

ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΜΑΘΗΜΑ: «ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ: ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ»

ΔΙΔΑΣΚΩΝ: ΓΙΑΝΝΗΣ ΛΕΟΝΤΑΡΗΣ

Σημειώσεις μαθήματος: ΠΡΩΤΗ ΕΝΟΤΗΤΑ Α΄ΜΕΡΟΣ

Ο ΠΡΩΤΟΣ ΜΑΣ ΡΟΛΟΣ

Κάποιοι άνθρωποι γίνονται *ηθοποιοί* επειδή στη *σκηνή του κόσμου* συνωστίζονται ήδη δισεκατομμύρια θεατρίνοι που παίζουν θέατρο για να επιβληθούν, να επιβιώσουν, να αγαπηθούν, περνώντας τη ζωή τους εγκλωβισμένοι στους ρόλους τους. Είναι αλήθεια ότι το παιχνίδι των *ρόλων* το επιδιώκουμε όλοι, ήδη από τη βρεφική μας ηλικία. Η πρώτη ευχαρίστηση του «καμώνομαι» περιέχεται στο κρυφτούλι του βρέφους με τη μαμά που κρύβει με τα χέρια το πρόσωπό της. Ο πρώτος μου ρόλος: αντιμετωπίζω με χιούμορ μια υποδύμενη τραγωδία, την εξαφάνιση της μητέρας μου, τραγωδία που δηλώνεται με το «κου-κου» (εξαφάνιση) και ακυρώνεται με το «τσα»! (μαγική επανεμφάνιση). Στη συνέχεια, ό,τι μαθαίνουμε βαδίζοντας προς την εφηβεία και την ενηλικίωση (ομιλία, περπάτημα, φαγητό, σωματικές ανάγκες, κοινωνικοποίηση κλπ.), το μαθαίνουμε με το χειροκρότημα. Παίζοντας ρόλους και επιζητώντας ή εκβιάζοντας το χειροκρότημα διαμορφώνουμε τη συνείδηση του *εγώ*, γινόμαστε ο εαυτός μας ή κατασκευάζουμε τα προσωπεία και τις άμυνές μας, μιμούμενοι ή αποστρεφόμενοι την εικόνα των γονιών μας. Όταν όμως φτάσει η δύσκολη περίοδος της εφηβείας, ξαφνικά χάνουμε τις λέξεις. Τα συναισθήματα κοχλάζουν, πολλαπλασιάζονται και γίνονται τόσο σύνθετα, ώστε οι λέξεις που διαθέτουμε – το «θεατρικό κείμενο» της ζωής μας – δεν επαρκούν για να τα εκφράσουν. Αυτή η δυσκολία εξηγεί και την ανάγκη των εφήβων για θεατρική έκφραση. Το θέατρο των εφήβων αντιπροσωπεύει την έκτακτη ανάγκη τους να εκραγούν, να εκφράσουν την αλήθεια τους χωρίς προσωπείο, ή μάλλον να καταστρέψουν το προσωπείο και το λεξιλόγιο της συμβατικής ανατροφής, ανακαλύπτοντας το βάθος και την ελευθερία του θεατρικού λεξιλογίου (σωματικού και λεκτικού). Γι' αυτό και αποτελεί - στην κυριολεξία - εγκληματική ενέργεια κατά της εφηβείας και των νέων ανθρώπων μιας χώρας η απουσία θεατρικής αγωγής από τη δευτεροβάθμια εκπαίδευση.

Κάποιοι λοιπόν από αυτούς τους εφήβους, βαδίζοντας προς την ενηλικίωση, αναζητούν στη θεατρική πράξη τρόπους απελευθέρωσης από το κοινωνικό προσωπείο και τους ιδιοτελείς ρόλους της ζωής με τρόπο ουσιαστικά επαναστατικό, ώστε να *μιλήσουν με τρόπο απόλυτο, και να γίνουν αυτοί που αληθινά είναι*, καλλιεργώντας εντός τους, όλες τις ποιότητες και τις δυναμικές των ρόλων που δυνητικά, εμπεριέχονται στο *εγώ* τους. Αυτοί οι νέοι άνθρωποι γίνονται *κάτοικοι της σκηνής* και βιώνουν τα ευεργετικά αποτελέσματα του αξιώματος του

Max Reinhardt, σύμφωνα με τον οποίο: *«η τέχνη του ηθοποιού, μας λυτρώνει από την συμβατική*

κωμωδία της ζωής» .

