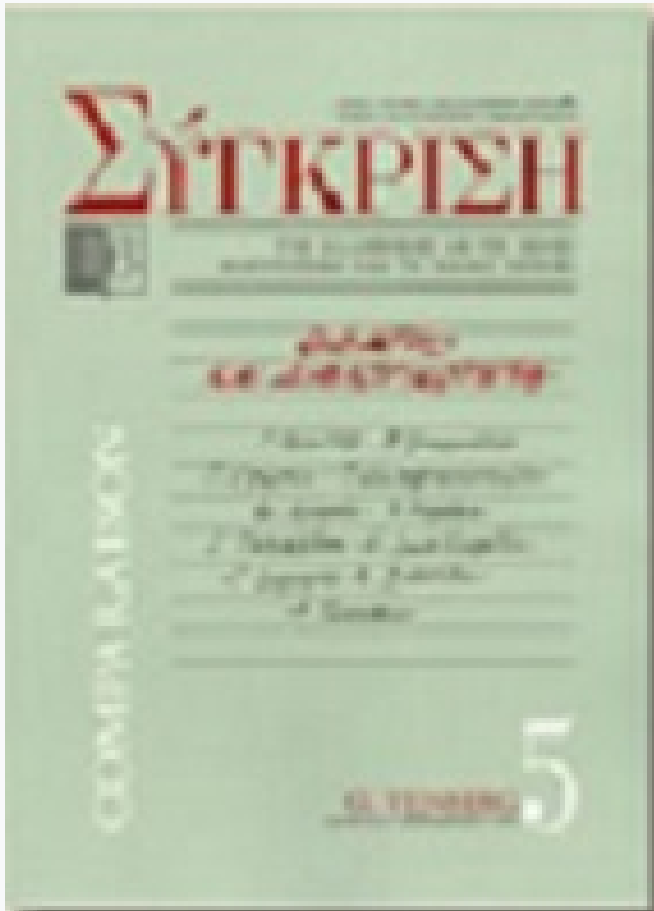


## Σύγκριση

Τόμ. 5 (1993)



Εκδοχές της Κίνησης στο Θέατρο: Κυνηγώντας την Κίνηση στις Ασταμάτητες Διαδρομές της

Γιώργος Γαλάντης

doi: [10.12681/comparison.10719](https://doi.org/10.12681/comparison.10719)

Copyright © 2016, Γιώργος Γαλάντης



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

### Βιβλιογραφική αναφορά:

Γαλάντης Γ. (2017). Εκδοχές της Κίνησης στο Θέατρο: Κυνηγώντας την Κίνηση στις Ασταμάτητες Διαδρομές της. *Σύγκριση*, 5, 131–148. <https://doi.org/10.12681/comparison.10719>

ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΑΛΑΝΤΗΣ

## Εκδοχές της Κίνησης στο Θέατρο

Κυνηγώντας την Κίνηση  
στις Ασταμάτητες Διαδρομές της

ΠΟΤΕ ΜΟΥ ΖΗΤΗΘΕΙ ΝΑ ΜΙΛΗΣΩ ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΙΝΗΣΗ, ΜΕΤΑΦΕΡΟΜΑΙ αυτομάτως στο κέντρο μιας κυκλικής παρέλασης στο Τσίρκο, όπου άτομα πολύχρωμα ντυμένα βαδίζουν, χορεύουν, πηδούν, κάνουν τούμπες. Σε μια παρέλαση στην οποία, όπου και να εστιάσεις το βλέμμα σου, τα σχήματα που διαγράφονται από τις ανθρώπινες μορφές πολλαπλασιάζονται με τις εναλλαγές των ρυθμών, με τις συγκεκριμένες ή απροσδιόριστες κινήσεις των χεριών και με τις υπερτονισμένες ή απαλές γκριμάτσες. Αν αφηθείς αρκετό διάστημα στην παρακολούθηση του κινούμενου αυτού γαλαξία, παρασύρρεσαι σε μια δίνη όπου οι μορφές χάνουν το περίγραμμά τους, τα χρώματα διαχέονται το ένα μέσα στο άλλο και η ισορροπία εξαφανίζεται και επανεμφανίζεται σε άτακτα διαστήματα.

Τι να επιλέξεις απ' αυτό το αχανές «κινησιολόγιο»; Πώς να το ταξινομήσεις και ποιες περιοχές της σκέψης να δανειστείς για να το ερμηνεύσεις;

Οι προβληματισμοί αυξάνονται όταν θελήσεις το κινητικό αυτό υλικό να το εξετάσεις μεταφερόμενο μέσα σε μια μορφή τέχνης όπως είναι το θέατρο όπου η εμφανής κίνηση εμπλέκεται με την αφανή στατικότητα και η στάση περικλείει άπειρες μορφές κινητικότητας.

Η κίνηση, φανερή ή ενδότερη, εμπεριέχεται σε κάθε μια ξεχωριστά, από τις τέχνες που συνιστούν το θέατρο και τις πράξεις του, προκύπτει όμως και από τους συνδυασμούς αυτών των διαφορετικών τεχνών μεταξύ τους. Μ' αυτή τη λογική η κίνηση δημιουργεί σχέσεις, προκαλεί ροπές, κατευθύνει πορείες σε όλα τα επίπεδα του θεάτρου, σε πρωτογενείς

και δευτερογενείς άξονες. Η παρουσία της κίνησης και οι παραγόμενες από αυτήν σχέσεις εντοπίζονται σε ποικίλα επίπεδα, ετεροειδή και ομοειδή, όπως: στους ηθοποιούς και στο θεατρικό έργο, στη σκηνή και στην αίθουσα των θεατών, στο χορό και στα φώτα, στα κοστούμια και στη μουσική, στις διαδρομές που διανύει η αυλαία και στην αρχιτεκτονική του θεάτρου, αλλά και σε άλλα πολλά.

Πριν διαβούμε τις εισόδους του θεάτρου με όχημα την κίνηση, πριν μεγεθύνουμε τη δυναμική της μέσα στα δρώμενα της σκηνικής πράξης και πριν μεταφέρουμε το ακαθόριστο σχήμα της εκεί που πολλαπλασιάζεται η αοριστία της και επικυρώνονται τα αρχέτυπά της, ας επαναλάβουμε ένα αξίωμα του Ράντολφ Λάμπαν\* σε μια προσιτή εκδοχή:

Κινούμαστε για να ικανοποιήσουμε κάποιες ανάγκες μας, κάποιες επιθυμίες μας, μέρος των κινήσεών μας δηλώνουν ακριβώς αυτούς τους σκοπούς. Ένα άλλο μέρος του (ενώ εκδηλώνεται) μένει απροσδιόριστο.

Και ο διάσημος θεωρητικός της κίνησης χρησιμοποιεί σαν παράδειγμα την συμπεριφορά της βιβλικής Εύας, η οποία κόβει το μήλο για να το φάει· αυτή είναι η έκφραση που προσδιορίζει κάποια ανάγκη. Όμως υπάρχουν και άλλες αντιδράσεις πριν και μετά την κοπή του μήλου οι οποίες μένουν ανερμήνευτες και άλλες αδιατύπωτες (η επιθυμία της για κατάκτηση της γνώσης, η λαιμαργία ή η περιέργεια). Μ' αυτή τη γενική θέση αντιλαμβανόμαστε το σώμα να κινείται εκφραζόμενο σε δύο επίπεδα: (προσδιορίζοντας επιθυμίες) το συγκεκριμένο και (μην προσδιορίζοντας σκοπούς) το αφηρημένο. Αν αυτές οι δύο διαστάσεις μεταφερθούν στο χώρο της δημιουργίας, προκύπτουν πολλές ερμηνευτικές εκδοχές, όπως:

Πραγματικό — Φανταστικό  
 Τυπικό — Ουσιαστικό  
 Εγκεφαλικό — Συναισθηματικό  
 Ρεαλιστικό — Σουρεαλιστικό  
 Θέματος — Γραφής  
 κ.ά.

