

ΕΙΚΟΝΑ, ΗΧΟΣ ΚΑΙ ΘΕΑΤΗΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ROBERT WILSON:
“ΟΔΥΣΣΕΙΑ”

ΣΩΤΗΡΗΣ ΜΗΤΣΟΥΛΑΣ 04107083

επιβλέποντες καθηγητές: ΒΑΝΑ ΞΕΝΟΥ, ΣΤΑΥΡΟΣ ΓΥΦΤΟΠΟΥΛΟΣ

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 2014

ΕΘΝΙΚΟ ΜΕΤΣΟΒΙΟ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ, τμήμα ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ

Περιεχόμενα

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	5
Α. ΕΙΚΟΝΑ	6
ΔΟΜΗ	7
ΧΩΡΟΣ	19
ΦΩΣ	45
ΚΙΝΗΣΗ	59
ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΕΙΚΟΝΑΣ	78
Β. ΗΧΟΣ	91
Γ. ΘΕΑΤΗΣ	106
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	115
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ/ΥΛΙΚΟ	118
ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ	122

Ο Robert Wilson είναι ένας από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες του 20ου και 21ου αιώνα. Ξεπερνώντας τα όρια του κοινού θεατρικού σκηνοθέτη, σχεδιάζει φως, σκηνικά, κινησιολογία, ήχο και τελικά λειτουργεί ως θεατρικός δημιουργός ενός τύπου θεάτρου που ορίζεται από γεωμετρία σε κάθε πτυχή. Ενός τύπου θεάτρου που απευθύνεται στις αισθήσεις και όχι στο μυαλό, όντας απομακρυσμένο από τα πρότυπα του νατουραλιστικού θεάτρου. Το θέατρο του καλείται από πολλούς «θέατρο εικόνων» μιας και ο ίδιος δίνει τεράστια σημασία στην εικόνα, έχοντας επιρροές από το θέατρο της Ανατολής, την παντομίμα, τον βωβό κινηματογράφο κ.α. Ουσιαστικά, επιμελείται τις σκηνές με ένα τρόπο ζωγραφικής και αρχιτεκτονικής σύνθεσης, έχοντας ως εργαλεία το φως, τον σκηνικό χώρο και την κίνηση. Αυτό βέβαια δεν συνεπάγεται αδιαφορία προς τον ήχο και τον λόγο. Αντιθέτως, όπως για τις εικόνες υπάρχει ένα οπτικό "λεξιλόγιο", με παρόμοιο τρόπο κατασκευάζει ένα αντίστοιχο ηχητικό-λεκτικό, με συγκεκριμένη αφαιρετική δομή. Αυτά τα δύο "λεξιλόγια", αυτά τα δύο στοιχεία της εικόνας και του ήχου στο θέατρό του, θα μπορούσαν να παρομοιαστούν με δύο διαφορετικές γραμμές που άλλοτε κινούνται παράλληλα, άλλοτε απομακρύνονται μεταξύ τους και άλλοτε εφάπτονται. Η εικόνα και ο ήχος, δηλαδή, ανεξαρτητοποιούνται ή συγχρονίζονται και τελικά παράγουν ένα αφαιρετικό έργο που δίνεται ανοιχτό στον θεατή. Ο θεατής, χρησιμοποιώντας τις αισθήσεις του, είναι ελεύθερος να το αντιληφθεί όπως επιθυμεί.

Θεατρικές παραστάσεις του Robert Wilson έχουν παρουσιαστεί σε πολλές χώρες ανά τον κόσμο. Μια από αυτές είναι και η παράσταση της "Οδύσσειας", που ανέβηκε με Έλληνες ηθοποιούς τον Οκτώβριο του 2012, στο Εθνικό Θέατρο, στην Αθήνα και αργότερα τον Απρίλιο του 2013, στο Piccolo Teatro, στο Μιλάνο. Αυτή η παράσταση αποτελεί και εξεταζόμενη περίπτωση της διάλεξης. Συγκεκριμένα, γίνεται μελέτη της κάθε πτυχής του θεατρικού έργου του Wilson, συγκρινόμενης με την αντίστοιχη πτυχή στην παράσταση της "Οδύσσειας". Δίνεται σημασία στον αφαιρετικό, γεωμετρικό τρόπο με τον οποίο συνθέτει το έργο και στη σχέση αυτής της αντιμετώπισης με την αρχιτεκτονική σύνθεση. Αρχικά, αναλύεται λεπτομερώς το οπτικό μέρος των παραστάσεων με όλες τις πτυχές του, ύστερα γίνεται έρευνα στο ακουστικό μέρος και τέλος παρουσιάζεται η σχέση των δύο μερών με την αντίληψη του θεατή και η σημασία του στην ολοκλήρωση του έργου.

Σημαντικότερη για την έρευνά μου υπήρξε η ευκαιρία που είχα να παρευρεθώ στις πρόβες της παράστασης, στο Εθνικό Θέατρο, τις πέντε τελευταίες μέρες πριν την πρεμιέρα (22-26/10/2012), όπου παρακολούθησα τα τελευταία στάδια προετοιμασίας και οργάνωσης του έργου. Βρέθηκα τόσο στον χώρο της αίθουσας, ακούγοντας προσεχτικά τις σκηνοθετικές οδηγίες του δημιουργού προς ηθοποιούς, σχεδιαστές και τεχνικούς, όσο και στα παρασκήνια, παρατηρώντας την οργάνωση που βρίσκεται πίσω από αυτό που βλέπει ο θεατής. Αυτές τις πέντε μέρες, λοιπόν, συγκέντρωσα υλικό από σκίτσα, σημειώσεις και μικρές συνεντεύξεις από κάποιους συντελεστές, που αποτέλεσε μια από τις σημαντικότερες πηγές για τη διάλεξη.

Α. ΕΙΚΟΝΑ

Για τον Wilson, το θέατρο δεν είναι ούτε αφήγηση ενός κειμένου που μπορείς να το διαβάσεις σε μια βιβλιοθήκη ή να το ακούσεις σε μια βραδιά αφήγησης, αφιερωμένης σε κάποιο συγγραφέα και σίγουρα ούτε το αντίγραφο της καθημερινότητας πάνω στη σκηνή, στα πρότυπα του Stanislavski. Η μέθοδος του Stanislavski εστιάζει στη συγκέντρωση του ηθοποιού σε τέτοιο βαθμό ώστε να αισθάνεται, να "ζει" τον ρόλο. Οι ηθοποιοί που εξασκούνται σε αυτή τη μέθοδο, χρησιμοποιούν τη μνήμη προκειμένου να εκφράσουν όσο γίνεται πιο πειστικά τα συναισθήματα του χαρακτήρα που υποδύονται. Απομακρυσμένος από τα πρότυπα του ρεαλιστικού θεάτρου και αναζητώντας αφαιρετικούς κώδικες, ο θεατρικός χώρος για τον Wilson είναι ένας φανταστικός χώρος, ένας χώρος διαφορετικός που έχει τις δικές του αυστηρές αρχές, οι οποίες ορίζονται από γεωμετρικούς κανόνες. Από κανόνες που διέπουν τα κανάλια της εικόνας και του ήχου.

Η εικόνα είναι κύριο συστατικό του θεάτρου του Robert Wilson. Αντίθετα με τους περισσότερους σκηνοθέτες, η θεατρική σύνθεση ξεκινάει εδώ, με την εικόνα και όχι με το ερμηνευτικό και λεκτικό μέρος του ηθοποιού. Συχνά, σε διάφορες παραστάσεις του, ο ήχος κάνει μεγάλες παύσεις, κάνοντας το έργο να θυμίζει βωβό κινηματογράφο. Και για να ισορροπήσει αυτό, τα οπτικά μηνύματα που λαμβάνει ο θεατής γίνονται πολύ ισχυρά. Συστατικά της εικόνας είναι όλα τα στοιχεία που σχηματίζουν το τελικό οπτικό αποτέλεσμα: η δομή, το φως, ο χώρος, η κίνηση καθώς και τα υπόλοιπα σκηνικά στοιχεία (κοστούμια, μακιγιάζ, σκηνικά αντικείμενα).

ΔΟΜΗ

"If I wanted to send the audience a message,
I'd use a fax"¹

Ο Robert Wilson σπούδασε αρχιτεκτονική στο Pratt Institute. Το 1964, έκανε μαθήματα ζωγραφικής με τον Αμερικανό ζωγράφο George McNeil, στο Παρίσι, ενώ αργότερα, το 1965, δούλεψε πλάι στον αρχιτέκτονα Paolo Soleri στο Phoenix της Arizona. Το γεγονός ότι δεν είχε κάνει παραδοσιακή θεατρική αλλά αρχιτεκτονική και ζωγραφική εκπαίδευση, τον οδήγησε στη δημιουργία αυτού του διαφορετικού τύπου θεάτρου. Ο ίδιος αναφέρει: «...εάν είχα πάει στο Harvard να σπουδάσω θέατρο, εάν είχα πάει στο Yale ή στο Northwestern, που είναι οι μεγαλύτερες θεατρικές σχολές, να σπουδάσω θέατρο, δεν θα έκανα το είδος του θεάτρου που κάνω σήμερα»².

Η αντίληψη του Wilson για το θέατρο έχει άμεση σχέση με το χώρο. Δεν αναλύει ένα κείμενο, τους χαρακτήρες του, τις ψυχικές τους καταστάσεις αλλά σκέφτεται χωρικά και εικαστικά. Συνθέτει σαν αρχιτέκτονας, σαν ζωγράφος. Η αρχιτεκτονική δομή είναι βασική στο έργο του. Όταν πάρει στα χέρια του το κείμενο της παράστασης την οποία πρόκειται να ανεβάσει, το διαβάζει και ύστερα επιλέγει σκηνές που "...με κάποιο τρόπο στηρίζουν η μια την άλλη. Μια σκηνή με δύο ανθρώπους μετά μια σκηνή με πολλούς, μετά μια σκηνή με τέσσερις ανθρώπους"³ κ.ο.κ. Επιλέγει εικόνες, λοιπόν, που τις φαντάζεται να ισορροπούν μεταξύ τους και ξεκινά να σχεδιάζει με χαρτί και μολύβι. "Σκέφτομαι με μολύβι," εξηγεί. "Αυτός είναι ο τρόπος μου να αναλύω το θεατρικό έργο"⁴. Δημιουργεί σκίτσα που αποτελούν τον σκελετό του έργου του. Κάθε σκίτσο ορισμένο με περίγραμμα, πλαίσιο, σαν καρέ από φιλμ ταινίας, αντιστοιχεί στην οπτική οργάνωση της κάθε σκηνής σε όψη (εικόνα 1-4). Κάθε σκηνή εκτυλίσσεται γύρω από μια συγκεκριμένη εικόνα-σκίτσο. Εδώ η γεωμετρία έχει πρωταγωνιστικό ρόλο (εικ. 5). Με οριζόντιους, κατακόρυφους και διαγώνιους άξονες χωρίζει το πλαίσιο σε επίπεδα, πολλές φορές χρησιμοποιώντας κάρναβο που ορίζει τις χαράξεις. Πάνω σε αυτά, έρχεται να σχεδιάσει καθαρά σχήματα που είναι οι αφαιρετικές αποτυπώσεις σκηνοικού, ηθοποιών και αντικειμένων. Τα σκηνοικά και τα ανθρώπινα σώματα έχουν την ίδια αξία. Αντιμετωπίζονται σαν άξονες ή επίπεδα που οργανώνουν τη σύνθεση της εικόνας. Μερικές φορές, ακόμη, χρησιμοποιεί και ελικοειδείς ή τεθλασμένες γραμμές. Όλα αυτά τα στοιχεία, στο σχέδιο, με τη χρήση του μολυβιού, γίνονται γκρίζα ή μαύρα ή παραμένουν λευκά. Η χρήση του φωτός και της σκιάς

1 "The Theatre of Robert Wilson (Directors in Perspective)", Arthur Holmberg, Cambridge University Press (1 Σεπτεμβρίου, 2001), σελ.48

2 "Robert Wilson from Within", Margery Arent Safir, The ARTS ARENA/ Flammarion (31 Οκτωβρίου, 2011) σελ.318

3 "Μπόμπ Γουίλσον, Γιαν Φαμπρ, Γουίλιαμ Κέντριτς", "Εποχή των Εικόνων", με την Κατερίνα Ζαχαροπούλου, ντοκιμαντέρ, ET1, (3 Ιανουαρίου, 2013)

4 "The Theatre of Robert Wilson (Directors in Perspective)", σελ.77

είναι το μέσο που τα αναδεικνύει, τους δίνει υπόσταση, τα διαχωρίζει μεταξύ τους. Είναι η αρχή αυτής της συνθετικής οργάνωσης. Είναι το μέσο που οδηγεί το βλέμμα του θεατή. Τα πάντα στο θέατρο εξαρτώνται από το φως. Όπως ισχυρίζεται ο Wilson: "χωρίς φως δεν υπάρχει χώρος"⁵. Αυτές οι ιδέες, βέβαια, δεν ήταν άγνωστες πριν από τον Wilson.

Ο τρόπος που σχεδιάζει θυμίζει πολύ τον ζωγραφικό χαρακτήρα του Paul Cezanne. Ο ιμπρεσιονιστής Cezanne κατάφερε να αποδώσει την αίσθηση του βάθους, χρησιμοποιώντας αφαιρετικές μεθόδους που ανακάλυψε ο ίδιος, μετά από πολλές ώρες περισυλλογής. "Οι πίνακες του είναι απόρροια παρατεταμένου στοχασμού μπροστά στη φύση και όχι στιγμιαίες καταγραφές των φευγαλέων της εφέ"⁶. Τα χρώματα, παρόλο που είναι τόσο έντονα, ισορροπούν μεταξύ τους ενώ η διάταξη και το σχήμα των αντικειμένων ακολουθούν γεωμετρικούς κανόνες. Ο Cezanne συμβούλευσε ένα νεαρό ζωγράφο να συλλαμβάνει τις εικόνες έχοντας βασικά σχήματα στο μυαλό του, "να βλέπει τη φύση σαν σύνολο από σφαίρες, κώνους και κυλίνδρους"⁷. Ο Wilson τον θεωρεί μεγάλο δάσκαλό του και ισχυρίζεται: "η δουλειά μου είναι πιο κοντά σε αυτόν, από οποιονδήποτε άλλο καλλιτέχνη"⁸. Στοιχεία επιρροής στον Wilson από τον μεγάλο αυτό ζωγράφο αποτελούν η σημασία του αρνητικού, κενού χώρου, η ευρηματική χρήση της διαγωνίου, η δυναμική της αρχιτεκτονικής φόρμας, η σημασία του γραμμικού ρυθμού και της γεωμετρίας, η ενότητα μέσω της επανάληψης, η χωρική ένταση, η χρήση των χρωμάτων, το μυστήριο μέσω της αφαίρεσης κ.α. Για παράδειγμα, στον πίνακα του Cezanne, "Τοπίο με οδογέφυρα: Montagne Saint-Victoire" του 1887, μπορεί κανείς να διακρίνει αρκετά κοινά στοιχεία στον συνθετικό τρόπο σκέψης των δύο καλλιτεχνών (εικ. 6,7). Εδώ, ένα ψηλό δέντρο χωρίζει κατακόρυφα το έργο στα δύο ενώ στα αριστερά του, τον άξονά του τονίζουν μια σειρά από άλλα επίσης ψηλά δέντρα. Μια διαγώνιος σχηματισμένη από ένα δρόμο, διαιρεί το ορθογώνιο μέρος γης σε δύο τρίγωνα. Ένας οριζόντιος άξονας, σχηματισμένος από μια λευκή οδογέφυρα, χωρίζει τον πίνακα σε δύο οριζόντια μέρη ενώ ταυτόχρονα, δυναμικά, χωρίζει και το κεντρικό δέντρο στη μέση. Ακόμη, το λοξό κλαδί του κεντρικού δέντρου σχηματίζει διαγώνιο, χωρίζοντας τον πίνακα σε δύο μεγάλα τρίγωνα. Έτσι, μέσα από ένα σύστημα αξόνων το έργο διαιρείται σε ζώνες, τονίζοντας ταυτόχρονα το βάθος πίσω από τα αντικείμενα που βρίσκονται σε πρώτη σειρά, στοιχεία που εντοπίζονται στα σκίτσα και μετέπειτα στις θεατρικές εικόνες του Wilson.

Ένας παράγοντας που διαμόρφωσε την οπτική αντίληψη του Wilson ήταν η τυχαία συνάντησή του με τον 13χρονο, Αфро-Αμερικανό, κωφάλαλο Raymond Andrews, τον οποίο αργότερα υιοθέτησε μιας και οι συνθήκες διαβίωσής του ήταν κακές. Το παιδί αυτό δεν είχε πάει ποτέ σε σχολείο. Οπότε, δεν ήξερε να διαβάσει λέξεις, ούτε καν χείλη. Συνεπώς, ο τρόπος που έβλεπε και "άκουγε" τον κόσμο γύρω του ήταν διαφορετικός. Αρχικά, μόνο μέσω δονήσεων και ζωγραφικών εικόνων μπορούσε να γίνει η ανταλλαγή μηνυμάτων. Η παρατήρηση της συμπεριφοράς του παιδιού, οδήγησε τον Wilson σε σημαντικά συμπεράσματα. Το παιδί σκεφτόταν με εικόνες.

5 "Έχετε ξανάρθει; Όχι, είναι η πρώτη φορά", διάλεξη του Robert Wilson στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, Αθήνα (2013)

6 "Ιστορία της Τέχνης", Hugh Honor, John Fleming, εκδόσεις ΥΠΟΔΟΜΗ (1998), σελ.631

7 "Το Χρονικό της Τέχνης", Ε.Η. Gombrich, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης (2007), σελ.574

8 "The Theatre of Robert Wilson (Directors in Perspective)", σελ.79

Ήταν έξυπνο χωρίς να ξέρει γράμματα. Το μυαλό του στηριζόταν στην οπτική σκέψη. Ο Wilson, σε συνεργασία με τον Raymond και με βάση ζωγραφίες που έκανε ο νεαρός ώστε να επικοινωνεί μαζί του, το 1971, ανεβάζει την επτάωρη "σιωπηλή όπερα" "Deafman Glance" (εικ. 8). Η παράσταση έκανε περιοδεία στην Ευρώπη, αφήνοντας το κοινό εντυπωσιασμένο, μέσα σε αυτούς και τον Γάλλο ποιητή Louis Aragon, ο οποίος εκθείασε το έργο γράφοντάς: "...Δεν έχω δει ξανά κάτι τόσο όμορφο ...είναι, την ίδια στιγμή, αφυπνιστική ζωή και ζωή ιδωμένη με τα μάτια κλειστά"⁹. Το έργο αποτελείται από δύο μέρη. Το πρώτο, τον πρόλογο, στο οποίο μια μητέρα η οποία, αφού εκτελέσει μια σειρά από αργές επαναλαμβανόμενες κινήσεις, σκοτώνει τα δύο παιδιά της και το δεύτερο μέρος στο οποίο ο θεατής εισάγεται στον φανταστικό κόσμο ενός τρίτου παιδιού (Raymond Andrews) που ήταν μάρτυρας της δολοφονικής ενέργειας. Ενώ ο πρόλογος εκτυλίσσεται σε πρώτο πλάνο με φόντο ένα λευκό τοίχο, στο δεύτερο μέρος, ο τοίχος εξαφανίζεται, αποκαλύπτοντας από πίσω μια σειρά από σουρεαλιστικές εικόνες του ονειρικού κόσμου του κωφάλαλου παιδιού. Ο πίσω χώρος διαιρείται σε κάτοψη, σε οριζόντιες ζώνες, παράλληλες προς το προσκήνιο. Κάθε ζώνη παρουσιάζει πολλές φορές διαφορετική κινητική, χωρική, φωτιστική δραστηριότητα. Ένα σκηνικό παράδειγμα είναι η εμφάνιση, διαδοχικά σε ζώνες, από πίσω προς τα μπρος, μιας πυραμίδας, ενός δάσους, ενός τραπέζιου κ.α. Με παρόμοιο τρόπο αντιμετωπίζει την κάτοψη και στην παράσταση "The King of Spain" το 1969, χωρίζοντας τη σκηνή, σε οριζόντιες λωρίδες, παράλληλες προς το προσκήνιο, με καθεμία από αυτές να συγκεντρώνει διαφορετική δραστηριότητα (εικ. 9). Επομένως, στο αρχικό στάδιο της δομής, ο Wilson δεν σχεδιάζει μόνο μετωπικά τις εικόνες που φαντάζεται αλλά και σε κάτοψη.

Ταυτόχρονα με τη δημιουργία των πρώτων σχεδίων με μολύβι, στη δομή εκτελούνται και οι συνδέσεις μεταξύ τους. Σχηματίζονται, δηλαδή, διαγράμματα που παρουσιάζουν την οργάνωση των σκηνών, τη διαδοχή από τη μια στην άλλη και τη διάρκειά τους (εικ. 10). Η διάταξη τους επιτυγχάνεται με διασταυρώσεις, αντιστοιχίσεις και επαναλήψεις σκηνών και στόχο έχουν να προετοιμάσουν ένα ιδανικά ισορροπημένο αποτέλεσμα. Πολύ συχνά, ο Wilson θέτει τη μεσαία σκηνή του έργου ως άξονα συμμετρίας των υπόλοιπων σκηνών. Σε αυτήν, συνήθως, γίνεται μια ανατροπή στην ιστορία του κειμένου, ένα σημαντικό γεγονός, οπότε μπορεί να θεωρηθεί ως βασική σκηνή. Για παράδειγμα, στη δωδεκάωρη παράσταση "The Life and Times of Joseph Stalin", που ανέβασε ο Wilson το 1973, το έργο χωρίζεται σε επτά πράξεις, από τις οποίες η πράξη 4 είναι η κεντρική, στην οποία πεθαίνει η γυναίκα του Stalin. Οι υπόλοιπες αντιστοιχίζονται ανά δύο, με κοινά στοιχεία μεταξύ τους, ως εξής: 1η-7η, 2η-6η και 3η-5η. Για τη σύνδεση μεταξύ των σκηνών ο Wilson πολλές φορές παραθέτει ανεξάρτητα ιντερμέδια, μικρότερα σε χωρική και χρονική έκταση από τις υπόλοιπες σκηνές, τα οποία ονομάζει "Knee Plays". Η αγγλική λέξη "Knee" σημαίνει γόνατο, έτσι, αυτά τα κομμάτια λειτουργούν σαν αρθρώσεις, ενώσεις των μελών του έργου. Όπως τα χωρικά στην αρχαία τραγωδία ή όπως τα ιντερλούδια αί μεταξύ δύο πράξεων στο θέατρο Noh, με τη διαφορά όμως ότι εδώ δεν ακολουθούν απαραίτητα την πλοκή, τα Knee Plays, αφήνοντας απόσταση μεταξύ των σκηνών και λειτουργώντας σαν μικρά διαλείμματα, αντισταθμίζουν τη συναισθηματική ένταση, στην οποία μπορεί να βρεθούν οι θεατές. Ακόμη, συμβάλλουν στην εξυπηρέτηση τεχνικών ζητημάτων, όπως είναι η έλλειψη χρόνου για την προετοιμασία του πίσω σκηνικού, μιας και παρουσιάζονται

9 "The Theatre of Robert Wilson (Directors in Perspective)", σελ.154

στον μπροστά χώρο του προσκηνίου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα χρήσης αυτών των ιντερμέδιων αλλά και αντιστοίχισης μεταξύ σκηνών, είναι η διάσημη παράσταση του Wilson "Einstein on the Beach", που την ανέβασε το 1976, σε συνεργασία με τον μουσικοσυνθέτη Philip Glass και η οποία προσέδωσε παγκόσμια αναγνώριση και στους δύο καλλιτέχνες (εικ. 11-13).

Σε αυτήν την παράσταση εξέχουσα θέση έχει ο ρυθμός, τόσο στην εικόνα όσο και στον ήχο. Τρία είναι τα οπτικά μοτίβα που με τις επαναλήψεις τους χρησιμοποιήθηκαν στην οργάνωση των σκηνών. Το τραίνο, το δικαστήριο και το διαστημόπλοιο. Ο Wilson διαιρεί το έργο σε 4 πράξεις και με χρήση αυτών των μοτίβων, συμβολισμένων στο διάγραμμα ως A, B και C αντίστοιχα, εισάγει στις πράξεις όλους τους πιθανούς συνδυασμούς τους: A-B (πράξη I), C-A (πράξη II) και B-C (πράξη III), και επιπλέον τα τρία μοτίβα A-B-C μαζί (πράξη IV). Μεταξύ των πράξεων όπως επίσης και αντί προλόγου και επιλόγου, τοποθετεί 5 Knee Plays (εικ. 14). Από αυτά, το πρώτο και το τελευταίο έχουν κοινά χαρακτηριστικά, δείχνοντας την κυκλική ανάπτυξη του έργου, όπου η αρχή μοιάζει με το τέλος, τεχνική που χρησιμοποιεί συχνά ο Wilson.

Τόσο τα Knee Plays όσο και όλες οι σκηνές της παράστασης "Einstein on the Beach", έχουν προκαθορισμένο χρόνο. Πολλές φορές ο Wilson, σημειώνει στο στάδιο σχεδιασμού, στην άκρη του σκίτσου, την ακριβή διάρκεια που θέλει να έχει η εκάστοτε σκηνή. Η διάρκεια σε έργα του ποικίλει. Συνήθως, όμως, τα έργα είναι μεγάλα. Η παράσταση "Einstein on the Beach" είχε διάρκεια 4 ώρες και 48 λεπτά, το "Deafman Glance" 7 ώρες, ενώ η παράσταση "KA MOUN-Tain and GUARDenia Terrace", που παρουσιάστηκε το 1972, σε λόφους του Σιράζ, στο Ιράν, είχε διάρκεια 7 ημέρες. Ο Wilson δεν φοβάται τη μεγάλη διάρκεια. Δίνει τον απαιτούμενο, κατά τον ίδιο, χρόνο στον θεατή, αφηρόντας συχνά τη στερεοτυπική μέση διάρκεια 2-3 ωρών, που συνηθίζουν να έχουν τα περισσότερα θεατρικά έργα.

Το κείμενο για τον Wilson, αποτελεί μια από τις σημαντικότερες πηγές έμπνευσης για τις εικόνες που σχεδιάζει. Από αυτό, το μέρος που θα χρησιμοποιηθεί για τον λόγο, μπορεί μερικές φορές να είναι πολύ μικρό. Ο Wilson συχνά κάνει μετατροπές στα θεατρικά κείμενα, τα συμπυκνώνει, αλλάζει τη σειρά τους, ή επαναλαμβάνει μέρη τους. Στα κλασικά έργα, συγκεκριμένα, αυτό που τον ενδιαφέρει περισσότερο είναι η ιστορία που υπάρχει πίσω από το κείμενο και η οποία είναι αυτή που τον τροφοδοτεί με εικόνες. Ο μύθος της Ηλέκτρας, μπορεί να αντιμετωπίζεται με διαφορετικές προσεγγίσεις από τον Σοφοκλή, τον Ευριπίδη, τον Αισχύλο (Ορέστεια) και από άλλους νεότερους συγγραφείς, παραμένει όμως ένας μύθος, μια ιστορία. Και αυτή είναι η ιστορία που θα στείλει οπτικά σήματα στον Wilson, για την σύνθεση του έργου του. Ο Antonin Artaud υποστήριζε ότι "Τ' αριστουργήματα του παρελθόντος είναι καλά για το παρελθόν: εμάς δεν μας κάνουν. Έχουμε το δικαίωμα να λέμε ό,τι έχει ειπωθεί και ακόμη και ό,τι δεν έχει ειπωθεί μ' έναν τρόπο δικό μας, άμεσο, ευθύ, ανταποκρινόμενο στους σύγχρονους τρόπους του αισθάνεσαι, έναν τρόπο που θα τον καταλάβει ο καθένας"¹⁰. Μερικές φορές, ακόμη, ο Wilson σε κλασικά έργα παρεμβάλλει και κείμενα από άλλα έργα. Ωστόσο, τα έργα σύγχρονων συγγραφέων φαίνεται να τα αντιμετωπίζει

10 "Το θέατρο και το είδωλό του", Antonin Artaud, εκδόσεις Δωδώνη (1992), σελ.84

διαφορετικά. Συχνά παραμένουν σχεδόν άθικτα. Ιδιαίτερα όσα χρησιμοποιούν τον λόγο με αφαιρετικό τρόπο (Heiner Müller, Samuel Beckett) ή όσα συντίθενται από παιχνίδι με τον λόγο, με συγκεκριμένους κώδικες και επαναλήψεις λέξεων (Gertrude Stein, Christopher Knowles). Στα τελευταία, ο λόγος δεν είναι μόνο άκουσμα αλλά και οπτική σύνθεση. Συγκεκριμένα, τα γραπτά με γραφομηχανή του αυτιστικού ποιητή C. Knowles, ουσιαστικά, είναι, γεωμετρικά σχήματα φτιαγμένα από συλλαβές και γράμματα και χρησιμοποιήθηκαν ως εικόνες στο φόντο ορισμένων παραστάσεων του Wilson, όπως στο "A Letter for Queen Victoria", που παρουσιάστηκε το 1974 (εικ. 15,16). Εδώ, αξίζει να σημειωθεί επίσης, η επιρροή του Knowles στον Wilson, εξαιτίας της σημαντικής ικανότητας που διέθετε στην παρατηρητικότητα και στη μνήμη. Μπορούσε να μετρήσει μέσα σε δευτερόλεπτα πόσες λέξεις είχε μια σελίδα βιβλίου. Όπως υποστηρίζει και ο Wilson: "ο Chris με έμαθε πώς να σκέφτομαι γρήγορα σε μεγάλη κλίμακα, πώς να βλέπω μεγάλες εικόνες γρήγορα"¹¹.

Η "Οδύσσεια" του Ομήρου είναι, αναμφισβήτητα, ένα έπος ύψιστης ιστορικής και λογοτεχνικής σημασίας. Παρουσιάζει τον πασίγνωστο μύθο του νόστου του Οδυσσέα στην Ιθάκη. Διηγείται την αναζήτηση της πατρίδας του ανθρώπου, το μόνο μέρος στο οποίο από ξένος γίνεσαι οικείος. Γιατί εκεί όλοι σε γνωρίζουν και τους γνωρίζεις όλους. Ο Οδυσσέας έχοντας βαθιά μέσα του αυτόν τον πόθο, βασανίζεται αντί να επιλέξει την παντοτινή άνεση που θα του παρείχε η Κίρκη, η Καλυψώ ή οι Φαίακες. Μέσα από αυτό το βάσανο, όμως, καλλιεργεί τη νοσταλγία, η δύναμη της οποίας τον αφυπνίζει, τον οδηγεί στον τόπο του. Η "Οδύσσεια" είναι μια πορεία της ανθρώπινης ψυχής που ξεκινά "από τον οντολογικό λήθαργο και καταλήγει στον πλήρη γνωρισμό"¹². Ο Οδυσσέας προσπερνά ξένους για να καταλήξει σε γνωρίσιμους τόπους και ανθρώπους. Μέσω θεϊκής και ανθρώπινης παρέμβασης, ξεπερνά τα εμπόδια, ενώ, ταυτόχρονα, επιτυγχάνει μια σταδιακή επίγνωση της ταυτότητάς και του σκοπού του. Από το ασυνείδητο φτάνει στην απόλυτη συνείδηση του σκοπού του. Στο έργο, το μεγαλύτερο μέρος καταλαμβάνει το αφηγηματικό κομμάτι. Ο Οδυσσέας αφηγείται στους Φαίακες τις περιπέτειές του. Η δράση ξεκινά με την αποχώρηση του από το νησί των Φαίακων, ή μάλλον με την αφύπνιση στην ακρογιαλιά της Ιθάκης.

Λόγω της μεγάλης έκτασής του έργου (24 ραψωδίες), είναι σχεδόν αναπόφευκτο για ένα σκηνοθέτη να μην κάνει περικοπές στο κείμενο αυτό. Έτσι και ο Wilson, σε συνεργασία με τον Wolfgang Wiens που ανέλαβε τη σκηνική προσαρμογή, παίρνοντας στα χέρια του το έργο, κάνει παραλείψεις μερών του κειμένου, χαρακτήρων αλλά και ολόκληρων ραψωδιών, χωρίς όμως να προκαλεί ασυνέχεια στον μύθο και χωρίς να αλλάζει τη σειρά εξέλιξης των γεγονότων. Για παράδειγμα, στην παράσταση λείπει από τη ραψωδία α το μέρος της συνάντησης του Τηλέμαχου με τη θεά Αθηνά, ενώ απουσιάζουν ολόκληρες οι ραψωδίες β, γ και δ. Ως εκ τούτου, χαρακτήρες όπως ο Νέστορας και ο Μενέλαος δεν εμφανίζονται στην παράσταση. Ο Wilson, επίσης, κάνει συμπερικνύσεις και επεκτάσεις των ραψωδιών. Για παράδειγμα, η σκηνή 24 (Η χορδή του τόξου) συμπεριλαμβάνει τις ραψωδίες φ (Τόξου θέσις) και χ (Μνηστηροκτονία), ενώ, αντίθετα, η ραψωδία ε (Οδυσσέως σχεδία) χωρίζεται στις σκηνές 2 (Το νησί της Καλυψώς), 3 (Ο Οδυσσέας στον βράχο) και 4 (Ο Οδυσσέας στη σχεδία του). Ακόμη, τοποθετεί νέα στοιχεία, που δεν

11 "Robert Wilson from Within", σελ.320

12 "Περί του Τραγικού", Χρήστος Μαλεβίτσης, εκδόσεις Ευθύνη (1992), σελ. 107

υπάρχουν στο έπος αλλά δεν ξεφεύγουν από το γενικό θέμα της παράστασης. Τέτοια είναι οι σκηνές 6β (Δωμάτιο της Ναυσικάς: Η Αρήτη συνεχίζει την ιστορία), 8 (Δωμάτιο της Ναυσικάς: Συνέχεια της αφήγησης) και 13ζ (Η Ναυσικά μαθαίνει το μάθημά της), τα οποία λειτουργούν ως "Knee Plays", που έχουν άμεση σχέση με τον μύθο και λειτουργούν συνδεδειγμένα για τις σκηνές. Όλες αυτές οι μετατροπές του κειμένου γίνονται προκειμένου να βρεθεί η ιδανική, ισορροπημένη, οπτική σύνδεση μεταξύ των εικόνων εκείνων του κειμένου, που θα δώσουν ερεθίσματα στη φαντασία και ύστερα στο χέρι του Wilson για τη σκηνική δημιουργία.

Η παράσταση διαρκεί 2 ώρες και 30 λεπτά και αποτελείται από 27 σκηνές μαζί με την εισαγωγή (34 μαζί με τις υποενότητες). Αυτές είναι οι εξής:

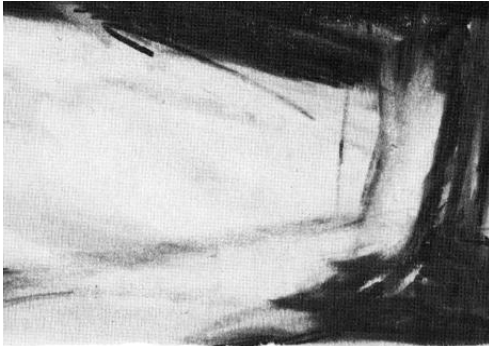
- ΕΙΣΑΓΩΓΗ
- 1 ΠΡΟΛΟΓΟΣ: ΟΛΥΜΠΟΣ
 - 2 ΤΟ ΝΗΣΙ ΤΗΣ ΚΑΛΥΨΩΣ
 - 3 Ο ΟΔΥΣΣΕΑΣ ΣΤΟΝ ΒΡΑΧΟ
 - 4 Ο ΟΔΥΣΣΕΑΣ ΣΤΗ ΣΧΕΔΙΑ ΤΟΥ
 - 5 ΤΟ ΝΗΣΙ ΤΩΝ ΦΑΙΑΚΩΝ: ΝΑΥΣΙΚΑ
 - 6 α) ΠΑΛΑΤΙ ΤΩΝ ΦΑΙΑΚΩΝ: Ο ΟΔΥΣΣΕΑΣ ΛΕΕΙ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ
β) ΔΩΜΑΤΙΟ ΤΗΣ ΝΑΥΣΙΚΑΣ: Η ΑΡΗΤΗ ΣΥΝΕΧΙΖΕΙ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ
 - 7 ΟΙ ΛΩΤΟΦΑΓΟΙ
 - 8 ΔΩΜΑΤΙΟ ΤΗΣ ΝΑΥΣΙΚΑΣ: Η ΣΥΝΕΧΕΙΑ ΤΗΣ ΑΦΗΓΗΣΗΣ
 - 9 Ο ΚΥΚΛΩΠΑΣ
 - 10 ΔΩΜΑΤΙΟ ΤΗΣ ΝΑΥΣΙΚΑΣ: ΣΥΝΕΧΕΙΑ ΤΗΣ ΑΦΗΓΗΣΗΣ
 - 11 Ο ΑΣΚΟΣ ΤΟΥ ΑΝΕΜΟΥ
 - 12 ΣΥΝΕΧΕΙΑ ΤΗΣ ΑΦΗΓΗΣΗΣ
 - 13 ΚΙΡΚΗ α) ΤΟ ΝΗΣΙ ΤΗΣ ΑΙΑΙΗΣ
β) ΚΟΥΝΟΥΠΙΑ
γ) ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ
δ) Η ΑΝΑΦΟΡΑ ΤΟΥ ΕΥΡΥΛΟΧΟΥ
ε) ΒΙΑ ΚΑΙ ΕΡΩΤΑΣ
ζ) Η ΝΑΥΣΙΚΑ ΜΑΘΑΙΝΕΙ ΤΟ ΜΑΘΗΜΑ ΤΗΣ
η) ΑΠΟΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΚΙΡΚΗΣ
 - 14 ΤΟ ΒΑΣΙΛΕΙΟ ΤΩΝ ΝΕΚΡΩΝ
 - 15 ΠΑΛΑΤΙ ΤΩΝ ΦΑΙΑΚΩΝ: Η ΑΡΗΤΗ ΠΕΙΘΕΤΑΙ
 - 16 ΟΙ ΣΕΙΡΗΝΕΣ
 - 17 ΣΚΥΛΛΑ ΚΑΙ ΧΑΡΥΒΔΗ
 - 18 ΠΑΛΑΤΙ: ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΑΦΗΓΗΣΗΣ
 - 19 ΣΤΗΝ ΑΚΤΗ ΤΗΣ ΙΘΑΚΗΣ
 - 20 Ο ΠΙΣΤΟΣ ΧΟΙΡΟΒΟΣΚΟΣ
 - 21 Η ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΚΑΙ ΟΙ ΜΝΗΣΤΗΡΕΣ
 - 22 ΣΤΟ ΔΡΟΜΟ ΓΙΑ ΤΟ ΠΑΛΑΤΙ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ

- 23 Ο ΟΔΥΣΣΕΑΣ ΜΠΑΙΝΕΙ ΣΤΟ ΠΑΛΑΤΙ ΤΟΥ
 24 Η ΧΟΡΔΗ ΤΟΥ ΤΟΞΟΥ
 25 Η ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ
 26 ΕΠΙΛΟΓΟΣ: ΟΛΥΜΠΟΣ

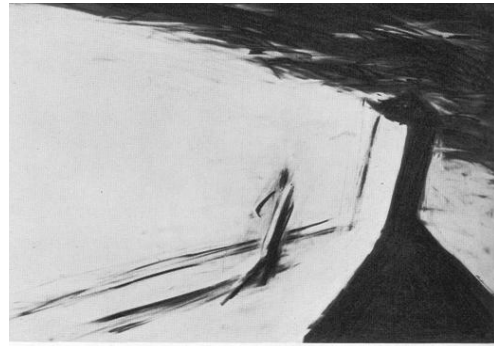
Λόγω της φύσης του κειμένου, που αφηγείται γεγονότα που συμβαίνουν σε διάφορους χώρους, δεν υπάρχει κεντρικός άξονας συμμετρίας. Έτσι η σκηνή 13 (Κίρκη) με τις υποενότητες της, παρόλο που αποτελεί τη μεσαία σκηνή του έργου, δε λειτουργεί σαν άξονας συμμετρίας για τις υπόλοιπες σκηνές. Υπάρχει, όμως, μια κυκλική πορεία. Η πρώτη σκηνή, ανεξάρτητα με το έπος και με αφαίρεση της ραψωδίας ω, αντικατοπτρίζεται με την τελευταία σκηνή 26. Ακόμη, η εισαγωγή συμπίπτει με μέρος της ραψωδίας α του έπους και περιλαμβάνει την επίκληση του ποιητή στη Μούσα Καλλιόπη, σε αρχαία ελληνικά. Το σκηνικό, όμως, είναι ήδη στημένο. Δεν υπάρχει άνοιγμα αυλαίας. Ο θεατής μπαίνει ήδη σε έναν στημένο και φωτισμένο χώρο, με τον τυφλό Όμηρο, ντυμένο με ένα βαρύ μανδύα, να ατενίζει το κενό, καθισμένος σε μια εξέδρα, στην ορχήστρα (εικ. 17,18). Η τεχνική της απουσίας αρχής στο έργο συνηθίζεται στο θέατρο του Wilson. Στην παράσταση του 2011 "The Life and Death of Marina Abramovic", ο θεατής μπαίνει στην αίθουσα και βλέπει φωτισμένα και στημένα πάνω στη σκηνή τρία φέρετρα, με μια ηθοποιό υποδύμενη τη Marina Abramovic σε κάθε ένα από αυτά (εικ. Δ19).

Η "Οδύσσεια" στα χέρια του Wilson αντιμετωπίστηκε κυρίως οπτικά. Και αυτό γιατί μια παράσταση στην ελληνική γλώσσα που θα έκανε περιοδεία στο εξωτερικό (Μιλάνο), όπου δεν ομιλείται αυτή η γλώσσα, έπρεπε να έχει δυνατές εικόνες. Ο ίδιος εξηγεί "Μελέτησα όλο το έργο και σκέφτηκα πως ήταν οι εικόνες. Γιατί σε μεγάλο μέρος του θεάτρου που βλέπουμε, οι εικόνες βρίσκονται εκεί για να ιστορήσουν το κείμενο. Σε αυτήν την περίπτωση το οπτικό βιβλίο πρέπει να είναι δυνατό. Κυρίως αν το έργο θα ανέβει παγκοσμίως"¹³. Ξεκινώντας με την οπτική σκηνοθεσία, ο Wilson συνέχισε ενσωματώνοντας στο έργο μουσική, κείμενο και ηχητικά εφέ. Η προετοιμασία έγινε σε 3 φάσεις. Στη φάση Α, στην οποία έγιναν κυρίως δοκιμές στους φωτισμούς και στην κίνηση των ηθοποιών, με μακέτες των σκηνικών σε κλίμακα 1:1, ενάμιση χρόνο πριν την πρεμιέρα, στη φάση Β (bauprobe), στην οποία χωρίς ηθοποιούς λύθηκαν τεχνικά ζητήματα και στη φάση Γ, στην οποία, με τα τελικά σκηνικά και κοστούμια στους ηθοποιούς, έγιναν οι τελειοποιήσεις όλων των πτυχών της παράστασης.

