

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή



**Ο Φωτισμός ως Σκηνοθετικό Εργαλείο μιας Παράστασης. Ο
Πρωτοπόρος Ρόμπερτ Ουίλσον και η Παράσταση *Οδύσσεια***

Αθηνά Χατζηαθανασίου

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Τάνια Νεοφύτου**

Ιούνιος 2019

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή

**Ο Φωτισμός ως Σκηνοθετικό Εργαλείο μιας Παράστασης. Ο
Πρωτοπόρος Ρόμπερτ Ουίλσον και η Παράσταση *Οδύσσεια***

Αθηνά Χατζηαθανασίου

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Τάνια Νεοφύτου**

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

Ιούνιος 2019

Περίληψη

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή στοχεύει στην ενδελεχή παρουσίαση της σημασίας του φωτισμού στη θεατρική εμπειρία. Μέσα από βιβλιογραφική έρευνα, αφενός, γύρω από το θεατρικό φωτισμό εν γένει και το θεατρικό φωτισμό όπως εφαρμόζεται από τον Ρόμπερτ Ουίλσον και αφετέρου, μέσα από την απευθείας μελέτη της παράστασής του, *Οδύσσεια*, αναδεικνύεται το πώς ο θεατρικός φωτισμός καθορίζει το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.

Αρχικά, γίνεται μία σύντομη αναφορά στην ιστορία του φωτισμού, η οποία χαράσσει την πορεία της εξέλιξης του, τη σημασία που απέκτησε σταδιακά μέσα στους αιώνες και οριοθετεί τις λειτουργίες του φωτισμού, όπως αναδύθηκαν ανάλογα με τις ανάγκες τις εκάστοτε περιόδου. Ορατότητα, τρισδιάστατος και σημειακός φωτισμός, όπως επίσης και ατμόσφαιρα είναι οι λειτουργίες που κλήθηκε ο φωτισμός να επιτελέσει και αυτές σχετίζονται άμεσα με τη σωστή διαχείριση των ιδιοτήτων του φωτός, ένταση, χρώμα, κατανομή και κίνηση και, τελικώς, με το συνολικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα της παράστασης. Γι' αυτό και η εξέλιξη των τεχνητών φωτισμών ήταν παρακολούθημα και του αισθητικού ύφους της εκάστοτε περιόδου.

Εν συνεχεία, γίνεται αναφορά στη χρήση των πολυμέσων και την εξέλιξη αυτών σε σχέση με τους φωτισμούς. Ευρέως διαδεδομένα στη σύγχρονη εποχή, τα πολυμέσα έχουν αναδιαμορφώσει την αντίληψη της εικόνας και της επιτέλεσης, έχουν επηρεάσει την τεχνολογική εξέλιξη των φωτισμών και ο συνδυασμός τους με τους φωτισμούς έχει προσδώσει μία τελείως διαφορετική χροιά στη θεατρική εμπειρία.

Μία τέτοια εμπειρία προσφέρει και το θέατρο του Ρόμπερτ Ουίλσον, ως ένα θέατρο εικόνων. Ο τρόπος που χρησιμοποιεί το φωτισμό, σε επίπεδο προετοιμασίας και σχεδίασής του, ο σημαντικός ρόλος τον οποίο του αποδίδει στις θεατρικές του παραστάσεις και ο τρόπος που ο φωτισμός, εν τέλει, αλληλεπιδρά με τα λοιπά στοιχεία της παράστασης και το πώς προσλαμβάνεται από το θεατή, αναδεικνύουν τη λειτουργία του θεατρικού φωτισμού και τη σημασία του. Πιο λεπτομερής γίνεται αυτή η παρατήρηση μέσα από την παράστασή του *Οδύσσεια*, η οποία αποτέλεσε αντιπροσωπευτικό δείγμα της δουλειάς του και της τεχνικής του γύρω από τους φωτισμούς.

Summary

The following master thesis is targeting a detailed presentation of the importance of lighting in the theatrical experience. The impact of stage lighting on the artistic outcome in total is approached, on one hand, through the bibliographical research of stage lighting, in general, as well as of stage lighting as applied by Robert Wilson and, on the other hand, through the particular study of his performance, *Odyssey*.

Firstly, the history of stage lighting is mentioned briefly to show how lighting evolved, the importance it acquired throughout the centuries and to mark the functions of lighting, as they came up according to each period. Visibility, modelling, selective lighting and atmosphere are the functions stage lighting came to fulfill and these functions are strongly related to the correct use of light properties: intensity, colour, distribution and movement, as well as the final artistic outcome of the show. For this reason, the evolution of artificial lighting was following the aesthetic movement of the respective historical period.

Afterwards, the use of multimedia and their evolution, in relation to stage lighting, is presented. Multimedia, with their extensive use nowadays, have reformed the perception of images and performance and have influenced the development of lighting. Furthermore, their combination with stage lighting has given a different perspective to the theatrical experience.

Such an experience is offered by Robert Wilson's theatre, as a "theatre of images". The way he uses the lights, in terms of preparation and designing, the major role lighting plays in his performances and the way it, finally, interacts with all stage elements and is perceived by the audience, all these point out the function of stage lighting and its importance. This observation is featured in detail in his performance, *Odyssey*, which was a typical sample of his work and his technique around stage lighting.

Ευχαριστίες

Ευχαριστώ τον κ. Scott Bolman για τις χρήσιμες πληροφορίες του γύρω από το φωτιστικό σχεδιασμό της *Οδύσσειας* και τον τρόπο δουλειάς του Ρόμπερτ Ουίλσον, καθώς επίσης και τον κ. Γιάννη Ζέρβα, τεχνικό του φωτισμού, για την πολύτιμη βοήθειά του στην κατανόηση του συνόλου του υλικού.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	1
1 Τεχνητοί Φωτισμοί	4
1.1 Σύντομη Ιστορική Αναδρομή	4
1.2 Λειτουργίες Φωτισμού	7
1.2.1. Ικανοποιητική Ορατότητα.....	7
1.2.2. Τρεις Διαστάσεις.....	8
1.2.3. Συγκεντρωτικός-Σημειακός Φωτισμός.....	10
1.2.4. Ατμόσφαιρα.....	10
1.2.5. Ερμηνευτική Λειτουργία.....	11
1.3. Ποιότητες του Φωτισμού.....	12
1.4 Αισθητικό Ύφος	19
2 Πολυμέσα.....	21
2.1. Τα Πολυμέσα στο Θέατρο και στις Σύγχρονες Performance.....	21
2.2. Προβολές.....	23
2.2.1. Είδη Βιντεοπροβολών.....	23
2.2.2 Οθόνες.....	24
3 Ρόμπερτ Ουίλσον.....	27
3.1. Βασική Τεχνική.....	28
3.1.1. Μονοχρωματική Σκηνή.....	29
3.1.2. Διάκριση Φόντου-Αντικειμένου.....	30
3.1.3. Αμφίπλευρος Φωτισμός.....	30
3.1.4. Σημειακός Φωτισμός-«Ζουμάρισμα»	31
3.1.5. Εναλλαγές Φωτισμών.....	32
3.2. Λειτουργίες φωτισμών.....	33
3.2.1 Επαναπροσδιορισμός Χώρου.....	33
3.2.2 Το φως ως αυτόνομη παρουσία.....	34
3.2.3 Αφηγηματική λειτουργία.....	34
3.2.4 Συναισθηματική λειτουργία.....	35
4 Οδύσσεια.....	37
4.1. Προετοιμασία.....	37
4.2. Αλληλεπίδραση φωτισμών με λοιπά στοιχεία.....	38
4.2.1. Αλληλεπίδραση φωτισμών με σκηνικά.....	39
4.2.2. Αλληλεπίδραση φωτισμών με σκηνικά αντικείμενα και κοστούμια.....	40
4.2.3. Αλληλεπίδραση φωτισμών με ηθοποιούς.....	42

4.2.4. Αλληλεπίδραση φωτισμών με ήχους.....	43
4.2.5. Αλληλεπίδραση φωτισμών με πολυμέσα.....	44
Επίλογος.....	46
Παραρτήματα	49
A Κατόψεις Οδύσσειας.....	49
A.1 Φωτιστικός Σχεδιασμός	49
A.2 Θέση τοίχων σε κάθε σκηνή	51
B Φωτογραφίες Οδύσσειας.....	52
Βιβλιογραφία	56

Εισαγωγή

Κανείς δεν μπορεί να αμφισβητήσει το γεγονός ότι το φως αποτελεί ακρογωνιαίο λίθο της ίδιας της πραγματικότητας. Εξαιτίας αυτού, όλα τα πράγματα γύρω μας είναι αυτά που είναι ή τουλάχιστον, εξαιτίας αυτού, έτσι τα αντιλαμβανόμαστε: χωρίς φως δε θα είχαν το χρώμα που έχουν, ούτε τη μορφή με την οποία τα εκλαμβάνουμε.

Ωστόσο, το φως δεν ελέγχει μόνο το τι βλέπουμε, αλλά και το πώς νιώθουμε σε σχέση με αυτό. Εκτός από την νοητική αναγνώριση του κόσμου γύρω μας, είναι υπεύθυνο και για τη συναισθηματική μας αντίδραση απέναντι σε αυτόν. Τόσο το ένστικτο, όσο και επίκτητες συμπεριφορές, προδιαγράφουν τη συναισθηματική μας αντίδραση: ο αρχέγονος φόβος για το σκοτάδι, που πηγάζει από το ένστικτο της αυτοσυντήρησης, σε συνδυασμό με την εμπειρία και την τάση του υποσυνείδητου να συγκρίνει διαρκώς τις εισερχόμενες πληροφορίες με τις καταγεγραμμένες αναμνήσεις (Gillete 2008:339), δημιουργούν το υπόβαθρο για συναισθηματικές αντιδράσεις στις οιοσδήποτε εναλλαγές του φωτός, ακόμη και τις πιο ανεπαίσθητες.

Αρχικά, οι θεατρικές παραστάσεις ελάμβαναν χώρα σε εξωτερικούς χώρους, με τους αρχαίους Έλληνες να λαμβάνουν υπόψη πλήρως τις θέσεις του ήλιου και το πώς επιρρίπτει το φως, ακόμη και για την κατασκευή των θεατρικών οικοδομημάτων (Pillbrow 1997:165). Από τη στιγμή που οι θεατρικές παραστάσεις μεταφέρθηκαν σε κλειστούς χώρους, η επιτακτικότητα της ανάγκης για τεχνητό φωτισμό οδήγησε στη σταδιακή εξέλιξη των μέσων παραγωγής αυτού, για να φτάσουμε στο σήμερα, όπου ο διαθέσιμος εξοπλισμός για τεχνητό φωτισμό στο θέατρο παρέχει ανεξάντλητες δυνατότητες.

Στη δεκαετία του 1980, μάλιστα, επικράτησε ένα «θέατρο εικόνων», ένας εικαστικός φορμαλισμός, όπου οι εικόνες αντικατέστησαν τις ίδιες τις λέξεις (Sidiropoulou 2011:31). Η ερμηνευτική δύναμη του φωτισμού έγινε πρωτίστης σημασίας και ο σχεδιασμός των φωτισμών άρχισε να συγκλίνει περισσότερο προς τη ζωγραφική τέχνη παρά προς την

τεχνική κάλυψη και την, απλώς, συμπλήρωση της λοιπής σκηνογραφίας. Ο σχεδιασμός φωτισμών άρχισε, επί της ουσίας, να αποκτά καλλιτεχνική υπόσταση.

Τις δυνατότητες αυτές διερεύνησε και εκμεταλλεύεται μέχρι σήμερα και ο Ρόμπερτ Ουίλσον. “Χωρίς φως δεν υπάρχει χώρος”, όπως χαρακτηριστικά είπε ο ίδιος. Ξεκινώντας τη θεατρική του σύνθεση από την εικόνα, δημιουργεί αυτό ακριβώς: ένα θέατρο εικόνων, με βασικά εργαλεία του το φως, σε συνδυασμό με το σκηνικό χώρο, τους ήχους, την ανθρώπινη φωνή και την κίνηση (Μήτσουλας 2014:5-8). Τοιούτοτρόπως εργάστηκε και στην παράστασή του *Οδύσσεια*.

Στόχος της παρούσας διατριβής είναι να διερευνήσει τις λειτουργίες του φωτισμού σε σχέση με το στήσιμο και το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα μίας θεατρικής παράστασης από το αρχαίο θέατρο μέχρι και σήμερα. Οι εφαρμογές του φωτισμού, όπως προαναφέρθηκε, μεταλλάσσονται διαρκώς, ανάλογα με την τεχνολογική πρόοδο, το καλλιτεχνικό ρεύμα της εκάστοτε περιόδου και το αισθητικό ύφος το οποίο επικρατεί, για να φτάσουμε στο σήμερα όπου η τεχνολογία των φωτισμών είναι ιδιαίτερα ανεπτυγμένη και ο συνδυασμός τους με πολυμέσα ευρέως διαδεδομένος. Γι’ αυτό το λόγο, θεωρήθηκε σκόπιμο να παρουσιαστεί ενδελεχώς το έργο του Ρόμπερτ Ουίλσον, μιας και το έργο του είναι άμεσα συνυφασμένο με τους φωτισμούς που χρησιμοποιεί.

Αρχικά, λοιπόν, μία σύντομη ιστορική αναδρομή στοχεύει στο να οριοθετήσει αυτές τις αλλαγές ανά τους αιώνες. Έπειτα, μία παρουσίαση των λειτουργιών (ορατότητα, τρισδιάστατο αποτέλεσμα, σημειακός φωτισμός, ατμόσφαιρα και ερμηνευτική λειτουργία) και των ιδιοτήτων του φωτός (ένταση, χρώμα, κατανομή και κίνηση) θα παρουσιάσει το πώς αυτό τροποποιεί, διαμορφώνει ή και διαστρεβλώνει μία εικόνα και το πώς επιδρά στην αντίληψη του θεατή και επηρεάζει τη συνολική πρόσληψη της εικόνας και της θεατρικής εμπειρίας. Εν συνεχεία, θα γίνει συσχετισμός του φωτισμού με το εκάστοτε αισθητικό ύφος, προς κατανόηση της λειτουργίας του φωτός σε σχέση με τους επιμέρους στόχους του κάθε ύφους. Θα ακολουθήσει ένα κεφάλαιο αφιερωμένο στα πολυμέσα που χρησιμοποιούνται στο θέατρο, πάντα σε αντιπαραβολή με τους φωτισμούς, μιας και όσο εξελίσσεται η τεχνολογία, αυτά χρησιμοποιούνται όλο και περισσότερο και επηρεάζουν και επηρεάζονται από τις λειτουργίες του φωτός.

Στη συνέχεια, θα παρουσιαστεί το έργο του Ρόμπερτ Ουίλσον γύρω από τους φωτισμούς και τη θεατρική εμπειρία που προκύπτει από τη χρήση τους στις παραστάσεις του, με στόχο την πιο πρακτική παρουσίαση του συσχετισμού των φωτισμών με το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, πέρα από τη θεωρητική υποστήριξή τους με όσα προαναφέρθηκαν. Η επικέντρωση στο έργο του *Οδύσσεια*, με συγκεκριμένες πληροφορίες για τους σχεδιασμούς

των φωτισμών και τη συμμετοχή τους στο σύνολο της θεατρικής παράστασης, θα παρέχει εικόνες εκ των έσω για όσα, μέχρι τη στιγμή αυτή, έχουν τεκμηριωθεί θεωρητικά. Επιπλέον, καθώς η παράσταση έχει λάβει χώρα στην Ελλάδα, το διαθέσιμο υλικό προς μελέτη είναι άμεσα προσβάσιμο.

Η έρευνα που έχει διεξαχθεί είναι, κατά βάση, βιβλιογραφική. Το θεωρητικό υπόβαθρο των τεχνητών φωτισμών στο θέατρο είναι κάτι το οποίο έχει μελετηθεί ευρέως, ιδιαιτέρως στο εξωτερικό, και η βιβλιογραφία παρέχει ανεξάντλητες πληροφορίες, τόσο όσον αφορά των τεχνικό εξοπλισμό, όσο και τις λειτουργίες του φωτός κ.ο.κ. Αντίστοιχα, ο Ρόμπερτ Ουίλσον αποτελεί ήδη μία προσωπικότητα με μεγάλη ιστορία στο χώρο του θεάτρου και των φωτισμών συγκεκριμένα, και οι μελέτες γύρω από το έργο του, επίσης, είναι αμέτρητες. Το αυτό ισχύει και για την παράστασή του *Οδύσσεια*. Παρ' όλα αυτά, για την τελευταία, θα χρησιμοποιηθεί, σαφώς, και το αρχείο του εθνικού θεάτρου με το βίντεο της παράστασης, προς μελέτη του θέματος που μας αφορά, όπως, επίσης, η προσωπική μου εμπειρία από την παρακολούθηση της παράστασης το 2013 και οι πληροφορίες που μου παρείχε ο Scott Bolman, συνεργάτης σχεδιαστής φωτισμού της *Οδύσσειας*, κατόπιν προσωπικής μας επικοινωνίας.

Η σημασία της έρευνας, ειδικά στο πλαίσιο της ελληνικής πραγματικότητας είναι ιδιαίτερα μεγάλη. Οι σχεδιασμοί των φωτισμών είναι ένας τομέας ο οποίος θεωρητικώς, στην Ελλάδα, παραμένει ελλιπής. Στο εξωτερικό, ο σκηνικός φωτισμός διδάσκεται ήδη από το 1925, με την εισαγωγή του ως μάθημα στο πανεπιστήμιο του Yale (Pilbrow 1997:179) και στη σύγχρονη εποχή αποτελεί, σε κάποια μέρη του κόσμου, όπως στην Αμερική και στην Αγγλία, αυτοτελή ακαδημαϊκή κατεύθυνση. Αντίθετα, στην Ελλάδα, δεν υπάρχει τέτοια ακαδημαϊκή κατεύθυνση, εκτός από τη διδασκαλία του ως αυτόνομο μάθημα της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, το οποίο, μάλιστα, εισήχθη σε αμφότερα τα Πανεπιστήμια τα τελευταία χρόνια. Όσοι ασχολούνται με το συγκεκριμένο τομέα, έχουν εκπαιδευτεί στο εξωτερικό, ή στο πλαίσιο σεμιναρίων, ή σε αυστηρά πρακτικό πλαίσιο. Επομένως, η διατριβή γύρω από τη μελέτη του θεατρικού φωτισμού και ειδικά στο πλαίσιο μίας θεατρικής παράστασης ενός από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες στο πεδίο του θεατρικού φωτισμού, η οποία, μάλιστα, διεξήχθη στο πλαίσιο της ελληνικής πραγματικότητας, δεν μπορεί παρά να προσθέσει ένα ακόμη λιθαράκι σε έναν τομέα, ο οποίος παραμένει στη χώρα μας, ακόμη, ανεξερεύνητος.

Κεφάλαιο 1

Τεχνητοί Φωτισμοί

Τα βασικά στοιχεία του θεατρικού χώρου είναι οι τρεις διαστάσεις της σκηνής σε συνδυασμό με μία τέταρτη: εκείνη του χρόνου (Pilbrow 1971:30). Η ιδιαιτερότητα των φωτισμών έγκειται στο γεγονός ότι είναι το μόνο σκηνογραφικό στοιχείο το οποίο έχει τη δυνατότητα να απευθύνεται και να επηρεάζει και τις τέσσερις αυτές διαστάσεις, όπως, ακριβώς, κάνουν και οι ηθοποιοί. Έτσι, οι τεχνητοί φωτισμοί στο θέατρο, εάν εξαιρεθεί η τέχνη της υποκριτικής, είναι «η πιο εκλεπτυσμένη μορφή απάτης που έχει επινοηθεί» (Σίμονσον 1971:189) Η έντεχνη, αυτή απάτη, λοιπόν, καθίσταται, με τις διαρκείς τεχνολογικές αναζητήσεις, ολοένα και πιο ευρηματική, ολοένα και πιο ευφάνταστη. Έτσι, από τη χρήση των κεριών, ως πρώτη μορφή τεχνητού φωτισμού, φτάνουμε στο σύγχρονο κόσμο, όπου ο ηλεκτρισμός και η χρήση των ηλεκτρονικών υπολογιστών έχουν διαμορφώσει μία πολύ διαφορετική κατάσταση.

1.1 Σύντομη Ιστορική Αναδρομή

Όπως έχει προαναφερθεί, οι θεατρικές παραστάσεις στην αρχαία Ελλάδα ελάμβαναν χώρα σε εξωτερικούς χώρους, εκμεταλλευόμενες το φυσικό φως της ημέρας. Το τεχνητό φως

κατέστη απαραίτητο από την αρχαία Ρώμη ακόμη, όπου, αν και σε εξωτερικό χώρο, οι παραστάσεις γίνονταν το βράδυ: χρησιμοποιούνταν δαυλοί, κεριά και φωτιές. Αργότερα, στις μεσαιωνικές θρησκευτικές τελετές, το φως, αποκτώντας και μία πιο συμβολιστική διάσταση, άρχισε να χρησιμοποιείται ευρέως. Χαρακτηριστικό είναι ότι μπορεί να χρησιμοποιούσαν και πάνω από 1000 λάμπες λαδιού σε μία θρησκευτική τελετή (Pilbrow 1997:165-166).

Η επικράτηση του τεχνητού φωτός επήλθε, όμως, από το 15^ο αιώνα και έπειτα, την περίοδο της Αναγέννησης. Το 1514, σε μία περιγραφή του La Calandria, σε σκηνοθεσία του Peruzzi, χαρακτηριστικά αναφέρεται η χρήση του φωτός σε μία από τις πρώτες εμφανίσεις της έννοιας της προοπτικής στη σκηνή, ενώ το 1580, ο Guarini ανέλυσε την «αρετή και την οικονομία του καλού φωτισμού για τα έργα» λέγοντας: «χωρίς τεχνητό φωτισμό, τα έργα θα στερούνταν ομορφιάς» (Pilbrow 1997:167).

Το πρώτο φωτιστικό σώμα ήταν το bozze: ένα γυάλινο δοχείο, γεμισμένο με λάδι ή χρωματιστό υγρό, το οποίο λειτουργούσε ως φίλτρο. Με την τοποθέτηση ενός δαυλού πίσω από το γυαλί, επιτυχανόταν πολύ δυνατό φως, κι έτσι το bozze αποτέλεσε τον πρόδρομο του σημερινού spotlight (Pilbrow 1997:168). Το 1565, ο Leoni de Soni, δραματουργός και σκηνογράφος, έγραψε στο σύγγραμμά του, *Four Dialogues on Scenic Representation*, για τη σημασία του χρωματιστού bozze, πρότεινε καθρέφτες για ενίσχυση του φωτισμού και επεσήμανε τη σημασία του σκοταδιού: «Ένας άνθρωπος στη σκιά βλέπει πιο καθαρά ένα αντικείμενο το οποίο φωτίζεται» (Pilbrow 168). Στα τέλη του 16^{ου} αιώνα, τα κεριά χρησιμοποιούνταν ευρέως, είτε ως φώτα ράμπας (footlights), στη σειρά, δηλαδή, στο πάτωμα, στο εμπρόσθιο μέρος της σκηνής, είτε ενσωματωμένα σε πολυελαίους, κρεμασμένους από το επάνω μέρος της σκηνής (Βαζαίος 2012).

Σημαντικό βήμα ήταν η εξέλιξη του κρυφού φωτισμού. Εμφανίζεται για πρώτη φορά το 1670 στο θέατρο Cobiseo, ενώ τον εισάγει, συστηματικά πια, ο De Louthembourg, δημιουργώντας και μία πρώτη προσέγγιση στο εστιασμένο οπτικό πεδίο (Βαζαίος 2012:15-17).

