλώσσας είναι το ηχητικό σύνολο (οι ήχοι, οι θόρυβοι, οι φωνές) όπου επιλέγεται για την ιδιότητά του να προκαλούν δονήσεις.⁵⁸ Οι παλμικές

⁵⁵ Αρτώ: 1992, 100.

⁵⁶ Ο.π., 42.

⁵⁷ Ο.π.

⁵⁸ Ο.π., 92-93.

αυτές δονήσεις και οι διάφορες ποιότητες της φωνής, επηρεάζουν τον ρυθμό με απώτερο σκοπό να προκαλέσουν έξαρση και να συλλάβουν μια διαφορετική ευαισθησία.⁵⁹ Με αυτόν τον τρόπο, ο Artaud ήθελε να επαναφέρει, μέσω του θεάτρου, την ιδέα της φυσικής γνώσης των εικόνων και να επηρεάσει άμεσα το κοινό. Μάλιστα, θεωρούσε ότι μπορούμε να κατευθύνουμε τους θεατές να χρησιμοποιήσουν ως μέσο τον ίδιο τους τον οργανισμό.⁶⁰ Ο Brook σε συνεργασία με τον Hughes επιχείρησαν με τον δικό τους τρόπο να δημιουργήσουν μια διαφορετική σχέση με το κοινό μέσα από την επινοημένη γλώσσα.

Η οργανική φύση του έργου στο σύνολό του απαιτούσε σκηνογραφικές λύσεις προσαρμοσμένες σε αυτήν. Ο Brook ήταν πολύ προσεκτικός σχετικά με την εσωτερική συνοχή της παράστασης και για το λόγο αυτό έδωσε ιδιαίτερη σημασία στην σκηνογραφία και τους τόπους όπου θα παρουσίαζε την παράσταση.⁶¹ Έτσι, οι τέσσερις σκηνοθέτες, μαζί με τον Hughes, την σκηνογράφο Jean Monod και τους ηθοποιούς Irene Worth και Nozar Azadi πραγματοποίησαν ένα ταξίδι για να εξετάσουν τόπους που θα εξασφάλιζαν την καλύτερη ακουστική στο Shiraz και την Περσέπολη, μιας και το κύριο χαρακτηριστικό του έργου ήταν οι ήχοι.⁶² Οι περισσότερες περιοχές κοντά στο Shiraz και την Περσέπολη ήταν αχανείς και ακατάλληλες για να επικεντρώσουν την προσοχή του κοινού στο θεατρικό γεγονός. Για το λόγο αυτό, η ομάδα προχώρησε στον τάφο του

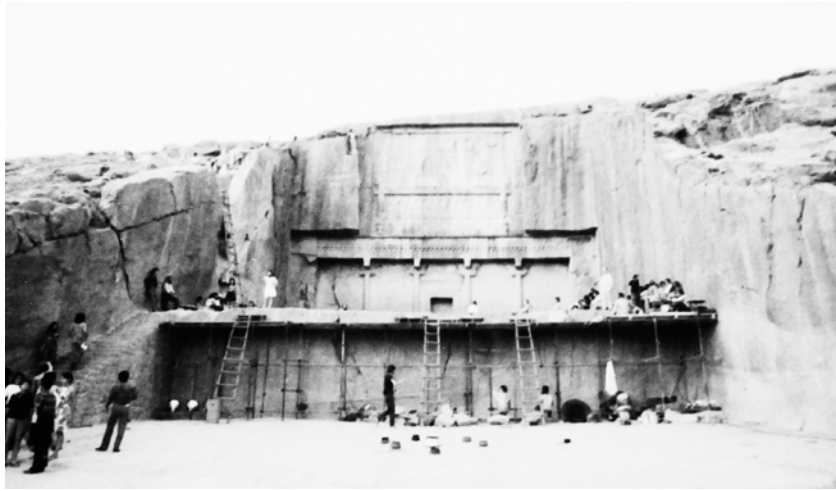
⁵⁹ Ο.π., 102.

⁶⁰ Ο.π., 91-92.

⁶¹ Banu: 2002, 35.

⁶² Smith: 1972, 101.

Αρταξέρξη κοντά στα βουνά. Εκεί σε έναν άδειο χώρο που ανακάλυψαν, περικυκλωμένο από τα βουνά, φάνηκε πως ήταν δυνατό να συγκεντρωθεί κατάλληλα η ενέργεια.⁶³



Ο τάφος του Αρταξέρξη, όπου έλαβε μέρος το *Orghast I*.⁶⁴

Γοητευμένη από την τοποθεσία, η ομάδα αυτοσχεδίασε κομμάτια από το έργο, για να εξετάσει τις ακουστικές δυνατότητες του χώρου. Όπως περιγράφει ο Smith στο *Orghast at Persepolis*: «Όταν η Irene (Worth) τοποθέτησε το στόμα της κοντά στον τοίχο (του τάφου), η πέτρα κατάπιε τα σύμφωνα αλλά ανταπέδωσε τα φωνήεντα με μια μικρή έκρηξη».⁶⁵ Ο Brook θεώρησε πως αυτή η ακουστική ποιότητα είναι απαραίτητη για το σκοπό τους και αποφάσισε ότι η τοποθεσία είναι κατάλληλη.⁶⁶ Εντούτοις, υπήρχε άλλη μια τοποθεσία που η ομάδα ήθελε να εξετάσει, το Naqsh-e-Rustam όπου υπήρχαν οι τάφοι του Δαρείου I και II, του Ξέρξη I και του Αρταξέρξη I. Πραγματοποιήθηκαν ακουστικά τεστ και σε αυτή την τοποθεσία. Ο χώρος ήταν τεράστιος και έδινε τη

⁶³ Djavaherian: 2012, 136.

⁶⁴ Copyright: Letrange Marie, Πηγή: Djavaherian: 2012, 136.

⁶⁵ Smith: 1972, 102.

⁶⁶ Banu: 2002, 35.

δυνατότητα σε κάποιον να μιλήσει με κανονική φωνή και να ακουστεί πάρα πολύ μακριά. Τότε ο Brook αποφάσισε ότι το ένα μέρος της παράστασης θα παρουσιαζόταν στον τάφο του Αρταξέρξη και το άλλο στο Naqsh-e-Rustam.⁶⁷



Το βουνό Naqsh-e-Rustam, όπου έλαβε μέρος το *Orghast II*.⁶⁸

Το δύσκολο κομμάτι σε αυτή την υπόθεση κατέληξε να είναι η άδεια για να μπορέσουν να χρησιμοποιήσουν τα μνημεία για τις ανάγκες της παράστασης. Η μακρά γραφειοκρατία κατέληξε να ταλαιπωρεί τον Brook μέχρι τον Αύγουστο λίγο πριν την έναρξη του φεστιβάλ. Πιο συγκεκριμένα, στις 2 Αυγούστου, ο Brook βρέθηκε στο Shiraz και συναντήθηκε με τον Ghotbi που ήταν υπεύθυνος για τα ζητήματα του φεστιβάλ και της ομάδας του Brook και του έθεσε το ζήτημα. Η απάντηση του ήταν ότι θα ήταν μάλλον απίθανο να λάβουν την άδεια, μέχρι που δήλωσε: «Γιατί προσδοκάτε να σας

⁶⁷ Smith: 1972, 104-105.

⁶⁸ Πηγή: Djavaheerian: 2012, 138.

παραχωρήσουμε τους θησαυρούς του Ιράν για να παίξετε σε αυτούς;».⁶⁹ Μάλιστα, άφησε να εννοηθεί ότι παρόλο το μεγάλο σεβασμό για τη δουλειά του Brook, είχε σημαντικότερα πράγματα να κάνει με το να ασχοληθεί με τα προβλήματά τους, άσχετα με το αν τους κάλεσε αυτός ή όχι.⁷⁰ Το γεγονός αυτό συγκαταλέγεται μέσα στα προβλήματα που αντιμετώπισε ο σκηνοθέτης στη χώρα, όμως τελικά η άδεια δόθηκε και τα μνημεία παραχωρήθηκαν για την παρουσίαση της παράστασης.

Μία ακόμη σημαντική δυσκολία που προέκυψε στην πορεία του ταξιδιού ήταν η αλλαγή στη συμπεριφορά των Ιρανών ηθοποιών. Στα μέσα του Ιουλίου, ήρθε η ώρα της ακρόασης των ηθοποιών για την παράσταση. Οι μισοί από τους ηθοποιούς πήραν μικρούς ρόλους και θέσεις στον χορό και από τη μεριά των Ιρανών ηθοποιών υπήρξε μια διαμαρτυρία. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα ότι ενώ στην αρχή όλοι δούλευαν σκληρά, στην πορεία αργοπορούσαν και εξαφανιζόταν για μέρες. Ο Brook αποφάσισε να κάνει μια συνάντηση μόνο με τους Ιρανούς ηθοποιούς όπου ξεκαθάρισε τον τρόπο με τον οποίο δουλεύει και τρεις από αυτούς αποχώρησαν από την ομάδα. Εκτός από αυτό το γεγονός, πολλοί από τους Ιρανούς ηθοποιούς ενώ έδιναν την εντύπωση ότι συμμετέχουν με ευχαρίστηση στη δουλειά, μετά από καιρό εκμυστηρεύτηκαν ότι ένιωθαν δυστυχισμένοι.⁷¹

Ο Brook παρατήρησε ότι σε ασκήσεις που οι ηθοποιοί έπρεπε να παράγουν έναν αγνό ήχο, οι Ιρανοί την τοποθετούσαν πάντα σε μια θλιμμένη νότα. Επίσης, πίστευε ότι αυτές οι ασκήσεις αποκαλύπτουν την εσωτερική δραστηριότητα των ηθοποιών. Στην

⁶⁹ Ο.π., 171.

⁷⁰ Ο.π.

⁷¹ Ο.π., 129, 135-136.

περίπτωση των Ιρανών, η θλιμμένη νότα ήταν μια εξωτερική έκφραση της εσωτερικής τους παθητικότητας καθώς πίστευε ότι είναι τα θύματα μιας κοινωνικής στασιμότητας, φυλακισμένοι μέσα στο ίδιο τους περιβάλλον, παρά το πόσο έτοιμοι έδειχναν να συναντήσουν μια ξένη ομάδα ηθοποιών και να δουλέψουν μαζί τους.⁷²

Επιπλέον, ο Brook παρατήρησε ότι στο Ιράν δεν υπήρχε η παράδοση του δημιουργικού σκηνοθέτη. Οι Ευρωπαίοι ηθοποιοί πιστεύουν ότι ο σκηνοθέτης μπορεί να τους βοηθήσει, να βγάλει κάτι από τον εσωτερικό τους κόσμο. Οι Ιρανοί, από την άλλη, δεν έχουν την αίσθηση ότι κάποιος περιμένει από αυτούς να είναι κάτι παραπάνω από τον εαυτό τους και ότι ο σκηνοθέτης υπάρχει για να κρατά τα πράγματα σε ισορροπία. Για το λόγο αυτό, ο Brook προσπαθούσε να τους προσεγγίσει διαφορετικά, όπως για παράδειγμα σε μια πρόβα είπε σε ένα Ιρανό ηθοποιό: «Συμπεριφέρσου σε μια καινούργια λέξη όπως ένας τυφλός με μια πεταλούδα, πολύ προσεκτικά ανακάλυψε τη ζωή της.»⁷³ Με αυτό τον τρόπο, κατάφερε πολλές φορές να ξεκλειδώσει τα ταλέντα των Ιρανών.⁷⁴

Όταν έφτασε η ώρα να ξεκινήσει το φεστιβάλ, οι συνθήκες που επικρατούσαν ήταν χαώδεις. Στο πρώτο μέρος του έργου υπήρχε πολύ περισσότερος κόσμος από τον αναμενόμενο, πολύς θόρυβος από τον κόσμο και τον στρατό που επέβλεπε το φεστιβάλ, με αποτέλεσμα η παράσταση να ξεκινήσει αργότερα. Παρόλα αυτά μέχρι την τελευταία στιγμή ο Brook ήταν εκεί, ακέραιος, υπενθυμίζοντας στους ηθοποιούς ότι ο σκοπός της παράστασης έχει να κάνει με την δόνηση και την κίνηση, ενώ δε παίζουν για να αποδείξουν κάτι ή να εξηγήσουν κάτι στο κοινό.⁷⁵ Μετά το τέλος του πρώτου μέρους της

⁷² Ο.π., 130.

⁷³ Ο.π.

⁷⁴ Ο.π., 129-130.

⁷⁵ Ο.π., 127, 200.

παράστασης, ο σκηνοθέτης τόνισε στην ομάδα ότι εκείνη την ημέρα παρατήρησαν κάτι πολύ σημαντικό: ότι δεν υπάρχει αλήθεια στο θέατρο χωρίς ένα κοινό. Η βοήθεια του κοινού σε αυτή την περίπτωση σχετίζεται με την συγκέντρωση την οποία επέδειξε με αποτέλεσμα να έρθουν πιο κοντά ο ένας στον άλλο, όπως ποτέ νωρίτερα: κι έτσι να δημιουργηθεί μια επαφή και επικοινωνία.⁷⁶

Βέβαια, την επόμενη ημέρα, ο θόρυβος ήταν χειρότερος. Όμως επειδή το κοινό ήταν δύσκολο, οι ηθοποιοί αποφάσισαν να συγκεντρωθούν οι ίδιοι περισσότερο ώστε να μην τους αποσπάσει την προσοχή η κατάσταση. Παρόλα αυτά όταν η ομάδα αναρωτήθηκε ποια από τα δύο μέρη της παράστασης ήταν η καλύτερη, ο Brook με τον Reeves προτίμησαν το πρώτο μέρος. Θεώρησαν πως στη δεύτερη υπήρξε λιγότερη συγκέντρωση στους ήχους και τα γράμματα από ό,τι στην πρώτη και ο ρυθμός ήταν πιο αδύναμος.⁷⁷

Την επόμενη μέρα της παράστασης, στο Shiraz πραγματοποιήθηκε ένας δημόσιος διάλογος πάνω στο *Orghast*. Ο Brook άνοιξε τον διάλογο τονίζοντας ότι σκοπός του CIRT ήταν η έρευνα, με αποτέλεσμα η ομάδα τους και το κοινό να συναντηθούν κάτω από διαφορετικές συνθήκες από ό,τι συνηθίζεται. Επιπλέον, εξήγησε ότι σκοπός τους δεν ήταν να παρουσιάσουν μια ολοκληρωμένη δουλειά, αλλά μια «δουλειά σε εξέλιξη» όπως συνηθίζει να αποκαλεί το *Orghast*.⁷⁸

⁷⁶ Ο.π., 205.

