

ΕΟΥΤΖΕΝΙΟ ΜΠΑΡΜΠΑ – ΝΙΚΟΛΑ ΣΑΒΑΡΕΖΕ

Η μυστική τέχνη του ηθοποιού

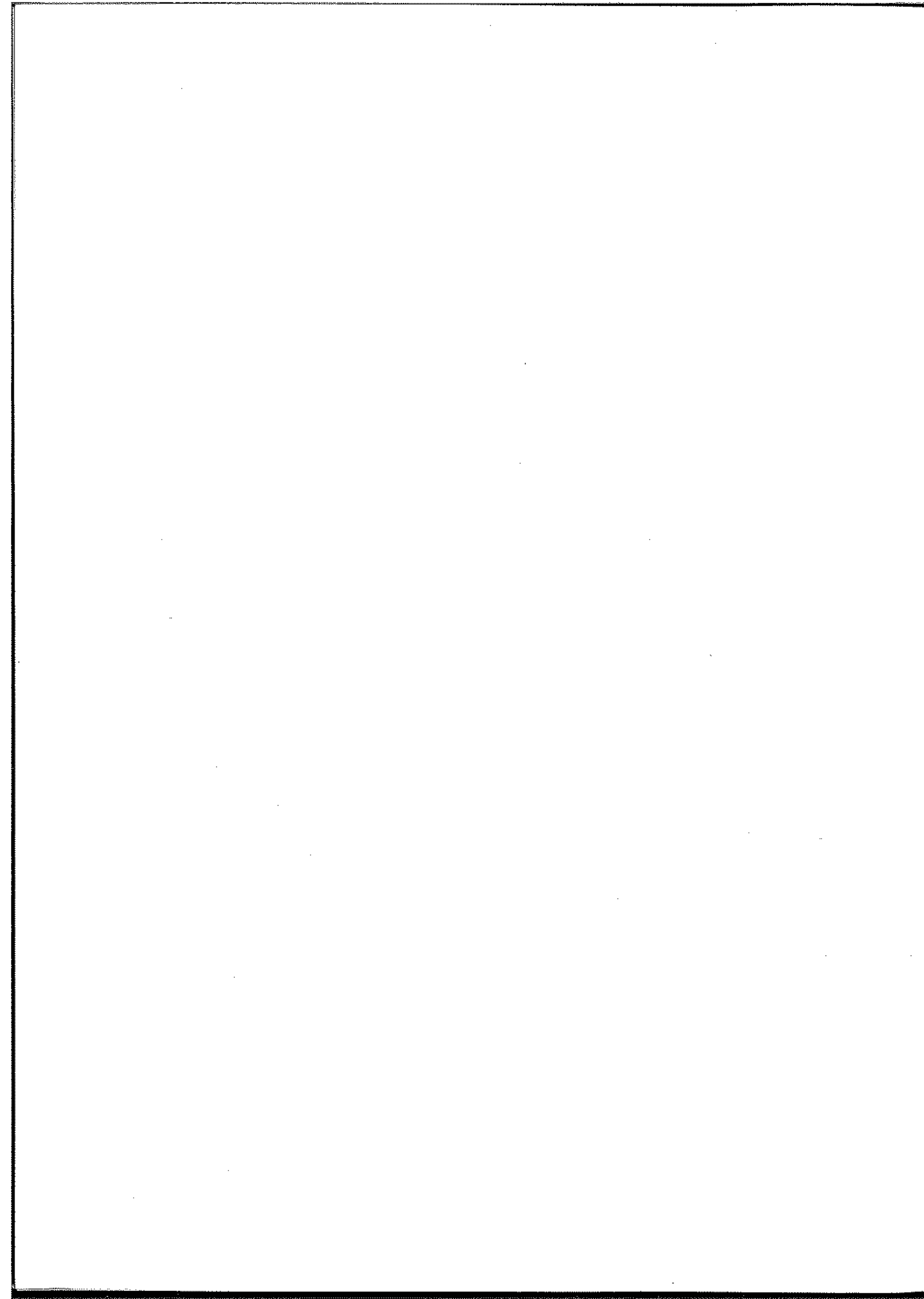
ΑΡΧΕΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ

*μετάφραση
Μαρία Χατζηεμμανουήλ*

*εισαγωγή στην ελληνική έκδοση
Στάθης Λιβαθινός*

αναθεωρημένη έκδοση 2008

ΚΟΑΝ



Ο Εουτζένιο Μπάρμπα ίδρυσε το Θέατρο Οντίν το 1964 στο Όσλο και το 1966 μετέφερε την έδρα του στο Χολστεμπρό της Δανίας και το μετονόμασε Nordisk Teaterlaboratorium. Ο Μπάρμπα έχει σκηνοθετήσει 32 παραστάσεις που παρουσιάστηκαν πολλές φορές στην Ευρώπη, την Ασία, τις ΗΠΑ και τη Νότιο Αμερική. Το 1979 ίδρυσε τη Διεθνή Σχολή Θεατρικής Ανθρωπολογίας (ISTA), ένα περιοδεύον θεατρικό σχήμα αποτελούμενο από ηθοποιούς, χορευτές, μουσικούς και μαθητευόμενους που ενδιαφέρονταν να ερευνήσουν τις αρχές οι οποίες διέπουν τη σκηνική παρουσία. Έχει γράψει πολλά βιβλία και άρθρα, από τα οποία ενδεικτικά αναφέρουμε: *Το χάρτινο κανό: ένας οδηγός στη Θεατρική Ανθρωπολογία*, *Θέατρο: μοναξιά, δεξιτεχνία, επανάσταση, Γη της στάχτης και των διαμαντιών: η μαθητεία μου στην Ποηλία*. Έχει τιμηθεί με πολλά διεθνή βραβεία και του έχει απονεμηθεί ο τίτλος του επίτιμου διδάκτορα σε πολλές πανεπιστημιακές σχολές.

Ο Νικόλα Σαβαρέζε είναι καθηγητής στο Πανεπιστήμιο Romatre της Ρώμης, όπου διδάσκει ιστορία του θεάτρου και της παράστασης στο Τμήμα Σκηνικών Τεχνών. Έχει κάνει πολλές δημοσιεύσεις με θέμα τη σχέση του Ασιατικού Θεάτρου με το Ευρωπαϊκό, μεταξύ άλλων *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente* (Θέατρο και παράσταση ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση, 1992), *Paris/Artaud/Bali* (1997) και *Training!* (2004). Είναι μόνιμο μέλος της ISTA από την ίδρυσή της και εκδότης του περιοδικού *Teatro e storia*.

Η πρώτη ελληνική έκδοση δημοσιεύτηκε το 2008 από τις εκδόσεις ΚΟΑΝ.

Η παρούσα μετάφραση βασίζεται στην αναθεωρημένη ιταλική έκδοση που δημοσιεύτηκε το 2005

Για το κεφάλαιο *Οπτικές* χρησιμοποιήθηκαν τα επιπρόσθετα στοιχεία της αναθεωρημένης αγγλικής έκδοσης *A Dictionary of Theatre Anthropology*, όπως δημοσιεύτηκε το 2007 από την Routledge

2 Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxon OX14 4RN

Routledge is an imprint of the Taylor & Frands Group

Typeset in Garamond Simoncini by Florence Production, Ltd, Stoodleigh, Devon. Printed and bound in the UK by Scotprint, Haddington

Μέρος της μετάφρασης έγινε στο *Σπίτι της Λογοτεχνίας* του ΕΚΕΜΕΛ στην Πάρο το καλοκαίρι του 2006.

Τίτλος πρωτοτύπου:

L' arte segreta dell' attore

Un dizionario di antropologia teatrale

Το βιβλίο αποτελεί προϊόν έρευνας που έλαβε χώρα από το 1980 μέχρι το 2005 στο πλαίσιο της ΙΣΤΑ, της Διεθνούς Σχολής Θεατρικής Ανθρωπολογίας, την οποία διευθύνει ο Εουτζένιο Μπάρμπα. Όσα άρθρα δεν αποδίδονται σε έναν συγκεκριμένο συγγραφέα έχουν συγγραφεί από κοινού από τους Εουτζένιο Μπάρμπα και Νικόλα Σαβαρέζε.

Το βιβλίο είναι αφιερωμένο στη μνήμη των Katsuko Azuma, Fabrizio Cruciani, Ingemar Lindh, Sanjukta Panigrahi και I Made Pasek Tempo, ιδρυτών του ΙΣΤΑ.