Μέχρι τα τέλη του 18^{ου} αιώνα, η χρήση των κεριών είχε επικρατήσει σε όλη την Ευρώπη: το 1719, στην Comédie Française, χρησιμοποιήθηκαν 48 κεριά ως φώτα ράμπας και, μέχρι τα τέλη του αιώνα, τα κεριά, από κατασκευής, είχαν τελειοποιηθεί, ώστε να είναι πιο αποτελεσματικά (Pilbrow 1997:173). Ταυτόχρονα, άρχισε να διαδίδεται η χρήση του γκαζιού, το οποίο χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά στο Chestnut Street Theatre, στη Φιλαδέλφεια, (Βαζαίος 2012:18) και αντικατέστησε σιγά-σιγά, εξ ολοκλήρου, τις λάμπες

λαδιού. Το 1826 προτάθηκε και η χρήση λαμπών ασβεστίου (limelight) από τον Charles Macready, με τον Walter Kerr να γίνεται «βασιλιάς» στη χρήση τους (Pilbrow 1997:174-5).

Ο εξειδικευμένος φωτισμός αρχίζει τη δεκαετία του 1840, με την πειραματική χρήση του τόξου άνθρακα (Carbon Arc). Το 1860, η τοποθέτηση κουκούλας, καλύματος και φακού στο τόξο άνθρακα μας δίνει τον πρώτο προβολέα (Βαζαίος 2012:20). Ένας κατάλογος φωτιστικών σωμάτων του 1877 αποδεικνύει την ευρεία χρήση των carbon arc spotlights, σε όλα τα μεγέθη, από πολύ μικρά, μέχρι πολύ μεγάλα (Pilbrow 1997:175).

Η ανατροπή στις τεχνικές φωτισμού επήλθε, ωστόσο, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα με τις ηλεκτρικές, πια, εγκαταστάσεις. Το πρώτο θέατρο με ηλεκτρική εγκατάσταση ήταν το θέατρο California, στο Σαν Φρανσίσκο (Pilbrow 1997:175). Εκτός από τον ηλεκτρισμό, όμως, ο 19^{ος} αιώνας, πριν παρέλθει, άφησε παρακαταθήκη και τη συσκότιση της πλατείας των θεάτρων. Αν και προοικονομήθηκε από τον Angelo Ingeneri, από το 1585 ακόμη, όταν εκείνος χαρακτηριστικά είπε: «ο φωτισμός είναι υπόθεση υψίστης θεατρικής σημασίας... όσο πιο σκοτεινός ο χώρος των θεατών, τόσο πιο πολύ νοηματοδοτείται η σκηνή», η συσκότιση της πλατείας εφαρμόστηκε για πρώτη φορά από τον Sir Henry Irving στην Αγγλία (Pilbrow 1997:169,174), για να επικρατήσει, αργότερα, στις αρχές του 20^{ου}, πια, αιώνα και να καταλήξει σήμερα να είναι η συνήθης θεατρική πρακτική.

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και στις αρχές του 20^{ου}, εμφανίζονται προσωπικότητες, οι οποίες έμελλε να επηρεάσουν σε μεγάλο βαθμό την εξέλιξη του θεατρικού φωτισμού. Ο πρώτος σκηνοθέτης που επικεντρώθηκε στο φωτισμό, στην Αμερική, ήταν ο David Belasco. Σημαντικότερο, όμως, ρόλο στην εξέλιξη της τέχνης του θεατρικού φωτισμού έπαιξαν ο Edward Gordon Craig και ο Adolph Appia. Και οι δύο εμπνεύστηκαν από την ομορφιά του φυσικού φωτός (Pilbrow 1997:176-7), αλλά δεν ενέμειναν στην προσπάθεια απλής αναπαράστασής του στη σκηνή. Ο Craig έχει αναφέρει χαρακτηριστικά: “Ο σκηνοθέτης με το φωτισμό δε θα δοκιμάσει να μιμηθεί τη φύση, αλλά θα υποβάλει μερικές από τις πιο ωραίες και ζωντανές στιγμές της” (Κραίηγκ 1971:117).

Τις ιδέες τους ενστερνίστηκαν και εξέλιξαν και άλλοι, στην πορεία του 20^{ου} αιώνα. Στην Αμερική, το 1925, εισήχθη στο Πανεπιστήμιο του Yale το μάθημα του σκηνοτικού φωτισμού για πρώτη φορά, με καθηγητή τον Stanley McCandless. Ο Max Reinhardt, στη Γερμανία, χρησιμοποίησε τις θεωρίες του Craig σε παραγωγές του, ο Frederick Bentham στην Αγγλία εμπνεύστηκε από τη «μουσική χρωμάτων» του Appia και τον έλεγχο του φωτισμού σε μουσική και, δανειζόμενος την τεχνολογία του κινηματογράφου, δημιούργησε την κονσόλα για τους φωτισμούς του θεάτρου (Pilbrow 1997:178-179). Σημαντικές ήταν οι ιδέες του Joseph Svoboda γύρω από την αντίληψη του χώρου, σε σχέση με το φωτισμό. Εντάσσοντας

την αντίληψη του χρόνου στη σκηνογραφία και μία “κινητική προοπτική αυτής”, επέκτεινε τη θέση του Craig, αναδεικνύοντας την “ψυχοπλαστικότητα” του χώρου: “Ένα δωμάτιο στο οποίο κάποιος εξομολογείται έναν έρωτα, δεν είναι το ίδιο με ένα δωμάτιο όπου κάποιος πεθαίνει” (Baugh 2005:83,126) και το αυτό οφείλει να αναδείξει ο φωτισμός, τροποποιώντας εξ ολοκλήρου κάτι το οποίο, κατά τ’ άλλα, είναι σταθερό.

Από το 1980 και έπειτα οι αγγλικές και αμερικάνικες τεχνικές φωτισμού συγχωνεύτηκαν. Κινούμενα φώτα ξεπήδησαν από τη μουσική βιομηχανία και άρχισαν να χρησιμοποιούνται στο θέατρο. Οι τεχνολογικές αναζητήσεις προσφέρουν απίστευτες δυνατότητες: προβολές, φιλμ, έγχρωμοι προβολείς, εναλλαγές ποιότητων φωτός. Η τέχνη του σκηνοικού φωτισμού έχει γίνει περίπλοκη και απαιτεί όχι μόνο φαντασία, αλλά και την απαραίτητη τεχνογνωσία (Πισκάτορ 1971:78).

1.2. Λειτουργίες θεατρικού φωτισμού

Ο θεατρικός φωτισμός επιτελεί κάποιες λειτουργίες. Η δημιουργία του, αρχικά, και η ένταξή του ως υποσύνολο της θεατρικής παράστασης οφείλεται στην ανάγκη για ικανοποιητική ορατότητα της παράστασης από τους θεατές. Στην πορεία, εξερευνήθηκαν και άλλες λειτουργίες του, οι οποίες, σήμερα, θεωρούνται εξίσου σημαντικές: η τρισδιάστατη όψη της σκηνής, ο σημειακός φωτισμός και η δημιουργία ατμόσφαιρας, όπως επίσης και η ερμηνευτική χροιά του φωτός.

1.2.1. Ικανοποιητική Ορατότητα

Ο πιο προφανής στόχος του θεατρικού φωτισμού είναι, σαφώς, η ικανοποιητική ορατότητα της επιτέλεσης από τους θεατές. Η λειτουργία αυτή, του φωτός, βασίζεται στην ιδιότητά του να διαχέεται: δημιουργεί μία γενική ορατότητα, μέσα στην οποία αναγνωρίζουμε τα αντικείμενα, χωρίς συγκινησιακή συμμετοχή (Σίμονσον 1971:171). Το γεγονός ότι, εξαιτίας της ολοένα αυξανόμενης σημασίας του φωτισμού της θεατρικής παράστασης, εξερευνήθηκαν και οι λοιπές λειτουργίες του, δεν παραγκωνίζει αυτήν την πρωταρχική του λειτουργία και η προσπάθεια βελτίωσης και εξέλιξης των μέσων για καλύτερη ορατότητα δεν μπορεί να υποτιμηθεί. Πολλές είναι οι παράμετροι, οι οποίες πρέπει να ληφθούν υπόψη για τη βέλτιστη ορατότητα των θεατρικών παραστάσεων και αυτές τις παραμέτρους συνυπολογίζουν και οι τεχνολογικές εξελίξεις στον τομέα του φωτισμού.

Η υποκειμενική αντίληψη του φωτός, η οποία, πρωτίστως, επηρεάζεται από την απόσταση των θέσεων των θεατών από τη σκηνή, είναι μία από αυτές τις παραμέτρους. Η ποικιλία των αποστάσεων, ανάλογα με τη σειρά στην οποία βρίσκονται οι θεατές, και οι διαφορές στις οπτικές γωνίες με τις οποίες προσπίπτει το φως, ανάλογα με τη θέση των θεατών ως προς το κέντρο της σκηνής, δυσχεραίνουν μέχρι και σήμερα την ομοιογένεια στην αντίληψη του φωτός. Επίσης, δεδομένου ότι το ανθρώπινο μάτι δεν προσαρμόζεται αυτόματα στις αλλαγές του φωτισμού, απαιτείται ιδιαίτερη ισορροπία ως προς αυτές, γιατί υπάρχει ο κίνδυνος να χαθεί η επικοινωνία μεταξύ παράστασης και κοινού (Reid 1996a:10). Ελοχεύει πάντα ο κίνδυνος της «οπτικής κούρασης»: πολύ έντονο ή λιγοστό φως για πολλή ώρα ή απότομες αλλαγές για πολλή ώρα αντίστοιχα, κουράζουν το μάτι του θεατή (Pilbrow 1997:4).

Επίσης, η αντίθεση μεταξύ φωτός και σκοταδιού επηρεάζει την αντίληψη της έντασης του φωτός (Pilbrow 1997:4). Το πρώτο μεγάλο βήμα στην επίτευξη της βέλτιστης ορατότητας ήταν, φυσικά, η συσκότιση της πλατείας, κάτι το οποίο επέτρεψε περισσότερες ποιότητες στις εντάσεις στο χώρο της σκηνής, χωρίς να χάνεται η ορατότητα. Ακόμη, ο φωτισμός της σκηνής ή της αυλαίας πριν από την έναρξη της παράστασης, συνήθως, προετοιμάζει το κοινό για τις εντάσεις όλης της παράστασης. (Reid 1996a:9-10).

1.2.2. Τρεις Διαστάσεις

Η λειτουργία αυτή του φωτός αφορά στην ανάγλυφη απεικόνιση των αντικειμένων στη σκηνή (modeling). Όπως χαρακτηριστικά είπε ο Adolph Appia: «το σχήμα και η σκιά είναι εξίσου σημαντικά με το φως αυτό καθαυτό» (Pilbrow 1997:8). Όταν προσπίπτει στα αντικείμενα, η ακτίνα του φωτός ανακόπτεται και δημιουργεί σκιά. Έτσι, κάνει τα αντικείμενα ανάγλυφα. Ο Adolph Appia επέδειξε με ποιον τρόπο ο σκηνικός φωτισμός είναι δυνατόν να χρησιμοποιηθεί και πώς η κατεύθυνση αυτού είναι ο βασικός υπεύθυνος για τη δημιουργία ενός τέλεια τρισδιάστατου χώρου (Σίμονσον 1971:171). Αυτό, φυσικά, δε σημαίνει πως η ένταση, η κίνηση και το χρώμα δεν επιδρούν επίσης στη διαμόρφωση των σχημάτων (Gillete 2008:341).

Η γλυπτική αυτή, θα λέγαμε, ιδιότητα του φωτός, να λαξεύει τις μορφές στη σκηνή, αφορά τόσο το σκηνικό, όσο και τους ηθοποιούς. Αφενός, ο φωτισμός οφείλει να προσδίδει την απαιτούμενη αίσθηση του βάθους στη σκηνή, την απαιτούμενη προοπτική. Φωτίζοντας τη σκηνή από μπροστά και χαμηλά, οριζοντίως, αναδεικνύεται μία δισδιάστατη επιφάνεια, ενώ με φως που κατευθύνεται από γωνίες και από το πίσω μέρος της σκηνής, προσδίδεται το

τρισδιάστατο αποτέλεσμα (Reid 1996:11). Την ίδια λειτουργία οφείλει να επιτελεί ο φωτισμός και ως προς τον ηθοποιό. Ο φωτισμός του προσώπου του, για να παρουσιάζεται το σχήμα του ολοκληρωμένα, οφείλει να προέρχεται από διάφορες κατευθύνσεις, από μπροστά, από πάνω και από το πλάι. Το μπροστινό φως, από μόνο του, τείνει να κάνει τα πρόσωπα να φαίνονται επίπεδα και άρα στερεί το τρισδιάστατο αποτέλεσμα. Ο συνδυασμός του, λοιπόν, με παράπλευρο φωτισμό αναδεικνύει την πλαστικότητα του προσώπου, αλλά και του σώματος του ηθοποιού. Αν συνδυαστεί δε, και με φωτισμό από πίσω, το σώμα του ηθοποιού διαχωρίζεται από το σκηνικό και έχουμε ένα πλήρες, τρισδιάστατο αποτέλεσμα.

Ο φωτισμός των ηθοποιών ενέχει μία ακόμη δυσκολία: οι ηθοποιοί βρίσκονται σε κίνηση. Για να φωτιστεί επαρκώς, λοιπόν, ο χώρος κίνησης των ηθοποιών χρησιμοποιείται η πρώτη αρχή της «μεθόδου του θεατρικού φωτισμού», όπως διατυπώθηκε αρχικά από τον Stanley McCandless (Pilbrow 1997:12). Χωρίζεται η χώρος σε μικρότερες περιοχές, σε γωνίες ακτινοβολίας, με ίσο μήκος, πλάτος και ύψος (περίπου 1,5-3,5 μέτρα). Αυτή η γωνία ακτινοβολίας επιτρέπει στον ηθοποιό να κινείται χωρίς να θυσιάζεται ο πολύπλευρος, γλυπτικός, φωτισμός του προσώπου του (Βαζαΐος 2012:32).

Σε σχέση με το τρισδιάστατο λάξευμα του σκηνικού χώρου, ο τεχνητός φωτισμός οφείλει να πληροί ακόμη μία σημαντική προϋπόθεση: οφείλει να εξασφαλίζει την ενότητα της σκηνής. Πριν από τον Appia, το σκηνικό φωτιζόταν με μία επίπεδη ακτινοβολία, οπότε και η αντίθεση του δισδιάστατου σκηνικού με τον τρισδιάστατο ηθοποιό ήταν έκδηλη. Αν και ο φουτουριστής σκηνογράφος, Enrico Prampolini, είχε εισηγηθεί την προβληματική της ζωγραφιστής σκηνογραφίας ήδη από το 1915, η τρισδιάστατη σκηνογραφία κατοχυρώθηκε από τον Wagner, τον Craig και τον Appia (Causey 2006:70). Ο Appia, εκμεταλλευόμενος τη συγχωνευτική ιδιότητα του φωτός, επεσήμανε την ανάγκη συνδυαστικής προσέγγισης του φωτιστικού σχεδιασμού σε σχέση με το σκηνικό και τους ηθοποιούς, ώστε η ένταση, η κατεύθυνση και τα χρώματα των φωτισμών να συντελούν στην «πλαστική ενότητα της σκηνής» και να αναδεικνύουν σκηνή και ηθοποιούς σε «ενιαίο σώμα» (Σίμονσον 1971:172).

Αν και η κατεύθυνση του φωτός παίζει τον κυρίαρχο ρόλο στην σκηνογραφική ενότητα, δεν πρέπει να υποτιμηθεί η σημασία του χρώματος και της έντασης: οι έντονες αντιθέσεις μπορούν να διαταράξουν κατά κόρον αυτή τη σκηνογραφική ενότητα και ακόμη, κάποια σημεία μπορεί να φαίνονται παντελώς αφώτιστα. Αυτόν το σκόπελο αντιμετωπίζει η μέθοδος του color washing, με την εξισορρόπηση των χρωμάτων και των εντάσεων από όλες τις πλευρές, προς αποφυγή ανεπιθύμητων σκιών, και με την προσθήκη φωτισμού για

την ενίσχυση, αφενός, της πλαστικότητας του σώματος του ηθοποιού και αφετέρου, της προοπτικής, που οφείλει να προσδώσει στη σκηνή (Watson 1958:255).

1.2.3. Συγκεντρωτικός- Σημειακός φωτισμός

Ο τεχνητός φωτισμός αποτέλεσε σημαντικό σκηνοθετικό εργαλείο, με την ιδιότητά του να κατευθύνει την προσοχή του θεατή. Αυτό αποτέλεσε και τη σημαντική διαφοροποίησή του απέναντι στο φυσικό, εξωτερικό φωτισμό, ο οποίος ήταν γενικός και διάχυτος: μέσα από τις επιτηδευμένες αντιθέσεις, ανάμεσα στο φως και το σκοτάδι, ή ανάμεσα σε διαφορετικές εντάσεις φωτός ή ακόμη και μέσα από τις χρωματικές αντιθέσεις, ο σκηνοθέτης δύναται να αναδείξει όποιο σκηνικό στοιχείο θεωρεί σημαντικό κατά περίπτωση (Reid 1996a:12), εκμεταλλευόμενος την ενστικτώδη αντίδραση του ανθρώπου να κοιτάει στο πιο φωτεινό σημείο ή στο σημείο όπου υπάρχει κίνηση ή κάποια απότομη αλλαγή (Gillete 2008:341).

Αυτή η λειτουργία του τεχνητού φωτισμού πλησιάζει στην κινηματογραφική τεχνική, όπου ο σκηνοθέτης επιλέγει το κάδρο του, επιλέγει, δηλαδή, σημειακά τι επιθυμεί να προβάλει κατά περίπτωση. Όσο η τεχνολογία εξελίσσεται, παρέχοντας όλο και περισσότερες δυνατότητες στις τεχνικές του φωτισμού, το φάσμα των πιθανών αντιθέσεων, είτε χρωματικών, είτε ως προς την ένταση, διευρύνεται κι έτσι πολλαπλασιάζονται και τα εργαλεία του σκηνοθέτη, με τα οποία μπορεί να απογειώσει εικαστικά μία θεατρική παράσταση.

1.2.4. Ατμόσφαιρα

Ο Arria, στη σύνδεση των φωτιστικών σχεδιασμών με τη μουσική, επεσήμανε πως «ο φωτισμός επενεργεί πάνω στα συναισθήματά μας όπως η μουσική, κινητοποιεί την ευαισθησία μας πολύ περισσότερο από «τους όγκους, το χρώμα και τον ήχο». Ταυτόχρονα, η συγκινησιακή μας αντίδραση στο φως είναι ταχύτερη από όλα τα άλλα εκφραστικά μέσα του θεάτρου, είτε γιατί «κανένας άλλος αισθητηριακός ερεθισμός δεν προκαλείται με την ταχύτητα του φωτός» είτε γιατί «ο αρχέγονος φόβος του σκοταδιού είναι η αρχαιότερη εμπειρία μας και μαζί του έχουμε κληρονομήσει και την πρωτόγονη λατρεία προς τον ήλιο» και γενικά προς το φως (Σίμονσον 1971:179). Προς την ίδια κατεύθυνση εργάστηκε και ο ζωγράφος Wassily Kandinsky: συνέδεσε τη μουσική με την οπτική εικόνα και εξερεύνησε την ικανότητα του φωτός να επιδρά πάνω στα ανθρώπινα συναισθήματα (Baugh 2005:120-1).

Άμεσα επηρεάζοντας τη συναισθηματική και πνευματική κατάσταση των θεατών, λοιπόν, ο φωτισμός δημιουργεί τις συνθήκες για αίσθημα χαράς ή λύπης, εξωστρέφειας ή εσωστρέφειας, επιθετικότητας ή παθητικότητας, φόβου, οικειότητας κ.ο.κ. Για παράδειγμα, το φως με κατεύθυνση από πίσω προς τα μπρος δημιουργεί σκιά στο πρόσωπο και άρα ο θεατής ενστικτωδώς φοβάται (Gillete 2008:344). Ακόμη, ο φωτισμός μπορεί να καθορίσει την εποχή του χρόνου, δημιουργώντας και τα ανάλογα συναισθήματα (Reid 1996a:12): η ένταση του φωτός αντικατοπτρίζει “όλα τα ημιτόνια της συγκινησιακής κλίμακας” σε όλες τις ώρες της ημέρας, από την ανατολή, στο ηλιόλουστο μεσημέρι και από το σούρουπο στο σκοτάδι (Σίμονσον 1971:174), από το χειμώνα ως το καλοκαίρι. Μπορεί, ακόμη, να προκαλέσει και αίσθημα κρύου ή ζέστης αντίστοιχα. Εντυπωσιακό υπήρξε το περιστατικό στην παράσταση Terra Nova του Πανεπιστημίου της Αριζόνα, όπου τοποθετήθηκε μπλε φωτισμός και οι θεατές άρχισαν να διαμαρτύρονται για το κρύο που επικρατούσε, ενώ δεν υπήρχε καμία διαφοροποίηση στη θερμοκρασία του χώρου (Gillete 2008:340)!

Ωστόσο, αν και είναι πρόδηλη η ιδιότητα του φωτός να επηρεάζει τα ανθρώπινα συναισθήματα, η δυσκολία έγκειται στην επιτυχή ενσωμάτωση της ατμόσφαιρας στο πλαίσιο της παράστασης (Gillete 2008:342). Η δημιουργία ατμόσφαιρας πρέπει να ακολουθεί τις προαναφερθείσες τρεις λειτουργίες του φωτισμού, όχι να προηγείται (Pillbrow 1997:9), και να συνάδει με τις εσωτερικές ανάγκες του έργου. Ο Robert Edmond Jones είπε: «το να φωτίσεις μια σκηνή δεν είναι απλώς φωτισμός αντικειμένου, αλλά φωτισμός υποκειμένου, δηλαδή του δράματος». Επομένως, αυτό που προέχει είναι αφενός, ο εκάστοτε φωτισμός να δικαιολογείται, να παρουσιάζει, δηλαδή, ή να αναπαριστά κάτι συγκεκριμένο και αφετέρου, να συνάδει με το ύφος της παράστασης (Palmer 1967:142-3) και όλα αυτά χωρίς να θυσιάζεται η ορατότητα της παράστασης, η ενότητα του σκηνικού και όλα όσα επιθυμεί να τονίσει ο σκηνοθέτης με το ανέβασμά του.

1.2.5. Ερμηνευτική λειτουργία

Ο σχεδιασμός του φωτισμού οφείλει να αντιμετωπίζεται ως καλλιτεχνική έκφραση. Οι προαναφερθείσες λειτουργίες του είναι αυτές που τον ανάγουν σε τέχνη εφάμιλλη της ζωγραφικής ή ίσως και ανώτερη της ζωγραφικής, δεδομένου ότι ο σχεδιαστής, εκτός από τη φαντασία του, οφείλει να παρακολουθεί και το θεατρικό κείμενο και την εξέλιξη της δράσης (Elson 1967:283-4).

Παρ’ όλα αυτά, εκείνο που υπογραμμίζει τη σημασία του θεατρικού φωτισμού είναι η ερμηνευτική του ιδιότητα: το φως με την ευκαμψία, τη ρευστότητα και την κινητικότητα

που διαθέτει (Σίμονσον 1971:174), δύναται να σταθεί μαζί με τον ηθοποιό, ισάξιος πρωταγωνιστής, και να συνδράμει στην εξέλιξη της δράσης αυτής καθαυτής. Με αυτά του τα χαρακτηριστικά, ο φωτισμός δεν αποτελεί απλώς ένα ακόμη σκηνογραφικό στοιχείο, διότι δεν σχετίζεται αποκλειστικά με την αντίληψη του χώρου, αλλά και του χρόνου. Αποκτά μία «κιναισθητική ενέργεια» (Baugh 2005:84,94). Κάνει το σκηνικό κόσμο να φαίνεται εξίσου αληθινός με τους ηθοποιούς (Σίμονσον 1971:175)! Δεδομένης και της κατάργησης, πλέον, των τριών ενοτήτων, ο φωτισμός γίνεται απαραίτητος για την εξέλιξη της ίδιας της δράσης. Ταυτόχρονα, όντας υπεύθυνος για τη δραματική αποκάλυψη, για τη δημιουργία των συναισθηματικών αποχρώσεων του έργου και της ατμόσφαιράς του, ο φωτισμός δεν υστερεί σε τίποτα ερμηνευτικά από τον ίδιο τον ηθοποιό, γίνεται συνεργάτης στην ίδια την επιτέλεση (Baugh 2005:119).

