

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Δημιουργία παράστασης με τεχνικές του Θεάτρου της
Επινόησης και θέμα μαρτυρίες ανθρώπων που εργάστηκαν
πίσω από θεατρικές σκηνές.

«Πρωταγωνιστές»

Μικαέλλα Θεοδουλίδου

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Άννα Τσίχλη

Μάιος 2019

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή

**Δημιουργία παράστασης με τεχνικές του Θεάτρου της
Επινόησης και θέμα μαρτυρίες ανθρώπων που εργάστηκαν
πίσω από θεατρικές σκηνές.**

«Πρωταγωνιστές»

Μικαέλλα Θεοδοουλίδου

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Άννα Τσίχλη**

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

Μάιος 2019

ΛΕΥΚΗ ΣΕΛΙΔΑ

Περίληψη

Σκοπός της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής είναι η δημιουργία θεατρικής παράστασης εφαρμόζοντας τις τεχνικές του θεάτρου της επινόησης. Επιλέγοντας ως θεματική τις προσωπικές ιστορίες και εμπειρίες των ανθρώπων που δουλεύουν στο θέατρο, αλλά βρίσκονται στο παρασκήνιο, στόχος είναι η δημιουργία μιας παράστασης που θα φέρει τις μαρτυρίες αυτών των ανθρώπων στο προσκήνιο, κάνοντας τους Πρωταγωνιστές.

Η διαδικασία δημιουργίας και πραγματοποίησης της παράστασης, καθώς και η διαδικασία σύνθεσης του κειμένου της παράστασης, είναι απόρροια συλλογικής δουλειάς και αποτελεί το πρακτικό μέρος της μεταπτυχιακής διατριβής. Το υλικό για τη δημιουργία του κειμένου, παράχθηκε έπειτα από μαγνητοφωνημένες συνεντεύξεις, οι απαντήσεις των οποίων καταγράφηκαν και επεξεργάστηκαν από τη θεατρική ομάδα *λουμπάγκο*. Χωρίς αρχικό κείμενο, η ομάδα κλήθηκε να αλληλοεπιδράσει με το υλικό που είχε προκύψει, να αυτοσχεδιάσει, να πειραματιστεί με εργαλεία τις τεχνικές του θεάτρου της επινόησης, να κατοχυρώσει και να απορρίψει κομμάτια, με σκοπό τη δημιουργία της παράστασης, που περιλάμβανε πραγματικά γεγονότα βασισμένα στις πραγματικές μαρτυρίες, καθώς και γεγονότα που βασίζονται σε μυθοπλασία.

Το θεωρητικό μέρος, εστιάζεται στους λόγους που με οδήγησαν να ασχοληθώ με το θέατρο της επινόησης ως θέμα, στο ερέθισμα για τη δημιουργία της θεατρικής παράστασης με τίτλο «Πρωταγωνιστές», στην επιλογή της ομάδας, καθώς και στην καταγραφή της δημιουργικής πορείας προς την υλοποίησή της. Συγκεκριμένα, περιλαμβάνει την περιγραφή των τεχνικών και των μεθόδων που χρησιμοποιήθηκαν, τις δραματουργικές επιλογές που πάρθηκαν, καθώς και τον απολογισμό του καλλιτεχνικού αποτελέσματος.

Η παράσταση με τίτλο «Πρωταγωνιστές» παρουσιάστηκε στις 19 Μαρτίου 2019 στον Θεατρικό Χώρο Wherehaus 612, στη Λευκωσία, παρουσία πενήντα θεατών.

Summary

The purpose of this Masters Thesis is to create a theatrical performance by applying the techniques of Devised Theatre. By choosing as a subject the personal stories and experiences of people working behind the scenes, we aimed towards creating a performance that would bring people's testimonies forward, thus making them protagonists.

We worked collectively towards creating and bringing the performance to life, as well as towards composing the performance text. These processes constitute the practical part of this Thesis. The performance text was produced through recorded interviews, while the respondents' accounts were recorded and edited by the theatrical group Lumbago. Due to the lack of an original text, the Lumbago group were called to interact with the material that had emerged; to improvise; to experiment with the techniques of the Theatre of the Invention; to enshrine and to reject pieces in order to create the show. It is worth mentioning that the show was based on both true events and fictional events.

The theoretical part of this thesis focuses on multiple aspects: The reasons that have led me look into the Theatre of Imagination; the stimulus for creating the theatrical play "Cast"; how and why the group was selected; the recording of the creative process towards its realization. Moreover, it includes the description of the techniques and methods used; the dramatic choices made; as well as my reflection on the artistic result.

The performance titled "Protagonistes" was presented on March 19th 2019, at the Wherehaus 612, Nicosia, for an audience of fifty adults.

Ευχαριστίες

Ευχαριστώ θερμά την καθηγήτρια μου Άννα Τσίχλη που υπήρξε πηγή έμπνευσης, αλλά και για την ανεκτίμητη βοήθεια που μου πρόσφερε, την ενέργεια και τη δύναμη, τις συζητήσεις και την πολύτιμη ανατροφοδότηση σε κάθε στάδιο της παρούσας διατριβής. Τεράστιο ευχαριστώ στην ομάδα μου, τη θεατρική ομάδα *λουμπάγκο*, που πίστεψε στην ιδέα μου και συνέβαλε δραστικά, ώστε να δημιουργηθεί η παράσταση επινοημένου θεάτρου με τίτλο «Πρωταγωνιστές», καταθέτοντας ο καθένας ένα μεγάλο κομμάτι του εαυτού μας. Εύα Καλομοίρη, Τζούλη Γρηγορίου, Γιώργο Κυριάκου, Βασίλη Χαραλάμπους, σας ευχαριστώ για όλα. Ευχαριστώ επίσης την Τζούλη Γρηγορίου για την παραχώρηση του σπιτιού της για την πραγματοποίηση όλων των συναντήσεων. Μεγάλο ευχαριστώ στον μουσικό Νεκτάριο Ροδοσθένους, που ακολούθησε πρόθυμα την τρέλα μας και έντυσε με τη μουσική του την παράστασή μας, τον Νικόλα Δημητρίου που «φώτισε» κυριολεκτικά τους «Πρωταγωνιστές» μας, καθώς και τον Χρίστο Καραγιάννη και την Ευαγγελία Ονουφρίου που μαζί οι τρεις τους, άνοιξαν τις πόρτες του Wherehaus 612 και μας υποδέχτηκαν με ανοιχτή αγκαλιά. Τον ξάδερφο μου Στάθη Παναγίδη για την ζωτική «μεσολάβηση», την εταιρεία Laiko Cosmos Trading που μας χορήγησε τα πατατάκια, τον ΘΟΚ και το φροντιστήριο του Wherehaus 612 για τα σκηνικά αντικείμενα. Ευχαριστώ τον φωτογράφο Γιώργο Χαραλάμπους για την υπέροχη φωτογράφιση και την καλλιτεχνική αφίσα, τον Χάρη Ιωάννου για το φωτογραφικό υλικό της παράστασης, τον Στέφανο Χαραλάμπους για τη βιντεογράφιση και τη βοήθεια για την πραγματοποίηση του live streaming, τη Λέα Μαλένη για το υλικό και τις συμβουλές, τη Θέκλα Φλουρή και τη Νάντια Τομασίδου για τη συνεισφορά. Φαίη, Κώστα, Γιώργο, Λήδα, Μόνικα, Ζωή, Χάρη, σας ευχαριστώ από καρδιάς για τη συνέντευξη που μου παραχωρήσατε. Δεν θα μπορούσα να παραλείψω, ένα μεγάλο ευχαριστώ σε όσους μας τίμησαν με την παρουσία τους και παρακολούθησαν την παράστασή μας στις 19 Μαρτίου 2019. Τέλος, ένα μεγάλο ευχαριστώ στον Βασίλη για την υπομονή και την αγάπη του και στην οικογένεια και στους φίλους μου για την ενθάρρυνση και την ψυχική δύναμη.

Την παρούσα διατριβή την αφιερώνω στην μητέρα μου Μαρίνα και στον πατέρα μου Αντρέα που με στηρίζουν σε κάθε βήμα και συνέτειναν στο να συνεχίσω να κάνω αυτό ακριβώς που κάνω. Να αναζητώ, να πειραματίζομαι, να δημιουργώ και να μην εφησυχάζομαι.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	1
Γιατί Επινόηση;.....	1
1 Μεθοδολογία – Στάδια Δημιουργίας μιας Παράστασης.....	3
1.1 Το χρονικό της σύλληψης μιας ιδέας	3
1.2 Ερέθισμα	6
1.3 Θέατρο Ντοκουμέντο.....	7
1.4 Η Ομάδα.....	7
1.5 Ερευνητικά ερωτήματα.....	9
1.6 Το ερωτηματολόγιο.....	10
1.7 Ο ρόλος του σκηνοθέτη.....	12
1.8 Προγραμματισμός προβών.....	13
1.9 Εργαστήρια και συναντήσεις.....	14
2 Τεχνικές και Μέθοδοι.....	16
2.1 Η δυναμική της κίνησης	17
2.2 Τεχνικές των Spymonkey.....	20
2.3 Τεχνική των RashDash.....	20
2.4 Τεχνική της Aline David.....	22
2.5 Αυτοσχεδιασμός πάνω σε συνεντεύξεις.....	23
25.1 «Ασκαρδαμυκτί».....	24
3 Βασικά Στοιχεία Παράστασης.....	26
3.1 Χώρος.....	26
3.2 Κοστούμια και σκηνικά αντικείμενα.....	28
3.3 Μουσική.....	29
3.4 Κείμενο.....	30
3.5 Αφίσα παράστασης.....	33
4 Δραματουργία της Παράστασης.....	35
4.1 Πλοκή.....	36
4.2 Χαρακτήρες.....	36
4.3 Λόγος	37
4.4 Δραματικός χώρος.....	38
4.5 Δραματικός χρόνος.....	38
5 Τελικό Αποτέλεσμα	40
Επίλογος.....	52

Παραρτήματα	55
A Προπαρασκευαστικό Στάδιο	55
A.1 Ερωτηματολόγιο Συνεντεύξεων.....	55
A.2 Φωτογραφικό Υλικό.....	56
B Δημιουργία Παράστασης	57
B.1 Απόσπασμα από Αμπιγιέζ.....	57
Βιβλιογραφία	58

Εισαγωγή Γιατί Επινόηση;

«να φανταστούμε, να συνθέτουμε, να υποθέτουμε, να μαντεύουμε, να επιδιώκουμε, να περιγράφουμε, να απεικονίζουμε, να σχεδιάζουμε, να φτιάχνουμε...»

Ορισμός του devised, Chambers Dictionary (Complicite 2001: 4)

Αναρωτήθηκα έντονα ποιοι ήταν οι λόγοι που με ώθησαν να επιλέξω τη συγκεκριμένη θεματική, η οποία αφορά το θέατρο της επινόησης, και ποιοι ήταν οι λόγοι που με παρότρυναν να εμπλέξω το πρακτικό μέρος, τη δημιουργία μιας παράστασης. Οι σκέψεις αυτές άρχισαν να στριφογυρίζουν στο μυαλό μου, όταν συνειδητοποίησα ότι ουσιαστικά δεν είχα ποτέ άλλοτε εμπλακεί με το θέατρο της επινόησης. Διαβάζοντας όμως τη βιβλιογραφία και εμβαθύνοντας περισσότερο στο θέμα, συνειδητοποίησα ότι ο κύριος λόγος που το θέατρο της επινόησης αποτελούσε μια τόσο ισχυρή πρόκληση για μένα, ήταν η προσωπική μου ανάγκη να δημιουργηθεί κάτι πρωτότυπο, κάτι εντελώς νέο από την αρχή, με τη συμβολή μιας ομάδας ανθρώπων, όπου ο καθένας να είναι ελεύθερος να προσθέσει το δικό του λιθαράκι, τον δικό του εαυτό. Το θέατρο της επινόησης, δίνει την ευκαιρία «να τεντώσουμε τα δημιουργικά μας πόδια, να απλώσουμε τα καλλιτεχνικά μας φτερά και να εξερευνήσουμε τη δράση της δημιουργικής διαδικασίας» (Swale 2012: 4). Στην πορεία, ο λόγος έγινε ακόμα πιο ισχυρός, αφού εμποτίστηκε από την επιθυμία να ακουστούν οι προσωπικές ιστορίες ανθρώπων, των οποίων ο κόσμος αγνοεί παντελώς τη σημαντικότητα της ιδιότητας τους στο θέατρο. Αυτή η επιθυμία «φέρει μια τεράστια ελευθερία που είναι συγχρόνως τρομακτική και απελευθερωτική» (Oddey 1996:27). Άλλωστε, σύμφωνα με την Oddey «αποτελεί θεμελιώδη προϋπόθεση για το θέατρο της επινόησης, το πάθος και η επιθυμία να πεις κάτι» (1996:42), κάτι που θεωρείς ότι είναι επιτακτική ανάγκη να ακουστεί και οι ιστορίες αυτών των ανθρώπων θεωρώ ότι είναι μεγάλη ανάγκη να βγουν στο φως.

Παίρνοντας την απόφαση και μπαίνοντας δειλά - δειλά στη διαδικασία, η ευθύνη που ένωθα απέναντι στα υπόλοιπα μέλη της ομάδας που είχα επιλέξει να συνεργαστώ και για την οποία γίνεται εκτενή αναφορά πιο κάτω, ήταν τεράστια. Η αγωνία μου ήταν να κατορθώσω να τους εμπνεύσω εμπιστοσύνη, να τους πείσω ότι ακόμα και αν δεν ξέρω εκ των προτέρων πού θα οδηγήσει η όλη διαδικασία, ξέρω τουλάχιστον τον δρόμο προς τα εκεί. Στη συνέχεια, ανακάλυψα ότι η πορεία προς το άγνωστο, προς το μη αναμενόμενο είναι λυτρωτική και απελευθερωτική. Άλλωστε ο ίδιος ο McBurney, καλλιτεχνικός διευθυντής της ομάδας επινοημένου θεάτρου *Complicite*, αναφέρει στην ομάδα του ότι «το μόνο που ξέρω είναι ότι υπάρχει κάτι, και θα προσπαθήσω να σας οδηγήσω, εκεί» (2015).

Πηγαίνοντας πίσω στον χρόνο και αναλογίζοντας την πορεία του θεάτρου της επινόησης και τους λόγους που ώθησαν τους καλλιτέχνες να δημιουργήσουν μια ομάδα και να πειραματιστούν σε θέματα που τους ανησυχούσαν και τους προβλημάτιζαν, γίνεται αντιληπτή ολόένα και περισσότερο, η σημαντικότητα της ύπαρξής του στο θεατρικό γίγνεσθαι και της συμβολής του στην κοινωνία. Στη δεκαετία του 60 και του 70, «οι ομάδες νοιάζονταν να δώσουν φωνή στους άφωνους, και να κάνουν νέες και διαφορετικές απόψεις να ακουστούν» (Heddon., Milling, 2006: 7). Σήμερα, 2019, η προσπάθεια ήταν να δοθεί φωνή σε αυτούς τους ανθρώπους που κρύβονται πάντα πίσω από την κουρτίνα του θεάτρου και δε βγαίνουν ποτέ για χειροκρότημα.

Τα πρώτο κεφάλαιο δίνει λεπτομέρειες για τη Μεθοδολογία που ακολουθήθηκε, αναφέροντας όλα τα στάδια της δημιουργικής διαδικασίας, περιλαμβανομένων, το ερέθισμα, τον ρόλο του θεάτρου Ντοκουμέντο, την επιλογή της ομάδας, τη σύνταξη του ερωτηματολογίου, τον προγραμματισμό και τον ρόλο του σκηνοθέτη. Το δεύτερο κεφάλαιο αναφέρει τις τεχνικές και τις μεθόδους στις οποίες στηρίχτηκε η ομάδα για τη δημιουργία της παράστασης, το τρίτο κεφάλαιο εστιάζει στα βασικά στοιχεία που συμβάλουν στην πραγματοποίηση μιας παράστασης, σύμφωνα με τον Schechner, το τέταρτο κεφάλαιο κάνει αναφορά στη δραματουργία της παράστασης και το πέμπτο κεφάλαιο επισημαίνει τις δραματουργικές επιλογές τις ομάδες για το τελικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.

Κεφάλαιο 1

Μεθοδολογία – Στάδια Δημιουργίας Της Παράστασης

«Το θέατρο αποτελεί την κατ' εξοχήν κοινωνική τέχνη»

(Lehmann. 2006: 185)

1.1 Το χρονικό της σύλληψης μιας ιδέας

Κάνοντας μια σύντομη αναδρομή στο παρελθόν, περνώντας αντίστροφα τα στάδια που χρειάστηκαν για την πραγματοποίηση της υφιστάμενης μεταπτυχιακής διατριβής, καθώς και της μεθοδολογίας που ακολουθήθηκε, σταματάει ο χρόνος απότομα στον Μάρτιο του 2018. Τότε ήταν που συνάντησα τη «Σερβιτόρα» της Μαρίνας Βρόντη, με τη Μυρτώ Κουγιάλη στον ομώνυμο ρόλο. Το γεγονός ότι ο μονόλογος χαρακτηρίστηκε ως αυτοαναφορικός και η παράσταση έγινε στο “The Boys”, «στο φυσικό της χώρο... σε ένα μικρό, αλλά ζεστό καφέ στην καρδιά της Λευκωσίας» (Check in Cyprus. 2018), ήταν η αφορμή για να αρχίσει να στριφογυρίζει στο μυαλό μου η ιδέα της αυθεντικής μαρτυρίας και πώς το θέατρο μπορεί να τη φωτίσει; Ο χαρακτηρισμός αυτοαναφορικός, αυτοβιογραφικός, περιλαμβάνει «ιστορίες, σκέψεις, όνειρα, επιθυμίες, σωματικότητα της δημιουργού και προσφέρει μια ιδιαίτερη προσέγγιση στις παραστάσεις, δημιουργώντας αμεσότητα στη σχέση ηθοποιού και θεατή» (Τσίχλη 2014: 747) και αυτό είναι κάτι που το βίωσα προσωπικά ως θεατής της συγκεκριμένης παράστασης.



Φωτογραφία 1. Φλάιερ της παράστασης *Σερβιτόρα* (2018), σκηνοθεσία Μαρίνα Βρόντη

Στη συνέχεια, η ιδέα συζητήθηκε με την καθηγήτριά μου, Άννα Τσίχλη, η οποία πρότεινε τη διαδικτυακή παρακολούθηση της θεατρικής παράστασης «Γιοι και Κόρες» του Γιάννη Καλαβριανού με την Εταιρεία Θεάτρου Sforaris,, καθώς και την παράσταση «Veronique Doisneau» σε σκηνοθεσία/χορογραφία του Jerome Bel, με σκοπό την περαιτέρω διερεύνηση της ιδέας.



Φωτογραφία 2: Σκηνή από την παράσταση *Γιοί και Κόρες* (2013)

Η παράσταση «Γιοι και Κόρες», που παρουσιάστηκε το 2013 στο Θέατρο Αυλαία και το 2014 στο Θέατρο του Νέου Κόσμου, είναι βασισμένη σε αληθινές μαρτυρίες ανθρώπων. Το κείμενο της παράστασης βασίστηκε σε ογδόντα πέντε μαγνητοσκοπημένες συνεντεύξεις ηλικιωμένων από όλη την Ελλάδα και την Κύπρο, από τους οποίους ζητήθηκε να θυμηθούν μια ξεχωριστή ιστορία που σημάδεψε τη ζωή τους. Αφού πραγματοποιήθηκαν οι συνεντεύξεις από τους ίδιους τους ηθοποιούς, στη συνέχεια, επιλέγηκαν οι προσωπικές ιστορίες που διαδραματίστηκαν παράλληλα με γνωστά ιστορικά γεγονότα, διατηρώντας μια χρονολογική, ιστορική γραμμή. Η παράσταση φέρνει στο φως ιστορίες ανθρώπων από την Ελλάδα και την Κύπρο, των τελευταίων δεκαετιών, που διαδραματίστηκαν συγχρόνως με την επίσημα καταγεγραμμένη Ιστορία της χώρας, ιστορίες τις οποίες διηγούνται στο κοινό οι «γιοι και οι κόρες», οι απλοί άνθρωποι της διπλανής πόρτας. Οι ηθοποιοί, έχοντας στη διάθεση τους διάφορα σκηνικά αντικείμενα και έπιπλα, τα χρησιμοποιούσαν με διαφορετικό τρόπο κάθε φορά, αλλάζοντας τους ακόμα και θέση στον χώρο, ανάλογα με την ιστορία, έχοντας ως κύριο μέλημά τους τη δραματοποίηση αυτών των ιστοριών. Πέντε ηθοποιοί με λιτά μέσα και με τη χρήση του σώματος τους, αφηγούνται τις ιστορίες, γίνονται μέρος τους, κατορθώνοντας να μεταφέρουν στο θεατή μια νοσταλγική ατμόσφαιρα. Παρακολουθώντας αυτό το συγκλονιστικό και συγκινητικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, παρόλο που η ακριβής δημιουργική διαδικασία δεν ήταν γνωστή και γνωρίζοντας μόνο ότι το προπαρασκευαστικό στάδιο περιλάμβανε την πραγματοποίηση ογδόντα πέντε

συνεντεύξεων, κατόρθωσε να μετατρέψει την παράσταση σε προσωπική πρόκληση και να φυτέψει στο μυαλό μου τον σπόρο των μαρτυριών και των συνεντεύξεων.

Ο σπόρος είχε μεν φυτευτεί, αλλά ακόμα η ιδέα δεν είχε ριζωθεί για τα καλά. Μέχρι που παρακολούθησα, διαδικτυακά, την παράσταση «Veronique Doisneau», την τελευταία ουσιαστικά παράσταση της μπαλαρίνας, από την οποία πήρε τον τίτλο η παράσταση, στην Όπερα του Παρισιού, το 2009, λίγο πριν από την συνταξιοδότησή της σε σκηνοθεσία Jerome Bel. Μόνη στη σκηνή, κρατώντας στο χέρι μια φούστα tutu και ένα μπουκάλι νερό, κάνει μια αναδρομή στην καριέρα της ως χορεύτρια, σε ένα πάντρεμα χορού και αφήγησης με την ίδια να μουρμουρίζει τη μελωδία, καθώς παρουσιάζει κάποια χορευτικά στιγμιότυπα. Η αυθεντικότητα και η απλότητα στη μαρτυρία της ήταν συγκλονιστικές. Τα κομμάτια του παζλ άρχισαν σιγά – σιγά να ενώνονται. Πρώτα η «Σερβιτόρα» μέσα στην καφετέρια να ανοίγει την καρδιά της και να μιλάει για όσα την απασχολούν, έπειτα οι γιοι και οι κόρες να μαρτυρούν τις δικές τους αληθινές ιστορίες και τέλος η μπαλαρίνα μέσα στην Όπερα να κάνει μια εξομολόγηση εφ’ όλης της ύλης, με καθαρή απεύθυνση στο κοινό. Πριν καν το συνειδητοποιήσω η ιδέα είχε κιάλας ριζωθεί για τα καλά.



