

**ΓΙΑΝΝΗΣ ΛΕΟΝΤΑΡΗΣ: ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ – ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ  
ΜΑΘΗΜΑ: ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗ ΙΙΙ – Corpus Σημειώσεων. 2020-21**

**ΕΝΟΤΗΤΑ ΠΡΩΤΗ**

Ο Πίτερ Μπρουκ (Peter Brook) μας έχει προειδοποιήσει: «Όποτε χρησιμοποιούμε λόγια, κάνουμε ζημιά στον εαυτό μας»<sup>1</sup>. Αυτό είναι αλήθεια. Γι' αυτό και η εν σιωπή επικοινωνία είναι συνήθως αποτελεσματική, γοητευτική και ενίοτε εξόχως ερωτική. Αυτός ίσως, είναι και ο λόγος για τον οποίο στη διάρκεια της θεατρικής πρόβας, οι σπουδαστές δραματικών σχολών αλλά και οι επαγγελματίες ηθοποιοί γεννούν συχνά, σκηνικά γεγονότα εξαιρετικής ακρίβειας και συγκίνησης αυτοσχεδιάζοντας απαλλαγμένοι από την παράμετρο της εκφοράς του λόγου, ενώ μπαίνουν σε οδυνηρές περιπέτειες όταν, την ίδια στιγμή που το σώμα ομιλεί, τίθεται σε λειτουργία και ο άλλος λόγος, ο λεκτικός. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι το κείμενο συχνά εκφέρεται επί σκηνής ως αποτέλεσμα *εγκεφαλικής διανοητικής διεργασίας*, ενώ το σώμα αναλαμβάνει αποκλειστικά την έκφραση της *σκηνικής συμπεριφοράς*. Οι δύο αυτές διαφορετικές αφετηρίες, όταν λειτουργούν παράλληλα χωρίς να διαχέεται η μία στην άλλη, αποπροσανατολίζουν τον ηθοποιό και απορρυθμίζουν την σκηνική του παρουσία.

Κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας της παράστασης, όλοι συζητούν για τα συναισθήματα. Σκηνοθέτες και ηθοποιοί έχουμε την εντύπωση ότι τα ανθρώπινα συναισθήματα είναι η ειδικότητά μας. Τα αναγνωρίζουμε, τα μαντεύουμε, τα υποβάλλουμε, τα εκμαιεύουμε, τα ερμηνεύουμε, τα δοξάζουμε, τα ακυρώνουμε, τα υπονομεύουμε. Κυρίως όμως, έχουμε την ψευδαίσθηση ότι τα ελέγχουμε. Αιτία της πλάνης είναι η πεποίθηση ότι τα συναισθήματα περιέχονται μέσα στη γραπτή εκδοχή των θεατρικών έργων, ότι αποτελούν εγγενές συστατικό των ρόλων, όπως τους έχει σχεδιάσει στο χαρτί ο δραματουργός. Θεωρούμε λοιπόν καθήκον του σκηνοθέτη και του ηθοποιού την αποκρυπτογράφηση, αποκάλυψη, οργάνωση και έκφραση αυτών των συναισθημάτων επί σκηνής. Μας διαφεύγει όμως ότι στην πραγματικότητα ο συγγραφέας παραδίδει στους ηθοποιούς μέσω του έργου του μόνο *λέξεις, φράσεις και διαλόγους*. Αυτό που εκκρεμεί επομένως δεν είναι να ανακαλύψουμε τα συναισθήματα μέσα στις σελίδες του έργου. Εκεί θα βρούμε μόνο λέξεις. Δουλειά μας είναι να μεταμορφώσουμε τις λέξεις σε κάτι άλλο ώστε τα συναισθήματα να γεννηθούν επί σκηνής με μοναδικό εργαλείο το σώμα και την ψυχή του ηθοποιού. Ακόμη λοιπόν και αν εμείς - ηθοποιοί και σκηνοθέτες - ήμασταν πράγματι οι μόνοι ειδικοί στον κόσμο επί των συναισθημάτων, πριν τα εκθέσουμε στο φως της σκηνής θα έπρεπε να λύσουμε ένα βασικό πρόβλημα: τι κάνουμε με τη λέξη, με τη φράση, με τον λόγο. Να αναζητήσουμε

---

<sup>1</sup> Γκρέγκορι Μπόντ: «Πρόλογος» στο, Ντέιλ Μόφιτ (επιμ.), *Ανάμεσα σε Δύο Σιωπές: συνομιλώντας με τον Πίτερ Μπρουκ*, (μετ. Νίκος Χατζόπουλος), Αθήνα, ΚΟΑΝ, 2003, σελ. 15.

