

ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΧΩΡΟΘΕΣΙΑ
ΣΤΟ ΦΤΩΧΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ JERZY
GROTOWSKI **& Jerzy Gurrwski**



- Μεταπολεμικά οι Jerzy Grotowski και Peter Brook αναδεικνύονται σε προσωπικότητες πανευρωπαϊκής ακτινοβολίας: πρόκειται για σκηνοθέτες που διαμόρφωσαν τα δικά τους πρότυπα μοντέλα σκηνικής παρουσίασης και σκηνικού ύφους, τα οποία διατυπώθηκαν και σε θεωρητικά συγγράμματα.
- Καθοριστική σημασία είχε η επίδραση του Πολωνού σκηνοθέτη Jerzy Grotowski με το φτωχό θέατρο. Μαζί με τους συνεργάτες του σκηνογράφους δημιούργησε μια αισθητική παράδοση, που συνδύαζε σκηνική λιτότητα, εξπρεσιονιστικές τάσεις και αναζητήσεις χωροθεσίας. Από τον Grotowski διατυπώνεται μια εκ νέου διεκδίκηση της δυναμικής χρήσης του κενού σκηνικού χώρου στο πλαίσιο των προτάσεων του φτωχού θεάτρου (*Towards a poor theatre*, 1968).



Faust

Polski Theatre

After Johann Wolfgang

Goethe

Directed by Jerzy

Grotowski

Set design: Piotr

Potworowski

Premiere: Poznań, 13 April

1960

Με μοντέρνα,

κονστρουκτιβιστικά

σκηνικά σχέδια, με το

συνδυασμό των ταλέντων

τους να δημιουργεί μια

ασυνήθιστα πρωτότυπη

ερμηνεία ενός κλασικού

έργου. Οι Potworowski και

Grotowski περιέβαλαν την

ιστορία του Φάουστ σε

μια ατσάλινη κατασκευή

που έμοιαζε με μια

«μηχανή υποκριτικής»

κατά κάποιον τρόπο

Meyerhold.

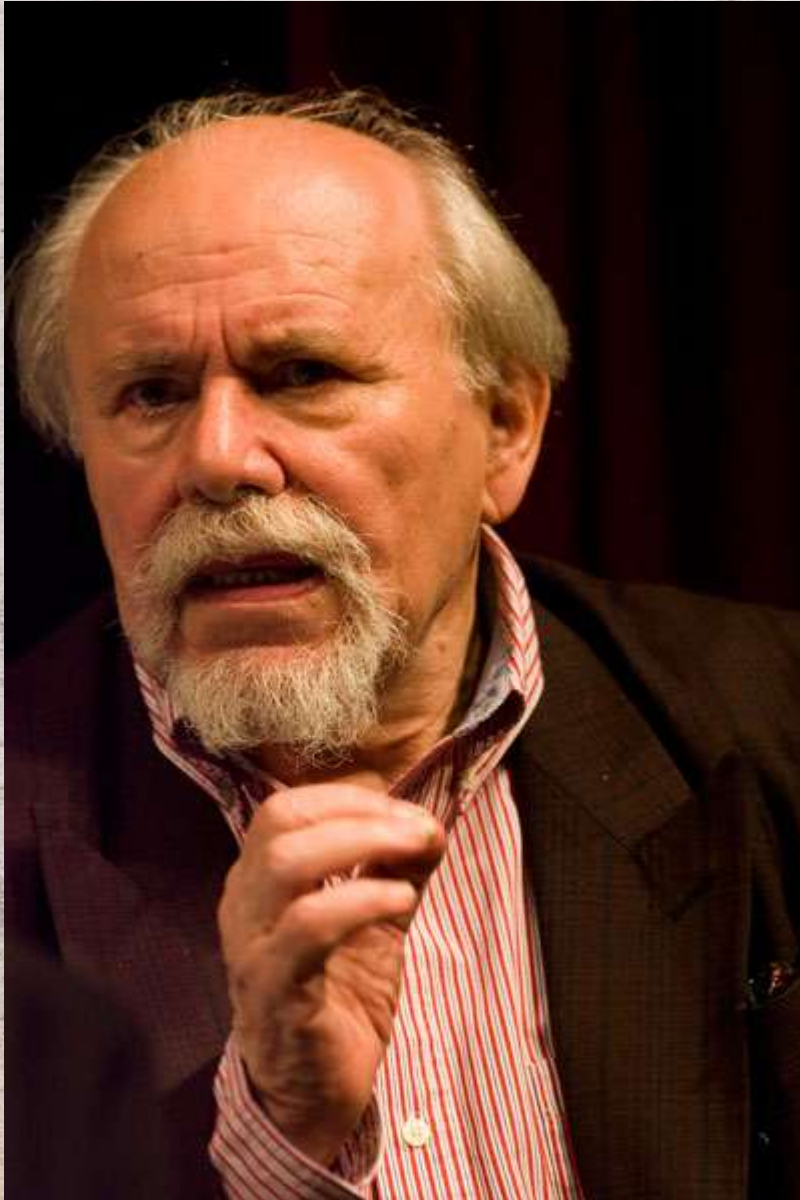
Η επιρροή του Γκροτόφσκι και του Polish Laboratory Theatre

- Μια σημαντική τάση στο σημερινό θέατρο προκύπτει από τη διερεύνηση των πηγών της μοναδικότητας και της ψυχοσωματικής δύναμης του θεάτρου με επιρροές από τον Γάλλο δραματουργό και ποιητή Antonin Artaud, με το όραμά του για ένα ολοκληρωτικό, σπλαχνικό θέατρο με τη δύναμη και τον τρόπο των πρωτόγονων μύθων.
- Τα γραπτά του ενέπνευσαν πολλούς σκηνοθέτες, όπως τον Πίτερ Μπρουκ στην Αγγλία, και τον Γέρζι Γκροτόφσκι, του οποίου η ομάδα Polish Laboratory Theatre, ένα αυστηρά αφοσιωμένο σύνολο ηθοποιών, προσπάθησε να διαπεράσει τα δεσμά της λογοτεχνικής παράδοσης για να ανακαλύψει εκ νέου τις βασικές ανθρώπινες ορμές και συγκρούσεις δημιουργώντας ένα συναρπαστικό παραστασιακό κείμενο.
- Οι ηθοποιοί του Πολωνικού Εργαστηριακού Θεάτρου υποβάλλονται σε εξαντλητικές ασκήσεις με σκοπό να σπάσουν τα στρώματα της επιφανειακής τεχνικής και των καταπιέσεων. Κάθε παραγωγή σχεδιάζεται ως μια μοναδική οντότητα, που απαιτεί τον δικό της χώρο παιχνιδιού και τη δική της σχέση ηθοποιών-θεατών.
- Έτσι η ορθογώνια αίθουσα-θέατρο αναδιατάσσεται σύμφωνα με τις επιταγές κάθε παραγωγής.
- Ο Γκροτόφσκι βασίζεται στις δικές του δραματουργικές ικανότητες για την ελεύθερη διαμόρφωση των κειμένων και στον αρχιτέκτονα-σχεδιαστή του για τη χάραξη του χώρου στον οποίο λαμβάνει χώρα η τελετουργία της παράστασης.

Η επιρροή του Γκροτόφσκι και του Polish Laboratory Theatre

Η μορφή θεάτρου του Γκροτόφσκι αποκαλείται συχνά φτωχό θέατρο λόγω των απλών συνθηκών στις οποίες λαμβάνει χώρα. Αυτό το χαρακτηριστικό θυμίζει την ιδέα του Cooreau για "το μεγαλύτερο δυνατό αποτέλεσμα από τα λιγότερα δυνατά μέσα". Πολλές ομάδες που έχουν ως πρότυπο το θέατρο του Grotowski έχουν εμφανιστεί σε όλο τον κόσμο. Το έργο του Grotowski θεωρείται εμβληματικό για το μεταπολεμικό πειραματικό θέατρο.

Σε μια εντελώς αντίθετη, αντιτεχνολογική κατεύθυνση κινήθηκε το φτωχό θέατρο του Πολωνού Jerzy Grotowski. Ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1950, ο Grotowski με το Θεατρικό Εργαστήρι ξεκινά από το βασικό ερώτημα «τί είναι θέατρο». Κατά τον ίδιο, θέατρο είναι μια ουσιώδης πράξη, μια συνάντηση ή σύναψη σχέσεων ανάμεσα σε δύο ομάδες ανθρώπων, τους ηθοποιούς και τους θεατές, η οποία δεν χρειάζεται κατ' ουσίαν κανένα από τα συμπληρωματικά στοιχεία της παράστασης: μακιγιάζ, αυτόνομη σκηνογραφία και κοστούμια, ξεχωριστό χώρο σκηνικού για την παράσταση (σκηνή), φωτισμούς ή ηχητικά εφφέ.



FLASZEN LUDWIK

(1930 Κρακοβία - 2020 Παρίσι)

δοκιμιογράφος, συγγραφέας, κριτικός λογοτεχνίας και θεάτρου, μεταφραστής, συνιδρυτής και κινητήρια δύναμη, μαζί με τον Γκροτόφσκι, του Laboratory Theatre καθ' όλη τη διάρκεια της ύπαρξής του (1959-1984) και, κατά τη δεκαετία του 1980, καλλιτεχνικός διευθυντής του.

Η στενή συνεργασία μεταξύ Flaszen και Grotowski φέρνει στο νου άλλα διάσημα δίδυμα στην ιστορία του θεάτρου του εικοστού αιώνα: Juliusz Osterwa - Mieczysław Limanowski και Konstantin Stanislavsky - Vladimir Nemirovich-Danchenko.

Σε αντίθεση με τους δημιουργούς του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας, οι ιδρυτές του Εργαστηριακού Θεάτρου δεν αποτέλεσαν ποτέ, όπως τόνισε ο Γκροτόφσκι, «έναν γάμο μεταξύ δύο σκηνοθετών και θεατροπαιδαγωγών», αλλά μάλλον μια σχέση μεταξύ ενός καλλιτέχνη και ενός διανοούμενου, ενός σκηνοθέτη και ενός κριτικού θεάτρου. Στη συνεργασία μεταξύ εμού και του Ludwik, ο εντυπωσιακός, ζωογόνος ρόλος του βασιζόταν στο ότι αποτελούσε τον συνήγορο του διαβόλου.

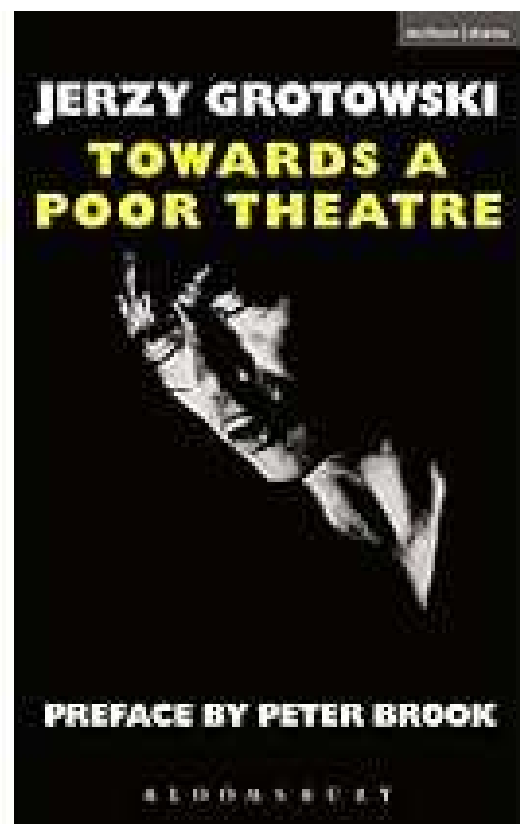
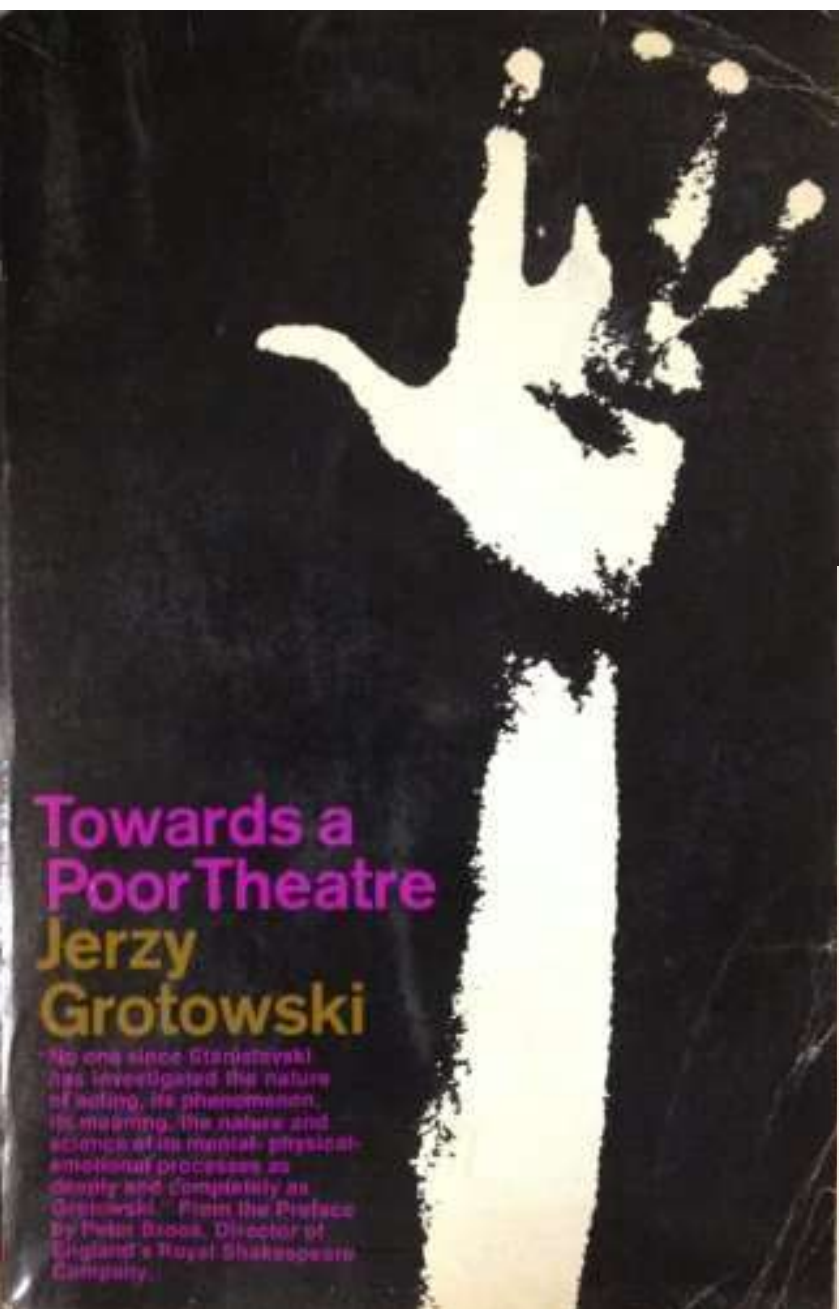
ΤΟ ΦΤΩΧΟ ΘΕΑΤΡΟ

Μια έννοια που δημιουργήθηκε από τον Ludwik Flaszen (1962) για να περιγράψει τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά των παραστάσεων του Grotowski, αρχής γενομένης από το *Akropolis*.

Ο πιο βασικός ορισμός της εμφανίστηκε στο σχόλιο του Flaszen για την παράσταση αυτή:

Το φτωχό θέατρο: χρήση της μικρότερης ποσότητας σταθερών στοιχείων για την επίτευξη μέγιστων αποτελεσμάτων μέσω της μαγικής μεταμόρφωσης των αντικειμένων, μέσω της πολυλειτουργικής «δράσης» των σκηνικών. Η δημιουργία ολοκληρωμένων κόσμων χρησιμοποιώντας μόνο τα πράγματα που βρίσκονται στα χέρια μας. [...] Αυτό είναι το θέατρο σε εμβρυακή μορφή, στη διαδικασία της γέννησης, όταν το αφυπνισμένο ένστικτο της υποκριτικής επιλέγει αυθόρμητα τα κατάλληλα εργαλεία για τη μαγική μεταμόρφωση. Η κινητήρια δύναμη πίσω από αυτό είναι σίγουρα ένα ζωντανό ον, ο ηθοποιός.

Αργότερα ο Grotowski αποκάλεσε αυτή τη σχεδόν μοναστική αισθητική προσέγγιση του θεάτρου ως «φτωχό θέατρο» στο ομώνυμο σύγγραμμά του, ένα είδος βίβλου του σύγχρονου σκηνικού θεάτρου. Το φτωχό θέατρο έρχεται σε αντίστιξη με το σύγχρονο πλούσιο θέατρο, δηλ. το υβριδικό θεαματικό θέατρο, το θέατρο ως πληθωριστική υπερσύνθεση των τεχνών, των εφφέ και της τεχνολογίας που συναγωνίζεται τον κινηματογράφο και την τηλεόραση.



ΤΟ ΦΤΩΧΟ ΘΕΑΤΡΟ

Από την άλλη πλευρά, σύμφωνα με τον ορισμό που παρουσιάζει ο Γκροτόφσκι στο κείμενο «Προς ένα φτωχό θέατρο», αυτή η μορφή θεάτρου προκύπτει ως αποτέλεσμα μιας διαδικασίας αναγωγής στα βασικά και αφαίρεσης από τα περιττά, με τη θεατρική παράσταση να καθαρίζεται από όλα τα περιττά στοιχεία.

Τελικά, τα μόνα απαραίτητα συστατικά του θεάτρου φαίνονται να είναι οι ζωντανοί άνθρωποι - ο ηθοποιός και ο θεατής μαζί με ό,τι συμβαίνει μεταξύ τους. Στην πραγματικότητα, η θεατρική εργασία αποδεικνύεται ότι είναι πάνω απ' όλα εργασία με και πάνω στον ηθοποιό, με αποτέλεσμα, μεταξύ άλλων, όλα τα μέσα έκφρασης (η σκηνογραφία, η μουσική, ο φωτισμός, ο χώρος) να συνδέονται και πάλι άρρηκτα με τις πράξεις του ηθοποιού.