1.3. Ποιότητες του φωτισμού

Μέσα από τις ως άνω λειτουργίες, οφείλουν να εξερευνηθούν οι ελεγχόμενες ποιότητες του φωτός (Gillete 2008:338), όπως περιγράφηκαν από τον καθηγητή McCandless: ένταση, χρώμα, κατανομή και κίνηση (Elson 1967:283). Όπως ο ηθοποιός θα μελετήσει τις τεχνικές υποκριτικής και το πώς θα αξιοποιήσει τα εργαλεία του, το σώμα και τη φωνή του, η ίδια μελέτη οφείλεται και ως προς το φωτισμό.

Η ένταση, το πόσο λαμπρό, δηλαδή είναι το φως, εξαρτάται αφενός, από τον αριθμό των φωτιστικών πηγών, το είδος, την ισχύ και την απόστασή τους από το φωτισμένο αντικείμενο, όπως επίσης, και από τα αξεσουάρ που διαθέτουν (dimmers, διακόπτες, φίλτρα κ.ο.κ.) και αφετέρου, από το χρώμα και το υλικό του αντικείμενου πάνω στο οποίο προσπίπτουν. (Βαζαίος 2012:29). Όταν το φως προσπίπτει σε αντικείμενα λευκά, αντανακλά το φως και αναδεικνύεται η ένταση, ενώ, αντίθετα, όταν προσπίπτει πάνω στο μαύρο, το φως απορροφάται και η ένταση υποβαθμίζεται.

Εκείνο που, επίσης, πρέπει να λαμβάνεται υπόψη, είναι η υποκειμενική αντίληψη της έντασης και η ιδιότητά της να προσλαμβάνεται ποικιλοτρόπως, σε σύγκριση με τις λοιπές εντάσεις της σκηνής και με το ρυθμό αλλαγής τους, όπως έχει προαναφερθεί, και κυρίως σε αντιπαραβολή με τις σκιές, οι οποίες είναι εξίσου σημαντικές με το φωτισμό της δράσης (Pilbrow 1997:114). Οι σκιές μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να μεγαλώσουν ή να περικαλύψουν ένα σχήμα, είτε αυτό είναι μέρος του σκηνικού είτε ανθρώπινο σώμα (Σίμονσον 1971:178), να δημιουργήσουν σχήματα, στη σκηνή, αντικειμένων που δεν

φαίνονται και να εκφράσουν ψυχικό κλίμα: οι σκιές μπορούν να αποκτήσουν εντελώς δική τους υπόσταση, ανεξάρτητη από το αντικείμενο ή το σώμα από το οποίο προκύπτουν, να δημιουργήσουν συναισθήματα φόβου ή δέους, βάσει του αρχέγονου φόβου του ανθρώπου απέναντι σε ό, τι δε βλέπει ευθέως. Ανάλογα με την πυκνότητά τους, επιφέρουν εντελώς διαφορετικό αποτέλεσμα.

Η ένταση του φωτισμού είναι σαφώς σημαντική, αλλά περισσότερα ή μεγαλύτερα φώτα δε σημαίνει, απαραίτητα, καλύτερη ποιότητα φωτός. Χρειάζεται ιδιαίτερη προσοχή, όσον αφορά το συνδυασμό της με τις λοιπές ιδιότητες του φωτός, το χρώμα, την κατανομή και την κίνηση αυτού (Pilbrow 1997:4).

Το χρώμα συντελεί στην αποτύπωση της ώρας, της μέρας και της εποχής και στην ατμόσφαιρα του έργου. Ο Antonin Artaud επεσήμανε την ανάγκη για εκσυγχρονισμό των φωτιστικών συσκευών, με στόχο τη διεύρυνση της χρωματικής κλίμακας (Αρτώ 1971:147) κι έτσι, σήμερα, η διαθέσιμη παλέτα είναι ανεξάντλητη: από το ολόλευκο φως, το οποίο χρησιμοποιούσε ο Brecht, μέχρι το φως «μαρμελάδα βερούκοκο», το οποίο χρησιμοποίησε ο Sir Tyrone Guthrie στο ανέβασμα του *Η ζωή στο θέατρο* (Pilbrow 1997:86).

Για την επίτευξη του εκάστοτε χρώματος, χρησιμοποιούνται φίλτρα χρώματος ή αλλιώς ζελατίνες χρώματος (color media). Συνήθως είναι πλαστικά, από πολυαιθυλένιο ή πολυεστέρα, ώστε να αντέχουν στο χρόνο και στις υψηλές θερμοκρασίες. Συχνά, χρησιμοποιούνται και τα διχροϊκά φίλτρα, τα οποία λειτουργούν με τον ανάποδο τρόπο σε σύγκριση με τα υπόλοιπα: αντανακλούν το συμπληρωματικό χρώμα από εκείνο του φίλτρου. Σπανίως, χρησιμοποιούνται και φίλτρα από γυαλί (Gilette 2008:392).

Επίσης, σταδιακά, αυξάνεται η χρήση ρομποτικών, κινητών κεφαλών, οι οποίες μέσα από τα συστήματα RGB (Red Green Blue), με τα βασικά χρώματα, και του YMC (Yellow Magenta Cyan), με τα συμπληρωματικά χρώματα, μπορούν να επιτύχουν πλήθος χρωμάτων στο θεατρικό φωτισμό (Βαζαίος 2012:37).

Σαφώς, οφείλει να αναφερθεί και η ολοένα αυξανόμενη χρήση των LED, τα οποία με τα βασικά χρώματα, κόκκινο, πράσινο, μπλε, όπως επίσης και με το θερμό και ψυχρό φως που διαθέτουν και τους συνδυασμούς αυτών, δημιουργούν απεριόριστες δυνατότητες για το χρώμα του θεατρικού φωτισμού.

Το παιχνίδι με το χρώμα στους θεατρικούς φωτισμούς βρίσκει σημαντική εφαρμογή σε συνδυασμό με το κυκλόγραμμα. Εν αντιθέσει με τη γερμανική πρακτική, όπου το κυκλόγραμμα φωτίζεται από μπροστά, η συνήθης πρακτική επιτάσσει την τοποθέτηση μία σειράς από φώτα στη βάση του κυκλογράμματος και φώτα ανοιχτής δέσμης στην κορυφή, για

αντανάκλαση και στο πάτωμα της σκηνής (Watson 1958:257). Έτσι, δημιουργείται το εφέ του ορίζοντα και του ουρανού και παρέχονται αμέτρητες δυνατότητες χρώματος φόντου. Τελευταία, η τεχνολογία Led, με τα τρία βασικά χρώματα και τη μίξη αυτών, βρίσκει εξαιρετική εφαρμογή στο κυκλόγραμμα (Βαζαίος 2012:64). Με το “substractive mixing”, τα χρώματα ανακατεύονται και επιτυγχάνεται ενιαίο αποτέλεσμα στο κυκλόγραμμα. Με το “broken color”, αντίστοιχα, διαφορετικά χρώματα εμφανίζονται σε διαφορετικά μέρη του κυκλογράματος, χωρίς να ανακατεύονται. Σε κάθε περίπτωση, χρειάζεται μία σχετική απόσταση μεταξύ κυκλογράματος και φωτιστικής πηγής για το επιθυμητό αποτέλεσμα, οπότε η χρήση του κυκλογράματος δεν είναι κατάλληλη για όλα τα είδη σκηνών (Pillbrow 1997:89-92).

«Οποιοδήποτε χρώμα αναδεικνύεται μέσα από το αντίθετό του». Αυτή η χρωματική αντίθεση μπορεί να οδηγήσει στη χρωματική ουδετερότητα ή να αναδείξει σημειακά εκείνο που επιθυμεί, κατά περίπτωση, ο σκηνοθέτης. Συνήθης είναι η αντίθεση ψυχρού-θερμού φωτός, η οποία χρήζει ιδιαίτερης προσοχής, καθώς μπορεί να παραμορφώσει τις εκφράσεις του ηθοποιού. Παρ’ όλα αυτά, εάν χρησιμοποιηθεί σωστά μπορεί να προσδώσει ένα εξαιρετικό εικαστικό αποτέλεσμα (Watson 1958:257). Τις αντιθέσεις αυτές χρησιμοποιεί, κατά κόρον, και ο Ρόμπερτ Ουίλσον.

Κάποιες παράμετροι είναι απαραίτητο να συνυπολογιστούν στη χρήση των χρωμάτων στη σκηνή. Τα χρώματα οφείλουν να συνδυάζονται με τα κοστούμια και τη λοιπή σκηνογραφία, γιατί μπορούν είτε να τα αναδείξουν είτε να τα καταστρέψουν. Πρέπει να αποτελούν μέσο για το συνολικό σκηνογραφικό στόχο (Watson 1958:258). Ακόμη, χρειάζεται ιδιαίτερη προσοχή όσον αφορά τα χρώματα που θα χρησιμοποιηθούν και τις εντάσεις αυτών σε σχέση με την ορατότητα. Πρέπει να ληφθεί υπόψη η οπτική αντίληψη του ανθρώπου: το μάτι βλέπει πιο καθαρά στις κιτρινοπράσινες ζώνες παρά στις κόκκινο-μπλε (Pillbrow 1997:4). Επίσης, εάν συγκεντρωθεί το βλέμμα σε ένα χρώμα για αρκετή ώρα, αρχίζει και χάνει σιγά-σιγά την αίσθηση του χρώματος και τείνει στην εντύπωση του λευκού. Τότε, αν εμφανιστεί ένα νέο χρώμα, το μάτι μπορεί να μπερδευτεί και να μην αναγνωρίσει την αξία του νέου χρώματος (Βαζαίος 2012:30).

Παρά το κακό αποτέλεσμα που μπορούν να αποδώσουν σε μία πιθανή ασύδοτη χρήση τους, τα χρώματα στο θεατρικό φωτισμό καταδεικνύουν ακόμη περισσότερο τη σχέση της σχεδίασης των φωτισμών με τη ζωγραφική, καθώς αποτελούν πινέλα στα χέρια του σκηνοθέτη, για να ολοκληρώσει το θεατρικό καμβά.

Σημαντικός παράγων στη διαφοροποίηση της ποιότητας του θεατρικού φωτισμού είναι και η κατανομή του. Η κατανομή επηρεάζεται, αρχικά, από την καθαρότητα ή τη διάχυση

του φωτός, καθώς επίσης από το μήκος της ακτίνας και το άνοιγμα της δέσμης του, χαρακτηριστικά τα οποία συναποτελούν την, θα λέγαμε, μορφή του φωτός. Σημαντικός παράγοντας για την κατανομή, ωστόσο, είναι και η κατεύθυνση της δέσμης του φωτός (Gillete 2008:340).

Η μορφή του φωτός χωρίστηκε από τον Appia σε δύο κατηγορίες, ανάλογα με το βαθμό διάχυσής του: το γενικό ή διάχυτο φωτισμό (diffusa) από τη μία, ο οποίος, λόγω της υψηλής διάχυσής του, πλημμυρίζει τη σκηνή (floodlights), και το συγκεντρωτικό φωτισμό (spotlights) από την άλλη, ο οποίος επικεντρώνεται σε σημεία, φωτίζει περιοχές με μικρή ακτίνα και σπάει το γενικό φωτισμό. Σύμφωνα με τα παραπάνω, υπάρχει μία ποικιλία προβολέων, ανοιχτής, μεσαίας ή κλειστής δέσμης, οι οποίοι φωτίζουν με διαφορετικό τρόπο ο καθένας τις επιφάνειες, άλλοι πιο διάχυτα και άλλοι πιο συγκεντρωτικά (Σίμονσον 1971:180-1).

Ο πιο δημοφιλής, θα λέγαμε, είναι ο PAR CAN (παραβολικού ανακλαστήρα), στον οποίο η λάμπα βρίσκεται σφραγισμένη σε ένα δοχείο από αλουμίνιο, με ενσωματωμένο το φακό και το κάτοπτρο, και ο οποίος κυκλοφορεί σε διάφορες πιθανές ακτίνες δέσμης (36,46, 56, 64). Είναι ελαφρύς, οικονομικός και η εγκατάστασή του είναι ταχύτατη. Παρόμοιος με τον PAR είναι ο BEAM, ο οποίος χρησιμοποιήθηκε κατά βάση ως followspot, ακολουθώντας την κίνηση του ηθοποιού, ή σειριακά: ο Joseph Svoboda δημιούργησε τις «κουρτίνες φωτός» με προβολείς beam τοποθετημένους σειριακά (Βαζαίος 2012:43-44). Δε χρησιμοποιείται συχνά, πια.

Πιο διάχυτης μορφής είναι οι προβολείς ανοιχτής δέσμης, οι οποίοι καλύπτουν μεγάλη περιοχή, με ομαλή ένταση, και διαθέτουν, ως επί το πλείστον συμμετρικά κάτοπτρα (Patt), αν και υπάρχουν και εκείνοι με ασύμμετρα κάτοπτρα (CODA και AC101), κατάλληλοι για το φωτισμό του κυκλοράματος (Βαζαίος 2012:45).

Υπάρχουν και εκείνοι οι προβολείς οι οποίοι διαθέτουν ασύμμετρους φακούς, οι οποίοι τους επιτρέπουν να έχουν μεγάλη ποικιλία στην ακτίνα της δέσμης τους. Οι PC (Plano Convex) προβολείς χρησιμοποιούνται ως μικρά σποτ αλλά και ως προβολείς με πολύ υψηλή διάχυση, λόγω του επίπεδου από τη μία και κυρτού από την άλλη φακού που διαθέτουν. Έχουν το πλεονέκτημα ότι πάνω τους μπορούν να εφαρμοστούν ειδικές θύρες, τα λεγόμενα «σπορτέλο» (barndoors), οι οποίες μπορούν να περιορίσουν τη δέσμη, κλείνοντάς προς τα μέσα. Παρόμοιοι με τους PC είναι και οι Fresnel, αν και έχουν διαφορά στο σχήμα του φακού και στην εστίασή τους (Βαζαίος 2012:46-47).

Τέλος, από τους πιο διαδεδομένους προβολείς στο θέατρο είναι οι Profile. Διαθέτουν έναν, δύο ή ακόμη και 3 κινητούς φακούς, οι οποίοι επιτρέπουν μεταβλητότητα στη γωνία ακτινοβολίας και επιπλέον, επιδέχονται προσαρμογή λάμας (τα λεγόμενα μαχαίρια), η οποία, τοποθετημένη πάνω, κάτω, δεξιά και αριστερά περιορίζει το φωτισμό, δημιουργώντας διάφορα σχήματα (Βαζαίος 2012:48).

Παρόμοια είναι η λειτουργία και του προβολέα ERS (Ellipsoidal Reflector Spotlight), ο οποίος εκπέμπει μακριά, με μικρή διάχυση, και είναι ιδανικός για φωτισμό στη λεπτομέρεια (Gillette 2008:393). Με τη χρήση των μαχαριών, παρουσιάζει παρόμοιο αποτέλεσμα με τους profile, μόνο που, ανάλογα με τη θέση του φακού, τα περιγράμματα των σχημάτων που δημιουργεί είναι είτε πιο καθαρά (νετ) είτε πιο δυσδιάκριτα (φλου). Το οπτικό σύστημα του συγκεκριμένου προβολέα βγαίνει και σε προβολέα υψηλής διάχυσης (Ellipsoidal Reflector Floodlight), ο οποίος συνήθως χρησιμοποιείται για το φωτισμό του κυκλοράματος (Gillette 2006:401).

Χρήσιμη, εδώ, είναι η αναφορά στα φίλτρα διάχυσης, τα λεγόμενα frost, τα οποία λειαίνουν τις σκληρές άκρες ενός προβολέα και απλώνουν τη δέσμη του φωτός στο χώρο, με αποτέλεσμα το φως να διαχέεται ομοιόμορφα σε μεγαλύτερο εύρος (Βαζαίος 2012:56).

Ωστόσο, η κατανομή επηρεάζεται σημαντικά και από την κατεύθυνση του φωτός. Και οι γωνίες ακτινοβολίας είναι εκείνες που γίνονται μέγιστο εργαλείο στα χέρια του σχεδιαστή φωτισμών, για την καλλιτεχνική του έκφραση, όταν χρησιμοποιούνται συνδυαστικά.

Τα φωτιστικά σώματα που βρίσκονται μπροστά, από τα δεξιά και αριστερά της σκηνής (χιαστί), φωτίζουν καλύτερα το αντικείμενο και καλύπτουν ολόκληρο το πρόσωπο του ηθοποιού, αναδεικνύοντας την πλαστικότητά του, πάντα σε συνδυασμό με έναν βασικό προβολέα που βρίσκεται μπροστά από τον ηθοποιό, για καλύτερο αποτέλεσμα. Η χρήση μόνο του προβολέα, ακριβώς μπροστά από τον ηθοποιό, τον κάνει να φαίνεται μονοδιάστατος, ενώ η χρήση μόνο του μπροστινού προβολέα που βρίσκεται δεξιά, ή αριστερά του ηθοποιού, δίνει ένα αποτέλεσμα ενός ημιφωτισμένου προσώπου. Προερχόμενος από χαμηλά και από το πλάι, ο φωτισμός χρησιμεύει για τονισμό της πλαστικότητας του σώματος, ιδίως εάν αυτό βρίσκεται σε κίνηση, γι' αυτό και χρησιμοποιείται, ιδίως, σε παραστάσεις χορού. Εάν, μάλιστα, ο ηθοποιός κοιτά το φωτισμό, προσδίδει ιδιαίτερη δραματικότητα, αποτέλεσμα που συναντάμε αρκετά σε πίνακες του Rembrandt (Pilbrow 1997:17). Ο φωτισμός από αυτήν την κατεύθυνση μπορεί να δημιουργήσει σκιές, οι οποίες αποφεύγονται με φωτισμό από πάνω και πλάι. Στη συνήθη πρακτική, ο συγκεκριμένος φωτισμός προκύπτει σε γωνία 45°. Από 55° και πάνω, οξύνεται η αντίθεση φωτός και σκιάς (κοντράστ) και έτσι, δημιουργείται έντονη δραματικότητα

(Pilbrow 1997:18), και η εικόνα γίνεται πιο δυνατή, μιας και μία υπερβολικά μαλακή και ομοιόμορφη εικόνα μπορεί να μοιάζει άτονη και αδιάφορη.

Σημαντικό είναι το φως από πίσω, με τις λεγόμενες κόντρες. Αφενός, με την ικανότητά του να αυξάνει ή να μειώνει απεριόριστα τις αποστάσεις (Σίμονσον 1971:184), το φως που προέρχεται από το πίσω μέρος της σκηνής προσδίδει αίσθηση βάθους και αφετέρου, διαχωρίζει, «ξεκολλάει» τον ηθοποιό από το φόντο και βοηθά στην ανάδειξη της πλαστικότητας του σώματός του (Pilbrow 1997:18).

Τέλος, ιδιαίτερο αποτέλεσμα έχει ο φωτισμός που προέρχεται, κάθετα, από κάτω ή από πάνω. Η κατεύθυνση από κάτω προς τα πάνω δεν είναι συνήθης στη φύση, παρά σαν αντανάκλαση του εδάφους, και άρα, δημιουργεί παράξενες σκιές στο πρόσωπο και παρουσιάζει τα πρόσωπα ανοικεία και παραμορφωμένα (Gillete 2008:343). Ο κάθετος προβολέας που βρίσκεται ακριβώς πάνω από τον ηθοποιό (καπέλο), αντίστοιχα, δημιουργεί σκιές στο πρόσωπο δίνοντας την αίσθηση του τρομαχτικού. Επομένως, χρειάζεται ιδιαίτερη προσοχή στο πώς θα χρησιμοποιηθούν αυτές οι κατευθύνσεις (Pilbrow 1997:15). Ακριβώς λόγω της παραμόρφωσης, αντιτίθενται στη ρεαλιστική απεικόνιση, αλλά εάν χρησιμοποιηθούν σωστά, μπορεί να προσδώσουν ένα εξπρεσιονιστικό αποτέλεσμα και να δημιουργήσουν πολύ ιδιαίτερη ατμόσφαιρα.

Ανάλογα με τις εντάσεις, το βαθμό διάχυσης και τις υφές των φωτισμών, όταν συνδυάζονται από διάφορες κατευθύνσεις, ο συνολικός φωτισμός της σκηνής μπορεί σύμφωνα με τη «φιλοσοφία Pilbrow» να αναλυθεί στις εξής κατηγορίες:

α. στο βασικό φωτισμό, «το δραματικό κλειδί» κάθε σκηνής, το θεμέλιο πάνω στο οποίο χτίζεται ο λοιπός φωτισμός (dominant light),

β. στον δευτερεύοντα φωτισμό, ο οποίος διακρίνεται στο φωτισμό που θα διαχωρίσει το σώμα του ηθοποιού από το φόντο (rim lighting) και στο φωτισμό «γεμίματος», ο οποίος θα ομαλοποιήσει τις σκιές (fill lighting) και θα αμβλύνει τις ανεπιθύμητες αντιθέσεις, ενισχύοντας τη σκηνική ενότητα, τόσο του χώρου κίνησης των ηθοποιών, όσο και των βοηθητικών χώρων (Pilbrow 1997:28).

Αυτή είναι και η σειρά με την οποία θα εργαστεί ο φωτιστής για το φωτιστικό σχεδιασμό μίας σκηνής. Ο φωτισμός, λοιπόν, ενός έργου είναι η διάταξη και αναδιάταξη των φωτιστικών πηγών με τους άπειρους συνδυασμούς που προκύπτουν. Εν γνώσει των ανωτέρω, ο σχεδιαστής φωτισμού μπορεί να κρύψει, να αναδείξει, να παραμορφώσει και γενικά, να παρουσιάσει την πραγματικότητα κατά βούληση.

Το αυτό επιτυγχάνεται και με τις εναλλαγές όλων των προηγούμενων ιδιοτήτων του φωτός: της έντασης, του χρώματος και της κατανομής του, οι οποίες συνοψίζονται σε μία συγκεκριμένη ιδιότητά του, την κίνησή του. Οι εναλλαγές γίνονται αντιληπτές από τους θεατές ή και όχι: μία γρήγορη και απότομη αλλαγή γίνεται αντιληπτή και προκαλεί και το αντίστοιχο αίσθημα έκπληξης ή φόβου, κατά περίπτωση, ενώ οι πολύ αργές αλλαγές περνούν στο υποσυνείδητο (Reid 1996a:13).

Ως προς την ένταση, οι αλλαγές επιτυγχάνονται με τη χρήση των dimmers, είτε ψηφιακά (EDC: Electronic Rectifier Dimmer) είτε, συνήθως, αναλογικά, με SCR (Silicon Controlled Rectifier). Με τη χρήση των dimmers, ο φωτιστής μπορεί να αξιοποιήσει τους φωτισμούς είτε ως «σημεία στίξης», μέσω απότομων αλλαγών είτε αργά, με τη σταδιακή εξασθένιση ή ενίσχυση της έντασης. Σημαντική είναι η αναφορά στην τεχνική μικτής εξασθένισης (Cross Fade), για πιο ομαλή αλλαγή του φωτισμού (Βαζαίος 2012:69): δύο φωτισμοί παράλληλα (Layering), όπου ο ένας ενισχύεται και ο άλλος εξασθενεί, βοηθούν στο να μη γίνει η αλλαγή απότομα (Gillete 2008:360).

