

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Η Πρόβα ως Δομικό Στοιχείο μιας Παράστασης. Η Αναγκαιότητα της Πρόβας στη Σκηνική Αναπαράσταση και στην Performance.

Στυλιανή-Καλομοίρα Πολυχρονοπούλου

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

Σταματία Νεοφύτου-Γεωργίου

Μάιος 2018

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου
Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών
Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Η Πρόβα ως Δομικό Στοιχείο μιας Παράστασης. Η Αναγκαιότητα της Πρόβας στη Σκηνική Αναπαράσταση και στην Performance.

Στυλιανή-Καλομοίρα Πολυχρονοπούλου

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Σταματία Νεοφύτου-Γεωργίου

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

Μάιος 2018

Περίληψη

Στην παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή ασχοληθήκαμε με το δομικό στοιχείο μιας παράστασης, την πρόβα και επιχειρήσαμε να ερευνήσουμε τη διαδικασία των δοκιμών.

Βασικός άξονας της μελέτης μας, είναι η διαδικασία της πρόβας για να ανακαλύψουμε τη γόνιμη δουλειά που προκύπτει μέσα από αυτήν, αρχίζοντας από την ανάγνωση του έργου μέχρι και τη γενική δοκιμή πριν την πρεμιέρα της παράστασης, ώστε να φωτίσουμε τις αθέατες σκηνές και δοκιμές που συντελούν στο τελικό αποτέλεσμα.

Κατά τη γνώμη μας, η πρόβα και η διαδικασία δοκιμών, αποτελεί βασικό στοιχείο κάθε σκηνικής απόπειρας, και πεδίο καλλιτεχνικής έκφρασης και δημιουργικής ελευθερίας, καθώς λειτουργεί ως εργαστήριο ιδεών και πειραματισμών, αμφοτέρων των καλλιτεχνών και των δημιουργών μιας παράστασης. Κρίνουμε ότι μια έρευνα για τον «σκοτεινό θάλαμο» κάθε παράστασης, έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς μας δίνει απαντήσεις και αποτελεί πεδίο συζήτησης και μελέτης, ενώ πιστεύουμε να λειτουργήσει ως εργαλείο για νέους δημιουργούς.

Για τη μεταπτυχιακή μας διατριβή, χρησιμοποιήσαμε εργασίες και μελέτες που αφορούν τη διαδικασία των δοκιμών και τη σκηνοθετική δουλειά μεγάλων δημιουργών όπως π.χ. Stanislavski, Brecht, Grotowski κ.α. και που αποτελούν πλέον εργαλεία στη σύγχρονη σκηνοθετική προσέγγιση. Συμπληρωματικά μελετήσαμε επιλεκτικά και τη δουλειά τεσσάρων σύγχρονων δημιουργών, των Eugenio Barba, Ariane Mnouchkine, Robert Lepage και Simon McBurney, προκειμένου να συζητήσουμε για τις πρακτικές και τις μεθόδους που χρησιμοποιούν αντίστοιχα.

Τέλος, διενεργήσαμε έρευνα με συμμετέχοντες καλλιτέχνες και δημιουργούς, τα αποτελέσματα της οποίας αποτυπώνουν τον τρόπο δουλειάς, τα σημεία σύγκλισης, αλλά και τις διαφορές που εντοπίζουμε στον τρόπο διάρθρωσης και λειτουργίας της πρόβας σήμερα, από διαφορετικούς δημιουργούς, σκηνοθέτες, ηθοποιούς και γενικότερα καλλιτέχνες που μετέχουν στη δημιουργική αυτή διαδικασία.

Summary

In this M.A. dissertation we dealt with the structural element of a performance, the rehearsal, and we attempted to investigate the rehearsal process.

The main focus of our study is the rehearsal process in order to discover the fruitful work that emerges from it, starting from reading the closet drama to the final rehearsal, before the premiere of the performance, to illuminate the unintended scenes and trials that contribute in the final result.

In our opinion, the rehearsals is a key element for every stage attempt, and a field of artistic expression and creative freedom, as it works as a workshop of ideas and experimentations, for both artists and creators of a performance. We believe that a research on the “darkroom” of every performance is of particular interest, as it gives us answers and is a forum for discussion and study, and we believe it to act as an implement for new artists.

For our M.A. dissertation, we used work and studies on the testing process and the directing work of major artists such as Stanislavski, Brecht, Grotowski et al. and which are now tools in the contemporary directional approach. In addition, we have also studied selectively the work of four contemporary creators, Eugenio Barba, Ariane Mnouchkine, Robert Lepage and Simon McBurney, to discuss the practices and methods they use.

In addition, we conducted a research in which artists and creators took part, and the results of which illustrate the way they work, the points of convection, but also show the differences that we find in the way in which the rehearsal is structured and operated today by different creators, directors, actors and artists in the creative process.

Ευχαριστίες

Ένα μεγάλο ευχαριστώ στην Ιφιγένεια και στην Ζωή, για την υποστήριξη και τη βοήθεια που μου προσέφεραν.

Τέλος, ένα μεγάλο ευχαριστώ, σε όλους τους δημιουργούς, ηθοποιούς και καλλιτέχνες οι οποίοι συμμετείχαν στην έρευνα που έκανα, απάντησαν στις ερωτήσεις και βοήθησαν για να μπορέσει αυτή η έρευνα να πραγματοποιηθεί.

Περιεχόμενα

	Εισαγωγή	1
1	Οι Θεατρικές Δοκιμές	4
1.1	Σημαντικοί σταθμοί στο πέρας των χρόνων	5
1.1.1	Αρχαία Ελληνική Τραγωδία	5
1.1.2	Commedia Dell' Arte	7
1.1.3	Ελισαβετιανό Θέατρο	9
1.1.4	Εποχή της Μεταρρύθμισης και φιλοσοφικές αναζητήσεις	11
1.2	Το θέατρο των σκηνοθετών	13
2	Η έρευνα	14
2.1	Βιογραφικά στοιχεία συμμετεχόντων	15
2.2	Κριτήρια επιλογής κάθε δουλειάς και η πρώτη ανάγνωση του έργου.....	16
2.3	Ο δάσκαλος-δημιουργός και η δυναμική της ομάδας	17
2.3.1	Η δυναμική της ομάδας	18
2.4	Σχεδιασμός δοκιμών και τρόποι δουλειάς	20
2.4.1	Το στάδιο του τραπέζιου vs αυτοσχεδιασμοί στην αρχή των δοκιμών	21
2.4.2	Προσδιορισμένο πλαίσιο της παράστασης	22
2.4.3	Τρόπος δουλειάς στις δοκιμές	22
2.4.4	Δοκιμές – μια full time απασχόληση	24
2.5	Η διαδικασία των δοκιμών και οι ψυχολογικές τους προεκτάσεις	25
2.5.1	Δημιουργική διαθεσιμότητα και συνεργασίες	26
2.5.2	Η διάρκεια των δοκιμών	27
2.6	Σχεδιασμός και χρονοδιάγραμμα δοκιμών	28
2.6.1	Χρόνος δοκιμών ανάλογα με την παράσταση και συζήτηση μετά την πρόβα	30
2.7	Προβλήματα και δυσκολίες κατά τη διαδικασία των δοκιμών	31
2.8	Μέθοδοι και πρακτικές στην ενεργή διαδικασία των δοκιμών	33
2.8.1	Μέθοδοι δουλειάς σημαντικών δημιουργών	33
2.8.2	Η μέθοδος του Stanislavski	34
2.8.3	Η Βιο-μηχανική μέθοδος του Meyerhold	35
2.8.4	Το επικό θέατρο του Brecht	36
2.8.5	Η μέθοδος του Grotowski	37
2.8.6	Η μέθοδος του Eugenio Barba	39
2.8.7	Η μέθοδος της Ariane Mnouchkine	40
2.8.8	Δουλεύοντας με κάποια μέθοδο	40

2.8.9	Τρόποι προσέγγισης κάθε ρόλου	41
2.8.10	Φτιάχνοντας μια προσωπική μέθοδο	41
2.9	Δουλεύοντας μεμονωμένα vs δουλεύοντας με ομάδα	42
2.10	Η χρήση της τεχνολογίας, το έγκαιρο στήσιμο και οι ανοιχτές δοκιμές	44
2.10.1	Η εξοικείωση με τα νέα μέσα	44
2.10.2	Το έγκαιρο στήσιμο	46
2.10.3	Οι ανοιχτές δοκιμές	47
3	Διαγράμματα	48
	Επίλογος	55
	Βιβλιογραφία	57

Εισαγωγή

Το θέατρο αποτελεί ένα είδος τέχνης το οποίο εξελίσσεται και αλλάζει συνεχώς. Από το τελετουργικό θέατρο και τους θεατρικούς αγώνες στο πλαίσιο θρησκευτικών εορτών κατά τη γέννησή του στον δυτικό κόσμο μέχρι και σήμερα, έχουν αλλάξει πολλά. Πολλά χιλιάδες χιλιόμετρα επί σκηνής έχουν διανυθεί για να μπορούμε να μιλάμε για την performance ή το μετά-θέατρο. Οι φόρμες έχουν γίνει ρευστές, το ύφος ποικίλλει, τα νέα μέσα και οι σύγχρονες μορφές τέχνης συνομιλούν με το θεατρικό κείμενο κι η ανάγκη για κάθε είδους επικοινωνία είναι ίσως πιο επιτακτική από ποτέ.

Ένα αναπαραστάσιμο γεγονός εξάλλου είναι μια εν εξελίξει λειτουργία, που αναλαμβάνει το στοίχημα να συνομιλήσει με μια αλήθεια εσωτερική, δύσκολη, επώδυνη και διάφανη, όπως είναι η ζωντανή πράξη επί σκηνής, εύθραυστη και θνησιγενής. Μια παράσταση ή μια performance αποτελεί μια μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης, η οποία αναγεννάται κάθε βράδυ με μια νέα δυναμική, για να προσπαθήσει να συνομιλήσει με το κοινό, το οποίο είναι έτοιμο άλλοτε να την αγκαλιάσει, άλλοτε να είναι επιφυλακτικό κι άλλοτε πάλι να την αμφισβητήσει και να την αποδοκιμάσει. Γι' αυτά τα ορισμένα λεπτά του χρόνου τα οποία διαρκεί κάθε φορά, έχουν ξοδευτεί ώρες αναζήτησης, έρευνας, σχεδιασμού, συνεργασίας, χαράς, πόνου, ευτυχίας, απογοήτευσης, κούρασης, κάματος και ηδονής από μια ομάδα ανθρώπων που συναντήθηκε για έναν κοινό στόχο, να κάνει εικόνα, κάποιες αράδες λέξεις και σκέψεις, που περιμένουν να γίνουν μια βιωμένη κατάσταση και τελικά ζωή και τέχνη.

Στην επιτελεστική διαδικασία βασικός ερμηνευτής και υπεύθυνος είναι ο ηθοποιός, ωστόσο την άμεση επίβλεψη και τον συντονισμό όλων των συνεργατών έχει ο σκηνοθέτης, ο οποίος μετουσιώνει σκηνικά το όραμα του συγγραφέα, φιλτραρισμένο μέσα από την προσωπική του ματιά και θέση. Η διαδικασία των προβών, αποτελεί το πλέον δημιουργικό στάδιο και τον στίβο των δοκιμών για όλους τους συντελεστές μιας παράστασης και απαιτεί την αποφασιστική τοποθέτηση όσων πραγματικών, πραγματιστικών, φανταστικών και νοητών συνδράμουν το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.

Αυτό με το οποίο αναμετράται κάθε στιγμή ο σκηνοθέτης, είναι η φαντασία και η έμπνευση που παραμονεύουν, για να στρεβλώσουν το αληθινό και υπαρκτό και να

μετασηματίσουν την αφήγηση. Για να μπορέσει να επιτύχει το στόχο του κάθε φορά και να δουλέψει η ομάδα σε μια δημιουργική κατεύθυνση, ο σκηνοθέτης συχνά υποκινεί και προκαλεί καταστάσεις έντασης, θυμού και αμφισβήτησης κατά τη διάρκεια της δοκιμής, προκειμένου οι ηθοποιοί να βρίσκονται σε μια εγρήγορση και συνεχή αναζήτηση, ώστε να μην καθησυχάζουν και βαλτώνουν, αλλά να επιδιώκουν το καινούργιο, το διαφορετικό και το αναπάντεχο.

Οι μέθοδοι και οι τρόποι διάρθρωσης των δοκιμών ποικίλλουν και εξαρτώνται συνήθως από την ίδια την ομάδα και τα περιθώρια που υπάρχουν. Χρήσιμο σε κάθε περίπτωση και απαραίτητο το δίχως άλλο, είναι να οικοδομηθούν σχέσεις εμπιστοσύνης και σεβασμού μέσα στην ομάδα, οπότε και το στοίχημα κάθε δημιουργού που θέλει να εμπνεύσει τους συνεργάτες του, είναι να αποφασίσει πριν από όλα να παραμερίσει τους εγωισμούς, τη μισαλλοδοξία και τον αυταρχισμό του και να διαχειριστεί όσο καλύτερα μπορεί το ένστικτο, τη φαντασία και τη δημιουργικότητα των συνεργατών του,

Οι θεατρικές δοκιμές είναι το αντικείμενο της μελέτης μας για την παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή και παρακάτω θα προσπαθήσουμε να δούμε πώς διαμορφώθηκαν κατά το πέρας των χρόνων, ενώ μέσα από την έρευνα που διενεργήσαμε με ενεργούς επαγγελματίες καλλιτέχνες, θα προσπαθήσουμε να συζητήσουμε για το πεδίο των θεατρικών δοκιμών σήμερα.

Η ιστορική μας αναδρομή και μελέτη για τις θεατρικές πρακτικές και τη διαδικασία των δοκιμών, είναι προϊόν μιας σταχυολόγησης που κάναμε στο υλικό της έρευνάς μας και κατά τη γνώμη μας περιγράφει και αντανακλά τις συνθήκες εκείνες που διαμόρφωσαν και καθιέρωσαν το πλαίσιο για την πραγματοποίηση των δοκιμών, ενώ παράλληλα περιλαμβάνει τις μεθόδους που ανέπτυξαν για τον ίδιο σκοπό, σημαντικοί δημιουργοί και σκηνοθέτες και οι οποίες έμελλαν να προσδιορίσουν και να καθορίσουν τον χώρο και το πεδίο των δοκιμών, όπως και το ίδιο το αναπαραστάσιμο γεγονός.

Με αφετηρία τη γέννηση του δυτικού θεάτρου και την ανάδυση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας και κωμωδίας, συζητάμε για τους τρόπους και τις συνθήκες δοκιμών που χρησιμοποιούσαν, με σκοπό την προετοιμασία των ηθοποιών και των μελών του χορού για τους θεατρικούς αγώνες. Προχωράμε την ιστορική μας έρευνα με επόμενο σταθμό, το ιταλικό θέατρο και συγκεκριμένα τις πρακτικές της *Commedia Dell' Arte*, η οποία

κυριάρχησε για τέσσερις σχεδόν αιώνες και οι πρακτικές της εξακολουθούν να παραμένουν ισχυρές και στη σημερινή θεατρική πραγματικότητα. Αναλύουμε και σχολιάζουμε τον τρόπο άσκησης και τις μεθόδους που χρησιμοποιούσαν οι ηθοποιοί της ιταλικής κωμωδίας και συζητάμε για τις πρακτικές του αυτοσχεδιασμού, ενός εργαλείου ιδιαίτερα χρήσιμου και απαραίτητου για τον ηθοποιό διαχρονικά. Στη συνέχεια, η έρευνά μας ασχολείται με το ελισαβετιανό θέατρο και συζητάμε για τον τρόπο που προετοίμαζαν τις παραστάσεις, για το απαιτητικό και εναλλασσόμενο ρεπερτόριο, οι επαγγελματικοί θίασοι και οι θεατρικές εταιρείες.

Στην ιστορική μας αναδρομή, σειρά έχει μια σύντομη αναφορά στην εποχή της μεταρρύθμισης, οπότε και προκρίνονται υποκριτικές τεχνικές ανανέωσης και πλέον περνάμε στην εποχή της ανάδυσης του σκηνοθέτη.

Στο δεύτερο μέρος της μεταπτυχιακής μας διατριβής, είχαμε σχεδιάσει η έρευνά μας να περιλαμβάνει κι ένα βιωματικό κομμάτι έρευνας, που θα προέκυπτε από την επιτόπια παρακολούθηση δοκιμών και τη συνακόλουθη καταγραφή ενός άτυπου «ημερολογίου» με τους τρόπους δουλειάς καλλιτεχνών επαγγελματικών θιάσων, για την προετοιμασία επικείμενων παραστάσεων. Δυστυχώς, επειδή κάτι τέτοιο δεν κατέστη δυνατό, αποφασίσαμε να σχεδιάσουμε ένα ηλεκτρονικό ερωτηματολόγιο (<https://goo.gl/forms/o1Yy9xlP7ocu5Upq2>), το οποίο να απευθύνεται τόσο σε σκηνοθέτες, ηθοποιούς και εν γένει καλλιτέχνες που λαμβάνουν μέρος στη δημιουργική διαδικασία των δοκιμών.

Μέσα από μια παράθεση στοιχείων από τις μεθόδους και τον τρόπο δουλειάς των σκηνοθετών που μελετήσαμε και συνακόλουθα των συμπερασμάτων και των στοιχείων που εξάγαμε από την έρευνα που διενεργήσαμε, θα επιχειρήσουμε να σχολιάσουμε τον τρόπο με τον οποίο λειτουργούν και δουλεύουν στις δοκιμές οι καλλιτέχνες σήμερα, θα σχολιάσουμε τις υπάρχουσες συνθήκες, τις δυσκολίες και τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν, θα καταγράψουμε τις αγωνίες και τις ανησυχίες του κι εν τέλει θα προσπαθήσουμε να φωτίσουμε αυτόν τον αθέατο τόπο των δοκιμών, τον τόσο μυστικό και προκλητικό που γεννά, καλλιεργεί κι αντανακλά τους πόθους και τα ένστικτα των καλλιτεχνών.

Κεφάλαιο 1

Οι θεατρικές δοκιμές

Η διαδικασία των δοκιμών είναι εκεί όπου όλη η σκληρή, επίμονη και δύσκολη δουλειά που έχει προηγηθεί από τον σκηνοθέτη, γίνεται υλικό για επεξεργασία, τόπος έμπνευσης και ιδεών, πεδίο δράσης και αντίδρασης, χαράς και έκπληξης, και τελικά, εκεί που το ένστικτο και η φαντασία αναλαμβάνουν δράση και ο σχεδιασμός και η πορεία μιας παράστασης βάζουν θεμέλια. Οι δοκιμές ωστόσο, απαιτούν μια προετοιμασία και μια τεχνική για την οποία χρειάζεται να είναι όλοι ενήμεροι και ειδικότερα ο σκηνοθέτης, ο οποίος με πολύ φροντίδα και σωστό προγραμματισμό θα φτιάξει τις συνθήκες που θα απελευθερώσουν τη δημιουργικότητα και τη φαντασία των συμμετεχόντων, ώστε η διαδρομή να γίνει πιο ευχάριστη, απολαυστική και επικοινωνιακή (Hodge 2016: 174).

Στην πράξη, η δοκιμή είναι ο πειραματισμός του σκηνοθέτη, με το κείμενο και η εξερεύνηση των λέξεων, των εικόνων και των μηνυμάτων που απορρέουν από αυτό, χρησιμοποιώντας το ταλέντο, τις δυνατότητες και τη δημιουργικότητα των ηθοποιών κάθε φορά. Κάποιοι σκηνοθέτες ακολουθούν συγκεκριμένες μεθόδους και πρακτικές μεγάλων καλλιτεχνών και σκηνοθετών, άλλοι επιλέγουν θεωρίες και πρακτικές που ταιριάζουν κάθε φορά με τη δουλειά που αναλαμβάνουν να κάνουν, σε συνδυασμό και με δικές τους μεθόδους, ενώ στην πλειοψηφία τους οι σκηνοθέτες σήμερα, δουλεύουν σε ένα ελεύθερο πλαίσιο, με γνώμονα τη δραματουργία, το κείμενο και την πρόσληψη και προσαρμογή του (Foreman 2018).

Είναι γεγονός, πώς οι δοκιμές, είναι συνυφασμένες με την ανάδυση και καθιέρωση του σκηνοθέτη προς τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, ωστόσο κάθε ποιητικό έργο, κάθε πεζό και εν γένει κάθε απόπειρα σκηνικής αναπαράστασης απαιτεί κάποιο χρόνο προετοιμασίας, επομένως, μπορούμε να πούμε, από όσα στοιχεία έχουμε στη διάθεσή μας, πώς από τη γέννηση της σκηνικής αναπαράστασης, κάθε θεατρική απόπειρα, προϋποθέτει πάντα ένα χρονικό διάστημα δοκιμών.

Δεν υπάρχουν συγκεκριμένα πλάνα και σχεδιαγράμματα δοκιμών που πρέπει υποχρεωτικά να ακολουθούνται, ειδικότερα σήμερα που η τεχνολογία, τα media και η νέα δραματουργία έχουν τροποποιήσει αρκετά το θεατρικό τοπίο. Ωστόσο το στάδιο του τραπέζιου, η σωματικότητα, οι ασκήσεις εμπιστοσύνης, οι αυτοσχεδιασμοί, ελεύθεροι και μη, είναι κάποια από τα εργαλεία που δοκιμάζουν στις πρόβες οι καλλιτέχνες και οι δημιουργοί, προκειμένου να πλησιάσουν το βαθύτερο νόημα της κοινής τους αναζήτησης.

1.1 Σημαντικοί σταθμοί στο πέρας των χρόνων

Παρακάτω θα συζητήσουμε για την πρακτική των θεατρικών δοκιμών, με στοιχεία που έχουμε συλλέξει και καλύπτουν συγκεκριμένες περιόδους από την εποχή της αρχαιότητας έως και τον 18^ο αιώνα.

1.1.1 Αρχαία Ελληνική Τραγωδία

Αφετηρία στη μελέτη μας είναι η γέννηση της θεατρικής πρακτικής με την αρχαία τραγωδία και κωμωδία. Μολονότι τα στοιχεία που διαθέτουμε είναι περιορισμένα, το αναπαραστάσιμο γεγονός κατά την περίοδο της ελληνικής αρχαιότητας, είχε όπως γνωρίζουμε εξέχουσα θέση στις θρησκευτικές γιορτές και τους δραματικούς αγώνες και συνεπώς υπήρχε ο απαραίτητος επαγγελματισμός στα μέτρα της εποχής.