ΤΟ ΦΤΩΧΟ ΘΕΑΤΡΟ

- Ταυτόχρονα, ο πυρήνας του φτωχού θεάτρου αποδεικνύεται ότι είναι η αναζήτηση της βαθύτερης αλήθειας των πράξεων του ηθοποιού και η εργασία προς την πραγμάτωση της συνολικής πράξης.
- Η ίδια η έννοια γινόταν συνήθως κατανοητή ως μια διατύπωση που περιέγραφε την απόρριψη των σύνθετων μέσων σκηνοθεσίας που ήταν εμφανής στο «πλούσιο θέατρο» με το οποίο αντιπαραβαλλόταν - πρόκειται για ένα θέατρο επιδεικτικών και πολυτελών σκηνικών που (κατά την άποψη του Γκροτόφσκι αναποτελεσματικά και μάταια) προσπαθεί να συμβαδίσει με τον κινηματογράφο και την τηλεόραση στην παραγωγή θεαματικών ψευδαισθήσεων και ιστοριών.
- Μόλις ο Grotowski απέκτησε παγκόσμια φήμη, και μετά τη δημοσίευση του βιβλίου *Towards a Poor Theatre* (1968) η έννοια του «φτωχού θεάτρου» έγινε ένα ιδιαίτερο συνώνυμο για τα πειράματα που πραγματοποιούσε, αλλά τελικά ο όρος κατέληξε και ως τυποποιημένο κλισέ.
- Η έννοια υπέστη επίσης πολυάριθμες επανερμηνείες και μετατοπίσεις (για παράδειγμα, το φτωχό θέατρο ως θέατρο των φτωχών, δηλαδή εκείνων που υπόκεινται σε οικονομική και πολιτική καταπίεση). Μέχρι σήμερα παραμένει ο πιο αναγνωρίσιμος όρος που συνδέεται με το θέατρο του Γκροτόφσκι.

Στο φτωχό θέατρο του Grotowski ο ρόλος του ηθοποιού έχει την πιο βαρύνουσα σημασία. Ο ηθοποιός αποτελεί ένα είδος αρχιερέα που ταυτόχρονα δημιουργεί μια δραματική λιτανεία, αλλά και καθοδηγεί το κοινό του μέσα σ' αυτή την εμπειρία.

Το καινούργιο θεατρικό στοιχείο σ' αυτή την περίπτωση είναι η ψυχολογική ένταση ανάμεσα στον ηθοποιό και στο κοινό. Ο Grotowski δεν αποσκοπεί σ' έναν θεατή με ιλουζιονιστικές τάσεις φυγής, όπως συμβαίνει στο νατουραλιστικό και το ρομαντικό θέατρο, αλλά σ' έναν θεατή με πνευματικές ανάγκες και επιθυμία ενδοσκόπησης και αναστοχασμού, την οποία μπορεί να πετύχει εφόσον έρθει αντιμέτωπος με την παράσταση.

➤ **συμμετοχή και κριτική απόσταση**



The Theatre of 13 Rows, Opole

The Theatre of 13 Rows, Opole

ένα στούντιο-θέατρο που βρίσκεται στην Rynek (κεντρική πλατεία της αγοράς) της πολωνικής πόλης Όπολε. Ιδρύθηκε το 1958 . Το θέατρο είχε στη διάθεσή του έναν μικρό χώρο (72 m² χώρου για παραστάσεις και συνολικά 84,5 m² συμπεριλαμβανομένων των χώρων στα παρασκήνια) με μια ρηχή πλατφόρμα σκηνής και δεκατρείς σειρές καθισμάτων για το κοινό (περίπου 116 θέσεις συνολικά).

The Theatre of 13 Rows, Opole

Το 1959 ο Jerzy Grotowski αναλαμβάνει τελικά την καλλιτεχνική διεύθυνση του Θεάτρου των 13 σειρών, ενώ ο Ludwik Flaszen γίνεται ο δραματουργός του. Αυτό το «θέατρο Opole με καταγωγή από την Κρακοβία», όπως το αποκαλούσε ο Grotowski, αυτοανακηρύχθηκε εξ αρχής «επαγγελματικό πειραματικό θέατρο», στόχος του οποίου ήταν να εργαστεί για τη δημιουργία μιας νέας μορφής θεατρικής τέχνης σύμφωνα με τις απόψεις του καλλιτεχνικού του διευθυντή.

Η εναρκτήρια πρεμιέρα του Θεάτρου των 13 σειρών υπό τη νέα του διεύθυνση ήταν ο *Ορφέας*, βασισμένος σε κείμενο του Jean Cocteau (8 Οκτωβρίου 1959).

1964)

Το 1960 ο αρχιτέκτονας και σκηνογράφος Jerzy Gurawski έγινε μόνιμος συνεργάτης και σχεδίασε τα σκηνικά και τους χώρους παράστασης για όλες τις παραγωγές από το *Shakuntalā* και μετά.

The Theatre of 13 Rows, Opole

Οι επόμενες παραστάσεις που δημιουργήθηκαν στην Όπολε μπορούν να θεωρηθούν ως περαιτέρω σταθμοί στο δρόμο που οδηγεί τον Γκροτόφσκι και τους συνεργάτες του από τα προκλητικά πειράματα της πρωτοπορίας (Κάιν του Τζορτζ Γκόντον Μπάιρον, 30 Ιανουαρίου 1959- Μυστήριο Μπουφο βασισμένο σε κείμενο του Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι, 31 Ιουλίου 1960, **Shakuntalā** βασισμένο στο έργο του Kalidasa, 13 Δεκεμβρίου 1960), μέσω των αμφιλεγόμενων, «βλάσφημων» ερμηνειών του κανόνα του πολωνικού ρομαντικού δράματος (Dziady [**Παραμονή των προγόνων**] του Adam Mickiewicz, 13 Ιουνίου 1961, **Kordian** βασισμένο στο έργο του Juliusz Słowacki, 13 Φεβρουαρίου 1962), προς τις παραστάσεις στις οποίες εκφράστηκαν για πρώτη φορά πλήρως οι κορυφαίες ιδέες του Grotowski στο θέατρο (**Akropolis** βασισμένο στο έργο του Stanisław Wyspiański, 10 Οκτωβρίου 1962- **Dr Faustus** βασισμένο στο δράμα του Christopher Marlowe, 23 Απριλίου 1963).

Η τελευταία παράσταση που δημιουργήθηκε αποκλειστικά στο Opole και έκανε εκεί την πρεμιέρα της ήταν το Studium o Hamlecie (Σπουδή του Άμλετ) βασισμένο στη διασκευή του Σαίξπηρ από τον Stanisław Wyspiański (17 Μαρτίου

Gurawski Jerzy



JERZY GURAWSKI (1935-2022)

- Αρχιτέκτονας και σκηνογράφος. Γεννήθηκε στο Lwów (Lviv) και σπούδασε αρχιτεκτονική στο Πολυτεχνείο της Κρακοβίας. Έγραψε μια διατριβή στην οποία ανέλυε τις έννοιες του θεατρικού χώρου στο γύρισμα του αιώνα και παρουσίασε ένα περίγραμμα του «ιδανικού θεάτρου», το οποίο βασιζόταν στην αρχή της προσέλκυσης των θεατών στη δράση μέσω της αλλαγής των σχέσεων μεταξύ κοινού και σκηνής (οι θεατές θα βρίσκονταν μεταξύ μιας κεντρικής σκηνής και μιας πίσω σκηνής που θα την περιέβαλλε).
- Αμέσως μετά τις πανεπιστημιακές του σπουδές, προσελήφθη στο Θέατρο των 13 σειρών στο Όπολε, όπου σχεδίασε τα σκηνικά για τα έργα Shakantulā, Dziady, Kordian, Akropolis, Dr Faustus και The Constant Prince.
- Δημιούργησε μια διαφορετική χωρική σχέση μεταξύ των ηθοποιών και των θεατών για κάθε μία από αυτές τις παραστάσεις, σχεδιάζοντας όχι απλώς ένα σκηνικό αλλά ένα περιβάλλον προσαρμοσμένο στις ανάγκες των δημιουργών, το οποίο στη συνέχεια επηρέασε σημαντικά την αντίληψη της συγκεκριμένης παράστασης.
- Αντιμετωπίζοντας τον χώρο ως σύνολο σχέσεων και ως περιβάλλον και όχι ως «εικόνα» και αποτέλεσμα, είχε επιφέρει μέσα σε λίγα χρόνια μια πραγματική επανάσταση στη σκηνογραφία, την οποία μιμήθηκαν πολλά θέατρα στην Πολωνία και σε όλο τον κόσμο.

Jerzy Gurawski

- Ο Jerzy Gurawski ήταν φοιτητής στη Σχολή Αρχιτεκτονικής του Τεχνολογικού Πανεπιστημίου της Κρακοβίας και εργαζόταν στην τελική διπλωματική του εργασία στις αρχές του 1958, όταν παρακολούθησε μια διάλεξη του Jerzy Grotowski. Ξεκινά έτσι μια πολυετής καλλιτεχνική συνεργασία, κατά την οποία οι δύο μαζί διερεύνησαν προσεγγίσεις για τη δημιουργία θεάτρου και παράστασης επηρεάζοντας τις σύγχρονες καλλιτεχνικές πρακτικές για πάνω από εξήντα χρόνια.
- Η έρευνα του Gurawski για τη διπλωματική του εργασία υποστήριζε έναν χώρο παράστασης που περιβάλλεται από θεατές, με περαιτέρω χώρους για τους ηθοποιούς ανάμεσα και πίσω από τους θεατές.
- Η ανάμειξη θεατών και ηθοποιών ήταν κεντρική σε αυτό το όραμα καλλιτεχνικής και αρχιτεκτονικής διαπερατότητας.

Jerzy Gurawski

Στον πυρήνα της πεποίθησης του Gurawski ήταν ότι ο χώρος (η φυσική σκηνή της δραματικής δράσης) και ο τόπος (η αρχιτεκτονική θέση του χώρου) πρέπει να είναι συγχωνευμένοι και καλλιτεχνικά αδιαχώριστοι για να επιτρέπουν τη βαθιά αλληλεπίδραση μεταξύ θεατή και ηθοποιού. Επομένως, τα ερωτήματα σχετικά με τη σκηνή και το σκηνικό της ενώθηκαν θεμελιωδώς με τα ερωτήματα σχετικά με την αρχιτεκτονική των χώρων που θα μπορούσαν να βρεθούν όπου θα μπορούσαν να λάβουν χώρα παραστάσεις.

Ο Grotowski αντέδρασε με ενθουσιασμό σε αυτή την προσέγγιση και στις συνέπειες για τη δημιουργία παραστάσεων όπου οι προτάσεις του χώρου, τα κοστούμια, τα αντικείμενα και οι ιδιότητες χρησίμευαν ως βάση για πειραματισμό και αυτοσχεδιασμό - τα "κείμενα" πάνω στα οποία θα μπορούσε να βρεθεί και να οικοδομηθεί η παράσταση.

Σε συνεργασία με τον Grotowski, ο Gurawski δημιούργησε χώρους παραστάσεων για πέντε εμβληματικές παραγωγές, όπως οι παραστάσεις *Forfather's Eve* του Adam Mickiewicz το 1961 και το *Kordian* του Juliusz Słowacki το 1962.

Αργότερα, τον Οκτώβριο του 1962, ο Gurawski υπηρετούσε τη στρατιωτική του θητεία όταν το Laboratory Theatre παρουσίασε τη διασκευή του *Akropolis* του Stanisław Wyspiański, αλλά συνεργάστηκε με τον σχεδιαστή του έργου Józef Szajna στην αρχιτεκτονική του.

Το 1963 ανέβηκε το έργο του Κρίστοφερ Μάρλοου *Δρ Φάουστους*- και το 1965 το έργο *Ο σταθερός πρίγκιπας* βασισμένο στη διασκευή (1843) του Juliusz Słowacki του δράματος του Pedro Calderón de la Barca.

Jerzy Gurawski

- Η εξέλιξη ήταν συνεχής: από τον θεατή/παρατηρητή του *Forefathers's Eve* (1961) στον συμμετέχοντα θεατή του *Faustus* (1963) στον θεατή-μάρτυρα του *The Constant Prince* (1965).
- Η συμβολή του Gurawski στη σκηνογραφία αναγνωρίστηκε επίσημα όταν κέρδισε το ανώτατο βραβείο σκηνογραφίας στην τετραετία της Πράγας το 1971.
- Ανέλαβε περιστασιακά να συνεργαστεί ως σκηνογράφος με άλλα μέλη του Laboratory Theatre. Ωστόσο, από τις αρχές της δεκαετίας του 1970 έως τον θάνατό του, η βραβευμένη αρχιτεκτονική του πρακτική αποτέλεσε το κύριο μέλημά του.

ΧΩΡΟΘΕΣΙΑ ΚΑΙ ΕΝΕΡΓΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ

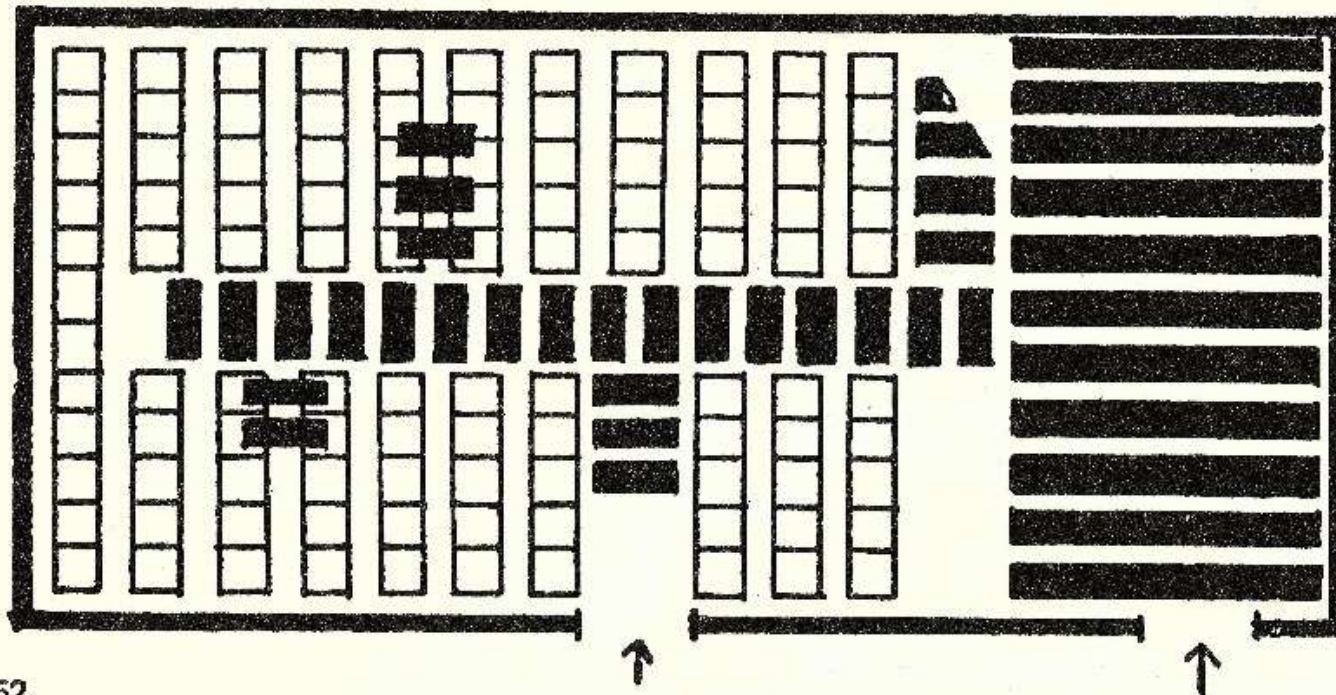
Μια εξαιρετικά σημαντική συμβολή του Grotowski και των συνεργατών του σκηνογράφων –Josef Szajna, Ludwik Flaszen, Waldemar Krygier (κοστούμια), και ιδιαίτερα του Jerzy Gurranski που αρχολήθηκε με την αρχιτεκτονική διευθέτηση της σκηνής– στο σύγχρονο θέατρο σχετίζεται με τη χωροθεσία.

Οι αναζητήσεις χωροθεσίας του Grotowski προκύπτουν από μια βαθιά ανάγκη δοκιμής και εφαρμογής διαφορετικών οπτικών γωνιών στη σχέση ηθοποιού-θεατή και ως προς τον ρόλο του θεατή, αλλά και μακριά από την κατεστημένη διάταξη σκηνής-ακροατηρίου.

The conquest of space in the Theatre Laboratory, beginning with the Italian stage and ending with the full exploitation of the whole room even among the spectators.

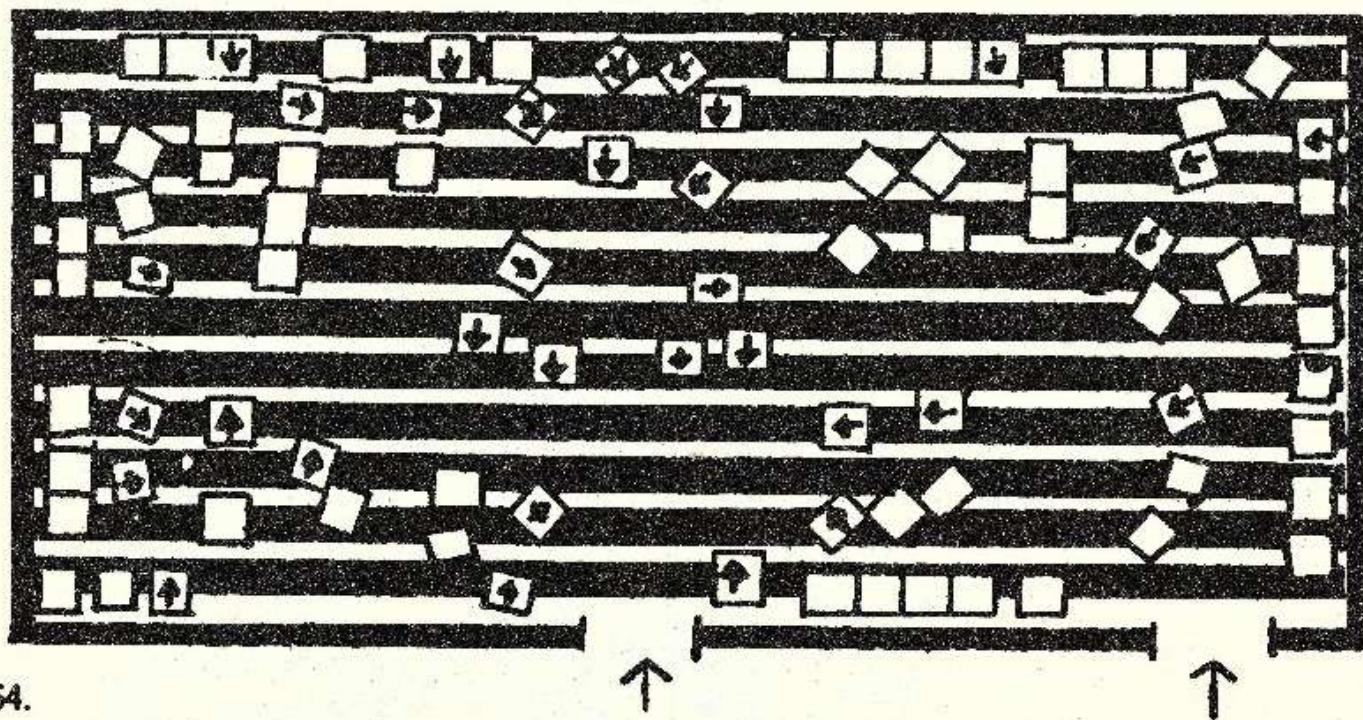
Black areas: actors' place of action.

