



ΕΙΣΑΓΩΓΗ,  
Ἡ ΣΑΡΑΝΤΑ ΤΡΙΑ ΕΡΩΤΗΜΑΤΑ  
ΚΑΙ ΜΙΑ ΠΑΡΕΝΘΕΣΗ

Τι μας συμβαίνει και μιλάμε; Τι ζήτημα υπάρχει; (Αν δεν υπήρχε ζήτημα, θα παραμέναμε ήσυχοι στην ευεργετική και ευτυχή κατάσταση της σιωπής, σε αρμονική ένωση με το σύμπαν των πρωτοπλάστων.) Τι μας λείπει; Τι μου λείπει; Ποια ανάγκη με ωθεί στην ομιλία; Η απώλεια της ασφάλειας της μήτρας; Η αναζήτηση ερωτικού συντρόφου; Η αναπόφευκτη εκπνοή; Η ανάγκη να σταθώ κάπου ως παρουσία; Η ανάγκη να ακούσω τη φωνή μου για να επιβεβαιώσω ότι υπάρχω; Η ανάγκη να κοιταχτώ από ένα άλλο βλέμμα; Η ατομική απόλαυση την ώρα που γεύομαι τους ήχους των λέξεων και αρθρώνω μια αρμονική ή δυσαρμονική συμφωνία φωνηέντων, συμφώνων και συμπλεγμάτων; Ποια κρίσιμα ζητήματα προκύπτουν μόλις ξεκινήσω να αρθρώνω τις λέξεις και τις φράσεις μου; Τι είναι αυτό που λέω; Ακούω τι λέω; Είναι δυνατόν να λέω ό,τι λέω; Έχει κάποιο νόημα ο λόγος μου; Ελέγχω πράγματι αυτά που λέω; Πόσο περιπλέκεται η κατάσταση μόλις συνειδητοποιήσω ότι δεν είμαι μόνος μου, εν κενώ, την ώρα που μιλώ, αλλά δίπλα μου υπάρχει ο άλλος; Έχω πραγματική ανάγκη να του πω κάτι; Με ακούει; Εγώ του απευθύνομαι πραγματικά; Καταλαβαίνει τη γλώσσα μου; Καταλαβαίνει τι του λέω; Λαμβάνει όλες τις πληροφορίες; Μήπως δεν θέλει να με ακούσει; Μήπως θα με διακόψει; Και αν θελήσει να μου απαντήσει, τι θα προκύψει; Μονόλογοι; Διάλογος; Διάλογος κωφών; Διαλεκτική; Σύγκρουση; Σιωπή; Απευθύνομαι στον άλλον που βρίσκεται πάνω στη σκηνή ή και στον άλλον που είναι θεατής; Τι ζητούν τα λόγια μου από τον θεατή; Πώς μιλώ στον θεατή; Τι μπορεί να μου πει ο θεατής; Όταν προσπαθώ να κατανοήσω το νόημα των λόγων μου αλλά και το νόημα των λόγων του άλλου, τι βάθος και τι ποιότητα μπορεί να έχει η κατανόηση; Κατανοώ όντως την πληροφορία που δίνω και λαμβάνω; Εγώ και ο συνομιλητής μου κατανοούμε το ίδιο πράγμα εκφέροντας και ακούγοντας; Τέλος, αν απαντήσουμε σε όλα αυτά τα ερωτήματα, τι απομένει να κάνουμε;



Προφανώς, τα ερωτήματα αυτά είναι προτιμότερο να μείνουν, εν μέρει τουλάχιστον, αναπάντητα, έτσι ώστε η συναρπαστική ζωή των ηθοποιών να εξακολουθήσει να είναι ενδιαφέρουσα, ανεξερεύνητη, μη εξηγήσιμη και αποκαλυπτική. Είναι, ωστόσο, ακριβώς αυτά που μας απασχολούν κατά τη διάρκεια της πρόβας, του training ή της προετοιμασίας μιας παράστασης. Δεν μπορούμε να τους ξεφύγουμε. Μας καταδιώκουν. Ιδιαίτερα όσους από εμάς –σκηνοθέτες, παιδαγωγούς του θεάτρου, ηθοποιούς– αισθανόμαστε πως ο λόγος στο θέατρο δεν είναι ένα μέσο για τη μεταφορά ιδεών από τη σκηνή στην πλατεία, αλλά συνιστά πρωτίστως σωματική συνθήκη, λεκτική σκηνική δράση.

Συμβαίνει σε κάποιους ανθρώπους να γίνουν κάτοικοι της θεατρικής σκηνής. Είναι εκείνοι που δραπετεύουν νωρίς από τη μεγάλη σκηνή του κόσμου, εκεί όπου συνωστίζονται ήδη δισεκατομμύρια θεατρίνοι που παίζουν θέατρο για να επιβληθούν, να επιβιώσουν και να αγαπηθούν, περνώντας τη ζωή τους εγκλωβισμένοι στους ρόλους τους. Το παιχνίδι ρόλων είναι κάτι που επιδιώκουμε όλοι ήδη από τη βρεφική μας ηλικία. Η πρώτη ευχαρίστηση του «καμώνομαι» περιέχεται στο κρυφτούλι του βρέφους με τη μάμα που κρύβει με τα χέρια το πρόσωπό της. Ο πρώτος μου ρόλος: αντιπετωπίζω με χιούμορ μια υποδυόμενη τραγωδία, την εξαφάνιση της μητέρας μου, τραγωδία που δηλώνεται με το «κούκου» (συμβατική εξαφάνιση) και ακυρώνεται με το «τσα!» (μαγική επανεμφάνιση). Στη συνέχεια, ό,τι μαθαίνουμε βαδίζοντας προς την εφηβεία και την ενηλικίωση (σωματικές ανάγκες, φαγητό, περπάτημα, ομιλία, κοινωνικοποίηση, σεξουαλικότητα κ.λπ.) το μαθαίνουμε με εργαλείο το χειροκρότημα. Παίζοντας ρόλους και επιζητώντας ή εκβιάζοντας την επιβράβευση, διαμορφώνουμε τη συνείδηση του εγώ, γινόμαστε ο εαυτός μας και κατασκευάζουμε προσωπεία και άμυνες μιμούμενοι ή αποστρεφόμενοι την περσόνα των γονιών μας. Όταν όμως φτάσει η δύσκολη και σκοτεινή περίοδος της εφηβείας, ξαφνικά χάνουμε τις λέξεις. Τα συναισθήματα κοχλάζουν, πολλαπλασιάζονται και γίνονται τόσο σύνθετα, ώστε οι λέξεις που διαθέτουμε –η δραματουργία της ζωής μας, δηλαδή– δεν επαρκούν για να τα εκφράσουν. Αυτή η δυσκολία εξηγεί και τη ζωτική και κρίσιμη ανάγκη των εφήβων για θεατρική έκφραση.<sup>16</sup> Το θέατρο

16. Βλ. αναλυτικά για τα ζητήματα αυτά: Declan Donnellan, *L'Acteur et la cible. Règles et outils pour le jeu*, μτφρ. Valérie Latour-Burney, Éditions L'Entretemps, Παρίσι 2004, σσ. 18-19 [Declan Donnellan, *The Actor and the Target*, Nick Hern Books, Λονδίνο 2002].



των εφήβων αντιπροσωπεύει την έκτακτη ανάγκη τους να ξεσπάσουν, να εκφράσουν την αλήθεια τους χωρίς προσωπείο ή μάλλον να καταστρέψουν το προσωπείο και το λεξιλόγιο της συμβατικής ανατροφής, ανακαλύπτοντας το βάθος και την ελευθερία του θεατρικού λεξιλογίου – σωματικού και λεκτικού. Ακριβώς γι' αυτό η απουσία θεατρικής αγωγής από τη δευτεροβάθμια εκπαίδευση συνιστά στην κυριολεξία εγκληματική ενέργεια κατά της εφηβείας και των νέων ανθρώπων μιας χώρας. Αλλά το ζήτημα αυτό είναι αμιγώς πολιτικό και ελληνικό και υπερβαίνει ενδεχομένως τα όρια της παρούσας έρευνας.

Ορισμένοι λοιπόν από τα εκατομμύρια εφήβους αυτού του κόσμου βαδίζοντας προς την ενηλικίωση αναζητούν στη θεατρική πράξη την απελευθέρωση από το κοινωνικό προσωπείο. Αμφισβητούν τους ιδιοτελείς ρόλους της ζωής και την ιδιοτελή χρήση της γλώσσας με τρόπο ουσιαστικά επαναστατικό. Επιθυμούν να γίνουν αυτοί που αληθινά είναι, καλλιεργώντας εντός τους όλες τις ποιότητες και τις δυναμικές των ρόλων που εμπεριέχονται δυναμικά στο εγώ τους. Επιθυμούν να αποτινάξουν από πάνω τους καθετί που λερώνει τη σκέψη τους και να κάνουν τον κόσμο καλύτερο μόνο και μόνο με την απόφασή τους να σταθούν όρθιοι στη σκηνή, να αναπνεύσουν, να κοιτάξουν και να μιλήσουν. Αυτοί οι νέοι άνθρωποι γίνονται κάτοικοι της σκηνής και βιώνουν τα ευεργετικά αποτελέσματα του αξιώματος του Μαξ Ράινχαρντ, σύμφωνα με τον οποίο «η τέχνη του ηθοποιού μάς λυτρώνει από τη συμβατική κωμωδία της ζωής».<sup>17</sup> Η απελευθέρωση από τα συμβατικά όρια του εαυτού, η ανακάλυψη αυτού που είμαστε μέσα σε ό,τι νομίζαμε ότι δεν είμαστε, αποκαλύπτει και την ουσιαστικά πολιτική διάσταση της τέχνης του θεάτρου, όπως τη συνοψίζει ο Πομμερά: «Το θέατρο δεν εξυπηρετεί κάποιον σκοπό. Αντιθέτως, κατά τη γνώμη μου έχει υποχρέωση να “δηλητηριάζει” δημιουργικά τη σκέψη, προσπαθώντας να μας κάνει να βγούμε από τον εαυτό μας. Υπό αυτή την έννοια, είναι ενδεχομένως πολιτικό».<sup>18</sup>

17. Μαξ Ράινχαρντ, «Περί ηθοποιού». Το παράθεμα δανεισμένο από το Μάγια Λυμπεροπούλου (επιμ.), *Από το Θέατρο Τέχνης στην Τέχνη του θεάτρου. Ανθολογία θεμελιακών κειμένων του 20ού αιώνα*, ανθολ. Jean-François Dusigne, μτφρ. Μάγια Λυμπεροπούλου, Εκδόσεις ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Πάτρας, Πάτρα 2002, σ. 75.

18. Joël Pommerat, *Théâtres en présence*, Actes Sud, Παρίσι 2007, σ. 26



Όλοι φέρουμε εντός μας τη δυνατότητα για κάθε λογής πάθος, κάθε λογής πεπρωμένο, κάθε μορφής ύπαρξη. [...] Τα όργανα όμως της συναισθηματικής μας ζωής, τα προορισμένα να λειτουργούν όσο υπάρχουμε, τα αφήνουμε αχρησιμοποίητα και με τον καιρό χάνουν τη δύναμή τους. [...] Η παιδεία βέβαια ενεργεί προς την αντίθετη κατεύθυνση με την επιταγή: κρύβε ό,τι συμβαίνει μέσα σου. Έτσι γεννιούνται και τα απωθημένα που μας είναι τόσο γνωστά, η υστερία, αυτή η ασθένεια της εποχής μας, καθώς και ο μάταιος καμποτινισμός που μας διακατέχει. Συμφωνήσαμε για τους τρόπους ομιλίας που ισχύουν σε κάθε περίπτωση και οι οποίοι συγκροτούν το κοινωνικό μας οπλοστάσιο. Μια αρματωσιά τόσο άκαμπτη, τόσο στενή, που ελάχιστα επιτρέπει και την πιο φυσική κίνηση. Διαθέτουμε καμιά εικοσαριά εθιμοτυπικά κλισέ για κάθε περίπτωση. Διαθέτουμε κατασκευασμένες μιμικές για να εκφράζουμε ευσπλαχνία, χαρά, αξιοπρέπεια, διαθέτουμε στερεότυπους μορφασμούς για την ευγένεια. Σε γάμους, βαπτίσεις, κηδείες οι χειραψίες μας, οι υποκλίσεις μας, τα συνοφρυώματα, τα χαμόγελα συνθέτουν μια εφιαλτική κωμωδία που μας τρομάζει με την απουσία κάθε αισθήματος. Ο κοινωνικός κώδικας κατάφερε να διαβρώσει κι αυτόν ακόμα τον ηθοποιό, που επάγγελμά του είναι να νιώθει και να εκφράζει. [...] Την πλέον καθαρή μορφή θεάτρου τη συναντούμε στο παιδί.

Μαξ Ράινχαρντ, «Περί ηθοποιού», στο Μάγια Λυμπεροπούλου (επιμ.), *Από το Θέατρο Τέχνης στην Τέχνη του θεάτρου. Ανθολογία θεμελιακών κειμένων του 20ού αιώνα*, ανθ. Jean-François Dusigne, μτφρ. Μάγια Λυμπεροπούλου, Εκδόσεις ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Πάτρας, Πάτρα 2002, σσ. 72-73.

Οι εξουσιαστές έχουν πάντα συμφέρον να εξαφανίζουν την ύλη, να καταργούν το σώμα, τον φορέα, την έδρα παραγωγής του λόγου. Θέλουν να μας κάνουν να πιστέψουμε ότι οι λέξεις πέφτουν κατευθείαν από τον ουρανό μέσα στον εγκέφαλο, ότι σκέψεις εκφράζονται και όχι σώματα. Θέλουν να μας κάνουν να τα απορροφήσουμε όλα εκ των έσω, χωρίς γλώσσα, χωρίς δόντια. Νυχθημερόν εργάζονται για το σκοπό αυτό, με τα πολυπληθή επιτελεία και τα τεράστια οικονομικά μέσα που διαθέτουν: λουτρό του σώματος στη ραδιοφωνική ηχοληψία, καλλωπισμός των φωνών, φιλτράρισμα, ηχητικές ταινίες κομμένες και ραμμένες και επιμελώς καθαρισμένες από γέλια, κλανιές, λόξιγκες, σάλια, αναπνοές, από όλες δηλαδή τις σκουριές που σηματοδοτούν τη ζώδη, την υλική φύση αυτού του λόγου που βγαίνει μέσα από το σώμα του ανθρώπου. [...] Οι εξουσιαστές περνούν ένα μεγάλο μέρος του χρόνου τους επαγρυπνώντας, ώστε ο άνθρωπος να αναπαράγεται με τον καθωσπρέπει τρόπο. Θέλουν να



καταπνίξουν το μπάχαλο των σωμάτων, απ' όπου ανεβαίνει η δύναμη αυτή που θα τους ανατρέψει.

Valère Novarina, *Γράμμα στους ηθοποιούς. Υπέρ Λουί ντε Φυνές*, μτφρ. Βασίλης Παπαβασιλείου, εισ. Leopold von Verschuer, Άγρα, Αθήνα 2003, σσ. 34-35.

Όλοι οι μεγάλοι ηθοποιοί είναι γυναίκες χάρη στη βαθιά επίγνωση που έχουν, του ένδον σώματος. [...] Όλοι οι ηθοποιοί το γνωρίζουν αυτό. Κι ότι θέλουν να τους εμποδίζουν. Να είναι γυναίκες και να λειτουργούν κολπικά. Θέλουν να τους κάνουν να υποδεικνύουν, να δείχνουν το ένα πράγμα μετά το άλλο με τάξη, και όχι να δείχνονται.

Αυτ., σ. 42.

Μπορεί το θέατρο να υπάρξει χωρίς κοστούμια και σκηνικά; Ναι, μπορεί. Μπορεί να υπάρξει χωρίς μουσική υπόκρουση; Ναι. Μπορεί να υπάρξει χωρίς φωτιστικά εφέ; Φυσικά. Και χωρίς κείμενο; Ναι. Το αποδεικνύει η ιστορία του θεάτρου. Στη εξέλιξη της θεατρικής τέχνης, το κείμενο ήταν ένα από τα τελευταία στοιχεία που προστέθηκαν. [...] Μπορεί όμως να υπάρξει θέατρο χωρίς ηθοποιούς; Εγώ δεν ξέρω κανένα τέτοιο προηγούμενο. [...] Μπορεί να υπάρξει θέατρο χωρίς κοινό; Ένας τουλάχιστον θεατής είναι απαραίτητος για να λειτουργήσει η παράσταση. Έτσι, μένουμε μόνο μ' αυτά τα δύο στοιχεία, τον ηθοποιό και τον θεατή. Μπορούμε λοιπόν να ορίσουμε το θέατρο σαν «κάτι που λαμβάνει χώρα ανάμεσα στον θεατή και τον ηθοποιό».

Γιέρζι Γκροτόφσκι, *Για ένα φτωχό θέατρο. Ζητήματα αισθητικής και σημειωτικής*, μτφρ. Κώστας Μηλιάδης, πρόλ. Πίτερ Μπρουκ, Εκδόσεις Κοροντζή, Αθήνα 2016, σ. 41.

