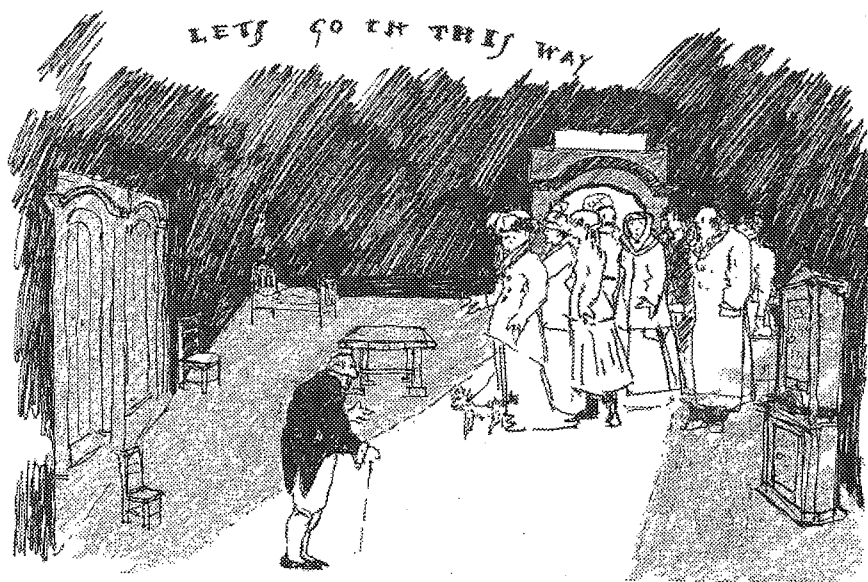


γράφος συγκεντρώνει εικόνες, όπως ένας συγγραφέας συγκεντρώνει διαλόγους. (Εικόνες 3.6, 3.7).

Σημείωσα το παρακάτω ποίημα από το οπισθόφυλλο ενός ταξιδιωτικού οδηγού:

*φύλλα με τον ξερό τους ψίθυρο
φέρνουν τόσες σκέψεις,
και τόσες αναμνήσεις,
και τόση μουσική*

Αυτό είναι η έρευνα –ένα ταξίδι ανακάλυψης.



64 Εικόνα 3.7

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

ΧΡΩΜΑ ΚΑΙ ΣΥΝΘΕΣΗ

Η Τέχνη της Ισορροπίας

Το χρώμα και η σύνθεση αποτελούν τον πυρήνα της τέχνης της σκηνογραφίας. Όταν ολοκληρωθεί η έρευνα του κειμένου και αποφασιστεί ο χώρος δράσης, η επόμενη πρόκληση για το σκηνογράφο είναι η εικαστική σύνθεση του σκηνικού χώρου, όπου το χρώμα και οι φόρμες δημιουργούν το οπτικό περίβλημα της παράστασης. Τα πάντα επάνω στη σκηνή, σταθερά ή κινούμενα, αποτελούν μέρος αυτής της μεταβαλλόμενης σύνθεσης. Η ολοκλήρωσή της με το χρώμα, επιτρέπει στον καλλιτέχνη να εστιάσει τη ματιά του θεατή στα κομβικά σημεία κάθε σκηνής καθώς εξελίσσεται η παράσταση. Για τη δημιουργία μιας ικανοποιητικής σύνθεσης, ο σκηνογράφος πρέπει να βλέπει και ταυτόχρονα να αισθάνεται το χώρο. Η απόλυτη κυριαρχία του χώρου, θα του προσφέρει τη δυνατότητα να παίζει με τα μεγέθη και τα χρώματα, έτσι ώστε τα επιλεγμένα αντικείμενα να μεταμορφώνονται, όπως συμβαίνει σε μια νεκρή φύση. Ο θεατής βλέπει μέσα από τη ματιά του καλλιτέχνη όλα όσα έχουν συμπεριληφθεί για να αφηγηθούν την ιστορία και φαντάζεται όλα όσα υπονοούνται.

Τα σκηνικά στοιχεία και αντικείμενα δεν μιλούν μόνα τους. Πρέπει να τοποθετηθούν σε σχέση με το χώρο και μεταξύ τους, για να είναι εύλωτα και να έχουν νόημα. Τότε αρχίζουν να συνομιλούν διαμέσου του κενού χώρου. Ο τρόπος με τον οποίο στήνεται η εικόνα μετατρέπει την πραγματικότητα σε τέχνη. Σε μια σκηνική σύνθεση, το αντικείμενο είναι κάτι πολύ περισσότερο από την κυριολεκτική του υπόσταση. Γίνεται έμβλημα του κρυμμένου νοήματος του έργου, που βρίσκεται πίσω από τις λέξεις αλλά τις υποστηρίζει απόλυτα. Η κατάλληλη επιλογή του και η εικαστική του

δύναμη θα του προσδώσουν ένα νόημα πέρα από τα φαινόμενα, μεταδίδοντας ταυτόχρονα μια αίσθηση ομορφιάς και αυθεντικότητας. Ο στόχος είναι η δημιουργία εικαστικών συνθέσεων που αιχμαλωτίζουν το θεατή. Ο επισκέπτης σ' ένα μουσείο τέχνης έχει την ελευθερία να κινηθεί αργά ή να περάσει γρήγορα από τον έναν πίνακα στον άλλον, ανάλογα με το προσωπικό του ενδιαφέρον. Οι εκθέσεις είναι στατικές και δεν αλλάζουν. Στο θέατρο, ο θεατής είναι στατικός, ενώ στη σκηνή οι εικόνες αλλάζουν συνεχώς, με τους συνδυασμούς των χρωμάτων και τη σύνθεση.

Η σκηνογραφική σύνθεση που ξεδιπλώνεται μπροστά στα μάτια του θεατή πρέπει να ενοποιεί ερμηνευτές και αντικείμενα σε μια ακολουθία ποιητικών καταστάσεων που αποκαλύπτουν την ουσία της πραγματικότητας και προσφέρουν ταυτόχρονα το στοιχείο της έκπληξης και την εντύπωση της αυθεντικότητας. Αυτό δεν εξαρτάται μόνο από το θέμα της σύνθεσης, είτε είναι συγκεκριμένο είτε αφηρημένο, αλλά σχετίζεται με το συνολικό στήσιμο της εικόνας στο χαρτί ή στον πλαστικό σκηνικό χώρο. Η σκηνική σύνθεση μπορεί να ξεκινήσει στο χαρτί ως ιδέα σε δύο διαστάσεις, αλλά στη συνέχεια πρέπει να αποδειχτεί ότι λειτουργεί σωστά, κατά τη μεταφορά της στις τρεις διαστάσεις. Η δοκιμή των ιδεών στην πλαστική μακέτα βοηθά την τελική μεταφορά τους στον χώρο, επιβεβαιώνοντας τη σωστή τοποθέτηση των στοιχείων που συγκροτούν τη συνολική εικόνα του έργου, όπως και τη σωστή χρήση του χρώματος, με τρόπο ευφάνταστο και υποβλητικό. Ο άδειος χώρος προσφέρει μια εμπειρία σε δύο και τρεις διαστάσεις ταυτόχρονα.

Η χρήση του χρώματος μέσα σε μια εικαστική σύνθεση είναι όπως η επιλογή της μουσικής κλίμακας για μια μουσική σύνθεση. Από τη στιγμή που μπαίνει το κλειδί και αποφασίζονται τα δύο άκρα της κλίμακας, όλες οι υπόλοιπες επιλογές βρίσκονται ανάμεσα σ' αυτά τα δύο άκρα. Τα χρώματα λειτουργούν μέσα στο χώρο με τον ίδιο τρόπο που ισορροπούν οι φόρμες και τα σχήματα. Η προσεκτική τοποθέτηση του χρώματος στο χώρο ή στον πίνακα, οδηγεί τη ματιά του θεατή στον πυρήνα και το νόημα της σύνθεσης. Η γνώση χειρισμού του χρώματος αποτελεί συχνά ένα οπτικό τέχνασμα. Αυτό που ο θεατής εκλαμβάνει από απόσταση ως ένα χρώμα, μπορεί συχνά να αποτελείται από πολλά χρώματα, ορατά μόνο από κοντά. Αν μελετήσουμε, κοιτώντας τη φύση, τον

τρόπο με τον οποίο ο θεατής προσλαμβάνει το πράσινο χρώμα, (ένα χρώμα πολύ συχνό στην καθημερινότητά μας), θα ανακαλύψουμε πόσο μεγάλη ποικιλία μεθόδων μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε για να απεικονίσουμε δέντρα και λιβάδια, και πόσα διαφορετικά χρώματα μπορεί να λειτουργήσουν ως «πράσινα», αν συνδυαστούν σωστά μεταξύ τους.