White areas: spectators.



52.

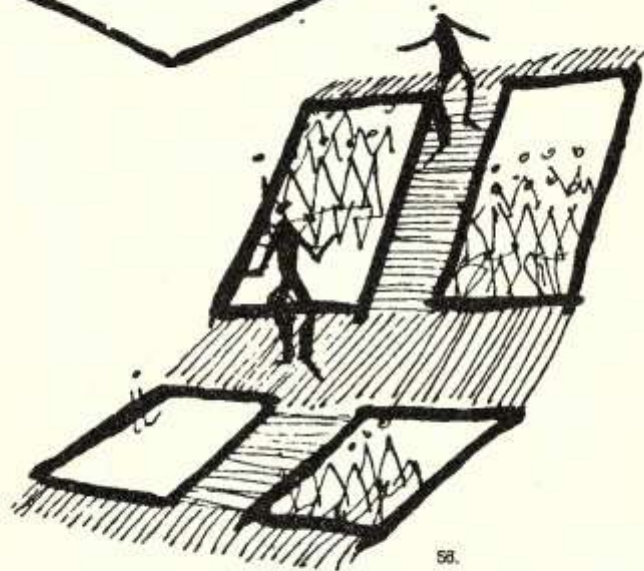
52. Cain based on the text by Byron.



54. **Forefathers' Eve**,
based on the text
by Micklewicz.



55.



56.



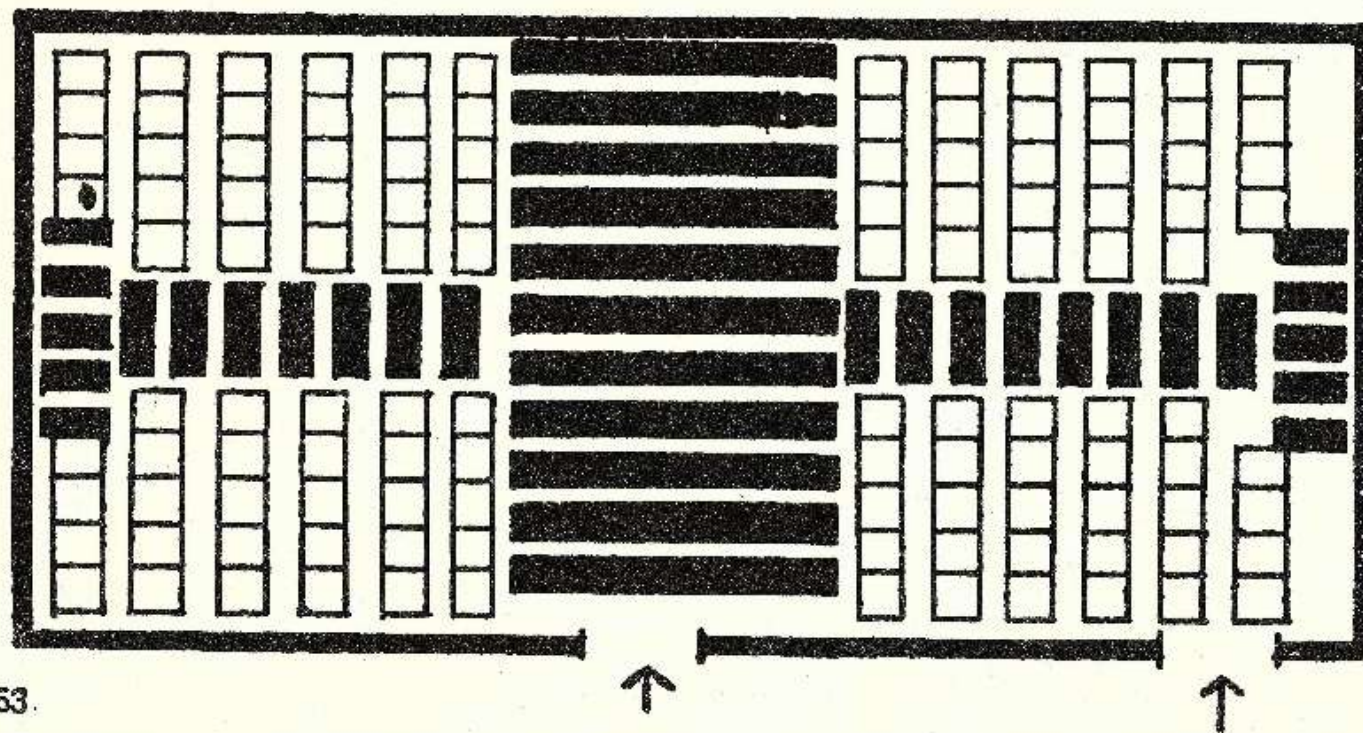
57.



SHAKUNTALA (1960)

μια παράσταση από το Theatre of 13 Rows σε σκηνοθεσία του Jerzy Grotowski και βασισμένη σε ένα κλασσικό σανσκριτικό δραματικό κείμενο (από τον πέμπτο αιώνα μ.Χ.) του Kālidāsa (πρεμιέρα 13 Δεκεμβρίου 1960). Σύμφωνα με την αφίσα της παράστασης, συνδημιουργοί της αισθητικής του έργου ήταν «τα παιδιά της Σχολής Καλών Τεχνών του Όπολε (τάξη του Wincenty Maszkowski)», τα οποία σχεδίασαν και τα κοστούμια.

Η σκηνογραφία ήταν του Jerzy Gurawski, ενώ βοηθοί σκηνοθέτη ήταν οι Rena Mirecka και Antoni Jahołkowski. Διανομή: Rena Mirecka (Shakuntalā), Zygmunt Molik (King Dushyanta), Antoni Jahołkowski (as the Clown and the Fisherman), Barbara Barska (Anasuya), Ewa Lubowiecka (Priyamvada), Andrzej Bielski (Yogi I) and Adam Kurczyna (Yogi II).



53. Shakuntala, based
on the text by
Kalidasa.

SHAKUNTALA (1960)

Το έργο Shakuntalā ήταν η πρώτη συνεργασία μεταξύ του Grotowski και του σκηνογράφου Jerzy Gurranski για το σχεδιασμό του χώρου της παράστασης. Ο Gurranski πρότεινε έναν σχεδιασμό που εγκατέλειπε πλήρως τις αποδεκτές δυτικές μορφές θεατρικών χώρων, καθώς συνδύαζε τη σκηνή με το κοινό, ενώ κατάφερνε να διατηρήσει αυτό που ήταν χαρακτηριστικό για το θέατρο του Grotowski εκείνη την εποχή, δηλαδή μια διάταξη των χώρων στη σκηνή που υποδηλώνει ιδιαίτερη σημασία.

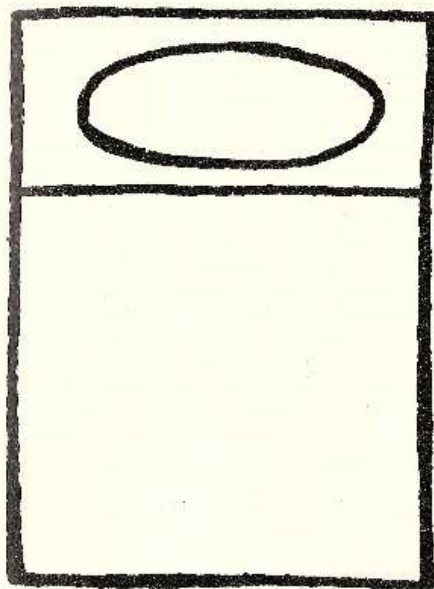
Οι θεατές κάθονταν εκατέρωθεν του κύριου χώρου της παράστασης, ενώ οι θρόνοι των δύο Γιόγκι - οι οποίοι λειτουργούσαν ως σχολιαστές - ήταν τοποθετημένοι πίσω τους. Τα βήθρα του κοινού φωτίζονταν σε ορισμένες σκηνές, υποδηλώνοντας έτσι ότι οι χώροι αυτοί είχαν γίνει ιδιαίτεροι χώροι δράσης, ενώ οι θεατές που κάθονταν σε αυτά είχαν γίνει συμμετέχοντες στη δράση (αναλαμβάνοντας, για παράδειγμα, το ρόλο μιας ομάδας αυλικών).

ΟΣΜΩΣΗ- ΕΝΕΡΓΟΠΟΙΗΣΗ- ΑΛΛΗΛΕΠΙΔΡΑΣΗ

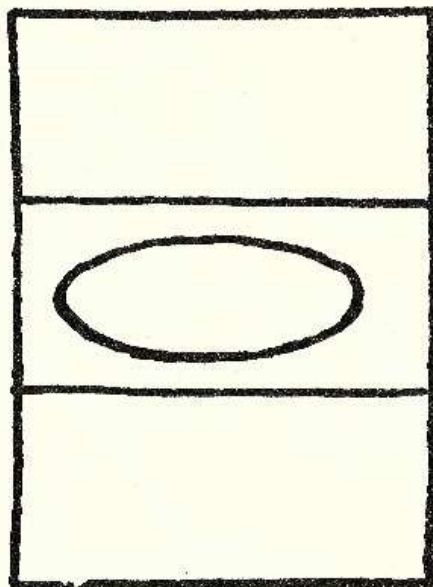
Οι πειραματισμοί αυτοί τον απομάκρυναν από την τυπική και σταθερή χωρική διευθέτηση σκηνής-αμφιθεάτρου που παρέχει η ιταλική σκηνή, και ως εκ τούτου την περιορισμένη αξιοποίηση των δυνατοτήτων ενός μέρους μόνο του θεατρικού χώρου.

Αντίθετα, ο Grotowski, με τη συμβολή του Gurawski, οδηγήθηκε στη ριζοσπαστική διερεύνηση του σκηνικού χώρου και τη δημιουργία νέων και διαφορετικών χωροθετικών διατάξεων για κάθε παράσταση.

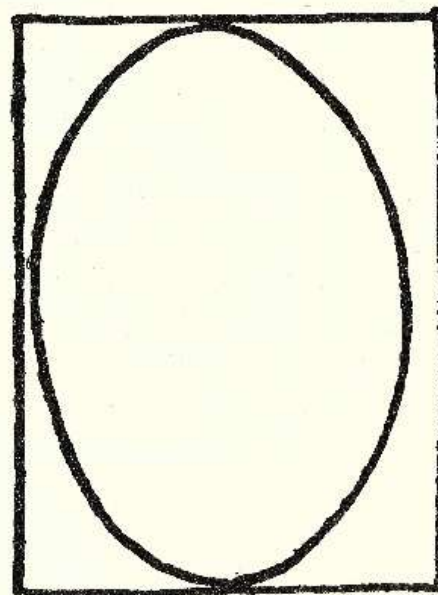
Έτσι, αξιοποίησαν στον μέγιστο βαθμό τον χώρο της κάθε αίθουσας και κατέστησαν δυνατό έναν άπειρο συνδυασμό σχέσεων ηθοποιού και κοινού:



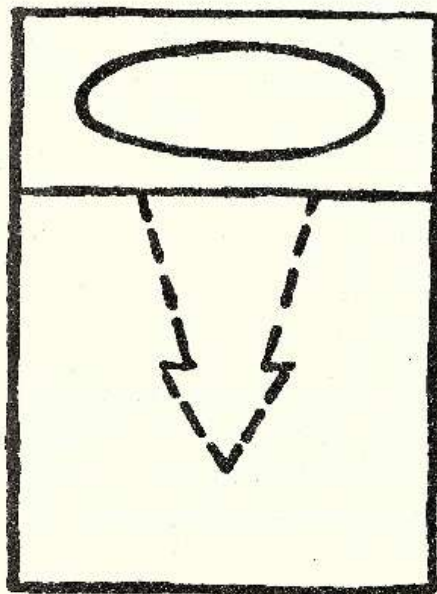
41.



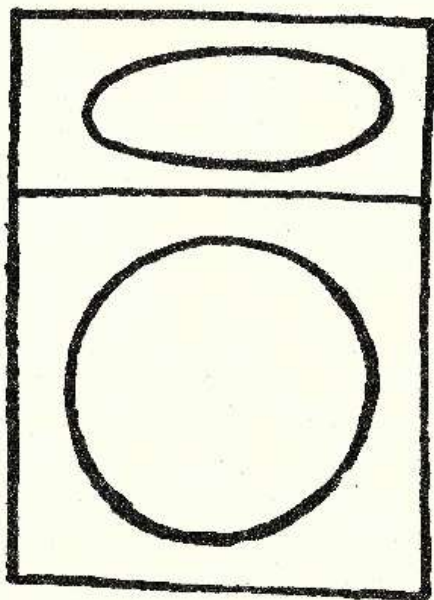
42.



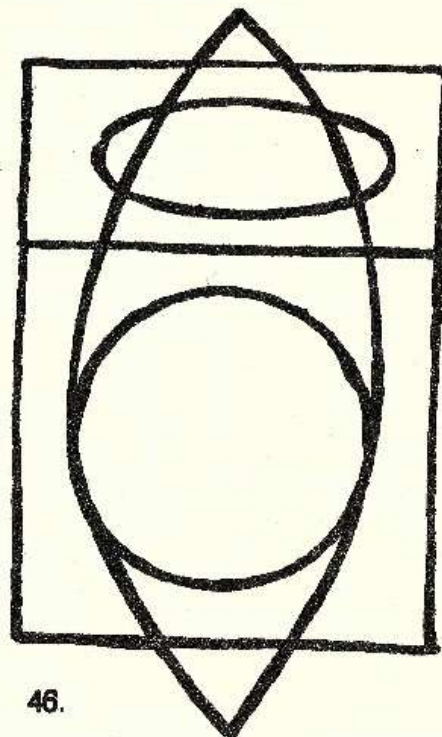
43.



44.



45.



46.

Italian stage. The actors are separated from the audience and always act within the same fixed area.

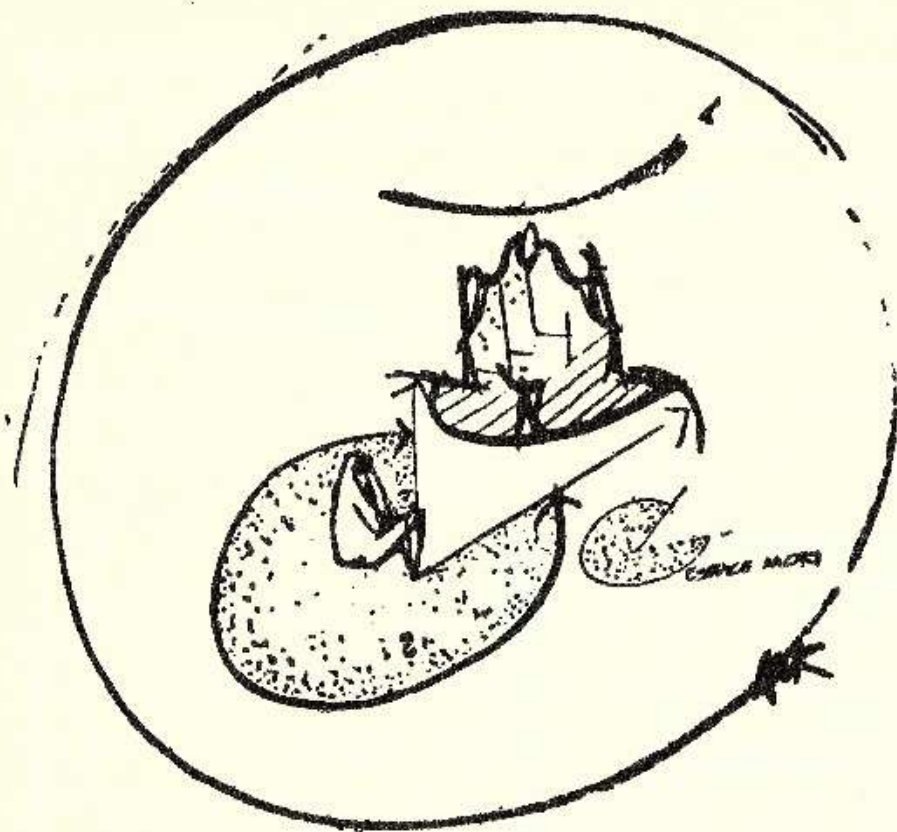
Theatre in the round (central stage). Although the position of the stage changes, the barrier between actor and spectator remains.

Theatre Laboratory. Actors and spectators are no longer separated. The whole room becomes the stage and, at the same time, the place for the spectators.

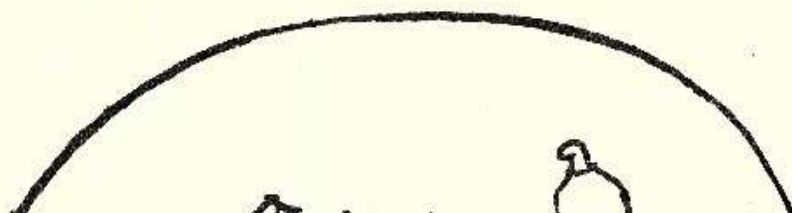
In the period of theatre reform at the beginning of our century, attempts were made (by Meyerhold, Piscator and others) to bring the actors down from time to time among the audience. The stage is still, however, the centre of the action.

