



Red Torch Theatre & Αντόν Τσέχωφ

Άντζυ Ταλιαδούρου

Ιστορική Αναδρομή

- Ιδρύεται το 1920 στην Οδησσό.
- Για 11 χρόνια λειτουργεί ως περιοδεύων θίασος και τελικά το 1932 μεταφέρθηκε οριστικά στη Νοβοσιμπίρσκ.
- Έχει λάβει το βραβείο Golden Mask για διάφορες κατηγορίες., πχ βραβείο για το **Καλύτερο Σύνολο Ηθοποιών (Best Ensemble)**: Το βραβείο απονεμήθηκε στον θίασο για την πρωτοποριακή παράσταση "**Three Sisters**" (Οι Τρεις Αδελφές), η οποία παρουσιάστηκε εξ ολοκλήρου στη νοηματική γλώσσα.
- Το θέατρο διακρίνεται για τις τολμηρές και πρωτοποριακές παραγωγές του, συνδυάζοντας κλασικά έργα με σύγχρονες σκηνοθετικές προσεγγίσεις.
- Για σειρά ετών έως το 2022, καλλιτεχνικός διευθυντής ήταν ο Timofey Kulyabin, ο οποίος απομακρύνθηκε όταν διαχώρισε την θέση του στο ζήτημα του πολέμου στην Ουκρανία.





Καλλιτεχνική Πορεία

- Λόγω της ποιότητας και του μεγέθους των παραγωγών του, συχνά αναφέρεται ως ένα από τα σημαντικότερα θέατρα εκτός Μόσχας και Αγίας Πετρούπολης.
- Υπό την καθοδήγηση του **Timofey Kulyabin**, έγινε παγκοσμίως γνωστό για την "κωφή" εκδοχή των *Τριών Αδελφών* του Τσέχωφ.
- **Café Red Torch**: Το θέατρο διαθέτει μια μικρή σκηνή μέσα στο καφέ του.
- Σήμερα, τη θέση του Καλλιτεχνικού Διευθυντή και κύριου παραγωγού κατέχει ο **Andrey Prikotenko**. Ο οποίος έχει φέρει τις δικές του ερμηνείες σε κλασικά έργα, χρησιμοποιώντας συχνά μινιμαλιστικά σκηνικά και έντονο δραματικό φωτισμό.

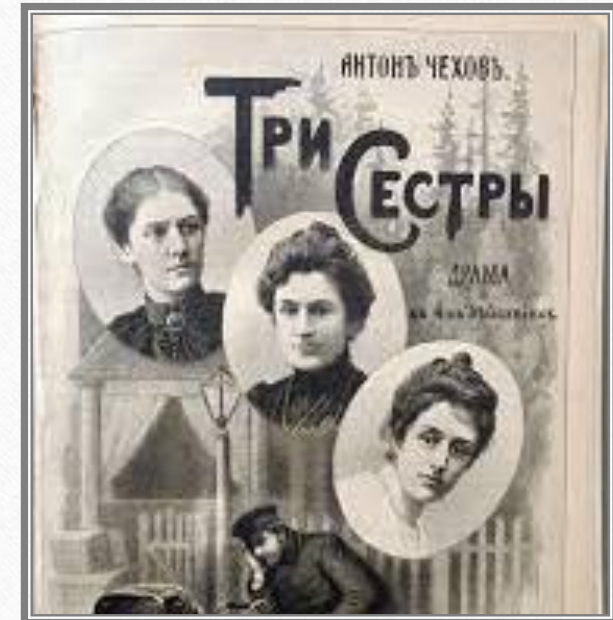


Αντόν Τσέχωφ

- Ο Άντον Τσέχωφ (1860–1904) γεννήθηκε στη Νότια Ρωσία.
- Η συνάντησή του με τον **Κωνσταντίν Στανισλάβσκι** καθόρισε σημαντικά τη δραματουργία του.
- Το πρώτο του κανονικής διάρκειας έργο είναι ο Ιβάνωφ (1887).
- Ως συγγραφέας ανέδειξε το **ψυχολογικό θέατρο δωματίου**.
- Οι χαρακτήρες στα έργα του παλεύουν με τη διαφθορά, την αγάπη και τα ανθρώπινα ήθη, για το λόγο αυτόν χαρακτηρίζεται ως ανατόμος της ανθρώπινης ψυχής.
- Η υγεία του είχε κλονιστεί από νωρίς και πέθανε το 1904 από φυματίωση.
- Χαρακτηριστικά έργα: *Ο θεός Βάνιας*, *Ο γλάρος*, ***Οι τρεις αδελφές***, *Βυσσινόκηπος*.
- «Η ιατρική είναι η αγαπημένη μου σύζυγος και το γράψιμο η ερωμένη μου. Όταν με κουράζει η μία, περνώ τη νύχτα με την άλλη.»

Οι τρεις αδερφές

- Είναι τετράπρακτο θεατρικό δράμα γραμμένο από τον Ρώσο συγγραφέα Άντον Τσέχωφ το 1900.
- Αφορά στην διάψευση των ελπίδων και των επιθυμιών των προσώπων και ιδιαίτερα των τριών αδελφών, από την καθημερινότητα και το βάρος της ζωής.
- Πρωτοπαρουσιάστηκε στο Θέατρο Τέχνης της Μόσχας από τον Κονσταντίν Στανισλάφσκι στις 31 Ιανουαρίου του 1901.



ΤΙΜΟΦΕΙ ΚΟΥΛΙΑΜΠΙΝ

Από τους σημαντικότερους και πιο τολμηρούς **Ρώσους σκηνοθέτες** της νέας γενιάς,

Ρήξη με το παραδοσιακό ρωσικό θέατρο,

Επιλέγει Γλώσσα έντονα οπτική χρησιμοποιεί συχνά **την τεχνολογία** και τη σωματικότητα

Παγκοσμίως Γνωστός για τις ριζοσπαστικές του προσεγγίσεις σε κλασικά κείμενα.

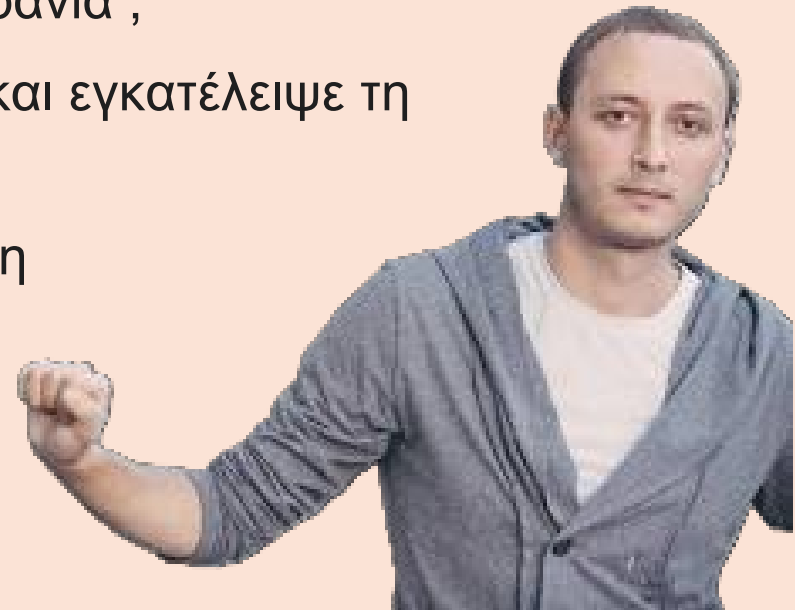
Γεννήθηκε το 1984 στο Ιζέβσκ της Ρωσίας.

Σπούδασε στο διάσημο **GITIS** στη Μόσχα.

Έγινε καλλιτεχνικός διευθυντής του θεάτρου **Red Torch**
στο Νοβοσιμπίρσκ μόλις 30 ετών

ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΘΕΣΗ

- ΤΟ 2022, ο Κουλιάμπιν πήρε θέση κατά της εισβολής, της Ρωσίας στην Ουκρανία ,
- παραιτήθηκε από τη θέση του και εγκατέλειψε τη Ρωσία
- . Ζει και εργάζεται στην Ευρώπη



ΑΝΤΟΝ ΤΣΕΧΩΦ ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΑΔΕΛΦΕΣ

Πρεμιέρα το **2015** στο θέατρο Red Torch στο Νοβοσιμπίρσκ.

- παίζεται εξ ολοκλήρου στη **νοηματική γλώσσα**. ακούγονται μόνο οι ήχοι των αντικειμένων, οι αναπνοές των ηθοποιών και το χτύπημα των χεριών τους. Η σιωπή πιο δυνατή από τις λέξεις.
- Η παράσταση προκάλεσε μεγάλη αίσθηση και ξεκίνησε μια παγκόσμια περιοδεία,
- **Γαλλία:** Στο Festival d'Automne στο Παρίσι
- **Γερμανία:** Στο Βερολίνο και σε άλλα μεγάλα φεστιβάλ.
- **ΗΠΑ:** Στο Kennedy Center της Ουάσινγκτον.
- **Άλλες χώρες:** Αυστρία, Ελβετία, Ιταλία, Ιαπωνία
- ξαφνίασε με την απόλυτη σιωπή της , χαρακτηρίστηκε ως «επαναστατική ανάγνωση» κέρδισε το ειδικό βραβείο της κριτικής επιτροπής στα **Golden Mask Awards** (τα σημαντικότερα βραβεία της Ρωσίας).
- Πολλοί θεατές ανέφεραν ότι, επειδή αναγκάζονταν να "διαβάζουν" το σώμα των ηθοποιών, ένιωσαν τον Τσέχωφ πιο βαθιά από ποτέ.



ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΚΟΥΛΙΑΜΠΙΝ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

- **Οι Τρεις Αδελφές:** Η συγκεκριμένη παράσταση παίχτηκε στην Αθήνα, στο **Φεστιβάλ Αθηνών (Πειραιώς 260)** τον Ιούνιο του **2018**.
- **Ιφιγένεια ένα Αυλίδι, 2024** , στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Επιδαύρου.
- **Οιδίποδα Τύραννο το 2024** στο πλαίσιο Φεστιβάλ Επιδαύρου.
- Ήταν μια πολύ ιδιαίτερη διεθνής παραγωγή, καθώς ο Κουλιάμπιν σκηνοθέτησε έναν αμιγώς **ελληνικό θίασο** κορυφαίων ηθοποιών (Κωνσταντίνος Μαρκουλάκης στον ρόλο του Οιδίποδα, Αμαλία Μουτούση ως Ιοκάστη, Νίκος Χατζόπουλος, Κόρα Καρβούνη κ.ά.)
-
-
-

ΕΜΒΛΗΜΑΤΙΚΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ

Από τα πιο εμβληματικά του έργα είναι:

1. Τανχόιζερ (Tannhäuser) - 2014

2. Ονεγκίν (Onegin) - 2011

4. Ιφιγένεια εν Αυλίδι - 2024

5. Άμλετ (Hamlet) - 2016

ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΑΔΕΛΦΕΣ ΤΟΥ ΤΣΕΧΩΦ ΣΕ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ TIMOFEY KULYABIN

Χρήση Ρωσικής Νοηματικής Γλώσσας

Η RSL ως κεντρικός μηχανισμός της παράστασης

Η χρήση της Russian Sign Language (RSL) στις *Τρεις Αδελφές* του Timofey Kulyabin δεν αποτελεί απλώς ένα σκηνοθετικό εύρημα ή μια «σιωπηλή» εκδοχή του έργου. Αντίθετα, συνιστά τον κεντρικό μηχανισμό μέσω του οποίου οργανώνεται ολόκληρη η θεατρική εμπειρία. Ο ίδιος ο Kulyabin επιμένει ότι δεν τον ενδιέφερε η σιωπή ως απουσία, αλλά ένας διαφορετικός τρόπος παρουσίασης και πρόσληψης της πληροφορίας.