Ο Έντουαρντ Μουντς (Edward Munch), στον πίνακά του *Ο Χορός της Ζωής*, χρησιμοποίησε το χρώμα αποδίδοντάς του μεγάλη σημασία και συναισθηματικό ρόλο, για να τονίσει το δραματικό βάρος του θέματός του. Η πολύ περιορισμένη χρωματική του γκάμα, δημιουργεί μια μοναδικά ζοφερή νορβηγική ατμόσφαιρα. Ο πίνακας απεικονίζει μια ομάδα ανθρώπων, που χορεύουν μαζί, αλλά μοιάζουν απομονωμένοι. Τα διαστήματα ανάμεσά τους είναι ζωγραφισμένα μ' ένα δυνατό λαμπερό πράσινο, πιο έντονο από την κεντρικά τοποθετημένη, ντυμένη στα κόκκινα, γυναικεία μορφή. Την εικόνα πλαισιώνουν δύο γυναικείες φιγούρες, χωρίς καβαλιέρους, η μία ντυμένη στα λευκά και η άλλη με ένα πολύ σκούρο πράσινο χρώμα, σχεδόν μαύρο. Η φιγούρα στα λευκά έχει τα χέρια της απλωμένα, σα να περιμένει έναν απόντα σύντροφο. Απέναντί της, το κεφάλι της σκούρας γυναικείας φιγούρας είναι γυρτό και τα χέρια της σφιχτά δεμένα μεταξύ τους. Οι φιγούρες των άλλων τεσσάρων χορευτών ντυμένες στα λευκά, φαίνονται σαν κομμάτια χαρτιού, που αιωρούνται και πάλλονται ελαφρά, πέφτοντας στο έδαφος. Το λευκό φεγγάρι ρίχνει μια κάθετη δέσμη φωτός, που αντανακλάται στην επιφάνεια μιας λίμνης, τοποθετημένης έκκεντρα, η οποία παραπέμπει σε ένα είδος βωμού, όπου επίκειται θυσία.

Η πρώτη και πιο αληθινή μου αντίδραση στο κείμενο, είναι να χρησιμοποιήσω το χρώμα για να ανασύρω και να συνοψίσω το συναισθηματικό κόσμο του έργου και την αντήχησή του. Όταν άρχισα να δουλεύω για την *Έντα Γκάμπλερ* του Ίψεν, μια καινούρια παραγωγή σκηνοθετημένη από τον Στέφεν Ούνουιν, μεταφρασμένη ειδικά για την παράσταση από τον Κένεθ Μακ Λης (Kenneth McLeish), ονειρεύτηκα ένα σκοτεινό πράσινο άδειο δωμάτιο, μέσα στο οποίο εντελώς απομονωμένες φιγούρες διαγράφονταν ανάγλυφες, από ένα δυνατό φως, που προερχόταν από έναν μακρινό εξωτερικό κόσμο. Συνειδητοποίησα πόσο κοντά ήταν αυτή η αίσθηση στο

Χορό της Ζωής του Μουνχ. Αυτός ο πίνακας αντανakλούσε τη ζοφερή ατμόσφαιρα της *Έντα Γκάμπλερ*, όπου οι σκηνηκές οδηγίες περιγράφουν έναν χώρο διακοσμημένο με σκούρα χρώματα, με ένα δωμάτιο στο βάθος, πίσω από τις κουρτίνες. Δουλεύοντας στο προσχέδιο της μακέτας με το σκηνοθέτη, αποφάσισα να δοκιμάσω μια όσο το δυνατόν πιο περιορισμένη χρωματική γκάμα και να δω πόσες παραλλαγές μπορούσα να κάνω χρησιμοποιώντας τέσσερα ή πέντε χρώματα. Χρησιμοποίησα ένα πλακάτο σκούρο πράσινο για όλους τους τοίχους και προσπάθησα να τονίσω το χρώμα, υπογραμμίζοντας τη βάση τους με ένα φυσικό ξύλινο βερνικωμένο δάπεδο και την οροφή με ένα παρόμοιο ξύλινο διακοσμητικό δοκάρι. Τα μοναδικά άλλα χρώματα ήταν σκούρο κόκκινο, σκούρο μπλε, μαύρο και μια ανοιχτή όχρα, στον τόνο της περγαμηνής, που χρησιμοποιήθηκαν σε όλα τα έπιπλα και στα κοστούμια. Η σύνθεση άρχισε να αποκτά κλίμακα και αναλογίες τοπίου. Αργότερα, καθώς πειραματιζόμασταν τοποθετώντας τους τοίχους υπό γωνία σε σχέση με το προσκήνιο, διαπιστώσαμε ότι ο συνδυασμός δύο αντίθετων σχημάτων μπορούσε να δημιουργήσει μια εικαστική και δραματική ένταση, που θα προκαλούσε και θα αιχμαλώτιζε το θεατή. Αν και αυτό δεν αποτελεί την αγαπημένη μου ασχολία, θεώρησα απολύτως απαραίτητο, καθώς δούλευα τη μακέτα, να φτιάξω προσεκτικά στη σωστή κλίμακα όλα τα έπιπλα που απαιτούσε το έργο. Μόνο έτσι θα μπορούσαμε με το σκηνοθέτη να μετακινούμε όλα τα στοιχεία και να δημιουργούμε εκφραστικές χρωματικές συνθέσεις, που θα αντανakλούσαν τον τόνο των λέξεων. Θεώρησα το σχήμα, το μέγεθος και την ποιότητα κάθε στοιχείου, ως ένα γλυπτικό αντικείμενο, που έπρεπε να επιλεγεί και να τοποθετηθεί σωστά μέσα στο χώρο.

Η χρήση του χρώματος, ο πειραματισμός με διαφορετικά είδη και οι συνδυασμοί των τρόπων για να επιτευχθεί η σωστή αίσθηση, είναι μια εξαιρετικά ευχάριστη διαδικασία. Η επιλογή των μέσων μπορεί να αιχμαλωτίσει την αίσθηση των λέξεων ή της μουσικής. Χρησιμοποιώ μελάνια και ακρυλικά, ακουαρέλες και κραγιόνια και συχνά αναζητώ χρώματα βιομηχανικής χρήσης. Για όλους τους τοίχους και τα δάπεδα στον *Αρχιμάστορα* του Ίψεν χρησιμοποίησα, αρχικά στη μακέτα αλλά και στην τελική σκηνηκή εκδοχή, ένα πολύ στιλπνό γκρι-μπλε χρώμα, προορισμένο για το βάψιμο των πλοίων, με λίγες πατίνες σε τερακότα, από ένα

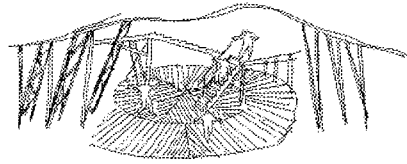
υλικό που χρησιμοποιείται ως αντισκωριακό για τα σιδερένια δοκάρια. Το γκρι-μπλε χρώμα περάστηκε σε παχύ στρώμα επάνω στην ξύλινη επένδυση των τοίχων και στα φαρδιά ξύλινα σανίδια του πατώματος, που ο τύπος τους βρέθηκε σε αρχιτεκτονικά βιβλία της εποχής με δείγματα οικοδομικών σχεδίων για λαϊκές κατοικίες της Νορβηγίας, στο γύρισμα του αιώνα. Το οπτικό βάρος του γκρι-μπλε θα ισορροπούσε με δυο πόρτες, στις δύο πλευρές της σκηνης, βαμμένες με ένα λεπτό στρώμα υπόλευκου. Οι επιφάνειες των τοίχων ήταν σαν καθρέφτης και αντανakλούσαν το φως επάνω στους ηθοποιούς, κάνοντάς τους να διαγράφονται ανάγλυφοι και να φαίνονται με μια κρυστάλλινη καθαρότητα, στοιχείο που χαρακτήριζε και τη μετάφραση.

Το χρώμα μιλάει. Δε χρησιμοποιείται μόνο για να τονίσει τα αντικείμενα μέσα σε μια σύνθεση, αλλά μπορεί επίσης να οργανώσει έναν μη συμβατικό θεατρικό χώρο. Η τολμηρή χρήση ενός χρώματος μπορεί να είναι ιδιαίτερα υποβλητική και δυναμική, αλλά και ένας απλός τρόπος για να διατυπωθεί μια ισχυρή άποψη. Μερικές φορές, τα χαρακτηριστικά ενός χώρου, οι τοίχοι και το δάπεδο, όπως και η ατμόσφαιρα που αποπνέει, μπορεί να υποδεικνύουν, ως κατάλληλο, ένα κυρίαρχο χρώμα, που φαίνεται κατ' αρχήν σωστό και αποτελεσματικό, όμως μόνο στη συνέχεια διαπιστώνεται αν και κατά πόσο ανταποκρίνεται στις ανάγκες της παράστασης. Ενώ για μια μεγάλη ανοιχτή σκηνή φαντάστηκα έναν τεράστιο, κίτρινο καμπυλωτό τοίχο και για μια ιταλική σκηνή ένα λαμπερό μπλε ουλτραμαρίν, για τα κόκκινα τούβλα του θεάτρου Tramway, ένα έντονο πράσινο χρώμα χόρευε μπροστά στα μάτια μου. Αυτό το τεράστιο ορθογώνιο κέλφος ενός θεατρικού χώρου σαράντα δύο μέτρων μήκους και είκοσι έξι μέτρων φάρδους, έχει τέσσερις τοίχους από τούβλο ύψους επτά και μισό μέτρων, που καταλήγουν σε μια ξύλινη κεκλιμένη οροφή. Δύο τοίχοι σε ορθή γωνία με τους πλαϊνούς, διαμορφώνουν μια φυσική μπούκα από τούβλο, που στο βάθος πίσω της υπάρχει, σε αρμονική σχέση, ένας σοβατισμένος τοίχος σε τερακότα, σαν κυκλόγραμμα. Οι τέσσερις τοίχοι έχουν πολλές αψιδωτές κόγχες, που διασπούν την επίπεδη επιφάνεια, δημιουργώντας δραματικές σκιές, ενώ η καφέ ξύλινη οροφή υποστηρίζεται από δύο σειρές μαύρων σιδερένιων στύλων, που διατρέχουν το κέντρο της σκηνης. Η ενοποίηση του χώρου ήταν μια από τις εικαστικές προκλήσεις που αντιμετώπισα, όταν