The spectators are considered a unity of potential participants. The actors address them or may occasionally even be placed in the midst of them.

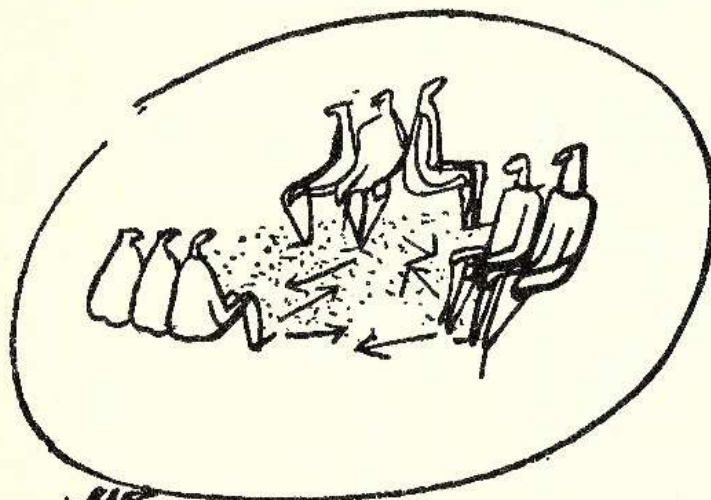
Theatre Laboratory. Here the producer always keeps in mind that he has two "ensembles" to direct: the actors and the spectators. The performance results from an integration of these two "ensembles".



47. Traditional Italian stage: the space is only partially exploited.

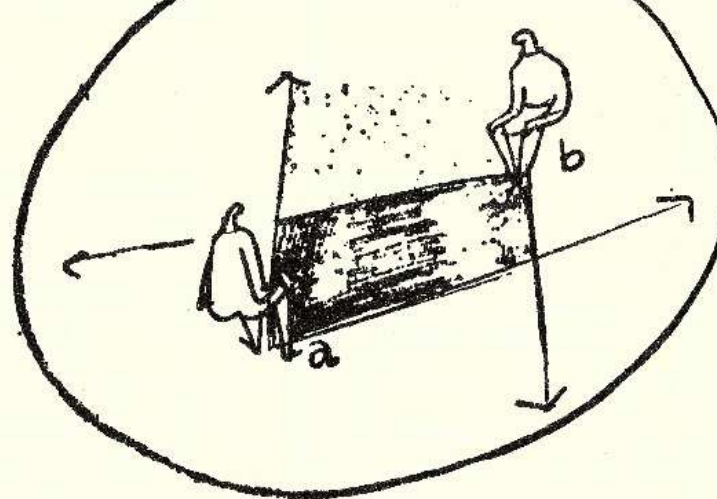


47.



49.

49.



48.

48-49. The osmosis of the actors and spectators also causes the spectators to observe one another. Here are two examples of the acoustic and visual relationship between them.

50. Relationship between the actors (in black) and the spectators. The latter are integrated in the scenic action and are considered as specific elements of the performance.

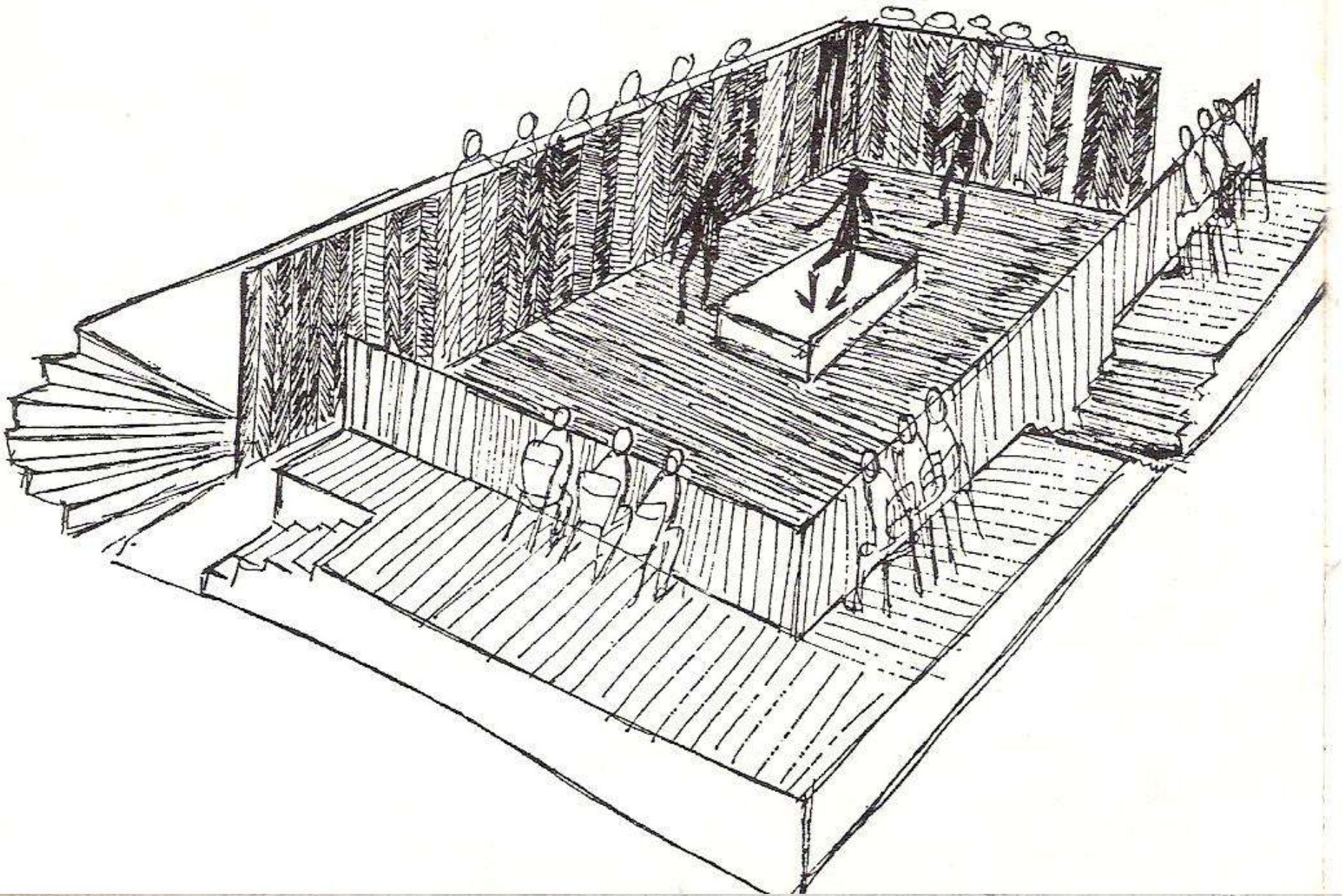


Spectators.

Actors.

ΟΣΜΩΣΗ- ΕΝΕΡΓΟΠΟΙΗΣΗ- ΑΛΛΗΛΕΠΙΔΡΑΣΗ

Οι ηθοποιοί μπορούν να παίζουν ανάμεσα στους θεατές, σε άμεση επαφή με το κοινό, δίνοντάς του έναν παθητικό ρόλο στο δράμα [...] Ή οι ηθοποιοί μπορούν να δημιουργήσουν κατασκευές ανάμεσα στους θεατές και έτσι να τους εντάξουν στην αρχιτεκτονική της δράσης, υποβάλλοντάς τους σε μια αίσθηση πίεσης και συνωστισμού και περιορισμού του χώρου (Wyspianski's *Akropolis*) [...] Ή μπορούν να παίζουν ανάμεσα στους θεατές και να τους αγνοούν, κοιτάζοντας διαμέσου τους [...] Οι θεατές μπορούν να χωρίζονται από τους ηθοποιούς – παραδείγματος χάριν με έναν ψηλό φράχτη, πάνω από τον οποίο εξέχουν μόνο τα κεφάλια τους (*The Constant Prince*). [...]



Σχέδιο της διάταξης σκηνής-θεατών για το έργο *The Constant Prince* σε σκηνοθεσία Jerzy Grotowski, σκηνογραφία Jerzy Gurawski, καλλιτεχνική συμβολή Ludwik Flaszen, Teatr Laboratorium.

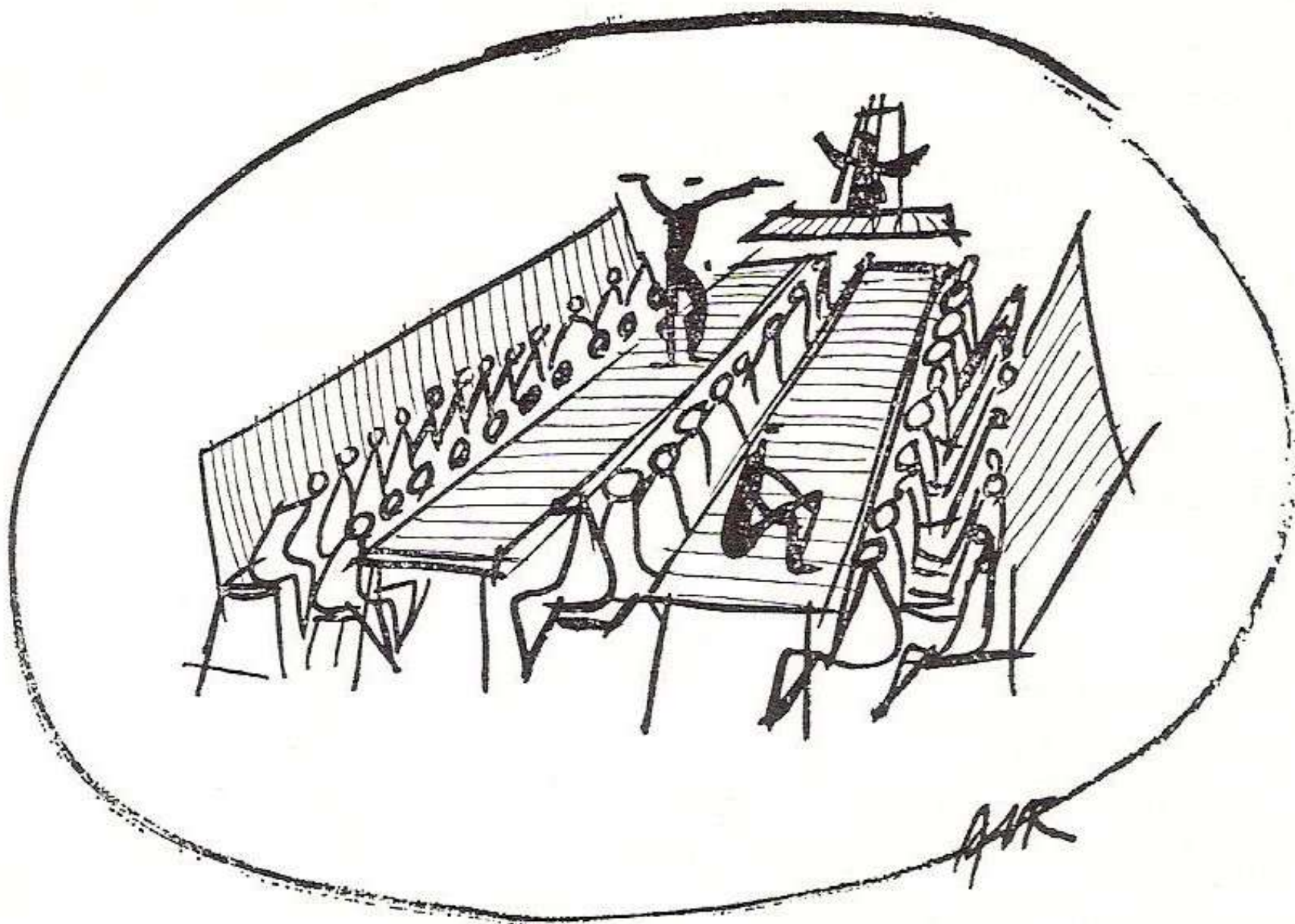


The Constant Prince σε σκηνοθεσία Jerzy Grotowski, σκηνογραφία Jerzy Gurawski, καλλιτεχνική συμβολή Ludwik Flaszen, Teatr Laboratorium.

Οι εργασίες για την παράσταση είχαν ήδη αρχίσει την άνοιξη του 1964 στην Όπολε. Οι εργασίες είχαν δύο κατευθύνσεις: Ο Grotowski δούλεψε με όλο τον θίασο, με εξαίρεση τον Ryszard Cieślak, με τον οποίο δούλεψε ατομικά, ως ηθοποιός που έπαιζε τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Σε αυτές τις κλειστές συνεδρίες εξαιρετικά οικείας εργασίας, ο σκηνοθέτης -για να χρησιμοποιήσω την έκφραση του ίδιου του Grotowski- εκτελούσε τη λειτουργία ενός μαιευτήρα που βοηθούσε τον ηθοποιό στα δραματικά πειράματα που διεξήγαγε στον εαυτό του, το αποτέλεσμα των οποίων ήταν η συνολική πράξη.

Δουλεύοντας πάνω στο κείμενο των Calderon/Słowacki και συνθέτοντας την παράσταση, ο Grotowski στόχευε στο να υπογραμμίσει την αντίθεση «Αυλή-Πρίγκιπας», καθιστώντας παράλληλα τις ενέργειες του Πρίγκιπα δεύτερο άξονα του έργου (και μάλιστα κυριολεκτικά, αφού στο μεγαλύτερο μέρος της παράστασης ο Δον Φερνάντο παραμένει στο κέντρο του ορθογώνιου χώρου που κατασκεύασε ο Jerzy Gurański, τοποθετημένος πάνω σε ένα βάθρο/ιερά τράπεζα/τάφο, ενώ η Αυλή περιστρέφεται γύρω του). Ως αποτέλεσμα, προκύπτει μια αντιπαράθεση δύο εξίσου πραγματικών και ανθρώπινων κόσμων, οι οποίοι όμως διέπονται από εντελώς αντίθετες αξίες.

Τα κοστούμια εξυπηρετούσαν επίσης την υπογράμμιση αυτής της διαφοράς: η Αυλή ήταν ντυμένη με σκούρα ρούχα, εν μέρει στα πρότυπα στρατιωτικής ενδυμασίας (φορούσαν ψηλές στρατιωτικές μπότες), ενώ ο Πρίγκιπας εμφανιζόταν σχεδόν γυμνός και ανυπεράσπιστος, ντυμένος μόνο με ένα λευκό ιμάτιο γύρω από τους γοφούς του πριν καλυφθεί με ένα κόκκινο παλτό στο φινάλε. Οι απλές χρωματικές αντιθέσεις τόνιζαν έντονα την αντίθεση του σκότους και του φωτός, του σκοταδιού και της φωτεινότητας.



Σχέδιο για τη διάταξη σκηνής-θεατών και το σκηνογραφικό περιβάλλον του έργου *Dr. Faustus* σε σκηνοθεσία Jerzy Grotowski, σκηνογραφία Jerzy Gurawski, Teatr Laboratorium, 1963.

Η ΤΡΑΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΔΡ. ΦΑΟΥΣΤΟΥΣ (1963)

Στην παράσταση του Φαούστους ολόκληρη η αίθουσα χρησιμοποιείται ως ένα συγκεκριμένο μέρος: 'το μυστικό δείπνο' του Φάουστ στον χώρο εστίασης ενός μοναστηριού, όπου ο Φάουστ διασκεδάζει τους θεατές που είναι προσκεκλημένοι σε μια μπαρόκ γιορτή που σερβίρεται σε τεράστια τράπεζια, προσφέροντας επεισόδια από τη ζωή του...

Το κεντρικό στοιχείο του χώρου των παραστάσεων που σχεδίασε ο Jerzy Gurranski ήταν μια ξύλινη σκηνή-τραπέζι που γέμιζε ολόκληρη την αίθουσα, με το σχήμα T που είχε κατασκευαστεί από δύο παράλληλες σειρές βάθρων προς μια κατεύθυνση και μια ενιαία σειρά στην κορυφή.

Οι θεατές κάθονταν κατά μήκος των πλατφορμών στις οποίες ο Φάουστους έπαιζε τη ζωή του. Η παράσταση ξεκίνησε με τον χαιρετισμό των καλεσμένων και το εναρκτήριο μέρος του μονολόγου, στο οποίο ο πρωταγωνιστής παρουσιάζει τον εαυτό του.

