



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ
ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Στο Μεταπτυχιακό: Σύνθεση για το Κινηματογράφο, το Θέατρο
και τις Τέχνες της Παράστασης με τίτλο:

" ΑΔΕΡΦΙΚΗ ΑΓΑΠΗ "

ΣΑΟΥΛΙΔΟΥ ΧΑΡΙΚΛΕΙΑ

Α.Μ. : ΜΑ 2016012

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ : ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΑΡΑΓΚΟΠΟΥΛΟΣ

ΚΕΡΚΥΡΑ 2017 - 2018

Πίνακα περιεχομένων :

Εισαγωγή	σελ. 2
1) Ιστορική Αναδρομή στο: Θέατρο, Παντομίμα και το Σωματικό Θέατρο	σελ. 3
1. α) Η γέννηση και η εξέλιξη του Ευρωπαϊκού Θεάτρου	σελ. 3
1. β) Η Τέχνη της Παντομίμας	σελ. 7
1. γ) Το Σωματικό Θέατρο / Physical Theater	σελ. 9
2) "Αδερφική Αγάπη"	σελ. 12
2. α) Το σενάριο και η πλοκή της υπόθεσης	σελ. 12
2. β) Σκηνοθεσία και φωτισμός	σελ. 15
2. γ) Μουσική Σύνθεση και Ηχητική Επένδυση	σελ. 20
Επίλογος	σελ. 23
Βιβλιογραφία	σελ. 24

Εισαγωγή

Ο στόχος της παρούσας αναφοράς είναι η αναλυτική εξέταση και παρουσίαση της μουσικοθεατρικής παράστασης, " Αδερφική Αγάπη ", καθώς και η ιστορική αναφορά στη τέχνη του θεάτρου. Πιο συγκεκριμένα στην Παντομίμα και το Physical Theater ή αλλιώς Σωματικό Θέατρο, τα οποία είναι κάποια από τα βασικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν το θέατρο και ήταν απαραίτητα ώστε να διεκπεραιωθεί αυτή η παράσταση.

Η παράσταση με τίτλο " Αδερφική Αγάπη " είναι ένα έργο με δραματικό χαρακτήρα το οποίο είναι βασισμένο πάνω στη τέχνη της μίμησης και του σωματικού θεάτρου. Ανάμεσα στους χαρακτήρες υπάρχουν κάποια χαρακτηριστικά επιφωνήματα. Σημειώνεται πως μέσα στο έργο δεν υπάρχουν διάλογοι, αντί αυτού υπάρχει ένα λογοτεχνικό κείμενο καθώς και έντονη σωματική κίνηση, τα οποία μαζί με τη μουσική συμβάλουν στη εξέλιξη της πλοκής του έργου με ένα διαφορετικό, μοναδικό τρόπο. Η παιδική χαρά, η αγάπη, ο θυμός, η μοναξιά, η λύπη, η βία καθώς ακόμη ποικίλες καταστάσεις και συναισθήματα μεταφέρονται ως μηνύματα μέσω των χειρονομιών, σωματικών κινήσεων, τις διάφορες εκφράσεις του προσώπου και του λόγου. Αυτές είναι οι μεταβλητές που χρειάστηκαν για ένα άρτιο αποτέλεσμα.

Στην πορεία, θα αναφερθούμε στη σκηνοθεσία, τη μουσική της παράστασης και αναλυτικότερα στα χαρακτηριστικά που προαναφέρθηκαν. Θα διαπιστώσουμε πως έγινε ο συνδυασμός όλων των παραπάνω και ακόμα περισσότερων και πως η χρήση τους έδωσε μία διαφορετική αισθητική στη συγκεκριμένη μουσικοθεατρική παράσταση. Τέλος γίνεται αναφορά όσον αφορά στη σύνθεση μουσικής και ηχητική επένδυση του έργου, του φωτισμού καθώς και της σκηνοθεσίας.

1) Ιστορική Αναδρομή στο : Θέατρο, Παντομίμα και το Σωματικό Θέατρο

1.α) Η γέννηση και η εξέλιξη του Ευρωπαϊκού θεάτρου

Με τον όρο " Τέχνες " εννοείται η ψυχική δραστηριότητα που είναι σημαντική εξαιτίας της έλξης που προκαλεί στα ανθρώπινα συναισθήματα, διεγείροντας τον νου ή και το συναίσθημα. Είναι η δημιουργική έκφραση που μέσα στα έργο αποτυπώνει την ψυχική κατάσταση, τα συναισθήματα, τις ιδέες, την αίσθηση ή τον οραματισμό του καλλιτέχνη.

Υπάρχουν αρκετά είδη τέχνης και το θέατρο θεωρείται να είναι ένα από αυτά. Το θέατρο ως κλάδος της τέχνης αναφέρεται στην απόδοση ιστοριών μπροστά σε κοινό, με τη χρήση του λόγου, της μουσικής και του χορού. Πρόκειται για την παραγωγή ζωντανών απεικονίσεων πραγματικών ή φανταστικών γεγονότων με σκοπό την ψυχαγωγία και την επιμόρφωση των θεατών. Το θέατρο μπορεί να έχει διάφορες μορφές κάποιες από αυτές είναι ο μονόλογος, το μπαλέτο, η παντομίμα.

Η λέξη θέατρο προέρχεται από τα Αρχαία Ελληνικά που στην αρχή αφορούσε το σύνολο των θεατών, ενώ μετέπειτα ταυτίστηκε με την παράσταση, αλλά και το μέρος που λάμβανε χώρα αυτή. Η ιστορία του Ευρωπαϊκού Θεάτρου ξεκινάει στην Αρχαία Ελλάδα και συγκεκριμένα στην Αθήνα κατά τον 6ο αιώνα π.χ. σαν μία εξέλιξη του διθυράμβου, ένα λυρικό άσμα με εορταστικό χαρακτήρα προς τιμήν του θεού Διόνυσου. (Ψελνόταν από ομάδες αγοριών ή αντρών με τη συνοδεία αυλού στις Διονυσιακές εορτές). Η εξέλιξη του διθυράμβου οδήγησε στη γέννηση της τραγωδίας. Η διθυραμβική ποίηση τραγουδιόταν από δύο χορωδίες όπου η καθεμία

τραγουδούσε και από μία στροφή. Οι χορωδίες αυτές ονομάστηκαν << χοροί >> και ο αρχηγός τους << εξάρχοντας >>. Τα μέλη του χορού απαγγέλλανε ντυμένοι με δέρματα τράγου και από αυτό καθιερώθηκε και ο όρος τραγωδία. Αν και τα στοιχεία της περιόδου αυτής είναι ελάχιστα, φαίνεται ότι ο ποιητής Θέσπης ήταν αυτός που αργότερα εισήγαγε την καινοτομία του υποκριτή, την κορυφαίο του χορού. Ο ρόλος του υποκριτή ήταν να υποδύεται ένα χαρακτήρα και μέσω του διαλόγου να ανταποκρίνεται και να απαντάει στους στίχους που απάγγελλε ο χορός. Ως ο πρώτος συνθέτης και σολίστ σε αυτή την εξελιγμένη μορφή χορού, ο Θέσπης μπορεί να θεωρηθεί ως ο πρώτος δραματουργός και ηθοποιός του κόσμου.