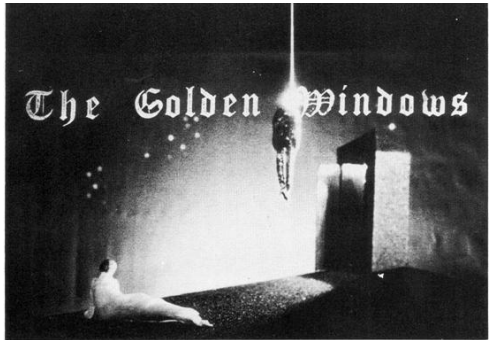
13 "Μπόμπ Γουίλσον, Γιαν Φαμπρ, Γουίλιαμ Κέντριτζ", "Εποχή των Εικόνων"



1. Σκίτσο της παράστασης "Golden Windows"
(Μόναχο, 1982)



2. Σκίτσο της παράστασης "Golden Windows"



3. Μακέτα της παράστασης "Golden Windows"



4. Τελική εικόνα της παράστασης "Golden Windows"



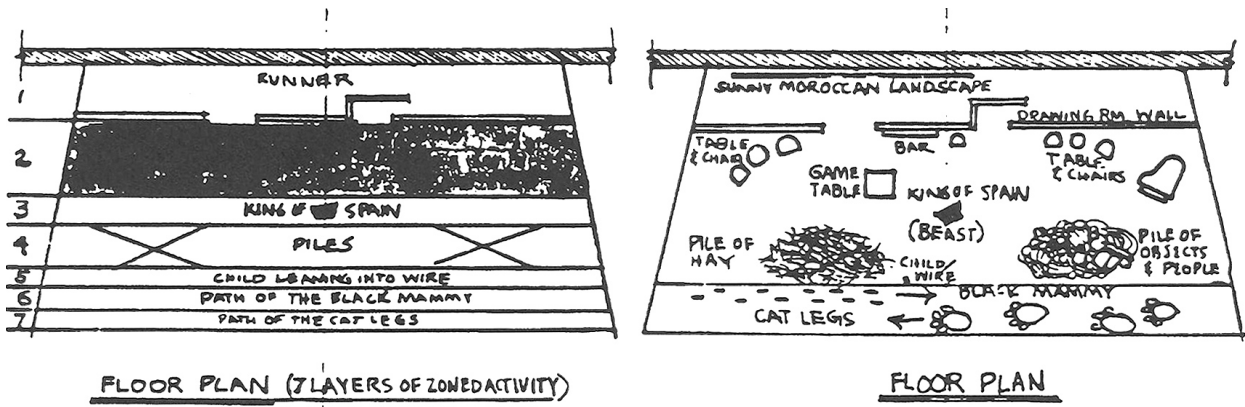
5. Σκίτσο της παράστασης "When We Dead Awaken" (Κέμπριτζ, 1991)



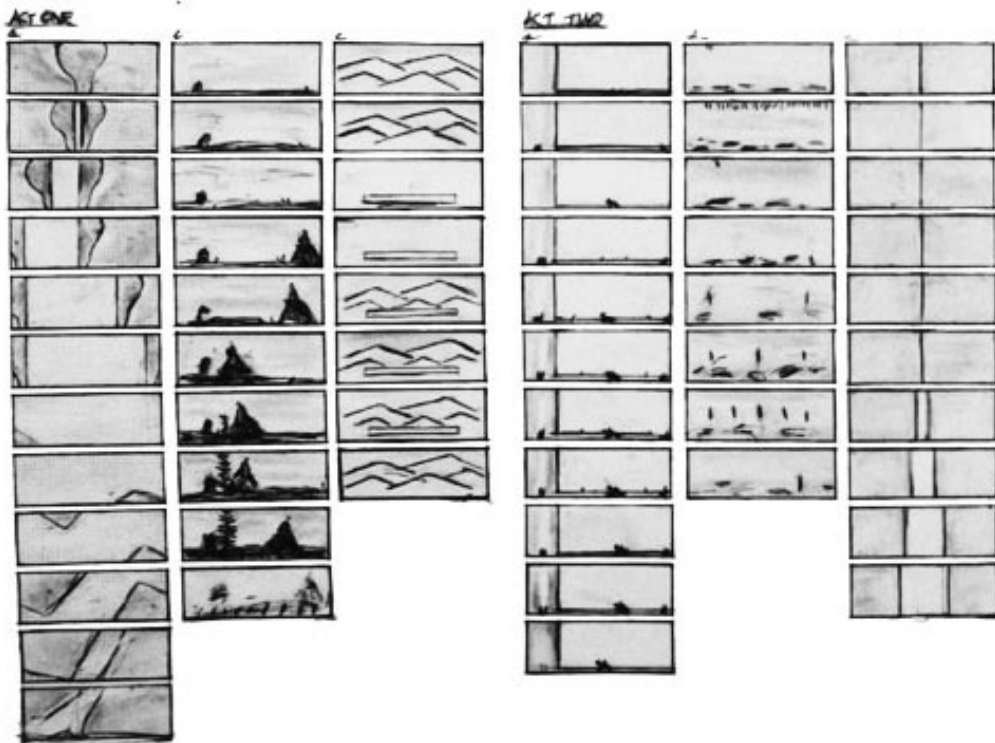
6 και 7. "Montagne Sainte-Victoire et Viaduc", Paul Cezanne (1882-85) και άξονες που σχηματίζονται στον ίδιο πίνακα



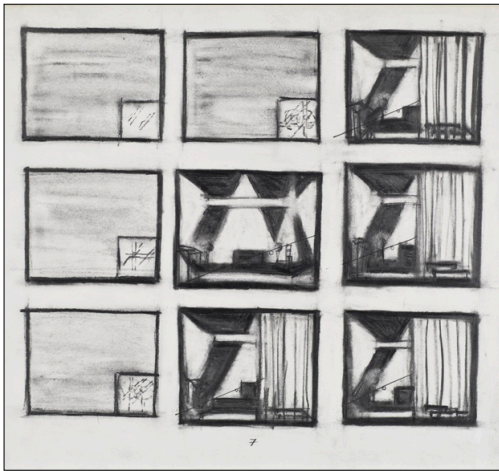
8. "Deafman Glance" (Αϊόβα, 1970)



9. Κατόψεις σκηνής της παράστασης "The King of Spain" (Νέα Υόρκη, 1969). Οριζόντιες ζώνες δράσης (αριστερά) και θέσεις ηθοποιών και αντικειμένων (δεξιά)



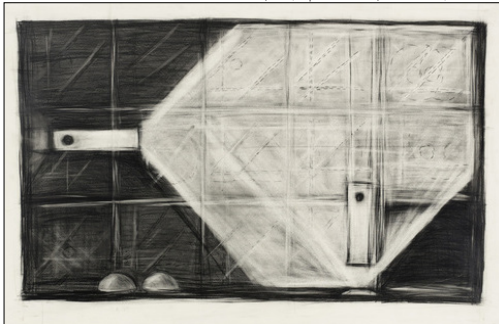
10. Αλληλουχία σκίτσων από την παράσταση "CIVIL WAR" (Μινεάπολις, 1984)



11. Αλληλουχία σκίτσων από την παράσταση "Einstein on the Beach", (Αβινιόν, 1976)



12. Φωτογραφία από την παράσταση "Einstein on the Beach"



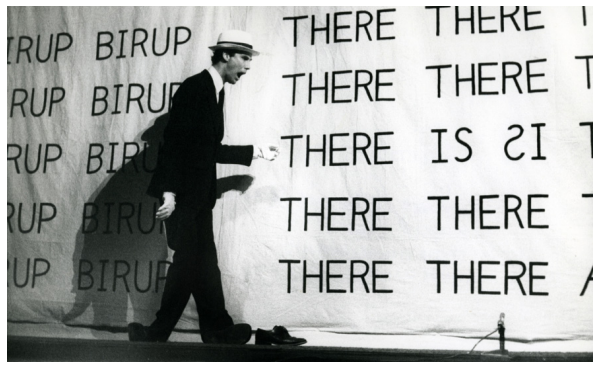
13. σκίτσο από την παράσταση "Einstein on the Beach"

ABRACADABRA
 ABRACADABR
 ABRACADAB
 ABRACADA
 ABRACAD
 ABRACA
 ABRAC
 ABRA
 ABR
 AB
 A

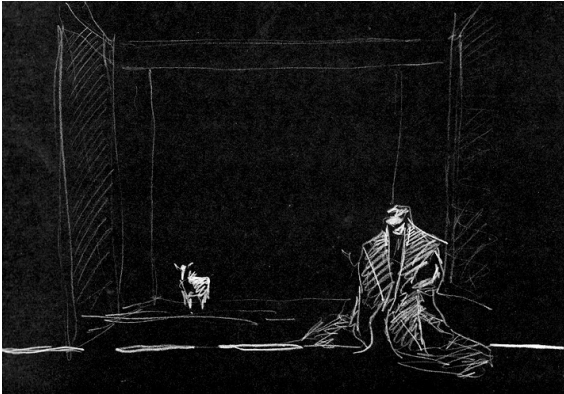
15. "Typings",
 Christopher Knowles
 (1979)

[1]		4'
I	A	24'
	B	23'
[2]		4'
III	C	22'
	A	24'
[3]		5'
III	B	23'
	C	22'
[4]		4'
IV	A	17'
	B	16'
	C	18'
[5]		4'

14. Δομή της παράστασης "Einstein on the Beach"



16. "A Letter for Queen Victoria", (Σπολέτο, 1974)



17. Εισαγωγή της παράστασης της "Οδύσσειας" (σκίτσο)



18. Εισαγωγή της παράστασης της "Οδύσσειας"



19. Εισαγωγή στην παράσταση "The Life and Death of Marina Abramovic" (Μάντσεστερ, 2011)

ΧΩΡΟΣ

Στον κινηματογράφο, το βλέμμα του θεατή εξισώνεται με την εικόνα που καταγράφει ο φακός της κάμερας. Ο δημιουργός καθοδηγεί το βλέμμα του ακίνητου θεατή. Παρουσιάζει σε αυτόν δισδιάστατες κινούμενες εικόνες που ορίζονται από ένα πλαίσιο-οθόνη (εικόνα 1). Οι σύγχρονες προσπάθειες για την εμπειρία της κινούμενης εικόνας σε τρεις διαστάσεις, που έχουν γίνει μέχρι στιγμής, δεν είναι παρά κόλπα που παραπλανούν τον εγκέφαλο, δημιουργώντας την ψευδαίσθηση του βάθους, χωρίς να παραδίδουν τον θεατή σε μια αληθινή χωρική εμπειρία. Ο Wilson παρουσιάζει ένα θέατρο που είναι πολύ κοντά στην αυθεντική κινηματογραφική διάσταση. Ο θεατής, βρίσκεται σε απόσταση από τη σκηνή και αυτό που βλέπει είναι μια οθόνη στην οποία διαδέχεται η μια εικόνα την άλλη. Ο τρισδιάστατος χώρος της σκηνής παρουσιάζεται δισδιάστατα στο μάτι του θεατή. Το κατακόρυφο πλαίσιο μεταξύ σκηνής και αίθουσας γίνεται ένα αόρατο επίπεδο, πάνω στο οποίο προβάλλονται εικόνες. Ο θεατής είναι ακίνητος, ενώ ο χώρος που βλέπει μέσα στο πλαίσιο συνεχώς κινείται. Η διαφορά, όμως, με τον κινηματογράφο είναι ότι ο θεατής μιας ταινίας, λαμβάνει την πληροφορία αλλά, όσο καλή ανάλυση και αν έχει η εικόνα, δεν είναι σε θέση να αντιληφθεί τον χώρο όπως τον αντιλαμβάνεται το γυμνό μάτι που τον βλέπει ζωντανά, τον βιώνει. Η μοναδική αυτή χωρική εμπειρία υπερτερεί του κινηματογράφου, στον οποίον το μυαλό του θεατή μεταφράζει την εικόνα απλά σε πληροφορία.

Στην αρχιτεκτονική, ο επισκέπτης, κινούμενος στον τρισδιάστατο χώρο, τον αντιλαμβάνεται "τρειςδιάστατα" και παρόλο που έχει την ελευθερία να αλλάξει θέση όποια στιγμή θέλει, υπάρχουν ανεπαίσθητες οδηγίες από τον αρχιτέκτονα. Υπάρχει ένας διάλογος μεταξύ αρχιτέκτονα και επισκέπτη. Ο αρχιτέκτονας ορίζει τον χώρο, κατευθύνοντας τον επισκέπτη και οδηγώντας το βλέμμα του στα σημεία που επιθυμεί, αφήνοντάς του πάντα μια στοιχειώδη ελευθερία κίνησης. Παρομοίως, και στο θέατρο του Wilson, η χωρική αντίληψη είναι συνδυασμός της αρχιτεκτονικής σύνθεσης του σκηνοθέτη με την προσωπική αντίληψη του θεατή. Υπάρχει μια ισορροπία μεταξύ ελεύθερης αντίληψης και χωρικών ορίων και ο κάθε θεατής έχει την απόσταση και την ελευθερία να ερμηνεύσει όπως επιθυμεί τον χώρο.

Στο θέατρο, έχουν υπάρξει ανά τους αιώνες διάφορες διατάξεις του θεατρικού χώρου, συσχετιζόμενες πάντα με θρησκευτικές, πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές καταστάσεις. Από την πανάρχαια τελετουργική κυκλική διάταξη γύρω από φωτιά, όπου ο ρόλος μεταξύ θεατή και ηθοποιού είναι δυσδιάκριτος, ως τον περιπλανώμενο με άρμα και πρώτο θιασάρχη θέσπη. Από την αξιοποίηση της φυσικής κλίσης του εδάφους για καλύτερη ακουστική, στην Αρχαία Ελλάδα, με την εισαγωγή σκηνής και ορχήστρας μπροστά στον θεατή, ως τις αρένες και τα αμφιθέατρα με τα βάνουσα θεάματα κατά τη Ρωμαϊκή Εποχή. Ύστερα, από τις θρησκευτικές αναπαραστάσεις κατά τους Βυζαντινούς Χρόνους μέσα στον χώρο της Βασιλικής, ως την Ελισαβετιανή και αργότερα ως την ιταλική σκηνή. Και τέλος, στο σήμερα σε πιο ελεύθερες χωρικές διατάξεις, όπου επιχειρούνται πειραματισμοί κάθε είδους. Στις σύγχρονες παραστάσεις, πολλές φορές, οι ηθοποιοί μπλέκονται με το κοινό το οποίο μπορεί να συμμετέχει διαδραστικά. Οι χώροι μπορεί να είναι ανεπεξέργαστες πρώην αποθήκες, βιομηχανικές εγκαταστάσεις ή ακόμα και διαμερίσματα πολυκατοικίας.

Ο Wilson γυρίζοντας στο χτες, επιλέγει την ιταλική σκηνή. Βέβαια, δεν επικαλείται την ιστορική και κοινωνική πτυχή της ιταλικής σκηνής του 18ου αιώνα, όπου "στο ενιαίο θεατρικό περίβλημα, ο κόσμος της σκηνής –πομπός της ψευδαίσθησης– κι ο κόσμος της αίθουσας –ο τέλειος δέκτης της– γίνονται πλήρως συνάρτηση ο ένας του άλλου"¹ και αντικατοπτρίζονται. Το ενδιαφέρον του εστιάζεται στο κάδρο (μπούκα) που διαθέτει αυτός ο τύπος σκηνής, που σε συνδυασμό με τον άξονα του προσκηνίου, δημιουργεί το περίγραμμα που πλαισιώνει την εικόνα, που οριοθετεί τον χώρο. Είναι το ίδιο περίγραμμα που σχεδιάζει με μολύβι στα πρώτα διαγράμματα των σκηνών. Ο Wilson δεν αφήνει στοιχεία χωρίς όρια με τον ίδιο τρόπο που σε ένα ζωγραφικό πίνακα, όλη η σύνθεση βρίσκεται μέσα στα όρια του πλαισίου. Ο ίδιος αναφέρει: "Προτιμώ έναν αυστηρά ορισμένο χώρο. Οπουδήποτε και αν είσαι, υπάρχουν πολλά πράγματα να δεις. Είναι πολύ δύσκολο να δεις και να ακούσεις καλά σε έναν ανοιχτό χώρο. Όταν θες πραγματικά να δεις και να ακούσεις κάτι, ένα θέατρο με προσκήνιο είναι πάντα το καλύτερο"². Το προσκήνιο, στο θέατρο του Wilson, λειτουργεί σαν μια έξοδος από το πλαίσιο προς το κοινό. Είναι το μέρος εκείνο της σκηνής στο οποίο διαδραματίζονται κυρίως τα ιντερμέδια "Knee plays" ή κάποιες σκηνές που επιλέγονται να παρουσιαστούν σε πρώτο πλάνο διατηρώντας ή όχι σχέσεις με τον πίσω χώρο. Η Ιταλική σκηνή, εκτός του πλαισίου και του προσκηνίου, προσφέρει ακόμα τον απαραίτητο χώρο της ορχήστρας (stage pit), που χρειάζεται ο Wilson για τις παραστάσεις του, μιας και τις περισσότερες φορές χρησιμοποιεί ζωντανή μουσική. Επιπλέον, ιδανικά, η ιταλική σκηνή, λειτουργεί σαν ένας κύβος πλευράς α, που επεκτείνεται πίσω, δεξιά, αριστερά, πάνω και κάτω, κατά απόσταση α, διαθέτοντας, έτσι χώρο για μετακινήσεις σκηνικών μεγάλων διαστάσεων, προς όλες τις πιθανές κατευθύνσεις. Ειδικά για τον Wilson, που σχεδόν πάντα, κρύβει σκηνικά στοιχεία προς όλες τις κατευθύνσεις, επιζητώντας καθαρότητα και οργάνωση στο τελικό αποτέλεσμα, το χαρακτηριστικό αυτό της ιταλικής σκηνής καθίσταται πολύ βοηθητικό. Τέλος, ο κλειστός χώρος αυτής της σκηνής, απομονώνει τους εξωτερικούς ήχους και δίνει τη δυνατότητα ελέγχου του ηχητικού μέρους της παράστασης. Ωστόσο, αξίζει να σημειωθεί ότι πριν καταλήξει ο Wilson να δημιουργεί σε ιταλική σκηνή είχε κάνει πειραματισμούς και σε άλλους τύπους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η περίπτωση της 7ήμερης παράστασης "KA MOUNTain and GUARDenia Terrace", σε βουνά του Ιράν. Στην παράσταση αυτή, κάθε μέρα εκτυλισσόταν ένα δρώμενο σε ένα διαφορετικό λόφο. Το κοινό ακολουθούσε μια κλιμακωτή πορεία σε όλο και ψηλότερους λόφους καταλήγοντας στην κορυφή του βουνού, όπου διαδραματιζόταν η τελευταία παράσταση. Υπήρχε εναλλαγή μεταξύ τεχνητού και φυσικού τοπίου. Οι διατάξεις ήταν άλλοτε οργανωμένες, με το βλέμμα των θεατών να κατευθύνεται προς μια ορθογώνια σκηνή και άλλοτε άτακτες, όπου οι θεατές διασκορπίζονταν στον χώρο για να δουν τα διάφορα δρώμενα (εικ. 2-4). Άλλο ένα παράδειγμα είναι η παράσταση "Death, Destruction & Detroit II", που ανέβηκε το 1987 στο Βερολίνο. Σε αυτήν την παράσταση, η αίθουσα του κοινού αποτελούταν από διατεταγμένα περιστρεφόμενα καθίσματα. Οι θεατές έπρεπε να περιστρέφονται ώστε να ακολουθούν όλη τη δράση, επεκτείνοντας, έτσι, το σύννητες οπτικό πεδίο των 180° του θεατρικού χώρου (εικ. 5).

Η έννοια του περάσματος από έναν χώρο σε έναν άλλο φαίνεται να απασχολεί ιδιαίτερα τον

1 "ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΙΣ του θεατρικού χώρου", Πέτρος Μαρτινίδης, εκδόσεις Νεφέλη (1999), σελ.191

2 "Robert Wilson", M. Morey, C. Pardo, Ediciones Poligrafa (2 Ιουλίου, 2003), σελ.27

Wilson. Η εμπειρία του χώρου εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από το πώς εισέρχεται κανείς σε αυτόν. Η έννοια της εισόδου είναι ισοδύναμη με την έναρξη της τρισδιάστατης εμπειρίας στον χώρο. Η είσοδος σε έναν χώρο ισοδυναμεί με την έξοδο από έναν άλλο. Ο Wilson υποστηρίζει: "Πρέπει να ξέρω από πού έρχομαι και πού πηγαίνω"³. Παρόμοια με την αρχιτεκτονική, η έννοια αυτή αποτελεί σημαντικό στοιχείο σε μια θεατρική παράσταση. Η θέση του ανοίγματος από το οποίο μπαίνει ένας ηθοποιός στη σκηνή, ο φανταστικός χώρος που προσπαθεί να παρουσιάσει και η διάθεση του που σχετίζεται με τον νέο αυτό χώρο, αποτελούν μηνύματα που λαμβάνει ο θεατής, τα οποία είναι καθοριστικά για την κατανόηση της εξέλιξης του έργου. Ενώ στην αρχιτεκτονική υπάρχει σχέση μεταξύ επισκέπτη και χώρου, εδώ η σχέση είναι μεταξύ θεατή, χώρου και ηθοποιού. Στον χώρο του Wilson, εμφανίζονται διάφορα αρχιτεκτονικά στοιχεία όπως τοίχοι, ανοίγματα, υποστυλώματα, στοές, εξώστες, σειρές από δέντρα, σκάλες, σκαλωσιές, και όλα αυτά επιμελημένα αφαιρετικά. Άλλοτε χρησιμοποιούνται από τους ηθοποιούς, άλλοτε όχι. Η εισαγωγή τους όμως δεν είναι διακοσμητική. Τα αρχιτεκτονικά στοιχεία, βρίσκονται στον χώρο για να συμπληρώσουν την εικόνα. Τα ανοίγματα πολλές φορές φωτίζονται από τον πίσω χώρο των παρασκηνίων εναλλάσσοντας την αντίληψη του μέσα και του έξω χώρου. Ταυτόχρονα, το πέρασμα από έναν χώρο σε κάποιον άλλο, συνεπάγεται χρονική εξέλιξη. Ο χρόνος υπάρχει μέσω του χώρου και αντίστροφα. Οι δύο αυτές έννοιες εξαρτώνται από την κίνηση. Ο Wilson αντιστρέφει τον συμβολισμό που θέτει τον χώρο ως τον κατακόρυφο άξονα που ενώνει το κάτω με το πάνω, το γήινο με το ουράνιο και τον χρόνο ως τον οριζόντιο άξονα, την κίνηση. Θεωρεί ότι στο θέατρο, "ο χώρος είναι μια οριζόντια γραμμή και ο χρόνος μια κατακόρυφη γραμμή, που ξεκινά από τα ύψη του ουρανού και καταλήγει στο κέντρο της γης"⁴.

Οι κατακόρυφες φιγούρες, λειτουργούν σαν άξονες. Έτσι, τροφοδοτούν τη σκηνή με χρόνο, εισάγοντας μια διαφορετική αίσθηση του βάθους. Ο Wilson, για να τονίσει τις φιγούρες εντείνει τον άξονά τους ή αλλάζει την κλίμακά τους. Για παράδειγμα, στο "Life and Death of Marina Abramovic", τρεις άγγελοι στέκονται πάνω σε κατακόρυφους στύλους διαφορετικού ύψους, μετακινούμενοι αργά από τη μια πλευρά της σκηνής στην άλλη (εικ. 6). Στην παράσταση "Der Freischütz", που ανέβηκε στο Baden-Baden το 2009, τέσσερεις ηθοποιοί ντυμένοι με μαύρες εφαρμοστές στολές, κρατούν στα χέρια τους κατάλευκα κοντάρια χαράσσοντας γεωμετρικά σχήματα στον χώρο (εικ. 7). Η εικόνα αυτή θυμίζει το "Triadisches Ballett" (Τριαδικό Μπαλέτο), που ανέβασε το 1922 ο καθηγητής του Bauhaus, Oskar Schlemmer (εικ. 8, 9). Γενικά, στον θεατρικό σχεδιασμό του Wilson, εντοπίζονται αρκετά κοινά στοιχεία με το κίνημα της σχολής του Bauhaus. Οι κανόνες γεωμετρίας, η καθαρότητα των σχημάτων, η απόρριψη του διακοσμητικού περιττού στοιχείου, η γραμμικότητα, η χρήση των βασικών χρωμάτων και η επιλογή των υλικών στο θέατρο του Wilson είναι στοιχεία που παραπέμπουν συχνά σε αυτό το κίνημα (εικ. 10,11). Ο Schlemmer εισήγαγε τα χαρακτηριστικά του Bauhaus στο θέατρο (εικ. 12). Έτσι, στο "Triadisches Ballett", η γεωμετρία στον χώρο, στην κίνηση των σωμάτων, στη μουσική και κυρίως στον σχεδιασμό των κοστουμιών, με τη χρήση βασικών σχημάτων και χρωμάτων, σχετίζεται άμεσα με την αρχιτεκτονική δημιουργία του Bauhaus, που φαίνεται πως άσκησε επιρροή και στον Wilson. Επιστρέφοντας στον τονισμό

3 "Robert Wilson", M. Morey, C. Pardo, σελ.93

4 Ομοίως, σελ.58

των ανθρώπινων μορφών του θεάτρου του Wilson, όσον αφορά την αλλαγή της κλίμακας, υπάρχουν πολλά παραδείγματα. Στην παράσταση του 1969 "The King of Spain", στον χώρο του προσκηνίου βηματίζουν, από αριστερά προς τα δεξιά, τέσσερα τεράστια πόδια γάτας, που καταλαμβάνουν όλο το ύψος της σκηνής (εικ. 13). Στο "CIVIL warS: A Tree Is Best Measured When It Is Down", παράσταση που ήταν να παρουσιαστεί στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Τεχνών των Ολυμπιακών Αγώνων του 1984 και που τελικά ακυρώθηκε λόγω οικονομικών προβλημάτων, μια πανύψηλη φιγούρα (μαριονέτα) του Lincoln χαράζει ένα δυναμικό κατακόρυφο άξονα στη σύνθεση (εικ. 14-16). Παρομοίως, στην ίδια παράσταση, μια πανύψηλη γυναικεία μηχανική φιγούρα κρατά στο δεξί της χέρι ένα νάνο και καταλαμβάνει το δεξιό μέρος της σκηνής (εικ. 17). Η τελευταία εικόνα είναι επηρεασμένη από μια παλιά φωτογραφία τσίρκου (εικ. 18). Οι αναφορές του Wilson για τις εικόνες που δημιουργεί μπορεί να προέρχονται από αποκόμματα εφημερίδων και περιοδικών, από βιβλία, από εκθέσεις σε μουσεία, από τυχαίες συναντήσεις στο δρόμο και τέλος από όνειρα ή προσωπικές εμπειρίες καταγεγραμμένες στη μνήμη του. Παιχνίδι με την κλίμακα γίνεται εκτός από τις ανθρώπινες φιγούρες, ακόμα και με τα αντικείμενα. Έτσι, για παράδειγμα, στην παράσταση "The Old Woman", που ανέβηκε το 2013, στη σκηνή εισέρχεται μια τεράστια βαλίτσα, μέσα στην οποία μπαίνει όρθιος ένας από τους ηθοποιούς (εικ. 19).

Το κυκλόγραμμα, η πίσω φωτεινή επιφάνεια, η πίσω προβολή, που καλύπτει, σχεδόν πάντα, όλο το φόντο, αποτελεί βασικό στοιχείο διαμόρφωσης χώρου στο θέατρο του Wilson. Όταν είναι φωτεινό και οι σιλουέτες που περνούν από μπροστά του είναι σκοτεινές, μεγαλώνει το βάθος της σκηνής ενώ ταυτόχρονα δίνει στο θεατή την εντύπωση ότι κοιτάζει από το βάθος της σκηνής προς το κοινό. Όταν είναι φωτισμένο μόνο το κάτω μέρος του, σχηματίζει μια λεπτή φωτεινή γραμμή. Έτσι, δίνει την εντύπωση του ορίζοντα δημιουργώντας έναν ατέρμονα αφαιρετικό χώρο σαν αυτόν που ζωγράφιζε ο Giorgio De Chirico (εικ. 20, 21). Ο συνδυασμός του κυκλωράματος με κατακόρυφα, οριζόντια και διαγώνια στοιχεία δημιουργεί οθόνες μέσα στην οθόνη-πλαίσιο της σκηνής, διαμορφώνοντας έτσι την αίσθηση του χώρου στο θεατή. Δύο τοίχοι που συγκλίνουν, αφήνουν να φαίνεται μόνο ένα μικρό κατακόρυφο τμήμα του κυκλωράματος, αυξάνοντας της αίσθηση του ύψους. Ένα οριζόντιο στοιχείο μειώνει το ύψος του κυκλωράματος, δίνοντας την εντύπωση ενός "στριμωγμένου" χώρου. Μια διαγώνιος δημιουργεί τρίγωνα στο φόντο, που θα μπορούσαν να συμβολίζουν ένα βουνό, ένα λόφο. Η διαγώνιος, η μεγαλύτερη ευθεία που μπορεί να υπάρξει στον κλειστό χώρο, δίνει σημαντικό βάθος στη σκηνή.

Η αφαίρεση κυριαρχεί σε κάθε πτυχή του θεάτρου του Wilson. Όχι, όμως, στη λογική του γυμνού, ανεπεξέργαστου στοιχείου. Ο ίδιος αναφέρει: "στο θέατρό μου δεν θα έβλεπες τα σχοινιά με τα οποία κρέμονται τα σκηνικά, δεν θα έβλεπες τις φωτεινές πηγές που φωτίζουν τα πρόσωπα"⁵. Δεν τον ενδιέφερε να ξεγυμνώσει τα πάντα αλλά να δημιουργήσει ένα θέατρο φορμαλισμού, μια νέα τάξη στη δομή των πραγμάτων. Αρκετά χρόνια πριν ο Adolphe Appia, ο Edward Gordon Craig και αργότερα ο Josef Svoboda δημιουργούσαν έναν αφαιρετικό θεατρικό χώρο, αρκετά συγγενικό με αυτόν του Wilson (εικ. 22-28). Ο Appia και ο Craig ήταν από τους πρώτους που απέρριψαν το δυσδιάστατο ζωγραφιστό σκηνικό στο φόντο αναζητώντας νέα

5 "Robert Wilson", M. Morey, C. Pardo, σελ.27

“ζωντανά” σκηνικά στοιχεία. Όλοι τους αναζητούσαν μια αρχιτεκτονική, μη ρεαλιστική προσέγγιση στον θεατρικό σχεδιασμό. Η γεωμετρία του χώρου, η χρήση αξόνων και κανάβου, η δυναμική του κατακόρυφου στοιχείου, οι αντιθέσεις μεταξύ φωτός και σκιάς, η αίσθηση του βάθους, η ιταλική σκηνή είναι μερικά από τα κοινά χαρακτηριστικά τους. Παρομοίως, τα στοιχεία που συνθέτουν τον χώρο του Wilson είναι αφαιρετικά. Συνήθως, δεν επιδέχονται διακοσμητικές επεμβάσεις. Μια πόρτα είναι ένα απλό άνοιγμα στον τοίχο. Χωρίς κάσα, χωρίς πόμολο. Επίπεδα και άξονες που εμφανίζονται στη σκηνή, δημιουργούν διαφορετικές ποιότητες χώρου. Η συμμετρία και οι κανόνες γεωμετρίας ορίζουν το σχήμα τους (εικ. 29-31). Και όταν υπάρχουν ρεαλιστικά στοιχεία, ο Wilson φροντίζει να δημιουργεί αντιθέσεις, ώστε τα στοιχεία αυτά να είναι πιο ευδιάκριτα και να προσδίδουν μυστήριο στο έργο. Ο ίδιος επισημαίνει: “Εάν τοποθετήσεις ένα μπαρόκ κηροπήγιο πάνω σε ένα μπαρόκ τραπέζι, θα χαθούν και τα δύο. Δε μπορείς να δεις κανένα. Εάν τοποθετήσεις το κηροπήγιο πάνω σε έναν βράχο στον ωκεανό, αρχίζεις να βλέπεις τι είναι αυτό”⁶. Τέτοιες αντιθέσεις δημιουργούν μια ανησυχητική αποξένωση που αλλάζει τον τρόπο παρατήρησης του αντικειμένου, θυμίζοντας αρκετά τους πίνακες του Giorgio De Chirico. Οι αντιθέσεις χρησιμοποιούνται συχνά στο θέατρο του Wilson, τόσο στη δημιουργία χώρου όσο και στον ήχο. Έτσι, εμφανίζονται ανταγωνιστικές δυνάμεις όπως για παράδειγμα μεταξύ οριζοντίου-καθέτου, ήχου-σιωπής, φωτός-σκοταδιού, γρήγορου-αργού, ψυχρού-θερμού φωτός, ρεαλισμού-αφαίρεσης, χιούμορ-τραγωδίας, υψηλού-γκροτέσκου κ.α.

Η “Οδύσσεια” ανέβηκε στην Κεντρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου (εικ. 32). Το Εθνικό Θέατρο άρχισε να κτίζεται το 1891, σχεδιασμένο από τον Ernst Ziller. Τη σημερινή του μορφή την απέκτησε με την τελευταία του ανακαίνιση το 2006, μετά από διάφορες άλλες επεκτάσεις και ανακατασκευές. Η Κεντρική Σκηνή είναι μια ευρύχωρη ιταλική σκηνή με προσκήνιο και χώρο ορχήστρας. Οι διαστάσεις της σκηνής που αξιοποιούνται από τον Wilson είναι μεγάλες: 8,60m και 7,40m, άνοιγμα και ύψος μπούκας αντίστοιχα και γύρω στα 15m (από τα 20m συνολικά) απόσταση από τη μπούκα ως το κυκλόραμα. Διατίθεται αρκετός χώρος προς τα δεξιά (όπως βλέπει το κοινό), πάνω και κάτω ενώ η πίσω και η αριστερή πλευρά δεν έχουν σημαντική δυνατότητα επέκτασης. Αυτό σημαίνει ότι ο Wilson, για να κρύψει οριζοντίως στοιχεία εκτός του κύβου της σκηνής χρησιμοποιεί κυρίως τη δεξιά πλευρά. Τα στοιχεία που κινούνται κατακόρυφα κρύβονται στο πάνω μέρος, κρεμασμένα σε κινούμενα σταγκόνια, ενώ το κάτω μέρος δεν χρησιμοποιείται καθόλου.

Τα κύρια σκηνικά στοιχεία της παράστασης είναι το κυκλόραμα και δύο συμμετρικοί τοίχοι στις πλάγιες πλευρές της σκηνής (εικ. 33). Αυτά είναι και τα βασικά συνθετικά στοιχεία στις περισσότερες από τις τελευταίες παραγωγές του Wilson. Οι τοίχοι, που έχουν ένα ουδέτερο γκρίζο χρώμα, αποτελούνται από σανίδες, που είναι τοποθετημένες κατακόρυφα, ώστε να τονίζεται το μεγάλο τους ύψος. Το δάπεδο έχει την ίδια σχεδόν όψη και οι σανίδες του χαράσσουν γραμμές κάθετα προς το προσκήνιο ώστε να δίνεται έμφαση στο βάθος της σκηνής. Οι τοίχοι δεν είναι κολλημένοι στο δάπεδο αλλά μετακινούνται, διαμορφώνοντας διάφορους τύπους χώρου. Συνήθως, όμως, η κατακόρυφη πλευρά κάθε τοίχου προς την πλευρά του προσκηνίου, δεν κουνιέται παρά ελάχιστα, δίνοντας την εντύπωση ότι εκεί βρίσκεται

6 “The Theatre of Robert Wilson (Directors in Perspective)”, σελ.53

ένας άξονας περιστροφής. Στο σημείο που βρίσκεται αυτός ο νοητός άξονας, υπάρχει μια μικρή επέκταση του τοίχου, που διπλώνει και λειτουργεί σαν κουίντα κρύβοντας τα παρασκήνια. Ακόμα, μεταξύ τοίχου και προσκηνίου, κοντά στην μπούκα, υπάρχει άλλο ένα μικρό κομμάτι του τοίχου, το οποίο είναι ανεξάρτητο και σταθερό, τονίζει το περίγραμμα και επίσης κρύβει το παρασκήνιο. Οι κύριοι τοίχοι περιλαμβάνουν 6 ανοίγματα: 4 στον δεξιό τοίχο, εκ των οποίων το μεγαλύτερο βρίσκεται ψηλότερα από το επίπεδο του δαπέδου και από το οποίο βγαίνει ο εξώστης της Πηνελόπης, και 2 ανοίγματα στον αριστερό τοίχο. Τα σκηνικά κινούνται μέσω χειριστών και μηχανημάτων που σέρνουν τους τοίχους σε σηματοδοτημένες θέσεις, κατεβάζουν τις κατασκευές κατά μια συγκεκριμένη απόσταση, ανοίγουν και κλείνουν τις πόρτες. Στα αριστερά της ορχήστρας βρίσκεται ο μουσικός της παράστασης Θεοδωής Οικονόμου, που παίζει πιάνο καθ' όλη τη διάρκεια του έργου. Στα δεξιά της ορχήστρας ανεβαίνει, σε συγκεκριμένες σκηνές, μια εξέδρα που παρουσιάζει δράση σε πρώτο πλάνο.

Οι τοίχοι, μετακινούμενοι ή στρεφόμενοι συνθέτουν τους διαφορετικούς χώρους του έργου (εικ. 34, 35α-η). Τους χώρους της "Οδύσσειας" του Ομήρου που βρίσκει ενδιαφέροντες ο Wilson. Στο έπος, ο χώρος συνεχώς μεταμορφώνεται. Εντοπίζεται ένας μεγάλος αριθμός διαφορετικών χώρων από τους οποίους περνά ο Οδυσσεύς πριν φτάσει στην Ιθάκη. Μεγάλο ενδιαφέρον έχει η ύπαρξη χωρικών αντιθέσεων τις οποίες παρουσιάζει και ο Wilson στη δική του εκδοχή. Τέτοιες είναι οι αντιθέσεις μεταξύ ανοιχτού-κλειστού χώρου (από τον Όλυμπο στο σπήλαιο της Καλυψώς, ύστερα στη φουρτουνιασμένη θάλασσα κλπ), φωτεινού-σκοτεινού (σπήλαιο Κύκλωπα-νησί Αιόλου) και οι αντιθέσεις στην κλίμακα (Κύκλωπας-Οδυσσεύς, σύντροφοι-Σκύλλα). Ενδιαφέρουσα είναι και η αντίθεση ύψους-βάθους που υπάρχει στο κείμενο αλλά όχι στην θεατρική εκδοχή: η Σκύλλα περιγράφεται ως ένα τέρας που ζει στη σπηλιά ενός πανύψηλου βράχου που "στα ουράνια φτάνει η σουβλερή κορφή"⁷ του ενώ η Χάρυβδη ως ένα διπλανό τέρας που ρουφάει νερό προς τα κάτω. Αυτοί οι δύο κατακόρυφοι άξονες που θα μπορούσαν να παρουσιαστούν ως ένας, δυστυχώς δεν παρουσιάζονται στην "Οδύσεια" του Wilson. Η Χάρυβδη, μάλιστα, λείπει εντελώς.

Οι διαφορετικοί χώροι του έργου, στην ουσία, προκύπτουν από ένα παιχνίδι των τοίχων με το κυκλόραμα, μειώνοντας ή αυξάνοντας κάθε φορά, την ορατή προς τον θεατή επιφάνειά του. Στην πρώτη σκηνή, στην εισαγωγή, τα πίσω άκρα των τοίχων εφάπτονται και έτσι δεν αφήνουν κανένα μέρος του κυκλοράματος να φαίνεται. Στην ακριβώς επόμενη σκηνή σιγά-σιγά η απόσταση μεταξύ των τοίχων αυξάνεται μέχρι που γίνονται παράλληλοι, διαθέτοντας έτσι τον μεγαλύτερο δυνατό χώρο στη σκηνή. Η τελευταία είναι και η διάταξη που εμφανίζεται πιο συχνά, όπως και η διάταξη των τοίχων με ελαφριά κλίση, συμμετρικά, κάνοντας την αίσθηση του βάθους πιο έντονη, όπως για παράδειγμα στις σκηνές 4, 5, 7, 11 κ.α. Άλλη περίπτωση είναι η διάταξη των τοίχων με γωνία αλλά όχι συμμετρικά. Στη σκηνή 20 (Ο πιστός χοιροβοσκός), οι τοίχοι αποκαλύπτουν ένα στενό και ψηλό φωτεινό ορθογώνιο από το κυκλόραμα, όχι όμως στη μέση του. Το ορθογώνιο αυτό βρίσκεται προς τα δεξιά. Στο πέρασμα στην επόμενη σκηνή 21 (Η Πηνελόπη και οι μνηστήρες) αυτό το ορθογώνιο κενό κινείται προς τα αριστερά• οι τοίχοι στρέφονται κατά απόσταση τέτοια, που δημιουργείται ο αντικατοπτρισμός του χώρου

⁷ "Ομήρου Οδύσεια", Μετάφραση: Ν. Καζαντζάκης - Ι.Κακριδής, Βιβλιοπωλείον της Εστίας (2011, πρώτη έκδοση 1965) σελ. 165 στ. 74

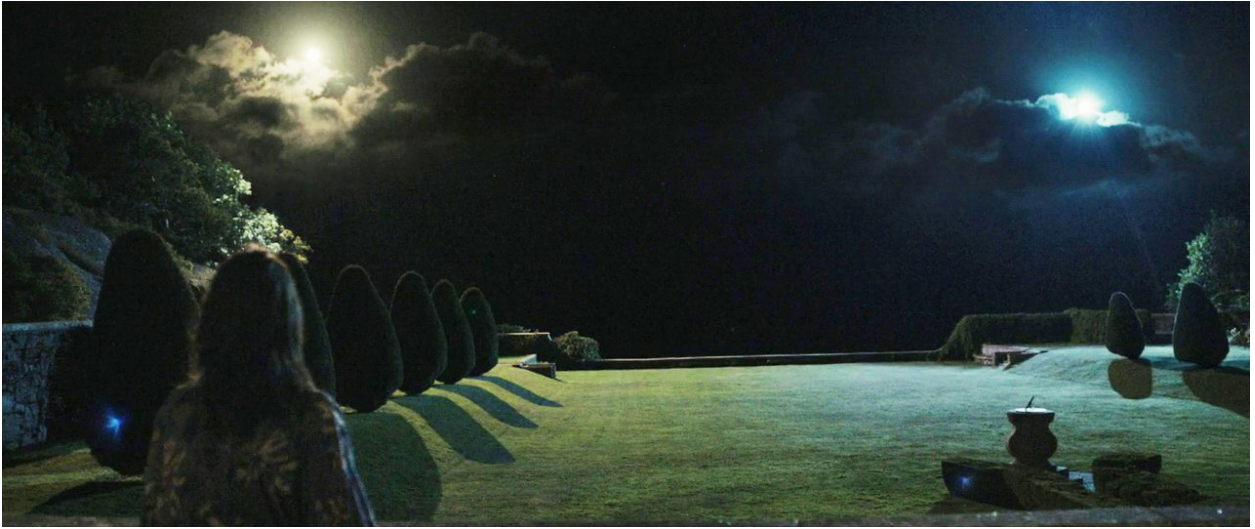
της προηγούμενης σκηνής. Αυτή η τεχνική της αντιστροφής είναι μια από τις βασικότερες τεχνικές χωρικού montage που χρησιμοποιεί ο Wilson για να συνδέσει τις σκηνές μεταξύ τους. Παρομοίως διατάσσονται και οι σκηνές 2 (Το νησί της Καλυψώς) και 3 (Ο Οδυσσέας στον βράχο). Οι τοίχοι είναι παράλληλοι. Στη σκηνή 2 η Καλυψώ είναι ξαπλωμένη σε ένα ανάκλιτρο μπροστά αριστερά ενώ ο Οδυσσέας βρίσκεται στο βάθος δεξιά, σκιερός, με την πλάτη γυρισμένη προς το κοινό (εικ. 36). Στη σκηνή 3 γίνεται αντικατοπτρισμός της σκηνής 2. Η εικόνα αυτή, μάλιστα, θα μπορούσε να είναι αναφορά στον πίνακα του Arnold Böcklin "Οδυσσέας και Καλυψώ", όπου επίσης εντοπίζονται η διαγώνια διάταξη, η ξαπλωμένη στάση της Καλυψώς καθώς και η όρθια σκοτεινή φιγούρα του Οδυσσέα (εικ. 37).