ξεκινήσαμε να δουλεύουμε την τηλεοπτική σειρά πάνω στο έργο του Τζον ΜακΓκραθ *Border Warfare (Πόλεμος Συνόρων)* –ένα πρωτότυπο αυτοσχεδιαστικό έργο με τον τίτλο *John Brown's Body*, του οποίου οι σκηνές γράφονταν καθώς παίζονταν. Η παραγωγή του *John Brown's Body (Το σώμα του Τζον Μπράουν)*, μια επική ιστορία των περιπετειών της Σκοτίας από τον δέκατο όγδοο αιώνα μέχρι σήμερα, έπρεπε να ενσωματώσει μια μπάντα παραδοσιακής μουσικής και επίσης να γυριστεί σε φιλμ τριών επεισοδίων για την τηλεόραση. Συνεπώς, όλες οι εικαστικές ιδέες, τα κοστουμια και τα αντικείμενα έπρεπε να λειτουργούν ταυτόχρονα θεατρικά και κινηματογραφικά. Έχοντας κάνει ήδη μια παραγωγή με μετακινούμενους χώρους δράσης σ' αυτό το κτίριο, θελήσαμε να εκμεταλλευτούμε την εμπειρία, όχι για να επαναλάβουμε τη συνταγή, αλλά για να ανακαλύψουμε και άλλες τεχνικές με εικαστική και αφηγηματική δύναμη. Παρατηρήσαμε τις επιφάνειες του κτιρίου με τις αφιδωτές κόγχες και αναρωτηθήκαμε αν θα μπορούσαμε να στήσουμε πλατφόρμες στους γύρω τοίχους, χρησιμοποιώντας τα κόκκινα τούβλα ως ένα κοινό βασικό χρωματικό φόντο.

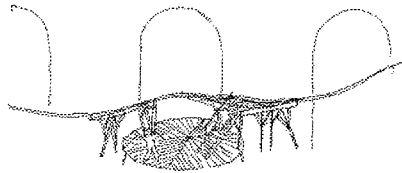
Διαμορφώσαμε διάφορους χώρους δράσης στο ύψος του ματιού, τουλάχιστον ένα μέτρο από το έδαφος, έτσι ώστε ένα όρθιο κοινό εξακοσίων ατόμων να έχει καλή ορατότητα. Είχα πολλές αμφιβολίες για το κατά πόσο αυτό θα πετύχαινε. Από τη δομή της αφήγησης προέκυπταν συγκεκριμένες απαιτήσεις. Η αναφορά στον αγροτικό κόσμο έπρεπε να διατηρηθεί παντού ως οδυνηρή υπόμνηση των όσων χάθηκαν, όταν βιομηχανοποιήθηκε μια κτηνοτροφική και αγροτική κοινωνία και τα χωράφια μετατράπηκαν σε εργοστάσια. Η ιστορία άρχιζε στα μέσα του δέκατου όγδου αιώνα και τελείωνε με την καταναλωτική πολυπολιτισμική κοινωνία της σύγχρονης μετα-βιομηχανικής εποχής. Ο Τζον Μακ Γκραθ είχε τυχαία κάποια μέρα, «Η ζωή είναι σαν ένα τρενάκι του λούνα-παρκ» και αυτή η φράση πρέπει να είχε ήδη καρφωθεί στο μυαλό μου, όταν άρχισε να διαμορφώνεται ο σχεδιασμός της παράστασης. Φωτογράφισα τους τοίχους του Tramway και στη συνέχεια τους μεγέθυνα στην κλίμακα 1:50. Ύστερα, τοποθέτησα τις φωτογραφίες τη μία δίπλα στην άλλη, ισοπεδώνοντας το ορθογώνιο σχήμα του κτιρίου, έτσι ώστε να μοιάζει με μεσαιωνικό σχέδιο από παραστάσεις των Παθών, που παίζονταν στους δρόμους. Μ' αυτόν τον τρόπο μπορούσα να μελετήσω τις διαστάσεις του προβλήματος,

έχοντας τις τέσσερις επιφάνειες των τεράστιων άδειων τοίχων τη μία δίπλα στην άλλη. Στη συνέχεια, επιζωγράφισα τις φωτογραφίες έτσι ώστε να αποδίδουν όσο το δυνατόν καλύτερα την υφή και το χρώμα των τοίχων, αλλά και την ατμόσφαιρα του κτιρίου. Χωρίς να ξέρω ακριβώς τι έκανα, πήρα αφηρημένα ένα κομμάτι λεπτού σπάγκου, που τυχαία βρισκόταν εκεί, το έβαψα ανοιχτό πράσινο και το τοποθέτησα κατά μήκος της μακριάς, στενής ζωγραφισμένης φωτογραφίας των τοίχων του Tramway. Καθώς έπεφτε φυσικά με τις καμπύλες διακυμάνσεις του, φαινόταν να ενοποιεί τους τοίχους και τους διαφορετικούς χώρους με μια μοναδική ισχυρή γραμμή χρώματος. Ξαφνικά η πράσινη γραμμή μου θύμιζε τα παλιά Ηλύσια Πεδία της αγροτικής Σκοτίας, που υπήρχαν στο κείμενο, ενώ παράλληλα είχε την κυματιστή κίνηση ενός τρένου σε λούνα-παρκ, αναφορά στις διακυμάνσεις της τύχης της χώρας. Καθώς μετακίνησα το σπάγγο ψηλότερα στην εικόνα, διαπίστωσα πως θα μπορούσε να λειτουργήσει σαν ένας πράσινος δρόμος που θα διέτρεχε τους γύρω τοίχους, κάτι για το οποίο είχα τόσο αμφιβάλλει στην αρχή. Το κείμενο υποδείκνυε μια σκηνή δύο επιπέδων, όπου οι σκηνές των «αριστοκρατών» και των «ισχυρών» θα παίζονταν στο επάνω επίπεδο, ενώ στους μικρότερους σκηνικούς χώρους στο χαμηλότερο επίπεδο θα τοποθετούνταν η μουσική μπάντα και οι σκηνές των εργατών. Η εικαστική σύνθεση θα αναπαρήγαγε τη δομή του κειμένου. Πρόσφατα, σε ένα ταξίδι μου στη Ρωσία, είδα τους πίνακες των κονστρουκτιβιστών στο Ρώσικο Μουσείο. Ανακάλυψα ξαφνικά ότι ο δυναμισμός και οι αιχμηρές γωνιώδεις φόρμες αυτών των πρώιμων πινάκων θα μπορούσαν να εξυπηρετήσουν τη δομή των δικών μας σκηνών. Αλλά το πιο σημαντικό είναι ότι ερωτεύτηκα το χρώμα του πράσινου σπάγγου πάνω στους κεραμιδί τοίχους και άρχισα να φαντάζομαι άλλα δευτερεύοντα χρώματα, που θα λειτουργούσαν επίσης δυναμικά –λαμπερό μαύρο, φωτεινό μπλε και ένα βιομηχανικό γυαλιστερό κόκκινο. Μέσα στον πυρετό του ενθουσιασμού αρχίσαμε να συζητούμε και να σχεδιάζουμε μαζί, ο συγγραφέας-σκηνοθέτης και ο σκηνογράφος, δημιουργώντας αποσπασματικές εικόνες βιομηχανικών χώρων, ένα λούνα-παρκ με έναν τεράστιο τροχό πλοίου, μια φυλακή, ένα εργοστάσιο, μια φάρμα, ένα τρένο. Στην πραγματικότητα, ανακαλύψαμε ότι μέσα σ' αυτόν τον χώρο θα μπορούσαμε να δημιουργήσουμε τα πάντα. Παρότι ήταν μεγάλης κλίμακας, η σύλληψη



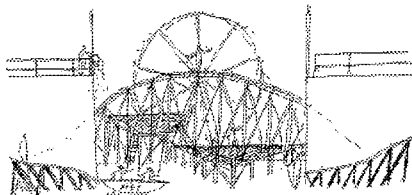
για το *John Brown's Body* ήταν δυνατή και απλή, ικανή να αντέξει τους πολλούς συμβιβασμούς, που εμφανίζονταν καθώς ο χρόνος και το χρήμα συμμετείχαν στην εξίσωση. Ωστόσο,

το κομμάτι του πράσινου σπάγγου παρέμενε το πιο ισχυρό ενοποιητικό εικαστικό στοιχείο και αποτελούσε ένα καθαρό σύμβολο για την ουσία της παράστασης, λειτουργώντας ως το τρισδιάστατο πλαίσιο για όλα τα σκηνικά στοιχεία, που απαιτούσε το κείμενο. Η φόρμα του φωτογραφικού κολάζ του Tramway, με την αισθητική ενός μεσαιωνικού ταμπλό, βοηθούσε τον καθένα να φανταστεί την εξέλιξη της παράστασης, καθώς μετακινούνταν γύρω γύρω στους τοίχους του κτιρίου. Επιπλέον, επέτρεπε στη γραμμική σύνθεση κάθε τοίχου να ισορροπεί σε σχέση με τον απέναντι τοίχο, έτσι ώστε να υπάρχει μια ποικιλία μέσα στη συνολική σύλληψη.