Για τις χρωματικές αλλαγές, σπανίως πια, χρησιμοποιείται είτε τροχός χρώματος, ο οποίος τοποθετείται μπροστά από το φακό και περιστρέφεται ή χειροκίνητα ή με μικρό κινητήρα, είτε σηματογράφος, ο οποίος εναλλάσσει μέχρι 6 πιθανά χρώματα με ένα μοχλό. Σημαντική είναι η χρήση του κύλινδρου μίξης, ο οποίος αποδίδει μέχρι 32 χρώματα και ελέγχεται από την κονσόλα φωτισμού, όπως επίσης και η χρήση του color merge, το οποίο τοποθετείται ανάμεσα στο φακό και στη λάμπα και αποδίδει πιο φωτεινά τα χρώματα. Συνήθως, ωστόσο, οι αλλαγές, εάν είναι απαραίτητες κατά τη διάρκεια της παράστασης, γίνονται με τη χρήση Η/Υ, μέσω των ρομποτικών κεφαλών που έχουν προαναφερθεί ή με τη χρήση LED. Αλλιώς, στην πρακτική, χρησιμοποιούνται περισσότεροι προβολείς, με διαφορετικά χρωματικά φίλτρα ο καθένας, οι οποίοι εναλλάσσονται.

Οι ανωτέρω κινητές κεφαλές, τα ρομποτικά, ως φώτα κινούμενης δέσμης, τα οποία ελέγχονται από την κονσόλα, επιτρέπουν και την κίνηση της δέσμης του φωτός, αλλάζοντας κατά περίπτωση την κατεύθυνσή του (Βαζαίος 2012:62). Ως προς την αλλαγή της θέσης της φωτιστικής πηγής και της κατεύθυνσης της δέσμης της, αυτό επιτυγχάνεται με δύο ακόμη τρόπους: είτε με καθρέφτες στο εσωτερικό του φωτιστικού σώματος, οι οποίοι μετακινούνται και καθορίζουν την κατεύθυνση του φωτός, είτε με συσκευές (Pan Tilt) που μετακινούν ολόκληρο το σώμα του προβολέα (Gillete 2008:406). Ιδιαίτερα δημοφιλής, τελευταία, είναι η χρήση μιας κινούμενης βάσης προβολέα, του YOKE, όπως, επίσης, και ενός εξαρτήματος, του I-CUE, το οποίο τοποθετείται μπροστά στον προβολέα και μετακινεί τη δέσμη του (Βαζαίος 2012:65).

1.4. Αισθητικό ύφος

Το ύφος του φωτισμού οφείλει να παρακολουθεί αφενός, τη φύση του έργου και αφετέρου, τη σκηνοθετική προσέγγιση του σκηνοθέτη. Ο Mark Henderson, που πήρε το βραβείο Olivier το 1992 για καλύτερο φωτισμό, για την παράστασή του *Το Μακρύ Ταξίδι μιας Μέρας μέσα στη Νύχτα* του Ευγένιου Ο' Νηλ, δήλωσε: «Το κλειδί είναι μία καλή σκηνική εικόνα που είναι αποτελεσματική για το ίδιο το έργο» (Pilbrow 1997:111).

Με την άνθηση του ρεαλισμού, τόσο στα θεατρικά κείμενα, όσο και στις σκηνοθετικές προσεγγίσεις, ο φωτισμός δε θα μπορούσε παρά να ακολουθήσει. Οπότε, αρχικά, αναπαριστούσε ρεαλιστικά τις φυσικές πηγές: το φως του ήλιου, το φως από μία λάμπα που ήταν σκηνικό αντικείμενο κ.ο.κ. Έπρεπε να δικαιολογείται το από πού προέρχεται το φως και, ανάλογα με της επιμέρους ρεαλιστικές τάσεις, αποκτούσε άλλο ύφος.

Στο νατουραλισμό, ο σχεδιαστής όφειλε να δίνει ιδιαίτερη προσοχή στην αντιστοιχία φωτισμού και συμπεριφοράς, μιας και το συγκεκριμένο αισθητικό ύφος προκύπτει από την πεποίθηση της επιρροής του περιβάλλοντος, εν γένει, πάνω στη συμπεριφορά. Στον εικαστικό ρεαλισμό (pictorial realism), το κίνητρο για τα φωτιστικά εφέ εδράζεται περισσότερο στην αποτύπωση της ομορφιάς, ενώ στον υποδηλωτικό ρεαλισμό (suggestive realism), ο φωτισμός αποκτά, περισσότερο, συμβολιστική χροιά, μιας και αυτό που μας ενδιαφέρει, εν προκειμένω, είναι η εντύπωση που προκαλεί ένα αντικείμενο, παρά το αντικείμενο αυτό καθαυτό (Palmer 1967:144).

Αντίστοιχα, στον υπερρεαλισμό (surrealism), η τέχνη απομακρύνθηκε από την απεικόνιση της πραγματικότητας και ενδιαφέρθηκε περισσότερο για την ονειρική διάσταση αυτής. Έτσι, οι φωτισμοί επικεντρώθηκαν στη δημιουργία μίας “συναισθηματικής φόρμας”: σχηματοποιήθηκε το συναίσθημα, πήρε συγκεκριμένη μορφή, για να μπορέσει να επιδράσει άμεσα στα συναισθήματα των θεατών (Palmer 1967:146).

Εξαιτίας του υποδηλωτικού ρεαλισμού, η μετάβαση από το ρεαλισμό στο φορμαλισμό δεν υπήρξε απότομη. Η μόνη διαφορά ήταν ότι ο φορμαλισμός εγκατέλειψε την «προσποίηση της ρεαλιστικής αναπαράστασης» και, άρα, τα ρεαλιστικά κίνητρα δεν ήταν πια απαραίτητα (Palmer 1967:145). Ο σχεδιαστής φωτισμού Nigel Levings είπε χαρακτηριστικά: «ένας συνδυασμός φωτός, μυρωδιάς και ήχου, αέρα και ζεστασιάς, μπορεί να αναπαράγει επακριβώς μία στιγμή της ζωής μου μέσα στο μυαλό μου. Χωρίς, όμως το τεχνητό φως να εκλαμβάνεται νατουραλιστικά ως κάτι άλλο: ο φωτισμός είναι φωτισμός»

(Pilbrow 112-113). Έπαψε, λοιπόν, η αντιστοιχία του θεατρικού φωτισμού με τις φυσικές πηγές φωτός.

Έτσι, το αισθητικό ύφος των θεατρικών φωτισμών απέκτησε μία περισσότερο αφαιρετική διάθεση, όπου, πια, είχε δύο λειτουργίες: αφενός, να λειτουργεί ως σκηνογραφικό στοιχείο και αφετέρου, να αλληλεπιδρά με την κίνηση, με στόχο την ανάδειξη των σωματικών εκφράσεων πάνω στη σκηνή. Δόθηκε έμφαση στις ποιότητες του φωτός, χρησιμοποιήθηκαν έντονα οι αντιθέσεις μεταξύ φωτός και σκιάς, όπως και η τεχνική κιαρόσκουρο, η αντίθεση, δηλαδή, φωτός και σκοταδιού (Σίμονσον 1971:172). Επίσης, προτιμήθηκαν έντονα χρώματα και οξείες γωνίες ακτινοβολίας, με στόχο την ανάδειξη διάφορων εικαστικών στοιχείων της σκηνής (Palmer 1967:146).

Η παντελής κατάργηση της θεατρικής ψευδαίσθησης επήλθε με το επικό θέατρο και την ανάδειξη κινημάτων στην τέχνη όπως ο κονστρουκτιβισμός, ο κυβισμός και ο εξπρεσιονισμός. Στο επικό θέατρο, τα φωτιστικά σώματα βρίσκονταν πια, ως επί το πλείστον, σε κοινή θέα και οι φωτισμοί ήταν αντίθετοι από το αναμενόμενο, με μία προτίμηση στον έντονο, λευκό φωτισμό.

Βάσει των σκηνοθετικών προσεγγίσεων το Vsevolod Meyerhold και του Erwin Piscator, όπου «η σκηνή γίνηκε μηχανοστάσιο» (Μπρεχτ 1971:95), το φως οφείλει να αναδείξει τη μοναδική θεατρική πραγματικότητα, η οποία ενυπάρχει μόνο στη στιγμή της επιτέλεσης αυτής καθαυτής. Στα πειράματα των Walter Gropius, Farkas Molnár, Oskar Schlemmer και László Moholy-Nagy στη δεκαετία του 1920, το φως και η προβαλλόμενη εικόνα έπαιξαν πολύ σημαντικό ρόλο στην εξερεύνηση της πλαστικότητας, στις «αφαιρετικές-μηχανικές παραγωγές τους». Ταυτόχρονα, ο εξπρεσιονιστής Wassily Kandinsky πειραματίστηκε στην παράστασή του *The Yellow Sound*, με την αντιστοίχιση μουσικής και οπτικής εικόνας και οδηγήθηκε σε έναν πιο αφαιρετικό συμβολισμό (Baugh 2005:119-120-1).

Μέσω όλων αυτών των κινημάτων, δόθηκαν νέες φόρμες στο φωτισμό και εμφανίστηκαν νέες προσεγγίσεις, χωρίς, φυσικά, να πάψει να λαμβάνεται υπόψη το ύφος και το είδος της παράστασης και οι απαιτήσεις αυτής: στην όπερα ο φωτισμός επικεντρώνεται στον τονισμό της ατομική επιτέλεσης και είναι κατά περίπτωση ρεαλιστικός ή ατμοσφαιρικός, στη φάρσα το έντονο φως είναι απαραίτητο, στο χορό δίνεται βάση στην ανάδειξη της πλαστικότητας και στην έμφαση της κίνησης. Σε καμία περίπτωση, όμως, το αισθητικό ύφος δεν μπορεί να γίνεται δογματικό και να υπερισχύει έναντι των αναγκών της παράστασης (Reid 1996a:14).

Κεφάλαιο 2

Πολυμέσα

Η «παγκοσμιοποίηση του κόσμου της εικόνας», όπως χαρακτηρίστηκε από τον Martin Heidegger (Causey 2006:49), επηρέασε την αισθητική της σύγχρονης επιτέλεσης, η οποία καθορίζεται σημαντικά από την υποκειμενικότητα του υλικού σώματος, την επικράτηση των τηλεοπτικών μέσων και της τεχνολογίας, εν γένει, πάνω από τον ίδιο τον άνθρωπο. Η ταυτότητά μας, στο χώρο της τεχνολογίας, πια, έχει διχαστεί. Ο δυισμός της οφείλεται στην αντιπαραβολή του αληθινού εαυτού μας με τον εικονικό, στην αντίθεση ανάμεσα στον πραγματικό εαυτό μας και στην αναπαράστασή του (Causey 2006:16-17).

Ειδικότερα, στο θέατρο, το πράγμα καθίσταται ακόμη πιο περίπλοκο, γιατί η ίδια η επιτέλεση αποτελεί αναπαράσταση και άρα, ο διαχωρισμός των υποστάσεων δεν είναι σε δύο, αλλά σε τρία μέρη. Επιπλέον, όταν πρόκειται για «τη σκηνική αναπαράσταση ενός χαμένου κόσμου, του θεάτρου και των μηχανισμών της ψευδαίσθησης», η αντίθεσή του με τον κόσμο της εικόνας είναι τόσο έντονη (Causey 2006:100), οπότε και η αδυναμία του θεάτρου να αναπαραστήσει την πραγματικότητα γίνεται ακόμη πιο εμφανής.

2.1. Τα πολυμέσα στο θέατρο και στις σύγχρονες performance

Η αντιπαράθεση της ζωντανής επιτέλεσης-performance και της εικονικής λαμβάνει χώρα είτε με ταυτόχρονη δράση, όπου οι οθόνες υπερτίθενται της επιτέλεσης, είτε εκ περιτροπής, όπου παράσταση και εικονική αναπαράσταση εναλλάσσονται. Στόχος της εικονικής αναπαράστασης, σε σχέση με τη δράση, είναι είτε να ενισχύσει τη σκηνική ατμόσφαιρα είτε να υποδηλώσει σκέψεις του χαρακτήρα είτε να αναδείξει κάποιο σχόλιο επί της δράσης είτε

να προσδώσει κάποια άλλη διάσταση στην δράση που συνεπιτελείται (Cohen 1984:261) ή, απλώς, να προβάλει κάποια λεπτομέρεια.

Έχοντας τις ρίζες της στο επικό θέατρο του Erwin Piscator και του Bertold Brecht, η χρήση των πολυμέσων στο θέατρο στόχευε στην κατάργηση ακριβώς αυτής της θεατρικής ψευδαίσθησης και στην αποστασιοποίηση του θεατή, μέσα από την ακροβασία ανάμεσα στην πραγματικότητα τη δική του, την πραγματικότητα της επιτέλεσης και την πραγματικότητα της προβολής-αναπαράστασης από τα πολυμέσα. Το ίδιο συνέχισε και ο Josef Svoboda, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την παράστασή του *Laterna Magika* στην Πράγα, όπου χρησιμοποίησε βιντεοπροβολή, παράλληλα με τη ζωντανή επιτέλεση (Pillbrow 1997:102). Η αισθητική αυτή του συνδυασμού βιντεοπροβολής και πραγματικότητας είναι μία εικονική μεταφορά του δυισμού αυτού της υποκειμενικότητας, βάσει όσων έχουν προαναφερθεί (Causey 2006:23). Κι έτσι, φτάνουμε στη σύγχρονη εποχή «με τον Ουίλσον, και τους Foreman, Clayburgh και Castelucci, όπου το θέατρο αναδύεται από τα ερείπια του αναξιοποίητου και επώδυνα όμορφου παρόντος» και όχι από την αναπαράσταση μίας πραγματικότητας (Causey 2006:100).

Η ταχεία εξέλιξη της τεχνολογίας φέρει στη διάθεσή μας πληθώρα πολυμέσων προς χρήση στο θέατρο, πέραν των βιντεοπροβολών που χρησιμοποιήθηκαν και χρησιμοποιούνται, κατά κόρον, ακόμη και σήμερα. Η ψηφιακή σκηνογραφία είναι αρκετά διαδεδομένη, με τρισδιάστατες προβολές, ταυτόχρονα με τη ζωντανή επιτέλεση, το ίδιο και η τηλεοπτική *mise en scene*, με την τηλεοπτική αναμετάδοση, σε θεατρικό χώρο, ζωντανής ή μαγνητοσκοπημένης επιτέλεσης, μερικές φορές, μάλιστα, και πολλαπλών επιτελέσεων ταυτόχρονα, με τη χρήση πολλών οθονών. Επίσης, μέσω της τεχνολογίας *tracking*, δύνανται να τοποθετηθούν στο σώμα του ηθοποιού αισθητήρες, οι οποίοι αναπαράγουν, σε πραγματικό χρόνο, τη φιγούρα του ηθοποιού, η οποία ακολουθεί την κίνησή του. Άλλη δυνατότητα, η οποία παρέχεται, είναι οι θεατές να βλέπουν, με τη χρήση ειδικών γυαλιών, πληροφορίες σχετικά με τη ζωντανή παράσταση, την ώρα που την παρακολουθούν ή να επεμβαίνουν στην πορεία της επιτέλεσης. Σαφώς, δεν μπορεί να παραληφθεί η αναφορά στην εικονική πραγματικότητα (*virtual reality*): η διάδραση των ίδιων των θεατών με ψηφιακούς χαρακτήρες και άβαταρ από τον κόσμο της εικόνας, με τη χρήση γυαλιών και γαντιών και ακόμη, οι εικονικές κοινότητες στις οποίες οι θεατές μπορούν μέσω αυτοσχεδιασμών να διαμορφώσουν χαρακτήρες και σενάρια και να δημιουργήσουν ή να επηρεάσουν τη δράση, έχουν τροποποιήσει κατά πολύ την αντίληψη της έννοιας και της ουσίας της επιτέλεσης (Causey 2006:48-49).

Η συμπόρευση της επιτέλεσης με τον τεχνολογικό πολιτισμό βρίσκει εφαρμογή από διάφορους σκηνοθέτες ή και ομάδες στο σύγχρονο κόσμο, οι οποίοι αξιοποιούν στο έπακρο τις δυνατότητες οι οποίες προσφέρονται. Τέτοιες είναι το Wooster Group στην Αμερική, οι Desperate Optimists στην Ιρλανδία, η Orlan στη Γαλλία, ο Κυπριο-Αυστραλός Stelarc, οι μεταποικιακοί καλλιτέχνες Guillermo Gomez-Peña και Roberto Sifuentes, οι Dumb Type στην Ιαπωνία και ο Robert Lepage στον Καναδά (Causey 2006:16-17), όπως επίσης και οι La Fura de Baus στην Ισπανία, οι Societas Raffaello Sanzio στην Ιταλία και ο David Salz (Πατσαλίδης 2004:264,275). Λόγω της διεπιστημονικής φύσης του και της ιδιότητάς του να είναι μια «τέχνη δημόσια», το θέατρο δεν μπόρεσε να αγνοήσει τον κοινωνικό περίγυρο, κι έτσι, ολοένα και περισσότεροι καλλιτέχνες συνδέουν την αισθητική με την τεχνολογία και την επιτέλεση με τον «τεμαχισμό της υποκειμενικότητας» (Πατσαλίδης 2004:243,291)

2.2. Προβολές

Αρχικά, οι προβολές είχαν αμφίβολο αποτέλεσμα. Ήταν ιδιαίτερα δύσκολο να επιτευχθεί η καθαρότητα της εικόνας, με αποτέλεσμα η προβολή να αποτελεί ένα πρόχειρο και όχι ολοκληρωμένο εργαλείο για τη θεατρική παράσταση. Αρκετά καθαρή εικόνα, ικανή να ανταπεξέλθει στις απαιτήσεις της θεατρικής παράστασης, χωρίς να υποβιβάζει το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, προέκυψε στη Γερμανία στο τέλος της δεκαετίας του 1950 (Pilbrow 1997:97). Η τεχνολογική εξέλιξη έφερε στη διάθεσή μας διάφορα είδη βιντεοπροβολέων και οθονών, που, με σωστό συνδυασμό με τους λοιπούς φωτισμούς, είναι ικανά να αποδώσουν μία ικανοποιητική εικόνα και, μερικές φορές, δύνανται να αντικαταστήσουν και το ίδιο το σκηνικό (Σίμονσον 1971:183).

2.2.1. Είδη Βιντεοπροβολέων

Οι βιντεοπροβολείς που χρησιμοποιούνται, εν γένει, χωρίζονται σε δύο βασικές κατηγορίες, εκείνους με φακό και εκείνους χωρίς φακό.

Στις προβολές με βιντεοπροβολέα χωρίς φακό, το αποτέλεσμα οφείλεται στη σκιά που προκαλείται από την παρεμβολή αντικειμένου-διαφάνειας ανάμεσα στη φωτιστική πηγή και στην οθόνη. Αν το αντικείμενο είναι χρωματιστό, τότε και η εικόνα είναι χρωματιστή στην οθόνη. Η πυκνότητα της εικόνας στην οθόνη καθορίζεται από το μέγεθος της

φωτιστικής πηγής και από την απόσταση του αντικειμένου-διαφάνειας (slide) αφενός, ως προς την οθόνη και αφετέρου, ως προς την ίδια τη φωτιστική πηγή.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, λειτουργεί και η προβολή Linnebach: από έναν προβολέα Fresnel ή PC αφαιρείται ο φακός και, αντ' αυτού, τοποθετείται διαφάνεια-slide. Ωστόσο, ο συγκεκριμένος τύπος προβολής βρίσκει εφαρμογή μόνο σε μικρές επιφάνειες (Gillete 2008:427-428).

Ταυτόχρονα, υπάρχουν και οι βιντεοπροβολείς με τη χρήση φακού. Τέτοιοι είναι: ο σκηνικός βιντεοπροβολέας, ο οποίος περιέχει διαφάνεια-slide από γυαλί συνήθως, το μηχάνημα προβολής διαφανειών (slide projector), ο οποίος δεν είθισται να χρησιμοποιείται στο θέατρο και ο ψηφιακός βιντεοπροβολέας, ο οποίος αρχίζει σταδιακά να επικρατεί στη θεατρική πρακτική. Επίσης, προβολή εικόνας επιτυγχάνεται και με τη χρήση gobos μέσα σε profile προβολέα (Gillete 2008:432-433). Τα gobos, αρκετά δημοφιλή και αυτά στο θέατρο, είναι μεταλλικές επιφάνειες με σχέδια, οι οποίες τοποθετούνται μέσα στους profile προβολείς, μεταξύ λάμπας και φακού και αποδίδουν τα σχέδια στις επιφάνειες στις οποίες προσπίπτει το φως (Βαζαίος 2012:60). Ταυτόχρονα, με την κίνηση της δέσμης του προβολέα, αποδίδουν μετακινούμενες εικόνες και ομοιάζουν με βιντεοπροβολή.

2.2.2. Οθόνες

Το μέγεθος της οθόνης που θα χρησιμοποιηθεί, η θέση της στη σκηνή, καθώς επίσης και η καθαρότητα της εικόνας της έχουν μεγάλη σημασία, στο πλαίσιο του δυισμού της υποκειμενικότητας, βάσει όσων έχουν προαναφερθεί (Causey 2006:22), καθώς η αντιπαραβολή του πραγματικού με το εικονικό, με την ταυτόχρονη παρουσία τους στη σκηνή, είναι αναπόφευκτη.

Όσον αφορά την καθαρότητα της εικόνας, πέραν του είδους των βιντεοπροβολέων που χρησιμοποιούνται και των αποστάσεών τους από την οθόνη, σημαντικό, όπως και στους φωτισμούς άλλωστε, είναι το είδος της οθόνης, η επιφάνεια, δηλαδή, στην οποία προσπίπτουν (Reid 1996:36). Υπάρχουν οθόνες που φωτίζονται από μπροστά και άλλες που φωτίζονται από πίσω. Στην οπίσθια προβολή, το αποτέλεσμα είναι καλύτερο, γιατί αφενός, χάνεται λιγότερη ένταση φωτός, μιας και το φως διαπερνά το πανί και δεν αντανακλάται, όπως στην εμπρόσθια προβολή (Pilbrow 1997:100), και αφετέρου, γιατί επηρεάζεται λιγότερο από τους λοιπούς φωτισμούς της σκηνής (Gillete 2008:437). Ωστόσο, καθώς η φωτιστική πηγή εκπέμπει από πίσω, το φως μεταφέρεται σε ευθεία γραμμή, οπότε η καθαρότητα αλλοιώνεται, ως προς τους θεατές που κάθονται στις πλευρές της πλατείας.

Στην εμπρόσθια προβολή, το είδος της οθόνης πρέπει να επιλεγεί με προσοχή, δεδομένων των διαφορών που έχουν ως προς την αντανάκλαση και την αναμετάδοση: μία πολύ λευκή οθόνη για παράδειγμα, με καλή αντανάκλαση, μπορεί να αντανακλά και το φωτισμό του λοιπού σκηνικού χώρου και άρα, να μη δίνει αρκετά καθαρό αποτέλεσμα (Pilbrow 1997:99).