Χαρακτηριστικό στοιχείο στον χώρο του Wilson είναι επίσης ένα ημιδιάφανο στοιχείο, η γάζα, που κατεβαίνει από την οροφή και καταλαμβάνει όλο το ύψος και το μήκος της σκηνής. Εμφανίζεται κυρίως σε ιντερμέδια μεταξύ σκηνών ή μέσα σε σκηνές όταν απαιτείται απόσταση από τον πίσω χώρο. Στην εισαγωγή, για παράδειγμα, ο Όμηρος είναι καθισμένος στη δεξιά εξέδρα της ορχήστρας, πίσω του οι κλειστοί τοίχοι σιγά-σιγά ανοίγουν, ενώ η γάζα παρεμβάλλεται μεταξύ τους, χωρίζοντας τον μπροστά και τον πίσω χώρο (εικ. 18 από ενότητα Δομή). Τσως με αυτόν τον τρόπο δίνεται απόσταση μεταξύ του "πραγματικού" κόσμου του Ομήρου και του φανταστικού κόσμου που αφηγείται. Παρομοίως, στις σκηνές 6β, 10, 12 και 13ζ, όπου στον χώρο του προσκηνίου, η Αρήτη ή ο ίδιος ο Οδυσσέας (σκηνή 12) αφηγούνται την ιστορία του στη Ναυσικά, που βρίσκεται πάνω στην εξέδρα της Ορχήστρας, η γάζα παρεμβάλλεται μεταξύ προσκηνίου και πίσω χώρου. Εδώ η απόσταση έχει να κάνει πιθανότατα με το διαχωρισμό της αφήγησης και της ιστορίας που φαντάζεται το κορίτσι, ενώ ταυτόχρονα λειτουργεί σαν χρονικός διαχωρισμός μεταξύ παρόντος και παρελθόντος στο έργο. Τέλος, η σκηνή 22, που λειτουργεί σαν ιντερμέδιο, στην οποία ο Οδυσσέας, ο Εύμαιος και μια πανκ μορφή κατευθύνονται προς το παλάτι, η διάταξη έχει ως εξής: οι τρεις τους βαδίζουν στο προσκήνιο από αριστερά προς τα δεξιά, πίσω τους είναι κατεβασμένη η γάζα ενώ πιο πίσω το σκηνικό του παλατιού είναι ήδη στημένη και τεχνικοί τοποθετούν ένα τραπέζι. Με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται διαφοροποίηση των δύο χώρων (ύπαιθρος-παλάτι), συμβολίζεται το πέρασμα του χρόνου (κατακόρυφος άξονας κινούμενος στον χώρο) και ταυτόχρονα δίνεται χρόνος για την τοποθέτηση σκηνικών στοιχείων.

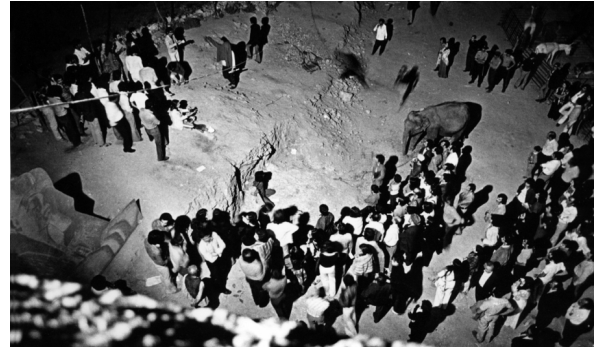
Άλλα στοιχεία που συμβάλλουν στη δημιουργία διαφόρων χώρων είναι πρόσθετα κατακόρυφα επίπεδα. Στη σκηνή 4 (Ο Οδυσσέας στη σχεδία του), μακρόστενα κατακόρυφα επίπεδα, παράλληλα στον άξονα του ορίζοντα, το ένα πίσω από το άλλο, σχηματίζονται από ημιδιάφανα υφάσματα, τα άκρα των οποίων κουνάνε πάνω-κάτω οι ηθοποιοί, συμβολίζοντας έτσι τη φουρτουνιασμένη θάλασσα (εικ. 38). Το ανάκτορο των Φαιάκων (σκηνές 6α και 15) σχηματίζεται με κατακόρυφα επίπεδα που κατεβαίνουν από την οροφή και δημιουργούν μια στοά. Συγκεκριμένα, ένα μεγάλο επίπεδο καλύπτει όλο το φόντο και λίγο πιο μπροστά τοποθετούνται τέσσερα μακρόστενα κατακόρυφα επίπεδα που μοιάζουν με κολώνες. Στη σκηνή 14 (Το βασίλειο των νεκρών κατακόρυφα επίπεδα μετατρέπουν το κυκλόγραμμα σε χαμηλή ζώνη, μειώνοντας το ύψος του κατά το ήμισυ. Στη σκηνή 9 (Κύκλωπας) κατακόρυφα επίπεδα παράλληλα προς τον οριζόντιο άξονα της σκηνής, σε συνδυασμό με τους πλάγιους τοίχους που είναι υπό γωνία, μετατρέπουν την ορθογώνια οθόνη του κυκλογράματος σε τετράγωνη, που δεν εφάπτεται με το επίπεδο της

σκηνής. Σε αυτήν την οθόνη εμφανίζεται το γιγάντιο κεφάλι και χέρι του Κύκλωπα. Δύο ακόμα κατακόρυφα επίπεδα, κάθετα τοποθετημένα σύρονται και κλείνουν εντελώς την οθόνη. Έτσι δίνεται η εντύπωση της σπηλιάς. Το κεφάλι και το χέρι του Κύκλωπα είναι το παιχνίδι με την κλίμακα που κάνει σε αυτήν την παράσταση ο Wilson. Πρόκειται για τεράστιες, ρεαλιστικές, μηχανικές κατασκευές. Το μεν κεφάλι το χειρίζονται αποκλειστικά τεχνικοί χειροκίνητα, το δε χέρι, που κατεβαίνει από την οροφή και αρπάζει ένα σύντροφο του Οδυσσέα, έχει μηχανισμό που ο χειρισμός του γίνεται από απόσταση. Ακόμη, στη σκηνή 17 (Σκύλλα και Χάρυβδη), που επίσης τα κεφάλια της Σκύλλας είναι γιγάντιες μηχανικές κατασκευές, μια τεθλασμένη σχισμή δημιουργείται από το κενό μεταξύ δύο κατακόρυφων επιπέδων και επιτρέπει να ξεφεύγει το φώς από το κυκλόραμα.

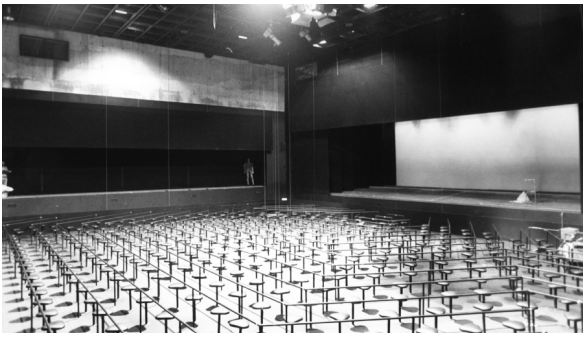
Στην παράσταση εμφανίζονται και άλλοι ισχυροί άξονες εκτός από τις κολώνες του ανακτόρου των Φαιάκων. Το προσκήνιο, για παράδειγμα, τονίζεται πολλές φορές με μια οριζόντια φωτεινή γραμμή που αποτελείται από λάμπες φθορίου σε σειρά. Στοιχεία όπως το πυρωμένο (στην παράσταση ασημένιο) παλούκι με το οποίο οι σύντροφοι τυφλώνουν τον Κύκλωπα στη σκηνή 9, οι λωτοί της σκηνής 7 (Λωτοφάγοι) και το μπαστούνι του μεταμορφωμένου σε γέρο Οδυσσέα, με το οποίο ο Τηλέμαχος σκοτώνει τον τελευταίο μνηστήρα, στη σκηνή 24 (Η χορδή του τόξου), σχηματίζουν άξονες. Οι σημαντικότεροι και πιο εμφανείς άξονες, όμως, είναι το κατάρτι και τα κάγκελα του καραβιού, στη σκηνή 16 (Οι Σειρήνες). Από την οροφή κατεβαίνει ένας δυνατός άξονας του καταρτιού και ταυτόχρονα εισέρχεται στον χώρο του προσκηνίου, μπροστά από τις Σειρήνες και συρόμενο από δεξιά, το οριζόντιο κιγκλίδωμα, δείχνοντας έτσι την είσοδο του καραβιού στον χώρο. Ο θεατής αισθάνεται σαν να βρίσκεται μέσα στο κατάρτι, όπως επίσης γίνεται στις σκηνές 7 και 11, όπου τα κάγκελα βρίσκονται στο βάθος, χωρίς το κατάρτι.



1. Σκηνή από την ταινία "Melancholia" του Lars von Trier



2-4. Φωτογραφίες από την 7ήμερη παράσταση "KA MOUNTain and GUARDenia Terrace"



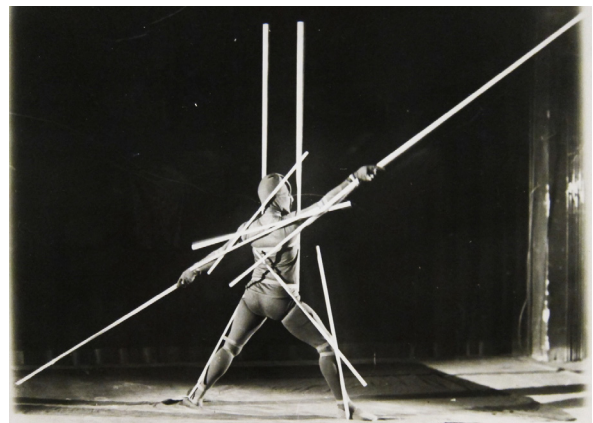
5. Death Destruction and Detroit II (Βερολίνο, 1987)



6. "The Life and Death of Marina Abramovic"



7. "Der Freischütz" (Μπόννεν-Μπόννεν, 2009)



8. "Triadisches Ballett" του Oskar Schlemmer (Στουτγάρδη, 1922)



9. "The Forest" (Βερολίνο, 1988)



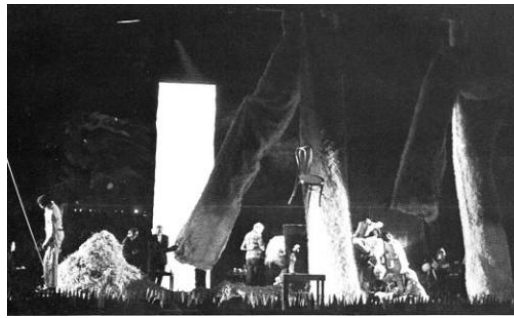
10. "Einstein on the Beach" (από την παράσταση στο Παρίσι, 1992)



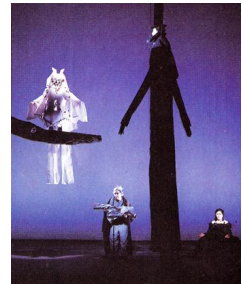
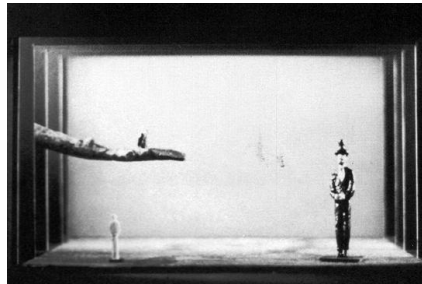
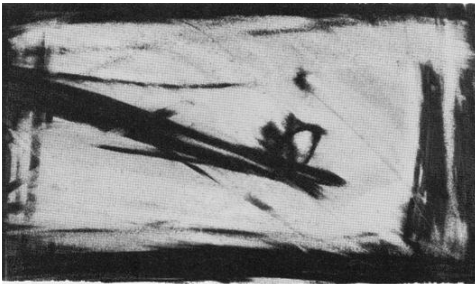
11. "Lulu" (Παρίσι, 2011)



12. "Triadisches Ballett" του Oskar Schlemmer (Στουτγάρδη, 1922)



13. "The King of Spain" (Νέα Υόρκη, 1969)



14-16. Σκίτσο, μακέτα και τελική εικόνα από την παράσταση "CIVIL wars" (Μινεάπολις, 1984)



17. Σκηνή από το "CIVIL wars"



18. Πορτραίτο της Anna Swann με τον Λιλιπούτιο Βασιλιά, που ενέπνευσε τον Robert Wilson στη σύνθεση της προηγούμενης εικόνας (εικ. 17)



19. "The Old Woman" (Μάντσεστερ, 2013)



20. "The Red Tower" Giorgio de Chirico (1913)



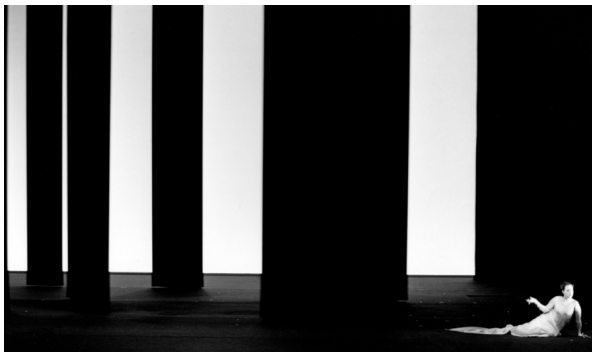
21. "The Soothsayer's recompense" Giorgio de Chirico (1913)



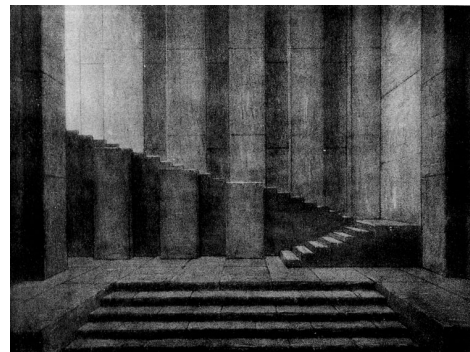
22. "Peer Gynt" (Όσλο, 2005)



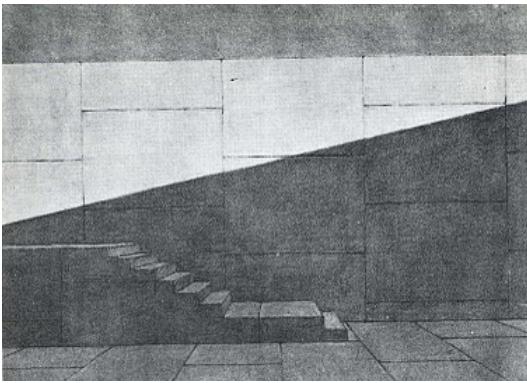
23. "The Forest" (Βερολίνο, 1988)



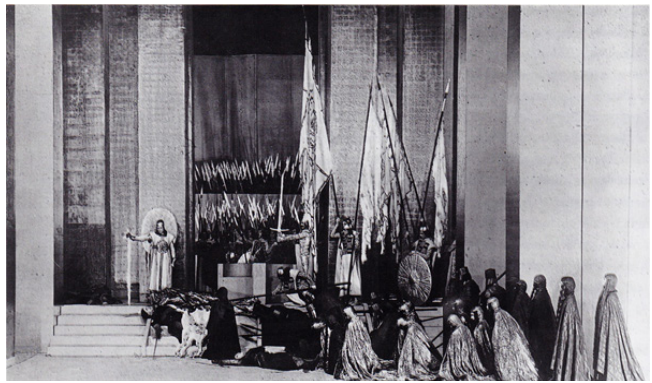
24. "Pelléas et Mélisande" (Σάλατμπουργκ, 1997)



25. "Orpheus", Adolphe Appia (Χέλεραου, 1913)



26. Σχέδιο του Adolphe Appia



27. "Hamlet" του Shakespeare από τον Edward Gordon Craig (Μόσχα 1912)



28. "Hamlet" του Shakespeare από τον Joseph Svoboda (Βρυξέλλες, 1959)



29. "I Was Sitting on my Patio This Guy Appeared I Thought I Was Hallucinating" (Μίσιγκαν, 1977)



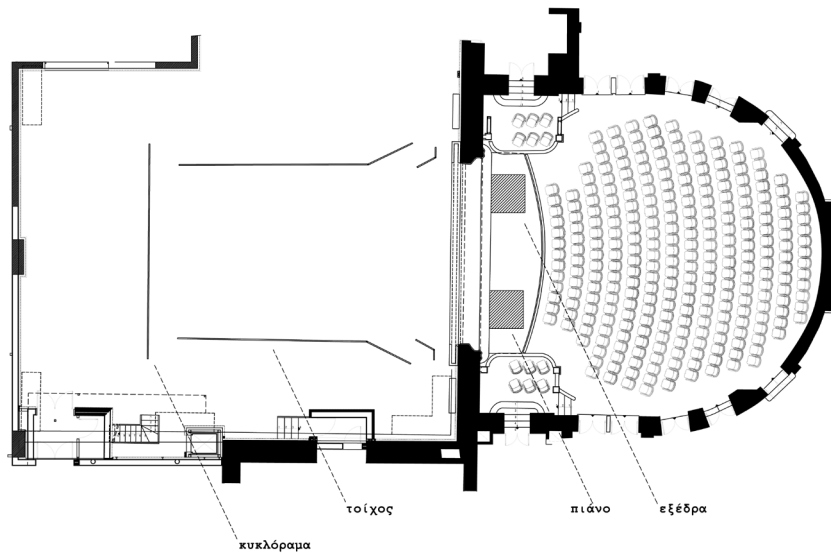
30. "A Woman in the Sun", Edward Hopper, 1961





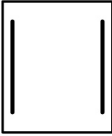
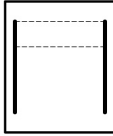
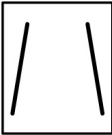
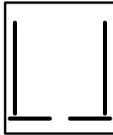
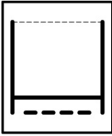

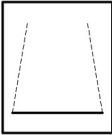



31. "Edison" (Παρίσι, 1979)



32. Η Κεντρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, Αθήνα

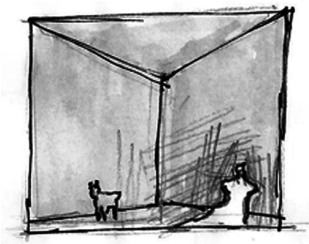
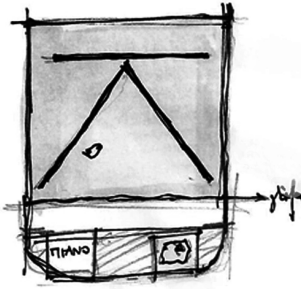


33. Κάτοψη (κατά προσέγγιση) των κυρίων σκηνικών της "Οδύσσειας"

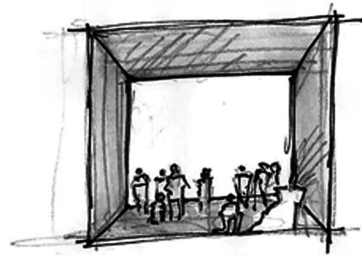
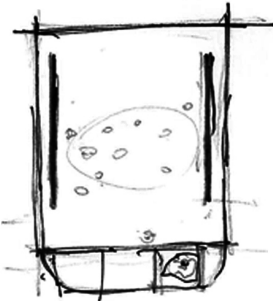
Τύπος Σκηνής	Σκηνή	Τύπος Σκηνής	Σκηνή
	Εισαγωγή		13ζ, η
	1, 2, 3, 13α, 13β, 13γ, 13δ, 13ε, 16, 19, 24, 26		14
	4, 5, 7, 10, 11, 12		17
	6α, 15, 18		20
	6β, 8		21, 22, 23
	9		25

34. Πίνακας τύπων χώρου στην παράσταση της "Οδύσσειας" (κατόψεις σκηνής)

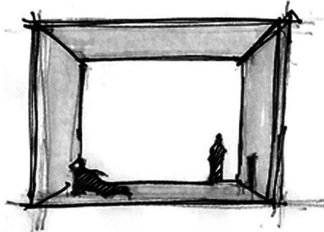
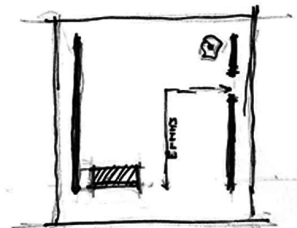
Εισαγωγή



1. Πρόλογος:
Όλυμπος

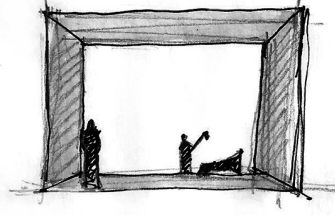
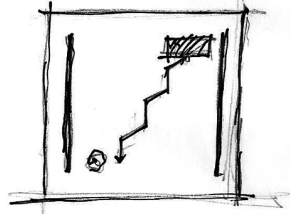


2. Το νησί
της Καλυψώς

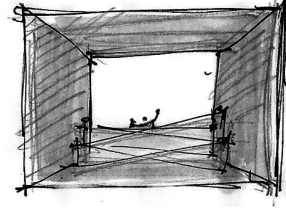
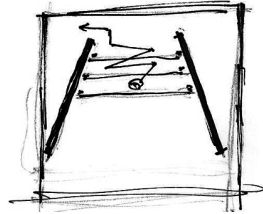


35α-η. Κατόψεις και όψεις σκηνικών χώρων της "Οδύσσειας" σε σκίτσα.
35α. Εισαγωγή-Σκηνή 2

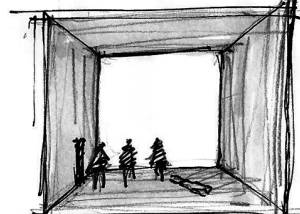
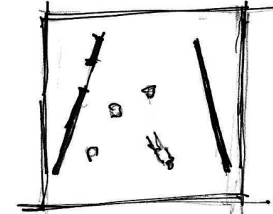
3. Ο Οδυσσέας
στον βράχο



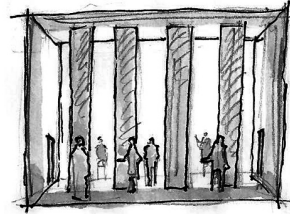
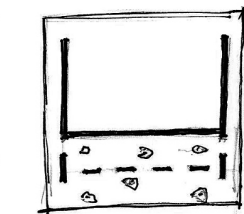
4. Ο Οδυσσέας
στη σχεδία του



5. Το νησί
των Φαιάκων:
Ναυσικά

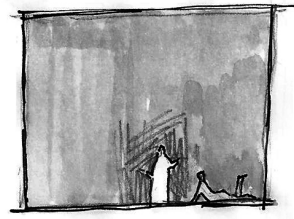
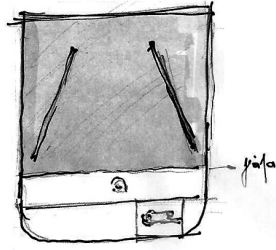


6α. Παλάτι των
Φαιάκων
ο Οδυσσέας
λέει την
ιστορία
(το ίδιο και
στις σκηνές 15
και 18)

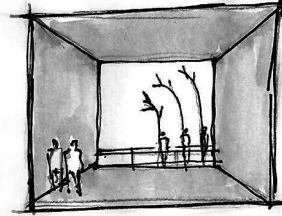
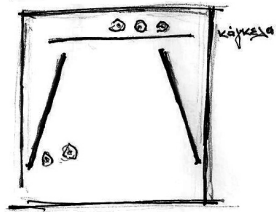


35β. Σκηνές 3-6α

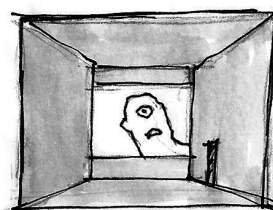
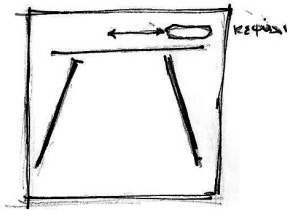
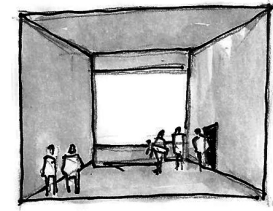
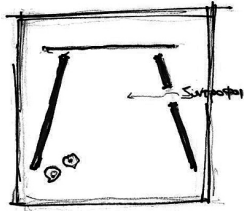
6β. Δωμάτιο
της Ναυσικάς:
η Αρήτη
συνεχίζει την
ιστορία
(ίδιο με
σκηνή 8)



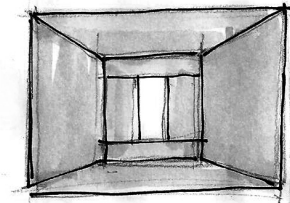
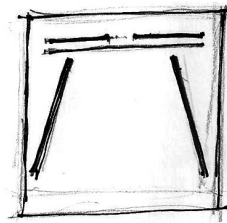
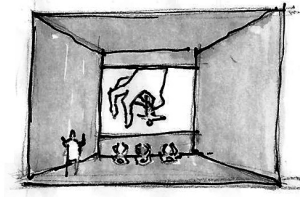
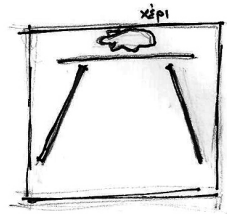
7. Οι λωτοφάγοι



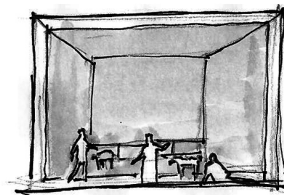
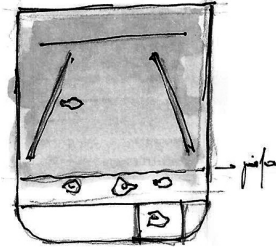
9. Ο Κύκλωπας



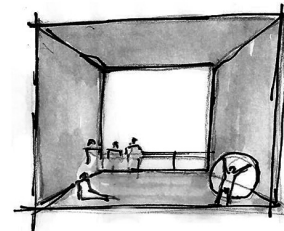
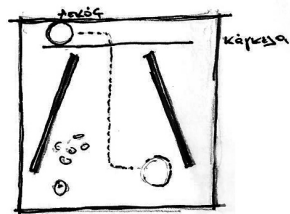
35γ. Σκηνές 6β-9



10. Δωμάτιο της
Ναυσικάς: η
συνέχεια της
αφήγησης

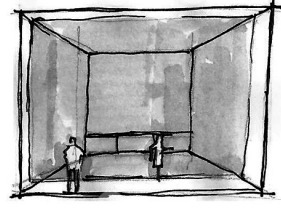
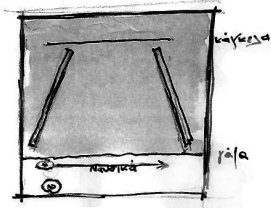


11. Ο ασκός
του ανέμου

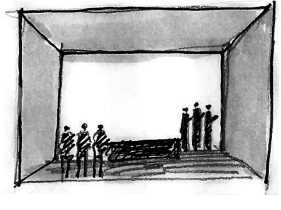
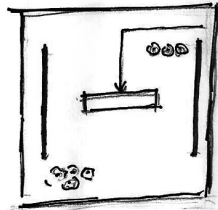


358. Σκηνές 9-11

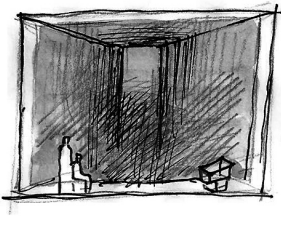
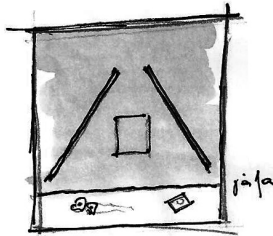
12. Συνέχεια
της αφήγησης



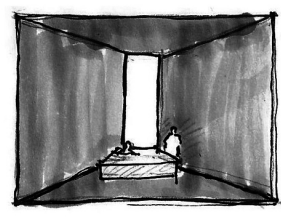
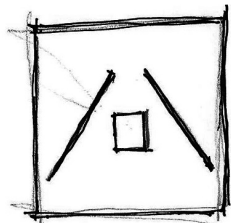
13α, β, γ, δ, ε.
Κίρκη



13ζ. (Κίρκη)
Η Ναυσικά
μαθαίνει το
μάθημά της

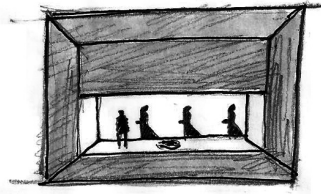
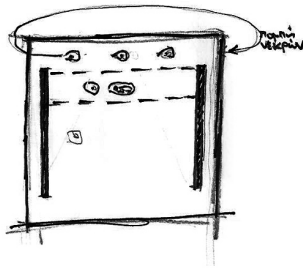


13η. (Κίρκη)
Αποχαιρετισμός
της Κίρκης

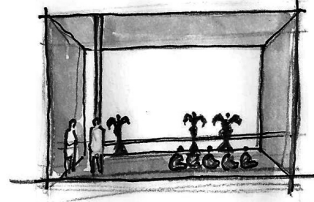
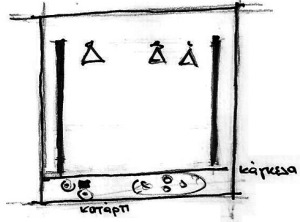


35ε. Σκηνές 12-13η

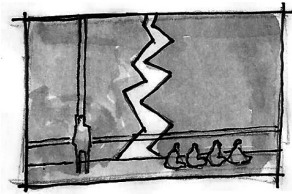
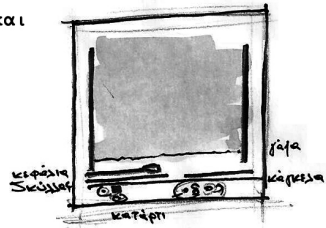
14. Το βασίλειο των νεκρών



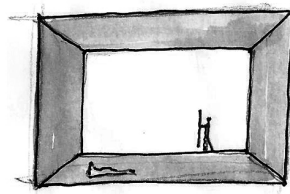
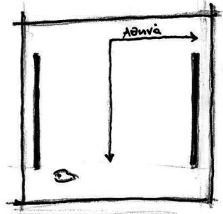
16. Οι Σειρήνες



17. Σκύλλα και Χαρυβδη

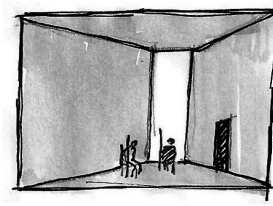
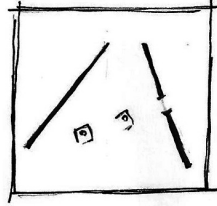


19. Στην ακτή της Ιθάκης

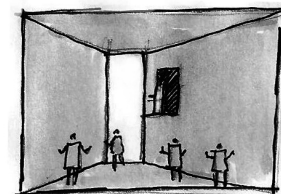
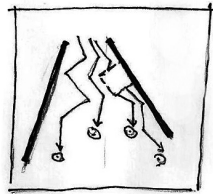


35στ. Σκηνές 14-19

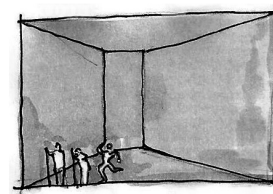
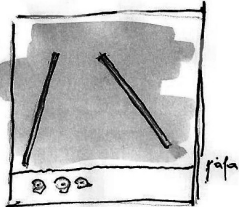
20. Ο πιστός
χοιροβοσκός



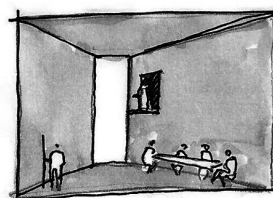
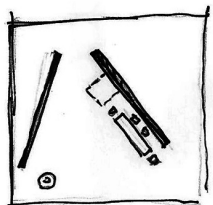
21. Η Πηνελόπη
και οι
μνηστήρες



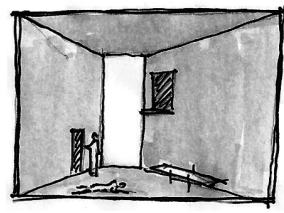
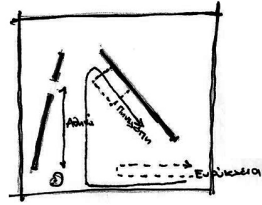
22. Στον δρόμο
για το παλάτι
του Οδυσσέα



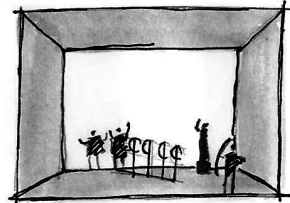
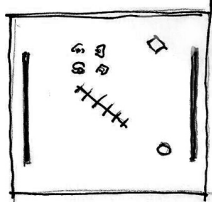
23. Ο Οδυσσέας
μπαίνει στο
παλάτι του



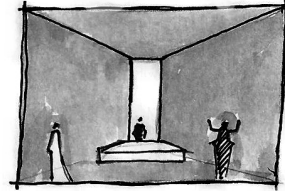
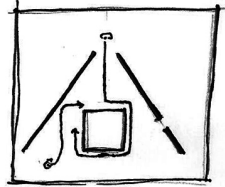
35ζ. Σκηνές 20-23



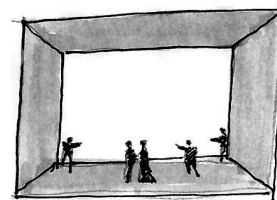
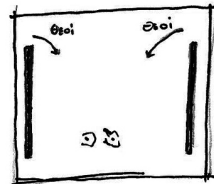
24. Η χορδή του τόξου



25. Η συνάντηση



26. Επίλογος:
Ολυμπος



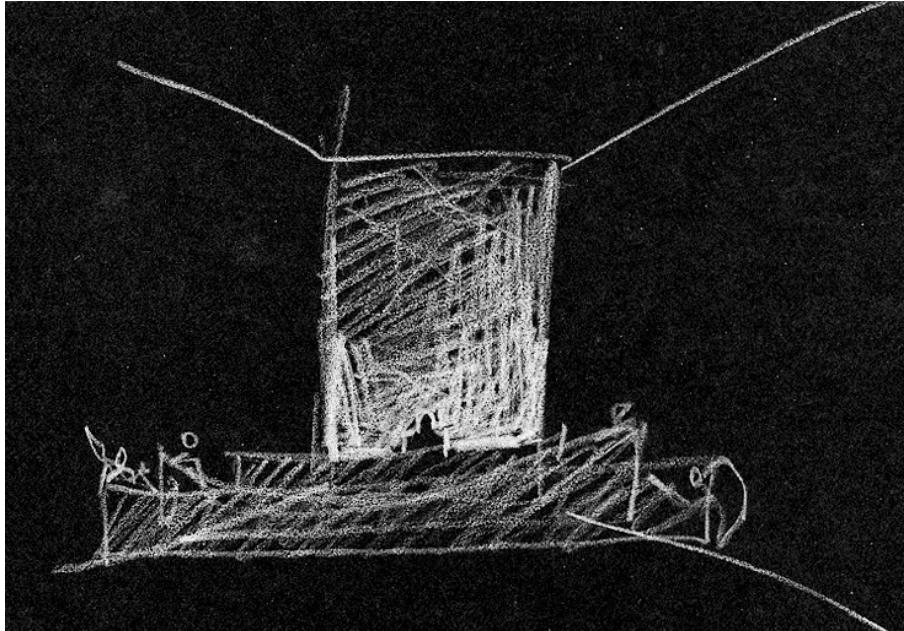
35η. Σκηνές 23-26



36. "Οδύσσεια", σκηνή 2 (το νησί της Καλυψώς)



37. "Odysseus and Calypso", Arnold Böcklin (1882)



38. Σκίτσο από τη σκηνή 4 της "Οδύσσειας"

ΦΩΣ

Χωρίς το φως δεν υπάρχει χώρος. Η παρουσία και η κίνηση των ηθοποιών και των αντικειμένων στη σκηνή γίνονται ορατές στις διαφορετικές διαστάσεις του θεατρικού χώρου, μέσω του φωτός. Το φως είναι αυτό που κινεί τη δράση, φέρνει τα πάντα κοντά και όλα εξαρτώνται από αυτό. Όταν αλλάζει το φως, αλλάζει και ο χώρος. Είναι ένας από τους πρωταγωνιστές στο θέατρο του Wilson, για το οποίο ο ίδιος αφιερώνει πολύ χρόνο. Για το "Golden Windows", το 1982, χρειάστηκαν 80 ώρες για να ετοιμαστεί ο φωτισμός, ενώ για το "Madama Butterfly", το 1992, χρειάστηκαν 100 ώρες. Η παράσταση "Quartett", που ανέβηκε το 1987 στο Cambridge, διαρκούσε 90 λεπτά και είχε 400 εναλλαγές φωτισμού. Ο Wilson δίνει στο φως δομική λειτουργία και συνθέτει ένα γεωμετρικό αλλά και ποιητικό, οπτικό λιμπρέτο, που δίνει ζωή σε όλα τα στοιχεία που βρίσκονται στη σκηνή. Με το φως οι καρέκλες, τα τραπέζια, όλα τα σκηνικά, γίνονται ηθοποιοί που μαγνητίζουν το βλέμμα του θεατή. Αντίθετα, τα ανθρώπινα σώματα, με την χρήση του φωτός, δίνουν μερικές φορές στον θεατή την εντύπωση ότι είναι άψυχα στοιχεία που συμπληρώνουν τη σκηνική εικόνα. Το φως αποτελεί το κύριο μέσο που χρησιμοποιεί ο Wilson για την οπτική σύνθεσή του.

Καλλιτέχνες που άσκησαν μεγάλη επιρροή στον Wilson, στον τρόπο που αντιλαμβάνεται και χειρίζεται το φως, είναι ο Giorgio Strehler και ο Luchino Visconti (εικ. 1). Τους θαυμάζει γιατί όπως αναφέρει, "σκεφτόντουσαν με το φως και ξεκινούσαν από το φως"¹. Πριν από αυτούς, όμως, ο Adolphe Appia πρότεινε πρωτοποριακές ιδέες για τον φωτισμό στο θέατρο. Αναζητούσε τις δυνατότητες που μπορούσε να έχει το φως ώστε να προσφέρει ολοκληρωτική πλαστικότητα στο σώμα του ηθοποιού και στον θεατρικό χώρο. Για τον Appia, το φως έπρεπε να είναι ζωντανό, ενεργό σαν τον ηθοποιό, αλλά στην υπηρεσία του ηθοποιού. Έπρεπε να είναι σε θέση να φωτίσει τις τρεις διαστάσεις του σώματος του. Όχι απλά να καταστήσει κάτι ορατό αλλά να ενυπάρχει στην κατάλληλη ατμόσφαιρα ώστε να δημιουργεί φόρμα. Παρομοίως χρησιμοποιεί τις δυνατότητες του φωτός και ο Wilson, με τη διαφορά ότι αυτό δεν εξυπηρετεί τον ηθοποιό· λειτουργεί από μόνο του σαν ηθοποιός. Στην παράσταση "Einstein on the Beach", μια μπάρα φωτός κινούταν μόνη της στον χώρο για 16 λεπτά.

