

Οι σκηνικές οδηγίες του δραματικού κειμένου και η ανάπτυξη του μουσικού σημείου

Βασίλης Πανόπουλος
Υποψήφιος Διδάκτωρ του Πανεπιστημίου Αθηνών

Για τη διασάφηση του όρου σκηνικές οδηγίες πρέπει να εντάξουμε στη συλλογιστική μας τον όρο «διδασκαλίες» που στην ουσία, ως υποδείξεις του συγγραφέα του δραματικού κειμένου, αφορούν *έμμεσες* οδηγίες που αποτυπώνονται στο κυρίως κείμενο (main text) ή *άμεσες* στο δευτερεύον κείμενο (side text) του θεατρικού έργου το οποίο δύναται να παρασταθεί.

Στην ουσία οι σκηνικές οδηγίες είναι «διηγητικές αναπτύξεις» (Πεφάνης 1999:206) που δεν εκφωνούνται επί σκηνής από τους ηθοποιούς και δίδουν πληροφορίες και κατευθύνσεις του συγγραφέα για την καλύτερη προετοιμασία του έργου και τοποθετούν τη δράση στο χώρο, στο χρόνο, συνακόλουθα πληροφορούν και δεικνύουν τον τρόπο κατασκευής του σκηνικού, τον τρόπο ένδυσης των ηρώων, τον φωτισμό της σκηνής, την παρουσία της μουσικής και των ακουστικών σημείων γενικότερα (θόρυβος, τρένο, πιστολιά, κεραυνός), την αλλαγή σκηνών και πράξεων καθώς επίσης και οδηγίες που απευθύνονται στους ηθοποιούς. Επιπροσθέτως την είσοδο και την έξοδο των δραματικών προσώπων, τις χειρονομίες τους, την έκφρασή τους, τα παραγλωσσικά στοιχεία της ομιλίας τους (κλάμα, γέλιο), το σωματότυπό τους, τη σωματική τους δύναμη κ.ά. Ακόμα δε «προσανατολίζουν σχετικά με την εσωτερικότητα του δραματικού προσώπου και την ατμόσφαιρα της σκηνής» (Pavis 2006:349).

Επί της ουσίας οι σκηνικές οδηγίες αποτελούν έναν διαμεσολαβητή μεταξύ κειμένου και σκηνής και δηλώνουν την παρουσία του συγγραφέα στη σκηνική απόδοση του έργου. Τις σκηνικές οδηγίες μπορούμε να τις εξετάσουμε σε συνάρτηση με τη σημειακή κατάσταση του λόγου των προσώπων της σκηνής και ως ανεξάρτητο σύνολο σημειακών παραλεκτικών συστημάτων (Θωμαδάκη: 2001:94). Για να κατανοηθεί η σημειακή κατάσταση του λόγου πρέπει πρωτίστως να οριστεί η φύση του θεατρικού λόγου ο οποίος ως σύμβαση ανάμεσα στον γραπτό και στον προφορικό λόγο (Θωμαδάκη 1993:163) και σύμφωνα με την αρχή της αλληλοσυμπλήρωσής τους, προσφέρεται ως ένα νέο κείμενο που προορίζεται να

παρασταθεί κομίζοντας το ύφος του συγγραφέα, το ποιόν του λόγου του και τις γλωσσικές πράξεις¹ της γραφής του.

Δηλαδή οι σκηνικές οδηγίες, ως κείμενο, δεν αφίστανται του γενικότερου επιπέδου ύφους του λόγου που σύμφωνα με τη συστημική λειτουργική γλωσσολογία διακρίνεται πρώτον από το «πεδίο» το οποίο αφορά στον σκοπό της εκφοράς λόγου ως κοινωνικής (επικοινωνιακής) πράξης και προσδιορίζει το περιεχόμενο του κειμένου, δεύτερον από τον «συνομιλιακό ρόλο» που προσδιορίζει τις κοινωνικές σχέσεις εκείνων που μετέχουν σε μια περίπτωση επικοινωνίας, την κοινωνική θέση και στάση τους (π.χ. σχέση ισότητας, όπως στην περίπτωση δύο φίλων, ή ανισότητας όπως στην περίπτωση εργοδότη-υπαλλήλου) και τρίτον από τον «τρόπο» εκφοράς του λόγου που έχει σχέση με το κανάλι επικοινωνίας αν ένα κείμενο είναι προφορικό, γραπτό, γραπτό που θα διαβαστεί, ομιλία που δεν στηρίζεται σε γραπτό κείμενο (Halliday & Hassan (1989) και εν προκειμένω δραματικό κείμενο.

