

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών
Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Οι Υπο-κείμενες Οδηγίες Υποκριτικής και Σκηνοθεσίας στα
Έργα του Tennessee Williams: *“Γυάλινος Κόσμος”*,
“Λεωφορείο ο Πόθος”, *“Γλυκό Πουλί της Νιότης”*

Αφροδίτη Ματκάρη

Επιβλέπων Καθηγητής
Χριστάκης Χριστοφή

Ιούνιος 2018

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Οι Υπο-κείμενες Οδηγίες Υποκριτικής και Σκηνοθεσίας στα Έργα του Tennessee Williams: *“Γυάλινος Κόσμος”*, *“Λεωφορείο ο Πόθος”*, *“Γλυκό Πουλί της Νιότης”*

Αφροδίτη Ματκάρη

Επιβλέπων Καθηγητής
Χριστάκης Χριστοφή

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.

Ιούνιος 2018

Περίληψη

Σκοπός της παρούσας έρευνας είναι να διερευνηθεί ο τρόπος με τον οποίο ο σκηνοθέτης και ο ηθοποιός δημιουργούν το όραμά τους, χρησιμοποιώντας τα σημεία που υπάρχουν στο δραματικό κείμενο και τα οποία μπορούν να γίνουν εργαλεία, αφού χρησιμοποιηθούν ή απορριφθούν, στη δημιουργική διαδικασία της παράστασης, προκειμένου να διαμορφώσουν το ενιαίο όλον του κώδικα μέσω του οποίου θα επικοινωνήσουν το έργο στον θεατή. Τα έργα που επιλέχθηκαν προς μελέτη για να αποδειχθεί η σημασία ανάλυσης των σημείων, αποδόμησης και τελικής αναδόμησής τους μέσα από τη σκηνική μεταγλώσσα είναι: Λεωφορείο ο Πόθος, Γλυκό Πουλί της Νιότης και Ο Γυάλινος Κόσμος του Tennessee Williams. Ο συγγραφέας προσφέρει ένα ολοκληρωμένο και πολύ καλά δομημένο σύστημα σημείων ως υποδειγματικό παράδειγμα συνδυασμού των σημείων στην σκηνοθεσία και στην υποκριτική. Η μέθοδος που ακολουθήθηκε για την ανάδειξη της συμβολή των σημείων στα πλαίσια της δημιουργικής εργασίας σκηνοθέτη και ηθοποιών είναι η ανάλυση της σημασίας τους σύμφωνα με τη θεωρία της σημειολογίας. Η σχέση της πρακτικής λειτουργίας των σημείων και των συνδυασμών τους με τις μεγάλες θεωρίες-μεθόδους υποκριτικής και σκηνοθεσίας δημιουργεί την επιθυμητή, για την παρούσα έρευνα, σύνδεση της σημειωτικής ανάλυσης με την δημιουργική εργασία των συντελεστών της παράστασης.

Summary

The purpose of this research is to examine the way in which the director and the actor create their vision by using the signs of the dramatic text that can become tools, used or rejected, in the creative process of the performance, in order to form the unified whole of the code through which they will communicate the play to the viewer. The plays selected as case study to prove the importance of signs analysis, deconstruction and final redevelopment through the stage language are: *Streetcar Named Desire*, *Sweet Bird of Youth* and Tennessee Williams *Glass Menagerie*. The author offers an integrated and well-structured semiotic system as an exemplary example of a combination of signs in direction and acting. The method used to highlight the contribution of the signs to the creative work of a director and actors is to analyze their importance according to the semiotic theory. The relationship between the practical interpretation of the signs and their combinations with the great theories - methods of acting and directing creates the desirable, for the present research, connection of the semiotic analysis with the creative work of the actors of the performance.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές ευχαριστίες μου στον Καθηγητή και Ακαδημαϊκό Σύμβουλο Κο Χριστάκη Χριστοφή για την καθοριστική συμβολή και βοήθειά του στην εκπόνηση της μεταπτυχιακής μου διατριβής, καθώς και τα μέλη της επιτροπής Κα Τσίχλη και Κα Γκίνη για τις πολύτιμες συμβουλές τους κατά την τελική διαμόρφωση της διατριβής.

Περιεχόμενα

- 1 Εισαγωγή**
 - 1.1 Η πολυπλοκότητα του θεατρικού φαινομένου
 - 1.2 Η σημασία της σημειωτικής ανάλυσης στο θέατρο του Tennessee Williams
 - 1.3 Οι δοσμένες συνθήκες στη θεωρία σκηνοθεσίας και υποκριτικής

- 2 Ακουστικά Σημεία**
 - 2.1 Γλωσσικά Σημεία
 - 2.2 Παραγλωσσικά Σημεία
 - 2.3 Μουσική & ήχος

- 3 Κινησιακά Σημεία**
 - 3.1 Μιμικά σημεία
 - 3.2 Σημεία Χειρονομιών
 - 3.3 Προσεγγιστικά Σημεία

- 4 Η εμφάνιση του Ηθοποιού**

- 5 Σκηνικός Χώρος**
 - 5.1 Σκηνικό
 - 5.2 Σκηνικά Αντικείμενα
 - 5.3 Φωτισμός

- 6 Υπο-κειμενικές Οδηγίες**

- 7 Επίλογος**
- 8 Βιβλιογραφία**

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγή

Ο θεατρικός κώδικας μιας παράστασης «εκπέμπει» το μήνυμα του πριν το άνοιγμα της αυλαίας ή την παρουσία του ηθοποιού στην σκηνή. Το σύνολο των σημείων που μεταφέρονται στον υποψήφιο θεατή από τη διαφημιστική καμπάνια του έργου, οι αφίσες, η διαφήμιση, το trailer και όλα όσα προηγούνται της θεατρικής πράξης, επίσης, αποτελούν μέρος του θεατρικού κώδικα. Ωστόσο, θέατρο χωρίς την παραστασιμότητα δεν δύναται, όπως και χωρίς θεατή ή ηθοποιό. Πρόκειται για τα βασικά και απαραίτητα μέρη μιας διαδικασίας επικοινωνίας για την επίτευξη της οποίας εφαρμόζονται πολλαπλά και διαφορετικά συστήματα σημείων.

Η επιτυχής διοχέτευση της πληροφορίας και η όσο το δυνατόν καλύτερη ερμηνεία αυτής εγγύτερα προς την πρόθεση νοηματικής ταύτισης σημαίνοντος και σημαινόμενου εξαρτάται από τον συνδυασμό των σημείων τα οποία, όμως, χαρακτηρίζονται από μεταβλητότητα και πολυλειτουργικότητα, καθιστώντας το θεατρικό φαινόμενο ένα πολύπλοκο σύστημα επικοινωνίας. Στόχος του σκηνοθέτη και των ηθοποιών είναι να διαμορφώσουν με συνέπεια ένα ολοκληρωμένο και ενιαίο σύνολο σημείων που θα επαληθεύει το επιδιωκόμενο μήνυμα ανεξαρτήτως του αν θα υιοθετηθούν αυτούσια τα σημεία του κειμένου ή αν θα απορριφθούν και μετασχηματιστούν.

1.1 Η πολυπλοκότητα του θεατρικού φαινομένου

Ο τρόπος σύνθεσης και η λειτουργία των διαφόρων σημείων μέσω των οποίων θα μεταφερθεί το μήνυμα ενέχει καθοριστική θέση στον τρόπο πρόσληψης του μηνύματος από το κοινό. Η δυνατότητα κατανόησης της σχέσης σημαίνοντος και σημαινόμενου από τον θεατή εξαρτάται, μεταξύ άλλων, από την ύπαρξη κοινού κώδικα επικοινωνίας ανάμεσα στην παράσταση και τον ίδιο τον θεατή, γεγονός που είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με πολιτισμικούς, ιδεολογικούς και αισθητικούς παράγοντες πρόσληψης. Η σύνθεση ενός συστήματος σημείων σε ένα πολιτισμικό περιβάλλον με κοινό κώδικα πρόσληψης μηνυμάτων (π.χ.: Δυτικός πολιτισμός) δύναται να επιτρέπει την

νοηματοδότηση των σημείων είτε σύμφωνα με την κυριολεκτική τους σημασία (καταδήλωση) είτε με συνειρμικές σημασίες (συνυποδηλώσεις) (Πούχνερ 2010: 82-83). Λαμβάνοντας υπόψη την μοναδικότητα της κάθε παράστασης (το κοινό δεν παραμένει ποτέ ίδιο, ο ηθοποιός δεν ερμηνεύει ποτέ με απόλυτη ακρίβεια επανάληψης τον ρόλο), γίνεται σαφές ότι η διαδικασία της επιτέλεσης αφορά την μοναδική πρόσληψη της στιγμής η οποία είναι ετεροκαθοριζόμενη από τη βίωσή της ως εμπειρία τόσο από τον ηθοποιό όσο και από το θεατή. Κατά συνέπεια υπάρχει η μεταβλητή του τρόπου αντίληψης του εκάστοτε θεατή και η πρόσληψη των μηνυμάτων μέσω των προσωπικών εγγραφών στην ανθρώπινη συνείδηση (Πούχνερ 2010: 435) αλλά και του θεατρικού κοινού. Ωστόσο, κατά τη διαδικασία της επιτέλεσης, υπάρχει και καθορίζει την πρόσληψη, ο μετασχηματισμός των σημείων από το κείμενο στην επιτέλεση, ο οποίος αποτελεί τη σκηνική μεταγλώσσα του έργου. Σε αυτόν τον μετασχηματισμό συμμετέχουν εκτός από τον μεταφραστή, ο σκηνοθέτης που θα συνδέσει το όραμα του με τα σημειωτικά συστήματα του συγγραφέα, οι ηθοποιοί που θα μορφοποιήσουν φωνητικά, κινησιολογικά, εκφραστικά τα σημεία του κειμένου και θα αποτελέσουν τον φορέα μετάδοσης τους, και όλοι οι εμπλεκόμενοι συντελεστές: ενδυματολόγος, μουσικός, φωτιστής, σκηνογράφος κ.α. που απαιτούνται για την ολοκλήρωση της παράστασης. Η διαδικασία μετασχηματισμού αποτελεί το πεδίο έρευνας της παρούσας μελέτης κατά την οποία θα αναλυθεί η καθοριστική σχέση του κειμένου (συμπεριλαμβάνοντας τις σκηνικές οδηγίες, τους διαλόγους και το υπόρρητο κείμενο) με την διαδικασία σκηνοθεσίας και υποκριτικής. Η ανάδειξη των σημείων σε εργαλεία δημιουργίας κατά τη σύνθεση του οράματος και κατά την πρόβα για τους συντελεστές συνιστά τη σχέση της σημειωτικής ανάλυσης του έργου με την υποκριτική μέθοδο και σκηνοθετική προσέγγιση. Σε αυτή την έρευνα, για την κατηγοριοποίηση των τριών έργων του T.W. (*Λεωφορείο ο Πόθος*, *Γυάλινος Κόσμος*, *Το γλυκό Πουλί της Νιότης*) ακολουθείται μέθοδος κατάταξης των θεατρικών σημείων της Fischer-Lichte (Πούχνερ 2010: 94).

Η περιπλοκότητα των έργων του Tennessee Williams διαφαίνεται και μέσα από διαφορετικές σκηνοθετικές προτάσεις, οι οποίες, αποσιωπούν ή ενδυναμώνουν την ποιητική και συμβολική λειτουργία της γλώσσας τους, υιοθετώντας ή απορρίπτοντας το ύφος του συγγραφέα, ή τις ρεαλιστικές ή άλλες συμβάσεις. Για παράδειγμα: η χρήση ενός ψυγείου – σκηνικού ως χώρο-κρυψώνα για την Λώρα Γουίνγκφιλντ υπόκειται σε ένα εντελώς διαφορετικό σύστημα σημείων και κώδικα ερμηνείας από ότι η χρήση ενός ψυγείου – σκηνικού ως ηλεκτρική συσκευή στο σπίτι των Κοβάλσκυ στην παράσταση

Λεωφορείο ο πόθος. Στην πρώτη περίπτωση το σημαίνον σημαίνει ένα σημαινόμενο φέροντας συνυποδηλώσεις του αντικειμένου αναφοράς. Στην δεύτερη περίπτωση το σημαίνον αποκτά την πραγματική διάσταση της οικοσυσσκευής και παράλληλα σε σχέση με τον κώδικα της μόδας συνιστά σημείο αναφοράς στον χρόνο δράσης. Τα κινησιακά στοιχεία που λειτουργούν ως σημεία σημείωσης της μέθης του Τσανς Γουαίην στο *Γλυκό Πουλί της Νιότης* επαληθεύουν τον κώδικα σημείωσης σχετικά με τις επιδράσεις του αλκοόλ στην ανθρώπινη συμπεριφορά.

Επίσης, σε σχέση με την κατηγορία σημείων που αφορούν την εμφάνιση του ηθοποιού ως σημείο, η χρήση προσωπίου στην αρχαία τραγωδία, το μακιγιάζ αφαίρεσης των ανθρώπινων στοιχείων δύνανται να μεταφέρουν έννοιες στα πλαίσια ανάγνωσης εξειδικευμένου θεατρικού κώδικα (κατανόησης των εκφράσεων του προσωπίου) (βλ. Κεφ. 4).

Ένα βραχώδες σκηνικό σε συνδυασμό με αστικό σαλόνι αποτελεί σημείο ενός κώδικα που δεν γίνεται αντιληπτός εξ αρχής, καθώς είναι εκτός των συμβάσεων, και μόνο εφόσον συνδεθεί με σημεία της δράσης που επαληθεύουν το σκηνικό μπορεί να δημιουργήσει ένα ενιαίο νοηματικό όλον για τον θεατή βασισμένο στον συμβολισμό (βλ. Κεφ. 5).

1.2. Η σημασία της σημειωτικής ανάλυσης στο θέατρο του Tennessee Williams

Η δραματουργία του Tennessee Williams αποτελείται από πλήθος συμβολισμών οι οποίοι προκύπτουν λόγω της πολυλειτουργικότητας των σημείων που ο συγγραφέας χρησιμοποιεί και τις μεταξύ τους αλληλένδετες σχέσεις, όπως θα αναλυθεί στην συνέχεια της παρούσας μελέτης. Επιπλέον, τα έργα του T.W. συνιστούν τολμηρούς φορείς του ιστορικο-κοινωνικού και οικονομικού πλαισίου του Δυτικού κόσμου του 20ου αιώνα και παράλληλα καθρεφτίζουν την ανθρώπινη συμπεριφορά σε ακραίες συνθήκες και καταστάσεις διαφορετικών μορφών καταπίεσης.

Οι ήρωες του λειτουργούν ως κάθαρση και λύτρωση των προσωπικών βιωμάτων της ζωής και της οικογένειάς του με συμβολισμούς αντιστοιχίας της Λώρας Γουίνγκφιλντ με την αδερφή του, με τους εθισμούς του στο αλκοόλ και τα ναρκωτικά που εμπεριέχονται σε έργα του (*Γλυκό πουλί της νιότης*, *Λεωφορείο ο πόθος*, *Λαίδη Φθειροζόλ*), με την

ομοφυλοφιλική του πλευρά (συμβολικά στο *Λεωφορείο ο Πόθος, Λυσσασμένη Γάτα*) και πλήθος άλλων συνυποδηλωτικών αντιστοιχιών. Ιδιαίτερα σημαντική θέση έχει και το στοιχείο του ρατσισμού στα έργα του με αναφορές στα: *Λεωφορείο ο πόθος, Λαίδη Φθειροζόλ, Γλυκό πουλί της νιότης* κλπ.

Επιπλέον ο συγγραφέας δημιουργεί ολοκληρωμένα συστήματα για την ερμηνεία των συμβολισμών που διατρέχουν το σύνολο των έργων με τη χρήση διαφορετικών κατηγοριών σημείων (π.χ.: τα ακουστικά σημεία σχετίζονται με τα κινησιακά, με τον φωτισμό κοκ βλ. παρακάτω). Η ερμηνεία του λευκού στο *Λεωφορείο ο Πόθος* αποτελεί ένα παζλ που συμπληρώνεται με την σύνθεση του ονόματος της Μπλανς, της αναφοράς στο *belle reve*, της ενδυμασίας στην εναρκτήρια σκηνή και στην τελική σκηνή. Ομοίως ισχύει και για την ερμηνεία του γυαλιού ή του καθρέφτη όπως εξηγείται στην συνέχεια της παρούσας εργασίας (βλ. Κεφ. 5 Ενότητες 5.1 και 5.2). Συνθέτει πολυλειτουργικά συστήματα σημείων για την ερμηνεία κλινικών περιπτώσεων όπως η συμπτωματολογία της ψυχικής διαταραχής της Μπλανς ή η κλινική κατάσταση στο *Ξαφνικά πέρυσι το καλοκαίρι*.

Για την διαμόρφωση όλων των ανωτέρω ολοκληρωμένων συστημάτων συνδέει και συνδυάζει με μεγάλη λεπτομέρεια (χρώματα, φώς, μουσικές, σκηνικό, περιβάλλον δράσης, γλώσσα, σκηνικές οδηγίες, ονόματα ηρώων, τίτλους έργων, θεματολογία, δευτερεύουσες πλοκές) τους συσχετισμούς σημαίνοντος και σημαινόμενου μεταβάλλοντας κατά αντιστοιχία το αντικείμενο αναφοράς γεγονός, το οποίο αποτελεί πρωτογενή έρευνα και ερμηνεία των ίδιων των κειμένων της παρούσας μελέτης .

1.3 Οι δοσμένες συνθήκες στη θεωρία σκηνοθεσίας και υποκριτικής

Από το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα, ο στόχος της σκηνοθεσίας, ανεξαρτήτως των θεωριών και μεθόδων που διαμορφώθηκαν (Στανισλάβσκι, Μέγερχολντ, Μπρεχτ, Αρτώ είτε οποιαδήποτε άλλη), παραμένει πάντοτε ο ίδιος, αν και με πολύπλοκο ορισμό. Σύμφωνα με το *Λεξικό του Θεάτρου* κατά Pavis υπάρχουν πολλοί διαφορετικοί τρόποι για να οριστεί η έννοια της σκηνοθεσίας σύμφωνα με την πρόσληψη του όρου. Κοινός παρανομαστής στην απόδοση της ερμηνείας της σκηνοθεσίας είναι η πρόθεση μετασηματισμού του γραπτού κειμένου του θεατρικού έργου στην παραστάσιμη μετάδοσή του, δηλαδή στην σκηνική γραφή του (Pavis 2008: 448). Υπό αυτό το πρίσμα

γίνεται σαφές ότι σκηνοθέτης και ηθοποιός αποτελούν τους πομπούς μετάδοσης των μηνυμάτων του συγγραφέα προς το κοινό του, και σε αυτό θα πρέπει να προστεθεί και η προσλαμβάνουσα ιδέα του σκηνοθέτη και του ηθοποιού. Η ενδιάμεση διαδικασία, δηλαδή η πρόσληψη σκηνοθέτη και ηθοποιού, δύναται να επηρεάσει το μεταδιδόμενο μήνυμα καθώς εμπεριέχει το όραμα του σκηνοθέτη και το σώμα και τις υποκριτικές ιδιαιτερότητες-ικανότητες του εκάστοτε ηθοποιού (Πούχνερ 2010: 517).

Η παραστασιμότητα του γραπτού λόγου απαιτεί την αποκωδικοποίηση του ίδιου του γραπτού κειμένου, προκειμένου να μετασχηματιστεί και να συνδεθεί το σημαίνον της σκηνικής γραφής με το σημαινόμενο του κειμένου. Λαμβάνοντας υπόψη αυτή την σχέση κειμένου και παραστασιμότητας καθίσταται αναγκαία η ανάδειξη της σημασίας των σημείων του γραπτού κειμένου που θα αποτελέσουν την μεταγλώσσα από τον σκηνοθέτη και τον ηθοποιό. Όσο λιγότερα σημεία ενυπάρχουν στο γραπτό κείμενο τόσο μεγαλύτερη ελευθερία μετασχηματισμού παρέχεται στον σκηνοθέτη. Αντιθέτως στην περίπτωση αλληλένδετων και οργανωμένων κατηγοριών σημείων τόσο πιο περιορισμένη είναι η δυνατότητα παρέκκλισης από την συγγραφική νοηματοδότηση. Ο βαθμός προσδιορισμού ή απροσδιοριστίας του συγγραφικού λόγου εναπόκειται στο όραμα και την προσλαμβάνουσα του σκηνοθέτη και του ηθοποιού, καθώς δεν είναι υποχρεωτική η πιστή απόδοση των σκηνικών οδηγιών ή άλλων σημείων. Ωστόσο, θα πρέπει να ληφθεί υπόψη ότι στη δραματουργία του ρεαλιστικού θεάτρου οι σκηνικές οδηγίες και το υπόρρητο κείμενο υποδηλώνουν μια μορφή προ-σκηνοθεσίας του συγγραφέα.