τρόπους και εργαλεία ώστε να μάθουμε να μιλάμε προσδίδοντας στον λόγο τις ποιότητες που του αξίζουν, αποκαλύπτοντας και αξιοποιώντας όλες τις δυνατότητες του θεατρικού κειμένου.

Στην εκτός σκηνής δημόσια ζωή, ο λόγος έχει απαξιωθεί καθώς έχει μετατραπεί σε εργαλείο πειθούς, γοητείας, χειραγώγησης, εξαπάτησης και επιβολής, ενώ τα τελευταία χρόνια, όπως θα προσπαθήσουμε να δείξουμε, έχει χάσει και τη δομική του συνοχή. Στη θεατρική ζωή αξίζει τον κόπο να επιμείνουμε σχολαστικά στην μέριμνα για τη λεκτική δράση, προκειμένου ο λόγος να διατηρήσει τη σάρκα του και το αίμα του, να είναι – και μόνον διά της εκφοράς του - σωματική πράξη, συναίσθημα και ιδεολογία. Το θέατρο οφείλει να αναβαθμίζει διαρκώς τον λόγο από εργαλείο επικοινωνίας σε *δυναμικό λεκτικής δράσης*.

### **Η ΛΕΚΤΙΚΗ ΔΡΑΣΗ**

Ο όρος *λεκτική δράση* που υιοθετούμε εδώ, αναφέρεται στη συνειδητή εμπλοκή του σώματος του ηθοποιού στη διαδικασία εκφοράς του θεατρικού κειμένου, ανεξάρτητα από τη θεατρική φόρμα που ο ίδιος υπηρετεί κάθε φορά. Υπό αυτό το πρίσμα, η εκφορά του λόγου δεν διαχωρίζεται από τη σωματική δράση ακόμη και αν το κείμενο εκφωνείται σε στατική συνθήκη (καθιστή θέση με φαινομενική αδράνεια του σώματος): η εκφώνηση της λέξης, η στίξη, η απεύθυνση, η αφήγηση, αντιμετωπίζονται ως σωματικές σκηνικές δράσεις, όπως το βάδισμα ή οι χειρονομίες.

Οι λειτουργίες της λεκτικής δράσης είναι ενεργές όχι μόνο στο θέατρο αλλά και κατά την καθημερινή λεκτική επικοινωνία καθώς εκεί, την ώρα που μιλάμε αυθόρμητα, το σώμα συμμετέχει αβίαστα στην εκφορά του λόγου, δεν διαχωρίζεται δηλαδή η διανοητική από τη σωματική λειτουργία, κάτι από το οποίο κινδυνεύει ο ηθοποιός όταν επί σκηνής καλείται να διαχειριστεί ταυτόχρονα τον λόγο και την κίνηση.

Είναι απαραίτητο να διευκρινιστεί ότι τα εργαλεία σκηνικής πρακτικής που θα παρουσιαστούν στο μάθημα ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗ ΙΙΙ αφορούν την μη ορατή διάσταση της δουλειάς του ηθοποιού, δεν αποτελούν δηλαδή εργαλεία παράστασης, αλλά εργαλεία τεχνικής προετοιμασίας του, ή εργαλεία πρόβας που μπορούν να φανούν χρήσιμα και στην σκηνοθεσία. Η μη ορατή δουλειά του ηθοποιού περιλαμβάνει εκτός από την πρόβα, την εν γένει εκπαίδευσή του καθώς και τη διαχείριση και αξιοποίηση του βιωματικού του φορτίου (συναισθηματικού, εμπειρικού, φαντασιακού και μορφωτικού).