Μια εξίσου ενδιαφέρουσα κατηγοριοποίηση των σκηνικών οδηγιών σε «συστολικές» και «διασταλτικές» διαφωτίζει περεταίρω το σημειακό σύστημα των οδηγιών. Στις συστολικές, δίνεται έμφαση στην πληροφορία που αφορά σε τμήματα στιγμιότυπων της πλοκής τα οποία χαρακτηρίζουν και καθορίζουν τη δράση ή τη μη δράση και στις διασταλτικές, περιγράφεται με κάθε δυνατή λεπτομέρεια ο χώρος, εσωτερικός ή εξωτερικός καθώς και τα διάφορα αντικείμενα που βρίσκονται εντός του. [...] Συχνά μάλιστα οι σκηνικές οδηγίες καθορίζουν το είδος του δράματος, εντάσσοντάς το σε κατηγορίες και υποκατηγορίες: ψυχολογικό δράμα, ηθογραφία, κ.ο.κ (Θωμαδάκη ό.π.:96).

ΣΚΗΝΙΚΗ ΟΔΗΓΙΑ – *Η Αυλή των θαυμάτων* του Ιάκωβου Καμπανέλλη- Έναρξη 2^{ης}

Πράξης:

Δυο μήνες μετά, μια Κυριακή πρωί. Ο Ιορδάνης μαστορεύει το ταρατσάκι. Ο Στράτος κάθεται νωχελικά στο σκαλοπάτι του δωματίου της Αννετώς και γρατζουνά μια κιθάρα. Το πουκάμισό του ανοιχτό στο στήθος αφήνει να φαίνεται ένας χρυσός σταυρός περασμένος στο λαιμό. Κοντά του ο Στέλιος. Παραπέρα η Ντόρα κάνει ηλιοθεραπεία στα πόδια της και διαβάζει «Θησαυρό».

Από τα συμφραζόμενα της σκηνικής οδηγίας μπορούμε να αντιληφθούμε πως «πρόκειται για τη νεοθηγογραφία που εκφράζει παραστατικά τη σύγχρονη ελληνική κοινωνία την περίοδο 1956-1964 που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως *κατάκτηση της ελληνικότητας*» (Γραμματάς 2002: 197-199).

Γίνεται αντιληπτό ότι αν το ζητούμενο της *Γενιάς του '30* ήταν η αναζήτηση της ελληνικότητας, στην μεταπολεμική πεζογραφία και δραματολογία είναι καταφανής η κατάκτηση ή η κατάδειξη της ελληνικότητας ως βίωμα που κατατίθεται μπροστά στο κοινό, το οποίο, μέσω της διαδικασίας της ταύτισης, αναγνωρίζει τον εαυτό του. Αξίζει να υπομνηματιστεί η άποψη του Γεωργουσόπουλου «αν διαβάσετε με υπομονή τις σκηνικές οδηγίες στα έργα του Ιψεν, του Τσέχοφ, του Ξενόπουλου, το είδος του σαλονιού, τα χρώματα των κουρτινών, τη θέση των παραθύρων, του τζακιού, τις εσωτερικής σκάλας που οδηγεί στη σοφίτα, θα αντιληφθείτε πως δεν είναι μόνο η περιγραφή ενός χώρου για να κινηθούν τα δραματικά πρόσωπα, αλλά η καταγραφή ενός ήθους και μιας ταξικής ιδεολογίας που αποτυπώνεται στη μόδα και στα υλικά της» (Γεωργουσόπουλος 2012).

Το μεγάλο πρόβλημα, βέβαια, που αντιμετωπίζουμε στην παραστασιογραφία είναι αν ο σκηνοθέτης ως ρυθμιστής της θεατρικής επικοινωνίας (Γραμματάς ⁴2003: 76-78, 112-113· 1997: 53) ακολουθεί πιστά τις οδηγίες- πράγμα που στην ουσία συνιστά προ-σκηνοθεσία. Πολλές φορές με αναλογικούς περιορισμούς προσαρμόζει τη σκηνοθετική του οπτική, συχνά αυθαιρετώντας², σε μια συνομολογία μεταφοράς του δραματικού χώρου και χρόνου στο «εδώ και τώρα» (τόπος παράστασης – πραγματικός κοινωνικός χρόνος) μεταξύ σκηνής και κοινωνίας. Αυτό το γεγονός όμως αναγκάζει τους συντελεστές της παράστασης να προβούν σε μετωπικές προσαρμογές λ.χ. εκ μέρους του σκηνογράφου όπου η φυλακή μπορεί να αντικατασταθεί με ένα κλουβί χωρίς πουλί, το οποίο ως θεατρικό σημείο αναγκάζει το θεατή να το νοηματοδοτήσει στο πλαίσιο της θεατρικής σύμβασης.

Πιο αναλυτικά εντός του πεδίου των «οδηγιών» του συγγραφέα εντάσσονται ο τίτλος του έργου, ο πρόλογος, ο κατάλογος των δραματικών προσώπων και η ιδιότητά τους (ως προς την κοινωνική τους θέση, το επάγγελμά τους ή τη συγγενική σχέση), οι ενδείκτες του χωροχρονικού πλαισίου, ο εξοπλισμός της σκηνής κ.ά.).