Όλο και συστηματικότερα, τα τελευταία χρόνια ο ηθοποιός αποτελεί αντικείμενο θεωρητικής έρευνας. Με αφετηρία και διαρκή πηγή έμπνευσης το εμβληματικό κείμενο του Ντιντερό,<sup>19</sup> η επίδραση του οποίου υπήρξε αρκετά βραδυφλεγής, η θεωρητική σκέψη γύρω από τον ηθοποιό γνώρισε εκρηκτική ανάπτυξη στην Ευρώπη (Γαλλία, Γερμανία, Σοβιετική Ένωση κ.α.) κυρίως από τα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα στα «θέατρα έρευνας», τα οποία, εκτός από χώροι καλλιτεχνικής έκφρασης, λειτούργησαν

19. Ντενί Ντιντερό, *Το παράδοξο με τον ηθοποιό*, μτφρ. Αιμίλιος Βέζης, πρόλ. Βασίλης Παπαβασιλείου, Πόλις, Αθήνα 1995.



παράλληλα ως χώροι εκπαίδευσης και παραγωγής θεωρητικής σκέψης. Η εκπαίδευση του ηθοποιού υποστηριζόταν και συμπληρωνόταν από θεωρητικά κείμενα, αρκετά από τα οποία δεν είχαν τίποτα να ζηλέψουν από τα επιστημονικά συγγράμματα της εποχής.<sup>20</sup> Από τότε, κοινή αγωνία πολλών από τους σπουδαίους παιδαγωγούς του θεάτρου ήταν να εκπαιδεύσουν τον ηθοποιό με τέτοιο τρόπο, ώστε να απελευθερωθεί από τα κοινωνικά στερεότυπα και τις παραδοσιακές συμβάσεις του θεάτρου του 19ου αιώνα. Βέβαια, επειδή η κυριαρχία του σκηνοθέτη θεωρήθηκε τότε δεδομένη, η τάση αυτή οδήγησε αρκετούς –όπως, παραδείγματός χάριν, τον Έντουαρντ Γκόρντον Κρέιγκ– ακόμη και σε ακραίες προτάσεις, όπως τον εξοβελισμό του ηθοποιού από τη θεατρική πράξη.<sup>21</sup>

Περνώντας λοιπόν από την κυριαρχία του ηθοποιού στην κυριαρχία του σκηνοθέτη, η εκπαίδευση του πρώτου θεωρήθηκε αυτονόητη αναγκαιότητα. Μέχρι που και αυτή η κυριαρχία άρχισε να κλονίζεται, ήδη από τη δεκαετία του 1970, με τον πολλαπλασιασμό των θεατρικών ομάδων και την ανάγκη τόσο για συλλογική δημιουργία όσο και για αμφισβήτηση των ορίων της θεατρικής σκηνης, του παραδοσιακού ρόλου του θεάτρου και της εξουσίας του σκηνοθέτη. Αυτό το νέο περιβάλλον έδωσε στους ηθοποιούς τη δυνατότητα να διεκδικήσουν έναν περισσότερο αυτόνομο και δημιουργικό ρόλο κατά τη διαδικασία της παραγωγής μιας θεατρικής παράστασης. Η εξέγερση του ηθοποιού έκανε σημαία της τη θέση του Γκροτόφσκι, σύμφωνα με την οποία το θέατρο είναι μια συνάντηση που αφορά πρωτίστως τον ηθοποιό και τον θεατή.

Από τότε μέχρι σήμερα, η μελέτη της σκηνικής παρουσίας του ηθοποιού αναδεικνύει συχνά τη σημαντικότερη ιδιότητά του: αυτή του δημιουργού. Σε αυτό συνέβαλε και η εντυπωσιακή ανάπτυξη των θεωριών της σκηνικής πρακτικής μέσω ποικίλων ερευνητικών κλάδων της θεωρίας του θεάτρου (σημειολογία του θεάτρου, θεωρία της επιτέλεσης, θεωρία της υποκριτικής, θεατρική ανθρωπολογία). Σημαντικό ρόλο έπαιξε επίσης η διοργάνωση

20. Στον ελληνικό χώρο η πρώτη απόπειρα θεωρητικής προσέγγισης της υποκριτικής τέχνης ανιχνεύεται στα 1883, όπως μας πληροφορεί το πολύ ενδιαφέρον άρθρο: Ηρώ Κατσιώτη, «Για το Δοκίμιον Υποκριτικής του Ηλία Ωρολογά Δασαρίτου», στο Γρηγόρης Ιωαννίδης (επιμ.), *Ο ηθοποιός και η τέχνη της υποκριτικής: Θεωρία και Πράξη, Ιστορία και Παρόν*, Πρακτικά Επιστημονικής Διημερίδας, 6-7/10/2008, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α./Εκδόσεις Ergo, Αθήνα 2011, σσ. 61-89.

21. Βλ. σχετικά: Αλέξανδρος Ευκλείδης, «Ο θάνατος του ηθοποιού στο έργο του Έντουαρντ Γκόρντον Κρέιγκ», *αυτ.*, σσ. 171-179.



διεθνών επιστημονικών ημερίδων και συνεδρίων με θέμα την εκπαίδευση του ηθοποιού, τη σκηνική του παρουσία και την εξέλιξη των εκφραστικών του εργαλείων.<sup>22</sup> Η έρευνά μας αναπτύσσεται στα κεφάλαια που ακολουθούν, συνομιλώντας κυρίως με συμπεράσματα της θεωρίας της υποκριτικής. Ιδιαίτερα ως προς τα ερευνητικά ερωτήματα που προσεγγίζει, δανείζεται εργαλεία σκέψης από τη θεατρική ανθρωπολογία, όπως την εισήγαγε τα τελευταία χρόνια ο Μπάρμπα. Ως προς την εφαρμογή, μελετά μεταξύ άλλων σε αρκετές περιπτώσεις κάποιες από τις θέσεις του Βασίλιεφ σχετικά με αυτό που ο ίδιος προσδιορίζει ως *λεκτική πράξη*. Στην ουσία της, όπως προαναφέρθηκε, αποτελεί εφαρμοσμένη έρευνα σκηνικής πρακτικής.

Η συμβολή των ηθοποιών στην εξέλιξη της θεωρίας του θεάτρου και ειδικά της θεατρικής ανθρωπολογίας είναι καθοριστική και θεμελιώδης. Η έρευνα πάνω στη φύση της δουλειάς του ηθοποιού δεν προηγείται της πράξης, αντίθετα, εμπνέεται από αυτή για να διατυπώσει νέα ερωτήματα. Ο ίδιος ο ηθοποιός και η σκηνική του παρουσία εμπνέουν τον σκηνοθέτη, τον παιδαγωγό του θεάτρου ή τον θεωρητικό ερευνητή. Καρπός της έμπνευσης είναι η έρευνα πάνω σε πρακτικές και συμπεριφορές αρχετυπικού χαρακτήρα, που διέπουν και καθορίζουν τις λειτουργίες της σκηνικής παρουσίας του ηθοποιού. Οι παιδαγωγοί του θεάτρου επαναφέρουν συχνά το ερώτημα κατά πόσον η δουλειά με τον ηθοποιό συγγενεύει με την επιστημονική έρευνα, δεδομένου ότι σε αρκετές περιπτώσεις αυτή αποκτά τα χαρακτηριστικά έρευνας ανθρωπολογικού χαρακτήρα.<sup>23</sup> Οι απαντήσεις στο παραπάνω ερώτημα ποικίλλουν και εξαρτώνται από τον ρόλο τον οποίο αναγνωρίζει κανείς

22. Ενδεικτικά αναφέρουμε εδώ ορισμένα επιστημονικά συνέδρια ή πρακτικά συνεδρίων που έθεσαν στο επίκεντρο του ενδιαφέροντός τους τον ηθοποιό και πραγματοποιήθηκαν τα τελευταία χρόνια στην Ελλάδα: Χριστίνα Αδάμου (επιμ.), *Ο ηθοποιός ανάμεσα στη σκηνή και στην οθόνη*, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Θεάτρου, Νοέμβριος 2007, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2008· Γρηγόρης Ιωαννίδης (επιμ.), *Ο ηθοποιός και η τέχνη της υποκριτικής*, ό.π. Στον διεθνή χώρο, το πρώτο συνέδριο με θεματική που αφορούσε τη δουλειά του θεατρικού ηθοποιού, το περίφημο Συνέδριο Volta, διοργανώθηκε τον Οκτώβριο του 1934 στη Ρώμη υπό την αιγίδα της Reale Academia d'Italia.

23. Ο Γιέρζυ Γκροτόφσκι είναι από τους πρώτους που διερεύνησαν σε συνεργασία με τους ηθοποιούς ζητήματα καταγωγής της υποκριτικής τέχνης, αναζητώντας υλικό σε παραδοσιακές φόρμες και συστήματα, προκειμένου να ανακαλύψει αρχέτυπα στοιχεία που καθορίζουν διαχρονικά τη σκηνική παρουσία του ηθοποιού. Αυτή την πορεία συνέχισε και διεύρυνε κατόπιν και ο μαθητής του Εουτζένιο Μπάρμπα.



στον κρίσιμο παράγοντα που ονομάζεται σκηνοθέτης, αλλά και από το περιεχόμενο που δίνουμε στη διαδικασία του training του ηθοποιού, αναδεικνύοντας νέα ερωτήματα, όπως τα παρακάτω: Συμφωνούμε άραγε όλοι ότι σκηνοθέτης σημαίνει και παιδαγωγός του θεάτρου; Αντιστρόφως, κάθε παιδαγωγός του θεάτρου είναι και σκηνοθέτης; Η σκηνοθεσία λειτουργεί ταυτόχρονα και ως εκπαίδευση του ηθοποιού; Ο ηθοποιός έχει πραγματικά ανάγκη από κάποιον μη ηθοποιό για την εκπαίδευσή του ή μήπως η υποκριτική είναι μια μαστοριά που παραδίδεται εμπειρικά από γενιά σε γενιά, από ηθοποιό σε ηθοποιό επί σκηνής; Ο ηθοποιός διαθέτει άραγε εκείνα τα εφόδια που θα του επιτρέψουν να διαμορφώσει από μόνος του μια συνολική εικόνα για τα χαρακτηριστικά της παράδοσης την οποία καλείται να διαχειριστεί, ώστε στη συνέχεια να είναι σε θέση να την υπερβεί και να την ανανεώσει; Ποιος είναι στην πραγματικότητα ο ρόλος και η αποστολή των δραματικών σχολών; Στο πλαίσιο μιας εξαιρετικά ενδιαφέρουσας συζήτησης με τον θεωρητικό του θεάτρου Ζαν-Λου Ριβιέρ σχετικά με την εκπαίδευση του ηθοποιού, ο σκηνοθέτης και παιδαγωγός του θεάτρου Ζακ Λασσάλ αναφέρει ότι θεωρεί εξ ορισμού αναπόφευκτη και μάλλον αυταπόδεικτη τη συνύπαρξη των δύο ιδιοτήτων σε ένα πρόσωπο (σκηνοθέτης/παιδαγωγός του θεάτρου), διακρίνοντας δύο εκδοχές της σχέσης του σκηνοθέτη/παιδαγωγού με τον ηθοποιό:

Νομίζω ότι υπάρχει χώρος και για τους δύο τρόπους: αυτόν της μετάδοσης γνώσεων και αυτόν της ανακάλυψης. Στην πρώτη περίπτωση, κινούμαστε στην περιοχή της βεβαιότητας. Στη δεύτερη, είμαστε καχύποπτοι απέναντι σε ό,τι ξέρουμε, το χρησιμοποιούμε περιστασιακά, προσωρινά. Δεν βασίζομαι σε αυτό που γνωρίζω, αφετηρία μου είναι η επιθυμία να ανακαλύψω αυτό που δεν γνωρίζω ή, ακριβέστερα, αυτό που γνωρίζω χωρίς να ξέρω ότι το γνωρίζω. [...] Ο ζωγράφος Ρουώ υποστήριζε ότι «καλύτερος δάσκαλος είναι εκείνος που είναι όσο το δυνατόν λιγότερο καθηγητής». Εγώ θα πρόσθετα πως είναι εκείνος που μας προσκαλεί να μοιραστούμε μαζί του κάτι περισσότερο από την αμφιβολία: την άγνοια. [...] Κάθε κείμενο είναι αίνιγμα, κάθε σκηνοθεσία αναζήτηση, κάθε διεύθυνση ηθοποιού μια αμοιβαία αποδοχή του άγνωστου.<sup>24</sup>

24. Jacques Lassalle – Jean-Loup Rivière, *Conversations sur la formation de l'acteur*, ό.π., σσ. 8-9.



Η τέχνη μας [του ηθοποιού] είναι μυστήρια. Υπάρχουν κανόνες για τις ασκήσεις, αλλά δεν υπάρχουν κανόνες για την ίδια την τέχνη μας.

Andrzej Seweryn, «Piquez où vous rouvez!», στο Carol Müller (επιμ.), *Le Training de l'acteur*, Actes Sud Papiers/CNSAD, Παρίσι 2000, σ. 121.

Στον πολιτισμό μας, η κατανόηση της δουλειάς του ηθοποιού έχει συχνά μπλοκαριστεί από την αλαζονεία της κατανόησης. [...] [Κριτικοί, μελετητές, θεωρητικοί] προσπάθησαν να κάνουν «επιστήμη» από κάτι του οποίου παρακολουθούσαν το αποτέλεσμα, χωρίς να έχουν επίγνωση της συμπληρωματικής πλευράς του: τη λογική της διαδικασίας. [...] Στην πραγματικότητα, κάθε τι αποτελεί μέρος κάποιου άλλου πράγματος.

Εουτζένιο Μπάρμπα, *Το χάρτινο κανό: ένας οδηγός προς τη Θεατρική Ανθρωπολογία*, μτφρ. Κωνσταντίνος Α. Θέμελης, Δωδώνη, Αθήνα 2008, σσ. 77-79.

Ο ηθοποιός δεν είναι θεατρικός ρόλος. Θέλω μέσα στον ηθοποιό να διακρίνω την προσωπικότητα, τον ποιητή και την ατομικότητά του.

Anatolij Vassil'ev, *A un unico lettore: Colloqui sul teatro*, Bulzoni, Ρώμη 2000, σ. 388. Το παράθεμα δανεισμένο από το Stéphanie Lupo, *Anatoli Vassiliev: au cœur de la pédagogie théâtrale. Rigueur et anarchie*, Éditions L'Entretemps, Παρίσι 2006, σ. 127.

Εκτός από τις πρόβες και τις παραστάσεις, οι ηθοποιοί ασκούνται δύο με τρεις ώρες ημερησίως. [...] Αυτό παραπέμπει κατά κάποιον τρόπο σε επιστημονική μέθοδο δουλειάς. Προσπαθούμε να ανακαλύψουμε κάποιους αντικειμενικούς νόμους οι οποίοι διέπουν την ανθρώπινη εκφραστικότητα. Το πρωτογενές υλικό μάς προσφέρεται από ήδη δοκιμασμένες μεθόδους υποκριτικής, όπως οι μέθοδοι του Στανισλάφσκι, του Μέγιερχολντ, του Ντυλλέν, ή από μεθόδους training του κλασικού κινεζικού ή ιαπωνικού θεάτρου, ή, ακόμη, από το αφηγηματικό ινδικό χορευτικό δράμα. Επίσης, ανατρέχουμε στις μεθόδους των μεγάλων Ευρωπαίων μίμων (όπως για παράδειγμα ο Μαρσέλ Μαρσώ), των πρακτικών και των θεωρητικών της σωματικής έκφρασης και, τέλος, των ψυχολόγων που διερευνούν τους μηχανισμούς των ανθρώπινων αντανακλαστικών (Γιουνγκ και Πάβλοφ).

Jerzy Grotowski, «Godzina niepokoju», συνέντευξη στον J. Falkowsky. Το παράθεμα δανεισμένο από το άρθρο της Béatrice Picon-Vallin, «L'Acteur à l'exercice:



de quelques expériences remarquables», στο Carol Müller (επιμ.), *Le Training de l'acteur*, ό.π., σ. 49.

Έχει επιστημονική φύση η θεατρική Ανθρωπολογία; Δεν παίρνει μέτρα, δεν χρησιμοποιεί κάποια στατιστική μέθοδο, δεν προσπαθεί να εξάγει συμπεράσματα για τη συμπεριφορά του ηθοποιού από τη γνώση που διαθέτει η ιατρική, η βιολογία, η ψυχολογία, η κοινωνιολογία ή οι επιστήμες της επικοινωνίας. Βασίζεται στην εμπειρική έρευνα, από την οποία εξάγει γενικές αρχές. Αναπτύσσεται πάνω σε μια λειτουργική διάσταση, η οποία έχει το βλέμμα της στραμμένο στην αποτελεσματικότητα της σκηνικής δράσης. Ορίζει ένα πεδίο έρευνας και σφυρηλατεί τα θεωρητικά εργαλεία για να το εξερευνησει. Ξεχωρίζει πραγματικούς νόμους. Είναι, κατά συνέπεια, επιστήμη;

Εουτζένιο Μπάρμπα, *Το χάρτινο κανό*, ό.π., σ. 72.