Κατά τον 5ο αιώνα π.χ. σημαντικότερα η διαμόρφωση του χώρου του θεάτρου, το οποίο έπαιξε ρόλο και συνέβαλλε στη δημιουργία της πρώιμης μορφής του θεάτρου όπως το γνωρίζουμε σήμερα. Όπως προαναφέρθηκε οι τραγωδίες ήταν ένα από τα είδη θεάτρου. Οι πρώτες μορφές του θεάτρου σε όλη την διάρκεια την Ελληνικής Αρχαιότητας ήταν: η τραγωδία, η κωμωδία και το σατυρικό δράμα. Στο Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο πρωταγωνιστούσαν μονάχα άντρες, ακόμη και στους γυναικείους ρόλους ντύνονταν οι ίδιοι γυναίκες.

Χρόνια αργότερα στη Ρώμη, επηρεασμένοι από το αρχαίο ελληνικό θέατρο και κυρίως από τον Μένανδρο (ο οποίος θεωρείται από τους τελευταίους αξιοσημείωτους κωμωδιογράφους γύρω στο 330 π.χ.) αποφασίζουν να δημιουργήσουν τη δική τους κωμωδία. Εκείνη την περίοδο το Ρωμαϊκό θέατρο διακρινόταν σε τρεις μορφές : α) τη σάτιρα, στην οποία υπήρχαν τραγούδια απαγγελίες και διάλογοι, β) το Αττελανό δράμα, το οποίο οφείλει το όνομα του στην πόλη Αττέλα όπου πρωτοεμφανίστηκε και γ) τη μιμητική, όπου τα λόγια σε αυτό το είδος δεν ήταν αναγκαία. Από τα τέλη του 3ου αιώνα π.χ. και ύστερα δύο είναι οι

κυριότεροι εκπρόσωποι της κωμωδίας στο Ρωμαϊκό θέατρο. Πρώτος ο Τίτο Μάκκιο Πλαύτος και δεύτερος ο Πούμπλιο Τερέντιο Άφρο, οι οποίοι έδειξαν το ενδιαφέρον τους και έδωσαν μία νέα μορφή στη Ρωμαϊκή κωμωδία. Όσον αφορά τη Ρωμαϊκή τραγωδία εκπροσωπείται από τρεις μεγάλους θεατρικούς συγγραφείς: τον Ένιο, τον Πακούβιο και τον Άκιο, των οποίων δυστυχώς τα έργα δεν έχουν σωθεί. Τέλος, αξιοσημείωτος εκφραστής της Ρωμαϊκής τραγωδίας είναι ο Σένεκας. Οι τραγωδίες του δε γράφτηκαν τόσο για να παιχτούν στο θέατρο, αλλά για να διαβαστούν σε διαφορετικούς κύκλους. Αυτά τα χρόνια το θέατρο, λόγω της επέκτασης της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας άνθησε σε όλη τη Δυτική Ευρώπη και διαδόθηκε μέχρι την Αγγλία.

Το ξεκίνημα του πρώιμου Μεσαίωνα σηματοδοτείται με την πτώση της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, όπου το θέατρο αντιμετωπίζεται με διαφορετικό τρόπο. Χαρακτηριστικό αυτής της εποχής ήταν η θρησκευτικότητα. Το θεατρικό είδος που αναπτύσσεται είναι το είδος των << μυστηρίων >>. Τα στάδια που μεσολάβησαν για την ανάπτυξη του διαμορφώνονται μέσα στο χώρο των ναών. Στην αρχή τα θέματα ήταν παρμένα από τη ζωή και τα πάθη του Χριστού. Μετέπειτα η ανάγκη για ψυχαγωγία οδήγησε διάφορους μοναχούς με πρωτοπόρο τη Ροσβίτα να γράψουν μερικές πολύ μικρές κωμωδίες. Καθώς περνούσε ο χρόνος το θεατρικό αυτό είδος ξεφεύγει περισσότερο με τον κλήρο. Στην περίοδο του Βυζαντίου το θέατρο μένει στάσιμο, αργότερα άρχισαν να εμφανίζονται κυρίως από την Αγγλία και τη Γαλλία επαγγελματίες συγγραφείς που έγραφαν έργα και τα παρουσίαζαν σε αυτοσχέδιες σκηνές.

Μετά το σκοτεινό Μεσαίωνα έρχεται η Αναγέννηση. Καλλιτέχνες και διανοούμενοι αρχίζουν να ανακαλύπτουν τη φιλοσοφία, τη φιλολογία, τον πολιτισμό

και την αισθητική του. Στην Ιταλία η Αναγέννηση ξεκινάει με ένα καινούργιο είδος κωμωδίας, τη Commedia dell' Arte που σημαίνει η κωμωδία της τέχνης του αυτοσχεδιασμού, η οποία αναπτύσσεται στις αρχές του 16ου αιώνα. Αξιοσημείωτο είναι ότι αυτό το νέο είδος επηρέασε τη μετέπειτα πορεία του θεάτρου στην Ευρώπη. Εκείνη την περίοδο στην Ιταλία παρά τις υπάρχουσες απαγορεύσεις, οι γυναίκες ηθοποιοί έχουν αρχίσει να παίζουν στις Ιταλικές σκηνές. Στην Αγγλία έχουμε τη δημιουργία του Ελισαβετιανού θεάτρου με πρωτοπόρο τον Σαίξπηρ. Στην Ισπανία έχουμε τους συγγραφείς: 1) Λοπέ Ντε Βέγκα 2) Θερβάντες και 3) Καλδερόν Δέλα Μπάρκα. Λίγο αργότερα οι ίδιοι με τον τρόπο τους χαρακτηρίζουν τον χρυσό αιώνα στην ιστορία του Ισπανικού θεάτρου. Περίπου έναν αιώνα αργότερα στο χώρο του Γαλλικού θεάτρου, γίνονται οι πρώτες εμφανίσεις σημαντικών έργων από συγγραφείς όπως ο Ζάν Ρασίν.

Καθώς τελειώνει η Αναγέννηση, το θέατρο προσπαθεί να αγγίζει την πραγματικότητα και να γίνει πιο ρεαλιστικό. Ο ρεαλισμός και ο νατουραλισμός είναι δύο χαρακτηριστικά που ήρθαν σαν αντίδραση στις αρχές του Ρομαντισμού. Στο ρεαλισμό, ο συγγραφέας Χένρικ Ίμπσεν έθεσε τις βάσεις για το σύγχρονο θέατρο όπως το γνωρίσαμε. Αντίθετα στο νατουραλισμό δε βρέθηκαν αξιοσημείωτοι εκφραστές στο χώρο του θεάτρου. Αξίζει όμως να σημειωθεί πως στις αρχές του 20ου αιώνα μέχρι και τα μέσα, μαζί με το ρεύμα του εξπρεσιονισμού και το θέατρο της σκληρότητας του Αρτώ Αντονέν, παρατηρούνται και άλλα νέα είδη θεάτρου όπως το θέατρο του παραλόγου, το επικό θέατρο του Μπέρτολντ Μπρέχτ και άλλα σύγχρονα θεατρικά ρεύματα.

