

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ, ΜΕΣΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ»

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΡΗΤΟΡΙΚΗ ΤΩΝ ΜΕΣΩΝ

Πολυτροπικότητα και διαμεσικότητα (intermediality) στις παραστατικές τέχνες: Η
περίπτωση της παράστασης *Requiem pour l.*

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Ελένη Καστανιώτη

Αθήνα, 2018

Τριμελής Επιτροπή

Μαρία Κακαβούλια, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου (επιβλέπουσα)

Δημήτριος Δημηρούλης, Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου

Ελένη Παπαγαρουφάλη, Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου



Copyright © Ελένη Καστανιώτη, 2018

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διπλωματικής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	7
Μεθοδολογία	9
Κεφάλαιο 1: Πολυτροπική επικοινωνία. Ένα μοντέλο ανάλυσης.....	11
Θεωρία ανάλυσης της πολυτροπικής επικοινωνίας: Το μοντέλο των Kress και Van Leeuwen.....	11
Η τετραμερής διαστρωμάτωση (stratification) της επικοινωνίας.....	14
Τρόπος (mode) και μέσον (medium)	18
Η έννοιες της προέλευσης (provenance) και της δυνατότητας παραγωγής βιωματικού νοήματος (experiential meaning potential)	19
Η θεωρία ανάλυσης της πολυτροπικής επικοινωνίας στις παραστατικές τέχνες.....	22
Κεφάλαιο 2: <i>Requiem pour l.</i> : Ένα έργο των Fabrizio Cassol και Alain Platel.....	24
Εισαγωγή.....	24
Περιγραφή της παράστασης του έργου	24
<i>Requiem pour l.</i> : Μια πολυτροπική παράσταση. Ζητήματα ανάλυσης λόγου	32
Εφαρμογή της θεωρίας των Kress και Van Leeuwen στο <i>Requiem pour l.</i>	33
Χρώμα	35
Ήχος: Μουσική και Γλώσσα	38
Κίνηση.....	41
Εικόνα	43
Χώρος.....	44
Η έννοια της προέλευσης (provenance) στο <i>Requiem pour l.</i>	45
Η συνοχή (cohesion) στην παράσταση <i>Requiem pour l.</i>	47
Κεφάλαιο 3: Διαμεσικότητα στην παράσταση <i>Requiem pour l.</i>	50
Η έννοια της διαμεσικότητας	50
Όψεις διαμεσικότητας στην παράσταση <i>Requiem pour l.</i>	54
ΣΥΖΗΤΗΣΗ - ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	58
Πηγές – Βιβλιογραφία.....	60
Πηγές	60
Βιβλιογραφία.....	60

Πίνακες

Πίνακας 1 Σχηματική παρουσίαση τρόπων, λόγων και μέσων του *Requiem pour l.*, σύμφωνα με το μοντέλο ανάλυσης της πολυτροπικής επικοινωνίας των Kress και Van Leeuwen34

Γραφήματα, Εικόνες, Φωτογραφίες

Εικόνα 1, Σκηνή από την παράσταση <i>Requiem pour l.</i> , φωτ. Chris Van der Burght	25
Εικόνα 2, Σκηνή από την παράσταση <i>Requiem pour l.</i> , φωτ. Chris Van der Burght	26
Εικόνα 3, Σκηνή από την παράσταση <i>Requiem pour l.</i> , φωτ. Chris Van der Burght	26
Εικόνα 4, Σκηνή από την παράσταση <i>Requiem pour l.</i> , φωτ. Chris Van der Burght	27
Εικόνα 5, Σκηνή από την παράσταση <i>Requiem pour l.</i> , φωτ. Chris Van der Burght	28
Εικόνα 6, Σκηνή από την παράσταση <i>Requiem pour l.</i> , φωτ. Chris Van der Burght	29
Εικόνα 7, Σκηνή από την παράσταση <i>Requiem pour l.</i> , φωτ. Chris Van der Burght	29
Εικόνα 8, Σκηνή από την παράσταση <i>Requiem pour l.</i> , φωτ. Chris Van der Burght	31
Εικόνα 9, Σκηνή από την παράσταση <i>Requiem pour l.</i> , φωτ. Liane Kampeter	31
Εικόνα 10, Σκηνή από την παράσταση <i>Requiem pour l.</i> , φωτ. Chris Van der Burght	32

Περίληψη

Η παρούσα εργασία λαμβάνει ως περίπτωση μελέτης την μουσικοχορευτική παράσταση των Βέλγων καλλιτεχνών Alain Platel και Fabrizio Cassol, *Requiem pour I.* και την εξετάζει αφενός μεν μέσα από το πρίσμα του μοντέλου πολυτροπικής ανάλυσης της επικοινωνίας των Gunther Kress και Theo Van Leeuwen και αφετέρου ως ένα φαινόμενο διαμεσικό. Πρόκειται για ένα μουσικοχορευτικό θέαμα, το οποίο συνδυάζει ζωντανή εκτέλεση της μουσικής σύνθεσης του Fabrizio Cassol από ένα σύνολο μουσικών και τραγουδιστών, οι οποίοι αναπτύσσουν σκηνική - κινησιολογική δράση, εμπνευσμένη από το *Requiem* του Wolfgang Amadeus Mozart, με την ταυτόχρονη προβολή βίντεο. Με την εφαρμογή της θεωρίας των Kress και Van Leeuwen και την κατάφαση του χαρακτήρα της παράστασης ως διαμεσικού φαινομένου, αναδεικνύονται οι επιλογές των δημιουργών του έργου ως προς τους σημειωτικούς και υλικούς πόρους, των οποίων ο συγκεκριμένος συνδυασμός παράγει ορισμένο νόημα. Ο συνδυασμός περισσότερων από ένα διακριτών μέσων στην παράσταση δημιουργεί το έδαφος για την συζήτηση εννοιών όπως διαμεσικότητα, πολυμεσικότητα, για τον τρόπο που τα μέσα αυτά συσχετίζονται μεταξύ τους και για το ιδιαίτερο νόημα που παράγει αυτός ο συσχετισμός.

Λέξεις – κλειδιά: πολυτροπικότητα, διαμεσικότητα, παραστατικές τέχνες, πολυπολιτισμικότητα

Multimodality and intermediality in performance arts: The case of *Requiem pour l.*

Eleni Kastanioti

Abstract

This thesis studies the case of the performance *Requiem pour l.*, created by Alain Platel and Fabrizio Cassol, and analyses the way the semiotic and the material resources are used and combined for the production of a specific meaning, under the prism of multimodal discourse analysis theory by Gunther Kress and Theo Van Leeuwen. The performance consists of live music and dance performance which takes place on the stage in front of a giant video – installation. The combination of more than one distinct media is a significant feature of the performance *Requiem pour l.* and can open a conversation regarding concepts such as intermediality, multimediality, plurimediality, transmediality and the co-relations between the media involved in this performance.

Keywords: multimodality, intermediality, performance arts, multiculturalism

Εισαγωγή

Το αντικείμενο μελέτης της παρούσας εργασίας διακρίνεται σε δύο επιμέρους τμήματα. Το πρώτο αφορά την ανάλυση της μουσικοχορευτικής παράστασης *Requiem pour l.*, των Alain Platel και Fabrizio Cassol, με εργαλείο ανάλυσης την θεωρία ανάλυσης της πολυτροπικής επικοινωνίας των Kress και Van Leeuwen. Οι δύο αυτοί θεωρητικοί επέφεραν μια σημαντική αλλαγή στον τομέα της ανάλυσης λόγου, όπως θα εξεταστεί και στο πρώτο κεφάλαιο, το οποίο είναι αφιερωμένο στην ανάπτυξη και εξήγηση των βασικών σημείων της θεωρίας τους, αναγνωρίζοντας και αναδεικνύοντας τον πολυτροπικό χαρακτήρα των σύγχρονων μορφών επικοινωνίας, καταλήγοντας, ωστόσο, στο συμπέρασμα ότι ανέκαθεν η πράξη της επικοινωνίας ήταν πολυτροπική, καθώς αυτός είναι και ο τρόπος που λειτουργεί η ανθρώπινη αντίληψη· χρησιμοποιώντας συνδυαστικά όλες τις πηγές που της παρέχουν οι αισθήσεις του σώματος. Εύλογα θέτει κανείς το ερώτημα τι είναι επικοινωνία και αν μια μουσικοχορευτική παράσταση αποτελεί πράγματι επικοινωνία. Ο Ο. Έκο στην «Θεωρία σημειωτικής» ως επικοινωνιακή διαδικασία ορίζει την

«διέλευση ενός σήματος (όχι κατ' ανάγκη σημείου) από μία πηγή (μέσω ενός πομπού ή ενός καναλιού) προς κάποιον προορισμό.[...] Όταν ο προορισμός του είναι ένα ανθρώπινο ον ή ένας παραλήπτης (η πηγή ή ο πομπός δεν χρειάζεται να είναι άνθρωποι, αρκεί να εκπέμπουν το σήμα ακολουθώντας ένα σύστημα κανόνων γνωστών στον ανθρώπινο παραλήπτη), γινόμαστε αντίθετα μάρτυρες μιας διαδικασίας σημασίας – εφ' όσον βέβαια το σήμα δεν είναι απλώς ένα ερέθισμα, αλλά υποκινεί την ερμηνευτική αντίδραση του παραλήπτη» (Eco, 1994, σ. 28).

Βάσει των παραπάνω αλλά και του ορισμού που δίνουν για την επικοινωνία οι Kress και Van Leeuwen, ως διαδικασία παραγωγής ή πραγματοποίησης ενός σημειωτικού προϊόντος ή συμβάντος, επεκτείνοντας τον ορισμό ώστε να καλύπτεται και η χρήση ή ερμηνεία του μηνύματος από την πλευρά του δέκτη, μια μουσικοχορευτική παράσταση αποτελεί οπωσδήποτε ένα σημειωτικό συμβάν, μια πράξη επικοινωνίας και οπωσδήποτε μια πράξη παραγωγής νοήματος. Αν και η θεωρία τους δεν αναπτύχθηκε με την προοπτική της εφαρμογής της σε «κείμενα» παραστατικών τεχνών, δεδομένου ότι οι παραστατικές τέχνες συνιστούσαν πάντοτε μορφές επικοινωνίας και δη πολυτροπικής, κρίθηκε ότι μια απόπειρα

εφαρμογής της θεωρίας τους στην περίπτωση της παράστασης «*Requiem pour l.*» είναι εφικτή και θα μπορούσε να αποτελέσει το θέμα της διπλωματικής αυτής εργασίας.

Ένα έργο, ωστόσο, όπως το «*Requiem pour l.*» είναι κάτι περισσότερο από μια μορφή πολυτροπικής επικοινωνίας. Είναι, επίσης, ένα φαινόμενο πολυμεσικής και διαμεσικής επικοινωνίας με διαπολιτισμικό χαρακτήρα. Στην ανάδειξη των πολυμεσικών και διαμεσικών χαρακτηριστικών της παράστασης *Requiem pour l.* αφιερώνεται το δεύτερο τμήμα της παρούσας εργασίας, καθώς κυρίαρχο γνώρισμά του έργου είναι ότι δεν χρησιμοποιούνται απλώς περισσότερα διαφορετικά μέσα για την παραγωγή του επί σκηνής αποτελέσματος, αλλά τα μέσα αυτά διαπλέκονται και συνδέονται νοηματικά και σημασιολογικά, προς τον σκοπό παραγωγής ορισμένου νοήματος, είτε μέσω μιας κοινής αισθητικής που τα διαπερνά και τα συνδέει ως λεπτό νήμα είτε μέσω διαφορετικών αισθητικών, οι οποίες έρχονται σε διάλογο μεταξύ τους, μέσα από τον διάλογο τον οποίο πραγματοποιούν τα ίδια τα μέσα που τις ενυλώνουν. Η αναφορά στην πολυμεσικότητα και την διαμεσικότητα κρίθηκε αναγκαία, καθώς συνδέεται άμεσα και με τον διαπολιτισμικό χαρακτήρα της σύλληψης του έργου και τον οικουμενικό χαρακτήρα του κεντρικού άξονα του έργου που είναι ο θάνατος.

Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας εκτίθενται ορισμένες έννοιες - κλειδιά του έργου των Kress και Van Leeuwen και τμήμα της θεωρίας που έχουν αναπτύξει για την ανάλυση της πολυτροπικής επικοινωνίας. Το δεύτερο κεφάλαιο ξεκινά με την περιγραφή της παράστασης, η οποία συνοδεύεται και από βοηθητικό για τον αναγνώστη οπτικό υλικό, τα δε οπτικά και ηχητικά φαινόμενά της περιγράφονται με την σειρά με την οποία συνέβησαν επί σκηνής. Την ανωτέρω περιγραφή ακολουθεί, στο ίδιο κεφάλαιο, η εφαρμογή των εννοιών και των εργαλείων του μοντέλου των Kress και Van Leeuwen, που εκτέθηκαν ήδη στο πρώτο κεφάλαιο, στην περίπτωση μελέτης της παρούσας εργασίας, την παράσταση *Requiem pour l.* Στο τρίτο κεφάλαιο της εργασίας, γίνεται αναφορά στις έννοιες της πολυμεσικότητας (multimediality) και της διαμεσικότητας (intermediality), η οποία συνοδεύεται από μια εξέταση του έργου «*Requiem pour l.*» από τη σκοπιά των χαρακτηριστικών αυτών, που αδιαμφισβήτητα είναι κυρίαρχα στην παράσταση.

Η εργασία ολοκληρώνεται με μια συζήτηση επάνω στην πολυτροπικότητα και την διαμεσικότητα και στην πολυεπίπεδη σημειωτική προσέγγιση των ιδεών που εκφράζονται μέσα από την παράσταση. Τόσο η ιδιαίτερη επιλογή των τρόπων, μέσα από τους οποίους επιλέγουν να παράγουν νόημα οι συντελεστές του έργου όσο και η επιλογή των συγκεκριμένων μέσων για την παραγωγή του έργου και την υλοποίηση των τρόπων,

συνιστούν επιλογές πλήρεις σημασιολογικής βαρύτητας, ενοποιώντας τις θεωρίες περί πολυτροπικής επικοινωνίας με αυτές για την διαμεσική επικοινωνία, αντλώντας από ιδέες που πολύ πριν εμφανιστούν στο προσκήνιο της ιστορίας οι νέες ψηφιακές τεχνολογίες, αποτέλεσαν αντικείμενο οραματισμού καλλιτεχνών ήδη κατά την εποχή της ρωσικής πρωτοπορίας

Μεθοδολογία

Για την εκπόνηση της παρούσας εργασίας η βασική έρευνα συνίσταται στην παρακολούθηση της παράστασης του έργου *Requiem pour l.* των Fabrizio Cassol και Alain Platel, η οποία πραγματοποιήθηκε στην κεντρική σκηνή της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση, στις 15 Απριλίου 2018. Πριν την παρακολούθηση της παράστασης μελετήθηκαν διεξοδικώς από ηλεκτρονικές πηγές οι καλλιτεχνικές επιρροές των βασικών συντελεστών της παράστασης, αναγνώσθηκε το πρόγραμμα της παράστασης και επελέγη ένα ερωτηματολόγιο (βλ. Παράρτημα Ι) σχεδιασμένο κατά το ακαδημαϊκό έτος 1983 - 1984 από τον καθηγητή Patrice Davis¹ για την ανάλυση θεατρικών παραστάσεων, απευθυνόμενο σε φοιτητές θεατρικών σπουδών οι οποίοι δεν ήταν εξοικειωμένοι με θεωρίες σημειωτικής, αναπροσαρμοσμένο από την καθηγήτρια Anna Furse (2007).

Το ερωτηματολόγιο χρησιμοποιήθηκε ως ένα πρωταρχικό εργαλείο για την προετοιμασία παρακολούθησης της παράστασης και ως κατευθυντήρια γραμμή προκειμένου να μην διαφύγουν από την γράφουσα λεπτομέρειες του έργου κατά την παρακολούθηση. Η χρήση του ήταν επικουρική και πειραματική, καθώς το ερωτηματολόγιο είχε σχεδιασθεί για την καταγραφή των ευρημάτων μετά από την παρακολούθηση θεατρικής παράστασης, ενώ εν προκειμένω το αντικείμενο μελέτης ήταν μια παράσταση μουσικοχορευτική. Αποτέλεσμα των παραπάνω ήταν η μερική εφαρμογή του ερωτηματολογίου ως προς τα μέρη αυτού που ήταν χρήσιμα και απόλυτα εφαρμόσιμα στην περίπτωση μιας μουσικοχορευτικής παράστασης όπως το *Requiem pour l.*

Καθ' όλη την διάρκεια της παράστασης η γράφουσα κρατούσε σημειώσεις, οι οποίες οργανώθηκαν σε κείμενο αμέσως μόλις τελείωσε η παράσταση, οπότε και οι εντυπώσεις ήταν ακόμη νωπές και έντονες, προκειμένου το κείμενο που περιλαμβάνεται στο δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας και αποτελεί την περιγραφή της παράστασης, να είναι εμποτισμένο

¹ <https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/S0266464X00001573>

με την αίσθηση και την αισθητική του έργου και να αποδοθεί λεκτικά με όσο το δυνατόν μικρότερες απώλειες.

Έχοντας διαβάσει τα βιογραφικά του σκηνοθέτη Alain Platel και του συνθέτη Fabrizio Cassol, καθώς επίσης και γενικές πληροφορίες και κριτικές για το έργο *Requiem pour I.*, το οποίο είχε ήδη παρουσιαστεί σε χώρες της Ευρώπης, και έχοντας υπ' όψιν παλαιότερες συνεργασίες τους, όπως το *Coup Fatal* (2014), το οποίο αποτελούσε μια μίξη Μπαρόκ και Αφρικανικών στοιχείων και στο οποίο επίσης συμμετείχαν Κονγκολέζοι μουσικοί² και το *Pitié!* (2008) το οποίο αποτελούσε μια επανερμηνεία ενός μπαρόκ μουσικού έργου, του ορατόριου του Μπαχ, *Κατά Ματθαίον Πάθη*³ και αυτό με επιρροές από μουσικές της Ινδίας, της Κίνας κι της Αφρικής, αναγνωρίστηκε στο έργο αυτό- ήδη πριν από την παρακολούθησή του- μια ενδιαφέρουσα περίπτωση για την εφαρμογή της θεωρίας των Gunther Kress και Theo van Leeuwen για την ανάλυση της πολυτροπικής επικοινωνίας.

Επιλέχθηκε να ερευνηθεί ο πολυτροπικός χαρακτήρας της παράστασης, γιατί η επιλογή του *τρόπου* στην επικοινωνία παρουσιάζει σημειολογικό ενδιαφέρον και αποτελεί από μόνη της ένα διακριτό επίπεδο παραγωγής νοήματος (Thurlow, 2015) και γιατί κατά την άποψη της γράφουσας, η επιλογή συγκεκριμένων τρόπων στην υπό ανάλυση παράσταση φαινόταν ήδη πριν από την παρακολούθησή της ότι αποτελεί ένα ιδιαίτερο προς ανάλυση υλικό. Περαιτέρω, η επιλογή του συγκεκριμένου θεωρητικού μοντέλου βασίστηκε στην ιδιαιτερότητα του τρόπου αντιμετώπισης της επικοινωνίας, ως μιας πολυεπίπεδης διαδικασίας (βλ. τετραμερή διαστρωμάτωση της επικοινωνίας στο Κεφάλαιο 1), κάθε διακριτό στάδιο της οποίας, από την σύλληψη της ιδέας μέχρι την παραγωγή και την αναπαραγωγή της, αποτελεί ένα σύμπαν δυνατικών σημαινόντων, σημαινομένων και πιθανών νοημάτων, από το οποίο καλείται ο δημιουργός/πομπός να επιλέξει τους τρόπους (modes) και τα μέσα (media), ώστε να παράγει τελικά ένα ορισμένο νόημα που θα πηγάζει από τον συγκεκριισμό των επιλεγμένων τρόπων και μέσων. Η παράσταση επιβεβαίωσε τις υποψίες και το αποτέλεσμα είναι η παρούσα απόπειρα.

Περαιτέρω, δεδομένης της χρήσης περισσότερων του ενός μέσων για την παραγωγή του έργου (εγκατάσταση βίντεο, ζωντανή μουσική), τα οποία διαπλέκονται και διαλέγονται κατά την εξέλιξη της παράστασης, ερευνήθηκαν μετά την παρακολούθησή της οι έννοιες της

² <https://www.theguardian.com/stage/2015/jun/05/coup-fatal-review-sadlers-wells-london-alain-plate1>

(Τελευταία πρόσβαση στις 10 Μαΐου 2018)

³ <http://www.lesballetscdela.be/en/projects/productions/pitie/info/> (Τελευταία πρόσβαση στις 7 Μαΐου 2018)

πολυμεσικότητας και της διαμεσικότητας στο πεδίο των παραστατικών τεχνών, η οποία κατέληξε στην κατάφαση του πολυμεσικού και διαμεσικού χαρακτήρα της παράστασης *Requiem pour I*. Σχετικά, γίνεται αναφορά στις θεωρητικές προσεγγίσεις των εννοιών της διαμεσικότητας όπως έχουν διατυπωθεί από τους W. Wolf, I. Rajewsky, E. Vos και J. Lemke.

Κεφάλαιο 1: Πολυτροπική επικοινωνία. Ένα μοντέλο ανάλυσης

Θεωρία ανάλυσης της πολυτροπικής επικοινωνίας: Το μοντέλο των Kress και Van

Leeuwen

Οι Kress και Van Leeuwen το 2001 με το έργο τους *Multimodal Discourse: The modes and media of contemporary communication*, δημιουργούν μια τομή στην ιστορία των θεωριών για την ανάλυση λόγου, επιχειρώντας την κατασκευή μιας εργαλειοθήκης εννοιών και τρόπων για την ανάλυση της *πολυτροπικής επικοινωνίας*, η οποία ωστόσο ακόμη και κατά την εποχή διατύπωσης της ως άνω θεωρίας, δεν θα ήταν δόκιμο να θεωρηθεί φαινόμενο της σύγχρονης εποχής ή φαινόμενο συνδεδεμένο με τα νέα ψηφιακά μέσα (Thurlow, 2015). Ως *επικοινωνία* οι Kress και Van Leeuwen ορίζουν τόσο τη διαδικασία παραγωγής ή πραγματοποίησης ενός σημειωτικού προϊόντος ή συμβάντος όσο και τη χρήση ή ερμηνεία του, αντίστοιχα. Ως *πολυτροπικότητα* ορίζουν την «συνδυαστική χρήση περισσότερων σημειωτικών πόρων και τρόπων στον σχεδιασμό ενός σημειωτικού προϊόντος ή συμβάντος, ούτως ώστε είτε οι διαφορετικοί τρόποι να λειτουργούν μεταξύ τους συμπληρωματικά, είτε να συσχετίζονται ιεραρχικά με κάποιον τρόπο ή ο ένας να υπερισχύει του άλλου σε λ.χ. ένταση και βαθμό χρήσης» (Kress & Van Leeuwen, *Multimodal Discourse, The modes and media of contemporary communication*, 2001). Ως *σημειωτικοί πόροι* ορίζονται

«οι δράσεις, τα υλικά και τα αντικείμενα που χρησιμοποιούμε για τους σκοπούς της επικοινωνίας, είτε αυτά παράγονται μέσα από φυσιολογικές διαδικασίες- μέσω του μηχανισμού της ανθρώπινης φωνής, για παράδειγμα, των μυϊκών λειτουργιών που είναι απαραίτητες για τις εκφράσεις του προσώπου ή την πραγματοποίηση μιας χειρονομίας- είτε παράγονται μέσα από τεχνολογικές διαδικασίες- για παράδειγμα, με στυλό και μελάνι ή με το υλικό ή το λογισμικό ενός υπολογιστή- μαζί με τους τρόπους οργάνωσης των σημειωτικών αυτών πόρων. Οι σημειωτικοί πόροι είναι φορτισμένοι με μια νοηματική δυναμική, η οποία πηγάζει από τους τρόπους με τους οποίους έχουν ήδη χρησιμοποιηθεί στο παρελθόν, καθώς επίσης και με ένα σύνολο πιθανών νοημάτων βασισμένο στις δυνατές μελλοντικές χρήσεις τους. Η συγκεκριμενοποίηση των παραπάνω λαμβάνει χώρα σε δεδομένα κοινωνικά πλαίσια,

όπου η χρήση των σημειωτικών πόρων υπόκειται οπωσδήποτε στους κανόνες ορισμένου τύπου κοινωνικού σημειωτικού καθεστώτος» (Van Leeuwen, 2004, p. 285)

Οι σημειωτικοί πόροι είναι μια εξίσου σημαντική έννοια για την κατανόηση του μοντέλου ανάλυσης της πολυτροπικής επικοινωνίας, καθώς τους χρησιμοποιεί τόσο ο δημιουργός/πομπός προκειμένου να παράγει το επιθυμητό νόημα, λαμβάνοντας υπ' όψιν τις κοινωνικές συνθήκες που έχουν παγιώσει και αντιστοιχίσει συγκεκριμένους σημειωτικούς πόρους με συγκεκριμένα νοήματα, όσο και το κοινό/δέκτης σε επίπεδο πρόσληψης και ερμηνείας, ως τμήμα του γνωστικού του μηχανισμού προς το σκοπό της αποκωδικοποίησης του οπτικού, ηχητικού, απτικού κ.λπ. ερεθίσματος για την κατασκευή νοήματος.