Ας οδηγήσουμε τώρα μια ανθρώπινη μορφή να σταθεί στην περιοχή (χώρος) που ορίζεται σκηνή και η οποία τις περισσότερες φορές τοποθετείται αντικριστά (μετωπικά) στο θεατή, κατά τέτοιο τρόπο ώστε η

\* Rudolf LABAN, «Movement, Dance and Dramatic Expression», *The Uses of Drama. An Anthology*, επιμ. John HODGSON, London: Egge Methuen, 1972, σσ. 71-82.

οπτική του να περιορίζεται στα πλαίσια μέσα στα οποία εκτελούνται τα θεατρικά δρώμενα. Σε θέατρα τα οποία διαθέτουν σκηνή χαρακτηριζόμενη αρένα, στην εικόνα που μας προκαλεί το ανθρώπινο σώμα πρέπει να συνυπολογισθεί και η περιγραμμική παρουσία των άλλων θεατών που εντάσσονται μέσα σ' αυτήν. Η σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στην ανθρώπινη μορφή και στη σκηνή (ή σ' αυτό που ορίζεται ως σκηνή) προκαλεί συνδυασμούς που παράγονται από το συγκεκριμένο σώμα και το συγκεκριμένο σκηνικό χώρο. Και μόνο η εγκατάσταση της ανθρώπινης μορφής πάνω στη σκηνή, δημιουργεί ποικίλες εικόνες στις οποίες εμφανίζεται η δεύτερη άλλοτε να τέμνεται, άλλοτε να προεκτείνεται, άλλοτε να εξισορροπείται ή και να διευρύνεται κ.ά. Μπορεί οι εκδοχές που προκύπτουν από αυτούς τους συνδυασμούς να πολλαπλασιάζονται με τις στάσεις, τις ροπές, τις κλίσεις του σώματος, αλλά και με τις κατευθύνσεις που διαγράφονται από αυτό. Αρκετοί είναι οι προβληματισμοί που μπορούν να προκληθούν στο θεατή από τη συνεργασία ανθρώπινης μορφής και θεατρικού χώρου σ' ένα στάδιο όπου ούτε το σώμα ούτε ο χώρος έχουν μεταμφιεστεί σε κάτι άλλο από αυτό που πραγματικά είναι. Η εικόνα που παράγεται δεν είναι μόνο ένα εικαστικό γεγονός, που θα μπορούσε να ταυτιστεί μ' ένα πίνακα ή μια φωτογραφία δύο διαστάσεων. Εδώ προστίθεται και μια άλλη διάσταση, το βάθος στο οποίο διανύει τις διαδρομές του ο θεατρικός χρόνος, παράγοντας που συνεταιρίζεται στη δημιουργία της θεατρικής πράξης. Η εναλλαγή της κυριαρχίας του σώματος επί του χώρου, αλλά και του χώρου επί του σώματος, γίνεται από την κίνηση του σώματος. Έστω και αν αυτή η κινητήριος δύναμις (σώμα) εμφανίζεται συχνά να παραχωρεί την κυριαρχία της στο χώρο.

Σ' αυτό το σημείο πρέπει να αναφερθούμε σ' ένα βασικό συστατικό της κίνησης, το ρυθμό, στους κτύπους του οποίου κινείται το ανθρώπινο σώμα. Αργός ή γρήγορος, επιβραδυνόμενος ή επιταχυνόμενος, ο ρυθμός αποκτά βαρύνουσα σημασία όταν εντοπίζεται και δηλώνεται μέσα στο σκηνικό χώρο. Μια ρυθμική εναλλαγή της κινούμενης ανθρώπινης μορφής στη σκηνή, που δεν μεταφέρει καμία άλλη πληροφορία παρά ότι είναι ένα σώμα εν κινήσει, προξενεί ποικίλες αντιδράσεις στο θεατή. Το σημείο της αλλαγής του ρυθμού προδίδει κάποια αίτια τα οποία την προκάλεσαν και πρέπει να αναζητηθούν είτε στο ίδιο το άτομο (συναισθηματική, νοηματική πρόκληση) είτε στο περιβάλλον μέσα στο οποίο κινείται. Οι ισορροπίες ανάμεσα στο χώρο και το άτομο ανατρέπονται

όταν προστεθεί και άλλο ένα άτομο, κινούμενο είτε ακολουθώντας το πρώτο είτε σε αντίθετη πορεία προς αυτό· τότε ο διάλογος μορφής-χώρου υποχωρεί και αφήνει τον κύριο λόγο στα σχήματα και τις συγκρούσεις τις προερχόμενες από τις δύο μορφές. Η δυναμική εκφραστικότητα της ομαδοποιημένης κίνησης πολλών ατόμων στη σκηνή μπορεί να αφαιρέσει την κυριαρχία του χώρου, σε άλλες περιπτώσεις όμως να προσδώσει ιδιαίτερο χαρακτήρα.

Μέχρι τώρα ο αναγνώστης-θεατής μας έχει παρακολουθήσει ένα σώμα που κινείται μέσα σ' ένα θεατρικό χώρο και ανάμεσά τους δημιουργείται ένας διάλογος. Οι διαδρομές που διανύει (το σώμα), και οι ρυθμικές εναλλαγές του, προξενούν στο θεατή προβληματισμούς και συναισθήματα. Οι εικόνες που παρήχθησαν λοιπόν μεταδίδουν μηνύματα που δεν χρειάζεται να αποκωδικοποιηθούν μέσα από τα μονοπάτια της περιγραφής. Αυτή τη σχέση κίνησης-ρυθμού-χώρου χρησιμοποιεί συχνά η τέχνη του χορού που κατορθώνει να εντάξει το πολύσημο αυτό υλικό σε πλαίσιο τέχνης με επιλεγμένη αισθητική αντίληψη.

Το γνώριμό μας σώμα μέχρι στιγμής δεν έχει εκφέρει συναισθήματα, δεν έχει διατυπώσει νοήματα και δεν έχει περιγράψει, σε συνδυασμό και σε συνεργασία με το θεατρικό χώρο όπου κινείται, θεατρικούς τόπους. Αν το βλέμμα αυτό της ανθρώπινης μορφής, εστιαστεί επίμονα σ' ένα σημείο επί αρκετό διάστημα, τότε δημιουργείται μια σχέση ανάμεσα στο άτομο και σ' ένα (αθέατο για μας) σημείο, το οποίο επικυρώνεται με το κοίταγμα. Στη συνέχεια, αν το άτομο γελάσει μ' ευχαρίστηση (γκριμάτσα), εκφράζει και ένα συναίσθημα που του προκαλείται από αυτό το σημείο. Έχουμε λοιπόν δύο στοιχεία: ένα ευχαριστημένο άτομο και ένα σημείο (χωρίς να ξέρουμε τι είναι αυτό το σημείο). Η ανθρώπινη μορφή κατευθύνεται προς το σημείο που συνεχώς υφίσταται γιατί συνεχώς το κοιτάζει, το προσεγγίζει, σκύβει και το μυρίζει. Πληροφορούμαστε μ' αυτόν τον τρόπο ότι το σημείο ήταν λουλούδι. Επικεντρώνει το βλέμμα του σ' άλλο σημείο και επαναλαμβάνει την ίδια σειρά ενεργειών. Αν συνεχίσει την ίδια κινητική συμπεριφορά, παράλληλα με τα λουλούδια δηλώνεται και το περιβάλλον: αγρός ή κήπος. Φέρνει το χέρι του κάτω από το σαγόνι του σε μια κίνηση σαν να σφίγγει μια γραβάτα (άλλη μια πληροφορία: είναι άντρας). Κοιτάζει αριστερά, κοιτάζει δεξιά, φέρνει τον καρπό του χεριού του στο ύψος του προσώπου του και κοιτάζει ένα αόρατο ρολόι. Εκπλήσσεται από την ώρα που είδε. Κοιτάζει αριστερά, κοιτάζει δεξιά, μένει σ' αυτή τη θέση ώσπου στο

