

Education & Theatre

Vol 24 (2023)



Theatricality and synthetic image as means of staging memories

Sanja Maljković

doi: [10.12681/edth.36301](https://doi.org/10.12681/edth.36301)

To cite this article:

Maljković, S. (2023). Theatricality and synthetic image as means of staging memories. *Education & Theatre*, 24, 54–65. <https://doi.org/10.12681/edth.36301>

Η **θεατρικότητα** και η **συνθετική εικόνα** ως **μέσα** για τη **σκηνοθεσία αναμνήσεων***

Sanja Maljković



Macbeth, σε σκηνοθεσία της Ariane Mnouchkine. Φωτογραφία από τον Τύπο

Περίληψη

Στο παρόν άρθρο θα αναγνωρίσω την αποδεκτή μορφή και τις μεθόδους σκηνοθεσίας των αναμνήσεων στο θέατρο με βάση τα ποιοτικά χαρακτηριστικά και τα χρονοχρονικά στοιχεία των αναμνήσεων. Η μνήμη αποτελεί βασικό συστατικό για την οικοδόμηση της ταυτότητας του ατόμου. Ως εκ τούτου, η ενεργή επανεξέταση της σημασίας της παρελθούσας προσωπικής και συλλογικής εμπειρίας είναι απαραίτητη για την εγκαθίδρυση μιας επικοινωνιακής σχέσης με το μέλλον. Λαμβάνοντας υπόψη τα ποιοτικά χαρακτηριστικά των αναμνήσεων και τα μέσα και τους λόγους για τη δημιουργία αναμνήσεων, θα χρησιμοποιήσω τη **θεατρικότητα** ως πιθανή θεατρική προσέγγιση, καθώς και μια μέθοδο την οποία θα ονομάσω **υποκειμενική**. Θα προσπαθήσω επίσης να ορίσω τη **συνθετική εικόνα** ως δυνητικό περιεχόμενο της θεατρικότητας, η λειτουργία της οποίας συνίσταται στο να εκφράζει τις αναμνήσεις με τη μορφή σύνθετου αισθητηριακού υλικού, με το οποίο αναπτύσσουμε τόσο συναισθηματικές όσο και ορθολογικές σχέσεις. Θα ορίσω την **υποκειμενική μέθοδο** αντλώντας έμπνευση από την εμπειρία της Ariane Mnouchkine, του Jerzy Grotowski και της Pina Bausch, οι οποίοι ενέταξαν την προσωπική εμπειρία σε ένα θεατρικό πλαίσιο, μέσω του οποίου η έμφαση δίνεται στη διαδικασία έκφρασης της πρωταρχικής ανθρώπινης κατάστασης στην υπηρεσία του έργου, χωρίς αναφορά στο θέατρο-ντοκουμέντο.

Λέξεις-κλειδιά: *θεατρικότητα, υποκειμενική μέθοδος, ποιητική εικόνα, σκηνοθεσία αναμνήσεων, δημιουργική διαδικασία στο θέατρο*

Εισαγωγή

Στο παρόν άρθρο θα αναγνωρίσω την αποδεκτή μορφή και τις μεθόδους σκηνοθεσίας των αναμνήσεων στο πλαίσιο του θεάτρου, με βάση τα ποιοτικά και χωροχρονικά χαρακτηριστικά των αναμνήσεων (Maljković, 2019). Η προσωπική ανάγκη δημιουργίας μιας επικοινωνιακής σχέσης με το μέλλον με ενέπνευσε να ερευνήσω το θέμα αυτό, λαμβάνοντας υπόψη το σύνθετο ιστορικό πλαίσιο και τις ιδιαίτερες συνθήκες της περιοχής μου. Η μνήμη αποτελεί βασικό συστατικό για την οικοδόμηση της ταυτότητας του ατόμου. Ως εκ τούτου, η ενεργή επανεξέταση της σημασίας της παρελθούσας προσωπικής και συλλογικής εμπειρίας είναι αναγκαία για τη δημιουργία μιας επικοινωνιακής σχέσης με το μέλλον. Θέλω να επισημάνω ότι η συλλογική μνήμη ενσωματώνεται στο άτομο. Είναι σημαντικό να υπογραμμιστεί ότι η διαδικασία της μνήμης συνιστά την κατασκευή μιας νέας πραγματικότητας, που συντίθεται από οπτικές, ηχητικές, απτικές και οσφρητικές αναπαραστάσεις. Επιπλέον, ο χώρος και ο χρόνος στις αναμνήσεις δεν είναι γραμμικοί, αλλά καθορίζονται από τις σημαντικές στιγμές του παρελθόντος, έτσι ώστε μια στιγμή στη μνήμη περιέχει όλο τον χρόνο και τον χώρο του γεγονότος που ανακατασκευάζουμε. Ακόμη περισσότερο, αυτή η στιγμή θα μπορούσε να αλλοιωθεί από τα χαρακτηριστικά άλλων γεγονότων ή ακόμη και από την παρούσα στιγμή με την οποία τη συνδέουμε.

Λαμβάνοντας υπόψη τα ποιοτικά χαρακτηριστικά των αναμνήσεων και τα μέσα και τους λόγους για τη δημιουργία αναμνήσεων, θα χρησιμοποιήσω τη θεατρικότητα ως πιθανή θεατρική προσέγγιση και μια μέθοδο την οποία θα ονομάσω υποκειμενική. Στο κείμενο που ακολουθεί θα αποπειραθώ να εξηγήσω τι εννοώ όταν αναφέρομαι στη θεατρικότητα ως προσέγγιση. Επίσης, θα αναδείξω και θα αποπειραθώ να ορίσω τη συνθετική εικόνα ως δυναμικό περιεχόμενο της θεατρικότητας, η λειτουργία της οποίας είναι να εκφράζει τις αναμνήσεις με τη μορφή σύνθετου αισθητηριακού υλικού, με το οποίο αναπτύσσουμε τόσο συναισθηματικές όσο και ορθολογικές σχέσεις. Θα ορίσω την *υποκειμενική μέθοδο* αντλώντας κυρίως έμπνευση από την εμπειρία της Ariane Mnouchkine, του Jerzy Grotowski και της Pina Bausch, οι οποίοι ενέταξαν την προσωπική εμπειρία σε ένα θεατρικό πλαίσιο. Με τον τρόπο αυτό, θα ήθελα να αναδείξω τη διαδικασία έκφρασης της πρωταρχικής ανθρώπινης κατάστασης στην υπηρεσία του έργου, χωρίς αναφορά στο θέατρο-ντοκουμέντο.

Θεατρικότητα και συνθετική εικόνα

Για τον ορισμό της θεατρικότητας, θα στηριχτώ κατά κύριο λόγο στο άρθρο «Performance and Theatricality: The Subject Demystified», στο οποίο η



Το φτωχό θέατρο του Grotowski.

Josette Féral ορίζει τη θεατρικότητα ως «μια αφηγηματική, αναπαραστατική δομή που εγγράφει το υποκείμενο στο συμβολικό μέσω “θεατρικών κωδίκων”» (Féral, 1982, όπως παρατίθεται στο Carlson, 2003, σ. 5) και υποδεικνύει ότι «η θεατρικότητα (...) προκύπτει από ένα παιχνίδι ανάμεσα σε δύο πραγματικότητες, τις συγκεκριμένες συμβολικές δομές του θεατρικού και τις πραγματικότητες του φαντασιακού οι οποίες συνθέτουν την παράσταση» (σ. 6). Σύμφωνα με τη Féral (2002), η θεατρικότητα είναι η εγκαθίδρυση της θεατρικής πραγματικότητας, δηλαδή της πραγματικότητας προς την οποία η θεατρικότητα εγκαθιδρύεται μέσα από το βλέμμα των παρατηρητών στις ρωγμές του καθημερινού χώρου. Κάτι τέτοιο μπορεί να προκύψει είτε όταν οι ηθοποιοί παίρνουν την καθημερινότητα και τη μετατρέπουν σε θέατρο είτε είναι αποτέλεσμα της θεώρησης της πραγματικότητας από τον παρατηρητή που τη μετατρέπει σε θέατρο.

Ο Marvin Carlson υποστηρίζει ότι «η λειτουργία του θεάτρου ποτέ δεν ήταν να παρέχει μια ακριβή αντιγραφή της καθημερινής ζωής (όπως υπέδειξε ο ρεαλισμός), ούτε μια θαμπή, δευτερεύουσα, παράγωγη απομίμηση της ζωής (όπως κατηγορούσε ο Πλάτωνας), αλλά μάλλον μια ενισχυμένη, εντονότερη παραλλαγή της ζωής, όχι τόσο ένας καθρέφτης όσο μια εξερεύνηση και γιορτή της δυνατότητας» (Carlson, 2003, σ. 7). Επιπλέον, αναφέρεται στον Gerald Else, ο οποίος «χαρακτήρισε αυτή τη μετατόπιση από τον Πλάτωνα ως μετάβαση από την τέχνη ως αντιγραφή στην τέχνη ως δημιουργία» (Else, 1957, όπως παρατίθεται στο Carlson, 2003, σ. 8).