Η νοηματική γλώσσα μετατρέπεται έτσι σε ένα νέο σύστημα θέασης, όπου ο θεατής καλείται ταυτόχρονα:

- να παρακολουθεί σώματα και κινήσεις,
- να διαβάζει υπέρτιτλους,
- να διαχειρίζεται πολλαπλές δράσεις στον χώρο,
- να ακούει τους ήχους του σκηνικού περιβάλλοντος,
- και να αποκωδικοποιεί ένα θέατρο που δεν οργανώνεται πλέον γύρω από τη φωνή αλλά γύρω από το σώμα και το χώρο.

Ο Kulyabin θεωρεί ότι η παραδοσιακή, γραμμική αφήγηση δεν ανταποκρίνεται πια στον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί η σύγχρονη αντίληψη. Το σημερινό κοινό έχει συνηθίσει να κατανέμει την προσοχή του ταυτόχρονα:

- σε εικόνες, σε οθόνες,
- σε πολλαπλές πληροφορίες,
- σε παράλληλες δράσεις και διαφορετικά επίπεδα εμπειρίας.



Η Russian Sign Language ως πλήρης γλώσσα

Η Russian Sign Language δεν αποτελεί «μετάφραση» της ρωσικής γλώσσας σε χειρονομίες. Είναι μια πλήρης φυσική γλώσσα με δική της:

- γραμματική,
- σύνταξη,
- λεξιλόγιο,
- ρυθμό,
- χωρική οργάνωση,
- και τρόπο παραγωγής νοήματος.

Αυτό είναι θεμελιώδες, γιατί στη νοηματική το σώμα δεν συνοδεύει τη γλώσσα — το σώμα είναι η ίδια η γλώσσα.

Το νόημα παράγεται μέσω:

- των χειρών,
- του βλέμματος,
- των εκφράσεων προσώπου,
- της αναπνοής,
- της στάσης του κορμού,
- της κίνησης κεφαλιού,
- των αποστάσεων,
- της κατεύθυνσης της κίνησης,
- των παύσεων,
- και της ενεργοποίησης του ίδιου του σκηνικού χώρου.



✚ Η νοηματική ως χωρική γλώσσα

Η RSL είναι μια χωρική γλώσσα. Σε αντίθεση με τον προφορικό λόγο, όπου η σημασία παράγεται γραμμικά, λέξη προς λέξη, εδώ το νόημα δημιουργείται μέσα στον χώρο. Ένα πρόσωπο ή ένα αντικείμενο μπορεί να «τοποθετηθεί» σε ένα συγκεκριμένο σημείο και αργότερα να ανακληθεί μέσω της κατεύθυνσης της κίνησης ή του βλέμματος.

Ο χώρος επομένως λειτουργεί σαν γραμματική μνήμη.

Αυτό έχει τεράστια σημασία στις *Τρεις Αδελφές*, επειδή το έργο είναι γεμάτο:

- απουσίες,
- μνήμες,
- προσδοκίες,
- ανεκπλήρωτες επιθυμίες,
- φαντασιακούς τόπους,
- και κυρίως τη Μόσχα ως άπιαστο όνειρο.

Μέσα από τη χωρική σύνταξη της νοηματικής, αυτά τα απόντα στοιχεία παραμένουν σκηνικά ενεργά. Ο χώρος δεν είναι πια ουδέτερο σκηνικό αλλά φορέας μνήμης και συναισθηματικής έντασης. Γι' αυτό, η σκηνική οργάνωση μοιάζει σχεδόν να «μιλά».



Ο Τσέχωφ και η αποτυχία της επικοινωνίας

Ο Kulyabin γοητεύτηκε αρχικά από την ιδέα ενός έργου «χωρίς λόγια». Η ίδια η επιλογή της νοηματικής τον οδήγησε τελικά στον Anton Chekhov, επειδή οι ήρωες του Τσέχωφ μιλούν ασταμάτητα χωρίς ποτέ να επικοινωνούν ουσιαστικά.

Υπάρχει διαρκώς ένα χάσμα:

- ανάμεσα σε αυτό που λέγεται,
- και σε αυτό που πραγματικά αισθάνονται.

Η RSL επιτρέπει στον σκηνοθέτη να μετατρέψει αυτό το χάσμα σε ορατή σκηνική δομή. Η ασυνεννοησία δεν εκφράζεται πια μέσω λεκτικής φλυαρίας αλλά μέσω:

- βλεμμάτων,
- αποστάσεων,
- παύσεων,
- σωματικής αποσύνδεσης,
- και αδυναμίας οπτικής επαφής.

Το βλέμμα αποκτά κεντρική σημασία, γιατί στη νοηματική δεν μπορεί να υπάρξει επικοινωνία χωρίς οπτική σύνδεση. Οι χαρακτήρες αναζητούν συνεχώς ο ένας τον άλλον μέσα στον χώρο, προσπαθούν να συναντηθούν, να πείσουν, να ακουστούν, να κατανοήσουν. Έτσι, η επικοινωνία μετατρέπεται σε καθαρά σωματικό γεγονός.



Non-manual markers και σωματική γλώσσα

Ιδιαίτερα σημαντικά στη RSL είναι τα non-manual markers:

- τα φρύδια,
- οι εκφράσεις προσώπου,
- η αναπνοή,
- η στάση του σώματος,
- η κίνηση κεφαλιού,
- οι παύσεις,
- και κυρίως το βλέμμα.

Αυτά δεν λειτουργούν συμπληρωματικά ή «εκφραστικά» όπως στο συμβατικό θέατρο. Έχουν γραμματική λειτουργία. Μια μικρή αλλαγή βλέμματος ή μια μετατόπιση του κορμού μπορεί να αλλάξει πλήρως το νόημα μιας πρότασης.

Η γλώσσα επομένως δεν βρίσκεται στη φωνή αλλά σε ολόκληρο το σώμα.

Γι' αυτό η υποκριτική μετατρέπεται ριζικά. Στο παραδοσιακό ψυχολογικό θέατρο:

- ο λόγος παράγει το νόημα,
- και το σώμα τον υποστηρίζει.

Στη RSL συμβαίνει το αντίστροφο:

το σώμα παράγει το ίδιο το κείμενο.

Ο ηθοποιός δεν «παίζει» απλώς συναίσθημα αλλά αρθρώνει τη δραματουργία μέσα από το σώμα του. Ο Kulyabin τονίζει ότι χωρίς τη φωνή οι ηθοποιοί δεν μπορούν να «κρυφτούν» πίσω από σωστούς τονισμούς ή ψυχολογικές εκφορές. Είτε κάτι συμβαίνει πραγματικά μέσα στο σώμα είτε δεν συμβαίνει καθόλου.



✚ Το τσεχωφικό subtext και η ενεργή σιωπή

Ο Τσέχωφ γράφει πάντοτε σε δύο επίπεδα:

- αυτό που λέγεται,
- και αυτό που πραγματικά συμβαίνει από κάτω.

Στην παράσταση του Kulyabin, επειδή η φωνή απουσιάζει, το υπόγειο αυτό επίπεδο γίνεται ορατό. Οι παύσεις, που στον Τσέχωφ είναι ήδη δραματουργικά καθοριστικές, αποκτούν τεράστια ένταση. Ένα βλέμμα, μια καθυστέρηση κίνησης, μια παύση ή μια μετατόπιση του σώματος λειτουργούν σαν πλήρη δραματικά γεγονότα.

Η σιωπή παύει να είναι απουσία λόγου και γίνεται ενεργή κατάσταση έντασης.

✚ Οπτικό θέατρο και εικονικότητα

Η παράσταση αποκτά έτσι μια τεράστια σωματική και αισθητηριακή δύναμη. Πολλοί κριτικοί περιέγραψαν την εμπειρία ως:

- visual theatre,
- χορογραφία νοημάτων,
- οπτική παρτιτούρα,
- κινηματογραφική σύνθεση σωμάτων και χώρου.

Η εικονικότητα της γλώσσας σημαίνει ότι η μορφή της χειρονομίας σχετίζεται οπτικά με το νόημα. Οι κινήσεις δεν λειτουργούν αφηρημένα αλλά εικαστικά. Έτσι, η σκηνή μετατρέπεται σε οπτική σύνθεση και η θεατρική εικόνα παράγει νόημα πριν ακόμη διαβαστεί λεκτικά μέσω των υπέρτιτλων.

Γι' αυτό πολλοί θεατές και κριτικοί ανέφεραν ότι «άκουσαν» τον Τσέχωφ πιο καθαρά από ποτέ, παρότι σχεδόν δεν ειπώθηκε ούτε μία λέξη.



Πολυεστιακή δράση της γλώσσας

Η παράσταση αξιοποιεί επίσης τη διασπορά και επανάληψη του νοήματος μέσα στον χώρο.

Πολλές δράσεις εξελίσσονται ταυτόχρονα:

- διαφορετικοί ηθοποιοί κινούνται παράλληλα,
- πολλαπλές «συζητήσεις» συμβαίνουν συγχρόνως,
- το βλέμμα του θεατή μετακινείται συνεχώς.

Έτσι δημιουργείται μια αίσθηση ταυτόχρονης πολλαπλότητας. Το νόημα δεν συγκεντρώνεται σε έναν πρωταγωνιστικό άξονα αλλά κυκλοφορεί μέσα στη σκηνή. Η εμπειρία γίνεται σχεδόν κινηματογραφική ή μεταδραματική.



Η εκπαίδευση των ηθοποιών

Η εκπαίδευση των ηθοποιών υπήρξε εξαιρετικά απαιτητική. Οι ηθοποιοί του Red Torch Theatre εργάστηκαν περίπου ενάμιση χρόνο με δασκάλους νοηματικής και συμβούλους κωφών.

Η διαδικασία έγινε σταδιακά:

- πρώτα έμαθαν τη γλώσσα,
- έπειτα το κείμενο,
- στη συνέχεια προσπάθησαν να κινούνται ενώ μιλούν νοηματικά,
- μετά προστέθηκαν καθημερινές δράσεις,
- και τέλος οργανώθηκαν οι ολοκληρωμένες σκηνές.

Το αποτέλεσμα δεν θυμίζει παντομίμα ούτε «θεατρικές χειρονομίες». Οι ηθοποιοί κατοικούν πραγματικά μέσα στη γλώσσα. Πολλοί κριτικοί τόνισαν ότι οι κινήσεις τους είναι τόσο φυσικές ώστε το κοινό ξεχνά ότι παρακολουθεί μια ξένη γλώσσα.