πρόσωπό του διαγράφεται μια έκφραση χαράς. Κοιτάζει ένα από τα σημεία, του οποίου την ύπαρξη είχε δηλώσει, σκύβει, το κόβει. Το βλέμμα και το κεφάλι του κινούνται από τα δεξιά της σκηνής προς το κέντρο της, δηλώνοντας έτσι την είσοδο ενός ατόμου. Προσφέρει το λουλούδι στον/στην αθέατο/η σύντροφο με το ένα χέρι και του/της προτάσσει το χέρι για ένα χαιρετισμό που θα ακολουθήσει. Φεύγουν και οι δύο, ο ένας ορατός και ο/η άλλος/η αθέατος/η, που ζωντανεύει από το βλέμμα του ορατού. Σ' αυτήν την περίπτωση το σώμα, η στάση του, η έκφρασή του, οι χειρονομίες του, οι γκριμάτσες του και οι διαδρομές του μέσα στο θεατρικό χώρο περιέγραψαν συναισθήματα (Χαράς, Αγωνίας, Έκπληξης, Ικανοποίησης), τόπους (το πάρκο), αντικείμενα (λουλούδια, ρολόι), πρόσωπα. Θα μπορούσαμε να επεκτείνουμε την ιστορία μας δηλώνοντας και άλλα στοιχεία και δίνοντας και άλλες πληροφορίες.

## Ένα Δύο Τρία ...Μπουμ Μια Παρέλαση ...Μεταπαρέλαση

Στα δύο θεάματα, *Ένα Δύο Τρία ...Μπουμ* και *Μια Παρέλαση ...Μεταπαρέλαση*, η κίνηση ήταν ο πρωταρχικός και τις περισσότερες φορές ο μοναδικός αφηγητής. Στα μικρής διάρκειας σπονδυλωτά αυτά δρώμενα, που συνέθεταν κάθε μια από τις πιο πάνω παραστάσεις, έγινε προσπάθεια να παρουσιαστούν όσο το δυνατό περισσότερες αφηγηματικές χρήσεις της κίνησης και όλου του οπλοστασίου της. Άλλες φορές το θέμα ήταν εκείνο που μας οδηγούσε στις περιγραφικές δυνατότητες της μιμικής, και άλλες φορές η κίνηση η ίδια από μόνη της, χωρίς να περιγράφει, μετέδιδε μηνύματα. Το πρωτογενές υλικό αυτών των δρώμενων ήταν τα αποτελέσματα των θεατρικών αυτοσχεδιασμών που είχαν πραγματοποιηθεί κατά τη διάρκεια έρευνας με τα μέλη της θεατρικής ομάδας «Χορίκιος».

Επειδή όλοι οι αυτοσχεδιασμοί βασιζόνταν στην κίνηση και τη σωματική έκφραση, απαιτούσαν και μια ανάλογη θεατρική μεταφορά. Ήταν λοιπόν απαραίτητο, τα νοήματα και τα συναισθήματα να διοχετευθούν μέσα από πολύ συγκεκριμένες εκφράσεις, στάσεις, χειρονομίες και κινήσεις ώστε, αφ' ενός ν' αποτελέσουν σημείο αναγνώρισης και αναφοράς για το θεατή-αναγνώστη και αφ' ετέρου να υπηρετήσουν σωστά την ανάπτυξη του θέματος. Στην πορεία που ακολουθήσαμε, έγινε προσπάθεια αφαίρεσης και πύκνωσης στο υλικό των θεατρικών αυτοσχεδια-

σμών με την παράλληλη επιλογή των συγκεκριμένων και περισσότερο φόρτισμένων κινήσεων. Κατά τη διάρκεια αυτής της επεξεργασίας, βρέθηκα συχνά μπροστά στα εξής ερωτήματα: Μπορεί η κίνηση από μόνη της να διατυπώσει και να μεταδώσει μια πληροφορία; Πότε η κίνηση είναι μόνο σκοπός και πότε γίνεται και μέσο ταυτόχρονα; Ποιων σημάτων είναι φορέας και σε πόσα επίπεδα λειτουργεί; Και πώς ο μύθος, οι προβληματισμοί, οι σχέσεις, οι χαρακτήρες, οι τύποι, θ' αποκτούσαν μια κινησιογραφική διάσταση για να κωδικοποιηθούν;

Η μεταφορά ενός απλού γεγονότος στη θεατρική σφαίρα με φορέα την κίνηση χρειάζεται, για να συνταχθεί και να διαβαστεί, έναν κώδικα διαφορετικό από κείνον του λόγου. Ο λόγος, δηλαδή το σημαίνον, μεταφέρει το μήνυμα, δηλαδή το σημαινόμενο· στην κίνηση, όμως, το σημαίνον και το σημαινόμενο ταυτίζονται, γιατί η κίνηση καθ' εαυτή είναι συγχρόνως σημαίνον και σημαινόμενο. Η αποδοχή του πρωταρχικού αυτού αξιώματος στη σύγκριση λόγου και κίνησης δραστηριοποιεί ένα μηχανισμό επανατοποθέτησης λειτουργιών και διαδικασιών κατά την κινησιογραφική απόδοση του δρωμένου. Ο λόγος-πρόταση στηρίζεται σ' ένα συντακτικό κώδικα, ο οποίος προϋποθέτει και εμπεριέχει μια συγκεκριμένη δομή των όρων του· ο κώδικας όμως αυτός (το σημαίνον) δε μεταφέρεται αυτούσιος στο χώρο της κίνησης: διαφοροποιείται, μετουσιώνεται, ταυτίζεται με το νόημα της πρότασης (το σημαινόμενο) για να το αποδώσει. Το σώμα δε χρησιμοποιείται απλώς σαν μολύβι για να καταγράψει τη σειρά και την έννοια των λέξεων. Λειτουργεί σύμφωνα με έναν άλλο κώδικα, όχι πια συντακτικό, αλλά νοηματικό, ο οποίος ανατρέπει την κλασική δομή του λόγου. Με βάση ένα υλικό που περικλείει το μύθο (χώρο, χρόνο, χαρακτήρες), το μήνυμα, τη δομική ανάπτυξη του θέματος και τις μορφικές ιδιαιτερότητές του, πρέπει να μορφοποιήσουμε το νέο αυτό κώδικα ώστε να γίνει αναγνωρίσιμος μέσα στο πλαίσιο αναγκών του εκάστοτε θέματος· πρέπει ταυτόχρονα να εξυπηρετήσει τις συνιστώσες της ανάγνωσής του και την επιβαλλόμενη κάθε φορά από το μύθο αλλά και από τον ίδιο τον κώδικα ανάπτυξη.

Για παράδειγμα, θα εξετάσουμε τώρα ένα θέμα που ήδη έχω επεξεργαστεί περνώντας τα στάδια που αναφέραμε από το θεατρικό αυτοσχεδιασμό ως την κωδικοποίηση των θεμάτων του. Θέμα μας είναι η *Μετακόμηση λόγω Κατεδαφίσεως*.

Ανάπτυξη: Δύο αχθοφόροι (χαρακτήρες) μπαίνουν σ' ένα παλιό σπίτι (τόπος) το οποίο πρόκειται να κατεδαφιστεί, για να μεταφέρουν

τα έπιπλα της ώριμης και μοναδικής κατοίκου του σπιτιού (τρίτος χαρακτήρας). Η κυρία, είναι συναισθηματικά δεμένη με το σπίτι, τα έπιπλα και όλα της τα αντικείμενα που αντιπροσωπεύουν γι' αυτήν μια ολόκληρη ζωή, σ' αντίθεση με τους αχθοφόρους οι οποίοι δεν έχουν καμία συναισθηματική επαφή μαζί τους.