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

Μαξ Ράινχαρντ: «Περί ηθοποιού», ό.π. σελ. 72-73.

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

² Μαξ Ράινχαρντ: «Περί ηθοποιού» (μη χρονολογημένο κείμενο), στο περ. La Revue Théâtrale, αρ,13, καλοκαίρι 1950, σ.σ.. 7-12.

Valère Novarina, *Γράμμα στους ηθοποιούς* (μετ. Βασίλης Παπαβασιλείου), Αθήνα, Άγρα, 2003, σελ. 34-35.

Όλο και συστηματικότερα τα τελευταία χρόνια, ο ηθοποιός αποτελεί αντικείμενο της θεωρητικής έρευνας. Στις θεατρικές σκηνές και σχολές, αυτό είναι μια πρακτική που αναπτύχθηκε ήδη από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα στα «θέατρα έρευνας» σε πολλές χώρες της Ευρώπης. Τα θέατρα αυτά, εκτός από χώροι καλλιτεχνικής έκφρασης, ήταν και χώροι εκπαίδευσης και θεωρητικής σκέψης. Η εκπαίδευση του ηθοποιού υποστηριζόταν και με

θεωρητικά κείμενα αρκετά από τα οποία δεν είχαν τίποτε να ζηλέψουν από τα επιστημονικά συγγράμματα. Από τότε, η κοινή αγωνία των σπουδαιών παιδαγωγών του θεάτρου (Stanislavski, Meyerhold, Graig, Appia κ.α.) ήταν να εκπαιδεύσουν τον ηθοποιό με τέτοιο τρόπο ώστε να απελευθερωθεί από τα κοινωνικά στερεότυπα και τις παραδοσιακές συμβάσεις του θεάτρου του 19^{ου} αιώνα. Περνώντας από την κυριαρχία του ηθοποιού στην κυριαρχία του σκηνοθέτη, η εκπαίδευση του πρώτου θεωρήθηκε αυτονόητη αναγκαιότητα. Μέχρι που και αυτή η κυριαρχία άρχισε να κλονίζεται ήδη από τη δεκαετία του 1970 με την εμφάνιση των πρώτων θεατρικών ομάδων και την ανάγκη, τόσο για συλλογική δημιουργία όσο και για αμφισβήτηση των ορίων της θεατρικής σκηνής και του παραδοσιακού ρόλου του θεάτρου και του ίδιου του σκηνοθέτη. Αυτό το νέο περιβάλλον έδωσε στους ηθοποιούς τη δυνατότητα να διεκδικήσουν έναν περισσότερο αυτόνομο και δημιουργικό ρόλο κατά τη διαδικασία της παραγωγής της θεατρικής παράστασης.

Από τότε μέχρι σήμερα, η μελέτη της σκηνικής παρουσίας του ηθοποιού σε πανεπιστήμια, ινστιτούτα και καλλιτεχνικά ερευνητικά κέντρα, αναδεικνύει την σημαντικότερη ιδιότητά του: αυτή του *δημιουργού*. Σ' αυτό συνέβαλε σημαντικά και η εντυπωσιακή ανάπτυξη πολλών θεωριών της σκηνικής πρακτικής μέσω ποικίλων ερευνητικών κλάδων της Θεωρίας του Θεάτρου (Σημειολογία του Θεάτρου, Θεωρία της Επιτέλεσης, Θεωρία της Υποκριτικής, Θεατρική Ανθρωπολογία). Σημαντικό ρόλο έπαιξε και η διοργάνωση αρκετών διεθνών επιστημονικών ημερίδων και συνεδρίων με θέμα την εκπαίδευση του ηθοποιού, την σκηνική του παρουσία και την εξέλιξη των εκφραστικών του εργαλείων.