⁷⁷ Ο.π., 206, 209.

⁷⁸ Ο.π., 209.

Εντυπώσεις από το ταξίδι

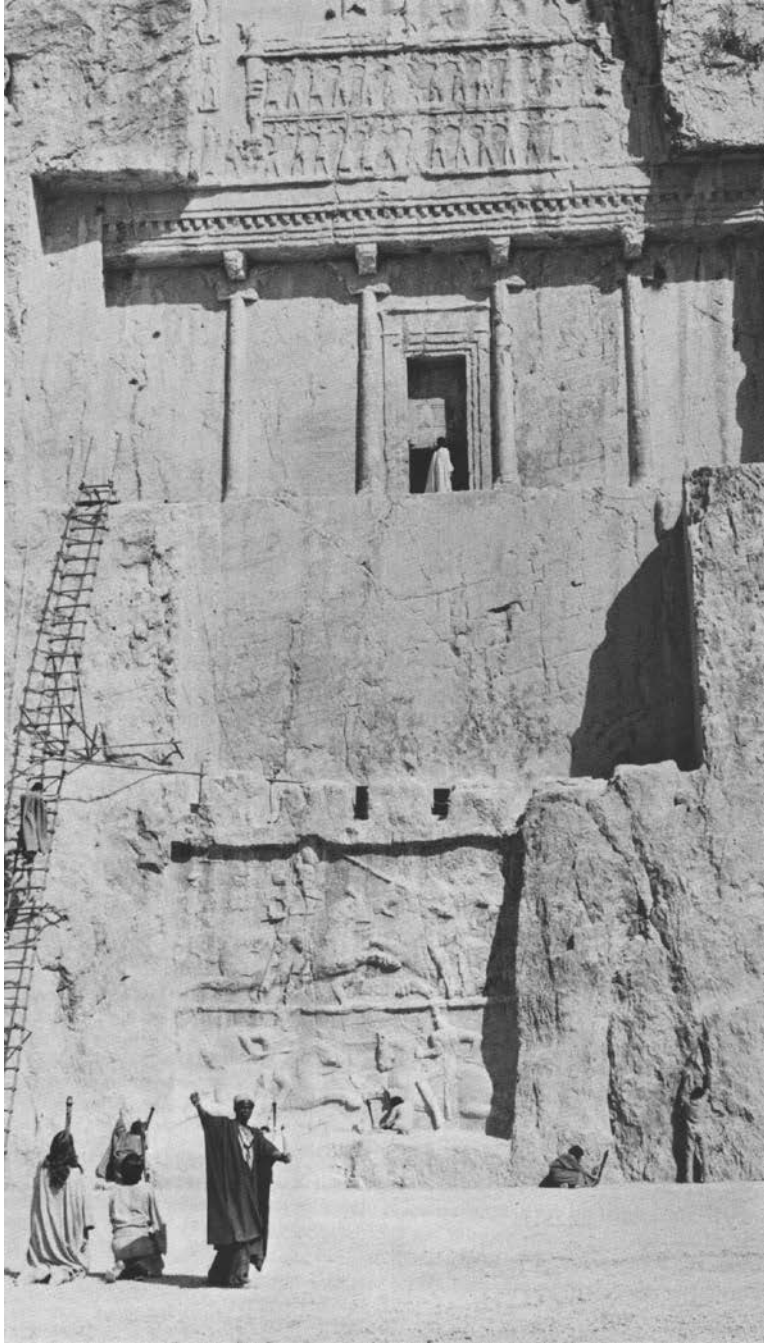
Η δουλειά του Peter Brook με την παράσταση *Orghast* στο Ιράν απέδειξε για ακόμη μια φορά την τάση του σκηνοθέτη προς τον πειραματισμό και την εξερεύνηση των βαθύτερων δομών της επικοινωνίας στο θέατρο. Όπως εξετάσαμε παραπάνω ο σκοπός του συγκεκριμένου ταξιδιού και οι πειραματισμοί που πραγματοποιήθηκαν στην πορεία του είχε σαν στόχο την ανακάλυψη της επικοινωνίας μέσα από τις δονήσεις του ήχου.

Ωστόσο, το *Orghast* σαν παράσταση παρουσιάστηκε μόνο στην Περσέπολη και δε θα μπορούσε να συμβεί κάπου αλλού. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Brook: «οι υψηλές ποιότητες που υπάρχουν στον αέρα του Ιράν μπορούν να γίνουν αισθητές».⁷⁹ Η συνάφεια των ήχων με το μέρος τους αποκάλυψε κάτι δε θα μπορούσε να ανακαλυφθεί σε ένα άλλο μέρος.⁸⁰ Με άλλα λόγια αυτό που έκανε την παράσταση αποτελεσματική ήταν η ενοποίηση του θέματος, της μορφής και του χώρου.⁸¹

⁷⁹ Croyden: 2010, 67.

⁸⁰ Ο.π.

⁸¹ Innes: 1996, 137.



Σκηνή από την παράσταση *Orghast*.⁸²

Σχετικά με τα πειράματα του ήχου, ο Brook καταλήγει στο γεγονός ότι αν εξετάσουμε τι είναι ο ήχος πέραν της κλασσικής άποψης ότι προέρχεται από μια σύνδεση

⁸² Πηγή: Banu: 2002α., 36.

διαφόρων οργάνων στο σώμα και εστιάσουμε στο γεγονός ότι η εκφορά του ήχου αποτελεί μια από τις πιο βαθιές και ενδόμυχες ενέργειες, τότε μπορούμε να εισέλθουμε σε έναν κόσμο με άπειρες δυνατότητες.⁸³

Όσον αφορά την επικοινωνία με το κοινό, οι απόψεις δίστανται και αυτό είναι και το σημείο όπου ο Brook δέχτηκε την μεγαλύτερη κριτική. Υπάρχουν αναφορές τόσο από κριτικούς όσο από θεατές ότι η παράσταση ήταν κάτι ξεχωριστό και ταυτόχρονα πολύ ενδιαφέρον. Από την άλλη, υπάρχουν αντίστοιχα και αρνητικές κριτικές υποστηρίζοντας ότι δεν υπήρξε καμία επικοινωνία μεταξύ της παράστασης και του κοινού. Για την πλειονότητα των θεατών, η παράσταση ήταν αποτελεσματική σε σχέση με τους σκοπούς της και βαθιά συγκινητική.⁸⁴ Για παράδειγμα, ο Γιουγκοσλάβος συνθέτης Ivo Malec πίστευε ότι το *Orghast* ήταν το πιο όμορφο πράγμα που είχε δει τα τελευταία δέκα χρόνια.⁸⁵ Ο Keyvan Mahjoor, ένας από τους θεατές, αναφέρει ότι μετά από πολλά χρόνια μπορεί να ανακαλέσει τις δονήσεις που ένιωθε στο σώμα του μέσα από τον ήχο των λέξεων. Μάλιστα, προσθέτει ότι πολλοί από τους θεατές δεν ξεχώριζαν καθαρά την πλοκή του έργου, όμως ένιωθαν μια σύνδεση ανάμεσα σε όσους βρισκόταν εκεί.⁸⁶ Φαίνεται πως ο ρόλος του θεάτρου που σχετίζεται με τη διαβίβαση ενός μηνύματος μέσω της ανθρώπινης διάστασης και της προσαρμοστικότητας του ηθοποιού με μη-λεκτικά μέσα όπως η κίνηση και ο ήχος έγινε για κάποιους πραγματικότητα.⁸⁷

Αντίθετα όπως πιστεύει ο Ronald Haymans:

⁸³ Croyden: 2010, 83-84.

⁸⁴ Kennedy: 1973, 526.

⁸⁵ Smith: 1972, 206.

⁸⁶ Djavaheerian: 2012, 147.

⁸⁷ Sagar: 1983, 168.

«[...] Το κοινό δε μπορούσε να καταλάβει ούτε τη σχέση μεταξύ των χαρακτήρων ούτε τις αλληλεξαρτήσεις μεταξύ των στιγμών.»⁸⁸

Σε τελική ανάλυση, το *Orghast* κατάφερε να προσελκύσει ένα μεγάλο κοινό εξαιτίας του φεστιβάλ αλλά και της ιδιαιτερότητάς του. Το μεγαλύτερο μέρος των θεατών φαίνεται πως έζησε μια ξεχωριστή εμπειρία. Ο Brook με την ομάδα του από το CIRT επέκτειναν τους ορίζοντες τους μέσα από αυτό το ταξίδι και κατάφεραν να θέσουν σε εφαρμογή αλλά και να εξελίξουν αυτό που είχαν ως στόχο έρευνας: την επικοινωνία μέσω του ήχου. Ούτως ή άλλως, η εμπειρία του ταξιδιού και η συνεργασία με τους Ιρανούς ηθοποιούς ήταν σίγουρα κάτι ξεχωριστό και όλοι κέρδισαν κάτι από αυτή την εμπειρία. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Brook για τη γενική αίσθηση που αποκόμισε από το ταξίδι:

«Πήγαμε στον Ιράν για ένα σκοπό: την Avesta, την Περσέπολη, τους ανθρώπους, στα μισά του δρόμου μεταξύ Ανατολής και Δύσης. Δώσαμε ό,τι μπορούσαμε με τη δουλειά μας στους ανθρώπους που δουλεύαμε μαζί και πήραμε ότι χρειαζόμαστε. Αυτό έγινε δυνατό για εμάς από το φεστιβάλ, που τα κίνητρά του, προς δική μας έκπληξη, ήταν τα ίδια με τα κίνητρα κάθε φεστιβάλ, στα οποία οι διαφημίσεις και τα πολιτικά ενδιαφέροντα εμπλέκονται με αόριστες γραμμές απελευθερωτικής αγάπης για τους ενδιαφερόμενους στην τέχνη».⁸⁹

⁸⁸ Haymans: 1979, 216.

⁸⁹ Smith: 1972, 259-260.

B2. Το ταξίδι στην Αφρική

Ο Peter Brook με μια ομάδα από τριάντα άτομα αποτελούμενη από ηθοποιούς, τεχνικούς και βοηθούς ξεκίνησε για την Αφρική την 1^η Δεκεμβρίου το 1972, σε ένα ταξίδι που διήρκησε τρεις μήνες.⁹⁰ Την ομάδα συνόδευαν ένα κινηματογραφικό συνεργείο, μία φωτογράφος κι ένας Άγγλος συγγραφέας και δημοσιογράφος. Ο κύριος σκοπός του ταξιδιού ήταν η έρευνα και η πειραματική δουλειά σχετικά με τη θεατρική επικοινωνία.⁹¹

Τα κίνητρα του Brook για το ταξίδι στην Αφρική, όπως ο ίδιος περιγράφει σε συνέντευξή του στον Michael Gibson, βασίζονται κυρίως στην ανακάλυψη ενός κοινού διαφορετικού από εκείνο της Δύσης, μιας και το κοινό είναι βασικό χαρακτηριστικό του θεάτρου ισάξιο του ηθοποιού.⁹² Η ομάδα του Brook αναζητούσε ένα κοινό ανοιχτό στην επικοινωνία, ένα κοινό που ο Brook αποκαλεί «ιδανικό» χωρίς να έχει σχέση με θεατρικές συμβάσεις για να έχουν την ευκαιρία να πειραματιστούν στην θεατρική επικοινωνία όπως έκαναν στο CIRT.⁹³

Σε αυτή την ενότητα, θα περιγράψουμε βασικά στοιχεία του ταξιδιού όπως οι χώρες που επισκέφτηκαν, πώς προέκυψαν οι αυτοσχεδιασμοί και πώς τους χειρίστηκαν στην πορεία. Έπειτα, θα εξετάσουμε τι αποκόμισαν από το ταξίδι και ποιες ήταν οι τελικές παρατηρήσεις σχετικά με την επικοινωνία με το κοινό. Τέλος, θα επιχειρήσουμε

⁹⁰ Banu: 2002, 37.

⁹¹ Ο.π., 38.

⁹² Gibson: 1973, 47.

⁹³ Ο.π., 48.

να συνδέσουμε πώς τα αποτελέσματα του ταξιδιού επηρέασαν την παράσταση *Οι Τζες* που δόθηκε στο Παρίσι, στο Bouffes du Nord δυο χρόνια αργότερα.

Διασχίζοντας την Αφρική: χώρες και πόλεις

Για να κατανοήσουμε καλύτερα τη φύση του ταξιδιού στην Αφρική, αρχικά θα περιγράψουμε την πορεία που ακολούθησε ο Brook με την ομάδα του διασχίζοντας την ήπειρο. Η ομάδα ξεκίνησε από το Αλγέρι, διέσχισε την έρημο Σαχάρα και προχώρησε στη Δημοκρατία του Νίγηρα ως την πόλη Αγκαντές όπου κατασκίνησε για μια εβδομάδα. Στην πορεία, κατέβηκε νοτιότερα της χώρας, στο Ζίντερ, και πέρασε τα σύνορα της Νιγηρίας ως την πόλη Κάνο. Έπειτα, η ομάδα βρέθηκε στο οροπέδιο Τζος περίπου στο κέντρο της Νιγηρίας. Κατόπιν, διέσχισε ολόκληρη τη χώρα για να καταλήξει στο Ιφέ, όπου εδρεύει το πανεπιστήμιο. Τέλος, μέσω του λιμανιού Κοτόνου ο Brook με την ομάδα του πέρασε στην τότε Δαχομέη (το τωρινό Μπενίν, ανεξάρτητο με το Βασίλειο του Μπενίν).⁹⁴

Για το ταξίδι της επιστροφής, από το Κοτόνου, επέστρεψαν ξανά στην Δημοκρατία του Νίγηρα, ως την πρωτεύουσα Νιαμέι. Έπειτα, ο Brook με τη συνοδεία του κατευθύνθηκαν προς το βορρά κόβοντας δρόμο από το Μαλί, περνώντας από το Γκαό για να διασχίσουν την Σαχάρα, αυτή την φορά προς την αντίθετη κατεύθυνση για να επιστρέψουν στο Αλγέρι.⁹⁵

⁹⁴ Ο.π., 37-38.