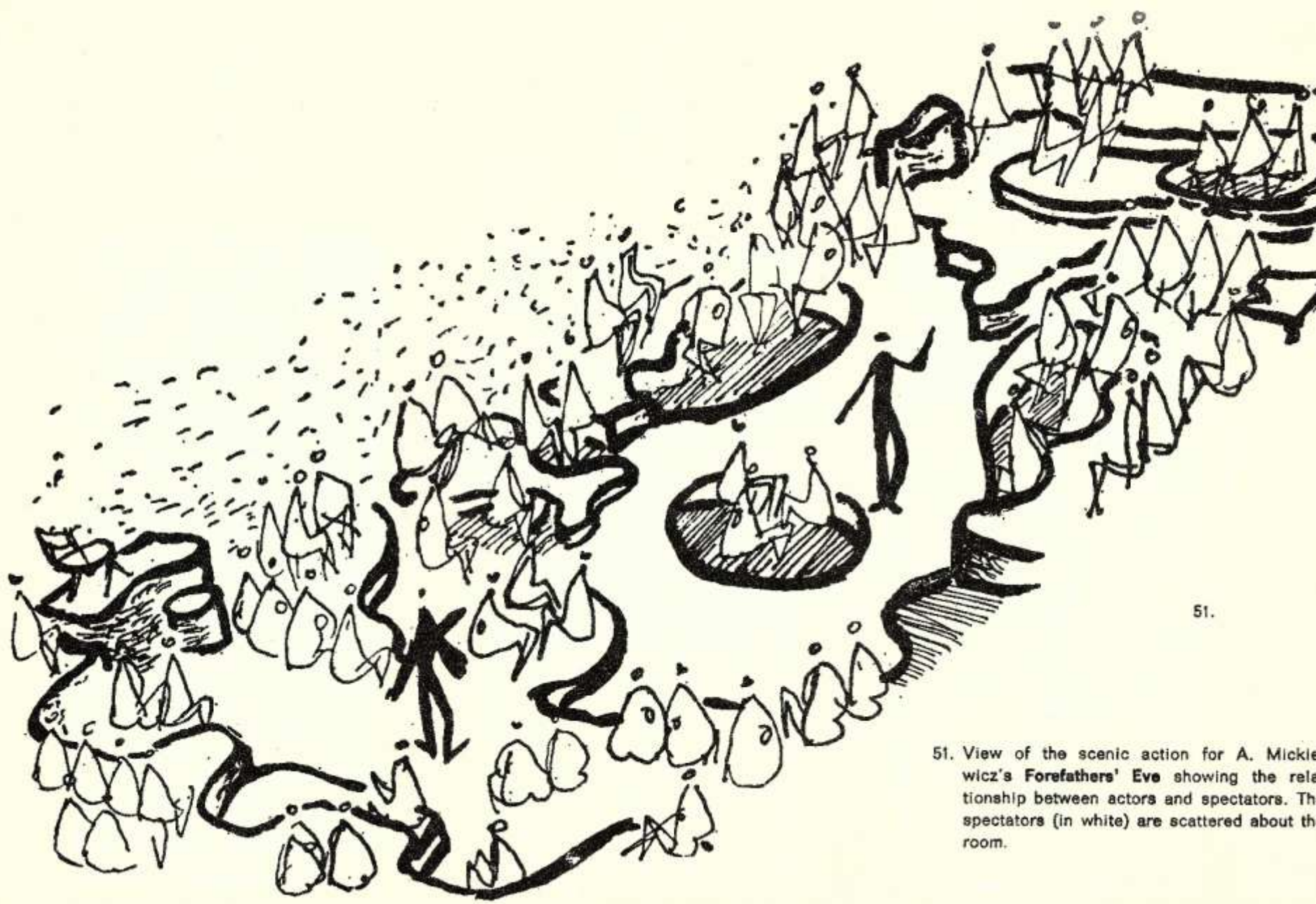
Η ΤΡΑΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΔΡ. ΦΑΟΥΣΤΟΥΣ (1963)

Στην παράσταση χρησιμοποιήθηκε η μετάφραση του Jan Kaspruwicz, την οποία ο Grotowski επεξεργάστηκε ριζικά και αναδιαμόρφωσε. Οι πολλαπλές τοποθεσίες και χρόνοι της πλοκής περιορίστηκαν (όπως και σε προηγούμενες παραστάσεις) σε μία μόνο σκηνή που αποτελούσε το πλαίσιο της κατάστασης.

Η σκηνή ήταν ένα αποχαιρετιστήριο συμπόσιο στο οποίο ο Φάουστ, στο νεκροκρέβατο του, προσκαλεί τους μαθητές του (ο ρόλος αυτός ερμηνεύτηκε από το κοινό και δύο ηθοποιούς - τον Zygmunt Molik και τον Maciej Prus, οι οποίοι έκαναν σχόλια ως χαρακτήρες που υποδύονταν «απλούς ανθρώπους» και έτσι παρείχαν επίσης το ηχητικό υπόβαθρο της δράσης).

Κατά τη διάρκεια αυτού του ιδιότυπου Μυστικού Δείπνου, ο κύριος πρωταγωνιστής παρουσίαζε στους συγκεντρωμένους συγκεκριμένες σκηνές από τη ζωή του, πραγματοποιώντας έτσι κάτι σαν δραματική εξομολόγηση.

Η λογική της **ΟΣΜΩΣΗΣ**, δηλ. της ενσωμάτωσης ηθοποιών και θεατών σε ένα κοινό, ενιαίο, μη αυστηρά διαχωρισμένο περιβάλλον όπως διερευνήθηκε από το Teatr Laboratorium του Grotowski προοικονομεί τις περαιτέρω εξελίξεις του περιβαλλοντικού θεάτρου. Σε κάθε περίπτωση, το βασικό ενδιαφέρον του Grotowski αφορά την ουσιαστική συγχώνευση των δύο ομάδων, θεατών και ηθοποιών, και τη διαδικασία όσμωσής τους με αφετηρία τον χώρο, τη σωματική εγγύτητα και παρουσία, τη βιωματική εμπειρία της παράστασης, αλλά και την απόρριψη της λογικής της αναπαράστασης. Αυτή μπορεί να επιτευχθεί μέσα από την αναμεταξύ τους ψυχοδιανοητική αλλά και σωματική ενεργοποίηση, μέσω της ακουστικής και οπτικής επαφής και παρατήρησης, καθώς και από την ενσωμάτωση του κοινού στη σκηνική δράση.



51.

51. View of the scenic action for A. Mickiewicz's *Forefathers' Eve* showing the relationship between actors and spectators. The spectators (in white) are scattered about the room.

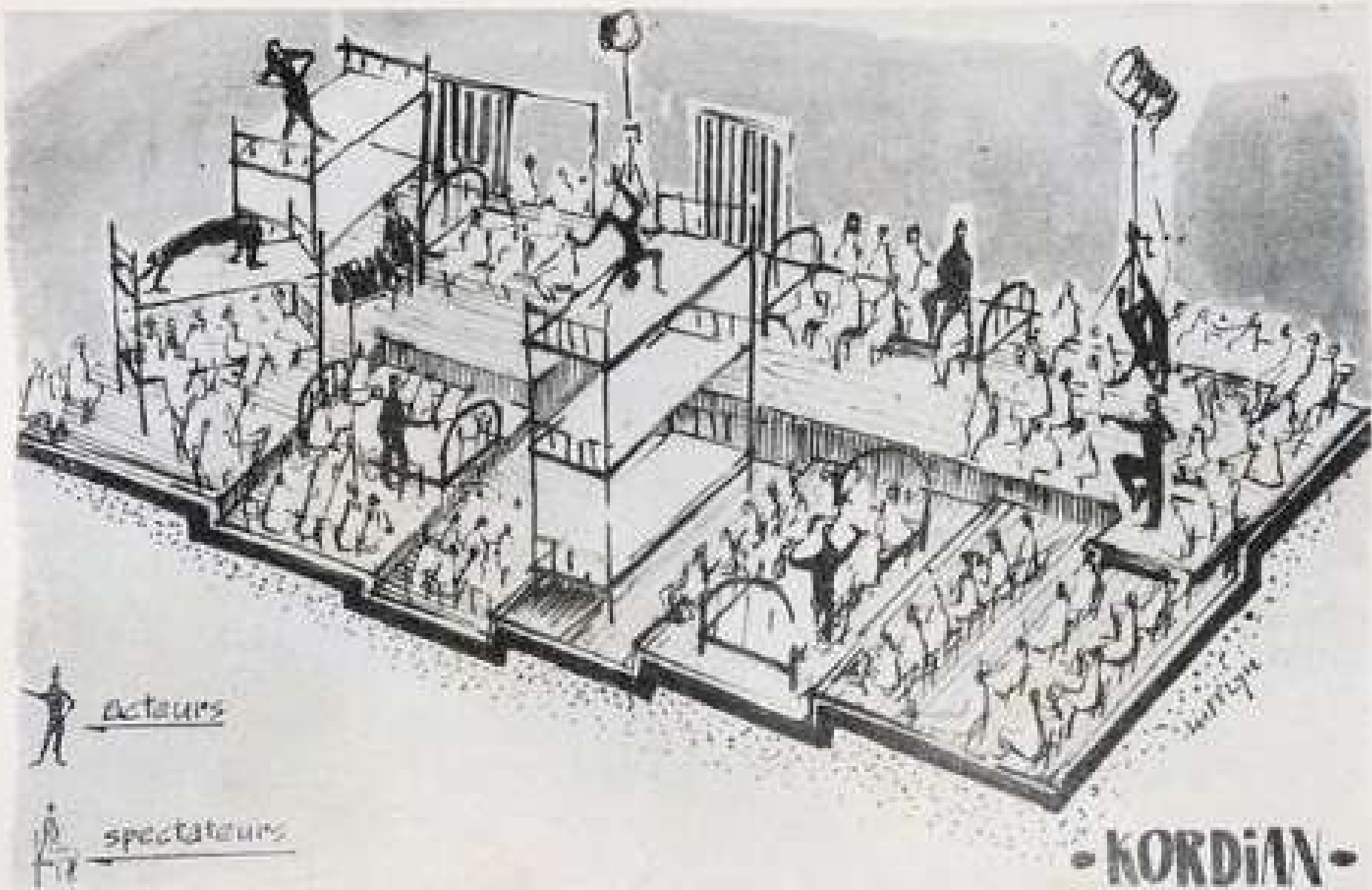
Στην παράσταση του *Forfather's Eve* (1961) πάλι σε σκηνογραφία Jerzy Gurawski και κοστούμια Waldemar Krygier, η σκηνική δράση εκτυλίσσεται σε νησίδες, διάσπαρτες στον χώρο ανάμεσα στα ασύμμετρα τοποθετημένα καθίσματα των θεατών. Οι ηθοποιοί κινούνται σε μια εκπληκτική εγγύτητα με τους θεατές, ενώ εγκαταλείπονται οι αυστηρές οριοθετήσεις ανάμεσα στις δύο περιοχές.

Η ΝΥΧΤΑ ΤΩΝ ΠΡΟΓΟΝΩΝ (1961)

- Ιδιαίτερη γοητεία στο Dziady άσκησε στον Grotowski το πρόβλημα της συλλογικής διαμόρφωσης των τελετών. Υπό το πρίσμα αυτό, η διαμόρφωση του χώρου απέκτησε θεμελιώδη σημασία.
- Ο Jerzy Gurranski εγκατέλειψε εντελώς τον διαχωρισμό μεταξύ σκηνής και κοινού, δημιουργώντας αντ' αυτού έναν πολυεπίπεδο χώρο παράστασης, όπου οι θέσεις των θεατών ήταν τοποθετημένες σε διάφορες γωνίες και σε διαφορετικά ύψη. Στην πραγματικότητα, τα μέλη του κοινού, ανάλογα με το πού κάθονταν, είχαν διαφορετική, ενίοτε αρκετά περιορισμένη, προοπτική. Αυτό που ήταν σημαντικό ήταν ότι μπορούσαν επίσης να βλέπουν ο ένας τον άλλον.

Η ΝΥΧΤΑ ΤΩΝ ΠΡΟΓΟΝΩΝ (1961)

- Μια άνετη και αδιατάρακτη θέαση της δράσης αρνιόταν επίσης από το γεγονός ότι οι ηθοποιοί έπαιζαν όχι μόνο στον «κεντρικό χώρο», όπου λάμβαναν χώρα οι σημαντικότερες δράσεις, αλλά και ανάμεσα - ή και μαζί - με τους θεατές. Ιδιαίτερα κατά τη διάρκεια της τελετής από το μέρος II, τα μέλη του κοινού δεν μπορούσαν να αισθάνονται ασφαλείς: φαντάσματα εμφανίζονταν ανάμεσά τους, οι ηθοποιοί τους άγγιζαν κτλ.
- Τοποθετώντας τους ηθοποιούς και τους θεατές σε έναν χώρο και εκτελώντας ορισμένες δραστηριότητες σε άμεση γειτνίαση με τους θεατές, ή ακόμη και εμπλέκοντάς τους στις δραστηριότητες, το Dziady έπαψε να είναι θέαμα και έγινε μια προετοιμασμένη εμπειρία, και όχι απλώς μια εμπειρία που «διαβάζεται», αλλά μια εμπειρία που λαμβάνεται άμεσα, όχι μόνο μέσω των αισθήσεων της όρασης και της ακοής, αλλά και της όσφρησης, της αφής και σε επίπεδο αντανακλαστικών αντιδράσεων.



Αλληλεπιδραστική διάταξη σκηνής-θεατών στο έργο *Kordian* σε σκηνοθεσία Jerzy Grotowski, σκηνογραφία Jerzy Gurawski, Teatr 13 Rows, Laboratorium, Opole 1962.

Στο *Kordian* σε σκηνογραφία Jerzy Gurawski χρησιμοποιείται μια εντελώς ριζοσπαστική χωροθεσία που προαναγγέλλει την περιβαλλοντική σκηνογραφία. Όλη η αίθουσα διευθετήθηκε ώστε να υποβάλλει την ατμόσφαιρα από το εσωτερικό ενός ψυχιατρείου και οι διάσπαρτοι θεατές ενσωματώθηκαν σε αυτή τη δομή ως τρόφιμοι. Οι δίπατες κουκέτες του ψυχιατρείου τοποθετήθηκαν ασύμμετρα στον χώρο, ενώ χρησιμοποιήθηκαν τόσο ως χώρος δράσης των ηθοποιών, όσο και ως χώρος του κοινού που στέγασε μια ανορθόδοξη λύση για τα καθίσματα των θεατών.

Στιγμιότυπο από την παράσταση του έργου *Kordian* σε σκηνοθεσία Jerzy Grotowski, σκηνογραφία Jerzy Gurawski, Teatr Laboratorium, Opole, 1962.



Η θεμελιώδης ιδέα της σκηνοθετικής και δραματουργικής επεξεργασίας του κειμένου περιελάμβανε την τοποθέτηση ολόκληρης της ιστορίας του Kordian σε ένα στάδιο - το ψυχιατρείο (σκηνή 6, πράξη III στο κείμενο του Słowacki). Τα συγκεκριμένα γεγονότα που διαμορφώνουν την πλήρη δράση του δράματος διαδραματίστηκαν ως εφιάλτες, αναμνήσεις και φαντασιώσεις ασθενών υπό τη φροντίδα του ορθολογικού αλλά και διαβολικού γιατρού. Σύμφωνα με αυτή τη θεμελιώδη ιδέα, ο Jerzy Gurański δημιούργησε έναν ενιαίο χώρο παράστασης που φιλοξενούσε τόσο τους ηθοποιούς όσο και τους θεατές.

Όλος ο χώρος του θεάτρου ήταν γεμάτος με κρεβάτια, τα περισσότερα από αυτά κουκέτες. Οι θεατές κάθονταν σε αυτά ή δίπλα τους και έτσι αναγκάζονταν να έρθουν σε πολύ στενή επαφή με τους ηθοποιούς, ενώ παρατηρούσαν τη δράση που λάμβανε χώρα ανάμεσα στα κρεβάτια και πάνω σε αυτά από μεταβαλλόμενες και ενίοτε εκπληκτικές οπτικές γωνίες.



"Kordian"

Στιγμιότυπο από την παράσταση του έργου *Kordian* σε σκηνοθεσία Jerzy Grotowski, σκηνογραφία Jerzy Gurawski, Teatr Laboratorium. The Theatre of 13 Rows on 14 February 1962 (with a closed premiere on 13 February). Set design: Jerzy Gurawski.



Στιγμιότυπο από το έργο *Akropolis* σε σκηνοθεσία Jerzy Grotowski, σκηνογραφία-κοστούμια Josef Szajna και αρχιτεκτονική διεύθυνση της σκηνής Jerzy Gurawski, Teatr Laboratorium.

AKROPOLIS (1962-1967)

Από τα πιο χαρακτηριστικά υφολογικά και δομολειτουργικά παραδείγματα της σκηνογραφίας στο φτωχό θέατρο αποτελεί η παράσταση του έργου *Akropolis*, όπου ο Grotowski συνεργάστηκε στην αρχιτεκτονική του χώρου με τον Jerzy Gurawski και στα κοστούμια και τα σκηνικά αντικείμενα με τον γνωστό σκηνογράφο Josef Szajna.

Καθώς εξελίσσεται η παράσταση, με την καθοριστική συμβολή της σκηνογραφίας προχωράμε από το θεατρικό δρώμενο ως γεγονός στη δημιουργία μιας θεατρικής μεταφοράς, ενώ η σκηνική εικόνα χαρακτηρίζεται από την αξιοποίηση μιας 'απορριμματικής' αισθητικής με ορισμένες εκλεκτικές συγγένειες από τη σύγχρονη τέχνη.

AKROPOLIS (1962-1967)

Στην εκδοχή που ανέβηκε στο Όπολε από τους Grotowski και Szajna, αυτά τα σύνθετα θέματα απέκτησαν μια πρόσθετη διάσταση, με την πραγματικότητα του κειμένου να μεταφέρεται σε ένα στρατόπεδο συγκέντρωσης.

Στην παράσταση, λοιπόν, το Άουσβιτς έγινε η «δική μας Ακρόπολη» - μια σύνθεση της σύγχρονης εποχής - όπου οι μεγάλοι μύθοι του δυτικού πολιτισμού αντιπαρατέθηκαν με το Ολοκαύτωμα, το οποίο για τους καλλιτέχνες ήταν και παρέμεινε μια ριζοσπαστική και αδιανόητη δοκιμασία.