Η συμμετοχή αρχικά του υποκριτή και στη συνέχεια των υποκριτών και των μελών του χορού, προνόμιο αποκλειστικό των ανδρών, υπήρξε ένα ιδιαίτερος απαιτητικό λειτούργημα, άξιο σεβασμού και θαυμασμού. Το επιβλητικό των θεάτρων και οι ιδιαίτερες ανάγκες, έκαναν πολλές φορές τους συμμετέχοντες να χάνουν το μέτρο και να επιδίδονται σε υπερβολές, πράγμα που σχολιάζει μέσα από την *Ποιητική* του και ο Αριστοτέλης, όταν τεχνηέντως αποφεύγει να συζητήσει για την όψιν, ισχυριζόμενος πως αποτελεί ένα εξωγενές στοιχείο το οποίο δεν μπορεί να καθορίζει τη δραματική αξία του έργου (Αριστοτέλης 2011: 119-121).

Η περίοδος της άσκησης και των δοκιμών φαίνεται να ήταν πολύμηνη. Άλλωστε τόσο τα μέλη του χορού, όσο και οι υποκριτές καλούνταν να προετοιμάσουν τέσσερα έργα κάθε φορά. Η προετοιμασία ωστόσο, των μελών του χορού, σε σχέση με αυτή των

υποκριτών, ήταν δυσκολότερη και πιο απαιτητική. Σίγουρα πάντως, αυτό το οποίο πρέπει να λάβουμε υπόψη μας, είναι ότι η ικανότητα αμφότερων εστιαζόταν στο λόγο και στην κίνηση. Η εκφορά του λόγου είχε ιδιαίτερη σημασία, καθώς αφενός έπρεπε να μπορέσει να ακουστεί μέχρι και την πιο απομακρυσμένη κερκίδα, αφετέρου ήταν το μέσο για τον υποκριτή, να εκφράσει τα συναισθήματα, να χρωματίσει το ύφος και να αντικαταστήσει τα φυσικά χαρακτηριστικά που έκρυβε η μάσκα που φορούσε. Η κίνηση επίσης, ήταν πολύ συγκεκριμένη, δεδομένου ότι καθοριζόταν από τη μετρική του λόγου, αλλά και από τη χρήση των κοστουμιών και της μάσκας που ήταν ογκώδη και βαριά προκειμένου να μπορούν να τονίζουν τη φυσική υπόσταση του υποκριτή (Wiles 2000: 149).

Οι ποιητές χρησιμοποιούσαν συνήθως για τους ήρωες των τραγωδιών τους στοιχεία από αρχετυπικά πρότυπα, επομένως η δουλειά των υποκριτών ήταν πιο περιορισμένη όσον αφορά την προετοιμασία των ρόλων τους, καθώς όντας επαγγελματίες, είχαν ήδη πιθανότατα ασκηθεί σε ανάλογους ρόλους. Σίγουρα η σκευή και η μάσκα δυσχέραιναν τη σκηνική αναπαράσταση, καθώς επιβάρυναν την κίνηση και απαιτούσαν ιδιαίτερες προσεκτικές και μετρημένες κινήσεις. Ωστόσο, οι μάσκες εκτός του ότι βοηθούσαν να διαχέεται σωστά η φωνή σε όλο το θέατρο, χρησίμευαν επιπλέον και ως μέσο συγκέντρωσης και εστίασης στο κομμάτι του ρόλου. Οι εκφράσεις των υποκριτών, η σκηνική τους παρουσία και οι χειρονομίες τους, ήταν πιο συγκεκριμένες και συνήθως μπορούσαν να ανταποκριθούν επαρκώς κατόπιν σχετικής καθοδήγησης του ίδιου του ποιητή (Innes & Shevtsova 2013: 8).

Τα πράγματα ήταν κάπως διαφορετικά με την προετοιμασία των μελών του χορού, η οποία μπορεί να ξεπερνούσε και τους οκτώ μήνες. Δεδομένου ότι τα χορικά των τραγωδιών ήταν πρωτότυπα και αδίδαχτα, ο συντονισμός που απαιτούνταν, οι τραγουδιστικές και χορευτικές ικανότητες που χρειαζόνταν και το γεγονός πώς έπρεπε ο λόγος να φτάνει μέχρι και τον τελευταίο θεατή, έκαναν το εγχείρημα εξαιρετικά δύσκολο, που μόνον πολύ καλά ασκημένοι και εκπαιδευμένοι μπορούσαν να το φέρουν σε πέρας, υπό τις οδηγίες ονομαστών διδασκάλων χορού της εποχής (Wiles 2000: 131-132).

Αξίζει στο σημείο αυτό να συμπληρώσουμε κάτι το οποίο αναφέρει ο Πλάτωνας που περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο συνήθως ασκούσαν τα μέλη του χορού. Όπως

σημειώνει, οι ασκήσεις των μελών του χορού γίνονταν με δύο τρόπους. Ο ένας τρόπος ήταν να ασκηθούν πρώτα στο λόγο και στο κείμενο και στη συνέχεια να δοκιμάσουν την κίνηση μέσα από σωματικές ασκήσεις κι ο άλλος, να ασκηθούν ταυτόχρονα και στο λόγο και στην κίνηση. Σε αυτόν τον δεύτερο τρόπο άσκησης, τα μέλη του χορού κατά την απαγγελία, δοκίμαζαν να κινούν διαφορετικά μέρη του σώματός τους, κάτι που θυμίζει τις φόρμες της πολεμικής τέχνης του Tai Chi. Σε αυτές τις συντονισμένες κινήσεις, ασκούσαν οι άνδρες είτε για το πεδίο της μάχης, είτε για θρησκευτικές τελετουργίες, είτε για τη συμμετοχή τους στους θεατρικούς αγώνες (Wiles 2000: 138). Βέβαιο πάντως είναι, ότι και για τις δοκιμές των μελών του χορού, ο λόγος και το μέτρο ήταν που καθόριζαν τον ρυθμό και την κίνηση, επομένως δουλειά του δραματουργού ήταν να μπορέσει να συντονίσει άρτια το σύνολο των συμμετεχόντων.

1.1.2 Commedia Dell' Arte

Σταθμός στην ιστορία του αναγεννησιακού θεάτρου και σημείο αναφοράς για τη μεταπτυχιακή μας διατριβή, είναι η Commedia Dell' Arte. Η επιτυχημένη απόπειρα του ιταλικού λαϊκού θεάτρου, υπήρξε καινοτόμα, τόσο γιατί για πρώτη φορά γίνεται λόγος για επαγγελματίες ηθοποιούς, όσο και γιατί εισήγαγε και καθιέρωσε την τεχνική του αυτοσχεδιασμού, γεγονός παντελώς άγνωστο για τα μέχρι τότε δεδομένα του ευρωπαϊκού θεάτρου (Miclachevski 1965: 40). Μάλιστα παρότι συνάντησε την αποδοκιμασία μιας μερίδας του κόσμου της υψηλής τέχνης, υπήρξε ένα ιδιαίτερα δημοφιλές είδος κωμωδίας που διαδραμάτισε ουσιαστικό ρόλο για περισσότερο από δύο αιώνες.

Η αντίληψη ότι πρόκειται για ένα αυθόρμητο και αυτοσχεδιαστικό θέαμα, όπου οι ηθοποιοί μπορούσαν να κρατάνε το ενδιαφέρον του κοινού με τις ευφάνταστες δεξιότητές τους, έχει καταρριφθεί. Κυρίως πρόκειται για έργα, στα οποία οι συγγραφείς, έφτιαχναν το σκαρίφημά τους, δίνοντας το βασικό θέμα και κάποιες συγκεκριμένες δράσεις, τα οποία στη συνέχεια καλούνταν ο ηθοποιός να εμπλουτίσει μέσα από την τεχνική, το ταλέντο του, όπως επίσης κι από κείμενα και αναγνώσματα, άλλοτε δανεισμένα από άλλους καλλιτέχνες κι άλλοτε από πρότερες δικές του παραστάσεις, που ταίριαζαν κάθε φορά στο ρόλο που υποδύονταν. (Ταμπάκη, Σπυριδοπούλου & Αλτουβά 2015: 112). Τη σκηνική δράση διέκοπταν τα *lazzi*, τα οποία ουσιαστικά ήταν μικρά διασκεδαστικά σκηνικά επεισόδια, ανεξάρτητα τις

περισσότερες φορές από τη ροή και την πλοκή του έργου και τα οποία αποτελούνταν από ακροβατικά, τραγούδι, χορό ή παντομίμα και εκτελούνταν συνήθως από τους πιο έμπειρους και δημοφιλείς ηθοποιούς της παράστασης (Bellinger 1927: 153-7).

Η δυνατότητα του αυτοσχεδιασμού, η οποία φαντάζει ως αποτέλεσμα του αυθορμητισμού, της αυτενέργειας και της ευφυΐας ενός ηθοποιού, ουσιαστικά είναι προϊόν γνώσης, άσκησης και τεχνικής. Έτσι λοιπόν για να ανταπεξέλθουν στις ιδιαίτερες απαιτήσεις, οι ηθοποιοί της *Commedia Dell' Arte*, χρειαζόταν να δουλέψουν εντατικά, προκειμένου να κατακτήσουν τη δυνατότητα σύνθεσης μιας συνθήκης με βάση το λόγο και την κίνηση (Μποζιζιο Α' 2010: 287-289). Ο κάθε ηθοποιός, αφού είχε θητεύσει για καιρό μέσα στην ομάδα και είχε δοκιμαστεί ως βοηθητικός ηθοποιός ή ως χορευτής, στην πορεία εξειδικευόταν σε έναν συγκεκριμένο ρόλο, τον οποίο υπηρετούσε όπως προβλεπόταν, διανθίζοντάς τον με στοιχεία που επέλεγε ή προέκυπταν κατά τις δοκιμές σε συνεργασία και με τους συμπρωταγωνιστές του. Αυτή είναι και η μεγάλη αλλαγή που έφερε η *Commedia Dell' Arte*, όπου ο κάθε ηθοποιός τυποποιείται σε ένα στερεότυπο πρόσωπο, το οποίο ακολουθώντας συναντάμε σε όλα τα έργα της λαϊκής αυτής κωμωδίας (Ταμπάκη, Σπυριδοπούλου & Αλτουβά 2015: 108).

Για να γίνει αυτό το σενάριο που προαναφέραμε μια ολοκληρωμένη παράσταση, υπήρχε ένα μεγάλο διάστημα πολλών και πολύωρων δοκιμών, κατά τη διάρκεια των οποίων, οι ηθοποιοί ασκούσαν στη μίμηση, στο χορό, στο τραγούδι, στις σωματικές ασκήσεις και τα ακροβατικά. Ο αρχηγός ή δάσκαλος που παρακολουθούσε τις δοκιμές, αναλάμβανε να αναλύσει στους ηθοποιούς το σενάριο της κωμωδίας δίνοντας όλες τις πληροφορίες που χρειαζόνταν, κάτι αντίστοιχο με τη δουλειά των σημερινών δραματουργών. Παράλληλα, έδινε οδηγίες στους ηθοποιούς για το κείμενο, επεσήμανε τα σημεία εκείνα που χρειαζόνταν να αποστηθίσουν για να τα χρησιμοποιήσουν τη δεδομένη στιγμή, πού να αυτοσχεδιάσουν, πότε πρέπει να μπουν τα *lazzi*, ενώ ανάλογα και με τις ικανότητές του κάποιες φορές συμπλήρωνε τα κομμάτια εκείνα που έλειπαν, πάντοτε όμως με τέτοιο τρόπο, ώστε το τελικό αποτέλεσμα να δίνει την εντύπωση της αυτοσχέδιας παράστασης για την οποία δεν έχει προηγηθεί καμία πρόβα (Ταμπάκη, Σπυριδοπούλου & Αλτουβά 2015: 114-115).

1.1.3 Ελισαβετιανό Θέατρο

Η περίοδος βασιλείας της Ελισάβετ, συνδέεται με την πιο ανθηρή εποχή του αγγλικού θεάτρου, οπότε η δραματουργία βρέθηκε στο απόγειό της και έβαλε τις βάσεις για τη δημιουργία μιας εθνικής λογοτεχνίας και πολιτιστικής ταυτότητας (Milling & Thomson 2008: 139).

Η ανανέωση της αγγλικής δραματουργίας ξεκίνησε από ακαδημαϊκούς κόλπους, από όπου μια νέα γενιά διανοουμένων, αφού μελέτησε τους αγγλικούς ερασιτεχνικούς θιάσους, όπως επίσης και το ιταλικό δράμα, έφτιαξε μια νέα γραφή που έμελλε να επηρεάσει και τον μέγα δραματουργό Shakespeare, που σφράγισε με το έργο του όχι μονάχα την εποχή του, αλλά και την παγκόσμια δραματουργία (Ταμπάκη, Σπυριδοπούλου & Αλτουβά 2015: 61). Την ίδια περίοδο η εμφάνιση των πολυάριθμων επαγγελματικών θιάσων και θεατρικών εταιρειών, καθώς και η κατασκευή νέων θεατρικών χώρων, συμβάλλουν τα μέγιστα στην ενίσχυση και καθιέρωση της θεατρικής τέχνης στην Αγγλία.

Τα έργα γράφονταν αποκλειστικά για να παρασταθούν και αρά το παραμυθιακό στοιχείο τους, φρόντιζαν οι συγγραφείς να το ανακατεύουν με στοιχεία από τη σύγχρονή τους πολιτική και πολιτειακή ζωή, θίγοντας ακόμη και επίκαιρα γεγονότα, προκειμένου να αποκτήσουν την απαραίτητη ζωντάνια και ένταση (Hattaway 1982: 4).

Κάποια στοιχεία σχετικά με τη διαδικασία προετοιμασίας και δημιουργίας μιας παράστασης, μας γίνονται γνωστά μέσα από σκηνές από έργα του Shakespeare, τα οποία και δίνουν λεπτομέρειες για τη σχέση των ηθοποιών με τον σκηνοθέτη ή τον ίδιο τον συγγραφέα, όπως και στοιχεία για την παραγωγή των παραστάσεων (Innes & Shevtsova 2013: 14). Χαρακτηριστική μάλιστα είναι η σκηνή από τον *Hamlet*, όπου ο ίδιος ο ήρωας, ως άλλος συγγραφέας, δίνει σκηνοθετικές οδηγίες στους ηθοποιούς, σχετικά με τον τρόπο που αυτοί θα πρέπει να αποδώσουν το κείμενο, δίνοντας ιδιαίτερη σημασία στο λόγο και στην εκφορά του. Αξίζει να σημειώσουμε, ότι η συγκεκριμένη σκηνή θεωρείται πώς αντανακλά τις απόψεις και τη θέση του ίδιου του συγγραφέα, προς τους ηθοποιούς της εποχής του, για τον τρόπο που πρέπει να δουλεύουν στις δοκιμές, περιγράφοντας τη δυνατότητα του εκάστοτε συγγραφέα, να

παρεμβαίνει και να προσπαθεί να διδάξει την τεχνική στους ηθοποιούς που ανεβάζουν κάποιο έργο του (Innes & Shevtsova 2013: 14).

Παρότι περισσότερα στοιχεία για τη διαδικασία των δοκιμών στο ελισαβετιανό θέατρο, πέρα από αυτά που αντλούμε από τη μελέτη των κειμένων, δεν μας είναι γνωστά, αυτό που μαρτυρά το ημερολόγιο ενός θιασάρχη της εποχής, είναι το γεγονός ότι οι θίασοι δούλευαν συνήθως με ρεπερτόριο έργων σε ένα κυλιόμενο πρόγραμμα. Έδιναν, όπως βλέπουμε, κάθε μέρα και μια νέα παράσταση, με αποτέλεσμα σε σύνολο εικοσιπέντε ημερών να έχουν ανεβάσει δεκαπέντε διαφορετικά έργα, γεγονός που μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι οι ημέρες των δοκιμών ήταν ελάχιστες, ειδικά αν αναλογιστούμε ότι έκαναν πρεμιέρα με καινούργιο έργο μια φορά κάθε δυο εβδομάδες (Hattaway 1982: 50-51).

Υπήρχαν τριών ειδών διαφορετικά κείμενα για κάθε έργο. Το ένα ήταν το κείμενο του υποβολέα, το άλλο ήταν το κείμενο για τους ηθοποιούς και τέλος υπήρχε και η περίληψη του έργου. Ο υποβολέας μπορούμε να πούμε ότι έκανε τη δουλειά του σημερινού σκηνοθέτη, καθώς επέβλεπε τις δοκιμές, όριζε τις εισόδους και τις εξόδους για το που και πότε πρέπει να γίνουν, ενώ εξηγούσε στους ηθοποιούς πώς πρέπει να παίξουν την κάθε σκηνή. Ταυτόχρονα είχε και την ευθύνη της σκηνής, αφού έπρεπε να φροντίζει για την εύρυθμη σκηνική απόδοση των ηθοποιών σε κάθε παράσταση. Όπως διαβάζουμε μάλιστα ο υποβολέας είχε και βοηθούς, οι οποίοι ήταν υπεύθυνοι για τα υπάρχοντα του θιάσου, αλλά φρόντιζαν επίσης και για να βρίσκουν καινούργια αντικείμενα για τη θεατρική εταιρεία, ενώ όταν προέκυπτε ανάγκη, έπαιζαν δεύτερους ρόλους στις παραστάσεις (Hattaway 1982: 52). Επίσης και οι ίδιοι οι συγγραφείς φαίνεται να είχαν λόγο στη διαδικασία των δοκιμών και της προετοιμασίας μιας παράστασης, όπως μπορούμε να συμπεράνουμε από τα όσα λέει ένα αγόρι στην εισαγωγή στο έργο *Cynthia's Revels* του Jonson (Hattaway 1982: 52).

Ένα ακόμη στοιχείο που έχει ενδιαφέρον να αναφέρουμε και προφανώς επηρέαζε την προετοιμασία των ηθοποιών, είναι το γεγονός ότι οι ηθοποιοί δεν είχαν γνώση όλου του έργου, παρά μόνον τους δίνονταν σε λωρίδες χαρτιού, τυλιγμένες σε ρολό επικολλημένες μεταξύ τους - από όπου πιθανώς προέρχεται και η λέξη ρόλος - το δικό τους μέρος και ίσως μόνο δυο, τρία στοιχεία ενδεικτικά από τους ρόλους των

υπολοίπων, ενώ υπήρχαν μόνον λίγες βασικές σκηνικές κατευθύνσεις (Hattaway 1982: 53).

Όπως συμπεραίνουμε επομένως, οι παραστάσεις στο ελισαβετιανό θέατρο, δεν ήταν αποτέλεσμα μιας συνολικής δουλειάς ή προϊόν επίμονων και πολύωρων δοκιμών, αντίθετα στηρίζονταν μπορούμε να πούμε περισσότερο στο ταλέντο, τις δυνατότητες και τον αυτοσχεδιασμό των ηθοποιών, στην επιμέλεια του φροντιστή της σκηνής και την ικανότητα του υποβολέα και των μουσικών. Δεδομένου μάλιστα, του ότι οι ηθοποιοί είχαν σχεδόν άγνοια για τους υπόλοιπους ρόλους, όπως επίσης και λεπτομέρειες για τις εισόδους και εξόδους τους από τη σκηνή, μπορούμε να συναγάγουμε ότι βασικό μέλημά τους, ήταν να μπαίνουν σωστά στις σκηνές, να θυμούνται τα λόγια τους και να τα αποδίδουν με την ένταση που χρειαζόταν, παρά να δημιουργούν και να πλάθουν χαρακτήρες. Για όσες δε φορές, είχαν βρεθεί να ξεχνούν τα λόγια τους, η εξοικείωση με ανάλογους ρόλους και το πατεντάρισμα που είχαν κάνει με χειρονομίες, μορφασμούς και εκφράσεις από ανάλογα έργα και ρόλους στο παρελθόν, ήταν ο ενδεδειγμένος τρόπος να σωθεί η παράσταση και να μην κάνει κοιλιά το έργο (Hattaway 1982: 54).

1.1.4 Εποχή της Μεταρρύθμισης και φιλοσοφικές αναζητήσεις

Τον 18^ο αιώνα, εποχή της μεταρρύθμισης, το θέατρο και οι τεχνικές του αναβαθμίζονται κι από λαϊκό, ψυχαγωγικό θέαμα, γίνεται αντικείμενο μελέτης και στοχασμού θεωρητικών, φιλοσόφων, αλλά και ηθοποιών, οι οποίοι προκρίνουν μια υποκριτική και σκηνική ανανέωση.

Ενδιαφέρον για την τεχνική του ηθοποιού, την προετοιμασία του και τη σκηνική του απόδοση, δείχνει ο Γάλλος φιλόσοφος Denis Diderot. Στους στοχασμούς του, προτείνει ένα δυναμικό, ρεαλιστικό θέατρο, που δεν λειτουργεί πλέον ψυχαγωγικά, αλλά προκαλεί την ενεργή και κριτική συμμετοχή του θεατή (Μποζιζίο Β' 2010: 25). Όσον αφορά τα τεχνικά μέρη του ηθοποιού, προτείνει μια απέριτη από συναισθήματα ερμηνεία. Συστήνει στους ηθοποιούς τη σκληρή μελέτη, τις επίμονες δοκιμές και τη βαθιά εντρύφηση στο κείμενο, προκειμένου να είναι σε θέση να αποδώσουν σκηνικά μόνον τα αισθήματα που απαιτούνται, μέσα από τους μορφασμούς, τις χειρονομίες, τις κινήσεις τους και να αυτοσχεδιάζουν όταν χρειάζεται να μετριάσουν την προκληθείσα

συγκίνηση, ώστε να επιτύχουν μια αναπαράσταση της πραγματικότητας (Lagarde & Michard 1993: 227-229).

Οι απόψεις του Diderot φαίνεται να επηρέασαν έντονα έναν από τους σπουδαιότερους ηθοποιούς του αγγλικού θεάτρου, τον David Garrick, ο οποίος ανανέωσε το θέατρο από την επιτήδευση και τον ηθοποιό-ρήτορα. Η πρότασή της υποκριτικής του για μίμηση της ανθρώπινης φύσης, προέβλεπε ελευθερία στην κίνηση, σημασία στις χειρονομίες και στον λόγο, όπως και έμφαση σε όλα τα χαρακτηριστικά προσώπου και σώματος, με σκοπό να πλησιάσουν οι ηθοποιοί την ιδιαίτερη ψυχοσύνθεση του κάθε ήρωα. Οι κατευθύνσεις του φαίνεται να επηρέασαν τη σύγχρονή του ευρωπαϊκή δραματουργία και περισσότερο το γαλλικό θέατρο, απαλλάσσοντάς το από τους μανιερισμούς και τον ακαδημαϊσμό του (Μποζιζίο Β' 2010: 26).

Την ίδια περίοδο στη Γερμανία, γίνεται μια προσπάθεια ανανέωσης της γερμανικής δραματουργίας. Ο Konrad Ekhof, ένας από τους μεγαλύτερους ηθοποιούς της εποχής, αντιδρώντας στην κλασικίζουσα παράδοση και το φορμαλισμό, ανέπτυξε τη διδασκαλία του. Πρότεινε λοιπόν, να δίνεται μεγάλη σημασία στην ορθοφωνία των ηθοποιών και στην άσκησή τους στο λόγο, αλλά και στις κινήσεις και τις χειρονομίες τους, προκειμένου να κατακτήσουν αληθοφάνεια και φυσικότητα στο παίξιμό τους (Μποζιζίο Β' 2010: 28). Παράλληλα, πέτυχε στο να ιδρύσει μια ακαδημία ηθοποιών, όπου για πρώτη φορά, συμβαίνει αυτό που αργότερα ονομάστηκε «το στάδιο του τραπεζιού», δηλαδή να προηγείται της πρόβας η ανάγνωση του έργου και η συζήτηση (Brown 2001:293).