1.β) Η τέχνη της Παντομίας

Η παντομίμα είναι εκείνο το θεατρικό είδος, όπου μέσα από τις κινήσεις, τους μορφασμούς και τις χειρονομίες εκφράζεται κάποιος χωρίς να εκφωνεί κάποιο λόγο. Η ίδια η λέξη αυτούσια προέρχεται από την Ελληνική λέξη παντομίμος < παντό + μίμος, αρχαία ελληνικά πας + μιμέομαι. Είναι η τέχνη που μεταφράζει και αποδίδει με τον αμεσότερο τρόπο τα συναισθήματα και τις παρορμήσεις.

Η παντομίμα είναι μία από τις αρχαιότερες μορφές έκφρασης στο χώρο του θεάτρου. Η ιστορία της ξεκίνησε ήδη από την Αρχαία Ελλάδα με το θέατρο του Διόνυσου. Η λέξη παντομίμος, που προέρχεται από την παντομίμα όπως αναφέρθηκε λίγο πιο πάνω, σημαίνει αυτός που μιμείται τα πάντα. Στις διονυσιακές τελετές ο παντομίμος φορούσε μία μάσκα και μέσω των κινήσεων του συμπλήρωνε τα όσα ο χορός έλεγε.

Στο διάστημα της ρωμαϊκής περιόδου ο Λίβιος Ανδρόνικος (ως σκλάβος των Ρωμαίων) κλήθηκε να παρουσιάσει ένα ποίημα, όμως στη διάρκεια της παράστασης έχασε τη φωνή του και έτσι χρησιμοποίησε μορφασμούς και χειρονομίες για να συνεχίσει την ερμηνεία του. Η κίνηση αυτή είχε θετική απήχηση στο κοινό με αποτέλεσμα να επαναληφτεί. Με αυτό το τυχαίο γεγονός η παντομίμα γνώρισε μεγάλη δημοτικότητα και αναπτύχθηκε πλέον ως μέσω παρουσίασης ποιημάτων. Ως φυσικό επακόλουθο ήταν το παρουσιασθούν διάφορα κρούσματα αντιπαλότητας ανάμεσα στους παντομίμους και τους ποιητές. Οι ποιητές παραπονιόντουσαν πως οι μίμοι δεν απέδιδαν σωστά τα ποιήματα με τις χειρονομίες. Σημαντικό παράδειγμα τέτοιας αντίδρασης φαίνεται να ήταν ο φιλόσοφος και ρήτορας Κικέρων. Όταν κατέφθασε η Βυζαντινή Αυτοκρατορία και μαζί της η Χριστιανική εκκλησία έφερε εμπόδια στην περαιτέρω ανάπτυξη της μιμητικής τέχνης και μορφής του θεάτρου στην Αρχαία

Ρώμη. Κατά τη διάρκεια των Μεσαιωνικών χρόνων η παντομίμα εμφανίζεται κυρίως στα εκκλησιαστικά δράματα. Παίρνοντας πλέον διαφορετική μορφή από αυτήν που είχε κατά τη Ρωμαϊκή εποχή, χάνοντας και πάλι τον πρωταγωνιστικό της ρόλο.

Στην Αναγέννηση η παντομίμα γνώρισε μεγάλη άνθηση στην Ιταλία με την εμφάνιση της *Commedia dell' Arte* και των ξεχωριστών χαρακτήρων που δημιουργήθηκαν και σύντομα πέρασε και αναπτύχθηκε στη Γαλλία και λίγο αργότερα στην Αγγλία. Οι πιο γνωστοί χαρακτήρες της *Commedia dell' Arte* ήταν ο Αρλεκίνος, ο Πιερότος και η Κολομπίνα, του οποίους οι ηθοποιοί υποδύονταν κάθε φορά αφηγούμενοι αυτοσχέδιες ιστορίες μέσω της παντομίμας.

Τον 19ο αιώνα δύο σπουδαίοι μίμοι, ο Ζαν - Γκασπάρ Ντεμπίρο και ο Τζόζεφ Γκριμάλντι, στιγματίζουν την ιστορία της παντομίμας στη Γαλλία και στην Αγγλία αντίστοιχα. Δυστυχώς η παρουσία τους δεν είναι αρκετή για να κρατήσουν ζωντανή τη μαγεία της σιωπηρής τέχνης. Η εποχή του Αρλεκίνου και των υπόλοιπων ηρώων παρακμάζει σταδιακά, καθώς δημιουργούνται νέες τάσεις και μορφές στο χώρο των τεχνών και του θεάτρου. Την περίοδο μετέπειτα η μιμητική τέχνη άρχισε να μένει στάσιμη και να μην εμφανίζεται πλέον συχνά. Παρόλα αυτά (περίπου στον 20ο αιώνα) ξεκίνησε πάλι την εμφάνιση της ο Ετιέν Ντεκρού στη Γαλλία, πατέρα της μοντέρνας παντομίμας και ύστερα με τον αξιοσημείωτο Μαρσέλ Μαρσό.

1.γ) Το Σωματικό Θέατρο / Physical Theater

Το Σωματικό Θέατρο είναι το είδος θεάτρου που στοχεύει στην αφήγηση ενός δράματος ή μίας ιστορίας με φυσικά κυρίως μέσα. Πολλές παραδοσιακές παραστάσεις χαρακτηρίζονται ως "σωματικό θέατρο". Επίσης το στοιχείο εκείνο που τους συνδέει είναι η εμπιστοσύνη στη φυσική κίνηση των ερμηνευτών και όχι στη σύνδεση με το κείμενο που μεταφέρει μία ιστορία. Στη βασική της έννοια θα μιλήσει μέσα από τη γλώσσα του σώματος, από χειρονομίες, από το κομμάτι της σκέψης και πολλά άλλα φυσικά χαρακτηριστικά. Με διαφορετικά λόγια είναι εκείνη η υποκριτική μέθοδος η οποία έχει ως βασικό συστατικό το σώμα του ηθοποιού το οποίο θα αποτελέσει τα υλικά για την παράσταση. Υλικά κινητικά, χειρονομιακά, σημασιακά, μιμητικά, χορευτικά, ακροβατικά και φωνητικά. Έχει σωματικό και όχι λεκτικό πλαίσιο, τα πάντα διατυπώνονται μέσα από τις εκφράσεις του σώματος και του προσώπου. Τα λόγια δεν απουσιάζουν τελείως απλά είναι ελάχιστα και βγαίνουν μέσα από σπαράγματα λόγου. Γύρω από την έννοια αυτή εμπλέκονται και άλλες τεχνικές υποκριτικής όπως είναι οι μίμοι, η Commedia dell' Arte, η performance, το σωματικό θέατρο που ανθεί στην Αμερική και την Αγγλία, τα ακροβατικά και το χοροθέατρο ευρύτερα.

Η καταγωγή του σωματικού θεάτρου χρονολογείται από τα αρχαία χρόνια. Αρχικά από την τεχνική του σώματος του μίμου. Ο μίμος κατάγεται από την Αρχαία Ελλάδα. Ο ίδιος αφηγείται άμεσα μία ιστορία, χρησιμοποιώντας το σώμα του και κυρίως χειρονομίες.

Στην Ελληνική και Ρωμαϊκή περίοδο ο μίμος πήρε τη μορφή του λαϊκού θεάματος. Τη περίοδο του Μεσαίωνα διασώθηκε εξαιτίας των πλανόδιων θιάσων.