Στην περίπτωση του θεατρικού έργου ο «Γυάλινος κόσμος» του Τένεσι Γουίλιαμς ο τίτλος και μόνον προετοιμάζει τον θεατή για το «εύθραυστο» των σχέσεων που ανά πάσα στιγμή μπορούν να διαλυθούν. Η επιλογή του ουσιαστικού «κόσμος» φανερώνει εκτός από τον «ιδιωτικό κόσμο» της ανάπηρης στο πόδι Λώρας με τα γυάλινα ζωάκια της, και τον «κόσμο» και των άλλων δραματικών ηρώων. Αυτομάτως στη σκέψη του θεατή ο «γυάλινος» νοείται ως «θρυμματισμένος».

ΠΑΡΑΔΕΙΜΑ 1α: *Γυάλινος κόσμος- Νίκος Κυπουργός, Στην ανάμνηση, 1997*

(Ακρόαση).

Το ντιντίνισμα των ήχων που διατάσσονται και παρεμβάλλονται στη σύνθεση του Κυπουργού γίνεται σημείο όπου με τη λειτουργία της μετωνυμίας καταδεικνύεται ότι, όπως συμβαίνει και με τη συνέργεια όλων των κωδίκων στη θεατρική πράξη, η μουσική αναλαμβάνει ως ενισχυτικός κώδικας ένα μέρος «της δεξίωσης και της υποδοχής του θεάματος από το κοινό για να διευκολυνθεί η επικοινωνία μεταξύ σκηνής και πλατείας» (Jauss 1995:93).

Έτσι « ο γυάλινος κόσμος» από τον μουσικό μπορεί να υποστασιοποιηθεί με την «αόρατη και άυλη δύναμη» της μουσικής και να λειτουργήσει ενισχυτικά σε ένα συνεπές και αναγνωρίσιμο πλαίσιο.

ΠΑΡΑΔΕΙΜΑ 1β: *Γυάλινος κόσμος- Νίκος Κυπουργός Το βαλς του Παραδείσου, σκηνοθεσία Δημήτρης Μαυρίκιος, 1997.*

(Ακρόαση).

Πρόκειται για ένα μουσικό δάνειο, *Τα κύματα του Δουνάβεως*, από τις πλέον δημοφιλείς συνθέσεις της λόγιας μουσικής, το οποίο επεξεργάστηκε ο Κυπουργός και προσέδωσε τη θλίψη των $\frac{3}{4}$ με το βιολί και το κόντρα μπάσο σε ένα εξαιρετικά αργό τέμπο, ως εάν να σέρνει η μουσική τη θλίψη και την σωρευμένη παθογένεια των ηρώων.

ΠΑΡΑΔΕΙΜΑ 1γ: *Γυάλινος κόσμος- Ελένη Καραϊνδρου, Βαλς, σκηνοθεσία Αντώνη Αντύπα, 1988.*

(Ακρόαση).

Η Καραϊνδρου μπορούμε να ισχυριστούμε ότι με τη σύνθεσή της λειτουργεί αντιστικτικά στο δράμα που εκτυλίσσεται μπροστά στα μάτια μας και με προσποιητή ανεμελιά προσπαθεί να «απογειώσει» το *Βαλς* προς τον Παράδεισο³.

Η μουσική συνομιλία των εραστών αποτυπώνεται με βιολί και σαξόφωνο σε ένα χορευτικό θέμα που η βιενέζικη⁴ εκδοχή του στη συνείδηση του θεατή εξασφαλίζει ένα ευφρόσυνο, κατά συνθήκη, θέαμα ως φαντασιακή φυγή των ηρώων από την πραγματικότητα.

ΠΑΡΑΔΕΙΜΑ 1δ: *Γυάλινος κόσμος- Σταύρος Γασπαράτος, Paradise Dance Hall σκηνοθεσία Κατερίνας Ευαγγελάτου, 2012.*

(Ακρόαση).

Ο Γασπαράτος αγνοεί τη σκηνική οδηγία του συγγραφέα, υπηρετώντας προφανώς την οπτική γωνία της σκηνοθετίδος⁵ και συνθέτει ένα τοπίο με βαθείς και σκοτεινούς ήχους, ηλεκτρονικά επεξεργασμένους που δεν υποδηλώνουν σε καμιά περίπτωση *βαλς* το οποίο ο συγγραφέας απαιτεί να χορευτεί από τους ήρωές του. Η μουσική εντείνει την παραδοχή ενός κόσμου που γίνεται θρύψαλα. Ενδεχομένως για τον συνθέτη «εδώ είναι ο Παράδεισος και η Κόλαση εδώ⁶».

Στην περίπτωση των σκηνικών οδηγιών που αφορούν στο χώρο και στο χρόνο οφείλουμε να ορίσουμε τον δραματικό τόπο και χρόνο για τους οποίους μιλά η παράσταση και τους δεσμούς της με τη μουσική και τα ακουστικά σημεία πέραν της ομιλίας των υποκριτών. Ο σκηνικός χρόνος ο οποίος νοηματοδοτείται στα χρονικά και χωρικά σημεία της παράστασης συσχετίζεται άμεσα με τον δραματικό χώρο και χρόνο του συγγραφέα και η «συγχώνευση της σκηνικής και μυθικής μυθοπλασίας δημιουργούν την ψευδαίσθηση στο θεατή: ζει στο παρόν αλλά διεισδύει σε ένα άλλο σύμπαν του λόγου, σε άλλο λόγο» (Pavis 2006:535).