Στις παραστατικές τέχνες, η γλώσσα, η κίνηση, οι ήχοι, η χρήση του χώρου, η τοποθέτηση των σωμάτων με συγκεκριμένο τρόπο στη σκηνή κατά τη διάρκεια μιας παράστασης είναι μερικοί από τους *τρόπους* που χρησιμοποιούν οι δημιουργοί προκειμένου να ενυλώσουν την πρωταρχική ιδέα τους και να την επικοινωνήσουν στο κοινό. Ειδικά στο παράδειγμα των παραστατικών τεχνών, όπως σωστά παρατηρεί και ο Thurlow, «η εκ πρώτης όψεως απλότητα ή η αίσθηση της ανεπάρκειας των τρόπων αποτελεί προϊόν της δικής μας περιορισμένης αντιληπτικής ικανότητας και των πεπερασμένων περιγραφικών δυνατοτήτων μας» (Thurlow, 2015, σ. 622), εφιστώντας την προσοχή του δέκτη σε κάθε μια έστω και φαινομενικά ασήμαντη επιλογή ως προς τα χρώματα των κοστούμιών, την κίνηση ή την διαχείριση του χώρου σε μια θεατρική ή χορευτική παράσταση, καθώς πολύ συχνά τρόποι όπως το χρώμα, ο χώρος, ο ήχος, η κίνηση και ακόμη περισσότερο ο δεδομένος κάθε φορά συνδυασμός τους, αν και μπορεί να περάσουν απαρατήρητοι έχουν συχνά πολύ μεγαλύτερη σημειωτική ένταση και σημειωτικό βεληνεκές απ' όσο θα είχε η γλώσσα.

Στην σύγχρονη πραγματικότητα δεν υπάρχει μονοτροπικό κείμενο ή μονοτροπική επικοινωνία. Στο πεδίο της ανάλυσης λόγου, ωστόσο, η προσέγγιση των γλωσσολόγων, προκειμένου να καταστεί ευχερέστερη η θεωρητική θεμελίωση των εργαλείων ανάλυσης του λόγου που πρότειναν, έτεινε να απομονώσει την γλώσσα από μη λεκτικές μορφές συμπεριφοράς, όπως λ.χ. τις χειρονομίες, οι οποίες συνοδεύουν τον προφορικό λόγο, ή τις εκφράσεις του προσώπου ή στην περίπτωση του γραπτού λόγου, την όψη και την υφή του υλικού στο οποίο είναι τυπωμένος (Thurlow, 2015). Δεδομένου ότι «δεν υπάρχει επικοινωνία, η οποία δεν διαμεσολαβείται» (Thurlow, 2015, σ. 619), η απομόνωση της γλώσσας από το περικείμενό της, τις συνθήκες, δηλαδή, μέσα στις οποίες παράγεται και ερμηνεύεται, είναι μια ψευδής συνθήκη, η οποία αγνοεί τον πολυαισθητηριακό μηχανισμό

έκφρασης και πρόσληψής της (Thurlow, 2015). Για την πληρότητα της ανάλυσης ενός σημειωτικού κειμένου κρίνεται αναγκαία η παραδοχή ότι ο άνθρωπος, τόσο ο δημιουργός/πομπός όσο και ο θεατής/δέκτης, αντιλαμβάνονται το περιβάλλον- άρα και την επικοινωνία- πολυτροπικά γιατί καμία από τις ανθρώπινες αισθήσεις δεν λειτουργεί ανεξάρτητα από τις άλλες. Η γραφή μεταχειρίζεται μεν την γλώσσα, αλλά χρησιμοποιεί και πόρους του οπτικού σημειωτικού συστήματος, όπως η γραμματοσειρά, η παραγραφοποίηση, η ορθογραφία, το υλικό και το χρώμα των σελίδων, επικαλούμενη την αίσθηση της όρασης και της αφής (αν το εξώφυλλο είναι ματ ή γυαλιστερό, σκληρό ή μαλακό) από κοινού με τους αντιληπτικούς μηχανισμούς, τα γνωστικά σχήματα και απαραίτητες διανοητικές διεργασίες για την κατανόηση και ερμηνεία του περιεχομένου. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και κατά την ομιλία, η οποία δεν χρησιμοποιεί μόνο τον ήχο αλλά και την κίνηση, καθώς όταν μιλάμε επιλέγουμε το αν και το πως θα χειρονομήσουμε, ποια θα είναι η στάση του σώματός μας και η απόσταση από τον συνομιλητή μας, πως θα διαχειριστούμε δηλαδή τον χώρο και την εικόνα μας κατά την ομιλία μας. Η παραγωγή νοήματος, όπως σωστά παρατηρεί ο Lemke, είναι εν γένει πολυμεσική και πολυτροπική (Lemke, 2012).

Βασική επιδίωξη των Kress και Van Leeuwen ήταν να αναδείξουν μέσα από το έργο τους *Multimodal Discourse: The modes and media of contemporary communication*, ότι «νόημα παράγεται ποικιλοτρόπως και πάντοτε μέσα από διαφορετικούς τρόπους και διαφορετικά μέσα, τα οποία συνυπάρχουν σε ένα επικοινωνιακό σύνολο» (Kress & Van Leeuwen, *Multimodal Discourse, The modes and media of contemporary communication*, 2001, σ. 111). Στο τελευταίο κεφάλαιο του έργου τους, συνοψίζοντας τους βασικούς άξονες του θεωρητικού τους εγχειρήματος, αναφέρουν χαρακτηριστικά για την πολυτροπική επικοινωνία:

«Επιχειρώντας να παρουσιάσουμε τα χαρακτηριστικά των πολυτροπικών συνόλων επικοινωνίας, σχεδιάσαμε μια πολυτροπική θεωρία της επικοινωνίας η οποία συνοψίζεται: (1) στους σημειωτικούς πόρους της επικοινωνίας, τους τρόπους και τα μέσα που χρησιμοποιούνται για την πραγματοποίησή της και (2) στις επικοινωνιακές πρακτικές, στις οποίες χρησιμοποιούνται οι εν λόγω πόροι. Οι επικοινωνιακές αυτές πρακτικές αντιμετωπίζονται ως πολυεπίπεδες και περιλαμβάνουν κατ' ελάχιστον πρακτικές λόγου, παραγωγής και ερμηνείας, ενώ μπορεί να περιλαμβάνουν και πρακτικές σχεδιασμού και διανομής. Έχουμε τονίσει ιδιαίτερος ότι κάθε ένα από τα στρώματα αυτά συμβάλλει στο τελικό νόημα» (Kress & Van Leeuwen, *Multimodal Discourse, The modes and media of contemporary communication*, 2001, σ. 111).

Η τετραμερής διαστρωμάτωση (stratification) της επικοινωνίας. Οι Kress και Van Leeuwen προκειμένου να συστηματοποιήσουν μια θεωρία για την ανάλυση της πολυτροπικής επικοινωνίας, εισήγαγαν τον διαχωρισμό της διαδικασίας της επικοινωνίας σε τέσσερα επίπεδα-στάδια πρακτικών, σε κάθε ένα από τα οποία παράγονται νέα διακριτά σημεία και νέα νοήματα: στο επίπεδο του λόγου (discourse), στο επίπεδο του σχεδιασμού (design), στο επίπεδο της παραγωγής (production) και στο επίπεδο της διανομής (distribution). Τα δύο πρώτα επίπεδα αφορούν στο περιεχόμενο (content) ενώ το τρίτο και το τέταρτο αφορούν κυρίως στην έκφραση (expression).

«Ως *λόγος* (discourse) ορίζεται η κοινωνικά δομημένη γνώση της πραγματικότητας (ή τμήματος αυτής), υπό την έννοια ότι ο λόγος αυτός έχει διαμορφωθεί και συγκροτηθεί εντός ήδη διαμορφωμένων κοινωνικών πλαισίων και συμφραζομένων- στενότερων ή ευρύτερων (π.χ. η “Δυτική Ευρώπη” είναι ένα ευρύ πλαίσιο σε σχέση με το πλαίσιο μιας συγκεκριμένης οικογένειας), θεσμοθετημένων ή μη (π.χ. το πλαίσιο μιας εφημερίδας ή μιας συζήτησης μεταξύ φίλων σε ένα γεύμα, αντίστοιχα), με τέτοιο τρόπο ώστε να εξυπηρετούν τις ανάγκες των κοινωνικών παραγόντων που συμμετέχουν σε αυτά. Κάθε *λόγος* είναι συνήθως φορτισμένος με ένα σύνολο ερμηνειών, αξιολογικών κρίσεων, κριτικών ή υποστηρικτικών επιχειρημάτων που αφορούν στο σύνολό του ή σε τμήμα αυτού, και πάλι ανάλογα με τις πτυχές που οι κοινωνικοί παράγοντες που εκφέρουν τον *λόγο* επιθυμούν να φωτίσουν. Ο *λόγος* μπορεί να εκφραστεί σε διαφορετικές συνθήκες και περιστάσεις. Για παράδειγμα ο *λόγος* της φυλετικής καθαρότητας μπορεί να εμφανιστεί ως τμήμα ενός δελτίου ειδήσεων ή σε άρθρο πολιτικής εφημερίδας, σε μια θεατρική ή χορευτική παράσταση, ως ιδέα που διατρέχει ένα κινηματογραφικό φιλμ ή ως θέμα συζήτησης μεταξύ φίλων. Με άλλα λόγια ο *λόγος* είναι ανεξάρτητος από το είδος, τον τρόπο και (σε μικρότερο βαθμό) από τον σχεδιασμό της εκφοράς του» (Kress & Van Leeuwen, *Multimodal Discourse, The modes and media of contemporary communication*, 2001, σσ. 4-5).

Το δεύτερο στάδιο, από το οποίο διέρχεται η διαδικασία της πολυτροπικής επικοινωνίας είναι το στάδιο του σχεδίου ή σχεδιασμού (design) και αφορά και αυτό περισσότερο το περιεχόμενο παρά την έκφραση, όπως και ο λόγος:

«Ο *σχεδιασμός- σχέδιο* (design) βρίσκεται μεταξύ έκφρασης και περιεχομένου. Είναι το μέσο για την πραγματοποίηση ενός *λόγου* σε μια ορισμένη επικοινωνιακή συνθήκη, η οποία ωστόσο διαμορφώνεται μέσα από την επιλογή συγκεκριμένου σχεδίου και η οποία με την σειρά της μεταμορφώνει την κοινωνικά διαμορφωμένη γνώση σε κοινωνική δράση-αλληλεπίδραση. *Σχέδιο* αποτελεί η σύλληψη της μορφής που θα έχει το σημειωτικό προϊόν ή

το σημειωτικό συμβάν» (Kress & Van Leeuwen, *Multimodal Discourse, The modes and media of contemporary communication*, 2001, σσ. 5-6).

Κατά τους Kress και Van Leeuwen τρία είναι τα πράγματα που σχεδιάζονται ταυτόχρονα: «1. Η μορφοποίηση του λόγου ή του συνδυασμού λόγων, 2. Μια συγκεκριμένη αλληλεπίδραση στην οποία ενσωματώνεται ο λόγος, 3. Ο ιδιαίτερος τρόπος συνδυασμού των σημειωτικών τρόπων» (Kress & Van Leeuwen, *Multimodal Discourse, The modes and media of contemporary communication*, 2001). Είναι σημαντικό, επίσης, να διαχωρίσουμε τον *σχεδιασμό* του σημειωτικού προϊόντος από την *υλική εκφορά* του και από την υποστασιοποίησή του μέσω ενός υλικού και να έχουμε κατά νου πως το *σχέδιο* δεν είναι η τελική μορφή υπό την οποία φτάνει το σημειωτικό προϊόν ή το σημειωτικό συμβάν στο κοινό.

«Η γλώσσα για παράδειγμα είναι ένας σημειωτικός τρόπος και μπορεί να *συμβεί* είτε προφορικά είτε γραπτά, αλλά και η γραφή είναι σημειωτικός τρόπος καθώς μπορεί να *συμβεί* είτε ως ανάγλυφο κείμενο σκαλισμένο σε πέτρα, ως καλλιγραφία σε χαρτί είτε και ως τύπωμα σε γυαλιστερό χαρτί, σε *μέσα* δηλαδή, τα οποία εισάγουν ένα ακόμη επίπεδο σημείων και σημασιών» (Kress & Van Leeuwen, *Multimodal Discourse, The modes and media of contemporary communication*, 2001, σ. 6).

Το παράδειγμα του *σχεδιασμού* και της κατασκευής ενός κτιρίου αποδίδει με ακρίβεια τον ορισμό του επιπέδου του *σχεδιασμού*. Ένας αρχιτέκτονας σχεδιάζει ένα κτίριο αλλά δεν είναι αυτός που το χτίζει. Το *σχέδιο* του αρχιτέκτονα δίνει σχήμα στον *λόγο* που σχετίζεται με τις κοινωνικές αντιλήψεις σχετικά με την κατοικία και ό, τι αυτή ενσαρκώνει μέσα από τον τύπο και την μορφή των σχεδιαζόμενων διαμερισμάτων ή κατοικιών, αν και «μπορεί να παραμείνει για πάντα στο χαρτί, στο μυαλό του ή σε κάποιο μέσο αποθήκευσης σε ψηφιακή μορφή, χωρίς να είναι απαραίτητο να έχει περάσει στο στάδιο της *παραγωγής*» (Kress & Van Leeuwen, *Multimodal Discourse, The modes and media of contemporary communication*, 2001, σ. 6). Διαφορετική είναι η περίπτωση ενός αρχιτεκτονικού σχεδίου, το οποίο έχει δημιουργηθεί με σκοπό να παρουσιαστεί ως τέτοιο, για παράδειγμα σε κάποιο διαγωνισμό σχεδιασμού, χωρίς να υπάρχει η πρόθεση υλοποίησής του. Εδώ, το σχέδιο αποτελεί το τελικό σημειωτικό προϊόν, έχοντας περάσει και στο στάδιο της παραγωγής. Ο τρόπος που θα παρουσιαστεί – διανεμηθεί μετέπειτα στο κοινό, αποτελεί το τελευταίο στάδιο της τετραμερούς διαδικασίας, το στάδιο της διανομής.

Το προτελευταίο στάδιο της επικοινωνίας είναι αυτό της παραγωγής. Γράφουν σχετικά οι Kress και Van Leeuwen:

«Η *παραγωγή* (production) αναφέρεται στην οργάνωση της έκφρασης, στην υλική έκφραση ενός σημειωτικού συμβάντος ή στην υλική παραγωγή ενός σημειωτικού αντικειμένου (artefact). Οι δεξιότητες που απαιτούνται για την πραγματοποίηση της *παραγωγής* δεν σχετίζονται τόσο με τον τρόπο (mode) όσο με το μέσον (medium) και το υλικό (material), υπό την έννοια που αυτό χρησιμοποιείται από τους εικαστικούς όταν αναφέρονται στον καμβά, στις τέμπρες, στα λάδια, στο μάρμαρο και είναι μεταξύ άλλων και τεχνικές δεξιότητες. Φυσικά, δεν αποκλείεται το μέσο να μη αφήνει ίχνη κατά την έκφρασή του καθώς δεν πρόκειται για απτό υλικό, όπως είναι η φωνή ή η μουσική» (Kress & Van Leeuwen, *Multimodal Discourse, The modes and media of contemporary communication*, 2001, σ. 7).

Η παραγωγή όχι μόνο δίνει στον λόγο και στο σχέδιο μορφή ικανή ώστε να καταστούν αντιληπτά, αλλά προσθέτει και τα δικά της σημαίνοντα και σημαινόμενα, τις δικές της σημασίες, που απορρέουν ευθέως από την φυσική διαδικασία της εκφοράς- υλοποίησης και τις φυσικές ιδιότητες των χρησιμοποιούμενων υλικών, λ.χ. των χειρονομιών που χρησιμοποιούνται κατά την εκφορά ενός λόγου, του βάρους, της πυκνότητας, του χρώματος ή της υφής του υλικού που χρησιμοποιείται από τον γλύπτη.

Η *διανομή* του σημειωτικού προϊόντος, που αποτελεί και το τέταρτο και τελευταίο επίπεδο της διαδικασίας δημιουργίας σημειωτικών συμβάντων κατά τον διαχωρισμό των Kress και Van Leeuwen, «θεωρείται συχνά ότι δεν προσθέτει νόημα καθώς είναι επιφορτισμένη με το απλό καθήκον της διατήρησης και της διανομής» (Kress & Van Leeuwen, *Multimodal Discourse, The modes and media of contemporary communication*, 2001, σ. 7). Ωστόσο, έχει μεγάλη διαφορά, στην ακουστική για παράδειγμα, η ακρόαση μουσικής σε συναυλιακό χώρο από την ακρόαση της μουσικής στο σπίτι, όταν αυτή αναπαράγεται από οικιακές στερεοφωνικές συσκευές. Εν προκειμένω, η συμβολή του προσώπου που επιμελείται τον ήχο και την καταγραφή του σε φορητούς δίσκους, ούτως ώστε να είναι ευχερής η διανομή του υλικού στο κοινό, είναι εφάμιλλη της συμβολής του ίδιου του μουσικού κατά το στάδιο της *παραγωγής* της μουσικής μέσω της εκτέλεσής της. Ή, αντίστοιχα, μια θεατρική παράσταση ή μια παράσταση χορού είναι προορισμένες για να διανεμηθούν στο κοινό ζωντανά και όχι μαγνητοσκοπημένες, καθώς πέρα από το ότι η βιντεοσκόπηση προϋποθέτει την προσθήκη ενός ακόμη μέσου, το οποίο φωτίζει διαφορετικές πλευρές του έργου και δημιουργεί νέα νοήματα, χάνεται σε μεγάλο βαθμό η αίσθηση της διάστασης του βάθους, με αποτέλεσμα να είναι σημαντικά ελλιπές το υλικό που

τελικά προσλαμβάνεται από το κοινό, σε σχέση με το υλικό που προσέβλεπε να μεταδώσει ο χορογράφος ή ο σκηνοθέτης, ο οποίος διαμόρφωσε το υλικό του επιθεωρώντας το και βελτιώνοντάς το από την θέση, στην οποία θα βρισκόταν το κοινό στην περίπτωση ζωντανής παρουσίας της παράστασης (Kress & Van Leeuwen, 2001, σσ. 13-15).

Κάθε ένα από τα τέσσερα επίπεδα, από τα οποία διέρχεται το σημειωτικό προϊόν από την σύλληψή του μέχρι και την πρόσληψή του από το κοινό - δέκτη, παράγει τα δικά του στρώματα σημειωτικής. Δεδομένου ότι για να πραγματοποιηθεί επικοινωνία απαιτούνται δύο πόλοι, το παραπάνω μοντέλο και συγκεκριμένα, τα επίπεδα του *λόγου* και του *σχεδιασμού*, εφαρμόζεται και στον πόλο της πρόσληψης (reception) και ερμηνείας (interpretation) του σημειωτικού προϊόντος από τον δέκτη του. Η σύμπτωση ή όχι της πρόθεσης (intention) και της ερμηνείας (interpretation) εξαρτάται από το πλαίσιο στο οποίο συμβαίνει η επικοινωνία και από την τεχνική αρτιότητα τόσο σε επίπεδο σχεδιασμού, όσο και σε επίπεδο χρησιμοποίησης των κατάλληλων μέσων παραγωγής με τον σωστό τρόπο (Kress & Van Leeuwen, 2001).

Τρόπος (mode) και μέσον (medium). *Τρόποι* (modes) είναι οι σημειωτικοί πόροι που επιτρέπουν την ταυτόχρονη πραγματοποίηση/υλοποίηση λόγων και τύπων (δια)δράσης. Τα σχέδια σε μεταγενέστερο χρόνο χρησιμοποιούν τους πόρους αυτούς, «συνδυάζοντας τους σημειωτικούς τρόπους ούτως ώστε ο συνδυασμός τους να είναι συμβατός με τις ανάγκες της εκάστοτε επικοινωνιακής συνθήκης» (Kress & Van Leeuwen, *Multimodal Discourse, The modes and media of contemporary communication*, 2001, σ. 22). Οι *τρόποι* είναι δυνατόν να υλοποιηθούν με περισσότερα μέσα παραγωγής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα τρόπου είναι η αφήγηση, «η οποία επιτρέπει την άρθρωση του λόγου και την σχηματοποίησή του (π.χ. υπό την μορφή της δραματουργίας, προσωποποίησης) και η οποία μπορεί να υλοποιηθεί σε ένα εύρος μέσων (λ.χ. κινηματογράφος, βιβλίο, θεατρική παράσταση)» (Kress & Van Leeuwen, *Multimodal Discourse, The modes and media of contemporary communication*, 2001, σ. 22). Τι είναι και τι δεν είναι τρόπος αποτελεί μια ανοικτή συζήτηση στο θεωρητικό πεδίο της ανάλυσης λόγου, κατά την οποία εκφέρονται ποικίλες απόψεις. «Ενός τύπου έλεγχος για το αν ένα σύνολο πόρων αποτελεί ή όχι *τρόπο* είναι το κατά πόσο παρουσιάζει κάποια από τις τρεις μεταλειτουργίες του Halliday (Halliday, 1978): την αναπαραστατική (ideational), την διαπροσωπική (inter-personal) ή την κειμενική (textual)»⁴.

Ως *μέσα* (media) οι Kress και Van Leeuwen ορίζουν τους υλικούς πόρους που χρησιμοποιούνται για την παραγωγή σημειωτικών προϊόντων ή συμβάντων, συμπεριλαμβανομένων τόσο των εργαλείων για την παραγωγή του προϊόντος όσο και της πρώτης ύλης, η οποία, εφόσον μετασχηματισθεί, θα αποτελέσει το τελικό σημειωτικό προϊόν της επικοινωνίας (στην μουσική για παράδειγμα ως *μέσα* θεωρούνται τόσο το μουσικό όργανο όσο και ο αέρας, μέσω του οποίου μεταδίδεται ο ήχος). Τα μέσα συνήθως έχουν δημιουργηθεί για τον σκοπό αυτό, τόσο στον ανθρώπινο πολιτισμό (μελάνι, υπολογιστής, χαρτί) όσο και στην φύση (ο μηχανισμός της φωνής) (Kress & Van Leeuwen, *Multimodal Discourse, The modes and media of contemporary communication*, 2001).

Η επιλογή συγκεκριμένου μέσου ενδεχομένως εγκυμονεί και αυτή ένα ιδιαίτερο νόημα, κάτι που γίνεται κατανοητό αν αναρωτηθούμε αν και πως θα επηρεαζόταν το νόημα στην περίπτωση που για την παραγωγή και την διανομή του ίδιου μηνύματος επιλεγόταν διαφορετικό μέσο. Συνεπώς, όπως σωστά διαβάζουμε στον ψηφιακό ιστότοπο του *Λεξικού της πολυτροπικότητας*: «Το μέσον δεν μπορεί να κατανοηθεί απλά ως τεχνολογία παραγωγής

⁴ <https://multimodalityglossary.wordpress.com/mode-2/> (Τελευταία πρόσβαση στις 14 Μαΐου 2018)

και διανομής: αλλά θα πρέπει να αντιμετωπιστεί ως κοινωνική πρακτική. Από την άποψη αυτή σχετίζεται και με την έννοια των μέσων ως πολιτισμικού φαινομένου»⁵.

Η έννοιες της προέλευσης (provenance) και της δυνατότητας παραγωγής βιωματικού νοήματος (experiential meaning potential). Δύο ακόμη σημαντικές έννοιες που διατρέχουν το έργο των Kress και Van Leeuwen είναι αυτές της προέλευσης (provenance) και της δυνατότητας παραγωγής νοήματος μέσω της βιωματικής πρακτικής (experiential meaning potential). Η πρώτη ιδέα αφορά στην προέλευση των σημείων, καθώς κατά τη διαδικασία της επικοινωνίας που συμβαίνει στο εδώ και στο τώρα, εισάγουμε σημεία που προέρχονται από άλλα συγκείμενα (π.χ. άλλη εποχή, κουλτούρα, κοινωνική ομάδα), παράγοντας έτσι ένα καινούργιο σημείο, προκειμένου να προβληθούν ιδέες και αξίες, οι οποίες σχετίζονται με το συγκείμενο από το οποίο προέρχονται τα σημεία.

Η έννοια της *προέλευσης* όπως έχει διατυπωθεί από τους Kress και Van Leeuwen παρουσιάζει τα ακόλουθα χαρακτηριστικά:

«1. Εν απουσία ορισμένου σημειωτικού τρόπου, ένας τρόπος παραγωγής λόγου (discourse) είναι η *προέλευση*, συνδυάζοντας έναν λόγο με ένα σημαίνον προερχόμενο από άλλο χώρο, χρόνο, άλλο πολιτισμό ή άλλη κοινωνική ομάδα. Το άλλο αυτό «μέρος» σχετίζεται δε με κάποιες κεντρικές αξίες ή θέματα του λόγου που παράγεται.