Γενικώς, ο συνδυασμός των βιντεοπροβολών με τους λοιπούς φωτισμούς της παράστασης υπήρξε, ανέκαθεν, προβληματικός. Με την εξέλιξη της τεχνολογίας, έχουν βρεθεί τρόποι αντιμετώπισης των εν λόγω προβλημάτων, και πάλι ως ένα βαθμό: αν μη τι άλλο η εικόνα της βιντεοπροβολής αποδίδει το βέλτιστο και πιο καθαρό αποτέλεσμα στο απόλυτο σκοτάδι. Πέραν της επιμέλειας γύρω από την καθαρότητα της εικόνας της προβολής, σε συνδυασμό με τους άλλους θεατρικούς φωτισμούς, η οποία έχει βελτιωθεί τα μέγιστα, λόγω του διαθέσιμου εξοπλισμού, προς αποφυγή αντανάκλασης του φωτισμού της προβολής στο πάτωμα, χρησιμοποιείται ένας ξύλινος τάπητας (Masonite). Ταυτόχρονα, οι φωτισμοί από το πλάι είναι σημαντικοί για την εξάλειψη σκιών και για να μην εξασθενούν την ένταση της βιντεοπροβολής (Pilbrow 1997:98)

Το μέγεθος και η θέση της οθόνης καθορίζονται από το μέγεθος του θεάτρου, από τη θέση τους στη δραματική εξέλιξη του έργου και τις τεχνικές δυσκολίες, τις οποίες ένας ακατάλληλος όγκος μπορεί να προκαλέσει. Η οθόνη είθισται να είναι υπερυψωμένη σε σχέση με το πάτωμα της σκηνής, για να αποφεύγονται οι σκιές των ηθοποιών πάνω της, εάν η προβολή είναι εμπρόσθια (Gillete 2008:437). Εάν, αντίστοιχα, πρόκειται για οπίσθια προβολή, χρειάζεται μεγαλύτερο βάθος σκηνής. Σε κάθε περίπτωση, το μέγεθος και η θέση της οθόνης οφείλουν να συνάδουν με τη λοιπή σκηνογραφία του έργου και να μη διαταράσσουν τη σκηνική ενότητα.

Μια προβολή, για να είναι επιτυχημένη, οφείλει να βρίσκεται σε ισορροπία, τόσο ως προς τα άλλα σκηνογραφικά στοιχεία, όσο και ως προς το αισθητικό ύφος της παράστασης. Δεν πρέπει, σε καμία περίπτωση, να θεωρηθεί ένας οικονομικός τρόπος αντικατάστασης του σκηνικού. Οι εικόνες πρέπει να έχουν τη δική τους δυναμική, να εντάσσονται στο ύφος της παράστασης και να εξυπηρετούν τη δραματική εξέλιξη (Pilbrow 1997:99).

Με όλες αυτές τις δυνατότητες και με την τεχνολογία της εικόνας να εξακολουθεί να ψάχνει τρόπους αναπαράστασης του κόσμου (Causey 2006:90), φτάνουμε σήμερα σε αυτό που είχε προοικονομήσει ο Enrico Prampolini, πίσω στο 1915: «Η σκηνή δε θα είναι πια ένα ζωγραφιστό φόντο, αλλά ένα άχρωμο ηλεκτρο-μηχανικό οικοδόμημα, το οποίο θα αποκτά

ζωή από χρωματικές αντανάκλασεις φωτιστικής πηγής, οι οποίες θα καθορίζονται από την ψυχή της σκηνικής δράσης» (Causey 2006:85).

Κεφάλαιο 3

Ρόμπερτ Ουίλσον

Ο Ρόμπερτ Ουίλσον αποτελεί έναν από τους βασικότερους εκπροσώπους του θεάτρου εικόνων. Με το θέατρο των εικόνων ο μεγάλος σκηνοθέτης δημιουργεί μια καινούρια εποχή στην ιστορία του θεάτρου, την εποχή που ο θεατής μένει αποσβολωμένος από το θέαμα που εκτυλίσσεται μπροστά στα μάτια του· πρόκειται για την επονομαζόμενη “time of the gaze”, όπως σημειώνει ο Lehmann (Lehmann 2006:80). Με επιρροές από το θέατρο της Ανατολής, την παντομίμα, το βωβό κινηματογράφο (Μήτσουλας 2014:5) και από ρεύματα, όπως ο κυβισμός, οδηγήθηκε στη δημιουργία αφαιρετικών θεατρικών συνθέσεων βασισμένων στη γεωμετρία της εικόνας (Σαχινίδη 2013:14).

Με σπουδές αρχιτεκτονικής, στο Pratt Institute, και ζωγραφικής, με τον George McNel στο Παρίσι, συσχέτισε τη λογική του θεάτρου με τη λογική της αρχιτεκτονικής σκέψης (Λιακατά 2006:2,6) κι έτσι, αναζήτησε την ουσία των πραγμάτων στη μορφή τους και τις ποιότητές τους στη μορφή της εικόνας, δημιουργώντας το δικό του φορμαλιστικό θέατρο (Σαχινίδη 2013:19). Όπως έχει πει ο ίδιος, αντιλαμβάνεται τη σκηνή «σαν ένα διάλογο μεταξύ του κενού χώρου και των τοίχων που εισέρχονται σ’ αυτόν και τον παραλλάσσουν» (Σαχινίδη 2013: 50). Συνθέτει την εικόνα του ξεκινώντας από την όψη της σκηνής, έπειτα, συνθέτει τα υπόλοιπα επίπεδα και τέλος, μεριμνά για την αλληλουχία των οπτικοακουστικών εικόνων που δημιουργούνται (Σαχινίδη 2013:26).

«Χωρίς φως», όμως, «δεν υπάρχει χώρος», όπως έχει πει ο ίδιος. Και με την αλληλεπίδραση του χώρου και του χρόνου υπάρχει το θέατρο. Και αυτή η αλληλεπίδραση επιτυγχάνεται με το φως (Svetsova 2007:63). Κι έτσι, εν τέλει, το φως είναι αυτό που δίνει στις εικόνες του Ουίλσον το χαρακτήρα τους (Holberg 1996:121).

3.1. Βασική τεχνική

«Το φως δεν είναι κάτι δευτερεύον... Είναι μια κατασκευή που με αποσχολεί εξαρχής», είπε χαρακτηριστικά ο Ουίλσον. Στο θέατρό του, το φως είναι καθοριστικό στην αρχική σύλληψη της σύνθεσης (Σαχινίδη 2013:34).

Δεδομένου ότι χρησιμοποιεί τα storyboards, σκίτσα των διαδοχικών σκηνών, μια τεχνική δανεισμένη από τον κινηματογράφο (Svetsova 2007:42), από το πρώτο, κιάλας, δοκιμαστικό του σκίτσο, φαίνεται η πηγή και το είδος του φωτός το οποίο επιδιώκει (Λιακατά:2006:73). Τα σχέδια του Ουίλσον θυμίζουν το ζωγραφικό χαρακτήρα του Paul Cezanne, από τον οποίο ο σκηνοθέτης επηρεάστηκε σημαντικά. Η αίσθηση του βάθους, οι γεωμετρικοί κανόνες και η σύλληψη των εικόνων βάσει των βασικών σχημάτων (σφαίρα, κώνος, κύλινδρος), η σημασία του κενού- αρνητικού χώρου και η ενότητα μέσω της επανάληψης είναι μερικά από τα χαρακτηριστικά τα οποία δανείζεται από τον Cezanne στη δημιουργία των σκίτσων του (Μήτσουλας 2014:8) και βασικό στοιχείο ανάδειξης των παραπάνω είναι η παρουσία του φωτός και της σκιάς στα εν λόγω σκίτσα, τα οποία υποδεικνύονται από αυτό το αρχικό στάδιο της σχεδίασης και προηγούνται των προβών κίνησης και υποκριτικής (Μήτσουλας 2014:45).

Το σχεδιασμό του φωτισμού τον επιμελείται ο ίδιος, σε συνεργασία ή και όχι με άλλον σχεδιαστή φωτισμού. Το «φωτιστικό λεξιλόγιο του Ουίλσον» περιλαμβάνει πολλά σταθερά και κινούμενα φωτιστικά σώματα: στους εξώστες, στα σταγκόνια, στο προσκήνιο, στις κουϊντες και στο κυκλόραμα (Μήτσουλας 2014:45). Ο σταθερός φωτισμός είναι εκείνος που δίνει διάσταση και ύπαρξη σε ένα αντικείμενο και ο κινούμενος φωτισμός που χρησιμοποιεί είναι εκείνος που δίνει αξία στη δράση (Λιακατά 2006: 75).

Ο έλεγχος του εξοπλισμού του είναι το πρώτο βήμα. Ο Ουίλσον μπορεί να αντιληφθεί οπτικά και το 1% διαφορά στην ένταση κάποιου προβολέα (Holberg 1996:127)! Χρησιμοποιεί, επίσης, φώτα neon, για το φωτισμό μεμονωμένων αντικειμένων με στόχο αυτά να φαίνονται αυτόφωτα. Κάποιες φορές τα φώτα neon είναι με φωσφορισμό και προσδίδουν στα σκηνικά αντικείμενα ανάγλυφη υφή. Κάποιες φορές χρησιμοποιεί κομμάτια από τούλι ή γάζα κι έτσι το φως αποκτά μία πιο μυστηριώδη ποιότητα (Λιακατά 2006:80).

Χαρακτηριστική είναι η χρήση του κυκλοράματος στο θέατρο του Ουίλσον. Πρόκειται για ένα λευκό πανί, που εκτείνεται συνήθως σε όλο το μήκος της πίσω πλευράς της σκηνής, πίσω από το οποίο είναι διατεταγμένοι σε σειρές διάφοροι τύποι φωτιστικών σωμάτων, «σα θέατρο σκιών με ανεστραμμένη διάταξη»: η φωτεινή πηγή είναι πίσω από το πανί και οι ανθρώπινες φιγούρες μπροστά από αυτό. Αυτός ο «φωτεινός τοίχος» αλλάζει την αίσθηση του βάθους, δημιουργεί αντίθεση φωτός και σκιάς και ατμόσφαιρα με εναλλαγές στους χρωματισμούς του. Στο θέατρο του Ουίλσον το κυκλόγραμμα χρησιμοποιείται σαν πίνακας ζωγραφικής, που θυμίζει τους πίνακες των ζωγράφων Mark Rothko και Barnett Newman (Μήτσουλας 2014:45-46).

Βασικά χαρακτηριστικά της τεχνικής του είναι η μονοχρωματική σκηνή, η διάκριση φόντου-θέματος, ο αμφίπλευρος φωτισμός, η τεχνική «ζουμαρίσματος», όπως χαρακτηριστικά την αποκαλεί ο ίδιος, και η επικέντρωση στις εναλλαγές του φωτισμού (Σαχινίδη 2013:57).

3.1.1. Μονοχρωματική Σκηνή

Η ατμόσφαιρα των έργων του έχει μία ενότητα, η οποία επιτυγχάνεται συνήθως χρωματικά. Αυτή η χρωματική ενότητα αφενός, μεγαλώνει το βάθος της σκηνής και αφετέρου, δημιουργεί μία αίσθηση γαλήνης (Λιακατά 2006:22). Ενώ προτιμά τα έντονα χρώματα με «αχνά όρια» και, κατά κύριο λόγο, τα τρία βασικά χρώματα: μπλε, πράσινο και κόκκινο (Λιακατά 2013:81), έχει μία ιδιαίτερη προτίμηση στην ψυχρότητα του μπλε.

Η κυριαρχία του συγκεκριμένου χρώματος, με την έντονη ψυχρότητά του, αφενός, ενισχύει το αντινατουραλιστικό πλαίσιο το οποίο επιδιώκει να δημιουργήσει ο σκηνοθέτης (Σαχινίδη 2013:58) και αφετέρου, επιτελεί έναν δραματουργικό και αλληγορικό ρόλο. Για παράδειγμα, στην όπερα *Alceste*, στην οποία έγινε έντονη χρήση του μπλε και των διαβαθμίσεών του, υπήρχε μία άμεση συσχέτιση του χρώματος αυτού με το στοιχείο του θανάτου (Λιακατά 2013:82). Συνήθης στο θέατρό του, επίσης, είναι η χρήση του μπλε χρώματος με μία λευκή γραμμή στη βάση του κυκλοράματος και η δημιουργία της αίσθησης του ορίζοντα (Μήτσουλας 2014:46).

Αντίστοιχα, όταν χρησιμοποιεί το κόκκινο ως μόνο χρωματισμό της σκηνής του είναι συνήθως για μικρό χρονικό διάστημα και σε σκηνές ιδιαίτερης έντασης και φόρτισης (Λιακατά 2013:82).

3.1.2 Διάκριση Φόντου-Αντικειμένου

Ο Ουίλσον δεν ξεκινά τη δουλειά του από την ανακάλυψη ενός μηνύματος που θέλει να περάσει ή μιας φιλοσοφικής προέκτασης που θέλει να προσδώσει στο έργο του. Εκκίνηση της δουλειάς του είναι εικόνες και αντικείμενα τα οποία ανακαλύπτει και τα οποία θέλει να αναδείξει εικαστικά (Bathrick 2006:67). «Δεν έχω κάποιο μήνυμα, αυτό που κάνω είναι μια αρχιτεκτονική οριοθέτηση στο χώρο και στο χρόνο», είπε, κάποια στιγμή, ο ίδιος (Shevtsova 2007:52-53).

Γι' αυτό το λόγο, ο Ουίλσον χωρίζει τη σκηνή σε ζώνες. Κάθε φωτιστική ζώνη έχει διαφορετική απόχρωση και διαφορετική θερμότητα, με έντονες αντιθέσεις ανάμεσα σε θερμό και ψυχρό. Όπως ο Cezanne, ο Ουίλσον δημιουργεί ένταση και ενδιαφέρον μεταξύ βάθους και επιπέδου και κάποιες φορές «φέρνει μπροστά» τις φιγούρες που βρίσκονται στο προσκήνιο. Είναι σαν να μεταχειρίζεται το βάθος της σκηνής «σα να ανήκει σε διαφορετικό σύμπαν από την υπόλοιπη». Κάθε ζώνη αποτελείται από τον ίδιο εξοπλισμό: πλάγιους προβολείς με χρωματικά φίλτρα. Έτσι, επιτυγχάνει το διαχωρισμό των αντικειμένων από το υπόλοιπο σκηνικό, το φως από τις κουϊντες δεν αντανακλά στο πάτωμα και καταφέρνει ακριβώς αυτό, την ανάδειξη των αντικειμένων που επιθυμεί (Λιακατά 2013:77-80). Τα αντικείμενα και οι φιγούρες προβάλλονται σε πρώτο επίπεδο και εντείνεται η εντύπωση της δισδιάστατης επιφάνειας (Σαχινίδη 2013:63).

Για να τονίσει το περίγραμμα των αντικειμένων και των σωμάτων των ηθοποιών χρησιμοποιεί «μαχαιρωτούς» προβολείς, οι οποίοι περιορίζουν το σχήμα της δέσμης και, με αυτόν τον τρόπο, αποφεύγεται το πλεονάζον φως (Λιακατά 2013:78). Επίσης, με το ολόλευκο μαικ-απ το οποίο χρησιμοποιεί στο πρόσωπο, στα χέρια και στα πόδια των ηθοποιών, προσδίδοντάς τους μία πορσελάνινη ψυχρή όψη, και μέσα από την αντίθεση θερμού-ψυχρού, επιτυγχάνει ακόμη περισσότερο το διαχωρισμό τους από το σκηνικό. Ο Kamn είπτε, κάποτε: «ο Ουίλσον θα ήταν πολύ χαρούμενος αν μπορούσε να βάλει 2-3 λαμπτήρες μέσα στο σώμα του ηθοποιού για να τον διαχωρίσει ακόμη περισσότερο από το τοπίο» (Holmberg 1996: 125).

3.1.3. Αμφίπλευρος Φωτισμός

Με την οπτική των εικαστικών τεχνών να διέπει τη σκηνοθεσία του (Birringer 1993:81), η «γλυπτική» αυτή ιδιότητα του φωτός είναι κάτι που χρησιμοποιεί κατά κόρον για να σμιλέψει τα αντικείμενα του κατά βούληση και να τα αναδείξει όπως ο ίδιος επιθυμεί, παίρνοντας επί της ουσίας το ρόλο του γλύπτη, με εργαλείο του το φως.

Ο Ουίλσον χρησιμοποιεί τεράστια πλαϊνά φώτα (Holmberg 1996:124) και φωτίζει τα αντικείμενα και τα σώματα των ηθοποιών και από τις δύο πλευρές, όχι ομοιότροπα όμως. Ο αμφίπλευρος φωτισμός είναι μία τεχνική που ο ίδιος έχει δανειστεί από το κλασικό μπαλέτο (Σαχινίδη 2013:64) και, βάσει όσων έχουν προαναφερθεί και σε προηγούμενη ενότητα, σμιλεύει τα σώματα και τα αντικείμενα με μεγάλη διεξιοτεχνία. Κάθε στοιχείο που βρίσκεται πάνω στη σκηνή φωτίζεται αυτόνομα (Σαχινίδη 2013:64), γι' αυτό και οι θέσεις των ηθοποιών και των αντικειμένων είναι απόλυτα καθορισμένες (Μήτσουλας 2014:48)

3.1.4. Σημειακός φωτισμός- «Ζουμάρισμα»

Την ιδιότητα του σημειακού φωτισμού να κατευθύνει το βλέμμα του θεατή, με το αντανακλαστικό του ματιού να οδηγείται στο φωτεινό σημείο, εκμεταλλεύεται συχνά ο Ρόμπερτ Ουίλσον στις παραστάσεις του (Holmberg 1996:121). Ο ίδιος, χρησιμοποιώντας την ορολογία από τον εξοπλισμό του κινηματογράφου και της φωτογραφίας, αποκαλεί αυτό το κομμάτι της τεχνικής του «ζουμάρισμα» (Λιακατά 2006:78).

Αυτό που κάνει είναι να χρησιμοποιεί της αντιθέσεις για να αναδείξει, κατά περίπτωση, αυτό που επιθυμεί. Δημιουργεί μία «ιεραρχική οπτική δομή», όπου συνυπάρχουν στη σκηνή τόσο κυρίαρχες όσο και δευτερεύουσες αντιθέσεις (Σαχινίδη 2013:66): Φως και σκοτάδι, χρωματικές αντιθέσεις ή αντιθέσεις στη θερμοκρασία των χρωμάτων. Η αντίθεση ψυχρού και θερμού χρησιμοποιείται πολύ συχνά (Μήτσουλας 2014:47).

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι οι αντιθέσεις δεν ενυπάρχουν μόνο ανάμεσα στα αντικείμενα ή στους ηθοποιούς με το λοιπό σκηνικό κ.ο.κ. Αντιθέσεις ξεπροβάλλουν και στο ίδιο το σώμα του ηθοποιού (Μήτσουλας 2014:47). Το σώμα του ηθοποιού δεν είναι για τον Ουίλσον ένα συνολικό αντικείμενο αλλά «μια δομημένη κατάσταση αποτελούμενη από μέρη» (Λιακατά 2006:78). Γι' αυτό και μπορεί να φωτίσει σημειακά κάποιο μέρος του σώματος, ζουμάροντας, για παράδειγμα, στο χέρι του ηθοποιού ή στο κεφάλι κ.ο.κ. Επίσης, μπορεί να φωτίσει με θερμό φως ένα σημείο του σώματος του ηθοποιού και με ψυχρό ένα άλλο.

Γι' αυτούς τους λόγους, ο σημειακός φωτισμός που χρησιμοποιεί ο Ουίλσον είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστικός. Η λεπτομέρεια με την οποία επιμελείται το θεατρικό του «ζουμ» είναι μεγάλη και το αποτέλεσμα δεν είναι απλώς σημαντικό για τη συνολική θεατρική εμπειρία η οποία προσφέρεται, αλλά και αυτοτελώς, πηγάζοντας από τις εικαστικές τέχνες.

3.1.5. Εναλλαγές Φωτισμών

Το κομμάτι της τεχνικής του Ουίλσον σχετικά με τους φωτισμούς, το οποίο είναι συνδεδεμένο πιο άμεσα με τη θεατρικότητα παρά με τις εικαστικές τέχνες, είναι οι εναλλαγές των φωτισμών του.

Ο ρυθμός εναλλαγής των φωτισμών είναι κάτι το οποίο δουλεύει με απόλυτη ακρίβεια και με πολύ συγκεκριμένο στόχο. Αυτό, σε συνδυασμό με τη χρωματική αλληλουχία που χρησιμοποιείται, επηρεάζει την αντίληψη του χώρου και του χρόνου (Σαχινίδη 2013:68). Κάποιες φορές, οι εναλλαγές του γίνονται ιδιαίτερα αργά, σχεδόν ανεπαίσθητα, κι έτσι, ο χώρος μεταμορφώνεται, ίσως και ολοκληρωτικά, χωρίς να γίνει αντιληπτή αυτή η μεταμόρφωση από τους θεατές. Αυτό διαστέλλει το χρόνο και δίνει την αίσθηση του βάθους ή την αφαιρεί κατά περίπτωση. Χαρακτηριστική σταδιακή εναλλαγή του Ουίλσον είναι η αλλαγή από μέρα σε νύχτα, με το κίτρινο μετωπικό φως να υποχωρεί αργά και τη θέση του να παίρνει ένα άλλο, το οποίο εμφανίζεται σταδιακά από το βάθος, μετατρέποντας τα σώματα των ηθοποιών σε μαύρες φιγούρες (Λιακατά 2006:26-27). Αντίστοιχα, άλλες φορές, οι αλλαγές των φωτισμών γίνονται απότομα, όποτε και διακόπτεται η δράση, αλλάζει ο ρυθμός της, μπορεί να δημιουργηθεί ένταση και αγωνία και να αποπροσανατολιστεί ο θεατής (Μήτσουλας 2014:50).

Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο συσχετισμός της εναλλαγής των φωτισμών με την κίνηση των ηθοποιών και με τους ήχους της παράστασης. Η γεωμετρικότητα της κίνησης στις παραστάσεις του Ουίλσον, η «πολυρυθμία» αυτών, με αλλαγές τόσο στο ρυθμό, όσο και στις γραμμές της κίνησης (Μήτσουλας 2014:63), συνδυάζονται άψογα με τις εναλλαγές στο φωτισμό, ώστε να αποτελούν ένα σύνολο, όπου η κίνηση φωτός και ανθρωπίνου σώματος αναδεικνύονται σε κάτι ενιαίο. Αντίστοιχα, οι αλλαγές των φωτισμών σχετίζονται και με τη μουσική, τις παύσεις αυτής και με τους ήχους της παράστασης (Μήτσουλας 2014:50). Είτε σε αντιπαράθεση, είτε συγχρονισμένα, «η ηχητική παρτιτούρα συνομιλεί με την οπτική». Επιρροές για την αντιπαράθεση αυτή ανάμεσα σε οπτικό και ηχητικό σύνολο δέχτηκε από το αποτέλεσμα της συνεργασίας του μουσικού John Cage και του χορογράφου Merce Cunningham (Σαχινίδη 2013:77). Έτσι, ο ήχος μαζί με την εικόνα αποτελούν δύο γραμμές που αλληλεπιδρούν: άλλες φορές παράλληλα, άλλες αντίθετα και άλλες άσχετα, πάντα όμως με ακρίβεια και για πολύ συγκεκριμένο λόγο (Μήτσουλας 2014:91).

3.2. Λειτουργία των φωτισμών

Ο Ουίλσον ξεπέρασε τον Arria στη χρήση του φωτός. Ο φωτισμός γι' αυτόν δεν εξυπηρετεί, απλώς, τον ηθοποιό ή τις ανάγκες της παράστασης για ατμόσφαιρα. «Γίνεται ηθοποιός», έχοντας, πια, έναν πολύ πιο ουσιαστικό ρόλο από το να φωτίσει σωστά τη δράση (Svetsova 2007:61).

3.2.1. Επαναπροσδιορισμός Χώρου

Η προφανής λειτουργία των φωτισμών, έτσι όπως χρησιμοποιούνται από τον Ουίλσον είναι η τροποποίηση του σκηνικού χώρου. Η γραμμικότητα των σκηνικών αντικειμένων και ο τρόπος που αυτά φωτίζονται, βοηθούν στην τροποποίηση του χώρου, με άρδην αλλαγή των διαστάσεων αυτού. Ο Ουίλσον μεταφέρει την εντύπωση του ανοιχτού ή κλειστού χώρου αντίστοιχα, με αλλαγή, απλώς, στους φωτισμούς (Λιακατά 2006:72).

