

Τα εμπόδια στο δρόμο για την λεκτική δράση

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

Μια ανάλογη διαδικασία αυτοπαγίδευσης σε αυθαίρετες προσεγγίσεις και επιπόλαιες αξιολογήσεις των ανθρώπινων υπάρξεων συμβαίνει συχνά και στο θέατρο. Ας αναρωτηθούμε *τι είναι* αυτό που πραγματικά γνωρίζουμε από τα πρόσωπα ενός θεατρικού έργου στην πρώτη πρόβα-συνάντηση με τους ηθοποιούς: *αν το καλοσκεφτούμε*, *δεν γνωρίζουμε ούτε από που έρχονται*, *ούτε τι είναι*, *ούτε τι κάνουν*¹, *ούτε τι αισθάνονται*, *ούτε τι επιδιώκουν*. Το μόνο που γνωρίζουμε με βεβαιότητα, είναι *το τι λένε*. Βάσει αυτού, ήδη από τις πρώτες πρόβες, από τις πρώτες αναγνώσεις, πριν καν *μιληθεί* το κείμενο επί σκηνής, σκηνοθέτης και ηθοποιοί σπεύδουν να συνθέσουν το ψυχογράφημα των προσώπων βασιζόμενοι σε δύο δεδομένα: το

¹ 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 οπτικής του δραματουργού. Για τον σκηνοθέτη αποτελούν πληροφορία και εργαλείο, αλλά δεν σκηνοθετούν.

περιεχόμενο του γραπτού κειμένου (αυτά δηλαδή που λένε τα πρόσωπα του έργου) και το θεατρολογικό υπόβαθρο που οι ίδιοι διαθέτουν, την μετα-γλωσσική πληροφορία δηλαδή που έχουν συγκεντρώσει και ταξινομήσει για το συγκεκριμένο δραματουργικό σύμπαν. Στην πραγματικότητα επιχειρούν να μαντέψουν τη φύση και τα συναισθήματα των ρόλων πριν αυτοί ενσαρκωθούν, πριν ακόμα ζήσουν. Είναι το ίδιο που συμβαίνει και στο παράδειγμα της καινούργιας παρέας, όπου ο νεοφερμένος παρατηρητής νομίζει ότι μαντεύει από την πρώτη στιγμή *τι είναι* όλοι οι υπόλοιποι (ενώ – τι ειρωνεία! - και οι ίδιοι οι παρατηρούμενοι, όπως και οι ρόλοι στο θέατρο, σε όλη τους τη ζωή προσπαθούν - επί ματαίω - να μαντέψουν τον εαυτό τους...).

Αυτή η αφετηρία προσέγγισης του ρόλου, σε συνδυασμό με την ελλιπή εκπαίδευση αγωγής του λόγου, οδηγεί τον ηθοποιό σε μία σειρά από αγκυλώσεις και εμπλοκές κατά την εκφορά του κειμένου. Οι αγκυλώσεις αυτές βεβαίως έρχονται από τα χρόνια της εκπαίδευσής του στις δραματικές σχολές και δυστυχώς σε πολλές περιπτώσεις, εξελίσσονται σε χρόνιες «ασθένειες» που εγγράφονται ανεξίτηλα στο σώμα του ηθοποιού. Σε πολλές περιπτώσεις, αν αυτές χαραχτούν για πολλά χρόνια στο σώμα του, ο ηθοποιός και να θελήσει, δε θα μπορέσει αργότερα να τις αποβάλει. Το γεγονός ότι ο ηθοποιός καλείται, μετά τις αναγνώσεις και τις αναλύσεις στο τραπέζι, να σωματοποιήσει στην πρόβα όλα τα θεωρητικά συμπεράσματα που έχουν εξαχθεί για τον ρόλο πριν σωματοποιηθεί το κείμενο, κρατά 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 την *λεκτική δράση*. Αυτό τον οδηγεί στο - κοινώς λεγόμενο - σκηνικό μπλοκάρισμα.

Η εύστοχη προσέγγιση του γάλλου παιδαγωγού του θεάτρου Patrick Pezin² μας βοηθά να αντιληφθούμε συνοπτικά τα διαφορετικά είδη και αιτίες αυτών των αγκυλώσεων: η πρώτη δυσκολία σε σχέση με την εκφορά του λόγου, μας λέει ο Πεζέν, προέρχεται από το δισταγμό του σώματος να σταθεί, να τοποθετηθεί με σωστό τρόπο μέσα σε ένα δημόσιο χώρο. Συρρικνώνεται λοιπόν και καμπουριάζει αρνούμενο να παρουσιάσει τον εαυτό του. Ο λόγος εκφέρεται «ρουφηγμένος». Η δεύτερη δυσκολία αφορά την ποιότητα της σχέσης με το κοινό ή τον συμπαίκτη, η οποία αλλοιώνει συχνά τη χροιά της φωνής. Συμβαίνει δηλαδή, να υιοθετεί υποσυνείδητα ο ηθοποιός τη στρατηγική της «παιδικής αφέλειας», μαλακώνοντας τη φωνή του, κάνοντάς την, επίπλαστα παιδική και «αθώα» έτσι ώστε να είναι συμπαθής και αποδεκτός. Αυτή η στρέβλωση έχει και το αντίθετό της, την άλλη πλευρά του ίδιου νομίσματος, όταν ο ηθοποιός στέκεται άκαμπτος και παγωμένος με το σώμα βιδωμένο στη σκηνή σε μία στάση

² Βλ. σχετικά, Patrick Pezin, *Le livre des exercices à l'usage de l'acteurs*, Παρίσι, L'Entretemps, 2002, σελ.85.

επίδειξης δύναμης με την οποία συνθλίβει το κείμενο και τον λόγο. Η στρατηγική του ηθοποιού αυτή τη φορά είναι η «επίδειξη επαγγελματισμού» της φωνής του η οποία αποκτά μία χροιά διδακτική και σοβαροφανή. Η τελευταία εμπλοκή είναι κάτι ανάμεσα στην «παιδική αφέλεια» και την «επίδειξη επαγγελματισμού» και εκδηλώνεται με μία φωνητική εκφορά χωρίς αποχρώσεις και θερμοκρασία, ωραιοποιημένη και καλλιεπή που προσπαθεί να αμβλύνει κάθε αιχμή, Αυτή θα την ονομάσουμε στρατηγική της «ραδιοφωνικής φωνής». Στις κατηγορίες του Pezín, θα πρέπει να προσθέσουμε και εκείνες τις στρεβλώσεις που οφείλονται όχι σε μπλοκάρισμα, αλλά απλώς σε τεχνική ανεπάρκεια ή αδιαφορία και τις οποίες κατακεραυνώνει εξοργισμένος ο Stanislavski κάνοντας λόγο για ηθοποιούς που:

«είναι απρόσεκτοι στον λόγο, αδιάφοροι για τις λέξεις, τις προφέρουν τόσο πρόχειρα και επιπόλαια, χωρίς να τους βάζουν ούτε καταλήξεις, ώστε τελειώνουν τα λόγια τους με ολότελα ακρωτηριασμένες, μισοειπωμένες φράσεις»³.

Η πρώτη ανάγνωση

Οι στρεβλώσεις που προαναφέρθηκαν εκδηλώνονται πάντοτε κατά την πρώτη ανάγνωση η οποία διεξάγεται συνήθως σε κλίμα χαλαρότητας, χωρίς συγκεκριμένο στόχο και χωρίς περιορισμούς ή τεχνικές οδηγίες από την πλευρά του σκηνοθέτη. Η συνθήκη αυτή είναι πολύ πιθανό να οδηγήσει σε μία από τις παραπάνω προβληματικές καταστάσεις, στις οποίες δυστυχώς ενδέχεται να προστεθεί και η διάθεση του ηθοποιού να μεταφέρει στο ακροατήριο (συναδέλφους και σκηνοθέτη) μια πρόγευση της ερμηνείας του ρόλου του ήδη από την πρώτη πρόβα. Από την πρώτη ανάγνωση και, συχνά, μέχρι την παράσταση, το σώμα και η φωνητική εκφορά του ηθοποιού τοποθετείται ενστικτωδώς σε ένα καλούπι **προαποφασισμένων τονισμών** το οποίο παραμένει अपαράλλαχτο. Αυτό συμβαίνει με την ίδια ένταση σε αρχάριους και σε έμπειρους επαγγελματίες. Πολλοί δάσκαλοι μάλιστα στις δραματικές σχολές, θέλοντας να ανατρέψουν και να καταργήσουν τον αφελή και άτεχνο προαποφασισμένο τονισμό του μαθητή επιχειρούν να διορθώσουν το λάθος με νέο λάθος: επιβάλλουν στον ηθοποιό έναν άλλο, τον «σωστό», αλλά εξίσου προαποφασισμένο τονισμό.

Σε γενικές γραμμές η πρώτη ανάγνωση αντιμετωπίζεται συχνά ως το πρώτο βήμα μιας πορείας προς το χτίσιμο του ρόλου και της παράστασης. Αν όμως αντιληφθεί κανείς το ρόλο

³ Κωνσταντίν Στανισλάβσκι, Πλάθοντας ένα ρόλο (μετ. Άγγελος Νίκας), Αθήνα, Γκόνης, 2006 (πρώτη έκδοση: 1962), σελ. 249.

και την επίδρασή της στην υπόλοιπη πορεία της δουλειάς μέχρι την παράσταση, θα διαπιστώσει ότι τα πράγματα είναι πολύ πιο σύνθετα. Η πρώτη ανάγνωση είναι μία εξαιρετικά εύθραυστη στιγμή της πρόβας. Δεν πρόκειται για μία φιλολογική ανάγνωση. Δυστυχώς, οι ακροατές της (οι υπόλοιποι ηθοποιοί, συντελεστές και ο σκηνοθέτης) προσδοκούν όχι μόνο να κατανοήσουν το κείμενο ακούγοντάς το για πρώτη φορά από τον ηθοποιό, αλλά – κυρίως οι σκηνοθέτες – αρχίζουν να φαντάζονται τον ηθοποιό επί σκηνής, ενθουσιάζονται ή τρομάζουν (ενδόμυχα) για τη διανομή των ρόλων, ενεργοποιούν τη φαντασία τους και «καταδύονται» υποτίθεται στα βάθη του έργου. Και όλα αυτά χωρίς να έχει προηγηθεί ούτε μια ώρα αληθινής πρόβας, χωρίς καν οι κάτοικοι της σκηνής να βρίσκονται στο σπίτι τους!

Κατά τη διάρκεια της πρώτης ανάγνωσης, το κείμενο γίνεται για πρώτη φορά προφορικός λόγος. Η σωματοποίησή του μέσω της ανάγνωσης γίνεται χωρίς να έχει προηγηθεί κανενός είδους εξοικείωση του ηθοποιού με τα βασικά συστατικά του: την ηχητική του χροιά, τον ρυθμό, το ύφος, το ιδεολογικό και συναισθηματικό φορτίο και πολλά άλλα. Ταυτόχρονα, η πράξη της ανάγνωσης συχνά διακόπτεται και διανθίζεται από δραματουργικές αναλύσεις είτε από τον σκηνοθέτη, είτε από τον δραματουργό. Το σώμα του ηθοποιού δεν έχει έρθει σε ουσιαστική επαφή με τον λόγο και παρ' όλ' αυτά ο ίδιος είναι αναγκασμένος και να λάβει υπ' όψη του τη θεωρητική πληροφορία της ανάλυσης και να μπει σωματικά απροετοίμαστος σε μία διαδικασία δημόσιας εκφοράς του κειμένου. Τέλος, δεν έχει εξοικειωθεί ακόμη με τους συμπαίκτες του και η εκφορά του κειμένου δεν έχει δοκιμαστεί σε συνθήκες επικοινωνίας. Αν όλα αυτά τα προβλήματα δεν αντιμετωπιστούν με συγκεκριμένο τρόπο κατά την πρώτη ανάγνωση, ο ηθοποιός αποπροσανατολίζεται και η συνθήκη αυτή επιδρά αρνητικά 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 ώστε να μη γίνει βαρετός στους ακροατές του. Αυτό για τους μη ηθοποιούς μπορεί να είναι απλώς μια στιγμή δημόσιας αμηχανίας, για τον ηθοποιό όμως είναι καταστροφικό. Τον αναγκάζει να ξεχάσει και να ακυρώσει όλη του την εκπαίδευση γυρίζοντας πολύ πίσω, στην προεφηβική κατάσταση των κλισέ, την κατάσταση όπου αμηχανίες, μπλοκαρίσματα, απωθημένα και ανασφάλειες, κατασκευάζουν ένα κοινωνικά αποδεκτό προσωπίο που στερείται κάθε ειλικρίνειας. Αν ο ηθοποιός την ημέρα της πρώτης ανάγνωσης αφηθεί αβοήθητος να βουλιάξει στα κλισέ του, να «παίξει» διαβάζοντας ή να «χρωματίσει» τον λόγο, αυτή η πρώτη σωματοποίηση του κειμένου θα γραφτεί τόσο έντονα στο σώμα του αλλά και στα αυτιά των ακροατών του, ώστε

θα είναι πολύ δύσκολο στη συνέχεια να ανατραπεί ή να οδηγηθεί σε εντελώς διαφορετική κατεύθυνση.

Είναι πραγματικά καταστροφικό, ένας ολόκληρος θίασος να παρίσταται σε μία διαδικασία «ψεύτικης» ανάγνωσης γεμάτης προαποφασισμένους καλλιεπείς ή «ερμηνευμένους» τονισμούς, που οδηγούν σε αυθαίρετες ερμηνείες του έργου, παρανοήσεις που μένουν ζωντανές μέχρι την πρεμιέρα, υποκειμενικές εντυπώσεις για τις σχέσεις μεταξύ των ρόλων, οι οποίες στη συνέχεια είναι πολύ δύσκολο να ξεριζωθούν. Το χειρότερο είναι ότι σε πολλές περιπτώσεις αυτή η οδυνηρή εμπειρία συνδυάζεται με ελλιπή εκπαίδευση του ηθοποιού στην αγωγή του λόγου. Το δε παράδοξο – και ταυτόχρονα πιο επικίνδυνο - είναι ότι εκείνος που κινδυνεύει περισσότερο από την συνήθεια του λάθος ακούσματος, είναι ο ίδιος ο σκηνοθέτης! Μετά από μερικές πρόβες κακοτονισμένης εκφοράς του κειμένου, ακόμη και ο σκηνοθέτης δυσκολεύεται να φανταστεί μια διαφορετική διαχείριση του λόγου: *έξις, δευτέρα φύσις εστί.*

Ο Ανατόλι Βασίλιεφ επιστρέφει στη Γαλλία το 1994 και κάνει μία 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 η ίδια σε όλα τα θέατρα.»