**Απόδοση:** Κατά τη μορφοποίηση του μύθου, δύο βασικά στοιχεία θα καθορίσουν την αφήγηση: το πρώτο είναι ο χαρακτηρισμός των επίπλων με την κινησιακή καταγραφή (όγκος, σχήμα, ρυθμοί) και το δεύτερο οι σχέσεις ανάμεσα στους αχθοφόρους και την κυρία, στην κυρία και τα έπιπλα και στους αχθοφόρους και τα έπιπλα. Έτσι, όταν ο αχθοφόρος κρατάει έναν πίνακα, πρέπει να χαρακτηρίσει το ορθογώνιο σχήμα του, το βάρος του, τους ρυθμούς που του επιβάλλει στην κίνησή του, αλλά συγχρόνως το ίδιο το αντικείμενο να του είναι συναισθηματικά αδιάφορο. Η κυρία πρέπει και αυτή με τη σειρά της να δηλώσει το σχήμα, το βάρος, τον όγκο του αντικειμένου και παράλληλα τη συναισθηματική κατάσταση που της δημιουργεί. Με τη συνδήλωση αυτή συγχρόνως καταγράφονται ο χώρος (παλιό σπίτι), ο χρόνος (καλοκαίρι/ χειμώνας) και η ώρα (πρωί/ απόγευμα κλπ.), όπου διατυπώνεται η πολυσημαντότητα των κινήσεων, όχι μόνο κατά την εκδήλωση, αλλά και κατά την απουσία τους.

Στο πιο πάνω δρώμενο οι ηθοποιοί έπρεπε να διηγηθούν ένα μύθο και να περιγράψουν με τη σωματική τους έκφραση και όλο τον κινητικό τους εξοπλισμό τους χώρους, τα αντικείμενα (σχήμα-όγκο), και τους τύπους που ερμήνευαν (απέδιδαν).

Θα μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε τώρα ένα άλλο παράδειγμα όπου η κίνηση δεν περιγράφει, αλλά παρ' όλα αυτά αφηγείται. Τα παραδείγματα που δανειζόμαστε από τις παραστάσεις *Ένα Δύο Τρία ...Μπουμ* και *Μια Παρέλαση ...Μεταπαρέλαση* ενδεχομένως να μην είναι τα χαρακτηριστικότερα, αλλά είναι από τα λίγα που μεταφέρονται στο γραπτό λόγο, χάνοντας μέρος μόνο της θεατρικής τους φυσιογνωμίας, γεγονός που αποδεικνύει ότι η δυναμική της αυτόνομης θεατρικής κίνησης στο να μεταδώσει μηνύματα και συναισθήματα δε μεταφέρεται πάντα στο λόγο, γραπτό ή προφορικό.

Ένα άτομο Α κινείται πάνω στη σκηνή διασχίζοντας με το βάδισμά του όλη της την έκταση. Γελαστός και ευδιάθετος, απολαμβάνει την άπλα του χώρου και την αξιοποιεί διαγράφοντας σχηματισμούς. Εμφανίζεται στη σκηνή ένα άλλο άτομο και στέκεται σε μια πλευρά της,



κατά τέτοιο τρόπο ώστε του ανακόπτει το ρυθμό βαδίσματος, του περιορίζει το χώρο που κινείται, του διαφοροποιεί την πορεία και του αλλάζει την ευχάριστη διάθεση. Το ίδιο γεγονός επαναλαμβάνεται μ' ένα τρίτο πρόσωπο, ένα τέταρτο, ένα πέμπτο, ένα έκτο κ.ο.κ., ώσπου ο Α δεν μπορεί πια να κινηθεί. Τότε σχηματίζουν ένα κλοιό γύρω του και τον αναγκάζουν να διπλωθεί στα δύο. Όλοι οι άλλοι που του απαγόρευαν την κίνηση στερώντας του τους χώρους που θα μπορούσε να δραστηριοποιηθεί πατούν με το ένα τους πόδι στην πλάτη του και με τα δάκτυλα του χεριού τους κάνουν το σχήμα της νίκης («Απαγορεύσεις», *Μια Παρέλαση ...Μεταπαρέλαση*).

Σε θεατρικά δρώμενα στα οποία η κίνηση, μέσα από τις πολλές της εκδοχές, αποτελεί το μοναδικό μέσο έκφρασης, οδηγούμεθα στο να εφεύρουμε και να αναπτύξουμε έναν κώδικα που θα υπακούει σε κάποιους περιορισμούς και αναλογίες. Ο δημιουργός του πρέπει να τον σεβαστεί σε όλη του την ανάπτυξη· ενδεχομένως κάποια στιγμή να τον ανατρέψει, εφ' όσον όμως τον έχει κάνει προηγουμένως γνωστό. Πρέπει να υπογραμμιστεί ότι, σε τέτοιου είδους δρώμενα, απαραίτητη προϋπόθεση είναι η συνεχής επαγρύπνηση του θεατή και η διαρκής κινητοποίηση της φαντασίας του.

### *Μεσαιωνικές Γαλλικές Φάρσες: Μαστοριές του Έρωτα και του Διαβόλου*

Για να μιλήσει κανείς για τις φάρσες του Μεσαίωνα και να καθορίσει τη θέση τους και τους τρόπους που χρησιμοποίησαν για να επικοινωνήσουν με το κοινό, πρέπει ν' αντιδιαστείλει την παρουσία τους με αυτήν των κυρίαρχων θεαμάτων του Μεσαίωνα, δηλαδή των λειτουργικών δραμάτων ή μυστηρίων.

Οι φάρσες, οι οποίες λειτούργησαν τις περισσότερες φορές ως συμπληρωματικό θέαμα, που ακολουθούσε ή προηγείτο των μυστηρίων ή παρεμβάλλετο κατά τη διάρκειά τους, εμφανίζουν ουσιώδεις διαφορές από αυτά. Και μάλιστα τέτοιας έκτασης που εύκολα εντοπίζονται σε όλα τα επίπεδα του θεατρικού γεγονότος, π.χ. στους χώρους όπου παρουσιάζονται, στη διάρκειά τους, στο περιεχόμενό τους, στο ήθος που προβάλλουν, στο ύφος και τη μορφή που χρησιμοποιούν, στους ερμηνευτικούς δρόμους που ακολουθούν οι ηθοποιοί, αλλά κυρίως στην ιδεολογία, που είναι χαρακτηριστικό στοιχείο διαφοροποίησης του ενός θεάμα-

τος από το άλλο, και από την οποία προέρχονταν και οι άλλες θεματικές, μορφολογικές και τυπολογικές διαφορές.

Αν υπήρξε κάποιος κοινός στόχος, ήταν αυτός της προσέλκυσης των θεατών για την παρακολούθηση των μυστηρίων, στα οποία συνεργούσε η φάρσα, επιστρατεύοντας τα κωμικά της θέλγητρα και τα οικεία, από την καθημερινή ζωή, θέματά της. Η εμβόλιμη παρουσία της στη διάρκεια των μυστηρίων θα λέγαμε ότι ήταν κράχτης ενός κοινού που αντιλαμβανόταν ότι με τη φάρσα διασκέδαζε και με τα μυστήρια διδασκόταν.

Τα μυστήρια προβάλλουν θέματα από την Αγία Γραφή και τους Βίους των Αγίων. Με την αναπαράστασή τους προκαλούσαν το θρησκευτικό συναίσθημα και δέος, και ο διδακτικός χαρακτήρας τους απαιτούσε μια αυστηρή σκηνική αντιμετώπιση. Για την επιβολή αυτού του χαρακτήρα, όλα τα φαντασιακά θέματα και οι τόποι των μυστηρίων, ο Παράδεισος, η Κόλαση, τα τέρατα, οι διάβολοι, οι αποκεφαλισμοί και τα διάφορα θαύματα αποδίδονταν με το ρεαλιστικότερο δυνατό τρόπο, για να εντυπωσιάσουν, να προξενήσουν το δέος, ίσως και το φόβο.