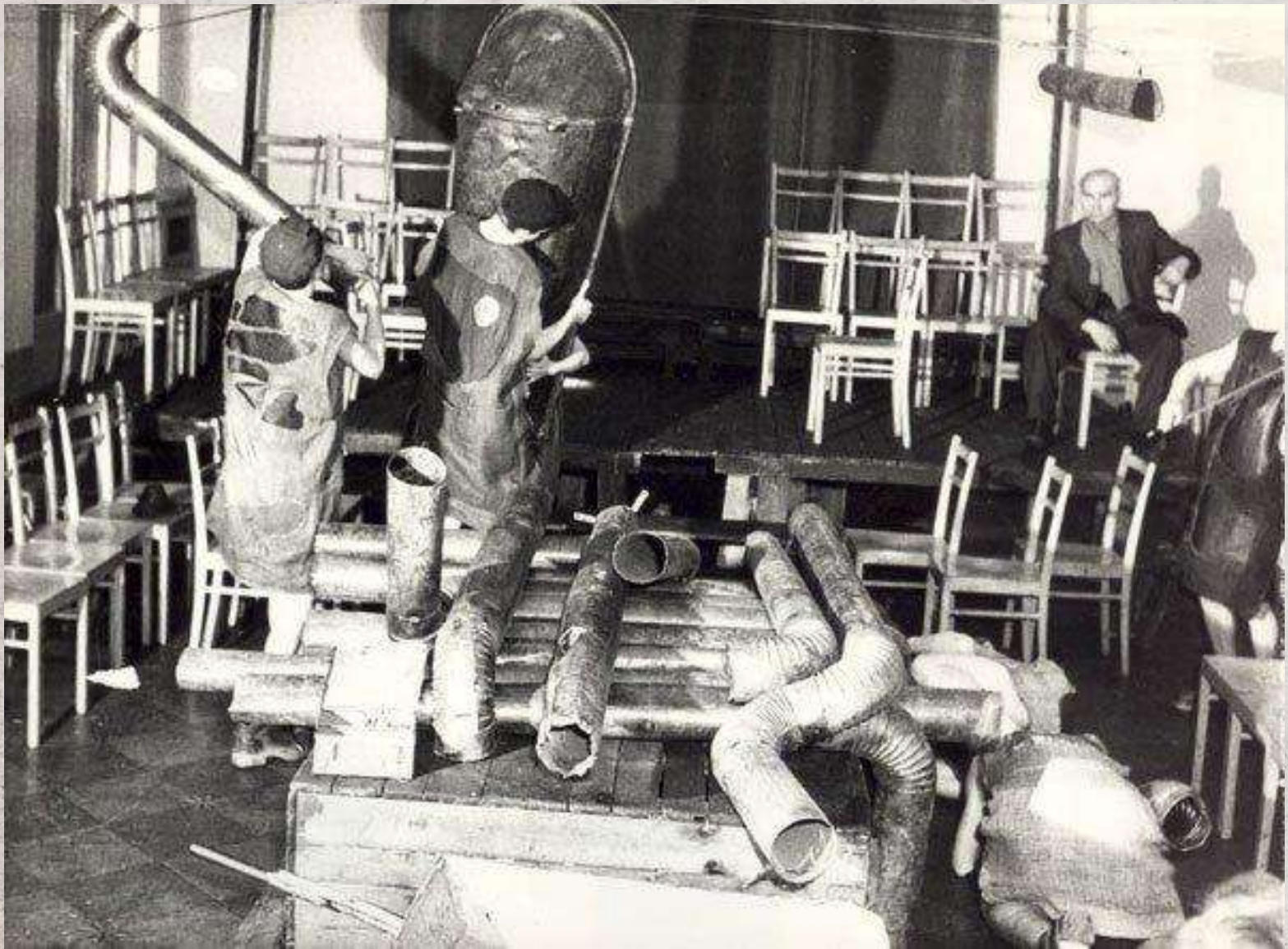
Οι φυλακισμένοι, κατασκευάζοντας επί σκηνής ένα στρατόπεδο και παρουσιάζοντας με ένταση την κολασμένη ματαιότητα της ζωής σε αυτό, δημιούργησαν έτσι επίσης, χρησιμοποιώντας ως βάση τα λόγια του Wyspiański, μια ορισμένη συνθετική επανάληψη της ιστορίας της ανθρωπότητας που επιστρέφει για πάντα στο ίδιο σημείο εκκίνησης - έναν τόπο που είναι επίσης το κέντρο της αδράνειας.

AKROPOLIS (1962-1967)

Οι Grotowski, Szajna και Gurawski τοποθέτησαν και πάλι, όπως έκαναν και στο Kordian, για παράδειγμα, το κοινό και τους ηθοποιούς σε έναν κοινό χώρο. Αντί όμως να οικοδομήσουν μέσω αυτού μια κοινότητα, χρησιμοποίησαν αυτή τη φυσική εγγύτητα για να δημιουργήσουν μια κατάσταση απόλυτης απόστασης, η οποία δημιουργείται κυρίως με υποκριτικά μέσα.

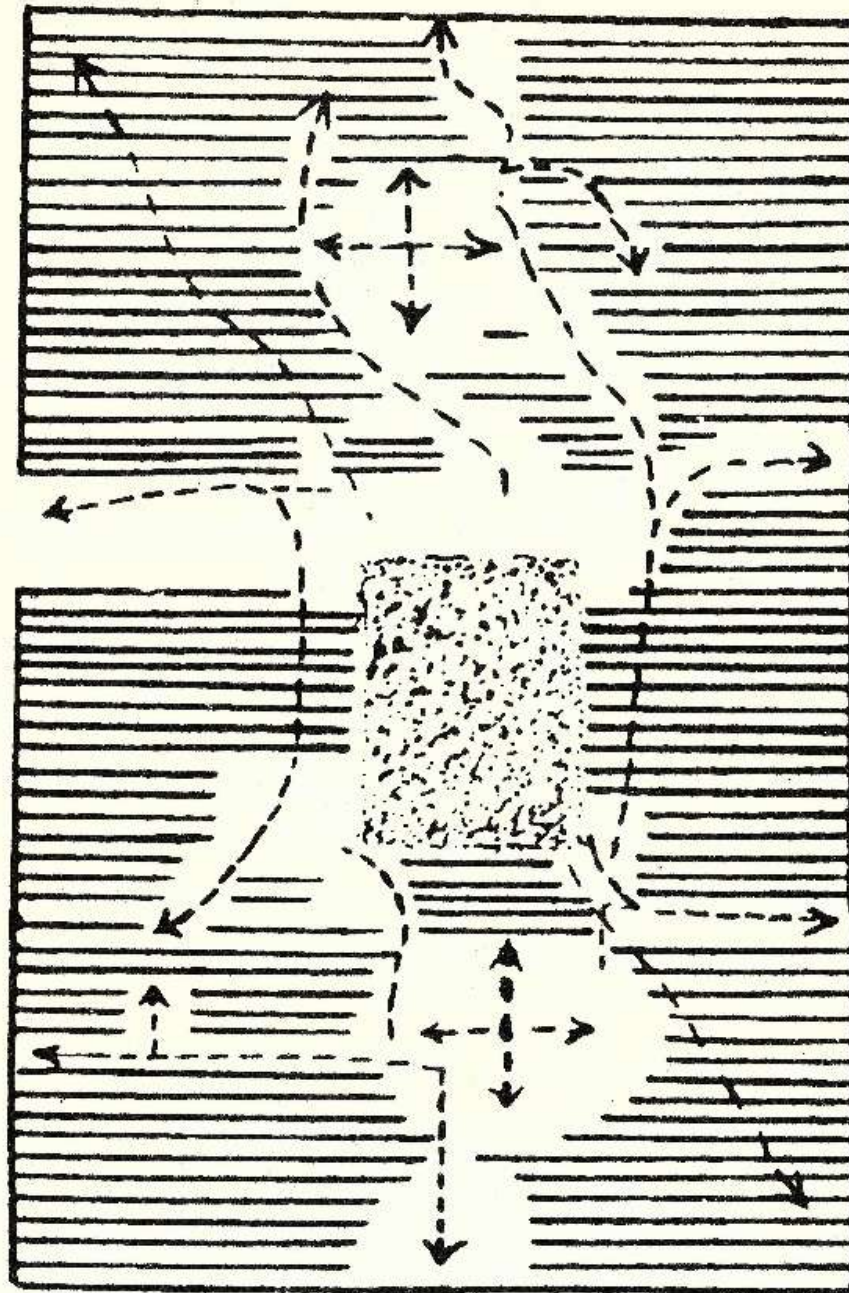
Ως αποτέλεσμα της δουλειάς πάνω στη μίμηση (εκείνες οι περίφημες «μάσκες ζωής» που δημιουργούνται μέσω προσώπων που έχουν παγώσει σε γκριμάτσες), τις κινήσεις και τη φωνή (το Akropolis ήταν η πρώτη παράσταση του Grotowski που διαπερνάται σημαντικά από τη μουσική και τη μουσικότητα), οι ηθοποιοί όχι μόνο δημιούργησαν πρωταγωνιστές που αναιρούσαν εντελώς την παρουσία του κοινού μέσω της συμπεριφοράς τους, αλλά και προκάλεσαν ένα οπτικοακουστικό περιβάλλον που δημιουργούσε την εντύπωση ότι βρισκόταν κανείς σε έναν ξένο και εχθρικό κόσμο.

Με αυτόν τον τρόπο κατέστη δυνατή η απεικόνιση επί σκηνής της αδιανόητης πραγματικότητας των στρατοπέδων.



Στιγμιότυπο από το έργο Akropolis σε σκηνοθεσία Jerzy Grotowski, σκηνογραφία-κοστούμια Josef Szajna και αρχιτεκτονική διευθέτηση της σκηνής Jerzy Gurawski, Teatr Laboratorium, 1964.

59. Diagram showing the movement and areas of action in **Akropolis**, based on the text by Wyspianski.



Central "mansion"
where pipes are
assembled and into
which at the end the
actors disappear.



Spectators.



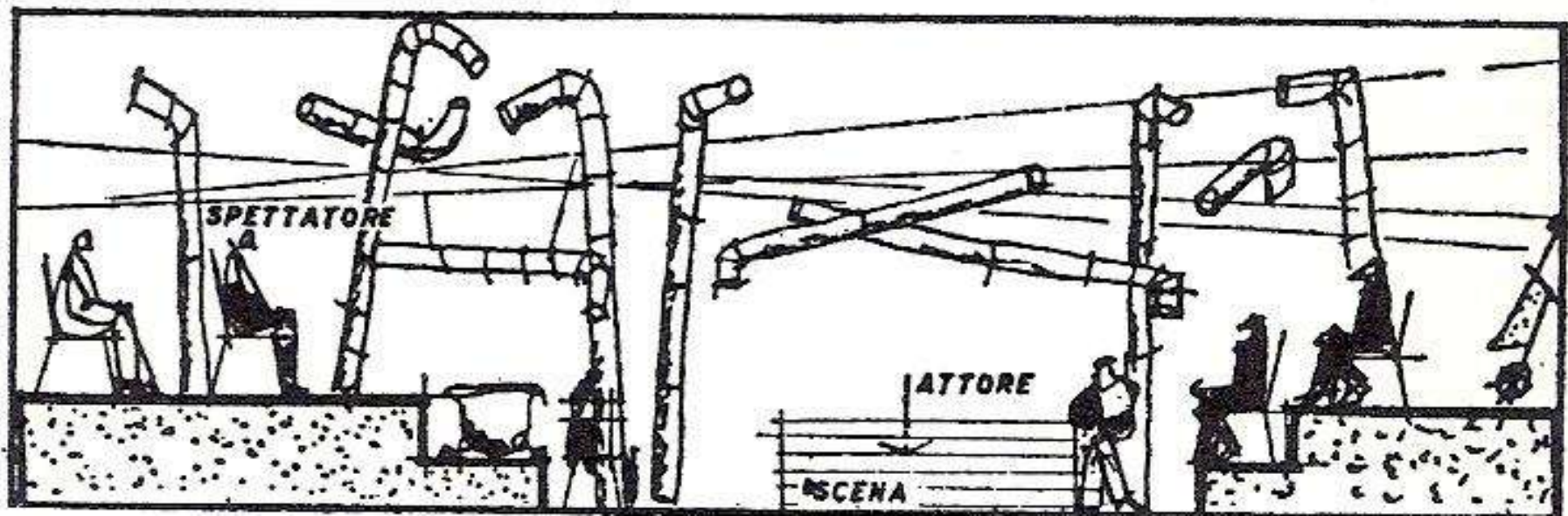
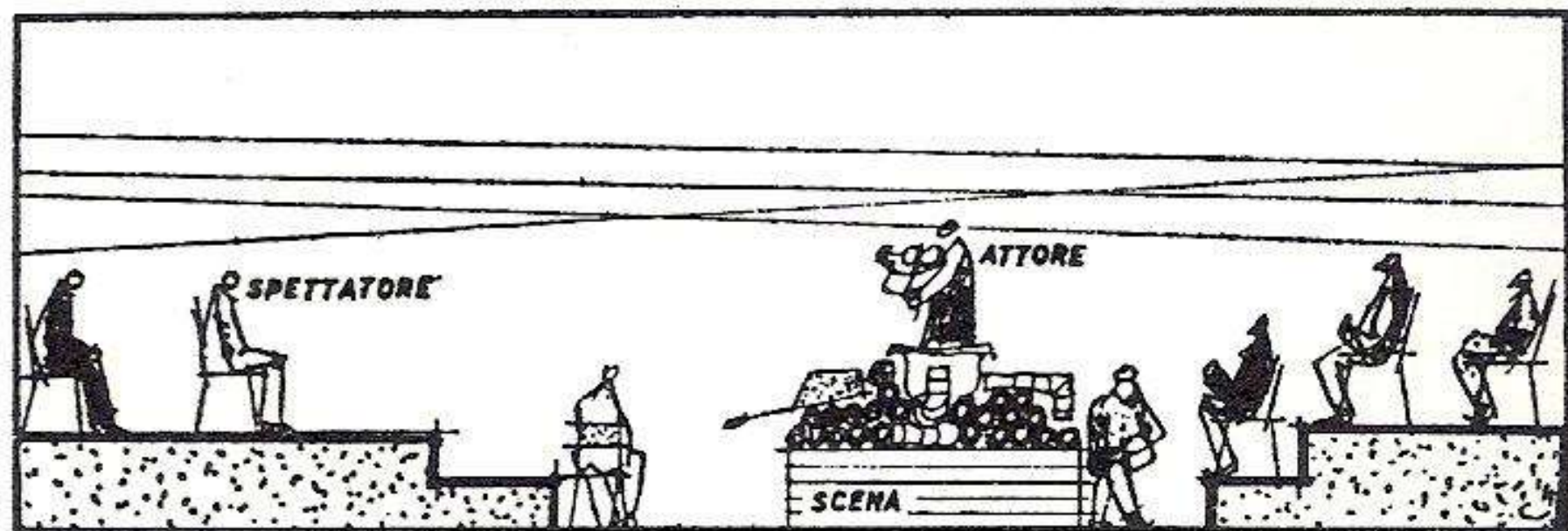
Actors.

Στο μέσο του δωματίου υπάρχει ένα τεράστιο κουτί. Μεταλλικά απορρίμματα (σαβούρα) συσσωρεύονται πάνω του: μπουριά σόμπας σε διάφορα μήκη και φάρδη, ένα βαρέλι, μια μπανιέρα, καρφιά, σφυριά. Όλα είναι παλιά και σκουριασμένα, σαν να μαζεύτηκαν από κάποια χωματερή.

Η πραγματικότητα των σκηνικών αντικειμένων είναι η σκουριά και το μέταλλο.

Καθώς η δράση εξελίσσεται, οι ηθοποιοί φτιάχνουν από αυτά τα αντικείμενα έναν παράλογο (γελοίο) πολιτισμό· έναν πολιτισμό των θαλάμων αερίων, που διαφημίζεται από τα μπουριά που διακοσμούν ολόκληρο το δωμάτιο, καθώς οι ηθοποιοί τα κρεμάνε από σκοινιά ή τα καρφώνουν στο πάτωμα. Κατ' αυτόν τον τρόπο περνάμε από το γεγονός στη μεταφορά.

Στο τέλος το σκηνικό με τα φτωχά, καθημερινά αντικείμενα μετατρέπεται σε ένα 'νεκροταφείο' υλικών και σωμάτων. Στην ίδια κατεύθυνση, τα κοστούμια αποτελούνταν από απλούς σάκους γεμάτους τρύπες που σκέπαζαν τα γυμνά σώματα των ηθοποιών, «μια ποιητική εκδοχή της φόδρας του στρατοπέδου».



- Ο Grotowski αναφέρεται στα «αντικείμενα σαν δυναμική ενορχήστρωση», καθώς για τον ίδιο «δεν υπάρχουν σκηνικά εξαρτήματα με τη συνηθισμένη έννοια της λέξης»:
- *Το κάθε αντικείμενο πρέπει να συμβάλλει όχι στη νοηματική μα στη δυναμική του έργου· η αξία του έγκειται στις πολλαπλές χρήσεις του. Τα μπουριά και τα παλιοσίδερα χρησιμοποιούνται σαν σκηνικά εξαρτήματα και ταυτόχρονα σαν συγκεκριμένη, τρισδιάστατη μεταφορά που συμβάλλει στη δημιουργία του δράματος. Αλλά η ρίζα της μεταφορικής έννοιας βρίσκεται στη λειτουργία των μπουριών.*
- *Η μεταφορική έννοια ξεπηδάει από την ενεργητικότητα, την οποία αργότερα υπερσκελίζει, καθώς προχωράει η δράση. Όταν φύγουν οι ηθοποιοί από το θέατρο, αφήνουν πίσω τις καπνοδόχους που προσέφεραν στο έργο ένα συγκεκριμένο κίνητρο.*

- **ΣΩΜΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ**

- Ο Grotowski πάντως εμφανίζεται ενάντιος στην πλήρη αυτονόμηση των παραστασιακών στοιχείων, όπως το σκηνικό ή τα κοστούμια, γιατί πιστεύει ότι μόνο όταν υπάρχουν επί σκηνής σε συσχετισμό με έναν συγκεκριμένο χαρακτήρα και τις δράσεις του, μπορεί να επιτευχθεί και η μεταμορφωτική τους δύναμη.
- Ο Grotowski προαναγγέλλει το 'σωματικό θέατρο' (physical theatre) με την πίστη του στη μεταμορφωτική δύναμη του ηθοποιού πάνω στα σκηνικά αντικείμενα και στον χώρο μέσα από την ελεγχόμενη χρήση της χειρονομίας. Έτσι, ένα πάτωμα γίνεται θάλασσα, ένα κομμάτι σίδερο έμψυχος σύντροφος, ένα τραπέζι εξομολογητήριο, και ούτω καθεξής. Η τάση αυτή αναπτύχθηκε στη συνέχεια από τη δεκαετία του 1970 ως σήμερα, αποτελώντας κεντρικό σημείο αναφοράς για πάμπολλους δημιουργούς.

- Η θεωρία και τεχνική του Grotowski με τη σειρά της επηρέασε βαθύτατα και τον Άγγλο σκηνοθέτη Peter Brook, ο οποίος είναι σε μεγάλο βαθμό υπεύθυνος και για τη διάδοση της γκροτοφσκικής προσέγγισης στο παγκόσμιο θέατρο. Ο Brook, με τη θεωρία της γυμνής σκηνής ή του άδειου χώρου (*The Empty Space*, 1968), συνέβαλε αποφασιστικά στην ανανέωση του σύγχρονου θεάτρου από τη δεκαετία του 1970 μαζί με τις συνεργάτιδές του σκηνογράφους, όπως η Sally Jacobs και η Χλόη Γεωργιάδη-Ομπολένσκυ.