Στο κεφάλαιο *Οπτικές* χρησιμοποιήθηκαν οι προτάσεις της επιμελήτριας της αγγλικής έκδοσης, Judy Barba, για την οριστική μορφοποίηση του κειμένου.

Μετάφραση από τα ιταλικά: Μαρία Χατζηεμμανουήλ

Επιμέλεια και διορθώσεις: Αντώνης Γαλέος.

Εξώφυλλο και ηλεκτρονική σελιδοποίηση: Μάγδα Διαλεκτού

Επιμέλεια έκδοσης: Άγγελος Μοιράγιας

© Copyright 2005 Eugenio Barba and Nicola Savarese

© Copyright 2008 για την ελληνική έκδοση, Άγγελος Μοιράγιας, εκδόσεις ΚΟΑΝ

Διάρθρωση ύλης: Νικόλα Σαβαρέζε σε συνεργασία με τη Ρίνα Σκπλ

ISBN: 978-960-7895-87-5

Κεντρική διάθεση:

εκδόσεις/βιβλιοπωλείο ΚΟΑΝ

Σκουφά 64, 10680 Αθήνα

Τηλ.: 210 3628265, 210 3628307, Fax: 210 3613349

www.koan.gr • e-mail: koan@otenet.gr

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή στην ελληνική έκδοση-

Η ποίηση της τεχνικής *Στάθης Λιβαθινός*, 11.

ISTA: Διεθνής Σχολή Θεατρικής Ανθρωπολογίας

Εουτζένιο Μπάρμπα, 12.

Εισαγωγή

Θεατρική Ανθρωπολογία – *Εουτζένιο Μπάρμπα*, 13.

Αρχές που μοιάζουν, θεάματα που διαφέρουν, 13.
Lokadharmi και *Natyadharmi*, 14. Η ισορροπία στην πράξη, 15. Ο χορός των αντιθέσεων, 19. Η αρετή της παράλειψης, 22. Ιντερμέτζο, 23. Ένα σώμα αποφασισμένο, 25. Ένα πλασματικό σώμα, 27. Εκατομμύρια κεριά, 29.

Ανακαίνιση της συμπεριφοράς

Ανακαίνιση της συμπεριφοράς – *Ρίτσαρντ Σέκνερ*, 32.

Μπαράτα Νατυάμ, 34. *Ο χορός Τσάου Πουρούλια*, 35. Χορός κι έκσταση στο Μπαλί, 37.

Ανατομία

Μπορεί η θάλασσα να υψωθεί πάνω από τα βουνά; –

Νικόλα Σαβαρέζε, 39.

Αντιθέσεις

Ο χορός των αντιθέσεων, 42. Η γραμμή της ομορφιάς, 46. *Tridhangī* ή τρία τόξα, 47. Η δοκιμή της οικίας, 50. Αποδοχή κι ενστερνισμός, 51.

Ασκήσεις

Φανερά και κρυφά παρτιτούρα: η σημασία των ασκήσεων για τη δραματουργία του ηθοποιού – *Εουτζένιο Μπάρμπα*, 53.

Σωματική δράση: η μικρότερη αντιληπτή δράση, 53. Η εποχή των ασκήσεων, 53. Εσωτερικά ζώη κι ερμηνεία, 54. Η πολυπλοκότητα του συναισθήματος, 55. Η πραγματική σχέση, 57. Το άθλημα ως χορός, 58. Ο σωματικός διαλογος με τους θεατές, 58. Η πραγματική δράση, 59. Η θεατρική σχέση του

Μεγερχόλντ, 60. Η άσκηση ως πρότυπο οργανικής και δυναμικής δραματουργίας, 63. Μορφή, ρυθμός, ροή, 64. Σιωπηρά γνώση, 64.

Διεύρυνση

Το διευρυμένο σώμα – *Εουτζένιο Μπάρμπα*, 65.

Η γέφυρα, 65. Περιπέτειες, 67. Η αρχή της αναίρεσης, 69. Κάνω τη σκέτη, 70. Δίδυμες λογικές, 72. Η επιτάσιμη Θήβα, 74.

Το διευρυμένο πνεύμα – *Φράνκο Ρουφίνι*, 77.

Σημειώσεις, 81.

Δραματουργία

Δράση-εν-έργω – *Εουτζένιο Μπάρμπα*, 82.

Δραματουργία και σκηνικός χώρος, 86.

Εκπαίδευση (Training)

Από το «μαθαίνω» στο «μαθαίνω να μαθαίνω» –

Εουτζένιο Μπάρμπα, 89.

Ο μύθος της τεχνικής, 89. Μια αποφασιστική φάση, 90. Η ολική παρουσία, 90. Η περίοδος της ευπάθειας, 92.

Διαπολιτισμική εκπαίδευση – *Ρίτσαρντ Σέκνερ*, 93.

Η εκπαίδευση είναι αφρετηρία – *Νικόλα Σαβαρέζε*, 95.

Προκαταρκτικές εκτιμήσεις, 95. Πρότυπα άσκησης, 95. Ακροβασία, 96. Εκπαίδευση με τον δάσκαλο, 97.

Ενέργεια

Κουνγκ-φου, 102. Ενέργεια και συνέχεια, 103. *Koshi, ki-ai, bayu*, 105. *Animus-anima*, 106. *Keras* και *manis*, 109. *Lasya* και *tandava*, 113. *Tamé*, 113. Ενέργεια στο χώρο και ενέργεια στο χρόνο, 115. *Santai*, τα τρία σώματα του ηθοποιού, 116. Πέδηση των ρυθμών, 118. Παρουσία του ηθοποιού, 122.

Ευρασιατικό θέατρο

Ευρασιατικό θέατρο – *Εουτζένιο Μπάρμπα*, 123.

Αυγή, 123. Ευρασιατικό θέατρο, 123.

Αντι-παράδοση, 123. Γιατί; 124. Ρίζες, 125. Χωριό, 125. Ερμηνεία ενός κειμένου ή δημιουργία ενός χώρου, 126. Θεατής, 126.

Παρανοήσεις και επινοήσεις: από τον *Δρόμο του Μεταξιού* ως τον Σέκι Σάνο – *Νικόλα Σαβαρέζε*, 127.

Ισοδυναμία

Η αρχή της ισοδυναμίας, 135. *Dhanu*: τοξοβολία στον χορό Οντίσι, 138. Η ρίψη ενός βέλους στο Κυόγκεν, 140. Τοξοβολία στη βιομηχανική, 141.

Ισορροπία

Εξω-καθημερινή ισορροπία, 145. Ισορροπία πολυτελείας, 146. Εξω-καθημερινή τεχνική: αναζήτηση μιας νέας στάσης, 147. Γενικές αρχές σχετικές με την ισορροπία, 148. Η ισορροπία εν δράσει, 151. Ατσάλι και βαμβάκι, 152. Η κιναισθησία, 155. Ισορροπία και φαντασία, 156. Ο άγνωστος χορός του Μπρεχτ, 158.

Ιστοριογραφία

Η ενεργειακή γλώσσα – *Φερντινάντο Ταβιάνι*, 165.

Ο Χένρυ Ίρβινγκ στο μικροσκόπιο, 166. Ζωντανό μάρμαρο, 168. Κάτω από το κοστούμι του Αρλεκίνου, 169.

Το «σύστημα» του Στανιολάφκι – *Φράνκο Ρουφίνι*, 171

Ο λόγος στον Στανιολάφκι, 171. «Η πιο απλή ανθρώπινη κατάσταση»: το οργανικό ψυχο-σώμα, 171. Το πνεύμα θέτει αιτήματα: η αναγέννηση (*beretivanié*), 172. Το σώμα απαντά αναλόγως: η ενσάρκωση, 173. Ψυχο-σώμα οργανικό, χαρακτήρας, ρόλος, 173. Προϋποθέσεις σημασίας και προ-εκφραστικό επίπεδο, 174.

Μεγερχόλντ: το γκροτέσκο, δηλαδή η βιομηχανική – *Εουτζένιο Μπάρμπα*, 176.

Μια πλαστικότητα που δεν ανταποκρίνεται στα λόγια, 176.

Το γκροτέσκο, 177. Η βιομηχανική, 178.

Κείμενο και σκηνή

Κείμενο και σκηνή – *Φράνκο Ρουφίνι*.