Stéphanie Lupo: “Parcours et réception: Anatoli Vassiliev, des années 70 à aujourd’hui“ στο, Gianpaolo Gotti (επιμ.): «Anatoli Vassiliev :Tradition, Pédagogie, Utopie», στο περ. *Théâtre / Public* No 182, Παρίσι, Théâtre de Gennevilliers, 2006, σελ. 15.

Ο Στανισλάφσκι 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 την 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”.

Είναι φανερό ότι η πρώτη ανάγνωση δεν πρέπει σε καμία περίπτωση να αφήνεται στη μοίρα της. Η εμπειρία της θεατρικής πρακτικής δείχνει ότι υπάρχουν αρκετοί τρόποι για να

αποφύγει κανείς τις κακοτοπιές που προαναφέρθηκαν. Ένας ασφαλής τρόπος, που εφαρμόζεται σε αρκετά θέατρα του εξωτερικού, είναι να μην αναλάβουν την πρώτη ανάγνωση οι ίδιοι οι ηθοποιοί. Ο θίασος συγκεντρώνεται και ακούει το έργο από κάποιον ο οποίος δεν είναι ηθοποιός αλλά γνωρίζει πολύ καλά το κείμενο (ενδεχομένως, ο δραματολόγος της παράστασης). Δεν είναι απαραίτητο να είναι ένας ταλαντούχος αναγνώστης, αρκεί να γνωρίζει την εσωτερική πορεία του κειμένου και των σχέσεων που αναπτύσσονται στο εσωτερικό του.

Ένας δεύτερος τρόπος, είναι να ζητηθεί από τους ηθοποιούς να κάνουν μία ανάγνωση με μοναδική μέριμνα τον απόλυτο σεβασμό στη στίξη του συγγραφέα, προσπαθώντας να μην έχουν τίποτε άλλο στο μυαλό τους παρά το πώς θα προετοιμάσουν μια τελεία που έρχεται, πώς θα μοιράσουν μια μεγάλη περίοδο ανάμεσα στα κόμματα και τις αναπνοές τους, πώς θα αποδώσουν τα αποσιωπητικά κλπ.. Αν ο ηθοποιός συγκεντρωθεί ολοκληρωτικά σε αυτό το καθήκον, είναι πολύ πιθανόν να αποφύγει τις παγίδες μιας καταστροφικής πρώτης ανάγνωσης.

Μία τρίτη επιλογή, είναι να μην γίνει καθόλου η πρώτη ανάγνωση στο τραπέζι και η πρόβα να ξεκινήσει εκ του μηδενός. Εξυπακούεται ότι έχει ζητηθεί από τους ηθοποιούς να διαβάσουν όλο το κείμενο και – ανάλογα με τη μέθοδο δουλειάς του κάθε σκηνοθέτη – μπορεί οι πρώτες πρόβες να αναλωθούν σε δραματουργική ανάλυση, υλικό θεατρολογικής έρευνας γύρω από το έργο, τον συγγραφέα, την εποχή, την παραστασιολογία κλπ. Αυτή, η τρίτη δυνατότητα μπορεί να εφαρμοστεί με ποικίλους τρόπους και μεθοδολογίες, όπως έχει άλλωστε συμβεί.

Φανταστείτε ότι καθόμαστε και αναλύουμε, αναλύουμε... Τι κάνουμε; Αυτό είναι θέατρο ή σεμινάριο; Δεν μπορούμε να αναλύουμε για να αναλύουμε. Αναλύουμε για να παίζουμε. 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 που πηγαίνει – τα έχει ξεχάσει όλα.

Ανατόλι Βασίλιεφ, *Επτά ή οκτώ μαθήματα θεάτρου* (μετ. Δέσποινα Σεραφείδου), Αθήνα, Κοάν, 2008, σελ. 66-68.

Ο ηθοποιός δεν μπορεί να παίζει μια φιλοσοφική άποψη, μια 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 πεί για παράδειγμα: «Να τι είναι να χάνεις τον εαυτό σου». Πολύ ωραία, ο ηθοποιός όμως δεν μπορεί να παίζει ότι χάνει τον εαυτό του.

Λόρνα Μάρσαλ, *Γίόσι Όιντα* (2003), ό.π. σελ. 108.

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 πινέλο, θα πρέπει να αποκτήσει ένα ιδιαίτερο είδος τεχνικής που θα το βρει μέσα του.

Μιχαήλ Τσέχωφ, *Μαθήματα για έναν επαγγελματία ηθοποιό* (μετ. Αλίκη Αλεξανδράκη), Αθήνα-Γιάννινα, 1991, σελ. 32

Τι κάνουν στα περισσότερα θέατρα; Παίζουν με τρόπο προφανές, 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 Vassilev: “Les classes d’Anatoli Vassiiiev: I-Sur Dostoievski», σελ. 145. Εδώ, η παραπομπή από το, Stephanie Lupo (2006), ό.π. σελ. 122.

Κατά την πρώτη εικοσαετία του 21^{ου} αιώνα, η λεκτική δράση, τόσο στο θέατρο όσο και στην καθημερινή επικοινωνία αλλά και τη δημόσια σφαίρα, φαίνεται να αποδομείται. Η εκφορά του λόγου δεν περιορίζεται απλώς στην εργαλειακή της λειτουργία (αυτό συνέβαινε και κατά τον προηγούμενο αιώνα), αλλά χάνει και τη δομική συνοχή της, κυρίως λόγω της κυριαρχίας της διαδικτυακής επικοινωνίας. Οι αναδύμενες νέες δομές λεκτικής επικοινωνίας χαρακτηρίζονται από κλισέ, αποκοπή των λέξεων, εξαφάνιση τοπικών ιδιωμάτων, αλλά και εκτός διαδικτύου, την παραχώρηση περισσότερου ζωτικού χώρου στην αργκό η οποία από εξαίρεση μετατρέπεται σε δεσπόζουσα συνθήκη επικοινωνίας, την διάδοση ενός νέου ρυθμού εκφοράς του λόγου, ιδιαίτερα του αντισυμβατικού ή του εξεγερμένου (*hip hop*). Στην περίπτωση της διαδικτυακής επικοινωνίας το σώμα παραμένει εντελώς αμέτοχο κατά τη λεκτική εκφορά. Στην περίπτωση του *hip hop* η εμπλοκή του σώματος παρουσιάζει μεγαλύτερο ενδιαφέρον, αλλά συνήθως η «χορογραφία του λόγου» παραμένει εξαιρετικά στερεότυπη και συμπυκνώνεται στην εξόχως σωματική διατύπωση «ξερνάω ρίμες».

Η νέα πραγματικότητα φαίνεται να επηρεάζει τόσο τη θεατρική πράξη όσο και την εκπαίδευση των ηθοποιών. Όσο ενδιαφέρον μπορεί να φαίνεται αυτό το νέο τοπίο διαχείρισης του λόγου, άλλο τόσο θεμιτή μας φαίνεται η μέριμνα για μια επανα-δόμηση της λεκτικής δράσης στο θέατρο και την εκπαίδευση του ηθοποιού, προκειμένου – αν μη τι άλλο – να μην καταστεί στο εγγύς μέλλον αδύνατη η διαχείριση της παραδοσιακής δραματουργίας από τις επερχόμενες γενιές ηθοποιών. Στις μέρες μας, πολύ μεγάλο ποσοστό ηθοποιών αποφοιτούν από δραματικές σχολές χωρίς να έχουν διδαχθεί με τρόπο συστηματικό την αγωγή του θεατρικού λόγου ή την εξαντλητική δουλειά με το θεατρικό κείμενο.

Καταγωγικά χαρακτηριστικά της λεκτικής δράσης: οι λεκτικές καταστάσεις

Η όποια απόπειρα επανα-δόμησης ξεκινά από την αναζήτηση *δομών*. Θα επιχειρήσουμε να ορίσουμε κάποιες αρχετυπικές λειτουργίες της *λεκτικής δράσης* με διαχρονική και διαπολιτισμική ισχύ, πάνω στις οποίες θα μπορούσαν να βασιστούν τα πρακτικά εργαλεία εκφοράς του θεατρικού κειμένου.

Στην Ευρώπη, είμαστε όλοι παιδιά μιας πολιτιστικής παράδοσης που χαρακτηρίζεται κυρίως από τη δομική σκέψη και έρευνα. Κατά καιρούς, έχουμε ανάγκη να αναφερθούμε σε δομές (ψυχολογικές, ανθρωπολογικές, ιδεολογικές κλπ), ενώ σε άλλες περιόδους (πρωτοπορίες, μεταμοντερνισμός), τη δομική μέριμνα διαδέχεται η αποδομητική καταιγίδα. Πού λοιπόν θα μπορούσαμε σήμερα να αναζητήσουμε κάποιες σταθερές, ανάλογες με τα

αρχέτυπα, στις οποίες να μπορούμε να στηριχθούμε με ειλικρινή πίστη και χωρίς να τις υπονομεύσουμε, αξιοποιώντας τις ως εργαλεία εκπαίδευσης του ηθοποιού; Ποιες *βασικές δομές αναφοράς* μπορούν να γίνουν «οδηγοί» για τη συστηματική καλλιέργεια της σχέσης του ηθοποιού με το θεατρικό κείμενο;

Αυτό που θα επιχειρήσουμε να υποστηρίξουμε στη συνέχεια, είναι ότι μπορούμε να αναζητήσουμε τέτοιου είδους *βασικές δομές*, όχι στην εκτός σκηνής ζωή αλλά στο ίδιο το εσωτερικό ήθος του σκηνικού σύμπαντος. Η ζωή των κατοίκων της σκηνής συγκροτεί εδώ και πάνω από δύο χιλιετίες, ως αδιάλειπτη ανθρώπινη δραστηριότητα, μια συναρπαστική και το ίδιο «έγκυρη» ζωή με αυτή της, εκτός σκηνής πραγματικότητας. Οι δικοί της γραπτοί και άγραφοι νόμοι, η ιστορία της, η δεοντολογία της, οι φανερές και κρυφές δομές των σχέσεων που αναπτύσσουν μεταξύ τους οι ηθοποιοί επί σκηνής, είναι ήδη τόσο σύνθετοι αλλά ταυτόχρονα απαλλαγμένοι από την υλιστική και χρησιμοθηρική «φθορά» των σχέσεων της πραγματικής ζωής, ώστε αποκτούν ισχυρή διαχρονική υπόσταση.

Ας δούμε λοιπόν μερικές από τις *βασικές δομικές συνθήκες αναφοράς* που μπορούμε να αναζητήσουμε στην συναρπαστική χώρα των *κατοίκων της σκηνής* και οι οποίες θα φανούν χρήσιμες για την δουλειά μας πάνω στη *λεκτική δράση*:

- *Θέλω να σας μιλήσω.*
- *Αφήνομαι να κοιταχτώ από εσάς / από εσένα.*
- *Ακούω το σώμα μου*
- *Θαυμάζω το ανεξήγητο*
- *Διαλύομαι από το αδιανόητο του κόσμου*
- *Επείγει να πω μια ιστορία*
- *Δεν βρίσκω λέξεις για να πω τον κόσμο*
- *Μιλώ μόνο σε σένα*
- *Συγκρούομαι μέχρι τελικής πτώσεως.*
- *Προσπαθώ να κατανοήσω τι μου λες.*
- *Προσπαθώ να κατανοήσω τι λέω.*
- *Μιλώ και κατοικώ τη σκηνή*

Κάθε μία από τις παραπάνω διατυπώσεις που θα ονομάσουμε εδώ *λεκτικές καταστάσεις* μπορεί να αναλυθεί σε τεράστια έκταση και βάθος καθώς περιγράφει, εκτός από μία σκηνική συνθήκη, μία θεμελιώδη ανθρώπινη κατάσταση. Μπορεί να μελετηθεί από τη σκοπιά της

Φιλοσοφίας, της Ανθρωπολογίας, της Ψυχανάλυσης, κοκ. Οι συγκεκριμένες ανθρώπινες συνθήκες ωστόσο, *είναι θέατρο*, είναι τόσο ισχυρά και διαχρονικά παρούσες στην θεατρική πράξη, ώστε μπορούν να θεωρηθούν *αρχέτυπες δομές* της σκηνικής παρουσίας του ηθοποιού.

Επτά στάδια επεξεργασίας του λόγου: οι λεκτικές δράσεις

Για να φωτίσει την πορεία ενός ήρωα που διατρέχει το έργο, η μέθοδος του ψυχολογικού ρεαλισμού προσεγγίζει τον ήρωα ως *άθροισμα συνθηκών*, περιστάσεων, δεδομένων της προσωπικής του ιστορίας. Ωστόσο, τα στοιχεία αυτά δεν αντλούνται από ένα πραγματικό παρελθόν: είναι *επινοήσεις* του δραματουργού, του δραματολόγου, του σκηνοθέτη και του ηθοποιού. Ας αναρωτηθούμε: ακόμη και στην εκτός σκηνής ζωή, μπορεί άραγε ένας άνθρωπος *στο εδώ και στο τώρα* να καθορίζεται (το *είναι* του, η συμπεριφορά του, οι δυνατότητές του, οι στιγμιαίες αντιδράσεις του) από το άθροισμα όσων του έχουν συμβεί στο παρελθόν; Στην καθημερινή ζωή, αναλύουμε σε κάθε περίπτωση το παρελθόν μας, πριν δράσουμε ή πριν μιλήσουμε; Οι αντιδράσεις και οι αποφάσεις μας δεν είναι συχνά απρόβλεπτες, υπερβατικές ή αντιφατικές; Ο Vassiliev, ασκώντας κριτική στον ψυχολογικό ρεαλισμό, τονίζει ότι το παρόν του θεατρικού ρόλου δεν πρέπει να «βαραίνει» από το παρελθόν του, από το *καταγωγικό γεγονός*, όπως το ονομάζει, το οποίο προηγείται του έργου. αλλά να φωτίζεται από την δυναμική σχέση του με το *κυρίαρχο γεγονός* το οποίο περιέχεται εντός της δραματουργίας⁴. Ακόμη και οι «σωματικές δράσεις» του Stanislavski, ως μέθοδος παραγωγής συναισθημάτων, ελέγχεται από τον Vassiliev προβληματική:

«Αν δουλεύω μόνο με σωματικές δράσεις, θα με γεμίσουν, βέβαια, με συναίσθημα, αλλά με ένα ρηχό συναίσθημα – χωρίς το βάθος του λόγου και της φιλοσοφίας. Η σωματική κίνηση θα με γεμίσει και αυτή με ένα συναίσθημα σωματικό χωρίς φιλοσοφία – πρόκειται για κάτι εξωτερικό δίχως το «από μέσα». Αυτό είναι το όριο που δεν μπόρεσε να υπερβεί το Θέατρο Τέχνης της σοβιετικής περιόδου! Δεν αρκεί να χαϊδέψεις και να νιώσεις τον έρωτα. Πρέπει η παρόρμηση ανάδρασης να βρει μια πηγή όπου το συναίσθημα που προήλθε από τη σωματική κίνηση να πολλαπλασιαστεί, να μετουσιωθεί.»⁵

⁴ Αναλυτική παρουσίαση των όρων αυτών αλλά και γενικότερα της κριτικής του Βασίλιεφ στον ψυχολογικό ρεαλισμό βλ. Ανατόλι Βασίλιεφ: *«Πρώτο μάθημα, το λεγόμενο «δημοκρατικό»: το σύστημα του Στανισλάβσκι (αποδόμηση)»*, στο: Ανατόλι Βασίλιεφ, (2008), ό.π. σ.σ. 21-85.