Ο Vsevolod Meyerhold αφιέρωσε την επαγγελματική του σταδιοδρομία στη διερεύνηση θεατρικών τρόπων για να πετύχει την αυθεντική θεώρηση του δραματικού έργου από τον δημιουργό. Εξηγεί ότι



Ορφείας και Ευρυδίκη, σε χορογραφία της Pina Bausch, Μπαλέτο της Εθνικής Όπερας του Παρισιού, Ballet de l' Opéra National de Paris. Στιγμιότυπο από βίντεο.

το θέατρο πρέπει να υποτάσσεται στους νόμους της τέχνης, όχι της ζωής. Ακόμη και αν πρέπει να παρουσιάζει στοιχεία της πραγματικής ζωής, εξακολουθεί να παρουσιάζει «θραύσματα». Τονίζει επίσης ότι το κοινό έρχεται στο θέατρο για να παρακολουθήσει τέχνη, προσδοκώντας φαντασία, παιχνίδι και δεξιοτεχνία, ενώ αυτό που παίρνει είναι είτε η ζωή είτε μια δουλοπρεπής μίμησή της (Meyerhold, 1976). Διατυπώνει την ίδια άποψη περιγράφοντας τις διαφορές μεταξύ δύο τύπων κουκλοθεάτρου: στον έναν τύπο η μαριονέτα μοιάζει με τον άνθρωπο, καθώς διαθέτει όλα τα τυπικά χαρακτηριστικά και γνωρίσματά του, και στον άλλο «η μαριονέτα δεν θέλει να είναι αντίγραφο του ανθρώπου, γιατί ο κόσμος που δημιουργεί είναι ένας υπέροχος κόσμος φαντασίας, ενώ ο άνθρωπος που αναπαριστά είναι ένας φανταστικός άνθρωπος» (σ. 116). Ο Dušan Szabo, εμπνεόμενος από το έργο του Vsevolod Meyerhold και του Nikolai Evreinov, υποστηρίζει ότι «θεατρικότητα σημαίνει να μη δημιουργεί κανείς σκηνική ψευδαίσθηση παρόμοια με τη ζωή αποκρύπτοντας τα θεατρικά μέσα» (Szabo, 2009, σ. 31).

Επομένως, η θεατρικότητα είναι η δημιουργία μιας νέας, φανταστικής και εκτοπισμένης πραγματικότητας, η οποία δεν μιμείται, ούτε αντιγράφει την πραγματική ζωή, αλλά λειτουργεί σύμφωνα με τους νόμους της – τους «νόμους της τέχνης». Δημιουργείται με θεατρικά μέσα, σε όλη την πλούσια ποικιλομορφία τους, όπου στόχος του συγγραφέα είναι να παρουσιάσει την αλήθεια με τον πιο μοναδικό τρόπο.

Αν εξετάσουμε το θέμα της θεατρικότητας σε μεγαλύτερο βάθος, δίνοντας περισσότερη σημασία στην «αυτοβιογραφική» θεατρικότητα και την εγκαθίδρυση της «προσωπικής θεατρικής πραγματικότητας» με τη βοήθεια της μνήμης, είναι δυνατόν να σχηματιστεί η σύνδεση με την «ποιητική εικόνα»

του Gaston Bachelard. Η ποιητική εικόνα έχει μια συγκεκριμένη πραγματικότητα, που δεν βιώνεται ως ένα πράγμα, μια σκέψη ή κάτι παρόμοιο, αλλά ως μια ολότητα σε ένα χωροχρονικό πλαίσιο που αντανακλά την ψυχή και «περιέχει όλη την παραδοξότητα του φαινομένου της φαντασίας» (Bachelard, 1969, σ. 9). Ο Bachelard συνδέει την ποιητική εικόνα με τη συνείδηση της ονειροπόλησης, την οποία αναπαριστά ως μια ενεργή κατάσταση μεταξύ ονείρου και μνήμης και σε στενή σχέση με την προσωπική φύση του συγγραφέα.

Μιλώντας για το γκροτέσκο ως τυπικό θεατρικό μοντέλο, ο Meyerhold αναφέρει τη συνθετική του μέθοδο: «Το γκροτέσκο χωρίς κανέναν συμβιβασμό παραμελεί τις λεπτομέρειες και δημιουργεί (“στο πλαίσιο της υπό συνθήκη απιθανότητας”) τη ζωή στην ολότητά της» (Meyerhold, 1976, σ. 122). Υπογραμμίζει την ίδια αρχή όταν αναφέρεται στο στιλιζάρισμα, με το οποίο δεν εννοεί την ακριβή αναπαραγωγή ενός συγκεκριμένου φαινομένου ή μιας εποχής. Παρ’ όλα αυτά, το συνδέει με τη συνθήκη, τη γενίκευση και τα σύμβολα: «Το να “στιλιζάρουμε” μια εποχή ή ένα φαινόμενο σημαίνει να αποκαλύπτουμε την εσωτερική σύνθεση αυτής της εποχής ή αυτού του φαινομένου με όλα τα δυνατά εκφραστικά μέσα και να αναπαριστάνουμε τα κρυμμένα χαρακτηριστικά τους» (σ. 60).

Περιγράφοντας το έργο της Pina Bausch, ο Royd Climenhaga (2013) αναφέρει ότι οι εικόνες της δεν αποτυπώνουν απλώς οπτικές πληροφορίες, αλλά και μοτίβα εμπειρίας και τρόπους ύπαρξης. Είναι μοναδικές επειδή περιέχουν ευρύτερα θέματα και το ιστορικό τους πλαίσιο. Λειτουργούν με βάση τη μεταφορική αρχή, η οποία συνοψίζει την εμπειρία μας δημιουργώντας μια συνοπτική εκδοχή όσων νιώθουμε ορισμένες στιγμές.

Σε όλες τις περιπτώσεις, ασχολούμαστε με τη μέθοδο της σύνθεσης, η οποία περιλαμβάνει την ολότητα ενός συγκεκριμένου φαινομένου, λαμβάνοντας υπόψη ότι ο όρος «ποιητική εικόνα» αναφέρεται στη λογοτεχνία. Για τον λόγο αυτό, θα πρότεινα αντ’ αυτού τον νέο όρο *συνθετική εικόνα*. Θα όριζα τη συνθετική εικόνα ως έναν θεατρικό τρόπο σκηνοθεσίας ενός φαινομένου που περιγράφεται από το χωροχρονικό πλαίσιο το οποίο περικλείει την ολότητά του. Η ολότητα αντιπροσωπεύει την ατμόσφαιρα, τις χωροχρονικές συνθήκες, καθώς και την ουσία του φαινομένου που αποτελεί το αντικείμενο της σκηνοθεσίας και αντανακλάται στις δραματικές του δυνατότητες.

Η έννοια του δραματικού ορίζεται καλύτερα στη θεωρία του θεάτρου μέσω της σύγκρισης με την αφήγηση. «Στη δραματική τέχνη δεν υπάρχει αφήγηση: κάτι συμβαίνει πάντα και αποκλειστικά» (Szabo, 2009, σ. 35). Ο αφηγητής, ο οποίος μεσολαβεί ανάμεσα στο συμβάν και στον ακροατή,



Ορφέας και Ευρυδίκη, σε χορογραφία της Pina Bausch, Μπαλέτο της Εθνικής Όπερας του Παρισιού, Ballet de l' Opéra National de Paris. Στιγμιότυπο από βίντεο.

παραμερίζεται. Όταν ο μεσολαβητής απομακρύνεται, οι κανόνες αλλάζουν. «Μπροστά μας υπάρχουν ξεκάθαροι χαρακτήρες των οποίων οι πράξεις θα πρέπει να μας βοηθήσουν να κατανοήσουμε την "ιστορία"» (σ. 36). Κάθε χαρακτήρας πρέπει να πράττει και να μιλάει εξ ονόματός του. Πρέπει να αντιπαρατεθούν ο ένας με τον άλλον, ώστε να μάθουμε κάτι για μια συγκεκριμένη «ιστορία» από αυτή την αντιπαράθεση. Επίσης, το αποτέλεσμα της σύγκρουσης (σκηνικό γεγονός) πρέπει να οδηγεί σε «ένα ευρύτερο κατακλυσμιαίο πλαίσιο», το οποίο «καθιστά τη δραματική σκέψη ένα ξεχωριστό, πλήρες και μοναδικό είδος τέχνης» (σ. 38, 44). Προκύπτει ότι «η θεατρική δράση για έναν σκηνοθέτη αποτελεί μια σύγκρουση της οποίας οι ανατροπές οδηγούν σε μια απροσδόκητη τελική λύση, προσδίδοντας στο γεγονός ένα ορισμένο κατακλυσμιαίο νόημα» (σ. 44). Το αποτέλεσμα που επιτυγχάνεται από την αντίδραση του κοινού είναι μια αναμενόμενη ή απρόσμενη έκπληξη. Η συνθετική εικόνα δεν είναι μια οποιαδήποτε σκηνή· είναι η σκηνή της σύγκρουσης, ένα δραματικό γεγονός που θεωρείται κατακλυσμιαίο.