Το θέατρο είναι τόπος συνάντησης εντός του οποίου κάποιοι κατοικούν τη σκηνή και κάποιοι άλλοι θεώνται (βλέπουν, παρατηρούν). Η πράξη αυτή ονοματίζει και την ιδιότητά τους: θεατές. Η αίσθηση της όρασης, ως προς το αισθητηριακό της περιεχόμενο και ως προς τις διαστάσεις της κατανόησης και της ενσυναίσθησης οι οποίες εμπεριέχονται στον όρο παρατηρώ, είναι αυτή που καθορίζει καταρχήν την ποιότητα της επικοινωνίας ηθοποιού και θεατή. Κάποιος βλέπεται από ένα άλλο βλέμμα και αυτός είναι ο σκοπός της συνάντησης των βλεμμάτων στο σκηνικό παρόν. Η ουσία ωστόσο της τέχνης του θεάτρου υπερβαίνει εκείνο που σε πρώτο επίπεδο βλέπει ή παρατηρεί ο θεατής. Στην πραγματικότητα, περιλαμβάνει μια συνολικότερη αισθητηριακή εμπειρία η οποία του προσφέρεται μέσω της σκηνικής παρουσίας του ηθοποιού. Η έννοια της σκηνικής παρουσίας περιλαμβάνει εκτός από την οπτική εντύπωση το ηχητικό ερέθισμα που προκύπτει από την εκφορά του λόγου, αλλά και αυτό που ονομάζουμε αύρα του ηθοποιού, που μπορεί να εκδηλώνεται στον θεατή ως αισθητηριακή αντίληψη, ενώ για κάποιους μπορεί να προσλαμβάνει ακόμη και μεταφυσική διάσταση. Συνεπώς, η σκηνική παρουσία του ηθοποιού περιλαμβάνει εξίσου το σωματικό του ίχνος και τον τρόπο με τον οποίο ο ίδιος καθιστά προφορικό ένα γραπτό κείμενο. Μέσω του δεύτερου, ο λόγος λειτουργεί ως σωματική δράση και μετατρέπεται σε λεκτική. Ο λόγος είναι ηχητικό ερέθισμα, αλλά την ίδια στιγμή ο θεατής τον βλέπει και ως σωματική δράση, ως συγκεκριμένη συνθήκη του σώματος και του προσώπου του ηθοποιού:





«Το θέατρο μπορεί να θεωρηθεί ως η οπτική και η ακουστική υλοποίηση των γραπτών λέξεων», σύμφωνα με τον επιγραμματικό ορισμό που διατυπώνει ο Ταντάσι Σουζούκι.<sup>25</sup>

Φαίνεται όμως πως για τον ίδιο τον ηθοποιό ο λόγος δεν είναι το πρώτο που τον απασχολεί ως προς τη σκηνική του παρουσία: Πράγματι, αν ζητήσουμε –χωρίς να δώσουμε κάποια περαιτέρω οδηγία– από έναν ή περισσότερους ηθοποιούς να δημιουργήσουν μια συνθήκη «ζεστάματος», training ή ακόμη και ανοικτού αυτοσχεδιασμού, το πιθανότερο είναι πως αυτή θα προσανατολιστεί σε σωματικές ασκήσεις και σε σωματικό αυτοσχεδιασμό χωρίς τη χρήση λόγου. Αυτό ενδεχομένως οφείλεται στην ανάγκη του ηθοποιού να αποφύγει τη διανοητική διαδικασία που υποτίθεται ότι απαιτεί ο λόγος ή στην ιδέα πως το θέατρο λόγου είναι παρωχημένο και ότι παραπέμπει σε κάτι «κλειστό», «παλιό» και μεγαλόστομο, το οποίο είναι βολικό να αποφύγει κανείς μέσω του «ανοικτού» χαρακτήρα των σωματικών δράσεων. Η εκφορά του λόγου αντιμετωπίζεται συνήθως ως μέρος της «εσωτερικής δουλειάς», ενώ την «εξωτερική δουλειά» υποτίθεται ότι την αναλαμβάνει το σώμα. Η παραπάνω αντίληψη βασίζεται στον αυθαίρετο και εν πολλοίς σχηματικό διαχωρισμό ανάμεσα στο «έξω» και στο «μέσα» της σκηνικής παρουσίας, που αποτελεί αιτία παρανοήσεων, στρεβλώσεων και αποπροσανατολισμού του ηθοποιού από την ουσία της τέχνης του. Ο διαχωρισμός αυτός οδηγεί επίσης συχνά σε επικίνδυνες υπεραπλουστεύσεις που αφορούν την εκπαίδευση των ηθοποιών, διακρίνοντας δύο, αντιτιθέμενες υποτίθεται μεταξύ τους, μεθοδολογίες: την πορεία «από μέσα προς τα έξω» (παραπέμποντας έτσι σχηματικά στον ψυχολογικό ρεαλισμό, όρο τον οποίο αξίζει να επισημανθεί ότι δεν χρησιμοποίησε ποτέ ο ίδιος ο Στανισλάφσκι)<sup>26</sup> και την πορεία «από έξω προς τα μέσα» (υπεραπλουστεύοντας με τον τρόπο αυτόν την αναφορά στο θέατρο που εστιάζει στη σωματικότητα).

25. Ταντάσι Σουζούκι, *Πολιτισμός είναι το σώμα*, μτφρ. Αναστάσης Ροϊλός, εκδόσεις Κείμενα, Αθήνα 2021, σ. 19.

26. Susanna Weygandt, «Theory of gesture in the 1920s Russian Avant-Garde: affect and embodiment in Stanislavski's philosophy», *Stanislavski Studies: Practice, Legacy and Contemporary Theatre*, Routledge – Taylor & Francis Group, Μάρτιος 2019, σ. 112.



Το τελικό κριτήριο για το Θέατρο –με ή χωρίς τεχνολογίες– ήταν και παραμένει Η ΖΩΝΤΑΝΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ ΕΝΟΣ ΑΝΘΡΩΠΟΥ ΜΠΡΟΣΤΑ ΣΤΑ ΜΑΤΙΑ ΤΩΝ ΑΛΛΩΝ.

Μιχαήλ Μαρμαρινός, *Εθνικός Ύμνος: Η σκηνοθεσία ως δραματουργία, ένα θεώρημα για την ομαδικότητα / National Hymn, according to Michael Marmarinos. Directing as Play-Writing* (δίγλωσση έκδοση), μτφρ. Γιώργος Βουδικλάρης, ΚΟΑΝ, Αθήνα 2000, σ. 15.

Τα σπλάχνα του ευαίσθητου ανθρώπου ταραάζουν χωρίς μέτρο το μυαλό του, το μυαλό του ηθοποιού προκαλεί ενίοτε παροδική ταραχή των σπλάχνων του. Κλαίει, όπως ο άπιστος παπάς που κηρύσσει τα Άγια Πάθη.

Ντενί Ντιντερό, *Το παράδοξο με τον ηθοποιό*, μτφρ. Αιμίλιος Βέξης, πρόλ. Βασίλης Παπαβασιλείου, Πόλις, Αθήνα 1995, σ. 41.

Εμείς οι ηθοποιοί ξεκινάμε συνήθως τη δουλειά μας από το πνεύμα ή τα συναισθήματα, έχοντας μάθει ότι αυτή η εσωτερική ζωή θα ταξιδέψει προς τα έξω και θα περάσει στο σώμα μας. Αλλά και η αντίστροφη μέθοδος λειτουργεί εξίσου καλά: να ξεκινήσουμε απ' έξω για να ταξιδέψουμε προς τα μέσα. Μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε το γέλιο για να δοκιμάσουμε αυτή την ιδέα. Παράγουμε τον ήχο «χα χα χα χα χα» με δυνατή φωνή, χωρίς να σκεφτόμαστε αν διασκεδάζουμε ή όχι, απλώς το κάνουμε. Όταν μια μεγάλη μερίδα ανθρώπων το κάνει όλη μαζί, τότε, στο τέλος, όλος ο κόσμος σκάει στα γέλια. Το γέλιο γίνεται φυσικό.

Πόσι Όντα, *Ο ακυβέρνητος ηθοποιός*, μτφρ. Ελένη Παπαχριστοπούλου, πρόλ. Πήτερ Μπρουκ, ΚΟΑΝ, Αθήνα 2001, σσ. 96-97.

Το παίξιμό μας δεν πρέπει να βαραίνει από βαθύνοια. Πρέπει να είναι γρήγορο, εξωστρεφές, κατανοητό. Δεν έχουμε καμιά πείρα, καμιά παράδοση, μόνο κακή εκπαίδευση. Μπορεί το κέφι να αντικαταστήσει την τεχνική; Ή πνιγόμαστε στον βάλτο των φράσεων; Εμείς που έχουμε ασκηθεί μόνο στον ίσιο, αυτόφωρο διάλογο του Στρίντμπεργκ. Είναι κατ' αρχήν δυνατό για ηθοποιούς που λειτουργούν κανονικά να εκφράσουν το διπλό πόνο του Γκλούσεστερ, την ηδονική οργή του Κεντ, την παιγμένη τρέλα του Έντγκαρ, τη δαιμονική κακία της Ρέγκαν;

Έντγκαρ Μπέργκμαν, *Η μαγική κάμερα: Μία αυτοβιογραφία*, μτφρ. Θόδωρος Καλλιφατίδης, Κάκτος, Αθήνα 1989, σ. 255 [βλ. και Έντγκαρ Μπέργκμαν, *Ο μαγικός φανός*, μτφρ. Γρηγόρης Κονδύλης, Ποταμός, Αθήνα 2010].



Καμιά σκέψη δεν μπορεί να οδηγήσει ολόκληρο τον οργανισμό του ηθοποιού σε καμιά μέθοδο. Η σκέψη πρέπει να τον ερεθίζει, κι αυτό είναι όλο κι όλο που είναι ικανή να κάνει. Χωρίς ολοκληρωτική επιστράτευση, ο οργανισμός του παύει να ζει, κι οι παρορμήσεις του ηθοποιού γίνονται επιφανειακές. Ανάμεσα στην πλήρη αντίδραση και την αντίδραση που καθοδηγείται από τη σκέψη, υπάρχει η ίδια διαφορά που υπάρχει ανάμεσα σ' ένα δέντρο και σ' ένα φυτό. Μιλάμε, τελικά, για το πώς είναι αδύνατο να διαχωριστούν το πνευματικό και το σωματικό. Ο ηθοποιός δεν πρέπει να χρησιμοποιεί τον οργανισμό του για να χρωματίσει «μια κίνηση της ψυχής», πρέπει με τον οργανισμό του να ολοκληρώνει αυτή την κίνηση.

Πιέρζι Γκροτόφσκι, *Για ένα φτωχό θέατρο*, ό.π., σ. 85.

Διαχρονικά, κανένας από τους σημαντικούς δασκάλους του θεάτρου δεν έχει υιοθετήσει τον διαχωρισμό σε «έξω» και «μέσα», καθώς κάτι τέτοιο θα ακύρωνε την ενότητα και την πολυπλοκότητα της σκηνικής παρουσίας του ηθοποιού, με κίνδυνο να τον παγιδεύσει σε δογματικές αντιλήψεις σχετικά με τα εκφραστικά του μέσα. Αντίθετα, οι περισσότεροι αναφέρονται στη δυνατότητα να φτάσει ο ηθοποιός σε ενδιαφέρον αποτέλεσμα χρησιμοποιώντας οποιαδήποτε από τις δύο πορείες ή σύνθεση αυτών. Ο ίδιος ο Στανισλάφσκι στα μέσα της δεκαετίας του 1930, επηρεασμένος από τον Βσέβολοντ Μέγιερχολντ που υποστήριζε ότι οι λέξεις δεν εναρμονίζονται με τις σωματικές δράσεις καθώς το σώμα έχει το δικό του ιδιόμορφο λεξιλόγιο, επαναπροσανατολίζει την έρευνά του και εισηγείται για τον ηθοποιό τη μέθοδο των σωματικών δράσεων, οι οποίες, κατά την εξέλιξη της πρόβας, προηγούνται της λεκτικής επεξεργασίας του θεατρικού κειμένου.<sup>27</sup> Από την άλλη, ο Μέγιερχολντ ήταν ο πρώτος που οργάνωσε το 1918-19 στη σχολή του στο Πέτρογκραντ ένα οργανωμένο πρόγραμμα training του ηθοποιού, το οποίο περιελάμβανε μεταξύ άλλων και ασκήσεις με στόχο την κατανόηση της σχέσης σωματικής δράσης και λόγου. Ο ίδιος ως γνωστόν θεωρούσε τη σωματική δράση κινητήρια δύναμη του λόγου.<sup>28</sup> Γενικότερα, η δυναμική σχέση όλων των σπουδαίων παιδαγωγών του θεάτρου με το ίδιο τους το έργο κατά την εξέλιξή του αποκαλύπτει σε πολλές περιπτώσεις ότι ο λόγος

27. Βλ. σχετικά το εξαιρετικά διαφωτιστικό άρθρο της Béatrice Picon-Vallin, «L'Acteur à l'exercice: de quelques expériences remarquables», στο Carol Müller (επιμ.), *Le training de l'acteur*, ό.π., σ. 35.

28. Αυτ., σ. 41



και η σωματικότητα είναι άρρηκτα συνδεδεμένα. Αποτελεί επίσης πολύτιμο μάθημα για όλους μας και ασφαλή οδηγό για την αποφυγή κάθε μορφής δογματισμό.

Στην πραγματικότητα, το «έξω» και το «μέσα» αλλάζουν διαρκώς θέση και λειτουργία, καταργώντας τα μεταξύ τους όρια. Όταν, παραδείγματος χάριν, η ψυχολογική συνθήκη ενός θεατρικού ρόλου εκφράζεται με στρέβλωση του κορμού ή με σήκωμα της αριστερής ωμοπλάτης, και αντίστροφα, όταν μια αδιόρατη τεχνική εναλλαγή στην τονικότητα ή στην ταχύτητα της κειμενικής εκφοράς προσδίδει συναισθηματικό ή ψυχολογικό περιεχόμενο στη λέξη, τότε τα όρια ανάμεσα στο «έξω» και στο «μέσα» έχουν ήδη καταργηθεί στην πράξη. Ομοίως, η λεκτική δράση, η οποία θα βρεθεί στη συνέχεια στο επίκεντρο του ενδιαφέροντός μας, αφορά την ενιαία φύση της σκηνικής παρουσίας του ηθοποιού, υπερβαίνοντας σχηματικούς διαχωρισμούς. Άλλωστε, αυτό δηλώνεται και από την ίδια τη διατύπωσή της, η οποία συμπεριλαμβάνει λόγο και δράση σε έναν όρο: *λεκτική δράση*. Μπορούμε λοιπόν να ορίσουμε τη *λεκτική δράση* ως τη σκηνική συνθήκη μέσω της οποίας ο ηθοποιός διαχειρίζεται την ομιλία ως σωματική δράση.

Εκείνο που πράγματι διαφοροποιεί σημαντικά μεταξύ τους τις ποικίλες προσεγγίσεις της δουλειάς του ηθοποιού με το κείμενο είναι η αντίληψη για τη σχέση ανάμεσα στην τεχνική της εκφοράς, στη φόρμα της (αναπνοή, τονικότητα, ένταση, στίξη, ρυθμολογία, σωματοποίηση) και στις απαιτήσεις του εκάστοτε ρόλου και της σκηνικής επικοινωνίας. Τι προηγείται και τι έπεται χρονικά; Προηγείται η ανάλυση του κειμένου στο τραπέζι της πρόβας και, βάσει αυτής, έπεται η σταδιακή διαμόρφωση της τελικής κειμενικής εκφοράς; Ή, αντίστροφα, προηγείται η διαχείριση της ηχητικής, τονικής και ρυθμικής σχέσης του ηθοποιού με τον λόγο, η σωματοποίηση δηλαδή του κειμένου, η οποία σταδιακά νοηματοδοτεί το δραματουργικό υλικό και οδηγεί τον ηθοποιό στη βαθύτερη ουσία του ρόλου; Το νόημα καθορίζει τη φόρμα ή η φόρμα αποκαλύπτει το νόημα; Ο Μέγιερχολντ, ο Γκροτόφσκι και άλλοι προσανατολίστηκαν προς τη δεύτερη εκδοχή. Ο Μέγιερχολντ, για παράδειγμα, θεωρούσε πως ειδικές μυϊκές δραστηριότητες παράγουν συγκεκριμένα συναισθήματα. Συνεπώς, για να δημιουργήσουν οι ηθοποιοί στον εαυτό τους ή στους θεατές την επιθυμητή συγκινησιακή αντίδραση, δεν έχουν παρά να εκτελέσουν τις σωστές κινήσεις. Κατ' αυτόν τον τρόπο ο ίδιος επιδίωκε να αντικαταστήσει την έμφαση που έδινε ο Στανισλάφσκι στα εσωτερικά κίνητρα με την έμφαση στα φυσικά και συγκινησιακά αντανακλαστικά. Ο Στανισλάφσκι πάλεψε και με τα δύο αυτά επίπεδα σκηνικής



παρουσίας αναπτύσσοντας τη μέθοδο των σωματικών δράσεων, επειδή σε κάποια φάση της έρευνάς του αντιλήφθηκε την αδυναμία του μυαλού του ηθοποιού να γεννήσει αληθινή συναισθηματική φόρτιση επί σκηνής μόνο με τη βοήθεια της βούλησης ή της πρόθεσης. Τα συμπεράσματά του μάλιστα επί του θέματος τροφοδότησαν στην εποχή του με ερωτήματα και συμπεράσματα άλλους επιστημονικούς κλάδους, όπως επί παραδείγματι τον κλάδο της νευροφυσιολογίας. Ο Όιντα από την πλευρά του, αρκετές δεκαετίες αργότερα, υποστήριξε πως όσο και να πιέσει ο ηθοποιός με διάφορα διανοητικά τεχνάσματα τον εαυτό του να γεννήσει πάνω στη σκηνή συναισθήματα, αν δεν προηγηθεί η δράση που ενεργοποιεί το σώμα, η πηγή των συναισθημάτων παραμένει άνυδρη.