Οι «δοσμένες συνθήκες» ενός έργου αποτελούν τη βάση επάνω στην οποία χτίζει ο συγγραφέας το έργο του– το μύθο του, και ο διάλογος αποτελεί τη λεκτική παρουσίαση του. Οι δοσμένες συνθήκες σε συνδυασμό με το διάλογο συνθέτουν την ουσία του μηνύματος του συγγραφέα, εκφρασμένα από τις δράσεις και τους χαρακτήρες. Με τον όρο «δοσμένες συνθήκες» νοούνται: περιβαλλοντικά γεγονότα (ειδικές συνθήκες, χώρος, χρόνος), προηγούμενη δράση του έργου και βασικές νοοτροπίες των χαρακτήρων (στάση απέναντι στο περιβάλλον). Η δημιουργία όλου αυτού του πλέγματος σχέσεων και σημείων και η διαμόρφωση των χαρακτήρων αποτελούν το πεδίο αποδόμησης του συγγραφικού λόγου και μετασχηματισμού και αναδόμησης του σκηνικού λόγου (Hodge 2009: 18).

Ανεξαρτήτως της θεωρίας που πρεσβεύει ο εκάστοτε σκηνοθέτης, για παράδειγμα, του Μέγερχολντ ή του Στανισλάβσκι, οι δοσμένες συνθήκες θα αποτελέσουν τα υλικά της σκηνοθετικής δομής του έργου λαμβάνοντας υπόψη τους εξής παράγοντες:

Το περιβάλλον: εξετάζονται γεωγραφική τοποθεσία, χρόνος (εποχή, ώρα), οικονομικοί παράγοντες (κοινωνική τάξη, οικονομική κατάσταση), πολιτικοί παράγοντες, κοινωνικοί και θρησκευτικοί παράγοντες (ήθη και έθιμα αλλά και οι κοινωνικές συμβάσεις που μπορούν να επηρεάσουν τους χαρακτήρες και τη δράση τους).

Προηγούμενη δράση: Το παρελθόν μπορεί να αποτελεί την πηγή των συγκρούσεων των ηρώων ή εμπεριέχει ένα καθοριστικό στοιχείο του οποίου η αποκάλυψη να προκαλέσει την ανατροπή στα δεδομένα του παρόντος χρόνου. Συνήθως εντάσσεται στην προσωπική εκτός πρόβας εργασία του ηθοποιού προκειμένου να δημιουργήσει ένα ολοκληρωμένο «βιογραφικό» για τον ήρωα μέσα στο οποίο τα γεγονότα του παρελθόντος θα επαληθεύουν τις συμπεριφορές και την πορεία του ήρωα μέχρι σήμερα.

Το εσωτερικό περιβάλλον: Αποτελεί τον εσωτερικό κόσμο, τις σκέψεις και το συναισθηματικό πλαίσιο μέσα στο οποίο βιώνουν τις συγκρούσεις οι ήρωες. Η σχέση του ήρωα με το εσωτερικό περιβάλλον, η αποδοχή ή απόρριψη του διαμορφώνουν τις αποφάσεις του ήρωα και την τελική του τοποθέτηση στο έργο.

Κατηγορίες σημείων ενυπάρχουν είτε στις σκηνικές οδηγίες ενός έργου (περιγραφές τόπου δράσης, χρόνου δράσης, αναφορές παρόντων προσώπων στην σκηνή, ιδιαίτερων χαρακτηριστικών πολιτισμικού ή κοινωνικοοικονομικού ή και πολιτικού ενδιαφέροντος) είτε μέσα από τους διαλόγους, με τη χρήση γλωσσικών, παραγλωσσικών ή άλλων σημείων.

Όλα τα ανωτέρω σχετίζονται άμεσα με τον καθορισμό των στόχων στην κατά τον Στανισλάβσκι μέθοδο υποκριτικής καθώς και στη διαμόρφωση του βιογραφικού του ήρωα. Το σώμα του ήρωα αποτελεί θέμα έρευνας και μελέτης για τον ηθοποιό σύμφωνα, μεταξύ άλλων, με το θέατρο της σκληρότητας του Αρτώ ή της βιομηχανικής μεθόδου του Μέγερχολντ και το βασικό εργαλείο του ηθοποιού στην μετάδοση οπτικών μηνυμάτων. Παρόμοιες τεχνικές (Meisner, Τσέχωφ) τη σωματική έκφραση του ρόλου σε σχέση με το περιβάλλον και τις δράσεις του ήρωα.

Στα πλαίσια της εκάστοτε παράστασης τα παραπάνω στοιχεία- γλωσσικά, παραγλωσσικά σημεία κλπ- αξιοποιούνται από τον σκηνοθέτη και τους ηθοποιούς κατά τρόπο που να δημιουργεί και να επαληθεύει ένα συνεπές και ενιαίο όλον του

εκπεμπόμενου μηνύματος προς τον θεατή το οποίο αποκαλύπτει τις σχέσεις των ηρώων και τον θεματικό πυρήνα του έργου.

Ο συνδυασμός ρεαλιστικών σημείων και συμβολισμού, στο επίπεδο της ατμόσφαιρας του φανταστικού και των ψευδαισθήσεων, αποτελεί το μίγμα της δημιουργίας μιας παράστασης που οφείλει να ακολουθείται με συνέπεια από όλους τους εμπλεκόμενους φορείς σημείων και ερμηνειών, προκειμένου να επιτρέψουν την επιτυχή μετωνυμία (Elam 2001: 50-52), των σημείων και την αυξημένη πρόσληψη των μηνυμάτων. Η ερευνά μας εστιάζει στην ανάλυση και ερμηνεία των σημειωτικών συστημάτων που χρησιμοποιεί ο T.W. στα έργα του *Λεωφορείο ο Πόθος*, *Γυάλινος Κόσμος*, και *Γλυκό Πουλί της Νιότης*, και στη σχέση τους με τους παράγοντες του περιβάλλοντος και του παρελθόντος. Στα πλαίσια της παρούσας μελέτης, θα αναδείξουν τη σημασία της αξιοποίησης της σημειολογίας στην διαδικασία διαμόρφωσης της σκηνοθεσίας και υποκριτικής προσέγγισης. Η ανάδειξη αυτής της σχέσης θα στοιχειοθετηθεί σύμφωνα με θεωρίες σημειωτικής, όπως αυτές αναπτύχθηκαν στην σχετική βιβλιογραφία των Πούχνερ, Elam, Τσατσούλη, οι οποίοι συγκεντρώνουν κριτική θεώρηση των σημαντικότερων θεωριών που έχουν διατυπωθεί για την σημειολογία του θεάτρου των Kowzan, Ficher Lichte κ.α. Οι θεωρίες και η λειτουργία της σημειωτικής του θεατρικού φαινομένου θα αναζητηθούν με πρωτογενή έρευνα μέσα στα ίδια τα έργα του συγγραφέα καθώς και σε διεθνή βιβλιογραφία και μελέτες της ίδιας θεματικής (Biggsby, Barnard, Murphy, Quinn, Tosio κ.α.).

Κεφάλαιο 2

Ακουστικά Σημεία

Θεωρώντας την γλώσσα ως πρωτεύον εξελιγμένο σύστημα της ανθρώπινης επικοινωνίας και δεδομένου ότι η σημειωτική ξεκίνησε από την ανάλυση σημαίνοντος και σημαινόμενου στη γλώσσα, καθίσταται σαφές ότι τα γλωσσικά και παραγλωσσικά σημεία θα μπορούσαν να αποτελέσουν ένα αυτοτελές ολοκληρωμένο σύστημα εντός του θεατρικού κώδικα. Ασφαλώς συνδυάζονται με τα υπόλοιπα σημεία, κινησιακά και λοιπά, αλλά ενέχουν πρωτεύουσα θέση στην επικοινωνία του κειμένου του συγγραφέα προς τον θεατή. Ο συνδυασμός –επαλήθευση ή ακύρωση της σχέσης σημαίνοντος και σημαινόμενου από τα παραγλωσσικά σημεία διαμορφώνουν την αδιάσπαστη σχέση των σημείων αυτών (βλ. 2.2).

Με την αναλυτική μελέτη των θεατρικών σημείων που εμπεριέχονται και των συνδυασμών τους, χρησιμοποιείται το μοντέλο και η κατηγοριοποίηση των σημείων σύμφωνα με την πληρέστερη προσέγγιση της Fischer-Lichte αλλά συμπεριλαμβάνοντας και την προσέγγιση του Kowzan (Πούχνερ 2010: 91-92).

2.1 Γλωσσικά Σημεία

Στο *Γλυκό Πουλί της Νιότης* ο συγγραφέας, επιβεβαιώνοντας την αλληλεπίδραση των σημειωτικών κατηγοριών για τη δημιουργία ολοκληρωμένου συμπεριφορικού κώδικα, θεμελιώνει τον χαρακτήρα και την σχέση εξουσίας της Αλεξάνδρας Ντελ Λάνγκο με την χρήση της προστακτικής, εντολών και υποτιμητικού λεξιλογίου προς τον Τσανς Γουαίην. Στην Σκηνή 1 θέτει ξεκάθαρα τις σχέσεις τους «-ΓΡΗΓΟΡΑ! – Ναι Ναι αμέσως» (σελ. 21), «κλείστο», «σκάσε», «είσαι υπάλληλος μου» (σελ. 23) και τις ολοκληρώνει στην τελευταία σκηνή «-εγώ δεν είμαι βαλίτσα σου! – Τι άλλο μπορείς να είσαι». Στα πλαίσια αυτής της σχέσης εξουσίας δημιουργεί και την αλληλεξάρτηση τους «εγώ σε φροντίζω» (σελ. 25), «βοήθησε με» (σελ. 35), «Το τέλος θα το αποφασίσεις εσύ. Θέλω να με βοηθήσεις» (σελ. 63). Ο γλωσσικός κώδικας, στο έργο του T.W., χρησιμοποιείται

επίσης για να διαμορφώσει τις κοινωνικές συνθήκες του περιβάλλοντος και να ορίσει τις θέσεις των ηρώων μέσα σε αυτές. Στην Πράξη 2 Σκηνή 1 αποδομεί την αμερικανική κοινωνία αποκαλύπτοντας τις μεθόδους και πρακτικές της εξουσίας: «ξόδεψα πάνω από 5.000\$ για να βουλώσω τα στόματα των δημοσιογράφων» (σελ. 79), «κομματικά γραφεία...συμμορίες ανηλίκων εγκληματιών που φοράνε τις κονκάρδες μου» (σελ. 80). Κορυφώνει την προβληματική των φυλετικών διακρίσεων του αμερικανικού νότου: «να προστατέψω από την μόλυνση το αίμα των λευκών» (σελ. 130) και της βίας με αναφορές σε ακρωτηριασμούς και ευνουχισμούς νέγων ντύνοντας τις απάνθρωπες πράξεις με τον μανδύα της διαστρεβλωμένης θρησκευτικής ιδεολογίας (Hooper 2021, 133-134).

Ομοίως, στα έργα *Γυάλινος Κόσμος* και *Λεωφορείο ο Πόθος* παρατηρούνται κοινά γλωσσικά σημεία τα οποία εκλαμβάνονται αναφορικά με τα κοινωνικά καθιερωμένα πρότυπα της δυτικής κοινωνίας και αφορούν τις αντιλήψεις για την θέση της γυναίκας. Πιο συγκεκριμένα η Αμάντα εκφράζει παρόμοια άποψη με την Μπλανς για το πώς πρέπει να είναι η γυναίκα για να είναι θελκτική από τους άντρες και να έχει την πολυπόθητη αποκατάσταση. Η Αμάντα αναφέρει: «Δεν αρκούσε για ένα κορίτσι να έχει ωραίο πρόσωπο και χαριτωμένο σώμα... Έπρεπε να έχει γρήγορο μυαλό...» (σελ. 17) και αντίστοιχα η Μπλανς αναφέρει: «Μια γυναίκα καλλιεργημένη με πνεύμα και ανατροφή, έχει τη δύναμη να πλουτίσει τη ζωή ενός άντρα...Τα κάλλη περνούν και μαραίνονται...Ενώ ένα ωραίο μυαλό, το πνεύμα με τα πλούτη του...» (σελ.90). Αυτές οι αντιλήψεις φανερώνουν το κοινωνικό πλαίσιο των συμβάσεων που επηρεάζουν τους χαρακτήρες και τις δράσεις τους. Ένα ακόμα κοινό στοιχείο στα δύο έργα είναι η αναφορά της Αμάντας και της Μπλανς σε κάποιον πλούσιο που τις επιθυμούσε (Σεπ Χάντλεϊ για την Μπλανς και Φίτζιου για την Αμάντα) και προσφέρει και στις δυο ηρωίδες τη χαμένη ευκαιρία σε μια άνετη ζωή, κάτι που αποτελεί σημαντικό στοιχείο του βιογραφικού των ηρωίδων είτε χρησιμοποιούμενο ως πραγματική πληροφορία είτε ως πλασματική ιστορία.

Επίσης στα τρία έργα παρουσιάζονται αναφορές σε ζώα σε σχέση με την ανθρώπινη συμπεριφορά. Η σχέση σημαίνοντος και σημαϊνόμενου αποκτά σημασία από την οπτική της κοινωνικής πρόσληψης των προσδοκώμενων συμπεριφορών των ηρώων. Ο συγγραφέας υποβιβάζει του χαρακτήρες από την ανθρώπινη διάσταση στη ζώωδη κατάσταση των ενστίκτων, στηλιτεύοντας την κοινωνική αντίληψη του καθωσπρεπισμού και την απόρριψη του πάθους στη ζωή των ανθρώπων ως αιτία των αντισυμβατικών συμπεριφορών. Για την Μπλανς το ερωτικό πάθος ανάμεσα στον

Στάνλεϋ και την Στέλλα χαρακτηρίζεται ζώδες (σελ. 48-49) παρομοιάζοντας την συμπεριφορά του Στάνλεϋ με του πιθήκου (Quinn 1973: 24 & 30). Οι ακραίες για τον ευπρεπισμό της Μπλανς συμπεριφορές του διαμορφώνουν τη σχέση των ηρώων μεταξύ τους και κατ' επέκταση τη σύγκρουση των 2 διαφορετικών κόσμων που αντιπροσωπεύουν. Ομοίως, στο *Γυάλινο Κόσμο* η Αμάντα χαρακτηρίζει την αντισυμβατική συμπεριφορά του Τομ ζώδη αρνούμενη την δύναμη των ενστίκτων στη φύση των ανθρώπων (σελ. 47). Η κοσμοθεωρία του Τομ «Ο άνθρωπος είναι από ένστικτο εραστής, κυνηγός, πολεμιστής» συγκρούεται με την θεωρία της Αμάντας «το ένστικτο είναι για τα ζώα» υπογραμμίζοντας την διάσταση των απόψεων τους για τη ζωή. Οι δυο ηρωίδες προσκολλημένες στο παρελθόν βιώνουν τον εγκλωβισμό σε μια συντηρητική κοινωνία από την οποία ούτε μπορούν να διαφύγουν ούτε όμως και εντάσσονται αρμονικά σε αυτή καθώς επιστρέφουν στον κόσμο των ψευδαισθήσεων.

Στο *Γλυκό Πουλί της Νιότης* οι πολλαπλές αναφορές στη «χώρα του Δράκου» από την Αλεξάνδρα Ντελ Λάνγκο υποδηλώνουν την ψυχολογική κατάσταση της μοναξιάς και της εσωτερικής της σύγκρουσης. Η μετατόπισή της στη χώρα του Δράκου μετασηματίζει την ηρωίδα προσωρινά στη ζώδη συνθήκη αυτοχαρακτηρίζοντας την συμπεριφορά της όμοια με των τεράτων. Η πλήρης συνείδηση της συμπεριφορικής εκτροπής της «τα τέρατα αργούν να πεθάνουν. Η ματαιοδοξία τους είναι τόσο τεράστια, σχεδόν όσο τεράστια είναι και η απέχθεια προς τον εαυτό τους» (σελ. 142) αντικατοπτρίζει την επώδυνη πτώση της από την οποία τελικά διαφεύγει στο τέλος του έργου αλλά καθορίζει τις πράξεις της κατά τη διάρκεια της εξέλιξης του.

Οι αναφορές στις ζώδεις συνθήκες αποτελούν άσκηση στη μέθοδο υποκριτικής του Μάικλ Τσέχωφ και συνιστούν σήμερα εργαλείο στην ανίχνευση του ρόλου στην σύγχρονη υποκριτική, καθώς οδηγούν τον ηθοποιό σε ακραίες συνθήκες αναζήτησης της ανθρώπινης συμπεριφοράς με όχημα τη σωματική και φωνητική έκφραση.

Ο συγγραφέας, στα έργα, του δημιουργεί τον ποιητικό ρεαλισμό χρησιμοποιώντας γλωσσικά σημεία αναφοράς στον συμβολισμό και την ψευδαίσθηση, εγείροντας τον συναισθηματικό κόσμο των ηρώων και των θεατών πλαισιώνοντάς τα με πολλαπλά σημεία ψυχολογίας, ατμόσφαιρας, αντιλήψεων και ονείρου. Οι τίτλοι των έργων του έχουν ποιητική λειτουργία με αναφορές στα βασικά μοτίβα του πόθου, της ευθραστότητας και του χρόνου που σημαδεύουν και καθορίζουν όλους τους ήρωες.

2.2 Παραγλωσσικά Σημεία

Η εξέλιξη της φωνητικής ποιότητας από την ταχύτητα του λόγου που προδίδει την νευρική κατάσταση της Μπλανς στο *Λεωφορείο ο Πόθος* μέχρι την άψογα και με λεπτομέρεια πορεία της τονικότητάς της στην πορεία διαγραφής χαρακτήρα αποτελεί ένα σημαντικό σημείο αναφορικότητας και ολοκλήρωσης του «χτισίματος» του ρόλου. Η ηθοποιός καλείται να φέρει φωνητικούς χρωματισμούς σε κλίμακα και όσο κορυφώνεται η συναισθηματική της διάλυση να διαγράφει την πορεία μέσα από την φωνητική κλίμακα αντικατοπτρίζοντας την διαρκή και αυξανόμενη ανασφάλεια και αδυναμία της ηρωίδας. Στα πλαίσια των σκηνικών οδηγιών περιλαμβάνονται σημεία τα οποία μπορούν να αποτελέσουν στοιχεία της υποκριτικής του ηθοποιού σε συνδυασμό πάντοτε και με τα υπόλοιπα σημεία άλλων συστημάτων. Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί κυρίως επιφωνήματα τρόμου στο άκουσμα κραυγής γάτας, και η Μπλανς εκδηλώνει την νευρικότητα της μιλώντας γρήγορα «υστερικά», ενώ παράλληλα πίνει εξίσου νευρικά αλκοόλ. Παρουσιάζει εξάρσεις φωνητικές κατά τις στιγμές διαταραχής της ή τρόμου και διαφοροποιεί την συνοχή του λόγου κατά την μέθη της στον μονόλογο της 9ης σκηνής σε κατάσταση παραισθήσεων.

Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσονται παραγλωσσικά σημεία που εντοπίζονται στον λόγο του Στάνλεϋ, με απαξιωτικά επιφωνήματα τα οποία υφίστανται και στο κείμενο και τις σκηνικές οδηγίες επίσης στην Ένατη Σκηνή.

Ιδιαίτερο κώδικα αποτελούν τα Ισπανικά που εκφέρει η Μεξικάνα, το σύμβολο του θανάτου (βλ. παρακάτω), και ο Πάμπλο ο οποίος χρησιμοποιεί κάποιες εκφράσεις στην γλώσσα καταγωγής του. Ομοίως, η γαλλική γλώσσα την οποία εκφέρει η Μπλανς στο ραντεβού της με τον Μιτς ακυρώνει την επικοινωνία, καθώς ο κώδικας δεν είναι κοινός και για τους δυο και αποτελεί ένα απλό παράδειγμα εν θεάτρω της θεωρίας της γλωσσικής επικοινωνίας.

Τα γλωσσικά και παραγλωσσικά σημεία συμπληρώνουν, επαληθεύουν και ενισχύουν τα κινησιολογικά και υποδηλώνουν τον εθισμό των δύο κεντρικών ηρώιδων, της Αλεξάνδρας Ντελ Λάγκο και της Μπλανς. Οι καταστάσεις εθισμού ή νευρολογικών παθήσεων πλαισιώνονται από σημεία: «ασθμαίνοντας» (σελ. 20), «ουρλιάζει» (σελ. 19), «γρυλλίζει» (σελ. 21), «κοντανασαίνοντας» (σελ. 31), «κλαίει σιγανά» (σελ. 35). Με τη χρήση παραγλωσσικών σημείων ο T.W. διαμορφώνει επίσης τον χαρακτήρα της Χέβενλυ: «φωνάζει» (σελ. 85), «γελάει» (σελ. 87). Η Χέβενλυ γελάει νευρικά και μετά ουρλιάζει υστερικά». Ιδιαίτερα ο χαρακτήρας της Χέβενλυ δομείται σε στοιχεία του παρελθόντος και της διαμορφωμένης άποψης που έχουν οι υπόλοιποι ήρωες για την

ίδια. Τα στοιχεία που τα οποία στηρίζουν άμεσα τις δράσεις της είναι σημεία του κινησιολογικού, του γλωσσικού και παραγλωσσικού κώδικα.