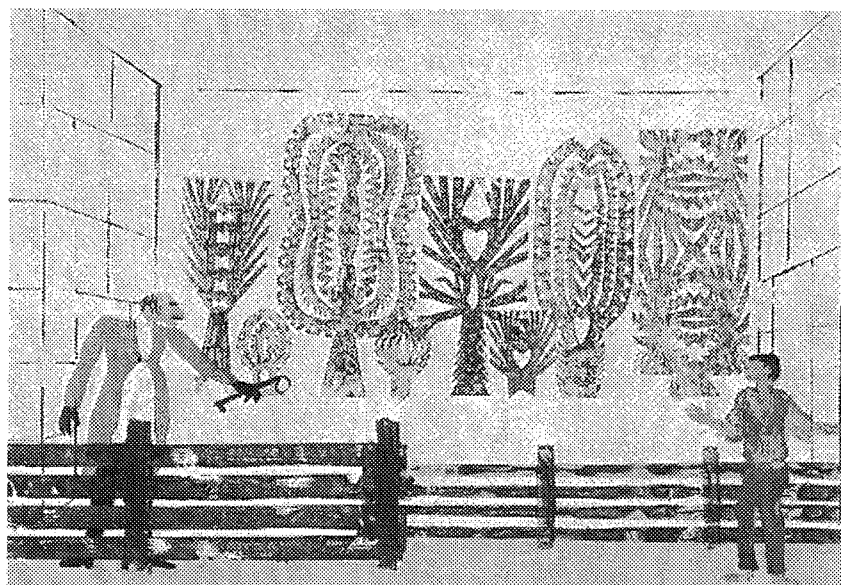
Αυτή η ισορροπία και η αρμονία της σύνθεσης, απεικονίζεται πολύ καλά στη μελέτη των μεσαιωνικών εικονογραφημένων χειρογράφων. Πάνω σε μια απλή ορθογώνια σελίδα, η εικόνα και το κείμενο είναι απολύτως συνυφασμένα με καταπληκτικά άλματα της φαντασίας. Οι εικόνες είναι με τέτοιο τρόπο τοποθετημένες επάνω στο χαρτί, ώστε να δια φωτίζουν την ιστορία, προκαλώντας στον αναγνώστη την επιθυμία να προχωρήσει στην επόμενη σελίδα. Συνδυασμοί χρωμάτων, πιο οργιάζουν απ' όσο θα μπορούσε να ονειρευτεί κανείς, ζωντανεύουν στις σελίδες φανταστικά ζώα και πουλιά, το ένα πιο εκπληκτικό από το άλλο. Κάθε δυνατότητα

μέσα στη σελίδα αξιοποιείται στον απόλυτο βαθμό για να δημιουργηθεί μια εξαιρετικά υποβλητική εικονογράφηση, που είναι ταυτόχρονα διακοσμητική και αισθητικά ωραία, επιβεβαιώνοντας πόσο μεγάλη ση-



μασία έχει να αξιολογείς και να αφηγείσαι με νέο τρόπο μια πασίγνωστη ιστορία.

Αυτό το κίνητρο είναι επίσης εμφανές στην πρωτότυπη δουλειά των λαϊκών καλλιτεχνών σε όλον τον κόσμο, που κληρονομούν μια παράδοση χρώματος, φόρμας και σχήματος και είναι ικανοί να διατηρούν τη διακοσμητική τους απλότητα, ακόμα κι όταν προσαρμόζουν τις αρετές τους σε πιο εκλεπτυσμένες χρήσεις. Ο σημαντικός Πολωνός καλλιτέχνης, κουκλοποιός και σκηνογράφος Άνταμ Κίλιαν (Adam Kilian), αποτελεί ένα ζωντανό παράδειγμα της χρήσης απλού και στοιχειώδους σχεδιασμού, με έναν δυναμικό σύγχρονο τρόπο. Σε μια επίσκεψή μου στο εργαστήριο του Κίλιαν, όταν άνοιξε η πόρτα, αντίκρισα ένα πλήθος από σχέδια, πίνακες και θεατρικές αφίσες, που είχε σχεδιάσει ο ίδιος, όλα καρφωμένα σε όποια επιφάνεια ήταν διαθέσιμη. Ήταν περικυκλωμένος από έναν μαγικό κόσμο από μάσκες, ζωγραφισμένα ξύλινα πουλιά, ξύλινες μαριονέτες και υπέροχα παραδοσιακά πολωνικά πολύχρωμα σχέδια χαρτοκοπτικής, που χρησίμευαν ως στοιχεία έρευνας για τη δουλειά του. Υπήρχαν άπειρες μακέτες σκηνικών για Εθνικά θέατρα και Όπερες, όπως και για τα μικτά κουκλοθέατρα, που λάτρευε. Του ζήτησα να μου εξηγήσει, μέσα σε αυτήν την ανακατωσούρα, τι έκανε. Απάντησε, «Συνθέτω! Αυτό κάνει ένας σκηνογράφος. Συνθέτει με το χρώμα και τη φόρμα! Είναι το πιο ωραίο και συναρπαστικό πράγμα, επειδή το απολαμβάνουν τόσο πολλοί άνθρωποι». Έβγαλε ένα τεράστιο ψαλίδι και ένα μεγάλο κομμάτι λεπτού κόκκινου χαρτιού, που το δίπλωσε πολλές φορές. Έκανε γρήγορα, μικρά τριγωνικά, στρογγυλά και τετράγωνα κοψίματα, δουλεύοντας με απίστευτη ταχύτητα, στην κυριολεξία ζωγραφίζοντας στο χαρτί με το ψαλίδι. Πήρε ένα άλλο κίτρινο μικρότερο φύλλο και έκανε το ίδιο και έπειτα ένα ακόμα μικρότερο πράσινο, που το έκοψε με τον ίδιο τρόπο. Τα άνοιξε πάνω στον πάγκο εργασίας του, παραμερίζοντας βιβλία, μολύβια και σχέδια στο ήδη ακατάστατο πάτωμα και βάζοντας το πράσινο φύλλο πάνω στο κίτρινο κι αυτό πάνω στο κόκκινο, μου αποκάλυψε μια φανταστική εικόνα με λουλούδια, κοτούλες και καρδιές, ισορροπημένη με απίστευτη αρμονία. Οι απλοί άνθρωποι, είπε, εδώ και αιώνες, άντλησαν έμπνευση από τη φύση, για τα μοτίβα της καθημερινής λαϊκής τέχνης, που εξυπηρετούσαν ταυτόχρονα διακοσμητικούς και λειτουργικούς σκοπούς. Παρατήρησα, πως σ' αυτά τα παραδείγματα της πολωνικής λαϊκής



Εικόνα 4.1

τέχνης, όπως και στο ιαπωνικό θέατρο Καμπούκι, τα εκτυπωτικά βασικά χρώματα χρησιμοποιούνταν σε αντιπαράθεση μεταξύ τους, δημιουργώντας μια δυσαρμονία, που ισορροπούσε με μικρές κηλίδες συμπληρωματικών χρωμάτων, ενώ το σύνολο διαμόρφωνε τη σφιχτή πλοκή της σύνθεσης.

Μερικά χρόνια μετά την αξέχαστη αυτή επίσκεψή μου στην Πολωνία, αξιοποίησα αυτήν την εμπειρία για μια παραγωγή του σαιξπηρικού *Όπως σας αρέσει*. Έχοντας στο νου μου την ιδιοφυή χρήση του μεγάλου ψαλιδιού και τα χρωματιστά χαρτιά του Κίλιαν, άρχισα να πειραματίζομαι με χαρτιά που δίπλωνα και έκοβα φτιάχνοντας σχήματα δέντρων, προσθέτοντας κινούμενα πολύχρωμα πουλιά και λουλούδια. Σκεφτόμουν ότι με το δάσος του Άρντεν θα μπορούσα να απεικονίσω τις αλλαγές των εποχών, δείχνοντας αρχικά τα γυμνά σχήματα των δέντρων, με σκληρά κόντρα φώτα για τις σκηνές του χειμώνα και προσθέτοντας στη συνέχεια τα πουλιά και τα λουλούδια για ένα πολύχρωμο καλοκαιρινό φινάλε (Εικόνα 4.1). Τα δέντρα θα μπορούσαν να έχουν κρυμμένες ρόδες, έτσι ώστε να κινούνται, διαμορφώνοντας διαφορετικά σημεία του δάσους και η χαρτοκοπτική της μακέτας στο

πραγματικό μέγεθος, θα κατασκευαζόταν από ντεκουπαρισμένα φύλλα κόντρα-πλακέ. Στη σκηνή, το άσπρο χαρτί των πρωτότυπων σχεδίων μετατράπηκε σε ένα άσπρο κουτί με πάτωμα από πλέξιγκλας, με τις εισόδους των ηθοποιών κρυμμένες μέσα του. Μπορούσε να φωτιστεί με διαφορετικά χρώματα από πίσω και από μπροστά, για να δημιουργεί την αίσθηση του ψυχρού χειμώνα ή του ζεστού καλοκαιριού στο τέλος. Το δάσος θα μπορούσε να εξαφανίζεται πίσω από το κουτί, σαν μακρινή σκιά, φωτισμένη κόντρα, ή να εμφανίζεται μπροστά, μέσα στο κουτί, για τις σκηνές του δάσους. Αυτή ήταν η αρχή μιας μακρόχρονης αναζήτησης με στόχο την επίτευξη της πλαστικότητας –δηλαδή, της χρήσης κινούμενων στοιχείων– στη σύνθεση του σκηνικού χώρου.