ΣΚΗΝΙΚΗ ΟΔΗΓΙΑ: *Ο Γλάρος, Άντον Τσέχοφ, Πράξη Δεύτερη.*

Γήπεδο για κρίκετ. Δεξιά στο βάθος φαίνεται το σπίτι με με μεγάλη βεράντα. Αριστερά η λίμνη με το φλογερό ήλιο που αντανακλάται-στο νερό. Πρασιές, λουλούδια. Μεσημέρι. Ζέστη. Η μαντάμ Αρκάντινα, ο Ντορν και η Μάσσα κάθονται σ ' ένα παγκάκι κάτω από τον ίσκιο μιας γέρικης φλαμουριάς προς τη μεριά του γηπέδου. Ο Ντορν κρατεί στα γόνατα του ένα βιβλίο ανοιχτό.

ΧΩΡΟΣ: (Δηλώνεται από το όλον στο μέρος): Γήπεδο κρίκετ (ανοιχτός χώρος)

ΧΩΡΟΤΑΞΙΑ: Αριστερά η λίμνη – δεξιά το σπίτι

ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΕΣ ΧΩΡΟΥ: Μεγάλη βεράντα – Πρασιές, λουλούδια, Παγκάκι, φλαμουριά

ΧΡΟΝΟΣ: Εποχή: Άνοιξη ή καλοκαίρι, Ώρα: Μεσημέρι - ζέστη, φλογερός ήλιος

Μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ο μουσικός οφείλει να δηλώσει τη διάθεση της φύσης η οποία συμμετέχει με όλα της τα στοιχεία (πράσινο, φως, ζέστη του μεσημεριού, λίμνη, παγκάκι, φλαμουριά). Ωσάν να θυμίζει η οδηγία του Τσέχοφ το σολωμικό στίχο:

Και μες στις λίμνης τα νερά, όπ' έφθασε μ' ασπούδα

έπαιξε με τον ίσκιο της γαλάζια πεταλούδα.

Οι Ελεύθεροι Πολιορκημένοι, Σχεδιάσμα Β'

ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ: *Εθνικό θέατρο- σκηνοθεσία Ζιλ Ντασέν- Μουσική: Ελένη Καραϊνδρου, 1988.*

Πρόκειται για ένα ράθυμο και αργό μέλισμα του βιολοντσέλου. Η μελωδική του ανάπτυξη αποτελεί και το λάιτμοτιφ του έργου που η Καραϊνδρου παραλλάσσει ενορχηστρωτικά και διατρέχει με μουσικό επιτονισμό, αγνοώντας την ένταση του τοπίου που περιγράψαμε, το δραματικό κείμενο.

Ένα κείμενο κοινωνικού και ψυχολογικού ρεαλισμού όπου οι ήρωές τους αναγνωρίζονται ως καθημερινοί και οικείοι με ένα όνειρο φυσικά απραγματοποίητο. Αυτή την αγωνία, αυτό το βάσανο, την ενδημούσα νόσο⁷, προσπάθησε να αναδείξει η συνθέτις και να μας θυμίζει με μια μελωδία τις καταστάσεις της ψυχής και τα αισθήματα. Ειδικότερα η «λίμνη» ενέπνευσε την Καραϊνδρου να συνθέσει κι ένα τραγούδι σε στίχους Αρλέτας, εκτός κειμένου: *Ο γλάρος - το τραγούδι της λίμνης*. Το τραγουδούσαν οι ηθοποιοί επί σκηνής και ήταν η γέφυρα μεταξύ της Τρίτης και της Τέταρτης Πράξης του έργου.

Η συνθέτις αγνόησε την λεπτομερή εισαγωγική σκηνική οδηγία της Τέταρτης Πράξης και προφανώς εκμεταλλεύτηκε μουσικά την τελευταία σκηνική οδηγία του Τσέχοφ μετά την αυλαία της Τρίτης Πράξης:

Ανάμεσα στην Τρίτη και τέταρτη Πράξη έχουν περάσει δυο χρόνια

Ένα άλλο ζήτημα των σκηνικών οδηγιών είναι και τα *γεινιαστικά σημεία*, εκείνα δηλαδή που προκύπτουν και «πραγματοποιούνται ως κινήσεις του σώματος (σημεία χειρονομιών» και αφορούν στην απόσταση ανάμεσα σε δύο φορείς επικοινωνίας, δηλώνουν την προσέγγιση ή την απομάκρυνση και τη συνεχή κίνηση μέσα στο χώρο (πορεία, βάδισμα, τρέξιμο) (Πούχνερ 1985: 45).