Μια συγκεκριμένη περίπτωση σκηνοθεσίας της μνήμης θα σήμαινε τη σαφή έκφραση της εσωτερικής σύνθεσης της κατανόησης και εμπειρίας του δημιουργού της ανάμνησης, φέρνοντας στο προσκήνιο πιο σημαντικά θέματα και προκαλώντας τον παρατηρητή να βιώσει μια αναμενόμενη και απροσδόκητη έκπληξη. Η συνθετική εικόνα, θεωρούμενη ως τέτοια, γίνεται το μέσο για τη σκηνοθεσία μιας ανάμνησης, με τη θεατρικότητα να αποτελεί ικανή θεατρική προσέγγιση.

Η υποκειμενική μέθοδος ως μέθοδος σκηνοθεσίας της μνήμης

Εξετάζουμε πράγματα που είχαμε ξεχάσει και χάρη στα οποία μερικές φορές μπορούμε να κατανοήσουμε καλύτερα τον κόσμο που μας περιβάλλει. (Climenthaga, 2013, σ. 126)

Η μέθοδος αυτή αποσκοπεί στον εντοπισμό της λογικής που αναδύεται από τη διάνοια και τη διαίσθηση για να εκφράσει την ανθρώπινη κατάσταση μια δεδομένη στιγμή. Στην προκειμένη περίπτωση, τη στιγμή της ανάμνησης. Τα ποιοτικά χαρακτηριστικά των αναμνήσεων και η σχέση ανάμεσα στην προσωπική μνήμη και στο πλαίσιο και στη συλλογική μνήμη καθιστούν πολύπλοκη τη διαδικασία αυτή. Ο στόχος δεν είναι απλώς να «συλλάβουμε» τις αναμνήσεις, αλλά και να διαμορφώσουμε μια συγκεκριμένη σχέση με αυτές. Επομένως, μια ενεργή και στοχαστική θεώρηση της στιγμής θα πρέπει να είναι απαραίτητη για το μέλλον μας. Αυτή η διαδικασία είναι ορθολογική και απαιτεί από τον δημιουργό και τους ηθοποιούς να βρεθούν σε μια συγκεκριμένη κατάσταση, η οποία θα μπορούσε να περιγραφεί ως κατάσταση παιχνιδιού όταν αναδύονται στο ζητούμενο πλαίσιο ή κατάσταση. Αυτό θα σήμαινε την εκμηδένιση του εγώ και τη μερική ακύρωση της ορθολογικής προσέγγισης. Στη διαδικασία αυτή θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν διαφορετικές προσεγγίσεις.

Στο έργο τους ο Jerzy Grotowski, η Ariane Mnouchkine και η Pina Bausch προσπαθούν να πετύχουν αυτή την κατάσταση. Μολονότι οι προσεγγίσεις και η αισθητική τους διαφέρουν, είναι δυνατόν

να προσδιορίσουμε κάτι κοινό μεταξύ τους. Και οι τρεις δημιουργοί αναζητούν τη ρωγμή στην καθημερινή ζωή, που αποτελεί τη βάση της θεατρικότητας. Η θεατρική πραγματικότητα είναι, σε αυτό το πλαίσιο, μια ποιητική και σύνθετη εμπειρία, τόσο συναισθηματική όσο και ορθολογική· πηγάζει από την εμπειρία του δημιουργού, συμπεριλαμβανομένων των αναμνήσεών του.

Η Pina Bausch εισέρχεται σε αυτό τον κόσμο μέσω του εσωτερικού κόσμου του performer. Μπαίνει στον χώρο της οικουμενικότητας συλλαμβάνοντας, τροποποιώντας και τονίζοντας εκφράσεις, ιδέες και συναισθήματα που όλοι μπορούμε να αναγνωρίσουμε, μετατρέποντάς τα, με αυτό τον τρόπο, σε ποιητική έκφραση. Παύουν να είναι εκφράσεις της καθημερινής ζωής, αλλά αρχίζουν να αντικατοπτρίζουν τον προσωπικό κόσμο με τον οποίο μπορούμε να συνδεθούμε εφόσον αποτελεί βίωμά μας.

Από την άλλη πλευρά, η Ariane Mnouchkine μπαίνει στη ρωγμή μέσα από ένα παιδικό παιχνίδι, που βασίζεται στην κοινή δημιουργία. Χρησιμοποιεί μόνο τα μέσα που ανήκουν στον κόσμο της φαντασίας, ενώ ασχολείται με σοβαρά κοινωνικά θέματα και προβλήματα. Με αυτό τον τρόπο, αναδεικνύει διάφορα σύνθετα και δύσκολα θέματα, κάνοντάς τα να μοιάζουν πιο «κοντινά» και πιο προσιτά. Αυτή η μέθοδος βοηθά επίσης τους θεατές να εισέλθουν σε έναν μακρινό κόσμο και να τον κατανοήσουν καλύτερα.

Ο Grotowski (2006) αναζητά την ουσία του θεάτρου, δηλώνοντας:

Όταν, κάποτε, ανακαλύψουμε ότι η ουσία του θεάτρου δεν έγκειται στο να εκτίθεται κανείς στο γεγονός, ούτε στο να συζητάει την υπόθεση με το κοινό. Δεν συνεπάγεται την αναπαράσταση της ζωής όπως φαίνεται απ' έξω· ούτε καν σε ένα όραμα – το θέατρο είναι μια πράξη που επιτελείται εδώ και τώρα στις υπάρξεις των ηθοποιών μπροστά σε άλλους ανθρώπους· όταν ανακαλύψουμε ότι η θεατρική πραγματικότητα είναι στιγμιαία, ότι δεν αποτελεί μια απεικόνιση της ζωής, αλλά κάτι που συνδέεται με τη ζωή μόνο μέσω αναλογίας. (σ. 98)

Και οι τρεις δημιουργοί μοιράζονται το χαρακτηριστικό ότι λαμβάνουν πρώτα υπόψη τη σωματική εμπειρία του ηθοποιού εξαιτίας των περιορισμών που θέτει η λογική (τόσο για τους ηθοποιούς όσο και για τους θεατές). Σύμφωνα με την εμπειρία αυτών των δημιουργών, το σώμα είναι πιο αξιόπιστος μάρτυρας. Το ακόλουθο κοινό βήμα είναι απαραίτητο για την εγκαθίδρυση μιας σωματικής σχέσης με τα στοιχεία στον «κόσμο της θεατρικότητας». Τα στοιχεία αυτά μπορεί να προέρχονται από τον κόσμο που βιώνει ο δημιουργός, ο οποίος στη



Ορφέας και Ευρυδίκη, σε χορογραφία της Pina Bausch, Μπαλέτο της Εθνικής Όπερας του Παρισιού, Ballet de l' Opéra National de Paris. Στιγμιότυπο από βίντεο.

συνέχεια επεξεργάζεται τη μνήμη του. Αυτό ισχύει στα παραδείγματα που αναφέρονται παραπάνω σχετικά με τον Grotowski και την Bausch. Ή αλλιώς, ο δημιουργός μπορεί να ανακαλύψει μια προσωπική σχέση με τα στοιχεία που βρίσκονται στον έξω κόσμο, από ένα γραπτό ή μια ιδέα, όπως συμβαίνει με τη Mnouchkine. Είναι απαραίτητο να επισημανθεί η δυνατότητα δημιουργίας μιας σχέσης μεταξύ δημιουργών και performer, οι οποίοι δημιουργούν μια νέα θεατρική πραγματικότητα και ανακαλύπτουν μαζί την αλήθεια. Η αλήθεια επομένως δεν είναι πλέον μόνο προσωπική, αλλά γίνεται οικουμενική (προδιαγεγραμμένη) – γεγονός που αποτελεί τον στόχο της δημιουργίας μιας συνθετικής εικόνας που επικοινωνεί με το κοινό.

Οι συνεντεύξεις και τα γραπτά των δημιουργών που προαναφέρθηκαν, καθώς και η εμπειρία των συνεργατών τους και των θεωρητικών που ανέλυσαν το έργο τους μας δίνουν πληροφορίες για τις μεθόδους που χρησιμοποίησαν (μέθοδοι οι οποίες θα μπορούσαν να εφαρμοστούν στη σκηνοθεσία αναμνήσεων). Όλες αυτές οι μέθοδοι μπορούν να ονομαστούν από κοινού η *υποκειμενική μέθοδος*. Σε αυτό το πλαίσιο, η ομάδα του δημιουργού αναπτύσσει τη δημιουργική διαδικασία με στόχο τη βελτίωση των ικανοτήτων των performer ή/και τη δημιουργία θεατρικής έκφρασης. Υπό αυτό το πρίσμα, ο Grotowski (2009) αναφέρει:

Το βασικό ερώτημα είναι: Ποια είναι η δική σου διαδικασία; Την εμπιστεύεσαι ή αντιστέκεσαι σε αυτή; Η διαδικασία μοιάζει με το πεπρωμένο του καθενός μας, το πεπρωμένο του που αναπτύσσεται μέσα στον χρόνο (αναπτύσσεται ή συμβαίνει – αυτό είναι όλο). (σ. 17)

Θέλω να αναδείξω τις τρεις τυπικές μεθόδους που χρησιμοποιούνται από αυτούς τους θεατρικούς δημιουργούς, καθώς είναι κρίσιμες στη διαδικασία δημιουργίας της συνθετικής εικόνας:

1. Ανάλυση ρίσκου.
2. Το να βρίσκεται κανείς «εντός της κατάστασης».
3. Δημιουργώντας τη συνθετική εικόνα.