Σ' εκείνη την επίσκεψή μου στην Πολωνία, ο Άνταμ Κίλιαν μου είχε δείξει μια μικρή έγχρωμη κάρτα με τον γνωστό πίνακα του Ζαν-Σιμόν Σαρντέν (Jean-Simon Chardin) *Μια πιατέλα με βερίκοκα* (1758). Μου είχε πει πως το αξιολογώ στο σ' αυτόν τον πίνακα ήταν η γνώση του Σαρντέν επάνω στη γαλλική κεραμική τέχνη, που φαινόταν στη ζωγραφική των δύο φλιτζανιών τσαγιού στο πρώτο πλάνο του πίνακα. Σ' αυτήν τη σειρά των νεκρών φύσεων δεν υπάρχει φόντο και η σύνθεση αποτελείται από τις φόρμες των αντικειμένων και τη σχέση τους. Ο πίνακας αυτός υμνεί την ομορφιά των απλών αντικειμένων της καθημερινής ζωής. Ένα δεύτερο φλιτζάνι τσαγιού στη σκοτεινή σκιά του φόντου, κάνει το μπροστινό φλιτζάνι πραγματικά ανάγλυφο. Το ασπροκόκκινο φυτικό διακοσμητικό τους μοτίβο προσελκύει την προσοχή του θεατή και οδηγεί τη ματιά του στον πυρήνα του πίνακα: το βαθύ πορτοκαλί των βερίκοκων μέσα στην πιατέλα και στο χώρο από πάνω τους, πίσω τους και γύρω τους. Γνώριζα αυτήν την κάρτα πολύ καλά. Την είχα δει πρώτη φορά ως σπουδάστρια, όταν αγωνιζόμουν να κατανοήσω τη σημασία της εικαστικής σύνθεσης και τον τρόπο με τον οποίο θα μπορούσε να εφαρμοστεί στο θεατρικό σχεδιασμό. Είχα την τύχη στα δέκα έξι μου να δουλεύω σαν βοηθητικό χέρι, σ' ένα εργαστήριο ζωγραφικής σκηνικών, όπου κυρίως καθάριζα κουβάδες με χρώματα, αλλά επίσης μαθήτευα δίπλα σ' έναν αφοσιωμένο δάσκαλο, καλλιτέχνη και σκηνογράφο, που δίδασκε περισσότερο με την πράξη παρά με τη θεωρία. Αγαπούσε τις νεκρές φύσεις και με τον ενθουσιασμό του μ' έκανε να τις αγαπήσω κι εγώ. Μου έδωσε την κάρτα του Σαρντέν για να με μυήσει στη

μαγεία της ζωγραφικής και στο συναρπαστικό κόσμο του χρώματος και της σύνθεσης. Σ' αυτόν τον μικρό οβάλ πίνακα τα πρακτικά καθημερινά αντικείμενα πλουτίζονται με ομορφιά και αναθεωρημένα μέσα από τη ματιά του καλλιτέχνη, προσφέρουν στο θεατή μια εντελώς καινούρια οπτική. Αυτές οι νεκρές φύσεις, όπως μια σκηνική σύνθεση, έχουν μια εσωτερική γεωμετρία αλληλένδετων επιπέδων, που συνδέονται μόνο με το μυστηριώδες χρώμα του φόντου. Τα σχήματα και οι φόρμες εισδύουν η μία μέσα στην άλλη, αφήνοντας αινιγματικά κενά, για να τα συμπληρώσει η φαντασία του θεατή. Από τη στιγμή που απέκτησα εκείνη την κάρτα, άρχισα να μελετώ και άλλα αντίστοιχα παραδείγματα, που μου γέννησαν έναν βαθύ θαυμασμό για τους καλλιτέχνες εκείνους που τόσο φυσικά μπορούσαν να δημιουργήσουν την αίσθηση ενός ανείπωτου δράματος, λέγοντας μια ιστορία μέσα από το χρώμα και τη σύνθεση. Οι ολλανδικές νεκρές φύσεις έδειξαν με ποιον τρόπο τα καθημερινά αντικείμενα και οι άνθρωποι μπορούν να διαποτίζουν έναν δραματικό χώρο με ένταση και προσδοκία. Η διευθέτηση των επιπέδων και των μορφών τους κρύβει μέσα της μια μεταφυσική ποιότητα ακινησίας. Οι ισπανικές νεκρές φύσεις εστιάζουν ακόμα περισσότερο στην ομαδοποίηση και το συσχετισμό των αντικειμένων, των φρούτων, των ψαριών και των λαχανικών, λούζοντάς τα με ένα φως από μια αθέατη πηγή, που τα προικίζει με τη δική τους ζωή. Έμαθα φτιάχνοντας. Στο θεατρικό εργαστήριο, όπου σπούδαζα τέχνη και παράλληλα μάθαινα τις θεατρικές πρακτικές, κάποιες φορές ανακάλυπτα ένα σημείωμα, που άφηνε για μένα ο δάσκαλός μου. Αυτό θα με οδηγούσε σε κάποια γωνία του εργαστηρίου, όπου είχε στηθεί μια «νεκρή φύση» για να τη σχεδιάσω. Συνήθως αποτελούνταν από παλιούς τηλεφωνικούς καταλόγους, κάποια πεταμένα σκηνικά αντικείμενα, μισοφαγωμένα σάντουιτς και ίσως μία ή δύο ψευτοαντίκες. Το σημείωμα έλεγε ότι θα έπρεπε να ζωγραφίσω τη νεκρή φύση σε κάποια ελεύθερη ώρα και στη συνέχεια να ψάξω στο βιβλίο με τις ολλανδικές ή ισπανικές νεκρές φύσεις για να βρω τίνος πίνακα ήταν αναπαραγωγή, παρατηρώντας περισσότερο τη σύνθεση, παρά το περιεχόμενό τους. Αυτή η απλή άσκηση συνειδητοποίησης με βοήθησε να κοιτάζω με ανοιχτό μυαλό τα έργα τέχνης. Ήταν η καλύτερη καλλιτεχνική εκπαίδευση που είχα ποτέ και έγινε μέρος του εικαστικού και σκηνογραφικού μου λεξιλογίου.

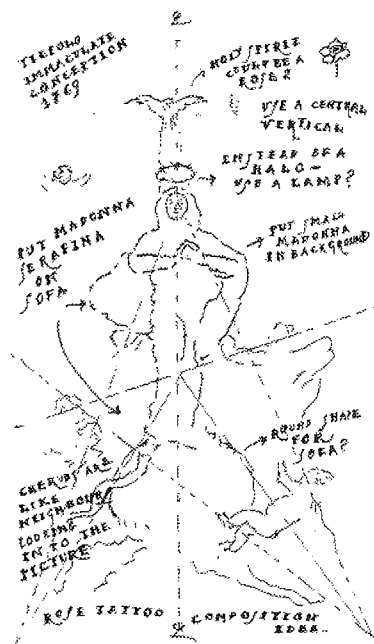
Η επίγνωση της σημασίας της σύνθεσης και του χρώματος για τη δημιουργία μιας σκηνογραφικής εικόνας, εξαρτάται από την ύπαρξη κριτικής αντίληψης και ικανότητας: το πραγματικά απαιτούμενο ταλέντο. Ο καθένας μπορεί να μάθει να σχεδιάζει ή να ζωγραφίζει, αλλά είναι πολύ πιο δύσκολο να αποκτήσει την ικανότητα να κοιτάζει το αποτέλεσμα, να το κρίνει και να καταλαβαίνει με ποιον τρόπο πρέπει να το αλλάξει. Η καλλιέργεια της κριτικής εγρήγορσης, επιτρέπει στον καλλιτέχνη να παίρνει αποφάσεις κατά τη διάρκεια της δημιουργικής διαδικασίας. Όταν η ολοκληρωμένη δουλειά φτάσει στο κοινό, αποτελεί ήδη μια συσώρευση πολλών μικρών αποφάσεων, που κάποιες είναι ενστικτώδεις, αλλά όλες αξιολογούνται συνεχώς, ώσπου να προκύψει το σωστότερο δυνατό αποτέλεσμα. Η μοναδικότητα της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης βασίζεται στην απόκτηση μιας έμπειρης κριτικής ματιάς, με την ανταλλαγή ανοιχτής κριτικής και απόψεων μεταξύ συμφοιτητών. Το να πρέπει να κρίνει κανείς το έργο του αντικειμενικά, μέσα από τη ματιά άλλων ανθρώπων, είναι αυτό ακριβώς που συμβαίνει και στο θέατρο, όπου συχνά εκατοντάδες μάτια κοιτάζουν τη σκληρή δουλειά μηνών, για όχι περισσότερο από τρεις ώρες, πιστεύοντας ότι θα την έκαναν καλύτερα. Η βασική καλλιτεχνική εκπαίδευση του σκηνογράφου περιλαμβάνει το κοινό λεξιλόγιο, που θα του επιτρέψει συζητήσεις σχετικά με την ισορροπία του φωτός και της σκιάς, τη σχέση κάθετων, οριζόντιων και διαγώνιων αξόνων, την τοποθέτηση και την αλληλεξάρτηση των σχημάτων και τη συνειδητή χρήση του χρώματος. Όλα αυτά τα στοιχεία έχουν για τη σκηνική σύνθεση την ίδια σημασία, που έχει για το κείμενο η εξέλιξη της πλοκής...