Προσανατολισμένος για την ανάδειξη της γερμανικής σκηνής, υπήρξε και ο Gotthold Ephraim Lessing, ο οποίος έθεσε τις βάσεις για το επερχόμενο κίνημα «Sturm und Drang», ενώ διετέλεσε και δραματουργός στο θέατρο του Αμβούργου (Ταμπάκη, Σπυριδοπούλου & Αλτουβά 2015: 366). Αυτό το οποίο προέταξε απέναντι στη μίμηση και τον φορμαλισμό της γαλλικής δραματουργίας, ήταν ο κριτικός ρεαλισμός, ο οποίος στηριζόταν στην υποκειμενική ερμηνεία του ηθοποιού, στην εκφορά του λόγου με έναν τρόπο που ομοίαζε με τον καθημερινό λόγο και στην πιστή απόδοση όλων των ρεαλιστικών λεπτομερειών του έργου (Μποζιζίο Β' 2010: 29).

Στην Ιταλία την ίδια περίοδο, ο Carlo Goldoni, προσπάθησε και κατάφερε να ανανεώσει την ιταλική κωμωδία, προτείνοντας μια νέα φυσική υποκριτική μέθοδο, δουλεύοντας εντατικά με το κείμενο και τις δοκιμές (Μποζίζιο Β' 2010: 34). Δεδομένου ότι οι κωμικοί ηθοποιοί ήταν ασκημένοι σε συγκεκριμένους ρόλους-χαρακτήρες, στους αυτοσχεδιασμούς και σε λεκτικές και κινησιολογικές φόρμες της *Commedia Dell' Arte*, δούλεψε εντατικά μέσα από τις δοκιμές για να φτάσει σε μια φυσική ερμηνεία, όπου οι ηθοποιοί θα είχαν μεν απαλλαγεί από υπερβολές, αστεϊσμούς και τυποποιημένους χαρακτήρες και διαλόγους, θα είχαν δε διαφυλάξει στοιχεία της τεχνικής του αυτοσχεδιασμού, προκειμένου να τα αξιοποιήσουν για τη δημιουργία πιο ρεαλιστικών ηρώων με ψυχολογικές διαστάσεις (Ταμπάκη, Σπυριδοπούλου & Αλτουβά 2015: 262).

1.2 Το θέατρο των σκηνοθετών

Το θέατρο των σκηνοθετών, σηματοδοτεί μια νέα εποχή για τα θεατρικά πράγματα. Η παράσταση αλλάζει προσδιορισμό, γίνεται ένα σύστημα εικόνων, συμβολισμών και νοημάτων κι ο σκηνοθέτης είναι πλέον ο ενορχηστρωτής και ο δημιουργός της (Pavis 2013:2-4). Οι δοκιμές αποκτούν δομικό και οργανικό ρόλο στη δημιουργική διαδικασία.

Για το σκοπό και την ανάδειξη της έρευνάς μας, που ακολουθεί, μελετήσαμε επισταμένως, μέσα από μια πληθώρα καλλιτεχνών, τη δουλειά, το σχεδιασμό των δοκιμών και τις μεθόδους των Georg B' von Sachsen-Meiningen, Andre Antoine, Konstantin Stanislavski, Edward Craig, Vsevolod Emilevich Meyerhold, Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Ariane Mnouchkine, Robert Lepage και Simon McBurney.

Η επιλογή των παραπάνω καλλιτεχνών και δημιουργών, έγινε με κριτήριο την έκταση και το βάθος της έρευνάς τους, όπως και της επιρροής τους στα θεατρικά πράγματα, αλλά και δεδομένου για τους σύγχρονους μας καλλιτέχνες, του γεγονότος ότι με τις δουλειές τους έχουν ανοίξει και υπηρετούν νέους ορίζοντες στην αναπαραστατική διαδικασία.

Κεφάλαιο 2

Η έρευνα

Η παρούσα έρευνα (<https://goo.gl/forms/o1Yy9xlP7ocu5Upq2>), αποτελεί πρωτότυπη δουλειά, η οποία δημιουργήθηκε με σκοπό τη διερεύνηση και μελέτη του πεδίου των θεατρικών δοκιμών. Ο σχεδιασμός και η δημιουργία του ερωτηματολογίου, βασίστηκε στα πρότυπα της θεωρίας και της έρευνας των κοινωνικών επιστημών. Για την εκπόνηση της, λάβαμε υπόψη μας όλα τα δεοντολογικά ζητήματα που προκύπτουν από μια τέτοια έρευνα και αφορούν την αναλυτική ενημέρωση των συμμετεχόντων, την εθελοντική συμμετοχή τους, την υπεύθυνη και ασφαλή διαχείριση των δεδομένων τους αποκλειστικά και μόνο για εκπαιδευτικούς σκοπούς, όπως και την διασφάλιση της ανωνυμίας τους και τα οποία διασφαλίσαμε επιτυχώς (Babbie 2011:89).

Για την πραγματοποίηση της έρευνας, καταθέσαμε την πρότασή μας στην επιβλέπουσα κα Νεοφύτου, προκειμένου να της εκθέσουμε το σκοπό της δημιουργίας της, ο οποίος στην παρούσα αφορά δύο από τους βασικούς στόχους μιας κοινωνικής έρευνας, την εξερεύνηση και την περιγραφή της διαδικασίας των θεατρικών δοκιμών (Babbie 2011:122-124).

Στο πλαίσιο της έρευνάς μας δεν επιδιώξαμε έναν τυχαίο δειγματοληπτικό έλεγχο, αλλά προσδιορίσαμε τους συμμετέχοντες με βάση την επαγγελματική τους δραστηριότητα, προκειμένου να ελαχιστοποιήσουμε τα περιθώρια λάθους της παρούσας (Babbie 2011:233). Για το λόγο αυτό προσεγγίσαμε επαγγελματίες καλλιτέχνες, όπως σκηνοθέτες, ηθοποιούς, χορογράφους, μουσικούς, σκηνογράφους, ενδυματολόγους, οι οποίοι να έχουν μια ενεργή θεατρική δραστηριότητα και οπωσδήποτε να έχουν συμμετάσχει στη διαδικασία δοκιμών για την προετοιμασία κάποιας παράστασης.

Η αποστολή του ερωτηματολογίου έγινε με ηλεκτρονικό ταχυδρομείο, αναλαμβάνοντας την ευθύνη οι απαντήσεις που θα λάβουμε να μην ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα ή να μην εκπροσωπούν έναν ικανοποιητικό μέσο όρο. Για την

πραγματοποίηση της αποστολής, είχαμε τη βοήθεια και τρίτων, λόγω αδυναμίας άμεσης επικοινωνίας με τους εξεταζόμενους από μέρους μας (Babbie 2011:300-302).

Το ερωτηματολόγιο αποτελείται από είκοσι εννέα ερωτήσεις, με σαφές και προσδιορισμένο αντικείμενο έρευνας (Babbie 2011:271-272), οι περισσότερες από τις οποίες πολλαπλών επιλογών, τα διαγράμματα των οποίων, παραθέτουμε εντός της παρούσης. Στον σχολιασμό μας, παραθέτουμε και τις απαντήσεις μεγάλης έκτασης των συμμετεχόντων, φροντίζοντας μέσα από έναν ανοιχτό «διάλογο», να αντιπαραβάλουμε, τους τρόπους και τις μεθόδους δοκιμών των σύγχρονών μας δημιουργών που συμμετείχαν στην έρευνα, με αυτούς που ακολουθούσαν και ακολουθούν οι σκηνοθέτες, τη δουλειά των οποίων μελετήσαμε, όπως προαναφέραμε και παραπάνω.

Το πεδίο των ερωτήσεων ήταν ευρύ, με κυρίαρχο σκοπό να συλλέξουμε όσα στοιχεία μπορούμε, τα οποία θα καθρεφτίζουν τον τρόπο που σκέπτονται, εμπνέονται και πράττουν οι δημιουργοί στο θέατρο σήμερα, και τις συνθήκες δουλειάς που επιλέγουν να έχουν στις συνεργασίες και τις παραστάσεις τους.

Τέλος, τα αποτελέσματα της παρούσας έρευνας δεν έχουν τεθεί σε ποσοτική και ποιοτική ανάλυση, εξαιτίας της φύσης των δεδομένων που συλλέξαμε, αλλά και της μικρής συμμετοχής που υπήρξε. Ωστόσο, θεωρούμε ότι ο χώρος των δοκιμών, αποτελεί ένα ιδιαιτέρως ενδιαφέρον πεδίο που προσφέρεται για περαιτέρω έρευνα.

2.1 Βιογραφικά στοιχεία συμμετεχόντων

Στο αίτημά μας ανταποκρίθηκε ένας αριθμός σαράντα ατόμων, σε μια σχεδόν απόλυτη αναλογία μεταξύ ανδρών και γυναικών (Διάγραμμα 1). Ηλικιακά από τους συμμετέχοντες (Διάγραμμα 2), υπερέχουν οι άνω των σαράντα ετών, γεγονός το οποίο μας επιτρέπει να συμπεράνουμε ότι πρόκειται και για καλλιτέχνες με μεγαλύτερη θεατρική εμπειρία, ενώ στο μεγαλύτερο ποσοστό τους πρόκειται για ηθοποιούς (Διάγραμμα 3), αποφοίτους δραματικών σχολών (Διάγραμμα 4), οι οποίοι στην πλειοψηφία τους δεν ανήκουν σε κάποια θεατρική ομάδα (Διάγραμμα 5).

2.2 Κριτήρια επιλογής κάθε δουλειάς και η πρώτη ανάγνωση του έργου

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι απαντήσεις των συμμετεχόντων στην ερώτηση με βάση ποιο κριτήριο διαλέγουν τις δουλειές στις οποίες συμμετέχουν. Πρωταρχικής σημασίας είναι για τους περισσότερους η συνεργασία και η ομάδα με την οποία θα δουλέψουν. Σε ένα στίβο αρκούντως ανταγωνιστικό και πολυπληθή, όπου οι θεατρικές παραστάσεις διαδέχονται η μία την άλλη και τα περιθώρια για διάκριση και προσωπική προβολή είναι περιορισμένα, οι καλλιτέχνες και οι δημιουργοί, ενδιαφέρονται για τη δημιουργική ομάδα και τη συνεργασία. Δευτερευόντως στα κριτήρια, σύμφωνα με τις απαντήσεις των συμμετεχόντων, είναι το έργο-κείμενο και η θεματολογία της παράστασης, που θα παρακινήσει τους καλλιτέχνες και θα κινητοποιήσει το προσωπικό τους ενδιαφέρον για να συμμετέχουν σε κάποια δουλειά.

Η επιλογή τους αυτή, μας επιτρέπει να σχολιάσουμε, ότι έχουμε πιθανώς να κάνουμε με ένα καταρτισμένο, σωστά εκπαιδευμένο και με επαγγελματικότητα πλήθος καλλιτεχνών, οι οποίοι διαλέγουν την κάθε τους συνεργασία με καλλιτεχνικά και αισθητικά κριτήρια. Ακολουθώντας στις επιλογές τους, βλέπουμε ότι σημασία για την επιλογή των συνεργασιών τους, είναι και οι οικονομικές απολαβές, κάτι που μας υπενθυμίζει όπως εύστοχα σημείωσε και ένας εκ των συμμετεχόντων, ότι πρόκειται πέρα από καλλιτέχνες για ανθρώπους που βιοπορίζονται και θέλουν να μπορούν να ζουν από αυτή τη δουλειά. Μεμονωμένες απαντήσεις δείχνουν ως βασικά κριτήρια, την ανάγκη για έκφραση, το καινούργιο, την ποιότητα, το concept, τις προσωπικές ιδέες και επιλογές, τη δραματολογία και την παραγωγή μιας παράστασης.

Στο ερώτημα εάν δημιουργούν εικόνες και σκηνές από την πρώτη κιόλας ανάγνωση ενός έργου (Διάγραμμα 6), οι συμμετέχοντες στην πλειοψηφία τους απάντησαν πώς ναι και ακολούθησαν αρκετοί οι οποίοι υποστήριξαν ότι τους συμβαίνει μερικές φορές. Μπορούμε συνεπώς να σχολιάσουμε, ότι οι περισσότεροι καλλιτέχνες, ανεξάρτητα της οποιαδήποτε σκηνοθετικής θέσης, από την ανάγνωση του έργου-κειμένου με το οποίο θα ασχοληθούν, φτιάχνουν εικόνες, πράγμα που μπορεί να εκμεταλλευτεί στην πορεία των δοκιμών ένας σκηνοθέτης ο οποίος είναι ανοιχτός στη συζήτηση και στον διάλογο με τους συνεργάτες του.

2.3 Ο δάσκαλος-δημιουργός και η δυναμική της ομάδας

Στη συνέχεια και στο ερώτημα κατά πόσο εμπνέονται οι συμμετέχοντες από τον δάσκαλο – δημιουργό ή πιστεύουν στη δυναμική της ομάδας, κατά πλειοψηφία απάντησαν το δεύτερο, δηλαδή τη δυναμική της ομάδας, γεγονός που επιβεβαιώνει αυτό που προαναφέρθηκε, ότι οι συνεργάτες και η ομάδα είναι το βασικότερο κριτήριο που ωθεί τους καλλιτέχνες να διαλέξουν μια δουλειά.

Ωστόσο το φαινόμενο του δασκάλου-δημιουργού, είναι γεγονός ότι την εποχή ανάδυσης της τέχνης του σκηνοθέτη μονοπωλούσε τα θεατρικά πράγματα, καθώς ο σκηνοθέτης ανακηρύχθηκε σε «συγγραφέα του θεατρικού γεγονότος» και έφερε την ευθύνη κάθε παράστασης (Μποζίζιο Β΄ 2010:179). Ο Georg B΄ von Sachsen-Meiningen, μπορούμε να πούμε ότι ήταν κι ο θεμελιωτής του όρου, ο οποίος ισχυροποίησε το ρόλο του σκηνοθέτη σε ενορχηστρωτή και συντονιστή ολόκληρου του αποτελέσματος, εξαιτίας της συστηματικής και επίμονης δουλειάς του για ένα εξαιρετικά λεπτομερές και ρεαλιστικό αποτέλεσμα (Innes & Shevtsova 2013:37).

Ο Edward Craig, στο βιβλίο του *Η Τέχνη του Θεάτρου* (1911), αναφέρεται στο θέατρο ως έναν χώρο όπου σαφώς η συλλογικότητα έχει τον πρώτο λόγο, ωστόσο όπως δηλώνει, χρειάζεται πάντα να υπάρχει το όραμα του δημιουργού-σκηνοθέτη, το οποίο, θα πρέπει να είναι πάντοτε πρόθυμοι να ακολουθήσουν και να υπηρετήσουν, οι ηθοποιοί και οι υπόλοιποι καλλιτέχνες μιας παραγωγής (Huxley 2002:166). Σύμφωνα με τον ίδιο ο δημιουργός-σκηνοθέτης χρειάζεται να έχει γνώση και επίβλεψη όλων των παραμέτρων μιας παραγωγής, όπως την τεχνολογία από την κατασκευή των κοστούμιών και του σκηνικού, μέχρι τις ηχητικές και φωτιστικές εγκαταστάσεις, όσο και τη γενικότερη εποπτεία και καθοδήγηση των ηθοποιών που καλούνται να υπηρετήσουν το όραμά του (Innes & Shevtsova 2013:148). Στο πλαίσιο αυτής της μελέτης, η πρότασή του για τον ηθοποιό-μαριονέτα, τάραξε τα θεατρικά πράγματα. Όπως υποστήριζε, το θέατρο χρειαζόταν να απαρνηθεί τη φυσικότητα, ο ηθοποιός να αποτάξει την προσωπικότητά του, να απαγκιστρωθεί από συναισθηματισμούς και ψυχολογικές διακυμάνσεις και να υιοθετήσει φόρμες και τεχνικές από τις μαριονέτες του ασιατικού θεάτρου (Κραίηγκ, 1971:166). Άλλωστε όπως συνέχιζε, τα εκφραστικά

μέσα ενός ηθοποιού, είναι το σώμα, η φωνή και το πρόσωπό του και μπορούν να γίνουν ιδανικά εργαλεία του σκηνοθέτη, όταν ο ηθοποιός υπακούσει τις οδηγίες του και δεν προσπαθήσει να ερμηνεύσει ή να φορτίσει με συναισθήματα το ρόλο του (Κραίηγκ, 1971:120).

Την ίδια πεποίθηση, ότι δηλαδή ο σκηνοθέτης χρειάζεται να είναι ο απόλυτος δημιουργός και ο αποκλειστικά υπεύθυνος για το θέαμα και τη δράση, υποστήριζε με σθένος και ο Antonin Artaud, στο θέατρο της σκληρότητας που πρότεινε. Αν και αναγνώριζε το γεγονός ότι η αποτελεσματικότητα μιας παράστασης βασίζεται ουσιαστικά επάνω στον ηθοποιό, εντούτοις όπως υποστήριζε, ο ηθοποιός οφείλει να λειτουργεί παθητικά, χωρίς οποιαδήποτε ατομική πρωτοβουλία (Αρτώ 1992:105 & 110).

2.3.1 Η δυναμική της ομάδας

Φαίνεται ωστόσο, ότι το μοντέλο του δασκάλου – δημιουργού, όπως αυτό θεωρούνταν παλαιότερα και προσπαθήσαμε να αναδείξουμε παραπάνω, έχει αντικατασταθεί από τη δυναμική της ομάδας, χωρίς βεβαίως να παραβλέπεται εντελώς ο ρόλος του. Ωστόσο έχει ενδιαφέρον να συζητήσουμε το λόγο που οι καλλιτέχνες του σήμερα, εμπνέονται και εμπιστεύονται την ομάδα. Προφανώς, συμβάλλει το γεγονός ότι οι δυνατότητες ειδικότερα στην Ελλάδα της κρίσης, ευνοούν τις καλλιτεχνικές ομάδες, επιπλέον, οι νέοι έχουν απομακρυνθεί από το μοντέλο του σταρ, είναι πιο προσγειωμένοι, σίγουρα πιο ρεαλιστές και πιο ειλικρινείς, ενώ φαίνεται να προτιμούν να μοιράζονται τις ανησυχίες και τα θέλω τους μαζί με άλλους.

Σχεδόν για τους περισσότερους η ομάδα επηρεάζει και εμπνέει άπαντες, είναι ζωντανή, παράγει ιδέες, προτείνει νέα στοιχεία και εν τέλει δημιουργεί και υπηρετεί την παράσταση. Ο δημιουργός πρέπει να έχει τον έλεγχο και να καθοδηγεί τις πρόβες, αλλά χρειάζεται να είναι ανοικτός, να δοκιμάζει νέα πράγματα και να εμπνέεται από τους συνεργάτες του. Οι καλλιτέχνες του θεάτρου σήμερα, δείχνουν ότι θέλουν να ανήκουν σε μια ομάδα, έχουν ανάγκη να εμπιστευτούν και να ακολουθήσουν σε ένα σχήμα που να τους χωράει και να τους ακούει όλους. Θέλουν να πειραματίζονται σε καινούργια πράγματα, αλλά χρειάζονται και την ασφάλεια του συντονιστή.

Με υψηλή την έννοια της ομάδας, αλλά και με διακριτούς ρόλους, περιγράφει τη δουλειά της με τους συνεργάτες της, στο Théâtre du Soleil, η Ariane Mnouchkine. Όπως υποστηρίζει η συλλογική δουλειά δεν πρέπει σε καμία περίπτωση να αποκλείει το ρόλο του σκηνοθέτη, σαφώς όχι με τη σημασία της ιεραρχίας, αλλά απολύτως λειτουργικά. Όπως υποστηρίζει, ο ρόλος των ηθοποιών είναι θεμελιωδώς διαφορετικός από αυτόν του σκηνοθέτη και η χρυσή τομή στη συνεργασία των δύο μερών, βρίσκεται σε έναν ισότιμο και παραγωγικό διάλογο. Σκοπός εξάλλου του σκηνοθέτη, σύμφωνα με την ίδια, είναι να βρίσκεται δίπλα στους ηθοποιούς, να τους εμπνέει όταν αυτοί μπορεί να βαλτώνουν και να τους βοηθά να συμβούν πράγματα. Η σχέση άλλωστε χρειάζεται να είναι αμοιβαία και ειλικρινής, αφού βρίσκονται σε μια αμφίδρομη κατάσταση όπου σκηνοθέτης και ηθοποιοί μαθαίνουν και διαμορφώνουν ο ένας τον άλλο (Innes & Shevtsova 2013:101-102).

Ανάλογη είναι και η θέση του Lepage για τον δημιουργό και τη δυναμική της ομάδας. Όπως υποστηρίζει, η ελευθερία που πηγάζει από τους αυτοσχεδιασμούς, συνδυάζεται αρμονικά με τις φόρμες και τις εκφραστικές συνθήκες που απαιτεί ο σκηνοθέτης, ο οποίος είναι ο δημιουργός κάθε παραγωγής και οφείλει να έχει μια ισχυρή σκηνοθετική ματιά (Innes & Shevtsova 2013:172). Στην πράξη, ο Lepage είναι αυτός που αποφασίζει και επιλέγει μέσα από τους αυτοσχεδιασμούς και τις δράσεις των συνεργατών του, ποια στοιχεία μπορούν να κρατηθούν για την performance, ενώ ακριβώς επειδή αυτά είναι στοιχεία που έχουν δημιουργήσει οι ίδιοι οι ηθοποιοί, η ικανοποίηση γι' αυτούς, είναι ότι έχουν συμμετάσχει ενεργά στη δημιουργική διαδικασία (Innes & Shevtsova 2013:171).

Και ο Simon Mc Burney, είναι μια αντίστοιχη περίπτωση δημιουργού που ενισχύει, εμπνέει και εμπνέεται από την ομάδα. Η προσέγγισή του στις δουλειές που κάνει, αφορά τη συνένωση του προσωπικού του οράματος με τη συνεργασία και την ομάδα. Όλα τα στοιχεία που δουλεύονται στις δοκιμές, οι δράσεις, ο λόγος, η κίνηση και οι χειρονομίες προκύπτουν και συμβαίνουν από τη συνεργασία και τη διαφορετική προσέγγιση που φέρει ο κάθε καλλιτέχνης (Innes & Shevtsova 2013:223).