2. Ένα σημείο, το οποίο σημαίνει μέσω της διαδικασίας της προέλευσης, δημιουργεί εκ νέου έναν πλήρη λόγο, ο οποίος όμως επικοινωνείται τελικά, λόγω της ανάμειξης, ως ένα ασαφές σύμπλεγμα ιδεών και αξιών. Η ασάφεια, ωστόσο, αυτή δεν γίνεται αισθητή, λόγω της σημασίας που φέρουν τα σημεία σχετικά με τον άλλο αυτόν «τόπο» και των έντονων συναισθημάτων που προκαλεί η εισαγωγή των «ξένων» αυτών σημείων.

3. Η επικοινωνία, η οποία μετέρχεται την μέθοδο της προέλευσης δεν είναι συνήθως συστηματοποιημένη και ως εκ τούτου δεν διέπεται από κανόνες ερμηνείας, με αποτέλεσμα κάθε περίπτωση να είναι μοναδική» (Kress & Van Leeuwen, *Multimodal Discourse, The modes and media of contemporary communication*, 2001, σ. 73).

Σύμφωνα με την δεύτερη ιδέα που διατρέχει το έργο των Kress και Van Leeuwen, η σημασιολογική δυναμική των σημαινόντων προέρχεται «από το τι ακριβώς κάνουμε κατά την στιγμή της παραγωγή τους και από την ικανότητά μας να μετασχηματίσουμε την δράση μας σε γνώση, να επεκτείνουμε την εμπειρία από το επίπεδο της πρακτικής στο επίπεδο της μεταφοράς (metaphor) και μέσα από την προσωπική μας εμπειρία ενός σημαίνοντος, να

⁵ <https://multimodalityglossary.wordpress.com/medium/> (Τελευταία πρόσβαση στις 14 Μαΐου 2018)

κατανοήσουμε αντίστοιχης υφής προεκτάσεις των πράξεων άλλων δρώντων» (Kress & Van Leeuwen, *Multimodal Discourse, The modes and media of contemporary communication*, 2001, σ. 18). Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι οι ποιότητες και η υφή του ήχου ή της κίνησης. Στην περίπτωση του ήχου όταν λ.χ. ο τραγουδιστής χρησιμοποιεί έναν απαλό τόνο της φωνής του ώστε να συνυποδηλώσει αισθαντικότητα ή όταν ο χορευτής, όταν πρόκειται για κίνηση, κινεί το σώμα του με τέτοιο τρόπο ώστε να φαίνεται ότι ο αέρας δημιουργεί αντίσταση στην κίνηση του σώματος, προκειμένου να συνυποδηλώσει δυσκολία ή να προσδώσει βαρύτητα στην κίνησή του. Η έννοια αυτή των Kress και Van Leeuwen, σχετίζεται στενά με την έννοια της μεταφοράς. Αναπαράγοντας στον Mark Johnson γράφει ο C. Forceville αναφορικά με την μεταφορά:

«Η μεταφορά δεν είναι μια αποκλειστικά γλωσσική έκφραση (μια δομή λέξεων), η οποία χρησιμοποιείται για ρητορικούς ή καλλιτεχνικούς σκοπούς. Είναι αντίθετα μια αντιληπτική διαδικασία, μέσω της οποίας προκύπτει εμπειρία πλήρης νοήματος, την οποία μάλιστα μπορούμε να την αισθανθούμε. Μεταφορά, υπό αυτή την εμπειρική έννοια είναι η διαδικασία, κατά την οποία αντιλαμβανόμαστε και κατασκευάζουμε ένα πεδίο εμπειρίας χρησιμοποιώντας όρους ενός πεδίου διαφορετικού είδους (Johnson, 1987. σ. 15). Οι μεταφορές βασίζονται σε σχήματα (δομές), σωματοποιημένες δομές, τις οποίες χρησιμοποιούν οι άνθρωποι ως πρότυπα ώστε να καταλαβαίνουν και να διαπραγματεύονται τους συσχετισμούς μέσα στο περιβάλλον τους. Μια κεντρική εικόνα-σχήμα είναι αυτή της δύναμης. Ως διαστάσεις της δύναμης ο Johnson αναδεικνύει τα εξής: (1) Την βιώνουμε μέσω της αλληλεπίδρασης, καθώς επηρεάζει εμάς ή κάτι από το αντιληπτικό μας πεδίο, (2) περιλαμβάνει κίνηση στον χώρο προς συγκεκριμένη κατεύθυνση, (3) το αντικείμενο πάνω στο οποίο ασκείται η δύναμη τείνει να ακολουθεί ένα συγκεκριμένο μονοπάτι κίνησης, (4) οι δυνάμεις προέρχονται πάντοτε από κάπου και όταν επηρεαστούν από παράγοντες μπορούν να κατευθυνθούν προς συγκεκριμένους στόχους, (5) οι δυνάμεις διακρίνονται ανάλογα με τον βαθμό της έντασής τους, (6) καθίστανται αισθητές σύμφωνα με μια ορισμένη δομή ή μια αιτιακή ακολουθία» (Johnson 1987. σ. 44).

Οι υλικές ποιότητες μπορούν επίσης να αποκτήσουν και να παράγουν νόημα, βασιζόμενο όχι στην προέλευσή τους, αλλά στη βάση της φυσικής, αισθητηριακής και σωματικής εμπειρίας που έχουμε από αυτές. Τι σημαίνουν όμως αυτές οι ποιότητες; «Αρχικά σημαίνουν αυτό που είναι: “απαλός” σημαίνει “απαλός”, “σκληρός” σημαίνει “σκληρός”, “γρήγορος” σημαίνει “γρήγορος” κ.ο.κ.» (Kress & Van Leeuwen, *Multimodal Discourse, The modes and media of contemporary communication*, 2001, σσ. 74-75). Οι έννοιες αυτές, ωστόσο, μπορούν περαιτέρω να υποδηλώσουν και να συνδεθούν με μια αφηρημένη έννοια ή

ιδέα. Η δε αντιστοίχιση είναι μια γνωστική διαδικασία, στην οποία είναι ικανός να προβεί ο άνθρωπος χρησιμοποιώντας την γνώση που έχει αποκομίσει για την συγκεκριμένη υλική ποιότητα, μέσω της αισθητηριακής εντύπωσης που έχει σε σχέση με αυτήν π.χ. δια μέσου της αφής, όταν μιλάμε για μαλακότητα ή σκληρότητα. Η υλική αυτή ποιότητα, κατ' επέκταση, μπορεί να χαρακτηρίσει- εκτός από αντικείμενα που μπορούμε να αγγίξουμε- έναν ήχο, ένα χρώμα, την κίνηση ενός σώματος. «Από την απαλότητα μπορεί να προκύψει ένα πλήθος σημασιών, το οποίο περιορίζεται από το πλαίσιο κάθε φορά, στο οποίο η απαλότητα χρησιμοποιείται ως σημαίνον. Για παράδειγμα η απαλότητα μπορεί να συνυποδηλώνει την τρυφερότητα, την μαλθακότητα, την αισθαντικότητα, την άνεση, την αδυναμία, την ευκολία» (Kress & Van Leeuwen, 2001, σ. 75).

Όπως παρατηρεί και η Novak σχετικά με την έννοια της δυνατότητας βιοματικής παραγωγής νοήματος:

«Η αρχή της δυνατότητας βιοματικού νοήματος σχετίζεται με την έννοια της ενσυναίσθησης, η οποία έχει πρόσφατα λάβει νέα ώθηση μετά από την ανακάλυψη των λεγόμενων «κατοπτρικών νευρώνων». [...] Οι κατοπτρικοί νευρώνες ενεργοποιούνται όταν είναι παρόντες άλλοι άνθρωποι, η κίνηση των οποίων προκαλεί το νευρικό σύστημα αυτού που την παρατηρεί με αποτέλεσμα να είναι σε θέση να αντιληφθεί την σωματική κατάστασή τους, που σημαίνει ότι είναι πιθανό τόσο για τους ανθρώπους όσο και για τα ζώα να βιώσουν, για παράδειγμα, τον πόνο του άλλου. [...] Έτσι, η συμβολική αναπαράσταση, όπως τέτοια είναι και η προφορική γλώσσα, δεν είναι ο μοναδικός τρόπος μέσα από τον οποίο μπορούν να επικοινωνηθούν οι εμπειρίες μεταξύ των ανθρώπων: Το σώμα έχει το δικό του σύστημα διποκειμενικής μετάδοσης των αισθήσεων.

Για την πρόσληψη παραμέτρων της έκφρασης (όπως ο ρυθμός, η ένταση, ο τόνος, η ταχύτητα) και για την «σωματική επικοινωνία» αυτό σημαίνει ότι είναι πιθανή η αναγνώριση συναισθημάτων όπως ο φόβος ή η θλίψη, επειδή μεταδίδονται και προσλαμβάνονται δια μέσου του οικείου ακουστικού ή οπτικού μηχανισμού πρόσληψης από σώμα σε σώμα (ως συγκεκριμένη μορφή ενέργειας ή έλλειψης τέτοιας), χωρίς να χρειάζεται η κωδικοποίησή τους σε λέξεις. Η δυνατότητα παραγωγής βιοματικού νοήματος αναδεικνύει μια σημαντική διαφορά ανάμεσα στον τρόπο που σημαίνει ένα ποίημα τυπωμένο σε χαρτί και στον τρόπο που σημαίνει ένα ποίημα το οποίο απαγγέλλεται ζωντανά». (Novak, 2011, pp. 78-79)

Στην ιδιότητα της ενσυναίσθησης βασίζονται άλλωστε και οι παραστατικές τέχνες, καθώς οι εκφράσεις του προσώπου, ο τόνος και οι ιδιαίτερες αποχρώσεις της φωνής, οι κινήσεις ή

ακόμη και η στάση ή η τάση του σώματος είναι σε θέση να παράγουν νόημα και να το μεταδώσουν χάρη στην ιδιότητα αυτή του ανθρώπινου εγκεφάλου, ο οποίος ακολούθως θα προβεί στις διαδικασίες μετάφρασης και ερμηνείας του ερεθίσματος.

Η θεωρία ανάλυσης της πολυτροπικής επικοινωνίας στις παραστατικές τέχνες

Οι παραστατικές τέχνες στις παραδοσιακές τους μορφές, όπως είναι το θέατρο, ο χορός και κατά κύριο λόγο το κλασικό μπαλέτο, η όπερα, αποτελούν φαινόμενα πολυτροπικής επικοινωνίας, καθώς ενσωματώνουν σημειωτικούς πόρους από περισσότερα σημειωτικά συστήματα, όπως λόγο, κίνηση και χειρονομίες, μουσική (Sindoni, Wildfeuer, & O' Halloran, Mapping Multimodal Performance Studies: An Introduction, 2017). Παρά το γεγονός ότι η πολυτροπική θεωρία ανάλυσης επικοινωνίας έχει διατυπωθεί από τους Kress και Van Leeuwen εδώ και δύο περίπου δεκαετίες, δεν έχει αξιοποιηθεί ως εργαλείο ανάλυσης των παραστατικών τεχνών, με λίγες, ωστόσο, μελέτες να αποτελούν εξαιρέσεις, οι οποίες εντοπίζονται, κυρίως, στα πρόσφατα έργα των Sindoni, Wildfeuer & O' Halloran και Hutcheon & Hutcheon.

Η βαρύτητα που έχει αποδοθεί από τους θεωρητικούς της ανάλυσης λόγου, στην γλώσσα και στην ανάλυσή της ως σημειωτικού τρόπου, έχει οδηγήσει στην παραμέληση μη λεκτικών «κειμένων», τα οποία αντλούν από διαφορετικούς σημειωτικούς πόρους και έχουν αναπτύξει, ειδικά στο πεδίο των παραστατικών τεχνών, ενδιαφέροντα σημειωτικά μοτίβα. Με τον όρο «παραστατικές τέχνες» εννοείται ένα εύρος δραστηριοτήτων, ενώ η έννοια της επιτέλεσης (performance) αποτελεί και αυτή μια ευρεία έννοια, η οποία διαχωρίζεται από τις επιμέρους δραστηριότητες που περιλαμβάνει και χρησιμοποιείται στην παρούσα εργασία με την ευρύτητα ακριβώς που της αποδίδει ο R. Schechner, σύμφωνα με τον ορισμό του οποίου περιλαμβάνει «τελετουργικά, θέατρο, χορό, μουσική, αθλήματα, παιχνίδι, κοινωνικό δράμα και άλλες μορφές λαϊκής διασκέδασης» (Schechner, 1988, p. 249).

Όπως παρατηρούν και οι Bateman et al., η ανάπτυξη πολλών επιστημονικών κλάδων και ειδικοτήτων έχει αποστρέψει το βλέμμα των θεωρητικών από την σε βάθος μελέτη του δημιουργικού και πλήρους νοήματος τρόπου αλληλεπίδρασης των διαφορετικών μορφών επικοινωνίας εντός ενός επικοινωνιακού συμβάντος, γεγονός που έχει οδηγήσει σε μια κατακερματισμένη θεωρητική εποπτεία των επικοινωνιακών φαινομένων (Bateman, Wildfeuer, & Hiippala, 2017). Έτσι οι γλωσσολόγοι γνωρίζουν πολύ καλά πώς να αναλύσουν ένα λογοτεχνικό κείμενο, οι θεωρητικοί του κινηματογράφου ένα φιλμ, οι κριτικοί τέχνης ένα εικαστικό έργο τέχνης και πάει λέγοντας, χωρίς, ωστόσο, λόγω της

προϊούσας εξειδίκευσης να είναι δυνατή μια συνδυαστική χρήση των θεωρητικών εργαλείων ή η δημιουργία νέων που να μη αγνοεί την πολυτροπική διάσταση των επικοινωνιακών φαινομένων που ανήκουν στον χώρο της τέχνης και ειδικά των παραστατικών τεχνών.

Μια απόπειρα εφαρμογής της πολυτροπικής θεωρίας ανάλυσης στις παραστατικές τέχνες αποτελεί ο συλλογικός τόμος *Mapping Multimodal Performance Studies*, στον οποίο εξετάζεται η διεπίδραση μεταξύ «σημειωτικών πόρων, όπως ο λόγος, η μουσική, ο φωτισμός, η απόσταση, η κινήσεις, οι ενδυματολογικές επιλογές κλπ. στις παραστατικές τέχνες υπό ευρεία έννοια» (Sindoni, Wildfeuer, & O' Halloran, *Mapping Multimodal Performance Studies: An Introduction*, 2017). Στην κατεύθυνση αυτή κινείται και η μελέτη των Sindoni, Wildfeuer και O' Halloran, *The expanding galaxy of performing arts*, η οποία αναγνωρίζει στην θεωρία της πολυτροπικότητας μια θεωρία – σύνδεσμο των θεωριών που ανήκουν σε διαφορετικά επιστημονικά πεδία και φωτίζουν η καθεμία ορισμένες μόνο πλευρές των φαινομένων στα οποία εφαρμόζονται (Sindoni, Wildfeuer, & O' Halloran, *The expanding galaxy of performing arts: extending theories and questioning practices*, 2016)

Η όπερα αποτελεί, επίσης, μια χαρακτηριστική περίπτωση πολυτροπικού και πολυμεσικού φαινομένου, με το οποίο έχουν ασχοληθεί οι M. & L. Hutcheon. Στην όπερα διαφορετικά υλικά μέσα και διαφορετικοί τρόποι απευθύνονται τόσο στο μάτι όσο και στο αυτί του θεατή, χρησιμοποιώντας την μουσική αλλά και την γλώσσα, χειρονομίες, κινήσεις, σκηνικά, κοστούμια, χρώματα και άλλα σημειωτικά συστήματα, τα οποία εννοχρησιμεύει ο σκηνοθέτης προκειμένου να παράγει ορισμένο νόημα (Hutcheon & Hutcheon, 2010). Όπως παρατηρούν οι Hutcheon & Hutcheon σχετικά με την όπερα:

«Σε αυτή τη μορφή τέχνης, αυτό που οι Kress και Van Leeuwen αποκαλούν *μέσα παραγωγής (production media)* (όπως για παράδειγμα οι φωνές των τραγουδιστών, οι χειρονομίες, οι κινήσεις, οι μουσικοί ήχοι της ορχήστρας, η σκηνική δράση και τα σκηνικά κ.α.) συνδυάζονται με *τρόπους σχεδιασμού (design modes)* (η παρτιτούρα και το λιμπρέτο, το πλάνο ερμηνείας του μαέστρου, οι οπτικές των σχεδιαστών και των μουσικών/ηθοποιών για να δημιουργήσουν έναν ειδικό και συγκεκριμένο τρόπο κοινωνικής οργάνωσης της σημείωσης (2001,67). Με έναν ακόμη πιο περίπλοκο αλλά και περιέργως ακόμη πιο εμφανή τρόπο από αυτόν ενός κινηματογραφικού φιλμ, ενός θεατρικού έργου, μιας παντομίμας ή ενός ρεσιτάλ τραγουδιού, η όπερα αφηγείται και επιτελεί ιστορίες πολυτροπικά μέσα από το λεκτικό κείμενο και την επί σκηνής δραματική του αναπαράσταση, καθώς επίσης και μέσα από την μουσική της» (Hutcheon & Hutcheon, 2010, σ. 65).

Κάθε μια, έστω και φαινομενικά ασήμαντη επιλογή σε τέτοια πολυτροπικά φαινόμενα, είτε στο επίπεδο του σχεδιασμού (design) είτε στο επίπεδο της παραγωγής (production) είναι σημειολογικά φορτισμένη. Μόνο μια συνδυαστική θεωρητική αντιμετώπιση των χρησιμοποιούμενων τρόπων και μέσων είναι ικανή να αποτυπώσει τον τρόπο προσέγγισης μιας, θεατρικής ή μουσικοχορευτικής λόγου χάρη, παράστασης από την σκοπιά του σκηνοθέτη ή του χορογράφου, σκοπός των οποίων είναι ο δια μέσου της προσεκτικής επιλογής των τρόπων και των μέσων παραγωγής περιορισμός του φάσματος των πιθανών ερμηνευτικών δρόμων που μπορεί να ακολουθήσει το κοινό (Hutcheon & Hutcheon, 2010).

Κεφάλαιο 2: *Requiem pour I*: Ένα έργο των Fabrizio Cassol και Alain Platel

Εισαγωγή

Ο μουσικός και συνθέτης Fabrizio Cassol συμπράττει με τον σκηνοθέτη και καλλιτεχνικό διευθυντή της ομάδας *Les Ballet C de la B*, Alain Platel και ένα σύνολο δεκατριών μουσικών- εκ των οποίων οι ένδεκα είναι αφρικανικής καταγωγής-, για να επανερμηνεύσουν το πασίγνωστο ημιτελές έργο του Mozart, *Requiem*. Ο Cassol εμπνέεται από την μουσική σύνθεση του Wolfgang Amadeus Mozart και προτείνει μια νέα ερμηνεία του *Requiem*, εμποτισμένη με στοιχεία όπερας, jazz, gospel, soul και αφρικανικής μουσικής, από δεκατέσσερις μουσικούς επί σκηνής, τους οποίους καλεί για να συμπληρώσουν από κοινού το ημιτελές έργο του μεγάλου συνθέτη, διαποτίζοντάς το ο καθένας με τα ιδιαίτερα πολιτισμικά του βιώματα: Τρεις λυρικοί τραγουδιστές, τέσσερις τραγουδιστές με έντονη σκηνική παρουσία και κίνηση και μια ορχήστρα έξι μουσικών αποτελούμενη από ακορντεόν, ηλεκτρικό μπάσο, κιθάρα, ευφώνιο⁶ (Εικόνα 7), likembe⁷, κρουστά. Ο Alain Platel, καλλιτεχνικός διευθυντής του συνόλου χορού *Les Ballets C de la B*, σκηνοθετεί το έργο και αναλαμβάνει την σκηνική και κινησιολογική οργάνωση των μουσικών.

Περιγραφή της παράστασης του έργου

Το πρώτο στοιχείο της παράστασης του έργου, με το οποίο έρχεται σε επαφή ο θεατής, είναι ο χώρος της σκηνής, ο οποίος είναι γεμάτος από μαύρα κουτιά. Το σχήμα τους παραπέμπει σε φέρετρα όμοιων διαστάσεων διαφοροποιούμενα μόνο ως προς το ύψος, όπως φαίνεται και στην Εικόνα 1. Τα κουτιά είναι τοποθετημένα το ένα δίπλα στο άλλο, ούτως ώστε να σχηματίζονται ανάμεσά τους διάδρομοι. Πάνω σε μερικά από αυτά υπάρχουν σωροί

⁶ Πνευστό μουσικό όργανο που ανήκει στην κατηγορία του Κόρνου.

⁷ Κρουστό μουσικό όργανο αφρικανικής προέλευσης (Δημοκρατία του Κονγκό).

από λευκές πέτρες. Στο βάθος της σκηνής προβάλλει μια τεράστια οθόνη, στην οποία εμφανίζεται μόνο το πρόσωπο μιας ηλικιωμένης γυναίκας ξαπλωμένης σε ένα κρεβάτι με λουλουδένια σεντόνια, σε αποχρώσεις του γκρι. Όπως καταλαβαίνει σταδιακά ο θεατής, σε αυτή την γυναίκα αναφέρεται το “I” (γαλλικά elle=αυτή αλλά και I. από το αρχικό του ονόματος της, Lucy) και στην οθόνη προβάλλεται καθ’ όλη την διάρκεια της παράστασης σε πολύ αργή κίνηση βουβό βίντεο, το οποίο έχει αποτυπώσει τις τελευταίες στιγμές της γυναίκας στη ζωή. Η λήψη του βίντεο φαίνεται να έχει γίνει από κάμερα σταθερά τοποθετημένη σε σημείο τόσο ψηλό ώστε να μπορούν ανάμεσα στον φακό και στην γυναίκα να περνούν οι οικείοι της, οι οποίοι της παραστέκουν στις δύσκολες αυτές ώρες. Το βίντεο αναπαράγεται σε πάρα πολύ αργή ταχύτητα. Το αποτέλεσμα είναι ο θεατής, όταν δεν του αποσπούν την προσοχή τα δρώμενα που συμβαίνουν ζωντανά επί σκηνής και καταφέρνει να παρακολουθήσει την οθόνη, να αναρωτιέται- ειδικά στα πρώτα λεπτά της παράστασης- αν πρόκειται για στατική φωτογραφία.



Εικόνα 1: Σκηνή από την παράσταση *Requiem pour I.*, φωτ. Chris Van der Burght.

Με αργό περπάτημα βγαίνουν σταδιακά στη σκηνή οι μουσικοί. Πρώτα ο ακορντεονίστας, έπειτα ο μουσικός που παίζει τα κρουστά, ο κιθαρίστας, ο μουσικός που παίζει το ευφώνιο, ο μαέστρος και μπασίστας και τέλος οι τραγουδιστές. Όλοι τους είναι ντυμένοι με τον ίδιο ενδυματολογικό κώδικα εκτός από την σοπράνο- μοναδική γυναίκα επί σκηνής- η οποία φοράει ένα μαύρο βελούδινο φόρεμα. Οι υπόλοιποι μουσικοί φορούν μαύρο κοστούμι και

χρωματιστό πουκάμισο με μοτίβα λουλουδιών σε φωτεινά χρώματα (Εικόνα 4). Όλοι τους και η σοπράνο- φορούν ψηλές, μαύρες, λαστιχένιες μπότες και στον λαιμό τους κοσμήματα με χρωματιστές πέτρες και χάντρες (Εικόνα 3). Οι περισσότεροι από αυτούς εισέρχονται στην σκηνή κρατώντας ο καθένας από μια πέτρα, την οποία τοποθετούν ευλαβικά με την είσοδό τους επάνω σε κάποιο από τα κουτιά (Εικόνα 2 και 3).



Εικόνα 2: Σκηνή από την παράσταση *Requiem pour l.*, φωτ. Chris Van der Burght.



Εικόνα 3: Σκηνή από την παράσταση *Requiem pour l.*, φωτ. Chris Van der Burght



Εικόνα 4: Σκηνή από την παράσταση *Requiem pour I.*, φωτ. Chris Van der Burght.

Τον «λόγο» παίρνει πρώτα το ακορντεόν που συνοδεύει την είσοδο των υπόλοιπων μουσικών στη σκηνή παίζοντας μια μελωδία σε ύφος πένθιμο. Την μελωδία του ακορντεόν θα διαδεχθεί πρώτη η φωνή του βαρύτονου, ο οποίος τραγουδάει τα δύο πρώτα μέρη του *Requiem*, *Introitus* και *Kyrie*, στα λατινικά. Το ύφος της μουσικής, ωστόσο, δεν θα αργήσει από πένθιμο να μεταμορφωθεί σε χαρούμενο, θυμίζοντας κάτι από εκκλησιαστική λειτουργία προτεσταντών στην Αμερική, με *gospel* και *soul* επιρροές. Οι τραγουδιστές και όσοι μουσικοί δεν παίζουν τις μελωδίες αυτές χτυπούν ρυθμικά τα δάχτυλά τους και μεταφράζουν την μουσική σε κίνηση, κινώντας ζωηρά και πληθωρικά το σώμα τους. Η αλλαγή του ύφους της μουσικής συνοδεύεται και από αλλαγή της γλώσσας των τραγουδιών. Ενώ ο βαρύτονος και η σοπράνο, χωρίς την συνοδεία μουσικής, τραγουδάνε πάντα τους στίχους του *Requiem* στα λατινικά, με την είσοδο του μπάσου και της ηλεκτρικής κιθάρας την σκυτάλη παίρνουν δύο άλλοι τραγουδιστές- αυτοί που κατά την διάρκεια της παράστασης αναλαμβάνουν την εκτέλεση του μεγαλύτερου κινησιολογικού μέρους του έργου- και τραγουδούν σε αφρικανικές γλώσσες. Το ύφος και τα είδη της μουσικής εναλλάσσονται συνεχώς, από πένθιμο κλασικό, σε χαρούμενο *gospel* και *jazz* και από εκεί σε εκστατικά αφρικανικά ρυθμικά μοτίβα, συνοδευόμενα με δυναμικές κινήσεις και χειρονομίες.