Είναι γνωστό ότι οι περισσότεροι σκηνοθέτες καταπιάνονται με τον φωτισμό της παράστασης προς το τέλος της δημιουργικής διαδικασίας, αφού έχουν ετοιμάσει το υποκριτικό μέρος, τις χορογραφίες, τη μουσική κλπ. Για τον Wilson ισχύει το αντίθετο. Πολλές φορές σκέφτεται το φως πριν καν ξεκινήσουν οι πρόβες· το καταλαβαίνει κανείς "διαβάζοντας" τα σκίτσα του και διακρίνοντας ότι ήδη σε αυτό το στάδιο υποδεικνύονται φως και σκιά. Με την έναρξη των προβών, ασχολείται, αρχικά, αποκλειστικά με τα φώτα. Οι ηθοποιοί στέκονται στις θέσεις τους για ώρες ή για μέρες, ώστε με δοκιμές να βρεθεί ο κατάλληλος φωτισμός και να αποθηκευτούν οι ρυθμίσεις στην κονσόλα του φωτιστή. Ο έλεγχος του φωτισμού προηγείται της κίνησης, της υποκριτικής, των σκηνικών, των κοστουμιών κλπ και είναι χρονοβόρος. Για τον φωτισμό του 15λεπτου προλόγου της παράστασης "Quartett", για παράδειγμα, χρειάστηκαν δύο μέρες δοκιμών. Πολλοί σκηνοθέτες δίνουν γενικές οδηγίες στον σχεδιαστή φωτισμού

1 "ODYSSEY, In viaggio con Bob Wilson", ντοκιμαντέρ, Sky Arte, Ιταλία (10 Μαρτίου, 2013)

και αφήνουν την ευθύνη για το οπτικό αποτέλεσμα στα χέρια του. Ο Wilson, γνωρίζοντας τη λειτουργία του συστήματος φωτισμού, δίνει με ακρίβεια τις σχετικές οδηγίες. Για παράδειγμα, για τη ρύθμιση του φωτός του κυκλωράματος, ο Wilson, στην αίθουσα του θεάτρου, σε ένα κλίμα απόλυτης ησυχίας, δίνει οδηγίες στον σχεδιαστή φωτισμού όπως: "Το 20 στο 70, στο 75, στο 80, στο 90...στο 75, 76, 77...", ελέγχοντας λεπτομερώς την ένταση κάποιας φωτιστικής συσκευής αριθμημένης ως 20. Και αυτό επιτυγχάνεται γιατί ο ίδιος έχει την ικανότητα και την πείρα να γνωρίζει πως λειτουργούν τέτοιες συσκευές. Ο Wilson στον χώρο του θεωρείται ένας από τους καλύτερους light artists της εποχής μας και ίσως ο μόνος μεγάλος σκηνοθέτης που ασχολείται σε τέτοιο βαθμό με τον σχεδιασμό φωτισμού.

Οι παραστάσεις του Wilson έχουν μεγάλο ενδιαφέρον στο θέμα του φωτισμού. Τόσο βλέποντας μεμονωμένες κάποιες εικόνες όσο και παρατηρώντας τις συνδέσεις μεταξύ τους, το πέρασμα από τη μια εικόνα στην άλλη. Με τον καιρό ο Wilson, βασισμένος σε κανόνες ζωγραφικής, διαμόρφωσε το δικό του φωτιστικό "λεξιλόγιο", το οποίο τηρεί σε κάθε του παράσταση. Κατά κάποιους θεωρείται περιοριστικό αλλά μέσα από αυτό έχει τεράστια ευελιξία, άπειρες δυνατότητες και με διάφορους συνδυασμούς, αυτό που προκύπτει κάθε φορά είναι μοναδικό. Από τεχνικής απόψεως, για να συνταχθεί αυτό το "λεξιλόγιο" χρειάζονται πολλοί σταθεροί και κινούμενοι φωτιστικοί μηχανισμοί τόσο στη σκηνή όσο και στην αίθουσα. Τοποθετούνται, λοιπόν, φώτα στους εξώστες, σε μπάρες της οροφής, στο προσκήνιο, στις κουίντες και στην πίσω πλευρά, στο κυκλόραμα.

Το κυκλόραμα είναι ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία του φωτισμού στο θέατρο του Wilson. Κατασκευαστικά, αποτελείται από ένα λευκό πανί που καταλαμβάνει συνήθως όλη την πίσω πλευρά της σκηνής, πίσω από το οποίο είναι διατεταγμένοι σε σειρές διάφοροι τύποι φωτιστικών μηχανισμών (εικ. 2). Το κυκλόραμα θυμίζει το θέατρο σκιών, με ανεστραμμένη όμως διάταξη (εικ. 3). Η φωτεινή πηγή είναι πίσω από το πανί ενώ οι ανθρώπινες φιγούρες και τα σκηνικά στοιχεία, αντί να βρίσκονται μεταξύ πανιού και φωτεινής πηγής, εμφανίζονται μπροστά, δημιουργώντας σημαντικές αντιθέσεις όπως αυτές του θεάτρου σκιών. Η διαφορά της χρήσης του κυκλωράματος, όμως, σε σύγκριση με το θέατρο σκιών είναι ότι στο πρώτο τα στοιχεία που προβάλλονται δεν περιορίζονται πίσω από μια επιφάνεια. Κινούνται στον χώρο, φωτίζονται από μπροστά και μετατρέπονται σε σκιές όποτε επιθυμεί ο Wilson (εικ. 4). Το λευκό πανί, λοιπόν, μεταμορφώνεται σε έναν φωτεινό τοίχο, που εκτός της ικανότητάς του να αλλάζει την αίσθηση του βάθους, και να κάνει παιχνίδι μεταξύ φωτός και σκιάς, δημιουργεί ατμόσφαιρα με την εναλλαγή διαφόρων χρωματισμών. Και εδώ θα μπορούσε να πει κανείς ότι το κυκλόραμα στο θέατρο του Wilson είναι ένα έργο τέχνης από μόνο του, που θυμίζει πίνακες του Mark Rothko και του Barnett Newman (εικ. 5-8). Δίνει την εντύπωση ενός ζωντανού οργανισμού, αφού συνεχώς αλλάζει όψη και εξαιτίας του αργού ρυθμού στον οποίο γίνονται πολλές φορές οι μεταμορφώσεις του, θα μπορούσε να πει κανείς ότι αποτελεί ένα tableau vivant. Η σειρά από video εγκαταστάσεις "Voom Portraits" που δημιούργησε ο Wilson έχουν ακριβώς αυτό το αποτέλεσμα (εικ. 9). Σε αυτές, οι εναλλαγές των χρωμάτων έχουν πολύ αργό ρυθμό. Οι μορφές είναι ακίνητες με εξαίρεση ίσως τα βλέφαρα τους που ανοιγοκλείνουν. Νομίζει, λοιπόν, κανείς ότι βλέπει ένα ζωντανό πίνακα. Τα χρώματα που παίρνει το κυκλόραμα στο θέατρο του Wilson συνήθως είναι αποχρώσεις του μπλε και σε συνδυασμό με μια λευκή γραμμή στο

κάτω μέρος, που συμβολίζει τον ορίζοντα, δίνουν την εντύπωση του ατελείωτου ουρανού. Η γραμμή του ορίζοντα εκτός από την αίσθηση του απέραντου μπορεί να συμβολίζει και χώρο. Για παράδειγμα, στον πρόλογο της παράστασης "The Life and Death of Marina Abramovic", στη σκηνή, όπως έχει προαναφερθεί, βρίσκονται τρία φέρετρα και στο κυκλόγραμμα φαίνεται μόνο η λευκή γραμμή του ορίζοντα, η οποία είναι πιο πάνω από το επίπεδο της σκηνής (εικ. 19 από την ενότητα Δομή). Πιθανότατα, με αυτόν τον τρόπο συμβολίζεται η θέση των φέρετρων, δηλαδή κάτω από τη γη. Εκτός του μπλε, χρησιμοποιούνται και άλλες αποχρώσεις, ακόμα και έντονο κόκκινο, που συνήθως εμφανίζεται σε στιγμές έντασης, οργής ή βίας. Τα χρώματα βάφουν οριζοντίως το κυκλόγραμμα. Όταν η επιφάνεια δεν είναι μονόχρωμη, αλλά υπάρχουν δύο ή περισσότερα χρώματα πάνω του, η διαδοχή γίνεται απαλά. Αν εμφανίζεται, για παράδειγμα, λευκό χαμηλά και σκούρο μωβ ψηλά, η διαβάθμιση γίνεται (από κάτω προς τα πάνω) από λευκό, σε ροζ, μετά σε βιολετί και σε ανοιχτό μωβ και τελικά σε σκούρο μωβ.

Το χρώμα δεν εμφανίζεται μόνο στο κυκλόγραμμα. Οι ηθοποιοί, τα σκηνικά αλλά και το δάπεδο της σκηνής φωτίζονται με διάφορους τρόπους. Δίνεται προσοχή στη θερμοκρασία των χρωμάτων ώστε να εντείνεται η αίσθηση του βάθους. Με συγκεκριμένες ζελατίνες πάνω στους προβολείς, ο Wilson καταφέρνει να ρυθμίζει τα χρώματα που επιθυμεί πάνω σε επιλεγμένα αντικείμενα. Όταν θέλει να δημιουργήσει αντιθέσεις, φωτίζει ένα αντικείμενο με ψυχρό χρώμα, έχοντας στο φόντο θερμό χρώμα και αντίστροφα. Σε άλλες περιπτώσεις, προκειμένου να αναδείξει την πλαστικότητα του σώματος ενός ηθοποιού και να κατευθύνει το βλέμμα του θεατή, φωτίζει με θερμό χρώμα ένα μέρος του σώματος και το υπόλοιπο ψυχρό (εικ. 10). Όπως χώριζε ο Cezanne τους πίνακες σε ζώνες ψυχρού και θερμού χρώματος έτσι κάνει μερικές φορές και ο Wilson. Σε μια σκηνή της παράστασης "Quartett", χωρίζει το δάπεδο της σκηνής σε δύο τριγωνικές ζώνες, από τις οποίες η μπροστά είναι μπλε και η πίσω κόκκινη. Στην μπροστά μπλε ζώνη μια καθισμένη μορφή κρατά ένα παλτό φωτισμένο με κόκκινο χρώμα, δημιουργώντας αντίθεση με το ψυχρό μπλε χρώμα (εικ. 11). Το μάτι του θεατή εστιάζει κατευθείαν σε ένα φωτεινό σημείο, ειδικά αν το περιβάλλει μια σκοτεινότερη περιοχή. Ο Wilson κατευθύνει το βλέμμα του θεατή αλλά αποφεύγει την οπτική ταραχή, δίνοντας στον θεατή τον απαραίτητο χρόνο για να ανακαλύψει τις εικόνες του και βάζοντας όριο στον αριθμό των διαφορετικών χρωμάτων. Σπάνια θα δει κανείς σε κάποια σκηνή του Wilson, περισσότερα από πέντε διαφορετικά χρώματα. Μια τεχνική που, επίσης χρησιμοποιεί αρκετά συχνά είναι ο σημειακός φωτισμός. Με τη χρήση προβολέα τύπου κανονιού, φωτίζει συγκεκριμένα μεμονωμένα μέρη των σωμάτων των ηθοποιών ή των αντικειμένων. Ταυτόχρονα το υπόλοιπο μέρος του σώματος ή του αντικειμένου, παραμένει σκοτεινό ή φωτίζεται με ένα αντίθετο χρώμα (θερμό αν το πρώτο ήταν ψυχρό και αντίστροφα). Αυτό λειτουργεί σαν κινηματογραφικό zoom, αφού κατευθύνει το βλέμμα του θεατή άμεσα σε εκείνο το σημείο. Σε μια σκηνή της παράστασης "Woyzech", για παράδειγμα, που ανέβηκε το 2000 στην Κοπεγχάγη, φωτίζονται κόκκινοι αποκλειστικά οι γλουτοί μιας ηθοποιού (εικ. 12). Στο "Shakespeare Sonnets", που ανέβηκε στο Βερολίνο το 2009, στο σονέτο 66, αρχικά φωτίζεται σημειακά μόνο το αριστερό χέρι της Εύας που κρατά το μήλο (εικ. 13).

Αποτέλεσμα του σημειακού (και όχι μόνο) φωτισμού είναι να δημιουργούνται σκιές. Τις σκιές ο Wilson, όπως και τα περισσότερα στοιχεία στο θέατρό του, θέλει να τις ελέγχει.

Όταν πέφτουν πάνω σε άλλα αντικείμενα, ηθοποιούς ή τοίχους, συχνά είναι ανεπιθύμητες. Για αυτό το λόγο, ο Wilson χρησιμοποιεί πολλές φορές πλάγιο φωτισμό, με την πηγή του να βρίσκεται κρυμμένη στις κουίντες. Με αυτόν τον τρόπο, η σκιά προβάλλεται στην απέναντι κουίντα και δεν τη βλέπει ο θεατής, ενώ ταυτόχρονα ενισχύει την πλαστικότητα των σωμάτων των ηθοποιών, ανεξαρτητοποιώντας τους πολλές φορές από το φόντο. Άλλη τεχνική για την αποφυγή σκιών είναι η κατάλληλη διάταξη των στοιχείων στον χώρο. Δίνεται προσοχή ώστε να επιλέγεται μια συγκεκριμένη κίνηση ενός ηθοποιού στον χώρο, χωρίς αυτός να ασκεί σκιές πάνω σε τοίχους ή άλλους ηθοποιούς. Μετρώνται αποστάσεις, οι θέσεις ορίζονται. Αντιθέτως, κάποιες φορές, ο Wilson θέλει να δημιουργεί και άλλες σκιές, εκτός από τις σκοτεινές φιγούρες μπροστά από το κυκλόγραμμα (εικ. 14,15). Φωτίζει με τέτοιο τρόπο τους ηθοποιούς που συχνά δεν φαίνονται οι ίδιοι, αλλά μόνο οι σκιές τους. Η σκιά με αυτόν τον τρόπο αποκτά άλλη διάσταση, ανεξαρτητοποιείται, γίνεται ένας διαφορετικός μυστηριώδης ηθοποιός. Στην παράσταση "Quartett" υπάρχουν τέτοια παραδείγματα (εικ. 16-18).

Ακόμη, το φως συχνά λειτουργεί σαν άξονας στο θέατρο του Wilson. Αυτό επιτυγχάνεται με λάμπες φθορίου διατεταγμένες σε σειρά. Στην άκρη του προσκηνίου, πολλές φορές ο Wilson τοποθετεί μια λευκή φωτεινή γραμμή που καταλαμβάνει σχεδόν όλο το μήκος του και αποτελείται από λάμπες φθορίου. Αυτή "υπογραμμίζει" το πλαίσιο της εικόνας και λειτουργεί συμπληρωματικά για τον φωτισμό της παράστασης ειδικά όταν υπάρχει δράση στον χώρο του προσκηνίου. Κατακόρυφοι, οριζόντιοι και διαγώνιοι άξονες σχηματίζονται με τον ίδιο τρόπο. Στην παράσταση "The Life and Death of Marina Abramovic", οριζόντιες λάμπες διατεταγμένες διαγώνια δημιουργούν συνέχεια σε μια σκηνική σκάλα ενώ στα αριστερά, τον κατακόρυφο άξονα ενισχύει μια άλλη κατακόρυφη φωτεινή γραμμή (εικ. 19).

Οι θέσεις των ηθοποιών είναι καθορισμένες για την επίτευξη του φωτισμού. Ειδικά για τον σημειακό φωτισμό, ένα μικρό λάθος στη θέση, στα πλαίσια του αφαιρετικού θεάτρου του Wilson, παραμορφώνει το επιθυμητό αποτέλεσμα. Για αυτόν τον λόγο, ο Wilson εκπαιδεύει τους ηθοποιούς να αισθάνονται το φως στο δέρμα τους, ώστε αν τύχει και βρεθούν σε λάθος θέση να καταφέρουν να διορθώσουν το λάθος. Ο ίδιος επισημαίνει στους ηθοποιούς του: "Μάθε το φωτιστικό λεξιλόγιό μου... Αν δεν καταλαβαίνεις πως λειτουργούν τα φώτα, δεν μπορείς να παρουσιάσεις κάτι στη δουλειά μου"². Η διαδικασία γίνεται ακόμα πιο δύσκολη λόγω της χρονικής ακρίβειας στην οποία αλλάζουν οι φωτισμοί, που μπορεί να συνοδεύεται από ταυτόχρονη αλλαγή στην κίνηση. Οι ηθοποιοί εκτελούν αριθμημένες, ακριβείς κινήσεις για να πετύχουν τον τελικό στόχο, καθώς μια γρήγορη κίνηση, ένα ηχητικό σινιάλο και μια αλλαγή φωτός πολλές φορές μπορεί να συμπίπτουν χρονικά. Πρέπει να είναι στην κατάλληλη θέση, τη σωστή στιγμή. Οι εναλλαγές έχουν τέτοιο ρυθμό που πολλές φορές θυμίζουν τηλεόραση. Όπως όταν αλλάζει κανείς κανάλια βλέπει μια εικόνα να διαδέχεται μια άλλη, με την οποία δεν έχει ομοιότητες, με τον ίδιο τρόπο και ο Wilson, πολλές φορές, με εναλλαγές φωτισμού δημιουργεί εντελώς διαφορετικές μεταξύ τους εικόνες. Ή όπως στην τηλεόραση από ένα γενικό πλάνο, ξαφνικά μέσω του montage κανείς βλέπει ένα πρόσωπο από κοντά, έτσι και στον Wilson με τον σημειακό φωτισμό το μάτι του θεατή εστιάζει σε μικρά σημεία.

Στην "Οδύσσεια", ο αριθμός των φωτιστικών αλλαγών (light cues) ξεπερνά τις 700, οπότε μπορεί κανείς να καταλάβει τον οπτικό πλούτο της παράστασης και την προσπάθεια που έγινε για τον σχεδιασμό του. Το χρώμα που κυριαρχεί είναι το ψυχρό μπλε και οι αποχρώσεις του, τόσο στο κυκλόγραμμα όσο και στον φωτισμό των ηθοποιών. Ωστόσο, εντοπίζονται και άλλα χρώματα, όπως ανοιχτό πράσινο, γκρίζο, μωβ, πορτοκαλί και κόκκινο. Στις περισσότερες σκηνές εμφανίζεται η λευκή γραμμή του ορίζοντα στο κάτω μέρος του κυκλογράματος. Εξαίρεση αποτελεί η σκηνή 11 (Ο ασκός του Αιόλου), στην οποία ενώ το φόντο πριν είχε μπλε χρώμα και υπήρχε η λευκή γραμμή του ορίζοντα χαμηλά, όταν ανοίξει ο ασκός, τα χρώματα αντιστρέφονται και η γραμμή εμφανίζεται ψηλά. Τσως έτσι ήθελε ο Wilson να δείξει την αστάθεια του καραβιού στη φουρτουνιασμένη θάλασσα. Μέσω της ανάλυσης κάποιας σκηνής, για παράδειγμα της σκηνής 9 (Κύκλωπας), πιθανόν να γίνεται πιο κατανοητός ο τρόπος που γίνονται εναλλαγές του φωτισμού στην παράσταση:

Οι σύντροφοι του Οδυσσέα εισέρχονται από ένα άνοιγμα στον δεξιό τοίχο, φέρνοντας μαζί τους δύο ζωντανά (ένα κριάρι και μια γίδα, ρεαλιστικά κατασκευασμένα) και έναν λευκό κουβά. Ο χώρος και όλοι οι ηθοποιοί είναι φωτισμένοι γαλάζια. Το κυκλόγραμμα έχει ένα ανοιχτό μωβ χρώμα, κοντά στην απόχρωση του μπλε. Φωτεινή είναι επίσης και η λευκή γραμμή του προσκηνίου. Ο Οδυσσέας και ο σύντροφός Ευρύλοχος βρίσκονται ήδη στον χώρο, αριστερά και μπροστά και επιπλέον τα πρόσωπά τους φωτίζονται σημειακά με ένα πιο ανοιχτό γαλάζιο χρώμα. Η μουσική κάνει ανά διαστήματα παύσεις. Σε αυτές τις παύσεις οι σύντροφοι που εισέρχονται αναπηδούν και σε κάθε αναπήδηση, το φόντο γίνεται ανοιχτό γαλάζιο ενώ οι ηθοποιοί φωτίζονται με σκούρο γαλάζιο χρώμα. Αυτό διαρκεί μέχρι την επόμενη αναπήδηση, στην οποία επανέρχεται η αρχική ρύθμιση φωτισμού κ.ο.κ. Οι σύντροφοι αφήνουν σε συγκεκριμένες θέσεις τα ζωντανά, που φωτίζονται με το ίδιο χρώμα που έχει στο κεφάλι ο Οδυσσέας και ο Ευρύλοχος. Εισέρχεται από δεξιά το τεράστιο κεφάλι του Κύκλωπα, φωτισμένο με γαλάζιο χρώμα με πλάγιο φωτισμό και από τις δύο πλευρές. Το μάτι του, έχει κίτρινο εσωτερικό φως. Ένας από τους συντρόφους πλησιάζει να δώσει στον Κύκλωπα τον κουβά. Έχει ήδη ανάψει το εσωτερικό λευκό φως του αντικειμένου αυτού. Όσο πλησιάζει, τόσο πιο γαλάζιο γίνεται το φόντο. Το κεφάλι αποχωρεί προς τα δεξιά και κατεβαίνει το τεράστιο χέρι, που φωτίζεται με τον ίδιο τρόπο, "αρπάζει" τον άντρα και τον ανεβάζει. Το φόντο έχει γίνει μπλε και λευκό στο κάτω μέρος του. Οι πίσω τοίχοι κλείνουν (δείχνοντας ότι ο Κύκλωπας έχει φράξει την είσοδο), ύστερα ανοίγουν ελαφρώς (όπου οι σύντροφοι μεθούν τον Κύκλωπα) και έπειτα ξανά ανοίγουν εντελώς όπως στην αρχή της σκηνής. Οι σύντροφοι φέρνουν ένα ασημένιο παλούκι από το δεξιό άνοιγμα, διατεταγμένοι σε σειρά ύψους, ο ένας πίσω από τον άλλον. Οδηγούν το παλούκι στο μάτι του Κύκλωπα, ο οποίος έχει εμφανιστεί ξανά στην ίδια θέση (εικ. 20). Τη στιγμή εκείνη σβήνουν όλα τα φώτα εκτός αυτών που φωτίζουν τα ζωντανά και φωτίζεται επίσης με ανοιχτό γαλάζιο το αριστερό χέρι του Οδυσσέα. Ταυτόχρονα, το φόντο αποκτά ένα έντονο κόκκινο χρώμα και το κεφάλι του Κύκλωπα φωτίζεται πλάγιως επίσης με κόκκινο χρώμα, αλλά μόνο από δεξιά αυτή την φορά. Ύστερα, παραμένει για λίγο φωτισμένο μόνο το χέρι του Οδυσσέα στο σκοτάδι και ακολουθεί black-out (εικ. 21).

Η σύνθετη εξέλιξη του φωτισμού, στη σκηνή αυτή, παρουσιάζει πολλά από τα στοιχεία που εντοπίζει κανείς στις περισσότερες παραστάσεις του Wilson. Οι παύσεις της μουσικής,

συγχρονίζονται με αλλαγή στην κίνηση και στον φωτισμό. Τα χρώματα έχουν κυρίως αποχρώσεις του μπλε. Το έντονο κόκκινο χρώμα στο κυκλόραμα συμπίπτει με στιγμή βίας και έντασης. Όταν οι τοίχοι κλείνουν την πίσω πλευρά και κρύβουν το κυκλόραμα, παύει να υπάρχει ο απέραντος χώρος που αισθανόταν ο θεατής πριν. Έτσι, δίνεται η αίσθηση του κλειστού χώρου, της σπηλιάς. Το ψυχρό χρώμα που έχουν τα ζωντανά και το χέρι του Οδυσσέα αντιτίθεται με το θερμό κόκκινο χρώμα στο φόντο. Πλάγιος φωτισμός τονίζει το ανάγλυφο του γιγάντιου κεφαλιού και χεριού. Ένα στοιχείο, που όντας σκοτεινό μοιάζει με δυσδιάστατο, με τον πλάγιο φωτισμό μετατρέπεται σε τρισδιάστατο, αποκτώντας πλαστικότητα. Τέλος σημειακός φωτισμός τονίζει το χέρι του Οδυσσέα, το οποίο δίνει την εντύπωση ότι προτρέπει τους συντρόφους να τυφλώσουν τον Κύκλωπα.

Ο σημειακός φωτισμός εντοπίζεται σε αρκετές άλλες σκηνές. Στη σκηνή 10, φωτίζεται το πρόσωπο και ο λαιμός της Αρήτης. Στη σκηνή 16, φωτίζεται κάποια στιγμή μόνο το αριστερό χέρι και το κεφάλι του Οδυσσέα. Στη σκηνή 19 φωτίζεται σημειακά το πάνω μέρος του κονταριού που δίνει η Αθηνά στον Οδυσσέα. Στη σκηνή 6α, εμφανίζεται ο Οδυσσέας στο παλάτι των Φαιάκων, όπου υπάρχει ένταση λόγω δυσπιστίας. Το πρόσωπο της Αρήτης και το χέρι της Ναυσικάς φωτίζονται το κάθε ένα με γρήγορες εναλλαγές μεταξύ ανοιχτού γαλάζιου χρώματος και κόκκινου. Το χέρι του Αλκίνοου μόνο με ανοιχτό γαλάζιο (εικ. 22,23). Το κόκκινο χρώμα εντοπίζεται ξανά στη σκηνή 13ε, στο ζεύγος Οδυσσέα-Κίρκης και κάνει αντίθεση με το ψυχρό χρώμα που έχει το φόντο (εικ. 24).

Σκιές μπροστά από το κυκλόραμα εμφανίζονται επίσης σε πολλές σκηνές. Στη σκηνή 3, η Καλυψώ ως σκιά πλησιάζει τον Οδυσσέα που είναι επίσης σκοτεινός (εικ. 25). Το φόντο είναι ανοιχτό πράσινο ψηλά, μωβ στη μέση και χαμηλά λευκό (γραμμή του ορίζοντα). Στο τέλος της σκηνής 5, η Ναυσικά, σκοτεινή, περπατά με αργές κινήσεις στο βάθος, παράλληλα στο κυκλόραμα. Στη σκηνή 14, οι νεκροί ως σκιές, με μαύρους μανδύες, περπατούν στο βάθος πάλι παράλληλα στην πίσω πλευρά, ο ένας πίσω από τον άλλο, ακολουθώντας τον ίδιο βηματισμό. Το χρώμα στο φόντο είναι μπλε και ξανά χαμηλά υπάρχει η λευκή γραμμή του ορίζοντα. Ο Οδυσσέας βρίσκεται μια ζώνη πιο μπροστά. Αυτή η ζώνη, παράλληλα προς το προσκήνιο, φωτίζεται μπλε από ψηλά, διαχωρισμένη από το υπόλοιπο μέρος της σκηνής. Ο χρωματισμός σε ζώνες υπάρχει και σε άλλες σκηνές, όπως στη σκηνή 6α, στην οποία η στοά του ανακτόρου φωτίζεται γαλάζια ενώ ο μπροστινός χώρος του προσκηνίου παραμένει σκοτεινός. Η στη σκηνή 13η, όπου το δάπεδο μπροστά από το κρεβάτι της Κίρκης είναι χρωματισμένο μπλε σε οριζόντια ζώνη.

Τέλος, οι εναλλαγές του φωτισμού γίνονται σε αργό ή γρήγορο ρυθμό. Οι μεταμορφώσεις του κυκλωράματος, μερικές φορές γίνονται τόσο αργά που σχεδόν είναι ανεπαίσθητες, παρόλο που η τελική εικόνα μπορεί να μην έχει καμία σχέση με την αρχική. Άλλο παράδειγμα αργής εναλλαγής φωτισμού είναι όταν από το απόλυτο σκοτάδι, σιγά-σιγά φωτίζονται με σειρά κάποια στοιχεία, όπως στη σκηνή 6β, ή αντίστροφα. Για τον Wilson υπάρχει σημαντική διαφορά στην εμπειρία της αργής εναλλαγής και του απότομου σβησίματος του φωτός. Όταν γίνονται απότομες εναλλαγές, είναι αισθητές από τον θεατή και συμβάλλουν στην αλλαγή του ρυθμού και της έντασης στη δράση. Στη σκηνή 17 (Σκύλλα και Χάρυβδη) το φόντο κάνει

βίαιες εναλλαγές στο χρώμα, ενώ ταυτόχρονα αναβοσβήνουν η φωτεινή γραμμή του προσκηνίου και κάποιοι προβολείς πάνω στους συντρόφους. Στη σκηνή 24 (Η χορδή του τόξου) σε κάθε χτύπημα προς ένα μνηστήρα, το φόντο γίνεται απότομα πορτοκαλί ή κόκκινο. Στο τέλος της ίδιας σκηνής, όλοι είναι ακίνητοι εκτός του Τηλέμαχου και η μουσική αρχίζει να σβήνει. Όταν ο Τηλέμαχος σταθεί ακίνητος, σταματά και η μουσική. Απόλυτη ακινησία και σιωπή. Ο Wilson, στις πρόβες, έδωσε οδηγία για εκείνη τη στιγμή να δοθεί ο χρόνος μιας αναπνοής (περίπου ενάμισι δευτερόλεπτο), πριν γίνει black-out στην αίθουσα, αρχίσει η μουσική του λντερμέδιου και ταυτόχρονα αλλάξουν θέσεις οι ηθοποιοί. Η στιγμιαία αλλαγή τονιζόταν με δυνατό ήχο κύμβαλου.



1. "Faust" του Goethe, από τον Giorgio Strehler-σκηνικά Josef Svoboda (Μιλάνο, 1988)



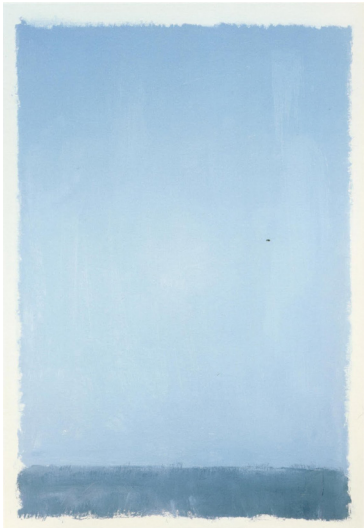
2. Φωτιστικές συσκευές πίσω από το πανί του κυκλοράματος στην παράσταση της "Οδύσσειας"



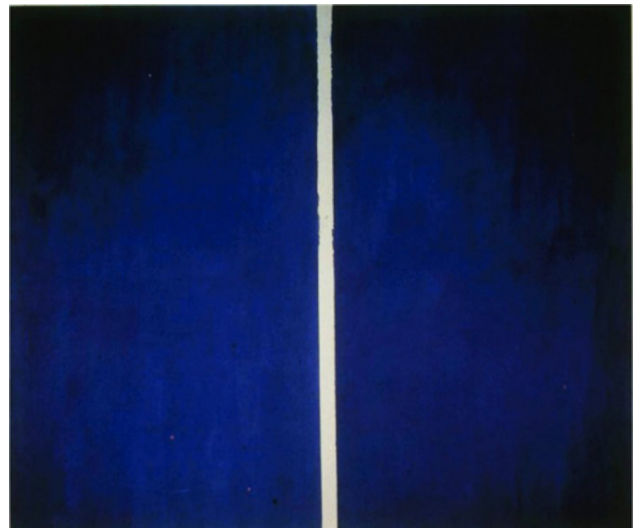
3. Ευγένιος Σπαθάρης-θέατρο σκιών



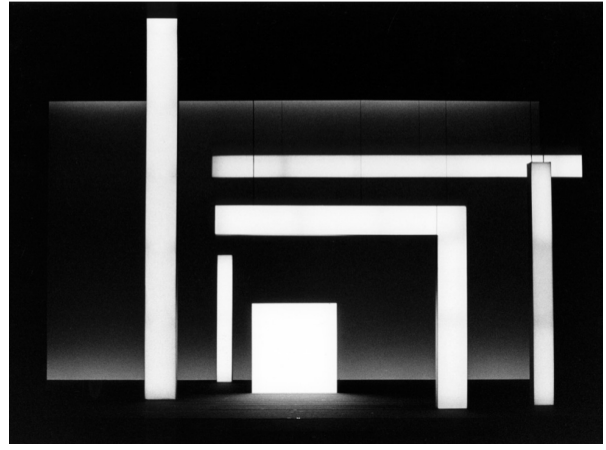
4. "Shakespeare Sonnets" (Βερολίνο, 2009)



5. "Χωρίς Τίτλο" Mark Rothko (1969)



6. "Onement VI" Barnett Newman (1953)



7,8. "Lohengrin" (Ζυρίχη, 1991)



9. "Winona Ryder", από την εγκατάσταση video "Voom Portraits" (Λος Άντζελες, 2007)



10. Δύο χρώματα πάνω σε ένα σώμα, στην παράσταση "Woyzeck" (Κοπεγχάγη, 2000)



11. Ζώνες ψυχρού και θερμού φωτός στην παράσταση "Quartett" (Κέμπριτζ, 1988)



12. Σημειακός φωτισμός στην παράσταση "Woyzeck"



13. Σημειακός φωτισμός στην παράσταση "Shakespeare Sonnets"



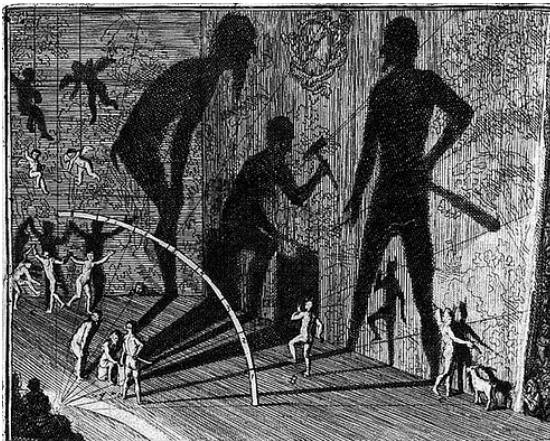
14. "Pelléas et Mélisande" (Σάλτσμπουργκ, 1997)



15. "Laterna Magika", σκηνικά από τον Josef Svoboda (Πράγα, 1958-61)



16. Προβαλλόμενη σκιά στην παράσταση "Quartett"



18. "The Shadow Dance", Samuel Van Hoogstraten (1675)



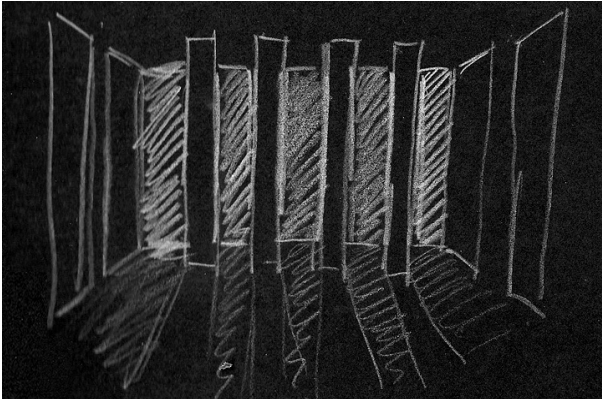
17. Προβαλλόμενη σκιά στην παράσταση "Quartett"



19 Φωτεινοί άξονες και διαφορετικοί χρωματισμοί στην παράσταση "The Life and Death of Marina Abramovic"



20 και 21. "Οδύσσεια", σκηνή 9 (Κύκλωπας)



22 και 23. "Οδύσσεια", σκηνή 6α (Παλάτι των Φαιάκων: ο Οδυσσεύς λέει την ιστορία)



24. "Οδύσσεια", σκηνή 13ε (Βία και Έρωτας)



25 "Οδύσσεια", σκηνή 3 (Ο Οδυσσεύς στον βράχο)

ΚΙΝΗΣΗ

Το 1967, ο Robert Wilson συναντά στο τμήμα Ψυχολογίας του Πανεπιστημίου Columbia, τον καθηγητή Daniel Stern, ο οποίος του δείχνει μια σειρά από βίντεο ερευνών πάνω σε μητέρες με τα βρέφη τους. Σε κάθε βίντεο φαίνεται το βρέφος να κλαίει, η μητέρα να κατευθύνεται προς αυτό, να το σηκώνει και να το καθησυχάζει. Σε πρώτη ματιά, οι κινήσεις της μητέρας φαίνονται να είναι κανονικές, τρυφερές. Ο καθηγητής όμως έκανε ένα ενδιαφέρον πείραμα. Επιβράδυνε μέρος του βίντεο ώστε να φαίνονται 24 καρτέ μέσα σε χρόνο ενός δευτερολέπτου. Στις 8 από τις 10 περιπτώσεις, στο 1/24ο του δευτερολέπτου, η αρχική αντίδραση της εκάστοτε μητέρας ήταν εχθρική, άγρια, είχε μία έκφραση μίσους στο πρόσωπο, η οποία, στα επόμενα καρτέ, σταδιακά αποχωρούσε. Όταν αργότερα η μητέρα έβλεπε το βίντεο, δεν μπορούσε να πιστέψει την αντίδρασή της, μιας και αγαπούσε το παιδί της. Ο Wilson προβληματίστηκε με την έρευνα και σκέφτηκε ότι ίσως το σώμα να κινείται πολύ πιο γρήγορα απ' ό,τι νομίζουμε και ότι η ομιλία μπορεί πολλές φορές να είναι ψεύτικη. Όπως είχε πει και η Martha Graham, που επηρέασε βαθύτατα τον Wilson, "Οι λέξεις ψεύδονται αλλά το σώμα λέει την αλήθεια"¹.

Στην Ανατολή, αντίθετα με τη Δύση, οι σημαντικότεροι τύποι θεάτρου απείχαν ανέκαθεν από τον νατουραλισμό. Εκεί το έργο δεν εξελίσσεται σαν μια σύγκρουση συναισθημάτων αλλά σαν μια σύγκρουση καταστάσεων του πνεύματος, εκφρασμένων με μια φυσική γλώσσα που βασίζεται σε σημεία και όχι σε λέξεις. Ο Antonin Artaud, σχετικά με το θέατρο του Μπαλί, αναφέρει: "...λέγοντας «γλώσσα» δεν εννοώ ένα ιδίωμα που δεν αποκρυπτογραφείται με το πρώτο άκουσμα, αλλά ακριβώς αυτό το είδος της θεατρικής γλώσσας που είναι ξένη για κάθε αρθρωμένη, ομιλούμενη γλώσσα, μια γλώσσα όπου φαίνεται πως ενυπάρχει μια παντοδύναμη σκηνική εμπειρία, με την οποία συγκρινόμενες οι δικές μας θεατρικές παραστάσεις (που στηρίζονται αποκλειστικά στον διάλογο) μοιάζουν με ψελλίσματα"². Η ψυχρότητα των προσώπων που λειτουργούν σαν μάσκες και τα σήματα που στέλνουν οι κινήσεις και οι χειρονομίες, σε έναν χρόνο που άλλοτε συστέλλεται και άλλοτε διαστέλλεται, αποσκοπούν σε μια εμπειρία του θεατή, διαφορετική από αυτή που συνηθίζεται στη Δύση. Είναι μια κατάσταση, ένα λειτούργημα που πηγάζει από αρχέγονα πρότυπα και παραμένει πιστό στις παραδόσεις (εικ. 1).

Μια τέτοια περίπτωση "γλώσσας" φαίνεται να χρησιμοποιεί και ο Wilson στο θέατρό του. Έναν κώδικα από σήματα και χειρονομίες, έναν κώδικα με συγκεκριμένη δομή και αρχές, που σκοπεύει να απευθυνθεί στις αισθήσεις και όχι στο μυαλό του θεατή, απομακρυσμένο από το ρεαλιστικό στοιχείο (εικ. Κ2,3). Ίσως ένα θέατρο πολύ κοντά στο πρότυπο που οραματιζόταν ο Artaud, ένα θέατρο "σαν το είδωλο, όχι αυτής της καθημερινής πραγματικότητας της οποίας

1 "The Theatre of Robert Wilson (Directors in Perspective)", σελ.150

2 "Το θέατρο και το είδωλό του", σελ.64

βαθμιαία καταντάει ένα ξεθωριασμένο, ακινητοποιημένο αντίγραφο αλλά σαν το αντίγραφο μιας άλλης πραγματικότητας, αρχέτυπης και επικίνδυνης • μια πραγματικότητα απ' όπου οι βασικές αρχές ξεπροβάλλουν μια τόσο το κεφάλι τους, σαν τα δελφίνια, και μετά ξαναβουτούν βιαστικά και χάνονται στο σκοτάδι των βυθών"³. Και αυτές θα μπορούσαν να είναι οι αρχές που εντόπισε ο Wilson στη συνεργασία του με τον κωφάλαλο Raymond Andrews. Αρχές όπως η δύναμη που έχει το βλέμμα του κωφάλαλου που δεν ξέρει να διαβάζει γράμματα, ούτε χείλη, ούτε να επικοινωνεί με λέξεις, παρά μόνο με χειρονομίες και άλλα σήματα, πομπός των οποίων είναι το σώμα. Η, ακόμη, οι απόψεις του Wilson για την ταχύτητα αντίδρασης του σώματος, δηλαδή, οι σκέψεις ότι ίσως το σώμα να είναι πολύ πιο γρήγορο από όσο νομίζουμε.

Για το θέατρο του Μπαλί, ο Artaud γράφει: "Είναι ένα θέατρο όπου ο συγγραφέας παραμερίζεται σε κέρδος αυτού που, στην ευρωπαϊκή διάλεκτο, θα τον λέγαμε «σκηνοθέτη». Έναν σκηνοθέτη όμως που εδώ γίνεται κάτι σαν αρχιερέας σε τελεστήριο μαγικών τελετών, ένας αρχιμάγος (...) τα θέματα που ζωντανεύει και τους δίνει παλμό, βγαίνουν όχι απ' αυτόν αλλά από τους θεούς"⁴. Η ιερότητα του θεατρικού χώρου, με την έννοια του σεβασμού και της διαφοροποίησής του από οποιονδήποτε άλλον χώρο, εντοπίζεται και στον Wilson. Ο ίδιος αναφέρει: "...ο χώρος της σκηνής δε μοιάζει με κανένα άλλο χώρο. Δεν είναι όπως όταν είσαι στο δωμάτιο ενός ξενοδοχείου, ούτε όταν περπατάς στο δρόμο ή όταν είσαι σε ένα εστιατόριο. Η σκηνή είναι διαφορετική. Ο φωτισμός είναι διαφορετικός. Το δάπεδο είναι διαφορετικό. Ο αέρας είναι διαφορετικός. Άρα ο τρόπος που μιλάς είναι διαφορετικός. Ο τρόπος που στέκεσαι είναι διαφορετικός. Οι Ιάπωνες πιστεύουν ότι οι θεοί είναι κάτω απ' τη σκηνή"⁵. Ο ηθοποιός του Wilson πρέπει να κατανοήσει ότι με την είσοδό του στη σκηνή, απομακρύνεται από τον πραγματικό κόσμο, για όσο διαρκέσει η παράσταση. Είναι ένας άλλος άνθρωπος, ένα άλλο ον, σε ένα διαφορετικό, φανταστικό κόσμο. Ο τρόπος που περπατά πάνω στη σκηνή δεν συμπίπτει με τον τρόπο που περπατά μέσα στην πόλη εκτός σκηνής. Για να δείξει την παρουσία του σε αυτόν τον χώρο, πρέπει να ακολουθήσει το συγκεκριμένο "λεξιλόγιο" κινήσεων, τη "γλώσσα" που έχει συνθέσει ο Wilson.