✚ Συμπέρασμα

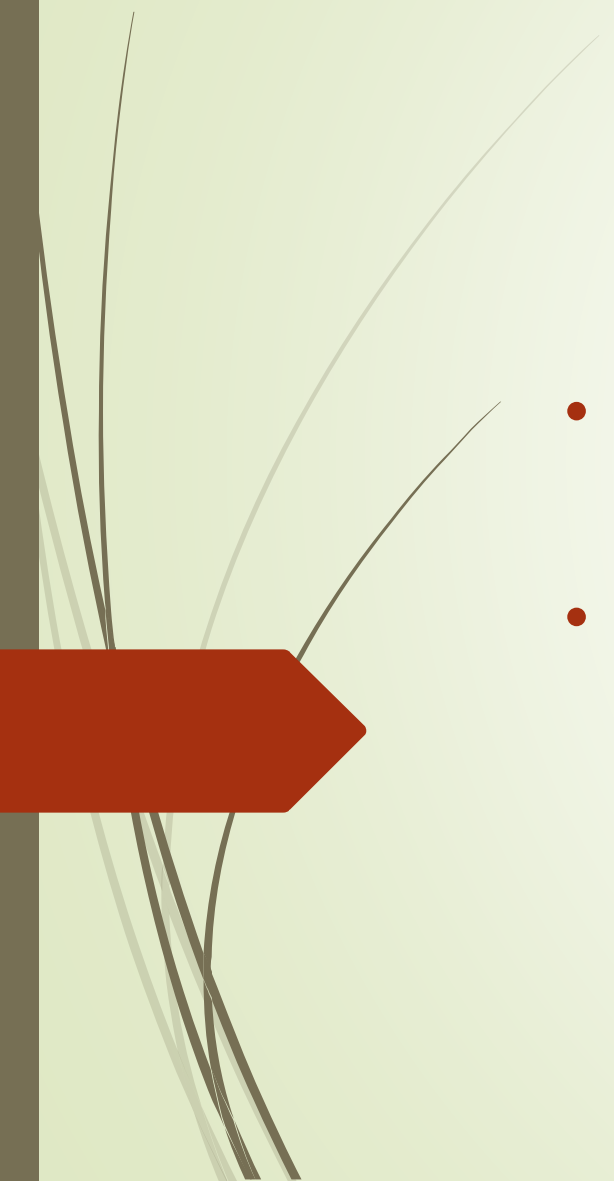
Η επιλογή της RSL δεν λειτουργεί πρωτίστως ως κοινωνική παρέμβαση ή «εκπροσώπηση της κώφωσης». Η νοηματική χρησιμοποιείται ως θεατρική και γλωσσική μέθοδος που αποκαλύπτει κάτι ήδη εγγενές στον Τσέχωφ:

ένα θέατρο:

- σωμάτων,
- παύσεων,
- αποστάσεων,
- βλεμμάτων,
- ασυνεννοησίας,
- και ανείπωτων επιθυμιών.

Η RSL δεν προστέθηκε πάνω στο έργο ως εξωτερικό εύρημα.

Αποκάλυψε έναν διαφορετικό τρόπο ύπαρξης του ίδιου του τσεχωφικού κόσμου.



Η κεντρική θεματολογία της παράστασης κινείται σε δύο άξονες:

- Διατηρείται ο πυρήνας του τσεχωφικού έργου (προσδοκία, χρόνος, μνήμη και αναζήτηση).
- Η χρήση νοηματικής γλώσσας (μετατοπίζει το ενδιαφέρον σε νέα, υπαρξιακά και σημειωτικά επίπεδα).

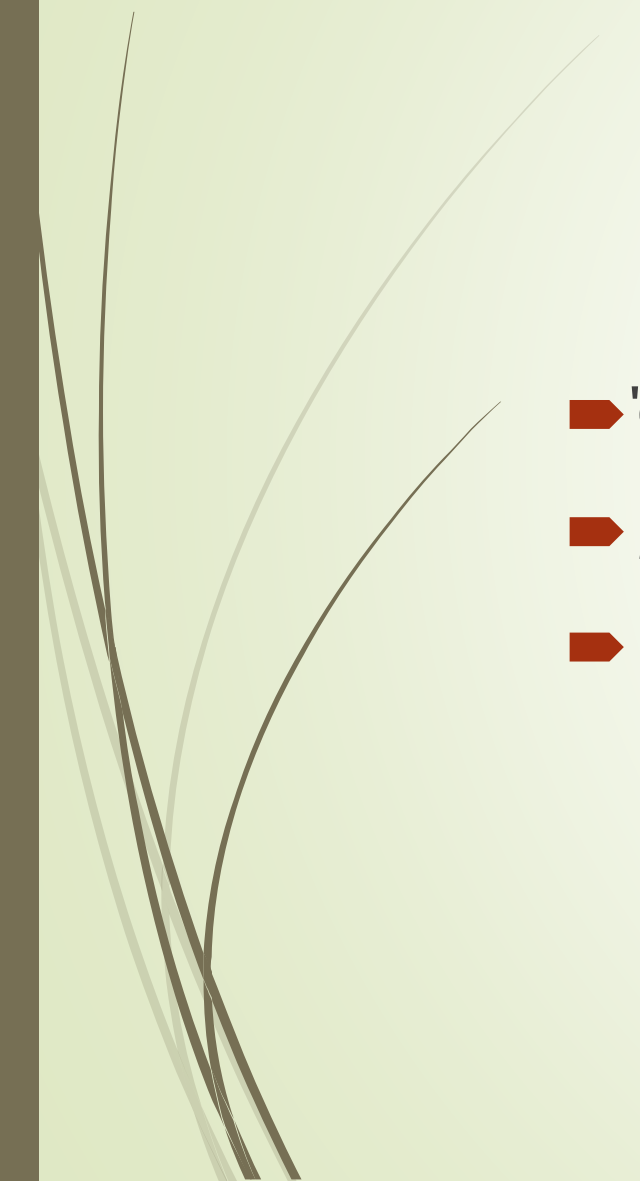


Στο επίκεντρο τίθεται ο άνθρωπος, ο οποίος περνά μέσα από διαδικασίες ψυχοσωματικής έντασης

- Οι χαρακτήρες πλάθονται μέσα: από καθημερινές τελετουργίες συναναστροφής, επέτειοι και γιορτές, φιλοσοφικές συζητήσεις και σχέδια, γεννήσεις και καταστροφές, έρωτες και απορρίψεις, αφίξεις και αναχωρήσεις και ματαιώσεις .
 - Αυτά οδηγούν τους ήρωες και τις ηρωίδες σε δραματική κατάσταση.
- 



Οι τρεις αδελφές είναι σαν να βιώνουν
διαφορετικούς χρόνους

- Όλγα ζει στο παρελθόν
 - Μάσα αναμετρίεται με το παρόν
 - Ιρίνα ονειρεύεται το μέλλον
- 



Ψευδαίσθηση της φυγής

- Ο προορισμός προς τη Μόσχα, δείχνει τον δρόμο προς την ευτυχία. Ταυτόχρονα παρουσιάζεται ως κάτι ουτοπικό. Η Μόσχα λειτουργεί ως μέσω εγκλωβισμού.
- 



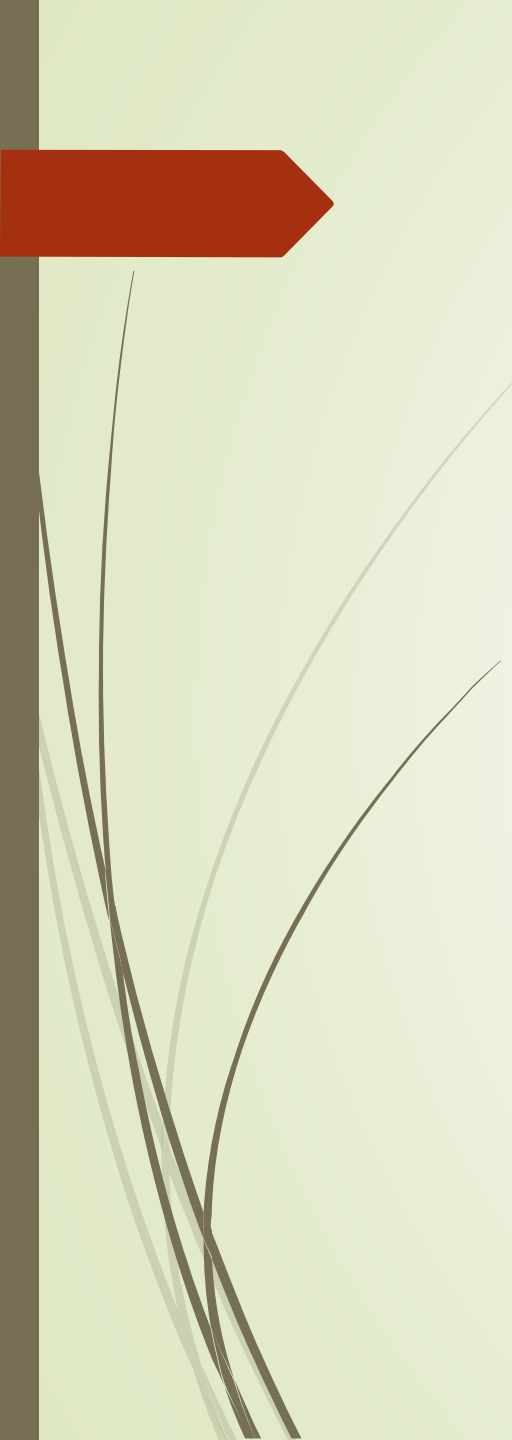
Ο χρόνος

- Στην παράσταση, ο χρόνος δεν κυλάει μέσα από τον ρυθμό των διαλόγων, αλλά μέσα από:
 - Τον έντονο, σχεδόν βίαιο ήχο των σωμάτων που κινούνται.
 - Το χτύπημα των ποδιών στο πάτωμα.
 - Τις ανάσες και τους υπόκωφους θορύβους των αντικειμένων.
- Η φθορά γίνεται ορατή μέσα από την εξάντληση σωματικής προσπάθειας να αρθρωθεί νόημα.



Η σωματικότητα αντικατοπτρίζει το τραύμα

- Το πάθος, η κόπωση, η απόγνωση εκφράζονται μέσα από τη μουσική ένταση, την ταχύτητα των κινήσεων των χεριών και τις εκφράσεις του προσώπου.
- Σιγά σιγά το σώμα μέσα από τις καταστάσεις που βιώνει οδηγείται σιγά σιγά στην εσωτερική συντριβή.

- 
- Μέσα από τη ριζοσπαστική μελέτη, έρχονται στο προσκύνιο τα όρια της ανθρώπινης συνύπαρξης.
 - Ο συγγραφέας θέτει τα εξής ερωτήματα:
 - Πως μπορούμε να συνδεθούμε με τους άλλους;
 - Πως μπορούμε να επιβιώσουμε και να αγαπήσουμε όταν ο καθένας μας είναι εγκλωβισμένος στη δική του σιωπή;

A theatrical performance scene featuring three women in black dresses. The woman on the left is gesturing with her arms outstretched. The woman in the center is smiling and making a peace sign. The woman on the right is gesturing with her hands. The background is a room with plastic sheeting and suitcases.

Οι τρεις αδελφές

Σκηνοθεσία: Timofey Kulyabin

Σκηνικά: Oleg Golonko

Ο σκηνικός χώρος

Η χαρτογράφηση της σκηνής- το σπίτι "αλλιώς"

Το σκηνικό του Γολονκο μας δίνει μια διαφορετική οπτική του σπιτιού των Προζόρωφ. Ο θεατής βρίσκεται μπροστά σε έναν μεγάλο ανοιχτό χώρο, μέσα στον οποίο μικρότερα δωμάτια οριοθετούνται με γραμμές στο πάτωμα, σαν ένα σκηνικό που έχει χαραχθεί πρόχειρα με ταινία, χωρίς ωστόσο να υψώνεται προς τα πάνω (όπως γίνεται ο κλασικός διαχωρισμός των δωματίων με τοίχους στο ενδιάμεσο). Αυτές οι γραμμές επεκτείνονται στη φαντασία των ηθοποιών, οι οποίοι κοιτούν πίσω από ανύπαρκτους τοίχους και συμπεριφέρονται σαν αυτοί να υπάρχουν πραγματικά. Έτσι, ενώ μια σκηνή μπορεί να εκτυλίσσεται σιωπηλά σε ένα "δωμάτιο", ταυτόχρονα να παρατηρούμε μια τελείως διαφορετικής φύσεως δράση σε ένα διπλανό, χωρίς να επηρεάζει την πρώτη. Βλέπουμε για παράδειγμα τη Νατάσα να καλλωπίζεται, ενώ η Μάσα βυθίζεται στις σκέψεις της, την Ιρίνα να θρηνεί για την πλήξη και τις περιορισμένες επιλογές της ζωής της, την ίδια στιγμή που οι υπηρέτες εργάζονται γύρω της σιωπηλά.