**Ο ΑΔΕΙΟΣ ΧΩΡΟΣ
ΤΟΥ PETER BROOK**



Ο ΑΔΕΙΟΣ ΧΩΡΟΣ ΤΟΥ PETER BROOK

- Ένας από αυτούς που δέχθηκαν την επίδραση του Grotowski είναι και ο διάσημος Άγγλος σκηνοθέτης Peter Brook, από τους κύριους ανανεωτές του σύγχρονου θεάτρου.
- Μέσα από το έργο του αλλά και με τα γραπτά του, ιδίως με τον *Άδειο χώρο* (*The empty space*), ο Brook πέτυχε τη δημιουργία μιας καινούργιας θεατρικής έκφρασης, τόσο ως προς τη σκηνική εικόνα όσο και ως προς τη γενικότερη πρακτική της. Εμβληματικές για το σύγχρονο θέατρο παραμένουν οι δύο πρώτες φράσεις του βιβλίου, όπου η επιστροφή στα βασικά ερωτήματα και συστατικά του θεάτρου έχει ως σημείο εκκίνησης έναν οποιονδήποτε άδειο χώρο.
- Ο χώρος αυτός αποτελεί από μόνος του έναν άδειο χώρο, ή διαμορφώνεται κατά τη σκηνική δράση σε απογυμνωμένη σκηνή.

*Μπορώ να πάρω έναν οποιονδήποτε
άδειο χώρο και να τον ονομάσω γυμνή
σκηνή. Ένας άνθρωπος διασχίζει αυτόν
τον άδειο χώρο ενώ κάποιος άλλος τον
παρακολουθεί, και αυτό είναι όλο κι
όλο που χρειάζεται για να
δημιουργηθεί μια θεατρική πράξη.*

- Ξεκινώντας από τον άδειο χώρο, σκηνικά και μεταφορικά, ο Brook κηρύσσει την επιστροφή στα τέσσερα βασικά ερωτήματα:
- τί είναι θέατρο,
- τί είναι ηθοποιός,
- τί είναι θεατής
- ποιές είναι οι καλύτερες συνθήκες για να αναπτυχθεί η σχέση τους.

Σύμφωνα με τον Άδριο Χώρο κατά Brook, το θεατρικό τοπίο διαιρείται σε τέσσερις διαφορετικούς τύπους θεάτρου:

- το **Νεκρό Θέατρο** (το συμβατικό Θέατρο, που είναι γεμάτο στερεότυπα και δεν καταφέρνει να ικανοποιήσει τους συμμετέχοντες δημιουργούς και το κοινό του),
- το **Ιερό Θέατρο** (που επιδιώκει να ξαναβρεί την τελετουργική και πνευματική διάσταση της δραματικής τέχνης, δηλ. τον χώρο όπου εστίασαν την έρευνά τους ο Artaud και ο Grotowski),
- το **Τραχύ Θέατρο** (το λαϊκό θέατρο που στέκεται απέναντι στο επιτηδευμένο θέατρο, και όντας γεμάτο θόρυβο και δράση συγγενεύει με τα τυπικά χαρακτηριστικά του Ελισαβετιανού Θεάτρου)
- και το **Άμεσο Θέατρο**, στο οποίο ο Brook προσδιορίζει τη δική του ερευνητική διαδρομή: πρόκειται για ένα δρόμο ανακάλυψης ενός ρευστού και συνεχώς μεταβαλλόμενου στυλ που εστιάζει με απλότητα και αμεσότητα στην αρχέγονη χαρά της θεατρικής εμπειρίας

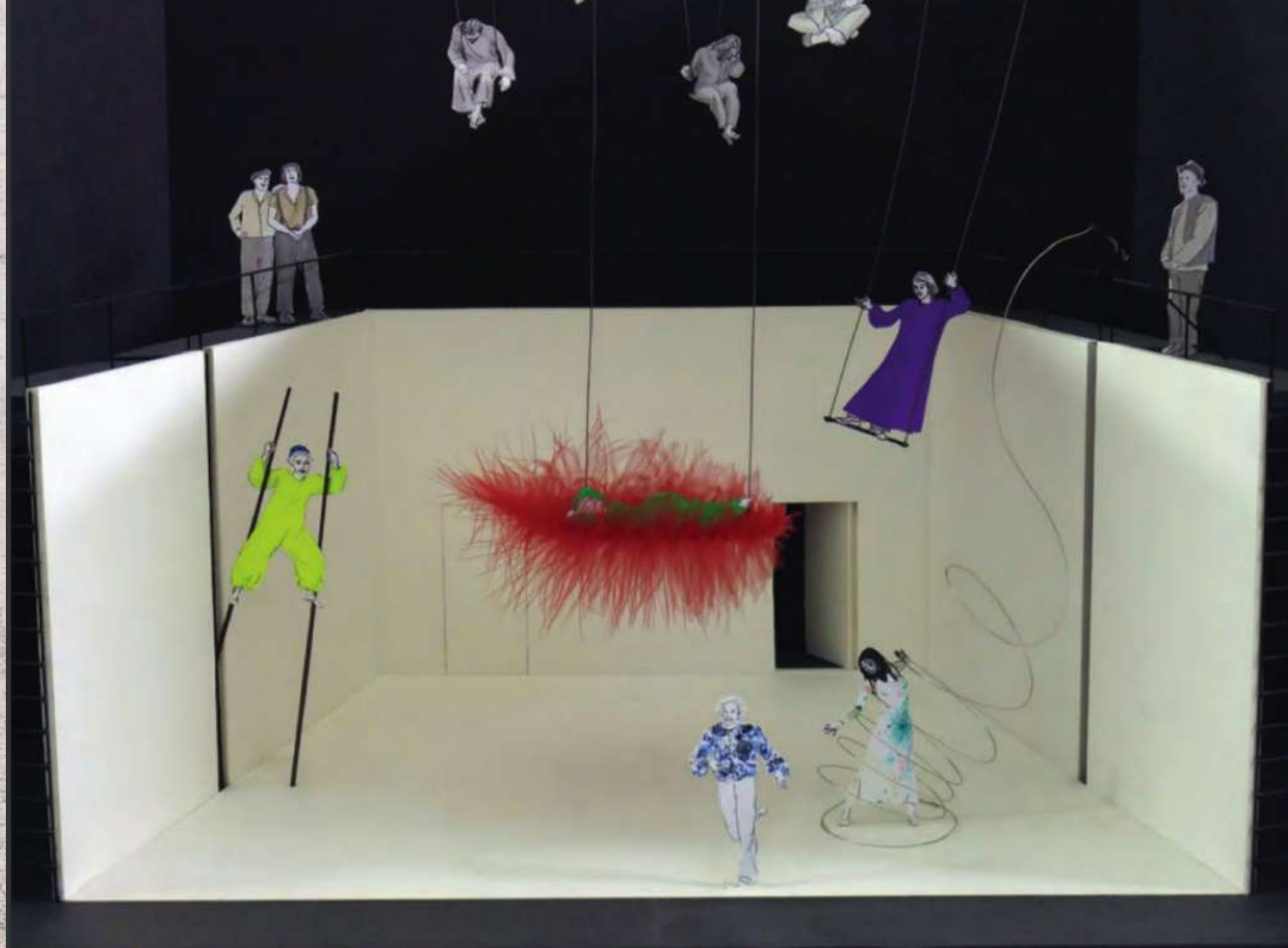
Επιπλέον, αποφεύγει τις επιδερμικές καινοτομίες και τις παροδικές θεατρικές σχολές, τονίζοντας παράλληλα τον εφήμερο χαρακτήρα του θεάτρου και των μορφολογικών του στοιχείων:

Στο θέατρο, κάθε μορφή, μόλις γεννηθεί, υπόκειται στη θνητότητα· κάθε μορφή πρέπει να συλληφθεί εκ νέου, και η νέα αυτή σύλληψη θα φέρει τα σημάδια από όλες τις επιρροές που την περιβάλλουν. Κατ' αυτήν την έννοια το θέατρο είναι σχετικότητα. Και όμως το σπουδαίο θέατρο δεν είναι οίκος μόδας· τα αέναα στοιχεία επανέρχονται και ορισμένα θεμελιώδη ζητήματα βρίσκονται στη βάση κάθε θεατρικής δραστηριότητας.

Ο Brook εμφανίζεται υπέρμαχος μιας πιο αυτοσχεδιαστικής προσέγγισης στη σκηνογραφία και την ενδυματολογία, όπου συνυπολογίζονται η εξέλιξη των προβών, ο σκηνοθετικός ρυθμός και η εν εξέλιξει σκηνοθετική άποψη. Πρόκειται για μια ανοιχτή ή τρόπον τινά ημιτελή σκηνογραφική προσέγγιση.

Αυτό δεν σημαίνει ότι ο Brook υποτιμά τη σημασία του σκηνογραφικού ή του ενδυματολογικού σχεδιασμού, που αποτελούν βασικά ζητήματα που τίθενται εκ νέου σε κάθε παραγωγή. Όμως, όπως εύστοχα επισημαίνει, πρόκειται «για μια αισθητική πρακτικής φύσης» με τις ιδιαιτερότητές της, που πρέπει να υποστηριχθεί συλλογικά.





Πλαστική μακέτα της Sally Jacobs για το *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* (1970) σε σκηνοθεσία Peter Brook, Royal Shakespeare Company.

- Στο Όνειρο η σκηνογράφος Sally Jacobs υλοποιεί με επιτυχία την πρώτη σκηνογραφία άδειου χώρου ή γυμνής σκηνής - σκηνογραφία που δεν είναι καθόλου απογυμνωμένη από θεατρικότητα, αισθητική και δυναμικότητα.
- Αντί για το νυκτερινό δάσος και το παλάτι του Θησέα στην κλασική Αθήνα, η Jacobs σχεδίασε ένα εκτυφλωτικά φωτισμένο άσπρο κουτί.
- Το λαμπερό άσπρο κουτί έρχεται σε αντίστιξη με το μουντό μαύρο κουτί της θεατρικής σύμβασης και γίνεται περισσότερο ένας εικαστικός χώρος, όπου οι χρωματικές κινήσεις και χειρονομίες αναδεικνύονται με οπτική ένταση.
- Ο κόσμος του έργου παρέπεμπε στον κόσμο του τσίρκου και των Κινέζων ακροβατών με κούνιες, κρεμαστά στοιχεία, ξυλοπόδαρα, κτλ. ως μια μεταφορά της μαγείας του θεάτρου. Τα ξωτικά παρακολουθούσαν από τα πάνω επίπεδα του θεάτρου.
- Οι ηθοποιοί φορούσαν πολύχρωμα μεταξωτά ρούχα, φόρμες, έχοντας και στοιχεία από την ψυχεδελική μόδα της εποχής και την χρήση των μπατίκ.



- Στη δεκαετία του 1970 ο Brook ήταν ήδη αναγνωρισμένος στο εμπορικό και επιχορηγούμενο θέατρο, όταν επέλεξε μια καινοτόμα σκηνική παρουσίαση για το *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* στο Royal Shakespeare Company (1970), το οποίο τοποθέτησε μεταφορικά στο περιβάλλον ενός τσίρκου.
- Στην εμβληματική αυτή παράσταση του σύγχρονου θεάτρου ο Brook αποφεύγει την κυριολεκτική περιγραφή και την εικονογράφηση, ενεργοποιώντας διαδικασίες της θεατρικής αφήγησης (storytelling) και τη δύναμη η φαντασίας των θεατών.
- Μια σύλληψη με έντονα αντισυμβατικό, εικαστικό και παιγνιώδη χαρακτήρα. Η σύλληψη γίνεται σε στενή συνεργασία με τη σκηνογράφο Sally Jacobs και παρακολουθώντας την έκβαση των προβών, ενώ έχει ως σημείο εκκίνησης λειτουργικές κινησιολογικές και χωρικές ανάγκες – λ.χ. πόρτες, σκαλιά, ύψη θέασης των ξωτικών
- Οδηγήθηκαν στο λαμπερό λευκό κουτί από αυτά που ήθελαν να αποφύγουν όχι δάσος, όχι παλάτι, όχι σκοτάδι, κλπ., από την εξάλειψη της εικονογράφησης
- Η λαμπερή λευκότητα κατά Brook συμβολίζει την ελευθερία της φαντασίας



Το «Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας» του Peter Brook το 1970 κατέχει μια εμβληματική θέση στη σκηνική ιστορία του έργου αυτού και των έργων του Σαίξπηρ στο σύνολό τους. Το σκηνικό της Sally Jacobs, ένα λευκό κουτί με απλές πόρτες και μπαλκόνι στις τρεις πλευρές, αποτελούσε παράδειγμα της περίφημης αντίληψης του Brook για τη σκηνή ως «κενό χώρο».

Οι ηθοποιοί, όταν δεν βρίσκονταν στη σκηνή, κοίταζαν πάνω από το μπαλκόνι ή κάθονταν με τα πόδια τους να κρέμονται πάνω από τις πλευρές του σκηνικού, παρακολουθώντας τη δράση μαζί με το κοινό αλλά από ψηλά, όπως θα έκαναν οι νεράιδες.

Ο σχεδιασμός και το blocking της παράστασης ήταν επίσης στοιχειώδης και αφηρημένος. Έφυγαν τα φυλλώδη κατώφλια, τα διάφανα φτερά των νεράιδων και η ρομαντική μουσική του Mendelsohn.

Οι εραστές φορούσαν μοντέρνα απλά φουστάνια ή λουλουδάτα πουκάμισα με λευκά παντελόνια, ενώ οι νεράιδες φορούσαν ογκώδη σατέν και ταφτά φορέματα ή φαρδιές ολόσωμες φόρμες σε λαμπερά χρώματα - μωβ για τον Όμπερον, σμαραγδένιο για την Τιτάνια, κίτρινο για τον Πουκ.



ΚΙΝΗΣΙΟΛΟΓΙΑ- ΣΚΗΝΙΚΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ

Ίσως το πιο αξιομνημόνευτο, ήταν η κινησιολογία και το στήσιμο του έργου πάνω στη σκηνή που περιείχαν ακροβατικά στοιχεία τσίρκου. Ο Όμπερον και ο Πουκ εμφανίζονταν πάνω σε ακροβατικές κούνιες- ενώ η 'κούνια' της Τιτάνιας (διακοσμημένο με βυσσινί φτερά στρουθοκαμήλου) υψωνόταν ψηλά όταν κοιμόταν ή προσέλκυε τον Bottom στο κρεβάτι της.

Μόλις ο Πουκ τους γοήτευσε για να κοιμηθούν, οι εραστές περίμεναν την άφιξη του Θησέα και της Ιππολύτης πάνω στις κούνιες από καμβά, που λικνίζονταν απαλά δεκαπέντε πόδια πάνω από τη σκηνή.

Εκτός από τα ακροβατικές κούνιες, οι ηθοποιοί ισορροπούσαν με περιστρεφόμενες πλάκες πάνω σε ραβδιά και περπατούσαν σε ξυλοπόδαρα.

Πολλοί κριτικοί και σκηνοθέτες, συμπεριλαμβανομένου του Gregory Doran, τότε καλλιτεχνικού διευθυντή της Shakespeare Company, έχουν αναφερθεί στην παραγωγή του Brook ως «game-changer» στην ιστορία της παράστασης του Σαίξπηρ, εμπλουτίζοντας τις σύγχρονες παραστάσεις με απλότητα και μεγαλύτερη φυσικότητα μέσω της επιρροής του κινεζικού τσίρκου και επιρροών του ανατολικού θεάτρου.



Το Όνειρο
υποστήριζε τη
μεταμορφωτική
δύναμη της
φαντασίας μας, ότι
μπορούμε να δούμε
γκρίζα ντυμένες
φιγούρες σε ένα
λευκό κουτί, να
τυλίγονται σε
συρματοπλέγμα και
να πιστεύουμε ότι
έχουν γίνει θάμνοι
και δέντρα.

Έθεσε το ερώτημα τι
είναι νατουραλισμός
στο θέατρο και πώς
πρέπει να
αναπαραστήσουμε
τον κόσμο της
φύσης στη σκηνή.

Tom Piper



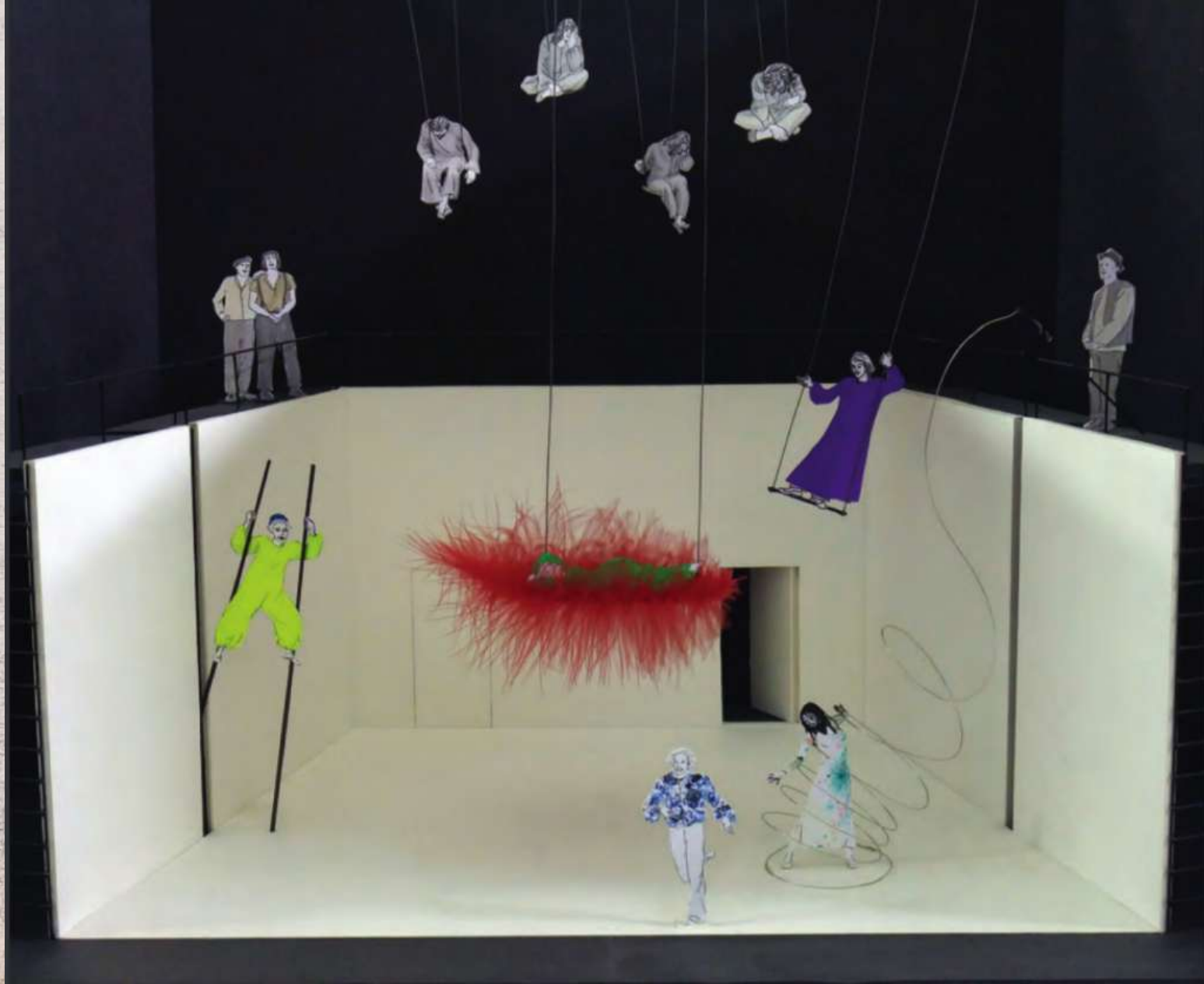




84 *A Midsummer Night's Dream* 1970 Stratford. D: Peter Brook. Des: Sally Jacobs. P: David Farrell. Alan Howard as Oberon and John Kane as Puck on trapezes, above Sara Kestelman as Titania and David Waller as Bottom. The ostrich-feathered cushion is Titania's "bower," which was suspended from wires and could be raised and flipped. The outlines of two doors in the upstage wall are partly visible under the trapezes.