Φωτογραφία 3: Παράσταση *Veronique Doisneau* (2009), σκηνοθεσία Jerome Bel

Ποιους όμως θα αφορούσαν οι συνεντεύξεις; Η απάντηση στο ερώτημα ήρθε αβίαστα, και πολύ συνειδητοποιημένα. Οι συνεντεύξεις θα αφορούν ανθρώπους που δουλεύουν στο θέατρο, αλλά παραμένουν πάντα στο παρασκήνιο. Ανθρώπους των οποίων τις ιδιότητες, οι πλείστοι άνθρωποι αγνοούν. Ανθρώπους όπως: Αμπιγιέζ, Τεχνικοί, Βοηθοί Σκηνης, Διευθυντές Σκηνης, Χειριστές Ήχου – Φωτισμού - Projector, Ταξιθέτες, Ράπτριες

κ.α. Ανθρώπους που δεν έχουν υποκλιθεί ποτέ μπροστά στο κοινό, ενώ η δουλειά τους δεν είναι λιγότερο σημαντική από των υπόλοιπων συντελεστών μιας παράστασης.

1.2 Ερέθισμα

Ο Tim Etchells -καλλιτεχνικός διευθυντής και σκηνοθέτης της ομάδας Forced Entertainment-αναφέρει ότι «η επινόηση ξεκινάει όχι μόνο από ένα πράγμα» (Oddey 1996: 35). Ο Chris Vine –διευθυντής μιας εταιρίας που ασχολείται με το θέατρο στην εκπαίδευση- περιγράφει επίσης ότι υπάρχουν «πολλά πιθανά σημεία εκκίνησης» (Oddey 1996: 47), ενώ ο Simon McBurney δήλωσε ότι «η αίσθηση είναι ότι δεν ξεκινώ με τίποτα, επειδή τίποτα δεν υπάρχει» (Giannachi., Luckhurst. 1999:67). Συνεπώς, το ερέθισμα για να αρχίσει μια παράσταση θεάτρου της επινόησης μπορεί να είναι οτιδήποτε, αρκεί να εμπνεύσει την ομάδα ώστε να το εξερευνήσει και να πειραματιστεί μαζί του. Ερέθισμα για το συγκεκριμένο εγχείρημα, αποτέλεσε το θέατρο στην καθημερινότητά του μέσα από τα μάτια των ανθρώπων που βρίσκονται πίσω από τη σκηνή. Επιλέγοντας ως θεματική τις προσωπικές ιστορίες αυτών των επαγγελματιών που ναι μεν βρίσκονται στο παρασκήνιο, αλλά η παρουσία τους και η συμβολή τους στην πραγματοποίηση μιας θεατρικής παράστασης είναι απαραίτητη και εξίσου σημαντική με τους ηθοποιούς, στόχος είναι η δημιουργία μιας παράστασης που αφενός να φωτίζει αυτά τα στοιχεία και αφετέρου να δείχνει στους θεατές το θέατρο μέσα από μια άλλη οπτική γωνία. Το εγχείρημα αυτό έχει σαν στόχο να παρουσιάσει την αλήθεια αυτών των ανθρώπων και αν η αλήθεια τους θεωρηθεί από κάποιους προσβολή, τότε μπορούν «να κλείσουν τα μάτια τους, να βάλουν τα δάχτυλά τους στ' αφτιά τους» (Giannachi., Luckhurst. 1999: 113) και να συνεχίσουν να εθελουφλούν ελεύθερα.

Ως ερέθισμα λειτούργησε επίσης, η δουλειά της ομάδας θεάτρου της επινόησης Third Angel, που δημιουργήθηκε το 1995, αποτελείται από τους καλλιτεχνικούς διευθυντές Rachel Walton και Alexander Kelly και έχει ως έδρα της το Sheffield. Η ομάδα αυτή «βασίζεται σε αυτοβιογραφικό υλικό για την παραγωγή δημιουργικού αποτελέσματος» (Govan., Nicholson., Nominghton. 2007: 62), χρησιμοποιώντας παράλληλα ιστορίες, τις οποίες «δανείζονται από τις ζωές άλλων ανθρώπων, αλλά και από τις δικές τους» (Kelly 2000: 49). Πέραν όμως από την εμπλοκή τους με ιστορίες, στοιχείο στο οποίο θα δώσει μεγάλη βάση αυτή η διπλωματική εργασία, αποτελεί πρόκληση και ο τρόπος που χειρίζονται τις ιστορίες αυτές. Το δημιουργικό αποτέλεσμα της ομάδας, «ενσωματώνει λεπτομέρειες από documentary και μυθοπλασία» (Kelly 2000: 49).

1.3 Θέατρο Ντοκουμέντο

Οι μαρτυρίες παραπέμπουν συνειρμικά στο Θέατρο Ντοκουμέντο, το οποίο χρησιμοποιεί ως παραστασιακό υλικό, ντοκουμέντα και αυθεντικές μαρτυρίες. Η μέθοδος αυτή πρωτοεμφανίστηκε τη δεκαετία του '20 από τον Έρβιν Πισκάτορ και τη δεκαετία του '60 η σύνδεση του αυθεντικού υλικού με το κοινωνικό παρόν, είχε ως στόχο τη «διαφώτιση του κοινού και τη συνειδητοποίηση κοινωνικών και πολιτικών καταστάσεων και προβλημάτων, ρίχνοντας φως απ' όλες τις πλευρές, παρουσιάζοντας αίτια και καθοριστικούς παράγοντες που κρύβονται κάτω από την επιφάνεια, υποδειχνοντας τους σημερινούς συσχετισμούς κ.ο.κ» (Μαράκα. 1993: 35). Ο Leach αναφέρει ότι το Θέατρο Ντοκουμέντο, χρησιμοποιεί ως κείμενο «μόνο ντοκουμέντα» και αυθεντικές μαρτυρίες που πηγάζουν από «την κοινωνικοπολιτική άποψη της ομάδας» (2008: 57-58). Η παράσταση που δημιούργησα περιλάμβανε στοιχεία από το Θέατρο Ντοκουμέντο, και παρόλο που περιείχε -σε σημεία- αυτούσιες μαρτυρίες που προέκυψαν έπειτα από τις συνεντεύξεις, εντούτοις, πολλές από αυτές, έπειτα από επεξεργασία αποκτούσαν στοιχεία μυθοπλασίας. Ανάλογα με τη σχέση αυθεντικού υλικού και μυθοπλασίας, μπορούν να διακριθούν τρεις τύποι έργων του Θεάτρου-Ντοκουμέντο. Σύμφωνα με την Μαράκα, ο πρώτος τύπος αφορά «έργα που χρησιμοποιούν στο κείμενό τους αποκλειστικά αυθεντικό υλικό από ντοκουμέντα», ο δεύτερος τύπος αφορά «έργα που το κείμενο τους στηρίζεται σε ντοκουμέντα, τα οποία σε μερικές περιπτώσεις, όχι όμως πάντα, είναι αυτούσια» (Μαράκα, 1993: 5). Η παράσταση που δημιουργήθηκε στο πλαίσιο του πρακτικού μέρους της μεταπτυχιακής διατριβής, ανήκει στον τρίτο τύπο, που αφορά «έργα που χρησιμοποιούν ανάμεσα σε άλλα και υλικό από ντοκουμέντα» (Μαράκα. 1993:37). Η όλη παράσταση δομήθηκε με βάση το υλικό από τις μαρτυρίες, οι οποίες ουσιαστικά αποτελούν τη βάση της δημιουργικής διαδικασίας, δόθηκε όμως από την ομάδα «προβάδισμά στη μυθοπλαστική πλευρά» και «στην αυτόνομη αισθητική επεξεργασία» (Μαράκα. 1993:39).

1.4 Η Ομάδα

Η δημιουργία μιας παράστασης επινοημένου θεάτρου προϋποθέτει την ύπαρξη ή τη δημιουργία μιας ομάδας, η οποία καλείται να πειραματιστεί και να αυτοσχεδιάσει με το υλικό. Συγκεκριμένα, στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής, η διαδικασία του επινοημένου θεάτρου, περιγράφεται συχνά ως «συνεργατική δημιουργία» και στην Ευρώπη ως το

προϊόν «συλλογικής δημιουργίας», χαρακτηρισμοί που «τονίζουν τη διαδραστικότητα της ομάδας στη δημιουργική διαδικασία» (Govan., Nicholson., Nomington. 2007: 4). Η Τσίχλη μάλιστα επισημαίνει ότι «πολλές από τις ομάδες που χρησιμοποίησαν την ιδεολογία και τις τεχνικές του θεάτρου της επινόησης, έθεσαν ως στόχο τους την αμφισβήτηση των παραδοσιακών αρχών του κυρίαρχου θεατρικού μοντέλου (θεατρικό κείμενο – σκηνοθετικό όραμα – κλασσικό θεατρικό οίκημα – μετωπική σχέση πλατείας – σκηνής) και τον πειραματισμό με νέες μορφές θεατρικής έκφρασης» (2008: 82). Επομένως, για την πραγματοποίηση της εν λόγω παράστασης επέλεξε την ομάδα *λουμπάγκο* που έχει θέσει ως κύριο στόχο της τον πειραματισμό με θεατρικές τεχνικές.

Η ομάδα *λουμπάγκο*, δημιουργήθηκε το 2017 και αποτελείται από πέντε καλλιτέχνες: τέσσερεις ηθοποιούς, τους Γιώργο Κυριάκου, Τζούλη Γρηγορίου, Βασίλη Χαραλάμπους και Μικαέλλα Θεοδουλίδου και μια χορογράφο την Εύα Καλομοίρη. Η ομάδα έχει ήδη πειραματιστεί με το κείμενο του Dennis Kelly, «Ο δάσκαλος μας είναι Τρολ», μεταφρασμένο σε κυπριακή διάλεκτο, δημιουργώντας δύο διαφορετικές περφορμανς, εξυπηρετώντας διαφορετικό στόχο η κάθε μια. Η πρώτη της θεατρική εμφάνιση πραγματοποιήθηκε τον Απρίλιο του 2018 με την αυτόνομη, αφηγηματική περφόρμανς «Το σαλόνι των Τρολ», ως φιλοξενούμενη στο «Σαλόνι των Ξένων», στο πλαίσιο της Δράσης Θ72 του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου. Στη συνέχεια, η τελική μορφή του έργου «Ο Δάσκαλος μας εν Τρολ», παρουσιάστηκε με τη στήριξη του Θεάτρου Τσέπης και του Κέντρου Παραστατικών Τεχνών ΜΙΤΟΣ, τον Σεπτέμβριο του 2018 στο Παλιό Ευδάδικο, στα πλαίσια του theYard.Residency.¹⁸ στην κατηγορία Πρεμιέρα.

Η απόφαση από πλευράς μου να συνεργαστώ με την ομάδα *λουμπάγκο* στο πλαίσιο της εκπόνησης του πρακτικού μέρους της μεταπτυχιακής μου διατριβής ήταν αναμενόμενη, καθώς τα μέλη της ομάδας διακατέχονται από κοινές ανησυχίες και προβληματισμούς και επίσης έχουν ανεπτυγμένο το ομαδικό πνεύμα και την αξία της συνεργατικότητας, παρόλο που ως προσωπικότητες, διαφέρουν πολύ μεταξύ τους και αυτό είναι το ευτύχημα. Το στυλ της ομάδας *λουμπάγκο*, «στηρίζεται στη συγχώνευση αυτών των διαφορών, στοχεύοντας στην «αναγνώριση και όχι στην εξάλειψή τους» (Giannachi., Luckhurst. 1999:111). Επιπλέον, σύμφωνα με τον Davis Robinson «αυτό που κάνει μια ομάδα να ξεχωρίζει, είναι ο βαθμός της προσωπικής επένδυσης και πειραματισμού του κάθε μέλους ξεχωριστά, στην πρόβα, σπρώχνοντας το υλικό στα άκρα και δημιουργώντας την παράσταση μέσα από το συλλογικό όραμα» (2015: 2) και τα μέλη της

ομάδας *λουμπάγκο*, αναμφίβολα, έχουν την ικανότητα αυτή. Έμπρακτη απόδειξη αποτελεί η περφόρμανς που αναφέρθηκε πιο πάνω με τίτλο «Το σαλόνι των Τρολ», η οποία δημιουργήθηκε έπειτα από πειραματισμό της ομάδας με το κείμενο του Dennis Kelly “Our Teacher ‘s a Trol”, ώστε να ταιριάζει με τη θεματική των Δράσεων του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου, «Το σαλόνι των Ξένων»(2017/18). Τα μέλη της ομάδας τραβώντας κυριολεκτικά την αυθεντική ιστορία από τα μαλλιά, δημιούργησαν ιστορίες, προϊόν μυθοπλασίας, που συνέτειναν στον εμπλουτισμό της υπάρχουσας δραματουργίας, προσδίδοντας νέο αέρα. Τα μέλη της ομάδας είναι άτομα τα οποία ρίχνονται «ψυχή τε και σώματι» στην αρένα της πρόβας, καταθέτοντας σκέψεις, προτείνοντας ιδέες, δοκιμάζοντας οποιαδήποτε εισήγηση, επινοώντας συνεχώς νέο υλικό και συμβάλλοντας στη δημιουργική διαδικασία με κάθε οργανικό τρόπο.

Η πρόκληση για την ομάδα, πέρα από το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, ήταν η πορεία της δημιουργικής αυτής διαδικασίας, η οποία δε στηρίζεται μόνο στην αρμονική συνεργασία, αλλά και στον καταμερισμό των ευθυνών. Είναι σημαντικό η ομάδα να «διέπεται από δημοκρατία, ίσους ρόλους, ελευθερία του λόγου σε όλα τα μέλη της ομάδας ανά πάσα στιγμή» (Τσίχλη 2008: 85), διατηρώντας τους άτυπους αυτούς «κανόνες» απαραβίαστους, μέχρι το τέλος της διαδικασίας. Επίσης, απαραίτητες προϋποθέσεις εκ μέρους όλης της ομάδας αποτελούν «η εμπιστοσύνη, η συγκέντρωση και επιθυμία να μοιραστούν τις εικόνες του μυαλού και του σώματος τους, καθώς και τη διαθεσιμότητα τους κάθε στιγμή της δημιουργικής διαδικασίας» (Τσίχλη 2008: 87) και η ομάδα *λουμπάγκο* έδειξε τρομερό ζήλο και ενθουσιασμό για αυτό το εγχείρημα, γνωρίζοντας ότι η μοναδική ανταμοιβή για τον κόπο της θα ήταν το ταξίδι της διαδρομής και η ευγνωμοσύνη μου.

1.5 Ερευνητικά ερωτήματα

Η εκπόνηση κάθε Μεταπτυχιακής διατριβής βασίζεται στην ύπαρξη ερευνητικών ερωτημάτων, πάνω στα οποία στηρίζεται η διερεύνηση του θέματος και τα οποία αποτελούν κριτήριο για την αναζήτηση πληροφοριών και καθορίζουν τα μέσα και τις διαδικασίες της έρευνας. Τα ερευνητικά ερωτήματα της παρούσας Μεταπτυχιακής διατριβής, αφορούν τόσο το θεωρητικό όσο και το πρακτικό μέρος. Το αρχικό ερώτημα αφορά στο κατά πόσο είναι εφικτό, ξεκινώντας από συνεντεύξεις με κοινή θεματολογία, να δημιουργηθεί μια επινοημένη παράσταση; Επίσης, πώς θα επεξεργαστεί το υλικό που θα παραχθεί από την έρευνα της ομάδας και από τα αποτελέσματα των συνεντεύξεων,

ώστε να δημιουργηθεί το τελικό κείμενο της παράστασης; Δεδομένου ότι η παράσταση δεν θα λάβει χώρο σε μια θεατρική σκηνή, πώς εντάσσεται ο χώρος που θα επιλεγεί από την ομάδα στην όλη δημιουργία και στον σκοπό της παράστασης, αιτιολογώντας τον λόγο της επιλογής του; Επιπλέον, ποιες τεχνικές θεάτρου, εργαλεία και μηχανισμοί χρειάζονται για την επίτευξη μιας τέτοιας παράστασης, πέραν από αυτοσχεδιασμούς και παιχνίδια και τι είδους προετοιμασία χρειάζεται για να λειτουργήσει σωστά η ομάδα και να φέρει εις πέρα αυτό το εγχείρημα; Τα συγκεκριμένα ερευνητικά ερωτήματα, διερευνήθηκαν και απαντήθηκαν κατά τη διάρκεια της δημιουργικής διαδικασίας, συντείνοντας στην παραγωγή γνώσεων για το θέατρο της επινόησης.

1.6 Το ερωτηματολόγιο

Η πραγματοποίηση μιας συνέντευξης, προϋποθέτει την ύπαρξη ερωτηματολογίου, επομένως, το επόμενο στάδιο, έπειτα από την επιλογή του θέματος της διατριβής και της ομάδας που θα συμμετέχει στο πρακτικό μέρος, ήταν η καταγραφή των ερωτήσεων. Στο σημείο αυτό, αξίζει να σημειωθεί ότι η παράσταση «Veronique Doisneau» υπήρξε καθοριστική όσον αφορά τη σύνθεση των ερωτήσεων για τη δημιουργία του υλικού της παράστασης. Απομονώνοντας κάθε απάντηση της Veronique Doisneau, και δημιουργώντας την αντίστοιχη ερώτηση, το ερωτηματολόγιο άρχισε δειλά – δειλά να παίρνει μορφή, ακόμα και από τις πιο απλές ερωτήσεις: Ποιος είσαι; Ποια είναι η ιδιότητά σου; Κύρια πηγή έμπνευσης ήταν η στιγμή όπου η μπαλαρίνα αφηγείται την εμπειρία της από την Λίμνη των Κύκνων, όπου τριάντα δύο χορεύτριες από το Corps de Ballet χορεύουν μαζί, αναφέροντας ότι υπάρχουν μεγάλες στιγμές ακινησίας, όπου παίρνοντας μια πόζα, μετατρέπονται σε «ανθρώπινη διακόσμηση» για να φωτίσουν τους «Stars» όπως τους αποκαλεί η ίδια. Το συγκλονιστικό στη μαρτυρία της είναι η αποκάλυψη ότι για τις τριάντα δύο χορεύτριες σε πόζα, αυτή η στιγμή που για το κοινό είναι θεαματική, για τις ίδιες είναι η χειρότερη στιγμή, επισημαίνοντας ότι η ίδια νιώθει έντονα την ανάγκη «να ουρλιάξει ή να εγκαταλείψει τη σκηνή». Ακολουθεί αναπαράσταση της σκηνής, με την Veronique να παραμένει στο ίδιο σημείο, αλλάζοντας απλώς πόζες, για περίπου εφτά λεπτά, αναπαράσταση, η οποία ολοκληρώνεται με το χειροκρότημα του κοινού και προκαλεί συγκίνηση από την αυθεντικότητά της. Το συγκεκριμένο αυτό στιγμιότυπο, ήταν η αφορμή για να προκύψει η ερώτηση: «Υπήρχαν στιγμές που ήθελες να ουρλιάξεις ή να φύγεις;», δίνοντας μου την έμπνευση για την εξέλιξη της ερώτησης: «Πώς θα αντιδρούσες αυτές τις στιγμές σε ένα μη ρεαλιστικό πλαίσιο;». Κατά τη διάρκεια των εργαστηρίων και των συναντήσεων, οι στιγμές αυτές βαφτίστηκαν από την ομάδα με τη

λέξη «ασκαρδαμυκτί», η ακριβής σημασία της λέξης θα επεξηγηθεί στην πορεία της διατριβής.

Οι πλείστες ερωτήσεις ζητούσαν από τους συνεντευξιαζόμενους να θυμηθούν περιστατικά που τους είχαν συμβεί. Για να μπορέσουν να απαντήσουν χρειάστηκε να ενεργοποιήσουν τη μνήμη τους, να ανατρέξουν στο παρελθόν και να εντοπίσουν τις αναμνήσεις αυτές. Επειδή όμως η ανθρώπινη μνήμη λειτουργεί σαν φίλτρο, τα όσα θυμήθηκαν «ίσως να μην είναι αληθινά, αλλά μια μεγαλοποιημένη έκδοση της πραγματικότητας» (Govan., Nicholson., Normington, 2007:63), γεγονός που διευκόλυνε την δραματολογία της παράστασης, μιας και πολλά σημεία είχαν έντονα το στοιχείο της υπερβολής και της μυθοπλασίας.

Επομένως, αφετηρία της δημιουργικής διαδικασίας υπήρξε η πραγματοποίηση συνεντεύξεων βάση ερωτηματολογίου (Βλ. Παράρτημα Α.1: Ερωτηματολόγιο Συνεντεύξεων, σελ. 54) στους ανθρώπους που αναφέρθηκαν πιο πάνω ως ερέθισμα και ως σημείο έναρξης και αναφοράς.. Πέντε από τις εφτά συνεντεύξεις είχαν πραγματοποιηθεί και απομαγνητοφωνηθεί πριν από την έναρξη των εργαστηρίων και των συναντήσεων. Κατά τη διάρκεια της δημιουργικής διαδικασίας, προέκυψαν δύο επιπλέον συνεντεύξεις, τις οποίες ανέλαβαν δύο από τα μέλη της ομάδας, ακολουθώντας το αρχικό ερωτηματολόγιο.

Αξίζει να σημειωθεί ότι όλοι οι συνεντευξιαζόμενοι, έδειξαν μεγάλη προθυμία, απάντησαν σε όλες τις ερωτήσεις χωρίς ενδοιασμούς και αποδέχτηκαν να μαγνητοφωνηθούν οι απαντήσεις τους. Ακολουθήθηκαν οι κανονισμοί για την προστασία των προσωπικών δικαιωμάτων και γι' αυτό ζητήθηκε «άδεια για τη διεξαγωγή της έρευνας» από τον καθένα ξεχωριστά (Bell 1993:52). Οι συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν σε φιλικό για τους συνεντευξιαζόμενους περιβάλλον, για να τους βοηθήσει να νιώσουν άνετα και να απαντήσουν «αυθόρμητα» (Orie 2004: 111) στις ερωτήσεις, χωρίς πίεση ή εξαναγκασμό. Επιπλέον, προϋποθέσεις για τη διεξαγωγή μιας επιτυχημένης συνέντευξης είναι «η εδραίωση της εμπιστοσύνης, η χαλαρή συζήτηση, η σαφής διατύπωση των ερωτήσεων, η λήψη σημειώσεων» και η φιλική στάση απέναντι στον συνεντευξιαζόμενο (Cohen. Manion., Morrison in Sashi 2010: 3). Ο τρόπος που απαντά ο κάθε συνεντευξιαζόμενος «τόνος φωνής, εκφράσεις προσώπου, δισταγμός, παρέχουν σημαντικές πληροφορίες» (Bell 1993: 91) για τον χαρακτήρα του, τα αισθήματα του σε σχέση με αυτά που λέει,

στοιχεία που από μόνα τους αποτελούν επιπλέον υλικό για την παράσταση. Η άμεση επαφή με τους συνεντευξιαζόμενους, έδινε την ευκαιρία στον ερευνητή να «ζητήσει διευκρινίσεις ή παραδείγματα» (Sashi 2010: 3) για κάτι που έχει λεχθεί και παρουσιάζει τρομερό ενδιαφέρον για την παραγωγή του υλικού. Η αρχική έρευνα στην οποία συμπεριλαμβάνονται οι συνεντεύξεις για την συλλογή υλικού, αποτελεί την πρώτη φάση για τη δημιουργία μιας παράστασης Θεάτρου της Επινόησης, είναι πολύτιμη οπότε είναι σημαντικό να εξελιχθεί σωστά. «Τα αποτελέσματα της έρευνας, όπως διαμορφώνεται μετά από επεξεργασία, χρησιμοποιούνται στη συνέχεια ως βάση κι ως ερέθισμα για τη δημιουργία του κορμού και του κειμένου της παράστασης» (Μαλένη 2015: 5).