ΗΘΟΠΟΙΟΙ-ΘΕΑΤΕΣ / ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΕΙΝΑΙ ΤΟΠΟΣ ΒΛΕΜΜΑΤΩΝ

Το θέατρο είναι ένας τόπος συνάντησης εντός του οποίου κάποιος *κατοικούν τη σκηνή* και κάποιος *άλλοι θεώνται* (βλέπουν, παρατηρούν) και η πράξη αυτή ονοματοδοτεί και την ιδιότητά τους: *θεατές*. Επομένως, η αίσθηση της όρασης, τόσο με το αισθητηριακό της περιεχόμενο όσο και με την διάσταση της ενσυναίσθησης που περιέχεται στον όρο *παρατηρώ*, είναι αυτή που καθορίζει κατ' αρχήν την ποιότητα της επικοινωνίας ηθοποιού και θεατή.

Κάποιος, βλέπεται από ένα άλλο βλέμμα και αυτός είναι ο σκοπός της συνάντησής τους εδώ και τώρα. Η ουσία ωστόσο της τέχνης του θεάτρου υπερβαίνει αυτό που σε πρώτο επίπεδο βλέπει η παρατηρεί ο θεατής καθώς περιλαμβάνει μια συνολικότερη εμπειρία η οποία του προσφέρεται μέσω της *σκηνικής παρουσίας* του ηθοποιού.

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 Ρεμμεδάκη (επιμ.), *Μιχαήλ Μαρμαρινός, η σκηνοθεσία ως δραματολογία: Εθνικός Ύμνος, ένα θεώρημα για την ομαδικότητα*, Αθήνα, Κοάν, 2000, σελ 15.

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

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

«Κάθε καλλιτέχνης των παραστατικών τεχνών είναι διαφορετικός. Καθένας χρησιμοποιεί διαφορετικές λέξεις, διαφορετικές μεταφορές, διαφορετικές αισθητικές ή επιστημονικούς προσανατολισμούς. Ανόμοιες ιστορίες πλοηγούνται σ' ένα κοινό ποταμό. Ξέρουμε να μεταφράζουμε»⁵;

⁵ Εουτζένιο Μπάρμπα, *Το χάρτινο κανό. Ένας Οδηγός προς τη Θεατρική Ανθρωπολογία*, (μετ. Κωνσταντίνος Αν. Θέμελης), Αθήνα, Δωδώνη, 2008, σελ. 245.

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.

Η ΑΝΑΓΚΗ ΩΣ ΓΕΝΕΣΙΟΥΡΓΟΣ ΔΥΝΑΜΗ ΤΟΥ ΗΘΟΠΟΙΟΥ

• «Το εδώ και το τώρα: μαθήματα του Radu PENCIULESCU» Μετάφραση για εκπαιδευτική χρήση: Γιάννης Λεοντάρης.
Σημειώσεις από εργαστήριο υποκριτικής του σκηνοθέτη Radu PENCIULESCU, από το βιβλίο Patrick Pezin (ed), *Le livre des exercices a l' usage des acteurs*, Saussan, L'Entretemps, 2002. σελ. 293-328.

PANTOY ΠΕΝΤΣΙΟΥΛΕΣΚΟΥ

«Δεν διδάσκεις αυτό που γνωρίζεις. Δεν διδάσκεις αυτό που επιθυμείς. Διδάσκεις αυτό που είσαι».

Χρόνια τώρα προσπαθώ να πείσω για την αναγκαιότητα να χτίζει, να δομεί ο ηθοποιός το ρόλο του ως μια συλλογή από ανεξάρτητες, αυτόνομες στιγμές, αποκαλύψεις του εδώ και του τώρα και όχι προσδίδοντας στο ρόλο μια μεταφυσική εικόνα ενός παγιωμένου, πλήρους, ολοκληρωμένου «χαρακτήρα» με τα τάδε ή τα δείνα χαρακτηριστικά και τον οποίο πρέπει να κατορθώσει με όλα τα μέσα να ενσαρκώσει. Στη δουλειά του ηθοποιού υπάρχουν δύο πλευρές, η ορατή και η αθέατη. Η ορατή, είναι το αποτέλεσμα της δουλειάς του και έχει ανάγκη την παρουσία του κοινού για να θεαθεί, να γίνει θέαμα. Μέσα της όμως, στο εσωτερικό της, αυτή η ορατή πλευρά της δουλειάς του ηθοποιού εμπεριέχει μια διαδικασία που παραμένει άγνωστη και διαμορφώνεται από μια σειρά σημείων, μια παρτιτούρα στοιχείων «μη κοινωνήσιμων» τα οποία δεν έχουν και λόγο να είναι κοινωνήσιμα. Πώς χειρίζομαι την πλάτη μου; Τι κάνω τα πόδια μου; Πως ανακαλύπτω την αλήθεια μιας στιγμής στα μάτια του άλλου; Αυτή η παρτιτούρα των μη κοινωνήσιμων στοιχείων είναι η βάση της αλήθειας του ηθοποιού. **Δεν βρίσκομαι εδώ για να πώ ψέματα με ναρκισσισμό και επιδεξιότητα. Βρίσκομαι εδώ για να φτάσω σε μια νέα συμφωνία με τον ίδιο μου τον εαυτό. Η Οφηλία είμαι εγώ. Ο Αμλετ είμαι εγώ. Δεν βρίσκομαι εδώ για να παραστήσω κάποιον άλλον.**