Υπάρχουν πάρα πολλοί διαφορετικοί τρόποι να οργανώσεις μια πρόβα ή να «χτίσεις» ένα ρόλο. Αυτή η ελευθερία και η ρευστότητα της διαδικασίας αποτελεί προνόμιο και άλλων τεχνών. Βέβαια, αρκετοί σπουδαίοι παιδαγωγοί του θεάτρου (από τον Grotowski και τον Jacques Lassalet μέχρι τον Anatoli Vassiliev κ.α.) διαφωνούν με την παραπάνω αντίληψη και θεωρούν ότι κάποια στιγμή ο ηθοποιός πρέπει να αφοσιωθεί απόλυτα σε μία μόνο μέθοδο εμβαθύνοντας σ' αυτήν με θρησκευτική προσήλωση. Σε κάθε περίπτωση, η δική μας έρευνα για την *λεκτική δράση* δεν οδηγεί σε μια κλειστή «μέθοδο» διαχείρισης του θεατρικού λόγου. Η Arianne Mnouchkine, σε συνέντευξή της στην Josette

Féral υπενθυμίζει σε όσους από εμάς αναζητούμε νέα εργαλεία για τον ηθοποιό, ότι: «*όλες οι θεωρίες της υποκριτικής έχουν ήδη διατυπωθεί. Το μόνο που είναι για εμάς εφικτό, είναι να τις τροποποιήσουμε ή να της ανακαλύψουμε ξανά*»<sup>2</sup>.

Ο Yevgeny Vakhtangon υποστήριζε ότι η μόνη εφικτή συνθήκη στο θέατρο είναι η *χαρά*<sup>3</sup>. Τα εργαλεία που προτείνονται στο πλαίσιο του μαθήματος ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗ ΙΙΙ, θα του είναι πραγματικά χρήσιμα, μόνο αν τον βοηθήσουν να παραμείνει ελεύθερος, δημιουργικός και χαρούμενος μέσα στο αρχιπέλαγος των αναπάντητων ερωτημάτων της υποκριτικής τέχνης.

### **ΕΙΣΑΓΩΓΗ ή ΣΑΡΑΝΤΑ ΕΡΩΤΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΜΙΑ ΠΑΡΕΝΘΕΣΗ**

Τι μας συμβαίνει και μιλάμε; Ποιο ζήτημα υπάρχει; (Αν δεν υπήρχε ζήτημα θα παραμέναμε ήσυχοι στην ευεργετική και ευτυχή κατάσταση της σιωπής, σε αρμονική ένωση με το σύμπαν). Τι συνέβη; Τι μας λείπει; Τι μου λείπει; Ποια ανάγκη με ωθεί στην ομιλία; Η απώλεια της ασφάλειας της μήτρας; 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 μουσική αρμονική ή δυσαρμονική συμφωνία φωνηέντων, συμφώνων και συμπλεγμάτων;

Ποια νέα – τρομακτικής σημασίας - ζητήματα προκύπτουν μόλις ξεκινήσω να αρθρώνω τις λέξεις και τις φράσεις μου; Τι είναι αυτό που λέω; Ακούω τι λέω; Είναι δυνατόν να λέω αυτό που λέω; Έχει κάποιο νόημα ο λόγος μου; Ελέγχω πράγματι αυτά που λέω; Πόσο περιπλέκεται η κατάσταση όταν 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; Κι αν επιθυμεί να μου απαντήσει τι θα προκύψει; Μονόλογοι; Διάλογος; Διάλογος κωφών; Διαλεκτική; Σύγκρουση;

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 προσπαθήσω 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 όλα τα παραπάνω ερωτήματα, τι απομένει να κάνουμε;

---

<sup>2</sup> Josette Féral, *Dresser un monument à l'éphémère*, Παρίσι, Editions théâtrales, 1995, σελ. 29.

<sup>3</sup> Βλ σχετικά, Béatrice Picon-Vallin: «L'acteur en exercice: de quelques expériences remarquables» στο, Carol Müller (επιμ.) *Le training de l'acteur* (σουλ. Τόμος), Παρίσι, Actes Sud Papiers/CNSAD, 2000, σελ. 56.