Οι φάρσες παρουσιάζουν καθημερινές σκηνές με έντονα κωμικό τρόπο και με υπερβολικά διατυπωμένους τύπους και καταστάσεις και με ιδιαίτερη έμφαση στην προβολή των φυσικών λειτουργιών που τονίζουν τη σωματική παρουσία των προσώπων. Οι έκφυλες γυναίκες, οι χαζοί και κερατωμένοι σύζυγοι, οι ακόλαστοι ιερείς, οι απατεώνες γυρολόγοι, οι απαίδευτοι εκπαιδευτικοί και αδαείς γιατροί ήταν από τους βασικούς τύπους των φαρσών, που έτρωγαν, έπιναν, έκαναν έρωτα, ουρούσαν με όλη τους την άνεση και τη φυσικότητα, σαν να συμπλήρωναν έτσι ό,τι στερούσε από τα πρόσωπα η αφηγηματική μυστικοπάθεια των θρησκευτικών δραμάτων, όπου προβαλλόταν όχι μόνο το πνεύμα, αλλά κυρίως η ψυχή.

Τα μυστήρια διαρκούσαν δύο ή τρεις μέρες, και σε πολλές περιοχές ξεπερνούσαν κι αυτά τα χρονικά πλαίσια. Οι φάρσες αποσπούσαν το ενδιαφέρον του κοινού για ένα τέταρτο, είκοσι λεπτά, και σπάνια εξαντλούσαν τα τρία τέταρτα. Τα μυστήρια παιζόνταν σε μεγάλες εξέδρες όπου παρατακτικά ήταν τοποθετημένοι όλοι οι σκηνικοί χώροι, οι οποίοι ήταν αποδοσμένοι με μεγάλη σκηνογραφική παραστατικότητα και λεπτομερειακή περιγραφικότητα.

Οι φάρσες παιζόνταν σε μια πρόχειρη εξέδρα 2 x 3 μέτρα, χωρίς κανένα σκηνικό, με μια κουρτίνα στο βάθος, η οποία αποτελούσε και μέρος της παράστασης αλλά και παραπέτασμα του παρασκηνίου (όπως άλλωστε

μας πληροφορούν οι πίνακες του Μπρέγκελ και του Μπάλτεν), και κάποια εντελώς απαραίτητα αξεσουάρ, π.χ. καρέκλα, τραπέζι, πρόχειρο κρεβάτι. Οι υπόλοιποι σκηνικοί χώροι δηλώνονταν με την κίνηση, τη σωματική έκφραση και τη μιμική, προκαλώντας έτσι τη φαντασία του θεατή.

Οι ηθοποιοί τώρα, στο θρησκευτικό θέαμα ερμήνευαν τους ρόλους τους με σεβασμό και με συναισθηματική, πνευματική και σωματική ακινησία. Πολλές φορές οι ίδιοι ηθοποιοί, οι αποκαλούμενοι και παίχτες, εκτόνωναν τις φυσικές τους δυνάμεις, ψυχικές και σωματικές, παίζοντας στη ζωντανή και χυμώδη φάρσα, και συμπλήρωναν έτσι το δυσπρόστατο του ανθρώπου (ύλη και πνεύμα) και καλλιτέχνη (φαντασία και πραγματικότητα) εκφράζοντας τη σύζευξη των στοιχείων της ανθρώπινης φύσης.

Παρασυρμένο και το κοινό απ' όσα έβλεπε και άκουγε, αισθανόταν και αντιδρούσε ανάλογα. Στο μεν θρησκευτικό, δεχόταν επί ώρες, ίσως μέρες, μηνύματα και διδαχές μέσω γνωστών του θεμάτων, τα οποία είτε απολάμβανε είτε του προκαλούσαν ανία λόγω της παραδοσιακής τους πια επανάληψης, και των οποίων όλες οι πτυχές αποδίδονταν με τη λεπτομερέστερη δυνατή απεικόνιση σε τέτοιο βαθμό, ώστε δεν επέτρεπαν στη σκέψη του θεατή να διαφύγει στο ελάχιστο απ' αυτό που ήθελαν να του πουν.

Από την άλλη μεριά, υπήρχε η φάρσα, με τα απλά της και οικεία θέματα που καλούσε τον θεατή να συμμετάσχει θέτοντας σε λειτουργία τη φαντασία του κι έτσι να τα απολαύσει. Σε γενικές γραμμές θα μπορούσαμε να πούμε:

Φάρσα = καθημερινά θέματα, συνεπτυγμένη δράση και διογκωμένες καταστάσεις και τύποι, πρόκληση της φαντασίας του θεατή για παρακολούθηση.

Μυστήριο = γνωστά, φανταστικά θέματα, ρεαλιστική απεικόνιση, εύκολη ανάγνωση, περιορισμένη έκταση συμμετοχής της φαντασίας του θεατή.

Η επαφή μας με τη γαλλική φάρσα έγινε με τη θεατρική επεξεργασία και το ανέβασμα τεσσάρων γαλλικών φαρσών από τη συλλογή του André Tissier κι αυτές είναι: *Ο Αγαπητικός*, *Η Τούρτα και η Χελόπιτα*, *Ο Κυρ-Μιμέν* (μαθητής), *Ο Μυλωνάς*, του οποίου την ψυχή οδηγεί ο διάβολος στην Κόλαση.

Πολλά είναι τα κοινά στοιχεία που ενυπάρχουν σ' όλες τις φάρσες της συλλογής του André Tissier, και κοινά στοιχεία βρίσκουμε επίσης στις 160 περίπου άλλες φάρσες που διασώζονται και έχουν καταγραφεί σε

παλαιότερες συλλογές. Οι πηγές τους είναι οι βιβλιοθήκες και τα αρχεία, και οι συγγραφείς τους στην πλειοψηφία τους είναι άγνωστοι, προερχόμενοι ενδεχομένως από το χώρο της Εκκλησίας.

Η θεατρική αντίληψη η οποία διατυπώνεται μέσα από τα κείμενα των φάρσων είναι μοναδική και σχεδόν η ίδια για όλες τις φάρσες. Η όποια δράση και ανάπτυξη, η χωροχρονική ενότητα, τα πρόσωπα, αλλά και η όλη μορφική και δομική υπόσταση καταλήγουν στην ίδια άλογη θεατρική λογική. Λογική την οποία εφάρμοσαν οι άγνωστοι συγγραφείς και την οποία ο σημερινός σκηνοθέτης πρέπει να σεβαστεί, ασεβώντας προς μια σύγχρονη παραδεδεγμένη θεατρική πρακτική.

Η πρώτη επαφή με το ανεπεξέργαστο κείμενο της φάρσας δημιουργεί προβλήματα στον αναγνώστη και ανυπολόγιστους πονοκεφάλους προκάλεσε στους εξαιρετικούς συνεργάτες μου μεταφραστές Κ<sup>α</sup> Μ. Χωρεάνθη και Κ<sup>ο</sup> Δ. Τσατσούλη. Οι φάρσες είναι γραμμένες σ' έναν αυστηρό οκτασύλλαβο, γεγονός που επιτείνει τη σύγχυση που προκαλεί η έλλειψη της ενότητας χώρου και χρόνου. Το έργο αναπτύσσεται σε διαφορετικούς χώρους, σε διαφορετικά επίπεδα και δεν είναι χωρισμένο ούτε σε σκηνές, ούτε σε πράξεις.

Τα πρόσωπα δεν παρουσιάζουν, όπως άλλωστε δεν είναι ο στόχος των άγνωστών μας συγγραφέων, καμιά λογική, ψυχολογική ή συναισθηματική εξέλιξη. Είναι τύποι ανθρώπων που διακρίνονται για τη λιγότερη ή περισσότερη βλακεία τους, για τη μικρότερη ή μεγαλύτερη παράβαση των 10 εντολών, π.χ. την πονηρία τους, την χρηματική και τη σεξουαλική απληστία τους και τη λαιμαργία τους.

Εδώ, νομίζουμε, θα μπορούσε κανείς, και δικαιολογημένα, να σταματήσει τη θεατρική αναβίωση της φάρσας, εκτιμώντας τις γραμματολογικές και ιστορικές πληροφορίες, και να θεωρήσει το υλικό μη-παραστάσιμο, κρίνοντας τα συστατικά της, δηλαδή τύπους, καταστάσεις, χώρους και χρόνους, ως άναρχο υλικό, με μόνη σταθερή αναφορά το κτύπημα του οκτασύλλαβου μέτρου. Ίσως και αυτή η σταθερότητα του μέτρου, είναι το ενοχοποιητικό εκείνο στοιχείο που κρύβει το μυστικό πέρασμα της φάρσας στη θεατρική σκηνή.