Το πρώτο επιστημονικό βιβλίο που ανέλυσε το σύστημα Στανισλάβσκι από τη σκοπιά της νευροφυσιολογίας είναι το *Η μέθοδος του Κ.Σ. Στανισλάβσκι και η φυσιολογία των συναισθημάτων* του Π. Β. Σιμόνοφ, διακεκριμένου φυσιολόγου και μέλους της Ακαδημίας Επιστημών της ΕΣΣΔ. [...] Οι Ρώσοι επιστήμονες με τη βοήθεια σημαντικών θεατρολόγων βρήκαν στο σύστημα Στανισλάβσκι μια ανεκτίμητη πηγή παρατηρήσεων που αφορούν τη φυσιολογία και τα προβλήματα των ελεγχόμενων και ανεξέλεγκτων αντιδράσεων. Κατάλαβαν ότι το μόντο του Στανισλάβσκι «υποσυνείδητο μέσω συνειδητών μέσων» έχει άμεση σχέση με τα σύγχρονα προβλήματα της ανθρώπινης νευροφυσιολογίας. Ο Σιμόνοφ λέει: «Η σύγχρονη ορθολογιστική ψυχοθεραπεία δεν έχει στη διάθεσή της τα συγκεκριμένα μέσα συνειδητής επίδρασης πάνω στις νευρώσεις που δεν μπορούν να επηρεαστούν από άμεση προσπάθεια της θέλησης. [...] Σύστημα τέτοιων μέσων υπάρχει. Έχει αναπτυχθεί σε όλη του την έκταση και έχει δοκιμαστεί στην πράξη χιλιάδες φορές. Το σύστημα που εννοούμε είναι η «μέθοδος των σωματικών ενεργειών» του Στανισλάβσκι. [...] Και ο Σιμόνοφ επικυρώνει τον κανόνα του Στανισλάβσκι: «τα συναισθήματα δεν μπορούν να διεγερθούν άμεσα».

Σόνια Μουρ, *Το σύστημα Στανισλάβσκι: η επαγγελματική εκπαίδευση ενός ηθοποιού*, μτφρ. Ανδρέας Τσάκας, Παρασκήνιο, Αθήνα 2001, σ. 22.

Ως ηθοποιός είναι δύσκολο να βρεις ένα γέλιο που να ακούγεται αυθόρμητο. Είναι μάταιο για το σκοπό αυτό να προσπαθήσει κανείς να θυμηθεί τις πιο αστείες στιγμές της ζωής του. Εξάλλου, κανονικά, είναι εξαιρετικά δύσκολο να αλλάξουμε συναισθηματική κατάσταση με τη θέλησή μας και μόνο. Μπορού-



με να πιέσουμε τον εαυτό μας να νιώσει χαρούμενος ή στενοχωρημένος, αλλά το εγώ συνήθως δεν ακούει. Αν όμως αλλάξουμε τη δράση που κάνει το σώμα, το γεγονός αυτό αρχίζει να επηρεάζει τις συγκινήσεις μας και γίνεται πιο εύκολο το αληθοφανές παίξιμο.

Γιόσι Όιντα – Λόρνα Μάρσαλ, *Ο αόρατος ηθοποιός*, μτφρ. Θεόδωρος Τσαπακίδης – Μαριλίτα Λαμπροπούλου, πρόλ. Πήτερ Μπρουκ, ΚΟΑΝ, Αθήνα 2003, σ. 97.

Θα πορευτούμε λοιπόν στην έρευνά μας στις σελίδες που ακολουθούν, διατηρώντας μια σχετική δυσπιστία ως προς τις ικανότητες του νου να οδηγεί πάντα σε δημιουργικά μονοπάτια τους κατοίκους της σκηνης επί σκηνης. Δεν αναφερόμαστε ασφαλώς στην υπαρκτή ανάγκη του ηθοποιού για διανοητικό έλεγχο των μέσων του: αντίληψη του χώρου, του συμπαίκτη και των στοιχείων της σκηνικής σύνθεσης. Για τα παραπάνω απαιτείται βεβαίως νοητική ετοιμότητα και σκηνική ευστροφία. Αναφερόμαστε ειδικά σε εκείνες τις διανοητικές διεργασίες που εισβάλλουν απρόσκλητες στο εδώ και το τώρα της σκηνικής ζωής. Με την εισβολή τους παραγκωνίζουν το ένστικτο του ηθοποιού και είναι αυτές που καθορίζουν, ως μη ώφειλε, τις στιγμιαίες αντανάκλαστικές αντιδράσεις του, την ποιότητα της επικοινωνίας με τους συμπαίκτες του και τον τρόπο χρήσης των εκφραστικών τους εργαλείων. Ωστόσο, η σκηνική παρουσία αποκτά νόημα όταν –υπερβαίνοντας την αναλυτική προσέγγιση– διαθέτει τα μέσα για να αποκαλύψει όλη την γκάμα, τις δυνατότητες, τις ρωγμές, τις αποχρώσεις, τα επίπεδα και τις παραμικρές λεπτομέρειες της κατάστασης του σώματος και της ψυχής. Αυτά τα δύο αποτελούν αδιάσπαστο όλον. Όπως το είχε διατυπώσει ιδιοφυώς ο Άγγλος ποιητής Ουίλλιαμ Μπλέηκ, το σώμα είναι «εκείνο το κομμάτι της ψυχής που μπορούμε να αντιληφθούμε με τις αισθήσεις μας».<sup>29</sup>

Στη θεωρία, το αίτημα της ενότητας ψυχικής και σωματικής σκηνικής παρουσίας μπορεί βεβαίως να γίνει κατανοητό μέσω πολύωρων συζητήσεων κατά τη διάρκεια της πρόβας μεταξύ σκηνοθέτη και ηθοποιού. Όχι στη σκηνή όμως. Εκεί όλα απαιτούν ακρίβεια στην εκτέλεση, απόλυτη διαθεσιμότητα, πειθαρχία των μέσων, καθαρότητα και δυναμική και αποκτούν το πλήρες νόημά τους μόνο όταν το μυαλό αποσύρεται διακριτικά αποδεχόμενο τον επικουρικό του ρόλο. Είναι τόσο πολλά αυτά που πρέπει να κάνει ταυτοχρόνως ο ηθοποιός σε μια δεδομένη στιγμή (φωνητική επίδοση, σω-

29. William Blake, *Οι γάμοι του ουρανού και της κόλασης*, εισ.-μτφρ.-σημ.: Χάρης Βλαβιανός, Νεφέλη, Αθήνα 2014.



στή ενέργεια στην απεύθυνση, ακρίβεια στην κίνηση και στη ρυθμολογία, αισθητηριακή αντίληψη του περιβάλλοντος, ανταπόκριση στο τυχαίο και στο λάθος), ώστε αν επαφίεται μόνο στο μυαλό του, θα οδηγηθεί σε διανοητική σύγχυση και σκηνική αφασία.

Η παραπάνω λειτουργία είναι ανάλογη με αυτήν ενός αθλητή ομαδικού αθλήματος. Ας πάρουμε το παράδειγμα ενός ποδοσφαιρικού αγώνα: Αν κατά τη διάρκεια της οργανωμένης επίθεσης μιας ποδοσφαιρικής ομάδας, οι ποδοσφαιριστές εμπιστευθούν αποκλειστικά το μυαλό τους για να καθορίσουν τις επιλογές τους, είναι βέβαιο ότι θα χάσουν την μπάλα από τον αντίπαλο.<sup>30</sup> Σε αυτή την περίπτωση είναι απαραίτητοι οι αυτοματισμοί που έχουν δουλευτεί στις προπονήσεις και η ταχύτατη επικοινωνία μεταξύ των συμπαικτών. Οι στιγμιαίες επιλογές καθορίζονται από ενστικτώδεις αντιδράσεις οι οποίες συμπράττουν με την υψηλή τεχνική ώστε να είναι αποτελεσματικές. Το μυαλό είναι ένα από τα εργαλεία που τις ενεργοποιεί, όχι όμως το κρισιμότερο. Ανάλογη είναι και η συνθήκη της σκηνικής παρουσίας του ηθοποιού. Η τεχνική του επάρκεια είναι κάτι που θα πρέπει να το έχει κατακτήσει ήδη κατά την εκπαίδευσή του και οι αυτοματισμοί αυτό που κατακτά στην πρόβα. Τα υπόλοιπα είναι ζήτημα εργατικότητας, διαθεσιμότητας, συναισθηματικής νοημοσύνης και ενστίκτου. Αν ο ηθοποιός υποκύψει στα «άνθη του κακού» του μυαλού (σε δισταγμούς, ιδιοτέλεια, ναρκισσισμό, φιλοδοξία, φόβο, ανασφάλεια, θεωρητική ανάλυση του ρόλου), που ευδοκιμούν αν τους δοθεί χώρος, τότε το αποτέλεσμα μπορεί να αποβεί καταστροφικό. Όλα όσα νομίζει ο ηθοποιός ότι φωτίζει επί σκηνής με εργαλείο την αναλυτική του σκέψη στην πραγματικότητα σκοτεινιάζουν, θολώνουν και χάνουν το νόημά τους μέσα στην αφόρητη πλήξη του αυτονόητου και του προφανούς. Φαίνεται λοιπόν ασφαλέστερη αφετηρία για την εκφορά του θεατρικού κειμένου το να το χειριστεί ο ηθοποιός ως σωματική συνθήκη και όχι ως όχημα μεταφοράς ιδεών. Όπως επισημαίνει σχετικά με το ζήτημα αυτό ο Σουζούκι:

Ενώ οι ατάκες του ηθοποιού συνήθως ξεκινούν ως λέξεις στο χαρτί, καταλήγουν σωματοποιημένες. Το ότι η λέξη γίνεται σάρκα, καθώς και ο τρό-

30. Ο συσχετισμός της θεατρικής πράξης με τα ομαδικά αθλήματα μπορεί να είναι αποκαλυπτικός σε πολλά επίπεδα. Βλ. σχετικά και το κείμενο του συνεργάτη του Πήτερ Μπρουκ Sotigui Kouyaté, «Travailler avec Brook: Fais ce que tu as à faire», στο Georges Banu (επιμ.), *Les Répétitions: De Stanislavski à aujourd'hui*, Actes Sud, Παρίσι 2005, σ. 195.

πος που συντελείται η μεταμόρφωση αυτή, είναι που κάνουν το θέατρο ελκυστικό.<sup>31</sup>

Ο ηθοποιός οφείλει να μετατρέψει τον γραπτό λόγο σε λεκτική δράση. Για να συμβεί αυτό, είναι απαραίτητη η χρήση τεχνικών εργαλείων που θα προσθέσουν στον γραπτό λόγο αυτά που του λείπουν: σώμα, εκφραστική φόρμα, δυναμική, χώρο και, κυρίως, σιωπή. Έτσι, μπορεί να ανοίξει ο δρόμος για την αποκάλυψη ανεξερεύνητων περιοχών του δραματουργικού υλικού και παράλληλων νοημάτων. Επίσης, με τον τρόπο αυτόν ενεργοποιείται μια από τις σημαντικότερες διαστάσεις της λεκτικής δράσης: η άρρητη και μυστική της διάσταση την οποία είναι αδύνατον να αντιληφθεί η αναλυτική σκέψη. Κανένα κείμενο δεν λείει ακριβώς αυτό που εκφέρει. Υπάρχει πάντοτε κάτι που διαφεύγει ανάμεσα στις λέξεις και βρίσκει καταφύγιο στη σιωπή. Αυτό το μυστικό ο αναγνώστης ενός μυθιστορήματος το αντιλαμβάνεται ως κενό, ως σιωπή του κειμένου. Στο θέατρο όμως η άρρητη διάσταση του θεατρικού κειμένου είναι ασύμβατη με τη δραματουργική ανάλυση και έχει απόλυτη ανάγκη το σώμα του ηθοποιού. Μόνο μέσω του σώματος μπορεί να γίνει αντιληπτή η σιωπή. Μόνο το σώμα –διά της αγωνίας της ανεπάρκειας του λόγου– μπορεί να συμπεριλάβει στη σκηνική του παρουσία όσα το κείμενο δεν λείει. Ακόμη όμως και αυτά που τελικά λέγονται είναι απαραίτητο να κατορθώσουν να υπαινιχθούν εκείνο που ο Μαρμαρινός ονομάζει «μέγιστο εννοούμενο» (βλ. σχετικό παράθεμα εντός πλαισίου). Μια εκπνοή εδώ, ένα τραύλισμα εκεί, μια λέξη που εκφέρεται μισή, ένα αγκομαχητό, μια τεράστια σιωπή είναι τα σημάδια της λεκτικής δράσης του ηθοποιού που δηλώνουν τις πεπερασμένες δυνατότητες της γραπτής δραματουργίας να εκφράσει το ανείπωτο.

[Στο θέατρο του Τερζόπουλου] οι αναπνοές, οι κραυγές, οι παύσεις, τα διαφορετικά tempi κατά την εκφορά των λέξεων, οι εντάσεις και οι χαλαρώσεις στα μέλη του σώματος, οι αντιφατικές χειρονομίες, όλα, αντί να υπηρετούν ευθέως τα νοήματα του κειμένου, συγκροτούν ένα αυτονομημένο, ρυθμικό σύστημα σωματικών και φωνητικών αντιδράσεων «παραπληρωματικό» ως προς τα νοήματα του κειμένου.

Ελένη Βαροπούλου, «Πρόλογος», στο Θεόδωρος Τερζόπουλος και θέατρο Άτις: αναδρομή, μέθοδος, σχόλια, Άγρα, Αθήνα 2000, σ. 12.

31. Ταντάσι Σουζούκι, *Πολιτισμός είναι το σώμα*, ό.π., σ. 20.

Ο ομιλών λόγος είναι μια ατελής απόπειρα σήμανσης των νοημάτων και παραμένει ως το τέλος ατελής. Δεν θα υπάρξει ποτέ ίσο μέγεθος και βάθος, ίδια πλατύτητα αντηχητικής εξάπλωσης, μεταξύ του συμβατικού εκπεφρασμένου και της νοερής αντιστοιχίας του. Αυτό που λέγεται είναι άλλο από εκείνο που δεν λέγεται, είναι μικρό για τον όγκο εκείνου που δεν λέγεται. [...] Και οι παραπάνω «ορισμοί» μου για το εκφραζόμενο (άλλο, μικρό, σαφές, ατελές), είναι αποκλειστικά περιγραφικοί, καθόλου δεν υποτιμούν τη συμβολική δραστηριότητα και επάρκεια του καθιερωμένου ομιλητικού κώδικα: το «κενό» που μένει ανάμεσα στο σμικρυνόμενο λεγόμενο και στο μέγιστο εννοούμενο καλύπτεται, παρά τους μειωτικούς εξωτερικούς χαρακτήρες της ομιλίας που ανέφερα, από μια ουσιώδη και «φυσική» ιδιότητα αυτού του ελλιπούς λεγόμενου: να είναι πάντοτε υπαινικτικό των σιωπηρών διαστάσεων του εννοούμενου. Δεν τις λέγει, τις σημαίνει. Αυτό λοιπόν το κενό δεν είναι σιγή, είναι σιωπή – μια σιωπή οργανικά ενσωματωμένη στον ομιλούντα λόγο, η συνέχειά του.

Μιχαήλ Μαρμαρινός, *Εθνικός Ύμνος*, ό.π., σ. 93.

Η ποίηση αναπνέει μέσα στη διάρρηξη του λεκτικού πέπλου. Κατά το ίδιο μέτρο, το θέατρο είναι «ποίηση», όμως το θεατρικό δεν συμπίπτει με το ποιητικό. Το θεατρικό εκκινεί από το χώρο και το ανθρώπινο σώμα, όλες του οι δυνατότητες στρέφονται στο να αποδώσουν μία «γλώσσα» σε αυτές του τις διαστάσεις. Είτε αυτή η «γλώσσα» είναι χώρος ή φως, είτε κίνηση και νεύμα, δεν παύει να είναι «γλώσσα», δηλαδή διάνοιξη προς τον «άλλον».

Γιώργος Π. Πεφάνης, *Το Θεατρικό: Σκιαγράφηση μιας φαινομενολογικής θεατρολογίας*, πρόλ. Δημήτρης Τσαρδάκης, Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα 1991, σ. 35.