Σ' αυτό το κλίμα είναι προσανατολισμένες και οι απαντήσεις ορισμένων από τους συμμετέχοντες. Ο δάσκαλος-δημιουργός όπως σχολιάζει κάποιος, είναι το μυαλό, αυτός ο οποίος δημιουργεί, εμπνέει και καθοδηγεί την ομάδα και έχει πάντοτε τον τελευταίο

λόγο. Όπως συνεχίζει, αν κάποιος δεν σέβεται, δεν εκτιμά και δεν υπολογίζει τον δάσκαλο, δεν μπορεί και να ταιριάζει με την ομάδα. Από την άλλη πλευρά όπως λέει, η ομάδα είναι σημαντική, αφού καλείται να παρουσιάσει αυτό που έχουν όλοι μαζί δουλέψει, οπότε όσο πιο καλά μπορούν όλοι μαζί να συνεργαστούν, να εμπνευστούν και να συνομιλήσουν, τόσο πιο άρτιο θα είναι το αποτέλεσμα. Ένας άλλος σκηνοθέτης, δηλώνει πώς έχει συνήθως ήδη διαμορφωμένη μια μέθοδο προσέγγισης των κειμένων, την ίδια τη σκηνοθετική του όμως άποψη την διαμορφώνει κατά τη διάρκεια των δοκιμών, καθώς εμπνέεται από τις ιδιαιτερότητες των ηθοποιών και τους αυτοσχεδιασμούς της ομάδας. Ένας τρίτος, δηλώνει πώς το όραμα του δημιουργού-σκηνοθέτη βοηθάει στην καθαρότητα της πρόθεσης, ωστόσο η ομάδα με τη δυναμική και την πολυπλοκότητά της, αυτή την πρόθεση τη μετατρέπει σε κάτι ζωντανό και νέο κάθε φορά.

Ωστόσο, αν και όπως συζητήσαμε παραπάνω, οι δημιουργοί σήμερα πιστεύουν και εμπνέονται από τη δυναμική της ομάδας, μόλις το ένα τρίτο σχεδόν των συμμετεχόντων απάντησε πώς προτιμά να δουλεύει με την ίδια ομάδα κάθε φορά (Διάγραμμα 7). Αντίστοιχο ποσοστό με τους παραπάνω, δήλωσε ότι αποφεύγει να συνεργάζεται με τους ίδιους ανθρώπους σε κάθε νέα δουλειά κι ένα ισοδύναμο ποσοστό αυτών απέφυγε να δώσει μια σαφή απάντηση. Προφανώς η ανάγκη για αλλαγή, πειραματισμό και ρευστότητα σε συνδυασμό πιθανώς και με το γεγονός ότι ο βιοπορισμός έχει γίνει δύσκολος, συντελούν σε αυτό το γεγονός. Το θέατρο πλέον δεν χρειάζεται κατατερίστες, αλλά ανθρώπους που τολμούν να δοκιμάσουν και να δοκιμαστούν, να υπερβούν τα όριά τους και να ρισκάρουν μακριά από την ασφάλεια κάποιας ομάδας κι ενός συνόλου.

2.4 Σχεδιασμός δοκιμών και τρόποι δουλειάς

Στην ερώτηση εάν επιλέγουν στις δοκιμές, το στάδιο του τραπεζιού ή εάν προτιμούν τους αυτοσχεδιασμούς, οι περισσότεροι φαίνεται να προκρίνουν τους αυτοσχεδιασμούς. Πολλοί είναι κι εκείνοι που δηλώνουν ότι τα δυο αυτά στάδια είναι σαν συγκοινωνούντα δοχεία, όπου το κάθε ένα τροφοδοτεί το άλλο, ενώ κάποιοι δηλώνουν ότι η επιλογή εξαρτάται από το έργο και την πρόθεση που υπάρχει κάθε φορά.

2.4.1 Το στάδιο του τραπεζιού vs αυτοσχεδιασμοί στην αρχή των δοκιμών

Το στάδιο του τραπεζιού και η ανάγνωση του έργου αποτελούσαν και αποτελούν πρωταρχικής σημασίας δουλειά, ιδιαίτερα στις πρώτες δοκιμές, για πολλούς καλλιτέχνες. Ο Andre Antoine, ο οποίος δούλευε με ιδιαίτερη σχολαστικότητα και μέθοδο, ξεκινούσε πάντοτε τις δοκιμές από το στάδιο του τραπεζιού με ανάγνωση του έργου από τον συγγραφέα (Innes & Shevtsova 2013:46).

Αντίστοιχα ξεκινούσε να δουλεύει στις δοκιμές από το τραπέζι και ο Stanislavski. Ηθοποιοί και σκηνοθέτης ξεκινούσαν με την ανάγνωση του έργου, σε μια προσπάθεια να ανακαλύψουν τον «υπέρ-στόχο» του έργου και τον αντίστοιχο «υπέρ-στόχο» κάθε χαρακτήρα.

Ο Jerzy Grotowski, αντίθετα εστίαζε στις σωματικές και ακροβατικές ασκήσεις, καθώς και στους ελεγχόμενους αυτοσχεδιασμούς, που συνιστούσαν μια πολύ ιδιαίτερη μίξη της φόρμας με τη δύναμη και την ουσιαστική αλήθεια του κάθε ηθοποιού και αποτελούσαν τον βασικό κορμό των δοκιμών (Ρίτσαρντς 1998:39).

Ο Eugenio Barba, έχει δημιουργήσει έναν δικό του ιδιαίτερο τρόπο για να ξεκινά τις δοκιμές. Δουλεύει με τη μέθοδο που αποκαλεί δραματουργία του ηθοποιού και ουσιαστικά πρόκειται για σωματικές και φωνητικές παρτιτούρες που σχηματίζει με τις δράσεις του ο κάθε ηθοποιός, μέσα από επαναλαμβανόμενες αυτοσχεδιαστικές ασκήσεις που δοκιμάζει. (Innes & Shevtsova 2013:238).

Στις δοκιμές του Théâtre du Soleil, δεν υπάρχει καθόλου το στάδιο του τραπεζιού και οι ηθοποιοί δουλεύουν δημιουργικά χωρίς καθόλου κείμενο, μόνο με αυτοσχεδιασμούς, δοκιμάζοντας παράλληλα διάφορα κοστούμια, μάσκες και μακιγιάζ που θα τους βοηθήσουν να χτίσουν τους χαρακτήρες τους (Miller 2007:50).

Με αυτοσχεδιασμούς και χωρίς καθόλου κείμενο, ξεκινάει τις πρόβες με τους συνεργάτες του και ο Robert Lepage. Αρχικά όλα μαζί τα μέλη της ομάδας σχεδιάζουν και εκθέτουν τις ιδέες τους, από τις οποίες στη συνέχεια θα προκύψουν κάποιες που θα αποτελέσουν την αφορμή για τους αυτοσχεδιασμούς με τους οποίους θα δουλέψουν στη συνέχεια (Mitter 2005:243).

Στη δική μας έρευνα, όσοι επιλέγουν αυτοσχεδιασμούς, προτιμούν να δουλεύουν με το σώμα, αγαπούν τη δοκιμή και το άγνωστο από τις μακρές και πολλές φορές ατέρμονες συζητήσεις, που μπορεί να μπλοκάρουν τη διαδικασία και την έμπνευση. Υπάρχουν βεβαίως κι εκείνοι οι οποίοι βρίσκουν ιδιαίτερα ενδιαφέρον το στάδιο του τραπέζιου, το οποίο θεωρούν απαραίτητο, καθώς όπως υποστηρίζουν, από το τραπέζι προκύπτουν στοιχεία που κάνουν πιο πλούσιους τους αυτοσχεδιασμούς, ορίζονται στόχοι και σχεδιάζεται η δουλειά που έπεται, ενώ όπως δηλώνουν χωρίς το στάδιο του τραπέζιου οι αυτοσχεδιασμοί συχνά είναι κενοί και χωρίς έμπνευση.

2.4.2 Προσδιορισμένο πλαίσιο της παράστασης

Οι μισοί από τους συμμετέχοντες στην ερώτηση εάν προτιμούν το πλαίσιο της παράστασης να είναι ξεκάθαρο από την αρχή, δήλωσαν ναι, με ένα μικρότερο ποσοστό να επιλέγει όχι και κάποιους λιγότερους να μην το προσδιορίζουν καθόλου (Διάγραμμα 9). Εδώ, όπως βλέπουμε οι περισσότεροι δείχνουν μια προτίμηση στο να ξέρουν από την αρχή το σκεπτικό μιας παράστασης, προφανώς γιατί αυτό τους βοηθά να εστιάζουν περισσότερο στις δοκιμές στα σημεία εκείνα που χρειάζεται, ενώ τους δίνει επιπλέον μια σιγουριά και μια ασφάλεια να δοκιμάζουν καινούρια πράγματα χωρίς το φόβο να αποπροσανατολιστούν από το στόχο τους. Ωστόσο, δεδομένου ότι και το ποσοστό αυτών που απάντησαν αρνητικά είναι σημαντικό, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι προφανώς πρόκειται για καλλιτέχνες, οι οποίοι αρέσκονται περισσότερο στον αυτοσχεδιασμό και τον πειραματισμό να τους οδηγεί κάθε φορά ενστικτωδώς προς το ζητούμενο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.

2.4.3 Τρόπος δουλειάς στις δοκιμές

Σε άλλη ερώτηση για το εάν δουλεύουν από την αρχή με το κείμενο της παράστασης, το μεγαλύτερο ποσοστό των συμμετεχόντων δήλωσε, ότι δουλεύει πάντα από την αρχή με το κείμενο, ενώ σχεδόν μοιρασμένοι είναι αντίστοιχα όσοι το προτιμούν συχνά ή μερικές φορές, με σαφώς λιγότερους να δουλεύουν σπάνια με το κείμενο εξ αρχής και μόνο ένας μεμονωμένος να δηλώνει ότι δεν επιλέγει ποτέ αυτόν τον τρόπο δουλειάς (Διάγραμμα 10).

Όπως προκύπτει επομένως, επιλογή των δημιουργών και των καλλιτεχνών σήμερα, είναι αφενός να υπάρχει από την αρχή διακριτό το πλαίσιο στο οποίο καλούνται να συμμετέχουν, με προφανώς προσδιορισμένους από την αρχή τους στόχους και τις προσδοκίες που έχουν τεθεί, αφετέρου προτιμούν στην πλειονότητά τους να ξεκινούν τις δοκιμές, έχοντας και το κείμενο, άσχετα εάν θα επικεντρωθούν σε αυτοσχεδιασμούς, ή εάν θα δείξουν μεγαλύτερη επιμονή στο στάδιο του τραπεζιού.

Ενδιαφέρον έχουν και οι απαντήσεις που έδωσαν οι συμμετέχοντες, σε ερώτηση με το εάν σε κάθε τους δουλειά ακολουθούν κάποια μέθοδο, ή εξαρτάται κάθε φορά από το κείμενο και την ομάδα ο τρόπος που θα δουλέψουν.

Στο μεγαλύτερό τους ποσοστό δήλωσαν ότι δεν χρησιμοποιούν κάποια συγκεκριμένη μέθοδο, αλλά πάντοτε ο τρόπος που δουλεύουν εξαρτάται από το κείμενο και την ομάδα. Μεμονωμένες ήταν οι απαντήσεις όσων δήλωσαν ότι ακολουθούν στη δουλειά τους κάποια συγκεκριμένη μέθοδο, όπως του Stanislavski, ή του Chekhov, ή προτιμούν να δουλεύουν με αυτοσχεδιασμούς, θεατρικό παιχνίδι και διάφορα ερεθίσματα που θα ενισχύσουν την έμπνευση. Η έρευνα και οι συνεντεύξεις είναι για κάποιον άλλο, εργαλείο με το οποίο συνήθως δουλεύει, αλλά και το θέατρο την επινόησης σε συνδυασμό με το σωματικό θέατρο, είναι ο τρόπος που ένας άλλος προσεγγίζει τη δουλειά του, για να εμπνευστεί και να δημιουργήσει κείμενα ή σωματικές εικόνες, ανάλογα με την ομάδα με την οποία συνεργάζεται και τις τεχνικές δυνατότητες αυτής.

Για ακόμη μια φορά, βλέπουμε πώς το κείμενο και η δουλειά μέσα από την ομάδα, είναι το μέσο με το οποίο επιλέγουν να δουλέψουν οι καλλιτέχνες σήμερα, όσο κι αν έχουν ασκηθεί ως σπουδαστές στις θεωρίες και πρακτικές των μεγάλων σχολών σκηνοθεσίας, που επηρέασαν για δεκαετίες το ευρωπαϊκό θέατρο. Ειδικότερα όταν πρόκειται για ηθοποιούς, φαίνεται να θέλουν να είναι ελεύθεροι να διαδράσουν με το κείμενο και τους συνεργάτες τους, με μοναδικό μέλημα και μέθοδο για κάποιους ενδεχομένως, τον τρόπο αποστήθισης του ρόλου τους και μόνο.

Όπως προκύπτουν από τη μελέτη μας, σχετικά με το συγκεκριμένο ερώτημα, βλέπουμε ότι, στο Théâtre du Soleil, έχει υιοθετηθεί και πλέον καθιερωθεί η μέθοδος, να γράφουν συλλογικά το κείμενο επί σκηνής κι όχι να δουλεύουν με δοσμένο κείμενο πριν τις δοκιμές. Έτσι λοιπόν όλα τα μέλη της ομάδας εξερευνούν τα υλικά τους και προχωράνε

στη συγγραφή των κειμένων που προκύπτουν από τους αυτοσχεδιασμούς, τους χαρακτήρες, τις δράσεις και τις σκηνές που δοκιμάζουν, καθώς όπως σημειώνει η Mnouchkine, οι ηθοποιοί μπορούν να δημιουργήσουν καλύτερα δια μέσω της ευαισθησίας και των σωμάτων τους από ότι μέσω ενός γραπτού κειμένου. Την προσπάθειά τους αυτή, ενισχύει και ο πειραματισμός τους με κοστούμια και μακιγιάζ από τις πρώτες κιόλας δοκιμές που τους βοηθά στο να φανταστούν και να προσδιορίσουν καλύτερα τις δράσεις τους (Mitter 2005:162).

Η χρήση του χώρου και της σκηνής και όχι το αφηρημένο όχημα του λόγου, είναι σύμφωνα με τον Lepage, το εργαλείο του ηθοποιού για να αφηγηθεί καλύτερα μια ιστορία, αφού οι εικόνες που δημιουργεί ο κάθε ηθοποιό και οι τρόποι δράσης και έκφρασης του, είναι απείρως πλουσιότερες αφηγηματικά, από όσα ένας συγγραφέας μπορεί να χωρέσει μέσα στο χαρτί (Mitter 2005:244).

Αντίστοιχα κι ο Simon McBurney, ξεκινά να δουλεύει μια παραγωγή με αφετηρία κάποια ιδέα του, η οποία εξελίσσεται στη διάρκεια των δοκιμών. Αφορμή σχεδόν πάντα, είναι κάποιο αντικείμενο ή κάποια φωτογραφία, γύρω από τα οποία, περιστρέφεται η δράση στη διάρκεια των δοκιμών και που στην πορεία θα μπορέσει να εξελιχθεί σε αφηγηματικό προϊόν. Συνήθως αυτά που επιλέγει ο McBurney να παρασταθούν, δεν ακολουθούν την γραμμική αφήγηση, αλλά τις περισσότερες φορές μια κυκλική δράση, ώστε τελικά το θέατρο της επινόησης που προτείνει, να προκύπτει από επαναλαμβανόμενες δράσεις που έχουν αναπτυχθεί μέσα στην ομάδα (Innes & Shevtsova 2013:221).

2.4.4 Δοκιμές - μια full time απασχόληση

Φαίνεται ότι η διαδικασία των δοκιμών είναι ένα ζωντανό, σε εξέλιξη γεγονός, το οποίο προφανώς δεν σταματά για τους συμμετέχοντες κάθε φορά που η δοκιμή φτάνει στο τέλος της. Αυτό προκύπτει κι από τις απαντήσεις των συμμετεχόντων, οι οποίοι κλήθηκαν να απαντήσουν εάν η ενασχόλησή τους με το έργο σταματά όταν τελειώνει η δοκιμή (Διάγραμμα 10). Στην πλειοψηφία τους λοιπόν απάντησαν ότι ποτέ δεν συμβαίνει κάτι τέτοιο, με κάποιους να δηλώνουν ότι κάτι ανάλογο, δηλαδή να παύουν να σκέφτονται το έργο μετά το πέρας της δοκιμής, τους συμβαίνει συχνά, κάποιους

λιγότερους να απαντούν μερικές φορές, και μόνο ένας να δηλώνει ότι πάντοτε όταν τελειώνει η δοκιμή παύει και η όποια ενασχόλησή του με το έργο.

Οι απαντήσεις αυτές αποδεικνύουν το πόσο απαιτητική και πλήρους απασχόλησης δουλειά μπορεί να είναι η προετοιμασία και το στήσιμο μίας παράστασης και επιβεβαιώνουν το γεγονός ότι η πρόβα όσο απελευθερωτική μπορεί να είναι για τους δημιουργούς και τους καλλιτέχνες, άλλο τόσο κουραστική, επίπονη, επίμονη και δύσκολη μπορεί να αποδειχτεί.

2.5 Η διαδικασία των δοκιμών και οι ψυχολογικές τους προεκτάσεις

Η πλειοψηφία των συμμετεχόντων στην ερώτηση αν έχουν άγχος στην πρώτη συνάντηση, απάντησε από μερικές φορές μέχρι πάντα, με ένα πολύ μικρό ποσοστό να δηλώνει ποτέ (Διάγραμμα 11). Από τις απαντήσεις τους μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η πρώτη συνάντηση φαίνεται να είναι δύσκολη ακόμη και σε επαγγελματίες καλλιτέχνες με χρόνια εμπειρίας. Προφανώς η πρώτη επαφή, ο αχαρτογράφητος χώρος, οι νέοι συνεργάτες, το κλίμα στη συνάντηση, να είναι μερικά από τα στοιχεία που προκαλούν ανησυχία και σχετικό άγχος τις πρώτες φορές που η ομάδα βρίσκεται μαζί.

Κι αυτή η διαπίστωση, μας πάει και στην επόμενη ερώτηση, όπου οι συμμετέχοντες κλήθηκαν να απαντήσουν εάν έχουν νιώσει πεισμένοι κατά τη διάρκεια δοκιμών, οπότε και οι περισσότεροι δήλωσαν ότι αυτό τους συμβαίνει συχνά, με κάποιους να απαντούν μερικές φορές και έναν να δηλώνει ότι κάτι τέτοιο του έχει συμβεί σπάνια (Διάγραμμα 12). Οι λόγοι που πιθανώς να κάνουν κάθε έναν, να νιώθει πεισμένος κατά τη δημιουργική διαδικασία των δοκιμών, σίγουρα μπορεί και πρέπει να ποικίλλουν, ωστόσο όπως αναφέραμε και παραπάνω, το γεγονός και μόνον του πόσο κουραστικές, εξαντλητικές, αλλά και άδειες, χωρίς έμπνευση και περιεχόμενο κάποιες φορές μπορεί να είναι, προφανώς αποτελούν σοβαρούς λόγους για να επηρεάζουν τους συντελεστές τους.

2.5.1 Δημιουργική διαθεσιμότητα και συνεργασίες

Σε επόμενη ερώτηση σχετικά με το εάν διστάζουν να δοκιμάσουν καινούργια πράγματα κατά τη διάρκεια των δοκιμών, οι απαντήσεις είναι σχεδόν μοιρασμένες (Διάγραμμα 13). Μία ελάχιστη υπεροχή έχουν όσοι δήλωσαν ποτέ, ακολουθούν ωστόσο μοιρασμένοι, όσοι δήλωσαν σπάνια κι αυτοί που δήλωσαν μερικές φορές, ενώ δύο μόνον από τους συμμετέχοντες είναι αυτοί που υποστήριξαν ότι πάντοτε διστάζουν να δοκιμάσουν νέα πράγματα και συνθήκες κατά τη διάρκεια των δοκιμών. Η πρόβα είναι ένας χώρος δοκιμών και πειραματισμών, όπως προαναφέρθηκε και σ' αυτό συμβάλλουν και οι καλλιτέχνες που είναι έτοιμοι να εκτεθούν και να δοκιμαστούν για να παράξουν κάτι νέο.

Το πεδίο των δοκιμών είναι ένας στίβος πειραματισμών, παρατήρησης, θάρρους ενίοτε, αρκετής υπομονής και επανάληψης. Ωστόσο κάποιες φορές, δεδομένου ότι πρόκειται για μια ζωντανή πράξη, είναι δυνατόν να προκύψουν συγκρούσεις και εντάσεις που άλλοτε θα ευνοήσουν το αποτέλεσμα κι άλλοτε θα χρειαστεί να ξεπεραστούν για να μπορέσει να λειτουργήσει αρμονικά το σύνολο. Στην αντίστοιχη ερώτηση λοιπόν, στο κατά πόσο οι συμμετέχοντες φοβούνται τη σύγκρουση με τους συνεργάτες τους κατά την περίοδο των δοκιμών (Διάγραμμα 14), παραπάνω από τους μισούς απάντησαν όχι, δείχνοντας ότι προφανώς είναι κάτι που έχουν αντιμετωπίσει και ξέρουν ότι συμβαίνει σε μια δημιουργική διαδικασία. Ένα μικρότερο ποσοστό από αυτούς δήλωσε ότι η σύγκρουση είναι κάτι που τους απασχολεί και τους φοβίζει, ενώ κάποιοι λίγοι απέφυγαν να δώσουν μια σαφή απάντηση.

Σχετικά συναφές με το παραπάνω ερώτημα, ήταν και το εάν επηρεάζει αρνητικά τους συμμετέχοντες μια κακή πρόβα (Διάγραμμα 15). Πολλές φορές θα συμβεί η δοκιμή να τελειώσει, αλλά να μην ήταν όσο δυνατή θα ήθελε η ομάδα, ή ακόμη και να ήταν μια κακή δοκιμή ή χειρότερη από μια προηγούμενη κ.λπ.. Αυτό ενδεχομένως να οφείλεται σε πολλούς παράγοντες, καθώς όπως αναφέραμε και παραπάνω η διαδικασία των δοκιμών είναι μια δημιουργική δουλειά, ένας ζωντανός οργανισμός που ζει, αναπνέει και υπάρχει μαζί με τους συντελεστές και χάρη σε αυτούς. Μια κακή μέρα ορισμένων, μια δυσκολία, ένα ατύχημα, μια καθυστέρηση, οικονομικοί παράγοντες ή απλά μια δημιουργική δυστοκία που θα πάει την πρόβα παρακάτω, μπορούν να χαρακτηριστούν ένοχοι για κάτι τέτοιο.

Οι συμμετέχοντες λοιπόν στην πλειοψηφία τους, απάντησαν ότι κάποιες φορές μια κακή πρόβα τους επηρεάζει αρνητικά, κάποιοι λιγότεροι δηλώνουν ότι αυτό συμβαίνει συχνά και ορισμένοι ακόμη, απαντούν πάντα. Παρότι όπως είπαμε και παραπάνω είναι τέτοια η φύση της διαδικασίας των προβών που μια κακή πρόβα μπορεί να συμβεί, ελάχιστοι από τους ερωτηθέντες απάντησαν ότι κάτι τέτοιο σπάνια τους επηρεάζει και μόνο ένας δήλωσε ότι το γεγονός αυτό δεν τον αγγίζει καθόλου.