Η μουσική με τη σημειωτική της δράση και λειτουργία μπορεί να αναλάβει την ανάδειξη των κινησιακών⁸ σημείων των υποκριτών και να αναδείξει το μέγεθός τους επί σκηνής.

Έτσι οι φράσεις των σκηνικών οδηγιών από τον Οδυσσεβάχ:

Το καράβι κουνιέται

Το καράβι κουνιέται δυνατότερα

Το καράβι κουνιέται υπερβολικά

γίνονται όχημα για της ανάπτυξη μια μουσικής η οποία οφείλει να υπηρετήσει τον αναβαθμό της κίνησης που προσδιορίζεται από το ρήμα «κουνιέται» και τα σχετικά επιρρηματικά παραθετικά.

Ακόμα και η σκηνική οδηγία: *Περπατάει ο Οδυσσεβάχ. Ακούγεται λίγη μουσική...* θέτει το ζήτημα της κίνησης, του βαδίσματος το οποίο μεταφέρει πληροφορίες για το καταστασιακό περιβάλλον όπου διαδραματίζεται η σκηνή.

Αλλά το επίθετο *λίγη* για τη μουσική πώς ορίζεται;

Προφανώς το περιεχόμενο πρωτίστως του ρήματος «περπατάει», σε προσυνηννόηση⁹ του σκηνοθέτη με τον μουσικό, θα ορίσει την ποσότητα και την ποιότητα της «λίγης μουσικής». Εν προκειμένω η μουσική οφείλει να προσδώσει νέες σημασίες¹⁰ για «την πορεία» του ήρωα, ενδεχομένως και σε έναν χρόνο «άχρονο» γιατί, ακριβώς πριν από τη συγκεκριμένη σκηνική οδηγία, μιλά ο Παραμυθάς του έργου. Είναι γνωστό ότι ο οποιοσδήποτε Παραμυθάς δεικνύει αόριστα τον χρόνο με φράσεις: *Κάποτε, τα παλιά τα χρόνια, μια φορά κι έναν καιρό κ.ό.κ.*

Αλλά στην προαναφερθείσα σκηνική οδηγία του Καμπανέλλη:

Δυο μήνες μετά, μια Κυριακή πρωί...

Πώς ο μουσικός θα διαμορφώσει ένα περιβάλλον ήχων που θα δικαιολογεί τη μετάβαση του θεατή στο «μετά»; Οι *δυο μήνες*, ως ρητός, ορισμένος χρόνος¹¹,

σημειολογικά προσδιορίζουν κάτι πολύ συγκεκριμένο; Αν ήταν τρεις ή πέντε μήνες, θα συνέβαινε κάτι διαφορετικό; Η απάντησή μας είναι πώς συμβαίνει κάτι διαφορετικό αν η απόσταση μεγαλώνει γιατί τα πράγματα ή οι καταστάσεις χάνουν το μέγεθός τους στη μνήμη μας και λειαινούνται οι αιχμές τους.

Ακολουθώ η «Κυριακή» ως ημέρασχόλης είναι η ημέρα που οι άνθρωποι είναι περισσότερο διαθέσιμοι στη ραθυμία, την περιουλλογή, τη νοσταλγία αλλά και τη μελαγχολία γιατί απουσιάζει ο κάματος της εργάσιμης ημέρας. Σε αυτή την περίπτωση, ενδεχομένως, η ραδιοφωνική ακρόαση της κυριακάτικης λειτουργίας ή η ακρόαση λαϊκής ή ελαφράς μουσικής θα μπορούσε να αποτελέσει το πρόκριμα για τη εξέλιξη του έργου.

Γίνεται αντιληπτό ότι και με τα γειτνιαστικά σημεία μετρώνται και υπολογίζονται ο χώρος και ο χρόνος, ως μεταβλητές ενός συστήματος, το οποίο, μέσω της θεατρικής σύμβασης, μπορεί να συμπυκνωθεί και να διευκολυνθεί η μετάβαση του ήρωα στο παρελθόν ή και στο μέλλον χωρίς να διαταραχτεί το επίπεδο της πρόσληψης του θεατή. Ενδεχομένως οι Αλεξανδρινός να μεταφέρει με ακρίβεια τον συμπυκνωμένο χρόνο:

Δώδεκα και μισή. Πώς πέρασεν η ώρα.

Δώδεκα και μισή. Πώς πέρασαν τα χρόνια.

Απ' τες Εννιά, Κ.Π.Καβάφης

Συνοψίζοντας τη λειτουργική χρήση του παρα-κειμένου των σκηνικών οδηγιών του συγγραφέα οφείλουμε να διαπιστώσουμε ότι αποτελούν ενδείκτες για το χώρο και το χρόνο της δράσης των ηρώων αλλά ταυτοχρόνως εμπλουτίζουν τον θεατρικό λόγο που αποτελείται από πλήθος γλωσσικών και παραγλωσσικών σημείων.