Στο θέατρο της Ανατολής η τυχαιότητα σπανίζει. Όλα είναι δομημένα. Στο θέατρο Noh, για παράδειγμα, "υπάρχουν συνολικά 250 σχήματα κίνησης. Όμως οι περισσότερες κινήσεις και χοροί σε ένα έργο αποτελούνται από 30 περίπου τέτοια σχήματα, τα οποία συνδυάζονται και επαναλαμβάνονται"⁶. Ο δημιουργός, δηλαδή, επιλέγει σχήματα από μια "εγκυκλοπαίδεια" καθορισμένης κινησιολογίας και δομεί το έργο. Παρομοίως, πάνω στη σκηνή, ο Wilson ζητά από τους ηθοποιούς μια συμπεριφορά εξαιρετικά φορμαλιστική, στην οποία τίποτα δεν είναι αυθόρμητο, θυμίζοντας ίσως και την αυστηρότητα του έργου του Brecht, όπου δεν μπορεί να υπάρχει "θέμα σκέψης ή δράσης του ηθοποιού που να ξεπηδά αυθόρμητα απ' την κατάσταση. Τίποτε αυτοσχέδιο δεν πρέπει να υπάρχει στην απόδοση του κειμένου"⁷. Μακριά από τα

3 "Το θέατρο και το είδωλό του", σελ.54

4 Ομοίως, σελ.68

5 "Μπομπ Γουίλσον, Γιαν Φαμπρ, Γουίλιαμ Κέντριτζ", "Εποχή των Εικόνων"

6 "Εισαγωγή στο θέατρο της Ιαπωνίας και της Κίνας", Μπάμπης Δερμιτζάκης, εκδόσεις ΑΛΔΕ (2010), σελ.49

7 "ΜΠΡΕΧΤ, ο Άνθρωπος και το Έργο του", Martin Esslin, εκδόσεις ΑΡΙΩΝ (1971), σελ.183

ακραία πρότυπα του Gordon Craig, που πρότεινε αντικατάσταση των ηθοποιών με ανδρείκελα, ο Wilson θέτει το ανθρώπινο σώμα και την κίνησή του ως βασικό στοιχείο σύνθεσης της θεατρικής εικόνας. Η κινησιολογία με τις αυστηρές αρχές της είναι ένα από τα στοιχεία που κινούν τη δράση. Μία “γλώσσα”, ένα σύστημα από κινήσεις στον χώρο, κινήσεις στον άξονα του σώματος, στάσεις, χειρονομίες και εκφράσεις που ορίζονται και δίνονται στον ηθοποιό, ως ένα “λεξιλόγιο” που πρέπει να μάθει να το χρησιμοποιεί για τη δημιουργία του έργου. Μπορεί ο Wilson να δίνει αυστηρές, φορμαλιστικές οδηγίες αλλά ισχυρίζεται: “...ποτέ δεν έχω πει σε ένα ηθοποιό τι να σκεφτεί”⁸. Και οι ίδιοι οι ηθοποιοί δε νιώθουν σαν μηχανήματα όταν ενσωματώσουν τη λογική της συγκεκριμένης σκηνοθεσίας στον τρόπο που παίζουν. Ένας από τους αγαπημένους ηθοποιούς του, ο Stefan Kurt, αναφέρει σχετικά με την αμφιλεγόμενη ελευθερία του ηθοποιού: “Εάν επαναλαμβάνεις μια χειρονομία, οποιαδήποτε κι αν είναι, 1000 φορές και πραγματικά καταντάς να γίνεσαι σαν υπολογιστής ή σαν μαριονέτα και δεν έχεις να σκεφτείς πάνω στο τι κάνεις, τη στιγμή που είσαι πάνω στη σκηνή έχεις την ελευθερία να την εκφράσεις με οποιονδήποτε τρόπο θες, να την εκφράσεις με οποιαδήποτε συναισθήματα έχεις εκείνη τη στιγμή”⁹. Μια από τις σημαντικότερες ικανότητες που πρέπει να έχει ένας ηθοποιός για τον Wilson είναι η “μυϊκή μνήμη”. Η μνήμη του σώματος που κάνει αυτόματα μια σειρά κινήσεων, χωρίς να χρειάζεται να σκέφτεται σε αριθμούς, οι οποίοι συνήθως είναι πάρα πολλοί. Η ικανότητά του σώματος να μπορεί, κατά κάποιο τρόπο, να “ακούει” τον εαυτό του, να λειτουργεί αυτόματα. Και αυτό μπορεί να επιτευχθεί μόνο με επαναλήψεις και πρόβες. Όταν ο ηθοποιός αποκτήσει αυτήν τη σταθερά, μπορεί να νιώσει ελεύθερος να εκφραστεί με διάφορους τρόπους.

Εκτός του θεάτρου της Ανατολής, σημαντική επιρροή στον Wilson για τη δημιουργία αυτής της σκηνικής “γλώσσας”, υπήρξε η εγκατάσταση του στη Νέα Υόρκη και η επαφή του με πρωτοπόρους καλλιτέχνες. Εξάλλου, η Νέα Υόρκη προηγήθηκε της επαφής του με το θέατρο των ανατολικών πολιτισμών, το οποίο γνώρισε αρκετά αργότερα. Τα έργα που είδε στο Broadway του φάνηκαν αδιάφορα. Έδειξε όμως ενδιαφέρον για το Soho. Προς το τέλος της δεκαετίας του '60, το Soho αποτελούσε σημαντικό κέντρο καλλιτεχνικής δημιουργίας και πειραματισμών στην τέχνη. Εκεί ήρθε σε επαφή με το αφαιρετικό έργο σημαντικών καλλιτεχνών, όπως του George Balanchine, της Martha Graham και των Merce Cunningham και John Cage, που τον επηρέασαν βαθύτατα. Αρχικά, είδε το έργο του George Balanchine. Τον εντυπωσίασε που είχε κλασική δομή αλλά φορμαλιστική παρουσίαση. Τα αφαιρετικά μπαλέτα του Balanchine, δεν παρουσίαζαν μια ιστορία. Ήταν οπτικοί ρυθμοί σωμάτων στον χώρο (εικ. 4). Ακόμη, σε αντίθεση με τους ηθοποιούς του Broadway, που υπερ-ερμήνευαν τον ρόλο τους, οι χορευτές του Balanchine άφηναν απόσταση από τον θεατή. Χόρευαν για τον εαυτό τους, όχι για το κοινό, αφήνοντας στον θεατή περισσότερο χώρο, περισσότερη ελευθερία για να σκεφτεί πάνω στη θεατρική εμπειρία που βίωνε και να καταλήξει σε δικά του συμπεράσματα. Ο θεατρικός χαρακτήρας του Balanchine θεωρείται από πολλούς ψυχρός, χωρίς συναίσθημα, επίθετα που επίσης δίνονται συχνά στον Wilson. Ο Merce Cunningham και η Martha Graham, δημιουργούσαν επίσης έχοντας ως βάση τη φόρμα. Οι τεχνικές αργής κίνησης, η γεωμετρία στο σώμα, η

8 “Robert Wilson’s curious musical theatre”, συνέντευξη στον Robert Wilson, Perth Festival, Video από ABC Arts (2013)

9 “Robert Wilson from Within”, σελ.281

ακινήσια και η αξιοποίηση του χώρου με την κίνηση του σώματος σε αυτόν, είναι στοιχεία που επηρέασαν τον Wilson (εικ. 5). Ακόμη, ο Cunningham, στις συνεργασίες του με τον John Cage, δημιούργησε έργα, στα οποία το ακουστικό μέρος διαχωριζόταν από το οπτικό. Η σύνθεση της κίνησης γινόταν χωρίς τη μουσική. Πολλές φορές η εισαγωγή της μουσικής γινόταν λίγο πριν την πρεμιέρα, χωρίς οι ηθοποιοί να γνωρίζουν το μουσικό κομμάτι. Και το ενδιαφέρον ήταν όταν αυτά τα δύο ανεξάρτητα μέρη ενώνονταν, πως ενίσχυαν το ένα το άλλο με την αντίθεσή τους. Η ανεξαρτητοποίηση της μουσικής από την κίνηση αποτελεί σημαντική επιρροή στον Wilson.

Στην κίνηση, ακόμη, εντοπίζονται αρκετά κοινά στοιχεία μεταξύ του Wilson και του πρωτοπόρου Vaslav Nijinsky. Αρκεί να παρατηρήσει κανείς τις χορογραφίες του Nijinsky για το "L'après-midi d'un faune", του Claude Debussy, το 1912 και για το "Le sacre du Printemps" του Igor Stravinsky, το 1913. Στο πρώτο, στοιχεία που εντοπίζονται είναι η κίνηση σε οριζόντιες ζώνες παράλληλες στην πίσω πλευρά της σκηνής, η ακινήσια, η αργή κίνηση, η γεωμετρία στο σώμα, οι λεπτομερείς χειρονομίες, οι έντονες εκφράσεις του προσώπου αλλά και η ψυχρότητα στο πρόσωπο (εικ. 6-10). Πραγματοποιούνται οριζόντιες μετατοπίσεις στον χώρο. Τα σώματα ισορροπούν και σε συνδυασμό με αργή κίνηση, ο κορμός παραμένει ακίνητος, δίνοντας την εντύπωση ότι οι χορευτές στέκονται πάνω σε μια κινούμενη ταινία. Ο Nijinsky έδωσε νέα κατεύθυνση στον σύγχρονο χορό με τις φορμαλιστικές του προτάσεις. Στο "Le sacre du Printemps", η επανάληψη είναι ένα από τα πιο δυνατά στοιχεία. Άλλα στοιχεία, που παρατηρούνται σε αυτό το έργο, είναι η εναλλαγή αργού και γρήγορου, παύσης και κίνησης, οι ισχυροί άξονες που σχηματίζουν οι χορευτές με τα άκρα τους και οι γεωμετρικές γραμμές που χαράσσουν οι χορευτές στον χώρο σε κάτοψη (εικ. 11-13). Το σώμα κάνει εναλλαγές σε μετωπική και πλάγια όψη. Οι χορευτές, ανά άτομο ή ανά ομάδα, ακολουθούν διαφορετικά κανάλια κίνησης και παύσης.

Ο Wilson, με όλες αυτές τις επιρροές και παρατηρήσεις, κατέληξε σε ένα μοτίβο, ένα "λεξιλόγιο" κίνησης που αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά στοιχεία του θεατρικού του έργου. Έχει αφαιρετική δομή, συμπληρώνει, μαζί με τα υπόλοιπα στοιχεία, την εικόνα και συμβάλλει στην εξέλιξη του έργου. Νόημα στην κίνηση δεν υφίσταται πάντα. Αν προσπαθήσει κανείς να θέσει ερωτήματα σε κάθε μετατόπιση ενός ηθοποιού, δεν θα καταλήξει σε συμπεράσματα. Ένα σώμα που κινείται στον χώρο, μπορεί να είναι απλά ένα σώμα που κινείται στον χώρο. Εξάλλου, ο Wilson, συχνά αποφασίζει κάποια στοιχεία, όταν αυτά ταιριάζουν οπτικά, όταν λειτουργούν σωστά στη σύνθεση της εικόνας, χωρίς απαραίτητα να ακολουθούν το κείμενο. Σε άλλες περιπτώσεις, όμως, το άνοιγμα μιας παλάμης μπορεί να θέτει αινίγματα, ο βηματισμός ενός χαρακτήρα μπορεί να έχει άμεση σχέση με τη διάθεσή του. Η μελέτη της κίνησης έχει να κάνει τόσο με σώματα των ηθοποιών όσο και με σκηνικά αντικείμενα που εισάγονται στη σκηνή.

Μελετώντας, αρχικά, την κίνηση σε σχέση με το επίπεδο της σκηνής, την κίνηση σε κάτοψη, συμπεραίνει κανείς ότι είναι εξαιρετικά γεωμετρική. Οι έννοιες του περάσματος, της εισόδου και της εξόδου, καθορίζουν την αρχή και το τέλος μιας πορείας ενός ηθοποιού στη σκηνή. Στον Wilson, όμως, το ενδιαμέσο κομμάτι, δεν αποτελείται από τυχαίες μετακινήσεις

στον χώρο• είναι ορισμένο γεωμετρικά. Ένας ηθοποιός μπορεί να μπει από κάποιο άνοιγμα στον χώρο της σκηνής, ύστερα να ακολουθήσει μια ορισμένη γραμμή πορείας και τέλος να βγει από το ίδιο ή κάποιο άλλο άνοιγμα. Ή μπορεί να είναι ήδη στον χώρο και να ακολουθήσει παρομοίως μια καθορισμένη γραμμή, προτού σβήσουν τα φώτα και οριστεί η επόμενη σκηνή. Οι γραμμές των κινήσεων μπορεί να είναι παράλληλες, κάθετες, διαγώνιες σε σχέση με το προσκήνιο ή συνδυασμοί τους. Μπορεί να τρέχουν παράλληλα ή κάθετα προς κατακόρυφα επίπεδα που σχηματίζονται από σκηνικούς τοίχους στον χώρο. Στα πρώτα έργα του Wilson, κυριαρχούσε η οριζόντια μετατόπιση. Τα σώματα κινούνταν σε ζώνες παράλληλες προς το προσκήνιο, δίνοντας την εντύπωση τελετουργικής πομπής. Συχνά, μάλιστα, το κάθε σώμα παρέμενε στη ζώνη του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η παράσταση "King of Spain". Μετά το "Einstein on the Beach", ο Wilson άρχισε να χρησιμοποιεί και άλλους άξονες. Παράδειγμα κάθετης προς το προσκήνιο μετατόπισης υπάρχει στη σκηνή του Σονέτου 66, στην παράσταση που ανέβηκε το 2009, "Shakespeare Sonnets". Στον χώρο υπάρχει απόλυτη συμμετρία. Ένα σκοτεινό δέντρο βρίσκεται στη μέση, προς τα πίσω, ενώ, πιο μπροστά, στο προσκήνιο, εκατέρωθεν του άξονα του δέντρου βρίσκονται οι φιγούρες της Βασίλισσας Ελισάβετ (αριστερά) και του Shakespeare (δεξιά), που είναι καθισμένες καθ'όλη τη διάρκεια της σκηνής (εικ. 14). Ο ηθοποιός που υποδύεται την Εύα, κρυμμένος πίσω από το δέντρο, ανοίγει πρώτα το αριστερό και έπειτα το δεξί χέρι της που κρατούν ένα μήλο και ένα φίδι αντίστοιχα. Με μια σχετικά γρήγορη κίνηση εμφανίζεται ακριβώς μπροστά από το δέντρο. Ύστερα, αργά, κατευθύνεται προς το προσκήνιο, περπατώντας κάθετα προς αυτό (εικ. 15). Καθ'όλη τη διάρκεια, ακόμα και όταν κινείται οριζοντίως, το σώμα του είναι στραμμένο μετωπικά προς το κοινό ενώ τα χέρια του είναι σηκωμένα και ακίνητα, με εξαίρεση μια στάση στην οποία τρώει το μήλο. Επιστρέφει στην αρχική του θέση με τον ίδιο τρόπο που ήρθε και κλείνει η σκηνή.

Όσον αφορά την κίνηση του σώματος καθαυτή, έχει τον δικό της φορμαλιστικό κώδικα. Οι ηθοποιοί του Wilson δεν είναι απαραίτητα και χορευτές. Μάλιστα, στα πρώτα του έργα δεν ήταν καν επαγγελματίες ηθοποιοί. Δεν εκτελούν κινήσεις κλασικού μπαλέτου αλλά φορμαλιστικές, αριθμημένες κινήσεις με επαναλήψεις, αντιθέσεις και αυστηρή δομή. Ο ίδιος ισχυρίζεται: "Αυτό που πρέπει να μπορεί να κάνει ένας ηθοποιός είναι να περπατάει και να μετράει"¹⁰. Στην παράσταση "Einstein on the Beach", στη σκηνή 1A της πρώτης πράξης, η Lucinda Childs περπατά με μανία προς πίσω, διαγώνια σε σχέση με το προσκήνιο, επαναλαμβάνοντας συγκεκριμένα βήματα (εικ. 16). Το περπάτημα έχει ιδιαίτερη σημασία για τον Wilson. Θεωρεί τα πόδια εξίσου εκφραστικά με τα χέρια, όπως και στο θέατρο Noh, στο οποίο το περπάτημα του ηθοποιού είναι εξαιρετικά εκφραστικό: "μερικά αβέβαια βήματα πίσω δείχνουν απογοήτευση, ενώ δύο ή τρία γρήγορα βήματα μπροστά δείχνουν διέγερση"¹¹. Στο περπάτημα των ηθοποιών του Wilson υπάρχει απόλυτη ισορροπία και έλεγχος, ειδικά όταν εκτελείται αργά. Δεν αλλάζει απότομα το βάρος από το ένα πόδι στο άλλο. Με ελεγχόμενες κινήσεις, το σώμα καταλήγει να μοιάζει με μια σταθερή ευθεία που κινείται στον χώρο, θυμίζοντας μερικές φορές την κίνηση των σωμάτων στο θέατρο Noh, στο οποίο πρέπει "ο εκτελεστής να διατηρεί την αρχική θέση αναλλοίωτη από τους γοφούς και πάνω, ενώ γλιστράει πάνω στις φτέρνες του, κάνοντας σίγουρο ότι καμία δόνηση πάνω-κάτω δεν θα διαταράξει την

10 "The Theatre of Robert Wilson (Directors in Perspective)", σελ.136

11 "Εισαγωγή στο θέατρο της Ιαπωνίας και της Κίνας", σελ.48

εντύπωση ενός απόκοσμου πλάσματος που γλιστράει στον αέρα"¹².

Συχνά, στις παραστάσεις του Wilson, τα σώματα των ηθοποιών ακολουθούν διαφορετικές γραμμές κίνησης, διαφορετικούς ρυθμούς και χαρακτήρες κίνησης. Όταν αυτές οι γραμμές συντίθενται, παράγουν πολυρυθμία στις χορογραφίες που, παρόλο που δεν ακολουθούν απαραίτητα την ίδια χρονική εξέλιξη, άλλοτε φαίνονται να προσκολλούνται σε μια μόνο γραμμή κίνησης και άλλοτε κάθε γραμμή κίνησης διατηρεί την ατομικότητά της. Για παράδειγμα, στη σκηνή B2 της παράστασης "The Life and Death of Marina Abramovic", την ίδια στιγμή κάποιοι ηθοποιοί παραμένουν ακίνητοι, κάποιοι κινούνται με πολύ αργές κινήσεις και κάποιοι άλλοι τρέχουν (εικ. 17). Ο ρυθμός σε κάθε παράσταση ποικίλλει σε ταχύτητα. Όταν είναι γρήγορος, οι κινήσεις συχνά εναλλάσσονται με απότομες μετατροπές στον φωτισμό και τη μουσική. Όταν ο ρυθμός όμως είναι αργός δίνεται ιδιαίτερη σημασία στον χρόνο. Κάθε κίνηση χρειάζεται τον χρόνο της. Πολλές φορές, προκειμένου να φανεί μια κίνηση, χρειάζεται μια επιβράδυνση στα σώματα των ηθοποιών, καθώς διαφορετικά μπορεί να διαφύγει μέρος της από το μάτι του θεατή. Σε αυτήν τη λογική, όταν η επιβράδυνση καταλήξει να μετατραπεί σε στάση, η κίνηση συνεχίζει να υπάρχει. Το σώμα ακολουθεί μια γραμμή κίνησης, που περιλαμβάνει και στάσεις. Αν ο ηθοποιός κρατήσει την ακινησία στην κίνηση, ο χώρος γύρω του μπαίνει σε διάλογο με αυτόν. Όταν κινηθεί, με ένα ελαφρύ ή απότομο εκτόπισμα του σώματός του, ο χώρος θα κινηθεί μαζί του. Η ακινησία μετατρέπεται το σώμα σε αντικείμενο μέσα σε ζωγραφικό χώρο. Και ο χώρος γύρω από οποιοδήποτε αντικείμενο βοηθά στο πως κανείς το αντιλαμβάνεται. Όσο περισσότερο είναι ο χώρος γύρω του, τόσο καλύτερα το βλέπει κανείς. Ο Wilson ισχυρίζεται ότι "μια μικρή χειρονομία σε έναν μεγάλο χώρο, είναι μεγαλύτερη από ότι μια μεγάλη χειρονομία"¹³.

Η στάση του σώματος έχει άμεση σχέση με τον χώρο. Το σώμα είναι ένα όργανο με άπειρες δυνατότητες, το οποίο πρέπει να μάθουν να χειρίζονται οι ηθοποιοί του Wilson. Άλλοτε συστέλλεται και άλλοτε διαστέλλεται αφήνοντας λιγότερο ή περισσότερο χώρο μεταξύ των άκρων. Είναι και αυτό ένα στοιχείο που συμπληρώνει την εικόνα. Δεν βρίσκεται στο έργο για να συνοδεύσει ή να τονίσει τον λόγο. Λειτουργεί συχνά ανεξάρτητα δημιουργώντας ένα ξεχωριστό οπτικό αποτέλεσμα. Το σώμα χαράσσει άξονες που δημιουργούν γεωμετρικά σχήματα, κάνοντας παιχνίδια με κενό και πλήρες. Η ευθεία της σπονδυλικής στήλης, ο χώρος μεταξύ χεριών, κορμού και κεφαλιού, οι ισχυροί άξονες των ποδιών, οι εναλλαγές πλάγιας και μετωπικής όψης στον κορμό σχηματίζουν γεωμετρικές ανθρώπινες μορφές που θυμίζουν τις φιγούρες των αιγυπτιακών και των μινωικών τοιχογραφιών (εικ. 18-21). Οι εξίσου σημαντικές χειρονομίες στέλνουν σήματα στον θεατή χωρίς να αποσκοπούν να διακοσμήσουν τη σκηνή ή να απεικονίσουν ένα συναίσθημα. Είναι σε θέση να περιγράψουν κάτι που ο λόγος συχνά αδυνατεί να κάνει. Αποτελούν συμπυκνώσεις του ρυθμού που διακατέχει το σώμα τη συγκεκριμένη στιγμή. Διακρίνονται για τη λεπτομέρεια και τη λεπτότητά τους, που είναι παρόμοια με αυτή του ινδικού θεάτρου Kathakali, του ιαπωνικού Noh και γενικότερα του θεάτρου της Ανατολής. Το δε πρόσωπο, θυμίζοντας για άλλη μια φορά θέατρο Ανατολής, λειτουργεί σαν μάσκα, ανεξάρτητα από το σώμα. Άλλοτε ανέκφραστο, ψυχρό και άλλοτε

12 "Εισαγωγή στο θέατρο της Ιαπωνίας και της Κίνας", σελ.48

13 Συνέντευξη στον Robert Wilson από τον Bruce Duffie (6 Σεπτεμβρίου, 1990)

υπερβολικά εκφραστικό, γκροτέσκο (εικ. 22). Σημασία δίνεται από τον Wilson ακόμα και στα μάτια τα οποία δεν κινούνται ελεύθερα αλλά εστιάζουν σε συγκεκριμένα σημεία.

Στην "Οδύσσεια", όπως και στις υπόλοιπες παραστάσεις του Wilson, κυριαρχεί η αφαιρετική δομή στην κίνηση με απόλυτη ακρίβεια. Ο αυτοσχεδιασμός απουσιάζει. Κατά τη διάρκεια των προβών, οι αυτοσχεδιασμοί είναι μέρος της δημιουργικής διαδικασίας. Από τη στιγμή, όμως, που ξεκινούν οι παραστάσεις, το αυθόρμητο στοιχείο σταματά, καθώς όλα είναι σχεδιασμένα με ακρίβεια. Οι ηθοποιοί δεν υποδύονται νατουραλιστικά• στέλνουν σήματα με κινήσεις και χειρονομίες, ανεξάρτητα πολλές φορές από τον λόγο. Είναι μια "γλώσσα", ένας πομπός συγκεκριμένων μηνυμάτων που λαμβάνει το μάτι του θεατή ως ένα κανάλι εικόνας, διαφοροποιημένο από το κανάλι του ήχου.

Οι γεωμετρικές χαράξεις στο επίπεδο της σκηνής είναι έντονες στην παράσταση (εικ. 35α-η από την ενότητα Χώρος). Ευθείες, καμπύλες, τεθλασμένες γραμμές και συνδυασμοί τους σχηματίζονται από τους ηθοποιούς στην κάτοψη της σκηνής, κάνοντάς τους να μοιάζουν με πιόνια σε σκακιέρα. Στη σκηνή 2, ο Ερμής εισέρχεται από ένα άνοιγμα που βρίσκεται στον δεξιό τοίχο προς τα πίσω και πλησιάζει την Καλυψώ που βρίσκεται μπροστά και αριστερά, χαράσσοντας γραμμή σχήματος "Γ", βαδίζοντας, δηλαδή, παράλληλα και ύστερα κάθετα προς το προσκήνιο. Το ίδιο κάνει και η θεά Αθηνά στη σκηνή 19. Κίνηση σχήματος "Γ" εκτελούν επίσης διάφορα σκηνικά αντικείμενα που σύρονται στον χώρο: στη σκηνή 11 ο ασκός του Αιόλου και στην σκηνή 13β το τραπέζι της Κίρκης. Στη σκηνή 3, η Καλυψώ βρίσκεται πίσω δεξιά και ο Οδυσσέας μπροστά και αριστερά. Τον προσεγγίζει κινούμενη σε τεθλασμένη γραμμή, που αποτελείται διαδοχικά από ευθείες κάθετες και διαγώνιες σε σχέση με το προσκήνιο. Ευθείες παράλληλες με το προσκήνιο χαράσσουν τόσο η Ναυσικά στη σκηνή 5 όσο και οι νεκροί στη σκηνή 14, που περπατούν στο βάθος της σκηνής. Το περπάτημά των νεκρών έχει αριθμημένα βήματα σε επανάληψη, τόσο προς τα μπρος όσο και προς τα πίσω, τα οποία ακολουθούν όλοι με τον ίδιο τρόπο, στον ίδιο χρόνο. Σε άλλες περιπτώσεις όμως, ο κάθε ήρωας έχει τον δικό του χαρακτήρα κίνησης. Οι σύντροφοι του Οδυσσέα, για παράδειγμα στη σκηνή 16 (Σειρήνες) εισέρχονται στη σκηνή περπατώντας με διαφορετικό τρόπο ο καθένας –ο Ευρύλοχος, μάλιστα, κουτσαίνει. Το ίδιο ισχύει και για τους θεούς του Ολύμπου στη σκηνή 1.

Ο ρυθμός της κίνησης αλλάζει καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης. Ολόκληρη η σκηνή 2, για παράδειγμα, έχει αργό ρυθμό, ενώ, αντιθέτως, στη σκηνή 4 ο ρυθμός είναι συνεχώς γρήγορος. Συνήθως όμως γίνονται ρυθμικές εναλλαγές κατά τη διάρκεια μιας σκηνής. Μεμονωμένα γρήγορος ρυθμός εντοπίζεται, για παράδειγμα, στη σκηνή 13ε, στην οποία η Κίρκη φωνάζοντας στον Οδυσσέα τη λέξη "ΓΟΥΡΟΥΝΙ", με τρεις γρήγορες και απότομες κινήσεις, τον γρατζουνάει κουνώντας διαδοχικά το δεξί, το αριστερό και ξανά το δεξί της χέρι. Ακολουθεί, στον ίδιο ρυθμό, μια απότομη κίνηση του Οδυσσέα με το δεξί του χέρι, που προσπαθεί να πνίξει την Κίρκη και την αναγκάζει να γύρει το σώμα της προς τα πίσω. Εκείνη ακριβώς τη στιγμή, ταυτόχρονα με την κίνηση του Οδυσσέα, γίνεται και αλλαγή στον φωτισμό πάνω τους σε κόκκινο χρώμα. Αυτές οι τέσσερις κινήσεις έχουν τα ίδια μικρά χρονικά διαστήματα μεταξύ τους. Είναι σαν να ακολουθούν μετρονόμο. Από την άλλη, μεμονωμένα αργός ρυθμός εντοπίζεται σε πολλές σκηνές, όπως στη σκηνή 5, στο παράλληλο με την πίσω πλευρά της σκηνής περπάτημα

της Ναυσικάς. Ή στη σκηνή 10, όπου τα σώματα της Αρήτης, της Ναυσικάς και του Οδυσσέα παραμένουν για σημαντικό χρονικό διάστημα ακίνητα (εικ. 23).

Η στάση του σώματος χαράσσει γεωμετρικούς άξονες και δημιουργεί σχήματα με το φόντο (εικ. 24α-ι). Ιδιαίτερα όταν υπάρχει φως στο φόντο και σκιά στο σώμα (ή αντίστροφα), όπου γίνεται ξεκάθαρη η διαφορά πλήρους και κενού. Η στάση σώματος που επαναλαμβάνεται τις περισσότερες φορές τόσο στην "Οδύσσεια" όσο και σε άλλες παραστάσεις είναι: ο κορμός τεντωμένος κατακόρυφα και σε πλάγια όψη προς το κοινό, με τον ένα πήχυ να κρέμεται κατακόρυφα, παράλληλος με τον κορμό, τον άλλο να είναι παράλληλα με το δάπεδο και με τις παλάμες συνήθως ανασηκωμένες (εικ. 25). Συχνά, συνδυάζεται με αργό περπάτημα στον χώρο όπως η στάση της Ναυσικάς στο τέλος της σκηνής 5. Στη σκηνή 16, οι Σειρήνες διατηρούν ακίνητο τον κορμό και το κεφάλι τους, κουνώντας μόνο τα χέρια και ανοίγοντας διάπλατα το στόμα ανά διαστήματα (εικ. 26). Απόλυτη ακινησία εντοπίζεται όμως στη σκηνή 2. Ο Οδυσσέας σαν ένας κατακόρυφος άξονας, στέκεται ακίνητος πίσω και δεξιά, πάνω σε ένα βράχο, με την πλάτη του γυρισμένη προς το κοινό. Μπροστά και αριστερά βρίσκεται η Καλυψώ καθισμένη πάνω στο ανάκλιτρό της. Η στάση του σώματός της φέρει απόλυτη γεωμετρία (εικ. 27,28). Το δεξί χέρι της σχηματίζει με το κεφάλι της ένα τρίγωνο, ενώ το αριστερό ακολουθεί την κλίση των ποδιών. Στη σκηνή 24, τα σώματα των μνηστήρων δημιουργούν σχήματα με τα άκρα τους σε συνδυασμό με την καμπύλη του τόξου. Το δεξί πόδι και χέρι είναι τεντωμένα ενώ τα αντίστοιχα αριστερά άκρα λυγίζουν. Η Κίρκη με τις ακόλουθές της, στη σκηνή 13β, στέκονται ακίνητες με το αριστερό χέρι υψωμένο υπό γωνία.

Ιδιαίτερη σημασία δίνεται και στις χειρονομίες των ηθοποιών. Η παλάμη με τεντωμένα, χαλαρά, ανοιχτά ή κλειστά δάχτυλα παίρνει διάφορες μορφές. Χαρακτηριστικές είναι οι χειρονομίες της Αρήτης, της Καλυψώς, του Ερμή, των συντρόφων του Οδυσσέα κ.α. (εικ. 29-31). Οι ηθοποιοί δεν θέτουν σε κίνηση μόνο τα δάχτυλα των χεριών τους αλλά ακόμα και τα δάχτυλα των ποδιών τους, όπως κάνει ένας από τους μνηστήρες στη σκηνή 23. Ακόμη, έντονες είναι και οι εκφράσεις των προσώπων. Το στόμα, συχνά, είναι διάπλατα ανοιχτό ενώ άλλες φορές το πρόσωπο παραμένει ψυχρό σαν άγαλμα, παρόλο που μπορεί να υπάρχει ένταση εκείνη τη στιγμή, σε εκείνη τη σκηνή. Οι χειρονομίες και οι εκφράσεις θυμίζουν, συχνά, κώδικες της νοηματικής γλώσσας. Εξάλλου, όπως έχει προαναφερθεί, ο κωφάλαλος Raymond Andrews αποτέλεσε σημαντική επιρροή στον τρόπο που συνθέτει κινητικά το έργο του ο Wilson. Αξίζει, επίσης, να σημειωθεί ότι στη γενική πρόβα της παράστασης, στο κοινό βρισκόταν και μια ομάδα από κωφάλαλους νέους.

Τέλος, οι ηθοποιοί, με κινήσεις σαν αυτές του μίμου, δημιουργούν "αόρατα αντικείμενα". Το κοινό συχνά δεν καταλαβαίνει περί τίνος πρόκειται αλλά αντιλαμβάνεται την αλλαγή που φέρει η "ύπαρξή" τους στην ατμόσφαιρα του χώρου. Το πηδάλιο, τα κουπιά του καραβιού και το κερύ που βάζουν στα αυτιά τους οι σύντροφοι του Οδυσσέα, στη σκηνή 16, καθώς και τα μπουκάλια με το κρασί στη σκηνή 11 αποτελούν τέτοια παραδείγματα.



1. Χορεύτρια θεάτρου Μπαλί



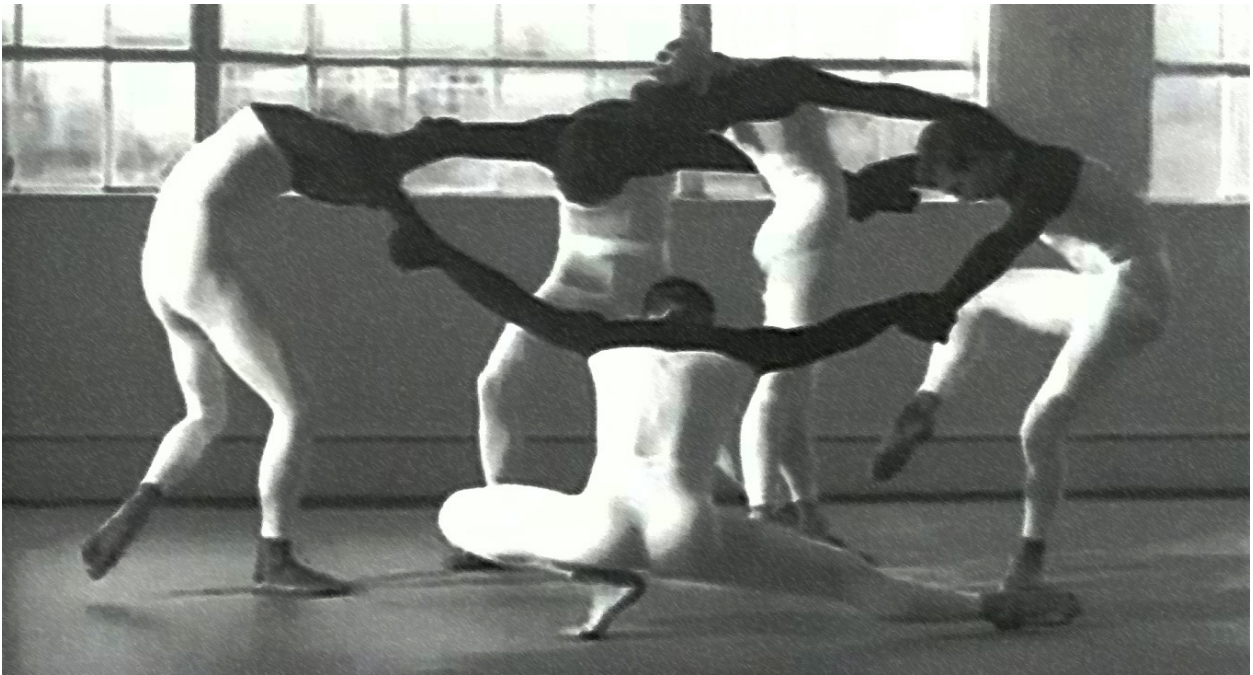
2. Θέατρο Noh



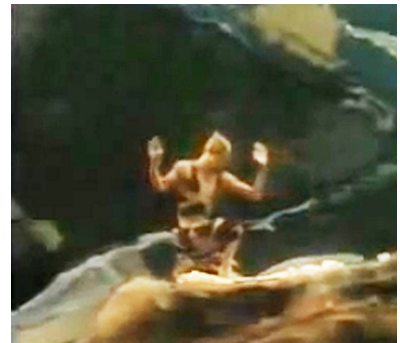
3. Χειρονομίες της ηθοποιού Jutta Lampe στην παράσταση "Orlando" (Βερολίνο, 1996)



4. "Apollo" χορογραφία του George Balanchine (1928)



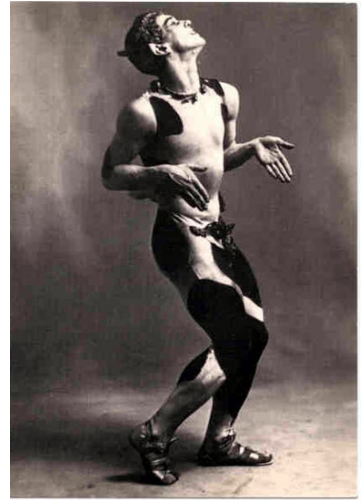
5. "Beach Birds" χορογραφία του Merce Cunningham (1991)



6-8. "L'après-midi d'un faune", του Claude Debussy, χορογραφία του Vaslav Nijinsky (Παρίσι, 1912). Στη συγκεκριμένη εκτέλεση, στο ρόλο του Φαύνου, ο Rudolf Nureyev (1979)



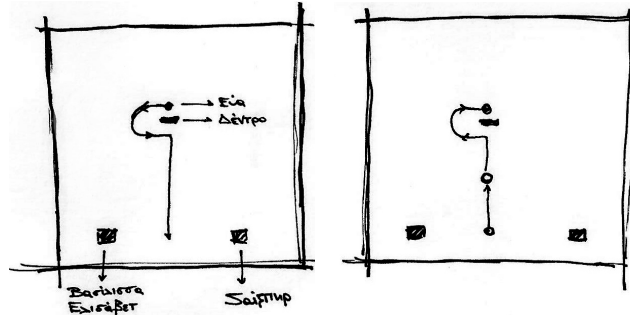
9. "Οδύσσεια", σκηνή 5 (Το νησί των Φαιάκων: Ναυσικά)



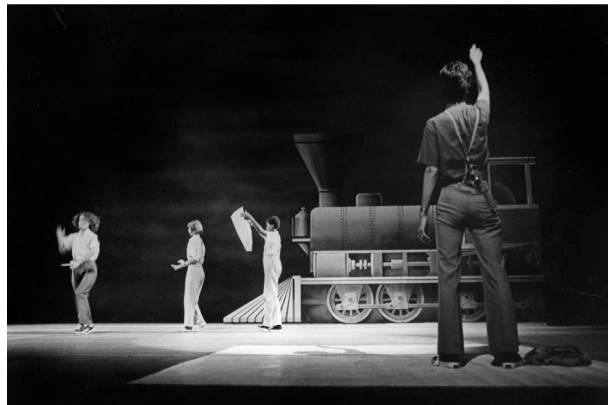
10. Ο Vaslav Nijinsky ως Φαύνος στο "L'après-midi d'un faune" (1912)



11-13. "Le sacre du Printemps" του Igor Stravinsky, χορογραφία του Vaslav Nijinsky (Παρίσι, 1913). Στη συγκεκριμένη εκτέλεση πρωταγωνιστεί η Marie-Claude Pietragalla (1987)



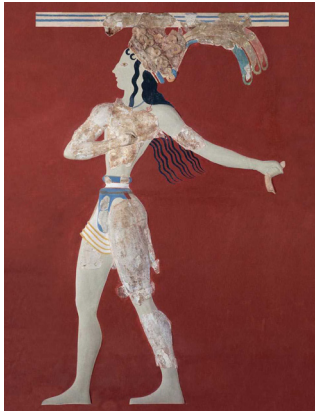
14,15. "Σονέτο 66", από την παράσταση "Shakespeare Sonnets". Στην εικόνα 15 (μεσαία) σκίτσο κίνησης σε κάτοψη.



16. Η Lucinda Childs (πρώτη αριστερά) στην παράσταση "Einstein on the Beach" (Βενετία, 1976)



17. "The Life and Death of Marina Abramovic"



18. Τοιχογραφία από το παλάτι της Κνωσού (1600-1450 π.Χ.)



19. "Ο ψαράς", μινωική τοιχογραφία στη Σαντορίνη (1650-1500 π.Χ.)



20. Τοιχογραφία από τον τάφο του Σέτι Α' (Λούξορ, 13ος αιώνας π.Χ.)



21. Στάση σώματος στην παράσταση "The forest"

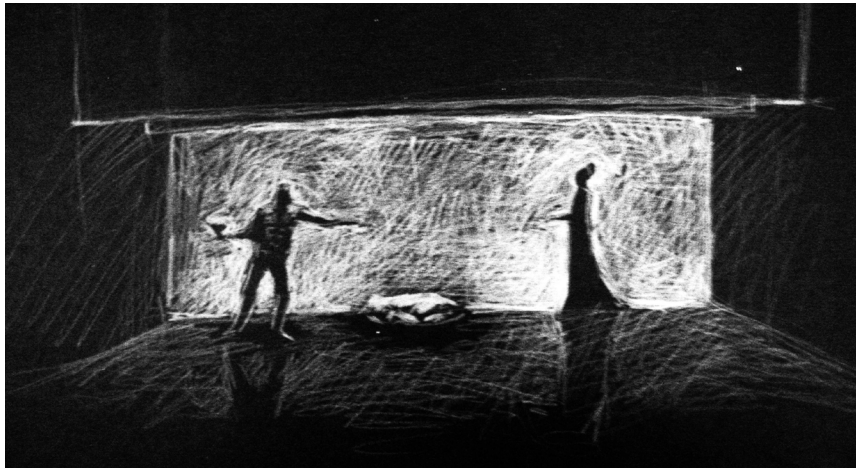


22. Έκφραση προσώπου ηθοποιού στην παράσταση "The Life and Death of Marina Abramovic"



23. "Οδύσσεια", σκηνή 10 (Δωμάτιο της Ναυσικάς: η συνέχεια της αφήγησης)

Κ24α-ι. Στάση σώματος από διάφορες σκηνές στην "Οδύσσεια"



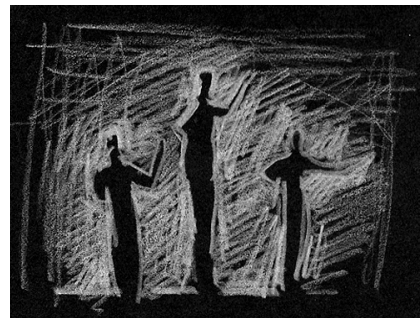
24α.



24β.



24γ.



24δ.



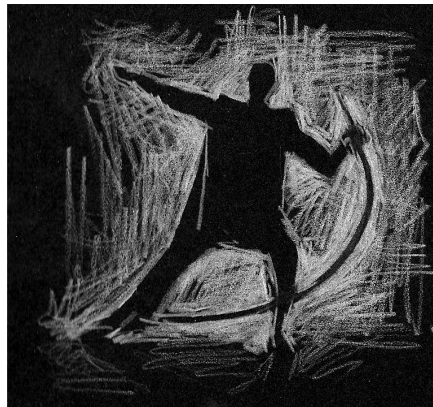
24ε.