⁵ *Ο.π.* σελ 97-98.

Επίσης, ο Stanislavski ενθάρρυνε τους ηθοποιούς να χτίζουν το ρόλο βασιζόμενοι σε μεγάλες υποδιαίρεσεις του κειμένου, σε μεγάλες ενότητες δουλεμένες με κάθε λεπτομέρεια⁶. Ο τρόπος αυτός παρέχει το πλεονέκτημα της απόλυτα μεθοδικής προσέγγισης και κατανόησης του κειμένου, αφαιρεί όμως από τον ηθοποιό την δυνατότητα να διαχειριστεί τις εσωτερικές αντιφάσεις ή τις αναπάντεχες πτυχές και αντιδράσεις ενός χαρακτήρα. Στη ζωή δεν αντιδρούμε πάντα με βάση τις «μεγάλες ενότητες» της βιογραφίας μας. Υπάρχει πάντα κάτι εύθραυστο, ευμετάβλητο, ανεξήγητο και ανεξέλεγκτο που μας καθιστά απρόβλεπτους και ενδιαφέροντες.

Ο Vassiliev χρησιμοποιεί συχνά τον όρο «μονοπάτι», υιοθετώντας τη μεταφορά του Stanislavski ο οποίος περιγράφει το έργο ως μια πορεία με σταθμούς. Και οι δύο παρομοιάζουν τον ηθοποιό με «ταξιδιώτη». Ωστόσο, το ταξίδι διαφέρει, ανάλογα αν ο ηθοποιός δουλεύει βάσει του ψυχολογικού θεάτρου ή του «παικτικού» (σ.τ.σ. ludique: ο όρος που χρησιμοποιεί ο Vassiliev για τη μέθοδό του). (...) Η μεταφορά του σκοτεινού τούνελ περιγράφει τη συνθήκη που προτείνει ο Vassiliev. Η πορεία του ηθοποιού ξεκινά στο σκοτάδι, περιέχει ωστόσο τη διάσταση της προοπτικής μέσω του φωτός που βρίσκεται στην έξοδο. Προχωρά, και σε κάποιο σημείο της πορείας του συναντιέται με τον πυρήνα του κειμένου που ο Vassiliev ονομάζει «περιοχή του κυρίαρχου γεγονότος». Η είσοδος σ' αυτή την περιοχή σηματοδοτεί τη συνάντηση του ηθοποιού με την ουσία του ρόλου και του έργου. (...) (Λέει ο Vassiliev): «Ας φανταστούμε ένα τούνελ. Η πηγή του φωτός βρίσκεται στην είσοδο. Όσο προχωράμε προς το εσωτερικό του τούνελ, η φωτιστική πηγή ολοένα και απομακρύνεται πίσω μας. Ας φανταστούμε τώρα ένα άλλο τούνελ. Αυτή τη φορά η φωτιστική πηγή βρίσκεται στην έξοδο, Ανάμεσα στο σημείο αφητηρίας μας και στον προορισμό μας, είμαστε ελεύθεροι να κάνουμε ό,τι θέλουμε. Μπορούμε να περπατήσουμε με πολλούς διαφορετικούς τρόπους, να τραγουδήσουμε, να χορέψουμε, να επιβραδύνουμε, να τρέξουμε, κλπ.».

(Ο Vassiliev, στα τέλη της δεκαετίας του 1980 και στο πλαίσιο της μεθόδου που ονομάζει «σπουδή»), επιχείρησε να διαχωρίσει το «νήμα» της εξέλιξης του κειμένου από το αντίστοιχο των συναισθημάτων. (...) Προσπάθησε, από τη μία να κάνει το κείμενο να ακουστεί και από την άλλη να αφήσει ελεύθερο τον ηθοποιό να διαμορφώσει τη σκηνική

⁶ Βλ. Κωνσταντίν Στανισλάβσκι, Ένας ηθοποιός δημιουργείται (μετ. Φώντας Κονδύλης), Αθήνα, Σαμιανός, 2002, σελ. 160.

δράση απαλλαγμένος από το βάρος της ψυχολογικής προσέγγισης. Για το σκοπό αυτό, πρότεινε ένα διαφορετικό ορισμό της έννοιας του «στόχου». Ο ηθοποιός δεν καλείται να ακολουθήσει ένα αναπόφευκτο πεπρωμένο που έχει καθοριστεί από το παρελθόν του ρόλου και τον καταδικάζει να είναι φυλακισμένος ή παθητικός. Αντίθετα, επιδίωξη του Vassiliev είναι, ο ηθοποιός να κατευθύνεται προς την κατάληξη του έργου σα να προχωρά προς έναν άγνωστο προορισμό.

Η δουλειά μας στα στάδια των *λεκτικών καταστάσεων* δεν καλεί τον ηθοποιό να ενσαρκώσει κάτι που ο ίδιος *δεν είναι ακόμη*, ούτε να ορίσει ο ίδιος τη συνθήκη του (σωματική δράση ή εκφορά λόγου) βάσει δεδομένων που προϋπάρχουν της συγκεκριμένης και αυστηρά προσωπικής σκηνικής του παρουσίας. Δεν εκκρεμεί να προτείνει κάτι που «ταιριάζει» στον ρόλο. Ο ίδιος, δεν συνδέεται με κανένα παρελθόν. Βιώνει το *εδώ και τώρα* της σωματικής σχέσης του με το κείμενο και αντιλαμβάνεται σταδιακά μία προοπτική για τον ρόλο - όπως στην γνωστή μεταφορά του Βασίλιεφ για το σκοτεινό τούνελ και το φως στο βάθος - μέσα από τη συνεχή «υλική» τριβή του με το έργο. Το μεγάλο πλεονέκτημα σε αυτή την περίπτωση είναι ότι αυτή η προοπτική μορφοποιείται την ίδια στιγμή, σε κοινό χρόνο, τόσο για τον ηθοποιό όσο και για τον σκηνοθέτη και τον υπόλοιπο θίασο, ανεξάρτητα από την όποια προεργασία έχει κάνει ο σκηνοθέτης πάνω στο έργο.

Ο ηθοποιός καλείται να δημιουργήσει τη *λεκτική δράση*, περνώντας μέσα από επτά συνθήκες που συνδέονται με τις *λεκτικές καταστάσεις* τις *δομικές συνθήκες αναφοράς* δηλαδή, στις οποίες καταλήξαμε παραπάνω. Η «εμβάπτιση» του ηθοποιού διαδοχικά σε αυτά τα επτά στάδια του δίνει χρόνο, χώρο και σωματική εμπειρία ώστε να σχηματιστεί ένα περίγραμμα του ρόλου όχι έξω και γύρω του, αλλά μέσα στη δική του, ατομική, σωματική κατάσταση. Ο ρόλος *δεν είναι άλλος*, είναι ο ίδιος ο ηθοποιός την ώρα που βρίσκεται σε μία δεδομένη συνθήκη *λεκτικής δράσης*. Το βασικό μας εργαλείο δεν στηρίζεται στην *παθητική ανάλυση* του κειμένου αλλά στην *σωματοποίησή του*, στο «βάπτισμά» του σε επτά διαφορετικές «κολυμπήθρες», από τις οποίες εξέρχεται κάθε φορά με ένα πρόσθετο επίστρωμα. Αυτές, θα τις ονομάσουμε *λεκτικές δράσεις* και είναι οι εξής:

- 1. Γεύομαι / Απολαμβάνω**
- 2. Παραπαίω / Θαυμάζω**
- 3. Απευθύνομαι / Επικοινωνώ**
- 4. Επεξηγώ / Περιγράφω**

5. Συγκρούομαι / Καταστρέφω

6. Ακούω / Κατανοώ

7. Μιλώ / Κατοικώ

Μέσω αυτών των *λεκτικών δράσεων*, πριν επιχειρήσει να συνδιαλλαγεί αναλυτικά με τον ρόλο, ο ηθοποιός περνά το κείμενο μέσα από βασικές και αρχέτυπες ανθρώπινες συνθήκες. Κάποιες από αυτές – ενδεχομένως και όλες – περιέχονται σε όλους τους ρόλους, όπως και σε όλα τα ανθρώπινα πλάσματα, και έτσι γίνονται οι μικρές «πόρτες» που ανοίγουν στον ηθοποιό τον δρόμο για τον ρόλο, τα ίχνη που του δείχνουν μονοπάτια προσέγγισής του. Κάποιες άλλες θα φανεί στην πράξη ότι είναι ξένες προς τον ρόλο και θα απορριφθούν. Το πιο ενδιαφέρον όμως είναι ότι τα ίχνη αυτά οδηγούν σε διάφορα μονοπάτια, όχι μόνο σε ένα. Η πορεία μπορεί να εκπλήξει τόσο τον ηθοποιό όσο και τον σκηνοθέτη ανατρέποντάς τους βεβαιότητες και στερεότυπα. Ένας ρόλος για παράδειγμα που δεν φαίνεται εκ πρώτης όψεως να εμπεριέχει συγκρουσιακά στοιχεία, μπορεί να αποκαλύψει μια αναπάντεχη κρυμμένη διάσταση μέσα από τη δουλειά πάνω στην πέμπτη λεκτική δράση (*Συγκρούομαι/Καταστρέφω*). Τίποτα δεν είναι προαποφασισμένο, τίποτα δεν είναι μονοδιάστατο, όλα μπορούν να συμβούν και να αποκαλυφθούν. Κάθε *λεκτική δράση* οδηγεί σε μια διαφορετική τεχνική επεξεργασίας του κειμένου. Το αποτέλεσμα του συνδυασμού της δουλειάς στις επτά *λεκτικές δράσεις*, οδηγεί στη *συνολική λεκτική δράση*, διαφορετική για κάθε ρόλο, κάθε ηθοποιό και κάθε παράσταση.

Με την ολοκλήρωση της δουλειάς των *επτά σταδίων των λεκτικών δράσεων* δεν έχει προφανώς ολοκληρωθεί η διασαφήνιση της συνολικής πορείας των ρόλων μέσα στο έργο, ούτε και η σκηνική διαχείριση του κειμένου (οργάνωση του χώρου, χορογραφία της κίνησης, τοπογραφία, σωματική επαφή, όψη της παράστασης κλπ.). Αυτά προκύπτουν στην επόμενη φάση, ως αποτέλεσμα της σκηνοθεσίας και υπερβαίνουν τη δουλειά της *λεκτικής δράσης* η οποία όπως προαναφέρθηκε, καλύπτει αποκλειστικά τη φάση της αρχικής αναμέτρησης του ηθοποιού με το κείμενο. Ίσως το έβδομο στάδιο που, όπως θα δούμε αργότερα, ασχολείται με αποστάσεις, εμπόδια και θέσεις σωμάτων κατά την λεκτική δράση, να λειτουργήσει ως γέφυρα μετάβασης εισάγοντας τον θίασο σε αυτή τη δεύτερη φάση προβών, αν βέβαια επιλέξει κανείς να δουλέψει πρώτα το κείμενο και σε επόμενη φάση την κίνηση.

Η ερευνητική δουλειά πάνω στα *στάδια των λεκτικών δράσεων* δεν υποκαθιστά επ' ουδενί την φωνητική εκπαίδευση του ηθοποιού ή την αγωγή του λόγου. Πριν ξεκινήσει την παραπάνω διαδικασία, ο ηθοποιός οφείλει να είναι εκπαιδευμένος σε αυτούς τους τομείς. Τέλος, ο συγκεκριμένος τρόπος δουλειάς δεν μπορεί να εφαρμοστεί στην περίπτωση όπου οι ηθοποιοί δουλεύουν με χρήση μικροφώνων οποιασδήποτε μορφής. Το μικρόφωνο τροποποιεί

δραματικά τη συνθήκη της λεκτικής δράσης, ως προς την ένταση, την καθαρότητα, την κατεύθυνση του λόγου, τη θέση του σώματος και απαιτεί άλλου είδους προετοιμασία, πιο κοντά στις τεχνικές της υποκριτικής του κινηματογράφου.

Η φόρμα ως ελευθερία

Είναι φανερό από τα παραπάνω, ότι η *λεκτική δράση* παίρνει μορφή ως μία σωματική φόρμα της λεκτικής εκφοράς η οποία, εξελισσόμενη και εμπλουτιζόμενη από πρόβα σε πρόβα, αποκαλύπτει προοδευτικά, στοιχεία της συναισθηματικής, ψυχολογικής και επικοινωνιακής κατάστασης των ρόλων και των σχέσεων. Στη θεατρική πράξη, ακόμη και οι πιο ακραίες επιλογές κυριαρχίας της φόρμας ανακαλούν, έστω υπόγεια, την πραγματική πραγματικότητα, αυτό που κάποιοι ονομάζουν «ζωή», και που όπως όλοι γνωρίζουμε - ή κάποιοι δεν θέλουμε να παραδεχτούμε - δεν έχει καμία σχέση με την αληθοφάνεια. Όσο απροσδόκητη, ανεξήγητη, σύνθετη, όσο απλή, φωτεινή, αυτονόητη είναι η πραγματική ζωή, άλλο τόσο είναι και η τέχνη. Το μόνο που οφείλει η τέχνη είναι να μην προσβάλλει τη ζωή υποβαθμίζοντάς την σε προφανή και αληθοφανή συνθήκη. Επιπλέον, υπάρχουν περιπτώσεις όπου το φανταστικό, ποιητικό σύμπαν της δραματοουργίας, απαιτεί από τον ηθοποιό την ικανότητα μίας εντελώς υπερβατικής ή μεταφυσικής αντίληψης για τον κόσμο.