1.7 Ο ρόλος του σκηνοθέτη

Σύμφωνα με τους Bicat. και Baldwin. κατά τη διάρκεια σχεδιασμού μιας παραγωγής θεάτρου της επινόησης, ο σκηνοθέτης είναι αυτός που πρέπει να έχει μια ξεκάθαρη εικόνα του τι πρέπει να γίνει σε κάθε στιγμή της δημιουργικής διαδικασίας (2018: 12). Αυτόν τον ρόλο τον είχα, φτιάχνοντας ξεχωριστό πλάνο για το κάθε εργαστήριο, μέχρι και τη στιγμή που καταλήξαμε στο τελικό παραστατικό υλικό. Πέρα από τον οργανωτικό ρόλο είχα επίσης και τον «ρόλο του εμπυχωτή/καθοδηγητή, πλοηγού της διαδικασίας» (Μαλένη 2015: 5), γιατί «το εξωτερικό μάτι λειτουργεί ως αντικειμενική επιρροή και μπορεί να απελευθερώσει τους ηθοποιούς ώστε να έχουν θάρρος, να παίρνουν ρίσκα και να δοκιμάζουν καινούρια πράγματα» (Graham. & Hogget. 2009: 7). Από το σημείο αυτό και έπειτα, όλα τα μέλη της ομάδας είχαμε ισάξια συμβολή στη δημιουργία του τελικού αποτελέσματος. Όλες οι ιδέες εισακούονταν και όλες οι ιδέες δοκιμάζονταν σε ένα δημοκρατικό πλαίσιο, γιατί «διαφορετικές ιδέες ίσως λειτουργήσουν, ίσως και όχι, αλλά πάντα αξίζει να διερευνηθούν» (Complicite 2001: 22). Άλλωστε η ομάδα Shunt, που δημιουργήθηκε το 1998 και έχει έδρα της το Λονδίνο, είναι μια κολεκτίβα από δέκα καλλιτέχνες, που «δουλεύουν ομαδικά, παράγοντας έργο χωρίς να τηρούν κάποια ιεραρχία και πολλές φορές, χωρίς την παρουσία σκηνοθέτη» (Swale 2012: 11). Ο Mischa Twitchin, ενεργό μέλος της ομάδας, δήλωσε χαρακτηριστικά ότι η ομάδα «συνειδητά εναντιώνεται στην ιδέα του σκηνοθέτη ως αυθεντία» αφού η συλλογική διαδικασία που προτείνουν «μετριάζει την αίσθηση του παραδοσιακού καταμερισμού εργασίας» (Swale 2012: 11).

Επίσης, η Ariane Mnouchkine, σκηνοθέτης από το 1964 του «Θεάτρου του Ήλιου», που αποτελεί επίσης μοντέλο κολεκτίβας, σχετικά με τη διαδικασία λήψης αποφάσεων της

ομάδας, «απέρριψε την ιδέα του σκηνοθέτη να έχει την «τελευταία λέξη» και υποστήριξε την επίδραση της συλλογικής διαίσθησης στην αναγνώριση της κατάλληλης θεατρικής εικόνας στον αυτοσχεδιασμό» (Heddon., Milling. 2006: 58), δίνοντας έτσι την ευκαιρία στα μέλη της ομάδας της να εκφράσουν την άποψη τους ελεύθερα και να συμμετέχουν ενεργά στη δημιουργική διαδικασία, έχοντας λόγο στις αποφάσεις. Ο ρόλος του σκηνοθέτη, αλλάζει στην παράσταση «1789» και μετατρέπεται σε «σκηνοθέτη – συγγραφέα – ηθοποιό και βρίσκεται στο κέντρο μιας συλλογική, μαγικής τελετουργίας» (Κουτσογιαννοπούλου 1993: 68). Ο Lloyd Newson αναφέρει επίσης, ότι «η δημιουργική διαδικασία πρέπει να είναι διαδικασία ανακάλυψης» (Giannadhi., Luckhurst. 1999:109), εννοώντας ότι είναι ανούσιο να εξαναγκάσει τους ηθοποιούς της ομάδας του να δεχτούν τις απόψεις του, απεναντίας ενθαρρύνει την ενεργό συμμετοχή τους. Εν ολίγοις, στο θέατρο της επινόησης, παρατηρούμε ότι η αυθεντία του σκηνοθέτη, όπως την ξέρουμε στο παραδοσιακό μοντέλο θεάτρου, καταργείται και ο ρόλος του δεν είναι πια «απαρχαιωμένος», αντιθέτως «μπορεί να λάβει μέρος στη διαδικασία της πρόβας, σαν ίσος συμμετέχοντας» (Swale 2012: 6).

1.8 Προγραμματισμός προβών και συναντήσεων

Για λόγους σαφήνειας θα ήταν προτιμότερο οι αρχικές συναντήσεις να ονομαστούν workshops/ εργαστήρια, γιατί αποτελούσαν το στάδιο στο οποίο η ομάδα αναζήτησε, εξερεύνησε, αυτοσχεδίασε και αλληλοεπίδρασε με το υλικό, ανασκάπτοντας το βαθιά. Σύμφωνα με τον Schechner, «την περίοδο αυτή οι δυνατότητες αφθονούν» (2002: 236), η ομάδα «εξοικειώνεται με το αντικείμενο και επικεντρώνεται, με βάση το θέμα, σε μουσικούς, κινησιολογικούς αυτοσχεδιασμούς, προκειμένου να δημιουργηθεί ο βασικός κορμός της παράστασης» (Μαλένη 2015: 3). Ενώ πρόβες, θα ονομαστούν οι συναντήσεις όπου από αυτές ξεκίνησε η διαδικασία χτισίματος της παράστασης, χρησιμοποιώντας το υλικό που προέκυψε από τα εργαστήρια. Κατά τη διάρκεια των προβών «οι δράσεις χωρίζονται σε αυτές που μπορούν να χρησιμοποιηθούν για την παράσταση και σε αυτές που θα απορριφθούν» (Schechner 2002: 236) ή θα αναθεωρηθούν, παρόλο που ο πειραματισμός και η αναζήτηση συνεχίζεται. Τα εργαστήρια αποτελούν αδιάσπαστο κομμάτι της πρόβας, αφού τροφοδοτούν το τελικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Να σημειωθεί ότι για τη συλλογή του παραστατικού υλικού είχε συμβάλει η «ψηφιακή καταγραφή» μεγάλου μέρους της δημιουργικής διαδικασίας, «εξασφαλίζοντας τη δυνατότητα να ανατρέξουμε αργότερα σε συγκεκριμένα σημεία, φράσεις, κινήσεις και διαδράσεις» (Τσίχλη 2008: 135).

Σύμφωνα με τη Jessica Swale, «υπάρχει μεγάλο ρίσκο να προγραμματίζεις κάτι, το οποίο ακόμα δεν υπάρχει», (Swale, 2012: 8), αλλά ταυτόχρονα αυτή είναι και η μεγαλύτερη μαγεία του θεάτρου της επινοήσης. Λαμβάνοντας υπόψη τα προγράμματα όλων των μελών, ο κοινός διαθέσιμος χρόνος επέτρεπε την πραγματοποίηση προβών με συχνότητα δύο φορές τη βδομάδα, από τέσσερις ώρες την κάθε φορά στο διάστημα Ιανουάριος – Φεβρουάριος 2019. Στην πορεία, μπαίνοντας στην τελική ευθεία, οι συναντήσεις αυξήθηκαν και ουσιαστικά τις τελευταίες δύο βδομάδες πραγματοποιήθηκαν πέντε συναντήσεις τη βδομάδα. Αξίζει να σημειωθεί ότι οι πρόβες έλαβαν χώρα στο σπίτι ενός από τα μέλη της ομάδας που πολύ ευγενικά τον παραχώρησε για τη διευκόλυνση της διαδικασίας. Οι τελευταίες τρεις συναντήσεις έγιναν στον χώρο που πραγματοποιήθηκε η παράσταση, στο Wherehaus 612. Το Wherehaus 612 είναι ένας χώρος για την προώθηση του θεάτρου, της μουσικής και των τεχνών. Ιδρύθηκε το 2011 από τη θεατρική ομάδα Point to και βρίσκεται στη Βιομηχανική Περιοχή Παλλουριώτισσας, στη Λευκωσία. Οι συναντήσεις ολοκληρώθηκαν με την παράσταση την Τρίτη 19 Μαρτίου στις 8:30 μ.μ. Η παράσταση είχε διάρκεια περίπου σαράντα πέντε λεπτά, και την παρακολούθησαν πενήντα θεατές.

1.9 Εργαστήρια και συναντήσεις

Κάθε εργαστήριο και κάθε συνάντηση ξεκινούσε με σωματικό ζέσταμα, απαραίτητο στο ξεκίνημα κάθε παράστασης, το οποίο αναλάμβανε η χορογράφος της ομάδας, Εύα Καλομοίρη. Σύμφωνα με τον Γκόβα «το ζέσταμα βοηθά στην προετοιμασία του σώματος και της φωνής, στη συγκέντρωση της προσοχής και την ενεργοποίηση της φαντασίας, της μνήμης και των αισθήσεων» (2003: 21). Το ζέσταμα έχει μέγιστη σημασία, γιατί «προετοιμάζει και ενθαρρύνει τον ηθοποιό για τη στιγμή που θα πρέπει να κάνει «το αποφασιστικό άλμα στην εκτέλεση της παράστασης» (Schechner 2002: 240), γιατί το σώμα του, η φωνή του, το πνεύμα του θα έχουν ήδη εξασκηθεί για αυτή τη στιγμή και για κάθε στιγμή της παράστασης.

Στη συνέχεια ακολουθούσαν παιχνίδια ενεργοποίησης, τα οποία προσφέρουν διασκέδαση και γέλιο και «βοηθούν στην ενεργοποίηση των αντανακλαστικών της ομάδας, καθώς και στην αποβολή όλων εκείνων των ζητημάτων που άπτονται της καθημερινότητας και δεν έχουν καμία σχέση με τη δημιουργική στιγμή της ομάδας» (Αγγελόπουλος 2016:11). Παρόλο που η ομάδα έχει συνεργαστεί ξανά και τα μέλη

γνωρίζονταν ήδη, τα παιχνίδια αυτά δημιούργησαν ευχάριστο κλίμα αυξάνοντας έτσι περισσότερο το επίπεδο της συνεργασίας και της ομαδικότητας. Επιπρόσθετα, τα παιχνίδια «καθιστούν το πνεύμα του παιχνιδιού απαραίτητο για τον αυτοσχεδιασμό και για την γρήγορη συσπείρωση της ομάδας» (Bicat., Baldwin. 2018: 49), προσθέτοντας στους επερχόμενους αυτοσχεδιασμούς ένα ιδιαίτερο αέρα παιχνιδιού και απόλαυσης, με αποτέλεσμα να κατακτιέται αβίαστα το ζητούμενο κάθε αυτοσχεδιασμού, χωρίς άγχος. Οι Complicite αναφέρουν ότι σε μια διαδικασία θεάτρου της επινόησης, ακόμα και αν ο χρόνος πιέζει, «τα παιχνίδια δεν πρέπει ποτέ να παραλείπονται» (2001: 9), γιατί η χαρά του παιχνιδιού, προοδευτικά θα μετατραπεί σε χαρά κατά τη διάρκεια της παράστασης».

Ενδεικτικά, θα αναφέρω το αγαπημένο παιχνίδι της ομάδας, το οποίο ονομάζεται «Σαμουράι» (Αγγελόπουλος. 2016: 19). Τα μέλη της ομάδας καλούνται να σχηματίσουν ένα κύκλο. Ο Σαμουράι σηκώνει από το πάτωμα το υποτιθέμενο «βαρύ» σπαθί του έχοντας ενωμένα τα δύο του χέρια σαν να κρατάει το σπαθί, τα τεντώνει ψηλά λέγοντας δυνατά «Ιιι», έχοντας την πρόθεση να επιτεθεί. Οι διπλανοί του βρίσκουν ακάλυπτη την κοιλιά του, οπότε τον «κόβουν» με το δικό τους το σπαθί, λέγοντας «Σααα» και κάνοντας ταυτόχρονα την ανάλογη κίνηση. Ο Σαμουράι «πεθαίνει», δείχνοντας όμως με το σπαθί του ποιος θα είναι ο επόμενος Σαμουράι, λέγοντας «Χααα» και κατεβάζοντας ταυτόχρονα τα ενωμένα χέρια του προς τη φορά του νέου Σαμουράι. Η πρόκληση στο παιχνίδι αυτό είναι να διατηρηθεί το ρυθμικό «Ι – Σα – Χα», χωρίς να γίνονται παρεμβολές ενδιάμεσα και ταυτόχρονα να γίνεται σωστά η κίνηση.

Κεφάλαιο 2

Τεχνικές και Μέθοδοι

Για τη δημιουργία μιας παράστασης θεάτρου της επινόησης υπάρχει μια πληθώρα από τεχνικές και μεθόδους που μπορούν να χρησιμοποιηθούν. Αυτό συμβαίνει γιατί το συγκεκριμένο είδος θεάτρου, προκύπτει καθαρά μέσα από τη διαδικασία που θα επιλέξει η ομάδα να ακολουθήσει και δίνει την απόλυτη ελευθερία στους δημιουργούς του να δημιουργήσουν μια πρωτότυπη, μοναδική παράσταση με έντονα χαραγμένο το στίγμα της ομάδας, αφού δημιουργείται εξ ολοκλήρου από αυτήν. Το σημαντικό είναι «να χρησιμοποιηθούν όλες οι διαθέσιμες δημιουργικές δεξιότητες» μιας και «πολλά μυαλά μαζί λειτουργούν καλύτερα, απ' ό,τι ένα» (Swale 2012: 7). Γίνεται λοιπόν αντιληπτό ότι το θέατρο της επινόησης, «δεν παγιώνεται σε μια σταθερή φόρμα, γιατί αναζητά συνεχώς νέους αφηγηματικούς τρόπους, προκειμένου να εκφράσει και να σχολιάσει τους προβληματισμούς της εποχής» (Μαλένη. 2015 2). Ο Etchells αναφέρει ότι η διαδικασία που ακολουθούν με την ομάδα του περιλαμβάνει «μια μίξη από αυτοσχεδιασμό με γράψιμο, διαφωνίες, συζητήσεις [...] και αρνείται να γνωρίζει εξ αρχής τι είναι αυτό που ψάχνει» (1999: 17), στοιχεία που προσδίδουν σε κάθε τους παράσταση φρεσκάδα και καινοτομία.

Πολλές τεχνικές και μέθοδοι έχουν εισηγηθεί από τους πρωτεργάτες του θεάτρου της επινόησης και από διάφορες ομάδες, «προάγοντας και προωθώντας τη συλλογική διαδικασία μέσα από εναλλακτικούς τρόπους δουλειάς» (Μαλένη. 2015: 2). Τη δεκαετία του 60' και του 70', οι τεχνικές αυτές, είχαν επηρεαστεί και εμπνευστεί από προηγούμενα είδη θεάτρου, όπως η *commedia dell' arte*, «όπου οι ηθοποιοί μπορούσαν να δημιουργήσουν υλικό, αυτοσχεδιάζοντας με τις παραμέτρους ενός σεναρίου» (Heddon., Milling. 2006: 11), αλλά και από πολλά άλλα είδη. Ο Max Stafford Clark, Άγγλος σκηνοθέτης θεάτρου, από το 1979 δούλεψε ως καλλιτεχνικός διευθυντής στο Royal Court Theatre ακολουθώντας μια πρωτοποριακής μορφής εργαστήρια βασισμένα στη συνεργατική μέθοδο και στη «συλλογική δημιουργία κειμένου», και χρησιμοποιώντας ως Τεχνική τις Δράσεις του Κειμένου -“Actioning”- και τις Τεχνικές του Stanislavski,

κατόρθωσε να επιτύχει «μια μεγάλη καινοτομία στο Αγγλικό Θέατρο, εισάγοντας νέα στοιχεία για το θέατρο της επινόησης» (Swale 2012: 10). Επίσης, το θέατρο της επινόησης υιοθετεί τεχνικές από τον χορό και το σωματικό θέατρο, όπως χαρακτηριστικά το Workshop Theatre, υπό την σκηνοθετική ευθύνη του Άγγλου Joan Littlewood. που «περιλάμβανε σωματική εκπαίδευση χρησιμοποιώντας τις ασκήσεις του Dalcroze και τις κινήσεις Laban» (Heddon., Milling. 2006: 31).

Έχοντας ως γνώμονα ότι «οι ομάδες δημιουργούν ένα κομμάτι μέσα από δοκιμές και λάθη, παίρνοντας ρίσκα και πειραματίζοντας» (Robinson 2015: 2) -λάθη τα οποία μπορεί να αποδειχτούν θησαυρός για την εξέλιξη της παράστασης- ο όλος προγραμματισμός έγινε με βάση τον πειραματισμό της ομάδας με διάφορες τεχνικές, ασκήσεις, μεθόδους και κοινούς κώδικες, δίνοντας ελευθερία στους ηθοποιούς να αλληλοεπιδράσουν και να «σκοντάψουν», καθώς επίσης «να ελευθερώσουν την φαντασία και τα σώματά τους» (Complicite 2001: 3). Σε μια παράσταση θεάτρου της επινόησης χρειάζεται η προσωπική ενέργεια και δέσμευση του κάθε ηθοποιού, καθώς και η «ατομική επένδυση μέρους του εαυτού του» (Oddey 1996: 24), από την αρχή της δημιουργικής διαδικασίας μέχρι το τέλος της.

2.1 Η δυναμική της κίνησης

Σε αντίθεση με το κειμενοκεντρικό θέατρο, οι παραστάσεις του θεάτρου της επινόησης «απαιτούν αποφάσεις σχετικά με το πώς και πότε να ξεκινήσουν» (Oddey 1996: 7). Πριν από την έναρξη των προβών της ομάδας *λουμπάγκο*, προηγήθηκε μια «ιδιωτική» συζήτηση με τη χορογράφο της ομάδας, σχετικά με τον προγραμματισμό των εργαστηρίων και των συναντήσεων «προκειμένου η ομάδα να οδηγηθεί μέσα από κοινούς κώδικες σε συγκεκριμένα κανάλια δημιουργίας» (Μαλένη 2015: 6). Λαμβάνοντας υπόψη το φωτογραφικό υλικό που είχα συλλέξει από το διαδίκτυο, κατά τη διάρκεια της προσωπικής μου έρευνας, το οποίο αναπαριστούσε ανθρώπους με τις ιδιότητες των συνεντευξιζόμενων σε δράση, αποφασίσαμε, ως αφετηρία, να επεξεργαστούμε τη δυναμική της κίνησης μέσα από διάφορες ασκήσεις (Παράρτημα Α.2 Φωτογραφικό Υλικό, σελ. 55). Ασκήσεις οι οποίες θα μας ωθήσουν «να αντιληφθούμε και να απεικονίσουμε ατμόσφαιρες και περιβάλλοντα», και να ανακαλύψουμε ότι η απεικόνιση μπορεί να γίνει καθαρά «μέσω του σώματός μας» (Complicite 2001: 13). Εξάλλου, «η κίνηση, όπως εκδηλώνεται στο ανθρώπινο σώμα, είναι ο μόνιμος οδηγός μας σ' αυτό το ταξίδι από τη ζωή στο θέατρο» (Λεκόκ 2005: 39). Ακολουθώντας αρχικά τη

δραστηριότητα που προτείνει ο Boal, «απεικονίζω ένα θέμα με το σώμα», δόθηκε μια συνθήκη στην ομάδα, την οποία έπρεπε να απεικονίσει χωρίς σκέψη, φτιάχνοντας μια παγωμένη εικόνα χρησιμοποιώντας μόνο το σώμα (2005: 177). Οι συνθήκες αφορούσαν ιδιότητες ή περιβάλλοντα σχετικά με το θέμα της παράστασης (π.χ. ραφτάδικο, ταξιθεσία, γρήγορη αλλαγή ρούχων κ.α.). Ζητούμενο ήταν η άμεση ανταπόκριση της ομάδας και η χρήση αποκλειστικά του σώματος για να εκφράσει το θέμα, την δική του εκδοχή ο καθένας (Boal 2005: 177). Γεγονός το οποίο επαληθεύτηκε στο έπακρο στο πρώτο εργαστήριο, δημιουργώντας πολύ όμορφες εικόνες από τους συμμετέχοντες, τόσο σε ατομικό επίπεδο, όσο και συνολικά.



Φωτογραφίες 4 & 5: Αριστερά: η εικόνα που δόθηκε στην ομάδα.
Δεξιά: η δική τους απόδοση

Στο δεύτερο εργαστήριο ζητήθηκε από τα μέλη της ομάδας να πάρουν ένας-ένας θέση στην εικόνα, προσπαθώντας να συμπληρώσουν τη δράση, να παρατηρήσουν τις δράσεις όσων προηγήθηκαν και να ενταχθούν ανάμεσα τους. Πέρα από τη συμπλήρωση της εικόνας, επιπρόσθετος στόχος ήταν να προτείνει ο καθένας μια σχετική κίνηση, σε λούπα, χρησιμοποιώντας ακόμα και ήχους. Η άσκηση ολοκληρώθηκε όταν όλα τα μέλη εντάχθηκαν στην εικόνα, επαναλαμβάνοντας ρυθμικά την κίνησή τους.



Φωτογραφία 6: Δημιουργία ομαδικής εικόνας με επαναλαμβανόμενη κίνηση.

Αυτό που επιτεύχθηκε ήταν η δημιουργία μιας εικόνας που «δε δείχνει πλέον πολλαπλές απόψεις» όπως συνέβη στην προηγούμενη δραστηριότητα, «αλλά μια ενιαία, σφαιρική, ομαδική, κοινωνική άποψη για το θέμα» (Boal 2005: 179). Στο τρίτο εργαστήριο, η ομάδα καλέστηκε να φτιάξει ταυτόχρονα, μια στατική εικόνα σχετική κάθε φορά με το ανάλογο θέμα, η οποία ζωντανεύει με το σύνθημα, αποκτώντας διάλογο, ήχους κτλ. Κατόρθωσε η ομάδα να δημιουργήσει με επιτυχία όλα τα περιβάλλοντα, αναλόγως βέβαια της κάθε συνθήκης. Στις δραστηριότητες αυτές χρησιμοποιήθηκε η «μέθοδος εξελικτική, που πηγάζει από το πιο απλό στο σύνθετο» (Λεκόκ 2005: 38).