Πολιτισμός του κειμένου και πολιτισμός της σκηνής, 181. «Φτωχό» κείμενο και «πλούσια» σκηνή, 182. Περὶ δραματολογίας, 184. Ρόλος και χαρακτήρας, 185.

Μαθητεία

Παραδείγματα από τη Δύση – *Φερμπίτσιο Κρουσιάνι*, 188.

Οι πρωτεργάτες-πατριάρχες και το θέατρο στις αρχές του εικοστού αιώνα, 188. Δημιουργική πορεία, θεατρική σχολή και θεατρική εκπαίδευση, 189. Παιδαγωγική του καλλιτέχνη, 191.

Παραδείγματα από την Ινδία – *Ρόζμαρν Ζαν Αντζ*, 193.

Ο γκουρού ως γονέας, τιμημένος παιδαγωγός, 193. *Guru-kula*, σπουδή στο σπίτι του γκουρού, 195. *Guru-dakshina*, δώρα και δίδακτρα, 195. *Ehalauya*, άριστος μαθητής, 196. *Guru-shishya-paratpara*, 197.

Μάτια και πρόσωπο

Φυσιολογία και κωδικοποίηση, 198. Το συμπαγές βλέμμα, 200. Η δράση της όρασης (μάτια και σπονδυλική στήλη), 203. Δείχνοντας τα μάτια, 204. Το φυσικό πρόσωπο, 206. Το προσωρινό πρόσωπο, 208. Το βαμμένο πρόσωπο, 212.

Μοντάζ

Μοντάζ του ηθοποιού και μοντάζ του σκηνοθέτη – *Εουτζένιο Μπάρμπα*, 214

Το μοντάζ του ηθοποιού, 216. Μοντάζ του σκηνοθέτη, 218. Πρώτη σεκάνς του ηθοποιού, 218. Δεύτερη σεκάνς του ηθοποιού, 218. Δεύτερο μοντάζ του σκηνοθέτη, 220.

Νοσταλγία

Νοσταλγία ή πάθος για επιστροφή – *Νικόλα Σαβαρέζε*, 222. Ο χορός των ηθοποιών, 223.

Οπτικές

Οι δύο οπτικές: του ηθοποιού και του θεατή – *Φερντινάντο Ταβιάνι*, 229.

Οργανικότητα

Οργανικότητα, παρουσία, σκηνικός βίος – *Εουτζένιο Μπάρμπα*, 243.

«Φυσικό» και «οργανικό» – Μιρέλλα Σίνο, 245.

«Φυσικό» και «οργανικό» – Μιρέλλα Σίνο, 245.

Πάντα φύση, αλλά μια φύση διαφορετική, 246.
Επαγγελματικές διάλεκτοι, 247. Η παρουσία, 247.
Αχέ, *shimnyong, taksu*, 248. *Matah, mi-juku, kacha*,
249.

Δουλεύοντας με σωματικές δράσεις: η διπλή άρθρωση
– *Μάρκο ντε Μαρίνις*, 250.
Η πρώτη άρθρωση, 250. Η δεύτερη άρθρωση, 251.
Γενικές αρχές, 252

Παράλειψη

Κερματισμός και ανασύνθεση, 254. Η αρετή του
αναγκαίου, 256. Παρουσίαση της απουσίας, 256. Η
αρετή της παράλειψης, 258.

Πόδια

Μικρόκοσμος-μακρόκοσμος, 259. Στις
μύτες/πούεντ, 260. Η γραμματική των ποδικών, 265.

Προ-εκφραστικότητα

Το όλον και τα επίπεδα οργάνωσής του, 270.
Τεχνική πολιτιστικής προσαρμογής και
αποπροσαρμογής, 274. Φυσιολογία και
κωδικοποίηση, 275. Κωδικοποίηση στην Ανατολή
και τη Δύση, 276. Το πλασματικό σώμα, 280.
Πολεμικές τέχνες και θεατρικότητα στην Ανατολή,
282. Πολεμικές τέχνες και θεατρικότητα στη Δύση,
285. Η αρχιτεκτονική του σώματος, 289. Η προ-
ερμηνεία του θεατή, 290.

Ρυθμός

Ο ομηλέμενος χρόνος, 292. *Jo-ha-kyu*, 295.
Βιολογικές κινήσεις και μικρο-ρυθμοί του σώματος,
295. Μεγερχόλντ: ο ρυθμός είναι θεμελιώδης, 296.

Σκηνικά και κοστούμια

Το κοστούμι είναι το σκηνικό, 300. Ένδυμα
καθημερινό, κοστούμι εξω-καθημερινό, 307. Τα
υδάτινα μανίκια, 308.

Τεχνική

Απόψεις για τις τεχνικές του σώματος – *Μαρσέλ Μωσ*,
309.

Βιογραφική απαρίθμηση των τεχνικών του σώματος,
310. 1) Τεχνικές της γέννησης και της μαιευτικής,
310. 2) Τεχνικές της παιδικής ηλικίας: Ανατροφή
και διατροφή του παιδιού, 310. 3) Τεχνικές της
εφηβείας, 310. 4) Τεχνικές της ενήλικης ζωής, 310.
Τεχνικές της κατανάλωσης, 314. Γενικές εκτιμήσεις,
314.

Σπονδυλική στήλη: το πηδάλιο της ενέργειας, 315. Η
βουβή κραυγή, 317.

Πραγματιστικοί νόμοι – *Γέρζι Γκροτόφσκι*, 319.
Sats, 321. *Αόγος* και *βίος*, 321.

Χέρια

Φυσιολογία και κωδικοποίηση των χεριών, 322. Τα
χέρια: καθарός ήχος ή σιωπή, 323. Πώς να
πλάσουμε κινούμενα χέρια, 326. Ινδία: χέρια και
σημασία, 328. Τα χέρια και η Όπερα του Πεκίνου,
330. Τα χέρια και ο μπαλινέζικος χορός, 331. Τα
χέρια και το ιαπωνικό θέατρο, 332. Τα χέρια και το
κλασικό μπαλέτο, 333. Δύο παραδείγματα από το
σύγχρονο δυτικό θέατρο, 334.

Βιβλιογραφία

Προηγούμενες εκδόσεις, 338. Συλλογικά έργα, 338.
Γενική βιβλιογραφία, 339.

Ευχαριστήρια

ΙΣΤΑ: Διεθνής Σχολή Θεατρικής Ανθρωπολογίας,
349. Προσκεκλημένοι καλλιτέχνες, 350.
Επιστημονικό προσωπικό και ειδικοί καλλιτέχνες,
350. Εικόνες, 350. Φωτογραφίες, 350.

Ευρετήρια, 351



Σκηνή από το *Theatrum Mundi*, στην ΙΣΤΑ της Μπολόνια το 1990, με τον μπαλινέζο χορευτή I Made Pasek Tempo και την ηθοποιό του Οντίν Roberta Carreri.

Η ποίηση της τεχνικής

Άκουσα κάποτε να λένε για ένα παλιό καλό νούμερο του τσίρκου.

Το εκτελούν δύο κλόουν. Ο ένας σκυμμένος στα τέσσερα δίπλα σε ένα φανοστάτη, κάτι ψάχνει. Ο άλλος τον πλησιάζει απορημένος: «Έχασες τίποτα;», ρωτάει... «ναι, το κλειδί μου», απαντάει ο πρώτος. «Εδώ το έχασες;» ξαναρωτάει... «Όχι». «Τότε γιατί το ψάχνεις εδώ;» Και ο σκυμμένος απαντάει: «γιατί εδώ υπάρχει φως».

Όλοι εμείς που ψάχνουμε το κλειδί για το θέατρο του 21ου αιώνα, μοιραζόμαστε την ίδια αγωνία, την ίδια ανάγκη για καινούργιες ερωτήσεις, καινούργιες απαντήσεις, καινούργια θέματα, καινούργιους τρόπους, κάτι τέλως πάντων που να μην μας καθουσιάζει αλλιώς να μας κάνει καλύτερους, ικανούς για καινούργια λάθη. Γιατί δεν μπορεί... τόσες κοσμοϊστορικές αλληλλαγές συμβαίνουν γύρω μας, το θέατρο θα ανανεώσει τα μέσα του, θα δοκιμάσει νέες φόρμες και θα καταφέρει επιτέλους το ακατόρθωτο: θ' αλληλλάξει –λέει– τους ανθρώπους, και θα τους κάνει καλύτερους.