Η δουλειά του ηθοποιού περιέχει εν δυνάμει όλες τις πιθανότητες έκφρασης, από τις απλούστερες έως τις πιο σύνθετες, αιρετικές ή νεωτερικές. Η μέριμνα για τη φόρμα σε καμία περίπτωση δεν εκβιάζει τον νεωτερισμό. *«Ο νεωτερισμός δεν είναι από μόνος του απαραίτητος. Πηγαίνοντας στο βάθος ενός πράγματος, ανακαλύπτεις ότι αυτό το πράγμα τα περιέχει όλα»*⁷, μας υπενθυμίζει ο Jacques Lecoq. Η ανάγκη της εμβάθυνσης στο κείμενο είναι η βασική κινητήρια δύναμη για τη δουλειά πάνω στη λεκτική δράση.

Σκεφτείτε μια στιγμή αυτό που λέμε στο θέατρο να είσαι αληθινός. Σημαίνει άραγε να δείχνουμε τα πράγματα όπως είναι στη φύση; Καθόλου. Αληθινό με αυτή την έννοια θα ήταν ό,τι είναι κοινό. Τι είναι λοιπόν το αληθινό επί σκηνής; Είναι η συμφωνία των έργων, των λόγων, της μορφής, της φωνής, της κίνησης, της χειρονομίας, μ'ένα ιδεατό πρότυπο, το οποίο φαντάσθηκε ο ποιητής και ο ηθοποιός συχνά υπερτονίζει. Ιδού το θαύμα.

Ντενί Ντιντερό, (1995), *ό.π.* σελ. 45-46.

⁷ Ζακ Λεκόκ, *Το ποιητικό Σώμα: μια διδασκαλία της θεατρικής πράξης* (μετ. Έλενα Βόγλη), Αθήνα, Κοάν, 2005, σελ. 48.

Η εμμονή στην καθαρότητα της φόρμας, ως αφετηριακή διαδικασία στην δουλειά με τη λεκτική δράση, είναι απαραίτητη για δύο λόγους: όσο πιο σαφής είναι η φόρμα της εκφοράς του κειμένου στα στάδια επεξεργασίας του, τόσο πιο αβίαστα αυτή η ίδια, ενεργοποιεί και αποκαλύπτει τα νοήματα, τα συναισθήματα τις ιδέες, τις σιωπές και τα δυσπρόσιτα σημεία της δραματουργίας. Αντίθετα, μία πρόχειρη, ανοργάνωτη εκφορά, συσκοτίζει και μπερδεύει τόσο τον ηθοποιό όσο και τον ακροατή-θεατή ως προς την πρόσληψη του θεατρικού κειμένου.

Ο δεύτερος λόγος σχετίζεται με τον παράδοξο αλλά αληθινό «νόμο» σύμφωνα με τον οποίο, ο βαθμός ελευθερίας του ηθοποιού κατά τη διάρκεια της πρόβας, είναι ευθέως ανάλογος με τους περιορισμούς και τα εμπόδια που του τίθενται από τη δεδομένη σκηνική συνθήκη. Όσο πιο «ελεύθερος» και «ανοιχτός» είναι ένας αυτοσχεδιασμός, τόσο ο ηθοποιός εγκλωβίζεται στη σκηνική αμηχανία που προκαλείται από την ασάφεια των οδηγιών. Αναπόφευκτα, η σκηνική δράση οδηγείται στο χάος, την ασάφεια και την πολυγλωσσία. Αντίθετα, όσο πιο στοχευμένη και περιοριστική είναι η αρχική συνθήκη, τόσο περισσότερο ο ηθοποιός αισθάνεται ασφαλής και συγκεντρωμένος σε μια ή περισσότερες συγκεκριμένες δουλειές που του έχουν ανατεθεί. Όσο περισσότερες και απαιτητικότερες μάλιστα είναι οι δουλειές, τόσο λιγότερος χρόνος μένει για την καταστροφική εμπλοκή της διανοητικής ανάλυσης, του «μυαλού».

Σε αυτό το περιβάλλον, ο ηθοποιός απελευθερώνει τη δημιουργικότητά του μέσα από τη χρήση συγκεκριμένων εργαλείων. Δεν θα αποφύγουμε και πάλι τον παραλληλισμό με τα ομαδικά αθλήματα: όσο πιο συγκεκριμένα και τεχνικά προσδιορισμένα καθήκοντα έχει ένας ποδοσφαιριστής κατά τη διάρκεια του αγώνα, τόσο πιο ελεύθερος είναι να ξεδιπλώσει τη φαντασία του, τις τεχνικές του αρετές και τη συνεργασία του με τους συμπαίκτες. Όταν, αντίθετα έχει λάβει ασαφείς και γενικές θεωρητικές οδηγίες, ή παραινήσεις συναισθηματικού περιεχομένου από τον προπονητή του, τόσο περισσότερο απομονωμένος, αναποτελεσματικός, αβοήθητος και ανασφαλής αισθάνεται μέσα στον αγωνιστικό χώρο.

Όσο περισσότερο είμαστε περιορισμένοι από κάθε είδους απαγορεύσεις και εμπόδια, τόσες περισσότερες προϋποθέσεις έχουμε να φτάσουμε σ'ένα δημιουργικό παίξιμο. Στη θεωρία θα έπρεπε να συμβαίνει το αντίθετο: θα έπρεπε να νιώθουμε πολύ πιο ευτυχισμένοι όταν αίρονται οι περιορισμοί. Στην πραγματικότητα κατάλαβα ότι η ελευθερία μπορεί να αποδειχτεί βάρος. Με άλλα λόγια, όσο υπάρχουν περιορισμοί, τόσο διευκολύνεται η δουλειά.

Γιώσι Οιντα, *Ο ακυβέρνητος ηθοποιός*, (μετ. Ελένη Παπαχριστοπούλου), Αθήνα, Κοάν, 2001, σελ. 62-63.

Στην πραγματικότητα δεν υπάρχει κενή παρτιτούρα. Η ιδεοπλαστική ακρίβεια, η αίσθηση που περνάει διαμέσου του σώματος του ηθοποιού ο οποίος έχει κατακτήσει ένα ακριβές σχέδιο, του επιτρέπει, με τον καιρό, να αποσπάσει ένα νόημα από αυτό που φαινόταν να είναι καθαρή μορφή.

Εουτζένιο Μπάρμπα, (2008) *ό.π.* σελ. 219.

1.1. Όλα τα κείμενα είναι ιερά

Η αίσθηση της σιωπής πάνω στη θεατρική σκηνή έχει αποδοθεί με τρόπο αριστουργηματικό από τον Ingmar Bergman σε αρκετές ταινίες (Μετά την πρόβα, Περσόνα, Φάννυ και Αλέξανδρος, κ.α.). Η αφωνία της Μπίμπι Άντερσον την ώρα που εκφέρει επί σκηνής τον λόγο του Σοφοκλή, ως Ηλέκτρα, συμπυκνώνει την αβυσσαλέα οντολογική απορία του ηθοποιού απέναντι στον λόγο και το νόημα. Κατά τον Bergman, οι ρόλοι είναι φαντάσματα που περιφέρονται ψάχνοντας ένα σώμα να ενσαρκωθούν. Το ίδιο συμβαίνει και με τα λόγια τους. Όσα καλείται να εκφέρει ο ηθοποιός, εκτός του ότι κάποτε γράφτηκαν, το πιο εκπληκτικό είναι ότι κάποτε ειπώθηκαν από άλλα σώματα ηθοποιών που τώρα *δεν είναι πια*, και επίσης ότι σε απροσδιόριστο χώρο και χρόνο ειπώθηκαν (?) από την φαντασματικού χαρακτήρα, μεταφυσική ύπαρξη που είναι ο ρόλος. Μεταφυσική, γιατί *ποτέ κανείς δεν τον είδε, ποτέ κανείς δεν τον άκουσε, υπάρχει* ωστόσο ανάμεσά μας, ταξιδεύει από γενιά σε γενιά, αναφερόμαστε σ' εκείνον, μας συγκινεί, μας διδάσκει, μας γοητεύει, μας φαίνεται αξιαγάπητος ή αποτρόπαιος, τον αναφέρουμε με τ' όνομά του, ενώ γνωρίζουμε ότι δεν έζησε ποτέ στον δικό μας κόσμο. Αν λοιπόν η ύπαρξή του είναι τόσο παράδοξη, τότε και τα λόγια του – το θεατρικό κείμενο – ανήκουν σε μια περιοχή πέραν του αντιληπτού. *Δεν ξέρουμε ποιος μιλάει*, δεν ακούσαμε ποτέ τον ήχο της φωνής του και όμως, γνωρίζουμε τα λόγια του απέξω. Πρόκειται για μία αλλόκοτη συνθήκη που την έχουμε συνηθίσει και μας φαίνεται πλέον φυσιολογική, στην ουσία της όμως παραμένει απολύτως ακατανόητη και ανεξερεύνητη.

Ο ηθοποιός σωματοποιεί ένα λόγο υπερβατικής προέλευσης έχοντας ως αποστολή να τον μεταμορφώσει σε ενέργεια, σώμα, επικοινωνία, δράση. Αυτή η ματιά *προς τα επάνω*, στην περιοχή όπου ίπτανται συνήθως τα φαντάσματα, οι θεοί, οι ψυχές των νεκρών μας και γενικά ό,τι μας ξεπερνά, είναι μια συνθήκη που δεν είναι δυνατόν να αγνοήσει ο ηθοποιός. Η

σχολαστική δουλειά πάνω στο *σώμα του λόγου* επιβάλλεται από τον οφειλόμενο σεβασμό στην ίδια τη φύση του κειμένου, η οποία είναι εξορισμού υπερβατική. Στην πραγματικότητα είναι αδύνατον για τον ηθοποιό να σταθεί πάνω από το κείμενο ως ανατόμος και να το αναλύσει νοηματικά, ψυχολογικά, ιδεολογικά. Σε αντίθεση με τον σκηνοθέτη, ο ηθοποιός δεν βλέπει ποτέ τη «μεγάλη εικόνα» του κειμένου, δεν έχει ποτέ απόλυτη εποπτεία του. Άλλο επείγει: να μπει μέσα του, να το σωματοποιήσει, να χαθεί μέσα στις σκοτεινές περιοχές και τις σιωπές του, να πάρει χρόνο μαζί του, να το πει με πολλούς τρόπους, να το γεμίσει με διαφορετικές ποιότητες, να το σιωπήσει, να το κλάψει, να το καταστρέψει, να ενωθεί μαζί του ερωτικά, και από την ένωση αυτή να αναδυθεί το νόημα, ως *αποκάλυψη* στον ηθοποιό και όχι ως δική του ανακάλυψη.

Η μεταφυσική διάσταση της σχέσης του ηθοποιού με το κείμενο, δεν συνδέεται με την αισθητική της εκφοράς του λόγου, ούτε με ένα συγκεκριμένο είδος θεάτρου. Συνιστά μία συνολικότερη αντίληψη για το θεατρικό γεγονός η οποία έχει διατυπωθεί από πολύ διαφορετικούς μεταξύ τους σημαντικούς καλλιτέχνες και παιδαγωγούς του θεάτρου τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό. Δεν υποδεικνύει τον τρόπο ή το ύφος του καλλιτεχνικού αποτελέσματος. Αποκαλύπτει όμως τη βασική μέριμνα για μια σκηνική ηθική, βάσει της οποίας ο ηθοποιός – αλλά και ο σκηνοθέτης – αντιλαμβάνονται το κείμενο ως κάτι που τους υπερβαίνει και καλούνται να συνυπάρξουν μαζί του με τρόπο διαδραστικό. Μια συνύπαρξη τέτοιας ποιότητας δεν είναι εφικτή όταν το κείμενο εξετάζεται με αναλυτικές μεθόδους και μέσω θεωρητικών εργαλείων που δεν το περιλαμβάνουν αλλά επιδιώκουν να το «αποκαλύψουν» ή να το «ξεκλειδώσουν». Αυτή είναι μία διαδικασία που αφορά τους θεωρητικούς του θεάτρου. Της διαφεύγει ωστόσο το *σώμα* του κειμένου μαζί με τις ρωγμές, την οδύνη, το ανείπωτο, το ακατανόητο. Της διαφεύγει η επικινδυνότητα της λεκτικής πράξης, ως συνθήκη έκθεσης του ηθοποιού.

Ο ηθοποιός μιλά χρησιμοποιώντας ως εργαλείο το σώμα του και στην αρχή όλα γύρω του είναι ξένα: οι λέξεις, η σκηνή, ο συμπαίκτης, ο σκηνοθέτης, ο ρόλος, το έργο. Αυτό είναι όμως και το θαύμα της σκηνικής παρουσίας: η αναμέτρηση του ηθοποιού με ό,τι του διαφεύγει και προοδευτικά αποκαλύπτεται μέσα του. Εκείνο που του ζητά το ίδιο το θεατρικό κείμενο είναι υπομονή και γενναιοδωρία. Επί σκηνής, η μέθοδος των σταδίων δημιουργίας της λεκτικής δράσης προϋποθέτει διαθεσιμότητα και γενναιοδωρία η οποία συνδέεται λιγότερο με την κατανόηση και περισσότερο με την αποδοχή του *θαύματος*. *Το κείμενο δεν το αποκαλύπτουμε, μας αποκαλύπτεται*. Η πορεία δουλειάς που θα ακολουθήσουμε στο μάθημα ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗ ΙΙΙ συνοψίζεται στη φράση: ***προσέγγιση του Κειμένου διά του κείμενου***.

Για μένα ο λόγος δεν είναι η εννοιολογική ερμηνεία του, η περιγραφή του, αλλά η εικόνα της λέξης, δηλαδή η εσωτερική της αιτία.

Θεόδωρος Τερζόπουλος: «Αναδρομή και μέθοδος», στο, *Θεόδωρος Τερζόπουλος και Θεατρο ΑΤΤΙΣ: Αναδρομή, Μέθοδος, Σχόλια*, Αθήνα, Άγρα, 2000, σελ. 56.