2.5.2 Η διάρκεια των δοκιμών

Στο ερώτημα δε, εάν χρειάζονται οι συμμετέχοντες, μεγάλο χρονικό διάστημα δοκιμών προκειμένου να αισθανθούν ασφάλεια μέσα σε κάθε δουλειά (Διάγραμμα 16), οι απαντήσεις τους κυμάνθηκαν με κάποιες διαφοροποιήσεις, μεταξύ του μερικές φορές, του πολύ συχνά και του πάντα και μόνο λίγοι δήλωσαν ότι σπάνια χρειάζονται αρκετές πρόβες και ένας μεμονωμένος ήταν αυτός που δήλωσε ότι ποτέ δεν έχει χρειαστεί να περάσει μεγάλο διάστημα προβών, ώστε να αισθανθεί ασφαλής μέσα στη δουλειά.

Η ανάγκη των καλλιτεχνών και των δημιουργών, να δουλεύουν αρκετά και συστηματικά προκειμένου να νιώσουν σιγουριά και ασφάλεια για το αναπαραστάσιμο γεγονός, φαίνεται να είναι μια συνθήκη απαραίτητη, η οποία αν και φθίνει στις μέρες μας λόγω οικονομοτεχνικών προβλημάτων, σίγουρα απασχολούσε και απασχολεί ιδιαίτερα τους δημιουργούς, των οποίων τη δουλειά μελετήσαμε στην παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή.

Αναφορά στις πολύμηνες δοκιμές συναντάμε για τις δουλειές του Duke Meiningen (Innes & Shevtsova 2013:37), ενώ σχετικά με το πλάνο δοκιμών του Stanislavski, τα στοιχεία κάνουν λόγο για μεγάλο διάστημα δοκιμών πριν από κάθε καινούργια παράσταση, οι οποίες σε ορισμένες περιπτώσεις ξεπερνούσαν και το ένα έτος, μέχρι να βεβαιωθεί ότι οι ηθοποιοί είχαν κατακτήσει όσα χρειάζονταν για να μπορέσουν να αποδώσουν με φυσικότητα και αλήθεια το χαρακτήρα που υποδύονταν (Leach 2013:113-114).

Αντίστοιχα, μεγάλο διάστημα δουλειάς και δοκιμών, φαίνεται να προτιμά και ο Barba, ο οποίος συνηθίζει να κάνει πολύμηνες δοκιμές, που σε ορισμένες περιπτώσεις φαίνεται

να διαρκούν από ένα έτος έως δυόμιση ολόκληρα χρόνια άσκησης και προβών (Shevtsova & Innes 2009:13).

Απροσδιόριστο είναι το πλάνο των δοκιμών και στο Théâtre du Soleil της Mnouchkine, με δεδομένο ότι η ίδια ξεκινά να δουλεύει κάθε νέα παράσταση χωρίς να είναι από την αρχή αποφασισμένη για το τι ακριβώς επιδιώκει να παρουσιάσει. Έτσι λοιπόν, οι δοκιμές που είναι συνήθως πολύωρες, ξεκινώντας από νωρίς το πρωί και τελειώνοντας τις πρώτες πρωινές ώρες της επόμενης ημέρας συνήθως, διαρκούν κατά μέσο όρο περί τους έξι μήνες (Miller 2007:47), με κάποιες παραγωγές να χρειάζεται να προετοιμαστούν για ακόμη και τρία χρόνια (Innes & Shevtsova 2013:171).

Έναν ιδιαίτερο τρόπο που οργανώνει τις δοκιμές με τους συνεργάτες του έχει ο Lepage, ο οποίος προτιμά να δουλεύει ταυτόχρονα, επάνω σε μέχρι και δεκαπέντε διαφορετικά πρότζεκτ, αναπτύσσοντας παράλληλα, δράσεις, πολυμεσικές λύσεις, εικόνες και κείμενα, τα οποία άλλοτε θα αποτελέσουν τον πυρήνα κάποιας δουλειάς κι άλλοτε απλώς θα λειτουργήσουν ως πεδία άσκησης των συντελεστών (Innes & Shevtsova 2013:171).

2.6 Σχεδιασμός και χρονοδιάγραμμα δοκιμών

Σε άλλο ερώτημα, οπότε και τέθηκε το ζήτημα για το που εστιάζουν περισσότερο κατά τη διάρκεια των δοκιμών, στο κείμενο, στην έκφραση ή στην κίνηση, θα μπορούσαμε να πούμε ότι κατά γενική ομολογία, δεδομένου ότι και τα τρία αυτά στοιχεία είναι εξίσου σημαντικά και απαραίτητα, δήλωσαν ότι δεν τα ξεχωρίζουν και πιστεύουν στη δυναμική και των τριών, ανάλογα και με το είδος και τις απαιτήσεις της κάθε παράστασης.

Αναφορικά με την αντίστοιχη προτίμηση που έδειχναν οι σκηνοθέτες, τη δουλειά των οποίων μελετήσαμε, μπορούμε να σημειώσουμε ότι ο Antoine φαίνεται να έδινε σημασία και στα τρία αυτά στοιχεία, καθώς επέμενε στους ηθοποιούς του να μελετήσουν εντατικά και ενδελεχώς το κείμενο, τις κινήσεις, τις χειρονομίες και τη μεταξύ τους διάδραση, μέχρι αυτά να «λιώσουν» και να γίνουν φυσικά και αυθόρμητα (Mitter & Shevtsova 2005:4).

Ο Craig πάλι, εστίαζε ιδιαίτερα στην κίνηση των ηθοποιών, η οποία απαιτούσε να είναι απόλυτα πειθαρχημένη και ενορχηστρωμένη και για το λόγο αυτό έδινε ο ίδιος το τέμπο και τον ρυθμό στις δοκιμές, προκειμένου να αντιμετωπίσει την ράθυμη και αργή κίνηση των ηθοποιών (Mitter & Shevtsova 2005:19-20).

Αντίστοιχα κι ο Meyerhold, συνήθιζε να δουλεύει με κεντρικό άξονα την κίνηση των ηθοποιών, ενώ ο Brecht από την άλλη, δεν ενδιαφερόταν τόσο για το ίδιο το «παίξιμο» των ηθοποιών, όσο για την ερμηνεία που είχαν κάνει στο κείμενο, με άλλα λόγια, δεν δούλευε με κεντρικό άξονα τον ηθοποιό, αλλά με το κείμενο (Zarrilli 2005:249).

Ο Barba, δεδομένου ότι θεωρεί ιδιαιτέρως απαιτητική τη διαδικασία των δοκιμών, καθώς όπως υποστηρίζει, πρόκειται για μια πολύ αγχώδη περίοδο τόσο για τον ίδιο όσο και για τους ηθοποιούς, αφού απαιτεί πολύ και επίμονη δουλειά σε ένα περιβάλλον απολύτως αβέβαιο, δουλεύει με έναν δικό του ιδιώνυμο τρόπο. Έτσι λοιπόν, άλλοτε οι ηθοποιοί αυτοσχεδιάζουν ή συνθέτουν διαδοχικά σκηνές και πράξεις, ανεξάρτητα αν θα κρατηθούν στο τέλος ή όχι, άλλοτε πάλι τους δίνεται κείμενο ή θέμα και χρόνος να το προετοιμάσουν κι άλλοτε καλούνται να δημιουργήσουν σκηνές και δράσεις με βάση το χορό, το τραγούδι ή και κείμενα που βρίσκουν οι ίδιοι (Shevtsova & Innes 2009:13).

Η Mnouchkine, βαθειά επηρεασμένη από θεατρικές πρακτικές της Ασίας, δουλεύει κυρίως με αυτοσχεδιασμούς για ένα σωματικό θέατρο, της κίνησης, της ζωτικότητας και της χαράς (Innes & Shevtsova 2013:100).

Μια ξεχωριστή περίπτωση στον τρόπο που δομεί τις δοκιμές, είναι αυτή του Lepage. Όπως αναφέρει ο ίδιος, η περίοδος των δοκιμών είναι μια περίοδος δημιουργικού χάους, όπου συμβαίνουν όλα ταυτόχρονα, χωρίς ωστόσο να είναι μονταρισμένα και συμπληρωματικά μεταξύ τους. Έτσι λοιπόν, ταυτόχρονα μπορεί να δουλεύει δημιουργικά με τον λόγο, όχι μόνο διακειμενικά αλλά διερευνώντας και τις τονικές και εκφραστικές δυνατότητες που υπάρχουν, όταν παράλληλα εξερευνά με τους συνεργάτες του, αντικείμενα, αναζητώντας τρόπους σημασιοδότησης και έκφρασης τους (Innes & Shevtsova 2013:100). Αυτές οι δράσεις συμβαίνουν αυτόνομα, χωρίς οποιαδήποτε προσπάθεια σύνδεσής τους, μέχρι τη στιγμή που αυτό θα συμβεί από μόνο του, οπότε κι ένα αντικείμενο θα εκφράζει καλύτερα κάτι που δεν μπορούσε να περιγραφεί με τον λόγο, ή αντίθετα μια δράση ή ένας διάλογος θα αρκούν ώστε η

παρουσία ενός αντικειμένου επί σκηνής να φαίνεται πλέον περιττή (Shevtsova & Innes 2009: 129).

Στη δική μας έρευνα ωστόσο, οι περισσότεροι από τους συμμετέχοντες, δηλώνουν ότι εστιάζουν πρωτίτως στο κείμενο, από το οποίο θα προκύψουν στη συνέχεια η έκφραση και η κίνηση. Για κάποιους άλλους, σημαίνουσα σημασία έχει η κίνηση και οι εικόνες που θα δημιουργηθούν, οι οποίες σε συνδυασμό με τη νοηματοδότηση τους θα βοηθήσουν την έκφραση κι αυτή με τη σειρά της θα βοηθήσει να αποδοθεί ορθά και το κείμενο. Υπάρχουν βέβαια κι εκείνοι που υποστηρίζουν ότι στις δοκιμές χρειάζεται να δίνεται βάση στη δημιουργία εικόνων, στη δραματολογία ή στο αισθητικό σύνολο.

Σίγουρα σε μεγαλύτερο πλήθος συμμετεχόντων, θα λαμβάναμε και πληθώρα άλλων απαντήσεων, γεγονός πάντως είναι πώς τόσο το κείμενο, όσο η έκφραση και η κίνηση αντίστοιχα, αποτελούν μια πολύ ισχυρή συνθήκη, στην οποία όπως φαίνεται πιστεύουν και ασκούνται όλοι οι δημιουργοί και οι καλλιτέχνες, ανεξάρτητα του πώς ιεραρχούν μέσα τους το κάθε στοιχείο. Ούτως ή άλλως όπως θα θέλαμε να συμπληρώσουμε θέατρο δεν μπορεί να υπάρξει μόνο με κείμενο, τουναντίον θα λέγαμε ότι, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το σωματικό θέατρο, η έκφραση και η κίνηση είναι αυτές οι οποίες εμπλουτίζουν, χρωματίζουν και καθιστούν αναπαραστάσιμο ένα κείμενο.

2.6.1 Χρόνος δοκιμών ανάλογα με την παράσταση και συζήτηση μετά την πρόβα

Σε επόμενο ερώτημα, σχετικά με το εάν κατά τη γνώμη τους ο χρόνος των δοκιμών ποικίλλει ανάλογα με το είδος της παράστασης, στη συντριπτική τους πλειοψηφία οι συμμετέχοντες απάντησαν καταφατικά, με ένα ελάχιστο ποσοστό αυτών να έχει αντίθετη γνώμη (Διάγραμμα 17).

Ο χρόνος των προβών επομένως, είναι και ουσιαστικά και μεταφορικά ένας χρόνος δοκιμών και δοκιμασιών για τους συντελεστές κάθε παράστασης. Είναι μια γόνιμη και δημιουργική περίοδος, ένα εργαστήριο άσκησης των καλλιτεχνών, μέσα από το οποίο καταφέρνουν να συνθέσουν ένα πρότζεκτ που αναγεννιέται ηδονικά κάθε φορά με τη μνήμη του τέλους παρούσα. Μέσα σε αυτό τον χρόνο των δοκιμών ο κάθε συμμετέχων, καλείται να αφήσει το ρυθμό και τη ροή του εδώ και του τώρα να τον παρασύρουν.

Προφανώς όπως προκύπτει κι από τις απαντήσεις των συμμετεχόντων παραπάνω, είναι μια περίοδος προσαρμογής, όπως άλλωστε κάθε δοκιμασία και συνεπώς για τους περισσότερους που συμμετείχαν στην έρευνά μας, χρειάζεται να περάσει αρκετός χρόνος δοκιμών για να νιώσουν ασφαλείς και σίγουροι γι' αυτό που ετοιμάζουν. Ωστόσο, όπως δηλώνει η πλειοψηφία, ο χρόνος προετοιμασίας για κάθε παράσταση κυμαίνεται και καθορίζεται έντονα από το είδος και τη φύση της, οπότε όπως μπορούμε να συμπεράνουμε, ο χρόνος προσαρμογής του καλλιτέχνη σε κάθε νέα συνεργασία, τις περισσότερες φορές επηρεάζεται εμφανώς από τις απαιτήσεις της ίδιας της παράστασης.

Σε επόμενη ερώτηση περί του εάν συζητούν οι συμμετέχοντες μετά το πέρας κάθε πρόβας, πώς δούλεψε και που θα εστιάσουν την επόμενη φορά (Διάγραμμα 18), οι περισσότεροι δήλωσαν πώς αυτό τους συμβαίνει μερικές φορές, ενώ μοιρασμένοι είναι αυτοί που δήλωσαν ότι κάνουν κάτι αντίστοιχο κάθε φορά, με αυτούς που δήλωσαν ότι το κάνουν σπάνια, ενώ υπήρξε και κάποιος ο οποίος όπως δήλωσε δεν το κάνει ποτέ. Ίσως να περίμενε κάποιος, ότι η συζήτηση μετά τις δοκιμές θα ήταν κάτι αναμενόμενο και απαραίτητο, όπως προκύπτει όμως από τις απαντήσεις των συμμετεχόντων, πρόκειται για κάτι που άλλοτε προκύπτει κι άλλοτε όχι. Θα μπορούσε πιθανώς να ερμηνευθεί με πολλούς τρόπους αυτό το στοιχείο, είτε γιατί είναι απλά θέμα κούρασης και εξάντλησης, είτε για το γεγονός ότι η πρόβα στηρίζεται εν πολλοίς στην έμπνευση της στιγμής και στον αυθορμητισμό, οπότε μια συζήτηση και μια στοχοθεσία για την επόμενη φορά, θα μπορούσε να μπλοκάρει την ομάδα αντί να την βοηθήσει.

2.7 Προβλήματα και δυσκολίες κατά τη διαδικασία των δοκιμών

Στην ερώτηση σχετικά με το πού δυσκολεύονται περισσότερο, όταν συμμετέχουν σε ένα κλασικό ανέβασμα μιας παράστασης ή σε μια performance, οι περισσότεροι συμμετέχοντες δήλωσαν το δεύτερο. Η performance, αποτελεί όπως φαίνεται ένα είδος θεάτρου πιο άγνωστο ίσως ή πιο απαιτητικό για τους περισσότερους, με αρκετούς ωστόσο να δηλώνουν ότι ένα κλασικό ανέβασμα είναι αυτό που τους δυσκολεύει πιο πολύ, ενώ ορισμένοι δήλωσαν ότι απολαμβάνουν και τα δύο είδη εξίσου, με κάποιους άλλους να δηλώνουν ότι και οι δύο προτάσεις έχουν τις δυσκολίες τους.

Η performance ωστόσο, έχει την ιδιαιτερότητα να αποτελεί περισσότερο ένα καλλιτεχνικό γεγονός, το οποίο δημιουργείται, συμβαίνει και τελειώνει άμα τη εμφανίσει της και συνίσταται στη διάδραση των ηθοποιών-performers και των θεατών (Fischer-Lichte 2014:41). Λειτουργεί ως μια ξεχωριστή βίωση της πραγματικότητας που συνδιαλέγεται με τη συνθήκη του χρόνου, του χώρου και του σώματος, παρά ως μια αναμενόμενη προσπάθεια αναπαράστασης, κι αυτή ακριβώς η χωροχρονική εμπειρία της performance, είναι που αλλάζει τελικά την πρόσληψη όλου του καλλιτεχνικού συμβάντος, το οποίο δεν ενδιαφέρεται τόσο για τη λύση και το αποτέλεσμα, αλλά αποτιμάται η αξία του στη δημιουργική διαδικασία την ώρα που συμβαίνει (Lehmann 2006:134).

Η διαφορετικότητα της performance επομένως, έγκειται στην ίδια τη φύση και τη σύστασή της, η οποία σε αντίθεση με την κλασική αναπαράσταση, ενέχει έντονο το διαδραστικό στοιχείο ανάμεσα στους ηθοποιούς-performers και τους θεατές. Έτσι λοιπόν, η συνύπαρξη και η αλληλεπίδραση των συμμετεχόντων, είναι κάθε φορά μοναδική, ακόμη κι αν οι δράσεις των ηθοποιών μπορούν σε κάποιο βαθμό να είναι τυποποιημένες, ενώ η συμμετοχή και η αντίδραση στη διαδικασία της performance, είναι μόνο μερικώς ελέγξιμη από αμφοτέρους ηθοποιούς-performers και θεατές, εξαιτίας του τρόπου εκδήλωσης και πρόσληψης των μηνυμάτων που επικοινωνούνται (Fischer-Lichte 2014:41-42).

Από όσα δηλώνουν σχετικά οι συμμετέχοντες αναφορικά με τις δυσκολίες μίας performance, βλέπουμε ότι για κάποιον η δυσκολία έγκειται στο ότι χρειάζεται να φτιαχτούν οι ρόλοι και το κείμενο από το μηδέν, για κάποιον άλλο, επειδή όπως επισημαίνει είναι ένα είδος με το οποίο έχει ασχοληθεί πολύ λίγο. Ένας ακόμη δηλώνει ως δυσκολία τη ρευστότητα μίας performance, ενώ κάποιος άλλος αναφέρει, ότι χρειάζεται να έχει μεγάλη εμπιστοσύνη στη δουλειά κάποιου σε performance, προκειμένου να τον ακολουθήσει και να μπορέσει να συνεργαστεί, καθώς συχνά αυτός που αναλαμβάνει να ανεβάσει μια performance έχει άγνοια τόσο για το ίδιο το αντικείμενο μιας τέτοιας παράστασης, όσο και της ίδιας του της άγνοιας.

Αντίστοιχα μεταξύ αυτών που απάντησαν ότι ένα κλασικό ανέβασμα κάποιας παράστασης τους δυσκολεύει περισσότερο, κάποιος σχολιάζει ότι το πρόβλημα

προκύπτει επειδή συνήθως υπάρχει μια προκαθορισμένη ματιά για τον τρόπο που πρέπει να ειπωθεί το κείμενο.

Για ορισμένους βέβαια από τους συμμετέχοντες, η δυσκολία δεν εντοπίζεται στο είδος της παράστασης που καλούνται να συμμετέχουν. Σύμφωνα με τα όσα δήλωσαν, για κάποιον η δυσκολία είναι κάτι το απρόβλεπτο που μπορεί να προκύψει αναλόγως των συνθηκών, κάποιος άλλος επισημαίνει ότι η δυσκολία κάθε πρότασης έγκειται σε άλλους παράγοντες, ένας τρίτος δηλώνει ότι ούτε το κλασικό ανέβασμα, ούτε η performance έχουν απαραίτητα δυσκολίες κι όταν τέτοιες προκύψουν τότε συνήθως εξαρτώνται από τα ζητούμενα της εκάστοτε παράστασης. Για κάποιον άλλο οι δυσκολίες ή όχι μιας παράστασης είναι σε άμεση συνάρτηση με τους ανθρώπους που περιβάλλουν την κάθε προσπάθεια, ενώ κάπως σχετική φαίνεται να είναι και η θέση ενός ακόμη, ο οποίος όπως δηλώνει, εφόσον υπάρχει συνεννόηση με τον σκηνοθέτη, συνήθως δεν υπάρχει δυσκολία, υπενθυμίζοντάς μας εδώ τη σημασία και το βάρος που σημειώσαμε ότι δίνουν όλοι σχεδόν οι συμμετέχοντες, στη συνεργασία και τους συντελεστές.

2.8 Μέθοδοι και πρακτικές στην ενεργή διαδικασία των δοκιμών

Εκεί όπου οι απαντήσεις των συμμετεχόντων είχαν μια μεγαλύτερη ελευθερία και θα μπορούσαμε να πούμε ότι δεν υπάρχει σχετική ομοφωνία, είναι στο ερώτημα εάν χρησιμοποιούν κάποια συγκεκριμένη μέθοδο στη δουλειά τους και αν ναι, ποία είναι αυτή. Αντίθετα ίσως με ότι κάποιος θα περίμενε, να αναφερθούν δηλαδή οι συμμετέχοντες σε συγκεκριμένες μεθόδους που χρησιμοποιούν, μόνο λιγοστοί δήλωσαν πως εφαρμόζουν κάτι ανάλογο.

2.8.1 Μέθοδοι δουλειάς σημαντικών δημιουργών

Στην ιστορία των σκηνοθετών ωστόσο, μέσα από τη σπουδή και τη μελέτη τους σημαντικοί δημιουργοί, έχουν καθιερώσει και καταχωρήσει μεθόδους, που αποτυπώνουν τον τρόπο δουλειάς τους και μερικές από τις οποίες αποτελούσαν και εξακολουθούν να αποτελούν εργαλεία διδασκαλίας της τέχνης του θεάτρου.

2.8.2 Η μέθοδος του Stanislavski

Το σύστημα του Konstantin Stanislavski, ουσιαστικά προέκυψε μέσα από την παρατήρηση και τη μελέτη της διαδικασίας των δοκιμών. Στο σχεδιασμό μιας γραμματικής για την υποκριτική όπως την ονόμασε στα τετράδια του, αντιμετώπιζε τη δράση ως διαδικασία πλέον κι όχι ως απλή μίμηση.

Ο ηθοποιός χρειαζόταν να χτίσει δεσμούς ανάμεσα στον ίδιο και στον χαρακτήρα που θα υποδύοταν μέσα από σωστή προετοιμασία, οργάνωση και συνέπεια, προκειμένου να υπάρξουν οι συνθήκες που θα ευνοούσαν μια αυθόρμητη και διαισθητική δημιουργία (Benedetti 2004:45). Το «μαγικό εάν» ήταν η απαραίτητη συνθήκη για να λειτουργήσουν δημιουργικά οι ηθοποιοί κάθε φορά και θα τους επέτρεπε να βγουν από την αληθινή πραγματικότητα και να πιστέψουν σε μια εμπνευσμένη από τους ίδιους φαντασιακή αλήθεια, που θα ζωντάνευε το μυθικό σύμπαν του συγγραφέα (Benedetti 2004:50).