Πως βλέπετε τον εαυτό σας μέσα στο επάγγελμα; Τι είναι αυτό το απροσδιόριστο επάγγελμα; Κάποιος «είναι» ηθοποιός και κάποιος άλλος «δεν είναι»;

Πως να δουλέψει κανείς πάνω στη ζωή κάποιου άλλου; Πως να αφηγηθεί αυτή τη ζωή χωρίς να «χάσει» τη δική του; Χωρίς να νοθεύσει τη σχέση του «**εγώ και εκείνος, εγώ και οι άλλοι, εγώ και ο χώρος δουλειάς μου**»;

Αυτό είναι το σημαντικό! Με άλλα λόγια: με ποίο τόπο μπορώ να διευρύνω το *είναι* μου ώστε ένα άλλο *είναι* να βρει χώρο να φιλοξενηθεί; Αν εγώ παραμένω συρρικνωμένος και «σημαντικός», τότε κανένας άλλος σημαντικός δεν θα μπορέσει να κατοικήσει μέσα μου. Αν όμως καταφέρω να διευρύνω τον εαυτό μου, δημιουργώ χώρο για να κατοικήσει και ο άλλος. Αυτό σημαίνει ότι το πιο σημαντικό για τον ηθοποιό δεν είναι η ικανότητα ή το ταλέντο. Αν ακούσαν αυτά τότε ο,τι συζητάμε δε με αφορά, η δική μου διδασκαλία δεν μπορεί να στηριχθεί πάνω σε μια τέτοια αντίληψη. Για να δουλέψουμε πρέπει να αναζητήσουμε έννοιες πιο συγκεκριμένες και πιο αντικειμενικές. Ο ηθοποιός είναι ένα ανθρώπινο πλάσμα όπως όλοι, κάνει ο'τι κάνουν και οι άλλοι, αλλά το κάνει καλύτερα γιατί έχει **υψηλότερο βαθμό παρουσίας μέσα στη στιγμιαία συνθήκη, αυτό που θα λέγαμε: αντανακλαστικά ή εγρήγορση.** Υπάρχουν δύο πραγματικές ιστορίες που καταδεικνύουν με ακρίβεια την κατάσταση αυξημένων αντανακλαστικών στην οποία ο ηθοποιός – ως πλάσμα υψηλής εγρήγορσης - πρέπει βρίσκεται διαρκώς.

Η πρώτη ιστορία διαδραματίζεται γύρω στα 1900 στο μουσείο του Λούβρου. Την ώρα που το μουσείο είναι ανοικτό για τους επισκέπτες, ένας διάσημος πινακας κάνει φτερά. Συστήματα συναγερμού δεν υπήρχαν τότε και το μυστήριο παρέμεινε άλυτο καθώς κανείς δεν είχε αντιληφθεί το παραμικρό. Οι έρευνες της αστυνομίας, στο σκοτάδι. Λίγες ημέρες αργότερα, πάλι κατά τις ώρες λειτουργίας του μουσείου ένας άνδρας κρατώντας ένα πακέτο τυλιγμένο πρόχειρα με εφημερίδες, παραμερίζει τα προστατευτικά σχοινιά που χωρίζουν τους επισκέπτες από τα εκθέματα, ανοίγει το πακέτο, βγάζει από μέσα τον κλεμένο πίνακα και με τη μεγαλύτερη ηρεμία του κόσμου τον ξαναβάζει στη θέση