Λέει ο Βασίλειφ: «Η φόρμα της ανάγνωσης των ιερών κειμένων επηρέασε το περιεχόμενο, περισσότερο απ'όσο το περιεχόμενο επηρέασε τον τρόπο της ανάγνωσης. Είναι η φόρμα εκφοράς που αποκαλύπτει το νόημα και όχι το νόημα που δομεί τη φόρμα. Η τελετουργική διάσταση ενυπάρχει στα ιερά κείμενα ενυπάρχει όμως και στην πράξη της ανάγνωσης. Η ίδια η αναγνωστική πράξη αποκαλύπτει την πνευματικότητα και το νόημα των κειμένων».

Alessio Bergamo: “Dossier Vasil’ev”, (συνέντευξη με τον Ανατόλι Βασίλιεφ), στο, Gianpaolo Gotti (επιμ.), (2006), ό.π. σελ. 51.

Το παίξιμο που περιέχει ειλικρίνεια και σεβασμό, χρειάζεται να διαθέτει την ποιότητα της ερμηνείας του έργου, συγχρόνως όμως οφείλει να παραμένει υποδεέστερη του έργου, να μένει ένα ημιτόνιο πιο κάτω από το έργο. Θέλω να πω ότι, για να παραχθεί μία ολοκληρωμένη ποιητική απόλαυση από το παίξιμο του ηθοποιού, η ερμηνεία του οφείλει να αφήσει να πλανάται σε μια περιοχή πάνω από την ίδια, κάτι που υπερέχει αυτής, που δεν προσεγγίζεται, το ανεπαίσθητο πνεύμα του κειμένου, η σιωπηλή παρουσία της ψυχής του ποιητή.

Jacques Copeau, *Une anthologie subjective*, Παρίσι, Gallimard, 2011, σελ. 23.

ΤΑ ΕΠΤΑ ΣΤΑΔΙΑ

Πρώτη λεκτική δράση: *γεύομαι / απολαμβάνω*

Η σκηνική παρουσία ενεργοποιεί για τον ηθοποιό τέσσερις συνδέσεις: μία με τον εαυτό του, μία με τον συμπαίκτη του, μία με τον σκηνικό χώρο και μία με τον θεατή. Ένα από τα ζητούμενα κατά τη δουλειά των επτά σταδίων, είναι η διαχείριση αυτών των τεσσάρων συνδέσεων. Όταν ο ηθοποιός βρίσκεται στη σκηνή δρώντας χωρίς να εκφέρει λόγο, η σχέση

με τον εαυτό του, δηλαδή με τη συνθήκη της έκθεσης, μπορεί να αποκτήσει την απαιτούμενη ποιότητα μέσω ποικίλων - περισσότερο ή λιγότερο γνωστών - μεθόδων training. Η έκθεση συνδέεται απολύτως με τη σχέση που έχει ο ηθοποιός με τον εαυτό του και είναι απαραίτητη ώστε να παραμείνουν ενεργές οι τρεις υπόλοιπες συνδέσεις. Η κατάσταση της απόλυτης σκηνικής έκθεσης επιδρά άμεσα και στο βλέμμα του θεατή, ο οποίος έλκεται από την εικόνα του εκτεθειμένου ηθοποιού. Προτιμά να βλέπει αυτόν τον ηθοποιό και όχι τον άλλο.

Όταν στην παρουσία του ηθοποιού προστίθεται το καθήκον της εκφοράς λόγου, απαιτείται πρόσθετη δουλειά έτσι ώστε η σύνδεση με τον εαυτό του να μην διακοπεί και να κατακτηθεί η ανάλογη ποιότητα. Το σημαντικότερο εργαλείο γι' αυτό είναι η συγκέντρωση στο κείμενο και όχι στον εαυτό μας. Για να είσαι καλά με τον εαυτό σου ως προς το κείμενο πρέπει κατ' αρχάς να το αγαπήσεις, όχι εγκεφαλικά αλλά με τις αισθήσεις. Μόνο τότε θα μπορείς να είσαι συγκεντρωμένος στο λόγο, άρα καλά με τον εαυτό σου, άρα διαθέσιμος στην έκθεση. Αυτό δεν σημαίνει να αγαπήσεις τον συγγραφέα, το ύφος, τα πρόσωπα ή την ιδεολογία του έργου, αλλά το ίδιο το σώμα του λόγου: τους ήχους, τις λέξεις, τις φράσεις.

Και ως προς το σημείο αυτό, ο Βογιατζής φαίνεται να συναντά έναν άλλο σημαντικότατο θεατράνθρωπο, τον Λουί Ζουβέ, ο οποίος στα μαθήματά του πάνω στις τραγωδίες του Corneille στο Conservatoire de Paris το 1940, υπεδείκνυε σε σπουδάστριά του: «Η δουλειά συνίσταται πρώτα απ' όλα στο να εκπνεύσεις όλο το στίχο, να τον αναπνεύσεις, να τον κάνεις να ακουστεί ηχητικά, κατά τη διάρκεια του χρόνου μέχρι τη στιγμή που θα τον γνωρίζεις όπως ένας πιανίστας γνωρίζει το μουσικό κομμάτι του. Και αφού θα έχεις αφιερωθεί στις αναπνευστικές ανάγκες αυτού του κειμένου, μετά από ένα διάστημα, θα αισθανθείς να σε κατακλύζει το συναίσθημα».

Δημήτρης Τσατσούλης: «Ο Λευτέρης Βογιατζής και η αναμέτρηση με το ευρωπαϊκό θέατρο», στο, Δημήτρης Τσατσούλης (επιμ.), *Λευτέρης Βογιατζής: ο σκηνοθέτης-ο ηθοποιός*, Αθήνα, 24 γράμματα, σελ. 41. Εδώ, ο Δ. Τσατσούλης παραπέμπει στο, Louis Jouvet: "Dis le texte", στο: «Dire et représenter la tragédie classique», περ. *Théâtre aujourd'hui* No 2, Παρίσι, CNDP, 1993, σελ.88.

Στην αρχή να μην πάρουμε καμία απόφαση που να αφορά το κείμενο, να αρκεστούμε στο να πούμε τα λέξεις δυνατά. Σιγά-σιγά, ακούγοντας τον ήχο του κειμένου και παρατηρώντας τη δράση των λέξεων πάνω στη φόρμα που παίρνουν η γλώσσα και τα χείλη, ανακαλύπτουμε ότι έχουν βγει στην επιφάνεια ορισμένα συναισθήματα. (...) Βεβαίως δεν είναι αρκετό να πούμε το κείμενο με δυνατή φωνή. Πρέπει να γίνουμε δεκτικοί στις αισθήσεις που αυτές οι λέξεις ζυπνούν μέσα μας, να ξέρουμε να τις ακούμε

και να τις αναγνωρίζουμε. Πάντως, η πρόσβαση στο κείμενο μέσα από το άκουσμά του, έχει αποδειχτεί πολύτιμη.

Γιόσι Όιντα (2001), ό.π., σελ. 48

Ο Stanislavski υποστήριξε με πάθος:

«Δεν αισθανόμαστε την ίδια μας τη γλώσσα, τις φράσεις, τις συλλαβές, τα γράμματα και γι' αυτό μας είναι τόσο εύκολο να την παραμορφώσουμε. Αντί για «βα» λέμε «φα», αντί για «γκα» λέμε «κούα». (...) Η λέξη που στην αρχή της την ζάρωσαν σαν φουσαρμόνικα, μου φαίνεται σαν πρόσωπο με σπασμένη μύτη. Μια λέξη που της έφαγαν το τέλος της, μου φαίνεται σαν άνθρωπος χωρίς πόδι. Την παράλειψη γραμμάτων ή συλλαβών, την αισθάνομαι τώρα μειονέκτημα τόσο έντονα, όσο το λειψό μάτι ή δόντι, ένα παραμορφωμένο αυτί ή άλλο μέρος τους σώματος»⁸.

Στόχοι του πρώτου σταδίου

- Να αντιληφθεί ο ηθοποιός τις λέξεις του κειμένου μέσω των αισθήσεων ανακαλύπτοντάς τις όπως ανακαλύπτουμε μια ξένη γλώσσα.
- Να ακουστεί η ηχητική ποιότητα της κάθε λέξης.
- Να γυμνάσει ο ηθοποιός το όργανο της φωνής και της άρθρωσης πάνω στο συγκεκριμένο υλικό ώστε στη συνέχεια η καθαρή εκφορά του κειμένου να είναι αυτονόητο αποτέλεσμα που δεν θα απαιτεί πρόσθετη προσπάθεια.
- Να ακυρωθεί οποιαδήποτε προαποφασισμένη αξιολόγηση των λέξεων του κειμένου σε σημαντικές ή όχι.
- Να εμποδιστούν οι προαποφασισμένοι στερεότυποι τονισμοί.
- Να αναδειχτούν οι «περιφρονημένες λέξεις».
- Να ταπεινωθούν οι «επηρμένες» λέξεις.
- Να ειπωθεί το κείμενο, δίνοντας ίση αξία σε κάθε λέξη του.
- Να ακουστούν και να δοκιμαστούν ποικίλες εκδοχές τονικότητας στην εκφορά κάθε λέξης.

⁸ Κωνσταντίν Στανισλάβσκι, (2006), ό.π., σελ. 98

- Να κάνει ο ηθοποιός το κείμενο «δικό του», μέσω της σωματικής εξοικείωσης με τις λέξεις.
- Να επιλεγούν οι λέξεις εκείνες του κειμένου, που θα λειτουργούν ως «σταθμοί» για τον ηθοποιό.

Σημειώσεις από τις πρόβες του Λευτέρη Βογιατζή – οδηγοί της δουλειάς του πρώτου σταδίου:

- Ο τονισμός καθορίζει τη διάθεση και η διάθεση καθορίζει το πως θα πεις το κείμενο. Αυτά όμως δεν πρέπει να προκαθορίζονται αλλά να προκύπτουν.

- Το μόνο που χρειάζονται τα πιο μεγάλα πράγματα είναι να τα λέμε απλά. Η έμφαση τα χαλάει. Τα πιο μικρά πρέπει να τα λέμε με υψηλότερο ύφος γιατί εκείνο που τα στηρίζει δεν είναι το νόημα αλλά ο τρόπος, η έμφαση και ο τονισμός.

- Η δουλειά στο λόγο συνίσταται σε τρεις στόχους: το κείμενο να γίνει δικό μου, να αντιπροσωπεύει εμένα και να μιληθεί καθαρά.

Η κακή άρθρωση δείχνει έλλειψη στοιχειώδους σεβασμού προς το κοινό. (...) Η ομιλία πάνω στη σκηνή είναι τόσο σημαντική όσο και το τραγούδι για τον τραγουδιστή, Όταν ο ηθοποιός έχει καλή αναπνοή, σωστή απαγγελία και γυμνασμένη φωνή, δεν θα πρέπει να πιέζεται, αλλά αντίθετα, θα είναι ικανός να μιλά φυσικά και απαλά ενώ και ο ψίθυρός του ακόμα θα ακούγεται παντού στο θέατρο.

Σόνια Μουρ (2001), *ό.π.*, σελ. 70-71.

Να ατακάρεις καθαρά (με δόντια, χειλη και στόμα νταβραντισμένο), να καταλήγεις καθαρά (ο αέρας κόβεται). Να σταματάς καθαρά. Να μασάς και να τρως το κείμενο. Ο τυφλός θεατής πρέπει να ακούει το τραγάνισμα και την κατάποση, να αναρωτιέται τι τρώγεται εκεί πέρα, πάνω στη σκηνή. Τι τρώνε αυτοί οι τύποι; Τον εαυτό τους τρώνε; Να μασάς ή να καταπίνεις. Μίμηση, πιπίλα, καταβρόχθιση. (...) Να μασάς, να δαγκώνεις τα κακά σύμφωνα.

Valère Novarina, *Γράμμα στους ηθοποιούς / Υπέρ Λουί Ντε Φυνές* (μετ. Βασίλης Παπαβασιλείου), Αθήνα, Άγρα, 2003.

Η υπερβολή ως γυμναστική για το «μέτρο»

Στο πρώτο στάδιο ο ηθοποιός μεγεθύνει τα «ανοίγματα» του στόματος και τις συσπάσεις του προσώπου έστω κι αν αυτό μπορεί να θυμίζει άσκηση ορθοφωνίας. Στόχος είναι να ακουστεί μεγεθυμένη η ηχητική ποιότητα κάθε λέξης και *δια της υπερβολής* ο ηθοποιός να αντιληφθεί τη λέξη μέσω της γεύσης και της αφής στην περιοχή της στοματικής κοιλότητας. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου μένουν ανοιχτά και στην προσπάθεια για καθαρή εκφορά προκύπτουν κάποιες ελαφρές παραμορφώσεις της κανονικότητας του προσώπου. Τα «πρόσωπα-πλαστελίνη», εκείνα δηλαδή που τα χαρακτηριστικά τους τσαλακώνονται με μεγαλύτερη ευκολία ανταποκρίνονται ευκολότερα σε αυτό, απαιτείται λοιπόν ένα «μέτρο» στην υπερβολή. Αντίθετα, τα «πρόσωπα-πέτρα» αυτά δηλαδή που έχουν πιο αδρά και σκληρά χαρακτηριστικά έχουν μεγαλύτερη δυσκολία στο να υπερβάλουν στην καθαρότητα της εκφοράς, αλλά ακριβώς γι' αυτό μπορούν να εκπλήξουν αναπάντεχα αν «ανοίξουν», επειδή αποκαλύπτουν ποιότητες που δεν είχαν ξαναδοκιμάσει και αυτό πάντοτε είναι χρήσιμο και ενδιαφέρον τόσο για τον ηθοποιό όσο και για τον σκηνοθέτη που το παρατηρεί. Η υπερβολή και οι μεγάλες κλίμακες κατά το πρώτο στάδιο, λειτουργούν όπως η γυμναστική για έναν πρωταθλητή του στίβου. Ένας σπρίντερ για παράδειγμα γυμνάζεται διανύοντας τη διαδρομή φορώντας πρόσθετα βάρη στο σώμα του. Στο στάδιο αυτό καταβάλλει περισσότερη προσπάθεια από την απαιτούμενη έτσι ώστε να μπορεί στη συνέχεια να είναι ταχύτερος στην κανονική συνθήκη. Με ανάλογο τρόπο, η εξάσκηση του ηθοποιού στην υπερβολική καθαρότητα της άρθρωσης της λέξης, θα τον βοηθήσει να την εκφέρει καθαρά στο σωστό μέτρο χωρίς να φαίνεται ότι κάνει προσπάθεια, όταν η λεκτική δράση θα πάρει την τελική μορφή της επί σκηνής.