Εξασφαλίζοντας την ετοιμότητα για ανάληψη ρίσκου

Η ανεμπόδιστη επικοινωνία και η δημιουργική και ελεύθερη κοινή εργασία είναι υψίστης σημασίας για την υποκειμενική μέθοδο. Επομένως, η ικανότητα ανάληψης ρίσκου είναι το πρώτο βήμα που δίνει τη δυνατότητα στους συμμετέχοντες στη διαδικασία να αφήσουν πίσω τους την καθημερινότητα και να δημιουργήσουν αυτού του είδους τη σχέση μεταξύ τους.

Η Ariane Mnouchkine αποκαλεί αυτή την πρώτη φάση της δουλειάς της «επιβίβαση», καθώς τη συγκρίνει με ένα ταξίδι – πλησιάζοντας το θέατρο χωρίς συγκεκριμένο προορισμό. Υπάρχει πάντα ο κίνδυνος να χαθείς, να πέσεις από έναν γκρεμό, να χάσεις την ικανότητα προσανατολισμού, να μη βρεις τίποτα στον δρόμο σου κτλ. Η ικανότητα ανάληψης ρίσκου είναι η προϋπόθεση για να ξεκινήσει κανείς αυτή την περιπέτεια. Ο Grotowski επισημαίνει τη σημασία της αλληλεπίδρασης ολόκληρης της ύπαρξης με το «εδώ και τώρα», η οποία συνεπάγεται την άρνηση της απάθειας και της ασφάλειας προς όφελος του ρίσκου και της αμεσότητας. Η Bausch υπογραμμίζει τη σημασία της ακρόασης (παρατήρησης) και του να είναι κανείς ανοιχτός σε κάτι νέο.

Οι μέθοδοι που δημιουργούν τις προϋποθέσεις για την ετοιμότητα για την ανάληψη ρίσκου περιλαμβάνουν δραστηριότητες που σχετίζονται με την προετοιμασία των συνθηκών εργασίας, την επιλογή της ομάδας, καθώς και την ψυχοσωματική προετοιμασία.

Η Mnouchkine δίνει έμφαση στη δημιουργία ενός όμορφου, άδειου χώρου που θα ενεργοποιήσει τη φαντασία (Miller, 2007) ως μία από τις θεμελιώδεις προπαρασκευαστικές πτυχές. Ο χώρος πρέπει να μοιάζει με ένα «ανοιχτό χέρι που προσφέρει τους ηθοποιούς» (Féral, 1998, όπως παρατίθεται στο Miller, 2007, σ. 112), προκαλώντας την αίσθηση ότι όλα είναι δυνατά και ότι η θεατρικότητα μπορεί να αναδυθεί χωρίς να περιορίζεται από τις καθημερινές έγνοιες. Ο Grotowski προσεγγίζει τον χώρο ελαφρώς διαφορετικά. Για εκείνον είναι σημαντικό να δημιουργούνται οι συνθήκες που δίνουν τη δυνατότητα στους ηθοποιούς να πετύχουν «τέσσερις βασικές πράξεις: να βλέπουν, να ακούν, να αποκαλύπτουν και να συναντιούνται. (...) για να μεταμορ-



Ariane Mnouchkine, Το Θέατρο του Ήλιου – Le Théâtre du Soleil, Ρίο ντε Τζανέιρο, Βραζιλία, 12 Απριλίου 2019. Φωτογραφία του Daniel Ramalho/AFP

φώσουν τον επιλεγμένο χώρο σε κάτι ξεχωριστό, στον λεγόμενο ιερό χώρο» (Slowiak & Cuesta, σ. 91). Το χαρακτηριστικό αυτού του χώρου είναι η καθαρότητα. Η βασική διαφορά μεταξύ των προσεγγίσεων της Mnouchkine και του Grotowski έγκειται στο γεγονός ότι η Mnouchkine ξεκινά από τη φαντασία του ηθοποιού, η οποία συμπεριλαμβάνει το σωματικό, ενώ ο Grotowski εκκινεί από τη σωματική σχέση, προκειμένου να καταλήξει τελικά στη φαντασία.

Στο πλαίσιο της υποκειμενικής μεθόδου, είναι σημαντικό τα άτομα της ομάδας να μπορούν να επικοινωνούν ελεύθερα και να χτίζουν δημιουργικές σχέσεις που θα αποφέρουν αποτελέσματα. Ανάλογα με τις μεθόδους εργασίας, οι προτεραιότητες μπορεί να διαφέρουν, αλλά το κοινό στοιχείο είναι πως απαιτείται αφοσίωση στη δουλειά και ότι η δημιουργική διαδικασία πρέπει να συγκεντρώνει την προσοχή όλων.

Η Mnouchkine τονίζει τη σημασία μιας ομάδας αφοσιωμένης στη συνεργασία και την κοινότητα, έτοιμης για «συλλογική δημιουργία» – χαρακτηριστικό της προσέγγισής της. Πιστεύει ότι είναι σημαντικό να έχουν επιλέξει όλοι να βρίσκονται εκεί, αποδεχόμενοι σαφείς κανόνες, αναπτύσσοντας μια σχέση με την κοινότητα και κατανοώντας και δείχνοντας σεβασμό στον ρόλο των υπόλοιπων συμμετεχόντων. Αντίθετα με τη Mnouchkine, ο Grotowski δεν πιστεύει στη «ρομαντική» ιδέα του συνόλου. Τείνει περισσότερο προς την «ομάδα», όπου ο καθένας γνωρίζει τον ρόλο του και μπορεί να τον εκτελέσει άψογα. Εντούτοις, υπογραμμίζει ότι η προσέγγισή του δεν έχει να κάνει με τη διδασκαλία, αλλά με το «υπέρτατο ξάνοιγμα σε ένα άλλο πρόσωπο, στο οποίο υπάρχει η δυνατότητα να δημιουργηθεί

το φαινόμενο της “μοιρασμένης ή διπλής γέννησης”», κάτι που επηρεάζει θεμελιωδώς τόσο τον ηθοποιό όσο και τον ίδιο. Αναφέρει ότι πρόκειται για «την ολοκληρωτική αποδοχή ενός ανθρώπινου όντος από ένα άλλο» (Grotowski, 2006, σ. 17). Η *Pina Bausch* δίνει έμφαση στη δημιουργία ενός περιβάλλοντος εργασίας που είναι ήπιο και γεμάτο σεβασμό, όπου οι δημιουργοί (χορευτές, ηθοποιοί, μουσικοί κτλ.) αισθάνονται ικανοί να είναι ανοιχτοί. Αυτό απαιτεί μεγάλη προσοχή από την πλευρά της και εμπιστοσύνη στο πλαίσιο της ομάδας. Επιλέγει τους συνεργάτες με βάση τον προσωπικό τους χαρακτήρα και όχι τις δεξιότητες ή τις τεχνικές, ακριβώς επειδή είναι απαραίτητο να εξασφαλιστεί το περιβάλλον όπου μπορεί να εγκαθιδρυθεί μια τέτοια εμπιστοσύνη.

Οι ψυχοσωματικές ασκήσεις στο πλαίσιο της υποκειμενικής μεθόδου αποσκοπούν στη δημιουργία μιας ομάδας, η οποία είναι απαραίτητη για την απρόσκοπτη επικοινωνία της δημιουργικής ομάδας και τη συλλογική δημιουργική διαδικασία. Επιπλέον, εγκαθιδρύουν μια ψυχοσωματική κατάσταση στους συμμετέχοντες, ώστε να μπορούν να εισχωρήσουν στη σφαίρα της θεατρικότητας. Κάθε δημιουργός έχει μια συγκεκριμένη προσέγγιση, ανάλογα με τους στόχους του.