Η κατανόηση της δομής μιας εικαστικής σύνθεσης και του τρόπου με τον οποίο λειτουργεί το χρώμα, είναι η ειδική συνεισφορά του σκηνογράφου στη θεατρική παράσταση και δείχνει καθαρά την αλληλεπίδραση στη σχέση του θεάτρου και των εικαστικών τεχνών. Υπάρχουν πολλά ανάλογα παραδείγματα, ιδιαίτερα στην ιστορία του θεάτρου του εικοστού αιώνα. Οι Ρώσοι πρωτοπόροι όπως ο Μέγιερχολντ, ο Βαχτάνκοφ, ο Ταίροφ και ειδικότερα ο Ντιαγκίλεφ ανέθεσαν στον Πικάσο, στον Σαγκάλ, στην Γκοντσάροβα και σε τόσους άλλους, να δημιουργήσουν πολύχρωμες συνθέσεις για τα Ρώσικα Μπαλέτα, οι οποίες θα μπορούσαν να λειτουργήσουν ανεξάρτητα ως έργα τέχνης. Τα σχέδια για τα σκηνικά και τα κοστούμια του Ρώσου ζωγράφου και σκηνογράφου

Λεόν Μπακστ, για τον Ντιαγκίλεφ και τα Ρώσικα Μπαλέτα από το 1911, αναπλάθουν στοιχεία της ανατολικής και δυτικής λαϊκής τέχνης και σαν τους εικονογράφους των μεσαιωνικών χειρογράφων, δημιουργούν εικαστικές συνθέσεις, γεμάτες κίνηση και φαντασία. Ο Μπακστ τοποθετεί το ανθρώπινο σώμα στη διαγώνιο του χαρτιού και ισορροπεί τη σύνθεση με μακριές λωρίδες υφασμάτων και με τα εκπληκτικά χρώματα, που συχνά επικαλύπτουν ή διαπερνούν το ένα το άλλο. Οι αρνητικοί χώροι του λευκού φόντου στο χαρτί, γύρω από το σώμα του χορευτή είναι το ίδιο δυναμικοί και σφριγηλοί, όσο η ίδια η φιγούρα. Τα απλωμένα χέρια ισορροπούν το φάρδος μιας φούστας και η σύνθεση συμπληρώνεται συχνά από ένα ισχυρό κάθετο ή οφιοειδές στήριγμα, που τολμηρά διατρέχει την επιφάνεια του χαρτιού για να επιστρέψει στο κυρίως σώμα της σύνθεσης. Ανεξάρτητα από το περιεχόμενο των εικόνων, ο Μπακστ χαρακτηρίζεται σαν ένας καλλιτέχνης, που αγαπά να παίζει με το χρώμα, εξισορροπώντας ή συμπλέκοντας καμπύλες και κάθετες γραμμές και αντιπαραθέτοντας γεωμετρικά σχήματα. Στις δουλειές του είναι το ίδιο σημαντική η τοποθέτηση του σχεδίου επάνω στο χαρτί, όσο και η περιγραφή του κοστουμιού. Έτσι, τα σχέδιά του αποκτούν την αξία πραγματικά συλλεκτικών έργων τέχνης.

Στο Ίδρυμα Menil στο Χιούστον των Η.Π.Α. βρίσκεται μια εξαιρετική συλλογή με πίνακες και θεατρικά σχέδια του Γάλλου σκηνογράφου Κριστιάν Μπεράρ (Christian Berard), που είναι εντελώς διαφορετικά από αυτά του Μπακστ, αν και έχουν πολλά κοινά στοιχεία. Ο Μπεράρ δημιούργησε εύθραυστες, σχεδόν άυλες σκηνικές εικόνες, που υπονοούσαν και ποτέ δεν περιέγραφαν το θέμα. Απέφευγε τα έντονα χρώματα, θεωρώντας ότι ήταν «πολύ θορυβώδη» και πίστευε πως «το σημαντικότερο πράγμα για το σκηνογράφο είναι να εξοπλίσει σωστά τη σκηνική εικόνα, παραλείποντας όσο το δυνατόν περισσότερα». Παρά την ευχέρειά του στη ζωγραφική, η θεατρική δουλειά του ήταν τρισδιάστατη και ήταν γνωστός για την επιμονή του να κοιτάζει διαρκώς τη σκηνή από τις πιο ακραίες θέσεις της πλατείας. Οι ζωγραφικές ευαισθησίες του του επέτρεπαν να αξιολογεί το βάρος, τον τόνο και την αίσθηση κάθε κοστουμιού ξεχωριστά και σε σχέση με τα υπόλοιπα και να γνωρίζει πότε να προσθέτει περισσότερο φως σε κάποιο χρώμα και πότε όχι.

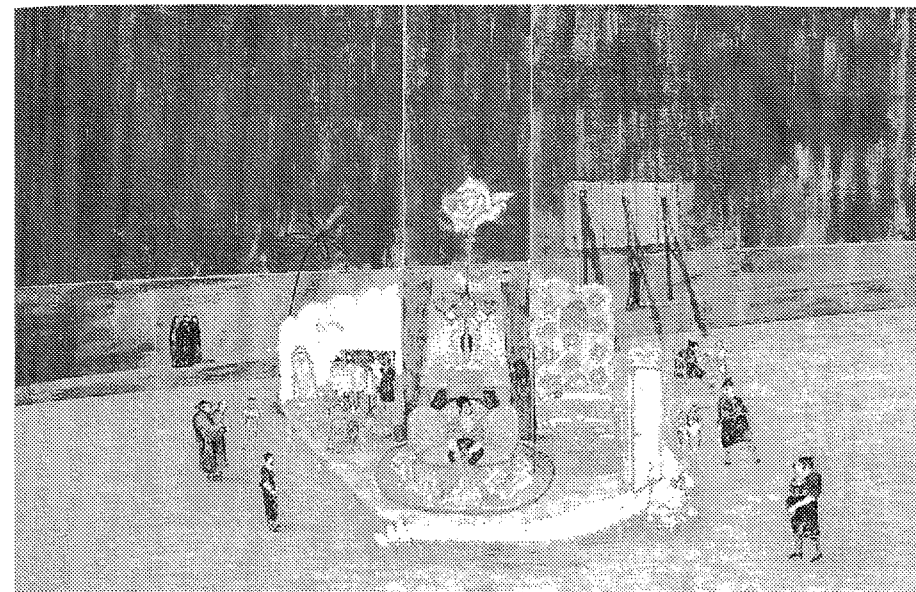
Η δομή των ζωγραφικών συνθέσεων είναι ένα βοηθητικό σημείο αναφοράς για την εφαρμογή της στα σύγχρονα θεατρικά έργα. Το έργο του Τένεση Ουίλιαμς (Tennessee Williams) *Ένα τριαντάφυλλο στο Στήθος* εκτυλίσσεται σ' ένα μικρό σπίτι μιας σικελικής κοινότητας, κοντά σ' έναν αυτοκινητόδρομο στην Αμερική. Οι σκηνικές οδηγίες του συγγραφέα ζητούν «να παρουσιαστούν αυτά τα εμφανούς παιδικότητας θρησκευτικά μυστήρια, τόσο με συναίσθημα όσο και με χιούμορ, χωρίς γελοιοποίηση και με σεβασμό για τη θρησκευτική αφοσίωση και ευλάβεια που συμβολίζουν». Θυμήθηκα τον πίνακα *Η Αμωμος Σύλληψη* του Τιέπολο, ζωγραφισμένο το 1769. Έχει τριγωνική δομή και στην κορυφή του είναι τοποθετημένη η κεντρική φιγούρα της Παναγίας, μέσα σε ένα ορθογώνιο πλαίσιο. Το μάτι οδηγείται στο επάνω μέρος του πίνακα, όπου ένα μικρό περιστέρι, το Άγιο Πνεύμα, φτερουγίζει επάνω από το κεφάλι της Παναγίας και συνδέεται μ' αυτό με μια αμυδρά αισθητή ακτίνα φωτός. Την κεντρική εικόνα περιβάλλουν άγγελοι σε σχέσεις ισορροπίας, που σχηματίζουν τις δύο πλευρές του νοητού τριγώνου. Δεν είναι ωστόσο συμμετρικές, αποδεικνύοντας πόσο διαφορετικοί τρόποι υπάρχουν για την επανάληψη του ίδιου μοτίβου. Αυτή ακριβώς ήταν η έμπνευση που χρειαζόμουν για να δείξω τον κόσμο της χήρας Σεραφίνα και της αγαπημένης της κόρης Ρόζα. Αν και η ιστορία εκτυλίσσεται στη σύγχρονη Αμερική, πρόκειται για μια ατόφια μεταφορά της σικελικής κοινωνίας, που ασφυκτιά στον κλοιό των γειτόνων, των προκαταλήψεων και της θρησκοληψίας, σχεδόν όπως θα ήταν και στην πατρίδα. Σχεδιάζοντας την παραγωγή, με την Πολωνοβρετανίδα σκηνοθέτιδα Ελένα Κάουτ Χάουζον (Helena Kaut Howson) και κάποιους ηθοποιούς του Théâtre de Complicité, βρήκα κατά τύχη κάποια μεγάλα φύλλα ενός ροζ ινδικού χειροποίητου χαρτιού, που παρέπεμπαν στο χρώμα του τριαντάφυλλου. Άρχισα να σχεδιάζω την εικόνα, με ένα λεπτό κόκκινο μαρκαδόρο. Σκέφτηκα ότι κοιτάζοντας μέσα σ' αυτό το σπίτι θα 'πρεπε να 'χει κανείς την αίσθηση ότι κοιτάζει μέσα στην ψυχή της γυναίκας αυτής. Το σπίτι θα ήταν ένας βωμός του παρελθόντος της, το οποίο αναφέρεται μόνο υπαινικτικά μέσα στο έργο. Μέσα σ' ένα μικρό και φθαρμένο εξωτερικό κέλυφος, θα υπήρχε μια χρωματική πανδαισία, ένας τοίχος γεμάτος με αναμνήσεις από το γάμο της και την παιδική ηλικία της Ρόζα, όλα μέσα στο ροζ, σαν να αχνοφαίνονται πίσω από ένα βαμμένο ροζ