Ο γρίφος, για όποιον ενδιαφέρεται να παραστήσει τη φάρσα, αρχίζει να λύνεται με την πρώτη πρόχειρη τοποθέτηση των προσώπων πάνω στη στενή εξέδρα των 2 x 3 ή και ακόμα μικρότερη. Ο συγκεκριμένος οριζόντιος χώρος της εξέδρας, σε σχέση με τις κάθετες φιγούρες των προσώπων, αρχίζει να αποκτά μια διάσταση θεατρική. Και αν όχι απόλυτα

θεατρική, όμως αρκετά διαφωτιστική, καθώς το πρόσωπο διαγράφει τους απαιτούμενους χώρους για να τους ζωντανέψει. Τότε αρχίζουν να υπάρχουν οι χώροι, ζωντανεύοντας κατ' επέκταση το κείμενο, στο οποίο ξαφνικά ανακαλύπτονται όλα τα κλειδιά τα οποία είναι κρυμμένα πίσω από τις λέξεις. Η κινηματογραφική αυτή έρευνα, η οποία υπακούει στους ρυθμούς του κειμένου, συντελεί στο να συμπληρωθούν και τα κενά του.

Αυτή η αρχική τοποθέτηση της φάρσας πάνω στη σκηνή, θυμίζει τη σηματοδότηση του χώρου της σκακιέρας από τα πιόνια του σκακιού. Σηματοδότηση που δεν αφορά μόνο τη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στα πρόσωπα και τους χώρους (πιονιών και σκακιέρας), αλλά και τη σχέση ανάμεσα στα πρόσωπα (πιόνια). Κατ' εξοχήν όμως αφορά την επιβαλλόμενη κίνηση μέσα στο χώρο που αυτή τελικά κινητοποιεί τη διάσταση του χρόνου.

Η σχέση θεατρικού χώρου και προσώπων προσδίδει πλουσιότερες διαστάσεις, όχι μόνο στη μεταξύ των προσώπων σχέση, όχι μόνο στη σχέση μεταξύ χρόνου και χώρου, όχι μόνο στη σχέση προσώπων-χρόνου, αλλά και επανατροφοδοτεί εξελιγμένους στο κείμενο τους κώδικες για περαιτέρω ανάπτυξη.

Σ' αυτό το σημείο θα πρέπει ν' αναφέρουμε την προφορική δήλωση του André Tissier ότι η φάρσα είναι το διαλογικό μέρος ενός σεναρίου, το οποίο για να λειτουργήσει θεατρικά και να συνεχιστεί η ανάγνωσή του, πρέπει να συμπληρωθεί μ' όλες εκείνες τις υποδείξεις της περιγραφής των χώρων, της κίνησης και των κινήσεων, των εκφράσεων και των στάσεων. Με τη λογική αυτή της βαθιάς γνώσης του θεατρολόγου Tissier, η φάρσα θα υπάρξει μόνο αν το θελήσει ο σκηνοθέτης. Εκείνη βάζει τα λόγια, εκείνος την κίνηση. Και οι δύο μαζί το θεατρικό χρόνο. Εκείνη το μέτρο, εκείνος τη διάρκεια της κίνησης και των κινήσεων· κι έτσι αυτές οι συντεταγμένες σκηνοθέτη και ηθοποιού θα τέμνουν το θεατρικό χώρο για να υπάρξει ο θεατρικός χρόνος.

Μπορεί λοιπόν κανείς ν' αντιληφθεί πόσο είναι ελεύθερος από τη μια και πόσο δεσμεύεται από την άλλη ο σκηνοθέτης μιας τέτοιας παράστασης στο να δημιουργήσει τους αφηγηματικούς του κώδικες. Κώδικες που πρέπει να χρησιμοποιήσει για να αναγνωσθεί το θέαμά του από το θεατή, του οποίου θα επικαλεσθεί πολλές φορές τη φαντασία, και, επομένως, τη συμμετοχή.

Πολυσήμαντη η συμμετοχή της κίνησης στην αναπαράσταση της φάρσας, προσφέρεται να καλύψει όλα όσα ο λόγος απλώς υπαινίσσεται.

Συχνά, επανεξετάζοντας τα κείμενα των 4 φαρσών που παρουσιάστηκαν από τη Θ.Ο. «Χορίκιος», μου δημιουργείται μια εντύπωση ότι ήταν αυτοσχέδια, κινητικά δρώμενα, τα οποία στην εξέλιξή τους εμπλουτίστηκαν και με λόγια. Στην πορεία τους καταγράφηκε ο προφορικός λόγος τους, μιας και η κίνηση δεν μπορούσε να αποδοθεί γραπτά. Μέσα απ' αυτό το πρίσμα πρέπει να θεωρήσουμε ότι στα χέρια μας έχουμε το δευτερογενές υλικό ενός θεατρικού δεδομένου που μας οδηγεί στην ανακάλυψη του πρωτογενούς.

Συμπερασματικά, ο ηθοποιός της φάρσας:

1. Θα διαγράψει με το βάδισμά του χώρους, ώστε να γίνουν αυτοί θεατρικοί τόποι (μην ξεχνάμε ότι δεν υπάρχει σκηνικό). Θα τους συντηρεί όσο αυτοί εμφανίζονται στο έργο και θα τους καταργήσει όταν πρόκειται ν' αποσυρθούν από τη δράση (π.χ. στη φάρσα *Ο Αγαπητικός* εμφανίζονται πέντε δρόμοι διαφορετικοί, που ορίζονται και δηλώνονται από αντίστοιχες διαδρομές, αλλά και ένα σπίτι και ένα ιατρείο). Σ' αυτήν την περίπτωση ο ηθοποιός κάνει μια κάθετη διαγραφή των χώρων.
2. Θα υποστηρίξει, με τη μιμική, τη σωματική έκφραση και τις χειρονομίες, τα αντικείμενα, τους τοίχους, τις πόρτες, τον καιρό, την απόσταση, την ταχύτητα. Σ' αυτή την εκδοχή κάνει οριζόντια διαγραφή.
3. Με τις χειρονομίες και κυρίως την γκριμάτσα θα συνδηλώσει τον τύπο που παίζει.

Όλα αυτά θα τα πραγματοποιεί κλείνοντας το μάτι στο θεατή, ότι αυτός παίζει εκεί πάνω στην εξέδρα και μιμείται γνωστούς καθημερινούς τύπους, χωρίς να σκεφτεί ότι κάνει τέχνη, γιατί μάλλον αυτή την αγνοεί.

### Οι Καρέκλες του Ιονέσκο

Η κίνηση στο έργο *Καρέκλες* του Ιονέσκο με προβλημάτισε έντονα, γιατί το ήδη πολύσημο γραπτό κείμενο απαιτούσε, υπό το πρίσμα της κίνησης, περισσότερες από μία αναγνώσεις. Ο μύθος, η γραφή, αλλά και το στοιχείο του θεάτρου-μέσα-στο-θέατρο, προξενούσαν εμπλοκές στη θεατρική ερμηνευτική της κίνησης.

Ένας γέρος και μια γριά, κάτοικοι ενός απομονωμένου νησιού, ετοιμάζονται να υποδεχθούν τους καλεσμένους τους, οι οποίοι έρχονται με

σκοπό να πάρουν ένα σημαντικό μήνυμα που θα τους αφήσει ο γέρος μέσω ενός ομιλητή. Οι καλεσμένοι, αν και αόρατοι, καταφθάνουν και οι οικοδεσπότες τούς υποδέχονται ανάλογα με τη θέση τους και τη σχέση που έχουν με τον καθένα απ' αυτούς. Μετά από αρκετή ώρα, έρχεται και ο ομιλητής. Ο γέρος και η γριά, σίγουροι ότι το σημαντικό μήνυμα θα μεταδοθεί στην ανθρωπότητα, πηδάνε από το παράθυρο και χάνονται. Όμως, ο ομιλητής είναι μουγγός και έτσι το μήνυμα, ακόμα κι αν είναι λογικό, είναι ακατάληπτο και μένει ανεπίδοτο.