του.Επικρατεί πανδαιμόνιο. Ο διευθυντής του μουσείου στον οποίο οδηγήθηκε ο συμπαθής κύριος, άκουσε εμβρόντητος την απλούστατη εξήγηση που του έδωσε: ο άνθρωπος αυτός ήταν ερασιτέχνης ζωγράφος. Γι αυτόν οι κοινωνικές συμβάσεις δεν ήταν και το σημαντικότερο πράγμα στον κόσμο. «Ερωτεύτηκε» λοιπόν τον πίνακα και θέλησε να τον δανειστεί για να τον αντιγράψει. Γι αυτόν **ο πόθος – και τονίζω τη λέξη – ο πόθος, δικαίωσε την πράξη.** Η δύναμη και η αλήθεια του σκοπού του, του έδωσε την άδεια να πραγματοποιήσει τον πόθο του κάτω από τη μύτη των φυλάκων και των επισκεπτών, πειθοντάς τους τη στιγμή του «δανεισμού» ότι δεν μπορεί παρά να πρόκειται για κάποιο εξουσιοδοτημένο υπάλληλο του μουσείου που κάνει τη δουλειά του. **Η πράξη γίνεται αποδεκτή-έγκυρη από τη στιγμή που ο πόθος ο οποίος τη γεννά είναι αρκετά ισχυρός.**

Και τώρα η δεύτερη ιστορία: κατά το Β'παγκόσμιο πόλεμο η Ρουμανία κατελήφθη από τους Γερμανούς. Κατά τη διάρκεια της κατοχής δραστηριοποιήθηκαν αντιστασιακές οργανώσεις τα μέλη των οποίων είχαν περάσει στην παρανομία, αποκομμένοι από συγγενείς και φίλους. Αφού απέτυχε πολλές φορές να τους εντοπίσει, η Γκεστάπο έστησε μια παγίδα. Διέσπειρε τη φήμη ότι ειδικές μονάδες της Γκεστάπο έκαναν μπλόκο και εντόπισαν μια μυστική σύσκεψη αντιστασιακών, ακολούθησε μάχη και οι περισσότεροι αντιστασιακοί σκοτώθηκαν. Τα πτώματα υποτίθεται ότι ήταν συγκεντρωμένα στο νεκροτομείο του Βουκουρεστίου. Η γυναίκα ενός από τους αντιστασιακούς, μη μπορώντας να αντισταθεί στην αγωνία μήπως ο άντρας της ήταν ανάμεσα στους νεκρούς και μη έχοντας άλλη πηγή πληροφόρησης αποφάσισε να πάει στο νεκροτομείο. Τη στιγμή ακριβώς που ακουμπούσε το χέρι της στην πόρτα του νεκροτομείου, το μυαλό της φωτίστηκε και κατάλαβε ότι είχε πέσει σε παγίδα. Ήταν όμως πολύ αργά. Είχε ήδη ανοίξει την πόρτα. Δε γινόταν λοιπόν να κάνει πίσω, έπρεπε να συνεχίσει. Μόλις η πόρτα άνοιξε είδε ότι όλη η Γκεστάπο ήταν συγκεντρωμένη εκεί περιμένοντας. Η γυναίκα, ήρεμη, κοίταξε γύρω της. Είδε σε μια γωνιά παρατημένα μια σκούπα κι ένα φαράσι. Με το φυσικότερο ύφος του κόσμου, διασχίζει το χώρο περνώντας ανάμεσα από τους Γερμανούς, παίρνει τη σκούπα και το φαράσι σαν καθαρίστρια, κατευθύνεται προς μια μικρή πόρτα, την ανοίγει και περνώντας στο χώρο υπηρεσίας καταφέρνει να βγει από το κτίριο από μια μικρή αφύλακτη έξοδο. Κανείς δεν ασχολήθηκε μαζί της.