Το σκηνογραφικό αυτό εύρημα είναι τεράστιας σημασίας γιατί:

- επιτρέπει την πραγματοποίηση πολλών ταυτόχρονων δράσεων μπροστά στα μάτια του θεατή
- δηλώνει την απουσία ιδιωτικότητας των ηρώων και την πλήρη ψυχολογική τους έκθεση
- αποκαλύπτει τις μεταβαλλόμενες ισορροπίες εξουσίας μέσα στο σπίτι (πχ μεταξύ της Νατάσα και των τριών κοριτσιών)

Το σκηνικό λειτουργεί ως ένα αρχιτεκτονικό κλουβί. Επειδή το κοινό μπορεί να βλέπει όλα τα δωμάτια ταυτόχρονα, ο χώρος οπτικοποιεί τα βασικά θέματα του Τσέχοφ: τον εγκλωβισμό, τη στασιμότητα και την αδράνεια. Ενώ οι αδελφές ονειρεύονται τη Μόσχα, τα στατικά όρια της κάτοψης τις κρατούν ψυχολογικά αγκυρωμένες στην επαρχία.

Η πολυχρονικότητα και η σύνδεση με το σήμερα

Στην παραγωγή αυτή, τα κοστούμια και τα σκηνικά αντικείμενα καλύπτουν μια χρονική περίοδο από τις αρχές του 20ού αιώνα έως τις αρχές του 21ου. Συγκεκριμένα, βλέπουμε να συνυπάρχουν επί σκηνής από παλτά, στρατιωτικές στολές και γυναικείες μπλούζες της εποχής του Τσέχωφ μέχρι σύγχρονα τζιν παντελόνια, ηλεκτρονικές συσκευές και σύγχρονα gadgets (smartphones, selfie sticks, κα). Γνωρίζουμε επιπλέον, πως η εποχή του θεατρικού νατουραλισμού, στην οποία κατά μία έννοια ανήκουν τα έργα του Τσέχωφ, απαιτούσε πάντοτε τεράστιες λίστες αντικειμένων - συνθήκη που επαληθεύεται και στο συγκεκριμένο ανέβασμα, αφού σύμφωνα με τον Golonko, αν παρατηρήσουμε καλά, θα μετρήσουμε έως και 600 σκηνικά αντικείμενα.

Με τις σκηνογραφικές αυτές επιλογές θα λέγαμε ότι επιτυγχάνεται ένα χρονικό συνοθύλευμα, μια χρονική ασάφεια ως προς την τοποθέτηση του έργου σε μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Τόσο ο Kulyabin όσο και ο Golonko θέτουν με αυτή τους την απόφαση ένα ερώτημα στο θεατή: πόσο τελικά απέχει η σύγχρονή μας εποχή από την εποχή και τους κοινωνικούς προβληματισμούς των τσεχωφικών ηρώων? Κατά πόσο άραγε διαφέρουμε ως προς τη ρουτίνα της καθημερινότητας, εγκλωβισμένοι σε χιλιάδες μηχανικές, ασήμαντες πολλές φορές, επαναλαμβανόμενες κινήσεις και μικροσυνήθειες? Οι ήρωες του έργου ονειρεύονται τη Μόσχα, αλλά παραμένουν παγιδευμένοι μέσα σε αντικείμενα καθημερινής φθοράς.

Ο σκηνοθέτης τονίζει στο έπακρο το εύστοχο αυτό τσεχωφικό σχόλιο και ταυτόχρονα το μεταφράζει με σημερινά δεδομένα, μέσω της ευρείας γκάμας σκηνικών αντικειμένων που επιλέγει να χρησιμοποιήσει. Η αποξένωση, η αδυναμία για επικοινωνία, η ματαιότητα της ανεκπλήρωτης ζωής δεν ανήκουν μόνο στη Ρωσία του 1900, αλλά και στον σύγχρονο κόσμο.

Η χρωματική παλέτα

- Οι λιττές, μουντές και μονότονες αποχρώσεις που κυριαρχούν στην παράσταση λειτουργούν σαν συνδετικός κρίκος μεταξύ του σκηνικού, των props και της άψογα σκηνοθετημένης κίνησης των ηθοποιών. Εάν προσέξουμε καλά, θα κατανοήσουμε ότι το συγκεκριμένο σπασμένο γκρι/ υπόλευκο χρώμα που έχει επιλεγεί για όλα τα μέρη του σκηνικού (ξύλινο δάπεδο, έπιπλα), αλλά και τα ήπια μονοχρωματικά σύνολα των κουστουμιών, λειτουργούν σαν "καμβάς", που επάνω του τονίζονται στο έπακρο όλες οι κινήσεις, οι εκφράσεις και τα βλέματα των ηθοποιών. Μέσα σε αυτό το γκρι ουδέτερο περιβάλλον, κάθε μικρή ή ανεπαίσθητη κίνηση τονίζεται ακόμα περισσότερο, καθώς δεν υπάρχουν άλλοι οπτικοί παράγοντες (όπως πχ διαφορετικά ή έντονα χρώματα στο σκηνικό), ώστε να αποσπάσουν το βλέμα και την προσοχή του θεατή.
- Το ήσυχο οπτικό πεδίο βοηθά επίσης και στην ανάδειξη των σκηνικών αντικειμένων (των οποίων τη σημασία θα αναλύσουμε παρακάτω). Αντικείμενα όπως μια ριγέ χρωματιστή σβούρα, ένα εμπριμέ σαμοβάρι ή τα λουλούδια στα βάζα αναδεικνύονται στο έπακρο μπροστά σε μονοχρωματικό φόντο. Η ουδέτερη χρωματική παλέτα φωτίζει και ενισχύει τη χρήση των αντικειμένων αλλά και τα ηχοτοπία που δημιουργούνται από αυτή.
- Τέλος, η χρωματική επιλογή συμβάλει και αυτή με τη σειρά της στην αίσθηση του άχρονου που επιτυγχάνεται με τα props και τα κοστούμια, τονίζοντας το σχολιασμό του σκηνοθέτη για τους διαρκείς κοινωνικούς προβληματισμούς, από το 1900 έως και τη σύγχρονή μας εποχή.

Τα σκηνικά αντικείμενα (props)

Βασικοί φορείς δραματουργίας - δημιουργοί ηχοτοπίων

- Ένα από τα στοιχεία που καθιστά το συγκεκριμένο ανέβασμα των *Τριών Αδελφών* πρωτοποριακό, είναι ο πολυδιάστατος ρόλος των σκηνικών αντικειμένων (props) και ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιούνται πάνω στη σκηνή, καθώς η πρόσληψή τους απαιτεί το σύνολο των αισθήσεων, τόσο από τους ερμηνευτές όσο και από το κοινό. Η απουσία του λόγου -και κατ'επέκταση και του ήχου της **φωνής**- σχεδόν καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης, στρέφει αναγκαστικά την προσοχή και την ακοή του θεατή στα ηχοτοπία και το ρυθμό που παράγεται αποκλειστικά και μόνο από τη χρήση των αντικειμένων. Τα props γίνονται φορείς συναισθήματος, κατευθύνουν τη δράση, δημιουργούν ρυθμό, εκφράζουν όσα δεν μπορούν να ειπωθούν με την ανθρώπινη φωνή, ενώ η χρήση τους είναι χορογραφημένη με εξαιρετική ακρίβεια (ποιος αγγίζει τι, με ποια ένταση, με τι ταχύτητα, πώς θα είναι ο ήχος που θα παραχθεί).
- Ο Golonko είχε πει χαρακτηριστικά: ...το γεγονός ότι οι χαρακτήρες στη δική μας εκδοχή μιλούν στη νοηματική επηρέασε πάρα πολλές λεπτομέρειες. Ακόμη και η διαδικασία κατασκευής των σκηνικών και των επίπλων ήταν διαφορετική. Συνήθως αφιερώνω πολύ χρόνο ώστε τα σκηνικά και τα αντικείμενα να μην παράγουν περιττούς ήχους. Σε αυτή την περίπτωση συνέβη το αντίθετο. Για πρώτη φορά στην επαγγελματική μου πορεία χάρηκα όταν άκουσα το πάτωμα της σκηνής να τρίζει, τις πόρτες των ντουλαπιών να χτυπούν και τα πιάτα στη βιτρίνα να κουδουνίζουν όταν κάποιος περνά από δίπλα. Όπως αποδεικνύεται, αυτό το σκηνικό δεν διαθέτει μόνο μια οπτική αλλά και μια ακουστική διάσταση. Το σπίτι των Προζόροφ έχει τη δική του μουσική παρτιτούρα...



Η χρήση των smartphones

Αξιοσημείωτη είναι η παρουσία των κινητών τηλεφώνων στην παράσταση, η οποία δεν περιορίζεται σε μια μόνο λειτουργία. Οι χαρακτήρες λαμβάνουν μηνύματα σε smartphones, βγάζουν αναμνηστικές φωτογραφίες, ενώ οι συσκευές αυτές χρησιμοποιούνται ακόμη και για να φωτίσουν ολόκληρη σειρά σκηνών μετά τη φωτιά. Η λειτουργία τους είναι διττή: αφενός συνδέουν τους ήρωες και εξυπηρετούν στην επικοινωνία εκεί που η φωνή δεν τα καταφέρνει, αφετέρου τονίζουν τη βαθύτερη απομόνωση τους. Ο σκηνοθέτης επιλέγει μάλιστα να φωτίσει μια από τις πιο συναισθηματικά φορτισμένες σκηνές του έργου -το ξέσπασμα της Ιρίνα- με μοναδική πηγή φωτός τους φακούς των κινητών. Η απόκοσμη, σχεδόν μεταφυσική γαλάζια λάμψη των ψηφιακών συσκευών λειτουργεί ως μια στοιχειωτική υπενθύμιση ότι η δική μας σύγχρονη μοναχική εποχή δεν απέχει τόσο πολύ από τη Ρωσία των αρχών του εικοστού αιώνα.

1. Κοστούμια και δραματουργική λειτουργία

Γενικά.



Στην εκδοχή του Timofey Kuliyabin για τις Τρεις Αδερφές, τα κοστούμια λειτουργούν σαν **ψυχολογικός χάρτης των χαρακτήρων**.

- Δεν είναι “θεατρικά” με την παραδοσιακή έννοια·
- μοιάζουν ρεαλιστικά,
- αλλά είναι απόλυτα ελεγχόμενα σε χρώμα, υφή και σιλουέτα.