Όλοι οι μουσικοί, εκτός από τον ακορντεονίστα, ο οποίος παραμένει στατικός σχεδόν καθ' όλη την διάρκεια της παράστασης, μετακινούνται ανάμεσα στα κουτιά, κάθονται πάνω σε αυτά, περιπλανώνται στον χώρο, περνώντας από κουτί σε κουτί χωρίς να κατεβαίνουν στο επίπεδο της σκηνής, μετακινούν τις πέτρες που είναι τοποθετημένες επάνω σε μερικά από τα

μαύρα κουτιά, αλληλεπιδρούν ο ένας με τον άλλο και κατά κάποιον τρόπο συνομιλούν τόσο μεταξύ τους όσο και με το πρόσωπο της γυναίκας που απεικονίζεται στην οθόνη-εγκατάσταση βίντεο, καθώς υπάρχουν εμφανώς στιγμές που μερικοί ή ακόμη και όλοι τους έχουν γυρίσει την πλάτη τους στο κοινό και με στραμμένο το πρόσωπό τους στην οθόνη απευθύνονται στην γυναίκα της οποίας τον θάνατο συνοδεύουν με την μουσική και το τραγούδι τους.



Εικόνα 5: Σκηνή από την παράσταση *Requiem pour I.*, φωτ. Chris Van der Burght.

Συχνές επίσης είναι και οι παύσεις της μουσικής, κατά τις οποίες δεν ακούγεται τίποτε και δίνεται ο χρόνος στον θεατή να επαναφέρει την προσοχή του στην βραδέως εξελισσόμενη κατάσταση που απεικονίζει η οθόνη στο βάθος της σκηνής, καθώς επίσης και παύσεις κατά τις οποίες ακούγεται ένας ήχος όμοιος με τον ήχο της θάλασσας ή τον ήχο αργής αναπνοής. Τον ήχο αυτό παράγει το ευφώνιο, συσχετιζόμενο με το αργό χωρίς ήχο και εσωτερικό ρυθμό βίντεο που προβάλλεται στην οθόνη μέχρι το τέλος της παράστασης (Εικόνα 7).

Μετά το μέσο της παράστασης η απεύθυνση των μουσικών στο πρόσωπο της ετοιμοθάνατης γυναίκας εντείνεται και οι στιγμές που οι μουσικοί έχουν στραμμένο το πρόσωπό τους προς την οθόνη πολλαπλασιάζονται. Δύο από αυτούς ανεβαίνουν σε ένα κουτί, ο καθένας πολύ κοντά στην οθόνη, ούτως ώστε να την πλαισιώνουν από δεξιά και αριστερά, κραδαίνοντας από ένα ξύλινο κοντάρι.



Εικόνα 6: Σκηνή από την παράσταση *Requiem pour l.*, φωτ. Chris Van der Burght

Άλλοτε με το πρόσωπο στραμμένο στην οθόνη και άλλοτε κοιτώντας ο ένας τον άλλον κινούνται συγχρονισμένα, χρησιμοποιώντας το μακρόστενο κομμάτι ξύλου σε επαναλαμβανόμενα μοτίβα κινήσεων, που παραπέμπουν σε αφρικανικούς χορούς και σε ύφος έντονα τελετουργικό (Εικόνα 6). Ένας- ένας, τέσσερις από τους τραγουδιστές παίρνουν θέσεις ανάμεσα στους δύο που πλαισιώνουν την οθόνη, σχηματίζοντας έτσι μια σειρά ανθρώπων κατά μήκος της οθόνης- το ύψος τους φτάνει το ένα τέταρτο περίπου του ύψους της -, οι οποίοι είναι στραμμένοι εναλλάξ οι μισοί προς το κοινό και οι μισοί προς την οθόνη και οι οποίοι βρίσκονται τόσο κοντά σε αυτή (Εικόνα 7), ώστε όταν τα φώτα που φωτίζουν το σημείο εκείνο σβήνουν, οι σκοτεινές φιγούρες να δημιουργούν την αίσθηση ότι είναι τμήμα της εικόνας που απεικονίζεται στο βίντεο.



Εικόνα 7: Σκηνή από την παράσταση *Requiem pour l.*, φωτ. Chris Van der Burght

Ακολουθεί παύση της μουσικής και κάθε κίνησης εκτός από τον ξεθωριασμένο ήχο του ευφώνιου, ο οποίος μετά βίας φτάνει στο κοινό και ακούγεται σαν ρόγχος ή σαν κύμα που σκάει σε μακρινή ακτή. Οι μουσικοί, εκτός από τον ακορντεονίστα, τον μαέστρο, την σοπράνο, τον βαρύτονο και τον μουσικό που παίζει το ευφώνιο ξαπλώνουν επάνω στα μαύρα κουτιά που μοιάζουν με φέρετρα. Ο βαρύτονος και η σοπράνο τραγουδάνε σε ύφος πένθιμο το *Hostias* του *Requiem* και πάλι στα λατινικά. Ακολουθεί παύση, την οποία διαδέχεται μουσικός καταγισμός από τους ήχους των κρουστών, οι οποίοι τελικά «ξυπνούν» τους ξαπλωμένους μουσικούς.

Στο σημείο αυτό και ενώ η παράσταση πλησιάζει προς το τέλος, διακρίνεται μια κορύφωση στην ένταση των χορευτικών κινήσεων. Οι μουσικοί παίρνουν θέση, ανεβαίνουντας ο καθένας σε ένα κουτί, στέκονται όρθιοι και χτυπούν τα πόδια τους ρυθμικά, (βλ. Εικόνα 1) ενώ παράγουν και ήχους με το σώμα τους (body percussion). Ο βαρύτονος και η σοπράνο τραγουδάνε από την ίδια θέση το *Sanctus* του *Requiem* στον ρυθμό που δίνουν τα σώματα και τα χτυπήματα των λοιπών μουσικών. Ο έντονος ρυθμικός χαρακτήρας της μουσικής σύνθεσης στο σημείο αυτό έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την απουσία ρυθμού στην κινούμενη εικόνα της οθόνης που πλαισιώνει την παράσταση.

Λίγο πριν το τέλος, η εικόνα της γυναίκας παγώνει. Ωστόσο, το κοινό δεν είναι βέβαιο, λόγω της εξαιρετικά αργής ταχύτητας αναπαραγωγής του βίντεο, αν πρόκειται για την ακινησία που χαρακτηρίζει τον θάνατο ή για μια πρόσκαιρη ακινησία, την οποία θα ανατρέψει μια ανεπαίσθητη κίνηση των βλεφάρων ή των χειλιών της εικονιζόμενης φιγούρας. Η μουσική έχει σταματήσει και οι μουσικοί περιπλανώνται πένθιμα στον χώρο μέχρι να πάρουν την θέση τους καθιστοί, ο καθένας επάνω σε ένα μαύρο κουτί. Την σιωπή σπάει ο ήχος δύο κροτάλων σε ρυθμικό μοτίβο- που θυμίζει αφρικανικό ρυθμό. Τον ήχο αυτόν παράγει ένας από τους τραγουδιστές- ο οποίος έχει εν τω μεταξύ βγάλει στο σακάκι του και έχει παραμείνει με το χρωματιστό του πουκάμισο να ζωηρεύει τον χώρο- συνοδεύοντας τον με ρυθμικά χτυπήματα των ποδιών και ρυθμικές κινήσεις του κορμού του (Εικόνα 8).



Εικόνα 8: Σκηνή από την παράσταση *Requiem pour l.*, φωτ. Chris Van der Burght

Το ρυθμικό μοτίβο συμπληρώνουν οι λοιποί μουσικοί χτυπώντας τα χέρια τους στις πλαϊνές πλευρές των μαύρων κουτιών και τραγουδώντας σε αφρικανικές γλώσσες. Το ύφος είναι εορταστικό και δυναμικό, κάθε άλλο παρά θρηνητικό και πένθιμο, ενώ η εικόνα στο βίντεο συνεχίζει να παραμένει ακίνητη.



Εικόνα 9: Σκηνή από την παράσταση *Requiem pour l.*, φωτ. Liane Kampeter.

Η μουσική και τα ρυθμικά χτυπήματα σταματούν, όπως επίσης και οι κινήσεις των σωμάτων. Ο βαρύτονος και η σοπράνο τραγουδούν το *Recordare* και στη συνέχεια το *Miserere*, ενώ ο τραγουδιστής που προηγουμένως έπαιζε τα κρόταλα χορεύει και τραγουδάει, απευθύνοντας τον χορό και το τραγούδι του και στην οθόνη πια, με κινήσεις έντονες, μεταφράζοντας το ύφος της μουσικής σε κίνηση.



Εικόνα 10: Σκηνή από την παράσταση *Requiem pour I.*, φωτ. Chris Van der Burght

Ακολουθεί η τελευταία μεγάλη παύση, την οποία σπάει η φωνή ενός από τους τραγουδιστές, ο οποίος τραγουδάει σε αφρικανική γλώσσα και οι λοιποί μουσικοί επί σκηνής- όρθιοι επάνω στα κουτιά (βλ. Εικόνα 1) επαναλαμβάνουν χορωδιακά τα λόγια του. Ο τόνος της εκφοράς είναι έντονος, σχεδόν πολεμικός, συνοδεύεται δε από δυναμικές κινήσεις των χεριών και ρυθμικά χτυπήματα των ποδιών που επαναλαμβάνονται και δημιουργούν την αίσθηση ενός πολεμικού τελετουργικού, με το οποίο και ολοκληρώνεται το έργο.

***Requiem pour I.*: Μια πολυτροπική παράσταση. Ζητήματα ανάλυσης λόγου**

Από την περιγραφή της παράστασης γίνεται αμέσως κατανοητό ότι πρόκειται για μια παράσταση όπου διαφορετικά μέσα και τρόποι διαλέγονται και αλληλοσυμπληρώνονται. Από την πλευρά της πολυτροπικής κοινωνικής ανάλυσης, «διαφορετικοί σημειωτικοί πόροι έχουν διαφορετικές δυνατότητες, ανάλογα με το τι μπορούν και τι δεν μπορούν να εκφράσουν ή να αναπαραστήσουν με ευχέρεια, χρησιμοποιώντας έναν συγκεκριμένο σημειωτικό τρόπο. Οι θεατρικές παραστάσεις για παράδειγμα δεν δομούνται ούτε και κατασκευάζουν τον κόσμο τους με τον τρόπο που δομείται η γλώσσα προκειμένου να περιγράψουν μια κατάσταση» (Tan, Wignell, & O'Halloran, 2017).

Για παράδειγμα η ατμόσφαιρα της παράστασης του *Requiem pour I.* θα την περιέγραφε κανείς λεκτικά, ως άλλοτε βαριά και κατανοκτική και άλλοτε εκστατική και χαρούμενη. Δεδομένης όμως της μουσικοχορευτικής φύσης του έργου και του επιτελεστικού του χαρακτήρα, επιλέγονται πόροι από άλλα σημειωτικά συστήματα προκειμένου να δημιουργηθούν οι ίδιες εντυπώσεις στο κοινό, δια μέσου της παράστασης (performance), καθώς αυτή είναι που αποτελεί το κύριο μέσο (medium) για την υλοποίηση του έργου, το

οποίο συνίσταται στην καλλιτεχνική σύλληψή του, και την έκφραση των λόγων (discourses) που το διαποτίζουν. Έτσι, την βαριά ατμόσφαιρα που περικλείει το γεγονός του θανάτου, δημιουργεί ο πένθιμος ήχος του ευφώνιου, όταν παίζει μελωδίες από το *Requiem* του Mozart, καθώς επίσης και οι λυρικές φωνές, οι οποίες προσδίδουν στην στιγμή έναν δραματικό χαρακτήρα. Κατάνυξη, επίσης, δημιουργεί και ο μυσταγωγικός τρόπος με τον οποίο οι μουσικοί κινούν το σώμα τους καθώς μεταφέρουν με αργό ρυθμό και πένθιμη έκφραση τις λευκές πέτρες από το ένα κουτί - φέρετρο στο άλλο. Τα παραπάνω αποτελούν συνδυασμό σημειωτικών τρόπων και μέσων, σύμφωνα με την πρόθεση των καλλιτεχνών, προκειμένου να δημιουργήσουν τις επιθυμητές αισθητηριακές εμπειρίες στο κοινό.

Όπως εξηγήθηκε και ανωτέρω, για την ανάλυση της παράστασης επιλέχθηκε το θεωρητικό μοντέλο της πολυτροπικότητας, για μια όσο το δυνατόν σφαιρικότερη προσέγγιση του φαινομένου. Η εφαρμογή κλασικών θεωριών ανάλυσης λόγου θα ήταν ενδεχομένως κατάλληλη σε περίπτωση που η πρόθεση του ερευνητή θα ήταν να φωτίσει συγκεκριμένες μόνο σημειωτικές πτυχές του έργου και να μην ασχοληθεί με τον καθεαυτό συνδυασμό τρόπων και μέσων παραγωγής ως σημαίνον.

Εφαρμογή της θεωρίας των Kress και Van Leeuwen στο *Requiem pour I.*

Στην παρούσα εργασία το μοντέλο των Kress και Van Leeuwen εφαρμόζεται όχι στο επίπεδο πρόθεσης (intention) των καλλιτεχνών, αλλά στο επίπεδο ερμηνείας (interpretation) του έργου από μέρους της γράφουσας. Για την μέγιστη δυνατή πληρότητα της ανάλυσης, δεδομένου ότι η επικοινωνία προϋποθέτει δύο πόλους τουλάχιστον, σε μια απόπειρα προσέγγισης της καλλιτεχνικής πρόθεσης, στο παρόν κεφάλαιο παρατίθενται σχόλια και απόψεις των ίδιων των δημιουργών επάνω στο έργο τους. Ακολούθως παρατίθεται ένας πίνακας (Πίνακας 1)- τα περιεχόμενα του οποίου αναλύονται στο παρόν κεφάλαιο- στον οποίον παρουσιάζονται οι *λόγοι*, οι οποίοι κατά την άποψη της γράφουσας, επικοινωνήθηκαν μέσω του έργου, οι σημειωτικοί τρόποι, οι οποίοι επιλέχθηκαν για να αποτελέσουν τους φορείς των λόγων αυτών και τα μέσα παραγωγής τα οποία χρησιμοποιήθηκαν για την υλική τους παραγωγή.

Πίνακας 1. Σχηματική παρουσίαση τρόπων, λόγων και μέσων της παράστασης *Requiem pour l.*, σύμφωνα με το μοντέλο ανάλυσης της πολυτροπικής επικοινωνίας των Kress και Van Leeuwen

Discourse	Mode	Materiality/Medium/Production
Θάνατος	Κινούμενη εικόνα Ακίνητη εικόνα	Κάμερα Μηχανισμοί αναπαραγωγής Οθόνη
	Ήχος (<i>Requiem</i> , Τραγούδι, Μουσική ⁸)	Μουσικά όργανα Φωνές Αέρας
	Χρώμα	Ύφασμα/Ρούχα Λάστιχο/Υποδήματα Σκηνικά
	Χώρος	Σκηνικά
	Αφρικανικός πολιτισμός	Χρώμα
Κίνηση		Σώμα Εύλο
Κόσμημα		Πέτρα Χρώμα
Ήχος Μουσική		Likembe (μουσικό όργανο)
Λόγος		Γλώσσα
Δυτικός πολιτισμός	Χρώμα	Ύφασμα/Κοστούμι
	Ήχος	Εκτέλεση μουσικής του Mozart
	Λόγος	Γλώσσα (Λατινικά)

Όπως φαίνεται και από τον Πίνακα 1 περισσότεροι τρόποι είναι φορείς ενός λόγου και περισσότεροι λόγοι εκφράζονται μέσω ενός τρόπου. Στις ενότητες που ακολουθούν, αναλύεται ξεχωριστά ο τρόπος που οι Platel και Cassol έχουν εννοχηστρώσει τον χώρο, τον

⁸ Η μουσική σύμφωνα με την ανάλυση των Kress και Van Leeuwen θεωρείται τρόπος και ως τρόπος επιλέγεται να αντιμετωπιστεί και στην παρούσα εργασία. Ως μέσον παραγωγής της μουσικής λογίζεται το κανάλι καθώς επίσης και οποιοδήποτε υλικό χρησιμοποιείται για να παραχθεί ο ήχος και να φτάσει το ηχητικό ερέθισμα μέχρι τον ακροατή (αέρας, μουσικά όργανα, μουσικοί ερμηνευτές).

ήχο, την κίνηση και την εικόνα με τέτοιο τρόπο ώστε να δημιουργήσουν μια διαπολιτισμική τελετουργία που διευρύνει τα όρια των πολιτισμικών ταυτοτήτων με τον ίδιο τρόπο που διευρύνονται τα όρια μεταξύ τρόπων και μέσων.

Χρώμα. Από τη σκοπιά της πολυτροπικής θεωρητικής προσέγγισης της επικοινωνίας, το χρώμα μπορεί να θεωρηθεί ως *τρόπος*, ο οποίος εμπεριέχει περισσότερους σημειωτικούς πόρους, όπως οι αποχρώσεις, ο κορεσμός, η αλλοίωση του τόνου, η καθαρότητα. Οι ποιότητες αυτές υποδεικνύουν πρακτικές χρήσης του χρώματος που δημιουργούν στον θεατή εντυπώσεις ανάλογα με το πλαίσιο στο οποίο εμφανίζονται⁹.

«Το χρώμα εξέφραζε και ήταν συνδεδεμένο ήδη από την εποχή του Μεσαίωνα με ιδέες: το μαύρο συμβόλιζε την μετάνοια, το λευκό την αθωότητα και την καθαρότητα, το κόκκινο την φωτιά της πεντηκοστής. Στις αρχές του 20^o αιώνα παρατηρείται στροφή του αφηρημένου ρεύματος της ζωγραφικής στα χρώματα για την έκφραση ιδεών, ενώ ο Kandinsky, ο Malevich, ο Mondrian και άλλοι σύγχρονοί τους, εξερεύνησαν μέσα από το έργο τους την δυνατότητα της διεύρυνσης της χρήσης της «γλώσσας του χρώματος», και κατ' επέκταση της διαμόρφωσης μιας «γραμματικής του χρώματος», η οποία θα ήταν κατανοητή από ένα ευρύτερο κοινωνικό σύνολο» (Kress & Van Leeuwen, *Colour as a semiotic mode: notes for a grammar of colour*, 2002, p. 346).

Από τον Πίνακα 1 προκύπτει ότι ίδιοι *τρόποι* χρησιμοποιούνται για να εκφράσουν διαφορετικούς *λόγους*, οι οποίοι όμως- τόσο οι *τρόποι* όσο και οι *λόγοι*- βρίσκονται σε συνεχή διάλογο μεταξύ τους. Το χρώμα είναι κυρίαρχος *τρόπος*, όταν το μέσον δημιουργεί οπτικό ερέθισμα. Το χρώμα για παράδειγμα, και συγκεκριμένα το μαύρο χρώμα, χρησιμοποιείται ως *τρόπος* για να εκφραστεί ο θάνατος και το πένθος, όπως το αντιλαμβάνονται οι περισσότεροι ευρωπαϊκοί πολιτισμοί, σε αντίθεση με τον αφρικανικό πολιτισμό, του οποίου η γενικότερη πολιτισμική αντίληψη, άρα και η αντίληψή του για τον θάνατο, δεν φέρει αυτήν την μονοδιάστατα πένθιμη διάθεση που χαρακτηρίζουν τόσο το γεγονός του θανάτου για τους δυτικούς όσο και το μαύρο χρώμα. Όπως έγραφε και ο Kandinsky στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, το μαύρο χρώμα μεταφραζόμενο σε όρους κίνησης «αντιπροσωπεύει την απόλυτη έλλειψη αντίστασης, την απουσία κάθε δυνατότητας και τελικά τον θάνατο» (Kandinsky, 1981, σ. 102).

⁹ <https://multimodalityglossary.wordpress.com/colour/> (Τελευταία πρόσβαση στις 5 Μαΐου 2018)

Ο διάλογος των χρωμάτων συμβαίνει επάνω στον καμβά των ρούχων που ντύνουν τους μουσικούς επί σκηνής, με αποτέλεσμα να έχουμε ίδιο *τρόπο* (χρώμα), ίδιο *μέσο* (ρούχο), αλλά διαφορετικό *λόγο* (αφρικανικός και δυτικός πολιτισμός)¹⁰.

«Σύμφωνα με τις Ευρωπαϊκές αντιλήψεις, η ζωή χωρίζεται σε δύο διακριτά στάδια, ξεκινώντας από την σύλληψη και τελειώνοντας με τον θάνατο, ο οποίος αποτελεί και το τελευταίο στάδιο της ζωής. Η αφρικανική, αντίθετα, κοσμοθεωρία, αντιλαμβάνεται τον θάνατο ως μια ενσωματωμένη και συνεχώς εξελισσόμενη διαδικασία της ζωής. Οι άνθρωποι δεν παύουν να υπάρχουν με την επέλευση του φυσικού θανάτου. Αντιθέτως, μεταβαίνουν στον πνευματικό κόσμο, για να ζήσουν στην κοινότητα των ζωντανών νεκρών. Για τους ιθαγενείς της Αφρικής ο θάνατος συνιστά ένα ακόμη εξελικτικό στάδιο, το οποίο δεν διαχωρίζεται από τις εξελικτικές διαδικασίες και τα στάδια της ζωής. Για τους ιθαγενείς της Αφρικής ο θάνατος αποτελεί την μετάβαση ή την «αναβάθμιση» σε ένα επόμενο στάδιο της ύπαρξης» (Baloyi & Makobe-Rabothata, 2012).

Τα σακάκια και τα παντελόνια έχουν μαύρο χρώμα, ενώ τα πουκάμισα, τα οποία προβάλλουν μέσα από τα σακάκια είναι πολύχρωμα και στολισμένα με άνθη. Το κοστούμι, ως τύπος ρούχου δεν συναντάται στον αφρικανικό πολιτισμό, αλλά στον δυτικό, ο οποίος αποχαιρετά τους νεκρούς τους με ύφος πιο πένθιμο και μονόπλευρο σε σχέση με το ύφος των αντίστοιχων τελετών που συναντάμε σε ορισμένες περιοχές στην Αφρική, οι οποίες αγκαλιάζουν όλο σχεδόν το φάσμα των ανθρώπινων συναισθηματικών εκδηλώσεων, από την χαρά μέχρι τον θυμό για τον αποχαιρετισμό του αγαπημένου προσώπου και από την θλίψη μέχρι την έκσταση που προκαλούν γεγονότα συνδεδεμένα με τον πυρήνα της ανθρώπινης ύπαρξης.

Το χρώμα που επιλέγεται για το κοστούμι, το πιο πένθιμο όλων των χρωμάτων, έρχεται σε γόνιμη διαλεκτική αντίθεση με το πουκάμισο, το οποίο επιλέγεται να είναι χρωματιστό και να στολίζεται με κοσμήματα, επίσης χρωματιστά. Τόσο το χρώμα όσο και η επιλογή των κοσμημάτων σε άτομα αρσενικούς γένους αποτελούν επίσης στοιχεία που παραπέμπουν στον αφρικανικό πολιτισμό. Όπως αναφέρει και ο Jindra στην μελέτη του για τις κηδευτικές παραδόσεις στην Αφρική:

«Σε ορισμένες περιπτώσεις, οι οικογένειες επιλέγουν ένα ύφασμα με χρωματιστά μοτίβα, με το οποίο ράβουν πουκάμισα και φορέματα που αποτελούν κατά κάποιον τρόπο την «στολή»

¹⁰ Ιδιαίτερη σημασία στα κοστούμια και στα χρώματά τους δίνουν οι Platel και Cassol και στην προηγούμενη συνεργασία τους, *Coup Fatal* (2014), στην οποία επίσης αναμειγνύουν δυτική και αφρικανική κουλτούρα μέσα από τον χορό, την μουσική, την κίνηση και τα χρώματα (<https://www.theguardian.com/stage/2015/jun/05/coup-fatal-review-sadlers-wells-london-alain-platel>, Τελευταία πρόσβαση στις 16 Μαΐου 2018).