Είναι γεγονός ότι στα έργα των Τραγικών, του Αριστοφάνη, του Σέξπιρ δεν υπάρχουν σκηνικές οδηγίες με την έννοια που γνωρίζουμε σήμερα. Πληροφορούμαστε για τις κινήσεις, τις χειρονομίες, την ελάχιστη απαραίτητη κίνηση των υποκριτών από το διάλογο ή το μονόλογο και τότε μιλάμε για έμμεσες σκηνικές οδηγίες που βρίσκονται μέσα στη γραφή.

Έχουμε όμως πολλές πληροφορίες για την παραγωγή ακουστικών σημείων από ειδικά μηχανήματα όπως το *βροντείον* και το *κεραυνοσκόπιον* που χρησιμοποιούνταν για την αναπαραγωγή της βροντής και της αστραπής.

Οι σκηνικές οδηγίες άρχισαν να συστηματοποιούνται στις αρχές όμως του 18^{ου} αιώνα και προέκυψε ως ανάγκη η σκηνοθεσία γιατί όπως υποστηρίζει ο Pavis οι συγγραφείς «επιθυμούν να προβλέψουν μέσω των σκηνικών οδηγιών τους (Pavis 2006:349).

Στην περίπτωση της μουσικής, αφού λάβουμε υπόψη μας όλη τη σκέψη¹² που αναπτύχθηκε από τον 18^ο αιώνα και κορυφώθηκε τον 20ο αιώνα (Croce, Collinwood, Langer, Adorno κ.ά.) περί της απεικόνισης των ανθρώπινων συναισθημάτων, τις απόψεις που διατυπώθηκαν ακολούθως για τον εκφραστικό συμβολισμό της ακόμα και τις απόψεις της Σχολής της Φρανκφούρτης με τον Adorno να υποστηρίζει ότι «η μουσική δεν γίνεται όχημα προς κάτι άλλο», οφείλουμε να δεχτούμε ότι η μουσική στο θέατρο δεν παρουσιάζεται με τα χαρακτηριστικά της «απόλυτης μουσικής» αλλά σε ένα πεδίο με κώδικες και σημειωτικά¹³ συστήματα με σκοπό να υπηρετήσει και να προσδώσει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της στο σκηνικό θέαμα.

Η λειτουργία των σκηνικών οδηγιών είναι συνδεδεμένη και με το θέατρο στην εκπαίδευση όπου οι μαθητές και του Δημοτικού Σχολείου, όπως προβλέπεται από το Διαθεματικό Ενιαίο Πλαίσιο Προγράμματος Σπουδών του Θεάτρου (Δ.Ε.Π.Π.Σ.¹⁴), ασχολούνται με τη δραματοποίηση αφηγηματικών κειμένων και με τη χρήση των μορφικών στοιχείων των θεατρικών κειμένων όπως είναι και οι σκηνικές οδηγίες. Επίσης οι μαθητές προβαίνουν σε αξιολόγηση των επιμέρους στοιχείων της παράστασης (σκηνικά, κοστούμια, μουσική).

Συγκεφαλαιώνοντας, η μουσική ως θεατρικό σημείο αναλαμβάνει λειτουργίες παρόμοιες με τα γλωσσικά, τα παραγλωσσικά και κινησιακά σημεία των υποκριτών. Αναλαμβάνει, στο μέρος που της αναλογεί –εξαιρείται το μουσικό θέατρο-, τη συνευθύνη της μεταφοράς της θεατρικής πληροφορίας ούτως ώστε από το δραματικό κείμενο να προχωρήσουμε στην ανάγνωση, πλέον, του κειμένου της παράστασης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ Κ. (2012), Η Οικοσκευή ως ιδεολογία», ΤΑ ΝΕΑ 2-3/6/2012
- ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ Κ. (1985), «Η λέξη παρακλητική της οράσεως και της ακοής»,
Η λέξη:46, σ.568
- ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ Θ. (1997), *Θεατρική Παιδεία και Επιμόρφωση των Εκπαιδευτικών*,
Αθήνα: Τυπωθήτω
- ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ Θ. (2002), *Το ελληνικό θέατρο στον 20^ο αιώνα*, τ. Α', Αθήνα: Εξάντας
- ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ Θ. (⁴2003), *Θέατρο και Παιδεία*, Αθήνα
- ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ Σ. (2013), «Για τη μουσική του Μίκη Θεοδωράκη στο Αρχαίο Δράμα»,
Οδός Πανός,160, σ.64
- FISCHER – LICHT E. (1992), *The Semiotics of Theater*, μτφρ. J. Gaines & D. L. Jones
Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press
- HALLIDAY M. & HASSAN R. (1989), *Language, Contact and Text: Aspects of
Language in a Social – Semiotic Perspective*, Oxford: Oxford University Press
- ΘΩΜΑΔΑΚΗ Μ. (1993), *Σημειωτική του ολικού θεατρικού λόγου*, Αθήνα: Δόμος
- ΘΩΜΑΔΑΚΗ Μ. (2001), *Θεατρικός Αντικατοπτρισμός*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα
- JAUSS H. (1995), *Η θεωρία της πρόσληψης, τρία μελετήματα*, Εισαγ., μτφ., επιμ.,
Μίλτος Πεχλιβάνος, Αθήνα: Εστία
- ΚΑΚΑΒΟΥΛΙΑ Μ. (2005), «Η ανάλυση του λόγου – Πραγματολογία»,
<http://mariakakaboulia.pblogs.gr/>
- ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ (2003), *Διαθεματικό Ενιαίο Πλαίσιο Προγραμμάτων
Σπουδών και Αναλυτικά Προγράμματα Σπουδών*, Αθήνα
- ΠΑΝΟΠΟΥΛΟΣ Β. (2010), «Το μουσικό σημείο ως φορέας νοήματος και σημασίας»
στο Στη χώρα του Τωτώρα, επιμ. Θ. Γραμματάς, Αθήνα: Πατάκης
- PAVIS P. (2006), *Λεξικό του θεάτρου*, Εποπτεία Κ. Γεωργουσόπουλος, Αθήνα: Gutenberg
- ΠΕΦΑΝΗΣ Γ. (1999), *Το θέατρο και τα σύμβολα*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα
- ΠΟΥΧΝΕΡ Β. (1985), *Σημειολογία του Θεάτρου*, Αθήνα: Παϊρίδη
- ΤΟΚΑΤΛΙΔΟΥ Β. (²2004), *Γλώσσα, επικοινωνία και γλωσσική εκπαίδευση*, Αθήνα:
Πατάκης