Οι μέχρι τώρα παρουσιάσεις του έργου που είχα την ευκαιρία να παρακολουθήσω, πρότειναν μια ερμηνεία στραμμένη προς την ηθογραφία, και, θα τολμούσα να πω, και σε μια εκλογίκευση του παραλόγου και ρεαλιστικοποίηση του φανταστικού. Απ' αυτήν την σκοπιά, το ενδιαφέρον του θεατή εστιαζόταν στο μύθο του έργου και στην ηθογράφηση των προσώπων. Το παράλογο στοιχείο προσφερόταν όχι για την ανάπτυξη του έργου, αλλά μόνο για τη σκιαγράφηση των δύο ρόλων, οι οποίοι, με γνώμονα αυτή την οπτική, εμφανίζονταν σαν παράφρονες οι οποίοι παραληρούν και βλέπουν το «αποκύημα της φαντασίας» τους, ενώ ο ομιλητής γινόταν πραγματικότητα με την είσοδό του στη σκηνή. Με αυτόν τον τρόπο τα δύο πρόσωπα δεν συμμετέχουν σ' ένα παιχνίδι που θέλουν να παίξουν ο συγγραφέας με το θεατή και οι ηθοποιοί με τους θεατές, ένα παιχνίδι που παίζεται ανάμεσα στα επίπεδα του αληθινού και του ψεύτικου, του φανταστικού και του πραγματικού, του έργου και της παράστασης και της παράστασης-μέσα-στην-παράσταση.

Μια ερμηνεία που θα προεξέτεινε μια πρώτη ανάγνωση του έργου, θα ήταν αυτή κατά την οποία τα πρόσωπα, ενώ θα μιλούσαν παράλογα, θα κινούνταν λογικά. Έτσι ο λόγος θα αποδιδόταν άλογα και η κίνηση, που στερείται κωδικοποιημένου λόγου, λογικά: κατ' επέκταση, το ένα εκφραστικό μέσο θα βρισκόταν σε σύγκρουση με το άλλο. Η εκδοχή αυτή θα μεταφερόταν και σ' ένα άλλο επίπεδο: αυτό του συμβατικού θεάτρου (με την κίνηση) και του αντισυμβατικού θεάτρου (με το λόγο). Επίσης, αυτή η ερμηνεία, θα υποχρέωνε τους συντελεστές σε μια αναπροσαρμογή όλου (του περιεχομένου) του έργου και για την ολοκλήρωσή της όμως δεν θα ήταν ανατρέψιμοι οι αφηγηματικοί της κώδικες.

Οι προτιμήσεις μου έκλιναν προς μια άποψη κατά την εφαρμογή της οποίας η κίνηση αλλού να ταυτίζεται με το λόγο και αλλού να διαφοροποιείται από αυτόν. Μ' αυτόν τον τρόπο, η κινησιογραφία από τη μια θα δήλωνε θεατρικούς τόπους και πρόσωπα, και από την άλλη θα τους

αναιρούσε και θα μετήλλασε συνεχώς τους θεατές-καλεσμένους του έργου, με τους κανονικούς θεατές του θεάτρου.

Πίστευα, ότι ακολουθώντας αυτήν την εκδοχή θα πρόδιδα, μέσα από το θέατρο, το θέατρο· και θα κατήγγειλα, μέσα από τα κάτοπτρα της θεατρικής τέχνης, τις ακατάπαυστες μεταβολές του πραγματικού σε φανταστικό και του ψεύτικου σε αληθινό, εμπλέκοντας μ' αυτόν τον τρόπο τον θεατή σ' αυτές τις μεταμφιέσεις και ανατροπές, ώστε να μην διαχωρίζει την παράσταση του έργου από την παράσταση-μέσα-στην-παράσταση και να μην αποδέχεται μόνο τη μοναδική παράσταση του έργου, αλλά και τις παραστάσεις μέσα στην παράσταση, και, τελικά, το θέατρο-μέσα-στο-θέατρο.

Ο χώρος που θα παρουσιαζόταν οι *Καρέκλες*, όπου και παίχτηκαν τελικά, ήταν το Γαλλικό Ινστιτούτο του Πειραιά. Στο νεοκλασικό αυτό οίκημα, η σκηνή είναι ελάχιστα υπερυψωμένη από την πλατεία, δύο σκαλιά χωρίζουν το δάπεδο της αίθουσας από αυτό της σκηνής. Το μικρό άνοιγμα (μπούκα) ορίζεται από δύο κολόνες (ζωγραφισμένες με τέτοια τεχνική ώστε να μοιάζουν με μαρμάρινες), το βάθος της σκηνής έχει σαν φυσική διακόσμηση δύο παράθυρα, ένα αριστερά και ένα δεξιά, και στο κέντρο μια μπαλκονόπορτα, όλα με κρύσταλλα. Από την οροφή της σκηνής κρέμεται ένας κρυστάλλινος πολυέλαιος. Η γενική εντύπωση που προξενεί η αίθουσα είναι αμφίσημη, δηλαδή ότι θα μπορούσε να είναι θέατρο, όπως θα μπορούσε και να μην είναι. Κανένα πρόσθετο έπιπλο ή σκηνικό (τελάρο) δεν τοποθετήθηκε στη σκηνή, παρά μόνο δύο καρέκλες, όμοιες μ' αυτές που θα χρησιμοποιούνταν κατά την εξέλιξη της παράστασης, για τους επισκέπτες-θεατές. Ο φωτισμός ήταν ενιαίος για όλη την παράσταση, και μόνο στην έναρξη της παράστασης όλη η σκηνή φωτίστηκε από ένα μπλε προβολέα, ενώ ακουγόταν ο παφλασμός κυμάτων από το μαγνητόφωνο.

Τα κοστούμια είναι αμφίσημα: στον άντρα, το σχήμα του κοστουμιού παραπέμπει σε επίσημη στρατιωτική στολή (χωρίς διακριτικά): της γυναίκας είναι βασισμένο σε παραδοσιακό σχήμα, με χρωματισμούς όμως που διευρύνουν την ηλικία του, τη χρονική τοποθέτησή του.

Το μακιγιάζ είναι διαφορετικό για το μισό πρόσωπο και διαφορετικό για το άλλο μισό: το ένα αποδίδει ένα γερασμένο προφίλ και το άλλο είναι αμακιγιάριστο, έτσι ώστε, όταν ο άντρας κοιτάζει τη γυναίκα ή η γυναίκα κοιτάζει τον άντρα, άλλοτε να φαίνονται γέροι κι άλλοτε πάλι χωρίς ηλικία.



## Η Κίνηση στο Θεατρικό Χώρο και η Τοποθέτηση των Καρέκλων

Οι καρέκλες των καλεσμένων τοποθετούνται αμφιθεατρικά στη σκηνή, έτσι ώστε και με την αμφιθεατρική διάταξη των καθισμάτων της πλατείας του θεάτρου, να αποτελέσουν έναν κύκλο. Εκεί όπου τελειώνει το ημικύκλιο της σκηνής, τοποθετείται ο άντρας· στην αντίστοιχη δεξιά πλευρά, η γυναίκα. Μ' αυτόν τον τρόπο, ανάμεσά τους έχουν τους φανταστικούς θεατές από τη μια μεριά και τους κανονικούς θεατές από την άλλη, και στα δύο επίπεδα θεατές θεώνται θεατές. Τα δύο πρόσωπα σύμφωνα με αυτήν την τοποθέτηση, λειτουργούν ως ρυθμιστές: (α') των θεατών σε δράντα πρόσωπα και (β') των δρώντων προσώπων σε θεατές. Όποτε θέλουν λοιπόν γίνονται συνομιλητές με τους αθέατους θεατές, κι όποτε θέλουν απολογητές στο κοινό. Οι ίδιοι πάλι, από αυτή τη θέση, μετατρέπουν την αλήθεια του ενός χώρου σε ψευτιά του άλλου χώρου, και τανάπαλιν. Από αυτή τη θέση μένουν πότε πιστοί στο θεατρικό έργο και πότε στην παράσταση. Οι ίδιοι πάλι, διατηρώντας αυτή την τοποθέτηση, παίρνουν τη θέση του κοινού και αποκαλύπτουν το άδειο θέατρο!