Ο 20ος αιώνας έβαλε στο παιχνίδι καινούργιους κανόνες. Έφερε στο προσκήνιο το καινούργιο πρόσωπο που θα γινόταν μεταρρυθμιστής, επαναστάτης, απόλυτος εξουσιαστής, και θα ηλεγόταν σκηνοθέτης. Ένα πρόσωπο μυστήριο, κρυμμένο στο σκοτάδι, επιφορτισμένο με το ρόλο του πρώτου θεατή, του καθοδηγητή, του ερευνητή –καμιά φορά και του πατέρα– που εξαφανίζεται διακριτικά από την πρώτη κιόλας μέρα των παραστάσεων: ένα πρόσωπο που έχει μάθει να πεθώνει μέσα στη δημιουργία των άλλων.

Έτσι άρχισε να κυλάει το μυστικό εκείνο ποτάμι: από τον μεγάλο μεταρρυθμιστή, Κωνσταντίν Στανισλάφσκι, περνάει από τον Μεγερχόλντ, τον Αρτώ, τον Μπρεχτ, τον Γκροτόφσκι, και φτάνει μέχρι τον Μπάρμπα και τους συνεργάτες του, που για χάρη μας ανακαλύπτουν ξανά, –ή μάλλον αποκαλύπτουν– τις πηγές του θεάτρου.

Το ποτάμι συνεχίζει να κυλάει υπόγεια. Κάθε φορά που εμφανίζεται ένας σημαντικός δημιουργός, η αλυσίδα σπάει, οι αρχές ανατρέπονται, η στάθμη ανεβαίνει απότομα, το ποτάμι εκτρέπεται, οι νόμοι καταργούνται, και η «παράδοση» εξαφανίζεται: χάος. Όλα προς στιγμήν φαίνονται σαν να 'χουν χάσει κάτι από την αρμονία τους και τη φαινομενικά λογική τους συνέχεια.

Ο αθηναίος καλλιτέχνης πριν γίνει ο ίδιος κρίκος της αλυσίδας, και πολύ πριν γίνει μύθος και ανδριάντας για τις επόμενες γενιές θα πληρώσει πρώτα το τμήμα της φωτιάς και του σιδήρου, της αναθεώρησης, της αμφιβολίας, της σύγκρουσης και ενίοτε της καταστροφής.

Οι μεγάλοι ερευνητές και δάσκαλοι του θεάτρου του 20ου αιώνα, με κορυφαίο τον Γκροτόφσκι, αρνήθηκαν το θέατρο ως θέαμα, και δέχτηκαν το θέατρο ως όχημα. Ο Γκροτόφσκι, πνευματικό παιδί του Στανισλάφσκι, αλλιώς και πνευματικός πατέρας του Εουτζένιο Μπάρμπα, έχοντας μισο-τελειώσει τις σπουδές του στο Κρατικό Ινστιτούτο Θεάτρου της Μόσχας, αποφάσισε πως το θέατρο πρέπει να μετατραπεί σε ναό, και αναζήτησε τις τελετουργικές αρχές του. Αρνήθηκε το θέατρο ως αποκλειστικά και μόνο διασκέδαση, μετέτρεψε τους ηθοποιούς του σε αγίους και

εγκαθίδρυσε αρχές. Αναζήτησε τη συνέχεια αντλώντας από τις πηγές, είδε το επάγγελμα σαν μια ιερή αποστολή και απαιτούσε απόλυτη αφιέρωση. «Δεν ζητάμε να ανακαλύψουμε κάτι νέο αλλιώς κάτι ξεχασμένο» είπε. «Κάτι που είναι τόσο παλιό ώστε πια δεν είναι έγκυρη καμία κατάσταση, ούτε ταξινόμηση του σε αισθητικό ρεύμα».

Ακολουθώντας αυτές τις αρχές, άνοιξε ένα μονοπάτι, και έβαλε τις βάσεις για να ερευνηθούν οι πηγές της θεατρικής παράδοσης. Μιας παράδοσης αθηναϊκής, που περνάει από πατέρα σε γιο.

Το θέατρο της Ανατολής, μόνο έτσι κατάφερε να επιβιώσει και να διατηρήσει τους κώδικές του αναλλοίωτους μέσα στο χρόνο.

Η ρώσικη σχολή από τις αρχές του 20ου αιώνα έβαλε τις βάσεις για το συλλογικό θέατρο, τη σκηνοθεσία ως έκφραση μιας ιερής προσωπικής ανάγκης και την αναβάθμιση του ηθοποιού σε ουσιαστικό δημιουργό.

Με απαρχή τις αναζητήσεις του Στανισλάφσκι, οι άνθρωποι του θεάτρου καλούνται να καταργήσουν τα κλισέ και τους αυτοματισμούς. Το θέατρο γίνεται χώρος μύησης, και όπως κάθε μύηση επικυρώνεται στην πράξη, έτσι πραγματική περιουσία του θεάτρου γίνεται η απόλυτη και πλήρης παρουσία των ηθοποιών.

Ο Εουτζένιο Μπάρμπα και οι συνεργάτες του στο θέατρο Οντίν επικεντρώνουν την ερευνητική δουλειά τους ακριβώς στο θέατρο της Ανατολής όπου το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, χωρίς να παύει να είναι προϊόν έμπνευσης, εξαρτάται απόλυτα από τη συνέπεια της εκτέλεσης, την ακρίβεια και τη βαθιά γνώση.

Η τεχνική μοιάζει λίγο σαν την ανακάλυψη της Τροίας. Η μία πόλη βρίσκεται θαμμένη ακριβώς κάτω από την άλλη. Δουλειά των ανθρώπων του θεάτρου είναι να ξεθάψουν τις πόλεις, να τους ξαναδώσουν ζωή, μετατρέποντας το θέατρο σε πράξη συλλογική, παίρνοντας πάντα το ρίσκο του αβέβαιου αποτελέσματος.

Στα χρόνια που ακολούθησαν, η σκηνή μετατράπηκε από χώρο θεάματος σε συνεχές εργαστήριο. Οι κώδικες και οι τεχνικές του τελετουργικού θεάτρου, έγιναν σημείο αναφοράς και έρευνας για τη διεύρυνση του πνεύματος και την άσκηση του σώματος του ηθοποιού. Δεν υπάρχει σημείο του ανθρώπινου σώματος που να μην θεωρήθηκε κέντρο από το οποίο να μπορεί να εκπορεύεται ενέργεια και συνεπώς περιεχόμενο.

Η βαθιά κατάρτιση που απαιτεί η σκηνική πράξη, αυτό που εμείς δηλαδή θα λέγαμε «τεχνική», δεν είναι παρά η άλλη πλευρά της ποίησης, είναι ο σπόρος, είναι η προϋπόθεση. Καμιά τεχνική δεν είναι αυτοσκοπός. Είναι το χώμα που θα φυτρώσει η ομορφιά, η συγκίνηση και η ελευθερία. Είναι αυτό που θα παρακολουθεί κανείς, όταν ο ηθοποιός θα μπορεί να είναι απολύτως παρών, σωματικά, πνευματικά, και ψυχικά, πάνω στη σκηνή του θεάτρου.

Γιατί εκεί «υπάρχει φως».

Στάθης Λιβαθινός
Μάιος 2008



ISTA: International School of Theatre Anthropology (Διεθνής Σχολή Θεατρικής Ανθρωπολογίας)

Κάθε ερευνητής είναι εξοικειωμένος με τις μερικές συνωνυμίες και δεν τις θεωρεί ταυτοσημίες, καθώς αυτές ορίζουν διαφορετικά γνωστικά πεδία. Για παράδειγμα, πέρα από την πολιτισμική ανθρωπολογία, υπάρχουν η ποινική ανθρωπολογία, η φιλοσοφική ανθρωπολογία, η φυσική ανθρωπολογία, η παλαιοανθρωπολογία. Σε κάθε παρουσίαση της ISTA υπογραμμίζουμε κι επαναλαμβάνουμε πως ο όρος «ανθρωπολογία» δεν χρησιμοποιείται με την έννοια της πολιτιστικής ανθρωπολογίας, αλλά περιγράφει ένα νέο πεδίο σπουδών, που εξετάζει το ανθρώπινο ον σε συνθήκες οργανωμένης παράστασης.