Προφανώς, τα παραπάνω ερωτήματα αξίζει τον κόπο να μείνουν αναπάντητα, έτσι ώστε η συναρπαστική ζωή των *κατοίκων της σκηνής* να παραμείνει ενδιαφέρουσα, ανεξερεύνητη, μη-εξηγήσιμη και αποκαλυπτική. Είναι ωστόσο ακριβώς όλα αυτά που μας απασχολούν κατά τη διάρκεια της πρόβας, του training ή της προετοιμασίας μιας παράστασης. Ιδιαίτερα για όσους από εμάς - σκηνοθέτες, παιδαγωγούς του θεάτρου, ηθοποιούς - ο λόγος στο θέατρο δεν είναι ένα μέσον για τη μεταφορά ιδεών από τη σκηνή στην πλατεία, αλλά συνιστά πρωτίστως μια σωματική συνθήκη, μια *λεκτική σκηνική δράση*.

### ΛΟΓΟΣ ΚΑΙ ΣΩΜΑ

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, το οποίο μπορεί να εκδηλώνεται στον θεατή ως αισθητηριακή αντίληψη, ενώ για κάποιους μπορεί να προσλαμβάνει ακόμη και μια μεταφυσική διάσταση. Η σκηνική παρουσία του ηθοποιού περιλαμβάνει επομένως και τον τρόπο με τον οποίο ο ίδιος καθιστά προφορικό, ένα γραπτό κείμενο, και μέσω του οποίου ο λόγος λειτουργεί ως σωματική δράση, γίνεται δηλαδή *λεκτική δράση*. Ο λόγος, είναι ένα ηχητικό ερέθισμα αλλά ταυτόχρονα ο θεατής τον *βλέπει* και ως σωματική δράση, ως συγκεκριμένη συνθήκη του σώματος και του προσώπου του ηθοποιού.

Για τον ίδιο τον ηθοποιό όμως, φαίνεται ότι ο λόγος δεν είναι το πρώτο πράγμα που τον απασχολεί ως προς την σκηνική του παρουσία: πράγματι, αν ζητήσει κανείς, χωρίς να δώσει άλλη οδηγία, από έναν ή περισσότερους ηθοποιούς να δημιουργήσουν μια συνθήκη «ζεστάματος», training ή ακόμη και ανοιχτού αυτοσχεδιασμού, το πιθανότερο είναι ότι αυτή θα προσανατολιστεί σε σωματικές ασκήσεις και 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 ακόμη και στην ιδέα ότι το θέατρο του λόγου είναι παρωχημένο και παραπέμπει σε κάτι «κλειστό», «παλιό» και μεγαλόστομο, το οποίο είναι βολικό να αποφύγει κανείς μέσω του «ανοιχτού» χαρακτήρα των σωματικών δράσεων. Η *εκφορά του λόγου* αντιμετωπίζεται συνήθως ως μέρος της «εσωτερικής δουλειάς» του ηθοποιού, ενώ την «εξωτερική δουλειά» υποτίθεται ότι αναλαμβάνει το σώμα. Η παραπάνω αντίληψη βασίζεται στον αυθαίρετο σχηματικό διαχωρισμό ανάμεσα στο «έξω» και το «μέσα» της σκηνικής παρουσίας. Αυτός ο διαχωρισμός αποτελεί αιτία παρανοήσεων, στρεβλώσεων και αποπροσανατολισμού του ηθοποιού από την ουσία της τέχνης του. Οδηγεί συχνά σε επικίνδυνες υπεραπλουστεύσεις και σχηματοποιήσεις που δίνουν συχνά κατευθύνσεις και στην εκπαίδευση των ηθοποιών κάνοντας λόγο για δύο – αντιτιθέμενες υποτίθεται μεταξύ τους – μεθοδολογίες: είτε για δουλειά του ηθοποιού με πορεία «από μέσα προς τα έξω» (παραπέμποντας έτσι σχηματικά στο ψυχολογικό θέατρο) είτε «από έξω προς τα μέσα» (σχηματοποιώντας με τον τρόπο αυτό το θέατρο που δίνει έμφαση στο σώμα).