Στη συνέχεια, η ομάδα χωρίστηκε σε ζευγάρια, και πήρε το φωτογραφικό υλικό που ανέφερα πιο πάνω (βλ. παράρτημα Α.2, σελ.41). Σε αντίθεση με την προηγούμενη δραστηριότητα, το να εντοπίσεις τη δυναμική της κίνησης σε μια υπάρχουσα φωτογραφία είναι πιο περίπλοκο «γιατί πολλά στοιχεία συμπεριλαμβάνονται σε μια φωτογραφία» (Complicite 2001: 14) και πρέπει να επιλέξεις σε ποιο θα εστιαστείς. Ρίχνοντας μόνο μια σύντομη ματιά στη φωτογραφία, το κάθε ζευγάρι καλέστηκε να δημιουργήσει, χωρίς να προ συνεννοηθεί, μια στατική εικόνα, λαμβάνοντας υπόψη την πρώτη εντύπωση που τους έκανε η εικόνα στο σύντομο χρονικό διάστημα που είχαν να την κοιτάξουν. Ο Γκόβας ισχυρίζεται ότι «στις δυναμικές εικόνες, τα σώματα είναι ζωντανά, γεμάτα ενέργεια και ομιλούντα, σαν πουλιά που στέκονται ακίνητα στον αέρα χτυπώντας με δύναμη τα φτερά τους» (2003: 81) και αυτή η ζωντάνια ήταν το ζητούμενο της δραστηριότητας. Με επιτυχία, το κάθε ζευγάρι κατάφερε να μεταφέρει την αίσθηση και την ατμόσφαιρα της πραγματικής φωτογραφίας, χωρίς να χρειαστεί να την αναπαραστήσει. Προοδευτικά, ζητήθηκε από κάθε ομάδα, να προσθέσει στη στατική εικόνα, πέντε κινήσεις, οι οποίες να επαναλαμβάνονται, διαρκώς, με σκοπό να ζωντανέψει η εικόνα τους μεταφέρονται την ατμόσφαιρα και το περιβάλλον της φωτογραφίας. Οι Complicite αναφέρουν ότι τέτοιου είδους ασκήσεις είναι κεντρικές για τη διαδικασία της επινόησης, γιατί «εξερευνούν τη δημιουργία φυσικού κειμένου» (2001: 14). Παρακολουθούσε εναλλάξ η μια ομάδα την άλλη, δίνοντας ανατροφοδότηση. Να σημειωθεί ότι κατά τη διάρκεια των εργαστηρίων και των συναντήσεων της ομάδας, κάθε φορά που παρουσιαζόταν ένα δείγμα δουλειάς, ίσχυε «η κριτική παρατήρηση όλων προς όλους» (Μαλένη 2015: 5), με σκοπό τη διόρθωση για το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα.

2.2 Τεχνικές των Spymonkey

Το επόμενο εργαστήριο στηρίχτηκε στη μεθοδολογία των Spymonkey. Πρόκειται για μια ομάδα κωμικού και σωματικού θεάτρου, η οποία ιδρύθηκε το 1997 με έδρα της το Brighton, αποτελούμενη από πέντε καλλιτέχνες. Στην προσωπική ιστοσελίδα της ομάδας, αναφέρουν ότι έχουν «κάνει απίστευτα ξεκαρδιστικό και βαθιά γελοίο θέατρο από το 1998». Είχα συλλέξει πληροφορίες για τη μεθοδολογία της ομάδας αφού είχα παρακολουθήσει στο διαδίκτυο, ένα Devising Masterclass που δημοσιεύτηκε το 2017 από το National Theatre, το οποίο καθοδηγούσε ο Toby Park, μέλος της ομάδας (18/2/2019). Κατά τη διάρκεια του εργαστηρίου πειραματιστήκαμε με το στάτους μέσω διαφόρων τεχνικών και ασκήσεων. Το στάτους στηρίζεται στην άποψη ότι «οι άνθρωποι δεν κατέχουν την ίδια κοινωνική θέση, οπότε αυτή η θέση τους καθορίζει ακόμη και στις πιο απλές τους σχέσεις» (Αγγελόπουλος, 2016:88). Μια δραστηριότητα ζητούσε να πάρει ο κάθε ηθοποιός από ένα χαρτάκι με τυχαίους αριθμούς, και δίνοντας μια σχετική με το θέμα της παράστασης συνθήκη, να αυτοσχεδιάσουν όλοι ταυτόχρονα, προσπαθώντας να αναπαραστήσουν το στάτους που έτυχε στον καθένα και παράλληλα να αναγνωρίσουν το στάτους των υπόλοιπων μελών της ομάδας. Ο καθένας προσπάθησε να εδραιώσει το στάτους του χρησιμοποιώντας ως εργαλεία «τη φωνή, τη στάση του σώματος, την οπτική επαφή» (Johnstone 2007:29), τον τρόπο ομιλίας και περπατήματος και ανάλογα με το στάτους το δικό τους και των άλλων, να δημιουργήσουν σχέσεις. Στο τέλος του αυτοσχεδιασμού, η πρόκληση ήταν να καταφέρουν οι ηθοποιοί να σταθούν στη σωστή σειρά, ξεκινώντας από τον μικρότερο στον μεγαλύτερο αριθμό, χωρίς όμως να αποκαλύψει κανείς το στάτους του. Μέσα από αυτή την άσκηση, διαπιστώθηκε ότι «κάθε κίνηση υποδηλώνει ένα στάτους και καμία δράση δεν γίνεται τυχαία ή χωρίς κίνητρο» (Johnstone 2007:26). Η ευθυμία και το γέλιο που προκάλεσε αυτή η δραστηριότητα στην ομάδα, ήταν η επιβεβαίωση στα λόγια του Toby Park ότι «η κωμωδία προκύπτει από αυτό που πραγματικά συμβαίνει» (National Theatre – 18/2/2019).

2.3 Τεχνική των RashDash

Επεξεργασία και πειραματισμός με την τεχνική που προτείνουν οι RashDash, μια ομάδα σωματικού θεάτρου η οποία ιδρύθηκε το 2009 και αποτελείται από περφόρμερς και μουσικούς και συνεργάζεται με το Royal Exchange Theatre στο Manchester. Η Helen Goalen και η Abbi Greenland, μέλη της ομάδας, εξομολογούνται ότι οι παραστάσεις τους έχουν στόχο να πουν μια ιστορία για θέματα που είναι σημαντικά για την ομάδα, μέσα

από μια φεμινιστική ματιά (National Theatre – 2/4/2019). Η τεχνική που δοκιμάστηκε, την οποία γνωρίσαμε από το διαδικτυακό Masterclass των RashDash στο National Theatre που δημοσιεύτηκε το 2017, ονομάζεται «Κάτω και Πάνω από ένα άλλο Σώμα», και επιδιώκει την ανάπτυξη μιας αλληλουχίας κινήσεων ανάμεσα σε δύο άτομα. Σε ζευγάρια η ομάδα πειραματίστηκε ώστε να περνάν εναλλάξ πάνω και κάτω από το σώμα ο ένας του άλλου, αλλάζοντας σταδιακά τη δυναμική και την ταχύτητα της κίνησης (αργά – γρήγορα) και στην πορεία διατηρώντας οπτική επαφή, γιατί «η οπτική επαφή μπορεί να δημιουργήσει από μόνη της μια ιστορία» (Abbi Greenland στο National Theatre – 2/4/2019). Όταν το κάθε ζευγάρι κατάφερε να φτάσει στο σημείο να ακολουθεί αυτό το μοτίβο χωρίς σκέψη, σε φυσική ροή, πήρε στα χέρια του ένα απόσπασμα από δύο διαφορετικές συνεντεύξεις και κλήθηκε σε πρώτη φάση, αφού μελέτησε τη συνέντευξη, να αναπαραστήσει τη σχέση μεταξύ των δύο χαρακτήρων με τον πιο πάνω τρόπο. Στόχος ήταν χωρίς λεκτική επικοινωνία, μόνο με το σώμα, να καταφέρουν να μεταδώσουν το νόημα του αποσπάσματος που διάβασαν, καθώς και στοιχεία για τους ήρωες: Ποιοι είναι; Πού βρίσκονται; Ποιος είναι ο στόχος του καθενός; Άλλωστε, οι RashDash, σε αντίθεση με πολλές θεατρικές ομάδες, ξεκινούν πάντα με την κίνηση, και όχι με το κείμενο, δημιουργώντας έτσι μια κινησιολογική βάση στην οποία έρχεται έπειτα το κείμενο να ενσωματωθεί. Προοδευτικά, ο λόγος ήρθε να κουμπώσει με την κίνηση που είχε ήδη στηθεί από τα ζευγάρια. Σύμφωνα με τον Λεκόκ, η διαδικασία αυτή ονομάζεται «μέθοδος των μεταβιβάσεων, που περνάει από μια σωματική τεχνική σε μια θεατρική έκφραση» (2005: 38). Το κομμάτι που δημιούργησε η μια από τις δύο ομάδες, αποτέλεσε την εναρκτήρια δράση της παράστασής, γιατί «οι ασκήσεις στην πρόβα με βάση το σώμα και με άλλους ηθοποιούς, παράγουν εικόνες που αντιστέκονται σε μια απλή μιμητική σχέση» (Heddon., Milling. 2006: 181) αλλά, έχουν κάτι πιο βαθύ να διηγηθούν. Η δράση αυτή, δείχνει την προσπάθεια του αμπιγέρ να αποτρέψει την ηθοποιό να βγει στην σκηνή πριν την ώρα της. Χρησιμοποιήθηκαν συνολικά εφτά κινήσεις, επομένως και εφτά φράσεις. Στη συνέχεια, δανειζόμενοι τη μέθοδο του Lloyd Newman της ομάδας DV8, ο οποίος προτείνει το εξής ερευνητικό ερώτημα «Τι θα συμβεί αν η δράση παραμείνει η ίδια, αλλά αλλάξει η ταχύτητα ή η ποιότητα;» (Giannachi., Luckhurst. 1999:110), προέκυψαν ενδιαφέρον ποιότητες. Έτσι, η δράση κατέληξε να γίνεται σε επανάληψη, επιταχύνοντας σταδιακά τον ρυθμό και την ένταση. Στην πορεία, ο μουσικός της παράστασης, Νεκτάριος Ροδοσθένους -για τον οποίο θα γίνει εκτενή αναφορά πιο κάτω- πρότεινε να ηχογραφηθούν οι φράσεις, μέσω της εφαρμογής “Keezy”, και από ένα σημείο και έπειτα,

οι ηθοποιοί επαναλάμβαναν μόνο την κίνηση, και η φωνή ακουγόταν μέσω της εφαρμογής, από το μεγάφωνο.



Φωτογραφία 7: Τεχνική των RashDash: «Πάνω και κάτω από ένα άλλο σώμα».

2.4 Τεχνική της Aline David

Η Aline David είναι χορογράφος και κινησιολόγος, η οποία προτείνει μερικές ασκήσεις ρυθμού, ξεκινώντας από το μηδέν, που ισοδυναμεί με την απόλυτη ακινησία και καταλήγει στο εφτά που είναι το τρέξιμο. Αυτές τις ασκήσεις ρυθμού τις παρακολούθησα στο διαδίκτυο, σε ένα Masterclass που προτείνει το National Theatre και δημοσιεύτηκε το 2014 με τίτλο “Creating Chorus: Pace Exercise” (6/3/2019). Τους ρυθμούς αυτούς τους επεξεργαστήκαμε γιατί «πειραματίζοντας με διαφορετικούς ρυθμούς, παράγεται η δημιουργία συναισθημάτων και διαθέσεων μέσα από την κίνηση» (Heddon., Milling. 2006: 179), στοιχείο στο οποίο έδινε έμφαση η εκπαίδευση του Lecoq, ο οποίος «στους ηθοποιούς έδειξε με πιο τρόπο οι μεγάλες κινήσεις της φύσης, αντιστοιχούν στις πλέον εσωτερικές, ανεπαίσθητες κινήσεις του ανθρώπινου σώματος» (2005: 9). Κάποιες από τις μαρτυρίες που καταγράφηκαν στις συνεντεύξεις, αναφέρονταν στον χρόνο και πώς αυτός μεταλλάσσεται: επιμηκύνεται ή συρρικνώνεται, ανάλογα με την παράσταση, και πώς αυτομάτως αλλάζει τον ρυθμό και την ταχύτητα που κινούνται τα πράγματα. Περνώντας σταδιακά από όλα τα στάδια του ρυθμού, χρησιμοποιώντας μονάχα το σώμα μας, δημιουργήθηκαν ενδιαφέρουσες στιγμές και εικόνες που βρήκαν έπειτα τη θέση τους στην παράσταση γιατί «οι έρευνες που βασίζονται στο σώμα κατά τη διάρκεια των

εργαστηρίων, μεταφέρονται απευθείας σε εικόνες στη σκηνή» (Heddon., Milling. 2006: 179).

2.5 Αυτοσχεδιασμός πάνω σε συνεντεύξεις

Ο αυτοσχεδιασμός, «η αυθόρμητη δημιουργία διαλόγου και δράσης επί τόπου» (Carlson 2014: 53), ο οποίος «αποτελεί βασική πρακτική στο έργο πολλών ομάδων» (Heddon & Milling 2006: 7), ήταν μέρος κάθε τεχνικής που έτυχε επεξεργασίας. Σύμφωνα με τον Carlson, ο Αμερικανός Viola Spolin, στα μέσα του 20^{ου} αιώνα, δημιούργησε μια ποικιλία από ασκήσεις αυτοσχεδιασμού, τις οποίες ονόμασε Theatre Games, και «ενέπνευσαν μια σημαντική παράδοση σύγχρονων παραστάσεων αυτοσχεδιασμού» (2014: 59). Οι αυτοσχεδιασμοί δίνουν απίστευτες ελευθερίες στους ηθοποιούς, σε σημείο που καμιά φορά, παρασυρμένοι από το πάθος, απομακρύνονται από τον αρχικό στόχο. Είναι όμως απαραίτητοι γιατί «συμβάλουν δραστικά στη δημιουργική διαδικασία ανάπτυξης των ιδεών» (Heddon., Milling. 2006: 8). Κάποιοι από τους αυτοσχεδιασμούς αποδείχτηκαν πολύ λειτουργικοί και έπειτα από μικρή επεξεργασία, κρατήθηκαν στην παράσταση. Στην πορεία διαπιστώσαμε ότι οι τήρηση κανόνων, και η χρήση του μοτίβου «Αρχή – Μέση – Τέλος», βοήθησαν αισθητά, στη μείωση της χρονικής διάρκειας των αυτοσχεδιασμών και στην καλύτερη προσέγγιση του στόχου επί δοκιμή.

Μέσα από ελεύθερους αυτοσχεδιασμούς, η ομάδα προσπάθησε να ανακαλύψει όσα περισσότερα «κουφά» περιστατικά μπορούν να συμβούν σε ένα ταξιθέτη. Για τον αυτοσχεδιασμό αυτό η ομάδα επικαλέστηκε προσωπικές της εμπειρίες. Οι ρόλοι όσον αφορά τους ταξιθέτες και τους θεατές, προέκυψαν τυχαία, χωρίς καμία συνεννόηση. Η απουσία κειμένου, παρακινούσε τους αυτοσχεδιασμούς να βασίζονται «στη φαντασία του ηθοποιού και στην ικανότητά του να είναι δοτικός με την ομάδα και να δρα άμεσα και αυθόρμητα» (Weston 1996: 206). Ακολούθησε καταγραφή και συζήτηση των περιστατικών που προέκυψαν. Ο αυτοσχεδιασμός στην πορεία χωρίστηκε σε τρία μέρη, κάνοντας ξεκάθαρο τον υπό έμφαση στόχο κάθε φορά. Το ερευνητικό ερώτημα ήταν «Ποιες συμπεριφορές και περιστατικά αντιμετωπίζουν οι ταξιθέτες και ποια η αντίδραση τους;» και τα τρία μέρη ήταν τα εξής: (Α) Πριν την έναρξη της παράστασης, (Β) Κατά τη διάρκεια της παράστασης και (Γ) Μετά το τέλος της παράστασης. Το υλικό που προέκυψε ήταν πλούσιο και χρήσιμο ταυτόχρονα. Παρόλο που ξεκίνησε σαν δραστηριότητα αυτοσχεδιασμού, στην πορεία τα τρία αυτά μέρη κρατήθηκαν ως μέρος της παράστασης. Επιπλέον, στην προσπάθεια της ομάδας να αναπαραστήσει όσο το δυνατόν περισσότερα

περιστατικά, οι χαρακτήρες των θεατών εναλλάσσονταν συνεχώς, σε ένα συνεχόμενο παιχνίδι ρόλων. Στο τελευταίο μέρος του αυτοσχεδιασμού, αναπαριστώντας τις διάφορες συμπεριφορές θεατών και ηθοποιών που βιώνει ένας ταξιθέτης, με το τέλος της παράστασης, δημιουργήθηκε ένα ενδιαφέρον μοτίβο. Οι χαρακτήρες έβγαιναν από το υποτιθέμενο θέατρο, βγαίνοντας ουσιαστικά από την πόρτα της πρόβας, και μπαίνοντας ξανά από την πίσω πόρτα, εμφανίζονταν αναπαριστώντας διαφορετικό χαρακτήρα, στοιχείο, το οποίο επίσης κρατήθηκε στην παράσταση με μια μικρή διαφοροποίηση. Υπάρχει ακριβής επεξήγηση της Σκηνής στο Κεφάλαιο 5.6.

Χρησιμοποιώντας τη μαρτυρία της ίδιας της ταξιθέτριας, απομονώθηκαν δύο τυχαία αποσπάσματα και δόθηκαν στην ομάδα, παρακινώντας το κάθε ζευγάρι να κυκλώσει φράσεις ή λέξεις που κατά τη γνώμη του είναι οι πιο σημαντικές ή περιλαμβάνουν το ζουμί του αποσπάσματος. Καταλήγοντας στις πιο σημαντικές λέξεις, φράσεις, καλέστηκαν να προετοιμάσουν ένα αυτοσχεδιασμό, βασισμένο στα ευρήματα τους, ο οποίος να μεταφέρει ξεκάθαρα το νόημα του κειμένου που μελέτησαν. Απ' εκεί προέκυψε η ιδέα των Chapters, πάνω στα οποία, βασίστηκε ολόκληρη η δομή της παράστασης και για τα οποία θα γίνει λεπτομερής αναφορά στη συνέχεια.

2.5.1 «Ασκαρδαμυκτί»

Το ενδιαφέρον στις συνεντεύξεις που είχαν πραγματοποιηθεί, είναι η στιγμή που ο συνεντευξιαζόμενος, αφήνει κάθε άμυνα και εξομολογείται αυτό που θα έκανε σε ένα παράλληλο σύμπαν, αν μπορούσε να αντιδράσει μη ρεαλιστικά σε απαράδεκτες συμπεριφορές που βίωσε. Από την αρχή της σύνταξης του ερωτηματολογίου, αυτή η ερώτηση μου κέντρισε περισσότερο το ενδιαφέρον. Ίσως ήταν η προσωπική μου ανάγκη, να δώσω έστω για λίγο, την ψευδαίσθηση της υπερφυσικής δύναμης. Η αλήθεια είναι ότι δεν απάντησαν όλοι σε αυτή την ερώτηση, αλλά όσοι απάντησαν είχαν κάτι πολύ ιδιαίτερο να αποκαλύψουν. Στη διαδικασία να ενταχθούν αυτές οι στιγμές εντός των αυτοσχεδιασμών, χωρίς να παραβιάζεται ο ρυθμός, η ροή κ.τ.λ. εφευρέθηκε από την ομάδα μια λέξη, το «ασκαρδαμυκτί», επιτρέποντας σε αυτόν που την έλεγε, να παγώσει τον χρόνο και να αντιδράσει ελεύθερα, αφήνοντας τη φαντασία του να οργιάσει, σε μια άξεστη συμπεριφορά ή κατάσταση, δηλώνοντας παράλληλα «το πέρασμα από το πραγματικό στο φανταστικό» (Λεκόκ 2005: 38). Η ελευθερία αυτής της επιλογής ήταν λυτρωτική και παρόλο που παράχθηκε ενδιαφέρον υλικό, στην πορεία θυσιάστηκε

ομόφωνα και κρατήθηκε το αληθινό «ασκαρδαμυκτί» μιας συνεντευξιαζόμενης από την προσωπική της μαρτυρία.



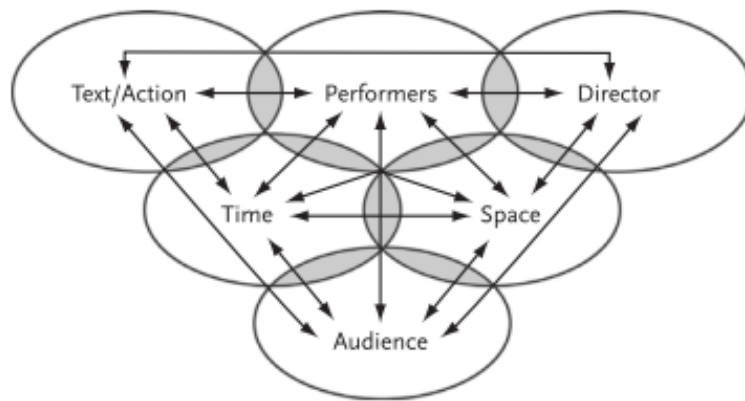
Φωτογραφίες. 8 & 9: Το «Ασκαρδαμυκτί» του χειριστή φωτισμού και της ταξιθέτριας

Παρόλο που το εύρημα αυτό δεν κρατήθηκε στην παράσταση, αξίζει να αναφερθεί ότι η ομάδα πειραματίστηκε, ώστε να δημιουργηθεί ένα προσωπικό «ασκαρδαμυκτί» για την κάθε ιδιότητα. Η ιδέα προέκυψε από τις ασκήσεις που προτείνει η Λέα Μαλένη για την «ανάπτυξη αυτοσχεδιασμού και ιστοριών» και συγκεκριμένα, από την άσκηση με τίτλο «τρία ερεθίσματα, μια ιστορία» (2019: 6). Στο πάτωμα είχαν τοποθετηθεί διάφορα αντικείμενα, φαινομενικά άσχετα μεταξύ τους (πλαστικό σπαθί, ψαλίδι, μέτρο, ακουστικά, κολλητική ταινία, σεντόνι, κίτρινη ζώνη καράτε κλπ) και αναποδογυρισμένα χαρτάκια με τις ιδιότητες που μελετήθηκαν (αμπιγιέζ, ηχολήπτης, χειριστής φωτισμού, ταξιθέτρια κλπ). Το κάθε μέλος καλέστηκε να πάρει δύο τυχαία αντικείμενα και ένα χαρτάκι και με βάση τα τρία αυτά ερεθίσματα, να «βρει μια σύνδεση μεταξύ τους και χρησιμοποιώντας τα ως βασικά εργαλεία του αυτοσχεδιασμού του, να φτιάξει μια μικρή ιστορία» (Μαλένη 2019: 7) και συγκεκριμένα, το «ασκαρδαμυκτί» της κάθε ιδιότητας. Το βασικότερο ζητούμενο της άσκησης ήταν η χρήση της εφευρετικότητας και της φαντασίας των ηθοποιών. Ένας – ένας παρουσίαζε στην ολομέλεια τη δική του ιστορία και τους λόγους που τον οδήγησαν να φτάσει στην ακραία αντίδραση του «ασκαρδαμυκτί» και έπειτα, ανάλογα με τα άτομα που λάμβαναν μέρος στην κάθε ιστορία, η ιστορία ζωντάνευε από την ομάδα, μέσω της δραματοποίησης. Ο κάθε ηθοποιός επέλεγε εκ των προτέρων τη μουσική που ήθελε να ακούγεται κατά τη διάρκεια που πραγματοποιούσε το ξέσπασμα του «ασκαρδαμυκτί» της ιστορίας του.