Στον *Γυάλινο Κόσμο* η μελοδραματική απεικόνιση της Αμάντα στον κινησιακό κώδικα σημείων του συγγραφέα συνδυάζεται με τις φωνητικές εναλλαγές που δημιουργούν την συνολική εικόνα του χαρακτήρα της. Χρησιμοποιώντας ποιότητες σε όλη την φωνητική κλίμακα από την άχνα (σελ. 21) μέχρι τα υψηλότερα επίπεδα έκφρασης υστερικής συμπεριφοράς (στριγκλίζει» σελ. 32) «η Αμάντα τοποθετείται στον αντίποδα από την Λώρα η οποία διαμορφώνει την φωνητική της κλίμακα από τον ψίθυρο («αδύναμα», σελ. 21) μέχρι το ουρλιαχτό (σελ. 36) με αντιστροφή των συνθηκών έκφρασης. Στα πλαίσια του πραγματικού η Λώρα διατηρεί χαμηλές ποιότητες σε ολόκληρο το έργο οι οποίες αγγίζουν τα ανώτερα επίπεδα στις στιγμές διάλυσης του ψευδαισθητικού εσωτερικού της κόσμου (π.χ., όταν έσπασαν τα γυάλινα ζωάκια, σελ. 36). Εκφράζει τον κίνδυνο της εσωτερικής εγκατάλειψης, ενώ στην πραγματική εγκατάλειψη από τον Τζιμ παραμένει στα γνώριμα φωνητικά επίπεδα επαληθεύοντας την αποδοχή της διαφορετικότητάς της. Αντιθέτως η Αμάντα προβάλλει την πληθωρικότητα και τον μελοδραματισμό είτε σε στιγμές ακύρωσης των προσδοκιών της είτε στις στιγμές προβολής της γυναίκας του Νότου που ανήκει πλέον στο παρελθόν για την ίδια.

2.3 Μουσικά Σημεία & Ήχος

Ο T.W. χρησιμοποιεί τη μουσική για να δημιουργήσει τους απαραίτητους σημειολογικούς δεσμούς και το πέρασμα από την πραγματικότητα στη τρέλα ή το φανταστικό και τον κόσμο των αναμνήσεων. Η μουσική αντιπροσωπεύει όχι μόνο το αντικειμενικό γεγονός αλλά και την εσωτερική δράση της ηρωίδας και τη διαδικασία της πτώσης της. Παράλληλα η χρήση της μουσικής δημιουργεί την ενότητα της δομής του έργου, την ατμόσφαιρα και τελικά σηματοδοτεί την ίδια τη δράση.

Τα ακουστικά εφέ που αναφέρονται στο έργο *Λεωφορείο ο Πόθος* λειτουργούν κυρίως ως συμβολικά μέσα προκειμένου να υποβάλουν μια σκηνική ατμόσφαιρα (Πούχνερ 2010: 100) η οποία είναι συνεπής και ενιαία σε όλο το έργο. Πιο συγκεκριμένα ο ήχος του τραμ αναφέρεται πάντοτε σε σημαντικές στιγμές του έργου κατά τις οποίες δημιουργείται μια ρωγμή στον συναισθηματικό «καθρέφτη» της Μπλανς όπως την στιγμή που ο Στάνλεϋ της έδωσε το εισιτήριο στην 8η σκηνή.

«Μπλε Πιάνο»

Όταν η Μπλανς φτάνει στη γαλλική συνοικία, ακούγεται το «Μπλε Πιάνο», υποδηλώνοντας το κοινωνικό περιβάλλον και την ερωτική ελευθεριότητα. Ένα τέτοιο περιβάλλον αποτελεί κίνδυνο για την «ηθικά» αδύναμη ιδιοσυγκρασία της Μπλανς. Κυριαρχεί (με αύξηση της έντασης) ιδιαίτερα όταν αναφέρει τους θανάτους στο Belle Reve και μέχρι την απώλειά του (Πρώτη Σκηνή). Η Δεύτερη Σκηνή ξεκινάει με τον ήχο του «Μπλε Πιάνου» ο οποίος εισάγεται από το εξωτερικό περιβάλλον κατά την εμφάνιση του Στάνλεϋ. Η Τέταρτη Σκηνή κλείνει με μια ερωτική εικόνα Στέλλας-Στάνλεϋ και το «Μπλε Πιάνο», τρομπέτα και τύμπανα, ενώ φιλάει τον νεαρό εισπράκτορα των συνδρομών εφημερίδων (Πέμπτη Σκηνή). Όταν η Μπλανς αισθάνεται ότι ο Στάνλεϋ έχει αποκαλύψει κάτι τρομερό γι' αυτήν στη Στέλλα στη (Έβδομη Σκηνή). Η μουσική κλείνει την Ένατη Σκηνή, όταν ο Μιτς αποπειράται να «βιάσει» την Μπλανς. Το «Μπλε Πιάνο» κλείνει το έργο με το ζευγάρι Στέλλα-Στάνλεϋ αγκαλιασμένο.

Παρατηρώντας το διάγραμμα της χρήσης του «Μπλε Πιάνου» στο έργο γίνεται εμφανής η λειτουργία του για 3 βασικούς λόγους: 1ον: Αποτελεί το μουσικό πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργείται η δραματική ατμόσφαιρα του έργου. 2ον: Χρησιμοποιείται ως σημείο αναφοράς του κοινωνικοπολιτισμικού υπόβαθρου του έργου: νέγροι, ρατσισμός (η χαρακτηρισμένη εκ της αμερικάνικης κοινωνίας ελευθεριότητα των νέγων, η εισβολή του εξωτερικού περιβάλλοντος στην προσωπική ζωή ως διαπερατό περιβάλλον που καταλύει κάθε έννοια ιδιωτικότητας). 3ον: Αποτελεί το κυρίαρχο σημείο στον κώδικα του συγγραφέα για τον πόθο και τον έρωτα.

Ο T.W. χρησιμοποιεί μουσική εξωτερικού και εσωτερικού περιβάλλοντος προκειμένου να δημιουργήσει ένα αντιφατικό πεδίο σημείων στο οποίο εκτυλίσσεται το έργο και οι δράσεις των ηρώων. Ομοίως με το «Μπλε Πιάνο» στο *Λεωφορείο ο Πόθος* χρησιμοποιείται το μουσικό θέμα από το χορευτικό κέντρο «ο Παράδεισος» στο έργο *Γυάλινος Κόσμος*. Στα δυο αυτά έργα τα αντίστοιχα μουσικά θέματα σημασιοδοτούν την ζωή, την Αμερική των ευκαιριών, δημιουργώντας το κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εντάσσεται η εκάστοτε ιστορία και το οποίο εισβάλλει στη ζωή των ηρώων από το εξωτερικό περιβάλλον προς το εσωτερικό, ασφυκτικά εγκλωβισμένο, οικογενειακό περιβάλλον. Με αυτόν τον τρόπο ο συγγραφέας δημιουργεί την ατμόσφαιρα της νοσταλγίας και των εσωτερικών συγκρούσεων στην προσπάθεια των ηρώων να ενταχθούν στο περιβάλλον.

«Βαρσοβιάνα»

Η Μπλανς ακούει τη μουσική, αφού ο Στάνλεϋ την ρωτάει: «Ήσασταν παντρεμένοι κάποτε...;» (Πρώτη Σκηνή). Στην Έκτη Σκηνή αποκαλύπτεται η σχέση της πόλκα με το παρελθόν της ηρωίδας και η ερμηνεία της χρήσης της στο έργο. Όταν ο Στάνλεϋ της δίνει ένα εισιτήριο λεωφορείου πίσω στο Laurel (Όγδοη Σκηνή). Ένατη Σκηνή, στην οποία ο Μιτς αντιμετωπίζει την Μπλανς γνωρίζοντας για το «ανήθικο» παρελθόν της. Τελευταία ακούει μια παραμορφωμένη εκδοχή της «Βαρσοβιάνα» στην Εντεκάτη Σκηνή, αποκαλύπτοντας την πραγματικότητα για την Μπλανς σε όλη της την σκληρότητα όταν συνειδητοποιεί ότι θα εγκλειστεί σε άσυλο. Μόνο η Μπλανς ακούει τη μελωδία, υποδεικνύοντας ότι είναι στον κόσμο των σκέψεών της για το οδυνηρό παρελθόν της. Το στοιχείο αυτό αποτελεί σύμπτωμα ψυχικής διαταραχής με την μορφή παραισθήσεων ήχου. Για να απεικονίσει την αυξανόμενη παραφροσύνη της Μπλανς, ο T.W. χρησιμοποιεί επίσης τη «Βαρσοβιάνα» ως σημείο αναμνήσεως. Μέσω της σχέσης με τον επικείμενο θάνατο, η «Βαρσοβιάνα» αντιπροσωπεύει επικείμενη καταστροφή (Mainmar 2004, 18) και αποδεικνύεται ως το σημαντικότερο σημείο στον κώδικα του συγγραφέα, που αντικατοπτρίζει τον κίνδυνο, την απώλεια και το παρελθόν.

Στο έργο *Γυάλινος Κόσμος* το ομώνυμο μουσικό θέμα δεν αποτελεί την μουσική πορεία της ηρωίδας όπως η «Βαρσοβιάνα» για την Μπλανς, αλλά χρησιμοποιείται σαν ένας «μουσικός προβολέας» εστιάζοντας στη Λώρα και τη σχέση της με το περιβάλλον. Η χρήση του μουσικού θέματος συνυποδηλώνει την αδυναμία της Λώρας να ενταχθεί στο κοινωνικό περιβάλλον από την Πρώτη Σκηνή (επαληθεύεται με τη διαπίστωση της Αμάντας ότι, σε αντίθεση με τις επιθυμίες και προσδοκίες για την κόρη της, δεν θα έρθει κανένας στο σπίτι για την Λώρα), η οποία εκφράζει τους φόβους της « Απλώς εγώ δεν είμαι αγαπητή ...φοβάμαι ότι θα μείνω γεροντοκόρη» (σελ. 19). Δεδομένου ότι το έργο είναι μια αναπόληση, το μουσικό θέμα αποτελεί την μουσική ταυτότητα της Λώρας στο μυαλό και τη μνήμη του Τομ. Συνδυάζεται πάντοτε με αναφορά στην συμπεριφορική ιδιαιτερότητα (σελ. 44) που παρουσιάζει η ηρωίδα στα μάτια των υπολοίπων καθώς και με την ταύτιση της με το γυάλινο θηριοτροφείο. Υπό αυτό το πρίσμα το μουσικό θέμα ακούγεται στην Τρίτη Σκηνή μαζί με ήχο σπασμένων γυαλιών και κορυφώνεται η σημασιολόγηση του στην Έβδομη Σκηνή (σελ. 110), όταν η ίδια η Λώρα δείχνει τον γυάλινο κόσμο της στον Τζιμ.

Η διαφοροποίηση της μουσικής επιλογής κάθε φορά που η Μπλανς βρίσκεται στο μπάνιο (Σκηνή 2, Σκηνή 7) με ένα «ανάλαφρο και ευχάριστο» τραγούδι συνυποδηλώνει

την ιδιωτικότητα και την ασφάλεια που αισθάνεται στον συγκεκριμένο χώρο αλλά και την αλλαγή της ψυχολογικής της κατάστασης.

«Paper Moon»

Το τραγούδι «Paper Moon» εκφράζει τις ελπίδες της Μπλανς για τη σχέση της με τον Μιτς. Ο κόσμος που δημιουργεί η Μπλανς γι 'αυτόν είναι «φανταστικός» και «ψεύτικος». Το τραγούδι της δείχνει ότι δεν θα ήταν ένας κόσμος φαντασίας, αν ο Μιτς την πίστευε, την αγαπούσε και τελικά την παντρευόταν.

Η Μπλανς τραγουδάει το «Paper Moon» στο μπάνιο, καθώς ο Στάνλεϋ αποκαλύπτει το «ανήθικο» παρελθόν της στη Στέλλα στη Σκηνή 7, επιβεβαιώνοντας την ικανότητα της φαντασίας της Μπλάνς να δημιουργήσει την «πλασματική» αλήθεια. Θα μπορούσε σε συνδυασμό με τα σκηνικά αντικείμενα, ο συγγραφέας να συνδέει το «Paper Moon» με το κινέζικο φανάρι της Μπλανς. Το φανάρι αποτελεί σημείο αναφοράς ως «φεγγάρι από χαρτί» που σκιάζει το παρελθόν και ξεθωριάζει την ομορφιά του και δημιουργεί μια αλλοιωμένη πραγματικότητα με τεχνητά υλικά.

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι στο *Γλυκό Πουλί της Νιότης* ο συγγραφέας δεν ακολουθεί την ίδια πρακτική στη λειτουργία της μουσικής στο έργο προκειμένου να δημιουργήσει την ποιητική ατμόσφαιρα της ψευδαίσθησης, αλλά εισάγει ένα νέο στοιχείο ομοιάζον με το αφηγηματικό ύφος του *Γυάλινου Κόσμου*. Αυτό το στοιχείο είναι η απεύθυνση του ήρωα στο κοινό « Στρέφει στο κοινό..» (σελ. 37), «κοιτάζει το κοινό» (σελ. 65), «η Πριγκίπισσα στρέφει προς τον Τσανς και το έργο επανέρχεται στο ρεαλιστικό επίπεδο» (σελ. 142). Στο συγκεκριμένο έργο ο T.W. συνδυάζει την απεύθυνση του λόγου με τη χρήση του φωτισμού για να δημιουργήσει το περιβάλλον της ψευδαίσθησης, ενώ στα άλλα δύο έργα προσθέτει και την μουσική. Η χρήση της μουσικής στο *Γλυκό Πουλί της Νιότης* αξιοποιείται κυρίως στην ρεαλιστική της απόδοση σε συνδυασμό με την ένταση των δράσεων. Ωστόσο, και σε αυτό το έργο, κυρίαρχο μουσικό στοιχείο είναι το πιάνο όπως και στα υπόλοιπα έργα που μελετώνται. Η χρήση μουσικών θεμάτων με πιάνο λειτουργούν ως ισχυρή αντίστιξη στην δράση μεγεθύνοντας την εσωτερική σύγκρουση των ηρώων. Ο ήχος προέρχεται από το εξωτερικό μακρινό περιβάλλον μετασχηματίζοντάς το σε αντιθετική υπόκρουση των συναισθημάτων την στιγμή της δράσης («Εκτός σκηνης κάποιος παίζει πιάνο» (σελ. 91), «Διακριτική μουσικά από κάπου μακριά» (σελ. 96), « φωνάζοντας προς τον πιανίστα εκτός σκηνης» (σελ. 104). Η επιλογή του μουσικού θέματος «Quireme Mucho», που

αναφέρεται σε μια δυνατή αγάπη που δεν μπορεί να χωρίζεται, ακούγεται την στιγμή που ο Τσανς δέχεται επικρίσεις για την παρούσα κατάσταση της ερωτικής του ζωής επί πληρωμή δημιουργώντας μια ισχυρή αντίθεση με τα ίδια τα λόγια του τραγουδιού που αντικατοπτρίζουν τα συναισθήματά του για την Χέβενλυ (σελ. 108). Στην ίδια σκηνή το μουσικό θέμα υπό την μορφή εμβατηρίου «Bonnie Blue Flag» που χρησιμοποιήθηκε στις επελάσεις των Αμερικανών συνιστά μια σημείωση του Αμερικανικού συντηρητισμού που θα εμφανιστεί απειλητικά με την είσοδο του Μπος Φίνλεϋ στην σκηνή και παράλληλα αποτελεί σημείωση της αποτυχίας του Τσανς να ενταχθεί στο κοινωνικό περιβάλλον του Σαιντ Κλάουντ. Αυτή η αναφορά του συγγραφέα συνοδεύει τα γλωσσικά σημεία μη ένταξης των ηρώων στον μονόλογο της Αλεξάνδρας Ντελ Λάγκο που προηγείται: «Τόποι εξορίας, μακριά από όσα αγαπήσαμε» (σελ. 127).

Πυροβολισμός

Ο ήχος του πυροβολισμού λειτουργεί συνειρμικά σε συνδυασμό με την πόλκα που ακούγεται ως σημείο αναφοράς και μεταφοράς στο παρελθόν και τον οδυνηρό πλέον κόσμο των αναμνήσεων της Μπλανς. Ο αόρατος αλλά πάντα παρόντας κόσμος των φαντασμάτων (του παρελθόντος της) συνυποδηλώνεται με την μουσική σημείωση καθιστώντας αναγνωρίσιμο το πλαίσιο δράσης των σκέψεων της ηρωίδας σε μια γενική αισθητική ψευδαισθήσεων.

Αντίστοιχα ο ήχος του πιστολιού σε συνδυασμό με την πόλκα αναφέρεται για πρώτη φορά στον μονόλογο της στην Έκτη Σκηνή ως σημείο αντιστοίχισης του γεγονότος του θανάτου- αυτοκτονίας (Young 2011, 5 & Mainman 2004, 24) του Άλαν που στιγμάτισε την υπόλοιπη ζωή της αποτελώντας ακουστικό σημείο δοσμένων συνθηκών. Ομοίως, αναφέρεται ο ήχος στην Ένατη Σκηνή με τον Μιτς ως σημείο αναφοράς της συμπτωματολογίας των παραισθήσεων της ψυχικής της διαταραχής. Στα πλαίσια δημιουργίας ενός ολοκληρωμένου συστήματος σημείων συμβολισμού της ψυχικής διαταραχής της Μπλανς, συμπεριλαμβάνονται ο ήχος- κραυγή γάτας (που ακούγεται στις πρώτες σκηνές του έργου), η μουσική, ορισμένα κινησιακά σημεία και το σημείο της μεταμόρφωσης της Μεξικάνας (που αναλύονται παρακάτω) διαμορφώνοντας την συνολική αισθητική των προ-σκηνοθετικών επιλογών.

Φωνές: Εκτός από τις φωνές του εξωτερικού περιβάλλοντος κατά τη διάρκεια του έργου, οι φωνές στην Εντεκάτη Σκηνή αποτελούν συμβολισμό της ψυχικής διαταραχής και συμπτώματα σχιζοφρένειας.

Καμπάνα

Κοινός ήχος και στα τρία έργα είναι η καμπάνα ως σημείο αναφορικότητας του θανάτου (φυσικού ή συναισθηματικού και ψυχολογικού). Ιδιαίτερα στο *Λεωφορείο ο Πόθος* αποτελεί το ηχητικό συμπλήρωμα της λεκτικής σκηνογραφίας στην τελευταία σκηνή αλλά παράλληλα και συμβολισμό του συναισθηματικού και νοητικού θανάτου της Μπλανς. Εφόσον συνδυαστεί με την παρουσία της Μεξικάνας που έχει προηγηθεί, δύναται ο συνδυασμός του να αποτελεί ένα ξεχωριστό σύστημα σημασιοδότησης του θανάτου της έλλογης συνειδητότητας της Μπλανς. Στο *Γυάλινο Κόσμο* ο ήχος στο πρωινό ξύπνημα μετά την μέθη του Τομ υποδηλώνει το τέλος του ονείρου και την επιστροφή του ήρωα στο ασφυκτικό περιβάλλον της καθημερινότητας του. Στην αναφορά του εν λόγω ήχου στο *Γλυκό Πουλί της Νιότης* η νοηματοδότηση του χρόνου συνιστά καθοριστικό παράγοντα του έργου που επηρεάζει τους στόχους αλλά και τις δράσεις των ηρώων. Ο ήχος καμπάνας (ο οποίος, όταν δεν αποτελεί θρησκευτική σημείωση, χρησιμοποιείται ως σημείο του χρόνου) συνδυάζεται με τον ήχο του ρολογιού στην τελευταία σκηνή του έργου. Ο μεμονωμένος ήχος της καμπάνας έχει σαφή αναφορά στην εορτή του Πάσχα στην εναρκτήρια σκηνή του έργου και δύναται να εκληφθεί ως σημείο ειρωνείας και αντίστιξης του αναστάσιμου μηνύματος με την τρέχουσα κατάσταση της ηρωίδας. Εφόσον, όμως, συνδεθεί νοηματικά με τον ήχο του ρολογιού, μπορεί να φέρει το μήνυμα του χρόνου, το αποτυπώνεται και γλωσσικά: «Τον χρόνο κανένας δεν μπορεί να τον υπερβεί, να τον νικήσει» (σελ. 151).