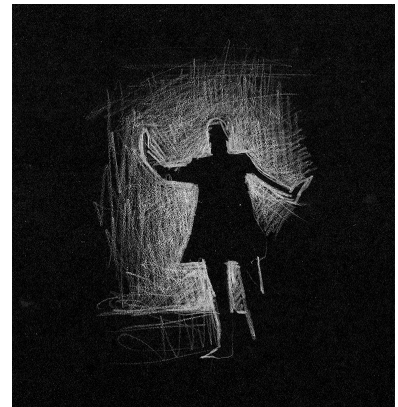
24στ.



24ζ.



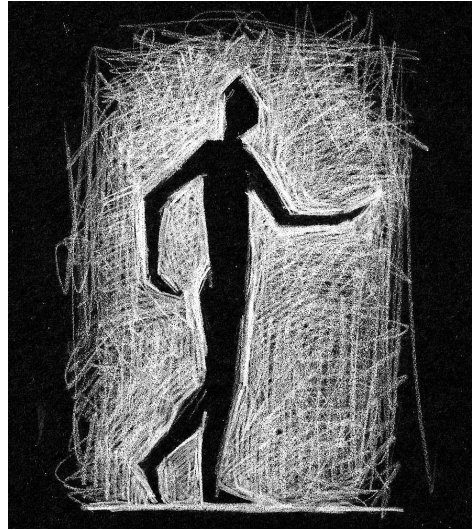
24η.



24θ.



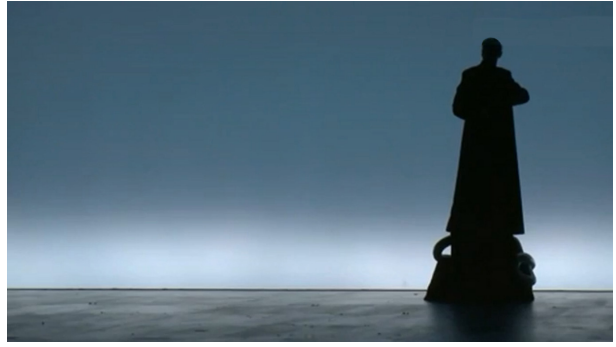
24.



25. Στάση σώματος



26. "Οδύσσεια", σκηνή 16 (Οι Σειρήνες)



27,28. "Οδύσσεια", Καλυψώ (εικ.27) και Οδυσσέας (εικ.28), στη σκηνή 2 (Το νησί της Καλυψώς)



29. "Οδύσσεια", χειρονομία στη σκηνή 6β (Δωμάτιο της Ναυσικάς: η Αρήτη συνεχίζει την ιστορία)



30. "Οδύσσεια", χειρονομία στη σκηνή 6α (Παλάτι των Φαιάκων: ο Οδυσσέας λέει την ιστορία)



31. "Οδύσσεια", χειρονομία στη σκηνή 2

ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΕΙΚΟΝΑΣ

"Στο θέατρό μου όλα τα στοιχεία είναι ίσα μεταξύ τους: ο χώρος, το φως, οι ηθοποιοί, ο ήχος, τα κείμενα, τα κοστούμια και τα αντικείμενα"¹

Ο Wilson δίνει ιδιαίτερη σημασία στο ενδυματολογικό μέρος της παράστασης. Το γυμνό εμφανίζεται πολύ σπάνια. Το κοστούμι που φορά ένας ηθοποιός ή το κοστούμι που εισάγεται στη σκηνή χωρίς να ντύνει κάποιο σώμα, είναι από μόνο του ένας ηθοποιός που "λέει" τη δική του ιστορία με τη φόρμα του. Η γραμμή του εντείνει ή παραμορφώνει τη γραμμή του σώματος, μπαίνοντας σε διάλογο με τους ηθοποιούς. Έχει χρώμα, σχήμα, υφή, είναι γραμμές δίχως πρόσωπο και δεν απεικονίζει απαραίτητα την εποχή ή τον χαρακτήρα. Ο Wilson, συγκεκριμένα, λατρεύει το βικτωριανό φόρεμα υποστηρίζοντας ότι "είναι το πιο όμορφο φόρεμα του κόσμου επειδή η γραμμή είναι πολύ αυστηρή"². Μετά από μερικές μετατροπές, το φόρεμα αυτό χρησιμοποιήθηκε σε αρκετές παραστάσεις έχοντας μακριά εφαρμοστά μανίκια, μπούστο και κολάρο, σε συνδυασμό με φαρδιά φούστα μεγάλου ανοίγματος με πτυχώσεις. Συχνά, προσθέτοντας βάρος στον πάτο του φορέματος, κρατά τη γραμμή ακίνητη όταν κινούνται οι ηθοποιοί. Τέτοιου τύπου φόρεμα εμφανίζεται, για παράδειγμα, στις παραστάσεις "Deaf-man Glance" και "Shakespeare Sonnets" (εικόνα 8 από ενότητα Δομή και εικ. 1). Ο Wilson δίνει έμφαση στη σιλουέτα του κοστούμιού επειδή του αρέσουν οι μακριές γραμμές αλλά και επειδή με τον φωτισμό από πίσω, οι ηθοποιοί μετατρέπονται σε αινιγματικές σκιές που κινούνται στον χώρο. Το κοστούμι για τον Wilson πρέπει να έχει καθαρό σχήμα και να είναι κατασκευασμένο από μονόχρωμα υφάσματα. Στην επιλογή του χρώματος και του υφάσματος λαμβάνεται υπόψη και το χρώμα του φωτός που πέφτει πάνω στο κοστούμι. Με αυτές τις προϋποθέσεις, οι συνδυασμοί που προκύπτουν είναι απεριόριστοι και σε κάθε παράσταση το ενδυματολογικό μέρος είναι μοναδικό.

Στην "Οδύσσεια", δεν εμφανίζεται το βικτωριανό φόρεμα. Υπάρχουν όμως κοστούμια που είναι κοντά σε αυτό στον σχεδιασμό τους και έχουν επίσης έντονη γραμμή, όπως τα κοστούμια των νεκρών της σκηνής 14 (εικ. 2,3). Πρόκειται για μεγάλους μανδύες από μαύρη τσόχα με προέκταση στον γαβά και διαπλατυσμένο μανίκι. Οι θεατές βλέπουν τους νεκρούς σε πλάγια όψη. Έτσι, σε αυτή την όψη, η μπροστινή πλευρά του ρούχου σχηματίζει κατακόρυφη γραμμή ενώ η πίσω κάνει γωνία από τη μέση του σώματος ως το δάπεδο της σκηνής. Ολόκληρο το κεφάλι τους καλύπτεται με ημιδιάφανη, μαύρη, ωειδή μάσκα που τους επιτρέπει να βλέπουν. Συνεπώς, στο σύνολό τους, οι νεκροί είναι μαύρες γεωμετρικές φιγούρες, των οποίων το περίγραμμά τονίζεται εξαιτίας της αντίθεσης με το φωτεινό κυκλόγραμμα. Μάσκες, ακόμη, φορούν στα πρόσωπά τους οι θεοί στον πρόλογο και την τελευταία σκηνή. Το υλικό τους είναι πολυεστέρας, το χρώμα τους λευκό ενώ το θέμα τους είναι πρόσωπα ζών (εικ. 4,5).

¹ "Robert Wilson" (Routledge Performance Practitioners), Maria Shevtsova, Routledge, New Ed edition (29 Απριλίου, 2007), σελ.48

² "The Theatre of Robert Wilson (Directors in Perspective)", σελ.87

Το κοστούμι της Ευρύκλειας, κατασκευασμένο από χοντρό ύφασμα, όπως ο μανδύας των νεκρών, έχει παρομοίως έντονη γεωμετρία. Στο σημείο της μέσης κάνει τσακίσματα, αλλάζοντας έτσι τη γραμμή του σώματος της ηθοποιού (εικ. 6). Τα φορέματα της Κίρκης και της Καλυψώς έχουν έντονη πτυχολογία που τονίζει τον κατακόρυφο άξονα του κοστούμιού. Ίσως οι θώρακες που φορούν ο Δίας, ο Οδυσσεύς και ο Αλκίνοος καθώς και ο μανδύας του Ομήρου, να είναι τα βασικά ενδυματολογικά στοιχεία που παραπέμπουν στην αρχαιότητα. Κατά τα άλλα, τα υπόλοιπα κοστούμια έχουν σύγχρονη σύλληψη και δεν παραπέμπουν στην εποχή αυτή, πόσο μάλλον αν προσέξει κανείς το κοστούμι της πανκ μορφής που εμφανίζεται στα ιντερμέδια (εικ. 7). Ένα από τα πιο εντυπωσιακά κοστούμια της παράστασης είναι αυτό που φορούν οι Σειρήνες (εικ. 8). Επηρεασμένο από τις μυθολογικές Σειρήνες, ζωγραφισμένες σε αρχαία αγγεία, το κοστούμι περιλαμβάνει: ένα μέρος, κατασκευασμένο από αληθινά πούπουλα, που φοριέται στα πόδια σαν παντελόνι και μοιάζει με σώμα πτηνού και από έναν θώρακα στο χρώμα του δέρματος για την εντύπωση του γυμνού. Ακόμη, πίσω από τον θώρακα στερεώνονται φτερά και τέλος το κεφάλι καλύπτεται με ένα σκουφί από latex που δίνει την εντύπωση του άτριχου δέρματος. Τα υλικά με τα οποία κατασκευάζονται τα κοστούμια της παράστασης ποικίλουν, χαρίζοντας πολλές, διαφορετικές υφές. Χρησιμοποιείται βαμβάκι, μαλλί, τσόχα, δέρμα, ένα είδος μονωτικού υλικού, ψάθα, λινό, σατέν κ.α. Τα χρώματα τους είναι κυρίως ψυχρά. Συγκεκριμένα, περισσότερο εμφανίζεται το λευκό και το σκούρο μπλε χρώμα. Τέλος, παπούτσια δεν φορούν παρά ελάχιστοι ηθοποιοί. Στην πλειοψηφία τους είναι ξυπόλυτοι. Το δέρμα των ποδιών, ωστόσο, είναι βαμμένο λευκό με αερογράφο.

Το μακιγιάζ είναι εξίσου σημαντικό με το κοστούμι για να επιτευχθεί η φορμαλιστική εικόνα που επιθυμεί ο Wilson. Δεν εξυπηρετεί μόνο ζητήματα αισθητικής αλλά έχει και λειτουργικό ρόλο. Με το μακιγιάζ δίνεται ένα ουδέτερο λευκό χρώμα σε πρόσωπα και σώμα ώστε το φως να δίνει καθαρό χρώμα όταν πέφτει πάνω στον ηθοποιό. Επίσης, τονίζει διάφορα στοιχεία ώστε να φαίνονται καλύτερα οι γραμμές του προσώπου και ειδικά τα μάτια (εικ. 9,10). Κάποιες φορές, δημιουργούνται γωνίες στο πρόσωπο που πριν δεν υπήρχαν όπως στο ωσειδές πρόσωπο του Antony Hegarty, στην παράσταση "The Life and Death of Marina Abramovic" (εικ. 11). Το μακιγιάζ τονίζει διάφορα στοιχεία του προσώπου: φρύδια, μάτια, χείλη, μύτη και ζυγωματικά, κάνοντας τις εκφράσεις πιο έντονες. Το πρόσωπο γίνεται σαν του μίμου, μετατρέπεται σε μάσκα όπως και στο θέατρο της Ανατολής (Kabuki, Kathakali, Butoh κλπ) (εικ. 12-15).

Στην "Οδύσσεια", το μακιγιάζ περιλαμβάνει κυρίως άσπρο, γκρι, μαύρο στο δέρμα και μπορντό στα χείλη. Τα φρύδιά τονίζονται όπως επίσης και τα μάτια, στα οποία γίνεται και προσθήκη ψεύτικων βλεφαρίδων (εικ. 16). Με αερογράφο λευκαίνεται το δέρμα του σώματος, όταν ο ηθοποιός φοράει κοστούμι που αφήνει ακάλυπτα τα άκρα. Διαφορετικά, όταν φοράει μακρυμάνικο κοστούμι, τα χέρια καλύπτονται με ημιδιάφανα λευκά γάντια (εικ. 17). Ακόμη, σκουρόχρωμες περούκες και χτενίσματα αλλάζουν το σχήμα του προσώπου και δίνουν όγκο στο κεφάλι. Οι ηθοποιοί καταλήγουν να θυμίζουν αρχαιοελληνικές μορφές απεικονισμένες σε αγγεία (εικ. 16β). Η διαδικασία του αρχικού μακιγιάζ για όλους τους ηθοποιούς κρατάει περίπου μιάμιση ώρα. Ωστόσο, κατά τη διάρκεια της παράστασης μακιγιέρ και κομμωτές είναι διασκορπισμένοι στο παρασκήνιο και επιδιορθώνουν τις ατέλειες και τις φθορές.

Τα σκηνικά αντικείμενα, όπως και τα υπόλοιπα στοιχεία του θεάτρου του Wilson, συμπληρώνουν την εικόνα και συμβάλλουν στην εξέλιξη του έργου. Μπορεί να είναι λειτουργικά ή και όχι. Όταν δεν χρησιμοποιούνται από τους ηθοποιούς συχνά αποτελούν στοιχεία που χαράσσουν άξονες στο χώρο και λειτουργούν οπτικά όπως οι τοίχοι και το φως. Οι καρέκλες που σχεδιάζει ο Wilson για τις παραστάσεις του, τονίζουν την αρχιτεκτονική του χώρου με τις έντονες χαράξεις τους και μετατρέπονται σε αυτόνομα γλυπτά, που συνήθως, μετά το πέρας των παραστάσεων, εκτίθενται σε μουσεία. Η καρέκλα που σχεδιάστηκε για την παράσταση "Parzifal" (εικ. 18), που ανέβηκε το 1987 στο Αμβούργο, είναι ένα από τα χαρακτηριστικά παραδείγματα που δείχνουν πως τα σκηνικά αντικείμενα του Wilson λειτουργούν δραματικά, φορμαλιστικά και συμβολικά. Η καρέκλα αυτή αποτελείται από απλές αλλά δυναμικές γραμμές που δημιουργούν ένα σύμπλεγμα μεταξύ μιας ανοιχτόχρωμης, συμβατικής, ξύλινης καρέκλας και των γραμμών της σκιάς της. Η αντίθεση αυτή συμβολικά σχετίζεται με την μάχη μεταξύ καλού και κακού που δίνει εσωτερικά ο Parzifal. Άλλο παράδειγμα είναι η καρέκλα της Marie Curie (εικ. 19) που σχεδιάστηκε για την παράσταση "Die Materie", που ανέβηκε το 1989 στο Άμστερνταμ. Κύρια χαρακτηριστικά της είναι η συμμετρία και η ισορροπία των αναλογιών. Οι απλότητα των γραμμών της θυμίζει έπιπλα που σχεδιάστηκαν στο κίνημα Bauhaus (εικ. 20). Κατασκευασμένη από βιομηχανικά υλικά, αποτελείται από δυναμικές γραμμές μια εκ των οποίων σχηματίζεται από λάμπα νέον. Η λάμπα αυτή τροφοδοτείται από μια μπαταρία που ακουμπά στο δάπεδο, με την οποία ενώνεται με καλώδια. Οι αυστηρές γραμμές της καρέκλας έρχονται σε αντιδιαστολή με τις καμπύλες των κρεμαστών καλωδίων. Τα αντικείμενα εκτός από καρέκλες μπορεί να είναι τραπέζια, ανάκλιτρα, δέντρα, μαριονέτες, κούκλες και πολλά άλλα. Μερικές φορές, έχουν παιχνιδιάρικο χαρακτήρα δημιουργώντας αντιθέσεις μεταξύ ρεαλιστικού και σουρεαλιστικού και προκαλώντας το απροσδόκητο, την έκπληξη των θεατών. Οι κούκλες που σχεδιάστηκαν για τις παραστάσεις "Shakespeare Sonnets" (εικ. 21) και "The Life and Death of Marina Abramovic" (εικ. 21), αποτελούν μικρογραφία κάποιων χαρακτήρων, αφού είναι το πιστό αντίγραφο τους σε διαφορετική κλίμακα. Τα αντικείμενα είναι άψυχα. Όταν όμως κινούνται μηχανικά χωρίς τη βοήθεια ηθοποιών ή όταν φωτίζονται με συγκεκριμένους τρόπους, αποκτούν τη δική τους ζωή στη σκηνή και γίνονται ισάξια με τους ηθοποιούς.

Στην "Οδύσσεια" χρησιμοποιούνται αφαιρετικά και ρεαλιστικά, μεγάλα και μικρά, λειτουργικά και μη λειτουργικά αντικείμενα. Η γεωμετρία είναι έντονη σε πολλά από αυτά. Ο ασκός του Αιόλου, στη σκηνή 11, είναι ένα είδος μεγάλου μπαλονιού, γεμισμένου με αέρα και έχει σφαιρικό σχήμα (εικ. 22). Οι χρυσοί πελέκειες της σκηνής 24 αποτελούνται από ένα γεωμετρικό, γραμμικό, επαναλαμβανόμενο μοτίβο (εικ. 23). Το ανάκλιτρο της Καλυψώς (σκηνή 2 και 3) σχηματίζει ένα τρίγωνο σε όψη (εικ. 31 από ενότητα Κίνηση). Μάλιστα είναι επενδυμένο με το ίδιο ύφασμα από το οποίο κατασκευάστηκε το φόρεμα της Καλυψώς, ώστε όταν αυτή κάθεται πάνω του, να υπάρχει ενότητα στην υλικότητα. Τρίγωνα επίσης σχηματίζουν και οι βράχοι πάνω στους οποίους στέκονται οι Σειρήνες. Το τραπέζι της Κίρκης, (σκηνές 13β-13ε) είναι ένας ορθογώνιος όγκος στον χώρο, του οποίου οι κάτω πλευρές είναι ελαφρώς μεγαλύτερες από τις πάνω (εικ. 24 από ενότητα Φως). Το ίδιο τραπέζι, μάλιστα, διπλώνεται και γίνεται το κρεβάτι της σκηνής 13η. Το τραπέζι των μνηστήρων, στο παλάτι του Οδυσσέα (σκηνή 23), είναι ένα μακρόστενο ορθογώνιο επίπεδο, τα στηρίγματα του οποίου είναι μόνο τρία λεπτά χρυσά κλαδιά και έτσι δίνεται η εντύπωση ότι το επίπεδο αυτό αιωρείται (εικ. 24). Το

υλικό του τραπεζιού είναι καμένο ξύλο, περασμένο με ειδικό βερνίκι ώστε να αποφευχθούν οι φθορές. Με το ίδιο υλικό είναι κατασκευασμένα και τα αντίστοιχα σκαμνιά (εικ. 25). Τα χρυσά κλαδιά είναι μεταλλικά στοιχεία επικαλυμμένα με φύλλα χρυσού. Με το ίδιο υλικό επικαλύπτονται και όλα τα σκηνικά στοιχεία που δίνουν την εντύπωση του χρυσού, όπως τα κιγκλιδώματα του μπαλκονιού της Πηνελόπης, οι πελέκειες, το σκεύος της θυσίας στο νησί των νεκρών (εικ. 26) αλλά και όλα τα χρυσά μέρη των κοστούμιών. Ο Wilson, ακόμη, χρησιμοποιεί στην "Οδύσσεια" το στοιχείο του ζώου, όπως κάνει και σε άλλες παραστάσεις. Οι ζωόμορφες μάσκες των θεών, τα κεφάλια της Σκύλλας αλλά και τα ρεαλιστικά κατασκευασμένα ζώα (κριάρι, κασίκι, αρνί) αποτελούν τέτοια παραδείγματα (εικ. 27). Ρεαλιστικό είναι επίσης το γιγάντιο κεφάλι και χέρι του Κύκλωπα, τα οποία έχουν μηχανισμούς στην πίσω πλευρά τους, που επιτρέπουν την κίνηση του στόματος, του ματιού και των δακτύλων (εικ. 28,29).



1. "Shakespeare Sonnets"



2. "Οδύσσεια", κοστούμι των νεκρών στη σκηνή 14 (το βασίλειο των νεκρών)



3. Ομοίως



4. "Οδύσσεια", μάσκες των θεών (Εισαγωγή και τελευταία σκηνή)



5. "The Life and Death of Marina Abramović", μάσκα



6. "Οδύσσεια", σκίτσο του κοστουμιού της Ευρύκλειας



7. "Οδύσσεια", Οδυσσέας και πανκ μορφή



8. "Οδύσσεια", Σειρήνες



9. Μακιγιάζ στην παράσταση "The Old Woman"



10. Μακιγιάζ στην παράσταση "The Life and Death of Marina Abramovic"



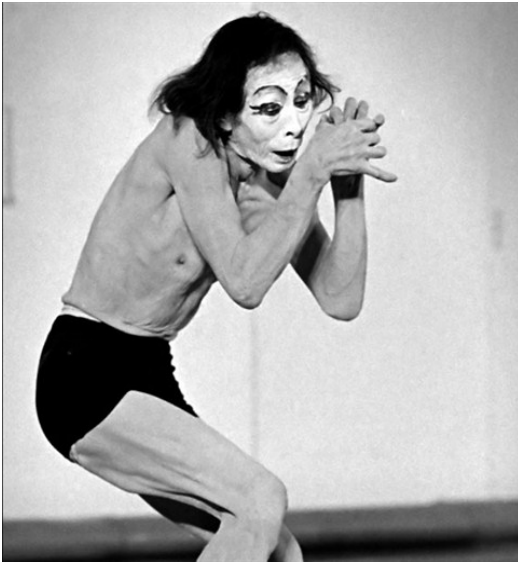
11. Μακιγιάζ στην παράσταση "The Life and Death of Marina Abramovic" (στην εικ.11 ο Antony Hegarty)



12. Marcel Marceau



13,14. Μακιγιάζ στο Ιαπωνικό θέατρο Kabuki και στο Ινδικό Kathakali αντίστοιχα



15. Μακιγιάζ στο θέατρο Butoh. Στην εικόνα ο χορευτής Kazuo Ohno



16β. «Ο Αχιλλέας και ο Αΐας παίζουν πεσσούς» Μελανόμορφο αγγείο περίπου 540 π.Χ.



16. "Οδύσσεια", μακιγιάζ



17. "Οδύσσεια", μακιγιάζ



18. Καρέκλα της παράστασης "Parzifal" (Αμβούργο, 1987)



19. Καρέκλα της Marie Curie στην παράσταση "Die Materie" (Αμστερνταμ, 1989)



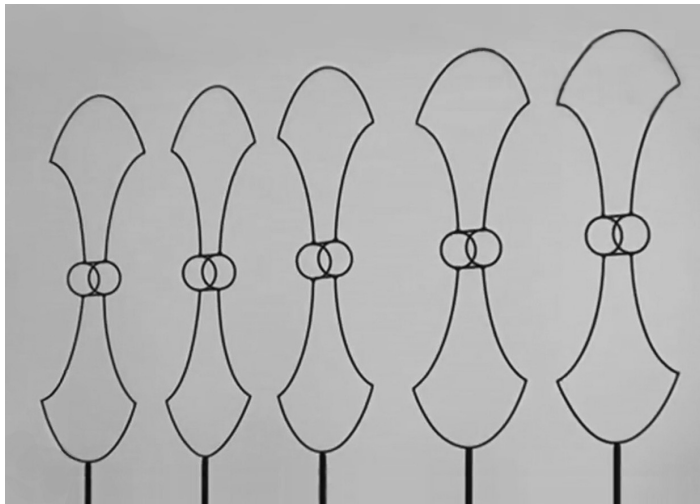
20. "Wassily Chair" σχεδιασμένη από τον Marcel Breuer (1925-1926)



21. Κούκλα στην παράσταση "The Life and Death of Marina Abramovic"



22. "Οδύσσεια", σκηνή 11 (ο ασκός του ανέμου)



23 "Οδύσσεια", πελέκεις στη σκηνή 24 (η χορδή του τόξου)



24. "Οδύσσεια", σκηνή 23 (ο Οδυσσεύς μπαίνει στο παλάτι του)



25. "Οδύσσεια", σκαμνί των μνηστήρων



26. "Οδύσσεια", σκεύος της θυσίας



27. "Οδύσσεια", κατσίκι και κριάρι



28. "Οδύσσεια", το κεφάλι του Κύκλωπα



29. "Οδύσσεια", ο μηχανισμός του κεφαλιού του Κύκλωπα (η πίσω πλευρά του)

B. ΗΧΟΣ

Ο ήχος αποτελεί το επόμενο μεγάλο μέρος του φορμαλιστικού θεάτρου του Wilson. Μαζί με την εικόνα, σχηματίζουν δύο γραμμές (γραμμή εικόνας-γραμμή ήχου), που αλληλεπιδρούν για να δημιουργήσουν τα οπτικοακουστικά μηνύματα που λαμβάνει ο θεατής. Οι γραμμές αυτές άλλοτε τρέχουν παράλληλα και άλλοτε απομακρύνονται χωρίς να έχουν καμία σχέση μεταξύ τους, θυμίζοντας τον βωβό κινηματογράφο, στον οποίο ο ήχος δεν συγχρονιζόταν με την εικόνα και οι διάλογοι γίνονταν με καρτέλες που διέκοπταν τη δράση προκειμένου να εμφανιστούν. Το ηχητικό μέρος του θεάτρου του Wilson περιλαμβάνει το σύνολο των ήχων που παράγει η φωνή, η μουσική και τα διάφορα ηχητικά σήματα (cues). Η φωνή παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον, τόσο εξαιτίας του χειρισμού της σαν μουσικό όργανο, όσο και εξαιτίας της σχέσης της με τη γλώσσα και το θεατρικό κείμενο.

Το ζήτημα της γλώσσας απασχόλησε ιδιαίτερα τον Wilson. Η έννοιά της γλώσσας, η αξία της, η σύνθεσή της, η χρήση της και το νόημά της, οι κανόνες της, η σχέση της με το σώμα, τη σκέψη, τη συνείδηση, την ταυτότητα. Η σχέση της γλώσσας με τη γραφή, τους ήχους και τα οπτικά σήματα και τελικά με το θέατρο και την ερμηνεία. Κατέληξε στη δημιουργία μιας φορμαλιστικής θεατρικής γλώσσας, η οποία, αφήνει μια ουδετερότητα στην ερμηνεία του κειμένου, δίνοντας χώρο στο κοινό για να σκεφτεί και όχι στη δημιουργία μιας γλώσσας που ντύνει το κείμενο όπως γίνεται στο λογοκεντρικό, νατουραλιστικό θέατρο. Ο ίδιος, σχετικά με την ερμηνεία, υποστηρίζει: "Το να ερμηνεύεις ένα κείμενο είναι σαν να ψεύδεσαι, επειδή τα νοήματά του και οι πιθανοί τρόποι ανάγνωσής τους είναι άπειροι. Έτσι, η σκηνοθεσία μπορεί μόνο να βασίζεται σε αυτήν την ποικιλία νοημάτων και ο στόχος της θα έπρεπε να είναι να κρατά το κείμενο ανοιχτό και προβληματικό. Είναι το κοινό αυτό που θα βγάλει συμπεράσματα"¹.

Τόσο αυτή η σχέση μεταξύ έργου και συμπεράσματος όσο και ο χειρισμός της γλώσσας, συνδέουν σε μεγάλο βαθμό τον Wilson με τον Samuel Beckett (εικ. 1). Ο Beckett αρνιόταν να δώσει εξηγήσεις για τα έργα του, εκφράζοντας την ερμηνευτική ακαταλληλότητα κάθε προσπάθειας εξαγωγής φιλοσοφικού νοήματος από αυτά. Τα άφηνε ανοιχτά σε κάθε φιλοσοφική, θρησκευτική και πολιτική ερμηνεία, παρουσιάζοντας τον προβληματισμό του για την ανθρώπινη ύπαρξη. Τα πρόσωπα των έργων του δεν είναι χαρακτήρες "αλλά ενσάρκώσεις βασικών ανθρώπινων καταστάσεων"². Ο Beckett έγραφε τα αριστουργήματά του στα Γαλλικά, που δεν ήταν η μητρική του γλώσσα, αποφεύγοντας συνειδητά τη διακόσμηση του γλωσσικού ύφους και διοχετεύοντας την ευφυΐα του σε μια απόλυτη σαφήνεια και οικονομία έκφρασης. Χρησιμοποιούσε τη γλώσσα διερευνώντας τους περιορισμούς της τόσο σαν μέσο επικοινωνίας όσο και σαν όργανο σκέψης. Στο διάλογο, που υπάρχει στα έργα του, συχνά, κάθε φράση εξαλείφει ό,τι ειπώθηκε στην προηγούμενη. Έτσι, σε διάφορα μέρη του έργου του "Waiting for Godot", "οι ισχυρισμοί του καθένα από τους ήρωες σταδιακά τροποποιούνται, εξασθενούν κι αναστέλλονται από

1 "Robert Wilson", M. Morey, C. Pardo, σελ.152

2 "Το θέατρο του Παραλόγου", Martin Esslin, εκδόσεις ΑΡΙΩΝ (1970), σελ.161

επιφυλάξεις, έως ότου αναιρεθούν ολοκληρωτικά"³. Σε τέτοια έργα, στα οποία παρουσιάζεται ένας κόσμος χωρίς στόχους, ο διάλογος γίνεται ένα παιχνίδι για να περνά η ώρα. Έτσι διασπάζεται σε ασύνδετα μέρη, στα οποία παρεμβάλλονται διαστήματα σιωπής, στοιχεία που επίσης εντοπίζονται και στο έργο του Wilson. Ακόμη, επαναλαμβάνονται λέξεις και συχνά καταργούνται τα σημεία στίξης, ειδικά το ερωτηματικό, μετατρέποντας έτσι τις ερωτήσεις σε δηλώσεις που δεν απαιτούν καμία απάντηση. Ο Wilson έχει δηλώσει: "Αισθάνομαι τη δουλειά μου πολύ συγγενική με το έργο του Beckett... Ο Beckett καταλαβαίνει τη σιωπή και τις εσωτερικές διεργασίες... υπήρξε συνθέτης των λέξεων και των ήχων"⁴.

Η γλώσσα είναι ένα κοινωνικό κατασκεύασμα που υπήρχε πολύ πριν και υπάρχει για πολύ πιο μετά από αυτόν που την ομιλεί. Εξελιίσεται ακολουθώντας την εξέλιξη της κοινωνίας και αποτελεί απαραίτητο μέσο με το οποίο ο άνθρωπος παράγει και λαμβάνει μηνύματα, ανακαλύπτοντας το περιβάλλον του. Η γλώσσα είναι ένα από τα πιο δυνατά όπλα που διαθέτει μια κοινωνία για να ελέγχει τα μέλη της. Όταν κάποιος παραβαίνει τους κανόνες που ορίζει το γλωσσικό σύστημα της κοινωνίας του, τότε συχνά αποξενώνεται από αυτήν. Μια από τις ομάδες ανθρώπων, που δυσκολεύονται σε αυτήν την κοινωνική προσαρμογή, είναι και οι αυτιστικοί. Οι αυτιστικοί άνθρωποι, επαναλαμβάνοντας συλλαβές, λέξεις και φράσεις, συντάσσουν προτάσεις με ένα δικό τους τρόπο, που συχνά δεν είναι κατανοητός από τον υπόλοιπο κόσμο. Άλλες φορές, τοποθετούν ακουστικά στοιχεία που μπορεί να άκουσαν νωρίτερα, σε μια νέα κατάσταση, χωρίς πάλι να βγαίνει νόημα. Ωστόσο, αυτό δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχουν κανόνες στο γλωσσικό σύστημά τους. Αντιθέτως, μερικές φορές, εντοπίζονται γλωσσικά συστήματα, τα οποία έχουν πολύ πιο αυστηρή δομή από άλλες κοινές γλώσσες. Στον Robert Wilson, ο οποίος στα πρώτα του έργα δούλεψε μόνο με κίνηση, φως και μουσική αλλά όχι με λόγο, η διαφορετική αυτή γλώσσα που μιλούν πολλοί αυτιστικοί, του φάνηκε εξαιρετικά ενδιαφέρονσα, και αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τα έργα που ακολούθησαν.

Ο Wilson υποστήριζε τη διαφορετικότητα στην επικοινωνία από τότε που εργαζόταν ως θεραπευτής σε παιδιά με νοητική καθυστέρηση. Δεν τους επέβαλλε να χρησιμοποιούν το κοινό γλωσσικό σύστημα, παρά προσπαθούσε να κατανοήσει το δικό τους και να τα βοηθήσει να κάνουν αυτό που θέλουν. Η συνάντησή του με τον νεαρό αυτιστικό ποιητή Christopher Knowles, που βρισκόταν εκείνη την περίοδο σε ένα ψυχιατρικό ίδρυμα, έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην καλλιτεχνική πορεία του Wilson. Σε αυτό το ίδρυμα, όλοι προσπαθούσαν να διορθώσουν το παιδί, το οποίο εφεύρισκε γλώσσες στηριζόμενες σε τονισμούς συμφώνων και φωνηέντων και σε επαναλήψεις συλλαβών, που ακολουθούσαν συγκεκριμένα μαθηματικά μέτρα. Ο Wilson, όχι μόνο τον ενθάρρυνε να συνεχίσει να δημιουργεί γλώσσες, αλλά ακόμη, συνεργάστηκε μαζί του. Από τις συνεργασίες τους, προέκυψαν διάφορες παραστάσεις στις οποίες βασικό στοιχείο ήταν η μετατροπή της γλώσσας σε μουσική και σε εικόνα. Η οργάνωση της ομιλίας του Knowles έχει αφαιρετικές οπτικές βάσεις που δημιουργούνται αυθόρμητα. Οι λέξεις σταματούν να λειτουργούν σαν σύμβολα και με τις επαναλήψεις, μετατρέπονται σε μέσα που παράγουν ρυθμό. Η φωνή παύει να χρησιμοποιείται με σκοπό να ερμηνεύσει ένα κείμενο και μετατρέπεται σε μουσικό όργανο. Όταν προφέρει το κείμενο, η φωνή παίρνει

3 "Το Θέατρο του Παραλόγου", Martin Esslin, σελ.168

4 Συνέντευξη στον Robert Wilson από την Ιωάννα Κλεφτογιάννη, Ελευθεροτυπία (30 Απριλίου, 2010)

άλλες διαστάσεις, σαν να δημιουργεί μια νέα διάλεκτο, η οποία συνεχώς μεταβάλλεται. Όπως οραματιζόταν ο Artaud, "ρυθμικές επαναλήψεις συλλαβών και ειδικές μετατροπές της φωνής, περιτυλίγουν το ακριβές νόημα των λέξεων και ξεσηκώνουν κοπάδια εικόνες μέσα στον εγκέφαλο"⁵. Η γλώσσα όμως γίνεται και εικόνα. Ο Knowles συνθέτει σαν μουσικός αλλά και σαν αρχιτέκτονας. Η οργάνωση και η τάξη που πιθανόν θέτει στην καθημερινότητά του, στις κινήσεις και τις ενέργειές του, που είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα του αυτισμού, στο χαρτί γίνονται γεωμετρία. Διατάσσοντας λέξεις, συλλαβές ή μόνο γράμματα, σχεδιάζει χάρτες, διαγράμματα που δεν χρησιμοποιούνται μόνο ως κείμενο που θα διαβάζουν οι ηθοποιοί αλλά επίσης και ως γεωμετρικό μοτίβο, το οποίο συμπληρώνει τη σκηνική εικόνα (εικ. 2-6). Είναι, δηλαδή, κείμενα που εστιάζουν στην όψη και στο άκουσμα των λέξεων. Τέτοιο παράδειγμα είναι το ακόλουθο κείμενο, από την παράσταση "A Letter for Queen Victoria", που ανέβηκε το 1974. Τα κεφαλαία γράμματα, τα γράμματα που έχουν όλα το ίδιο ύψος, δίνουν ενότητα στο κείμενο και τονίζουν το γεωμετρικό του μοτίβο.

"HAT HAP HATH
AT HAP HATH
HAT AP HATH
HAT HAP ATH
HAT HAP HATH"⁶

Η παράσταση ξεκινά με το γράμμα προς τη Βασίλισσα Βικτώρια:

"DEAR MADAME, MOST GRACIOUS OF LADIES, AUGUST IMPERATRICE: ALBEIT IN NO WAY POSSESSED OF THE HONOR OF AN INTRODUCTION, AND INDEED INFINITELY REMOVED FROM THE DESERVING OF IT, YEA, SINGULARLY UNFIT FOR EXPOSURE TO THE BRILLIANCE OF YOUR SUN, BEING IN VERITY OF A CONDITION SO ABJECT IN ITS DESTITUTION OF GRACE..."⁷.

Πολλές φορές, η ομιλία μπορεί να ψεύδεται στον χώρο της έκφρασης, που κανονικά θα έπρεπε να υποτάσσεται. Αυτή η ιδέα αποτέλεσε βασικό στοιχείο στη συγκεκριμένη παράσταση. Ο Wilson, σε συνεργασία με τον Knowles, δημιούργησε μεγάλα κείμενα και έβαζε τους ηθοποιούς να μιλούν σε κάποια από αυτά, εκφραστικά και δραματικά. Οι λέξεις, όμως, εξαιτίας των διαφορετικών νοημάτων τους, δεν συνδέονταν μεταξύ τους. Η ερμηνεία που προσπαθεί να περιγράψει συναισθήματα απουσιάζει. Το ενδιαφέρον έγκειται σε αυτό που βρίσκεται κάτω από τις λέξεις, το οποίο σχηματίζεται από τον μουσικό τονισμό (εικ. 7). Ο Wilson εξηγεί: "Όταν γράφω αυτές τις γραμμές, δεν σκέφτομαι ποιος θα τις λέει ή τι σημαίνουν. Δεν σκέφτομαι σχετικά με συναισθήματα και ιδέες. Είναι απλά κάτι που ακούει

5 "Το θέατρο και το Είδωλό του", Antonin Artaud, σελ. 136

6 οι λέξεις "HAT", "HAP", "HATH" σημαίνουν "καπέλο", "τύχη" και "έχων", αντίστοιχα

7 Μετάφραση στα ελληνικά: "ΑΓΑΠΗΤΗ ΚΥΡΙΑ, ΠΙΟ ΕΥΓΕΝΙΚΗ ΑΠΟ ΤΙΣ ΚΥΡΙΕΣ, ΣΕΒΑΣΜΙΑ ΑΥΤΟΚΡΑΤΕΙΡΑ: ΜΟΛΟΝΟΤΙ ΣΕ ΚΑΜΙΑ ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΔΕΝ ΚΑΤΕΧΩ ΤΗΝ ΤΙΜΗ ΜΙΑΣ ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ, ΚΑΙ ΟΝΤΩΣ ΑΠΕΡΙΟΡΙΣΤΑ ΑΦΑΙΡΟΥΜΑΙ ΤΗΝ ΑΞΙΑ ΤΗΣ, ΝΑΙ [ανεπίσημα γραμμένη λέξη], ΠΑΡΑΔΟΞΩ ΑΚΑΤΑΛΛΗΛΟΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ ΣΤΗ ΛΑΜΠΡΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΗΛΙΟΥ ΣΑΣ, ΟΝΤΑΣ ΣΤΗΝ ΑΛΗΘΕΙΑ ΜΙΑΣ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗΣ ΤΟΣΟ ΑΒΙΟΘΡΗΝΗΤΗΣ ΣΤΗ ΦΤΩΧΕΙΑ ΤΗΣ ΧΑΡΗΣ ΤΗΣ..."

κανείς στη σκηνή"⁸. Έτσι και αυτό το γράμμα, στο οποίο εντοπίζονται κάποια συντακτικά λάθη, απαγγέλλεται με ένα τρόπο πομπώδη προς τη Βασίλισσα. Και ακριβώς εκεί εστιάζει στον ρυθμό και στο χρώμα της φωνής και όχι στο περιεχόμενο του κειμένου. Αυτό γιατί το κείμενο, αποτελεί μια μονότονη κολακεία προς τη Βασίλισσα, που έχει γραφτεί με επίσημες λέξεις που χρησιμοποιούνταν σε παλαιότερες εποχές, σε συνδυασμό με άλλες σύγχρονες ανεπίσημες λέξεις. Αυτό που η Βασίλισσα εκλαμβάνει ως φυσιολογικό εξαιτίας του τρόπου απαγγελίας, για τον σύγχρονο θεατή, είναι παράλογο αν προσπαθήσει να το ερμηνεύσει, γι' αυτό το λόγο εστιάζει στο άκουσμα. Όπως έγραφε για τον Brecht, κάποιος κριτικός της εποχής του, σχετικά με τον τρόπο που χειρίζεται τη γλώσσα στο θέατρο: "Τα πρόσωπα μπορεί να μιλούν την πιο ανόητη γλώσσα. Κατά διαστήματα, αυτό που λένε είναι τελειώς στερημένο από κάθε νόημα. Αλλά το ζήτημα είναι: πως το λένε"⁹.

Για την παράσταση "Einstein on the Beach", ο Knowles έγραψε τον εξής μονόλογο, τον οποίο απήγγειλε η Lucinda Childs¹⁰:

"I feel the earth move...I feel the tumbling down tumbling down...There was a judge who like puts in a court. And the judge have like in what able jail what it could be a spanking. Or a whack. Or a smack. Or a swat. Or a hit. (...) That could make you happy. That could make you sad. That could make you mad. Or that could make you jealous. So do you know a jail is. (...) So if you know that faffffff facts. (...) I FEEL THE EARTH MOVE CAROLE KING. So that was one song this what it could in the Einstein on the Beach with a trial to jail. (...)"

Η Childs απαγγέλει τρεις φορές τον μονόλογο αυτό, σε χαμηλή ένταση φωνής αλλά μιλώντας σχετικά γρήγορα, με συνοδεία μουσικής από σαξόφωνα. Στο κείμενο παρατηρούνται λάθη συντακτικού και γραμματικής αλλά και απουσία λέξεων για ολοκλήρωση των προτάσεων. Στα περισσότερα σημεία, οι λέξεις δεν συνδέονται μεταξύ τους, ούτε σχετίζονται με τη σκηνική εικόνα ή με το γενικό θέμα της παράστασης, με αποτέλεσμα να μη βγαίνει νόημα. Τσως το μόνο σημείο στο οποίο γίνεται κάπως κατανοητό το κείμενο σε σχέση με την εικόνα, να είναι η πρόταση που περιλαμβάνει την φράση "Einstein on the Beach". Και αυτό γιατί όντως ο θεατής ακούει ένα τραγούδι ("so that was one song"), στη συγκεκριμένη σκηνή όπου στον σκηνικό χώρο υπάρχει το δικαστήριο και η φυλακή ("with a trial to jail"). Στο υπόλοιπο κείμενο, σημασία δίνεται κυρίως στον ρυθμό, στην επανάληψη, στον τονισμό συμφώνων που θυμίζουν τραυλίσματα και στην ομοιοκαταληξία, που για να προκύψει, παραμορφώνεται το συντακτικό και η γραμματική των προτάσεων.