Στην Αναγεννησιακή Ιταλία αναδημιουργήθηκε με τη Commedia dell' Arte, ενώ άνθησε μέσα στον 20ο αιώνα μέσα από την υποκριτική τέχνη του Ετιέν Ντεκρού και του Μαρσέλ Μαρσό.

Τεχνικές στο σωματικό θέατρο εισήγαγαν διάφοροι και γνωστοί καλλιτέχνες. Από του πρώτους ήταν ο οραματιστής Αντονέν Αρτώ. Πιο συγκεκριμένα ο Αρτώ οραματίστηκε ένα θέατρο απολύτως σωματικό, το περίφημο θέατρο της σκληρότητας. Υποστήριζε ότι το θέατρο πρέπει να φύγει από τις ευκολίες και να δημιουργήσει γλώσσα << εν χωρώ >>, ένα θέατρο το οποίο θα πλάσει ένα μεταφυσικό λεξιλόγιο, της χειρονομίας και της έκφρασης. Ένα θέατρο που έχει ως κεφαλή του το σώμα, την κίνηση και την χειρονομία. Οι πηγές και οι μελέτες στις οποίες εντρύφησε ήταν το θέατρο Νο, το θέατρο του Μπαλί και της Ιαπωνίας, το λεγόμενο ανατολικό και τελετουργικό θέατρο.

Πολλοί μεταγενέστεροι σκηνοθέτες θέλησαν να ενσαρκώσουν τις ιδέες του Αρτώ, για να ξεφύγουν από το ρεαλιστικό παίξιμο του Στανισλάβσκι το οποίο στόχευε στην συγκίνηση. Αναζητώντας έτσι, ένα πιο βαθύτερο τρόπο ερμηνείας (με μοχλό το "βάρος" του σώματος) που θα στοχεύει στην πολιτική, κοινωνική, προσωπική και υπαρξιακή αφύπνιση του θεατή. Χρονολογικά συναντάμε την περίφημη μορφή του Βζέβολοντ Μεγιερχολντ. Ο Μεγιερχολντ ίδρυσε το "θέατρο του Οκτώβρη" (1917). Ενώ πιο πριν ο Στανισλάβσκι του αναθέτει το 1905 το θέατρο - στούντιο, το οποίο παρόλο που δεν άνοιξε τις πόρτες του στο κοινό, επέτρεψε στον σκηνοθέτη να πειραματιστεί με την ομάδα του. Μέσα από αυτούς τους πειραματισμούς ο Μέγιερχολντ κατάληξε στη << βιο - μηχανική >> του μέθοδο.

Στη συνέχεια έχουμε το σκηνοθέτη Μπέρτλοτ Μρέχτ. Ο Μπρέχτ εφάρμοσε τη περίφημη "χειρονομία" (gestus), η οποία οδήγησε στην

αποστασιοποίηση. Η λεγόμενη χειρονομία, είναι ένας χαρακτηριστικός τρόπος χρήσης του σώματος, η οποία προσλαμβάνει ήδη την κοινωνική συνδήλωση της στάσης απέναντι στον άλλο. Στόχος του ήταν η κατάργηση της συγκινησιακής συμμετοχής του θεατή και η απόσταση από τα συναισθήματα, ώστε να του δοθεί το περιθώριο της κριτικής σκέψης και ψήφου.

Αξιοσημείωτος είναι ο Γίερζυ Γκροτόφσκι, ο οποίος υποστήριζε ένα θέατρο λιτό από σκηνικά μέσα, κουστούμια, ηχητικά και φωτιστικά εφέ, αλλά πλούσιο σε εκφραστικά μέσα. Υποστήριζε μία κατασκευή φόρμας η οποία θα περιλάμβανε μια "ζωντανή" μάσκα και θα χτίζεται με τις γκριμάτσες του ηθοποιού.

Ο γερμανός ποιητής και συγγραφέας Χάινριχ φον Κλάιστ παρουσίασε μέσα από το δοκίμιο του "Οι μαριονέτες" (1810), το απόλυτο σωματικό θέατρο. Υποστήριζε ότι ο ηθοποιός σαν σπαστικό ανδρείκελο, θα λειτουργεί μέσα από το κέντρο βάρος του σώματος του και θα καθοδηγείται από αθέατες δυνάμεις όπου ο "ακκισμός" (το χάιδεμα) του ηθοποιού θα εκλείπει και θα μονοπωλεί η αναμέτρηση του ζώδους πάνω στο σώμα. Τελευταίος μα επίσης σημαντικός είναι ο Πήτερ Μπρούκ. Στο βιβλίο του "Η σκηνή χωρίς όρια" φαίνεται η επιρροή που δέχτηκε από τον Αρτώ, τον Μπρέχτ και το Μέγιερχολντ. Για ένα θέατρο φόρμας, το οποίο θα προωθεί τη σιωπή και όχι τον λόγο, μια γλώσσα μουσικής που θα βγαίνει από τις πράξεις του σώματος, θα περιέχει ρυθμό και κίνηση, χειρονομία και θα έχει σαν αποτέλεσμα την αντίσταση, την πάλη του σώματος καθώς και την μιμική απελευθέρωση, σαν γλώσσα, έκφραση και όχι σαν γυμναστική.

2) " Αδερφική Αγάπη "

2.α) Το σενάριο και η πλοκή της υπόθεσης

Όπως όλες οι ιστορίες κρύβουν ένα νόημα και μία αλήθεια από πίσω έτσι έχει και αυτή με τη σειρά της. Η ιστορία αυτή λοιπόν αναφέρεται στη "σχέση - αγάπης" μεταξύ δύο κοριτσιών που τυχαίνει να είναι και αδερφές. Χωρίς κανένα να τους βοηθάει, μεγαλώνουν και ζουν στο σπίτι τους. Ορφανές από πατέρα και μητέρα, με το μόνο στήριγμα τους να έχουν η μία την άλλη.

Στη θεατρική παράσταση βλέπουμε κάποια στιγμιότυπα από τη ζωή τους, όπως επίσης υπάρχει και ένα κείμενο λογοτεχνικού χαρακτήρα που κάνει την είσοδό του σε διάφορες στιγμές στην Ιστορία, αλλά εμφανίζεται ολοκληρωτικά μόνο στο τέλος για το λόγο, ότι σε όλες τις ιστορίες, όπως και σε στιγμές της ζωής μας εμφανίζεται και καταλαβαίνουμε το νόημα πίσω από αυτές.

Αρχικά λοιπόν θα αναφερθούμε στο σενάριο της ιστορίας και το τί βλέπουμε να διαδραματίζεται στις τρεις σκηνές. Η πρώτη σκηνή αναφέρεται στην παιδική ηλικία των κοριτσιών (όπου είναι περίπου 6-8 χρονών). Όπου βρίσκονται στο ίδιο δωμάτιο και παίζουν με τα παιχνίδια τους και γελάνε, όπως όλα τα παιδάκια. Καθώς παίζουν, πειράζει η μία την άλλη και από κει που ήταν αγαπημένες και μονιασμένες αρχίζουν και κυνηγιούνται, ώσπου στο τέλος συμφιλιώνονται και επικρατεί ανάλαφρο και χαρούμενο θέαμα.