⁹⁵ Ο.π., 38.



Ο Peter Brook με κάποια μέλη του θιάσου αυτοσχεδιάζουν στην έρημο.⁹⁶

Ο λόγος που αναφέρουμε τις ακριβείς τοποθεσίες όπου πέρασε ο Brook με την ομάδα του έχει ως στόχο να περιορίσουμε κατά κάποιον τρόπο τις εθνικότητες των ανθρώπων που συνάντησε σε αυτές ως κοινό. Ωστόσο, στην έρευνα μας για το ταξίδι, συναντήσαμε την εξής δυσκολία: στις περισσότερες περιγραφές των αυτοσχεδιασμών και κάθε είδους θεατρικής δραστηριότητας δεν αναφέρονται συγκεκριμένες τοποθεσίες εκτός από ελάχιστες περιπτώσεις που θα αναφέρουμε στη συνέχεια. Επιπλέον, ο Brook και οι μελετητές των ταξιδιών του στην Αφρική δε διαχωρίζουν τις εθνικότητες των ανθρώπων που παρίστανται ως θεατές, με αποτέλεσμα να αναφέρονται σε αυτούς κατά κύριο λόγο ως «Αφρικανοί». Για το λόγο αυτό, θα διατηρήσουμε τον ίδιο χαρακτηρισμό για να αποφύγουμε εικασίες και λάθη σχετικά με την καταγωγή των ανθρώπων.

⁹⁶ Copyright: Mary Ellen Mark, Πηγή: Heilpern: 1977, χ.σ.

Συνεχίζοντας, θα παρουσιάσουμε εκείνες τις στιγμές στο ταξίδι που θεωρούμε πιο σημαντικές για την κατανόηση του απώτερου σκοπού του ταξιδιού.



Μέλη της ομάδας αυτοσχεδιάζουν ένα τραγούδι στην έρημο.⁹⁷

Στιγμές από το ταξίδι

Το ταξίδι του Brook στην Αφρική χαρακτηρίζεται και ως «αυτοσχεδιασμός στο σκοτάδι».⁹⁸ Αυτός ο χαρακτηρισμός πηγάζει από την πρόθεση του Brook να παρουσιάσει παραστάσεις στο κοινό που συνάντησαν χωρίς να έχει πρόγραμμα ή κάποιο

⁹⁷ Copyright: Mary Ellen Mark, Πηγή: Heilpern: 1977, χ.σ

⁹⁸ Banu: 2002, 37.

προκαθορισμένο έργο.⁹⁹ Σκοπός ήταν η ομάδα να παίζει έξω από τις θεατρικές συμβάσεις, χωρίς διατυπωμένες ιδέες και σχέδια και να χρησιμοποιήσει ό,τι υπήρχε διαθέσιμο την κάθε στιγμή.¹⁰⁰ Ωστόσο στην πορεία προέκυψε μια σειρά από αυτοσχεδιασμούς, όπως θα εξετάσουμε παρακάτω.

Παρόλα αυτά, η ομάδα είχε μαζί της από το Παρίσι κάποια μουσικά όργανα, λευκά κουστούμια, μπαστούνια μπαμπού, κουτιά από χαρτόνια σε διάφορα σχήματα κι ένα χαλί. Όπως αποδείχθηκε αργότερα, αυτά τα αντικείμενα βοήθησαν την εκκίνηση των αυτοσχεδιασμών, καθώς σημαντικό ρόλο έπαιξε το χαλί που χρησιμοποιούσαν ως τον χώρο που τελείται η θεατρική πράξη.¹⁰¹ Το χαλί χρησιμοποιήθηκε επειδή αφενός καθόριζε τα όρια της «σκηνής» δεδομένου ότι η ομάδα δεν έπαιζε μέσα σε θέατρα και αφετέρου παρέπεμπε στο χαλί που χρησιμοποιούν οι Αφρικανοί παραμυθάδες.¹⁰²

Η πρώτη παράσταση δόθηκε στην πρώτη στάση της ομάδας, την Αλγερία, σε μια μικρή πόλη ονόματι In‘Salah. Εκεί, οι ηθοποιοί χωρίς να έχουν προετοιμάσει κάτι συγκεκριμένο, ξεδίπλωσαν το χαλί που κουβαλούσαν μαζί τους και αμέσως γύρω τους μαζεύτηκε ένα κοινό. Έτσι, ξεκίνησε ο πρώτος αυτοσχεδιασμός με σημείο εκκίνησης ένα ζευγάρι μπότες, τοποθετημένες στο κέντρο του χαλιού που απέσπασε όλα τα βλέμματα. Έπειτα, οι ηθοποιοί άρχισαν να αυτοσχεδιάζουν με μια μόνο κοινή αρχή: πρώτα υπήρχε μόνο ένα άδειο χαλί κι ύστερα ένα συγκεκριμένο αντικείμενο. Ο Brook στη συνέντευξή του στον Gibson αναφέρει:

⁹⁹ Ο.π.

¹⁰⁰ Schechner: 1986, 56.

¹⁰¹ Banu: 2002, 37-38.

¹⁰² Βλ. Banham: 2004, 41.

«[...] , πράγματι, εκείνη τη στιγμή, όλοι οι ηθοποιοί και το κοινό είδαν τις μπότες σαν να τις έβλεπαν για πρώτη φορά. Μέσα από τις μπότες αναπτύχθηκε μια σχέση με το κοινό κι έτσι όλο το δρώμενο εξελίχθηκε μέσα από μια κοινή γλώσσα. Παίζαμε με κάτι που αποτελούσε μια πραγματικότητα για τον καθένα, ως εκ τούτου το αποτέλεσμα αυτής της προσπάθειας ήταν μια γλώσσα κατανοητή σε όλους.»¹⁰³

Ο πρώτος αυτοσχεδιασμός κατέδειξε ότι ο σκοπός του ταξιδιού θα μπορούσε να επιτευχθεί, αφού ήδη άρχισαν να φαίνονται σημάδια επικοινωνίας μεταξύ του αφρικανικού κοινού και της ομάδας των ηθοποιών. Μέσα από τον πρώτο αυτοσχεδιασμό δημιουργήθηκε αυτό που αργότερα ο Brook ονόμασε το «Show του χαλιού» και τους συντρόφευσε σε όλο το ταξίδι. Από εκείνη τη στιγμή η ομάδα του Brook αποφάσισε πως η εκκίνηση για οποιαδήποτε θεατρική δραστηριότητα θα ήταν όταν κάποιος θα βρισκόταν πάνω στο χαλί. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Brook στο βιβλίο του *Νήματα Χρόνου*:

«Από την αρχή το άγνωστο ήταν το χαλί μας. Αυτό εξέφραζε απλά και άμεσα τη διαφορά ανάμεσα στο θέατρο και στην καθημερινή ζωή. [...] Την στιγμή που έκαναν (οι ηθοποιοί) το πρώτο βήμα στο χαλί, αναλάμβαναν μια ευθύνη που διαρκούσε όση ώρα πατούσαν σε αυτήν την ειδική ζώνη.»¹⁰⁴

¹⁰³ Gibson: 1973, 39.

¹⁰⁴ Brook: 2001, 228.

Βέβαια, τα θέματα των αυτοσχεδιασμών δεν ήταν πάντα τα ίδια. Άλλες φορές τη θέση των παπουτσιών πήρε ένα χαρτόκουτο ή ένα κομμάτι ψωμί. Άλλες φορές μπορεί η εκκίνηση να ήταν ένας ήχος από μια φωνή, ένα μουσικό όργανο ή ακόμη και το βάδισμα ενός ηθοποιού πάνω στο χαλί. Ο μοναδικός περιορισμός που προσπάθησε να κρατήσει η ομάδα σε αυτή τη διαδικασία ήταν να χρησιμοποιήσει οτιδήποτε αρκεί να είναι πολύ απλό.¹⁰⁵



Ο Joshi Oida αυτοσχεδιάζει στο χαλί για το κοινό της Αφρικής.¹⁰⁶

Ο πρώτος καιρός του ταξιδιού, έμοιαζε σαν να «μαθαίνουν ένα καινούριο όργανο»¹⁰⁷ και δε θύμιζε καμία από τις προηγούμενες εμπειρίες της ομάδας. Έπρεπε να ανακαλύψουν ποιες ήταν οι κατάλληλες συνθήκες για να προσελκύσουν ένα κοινό.¹⁰⁸ Παρόλα αυτά υπήρχαν στιγμές που αντιμετώπισαν δυσκολίες να προσελκύσουν από την αρχή το ενδιαφέρον του ντόπιου κοινού. Ένα τέτοιο παράδειγμα ήταν η φυλή Peulhs

¹⁰⁵ Ο.π.

¹⁰⁶ Copyright: Mary Ellen Mark, Πηγή: Heilpern: 1977, χ.σ.

¹⁰⁷ Brook: 2009, 189.

¹⁰⁸ Gibson: 1973, 40.

στην πόλη Αγκαντές. Οι άνδρες και οι γυναίκες της φυλής από την αρχή δεν έδειξαν καμία προθυμία να συμμετέχουν σε οποιαδήποτε συνδιαλλαγή με την ομάδα του Brook. Η ομάδα για να τραβήξει την προσοχή, ξεκίνησε με ένα τραγούδι που τελικά δεν είχε αποτέλεσμα. Έπειτα συνέχισε να τραγουδά χρησιμοποιώντας τις κιθάρες τους και το μόνο που κατάφεραν ήταν να τραβήξουν το ενδιαφέρον των γυναικών κυρίως για τα μουσικά όργανα. Τελικά, ο Brook αποφάσισε να χρησιμοποιήσουν κάποιους από τους ήχους με τους οποίους πειραματίστηκαν στο CIRT και συγκεκριμένα τον ήχο “ah”. Αυτή η προσέγγιση τελικά απέδωσε και τα μέλη της φυλής συμμετείχαν ένθερμα στην παραγωγή του ήχου.¹⁰⁹



Ο Peter Brook συνοδεύει με τα τύμπανα ένα αυτοσχεδιαστικό τραγούδι.¹¹⁰

¹⁰⁹ Heilpern: 1999, 142-143.

¹¹⁰ Bradshaw: 2011, χ.σ.

Όπως αναφέρει ο John Heilpern στο βιβλίο του *The Conference of the Birds*: «Ο ήχος πήρε ζωή, δονούνταν».¹¹¹ Αυτή η στιγμή ήταν πολύ σημαντική για όλους αφού μέσω ενός ήχου επετεύχθη ένα είδος επικοινωνίας. Όταν σταμάτησε η παραγωγή του ήχου, οι Peulhs αποφάσισαν να προσφέρουν ως αντάλλαγμα μια σειρά από δικά τους τραγούδια. Αυτό ήταν για τον Brook πολύτιμο διότι κατανόησε ότι ήταν στο σωστό δρόμο για την αναζήτηση μιας παγκόσμιας θεατρικής γλώσσας.¹¹²

Παρόλα αυτά ένα πετυχημένο ξεκίνημα δεν αρκούσε και μια παράσταση όφειλε να εξελιχθεί. Σε αυτό το σημείο παρουσιάστηκε η πρώτη πραγματική δυσκολία και ο Brook με την ομάδα του προσπάθησε να βελτιώσει την ποιότητα και το βάθος των αυτοσχεδιασμών χρησιμοποιώντας κάποιους από τους πειραματισμούς που επιχείρησαν στο CIRT. Για παράδειγμα, χρησιμοποίησαν άκρως φορμαλιστικές κινήσεις που είχαν επινοήσει με τα καλάμια μπαμπού και κάποιες ψαλμωδίες, τα οποία συνέβαλαν σε κάποιες περιπτώσεις να επιτευχτεί μια επικοινωνία με τους θεατές που τις περισσότερες φορές είχε σαν αποτέλεσμα μια σιωπή γεμάτη δέος. Ωστόσο, υπήρχε η ανάγκη για ένα συγκροτημένο σύνολο.¹¹³

Έτσι, χρησιμοποίησαν τη δουλειά που έκαναν στο Παρίσι πάνω στο περσικό ποίημα *The Conference of the Birds (Το συνέδριο των πουλιών)*.¹¹⁴ Η ιστορία πραγματεύεται μια ομάδα από πουλιά που ξεκινούν ένα ταξίδι για την αναζήτηση ενός

¹¹¹ Ο.π., 143.

¹¹² Ο.π., 144.

¹¹³ Brook: 2001, 228-230.

¹¹⁴ Ο Brook, στο CIRT, συνήθιζε να χρησιμοποιεί αποσπάσματα για τους αυτοσχεδιασμούς από το περσικό ποίημα που είχε συνθέσει ο Farid ud-Did Attar. Αργότερα, το 1979 υπό την δραματουργική επιμέλεια του Jean-Claude Carrière και σε σκηνοθεσία Peter Brook, παρουσιάστηκε στο κοινό του φεστιβάλ της Avignon στις 15 Ιουλίου. Βλ., Miller: 1980, 113-114.