Σε συνδυασμό με τη χρήση αρχιτεκτονικών στοιχείων στα σκηνικά του (τοίχοι, υποστηλώματα, στοές, εξώστες, σκάλες, σκαλωσιές κ.α.) (Μήτσουλας 2014:21), ο Ουίλσον δημιουργεί ένα αρχιτεκτονικό κατασκευάσμα όπου μία αλλαγή φωτισμού, είτε απότομα είτε σταδιακά, μπορεί να μεταμορφώσει το χώρο και να μεταφέρει το θεατή από μία αίσθηση απεραντοσύνης σε μία κλειστοφοβική κατάσταση. Χαρακτηριστική στην οριοθέτηση του χώρου είναι η χρήση του κυκλοράματος, το οποίο πολλές φορές μεταμορφώνεται τόσο αργά, όπου η εναλλαγή από τον απέραντο ορίζοντα σε έναν κλειστό και αυστηρά καθορισμένο χώρο γίνεται χωρίς να μπορεί ο θεατής να το αντιληφθεί.

Η οριοθέτηση του προσκηνίου αποτελεί σημαντικό παράγοντα διαμόρφωσης χώρου για τον Ουίλσον. Προτιμά την ιταλική σκηνή, καθώς το ενδιαφέρον του εστιάζεται στην «κορνίζα» που διαθέτει ο συγκεκριμένος τύπος σκηνής, στο «περίγραμμα με το οποίο πλαισιώνει την εικόνα που χτίζει» (Μήτσουλας 2014:20). Βάσει της ιδέας «κάδρου-κουτιού» (Λιακατά 2006:12), λοιπόν, κάποιες φορές, η «κορνίζα» αυτή, φωτίζεται για να οριοθετήσει την εικόνα και να ενισχύσει το δισδιάστατο αποτέλεσμα και άλλες, σκιάζεται για να εξαλείψει τα όρια με την υπόλοιπη αίθουσα. Ωστόσο, ποτέ αυτά τα όρια δεν εξαλείφονται πλήρως, γιατί ο Ουίλσον χρησιμοποιεί ένα γραμμικό, λευκό, φωτισμό στο δάπεδο στο μπροστινό μέρος της σκηνής, ο οποίος διατηρεί την οριοθέτηση του προσκηνίου ακόμη και όταν το πλαίσιο του δεν τονίζεται με φωτισμό (Σαχινίδη 2013:63). Ουσιαστικά, ο σκηνοθέτης «τεντώνει» μία εικόνα, για να την προσαρμόσει στο μέγεθος της

σκηνής, και, πλαισιωμένη από το κάδρο του προσκηνίου, τη μετατρέπει σε θεατρική επιτέλεση (Arens 1991:26).

Έτσι, λοιπόν, ο Ουίλσον εκμεταλλεύεται στο έπακρον τη λειτουργία του φωτός να οριοθετεί το χώρο, δημιουργώντας συχνά χωρικές αντιθέσεις. Όριζοντας τις εικόνες του αρχιτεκτονικά, η εμπειρία την οποία θέλει ο σκηνοθέτης να βιώσει ο θεατής είναι κατά βάση χωρική και αυτό επιτυγχάνει με τη λεπτομερή σχεδίαση των φωτισμών του.

3.2.2. Το φως ως αυτόνομη παρουσία

Το φως στις παραστάσεις του Ρόμπερτ Ουίλσον αποκτά, σε κάποιες περιπτώσεις, αυτόνομη παρουσία. Ενίοτε, αντικαθιστά εξ ολοκλήρου τα σκηνικά, άλλοτε αντικαθιστά τους ηθοποιούς, προσδίδοντας στις σκιές υλική υπόσταση, και άλλοτε, αποκτά μία ιδιαίτερη υφή, όπου κάποιος μπορεί «να το δει, να το νιώσει, να το μυρίσει» (Holmberg 1996:123).

Πέρα από τη χρήση του κυκλοράματος, το οποίο φωτισμένο διαμορφώνει, αναλόγως, το φόντο, χρησιμοποιεί τους φωτισμούς για δημιουργία και άλλων σκηνικών και οπτικών εφέ, οπότε και το φως αντικαθιστά τα σκηνικά, αποκτώντας ίδια υλικότητα και πυκνότητα. Αυτό επιτυγχάνεται με δέσμες laser. Χαρακτηριστικά, στην παράστασή του *Η Αρρώστια του Θανάτου*, σχημάτισε τη θάλασσα από ένα «ευθειογενές επίπεδο από δέσμες laser» (Λιακατά 2006:80).

Κάποιες φορές, τονίζει με τους φωτισμούς του τις σκιές με τέτοιον τρόπο, ώστε εκείνες να φαίνονται μεγεθυμένες ή κάποιες φορές προβάλλουν μόνο οι σκιές, χωρίς το αντικείμενο ή το ανθρώπινο σώμα από το οποίο προέρχονται, κι έτσι αποκτούν δική τους υπόσταση, όπως χαρακτηριστικά χρησιμοποιήθηκαν στην παράσταση *Quartett* (Μήτσουλας 2014:48).

3.2.3. Αφηγηματική λειτουργία

Ιδιαίτερα σημαντική στο θέατρο του Ρόμπερτ Ουίλσον είναι η χρήση των φωτισμών για την εξέλιξη της δράσης ή για την επεξήγηση ενός χαρακτήρα (Shevtsova 2007:65).

Όσον αφορά την εξέλιξη της δράσης σημαντική είναι η χρήση των χρωμάτων στους φωτισμούς και των εναλλαγών αυτών. Όπως έχει προαναφερθεί, συχνά χρησιμοποιεί το κόκκινο χρώμα για να προσδώσει ένταση στη σκηνή. Επομένως, συχνά γίνεται χρήση του κόκκινου σε σκηνές οργής ή βίας (Μήτσουλας 2014:47) και όχι μόνο για τη δημιουργία

ατμόσφαιρας. Στην παράστασή του *Βούτσεκ*, ουσιαστικά, ο φόνος της Μαρίας αποδόθηκε σχεδόν αποκλειστικά με τους φωτισμούς: χρησιμοποίησε ένα φως με έντονες και απότομες αλλαγές και με ένα άλλο δημιούργησε ένα ημικύκλιο στο κυκλόγραμμα, σαν «έκλειψη ηλίου», το οποίο μεγάλωνε και έφτασε στο σημείο να συνθλίψει τη Μαρία (Shevtsova 2007:67).

Κάποιες φορές, πάλι, οι εναλλαγές στους φωτισμούς παίρνουν τη θέση σημείων στίξης στην αφήγηση της δράσης. Ο Ουίλσον εκμεταλλεύεται πλήρως την ιδιότητα του φωτός να κινείται, όπως αναλυτικά έχει περιγραφεί σε προηγούμενο κεφάλαιο. Επιτελώντας τη λειτουργία κρεσέντο ή ντιμιουέντο, κατά περίπτωση, οι εναλλαγές των φωτισμών κορυφώνουν ή επιβραδύνουν τη δράση. Άλλες φορές ενέχουν θέση παύσης, μέσω μιας ακίνητης σκιάς και άλλες, τη θέση θαυμαστικού, με ένα ξαφνικό blackout ή με μία έντονη αλλαγή στο χρώμα (Shevtsova 2007:65).

3.2.4. Συναισθηματική λειτουργία

Η σχέση των φωτισμών του Ουίλσον με τα συναισθήματα έχει εντελώς διαφορετική χροιά απ' ότι έχει στο νατουραλιστικό, ψυχολογικό θέατρο, καθώς δε δέχεται την ταύτιση του θεατή με τα συναισθήματα του ήρωα (Σαχινίδη 2013:19). Ουδεμία σχέση έχει όμως, και με την κατάφωτη μπρεχτική σκηνή και το είδος της αποστασιοποίησης του επικού θεάτρου. Αντιθέτως, ο φωτισμός του Ουίλσον είναι «διάχυτος και μυστηριώδης» (Λιακατά 2006:73). Η επιλογή, άλλωστε, των εικόνων του βασίζεται σε μία συναισθηματική, εν τέλει, και όχι λογική αξιολόγησή τους και σε μία συναισθηματική σύνδεσή τους επίσης (Brecht 1994:201).

Συνήθης στο θέατρο του Ρόμπερτ Ουίλσον είναι η αντιστοιχία χρώματος και σχέσης, το οποίο οπτικά κατευθύνει το θεατή στη βίωση μίας κατάστασης, πέρα από το διάλογο και την ατμόσφαιρα της κάθε σκηνης. Για την ακρίβεια, ο σκηνοθέτης εκμεταλλεύεται τις ιδιότητες των χρωμάτων να επιδρούν στη διάθεση. Σύμφωνα με μελέτες το μπλε και το πράσινο αναδίδουν μία αίσθηση γαλήνης, ενώ αντίστοιχα το κόκκινο είναι πιο διεγερτικό (Madden 2000:97). Έτσι, λοιπόν, στον *Βούτσεκ*, για παράδειγμα, χρησιμοποίησε το πράσινο ως το χρώμα της «αγαπημένης, ήρεμης σχέσης» και το κόκκινο ως το χρώμα της παθιασμένης σχέσης, της βίας και της ζήλιας (Shevtsova 2007:67). Με αυτόν τον τρόπο, δεν καλεί τον θεατή να ταυτιστεί με το συναίσθημα του ήρωα, αλλά να βιώσει το συναίσθημα της κάθε σκηνης. Στο *Einstein on the beach*, μάλιστα, με έναν επαναλαμβανόμενο «διάλογο» ανάμεσα σε blackouts και στο φως, δημιούργησε στο θεατή την ανάγκη για φως, με τη σχετική αγωνία που αυτό προκαλεί (Shevtsova 2007:116).

Κάποιες φορές, επίσης, οι φωτισμοί στο θέατρο του Ουίλσον περιγράφουν τα συναισθήματα των ηρώων ή ακόμη και το υποσυνείδητό τους (πολύ χαρακτηριστικό στο *Quartett*) (Holmberg 1996:127). Αυτή η λειτουργία βρίσκεται στις παρυφές της συναισθηματικής και αφηγηματικής λειτουργίας των φωτισμών του, καθώς, και πάλι, δεν επιδιώκει την ταύτιση των θεατών ούτε πρόκειται για έναν ατμοσφαιρικό φωτισμό που θα εισάγει τον θεατή στην κατάσταση του ήρωα. Πρόκειται για μία οπτική αφήγηση της συναισθηματικής κατάστασης του ήρωα, όπου ο μοναδικός στόχος είναι να μπει ο θεατής σε μία «ονειρική κατάσταση», στην οποία η αντίληψη των γεγονότων θα γίνει με βάση τη δική του, προσωπική, εμπειρία (Μήτσουλας 2014:108).

Κεφάλαιο 4

Οδύσσεια

‘Το Εθνικό Θέατρο παρουσίασε τη σεζόν 2012-2013 την παράσταση *Οδύσσεια*, βασισμένη στο ομώνυμο έπος του Ομήρου, σε συμπαραγωγή με το Piccolo Teatro του Μιλάνο. Τη σύλληψη, τη σκηνοθεσία, το σχεδιασμό του σκηνικού και των φωτισμών ανέλαβε ο Ρόμπερτ Ουίλσον, σε συνεργασία με Έλληνες και ξένους καλλιτέχνες. Το αποτέλεσμα της δουλειάς τους ήταν μία «avant-garde επική απόδοση του έργου», με κάθε επιμέρους φωτισμό να καθορίζει δυναμικά τη διάθεση της κάθε σκηνής (McConnell 2013:164-170), με τις φωτιστικές αλλαγές (cues) που συντελέστηκαν κατά τη διάρκεια της τρίωρης, περίπου, παράστασης να είναι πάνω από 700 (Μήτσουλας 2014:49).

Η ιδιαίτερη τεχνοτροπία των φωτισμών του Ουίλσον, βάσει όσων έχουν προαναφερθεί, αποκαλύπτεται πλήρως στη συγκεκριμένη παράσταση. Επομένως, θα ήταν χρήσιμο να εξετάσουμε το πώς σχεδίασε τους φωτισμούς του, την αλληλεπίδραση αυτών με τα λοιπά σκηνικά στοιχεία και πώς εν τέλει, αυτοί λειτούργησαν στην πράξη.

4.1. Προετοιμασία

Τον φωτιστικό σχεδιασμό της παράστασης *Οδύσσεια* ανέλαβε εξ ολοκλήρου ο ίδιος ο Ρόμπερτ Ουίλσον, σε συνεργασία με τον Scott Bolman. Κατόπιν προσωπικής επικοινωνίας, ο τελευταίος παρείχε πληροφορίες και υλικό σχετικά με την προεργασία γύρω από τους φωτισμούς της *Οδύσσειας*. Για την ακρίβεια, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, δεν υπήρξε κάποιο στάδιο αμιγώς τεχνικό, καθώς, για τον Ρόμπερτ Ουίλσον, όλα τα στοιχεία της παράστασης, φως, ηθοποιοί, σκηνικά κ.ο.κ., είναι ισάξια. Επομένως, η προεργασία ήταν συνολική, χωρίς να απομονώνεται το κομμάτι της σχεδίασης των φωτισμών.

Στο πλαίσιο της προετοιμασίας της *Οδύσσειας*, ο Ρόμπερτ Ουίλσον εργάστηκε σε τρεις φάσεις. Η πρώτη φάση έλαβε χώρα στο καλοκαιρινό εργαστήριο στο Watermill center. Από το συγκεκριμένο εργαστήριο αναδύθηκαν οι πρώτες ιδέες γύρω από το project της

Οδύσσειας. Ο ίδιος ο Bolman προσκόμισε κάποιες εικόνες, σε αυτό το στάδιο, οι οποίες θεώρησε πως θα εμπνεύσουν τον σκηνοθέτη, σχετικά με την *Οδύσσεια*, και τις οποίες, αργότερα, ο Ουίλσον χρησιμοποίησε ως βάση, για να δημιουργήσει τον «εικαστικό κόσμο» του έργου. Κατόπιν, αφού ο σκηνοθέτης σχεδίασε, με τη μορφή storyboard, όπως συνηθίζει, τον κόσμο του έργου, προέκυψαν οι πρώτες εικόνες του έργου και κάποιες καίριες φωτιστικές ιδέες για την κάθε σκηνή. Αυτές επέστρεψε στον Bolman, οπότε και εκείνος έφτιαξε έναν πρώτο σχεδιασμό, αρκετά ευέλικτο, με επίκεντρο το φωτισμό του σκηνικού χώρου και των ηθοποιών.

Τη δεύτερη φάση της προετοιμασίας ο Ουίλσον την αποκαλεί “Stage A”, και αποτελείται από τις πρόβες, σε θεατρικό χώρο πια, αν και συνήθως δεν είναι ο χώρος όπου θα παρουσιαστεί το έργο. Στην περίπτωση της *Οδύσσειας*, η συγκεκριμένη φάση έλαβε χώρα στο θέατρο Ρεξ, στη σκηνή «Μαρίκα Κοτοπούλη», και κράτησε περίπου ένα μήνα. Εκεί, δουλεύοντας πια με τους ηθοποιούς που θα συμμετείχαν στην παράσταση, χρησιμοποίησε στις πρόβες το κυκλόγραμμα με ένα βασικό φωτισμό, 2-3 followspots και κάποιους προβολείς για γεμίσματα και εξομάλυνση των σκιών. Ταυτόχρονα, άρχισε να αναπαριστά το σκηνικό και άρχισαν να δημιουργούνται και τα cues του ήχου.

Η τελική φάση της προετοιμασίας λέγεται “Stage B”, και εκτυλίσσεται στο θέατρο στο οποίο θα πραγματοποιηθεί η παράσταση, με πλήρες πια σκηνικό, με όλα τα φώτα, κοστούμια κ.ο.κ. και στην περίπτωση της *Οδύσσειας*, στην Κεντρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, κράτησε περίπου πέντε εβδομάδες. Με τον πλήρη εξοπλισμό πια διαθέσιμο, οριστικοποιήθηκε σταδιακά και ο φωτιστικός σχεδιασμός, ο οποίος βασίστηκε ιδιαίτερα στη χρήση των followspots (Παράρτημα A1, A2).

Όπως προκύπτει από τα παραπάνω, όλα τα στοιχεία της παράστασης δημιουργήθηκαν ταυτόχρονα. Ο Ρόμπερτ Ουίλσον τείνει να μην ξεχωρίζει κανένα από αυτά και γι’ αυτό το λόγο η αλληλεπίδρασή τους είναι συνήθως αμφίδρομη: δεν χρησιμοποιεί το ένα στοιχείο στην υπηρεσία του άλλου, αλλά όλα τα στοιχεία στην υπηρεσία μίας συνολικής εικόνας. Γι’ αυτό το λόγο, παρουσιάζει τρομερό ενδιαφέρον να εξεταστεί η αλληλεπίδραση των φωτισμών με τα λοιπά στοιχεία της παράστασης.

4.2. Αλληλεπίδραση φωτισμών με λοιπά στοιχεία

Δε θα μπορούσε να παραλειφθεί η συσχέτιση των φωτισμών της παράστασης με τα υπόλοιπα στοιχεία αυτής. Οι φωτισμοί έχουν την ιδιαιτερότητα να αλληλεπιδρούν με όλα τα στοιχεία της παράστασης, οπτικά και ακουστικά, επηρεάζουν και επηρεάζονται και το συνολικό αποτέλεσμα οφείλεται στον συγκερασμό τους.

4.2.1. Αλληλεπίδραση φωτισμών με σκηνικά

Όπως έχει προαναφερθεί, ο Ουίλσον οριοθετεί γεωμετρικά το σκηνικό χώρο. Το «οπτικό λεξιλόγιό» του αποτελείται από «εναλασσόμενα γεωμετρικά μοτίβα». Συνθέτει, αρχικά, την όψη βάσει οριζόντιων, κατακόρυφων και διαγώνιων γραμμών και η επεξεργασία του φωτισμού ακολουθεί την ίδια αυτή λογική των γεωμετρικών μοτίβων (Σαχινίδη 2013:26,30).

Τα κύρια σκηνικά της *Οδύσσειας* ήταν το κυκλόραμα και δύο συμμετρικοί τοίχοι με έξι ανοίγματα πάνω τους. Το κυκλόραμα στην *Οδύσσεια*, όπως και στις λοιπές παραστάσεις του Ουίλσον, αποτελεί από μόνο του στοιχείο διαμόρφωσης χώρου, αυξάνοντας και μειώνοντας την αίσθηση του βάθους ή, με τη λευκή γραμμή στη βάση του δημιουργώντας την αίσθηση του οριζοντα. Ενδιαφέρον, ωστόσο, στη συγκεκριμένη παράσταση, παρουσιάζει ο συνδυασμός του με τα λοιπά οριζόντια, κάθετα και διαγώνια στοιχεία της σκηνης (Μήτσουλας 2014:22).

Εν προκειμένω, το σύνολο της παράστασης βασίστηκε σε ένα παιχνίδι των δύο τοίχων που χρησιμοποιήθηκαν, σε σχέση με το κυκλόραμα: οι τοίχοι μπορούσαν να ανοιγοκλείνουν και είτε να είναι εντελώς παράλληλοι μεταξύ τους και κάθετοι ως προς το κυκλόραμα, αφήνοντας, έτσι, ολοκληρη την επιφάνεια του τελευταίου να φαίνεται, όπως στις πρώτες σκηνές, είτε να τέμνονται διαγώνια και να καλύπτουν ολόκληρο το κυκλόραμα, όπως στην εισαγωγή, πριν την έναρξη της παράστασης (Παράρτημα Α2: Εικόνα 3, Παράρτημα Β: Εικόνα 1) . Εκτός από τις ακραίες αυτές θέσεις, μπορούσαν να πάρουν και οποιαδήποτε άλλη ενδιάμεση θέση, αφήνοντας μέρος του κυκλοράματος ορατό, είτε κλείνοντας συμμετρικά και αφήνοντας μία λωρίδα στο κέντρο του κυκλοράματος ορατή (Παράρτημα Α2: Εικόνα 3: Σκηνή13ζ), είτε ασύμμετρα αφήνοντας μία λωρίδα του κυκλοράματος στο πλάι (Παράρτημα Α2: Εικόνα 3: Σκηνή 20).

Ταυτόχρονα, η επιφάνεια του κυκλοράματος που ήταν ορατή στο κοινό τροποποιούνταν κι από δύο επίπεδα τα οποία κινούνταν κάθετα, ένα από πάνω και ένα από κάτω και είτε εξαφανίζονταν τελείως, οπότε και το πλήρες ύψος του κυκλοράματος ήταν ορατό, είτε το περιόριζαν ώστε να μοιάζει με παράθυρο (Παράρτημα Β:Εικόνα 2). Η λειτουργία αυτών των

κατακόρυφων επιπέδων είαι ορατή στη σκηνή του Κύκλωπα, οπότε και η ορατή επιφάνεια του κυκλοράματος είναι τετράγωνη (Παράρτημα Β: Εικόνα 3).

Επίσης, ο Ουίλσον χρησιμοποίησε και άλλα κατακόρυφα επίπεδα: με τέσσερα διαχωριστικά δημιουργήθηκαν πέντε φωτεινές στήλες, χωροταξία που σηματοδοτούσε το παλάτι των Φαιάκων (Παράρτημα Β: Εικόνα 4), ή, αργότερα, με δύο επίπεδα που εμφανίζονταν από το πλάι, παράλληλα με το κυκλόραμα, και άφηναν ακάλυπτο ένα κομμάτι του κυκλοράματος, δημιουργήθηκε ένα σχήμα ρήγματος, στη Σκηνή της Σκύλας και της Χάρυβδης (Παράρτημα Β: Εικόνα 5).

Επιπλέον, τα ανοίγματα τα οποία υπήρχαν στους τοίχους φωτιζόνταν ή όχι από πίσω, εναλλάσσοντας, έτσι, την αντίληψη του μέσα και του έξω χώρου (Μήτσουλας 2014:21). Χαρακτηριστικά, στην 5η Σκηνή, της άφιξης του Οδυσσέα στο νησί των Φαιάκων, οι κοπέλες μπαινοβγαίνουν από τα ανοίγματα αυτά και κάθε φορά που χάνονται μέσα από αυτά τα ανοίγματα, το φως από πίσω σβήνει, μαζί με ήχο πόρτας που κλείνει, ενισχύοντας, έτσι, την αίσθηση του εσωτερικού χώρου.

Η αναφορά στην αρχιτεκτονική οριοθέτηση της Οδύσσειας είναι σημαντική καθώς αποκαλύπτει πώς το φως γίνεται από μόνο του σκηνικό. Η κυρίαρχη θέση του κυκλοράματος, ως σκηνικό στοιχείο, δημιουργεί μία ποικιλία χωρικών αντιθέσεων: ανοιχτού και κλειστού χώρου, φωτεινού και σκοτεινού, αλλά και αντιθέσεις μεγεθών. Αυτές οι αντιθέσεις δημιουργούν μία «υπερβατική αίσθηση», η οποία ανατρέπει τα χωρικά δεδομένα (Σαχινίδη 2013:54) και μεταφέρει το θεατή από την αίσθηση του απέραντου στην αίσθηση του κλειστοφοβικού και το αντίθετο. Οι φωτισμοί δεν χρησιμοποιούνται για να φωτίσουν τα σκηνικά. Αντιθέτως, τα σκηνικά χρησιμοποιούνται για να οριοθετήσουν τους φωτισμούς. Πρόκειται για μία παράξενη, θα λέγαμε αλληλεπίδραση, ανάστροφη απ' ό,τι είθισται στο θέατρο της Δύσης, όπου οι φωτισμοί, συνήθως, χρησιμοποιούνται για να αναδείξουν τα σκηνικά. Στην *Οδύσσεια* ο Ουίλσον χρησιμοποιεί τα επίπεδα για να ανακόψει ή να αναδείξει το φως. Έτσι, αυξάνει και μειώνει κατά βούληση το βάθος, το ύψος και το μήκος της σκηνής, με αποτέλεσμα το ίδιο το φως να ορίζει τη θεατρική εμπειρία, να κινεί τη δράση και να μετατρέπει τα σκηνικά σε έμφυχα όντα (Μήτσουλας 2014: 45).