Κεφάλαιο 3

Κινησιακά Σημεία

3.1 Μιμικά Σημεία

Ο μιμικός κώδικας αποτελεί τον πιο περίπλοκο και δύσκολα αντιληπτό από τον θεατή καθώς αφορά το πρόσωπο του ηθοποιού το οποίο δύναται να αποδώσει συναισθήματα με πολλές και λεπτές εκφραστικές γραμμές, οι οποίες είτε δεν είναι ορατές λόγω απόστασης θεατή-σκηνής είτε δεν ερμηνεύονται πάντοτε με τον ίδιο τρόπο. Ωστόσο, ενυπάρχουν στη θεατρική δράση, και σκηνοθέτης και ηθοποιός ενεργούν προκειμένου να φέρουν τη βαθιά συναισθηματική κατάσταση της ηρωίδας ή του ήρωα κοντά στον θεατή. Η δημιουργία του μιμικού κώδικα του ηθοποιού αποτελεί παράλληλο διάγραμμα και μορφική απεικόνιση της πορείας της κεντρικής ηρωίδας στα έργα του T.W. μέχρι την τελική πτώση στην τελική σκηνή του έργου, τον βίαιο θρυμματισμό της εύθραυστης προσωπικότητάς της και την ολοκληρωτική διάλυση της ψυχικής της ισορροπίας. Μεμονωμένα στοιχεία μιμικού κώδικα που οπτικοποιούν την ψυχική διαταραχή στο *Λεωφορείο ο Πόθος* αποτελούν σκηνικές οδηγίες, όπως εκφράσεις προσώπου ως αντιδράσεις αναφερόμενες ως: λαμπερό χαμόγελο, τρόμος, ηδονή, χλωμή όψη (σελ.16, σελ. 26, σελ. 27 κ.α.) .

Το πλήθος των μιμικών στοιχείων που εμπεριέχονται στις σκηνικές οδηγίες του έργου *Γυάλινος Κόσμος* αφορούν κυρίως την Αμάντα και τη Λώρα και πολύ λιγότερο τον Τομ και τον Τζιμ. Μέσα από τα σημεία αυτά διαμορφώνεται η Αμάντα ως μια μελοδραματική φιγούρα με υπερβολή στα εκφραστικά της μέσα, όπως θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σήμερα Drama queen. Αυτή είναι η εικόνα που έχει ο Τομ για τη μητέρα του, όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται στις σκηνικές οδηγίες της Δεύτερης Σκηνής: «η όψη της είναι βλοσυρή...απελπισμένη σαν χαμένη...σφίγγει το χείλη, ανοίγει διάπλατα τα μάτια...» και « κοιτάζει την Λώρα με ύφος οσιομάρτυρα». Ομοίως, «...κοιτάζοντας γλυκά και λυπημένα – μετά δαγκώνει τα χείλη της...» (σελ. 21). Την εικόνα του Τομ για την Αμάντα επιβεβαιώνει γλωσσικά και η Λώρα λέγοντας «όταν στενοχωριέσαι το πρόσωπο σου έχει ένα τόσο πονεμένο ύφος – σαν την εικόνα της Παναγίας στο Μουσείο!» (σελ 25). Στην Τέταρτη Σκηνή, αναφέρεται ότι το πρόσωπο της Αμάντας

γίνεται γκροτέσκο την στιγμή που ο Τομ ζητάει συγγνώμη για την συμπεριφορά του (σελ. 42).

Ομοίως, για τη Λώρα ο T.W. συμπεριλαμβάνει σκηνικές οδηγίες με μιμικά σημεία με τα οποία προβάλλει τον πανικό και τον τρόμο της ηρωίδας σε κάθε της επαφή με τον έξω κόσμο και τις προσδοκίες της Αμάντας για την κόρη της. Η έκφραση τρόμου στο πρόσωπο της Λώρας διαγράφεται στην σκηνή κατά την οποία η Αμάντα έχει ανακαλύψει ότι η Λώρα δεν πηγαίνει στην Εμπορική Σχολή, και, άρα, δεν θα σπουδάσει, γκρεμίζοντας έτσι τις προσδοκίες της για την αποκατάσταση της Λώρας (Σκ. 2 σελ.20-21). Στην συγκεκριμένη σκηνή ο έκδηλος πανικός της Λώρας συγκρούεται με το μελοδραματικό ύφος της Αμάντας, δημιουργώντας τη σχέση μεταξύ των ηρώων, η οποία πρέπει να επαληθευτεί από τις υποκριτικές επιλογές των ηθοποιών και τον σκηνικό μετασχηματισμό των σημείων αναφορικότητας. Επίσης ο ίδιος πανικός και ο ίδιος τρόμος διαγράφονται στο πρόσωπο της Λώρας στην σκηνή του καβγά της Αμάντας με τον Τομ, σημασιοδοτώντας τη σχέση της με τον αδερφό της η οποία υπήρξε καθοριστική στην πορεία του κεντρικού ήρωα Τομ. Στην ανωτέρω σκηνή (σελ. 31) κατά την οποία η πραγματική δράση είναι πίσω από τις κουρτίνες, στο προσκήνιο φωτίζεται η εσωτερική δράση της Λώρας η οποία αποτελεί τη βάση της σημείωσης της θεματικής της αναπόλησης καθώς υποδηλώνει τις ενοχές του Τομ.

Αντίστοιχα μιμικά σημεία πανικού παρουσιάζονται για τη Λώρα λίγο πριν την εμφάνιση του Τζιμ αλλά και κατά τη διάρκεια της επίσκεψής του. Η άρνηση της Λώρας να ενταχθεί στο κοινωνικό σύνολο το οποίο απορρίπτει, δημιουργώντας έναν φανταστικό δικό της συμβολικό κόσμο – τον γυάλινο κόσμο της, επαληθεύει όλες τις αναφορές των ηρώων για την κανονικότητα της Λώρας είτε με τη γλωσσική αναφορά «της αναπηρίας», «της διαφορετικότητας», «της ντροπαλής» (σελ. 65 & σελ. 78) κλπ. Το ολοκληρωμένο αυτό σύστημα σημείων μιμικών, σκηνικών (σκάλα) κινησιακών (πτώση), γλωσσικών, συνθέτουν τις δοσμένες συνθήκες των ηρώων στο έργο μέσα στις οποίες θα ενταχθούν και θα διαγράψουν την πορεία και την εξέλιξή τους.

Τα μιμικά σημεία ενισχύονται και αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι του κώδικα χειρονομιών, αφού αφορούν ακραίες καταστάσεις που επηρεάζουν το σύνολο του νευρικού συστήματος από το πρόσωπο μέχρι τα άκρα. Τέτοιες συνθήκες διαμορφώνει ο T.W. στα έργα του δημιουργώντας ένα πολύπλοκο αλληλοεπαληθευόμενο σύστημα μέσα στο οποίο σκηνοθέτης και ηθοποιός έχουν τη δυνατότητα να αξιοποιήσουν πλήθος λεπτομερειών κατά το χτίσιμο του ρόλου. Η μορφική απεικόνιση της ψυχολογικής πορείας της Μπλανς δύναται να βασιστεί σε μιμικά σημεία

συνυποδηλώσεων της νευρολογικής της κατάστασης με συσπάσεις τρόμου, διαστολή στις κόρες των ματιών κλπ. Ομοίως, στο *Γλυκό Πουλί της Νιότης* οι συνθήκες εθισμού (αλκοολισμού και ουσιών) προϋποθέτουν την προβολή σημείων παρόμοιων ή και ίδιων με τις σκηνικές οδηγίες («γουρλωμένα μάτια» σελ. 20, «το γέλιο υπερβολικά δυνατό» σελ. 108, «μιλάει ξαναμμένος» σελ. 111, «κατακόκκινος από ντροπή» σελ. 114, «...είναι κόκκινα τα μάτια σου» σελ. 112, «γιατί ιδρώνεις και τα χέρια σου τρέμουν» σελ. 114, «είναι πανικόβλητη» σελ. 118, «άδειο βλέμμα» σελ. 122).

3.2 Σημεία Χειρονομιών

Σε αντίθεση με τον μιμικό κώδικα που αφορά την περιοχή του προσώπου, ο κώδικας χειρονομιών γίνεται πιο εύκολα ορατός στον θεατή και αποκωδικοποιείται σύμφωνα με τα κοινωνικά και πολιτισμικά στερεότυπα που ενυπάρχουν στο συνειδησιακό επίπεδο του ανθρώπου. Ο κώδικας των χειρονομιών σε συνδυασμό με τον ενδυματολογικό κώδικα μπορούν να δώσουν πληροφορίες για την κοινωνική θέση του ρόλου, την ηλικία, το επάγγελμα και άλλες ιδιότητες. Για παράδειγμα, ένα σώμα επί σκηνης που παραπατάει (κινησιακό σημείο) μεμονωμένο ή σε συνδυασμό με δυσκολία στην άρθρωση (γλωσσικό σημείο) ή λόξυγκα (παραγλωσσικό σημείο) μπορεί να ερμηνευθεί ως σημείο απεικόνισης της μέθης, όπως στην περίπτωση της Μπλανς στην Ένατη Σκηνή στο *Λεωφορείο ο Πόθος*. Ομοίως, πιθανές μεγάλες και έντονες χειρονομίες της Ευνίκης δύναται να ερμηνευθούν ως εξωστρέφεια και λαϊκότητα σε αντίθεση με τις μικρές και συνεσταλμένες ή πάντοτε προσεγμένες κινήσεις της Μπλανς εκφρασμένες με τα στερεότυπα των καλών τρόπων συμπεριφοράς του δυτικού κόσμου. Υπό αυτό το πρίσμα ερμηνείας οι νευρικές κινήσεις της Μπλανς και η επανάληψη της κίνησης κατά την οποία εμφανίζει τρέμουλο όταν κρατάει ποτήρι με αλκοόλ αντικατοπτρίζουν την ψυχολογία της και τον νευρικό κλονισμό τον οποίο βιώνει με αυξανόμενη ένταση. Ομοίως, επαναλαμβανόμενη και εντεινόμενη κίνηση το πιάσιμο του μετώπου της με τα ακροδάχτυλά της κάθε φορά που πρόκειται να θυμηθεί τον θάνατο του Άλαν ή κλείσιμο των αυτιών στο άκουσμα της «Βαρσοβιάνα», όταν αφήνεται να μπει στο χώρο των παραισθήσεων. Οι μεγάλες κινήσεις και ο ανεξέλεγκτος χορός της επίσης αντικατοπτρίζουν την απελευθέρωση της διαμέσου της νοητικής της φυγής. Στον αντίποδα των λεπτών ή των νευρικών κινήσεων της Μπλανς παρατίθενται οι μεγάλες, άνετες, απρεπείς και προσβλητικές κινήσεις των ανδρικών χαρακτήρων του έργου πλην του Μιτς. Πιο συγκεκριμένα εφόσον ερμηνευθούν με τον κώδικα ευπρέπειας, οι άνδρες πίνουν από το μπουκάλι την μύρα, δεν σηκώνονται στην παρουσία γυναικών,

δεν προσφέρουν κάθισμα, ξεντώνονται ενώπιον τους (Στάνλεϋ) αδιαφορώντας για την γυναικεία παρουσία. Επιπλέον, ασκούν σωματική βία (Στηβ προς Ευνίκη και Στάνλεϋ προς Στέλλα), γυμνάζονται επιδεικνύοντας το πρότυπο του άνδρα. Μέσα σε όλο αυτό τον κοινό κώδικα των ανδρών ο Μιτς διαφοροποιείται μέχρι να μάθει την αλήθεια για την Μπλανς και παρουσιάζεται διαφορετικός από το σύνολο όπως παρατηρεί η ηρωίδα στις μικρές, συνεσταλμένες κινήσεις που δηλώνουν ευπρέπεια και ίσως κάποια ντροπή και αμηχανία στην προσπάθειά του να φλερτάρει. Η αλλαγή και ομογενοποίησή του με το περιβάλλον δίνεται εμφατικά με την κίνηση να εμφανιστεί με τα βρώμικα ρούχα της δουλειάς, όταν επισκέφθηκε την Μπλανς, γνωρίζοντας την αλήθεια για το παρελθόν της. Μόνο η Μεξικάνα δεν παρουσιάζει κάποια ιδιαιτερότητα στην κινησιολογία της απαλλάσσοντάς την από οποιαδήποτε φόρμα και παραμένει ουδέτερη, αχαρακτήριστη αφαιρώντας το ανθρώπινο στοιχείο και μετατρέποντας την σε σύμβολο.

Τα κινησιακά σημεία του υποκειμένου αποτελούν φορέα πληροφοριών για το υποκείμενο τόσο για την φυσική και πνευματική του κατάσταση όσο και για την κοινωνική του θέση (Πούχνερ 2010: 110). Το ιδιαίτερα ενδιαφέρον στοιχείο στις σκηνικές οδηγίες και τον τρόπο χρήσης των σημείων αναφοράς του υποκειμένου στον *Γυάλινο Κόσμο* αφορά τη φυσική κατάσταση της Λώρας, καθώς, ενώ υπάρχουν λεπτομερείς περιγραφές για τις κινήσεις των άλλων ηρώων, εκλείπουν οι αναφορές εντός των σκηνικών οδηγιών που αφορούν την Λώρα. Εντός του κειμένου χρησιμοποιούνται γλωσσικά σημεία αναφοράς της αναπηρίας της Λώρας (Σκ. 2 σελ. 28) τα οποία είναι αποδεκτά τόσο από τον Τομ όσο και από την ίδια τη Λώρα. Η Αμάντα έχει απαγορεύσει τη χρήση του γλωσσικού σημείου «ανάπηρη» και στη Λώρα (σελ. 28) και στον Τομ (σελ. 65). Στην σκηνή με τον Τζιμ η ίδια η Λώρα, το υποκείμενο και συγχρόνως αντικείμενο αναφοράς, αυτοπροσδιορίζεται διαμέσου της εξομολόγησης ως ανάπηρη αναφέροντας πόσο άβολα αισθανόταν στο σχολείο που έπρεπε να ανέβει τις σκάλες με δυσκολία, καθώς φορούσε ένα μηχάνημα στο πόδι της το οποίο έκανε θόρυβο: «έπρεπε να περάσω μπροστά από όλο τον κόσμο... με όλους να με κοιτάνε και το πόδι μου να βροντάει» (σελ. 100).

Επίσης στην Τέταρτη Σκηνή αναφέρεται ότι η Λώρα γλίστρησε στην σκάλα. Ωστόσο, σε καμία σκηνική οδηγία δεν υπάρχει καμία αναφορά στον τρόπο που περπατάει, που σηκώνεται, που κάθεται ή σε οποιαδήποτε δυσμορφία του ποδιού της. Στην δοσμένη συνθήκη της σωματικής αναπηρίας αγνώστου βαθμού σοβαρότητας, σκηνοθέτης και υποκριτής θα πρέπει να λάβουν υπόψη τους και τα γλωσσικά σημεία της Πέμπτης

Σκηνης (σελ. 65-66) για την τελική διαμόρφωση των σημειωτικών μετασχηματισμών κατά τη διαδικασία της επιτέλεσης. Στο κείμενο ο Τομ, πλην της σωματικής αναπηρίας (Murphy 2014, 57-58), σχολιάζει τη διαφορετικότητα της Λώρας η οποία στα μάτια των άλλων δείχνει ντροπαλή σαν να ζει στον κόσμο της «Αυτά την κάνουν να φαίνεται κάπως αλλόκοτη».

Σε αυτό το πολύπλοκο σημειακό σύστημα που έχει διαρθρώσει ο συγγραφέας υποδεικνύοντας τη σκηνοθεσία και την υποκριτική προσέγγιση, ο ίδιος δημιουργεί μια ρωγμή που επιτρέπει την διαφοροποίηση και την ελευθερία στη διαμόρφωση της σκηνικής μεταγλώσσας. Η Λώρα είναι σωματικά ανάπηρη, πνευματικά ανάπηρη, ψυχικά ανάπηρη, ή μήπως συναισθηματικά ανάπηρη; Αυτό είναι το ερώτημα στον πυρήνα της αναζήτησης σκηνοθέτη και ηθοποιού στον σκηνικό μετασχηματισμό του έργου.

Ο αλκοολισμός και η εξάρτηση από ουσίες αποτελούν μοτίβο το οποίο προβάλλει ο συγγραφέας μέσω του κινησιολογικού κώδικα προκειμένου να δημιουργήσει το πλαίσιο των ακραίων δοσμένων συνθηκών μέσα στις οποίες εξελίσσονται οι ήρωες. Ο εθισμός στο αλκοόλ στο *Λεωφορείο ο Πόθος* και οι αναφορές για πρώιμα στοιχεία ή τον φόβο αλκοολισμού στον *Γυάλινο Κόσμο* επαναλαμβάνονται και στο *Γλυκό Πουλί της Νιότης* σε συνδυασμό με τη χρήση ουσιών. Πρόκειται για έναν καθαρό οπτικό κώδικα ο οποίος είναι ορατός στον θεατή και συνδεδεμένος με το μοτίβο της φυγής το οποίο ενυπάρχει στα τρία έργα. Το μέγεθος της πτώσης της Αλεξάνδρας Ντελ Λάγκο προβάλλεται από την εναρκτήρια σκηνή (όπως και της Μπλανς) καθιστώντας σαφές το πλαίσιο μέσα στο οποίο ο ηθοποιός δομεί τον χαρακτήρα και τις δράσεις του, επηρεασμένες από τη συγκεκριμένη συνθήκη. Η επαναλαμβανόμενη λήψη ουσιών (χάπια, χασίς, αλκοόλ) εντάσσεται στον κινησιακό κώδικα ως αντιληπτό αιτιατό της αστάθειας στο περπάτημα, της χαλάρωσης ή οξύτητας, τρέμουλο, αδυναμία συγκράτησης αντικειμένων (σκ. Οδ. Σελ. 118 και 111). Ο συγγραφέας δημιουργεί ένα ασφυκτικό περιβάλλον εσωτερικής πίεσης και παγίδευσης συνδυάζοντας το μοτίβο των εξαρτήσεων με το μοτίβο των ψυχολογικών παθήσεων προερχόμενων από στρεσογόνους παράγοντες. Με το πολλαπλό σύστημα σημείων του κινησιολογικού κώδικα ο T.W. δημιουργεί την ατμόσφαιρα των ηρώων, κατευθύνοντας την εξέλιξή τους στην τελική λύση της φυγής.

3.3 Γειτνιαστικά ή Προσεγγιστικά Σημεία

Στο *Λεωφορείο ο Πόθος* τα προσεγγιστικά σημεία αποδίδονται εμφατικά στην σκηνή, αλλά υπάρχουν αναφορές στο κείμενο και αποκτούν ιδιαίτερη σημασία, όταν ο Μιτς, καθόλη τη διάρκεια του έργου κρατάει πάντοτε απόσταση από το σώμα της Μπλανς και πλησιάζει μόνο αν του το επιτρέψει (σκηνή ραντεβού), ενώ, κατά την επίσκεψή του μετά την αποκάλυψη του «βρώμικου» παρελθόντος της, κινείται με προθέσεις ερωτικού περιεχομένου συνδυάζοντας την ενέργεια με λόγο (Tosio 2003, 54). Τα προσεγγιστικά σημεία χρησιμοποιούνται επίσης για να τονίσουν την παρούσα σχέση εξάρτησης της Μπλανς από την αδερφή της με κινήσεις εναγκαλισμού και ανταλλαγής φιλιών και κράτημα χεριών αποτελώντας χρήσιμα στοιχεία στη δημιουργία των σχέσεων των ηρώων από τους ηθοποιούς, καθώς το σώμα αποτελεί ένα ξεχωριστό και ολοκληρωμένο «λεξικό» δράσης. Ομοίως, στα προσεγγιστικά σημεία εντάσσονται και οι κινήσεις του Στάνλεϋ κατά την απόπειρα του βιασμού.

Στο *Γλυκό Πουλί της Νιότης* τα προσεγγιστικά σημεία που εντοπίζονται στις σκηνικές οδηγίες αποτελούν σημεία διαμόρφωσης και επαλήθευσης της σχέσης μεταξύ των ηρώων και με το περιβάλλον τους. Η σχέση εξουσίας και επιβολής της Αλεξάνδρας Ντελ Λάγκο και αντίστοιχα υποταγής του Τσανς Γουαίην καθίσταται σαφής από την πρώτη σκηνή του έργου κατά την οποία, με τη δράση του, υπηρετεί την ηρωίδα, υπακούοντας στις εντολές της, «της βάζει την μάσκα» (σελ. 21), «της δίνει τα γυαλιά» (σελ. 28), «την πιάνει από το μπράτσο και την σηκώνει» (σελ. 34), «τρέχει κοντά της να την βοηθήσει» (σελ. 35), και πλήθος άλλων σημείων. Η υποταγή ή σχέση εξάρτησής του και εξουσίας της συνυποδηλώνονται αναφορικά και με την ερωτική τους σχέση «του κάνει νόημα να πλησιάσει ...» σελ. 28. Τα προσεγγιστικά σημεία του έργου λειτουργούν συμπληρωματικά με τα γλωσσικά σημεία εξουσίας επαληθεύοντας το πλήθος των λεκτικών εντολών της ηρωίδας.