τους σε μια ένδειξη της ενότητας που χαρακτηρίζει την οικογένεια. [...] Τύμπανα, ξυλόφωνα ή άλλα όργανα δίνουν τον ρυθμό για τον χορό, ο οποίος κυμαίνεται μεταξύ λαϊκού χορού, όπου παίρνουν μέρος όλοι, και οργανωμένων παραστάσεων από ομάδες χορού με κοστουμια και σκαλιστές μάσκες. Τα πλήθη συγκεντρώνονται για παρακολουθήσουν τις παραστάσεις και συχνά να συμμετάσχουν ενεργά στον χορό. [...] Γυναικείες χορωδίες και ομάδες χορού τραγουδάνε στίχους άλλοτε με σοβαρό και άλλοτε με χιουμοριστικό περιεχόμενο. Συμπάσχουν με τους αποδημήσαντες, απαγγέλλουν χριστιανικούς ύμνους, ενσωματώνουν στα τραγούδια τους κοινωνικά σχόλια και κουτσομπολιά, αστειεύονται ότι δήθεν θέλουν οι άνθρωποι να πεθαίνουν ούτως ώστε να μπορούν οι ίδιες να φάνε και να πιουν κατά τους εορτασμούς του θανάτου τους ή ακόμη παραπονιούνται αν δεν έχουν ικανοποιηθεί αρκετά από το φαγητό. Στον χορό, στον οποίο συμμετέχουν όλοι, άντρες και γυναίκες, νέοι και γέροι χορευτές σχηματίζουν έναν μεγάλο κύκλο και χορεύουν με ανάκατα βήματα.

Καθώς πέφτει το σούρουπο, οι εορτασμοί του θανάτου μπορεί να ολοκληρωθούν με μια αυτοσχέδια συσπείρωση των χορευτών. Καθώς οι περισσότεροι αποχωρούν, πολλοί συνεχίζουν να τραγουδούν, να χορεύουν και να γελούν περπατώντας τον δρόμο προς το σπίτι τους, ενθουσιασμένοι από τον χορό και την επίδραση του αλκοόλ. Μακρινοί συγγενείς, κάτοικοι του χωριού και όσοι απλώς ήταν περαστικοί από τις εκδηλώσεις, επιστρέφουν σπίτια τους, αφήνοντας τους στενούς συγγενείς και όσους ενεπλάκησαν με την οργάνωση της γιορτής, να ολοκληρώσουν την περίσταση. Είναι αυτή η εκστατική ατμόσφαιρα, η αφθονία χρωμάτων, ήχων, μυρωδιών και γεύσεων που δίνουν σε τέτοιες εκδηλώσεις το όνομα και τον χαρακτήρα μιας «γιορτής για τον θάνατο» (Jindra, 2011, pp. 114-115).

Μαύρο χρώμα έχουν και τα κουτιά που καλύπτουν την σκινηή σχεδόν στο σύνολό της, αφήνοντας ανάμεσά τους στενούς διαδρόμους για να διέρχονται οι μουσικοί, και τα οποία προσομοιάζουν σε φέρετρα, υπενθυμίζοντάς μας τα χριστιανικά έθιμα ταφής. Ο Kandinsky γράφει για το μαύρο χρώμα:

«Και σαν ένα τίποτε δίχως δυνατότητες, σαν ένα νεκρό τίποτε μετά το σβήσιμο του ήλιου, σαν μια αιώνια σιωπή δίχως μέλλον κι ελπίδα, ηχεί εσωτερικά το μαύρο. Μουσικά αναπαριστάμενο σαν μια ολοκληρωτικά περαίνουσα, την οποία διαδέχεται μια συνέχεια όμοια με το ξεκίνημα ενός άλλου κόσμου, επειδή είναι μέσω αυτής της παύσης το αποπερατωμένο, τελειωμένο, διαμορφωμένο για όλες τις εποχές: ο κύκλος έκλεισε. Το μαύρο είναι κάτι που έχει εκλείψει, σαν μια σβησμένη πυρά, κάτι ακίνητο, σαν ένα πτώμα, που δεν συναισθάνεται κανένα γεγονός και αφήνει τα πάντα να γλιστρούν από πάνω του. Είναι σαν τη σιωπή του σώματος μετά το θάνατο, το τέλος της ζωής. Εξωτερικά είναι το χρώμα που στερείται ήχο και γι' αυτό πάνω του ηχεί εντονότερα κάθε άλλο χρώμα ακόμα και εκείνο που ηχεί ασθενέστερα». (Kandinsky, 1981, σσ. 110-111)

Το χρώμα ως σημειωτικός τρόπος χρησιμοποιείται, επίσης, στην παράσταση έχοντας ως «καμβά» και την τεράστια οθόνη στο βάθος της σκηνής. Το βίντεο που προβάλλεται κατά τη διάρκεια της παράστασης είναι σε τόνους ενός ανοιχτού γκριζου χρώματος, για το οποίο γράφει ο Kandinsky:

«Το γκριζο στερείται ήχου και κίνησης. Είναι, όμως, η ακινησία αυτή διαφορετικού χαρακτήρα από την ηρεμία του πράσινου, το οποίο βρίσκεται μεταξύ δύο ενεργητικών χρωμάτων και είναι προϊόν τους. Είναι γι' αυτό το λόγο το γκριζο η ακινησία, που είναι απαρηγόρητη». (Kandinsky, 1981, σ. 111)

Οι ποιότητες αυτές που αναγνωρίζει ο Kandinsky στα χρώματα συνιστούν τους λεγόμενους σημειωτικούς πόρους, που δεν παράγουν, όμως, κάθε φορά ένα σταθερό νόημα, αλλά το νόημα διαφοροποιείται ανάλογα με τους λοιπούς τρόπους με τους οποίους συνδυάζεται και τα μέσα, τα οποία «χρωματίζει»¹¹ (Kress & Van Leeuwen, *Colour as a semiotic mode: notes for a grammar of colour*, 2002).

Ό, τι σχετίζεται βέβαια με το χρώμα προσλαμβάνεται μέσω της αίσθησης της όρασης και ενός οπτικού ερεθίσματος. Ανήκει δηλαδή στον τρόπο της εικόνας. Μια διαφορετική προσέγγιση, θα χαρακτήριζε την εικόνα ως τρόπο και το χρώμα ως επί μέρους ποιότητά της ή σημειωτικό της πόρο. Ωστόσο, εδώ ακολουθείται η θεωρητική προσέγγιση των Kress και Van Leeuwen που αντιμετωπίζει το χρώμα ως τρόπο.

Ήχος: Μουσική και Γλώσσα. Εξίσου ενδιαφέρουσα πολιτισμική μείξη επιχειρείται και όσον αφορά στην μουσική σύνθεση. Η μουσική του έργου συνίσταται κατά κύριο λόγο στο *Requiem* του Mozart, που λειτουργεί ως σκελετός, ο οποίος διανθίζεται από τον Fabrizio Cassol με στοιχεία από πιο σύγχρονα μουσικά ρεύματα, τα οποία έχουν τις ρίζες τους στην Αφρική και στην αφρικανική διασπορά, όπως είναι η jazz, η soul και η gospel μουσική. Ο σκελετός αυτός αποτελείται από τα μέρη που συνθέτουν το *Requiem*, όπως είναι γραμμένα στην λατινική γλώσσα, τα οποία τραγουδούν ο βαρύτονος, ο κόντρα τενόρος και η σοπράνο, που είναι και οι μόνοι που τραγουδούν στην λατινική γλώσσα. Στην αρχή ακούμε το Kyrie, συνεχίζουν με το Sequentia και κομμάτι από το Tuba Mirum, το Rex Tremendae, τμήμα του Offertorium και του Hostias, το Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, Communio, το Recordare και το Confutatis και τέλος το Lacrimosa.

Η επιλογή του ημιτελούς έργου του Mozart, όπως έχει αναφέρει σε συνέντευξή του ο Fabrizio Cassol σχετικά με το έργο, προέκυψε μετά την παρακολούθηση μιας νεκρώσιμης

¹¹ <https://multimodalityglossary.wordpress.com/colour/> (Τελευταία πρόσβαση στις 5 Μαΐου 2018)

ακολουθίας στην Κινσάσα της Δημοκρατίας του Κονγκό¹². Στο πρόγραμμα της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση για την παράσταση διαβάζουμε τα εξής: «Μέσα από την επίγνωση του γεγονότος ότι ο Mozart δεν είχε ολοκληρώσει το *Requiem*, βρήκε τον τρόπο να συνδεθεί μαζί του ως συνθέτης. Κι άλλοι δημιουργοί, σε διαφορετικές εποχές είχαν βάλει το δικό τους κομμάτι. Ωστόσο θα ήταν παραπλανητικό να υπονοήσουμε ότι ο Cassol αφαίρεσε τις προσθήκες άλλων διατηρώντας μονάχα τον αυθεντικό Μότσαρτ».

Οι τρεις λυρικές φωνές είναι ο τρόπος με τον οποίο επιλέγεται να εκφραστεί ο δυτικός πολιτισμός. Το ύφος και ο τρόπος των φωνών όταν ερμηνεύουν το *Requiem* του Mozart στα λατινικά είναι πένθιμος, ο ρυθμός αργός, βαρύς και καταναυκτικός. Το πένθιμο, όμως, τραγούδι, παραδίδει κάθε τόσο τη σκυτάλη σε μουσικές έντονα ρυθμικές και ζωηρές με επιρροές jazz, soul, funk, gospel, επιρροές της λεγόμενης «μαύρης» μουσικής. Το κλίμα από πένθιμο και βαρύ μετατρέπεται σε ζωηρό και γιορτινό, χωρίς όμως να χάνει τον τελετουργικό του χαρακτήρα ή να αποκόπτεται από την αργή- όπως παρουσιάζεται στο κοινό μέσα από τη μεγάλη οθόνη στο βάθος της σκηνής- πορεία της γυναίκας προς τον θάνατο. Οι μουσικοί, ειδικά όταν παίζουν σε ρυθμούς γιορτινούς και έντονα ρυθμικούς στρέφουν τα πρόσωπά τους προς αυτήν, συνοδεύοντάς την προς τον κάτω κόσμο και επιτελώντας κατ' αυτόν τον τρόπο την εξόδιο ακολουθία της.

Οι τρεις λυρικές φωνές, ωστόσο, συνδιαλέγονται με άλλες τρεις φωνές, οι οποίες τραγουδούν σε γλώσσες αφρικανικές. Όπως μας πληροφορεί και το πρόγραμμα της παράστασης:

«Απέναντι στο τρίο των λυρικών τραγουδιστών στέκεται το τρίο των μαύρων φωνών που κρατάει από την προφορική παράδοση. [...] Τα λατινικά κείμενα του *Requiem* ή της Λειτουργίας σε Ντο μινόρε (*Mass in C minor*) συνομιλούν με τα αντίστοιχά τους στις αφρικανικές γλώσσες Lingala ή Swahili, με ένα άγγιγμα εδώ κι εκεί από Tshiluba ή Kikongo. Κάποιες φορές η μετάφραση έρχεται πρώτη και ακολουθεί η μουσική· κι άλλοτε προπορεύονται οι νότες και έπεται η γλώσσα που τους ταιριάζει καλύτερα. Ωστόσο η μετάφραση δεν απομακρύνεται ριζικά από το λατινικό πρωτότυπο»¹³.

Τόσο η μουσική όσο και η γλώσσα εγκαθιδρύουν κοινωνικούς δεσμούς που επιτρέπουν στον ερμηνευτή και στο κοινό μια κοινή εμπειρία. Η μουσική και ο προφορικός

¹² <https://www.theguardian.com/stage/2018/mar/25/Requiem-pour-l-bernstein-centenary-observer-review> (Τελευταία πρόσβαση στις 4 Μαΐου 2018)

¹³ Από το πρόγραμμα της παράστασης *Requiem pour I.*, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση, 2017-2018

λόγος αποτελούν, επίσης, εκφάνσεις του ίδιου ανθρώπινου επικοινωνιακού εργαλείου (Cross, 2015) και σημείο συνάντησης των δύο αποτελεί το τραγούδι. Ο ρυθμός, από την άλλη, σύμφωνα με την *Wierød*, η οποία θεωρεί ότι το τραγούδι αποτελεί ένα μέσο (medium) το οποίο συνδυάζει περισσότερες τροπικότητες, εκ των οποίων ο ρυθμός είναι η σημαντικότερη, είναι το πιο φανερά κοινό στοιχείο μεταξύ των λέξεων και της μουσικής κατά την ερμηνεία ενός τραγουδιού (Wierød, 2015).

Η γλώσσα είναι ένας ακόμη σημειωτικός τρόπος, ο οποίος δεν χάνει την σημειωτική του λειτουργία ακόμη και για έναν θεατή-ακροατή, ο οποίος δεν είναι σε θέση να κατανοήσει το νόημα των στίχων που ακούει. Εν προκειμένω, το σημαινόμενο δεν πηγάζει από το νόημα των στίχων, καθώς δεν είναι αυτό που ενδιαφέρει, αλλά πηγάζει και έγκειται στην ίδια την προέλευση των γλωσσών, στις οποίες εκφέρονται οι στίχοι, και στην ποιότητα του ήχου που παράγεται από την εκφορά λέξεων στις γλώσσες αυτές (Leeuwen, 1999). Τα λατινικά αποτελούν μια από τις θεμελιώδεις γλώσσες του ευρωπαϊκού χώρου, ενώ είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με τις θρησκευτικές παραδόσεις της καθολικής εκκλησίας. Αντίστοιχα, οι αφρικανικές γλώσσες οι οποίες, επίσης, ακούγονται κατά την διάρκεια της παράστασης, είναι γλώσσες που είναι επίσης ακατανόητες στο ευρωπαϊκό κοινό αλλά είναι συνδεδεμένες με τις πολιτισμικές παραστάσεις που έχουν σχηματιστεί στον δυτικό κόσμο για την Αφρική, ούτως ώστε η πρόσληψή τους ως ήχου να προκαλεί στον ακροατή την ενεργοποίηση των νοητικών λειτουργιών για την «μετάφραση» και ερμηνεία του ερεθίσματος.

Τόσο οι αφρικανικές όσο και η λατινική γλώσσα, στις οποίες είναι γραμμένοι οι στίχοι που ερμηνεύονται στο έργο, παρά το ότι δεν αποτελούν γλώσσες οικείες στους Ευρωπαίους,- η μεν λατινική λόγω χρονικής απόστασης από την εποχή στην οποία αυτή ήταν η κύρια γλώσσα ομιλίας σε τμήματα της ευρωπαϊκής δύσης, η δε αφρικανική, λόγω γεωγραφικής απόστασης από την περιοχή στην οποία αναπτύχθηκαν οι γλώσσες αυτές- έχουν σημειολογική δύναμη, καθώς το άκουσμα και μόνο καθεμίας από αυτές σηματοδοτεί και παραπέμπει στον πολιτισμό από τον οποίο προέρχεται. Δεδομένου, περαιτέρω, ότι το μέσο Ευρωπαϊκό κοινό δεν είναι σε θέση να καταλάβει το νόημα των στίχων, λόγος και μουσική, εν προκειμένω, επιδρούν στο κοινό ως απλοί ήχοι με ευδιάκριτες πολιτισμικές καταβολές. Υιοθετώντας την παραπάνω ερμηνεία, η λειτουργία της γλώσσας είναι όμοια με αυτή της μουσικής, και αμφοτέρως αποτελούν επιμέρους εκφάνσεις του *τρόπου* που λέγεται ήχος.

Όπως οι γλώσσες, οι οποίες ακούγονται στην παράσταση, έτσι και η μουσική του έργου διανύουν χρονικές και χωρικές διαδρομές, συρρικνώνοντας την πολιτισμική απόσταση από το 1791 στο σήμερα και από την Αφρική στην Ευρώπη, σε ένα ηχητικό μωσαϊκό στο εδώ και στο τώρα, αποτελούμενο από γλωσσικά ιδιώματα και μουσική. Ο πανανθρώπινος χαρακτήρας του γεγονότος, το οποίο αποτελεί παραδοσιακά την αφορμή για τη σύνθεση και την ερμηνεία ενός ρέκβιεμ, είναι ο βασικός λόγος (discourse), πίσω από την διάρθρωση του πολυσυλλεκτικού και πολυπολιτισμικού ηχητικού περιβάλλοντος της παράστασης.

Κίνηση. Την κίνηση ως *τρόπο* επιφύλαξε ο σκηνοθέτης και υπεύθυνος για την κινησιολογική οργάνωση του έργου, Alain Platel, για να εκφράσει τον λόγο που σχετίζεται με την αφρικανική κουλτούρα. Από κινησιολογικής άποψης κυρίαρχα στο έργο είναι μοτίβα, αποτελούμενα από συνδυασμούς δύο ή τριών κινήσεων που επαναλαμβάνονται από τους τραγουδιστές – χορευτές, είτε όταν αυτοί στέκονται σε ένα σημείο της σκηνής είτε ενώ μετακινούνται στον χώρο, και τα οποία παραπέμπουν σε αφρικανικές γιορτές και τελετές που σχετίζονται με τον αποχαιρετισμό αγαπημένων προσώπων (Jindra, 2011). Χαρακτηριστικό των μοτίβων αυτών είναι ο έντονα ικετικός ή πολεμικός χαρακτήρας των κινήσεων που κάνουν τα χέρια και οι έντονες κινήσεις της λεκάνης. Χαρακτηριστικές είναι, επίσης, και οι κινήσεις του σώματος, οι οποίες είτε παράγουν ήχο μέσω ρυθμικού χτυπήματος των ποδιών στη σκηνή και κυρίως στα ξύλινα κουτιά που την καλύπτουν είτε χρησιμοποιούν το ίδιο το σώμα σαν κρουστό όργανο, επίσης, για την παραγωγή ήχου (body percussion).

Η κίνηση είναι πιο έντονη όταν η μουσική υπόκρουση είναι χαρούμενη, με κάποιες εξαιρέσεις, ωστόσο, όπου ενώ ακούγονται οι πένθιμοι στίχοι του *Requiem* στη λατινική γλώσσα ένας ή δύο από τους τραγουδιστές- που εκείνη την ώρα δεν τραγουδούν- δημιουργούν με την ζωνρή μελωδία- αν μπορεί να το θέσει κανείς με αυτόν τον τρόπο- που παράγουν τα σώματά τους μια αντίστιξη και προσδίδουν συνοχή (cohesion) μέσα από τον διάλογο των αντιθέτων (Van Leeuwen, 2004).

Τόσο το κινησιολογικό λεξιλόγιο, όσο και η σύνταξή του (οργάνωση, διάταξη στον χώρο και στον χρόνο των κινήσεων) παραπέμπουν σε έναν χορό όχι τόσο οργανωμένο και αυστηρά χορογραφημένο, αλλά σε έναν χορό αυτοσχεδιαστικό και εκφραστικό, ο οποίος προκύπτει από το σώμα και από χειρονομίες που συνιστούν περισσότερο γλώσσα του σώματος, και μάλιστα γλώσσα του αφρικανικού σώματος. Οι κινήσεις αυτές αποτελούν την πρώτη ύλη πολλών σύγχρονων χορογραφιών, διατηρώντας τον χαρακτήρα της προέλευσής τους (Bannerman, 2014). Όπως παρατηρεί και ο Blacking σχετικά με την φύση του χορού ως πολιτισμικού φαινομένου:

«Ο χορός ως ανθρώπινο φαινόμενο δεν μπορεί να κατανοηθεί ανεξαρτήτως του πλαισίου εντός του οποίου πραγματοποιείται και ανεξαρτήτως των ιδεών και των πνευματικών παραστάσεων αυτών που τον χρησιμοποιούν». Η παραδοχή αυτή προϋποθέτει την μελέτη του χορού διαπολιτισμικά μέσα από τις κινήσεις της καθημερινότητας που συναντάμε σε κάθε πολιτισμό» (Blacking, 1983).

Για την απόδοση του λόγου που σχετίζεται με την αφρικανική κουλτούρα, ως τρόπος επιλέγεται η κίνηση του σώματος και οι χειρονομίες¹⁴ αν και θα μπορούσε κανείς να πει ότι ακόμη και το αργόσυρτο περπάτημα, το οποίο εναλλάσσεται με τον χορευτικό ρυθμό της κίνησης, αλλά και η απουσία χορού, αποτελεί και αυτό κίνηση και μάλιστα σημειολογικά φορτισμένη, η οποία παραπέμπει στην πένθιμη διάθεση με την οποία αντιμετωπίζει τον θάνατο η καθολική εκκλησία, δηλαδή στον λόγο που σχετίζεται με τον δυτικό πολιτισμό και τις οικείες περί θανάτου αντιλήψεις.

Η κίνηση, οι χειρονομίες και οι εκφράσεις του προσώπου, τέλος, αποτελούν μιας μορφής δραματοποίηση της φυσικής προσπάθειας που καταβάλει ένας λ.χ. λυρικός τραγουδιστής κατά την ερμηνεία του, προκειμένου να μεγιστοποιήσει δια μέσου της κίνησης την δραματικότητα που υποβάλλεται κατ' αρχήν με την φωνή του και τη μουσική (Thompson, Graham, & Russo, 2005). Κάτι αντίστοιχο παρατηρείται και στο *Requiem pour l.*, του οποίου το κινησιολογικό μέρος δεν έχουν αναλάβει να εκτελέσουν χορευτές, αλλά τραγουδιστές. Η διπλή λειτουργία μερικών από τους ερμηνευτές του έργου, ως μουσικών και χορευτών, δημιουργεί μια εγγύτητα με το κοινό καθώς «δεν λειτουργούν αποκλειστικά ως παραγωγοί του ήχου, αλλά και ως ακροατές, τονίζοντας έτσι την μουσική δραστηριότητα ως μια κοινή εμπειρία μεταξύ κοινού και ερμηνευτών» (Thompson, Graham, & Russo, 2005, σ. 178). Χειρονομίες, κινησιολογικά, μοτίβα, στάση του σώματος και εκφράσεις του προσώπου αποδίδουν την οπτική διάσταση της μουσικής που ακούγεται, εμπλουτίζοντας και διαφοροποιώντας συχνά το νόημα, από εκείνο το οποίο θα συνήγαγε κανείς αν ερχόταν σε επαφή με το έργο μόνο δια της ακοής.

¹⁴ https://www.culturewhisper.com/r/dance/cassol_platel_Requiempourl_sadlers/10872 (Τελευταία πρόσβαση στις 5 Μαΐου 2018)

Εικόνα. Ένας ακόμη *τρόπος* που χρησιμοποιούν οι Alain Platel και Fabrizio Cassol προκειμένου να αποδώσουν την ιδέα του θανάτου είναι η εικόνα μέσω της εγκατάστασης – βίντεο, τοποθετημένης στο βάθος της σκηνής. Δεδομένου ότι δεν επιστρατεύεται η αφήγηση, ως *τρόπος*, προκειμένου να αναδειχθεί το γεγονός του θανάτου ως κεντρικό γεγονός του έργου και να τοποθετηθεί σε ένα ευρύτερο πλαίσιο γεγονότων συνδεδεμένων χρονικά και αιτιακά, επιλέγεται η προβολή, καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης, μιας βουβής εικόνας, που κινείται ελάχιστα και σε πάρα πολύ αργή ταχύτητα και την οποία ντύνουν με ήχο οι μουσικοί επί σκηνής. Χαρακτηριστική ποιότητα της εικόνας - βίντεο που προβάλλεται στην οθόνη είναι όχι μόνο η απουσία ήχου, αλλά και η απουσία εσωτερικού ρυθμού, η αδιακύμαντη και σχεδόν ανεπαίσθητη ταχύτητα στην οποία εξελίσσεται μια δράση που περιορίζεται στις απειροελάχιστες κινήσεις του προσώπου της εικονιζόμενης γυναίκας και των σκιών που προβάλλουν στο πρόσωπό της. Όπως εντοπίζει και ο Rogers, αναφερόμενος στην στατική εικόνα «παραδοσιακά η εικόνα χαρακτηρίζεται από σιωπή και απουσία χρονικότητας και αποτελεί ερέθισμα οπτικό, ενώ η μουσική αντίθετα έχει χρονικότητα, αποτελεί ηχητικό ερέθισμα και είναι αόρατη» (Rogers, 2011).

Στην προκειμένη περίπτωση την μουσική επένδυση της εικόνας που προβάλλεται στην οθόνη αναλαμβάνουν οι επί σκηνής μουσικοί, των οποίων η παρουσία δημιουργεί πέρα από ηχητικό και οπτικό ερέθισμα. Μέσα στο πλαίσιο- όριο που θέτει η οθόνη-εικόνα με το πρόσωπο της Lucy, η οποία παλινδρομεί ανάμεσα στην κίνηση και την ακινησία, και ως εκ τούτου ανάμεσα στο μέσο του βίντεο και στο μέσο της φωτογραφίας, συντελείται η όλη performance, μέσω προσωρινών εικόνων που δημιουργούν τα σώματα των μουσικών και των χορευτών. Οι δύο εικόνες, αυτή της Lucy και αυτή των μουσικών, αντιπροσωπεύουν δύο αντιδιαμετρικά αντίθετες ποιότητες και ιδέες. Αν η ποιότητα της εικόνας που προβάλλεται μέσω της οθόνης βίντεο, είναι αργή, νωχελική, χωρίς καμία εναλλαγή και διακύμανση στις ποιότητες αυτές και χωρίς εσωτερικό ρυθμό, η εικόνα που προβάλλεται μπροστά της- μεταξύ της μεγάλης οθόνης και του κοινού- η εικόνα δηλαδή των μουσικών επί σκηνής, χαρακτηρίζεται από δράση, ρυθμό, διακύμανση στην διάθεση των σωμάτων και στην ένταση, την ταχύτητα και την έκταση της κίνησής τους. Μέσα από τις δύο εικόνες, που η μια περιέχει την άλλη, και τις διαφορετικές ποιότητες (ταχύτητα, ένταση, χρώματα) αντιπαραβάλλονται και διαλέγονται ο θάνατος με την ζωή.