## I.

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

#### Η ΛΕΚΤΙΚΗ ΔΡΑΣΗ

##### 1.1. Τα εμπόδια στον δρόμο για τη λεκτική δράση

Όταν μας συστήνουν ως νεοφερμένους σε μια καινούργια παρέα, συνήθως καθόμαστε ήσυχοι και αμίλητοι στη γωνιά μας μέχρι να καταλάβουμε με ποιους έχουμε να κάνουμε. Ακούμε τους διαλόγους που ανταλλάσσουν μεταξύ τους τα άγνωστα σε εμάς πρόσωπα και προσπαθούμε με συνοπτικές διαδικασίες να μαντέψουμε τι είναι ο καθένας και η καθεμιά τους: τι αισθάνεται, τι κρύβει, τι επιδιώκει, αν μας είναι συμπαθής ή αντιπαθής. Αυτή η διαδικασία γίνεται ταχύτατα και ενστικτωδώς. Η ανάγκη να ενταχθούμε γρήγορα στην ομάδα μάς οδηγεί σε βιαστικά, βολικά και σχηματικά συμπεράσματα για τον χαρακτήρα και τα συναισθήματα των ανθρώπων που μόλις γνωρίσαμε, προκειμένου να εξοικειωθούμε μαζί τους το συντομότερο δυνατόν. Στο τέλος της βραδιάς είμαστε πεπεισμένοι ότι έχουμε ήδη ολοκληρώσει το ψυχογράφημα του καθενός και προχωράμε σε θετικές ή αρνητικές κρίσεις. Αν τελικά γίνουμε μέλος της παρέας, ύστερα από κάποιο διάστημα θα διαπιστώσουμε πως η ζωή διαψεύδει σε πολύ μεγάλο βαθμό την αυθαίρετη κρίση της πρώτης γνωριμίας. Ο χρόνος και η συναναστροφή βαθαίνουν τη γνώση μας για τα μέλη της συντροφιάς, αποκαλύπτουν τα κρυφά τους χαρίσματα ή ελαττώματα, τις ρωγμές τους, τις αντιφάσεις τους, τον πόνο, τις ελπίδες και τα μυστικά τους, όλα αυτά δηλαδή τα οποία δεν γίνονται άμεσα αντιληπτά σε πρώτο επίπεδο και σε πρώτο χρόνο, αυτά που καθιστούν τους ανθρώπους απρόβλεπτους, άρα ενδιαφέροντες.

Μια ανάλογη διαδικασία αυτοπαγίδευσης σε αυθαίρετες διαπιστώσεις και επιπόλαιες αξιολογήσεις των ανθρώπινων υπάρξεων συμβαίνει συχνά και στο θέατρο. Ας αναρωτηθούμε για παράδειγμα: Τι είναι αυτό που πραγματικά γνωρίζουμε για τα πρόσωπα ενός θεατρικού έργου στην πρώτη πρόβα-συνάντηση με τους ηθοποιούς, όσο και αν έχουμε μελετήσει εις βάθος και κατά μόνος το έργο και τα θεατρολογικά του συμφραζόμενα; Αν το





καλοσκεφτούμε, δεν γνωρίζουμε ούτε από πού έρχονται, ούτε τι είναι, ούτε τι κάνουν, ούτε τι αισθάνονται, ούτε τι επιδιώκουν.<sup>32</sup> Το μόνο που γνωρίζουμε με βεβαιότητα είναι το τι λένε. Σε πολλές περιπτώσεις, βάσει αυτού – ήδη από τις πρώτες πρόβες και από τις πρώτες αναγνώσεις – προτού καν μιληθεί το κείμενο πάνω στη σκηνή, σκηνοθέτης και ηθοποιοί σπεύδουν να συνθέσουν το ψυχογράφημα των προσώπων, βασισμένοι σε δύο μόνο δεδομένα: στο περιεχόμενο του γραπτού κειμένου (σε όσα δηλαδή λένε τα πρόσωπα του έργου) και στο θεατρολογικό υπόβαθρο που οι ίδιοι, κατόπιν μελέτης, διαθέτουν, τη μετα-γλωσσική πληροφορία δηλαδή που έχουν συγκεντρώσει και ταξινομήσει για το συγκεκριμένο δραματουργικό υλικό. Στην πραγματικότητα, επιχειρούν να μαντέψουν τη φύση και τα συναισθήματα των ρόλων προτού αυτοί ενσαρκωθούν, προτού ζήσουν, αναπνεύσουν, κοιτάξουν, ακούσουν, αγγίξουν, μυρίσουν, περπατήσουν επί σκηνής. Είναι το ίδιο που συμβαίνει και στο παραπάνω παράδειγμα της καινούργιας παρέας, όταν ο νεοφερμένος παρατηρητής νομίζει ότι μαντεύει από την πρώτη στιγμή τι είναι όλοι οι υπόλοιποι (ενώ –τι ειρωνεία!– ακόμα και οι ίδιοι οι παρατηρούμενοι, όπως και οι ρόλοι στο θέατρο, σε όλη τους τη ζωή προσπαθούν επί ματαίω να μαντέψουν τον εαυτό τους).

Αυτού του είδους η αφετηρία προσέγγισης του ρόλου σε συνδυασμό με την ελλιπή εκπαίδευση αγωγής του λόγου οδηγούν συνήθως τον ηθοποιό σε μια σειρά από αγκυλώσεις και εμπλοκές κατά την εκφορά του θεατρικού κειμένου. Οι αγκυλώσεις αυτές έχουν βεβαίως τη ρίζα τους στα χρόνια της εκπαίδευσής του στις δραματικές σχολές και δυστυχώς εξελίσσονται σε χρόνιες ασθένειες, τα συμπτώματα των οποίων εγγράφονται ανεξίτηλα στο σώμα του ηθοποιού. Σε πολλές περιπτώσεις, αν αυτά χαραχτούν για πολλά χρόνια στο σώμα του, και να θελήσει, δεν θα μπορέσει αργότερα να τα αποβάλει. Το γεγονός ότι ο ηθοποιός καλείται ύστερα από αναγνώσεις και θεα-

---

32. Προφανώς, οι σκηνικές οδηγίες του συγγραφέα που περιγράφουν σκηνικές δράσεις δεν χαρακτηρίζουν τα πρόσωπα του έργου αλλά τον ίδιο τον δραματουργό. Φωτίζουν τα πρόσωπα υπό το πρίσμα της δικής του οπτικής. Για τον σκηνοθέτη αποτελούν πληροφορία και εργαλείο, αλλά δεν σκηνοθετούν. Ο ηθοποιός βεβαίως τις λαμβάνει συχνά σοβαρά υπόψη του. Για το ζήτημα των σκηνικών οδηγιών σε σχέση με τη δουλειά του ηθοποιού, βλ. το εξαιρετικά ενδιαφέρον άρθρο του Βάλτερ Πούχγερ, «Η σκηνική οδηγία στην υπηρεσία της υποκριτικής. Παραδείγματα από τη νεοελληνική δραματουργία», στο Γρηγόρης Ιωαννίδης (επιμ.), *Ο ηθοποιός και η τέχνη της υποκριτικής*, ό.π., σσ. 9-13.



τρολογικές αναλύσεις στο τραπέζι να σωματοποιήσει στην πρόβα ένα πλήθος θεωρητικών συμπερασμάτων και οδηγιών που έχουν εξαχθεί για τον ρόλο πριν καν σωματοποιηθεί το κείμενο θέτει σε τρομακτική εγρήγορση το μυαλό του αδρανοποιώντας το σώμα του. Στην πραγματικότητα, ζητείται από τον ηθοποιό να δράσει έχοντας στο μυαλό του το γραπτό κείμενο και όχι στο σώμα του τη λεκτική δράση. Αυτό τον οδηγεί στο κοινώς λεγόμενο «σκηνικό μπλοκάρισμα».

Η εύστοχη προσέγγιση του παραπάνω προβλήματος από τον Γάλλο παιδαγωγό του θεάτρου Πατρίκ Πεζέν<sup>33</sup> μας βοηθά να αντιληφθούμε συνοπτικά τα διαφορετικά είδη και τις αιτίες τέτοιων αγκυλώσεων: Η πρώτη δυσκολία σε σχέση με την εκφορά του λόγου, υποστηρίζει ο Πεζέν, προέρχεται από τον δισταγμό του σώματος να σταθεί, να τοποθετηθεί με σωστό τρόπο σε έναν δημόσιο χώρο. Το σώμα συρρικνώνεται και καμπουριάζει, αρνούμενο να παρουσιάσει τον εαυτό του. Ο λόγος εκφέρεται ρουφηγμένος. Η δεύτερη δυσκολία αφορά την ποιότητα της σχέσης με το κοινό ή με τον συμπαίκτη, η οποία αλλοιώνει συχνά τη χροιά της φωνής του ομιλούντος. Συμβαίνει, δηλαδή, να υιοθετεί ασυνείδητα ο ηθοποιός τη στρατηγική της «παιδικής αφέλειας», μαλακώνοντας τη φωνή του, κάνοντάς την επίπλαστα παιδική και «αθώα», έτσι ώστε να γίνεται συμπαθής και αποδεκτός. Αυτή η στρέβλωση περιέχει και την αντίθετή της, την άλλη πλευρά του ίδιου νομίσματος: ο ηθοποιός στέκεται άκαμπτος και παγωμένος, με το σώμα βιδωμένο στη σκηνή σε στάση επίδειξης δύναμης μέσω της οποίας συνθλίβει το κείμενο και τον λόγο. Η στρατηγική του ηθοποιού αυτή τη φορά είναι η επίδειξη επαγγελματισμού μέσω της φωνής του, η οποία αποκτά χροιά διδακτική και σοβαροφανή. Η τελευταία πιθανή εμπλοκή είναι μια εκδοχή ανάμεσα στις δύο προηγούμενες και εκδηλώνεται με μια εκφορά χωρίς αποχρώσεις και θερμοκρασία, ωραιοποιημένη και καλλιεπή, που αμβλύνει κάθε αιχμή και την οποία ο Πεζέν χαρακτηρίζει ως «ραδιοφωνική». Στις παραπάνω κατηγορίες μπορούμε να προσθέσουμε και τις στρεβλώσεις που οφείλονται όχι σε μπλοκάρισμα, αλλά απλώς σε τεχνική ανεπάρκεια ή αδιαφορία. Αυτές ακριβώς απεχθανόταν ο Στανισλάφσκι όταν αναφερόταν σε ηθοποιούς που είναι «απρόσεκτοι στον λόγο, αδιάφοροι για τις λέξεις, τις προφέρουν τόσο πρόχειρα και επιπόλαια, χωρίς να τους βάζουν ούτε κατα-

33. Βλ. σχετικά: Patrick Pezin, «La Voix de l'acteur», στο Patrick Pezin (επιμ.), *Le Livre des exercices à l'usage des acteurs*, Éditions L'Entretemps, Σωσσάν 2002, σ. 85.



λήξεις, ώστε τελειώνουν τα λόγια τους με ολότελα ακρωτηριασμένες, μισοειπωμένες φράσεις».<sup>34</sup>

## 1.2. Η πρώτη ανάγνωση

Οι παθογένειες της λεκτικής εκφοράς που επισημάνθηκαν παραπάνω εκδηλώνονται στην πρόβα κατά την πρώτη ανάγνωση, η οποία διεξάγεται συνήθως στο τραπέζι σε κλίμα χαλαρότητας, χωρίς συγκεκριμένο στόχο και χωρίς κανόνες, περιορισμούς ή τεχνικές οδηγίες από την πλευρά του σκηνοθέτη. Οι καλλιτέχνες προσέρχονται εκεί ως μη καλλιτέχνες. Με όλη τη σκόννη του πολιτισμού μας επάνω τους, με την καμπούρα τους γεμάτη γνώμες, υποψίες, προσδοκίες και ενοχές. Η συνθήκη αυτή είναι πολύ πιθανόν να οδηγήσει σε μια από τις ανωτέρω προβληματικές καταστάσεις, στις οποίες συχνά προστίθεται και η διάθεση του ηθοποιού να μεταφέρει στο ακροατήριο της πρόβας (σε συναδέλφους και σκηνοθέτη) μια πρόγευση της ερμηνείας του ρόλου του ήδη από την αρχική συνάντηση. Από την πρώτη ανάγνωση και συχνά μέχρι την παράσταση, το σώμα και η φωνητική εκφορά του ηθοποιού τοποθετούνται βολικά σε ένα καλούπι προαποφασισμένων τονισμών που παραμένει अपαράλλακτο όσες θεωρητικές αναλύσεις και αν το πλαισιώσουν. Δυστυχώς, οι απόψεις μας είναι συχνά πιο ισχυρές από την ψυχή και από το σώμα μας. Η αναπνοή μας ανύπαρκτη. Στο τραπέζι κανένας δεν αναπνέει. Οι πάντες είναι νεκροί. Αυτό συμβαίνει με την ίδια ένταση σε αρχάριους και σε έμπειρους επαγγελματίες (βλ. εικόνα 1). Πολλοί δάσκαλοι μάλιστα σε δραματικές σχολές, θέλοντας να ακυρώσουν τον αφελή και άτεχνο προαποφασισμένο τονισμό του μαθητή, επιχειρούν να διορθώσουν το λάθος με ένα νέο λάθος: του υποδεικνύουν και του επιβάλλουν έναν άλλον, τον υποτιθέμενα «σωστό» αλλά εξίσου προαποφασισμένο τονισμό.

Σε γενικές γραμμές, η πρώτη ανάγνωση αντιμετωπίζεται ως το αρχικό βήμα μιας πορείας προς το χτίσιμο του θεατρικού ρόλου και της παράστασης. Αν όμως αντιληφθούμε πραγματικά τον κρίσιμο ρόλο αυτής της φάσης της πρόβας και την καταλυτική επίδρασή της στην υπόλοιπη πορεία προετοιμασίας της παράστασης, θα διαπιστώσουμε πως τα πράγματα δεν είναι τόσο απλά αλλά απαιτούν προσεκτικούς χειρισμούς. Η πρώτη ανάγνωση είναι μια εξαιρετικά εύθραυστη στιγμή της πρόβας. Δεν πρόκειται ασφαλώς για φιλολογική συνάντηση ούτε όμως και για προσχέδιο ερμηνείας. Συνη-

34. Κωνσταντίν Στανισλάβσκι, *Πλάθοντας ένα ρόλο*, μτφρ. Άγγελος Νίκας, Εκδόσεις Γκόννη, Αθήνα 2006, σ. 249.







θίζεται, δυστυχώς, οι ακροατές της (οι υπόλοιποι ηθοποιοί, συντελεστές και ο σκηνοθέτης) να προσδοκούν όχι μόνο να κατανοήσουν εις βάθος το κείμενο ακούγοντάς το για πρώτη φορά από τον ηθοποιό, αλλά επιπλέον –κυρίως οι ανυπόμονοι σκηνοθέτες– να φαντάζονται τον ηθοποιό επί σκηνής, να ενθουσιάζονται ή να μετανιώνουν (ενδόμυχα και σιωπηρά) για τη διανομή των ρόλων, να καταδύονται, υποτίθεται, στα βάθη του θεατρικού κειμένου. Και όλα αυτά χωρίς να έχει προηγηθεί ούτε μία ώρα αληθινής πρόβας, χωρίς καν οι κάτοικοι της σκηνής να βρίσκονται στο σπίτι τους!

Κατά τη διάρκεια της πρωταρχικής ανάγνωσης το κείμενο γίνεται για πρώτη φορά προφορικός λόγος. Η σωματοποίησή του μέσω της ανάγνωσης συμβαίνει χωρίς να έχει προηγηθεί η εξοικείωση του ηθοποιού με τα βασικά συστατικά της προφορικότητας: την αναπνοή, την τονικότητα, την ηχητική χροιά, τον ρυθμό, τη χειρονομία, την απεύθυνση, το βάδισμα και πολλά άλλα. Ταυτόχρονα, η ανάγνωση συχνά διακόπτεται και διανθίζεται από δραματουργικές αναλύσεις και σχόλια, είτε από τον σκηνοθέτη είτε από τον δραματουργό, αν είναι και αυτός παρών στην πρόβα. Το σώμα του ηθοποιού δεν έχει έρθει σε ουσιαστική επαφή με τον λόγο και παρ' όλα αυτά ο ίδιος είναι αναγκασμένος να διαχειριστεί ταυτοχρόνως τρία ζητήματα: α. να λάβει υπόψη του τη θεωρητική πληροφορία της δραματουργικής ανάλυσης, β. να μπει σωματικά απροετοίμαστος στη διαδικασία δημόσιας εκφοράς του κειμένου και γ. να απευθύνει τον λόγο καθισμένος μπροστά σε ένα τραπέζι, χωρίς να έχει εξοικειωθεί ακόμη με τους συμπαίκτες του και χωρίς να έχει δοκιμάσει να εκφέρει το κείμενο σε συνθήκες σκηνικής επικοινωνίας (δεν πρέπει ποτέ να το ξεχνάμε: Το τραπέζι δεν είναι σκηνή και ο ηθοποιός δεν βρίσκεται στο σπίτι του). Πρόκειται για κρίσιμες και επικίνδυνες εκκρεμότητες, οι οποίες, αν δεν αντιμετωπιστούν με συγκεκριμένο τρόπο κατά την πρώτη ανάγνωση, αποπροσανατολίζουν τον ηθοποιό και επιδρούν αρνητικά με σωρευτικό τρόπο στην εξέλιξη των προβών.