Η μοναδική συγγένεια της Θεατρικής με την Πολιτισμική ανθρωπολογία έγκειται στο ότι και οι δύο θέτουν υπό αμφισβήτηση το «εμφανές» (την ίδια την παράδοσή τους). Αυτό συνεπάγεται μετατόπιση, ταξίδι, στρατηγική *ελιγμών*, που μας επιτρέπει να κατανοήσουμε τον πολιτισμό μας με μεγαλύτερη ακρίβεια. Μέσα από την αντιπαβολή με αυτό που φαίνεται ξένο, το βλέμμα μας μαθαίνει να συμπετέχει και να διατηρεί την αμεροληψία του.

Προς αποφυγή παρεξηγήσεων: η Θεατρική Ανθρωπολογία δεν ασχολείται με τα επίπεδα οργανώσης που επιτρέπουν να εφαρμόζονται τα παραδειγματικά δεδομένα της Πολιτισμικής Ανθρωπολογίας στο θέατρο και το χορό. Η Θεατρική Ανθρωπολογία δεν είναι η μελέτη φαινομένων της παράστασης σε όσους πολιτισμούς αποτελούν παραδοσιακά αντικείμενο μελέτης των ανθρωπολόγων. Ούτε συγχέεται η Θεατρική Ανθρωπολογία με την Ανθρωπολογία του Θεάματος.

Το επαναλαμβάνω: η Θεατρική Ανθρωπολογία είναι η μελέτη της συμπεριφοράς του ανθρώπου, ο οποίος χρησιμοποιεί τη φυσική και πνευματική του παρουσία σύμφωνα με αρχές διαφορετικές από εκείνες της καθημερινής ζωής, δηλαδή σε συνθήκες οργανωμένης παράστασης. Την *εξω-καθημερινή* αυτή χρήση του σώματος ονομάζουμε τεχνική.

Μια διαπολιτισμική ανάλυση του θεάτρου δείχνει πως το έργο του ηθοποιού είναι αποτέλεσμα συγκεκριμένου τριών συντελεστών, οι οποίοι κατοπτρίζουν τρία διαφορετικά επίπεδα οργάνωσης:

1. την προσωπικότητα του ηθοποιού, την ευσυνείδησή του, την καλλιτεχνική του ευφυΐα και την κοινωνική του «περσόνα», που τον καθιστούν μοναδικό και ανεπανάληπτο.
2. την ιδιαιτερότητα των παραδόσεων και του ιστορικο-πολιτισμικού αλαισίου μέσα στο οποίο εκδηλώνεται η ανεπανάληπτη προσωπικότητα ενός ηθοποιού.
3. τη χρήση της φυσιολογίας σύμφωνα με εξω-καθημερινές τεχνικές του σώματος. Στις τεχνικές αυτές ανιχνεύονται σταθερά επαναλαμβανόμενες, διαπολιτισμικές αρχές. Οι αρχές αυτές ορίζουν το πεδίο που η Θεατρική Ανθρωπολογία ονομάζει *προ-εκφραστικότητα*.

Ο πρώτος συντελεστής είναι προσωπικός. Ο δεύτερος είναι κοινός σε όσους εντάσσονται στο ίδιο θεατρικό είδος. Μόνο ο τρίτος αφορά όλους τους ηθοποιούς, όλων των εποχών και των πολιτισμών: μπορεί να ονομαστεί «βιολογικό» επίπεδο του θεάτρου. Οι δύο πρώτοι συντελεστές καθορίζουν το πέρασμα από την προ-εκφραστικότητα στην έκφραση. Ο τρίτος είναι ο σταθερός δεσμός που υπάρχει κάτω από τις ατομικές, υφολογικές και πολιτισμικές διαφορές.

Οι σταθερές αρχές που συναντάμε στο «βιολογικό» επίπεδο του θεάτρου επιτρέπουν στους ηθοποιούς να έχουν διαφορετικές τεχνικές, δηλαδή να χρησιμοποιούν με τρόπο ξεχωριστό τη σκηνική παρουσία και το δυναμισμό τους.

Αν εφαρμοστούν σε κάποιους παράγοντες της φυσιολογίας (βάρος, ισορροπία, στάση της σπονδυλικής στήλης, κατεύθυνση του βλέμματος), οι αρχές αυτές παράγουν οργανικές προ-εκφραστικές εντάσεις. Οι νέες αυτές εντάσεις απεργάζονται μια διαφορετική ποιότητα της ενέργειας, καθιστούν το σώμα θεατρικά «αποφασισμένο», «ζωντανό», αποκαλύπτουν την «παρουσία» του ηθοποιού, των σκηνών του *βίο*, προσελκύοντας την προσοχή του θεατή, *πριν* ακόμα υπεισέλθει οποιαδήποτε προσωπική έκφραση. Πρόκειται, προφανώς, για ένα *πριν* λογικό, όχι χρονικό. Τα διάφορα επίπεδα οργάνωσης είναι –για τον θεατή και μέσα στην παράσταση– αδιαχώριστα. Μπορούν να διαχωριστούν μόνο αφηρημένα, σε συνθήκες αναλυτικής αναζήτησης και στην τεχνική προσπάθεια της σύνθεσης που επιτελεί ο ηθοποιός.

Το πεδίο εργασίας της ISTA είναι η μελέτη των αρχών της εξω-καθημερινής χρήσης του σώματος και η εφαρμογή τους στη δημιουργική εργασία του ηθοποιού και του χορευτή. Η μελέτη αυτή οδηγεί σε μια διεύρυνση των γνώσεων, που έχει άμεσες συνέπειες σε πρακτικό επαγγελματικό επίπεδο. Σε γενικές γραμμές, η μεταβίβαση των εμπειριών αρχίζει με την αφομοίωση μιας τεχνικής γνώσης: ο ηθοποιός μαθαίνει και εξατομικεύει. Η γνώση των αρχών που ελέγχουν τον σκηνικό *βίο* μπορεί να επιτρέψει, όχι να μάθουμε μια τεχνική, αλλά να *μάθουμε να μαθαίνουμε*. Αυτό έχει τεράστια σημασία για όσους επιλέγουν ή αναγκάζονται να ξεπεράσουν τα όρια μιας εξειδικευμένης τεχνικής.

Η δυτική θεατρολογία έχει σε γενικές γραμμές υπερεκτιμήσει τις θεωρίες και τις ουτοπίες, εγκαταλείποντας την εμπειρική προσέγγιση στον προβληματισμό του ηθοποιού. Η ISTA κατευθύνει την προσοχή της σε αυτό το «εμπειρικό πεδίο», με σκοπό την υπέρβαση των πειθαρχικών, τεχνικών και αισθητικών εξειδικεύσεων. Προσπαθούμε να κατανοήσουμε όχι την τεχνική, αλλά τα μυστικά της τεχνικής, αυτά που πρέπει να γνωρίζουμε για να την υπερβούμε.

Εουζένιο Μπάρμπα



Θεατρική ανθρωπολογία

Εουτζένιο Μπάρμπα

Πού μπορεί να στραφεί ένας ηθοποιός ή ένας χορευτής για να αντλήσει τα βασικά ήλικά της τέχνης του; Αυτό είναι το ερώτημα στο οποίο προσπαθεί να απαντήσει η θεατρική ανθρωπολογία. Δεν θα ικανοποιήσει, ωστόσο, ούτε την ανάγκη να αναλυθεί επιστημονικά το «λεξιλόγιο του ηθοποιού», ούτε θα απαντήσει το θεμελιώδες ερώτημα για ποιον παίζει ή χορεύει ένας ηθοποιός: πώς γίνεται κάποιος καλός ηθοποιός ή καλός χορευτής;

Η θεατρική ανθρωπολογία δεν αναζητεί συμπαντικές αρχές, αλλά *χρήσιμες* κατευθύνσεις. Δεν διαθέτει την ταπεινοφροσύνη της επιστήμης, αλλά φιλοδοξεί να αποκαλύψει τις γνώσεις που είναι χρήσιμες στη δράση του ηθοποιού-χορευτή. Δεν θέλει να ανακαλύψει «νόμους», αλλά να μελετήσει κανόνες συμπεριφοράς.

Αρχικά ο όρος «ανθρωπολογία» παραπέμπει στη μελέτη της συμπεριφοράς του ανθρώπου όχι μόνο σε επίπεδο κοινωνικο-πολιτισμικό, αλλά και οργανικό. Κατά συνέπεια, η θεατρική ανθρωπολογία μελετά τη φυσιολογία και την κοινωνικο-πολιτιστική συμπεριφορά του ανθρώπου σε συνθήκες παράστασης.