Το έργο συνεχίζει και μπαίνει στη δεύτερη σκηνή, με τις δύο αδερφές σε μεγαλύτερη ηλικία. Τώρα πλέον είναι στην εφηβεία, μια περίοδο επαναστατικού χαρακτήρα και για τις δύο καθώς είναι η εποχή που όλοι οι άνθρωποι, σε αυτήν την

ηλικία, διαμορφώνουν και σταθεροποιούν τον χαρακτήρα τους. Για το λόγο αυτό οι δύο αδερφές δεν είναι και τόσο "ενωμένες" όσο ήταν μικρότερες. Η καθεμιά του ζει τη ζωή της στο ίδιο σπίτι. Η μία ως κοινωνική βγαίνει συνέχεια έξω (Μπάρμπι) και η άλλη είναι συνήθως στο σπίτι (Γκοθού). Μια μέρα λοιπόν καθώς η Μπάρμπι ήθελε να βγει μια βόλτα, ετοιμαζόταν και μιλούσε στο τηλέφωνο με ενοχλητικό τρόπο με αποτέλεσμα να ενοχλεί την αδερφή της. Καθώς λοιπόν "φτιαχνόταν" παρατήρησε ότι τα παπούτσια της δεν ταίριαζαν με τα φουλάρια που είχε και θυμήθηκε ότι η αδερφή της είχε ένα φουλάρι που θα ταίριαζε. Εδώ πρέπει να αναφερθεί ότι το συγκεκριμένο φουλάρι είναι το μόνο που είχαν αφήσει οι γονείς τους σε αυτές και είχε την ίδια μεγάλη αξία και για τις δύο.

Πάει λοιπόν η "Μπάρμπι" αδερφή να το ζητήσει, από τη "Γκοθού" αδερφή, το φουλάρι. Το πρόβλημα όμως εμφανίζεται όταν η "Γκοθού" αρνείται να το δώσει και η "Μπάρμπι" ενοχλείται με αυτό, με αποτέλεσμα να τσακωθούν άσχημα. Μετά τον άγριο καυγά τους, η "Μπάρμπι" παίρνει το κόκκινο αυτό φουλάρι με το έτσι θέλω, πάει στο δωμάτιο της, παίρνει τα πράγματα της και βγαίνει βόλτα όπως είχε κανονίσει. Από την άλλη η "Γκοθού" μένει στο σπίτι διότι είναι ψυχολογικά ράκος. Για κακή της τύχη, η "Μπάρμπι" δε περνάει όμορφα στη βόλτα της, γιατί από κει που δε το περίμενε τη βιάζουν.

Και η ιστορία αυτή, στο σημείο αυτό μπαίνει στη τρίτη σκηνή. Όπου και οι δύο αδερφές είναι πληγωμένες, αποξενωμένες η μία από την άλλη χωρίς κανένα στήριγμα πλέον να υποφέρουν. Κάποια στιγμή, εκεί που κάθεται η "Μπάρμπι" στο δωμάτιο της και "σιχαίνεται" τον εαυτό της γι' αυτό που της έκαναν, προσέχει ότι έχει ακόμα το κόκκινο φουλάρι και παίρνει την απόφαση να το επιστρέψει πίσω στην αδερφή της. Λίγη ώρα μετά, αφού το αφήσει στη "Γκοθού",

βλέπει η "Γκοθού" το φουλάρι εκεί και αποφασίζει και αυτή με τη σειρά της να το δώσει πίσω στη "Μπάρμπι". Το σημείο αυτό στην ιστορία τους είναι εκείνο που τα βρίσκουν και σταματούν να είναι μαλωμένες, γιατί βλέπουν πως το νόημα είναι να αγαπούν η μία την άλλη και να είναι ενωμένες, γιατί έτσι μπορούν να αντιμετωπίζουν καλύτερα όλα τους τα προβλήματα.

Το σενάριο αυτό δε στηρίζεται στον λόγο, αλλά στην κίνηση του σώματος, χειρονομιών και εκφράσεων των δύο πρωταγωνιστών. Τα μόνα λόγια που εμφανίζονται, είναι μέσα στη μουσική το οποία είναι ένα λογοτεχνικό κείμενο, τα οποία είναι γραμμένα από τον ίδιο το δημιουργό της παράστασης και συνθέτη. Το συγκεκριμένο κείμενο εμφανίζεται στα γερμανικά στη παράσταση και η μετάφραση τους είναι η ακόλουθη.

Κείμενο στα Ελληνικά.

Τί μπορεί να είναι δυνατό πέρα από την αγάπη;

Πόσο μάλλον όταν αυτή η αγάπη είμαι ανάμεσα σε δύο αδέρφια.

Μπορείς να φωνάξεις, να μαλώσεις, να γελάσεις ..με λίγα λόγια να 'σαι ο εαυτός σου, δε θα σου πει τίποτα...

Θα σε δεχτεί έτσι όπως είσαι.. και αυτό σου δίνει μία ολοκλήρωση που για να τη βρεις αλλού πρέπει να ψάξεις πολύ.

Κάποιοι δε τη βρίσκουν ποτέ κιόλας..

Συνήθως κάνεις τα πάντα για την Αγάπη..

Αδέρφια:

Μία λέξη χωρίς σύνορα..

Μπορεί να 'ναι είτε σχέση αίματος είτε όχι..

αρκεί να υπάρχει η σχέση αγάπης.

Αναφορά στο χαρακτήρα των δύο αδερφών:

Σαν αδερφές έχουν πολλές διαφορές μεταξύ τους. Από τη μία η "Μπάρμπι" είναι χαρακτήρας του λεγόμενου φαίνεσθαι, αλαζόνας, κοινωνική και προκλητική κατά πολύ. Από την άλλη πλευρά η "Γκοθού" είναι εσωστρεφής, μοναχική καθώς και ήσυχη και προπάντων δεν την ενδιαφέρει το "τί θα πει ο κόσμος". Συνοψίζοντας για το χαρακτήρα τους, καταλαβαίνουμε ότι η μία είναι η μέρα και η άλλη η νύχτα.

2.β) Σκηνοθεσία και φωτισμός

Σκηνοθετικά στην παράσταση υπάρχουν αρκετές αλλαγές και αξιοσημείωτες πράξεις που πρέπει να αναφερθούν. Στο σημείο αυτό πρέπει να αναφερθεί το γεγονός ότι η παράσταση είναι εμπνευσμένη από το σωματικό θέατρο και τη παντομίμα. Και αυτό θα φανεί στη συνέχεια της ανάλυσης όπως φαίνεται και στην ίδια την παράσταση.

Η πρώτη σκηνή στο έργο ξεκινάει με την είσοδο της "Γκοθού" όπου μπαίνει χοροπηδώντας και μετά από τρία δευτερόλεπτα περίπου εμφανίζεται η "Μπάρμπι" αδερφή της με παρόμοιο τρόπο, όπου συναντιούνται στο κέντρο της

σκηνής, αντικριστά μπροστά από το κόκκινο φουλάρι των γονιών τους. Χρησιμοποιώντας κινήσεις παντομίμας "μιλάνε" σωματικά μεταξύ τους με "παιδικό" τρόπο και παίζουν με το φουλάρι. Παίζουν και χορεύουν στην αρχή και στη συνέχεια χώνονται κάτω από αυτό και πάνε να παίξουν με τις κούκλες τους. Καθώς παίζουν με τις κούκλες τους, μετά από λίγη ώρα πειράζει η μία την άλλη γελώντας. Το πείραγμα γίνεται έντονο με αποτέλεσμα να πάρουν τα μαξιλάρια τους και να κυνηγιούνται. Ως φυσικό επακόλουθο "έρχονται" τα μούτρα της "Γκοθού" με το που πετάει το μαξιλάρι της στην αδερφή της. Με μια αστεία κίνηση που κάνει η "Μπάρμπι" συμφιλιώνονται, μπαίνουν κάτω από το φουλάρι αγκαλιασμένες πλέον και κάθονται (εδώ έχουμε τη χρυσόσκονη που την σκορπίζουν στο φως).