θρυλικού πουλιού, του Σιμούργκ, του κρυμμένου βασιλιά τους. Όπως αναφέρει ο Brook στα *Νήματα Χρόνου*:

«Πολλά από τα κωμικά, ή και τα δυσάρεστα, στοιχεία της ιστορίας είχαν μεγάλη σχέση με αυτό που ζούσαμε τώρα, καθώς το ταξίδι είχε αποτινάξει ανελέητα από πάνω μας τα προσωπεία και τις άμυνες του καθενός· νιώσαμε λοιπόν ότι θα μπορούσαμε να τη χρησιμοποιήσουμε ως αφετηρία για μια νέα σειρά αυτοσχεδιαστικών παραστάσεων.»¹¹⁵

Εμπνευσμένοι από τα πουλιά στα δέντρα των καταυλισμών τους, η ομάδα ξεκινούσε από κελαηδήματα πουλιών κι αυτό είχε σαν αποτέλεσμα να βρεθεί το κοινό έδαφος που αποζητούσε η ομάδα για την επικοινωνία με το εκάστοτε κοινό. Έπειτα, κάθε πουλί αποκτούσε τον δικό του, προσωπικό ρόλο και η δραματική ιστορία ξετυλιγόταν με αυτόν τον τρόπο.¹¹⁶

Μια άλλη ιδιαίτερη εμπειρία συνέβη ένα βράδυ που η ομάδα είχε κατασκηνώσει στο δάσος και αυτοσχεδίαζε πάνω σε τραγούδια. Τότε εμφανίστηκε ένα παιδί, το οποίο τους προσκάλεσε στο χωριό του εκεί κοντά γιατί, όπως τους αποκάλυψε αργότερα, οι κάτοικοι θα μαζεύονταν για να τραγουδήσουν και να χορέψουν και θα τους ήθελαν μαζί τους. Όταν η ομάδα κατέφθασε στο χωριό συνειδητοποίησε ότι η τελετή που λάμβανε χώρα ήταν μια κηδεία και παρακολούθησαν τους ντόπιους να χορεύουν και να τραγουδούν για την περίπτωση. Μετά από ώρες τους ζητήθηκε να τραγουδήσουν κι έτσι

¹¹⁵ Brook: 2001, 230.

¹¹⁶ Ο.π.

η ομάδα αυτοσχεδίασε ένα τραγούδι για αυτούς. Ήταν μια πολύ συγκινητική και δυνατή στιγμή και ουσιαστικά το αυτοσχεδιαστικό τραγούδι ήταν μια προσφορά της ομάδας για την ευκαιρία αυτής της εμπειρίας.¹¹⁷

Ένα άλλο χαρακτηριστικό του ταξιδιού ήταν ο τρόπος που τους υποδέχτηκε ο κόσμος στις διάφορες χώρες της Αφρικής. Ο Brook, αρχικά, ένιωθε μια υποχρέωση να απολογείται για τους λόγους που αυτός και η ομάδα του ήθελαν να γευτούν μια τέτοια πρωτόγονη εμπειρία. Παρόλα αυτά, η ανθρώπινη ποιότητα της φύσης των ανθρώπων στην Αφρική διέλυσε τους προβληματισμούς του.¹¹⁸ Τις περισσότερες φορές, ακόμη και στα πιο απομακρυσμένα χωριά στα οποία δεν είχε συμβεί κάτι παρόμοιο, συναντούσε τον αρχηγό της φυλής και με τη βοήθεια ενός διερμηνέα, που τις περισσότερες φορές ήταν ένα μικρό παιδί, εξηγούσε την παρουσία τους εκεί με πολύ απλά λόγια. Όπως για παράδειγμα, ότι μια ομάδα ανθρώπων από διαφορετικά μέρη του πλανήτη, ξεκίνησε να ανακαλύψει αν η ανθρώπινη επικοινωνία μπορεί να επιτευχθεί μέσω μιας συγκεκριμένης φόρμας που λέγεται θέατρο, χωρίς να υπάρχει κοινή γλώσσα. Το αξιοσημείωτο ήταν ότι παρόλο που δεν είχαν δει ποτέ κάτι τέτοιο δεχόταν με αφοπλιστική φυσικότητα την ομάδα. Μάλιστα, ο Brook αναφέρει ότι τους δεχόταν για αυτό που ήταν δηλαδή μια ομάδα Δυτικών που ήθελε να δοκιμάσει κάτι.¹¹⁹

Βέβαια, και η ομάδα του Brook κράτησε μια τέτοια στάση απλότητας παρά το γεγονός ότι κουβαλούσε τον δυτικό πολιτισμό μαζί της. Δεν υποδύθηκε σε καμία περίπτωση ότι είναι κάτι διαφορετικό από αυτό που ήταν στην πραγματικότητα. Δε θα

¹¹⁷ Gibson: 1973, 45-56.

¹¹⁸ Brook: 2009, 192.

¹¹⁹ Gibson: 1973, 43 και Croyden: 2010, 121.

μπορούσαν, για παράδειγμα, να υποδυθούν ότι έφτασαν σε κάθε χωριό οδοιπορώντας για να ακολουθήσουν τον τρόπο ζωής των ντόπιων. Κι όμως αυτό δεν στάθηκε εμπόδιο στη σχέση τους. Εντούτοις, η ομάδα ήταν πολύ προσεκτική με τις κινηματογραφικές και φωτογραφικές μηχανές και όποιον τεχνολογικό εξοπλισμό είχαν μαζί τους. Όταν μάλιστα κάποιες φορές χρησιμοποίησαν κάποιο από αυτά, συνειδητοποίησαν ότι η ορθή τους χρήση έγινε αποδεκτή όπως γίνονται αποδεκτά ως δυτικές αποσκευές τα σορτς και τα χαρτομάντιλα.¹²⁰

Επιπλέον, η ομάδα κουβαλούσε και τα δικά της τρόφιμα διότι δεν γνώριζαν πόση ποσότητα φαγητού θα μπορούσε να είναι διαθέσιμη και επιπλέον, με αυτόν τον τρόπο θα μπορούσε να είναι ελεύθερη να ταξιδέψει οπουδήποτε. Επίσης, ο θίασος δεν έτρεφε την ελπίδα ότι μια ομάδα τριάντα ατόμων θα μπορούσε να βρει διαθέσιμο φαγητό στα απομακρυσμένα χωριά που επισκέφτηκε. Όμως με τον καιρό ανακάλυψε ότι η ζωή εκεί ήταν πολύ απλή. Οι εξωτερικές συνθήκες δεν έπαιζαν κανέναν ιδιαίτερο ρόλο και οι σχέσεις όφειλαν να χτιστούν -ή όχι- με ανθρώπινους όρους.¹²¹

Τα βράδια όταν η ομάδα κατασκηνώνει, πάντα τους περιτριγύριζε ένα ολόκληρο χωριό και κοιτούσε επίμονα, «μαγεμένο με τις παράξενες ιεροτελεστίες της φυλής μας, όπως το βούρτσισμα των δοντιών»¹²², όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Brook. Μέσα σε αυτό το κλίμα, αποφάσισαν σε όλη τη διάρκεια του ταξιδιού να είναι ο εαυτός τους και για το λόγο αυτό πολλές φορές ξεκινούσαν και τους αυτοσχεδιασμούς, προσφέροντας ως θέαμα τους ίδιους.¹²³ Εξίσου σημαντικό για την ομάδα ήταν να περάσει λίγο χρόνο μαζί

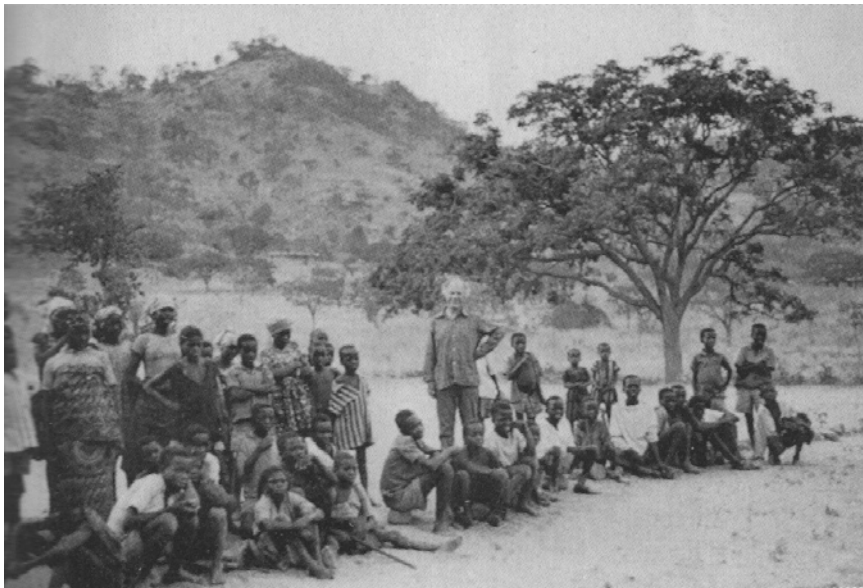
¹²⁰ Croyden: 2010, 121.

¹²¹ Ο.π., 44.

¹²² Brook: 2001, 229.

¹²³ Ο.π.

κάτω από διαφορετικές συνθήκες ώστε να αποκτήσει ένα διαφορετικό δέσιμο. Σύμφωνα με τον Brook, υπάρχουν πολλές ασκήσεις για να μπορέσει μια ομάδα ηθοποιών να δουλεύει αρμονικά. Όμως, μια ομάδα που παίζει και μαθαίνει για την φύση του θεάτρου η άσκηση της μετάβασης μέσα από τις δυσκολίες, ως σύνολο, είναι μέρος της πραγματικής καλλιτεχνικής της ανάπτυξης.¹²⁴ Για το λόγο αυτό, το ταξίδι δεν ήταν μόνο μια δοκιμασία με σκοπό την εξαγωγή συμπερασμάτων για την θεατρική επικοινωνία, αλλά και μια δοκιμασία για την ομάδα, μια δοκιμασία ζωής.¹²⁵



Ο Peter Brook μαζί με το μια παρέα Αφρικανών.¹²⁶

¹²⁴ Croyden: 2010, 114.

¹²⁵ Banu: 2002, 38.

¹²⁶ Copyright: Mary Ellen Mark Πηγή: Brook: 2001, χ.σ.

Συμπεράσματα από το ταξίδι

Το ταξίδι της ομάδας του Brook στην Αφρική διαφέρει από το ταξίδι στο Ιράν, καθώς υπάρχει μια μετατόπιση των προτεραιοτήτων. Στην περίπτωση της Αφρικής, ο Brook πειραματίστηκε για να ανακαλύψει αν μια ομάδα ηθοποιών με διαφορετικές καταβολές μπορεί να επικοινωνήσει με θεατές χωρίς να έχουν κάποια κοινή πολιτιστική αναφορά.¹²⁷

Από τον πρώτη κιάλας επαφή της ομάδα με τους θεατές της μικρής πόλης In ‘Salah, όπου πραγματοποιήθηκε ο πρώτος αυτοσχεδιασμός, η διαφορετική ποιότητα της σχέσης μεταξύ του κοινού και των ηθοποιών ήταν φανερή. Το κοινό στο In ‘Salah ήταν χαλαρό και διαθέσιμο, χωρίς να βιάζεται και να περιμένει κάτι συγκεκριμένο. Αυτή η διαφορετική προσέγγιση από μεριάς των θεατών είχε αντίκτυπο στους ηθοποιούς, οι οποίοι ένιωθαν κι οι ίδιοι πιο χαλαροί, γεμάτοι εμπιστοσύνη. Με τη σειρά του, αυτό το γεγονός δημιούργησε διαφορετικές καταστάσεις από αυτές που θα συνέβαινε με ένα κοινό από τη Δύση.¹²⁸

Επιπλέον, η ποιότητα της προσοχής των θεατών συγκίνησε βαθιά τους ηθοποιούς και έτσι ήταν πιο πιθανό ότι θα μπορούσαν να αναπτύξουν μια επαφή μαζί τους. Το κοινό της Αφρικής ήταν διαφορετικό από αυτό της Δύσης γιατί δεν έπρεπε να πειστεί για κάτι.¹²⁹ Και σε αυτό το σημείο, οι ηθοποιοί κατανόησαν ότι στις συνθήκες τις δυτικής κοινωνίας υπάρχει μια αναστάτωση και μια σύγχυση σε αυτές τις περιπτώσεις. Στη Δύση

¹²⁷ Ο.π., 37.

¹²⁸ Ο.π. και Gibson: 1973, 39-40.

¹²⁹ Croyden: 2010, 121.

το κοινό προσδοκά, περιμένει ότι κάτι θα συμβεί και αυτό έχει αντίκτυπο στους ηθοποιούς, διότι αισθάνονται ότι με κάποιον τρόπο πρέπει να αποδείξουν κάτι. Όμως στην περίπτωση των θεατών στην Αφρική τίποτα από όλα αυτά δε συνέβη. Οι άνθρωποι εκεί δεν περίμεναν κάτι συγκεκριμένο ούτε είχαν προσδοκίες από τους ηθοποιούς.¹³⁰

Αυτό ήταν κάτι σπάνιο και βαθιά ικανοποιητικό για την ομάδα του Brook. Με αυτή την πεποίθηση, ο αυτοσχεδιασμός γινόταν δυνατός και αποκτούσε άλλη ποιότητα. Μέσα από την σκηνοθετική εμπειρία του Brook και τη συνεργασία του με ηθοποιούς, είχε ανακαλύψει ότι συνήθως ένας καλός αυτοσχεδιασμός συμβαίνει όταν δεν υπάρχει κοινό. Αυτό, για τον Brook, έδειχνε και τα σφάλματα του δυτικού θεάτρου. Σε αυτή την περίπτωση οι ηθοποιοί έπρεπε να επιτύχουν και να αποδείξουν κάτι στο κοινό. Στην Αφρική οι συμβάσεις ήταν διαφορετικές.¹³¹

Οι θεατές της αφρικανικής ηπείρου, δεν ήταν γνώριμοι με τις θεατρικές συμβάσεις που επικρατούσαν στην Δύση. Αυτός ήταν και ο λόγος που πραγματοποιήθηκε αυτό το ταξίδι. Όπως αποκαλύφθηκε στην διάρκεια του ταξιδιού, οι αντιδράσεις των θεατών στους αυτοσχεδιασμούς σχετικά με γεγονότα που εμείς συσχετίζουμε με ποικίλες καταστάσεις, εκεί ήταν διαφορετικές. Ένα παράδειγμα ήταν το «Show των παπουτσιών». Στη δυτική κουλτούρα θα πιστεύαμε ότι τα παπούτσια είναι μαγικά και όταν τα φοράει κάποιος μεταμορφώνεται σε κάτι διαφορετικό. Ωστόσο, το κοινό στην Αφρική δεν είχε την επίγνωση της σύμβασης του παραμυθιού με την έννοια της νεράιδας και του μαγικού ραβδιού, οπότε οι ηθοποιοί δε μπορούσαν να βασιστούν σε αυτήν και θα έπρεπε να δημιουργήσουν μια νέα, διαφορετική σύμβαση από την αρχή.