Ο πρωταρχικός στόχος της *Mnouchkine* όσον αφορά τις ψυχοσωματικές ασκήσεις είναι να δημιουργήσει μια ομάδα η οποία αποτελεί το θεμέλιο της δουλειάς της. Οι ασκήσεις μοιάζουν με παιδικά παιχνίδια και δημιουργούν μια χαρούμενη ατμόσφαιρα, προάγοντας την αυθόρμητη επικοινωνία μέσα στην ομάδα. Ο Grotowski αναπτύσσει μια σειρά προπαρασκευαστικών ασκήσεων, για να φέρει τους ηθοποιούς σε μια θέση στην οποία μπορούν να ανταποκριθούν σε ερεθίσματα. Η ιδέα είναι να εξαλειφθεί η αντίσταση του σώματος. Κάθε πραγματική αντίδραση ξεκινά από το σώμα, σύμφωνα με τον Grotowski. Πιστεύει ότι το σώμα διαθέτει τεράστια μνήμη (όχι μόνο προσωπικές εμπειρίες), που περιέχει πολυάριθμα αρχικά ερεθίσματα. Οι προτεινόμενες ασκήσεις ενισχύουν την *επίγνωση του σώματος* και τη *σωματική παρουσία*. Πραγματεύεται επίσης την έννοια της *αγριότητας*, εννοώντας μια κατάσταση στην οποία, εκτός από την ικανότητα του σώματος να ανταποκρίνεται στα ερεθίσματα, μια αντίδραση μπορεί να προκύψει από την εσωτερική ύπαρξη του ατόμου – τον εσωτερικό κόσμο. Στόχος της *Pina Bausch* όσον αφορά τις προπαρασκευαστικές ασκήσεις είναι να εδραιώσει μια παρουσία στον χώρο και τον χρόνο και να συνδέσει τους ανθρώπους. Ο σκοπός είναι να δοθεί η ευκαιρία να βρεθούν «εντός της κατάστασης», που αποτελεί το επόμενο θέμα το οποίο θα πραγματευτούμε σε σχέση με τους τρεις δημιουργούς.

«Εντός της κατάστασης»

Στόχος του έργου είναι να δημιουργηθεί μια συνθετική εικόνα που αντιπροσωπεύει ένα ρήγμα στην πραγματικότητα. Το πρώτο βήμα για την επίτευξη αυτού του στόχου περιλαμβάνει τη δημιουργία των συνθηκών που διευκολύνουν τη μετατόπιση από την καθημερινότητα σε μια κατάσταση που επιτρέπει την κατασκευή κανόνων, στοιχείων και σχέσεων μέσα σε αυτή τη νέα πραγματικότητα. Αν και οι τρεις δημιουργοί προσεγγίζουν τον συγκεκριμένο στόχο με διαφορετικούς τρόπους, μοιράζονται ένα κοινό στοιχείο – στηρίζονται στη μνήμη του σώματος.

Να ξέρεις τι κάνεις και να το κάνεις. (Richards, 2007, σ. 71)

Η μνήμη είναι μια παράλληλη πραγματικότητα, την οποία ο Grotowski εξερευνά μαζί με τους μαθητές του. Περιγράφοντας τη συνεργασία του με τον Grotowski σχετικά με το «Αντικειμενικό Δράμα» που διήρκεσε έναν χρόνο, ο Thomas Richards αφηγείται τις παρατηρήσεις του κατά τη διάρκεια μιας άσκησης. Καθώς αναπαριστούσε ένα όνειρο, έπεσε στην παγίδα να μην αναπαραγάγει τις σωματικές δράσεις όπως ακριβώς συνέβησαν στο όνειρο. Εν ολίγοις, παρουσίαζε τις δράσεις χωρίς στην πραγματικότητα να τις εκτελεί. «Επινόησα μια νοητική μορφή με την οποία σκόπευα να παρουσιάσω κάτι που το σώμα είχε αληθινά βιώσει (...) Με απλά λόγια, δεν κατάλαβα ότι το σώμα μπορεί να θυμάται μόνο τον εαυτό του» (Richards, 2007, σ. 70). Αυτή η παρατήρηση αποτελεί τη βάση για τη συνθήκη «εντός της κατάστασης». Ένας ηθοποιός πρέπει να βρίσκεται εντός της κατάστασης, να την ενσαρκώνει και όχι να την αναπαριστά. Το σώμα διατηρεί τις αισθητηριακές εμπειρίες καλύτερα απ' ό,τι το μυαλό και σε αυτό έγκειται η δυνατότητα μετατόπισης. «Οι αναμνήσεις αποτελούν πάντα σωματικές αντιδράσεις. Το δέρμα μας δεν έχει ξεχάσει, τα μάτια μας δεν έχουν ξεχάσει» (Grotowski, 2006, σ. 188).

Ο Grotowski αναπτύσσει πολυάριθμες τεχνικές για να βοηθήσει τον ηθοποιό, οι οποίες αναπτύχθηκαν περαιτέρω από τους οπαδούς του. Αυτές οι τεχνικές περιστρέφονται γύρω από την ιδέα ότι η ουσία έγκειται στην αντίδραση σε ερεθίσματα, απαιτώντας ταυτόχρονα την άρση των σωματικών και ψυχολογικών εμποδίων και προωθώντας μια διαδικασία αυτογνωσίας που οδηγεί στην ατομικότητα. Ξεκινά με ασκήσεις που δεν είναι «κοινωνικές», για παράδειγμα, δεν λαμβάνουν χώρα χαλαρές συζητήσεις, διακριτικές χειρονομίες κτλ. Αντίθετα, βασίζονται στον καθορισμό σωματικών θέσεων για τα άτομα ή τις ομάδες. Μόλις δημιουργηθεί η ομάδα, ακολουθούν ασκήσεις προσοχής τόσο στο πλαίσιο της ομάδας όσο και σε ατομικό επίπεδο. Η

«οριζόντια» προσοχή επικεντρώνεται στη σύνδεση της δράσης με την επίγνωση ως θεμελιώδη στοιχεία της χωρικής εμπειρίας, με ενεργοποίηση της διάχυτης ή περιφερειακής επίγνωσης. Αυτή η κατάσταση μπορεί να ονομαστεί κατάσταση εγρήγορσης. «Επαφή δεν σημαίνει να κοιτάζεις· σημαίνει να βλέπεις» (Grotowski, 2006, σ. 188). Το να βλέπει κανείς είναι το χαρακτηριστικό γνώρισμα της εγρήγορσης. Το επόμενο βήμα είναι να εργαστεί με σκοπό να κατακτήσει μια κατάσταση αγριότητας. Η φάση αυτή προσεγγίζεται όταν το ον είναι ανοιχτό σε ερεθίσματα, τόσο σωματικά όσο και από τον εσωτερικό κόσμο. Στόχος είναι να δημιουργηθεί στο σώμα η «δυνατότητα να ζει και να λάμπει, και να είναι προσωπικό» (Slowiak & Cuesta, 2007, σ. 99). Η αγριότητα είναι μια θεμελιώδης κατάσταση σύμφωνα με τον Grotowski, η οποία μπορεί να επιτευχθεί με δύο τρόπους. Ο πρώτος τρόπος είναι μέσω της εξάσκησης, όπως η τέχνη του σαμουράι: πρώτα πρέπει να κατακτήσει κανείς συνειδητά τη δεξιότητα και στη συνέχεια να την εφαρμόσει πρακτικά με ένα εξαρτημένο αντανάκλαστικό, μέχρι να επιτευχθεί αριστοτεχνία. Μόλις το άτομο γίνει πραγματικός πολεμιστής, πρέπει να ξεχάσει τα πάντα. Ο δεύτερος τρόπος είναι μέσω απο-εκπαίδευσης. Ο Grotowski υποστηρίζει ότι από τη γέννησή μας μαθαίνουμε πώς να κάνουμε πράγματα –να πίνουμε νερό, να βλέπουμε, να ακούμε κτλ.–, τι επιτρέπεται να κάνουμε, τι είναι δυνατόν, τι δεν είναι. Πιστεύει ότι για να πετύχουμε την ατομικότητα, δεν πρέπει να μαθαίνουμε νέα πράγματα, αλλά να απελευθερωνόμαστε από τις παρελθοντικές συνήθειες. Τίθεται το ερώτημα: Ποιες αντιστάσεις υπάρχουν μέσα στον ηθοποιό και πώς μπορούν να αφαιρεθούν; Οι αντιστάσεις αυτές είναι ψυχολογικές και σωματικές και είναι μοναδικές για κάθε άτομο. «Θέλω να κλέψω ό,τι εμποδίζει τον ηθοποιό· η δημιουργική διάσταση θα παραμείνει μέσα του. Αυτό είναι απελευθέρωση» (Grotowski, 2006, σ. 182).

Τα παιδιά αγαπούν αυτή την πράξη του παιχνιδιού. Η παρουσία των μασκών μάς επιτρέπει να μην ξεχάσουμε να παίζουμε. (Miller, 2007, σ. 129)

Από την άλλη πλευρά, η Ariane Mnouchkine προσεγγίζει τη συνθήκη «εντός της κατάστασης» από μια διαφορετική οπτική γωνία – το να είναι κανείς μέσα στην ομάδα, όλοι μαζί σε μια διαφορετική θεατρική πραγματικότητα. Προτείνει πολλές μεθόδους. Βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στη μουσική, προτείνοντας ότι η ζωντανή μουσική με δραματική ατμόσφαιρα, όπως το ύφος του Βάγκνερ, είναι ιδανική. Προτείνει αυτοσχεδιασμούς, όπου οι ηθοποιοί εκτελούν μη λεκτικές σκηνές. Στόχος αυτών των αυτοσχεδιασμών δεν είναι ο χορός, αλλά η εύ-



ρηση δράσεων που αντιστοιχούν στη μουσική και η υποστήριξη της συναισθηματικής τους κατάστασης από τη μουσική. Επομένως, η μουσική υπαγορεύει την πορεία του αυτοσχεδιασμού.