Χώρος. Ένας ακόμη σημειωτικός τρόπος ιδιαίτερης σημασίας στις παραστατικές τέχνες είναι ο χώρος, με σημειωτικούς πόρους τις διαστάσεις και την απόσταση. Ο διάλογος αυτός μεταξύ της ζωής και του θανάτου προκύπτει ως σημαινόμενο και μέσα από την σκηνική οργάνωση του χώρου, όπου λαμβάνει χώρα η παράσταση. Ο θάνατος παρουσιάζεται στο βάθος της σκηνής και πίσω από τους μουσικούς, με το βάθος να σηματοδοτεί αυτό που απομακρύνεται από το εδώ και το τώρα, όπου συμβαίνει η ζωή, για να καταλάβει τελικά μια θέση στην χρονική βαθμίδα του παρελθόντος και να παραμείνει εκεί ως ανάμνηση. Το βάθος σηματοδοτεί, επίσης, και την έννοια του «γεγονότος», αυτού που έχει ήδη συμβεί και δεν μπορεί για το τώρα να αποτελέσει κάτι περισσότερο παρά μια αφορμή (θάνατος = πίσω/μακριά/παρελθόν, ζωή = μπροστά/κοντά/παρόν). Μπροστά από την κινούμενη εικόνα επιτελείται η ίδια η ζωή μέσα από την μουσική, τον χορό, το τραγούδι και την συλλογική διαδικασία του τελετουργικού, στην οποία ανήκουν όλα τα παραπάνω. Η ζωή, ως προς την διάσταση του βάθους, συμβολίζεται με την σκηνή, και είναι επάνω και μέσα σε αυτήν που πραγματοποιείται το τελετουργικό από όσους βρίσκονται σε αυτήν (την σκηνή = την ζωή), για να τιμήσουν το πρόσωπο που φεύγει.

Ο διάλογος ανάμεσα στην ζωή και στον θάνατο συμβαίνει και εντός της διάστασης του ύψους. Το κάτω μέρος της σκηνής είναι καλυμμένο με μαύρα κουτιά, τα οποία προσομοιάζουν σε φέρετρα και σημειολογικά παραπέμπουν στον θάνατο. Επάνω στα φέρετρα αυτά λαμβάνει χώρα η παράσταση, η οποία επιβεβαιώνει και σηματοδοτεί την ζωή (θάνατος = κάτω, ζωή = επάνω). Οι επί σκηνής δρώντες χρησιμοποιούν τα κουτιά – φέρετρα προκειμένου να πραγματοποιήσουν λειτουργίες που σχετίζονται με την εορταστική διάσταση της ζωής και τελικά την κατάφασή της, η οποία αποτελεί απαραίτητη συνθήκη για την συνοδεία του προσώπου που εγκαταλείπει τα εγκόσμια: πατούν επάνω σε αυτά, χορεύουν, ξαπλώνουν, ξεκουράζονται, παίζουν μουσική, τραγουδούν, επικοινωνούν μεταξύ τους μέσα από τα παραπάνω, εναποθέτουν ευλαβικά λευκές πέτρες.

Η έννοια της προέλευσης (provenance) στο *Requiem pour I*. Όπως αναφέρθηκε και στο Κεφάλαιο 1 οι Kress και Van Leeuwen εισάγουν την έννοια της προέλευσης, αντλώντας από το έργο του Roland Barthes και την έννοια του *μύθου*. Ως μύθος μπορεί να χρησιμοποιηθεί οποιοδήποτε υλικό (κείμενα, μουσική, διαφήμιση, κινηματογράφος, θέατρο). Για τον Barthes ο μύθος αποτελεί ένα σημειολογικό σύστημα, το οποίο είναι το αποτέλεσμα της οργάνωσης ενός πρωτογενούς υλικού (λέξη, κείμενο, κίνηση, εικόνα). Η πρακτική της προέλευσης στην περίπτωση του έργου *Requiem pour I* απαντάται σε πολλαπλά επίπεδα. Η ίδια η επιλογή επανεμφάνισης ενός έργου γραμμένου τον 18^ο αιώνα με την χρήση μουσικών και οπτικών τεχνολογιών της σημερινής εποχής, αποτελεί εισαγωγή ενός σημαίνοντος προερχόμενου από μια άλλη εποχή και μια άλλη κουλτούρα στο εδώ και στο τώρα της επιτέλεσης. Κάθε επανεκτέλεση παλαιότερου μουσικού ή θεατρικού έργου, εισάγει στο παρόν ένα στοιχείο του παρελθόντος- και το αντίστροφο- και αυτό τόσο σε επίπεδο καλλιτεχνικής έκφρασης και πρόθεσης του καλλιτέχνη, όσο και σε επίπεδο πρόσληψης και ερμηνείας, καθώς το κοινό που καλείται να παρακολουθήσει και να ερμηνεύσει το έργο, το εμπλουτίζει με τις δικές του προσλαμβάνουσες που εντοπίζονται στον βιωθέντα από αυτό πολιτισμικό χώρο και χρόνο, παράγοντας έτσι καινούργια νοήματα.

Κατά την διάρκεια της παράστασης ακούμε το *Requiem* στην λατινική γλώσσα, αλλά και στίχους σε γλώσσες που το κοινό δεν κατανοεί, οι οποίοι όπως μας πληροφορεί το πρόγραμμα της παράστασης είναι οι στίχοι του *Requiem* μεταφρασμένοι σε αφρικανικές γλώσσες Μπαντού, οι οποίες ομιλούνται στην ευρύτερη περιοχή του Κονγκό και της ανατολικής και δυτικής Νιγηρίας, όπως Lingala, Swahili, Tshiluba και Kikongo.

Με αυτόν τον τρόπο εισάγεται ο σημειωτικός πόρος της αφρικανικής γλώσσας στην ερμηνεία του *Requiem*, ενός έργου που συνδέεται στενά με την θρησκευτική κουλτούρα της καθολικής δύσης. Η αφρικανική γλώσσα, εν προκειμένω, επιτελεί τον ρόλο του φορέα του αφρικανικού πολιτισμού και πιο συγκεκριμένα των αντιλήψεων του τελευταίου σχετικά με υπαρξιακά ζητήματα όπως η ζωή και ο θάνατος. Το σημαίνον της αφρικανικής γλώσσας σηματοδοτεί έναν ολόκληρο λόγο, όπως χρησιμοποιούν την έννοια οι Kress και Van Leeuwen, ως δηλαδή, εκδοχή των γεγονότων (λ.χ. τι κάνουν οι Ευρωπαίοι, τι κάνουν οι Αφρικανοί) «μαζί με όλες τις σχετικές (θετικές ή αρνητικές) αξιολογήσεις και ιδέες», ο οποίος δεν είναι, ωστόσο, απόλυτα σαφής. Σχετικά με το ζήτημα της σαφήνειας γράφουν οι Kress και Van Leeuwen:

«Οι λόγοι αυτοί, όμως, δεν σχηματοποιούνται ποτέ με σαφήνεια. Παρά μόνο υπονοούνται. Η εικασία είναι ότι οι άνθρωποι τους γνωρίζουν ήδη. Οι άνθρωποι νομίζουν ότι γνωρίζουν τι

εννοείται, παρά την ασάφεια και παρά το γεγονός ότι δεν θα ήταν δυνατόν να εξηγήσουν αυτήν τους τη γνώση. Αποτέλεσμα των παραπάνω είναι η απουσία ερωτήσεων. Περαιτέρω δε, ο «μύθος» δεν είναι ποτέ ουδέτερος, αλλά είναι πάντοτε φορτισμένος με μια θετική ή αρνητική αξιολόγηση». (Kress & Van Leeuwen, *Multimodal Discourse, The modes and media of contemporary communication*, 2001, σ. 73)

Περαιτέρω επιλέγοντας για την εκτέλεση ενός έργου- σημείου αναφοράς για την ευρωπαϊκή κλασική μουσική, θρησκευτικού μάλιστα περιεχομένου, καλλιτέχνες αφρικανικής καταγωγής, «μπολιάζει» το έργο, σε επίπεδο παραγωγής (production) με στοιχεία προερχόμενα από διαφορετική γεωγραφική περιοχή και διαφορετικό πολιτισμό, παράγοντας έτσι ένα τελείως διαφορετικό νόημα από αυτό που θα παραγόταν αν επιλεγόντουσαν μουσικοί ευρωπαϊκής καταγωγής. Ωστόσο, στην περίπτωση αυτή δεν πρόκειται για ανάμειξη τρόπων, αλλά για τον συνδυασμό ενός τρόπου και ενός μέσου διαφορετικής προέλευσης. Ο τρόπος είναι και πάλι η μουσική (αναφερόμαστε στην σύνθεση του *Requiem* από τον Mozart) που είναι δυτικής προέλευσης ενώ το μέσον για την εκτέλεσή της, δηλαδή, οι άνθρωποι είναι αφρικανικής καταγωγής και φορείς, συνεπώς, των αντίστοιχων αξιών και αντιλήψεων σχετικά με το ζήτημα του θανάτου και τις επ' αφορμή αυτού συλλογικές τελετουργίες.

Σκοπός του συνθέτη της μουσικής του έργου, Fabrizio Cassol, είναι, όπως αναφέρει ο ίδιος, να φτιάξει μια πανανθρώπινη νεκρώσιμη ακολουθία. Για να το πετύχει αυτό διαπλέκει τόσο τους τρόπους όσο και τα μέσα, επιλέγοντας ορισμένα από αυτά να προέρχονται από αφρικανικούς πολιτισμούς και κάποια άλλα από την εν γένει δυτική κουλτούρα. Ο βαθμός διαπλοκής δείχνει, περαιτέρω, την πρόθεση του καλλιτέχνη για απουσία κυριαρχίας ενός πολιτισμικού χαρακτήρα, ούτως ώστε να μην μπορεί να αποδοθεί με βεβαιότητα μια πολιτισμική ταυτότητα στο έργο. Μέσα από τον διάλογο που συμβαίνει ανάμεσα στις εποχές και τους πολιτισμούς, με φορείς τους τρόπους και τα μέσα που μετέρχονται οι δημιουργοί του έργου, αναδεικνύεται όχι μόνο ο πανανθρώπινος χαρακτήρας του γεγονότος του θανάτου αλλά και η δυνατότητα συνύπαρξης των πολιτισμών, χωρίς αυτή να επιφέρει απαραίτητα αλλοίωση και ομογενοποίηση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της κάθε κουλτούρας.

Η συνοχή (cohesion) στην παράσταση *Requiem pour I*. Η έννοια της *συνοχής* στο πλαίσιο ενός πολυτροπικού φαινομένου επικοινωνίας είναι μια ακόμη έννοια που χρησιμοποιείται από τους Kress και Van Leeuwen και αναλύεται ειδικότερα στο έργο του τελευταίου, *Introducing Social Semiotics*. Σύμφωνα με τον Van Leeuwen, συνοχή επιτυγχάνεται μέσω τεσσάρων στοιχείων, τα οποία ενυπάρχουν σε ένα πολυτροπικό «κείμενο» και προσδίδουν σε αυτό συνοχή:«

- Ρυθμός (Rhythm)

Ο ρυθμός προσδίδει συνοχή και δίνει νόημα μέσω της δομής που συνδέει τα γεγονότα που συμβαίνουν στον χρόνο. Διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην καθημερινή αλληλεπίδραση καθώς επίσης και στα μέσα που βασίζονται στην διαδρομή του χρόνου, όπως ο κινηματογράφος και η μουσική.

- Σύνθεση (Composition)

Η σύνθεση εξασφαλίζει τη συνοχή και τη δομή στην διάταξη του χώρου. Παίζει σημαντικό ρόλο όχι μόνο στις εικόνες και στην μορφή τους αλλά και στον τρισδιάστατο χώρο στις περιπτώσεις, για παράδειγμα, των εικαστικών εκθέσεων και της αρχιτεκτονικής.

- Σύνδεση Πληροφοριών (Information Linking)

Υπό αυτόν τον όρο συζητούνται οι γνωστικές συνδέσεις μεταξύ πληροφοριών σε μέσα που βασίζονται στον χώρο και στον χρόνο, όπως λόγου χάρη οι αιτιακές ή χρονικές συνδέσεις μεταξύ λέξης και εικόνας σε πολυτροπικά κείμενα.

- Διάλογος (Dialogue)

Υπό αυτόν τον όρο ερευνάται πως οι δομές και φόρμες διαλόγου στην μουσική αλληλεπίδραση μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να γίνει κατανοητή η σχέση των σημειωτικών τρόπων που χρησιμοποιούνται σε πολυτροπικά κείμενα και επικοινωνιακά συμβάντα» (Van Leeuwen, 2004, σ. 179).

Σημαντικό στην περίπτωση της παράστασης *Requiem pour I* είναι το στοιχείο του διαλόγου (dialogue), όπου ως διάλογος ορίζεται η συνθήκη, κατά την οποία «ακούγονται ή εμφανίζονται περισσότερες «φωνές», είτε διαδοχικά είτε συγχρόνως, κάτι που δεδομένου του πολυτροπικού χαρακτήρα της επικοινωνίας, συμβαίνει σχεδόν πάντοτε» (Van Leeuwen, 2004, σ. 267). Σύμφωνα με τον Van Leeuwen ο διάλογος είναι μια «δομή ανταλλαγής», δηλαδή μια δομή αλληλεπίδρασης, η οποία μπορεί να εμφανίζεται υπό την μορφή ερώτησης – απάντησης, εντολής – αποδοχής ή με το γενικότερο σχήμα της *αρχικής κίνησης – απάντησης*. Οι δύο δράσεις που απαιτούνται για τον σχηματισμό του διαλόγου, δεν είναι

αναγκαίο να πραγματοποιούνται με τον ίδιο σημειωτικό τρόπο, κάτι που καθιστά την δομή αυτή της ανταλλαγής πολυτροπική. Μια χειρονομία ή μια κίνηση, για παράδειγμα, μπορεί να αποτελέσει την απάντηση σε μια ερώτηση, η οποία εκφράστηκε λεκτικά. Επίσης, οι δράσεις του διαλόγου μπορεί να συμβαίνουν είτε διαδοχικά, όπως στο παράδειγμα που αναφέρθηκε προηγουμένως, είτε συγχρόνως (Van Leeuwen, 2004).

Η παράσταση *Requiem pour I.* είναι μια χαρακτηριστική περίπτωση πολυτροπικού φαινομένου επικοινωνίας, το οποίο δομείται επάνω και μέσα από πολυτροπικούς διαλόγους (διαδοχικούς και συγχρονικούς) που λαμβάνουν χώρα σε περισσότερα του ενός σημειολογικά επίπεδα. Μέσα από τους διαλόγους αυτούς επιτυγχάνεται η συνοχή της παράστασης στο επίπεδο της παραγωγής και του αισθητικού αποτελέσματος, η οποία στοχεύει στην ενοποίηση των φαινομενικά αντίθετων λόγων που συμμετέχουν στους διαλόγους.

Διάλογος πραγματοποιείται ανάμεσα στις φωνές που παράγονται από τα σώματα των λυρικών τραγουδιστών και στην μουσική που παράγεται από τα μουσικά όργανα. Πρόκειται για κυρίως διαδοχική μορφή αλληλεπίδρασης, όπου ενώ οι λυρικοί τραγουδιστές ερμηνεύουν τους στίχους του *Requiem* τα περισσότερα όργανα της ορχήστρας σιωπούν, με εξαίρεση το ακορντεόν, το οποίο τους συνοδεύει, για να απαντήσουν μόλις ολοκληρωθεί το τραγούδι παράγοντας μουσική διαφορετικού είδους και διαφορετικού ύφους. Οι λατινικοί στίχοι σηματοδοτούν ό, τι λόγος σχετίζεται με τον δυτικό πολιτισμό ενώ η μουσική που ανήκει σε είδη όπως jazz, funk, gospel σηματοδοτεί ό, τι σχετίζεται με τον αφρικανικό πολιτισμό.

Διαδοχικός διάλογος πραγματοποιείται, επίσης, ανάμεσα στους λατινικούς στίχους του *Requiem* που ερμηνεύονται από τρεις λυρικές φωνές, και στους αφρικανικούς στίχους που αποτελούν κατά κάποιον τρόπο μετάφραση των λατινικών στίχων του *Requiem*, οι οποίοι ερμηνεύονται από ένα άλλο τρίο φωνών. Προς το τέλος της παράστασης και ενώ όλοι οι μουσικοί έχουν ανέβει επάνω στα μαύρα κουτιά της σκηνης, ένας από τους τραγουδιστές, ερμηνεύει σε γλώσσα αφρικανική και οι υπόλοιποι απαντούν μετά από κάθε στροφή επαναλαμβάνοντας μια λέξη, κατά τον τρόπο που ερμηνεύονταν οι πρώτοι χριστιανικοί ψαλμοί (Van Leeuwen, 2004, σ. 254). Εδώ παρατηρείται ότι *αρχική δράση – απάντηση* χρησιμοποιούν τον ίδιο τρόπο, αυτόν του τραγουδιού.

Αντίστοιχος με τον παραπάνω είναι και ο διαδοχικός διάλογος, για την πραγματοποίηση του οποίου χρησιμοποιείται ο τρόπος της μουσικής και ο οποίος λαμβάνει χώρα μεταξύ των διαφορετικών ειδών και διαθέσεων της μουσικής που ακούγονται στο έργο.

Αρχικά παράγεται μουσική, η οποία παραπέμπει ερμηνευτικά και από άποψη σύνθεσης στην πρωτότυπη μουσική σύνθεση του Mozart και η διάθεσή της είναι πένθιμη. Την μουσική αυτή διαδέχεται μουσική που παραπέμπει σε πιο σύγχρονα μουσικά ιδιώματα, προερχόμενα από την αφρικανική κουλτούρα και την αφρικανική διασπορά, των οποίων η διάθεση έχει πολυδιάστατο χαρακτήρα. Ο διάλογος αυτός, ανάμεσα στα διαφορετικά μουσικά ιδιώματα αποτελεί το βασικό μοτίβο, μέσω του οποίου αρθρώνεται ο πολιτισμικός διάλογος ανάμεσα στον δυτικό και τον αφρικανικό πολιτισμό. Χαρακτηριστικό του διαλόγου είναι ότι δεν διαφαίνεται κάποιας μορφής ιεραρχία ανάμεσα στα είδη μουσικής που διαλέγονται μεταξύ τους. Πρόκειται για την περίπτωση της κοινωνικής πολυφωνίας (social plurality), όπως την χαρακτηρίζει ο Van Leeuwen, καθώς κάθε ένα από τα μουσικά μέρη του έργου, ανεξαρτήτως του είδους στο οποίο ανήκει ή την διάθεσή την οποία μεταδίδει είναι «εφάμιλλης μουσικής αξίας και ενδιαφέροντος, θα μπορούσε να σταθεί μόνο του και να εγείρει εξίσου το ενδιαφέρον του κοινού και τέλος συμβάλλει εξ ίσου στην παραγωγή του μουσικού συνόλου» (Van Leeuwen, 2004, σ. 257).

Ταυτόχρονος διάλογος πραγματοποιείται μεταξύ κίνησης και μουσικής. Προς το τέλος, της παράστασης ένας από τους τραγουδιστές κινεί χορευτικά το σώμα του με έντονες κινήσεις της λεκάνης και των ώμων, μετακινούμενος στον χώρο, ενώ ακούγονται συγχρόνως οι πένθιμοι λατινικοί στίχοι του *Requiem*. Εν προκειμένω ο διάλογος συμβαίνει ταυτοχρόνως και για την πραγματοποίησή του χρησιμοποιούνται διαφορετικοί τρόποι, ο χορός και το τραγούδι, εντασσόμενος και αυτός στο πλαίσιο της προσπάθειας των δημιουργών του έργου, για την δημιουργία μιας πανανθρώπινης νεκρώσιμης ακολουθίας.

Ταυτόχρονος διάλογος συντελείται και μεταξύ εικόνας και μουσικής, ο οποίος προκύπτει μέσα από την απόκλιση που παρουσιάζει ο ρυθμικός χαρακτήρας καθενός από τους δύο αυτούς τρόπους. Όπως αναφέρθηκε και στο πρώτο κεφάλαιο, το βίντεο αναπαράγεται σε πάρα πολύ αργή ταχύτητα, δεν παρουσιάζει κάποια πλοκή, το πλάνο της κάμερας είναι σταθερό, δεν συνοδεύεται από ήχο και παρουσιάζει σχεδόν μηδαμινή δράση. Τα παραπάνω στοιχεία ερχόμενα σε πλήρη αντίθεση με τους σημειωτικούς τρόπους της γλώσσας, της μουσικής και της δράσης, τα οποία βασίζονται στην διαδρομή του χρόνου και η μεταξύ τους διάρθρωση χαρακτηρίζεται από ρυθμικότητα (Martinec, 2000), δημιουργούν την αίσθηση της αχρονικότητας. Εδώ η ακινησία του βίντεο που προβάλλεται στην οθόνη έρχεται σε αντίθεση και διάλογο με τον έντονο ρυθμό της μουσικής, ειδικά όταν αυτή παράγεται από τα σώματα των μουσικών, οι οποίοι χτυπούν ρυθμικά τα πόδια τους στα μαύρα κουτιά ενώ συνεχίζουν να τραγουδούν (βλ. Εικόνα 1). Ο διάλογος των εννοιών που

σημαίνεται μέσα από τον διάλογο του ρυθμικού διάρθρωσης των τρόπων είναι και εδώ ο διάλογος μεταξύ ζωής και θανάτου.

Τέλος, αίσθηση διαλόγου, δίνει και ο τρόπος που τοποθετούν τα σώματά τους οι μουσικοί μεταξύ τους και σε σχέση με την οθόνη. Όπως, θα αναλυθεί και στο επόμενο κεφάλαιο και έχει ήδη εν μέρει περιγραφεί στο προηγούμενο, οι μουσικοί μεταξύ τους αλληλεπιδρούν. Δεν πρόκειται για μια χορωδία – ορχήστρα τοποθετημένη σε ένα σημείο της σκηνής με κατεύθυνση προς το κοινό. Πρόκειται για μια ομάδα ανθρώπων, που αντί να συνομιλούν, παίζουν μουσική και τραγουδούν, κοιτώντας και αγγίζοντας ο ένας τον άλλον, όπως συμβαίνει στην καθημερινή επικοινωνία, ευρισκόμενοι σε έναν κυριολεκτικό συνεχή μεταξύ τους διάλογο. Αίσθηση διαλόγου αποπνέει και η «επαφή» των μουσικών με το πρόσωπο που απεικονίζεται στην οθόνη. Προφανώς η I. δεν μπορεί να απαντήσει στο αγωνιώδες, άλλοτε θλιμμένο ή οργισμένο και άλλοτε εορταστικό και χαρούμενο κάλεσμά των μουσικών που εκφράζεται μέσα από την μουσική, τις φωνές και τις κινήσεις των σωμάτων τους. Η απουσία απάντησης, όμως, δεν τους αποθαρρύνει. Εκείνοι της απευθύνονται και της αφιερώνουν την πράξη της επιτέλεσης σαν αυτή να τους ακούει· σαν να βρίσκονται σε έναν αόρατο για τον θεατή και συνεχή διάλογο μαζί της.

Κατόπιν τον παραπάνω, αντιλαμβάνεται κανείς τον εξέχοντα ρόλο του διαλόγου στο έργο. Ο διάλογος, όμως, συνιστά και κάτι παραπάνω από έναν σημειωτικό πόρο που συμβάλλει στην συνοχή των λοιπών στοιχείων του έργου. Συνιστά ταυτόχρονα και έναν από τους κύριους λόγους που εκφράζονται μέσα από την παράσταση. Η κατάσταση της συνύπαρξης και του διαλόγου μεταξύ ζωής και θανάτου, μεταξύ αφρικανικού και δυτικού πολιτισμού είναι οι δύο κεντρικοί νοηματικοί άξονες του έργου, οι οποίοι, σύμφωνα με την ανάλυση που προηγήθηκε εκφράζονται μέσα από τους πόρους που αναλύθηκαν στο παρόν κεφάλαιο.