Πιστεύω πως η δουλειά του ηθοποιού έχει μεγάλη συγγένεια με τα γεγονότα αυτής της ιστορίας. Τι συνέβη στην πραγματικότητα μ' αυτή τη γυναίκα; Ολοι μας είμαστε συνεχώς σε μια κατάσταση ημι-ύπνωσης. Ο μηχανικός χαρακτήρας της καθημερινής ζωής συντελεί ώστε οι στιγμές εγρήγορσής μας να είναι αποσπασματικές. Ένα παράδειγμα: όταν περπατώ στο δρόμο με σκοπό να πάω να αγοράσω τσιγάρα, πραγματοποιώ τη διαδρομή σε μια κατάσταση ύπνου-ξύπνιου, δεν είμαι ολοκληρωτικά παρών παρά μόνο τη στιγμή που αγοράζω τα τσιγάρα. Δεν έχω καν παρατηρήσει αν υπάρχουν σπίτια στη διαδρομή. Ένα παιδί τεσσάρων ετών όμως, σε αντίθεση με εμάς, δεν κουράζεται ποτέ να παρατηρεί ξανά και ξανά κατά τη διάρκεια της ίδιας διαδρομής μέσα στο σπίτι ότι η πόρτα ανοίγει δύσκολα, ότι τα μάρμαρα του διαδρόμου είναι κρύα κλπ. Η γυναίκα της ιστορίας σήκωσε στην πλάτη της την ένταση του τώρα, εκείνης της δεδομένης στιγμής. Αφυπνίστηκε. **Διόγκωσε και διεύρυνε την παρουσία της, το είναι της, έδρασε με μια ισχυρή έμπνευση που τη διαπέρασε σε όλα τα επίπεδα, σωματικό, πνευματικό, συναισθηματικό. Κατάλαβε τα πάντα.**

Κανείς δεν μπορεί να εξηγήσει πώς ήξερε αυτή η γυναίκα ότι η συγκεκριμένη μικρή πόρτα θα της έδινε οδό διαφυγής και δε θα την οδηγούσε στο διοικητή της Γκεστάπο ή, πώς ήξερε ότι παίρνοντας στα χέρια της τη σκούπα και το φαράσι, τα φθαρμένα της ρούχα θα

ταίριαζαν τέλεια με το «ρόλο» της καθαρίστριας. Και όμως, απέκτησε «αντίληψη» όλων αυτών των παραμέτρων σε κλάσματα δευτερολέπτου.

Υπάρχει μέσα μας ένας μυστηριώδης και ανεξερεύνητος επεξεργαστής δεδομένων ο οποίος είναι σε θέση να δεχτεί όλα τα σήματα, τα σημεία, τις δονήσεις μιας ακραίας κατάστασης, να τα οργανώσει σε κλάσματα του δευτερολέπτου χωρίς να τα αμφισβητήσει ή να τα απορρίψει και να βρει ενστικτωδώς τη σωστή λύση στο πρόβλημα. Η διαδικασία αυτή εκφράζει και προυποθέτει το ανθρώπινο πλάσμα σε κατάσταση διεύρυνσης όλων του των ικανοτήτων, πνευματικών, σωματικών, συναισθηματικών, οι οποίες αξιοποιούνται στο μάξιμουμ. Αυτός ο «επεξεργαστής» είναι που βοήθησε τη γυναίκα από τη Ρουμανία ώστε να καταφέρει να χρησιμοποιήσει όλα τα δεδομένα εκείνης της στιγμής προς όφελός της και να δράσει τόσο εύστοχα ώστε κανείς να μη διακρίνει πίσω από τη γυναίκα με τη σκούπα και το φαράσι, τη γυναίκα ενός αντιστασιακού.