¹³⁰ Gibson: 1973, 39-40.

¹³¹ Croyden: 2010, 121.

Παρόμοια τέτοια παραδείγματα ήταν οι περιπτώσεις όπου κάποιος νέος υποδύοταν τον γέρο και το κοινό θεωρούσε ότι έχει πρόβλημα με την πλάτη του ή κάτι έπαθε το σώμα του ή όταν κάποιος έβηγε θεωρούσαν πως είναι άρρωστος.¹³²

Οπότε, σε αυτή την περίπτωση, ο ηθοποιός προσπαθούσε να βρει κάτι νέο μέσα του ώστε να μπορέσει να πείσει τους θεατές για κάτι πολύ σπάνιο: μια παγκόσμια συναισθηματική αλήθεια.¹³³ Όπως συνέβη με την περίπτωση της φυλής Peulhs και την επικοινωνία που έλαβε χώρα μέσω του ήχου. Σε αυτήν την περίπτωση, σύμφωνα με τον John Heilpern: «Το θέατρο γίνεται ακαταμάχητο, ένα ολοκληρωμένο, ειλικρινές φυσικό γεγονός».¹³⁴

Επιπλέον, ο Brook υποστηρίζει ότι δεν μπορεί να υπάρξει θεατρική δουλειά παρά μόνο μέσα από τη σχέση με τους ανθρώπους που παρακολουθούν. Με άλλα λόγια ότι ο θεατής είναι συμμετέχων.¹³⁵ Οπότε η σχέση με τον θεατή είναι κάτι που πρέπει να μελετηθεί, οι άνθρωποι που ασχολούνται με το θέατρο οφείλουν να το νιώσουν, να το μάθουν. Για το λόγο αυτό, χρειάζεται η εξάσκηση και η εφαρμογή αυτής της σχέσης με θεατές που θεωρούνται ιδανικοί, όπως ήταν για τον Brook οι θεατές στην Αφρική. Εκεί, βρήκαν ανθρώπους σε απομακρυσμένα χωριά που δεν είχαν δει ποτέ θέατρο και ηθοποιούς να υποδύονται.¹³⁶ Δεν ήξεραν ούτε καν την προσποιητή γλώσσα. Όλο αυτό ήταν ένα ξεκίνημα από το μηδέν. Οι άνθρωποι εκεί, δεν είχαν δει κάτι τέτοιο ούτε στις

¹³² Heilpern: 1999, 5.

¹³³ Ο.π.

¹³⁴ Ο.π.

¹³⁵ Ο Brook παραπέμπει στον Meyerhold, ο οποίος θεωρούσε ότι το κοινό ήταν ο τέταρτος δημιουργός της παράστασης μετά τον συγγραφέα, τον σκηνοθέτη και τον ηθοποιό. Βλ. Meyerhold: 1998, 62.

¹³⁶ Croyden: 2010, 116.

δικές τους θρησκευτικές τελετές. Οπότε, η ομάδα του Brook ξεκίνησε με κάτι που ήταν τελείως άθικτο και ταυτόχρονα πολύ ενδιαφέρον.¹³⁷

Το ξεκίνημα από το σημείο μηδέν ήταν πολύ σημαντικό, τόσο σε σχέση με τη συνεργασία ηθοποιού θεατή όσο σε σχέση με τα αποτελέσματα που προέκυψαν από αυτή τη διαδικασία. Στην πρώτη περίπτωση, όπως αναφέραμε παραπάνω, η παραδοσιακή πίεση που συναντάται στο κοινό της Δύσης ήταν απύσχα στην περίπτωση του κοινού στην Αφρική. Στα Γαλλικά υπήρχε η φράση «*se défendre*»¹³⁸ που χρησιμοποιούσαν στο θέατρο και δήλωνε τη σχέση του ηθοποιού με το κοινό αφού ο ηθοποιός ένιωθε να αμύνεται απέναντι στο κοινό. Στο θέατρο όμως, σύμφωνα με τον Brook, οφείλουμε να κατευνάζουμε το κοινό και να το προετοιμάζουμε.¹³⁹ Μέσα στην χαλαρή ατμόσφαιρα που συνάντησαν στην Αφρική, υπήρξε η δυνατότητα να βρεθεί ένας τρόπος να προετοιμαστεί το κοινό, το οποίο σύμφωνα με τις παρατηρήσεις του Brook σταδιακά μπορούσε να έρθει σε ένα σημείο όπου ένα ολοκληρωτικά φυσικό γεγονός λάμβανε χώρα. Ο ηθοποιός και το κοινό γίνονταν συνεργάτες.¹⁴⁰

Στην δεύτερη περίπτωση το σημείο μηδέν αποτελεί το σημείο εκκίνησης για να γεννηθούν διαφορετικές μορφές θεάτρου. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Brook, είναι:

«η στιγμή όπου οποιαδήποτε ομάδα του κόσμου έρχεται σε επαφή –σε μια πρώτη πρόβα, [...] σε μια πρώτη επαφή με ένα κοινό. Εκείνη ακριβώς την

¹³⁷ Ο.π., 118.

¹³⁸ Στα Ελληνικά σημαίνει «αμύνομαι».

¹³⁹ Gibson: 1973, 47.

¹⁴⁰ Heilpern: 1999, 133.

φορτισμένη και γεμάτη νόημα στιγμή, η γεωγραφία και η ιστορία παύουν να υπάρχουν. Από αυτό το μηδέν μπορούν να γεννηθούν άπειρες φόρμες, αρκεί κανείς να αντιλαμβάνεται τις ποιότητες που κουβαλάει κάθε άνθρωπος.»¹⁴¹

Βέβαια, συμπληρώνει ότι μέσα σε αυτό το σημείο μηδέν ο καθένας κουβαλάει τις δικές του πολιτισμικές «αποσκευές». Όμως αν οι αποσκευές προβάλλονται σε αυτό το ζωντανό, γεμάτο νόημα κενό, αντί μιας πολιτισμικής ενασχόλησης υφίσταται μια «νταρμική» ενασχόληση όπου διαφορετικά, μεμονωμένα σκέλη της έκφρασης μπορούν να βρουν το δρόμο τους για αυτό το σημείο μηδέν.¹⁴²

Με αυτόν τον τρόπο δημιουργήθηκε και η επικοινωνία ανάμεσα στην ομάδα του Brook και τους θεατές στην Αφρική. Αρχικά, κάποιος από την ομάδα τροφοδοτούσε μια αντίδραση από τους θεατές. Μετά την πρώτη αντίδραση σταδιακά αναπτύσσονταν και άλλα στοιχεία που κάθε φορά έπαιρνε μια νέα μορφή. Επιπλέον, ο Brook παρατήρησε ότι όλη την ώρα υπήρχε μεγάλη εφευρετικότητα και ανταπόκριση από τους θεατές. Βέβαια, άλλες παραστάσεις ήταν ήπιες και ήρεμες ενώ άλλες είχαν περισσότερη ένταση και ζωντάνια. Όμως η κάθε παράσταση γινόταν και ίσχυε για την κάθε περίπτωση και τους ανθρώπους που βρίσκονταν εκεί.¹⁴³

Σχετικά με τους τρόπους που χρησιμοποίησε η ομάδα για να έρθει σε επικοινωνία με τους θεατές, υπήρχε ποικιλία διότι ο καθένας από αυτούς είχε να εκφράσει κάτι

¹⁴¹ Schechner: 1986, 55.

¹⁴² Ό.π.

¹⁴³ Croyden: 2010, 119.

διαφορετικό. Το μόνο που είχαν αποκλείσει ήταν η γλώσσα. Κι αυτό όχι μόνο για το προφανές ότι βρισκόταν σε μια διαφορετική ήπειρο, αλλά ταξίδεψαν και σε διαφορετικές χώρες με διαφορετικές γλώσσες. Αν κατάφερναν να χρησιμοποιήσουν έστω κάποιες από αυτές και πάλι το αποτέλεσμα θα ήταν φτωχό.¹⁴⁴ Τα βασικά τους εργαλεία ήταν κυρίως το σώμα και οι ήχοι. Ανακάλυψαν ότι η πιο άμεση επαφή που δημιουργήθηκε με τους θεατές ήταν μέσω συγκεκριμένων ήχων -ή συγκεκριμένων κινήσεων, λίγο πιο αφηρημένων- που παράγεται με έναν ειδικό τρόπο. Αυτό παρουσιάστηκε ύστερα από μια μεγάλη έρευνα για τη σχέση μεταξύ αναπνοής και παραγωγής ήχου που ανταποκρίνεται ακριβώς στον ήχο που παράγουν κάποιες φυλές στην Αφρική.¹⁴⁵

Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι της φυλής Peulhs, στο Αγκαντές. Εκεί ανακάλυψαν ότι ο ήχος που παρήγαγε η ομάδα αντιστοιχούσε πλήρως στον δικό τους ήχο. Αυτό ήταν μια εκπληκτική κατανόηση για όλους, διότι αποκαλύφθηκε ότι ο ήχος αγγίζει κάποιον συναισθηματικά με έναν συγκεκριμένο τρόπο. Αυτό που παρήγαγαν όλοι μαζί ήταν ένας συναισθηματικός, φορτισμένος με νόημα ήχος που δε μπορεί κάποιος να περιγράψει με λέξεις. Ήταν ένας ήχος που παράγεται βαθιά μέσα από το σώμα, ανταποκρίνεται σε ένα συγκεκριμένο συναίσθημα και συνεπάγεται την άμεση επικοινωνία. Το ίδιο συνέβη και σε κάποιες περιπτώσεις με κάποιες χειρονομίες. Δε μπορούσε κάποιος να εξηγήσει τι ακριβώς μπορεί να σήμαινε μια χειρονομία αλλά μέσω αυτής μπορούσε να επιτευχθεί μια επικοινωνία.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Ο.π., 123.

¹⁴⁵ Ο.π., 125.

¹⁴⁶ Ο.π.

Από την άλλη πλευρά, υπάρχει και η αρνητική κριτική στους σκοπούς και τα αποτελέσματα του ταξιδιού στην Αφρική.¹⁴⁷ Σύμφωνα με τον Christopher Innes όπως αναφέρει στο βιβλίο του *Avant Garde Theatre*: «τα ταξίδια του Brook στην Αφρική παρερμήνευσαν τις αντιδράσεις του κοινού».¹⁴⁸ Ο Innes θεωρεί ότι ο Brook είχε ήδη διαμορφώσει τις ιδέες του, οι οποίες αναπόφευκτα προσαρμόστηκαν σε αυτό που ανακάλυψε.¹⁴⁹ Πιο συγκεκριμένα, αναφέρει ότι ο Brook έψαχνε για θεατές που δεν κατείχαν ούτε μια λέξη για το θέατρο στη γλώσσα τους ώστε να δημιουργήσει μια θεμελιώδη -και ως εκ τούτου, πραγματικά καθολική- θεατρική γλώσσα. Η προσπάθεια του Brook να παραμερίσει όλες τις ειδικές συμβάσεις και τους συμβολισμούς του δυτικού πολιτισμού είχε μερική επιτυχία, αφού η επιστροφή σε αυτές τις βάσεις απεικονίζεται μέσω των «show» που δημιουργήθηκαν σαν αποτέλεσμα των αυτοσχεδιασμών: το «Show του παπουτσιού», το «Show του κουτιού», και το «Show του ψωμιού». Σύμφωνα με τον Innes, ο Brook από αυτή την εμπειρία κατέληξε να κάνει πιο έντονη την απόρριψη της δυτικής κουλτούρας ως όλον.¹⁵⁰

Την ίδια άποψη μοιράζονται και οι Albert Hunt και Jeffrey Reeves, οι οποίοι αναφέρουν ότι σύμφωνα με τις περιγραφές του Heilpern καταλαβαίνει κανείς ότι ουσιαστικά η δουλειά του Brook στο CIRT δημιούργησε κάτι σαν «αποθήκη» για τους ηθοποιούς που στην Αφρική την χρησιμοποίησαν με κάποιο τρόπο.¹⁵¹ Οπότε, η δήλωση ότι ο Brook πήγε στην Αφρική με «τίποτα» για τους δύο μελετητές δεν ισχύει. Μάλιστα, προσθέτουν ότι όλες οι ώρες πειραματισμού στο CIRT με τις ασκήσεις, τα ακροβατικά

¹⁴⁷ Επίσης, βλ. Kott και Esslin: 1984, 153-154.

¹⁴⁸ Innes: 1996, 17.

¹⁴⁹ Ο.π.

¹⁵⁰ Ο.π., 141-142.

¹⁵¹ Hunt και Reeves: 1995, 180.

και τη δουλειά με τις διάφορες γλώσσες έδωσαν στους ηθοποιούς ένα λεξιλόγιο, πηγές και μια αποθήκη από ιδέες που μπόρεσαν να χρησιμοποιήσουν σε κάθε περίπτωση. Τέλος, επισημαίνουν ότι ο Brook είχε χρησιμοποιήσει και σε άλλες περιπτώσεις, εκτός της Αφρικής, αυτοσχεδιασμούς με παπούτσια και χάρτινα κουτιά.¹⁵²

Συνοψίζοντας, η αφορμή του Brook για το ταξίδι στην Αφρική βρίσκεται στην αποκάλυψη νέων και αποτελεσματικών τρόπων όπου μια ομάδα μπορεί να επικοινωνήσει με ανθρώπους ολότελα διαφορετικών πολιτισμών. Με αυτόν τον τρόπο υποστήριξαν ακόμη περισσότερο και το θέμα μιας οργανικής ομάδας για επιτυχημένους θεατρικούς πειραματισμούς.¹⁵³ Παρά την κριτική που δέχτηκε ο Brook για το εγχείρημά του, κατάφερε να ανακαλύψει ή έστω να επαληθεύσει τις ιδέες που είχε σε σχέση με την θεατρική επικοινωνία και να χαράξει το δρόμο για μια νέα παγκόσμια θεατρική γλώσσα η οποία ξεπερνά τα εμπόδια των διαφορετικών πολιτισμών.