Η Mnouchkine αποκαλεί το κοστουμί δεύτερο δέρμα –το μοναδικό δέρμα ενός χαρακτήρα– και πιστεύει ότι ο ηθοποιός πρέπει να γίνει ο χαρακτήρας. «Το να φοράς κοστουμί σημαίνει να ξαναβρίσκεις την παιδική σου ηλικία: χαρά, μεταμφίεση, πομπές και μεταμορφώσεις» (Miller, 2007, σ. 116). Στόχος είναι να ανακαλύψει την ακριβή σωματικότητα του χαρακτήρα, η οποία δεν πρέπει να είναι ασαφής. Αφού εξασφαλιστεί η σωματικότητα, δίνονται στους ηθοποιούς δράσεις και το καθήκον τους είναι να βρουν τον χαρακτήρα μέσα από αυτές. Η Mnouchkine χρησιμοποιεί προϋπάρχοντα καλλιτεχνικά στοιχεία, με τα οποία αλληλεπιδρούν οι ηθοποιοί, όπως κοστουμία, μουσική, μάσκες κτλ., για να τους μεταφέρει σε μια διαφορετική πραγματικότητα. Οι ηθοποιοί πρέπει να αφεθούν και, μέσα από τις σωματικές αισθήσεις, την εσωτερική λογική και την αρμονία, να βρουν τον τρόπο λειτουργίας τους σε αυτό τον νέο κόσμο στον οποίο εισέρχονται.

Θα ήθελα να δω, να μάθω, να συναντηθώ και μετά να δω τι θα συμβεί. (Climenhaga, 2013, σ. 114)

Στόχος της Pina Bausch είναι να δημιουργήσει την άμεση παρουσία των performer, οι οποίοι επικοινωνούν απευθείας με το κοινό και επανερμηνεύουν την ιδέα. Ξεκινά με την εγκαθίδρυση μιας σύνδεσης με τον χώρο την παρούσα στιγμή. Για παράδειγμα, προτείνει την άσκηση «Σχέση», όπου δύο ηθοποιοί στέκονται ο ένας απέναντι στον άλλο, επικεντρωμένοι στο να κοιτάζονται και να αισθάνονται τον χώρο ανάμεσά τους. Αντιδρούν στον χώρο ανάμεσά τους και ο ένας στον άλλον μέσω της κίνησης και της έκφρασης. Ο σκοπός της άσκησης είναι να εδραιωθεί η προσοχή που προκύπτει από τη σχέση. Η διαδικασία αυτή ακολουθείται για να δημιουργηθούν οι προϋποθέσεις για μια πλήρη κοινή είσοδο στο ρήγμα της πραγματικότητας, καταργώντας με αυτό τον τρόπο τις συνδέσεις με την καθημερινότητα.

Δημιουργώντας μια συνθετική εικόνα

Οι δημιουργικές διαδικασίες αυτών των δημιουργών, οι οποίες μπορεί να καταλήξουν σε μια συνθετική εικόνα, διαφέρουν ως προς τα αισθητικά και θεματικά πλαίσια, αλλά μοιράζονται την προσωπική προσέγγιση και την εξάρτηση από τη σωματική εμπειρία.

Η Pina Bausch αντλεί από τις πραγματικές εμπειρίες των ανθρώπων όταν δημιουργεί ένα γεγονός. Οι συνθετικές, θεατρικές εικόνες διαμορφώνονται σε συνεργασία με τους συμμετέχοντες και αντλούν από τους τομείς του θεάτρου, του χορού, του σωματικού θεάτρου και των εικαστικών τεχνών. Στην αναζήτηση αυτών των εικόνων, εμπλέκει τους ηθοποιούς θέτοντας ερωτήσεις και λαμβάνοντας απαντήσεις που διατυπώνονται με λέξεις, εικόνες, κινήσεις κτλ. Κάθε απάντηση προέρχεται από τον εκάστοτε συνεργάτη και είναι στενά συνδεδεμένη με την ταυτότητά του. Αφού παρουσιαστούν οι επιμέρους ιδέες, δίνονται επιπλέον ερωτήσεις και ασκήσεις για την εμβάθυνση της αίσθησης και της δομής. Το επόμενο βήμα αφορά την ανακάλυψη του *παρακινητικού γεγονότος* – το κρίσιμο στοιχείο που αργότερα επικοινωνείται ως οικουμενικό στο κοινό. Για να εξελιχθεί μια σκηνή από την ιδέα, η Bausch συστήνει την επικοινωνία, συμπεριλαμβανομένων συζητήσεων και επίδειξης εικόνων, μουσικής ή/και ιστοριών που αποτελούν πηγή έμπνευσης για τους συμμετέχοντες και τους εξωτερικούς παρατηρητές, όπως ο δραματουργός, ο μουσικός ή ο σκηνογράφος. Μερικές φορές, αυτό το υλικό γίνεται η δομή γύρω από την προτεινόμενη ιδέα. Στη συνέχεια, το υλικό που λαμβάνεται κατά τη διάρκεια της διαδικασίας αναπτύσσεται και συναρμολογείται – μια σύνθετη διαδικασία. Οι εικόνες αρχικά εξελίσσονται σε μεγαλύτερα κομμάτια και στη συνέχεια διαμορφώνονται και συνδυάζονται με βάση διαφορετικά κριτήρια.

Οι κινήσεις γίνονται μια βιβλιοθήκη υλικού, την οποία η Bausch χρησιμοποιεί ως πηγή για τη δημιουργία ξεκάθαρων δράσεων, σχηματίζοντας τη βάση των παραστάσεων της. Βασικό στοιχείο αυτών των δράσεων είναι η *χειρονομία*, που χρησιμεύει τόσο ως έκφραση συμπεριφοράς (όπως οι καθημερινές χειρονομίες) και ως συναισθηματική έκφραση (πιο αφηρημένες χειρονομίες, που αντιπροσωπεύουν τη συναισθηματική ουσία).

Μια μέθοδος που χρησιμοποιεί η Pina Bausch για την εργασία με τις χειρονομίες ονομάζεται «Βασικές καταστάσεις». Σε αυτή τη μέθοδο διερευνώνται διάφοροι τρόποι εκτέλεσης χειρονομιών με πειραματισμούς όσον αφορά τον ρυθμό, την ένταση, την αλλαγή των αποστάσεων και την επανάληψη, καθώς και με τον συνδυασμό διαφορετικών εκδοχών των φράσεων των χειρονομιών για να κατανοηθεί το νόημα και η εμπειρία τους. Η προσέγγιση αυτή επιτρέπει τον χειρισμό των τυπικών πλαισίων και την επεξεργασία παραλλαγών πέρα από το αναμενόμενο. Μια άλλη μέθοδος την οποία χρησιμοποιεί για τη δόμηση των κομματιών ονομάζεται «Σύνθεση» και περιλαμβάνει έναν κατάλογο στοιχείων που θα μπορούσαν να συμπεριληφθούν σε ένα κομμάτι με βάση την ευθυγράμμισή τους με την κύρια ιδέα ή το συναίσθημα. Τα στοιχεία μπορεί να είναι ποικίλα: αντικείμενα, εικόνες, κείμενα, μουσική κτλ. Στη συνέχεια, αρχίζει η δοκιμή για να διαπιστωθεί πώς λειτουργούν σε συνδυασμό, ξεκινώντας με απλές δοκιμές μουσικής και εικόνων, οι οποίες γίνονται όλο και πιο σύνθετες. Αυτή η μέθοδος συχνά περιλαμβάνει τη σύνδεση δύο φαινομενικά ασύνδετων στοιχείων, δημιουργώντας μια ενδιαφέρουσα ένταση. Ένα άλλο βήμα που χρησιμοποιεί είναι η «Ανοιχτή πρόβα», όπου οι performer χρησιμοποιούν όλα τα κομμάτια που έχουν δημιουργηθεί για να αυτοσχεδιάσουν, δημιουργώντας μια παράσταση συνδέοντας τα στοιχεία με βάση τα συναισθήματά τους. Η προσεκτική παρατήρηση και η ανοιχτότητα είναι κρίσιμα στοιχεία κατά τη διάρκεια των διαδικασιών αυτών. Οι μέθοδοι αυτοί ενισχύουν την ομάδα και ανανεώνουν τη σχέση με συγκεκριμένα στοιχεία.