***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. Στο: Γιάννα Βιδάλη – Ιωάννα Ρεμεδάκη (επιμ.), *Μιχαήλ Μαρμαρινός, η σκηνοθεσία ως δραματολογία: Εθνικός Ύμνος, ένα θεώρημα για την ομαδικότητα*, Αθήνα, Κοάν, 2000, σελ 15.

**Τα σπλάχνα του ευαίσθητου ανθρώπου ταράζουν 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 (μετ. Βασίλης Παπαβασιλείου), Αθήνα, Πόλις, 1995, σελ.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.**

*Γιόσι Όντα, Ο ακυβέρνητος ηθοποιός, (μετ. Ελένη Παπαχριστοπούλου), Αθήνα, Κοάν, 2001, σελ 96-97.*

**ΤΟ «ΕΞΩ» και το «ΜΕΣΑ»**

Είναι ενδεικτικό ότι κανένας από τους σημαντικούς δασκάλους του θεάτρου δεν έχει υιοθετήσει αυτόν τον διαχωρισμό, ο οποίος ακυρώνει την ενότητα και την πολυπλοκότητα της σκηνικής παρουσίας του ηθοποιού, οδηγώντας τον σε δογματικές αντιλήψεις σχετικά με τα εκφραστικά του μέσα. Αντίθετα, οι περισσότεροι αναφέρονται στην δυνατότητα να φτάσει ο ηθοποιός σε ενδιαφέρον αποτέλεσμα χρησιμοποιώντας οποιαδήποτε από τις δύο πορείες ή σύνθεσή τους. Ο ίδιος ο Stanislavski, στα μέσα της δεκαετίας του 1930, επηρεασμένος από τον Meyerhold ο οποίος 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 επεξεργασίας του θεατρικού κειμένου<sup>4</sup>. Από την άλλη, ο Meyerhold ήταν ο πρώτος που οργάνωσε το 1918-19 στη Σχολή του στο Πέτρογκραντ ένα οργανωμένο πρόγραμμα training του ηθοποιού το οποίο μεταξύ άλλων περιελάμβανε

<sup>4</sup> Βλ. σχετικά, το εξαιρετικά διαφωτιστικό άρθρο της Béatrice Picon-Vallin: «L'acteur en exercice: de quelques expériences remarquables» στο, Carol Müller (επιμ.) *Le training de l'acteur* (συλλ. Τόμος), Παρίσι, Actes Sud Papiers/CNSAD, 2000, σελ. 35

και ασκήσεις με στόχο την κατανόηση της σχέσης ανάμεσα στην σωματική δράση και τον λόγο. Ο ίδιος, ως γνωστόν, θεωρούσε την σωματική δράση ως κινητήρια δύναμη του λόγου.<sup>5</sup>

Στην πραγματικότητα, το «έξω» και το «μέσα» αλλάζουν διαρκώς θέση και λειτουργία, καταργώντας τα μεταξύ τους όρια: όταν παραδείγματος χάριν, η ψυχολογική συνθήκη εκφράζεται με μία στρέβλωση του κορμού ή, αντίστροφα, μια αδιόρατη τεχνική εναλλαγή στην τονικότητα της κειμενικής εκφοράς προσδίδει συναισθηματικό περιεχόμενο στη λέξη, τα όρια ανάμεσα στο «έξω» και το «μέσα» έχουν καταργηθεί στην πράξη. Ομοίως, η *λεκτική δράση* η οποία βρίσκεται στο κέντρο του ενδιαφέροντός μας, αφορά την ενιαία φύση της σκηνικής παρουσίας του ηθοποιού υπερβαίνοντας παρόμοιους διαχωρισμούς, όπως άλλωστε δηλώνει και η ίδια η διατύπωση που ενοποιεί *λόγο* και *δράση* σε έναν όρο: *λεκτική δράση*.