Οι περισσότερες καρέκλες που φέρνει η γυναίκα στην σκηνή είναι πραγματικές· από κάποιο σημείο και μετά συνεχίζει να φέρνει αόρατες καρέκλες, ώσπου να γεμίσει τη σκηνή και να δηλώσει ότι δεν υπάρχουν άλλες, είτε αυτές είναι απτές είτε αόρατες.

Όταν εμφανίζεται ο ανώτατος άρχων (αθέατος για το κοινό) ο άντρας και η γυναίκα διαγράφουν με το βάδισμά τους κύκλους γύρω από τους αόρατους θεατές, περιορίζοντας έτσι τη δράση και εντάσσοντας τα γεγονότα μόνο στο συμβατικό χώρο της σκηνής και των θεατών, που βρίσκονται πάνω στη σκηνή, αφήνοντας ανεπηρέαστους τους κανονικούς θεατές της πλατείας.

Τώρα πρέπει να αναφερθούμε στην κινητική εκείνη συμπεριφορά άντρα και γυναίκας με την οποία δηλώνονται τα αόρατα πρόσωπα. Είναι λοιπόν υποχρεωμένο το ζευγάρι να διαγράψει τα σχήματά τους (ψηλός-κοντός, χοντρός-αδύνατος), αλλά και να αποδώσει τα συναισθήματα που τους προκαλούν (σεβασμό, έρωτα, ενόχληση, θλίψη, αποστροφή). Οι αντιδράσεις αυτές άλλοτε είναι κοινές και για τα δύο πρόσωπα και έτσι επιβεβαιώνουν το αόρατο σε ορατό, άλλοτε είναι διαφορετικές και ο ένας ανατρέπει με τη συμπεριφορά του αυτό που προσπαθεί να ζωντανέ-

ψει ο άλλος, κι άλλοτε πάλι ανααιρούν και οι δύο με την κίνησή τους αυτό που ζητά να εικονογραφήσει ο προφορικός λόγος.

### Παραδείγματα

Α'. Ο άντρας υποδέχεται τους αόρατους επισκέπτες-δημοσιογράφους και τους χαιρετάει με χειραψία που απευθύνεται σε πανύψηλα άτομα. Η γυναίκα τους χαιρετάει σαν να είναι πολύ κοντοί και έχουν εισέλθει από διαφορετική είσοδο.

Β'. Η γυναίκα χαϊδεύει ένα αόρατο παιδάκι και υποδηλώνει με τις κινήσεις της ότι είναι ευτραφές και με μεγάλο κεφάλι. Όταν το δίνει στον άντρα της, εκείνος πιάνει ένα μικρό παιδάκι, στο μέγεθος μιας κούκλας. Όταν εκείνη του το δίνει ξανά, είναι πάρα πολύ μικρό. Στο τέλος εκείνος της πετάει ένα πάρα πολύ μικρό παιδάκι.

Γ'. Όταν μπαίνει ο στρατηγός-επισκέπτης, τον ακολουθούν και οι δύο με στρατιωτικό βήμα. Όταν μιλάνε με την αόρατη γυναίκα καθισμένοι ο ένας δεξιά της και η άλλη αριστερά της, κουνάνε το κεφάλι τους στο ρυθμό που εκείνη, η αόρατη, κουνάει την βεντάλια της, και διαγράφοντας ταυτόχρονα την ίδια τροχιά. Κάποια στιγμή αλλάζει ο ένας τροχιά, αργότερα η άλλη σταματάει, ή ξαναρχίζουν και οι δύο να κουνάνε τα κεφάλια τους.

Τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα της αντίληψης που επεκράτησε στην επιλογή της κίνησης, θεωρώ πως είναι τα πιο κάτω:

Δ'. Όταν οι αόρατοι επισκέπτες φέρνουν στη γυναίκα ένα δώρο, εκείνη αναρωτιέται αν είναι κλουβί, και το κουνάει σαν να κρατάει κλουβί. Όταν της λέει ο άντρας της ότι είναι πίνακας, αυτομάτως εκείνη αλλάζει το σχήμα των δακτύλων της, σαν να κρατάει έναν πίνακα.

Ε'. Όταν τα δύο πρόσωπα, άντρας-γυναίκα (γέρος-γριά), αποφασίζουν να φύγουν, βγάζουν από τις τσέπες τους μια σερπαντίνα και την πετάνε στο κοινό του θεάτρου, κρατώντας τη μια της άκρη. Μετά από μικρή παύση, από τα πλαϊνά της σκηνής, δεξιά και αριστερά, εκτοξεύονται άλλες δύο σερπαντίνες.

ΣΤ'. Όταν τα δύο πρόσωπα ανοίγουν το παράθυρο για να πηδήξουν στο κενό, οι θεατές του θεάτρου βλέπουν από μακριά το λιμάνι (στη συγκεκριμένη περίπτωση το λιμάνι της Ζέας του Πειραιά, άλλως Πασαλιμάνι)· δεν ακούγεται ο παφλασμός των κυμάτων, αλλά έντονα και βίαια εισέρχεται ο θόρυβος των φρένων και τα κορναρίσματα από τα αυτοκίνητα.

Στις μέχρι τώρα παραστάσεις που είχα την ευκαιρία είτε να σκηνοθετήσω είτε και να συνθέσω, με απασχόλησε ιδιαίτερα η κίνηση και τα ποικίλα προσωπεία της. Έτσι, τα πρώτα επίπεδα με τα οποία είχα καταπιαστεί, εκείνο όπου η κίνηση ήταν αποκλειστικός αφηγητής και εκείνο όπου η κίνηση ήταν ισάξιος με το λόγο σύντροφος, πλουτίστηκαν και με άλλα πολλά. Σε κάθε έργο που ανέβασα, η κίνηση κρατούσε κι ένα ακόμη ρόλο ο οποίος δεν εξαντλείτο στο να αποδώσει ή στο να προεκτείνει τον προφορικό λόγο, ούτε στο να προβάλλει σχήματα που διέγραφαν οι ηθοποιοί στη σκηνή, ούτε στη χαρακτηριστική κινησιογραφία των τύπων που ερμήνευαν, αλλά εισχωρούσε πιο βαθιά, όπως στη συγκρότηση και στον τονισμό της δομής του έργου, στην ιδεολογική προβολή του περιεχομένου του και στις ειδικές σχέσεις που απαιτεί να έχει το κάθε έργο με το κοινό του.

## Sommaire

Georges GALANTIS, *Formes du mouvement au théâtre*

Ce texte constitue une tentative d'approche, sur plusieurs niveaux, du rapport qui s'établit entre le mouvement du corps et l'espace scénique.

Au début, on examine les images qui sont produites par le corps même et par ses attitudes, lorsqu'il se trouve sur la scène. Par la suite, nous suivons la dynamique de l'expression corporelle ainsi que ses possibilités narratives, depuis les plus abstraites jusqu'aux plus descriptives; enfin, on présente plusieurs possibilités de mise en scène et des utilisations du mouvement dans des spectacles divers.

*Une parade ...méta-parade* (revue muette de Georges Galantis); il s'agit d'une pièce où le mouvement constitue l'unique moyen d'expression.

*Ruses de l'amour et du diable* (4 farces françaises du Moyen Age); dans cette représentation, la mise en scène du mouvement, l'expression corporelle, les grimaces et les gestes traduisent l'espace et le temps.

*Les Chaises* de Ionesco; dans cette représentation, le mouvement et la pantomime prolongent et annulent le contenu du discours.