Ο John Cage έλεγε "Πάνω στη σκηνή υπάρχει πάντα ήχος. Αν διακόψω τον εαυτό μου στην

8 "The Theatre of Robert Wilson (Directors in Perspective)", σελ.58

9 "ΜΠΡΕΧΤ, ο Άνθρωπος και το Έργο του", σελ.147

10 Το ακόλουθο πρόκειται για αποσπάσματα του μονολόγου-δεν έχει νόημα να γίνει μετάφραση γιατί θα χαθεί η ομοιοκαταληξία και ο ρυθμός, στον οποίον εστιάζει το κείμενο.

ομιλία ή στο τραγούδι, ο ήχος πάντα εξακολουθεί να υπάρχει¹¹. Όπως υπάρχει πάντα κίνηση στο θέατρο του Wilson, έτσι υπάρχει πάντα και ήχος. Ο ήχος πρέπει να συνεχίζει, πρέπει να σχηματίζει μια γραμμή που μπορεί να περιέχει ακόμα και παύσεις. Για παράδειγμα, στην παράσταση του 2004, "Les Fables de La Fontaine", στη σκηνή του μύθου "Η Βελανιδιά και η Καλαμιά", δεν υπάρχει λόγος. Μόνο σιωπή, που εναλλάσσεται με τον ήχο του σφυρίγματος του ανέμου, θυμίζοντας παλαιότερες "σιωπηλές" όπερες του Wilson, όπως το "Deafman Glance". Η παύση συμπληρώνει τον ήχο δημιουργώντας σχέσεις ισορροπίας τόσο μεταξύ τους όσο και σε σχέση με το οπτικό μέρος. Στην παράσταση "Hamletmaschine" που ανέβασε ο Wilson το 1986, περνάει μισή ώρα σιωπηλής δράσης, πριν ακουστεί η πρώτη φράση "I was Hamlet". Το βάρος, η δύναμη της φράσης είναι τεράστια, ακριβώς επειδή πήρε τον κατάλληλο χρόνο για να ειπωθεί. Αν δεν υπήρχε αυτό το χρονικό διάστημα σιωπής, η φράση αυτή δεν θα ήταν τόσο δυναμική. Ο Wilson εξηγεί: "Παρόλο που ένα κομμάτι Α θα έχει ένα συγκεκριμένο μήκος και ένα κομμάτι Β θα έχει ένα άλλο, διαφορετικό μήκος, το Α μπορεί να είναι ίσο με το Β από άποψη βάρους. Το κομμάτι μισής ώρας σιωπής μπορεί να ισορροπήσει το κομμάτι των τριών δευτερολέπτων που χρειάζεται για να πεις εκείνες τις λέξεις. Είναι μια απόφαση που παίρνεις σε σχέση με τον χρόνο και τον χώρο"¹². Η Jessye Norman, στην παράσταση του 1982, "Great Day in the Morning", περπατά για δώδεκα λεπτά σε σιωπή προς ένα μικρό τραπέζι. Πιάνει μια κανάτα με νερό και γεμίζει ένα ποτήρι. Καθώς γεμίζει το ποτήρι, ξεκινά να τραγουδάει το "Amazing Grace" (εικ. 8). Το γέμισμα του ποτηριού δεν ξεκίνησε ταυτόχρονα με το τραγούδι.

Στο τελευταίο παράδειγμα, εκτός από τη σχέση μεταξύ τραγουδιού και δωδεκάλεπτης σιωπής, παρατηρείται και η ανεξαρτητοποίηση του ηχητικού με το οπτικό μέρος. Η έναρξη του γεμίσματος του ποτηριού με νερό, θα μπορούσε να συμπίπτει με την αρχή του τραγουδιού. Αυτό όμως αποφεύγεται. Το τραγούδι, μάλιστα, συνεχίζει ακόμα και όταν ξεχειλίζει το ποτήρι. Η κίνηση του νερού που πέφτει από την κανάτα (γραμμή εικόνας) δεν συγχρονίζεται με το τραγούδι της Norman (γραμμή ήχου), με αποτέλεσμα να τονίζεται περισσότερο η συνέχεια της κάθε γραμμής. Ο Wilson, μερικές φορές, επεξεργάζεται ανεξάρτητα το ηχητικό και το οπτικό μέρος, επηρεασμένος, όπως έχει προαναφερθεί, από τους Merce Cunningham και John Cage. Όπως ο ίδιος εξηγεί σε συνέντευξη για την παράσταση του 2007, "Threepenny Opera": "...είναι πολύ περίεργο αν ακούς ένα ραδιοφωνικό δράμα. Υπάρχει μια ελευθερία για εσένα να φανταστείς πως φαίνεται ο ηθοποιός, πως είναι ντυμένος, πως είναι τα μαλλιά του, πως είναι τα παπούτσια του, πως είναι ο χώρος. Οπότε η οπτική οθόνη επικοινωνίας είναι απεριόριστη, είναι ελεύθερη. Αν παρακολουθείς μια ταινία χωρίς ήχο, φοβάσαι να φανταστείς τον ήχο της φωνής του ηθοποιού, τον ήχο του δωματίου, τη μουσική. Οπότε, η ακουστική οθόνη είναι ελεύθερη, είναι απεριόριστη. Έτσι, ιδανικά, σκεφτόμουν πως θα ήταν αν έβαζα το ραδιοφωνικό δράμα με την ταινία που δεν έχει ήχο, μαζί. Και κάτι άλλο συμβαίνει όταν αυτά είναι μαζί. Τότε τι συμβαίνει όταν είναι ξεχωριστά; Στο "Threepenny Opera", σε πολλές πρόβες, έκλεινα όλα τα φώτα ώστε να μη μπορείς να δεις τίποτα και να συγκεντρώνεσαι στη φωνή. Ύστερα, σκηνοθετούσα το έργο σιωπηλά. Και μετά τα έβαζα μαζί να δω τι συμβαίνει. Μέσω αυτού του δυϊσμού, αυτού του παραλληλισμού, συχνά μπορούν να

11 "Robert Wilson", M. Morey, C. Pardo, σελ.147

12 "Robert Wilson", M. Morey, C. Pardo, σελ.149

ενισχύσουν το ένα το άλλο"¹³. Αρκετά παραδείγματα ανεξαρτητοποίησης εικόνας και ήχου υπάρχουν και στην παράσταση "The Old Woman". Για παράδειγμα, στη σκηνή 4, ο Willem Dafoe έχει γυρισμένη την πλάτη προς το κοινό και φαίνεται σαν μια ανθρώπινη σκιά, καθώς το φως συγκεντρώνεται μόνο στο κυκλόγραμμα που είναι ακριβώς πίσω του. Ο λόγος, δίχως να συγχρονίζεται με την κίνηση, ξεκινάει πριν αυτός αρχίσει να περπατά ανάποδα προς το προσκήνιο (εικ. 9). Ο ήχος, λοιπόν, αποκτά τον δικό του χώρο που δεν είναι ο ίδιος με αυτόν που κατέχει το σώμα του ηθοποιού.

Ομοίως, η κίνηση μπορεί να απελευθερωθεί από τον ρυθμό του ήχου. Οι "δάσκαλοι" του Wilson, Cunningham και Cage, δεν δίσταζαν να ενώσουν το οπτικό με το ακουστικό μέρος της παράστασης για πρώτη φορά στην πρεμιέρα. Και εδώ έγκειται μια σημαντική διαφορά μεταξύ αυτών και του Wilson. Ο Wilson απορρίπτει την τυχαιότητα, δουλεύοντας τις οπτικές και τις ηχητικές γραμμές με κάθε λεπτομέρεια. Η ακρίβεια σε κάθε στοιχείο, είναι ένα βασικό γνώρισμα του θεατρικού του κώδικα. Ενώ συχνά ένας ήχος δεν έχει καμία σχέση με τη σκηνική εικόνα, άλλες φορές αποτελεί κύριο μέσο συγχρονισμού. Ο ήχος, δηλαδή, δίνει ρυθμό, γίνεται το σύνθημα για αλλαγές στην κίνηση και στον φωτισμό. Στην παράσταση "The Old Woman" ξανά, η ηχογραφημένη φράση "ALRIGHT I WILL" επαναλαμβάνεται δίνοντας ρυθμό. Κάθε φορά που ακούγεται, φωτίζεται ένα διαφορετικό αντικείμενο της σκηνής.

Το ακουστικό μέρος, λοιπόν, των παραστάσεων υπερτερεί του ίδιου του κειμένου. Σημασία, δηλαδή, δίνεται στο πως θα ακουστεί κάτι και όχι στο τι θα είναι αυτό, θυμίζοντας το θέατρο Noh, στο οποίο "η σημασία και το νόημα σε ένα κείμενο είναι υποδεέστερα σε σχέση με την αισθητική της φόρμας"¹⁴. Για αυτόν τον λόγο, ο χειρισμός της φωνής παίζει σημαντικό ρόλο στο θέατρο του Wilson. Για να πετύχει το χρώμα, την προφορά, τον τόνο και τη διάρκεια που επιθυμεί στον λόγο, ο Wilson δουλεύει προσεκτικά με τις φωνές των ηθοποιών. Στις πρόβες γίνεται εξερεύνηση των ήχων. Οι ηθοποιοί καλούνται να ψιθυρίσουν, να φωνάξουν, να μουγγρίσουν, να τραγουδήσουν, να απαγγείλουν ένα κείμενο γελώντας, με αργό ή γρήγορο ρυθμό κτλ. Η Isabelle Huppert αναφέρει: "Ο Bob δουλεύει το κείμενο σαν να ήταν ηχητικό γλυπτό(...) Άλλοτε μιλάμε πολύ δυνατά, άλλοτε το ηχητικό σύστημα σταματά οπότε πρέπει να προβαλλόμαστε, άλλοτε μεταφράζουμε ένα συγκεκριμένο συναίσθημα, άλλοτε είμαστε σε μια υπερβολικά οικεία κατάσταση, άλλοτε ψιθυρίζουμε, μιλάμε, μιλάμε αργά"¹⁵. Κάθε φωνή είναι μια μελωδία, μια γραμμή στη χορωδία, στο ηχητικό σύνολο των ηθοποιών. Με επαναλήψεις ή μετατοπίσεις οι φωνές σχηματίζουν κανόνα. Ο Wilson τις χειρίζεται σαν μουσικά όργανα, δίνοντας προσοχή στον ρυθμό, στον τόνο, στην ποιότητα τόνου, στις εντάσεις και στις παύσεις. Ακόμη, δίνεται έμφαση στις διαφορετικές γραμμές που ακολουθούν οι φωνές. Στην παράσταση του 1977 "I was sitting on my patio this guy appeared I thought I was hallucinating", στις πράξεις 1 και 2, ο Wilson και η Lucinda Childs αντίστοιχα, απαγγέλλουν το ίδιο κείμενο με εντελώς διαφορετικό τρόπο. Στην πράξη 1 ο λόγος είναι ψυχρός με μεγάλες παύσεις ενώ στην πράξη 2 ο λόγος έχει χρώμα και είναι ζεστός και πιο γρήγορος. Το κοινό δυσκολεύεται να πιστέψει ότι άκουσε τον ίδιο μονόλογο δύο φορές. Παρομοίως,

13 "Robert Wilson's curious musical theatre", συνέντευξη στον Robert Wilson

14 "Εισαγωγή στο θέατρο της Ιαπωνίας και της Κίνας", σελ.47

15 "Robert Wilson from Within", σελ.75

στην παράσταση "The Old Woman", το ίδιο κομμάτι του κειμένου επαναλαμβάνεται σε τέσσερις διαφορετικές σκηνές, με διαφορετικό τρόπο κάθε φορά.

Εκτός από το χρώμα και τον τόνο της φωνής, ο Wilson κάνει παιχνίδι και με την ένταση. Η σιωπή μπορεί να εναλλάσσεται με ήχο μεγάλης έντασης. Συχνά διαφορετικές γραμμές ήχου ενώνονται, με αποτέλεσμα να δημιουργείται θόρυβος. Ο θόρυβος μπορεί να "πνίξει" τη γλώσσα, κάνοντάς την μη αντιληπτή. Όταν ακούγονται ταυτόχρονα διαφορετικές φωνές, το κοινό από ένα σημείο και μετά δεν ακολουθεί τις λέξεις και ακούει ένα γενικό θόρυβο, ένα σύνολο από φωνητικούς ήχους. Για να επιτευχθεί ισορροπία όμως μεταξύ οπτικού και ηχητικού μέρους, χρειάζεται να ενταχθεί ο θόρυβος στον κατάλληλο χώρο. Ένας ήχος μεγάλης έντασης χρειάζεται τον απαραίτητο χώρο για να πραγματοποιηθεί. Οι ακίνητοι ηθοποιοί δομούν μια οπτική εναρμόνιση με τους γρήγορους ρυθμούς και τη μεγάλη ένταση του ήχου. Άλλες φορές, για να επιτευχθεί ισορροπία μεταξύ οπτικού και ακουστικού μέρους, οι ήχοι διαφοροποιούνται σε ζώνες στη σκηνή. Μπορεί, για παράδειγμα, στο πίσω μέρος να υπάρχουν ηθοποιοί οι οποίοι δε μιλούν αλλά κινούνται στον χώρο, πιο μπροστά ηθοποιοί που μιλούν σε αργό ρυθμό και κινούνται επίσης αργά, ενώ στο προσκήνιο άλλοι ηθοποιοί που στέκονται ακίνητοι και μιλούν γρήγορα σε μεγαλύτερη ένταση.

Μικρόφωνα και ηχεία χρησιμοποιούνται για να αυξήσουν την απόσταση μεταξύ της κίνησης του ηθοποιού και του ήχου που παράγει αυτός με τη φωνή του. Ο ήχος με τη χρήση του μικροφώνου μπορεί να περικυκλώσει τον θεατή, σε αντίθεση με την εικόνα που αυτός βλέπει, η οποία, όπως έχει προαναφερθεί, μοιάζει με μια αόρατη οθόνη στην οποία προβάλλονται δισδιάστατες εικόνες. Έτσι, για παράδειγμα, στην παράσταση "The Old Woman", ο ήχος οργανώνεται στα ηχεία που βρίσκονται στις πλευρές της θεατρικής αίθουσας. Άλλοτε ακούγονται ήχοι από δεξιά, άλλοτε από αριστερά ή κεντρικά στο πίσω μέρος της αίθουσας. Η ηχητική πηγή μπορεί να βρίσκεται παντού στη θεατρική αίθουσα. Ακόμη, στη σκηνή 7, ο Mikhail Baryshnikov κρατάει στο χέρι του μια μασέλα. Όσο την ανοιγοκλείνει ακούγεται κάποια φωνή από αλλού, της οποίας η ηχητική πηγή είναι αδιευκρίνιστη από τον θεατή. Το μικρόφωνο απελευθερώνει τη φωνή από το σώμα και το πρόσωπο του ηθοποιού και κάνει πιο ισχυρό τον υπολογισμό της γλώσσας ως μουσικής. Αυτό που βλέπει κανείς διαφοροποιείται από αυτό που ακούει. Είναι όπως και στο αρχαίο ελληνικό δράμα, που το πρόσωπο καλύπτεται με μάσκα που ενισχύει τον ήχο, ενώ ταυτόχρονα αποκρύπτει τα ψυχολογικά χαρακτηριστικά που μαρτυρεί το πρόσωπο του ηθοποιού. Το μικρόφωνο επιτρέπει να ακουστεί ακόμη και ο χαμηλότερος ήχος σε όλους τους θεατές. Ένας ψίθυρος, ένας αναστεναγμός, ένα μουρμούρισμα μπορούν να ακουστούν εξίσου καλά από τον θεατή που κάθεται στην πρώτη σειρά και από αυτόν που κάθεται στην τελευταία. Ακόμη, μέσω του μικροφώνου η φωνή μπορεί να φιλτραριστεί και να γίνει εντελώς διαφορετική, όποτε αυτό χρειάζεται.

Η μουσική είναι ένα ακόμα εξίσου σημαντικό στοιχείο του ηχητικού μέρους της παράστασης. Ο Wilson έχει συνεργαστεί με σημαντικούς μουσικούς συνθέτες, όπως ο Louis Andriessen, ο David Byrne, ο Tom Waits και ο Lou Reed. Η σημαντικότερη και πιο πολυσυζητημένη συνεργασία, όμως, ήταν αυτή με τον Philip Glass, για την παράσταση "Einstein on the Beach". Η επιμονή με τον χρόνο είναι ένα κοινό στοιχείο που απασχόλησε τον Wilson

και τον Glass και ίσως να ήταν η αιτία που οδήγησε σε αυτή τη συνεργασία. Ο χρόνος ενσωματώνεται στην επανάληψη, προς αποφυγή της γραμμικότητας. Η δομή της μουσικής είναι αυτή που πρωταγωνιστεί στο ηχητικό μέρος και σχετίζεται με την οπτική δομή του έργου. Συγκεκριμένα, παράλληλα με τα τρία θέματα του οπτικού μέρους της παράστασης (τραίνο, δικαστήριο, διαστημόπλοιο), υπάρχουν επίσης τρία μουσικά θέματα και στο ηχητικό μέρος, παρόλο που δεν ακολουθούν το ίδιο σχήμα παρουσίασης. Ο Glass, όπως και ο Knowles, οργάνωσε τη μουσική με γεωμετρική δομή (εικ. 10). Κύρια στοιχεία της είναι η επανάληψη σε κυκλική διαδοχή και η αλλαγή ρυθμών σύμφωνα με αριθμητικά μέτρα. Παρόλο που ο ρυθμός συνεχώς αλλάζει, η μουσική συγκρατεί μια συνεχή μελωδική γραμμή. Ο ήχος παράγεται από ένα μουσικό σύνολο που αποτελείται από τρία σαξόφωνα/φλάουτα, τρία αρμόνια, ένα βιολί, μια σόλο σοπράνο και μια μικρή χορωδία (εικ. 11). Το κείμενο που τραγουδά η χορωδία είναι ένα σύνολο από αριθμούς, συλλαβές και νότες αντί για λέξεις (στίχους). Ακόμη, οι φωνητικές γραμμές των ηθοποιών ακολουθούν τον ρυθμό της μουσικής ή άλλοτε δεν έχουν καμία απολύτως σχέση. Τέλος, το μέτρο της ρυθμικής δομής συχνά έχει οπτική αντιστοιχία με το μέτρο που υπάρχει στις χειρονομίες και τις κινήσεις των ηθοποιών.

Η γλώσσα μιας παράστασης συνθέτει μουσική, παρόλο που μπορεί να μην είναι Αγγλικά (η γλώσσα που μιλάει ο Wilson). Ο Stefan Kurt αναφέρει σε σχέση με την προσέγγιση του Wilson σε έργα γραμμένα σε ξένες γλώσσες που δεν μιλάει: "...είναι πολύ μουσικός. Αν δεν ξέρει το νόημα του κειμένου, ακόμα και αν είναι σε Κορεάτικα ή Ισπανικά, ξέρει ακριβώς πότε είναι σωστό και πότε όχι και μπορεί να το δουλέψει με πολλή, πολλή ακρίβεια"¹⁶. Αυτό συμβαίνει γιατί για τον Wilson, οι λέξεις είναι άκουσμα. Οι φωνές των ηθοποιών γίνονται μουσικά όργανα που συνθέτουν μουσική. Με αυτόν τον τρόπο σκηνοθέτησε και την "Οδύσσεια" στα Ελληνικά, τα οποία ο ίδιος δεν μιλάει. Επεξεργάστηκε τις φωνές των ηθοποιών για να έχει τα επιθυμητά αποτελέσματα. Όπως, για παράδειγμα, τη φωνή της ηθοποιού που υποδύεται τη Ναυσικά, η οποία στο έργο χρησιμοποιεί τις ψηλές περιοχές της φωνής της, πιθανότατα για να παραπέμψει περισσότερο σε παιδική φωνή. Το ίδιο κάνει και η ηθοποιός που υποδύεται την Ευρύκλεια. Η φωνή της έχει ψηλό τόνο και είναι χαρούμενη, κάνοντας αντίθεση με τον πένθιμο και στενάχωρο χαρακτήρα της κυρίας της, της Πηνελόπης. Η όπως η φωνή του ηθοποιού που υποδύεται τον Οδυσσέα, που όταν μεταμφιέζεται σε γέρο αλλάζει εντελώς η χροιά της φωνής του. Το κείμενο της "Οδύσσειας" δεν έχει προβλήματα στο συντακτικό και στη γραμματική όπως συμβαίνει στις παραστάσεις "A Letter for Queen Victoria" και "Einstein on the Beach". Ούτε σχηματίζονται με γράμματα και συλλαβές γεωμετρικά μοτίβα, σαν αυτά που δημιουργούσε ο Christopher Knowles. Το κείμενο δεν ξεφεύγει από τον μύθο• οι λέξεις συνδέονται κανονικά μεταξύ τους, επιτρέποντας την ομαλή εξέλιξη της ιστορίας. Εντοπίζονται, όμως, στοιχεία που έχουν να κάνουν με την αφαιρετική εκφορά του λόγου και τη μουσικότητα της φωνής. Τέτοιο παράδειγμα είναι το ακόλουθο απόσπασμα κειμένου, που αφηγείται η Αρήτη στη Ναυσικά, στη σκηνή 10:

[Φωναχτά, χωρίς μουσική συνοδεία]

"ΕΚΕΙΝΟΣ ΟΜΩΣ"

16 "Robert Wilson from Within", σελ.282

[παύση]
 "ΚΥΛΙΣΣΕ ΕΝΑ ΒΡΑΧΟ"
 [παύση]
 "ΣΤΟ ΣΤΟΜΑ ΤΗΣ ΣΠΗΛΙΑΣ"
 [παύση]
 "ΚΑΙ ΤΟ ΕΦΡΑΞΕ"
 [παύση]
 "ΕΝΑ ΒΡΑΧΟ ΠΕΛΩΡΙΟ ΠΟΥ ΜΟΝΟ ΑΥΤΟΣ"
 [τονισμός στη λέξη "ΑΥΤΟΣ"]
 [παύση - άγρια αλλά σε χαμηλότερη ένταση]
 "ΜΠΟΡΟΥΣΕ ΝΑ ΚΙΝΗΣΕΙ."
 (Μπεεεεεε (ήχος από βέλασμα προβάτου) - ταυτόχρονα σύντομη μελωδία πιάνου)
 [στον ίδιο τόνο αλλά με χρώμα στη φωνή]
 "ΤΟ ΚΟΠΑΔΙ, ΠΟΥ ΕΙΧΕ ΣΤΡΙΜΩΧΤΕΙ ΜΑΚΡΙΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΘΟΥΡΥΒΟ ΚΑΙ ΤΗ ΦΩΤΙΑ, ΒΕΛΑΖΕ ΤΩΡΑ ΓΙΑ ΝΑ ΒΓΕΙ,"
 [τραγουδιστά με συνοδεία πιάνου]
 "ΝΑ ΠΙΕΙ ΝΕΡΟ ΚΑΙ ΝΑ ΒΟΣΚΗΣΕΙ. ΚΑΙ ΑΥΤΟ ΗΤΑΝ ΤΟ ΣΧΕΔΙΟ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ:"
 [σταματάει η μουσική - απαγγελία αλλά σε λίγο πιο γρήγορο ρυθμό]
 "Ο ΚΑΘΕ ΑΝΤΡΑΣ ΔΕΘΗΚΕ ΓΕΡΑ ΚΑΤΩ ΑΠΟ ΕΝΑ ΚΡΙΑΡΙ ..."

Στη σκηνή 3, οι 16 πρώτοι στίχοι του διαλόγου μεταξύ Καλυψώς και Οδυσσέα, απαγγέλλονται και από τους δύο ηθοποιούς στον ίδιο τόνο, με την ίδια ψηλή ένταση, δίνοντας διάρκεια στην τελευταία συλλαβή του κάθε στίχου. Από τον 17ο στίχο και μετά γίνεται αντίθεση σε ψιθύρισμα. Άλλο παράδειγμα είναι η επανάληψη της φράσης "ΞΗΡΑΑΑΑΑ. ΒΛΕΠΩ ΞΗΡΑΑΑΑΑ", από τους συντρόφους του Οδυσσέα στη σκηνή 11, ή της φράσης "ΚΥΡΑ ΜΟΥ" από την Ευρύκλεια στις σκηνές 21 και 25. Ακόμη, ο Ευρύλοχος επαναλαμβάνει, τονίζοντας τους επόμενους στίχους στη σκηνή 14:

"ΑΝ ΕΡΘΟΥΝ ΕΔΩ ΟΙ ΝΕΚΡΟΙ"
 [μικρή παύση]
 "ΑΣ ΜΕ ΚΡΑΤΗΣΟΥΝ ΖΩΝΤΑΝΟ"
 [μικρή παύση]
 "ΟΙ ΘΕΟΙ."

Στο έργο εμφανίζονται στιγμές παύσης που εναλλάσσονται με ήχο. Τόσο με τη μορφή μικρών παύσεων στην απαγγελία των κειμένων, όσο και παύσεις με διάρκεια, όπως στο τέλος των σκηνών 10 και 24. Παράλληλα, το ακουστικό μέρος ανεξαρτητοποιείται από το οπτικό σε

διάφορα σημεία της παράστασης. Στη σκηνή 2, η Καλυψώ έχει ξεκινήσει το τραγούδι της πριν πέσει φως πάνω της και στραφεί το κεφάλι της. Στη σκηνή 10, η Αρήτη εισέρχεται περπατώντας αργά (η μουσική είναι ακόμα αυτή του ιντερμέδιου), στέκεται ακίνητη (η μουσική σταματάει ξαφνικά, αφού όμως η ηθοποιός έχει πρώτα λάβει τη θέση της), ξεκινά να αφηγείται ακίνητη το κείμενο που προαναφέρθηκε και αρκετά αργότερα στρέφεται προς τη Ναυσικά, ενώ ταυτόχρονα μιλάει. Στη σκηνή 18, οι Φαίακες επευφημούν τον Οδυσσέα επαναλαμβάνοντας φωναχτά και ακίνητοι "ΣΤΟΝ ΟΔΥΣΣΕΑ". Τη δεύτερη φορά, όμως, τα χείλη τους δεν κινούνται. Ο ήχος είναι ηχογραφημένος.

Επιπλέον, στις σκηνές 6α και 15, εντοπίζεται θόρυβος. Συγκεκριμένα, στη σκηνή 6α, δημιουργείται μια σύγχυση, από ταυτόχρονο άκουσμα μουσικής πιάνου, με γρήγορο ρυθμό και μεγάλη ένταση, σε συνδυασμό με επανάληψη φράσεων από τους ηθοποιούς, επίσης σε γρήγορο ρυθμό και μεγάλη ένταση. Τέτοιες φράσεις είναι: "ΕΜΕΙΣ ΔΕΝ ΞΕΓΕΛΙΟΜΑΣΤΕ ΜΕ ΚΟΛΑΚΕΙΕΣ" και "ΝΑΥΣΙΚΑ, ΕΙΝΑΙ ΑΡΓΑ, ΩΡΑ ΓΙΑ ΥΠΝΟ", από την Αρήτη, "ΚΑΤΙ ΑΛΛΟ ΕΧΕΙ ΑΥΤΟΣ Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΠΑΤΕΡΑ..." και "ΜΑ", από τη Ναυσικά και "ΔΕΝ ΑΚΟΥΣΕΣ ΤΙ ΕΙΠΕ Η ΜΗΤΕΡΑ ΣΟΥ;", από τον Αλκίνοο. Ταυτόχρονα, όπως έχει προαναφερθεί σε προηγούμενη ενότητα, γίνονται εναλλαγές στον σημειακό φωτισμό πάνω στους ηθοποιούς. Για να επιτευχθεί ισορροπία μεταξύ οπτικού και ηχητικού μέρους, οι ηθοποιοί παραμένουν ακίνητοι.

Όταν η ένταση της φωνής είναι πολύ χαμηλή, ο θεατής την ακούει από τα ηχεία, μέσω των μικροφώνων, που έχουν κολλημένα στα πρόσωπά τους οι ηθοποιοί και τα οποία χρησιμοποιούνται σε όλη την παράσταση. Στη σκηνή 3, όταν ο Οδυσσέας με την Καλυψώ σταματήσουν να μιλάνε σε μεγάλη ένταση, αρχίζουν να ψιθυρίζουν. Στο τέλος της σκηνής 10, η Ναυσικά ξεφυσά. Τέτοιοι ήχοι δεν θα μπορούσαν να ακουστούν χωρίς μικρόφωνα. Το ίδιο συμβαίνει και όταν εκτός της φωνής του ηθοποιού, υπάρχουν από πίσω και άλλοι ήχοι, μεγάλης έντασης, όπως στη σκηνή 15.

Η μουσική της "Οδύσσειας", γραμμένη από τον Θοδωρή Οικονόμου (εικ. 12), ο οποίος παίζει ζωντανά πιάνο και αρμόνιο καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης, δεν προσδιορίζει κάποια εποχή. Αντιθέτως ίσως να μπερδεύει τον θεατή για τη χρονική τοποθέτηση. Θα μπορούσε να διερωτηθεί κανείς: "μα τι σχέση μπορεί να έχει η Οδύσσεια με μουσική που σε κάποια σημεία θυμίζει μουσική Saloon και Vaudeville ενώ σε κάποια άλλα θυμίζει Gospel ή αναγεννησιακά ακούσματα με τσέμπαλο;" Η απάντηση μάλλον είναι "καμία"! Ούτως ή άλλως, κανένα στοιχείο δεν βρίσκεται στο θέατρο του Wilson για να αναπαραστήσει εποχές. Εκτός από κομμάτια σε πιάνο και αρμόνιο, η μουσική περιλαμβάνει ηχογραφημένα κομμάτια από τύμπανα, βιολιά κ.α. Κύριο χαρακτηριστικό της είναι ο ρυθμός, σίγουρα, όμως, όχι τόσο έντονο όσο της μουσικής του "Einstein on the Beach". Στην Εισαγωγή, νότες από το πιάνο, με ρυθμό που ολοένα και γίνεται πιο γρήγορος, δίνουν σήματα για τις εναλλαγές του φωτισμού της αίθουσας και της σκηνής, πριν ξεκινήσει ο Όμηρος την αφήγησή του. Στην πομπή των νεκρών, στη σκηνή 14, ήχος τυμπάνων δίνει ρυθμό στο πέρασμα των σκοτεινών μορφών. Στη σκηνή 9, χαρούμενη μουσική από το αρμόνιο, με παύσεις, δίνει ρυθμό στο περπάτημα των συντρόφων του Οδυσσέα, καθώς εισέρχονται στη σπηλιά του Κύκλωπα και ταυτόχρονα χαρίζει ένα κωμικό χαρακτήρα. Ακόμη, στη σκηνή 17, είναι πολύ έντονο το παιχνίδι της μουσικής με εναλλαγές της έντασής της, κρατώντας σταθερό ρυθμό. Αν θεωρήσουμε ότι οι 4 συγχορδίες που ακούγονται στο

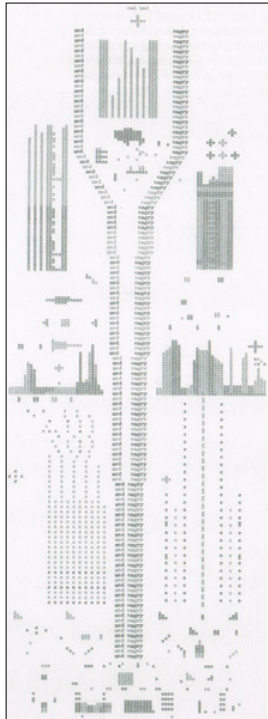
κομμάτι, συμβολίζονται με Α,Β,Γ,Δ όταν έχουν μεγάλη ένταση και α,β,γ,δ, όταν η ένταση είναι χαμηλή, το μουσικό διάγραμμα που προκύπτει είναι το εξής:

A B Γ Δ
 A B Γ Δ
 α β γ δ
 α β γ δ
 A β γ δ
 α B γ δ
 α β γ δ
 α B

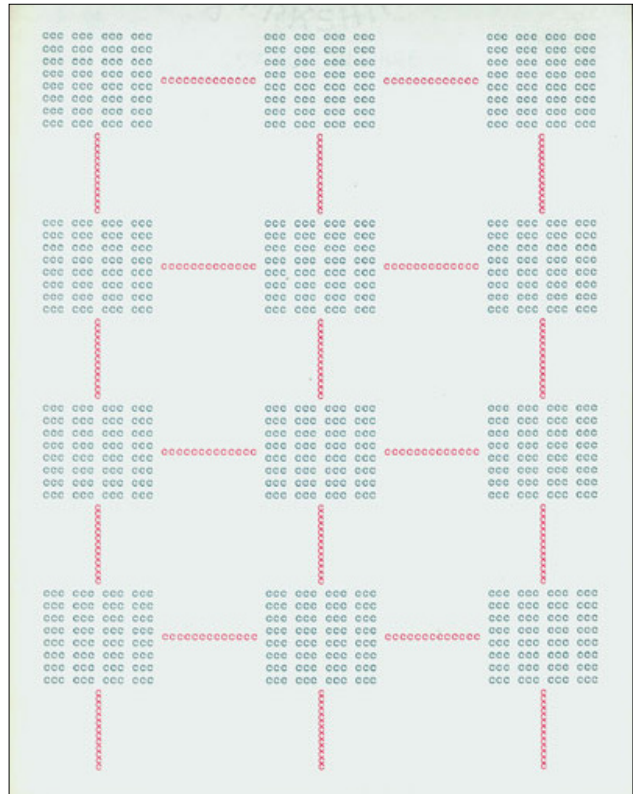
Τέλος, το μουσικό κομμάτι της "Οδύσσειας", αλλά και κάθε παράστασης του Wilson, συμπληρώνουν μεμονωμένοι, ηχογραφημένοι ήχοι-σημάδια, τα αποκαλούμενα (ηχητικά) cues. Αυτοί οι ήχοι, στέλνουν σήματα για αλλαγή φωτισμού, κίνησης, στάσης σώματος, χειρονομίας και σκηνικού χώρου, για black-out ή απλά αποτελούν ένα ακόμα ηχητικό στοιχείο. Έχουν μεγάλη ποικιλία και χωρίζονται σε δύο κατηγορίες: στα στιγμιαία cues και στα cues που έχουν μεγαλύτερη διάρκεια. Τα στιγμιαία που εμφανίζονται στην παράσταση, είναι κυρίως ήχοι που μοιάζουν με κλείσιμο κινηματογραφικής κλακέτας ("ΚΛΑΠ") ή ήχοι κουδουνίσματος ("NTIN"). Συγκεκριμένα, το cue "ΚΛΑΠ", σε κάποιες σκηνές, σταματά απότομα τη συναισθηματική φόρτιση που μπορεί να προκαλέσει η μουσική σε συνδυασμό με το περιεχόμενο της σκηνής. Έτσι, ο θεατής δέχεται ταρακούνημα, αφυπνίζεται και ταυτόχρονα προετοιμάζεται για την επόμενη σκηνή, που μπορεί να έχει εντελώς διαφορετικό χαρακτήρα. Άλλα στιγμιαία cues είναι σφυρίγματα, γρατζουνίσματα, καμπάνες, γαυγίσματα σκυλιών, γρυλίσματα γουρουνιών, βελάσματα προβάτων και άλλοι ήχοι, μερικοί από τους οποίους δύσκολα προσδιορίζονται. Τα cues με διάρκεια είναι κελαηδίσματα πουλιών, βουίσματα κουνουπιών και μελισσών, ήχος φωτιάς, ήχοι κυμάτων και ανέμου, το κράξιμο των Σειρήνων κ.α. Μάλιστα, οι περισσότεροι ήχοι που παραπέμπουν σε ζώα είναι από τη φωνή του ίδιου του Wilson και τους ηχογράφησε μέσα στην αίθουσα, κατά τη διάρκεια των προβών.



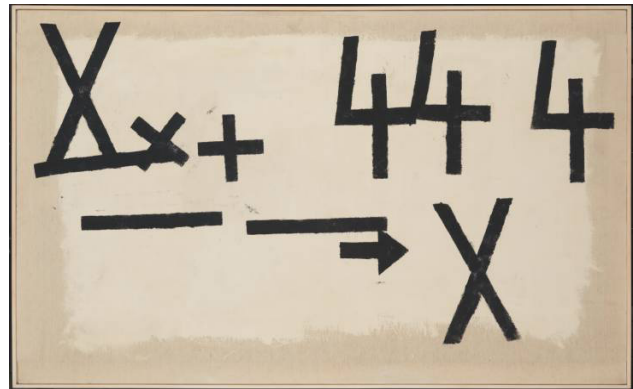
1. Samuel Beckett



3. "Χωρίς Τίτλο" (1980) του Christopher Knowles



2. "C grid" (1987) του Christopher Knowles



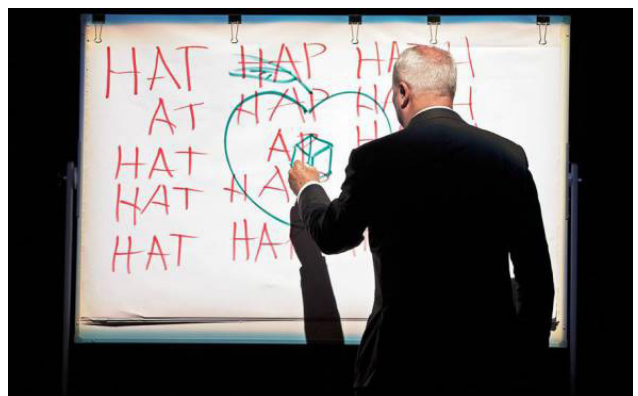
4. "Χωρίς Τίτλο", Γιάννης Κουνέλλης (1960)



5. "A Letter for Queen Victoria"



7. "A Letter for Queen Victoria"



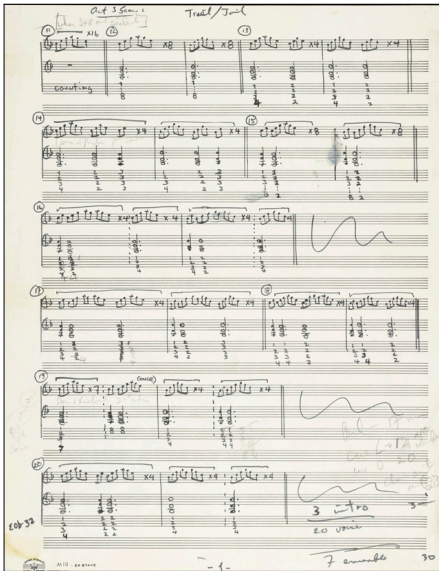
6. Ο Robert Wilson σε διάλεξη στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών (Αθήνα, 2013)



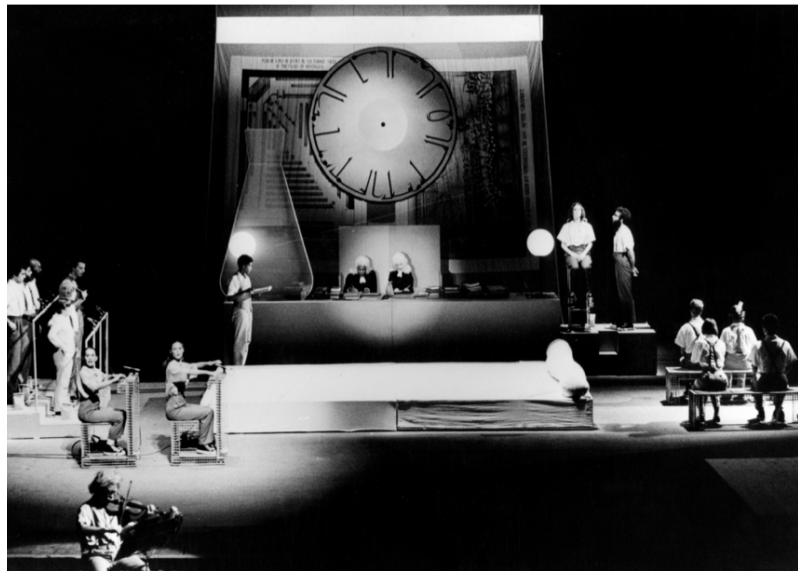
8. Η Jessye Norman στην παράσταση "Great Day in the Morning" (Παρίσι, 1982)



9. "The Old Woman", σκηνή 4



10. Χειρόγραφο παρτιτούρα του Philip Glass για την Πράξη 3, σκηνή 1 της παράστασης "Einstein on the Beach"



11. Σκηνή από την παράσταση "Einstein on the Beach"



12. Από την πρεμιέρα της "Οδύσσειας" στην Αθήνα. Μπροστά ο Θεόδωρος Οικονόμου (αριστερά) και ο Robert Wilson (δεξιά).

Γ. ΘΕΑΤΗΣ

Οι διαφορετικές πτυχές του οπτικού και του ηχητικού μέρους, συνδέονται μεταξύ τους και παράγουν τη θεατρική παράσταση. Προκειμένου, όμως, να ολοκληρωθεί, χρειάζεται τον θεατή να τη δει. Η σημασία του θεατή στο θέατρο του Wilson είναι μεγάλη. Όχι, όμως, με την έννοια της απτής διαδραστικότητας, όπως συνηθίζεται σε σύγχρονες παραστάσεις, όπου ο θεατής αναγκάζεται συχνά να ανεβαίνει πάνω στη σκηνή, να φωτίζεται, να απαντάει σε ερωτήσεις των ηθοποιών και ουσιαστικά να παίζει σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της δράσης. Ο θεατής του Wilson συμμετέχει κυρίως πνευματικά, βγάζοντας το δικό του συμπέρασμα για αυτό που βλέπει. Όπως, ισχυρίζεται και ο Philip Glass, "είναι ο τρόπος που ο θεατής αντιλαμβάνεται το έργο, που δίνει περιεχόμενο σε αυτό. Το περιεχόμενο δεν βρίσκεται στο ίδιο το έργο"¹.

Ο Wilson θέτει τη γεωμετρία και τη φορμαλιστική σκέψη ως βασικά στοιχεία στο κουρασμένο από τις λέξεις θέατρο. Και αυτό γιατί, για τον Wilson, το θέατρο είναι θέατρο και όχι φωτογραφικές αναπαραστάσεις της καθημερινής ζωής, που δημιουργούν ψευδαισθήσεις στον θεατή, όπως συμβαίνει στο νατουραλιστικό θέατρο. Τόσο σε αυτή την αρχή όσο και σε άλλες, εντοπίζεται αξιόλογη ομοιότητα μεταξύ του Robert Wilson και του "προγόνου" του Bertolt Brecht (εικ. 1, 2).