Το δεύτερο σημαντικό πλέγμα προσεγγιστικών σημείων αφορά την κριτική αποδόμηση της αμερικανικής κοινωνίας του «καλώς φαίνεσθαι», εισάγοντας στοιχεία βίας και απειλής κατά της ζωής στην Δεύτερη Σκηνή της Δεύτερης Πράξης κατά την οποία ο συγγραφέας αποκαλύπτει τις μεθόδους εξουσίας (σελ. 132-133). Η σκηνή με τον Ταραξία δύναται σκηνοθετικά να δημιουργηθεί με τη χρήση είτε του ακουστικού κώδικα, ήχων, είτε ατμόσφαιρας και ψευδαίσθησης, είτε οπτικών σημείων δράσης, είτε με έναν συνδυασμό των ανωτέρω.

Η βία, σωματική ή ψυχολογική, αποτελεί επίσης μια επαναλαμβανόμενη συνθήκη και είναι ευθύνη του σκηνοθέτη ο μετασχηματισμός των σημείων του έργου που θα επιτρέψουν την πρόσληψη του μοτίβου της βίας από τον θεατή μέσα από το πολυεστιακό πρίσμα του συγγραφέα.

Ιδιαίτερα σημαντική είναι η έλλειψη προσεγγιστικών σημείων οικειότητας στο *Γυάλινο Κόσμο* σε σχέση με τα άλλα δύο έργα που εξετάζουμε στα οποία υπάρχει πλήθος οδηγιών. Η συγκεκριμένη ιδιαιτερότητα δύναται να αιτιολογηθεί είτε από τον αφηγηματικό χαρακτήρα του έργου είτε πολύ περισσότερο από την αποτύπωση των ενδοοικογενειακών σχέσεων εξάρτησης που δομούνται στο πεδίο των υποχρεώσεων αυτοσυντήρησης των μελών ξεχωριστά αλλά και του συνόλου της οικογένειας Γουίνγκφιλντ. Δεν πρέπει να διαφύγει της προσοχής σκηνοθέτη και ηθοποιών αυτή η ουσιαστική λεπτομέρεια διαμόρφωσης των σχέσεων που γίνεται ιδιαίτερα αντιληπτή από το γεγονός ότι, ενώ εκλείπουν τα προσεγγιστικά σημεία μεταξύ των μελών της οικογένειας, σημειώνεται πλήθος προσεγγιστικών σημείων στην σχέση της Λώρας με τον Τζιμ: «Η Λώρα φέρνει το μαξιλάρι πιο κοντά» (σελ. 95), «Η Λώρα κουρνιάζει δίπλα στον Τζιμ...Η συστολή της χάνεται σιγά-σιγά» (σελ. 102), χορός βαλς Λώρα-Τζιμ (σελ. 112- 113), «της πιάνει το χέρι» (σελ. 117), «τη φιλάει» (σελ. 117), «Ο Τζιμ κάνει μερικά βήματα πίσω» (σελ. 117).

Κεφάλαιο 4

Η εμφάνιση του ηθοποιού

ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΑ

Η ενδυμασία - είτε εξετάσουμε το σημείο αναφορικά με την ενδεικτική λειτουργικότητα του (κατά Ravis) είτε με την συμβολική λειτουργικότητα (κατά Elam) - ανήκει στα σημεία της εμφάνισης του ηθοποιού (Πούχνερ 2010: 139) ο οποίος μέσα από το θεατρικό του κοστούμι, πριν χρησιμοποιήσει τον λόγο ή την κίνηση δύναται να επικοινωνήσει - σε συνδυασμό πάντοτε και με άλλα σημεία όπως τα σκηνικά και την μουσική - τον χρόνο της δράσης του έργου. Κατά συνέπεια η ενδυματολογία αποτελεί ένα από τα βασικά στοιχεία σημασιodότησης της σκηνοθετικής επιλογής στον χρόνο - εποχή κατά την οποία τοποθετείται η ιστορία - το έργο. Στην προκειμένη περίπτωση, στο *Λεωφορείο ο Πόθος* οι ενδυματολογικές επιλογές λειτουργούν ως πεδίο αναφοράς στην εποχή του καλοκαιριού - φθινοπώρου όπως ακριβώς ορίζεται και στο έργο του συγγραφέα. Ωστόσο, η πιθανότητα επικαιροποίησης του έργου ή ιστορικής αναβίωσης αποτελεί απόφαση του σκηνοθέτη και του ενδυματολόγου και σημαντικό ζήτημα των σύγχρονων κριτικών θεάτρου αναφορικά με την επιτυχία δημιουργίας ενός σαφούς ενιαίου όλου σημασιodότησης του έργου.

Ανεξαρτήτως της χρονικής τοποθέτησης του έργου ο ενδυματολογικός κώδικας ως αναπόσπαστο σημείο της εμφάνισης του ηθοποιού παρέχει και πολλαπλές πληροφορίες ταύτισης με τον ρόλο αποτελώντας το πρώτο ερμηνευτικό πλαίσιο και αποτελεί πολιτισμικό «πληροφοριοδότη» (Πούχνερ 2010: 121). Πιο συγκεκριμένα η οικονομική και κοινωνική κατάσταση όλων των ηρώων πλην της Μπλανς επαληθεύονται με την επιλογή απλών ρούχων που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν «λαϊκά». Οι άντρες φορούν κυρίως τζιν παντελόνια με κοντομάνικα μπλουζάκια και ανοιχτά πουκάμισα. Η ενδυματολογική ομοιομορφία των ηρώων σε συνδυασμό με την ομοιομορφία σε μιμικές πράξεις και χειρονομίες, όπως προαναφέρθηκε, αποτελούν ένα συμπαγές πλαίσιο κοινωνικής τάξης στο οποίο ανήκουν.

Οι πιο ενδιαφέρουσες ενδυματολογικές επιλογές υπό το πρίσμα της σημειωτικής ερμηνείας, αφορούν ασφαλώς την Μπλανς. Ο συμβολισμός, κυρίαρχο στοιχείο στη

δραματουργία του συγγραφέα, επαληθεύεται σε αυτές τις επιλογές καθιστώντας το θεατρικό κοστουμί, οπτικό σημείο αναφοράς της ψυχολογικής κατάστασης και πορείας του φορέα – ήρωα. Η αρχική είσοδος της Μπλανς με λευκό φόρεμα λευκά γάντια και καπέλο και σκουλαρίκια-πέρλες, στοιχείο καθωσπρεπισμού, αποτελεί μέρος ενός κώδικα που εξελίσσεται και αποκαλύπτεται παράλληλα με την ψυχολογική πορεία της ηρωίδας. Στην Πρώτη Σκηνή η ηρωίδα εισέρχεται στην σκηνή φορώντας λευκό φόρεμα και στην σκηνή του βιασμού και το φινάλε επίσης λευκό αλλά βρώμικο πλέον φόρεμα. Ο καθοριστικός αυτός ενδυματολογικός κώδικας αντιστοίχισης των ρούχων με την ψυχολογική εξέλιξη του χαρακτήρα, όπως τον διαμόρφωσε ο συγγραφέας τόσο ολοκληρωμένα συνδυάζοντας το λευκό των ρούχων, με το Belle Reve με τις άσπρες κολώνες και το όνομα Blanche du bois – λευκή του δάσους, αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο του πολύπλοκου συστήματος επαλήθευσης σημαίνοντος και σημαινόμενου.

Ομοίως με την Μπλανς στην Ένατη Σκηνή, ο συγγραφέας κορυφώνει την πτώση της ηρωίδας Αλεξάνδρας Ντελ Λάγκο, όταν εμφανίζεται δημοσίως σε κατάσταση πανικού με φόρεμα ξεκούμπωτο, αχτένιστα μαλλιά και σπασμένα γυαλιά στη Δεύτερη Σκηνή της Δεύτερης Πράξης (σελ. 118). Ο κόσμος της λάμπης από τον οποίο προέρχεται η ηρωίδα αποδομείται και απομυθοποιείται στα μάτια του κόσμου, καθώς καταρρέει στο χαμηλότερο σκαλοπάτι της κοινωνικής κλίμακας και αξιοπρέπειας σε ανεξέλεγκτη κατάσταση εθισμού και έλλειψης συνείδησης της ίδιας της καταστάσεώς της. Η σχέση σημαίνοντος και σημαινόμενου επαληθεύει με πολλαπλά σημεία όπως ενδυματολογικά αλλά και γλωσσικά («δε θα είχες γίνει ρεζίλι»). Η ψυχολογική κατάσταση της ηρωίδας από την αρχή του έργου, με επαναλαμβανόμενα τα ανωτέρω σημεία, κορυφώνεται στην παρούσα σκηνή με την οδηγία του συγγραφέα για ταυτόχρονη παρουσίαση του συνόλου των σημείων (όπως και με την Μπλανς).

Η σημασία του λευκού χρώματος στον ενδυματολογικό κώδικα του T.W. νοηματοδοτείται σύμφωνα με τα πρότυπα πρόσληψης του δυτικού κόσμου ως σύμβολο αγνότητας και καθαρότητας. Στην περίπτωση της Μπλανς ταυτίζεται με την ηθική πτώση και πορεία της ηρωίδας, ενώ στο *Γλυκό Πουλί της Νιότης* χρησιμοποιείται ως κεντρικό σύμβολο της ρατσιστικής αμερικανικής κοινωνίας έναντι των μαύρων και των φυλετικών διαφορών της εποχής. Τίθεται ως μείζον θέμα η χρήση του λευκού από την Χέβενλυ δημιουργώντας μια ισχυρή αντίστιξη ανάμεσα στην υποκρισία και διεφθαρμένη εξουσία του Μπος Φίνλεϋ και την εσωτερική ηθική των ηρώων. Η λειτουργία του «καλώς φαίνεσθαι» αποτελεί πάντοτε σημαντικό στοιχείο στην εργογραφία του T.W. η οποία επαναλαμβάνεται σε αρκετά έργα του.

Στις σκηνικές οδηγίες του έργου *Γυάλινος Κόσμος* εμπεριέχονται πολλαπλές αναφορές σχετικά με την ενδυματολογία των ηρώων με κύρια χαρακτηριστικά την οικονομική δυσχέρεια και την προσκόλληση στο παρελθόν. Στη Δεύτερη Σκηνή η Αμάντα φοράει ρούχα παλαιότερης μόδας τα οποία με την ψεύτικη γούνα, εκφράζουν την προσπάθειά της να ανέλθει κοινωνικά ή να αυτοπροβάλλεται ως μέλος ανώτερης κοινωνικής τάξης (σελ. 120). Αυτή η επιλογή, είτε γίνει δεκτή στην παραστασιμότητα είτε όχι, αποτελεί μια δοσμένη συνθήκη που αφορά το κοινωνικοοικονομικό περιβάλλον και τη θέση της οικογένειας Γουίνγκφιλντ σε αυτό, γεγονός το οποίο καθορίζει τους στόχους των ηρώων και τις προσπάθειές τους να ξεφύγουν από την υπάρχουσα κατάσταση. Επίσης τα οπτικά σημεία αποτελούν μέρος του ενιαίου κώδικα αναφοράς του συγγραφέα στην αναπόληση και την προσκόλληση στο παρελθόν με αποκορύφωμα το φόρεμα της Αμάντα κατά την επίσκεψη του Τζιμ. Στην Έκτη Σκηνή το φόρεμα της Λώρας, παρά τη βελτίωση της εξωτερικής της εμφάνισης, και πάλι, την εντάσσει σε έναν κόσμο διαφορετικότητας με την χρήση της λέξης «εξώκοσμη» σελ. 70. Στην ίδια σκηνή η επιλογή της Αμάντα να εμφανιστεί με ένα κοριτσίστικο φόρεμα το οποίο φορούσε πολύ πριν ακόμα παντρευτεί αποτελεί αναφορά στην αναπόληση, την μνήμη και την προσκόλληση σε ένα καλύτερο παρελθόν το οποίο έχει στιγματίσει την ηρωίδα και συνεχίζει να καθορίζει τη ζωή και τις πράξεις της στο παρόν. Η off σκηνή (δηλαδή σκηνές του παρελθόντος που φέρουν λεπτομέρειες δράσης ή ψυχολογικής κατάστασης) που δίνει ο συγγραφέας μέσα από την αφήγηση της Αμάντα αποτελεί σημαντικό υλικό στο βιογραφικό του χαρακτήρα κατά τη διαδικασία διαμόρφωσης του ρόλου κατά το σύστημα Στανισλάβσκι. Η χρήση τέτοιων σκηνών, όταν δεν υπάρχουν στο κείμενο, μπορούν να δημιουργηθούν από τους ηθοποιούς κατά τη διάρκεια της πρόβας προκειμένου να βρεθούν τα στοιχεία που συνδέουν την παρούσα δράση του ήρωα με παρελθούσες καταστάσεις.

Ο συγγραφέας έχει λοιπόν συνδυάσει την επιστροφή στο παρελθόν τόσο με τον ενδυματολογικό κώδικα όσο και με τον συμπεριφορικό («χαμογελώντας δυνατά και κουνώντας τις κοριτσίστικες μπούκλες», σελ. 84) δίνοντας μια πλασματική ευκαιρία στην ηρωίδα να «ξαναζήσει» σε συνθήκες ψευδαίσθησης μετατρέποντας την ίδια σε υποψήφια νύφη αντί της Λώρας.

ΜΑΚΙΓΙΑΖ ΚΑΙ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ

Το μακιγιάζ και η μεταμφίεση αν και αποτελούν σημεία αναφοράς στερεοτυπικών πολιτιστικών στοιχείων, θεωρούνται παράλληλα και ως κώδικες ιδιαίτερων

πολιτισμικών συστημάτων, όπως συμβολισμού του θεϊκού στοιχείου, του θανάτου ή του διαβόλου. Στο έργο *Λεωφορείο ο Πόθος* ο συγγραφέας δημιουργεί έναν συμβολικό ρόλο (της Μεξικάνας) στην Ένατη Σκηνή, ο οποίος, σύμφωνα πάντοτε με τις σκηνικές οδηγίες έχει φυσική παρουσία. Ωστόσο η μορφή, η συμπεριφορά και τα χαρακτηριστικά που της αποδίδει στο κείμενο δημιουργούν το περιθώριο να προσεγγιστεί σκηνοθετικά και ως μετα-φυσικό και συμβολικό στοιχείο, σε σχέση με το θάνατο. Με αυτόν τον τρόπο ο ρόλος της μεξικάνας ζητιάνας γίνεται σύμβολο του θανάτου συμβατό με το λόγο της Μπλανς. Τα λουλούδια που κρατάει και οι φράσεις “Flores para los muertos” συνθέτουν το σύστημα σημείων που αναφέρεται στον θάνατο και μπορεί να γίνει αντιληπτό από το κοινό έχοντας συνδυάσει απεικονίσεις του θανάτου, τελετουργίες με μεταμφιέσεις, εθιμοτυπικές συμπεριφορές με λουλούδια σε κηδείες και πλήθος άλλων παρόμοιων στοιχείων.

Ένα δεύτερο στοιχείο μεταμόρφωσης αποτελεί η κοιλιά εγκύου με την οποία πρέπει να εισέρχεται στην Έβδομη Σκηνή η Στέλλα δηλώνοντας με αυτό τον τρόπο την φυσική της κατάσταση και προετοιμάζοντας την εξέλιξη της αποχώρησής της από την σκηνή λόγω τοκετού. Παράλληλα, όμως, παρουσιάζεται το πέρασμα του χρόνου από την πρώτη σκηνή μέχρι εκείνο το σημείο. Η συγκεκριμένη μεταμόρφωση θα επαληθεύσει τη γνωστοποίηση της εγκυμοσύνης της που έχει προηγηθεί από τη Δεύτερη Σκηνή.

Κεφάλαιο 5

Σκηνικός Χώρος

5.1 Σκηνικό

Το σκηνικό μιας παράστασης σε μια κατά το δυνατόν ρεαλιστική προσέγγιση, αφενός, αποδίδει τον τόπο της δράσης και, αφετέρου, δημιουργεί την γενικότερη ατμόσφαιρα του έργου σε συνδυασμό πάντοτε και με άλλα σημεία (Πούχνερ 2010: 128-129). Στα πλαίσια της αποκωδικοποίησης της σκηνικής απεικόνισης μεταδίδονται και μηνύματα κοινωνικοοικονομικής κατάστασης (σύμφωνα με Schnathmeier 1986), χρονικής αλλά και συμβολικών σημασιών πολιτισμικού περιεχομένου μέσα στο έργο οι οποίες εξαρτώνται από τον συνολικό σημειωτικό κώδικα που προβάλλεται στο κοινό. Ωστόσο, όλα τα προαναφερθέντα είναι δυνατόν να πλαισιώνουν ένα μη-ρεαλιστικό σκηνοθετικό όραμα και να δημιουργήσουν συνυποδηλώσεις των αντικειμένων σε ένα νέο κώδικα ο οποίος θα αποτελεί την σκηνική γραφή, η οποία θα μπορούσε να εκφράζει μια εξπρεσιονιστική άποψη, μια βιομηχανική προσέγγιση πολιτικοποίησης του έργου ή όποια άλλη μη-ρεαλιστική στην οποία ανήκει εκ συγγραφής το έργο και που χαρακτηρίζει τις διάφορες σκηνοθετικές προτάσεις έργων του T.W.

Το πιο σημαντικό σημείο συμβολικού χαρακτήρα στο σκηνικό του έργου *Λεωφορείο ο Πόθος* εντοπίζεται στην αναγκαία απόδοση της αίσθησης έλλειψης ιδιωτικότητας που βιώνει η Μπλανς με αναφορά στη διάφανη κουρτίνα που διαχωρίζει το σαλόνι από την κρεβατοκάμαρα. Το οπτικό αυτό σημείο δύναται να γίνει αντιληπτό από τον θεατή του σύγχρονου δυτικού πολιτισμού, αλλά ενισχύεται και αποκωδικοποιείται πλήρως εντασσόμενο στο συνδυαστικό κώδικα λόγου και εικόνας με την έννοια ότι επαληθεύεται ο συμβολισμός του από τις αναφορές της Μπλανς για την έλλειψη ιδιωτικότητας τόσο στην Πρώτη Σκηνή όσο και στην Ένατη Σκηνή. Παράλληλα στις σκηνικές οδηγίες της Πρώτης Πράξης υπάρχει πλήρης περιγραφή του τόπου, δηλαδή της Νέας Ορλεάνης, και η δημιουργία αυτής της ατμόσφαιρας αποτελεί το κυρίαρχο στοιχείο που ξεπερνάει την σημασία της απλής πληροφορίας και δημιουργεί παράλληλο κείμενο για τις πεποιθήσεις του συγγραφέα, είτε κοινωνικοπολιτικές, είτε οικονομικές, είτε φυλετικές. Η σκηνοθετική προσέγγιση και πρόθεση επικοινωνίας του συγγραφικού κοινωνικοπολιτικού στίγματος είναι καθοριστικές για την γενική αισθητική της

παράστασης, καθώς επικοινωνεί με την συλλογική συνείδηση του ανθρώπου του Δυτικού κόσμου. Ομοίως, για τον ηθοποιό, η αίσθηση έλλειψης ιδιωτικότητας και η πολυπολιτισμική ατμόσφαιρα του έργου ανήκουν στο πεδίο των δοσμένων συνθηκών του περιβάλλοντος που επηρεάζουν την δράση των ηρώων και οφείλουν να λαμβάνονται υπόψη στη διαδικασία χτισίματος του ρόλου. Οι ήρωες καλούνται να απαντήσουν στη δυνατότητα συνύπαρξης με ανθρώπους άλλης κουλτούρας (Μεξικανός Πάμπλο, νέγροι σε μια περίοδο έντονων φυλετικών διαφορών, Στάνλεϋ-πρόσφυγας) και να αναπτύξουν συμπεριφορικό κώδικα επί σκηνής ξεπερνώντας τα εμπόδια τους για την επίτευξη των προσωπικών ή συλλογικών στόχων τους.