Εικόνα 4.2

νο χαλί, που λειτουργούσε όπως οι κάλυκες του λουλουδιού (Εικόνα 4.3). Επάνω από το κεφάλι της έβαλα ένα μικρό φως με τη μορφή της Παναγίας, σαν διακοσμητικό φωτιστικό, κρεμασμένο από ένα αιθέριο ημιδιαφανές τριαντάφυλλο. Γύρω της, τα αντικείμενα της ζωής της: στη μια πλευρά, ακέφαλες κούκλες με μισοτελειωμένα φορέματα και στην άλλη πλευρά, βαριά σικελικά έπιπλα από το παρελθόν της. Μέσα στο τριγωνικό σχήμα του μικρού φθαρμένου σπιτιού, οι φόρμες όλων των επίπλων και των αντικειμένων είναι καμπυλωτές και στρογγυλές. Ο δικός της κόσμος φαίνεται να βρίσκεται σε πλήρη αντίθεση με το εξωτερικό της περιβάλλον. Αυτός ο έντονα χρωματισμένος «βωμός της μνήμης» περιβάλλεται πάντα από μαυροντυμένους γείτονες, που παρακολουθούν απ' έξω σαν ένα δεύτερο επί σκηνής κοινό, δίνοντας έμφαση στην κυκλική σύνθεση και σχηματίζοντας τη βάση του αόρατου τριγώνου. Ο Τένεση Ουίλιαμς περιγράφει το έργο του ως έργο ανάληψης. Στο τέλος, ο οδηγός φορτηγού Μαντζακαβάλο, σωτήρας και ερα-

γαλί. Η πλοκή του έργου μεταφέρεται πολύ γρήγορα από το εσωτερικό στο εξωτερικό και έτσι η ιδέα της σκηνοθέτιδας να τοποθετηθεί όλο το σπίτι σε περιστρεφόμενη σκηνή, φαινόταν να εξυπηρετεί την πρόταση του συγγραφέα για ένα σπίτι σαν καρουζέλ σε λούνα-παρκ. Επίσης, έδινε την ευκαιρία στους ηθοποιούς, καλά εκπαιδευμένους στις δεξιότητες του σωματικού θεάτρου, να συνδυάσουν την κίνηση με τη μουσική και να γίνουν μέρος του μηχανισμού αλλαγών της σκηνής. Αρχισα να στήνω την εικόνα, έχοντας ως βάση τη σύνθεση του Τιέπολο (Εικόνα 4.2), σχεδιάζοντας τη Σεραφίνα να κάθεται σ' ένα ροζ καναπέ, σαν να ήταν στο κέντρο ενός τριαντάφυλλου, τοποθετημένου πάνω σ' ένα στρογγυλό πράσι-



Εικόνα 4.3

στής της Σεραφίνα, ανεβαίνει στην κορυφή της στέγης και πετά το μεταξωτό κόκκινο πουκάμισό του στον ουρανό. Με τη μεταφορά της σύνθεσης του Τιέπολο στον Τένεση Ουίλιαμς, δημιουργήθηκε μια δομική διακειμενική σχέση, που προσέδωσε βάρος και δύναμη στη σκηνοθεσία του έργου *Τριαντάφυλλο στο Στήθος*. Το εξωτερικό του σπιτιού ήταν κατασκευασμένο στην αντίθετη πλευρά του εσωτερικού και εμφανιζόταν με την περιστροφή της σκηνής. Οι ξύλινοι φθαρμένοι τοίχοι, οι σκεπαστές εισοδοί, η οροφή και η περίφραξη περάστηκαν μ' ένα πρώτο στρώμα ενός έντονου, κόκκινου γυαλιστερού βερνικιού και στη συνέχεια μ' ένα πλακάτο, αραιωμένο λευκό χρώμα, με αποτέλεσμα μια ξεθωριασμένη ροζ γυαλάδα, που απέδιδε την ποιότητα του αρχικού σχεδιασμού. Το χρώμα, η κίνηση της περιστροφικής σκηνής και η σύνθεση ανέδειξαν καθαρά την αρχική ιδέα, που ήταν να αποκαλύψουμε την ψυχή αυτής της γυναίκας σαν να ήταν ένα ζωφόρο, πολύχρωμο καρουζέλ αναμνήσεων, μέσα στον ξένο, σκληρό και συμπαγή κόσμο της αστικής Αμερικής. Ο Τένεση Ουίλιαμς έγραψε το *Τριαντάφυλλο στο Στήθος* στη δεκαετία του '50 και το χαρακτήρισε «έργο ποιητικού ρεαλισμού» –ένα είδος θεατρικού έργου όπου ο χρόνος ανα-

χαιτίζεται μετέωρος και μεταφέρεται στη σκηνή. Περιγράφει τη θεατρική εμπειρία ως εξής: «Για λίγες ώρες, εγκαταλείπουμε τον εαυτό μας σ' έναν κόσμο ηθικών αξιών σε αντιπαράθεση, που μας παρουσιάζεται ανάγλυφα, κάτω από έντονο φως, πιστεύοντας ότι αφού το κοινό παρακολουθεί απλώς τις αντιπαράθεσεις αυτές επί σκηνής, χωρίς να απαιτείται η συμμετοχή του για την έκβασή τους, μπορεί να χαλαρώσει μέσα στη ρευστή ζεστασιά της αβίαστης ανθρώπινης συμπάθειας».

Στη Μεγάλη Βρετανία, την ίδια εποχή, άρχισαν να εμφανίζονται νέες ιδέες και νέοι συγγραφείς, που απομακρύνονταν από τον ψευδαισθητικό ρεαλισμό των μεταπολεμικών χρόνων, και προσχωρούσαν σ' ένα θέατρο από ποιητικές εικόνες σύγχρονης αισθητικής.

Σε ενίσχυση αυτού του τρόπου γραφής, οι ιδέες που αφορούσαν τη σκηνογραφία είχαν επίσης αρχίσει να μεταβάλλονται σημαντικά, με πρώτη διδάξασα τη σκηνογράφο – πρώην ζωγράφο σκηνικών – Τζόσλυν Χέρμπερτ (Jocelyn Herbert), που ήταν η πρώτη Αγγλίδα σκηνογράφος με τεράστια επίδραση στην εξέλιξη του σύγχρονου θεάτρου. Η Τζόσλυν Χέρμπερτ είχε δει τις παραστάσεις των έργων του Μπρεχτ *Ο Κύκλος με την Κιμωλία* και *Μάνα Κουράγιο*, και ανέλαβε την αναβίωση του έργου *Ο Καλός Άνθρωπος του Σε-Τσουάν* στο Λονδίνο, από τα πρωτότυπα σχέδια που είχε κάνει ο Τέο Όττο μαζί με τον Μπρεχτ στη Ζυρίχη, το 1942. Είχε εντυπωσιαστεί από την απλότητα και την ποιότητα του Berliner Ensemble, που δεν οφείλονταν μόνο στον ίδιο τον Μπρεχτ, αλλά και στο ζωγράφο-σκηνογράφο που τον ενέπνευσε από την αρχή, τον Κάσπαρ Νέχερ. Το μεταγενέστερο έργο του Μπρεχτ είναι σε μεγάλο βαθμό επηρεασμένο από τον Καρλ φον Άππεν. Η Τζόσλυν Χέρμπερτ άρχισε μια μακρόχρονη αναζήτηση μιας αντίστοιχης φόρμας ποιητικού ρεαλισμού στη σκηνή, ένα έργο ζωής με μεγάλη απήχηση, που επηρέασε μια ολόκληρη γενιά σκηνογράφων και μπόλιασε με καινούριο αίμα το αγγλικό θέατρο. Η ικανότητά της στο σχέδιο, η λογική και το πρακτικό της πνεύμα, την βοηθούσαν να συνθέτει καρέκλες, τραπέζια, τοίχους και απλωμένες μπουγάδες με απaráμιλλη ομορφιά. Χρησιμοποίησε κάθε δυνατότητα της σκηνής του Royal Court Theatre, ενσωματώνοντας ακόμα και τους αποχετευτικούς σωλήνες και τα θερμαντικά σώματα που βρίσκονταν στον πίσω τοίχο της σκηνής, στο σκηνικό του έργου *H*