Κεφάλαιο 3

Βασικά Στοιχεία Παράστασης

Σημαντικό ρόλο στην ιεράρχηση των βασικών στοιχείων που συμβάλουν σε μια παράσταση, υπήρξε και το σχεδιάγραμμα που προτείνει ο Schechner. Το σχεδιάγραμμα αυτό παρουσιάζει τα στοιχεία: παράσταση, κείμενο/δράση, χρόνος, χώρος, κοινό και σκηνοθέτης, να αλληλοεπιδρούν όλα μεταξύ τους, κατατάσσοντας τα στο ίδιο επίπεδο, χωρίς να υπάρχει ιεραρχική σειρά με βάση τη σημαντικότητα. Συνεπώς, όλα τα στοιχεία χρειάζονται πρόβα, έχοντας έτσι τη δυνατότητα αλλαγής αφού «οτιδήποτε μπορεί να μετατραπεί σε οτιδήποτε» (Schechner 1988: 63).



Σχεδιάγραμμα 1: Βασικά Στοιχεία μιας Παράστασης (Schechner)

Οι ηθοποιοί, ο μουσικός, η κινησιολόγος, ο σχεδιαστής φωτισμού, καθώς και ο χειριστής φωτισμού, μουσικοί, εκτελεστές, σκηνοθέτες, συγγραφείς, γλύπτες, χορογράφοι και ακόμη και σχεδιαστές φωτισμού «εμπλέκονται κατά τη διάρκεια της δημιουργικής διαδικασίας και τροφοδοτούν ο ένας τον άλλον» (Godfrey 1983: 24).

3.1 Χώρος

«Η επιλογή ενός χώρου ή μιας τοποθεσίας για την παράσταση αποτελεί προκαταρκτικό παράγοντα για την ομάδα, και ίσως να αποτελεί και τον βασικό λόγο για τη δημιουργία θεάτρου της επινόησης. Ο τρόπος οργάνωσης και δομής του χώρου για την παράσταση, είναι μέρος της δημιουργικής διαδικασίας» (Oddey 1996:17).

Ο χώρος είχε όντως επιλεγεί από την αρχή της διαδικασίας, πριν καν ξεκινήσουν τα εργαστήρια και οι συναντήσεις. Έχοντας ως πεποίθηση τον μινιμαλισμό σε σχέση με τη θεματολογία της παράστασης, απορρίφθηκαν όλα τα μεγάλα θεατρικά οικοδομήματα, σε μια προσπάθεια της ομάδας «για αποδέσμευση από την τυραννία του αρχιτεκτονικού μεγαλείου και των αισθητικο- ιδεολογικών συνεπαγωγών του» (Τσίχλη 2008: 144). Σε μια παράσταση θεάτρου της επινόησης, η σωστή επιλογή του χώρου είναι πολύ σημαντική, ακόμα και καθοριστική όσον αφορά το τελικό αποτέλεσμα. Συνεπάγεται λοιπόν, ότι «ένας ευέλικτος χώρος δράσης, ο οποίος μπορεί να μετασχηματιστεί και να διαχειριστεί ομαλά είναι ιδιαίτερα απαραίτητος σε μια παράσταση θεάτρου της επινόησης» (Bicat. Baldwin. 2018: 39). Επομένως, η επιλογή έγινε με βάση τις δυνατότητες του χώρου, ο οποίος κάλυπτε τις βασικές προϋποθέσεις τις ομάδας. Δηλαδή, να είναι ένας θεατρικός χώρος, αλλά να μην είναι η σκηνή, να εξασφαλίζει εισόδους και εξόδους κατά μήκος της επιφάνειας του και να χωρεί τουλάχιστον σαράντα θεατές. Οπότε, ο χώρος δίπλα από το φουαγιέ του Wherehaus 612 ήταν ιδανικός και πληρούσε όλες τις προϋποθέσεις και με το παραπάνω.

Σύμφωνα με τον Braun «ο χώρος καθορίζει το νόημα, το μήνυμα, το ύφος και τη μορφή μιας παράστασης» (2000: 144) και στοχεύοντας σε μια παράσταση όπου εξελίσσεται ως επί το πλείστο στα παρασκήνια και αφορά τους ανθρώπους που ποτέ δεν γίνονται αντιληπτοί από το κοινό, κατά τη διάρκεια μιας θεατρικής παράστασης, αυτός ο χώρος κρίθηκε ως ο καταλληλότερος. Βρίσκεται μέσα σε ένα θεατρικό χώρο, ο οποίος από μόνος του δεν ακολουθεί την κλασική απόσταση σκηνής και θεατή, δεν έχει την παραδοσιακή σκηνή με τους θεατές από κάτω. Βασικά είναι μια αποθήκη, η οποία έχει μετατραπεί από τους ιδιοκτήτες της, σε θεατρικό χώρο και φιλοξενεί πολλές θεατρικές παραγωγές. Αλλά παρόλο που δεν έχει τη συμβατική μορφή ενός θεάτρου, επιλέξαμε η παράσταση να δοθεί δίπλα από του φουαγιέ, σε ένα μακρόστενο διάδρομο που ενώνει το φουαγιέ με τα καμαρίνια. Έχει επίσης τη δυνατότητα να συνδέεται όχι μόνο με τα καμαρίνια, αλλά και με τη σκηνή, μέσω μιας μαύρης κουρτίνας. Στην προκειμένη περίπτωση, η σκηνή χρησιμοποιήθηκε ως παρασκήνιο, όπου τοποθετήθηκαν όλα τα σκηνικά αντικείμενα που έλαβαν μέρος στην παράστασή μας.

Η σχέση ανάμεσα σε ηθοποιούς και κοινό αποτελεί «ισχυρό παράγοντα και μπορεί να επηρεάσει την τελική διαρρύθμιση του χώρου» προκαλώντας μάλιστα «άμεση εντύπωση στο κοινό» (Bicat., Baldwin. 2018: 40). Αυτό είχε ληφθεί σοβαρά υπόψη, γιατί στόχος

ήταν το κοινό να αποτελεί μέρος της παράστασης, να νιώθει ότι είναι ανάμεσά στη δράση, εκμηδενίζοντας την απόσταση μεταξύ ηθοποιών και θεατών σε τέτοιο βαθμό ώστε «η φυσιολογική και φυσική εγγύτητα (αναπνοή, ιδρώτας, λαχάνιασμα, κίνηση των μυών, βλέμματα), να καλύπτει την πνευματική σημασία, μετατρέποντας τον χώρο σε στιγμή ανταλλαγής ενέργειας αντί να μεταδίδει απλώς σημάδια» (Lehmann, 2006: 150). Έτσι συν αποφασίστηκε να τοποθετηθούν οι καρέκλες στις τρεις πλευρές του χώρου, δημιουργώντας ένα «Π», και επιτρέποντας στην παράσταση να παρουσιαστεί στη μέση και προς τα πίσω. Κατά τη διάρκεια των συναντήσεων, όλες οι σκηνές είχαν δημιουργηθεί με βάση αυτή τη διάταξη, και θα προσαρμόζονταν ανάλογα στον χώρο διεξαγωγής της παράστασης. Πηγαίνοντας όμως στον χώρο, διαπιστώθηκε ότι η δημιουργία του σχήματος «Π» δεν θα ήταν πρακτική ούτε για τους θεατές, ούτε για τους ηθοποιούς. Εκείνη τη στιγμή και ενώ οι άνθρωποι του θεάτρου έτρεχαν να φέρουν όλες τις διαθέσιμες καρέκλες που είχαν για να τις τοποθετήσουμε, περιμετρικά η Τζούλη Γρηγορίου, μέλος της ομάδας, έδωσε τη λύση. Τοποθέτησε τις καρέκλες με τρόπο ώστε να έχουν μια κλίση προς τη σκηνή, σχηματίζοντας παράλληλα ένα «τόξο», που συνέτεινε στη δημιουργία σχέσεων μεταξύ ηθοποιών και θεατών. Όπως εξήγησε η ίδια, οι αξονες "τοξά" βοήθησαν ώστε να εμπλακεί η εμφανής κίνηση των ηθοποιών με την αφανή στατικότητα των θεατών, να δημιουργηθούν πορείες, και ως αποτέλεσμα η σκηνή να διευρυνθεί σε όλο το χώρο, και έτσι να προκύψει η εμπλοκή του κοινού στην παράσταση. Αξίζει να σημειωθεί ότι η Τζούλη έχει πτυχίο από τη «Σχολή Γραφικών Τεχνών και Καλλιτεχνικών Σπουδών – Τμήμα Εσωτερικής Αρχιτεκτονικής Διακόσμησης και Σχεδιασμού Τμήματος Αντικειμένων». Όπως έχει ήδη ειπωθεί, η διαρρύθμιση ενός χώρου, αλλά και η αρχιτεκτονική του είναι αναπόσπαστο μέρος μιας παράστασης. Για να λειτουργήσει αρμονικά ο χώρος σε συνάρτηση με το έργο, πρέπει να λαμβάνεται υπόψη εκ των προτέρων.

3.2 Κοστούμια και σκηνικά αντικείμενα

Εξαιτίας του ανύπαρκτου προϋπολογισμού, αλλά και της γενικής πεποίθησης της ομάδας για λιτότητα, ακολουθήθηκε απλή και μινιμαλιστική γραμμή όσον αφορά τα κοστούμια και τα σκηνικά αντικείμενα, τα οποία ως επί το πλείστο, παραχωρήθηκαν από την αποθήκη του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου (βλ. Παράρτημα Α.3, σελ.43), καθώς και από την αποθήκη του Wherehaus 612. Εξάλλου τα δεδομένα αυτά, μας οδήγησαν ώστε να είμαστε πιο «αποτελεσματικοί» στην επιλογή της σκηνογραφικής γραμμής και ο μινιμαλισμός και η απλότητα όντως αποδείχτηκαν «πολύτιμες αρχές σχεδιασμού» (Bicat.,

Baldwin. 2018:33). Ενώ στο αρχικό πλάνο είχαμε επιλέξει σκηνογράφο και ενδυματολόγο, στην πορεία, λόγω περιορισμένου χρόνου, και μη συμβατών προγραμμάτων, η ιδέα αυτή δυστυχώς απορρίφθηκε, χωρίς φυσικά να υποτιμούμε τη σημαντικότητα του ενδυματολόγου και του σκηνογράφου σε μια παραγωγή.



Φωτογραφίες. 10 & 11: Τα σκηνικά αντικείμενα που δανειστήκαμε από τον ΘΟΚ και από το Wherehaus 612.

Κεντρικό ζητούμενο για την ομάδα ήταν και η εύρεση ιδιωτικής χορηγίας, τουλάχιστον για τα πατατάκια που θα μοιραστούν στο κοινό σε μια από τις σκηνές. Έπειτα από την σύνταξη επιστολής, η ομάδα κατάφερε να πάρει ως χορηγία μια ποσότητα πατατάκια που κάλυπταν τις ανάγκες της παράστασης από την εταιρία Laiko Cosmos Trading.

3.3 Μουσική

Στο μέσο της δημιουργικής διαδικασίας, η ομάδα αντιλήφθηκε ότι κάτι έλειπε, ότι χρειαζόταν να ενταχθεί κάτι ικανό να απογειώσει τα πράγματα. Έπειτα από αρκετή σκέψη, η απόφαση ήταν ομόφωνη. Αυτό που έλειπε ήταν η παρουσία μουσικής, η οποία θα έπαιζε ζωτικό ρόλο στην εξέλιξη της παράστασης, όπως φάνηκε στην πορεία. Εξάλλου, είναι γεγονός πως όταν ενώνονται δημιουργοί από διαφορετικά πεδία και με εξειδικευμένες δεξιότητες, παρουσιάζονται «πλούσιες καλλιτεχνικές δεξιότητες» (Govan., Nicholson., Normington. 2007: 5). Επομένως, ο μουσικός, ως εξειδικευμένος δημιουργός, μπορεί «να συμβάλει στη δημιουργική διαδικασία, αλληλοεπιδρώντας με το υλικό και συνεισφέροντας στην εξέλιξή του» (Oddey 1996: 18) και ο μουσικός Νεκτάριος Ροδοσθένους, κατάφερε με τη μουσική του να συμπληρώσει το παζλ της παράστασης. Τα

μουσικά όργανα που χρησιμοποιήθηκαν ήταν ηλεκτρική κιθάρα και καχόν (cajon – ξύλινο κρουστό μουσικό όργανο, αφρο-περουβιανής προέλευσης). Χρησιμοποιήθηκε επίσης, ένα μικρόφωνο και ένα τάμπλετ, το οποίο περιείχε χρήσιμα προγράμματα παραγωγής και επεξεργασίας ήχου.



Φωτογραφία 12: Ο μουσικός της παράστασης, Νεκτάριος Ροδοσθένους

Κατά τη διάρκεια των συναντήσεων, υπήρξαν στιγμές που ενώ ξέραμε τι θέλουμε να ακολουθήσει δραματουργικά και ενώ είχαμε πειραματιστεί ήδη στα εργαστήρια που προηγήθηκαν, ήταν αδύνατο να υλοποιήσουμε την ιδέα. Τις στιγμές εκείνες, σαν από μηχανής Θεός, ο μουσικός που παρακολουθούσε την πορεία της πρόβας και ήταν συνένοχος στον πειραματισμό, πρότεινε αβίαστα ένα ηχητικό κομμάτι, το οποίο ήταν ικανό να μας ξεμπλοκάρει και να μας ανοίξει μια εντελώς καινούρια πόρτα προς τον στόχο. Αποτελεί πλέον δεδομένο ότι η συνεισφορά του «κίνησε το υλικό προς νέες κατευθύνσεις, μακριά από τις αρχικές προθέσεις» (Oddey A. 1996:60 Lumiere & Son's methodology), αλλά πολύ πιο κοντά στο ποθητό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.

3.4 Κείμενο

Στο κειμενοκεντρικό θέατρο, το κείμενο προϋπάρχει της διαδικασίας, σε αντίθεση με το θέατρο της επινόησης, όπου το κείμενο δημιουργείται κατά τη διάρκεια των προβών, Ουσιαστικά προκύπτει μέσα από τα εργαστήρια και τις συναντήσεις και είναι το τελευταίο κομμάτι που έρχεται να συμπληρώσει το πάζλ. Ο McBurney, αναφέρει χαρακτηριστικά σε μια συνέντευξή του ότι «σε μια γραμμική σειρά, αυτό που αποτελεί την αρχή για τις περισσότερες παραστάσεις, αποτελεί για τον ίδιο τον τελικό στόχο» εννοώντας φυσικά το κείμενο (2015). Στην παράσταση που δημιουργήσαμε μαζί με την ομάδα *λουμπάγκο*, το κείμενο αποτελούσε για την ομάδα ένα σημαντικό στοιχείο με

πολλές δυνατότητες, αλλά δεν υπήρξε ποτέ προτεραιότητα. Αντιθέτως, το ειπωμένο κείμενο χρησιμοποιήθηκε ως φόρμα, τοποθετώντας το σε «ίση σχέση με όλα τα υπόλοιπα στοιχεία σύνθεσης που χρησιμοποιήθηκαν – φώτα, ήχος, μουσική, mise-en-scene και κίνηση» (Heddon., Milling. 2006:89). Την τακτική αυτή ακολουθούσε και το Impact Theatre Cooperative, μια πειραματική εταιρία θεάτρου που ιδρύθηκε στο Leeds και δραστηριοποιήθηκε μεταξύ του 1979 – 1986.

«Οι ιδέες από τις οποίες πηγάζει το κείμενο της παράστασης προκύπτουν από τις πρακτικές εφαρμογές, τους αυτοσχεδιασμούς, τις συζητήσεις και τις αναθεωρήσεις» (Oddey 1996.: 53).

Το κείμενο της παράστασης δημιουργήθηκε αποκλειστικά από την ομάδα, «απορρίπτοντας την ιδέα μιας αυθεντικής συγγραφικής φωνής» συμφωνώντας με τον Etchells, ότι το κείμενο προκύπτει από «την περισυλλογή, την λεπτομερή επεξεργασία και τη χρήση κομματιών από το υλικό των υπολοίπων μελών της ομάδας» (1999: 101). Βάση για την παράσταση της ομάδας *λουμπάγκο* αποτέλεσαν οι ιστορίες, αλλιώς μαρτυρίες. Μαρτυρίες που συλλέχθηκαν μέσα από συνεντεύξεις, αλλά και μαρτυρίες - προϊόν μυθοπλασίας- που προέκυψαν κατά τη διάρκεια των εργαστηρίων και των συναντήσεων, μέσα από αυτοσχεδιασμούς. Όπως άλλωστε αναφέρει και η Τσίχλη, «μικρο-ιστορίες της καθημερινότητας, ειπωμένες μέσα από το πλαίσιο του μεταμοντερνισμού, δίνοντας προσοχή στον άνθρωπο, στον κοινό θνητό» (Άννα Τσίχλη. 2008: 109) σε μια προσπάθεια ανάδειξής του, κάνοντας τον πρωταγωνιστή. Απομαγνητοφωνώντας τις μαρτυρίες αυτές, ειπωμένες όλες στην Κυπριακή διάλεκτο, το δίλημμα όσον αφορά τη γλώσσα της παράστασης, εκμηδενίστηκε. Επομένως, η γλώσσα που χρησιμοποιήθηκε τόσο στις πρόβες, όσο και στην παράσταση ήταν η Κυπριακή διάλεκτος, γιατί «η γλώσσα είναι σημαντική και ενημερώνει το κοινό για τον τρόπο που σκέφτονται οι χαρακτήρες, την τάξη τους, το γένος τους, την προέλευσή τους» (Bicat., Baldwin 2018: 70) και όλα τα πρόσωπα του έργου ήταν χαρακτήρες βγαλμένοι από την Κυπριακή πραγματικότητα. Πέραν τούτου, η ελευθερία της ομάδας να αυτοσχεδιάζει και να επικοινωνεί στην κυπριακή διάλεκτο, η οποία αποτελεί την κοινή γλώσσα που χρησιμοποιούμε στην καθημερινότητά μας, έδωσε ρεαλιστικότερη μορφή στις μαρτυρίες τόσο στις αληθινές όσο και στις φανταστικές.

Παρόλο που επιλέχθηκε η Κυπριακή διάλεκτος, το ενδιαφέρον εστιάζεται στο ότι η ομάδα προσπάθησε ώστε να μη μιλιέται από όλους τους χαρακτήρες με τον ίδιο τρόπο. Η κάθε επιλογή κατόρθωσε να προσδώσει χαρακτηριστικά στον κάθε χαρακτήρα για την ηλικία του, το βιοτικό του επίπεδο, το στάτους του, την καταγωγή του, διαφοροποιώντας τον από τους υπόλοιπους. Επιπλέον, η χρήση της «μητρικής μας γλώσσας» επί σκηνής είχε σαν στόχο να εκμηδενίσει τον διαχωρισμό ανάμεσα στους ηθοποιούς και τους θεατές, νοουμένου ότι «στο θέατρο της επινόησης η άμεση χρήση της προφορικότητας και η απεύθυνση στον θεατή, ανατρέπει αυτό τον διαχωρισμό, καλώντας τον δεύτερο να γίνει «μάρτυρας» σε αυτό που διαδραματίζεται» (Κυριάκου. 2016 :73) δημιουργώντας παράλληλα μια οικειότητα. Σύμφωνα με τον δρ Γιώργο Β. Γεωργίου, Γλωσσολόγο, κάνοντας χρήση της «σύγχρονης κυπριακής διαλέκτου» η οικειότητα δημιουργείται αβίαστα και φυσικά «αφού η διάλεκτος είναι βιωματική» (2017).

Αφού συναποφασίστηκε η τελική δομή της παράστασης, η οποία εσκεμμένα ήταν χωρισμένη σε Chapters, δεν δημιουργήθηκε ποτέ ένα ολοκληρωμένο γραπτό κείμενο, το οποίο να περιλαμβάνει από την αρχή μέχρι το τέλος όσα εκτυλίσσονται και ειπώνονται. Οι ηθοποιοί είχαν ξεκάθαρα στο μυαλό τους τη σειρά και τους τίτλους των Chapters, ο μουσικός είχε ένα δικό του ιδιαίτερο τρόπο να σημειώνει τη σειρά των γεγονότων, όπου σε μια Α3 κόλλα χαρτί, σημείωνε με λέξεις – κλειδιά και σημαδάκια όσα έπρεπε να θυμάται, ο φωτιστής είχε τις δράσεις επιγραμματακά, και ουσιαστικά δε δημιουργήθηκε ποτέ και σε κανέναν η ανάγκη να φτιαχτεί ένα γραπτό κείμενο. Το μοναδικό κομμάτι που καταγράφηκε από το κάθε μέλος της ομάδας ξεχωριστά, ήταν οι ιδανικές συνθήκες, οι οποίες ουσιαστικά ειπώθηκαν σε ένα αυτοσχεδιασμό και έπειτα απομαγνητοφωνήθηκε, καταγράφηκε και επιλέχθηκαν από τον καθένα, τα σημαντικότερα σημεία. Η εξήγηση για την απουσία κειμένου, δίνεται από τη Libby Mason και στηρίζεται στη «δυσκολία της μεταφοράς ολόκληρης της εμπειρίας της ομάδας σε ένα τελικό κείμενο» και στο ότι «η ίδια η ομάδα επινόησε όλες τις εικόνες και όλα τα λόγια, τα οποία ήταν πλέον οικεία σε όλους μας» (Oddey 1996: 51).

Η δυσκολία της ομάδα παρουσιάστηκε στη δόμηση της πλοκής της ιστορίας. Συνήθως, κάθε έργο θέλει να πει μια ιστορία, αλλά στην προκειμένη περίπτωση, πρέπει να ειπωθούν πολλές ιστορίες. Αφού δεν υπάρχει λογική αλληλουχία ανάμεσα στις σκηνές, η Πλοκή που ακολουθήθηκε στηρίζεται στην «αυθαίρετη» εξέλιξη, όπου δεν είναι απαραίτητο μια σκηνή να αποτελεί την εξέλιξη της προηγούμενης, και ούτε είναι

υποχρεωτική η σύνδεση των σκηνών. Παρόλα αυτά, όλες οι σκηνές εντάσσονται κάτω από την ίδια θεματική ομπρέλα. Το είδος της πλοκής αυτής διαψεύδει τις προσδοκίες μερίχρονολογικής σειράς, και συνοχής. Οι σκηνές μεμονωμένες υπήρχαν, το ερώτημα για την ομάδα ήταν πώς θα τις συνδέσει, τι θα αποτελέσει τον συνδετικό κρίκο ανάμεσα τους, ώστε να περνάμε ανώδυνα από τη μια ιστορία στην άλλη χωρίς να χάνουν οι θεατές την προσοχή και το ενδιαφέρον τους. Τότε συναποφασίστηκε ομόφωνα, ότι η λύση στον πιο πάνω προβληματισμό ήταν να δομηθεί όλη η παράσταση σε Chapters, αποτέλεσμα ενός αυτοσχεδιασμού σχετικά με τους «χρυσούς κανόνες ταξιθεσίας». Μέχρι την πρεμιέρα, δημιουργήθηκαν συνολικά εννέα Chapters, εισάγοντας το καθένα μια καινούρια σκηνή που δεν είχε απαραίτητα σύνδεση με την προηγούμενη. Θα αναλυθεί πιο κάτω λεπτομερώς η επιλογή στη σειρά που εμφανίζονταν τα Chapters, καθώς και τι πρέσβευε το καθένα και για πιο λόγο πήρε την ανάλογη ονομασία.