Το σύστημά αποτελούταν από δύο βασικά μέρη. Το πρώτο, ήταν η δουλειά του ηθοποιού με τον εαυτό του και την κατάκτηση της τεχνικής που θα του επέτρεπε, όταν οι συνθήκες το απαιτούσαν, να μπαίνει σε δημιουργικό οίστρο, Το δεύτερο, ήταν η δουλειά του ηθοποιού με τον ρόλο και τη μελέτη που χρειαζόταν να κάνει με το δραματικό κείμενο και τον χαρακτήρα που θα υποδύοταν (Benedetti 2004:75). Στη συνέχεια συνδυάζοντας ο ηθοποιός τις εξωτερικές και τις εσωτερικές του τεχνικές, μπορούσε να φτάσει σε μια δημιουργική κατάσταση και σε μια βαθύτερη αλήθεια του χαρακτήρα που υποδύοταν (Semelic 2008:229).

Στην πράξη, κατά τη διαδικασία του «τραπεζιού», ηθοποιοί και σκηνοθέτης αναζητούσαν τον «υπέρ-στόχο» του έργου και τον αντίστοιχο κάθε χαρακτήρα. Τους «υπέρ-στόχους» αυτούς, τους διαμόρφωναν στη συνέχεια σε συνάρτηση με τις «δοσμένες συνθήκες» του έργου, τις οποίες αποτελούσαν το μέρος και ο χρόνος όπου συμβαίνουν όλα και τα βιογραφικά στοιχεία κάθε ήρωα. Ακολουθούσε ο τεμαχισμός του έργου σε ενότητες και της κάθε ενότητας σε υποενότητες. Με τον τρόπο αυτό και καθώς κάθε ενότητα αποτελούσε μία δράση, άρχιζε να οικοδομείται μέσα από τις δράσεις αυτές ο δραματικός χαρακτήρας. Έπειτα, οι ηθοποιοί περνούσαν στο στάδιο της ενσάρκωσης του ρόλου, προσέχοντας να μείνουν πιστοί στην εσωτερική αλήθεια

του ρόλου, διατηρώντας πάντα το ρυθμό της δομής της παράστασης (Leach 2013:113-114).

2.8.3 Η Βιο-μηχανική μέθοδος του Meyerhold

Η Βιο-μηχανική μέθοδος του Vsevolod Emilevich Meyerhold, αντιμετώπιζε τον ηθοποιό σαν αληθινή μηχανή, η οποία αφού βελτιωθεί μέσα από κατάλληλους χειρισμούς, μπορεί μέσα από μια αντανεκλαστική διέγερση σε ανάλογα ερεθίσματα να προκαλέσει έκπληξη στο θεατή (Fischer-Lichte 2014:29).

Απαραίτητες δεξιότητες του ηθοποιού, να μπορεί να υπηρετήσει το ίδιο καλά, τη φάρσα, την τραγωδία, το μελόδραμα, το τσίρκο ή την παντομίμα, γι' αυτό και πίστευε ότι η εκπαίδευση του ηθοποιού χρειαζόταν να είναι μακρόχρονη (Hodge 2001:39) και στην οποία για να ανταπεξέλθει, χρειαζόταν να επιδείξει πειθαρχία, υπομονή, επιμονή και επιδεξιότητα στην υποκριτική, στη φωνητική και την κίνηση, όπως επίσης στα ακροβατικά και τον αυτοσχεδιασμό (Μέγιερχολντ 1982: 21).

Το σώμα και η εκγύμνασή του, αποτέλεσαν τον βασικό άξονα της μεθόδου που εφάρμοζε, ενώ επίσης οι ηθοποιοί ασκούσαν στη φωνή και σε τεχνικές της *Commedia Dell' Arte* (Mitter & Shevtsova 2005:30). Για το σκοπό αυτό, δημιούργησε συγκεκριμένες ασκήσεις ενδυνάμωσης και αντοχής, ενώ απαραίτητη έκρινε τη μελέτη της ανατομίας και της φυσιολογίας, προκειμένου να δημιουργηθούν οι απαραίτητες συγκρούσεις που θα οδηγούσαν στη δημιουργία δραματικής έντασης στο σώμα του ηθοποιού (Mitter & Shevtsova 2005:30).

Η φυσική κατάσταση ήταν το βασικότερο στοιχείο των ηθοποιών, καθώς έπρεπε να ανταπεξέλθουν σε σκληρή και συστηματική δουλειά, με στόχο την ενδυνάμωση, τη συγκέντρωση και την ισορροπία. Το πρόγραμμα ξεκινούσε με απλές ασκήσεις σε μετρικό μοτίβο που μέσα από παραλλαγές κατέληγαν στην ελεύθερη ρυθμική κίνηση σε απεριόριστο σημείο (Mitter & Shevtsova 2005:30). Ο βαθμός δυσκολίας και η ένταση των ασκήσεων σταδιακά αυξάνονταν, ενώ ενισχύονταν με ασκήσεις ακροβατικών, τούμπες, άλματα, ακόμη και με χρήση κονταριών (Hodge 2001:43-45).

Μέρος των ασκήσεων ήταν και οι τεχνικές της *Commedia Dell' Arte*, οι οποίες εκτός από τον αυτοσχεδιασμό και το παιχνίδι, προέβλεπε και την άσκηση σε συγκεκριμένους παραδοσιακούς χαρακτήρες, όπως του Αρλεκίνου, του Πανταλόνε κ.α., οπότε οι ηθοποιοί με τη χρήση μάσκας, μάθαιναν να εστιάζουν την προσοχή τους στις κινήσεις και τις χειρονομίες, ενώ ασκούσαν και στο να υποστηρίζουν τις συγκεκριμένες ψυχικές και πνευματικές καταστάσεις που έφερε η κάθε μάσκα (Hodge 2001:38).

2.8.4 Το επικό θέατρο του Brecht

Το επικό θέατρο στο οποίο προσανατολίστηκε ο Brecht, στόχευε στην κοινωνική και πολιτική αφύπνιση και δράση των θεατών (Innes & Shevtsova 2013:128).

Για να είναι δυνατό κάτι τέτοιο, οι ηθοποιοί έπρεπε να υιοθετήσουν τη μέθοδο της αποστασιοποίησης στο παίξιμό τους, για να μπορέσουν να αποδώσουν μια διαφορετική διάσταση, ακόμη κι αν αυτό που παρουσίαζαν ήταν κάτι κοινό και καθημερινό (Μπρεχτ 2000:126).

Η αποστασιοποίηση χρησίμευε στον ηθοποιό προκειμένου να σχολιάζει και να αποδομεί τον κάθε ρόλο, με τη συναίσθηση ότι πρόκειται για τον ήρωα κι όχι για τον ίδιο (Dort 1987:15.7). Έτσι αυτό που χρειαζόταν ο ηθοποιός ήταν, να αποτρέψει τη μετατροπή του στον χαρακτήρα του ρόλου, για να ενισχύσει τη διάθεση στο κοινό να νιώσει πράγματα διαφορετικά από αυτά που αισθανόταν ο ρόλος, την ίδια στιγμή που δεν απέκλειε τελείως τη συγκίνηση (Thomson & Sachs 2007:279).

Για να μπορέσουν οι ηθοποιοί να καταφέρουν την αποστασιοποίηση, χρειαζόταν αφενός μεν να συναισθανθούν τον ήρωα και στη συνέχεια να απομακρυνθούν από αυτόν. Εκεί στόχευε και το πλάνο των δοκιμών που είχε συστήσει ο ίδιος στους συνεργάτες του και προέβλεπε, αρχικά να προσπαθήσουν να εξοικειωθούν με τον χαρακτήρα που θα υποδυθούν, προτού τον αφομοιώσουν ή τελικά τον χάσουν. Στη συνέχεια, να τον συναισθανθούν και να αναζητήσουν την αλήθεια του και τέλος να προσπαθήσουν να τον δουν αποτραβηγμένοι από αυτόν (Brecht & Mueller 1964:159).

Μέρος των ασκήσεων, ήθελε τους ηθοποιούς να λένε τα λόγια τους στο τρίτο ενικό πρόσωπο ή σε παρελθόντα χρόνο, ώστε ουσιαστικά να πάρουν απόσταση από το ρόλο

τους. Συχνά, για τον ίδιο λόγο, τους ζητούσε να αλλάζουν ρόλους, ή να διακωμωδεί ο ένας τα λόγια του άλλου, ή να δοκιμάζουν τις σκηνές άλλοτε σε αργό ρυθμό κι άλλοτε σε πολύ γρήγορο ή ακόμη να προβάρουν τα λόγια τους με μουσική υπόκρουση (Mitter & Shevtsova 2005:55). Ένας άλλος τρόπος ήταν όταν οι ηθοποιοί, μαζί με τα λόγια τους διάβαζαν και τις σκηνικές οδηγίες, χρησιμοποιώντας δύο διαφορετικούς τόνους εκφοράς, τον δικό τους και του χαρακτήρα που υποδύονταν, γεγονός που τους βοηθούσε να διαπιστώσουν το εφήμερο και φευγαλέο της πραγματικότητας, με προοπτική, αυτή η συνειδητοποίηση να εγείρει δυνατότητες για μια κοινωνική αλλαγή (Mitter & Shevtsova 2005:55).

Σημαντική ήταν και η σωματική έκφραση και η κατάλληλη τοποθέτηση των ηθοποιών επί σκηνής, ώστε να χρησιμοποιούν όλα τα εκφραστικά τους μέσα και τις χειρονομίες ή *gestus* όπως τα ονόμαζε ο Brecht, προκειμένου αυτοί, ακόμη και με την απουσία του λόγου, να μπορούν να αφηγηθούν το έργο (Zarrilli 2005:252).

2.8.5 Η μέθοδος του Grotowski

Ο Jerzy Grotowski, εμπνευστής του *φτωχού θεάτρου*, καθιστούσε αντικείμενο της δικής του έρευνας, τον τρόπο της ολοκληρωτικής απογύμνωσης του ηθοποιού, η οποία θα οδηγούσε στο «ωρίμασμα» του (Γκροτόφσκι 1971:30). Η διαδικασία για να πραγματοποιηθεί κάτι τέτοιο, ήταν μέσα από τη μέθοδο που ονόμαζε *via negativa* και η οποία αποσκοπούσε στην απαλλαγή του ηθοποιού από κάθε του αδυναμία, φόβο και ανασφάλεια που τον εμπόδιζαν να είναι καθαρός και αληθινός (Γκροτόφσκι 1971:122).

Η πορεία για να επιτύχει κάποιος ηθοποιός αυτήν την ολοκληρωτική απογύμνωση, προϋπέθετε επίμονη δουλειά και άσκηση σε συγκεκριμένες φωνητικές και σωματικές ασκήσεις, όπως και σε ασκήσεις πλαστικότητας, οι οποίες τον οδηγούσαν σε ένα στάδιο συγκέντρωσης για να είναι σε θέση να αναγνωρίσει τις αλλαγές μέσα του. Η κατάσταση της συγκέντρωσης σύμφωνα με τον Grotowski, αποτελούσε μια ακούσια προκληθείσα κατάσταση, η οποία ωστόσο δεν αναιρούσε την ανάγκη ύπαρξης μιας πειθαρχημένης δημιουργίας του ρόλου, για την οποία δούλευαν καθημερινά οι ηθοποιοί του (Γκροτόφσκι 1971:31).

Ο ρόλος δεν υπήρχε για να τον ενσαρκώσει ένας ηθοποιός, αλλά αντίθετα ο ηθοποιός τον χρησιμοποιούσε ως μοχλό, για να ανακαλύψει τον βαθύτερό του εαυτό, να τον υπερβεί και τελικά να μεταμορφωθεί σε έναν άλλο άνθρωπο (Fischer-Lichte 2012:262). Σε αυτή τη μεταμόρφωση συμμετείχε το σώμα του ηθοποιού, το οποίο μέσα από την απόλυτη ταύτιση με την ψυχή του, γινόταν ο φορέας έκφρασης των ιδιαίτερων ψυχικών καταστάσεων. Προκειμένου να ελαχιστοποιήσει οποιαδήποτε σωματική αντίδραση του ηθοποιού μπροστά στις ψυχικές αλλαγές που είχε υποστεί και να αναστείλει τις συστολές του, ο Grotowski σχεδίαζε όλες τις σωματικές ασκήσεις που χρησιμοποιούσε, με στόχο την έντονη κόπωση και καταπόνηση του ηθοποιού στα όρια της εξάντλησης (Fischer-Lichte 2012:263).

Οι σωματικές κι οι ακροβατικές ασκήσεις, καθώς και οι ελεγχόμενοι αυτοσχεδιασμοί, συνιστούσαν μια πολύ ιδιαίτερη μίξη της φόρμας με τη δύναμη και την ουσιαστική αλήθεια του κάθε ηθοποιού και αποτελούσαν τον βασικό κορμό των δοκιμών (Ρίτσαρντς 1998:39). Συνέπεια των πολύωρων και εξαντλητικών σωματικών δράσεων ήταν τελικά, οι ηθοποιοί να λειτουργούν αυθόρμητα και με ελευθερία στην κίνηση τους, αποκαθαρμένοι από κάθε είδους πνευματική αντίδραση ή συστολή, και με μοναδικό εργαλείο τους τη μνήμη του σώματος τους, η οποία ανακαλούσε την πιο βαθειά, άρρητη και απωθημένη εσωτερική αλήθεια (Ρίτσαρντς 1998:118).

Τα τεντώματα και οι στάσεις του σώματος, που προσομοιάζουν με ασκήσεις της Yoga και βοηθούσαν τον ηθοποιό, αφενός στη σωστή αναπνοή, αφετέρου στη στάση του σώματος και στη μετακίνησή του, καθώς ξεκινούσαν από την τοποθέτηση του σώματος σε μια στάση ετοιμότητας από όπου μπορούσαν να μετακινηθούν προς οποιαδήποτε κατεύθυνση, κατείχαν κεντρική θέση στη διάρκεια των δοκιμών (Ρίτσαρντς 1998:77).

Μέσω της μεθόδου *via negativa* ο Grotowski, δούλευε και τις φωνητικές ασκήσεις, προτρέποντας τους ηθοποιούς, να αποφεύγουν να χρησιμοποιούν για την αναχαίτιση τυχόν δυσκολιών, τεχνικά στοιχεία που γνώριζαν, επιδεικνύοντας με τον τρόπο αυτό ταπεινοφροσύνη και μια πνευματική θέση του ότι χρειάζεται κανείς να αποφεύγει να κάνει κάτι περιττό (Mitter & Shevtsova 2005:109).

Βασική προϋπόθεση για να μπορέσει να προσαρμοστεί και να λειτουργήσει ο ηθοποιός, ήταν να έχει συνέπεια, καθώς επίσης να νιώθει ασφάλεια και οικειότητα. Για τη

δημιουργία αυτού του κλίματος ασφάλειας και οικειότητας, χρειαζόταν αφενός μεν ο ηθοποιός να έχει εμπιστοσύνη, αφετέρου να δημιουργείται ένα κλίμα τέτοιο στις δοκιμές, μέσα στο οποίο, να μπορεί να κάνει οτιδήποτε θέλει, και να εισπράττει την αποδοχή και την κατανόηση (Γκροτόφσκι 1971:123).

2.8.6 Η μέθοδος του Eugenio Barba

Ο βασικός άξονας, επάνω στον οποίο βασίζεται η μέθοδος του Barba, είναι η σημασία του προσωπικού ρυθμού του κάθε ηθοποιού στη διάρκεια της άσκησης και της δοκιμής. Η δραματουργία που προτείνει, δεν περιλαμβάνει συγκεκριμένες ασκήσεις, αλλά ουσιαστικά συντίθεται από τις φυσικές παρτιτούρες που προκύπτουν από τις κινήσεις των ηθοποιών στους μεμονωμένους αυτοσχεδιασμούς που επιδόθηκαν κατά τη διάρκεια της δοκιμής (Hodge 2001:214).

Τη δραματουργία αυτή, ο Barba τη διακρίνει σε τρία επίπεδα, μεταξύ των οποίων, το αφηγηματικό, που έχει να κάνει με την ιστορία που φτιάχνει ο κάθε ηθοποιός μέσα του κατά τη διάρκεια της άσκησης, το οργανικό επίπεδο, που σχετίζεται με την κίνηση του ηθοποιού και το θυμικό επίπεδο που έχει να κάνει με εικόνες, μνήμες, αναφορές και συναισθήματα του ηθοποιού που ανακαλούνται στη διάρκεια της δοκιμής (Shevtsova & Innes 2009:13).

Η μέθοδος του, απαιτεί από τους ηθοποιούς περισσότερο μια ψυχική και διανοητική συμμετοχή και μια διάθεση για διεύρυνση των εκφραστικών τους μέσων. Μέσα από την συνεχή άσκηση και την αυτοπειθαρχία, οι ηθοποιοί εξελίσσουν τόσο τις φωνητικές όσο και τις σωματικές τους δυνατότητες. Οι περισσότερες ημέρες τους στο στούντιο δοκιμών, ακολουθούν ένα προκαθορισμένο χρόνο άσκησης, όπου σωματικά και πνευματικά συντονίζονται στις προσωπικές τους δράσεις και τις αυτοσχεδιαστικές τους δεξιότητες. Διαμορφώνοντας την προσωπική τους εκπαίδευση και άσκηση οι ηθοποιοί αυτονομούνται μέσα στην τέχνη τους, χωρίς να χρειάζεται να ακολουθήσουν συγκεκριμένες τεχνικές ή δασκάλους, ορίζοντας αυτό που ο Barba αποκαλεί «προσωπική θερμοκρασία», εννοώντας τον προσωπικό τους ρυθμό, την κίνηση, τα όρια και τις ικανότητές τους κι αυτή χρησιμοποιούν ως μέσο προσέγγισης κάθε νέας παραγωγής (Hodge 2001:220).

2.8.7 Η μέθοδος της Ariane Mnouchkine

Πρωταρχικό μέλημα στις δοκιμές, είναι η αναζήτηση των ρόλων και των χαρακτήρων, από τους ηθοποιούς, που ξεκινούν να δουλεύουν χρησιμοποιώντας μάσκες. Η διαδικασία αυτή οδηγεί τους ηθοποιούς, αρχικά να μετακινηθούν από αυτό που πιστεύουν και στη συνέχεια να χάσουν την αίσθηση της συνειδητότητάς τους. Όταν αυτό συμβεί, μπορούν πλέον να λειτουργήσουν δημιουργικά, ήρεμα και κυρίως χωρίς συστολή, στις προτάσεις και τις συναισθηματικές προκλήσεις που θέτει η Mnouchkine. Αυτός είναι ο τρόπος που ξεκινούν οι αυτοσχεδιασμοί πρώτου ολοκληρωθούν σε αυτόνομες σκηνές.

Η Mnouchkine υποστηρίζει, ότι ο ηθοποιός, δεν πρέπει να εγκλωβίζεται στην αποστήθιση ενός κειμένου, στην επεξεργασία μιας ιδέας ή στην ερμηνεία ενός ρόλου, αλλά αντίθετα, αφού αποβάλει κάθε ψυχολογική παρόρμηση και αγνοήσει το είναι του, να αφεθεί να συνδεθεί με το συναίσθημα που βιώνει ο χαρακτήρας. Με τον τρόπο αυτό, ο ηθοποιός γίνεται το μέσο μεταφοράς συναισθημάτων, τα οποία παρατίθενται διαδοχικά, μέσα από μια διακεκομμένη ασυνέχεια, περνώντας το διπλό μήνυμα, μιας αίσθησης ελαφρότητας που την ίδια στιγμή βρίσκεται πολύ καλά στερεωμένο στο έδαφος (Miller 2007:44).

2.8.8 Δουλεύοντας με κάποια μέθοδο

Πίσω στην ερευνά μας και στα στοιχεία που συλλέξαμε, μόνο δυο από τους συμμετέχοντες δήλωσαν ότι δουλεύουν πάνω στη μέθοδο Stanislavski, την οποία χρησιμοποιεί όπως δήλωσε κι ένας ακόμη, προσθέτοντας ωστόσο κάθε φορά κι ανάλογα με τις απαιτήσεις της κάθε δουλειάς, στοιχεία και ασκήσεις κι από άλλες μεθόδους, όπως για παράδειγμα από τη μέθοδο Grotowski όπως χαρακτηριστικά σημειώνει.

Στοιχεία κυρίως από το θέατρο της επινόησης και το σωματικό θέατρο, επιλέγει να χρησιμοποιεί στις δουλειές του, σύμφωνα με όσα δηλώνει ένας ακόμη από τους συμμετέχοντες, ενώ υπήρξαν και ορισμένοι οι οποίοι δήλωσαν ότι χρησιμοποιούν στοιχεία από διάφορες μεθόδους, μέσα από μια δική τους προσέγγιση και επεξεργασία η οποία εξυπηρετεί κάθε φορά τις απαιτήσεις της κάθε δουλειάς.

2.8.9 Τρόποι προσέγγισης κάθε ρόλου

Οι περισσότεροι δεν αναφέρθηκαν σε συγκεκριμένη μέθοδο, αλλά έδωσαν στοιχεία για τον τρόπο που προσεγγίζουν μια δουλειά, ένα κείμενο, έναν ρόλο. Μια κοινή βάση για ορισμένους από τους συμμετέχοντες, είναι το κείμενο, το οποίο είναι μια αφετηρία από την οποία εκκινεί, κατά τους ίδιους, κάθε προσπάθεια προσέγγισης του ρόλου.

Για κάποιον λοιπόν η συχνότερη μέθοδος που ακολουθεί είναι διά μέσω του κειμένου και η προσπάθεια δημιουργίας ατμόσφαιρας, η οποία φροντίζει να κυριαρχεί σε κάθε σκηνή. Με τον τρόπο αυτό συνεχίζει, προσπαθεί να παρασύρει τους ηθοποιούς με τους οποίους συνεργάζεται κάθε φορά, σε μια βιωματική λειτουργία όπως περιγράφει, ενώ μέλημά του είναι να υπάρχει μια αμφίδρομη σχέση μεταξύ των ηθοποιών και να γίνεται σαφές σε κάθε σκηνή το βασικό στοιχείο.

Ένας άλλος, ιεραρχεί τα στάδια προσέγγισης ξεκινώντας από την κατανόηση του έργου, στη συνέχεια περνά στην κατανόηση του χαρακτήρα, ακολούθως στον τρόπο που κινείται ο χαρακτήρας, πώς αλληλεπιδρά με τους υπόλοιπους για να καταλήξει να δει πού βρίσκει τον ίδιο του τον εαυτό μέσα σε όλη αυτή τη διαδρομή. Με άξονα το κείμενο και στη συνέχεια με τη μελέτη του ρόλου, την αμεσότητα και τη σωματικότητα δουλεύει ένας τρίτος, ενώ τη σωματική φανταστική όψη και την αίσθηση που έχει ο κάθε ρόλος επικαλείται ως εργαλεία προσέγγισης κάθε δουλειάς, ένας ακόμη.