Η εκφορά ως σωματική απόλαυση.

Στο πρώτο στάδιο, ο ηθοποιός «γεύεται» κατά μόνας το κείμενο. Διαχειρίζεται και μαθαίνει τη γεύση, η οποία μπορεί να του είναι ευχάριστη ή δυσάρεστη, γλυκιά ή στυφή. Δεν απευθύνει το κείμενο σε κάποιον αποδέκτη, η ενέργειά του έχει τάση προς τα μέσα, και ενεργοποιεί την αίσθηση της γεύσης. Η διαδικασία αυτή θυμίζει την συνθήκη στην οποία βρίσκεται σε ένα οινοποιείο ένας δοκιμαστής κρασιών. Μπορεί να παρομοιαστεί επίσης με την

αίσθηση που έχει κανείς όταν δοκιμάζει ένα γεμιστό σοκολατάκι με πολλά υλικά και περίτεχνη γεύση και προσπαθεί να «ταξινομήσει» τις αποχρώσεις των γεύσεων της γέμισης. Η γεύση δοκιμάζεται μέσω της αίσθησης που έχει το στόμα κατά την εκφορά των λέξεων, χωρίς αυτή η σωματική λειτουργία να περνά από το μυαλό. Ο ηθοποιός δεν σχολιάζει την αίσθηση, την συνειδητοποιεί σιωπηλά, ενεργοποιώντας τη γλώσσα, τον ουρανίσκο, τις φωνητικές χορδές. Η συγκέντρωσή του εστιάζεται στα συγκεκριμένα σημεία του σώματος και παρατηρεί την επίδραση της κάθε λέξης στη φυσιολογία τους. Την ίδια στιγμή θα πρέπει να έχει ανοιχτές τις αισθήσεις του ώστε να ακούει τον εαυτό του ως ηχείο και να αξιολογεί τις ποιότητες των ήχων που παράγονται, να παρατηρήσει ποιες του αρέσουν, ποιες τον απωθούν ή ποιες τον εκπλήσσουν, αποκαλύπτοντάς του κάτι απροσδόκητο. Προκειμένου να αποφευχθεί η φόρτιση των λέξεων με διαθέσεις, ή ψυχολογικό περιεχόμενο, σε όλη τη διάρκεια της εφαρμογής του πρώτου σταδίου ο ηθοποιός έχει στο μυαλό του αποκλειστικά τη συνθήκη «*απολαμβάνω τις πρωτόγνωρες γεύσεις των λέξεων*».

Ο τονισμός μπορεί να δείξει στοργή ή μοχθηρία, σεβασμό ή περιφρόνηση, ειλικρίνεια ή πανουργία, μπορεί να είναι διαφορούμενος ή σαρκαστικός. Σερβίρει μία λέξη στο δίσκο.

Κωνσταντίν Στανισλάβσκι (2006), *ό.π.*, σελ. 167.

Θεωρώντας τη λέξη ζωντανό οργανισμό, αναζητάμε το σώμα των λέξεων. (...) Το «πριονίζω» φέρει μέσα του τη δυναμική της κίνησης. Στα γαλλικά το «beurre» (βούτυρο) έχει κιόλας αλειφθεί, ενώ στα αγγλικά το «butter» είναι πάντα σε πακέτο. Εγώ θεωρώ ότι ακόμα και οι λέξεις που δεν έχουν άμεση και απόλυτη συνάφεια με το σώμα, πρέπει να δοκιμάζονται σωματικά γιατί ανανεώνουν την διεκπεραιωτική καθημερινή χρήση που τους γίνεται.

Ζακ Λεκόκ, *Το ποιητικό Σώμα: μια διδασκαλία της θεατρικής πράξης* (μετ. Έλενα Βόγλη), Αθήνα, Κοάν, 2005, σελ. 78.

Το πρώτο στάδιο ολοκληρώνεται με μία *πράξη ανάγνωσης* του έργου, η οποία έχει τέσσερις θεμελιώδεις ποιοτικές διαφορές σε σχέση με τη συμβατική «πρώτη ανάγνωση»:

1. Ο ηθοποιός γνωρίζει ήδη το κείμενο και τεχνικά (το έχει μάθει) και μέσω μιας σωματικής εξοικείωσης με τις λέξεις.
2. Η εκφορά του κειμένου δεν πάσχει από τεχνικές ασάφειες και αδυναμίες στην εκφορά.

3. Δεν υπάρχουν προαποφασισμένοι στερεότυποι τονισμοί καθώς ο ηθοποιός έχει κάνει ήδη συγκεκριμένη δουλειά με συγκεκριμένες λέξεις.
4. Η ηχητική αίσθηση της λέξης έχει εδραιωθεί στο σώμα του ηθοποιού και μέσω αυτής μπορεί στη συνέχεια να έχει πρόσβαση στο νόημα.

Για τη δουλειά του ηθοποιού πάνω στα κυκλωμένα:

«Δοκιμάστε βάζοντας τις παύσεις και τον τονισμό σε διαφορετικά σημεία και θα έχετε πάντα ένα καινούργιο νόημα. Οι σύντομες παύσεις σε συνδυασμό με τον τονισμό προβάλλουν έντονα τη λέξη-κλειδί και την παρουσιάζουν ξεχωριστά από τις άλλες. Οι μεγαλύτερες παύσεις, χωρίς ήχους, βοηθούν να πάρουν οι λέξεις νέο εσωτερικό περιεχόμενο. (...) Εκτός από τον φωνητικό τόνο έχουμε και διάφορους άλλους τρόπους για να προβάλλουμε ανάγλυφα μια λέξη. Μπορούμε για παράδειγμα να τη βάλουμε ανάμεσα σε δύο παύσεις αν μάλιστα η μία από αυτές ή και οι δύο είναι ψυχολογικές, τότε η λέξη θα δοθεί ακόμη πιο έντονα. Μπορούμε ακόμη να υπογραμμίσουμε τη βασική λέξη αφαιρώντας τον τονισμό απ'όλες τις δευτερεύουσες λέξεις (σ.τ.σ. μπορεί να επιλέξουμε και το ακριβώς αντίστροφο).

Κωνσταντίν Στανισλάβσκι (2006), ό.π., σελ 181-182.

Δεύτερη λεκτική δράση: παραπαίω / θαυμάζω

Όσο απαραίτητη αξιολογείται για τον ηθοποιό η ανάγκη να σταθεί σταθερά στα πόδια του πάνω στη σκηνή και να εκφέρει το κείμενο με καθαρότητα, ενάργεια και απόλαυση, άλλο τόσο απαραίτητη – ή καλύτερα, αναπόφευκτη – είναι η ακριβώς αντίθετη συνθήκη. Ως καλλιτέχνης, ο ηθοποιός κουβαλά επάνω του την καταδίκη - και ευλογία - της αγωνίας, της ανησυχίας, της αίσθησης του ανεξήγητου, τη συνείδηση της *ανεπάρκειας του λόγου να πει τον κόσμο*. Ανήκει και αυτό στα «βαθύτερα στρώματα της ανθρώπινης ύπαρξης». Όπως ο ποιητής, έτσι και ο ηθοποιός - *ποιητής της σκηνής* - παλεύει με το άρρητο, το σκοτεινό, το ανεξερεύνητο και τη σιωπή, τη δική του και των κειμένων. Αυτός όμως *πρέπει να πει*, να διαπεράσει τη σιωπή, τα βλέμματα τον περιμένουν. Τα σημάδια αυτής της μάχης είναι χαραγμένα επάνω του, στην σκηνική του παρουσία, την κίνηση, τη φωνή, την άρθρωση, το βλέμμα. Ο «παντοδύναμος ηθοποιός» που ακτινοβολεί λάμψη θριαμβεύοντας, υπάρχει μόνο στις διαφημιστικές αφίσες. Υπάρχει επίσης εκτός σκηνής, σε δημόσιες συναθροίσεις, στα media, και στις φωτογραφίες. Πάνω στη σκηνή παραμένει πάντοτε «γυμνός». Στην περίπτωση αυτή, δύο πράγματα μπορεί να του συμβούν: ή να αποκαλυφθεί η κενότητά του, ή

ο ίδιος να γίνει *διαφανής*, αυτό που ο Yoshi Oida ονομάζει: «*αόρατος*», να ανυψωθεί δηλαδή ερήμην του και να δικαιωθεί ως καλλιτέχνης διά της ταπεινότητας.

Μεταφυσική, αθωότητα και τεχνική.

Η κατάσταση που δηλώνεται με το ρήμα «*παραπαίω*» δεν αναφέρεται προφανώς σε μια συνθήκη εντός της οποίας ο ηθοποιός, ως επαγγελματίας, είναι ανίκανος να σταθεί στα πόδια του επί σκηνής. Είναι μία κατάσταση στην οποία, ως κάτοικος της σκηνής, *μπαίνει συνειδητά*, διαπιστώνοντας ότι αυτά που τον ξεπερνούν στην αναμέτρησή του με το βάθος, την ουσία και τις απαιτήσεις της σκηνικής ζωής, είναι πολύ περισσότερα από αυτά που έχει υπό τον έλεγχό του. Στην κατάσταση αυτή έχουν αναφερθεί πολλοί σημαντικοί δάσκαλοι της υποκριτικής τέχνης, συνδέοντάς την, κατά περίπτωση, με τρεις βασικές παραμέτρους: είτε με την μεταφυσική διάσταση της σκηνικής παρουσίας του ηθοποιού (η οποία συνδέεται άλλοτε με το *θείο*, άλλοτε με *τα υλικά των ονείρων*), είτε με την συνειδητή του επιλογή να παραμένει λιγότερο σημαντικός από το ίδιο το κείμενο (η λειτουργία του «*θαυμάζω*»).

Σύμφωνα την πρώτη προσέγγιση - ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά στο θεατρικό κείμενο - ενώ στο ψυχολογικό θέατρο η μελέτη μας, ο θαυμασμός μας και οι ανακαλύψεις μας, αναφέρονται στον εσωτερικό κόσμο και στον ανθρώπινο ψυχισμό του ρόλου, η μεταφυσική θεώρηση της θεατρικής πράξης δεν τοποθετεί στο κέντρο της τον ίδιο τον άνθρωπο, αλλά την αγωνιώδη σχέση του με κάτι που είναι έξω από αυτόν και τον υπερβαίνει. Ο ηθοποιός αναζητά το «κέντρο» του αλλά και την ουσία του ίδιου του κειμένου και του ρόλου έξω από τον εαυτό του, σε κάτι υπερβατικό.

Τι είναι διαφάνεια; Αυτό που αφήνει τα πάντα να περνούν. Αφού ο ηθοποιός πρέπει να γίνει διάφανος, πρέπει ν'αφήνει τα πάντα να περνούν. Τι πρέπει να αφήνει να περνάει; Αυτά που είναι εκτός του. Εάν χρησιμοποιεί μόνο τον εαυτό του, θα αρκείται να εκπέμπει. Όμως πρέπει να αφήνει να περνούν τα πάντα. Συνεπώς θα πρέπει να κατέχει αυτά που είναι εκτός του, έξω από τον άνθρωπο, και το σώμα του πρέπει να γίνει διάφανο – αφήνοντας κάθε τι να περνάει ελεύθερα.

Ανατόλι Βασίλιεφ, (2008), ό.π., σελ. 196.

Τη λέξη μου κάποιος την έχει προφέρει κάπου εκεί ψηλά, πριν από μένα, η λέξη μου ακολουθεί μόνο το δικό της απλησίαστο υπόδειγμα. Κι εγώ καίγομαι να πλησιάσω με το

τραγούδι μου αυτό το άγνωστο. Γιατί, κάθε γνωστό πράγμα αυτού του κόσμου είναι μόνο το μισό του πράγματος και μας διδάσκει για το άλλο άορατο θεϊκό μισό του, εκείνο το οποίο είναι για μας απλησίαστο και ακατανόητο. Γι' αυτό η λέξη μου και η φωνή μου είναι μόνο το μισό της Λέξης και του Τραγουδιού. Και με διδάσκουν για το άλλο τους μισό, οπότε έχω τη συμπάθειά του. Γιατί, το πνεύμα αναπνέει όποτε θέλει και πάνω σε όποιον θέλει.

Μιχαήλ Μαρμαρινός. Στο: Γιάννα Βιδάλη – Ιωάννα Ρεμιεδάκη (επιμ.), *Μιχαήλ Μαρμαρινός, η σκηνοθεσία ως δραματουργία: Εθνικός Ύμνος, ένα θεώρημα για την ομαδικότητα*, Αθήνα, Κοάιν, 2000, σελ 47.

Από την εισβολή του «απροσδόκητου» μπορεί να ανατραπεί όλη η άποψη. Και μπορεί το απροσδόκητο να εμφανιστεί και στη διάρκεια των παραστάσεων, όταν έχει παραχθεί πια το καλλιτεχνικό έργο. Υπάρχουν πολλοί τέτοιοι απροσδόκητοι εκτροχιασμοί, που ωστόσο έχουν δομή. Πολλές φορές, τη δομή του ονείρου. Μια απροσδιόριστη ονειρική ύλη. Παγιδεύομαι και ο ίδιος μέσα σ' αυτό το υλικό, το οποίο μου αποκαλύπτει ένα τοπίο πρωτόγνωρο, που με καλεί να πορευτώ μέσα του. Πολλές φορές παραβιάζω και κάποια κείμενα από μια έμμονη ανάγκη μου να οδηγηθώ στο πρωτόγνωρο. Προχωρώντας με τους ηθοποιούς βαθύτερα, αυτό που εκφράζουν είναι στο μεταίχμιο της τάξης και του χάους. Ένα όριο ανάμεσα στη λογική και την τρέλα, αντλώντας από τα βαθύτερα στρώματα της ύπαρξης.