Με το τέλος της πρώτης σκηνής έχουμε το ξεκίνημα της δεύτερης σκηνής, όπου και οι δύο αδερφές βρίσκονται σε ξεχωριστά δωμάτια. Ανοίγει η λάμπα της "Μπάρμπι".. η "Μπάρμπι" πληκτρολογεί ένα νούμερο στο κινητό της και μιλάει. (Ενώ σιγά και σιωπηλά κάθεται η "Γκοθού" στο δωμάτιο της). Καθώς μιμείται πως μιλάει σε κάποια στιγμή γελάει κανονικά (δηλαδή το γέλιο ακούγεται στη σκηνή) και κάνει σωματική παύση. Τη "σκυτάλη" της κίνησης παίρνει η "Γκοθού" όπου εκείνη τη στιγμή ανάβει τα κεριά της στο δωμάτιο της. Στο "άναμμα" του τέταρτου κεριού βγαίνει από την ακινησία της η "Μπάρμπι" και συνεχίζει να μιλάει με έντονο τρόπο στο τηλέφωνο ενώ παράλληλα βάζει τα νύχια της. Λίγη ώρα μετά, η έντονη συνομιλία της "Μπάρμπι" εξελίσσεται σε δυνατά γέλια, με αποτέλεσμα να ενοχληθεί και να νευριάσει η αδερφή της, όπου σηκώνεται και κλείνει δυνατά την πόρτα του δωματίου της και έτσι η "Μπάρμπι" καταλαβαίνει ότι ενοχλεί και σταματάει το γέλιο, ενώ η "Γκοθού" κάθεται πάλι και συνεχίζει να ρίχνει χαρτιά φορώντας ακουστικά και ακούγοντας μουσική. Η "Μπάρμπι" συνεχίζει να ασχολείται με τα νύχια της καθώς συνεχίζει την ετοιμασία της εφόσον θα βγει βόλτα.

Βάζει τις κόκκινες γόβες της και πάει να διαλέξει πιο φουλάρι θα φορέσει, αλλά δυστυχώς γι' αυτήν δε βρίσκει κάτι που να ταιριάζει. Οπότε θυμάται το κόκκινο φουλάρι των γονιών της που είναι στο δωμάτιο της αδερφής της και πάει να της το ζητήσει. Χτυπάει την πόρτα της αδερφής της και στη συνέχεια την ανοίγει. Μπαίνει στο δωμάτιο με "τσαχπίνικο" τρόπο και της κάνει νόημα με τα χέρια. Εφόσον την πρώτη φορά η "Γκοθού" δεν την παρατηρεί κάνει πιο έντονες κινήσεις και καταφέρνει να έχει την προσοχή της αδερφής της. Τη ζητάει το φουλάρι και από κει που δε το περιμένει η "Γκοθού" αρνείται, τη παρακαλάει τη δεύτερη φορά που της το ζητάει και αυτή πάλι αρνείται με αποτέλεσμα να νευριάσει η "Μπάρμπι" και να πάει να το πάρει μόνη της. Με το που βλέπει τη κίνηση αυτή η "Γκοθού" σηκώνεται για να τη σταματήσει με αποτέλεσμα να έχουν αρπάξει η "Γκοθού" από τη μία και η "Μπάρμπι" από την άλλη το φουλάρι και να το τραβάνε έντονα και να τσακώνονται.

Σε κάποια στιγμή η "Μπάρμπι" πάει να βγάλει τη γόβα της για να χτυπήσει την αδερφή της. Το βλέπει αυτό η άλλη και αντανakλαστικά αφήνει το φουλάρι και σπρώχνει τη "Μπάρμπι" για να πέσει κάτω και να τη σταματήσει. Πέφτει λοιπόν η αδερφή της, τη κοιτάει και σηκώνεται να φύγει, ενώ έχει πάρει το φουλάρι. Καθώς πάει στο δωμάτιο της η "Μπάρμπι" παίρνει τα τελευταία της πράγματα και βγαίνει τη βόλτα της, ενώ η "Γκοθού" μένει στο σπίτι λυπημένη κλαίγοντας.

Η δεύτερη σκηνή τελειώνει με την κραυγή της "Μπάρμπι" στη έξοδο της, όπου εκεί είναι ο βιασμός της. Στη διάρκεια του έργου υπάρχουν ποικίλοι μορφασμοί και εκφραστικές κινήσεις. Το σώμα γίνεται ο λόγος και η "φωνή" των πρωταγωνιστριών. Η τρίτη σκηνή ξεκινάει με τη "Γκοθού" αδερφή που είναι μόνη της στο σπίτι (εδώ σβήνει 3 από τα 5 κεριά της) όπου είναι πολύ στεναχωρισμένη ακόμα και ξεσπάει με το να πετάει πράγματα.

Μετά από αρκετά δευτερόλεπτα μπαίνει η "Μπάρμπι" στη σπίτι σε άσχημη ψυχολογική κατάσταση, κουτσαίνοντας και αναμαλλιασμένη, ενώ η αδερφή της έχει πλέον ηρεμήσει από το ξέσπασμα αλλά ακόμα είναι λυπημένη. Πάει η "Μπάρμπι" στο δωμάτιό της, πετάει τα πράγματα της, ανοίγει το φως και ακουμπάει το σώμα της με τρόπο που δείχνει ότι έχει υποστεί κάτι κακό και σιχαίνεται τον εαυτό της. Φοράει τη ζακέτα της και κάθεται στεναχωρημένη μόνη της. Σε κάποια φάση παρατηρεί ότι έχει ακόμα το κόκκινο φουλάρι και σηκώνεται να το δώσει στην αδερφή της, γιατί κατάλαβε ότι ήταν ανόητο να τσακωθεί με την αδερφή της και κατάλαβε το λάθος της. Όταν το αφήσει πάει ξανά στο δωμάτιο της.

Μετά από λίγο, βλέπει η "Γκοθού", ότι το φουλάρι είναι δίπλα της. Συνειδητοποιεί ότι η αδερφή της, το άφησε, χαίρεται μα δε το δείχνει και το πάει πίσω στην αδερφή της. Μόλις πάει να το αφήσει η "Μπάρμπι" την βλέπει και το πιάνει και με τα χέρια της το ανοίγει και το περνάει στο κεφάλι της αδερφής της. Με την κίνηση αυτή η "Γκοθού" γονατίζει από τη συγκίνηση και το ίδιο κάνει και η "Μπάρμπι". Η "Γκοθού" περνάει και αυτή το φουλάρι στο κεφάλι της αδερφής της, αγκαλιάζονται για να συμφιλιωθούν πιάνουν τα χέρια τους και σηκώνονται για να χορέψουν.