4.2.2. Αλληλεπίδραση φωτισμών με σκηνικά αντικείμενα και κοστούμια

Σημαντικός παρονομαστής στην επιλογή των σκηνικών αντικειμένων και των κοστούμιών είναι η γεωμετρία και το χρώμα τους. Αυτές τους οι ιδιότητες μελετώνται προσεκτικά από

τον Ρόμπερτ Ουίλσον, καθώς ο συνδυασμός αυτών με τους φωτισμούς είναι αυτός ο οποίος θα δημιουργήσει τις αντιθέσεις τις οποίες επιθυμεί.

Όσον αφορά τη γραμμή των κοστούμιών, αυτή τονίζει ή παραμορφώνει τη γραμμή του σώματος του ηθοποιού. Η κατασκευή τους βασίζεται στο σχήμα τους και στις αντιθέσεις που αυτή δημιουργεί με το φως. Χαρακτηριστικό κοστούμι είναι οι μανδύες που εμφανίζονται στο Βασίλειο των Νεκρών, και η άψογη γεωμετρία των σκοτεινών φιγούρων που δημιουργούν, σε αντίθεση με το φωτισμένο κυκλόγραμμα (Παράρτημα Β: Εικόνα 6) (Μήτσουλας 2014:78).

Σημαντικό, ωστόσο, είναι και το χρώμα αυτών. Όπως έχει προαναφερθεί, ο Ουίλσον χρησιμοποιεί το χρώμα με ιδιαίτερη επιμέλεια στις φωτιστικές του επιλογές. Στην *Οδύσσεια* η επικράτηση του μπλε χρώματος και των διαβαθμίσεων αυτού είναι πασιφανής καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης. Χρησιμοποιείται όλη η κλίμακα των αποχρώσεων από το λευκό στο γκριζογάλαζο, μέχρι το έντονο μπλε ηλεκτρικό. Έτσι και τα κοστούμια κινούνται σε παρόμοιες χρωματικές κλίμακες, ανάλογα με το τι θέλει να τονίσει σημειακά και να αναδείξει ο σκηνοθέτης. Χαρακτηριστικό είναι το φόρεμα της Πηνελόπης, σε έντονο μπλε, το οποίο τη διαχωρίζει από τους υπόλοιπους χαρακτήρες στην Εισαγωγή. Το χρώμα αυτό επανέρχεται και στα κοστούμια των μνηστήρων, οπότε και επικρατεί στη σκηνή, σε συνδυασμό με τους φωτισμούς, ένα πιο βαθύ μπλε, από τη Σκηνή 23 ακόμη (Παράρτημα Β: Εικόνα 7), το οποίο απομακρύνει το θεατή από την ήρεμη αίσθηση του γαλάζιου που δημιουργεί ο ορίζοντας, το οποίο επικρατούσε έως τότε, και προοικονομεί την ένταση της Σκηνής του φόνου των μνηστήρων. Παρομοίως και το μακιγιάζ καθορίζεται από το συνδυασμό του με τους φωτισμούς. Ο Ουίλσον γενικότερα χρησιμοποιεί λευκό μακιγιάζ στα πρόσωπα και στα χέρια για να είναι πιο έντονη η αντανάκλαση του φωτός. Στην *Οδύσσεια*, σε κάποιους από τους χαρακτήρες, χρησιμοποίησε μακιγιάζ που ομοίαζε με εκείνο που χρησιμοποιείται στο ιαπωνικό θέατρο Καμπούκι (Παράρτημα Β: Εικόνα 8) (McConnell 2013:171).

Το ίδιο ισχύει και με τα σκηνικά αντικείμενα. Λειτουργικά ή μη, επιλέχθησαν βάσει της γεωμετρίας τους: το ανάκλιτρο της Καλυψώς με την τριγωνική γραμμή του, ο ασκός του Αιόλου, μία τεράστια σφαίρα επί σκηνής (Παράρτημα Β: Εικόνα 9) (Μήτσουλας 2014:80), το κάγκελο της πρύμνης του караβιού του Οδυσσέα με τις ορθογώνιες γραμμές του (Παράρτημα Β: Εικόνα 10), το ορθογώνιο τραπέζι όπου δειπνούν οι μνηστήρες στο παλάτι του Οδυσσέα, το ορθογώνιο νυφικό κρεβάτι του Οδυσσέα κ.ο.κ., όλα, αποτελούν στοιχεία απόλυτης γεωμετρίας. Κάποιες φορές, μάλιστα, φωτίζονται με φως νεον, κι έτσι φαίνονται αυτόφωτα και τονίζεται αυτή τους η γεωμετρία (Παράρτημα Β: Εικόνα 11). Η αντίθεση

αυτών με το κυκλόγραμμα και οι γεωμετρικές σκιές που δημιουργούν από τους εμπρόσθιους και πλάγιους φωτισμούς, ενισχύουν την αρχιτεκτονική διάταξη του Ουίλσον, και εξασφαλίζουν την ενότητά όλων των σκηνικών στοιχείων, αναδεικνύοντας ένα συνολικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, όπου φωτισμοί και λοιπά σκηνικά στοιχεία είναι άρρηκτα συνδεδεμένα σε ένα όλον.

4.2.3. Αλληλεπίδραση φωτισμών με ηθοποιούς

Το σώμα του ηθοποιού είναι ένα ακόμη γραμμικό στοιχείο για τον Ουίλσον (Σαχινίδη 2013:55). Για το λόγο αυτό, η στάση του σώματος, η κίνηση αυτού και η θέση του στο χώρο είναι ένα ακόμη αρχιτεκτονικό στοιχείο στη δημιουργία της εικόνας (Παράρτημα Β: Εικόνα 12).

Η σχέση του φωτισμού με τον ηθοποιό, όπως και με τα λοιπά σκηνικά στοιχεία είναι αμφίδρομη. Ενίοτε, ο φωτισμός αναδεικνύει το σώμα και το πρόσωπο του ηθοποιού, είτε σημειακά είτε εν συνόλω, και άλλοτε, το σώμα του ηθοποιού παραμένει σκοτεινό και αναδεικνύεται η φιγούρα του, ανακόπτοντας το φως που προέρχεται από το φόντο. Ο σημειακός φωτισμός στην *Οδύσσεια* είναι εργαλείο το οποίο ο σκηνοθέτης, όπως συνηθίζει, χρησιμοποίησε πολύ (Παράρτημα Β: Εικόνα 13), γι' αυτό και χρησιμοποίησε πολλούς μαχιαρωτούς ETC προβολείς για επικέντρωση στη λεπτομέρεια (Παράρτημα Α1). Χαρακτηριστική είναι η Σκηνή 6α, στο παλάτι των Φαιάκων, όπου επικρατεί σύγχυση και όπου ο σημειακός φωτισμός εναλλάσσεται ανάμεσα στα πρόσωπα των ηθοποιών και στα χέρια τους (Σαχινίδη 2013:66), όπως επίσης και η Σκηνή 14, στο Βασίλειο των Νεκρών, όπου το χέρι του Οδυσσέα με την προσφορά για τους νεκρούς, πάλι, φωτίζεται σημειακά.

Άλλες φορές, από την αλληλεπίδραση φωτός και ηθοποιών, δημιουργούνται αυτοτελείς φιγούρες από τις σκιές οι οποίες δημιουργούνται από το φως που προσπίπτει στα σώματα των ηθοποιών: στη Σκηνή 15, για παράδειγμα, και με φωτισμό προερχόμενο από μπροστά, δημιουργούνται οι σκιές των ηθοποιών προς τα πίσω και, με την κίνησή των ηθοποιών μπρός και πίσω, οι σκιές τους είναι αυτές που μπεινοβγαίνουν από τα ανοίγματα που δημιουργούνται από τις 4 κολώνες.

Επίσης, βάσει της συνήθους τακτικής του Ουίλσον, η κίνηση των ηθοποιών συχνά ταυτίζεται με εναλλαγές στους φωτισμούς. Λόγου χάρη στη Σκηνή 2, όταν η Καλυψώ σηκώνει το τσεκούρι πλησιάζοντας τον Οδυσσέα το κυκλόγραμμα γίνεται απότομα πράσινο και όταν το κατεβάζει απειλητικά το κυκλόγραμμα γίνεται απότομα ξανά γαλάζιο. Η έντονη αυτή αλλαγή δημιουργεί ξαφνική κορύφωση, η οποία, εξίσου ξαφνικά, εξομαλύνεται με την

επαναφορά στο ήρεμο γαλάζιο και την ταυτόχρονη είσοδο του πιάνου και της μουσικής. Πολλές φορές, μάλιστα, συνδυάζει αυτές τις εναλλαγές με χρωματικές αντιθέσεις ή αντιθέσεις στη θερμοκρασία χρώματος είτε ηθοποιού-φόντου είτε μεταξύ των σωμάτων των ηθοποιών (Παράρτημα Β: Εικόνα 14,14^α,15). Αυτό είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα του πώς η ρυθμικότητα της *Οδύσσειας* αφορά εξίσου όλα τα στοιχεία που απαρτίζουν την παράσταση.

4.2.4. Αλληλεπίδραση φωτισμών με ήχους

Με τον ίδιο τρόπο, η ρυθμικότητα των φωτισμών αντιστοιχίζεται κατά περίπτωση και με τους ήχους ή τη μουσική, τόσο ως ενότητες που επαναλαμβάνονται όσο και ως στιγμιαία μοτίβα (Λιακατά 2006:84).

Η διαδοχή των σκηνών της *Οδύσσειας*, με την είσοδο των τεχνικών και την αλλαγή των σκηνικών «διακόπτει την αφηγηματική συνέχεια» και αυτές οι υποσκηνές, αποτελούν «φανερους κόμπους» μεταξύ των επεισοδίων (Σαχινίδη 2014:85). Αυτές οι «υποσκηνές», λοιπόν, είναι ημιφωτισμένες, σε λευκές και γκρι αποχρώσεις, με τις φιγούρες να φαίνονται σα σκιές, καθώς φωτισμένο είναι το κυκλόγραμμα και όχι τα σώματα των ηθοποιών και των τεχνικών (Παράρτημα Β: Εικόνα 16). Αυτό το ημίφως συνδέεται με μία παιχνιδιάρικη μουσική, σα «μουσική κινουμένων σχεδίων» (Σαχινίδη 2014:86). Οι σκηνές αυτές, σαν ιντερμέδια μεταξύ των κανονικών σκηνών, επαναλαμβάνονται από την αρχή μέχρι το τέλος της παράστασης με τον ίδιο τρόπο τεχνικά: οι φωτισμοί είναι παραπλήσιοι, το ίδιο και το μουσικό θέμα και, στις περισσότερες από αυτές, πέφτει και μία γάζα στο μπροστινό μέρος της σκηνής η οποία κάνει τη σκηνή να φαίνεται ακόμη πιο υποφωτισμένη. Η επανάληψη, άλλωστε, είναι κάτι που ο Ουίλσον συνηθίζει να χρησιμοποιεί για να εξασφαλίσει την ενότητα της δομής των παραστάσεων του (Holmberg 1996:99). Ταυτόχρονα, με την επανάληψη της διακοπής της δράσης, δημιουργεί την «εισβολή του πραγματικού» στον κόσμο της παράστασης και αυτό είναι ένα ακόμη στοιχείο κατάργησης της θεατρικής ψευδαίσθησης και δημιουργίας μίας «διαλεκτικής ανάμεσα στον πραγματικό και στο μυθικό κόσμο» (Σαχινίδη 2014:95).

Η αντιστοιχία ήχου και φωτισμών, όμως, δεν εμφανίζεται μόνο σε νοηματικές ενότητες αλλά και στιγμιαία, ξαφνικά, προς απόδοση ή έμφαση μιας δράσης. Στη Σκηνή 24, υπό τον τίτλο «Η χορδή του τόξου», κάθε φορά που οι μνηστήρες προσπαθούν να περάσουν τη χορδή και αποτυγχάνουν ακούγεται ήχος και στιγμιαία το κυκλόγραμμα, το οποίο προηγουμένως ήταν ανοιχτό γαλάζιο, παίρνει ένα πράσινο χρώμα και επανέρχεται ξανά στο

ανοιχτό γαλάζιο. Ο ήχος σε συνδυασμό με την αλλαγή στο φωτισμό και την κίνηση των ηθοποιών που προσπαθούν να περάσουν τη χορδή, αφενός, δίνει έμφαση σε αυτή τους τη δράση και αφετέρου, δημιουργεί ένα κρεσέντο μέχρι τη στιγμή του φόνου των μνηστήρων. Το εντυπωσιακό είναι ότι το πέρασμα της χορδής τονίζεται με τέτοιο τρόπο που ο θεατής νιώθει ότι βλέπει τη χορδή, η οποία, όμως, ως σκηνικό αντικείμενο, δεν υπάρχει!

4.2.5. Αλληλεπίδραση φωτισμών με πολυμέσα

Ο Ρόμπερτ Ουίλσον εκμεταλλεύεται την πολυεπίπεδη πραγματικότητα στις παραστάσεις του κατά κόρον, τόσο με την ταυτόχρονη ύπαρξη φυσικών ήχων και ηχογραφήσεων όσο και με την αντιπαράθεση βιντεοπροβολών και ζωντανής επιτέλεσης. Χαρακτηριστική ήταν η χρήση βιντεοπροβολής στην παράσταση *Hamletmachine*, όπου παρέθετε, παράλληλα με τη δράση, βίντεο-κλιπ ποπ δίσκων (Zurbrugg 2000:101-4). Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι στόχος του δεν είναι η απλή αντιπαράθεση των επιπέδων της πραγματικότητας, με βάση όσα έχουν αναπτυχθεί ανωτέρω, αλλά η ολοσχερής αναμόρφωση της σημασίας της επικοινωνίας μέσα από νέους κώδικες (Zurbrugg 2000:112).

Στην *Οδύσσεια* ο Ουίλσον δε χρησιμοποίησε πολυμέσα εν τη στενή εννοία. Δεν υπήρξαν βιντεοπροβολές, ούτε κάποια άλλη μορφή συνδυασμού ήχου και εικόνας. Παρ' όλα αυτά, η χρήση του κυκλοράματος ως οθόνη δημιουργούσε την ψευδαίσθηση της χρήσης βιντεοπροβολής.

Το κεφάλι του Κύκλωπα και το χέρι αυτού (όπως και τα κεφάλια της Σκύλας) ήταν υπερμεγέθεις μηχανικές κατασκευές, οι οποίες καθοδηγούνταν από τους τεχνικούς του θεάτρου (Μήτσουλας 2014:26). Ο συνδυασμός της εικόνας με την ηχογραφημένη φωνή του ηθοποιού Δημήτρη Πιατά έδιναν την ψευδαίσθηση ότι πρόκειται για βιντεοπροβολή, η οποία καταργούνταν, όταν το χέρι του Κύκλωπα έπιανε το σώμα του ηθοποιού (Παράρτημα Β: Εικόνα 17).

Επομένως, για την ακρίβεια, εν προκειμένω, στην *Οδύσσεια*, οι φωτισμοί αντικατέστησαν τα πολυμέσα, δίνοντας στα σκηνικά αντικείμενα μία δισδιάστατη, κινηματογραφική, υπόσταση, όπου η ομοιογένεια της εικόνας και ο συνδυασμός της με τον ήχο, παρέπεμπε ξεκάθαρα σε βιντεοπροβολή. Με αυτόν τον τρόπο, ο Ουίλσον απέφυγε όλα τα μειονεκτήματα της βιντεοπροβολής, κυρίως, όσον αφορά τη θολότητα

και την ανομοιογένεια της εικόνας, που προκαλείται από τους λοιπούς φωτισμούς, βάσει όσων έχουν προαναφερθεί, και διατήρησε την αποστασιοποίηση την οποία η χρήση της οθόνης προκαλεί.

Η εναλλαγή από το σκηνικό κόσμο, στο δισδιάστατο κόσμο της οθόνης και στον πραγματικό κόσμο της εισβολής των τεχνικών, στις μεταβατικές των βασικών σκηνών υποσκηνές, είναι αυτή η οποία επιφέρει το αποτέλεσμα το οποίο ο σκηνοθέτης επιθυμεί: ο θεατής να μην παρασυρθεί καμία στιγμή από τη θεατρική ψευδαίσθηση, και να μη γίνει δέκτης προκατασκευασμένων μηνυμάτων (Μήτσουλας 2014:115).

Επίλογος

Ο Ρόμπερτ Ουίλσον έκανε ένα αισθητικό ταξίδι από την αρχή της πορείας του μέχρι σήμερα. Ξεκινώντας από ένα θέατρο ψευδαίσθησης με κάποια οπτικά παιχνίδια και συνεχίζοντας με μία «γεωμετρική αισθητική με στοιχεία από μινιμαλιστές» (Λιακατά 2006:13), έφτασε στο σήμερα, με μία τεχνική η οποία διατηρεί ένα πολύ συγκεκριμένο στίγμα. Χαρακτηριστικό, λοιπόν, παραμένει το πώς χρησιμοποιεί το φως.

Εν ολίγοις, παίρνει το ζωγραφικό καμβά του, το κυκλόραμα, τον τοποθετεί σε κορνίζα, στο προσκήνιο της ιταλικής σκηνης, και ξεκινά να ζωγραφίζει. Οι ηθοποιοί, οι φωτισμοί, τα σκηνικά, είναι ισάξια εργαλεία, όπως για έναν ζωγράφο είναι οι γραμμές και τα χρώματα. Με αυτόν τον τρόπο, οι φωτισμοί δεν αντιμετωπίζονται, απλώς, ως εργαλείο ανάδειξης της δράσης και γι'αυτό ο τρόπος που τους σχεδιάζει και η λειτουργία τους παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα φωτιστικά των παραστάσεων του αποτελεί υπόδειγμα φωτιστικών σχεδιασμών, υψηλής εικαστικής αξίας.

Η *Οδύσσεια* αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα αυτής του της τεχνικής. Μιας και είναι καλλιτέχνης της εικόνας (Λιακατά 2006:8), η παρουσίαση της συγκεκριμένης παράστασης και του πώς οι φωτισμοί αλληλεπιδρούν με τα λοιπά στοιχεία αυτής, αναδεικνύει εν τοις πράγμασι όλο το θεωρητικό υπόβαθρο της τεχνικής του. Μέσα από τη συγκεκριμένη παράσταση, αποκαλύπτεται το πώς εκμεταλλεύεται εις βάθος όλες τις λειτουργίες του φωτός, πώς πετυχαίνει το τι θα δει σε κάθε περίπτωση ο θεατής, πώς παίζει ανάμεσα στο δισδιάστατο και στο τρισδιάστατο, πώς ορίζει με ευκολία την ατμόσφαιρα του έργου και της κάθε σκηνης. Χρησιμοποιεί όλες τις ιδιότητες του φωτός, ένταση, κίνηση, χρώμα και κατανομή με λεπτομέρεια και στόχος του είναι η ισορροπία και η συμμετρία της εικόνας (Σαχινίδη 2013:33) και ένα παιχνίδι αισθήσεων. Έχει ειπωθεί για τον Ουίλσον ότι

«καταλαβαίνει απόλυτα το φως και καλύπτει όλο το φάσμα των διαθέσεων που το φως μπορεί να αποδώσει» (Holmberg 1996:123).

Η επίκριση της *Οδύσσειας* στην Ελλάδα υπήρξε μεγάλη, με το Νίκο Μαστοράκη να χαρακτηρίζει το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα ως «άδειο» (McConell 2013:170) και πολλούς άλλους να ισχυρίζονται πως ομοιάζε με κλασικό εικονογραφημένο, χωρίς να αποδίδει επουδενί το μεγαλείο του ομηρικού έπους (Καλτάκη 2012). Μιας και το είδος του θεάτρου που ο Ουίλσον παρουσιάζει απαιτεί την απόλυτη αναπροσαρμογή του θεατή απέναντι στη σκηνή και στην υποκριτική (Romero 1995:499), η *Οδύσσεια* έφερε κάτι τελείως διαφορετικό στην ελληνική θεατρική πραγματικότητα.

Αυτό το οποίο δεν μπορεί σίγουρα να αμφισβητηθεί είναι ότι η παράσταση αποτέλεσε «ύμνο στην ομορφιά της γεωμετρίας και των χρωμάτων» (Αστραπέλλου 2013). Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Χρήστος Συρμακέζης στην κριτική του, «οι φωτισμοί καθαρά κινηματογραφικοί, με ημιφωτισμένα πολλές φορές πρόσωπα, άλλες φορές με φώτα νεοπ που σατιρίζουν το love story του Οδυσσέα της Κίρκης και άλλες, με τα υπερβολικά χρώματα της οθόνης του βάθους που μιλούν ουσιαστικά για τη δράση... παίζουν οργανικό ρόλο στην τελική σύνθεση, αφού πολλές φορές σοκάρουν τον θεατή ή τον υπνωτίζουν» (Συρμακέζης 2013). Αντίστοιχα, στο Gkouloura, ο Μανώλης Βαμβούνης ενθουσιωδώς επισημαίνει: «Ω Θεοί Μου, οι εκπληκτικοί φωτισμοί...είναι σε ένα απόλυτα ανώτερο επίπεδο από... ο, τιδήποτε έχουμε δει τα τελευταία χρόνια εδώ. Όλα υπό την δικαίως εμμονική προσοχή σε κάθε λεπτομέρεια του Ουίλσον, που αρέσκεται να παίζει με το χρώμα, το χώρο, το χρόνο και τις διαστάσεις» (Βαμβούνης 2013). Σε μία χώρα που ο σχεδιαστής φωτισμών αναζητά κωδικό επαγγέλματος στην εφορία, γιατί τέτοιο επάγγελμα δεν υφίσταται, ο Ουίλσον παρουσίασε μία παράσταση, όπου η καλλιτεχνική έκφανση του φωτός ξεδιπλώθηκε με όλους τους πιθανούς τρόπους και όλες οι λειτουργίες των φωτισμών αναδεικνύονται μέσα από αυτήν.

Η παράσταση παίχτηκε και στο Piccolo Teatro του Μιλάνο, όπου έχαιρε ευρείας ανταπόκρισης από κοινό και κριτικούς και απέσπασε και το βραβείο καλύτερης παράστασης UBU το 2013. Αυτό, φυσικά, δεν αναδεικνύει αυτομάτως την *Οδύσσεια* σε καλλιτεχνική πρωτοπορία. Όπως έχει πει και η Erika Fisher Lichte, το θέατρο του Ουίλσον χαρακτηρίζεται από μία τυχαία, αποσπασματική αντιπαράθεση στοιχείων τα οποία αντιτίθενται στο νόημα (McConell 2013:171). Όλες οι ειδικότερες παράμετροι οι οποίες έχουν προαναφερθεί διέπουν το έργο του από την αρχή της πορείας του. Εξαρχής αντιμετώπιζε όλα τα στοιχεία ισάξια και η γεωμετρία καθόριζε τη mise en scène του. Στο επίπεδο των φωτισμών, τα βασικά στοιχεία της τεχνικής του παραμένουν ίδια επίσης. Σε

κάθε περίπτωση, η διαφοροποίηση στις δυνατότητες τις τεχνολογίας των φωτισμών άλλαξε άρδην το αποτέλεσμα, καθώς, με τα νέα μέσα, ο Ουίλσον κατάφερε να επικεντρωθεί στη λεπτομέρεια, να αναδείξει ακόμη περισσότερο το σημειακό του φωτισμό και να ενώσει τα σκηνικά στοιχεία υπό ένα πιο κινηματογραφικό πρίσμα, θα λέγαμε, ενισχύοντας το αντινατουραλιστικό του πλαίσιο. Έτσι και η *Οδύσσεια* παρουσίαζε όλα τα εν λόγω στοιχεία της «ουιλσονικής τεχνικής», χωρίς ιδιαίτερους πειραματισμούς (McConnell 2013:170-171).