Για κάποιον άλλο η μέθοδος που προτιμά για την προσέγγιση ενός ρόλου είναι η μέθοδος κλόουν, κάτι το οποίο προφανώς παραπέμπει στη σχολή του Γάλλου Leqoc και της θεωρίας του, αυτής του εσωτερικού κλόουν, ή πιο απλά ο τρόπος που μεγεθύνει κάποιος τα χαρακτηριστικά του σε μια γκροτέσκο μορφή. Κάποιοι άλλοι δηλώνουν ότι χρησιμοποιούν προσωπικά εργαλεία ή απλώς εμπιστεύονται το ένστικτό τους, το οποίο αφήνουν τελικά να τους οδηγεί.

2.8.10 Φτιάχνοντας μια προσωπική μέθοδο

Τέλος ένας ακόμη από τους συμμετέχοντες περιγράφει λεπτομερώς τα στάδια μιας μεθοδολογίας που ο ίδιος έχει αναπτύξει και χρησιμοποιεί τουλάχιστον στην αρχή κάθε δουλειάς, καθώς όπως σημειώνει σε πιο βαθιά στάδια η μεθοδολογία είναι σχετικά

αφηρημένη και κατά τη γνώμη του σχετίζεται με ερεθίσματα, με έρευνα, ακόμη και με όνειρα.

Βασικές αρχές της μεθόδου λοιπόν που περιγράφει, είναι σε πρώτη φάση να βρεθεί το κεντρικό γεγονός κάθε σκηνής που θα οδηγήσει στο πρωταρχικό γεγονός, αυτό δηλαδή που προηγήθηκε της κάθε σκηνής, το μη ειπωμένο, ώστε να μπορέσει να αποκαλυφθεί τελικά μέσα από μια διαδοχική διαδρομή, αυτό που η ομάδα θέλει να αφηγηθεί από σκηνής, με άλλα λόγια το κεντρικό γεγονός όλου του έργου. Σειρά έχουν μετά το στάδιο αυτό, οι αυτοσχεδιασμοί, οι οποίοι οδηγούν στον τρόπο που τελικά θα προκύψουν και θα «κλειδώσουν» αυτά τα γεγονότα. Παράλληλα με τους αυτοσχεδιασμούς ενισχύεται η δουλειά της ομάδας, ενώ σε εξέλιξη βρίσκεται και μια δραματουργική έρευνα σε ένα ευρύ φάσμα που μπορεί να οικοδομήσει έναν πολύ βασικό πυρήνα του κάθε ρόλου.

Αναφορικά με το συγκεκριμένο ερώτημα, αυτό που μπορούμε να σημειώσουμε είναι ότι, ένα από τα βασικά στοιχεία που πολλοί από τους συμμετέχοντες προσδιόρισαν ως σημαντικό, είναι και πάλι η δουλειά με τον σκηνοθέτη και την ομάδα, και ο τρόπος με τον οποίο οι σχέσεις αυτές τους επηρεάζουν και αποτελούν μεθοδολογία για την προσέγγιση κάθε νέας πρότασης.

2.9 Δουλεύοντας μεμονωμένα vs δουλεύοντας με ομάδα

Σε επόμενο ερώτημα για το εάν βοηθά τους συμμετέχοντες στην έρευνα, να δουλεύουν μεμονωμένα τον κάθε ρόλο ή αν αντίθετα προτιμούν την ομαδική δουλειά, τουλάχιστον οι μισοί απάντησαν ότι προτιμούν τη δουλειά σε ομάδα. Ωστόσο κάποιοι δήλωσαν ότι ο συνδυασμός και των δύο, δηλαδή και της δουλειάς μεμονωμένα και αντίστοιχα της δουλειάς σε ομάδα είναι ο ιδανικός για αυτούς, με ορισμένους άλλους να δηλώνουν, ότι η επιλογή ανάμεσα στην ατομική και στην ομαδική δουλειά είναι κάτι που εξαρτάται κάθε φορά από διάφορους παράγοντες, ενώ μόλις δύο δήλωσαν ότι προτιμούν έναντι των δυο επιλογών να δουλεύουν κυρίως μεμονωμένα.

Τη μεμονωμένη δουλειά των ηθοποιών στους αυτοσχεδιασμούς, προκρίνει στις ομάδες του ο Barba, ανεξάρτητα εάν πρόκειται για λεκτικά κείμενα, ή για αυτοσχεδιαστικά

κομμάτια των ηθοποιών, είτε και για ασκήσεις που τυχόν έχουν ξαναδουλέψει πριν τη συνεργασία τους μαζί τους. Όπως υποστηρίζει με το να δουλεύουν σε ομάδα οι ηθοποιοί, έχουν την τάση να υιοθετούν τον τρόπο με τον οποίο δρουν οι συνάδελφοί τους, με αποτέλεσμα το παίξιμό τους να γίνεται εξωτερικό προκειμένου να μπορέσουν να συντονιστούν με τους υπόλοιπους, στερώντας τους ουσιαστικά από αυτό το οποίο επιδιώκει ο Barba, να δημιουργήσουν δηλαδή τις προσωπικές τους αφετηρίες και να αφεθούν σε ένα προσωπικό ταξίδι έρευνας (Innes & Shevtsova 2013:238).

Πίσω στην έρευνά μας, ενδιαφέρον έχει να σχολιάσουμε τον τρόπο που κάποιοι τεκμηριώνουν την κάθε τους επιλογή. Αναφορικά λοιπόν με τη γνώμη των περισσοτέρων, ότι δηλαδή προτιμούν την ομαδική δουλειά, όπως σημειώνει κάποιος, είναι ιδανικότερο καθώς ο καθένας μέσα από την ομάδα εκφράζει την άποψή του, τις ιδέες και τις προτάσεις του που μπορούν να βοηθήσουν το σύνολο. Ένας άλλος από τους συμμετέχοντες υποστηρίζει ότι μέσα από τη δουλειά με την ομάδα οτιδήποτε λέγεται ή δοκιμάζεται είναι εις επήκοον όλων και αφορά όλους, ενώ επιπλέον όπως δηλώνει η ομαδική δουλειά βοηθάει και ενισχύει και τις προσωπικές αναζητήσεις του κάθε ηθοποιού ξεχωριστά. Δύο ακόμη συμφωνούν στο ότι ρόλος από μόνος του χωρίς έργο δεν υπάρχει κι όπως εμφατικά δηλώνει ο ένας εξ' αυτών ο Άμλετ μόνος του θα ήταν ένα κακομαθημένο αγοράκι που φωνάζει, ανάγκη δε της ομάδας όπως συνεχίζει, είναι να έχουν όλοι καθαρό το κείμενο μέσα τους.

Μερικοί από όσους δήλωσαν ότι ο συνδυασμός και των δυο είναι το ιδανικό, αιτιολόγησαν την επιλογή τους, με κάποιον να δηλώνει ότι αν και σίγουρα προτιμά τη δουλειά σε ομάδα, το σημαντικότερο κομμάτι είναι η δουλειά που έχει κάνει μέσα του απομονωμένα. Κάποιος άλλος δηλώνει, ότι στην αρχή των δοκιμών προτιμά πάντα να δουλεύει απομονωμένα, άποψη με την οποία συμφωνεί και ένας ακόμη, οποίος όπως δηλώνει ξεκινά πάντα κάνοντας μια προεργασία του ρόλου μόνος του, προσπαθώντας μόνο να μην αφήσει κάτι να παγιωθεί και να οριστικοποιηθεί μέσα του και στη συνέχεια μέσα από τη δουλειά με την ομάδα, καταλαβαίνει πράγματα για τον ίδιο και τον ρόλο μέσα από τα λόγια και τα μάτια των συνεργατών του όπως χαρακτηριστικά σημειώνει. Τέλος ένας ακόμη, υποστηρίζει ότι κάθε ρόλος έχει δύο κόσμους, τον εσωτερικό, που αντανακλά την προσωπική του ζωή και αντίστοιχα την κοινωνική του υπόσταση. Σύμφωνα με όσα υποστηρίζει, ο εσωτερικός κόσμος του κάθε ήρωα απαιτεί πολλή

προσωπική δουλειά και ενδοσκόπηση, όσο δε για το κοινωνικό κομμάτι, απαραίτητη κατά τον ίδιο είναι η ομαδική δουλειά και η συνεργασία.

2.10 Η χρήση της τεχνολογίας, το έγκαιρο στήσιμο και οι ανοιχτές δοκιμές

Παρακάτω θα δούμε πώς απάντησαν οι συμμετέχοντες, αναφορικά με το κατά πόσο χρησιμοποιούν τεχνολογικά μέσα στη δουλειά τους, εάν προτιμούν στις συνεργασίες και στις δουλειές τους να υπάρχει μια σωστή προετοιμασία κι ένα έγκαιρο στήσιμο αρκετό καιρό πριν την πρεμιέρα και τέλος πόσο διαθέσιμοι είναι να δουλέψουν κατά την περίοδο των δοκιμών μπροστά σε κοινό.

2.10.1 Η εξοικείωση με τα νέα μέσα

Στην ερώτηση, σχετικά με το κατά πόσο είναι εξοικειωμένοι με τη χρήση της τεχνολογίας στη δουλειά τους (Διάγραμμα 19), οι συμμετέχοντες στο μεγαλύτερό τους ποσοστό απάντησαν αρκετά, με αρκετούς να δηλώνουν πολύ και κάποιους λιγότερους να δηλώνουν λίγο. Από τα στοιχεία που συλλέξαμε στη συγκεκριμένη ερώτηση, φαίνεται πόσο εξοικειωμένοι δείχνουν να είναι οι καλλιτέχνες σήμερα στη χρήση της τεχνολογίας, κάτι που γίνεται αντιληπτό μέσα από τις περισσότερες παραστάσεις σήμερα όπου η χρήση της τεχνολογίας είναι συχνή και κάποιες φορές ακόμη και με κυρίαρχο ρόλο, ενώ σίγουρα αποτελεί κι ένα πολύ σημαντικό εργαλείο για την προώθηση της δουλειάς μιας ομάδας ή ενός καλλιτέχνη άμεσα και μαζικά.

Τα παραπάνω αποτελέσματα, έρχονται ουσιαστικά να επιβεβαιώσουν μια πραγματικότητα, η οποία τις τελευταίες δεκαετίες γίνεται όλο και πιο ισχυρή και αντικατοπτρίζει τη σχέση του θεάτρου με τις νέες τεχνολογίες και τα πολυμέσα. Όσο κι αν ορισμένοι πιθανώς την αντιμάχονται, αποτελεί ουσιαστικά μια αναπόδραστη κατάσταση αν αναλογιστούμε τον προσδιορισμό και τη λειτουργία που οφείλει να επιτελεί το θέατρο.

Δεδομένου λοιπόν του ρόλου του θεάτρου, να αναπαριστά και να σχολιάζει μέσω της μίμησης τον κόσμο και την πραγματικότητα γύρω του, στην εποχή της τεχνολογίας

αναπόφευκτα καλείται να συνδιαλεχθεί με τα νέα μέσα, να τα συμπεριλάβει κι άλλοτε να τα σχολιάσει, άλλοτε να τα χρησιμοποιήσει κι άλλοτε να τα απορρίψει (Πατσαλίδης 2004:244).

Άλλωστε κάθε εποχή, η τεχνολογία και η θεατρική πρακτική βρίσκονταν σε συνεργασία και γι' αυτό η χρήση της τεχνολογίας, έχει επηρεάσει και συνεχίζει φυσικά ακόμη περισσότερο να επηρεάζει δραματικούς συγγραφείς όσο και σκηνοθέτες και δημιουργούς. Ιδιαίτερα στον χώρο της σκηνοθεσίας τα παραδείγματα είναι αρκετά από μεμονωμένους καλλιτέχνες αλλά και θεατρικές ομάδες που χρησιμοποιούν κάθε διαθέσιμο μέσο κυρίως με κριτική ματιά και ενδοσκοπικά, προκειμένου να διερευνήσουν τα όρια στη σχέση πραγματικότητας και φαντασίας και να προσδιορίσουν τον βαθμό που η τεχνολογία επηρεάζει το άτομο και την κοινωνία (Πατσαλίδης 2004:253).

Από τα πιο δημοφιλή μέσα που χρησιμοποιούν οι σκηνοθέτες και οι ομάδες στο θέατρο σήμερα, είναι το βίντεο, το οποίο αποτελεί και την πιο πρόσφορη και εύκολη τεχνοτροπικά πρακτική, με μοναδικό μειονέκτημα την αδυναμία οποιασδήποτε μεταβολής ή παρέμβασης που σαφώς παρέχει μια *in situ* βιντεοσκόπηση ή άλλα διαδραστικά μέσα που χρησιμοποιούνται σε αρκετές παραστάσεις σήμερα (Πατσαλίδης 2004:258). Η χρήση των νέων μέσων πλέον, μπορεί να αποτελέσει σκηνογραφικό εργαλείο, επηρεάζοντας το χωροχρονικό περιβάλλον μιας παράστασης, να καταστήσει ενεργό συμμετέχοντα στην εξέλιξη της δράσης το κοινό, να λειτουργήσει διαδραστικά με την κίνηση και τη φωνή των ηθοποιών, ώστε να μετασχηματίσει την ίδια τη δράση (Πατσαλίδης 2004:261-262), ακόμη και να μπορέσει να συμβάλει στην ταυτόχρονη πραγματοποίηση διαδραστικών παραστάσεων που λαμβάνουν χώρα σε διαφορετικές πόλεις ή και χώρες.

Από τα πλέον αναγνωρίσιμα στοιχεία του θεάτρου του Lepage, είναι η χρήση της σύγχρονης τεχνολογίας στις παραστάσεις του. Προκειμένου να συλλάβει και να αποδώσει μέσα από τα έργα του τη σύγχρονη νοοτροπία και να μιλήσει σε ένα κοινό που έχει μάθει να καταναλώνει οτιδήποτε σε γρήγορους ρυθμούς, συχνά στις παραστάσεις του κάνει χρήση προβολών και βίντεο σε ταυτόχρονη δράση με τη ζωντανή αναπαράσταση. Από τις χαρακτηριστικότερες εικόνες του, η κίνηση σε εξαιρετικά γρήγορους ρυθμούς που αντανακλά την καθοριστική ποιότητα της

σύγχρονης ζωής που δεν είναι άλλη από την ταχύτητά της (Innes & Shevtsova 2013:168).

Για τη χρήση βίντεο σε αρκετές από τις δουλειές του, ο Simon McBurney δηλώνει ότι, δεν θεωρεί ότι προϋποθέτει κάτι καινούργιο και ξένο για τους θεατές, αλλά αποτελεί ένα μέσο έκφρασης, το οποίο μπορεί να κάνει άμεσο και ζωντανό το θεατρικό γεγονός και να βοηθήσει να πεις την ιστορία σου και να υπονοήσεις ορισμένα πράγματα, τα οποία ενδεχομένως να μην μπορούσες, χωρίς να κομίζει κάτι πρωτοποριακό, αφού εδώ και δεκαετίες κυριαρχεί στην καθημερινότητά μας (Shevtsova & Innes 2009:164).

2.10.2 Το έγκαιρο στήσιμο

Σε άλλη ερώτηση σχετικά με το εάν οι συμμετέχοντες προτιμούν το έγκαιρο στήσιμο της παράστασης αρκετό καιρό πριν τη γενική δοκιμή (Διάγραμμα 20), στο μεγαλύτερό τους ποσοστό δήλωσαν πώς αυτό είναι το ιδανικό, με ορισμένους ωστόσο να δηλώνουν ότι δεν το θεωρούν απαραίτητο και κάποιους λίγους να αποφεύγουν να δώσουν μια σαφή απάντηση.

Πιθανότατα, για τους περισσότερους ένα έγκαιρο στήσιμο βοηθά στην ολική σύλληψη της εικόνας, κλειδώνει τις θέσεις και τις διαδρομές τους επί σκηνής και γενικότερα, είναι μια επιπλέον προϋπόθεση που τους ανακουφίζει και τους δίνει το αίσθημα ασφάλειας και σιγουριάς που χρειάζονται. Το γεγονός ότι κάποιοι απάντησαν αρνητικά στο συγκεκριμένο ερώτημα, δεν προοιωνίζει το αντίθετο όσων αναφέραμε παραπάνω, αλλά ενδεχομένως ένα έγκαιρο στήσιμο δεν αποτελεί για τους ίδιους μια αναγκαία συνθήκη.

Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειώσουμε ότι, τόσο ο Duke Georg B' von Sachsen-Meiningen, όσο και ο Andre Antoine, συνήθιζαν να δουλεύουν φροντίζοντας να υπάρχει πάντα ένα έγκαιρο στήσιμο. Ο Duke Meiningen, στο πλαίσιο μιας οργανωμένης και πειθαρχημένης δουλειάς που ήθελε να υπάρχει στις παραστάσεις του και δεδομένων των οικονομικών πόρων που διέθετε για αυτές, ήθελε οι ηθοποιοί του θιάσου του να δουλεύουν από τις πρώτες κιόλας δοκιμές μπροστά από ένα έτοιμο σκηνικό και με τα κοστούμια της παράστασης, προκειμένου να εξοικειωθούν περισσότερο όπως υποστήριζε με το περιβάλλον και τη δραματική συνθήκη κάθε παράστασης (Innes & Shevtsova 2013:37).

Αντίστοιχα και ο Antoine, συνήθιζε να δουλεύει σε ένα καλά οργανωμένο και μελετημένο από πριν πλάνο δοκιμών. Μέλημά του αφενός, ήταν να προηγείται των δοκιμών, μια μεθοδική και σχολαστική δουλειά, όπως βλέπουμε και στα ημερολόγια παραστάσεων που τηρούσε και περιλαμβάνουν όλα τα μαρκαρίσματα, τις εισόδους και εξόδους των ηθοποιών επί σκηνής, τις κινησιολογικές οδηγίες, τις χειρονομίες, ακόμη και σκαριφήματα σκηνικών εικόνων. Αφετέρου ζητάγε από τους ηθοποιούς από τη στιγμή που ήταν έτοιμα τα κοστούμια της κάθε παράστασης, να κάνουν πρόβες με αυτά, με σκοπό να βοηθηθούν να «μπουν» και να εγκλιματιστούν στο περιβάλλον και την ψυχική κατάσταση των ηρώων τους (Innes & Shevtsova 2013:46).

2.10.3 Οι ανοιχτές δοκιμές

Τελειώνοντας το ερωτηματολόγιό μας, θελήσαμε να δούμε κατά πόσο οι καλλιτέχνες και οι δημιουργοί σήμερα είναι διαθέσιμοι να εκτεθούν κατά τη διάρκεια των δοκιμών. Στο ερώτημά μας λοιπόν αναφορικά με το κατά πόσο είναι εξοικειωμένοι σε ανοιχτές δοκιμές και κατά πόσο διατίθενται να δουλέψουν μπροστά σε τρίτους και να μοιραστούν τις ανησυχίες, τους φόβους, τον ενθουσιασμό και τις απογοητεύσεις τους με το κοινό, όταν ακόμη αυτοί βρίσκονται στη δημιουργική διαδικασία (Διάγραμμα 21), οι απαντήσεις τους μας ξάφνιασαν ευχάριστα.

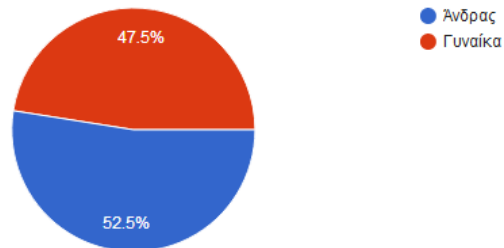
Παραπάνω από τους μισούς συμμετέχοντες δήλωσαν αρκετά εξοικειωμένοι με ανοιχτές δοκιμές, ενώ ακολουθούν αυτοί που είναι πολύ εξοικειωμένοι και διατεθειμένοι να δουλέψουν μπροστά σε κοινό. Ισοψήφησαν σε μικρό ποσοστό ωστόσο, όσοι δήλωσαν αντίστοιχα, λίγο εξοικειωμένοι και καθόλου σε τέτοια πρακτική.

Αυτό που έχει ενδιαφέρον πάντως, είναι ότι η εσωστρέφεια και η κρυψίνοια, οι κλειστές κουρτίνες και οι μυστικές πρόβες που για χρόνια ήταν συνυφασμένα με τα θεατρικά πράγματα τουλάχιστον στη χώρα μας, έχουν αρχίσει αργά αλλά σταθερά να δίνουν τη θέση τους σε καλλιτέχνες που τολμούν και θέλουν να επικοινωνήσουν τις ιδέες τους, τις προσδοκίες και τις ματαιώσεις που δοκιμάζουν με το υποψιασμένο κυρίως κοινό, σε μια αμφίδρομη και διαδραστική σχέση που στόχο έχει να ωφελήσει άπαντες.

3. Διαγράμματα

Το φύλο σας είναι;

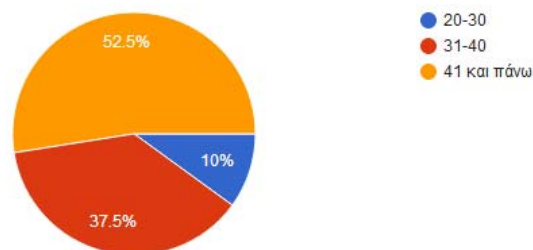
40 responses



Διάγραμμα 1. Κατηγοριοποίηση συμμετεχόντων στην έρευνα.

Η ηλικία σας;

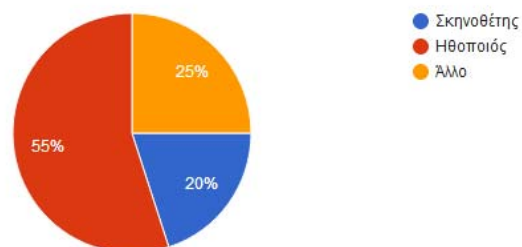
40 responses



Διάγραμμα 2. Ηλικιακή διαστρωμάτωση συμμετεχόντων στην έρευνα.

Ιδιότητα:

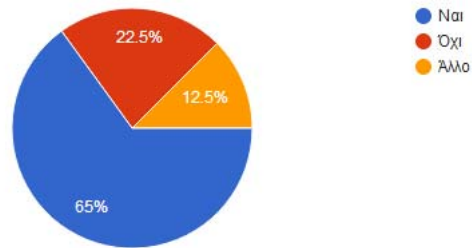
40 responses



Διάγραμμα 3. Διάκριση ιδιότητας συμμετεχόντων στην έρευνα.

Είστε απόφοιτος/η δραματικής σχολής;

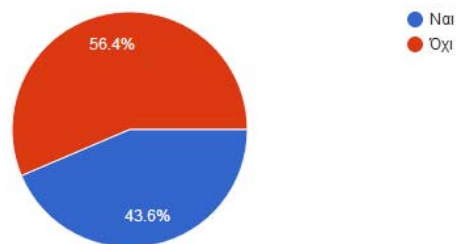
40 responses



Διάγραμμα 4. Σπουδές συμμετεχόντων στην έρευνα.