Εκείνο που πράγματι διαφοροποιεί σημαντικά μεταξύ τους τις ποικίλες προσεγγίσεις της δουλειάς του ηθοποιού με το κείμενο είναι η σχέση ανάμεσα στην τεχνική της εκφοράς, *τη φόρμα της* (τονικότητα, ένταση, στίξη, ρυθμολογία σωματοποίηση) και τις απαιτήσεις του εκάστοτε ρόλου και της σκηνικής επικοινωνίας. Τι προηγείται και τι έπεται; Προηγείται η ανάλυση του κειμένου στο τραπέζι και, βάσει αυτής, έπεται η σταδιακή διαμόρφωση της κειμενικής εκφοράς; Ή, αντίστροφα, προηγείται η ηχητική, τονική και ρυθμική σχέση του ηθοποιού με τον λόγο, η σωματοποίηση δηλαδή του κειμένου, η οποία σταδιακά οδηγεί τον ηθοποιό στη βαθύτερη ουσία του ρόλου; Το νόημα καθορίζει τη φόρμα ή η φόρμα αποκαλύπτει το νόημα; Δεν θα αναφερθούμε εδώ στον Meyerhold, τον Grotowski και όλους όσους σθεναρά υποστήριξαν τη δεύτερη εκδοχή. Ο ίδιος ο Stanislavski με τη «μέθοδο των σωματικών δράσεων» πάλεψε με την αδυναμία του μυαλού να γεννήσει μόνο με τη βοήθεια της θέλησης, αληθινή συναισθηματική φόρτιση επί σκηνής. Τα συμπεράσματά του μάλιστα επί του θέματος, τροφοδότησαν τον κλάδο της νευροφυσιολογίας. Ο Yoshi Oida από την πλευρά του, υποστηρίζει ότι όσο και να πιέσει με διάφορα διανοητικά τεχνάσματα ο ηθοποιός τον εαυτό του να γεννήσει επί σκηνής συναισθήματα, αν δεν προηγηθεί η δράση που ενεργοποιεί το σώμα, η πηγή των συναισθημάτων παραμένει ξερή.

Θα προχωρήσουμε λοιπόν στο μάθημά μας, κυρίως στην πρακτική του διάσταση, διατηρώντας μια σχετική δυσπιστία ως προς τις ικανότητες του μυαλού να οδηγήσει πάντα σε δημιουργικά μονοπάτια τον ηθοποιό. Δεν αναφερόμαστε ασφαλώς στην πραγματική ανάγκη του ηθοποιού για έλεγχο των μέσων του, αντίληψη του χώρου, του συμπαίκτη και των στοιχείων της σκηνικής σύνθεσης. Για όλα αυτά απαιτείται βεβαίως νοητική ετοιμότητα και σκηνική ευστροφία. Αναφερόμαστε σε εκείνες τις διανοητικές διεργασίες οι οποίες εισβάλλουν απρόσκλητες στο *εδώ και τώρα* της σκηνικής ζωής. Με την εισβολή αυτή, παραμερίζουν το ένστικτο του ηθοποιού και είναι αυτές που καθορίζουν – ως μη όφειλαν - τις στιγμιαίες αντανάκλαστικές αντιδράσεις του, την ποιότητα της επικοινωνίας με τους συμπαίκτες του και τον τρόπο χρήσης των εκφραστικών εργαλείων επί σκηνής.

---

<sup>5</sup> Οπ.π. σελ. 41

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 και κυρίως, σιωπή. Έτσι, μπορεί να ανοίξει ο δρόμος για την αποκάλυψη ανεξερεύνητων περιοχών του δραματουργικού υλικού και παράλληλων νοημάτων. Επίσης, ενεργοποιείται μία από τις σημαντικότερες διαστάσεις της λεκτικής δράσης: η άρρητη και μυστική της διάσταση, την οποία είναι αδύνατον να αντιληφθεί το μυαλό. Κανένα κείμενο δεν λέει ακριβώς αυτό που εκφέρει. Υπάρχει πάντα 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 έχει 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 λέει. Μια εκπνοή εδώ, ένα τραύλισμα εκεί, μία 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 ΑΤΤΙΣ, αναδρομή, μέθοδος, σχόλια*, Αθήνα, Άγρα, 2000, σελ. 12.

**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 την συμβολική δραστηριότητα και επάρκεια του καθιερωμένου ομιλητικού κώδικα: το «κενό» που μένει ανάμεσα στο μικρομένο λεγόμενο και στο μέγιστο εννοούμενο καλύπτεται, παρά τους μειωτικούς εξωτερικούς χαρακτήρες της ομιλίας που ανέφερα, από μίαν 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