Στις σκηνικές οδηγίες του *Γυάλινου Κόσμου* στην Πρώτη Σκηνή, ο συγγραφέας αφιερώνει ένα μεγάλο και λεπτομερές κείμενο (όπως ακριβώς και στο *Λεωφορείο Ο Πόθος*), παρουσιάζοντας την σκηνογραφία και τον φωτισμό, τα σκηνικά αντικείμενα, υποδεικνύοντας την ατμόσφαιρα του έργου και προβάλλοντας τον συμβολισμό και την ποιητικότητα των συστημάτων του. Όπως με την μουσική, ομοίως και με το σκηνικό αναφέρει ότι «η σκηνογραφία είναι μια αναπόληση, για αυτό και δεν είναι καθόλου ρεαλιστική» (σελ. 11). Δημιουργεί μια ποιητική ατμόσφαιρα τοποθετώντας την κεντρική είσοδο της οικίας Γουίνγκφιλντ σε μια σκάλα κινδύνου (σκάλα πυρκαγιάς) ορίζοντας την ανθρώπινη αδυναμία και τον εγκλωβισμό των ηρώων. Εικονοποιεί το κοινωνικό περιβάλλον της Αμερικής με σκοτεινά στενά περάσματα και αναφορές σε σκουπιδοτενεκέδες φωτογραφίζοντας την κοινωνικοοικονομική δοσμένη συνθήκη του έργου στην οποία εντάσσονται και δρουν οι ήρωες.

Η οικία Γουίνγκφιλντ, όπως και η οικία Κοβάλκσκι, αποτελείται από δύο βασικούς χώρους δράσης με κοινό στοιχείο την ύπαρξη κουρτίνας και στα δυο έργα. Όπως στο *Λεωφορείο Ο Πόθος*, η κουρτίνα συμβολίζει την έλλειψη ιδιωτικότητας, στον *Γυάλινο Κόσμο*. Η εκ φύσεως φέρουσα μοναχικότητα-ιδιωτικότητα της Λώρας διαρρηγνύεται από την ύπαρξη της κουρτίνας. Όταν η Αμάντα και ο Τομ μαλώνουν πίσω από την κουρτίνα, η Λώρα τοποθετείται στο προσκήνιο με τον προβολέα να φωτίζει την ψυχική της κατάσταση σε σύνδεση με τα γεγονότα πίσω από την κουρτίνα. Στην Έβδομη Σκηνή, η Αμάντα εισβάλλει στον χώρο της μοναδικής εμπειρίας της Λώρας με τον έξω κόσμο, δηλαδή όταν η Λώρα βιώνει την εμπειρία του πρώτου φιλιού με τον Τζιμ. Πρόκειται για μια λεπτή διαχωριστική γραμμή που συμβολίζει την απόσταση του εσωτερικού κόσμου της Λώρας από την πραγματικότητα, και, παράλληλα, η χρήση της κουρτίνας – του διάφανου εξωτερικού τοίχου στον εναρκτήριο μονόλογο του Τομ σηματοδοτεί τον χαρακτήρα αναπόλησης – μνήμης του έργου. Το σκηνικό αυτό

περιβάλλον, εκτός από την ατμόσφαιρα που θα επιλέξει να δημιουργήσει ο σκηνοθέτης και η οποία αποτελεί καθοριστικό παράγοντα των υποκριτικών επιλογών, παράλληλα, επηρεάζει και διαμορφώνει άμεσα τη δημιουργία του ρόλου από την ηθοποιό που ενσαρκώνει την Λώρα καθώς συνιστά τη θέση της ηρωίδας ανάμεσα στο πραγματικό και την ψευδαίσθηση (Murphy 2014: 61).

Η σκάλα κινδύνου η οποία αποτελεί το κυρίαρχο σημείο της σκηνογραφίας στο έργο ενέχει διπλή σημασία και παρουσιάζει ομοιότητες με την χρήση του μπάνιου στο *Λεωφορείο Ο Πόθος*. Η σκάλα κινδύνου αποτελεί τον μοναδικό ιδιωτικό χώρο του Τομ, τον τόπο φυγής και απομόνωσής του, όπως το μπάνιο για την Μπλανς. Η επιλογή της σκάλας κινδύνου συνυποδηλώνει την επιθυμία του Τομ για φυγή και μεγεθύνει συμβολικά τον εγκλωβισμό και τον κίνδυνο της εφ'όρου ζωής παγίδευσης των ηρώων στο αποπνικτικό ανέλπιδο περιβάλλον της οικογένειας Γούνγκφιλντ. Στην σκάλα κινδύνου ο Τομ διαφεύγει των επικρίσεων της Αμάντας και ονειρεύεται την φυγή στην περιπέτεια από την οποία τον προσγειώνει η Αμάντα «ένα κεφαλόσκαλο δεν γίνεται βεράντα» (σελ. 53). Σε αυτό το κεφαλόσκαλο της ανικανοποίητης περιπέτειας γεννιέται η κίβδηλη ελπίδα των ηρώων για φυγή σε ένα καλύτερο αύριο με την ανακοίνωση της επερχόμενης επίσκεψης του Τζιμ. Ο συγγραφέας, συνεπής στη δημιουργία ολοκληρωμένων και αλληλένδετων συστημάτων σημείωσης, τοποθετεί την ίδια σκάλα διαφυγής εμπόδιο στην πραγματοποίησή της με την συμβολική πτώση της Λώρας που έχει προηγηθεί στην Τέταρτη Σκηνή (σελ. 41). Η δεύτερη σημασία που προσδίδει ο T.W. στην σκάλα σχετίζεται με την αναπόληση ως βασικό ύφος του έργου, καθώς οι μονόλογοι του Τομ τοποθετούνται σε αυτό το σημείο του σκηνικού διαχωρίζοντας τα γεγονότα από τον πραγματικό χρόνο.

Η έλλειψη ιδιωτικότητας επαληθεύεται και στο έργο *Γλυκό Πουλί της Νιότης*. Μέσα από τις σκηνικές οδηγίες ο συγγραφέας δημιουργεί ένα σκηνικό όπου υπάρχει συμβατικά και μόνο μια κάσα πόρτας και οι τοίχοι εννοούνται (σελ. 11) και, ομοίως, στη Δεύτερη Πράξη το οίκημα καταδεικνύεται εντελώς υπαινικτικά με τη χρήση προβολών, καθώς δεν υπάρχουν τοίχοι και η δράση εκτυλίσσεται ανάμεσα σε ουρανό και θάλασσα. Η ηρωίδα Αλεξάνδρα Ντελ Λάγκο που βιώνει την ανάγκη της φυγής από τη δημοσιότητά της και ο Μπος Φίνλεϋ που προσπαθεί να αποκρύψει τον ιδιωτικό οικογενειακό βίο από τον κόσμο, και οι δύο ήρωες δρουν σε ένα περιβάλλον από ανασφάλεια και φόβο αποκάλυψης μέσα στο οποίο τελικά εκτίθενται και απομυθοποιούνται. Ο φόβος της έκθεσης σε αυτό το «διάφανο» περιβάλλον καθορίζει την σχέση τους με τους υπόλοιπους ήρωες, την πρόσληψη της θέσης τους στο περιβάλλον και την πορεία τους

προς την οδυνηρή αποκάλυψη και πτώση (μέχρι την ανατροπή με το τηλεφώνημα της Σάλλυ Πάρσονς).

Στο *Λεωφορείο ο Πόθος*, στον εσωτερικό διάκοσμο του «σπιτιού» των Κοβάλσκυ διακρίνεται ως κεντρικό συμβολικό σημείο ο αναπτυσσόμενος καναπές, ο οποίος εντάσσεται σε ένα περιβάλλον επίπλων απροσδιορίστου εποχής αλλά σαφώς λαϊκού περιβάλλοντος, καθώς πρόκειται για έπιπλα χαμηλής ποιότητας κατασκευής και αισθητικής σύμφωνα με τα στερεότυπα πάντοτε της δυτικής κουλτούρας. Εκλείπουν κάθε μορφής διακοσμητικά στοιχεία καθώς το πρώτο διακοσμητικό που εισέρχεται, αλλά, τελικά, ουδέποτε εντάσσεται (σηματοδοτώντας το ξένο) είναι το αμπαζούρ της Μπλανς.

Το σκηνικό του σπιτιού ολοκληρώνεται με μπουκάλια, όπως και στο *Γλυκό Πουλί της Νιότης*, κρυμμένα, τα οποία θα μπορούσαν να συμβολίσουν, σε ιστορική ανάγνωση, τα κατάλοιπα της αμερικάνικης ποτοαπαγόρευσης ή, σε κοινωνική ανάγνωση, τον εθισμό του αλκοολισμού που ενυπάρχει στα έργα του συγγραφέα. Τέλος ο μεγάλος καθρέφτης στην κρεβατοκάμαρα αποτελεί στοιχείο ρεαλιστικής απεικόνισης του χώρου ή συμβολικής μεταφοράς και απαραίτητο στοιχείο στη δραματολογία του T.W. (τόσο για τη Μπλανς όσο και για την Αλεξάνδρα ντε Λάγκο) για τη σχέση των ηρώων με τον χρόνο και τη φθορά του ανθρώπου.

Το συνολικό σκηνικό συμπληρώνεται με δίπατη σκάλα (*Λεωφορείο ο Πόθος* και *Γυάλινος Κόσμος*) ορίζοντας τον εξωτερικό χώρο αλλά και τονίζοντας την εγγύτητα των σπιτιών μεταξύ τους υποδηλώνοντας μια πυκνοκατοικημένη λαϊκή περιοχή δράσης αλλά και το είδος της στενής σχέσης των γειτόνων.

5.2 Σκηνικά Αντικείμενα

Στο *Λεωφορείο ο Πόθος* το σημαντικότερο σκηνικό αντικείμενο με ιδιαίτερα συμβολικό χαρακτήρα αποτελεί το μπαούλο που έχει η Μπλανς. Στο εσωτερικό του υπάρχουν ρούχα, φορέματα καινούργια και παλιά, μια κασετίνα με κοσμήματα (για τα οποία γίνεται αναφορά από τον Στάνλεϋ), παλιά γράμματα που αφορούν το παρελθόν της Μπλανς αλλά και το θάνατο του Άλαν, το αμπαζούρ και την κορώνα που φοράει στην «πτώση» της η ηρωίδα. Πρόκειται για ένα φαινομενικά τεράστιο μπαούλο που μπορεί να χωράει όλα τα υπάρχοντα της Μπλανς αλλά και μικρό καθώς δεν συμπεριλαμβάνει τίποτα που να δηλώνει σταθερότητα (όπως μικροέπιπλα). Όλα τα αντικείμενα εντός

του μπαούλου αφορούν αποκλειστικά το παρελθόν της Μπλανς και την σχέση της με αυτό.

Σύμφωνα με τον Πούχνερ (2010: 130), τα σκηνικά αντικείμενα αναφέρονται είτε στα πραγματικά είτε χρησιμοποιούνται με συμβολική σημασιοδότηση σχετίζοντάς τα με τον ήρωα. Στο έργο *Γυάλινος Κόσμος* τα σκηνικά αντικείμενα τα οποία έχουν κεντρική και κυρίαρχη θέση στην πορεία των ηρώων είναι το πορτρέτο του πατέρα, το γραμμόφωνο, τα γυάλινα ζωάκια και η γραφομηχανή. Η αποκωδικοποίηση των σημείων αυτών ενέχει σημαντική θέση στην σκηνοθετική και υποκριτική προσέγγιση, καθώς η διαδικασία της σημείωσης δύναται να εξελίσσεται σε σχέση με τον ερμηνευτή (Πούχνερ 2010: 82). Οποιαδήποτε αλλαγή της σημασίας του σημείου θα αποδώσει διαφορετικό μήνυμα. Ο συνδυασμός των σημείων και η δημιουργία ενός ολοκληρωμένου κώδικα εκ μέρους του σκηνοθέτη αποτελούν το αντικειμενικό υλικό του ηθοποιού ο οποίος θα δράσει σε σχέση με τα ίδια τα αντικείμενα και θα διαμορφώσει την υποκριτική προσέγγιση, η οποία θα συμπληρώσει το ενιαίο όλον του κώδικα. Στο κείμενο ο συγγραφέας προτείνει την ρεαλιστική τοποθέτηση των αντικειμένων με συμβολική χρήση. Τα αντικείμενα εμφανίζονται στην σκηνή ως πραγματικά, αλλά, εξετάζοντας τα τρία πεδία μελέτης που προτείνει ο Morris (Πούχνερ 2010: 82) στοιχειοθετείται το ενιαίο όλον του κώδικα ως ακολούθως. Το γραμμόφωνο συνδέεται με το πορτρέτο (στην συνταγματική του διάσταση), γραμμόφωνο και πορτρέτο σημασιοδοτούν την ρεαλιστική τους χρήση (σημειωτική διάσταση, Janardanan 2007, 26). Η σχέση των αντικειμένων από την Λώρα και την Αμάντα διαμορφώνει την άρρηκτη σύνδεσή τους με το παρελθόν (πραγματική διάσταση) δημιουργώντας την πνιγηρή ατμόσφαιρα εγκλωβισμού. Σε μια αντίστοιχη ανάλυση των 3 πεδίων, ο γυάλινος κόσμος και η γραφομηχανή οριοθετούν το πεδίο σύγκρουσης των ηρωίδων ανάμεσα στο πραγματικό και το επιθυμητό.

Η ταύτιση του γυάλινου κόσμου με την ψυχοσύνθεση της Λώρας εκφράζεται με την αντικειμενική απεικόνιση της ευθραυστότητας της με τα γυάλινα ζωάκια της (Biggsby 2000: 32 & Barnard 2007: 15-17). Ο γυάλινος μονόκερος μετουσιώνει την καθαρότητα και την μοναδικότητα της Λώρας ως παραμυθικό στοιχείο (Janardanan 2007, 48) μέσα στον πραγματικό κόσμο στον οποίο παραμένει ανένταχτη: «Θα φανταστώ ότι του έκαναν εγχείριση... για να μην νιώθει αφύσικος» (σελ. 115).

Όλα τα υπόλοιπα σκηνικά αντικείμενα που αναφέρονται στο *Λεωφορείο ο Πόθος* εντάσσονται στην ρεαλιστική προσέγγιση του έργου και παράλληλα στη συνέπεια με τους συμβολισμούς του συγγραφέα όπως αναφέρονται στο έργο του:

- Το αμπαζούρ λειτουργεί συνυποδηλωτικά και ως προς την συνέπειά του με τον κώδικα συμπεριφοράς της Μπλανς σε σχέση με το φως και την αλήθεια που αποφεύγει, αφού επιθυμεί να κρυφτεί στο σκοτάδι αλλά και να αποφύγει την αλήθεια αναζητώντας την μαγεία (σελ. 37, σελ. 61 και σελ. 84).
- Η πούδρα της, την οποία δεν αποχωρίζεται ποτέ, υποδηλώνει την προσπάθεια να αποκρύψει την πραγματική της ηλικία, να αντιμετωπίσει την φθορά του χρόνου, να εκτονώσει την νευρικότητα της, να ενδυναμώσει τη γυναικεία ανασφάλεια.
- Η ταμπακιέρα του Μιτς συμβολίζει το κοινό σημείο της απώλειας στην ζωή των Μπλανς-Μιτς
- Το άρωμα αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο της γυναικείας συμπεριφοράς και γοητείας, αλλά, παράλληλα, θα μπορούσε να εκληφθεί ενταγμένο στον ευρύτερο κώδικα συμπεριφοράς της Μπλανς ως προσπάθεια απόκρυψης της «σαπίλας» που νιώθει.

Τελευταία αλλά σημαντικότερη η κορώνα που η Μπλανς φοράει στην Ένατη Σκηνή και αποτελεί σύμβολο εξουσίας (Elam 2001: 32-33), παραμυθιού και πλούτου. Ενταγμένη στην συνολική εικόνα της μεθυσμένης Μπλανς σηματοδοτεί την κορύφωση του ξεπεσμού της. Θα πρέπει να σημειωθεί σε αυτό το σημείο η εμμονή του συγγραφέα με το γυαλί και τον εύθραυστο κόσμο που δημιουργεί για τις ηρωίδες του. Ένας ολόκληρος γυάλινος κόσμος για τη Λώρα Γουινγκφιλντ και κομματάκια γυαλιού για την Μπλανς που είναι όλος της ο κόσμος. Μια θρυμματισμένη ζωή σε ένα σκληρό και βρώμικο (από φτώχεια, ρατσισμό, απόρριψη και απώλεια) κοινωνικό περιβάλλον μέσα στο οποίο οι ηρωίδες του επιλέγουν τη φυγή, πραγματική ή νοητική, πάντοτε με όχημα το γυαλί. Αυτό το εύθραυστο υλικό αποτελεί την αιτία της προσωπικής τους «αποτυχίας-απόρριψης» και το όχημα διαφυγής τους (όπως το απέδωσε σκηνοθετικά και ο Ε. Καζάν με την ρωγμή στον καθρέφτη κατά τον βιασμό της Μπλανς στην ταινία του 1951).

Η φυγή, στο *Γλυκό Πουλί της Νιότης*, μετασχηματίζεται σε αντικειμενική εικονοποίηση της συνθήκης της ηρωίδας με την χρήση πλήθους από βαλίτσες. Παράλληλα το ίδιο αντικείμενο αποκτά και δεύτερη σημασία η οποία εξαρτάται από τον κώδικα πρόσληψής της. Στην πρώτη περίπτωση η ψυχολογική κατάσταση και ο στόχος της ηρωίδας που είναι η φυγή εκφράζονται με την βαλίτσα ως σύμβολο ταξιδιού – διαφυγής, ενώ στη δεύτερη περίπτωση ο γλωσσικός κώδικας που αναφέρθηκε λειτουργεί υποτιμητικά και υποδηλώνει την σχέση εξουσίας της Αλεξάνδρας Ντελ Λάγκο και εξάρτησης του Τσανς Γουαίην. Πρόκειται για προβολή παράλληλης

σημασιοδότησης και μετωνυμίας του αντικειμένου σε σχέση με το δρων υποκείμενο αναφοράς του.

Η ύπαρξη και χρήση τηλεφώνου εμπεριέχεται και στα τρία έργα ως μέσον επιδίωξης επίτευξης του στόχου του εκάστοτε ήρωα. Για την Μπλανς συνιστά προσπάθεια διαφυγής από την επαπειλούμενη σύγκρουση με τον Στάνλεϋ αλλά σε συνθήκες άλογης κατάστασης για την ηρωίδα. Η Αμάντα χρησιμοποιεί το τηλέφωνο ως εργαλείο-μέσο βελτίωσης της κοινωνικοοικονομικής της κατάστασης, καθώς προσπαθεί να επιτύχει την πώληση που μπορεί να αυξήσει τα εισοδήματα της οικογένειας Γουίνγκφιλντ. Ιδιαίτερα, για την Αλεξάνδρα Ντελ Λάγκο η χρήση του τηλεφώνου εξυπηρετεί την κορύφωση της εσωτερικής της σύγκρουσης με τον φόβο της αποτυχίας και επιφέρει τελικά την ανατροπή και την πολυπόθητη επάνοδό της στον κόσμο της λάμπης και της δημοσιότητας, πλην όμως με πλήρη συνείδηση «ότι η μελλοντική της πορεία δεν θα είναι γεμάτη θριάμβους» (σελ. 149).

Το Οξυγόνο που χρησιμοποιεί η ηρωίδα αποτελεί σκηνικό αντικείμενο απαραίτητο για την συμπλήρωση του κινησιακού κώδικα μετασηματισμού της ψυχολογικής της κατάστασης και των κρίσεων πανικού που επιφέρει.

5.3 Φωτισμός & Προβολές

Ο φωτισμός αποτέλεσε ένα πολύ σημαντικό σημείο στο θέατρο το οποίο είτε μετατράπηκε από τον Arria σε βασικό σημείο όλου του θεατρικού κώδικα είτε αφαιρέθηκε κατά την Μπρεχτική προσέγγιση. Σε κάθε περίπτωση ο φωτισμός είναι αναπόσπαστο στοιχείο κάθε παράστασης στο σύγχρονο θέατρο και, εκτός από την πρακτική λειτουργία του να επιτρέπει την θέαση του σκηνικού χώρου, συνιστά και καθοριστικό σημείο της γενικότερης αισθητικής και ατμόσφαιρας του έργου. Πέραν όμως της γενικής χρησιμότητας και συμβολής του φωτισμού στο θέατρο, ειδικότερα για το έργο *Λεωφορείο ο πόθος* ο φωτισμός αποτελεί καθοριστικό σημείο σε ένα ευρύτερο σύστημα σημείων που αφορά αυτή καθεαυτή τη δράση και τους ήρωες με σημαντικές αναφορές στη σημασία του μέσα στο ίδιο το κείμενο του συγγραφέα. Οι αναφορές εντός του κειμένου αποτελούν αυτομάτως περιοριστικό στοιχείο στην σκηνοθετική προσέγγιση και τελική απόδοση. Το φως αποκτά ένα νέο νόημα στο κείμενο δηλώνοντας την αλήθεια και την πραγματικότητα την οποία αποφεύγει (Mainmar 2004, 12) καθοιονδήποτε τρόπο η Μπλανς (αμπαζούρ, ραντεβού μόνο βράδυ, αποστροφή του προσώπου της από εστίες φωτός κλπ). Πρόκειται για μια νέα

νοηματοδότηση, η οποία, εντούτοις είναι ευπρόσληπτη από τους θεατές σύμφωνα με τις προϋπάρχουσες κοινωνιολογικές, θεολογικές, φιλοσοφικές ερμηνείες.