Ο Brecht ήταν ένας από τους σημαντικότερους δημιουργούς που αντέδρασαν στην ψευδαισθητική παγίδα του νατουραλιστικού θεάτρου. Το νατουραλιστικό θέατρο άκμασε πρόσφατα, κυρίως από τον 19ο αιώνα και μετά. Παράλληλα, υπήρχαν ήδη και τα μέσα που μπορούσαν να υποστηρίξουν τις ανάγκες αυτού του θεάτρου. Οι σύγχρονοι φωτισμοί και μηχανικές σκηνικές εγκαταστάσεις αλλά και η δυνατότητα κατασκευής κοστουμιών που ήταν ιστορικά ακριβή, επέτρεψαν τη δημιουργία εικόνων που πλησίαζαν ως ένα βαθμό την πραγματικότητα. Παλαιότερα δεν ίσχυε αυτό, τουλάχιστον από οπτική άποψη. Αρκεί να θυμηθεί κανείς -αν όχι τον ποιητικό λόγο- τους γυναικείους ρόλους υποδυόμενους από άντρες, την έλλειψη φωτιστικών μέσων, και τις μάσκες στο αρχαίο ελληνικό δράμα ή στο θέατρο της Ανατολής. Ή ακόμα, στην Ελισαβετιανή σκηνή, το ανέβασμα παραστάσεων, που αν και αναφέρονταν σε αρχαίους πολιτισμούς, οι ηθοποιοί φορούσαν κοστουμιά της εποχής τους. Στα παλαιότερα αυτά παραδείγματα σκηνών, η υποκριτική έπρεπε να διατηρεί μια ανοιχτή θεατρικότητα προκειμένου να εναρμονίζεται με τη σκηνική εικόνα. Η απαγγελία και οι μονόλογοι αποτελούσαν μέρος μιας σύμβασης που ποτέ δεν προοριζόταν να μεταδώσει την ψευδαίσθηση αληθινών συμβάντων, όπου οι θεατές έμοιαζαν να κρυφακούνε, όπως γίνεται κατά κανόνα στο θέατρο του ρεαλισμού. "Το νατουραλιστικό θέατρο, στην πολύ πλατειά του σημασία, είχε γίνει αποδεκτό σαν τη μοναδική σύμβαση μέχρι την εποχή της γέννησης του Brecht"². Η επανάσταση, σαφώς, δεν έγινε μόνο από τον Brecht, ούτε μόνο στον τομέα του θεάτρου. Οι Ιμπρεσιονιστές επίσης αντιτάχθηκαν στην παραστατική ζωγραφική και τελικά συνέλαβαν τον πυρήνα του φωτός της μέρας και την αίσθηση του βάθους με τον ίδιο τρόπο που οι νατουραλιστές προσπαθούσαν να τα μιμηθούν με τεχνητά μέσα και

1 "Robert Wilson from Within", σελ.109

2 "ΜΠΡΕΧΤ, ο Άνθρωπος και το Έργο του", σελ.168

ψευδαισθήσεις. Ο Brecht αρνιόταν να παραστήσει την πραγματικότητα, γιατί για αυτόν ήταν αδύνατο. Αυτή η άρνησή του, θυμίζει τον προβληματισμό που έθεσε ο Magritte με τον πίνακά του "Ceci n'est pas une pipe" ("Αυτό δεν είναι μια πίπα"). Στον πίνακα φαίνεται μια απεικονιζόμενη πίπα και πιο κάτω η φράση "Αυτό δεν είναι μια πίπα" (εικ. 3). Ούτε η εικόνα αλλά ούτε και η λέξη είναι το πραγματικό αντικείμενο. Αυτό που αναπαρίσταται είναι κάτι άλλο αλλά όχι η πραγματικότητα. Αυτό που κάνει ο Magritte "δεν είναι η αντιγραφή της πραγματικότητας αλλά μάλλον η δημιουργία μιας νέας πραγματικότητας"³. Όπως ο Brecht, έτσι και ο Wilson, αποδεσμεύει το θέατρο από την ψευδαίσθηση, κατανοώντας ότι δεν αναπαρίσταται η πραγματικότητα. Αυτό που της "μοιάζει" είναι ψεύτικο. Ο Wilson ισχυρίζεται: "ότι ο νατουραλισμός είναι απάτη. Είναι αδύνατο να δρας "φυσικά" στη σκηνή. Πάντα είναι τεχνητό"⁴.

Στο θέατρο του ρεαλισμού, ακόμη, ο θεατής ταυτίζεται με τον ηθοποιό, ζώντας το δράμα της κάθαρσης "δι'ελέου και φόβου", όπως το είχε ορίσει ο Αριστοτέλης και έτσι δεν του επιτρέπεται να αφεθεί σε στοχαστική περισυλλογή. Πρέπει με πάθος να παρακολουθεί τη δράση. Η φαντασία του σωπαίνει τελείως. Ο Brecht, αντιθέτως, απαιτούσε ένα θέατρο περισυλλογής και κριτικού στοχασμού. Ένα θέατρο, στο οποίο ο θεατής αντί να συμπάσχει και να αισθάνεται τα πάθη των χαρακτήρων, αποδεσμεύεται από αυτά, κρατάει μια απόσταση από αυτό που βλέπει και κρίνει. Αντί να παρακολουθεί προσηλωμένος τις δυσκολίες που ζει ένα τραγικό πρόσωπο, σκέφτεται λύσεις για το πώς μπορεί αυτές να σταματήσουν. Οι λύσεις, δηλαδή, προκύπτουν από τον θεατή και όχι από το ίδιο το έργο. Έτσι στο θέατρο του Brecht "τα προβλήματα του κόσμου δεν λύνονται αλλά δείχνονται"⁵. Ο Brecht αντιστρέφει τη λογική του νατουραλιστικού θεάτρου: "Κλαίω με αυτούς που κλαίνε στη σκηνή, γελώ με αυτούς που γελούν", μετατρέποντάς τη σε "Γελάω με αυτούς που κλαίνε στη σκηνή, κλαίω με αυτούς που γελούν"⁶. Αυτή την απόσταση, στην πράξη, τη δίνει με διάφορες τεχνικές. Μπορεί τα πρόσωπα να συστήνονται μόνα τους στους θεατές, να τους αφηγούνται σε τρίτο πρόσωπο τις σκηνοθετικές οδηγίες που αναγράφονται στο κείμενο ή να τους πληροφορούν, εκ των προτέρων, πως θα τελειώσει το έργο, απαλλάσσοντάς το νου από την αγωνία. Άλλες φορές, φωτίζεται ένας αφηγητής που περιγράφει τις σκέψεις των προσώπων. Η απόλυτη έλλειψη αισθαντικότητας είναι αυτή που δημιουργεί τους έξοχους ηθοποιούς. Η ιστορία εκτυλίσσεται μέσα από ένα σύνολο ξεχωριστών, αυτόνομων και πλήρων καταστάσεων. Τα σκηνικά, η μουσική και η χορογραφία είναι ανεξάρτητα στοιχεία που δεν εκφράζουν απαραίτητα τη διάθεση των λέξεων. Επιπλέον, η γλώσσα για τον Brecht, δεν είναι ζήτημα διανοητικής έκφρασης, μα κάτι ουσιαστικό, μια λειτουργία του κορμιού.

Με παρόμοιο τρόπο, και στον Robert Wilson, ο θεατής συμμετέχει με τέτοιο τρόπο που να μπορεί να κρίνει σαν εξωτερικός παράγοντας την παράσταση και όχι ταυτισμένος με κάποιον χαρακτήρα. Ο Wilson φροντίζει να αφήνει απόσταση στον θεατή, όχι όμως με τους ίδιους

3 "Το Χρονικό της Τέχνης", σελ.592

4 "Robert Wilson", M. Morey, C. Pardo, σελ.198

5 "Μπρεχτ-Λούκατς, Μια θανάσιμη πάλη απόψεων", Ανάλυση του Klaus Volter, Περιοδικό ΘΕΑΤΡΟ, Περίοδος Β', Τόμος Θ', τεύχος 51-52, εκδόσεις Κώστας Νίτσος (1986), σελ.33

6 "ΜΠΡΕΧΤ, ο Άνθρωπος και το Έργο του", σελ.179

σκοπούς που επιδίωκε ο Brecht. Δεν τον ενδιαφέρει να κρίνει το κοινό σχέσεις μεταξύ προσώπων, καταστάσεις ή ακόμα και πολιτικά συστήματα, όσο να διερωτηθεί σχετικά με αυτό που βλέπει με προσωπικά κριτήρια, που πηγάζουν από το πνεύμα. Ο Artaud φανταζόταν ένα θέατρο με μια συγκεκριμένη γλώσσα, μια ποίηση «εν χάρω» ντυμένη με τις όψεις όλων των εκφραστικών μέσων που είναι χρησιμοποιήσιμα πάνω στη θεατρική σκηνή (μουσική, χορός, πλαστικό στοιχείο, παντομίμα, χειρονομία, τονισμοί, αρχιτεκτονική, φωτισμός, σκηνικό) που προπαντός απευθύνεται στις αισθήσεις και όχι στο μυαλό όπως κάνει η γλώσσα των λέξεων. Ο θεατής του Wilson, παρομοίως, δέχεται ερεθίσματα από τον ήχο και την εικόνα και μπαίνει σε μια ονειρική κατάσταση στην οποία αντιλαμβάνεται ελεύθερα τον χώρο και τον χρόνο στο έργο, με κριτήριο την προσωπική μνήμη και εμπειρία, την εσωτερική οπτικοακουστική "οθόνη". Έτσι, μια παράσταση δεν έχει απαραίτητα κρυφά μηνύματα ή συμβολισμούς και όταν αυτά υπάρχουν, το έργο παραμένει ανοιχτό και είναι στο χέρι του θεατή να ερμηνευτούν όπως αυτός επιθυμεί ή μάλλον όπως η μνήμη και οι αισθήσεις του επιθυμούν. Ο θεατής μοιάζει σαν να βρίσκεται σε μια έκθεση ζωγραφικής, έχοντας τον χρόνο που επιθυμεί για να δει τους πίνακες, των οποίων οι καρτελίτσες γράφουν μόνο τίτλο, χρονολογία και υλικό, αλλά δεν εξηγούν το έργο. Η αφαίρεση, λοιπόν, στον θεατρικό κόσμο του Wilson δεν είναι μόνο ζήτημα αισθητικής. Είναι και ζήτημα επικοινωνίας με το κοινό. Η αφαίρεση, αποτρέπει τον θεατή από τη θεώρηση της παράστασης ως πραγματικότητας. Τον αφυπνίζει συνεχώς ώστε να μην πέφτει στον λήθαργο της ψευδαίσθησης.

Ο ηθοποιός του Wilson πρέπει να βρει μια ισορροπία μεταξύ φωνής και σώματος, προκειμένου να αφήσει αυτή την απόσταση στον θεατή. Ο Wilson λατρεύει τη Marlene Dietrich για την ικανότητα που είχε να ελέγχει το πρόσωπο, το σώμα και τη φωνή της (εικ. 4). Όπως του είχε πει σε συνάντησή τους, όταν αυτός ήταν 27 ετών, "η δυσκολία είναι στο να τοποθετήσεις τη φωνή με το πρόσωπο"⁷. Μπορούσε να είναι πολύ κρύα στις εκφράσεις της αλλά η φωνή της ήταν αντιθέτως πολύ ζεστή. Ήξερε πώς να συγκρατεί το συναίσθημα της φωνής της χωρίς να το δείχνει στο πρόσωπο. Οι ελάχιστες εκφράσεις του σώματός και του προσώπου της, άφηναν χώρο για τη φωνή και μαγνέτιζαν το κοινό, χωρίς αυτή να χρειάζεται να καταφεύγει σε συναισθηματικές υπερβολές. Ο Wilson συμβουλεύει τους ηθοποιούς του: "Χρησιμοποιήστε το πρόσωπό σας περισσότερο σαν μια μάσκα του θεάτρου Noh"⁸. Για να επιτευχθεί αυτό, ο Wilson, πολλές φορές, προτρέπει τους ηθοποιούς του να μην παίζουν για τον θεατή αλλά για τον εαυτό τους, το οποίο σημαίνει, κατά κάποιον τρόπο, να παίζουν εναντίον του θεατή. Στις πρόβες της "Οδύσσειας" τους θύμιζε να "μισούν το κοινό". Έτσι, αντί να "πηγαίνει" ο ηθοποιός προς το κοινό, το κοινό αφήνεται να "έρθει" προς αυτόν. Επιπλέον, σε σχέση με αυτήν την εσωτερική ευση, ο μεγαλύτερος θεωρητικός, συγγραφέας και ηθοποιός του θεάτρου Noh, Zeami Motokiyo, δίδασκε τους μαθητές του: "Το πνεύμα μπορεί να κινείται δέκα στα δέκα, το σώμα μπορεί να κινείται επτά στα δέκα"⁹. Ο Wilson υιοθετεί αυτήν την αναλογία. Το πνεύμα μπαίνει σε κίνηση με το σώμα αποφεύγοντας τη συναισθηματική υπερβολή. Ο ηθοποιός ελέγχει τον εαυτό του και τις συγκινήσεις του. Δεν εξωτερικεύει το συναίσθημά του, δεν ξεσπάει, παρά δίνει μυστήριο, γίνεται μια αινιγματική μορφή για το κοινό, που ο Wilson

7 Συζήτηση του Robert Wilson με τους ηθοποιούς της "Οδύσσειας" στο Εθνικό Θέατρο, λίγες ώρες πριν την πρεμιέρα.

8 "The Theatre of Robert Wilson (Directors in Perspective)", σελ.192

9 "Robert Wilson", M. Morey, C. Pardo, σελ.110

θεωρεί πολύ πιο ενδιαφέρουσα από την αντίθετη υπερερμηνευτική μορφή. Με την καθυστέρηση των κινήσεων, επίσης, δίνεται χρόνος στον θεατή να δει τη σχέση του σώματος με τον χώρο. Το σώμα του ηθοποιού κινείται χρησιμοποιώντας το 70% των δυνατοτήτων του και έτσι "... μας επιτρέπει να δούμε τον χώρο που βρίσκεται εκεί, ανάμεσα στα δάχτυλά του, ανάμεσα στο υψωμένο χέρι και τον κορμό, τον χώρο που υπάρχει πάντοτε ανάμεσα"¹⁰.

Στην "Οδύσσεια", εντοπίζονται διάφορα στοιχεία που κάνουν τον θεατή να συνειδητοποιεί ότι παρακολουθεί θέατρο και όχι την πραγματικότητα. Για παράδειγμα, στο μουσικό ιντερμέδιο μεταξύ δύο σκηνών, μερικές φορές, οι τοίχοι μετακινούνται φωτισμένοι αλλάζοντας τη διάταξη του χώρου, ενώ θα μπορούσε να γίνει η μετατόπιση στο σκοτάδι και ύστερα να φωτιστεί η σκηνή. Στην αρχή ή στο τέλος πολλών σκηνών (σκηνές 9, 13β, 19, 22, 25 κ.α.), τεχνικοί ή ηθοποιοί ως σκιές, μιας και τους φωτίζει μόνο το κυκλόγραμμα από πίσω τους, εισάγουν σκηνικά αντικείμενα της επόμενης σκηνής ή βγάζουν αυτά της προηγούμενης (εικ. 5). Για παράδειγμα, οι ηθοποιοί που χειρίζονται τα πανιά-κύματα στη σκηνή 4, φαίνονται καθώς μπαίνουν στη σκηνή, πριν κρυφτούν πίσω από αυτά. Στη σκηνή 25, πίσω από την Πηνελόπη και τον Οδυσσέα, εμφανίζονται τέσσερις σκιεροί τεχνικοί που βγάζουν το κρεβάτι. Στο τέλος της σκηνής 9, ένα κατακόρυφο στοιχείο απομακρύνεται, αποκαλύπτοντας τον μηχανισμό του γιγάντιου κεφαλιού του Κύκλωπα και τους τεχνικούς που το σέρνουν. Άλλο στοιχείο απομάκρυνσης του θεατή από την αίσθηση της πραγματικότητας είναι η γάζα¹¹, η οποία δημιουργεί χωρικές και χρονικές αντιθέσεις μεταξύ φανταστικού και πραγματικού, στον φανταστικό κόσμο που παρουσιάζει ο ηθοποιός (εικ. 6).

Ο ηθοποιός γίνεται μια αινιγματική μορφή. Οι κινήσεις και οι χειρονομίες του αποτελούν αφαιρετικά σήματα στον χώρο, που δεν αντιγράφουν κινήσεις της καθημερινότητας. Η επαφή τόσο των χεριών με το σώμα όσο και μεταξύ των ηθοποιών συχνά αποφεύγεται. Στη σκηνή 13ζ, η Ναυσικά βάζει τα χέρια μπροστά στο πρόσωπό της, δείχνοντας ότι κλαίει. Τα χέρια όμως δεν εφάπτονται στο πρόσωπο. Το ίδιο κάνει και η Πηνελόπη με το δεξί της χέρι, στη σκηνή 21, θυμίζοντας χειρονομίες του θεάτρου Νοη ή του αρχαίου ελληνικού δράματος, που οι ηθοποιοί έκρυβαν με το χέρι τα χαρακτηριστικά της μάσκας (εικ. 7). Στη σκηνή 16, οι σύντροφοι του Οδυσσέα τον δένουν στο κατάρτι με στυλιζαρισμένες, αφαιρετικές κινήσεις χωρίς να τον ακουμπούν, ενώ στη σκηνή 13ε, ο Οδυσσέας χορεύει αργά με την Κίρκη και τα σώματά τους, ενώ φαίνονται κολλημένα, στην πραγματικότητα δεν εφάπτονται (εικ. 8). Αυτό συμβαίνει και με αντικείμενα, κυρίως ως ζήτημα αισθητικής, όπως στη σκηνή 23, όπου οι μνηστήρες έχουν τα χέρια τους πάνω στο τραπέζι αλλά δεν το ακουμπούν (εικ. 9). Ή στην σκηνή 9, όπου οι σύντροφοι τυφλώνουν τον Κύκλωπα αλλά το παλούκι κρατάει απόσταση από το μάτι του.

Ακόμη, αποφεύγεται η συναισθηματική υπερβολή. Ο Wilson δεν θα επιτρέψει στον θεατή να κλάψει σε μια συγκινητική σκηνή, τουλάχιστον αν αυτό έχει να κάνει με την ταύτιση με κάποιον χαρακτήρα. Και αυτό θα το πετύχει με παράθεση στοιχείων που αντιτίθενται σε

10 "Robert Wilson", M. Morey, C. Pardo, σελ.110

11 Αναφέρθηκε και στην ενότητα "Χώρος" της διάλεξης.

αυτό το συναίσθημα. Μερικές φορές το γκροτέσκο αντιστρέφει το υψηλό ή και αντίστροφα. Η Isabelle Huppert, σχετικά με αυτήν την αντιστροφή, αναφέρει: "Ξαφνικά, παραμορφώνεις το πρόσωπό σου• κρατάς τη γλώσσα έξω. Και τότε, το ίδιο απότομα, ακολουθεί μια βαθειά μελαγχολία"¹². Στη σκηνή 25 της "Οδύσσειας", η Πηνελόπη είναι απελπισμένη, μην ξέροντας ότι ο Οδυσσεύς κατάφερε να εξολοθρεύσει τους μνηστήρες. Η Ευρύκλεια με τη χαρούμενη φωνή και τη γκροτέσκα διάθεσή της, μπαίνει στη σκηνή και σπάει τη συγκίνηση. Όταν η μουσική γίνεται συγκινητική, όπως για παράδειγμα στο τέλος της σκηνής 3, όπου η Καλυψώ δίνει οδηγίες στον Οδυσσεά για το πώς θα φύγει από το νησί της, με ένα δυνατό ηχητικό cue ή με απότομη παύση συνοδευόμενη από black-out, η συγκίνηση διακόπτεται. Επιπλέον, η σκηνή της αναγνώρισης του Οδυσσεά από τον Τηλέμαχο, θα περίμενε κανείς να είναι μια από τις πιο συγκινητικές σκηνές στο έργο. Η ψυχρότητα όμως των προσώπων που δεν κοιτάζονται καν μεταξύ τους αλλά ατενίζουν κάπου προς το κοινό, σε συνδυασμό με την ακινησία των σωμάτων, δίνουν σοβαρότητα στη σκηνή και απόσταση από τη συναισθηματική φόρτιση, στην οποία θα βυθιζόταν ο θεατής. Αυτό μάλιστα αντιτίθεται και στο ίδιο το κείμενο της παράστασης, το οποίο γράφει για τον Τηλέμαχο: "Καταρρέει κλαίγοντας μπροστά στον πατέρα του".

Τέλος, στην "Οδύσσεια", σε ένα έργο στο οποίο δεν υπάρχει κάτι το κωμικό, ο Wilson δίνει έμφαση στο στοιχείο του χιούμορ. Το χιούμορ χρησιμοποιείται σε πολλές παραστάσεις του, ως απαραίτητο στοιχείο για την καλή διάθεση του θεατή. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι η θέση του στην παράσταση έχει τον ίδιο ρόλο που είχε το σατυρικό δράμα στην ολοκληρωμένη παράσταση του αρχαίου δράματος ή το Kyōgen στην παράσταση του θεάτρου Noh, με τη διαφορά ότι στο θέατρο του Wilson η εναλλαγή μεταξύ τραγικού και κωμικού είναι συνεχής. Στην "Οδύσσεια", δεν είναι μόνο η Ευρύκλεια ο κωμικός χαρακτήρας της παράστασης. Ο Εύμαιος έχει αστείο περπάτημα, χαρούμενη φωνή και συχνά μουρμουρίζει σαν να τραγουδάει blues. Μια πανκ μορφή εμφανίζεται στα μουσικά ιντερμέδια μεταξύ των σκηνών, κάνοντας γκριμάτσες. Στη σκηνή 4, ο Οδυσσεύς έχει ένα αστείο χαρακτήρα που παραπέμπει σε γόη, όταν μιλάει στη Ναυσικά, η οποία δείχνει να τον ερωτεύεται. Ένα λούτρινο ζώο σε μορφή πάντα, βρίσκεται μέσα σε ένα καρότσι σουπερμάρκετ, στη σκηνή 13ζ, δείχνοντας τον κωμικό τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζει το έργο ο Wilson, χωρίς να το κάνει να παραπέμπει σε αρχαία εποχή. Χιούμορ, ωστόσο, υπάρχει και στο ίδιο το κείμενο που γράφτηκε για την παράσταση. Στην εισαγωγή, στο συμβούλιο των θεών, ο ηθοποιός που υποδύεται τον Όμηρο, πετάγεται και λέει: "Δέκα εννέα", διακόπτοντας και διορθώνοντας τη θεά Αθηνά που μόλις είχε πει, αναφερόμενη στον Οδυσσεά: "Είκοσι χρόνια ζει μακριά απ' τον τόπο του". Γραφή με χιούμορ εντοπίζεται και στη σκηνή 9, τόσο στους στίχους του Κύκλωπα όσο και στους στίχους των άλλων προσώπων.

12 "Robert Wilson from Within", σελ.81



1. Ο Robert Wilson σε διάλεξη στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών



2. Bertolt Brecht



3. "Ceci n'est pas une pipe", René Magritte (1928-9)



4. Marlene Dietrich



5. Σκιές κινούνται και αφαιρούν αντικείμενα από τη σκηνή, σε ιντερμέδιο της "Οδύσσειας"



6. Χειρονομία Ναυσικάς στην "Οδύσσεια"



7. Χειρονομία Πηνελόπης (εικ.7) στην "Οδύσσεια"



8. Ο χορός Κίρκης-Οδυσσέα στη σκηνή 13ε (βία και έρωτας) της "Οδύσσειας"



9. Η θέση των χεριών των μνηστήρων στο τραπέζι στη σκηνή 23

"The reason to work is to say what is it and not what something is"¹

Ο Robert Wilson δημιουργεί ένα είδος θεάτρου, στο οποίο κυριαρχεί η αφαίρεση στις δύο διαφορετικές πτυχές της εικόνας και του ήχου. Όλα τα στοιχεία τα επεξεργάζεται με τέτοια προσοχή, ώστε στο τελικό αποτέλεσμα να υπάρχει έλεγχος και ακρίβεια σε κάθε πτυχή. Όπως έχει προαναφερθεί, μέχρι και το κοστούμι θεωρείται ένας ηθοποιός που χρήζει ιδιαίτερης σκέψης και επεξεργασίας. Η διαφορά του με τους περισσότερους σκηνοθέτες είναι ότι Wilson δημιουργεί σαν αρχιτέκτονας. Σκέπτεται με εικόνες και ξεκινάει σχεδιάζοντας τη σύνθεσή του. Το μολύβι χαράσσει γραμμές στο χαρτί που μετατρέπονται σε χώρο στη σκηνή.

Ιδανικά ο θεατής του έργου του επεξεργάζεται τα αφαιρετικά οπτικά και ηχητικά μηνύματα που δέχεται, σύμφωνα με τα προσωπικά κριτήρια του, και βγάζει τα δικά του συμπεράσματα. Δεν είναι ένας παθητικός δέκτης προκατασκευασμένων μηνυμάτων. Η ερμηνεία ανήκει σε αυτόν και όχι στον ηθοποιό, ούτε στον σκηνοθέτη. Ο Wilson ισχυρίζεται: "Δεν υπαγορεύω νόημα στον θεατή. Το θέατρο που επιβάλλει μια ερμηνεία είναι καλαισθητός φασισμός"².

Όταν ο Alan Schneider, που θα σκηνοθετούσε για πρώτη φορά στην Αμερική την παράσταση "Waiting for Godot", το 1956, ρώτησε τον Beckett ποιός ή τί ήταν αυτό που ήθελε να πει με τον ήρωα Godot, έλαβε την απάντηση: "Αν το ήξερα θα το έλεγα στο έργο"³. Το έργο όπως στον Beckett ή στον Brecht έτσι και στον Wilson παραδίδεται ανοιχτό στον θεατή και έτοιμο για να του θέσει ερωτήσεις, όχι για να του δώσει απαντήσεις. Ερωτήσεις, όμως, όχι πάνω στο τι είναι κάτι. Αυτό το "κάτι" δεν ορίζεται από κάποιον• πρέπει να το ανακαλύψει ο θεατής μόνος του. Αυτό που πρέπει να διερωτηθεί ο θεατής είναι: "Τι είναι αυτό";

Ο Wilson παρουσιάζει την "Οδύσσεια", την επιστροφή στην πατρίδα, την αναζήτηση του οικείου, με τη δική του αφαιρετική ματιά. Εισάγει αινιγματικά στοιχεία προκειμένου οι θεατές να συγκρίνουν χωρικά στοιχεία, σχέσεις, χαρακτήρες, εικόνες, καταστάσεις και ήχους και να διερωτηθούν με εργαλεία την προσωπική μνήμη και εμπειρία τους.

Άραγε η απόκρυψη του κυκλωμάτος-ορίζοντα με τους πλάγιους τοίχους αρκεί για να καταλάβει κανείς τον χώρο του σπηλαίου του Κύκλωπα και ταυτόχρονα να αποκτήσει μια κλειστοφοβική αίσθηση; Το χέρι και το μάτι του Κύκλωπα είναι αρκετά προκειμένου να αισθανθεί ο θεατής τη διαφορά κλίμακας και τη σχέση κυριαρχίας-υποταγής μεταξύ Κύκλωπα και Οδυσσέα; Το αφαιρετικό κοστούμι της Ευρύκλειας λέει περισσότερα για τον χαρακτήρα της απ'ότι μια ποδιά εποχής; Οι χειρονομίες της Ναυσικάς εκφράζουν δισταγμό, αγωνία ή

1 "Robert Wilson's curious musical theatre", συνέντευξη στον Robert Wilson

2 "The Theatre of Robert Wilson (Directors in Perspective)", σελ.61

3 "Το θέατρο του Παραλόγου", σελ.123

πόθο; Η αντίθεση της ακινησίας των ζωντανών σε σχέση με την τελετουργική πομπή των νεκρών στη σκηνή 14 (Το Βασίλειο των Νεκρών) εκφράζει κάποια σχέση μεταξύ ζωής και θανάτου; Τα βλέμματα, η ψυχρότητα των κινήσεων, οι αποξενωμένοι χαρακτήρες του Οδυσσέα και του Τηλέμαχου κάνουν πιο δυνατή τη στιγμή της αναγνώρισης πατέρα και γιου απ'ότι αν ήταν μια θερμή, ρεαλιστική αναγνώριση; Ή ακόμα, ο φωτισμός στη συνάντηση Οδυσσέα-Πηνελόπης λειτουργεί σαν συγκινησιακό στοιχείο;

Όπως εξηγεί ο Wilson: "Ο μόνος λόγος για να κάνεις ένα έργο είναι επειδή δεν το καταλαβαίνεις. Τη στιγμή που νομίζεις πως καταλαβαίνεις ένα έργο τέχνης, αυτό είναι νεκρό για σένα. Η τελευταία στιγμή σε κάθε έργο πρέπει να είναι μια διερώτηση. Τι συνέβη; Τι ειπώθηκε; Τι είναι αυτό; Ένα έργο δεν καταλήγει. Πρέπει να παραμένει ανοιχτό. Η τελευταία λέξη πρέπει να είναι μια έναρξη, μια πόρτα που ανοίγει, όχι που κλείνει"⁴.

⁴ "The Theatre of Robert Wilson (Directors in Perspective)", σελ.61

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ/ ΥΛΙΚΟ

Βιβλία

- "Robert Wilson", M. Morey, C. Pardo, Ediciones Poligrafa (2 Ιουλίου, 2003)
- "Robert Wilson from Within", Edited by Margery Arent Safir, The ARTS ARENA/ Flammarion (31 Οκτωβρίου, 2011)
- "The Theatre of Robert Wilson (Directors in Perspective)", Arthur Holmberg, Cambridge University Press (1 Σεπτεμβρίου, 2001)
- "Absolute Wilson: The Biography", Katharina Otto-Bernstein, Prestel (25 Ιουνίου, 2006)
- "Robert Wilson (Routledge Performance Practitioners)", Maria Shevtsova, Routledge, New Ed edition (29 Απριλίου, 2007)
- "Japanese Traces in Robert Wilson's Productions", Christel Weiler in The Intercultural Performance Reader, edited by Patrice Pavis, Taylor & Francis Ltd (1996)
- "Εισαγωγή στο Θέατρο της Ιαπωνίας και της Κίνας", Μπάμπης Δερμιτζάκης, εκδόσεις ΑΛΔΕ (2010)
- "Το θέατρο και το είδωλό του", Antonin Artaud, εκδόσεις Δωδώνη (1992)
- "Η Αμφιβολία του Σεζάν, Το μάτι και το πνεύμα", Maurice Merleau-Ponty, Εκδόσεις Νεφέλη (1991)
- "ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΙΣ του θεατρικού χώρου", Πέτρος Μαρτινίδης, εκδόσεις Νεφέλη (1999)
- "ΜΠΡΕΧΤ, ο Άνθρωπος και το Έργο του", Martin Esslin, εκδόσεις ΑΡΙΩΝ (1971)
- "Το Θέατρο του Παραλόγου", Martin Esslin, εκδόσεις ΑΡΙΩΝ (1970)
- "Περί του Τραγικού", Χρήστος Μαλεβίτσης, εκδόσεις Ευθύνη (1992)
- "Ομήρου Οδύσσεια", Μετάφραση: Ν. Καζαντζάκης - Ι.Κακριδής, Βιβλιοπωλείον της Εστίας (2011, πρώτη έκδοση 1965)
- "ΟΜΗΡΙΚΑ ΕΠΗ 1.ΟΜΗΡΟΥ ΟΔΥΣΣΕΙΑ", Μετάφραση: Δ.Ν. Μαρωνίτης, Οργανισμός Εκδόσεων Διδακτικών Βιβλίων (2008)

“Το Χρονικό της Τέχνης”, Ε.Η. Gombrich, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης (2007)

“Ιστορία της Τέχνης”, Hugh Honor, John Fleming, εκδόσεις ΥΠΟΔΟΜΗ (1998)

“Ομήρου Οδύσσεια”, κείμενο της παράστασης, Simon Armitage, σκηνική προσαρμογή Wolfgang Wiens, μετάφραση Γιώργου Δεπάστα (2011)

Φιλμογραφία

“ABSOLUTE WILSON”, Katharina Otto-Bernstein, HBO Documentary Films/Alba Film Productions (2006)

“ODYSSEY, In viaggio con Bob Wilson”, Sky Arte, Ιταλία (10 Μαρτίου, 2013)

“Μπόμπ Γουίλσον, Γιαν Φαμπρ, Γουίλιαμ Κέντριτζ”, Εποχή των Εικόνων με την Κατερίνα Ζαχαροπούλου, ET1, (3 Ιανουαρίου, 2013)

“SHAKESPEARES SONETTE”

“Robert Wilson’s curious musical theatre”, συνέντευξη στον Robert Wilson, Perth Festival, Video από ABC Arts (2013)

Σπουδαστικές Εργασίες

“Αρχιτεκτονικές Αναγνώσεις στο θέατρο του Robert Wilson”, Μικαέλα Λιακατά, (διάλεξη 2006/51)

“ΠΟΥΘΕΝΑ², δίπολα και σημεία στο χώρο μιας αναπαράστασης”, Δημήτρης Σιαμμάς, (διάλεξη 2010/132)

“Το “αντίστροφο” βλέμμα: η κινηματογραφική εμπειρία στην Τριλογία Χρωμάτων του Krzysztof Kieslowski”, Γιάννα Παπαπούλου, Αικατερίνη Ψημμένου (διάλεξη 2013)

Εντυπα

Πρόγραμμα παραστάσεων "Οδύσσειας", "Life and Death of Marina Abramovic" και "The Old Woman" του Robert Wilson

Περιοδικό "ΘΕΑΤΡΟ", "Μπρεχτ-Λούκατς, Μια θανάσιμη πάλη απόψεων", Ανάλυση του Klaus Volter, Περίοδος Β', Τόμος Θ', τεύχος 51-52, εκδόσεις Κώστας Νίτσος (1986)

Διαδίκτυο

wikipedia

youtube

<http://www.glopad.org/jparc/>

Συνέντευξη στον Robert Wilson από τον Bruce Duffie (6 Σεπτεμβρίου, 1990)

Συνέντευξη στον Robert Wilson από την Ιωάννα Κλεφτογιάννη, Ελευθεροτυπία (30 Απριλίου, 2010)

Παραστάσεις-εκθέσεις-διαλέξεις

"The Old Woman", Robert Wilson, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, Αθήνα (2013)

"Έχετε ξανάρθει; Όχι, είναι η πρώτη φορά", διάλεξη, Robert Wilson, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, Αθήνα (2013)

Διάλεξη Σκοτ Μπόλμαν, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα (2013)

"Video portraits", έκθεση, Robert Wilson, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, Αθήνα (2013)

"Οδύσσεια", Robert Wilson, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα (2013)

"The Life and Death of Marina Abramovic", Robert Wilson, Teatro Real, Μαδρίτη (2012)

Μουσική

"Odyssey" by Robert Wilson After Homer, Original music Thodoris Economou, Backstage Productions

Προσωπικές σημειώσεις, σκίτσα, διαγράμματα, video και εικόνες από την παρακολούθηση των προβών στην Κεντρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου (Κτίριο Τσίλλερ) τις τελευταίες πέντε μέρες πριν την πρεμιέρα της "Οδύσσειας" (22-26/10/2012).

ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

ΔΟΜΗ

1, 2, 3, 4 <http://www.billwolf.org>

5 <http://metmuseum.org/collections/search-the-collections/485918>

6 http://www.picturalissim.com/g/cezanne_sainte_victoire_viaduct_1.htm

7 επεξεργασία της εικόνας 6

8, 12, 16, 18, 19 <http://robertwilson.com/archive>

9 από το βιβλίο "The Theatre of Robert Wilson" του Arthur Holmberg σελ.8 (περισσότερα σχετικά με το βιβλίο στη βιβλιογραφία)

10 <http://www.kneeplays.com/album/kp-essay-p2.shtml>

11 <http://hyperallergic.com/55658/out-of-the-blue-philip-glass-robert-wilson-and-einstein-on-the-beach/>

13 <http://arttattler.com/designdrawingforperformance.html>

15 <http://dam150years.blogspot.gr/2012/08/einstein-on-blog-christopher-knowles.html>

17 σκίτσο από τις πρόβες

ΧΩΡΟΣ

1 <http://www.lolamcly.com/personnage/le-chef-doeuvre-qui-vous-broie-et-vous-transporte-lars-von-trier-1532>

2, 3, 13, 14, 15, 16 <http://www.billwolf.org>

4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 22, 23, 24, 29, 31, 36 <http://www.robertwilson.com/archive>

8 <http://www.retronaut.com/2012/11/bauhaus-stage-costumes/>
12 <http://darrananderson.com/2013/04/28/dancing-about-architecture/>
17, 18 από το βιβλίο "The Theatre of Robert Wilson" του Arthur Holmberg σελ.90, 91
19 <http://totetartokoudouni.blogspot.gr/2013/08/121.html>
20 <http://prospectjournalblog.wordpress.com/category/fridays-reading-list/page/6/>
21 <http://www.studyblue.com/notes/note/n/final/deck/4324703>
25, 28 <http://www.theatre.ubc.ca/fedoruk/craig/appia.htm>
26, 27 <http://theredlist.fr/>
30 <http://arteonhopper.blogspot.gr/2011/08/edward-hopper.html>
32 <http://stavrochoros.pblogs.gr/>
37 http://www.malerei-meisterwerke.de/bilder_gross/arnold-boecklin-odysseus-und-kalypso-00555.html

ΦΩΣ

1 http://www.peroni.com/lang_ES/scheda.php?id=52306
2 φωτογραφία από τα παρασκήνια
3 <http://misha.pblogs.gr/tags/karagkiozis-gr.html>
5 http://experimentalphotoarts.blogspot.gr/2012_05_27_archive.html
6 <http://mistresshead.blog.com/2013/03/06/barnett-newman-unzipped/>
4, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 19, 20, 21, 23, 24, 25 <http://robertwilson.com/archive>
9 <http://www.sinlavenia.com/category/fotografia/exposiciones/>
15 <http://theredlist.fr/>
18 <http://newmediaabington.pbworks.com/w/page/27021389/The%20Moving%20Image%201>

ΚΙΝΗΣΗ

- 1 <http://expatcassie.wordpress.com/2012/02/17/day-213-traditional-balinese-dance/>
- 2 http://www.vancouverplays.com/theatre/previews_theatre/preview_lady_aoi_2007.shtml
- 3 από την ταινία "Absolute Wilson"
- 4 <http://seattledances.blogspot.gr/2012/04/balanchine-then-and-now-with-pacific.html>
- 5 από video "Beach Birds for Camera" (youtube)
- 6, 7, 8 από video "Debussy-Prelude a L'après midi d'un faune" (youtube)
- 10, 14, 16, 17, 21, 22, 23, 26, 29, 31 <http://robertwilson.com/archive>
- 11 <http://hartfordsymphonyblog.com/2013/05/24/rite-of-spring-turns-100/>
- 11, 12, 13 από video "The Rite of Spring-Nijinsky (1913)" (youtube)
- 18 από video "Le Martyre de Saint -Sebastien- Debussy/Wilson" (youtube)
- 18 <http://www.neakriti.gr/DefaultENC.aspx?page=printerfriendly&DocID=1037132&srv=94>
- 19 <http://www.studyblue.com/notes/note/n/art-history-2/deck/1383919>
- 20 http://www.realhistoryww.com/world_history/ancient/Misc/Data/Book_of_Gates.htm
- 24 σκίτσα από τις πρόβες
- 27, 28, 30 από video "Odyssey-Ταξίδι με τον Bob Wilson (Sky Arte, Italy) Greek Subtitles" (youtube)

ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΕΙΚΟΝΑΣ

- 1, 5, 7, 10, 17, 21, 22, 24, 25 <http://robertwilson.com/archive>
- 2, 3, 8, 16, 23 από video "Odyssey-Ταξίδι με τον Bob Wilson (Sky Arte, Italy) Greek Subtitles" (youtube)
- 4, 26, 27, 28, 29 φωτογραφίες από τα παρασκήνια

6 σκίτσο από τις πρόβες

9 <http://tospirto.net/theater/play/2421>

11 από video "LADOMA-Life and Death of Marina Abramovic-Antony Hegarty-Cut the World" (youtube)

12 <http://correlavozcomitan.com.mx/marcel-marceau-aclamado-universalmente-como-el-mas-grande-mimo-del-mundo>

13 <http://thestorybehindthefaces.com/tag/japan/>

14 <http://thiraseela.com/main/viewEvents.php?id=445>

15 <http://noticias.latam.msn.com/xl/especiales/balance-2010/fotogaleria.aspx?cp-documentid=26578038&page=1>

16β <http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=1804>

18 http://www.acegallery.net/artwork.php?pageNum_ACE=63&Artist=17

19 <http://www.arcspace.com/exhibitions/unsorted/robert-wilson-chairs/>

20 <http://www.knoll.com/product/wassily-chair>

HXOΞ

1 <http://www.nictaylor.com/index.php?/project/writers-page/>

2 <http://wowgreat.tumblr.com/post/12107521982/jessiethatcher-kiameku-christopher-knowles>

3 <http://nonstopnews.org/view.php?id=concrete-poetry--2>

4 [http://www.tate.org.uk/search?page=114&f\[0\]=im_vid_31%3A2639](http://www.tate.org.uk/search?page=114&f[0]=im_vid_31%3A2639)

5, 7, 8, 11, 12 <http://robertwilson.com/archive>

6 <http://minglewitharts.wordpress.com>

9 <http://www.manchestersfinest.com/arts/theatre/mif-the-old-woman/>

10 <http://hyperallergic.com/55658/out-of-the-blue-philip-glass-robert-wilson-and-ein->

stein-on-the-beach/

ΘΕΑΤΡΟ

1 <http://minglewitharts.wordpress.com>

2 <http://www.fotosimágenes.org/brecht>

3 <http://club.doctissimo.fr/lenfoiray/pensees-565799/photo/montrer-vraie-pipe-21442703.html>

4 http://www.notrecinema.com/communaute/v1_detail_film.php3?lefilm=22544

5, 6, 8 <http://robertwilson.com/archive>

7, 9 από video "Odyssey-Ταξίδι με τον Bob Wilson (Sky Arte, Italy) Greek Subtitles" (youtube)