Κεφάλαιο 3: Διαμεσικότητα στην παράσταση *Requiem pour I.*

Η έννοια της διαμεσικότητας

Υπό τον όρο διαμεσικότητα (Intermediality) μπορούν να σταθούν όλα εκείνα τα συμβάντα, τα οποία λαμβάνουν χώρα μεταξύ των μέσων και εξ αιτίας της αλληλεπίδρασης των τελευταίων (Rajewsky, 2005). Ως διαμεσικότητα ορίζεται, επίσης, η υπέρβαση των ορίων ενός μέσου, η ύπαρξη διαφορετικών μέσων σε ένα έργο ή η σύζευξη διαφορετικών μέσων για τη δημιουργία νέων υβριδικών μορφών τέχνης. Η έννοια της διαμεσικότητας εμφανίζεται

στο ακαδημαϊκό προσκήνιο περίπου στα μέσα της δεκαετίας του '60 (Vos, 1997). Κατά τον Clüver «το διαμεσικό κείμενο αντλεί από δύο ή περισσότερα σημειολογικά συστήματα με τέτοιον τρόπο, ώστε οι λεκτικές εκφράσεις των σημαινομένων να είναι αδιαχώριστες από τις οπτικές, τις μουσικές ή τις επιτελεστικές» (Vos, 1997, σ. 326). Σύμφωνα με την θέση αυτή, είναι η αλληλεπίδραση και αλληλεξάρτηση των μέσων και όχι τα μέσα καθαυτά, που παράγουν το επιθυμητό σημειωτικό αποτέλεσμα. Σε περίπτωση απουσίας αυτής της στενής σχέσης που συνδέει τα μέσα μεταξύ τους, όταν διαγιγνώσκεται, δηλαδή, σημειωτική αυτονομία των μέσων και των παραγόμενων μέσω αυτών σημείων, δεν πρόκειται για διαμεσική παραγωγή, αλλά περισσότερο για πολυμεσική παραγωγή. Η σχέση πολυμεσικότητας και διαμεσικότητας μπορεί να αποδοθεί συνοπτικά με την φράση ότι κάθε διαμεσική μορφή τέχνης είναι και πολυμεσική, όχι όμως και το αντίστροφο. Καθώς η δεύτερη προϋποθέτει κάτι περισσότερο από την ταυτόχρονη συνύπαρξη των μέσων, που αποτελεί το ελάχιστο για να χαρακτηριστεί μια παραγωγή πολυμεσική, το οποίο έγκειται στην με οποιονδήποτε τρόπο αλληλεπίδραση και ενδεχομένως αλληλεξάρτηση μεταξύ των μέσων.

Σύμφωνα με την ανάλυση της Rajewsky η διαμεσικότητα διακρίνεται σε διαμεσικότητα εν στενή εννοία και σε διαμεσικότητα εν ευρεία εννοία. Ως μορφές εν στενή εννοία διαμεσικότητας κατηγοριοποιεί την μεταφορά από το ένα μέσο στο άλλο (medial transposition), τον συνδυασμό μέσων (media combination) και τις διαμεσικές αναφορές (intermedial references) (Rajewsky, 2005, σ. 9). Στην περίπτωση της μεταφοράς από το ένα μέσο στο άλλο, ο διαμεσικός χαρακτήρας του τελικού προϊόντος έγκειται στο ότι αυτό αποτελεί μεταγραφή της πρωτότυπης (original) σύλληψης, η οποία κάποτε είχε εκφραστεί μέσα από μια ορισμένη υλικότητα (π.χ. βιβλίο) και μεταφερόμενη εκφράζεται πια μέσα από μια διαφορετική υλικότητα (π.χ. φιλμ). Τμήμα της θεωρίας ωστόσο αναγνωρίζει αυτή την μορφή διαμεσολάβησης (mediality), την αλλαγή δηλαδή από το ένα μέσο στο άλλο, ως transmediality¹⁵, καθώς η διαδικασία εμπεριέχει την πράξη της μετά-βασης, της μετα-φοράς, της μετά-φρασης, που συνδέονται εννοιολογικά και ετυμολογικά με το πρόθεμα trans- (Kattenbelt, 2008).

Στην δεύτερη κατηγορία, της εν στενή εννοία διαμεσικότητας, ανήκουν οι περιπτώσεις συνδυασμού μέσων σε φαινόμενα όπως η όπερα, το θέατρο, οι

¹⁵ Στην παρούσα εργασία επιλέγεται η χρήση του πρωτότυπου όρου στην αγγλική καθώς δεν υπάρχει κάποια επίσημη ή κοινώς αποδεκτή μετάφραση στην ελληνική γλώσσα του όρου transmediality, η οποία να καθιστά αυτόν κατανοητό και διακριτό σε σχέση με άλλες συγγενείς με αυτόν έννοιες.

μουσικοχορευτικές παραστάσεις, οι εγκαταστάσεις εικόνας και ήχου, τα οποία ανήκουν στην ευρύτερη κατηγορία των πολυμεσικών φαινομένων (multimedia). Η διαμεσική φύση μιας παραγωγής, στην οποία συνδυάζεται η χρήση διαφορετικών μέσων, εντοπίζεται σε σημειολογικό επίπεδο, καθώς κάθε ένα από τα χρησιμοποιούμενα μέσα πραγματώνεται μεν ανεξάρτητα μέσα από την δική του υλικότητα, αλλά συμβάλλει καθοριστικά στην παραγωγή συγκεκριμένου νοήματος. Η όπερα είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα πολυμεσικού φαινομένου, καθώς «ποίηση και μουσική εμφανίζονται ως άρρηκτα συνδεδεμένες τέχνες και σε συνεχή αναφορά με το οπτικό – εικαστικό μέρος που αφορά τη σκηνή. Καθεμιά από τις εμπλεκόμενες τέχνες στην όπερα αποτελεί προϋπόθεση για την πραγμάτωση του όλου, το οποίο εξάλλου δομείται από την μεταξύ τους αλληλεπίδραση» (Αντωνοπούλου, Καρακάση, & Πετροπούλου, 2015, σ. 12).

Στην τρίτη κατηγορία διαμεσικών φαινομένων η Rajewsky εντάσσει τις περιπτώσεις όπου ένα μέσο εφαρμόζει τεχνικές και πρακτικές που προσομοιάζουν σε τεχνικές άλλου μέσου. Τέτοιες είναι αναφορές μέσα από ένα κινηματογραφικό έργο ή μια φωτογραφία στη ζωγραφική, αν για παράδειγμα η εικόνα είναι με τέτοιο τρόπο ψηφιακά επεξεργασμένη ώστε το εικαστικό αποτέλεσμά της να παραπέμπει στα ιδιαίτερα εικαστικά γνωρίσματα ενός ρεύματος ζωγραφικής (Wolf, 2002). Η ειδοποιός διαφορά των φαινομένων που χαρακτηρίζονται από διαμεσικότητα μέσω της πρακτικής της «διαμεσικής αναφοράς» δεν έγκειται στον συνδυασμό διακριτών μέσων, αλλά στην αναφορά σε ένα άλλο μέσο δια της μίμησης αυτού ή συγκεκριμένων χαρακτηριστικών του, χωρίς ωστόσο το μέσον που μιμείται να υιοθετεί πρακτικές άλλων μέσων ή ακόμη και του μέσου το οποίο μιμείται και στο οποίο αναφέρεται.

Ο Wolf διακρίνει, επίσης, την διαμεσικότητα σε εν στενή και σε εν ευρεία έννοια. Στην πρώτη κατηγορία ανήκει η ενδο-συνθετική (intracompositional) διαμεσικότητα, σε αντίθεση με την εξω-συνθετική (extracompositional) διαμεσικότητα, η οποία προϋποθέτει μια ελαστικότερη προσέγγιση του φαινομένου. Στην δεύτερη κατηγορία φαινομένων που παρουσιάζουν στοιχεία εν ευρεία έννοια διαμεσικότητας, ανήκουν περιπτώσεις διάρρηξης των ορίων μεταξύ των παραδοσιακά διακριτών μέσων επικοινωνίας. Αυτού του τύπου οι υπερβάσεις ορίων είναι νοητές τόσο στο πλαίσιο ενός έργου ή ενός σημειωτικού συμπλέγματος όσο και ως αποτέλεσμα του συσχετισμού ή της σύγκρισης μεταξύ διαφορετικών έργων ή σημειωτικών συμπλεγμάτων (Wolf, 2002, σ. 17).

Περαιτέρω, ο Wolf διακρίνει δύο εκδοχές εξω-συνθετικής διαμεσικότητας. Η πρώτη εκδοχή τυποποιείται σε φαινόμενα που «εμφανίζονται σε ποικιλία μέσων δημιουργώντας γέφυρες μεταξύ τους, οι οποίες δημιουργούν τις προϋποθέσεις για την δημιουργία ενός εν δυνάμει ενδο-συνθετικά διαμεσικού σημειωτικού συμβάντος/προϊόντος» (Wolf, 2002, σ. 18). Σύμφωνα με την διάκριση της Rajewsky, τα φαινόμενα αυτά τυποποιούνται ως transmedial φαινόμενα (Rajewsky, 2005) και ειδοποιό χαρακτηριστικό τους είναι ότι «η καταγωγή τους δεν είναι εύκολα εντοπίσιμη ούτως ώστε να συνδεθούν άρρηκτα με την έκφρασή τους δια ενός συγκεκριμένου μέσου ή ότι σε κάθε περίπτωση η προέλευσή τους δεν παίζει σημαντικό ρόλο στην κυοφορία των υπό μελέτη έργων» (Wolf, 2002, σ. 18). Στην κατηγορία αυτή ανήκουν τα διαφορετικά μέσα που πραγματεύονται τα ίδια αρχετυπικά ζητήματα που απασχολούν την ανθρώπινη φύση, όπως λ.χ. οι φυλετικές διαφορές, η φιλία, το χάσμα γενεών, το πέρασμα του χρόνου, ο έρωτας. Θέματα όπως αυτά, ανδύονται ως κεντρικοί θεματικοί άξονες στη λογοτεχνία, στο θέατρο, στον κλασικό χορό, στην όπερα. Σύμφωνα με τον Wolf «η περίπτωση της φιλικής μεταφοράς ενός βιβλίου δεν ανήκει στην παραπάνω κατηγορία, αλλά θα έπρεπε να τυποποιείται ως διαμεσική μεταφορά (intermedial transposition)» (Wolf, 2002, p. 19). Σε κάθε περίπτωση, όπως ορθά παρατηρεί ο Wolf, «η ανάγνωση ενός έργου ως διαμεσικού υπό την ανωτέρω ευρεία έννοια εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από την πρόθεση του ερευνητή να προσεγγίσει το ζήτημα συγκριτικά» (Wolf, 2002, σ. 18).

Η ενδο-συνθετική διαμεσικότητα συναντάται και αυτή, όπως και η εξω-συνθετική διαμεσικότητα, υπό δύο μορφές: την πολυμεσικότητα (plurimediality/multimediality) και την διαμεσική αναφορά (reference). Για την πολυμεσικότητα γράφει ο Wolf:

«Η πλέον προφανής μορφή ενδο-συνθετικής διαμεσικότητας είναι η πολυμεσικότητα (multimediality/plurimediality). Όσον αφορά στις σχέσεις μουσικής και λογοτεχνίας, η πολυμεσικότητα αντιστοιχεί σε αυτό που ο Scher αποκαλεί 'λογοτεχνία και μουσική' και εξηγείται άρτια στην περίπτωση της όπερας, ως παραδείγματος μουσικής και δραματουργικής σύνθεσης ή στην περίπτωση του τραγουδιού, ως αποτελέσματος της ένωσης μεταξύ ποίησης και μουσικής. Σε γενικές γραμμές η έκφραση αυτή της διαμεσικότητας έχει εφαρμογή όταν δύο ή περισσότερα μέσα, το καθένα με τα δικά του συμβατικά σημαίνοντα, είναι εμφανώς παρόντα σε ένα δεδομένο έργο σε μία τουλάχιστον περίπτωση» (Wolf, 2002, σ. 21).

Η πολυμεσικότητα (plurimediality) είναι κατά τον Wolf μια από τις πιο ευδιάκριτες μορφές διαμεσικότητας, καθώς οι υλικοί- σημειωτικοί πόροι που χρησιμοποιούνται είτε

ταυτόχρονα είτε διαδοχικά για την πραγμάτωση του έργου ανήκουν σε διακριτά μέσα. Κάθε μέσον κρατάει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του και δεν αλλοιώνεται από τον συνδυασμό του με άλλα μέσα. Ωστόσο, όπως και ο ίδιος ο Wolf σημειώνει, τα όρια ανάμεσα στις έννοιες που προσδιορίζονται μέσα από τις διαφορετικές τυπολογίες είναι διαπερατά, ενώ συχνά οι ίδιες οι τυπολογίες πρέπει να αντιμετωπίζονται και να χρησιμοποιούνται όχι ως περιοριστικοί παράγοντες της σκέψης του μελετητή και της έρευνάς του, αλλά ως εργαλεία χαρτογράφησης και ανάδειξης του εύρους του εκάστοτε ερευνητικού πεδίου, τα οποία υπόκεινται σε συνεχή αναθεώρηση και βελτίωση (Wolf, 2002).

Όψεις διαμεσικότητας στην παράσταση *Requiem pour I.*

Σύμφωνα με την Kattenbelt «το θέατρο είναι το μόνο μέσο που μπορεί να ενσωματώσει όλα τα υπόλοιπα μέσα διατηρώντας την ιδιαιτερότητα του κάθε μέσου καθώς και την δική του, τουλάχιστον όσον αφορά στην υλική υπόσταση και διακριτότητα των εμπλεκόμενων μέσων» (Kattenbelt, 2008, σ. 22). Η άποψη αυτή αναγνωρίζει στο θέατρο τον χαρακτήρα ενός υπερμέσου (hypermedium), καθώς δίνει μεταφορικά και κυριολεκτικά το έδαφος (δηλαδή την σκηνή) στη συμμετοχή κατά διαδικασία της επιτέλεσης πολλών διαφορετικών μέσων, παλαιών και νέων και τελικά δίνει έδαφος στην ίδια την κατάσταση της διαμεσικότητας (Kattenbelt, 2008). «Στην διαμεσική σκηνή του θεάτρου ο performer είναι το πρόσωπο - κλειδί για την συνδυαστική χρήση των μέσων, το οποίο αναπτύσσει την σκηνική του δράση στον χώρο μεταξύ των μέσων αυτών» (Kattenbelt, 2008, σ. 22).

Η παραπάνω άποψη αντλεί από την προσέγγιση του Wagner, ο οποίος ήδη από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα κατέδειξε τον κατακερματισμό που είχε συμβεί στον τομέα των τεχνών και οραματίστηκε το λεγόμενο *Gesamtkunstwerk*, στο οποίο θα εμφανιζόντουσαν οι τέχνες και πάλι συνδεδεμένες μεταξύ τους μέσω της υπέρτατης τέχνης του δράματος. Το καινούργιο, λοιπόν, στην ιδέα της πολυμεσικότητας και της διαμεσικότητας σε ό, τι αφορά στο πεδίο των παραστατικών τεχνών δεν σχετίζεται με τον εννοιολογικό πυρήνα τους, αλλά με την συμμετοχή πια προηγμένων ψηφιακών τεχνολογιών και την ανάμειξη παλαιών και νέων μέσων.

Στην σύγχρονη εποχή, ωστόσο, το θέατρο δεν αποτελεί τη μοναδική φιλόξενη προς την διαμεσικότητα «πλατφόρμα». Ο χορευτικές και μουσικές παραστάσεις, ακόμη και αν δεν βασίζονται σε κάποια μορφής δραματοποιημένη αφήγηση, χρησιμοποιούν νέες τεχνολογίες όπως βίντεο- εγκαταστάσεις, 3D projection mapping, ψηφιακό ήχο κλπ. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το project *HUNT* (2002) της ομάδας Tero Saarinen Dance Company, επάνω

στην μουσική σύνθεση του Igor Stravinsky, *Ιεροτελεστία της Άνοιξης*. Πρόκειται για ένα έργο – σύμπραξη πολλών καλλιτεχνών από διαφορετικά πεδία (Kerameos, 2008) που συνδυάζει ψηφιακές τεχνολογίες αιχμής, για την εποχή του, όπως video mapping με επιφάνεια προβολής το ίδιο το σώμα του χορευτή.

Σε κάθε περίπτωση, αναφορικά με την χρήση της έννοιας της διαμεσικότητας (intermediality), όπως σωστά παρατηρεί η Kattenbelt (Kattenbelt, 2008, p. 25), επαναλαμβάνοντας την Rajewsky, «οποιοσδήποτε χρησιμοποιεί την έννοια αυτή οφείλει προηγουμένως να την ορίσει» (Rajewsky, 2005, σ. 44). Αυτό δε που διαφοροποιεί την έννοια της διαμεσικότητας από αυτήν της πολυμεσικότητας και της transmediality είναι η αλληλεπίδραση μεταξύ των μέσων σε σημειολογικό επίπεδο. Εν προκειμένω, στην περίπτωση της παράστασης *Requiem pour l.*, αναδεικνύονται στοιχεία της δεύτερης έκφανσης της εν στενή έννοια διαμεσικότητας, όπως την ορίζει η Rajewsky, του συνδυασμού διαφορετικών μέσων, τα οποία όμως συνδέονται σημασιολογικά και συνεργάζονται για την παραγωγή ορισμένου σημειολογικού προϊόντος.

Η έννοια της διαμεσικότητας σήμερα, παρατηρεί η Kattenbelt, παρουσιάζει μεγαλύτερη σύνδεση με την ιδέα της σκηνικής σύνθεσης του Wassily Kandinsky, ο οποίος οραματίστηκε την λειτουργία του θεάτρου παρόμοια με τη λειτουργία ενός «αόρατου μαγνήτη», ο οποίος θα λειτουργεί συνεκτικά, ωθώντας τις τέχνες σε μεταξύ τους αλληλεπίδραση (Kattenbelt, 2008, σ. 26). Στην περίπτωση της παράστασης *Requiem pour l.* οπτικά και ηχητικά ερεθίσματα διαπλέκονται σε πολλαπλά επίπεδα και με τέτοιον τρόπο, ώστε, όπως περιγράφηκε και ανωτέρω στην θεωρητική επισκόπηση της έννοιας της διαμεσικότητας, ο συνδυασμός τους να είναι αυτός που παράγει συγκεκριμένο σημειωτικό προϊόν με συγκεκριμένο νόημα (Rogers, 2011).

Αφορμή για την μουσικοχορευτική παράσταση *Requiem pour l.* αποτελεί το γεγονός του θανάτου, ο οποίος δεν αφήνεται απλώς να υπονοηθεί, αλλά παρουσιάζεται στο κοινό με κυριολεκτικό τρόπο μέσω της προβολής του σε μια τεράστια οθόνη στο βάθος της σκηνής. Στην οθόνη καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης προβάλλεται σε πολύ αργή ταχύτητα το πρόσωπο μιας γυναίκας, που φαίνεται να ζει τις τελευταίες στιγμές της ζωής της, ξαπλωμένη γαλήνια στο κρεβάτι της, περιτριγυρισμένη από οικεία και αγαπημένα της πρόσωπα. Η εικόνα αυτή στο τεράστιο πανί στο βάθος της σκηνής είναι το πρώτο ερέθισμα που δέχεται ο θεατής από την παράσταση. Το πρώτο αυτό ερέθισμα είναι οπτικό και ανα-παράγεται μέσω μιας εγκατάστασης - βίντεο, καθώς η πράξη παραγωγής του έχει ήδη συντελεστεί σε

περασμένο χρόνο, κατά τη διάρκεια καταγραφής της εικόνας μέσω του κατάλληλου μηχανικού εξοπλισμού. Η παραγωγή ωστόσο ενός λόγου ή ενός νοήματος μέσω του βίντεο αυτού είναι εφικτή μόνο μέσα από τον συνδυασμό του με τα υπόλοιπα μέσα που χρησιμοποιούνται στην παράσταση. Η συγκεκριμένη σημειολογική δυναμική του βίντεο δεν είναι αυτόνομη, αλλά εξαρτάται από τον συγκερασμό της με την σημειολογική δύναμη και των υπόλοιπων μέσων που χρησιμοποιούνται στην παράσταση, όπως θα αναλυθεί παρακάτω.

Το δεύτερο ερέθισμα που δέχεται ο θεατής είναι ηχητικό, και προέρχεται από την πένθιμη και αργή σε ταχύτητα μελωδία του ακορντεόν, η οποία παράγεται ζωντανά από τον μουσικό που εισέρχεται πρώτος αργά στη σκηνή. Η σταδιακή είσοδος των μουσικών δημιουργεί ένα δεύτερο, χωρικά, χρονικά και νοηματικά, οπτικό ερέθισμα στον θεατή, του οποίου οι ποιότητες και η ατμόσφαιρα έρχονται άλλοτε να συντονιστούν με την αργή ταχύτητα της οθόνης και άλλοτε να διαφοροποιηθούν ολοκληρωτικά. Στη συγκεκριμένη περίπτωση πρόκειται για έναν διάλογο μεταξύ ενός παλαιού και ενός νέου μέσου, μεταξύ των επί σκηνής μουσικών¹⁶ που ερμηνεύουν ζωντανά το *Requiem* του Mozart και την μουσική σύνθεση του Cassol και της οθόνης - βίντεο εγκατάστασης, αντίστοιχα.

Η ύπαρξη της οθόνης στο βάθος της σκηνής επιτελεί διπλή λειτουργία. Η πρώτη λειτουργία της, η οποία δεν αφορά άμεσα την παρούσα εργασία και για την οποία δεν θα γίνει εκτενής αναφορά, σχετίζεται με την επενέργειά της επάνω στο κοινό. Η προβολή του βίντεο επηρεάζει το κοινό, δίνοντας μια πιο ρεαλιστική και συγκινησιακή διάσταση στο έργο, επιτρέποντας σε μεγαλύτερο ακόμη βαθμό την διαδικασία ταύτισης και εμπύθισης (immersion) και υπενθυμίζοντας τον λόγο για τον οποίο ερμηνεύεται ένα *Requiem*. Το γεγονός ότι προβάλλεται μέσω του βίντεο ένας αληθινός θάνατος, οδηγεί τον θεατή σε μια μεγάλη παλινδρομική κίνηση μεταξύ των συναισθηματικών άκρων της μεγάλης λύπης και της άγριας χαράς. Με την προβολή ενός αληθινού θανάτου εντείνεται ο δραματικός χαρακτήρας του έργου και συγκεκριμένα πολλαπλασιάζεται η δραματικότητα όλων εκείνων των στιγμών κατά τις οποίες οι λυρικοί τραγουδιστές ερμηνεύουν το *Requiem* του Mozart, για να μεταμορφωθεί τελικά σε έκσταση μέσα από τις jazz και gospel μελωδίες που θα την

¹⁶ Δεδομένου ότι η μουσική στην παρούσα εργασία έχει χαρακτηριστεί ως *τρόπος*, και έχει αναλυθεί η αλληλεπίδρασή της με τους λοιπούς τρόπους που συναντώνται στην παράσταση, ως *μέσον* που αλληλεπιδρά με την βίντεο-εγκατάσταση είναι πιο συνεπές να θεωρηθούν οι μουσικοί που ερμηνεύουν το έργο. Ωστόσο και κυριολεκτικά είναι ακριβέστερη η διατύπωση ότι οι μουσικοί επηρεάζονται από την βίντεο-εγκατάσταση, παρά ότι η ίδια η μουσική επηρεάζεται.

διαδεχτούν και οι οποίες θα δώσουν τη σκυτάλη ξανά στις πένθιμες μελωδίες έως ότου μέσα από αυτό το κυκλικό μοτίβο της επανειλημμένης εναλλαγής να ολοκληρωθεί το έργο.

Η δεύτερη λειτουργία της βίντεο - εγκατάστασης σχετίζεται με την επενέργειά της επάνω στους μουσικούς. Πρόκειται για την επενέργεια ενός νέου μέσου επάνω σε ένα παλαιό μέσο. Είναι σημαντικός και κρίνεται αναγκαίο να ληφθεί υπ' όψιν ο λόγος για τον οποίον γράφεται και- υπό πραγματικές συνθήκες καθημερινής ζωής- ερμηνεύεται ένα *Requiem*. Το *Requiem* δεν υπήρξε πάντοτε ένα μουσικό έργο προορισμένο να παρουσιαστεί σε μεγάλα θέατρα προς τέρψη των ακροατών, αλλά επρόκειτο για μουσική σύνθεση θρησκευτικών καταβολών, προοριζόμενη για τις νεκρώσιμες ακολουθίες της Καθολικής Εκκλησίας. Για τους μουσικούς, τελικά, το βίντεο είναι ο παράγων που συντελεί στην απόδοση ενός πρόσθετου νοήματος στην από μέρους τους εκτέλεση της μουσικής. Η απεύθυνση της μουσικής που ερμηνεύεται κατά τη διάρκεια της παράστασης, λόγω της μεγαλειώδους βίντεο – εγκατάστασης, έχει συνεχώς μια διπλή κατεύθυνση και οι μουσικοί δεν αναλαμβάνουν απλώς τον ρόλο του μουσικού ή ενός performer, αλλά αναλαμβάνουν επιπρόσθετα και τον ρόλο του λειτουργού, ο οποίος ως άλλος ιερέας αναλαμβάνει να επιτελέσει το μυστήριο για τον τιμώμενο εκλιπόντα, μώνοντας ταυτόχρονα και όσους είναι παρόντες και παρακολουθούν την διαδικασία. Το νέο μέσο επενεργεί επάνω στο παλαιό, συντηρώντας έναν από λόγο για την εκτέλεση του έργου, το παλαιό μέσο, ακολούθως, μεταφράζει την ενέργεια αυτή μέσα από την ερμηνεία του έργου και την επιτέλεσή του, την απευθύνει προς το νέο μέσο και ό, τι προβάλλεται μέσα από αυτό, για να την προσλάβει τελικά το κοινό, ως ένας αυτόπτης μάρτυρας μιας πολύ προσωπικής και ταυτόχρονα κοινωνικής τελετουργίας.