¹⁵² Ο.π.

¹⁵³ Borie: 2002, 127.

Η θεατρική παράσταση *Les Iks*

Σε αυτή την υποενότητα, θα επιχειρήσουμε μέσα το κείμενο της παράστασης *Les Iks*¹⁵⁴, την περιγραφή της και τις κριτικές που δέχτηκε να ανακαλύψουμε αν η σκηνοθετική δουλειά του Peter Brook επηρεάστηκε από το ταξίδι στην Αφρική και σε ποια σημεία.

Η αφορμή για την παράσταση των *Iks* βρίσκεται στο έργο του ανθρωπολόγου Colin Turnbull, ο οποίος έζησε με τους ανθρώπους της φυλής, στα βόρεια της Uganda, για να συγγράψει την επιστημονική μελέτη του *The Mountain People* (1972).¹⁵⁵ Σύμφωνα με τον Jean-Claude Carrière, ο Brook στην ανθρωπολογική μελέτη του Turnbull ανακάλυψε μια πολύ σπάνια συνάντηση μεταξύ μιας προσωπικής περιπέτειας, αντικειμενικών γεγονότων και πολλά ποιητικά και μυθικά στοιχεία.¹⁵⁶ Ο σκηνοθέτης, γοητευμένος από τα γεγονότα, αποφάσισε να δραματοποιήσει την ιστορία ζητώντας από τον ίδιο τον Turnbull να τους παρέχει ό,τι υλικό είχε στη διάθεσή του. Ο Turnbull δέχτηκε και όπως ο ίδιος αναφέρει, ο Brook έκανε πολύ μεγάλη έρευνα τόσο στο κομμάτι της συγγραφής όσο και στα σημεία της υποκριτικής, πάντα με υπευθυνότητα, συνέπεια και σεβασμό για την ορθότητα των γεγονότων. Επιπλέον, ο Turnbull ήταν διαρκώς σε συνεργασία με τους συγγραφείς του έργου¹⁵⁷, ιδιαίτερα με τον Colin Higgins.¹⁵⁸

¹⁵⁴ Για πληροφορίες σχετικά με την παράσταση, βλ. Παράρτημα, αρ. 2.

¹⁵⁵ Βλ. Turnbull, C. 1987.

¹⁵⁶ Carrière: 1975, 251.

¹⁵⁷ Οι συγγραφείς του έργου ήταν οι Jean-Claude Carrière, Colin Higgins και Denis Cannan.

¹⁵⁸ Turnbull: 1976, 5.

Η ιστορία πραγματεύεται την εμπειρία του Turnbull όσο καιρό έζησε μαζί με την φυλή των Ίκ. Οι άνθρωποι της φυλής εξαναγκάστηκαν σε εποικισμό με αποτέλεσμα την κατάρρευση τους. Η αδυναμία των ανθρώπων αυτών να εγκλιματιστούν στο νέο τους περιβάλλον και η πείνα που οδήγησε στην λιμοκτονία είχε σαν αποτέλεσμα την αλλαγή στη συμπεριφορά τους με αποκορύφωμα την μεγάλη επιθετικότητα μεταξύ των μελών της φυλής.¹⁵⁹

Ταυτόχρονα, ο Brook με την ομάδα των ηθοποιών του δούλευαν εντατικά στις πρόβες για να δημιουργήσουν την παράσταση με έναν διαφορετικό τρόπο από τα συνηθισμένα. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι οι περισσότεροι από τους ηθοποιούς που συμμετείχαν στο εγχείρημα ήταν μαζί του στο ταξίδι στην Αφρική. Ωστόσο, ο τρόπος που εργάστηκε ο σκηνοθέτης με τους ηθοποιούς παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Σύμφωνα με τον Jean-Claude Carrière ο οποίος ήταν υπεύθυνος για το δραματουργικό κομμάτι και παρών στις πρόβες, οι ηθοποιοί υπό την καθοδήγηση του Brook, έχτισαν μια καλύβα σε μια γωνιά του θεάτρου και άρχισαν να ζουν όπως οι Ίκ. Ακολουθώντας πιστά το βιβλίο, την ταινία και τις φωτογραφίες της μελέτης του Turnbull προσπάθησαν να δημιουργήσουν τον ρυθμό των ανθρώπων της φυλής. Σταδιακά, προσπάθησαν να καταθέσουν με τον δικό τους τρόπο όλα τα χαρακτηριστικά της ζωής των ανθρώπων της φυλής, έχοντας την επίγνωση ότι δεν μπορούν να αποτυπώσουν ένα ρεαλιστικό ντοκιμαντέρ αλλά αναζήτησαν νέα στοιχεία για να παρουσιάσουν τα γεγονότα.¹⁶⁰

¹⁵⁹ Το έργο του Turnbull δέχτηκε μεγάλη κριτική από τους ανθρωπολόγους. Βλ. Knight: 1994, 1-3 και Heine: 1985, 3-16.

¹⁶⁰ Ο.π., 252.



Σκηνή από την παράσταση *Les Iks*.¹⁶¹

Ωστόσο, αξιοσημείωτοι είναι και οι αυτοσχεδιασμοί που πραγματοποίησαν οι ηθοποιοί στις πρόβες. Σύμφωνα με τον Brook, οι ηθοποιοί θα ήταν αδύνατο να υποδυθούν τους Ίκ χρησιμοποιώντας μόνο τη λογική και τις υποκριτικές τους ικανότητες. Χρειαζόταν κάτι παραπάνω από αυτό κι έτσι ο Brook με την ομάδα του ξόδεψαν πάνω από ένα χρόνο δουλειάς, αυτοσχεδιάζοντας πάνω σε σκηνές από το υλικό του Turnbull. Ένα παράδειγμα ήταν οι αυτοσχεδιασμοί πάνω σε φωτογραφίες οι οποίοι διαρκούσαν λιγότερο από ένα λεπτό. Οι ηθοποιοί τις προσπαθώντας να αναπαραγάγουν, με τη μεγαλύτερη δυνατή ακρίβεια τις λεπτομέρειες από κάθε στάση του σώματος ενός

¹⁶¹ Copyright: Nicolas Treatt, Πηγή: Treatt: 2012, χ.σ.

Έκ, ακόμη και το ελάχιστο κύρτωμα ενός δαχτύλου. Μόλις ο ηθοποιός αισθανόταν ικανός να αποδώσει αυτή την εικόνα, προσπαθούσε να δώσει ζωή σε αυτήν αυτοσχεδιάζοντας τις κινήσεις που προηγήθηκαν λίγα μόνο δευτερόλεπτα πριν τραβηχτεί η φωτογραφία και λίγα δευτερόλεπτα μετά.¹⁶²



Ο Peter Brook συμβουλεύει τους ηθοποιούς του.¹⁶³

Αυτός το ολότελα διαφορετικός τρόπος αυτοσχεδιασμού βοήθησε πολύ τους ηθοποιούς να αισθανθούν σχεδόν άμεσα την κατάσταση των ανθρώπων που λιμοκτονούν.¹⁶⁴ Ωστόσο, το γεγονός ότι οι ηθοποιοί ήταν στο ταξίδι στην Αφρική βοήθησε αυτή τη διαδικασία. Η ομάδα είχε έρθει για τρεις μήνες σε καθημερινή επαφή με ανθρώπους στην Αφρική –όχι απαραίτητα με ανθρώπους σε τέτοια κατάσταση- αλλά ήταν προϊδεασμένοι για τον τρόπο με τον οποίο οι διάφορες φυλές χρησιμοποιούν το σώμα τους, διότι πολλές φορές έτυχε να συμμετέχουν σε χορούς μαζί τους αλλά και σε απλές καθημερινές δραστηριότητες της ζωής τους. Συνεπώς, είχαν αποκτήσει μια άλλη

¹⁶² Brook: 2009, 216.

¹⁶³ Copyright: Nicolas Treatt, Πηγή: Grinker: 2001, χ.σ.

¹⁶⁴ Ό.π.

αίσθηση της πραγματικότητάς τους σε σχέση με κάποιον που δεν είχε βιώσει κάτι παρόμοιο.

Επιπλέον, ο Brook ισχυρίστηκε ότι μέσα από αυτήν την εμπειρία στην Αφρική, οι ηθοποιοί άρχισαν να αισθάνονται τα συναισθήματα που υποβόσκουν σε ασυνήθιστες χειρονομίες. Ακόμη και ο τρόπος που οι άνθρωποι κουβαλούσαν αντικείμενα είχε μια σημασία. Έτσι, στην περίπτωση της πρόβας για την παράσταση, οι εξωτερικές φυσικές χειρονομίες αντιγράφηκαν αυστηρά, ώστε κάθε ηθοποιός να μπορέσει να αποκαλύψει τον δικό του Ίκ και να καταλάβει την εσωτερική κατάσταση της φυλής.¹⁶⁵

Επιπρόσθετα, η γλώσσα που χρησιμοποιήθηκε για τις ανάγκες του έργου ήταν επινοημένη με κάποιες λέξεις στα Γαλλικά για να βοηθήσουν το κοινό να καταλάβει την ιστορία. Ουσιαστικά, ύστερα από τη μελέτη του σεναρίου καταλήξαμε στο συμπέρασμα ότι ο τρόπος που είναι διατυπωμένοι οι διάλογοι, οι φράσεις στα Γαλλικά λειτουργούσαν ως υπότιτλοι. Για να κατανοήσουμε καλύτερα αυτή τη θέση, παραθέτουμε ένα απόσπασμα από το έργο:

«Administrateur: C' est un Ik. Un Niampara. Un assistant du chef local.

Turnbull: Ida piaji.

Lomonogin: Brinji lotop.

Turnbull: Lotop?

¹⁶⁵ Hunt και Reeves: 1995, 204.

Administrateur: Du tabac. Des cigarettes. Ça, vous l'entendrez souvent.
Brinji lotop. Bonne chance et tenez-moi au courant. A
votre place, je m' établirais à Pirré.».¹⁶⁶

Η χρήση της επινοημένης γλώσσας είναι κι αυτή με τη σειρά της ένα δείγμα από το ταξίδι στην Αφρική και το Ιράν. Ωστόσο, αν εστιάσουμε στην Αφρική, τότε παρατηρούμε ότι πολλές από τις δυνατές εμπειρίες άμεσης επικοινωνίας που βίωσε η ομάδα του Brook εκεί ήταν μέσω του ήχου. Επιπλέον, παρατηρούμε ότι ο τρόπος με τον οποίο χειρίστηκε το κείμενο ο Brook με τους συγγραφείς που συνεργάστηκε, ήταν ένα βήμα προς την παγκόσμια θεατρική γλώσσα που αναζητούσε. Αφήνοντας κενά στην ιστορία, ώστε να τα συμπληρώσει ο θεατής με την φαντασία του, δημιούργησε μια διαφορετική συνθήκη από ότι οι συμβατικές.

Για να κατανοήσουμε καλύτερα αυτή τη συνθήκη οφείλουμε να ανατρέξουμε στον λόγο που αποφάσισε ο Brook να χρησιμοποιήσει την ανθρωπολογική μελέτη του Turnbull για να δημιουργήσει την συγκεκριμένη παράσταση. Ο σκηνοθέτης επέλεξε να παρουσιάσει αυτό το υλικό ως μια παραβολή ή προειδοποιητική ιστορία προς τους ανθρώπους της Δύσης. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Patrice Pavis: «αυτή η παραγωγή δημιουργήθηκε με βάση σιωπηλούς παραλληλισμούς σε σύγχρονα κοινωνικά προβλήματα στην μετά-βιομηχανική αστική Δύση».¹⁶⁷ Κατά τον Brook, οι Έκ επιβίωσαν με ένα κόστος όπως και οι άνθρωποι της Δύσης. Η ίδια κατάσταση μπορούσε να συμβεί και στην δυτική αστική ζωή της εποχής. Για εκείνον, αυτή είναι η τέλεια μεταφορά, από

¹⁶⁶ Carriere: 1986, 258.

¹⁶⁷ Pavis: 1996, 69.

κάτι που υπάρχει σε δύο επίπεδα: αληθινό σε σχέση με τη ζωή που ξέρουμε και αληθινό με την βαθιά έννοια του μύθου.¹⁶⁸



Σκηνή από την παράσταση *Les Iks*.¹⁶⁹

Πιο συγκεκριμένα, αυτό που ενδιέφερε τον Brook και την ομάδα που δούλεψε για την παράσταση ήταν η αίσθηση ανθρωπισμού από μια συγκεκριμένη ομάδα ανθρώπων της Αφρικής, χωρίς να αγνοήσουν το γεγονός ότι ήταν διαφορετικοί από αυτούς αλλά ούτε και μέσω της μίμησης. Για να επιτευχθεί αυτός ο σκοπός, οι ηθοποιοί δεν έπρεπε να υποδύονται ή να μιμούνται αυτό ακριβώς που έλεγαν. Έπρεπε να κάνουν κάτι που βρίσκεται στα μισά αυτού του δρόμου και για να το επιτύχουν θα έπρεπε να νιώθουν αρκετά βαθιά αυτό που ήθελαν να εκφράσουν. Τότε, θα υπήρχε η δυνατότητα να βρουν την μικρότερη πρόταση για να το επικαλεστούν. Έτσι, το σύνολο της ερευνητικής

¹⁶⁸ Ό.π. και Hunt και Reeves: 1995, 204.

¹⁶⁹ Copyright: Nicolas Treated, Πηγή: Treated: 2012, γ.σ.