Το πρώτο πράγμα που κάνει κάποιος ενστικτωδώς όταν καλείται να διαβάσει δυνατά και δημόσια ένα κείμενο είναι να ενεργοποιήσει τα βολικά υφολογικά στερεότυπα που καθιστούν την ανάγνωσή του απλώς υποφερτή. Φορά το προσωπίο του «καλού αναγνώστη» και προσπαθεί να χρωματίσει ανάλογα τις λέξεις και τις φράσεις του ώστε να μη γίνει βαρετός στους ακροατές του. Αυτό για τους μη ηθοποιούς μπορεί να είναι απλώς μια στιγμή αμηχανίας, για τον ηθοποιό όμως είναι καταστροφικό. Τον αναγκάζει να ξεχάσει και να ακυρώσει όλη την εκπαίδευση που έχει λάβει, επιστρέφοντας πολύ πίσω, στην προεφηβική κατάσταση των κλισέ, κατάσταση όπου αμηχανίες, μπλοκα-



ρίσματα, απωθημένα και ανασφάλειες κατασκευάζουν ένα κοινωνικά αποδεκτό προσωπίο που στερείται ειλικρίνειας. Αν ο ηθοποιός την ημέρα της πρώτης ανάγνωσης αφηθεί αβοήθητος να βουλιάξει στα κλισέ του, να «παίξει» διαβάζοντας, να «αισθανθεί» ή να «χρωματίσει» τον λόγο, αυτή η πρώτη αυθαίρετη και στρεβλή σωματοποίηση του κειμένου θα εγγραφεί τόσο έντονα στο σώμα του αλλά και στα αυτιά των ακροατών του, που θα είναι πολύ δύσκολο στη συνέχεια να ανακληθεί ή να οδηγηθεί σε εντελώς διαφορετική κατεύθυνση.

Η προσωπική μου πείρα από πρώτες αναγνώσεις περιλαμβάνει αρκετές στιγμές απόλυτου τρόμου μπροστά σε μια ανάγνωση («παιγμένη»), που απειλεί να καθορίσει τη γενική γραμμή της δουλειάς του ηθοποιού μέχρι την παράσταση, θυμίζοντας τρένο που είναι αδύνατον να το εκτρέψεις στη συνέχεια από τις ράγες του διότι, αν συμβεί αυτό, θα πέσει στον γκρεμό. Είναι πραγματικά καταστροφικό ένας ολόκληρος θίασος να παρίσταται σε μια διαδικασία «ψεύτικης» ανάγνωσης γεμάτης προαποφασισμένους, καλλιεπίς ή ερμηνευμένους τονισμούς οι οποίοι παράγουν αυθαίρετες ερμηνείες του έργου, παρανοήσεις που συχνά μένουν ζωντανές μέχρι την προεμιέρα της παράστασης, υποκειμενικές εντυπώσεις για τις σχέσεις μεταξύ των ρόλων, που στην πορεία είναι πολύ δύσκολο να ξεριζωθούν. Το χειρότερο είναι ότι σε πολλές περιπτώσεις αυτή η οδυνηρή εμπειρία συνδυάζεται με ελλιπή εκπαίδευση του ηθοποιού στον τομέα της αγωγής του λόγου και το δε παράδοξο πως εκείνος που κινδυνεύει περισσότερο από τη συνήθεια του λάθος ακούσματος είναι ο ίδιος ο σκηνοθέτης. Ανάμεσα σε μισοτελειωμένους καφέδες, κινητά τηλέφωνα, ξέχειλα τασάκια, κουτσομπολιό και καλαμπούρια, ψυχολογικές αναλύσεις και φιλολογικούς μονολόγους, ύστερα από μερικές πρόβες κακοτονισμένης εκφοράς του κειμένου στο τραπέζι, ακόμη και ο σκηνοθέτης δυσκολεύεται να φανταστεί μια διαφορετική διαχείριση του λόγου. Βυθίζεται λοιπόν στο αναπότρεπτο ναυάγιο. Έξι δευτέρα φύσις εστί.

Στο Θέατρο του Ήλιου δεν συνηθίζεται η ανάγνωση στο τραπέζι: η ομάδα είναι δύσπιστη απέναντι στις «ωραίες ιδέες» που δεν προκύπτουν επί σκηνής και προτιμά να δοκιμάζει κάθε πρόταση απευθείας στην πράξη, αξιοποιώντας έτσι τον χρόνο για να ανακαλύπτει καθετί σε πρακτικό επίπεδο, χωρίς αναγκαστικά να το έχει σκεφτεί εκ των προτέρων.

Jean-François Dusigne, «Chercher le petit pour trouver le grand, où quand le Théâtre du Soleil se prépare», στο Georges Banu (επιμ.), *Les Répétitions: De Stanislavski à aujourd'hui*, Actes Sud, Παρίσι 2005, σ. 173.

Δυστυχώς, αρκετά συχνά η πρώτη ανάγνωση του έργου γίνεται από κάποιον που δεν το γνωρίζει σε βάθος. Στην περίπτωση αυτή μεταφέρεται μια διαστρεβλωμένη οπτική του κειμένου σε αυτούς που πρόκειται να το παίξουν. Αυτό είναι εξαιρετικά επικίνδυνο, διότι οι πρώτες εντυπώσεις μένουν βαθιά χαραγμένες στο μυαλό των ηθοποιών. Είναι δύσκολο να διορθώσει κανείς τις αρχικές παρανοήσεις και αυτό αφορά όλους τους συντελεστές της μελλοντικής παράστασης. Στις περισσότερες περιπτώσεις, μετά την πρώτη ανάγνωση, οι ακροατές πολύ απέχουν από το να έχουν διαμορφώσει μια σαφή εντύπωση για το έργο.

Jean Benedetti, *Stanislavski: An Introduction*, Methuen, Λονδίνο 1989, σ. 65.

Μα τι μπορείς να κάνεις στο θέατρο, όταν οι ηθοποιοί με την προφορά τους σου προσφέρουν ένα κείμενο όμοιο με κακοτυπωμένο βιβλίο, όταν τρώνε ολόκληρα γράμματα, λέξεις, φράσεις που συχνά έχουν πρωταρχική σημασία για τη βασική δομή του έργου; Ό,τι ειπώθηκε πάει, πέταξε, δεν ξαναγυρνά, το έργο προχωρά γοργά στη λύση του, χωρίς να σου αφήνει τον καιρό να σταθείς και να στριφογυρίσεις στο μυαλό σου ό,τι δεν κατάλαβες. Η ελαττωματική προφορά δημιουργεί τη μία παρανόηση μετά την άλλη. Μπερδεύει, συσκοτίζει και κάποτε κάνει ολότελα ακατανόητη την ιδέα, την ουσία, ακόμη και την πλοκή του έργου.

Κωνσταντίν Στανισλάβσκι, *Πλάθοντας ένα ρόλο*, μτφρ. Άγγελος Νίκας, Εκδόσεις Γκόνη, Αθήνα 2006, σ. 99.

Ο Ανατόλι Βασίλιεφ επιστρέφει στη Γαλλία το 1994 και κάνει μια γενική διαπίστωση σε σχέση με την εκφορά του λόγου στα θέατρα της Ευρώπης: «Καταπληκτικές αναλύσεις θεατρικών κειμένων, θεατρικά προγράμματα τα οποία κοσμούν ιδιοφυή θεωρητικά κείμενα, αλλά πάνω στη σκηνή πάντα οι ίδιοι τονισμοί, η ίδια μανιέρα εκφοράς του λόγου, που σκοτώνει το κείμενο και είναι όμοια σε όλα τα θέατρα».

Stéphanie Lupo, «Parcours et réception: Anatoli Vassiliev, des années 70 à aujourd'hui», στο Giampaolo Gotti (επιμ.), *Théâtre/Public*, τχ. 182, «Anatoli Vassiliev: Tradition, pédagogie, utopie», Παρίσι 2006, σ. 15.

Ο Στανισλάβσκι έγραφε στα 1926 ότι «δεν υπάρχει τίποτα πιο δυσάρεστο από την ποσταρισμένη και ζαχαρωμένη φωνή του επαγγελματία ηθοποιού». Ο ίδιος απεχθανόταν αυτές «τις μελωδικές φωνές με τη μονότονη επισημότητά



τους, τον μηχανικό δυναμισμό τους, τους χρωματισμούς των διέσεων και τη φωνή που σέρνεται για ένα δευτερόλεπτο στο τέλος κάθε φράσης».

Oksana Bulgakowa, «Murmures et cris: la voix entre nature et technique», στο Guy Freixe (επιμ.), *Le Corps. Ses dimensions cachées: pratiques scéniques*, Éditions Deuxième époque, Μονπελιέ 2017, σ. 231.

Γίνεται λοιπόν φανερό ότι η πρώτη ανάγνωση δεν πρέπει σε καμία περίπτωση να αφήνεται στη μοίρα της. Η εμπειρία της θεατρικής πρακτικής δείχνει πως υπάρχουν αρκετοί τρόποι για να αποφύγει κανείς τις κακοτοπιές που προαναφέρθηκαν. Ένας ασφαλής τρόπος, που εφαρμόζεται σε αρκετά θέατρα του εξωτερικού, είναι να μην ανατίθεται η πρώτη ανάγνωση στους ίδιους τους ηθοποιούς. Ο θίασος συγκεντρώνεται και ακούει το έργο από κάποιον που δεν είναι ηθοποιός, αλλά γνωρίζει πολύ καλά το κείμενο (ενδεχομένως, ο δραματολόγος της παράστασης).<sup>35</sup> Δεν είναι απαραίτητο να είναι ταλαντούχος αναγνώστης, αρκεί να γνωρίζει την εσωτερική πορεία του κειμένου και των σχέσεων που αναπτύσσονται εντός του. Ένας δεύτερος τρόπος είναι να ζητηθεί από τους ηθοποιούς να κάνουν την πρώτη ανάγνωση του έργου με μοναδική μέριμνα τον απόλυτο σεβασμό στη στίξη του συγγραφέα, προσπαθώντας να μην έχουν τίποτε άλλο στο μυαλό τους παρά το πώς θα προετοιμάσουν με εξαιρετική ακρίβεια μια τελεία που έρχεται, πώς θα μοιράσουν μια μεγάλη περίοδο ανάμεσα στα κόμματα και στις αναπνοές τους, πώς θα αποδώσουν τα αποσιωπητικά κ.λπ. Αν ο ηθοποιός συγκεντρωθεί ολοκληρωτικά σε αυτά τα καθήκοντα, είναι πολύ πιθανόν να αποφύγει τις παγίδες μιας καταστροφικής πρώτης ανάγνωσης. Μια τρίτη επιλογή είναι να μην πραγματοποιηθεί καθόλου η πρώτη ανάγνωση στο τραπέζι και η πρόβα να ξεκινήσει εκ του μηδενός. Εξυπακούεται ότι στην περίπτωση αυτή θα έχει ζητηθεί από τους ηθοποιούς να έχουν διαβάσει από πριν όλο το κείμενο. Ανάλογα με τη μέθοδο δουλειάς του κάθε σκηνοθέτη είναι δυνατόν οι πρώτες πρόβες να αναλωθούν –χωρίς ανάγνωση του έργου– σε δραματουργική ανάλυση και θεατρολογική έρευνα γύρω από το έργο, τον συγγραφέα, την εποχή, την παραστασιολογία κ.λπ. Αυτή η δυνατότητα μπορεί να εφαρμοστεί με ποικίλους τρόπους και μεθοδολογίες, όπως έχει άλλωστε συμβεί διαχρονικά στο θέατρο. Πάντως, το ζήτημα της χρήσης ή όχι του τραπέζιού κατά την πρώτη φάση της πρόβας απασχολεί τους σκη-

35. Βλ. σχετική αναφορά στο Jean Benedetti, *Stanislavski: An Introduction*, Methuen, Λονδίνο 1989, σ. 64.



νοθέτες ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα. Όπως επισημαίνει σχετικά η Μπεατρίς Πικόν-Βαλέν: «Οι πρόβες του Στανισλάβσκι και του Μέγιερχολντ διαφοροποιούνται μεταξύ τους ριζικά και επί της αρχής ως προς τις αναγνώσεις στο τραπέζι. [...] Στην περίπτωση του Μέγιερχολντ, αυτή η περίοδος δεν διαρκούσε ποτέ περισσότερο από λίγες ημέρες».<sup>36</sup>

Ο Βασίλιεφ, προκειμένου να παρακάμψει τα προβλήματα που δημιουργούνται κατά την ανάγνωση-ανάλυση στο τραπέζι, πρότεινε επίσης τη μέθοδο της «ανάλυσης-δράσης» ως τμήμα της γενικότερης μεθόδου του, της «σπουδής»: οι ηθοποιοί δεν περνούν καθόλου από τη φάση του τραπεζιού και κάνουν την ανάγνωση κατευθείαν επί σκηνής, έστω αποσπασματικά, κατακτώντας αυτό που ο ίδιος ορίζει ως «ενεργητική ανάλυση», η οποία σχετίζεται απευθείας με τη σκηνική πράξη. Την αντιδιαστέλλει με την «παθητική ανάλυση», δηλαδή με την ανάγνωση-ανάλυση στο τραπέζι. Όπως αναφέρει παραστατικότερα, κατά την παθητική ανάγνωση στο τραπέζι ο ηθοποιός «διαβάζει το κείμενο με τα οπίσθιά του», ενώ κατά την ενεργητική ανάγνωση πάνω στη σκηνή το διαβάζει «με τα πόδια του».<sup>37</sup> Βάσει της μεθόδου αυτής, ο ηθοποιός έπειτα από είκοσι περίπου πρόβες έχει αποστηθίσει το κείμενο, αλλά το έχει αποστηθίσει παίζοντας ή, σωστότερα, το έχει αποστηθίσει όχι για να το κατανοήσει αλλά για να το παίζει. Η κατανόηση δεν είναι διανοητική διαδικασία αλλά σωματοποιημένο βίωμα.

Το μόνο πράγμα που μπορεί ένας ηθοποιός να εκτελέσει με αληθοφάνεια στη σκηνή σαν χαρακτήρας είναι μια απλή σωματική ενέργεια. Μπορεί να χτυπήσει τη γροθιά του στο τραπέζι, μπορεί να κλείσει με δύναμη μια πόρτα, μπορεί να ρωτήσει κάτι, μπορεί να εξηγήσει κάτι στον άλλο ηθοποιό, μπορεί να τον απειλήσει ή να τον ενθαρρύνει – και όλα αυτά μπορεί να τα κάνει πολύ φυσικά. Ο Στανισλάβσκι όλα αυτά τα ονόμαζε «σωματικές ενέργειες». Η λέξη, έλεγε ο Στανισλάβσκι, αποτελεί τη σωματική πλευρά της ψυχοσωματικής διαδικασίας, οι εικόνες και οι έννοιες πίσω απ' τη λέξη σχηματίζουν την ψυχολογική πλευρά. [...] Η «μικρή αλήθεια» των σωματικών ενεργειών διεγείρει τη «μεγάλη αλήθεια» των σκέψεων, συναισθημάτων, εμπειριών.

Σόνια Μουρ, *Το σύστημα Στανισλάβσκι*, ό.π., σσ. 30-31.

36. Béatrice Picon-Vallin, «Répétitions en Russie-URSS: du côté de chez Meyerhold», στο Georges Banu (επιμ.), *Les Répétitions. De Stanislavski à aujourd'hui*, ό.π., σ. 70.

37. Ανατόλι Βασίλιεφ, *Επτά ή οκτώ μαθήματα θεάτρου*, ό.π., σ. 67.

Φανταστείτε ότι καθόμαστε και αναλύουμε, αναλύουμε... Τι κάνουμε; Αυτό είναι θέατρο ή σεμινάριο; Δεν μπορούμε να αναλύουμε για να αναλύουμε. Αναλύουμε για να παίξουμε. Εάν υπάρχει «ενεργητική ανάλυση», αυτό υπονοεί ότι υπάρχει και «παθητική» ανάλυση! Οι φιλόλογοι, οι κριτικοί λογοτεχνίας κάνουν παθητική ανάλυση. [...] Διότι βλέπω συχνά πως οι Γάλλοι έχουν μια παθητική σχέση με το θέατρο, έναν στατικό διανοουμενισμό, ή προβολές της λογικής. [...] Ας φανταστούμε ότι είχαμε επιλέξει ένα κείμενο για ανάλυση, για διασαφήνιση. Αλλά μόλις προχωράμε στη σκηνική πραγμάτωσή του, αυτή δεν έχει πια καμία σχέση με την αρχική μας ανάλυση. Η ανάλυση ενός κειμένου είναι μια τεχνική στην οποία καταφεύγουμε για να μας ωθήσει στο παίξιμο. Αν αυτή η τεχνική δεν είναι προσανατολισμένη προς το παίξιμο, δεν χρειάζεται καν να λέμε ότι είναι μια ανάλυση για το θέατρο. [...] Όταν έρχεται στην πρώτη πρόβα ο ηθοποιός δεν έχει καμιά καλλιέργεια όσον αφορά το ρόλο: ούτε ως προς το περιεχόμενό του ούτε ως προς τα συναισθήματα – δεν γνωρίζει τον συγγραφέα, την ιστορία της λογοτεχνίας, το πολιτισμικό πλαίσιο. Μετά το «μη ενεργητικό» πέρασμά του από το τραπέζι, φαίνεται πως τα έχει μάθει. Πρέπει να περάσει στη σκηνή. Και το κάνει. Αλλά δεν ξέρει τίποτα πια! Και πρέπει να ξαναρχίσουν όλα απ' την αρχή, ο ηθοποιός αγνοεί τα πάντα για τον συγγραφέα, για όσα λέει, δεν ξέρει πού πηγαίνει – τα έχει ξεχάσει όλα.

Ανατόλι Βασιλίεφ, *Επτά ή οκτώ μαθήματα θεάτρου*, μτφρ. Δέσποινα Σεραφείδου, ΚΟΑΝ, Αθήνα 2008, σσ. 66-68.