Χορεύουν κυκλικά, πλέον ενωμένες και χαρούμενες, σε σημείο να πειράζονται όπως τότε που ήταν παιδιά (αναφορά στην 1η σκηνή) και κυνηγιούνται. Το τέλος της παράστασης το δίνει η αγκαλιά που κάνει η "Γκοθού" στην αδερφή της και έτσι με λίγο παιδικό, αλλά αθώο τρόπο κλείνει η αυλαία.

Στη συγκεκριμένη παράσταση υπάρχουν αρκετές διαφοροποιήσεις οι οποίες αφορούν τον φωτισμό της σκηνής και υπάρχουν για να δώσουν έμφαση σε

κάποια σημεία του έργου. Στο βασικό πλαίσιο του έργου υπάρχει το σκοτάδι καθώς και το έργο έχει δραματικό χαρακτήρα κατά βάση.

Στην πρώτη σκηνή υπάρχει ένα φωτιστικό στο κέντρο της σκηνής για να τονίσει την "ενοποίηση" των δύο αδερφών καθώς και στο τέλος αυτής της σκηνής το γεγονός που πετάνε χρυσόσκονη γίνεται για να φανεί με αυτό τον τρόπο πόσο παραμυθένια περνούσαν οι δύο αδερφές μαζί.

Συνεχίζουμε με τη δεύτερη σκηνή όπου εκεί έχουμε δύο διαφορετικούς φωτισμούς. Ένα λαμπατέρ στο δωμάτιο της "Μπάρμπι" καθώς και πέντε κεριά στο δωμάτιο της "Γκοθού". Το λαμπατέρ φωτίζει διαγώνια τη "Μπάρμπι" με αποτέλεσμα να φαίνεται η σκιά της στη μεριά της "Γκοθού". Η σκιά των αδερφών στην παράσταση είναι το "Εγώ" της καθεμίας τους. Της "Μπάρμπι" είναι μεγάλο, ενώ αντίθετα στο δωμάτιο της "Γκοθού" που χει μόνο 5 κεριά είναι μικρό.

Τέλος στην τρίτη σκηνή το λαμπατέρ ξανά ανοίγει, αλλά αυτή τη φορά δε πέφτει το φώς πάνω στη "Μπάρμπι" αλλά γενικά στο χώρο, όπως επίσης από τα 5 κεριά μένουν 2 αναμμένα για να αναδειχθεί και με αυτό το τρόπο (εκτός από την έκφραση στις κινήσεις των ηθοποιών) η δραματικότητα, η θλίψη και η μοναξιά. Ενώ προς το τέλος της σκηνής όπου χορεύουν οι αδερφές, οι σκιές της "Γκοθού" και της "Μπάρμπι" φαίνονται ενωμένες στον τοίχο της σκηνής εφόσον έχουν πλέον συμφιλιωθεί.

2.γ) Μουσική Σύνθεση και Ηχητική Επένδυση

Η μουσική σύνθεση στο παρόν έργο με τίτλο "Αδερφική Αγάπη", έχει ρόλο περιγραφικό, συνοδευτικό όπως επίσης λειτουργεί σαν ηχοτοποίο σε κάποιες στιγμές. Είναι αρμονικό και διάφωνο και ποικίλει καθώς πρέπει να εκφράσει και αυτό με τη σειρά του, συναισθήματα χαράς, λύπης, θυμού, μοναξιάς και αγάπης για να βγει ένα άρτιο αποτέλεσμα. Μέσα στο σύνολο αυτού του μουσικού έργου υπάρχουν κάποια σινιάλο που δίνονται για τις δύο πρωταγωνίστριες της παράστασης για να τις προετοιμάσουν όπως επίσης για να προϊδεάσουν και τον ίδιο το θεατή.

Ξεκινώντας λοιπόν, όσον αφορά, στην πρώτη σκηνή, υπάρχουν δύο κομμάτια. Στο πρώτο κομμάτι τα όργανα που παίρνουν μέρος είναι τα εξής: Piccolo, Flute, Bells, Glockenspiel, Drum Set, Xylophone, Marimba, Harp και Piano, όπως επίσης είναι ακριβώς τα ίδια όργανα και στο δεύτερο κομμάτι, με τη διαφορά ότι στο δεύτερο υπάρχει και η Viola. Ο ρυθμός στα δύο αυτά κομμάτια του έργου είναι 3/8 στο πρώτο και 6/8 στο δεύτερο για να δώσει μία χορευτική αίσθηση, καθώς και τα όργανα που διαλέχθηκαν για να δώσουν μία ατμόσφαιρα παιδικής χαράς και αγνότητας. (Το πρώτο κομμάτι είναι ο χορός με το φουλάρι και το δεύτερο είναι το παιχνίδι με τις κούκλες, ο μαξιλαροπόλεμος και το κυνηγητό).

Στη συνέχεια, στη δεύτερη σκηνή, για το λόγο που κάνει μετάβαση σε πιο ύστερη ηλικία και η ιστορία εξελίσσεται, έχει γίνει μια διαφοροποίηση στα σύνολα των οργάνων που επιλέχθηκαν. Όπως επίσης και το ηχόχρωμα προς το τέλος αυτής της σκηνής αρχίζει να γίνεται πιο μουντό και σκοτεινό, για να υποστηρίξει τα γεγονότα που λαμβάνουν χώρο, για παράδειγμα το πρώτο κομμάτι έχει χαρακτήρα πιο σύμφωνο από το τελευταίο της σκηνής που αρχίζει και είναι διάφωνο, γιατί στο πρώτο έχουμε στιγμές από τη καθημερινή τους ζωή, ενώ στο τελευταίο τον τσακωμό

των αδερφών καθώς και το βιασμό της μίας από αυτές. Η διαφορά αυτή δε φαίνεται μόνο στην αρμονικότητα του έργου, αλλά και στο ρυθμό όπως επίσης και στα όργανα. Στο πρώτο κομμάτι της δεύτερης σκηνής τα όργανα που επιλέχθηκαν είναι: Viola, Violoncello, Drum Set, Marimba, Xylophone, και Harp, ενώ ο ρυθμός του παραμένει στα 3/8. Στο δεύτερο κομμάτι τα όργανα διαφοροποιούνται λίγο όπως το ίδιο γίνεται και στο ρυθμό. Με ρυθμό 6/8 συνεχίζει το μέσο της δεύτερης σκηνής και με τα όργανα: Viola, Violoncello, Piano, Drum Set, Marimba, Xylophone και Oboe. Το τρίτο και τελευταίο κομμάτι της δεύτερης σκηνής, για το λόγο που γίνεται πιο δραματικό εμφανίζεται για πρώτη φορά στο ρυθμό το tempo 5/8 και τα όργανα σε αυτό είναι: Flute, Oboe, Drum Set, Timpani, Xylophone, Piano, Harp και Marimba.