Αρχές που μοιάζουν, θεάματα που διαφέρουν

Διαφορετικοί ηθοποιοί και χορευτές σε διαφορετικούς τόπους και εποχές, εκτός από τις πολλές αρχές της δικής τους ιδιαίτερης παράδοσης, μοιράζονται και κάποιες αρχές που παρουσιάζουν ομοιότητες μεταξύ τους. Η πρώτη αιμοστολή της θεατρικής ανθρωπολογίας είναι να ανιχνεύσει αυτές τις *αρχές που επανέρχονται*.

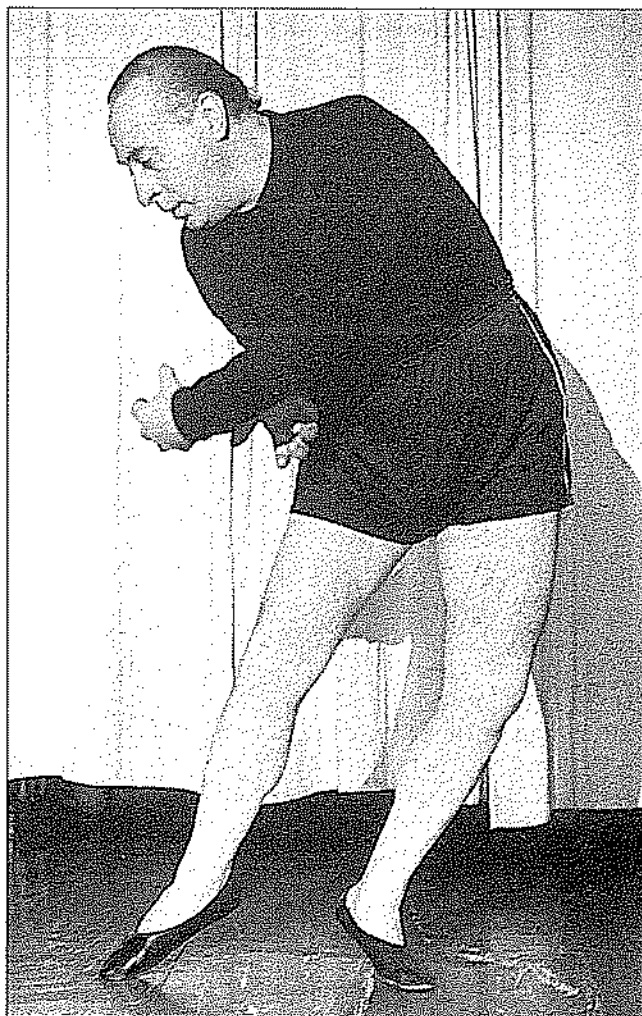
Οι *αρχές που επανέρχονται* δεν αποτελούν αποδείξεις ύπαρξης μιας «επιστήμης του θεάτρου» ή κάποιων οικουμενικών νόμων· είναι συμβουλές, εξαιρετικά ωφέλιμες, ενδείξεις που είναι πολύ πιθανόν να αποδειχθούν χρήσιμες στη σκηνική πρακτική.

Οι «καλές συμβουλές» έχουν την εξής ιδιαιτερότητα: μπορούμε να τις ακολουθήσουμε ή να τις αγνοήσουμε. Δεν είναι κατηγορηματικές όπως οι νόμοι. Ή, ακόμη, μπορούμε να τις σεβαστούμε ακριβώς για να μπορέσουμε να τις ανατρέψουμε και να τις υπερβούμε.

Ο σύγχρονος δυτικός ηθοποιός δεν διαθέτει έναν οργανωμένο *corpus* οδηγιών με βάση τις οποίες θα προσανατολιστεί. Οι αφειρητές του είναι σε γενικές γραμμές ένα κείμενο ή οι υποδείξεις ενός σκηνοθέτη. Του λείπουν όμως οι γενικοί κανόνες δράσης, οι οποίοι, χωρίς να περιστέλουν την καλλιτεχνική του ελευθερία, τον βοηθούν στην αποστολή του. Αντίθετα, ο παραδοσιακός ηθοποιός της Ανατολής, βασίζεται σε ένα οργανωμένο και καλά δοκιμασμένο *corpus* «απόλυτων υποδείξεων», δηλαδή κανόνων τέχνης που μοιάζουν με τους νόμους ενός κώδικα: κωδικοποιούν ένα αυστηρά οριοθετημένο

υποκριτικό ύφος, με το οποίο πρέπει να ευθυγραμμίζονται όλοι οι ηθοποιοί που υπηρετούν το συγκεκριμένο είδος.

Φυσικά, ο ηθοποιός που κινείται μέσα σε ένα πλαίσιο κωδικοποιημένων κανόνων διαθέτει μεγαλύτερη καλλιτεχνική ελευθερία από εκείνον ο οποίος –όπως ο δυτικός ηθοποιός– είναι δέσμιος της αυθαιρεσίας και της απουσίας κανόνων. Ο ηθοποιός της Ανατολής όμως πληρώνει τη μεγαλύτερη ελευθερία του με μια εξειδίκευση, που του αφήνει μικρότερα περιθώρια να δράσει έξω από τις περιοχές που γνωρίζει. Ένα πλέγμα συγκεκριμένων και χρήσιμων πρακτικών κανόνων για τον ηθοποιό φαίνεται πως μπορεί να υπάρχει μόνο αν οι κανόνες αυτοί είναι απόλυτοι, κλειστοί και δεν επηρεάζονται από ξένες εμπειρίες και παραδόσεις. Όλοι σχεδόν οι ασιατές θεατρικοί δάσκαλοι απαγορεύουν στους μαθητές τους να ασχολούνται με είδη θεάματος διαφορετικά από εκείνο στο οποίο ασκούνται. Μερικές φορές τους απαγορεύουν ακόμα και να παρακολουθούν άλλα είδη θεάτρου ή χορού. Υποστηρίζουν ότι μόνο έτσι παραμένει ανέπτυξη η τεχνοτροπία του ηθοποιού-χορευτή και αναδεικνύεται η ολοκληρωτική αφοσίωσή του στην τέχνη του.



Ο Ευγένιο Ντεκρού (1898-1991), ιδρυτής του σύγχρονου μίμου.

Όλα αυτά σαν να αισθάνονται οι κανόνες θεατρικής συμπεριφοράς απειλημένοι από την ίδια την προφανή σχετικότητα τους, σχεδόν σαν να «υποφέρουν» επειδή δεν είναι αληθινοί και τυπικοί νόμοι. Αυτός ο μηχανισμός άμυνας έχει τουλάχιστον το πλεονέκτημα ότι αποφεύγει την παθολογική τάση που προκύπτει συχνά από τη συνειδητοποίηση πως όλοι οι κανόνες είναι σχετικοί, δηλαδή την καθολική έλλειψη κανόνων και την αυθαιρεσία.

Έτσι, όπως ένας ηθοποιός του Καμπούκι μπορεί να αγνοεί τα χιλιάδες «μυστικά» του Νο, δεν είναι τυχαίο ότι και ο Ευέν Ντεκρού —ο μόνος ίσως ευρωπαϊός δάσκαλος που επεξεργάστηκε ένα σύνολο κανόνων ανάλογο με αυτό μιας ανατολικής παράδοσης— προσπαθεί να επιβάλει στους μαθητές του τον ίδιο ασκητικό ερμητισμό προς άλλα σκηνικά είδη, διαφορετικά από τα δικά τους. Στην περίπτωση του Ντεκρού, όπως και στην περίπτωση των ασιατών δασκάλων, δεν πρόκειται για πνευματικό αποκλεισμό ούτε για αδιαλλαξία. Πρόκειται για πλήρη συναισθησιότητα του γεγονότος ότι τη βάση και τις αρχές από τις οποίες ξεκινάει ένας ηθοποιός πρέπει να τις προστατεύει σαν το πολυτιμότερο αγαθό του, ένα αγαθό που θα μπορούσε να μολυνθεί και να καταστραφεί ανεπανόρθωτα από τον συγκριτισμό, και που πρέπει να προστατευθεί έστω και με τίμημα τον κίνδυνο της απομόνωσης.

Ο κίνδυνος της απομόνωσης συνίσταται στο ότι ο ηθοποιός κινδυνεύει να πληρώσει την καθαρότητά του με στειρότητα. Οι δάσκαλοι που κλειδώνουν τους μαθητές τους στη φυλακή ενός κώδικα νόμων —οι οποίοι για να έχουν ισχύ, αναγκαστικά παραβλέπουν τη σχετικότητα τους, αγνοώντας έτσι ως αποτέλεσμα τα οφέλη των συγκρίσεων— προστατεύουν βεβαίως την ποιότητα της τέχνης τους, αλλά απειλούν το μέλλον της.