Αξίζει να σημειωθεί ότι τα Chapters είναι εμπνευσμένα από τον σκηνοθέτη του κινηματογράφου, Quentin Tarantino. Ο Tarantino επιλέγει οι ταινίες του να είναι χτισμένες γύρω από μια δομή κεφαλαίων (Chapters) ή επεισοδίων, δίνοντας τίτλους στις σκηνές που ακολουθούν, ακόμα και αν δεν διατηρούν μια γραμμική σειρά. Κρατήθηκε λοιπόν η αγγλική ονομασία «Chapter», και όχι η ελληνική «Κεφάλαια» ή «Επεισόδια», ώστε συνειρμικά να παραπέμπει το κοινό σε ταινίες του Tarantino. Σε αντίθεση με την αγγλική ορολογία της λέξης, οι αριθμοί που ακολουθούσαν τα Chapters και οι τίτλοι που τα συνόδευαν ήταν στην Κυπριακή διάλεκτο, ακολουθώντας το εξής σχήμα: «Chapter Ένα – Τα Τσίπς!». Επίσης, οι ηθοποιοί είχαν την απόλυτη ελευθερία να προφέρουν τη λέξη Chapter με όποιο τρόπο επιθυμούσαν, χωρίς να είναι απαραίτητη η σωστή προφορά της λέξης. Η σπουδαιότητα του εγχειρήματος, σχηματίστηκε όταν οι ηθοποιοί κάνοντας έντονη χρήση του κυπριακού ιδιώματος, έκαναν παρήχηση στους φθόγγους -ch- και -pt- κατά την εκφορά του λόγου, κάνοντας τη λέξη να ακούγεται αλλοιωμένη, με έντονο το Κυπριακό στοιχείο.

3.5 Αφίσα Παράστασης

Εξίσου σημαντικό στοιχείο για την προώθηση μιας παράστασης παίζει η αφίσα. Το γεγονός ότι η παράσταση θα γινόταν σε στενό κύκλο, δεν αναιρούσε το γεγονός της ύπαρξης αφίσας. Όπως σε κάθε διαδικασία λήψης αποφάσεων, η ομάδα, συζήτησε και κατέληξε σε δύο πιθανά σενάρια για τη φωτογράφιση. Η αρχική ιδέα, αυτή που υπερίσχυσε στο τέλος, ήταν η ιδέα να φαίνονται πέντε φιγούρες που υποκλίνονται, χωρίς

να ξεχωρίζουν ιδιαίτερα τα χαρακτηριστικά τους, δίνοντας με τον τρόπο αυτό, βαρύτητα στην υπόκλιση ως δράση. Ο φωτογράφος της ομάδας, Γιώργος Χαραλάμπους, απόφοιτος της Σχολής ΑΚΤΟ, έπαιξε με το φως, με την απόσταση της κάμερας, με τη σωματικότητα των υποκειμένων, και αφού δημιουργήθηκε αρκετό φωτογραφικό υλικό, συναποφασίστηκε να κρατηθεί η φωτογραφία, όπου οι φιγούρες δεν υποκλίνονται, αλλά προσπαθούν να κάνουν αισθητή την παρουσία τους, σαν να προσπαθούν να δραπετεύσουν από την αφάνεια και να βγουν στο φως.



Φωτογραφία 13 Η αφίσα της παράστασης *Πρωταγωνιστές*

Κεφάλαιο 4

Δραματουργία

Σύμφωνα με τον Lloyd Newson, ιδρυτικό μέλος της ομάδας DV8 Physical Theatre, η οποία δημιουργήθηκε το 1986, τα αρχικά γράμματα της ομάδας σηματοδοτούν τις λέξεις Dance και Video Eight. Η ονομασία δεν είναι τυχαία, αλλά πηγάζει από το γεγονός ότι πάντα χρησιμοποιούν «βίντεο κάμερα για να βιντεογραφήσουν τους αυτοσχεδιασμούς τους» (Giannachi. Luckhurst 1999:111), και από τη βιντεογράφιση, επιλέγουν έπειτα το χρήσιμο υλικό. Η διαδικασία αυτή ακολουθήθηκε και από την ομάδα λουμπάγκο, τόσο κατά τη διάρκεια των εργαστηρίων, αλλά και κατά τη διάρκεια των συναντήσεων. Συμβουλευόμασταν τις βιντεογραφήσεις αυτές μέχρι το τέλος της δημιουργικής διαδικασίας. Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι σε κάποια εργαστήρια και συναντήσεις υπήρχαν δύο παρατηρητές, οι οποίοι είχαν το ελεύθερο όχι μόνο να παρακολουθήσουν τη διαδικασία, αλλά και να συμμετέχουν σ' αυτή. Διαπιστώθηκε ότι «η παρατήρηση και η συζήτηση αποτελούν χρήσιμα ερεθίσματα για ιδέες σχετικά με το περιεχόμενο, τη μορφή και το κοινό» (Oddey 1996: 148). Έχοντας συλλέξει πλούσιο παραστατικό υλικό κατά τη διάρκεια των εργαστηρίων, έφτασε η στιγμή, για τη μετάβαση από τα εργαστήρια στις συναντήσεις.

Πριν πραγματοποιηθεί όμως η μετάβαση αυτή, προηγήθηκε μια συνάντηση στην οποία, συζητήθηκε από τα μέλη της λουμπάγκο, ο τρόπος δόμησης του ωφέλιμου υλικού που παράχθηκε, ώστε να συντείνει στην άρτια μορφή της παράστασης. Προτεραιότητα είχε η ταξινόμηση του δημιουργικού υλικού που παράχθηκε με τρόπο ώστε να τοποθετηθεί σε μια λειτουργική και νοηματική σειρά. Στην πορεία, η ομάδα είχε προβεί σε αρκετές δραματουργικές παρεμβάσεις: κοψίματα, αναδιάρθρωση σκηνών (Chapters), προσθήκες και αφαιρέσεις. Δραματουργικά, το περιεχόμενο της παράστασης θίγει θέματα, προβλήματα, ανησυχίες και σκέψεις των ανθρώπων που αποτελούν τους αφανείς ήρωες του θεάτρου. Σχετικά με τη μορφή της παράστασης, τα στοιχεία που τη συνθέτουν είναι η Πλοκή, οι Χαρακτήρες, ο Λόγος, ο Χώρος και ο Χρόνος. Τα στοιχεία αυτά λήφθηκαν υπόψη, είτε είχαν τη δική τους αυτονομία, είτε το ένα ήταν υποταγμένο μέσα στο άλλο.

Στη συνέχεια, ακολουθεί επεξήγηση του κάθε στοιχείου, της συμβολής του και του βαθμού σημαντικότητας του στην παράσταση, ώστε ο αναγνώστης να μπορεί να κατανοήσει καλύτερα την επινοημένη παράσταση που δημιουργήθηκε.

4.1 Πλοκή

Η πλοκή σύμφωνα με τους Παπαντωνάκη και Κωτόπουλο είναι «συνθήκη αναγκαιότητα για την εξέλιξη της ιστορίας» (2011:16) και σύμφωνα με τη Σιδηροπούλου είναι «η ραχοκοκαλιά του έργου, ο άξονας γύρω από τον οποίο περιστρέφεται η έκφραση του δημιουργού» (2017: 5). Η πλοκή κατορθώνει να κρατά αμείωτο το ενδιαφέρον των θεατών, κυρίως εξαιτίας της «αυθαίρετης» εξέλιξής της, εφόσον τα Chapters που παρουσιάζονται δεν τηρούν κάποια λογική αλληλουχία.

4.2 Χαρακτήρες

Οι χαρακτήρες, «ως αναγκαία συνθήκη για την υπόσταση κειμένου και ιστορίας» (Παπαντωνάκης., Κωτόπουλος. 2011:15), συνήθως αποτελούν το κλειδί για την κατανόηση ενός έργου.. Τα ονόματά αυτών των χαρακτήρων που πρωταγωνιστούσαν ουσιαστικά στην επινοημένη παράσταση, δεν έχουν καμία σημασία και γι' αυτό τον λόγο, αποφασίστηκε να διατηρηθούν σε όλους τους ρόλους, τα αυθεντικά ονόματα των μελών της ομάδας, ώστε να δοθεί έμφαση στην ιδιότητα των χαρακτήρων και όχι στο όνομά τους. Τα επιπλέον χαρακτηριστικά των χαρακτήρων: τρόπος ομιλίας, τρόπος περπατήματος, εξωτερική εμφάνιση, αποτελούν στοιχεία που πρόσθεσε ο κάθε ηθοποιός στην προσπάθειά του να φτιάξει μια προσωπικότητα για τον κάθε χαρακτήρα που υποδύθηκε, λαμβάνοντας σοβαρά υπόψη του την ιδιότητά του. Επιστρατεύοντας κάθε μέλος της ομάδας τις προσωπικές του εμπειρίες από τον κόσμο του θεάτρου, και «επιδιώκοντας να μειωθεί το κενό ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή» (MacDonald στο Govan., Nicholson., Nominghton. 2007: 66) έγινε μια σύσσωμη προσπάθεια, οι χαρακτήρες αυτοί να είναι όσο πιο κοντά στην πραγματικότητα γίνεται. Ακόμα και οι «μυθοπλαστικοί χαρακτήρες» να «είναι άνθρωποι της διπλανής πόρτας (μίμηση)» (Παπαντωνάκης., Κωτόπουλος. 2011: 15). Δηλαδή, να είναι ανθρώπινοι και βλέποντας τους οι θεατές, να μπορούν να αναγνωρίσουν κάποια συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Η επιθυμία της ομάδας ήταν να αποδώσουν αυτούς τους χαρακτήρες ως ήρωες και η επιθυμία αυτή πηγάζει από τον αρχικό στόχο της παράστασης. Στόχος της παράστασης είναι να απεικονίσει την πραγματικότητα αυτών των ανθρώπων μέσα από τις ιστορίες

τους και να ελαχιστοποιήσει το χάσμα ανάμεσα τους και στους θεατές, που κατά πάσα πιθανότητα τις αγνοεί. Επομένως, στόχος ήταν να βγουν οι ιστορίες αυτών των ανθρώπων στο προσκήνιο, κάνοντας τους Πρωταγωνιστές. Η λέξη αυτό αποτέλεσε και τον Τίτλο της παράστασης. «Πρωταγωνιστές»!



Φωτογραφίες 14 & 15: Ο σκηνοθέτης και η αμπιγιέζ

4.3 Λόγος

Ο Λόγος της παράστασης όπως έχει ήδη ειπωθεί ήταν πεζός, άμεσος και σ' αυτό συνέτεινε έντονα η χρήση της Κυπριακής διαλέκτου. Οι διάλογοι «η προφορική συνομιλία ανάμεσα στα πρόσωπα», συνέτειναν στην ποιότητα των χαρακτήρων (Σιδηροπούλου. 2017: 7). Επιπλέον χαρακτηριστικό του λόγου ήταν η χρήση επαναλήψεων, όσον αφορά λέξεις ή φράσεις. «Οι επαναλήψεις, οι εμμονές στους αριθμούς, η απαρίθμηση πραγμάτων, συναισθημάτων, λέξεων δημιουργούν ενίοτε ένα μουσικό μοτίβο, ένα *lite motif* που διατρέχει την παράσταση ή εστιάζει την προσοχή στη δημιουργία ποιητικών εικόνων» (Τσίχλη 2008: 128).. Τα Chapters είχαν αριθμητική σειρά από το ένα μέχρι και το εννιά. Ανακοινώνονταν κάθε φορά από άλλο ηθοποιό, ο οποίος διέσχιζε τη σκηνή με ένα κόκκινο πατίνι. Κάθε ηθοποιός χρησιμοποιούσε το πατίνι, με τον δικό του ξεχωριστό τρόπο, ο οποίος τον διαφοροποιούσε από τους υπόλοιπους. Το πατίνι αποτελούσε ένα επαναλαμβανόμενο κινησιολογικό μοτίβο που δημιουργούσε στους θεατές «αναφορές και συσχετισμούς» (Τσίχλη 2008: 127), αφού σηματοδοτούσε τον ερχομό ενός καινούργιου Chapter. Η ανατροπή ήρθε στο τελευταίο Chapter, το οποίο ανακοινώθηκε μέσω μικροφώνου από τον μουσικό της παράστασης. Κάποιοι από τους διαλόγους, καθώς και κάποιες από τις δράσεις, χαρακτηρίζονται από έντονα κωμικά στοιχεία, τα οποία αποτελούν κύριο χαρακτηριστικό του λόγου στην παράσταση. Ο κατάλληλος όρος για την περιγραφή των κωμικών και γελοιογραφικών αυτών στοιχείων, είναι ο όρος γκροτέσκο. Κάνοντας χρήση του γκροτέσκο στοιχείου, υπήρχαν σκηνές όπου

κυριαρχούσε η υπερβολή, με σκοπό να σατιρίσουν, να τονίσουν ή να διακωμωδήσουν κάποιες καταστάσεις ή κάποιες προσωπικότητες.



Φωτογραφία 16: Το κόκκινο πατίνι των Chapters

4.4 Δραματικός χώρος

Ο δραματικός χώρος, σύμφωνα με την «κειμενική οριοθέτηση του χώρου» (Παπαντωνάκης., Κωτόπουλος. 2011: 15), εναλλάσσεται ανάμεσα στη σκηνή και τα παρασκήνια. Στα σημεία της παράστασης που οι δύο αυτοί χώροι συνυπάρχουν, διαχωρίζονται με την τοποθέτηση μιας κίτρινης κολλητικής ταινίας στο πάτωμα, που σηματοδοτεί, σε συνδυασμό με τον φωτισμό και τα σκηνικά αντικείμενα, ποια πλευρά είναι η σκηνή, και ποια τα παρασκήνια. Η δομή της παράστασης έχει στηθεί με τρόπο ώστε να γίνεται ξεκάθαρος στο κοινό ο χώρος στον οποίο λαμβάνει δράση το κάθε Chapter. Επομένως, οι σκηνές που περιλάμβαναν τη συνύπαρξη των δύο χώρων, της σκηνής και των παρασκηνίων, διαδέχονταν η μια την άλλη, ενώ οι σκηνές που λάμβαναν μέρος κυρίως στη σκηνή ή εκτός σκηνής, παρουσιάστηκαν πρώτες για αποφυγή της σύγχυσης. Επιπλέον, ο δραματικός χώρος προσδιοριζόταν από τους διαλόγους και από τη συμπεριφορά των χαρακτήρων.

4.5 Δραματικός χρόνος

Ο χρόνος της δράσης «αφορά τον χρόνο μέσα στον οποίο ξεδιπλώνονται τα γεγονότα ενός έργου» (Σιδηροπούλου 2017: 17). Όσον αφορά τον Χρόνο αυτό, δεν υπήρχε απαραίτητα κάποια λογική χρονική σειρά που να συνδέει τις σκηνές μεταξύ τους, επομένως μπορεί να χαρακτηριστεί ως «συνειρμικός», γιατί «μέσα στην ακατάστατη ροή του, αποκωδικοποιούνται κάποιες σχέσεις και διαγράφονται κάποιες ακολουθίες των

τμημάτων του έργου» (Πεφάνης 2012: 571). Τον χρόνο τον σηματοδοτούσε άλλοτε η αλλαγή του φωτισμού, και άλλοτε η αλλοίωση του ήχου, κάνοντας έτσι εμφανή τη διαφορά ανάμεσα στις στιγμές όπου ο χρόνος κυλούσε συνεχόμενα και τις στιγμές όπου ο χρόνος διακοπτόταν . Στις πλείστες όμως σκηνές, η έννοια του χρόνου είχε ζωτική σημασία και έπαιζε κεντρικό ρόλο. Παραδείγματος χάρη, το Chapter Δύο ονομαζόταν «Αναμονή» και από τη στιγμή που ανακοινωνόταν, έκλειναν τα φώτα, ακουγόταν το γνωστό καλωσόρισμα που ακούγεται πριν από την έναρξη μιας παράστασης και έπειτα το κοινό έμενε για δύο ολόκληρα λεπτά στο σκοτάδι, δύο ολόκληρα λεπτά πραγματικού χρόνου, περιμένοντας. Σύμφωνα με τη Σιδηροπούλου, «ο πραγματικός χρόνος αφορά το «τώρα» μιας παράστασης» (2017: 17). Τη στιγμή εκείνη, υπήρχε απόλυτη σιωπή, αλλά «η σιωπή μπορεί να αποτελέσει μια παιχτική δράση (playable action)» (Bicat, Baldwin. 2018:70) από μόνη της. Η παράσταση περιλαμβάνει αρκετές στιγμές ονείρου, που φανερώνουν τη φανταστική πραγματικότητα που θα επιθυμούσαν οι ήρωες. Όπως αναφέρει ο Πεφάνης «ένας από τους σημαντικότερους τύπους του δραματικού χρόνου είναι ο ονειρικός» (2012: 562).

Κεφάλαιο 5

Τελικό Αποτέλεσμα

Ο κόσμος ερχόμενος στο Wherehaus 612 μπορούσε να δει στις δύο πλευρές του φουαγιέ δύο κρεμάστρες που περιείχαν θεατρικά κουστούμια, η μια εκ των δύο αποτελούσε σκηνικό αντικείμενο. Η ιδέα ήρθε από την Ariane Mnouchkine, όπου στις παραστάσεις του Θεάτρου του Ηλίου «το φουαγιέ είναι διακοσμημένο με στοιχεία που παραπέμπουν στη θεματολογία της εκάστοτε παράστασης» (Τσίχλη 2008: 170), βάζοντας ομαλά τον θεατή στον κόσμο που θα δει να ζωντανεύει μπροστά του, αργότερα. Η παράσταση ξεκίνησε από το φουαγιέ, χωρίς να προηγηθεί κάποια ηχογραφημένη ανακοίνωση όπως είθισται στις παραστάσεις. Χαμήλωσε ο γενικός φωτισμός και άναψε ένας προβολέας προς την κατεύθυνση που βρίσκονταν οι δύο ηθοποιοί, γεγονός που κέντρισε το ενδιαφέρον του κοινού, που πλησίασε να δει τι συμβαίνει. Κατά τη διαδικασία στησίματος της παράστασης, η έναρξη αυτή ονομάστηκε από την ομάδα “Pre Show”, αποτελώντας «τα ιδιαίτερα λεπτά μεταξύ της εισόδου των θεατών στον θεατρικό χώρο και της έναρξης της παράστασης κανονικά» (Graham., Hoggert. 2009: 21). Αξίζει να σημειωθεί ότι τη δεδομένη στιγμή που λαμβάνει χώρα το pre show, «το επίπεδο προσδοκίας των θεατών είναι αυξημένο και εύπλαστο» (2009: 21). Όπως έχει αναφερθεί ήδη στο Κεφάλαιο 2.3 «Τεχνική των RashDash», οι δύο ηθοποιοί, βασισμένη στην αυθεντική μαρτυρία της αμπιγιέζ (Παράρτημα Β.1, σελ. 56), παρουσίασαν ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο εφτά κινήσεων και εφτά φράσεων που υποδείκνυε την ανησυχία του αμπιγέρ να μη βγει η ηθοποιός λάθος στιγμή, στη σκηνή. Η έβδομη φράση ειπώθηκε από τον αμπιγέρ και έλεγε «Εγώ ξέρω πότε εννα φκεις» (Εγώ ξέρω πότε θα βγεις) και αφού έγιναν αρκετές επαναλήψεις του ίδιου μοτίβου και ενώ η ένταση και ο ρυθμός σταδιακά αυξανόταν, διακόπηκε απότομα από την εμφάνιση των δύο ταξιθετριών, οι οποίες ανακοίνωσαν στους δύο ηθοποιούς αλλά και στον κόσμο «Εμείς ξέρουμε πότε εννα φκείτε / μπείτε» (Εμείς ξέρουμε πότε θα βγείτε / μπείτε), συνδέοντας νοηματικά τη φράση του αμπιγέρ με τη δική τους, σηματοδοτώντας «το έμπασμα στο

θέατρο» και τονίζοντας ταυτόχρονα τη λειτουργική σημασία της ιδιότητας των ταξιθετών.



Φωτογραφίες 17 & 18: Pre Show στο φουαγιέ & Είσοδος Κοινού

Με τον τρόπο αυτό ο κόσμος μπήκε στο χώρο πραγματοποίησης της παράστασης όπως θα έμπαινε σε ένα οποιονδήποτε θέατρο, με τις ταξιθέτριες να τον καλωσορίζουν και να του υποδεικνύουν τη θέση του, με τη διαφορά ότι η παράσταση είχε ήδη αρχίσει και άρα ο κόσμος ήταν, αλλά ταυτόχρονα έπαιζε τον ρόλο του θεατή. Όσον αφορά το κοινό, ο Marvin Carlson αναφέρει ότι «το κοινό καλείται και αναμένεται να λειτουργήσει ως συνδημιουργός σε οποιαδήποτε νοήματα και εμπειρίες γεννά η παράσταση» (Τσίχλη 2008: 161) και το κοινό ακούσια έγινε «συνδημιουργός» από τα πρώτα λεπτά της παράστασης. Αφού οι θεατές κάθισαν στις θέσεις τους, ο ηθοποιός που έμεινε τελευταίος, «μπαινόβγαινε» στη σκηνή, δημιουργώντας ένα ενδιαφέρον κινησιολογικό μοτίβο. Ουσιαστικά, αναπαριστούσε τα διάφορα είδη θεατών, πριν την έναρξη της παράστασης, σε μια προσπάθεια απόδοσης των πιο χαρακτηριστικών τύπων (ο ευχάριστος, ο σοβαρός, ο αγενής, ο συνδρομητής, ο αργοπορημένος). Ο Marvin Carlson σχετικά με την πιο πάνω επαναλαμβανόμενη πράξη, αναφέρει ότι «προϋποθέτει ένα επίπεδο αυτογνωσίας, τόσο από την πλευρά των ηθοποιών, όσο και από αυτή των θεατών» (Τσίχλη 2008: 126 ή 1996: 196).