ΤΣΕΤΣΟΣ Μ. (¹2012), *Η μουσική στη νεότερη φιλοσοφία*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια

ΤΣΕΤΣΟΣ Μ. (2012), *Στοιχεία και περιβάλλοντα της μουσικής*, Αθήνα: Fagotto books

ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΕΡΓΑ

ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ Ξ. (2009), *Οδυσσεβάχ*, Αθήνα: Κέδρος

ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗΣ Ι. (1978), *Η Αυλή των θαυμάτων*, Αθήνα: Κέδρος

ΟΥΙΛΛΙΑΜΣ Τ. (2012), *Γυάλινος Κόσμος*, Αθήνα: Πατάκης

ΤΣΕΧΩΦ Α. (1986), *Ο Γλάρος*, Αθήνα: Δωδώνη

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

¹ Πιο συγκεκριμένα οι φιλόσοφοι της γλώσσας J. Austin και J. Searle, ανέπτυξαν τη θεωρία των *γλωσσικών πράξεων* μέσα από την άποψή τους πως η γλώσσα χρησιμεύει για να *κάνει* και άλλα πράγματα εκτός από το να διατυπώνει την αλήθεια ή την πλάνη συγκεκριμένων δηλώσεων (Τοκατλίδου ²2204:84). Οι άνθρωποι *κάνουν πράγματα* με τις λέξεις, ακριβώς όπως πράττουν και με το σώμα τους *physical actions* (Κακαβούλια 2005).

² Πρόσφατα ηλίθιος ξένος σκηνοθέτης πούλησε την έξυπνη ιδέα του στο Φεστιβάλ Αθηνών και έστησε στη σκηνή ένα πραγματικό κουκλόσπιτο σαν αυτά των λούνα παρκ για νήπια για να ερμηνεύσει τη «Νόρα» ή το «Κουκλόσπιτο» του Ίψεν. Και έβαλε να παίξουν νάνοι τους άνδρες και μια ντερέκα δυο μέτρα τη Νόρα που έμπαινε στην κουκλοκρεβατοκάμαρά της μπουσουλώντας. Γιατί; Διότι αγνόησε ο βλαξ ως ξεπερασμένες τις σκηνικές οδηγίες του Ίψεν που καταγράφει ένα τυπικό σχολαστικά μεγαλοαστικό σαλόνι του Βορρά, φυλακή και σήμερα και τότε για κάθε γυναίκα που την απαξιώνουν ως δημιουργικό πλάσμα και τη στολίζουν σαν τοτέμ ή μπιμπελό (Γεωργουσόπουλος Κ., Εφημερίδα ΤΑ ΝΕΑ, 2-3/6/2012)

³ Ο «Παράδεισος» όπως τον προσδιορίζει ο συγγραφέας είναι ένα νυχτερινό κέντρο. Στην παράσταση όμως σημασιοδοτείται διαφορετικά και όπως υποστηρίζει ο Eco στη σημειωτική του τα ονόματα προκαλούν και εγκαθιστούν νέες ή διαφορετικές καταδηλώσεις (Eco 1994:-139-145).

⁴ «Το βαλς είναι, νομίζω, ένας πολύ ωραίος ρυθμός ο οποίος υπάρχει και στην Ελλάδα· και σαν παραδοσιακός ρυθμός, είναι ηπειρωτικός, "στα τρία" που λέμε (τραγουδάει το Κούγω τον άνεμο και αχάει), χτυπώντας τα χέρια της στον ρυθμό). Έχει κάτι πολύ ωραίο, ένα στρογγύλεμα αυτός ο ρυθμός. Δεν είμαι κοντά στο αυστριακό βαλς. (γέλια) Όχι, είμαι πιο κοντά στο βαλς που βρίσκουμε στη Μεσόγειο. (Ελένη Καραϊνδρου, εφημερίδα FAQOUT τ.42/ 12/2-18/2/009.