Η επιλογή της προβολής βίντεο και όχι στατικής εικόνας, η επιλογή δηλαδή του συγκεκριμένου τεχνικού μέσου (medium), δημιουργεί την αίσθηση ότι το προβαλλόμενο συμβαίνει τώρα και είναι ζωντανό, έχει δηλαδή μεγαλύτερη δυναμική επιρροής στον ψυχισμό τόσο του κοινού όσο και των μουσικών. Το βίντεο προβάλλεται παράλληλα με την ζωντανή μουσική εκτέλεση του έργου, και λαμβάνει χώρα με αυτόν τον τρόπο ένας διάλογος επί σκηνής ανάμεσα σε ό, τι πλησιάζει προς το τέλος με αργό ρυθμό ή έχει ήδη τελεστεί σε έναν άλλο τόπο και χρόνο και ανήκει στην χρονική βαθμίδα του παρελθόντος και σε ό, τι συμβαίνει στο εδώ και στο τώρα, είναι ζωντανό και υπόκειται στους νόμους του απρόβλεπτου χαρακτήρα του παρόντος. Ο πρώτος λόγος αρθρώνεται δια μέσου του βίντεο, το οποίο από τεχνική άποψη ανήκει στην τάξη του παρελθόντος καθώς δεν παράγεται εκείνη την στιγμή, όπως η μουσική, αλλά αναπαράγεται, από άποψη δε ουσιαστική, το περιεχόμενο που επιλέγεται να παρουσιαστεί μέσω του βίντεο είναι ένα πρόσωπο που καθώς έχει ήδη

επέλθει ο θάνατός του, ανήκει επίσης στην τάξη του παρελθόντος. Ο δεύτερος λόγος, αυτός του παρόντος, εκφέρεται μέσα από την μουσική, η οποία είναι ζωντανή έχει έντονο ρυθμό και συνοδεύεται και από τον ρυθμό που δίνουν τα σώματα των μουσικών επί σκηνής, δηλαδή εκφέρεται και μέσα από ένα δεύτερο οπτικό επίπεδο, το οποίο συμβαίνει με αφορμή το πρώτο οπτικό επίπεδο, αυτό της οθόνης, και μάλιστα επί αυτού, σαν το τελευταίο να λειτουργεί ως καμβάς. Αυτό που αφορά στην παραπάνω ανάλυση δεν είναι η ίδια η μουσική-καθώς η σημειωτική δυναμική της αναλύθηκε ανωτέρω στο 2^ο Κεφάλαιο- αλλά τα μέσα που χρησιμοποιούνται για να την παράγουν ώστε να φτάσει τελικά μέχρι το κοινό, δηλαδή, οι μουσικοί, τα μουσικά όργανα και τελικά η ίδια η συνθήκη της μουσικής performance, που κύριο χαρακτηριστικό της είναι ότι η μουσική δεν αναπαράγεται μέσω ενός τεχνικού μέσου, π.χ. ενός CD ή άλλων πιο εξελιγμένων ψηφιακών τεχνολογιών, αλλά παράγεται και επιτελείται ζωντανά μπροστά στα μάτια και στα αυτιά του κοινού.

Συζήτηση - Επίλογος

Το βασικό σημειωτικό προϊόν της παράστασης αυτής, σύμφωνα με την πρόθεση των συντελεστών της είναι η δημιουργία μιας πανανθρώπινης νεκρώσιμου ακολουθίας, η οποία να μην μπορεί να χαρακτηριστεί και να αποδοθεί πολιτισμικά σε μια ορισμένη κουλτούρα, αλλά να είναι διαποτισμένη τόσο από την ευρωπαϊκή δύση όσο και από τον αφρικανικό πολιτισμό.

Η συνδυαστική χρήση των *τρόπων* από τους Alain Platel και Fabrizio Cassol για την δημιουργία της παράστασης *Requiem pour I.*, όπως εκτέθηκε στο δεύτερο Κεφάλαιο της παρούσας εργασίας, δημιουργεί έναν διάλογο ανάμεσα στις αξίες δύο ηπείρων, της Αφρικής και της Ευρώπης, σχετικά με το πολιτισμικό γεγονός του θανάτου και το πώς αυτός προσλαμβάνεται και πώς μορφοποιείται κοινωνικά η εκδήλωση των ανθρώπινων συναισθημάτων στις οικείες κοινωνικές - θρησκευτικές εκδηλώσεις. Η συνδυαστική χρήση των μέσων για την εκτέλεση του έργου *Requiem pour I.*, η οποία καθιστά την παράσταση αυτή ένα διαμεσικό και πολυμεσικό φαινόμενο, παράγει νόημα μέσα από τον διάλογο που ανοίγουν τα μέσα μεταξύ τους, με θέμα το δίπολο ζωής και θανάτου, του παλαιού και του νέου.

Ωστόσο δεν είναι αμελητέο και το νόημα που παράγεται, συμπληρώνοντας τις παραπάνω δύο θεματικές ενότητες του έργου, από τον διάλογο μεταξύ τρόπων και μέσων. Ο Cassol δεν μένει σε μια επανερμηνεία του *Requiem* του Mozart, αλλά συμπληρώνει το έργο με πρωτότυπες μουσικές συνθέσεις επηρεασμένες από είδη μουσικής όπως η jazz, η soul, η

funk, γραμμένες μεταξύ άλλων και για σύγχρονα ηλεκτρικά μουσικά όργανα. Αν το *Requiem* τόσο από άποψη περιεχομένου, αλλά και από την άποψη της εποχής στην οποία τοποθετείται η σύνθεσή του, συγγενεύει με το γεγονός του θανάτου και εν γένει με αυτό που έχοντας φύγει πια από τη ζωή και ανήκει πια στην χρονική τάξη του παρελθόντος, τα σύγχρονα ηλεκτρικά όργανα (ηλεκτρική κιθάρα, ηλεκτρικό μπάσο) μέσα από τα οποία ερμηνεύεται αντιπροσωπεύουν την σύγχρονη εποχή. Πρόκειται, δηλαδή για έναν διάλογο ανάμεσα στον τρόπο της μουσικής και το μέσον του μουσικού οργάνου που χρησιμοποιείται για την παραγωγή της.

Περαιτέρω, το «πείραγμα» του *Requiem* με στοιχεία της σύγχρονης εποχής (ενορχήστρωση με ηλεκτρικά όργανα) αλλά και με μουσικά στοιχεία των τελευταίων δεκαετιών, δημιουργεί τελικά ένα καινούργιο μουσικό έργο, το οποίο αντλεί από περισσότερες παραδόσεις που απλώνονται στον γεωγραφικό χώρο και τον ιστορικό χρόνο, εξασφαλίζοντας την συνέχεια της δημιουργίας με ένα έργο πρωτότυπο χωρίς. Όπως γράφει και ο Stravinsky για την παράδοση: «Η πραγματική παράδοση δεν έχει σχέση με τα λείψανα ενός παρελθόντος που παρήλθε ανεπίστρεπτα. Είναι μια ζωντανή δύναμη που εμψυχώνει και διαπλάθει το παρόν. Υπ' αυτή την έννοια επαληθεύεται η χαριτωμένη παραδοξολογία πως ό, τι δεν είναι παράδοση είναι κοινοτυπία» (Stravinsky, 1980, σ. 68).

Από τις αναλύσεις που προηγήθηκαν προκύπτει, τελικά, πως η επιλογή των συγκεκριμένων μέσων για την παράσταση του έργου *Requiem pour l.* και ο τρόπος που αυτά ενορχηστρώνονται στον χώρο και στον χρόνο επιτελούν τον ρόλο του σημαίνοντος για να αναδείξουν το σημεινόμενο, το οποίο εντοπίζεται στην σχέση της ζωής με τον θάνατο και στον διάλογο αυτών των δύο, ο οποίος σχετίζεται περαιτέρω με δύο από τις διαστάσεις του χρόνου (παρόν – παρελθόν). Συνδυάζοντας την παραπάνω διαμεσική προσέγγιση με την θεωρία της πολυτροπικότητας και λαμβάνοντας υπ' όψιν σημειωτικούς πόρους όπως ο ρυθμός και οι διαστάσεις του χώρου, εμπλουτίζονται οι ερμηνευτικές δυνατότητες του έργου. Μέσα από την οργάνωση ποικίλων τρόπων και των σημειωτικών τους πόρων σηματοδοτείται ένας ακόμη διάλογος αυτός μεταξύ αφρικανικής και ευρωπαϊκής κουλτούρας, ο οποίος σχετίζεται με τις διαστάσεις του γεωγραφικού και του πολιτισμικού χώρου. Η δε ανάμειξη τρόπων και μέσων σηματοδοτεί μια τομή των συντεταγμένων του χρόνου και του χώρου με αφορμή και επίκεντρο το πανανθρώπινο γεγονός του θανάτου.

Πηγές – Βιβλιογραφία

Πηγές

<http://popaganda.gr/Requiem-pour-l/> (Τελευταία πρόσβαση στις 3 Μαΐου 2018)

<https://www.lamonnaie.be/en/program/449-Requiem-pour-l> (Τελευταία πρόσβαση στις 5 Μαΐου 2018)

<https://www.theguardian.com/stage/2015/jun/05/coup-fatal-review-sadlers-wells-london-alain-platel> (Τελευταία πρόσβαση στις 10 Μαΐου 2018)

<https://www.theguardian.com/stage/2018/mar/25/Requiem-pour-l-bernstein-centenary-observer-review> (Τελευταία πρόσβαση στις 4 Μαΐου 2018)

https://www.culturewhisper.com/r/dance/cassol_platel_Requiempourl_sadlers/10872
(Τελευταία πρόσβαση στις 5 Μαΐου 2018)

<http://www.nyu.edu/classes/bkg/methods/> (Τελευταία πρόσβαση στις 25 Απριλίου 2018)

<https://multimodalityglossary.wordpress.com/colour/> (Τελευταία πρόσβαση στις 5 Μαΐου 2018)

<https://multimodalityglossary.wordpress.com/medium/> (Τελευταία πρόσβαση στις 14 Μαΐου 2018)

<https://multimodalityglossary.wordpress.com/mode-2/> (Τελευταία πρόσβαση στις 14 Μαΐου 2018)

<http://www.lesballetscdela.be/en/projects/productions/pitie/info/> (Τελευταία πρόσβαση στις 7 Μαΐου 2018)

Βιβλιογραφία

Baloyi, L., & Makobe-Rabothata, M. (2012, July 22-27). The African conception of death: A cultural implication. Cape Town.

Bannerman, H. (2014, Summer). Is Dance a Language? Movement, Meaning and Communication. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 32, pp. 65-80.

Bateman, J., Wildfeuer, J., & Hiippala, T. (2017). *Multimodality: Foundations, Research and Analysis. A problem-oriented introduction*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.

- Benjamin, W. (1978). Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του. In W. Benjamin, *Δοκίμια για την τέχνη* (Δ. Κούρτοβικ, Trans., pp. 9-38). Αθήνα: Κάλβος.
- Blacking, J. (1983). Movement and Meaning: Dance in Social Anthropological Perspective. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* , 1, pp. 89-99.
- Cross, I. (2015). Music, Speech and Meaning in Interaction. In C. Maeder, & M. Reybrouck (Eds.), *Music Analysis Experience. New perspective in musical semiotics* (pp. 19-30). Louvain: Leuven University Press.
- Eco, U. (1994). *Θεωρία Σημειωτικής*. (Ε. Καλλιφατίδη, Trans.) Αθήνα: Γνώση.
- Hutcheon, L., & Hutcheon, M. (2010). Opera Forever and always multimodal. In R. Page, *New perspectives on narrative and multimodality* (pp. 65-77). Routledge.
- Jindra, M. (2011). The Rise of Death Celebrations in the Cameroon Grassfields. In M. Jindra, & J. Noret (Eds.), *Funerals in Africa. Explorations of a social phenomenon* (pp. 109-129). New York-Oxford: Berghahn.
- Kandinsky, W. (1981). *Για το πνευματικό στην τέχνη*. (Μ. Παράσχης, Trans.) Αθήνα: Νεφέλη.
- Kattenbelt, C. (2008). Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships. *Revista de Estudios culturales de la universitat Jaume I* , VI, pp. 19-29.
- Kerameos, C. (2008). *Exploring Technological Practices in Postmodern Dance: Hunt by Tero Saarinen Company*. Department of Art and Culture Studies, University of Jyväskylä.
- Kress, G., & Van Leeuwen, T. (2002). Colour as a semiotic mode: notes for a grammar of colour. *Visual Communication* , 1, pp. 343-368.
- Kress, G., & Van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal Discourse, The modes and media of contemporary communication*. New York: Oxford University Press.
- Leeuwen, T. V. (1999). *Speech, Music, Sound*. London: Macmillan.
- Lemke, J. L. (2012). Multimedia and Discourse Analysis. In J. P. Gee, & M. Handford (Eds.), *The Routledge Handbook of Discourse Analysis* (pp. 79-89). London & New York: Routledge.
- Martinec, R. (2000). Rhythm in multimodal texts. *Leonardo* , 33, pp. 289-297.
- Novak, J. (2011). *Live Poetry. An integrated approach to poetry in performance*. Amsterdam - New York: Rodopi.
- Rajewsky, I. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf .

Rogers, H. (2011). The Unification of the Senses: Intermediality in Video Art-Music. *Journal of the Royal Musical Association* , 2 (136), pp. 399-428.

Schechner, R. (1988). *Performance Theory*. New York & London: Routledge.

Sindoni, M. G., Wildfeuer, J., & O' Halloran, K. L. (2017). Mapping Multimodal Performance Studies: An Introduction. In G. M. Sindoni, J. Wildfeuer, & K. L. O' Halloran (Eds.), *Mapping Multimodal Performance Studies* (pp. 1-13). New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

Sindoni, M. G., Wildfeuer, J., & O' Halloran, K. L. (2016). The expanding galaxy of performing arts: extending theories and questioning practices. *Social Semiotics* , 4 (26), pp. 325-340.

Stravinsky, I. (1980). *Μουσική Ποιητική*. (Μ. Γρηγορίου, Trans.) Αθήνα: Νεφέλη.

Tan, S., Wignell, P., & O'Halloran, K. L. (2017). Multimodal Semiotics of Theatrical Performances. In M. G. Sindoni, J. Wildfeuer, & K. L. O'Halloran (Eds.), *Mapping Multimodal Performance Studies*. Routledge.

Thompson, W. F., Graham, P., & Russo, F. A. (2005). Seeing Music Performance: Visual influences on perception and experience. *Semiotica* (156), pp. 177-202.

Thurlow, C. (2015). Multimodality, Materiality and Everyday Textualities: The Sensuous Stuff of Status. In G. Rippl (Ed.), *Handbook of Intermediality: Literature- Image- Sound-Music* (pp. 619-636). Berlin/Boston: Walter de Gruyter.

Van Leeuwen, T. (2004). *Introducing Social Semiotics*. London and New York: Routledge.

Vos, E. (1997). The Eternal Network: Mail Art, Intermedial Semiotics, Interart Studies. In U.-B. Lagerroth, H. Lund, & E. Hedling (Eds.), *Interart poetics : essays on the interrelations of the arts and media* (pp. 325-336). Amsterdam - Atlanta: Rodopi.

Wierød, L. M. (2015). Where to draw the line? Representation in intermedial song analysis. In C. Maeder, & M. Reybrouck (Eds.), *Music Analysis Experience. New perspectives in musical semiotics* (pp. 135-147). Louvain: Leuven University Press.

Wolf, W. (2002). Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality. In S. M. Lodato, S. Aspden, & W. Bernhart (Eds.), *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage* (pp. 13-24). Amsterdam-New York: Rodopi.

Αντωνοπούλου, Α., Καρακάση, Α., & Πετροπούλου, Π. (2015). Κεφάλαιο 8: Διακαλλιτεχνικότητα-Διαμεσικότητα (Comparative Art Studies). <https://repository.kallipos.gr/pdfviewer/web/viewer.html?file=/bitstream/11419/4337/1/08.pdf>

Παράρτημα Ι

QUESTIONS TOWARDS A 21ST CENTURY PERFORMANCE ANALYSIS

Professor Anna Furse's (2007) adaptation of the questionnaire designed by Patrice Pavis and the work carried out by Adshead and Whitmore with special thanks to Sue Smith and Dr Vida Midgelow, University of Northampton

A. CONTEXUALISING THE PERFORMANCE

Vital research to start from as it will frame your deeper investigation of the performance itself.

1. The Performance Event

- i) what is the venue/location (theatre, art centre, site, gallery, street, festival, house, other);
- ii) what performance genre/type is it (dance/theatre/live art/musical/durational installation/other);
- iii) how did the event fit in (or go against) the venue's normal/remit/policy/programming/use;
- iv) how did you get to know about it (e.g. publicity/social media/ student obligation etc);
- v) what were your pre-conceptions/expectations/predispositions about the performance (e.g. drawing on press reviews/ word of mouth / publicity / previous experience of such work / video/ etc).

2. Publicity, bookings and Programme

- i) what were the promotional tools (print or e-flyers/posters/newsletters/ mailing lists/ brochure/online platforms/social media/guerilla marketing e.g. flash mobs/ other);
- ii) what did the design and content of the publicity provide you with;
- iii) did the publicity connote generous funding, minimal funding or no funding; (logos/quality etc).
- iv) was there a programme and did you purchase it;
- v) what did the programme tell you about the production and the artists involved;
- vi) how did you book (phone, in person, online, no bookings)

3. Spectatorship

- i) what was the size (approximate numbers present), age, gender, cultural, racial mix of audience; and their prior exposure to theatre;
- ii) what was the role of the spectator in the production of meaning (passive/interactive/responsive etc);
- iii) what was the proxemic relationship between spectator and performance (nb architecture);
- iv) how did the audience react and how did their reactions affect you;
- v) how might you describe your experience of the performance as an *embodied* one (e.g. in the dark and passive, ambulant, physically excited, shocked, sent to sleep, other physical sensations or emotional responses etc);
- vi) what did you find disturbing/provocative about the production.

4. General Discussion of the Performance

- i) what was the theme or topic or research focus of this performance;
- ii) how did the performance fit into its genre or depart from it;
- iii) what was its duration (durational/endurance/ time specific) and why;
- iv) how many people were involved in the performance;
- v) what was the ethnicity of the piece (European/other/mixed)
- vi) what were the aesthetic principles of the production

5. Authorship

- i) who 'authored' the production;
(director/choreographer/playwright/company/collaboration)
- ii) if it was a collaboration, what type of collaboration? (non-hierarchical / interdisciplinary / devising performers and director)
- iii) if the piece was the staging of a text, was this
 - a new play
 - modern
 - classic
 - adaptation
 - written by performer(s)

- other

iv) if this was a dance piece was it

- a new work
- revival
- re-staging of a classic
- other

v) was the author familiar to you before this production

vi) if applicable, was the process of collective authoring familiar to you before this production

B. DISCUSSING THE ELEMENTS OF THE PERFORMANCE

What are the ‘systems’ (see Whitmore) used in this performance and how do they interrelate?

6. Structure (e.g. linear, episodic, ritualistic, climactic)

i) were there clearly defined acts;

ii) clearly defined scenes;

iii) uninterrupted action;

iv) repetitions;

v) climax(es);

vi) what defined any structural changes e.g

- lighting
- set
- speech or sound
- group sizes
- stillness
- intervals
- sound or music
- change of location (if promenade).

7. Scenography/Space

i) what were the spatial forms: (urban, architectural, scenic, gestural, video, webbased etc);

- ii) what was the relationship between the spectator's space and the performing space (e.g. in-the-round/promenade/traverse/end-on/one-to-one etc);
- iii) what were the systems of colours and their connotations;
- iv) what were the principles of organisation of space e.g. relationship between:
 - on-stage and off-stage
 - space utilised and composition of performance text
 - space utilised and the choreography
 - space utilised and fiction of the staged dramatic text
 - space and overall production concept
 - performers in space
 - the space itself and meanings
- v) how was atmosphere generated via scenography and use of space.

8. Lighting

- i) was lighting subtle or did it make its presence felt;
- ii) was lighting used to denote time (e.g. blackouts between scenes) for narrative and/or practical purposes (e.g. set/costume changes);
- iii) was lighting used to create emotional space/atmosphere;
- iv) was lighting used to define space;
- v) was lighting used aesthetically to create visual impact or shock the senses;
- vi) was lighting used to enhance certain performers (e.g. specials/ follow spots);
- vii) was "practical" or other non-theatrical lighting used and how;
- viii) were special lighting effects (projection/colourwheels etc) used;
- ix) was there no additional lighting to that germane to the space;
- x) were projections or monitors used as a light source.

9. Use of other Media

- i) was film/video/slide projection used;
- ii) how did this fit with the live presence of the performers;
- iii) how did this contribute to the narrative;
- iv) what surfaces were projected onto and on what scale(s);
- v) how did this fit with the scenography.
- vi) who authored the video/other media material?

10. Stage properties, objects, furniture, visual

- i) type, function, scale, relationship of these to space and performers' bodies;
- ii) were these discernibly "made props" or "found objects"/furniture/forms;
- iii) were these used naturalistically or stylized;
- iv) what were the performers' actions in relation to these (e.g. naturalistic/mimed/poetic/functional/non literal/transformational/other);
- v) other.

11. Costumes

- i) how did they work; relationship to performers' bodies;
- ii) were these "clothes" or "costumes"?
- iii) how had their function been incorporated into the design;
- iv) were they naturalistic or stylized;
- v) what were the colour systems and textiles in relation to scenography;
- vi) what did the clothes/costumes connote in terms of character/performer/narrative/form;
- vii) was nudity used (how/why).

12. Performances

- i) were these physically or verbally/vocally-driven - or both;
- ii) was there a discernible individual or conventional style of acting/performing;
- iii) could you define the type of presence (e.g. daily, extra-daily, pedestrian, dreamlike, fourth-wall etc);
- iv) what was the relationship between performer and group (e.g. ensemble or hierarchical) and how was this manifest;
- v) what was the relation between actor and role (if applicable);
- vi) were the performers evidently trained and skilled;
- vii) were the performers known to you beforehand.

13. Movement

- i) was movement incidental or central to the production;
- ii) did the performers utilize discernible dance techniques/styles (e.g.

ballet/tango/contemporary dance/Contact Improvisation/ Asian forms/martial arts/new dance etc);

iii) did the movement belong to a certain physical/movement based theatre tradition (e.g. Lecoq, corporeal mime, Eastern European impulse-based theatre)

iii) was the use of movement e.g.

- naturalistic
- dancerly
- organic
- expressionistic
- pedestrian
- lyrical
- folkloric
- traditional
- mime
- comic
- athletic
- aesthetic
- narrative
- period
- classical
- character-based

iv) were there evident performer groupings (solo/duet/trio/quartet/corps de ballet/chorus line/other);

v) what choices of time and space were made with regards to movement;

vi) did the movement follow rhythm/music or other sound;

vii) what was the relationship between text and movement (if applicable).

14. Text/Voice in Performance

i) was the text a play by a playwright or authored by the performer(s) or devised from composite sources;

ii) what were the main features of translation (if there is one);

iii) was the text an adaptation of another text e.g. novel/poem/story/other;

iv) was there monologue/dialogue/multi voice/chorus used;

- v) was there improvised text involved in performance;
- vi) in which language(s) was the text;
- vii) what other vocal sound (not as spoken text) was used in the performance (nonliteral/ vocal improvisation/ gibberish etc);
- viii) what was the relationship between text/voice and action;
- ix) what was the relationship between text and sound/music;

15. Narrative

- i) was a story being told or was there not an interest in storytelling;
- ii) was the story familiar to you;
- iii) if there was a fragmented narrative rather than a chronologically told story how was this constructed (e.g. montage /episodic/other);
- iv) was this narrative form familiar to you;
- v) what kind of dramaturgical choices have been made;
- vi) what were ambiguities in performance and what were points of explanation;
- vii) how was story constructed by actors and staging;
- viii) what was the genre of dramatic text;
- ix) what was the relationship between time and onstage action (ie is there Aristotelian unity of time and place or is the story eg 'epic');
- x) did you find yourself 'writing' your own narrative during the performance and if so from what elements.

16. Function of Music and Sound

- i) was the sound atmospheric, naturalistic, expressionistic etc;
- ii) which were the sound sources: equipment for recorded sound playing (e.g. CD, laptop, or record player) or live;
- iii) was the music/sound consciously felt or subtly used (volume, presence of sound etc);
- iv) was there any use of performers as musicians/singers (e.g. Eastern European, Brechtian, naturalistic, atmospheric, cabaret, other?);
- v) did the performers create sound-effects;
- vi) what was the relationship between sound/music and action on stage;
- vii) was sound/music used to frame and/or underscore scenes or sequences e.g.:

- illustratively
- integrated into action
- driving the action

viii) if instruments were used onstage what were their significance

ix) if sound was produced by the performer's body was this:

- central to the performance or incidental
- improvised
- scripted
- song based
- speech based
- sound based
- accidental

17. Timing (pace, duration, rhythm) of Performance

i) what was the overall pace;

ii) what was the pace of certain signifying systems (lighting, costumes, gestures etc);

iii) what was the duration of the performance

iv) what was the overall rhythm; and the rhythm in individual sections;

iv) how did the use of time affect your engagement with the narrative and generally the unfolding of meaning of the performance.

C. INTERPRETING THE PERFORMANCE

Finally, using any of the above, and considering what you brought to the experience and how you made sense of it, try to evolve a summary of your own interpretation: *the meaning for you.*