Στο *Γυάλινο Κόσμο* ο φωτισμός δημιουργείται σε σχέση με τα μουσικά σημεία διαμορφώνοντας ένα αλληλένδετο και συμπληρωματικό σύστημα πρόσληψης σύμφωνα με το οποίο δεν φωτίζεται πάντοτε μόνο η περιοχή δράσης των ηρώων αλλά και η εσωτερική τους δράση, αποτελώντας υποστηρικτικό σημείο στην υποκριτική προσέγγιση και απόδοση του ήρωα. Λαμβάνοντας υπόψη και το ύφος της αναπόλησης στο έργο, παρατηρούνται σαφείς σκηνικές οδηγίες στις οποίες υποδεικνύεται στον ήρωα Τομ να καθοδηγήσει τον φωτισμό με κινησιακά σημεία εντολής στους τεχνικούς όπως στην Πρώτη Σκηνή κατά την οποία ο Τομ κάνει νεύμα για μουσική και προβολέα πάνω στην Αμάντα. Στα μουσικά θέματα, ο φωτισμός ενισχύει ένα μεικτό σύστημα οπτικών και ακουστικών σημείων που συνυπάρχουν και συνδυάζονται προκειμένου να σημασιοδοτήσουν την ατμόσφαιρα και την εσωτερική κατάσταση των ηρώων. Πιο συγκεκριμένα δημιουργείται μια υποβλητική ατμόσφαιρα, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Τομ στον πρώτο μονόλογο του «το έργο φωτίζεται θαμπά εμπεριέχοντας συναισθηματισμούς και δεν είναι ρεαλιστικός ο φωτισμός» (σελ. 13).

Η χρήση του προβολέα επαναλαμβάνεται και στο *Γλυκό Πουλί της Νιότης* σε συνδυασμό με την απεύθυνση στο κοινό όσον αφορά την ηρωίδα ή και χωρίς την απεύθυνση για τους υπόλοιπους ρόλους προκειμένου να δημιουργήσει το περιβάλλον της ψευδαίσθησης και του διαχωρισμού της από την πραγματικότητα. Χρησιμοποιούνται πηγές φωτός για να σημειώσουν τις εξωσκηνικές δράσεις (π.χ., φώτα αυτοκινήτων, σελ. 130) ή μετατοπίζοντας την δράση στον εσωτερικό κόσμο των ηρώων δεικτικά («Ο Τσαρλς ανάβει την λάμπα... αυτό είναι ουσιαστικά διαχωρισμός της δράσης μέσα στην ίδια Σκηνή», σελ. 82). Ο ίδιος ο συγγραφέας στις σκηνικές του οδηγίες ορίζει τον φωτισμό ως μη ρεαλιστικό όπως και στον *Γυάλινο Κόσμο* δημιουργώντας την ατμόσφαιρα του έργου.

Οι προβολές ή και η χρήση προβολέα στα έργα *Γλυκό Πουλί της Νιότης* και *Γυάλινο Κόσμος* αντίστοιχα συνιστούν σημεία του κώδικα φωτισμού του συγγραφέα τα οποία χρησιμοποιούνται με διαφορετική νοηματοδότηση σε κάθε έργο, αλλά συντελούν στην εξέλιξη της πλοκής και στις δράσεις των ηρώων σε σχέση με αυτά τα σημεία. Στο *Γλυκό Πουλί της Νιότης* οι προβολές αφορούν αποκλειστικά και μόνο τη Δεύτερη Σκηνή της Δεύτερης Πράξης και σηματοδοτούν τις εξελίξεις τόσο στον εσωτερικό κόσμο του Τσανς που μεταφράζεται σε απώλεια της τελευταίας ευκαιρίας όσο και στα ίδια τα γεγονότα στον πυρήνα της ρατσιστικής προβολής της κοινωνίας. Η προβολή του Μπος Φίνλεϋ και

της Χέβενλυ διαμέσου της εικόνας δημιουργεί την απόσταση της πραγματικότητας και μετατρέπει τον Τσανς σε αδύναμο θεατή των γεγονότων στρέφοντας την δράση στον εσωτερικό κόσμο της παγίδευσης του («βγάζει ένα αγκομαχητό σαν να έφαγε γροθιά», σελ. 130). Η εκφώνηση του πολιτικού ρατσιστικού λόγου του Μπος Φίνλεϋ, μέσω προβολής, με παράλληλες απαντήσεις χωρίς αντίκρισμα από τον Τσανς, μεγεθύνει τη δύναμη της εξουσίας και της αδυναμίας του τελευταίου να ορίσει τις εξελίξεις διαμορφώνοντας ένα πεδίο άνισης μάχης μέσα στο οποίο καλείται να δράσει ο ηθοποιός.

Στον *Γυάλινο Κόσμο* οι σκηνικές προβολές μηνυμάτων- τίτλων λειτουργούν εντελώς διαφορετικά, καθώς τοποθετούνται στο πεδίο της μνήμης και της προσωπικής πρόσληψης του Τομ κατά την αφήγηση των γεγονότων. Ο συγγραφέας ενισχύει την ατμόσφαιρα μνήμης με τη χρήση των τεχνικών μέσω προβολής μηνυμάτων προκειμένου να υπογραμμίσει τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται τα γεγονότα του παρελθόντος ο Τομ και δημιουργεί μια αίσθηση ειρωνείας απέναντι στα γεγονότα (Parker 1982: 416-417). Στον εναρκτήριο μονόλογο ο Τομ αναφέρει ότι το έργο εμπεριέχει συναισθηματισμούς και, σε συνδυασμό με την μελοδραματική φιγούρα της Αμάντας, ενέχει τον κίνδυνο της υπερβολής. Χρησιμοποιώντας την ειρωνική διάθεση στους τίτλους που προβάλλονται τοποθετεί τον μελοδραματισμό στο πεδίο των συναισθημάτων και όχι της δράσης, προστατεύοντας το σημαίνον από την υπερβολή. Υπό αυτό το πρίσμα ο Τομ, σήμερα, ως αφηγητής, διατηρεί απόσταση από τον Τομ του παρελθόντος, και εκφράζει το αποτέλεσμα των γεγονότων με απολογητική πρόθεση έναντι στις σημερινές ενοχές του. Ιδιαίτερα χαρακτηριστικές λεζάντες της ειρωνικής διάθεσης είναι : «Μετά το φιάσκο» (σελ. 28), «Σχέδια και προγραμματισμός» (σελ. 48), «Μια ωραία παγίδα» (σελ. 71), «Εικόνα: Ιστιοφόρο με πειρατική σημαία» (σελ. 81), «Έρωτας» (σελ. 119), «Πώς στραβώνουν τα πράγματα καμιά φορά» (σελ. 120), και πλήθος άλλων παρόμοιου ύφους.

Κεφάλαιο 6

Υπο-κειμενικές Οδηγίες

6.1 Υπο-κειμενικές οδηγίες

Παράλληλα με τις σκηνικές οδηγίες ο T.W. ολοκληρώνει το πλέγμα των συμβολισμών του μέσα στο ίδιο το κείμενο ενισχύοντας με αυτόν τρόπο την αξία των σκηνικών οδηγιών στα έργα του και καθιστώντας τις ολοκληρωμένη προ-σκηνοθετική προσέγγιση του συγγραφέα. Το κείμενο αποτελεί τον χάρτη επάνω στον οποίο οι ηθοποιοί θα χαράξουν την πορεία του ήρωα τους και τελικά θα «ζωντανέψουν» επί σκηνής το έργο. Εμμένοντας στα σημεία του κειμένου που αποτελούν τμήμα ολοκληρωμένου κώδικα συνδυασμένου με αντίστοιχες σκηνικές οδηγίες στη διαμόρφωση των δοσμένων συνθηκών που καθορίζουν την σκηνοθεσία και υποκριτική, εντοπίζονται τα ακόλουθα κύρια σημεία τα οποία επαναλαμβάνονται στα έργα του συγγραφέα:

ΨΥΧΟΛΟΓΙΚΗ ΠΟΡΕΙΑ ΚΑΙ ΝΕΡΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΑΘΗΣΕΙΣ

Στο *Λεωφορείο ο Πόθος* το διάγραμμα της πορείας της ψυχικής κατάστασης της Μπλανς παρουσιάζεται ανάγλυφα από πλήθος λεπτομερειών που αναφέρθηκαν σε ακουστικά, μιμικά, γειτνιαστικά, και μουσικά σημεία, οπτικά σημεία ενδυματολογίας κλπ. Παράλληλα με όλα τα προαναφερθέντα σημεία εντός του κειμένου συμπληρώνεται ο κώδικας που σημασιοδοτεί την ψυχική νόσο της, όπως τα σημεία παραδοχής των προβλημάτων υγείας της είτε από την ίδια («...με το χάλι που έχουν τα νεύρα μου», σελ. 13, «δεν είμαι πολύ καλά», σελ. 16) είτε από την Στέλλα («της κάνει καλό στα νεύρα») είτε από τον Μιτς («μα δε μου λες είσαι καλά», σελ. 82). Πλήθος αναφορών για λουτροθεραπεία για τα νεύρα, για απότομη αλλαγή στη διάθεση της Μπλανς, ή υστερικές αντιδράσεις σε ήχους καθώς και παραληρηματικοί μονόλογοι χωρίς συνοχή αλλά με αποσπασματικότητα, διαμορφώνουν την εικόνα της εύθραυστης ψυχολογίας της ηρωίδας η οποία οδηγείται στην απώλεια της συνειδητότητάς της και της επαφής της με το έλλογο είτε ως επιλογή φυγής είτε ως παραίτηση. Αντίστοιχα, στο *Γλυκό Πουλί της Νιότης* διαμορφώνεται η πορεία της Αλεξάνδρας Ντελ Λάγκο μέσα από πλήθος σημείων γλωσσικών, παραγλωσσικών, μιμικών, κινησιολογικών που αποτυπώνουν τις κρίσεις πανικού, τον εθισμό σε ουσίες και την ψυχοσύνθεση της μεγάλης σταρ σε κρίση. Η αναφορά κρίσης πανικού στην πρώτη σκηνή επαληθεύεται στην κορύφωση του έργου και λίγο πριν την λύτρωση της ηρωίδας στην

Τρίτη πράξη κατά το τηλεφώνημα στην Σάλλυ Πάρσονς ενώ η συνθήκη εθισμού που επηρεάζει τις πράξεις της ηρωίδας παραμένουν στο σύνολο του έργου.

ΕΘΙΣΜΟΣ ΣΤΟ ΑΛΚΟΟΛ ΚΑΙ ΣΕ ΝΑΡΚΩΤΙΚΕΣ ΟΥΣΙΕΣ

Πρόκειται για καθοριστικής σημασίας προβολή του εθισμού στο αλκοόλ τόσο μέσω των σκηνικών οδηγιών όσο και εντός του κειμένου. Η συγκεκριμένη δοσμένη συνθήκη δεν δύναται να παραβλεφθεί ή να υποτιμηθεί από την παραστασιμότητα καθώς πρόκειται για συνθήκη που καθορίζει τη συμπεριφορά των ηρώων και προάγει την εξέλιξη του έργου. Στο *Λεωφορείο ο Πόθος*, η Μπλανς χρησιμοποιεί το αλκοόλ είτε όταν αισθάνεται στρεσαρισμένη είτε όταν επιθυμεί την φυγή από την οδυνηρή πραγματικότητα. Σε όλες τις σκηνές του έργου υπάρχουν αναφορές στο αλκοόλ, και είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα η αποτύπωση του διαγράμματος χρήσης του αλκοόλ παράλληλα με την εξέλιξη του έργου και των χαρακτήρων. Η Μπλανς, από την Πρώτη Σκηνή, πίνει (κρυφά μόνη της ή φανερά με την Στέλλα με δικαιολογίες για την ταραχή της), και όσο προχωράει η εξέλιξη του έργου και παρουσιάζονται εμφανέστερα τα στοιχεία της ψυχικής της κατάστασης και της πορείας της προς την τελική πτώση τόσο περισσότερο γίνεται ορατή η εξάρτησή της από το αλκοόλ. Πλησιάζοντας προς το τέλος (και αφού η Μπλανς βιώνει διαδοχικές απώλειες από το παρελθόν της μέχρι και τον Μιτς, την ασφάλεια διαμονής στην Ν. Ορλεάνη, την ελευθερία της), από την Ένατη Σκηνή και μετά η Μπλανς, συνεχώς, είναι υπό την επήρεια του αλκοόλ, γεγονός το οποίο έχει γίνει αντιληπτό από το περιβάλλον της από την αρχή.

Στην καθοριστική Δέκατη Σκηνή ο Στάνλεϋ εμφανίζεται, επίσης υπό την επήρεια του αλκοόλ, όπως και η Μπλανς με αποκορύφωμα την σκηνή του «βιασμού» ανάμεσα σε 2 μεθυσμένους αντιπάλους. Πρόκειται για την σκηνή του έργου που επιδέχεται τις περισσότερες διαφοροποιήσεις ανάλογα με τις σκηνοθετικές επιλογές ή ακόμα και μεμονωμένα τις επιλογές των ηθοποιών. Γεννώνται πολλά ερωτήματα για την οπτικοποίηση της σκηνής λαμβάνοντας υπόψη τις σκηνικές οδηγίες «παραίτησης» της Μπλανς και της τελευταίας φράσης του κειμένου «Αυτή τη βραδιά. Την περιμέναμε από την αρχή εμείς οι δυο» (σελ. 93).

Όπως η Μπλανς και ο Στάνλεϋ, η Αλεξάνδρα Ντελ Λάγκο και ο Τσανς Γουαίην πλαισιώνονται από πλήθος σημείων διαφορετικών σημειωτικών συστημάτων προκειμένου να προβληθεί η εξάρτησή τους από το αλκοόλ και ο εθισμός τους σε ναρκωτικές ουσίες. Από την Πρώτη Σκηνή του έργου δίδεται ως συνθήκη ο εθισμός τους τόσο με γλωσσικά σημεία και παραγλωσσικά αναφοράς όσο και με κινησιακά καθορίζοντας τις πράξεις τους. Το διάγραμμα της εξέλιξης των ηρώων, όπως και με την Μπλανς, θέτει στην εναρκτήρια σκηνή τη δοσμένη συνθήκη του εθισμού και κορυφώνεται παράλληλα με την πορεία των ηρώων στη Δεύτερη Πράξη κατά την οποία οι ήρωες εκτίθενται και απομυθοποιούνται στο

περιβάλλον τους. Όπως το *Λεωφορείο ο Πόθος*, και το *Γλυκό Πουλί της Νιότης* εμπεριέχει πλήθος αναφορών για τον συσχετισμό και την σημασιοδότηση της φυγής με την συνθήκη του εθισμού. Πρόκειται για κυρίαρχη συνθήκη στο έργο η οποία επηρεάζει άμεσα τις σχέσεις των ηρώων τόσο με το εξωτερικό τους περιβάλλον όσο και με τις εσωτερικές τους συγκρούσεις και αποτελεί αναπόφευκτα τη βάση διαμόρφωσης της υποκριτικής προσέγγισης των χαρακτήρων. Στον *Γυάλινο Κόσμο* χρησιμοποιείται περιορισμένα (σκηνή 4) η εξάρτηση, αλλά συνδέεται επίσης με την τάση φυγής και τον εγκλωβισμό του Τομ, καθώς προβάλλεται είτε ως φόβος του παρελθόντος είτε ως πλασματική διαφυγή από την ασφυκτική πίεση της Αμάντας και την αδυναμία ικανοποίησης των ονείρων του ήρωα.

ΨΕΥΔΑΙΣΘΗΣΗ

Στα έργα του T.W. η ψευδαίσθηση αποτελεί μέρος του συγγραφικού του στίγματος, του ποιητικού του ρεαλισμού, και κατά συνέπεια λειτουργεί δεσμευτικά για τις επιλογές σκηνοθέτη και ηθοποιών. Η ψευδαίσθηση που εμπεριέχεται με πολλαπλούς τρόπους στο έργο αποτελεί σημείο αναφοράς προσδιορισμού της δράσης και των συνθηκών αυτής στα πλαίσια της αναπαράστασης του έργου. Οι σκηνικές οδηγίες με λυρικές περιγραφές του τόπου δράσης ή στοιχείων του έργου συνδέονται και δημιουργούν ένα συνεπές και ενιαίο πλέγμα με το ίδιο το κείμενο και τη γλώσσα που χρησιμοποιούν οι ήρωες. Όταν η Μπλανς στην Ένατη Σκηνή απαντάει στις κατηγορίες του Μιτς λέγοντας: «Εγώ δε θέλω αλήθεια. Θέλω μαγεία. Αυτό αγωνίζομαι να προσφέρω στους άλλους. Τους μεταμορφώνω τα πράγματα. Δε τους δείχνω την αλήθεια, αλλά τι έπρεπε να είναι αλήθεια.» (σελ 84). Σε αυτές τις φράσεις ο συγγραφέας αποτυπώνει τη βαθιά σχέση της Μπλανς με την πραγματικότητα και τον κόσμο. Η ηρωίδα, μην αντέχοντας τις διαρκείς ανατροπές στη ζωή της, το τραυματικό συναισθηματικό της παρελθόν και το αδιέξοδο παρόν της, αναζητά τη φυγή. Τη φυγή από το φως που τη φέρνει σε επαφή με τον τρόπο του χρόνου, τη φυγή μέσω του αλκοόλ, μέσω των ψεμάτων και τελικά στην απώλεια της έλλογης κατάστασης. Κάθε μορφή φυγής αποτελεί τον κόσμο των ψευδαισθήσεων μέσα στον οποίο έχει επιλέξει να δημιουργήσει την πλασματική της αλήθεια και η οποία καθορίζει τις πράξεις, την ίδια την πορεία και εξέλιξη της ηρωίδας. Πρόκειται για ακόμα ένα παράλληλο διάγραμμα της πορείας της δίπλα στα σημειωτικά συστήματα των σκηνικών οδηγιών, που αποτελούν τον θεμέλιο λίθο της διαμόρφωσης των σχέσεων των ηρώων επί σκηνής και της πορείας τους τόσο σκηνοθετικά όσο και υποκριτικά.

Η σύνδεση της φυγής με την ψευδαίσθηση διατηρείται και στο *Γυάλινο Κόσμο* με διττή σημασία και μετασχηματισμό των σημείων, αφενός στο επίπεδο του αφηγηματικού ύφους του έργου, και αφετέρου, στον συμβολικό γυάλινο κόσμο της Λώρας που αποτελεί την αντικειμενική ταύτισή της και κεντρικό θέμα του έργου. Στη διαμόρφωση αυτής της

λειτουργίας ο συγγραφέας χρησιμοποιεί σημεία οπτικοακουστικών συστημάτων ως φορείς μνήμης και αντικείμενα με συμβολικό χαρακτήρα για την πρόσληψη της θέσης της Λώρας στο περιβάλλον. Η σκηνοθετική μεταγλώσσα είναι αυτή που θα καθορίσει ενότητα των συστημάτων και σημείων στη συνολική μεταβίβαση των μηνυμάτων στον θεατή.

Λαμβάνοντας υπόψη ότι ο *Γυάλινος Κόσμος* αποτελεί μια αφήγηση, μια αναπόληση του Τομ, θα πρέπει να γίνει δεκτή και η θεατρική σύμβαση ότι τα δρώμενα συνιστούν την διαμορφωμένη στο μυαλό του Τομ άποψη για τα γεγονότα (Murphy 2014, 59-60). Ο θεατής βλέπει την ιστορία ως προσλαμβάνουσα του Τομ, δηλαδή όπως έχει καταχωρηθεί στο υποσυνείδητό του, διαμορφωμένη υπό το σύνδρομο της ενοχής για την φυγή του. Πριν την παρέμβαση και τη δημιουργία της σκηνικής γλώσσας έχει ήδη προηγηθεί η μεταγλώσσα του συγγραφέα, η οποία διαμορφώνεται μέσω του μνημονικού ύφους του έργου που συνιστά το προσωπικό του συγγραφικό στίγμα του ποιητικού ρεαλισμού. Πρόκειται για έναν ποιητικό μετασχηματισμό σύμφωνα με τον οποίο σε κάποιες σκηνές είναι παρών ο Τομ και σε κάποιες άλλες δεν είναι παρών, και η αφήγησή του συνιστά προϊόν της διαμορφωμένης αντίληψής του για τα γεγονότα και τους άλλους χαρακτήρες.