Θεόδωρος Τερζόπουλος: «Αναδρομή και μέθοδος», στο, *Θεόδωρος Τερζόπουλος και Θεατρο ΑΤΤΙΣ: Αναδρομή, Μέθοδος, Σχόλια*, Αθήνα, Άγρα, 2000, σελ. 56

Η, εν μέρει μονο, επιτυχημένη απόπειρα του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας να ανεβάσει Μαίτερλιγκ (...) εξηγείται όχι μόνο από το γεγονός ότι το θέατρο του Μαίτερλιγκ δεν προορίζεται για τη σκηνή, αλλά και από το ότι οι ηθοποιοί του Θεάτρου Τέχνης, συνηθισμένοι να παίζουν έργα ρεαλιστικά, δεν κατάφεραν να βρουν την πλαστικότητα που απαιτεί το ανέβασμα αυτού του νέου μυστικιστικού-συμβολικού θεάτρου. (...) Η φωνή των ηθοποιών της ρεαλιστικής σχολής, μην κατέχοντας τις αβέβαιες τονικότητες και την εσωτερική αναστάτωση του ιμπρεσιονισμού που απαιτεί αυτό το νέο θεατρικό ύφος, δεν είναι σε θέση να αποδώσει την ηδύτητα της μαγευτικής του υπαινικτικότητας. Vsevolod Meyerhold, *Ecrits sur le Théâtre 1891-1917*, Λωζάννη, L'Age d' Homme, 1973. Εδώ η παραπομπή, από τον Jean-François Dusigne στο άρθρο του: «Σχέδιο για έναν νέο θίασο

στο πλευρό του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας», στο, Μάγια Λυμπεροπούλου (επιμ.), *Από το Θέατρο Τέχνης στην Τέχνη του θεάτρου*, Πάτρα, εκδ. ΔΗΠΕΘΕ Πάτρας, 2002, σελ. 37

Η δεύτερη εκδοχή, η συνείδηση δηλαδή του ηθοποιού ότι δεν είναι σημαντικότερος από το κείμενο ή τον ρόλο, δεν συνδέεται με μια μεταφυσική θεώρηση της παρουσίας του αλλά με μία γενικότερη – καθόλου ηθικολογική - αντίληψη περί *σκηνικής ηθικής*, με αίτημα την ανάκτηση της χαμένης αθωότητας και την εδραίωση μιας σχέσης θαυμασμού και έκπληξης ανάμεσα στον ηθοποιό και το κείμενο. Στην περίπτωση αυτή, το «*παραπαίω*» συμπληρώνεται από το «*θαυμάζω*» και το «*εκπλήσσομαι*». Ο Coreau, εξέφρασε δυσπιστία απέναντι στην επίδειξη δεξιοτεχνίας από ηθοποιούς της εποχής του επικρίνοντας την τάση του ηθοποιού να προβάλλει τις τεχνικές του αρετές:

«Η τεχνική του δραματικού ηθοποιού δεν πρέπει να υπερβαίνει ένα όριο. Όταν ο ίδιος αισθάνεται ότι μπορεί να εκφράσει τα πάντα, τότε έχει μεταβληθεί σε δεξιοτέχνη και έχει πάψει να υπηρετεί την τέχνη του. Παίζει μόνος του»⁹.

Η θέση του Coreau αντιπαραθέτει την σκηνική έπαρση προς την ταπεινότητα. Η έννοια της *αθωότητας* είναι στο επίκεντρο της προσέγγισης που κάνει στο ίδιο ζήτημα και ο Brook διευκρινίζοντας ωστόσο, ότι αυτής της ποιότητας την αθωότητα, χρειάζεται κόπος και αναζήτηση ώστε να την επανακτήσει ο ηθοποιός μέσα σε έναν κόσμο ενηλίκων. Για να γίνει πιο παραστατικός επινοεί την εικόνα της *εξόδου από το δάσος*:

«Αυτό που πρέπει να κάνεις είναι να περάσεις μέσα από τα προβλήματα και να αναπτύξεις μια νέα αθωότητα. (...) Μετά την παιδική ηλικία έρχεται αυτό το πέρασμα μέσα από ένα δάσος που συχνά είναι πολύ σκοτεινό και δαιδαλώδες, και εάν κατορθώσεις να βγεις από κει, τότε βρίσκεις μια νέα μορφή αυτού που μπορείς να ονομάσεις αθωότητα. Η μία αθωότητα μάς χαρίζεται, την άλλη την ανακαλύπτουμε»¹⁰.

Την αθωότητα αυτή θα μπορούσαμε να την χαρακτηρίσουμε αποκαλυπτική, δεδομένου ότι δεν συνδέεται με την ηθική διάσταση του όρου η οποία υποδηλώνει την αρετή. Αυτό που την

⁹ Jacques Coreau, (2011), *ό.π.*, σελ. 23.

¹⁰ Πήτερ Μπρουκ, *Ανάμεσα σε δυο σιωπές*, (μετ. Νίκος Χατζόπουλος), Αθήνα, Κοάν, 2003, σελ. 69-70.

χαρακτηρίζει είναι η αποκατάσταση μιας σχέσης θαυμασμού με τον κόσμο σε μια εποχή όπου η σχέση μας με τον κόσμο κυριαρχείται από την δυσπιστία, τον σχολιασμό και την κριτική αξιολόγηση: *«Το να μην ξέρεις, δεν σημαίνει ότι παραιτείσαι. Σημαίνει ότι ανοίγεις στο θάμβος»*¹¹.

Ο Joel Pommerat τέλος, συνδέει την αναζήτηση της αθωότητας με την ανάγκη απώλειας του ελέγχου των πραγμάτων από τον ηθοποιό πάνω στη σκηνή. Πρόκειται για μια επιλογή που πρέπει να γίνει από τον ίδιο τον ηθοποιό ώστε να ξεριζώσει από πάνω του όλα αυτά που τον βολεύουν, που τον προστατεύουν, που τον κάνουν να αισθάνεται δεξιότηχης. Θα πρέπει να βρει τρόπο να ακυρώσει μέσα του τη γνώση ότι «βλέπεται» και να κατασκευάσει μία πρωταρχική συνθήκη «άγνοιας» μέσα στην οποία ο ίδιος θα υπάρχει επί σκηνής :

*«Του ζητώ να απαλλαγεί από την «μαστοριά» του και να προσπαθήσει, επάνω στη σκηνή, σε δημόσια θέα, να βρίσκεται στην ίδια κατάσταση όπως όταν είναι κάπου μόνος του και δεν χρειάζεται να κάνει κάτι για το βλέμμα του άλλου»*¹².

Για τον Pommerat αυτό το ζητούμενο δεν εμπεριέχει καμία ηθική διάσταση. Σκοπός του δεν είναι ο ηθοποιός να εξαγνιστεί ή να κατακτήσει κάποιου είδους «αυθεντικότητα»: η «αυθεντικότητα» δεν αποτελεί ζητούμενο. Το ζητούμενο είναι να μπορεί ο ηθοποιός να εκτεθεί σε ακραίο βαθμό, τόσο, ώστε να γίνουν ορατές όλες οι αδυναμίες, τα ψέματα, οι αμηχανίες, οι δυσάρεστες πλευρές του. Αυτό όμως επιτυγχάνεται με εξάσκηση, καθώς απαιτεί εξαιρετικά οξυμένη ικανότητα αυτό-παρατήρησης αλλά και γενναιοδωρία. Η αντίληψη του Pommerat, - αν και στην πράξη εφαρμόζεται με εντελώς διαφορετικά εργαλεία πρόβας - παρουσιάζει ουσιαστικές συγγένειες με τη μέθοδο δουλειάς του Λευτέρη Βογιατζή. Ο Βογιατζής απεχθάνεται τόσο τον ουδέτερο, άνευρο και μηχανιστικό χειρισμό της λέξης, όσο και το αντίθετό του, τη θεατρική καλλιπέπια. Αυτό που αναζητά είναι ο εσωτερικός μηχανισμός που καθιστά τη λέξη ένα εύθραυστο εργαλείο της προφορικότητας. Αναζητά τους τρόπους και τις τεχνικές ώστε να αναπαραχθεί στην πρόβα η αβεβαιότητα και η ρωγμή του προφορικού λόγου ενώ παράλληλα απαιτεί από τον ηθοποιό κάτι εξαιρετικά παράδοξο: να έχει απόλυτο έλεγχο αυτής της αβεβαιότητας. Η λέξη για τον Βογιατζή δεν είναι ψηφίδα ενός προαποφασισμένου συνόλου και τακτοποιημένου συνόλου. Το κείμενο στο μυαλό του ηθοποιού δεν πρέπει να

¹¹ *Ο.π.*, σελ.15.

¹² Joelle Gayot, Joel Pommerat, *Joel Pommerat: Troubles*, Παρίσι, Actes Sud, 2009, σελ. 86.

είναι ποτέ οριστικό. Η αγωνία της προφορικότητας, όταν δεν γνωρίζουμε ποια ακριβώς λέξη πρόκειται να χρησιμοποιήσουμε ή διστάζουμε στην οριστικοποίηση των σημείων στίξης, πρέπει, μέσω της τεχνικής να μεταφερθεί στην πρόβα και στην παράσταση. Το αίτημα του ξεβόλεματος και της απόρριψης όλων των προσωπείων και των μηχανισμών ασφάλειας από την πλευρά του ηθοποιού, υπήρξε διαρκές αίτημά του προς αυτούς κατά τη διάρκεια των προβών.

Αυτό το αίτημα εμπνέει και τους μηχανισμούς του δεύτερου σταδίου, όπου η σχέση του ηθοποιού με το κείμενο μπαίνει σε μια διαδικασία αβεβαιότητας και αγωνιώδους αναζήτησης. Τόσο ο Pommerat, όσο και ο Βογιατζής, ζητώντας το ξεβόλεμα του ηθοποιού από τις ευκολίες του, αναφέρονται προφανώς στη συνολική σκηνική παρουσία του και όχι αποκλειστικά στη διαχείριση του κειμένου. Ο ηθοποιός εκκρεμεί να κάνει σημαντική και επίπονη δουλειά όχι μόνο ως προς τα τεχνικά του μέσα (σωματική και φωνητική τεχνική κατάρτιση) αλλά κυρίως δουλειά με τον εαυτό του, υπονομεύοντας διαρκώς τις ευκολίες και τις βεβαιότητές του, διαταράσσοντας την ίδια του την εικόνα μέσα στον καθρέφτη.

Οι απαιτήσεις για την διαχείριση του λόγου στο δεύτερο στάδιο, σε μια ανάλογη κατεύθυνση, όπως αυτή που επιχειρούμε να περιγράψουμε εδώ, δεν έχουν ασφαλώς αυτόν τον ολιστικό χαρακτήρα. Είναι εκ των πραγμάτων πιο «ειδικές» και προϋποθέτουν συγκεκριμένη τεχνική δουλειά με ένα συγκεκριμένο στόχο ο οποίος δεν χαρακτηρίζει το σύνολο της πρόβας. Έχουν πάντως την ίδια αφετηρία. Το βασικό ερώτημα που επιχειρεί να προσεγγίσει η δουλειά πάνω στη *δεύτερη λεκτική δράση (παραπαίω/θαυμάζω)* διατυπώνεται ως εξής: με ποιο τρόπο θα μπορούσε ο ηθοποιός να εκφέρει το κείμενο ως άσκηση στη διαδρομή του προς το «άγνωστο», ως πρόβα αθωότητας ή ως εμπειρία ταπεινώσης;

Στο δεύτερο στάδιο, ο ηθοποιός «κατασκευάζει» τεχνικά αυτή τη συνθήκη, εκφέροντας το κείμενο με ένα συγκεκριμένο τρόπο που βασίζεται σε κανόνες: σωματοποιώντας μία δεδομένη φόρμα εκφοράς, την εγγράφει στη μνήμη του σώματός του και μέσω αυτής της φόρμας, μπαίνει σιγά σιγά – και με αρκετές δυσκολίες – στις δύσκολες αλλά πολύτιμες περιοχές της αγωνίας, της αθωότητας και της έκπληξης. Δηλαδή, ο ηθοποιός χρησιμοποιεί μια τεχνική για να υπονομεύσει την τεχνική του! Μέσω της «πτώσης» του και της «διάλυσής» του, κατακτά μια νέα γοητεία που δεν την έχει επιδιώξει, δεν την ελέγχει, δεν την συνειδητοποιεί. Το ίδιο του το σώμα ρισκάρει να γίνει ό,τι είναι στην ζωή, η ομιλία του ρισκάρει το τραύλισμα, την εμπλοκή, την παραμόρφωση, την παραφωνία, το σαρδάμι, όσα δηλαδή συμβαίνουν στις οριακές στιγμές της ιδιωτικότητας, στον έρωτα, την οδύνη, τον πανικό, την έμπνευση, τον θάνατο.

Το θέατρο γίνεται ενδιαφέρον μόνο όταν βλέπεις το φυσιολογικό σώμα (με το σφίξιμο, τη στατικότητα, τις άμυνές του) να εξαρθρώνεται και να βγαίνει το άλλο σώμα, σαν κατεργάρης παίκτης (...). Ο ηθοποιός που παίζει πραγματικά, που παίζει εις βάθος, που παίζεται από το βάθος – μόνο αυτό το πράγμα αξίζει τον κόπο στο θέατρο - φέρει στην όψη του το λυμένο πρόσωπό του (όπως στις τρεις στιγμές, της ηδονής, της αφόδευσης και του θανάτου), το νεκρικό πρόσωπό του, λευκό, λυμένο, κενό.

Valère Novarina, (2003), *ό.π.*, σελ. 48-49.

Παντού βλέπουμε ηθοποιούς, ηθοποιοί είναι οι πάντες. Λένε ότι οι συνθήκες της «ελεύθερης αγοράς» οδηγούν τον κάθε άνθρωπο να γίνει ντίλερ του εαυτού του, να χτίσει μία περσόνα που θα πουλήσει καλύτερα, να διαχειριστεί ατομικά την καριέρα του. Να σκεφτεί την εικόνα του εαυτού του και να την ερμηνεύσει επί σκηνής. Είμαστε όλοι βουτηγμένοι στην υποκριτική. Το αποδεχόμαστε. Καθένας παίζει έναν ρόλο και τον διαχειρίζεται ανάλογα. Νομίζω ότι σήμερα επείγει το θέατρο να γίνει ο τόπος όπου θα παίζουμε την απόρριψη αυτού του μοντέλου. Προσοχή: αυτό δεν έχει ηθική διάσταση, δεν αναζητά την αθωότητα ως αρετή. Δεν ψάχνουμε την αυθεντικότητα, το αντίθετο μάλιστα: το νόημα αυτής της δουλειάς είναι να αποδεχτούμε να εκθέσουμε την απουσία αυθεντικότητας και την απουσία αρετής. Να αποδεχτούμε να αποκαλύψουμε ό,τι μη αυθεντικό εμπεριέχουμε. Να φανεί το λάθος, το ψέμα. Να αποδεχτεί ο ηθοποιός να δείξει ευτελείς όψεις του εαυτού του, να αφηθεί σε βλέμματα που θα κοιτάζουν μέσα του κάτι δυσάρεστο, όλα αυτά που ο ίδιος δεν ελέγχει. Απαιτείται μεγάλη γενναιοδωρία γι' αυτό. Αποκλείει τον ναρκισσισμό και είναι το αντίθετο του αυτό-ελέγχου που κάθε άνθρωπος επιδιώκει να έχει στην κοινωνική ζωή του.