Στην παράσταση οι ηθοποιοί δεν βασίζονται κυρίως στη φωνή αλλά στο σώμα, στη νοηματική γλώσσα, στις μικρές κινήσεις των χεριών, του κορμού και του βλέμματος. Γι’ αυτό τα κοστούμια έχουν σχεδιαστεί έτσι ώστε να μη λειτουργούν σαν εντυπωσιακό θέαμα που αποσπά την προσοχή, **αλλά σαν «δεύτερο δέρμα» του χαρακτήρα**. Οι γραμμές τους είναι καθαρές και λιτές, χωρίς περίπλοκους όγκους ή έντονα διακοσμητικά στοιχεία, ώστε το μάτι του θεατή να μπορεί να παρακολουθεί εύκολα και καθαρά τις κινήσεις και τις χειρονομίες. Παράλληλα, οι υφές των υφασμάτων —ματ, βαριές ή ελαφρώς άκαμπτες— βοηθούν να φαίνεται το βάρος, η ένταση ή η κούραση του σώματος όταν οι ηθοποιοί κινούνται. Ακόμη και ο τρόπος που πέφτει ένα μανίκι ή ανοίγει ένα παλτό αποκτά εκφραστική δύναμη, επειδή μέσα στη σιωπή της παράστασης κάθε κίνηση αποκτά σημασία. Έτσι, τα καθημερινά κοστούμια δεν λειτουργούν ρεαλιστικά μόνο ως ρούχα εποχής ή χαρακτήρα, αλλά ως εργαλείο σωματικής αφήγησης και συναισθηματικής έκφρασης.

Τα κοστούμια λειτουργούν σχεδόν σαν συνέχεια της σκηνογραφίας: λιτά, ψυχρά, γεμάτα αίσθηση μοναξιάς. Επειδή δεν υπάρχει προφορικός λόγος, το ύφασμα, η κίνηση των μανικιών, το πώς γράφει πάνω στο σώμα ένα φόρεμα αποκτούν τεράστια σημασία στην έκφραση του ηθοποιού. Η συνολική αισθητική θυμίζει ευρωπαϊκό arthouse θέατρο: πολύ ελεγχόμενη εικόνα, αργοί ρυθμοί, εσωτερικότητα και συναισθηματική αποξένωση. Το αποτέλεσμα είναι ότι τα κοστούμια δεν λειτουργούν διακοσμητικά αλλά δραματουργικά —

δείχνουν την παγερή σιωπή, την αδυναμία επικοινωνίας και τη σταδιακή φθορά των χαρακτήρων.



2. Θεωρητική προσέγγιση κοστουμιού

Το κοστούμι λειτουργεί ως σημειωτικό σύστημα εντός της παράστασης

Δεν έχει διακοσμητικό χαρακτήρα αλλά δραματουργική λειτουργία

Συμβάλλει στην κατασκευή της σκηνικής ταυτότητας του χαρακτήρα

Υποκαθιστά εν μέρει τον προφορικό λόγο λόγω της νοηματικής γλώσσας

Εντάσσεται σε μια συνολική αισθητική σωματικού θεάτρου και σιωπής

3. Αισθητική και ενδυματολογικός κώδικας

Κυριαρχία μινιμαλισμού και σύγχρονης ενδυματολογίας

Ουδέτερη χρωματική παλέτα (μαύρο, γκρι, μπεζ, μπλε)

Απουσία ιστορικού κοστουμιού εποχής Τσέχωφ

Εξάλειψη διακοσμητικών στοιχείων για ενίσχυση της σωματικότητας

Τα ρούχα λειτουργούν ως “second skin” (δεύτερο δέρμα)

4. Δραματουργική λειτουργία κοστουμιού

Μεταφορά ψυχολογικής κατάστασης μέσω υλικού, υφής και χρωματικής παλέτας

Συσχέτιση σώματος–υφάσματος–κίνησης

Ενίσχυση της νοηματικής ως ρυθμικού και οπτικού λόγου

Συμμετοχή του κοστουμιού στη δημιουργία “οπτικής παρτιτούρας” της παράστασης

Το κοστούμι γίνεται φορέας συναισθηματικής πληροφορίας

5. Σημειωτική διαφοροποίηση των τριών αδελφών «Σημειωτική» = ο τρόπος που τα πράγματα στη σκηνή λειτουργούν σαν σημεία με νόημα. Δηλαδή:

- χρώμα ρούχου = ψυχολογία ή κοινωνική θέση
- στυλ ένδυσης = χαρακτήρας ή ταυτότητα
- υλικό/φθορά = κατάσταση ζωής ή εσωτερική φθορά



Ιρίνα Σεργκέγιεβνα Προζόροβα

- Ανοιχτόχρωμη παλέτα (λευκό, γαλάζιο, μπεζ) στην αρχή.
- Ενδεικτική νεότητας και αρχικής ελπίδας ,νεανικού ενθουσιασμού
- Σταδιακή οπτική αποχρωμάτιση της που συμβολίζει φθορά και ματαίωση

Στην αρχή εμφανίζεται με φωτεινό και ανάλαφρο κοστούμι, που εκφράζει τη νεανική της ελπίδα και την πίστη στο μέλλον. Στη συνέχεια, το ένδυμά της γίνεται πιο ουδέτερο και «βαρύ», αντανakλώντας τη φθορά της καθημερινότητας και την απώλεια προσδοκιών. Στο τέλος, η πιο απλή και άχρωμη και σκούρη εμφάνισή της σηματοδοτεί τον συμβιβασμό της και την αποδοχή μιας ματαιωμένης ζωής χωρίς το όνειρο που είχε αρχικά .



Μάσα Σεργκέγιεβνα Προζόροβα

Η Μάσα διαφοροποιείται σημειωτικά μέσω πιο σκοτεινής και αυστηρής ενδυματολογίας, που αντανακλά τον εσωτερικό της εγκλωβισμό, τη μελαγχολία και τη ρήξη της με το περιβάλλον της. (μαύρο, βαθύ μπλε). Υποδηλώνεται ένας «Σωματοποιημένος εγκλωβισμός της» και εσωτερική ένταση. Δομημένες, “κλειστές” σιλουέτες, με στενά φορέματα με αυστηρό ύφος.

- κυρίως μαύρα / γκρι / off-white
- καθαρές γραμμές, χωρίς διακόσμηση
- “κρύα” συναισθηματική εικόνα
- Αυστηρή ένδυση που δείχνει κοινωνικό εγκλωβισμό

Η Μάσα στην εκδοχή του Kulyabin δεν είναι “κοστούμι εποχής” είναι μια σημερινή γυναίκα που ζει τσεχωφική μελαγχολία .

Όλγα Σεργκέγιεβνα Προζόροβα-

Η Όλγα διαφοροποιείται σημειωτικά μέσω του κοστουμιού της, το οποίο με λιτές γραμμές αποδίδει τον συγκρατημένο και πειθαρχημένο χαρακτήρα της.

Η Όλγα παρουσιάζεται σαν:

Γυναίκα-λειτουργός, σχεδόν “δημόσια υπάλληλος” της ζωής, που κρατά την οικογένεια όρθια εγκλωβισμένη σε παραδοσιακές αξίες.

Τόνος: λευκό ή off-white πουκάμισο/μαύρο ίσιο παντελόνι/απλό blazer ή μαύρο παλτό (σε κάποιες σκηνές)/ χωρίς περιττά στολίδια ή διακοσμήσεις/προέχει η πολύ “καθαρή” και αυστηρή γραμμή σε Λευκή/Γκρι/μολυβί παλέτα

Πώς φαίνεται συνολικά

σαν καθημερινή εργαζόμενη γυναίκα/ σαν δασκάλα / υπάλληλος / “υπεύθυνος άνθρωπος”

όχι ρομαντική ηρωίδα εποχής αλλά σύγχρονη γυναίκα εγκλωβισμένη σε ευθύνη

Το κοστούμι της υπογραμμίζει:

Καθήκον/καταπίεση συναισθημάτων/ωριμότητα και φθορά χωρίς δράμα

εσωτερική εξάντληση/Λειτουργική, αυστηρή ενδυματολογία

Ενσάρκωση καθήκοντος, αυτοσυγκράτησης των στερεοτυπικών ιδεών και παραίτησης



6. Ανδρικοί χαρακτήρες – κοινωνικές ταυτότητες



- **Αντρέι Σεργκέγιεβιτς Προζόροφ (Andrei Sergeyevich Prozorov)**
- Ενδυματολογική αποδόμηση και σταδιακή παρακμή
- Οπτική “απώλεια κύρους” μέσω φθαρμένων ενδυμάτων



Βερσίινιν -Αλεξάντρ Ιγνάτιεβιτς Βερσίιν (Alexander Ignatyevich Vershinin)

Ημι-στρατιωτική αλλά χαλαρή ενδυματολογία

Συμβολισμός διανοητικής μελαγχολίας και στοχασμού(Είναι ένας από τους πιο σημαντικούς «ιδεολογικούς» χαρακτήρες του έργου, γιατί εκφράζει την πίστη στο μέλλον και στις νέες γενιές μέσα σε έναν κόσμο στασιμότητας).

Τουζενμπαχ (Βαρόνος Νικολάι Λβόβιτς Τουζενμπάχ)

Κλασικός ενδυματολογικός κώδικας του Τουζενμπαχ

Στρατιωτική στολή αξιωματικού (συχνά μπεζ, γκρι ή σκούρο πράσινο)

Ψηλός γιακάς/Μακριό παλτό/Δερμάτινες μπότες

Γάντια/Καλοραμμένο αλλά όχι επιδεικτικό ντύσιμο

Χρώματα “κουρασμένα”: ανθρακί, ταμπά, ξεθωριασμένο μπλε

Η ενσάρκωση ευαισθησίας και υπαρξιακής αθωότητας ηρεμίας, είναι ένας από τους πιο «καθαρούς» και ταυτόχρονα τραγικούς χαρακτήρες του έργου. Συμβολίζει κυρίως την ιδέα της ανεκπλήρωτης ελπίδας και της αθόρυβης θυσίας). Ο Τσέχωφ τον γράφει ως άνθρωπο ευγενικό και ρομαντικό, όχι ηρωικό macho. Άρα το κοστούμι του συνήθως: δεν είναι επιθετικό, δεν έχει υπερβολικά παράσημα,δείχνει «ήσυχη» αριστοκρατία.

Σόλενι -Βασίλι Βασίλιεβιτς Σολιόνι (Vasily Vasilievich Solony)

Κλασικός ενδυματολογικός κώδικας/Σκούρα στρατιωτική στολή/Μαύρες μπότες

Σκληρή σιλουέτα/Κουμπωμένο μέχρι πάνω σακάκι/Ζώνες / straps

Αυστηρός γιακάς/ Μαύρο δέρμα ή βαριά υφάσματα

Σκοτεινός χρωματικός κώδικας. Σκληρή σιλουέτα με ψυχική ένταση και επιθετικότητα.(Συνοπτικά, Ο Σολιόνι συμβολίζει:τη βία που δεν φαίνεται αλλά υπάρχει, την ψυχική διαταραχή μέσα στην κανονικότητα και την καταστροφή της ελπίδας (μέσα από τη μονομαχία και τον θάνατο του Τουζενμπάχ).

Τσεμπουτκίν - Ιβάν Ρομανόβιτς Τσεμπουτκίν (Ivan Romanovich Chebutykin)

Παλιωμένη στρατιωτική στολή/Ξεκούμπωτο σακάκι/Τσαλακωμένο πουκάμισο

Φθαρμένο παλτό/Βαριές μπότες/Σκουριασμένα μεταλλικά στοιχεία

Ατημέλητη εμφάνιση/ military boots ή παλιά δερμάτινα παπούτσια,/ old doctor / Soviet intellectual vibe/almost homeless elegance. Χρώματα :tobacco brown/ξεθωριασμένο χακί/dirty grey

Φθαρμένα και “αποδομημένα” ρούχα-Ενδυματολογική αναπαράσταση παραίτησης.(Ο Τσεμπουτκίν (Ivan Romanovich Chebutykin), είναι ένας δευτερεύων αλλά βαθιά συμβολικός χαρακτήρας, που λειτουργεί σχεδόν σαν «καθρέφτης παρακμής» του κόσμου του έργου).