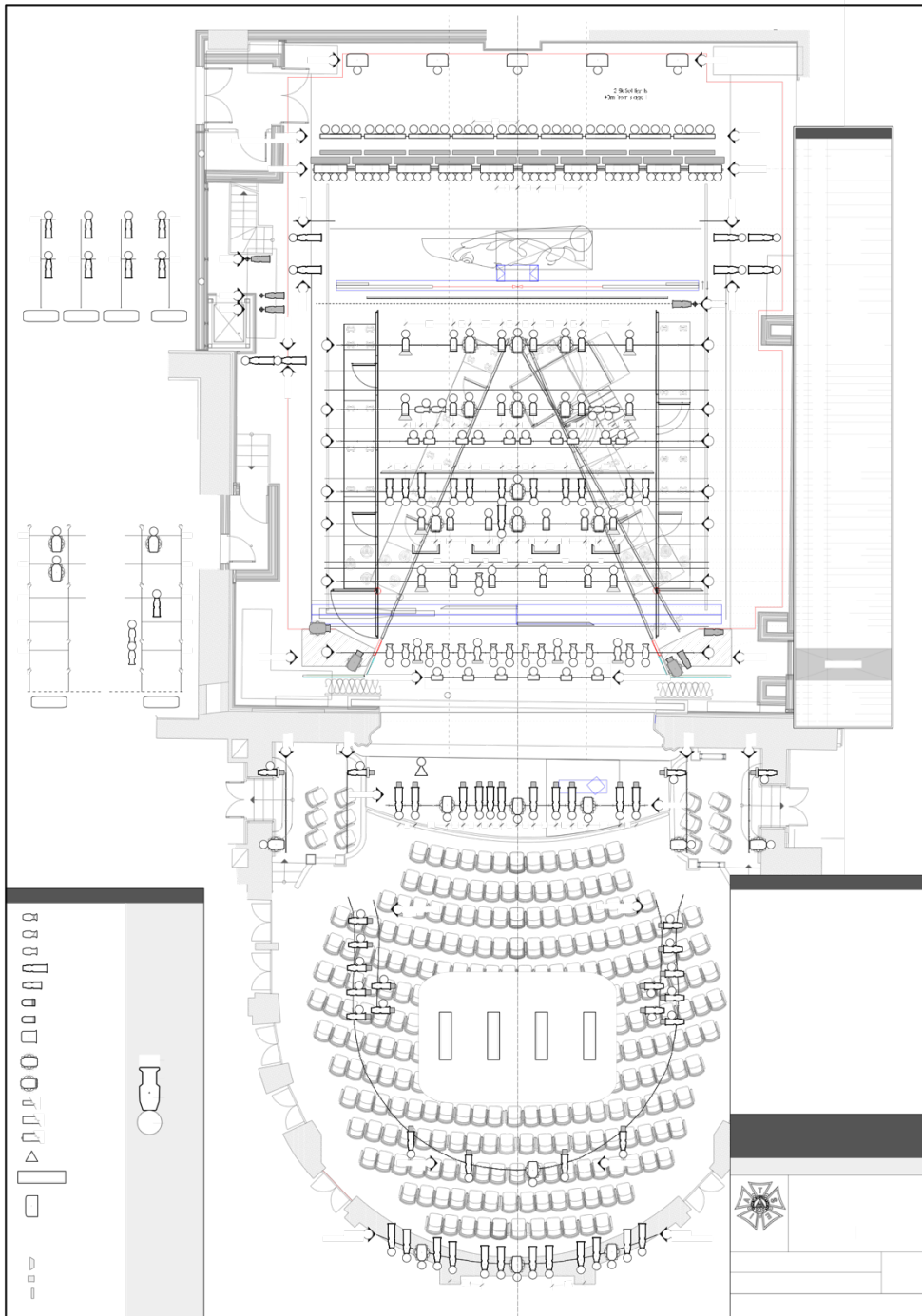
Παρ' όλα αυτά, όπως ο Κύκλωπας του Ουίλσον είναι «ο ακρογωνιαίος λίθος της οπτικοποίησης του έπους», θυμίζοντας τα μαρμάρινα αγάλματα της αρχαιότητας (McConnell 2013:165) σε μία *avant-garde* εκδοχή τους, έτσι και η *Οδύσσεια* υπήρξε μια σκηνική σύνθεση με αξεπέραστη αισθητικής εικόνες (Συρμακέζης 2013), οι οποίες ξεπηδούν από έναν ονειρικό κόσμο (Pierroutsakou 2008:8) και δίνουν μία άλλη διάσταση στο ομηρικό έπος, με τους φωτισμούς της σε μία εντυπωσιακή επίδειξη της δύναμής τους.

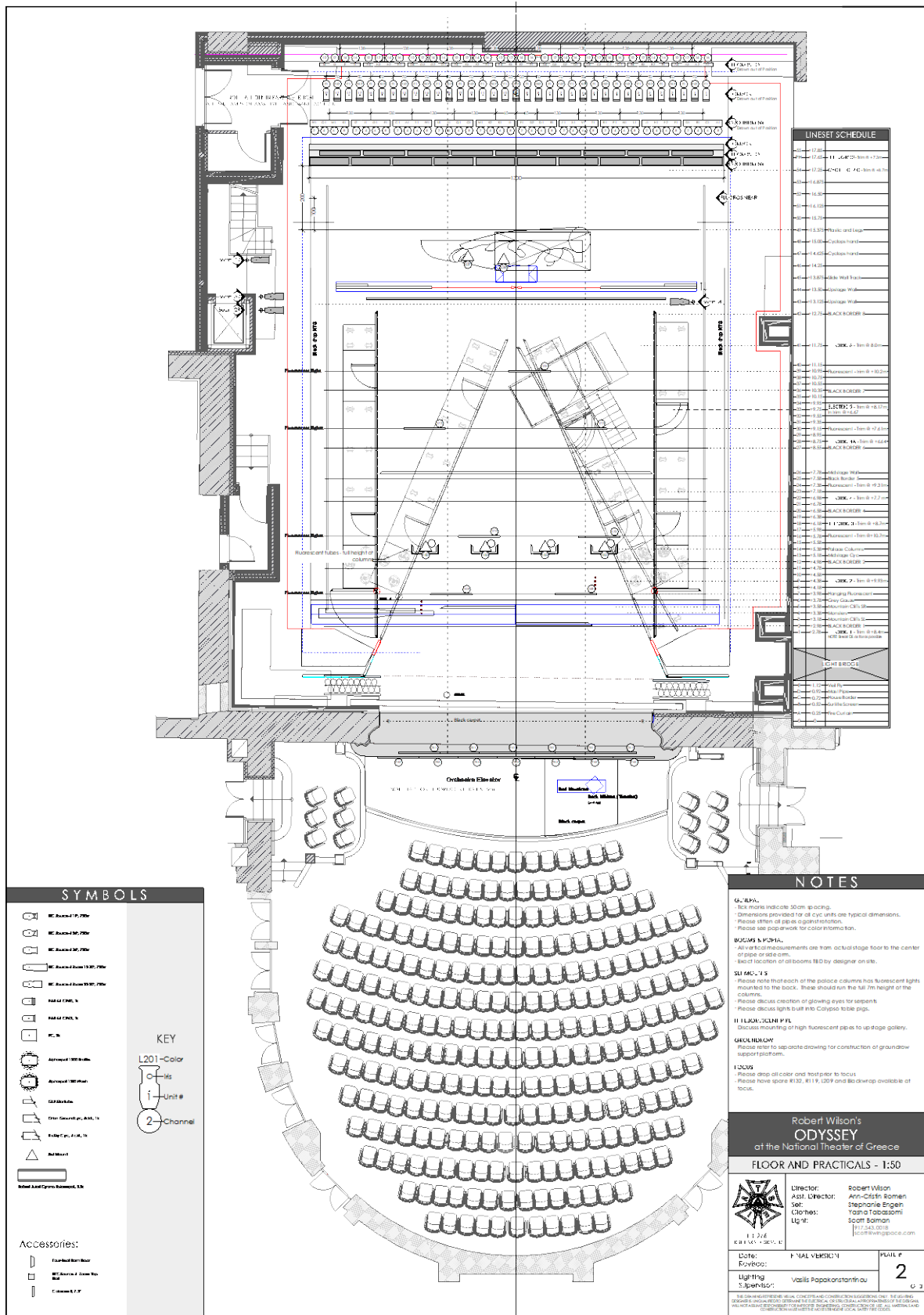
Μιας και ο κόσμος της εικόνας σταδιακά επικρατεί, η δύναμη του θεατρικού φωτισμού θα αναγνωριστεί, σταδιακά, πλήρως και στην Ελλάδα. Με την ολοένα και πιο δημιουργική σχεδίαση των φωτισμών από καλλιτέχνες του φωτισμού στη χώρα μας, η λειτουργία των φωτισμών στις θεατρικές παραστάσεις έχει αρχίσει να ξεπερνά την απλή τεχνική κάλυψη της παράστασης και να συμμετέχει ουσιαστικά στο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Έτσι, οι σκηνοθέτες αποκτούν ένα ακόμη εργαλείο στη διάθεσή τους, για να επεκτείνουν το όραμά τους.

Παράρτημα Α

Κατόψεις Οδύσσειας

Α.1. Φωτι στικό ς Σχεδι ασμό ς




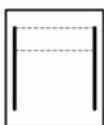

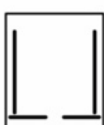
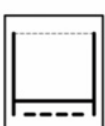

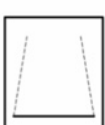







Εικόνα 2 Τελικός Φωτιστικός Σχεδιασμός- Φώτα δαπέδου (floor)(Scott Bolman)

**A.2.
ΤΩΝ
ΣΕ**

**Θέση
ΤΟ
ίχων
κάθε**

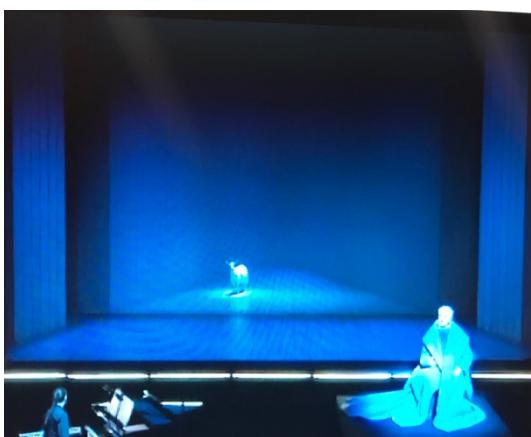
Τύπος Σκηνής	Σκηνή	Τύπος Σκηνής	Σκηνή
	Εισαγωγή		13ζ, η
	1, 2, 3, 13α, 13β, 13γ, 13δ, 13ε, 16, 19, 24, 26		14
	4, 5, 7, 10, 11, 12		17
	6α, 15, 18		20
	6β, 8		21, 22, 23
	9		25

σκηνή

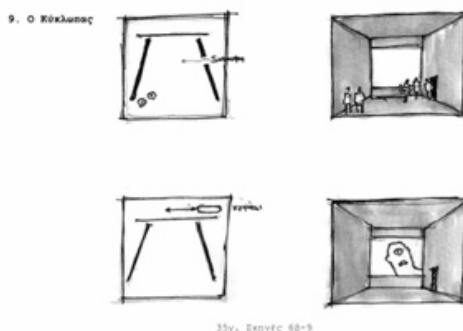
Εικόνα 3 Πίνακας τύπων χώρου-Κάτοψη (Μήτσουλας 2014:34)

Παράρτημα Β

Φωτογραφίες Οδύσσειας



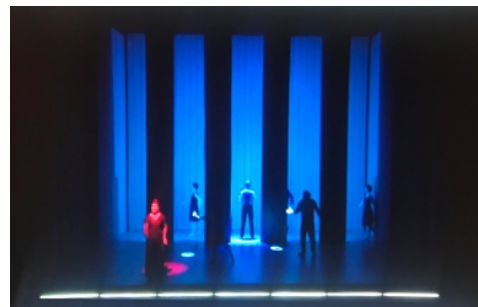
Εικόνα 1 Εισαγωγή-Οι τοίχοι τέμνονται-κλειστοφοβικός χώρος (Φωτογραφία από το βίντεο της παράστασης)



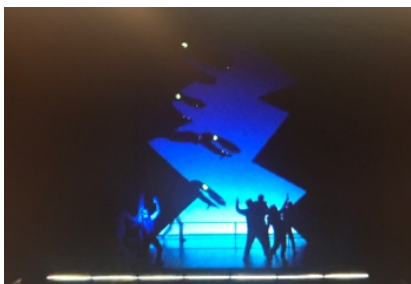
Εικόνα 2. Σκηνή 9- storyboard-Οριζόντια επίπεδα οριοθετούν το κυκλόραμα (Μήτσουλας 2014:37)



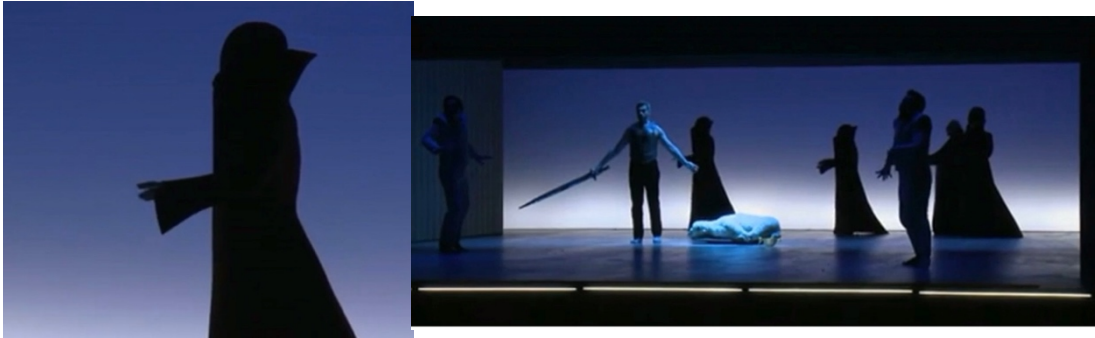
Εικόνα 3 Σκηνή 9 Τετράγωνη επιφάνεια του κυκλοράματος Φωτογραφία από το βίντεο της παράστασης)



Εικόνα 4. Σκηνή 6α-4 κατακόρυφα επίπεδα-στήλες (Φωτογραφία από το βίντεο της παράστασης)



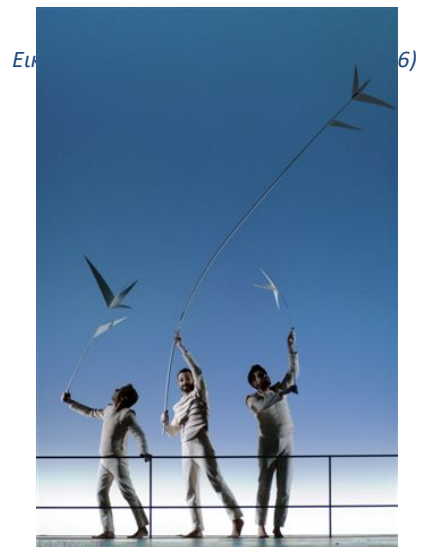
Εικόνα 5. Σκηνή 17-επίπεδα παράλληλα προς το κυκλόραμα-ρήγμα



Εικόνα 6 Κοστούμι Νεγκόνι Σκ. 14 (Μήτσουλας)



Εικόνα 9 Ο Ασκός του Αιόλου- Σφαίρα (Μήτσουλας 2014:87)



Εικόνα 10 Σκηνικό αντικείμενο-Κάγκελο- Πρύμνη Καραβιού-Ορθογώνια

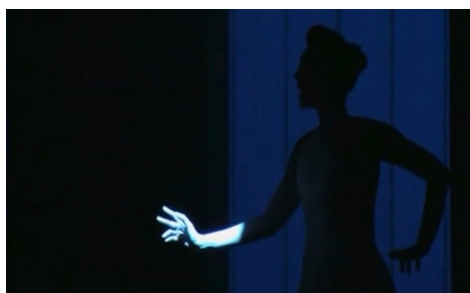


Εικόνα 11 Σκηνή 16-Neon- Γεωμετρία βράχων- σαν αυτόφωτα



Εικόνα 12 Σκηνή 5-Σώματα ηθοποιών: Γεωμετρία (Μήτσοιλας 2014:69)

Εικόνα 13 Σκηνή 6α- Σημειακός Φωτισμός (Μήτσουλας 2014:77)



Εικόνα 14α Σκηνή 13ε- Μπάρες Neon- Γεωμετρία – Χρωματική αλλαγή από τη βία (κοκκινο) στην ηρεμία (μπλε) (Μήτσουλας 2014:114)





Εικόνα 15 Σκηνή 6β- Αντίθεση θερμό-ψυχρό (Μήτσουλας 2014:76)



Ιντερμέδιο- Χαρακτηριστικό γκριζο ημίφως



Εικόνα 16 Σκηνή 9-Ψευδαίσθηση βιντεοπροβολής (Εθνικό Θέατρο, Μήτσουλας 2014:90)



Εικόνα 17 Σκηνή 9-Χέρι Κύκλωπα-δισδιάστατο vs τρισδιάστατο

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αγγλόφωνη:

Aragon, L. 1976. "An open letter to André Breton on Robert Wilson's Deafman Glance"
Performing Arts Journal 1:3-7

Arens, K. 1991. «Robert Wilson: Is Postmodern Performance Possible?» *Theatre Journal*
43:14-40

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

Baugh, C. 2005. *Theatre, Performance and Technology: The Development of
Scenography in the Twentieth Century* New York: Palgrave MacMillan

Brecht, S. 1994. *The Theatre of Visions: Robert Wilson* London: Methuen Drama

Causey, M. 2006. *Theatre and Performance in Digital Culture: From Simulation to
Embeddedness* Abington: Routledge

Cohen, R. 1984. *Creative Play Direction* London: Pearson

Elson, C. 1967. "Research in Stage Lighting" *Educational Theatre Journal* 19:283-
284

Gillete, J. M. 2008. *Theatrical Design and Production: An Introduction to Scenic
Design and Construction, Lighting, Sound, Costume and Makeup* New York:
McGraw-Hill Higher Education

Holmberg, A. 1996. *The Theatre of Robert Wilson* Cambridge: Cambridge University
Press

Lehmann, H. 2006. *Postdramatic Theatre* Abington: Routledge

Madden, T.J. 2000. "Managing Images in Different Cultures: A Cross-National Study of
Color Meanings and Preferences" *Journal of International Marketing* 8:90-107

McConnell, J. 2013. "Avant-Garde Epic: Robert Wilson's Odyssey and the Experimental
Turn" *A Journal of Humanities and the Classics* 21:161-174

Palmer, R. H. 1967. "Style in Lighting Design" *Educational Theatre Journal*
19:142-148

Pilbrow, R. 1997. *Stage Lighting Design: the Art, the Craft, the Life* London: Nick
Hern Books

- Reid, F. 1996. *Designing for the Theatre* London: Routledge
- Reid, F. 1996a. *The Stage Lighting Handbook* London: Routledge
- Romero, L. 1995. "Poet from Another World: Robert Wilson in France" *The French Review* 68:487-500
- Shevtsova, M. 2007. *Robert Wilson* Abington: Routledge
- Sidiropoulou, A. 2011. *Authoring Performance: The Director in Contemporary Theatre* New York: Palgrave MacMillan
- Watson, L. 1958 "Color Concepts in Lighting Design" *Educational Theatre Journal* 10:254-258
- Zurbrugg, N. 2000. *Critical Vices: the Myths of Postmodern Theory* Amsterdam: G+B Arts International

Γαλλόφωνη:

- Pierroutsakou, G. 2008. *Analyse Esthétique de l'oeuvre de Robert Wilson* Paris: Sorbonne Nouvelle – Paris III

Ελληνόφωνη:

- Αστραπέλλου, Μ. 2013. «Τι είδαμε και τι δεν βλέπεται» *Το Βήμα*
<https://www.tovima.gr/2013/01/07/vimagazino/ti-eidame-kai-ti-den-blepetai/>
- Αρτώ, Α. 1971. *Αρχιτέκτονες του Σύγχρονου Θεάτρου* Επιμ. Π. Μάτεσις Αθήνα: Δωδώνη
- Βαζαίος, Γ. 2012 *Ηλεκτρολογική Εγκατάσταση & Φωτισμός Θεάτρου: Πτυχιακή Εργασία*
 Πειραιάς: Τ.Ε.Ι. Πειραιά Σχολή Τεχ. Εφαρμογών Τμήμα Ηλεκτρολογίας
- Βαμβούνης, Μ. 2013. «Οδύσσεια του Bob Wilson» *Gkouloura*
<https://gkouloura.gr/post/36879191256/οδύσσεια-του-bob-wilson>
- Καλτάκη, Μ. 2012. «Οδύσσεια του Γουίλσον: ο Όμηρος Σε Κόμιξ» *LIFO*
<https://www.lifo.gr/mag/features/3478>
- Κραίηγκ, Ε. Γ. 1971. *Αρχιτέκτονες του Σύγχρονου Θεάτρου* Επιμ. Π. Μάτεσις Αθήνα: Δωδώνη
- Λιακατά, Μ. 2006. *Αρχιτεκτονικές Αναγνώσεις στο Θέατρο του Robert Wilson* Αθήνα: ΕΜΠ (Διάλεξη)
- Μήτσουλας, Σ. 2014. *Εικόνα, Ήχος και Θεατής στο Θέατρο του Robert Wilson* Αθήνα: ΕΜΠ (Διάλεξη)
- Μπρεχτ, Μ. 1971. *Αρχιτέκτονες του Σύγχρονου Θεάτρου* Επιμ. Π. Μάτεσις Αθήνα: Δωδώνη

Πατσαλίδης, Σ. 2004. *Από την Αναπαράσταση στην Παράσταση: Σπουδή Ορίων και Περιθωρίων* Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα

Πλατάκη, Ε. 2012. «Κριτική Θεάτρου: 'Οδύσσεια'»
<https://www.clickatlife.gr/theatro/story/12189>

Πισκάτορ, Ε. 1971. *Αρχιτέκτονες του Σύγχρονου Θεάτρου* Επιμ. Π. Μάτεσις Αθήνα: Δωδώνη

Σαχινίδη, Ε. 2013. *Οδύσσεια: από τον Όμηρο στον Robert Wilson* Αθήνα: ΕΜΠ (Διάλεξη)

Σίμονσον, Λ. 1971. *Αρχιτέκτονες του Σύγχρονου Θεάτρου* Επιμ. Π. Μάτεσις Αθήνα: Δωδώνη

Συρμακέζης Χ. 2013. «ΟΔΥΣΣΕΙΑ του Robert Wilson: κριτική του Χρήστου Συρμακέζη»
Camera Stylo Online <https://camerastyloonline.wordpress.com/2013/03/10/odysseia-tou-robert-wilson-preview-by-christos-syrmakezis/>

Επίσης, χρησιμοποιήθηκε το οπτικοακουστικό υλικό της παράστασης *Οδύσσεια*, όπως αυτή παρουσιάστηκε στην Κεντρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, από το αρχείο της Βιβλιοθήκης του Εθνικού Θεάτρου.