Η τελευταία είσοδος του ηθοποιού, αφού χαμήλωσε ο φωτισμός και οι ταξιθέτριες είχαν γυρίσει πλάτη στο κοινό, σαν να έκλειναν την είσοδο του θεάτρου, έγινε με το κόκκινο πατίνι. Από τη συγκεκριμένη στιγμή, το κόκκινο πατίνι σε συνδυασμό με τον μοβ φωτισμό, σηματοδοτεί την ανακοίνωση των Chapters. Το πρώτο Chapter όπως έχει ήδη αναφερθεί πιο πάνω, είχε τον τίτλο «Τα τσιπς», όπου παράλληλα με τη προφορική ανακοίνωση, ο μουσικός έπαιξε δύο συγχορδίες στην κιθάρα, μια για κάθε συλλαβή (τα τσιπς). Με το τέλος της ανακοίνωσης, οι ταξιθέτριες άρχισαν να περιφέρονται με μια

κούτα κρεμασμένη γεμάτη πατατάκια, τα οποία κερνούσαν στο κοινό, παρακινώντας το να τα ανοίξει. Με τον τρόπο αυτό, το κοινό αποκτά κα πάλι ενεργό ρόλο, άλλωστε «η Μπoushkiine καθιστά σαφές ότι η παραστασιακή προσέγγιση της δουλειάς της δεν πρέπει να αποστασιοποιεί το κοινό» (Τσίχλη 2008: 172) και η συγκεκριμένη δράση έφερε το κοινό ακόμα ένα βήμα πιο κοντά. Παράλληλα, ο μουσικός, από τη θέση του, δημιούργησε ένα ηχοτοπίο, το οποίο περιλάμβανε τον ήχο από το κουτί με τα πατατάκια και λέξεις όπως «άτε», «τστστς», «θωρώ σε» (σε βλέπω), δημιουργώντας την κατάσταση που επικρατεί στις θεατρικές παραστάσεις όταν το κοινό ανοίγει τα πατατάκια ανενόχλητο, παρά τις εκκλήσεις των ταξιθετών να τα φυλάξει. «Οποιοσδήποτε δράση επί σκηνής που δημιουργεί έναν ιδιαίτερο ήχο που ενδεχομένως μπορεί να ρυθμιστεί, να ενισχυθεί, να μεταμορφωθεί, να ελαχιστοποιηθεί ή ακόμα και να αγνοηθεί, μπορεί να βοηθήσει στην αποσαφήνιση του δραματικού νοήματος και της πρόθεσης ή να υπονομεύσει τον στόχο» (Bicat., Baldwin. 2018: 75). Η ενότητα αυτή συνεχίστηκε με τις ταξιθέτριες να βρίσκονται στην αρχική τους θέση, καληνυχτίζοντας τους φανταστικούς θεατές και έπειτα τους δήθεν ηθοποιούς της παράστασης που μόλις παρακολούθησαν, όπου τους ρόλους των ηθοποιών έκαναν σαφώς οι ίδιοι οι ηθοποιοί. Η ενότητα τελειώνει εντελώς όταν μένει μόνη της η μια ταξιθέτρια και δειλά – δειλά πηγαίνει στην σκηνή, η οποία σκηνή σηματοδοτείτε φωτιστικά με ένα μεγάλο στρογγυλό κύκλο στο πάτωμα, και προσποιείται ότι είναι ηθοποιός, κάνοντας ένα μονόλογο. Ο φωτισμός που σηματοδοτούσε την υποτιθέμενη σκηνή που λάμβανε μέρος με την ιδιότητα του σκηνικού στην παράσταση, αποτελούσε ένα «επαναλαμβανόμενο οπτικό μοτίβο», το οποίο «ανακαλούσε το οικείο υπογραμμίζοντας ταυτόχρονα τη σημασία της επανάληψης» (Τσίχλη 2008:127) μιας και η «σκηνή», όπως και το παρασκήνιο έχουν κεντρικό ρόλο στην παράσταση της ομάδας *λουμπάγκο*.



Φωτογραφίες 19 & 20: «Τα τσιπς» & Οι Ταξιθέτριες

Ο παραλογισμός του μονολόγου, είναι η αφορμή για την αλλαγή της Ενότητας, όπου η ταξιθέτρια μεταμορφώνεται σε σκηνοθέτη, προσθέτοντας γυαλιά ηλίου, το φως της σκηνής σιγά – σιγά σβήνει και ανάβει ένας έντονος μοβ προβολέας. Η ενότητα αυτή πραγματεύεται την ασυνεννοησία που επικρατεί μερικές φορές ανάμεσα στον σκηνοθέτη και τον χειριστή φωτισμού. Παρουσιάστηκε από την οπτική πλευρά του χειριστή και είχε δύο σκέλη. Πώς θα ήθελε ιδανικά ο ίδιος να του συμπεριφέρεται ο σκηνοθέτης, και πώς του συμπεριφέρεται συνήθως. Οπότε στην αρχή που ήταν το ιδανικό μεν, αλλά παράλληλα φανταστικό μέρος, το οποίο επένδυσε με την κατάλληλη μελωδία ο μουσικός, ο σκηνοθέτης παρουσιάστηκε πολύ ικανοποιημένος, υποκλινόμενος μάλιστα μπροστά στην τέχνη του φωτιστή, ενώ στο δεύτερο μέρος, παρουσιάστηκε ανικανοποίητος. Να σημειωθεί ότι τον ρόλο του φωτιστή έκανε ο αυθεντικός φωτιστής της παράστασης, Νικόλας Δημητρίου μαζί με τον βοηθό του, Χρίστο Καραγιάννη, όπου η κονσόλα χειρισμού και το λάπτοπ του αποτελούσαν μέρος του σκηνικού. Η ενότητα αυτή κλείνει με την αναπαράσταση ενός αληθινού περιστατικού ανάμεσα σε σκηνοθέτη και Διευθυντή σκηνής, στο οποίο ήταν μάρτυρες οι ηθοποιοί της παράστασης, κάνοντας έτσι ομαλή τη μεταβίβαση στο επόμενο Chapter, στην επόμενη ενότητα.



Φωτογραφία 21: Chapter «Μαρτυρίες»: Σκηνοθέτης και Διευθυντής Σκηνής

Το δεύτερο Chapter είχε τίτλο «Μαρτυρίες» και αφορούσε υπαρκτές μαρτυρίες από τους συνεντευξιζόμενους. Σε ζευγάρια, οι ηθοποιοί διάβασαν την αυτούσια μαρτυρία, ξεχωριστά, και έπειτα καλέστηκαν σε πρώτη φάση να αυτοσχεδιάσουν το γεγονός που περιγραφόταν, προσπαθώντας να εντάξουν όσες περισσότερες λεπτομέρειες, χωρίς να προαποφασίσουν ποιο ρόλο θα κάνει ο καθένας. Σε δεύτερη φάση, κάθε χαρακτήρας διηγήθηκε την ιστορία μέσα από τη δική του οπτική πλευρά, επεξηγώντας τις

αντιδράσεις του. Η σκηνή αυτή κρατήθηκε στην παράσταση, γιατί ήταν τόσο ενδιαφέρον να είσαι παρατηρητής σε μια λεκτική διαμάχη δύο χαρακτήρων και έπειτα να ακούς πόσο διαφορετικά βλέπει ο καθένας αυτό που προηγήθηκε. Σημαντικό ρόλο στη συγκεκριμένη λογομαχία έπαιξε το στάτους και η ιεραρχική θέση του καθενός σε συνδυασμό με την άνεση που ένιωθαν μεταξύ τους λόγω της χρόνιας φιλίας που τους ένωνε. «Η αντίθεση ανάμεσα στο στάτους που υπήρχε μεταξύ των χαρακτήρων και του στάτους που υπήρχε με βάση τον χώρο, εντυπωσίασε το κοινό» (Johnstone 2007:51). Για άλλη μια φορά, ο μουσικός έβαλε το χεράκι του και φώτισε την κύρια στιγμή της κόντρας, παίζοντας στην κιθάρα μια μελωδία που θύμιζε Western, με τους δύο ηθοποιούς να περιφέρονται αμίλητοι σε κύκλο, έχοντας οπτική επαφή, σαν δύο καουμπόηδες έτοιμοι για μάχη. Η κόντρα δεν περιείχε καθόλου κείμενο, μόνο μουσική υπόκρουση γιατί «η μουσική μπορεί καλύτερα να εκφράσει το υψηλό και το αιώνιο που κρύβει η ανθρώπινη ψυχή» (Πεφάνης 2012: 370). Σύμφωνα άλλωστε με τους Artaud, Grotowski και Meyerhold, σπουδαίους ανθρώπους του θεάτρου, η κινητικότητα του σώματος μπορεί να μεταδώσει «μια βαθύτερη, πιο στοιχειώδη αλήθεια, απ' ότι η γλώσσα» (Marmikidis., Smart. 2010: 9) και κατ' επέκταση το κείμενο. Η σιωπή των ηθοποιών ήταν πολύ ισχυρή και βοήθησε στη δημιουργία μιας δυναμικής εικόνας.



Φωτογραφίες 22, 23 & 24: Chapter «Μαρτυρίες»: Σκηνοθέτης και Τεχνικός Σκηνής

Η συνδεδετική φράση για την επόμενη εικόνα, η οποία επίσης αποτελεί αληθινή μαρτυρία, ήταν η έκφραση της τεχνικού «Είμαστε πελλοί του φρενοκομείου» όπου εμφανίζονται όλοι επί σκηνής και ξεκινούν να βρίζονται μεταξύ τους, μέχρι που τους διακόπτει η τεχνικός παρουσιάζοντας μια τούρτα και λέγοντας τους ότι ένα μέλος της ομάδας, ο μουσικός, έχει γενέθλια. Το κλίμα αυτομάτως αποφορτίστηκε, η συμπεριφορά τους έκανε

στροφή εκατό ογδόντα μοιρών, επιβεβαιώνοντας έτσι την αρχική φράση «Είμαστε πελλοί του φρενοκομείου».



Φωτογραφία 25: «Είμαστε πελλοί του φρενοκομείου»

Θεωρώντας ότι οι εικόνες που περιλαμβάνονται στα πρώτα δύο Chapters αφορούν στιγμές που χρονικά εντάσσονται πριν την έναρξη μιας παράστασης, το τρίτο Chapter με τίτλο «Αναμονή», εντάσσει την έννοια της αναμονής για την έναρξη της παράστασης και άρα την προετοιμασία για την παράσταση, δίνοντας πάσα στο τέταρτο Chapter που έχει τίτλο «Νίντζα» και παρομοιάζει τους τεχνικούς και τον Διευθυντή Σκηνης με Νίντζα. Οι τεχνικοί κάνουν είσοδο σαν Νίντζα μαζί με τον εξοπλισμό τους, τη βαλίτσα τους, τα γάντια και το φαναράκι στο κεφάλι, έτοιμοι να εκτελέσουν τις διαταγές του ΑρχιΝίντζα, Διευθυντή Σκηνης, ο οποίος εισαγάγει για πρώτη φορά τον διαχωρισμό της σκηνης από την πλατεία, με μια χάρτινη ταινία. Ο μουσικός χρησιμοποίησε ένα πρόγραμμα που παρήγαγε ήχο από γκονγκ (ιδιόφωνο μουσικό όργανο που παράγει ήχο με το να πάλλεται το ίδιο του το σώμα) και παράλληλα στο μικρόφωνο δημιουργούσε διάφορα εφέ με τη φωνή και με τις ανάσες του, καταφέροντας να φτιάξει ένα ηχητικό περιβάλλον κατάλληλο για τους Νίντζα και τη συγκεκριμένη σκηνη. Η σκηνη αυτή ξεφεύγει εντελώς από τα όρια της πραγματικότητας αφού έχει έντονο το γκροτέσκο κωμικό στοιχείο. Οι Νίντζα αποτελούν μια γελοιογραφική υπερβολή, ώστε να τονιστεί η ετοιμότητα των τεχνικών σκηνης.



Φωτογραφία 26: Chapter «Νίντζα»: Διευθυντής Νίντζα

Το αποτέλεσμα αυτό προέκυψε από την ομόφωνη επιθυμία της ομάδας «να δοθεί μεγαλύτερη έμφαση στον οπτικό και αισθητηριακό χαρακτήρα». (Oddey 1996: 188) της συγκεκριμένης σκηνης, και αυτό μπορούσε να επιτευχθεί με την ενσωμάτωση της μουσικής, η οποία είναι γεγονός ότι «αναζωογονεί το αποτέλεσμα στο επινοημένο θέατρο» (Oddey 1996: 18). Μέσα σε μια ατμόσφαιρα τελετουργίας, πραγματοποιήθηκαν οι σκηνικές αλλαγές με μοναδική πηγή φωτός τα φαναράκια που είχαν στο κεφάλι τους οι ηθοποιοί, δημιουργώντας ένα φωτιστικό μοτίβο που περιλάμβανε μια το «φως της σκηνης» και μια το απόλυτο σκοτάδι με τα φαναράκια.



Φωτογραφίες 27 & 28: Chapter «Νίντζα»:

Αφού παρακολουθήσαμε τα παρασκήνια από την οπτική πλευρά των τεχνικών, ακολούθησε το επόμενο Chapter με τίτλο «Το Χάος» που πραγματεύεται την χαοτική κατάσταση που επικρατεί στα παρασκήνια, συμπεριλαμβανομένων, ηθοποιών, τεχνικών, και αμπιγιέζ. Ο διαχωρισμός σκηνη και παρασκηνίου εξακολουθεί να υπάρχει, καθώς και το «φως της σκηνης», όπου τον ρόλο στην παράσταση που υποτίθεται ότι τρέχει, τον κάνει μια κούκλα καθισμένη σε μια καρέκλα και από το ηχείο ακούγεται μια ηχογραφημένη παράσταση. Στόχος της σκηνης ήταν να δείξει ότι ενώ μπροστά η παράσταση κυλάει κανονικά, πίσω στα παρασκήνια επικρατεί κυριολεκτικά το χάος, το οποίο κορυφώνεται με το συνεχόμενο πέταγμα των ρούχων στον αέρα. Παραθέτοντας αυτούσια τα λόγια ενός συνεντευξιαζόμενου «στο θέατρο υπάρχουν δύο διαφορετικοί κόσμοι. Εν η σκηνη όπου γίνεται ότι συμβαίνει τζαι που πίσω ένας ολόκληρος πανικός από παντομίμες, τζαι αααρ κινήσεις, νευρικές κινήσεις, οι οποίες είναι που μόνες τους μια παράσταση». Τα λόγια αυτά, υπήρξαν η έμπνευση για τη δημιουργία της συγκεκριμένης σκηνης.



Φωτογραφίες 29 & 30: Chapter «Το Χάος»

Η επόμενη Ενότητα έρχεται να βάλει τάξη στο χάος που δημιούργησε η προηγούμενη και αυτή ήταν η συνδετική δράση ανάμεσα τους. Η αμπιγιέζ διασχίζει τη σκηνή μαζί με την κρεμάστρα μαζεύοντας τα ρούχα που έμειναν από την προηγούμενη σκηνή στο πάτωμα, ενώ οι ηθοποιοί, κάνουν την αντίθετη διαδρομή, αναζητώντας την κρεμάστρα, με αποτέλεσμα ποτέ να μη συναντιούνται. Η συγκεκριμένη δράση, παρόλο που ήταν δομημένη διαφορετικά στο μυαλό της ομάδας, χρειάστηκε να αλλάξει ώστε να προσαρμοστεί στον χώρο της παράστασης. Όπως άλλωστε παραδέχτηκαν και οι Third Angel «κάποιες φορές οι ιδέες αλλάζουν ή αναγεννούνται εξαιτίας των περιορισμών που προκαλεί ο χώρος» (Heddon., Milling. 2006:201). Το Chapter αυτό ανακοινώθηκε αφότου τελείωσε η δράση, γι' αυτό άλλωστε είχε τον τίτλο «Πού ήταν το ρέλλι;» όπου με τη λέξη «ρέλλι» εννοούμε την κρεμάστρα, δίνοντας έμφαση στην άκαρπη αναζήτηση και ουσιαστικά στην έλλειψη συνεννόησης και επικοινωνίας.



Φωτογραφίες 31 & 32: Chapter «Πού ήταν το ρέλλι;»

Στο Chapter που ακολούθησε, με τίτλο “Fast & The Actorious”, χρησιμοποιήθηκαν έντονα οι εναλλαγές του ρυθμού. Η ονομασία –πέραν του ότι είναι εμπνευσμένη από την κινηματογραφική ταινία Fast & Furious– δηλώνει ξεκάθαρα ότι αφορά την ταχύτητα και συγκεκριμένα την ταχύτητα που αποκτούν οι ηθοποιοί όταν πρέπει να κάνουν μια γρήγορη αλλαγή. Η διαφοροποίηση του αυθεντικού Τίτλου “Fast & The Furious”, αποτελεί «ανακύκλωση ενός προϋπάρχον κειμένου» και «συντελείται ως δραματουργική και συγγραφική τέχνη» (Τσίχλη 2014: 747). Προτείνοντας ο μουσικός μια συγκεκριμένη εφαρμογή στο λάπτοπ, μπορούσε να ελέγχει τον ρυθμό της αληθινής ηχογράφησης της αμπιγιέζ που εξιστορεί με πόση γρηγοράδα και σβελτάδα βοηθούσε έναν ηθοποιό να αλλάξει ρούχα (βλ. Παράρτημα Β.2). Οι ηθοποιοί έχοντας στο μυαλό τους το κινησιολογικό μοτίβο που πρότεινε η κινησιολόγος της ομάδας, έκαναν ουσιαστικά χρήση των πιο πάνω ρυθμών. Πέραν από την ελευθερία κινήσεων που είχε ο καθένας, ανάλογα μάλιστα και από το ρούχο που έβαζε και έβγαζε, όλοι ακολουθούσαμε το ίδιο κινησιολογικό μοτίβο κατά το οποίο η βάση ήταν η γρήγορη ταχύτητα (στάδιο έξι), αλλά στην επιβράδυνση του ήχου γίνονταν αργές αλλά έντονες κινήσεις και εκφράσεις (στάδιο δύο - extreme slow motion), και στην επιτάχυνση, το σώμα αποκτούσε ένταση σε ένα συγκεκριμένο σημείο, κάνοντας μια επαναλαμβανόμενη κίνηση.



Φωτογραφία 33: Chapter “Fast & The Furious”

Εμπνευσμένη ομάδα, από την Κυπριακή κουλτούρα, ένας από τους τίτλους που δόθηκε στα Chapters αποτελεί μια σύγχρονη, κυπριακή έκφραση, «Μια φορά τζι ο Άρης» και λέγεται σε περιπτώσεις όπου συμβαίνει το απροσδόκητο, όπου αυτός που δεν είχε καμία πιθανότητα, ξαφνικά δικαιώνεται και παίρνει όλη τη δόξα. Παρά το παράδοξο του τίτλου, το Chapter αυτό, δείχνει την αμπιγιέζ να εισβάλλει στη σκηνή με την κρεμάστρα ρούχων, πάνω στην οποία υπάρχουν τα κοστούμια των ηθοποιών. Με γρήγορες κινήσεις ντύνει τους ηθοποιούς, οι οποίοι από το προηγούμενο Chapter προσπαθούν μάταια να ντυθούν

μόνοι τους, χωρίς επιτυχία. Αφού τους ντύνει –τονίζοντας τη σημαντικότητα της παρουσίας της κατά τη διάρκεια μιας θεατρικής παράστασης- διακόπτει θριαμβευτικά την υπόκλισή τους, σπρώχνοντας τους δεξιά και αριστερά, και ρίχνοντας τους σαν ντόμινο. Με συνοδεία τη μουσικής της απονομής των Oscars, υποκλίνεται μπροστά στους θεατές, ενώ παράλληλα, ο φωτιστής της πετά ψεύτικα πέταλα λουλουδιών. Η σουρεαλιστική αυτή στιγμή τελειώνει με το άκουσμα του ήχου αντιστροφής που σηματοδοτεί ότι ο χρόνος πάει προς τα πίσω και σε θέση υπόκλισης ξανά βλέπουμε τους ηθοποιούς. Η στιγμή αυτή είναι η ονειρική στιγμή της αμπιγιέζ όπου ο χρόνος αφορά «την επανάκαμψη του ασυνείδητου και των ανεκπλήρωτων επιθυμιών που έχει καταθέσει σε αυτό» (Πεφάνης 2012: 564). Το συναρπαστικό ήταν ότι οι θεατές χειροκροτούσαν και στις δύο υποκλίσεις, και στην φανταστική της αμπιγιέζ και στην υποτιθέμενη υπόκλιση των ηθοποιών, φανερώνοντας ότι το θέατρο της επινόησης «ενεργοποιεί την ικανότητα του θεατή να αντιδρά και να βιώνει» (Lehmann 2006: 135).



Φωτογραφίες 33, 34 & 35: Chapter , «Μια φορά τζι ο Άρης»

Η μεγάλη ανησυχία ήταν να μη γίνει το κείμενο διδακτικό, ειδικά το τελευταίο Chapter «Ιδανικές Συνθήκες», όπου ο κάθε ηθοποιός, έχοντας μια διαφορετική ιδιότητα, μοιραζόταν με το κοινό τις δικές του ιδανικές συνθήκες, ρεαλιστικές, αλλά και φανταστικές. Η προσπάθεια όμως ήταν να διαχέεται ολόκληρο το κείμενο από τη δήλωση

της ομάδας υπέρ της αναγνώρισης της δουλειάς αυτών των ανθρώπων (Bicat. & Baldwin. 2018:65). Στο σημείο αυτό η ομάδα δημιούργησε ένα συνονθύλευμα από τις αληθινές μαρτυρίες και από την προσωπική άποψη και πεποίθηση του κάθε μέλους επί του θέματος, συμβάλλοντας με τον τρόπο αυτό «στην πολιτική πτυχή της παράστασης, αφού ανακαλύφθηκε ότι το προσωπικό είναι πολιτικό» (Heddon. & Milling. 2006:62). Το συγκεκριμένο Chapter αποτελεί το τελευταίο μέρος της παράστασης, οπότε οι ηθοποιοί βγάζοντας όλα τα κουστούμια και τα σκηνικά αντικείμενα που είχαν μέχρι εκείνη τη στιγμή πάνω τους, και μένοντας μόνο με τα μαύρα ρούχα, κύριο χαρακτηριστικό για την ενδυμασία αυτών των ανθρώπων εν ώρα εργασίας, αναμίχθηκαν με το Δημιουργώντας έτσι μια ομπρέλα που προσφέρει ασφάλεια και κατανόηση, μοιράστηκαν μαζί με το κοινό τις «Ιδανικές Συνθήκες». Λαμβάνοντας υπόψη ότι η παράσταση μέχρι στιγμής ακροβατούσε «μεταξύ του πραγματικού και του φανταστικού, του αυθεντικού γεγονότος και της μυθοπλασίας», έτσι και η διαδικασία για την καταγραφή των Ιδανικών Συνθηκών «κινήθηκε σε αυτήν την περιοχή» (Etchells 1999:23), περιλαμβάνοντας τόσο ρεαλιστικές όσο και φανταστικές Ιδανικές Συνθήκες.



Φωτογραφίες 36 & 37: Chapter , «Ιδανικές Συνθήκες».

Έχοντας σαν στόχο την αφύπνιση και την ευαισθητοποίηση του κοινού, οι ηθοποιοί «αντί να προσποιηθούν ότι μιλούν σαν χαρακτήρες», μετέδωσε ο καθένας τις δικές του Ιδανικές Συνθήκες, δανειζόμενος μια από τις ιδιότητες, «απευθείας στο κοινό, με αμεσότητα» (Govan., Nicholson., Nominghton 2007: 65). Όταν οι ηθοποιοί «παρουσίασαν αυθεντικές λεπτομέρειες από τις εμπειρίες τους, επιστρατεύτηκαν αυτόματα η προσωπικές εμπειρίες - μνήμες των θεατών» (Govan. Nicholson. Nominghton 2007: 65), ανάμεσα στους οποίους ήταν και κάποιοι από τους συνεντευξιαζόμενους.



Φωτογραφίες 38-42: Chapter , «Ιδανικές Συνθήκες» - Ιδιότητες

Η παράσταση τελείωσε, με τους ηθοποιούς να παίρνουν θέση πίσω από τους θεατές και να χειροκροτούν τους χειριστές φωτισμού και τον μουσικό, αφιερώνοντας τους ουσιαστικά ολόκληρη την παράσταση.