7. Η Νατάσα ως ενδυματολογική ρήξη -Νατάσα Ιβάνοβνα Προζόροβα (Natalya Ivanovna Prozorova)

Αντίθεση με το σύστημα των αδελφών.Πιο “γήινη” και καθημερινή αισθητική. Θερμότερη χρωματική παλέτα. Σταδιακή μετατροπή από περιθωριακή σε κυρίαρχη μορφή. Δεν ακολουθεί τον «κώδικα κομψότητας» των αδελφών Προζόροφ. Συμβολίζει την είσοδο μιας πιο μικροαστικής, λιγότερο «πολιτισμικά εκλεπτυσμένης» τάξης. Συμβολίζει κοινωνική και χωρική “εισβολή”. Η εισβολή του «άλλου» κοινωνικού κόσμου. Αν και οι αδελφές Προζόροφ εκπροσωπούν: αστική παιδεία, καλλιέργεια, αισθητική λεπτότητα. Η Νατάσα προέρχεται από διαφορετικό κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο .Το ντύσιμό της σηματοδοτεί: ταξική διαφοροποίηση, απλότητα που αγγίζει τη «χυδαιότητα» (για τα δεδομένα των αδελφών), έλλειψη αισθητικής «εκλέπτυνσης»,έλλειψη συμβολικής κομψότητας και αισθητικού φίλτρου.

8. Συμπέρασμα

- Το κοστούμι λειτουργεί ως δραματουργικό και σημειωτικό εργαλείο
- Συνδέεται άμεσα με τη σωματικότητα και τη νοηματική
- Συμβάλλει στη δημιουργία μιας αισθητικής σιωπής και αποξένωσης
- Ενισχύει την τσεχωφική θεματική της φθοράς και της αδυναμίας επικοινωνίας
- Αποτελεί οργανικό μέρος της συνολικής σκηνικής “παρτιτούρας”.



Αλεξάνδρα Σιδηροπούλου

AM 7568012500056

- **Μουσική Δραματουργία στις «Τρεις Αδελφές» του Timofey Kulyabin**
- **Ήχοι**

Η μουσική δραματουργία στην παράσταση αποτελεί κεντρικό και ριζοσπαστικό άξονα σκηνοθετικής επεξεργασίας, καθώς το έργο του Τσέχωφ δεν λειτουργεί μόνο ως κείμενο προς αναπαράσταση αλλά ως οργανωμένο ακουστικό και ρυθμικό σύστημα. Ο σκηνοθέτης μετασχηματίζει τη θεατρική εμπειρία σε «παρτιτούρα» χρόνου, σώματος και ήχου.

Τι σημαίνει “μουσική δραματουργία”

Είναι ο τρόπος που η μουσική: δεν συνοδεύει απλώς τη σκηνή, δομεί τη δράση, επηρεάζει τον ρυθμό, και λειτουργεί σαν “δεύτερο επίπεδο αφήγησης”.

Δηλαδή η μουσική γίνεται μέρος της δραματουργίας, όχι διακόσμηση.



1. Ο Τσέχωφ ως μουσική δομή

Η απουσία προφορικού λόγου λειτουργεί ως κεντρικός δραματουργικός μηχανισμός που συγκροτεί την τραγικότητα της παράστασης.

Οι παύσεις και τα ανείπωτα νοήματα αποκτούν δομική βαρύτητα αντίστοιχη με μουσικά διαστήματα.

Η χρήση της νοηματικής γλώσσας μετατρέπει τον λόγο σε ρυθμικό και κινησιολογικό σύστημα:

η κίνηση των χεριών λειτουργεί ως ρυθμική άρθρωση,

η αναπνοή ως μέτρο,

η σιωπή ως ενεργό ηχητικό πεδίο.

Το αποτέλεσμα παραπέμπει σε σύγχρονες μουσικές φόρμες όπου η σιωπή έχει ισοδύναμη σημασία με τον ήχο.

2. Ο ηχητικός ρεαλισμός ως συνθετική παρτιτούρα

α. Η παράσταση βασίζεται σε υψηλής ακρίβειας ηχητικό σχεδιασμό (sound design) με υπερτονισμένα καθημερινά ηχητικά συμβάντα:

βήματα πάνω σε ξύλινα πατώματα, καρέκλες, ήχος σεσουάρ που στεγνώνει μαλλιά

αντικείμενα καθημερινής χρήσης (πιάτα, μαχαιροπίρουνα, ποτήρια),

φυσικοί ήχοι (άνεμος, πουλιά, σκυλιά),

απομακρυσμένα στρατιωτικά εμβατήρια.

Οι ήχοι δεν λειτουργούν ως ρεαλιστική αναπαράσταση αλλά ως:

δομικά στοιχεία ρυθμού,

συνθετικά ηχητικά γεγονότα,

«μουσικοποιημένα» αντικείμενα του σκηνικού χώρου. Βιολί που παίζει ζωντανά, μουσική προερχόμενη από κινητά ή ringtones . Κινητά τηλέφωνα/Παίζουν μουσική ή ήχους από:

Notifications/ringtones/αποσπασματικά κομμάτια μουσικής

Δεν είναι “ρεαλιστικά props” μόνο

Γίνονται πηγές ηχητικής αφήγησης

Το ηχητικό περιβάλλον συγκροτεί έναν μορφοποιημένο, σχεδόν μουσικό ρεαλισμό.

β. Τι συμβολίζει ο ήχος του χτύπου του ρολογιού

Τον χρόνο που περνά και δεν επιστρέφει. Ο πιο άμεσος συμβολισμός είναι ο ανελέητος χρόνος. Κάθε χτύπος υπενθυμίζει ότι: η ζωή προχωρά, οι ευκαιρίες χάνονται, τίποτα δεν μένει στάσιμο. ρυθμικός, επαναλαμβανόμενος ήχος: γίνεται σχεδόν «ψυχολογική πίεση», αργής απομάκρυνσης από το όνειρο της Μόσχας.

γ. Ήχος από καμπάνες

Οι καμπάνες στο τέλος σηματοδοτούν και ενισχύουν δραματουργικά ότι: το έργο τελείωσε οριστικά (δεν υπάρχει συνέχεια στη δράση). Η ζωή έξω συνεχίζεται κανονικά, αδιάφορη για την τραγωδία των ηρώων, το όνειρο της Μόσχας έχει πλέον χαθεί χωρίς . καμπάνες λειτουργούν σαν: «τελετουργικός ήχος αποχαιρετισμού» για πάντα .

3. Η σιωπή ως δραματουργικό υλικό

Η σιωπή δεν λειτουργεί ως απουσία λόγου αλλά ως ενεργό δραματουργικό πεδίο.

Οι εκτεταμένες μη λεκτικές διάρκειες δημιουργούν:

αίσθηση υπαρξιακής ακινησίας,

εντατικοποίηση της αναμονής,

εμπειρία χρονικής διαστολής.

Αναδεικνύονται μικρο-ήχοι του σώματος και του χώρου:

αναπνοές,

μετατοπίσεις βάρους,

τριξίματα υλικών επιφανειών.

4. Ρυθμική διάρθρωση σώματος και νοηματικής

Η νοηματική γλώσσα λειτουργεί ως κινησιολογική χορογραφία με μουσικές ιδιότητες:

Έχει tempo (ταχύτητα εκφοράς),

ρυθμική τονικότητα,

δυναμικές κινήσεις και εντάσεις.

Οι σκηνές οργανώνονται ως:

μουσικά σύνολα δωματίου,

πολυφωνικές χορογραφημένες δομές,

συγχρονισμένα ρυθμικά σχήματα.

Η δραματουργία μετατοπίζεται από τον λόγο στο σώμα ως φορέα ρυθμού και νοήματος.

5. Ο ήχος ως ψυχολογική και υπαρξιακή συνθήκη

Το ηχητικό τοπίο λειτουργεί ως εξωτερικοποίηση εσωτερικών καταστάσεων:

Στρατιωτικοί ήχοι: ιστορική μετατόπιση και απώλεια μέλλοντος, (Όταν ακούγονται μακρινοί στρατιωτικοί ήχοι: δεν σημαίνουν απλά «υπάρχει στρατός κάπου», σημαίνουν ότι ο κόσμος αλλάζει χωρίς τους ήρωες άρα: οι ήρωες μένουν πίσω και χάνουν το μέλλον τους. Είναι σαν να ακούς την ιστορία να προχωράει χωρίς εσένα.

Άνεμος: χρονικότητα και υπαρξιακό κενό, ο άνεμος δεν είναι απλά φυσικός ήχος. Συμβολίζει: τον χρόνο που περνά, κάτι που δεν σταματά και δεν ελέγχεται ένα «κενό» ή μια αίσθηση μοναξιάς.

Ηχητική αραίωση χώρων: αίσθηση αποξένωσης. («Ηχητική αραίωση χώρων». Αυτό σημαίνει ότι ο χώρος ακούγεται «άδειος». Όχι απαραίτητα ότι δεν έχει πράγματα, αλλά ότι

οι ήχοι είναι λίγοι ή υπάρχει σιωπή ανάμεσα τους όλα ακούγονται μακριά ή απομονωμένα)
.Ο ήχος δεν περιγράφει απλώς το περιβάλλον αλλά αποδίδει ψυχικές και υπαρξιακές
εντάσεις των ηρώων .

6. Ανασύνθεση του τσεχωφικού σύμπαντος

Η σκηνοθεσία δεν ανατρέπει τον Τσέχωφ αλλά τον απογυμνώνει από τη λεκτική του
επιφάνεια.

Οι θεματικοί άξονες του έργου (αδράνεια, ανεκπλήρωτη επικοινωνία, εσωτερική διάρρηξη)
μετατρέπονται σε:

ηχητική δομή,

ρυθμική εμπειρία,

σωματοποιημένη σιωπή.

7. Η εμπειρία του θεατή

Ο θεατής μεταβαίνει από την αναμονή του λόγου στην ακρόαση του χώρου και του χρόνου.

Η αντίληψη μετατοπίζεται προς:

τη χρονική διάρκεια,

τις χωρικές αποστάσεις,

τις μικρο-κινήσεις των σωμάτων και παράγουν ήχους και άναρθρες κραυγές

Η παράσταση λειτουργεί ως εκπαιδευτικό πεδίο ακουστικής και αισθητηριακής
αναπλασίωσης.

8. Λειτουργία

Η μουσική δραματουργία δεν λειτουργεί ως συνοδευτικό στοιχείο αλλά ως οργανωτική
αρχή του έργου.

Ο Kulyabin μετασχηματίζει το θεατρικό κείμενο σε πολυεπίπεδη ακουστική κατασκευή,
όπου:

η σιωπή αποκτά μουσική υπόσταση,

ο χώρος της σκηνής γίνεται ηχητικό όργανο,

το ανθρώπινο σώμα λειτουργεί ως ρυθμική μονάδα,

ο Τσέχωφ επανεγγράφεται ως εμπειρία ήχου, μνήμης και χρονικότητας.

9. Η χρήση της pop μουσικής και των ψηφιακών ήχων

Στον σκηνικό κόσμο της Three Sisters του Timofey Kulyabin, η χρήση της pop μουσικής και
των ψηφιακών ήχων μπορεί να αναγνωσθεί μέσα από το πρίσμα της σύγχρονης

δραματουργίας ως μια διαδικασία «επανενεργοποίησης» του κλασικού κειμένου μέσω της ηχητικής επιτελεσματικότητας και της ενσωμάτωσης της ποπ-πολιτισμικής καθημερινότητας στη σκηνική πράξη. Η μουσική δεν λειτουργεί ως εξωτερικό σχολιαστικό επίπεδο, αλλά ως διηγητικό υλικό που εντάσσεται στη σκηνική πραγματικότητα, συγκροτώντας έναν υβριδικό δραματουργικό χώρο όπου το κλασικό τσεχοφικό σύμπαν διασταυρώνεται με τον σύγχρονο τεχνολογικό και πολιτισμικό χρόνο.