85 *A Midsummer Night's Dream* 1970 Stratford. P: David Farrell. The "wedding" of Bottom (David Waller) and Titania (Sara Kestelman) in 3.1. One fairy provides a stiff-arm phallus for Bottom while others drop petals and confetti from the catwalk. Mendelssohn's wedding march for the fifth act, so closely associated with Victorian productions of the play, was used here as ironic counterpoint.



Πλαστική μακέτα της Sally Jacobs για το *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* (1970) σε σκηνοθεσία Peter Brook, Royal Shakespeare Company.

Στη συνέχεια, τη δεκαετία του 1970 ο Brook ίδρυσε το Διεθνές Θεατρικό Ερευνητικό Κέντρο στο Παρίσι, όπου αφοσιώθηκε σε ένα πρόγραμμα συστηματικής μελέτης και εμπειρικής έρευνας για μια παγκόσμια θεατρική γλώσσα με απλά μέσα και καταλύτη την πολυπολιτισμικότητα:

Ο Brook κατάφερε να αναπτύξει ένα θέατρο απλότητας που είναι συναρπαστικό επειδή λειτουργεί σε μια κατάσταση αυθόρμητης αθωότητας -με απουσία τεχνασμάτων- παρόμοια με τη φιλοσοφία Ζεν.

Στα 1972 διευρύνοντας τις πολυπολιτισμικές του αναζητήσεις ο Brook ξεκίνησε ένα θεατρικό πείραμα χωρίς προηγούμενο: μια περιοδεία τρεισήμισι μηνών σε αφρικανικές χώρες: Αλγερία, Νίγηρας, Νιγηρία, Μπενίν, Τόγκο και Μάλι. Έχοντας ως βάση του το ποίημα The conference of the birds του 12ου αιώνα του Σούφι ποιητή Farid ud-Din Attar, αυτός και η ομάδα του στόχευαν σε μια αυτοσχεδιαστική διαδικασία με πολλαπλές παραστασιακές εκδοχές.

Théâtre des Bouffes du Nord
Théâtre Molière (1904-1914)
Théâtre des Carrefours (1945-1952)
Ιδρύθηκε το 1876 και το 1904
το θέατρο μετονομάστηκε σε
Théâtre Molière, ανακαινίστηκε
πλήρως και εξοπλίστηκε με
ηλεκτρικό ρεύμα. Ο βρετανός
σκηνοθέτης Peter Brook και η
γαλλίδα παραγωγός Micheline
Rozan ανέλαβαν το θέατρο το
1974 ως έδρα για τη θεατρική
τους εταιρεία, το Διεθνές Κέντρο
Θεατρικής Έρευνας και το
ανακαίνισαν.











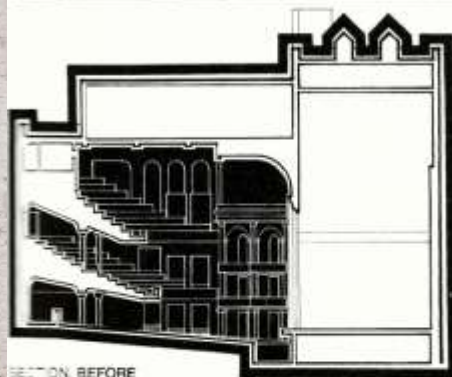
Στιγμιότυπο από την παράσταση του *Βυσσινόκηπου* (1981) σε σκηνοθεσία Peter Brook, σκηνογραφία Chloe Obolensky, Theatre Bouffes du Nord, Παρίσι.

Η παράσταση του *Βυσσινόκηπου* (1981) σε σκηνοθεσία Brook και σκηνογραφία Χλόης Ομπολένσκυ παρουσιάστηκε στον μόνιμο χώρο του Brook, το Théâtre du Bouffles du Nord, ένα παλιό εγκαταλελειμμένο θέατρο στο Παρίσι, και χαρακτηρίζεται κι αυτή από μια συνεπή και ευφάνταστη χρήση του άδειου χώρου. Σε μια σκηνική προσέγγιση με ελάχιστα μέσα, κεντρικό ρόλο έπαιζαν τα μεγάλα χαλιά που κάλυπταν το πάτωμα και τους τοίχους, και χρησιμοποιούνταν με πολλαπλούς συμβολισμούς: για τη σηματοδότηση του εσωτερικού χώρου, εφόσον δεν υπήρχαν σχεδόν καθόλου άλλα έπιπλα, αλλά και του εξωτερικού χώρου (κάθισμα έξω στον κήπο), ενώ η αναδίπλωσή τους συμβόλιζε κατά περίπτωση το όριο της όχθης του ποταμού που συνορεύει με το κτήμα, ένα πεσμένο δέντρο, ή τα πακεταρισμένα υπάρχοντα κατά την αναχώρηση της οικογένειας στο τέλος.



Στιγμιότυπο από την παράσταση του *Βυσσινόκηπου* (1981) σε σκηνοθεσία Peter Brook, σκηνογραφία Chloe Obolensky, Theatre Bouffes du Nord, Παρίσι.





SECTION, BEFORE



SECTION, AFTER

14 and 15 The 1,800 seat Majestic Theater, Brooklyn built by J. B. McElfatrick in 1904 and rescued by director Peter Brook and designer Chloe Obolensky in 1988 for a season which started with their productions of *The Mahabharata* and *The Cherry Orchard*, shown here in a photograph from *New York*, 7 March 1988. The sections below are from *Progressive Architecture*, April 1988. The architects for the revival of the old Majestic were Hardy, Holzman, Pfeiffer Associates.



17 *La Tragédie de Carmen*, Helene Delavault, Howard Hensel, Peter Brook, Bouffes du Nord, 1982



Στιγμιότυπο από την παράσταση Mahabharata (1985) σε σκηνοθεσία Peter Brook, σκηνογραφία Chloe Obolensky, Theatre Bouffes du Nord, Παρίσι.

- Στα 1985 η παράσταση-ορόσημο του αρχαίου ινδικού έπους *Mahabharata* ανέδειξε τον Brook σε εμβληματική μορφή του παγκόσμιου θεάτρου στα τέλη του 20ού αιώνα.
- Η παράσταση παρουσιάστηκε στο Bouffles du Nord και είχε πολλά σημεία οπτικής και εικαστικής ομορφιάς, «χρησιμοποιώντας το νερό και τη φωτιά με τρόπους που δεν θα ήταν δυνατοί σ' ένα θέατρο προσκηνίου του 19ου αιώνα».
- Στην εννιάωρη παράσταση χρησιμοποιήθηκαν λαϊκές θεατρικές παραδόσεις, μορφές πολεμικών τεχνών και ασιατικός χορός. Υπήρξε η πιο θεαματική παραγωγή του Brook από το 1970, αποτελώντας ταυτόχρονα και την ύστατη τελειοποίηση της μεθόδου του για μινιμαλιστικό ντεκόρ.
- Ο Brook καταφέρνει να εφαρμόσει με επιτυχία τα πιο απλά μέσα για τους πιο περίπλοκους και εκλεπτυσμένους στόχους του: «στο έργο *Mahabharata* ένα κομμάτι ύφασμα μετατρέπεται σε σύννεφο ή λίμνη, μια απλή ρόδα σε ένα πολεμικό άρμα, ένα ραβδί σε δέσμη μαγικών βελών».

Ο Brook εμπνέεται από τις πανάρχαιες τεχνικές που χρησιμοποίησε μεταξύ άλλων το ινδικό χορευτικό θέατρο Κατακάλι για αιώνες.

Πρόκειται για μια σκηνογραφία του ελάχιστου, που βασίζεται στη δύναμη της θεατρικής σύμβασης ανάμεσα στον ηθοποιό και τον θεατή για τη συν-δημιουργία ενός κοινού θεατρικού σύμπαντος, και στη μεταμορφωτική δύναμη της φαντασίας.

Οι αξίες αυτές βρίσκονται στη βάση των απαρχών του θεάτρου, από τις πρωτόγονες μαγικές, θρησκευτικές ή κοινωνικές τελετουργίες ως σήμερα.



Bouffes Du Nord 1990, spirits in *La Tempete*. Directed by Peter Brook, designed by Chloe Obolensky.

Στην *Τρικυμία* μείωσε το φύλλωμα του καταπράσινου νησιού, το οποίο σχολιάζουν οι ευγενείς, σε ένα μόνο φύλλο. Ο Σαίξπηρ βάζει τις διάφορες ομάδες ευγενών να βλέπουν το νησί εντελώς διαφορετικά, αντανakλώντας τη διαφορετική στενότητα ή γενναιοδωρία του πνεύματός τους. Έτσι ο Γκονζάλο το είδε ως πλήρως πράσινο και γενναιόδωρο, ένα πνεύμα του πρόσφερε ένα μεγάλο πράσινο φύλλο από το οποίο χύθηκε θαυματουργικά νερό για να ξεδιψάσει. Ενώ ο Αντόνιο και ο Σεμπαστιάν είδαν μόνο μια απλή τούφα πράσινου που τοποθετήθηκε στα δάχτυλα ενός "αόρατου" πνεύματος, ένα "μάτι" από πράσινο σε ένα αμμώδες έδαφος.

Όπως και στη *Μαχαμπαράτα*, ο Peter και η Chloe χρησιμοποίησαν φυσικά υλικά γη, άμμο και πέτρες για να δημιουργήσουν ένα τοπίο μέσα στον ερειπωμένο χώρο του Bouffe du Nord. Υπάρχει μια θεμελιώδης αλήθεια για τα υλικά στο χώρο, έτσι παρόλο που η Chloe ξαναέβαψε τους τοίχους σε ένα νέο ταλαιπωρημένο μοτίβο για την *Τρικυμία* ήταν ακόμα συμπαγής σοβάς, το χώμα ήταν γνήσιο χώμα, με όλα τα προβλήματα που ένας τόσο πλούσιος χρωματισμένος πηλός έδωσε στα κοστούμια.



Bouffes Du Nord 1990 space for *La Tempete*. Directed by Peter Brook, designed by Chloe Obolensky.



Bouffes Du Nord 1990 space for *La Tempête*. Directed by Peter Brook, designed by Chloe Obolensky.

Bouffes Du Nord 1990
space for *La Tempete*.
Directed by Peter
Brook, designed by
Chloe Obolensky.



Στη σαιξπηρική *Τρικυμία* (1990) φαίνεται ξεκάθαρα η απόσταση που διανύθηκε από τις ορθόδοξες και επίσημες φεστιβαλικές σαιξπηρικές προσεγγίσεις του Brook στη δεκαετία του 1960.

Ο Brook χρησιμοποιεί μίαν ανανεωμένη φόρμα παρουσίασης και σκηνικής αισθητικής μέσα από έναν συνδυασμό σωματικών αφηγηματικών και παραστατικών τεχνικών, αλλά και μέσα από μια νέα πρόταση για τον χειρισμό του χώρου και της σκηνικής εικόνας.

Έτσι, εκμεταλλεύεται την απελευθερωμένη σκηνή και τη σήμα-κατατεθέν χρησιμοποίηση ενός παλιού θεάτρου με την πατίνα της φθοράς του χρόνου, καθώς και την αξιοποίηση των ελάχιστων σκηνογραφικών μέσων στον μέγιστο βαθμό.

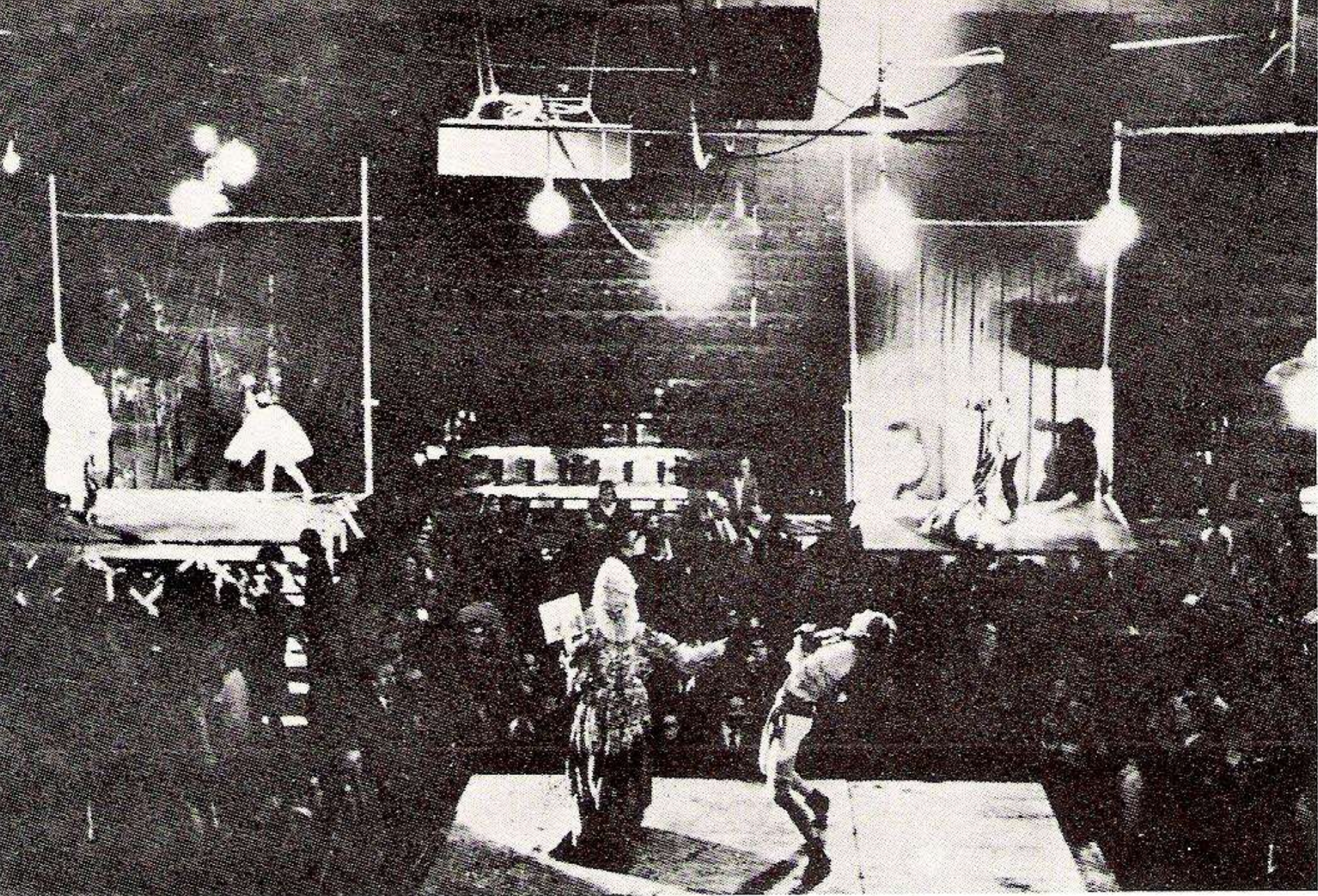


Στιγμιότυπο από την παράσταση του έργου 1789 σε σκηνοθεσία Ariane Mnouchkine, σκηνογραφία Guy-Claude François και κοστούμια Daniel Ogier με το Θέατρο του Ήλιου, Παρίσι.

Το φαινόμενο της πολυπολιτισμικότητας του Brook διαπιστώνουμε πως εντάσσεται στο πλαίσιο μιας ευρύτερης τάσης στη δεκαετία του 1970, όπου αυτού του είδους οι θεατρικοί κώδικες συστηματοποιούνται.

Και άλλοι σκηνοθέτες, όπως η Arianne Mnouchkine με το Θέατρο του Ήλιου (Théâtre du Soleil) στο Παρίσι, στοχεύουν στην αναζήτηση μιας οικουμενικής θεατρικής γλώσσας με εξωδυτικές, ανατολίτικες και διαπολιτισμικές αναφορές.

Η ίδια η Mnouchkine δέχτηκε ισχυρότατες επιρροές από το ασιατικό θέατρο, όπως φαίνεται από τις παραστάσεις της Δωδέκατη νύχτα, Ριχάρδος ο Β΄ και Ατρείδες. Στην εμβληματική παράσταση 1789 που είναι εμπνευσμένη από τη Γαλλική Επανάσταση σε σκηνοθεσία Mnouchkine και σκηνογραφία Guy-Claude François, προκρίνεται μια ακραία εκδοχή της πολυεστιακότητας τοποθετώντας τη δράση σε μια σειρά από περιμετρικά τοποθετημένες υπερυψωμένες πλατφόρμες [ΕΙΚ. 40].



Στιγμιότυπο από την παράσταση του έργου 1789 σε σκηνοθεσία Ariane Mnouchkine, σκηνογραφία Guy-Claude François και κοστούμια Daniel Ogier με το Θέατρο του Ήλιου, Παρίσι.