Συνεχίζοντας με τη τρίτη και τελευταία σκηνή του έργου, όπως στη δεύτερη σκηνή έτσι και σε αυτή χωρίζεται σε τρία κομμάτια. Εδώ πρέπει να αναφερθεί ότι στο τρίτο κομμάτι της δεύτερης σκηνής όπως και στο πρώτο και δεύτερο κομμάτι της τρίτης σκηνής εμφανίζονται διαστήματα 4ης αυξημένης και 5ης ελαττωμένης, διότι είναι τα πιο δραματικά σημεία όλου του έργου. Σχετικά με το tempo και τα όργανα που λαμβάνουν χώρα στη σκηνή αυτή είναι τα εξής: στο πρώτο κομμάτι, έχουμε ρυθμό 3/8 με τα όργανα: Oboe, Faggoto, Drum Set, Viola, Violoncello. Στο δεύτερο κομμάτι, επίσης ρυθμό 3/8 και όργανα: Oboe, Xylophone, Drum Set, Viola, Violoncello, Marimba και στο τρίτο κομμάτι όπου μονιάζουν οι αδερφές είναι: Flute, Bells, Glockenspiel, Xylophone, Drum Set, Harp, Piano και Marimba για να έρθουμε σε παρόμοιο περιβάλλον με την αρχή του έργου.

Παρακολουθώντας την παράσταση, δίνεται μία αίσθηση στο θεατή, ότι η πρώτη σκηνή έχει γρήγορο χαρακτήρα, όπως και το πρώτο μισό της δεύτερης

σκηνής. Το δεύτερο μισό με το πρώτο μισό της τρίτης σκηνής έχει αργό χαρακτήρα και στο τέλος της τρίτης σκηνής καταλήγουμε πάλι στο γρήγορο.

Όπως η μουσική σύνθεση έτσι και η ηχητική επένδυση βοηθάει στην εξέλιξη της παράστασης. Στις τρεις αυτές σκηνές που αποτελούν το έργο, υπάρχουν ήχοι live αλλά και επεξεργασμένοι που ακούει ο θεατής και βοηθούν στην περιγραφή του έργου και ενισχύουν των σωματική έκφραση των ηθοποιών. Οι ήχοι αυτοί είναι, βήματα απλά και με γόβες, γέλια, κραυγή απόγνωσης, χτυπήματα πόρτας, χτυπήματα από μαξιλάρια, πόρτα που ανοίγουν και κλείνουν, χορευτικά βήματα. Όπως επίσης κάνει την εμφάνιση του το λογοτεχνικό κείμενο που αναφέρθηκε προηγουμένως στο σενάριο και την πλοκή του έργου. Το συγκεκριμένο κείμενο, εμφανίζεται στη γερμανική γλώσσα. Στην πρώτη σκηνή είναι αναποδογυρισμένο, όπως και στη δεύτερη. Στη δεύτερη είναι κυρίως αναποδογυρισμένο με κάποια σημεία σε κανονική θέση, ενώ στην τρίτη σκηνή εμφανίζεται ολόκληρο κανονικά. Αυτή η πράξη γίνεται και έχει μεταφορική έννοια, ο λόγος είναι ότι: "Στο τέλος μιας ιστορίας εμφανίζεται η αλήθεια και μπορούμε να δούμε και να καταλάβουμε το νόημα της".

Ακριβώς σε αυτό εδώ το σημείο και λίγο πριν από τον "Επίλογο", σημαντική είναι η αναφορά της βιντεοσκόπησης της συγκεκριμένης μουσικό - θεατρικής παράστασης με τίτλο: "Αδερφική Αγάπη" με ένα διαφορετικό τρόπο και μία άλλη οπτική γωνία. Όπου όλα τα λεπτά της παράστασης είναι τραβηγμένα από ποικίλες γωνιές λήψης με λίγη κίνηση μέσα τους, για να αναδειχθούν οι λεπτομέρειες της παράστασης στην οθόνη, έτσι ώστε να μπορέσουν να γίνουν αντιληπτές και από τον θεατή.

Επίλογος

Αναλύοντας λοιπόν το σενάριο, τη σκηνοθεσία, το φωτισμό και τη μουσική σύνθεση και επένδυση της μουσικό θεατρικής παράστασης με τίτλο "Αδερφική Αγάπη", βλέπουμε πως όλα τα παραπάνω που αναφέρθηκαν και έγινε ανάλυση, το πως ενισχύουν, βοήθησαν και συνδέονται μεταξύ τους για να αποδοθεί το πλήρες νόημα της παράστασης και των γεγονότων που λαμβάνουν χώρα σε αυτή, κρατώντας παράλληλα το ενδιαφέρον του θεατή. Με αυτούς όλους τους παράγοντες αντιλαμβανόμαστε πως το θέατρο δεν είναι μία απλή και εύκολη τέχνη. Καθώς και το γεγονός ότι για τη δημιουργία ενός έργου ή μίας παράστασης υπάρχουν πολλές απαιτήσεις και αυτό είναι που το κάνει πιο σύνθετο.

Βιβλιογραφία

1. Hartnoll Phyllis, *Ιστορία του θεάτρου*, μτφ. Πατεράκη Ρούλα, εκδ. Υποδομή, Αθήνα, 1980.
2. Γώγος Σάββας, *Το αρχαίο θέατρο του Διονύσου*, εκδ. Μίλητος, Αθήνα, 2005
3. Allardyce Nicoll, *Παγκόσμια ιστορία θεάτρου*, (5 τόμοι), μτφ. Οικονόμου Μαρία, εκδ. Σμυρνιώτη, Αθήνα, χ.χ.
4. Puchner Walter, *Μια εισαγωγή στην επιστήμη του θ, εάτρου*, επιμ. Μπουσιοπούλου Θάλεια, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα, 2011
5. *Theatre and Drama in Ancient Greece*. Ανακτήθηκε από:
http://www.cwu.edu/~robinsos/ppages/resources/Theatre_History/Theahis_2.html
ημερομηνία προσπέλασης: 01/12/2017.
6. Bosisio Paolo, *Ιστορία του θεάτρου*, τομ.Α΄, μτφ. Νταρακλίτσα Ελίνα, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 2006
7. *European Theatre and Drama in the Middle Ages*. Ανακτήθηκε από:
http://www.cwu.edu/~robinsos/ppages/resources/Theatre_History/Theahis_4.html
ημερομηνία προσπέλασης: 9/12/2017.
8. Muller Werner, *Παντομίμα*, μτφ. Κώνστας Γιώργος, εκδ. Κάλβος, Αθήνα, χ.χ.

9. *Early Pantomime, Commedia dell' arte*. Ανακτήθηκε από:
<http://www.vam.ac.uk/content/articles/e/early-pantomime/> ημερομηνία
προσπέλασης: 4/12/2017.
10. *Greek Drama and theatre*. Ανακτήθηκε από:
https://btk.ppke.hu/uploads/articles/135505/file/introduction/drama/greek_drama.html ημερομηνία
προσπέλασης: 4/12/2017.
11. Muller Werner, *Θέατρο του Σώματος και Commedia dell' Arte*, μτφ.
Μαυρομουστάκου Δ., εκδ. University Studio Press, Αθήνα 1996.
12. Το σώμα στο Θέατρο. Ανακτήθηκε από:
<http://www.respublica.gr/2016/07/column/bodyintheater/> ημερομηνία
προσπέλασης: 10/12/2017.
13. Ζάκ Λεκόκ, *Το ποιητικό Σώμα, Μια διδασκαλία της Θεατρικής Πράξης*, μτφ.
Βόλγη Έλενα, εκδ. KOAN, Αθήνα 2005.
14. Το σώμα του λόγου - Ο λόγος του σώματος στο σύγχρονο θέατρο.
Ανακτήθηκε από: <http://theodoregrammatas.com/el/> ημερομηνία
προσπέλασης: 15/12/2017.