Από τη σκοπιά της σύγχρονης δραματουργίας, αυτή η επιλογή συνιστά μετατόπιση από το ψυχολογικό θέατρο προς μια μεταδραματική λογική, όπου το νόημα δεν παράγεται αποκλειστικά μέσω διαλόγου και χαρακτήρων, αλλά μέσω δικτύων ήχου, εικόνας και σωματικής δράσης. Η pop μουσική λειτουργεί ως πολιτισμικός δείκτης του παρόντος, εισάγοντας στη σκηνή τον ρυθμό, την αισθητική και την επιφανειακή ευφορία της ψηφιακής εποχής, ενώ ταυτόχρονα αποκαλύπτει τη ρήξη ανάμεσα στη συλλογική εμπειρία της διασκέδασης και την υπόγεια αίσθηση υπαρξιακής αποξένωσης.

Συγκεκριμένα, στη σκηνή της γιορτής της Ιρίνας, η ενσωμάτωση ευχάριστων κομματιών όπως όπως το « Wrecking Ball Miley Cyrus» και στην πιο ευχάριστη σκηνή του χορού του πάρτυ με το «Moloko bring it back sing it back» «δεν λειτουργεί ως μουσική επένδυση, αλλά ως δραματουργικός μηχανισμός για να παράξει μία δραματουργική αντίθεση: Η στιγμιαία ευφορία του πάρτυ που παράγεται από την εύθυμη μουσική έρχεται σε αντιδιαστολή με τη διάχυτη μελαγχολία που διαπνέει το έργο μέχρι τέλους . Έτσι, η μουσική δρα όχι ως αφηγηματικό σχόλιο, αλλά ως γεγονός που παράγει ρυθμό, συλλογικότητα και ταυτόχρονα αποκαλύπτει τη ρευστότητα και την αστάθεια της σύγχρονης ζωής μέσα στη σκηνή .



10.Ζωντανή μουσική

Στην παράσταση Τρεις Αδελφές υπάρχει και ζωντανή μουσική σε ορισμένες σκηνές. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο Αντρέι, ο οποίος εμφανίζεται να παίζει βιολί επί σκηνής. Το βιολί λειτουργεί όχι μόνο ως μουσικό στοιχείο αλλά και ως δραματουργικό σύμβολο: εκφράζει την εσωτερικότητα, τη μοναξιά την ματαίωση και τις χαμένες φιλοδοξίες του χαρακτήρα .

Η ζωντανή μουσική ενσωματώνεται οργανικά μέσα στη δράση της παράστασης και αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της πράξης και δεν παρουσιάζεται σαν ξεχωριστό μουσικό γεγονός . Οι ήχοι του βιολιού συνοδεύουν στιγμές συναισθηματικής φόρτισης ή σιωπής, ενισχύοντας τη μελαγχολική ατμόσφαιρα του έργου . Έτσι, η μουσική αποκτά άμεση σχέση με το κείμενο και την ψυχολογία των προσώπων.

11.Στρατιωτικά εμβατήρια

Στην παράσταση Τρεις Αδελφές τα στρατιωτικά εμβατήρια έχουν ιδιαίτερη δραματουργική σημασία. Συνδέονται άμεσα με την παρουσία των αξιωματικών στο έργο του Anton Chekhov και υπενθυμίζουν συνεχώς τον στρατιωτικό κόσμο που περιβάλλει τις τρεις αδελφές. Οι ήχοι αυτοί ακούγονται συνήθως από μακριά, σαν κάτι εξωτερικό και απρόσιτο, δημιουργώντας αίσθηση νοσταλγίας αλλά και αποχωρισμού.

Τα εμβατήρια λειτουργούν συμβολικά: εκφράζουν την κίνηση και την αλλαγή που οι ήρωες επιθυμούν αλλά δεν μπορούν να πετύχουν. Ενώ ο στρατός μετακινείται και προχωρά, οι αδελφές παραμένουν εγκλωβισμένες στην ίδια ζωή και στα ανεκπλήρωτα όνειρά τους. Ιδιαίτερα στις σκηνές όπου γίνεται λόγος για αναχωρήσεις ή για τη Μόσχα, οι στρατιωτικοί ήχοι ενισχύουν το αίσθημα απώλειας, των χαμένων ονείρων και της ματαίωσης. Το πιο χαρακτηριστικό στοιχείο είναι ότι οι ήρωες προσπαθούν να αποχαιρετιστούν στη νοηματική, αλλά ο θόρυβος των στρατιωτικών εμβατηρίων από τον «έξω κόσμο» γίνεται τόσο εκκωφαντικός που σχεδόν «καταπίνει» τη δική τους βουβή επικοινωνία.

Η χρήση τους δεν είναι θριαμβευτική, όπως συμβαίνει συνήθως στα εμβατήρια. Αντίθετα, στη σκηνοθεσία του Timofey Kuliyabin ακούγονται πιο απόμακρα και μελαγχολικά, σχεδόν σαν ανάμνηση. Έτσι, η μουσική αυτή δεν δημιουργεί ηρωισμό αλλά υπογραμμίζει τη φθορά του χρόνου, τη μοναξιά και την αδυναμία των ηρώων να αλλάξουν τη μοίρα τους.

12. Η μουσική ως γέφυρα στις μεταβάσεις των σκηνών

Η μουσική λειτουργεί συχνά ως γέφυρα ανάμεσα στις σκηνές και στις χρονικές μεταβάσεις. Οι ατμοσφαιρικοί ήχοι, τα στρατιωτικά εμβατήρια και οι μουσικές παρεμβάσεις βοηθούν τη μετάβαση από τη μία σκηνή στην άλλη χωρίς απότομες αλλαγές. Με αυτόν τον τρόπο διατηρείται η συναισθηματική συνέχεια και ο αργός, εσωτερικός ρυθμός της παράστασης.

Καθώς το έργο εκτείνεται σε διαφορετικές χρονικές περιόδους της ζωής των ηρώων, οι ήχοι και οι μουσικές παύσεις δημιουργούν την αίσθηση ότι ο χρόνος κυλά αργά και βασανιστικά. Ιδιαίτερα τα μακρινά στρατιωτικά εμβατήρια και οι επαναλαμβανόμενοι ήχοι λειτουργούν σαν υπενθύμιση ότι ο κόσμος έξω συνεχίζει να κινείται, ενώ οι ζωές των ηρώων μένουν στάσιμες και τα όνειρα ματαιώνονται .

Έτσι, η μουσική δεν έχει μόνο διακοσμητικό ρόλο αλλά και αφηγηματική λειτουργία. Συνδέει τις σκηνές, οργανώνει τον ρυθμό της παράστασης και συμβάλλει στη δραματουργική μετάβαση από τη μία ψυχική κατάσταση ή χρονική στιγμή στην άλλη .Τέλος, ήχοι και μουσική ντύνουν το έργο περίφημα σύμφωνα με τις ψυχολογικές μεταπτώσεις ή αλληλεπιδράσεις των ηρωϊδων έως το τελευταίο λεπτό .

ΚΙΝΗΣΗ

ΣΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ *ΤΡΕΙΣ ΑΔΕΛΦΕΣ* ΤΟΥ ΑΝΤΟΝ ΤΣΕΧΩΦ
ΣΕ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΤΙΜΟΦΕΙ ΚΟΥΛΙΑΜΠΙΝ

ΒΑΣΙΚΟ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΚΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ

- Ο σκηνοθέτης επιλέγει να τοποθετήσει τον οίκο των Προζοροφ στον κόσμο των κωφών.
- Με αυτό το εύρημα η παράσταση επιχειρεί να προσεγγίσει τον πυρήνα της γλώσσας του Τσέχωφ αποδίδοντας το κείμενο με πιστότητα χωρίς καν να προφέρονται οι λέξεις.
- Η νοηματική γλώσσα γίνεται το βασικό εργαλείο και το σώμα των ηθοποιών το μέσο της σκηνικής γλώσσας.
- Η παράσταση καταφέρνει να φωτίσει το μη κείμενο στον λόγο του Τσέχωφ

ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΕΣ ΚΙΝΗΣΕΙΣ

Στην παρτιτούρα της κινησιολογίας των ηθοποιών εκτός από τη βασική επιλογή της νοηματικής που καθορίζει τον τρόπο που παίζουν, προστίθενται και απλές καθημερινές κινήσεις.

Δημιουργείται μια πολύπλοκη σύνθεση πληθώρας κινήσεων που θα μπορούσαν να συμβούν εντός ενός σπιτιού.

Στην ίδια σύνθεση εμβόλιμα παρεμβάλλονται κοινές παύσεις που προκαλούν σκηνικό ρυθμό και «συνομιλία» μεταξύ των ηθοποιών καθώς και παραγωγή ήχων με στόχο τη δημιουργία ρυθμικών μοτίβων.

Ενώ υπάρχει μεγάλη ακρίβεια στην παρτιτούρα των κινήσεων, οι δράσεις των ηθοποιών είναι απολύτως φυσικές και ρεαλιστικές.

--Αγκαλιές, χειραψίες, χειρονομίες, χορός, φιλιά, διάβασμα, παίξιμο παιχνιδιών και μουσικών οργάνων (χαρτιά, σβούρα, βιολί π.χ), σερβίρισμα φαγητού και ποτού, χειροφίλημα, ντύσιμο, γδύσιμο, βάψιμο, καλλωπισμός, συμμαζεμα, νανούρισμα, χτυπήματα, βίαια ξεσπάσματα (σφαλιάρια, κλωτσιές), στρώσιμο κρεβατιών και τραπεζιού, καθαρισμα, ψέκασμα, τσούγκρισμα ποτηριών, άνοιγμα-κλείσιμο πόρτας, τηλεόρασης, σκούπισμα κ.α.

Πράξη 1

- Σταδιακή παρουσίαση των προσώπων μέσα από τον τρόπο που κινούνται.
- Εισαγωγή νοηματικής από όλους.
- Η Όλγα, η μεγαλύτερη από τις τρεις, έχει μια ενεργητική αλλά σταθερή παρουσία στον χώρο. Η Ιρίνα, η μικρότερη, έχει την πιο έντονη κινητικότητα από όλους, μοιάζει ανάλαφρη, ευχάριστη και ενθουσιώδης. Η Μάσα είναι καθιστή χωρίς να επηρεάζεται από τον περιβάλλοντα χώρο μέχρι τη στιγμή που θα σηκωθεί για να αποχωρήσει από τη γιορτή.
- Η Όλγα και η Μάσα φορούν τακούνια, στοιχείο που επηρεάζει το περπάτημά τους.
- Σε μια ατμόσφαιρα εορτασμού οι ηθοποιοί μεταφέρονται από το ένα δωμάτιο στο άλλο φτιάχνοντας έναν χάρτη διαδρομών στον οποίο προστίθενται συνεχώς νέα πρόσωπα δημιουργώντας ταυτόχρονα μικρές ομάδες συνάθροισης.