Ανήκετε σε κάποια θεατρική ομάδα;

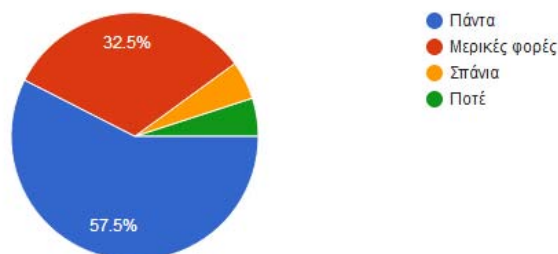
39 responses



Διάγραμμα 5. Συμμετοχή ή όχι των συμμετεχόντων στην έρευνα σε κάποια θεατρική ομάδα.

Δημιουργείτε εικόνες και σκηνές από την πρώτη ανάγνωση του έργου;

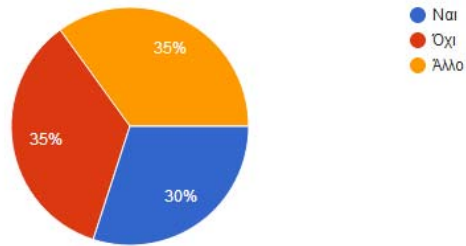
40 responses



Διάγραμμα 6. Σχετικά με το πώς λειτουργούν οι συμμετέχοντες μετά την πρώτη ανάγνωση ενός έργου.

Προτιμάτε να δουλεύετε με την ίδια ομάδα κάθε φορά;

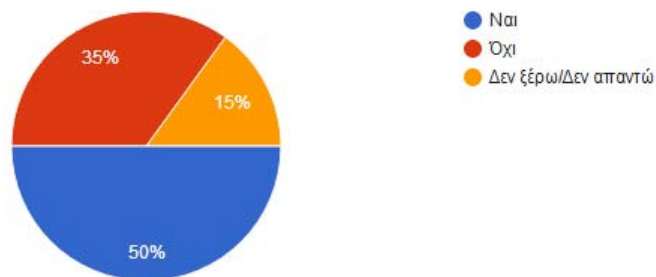
40 responses



Διάγραμμα 7. Σχετικά με το αν αρέσει στους συμμετέχοντες να δουλεύουν με την ίδια ομάδα κάθε φορά.

Σας αρέσει το πλαίσιο της παράστασης να είναι ξεκάθαρο από την αρχή;

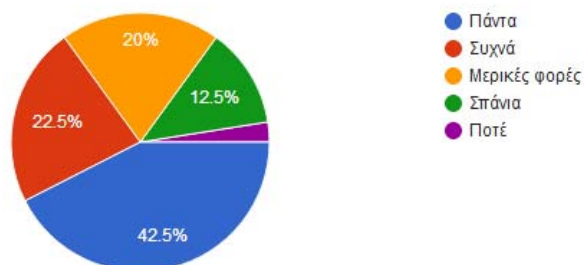
40 responses



Διάγραμμα 8. Σχετικά με το εάν προτιμούν οι συμμετέχοντες να είναι από την αρχή ξεκάθαρο το πλαίσιο κάθε παράστασης.

Δουλεύετε από την αρχή με το κείμενο;

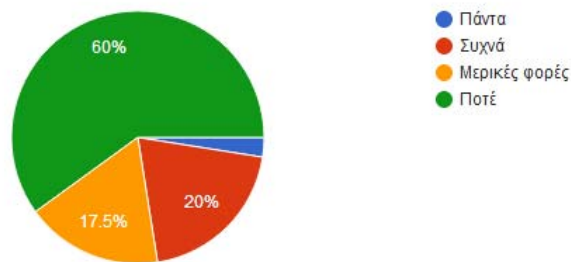
40 responses



Διάγραμμα 9. Σχετικά με το πώς προτιμούν οι συμμετέχοντες να δουλεύουν από την αρχή των δοκιμών.

Η ενασχόλησή σας με το έργο σταματά όταν τελειώνει η δοκιμή;

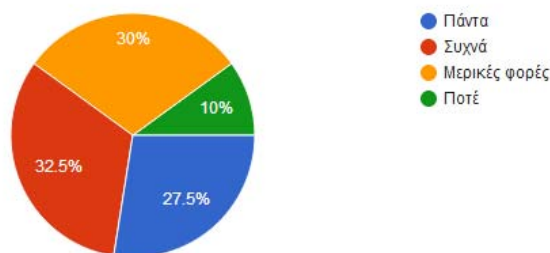
40 responses



Διάγραμμα 10. Σχετικά με το εάν οι συμμετέχοντες σταματούν την ενασχόλησή τους με το έργο μετά το πέρας κάθε δοκιμής.

Έχετε άγχος στην πρώτη συνάντηση;

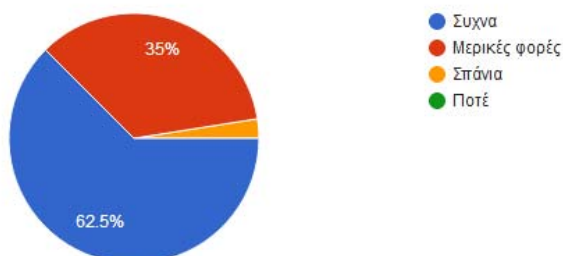
40 responses



Διάγραμμα 11. Σχετικά με το εάν έχουν άγχος κατά την πρώτη συνάντηση.

Έχετε νιώσει πεισμένος/η κατά τη διάρκεια δοκιμών;

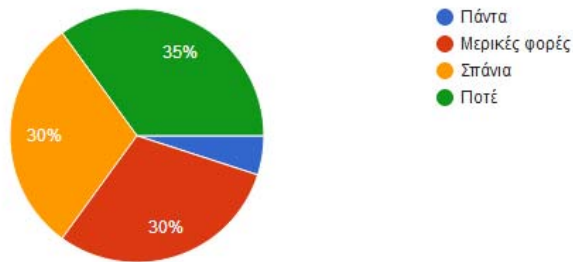
40 responses



Διάγραμμα 12. Σχετικά με το εάν οι συμμετέχοντες έχουν νιώσει πεισμένοι κατά τη διάρκεια των δοκιμών.

Διστάζετε να δοκιμάσετε καινούργια πράγματα κατά τη διάρκεια των δοκιμών;

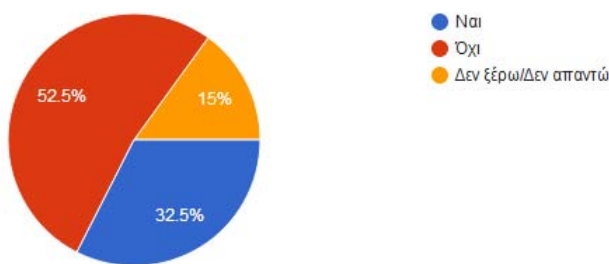
40 responses



Διάγραμμα 13. Σχετικά με το εάν οι συμμετέχοντες διστάζουν να δοκιμάσουν καινούργια πράγματα κατά τη διάρκεια των δοκιμών.

Φοβάστε τη σύγκρουση με τους συνεργάτες σας κατά τη διάρκεια των δοκιμών;

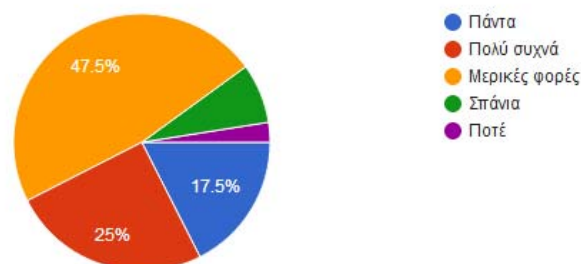
40 responses



Διάγραμμα 14. Σχετικά με το εάν οι συμμετέχοντες φοβούνται τη σύγκρουση με τους συνεργάτες τους κατά τη διάρκεια των δοκιμών.

Σας επηρεάζει αρνητικά μια κακή πρόβα;

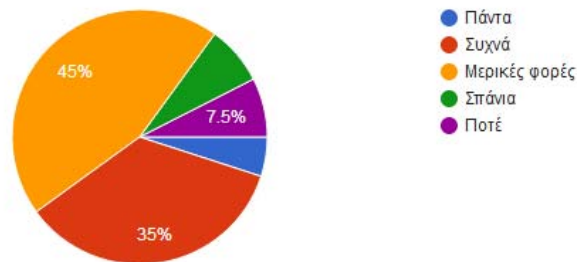
40 responses



Διάγραμμα 15. Σχετικά με το κατά πόσο επηρεάζει αρνητικά τους συμμετέχοντες μια κακή πρόβα.

Χρειάζεστε μεγάλο διάστημα δοκιμών για να νιώσετε ασφάλεια μέσα σε κάθε δουλειά;

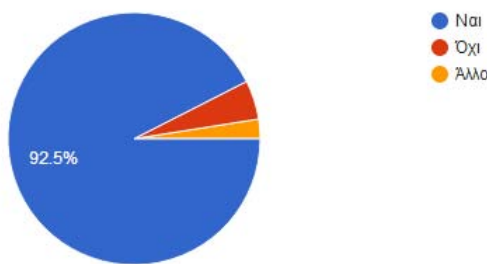
40 responses



Διάγραμμα 16. Σχετικά με το διάστημα δοκιμών που χρειάζονται οι συμμετέχοντες για να νιώσουν ασφάλεια μέσα σε κάθε δουλειά.

Κατά τη γνώμη σας ο χρόνος των δοκιμών ποικίλλει ανάλογα με το είδος της παράστασης;

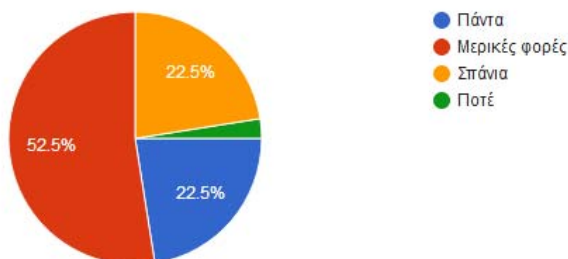
40 responses



Διάγραμμα 17. Σχετικά με το εάν κατά τη γνώμη των συμμετεχόντων ο χρόνος των δοκιμών ποικίλλει ανάλογα με το είδος κάθε παράστασης.

Συζητάτε μετά το πέρας κάθε πρόβας πώς δούλεψε και πού θα εστιάσετε την επόμενη φορά;

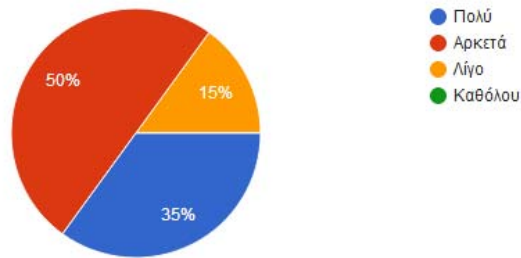
40 responses



Διάγραμμα 18. Σχετικά με το εάν επιλέγουν οι συμμετέχοντες μετά το πέρας κάθε πρόβας να συζητούν με τους συνεργάτες τους πώς πήγε και για το πού θα εστιάσουν την επόμενη φορά.

Είστε εξοικειωμένος/η με τη χρήση της τεχνολογίας;

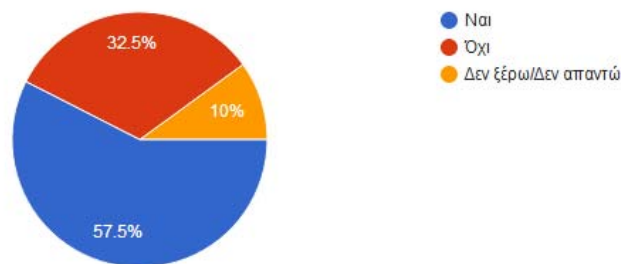
40 responses



Διάγραμμα 19. Σχετικά με το κατά πόσο οι συμμετέχοντες είναι εξοικειωμένοι με τη χρήση της τεχνολογίας.

Προτιμάτε το έγκαιρο στήσιμο της παράστασης πολύ καιρό πριν τη γενική δοκιμή;

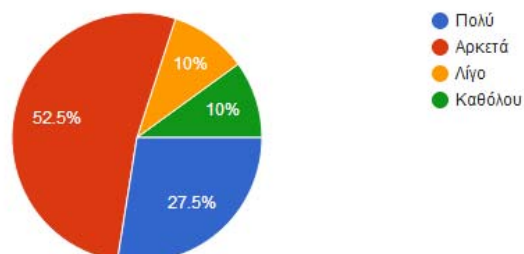
40 responses



Διάγραμμα 20. Σχετικά με το εάν προτιμούν οι συμμετέχοντες το έγκαιρο στήσιμο της παράστασης πολύ καιρό πριν τη γενική δοκιμή.

Είστε εξοικειωμένοι σε ανοιχτές δοκιμές και κατά πόσο διατίθεστε να δουλέψετε μπροστά σε τρίτους;

40 responses



Διάγραμμα 21. Σχετικά με το κατά πόσο είναι διατεθειμένοι οι συμμετέχοντες να δουλέψουν μπροστά σε τρίτους σε ανοιχτές δοκιμές.

Επίλογος

Στόχος μας, δια της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής, ήταν να δούμε πώς η πρόβα λειτουργεί ως πεδίο πειραματισμού, εκτόνωσης, αυτενέργειας, διάπλασης, σπουδής και αντίδρασης για τον κάθε δημιουργό ξεχωριστά, αλλά και για την ομάδα στο σύνολο της. Πώς από χώρος δουλειάς, άσκησης και προσπάθειας, μπορεί να μετατραπεί σε ένα θερμοκήπιο ιδεών, αισθητικής, ανησυχίας και έκφρασης.

Αναπόφευκτα, οδηγηθήκαμε στη μελέτη της ιστορίας των δοκιμών ανά τους αιώνες, αλλά της σκηνοθεσίας και για να τη συνδυάσουμε με τις απαντήσεις στα ερωτήματά μας. Η μελέτη μας απλώθηκε από την αρχαία ελληνική τραγωδία έως τον 20^ο αιώνα, όπου παρακολουθήσαμε μέσα από την εξέλιξη και τη διαμόρφωση της θεατρικής τέχνης, τη θέση και τη σημασία των δοκιμών. Όταν το θέατρο άρχισε να αλλάζει και να μετασχηματίζεται, κι από τελετουργία και γιορτή, άρχισε να «κλείνεται» και να ενδοσκοπεί, παρατηρήσαμε μια μεγάλη αλλαγή και στο πεδίο των δοκιμών. Με την ανάδυση του σκηνοθέτη, το θεατρικό γεγονός άλλαξε προορισμό, απέρριψε τον διασκεδαστικό του ρόλο και ο χώρος της πρόβας έγινε πεδίο μελέτης και πειραματισμού.

Οι δημιουργοί που επιλέξαμε να μελετήσουμε, άφησαν ανεξίτηλο το σημάδι τους στην τέχνη του θεάτρου. Πιθανώς να μην καλύψαμε όλο το εύρος και το πεδίο της δουλειάς τους, προσπαθήσαμε ωστόσο, να αναδείξουμε τις μεθόδους και τις μελέτες τους πάνω στον ηθοποιό και στη θεατρική λειτουργία. Αμφισβήτησαν τα πάντα, δυναμίτισαν τα κατεστημένα και μέσα από την έρευνα και τη μελέτη τους, προσπάθησαν να αποκαταστήσουν την ιερή τελετουργία του θεάτρου, ενώ έθεσαν τα θεμέλια για ένα πιο στέρεο οικοδόμημα.

Απέναντι στην ιστορία, αντιπαραθέτουμε το ζωντανό και δημιουργικό κομμάτι του θεάτρου. Μέσα από την έρευνα που διενεργήσαμε, αποκαλύψαμε όπως θέλουμε να πιστεύουμε, ορισμένα στοιχεία από τον χώρο των δοκιμών. Παρότι ο χώρος αυτός ακόμη και στην εποχή των πολυμέσων και της τεχνολογίας, παραμένει άδυτος, ιερός

και τελετουργικός, οι δημιουργοί σήμερα φαίνεται να έχουν περισσότερο την ανάγκη να μοιραστούν και να επικοινωνήσουν την τέχνη τους.

Πιο ελεύθεροι φορμαλιστικά και δημιουργικά, τολμούν να δοκιμάζουν και να πειραματίζονται, να εμπιστεύονται, να αγωνιούν, να θυμώνουν, να ενοχλούνται, να απογοητεύονται, να πεισμώνουν, να χαίρονται και να απολαμβάνουν και το ευχαριστιούνται περισσότερο, όταν αυτό το επικοινωνούν και το μοιράζονται μαζί με άλλους. Η έννοια της ομάδας και της συνεργασίας, με άλλα λόγια το κύτταρο του θεάτρου, παραμένει ισχυρό κι αποτελεί για τους περισσότερους την επιτομή της δημιουργίας και της δημιουργικής διαδικασίας.

Βιβλιογραφία

Babbie, E. (2011), *The Basics of Social Research*. USA: Wadsworth Cengage Learning.

Bellinger, F. M. (1927), *Theatre History: The Commedia Dell' Arte*, article original published in *A Short History of the Drama*. New York: Henry Holt and Company, pp. 153-7.
http://www.theatrehistory.com/italian/commedia_dell_arte_001.html (Πρόσβαση: 16.03.2018).

Benedetti, J. (2004), *Stanislavski: An Introduction*. New York: Routledge.

Brecht, B., Mueller, R. C. (1964), Notes on Stanislavski, *The Tulane Drama Review*. Vol. 9, No. 2 , p.p. 155-166 (<http://www.jstor.org/stable/1125107>).

Brown, J. R. (Ed.) (2001). *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford: Oxford University Press.

Dort, B. (1987), Για την Αποστασιοποίηση, *Θεατρικά τετράδια*. τομ. 15, σελ. 7-13.

Fischer-Lichte, E. F. (2012), *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου: 2. Από τον ρομαντισμό μέχρι σήμερα*. (Μτφρ.Γ.Σαγκριώτης), Αθήνα: Πλέθρον.

Fischer-Lichte, E. (2014), (edit.M.Arjomand & R.Mosse), *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, (Transl.M. Arjomand). New York: Routledge.

Foreman, G. (2018), *Leading the Rehearsal Process, Actors & Performers: Essential Contacts for Stage, Screen and Radio*.
<https://www.actorsandperformers.com/actors/advice/74/professional-life/directing/leading-the-rehearsal-process> (Πρόσβαση: 03.04.2018).

Hattaway, M. (1982), *Elizabethan Popular Theatr: Plays in Performance*. USA: Routledge & Kegan Paul Ltd.

- Hodge, A. (2001), *Twentieth Century Actor Training*. New York: Routledge.
- Hodge, F., McLain, M. (2016), *Play Directing, Analysis, Communication and Style*. New York: Routledge.
- Huxley, M., Witts, N. (2002), *The Twentieth-Century Performer Reader*. New York: Routledge.
- Innes, Chr., Shevtsova, M. (2013), *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Lagarde, A., Michard, L. (1993), *Littérature du XVIIIe siècle: Les Grands Auteurs français du programme - Anthologie et Histoire littéraire*. Paris: Bordas.
- Leach, R. (2013), *Theatre Studies: The Basics*. New York: Routledge.
- Lehmann, H.-T.. (2006), *Postdramatic Theatre*, (Transl. K. Jurs-Munby). London: Routledge.
- Miclachevski, C. (1965), *Τα μυστικά της Commedia: Η τεχνική της παράστασης* (μτφρ. Τ. Δραγώνα), *Θέατρο* (Κ.Νίτσου). τομ. 22, σελ:40-50.
- Miller, J. (2007), *Ariane Mnouchkine*. New York: Routledge.
- Milling, J., Thomson, P. (2004), *The Cambridge History of British Theatre. vol.I, Origins to 1660*, United Kingdom: Cambridge University Press.
- Mitter, S. (2006), *Systems of Rehearsals: Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook*. New York: Routledge.
- Mitter, S., Shevtsova, M. (2005), *Fifty Key Theatre Directors*. New York: Routledge.
- Pavis, P. (2013), *Contemporary mise en scene: Staging Theatre Today*, (Transl. Joel Anderson). New York: Routledge.

Senelick, L. (2008), *Theatre Arts on Acting*. New York: Routledge.

Shevtsova, M., Innes, Chr. (2009), *Directors/Directing: Conversations on Theatre*. New York: Cambridge University Press.

Thomson, P., Sacks, G. (2007), *The Cambridge Companion to Brecht*. New York: Cambridge University Press.

Wiles, D. (2000), *Greek Theatre Performance: An Introduction*. New York: Cambridge University Press.

Zarrilli, P. (2005), *Acting Re(consider): A Theoretical and Practical Guide*. New York: Routledge.

Αριστοτέλης. (2011), *Περί Ποιητικής* (μτφρ. Σίμου Μενάρδου). Αθήνα: Εστία.

Αρτώ, Α. (1992), *Το θέατρο και το είδωλό του*. Αθήνα-Γιάννινα: Δωδώνη.

Γκροτόφσκι, Γ. (1971), *Για ένα φτωχό θέατρο*, (Μτφρ. Φ.Κονδύλης & Μ. Γαΐτη-Βορρέ). Αθήνα: Αρίων.

Κραίηγκ (1971), (επιμ. Π.Μάτεσης), *Αρχιτέκτονες του σύγχρονου θεάτρου*, (Μτφρ. Λ.Μαντζοπούλου). Αθήνα: Δωδώνη.

Μέγιερχολντ, Β. (1982), *Κείμενα για το θέατρο*. Αθήνα, Εκδόσεις: Ιθάκη.

Μποζίζιο, Π. (2010), *Ιστορία του θεάτρου*, (μτφρ.-επιμ. Ε. Νταρακλίτσα). τομ. Α', Αθήνα: Αιγόκερως.

Μποζίζιο, Π. (2010), *Ιστορία του θεάτρου*, (μτφρ.-επιμ. Ε. Νταρακλίτσα). τομ. Β', Αθήνα: Αιγόκερως.

Μπρεχτ, Μπ. (2000), *Οι Διάλογοι από την αγορά χαλκού*. Αθήνα: Δωδώνη.

Πατσαλίδης, Σ. (2004), *Από την αναπαράσταση στην παράσταση : Σπουδή ορίων και περιθωρίων*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Ρίτσαρντς, Τ. 1998, *Για την δουλειά με τον Γκροτόφσκι πάνω στις δράσεις*, (Μτφρ. Αν. Κ.Θέμελης). Αθήνα: Δωδώνη.

Ταμπάκη, Α., Σπυριδοπούλου, Μ. & Αλτουβά, Α. (2015), *Ιστορία και Δραματολογία του Ευρωπαϊκού Θεάτρου. Από την Αναγέννηση στον 18^ο αιώνα*. Αθήνα: ΣΕΑΒ.