Όσοι ένα θέατρο μπορεί να ανοίγεται στις εμπειρίες άλλων θεάτρων, όχι για να ενσωματώσει διαφορετικές μεθόδους παραγωγής θεαμάτων, αλλά για να ιχνηλατήσει παρόμοιες αρχές με βάση τις οποίες θα μεταδώσει τις δικές τους εμπειρίες. Στην περίπτωση αυτή το άνοιγμα στο διαφορετικό δεν συνεπάγεται εξ ορισμού παράδοση άνευ όρων στον συγκριτισμό και τη σύγχυση των γλωσσών. Από τη μια μεριά έτσι αποφεύγεται ο κίνδυνος της στείρας απομόνωσης, από την άλλη ο κίνδυνος του ανοίγματος για το άνοιγμα, που θα οδηγούσε στον εκφυλισμό, σε ένα ανεξέλεγκτο συνονθύλευμα. Το ότι αναζητούμε, έστω και θεωρητικά και αφηρημένα, μια κοινή παιδαγωγική βάση, δεν σημαίνει βέβαια ότι αναζητούμε μια κοινή μέθοδο για να κάνουμε θέατρο όλοι με τον ίδιο τρόπο. Ο Ντεκρού έγραφε: «Οι τέχνες μοιάζουν μεταξύ τους στις βασικές αρχές τους, όχι στα μεμονωμένα έργα τους». Θα μπορούσαμε να προσθέσουμε: και τα είδη του θεάτρου δεν παρουσιάζουν ομοιότητες στις παραστάσεις τους, αλλά στις αρχές τους. Η θεατρική ανθρωπολογία θέλει να μελετήσει αυτές τις αρχές όχι τις βαθυστόχαστες και υποθετικές αιτίες των ομοιοτήτων τους, αλλά τις πιθανές χρήσεις τους. Αν το πετύχει, γνωρίζει ότι υπηρετεί εξίσου και τον άνθρωπο του δυτικού θεάτρου και εκείνον του ανατολικού, και εκείνους που έχουν μια κωδικοποιημένη παράδοση και εκείνους που πάσχουν από την έλλειψή της, εκείνους που πλάντνουν από τον εκφυλισμό αλλά και εκείνους που απειλούνται από την καθαρότητα.

Lokadharmi και Natyadharmi

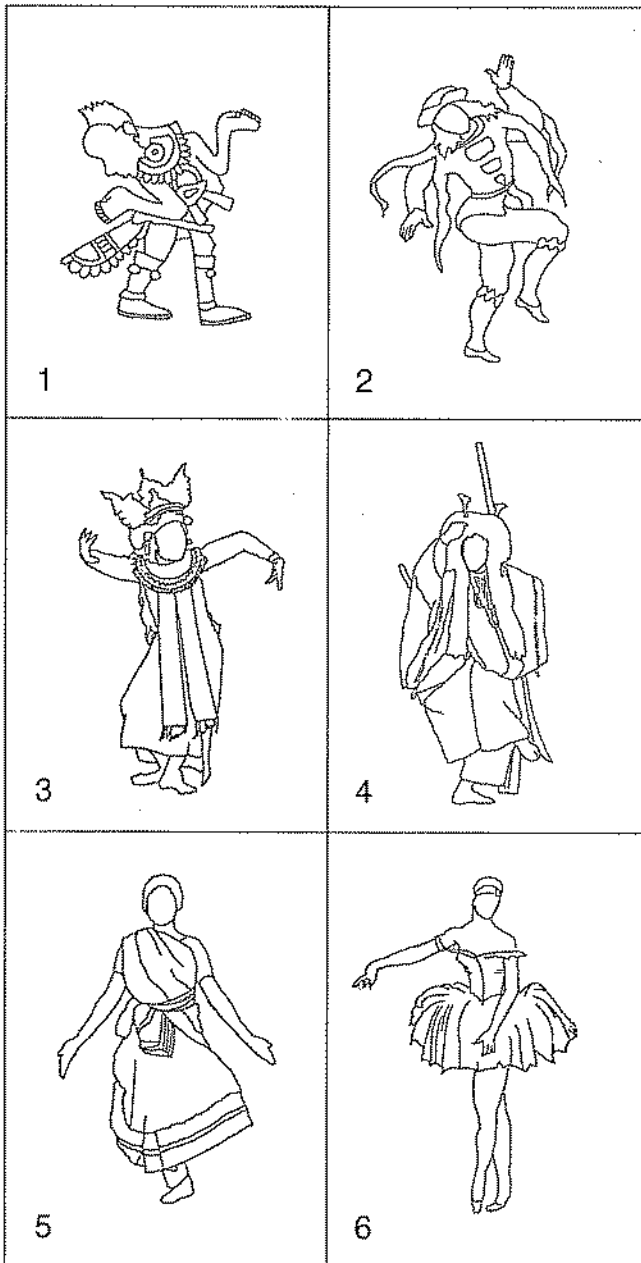
«Έχουμε δύο λέξεις», μου λέει η Σαντζούκτα Πανικράχι, ινδή χορεύτρια του χορού Οντίο, «για να δηλώσουμε την ανθρώπινη συμπεριφορά: η μία, *λοκαντάρμι* (*lokadharmi*) δείχνει τη συμπεριφορά (*dharma*) του κοινού ανθρώπου (*loka*)· ή άλλη, *ναταντάρμι* (*natyadharmi*) δείχνει τη συμπεριφορά του χορευτή (*nata*=χορός)».

Κατά τη διάρκεια των τελευταίων ετών επισκέφθηκα πολλούς δασκάλους διαφορετικών θεάτρων. Με κάποιους από αυτούς συνεργάστηκα για πολύ καιρό. Σκοπός της έρευνάς μου δεν ήταν η μελέτη των χαρακτηριστικών που διέθεταν οι διαφορετικές παραδόσεις, αυτών δηλαδή που καθιστούσαν μοναδικά την τέχνη τους, αλλά των χαρακτηριστικών που τις συνέδεαν με άλλες μορφές τέχνης της Ανατολής και της Δύσης. Αυτό που αρχικά ήταν προσωπική μου, μοναχική σχεδόν έρευνα, σιγά σιγά εξελίχθηκε σε έρευνα μιας ομάδας που περιλαμβάνει ανθρώπους της επιστήμης, δυτικούς και ασιάτες μελετητές του θεάτρου, καλλιτέχνες που ανήκουν σε διάφορες παραδόσεις. Σε αυτούς τους τελευταίους, ειδικά, είμαστε ευγνώμονες: η συνεργασία μαζί τους χαρακτηρίζεται από ένα ξεχωριστό είδος γενναιοδωρίας, που γκρέμισε τις επιφυλάξεις για να αποκαλύψει τα μυστικά και τα απόκρυφα του επαγγέλματός τους. Μιας γενναιοδωρίας που κάποιες φορές έφτανε να γίνει εσκεμμένα απερισκεψία, όταν έμπαιναν σε συνθήκες εργασίας οι οποίες τους υποχρέωναν να ερευνήσουν το νέο και εκδίλωναν μια περιέργεια για το πείραμα, η οποία δεν μπορούσαμε καν να υποψιαστούμε πως θα υπήρχε σε καλλιτέχνες που έμοιαζαν πιστοί μύστες μιας αναλλοίωτης παράδοσης.

Οι ασιάτες και οι δυτικοί ηθοποιοί, ακόμα κι όταν εκτελούν μια επίδειξη τεχνική, ψυχρή, έχουν μια ποιότητα παρουσίας που εντυπωσιάζει τον θεατή και αιχμαλωτίζει την προσοχή του. Στην κατάσταση αυτή δεν εκφράζουν τίποτα, ωστόσο υπάρχει ένας πυρήνας ενέργειας, κάτι σαν ακτινοβολία, όχι όμως προμελετημένη, που κυριεύει τις αισθήσεις μας. Για πολύ καιρό νόμιζα πως επρόκειτο για μια ιδιαίτερη «δύναμη» του ηθοποιού, που αποκτήθηκε με χρόνια και χρόνια πείρας και εργασίας, για ένα ιδιαίτερο χάρισμα τεχνικής. Αυτό που εμείς αποκαλούμε τεχνική όμως, δεν είναι παρά μια ιδιαίτερη χρήση του σώματός μας.