δουλειάς που ο Brook πραγματοποίησε με την ομάδα του είχε ως στόχο η ποιότητα της υποκριτικής να είναι περισσότερο μια μορφή της φυσικής γλώσσας και όχι η επικοινωνία μέσω της μίμησης.¹⁷⁰

Αν ανατρέξουμε στα αποτελέσματα που προέκυψαν από το ταξίδι του Brook στις χώρες της Αφρικής, παρατηρούμε ότι ένα πράγμα που έκανε εντύπωση στον σκηνοθέτη ήταν η φυσικότητα και η απλότητα των ανθρώπων εκεί. Τόσο ως θεατές των αυτοσχεδιασμών τους όσο και στον τρόπο που ζούσαν καθημερινά και στον τρόπο με τον οποίο τους υποδεχόταν στον χώρο τους. Έτσι, μπορεί να προκύψει σαν συμπέρασμα ότι ο Brook κράτησε το στοιχείο της απλότητας ως χαρακτηριστικό των ανθρώπων στην Αφρική για να εκφράσει καλύτερα τους ανθρώπους της φυλής των Ίκ.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της παράστασης που αξίζει να αναφέρουμε είναι το γεγονός ότι οι ηθοποιοί που υποδυθήκαν τους Ίκ, φορούσαν καθημερινά ρούχα δυτικού τύπου, χωρίς καμία προσπάθεια να δείχνουν άνθρωποι που ζουν στην Αφρική.¹⁷¹ Θεωρούμε ότι αυτή η πρόταση του Brook έχει διττή σημασία. Από τη μια πλευρά, έχει σχέση με τον παραλληλισμό που επιχειρεί με τη δυτική κουλτούρα. Από την άλλη, επέλεξε άλλες ποιότητες να παρουσιάσει τα στοιχεία που αφορούν τις ρίζες της καταγωγής των Ίκ, είτε μέσω της γλώσσας και τις χειρονομίας αλλά και μέσα από την απλότητα, που ο Brook ανακάλυψε στο ταξίδι του.

Οι επιρροές από το ταξίδι του Brook και της ομάδας του στην Αφρική είναι εμφανείς σε αρκετά σημεία της παράστασης όπως εξετάσαμε. Από τα σκηνικά που αποτελούνταν από χώμα, ξύλα και φωτιά μέχρι την επινοημένη γλώσσα και τις

¹⁷⁰ Hunt και Reeves: 1995, 204.

¹⁷¹ Innes: 1996, 143.

χειρονομίες, η παράσταση των *Iks* ήταν μια προσπάθεια του Brook να βάλει σε εφαρμογή κάποια από τα συμπεράσματα που συνέλεξε στο ταξίδι του. Τέλος, είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι η παράσταση των *Iks* επηρέασε και την επικοινωνία με το κοινό.

Η απόφαση του Brook να χρησιμοποιήσει για την παράσταση την επινοημένη γλώσσα, την πολυγλωσσία και τα κοστούμια χωρίς γεωγραφικές αναφορές ήταν ένα μέρος της προσπάθειάς του για μια νέα παγκόσμια θεατρική γλώσσα από τα συμπεράσματα που συνέλεξε στο ταξίδι του θιάσου στην Αφρική. Η επικοινωνία με το κοινό ήταν άμεση και η παράσταση θα μπορούσε να έχει την ίδια επιτυχία σε ένα πολυποίκιλο κοινό, με διαφορετικές πολιτιστικές αναφορές.

Γ. Συμπεράσματα

Στην παρούσα διατριβή επιχειρήσαμε να καταδείξουμε την επιρροή που είχαν τα ταξίδια στο σκηνοθετικό έργο του Peter Brook, γεγονός που πηγάζει από την γενικότερη θεώρησή του για την τέχνη του, η οποία αντλεί υλικό απευθείας από τη ζωή, τις αισθήσεις και τις εικόνες της, μέσα από ένα υλικό παρμένο κατευθείαν από αυτήν. Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο θα συνοψίσουμε τα βασικά σημεία και θα εξετάσουμε το βαθμό στον οποίον τα ταξίδια του στο Ιράν και την Αφρική επέτρεψαν στον Brook να ανακαλύψει μια νέα παγκόσμια θεατρική γλώσσα.

Στο πρώτο κεφάλαιο, ανακαλύψαμε πως ο Brook για να μιλήσει και να κάνει θέατρο απευθύνεται ευθέως στη ζωή, χωρίς να παραπέμπει σε πολιτιστικές αναφορές. Ο σκηνοθέτης διαχωρίζει τρία είδη πολιτισμών: τον πολιτισμό της πολιτείας, τον πολιτισμό του ατόμου και «τον πολιτισμό των δεσμών». Η τρίτη περίπτωση απευθύνεται σε ένα είδος πολιτισμού που αναζητά δυναμικές σχέσεις σε όλα τα επίπεδα της ζωής ενός ανθρώπου, έναν πολιτισμό που διαρκώς ανανεώνεται. Μάλιστα, τονίζει ότι μόνο αυθεντικές πολιτισμικές πράξεις μπορούν να αναδείξουν ένα τέτοιο είδος πολιτισμού και το θέατρο καλείται να είναι μια από αυτές.

Ωστόσο, για να μπορέσει το θέατρο να είναι μια αυθεντική πολιτιστική πράξη οφείλει να είναι αληθινό για τους ανθρώπους που το παρακολουθούν. Σύμφωνα με τον Brook αυτήν την σχέση οφείλουμε να την αναζητήσουμε στην ίδια τη ζωή, μιας και το κοινό χαρακτηριστικό που μας προσδιορίζει όλους είναι η ανθρώπινη διάστασή μας. Για

το λόγο αυτό, το θέατρο του Brook χρησιμοποιεί ατόφιο υλικό, παρμένο από τις πολυδιάστατες εκφάνσεις της ζωής των ανθρώπων.

Επιπλέον, παρατηρήσαμε ότι ο Brook είναι ένας εμπειρικός σκηνοθέτης και διαρκώς ερευνά σαν ένας αληθινός επιστήμονας. Μια από τις βάσεις της θεατρικής του δουλειάς είναι η πεποίθηση ότι τα πάντα πρέπει να αμφισβητούνται και τίποτα δε θα πρέπει να θεωρείται ως δεδομένο. Για το λόγο αυτό, αμφισβήτησε τις καλλιτεχνικές θεωρήσεις της εποχής του και έθεσε σαν στόχο να ανακαλύψει εκ νέου τα θεμέλια του θεάτρου. Αυτός ήταν και ο λόγος που ίδρυσε το Centre International de Recherche Théâtrale (CIRT), του οποίου ο κύριος στόχος ήταν η θεατρική έρευνα. Εκεί, ο Brook δημιούργησε μια ομάδα από ηθοποιούς διαφορετικών πολιτιστικών καταβολών για να εξετάσει τα είδη της επικοινωνίας με το κοινό. Ωστόσο, οι αρχικές έρευνες έδειξαν ότι θα έπρεπε να αναζητηθούν απαντήσεις σε διαφορετικά είδη κοινού που με τη σειρά τους οδήγησε μια σειρά από ταξίδια σε χώρες της Ανατολής και της Αφρικής.

Παρόλα αυτά, όπως εξετάσαμε παραπάνω, η αγάπη του Peter Brook για τα ταξίδια προέρχεται από την παιδική και εφηβική του ηλικία. Οι διαρκείς μετακινήσεις του εξαιτίας των γεγονότων της εποχής, αλλά και της εφηβικής του αρρώστιας ανάγκασε τον σκηνοθέτη να ταξιδεύει από πολύ μικρός. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα να ανακαλύψει τις θετικές επιδράσεις ενός ταξιδιού αλλά και να τον κάνει να συνηθίσει σε έναν τέτοιο τρόπο ζωής.

Στο δεύτερο κεφάλαιο της διατριβής εξετάσαμε τα μεγάλα ταξίδια του σκηνοθέτη στο Ιράν και σε χώρες της αφρικανικής ηπείρου. Το ταξίδι στο Ιράν επέτρεψε στον Brook να θέσει σε εφαρμογή τις έρευνες που πραγματοποιούσε με την ομάδα του στο

CIRT, σχετικά με τις λειτουργίες του ήχου και τις επιδράσεις που έχουν στην επικοινωνία με τους θεατές.

Εκεί, η ομάδα από το Παρίσι σε συνεργασία με μια ομάδα Ιρανών και τη βοήθεια του ποιητή Ted Hughes δημιούργησαν την παράσταση *Orghast*. Η παράσταση, που ο Brook συνήθιζε να ονομάζει «δουλειά σε εξέλιξη», ήταν αποτέλεσμα μιας βαθιάς έρευνας στις δομές του ήχου και τις δονήσεις που εκπέμπουν τα γράμματα και οι λέξεις. Χρησιμοποιώντας μια επινοημένη γλώσσα που είχε σαν βάση την Avesta, τα αρχαία Ελληνικά και λίγα λατινικά και τις εξαιρετικές τοποθεσίες όπου δόθηκε η παράσταση, ο Brook προσέφερε μια μοναδική, πρωτόγνωρη εμπειρία στους θεατές.

Το ταξίδι στις χώρες της Αφρικής πραγματοποιήθηκε δίνοντας έμφαση στην έρευνα γύρω από το κοινό. Ο Brook με την ομάδα του ταξίδεψε στην Αφρική για να αναζητήσει ένα κοινό διαφορετικό από εκείνο της Δύσης. Ένα κοινό που δεν έχει καμία σχέση με το θέατρο, με σκοπό να ανακαλύψει αν μπορεί να δημιουργηθεί μια νέα θεατρική γλώσσα. Οι θεατές που συνάντησαν στην Αφρική ήταν σαφώς διαφορετικοί από του θεατές της Δύσης. Εκεί, η επικοινωνία των ηθοποιών με το κοινό ξεκινούσε από το σημείο μηδέν, που ο Brook κατέληξε να θεωρεί πολύ σημαντικό. Πιο συγκεκριμένα, ανακάλυψε ότι όταν ξεκινήσει κάποιος από το σημείο μηδέν, τότε ανοίγουν οι δρόμοι για άπειρες φόρμες του θεάτρου, αρκεί να γίνονται αντιληπτές οι ποιότητες που χαρακτηρίζουν τον κάθε άνθρωπο.

Επίσης, στο δεύτερο κεφάλαιο αναφερθήκαμε στην παράσταση *Les Iks* (1975), που παρουσιάστηκε στο Bouffes du Nord, στο Παρίσι, εξετάζοντας τα στοιχεία που χρησιμοποιήθηκαν από το ταξίδι στην Αφρική. Καταλήξαμε ότι ο Brook μέσα από αυτήν

την παράσταση εξέφρασε αρκετά στοιχεία από το ταξίδι της ομάδας του. Αρχικά, χρησιμοποίησε ηθοποιούς με τους οποίους ταξίδεψε στην αφρικανική ήπειρο. Επίσης, όσον αφορά στην σκηνογραφία, διαπιστώσαμε ότι η σκηνική εικόνα διαμορφώθηκε από τα τοπία και τη γενική αίσθηση που αποκόμισαν από το ταξίδι. Επιπλέον, ο λόγος περιείχε κυρίως μια επινοημένη γλώσσα και κάποιες λέξεις στα Γαλλικά, τονίζοντας τα συμπεράσματα που προέκυψαν από το ταξίδι του στην Αφρική σχετικά με την βαθιά και αληθινή επικοινωνία που μπορεί να φέρουν κάποιοι συγκεκριμένοι ήχοι.

Σε αυτό το σημείο καλούμαστε να ελέγξουμε αν τα μεγάλα ταξίδια του Brook στο Ιράν και τις χώρες της Αφρικής συνέβαλαν έτσι ώστε ο Brook να ανακαλύψει τον δρόμο για μια νέα παγκόσμια θεατρική γλώσσα. Η απάντηση σε αυτό το ερώτημα είναι θετική και αποτελείται από τρεις διαφορετικές παραμέτρους.

Στην πρώτη περίπτωση, θεωρούμε ότι τα μεγάλα ταξίδια του Brook του έδωσαν τη δυνατότητα να πειραματιστεί σε ποικίλες συνθήκες από αυτές ενός εργαστηρίου. Κάθε φορά, πριν από κάθε ταξίδι, ο Brook με την ομάδα ηθοποιών που είχε δημιουργήσει στο CIRT πειραματιζόταν πάνω σε διάφορα στοιχεία του θεάτρου. Όμως, δεν έμεναν μόνο στους πειραματισμούς. Ο σκηνοθέτης είχε την ανάγκη να ελέγχει τα αποτελέσματα των πειραματισμών του και μέσω των ταξιδιών κατάφερε να διευρύνει τους στόχους του. Έτσι, μέσω των ταξιδιών μπόρεσε να πειραματιστεί μέσα από διαφορετικούς πολιτισμούς, σε διαφορετικά μέρη του κόσμου και σε διαφορετικές συνθήκες παράστασης.

Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι το μεγαλύτερο μέρος της προετοιμασίας για την δημιουργία της παράστασης *Orghast* πραγματοποιήθηκε στο Ιράν. Με αυτόν τον

τρόπο, οι ηθοποιοί είχαν την ευκαιρία να συνδεθούν περισσότερο με το μέρος και να μάθουν, για παράδειγμα την Avesta, στην χώρα όπου ομιλήθηκε και μέσω Ιρανών που τη γνώριζαν καλά. Το ίδιο αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι στην Αφρική είχαν την ευκαιρία να συναντούν τους θεατές στον δικό τους χώρο, να ζήσουν μαζί τους και να μάθουν για τη ζωή τους και τις ποιότητες των ανθρώπων που ο Brook θεωρεί τόσο σημαντικές.

Στην δεύτερη περίπτωση, θεωρούμε ότι τα ταξίδια ήταν μια ευκαιρία για τον Brook και την εκάστοτε ομάδα του, να απευθυνθεί σε διαφορετικά είδη κοινού. Στο Ιράν, υπήρχε κοινό από όλο τον κόσμο κι έτσι είχε την δυνατότητα να ελέγξει τα αποτελέσματα της έρευνάς του σε ένα πολυποίκιλο κοινό και να συλλέξει πληροφορίες από ανθρώπους από όλο τον πλανήτη. Στην Αφρική, ο σκηνοθέτης συναντήθηκε με ένα κοινό το οποίο δεν έχει καμία σχέση με την θέατρο. Αυτό του έδωσε την δυνατότητα να εξετάσει αν η επικοινωνία με θεατές που δε γνωρίζουν τι σημαίνει θεατρική πράξη είναι εφικτή και τα αποτελέσματα σε αυτήν την περίπτωση ήταν θετικά.