Φωτογραφίες 43 & 44: Η ομάδα χειροκροτεί τους «Πρωταγωνιστές»

Επίλογος

Σύμφωνα με τους Heddon and Milling, η διαδικασία του να δημιουργείς μία παράσταση από το μηδέν, από την ομάδα, χωρίς κάποιο προϋπάρχον κείμενο, ονομάζεται θέατρο της επινόησης (2006: 3). Επομένως, θέτοντας ως αφετηρία της όλης διαδικασίας, τις συνεντεύξεις με κοινή θεματολογία, ήταν μια εύστοχη απόφαση για τη δημιουργία μιας επινοημένης παράστασης. Όταν πήρε την τελική της μορφή η παράσταση, όπου όλη η ομάδα είχε συμβάλει δραστικά γι' αυτό το αποτέλεσμα, αντιλήφθηκα πια σε πρακτικό επίπεδο, ότι η όλη διαδικασία, συμπεριλαμβανομένης της δομής που ακολουθήθηκε, ήταν αυτή που καθόρισε την ιδιαίτερη μορφή της παράστασης. Κάνοντας λοιπόν απολογισμό, διαπιστώνεται ότι η διαδικασία έχει ζωτική σημασία, καθώς «καθορίζει το αποτέλεσμα και είναι μια μοναδική εμπειρία για κάθε διαφορετική ομάδα ανθρώπων που εργάζονται μαζί» (Oddey 1996: 11). Επιπλέον, το αποτέλεσμα προέκυψε από τη συνεργασία μιας ομάδας ανθρώπων, των ανθρώπων της θεατρικής ομάδας *λουμπάγκο* που εργάστηκαν ανιδιοτελώς, δημιουργώντας ένα αυθεντικό και μοναδικό προϊόν που πηγάζει από την αναδιαμόρφωση των ατομικών και ομαδικών εμπειριών του κόσμου» (Oddey 1996:87 στο Τσίχλη 2008). Όλη η ομάδα ριχνόταν με προθυμία και μεγάλο ενθουσιασμό στην πρόβα, σε σημείο που χανόταν ακόμα και το διάλειμμα, χωρίς κανείς να διαμαρτύρεται.

Στην επικράτηση αυτής της αρμονικότητας όμως, συνέτεινε και η έντονη επιθυμία της ομάδας να πειραματιστεί, να δοκιμάσει πράγματα γιατί «είναι σοβαρό λάθος να συζητάς τις εισηγήσεις αντί να τις δοκιμάζεις πρακτικά» (Bicat. & Baldwin. 2018: 69). Σε κάθε πρόβα, ακούγονταν όλες οι ιδέες, οι οποίες κατοχυρώνονταν αφού πρώτα δοκιμάζονταν και αποδεικνύονταν λειτουργικές, σκεπτόμενοι όλοι το καλύτερο δυνατόν για την παράσταση. Βιώνοντας εμπειρικά αυτή τη δημιουργική διαδικασία, επιβεβαίωσα τα λόγια της Goodman σχετικά με την ομάδα, η οποία αναφέρει ότι «ιδανικά όλοι έχουν λόγο, όλοι μοιράζονται τόσο τις προκλητικές και τις συναρπαστικές, όσο και τις ανιαρές πτυχές της διαδικασίας, και έτσι όλοι νιώθουν χαρούμενοι και πλήρεις» (1993: 91). Για να λειτουργήσει σωστά η ομάδα και να φέρει εις πέρας το εγχείρημα, έπαιξαν σημαντικό ρόλο οι ασκήσεις για σωματικό ζέσταμα και κυρίως τα παιχνίδια, που κατάφεραν να κάνουν τα μέλη της ομάδας «να εκθέσουν κομμάτια του εσωτερικού τους κόσμου με

μεγαλύτερη ασφάλεια» (Μαλένη 2019: 2). Επιπλέον, συνέτειναν δραστικά στη δημιουργία κοινών κωδικών επικοινωνίας μεταξύ της ομάδας γιατί είναι ζωτικής σημασίας στο θέατρο της επινόησης, ο «ηθοποιός να λειτουργεί ως συνδημιουργός» και όχι μόνο «ως ερμηνευτή», τονίζοντας έτσι ότι «η δημιουργική διαδικασία είναι συνεργατική» (Callery 2001: 5).

Και ενώ ο χρόνος πίεζε από τη μια, και ενώ το υλικό όλο και πλήθαινε από την άλλη, η ανησυχία και το άγχος ως προς το ποια κομμάτια του υλικού πρέπει να επιλεγούν, ποια πρέπει να απορριφθούν και με ποιο τρόπο θα συνδεθούν όλα μεταξύ τους, κορυφωνόταν. Με το τέλος της διαδικασίας, όπου όλα πήραν τον δρόμο τους φυσικά και αβίαστα, έρχεται η συνειδητοποίηση ότι πρέπει να εξερευνηθούν όλες οι πιθανότητες πριν παρθούν οι τελικές αποφάσεις για τη δομή. «Διατηρώντας ανοιχτό μυαλό, διατηρούμε και το κομμάτι όσο ανοιχτό γίνεται. Αυτό το διατηρεί ζωντανό» (Complicite 2001: 22). Η Alison Oddey πολύ σοφά αναφέρει ότι η «επιλογή» αποτελεί λέξη κλειδί κατά τη διάρκεια δημιουργίας μιας παράστασης θεάτρου της επινόησης, και αυτό γιατί καλείσαι να επιλέξεις ποια κομμάτια θα κρατήσεις και ποια θα αφήσεις στην πάντα, γεγονός πολύ ψυχοφθόρο και δύσκολο για μια ομάδα που έδωσε την ψυχή της στη δημιουργία όλων των κομματιών. Αυτή η στιγμή της διαδικασίας ήταν ομολογουμένως η πιο σκληρή. Η ομάδα έκανε αρκετές συζητήσεις σχετικά με το ποιες επιλογές πρέπει να κάνει, έτσι ώστε η παράσταση να αποκτήσει συνοχή και νόημα, και ποια κομμάτια αναγκαστικά πρέπει να θυσιάσει για να το επιτύχει, μέχρι να πάρει την τελική απόφαση. Υπήρξαν αρκετές στιγμές διαφωνίας, αλλά όπως αποδείχτηκε «η διαφωνία είναι ένας υγιής τρόπος επιλογής, αποσαφήνισης και απλούστευσης της επιλογής των υλικών και των μεθόδων της διαδικασίας» (Oddey. A. 25), γιατί αυτό μας ώθησε ώστε να βρούμε άλλες λύσεις, πιο πρακτικές και ενδιαφέρουσες. Είναι όμως συγκινητικό το πώς ο κοινός στόχος της ομάδας για το τελικό αποτέλεσμα, εμπόδισε οποιανδήποτε έντονη διαμάχη.

Αξίζει να αναφερθεί ότι κατά τη διάρκεια δημιουργίας του τελευταίου Chapter: «Ιδανικές Συνθήκες», η ομάδα ομόφωνα αποφάσισε να θυσιάσει μια ολόκληρη συνέντευξη, γιατί συνειδητοποίησε ότι η συγκεκριμένη ιδιότητα δεν βρίσκεται στην αφάνεια όπως όλες οι υπόλοιπες. Συγκεκριμένα, η ομάδα αντιλήφθηκε ότι η ιδιότητα του σκηνογράφου/ενδυματολόγου, δεν μπορεί να ομαδοποιηθεί με τις υπόλοιπες ιδιότητες και ένας από τους κύριους λόγους είναι ότι οι θεατές έχουν από αποτέλεσμα της

δουλειάς τους, το όνομά τους βρίσκεται σε όλα τα προγράμματα και αφίσες και επίσης, διεκδικούν το χειροκρότημα και την υπόκριση στο τέλος της παράστασης.

Η διαδικασία για τη δημιουργία μιας παράστασης θεάτρου της επινόησης αποτελεί ένα ταξίδι γεμάτο εκπλήξεις. Όπου τίποτα δεν υπάρχει σαν δεδομένο, και «καμιά μεθοδολογία δεν μπορεί να εγγυηθεί ένα συγκεκριμένο αποτέλεσμα» (Oddey 1996:149). Αλλά, κατά τη διάρκεια της πρακτικής εμπειρίας δημιουργίας μιας παράστασης της επινόησης, ανακαλύπτεις και μαθαίνεις ένα σωρό καινούργια πράγματα που σε φέρνουν κάθε φορά, λίγο πιο κοντά στο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Αυτό αποτελεί και το μεγαλύτερο κέρδος. Κέρδος επίσης, αποτελούν τα θετικά σχόλια του κοινού με το τέλος μιας παράστασης και η παράσταση «Πρωταγωνιστές» δέχτηκε πολλά θετικά σχόλια, όχι μόνο από ανθρώπους του χώρου που βιώνουν καθημερινά τις καταστάσεις που παρουσιάστηκαν στην παράσταση, αλλά και από ανθρώπους που ήρθαν για πρώτη φορά αντιμέτωποι με τις καταστάσεις αυτές.

Επιλέγω να κλείσω με μια δανική φράση «κάνετε αυτή τη διαδικασία, όχι μόνο για το τελικό πρότζεκτ, αλλά κυρίως για το τι θα αφήσει στον καθένα ως εφόδια για τη μετέπειτα ζωή του» (Μαλένη. 2019: 3). Αυτή η διαδικασία, από την αρχή μέχρι το τέλος, ήταν για μένα μια αποκάλυψη.

Παράρτημα Α

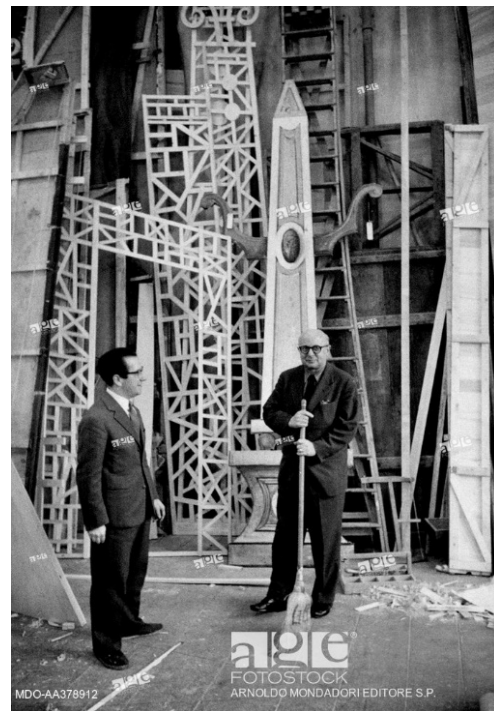
Προπαρασκευαστικό Στάδιο

Α.1 Ερωτηματολόγιο Συνεντεύξεων

- Ποιος/α είσαι; (όνομα και επάγγελμα)
- Τι σου αρέσει στη δουλειά που κάνεις; / Τι σε ευχαριστεί; / Τι σε εξιτάρει;
- Τι δεν σου αρέσει στη δουλειά που κάνεις; / Τι δεν σε ευχαριστεί;
- Ποιες δυσκολίες αντιμετωπίζεις στη δουλειά σου;
- Πώς ονειρεύεσαι να είναι ή δουλειά σου; / Πώς θα ήθελες να είναι; / Ιδανικές συνθήκες; (ρεαλιστικές & εξωπραγματικές συνθήκες)
- Ο ηθοποιός για να πάρει ένα ρόλο, κάποιες φορές χρειάζεται να περάσει από ακρόαση, τι γίνεται με τη δική σας δουλειά; Πώς σας επιλέγουν; Ή ακόμα και αν εσείς επιλέγεται τους συνεργάτες σας;
- Από πού αντλείς έμπνευση για να συνεχίζεις τη δουλειά σου;
- Τι έχεις να πεις για τη συνεργασία με τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας; Πόσο σημαντική είναι η σωστή συνεργασία για σένα; Υπήρξαν φορές που δεν υπήρχε καμία συνεργασία – πώς σε επηρεάζει; Υπάρχουν χρυσοί κανόνες για σωστή συνεργασία;
- Υπήρξαν στιγμές που ήθελες να σουρλιάξεις ή να φύγεις; Ποιες ήταν αυτές οι φορές; Γιατί ένιωσες έτσι; Πώς το καταπολέμησες ή ποια ήταν η εξέλιξη;
- Έχεις βιώσει απαράδεχτες συμπεριφορές/ άσχημα περιστατικά; (Λεπτομέρειες).
- Σε ένα παράλληλο σύμπαν, φανταστικό, αν μπορούσες να ξεπεράσεις τον εαυτό σου, πώς θα αντιδρούσες στις πιο πάνω απαράδεχτες συμπεριφορές/ καταστάσεις;
- Ποιο μήνυμα θα έδινες στον κόσμο για τη φύση της δουλειάς σου, την σπουδαιότητά της;
- Ποιες οι ανάγκες σου ως επαγγελματίας;

*Καθ' όλη τη διάρκεια, παρακινούμε τον συνομιλητή, να δώσει παραδείγματα από καταστάσεις που έχει βιώσει.

A.2 Φωτογραφικό Υλικό



Παράρτημα Β

Δημιουργία Παράστασης

Β.1 Απόσπασμα από Αμπιγιέζ

«Ευτυχώς εγώ... θέλω να πω, νομίζω, ένα καλό που νομίζω πρέπει να υπάρχει, είμαι ευκίνητη τζαι έχω αντανακλαστικά τζαι είμαι σαν σωματότυπος, κινούμε γλήγορα. Που... εμμ... σε τούτη τη δουλειά ήταν χρήσιμο και θέλω να πω με περηφάνεια ότι ήμουν η καλύτερη αμπιγιέζ που επέρασε σε τζείνο το θέατρο, το λένε. Γιατί; Γιατί, εν τζαι είμαι πιο έξυπνη, απλά είμαι πιο γλύορη. Τζαι έρχονται μες στο καμαρίνι πανικοβλημένος «Εν θα προλάβω, εν θα προλάβω», «Εν να προλάβεις, εν να προλάβεις» ήμασταν όπως τα Μίκιμάους σε silent mode. Τζαι να περπατά τζαι να κάμνω άλματα με την οδοντόβρουτσα που έσχει πάνω άσπρα τζαι να του κάμνω «Χχχ χχχ» πας στα μαλλιά του, για να ασπρίσει, δηλαδή να κάμνω άλματα σαν περπατά να φκει, τζαι να του κάμνω «Χχχ τς τς» πας στα μαλλιά του να τον βάφω. Για κάποιο λόγο είχαμε το πετύχει, αλλά τζαι να μεν το πετυχαίναμε είμαστε άνθρωποι. Αλλά ο κόσμος εν πρέπει να καταλάβει ότι δεινοπαθούμε, τούτη εν η μαγεία του θεάτρου, να του περάσεις ότι κάτι που γίνεται με δυσκολία, στα μάτια του φαίνεται ότι έγινε smoothly.»

Βιβλιογραφία

- Alexander, Catherine. (2001) *Complicite: Teachers Notes – Devising*. London: Complicite.
- Bell, Judith. (1993) *Doing Your Research Project: A Guide For First Time Research in Education and Social Science*. Buckingham: University Press.
- Bicât, T., Baldwin, Ch. (ed.) 2002. *Devised and Collaborative Theatre*. Ramsbury: The Crowood Press.
- Boal, Augusto. (1992). *Games for Actors and Non Actors*. London. Routledge.
- Braun, Kazimierz. (2000) *Theatre Directing: Art, Ethics, Creativity*. Lewiston. NY: Edwin Mellen Press.
- Callery, Dymphna. (2001) *Through the body: A Practical Guide to Physical Theatre*. United States of America: Routledge
- Carlson, Marvin. (2014) *Theatre: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Etchells, T. (1999) *Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment*. London: Routledge.
- Fischer-Lichte, Erika. (2005) *Theatre, Sacrifice, Ritual, Exploring Forms of Political Theatre*. London: Routledge.
- Giannachi, G., Luckhurst, M. (1999) *On Directing: Interviews with Directors*. London: Faber and Faber.
- Godfrey, P. (1983), 'Performance and the Third Dimension', *Performance Magazine*, 21/21:24-6

Goodman, Lizbeth. (1993) *Contemporary Feminist Theatres: To Each Her Own*. New York: Routledge.

Govan, E., Nicholson, H., Normington, K. (2007) *Making a Performance, Devising Histories and Contemporary Practices*. London and New York: Routledge.

Graham, Scott. Hoggert, Steven. (2009) *The Frantic Assembly Book Of Devising Theatre*. London & New York: Routledge.

Heddon, D., Milling, J. (2006) *Devising Theatre, A Critical History*. Hampshire and New York: Pallgrave Macmillan.

Johnstone, K. (2007) *Impro, Improvisation and the Theatre*. 2^η εκδ. London: Methuen.

Kelly, Alexander. (2000) *Third Angel: Class of '76*, στο A. Heathfield (ed.) *Small Acts: Performance, The Millennium and The Making of Time*. London: Black Dog Publishing.

Leach, R. (2008) *Theatre Studies: The Basics*. London & New York: Routledge

Lehmann, Hans-Thies, (2006) *Postdramatic Theatre*. Oxon: Routledge.

Mermikides, Alex., Smart, Jackie. (2010) *Devising In Process*. New York: Palgrave Macmillan

Oddey, A. (1996) *Devising Theatre, A Practical and Theoretical Handbook*. London: Routledge.

Opie., Clive. (2004) *Doing Educational Research: A Guide to First Time Researchers*. London: Sage.

Robinson, Davis. (2015) *A Practical Guide to Ensemble Devising*. London.: Palgrave

Sashi, Sharma. (2010) *Qualitative Methods in Statistics Education Research: Methodological Problems And Possible Solutions*. ICOTTS8 Invited Paper

Schechner, Richard. (2002) *Performance Studies: An Introduction*. Routledge: London.

Schechner, R. (1988) *Performance Theory*. Routledge: London.

Swale, Jessica. (2012) *Drama Games for Devising*. London: Nick Hern

Weston, Judith. (1996) *Directing Actors*. Seattle: Michael Wiese Productions

Αγγελόπουλος, Τάσος (2016) *Παίζοντας Θέατρο: Ασκήσεις και Παιχνίδια Για τη Θεατρική Αγωγή*. Θεσσαλονίκη: Σοφία.

Γεωργίου, Γιώργος. Β. (2017) Κεφάλαιο 4: Η Κυπριακή Διάλεκτος Είναι Πλούσια Γιατί Είναι Ζωντανή. <http://www.sigmalive.com/lifestyle/culture/423174/i-kypriaki-dialektos-einai-plousia-giati-einai-zontani> [Πρόσβαση: 19.04.2019]

Γκόβας, Νίκος. (2002) *Για ένα δημιουργικό και νεανικό θέατρο, ασκήσεις, παιχνίδια, τεχνικές*. Αθήνα. Μεταίχμιο.

Ζακ, Λεκόκο. (2005) *Το ποιητικό Σώμα. Μια Διδασκαλία της Θεατρικής Πράξης*. μετ. Έλενα Βόγλη. Αθήνα: Κοάν.

Παπαντωνάκης, Γ., Κωτόπουλος, Η., Τριαντάφυλλος. (2011) *Σκηνικό, Χαρακτήρες, Πλοκή*. Αθήνα: Ίων.

Πεφάνης, Π., Γιώργος. (2012) *Το Θέατρο Και τα Σύμβολά*. Αθήνα: Παπαζήση.

Κυριάκου, Μαρία. (2016) *Το θέατρο της επινόησης στην Κύπρο*. Ανοικτό Πανεπιστημίου Κύπρου. Τμήμα Θεατρικών Σπουδών. Κύπρος. Μάιος 2016

Κουτσογιαννοπούλου, Πηγή. (1993): Αριάν Μνουσκίν, 1789 / Ανδρέας Στάικος, 1843: Θέατρο - Ιστορία - Σκηνοθεσία. *Σύγκριση*, Τόμος 5, σελ. 66-83

Μαλένη, Λέα. (2019) Σημειώσεις από το *Εργαστήρι Θεάτρο Επινόησης (Devised Theatre)* με τη συμμετοχή εφήβων: μεθοδολογίες και προσεγγίσεις για τη δημιουργία μιας παράστασης. 13/02/2019. Λευκωσία: ΘΟΚ – Εργαστήρια της Τετάρτης.

Μαλένη, Λέα. (2015) «Θέατρο Επινόησης από το Μηδέν στο Ωμέγα: Δημιουργώντας εκ βάθρων τη θεατρική δράση –πλαίσιο και μεθοδολογία». Ημερίδα ΙΤΙ «Η ανάγνωση του Θεατρικού Λόγου». (Παρουσίαση: 28 Μαρτίου 2015)

Μαράκα, Λίλα. (1993) Η επίδραση του Γερμανικού Θεάτρου – Ντοκουμέντο της Δεκαετίας του '60 στη Σύγχρονη Ελληνική Δραματουργία. *Σύγκριση, Τομ. 5, σ. 33-51*

Σιδηροπούλου., Αύρα, (2017) *Οδηγός Μελέτης ΘΣΠ63: Ενότητα «Δουλεύοντας με το Κείμενο»*. Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου.

Τσίχλη, Άννα. (2014) «Οι ιστορίες αυτού του κόσμου, η μνήμη και το σώμα. Μια σύντομη μελέτη των κειμένων στις Performances», *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου "Από την Χώρα των Κειμένων στο Βασίλειο της Σκηνης"*. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Τμήμα Θεατρικών Σπουδών. Αθήνα. σ. 745 – 751.

Τσίχλη, Άννα. (2008) *Πολιτικές και κοινωνικές συνιστώσες στο ευρωπαϊκό θέατρο του τέλους του 20^{ου} αιώνα: Μια μελέτη των performances και του θεάτρου της επινόησης*. Διδακτορική Διατριβή. Πάντειο Πανεπιστήμιο Πολιτικών και Κοινωνικών Επιστημών. Καλλιθέα.

Ιστοσελίδες

Check in Cyprus. (2018) Η Μυρτώ Κουγιάλη Είναι Η «Σερβιτόρα» Σε Ένα Αυτοαναφορικό Μονόλογο. <https://www.checkincyprus.com/article/29716/i-myrto-koygiالي-einai-i-servitora-se-ena-aytoanaforiko-monologo> [Πρόσβαση: 8 Φεβρουαρίου 2019]

Gavendish, Dominic. (2015) Simon McBurney on devised theatre: 'It's absolutely petrifying!' *The Telegraph* <https://www.telegraph.co.uk/theatre/actors/simon-mcburney-on-devised-theatre-absolutely-petrifying/> [Πρόσβαση: 2 Μαρτίου 2019]

Θέατρο του Νέου Κόσμου (2014). Γιοι και Κόρες. <http://nkt.gr/play/12/gioi-kai-kores/>
[Πρόσβαση: Απρίλιος 2018]

Veronique Doisneau 1 <https://www.youtube.com/watch?v=OIuWY5PInFs> [Πρόσβαση: 2
Μαΐου 2019]

Veronique Doisneau 2 https://www.youtube.com/watch?v=FjPcRRH_4CM [Πρόσβαση: 2
Μαΐου 2019]

Veronique Doisneau 3 <https://www.youtube.com/watch?v=L10LIVPE-kg> [Πρόσβαση: 2
Μαΐου 2019]

Veronique Doisneau 4 <https://www.youtube.com/watch?v=TfsOj4a2ggA> [Πρόσβαση: 2
Μαΐου 2019]

Masterclass National Theatre:

Spymonkey: Devising Masterclass. <https://www.youtube.com/watch?v=0-QItaSa4I>
[Πρόσβαση: 18 Φεβρουαρίου 2019]

RashDash: Devising Masterclass. <https://www.youtube.com/watch?v=47QhuLMLDL8>
[Πρόσβαση: 2 Απριλίου 2019]

Creating Chorus: Pace Exercise – Aline David.

https://www.youtube.com/watch?v=y6anj5T_I5k&list=PLHzHsDGkd7BG5vWqFxcK_FnJWbdTHyJuq [Πρόσβαση: 6 Μαρτίου 2019]