ΠΟΘΟΣ ΚΑΙ ΘΑΝΑΤΟΣ

Το έργο *Λεωφορείο ο Πόθος* από την σημειολογία του τίτλου, των σκηνικών οδηγιών μέχρι και του υπόρρητου κειμένου εμπεριέχει έναν άρρηκτο δεσμό των εννοιών «πόθος» και «θάνατος». Οι δυο έννοιες εμφανίζονται αλληλένδετες με την αναφορά της Μπλανς για τα ομώνυμα λεωφορεία τα οποία πήρε για να φτάσει στον προορισμό της. Ολόκληρη η ζωή της είναι γεμάτη θανάτους (σελ. 18, σελ. 65-66, σελ. 97), και πόθους (όπου αναφέρεται ο Άλαν, οι εραστές της στο Λώρελ, ο Μιτς και τελικά ο Στάνλεϋ). Ο συνδυασμός των εννοιών σημασιοδοτεί το παρελθόν κυρίως επάνω στο οποίο θα χτίσει ο ηθοποιός τον χαρακτήρα και το πλαίσιο μέσα στο οποίο θα τον εντάξει ο σκηνοθέτης.

ΡΑΤΣΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΝΟΤΟΣ

Σε μεγάλο μέρος της εργογραφίας του T.W. γίνεται αναφορά και δομείται η ιστορία σε ένα περιβάλλον μέσα στο οποίο υπάρχουν σημεία αναφοράς του ρατσισμού στην Αμερική αλλά και παράλληλα της νοσταλγίας των ηρώων για τον παλαιό Αμερικάνικο Νότο. Στο *Λεωφορείο ο Πόθος* εκτός από τις σκηνικές οδηγίες που υπάρχουν στην αρχή του έργου και στην Πρώτη Σκηνή και καθορίζουν την πολυπολιτισμικότητα της Ν. Ορλεάνης και την συνθήκη συνύπαρξης λευκών και νέγρων, μέσα στο κείμενο εμπεριέχονται αναφορές (από την Μπλανς) στο παρελθόν του Αμερικανικού Νότου με ιδιαίτερη έμφαση στην φυλετική

διαφορά και την τόνωση του λευκού χρώματος. Η Μπλανς είναι εγκλωβισμένη στην αριστοκρατική καταγωγή της και το άνετο παρελθόν της, έχει διαπαιδαγωγηθεί με συντηρητικές αντιλήψεις και κώδικα ευπρέπειας, στοιχεία τα οποία καθορίζουν την διαμόρφωση του χαρακτήρα της και της σχέσης της με τους υπόλοιπους ήρωες (Στάνλεϋ προερχόμενος από κατώτερη κοινωνική τάξη). Κατά αντιστοιχία, στο *Γυάλινο Κόσμο* η Αμάντα παραμένει νοσταλγός της ζωής του Αμερικανικού Νότου, εξιδανικεύοντας τη ζωή του παρελθόντος της με σημεία τόσο γλωσσικά όσο και ενδυματολογικά και κινησιακά, διαμορφώνοντας την θέση της στο σύγχρονο της περιβάλλον. Ο παράγοντας του περιβάλλοντος και οι κοινωνιοοικονομικές συνθήκες αποτελούν τον χώρο δράσης των ηρώων στην προσπάθειά τους να ενταχθούν σε αυτόν. Η θεματική του ρατσισμού επαναλαμβάνεται στο *Γλυκό Πουλί της Νιότης* με οξύτητα και ακραία γλωσσικά σημεία (ευνουχισμός, αντίστιξη αγνότητας και νέγρων) και αναφορές στην ιστορία της βιαιότητας που αναπτύχθηκε στην Αμερική λόγω των φυλετικών διαφορών εις βάρος των νέγρων. Η απειλή και η αίσθηση κινδύνου παρουσιάζονται από την Πρώτη Σκηνή με προειδοποιήσεις προς τον Τσανς για να κορυφωθεί στη Δεύτερη Σκηνή της Δεύτερης Πράξης με την άσκηση βίας και αφήνοντας ανοιχτή την σημασιοδότηση της παρουσίας των Σκόττυ και Μπαντ στο τέλος του έργου, και έναν επικείμενο ευνουχισμό.

Ο ΑΠΟΝΤΑΣ ΗΡΩΑΣ ΠΑΡΟΝΤΑΣ

Στο *Λεωφορείο ο Πόθος* όπως και στο *Γυάλινο Κόσμο* υπάρχει ένα ακόμη πρωταγωνιστικό πρόσωπο το οποίο με την απουσία του δηλώνει την καθοριστική του παρουσία στη ζωή των ηρώων του εκάστοτε έργου και συμβάλλει στην εξέλιξή τους. Στο *Λεωφορείο ο Πόθος* ο μεγάλος απόντας-παρόντας ήρωας ο οποίος στιγματίζει την παρούσα κατάσταση αλλά και την πορεία της Μπλανς είναι ο Άλαν. Εκφράζει το παρελθόν και την ανάγκη φυγής από αυτό και μέσα σε αυτό ανάλογα την περίσταση. Είναι ιδιαίτερα σημαντικό να προσδιοριστεί από τον σκηνοθέτη και τους ηθοποιούς η ψευδαισθητική «είσοδος» και «έξοδος» αυτού του ήρωα (Άλαν), διότι, σύμφωνα με τις επιλογές της παραστασιμότητας, θα αποδοθούν οι σχέσεις μεταξύ των ηρώων και οι δοσμένες συνθήκες. Ο Άλαν εκφράζει συγχρόνως αιτία και αιτιατό της παρούσας ψυχολογικής κατάστασης της Μπλανς, του πρόσφατου ανήθικου παρελθόντος και της τελικής φυγής της. Ο Άλαν αποτελεί το μυστικό και την αποκάλυψη, συνθήκες ανατροπής στα θεατρικά δεδομένα. Η σημασιοδότηση του ψευδαισθητικού ήρωα πλαισιώνεται από τις σκηνικές οδηγίες, τα σημειωτικά συστήματα ακουστικών εφέ και ευθέως εντός κειμένου σε όλες τις αναφορές που υπάρχουν στο έργο (από τη Δεύτερη Σκηνή με τα γράμματα μέχρι την αναφορά ενός πολύ νέου γιατρού – σε αντικατοπτρισμό του νεαρού Άλαν – στην τελευταία, Ενδεκάτη Σκηνή).

Στον *Γυάλινο Κόσμο* ο απόντας-παρόντας ήρωας – ο πατέρας – παρουσιάζεται στον εναρκτήριο μονόλογο του Τομ και τοποθετείται στην σκηνή μέσω μιας μεγεθυμένης φωτογραφίας. Οι υπόλοιποι ήρωες του έργου σχετίζονται άμεσα και δρουν με τον απόντα-παρόντα τόσο η Αμάντα όσο και η Λώρα. Η απουσία του προσλαμβάνεται ως αιτία της παρούσας κατάστασης της οικογένειας Γουίνγκφιλντ, και η παρουσία του γίνεται αντιληπτή μέσα από τις αποφάσεις των ηρώων οι οποίες καθορίζονται από την ιδιότυπη σχέση τους μαζί του. Ταυτίζεται με το κεντρικό μοτίβο της φυγής, με τα όνειρα του Τομ και με την Λώρα που διατηρεί την σχέση της μαζί του μέσα από τους φθαρμένους δίσκους του και την φωτογραφία.

Ο ΧΡΟΝΟΣ

Ο συγγραφέας στα έργα που μελετώνται αναπτύσσει το μοτίβο του χρόνου και της σημασίας του στην εξέλιξη των ηρώων. Προβάλλεται τραυματικά για την Μπλανς η οποία βιώνει την έννοια του χρόνου ως απειλή για την επίτευξη των στόχων της (δηλαδή την αποκατάσταση τόσο οικονομική όσο και με έναν γάμο σύμφωνα με τα πρότυπα της κοινωνίας της εποχής του έργου) και υπό αυτό το πρίσμα αναπτύσσει συμπεριφορές με τις οποίες προσπαθεί να κρύψει τη σχέση της με τον χρόνο από το περιβάλλον της. Γλωσσικά σημεία υποδηλώνουν την απειλή που αισθάνεται (με αναφορές για την ομορφιά που χάνεται) και κινησιακά σημεία υπογραμμίζουν την προσπάθεια της να τον αποφύγει (χρήση πούδρας, αποφυγή εστίας φωτός). Η ίδια σημασία του χρόνου προβάλλεται και από την Αμάντα αναφορικά με την αποκατάσταση της Λώρας μέσα από αντίστοιχα γλωσσικά σημεία. Ωστόσο η σχέση του συγγραφέα με τη σημασιодότηση του χρόνου στα έργα του διαγράφεται με μεγαλύτερη λεπτομέρεια και προσλαμβάνουσα σαφήνεια στο *Γλυκό Πουλί της Νιότης* όπου ο Τσανς χαρακτηρίζει ανελέητο εχθρό το Χρόνο στο τέλος του έργου. Η προσκόλληση στο παρελθόν, η ασφυκτική πίεση περιορισμένου χρόνου και η αντίληψη της φθοράς που επιφέρει (Bigsby 2000: 62), συνθέτουν το βιογραφικό των ηρώων, το εσωτερικό περιβάλλον και τις συγκρούσεις των χαρακτήρων καθορίζουν τις δράσεις και αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι έρευνας του ηθοποιού στην διαμόρφωση του ρόλου.

Κεφάλαιο 7

Επίλογος

Ο σκηνοθέτης και ο ηθοποιός στα πλαίσια του θεατρικού φαινομένου καλούνται να παρουσιάσουν στον θεατή την γνώση του θεατρικού αντικειμένου του έργου. Η μεταγλώσσα που θα διαμορφώσουν στοχεύει στην πρόσληψή της από τον θεατή στα πλαίσια της σύμβασης της προσωπικής αντιληπτικής ικανότητας που παρεμβάλλεται ανάμεσα στο εκπεμπόμενο μήνυμα και προσληφθέν περιεχόμενο. Η εγγραφή του θεατρικού φαινομένου στην ανθρώπινη συνείδηση είναι άμεσα εξαρτημένη από τον τρόπο μετασχηματισμού των σημείων του έργου και της νοηματοδότησής τους κατά τη διαδικασία της επιτέλεσης. Τα έργα του T.W. που αναλύθηκαν αναφορικά με κατηγορίες σημείων που περιέχουν, προσφέρουν ολοκληρωμένα συστήματα σημείωσης των υποκειμένων τους τα οποία επαναλαμβάνονται και επαληθεύονται με αλληλοεξαρτώμενα σημεία. Τα σημεία των έργων του T.W. λειτουργούν σε σχέση με άλλα σημεία (μουσική με φωτισμό για την σημείωση της ψευδαίσθησης), σε σχέση με το αντικείμενο που σημαίνει (χάπια, αλκοόλ) και σε σχέση με τον ερμηνευτή που τα χρησιμοποιεί (προβολές projector, γυάλινα ζωάκια, πούδρα, πυροβολισμός). Η σύνθεση των ολοκληρωμένων λεπτομερών και αλληλοσυνδεόμενων συστημάτων του συγγραφέα όπως αναλύθηκαν παραπάνω δημιουργεί το πλαίσιο δράσης που θα μετασχηματίσει ο σκηνοθέτης για την εκπομπή των μηνυμάτων και μέσα στο οποίο θα δράσουν οι ήρωες.

Η σημασία της ανάλυσης των σημείων και των συνδυασμών τους ανάγεται στο επίπεδο της λειτουργικότητάς τους στην διαδικασία πρόσληψης του νοήματος που φέρουν αλλά και στην αναπαράσταση του έργου. Δεδομένου ότι ο ηθοποιός ενσαρκώνει ένα χαρακτήρα-ήρωα ο οποίος εμφανίζεται με μια ορισμένη μορφή μοναδική και αποτέλεσμα των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών και σημείων που τον διαμορφώνουν, τα σημεία της εμφάνισης του δραματικού χαρακτήρα και κατ' επέκταση του ηθοποιού όπως μακιγιάζ-μεταμόρφωση, ενδυματολογία, κόμμωση αποτελούν μέρος της ταυτότητάς τους. Η χρήση του λευκού χρώματος όπως αυτό νοηματοδοτείται στα έργα του συγγραφέα, το ξεκούμπωτο φόρεμα και τα αχτένιστα μαλλιά, αυτομάτως αποτελούν φορέα μετάδοσης πληροφοριών για τον ήρωα, την κοινωνία, την παρούσα συνθήκη στην δράση. Το πλήθος των σκηνικών οδηγιών που αφορούν τα ανωτέρω σημεία αποτελούν πεδίο έρευνας του σκηνοθέτη σύμφωνα με την πρόθεση του να προβεί σε ιστορική αναπαράσταση του έργου είτε σε επικαιροποίησή του υιοθετώντας τα

πλέον κατάλληλα αντίστοιχα ή ίδια σημεία στην σκηνοθετική του μεταγλώσσα που θα επιτρέψουν στο όραμά του να επικοινωνήσει αποτελεσματικά τόσο με το κείμενο του συγγραφέα όσο και με την αντιληπτική πρόσληψη των θεατών. Παράλληλα ο ερμηνευτής του ρόλου λαμβάνοντας υπόψη ότι η σκευή του ηθοποιού αποτελεί εργαλείο της υπόκρισης του, καλείται να διαμορφώσει τον συμπεριφορικό του κώδικα σε σύμβαση με τα μετασχηματισμένα σημεία που θα επιλέξει ο σκηνοθέτης.

Η μελέτη των κινησιακών σημείων των έργων κρίνεται απολύτως απαραίτητη καθώς τα χειρονομιακά σημεία θεωρήθηκαν ως η ελάχιστη σημαίνουσα μονάδα του θεατρικού κώδικα (Πούχνερ 2000: 109). Μεγάλες θεωρίες της υποκριτικής βασίστηκαν στην μελέτη του σώματος του ηθοποιού με σημαντικότερους εκφραστές τον Μέγερχολντ, τον Αρτώ, τον Μπρεχτ, και ακόμη νεότερες τεχνικές όπως Μίχαελ Τσέχωφ, Meisner. Το σώμα του ηθοποιού αναπτύσσει το δικό του «λεξικό» γράφοντας με την κινησιολογία ένα κείμενο το νόημα του οποίου μπορεί να διαβαστεί από τους θεατές σύμφωνα με τον προκαθορισμένο κώδικα ερμηνείας της κοινωνίας. Ένα τέτοιο λεξικό προτείνει ο T.W. με σώματα που εξουσιάζουν, υποταγμένα, παγιδευμένα, ή βίαια, συνδυάζοντας τα σημεία με την ψυχολογική πορεία των ηρώων. Η αναζήτηση του σώματος του ρόλου σε κάθε στιγμή του έργου αποτελεί καθοριστικής σημασίας έρευνα του ηθοποιού στα πλαίσια πάντοτε του σκηνοθετικού οράματος. Η επαλήθευση της πορείας των ηρώων μέσα στα έργα που εξετάσαμε προβάλλεται με πλήθος κινησιακών σημείων τα οποία μπορεί να αξιοποιήσει ο ηθοποιός είτε υιοθετώντας τα είτε τοποθετώντας τα στο πεδίο της προσωπικής έρευνας και αναζήτησης της σωματικής έκφρασης. Ανεξάρτητα από την επιλογή της υποκριτικής προσέγγισης (με τη μέθοδο Στανισλάβσκι, Μέγερχολντ, Μπρεχτ, ή όποια άλλη), η σωματική δράση βρίσκεται στο επίκεντρο της μελέτης και της διαμόρφωσης του ήρωα καθώς το σώμα του ηθοποιού αποτελεί οπτικό φορέα των μηνυμάτων σημείωσης, καθορίζοντας το είδος της δράσης ή αποτελώντας αιτιατό της φέρουσας συνθήκης. Παράλληλα το σώμα του ηθοποιού εντάσσεται και δρα μέσα στον σκηνικό χώρο του οποίου τα σημεία φέρουν πολλαπλές σημειώσεις ιστορικής, κοινωνικής ερμηνείας σχετίζοντας τη δράση με το περιβάλλον. Επιπλέον η δράση περιορίζεται ή καθορίζεται από τον σκηνικό χώρο (σκάλα, κουρτίνες) και διαμορφώνει τις εξελίξεις στις σχέσεις μεταξύ των ηρώων. Κατά συνέπεια οι σκηνοθετικές και υποκριτικές επιλογές προσδιορίζονται και προσδιορίζουν την σχέση σημαίνοντος και σημαινόμενου με την επαλήθευση του νοήματος της δράσης.

Ομοίως η ατμόσφαιρα του έργου άμεσα συνυφασμένη με τον ποιητικό ρεαλισμό του συγγραφέα αποκωδικοποιείται μέσα από τα σημειωτικά συστήματα φωτισμού και ήχου κι εντάσσεται στο ιδιαίτερο περιβάλλον ψευδαίσθησης που τα κατακλύζει. Η μελέτη και ο

μετασχηματισμός αυτών των σημείων εκτός από το να πλαισιώνουν αισθητικά την παράσταση σχετίζονται άμεσα με την πρόσληψή τους από τον θεατή ορίζοντας την έννοια της μνήμης και της υποκειμενικής αλήθειας.

Τέλος τα γλωσσικά σημεία και το υπόρρητο κείμενο των έργων του T.W. εμπεριέχουν και ενισχύουν το σύνολο των μηνυμάτων και του κόσμου των εικόνων, των συμβόλων, των ιδεών του. Η σκηνοθετική και υποκριτική μεταγλώσσα που θα διαμορφωθεί συνιστά αποτέλεσμα της μελέτης αυτών των σημείων, της ερμηνείας τους και την ένταξής τους στο επιλεγμένο περιβάλλον των συστημάτων που θα χρησιμοποιηθούν στην παράσταση.

Ο συνδυασμός όλων των συστημάτων και οι λεπτομερείς σκηνικές οδηγίες του συγγραφέα δημιουργούν ένα ενιαίο όλον σημείωσης στα έργα του προσφέροντας στους δημιουργούς της παράστασης πλήθος στοιχείων προς επεξεργασία, αξιοποίηση, υιοθέτηση ή απόρριψη στα πλαίσια της διαδικασίας της επιτέλεσης.

Βιβλιογραφία

Barnard, D. Brent. 2007. *The symbolism of Tennessee Williams' "The Glass Menagerie": An inductive Approach*, Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of the Louisiana State University.

Bigsby, Christopher William Edgar. 2000. *Modern American Drama, 1945-2000*. Cambridge.

Elam, Keir. 2001. *Η σημειωτική θεάτρου και δράματος*, Μτφ. Καίτη Διαμαντάκου, Επιμ.: Δημήτρης Τσατσούλης, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Hooper, Michael S.D. 2012. *Sexual Politics in the work of Tennessee Williams*. Cambridge University Press.

Janardanan, Nichole. 2007. *Images of Loss in Tennessee Williams's The Glass Menagerie, Arthur Miller's Death of a Salesman, Marsha Norman's night, Mother, and Paula Vogel's How I Learned to Drive*. Thesis submitted to the Georgia State University.

Maimar, Nichole. 2004. *Who wants real? I want magic!* *Musical Madness in "a streetcar named desire"*. Thesis submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland.

Murphy, Brenda. 2014. *The Theater of Tennessee Williams*. Bloomsbury Publishing Plc.

Πούχνερ, Βάλτερ. 2010. *Θεωρητικά του Θεάτρου*, Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

Quinn, Margaret Lynne. 1973. *"Mendacity" in Four Plays of Tennessee Williams*", Open Access Dissertations and Theses, Paper 4790, McMaster University.

Schnathmeier, Susanne. 1986. *The Unity of Place in Elia Kazan's Film Version of "A Streetcar Named Desire" by Tennessee Williams: A Traditional Dramatic Category Seen from a Semiotic Point of View*, Paper No. 153, University of Duisburg-Essen.

Svihus, Nora Vifquain. 2012. *How does Tennessee Williams create a living environment in The Glass Menagerie and A Streetcar Named Desire through simultaneous staging and music?*, Theatre Arts.

Tosio, Paulo. 2003. *An object relational psychoanalysis of selected Tennessee Williams play texts*, Thesis, Rhodes University.

Τέννεσση, Ουίλιαμς. 1982. *Γλυκό Πουλί της Νιότης*, Μτφ. Μπελιέ Ερρίκου, Αθήνα: Εκδόσεις Ηριδανός.

Τέννεσση, Ουίλιαμς. 1992. *Λεωφορείο ο Πόθος*, Μτφ. Μάτση Παύλου Μαρία, Αθήνα: Εκδόσεις Γκοβοστη.

Τέννεσση, Ουίλιαμς. 2012. *Ο Γυάλινος Κόσμος*, Μτφ. Μπελιέ Ερρίκου, Αθήνα: Εκδόσεις Ηριδανός.

Τσατσούλης, Δημήτρης. 1999. *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου. Θεωρία και κριτική ανάλυση της σύγχρονης θεατρικής πρακτικής*, Αθήνα: Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα.

Young, Anja. 2011. "To what extent are the visual and sound effects important in "A Streetcar named Desire"?", <https://courseworkbank.info/index.php?.../Visual...Soun...>