Ο ηθοποιός δεν μπορεί να παίξει μια φιλοσοφική άποψη, μία ιδέα ή μία έννοια. Δεν γίνεται. [...] Ο ηθοποιός μπορεί να κάνει πολύ συγκεκριμένα πράγματα: να μουρμουρίσει ή να ανακαλύπτει τις λέξεις καθώς τις λέει. Και το κοινό είναι ελεύθερο στη συνέχεια να ερμηνεύσει αυτό που είδε, να πει για παράδειγμα: «Να τι είναι να χάνεις τον εαυτό σου». Πολύ ωραία, ο ηθοποιός όμως δεν μπορεί να παίξει ότι χάνει τον εαυτό του.

Πόσι Όιντα – Λόρνα Μάρσαλ, *Ο αόρατος ηθοποιός*, ό.π., σ. 108.

Υπάρχουν πολλοί ηθοποιοί που αρέσκονται στη διάρκεια των δοκιμών ν' ανοίγουν επιστημονικές και επιτηδευμένες συζητήσεις γύρω από την «τέχνη» και για διάφορα άλλα. Οι ηθοποιοί αυτοί προσπαθούν μέσα από τις συζητήσεις να κρύψουν την έλλειψη αφοσίωσης που έχουν γι' αυτό που κάνουν, κι ακόμα το έλλειμμά τους για το μάξιμουμ προσπάθειας που πρέπει να καταβάλουν. Αν δοθείς ολοκληρωτικά στην πρόβα, περιττεύουν οι συζητήσεις. Με τη συζήτηση κρύβεσαι πάντα πίσω από ψεύτικη μάσκα.

Πιέρζι Γκροτόφσκι, *Για ένα φτωχό θέατρο*, ό.π., σσ. 182-183.

Η διαχείριση της λεκτικής δράσης που προτείνουμε στη συνέχεια δανείζεται από τη μεθοδολογία του Βασίλειφ δύο στοιχεία: την παράκαμψη της ανάγνωσης στο τραπέζι, καθώς και τη σωματοποίηση του κειμένου από την πρώτη στιγμή της επαφής του ηθοποιού με αυτό. Όμως, με ποιον τρόπο θα μπορούσαμε να διατυπώσουμε προγραμματικά την πρωταρχική σχέση με το γραπτό κείμενο βάσει της οποίας ο ηθοποιός θα κληθεί να το προσεγγίσει σωματικά; Την άνοιξη του 2019 είχα την τύχη να παρακολουθήσω στην Αθήνα ένα θεατρικό εργαστήριο υποκριτικής του σπουδαίου Ρώσου παιδαγωγού του θεάτρου και σκηνοθέτη Άντολφ Σαπίρο. Από την εμπειρία αυτή κράτησα μια σημείωση που, και τότε και τώρα, μου φαίνεται πολύτιμη. Κατά τη διάρκεια του εργαστηρίου, ο Σαπίρο, θέλοντας να τονίσει την ανάγκη να αντιμετωπίζει ο ηθοποιός το θεατρικό κείμενο ως όργανο έκφρασης λαμβάνοντας υπόψη του την υλικότητα και τη φόρμα του, διατύπωσε το παρακάτω αξίωμα: «Το θέατρο είναι ένα μπαλέτο από λέξεις». <sup>38</sup> Πρόκειται για διπλά εύστοχη διατύπωση που με επτά μόνο λέξεις αποσαφηνίζει αφενός πως το θεατρικό κείμενο υπάρχει μόνο μέσω του ηθοποιού και αφετέρου ότι τα υλικά του κειμένου ενεργοποιούνται μέσω της σωματοποίησης. Ξαναβρήκα μπροστά μου αυτή την εξαιρετικά ποιητική και εύστοχη αντίληψη διαβάζοντας τον Βαλέρ Νοβαρίνα και τους υπέροχους αφορισμούς του: «Ο ηθοποιός δεν είναι στο κέντρο. Ο ηθοποιός είναι ο μόνος τρόπος όπου συμβαίνουν τα πράγματα και αυτό είναι όλο. [...] Και το κείμενο δεν είναι τίποτε άλλο από τα ίχνη των ποδιών που άφησε στο χώμα ένας χορευτής που εξαφανίστηκε». <sup>39</sup>

Ας αντιληφθούμε τις δύο συγγενείς διατυπώσεις όχι βεβαίως ως σύνδεση της λεκτικής δράσης με συγκεκριμένους κώδικες της τέχνης του χορού, αλλά ως υπόμνηση της αναλογίας που υπάρχει ανάμεσα στην ολοκληρωτική εμπλοκή και συμμετοχή του σώματος, όπως συμβαίνει σε μια χορογραφία, και στην ανάγκη σύνθεσης μιας ανάλογης χορογραφίας για τη σωματική συμμετοχή κατά την εκφορά του θεατρικού κειμένου. Στο πλαίσιο της λεκτικής χορογραφίας, η απεύθυνση, η επεξήγηση, η διατύπωση ενός ερωτήματος, η προσταγή, η ενθάρρυνση, η ερωτική εξομολόγηση είναι πρωτίστως σωματικές δράσεις με συγκεκριμένο περίγραμμα και δυναμική.

38. Απομαγνητοφωνημένη φράση του Άντολφ Σαπίρο από το θεατρικό εργαστήριο που πραγματοποίησε στην Αθήνα τον Μάιο του 2019. Από το αρχείο του συγγραφέα.

39. Valère Novarina, *Γράμμα στους ηθοποιούς, Υπέρ Λουί ντε Φονές*, μτφρ. Βασίλης Παπαβασιλείου, εισ. Leopold von Verschuer, Άγρα, Αθήνα 2003, σσ. 36, 42.

Οι μέθοδοι και τα συστήματα εκπαίδευσης και training του ηθοποιού τα οποία έχουν δοκιμαστεί στην κατεύθυνση που υπαινίσσεται ο Σαπίρο είναι πάρα πολλά: άλλα γνωστά, άλλα άγνωστα, άλλα εφαρμόστηκαν από μεγάλους δασκάλους του θεάτρου, άλλα επιχειρήθηκαν από σκηνοθέτες, δασκάλους και θεατρικές ομάδες σε απομακρυσμένες γωνιές του κόσμου με αποτελέσματα λιγότερο ή περισσότερο δημοφιλή ή επιτυχημένα. Αρκετές φορές δυσκολευόμαστε να διακρίνουμε τις βαθιές συγγένειες που συνδέουν όλες τις «μεγάλες» κατευθύνσεις της υποκριτικής τέχνης, λόγω της ποικιλίας της ορολογίας και των διαφορετικών αισθητικών επιλογών κάθε θεατρικού παιδαγωγού. Όπως επισημαίνει εύστοχα ο Μπάρμπα:

Κάθε καλλιτέχνης των παραστατικών τεχνών είναι διαφορετικός. Καθένας χρησιμοποιεί διαφορετικές λέξεις, διαφορετικές μεταφορές, διαφορετικές αισθητικές ή επιστημονικούς προσανατολισμούς. Ανόμοιες ιστορίες πλοηγούνται σ' ένα κοινό ποταμό. Ξέρουμε να μεταφράζουμε;<sup>40</sup>

Ανάμεσα στις ποικίλες κατευθύνσεις μπορούμε να διακρίνουμε μεθόδους μείζονος ή ελάσσονος εμβέλειας, ανάλογα με τον βαθμό διάδοσής τους σε γεωγραφικές περιοχές, με τις θεατρικές παραδόσεις και με τους θεσμούς καλλιτεχνικής εκπαίδευσης, χωρίς σε καμία περίπτωση η ποσότητα να θεωρείται ανάλογη της ποιότητας. Συχνά, μάλιστα, οι πρωτοβουλίες ελάσσονος εμβέλειας, αυτές δηλαδή που έχουν ειδικό ή τοπικό χαρακτήρα και διαμορφώνουν μια περιρρέουσα καλλιτεχνική ατμόσφαιρα ή μια τοπική παράδοση σε μια συγκεκριμένη περιοχή του πλανήτη σε μια δεδομένη χρονική περίοδο, αποκτούν απροσδόκητα ισχυρή δυναμική. Θα αρκεστούμε εδώ σε δύο ενδεικτικές αναφορές, αντιπροσωπευτικές της κάθε τάσης.

Ο Βασίλιεφ στήριξε όλη του τη θεωρία για τη μέθοδο της «σπουδής» στην πεποίθησή ότι, κατά την προσέγγιση του θεατρικού κειμένου, ο ηθοποιός θα πρέπει να διαχειρίζεται τη λέξη δοκιμάζοντας τονισμούς που «δεν σηματοδοτούν απαραίτητα μια νοηματοδότηση».<sup>41</sup> Για τον ίδιο αποτελεί προτεραιότητα η απελευθέρωση του ηθοποιού από το προφανές και η εξοικείωσή του με τις αβέβαιες και ανεξερεύνητες περιοχές της υποκριτικής τέχνης:

40. Εουτζένιο Μπάρμπα, *Το χάρτινο κανό*, ό.π., σ. 245.

41. Stéphanie Lupo, «Parcours et réception: Anatoli Vassiliev, des années 70 à aujourd'hui», στο Giampaolo Gotti (επιμ.), *Théâtre/Public*, τχ. 182, «Anatoli Vassiliev: Tradition, pédagogie, utopie», Παρίσι 2006, σ. 15.



Πώς να κάνεις θέατρο αποκαλύπτοντας το μη ορατό και πώς μπορείς να το πετύχεις αυτό μέσα από την εκφορά του κειμένου; Με ποιον τρόπο μπορείς την ώρα που το διαβάζεις να δεις κάτω από την επιφάνεια τη μη ορατή διάσταση του λόγου; Ποιος είναι ο τρόπος για να το μάθεις; Πώς μαθαίνουμε να κάνουμε το κείμενο διάφανο και να βλέπουμε εντός του;<sup>42</sup>

Προκειμένου να απελευθερώσει τον ηθοποιό από αυτονόητους και τετριμμένους τρόπους λεκτικής εκφοράς και να τον οδηγήσει στην αποκάλυψη κρυμμένων αξιών, ο Βασίλιεφ δίνει έμφαση στην εξάσκηση σε ποικίλους τονισμούς του κειμένου.<sup>43</sup> Κατά τη δεκαετία του 1990 αλλά και αργότερα, εφαρμόζει τη μέθοδό του στο πλαίσιο πολυάριθμων εργαστηρίων ανά τον κόσμο, τα οποία παρακολουθούν εκατοντάδες ηθοποιοί. Πρόκειται για μια μέθοδο μείζονος εμβέλειας που διαδόθηκε και εφαρμόστηκε σε ευρεία κλίμακα, τόσο στο πλαίσιο θεατρικών παραστάσεων όσο και ως μέρος της εκπαίδευσης των ηθοποιών.

Από την άλλη πλευρά, ανάμεσα στις πολλές ανά την υφήλιο πρωτοβουλίες ελάσσονος εμβέλειας που δίνουν έμφαση στην εξοικείωση με το κείμενο μέσω του σώματος, εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η περίπτωση της Γαλλίδας ηθοποιού Καρολίν Ζιράρ. Το 2006 η Ζιράρ ιδρύει τον καλλιτεχνικό οργανισμό La Liseuse. Σκοπός της, η εκπαίδευση ηθοποιών και μη ηθοποιών στην πράξη της ανάγνωσης θεατρικών και λογοτεχνικών κειμένων. Η εκπαίδευση εστιάζει σε ποικίλες τεχνικές οι οποίες οδηγούν στη σωματοποίηση του κειμένου και συνδυάζεται με δημόσιες αναγνώσεις σε μορφή περφόρμανς. Η έρευνά της μελετά τους σωματικούς μηχανισμούς που ενεργοποιούν την εκφορά του κειμένου ως προς τη στίξη, τις ηχητικές αξίες, τον ρυθμό κ.λπ. και προτείνει πρακτικούς τρόπους για τη διαχείρισή τους από τον ηθοποιό. Δεν πρόκειται για μέθοδο φωνητικής ή αγωγής του θεατρικού λόγου, αλλά περισσότερο για μια εφαρμοσμένη αισθητική της ανάγνωσης. Αυτή η εκπαιδευτική δράση έχει και ευρύτερες κοινωνικές εφαρμογές, υπερβαίνοντας τα όρια της τέχνης του θεάτρου, καθώς τα τελευταία χρόνια η Ζιράρ οργανώνει σχετικά σεμινάρια σε ιδρύματα, όπως νοσοκομεία, οίκους ευγηρίας κ.ο.κ. Την ίδια στιγμή η δουλειά της εστιάζει απόλυτα σε εξειδικευ-

42. Το παράθεμα δανεισμένο από το Stéphanie Lupo, *Anatoli Vassiliev: au cœur de la pédagogie théâtrale, Rigueur et anarchie*, Éditions L'Entretemps, Παρίσι 2006, σ. 123.

43. Για μια αναλυτικότερη παρουσίαση των βασικών στοιχείων της μεθόδου του, βλ. Ανατόλι Βασίλιεφ, *Επτά ή οκτώ μαθήματα θεάτρου*, ό.π.

μένες ανάγκες του ηθοποιού. Τα τελευταία χρόνια το Théâtre National de Bretagne στην πόλη Ρεν προσκάλεσε τη Ζιράρ να διδάξει στη δραματική σχολή του θεάτρου τη μέθοδό της για τον σωματικό λόγο. Οι σπουδαστές ασκούνται στην ανάγνωση «με το σώμα και όχι με την καρδιά». Όχι ταύτιση, όχι ενδοσκόπηση, ο ηθοποιός-αναγνώστης δεν μπαίνει στον ρόλο. Την ώρα της ανάγνωσης επιστρατεύει αποκλειστικά την ενέργειά του, τη σωματική εγρήγορση και τον απόλυτο έλεγχο των τεχνικών του μέσων (αναπνοή, ορθοφωνία, στίξη, ρυθμός κ.λπ.). Το κείμενο μεταφέρεται στον ακροατή μέσω του σώματος.<sup>44</sup> Η αξία της έρευνας της Ζιράρ, πέραν της προφανούς συμβολής της στην εκπαίδευση του ηθοποιού, έγκειται και στο γεγονός ότι υπενθυμίζει την ανάγκη ενός γενικότερου επαναπροσδιορισμού της σχέσης κάθε ανθρώπινου πλάσματος με την πράξη της εκφοράς του λόγου και εντός και εκτός θεατρικής σκηνής.

Η Καρολίν Ζιράρ αναφέρεται στην εμπειρία της συνεργασίας της με τη δραματική σχολή του Εθνικού Θεάτρου της Βρετάνης: «Κατά τη διάρκεια των μαθημάτων, αισθανθήκαμε όλοι ότι η πράξη της ανάγνωσης δημιουργούσε την αίσθηση ενός προστατευμένου χώρου για τον ηθοποιό. Με τη χρήση του εργαλείου της φωνής, ο ηθοποιός κατοικεί ολοκληρωτικά μέσα στο ίδιο του το σώμα, γεγονός που του επιτρέπει να προσεγγίσει τον ρόλο με οργανικό και όχι με ψυχολογικό ή θεωρητικό τρόπο». Οι ασκήσεις της Ζιράρ λοιπόν, αν και απολύτως εστιασμένες στο εργαλείο της φωνής, δεν αναζητούν καθόλου τη φωνητική δεξιοτεχνία. Βασικό ζητούμενο είναι η προτεραιότητα του κειμένου και της πράξης της ομιλίας στην πορεία ερμηνείας του ρόλου. Στην πραγματικότητα, η συγκέντρωση του ηθοποιού στη φωνή του είναι κατά βάση συγκέντρωση στο ίδιο το κείμενο. «Οι ηθοποιοί», λέει η Ζιράρ, «που συμμετείχαν στα μαθήματα μου έλεγαν ότι στη σχολή δεν κάνουν συστηματική δουλειά με τα κείμενα. Τους βοηθά πολύ να δουλεύουν με τρόπο εξειδικευμένο και λεπτομερή πάνω στη δομή και στην “αρχιτεκτονική” της φράσης, ώστε να αντιληφθούν και τις υφολογικές προθέσεις της γραφής. Μόνο με αυτόν τον τρόπο μπορούμε να κάνουμε ένα κείμενο να ακουστεί πραγματικά».

Judith Sibony, «Le pouvoir de la voix», *Théâtre(s): Le Magazine de la vie théâtrale*, τχ. 12, «La Voix au Théâtre», Παρίσι χειμώνας 2007, σσ. 55-56.

44. Η μέθοδος παρουσιάζεται στο βιβλίο της ίδιας: Caroline Girard – Franck Magloire, *Corps Texte: Esthétique de la lecture à voix haute*, Éditions Le Soupirail, Παρίσι 2019.



Χρησιμοποιώ τη φωνή μου για όλα, για να τσακωθώ, να φλερτάρω, για να εκφράσω την αδιαφορία μου. Είναι τόσο παράξενο ν' ανακαλύπτω πως δεν έχω να δείξω στο κοινό τίποτα περισσότερο από τον εαυτό μου. [...] Αργότερα κατάλαβα πως, αφού ο ηθοποιός δεν μπορεί να έχει ένα μουσικό όργανο ή ένα πιάνο, θα πρέπει να αποκτήσει ένα ιδιαίτερο είδος τεχνικής που θα το βρει μέσα του.

Μιχαήλ Τσέχωφ, *Μαθήματα για έναν επαγγελματία ηθοποιό: επιλογή από τις σημειώσεις της Ντίαρντρ Χάρετ Ντι Πρέι*, μτφρ. Αλίκη Αλεξανδράκη, Δωδώνη, Αθήνα-Πιάνινα 1991, σ. 32.