Ζοέλ Πομμερα, (2009), *ό.π.*, σελ. 94.

Στόχοι του δεύτερου σταδίου

- Να χαθεί ο ηθοποιός μέσα στο κείμενο με τρόπο παρορμητικό και όχι οργανωμένο.
- Να μετατρέψει το γνωστό κείμενο σε άγνωστο, το γνωστό σε ξένο, σε κάτι που του είναι δύσκολο να προφέρει.
- Να αναζητήσει το «σώμα» του κειμένου μέσω μιας αβέβαιης εκφοράς αποδεχόμενος και ενσωματώνοντας έντεχνα στην πράξη της ομιλίας όλες τις ρωγμές και τις τεχνικές ατέλειες της προφορικότητας.

- Να αντιμετωπίσει τις φράσεις ως διατυπώσεις του αδιανόητου, ως κάτι που φαίνεται απίστευτο.
- Να εκφράσει την αμηχανία του απέναντι σε ένα κείμενο που αδυνατεί να συλλάβει με τη σκέψη.
- Να εκπλαγεί ακραία, από τις φράσεις που ανακαλύπτει, όχι από το νόημα αλλά από την ίδια την εκφορά τους.
- Να παραπαίει μέσα στην στίξη, διαλύοντας και ακυρώνοντάς την.
- Να ταξιδέψει μέσα στις φράσεις βαδίζοντας στα σκοτεινά, σαν υπνοβάτης που πορεύεται στο άγνωστο. Να αφήσει τις λέξεις να τον παρασύρουν να τον τραβήξουν από το χέρι, από τα ρούχα, από τα μαλλιά.
- Να χάσει εντελώς το έδαφος κάτω από τα πόδια του και τον προσανατολισμό του.

Σημειώσεις από τις πρόβες του Λευτέρη Βογιατζή – οδηγοί της δουλειάς του δεύτερου σταδίου:

-Μια γραμμή που συνεχώς αναζητάει κι εμείς είμαστε έρμιαια αυτής της γραμμής.

-Βασική μέριμνα, βασική δυσκολία: Το κείμενο ενωμένο. Η μία λέξη φέρνει την άλλη. Μόνο τότε η παύση γίνεται σημαντική.

-Όλα πρέπει να οδηγούνται από την παρόρμηση. Διαρκώς ψάχνω, σα να μην ξέρω το κείμενο.

-Η σκέψη όταν γεννιέται είναι γεμάτη αντιθέσεις. Οι μονόλογοι στο θέατρο – στα κλασικά κείμενα – εκφράζουν τις σκέψεις των ρόλων. Είναι λοιπόν γεμάτοι αντιθέσεις που πρέπει να κατανοηθούν απόλυτα για να βγουν.

-Κάθε λέξη, κάθε νόημα που εκφέρουμε μας εκπλήσσει γιατί ακόμη κι αν το έχουμε επεξεργαστεί από πριν, στο λόγο βγαίνει ακατέργαστο. Γι' αυτό, όταν πιεζόμαστε να πούμε κάτι ακριβώς όπως το είχαμε σκεφτεί, προκύπτει συνήθως σαρδάμ.

Η δουλειά του ηθοποιού

Το δεύτερο στάδιο χτίζεται πάνω στο πρώτο. Προϋποθέτει δηλαδή όσα έχει ήδη κατακτήσει ο ηθοποιός (αβίαστη καθαρότητα και σαφήνεια στην εκφορά) και πατά επάνω στις υπάρχουσες σημειώσεις. Αυτό σημαίνει ότι τόσο οι κυκλωμένες λέξεις του πρώτου σταδίου, όσο και οι προτάσεις των ηθοποιών για την διαχείρισή τους που έχουν κρατηθεί ως ενδιαφέρουσες, θα πρέπει να λαμβάνονται υπ' όψη από τον κάθε ηθοποιό και σε αυτή τη φάση.

Το δεύτερο στάδιο δουλεύεται στις ίδιες συνθήκες πρόβας με το πρώτο: ο θίασος και ο σκηνοθέτης σε κύκλο, καθιστοί σε καρέκλες επί σκηνής. Οι ηθοποιοί γνωρίζουν πλέον πολύ καλά το κείμενο και δεν κρατούν τίποτα στα χέρια. Τα σώματα είναι πιο ελεύθερα στην καρέκλα. Η εμπειρία έχει δείξει ότι κατά την εκτέλεση της άσκησης εκφοράς του κειμένου, τα σώματα έχουν την τάση να συμμετέχουν στη συνθήκη της λεκτικής κατάστασης *παραπαίω/θαυμάζω* και αυτό είναι κάτι που το αφήνουμε να συμβεί. Η ιδιόμορφη εκτέλεση της άσκησης ανάλογα με τα ατομικά χαρακτηριστικά και τις επιλογές κάθε ηθοποιού είναι εδώ περισσότερο πιθανή, σε σύγκριση με το πρώτο στάδιο. Αυτό αφορά σε ένα βαθμό και την φόρμα εκφοράς του λόγου που είναι ιδιαίτερη για κάθε ηθοποιό, αρκεί να εξυπηρετεί τους στόχους που προαναφέρθηκαν. Το δεύτερο στάδιο, κάθε ηθοποιός το αντιλαμβάνεται και το εκτελεί με τρόπο αρκετά προσωπικό.

Η δουλειά πάνω στη λεκτική κατάσταση *παραπαίω/θαυμάζω* είναι εξολοκλήρου τεχνική. Αποβλέπει στην κατασκευή μίας φόρμας λεκτικής εκφοράς μέσω της οποίας όλος ο θίασος περνά για δεύτερη φορά ολόκληρο το κείμενο. Η ολοκλήρωση αυτής της διαδικασίας απαιτεί τρεις ή τέσσερις πεντάωρες πρόβες. Σε αυτή τη φάση περνάμε από την λέξη στην φράση. Η διαχείριση της φράσης γίνεται χωρίς αυτή να εντάσσεται στα συμφραζόμενα (παράγραφος, σελίδα, σκηνή κλπ) και χωρίς να ακολουθείται η στίξη του κειμένου. Ο ηθοποιός κατανοεί τα επιμέρους νοήματα που περιέχονται στις φράσεις, δεν τα συνδέει όμως μεταξύ τους. Περνά από τη μία λέξη στην άλλη, από τη μία φράση στην άλλη σε συνεχή ροή, χωρίς καμία τελεία πουθενά. Για να βοηθηθεί, εκφέρει το κείμενο κατασκευάζοντας τις παρακάτω συνθήκες οι οποίες και καθορίζουν τη φόρμα της λεκτικής δράσης:

1. Λέω το κείμενο σαν να μην το θυμάμαι και προσπαθώ να το ανακαλέσω με δυσκολία μέσα στην ομίχλη της λήθης. Η προσπάθεια ανάμνησης βοηθά στην αυτοσυγκέντρωση αφού εμποδίζει τον εγκέφαλο να κάνει θεωρητικές σκέψεις πάνω στο κείμενο. Δημιουργεί επίσης ένα τεχνητό εμπόδιο το οποίο με βοηθά για να ακυρώσω μέσα μου την αίσθηση βεβαιότητας και ασφάλειας.
2. Ταυτόχρονα κατακευάζεται η αίσθηση του *αδιανόητου*, η αίσθηση δηλαδή ότι ο λόγος που εκφέρουμε είναι δυσεξήγητος ή ότι το περιεχόμενό του είναι οδυνηρά ακατανόητο και δύσκολα διαχειρίσιμο. Πρόκειται για μια συνθήκη που επίσης «δηλητηριάζει» τη σιγουριά του ηθοποιού για το κείμενο, το βόλεμά του στον προκαθορισμένο ρυθμό της υπάρχουσας στίξης και τους στερεότυπους τονισμούς που υποβάλλει το νόημα.
3. Ανακαλώ την ριψοκίνδυνη και αβέβαιη συνθήκη της προφορικότητας και συμφιλιώνομαι μαζί της. Στον προφορικό λόγο ποτέ δεν γνωρίζουμε εκ των προτέρων που θα βάλουμε τελεία. (Εξαίρεση αποτελεί η περίπτωση όπου κάποιος βγάζει λόγο ή

κάνει διάλεξη εκτός κειμένου και μέσω της οργανωμένης στίξης επιχειρεί να πείσει το ακροατήριο – δημόσιο ή ιδιωτικό). Αυτό δημιουργεί μία διαρκή εκκρεμότητα. Μας οδηγεί σε εκτροχιασμούς, λοξοδρομήσεις, επαναλήψεις, σιωπές, λάθη, σαρδάμ, απροσδόκητες ανάσες και ήχους. Σημαντικό ρόλο εδώ παίζουν οι παύσεις που προκύπτουν απροσδόκητα και συχνά αποκαλύπτουν κάτι σημαντικό για τη σχέση του ηθοποιού με το κείμενο.

4. Η μητρική μου γλώσσα να ξαναγίνει ξένη. Αυτό συνέβη και στο πρώτο στάδιο με την γέυση της λέξης, τώρα γίνεται μέσα στη φράση. Το δεύτερο στάδιο με βοηθά να μη θεωρώ δεδομένο ότι κατέχω τη μητρική μου γλώσσα. Να φύγει το έδαφος κάτω από τα πόδια μου. Να νιώσουμε ότι το κείμενο μου διαφεύγει. Να μιλώ και την ίδια στιγμή να αναρωτιέμαι: «τι λέω;»

Οι παραπάνω συνθήκες αποδιοργανώνουν τη στίξη και προκαλούν αβέβαιες τονικότητες και εσωτερική αναστάτωση κατά την εκφορά του κειμένου. Στη συγκεκριμένη άσκηση, το «παραπαίω» σημαίνει «αναστατώνομαι», «χάνομαι» «αποπροσανατολίζομαι», ενώ το «θαυμάζω» σημαίνει «απορώ», «εκπλήσσομαι», «ανακαλύπτω απρόσμενα». Στόχος είναι να σωματοποιήσει ο ηθοποιός τη φόρμα λεκτικής εκφοράς που προκαλείται από τα παραπάνω και να την εγγράψει στη μνήμη του, περνώντας όλο το κείμενο μέσα από το φίλτρο αυτής της – τεχνικά κατασκευασμένης – αλλά τόσο συγκινητικής, ειλικρινούς και βαθιά ανθρώπινης συνθήκης. Είναι βέβαιο ότι σε κάθε θεατρικό κείμενο υπάρχουν σημεία ή και ολόκληρες σκηνές όπου η φόρμα του δεύτερου σταδίου μπορεί να αποκαλύψει εξαιρετικά ουσιαστικές και βαθιές πτυχές του ρόλου και των σχέσεων.

Ο ηθοποιός πρέπει να πιστέψει, με κάποια θεμελιώδη πράξη πίστης, ότι όποιος και να είναι ο ρόλος, είναι μεγαλύτερος από τον ίδιο (...). Οι περισσότεροι ηθοποιοί, ιδίως εκείνοι που παίζουν μικρούς ρόλους, βλέπουν το ρόλο, κοιτάζουν αφ' υψηλού αυτό το πρόσωπο και λένε: «Α, μάλιστα, τον έχω καταλάβει. Θα τον παίξω λοιπόν έτσι». Μ' άλλα λόγια, ο ηθοποιός βλέπει το ρόλο σαν να είναι ένα πρόσωπο λιγότερο εξαιρετικό απ' όσο αισθάνεται ο ίδιος. Κι έτσι θα χρησιμοποιήσει τη φαντασία του για να πάρει αυτόν τον καημένο τον άνδρα, αυτή την καημένη τη γυναίκα, αυτόν τον ανεπαρκώς πλασμένο χαρακτήρα, και να τον μεταμορφώσει σε κάτι τόσο μεγάλο όσο είναι ο ίδιος.

Πήτερ Μπρουκ (2003), *ό.π.*, σελ. 87.

Πιστεύω πως δεν υπάρχουν σημεία στίξης στο θέατρο. Δεν υπάρχει τελεία, κόμμα, θαυμαστικό και αγκύλη. Δεν υπάρχουν όλα αυτά τα οποία κατά κόρον το αστικό θέατρο χρησιμοποιεί σαν τα δυναμικά στοιχεία της εκφραστικής του γλώσσας. Υπάρχει πάντοτε μια θερμοκρασία κάτω από τον λόγο και πάρα πολλές διακυμάνσεις των εσωτερικών ήχων. Δεν ψάχνουμε τη λέξη στο φλοιό, όπου δίνεται η εντολή, αλλά την αναζητούμε και στις επτά ενεργειακές ζώνες του σώματος. (...) Εδώ θ'αναφερθώ στη μεγάλη μου δασκάλα θα έλεγα την Κατίνα Παξινού. (...) Βλέποντάς την, επηρεάστηκα βαθιά από το ερμηνευτικό της παραλήρημα, τον τρόπο που καταργεί τη στίξη και προχωράει σε μια γλώσσα η οποία είναι δεμένη απόλυτα με τους πολυρυθμικούς χρόνους της φύσης, της χαράς, της γέννησης και του θανάτου.

Θεόδωρος Τερζόπουλος: «Αναδρομή και μέθοδος», στο, *Θεόδωρος Τερζόπουλος και Θεατρο ΑΤΤΙΣ: Αναδρομή, Μέθοδος, Σχόλια*, Αθήνα, Άγρα, 2000, σ.σ. 56, 67.

Για να μπορέσει το συναίσθημα να «κατοικήσει» το κείμενο, θα πρέπει η εκφορά του κειμένου από τον ηθοποιό να μη γίνεται με τέτοιο τρόπο που να μην αφήνει χώρο για τίποτε άλλο. Καλό είναι λοιπόν η άρθρωση και η εκφορά να διέπονται από μιας μορφής «παθητικότητα» σαν ο ηθοποιός να ανακαλεί στη μνήμη του το κείμενο την ίδια στιγμή που το εκφέρει και δεν το έχει ήδη έτοιμο εκ των προτέρων για να το «σερβίρει».

Patrick Pezin, (2002), ό.π., σελ. 89.