Η επιλογή και η οργάνωση των στοιχείων στη σκηνή για την Bausch καθοδηγούνται κυρίως από τη διαίσθησή της. Οι παραστάσεις της είναι συνδυασμοί δράσεων που δημιουργούν πυκνές, διασυνδεδεμένες εικόνες γύρω από μια κεντρική ιδέα ή συναίσθημα. Δεν είναι γραμμικές, αλλά έχουν μια απρόβλεπτη δομή, που διερευνά και διατηρεί την ένταση. Πρόκειται για δομές συναισθήματος που αντικατοπτρίζουν το νόημα της ιδέας χωρίς να το διατυπώνουν λεκτικά.

Η Ariane Mnouchkine πιστεύει ότι η συνεργασία με τους ηθοποιούς πρέπει να περιλαμβάνει την αναζήτηση της θεατρικότητας – μιας μεταφορικής

και ποιητικής έκφρασης της εμπειρίας. Για την είσοδο σε αυτό τον κόσμο, ο επικεφαλής της διαδικασίας παρουσιάζει εικόνες που διεγείρουν τη φαντασία ή στήνει σκηνές με ποιητικό τρόπο, αφηγούμενος καταστάσεις σαν να διηγείται μια ιστορία: «Μια φορά και έναν καιρό, υπήρχε ένα χωριό ψηλά στα βουνά. Το караβάνι σταμάτησε για τελευταία φορά προτού να πέσει το χιόνι...» Σε αυτή τη μέθοδο οι ηθοποιοί κάθονται αρχικά σε έναν κύκλο και, ακολουθώντας την ιστορία, αρχίζουν να την υποστηρίζουν με δράσεις. Είναι σημαντικό να περιγράφουν με ακρίβεια την ατμόσφαιρα και το σκηνικό: τον χώρο, τον χρόνο, την εμφάνιση των χαρακτήρων, τις χειρονομίες και τις πράξεις, ώστε να παρέχουν σαφείς πληροφορίες για τον κόσμο που δημιουργούν συλλογικά στη σκηνή.

Ένα σημαντικό στοιχείο στη δημιουργική διαδικασία της Mnouchkine είναι η μάσκα. Πιστεύει ότι οι μάσκες δεν κρύβουν τους ηθοποιούς, αλλά τους αποκαλύπτουν λειτουργώντας σαν μεγεθυντικοί φακοί για την ψυχή. Οι μάσκες επιτρέπουν στους ηθοποιούς να ξεχάσουν τον εαυτό τους και να εισέλθουν στον «άλλο» χωρίς να ψυχαναλύουν τον χαρακτήρα. Οι μάσκες δεν διδάσκουν τους ηθοποιούς σχετικά με τις ασυνείδητες επιθυμίες, το υποκρυπτόμενο νόημα και ούτω καθεξής, αλλά μάλλον για τη θέση και τη σχέση τους με τον κόσμο. Όλα τα λάθη είναι εμφανή με τις μάσκες, αναγκάζοντας τους ηθοποιούς να επικεντρώνονται στις λεπτομέρειες. «Η μάσκα αντιπροσωπεύει τη μαγεία της αντιπαράθεσής μας με τα αρχέτυπα που κατοικούν στο συλλογικό ασυνείδητο» (Miller, 2007, σ. 127).

Για να είναι επιτυχημένος ο αυτοσχεδιασμός, οι ηθοποιοί πρέπει να γνωρίζουν τους χαρακτήρες, τις τοποθεσίες και τις επιθυμίες τους. Συνοδεία μουσικής, αποδίδουν μια κατάσταση μέσω της δράσης, γεγονός που ακολουθείται από μια κριτική συζήτηση σχετικά με το τι έλαβε χώρα. Η Mnouchkine θεωρεί ότι το θέατρο είναι συναίσθημα που εκφράζεται μέσω της δράσης. Οι ηθοποιοί πρέπει να βρουν την εσωτερική μουσική των χαρακτήρων τους, η οποία χαρακτηρίζεται από ρυθμό και μοτίβα, απορρίπτοντας στερεότυπα και συμβατικές προσεγγίσεις. «Ψάξτε μέσα στις μικρές συγκεκριμένες στιγμές για να ανακαλύψετε τις μεγάλες στιγμές», προτείνει η Mnouchkine (Miller, 2007, σ. 124). Μετά την παράσταση, τίθενται ερωτήματα σχετικά με το πώς ο χαρακτήρας βλέπει τον κόσμο και αντιδρά σε αυτόν, εάν οι κινήσεις είναι σύμφωνες με τον χαρακτήρα, πώς βρίσκουν τη λειτουργία τους στο πλαίσιο της δράσης κτλ.

Για πιο σύνθετους αυτοσχεδιασμούς, η ομάδα συμφωνεί σε ένα πρόχειρο σενάριο, ορίζει χαρακτήρες και διερευνά πιθανές ιστορίες. Όσο πιο σαφείς είναι οι χαρακτήρες και τα σενάρια, τόσο πιο

εύκολος γίνεται ο αυτοσχεδιασμός για τους ηθοποιούς. Κατά τη διαδικασία αυτή, έχει μεγάλη σημασία οι ηθοποιοί να μην ξεχνούν να «παίζουν σαν παιδιά». Επίσης, η ιστορία πρέπει να λειτουργεί μεταφορικά, μεταφέροντας ένα βαθύτερο νόημα. Η Mnouchkine τονίζει τη σημασία της παρατήρησης και της αντίληψης του κόσμου, ο οποίος δεν λειτουργεί σύμφωνα με ρεαλιστικούς κανόνες και προτείνει την ανάγνωση ποίησης. Επιμένει στην επεξεργασία της φαντασίας, την απλοποίηση και τη δημιουργία χώρου για τον εαυτό.

Για να κατανοήσουμε τις μεθόδους που χρησιμοποιεί ο Jerzy Grotowski, ας ανατρέξουμε ξανά στην εμπειρία του μαθητή του Thomas Richards. Κατά τη δημιουργία «ατομικών δομών», οι ηθοποιοί βασίζονται κυρίως στην εμπειρία τους, δηλαδή στη μνήμη, για να δημιουργήσουν σκηνές που είναι δυνατόν να αποκτήσουν εντελώς νέα νοήματα μέσα σε ένα διαφορετικό πλαίσιο. Είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι η κατανόηση αυτής της διαδικασίας προέρχεται από την εκπαίδευση του Richards με τον Grotowski, και όχι από τη συνεργασία τους σε μια θεατρική παραγωγή.

Δουλεύοντας έναν χρόνο γύρω από το «Αντικειμενικό δράμα» στην Ιταλία, η εργασία αφορούσε τη δημιουργία δύο τραγουδιών και δύο «ατομικών δομών» με βάση αποσπάσματα από ένα αρχαίο κείμενο. Ο Richards στράφηκε στη μνήμη και στα όνειρά του ως αφετηρία για τις ατομικές δομές του.

Η εργασία προχωρούσε ατομικά, με τη βοήθεια ενός μέντορα που ήταν βοηθός του Grotowski. Αφού προετοιμάστηκε, η ατομική δομή παρουσιάστηκε στον Grotowski για περαιτέρω ανάπτυξη με βάση τα σχόλιά του. Ο κύριος στόχος ήταν να κατανοηθεί και να κατακτηθεί ένας τρόπος δημιουργίας που συνιστά απλή, γνήσια σωματική συμπεριφορά. «Πρέπει να καταλάβω τι σημαίνουν οι σωματικές δράσεις: επιτέλεση, απλή επιτέλεση χωρίς να προσθέτω τίποτα» (Richards, 2007, σ. 71).



Ο Richards βρέθηκε αντιμέτωπος με δύο βασικές παγίδες. Η πρώτη ήταν η επικέντρωση στα συναισθήματα. Ο Grotowski υιοθέτησε τη στάση απέναντι στα συναισθήματα του Stanislavski, ο οποίος υποστήριζε ότι δεν μπορούμε να θυμόμαστε συναισθήματα και να τα παγιώνουμε· μπορούμε να θυμόμαστε μόνο σωματικές πράξεις. Συγκεκριμένα, ανέφερε ότι τα συναισθήματα δεν είναι υπό τον έλεγχό μας, σε αντίθεση με τις πράξεις μας. Η δεύτερη παγίδα ήταν η χρήση συμβόλων. Είναι σημαντικό οι πράξεις να εκτελούνται πραγματικά, όχι να συμβολίζονται. Η συνείδηση του σώματος πρέπει να έρθει στην επιφάνεια. Ο ηθοποιός πρέπει να αναρωτηθεί τι ακριβώς έκανε σε αυτές τις συνθήκες, λαμβάνοντας υπόψη το πλαίσιο: τον χώρο, τα υλικά, τις μυρωδιές, τους άλλους ανθρώπους, τα αγγίγματα κτλ., και να το βιώσει εκ νέου.