Κουζίνα του Άρνολντ Ουέσκερ (Arnold Wesker). Οι φωτιστικές μπάρες ήταν πάντα ορατές, και αποτελούσαν οργανικό μέρος της σκηνικής εικόνας. Η Τσόσλυν Χέρμπερτ παρατηρούσε συχνά τους πίνακες ζωγραφικής, που τους χρησιμοποιούσε σαν σημεία αναφοράς, αποκαλύπτοντας πάντα τις σύγχρονες ερμηνευτικές αντιστοιχίες τους. Χρησιμοποιούσε το χρώμα με φειδώ, ενώ συχνά αναδείκνυε με έντονες τονικές κηλίδες τα σημεία που έπρεπε να ελκύσουν την προσοχή του θεατή με την παρουσία τους. Ανταποκρίθηκε εικαστικά στην άποψη του Τζωρτζ Ντιβίν (George Devine) για τον τρόπο χρήσης του Royal Court Theatre: «Καθαρίστε τη σκηνή, και αφήστε να εισχωρήσει φως και αέρας». Το 1965 ήρθε στο Λονδίνο το Berliner Ensemble, με τον Κοριολανό, Την Όπερα της Πεντάρας και τον Αρτούρο-Ούι. Ήταν μια αξέχαστη εμπειρία για όσους είδαν αυτές τις παραστάσεις, όχι μόνο για το περιεχόμενο των έργων, αλλά και για το εκπληκτικά καθαρό και ωραίο τους ανέβασμα. Για πρώτη φορά διαπιστώσαμε τη δύναμη του οπτικού συμβόλου επάνω στη σκηνή, πώς παρουσιαζόταν και πώς μπορούσε το χρώμα να λειτουργήσει συναισθηματικά. Τα έργα είχαν σχεδιαστεί από τον Καρλ φον Άππεν. Η σκηνοθεσία ήταν ένας δραματικός συνδυασμός από εύστοχες επιλογές ρεαλιστικά διατυπωμένων προσωπικών λεπτομερειών, που προβάλλονταν μπροστά σ' ένα μεγάλο επικό φόντο. Στην εκδοχή του Μπρεχτ για τον Κοριολανό, τα τεράστια τείχη της πόλης είχαν κατασκευαστεί επάνω σε μια περιστροφική σκηνή. Τα πάντα στη σκηνή ήταν βαμμένα σε τόνους του γκρι και τα κοστούμια επαναλάμβαναν τους ίδιους τόνους. Υπήρχε πλούτος προσωπικών λεπτομερειών σε κάθε στολή, που έκανε το κοινό να πιστεύει πως κάθε στρατιώτης ήταν επίσης ο γιος κάποιας μητέρας, με μια δική του ιστορία. Ξαφνικά, η μητέρα του Κοριολανού Βολούμνια εμφανίστηκε από την κεντρική πόρτα. Η μικροσκοπική φιγούρα της Έλεν Βάιγκελ, χήρας του Μπρεχτ, ήταν ντυμένη με ένα απλό, αλλά εκθαμβωτικό κατακόκκινο φόρεμα. Αυτή η αστραπή χρώματος, τοποθετημένη κεντρικά και πλαισιωμένη από τη σύνθεση των γκριζων στρατιωτών στις δύο πλευρές, έδωσε αμέσως καθαρά το σήμα ότι ήταν αυτή που κατείχε την εξουσία και όχι ο γιος της. Το Berliner Ensemble μας αποκάλυψε έναν καινούριο τρόπο λειτουργίας του χρώματος και της σύνθεσης, δουλεύοντας από τον ηθοποιό και προς τα έξω και χρησιμοποιώντας ενδεικτικούς αλλά υποθετικούς χώρους, ενθαρρύνοντας έτσι

το κοινό να πιστέψει αυτό που μπορούσε να δει και να φανταστεί αυτό που δεν μπορούσε. Αυτό σηματοδοτούσε τη μεταστροφή από το ζωγραφικό νατουραλισμό σε μια χρήση της σκηνης, όπως την καθόρισαν ο Μπρεχτ και ο Νέχερ —«ως κατάθεση άποψης για την πραγματικότητα»— δουλεύοντας πάνω στην ουσία του έργου, ανακαλύπτοντας τι πραγματικά χρειάζονται οι ηθοποιοί, τι συμβαίνει σ' αυτούς και μέσω αυτών και συνθέτοντας μια αντίστοιχη κατάσταση με το χρώμα και τη φόρμα.

Ο Κάσπαρ Νέχερ αγαπούσε να σχεδιάζει και εργαζόταν με ιδιαίτερη ταχύτητα και ευχέρεια. Διέθετε μια ανεξίτηλη οπτική μνήμη και μπορούσε να μετατρέπει χρήσιμα στοιχεία της προσωπικής του εμπειρίας σε σκηνικές εικόνες. Τα πρώτα του σχέδια με ακουαρέλα για τη *Μάνα Κουράγιο* του Μπρεχτ, που τελικά δεν χρησιμοποιήθηκαν, αντανακλούν τις μέρες που πέρασε στο Βαυαρικό Πυροβολικό κατά τη διάρκεια του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, όταν, παρ' όλο που ήταν σε ενεργό δράση, ζωγράφιζε συνεχώς με ένα μικρό κουτί ακουαρέλες, που έπαιρνε μαζί του παντού. Αυτά τα σχέδια, που έγιναν μετά τον πόλεμο, έχουν τη φόρμα ενός οριζόντιου τοπίου με τη γραμμή του ορίζοντα ψηλά, χαρακτηριστικό πολλών συνθέσεων του Νέχερ. Στην πρώτη εικόνα υπάρχει ένα έρημο χέρσο τοπίο, με μια ομάδα σκούρα ντυμένων στρατιωτών, με τα όπλα τους στραμμένα προς το κέντρο υπό γωνία, να σχηματίζουν μια κάθετη γραμμή. Το σημείο εστίασης είναι η Υβέτ, η πόρνη του στρατοπέδου, ντυμένη στα λευκά και πλαισιωμένη από την άλλη πλευρά από μια άλλη κάθετη σκοτεινή φιγούρα, μικρή αλλά τοποθετημένη άκρη-άκρη στη σύνθεση. Αυτό το υπέροχο σκίτσο του άδειου πεδίου μάχης, στο οποίο οι άνθρωποι διαμορφώνουν τα στοιχεία του τοπίου, φαίνεται να μιλά για όλους τους πολέμους όλων των εποχών. Η δεύτερη εικόνα είναι μια παραλλαγή αυτής της σύνθεσης. Ο Νέχερ διατηρεί την οριζόντια ανάπτυξη, αλλά προσθέτει έναν απλό ξύλινο φράχτη τοποθετημένο διαγωνίως, που διαιρεί το σκηνικό χώρο. Η δυναμική του χώρου μεταβάλλεται και η διαίρεση, επιτρέπει στο θεατή να βλέπει δύο δράσεις την ίδια στιγμή, ενώ παράλληλα αντιλαμβάνεται τη διαφορά της κοινωνικής κατάστασης των ανθρώπων στις δύο πλευρές του φράχτη. Ο Κάσπαρ Νέχερ ενσωματώνει στη σύνθεσή του το πολιτικό και φιλοσοφικό ήθος, που αποτέλεσε το βασικό λόγο της συνεργασίας του με τον «αδελφό του στην τέχνη» Μπέρτολντ Μπρεχτ.

Ο Μπρεχτ θαύμαζε βαθιά το Νέχερ για την πραγματιστική νοοτροπία του εργάτη με την οποία προσέγγιζε την τέχνη, γεγονός που αποδείκνυε πως η τέχνη και η αισθητική είχαν ένα σημαντικό ρόλο να παίξουν, παρά τις δυσκολίες και τις δοκιμασίες του πολέμου. Καταγράφει αυτόν τον θαυμασμό στο ποίημα του «Για έναν Ζωγράφο». Όπως πολλοί καλλιτέχνες, ο Κάσπαρ Νέχερ ζωγράφιζε ή σχεδίαζε κάτι κάθε μέρα, υπό οποιεσδήποτε συνθήκες και με όποια υλικά βρίσκονταν στα χέρια του. Μια τέτοια καθημερινή, συνεχής πρακτική, οξύνει και αναπτύσσει τη διαρκή αναζήτηση λύσης στο αίνιγμα της σύνθεσης, που αποτελεί τη δομή της τέχνης. Όπως ο μουσικός παίζει κλίμακες και κάνει ασκήσεις τεχνικής καθημερινά, πριν ασχοληθεί μ' ένα σημαντικό έργο, ή όπως ο χορευτής ασκείται καθημερινά στην μπάρα, έτσι και ο εικαστικός καλλιτέχνης σχεδιάζει για να αποκτήσει ευχέρεια στη γραμμή, στο χρώμα και στην τοποθέτηση μιας φόρμας ή ενός αντικειμένου μέσα σε ένα χώρο. Ακούγεται τόσο απλό, αλλά υπάρχουν άπειρες παραλλαγές και πιθανότητες και συχνά είναι χρήσιμη η ματιά ενός συνεργάτη για να δεις πότε η σύνθεση είναι ακριβώς «ό,τι πρέπει». Αυτή είναι η ομορφιά της κοινής εμπειρίας στη θεατρική δουλειά. Όχι μόνο ο καλλιτέχνης μπορεί να εμπνευστεί και να κινητοποιηθεί από τους στίχους ενός έργου, αλλά και ο συγγραφέας μπορεί να εμπνευστεί από την ποιότητα μιας γραμμής ή την ένταση ενός χρώματος.

Στο ποίημα του Μπρεχτ για τον Κάσπαρ Νέχερ «Οι Φίλοι», περιγράφει τη σημασία του χρώματος και της σύνθεσης, ενώ περπατά μέσα σε μια κατεστραμμένη πόλη:

*Οι πόλεις όπου εμείς δουλέψαμε δεν είναι πια εκεί.
Όταν βαδίζω μες στις πόλεις που είναι, ακόμα,
Λέω μερικές φορές: αυτό το μπλε κομμάτι της μπουγάδας
Ο φίλος μου θα το είχε τοποθετήσει καλύτερα.*