Επιπλέον, μέσα από τα ταξίδια ο Brook κατάφερε να ανακαλύψει τους δρόμους μέσα από τους οποίους είναι εφικτή η επικοινωνία. Εκτός από τη γλώσσα που μέχρι τότε ήταν το βασικό στοιχείο επικοινωνίας στο θέατρο, ο σκηνοθέτης ανακάλυψε ότι αν απορρίψει κανείς τις δυτικές συμβάσεις και επικεντρωθεί σε διαφορετικά στοιχεία όπως ο ήχος και οι χειρονομίες που μπορεί να κάνει το σώμα, τότε μπορεί να δημιουργηθεί μια πιο άμεση και αληθινή επικοινωνία.

Βέβαια, δεν πρέπει να παραλείψουμε ότι μέσα από όλες αυτές τις διαδικασίες ο Brook δε ξέχασε ποτέ την ανθρώπινη διάσταση και τη σημασία της στην θεατρική

πράξη. Ο τρόπος με τον οποίο προσέγγισε το θέατρο, τους ηθοποιούς και τους θεατές γινόταν πάντα με φόντο τη ζωή. Οπότε, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι τα ταξίδια του Peter Brook στο Ιράν και την Αφρική, άνοιξαν το δρόμο για την ανακάλυψη μιας νέας παγκόσμιας θεατρικής γλώσσας που έχει σαν επίκεντρο την ουσιαστική και αληθινή επικοινωνία με τους θεατές, με απώτερο σκοπό η θεατρική πράξη να αποτελεί μια αυθεντική πολιτιστική δραστηριότητα.

Παράρτημα

1. Για την παράσταση *Orghast*

Πλοκή:

Η παράσταση είναι βασισμένη κατά ένα μεγάλο μέρος στον *Προμηθέα Δεσμώτη* του Αισχύλου, αλλά εμπεριέχει ένα δίκτυο από διάφορους μύθους. Η λέξη *Orghast* αντιπροσωπεύει τη «φωτιά της ύπαρξης» όπου η φωτιά μεταφορικά συμβολίζει τον ήλιο. Η γλώσσα του κειμένου έχει επινοηθεί από τον Ted Hughes¹⁷² (1930-1998) κι έχει σαν στόχο να βρεθεί ένα διαφορετικό μέσο επικοινωνίας μεταξύ ηθοποιών και θεατών, αφού μπορεί μέσα από τις δονήσεις των λέξεων να διεισδύσει στο υποσυνείδητο κι έτσι οι θεατές αντιλαμβάνονται το έργο μέσα από το ένστικτο κι όχι τη λογική.¹⁷³

Η παράσταση πραγματοποιείται στην Περσέπολη, στο βουνό όπου έχει ταφεί ο Αρταξέρξης και οι θεατές μετακινούνται σε όλη τη διάρκεια της παράστασης. Το δεύτερο μέρος της παράστασης πραγματοποιείται περίπου 12 χιλιόμετρα μακριά, στο Naqsh-e-Rustam όπου υπάρχουν τάφοι κι άλλων Περσών βασιλέων. Τέλος, γίνεται χρήση φυσικού φωτός μέσα από τον ήλιο και τη φωτιά.¹⁷⁴

¹⁷² Ο Ted Hungen θεωρείται ένας από τους πιο διακεκριμένους Βρετανούς ποιητές του 20^{ου} αιώνα. Το 1968 διασκεύασε για τον Brook τον *Οιδίποδα* του Σένεκα, που παρουσιάστηκε στο National Theatre του Λονδίνου.

¹⁷³ Djavaheerian: 2012, 105, 111, 115-116.

¹⁷⁴ Ο.π., 136, 138.

Συντελεστές:

Σκηνοθεσία:

Peter Brook σε συνεργασία με τους Arby Ovanessian, Geoffrey Reeves, Andrei Serban.

Επιμέλεια κειμένου:

Ted Hughes

Ηθοποιοί ανάλογα με τη χώρα καταγωγής:

Αγγλία: Robert Lloyd, Pauline Munro, Bruce Myers, Natasha Parry, Irene Worth.

Γαλλία: Claude Confortès, Sylvain Corthay.

Η.Π.Α.: Michele Collison, Andreas Katsulas, Lou Zeldis.

Ιαπωνία: Katsuhiko Oida

Ισπανία: Paloma Matta

Ιράν: Nozar Azadi, Farkhunde Baver, Dariush Farhang, Mohamed-Bagher Ghaffari, Hashang Ghovanlou, Said Oveyesi, Parviz Porhoseini, Syavash Tahmoures, Saddredin Zahed.

Καμερούν: Kamwa Daniel

Μαλί: Malick Bagayogo

Πορτογαλία: Joao Mota

Ημερομηνία και τόπος:

Καλοκαίρι 1971 για το Festival of Arts of Shiraz-Persepolis

2. Για την παράσταση *Les Iks*

Πλοκή:

Η παράσταση βασίζεται στο βιβλίο *The Mountain People*, του εθνολόγου Colin Turnbull, ο οποίος έζησε εννέα μήνες κοντά στους Ίκ, μια φυλή κυνηγών στην Ουγκάντα. Η κυβέρνηση της χώρας ανάγκασε τους κυνηγούς Ίκ να εγκαταλείψουν το βουνό και να εγκατασταθούν στην πεδιάδα για να γίνουν αγρότες. Το σοκ της μεγάλης αλλαγής επηρέασε τις κοινωνικές και οικογενειακές δομές, με αποτέλεσμα την πλήρη κατάρρευσή τους. Στην αρχή της παράστασης, οι ηθοποιοί που αναπαριστούν τους Ίκ, αναδημιουργούν το περιβάλλον που κατοικούν: αδειάζουν χώμα από σακιά καλύπτοντας τη σκηνή του θεάτρου και πλέκουν καλάμια για να χτίσουν τις καλύβες τους. Η γλώσσα που χρησιμοποιούν είναι επινοημένη, ενώ υπάρχουν κάποιες λέξεις στα Γαλλικά για να μπορέσει να καταλάβει το κοινό τι περίπου λένε. Ωστόσο, το κοινό καλείται να συμπληρώσει τα κενά της ιστορίας με τη φαντασία του.¹⁷⁵

Συντελεστές:

Σκηνοθεσία:

Peter Brook

Επιμέλεια κειμένου:

Colin Higgins, Denis Cannan, Jean-Claude Carrière

¹⁷⁵ Kustow: 2005, 231-232.

Ηθοποιοί:

Bowens Mallick, Bénichou Maurice, Collison Michelle, Goldschmidt Miriam, Myers

Bruce, Oida Yoshi, Katsulas Andreas, Perrin Jean-Claude.

Ημερομηνία και τόπος:

12 Ιανουαρίου 1975, Θέατρο Bouffes du Nord, Παρίσι

Βιβλιογραφία

Ελληνόφωνη Βιβλιογραφία

- Αρτώ, Α. 1992. *Το θέατρο και το είδωλο του*, μτφ. Μάτεσις, Π., Αθήνα: Δωδώνη.
- Brook, P. 2009. *Ένας Άλλος Κόσμος: Σαραντα χρόνια θεατρικής αναζήτησης 1947-1987*, μτφ. Καραμπέτσου, Ε., Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Brook, P. 1998. *Η Ανοιχτή Πόρτα: Σκέψεις πάνω στην τέχνη και την πρακτική του θεάτρου*, μτφ. Φραγκουλάκη, Μ., Αθήνα: ΚΟΑΝ.
- Brook, P. 2001. *Νήματα Χρόνου: Μια αυτοβιογραφία*, μτφ. Χατζόπουλος, Ν., Αθήνα: ΚΟΑΝ.
- Μόφιτ, Ν. 2003. *Ανάμεσα σε Δυο Σιωπές: Συζητώντας με τον Πήτερ Μπρουκ*, μτφ. Χατζόπουλος, Ν., Αθήνα: ΚΟΑΝ.
- Προβατάς, Μ. 2014. «Ο σκηνοθέτης πρέπει να παραμερίσει το Εγώ», *Το Βήμα* 16 Νοεμβρίου
(URL:<http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=650568&wordsinarticle=%CF%80%CF%81%CE%BF%CE%B2%CE%B1%CF%84%CE%AC%CF%82%3b%CE%9C%CF%80%CF%81%CE%BF%CF%85%CE%BA>).

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Akhavan, M. 1971. «It 's a new field in theater», *Tehran Journal*, 7 Αυγούστου: 4.
- Banham, M. 2004. *A History of Theatre in Africa*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Banu, G. 2002α. «Une révolution en spirale ou l'esquisse d'une œuvre», στο Banu, G. (επιμ.), 2002 [1985]. *Brook: Les Voies de la Création Théâtrale*, T13, Παρίσι: Editions du CNRS.
- Banu, G. 2002β. «Repères pour une esthétique du vivant», στο Banu, G. (επιμ.), 2002 [1985]. *Brook: Les Voies de la Création Théâtrale*, T13, Παρίσι: Editions du CNRS.
- Borie, M. 2002. «Les origines et l'être du théâtre», στο Banu, G. (επιμ.), 2002 [1985]. *Brook: Les Voies de la Création Théâtrale*, T13, Παρίσι: Editions du CNRS.
- Bradshaw, J. 2011. «Peter Brook, Barbra Streisand, and Africa» *BAM Blog* 16 Σεπτεμβρίου. (URL: <http://bam150years.blogspot.gr/2011/09/workingthis-week-in-bam-history-peter.html>).
- Brook, P. 1968. *The Empty Space*, Λονδίνο: Penguin Books.
- Brook, P. 1992. *Points de suspension: 44 ans d'exploration théâtrale 1946-1990*, Παρίσι: Seuil.
- Carrière, J. C. 1986. *Les Iks* στο Turnbull, C. 1987. *Les Iks: Survivre par la cruauté Nord Ouganda*, Παρίσι: PLON.

Carrière, J. C. 1975. «Les Iks et l'opinion internationale», στο Turnbull, C. 1987. *Les Iks: Survivre par la cruauté Nord Ouganda*, Παρίσι: PLON.

Croyden, M. 2010. *Conversations with Peter Brook: 1970-2000*, Νέα Υόρκη: Theatre Communications Group.

Djavaherian, N. 2010. *Not Nothingness: Peter Brook's Empty Space and its Architecture*, Ph.D. dissertation, School of Architecture, Μοντρεάλ, Καναδάς: McGill University.

Gibson, M. 1973. «Theatre and the Social Sciences: Brook's Africa», *The Drama Review*, Vol. 17, No.3: 37-51.

Grinker, R. R. 2001. *In the Arms of Africa: The Life of Colin M. Turnbull*, Chicago: University of Chicago Press.

(URL: <http://www.colinturnbull.com/photos10.html>)

Haymans, R. 1979. *Theatre and Anti-Theatre: new movements since Beckett*, Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Oxford University Press.

Heilpern, J. 1977. «In the search of the miraculous», *Observer* 18 September (URL: <http://www.maryellenmark.com/text/magazines/observer/918C-000-004.html>)

Heilpern, J. 1999. *Conference of the Birds: The story of Peter Brook in Africa*, Λονδίνο: Routledge.

Heine, B. 1985. «The Mountain People: Notes on the Ik of North-Eastern Uganda», *Journal of the International African Institute*, Vol. 55, No. 1: 3-16.

Herbert, S. 1998. «No Brook with conventional interview», *The Telegraph*, 2 Μαΐου: 1.
(URL:<http://www.telegraph.co.uk/culture/4713526/No-Brook-with-conventional-interview.html>)

- Hunt, A. και Reeves, G. 1995. *Directors in Perspective: Peter Brook*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Innes, C. 1996. *Avant Garde Theatre 1892-1992*, 3^η εκδ. Λονδίνο: Routledge.
- Jackson, A. V. W. 1893. «Avesta, the Bible of Zoroaster», *The Biblical World*, Vol.1, No.6, Chicago, The University Chicago Press: 423-424.
- Kennedy, D. 1973. «Review: Orghast at Persepolis. An Account of Experiment in Theatre Directed by Peter Brook and Written by Ted Hughes», *Educational Theatre Journal*, Vol. 25, No. 4: 524-526.
- Knight, J. 1994. «The Mountain People as Tribal Mirror», *Anthropology Today*, Vol. 10, No. 6: 1-3.
- Kott, J. και Esslin M. 1984. *The Theatre of Essence, and Other Essays*, Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Kustow, M. 2005. *Peter Brook: A Biography*, Λονδίνο: Bloomsbury.
- Meyerhold, V. 1998. *On Theatre*, E. Braun (ed. and tr.), London: Methuen.
- Miller, G. J. 1980. «Review: The Conference of the Birds», *Theatre Journal*, Vol.32, No.1: 113-114.
- Pavis, P. 1996. *The Intercultural Performance Reader*, Λονδίνο: Routledge.
- Sagar, K. 1983. *The Achievements of Ted Hughes*. Manchester: Manchester University Press.
- Schechner, R. 1986. «Talking with Peter Brook: The Reality of Zero», *The Drama Review*, Vol. 30, No.1: 54-62.
- Smith, A.C. H. 1972. *Orghast at Persepolis: An International Experiment in Theatre*, Νέα Υόρκη: The Viking Press.

Treatt, N. 2012. «*Les Iks, 1975*» *Archives Nicolas Treatt* 6 Αυγούστου. (URL:
<http://archivesnicolastreatt.net/worldpress/blog/les-iks/>)

Turnbull, C. 1976. «Turnbull Replies», *RAIN*, Vol. 16: 4-6.

Turnbull, C. 1987. *Les Iks: survivre par la cruauté, Nord Ouganda*, Παρίσι: PLON.