Παιγνιώδης διάθεση

- Ελαφρύς ΧΟΡΟΣ Ιρίνας στο κλιπ της Μάιλι Σάιρους
- ΧΤΥΠΗΜΑΤΑ στο τραπέζι, παραγωγή ρυθμικού μοτίβο
- ΙΠΠΑΣΤΙ σήκωμα Ιρίνα και Τσεμπουτικιν
- ΒΙΟΛΙ από τον Αντρέι
- ΚΥΚΛΟΣ. Γύρω από τον Αντρέι για να τον περιγελάσουν
- ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ. Σύμπλεγμα με κοινό μέτωπο για όλους προκειμένου να βγει φωτογραφία με το σέλφι στικ
- ΣΤΙΓΜΗ ΣΙΩΠΗΣ. Κεφάλι στο τράπέζι από όλους, μια κοινή παύση σαν ύπνωση

Πράξη 2

- Παρατηρούνται αλλαγές στη σωματικότητα των ηθοποιών που φανερώνουν το πέρασμα του χρόνου
- Η Νατάσσα κινείται με μεγαλύτερη ευκολία και οικειότητα στον χώρο του σπιτιού
- Η κίνηση του Αντρέι φαίνεται πως αρχίζει και αποκτά μια παθητικότητα σε σχέση με την πρώτη πράξη ενώ είναι καθαρό πως αποφεύγει την προσπάθεια της Νατάσσα για σύνδεση
- Βερσίνιν και Μάσα. Ακολουθούν μια πορεία στην οποία φανερώνονται τα αισθήματά τους. Ξεκινούν απόμακροι και καταλήγουν σε ένα φιλί στην τραπεζαρία που τρομάζει την Μάσα και την απομακρύνει ξανά.
- Στην άφιξη της Ιρίνα παρατηρούμε τη μεγάλη διαφορά που έχει η κίνησή της σε σχέση με την πρώτη πράξη. Έχει προστεθεί μία δυσκολία στη μετακίνηση

Έκφραση αρνητικών συναισθημάτων

- Δυσανασχέτηση και δυσκολία στην κίνηση
 - Η Μάσα μοιάζει κυκλοθυμική, οι κινήσεις της δείχνουν πότε θυμό πότε ευχαρίστηση
 - Κλωτσάει τις κάρτες του παιχνιδιού των υπολοίπων
 - Υποκλίνεται ειρωνικά στην Νατάσσα
 - Χορεύει με τους υπόλοιπους γιορτάζοντας
 - Σολυόνι.
- Προσφέρει τα παπούτσια της στην Ιρίνα
 - εκφράζει τον έρωτά του
 - Αντιδρά βίαια στην αρνητική της στάση (ανασηκώνει το κρεβάτι που εκείνη κάθεται, τη χτυπάει)
 - Όταν εκείνη κρύβεται στην ντουλάπα για να γλιτώσει από εκείνον ο ίδιος εκμυστηρεύεται τον έρωτά του στην Ιρίνα πίσω από την κλειστή ντουλάπα στην νοηματική (!)

Πράξη 3

- Η πιο έντονη πράξη κινησιολογικά
- Αλληλένδετα το φως και η κίνηση
- Χορογραφία φωτός και σωμάτων
- Καβγάς μεταξύ Όλγας και Νατάσσας
- Τσεμπουτίκιν. Κινήσεις μεθυσμένου / προσπαθούν να τον βοηθήσουν να σταθεί όρθιος
- Συμβαίνει η πρώτη συνάντηση μεταξύ Ιρίνας και Σολυόνι μετά τον καβγά της δεύτερης πράξης
- Η Μάσα συντετριμμένη εξομολογείται τον έρωτά της για τον Βερσίνιν στις αδελφές της
- Εκτόνωση Αντρέι, φανερά θλιμμένος και εκνευρισμένος/ τον χτυπούν οι αδελφές και τον βάζουν για ύπνο

Πράξη 4

- Χαρακτηρίζεται αρχικά από μια αίσθηση τρυφερότητας
- Κινήσεις απαλές, αγκαλιές, αποχωρισμοί και νοσταλγία
- Επαναφορά μοτίβο σέλφι
- Τα καθίσματά τους πια είναι οι βαλίτσες τους
- Η κίνηση του Αντρέι έχει γίνει πια επιτελεστική με απουσία συναισθήματος
- Έντονο ξέσπασμα τρυφερότητας από τον Τούζενμπαχ προς την Ιρίνα (τελευταία φορά πριν τη δολοφονία του)
- Σκληρός Αποχωρισμός Βερσίνιν και Μάσα
 - Αρχικά στέκονται απόμακροι
 - Την αγκαλιάζει ενώ εκείνη έχει γυρισμένη την πλάτη της
 - Σφιχτή λαβή χεριών για να μην τον αφήσει να φύγει (επαναληπτικότητα)
 - Στιγμή έντασης καθώς η Μάσα προσπαθεί να εγκλωβίσει τον Βερσίνιν για να μην τον αποχωριστεί
 - Σε μια εκτόνωση της έντασής τους ο Βερσίνιν με μια λαβή τη ρίχνει κάτω για να μπορέσει να φύγει
 - Η Μάσα προσπαθεί να φύγει για να τον ακολουθήσει και ο Κουλιγκιν και Όλγα την εμποδίζουν
 - Η μεγαλύτερη διαδρομή που μοιάζει να έχει κάνει κινησιολογικά πρόσωπο της ιστορίας είναι η Νατάσσα

(από την ντροπαλή συνεσταλμένη και φοβισμένη της πρώτης πράξης παρουσιάζεται αυταρχική, σκληρή και με αυτοπεποίθηση)

Η τελευταία της πορεία στη σκηνή είναι μια κυκλωτική διαδρομή γύρω από τις τρεις αδελφές που μοιάζει σαν επίλογος της εκδίκης της

Ολοκληρώνεται με ένα φιλί μόνο στην Ιρίνα

Εορτασμός τέλους- Παράδοξο

- Οι τρεις αδελφές αφού θρηνήσουν για όσα έχουν χάσει οδηγούνται σε μια «γιορτή» τέλους υπό τους ήχους μιας μουσικής
- Στο άκουσμα της μουσικής ακολουθούν τον ρυθμό σαν να ανακαλύπτουν για πρώτη φορά αυτή τους την ικανότητα
- Παράγονται έντονες κινήσεις και χειρονομίες ιδιαίτερης έντασης που παραπέμπουν σε μαέστρο ορχήστρας
- Στη θέση της απόλυτης απελπισίας οι τρεις αδελφές βρήκαν έναν τρόπο να γιορτάσουν όσα έχασαν
- Τρία σώματα που πανηγυρίζουν σε συνθήκη πένθους

ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΦΩΤΙΣΜΩΝ

-Denis Solntsev-

- Η δραματουργία του φωτισμού συμμετέχει διακριτικά στην πορεία της αφήγησης
- Η παράσταση φωτίζεται κυρίως με γενικό φωτισμό ψυχρών αποχρώσεων προερχόμενο από σταθερά φώτα τοποθετημένα εκτός σκηνής
- Υπάρχουν επιπλέον πηγές φωτός εντός σκηνής (οθόνες, τηλεόραση, κινητά, κεράκια τούρτας, φακοί)
- Φωτιστικά παρατηρείται απομόνωση δωματίων στον χώρο του σπιτιού για να εστιάσει ο θεατής στην εκάστοτε δράση (καθιστικό, τραπεζαρία, είσοδος)
- Φωτιστική λεπτομέρεια. Όποτε χτυπά κουδούνι αναβοσβήνουν δύο φώτα
- Οι δύο πρώτες πράξεις είναι οι πιο διακριτικές ως προς τη χρήση των φωτισμών

Πράξη 3

- Η πράξη με τη μεγαλύτερη κινητικότητα τόσο των σωμάτων των ηθοποιών όσο και των φωτιστικών σωμάτων
- Σκοτάδι- φως
- Πηγές φωτός μόνο εντός σκηνής (δημιουργείται αίσθημα εγγύτητας)
- Μικραίνει η κλίμακα σε σχέση με τα πολλά δωμάτια και τον γενικό φωτισμό των δύο πρώτων πράξεων
- Η πράξη που γίνονται πολλές εκμυστηρεύσεις/ εναλλαγή σκοταδιού και φωτός
- Κρυφές δράσεις
- Δημιουργία φωτιστικών (κινητά με φακό μέσα σε ποτήρια)

Πράξη 4

- Επανέρχεται ο γενικός φωτισμός της πρώτης πράξης
- Αντίστιξη με 1η πράξη / ίδιος φωτισμός αλλά αφαίρεση χώρων και αντικειμένων
- Στοιβαγμένα έπιπλα καλυμμένα με ύφασμα, φεγγίζουν τοποθετημένοι προβολείς πίσω από το διαφανές ύφασμα (θαμπό φως)

Συμπεράσματα

Το έργο του Τσέχωφ μετατρέπεται με την σκηνοθεσία του Τιμοφεί Κουλιάμπιν από ένα λεκτικό δράμα σε μια έκφραση σώματος, χώρου, ήχου και σιωπής με μεγάλη βοήθεια από την Ρωσική Νοηματική Γλώσσα (RSL), δημιουργώντας ένα μοντέρνο θεατρικό γεγονός.

Συμπεράσματα

- Το ανοιχτό σκηνικό μεταφράζεται ως «αρχιτεκτονικό κλουβί».
- Οι ανύπαρκτοι τοίχοι φανερώνουν την απώλεια ιδιωτικότητας.
- Οι ταυτόχρονες δράσεις μεγεθύνουν τα αισθήματα στασιμότητας και εγκλωβισμού.
- Η γκρι παλέτα και τα καθημερινά αντικείμενα λειτουργούν ως καμβάς για τις κινήσεις, τα βλέμματα και τις σιωπές των ηθοποιών.
- Το σπίτι των Προζώρωφ γίνεται χώρος μνήμης, φθοράς και αδυναμίας φυγής.

Συμπεράσματα

- Η Ρωσική Νοηματική Γλώσσα δεν λειτουργεί ως μία «μετάφραση», αλλά ως πλήρης σκηνική γλώσσα.
- Το σώμα γίνεται φορέας νοήματος και συναισθήματος.
- Το βλέμμα, οι παύσεις και οι αποστάσεις αντικαθιστούν τον προφορικό λόγο.
- Η σιωπή μετατρέπεται σε ενεργό δραματουργικό πεδίο.
- Ο θεατής «διαβάζει» το σώμα και βιώνει πιο έντονα το τσεχωφικό κάτω κείμενο.

Συμπεράσματα

- Οι ήχοι των αντικειμένων δημιουργούν μια «μουσική παρτιτούρα» της σκηνής.
- Smartphones, pop μουσική και στρατιωτικά εμβλήματα συνδέουν το 1900 με το σήμερα.
- Η μουσική δεν συνοδεύει απλώς τη δράση — οργανώνει τον ρυθμό και τη συναισθηματική εμπειρία.
- Η ηχητική σιωπή και οι μικρο-ήχοι εντείνουν την αίσθηση μοναξιάς και ματαίωσης.
- Ο Κουλιάμπιν αναδεικνύει ότι η αποξένωση και η αδυναμία επικοινωνίας παραμένουν διαχρονικές.

Συμπεράσματα

- Η σκηνοθεσία του Τιμοφεί Κουλιάμπιν αποκαλύπτει έναν νέο τρόπο ανάγνωσης του Τσέχωφ: ένα θέατρο σωμάτων, σιωπής, ήχου και χωρικής μνήμης.
- Οι Τρεις Αδελφές δεν παρουσιάζονται ως ιστορικό έργο εποχής, αλλά ως σύγχρονη εμπειρία υπαρξιακής απομόνωσης, φθοράς και ανεκπλήρωτης επιθυμίας.

Κατανομή διαφανειών

1-5: Άντζυ Ταλιαδούρου

6-10: Μαίρη Τσουκαλά

11-19: Αλιάννα Ντάκου

20-26: Δέσποινα Στάμου

27-32: Μυρτώ Σταματοπούλου

33-49: Αλεξάνδρα Σιδηροπούλου

50-62: Μάρω Σταυρινού

63-67: Λέανδρος Χόφμαν