⁵ α) Σε συνέντευξή της η Κατερίνα Ευαγγελάτου υποστηρίζει ότι στην παράσταση που επιμελήθηκε «έχουν γίνει μικρές συντμήσεις σκηνών και έχει γίνει μια εργασία στο να απαλειφτούν πολλές λεπτομέρειες τύπου χρόνου, πολιτικών προσώπων της εποχής στην οποία διαδραματιζόταν το έργο. <http://www.youtube.com/watch?v=fUgWqG087n8> 3/11/2011.

β)«Το μοναδικό μεγάλο θεατρικό κείμενο τού καιρού μας πού έχει πληθώρα σκηνικών είναι το *Περιμένοντας τον Γκοντό* του Σ. Μπέκετ. Το εκπληκτικό είναι πως στις σκηνοθεσίες (ακόμη και του ίδιου τού Μπέκετ) σπάνια ακολουθούνται οι κινησιολογικές οδηγίες· αντίθετα στις περισσότερες φορές καταστρατηγούνται εμφανώς» (Γεωργουσόπουλος 1985: 570).

⁶ Στίχος του Γιώργου Κανελλόπουλου σε μουσική Γιώργου Χατζηνάσιου.

⁷ Ο γλάρος είναι μια συνθήκη μέσα στην οποία μελετάται με το μικροσκόπιο η ενδημούσα νόσος. Όλοι οι άρρωστοι γνωρίζουν πως είναι ασθενείς, όλοι αγνοούν ή θέλουν να αγνοούν την παθογόνο αιτία (Γεωργουσόπουλος 2003: 54).

⁸ Η μουσική ενισχύει την χειρονομία του ηθοποιού και υπερκαθορίζει τη δράση και την κινησιολογία των υποκριτών, καθώς μπορεί να μετατραπεί σε υπόστρωμα ανάδειξης χορευτικών στάσεων, εξελίσσοντας ταυτοχρόνως τη δράση (Πανόπουλος 2010: 424-425).

⁹ Ο Σπύρος Ευαγγελάτος αναφερόμενος στη συνεργασία του με τον Μίκη Θεοδωράκη γράφει: Εκτός από τις συναντήσεις μας, εξυπηρετούσε τον Μίκη μια καταγραφή των σκέψεών μου για το ύφος της μουσικής σε κάθε Χορικό. Σε στήλη δεξιά από το κείμενο περιέγραφα την ατμόσφαιρα κάθε στροφής, ποιες είναι αδόμενες και ποιες όχι, και γενικά το ύφος, δραματικό, λυρικό, ιλαρό κ.λπ. Αριστερά από το κείμενο σημείωνα τι "άκουγα" από μουσικής πλευράς: ρυθμούς κρουστών, ενδεικτικά μουσικές φράσεις, στοιχεία ενορχήστρωσης κ.λπ. Βεβαίως αυτά όλα αποτελούσαν μια λεπτομερή υπενθύμιση των συζητήσεων μας. Το σύστημα αυτό λειτούργησε και σε συνεργασία με άλλους συνθέτες (Ευαγγελάτος 2013:68).

¹⁰ Ο χρόνος στο θέατρο όπως και στον κινηματογράφο είναι μεταβλητός. Συμπύσσεται, επεκτείνεται, παρατείνεται ή και διακόπτεται. Η μουσική γεφυρώνει τα χρονολογικά χάσματα διευκολύνοντας την αφήγηση (Πανόπουλος ό.π. 424).

¹¹ Με μουσικούς ήχους μπορούμε να αποδώσουμε την αυστηρότητα του φυσικομαθηματικού χρόνου και την πλαστικότητα του βιωματικού, την κλιμάκωση μιας συγκίνησης και την ακινησία μιας ενατένισης (Τσέτσος 2012:20).

¹² Οι φιλοσοφικές προσεγγίσεις της μουσικής στη νεωτερικότητα ομαδοποιούνται σε αυτές της ετερονομίας, της απόλυτης αυτονομίας και της σχετικής αυτονομίας της μουσικής, με την επισήμανση ωστόσο πως η παραπάνω ομαδοποίηση εκφράζει γενικούς και μόνο προσανατολισμούς, που δεν θεματοποιούνται απαραίτητα από τους ίδιους τους φιλοσόφους (Τσέτσος: ¹2012: 14).

¹³ Βλ. Fischer –Lichte E. (1992), σ. 115-127 και Πούχνερ (1985) σ. 31-57

¹⁴ Δ.Ε.Π.Σ. (2003), «3^{ος} & 4^{ος} Άξονας : Δραματικό κείμενο –Δραματοποίηση», σ. 3863-3864