Είναι η **επιτακτική ανάγκη της στιγμής** που γέννησε στη γυναίκα τη σωστή αντίδραση. Δεν είμαστε τίποτα αν δεν δίνουμε απαντήσεις σε γεγονότα που μας φέρνουν αντιμέτωπους με κάποιο πρόβλημα. Αν η ίδια η ζωή δεν απαιτήσει από μας μια τέτοιας ποιότητας αντίδραση δεν αισθανόμαστε ικανοί να φέρουμε σε πέρας κάποιες πράξεις. Αρα λοιπόν είναι η δεδομένη συγκυρία που κάνει τον άνθρωπο να αντιδρά με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο. Ο οποιοσδήποτε, όταν βρεθεί σε μια εξαιρετική συνθήκη δρα με ένα τρόπο που υπερβαίνει τη νόρμα, το μέσο όρο. Όταν διασχίζουμε το δρόμο για να περάσουμε στο απέναντι πεζοδρόμιο και αντιληφθούμε ένα μηχανάκι να έρχεται κατα πάνω μας, πραγματοποιούμε ένα άλμα για να το αποφύγουμε, πολύ μεγαλύτερο από αυτό που θα κάναμε αν δεν υπήρχε η συγκεκριμένη απειλή. Η βιαιότητα της συγκυρίας δίνει στην πράξη μας μια δύναμη και μια αλήθεια πολύ πιο βαθιάς. Η δύναμη και η αλήθεια που βρίσκονται μέσα μας σε κατάσταση ύπωσης ενεργοποιούνται μόνο όταν η αντικειμενική πραγματικότητα έρχεται και απαιτεί από αυτές να ενεργοποιηθούν. Στο θέατρο λοιπόν μπορούμε, είμαστε σε θέση να χρησιμοποιήσουμε τις δυνάμεις και τις ικανότητες οι οποίες αποκαλύπτονται σε εξαιρετικές συνθήκες στην πραγματική ζωή, όταν δηλαδή βρισκόμαστε αντιμέτωποι με ακραίες καταστάσεις, τόσο ακραίες ώστε η «εξυπνάδα» μας, η εγκεφαλική διαδικασία επεξεργασίας «πάει περίπατο» και δίνει τη θέση της **στην αποτελεσματικότητα της απόλυτης απλότητας**.

Με ποιό τρόπο όμως θα μπορούσαμε να προκαλέσουμε, να αφυπνίσουμε αυτές τις δυνάμεις χωρίς να είμαστε υποχρεωμένοι να δημιουργούμε ακραίες συνθήκες; Είναι αυτονόητο πως δεν μπορούμε να μετατρέψουμε την πρόβα και τη σκηνή σε χώρο διαρκούς κινδύνου! Αρα λοιπόν πρέπει ο ίδιος ο ηθοποιός να μάθει να αναδημιουργεί διαρκώς μια «εξαιρετική» εμπειρία χωρίς την πίεση μιας εξαιρετικής συνθήκης. Γι' αυτό θα πρέπει να είναι διαρκώς διαθέσιμος και έτοιμος να αντιδρά. Κατά συνέπεια θα πρέπει να ανακαλύψει τους τρόπους εκείνους που θα τον βοηθήσουν να φτάσει σ' αυτή την κατάσταση υψηλού επιπέδου εγρήγορσης ή «παρουσίας εν εγρηγόρσει» μέσα από την καθημερινή εξάσκηση η οποία θα του επιτρέψει να πλουτίσει και να βαθύνει τη σχέση του με τον κόσμο.

Η σχέση αυτή με τον κόσμο περνά μέσα από τις αισθήσεις. Δεν καταλαβαίνουμε τι συμβαίνει γύρω μας αν δεν έχουμε τις αισθήσεις μας σε πλήρη λειτουργία, σε εγρήγορση. Μόνο με αυτή την προϋπόθεση μπορούμε να σκεφτούμε ίσως ότι η παρουσία μας πάνω στη σκηνή χτίζεται μέσα από μια πειθαρχημένη δουλειά πάνω σε στιγμές αλήθειας που σιγά-σιγά θα είμαστε σε θέση να επαναλάβουμε από παράσταση σε παράσταση. Μόνο τότε θα μπορέσουμε να πραγματοποιήσουμε με τρόπο δημιουργικό αυτό που εύχεται στον ηθοποιό ο Πήτερ Μπρούκ όταν του ζητά να αντλεί υλικό από τα στοιχεία της πραγματικής

ζωής που τον περιβάλλει και να τα ξαναχρησιμοποιεί. Αυτό όμως για να γίνει, προϋποθέτει έναν **διαρκή αγώνα ενάντια στην εσωστρέφεια**, μια διαρκή μάχη για να σπάσει ο προστατευτικός κλοιός που δημιουργούμε γύρω από τον εαυτό μας, μέσα στον οποίο κλεινόμαστε και δεν μπορούμε να οδηγηθούμε πουθενά. Μια καθημερινή **μάχη ενάντια σε όλες τις βεβαιότητες** – στιγμιαίες και διαρκείς – που μας αποτρέπουν από το να είμαστε δημιουργικοί