Το επόμενο βήμα είναι η επιλογή του θέματος της αλήθειας ή αυτού που χρησιμεύει ως σημείο καθοδήγησης το οποίο πρέπει να επιλέξει με σαφήνεια ο ηθοποιός και με το οποίο πρέπει να ευσυγγραμμίσει το έργο του. «Το σημείο καθοδήγησης πρέπει να είναι απόλυτα ξεκάθαρο, αποτέλεσμα των φυσικών πεποιθήσεων, των προηγούμενων παρατηρήσεων και των εμπειριών ζωής του ατόμου» (Grotowski, 2006, σ. 217). Για να μη θεωρηθεί το έργο ως «ψήγμα αλήθειας» (όρος δανεισμένος από τον Stanislavski), το επιλεγμένο θέμα δεν πρέπει να είναι απλώς μια «απλή» αλήθεια, αλλά να σχετίζεται βαθύτερα με τον ηθοποιό. Το θέμα αυτό συνδέεται με τη μοιραία πτυχή του δράματος.

Μόλις καθοριστεί η ατομική δομή, μόλις προκύψει η πρώτη λειτουργική πρόταση, ο ηθοποιός πρέπει να συνεχίσει να την επεξεργάζεται, να εμβαθύνει σε αυτή «εξαλείφοντας ό,τι δεν είναι αναγκαίο και ανασυνθέτοντας το προσχέδιο με πιο συνοπτικό τρόπο» (Richards, 2007, σ. 54). Μερικές φορές, αυτό περιλαμβάνει την κοπιαστική διαδικασία της επανεξέτασης «άψυχων τμημάτων», της επίλυσης τεχνικών ζητημάτων, της αφαίρεσης περιττών πράξεων και ούτω καθεξής. Αυτό βασίζεται στην αφαίρεση και την επανασυναρμολόγηση θραυσμάτων. Η διαδικασία μοιάζει με το μοντάζ ταινιών.

Ο Grotowski αναμένει από τους ηθοποιούς να προσεγγίσουν αυτό το έργο με σκηνοθετικό τρόπο, έχοντας επίγνωση όλων των στοιχείων που εκφράζουν, του εαυτού τους και της σχέσης τους με αυτά.

Σκέφτεσαι το τραγούδι και αναρωτιέσαι: Πού βρίσκεται αυτό το αρχικό άσμα; Σε ποιες λέξεις; Μήπως αυτές οι λέξεις έχουν ήδη εξαφανιστεί; (...) Αλλά, αν είσαι σε θέση να ανατρέξεις με αυτό το τραγούδι στην προέλευσή του, δεν είναι πλέον η γιαγιά σου που τραγουδάει, είναι κάποιος από τη γενεαλογική

σου σειρά, από τη γη σου, από το χωριό σου, το ίδιο το τραγούδι καταγράφει τον χώρο. Προέρχεται από κάπου. Όπως λέει ένα γαλλικό ρητό: «Tu es le fils de quelqu'un» [Είσαι το παιδί κάποιου]. Δεν είσαι περιπλανώμενος· έρχεται από κάπου, από κάποια χώρα, από κάποιο μέρος, από κάποια περιοχή. (Richards, 2007, σ. 56)

Με άλλα λόγια, γνωρίζεις την ταυτότητά σου.

Συμπέρασμα

Μετά την παρουσίαση πιθανών τρόπων για τη σκηνοθεσία των αναμνήσεων, θέλω να τονίσω τη ζωτικότητα αυτής της διαδικασίας στο πλαίσιο που δημιουργούμε σήμερα.

Η αναζήτηση του νοήματος ενθαρρύνεται και ταυτόχρονα ματαιώνεται από την αδυναμία μας να δημιουργήσουμε νόημα.

—Hanna Arendt, Understanding and Politics

Η σκηνοθεσία και η δημόσια έκφραση των αναμνήσεων συνεπάγεται τη λήψη μιας απόφασης και την ανάληψη ευθύνης, κυρίως απέναντι στην κοινωνία που γίνεται μάρτυρας αυτών των αναμνήσεων. Μπορεί και πρέπει να αποτελεί κρίσιμο μέρος της ανάπτυξης και της επούλωσης, ιδίως όταν πρόκειται για τραύματα του παρελθόντος, τόσο σε κοινωνικό όσο και σε ατομικό επίπεδο. Μπορεί επίσης να λειτουργήσει καταλυτικά στον διάλογο, όπου δεν ανταλλάσσονται μόνο απόψεις, αλλά και βαθιά ριζωμένες εμπειρίες, συμβάλλοντας στην επανεκτίμηση και την εξέλιξη της ταυτότητάς μας.

Γι' αυτό τον λόγο, τα καλλιτεχνικά έργα που ασχολούνται με τη μνήμη είναι σημαντικά, ιδίως σε περιοχές οι οποίες χαρακτηρίζονται από συλλογικά τραύματα, όπως η Σερβία και άλλες χώρες της πρώην Γιουγκοσλαβίας, που χαρακτηρίζονται από αναθεώρηση της Ιστορίας, συγκρούσεις, αλλαγές στο σύστημα και απογοητεύσεις. Κατά συνέπεια, οι άνθρωποι δεν μπορούν να κατανοήσουν το παρελθόν και, ως εκ τούτου, να ατενίσουν το μέλλον με ελπίδα. Τέτοια καλλιτεχνικά έργα μπορούν να διαδραματίσουν σημαντικό ρόλο στη διαδικασία κατανόησης, η οποία, όπως και η ίδια η μνήμη, δεν μπορεί να είναι «οριστική» και μπορεί να μας οδηγήσει σε μια ενεργή κατάσταση αυτοεξέτασης της ταυτότητας, δίνοντας τη δυνατότητα να είμαστε ανοιχτοί στους άλλους (και στις διαφορετικές προοπτικές) και στο μέλλον.

Η κατανόηση των μεθόδων εργασίας των θεατρικών δημιουργών που εξετάζονται στο παρόν άρθρο μπορεί να αποτελέσει σημαντικό μάθημα έμπνευσης για τους συγγραφείς. Είναι δυνατόν να τους ενδυναμώσει και να τους ενθαρρύνει, καθώς

και να τους βοηθήσει να αναπτύξουν δικές τους υποκειμενικές μεθόδους εργασίας με τη μνήμη.

* Το άρθρο αυτό έχει δημοσιευτεί σε συντομευμένη μορφή στα σερβικά στο περιοδικό *Scena: časopis za pozorišnu umetnost* [Σκηνή: Ένα περιοδικό για τη θεατρική τέχνη] στο τεύχος Ιανουαρίου-Μαρτίου 2021.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Arendt, H. (2011, May 25). Razumevanje i politika [Understanding and Politics]. *Peščanik*. <http://pescanik.net/razumevanje-i-politika>
- Bachelard, G. (1969). *Poetika prostora* [The poetics of space]. Belgrade: Kultura.
- Carlson, M. (2003). Otpor prema teatralnosti [The Resistance to Theatricality]. *TkH: Journal for Performing Arts Theory*, (5).
- Climenhaga, R. (2013). *The Pina Bausch sourcebook*. London: Routledge.
- Féral, J. (2002). Theatricality: The specificity of theatrical language. *Substance*, 31(2/3), 94-108.
- Grotowski, J. (2006). *Ka siromašnom pozorištu* [Towards a poor theatre]. Belgrade: Studio Lirica.
- Grotowski, J. (2009). Performer. *Teatron*, (146/147), 15-18.
- Maljković, S. (2019). *Uloga sećanja u izgradnji identiteta: umetničko delo scenskog dizajna* [Role of Remembrance in Identity Formation: Role of remembrance in identity formation: scene design art work] [Doctoral dissertation, University of Novi Sad]. NaRDuS. <https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/11466>
- Meyerhold, V. E. (1976). *O pozorištu* [On theatre]. Belgrade: Nolit.
- Miller, J. (2007). *Ariane Mnouchkine*. London: Routledge.
- Richards, T. (2007). *Rad sa Grotovskim na fizičkim radnjama* [At work with Grotowski on physical actions]. Clio.
- Slowiak, J., & Cuesta, J. (2007). *Jerzy Grotowski*. London: Routledge.
- Szabo, D. (2009). *Jezik pozorišne režije* [The language of theatre directing]. Novi Sad: Prometej.

Η **Sanja Maljković** (1983) ολοκλήρωσε τις προπτυχιακές και μεταπτυχιακές σπουδές της στο Τμήμα Αρχιτεκτονικής και Πολεοδομίας και απέκτησε διδακτορικό δίπλωμα από το Τμήμα Αρχιτεκτονικής, Τεχνικής και Σχεδιασμού της Σκηνης του Πανεπιστημίου του Νόβι Σαντ (2019). Από το 2008 διευθύνει το ανεξάρτητο θέατρο Le Studio στο Βελιγράδι, όπου εργάζεται ως συντονίστρια, σκηνογράφος, σκηνοθέτις και παιδαγωγός. Έχει πραγματοποιήσει πολλές θεατρικές παραστάσεις και έχει διευθύνει διάφορα εργαστήρια στον τομέα του θεάτρου και του οπτικού θεάτρου για ερασιτέχνες, παιδιά και επαγγελματίες. Είναι επίκουρη καθηγήτρια και βοηθός διευθυντή στο Τμήμα Τέχνης και Σχεδιασμού του Πανεπιστημίου του Νόβι Σαντ.