Γκυ Φρεξ [Guy Freixe, Γάλλος ηθοποιός, σκηνοθέτης και παιδαγωγός του θεάτρου]: «Το κείμενο παραμένει πάντοτε για εσάς το κύριο έναυσμα για την προσέγγιση της σωματικής διάστασης του ρόλου;»

Κλωντ Ντυπαρφαί [Claude Dufarfait, Γάλλος ηθοποιός, υποψήφιος για το βραβείο Molière 2009]: «Ναι, είναι πάντα το κείμενο, είναι η γραφή του δραματουργού που μεταμορφώνει, αλλάζει το ίδιο μου το σώμα, το “μοντέλο”, το οδηγεί στον χορό, σε μια κατάσταση χορού».

Από συζήτηση στρογγυλής τραπέζης με θέμα «Το “ονειρικό” σώμα του ηθοποιού» και συμμετέχοντες τους Κλωντ Ντυπαρφέ και Ντενί Λουμπατόν και συντονιστές τους Ζωρζ Μπανού και Γκυ Φρεξ: Georges Banu – Guy Freixe, «Le corps “révante” de l'acteur: table ronde avec Claude Dufarfait et Denis Loubaton», στο Guy Freixe (επιμ.), *Le Corps. Ses dimensions cachées*, ό.π., σ. 261.

Τι κάνουν στα περισσότερα θέατρα; Παίζουν με τρόπο προφανή το ήδη προφανές. Ανήκει ωστόσο στη σφαίρα του παραλόγου να παρουσιάζεις ως προφανές το προφανές και ως αληθινό το αληθοφανές. [...] Στην πραγματικότητα, το να παίζεις το προφανές δεν εμπεριέχει κίνδυνο. Δεν υπάρχει κανένα ρίσκο, ούτε για τον ηθοποιό ούτε για τον θεατή.

Anatoli Vassiliev, «Les classes d'Anatoli Vassiliev: I-Sur Dostoievski». Το παράθεμα δανεισμένο από το Stéphanie Lupo, *Anatoli Vassiliev*, ό.π., σ. 122.

Ο ρεαλισμός δεν είχε την πρόθεση να απεικονίσει την πραγματικότητα αλλά να προτείνει έναν νέο, ευφυή τρόπο να δούμε το ανθρώπινο ον μέσω αόρατων, ενδόμυχων φαινομένων.

Ταντάσι Σουζούκι, *Πολιτισμός είναι το σώμα*, μτφρ. Αναστάσης Ροΐλος, εκδόσεις Κείμενα, Αθήνα 2021, σ. 32.





Οι μορφές κοινής «φυσικής» συμπεριφοράς νοθεύουν την αλήθεια.

Πιέρζι Γκροτόφσκι, *Για ένα φτωχό θέατρο*, ό.π., σ. 23.

Η εποχή μας σηματοδοτεί μια κρίσιμη μετάβαση από τη λέξη στη φράση. Πριν από χρόνια είχα μια ενδιαφέρουσα καλλιτεχνική και θεωρητική διένεξη με συναδέλφους σκηνοθέτες και καθηγητές της υποκριτικής σχετικά με το αν η λέξη ή η φράση είναι η μικρότερη μονάδα-φορέας νοήματος κατά τη σκηνική εκφορά ενός κειμένου. Υποστήριζα και υποστηρίζω σθεναρά την άποψη που προκρίνει τη λέξη, για λόγους που θα αποσαφηνιστούν σε επόμενο κεφάλαιο, αλλά διαπιστώνω ότι στον αιώνα μας η φράση αποκτά ολοένα και ισχυρότερη δυναμική στο επίπεδο της νοηματοδότησης. Φαίνεται πως οι συνάδελφοι τελικά είχαν δίκιο. Είχαν όμως;

Το Θέατρο της Επινόησης, το Θέατρο-Ντοκουμέντο, το Θέατρο του Καταπιεσμένου και άλλες μορφές του μεταδραματικού ή του εφαρμοσμένου θεάτρου σε αρκετές περιπτώσεις παράγουν λόγο που ξεχειλίζει από την ανάγκη της έκφρασης, υπερβαίνοντας ή παρακάμπτοντας οποιαδήποτε συζήτηση περί θεατρικής φόρμας ή, έστω, ύφους. Η λεκτική δράση προκύπτει ως πρωτογενής και αδιαμεσολάβητη προφορική προφορικότητα, σπάζοντας τα δεσμά κάθε συστολής, και αναβλύζει σαν ορμητικός χείμαρρος εξομολογήσεων σε πρώτο πρόσωπο. Εκδηλώνεται (και πολύ καλά κάνει) ως αδιαπραγμάτευτη συνθήκη αντισυμβατικότητας, ως εξέγερση απέναντι στην αφόρητη τυποποίηση και στον εργαλειώδη χαρακτήρα της δημόσιας χρήσης του λόγου (όπως εκφέρεται από την εξουσία, από τα μέσα μαζικής επικοινωνίας, από τη θεσμική τυπική εκπαίδευση).

Αυτή η νέα κατάσταση μπορεί να κατανοηθεί έτι περαιτέρω μέσα από τη μελέτη της λεκτικής συνθήκης της στιχουργίας της χιπ-χοπ μουσικής σκηνής (είδος που στην Ελλάδα μετρά ήδη πάνω από τριάντα χρόνια ζωής). Τα τελευταία χρόνια αρκετές επιστημονικές εργασίες, κυρίως από τον χώρο της γλωσσολογίας, των κοινωνικών επιστημών και της παιδαγωγικής, επιχειρούν να κωδικοποιήσουν και να αναλύσουν τα χαρακτηριστικά μιας λεκτικής εμπειρίας που «φτύνει ρίμες», όπως η ίδια δηλώνει.<sup>45</sup> Τα περισσότερα από

45. Σχετικά με αυτό το ζήτημα, βλ. ενδεικτικά: Γιάννης Ανδρουτσόπουλος, «Ο ραψωδός που θέλεις να φτάσεις: Γλωσσικές στρατηγικές πολιτισμικής οικειοποίησης στο ελληνόφωνο ραπ», Πρακτικά του 6ου Διεθνούς Συνεδρίου Ελληνικής Γλωσσολογίας (6th ICGL), Ρέθυμνο, 18-21/09/2003, <https://bit.ly/42pe0GH> (τελευταία ανάκτηση: 7 Ιουλίου 2023); Γιάννης Ανδρουτσόπουλος – Μαρία Κακριδή, «Γλώσσα των νέων. Ανα-



τα χαρακτηριστικά της χιπ-χοπ λεκτικής εκφοράς εκδηλώνονται είτε ως δημιουργική αποκάλυψη είτε ως προβληματική συμπτωματολογία κατά τη διαδικασία της εκπαίδευσης νέων ηθοποιών. Το νόμισμα έχει πάντα δύο όψεις.

Το πρώτο χαρακτηριστικό αφορά την πυκνότητα του λόγου και μπορεί κανείς εύκολα να το εντοπίσει με όρους μετρήσιμους μέσω της θεαματικής αύξησης της ποσότητας των λέξεων που περιέχονται σε ένα οργανωμένο λεκτικό σύνολο, για παράδειγμα στους στίχους ενός τραγουδιού. Η αυξητική μεταβολή του συγκεκριμένου δείκτη, από τον μέσο όρο «συμβατικών» τραγουδιών προηγούμενων δεκαετιών μέχρι τη χιπ-χοπ στιχουργία, είναι εντυπωσιακή. Μια πρόχειρη στατιστική έρευνα μας οδήγησε στη διαπίστωση ότι: Από έναν μέσο όρο ογδόντα περίπου λέξεων ανά τραγούδι [με ακραίες περιπτώσεις μικρότερου αριθμού λέξεων ορισμένα παλαιότερα τραγούδια, όπως για παράδειγμα το «Αύριο πάλι»<sup>46</sup> (1969) ή το «Τι λείπει, τι φτάνει»<sup>47</sup> (2001)], στη χιπ-χοπ εποχή περνάμε απότομα σε μέσους όρους άνω των εξακοσίων ή επτακοσίων λέξεων ανά τραγούδι. Ενδεικτικό παράδειγμα το τραγούδι του 2019 «Νιώθω έντονα» του συγκροτήματος *Λόγος Τιμής*, που σε χρονική διάρκεια 5' 10" έχουμε οκτακόσιες τριάντα οκτώ λέξεις. Ας σημειωθεί ότι το συγκεκριμένο τραγούδι έχει δεκαπέντε εκατομμύρια επισκέψεις στη διαδικτυακή πλατφόρμα YouTube από το 2019 μέχρι σήμερα. Το δεύτερο ενδιαφέρον χαρακτηριστικό έχει σχέση με την πλήρη απελευθέρωση της χρήσης της αργκό/slang, η οποία σηματοδοτεί εν πολλοίς και τον αντισυμβατικό χαρακτήρα αυτής της λεκτικής εμπειρίας. Δεν υπάρχουν πλέον λέξεις ή εκφράσεις ταμπού. Anything goes. Το τρίτο στοιχείο αφορά τον αφηγηματικό χαρακτήρα του κειμένου της στιχουργίας, που εκφέρεται συνήθως σε πρώτο πρόσωπο, αποκτώντας έτσι έντονα εξομολογητικό χαρακτήρα. Τελευταίο αξιοσημείωτο χαρακτηριστικό είναι η ίδια η δομή του κειμένου της χιπ-χοπ εκφοράς, η οποία παρουσιάζει μια απροσδόκητη μινιμαλιστική αυστηρότητα καθώς τα νοήματα εμπεριέχονται σε κοφτές φράσεις μικρής έκτασης και επαναλαμβανόμενης τονικότητας ή ρυθμικότητας, όπου η τελευταία λέξη του στίχου τονίζεται συνήθως με μεγα-

γνώριση, αποδοχή και κριτική των νεανικών ιδιωμάτων», στο Βασίλης Βαμβακάς – Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη Δεκαετία του '80. Κοινωνικό, Πολιτικό και Πολιτισμικό Λεξικό*, Το Πέρασμα, Αθήνα 2010, σσ. 86-89.

46. Στίχοι: Νίκος Γκάτσος, Μουσική: Νίκος Πορτοκάλογλου (είκοσι οκτώ λέξεις, διάρκεια: 3' 14").

47. Στίχοι-Μουσική: Νίκος Πορτοκάλογλου (εννέα λέξεις, διάρκεια: 3' 10").

λύτερη ένταση. Σπάνια θα εντοπίσουμε μακροπερίοδες προτάσεις με σύνθετη σύνταξη. Η κυριαρχία της κοφτής φράσης οδηγεί σε ρυθμική επαναληπτικότητα, υποχρεώνοντας τον ομιλούντα σε τονική έμφαση της τελευταίας λέξης του κάθε στίχου, όπως διαπιστώνει κανείς στο ακόλουθο παράδειγμα από το προαναφερθέν τραγούδι:

*Τα αδέρφια μου είναι Ινδιάνοι  
Πάμε στην θέα όταν ξημερώσει  
Από το Γαλάτσι να δω το λιμάνι  
Και πάλι πίσω να ηχογραφήσουμε  
Αυτό το cd είπα θα τους τρελάνει  
Δεν είχαμε όνειρα πέρα από αυτό  
Μη με ρωτάς γιατί φτύνω διαμάντια  
Δεν ήταν σπίτια αυτά που μεγαλώσαμε  
Για αυτό γυρνάγαμε με κόκκινα μάτια.*

Ο εξεγερμένος λόγος είναι συνήθως λόγος μινιμαλιστικός και εκφέρεται με περιορισμένη τονική γκάμα (ας σκεφτούμε ανάλογα χαρακτηριστικά της λεκτικής δράσης στα συνθήματα των πολιτικών διαδηλώσεων). Στις μέρες μας, το ποσοστό των σπουδαστών υποκριτικής που όταν καλούνται στο πλαίσιο ασκήσεων ή αυτοσχεδιασμών να παρουσιάσουν ένα τραγούδι της επιλογής τους προτείνουν τραγούδια της χιπ-χοπ σκηνής είναι κάθε χρόνο και πιο υψηλό. Πρόκειται για μια νέα πραγματικότητα, ενδιαφέρουσα και σημαίνουσα.

Όπως ειπώθηκε, τα παραπάνω χαρακτηριστικά μπορούν να ανιχνευτούν σε αρκετές περιπτώσεις και σε σύγχρονα δραματουργικά υλικά στο πλαίσιο του Μεταδραματικού Θεάτρου. Το γεγονός αυτό μας υποχρεώνει να λάβουμε πολύ σοβαρά υπόψη μας τη νέα συνθήκη. Δεν εκκρεμεί ασφαλώς ούτε να την κρίνουμε ούτε να την αξιολογήσουμε. Ακόμη περισσότερο, ως σκηνοθέτες ή δάσκαλοι δραματικών σχολών, φαντάζομαι ότι δεν επιθυμούμε να ακυρώσουμε ή να ευνουχίσουμε αυτόν τον υβριδικό εξεγερμένο λόγο (και να το επιθυμούσαμε, δεν θα μπορούσαμε άλλωστε). Το κρίσιμο και επείγον είναι να αναζητήσουμε τρόπο προκειμένου δίπλα στη λεκτική εξέγερση και παραμένοντας στο δικό της στρατόπεδο να μεριμνήσουμε ώστε να εξακολουθήσει να είναι εφικτή για τους νέους ηθοποιούς και η διαχείριση της φράσης του Άμλετ<sup>48</sup> (χρησιμοποιείται εδώ ως ενδεικτικό παράδειγμα):

48. **Ουλλιάμ** Σαίξπηρ, *Άμλετ*, μτφρ. Γιώργος Χειμωνάς, Κέδρος, Αθήνα 1998, σ. 88.

«...μετά τον αιώνα του σώματος ποιος ύπνος αναλαμβάνει τα όνειρα;». Όπως θα δείξουμε σε επόμενο κεφάλαιο επιστρέφοντας στον Άμλετ, η νοηματοδότηση της παραπάνω φράσης υπόκειται υποχρεωτικά σε μια σύνθετη και καθόλου μινιμαλιστική αντιμετώπιση του ζητήματος του τονισμού και της ρυθμολογίας της εκφοράς της.

Ας συνοψίσουμε. Κατά την πρώτη εικοσαετία του 21ου αιώνα η λεκτική δράση, τόσο στο θέατρο όσο και στην καθημερινή ζωή αλλά και στη δημόσια σφαίρα, φαίνεται να μεταβάλλεται ως προς τα δομικά της στοιχεία. Η εκφορά του λόγου επαναπροσδιορίζει τη δομική συνοχή της, κυρίως λόγω της κυριαρχίας του διαδικτύου και των υβριδικών εργαλείων λεκτικής επικοινωνίας που αυτό εμπεριέχει. Οι αναδύμενες νέες δομές ομιλίας χαρακτηρίζονται από κλισέ, αποκοπή λέξεων, διεθνοποίηση της αργκό, εξαφάνιση τοπικών ιδιωμάτων, αλλά και –εκτός διαδικτύου– από τη διάδοση ενός διαφοροποιημένου ρυθμού εκφοράς του λόγου, ιδιαίτερα του αντισυμβατικού ή του εξεγερμένου (όπως στην περίπτωση της χιπ-χοπ στιχουργίας). Κατά τη διαδικτυακή λεκτική επικοινωνία το σώμα παραμένει εντελώς αμέτοχο. Στο παράδειγμα του χιπ-χοπ, η συμμετοχή του σώματος παρουσιάζει ασφαλώς μεγαλύτερο ενδιαφέρον, αλλά συνήθως η χορογραφία του λόγου παραμένει εξαιρετικά μονότονη και προβλέψιμη.

Η νέα πραγματικότητα, ενδιαφέρουσα αλλά και προκλητική, επηρεάζει τόσο τη θεατρική πράξη όσο και την εκπαίδευση των ηθοποιών. Όσο ενδιαφέρον μπορεί να φαντάζει το νέο τοπίο διαχείρισης του λόγου, άλλο τόσο θεμιτή μοιάζει η μέριμνα για μια επαναδόμηση της λεκτικής δράσης κατά την εκπαίδευση του ηθοποιού, προκειμένου –αν μη τι άλλο– να μην καταστεί στο εγγύς μέλλον αδύνατος ο χειρισμός αλλά και η νοηματοδότηση του υλικού της παραδοσιακής δραματουργίας από νέους ηθοποιούς. Είναι αυτονόητο πως το αίτημα να παραμείνει ζωντανή η δραματουργία προηγούμενων αιώνων δεν αποτελεί συντηρητική αναδίπλωση, αλλά αυτονόητη ευθύνη απέναντι σε σημαντικά μνημεία πολιτισμικής κληρονομιάς. Η θέση αυτή δεν συνδέεται με έναν τρόπο ή με μια αισθητική της εκφοράς του κειμένου επί σκηνής, δεν υπερασπίζεται δηλαδή κατ' ανάγκη παραδοσιακές ή συμβατικές φόρμες κειμενικής εκφοράς. Αφορά κυρίως το επείγον αίτημα διατήρησης της σύνδεσης του λόγου με το σώμα, έτσι ώστε να περιοριστεί η πιθανότητα πολλαπλασιασμού ακέφαλων σωμάτων ή ασώματων κεφαλών στο εγγύς μέλλον.