Ο τρόπος που χρησιμοποιούμε το σώμα μας στην καθημερινή ζωή διαφέρει κατά πολύ από τον τρόπο που το χρησιμοποιούμε σε συνθήκες παράστασης. Σε καθημερινό επίπεδο έχουμε μια σωματική τεχνική προδιαγεγραμμένη από τον πολιτισμό μας, από την κοινωνική μας θέση, από το επάγγελμά μας. Στην περίπτωση της «παράστασης» όμως χρησιμοποιούμε το σώμα με μια τεχνική εντελώς διαφορετική. Μπορούμε επομένως να διακρίνουμε μια τεχνική καθημερινή από μια τεχνική εξω-καθημερινή.

Οι καθημερινές τεχνικές δεν είναι συνειδητές: κινούμαστε, καθόμαστε, μεταφέρουμε βάρη, φιλάμε, δείχνουμε, συγκατανεύουμε και αρνούμαστε με χειρονομίες που θεωρούμε «φυσικές» και που είναι, αντίθετα, πολιτισμικά προκαθορισμένες. Οι διαφορετικοί πολιτισμοί διδάσκουν διαφορετικές τεχνικές του σώματος, ανάλογα με



Όμοιες αρχές - διαφορετικά θεάματα: (1) αζτέκος χορευτής (2) ευρωπαϊός μενεστρέλος του Μεσαίωνα (3) μπαλινέζα χορεύτρια (4) ιάπωνας ηθοποιός του Καμπούκι (5) ινδή χορεύτρια του Οντίσι (6) χορεύτρια του κλασικού μπαλέτου. Οι αρχές οι οποίες ρυθμίζουν τη σκηνική συμπεριφορά των ηθοποιών-χορευτών σε διάφορους πολιτισμούς είναι παρόμοιες, τα θεάματα όμως είναι διαφορετικά.

το αν περπατάμε με ή χωρίς παπούτσια, αν μεταφέρουμε βάρη με το κεφάλι ή με τα χέρια, αν φιλάμε με το στόμα ή με τη μύτη. Το πρώτο βήμα για να ανακαλύψουμε ποιες μπορεί να είναι οι αρχές του σκηνικού βίου του ηθοποιού και του χορευτή, της «ζωής» του, συνίσταται λοιπόν στο να κατανοήσουμε ότι τις καθημερινές τεχνικές του σώματος τις αντιστρατεύονται τεχνικές εξω-καθημερινές, δηλαδή τεχνικές που δεν σέβονται τις προκαθορισμένες χρήσεις του σώματος, οι οποίες έχουν αναχθεί σε συνήθειες.

Όσοι βρίσκονται σε συνθήκες παράστασης ανατρέχουν σε αυτές τις εξω-καθημερινές τεχνικές.

Συχνά στη Δύση δεν είναι εμφανής και συνειδητή η απόσταση που χωρίζει τις καθημερινές τεχνικές του σώματος από τις εξω-καθημερινές που ορίζουν τη συμπεριφορά του ανθρώπου στο θέατρο. Στην Ινδία, αντίθετα, η διαφορά είναι ολοφάνερη και επικυρώνεται από την ονομασία τους: *lokadharmi* και *natyadharmi*.

Οι καθημερινές τεχνικές του σώματος χαρακτηρίζονται γενικά από την αρχή της ελάχιστης προσπάθειας: δηλαδή, πώς θα πετύχουμε τη μεγαλύτερη απόδοση δαπανώντας τη λιγότερη ενέργεια. Οι εξω-καθημερινές τεχνικές βασίζονται, αντίθετα, στη σπατάλη της ενέργειας. Μερικές φορές μοιάζουν με το κοίταγμα στον καθρέφτη: σπατάλη ενέργειας για ένα ελάχιστο αποτέλεσμα.

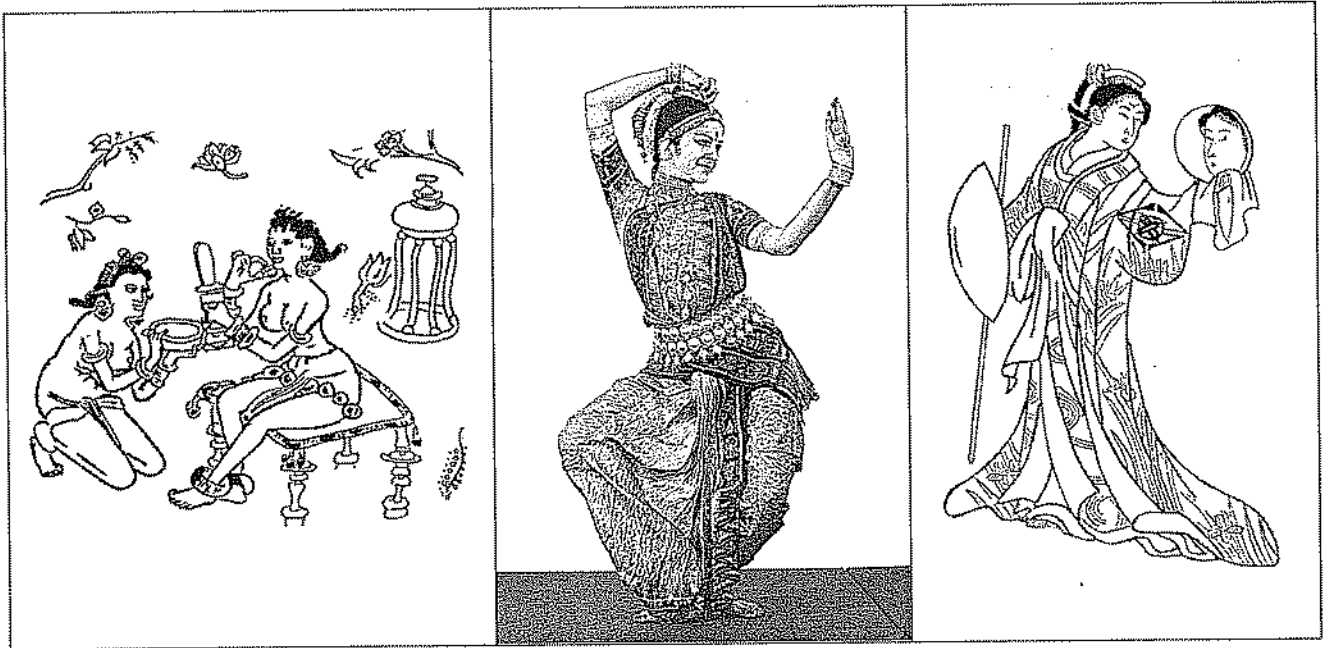
Όταν ήμουν στην Ιαπωνία με το θέατρο Οντίν, αναρωτιόμουν τι να σήμαινε η φράση με την οποία οι θεατές επιβράβευαν τους ηθοποιούς στο τέλος του θεάματος: *otsukarimasama*. Η ακριβής σημασία αυτής της έκφρασης - ενός από τους πολλούς τύπους έκφρασης που υπαγορεύει η ιαπωνική εθιμοτυπία, και ενδείκνυται ιδιαίτερα για τους ηθοποιούς - είναι: «κουράστηκε». Ο ηθοποιός που προκάλεσε την προσοχή του κοινού ή το εντυπωσίασε, κουράστηκε γιατί δεν έκανε οικονομία στην ενέργειά του και γι' αυτό του εκφράζουν τις ευχαριστίες τους.

Η σπατάλη όμως, η υπερβολή στη χρήση της ενέργειας δεν αρκεί για να εξηγήσει τη δύναμη που χαρακτηρίζει τη «ζωή» του ηθοποιού και του χορευτή. Είναι εμφανής η διαφορά ανάμεσα σε αυτή τη «ζωή» αφενός, και αφετέρου στη ζωντάνια του ακροβάτη, και βέβαια και σε κάποιες στιγμές εξαιρετικής δεξιοτεχνίας στην Όπερα του Πεκίνου και σε άλλες μορφές θεάτρου ή χορού. Στις περιπτώσεις αυτές οι ακροβάτες, οι χορευτές, οι ηθοποιοί μάς δείχνουν ένα «άλλο σώμα», ένα σώμα που ακολουθεί τεχνικές πολύ διαφορετικές από τις καθημερινές, τόσο διαφορετικές όμως, ώστε να φαίνεται πως έχουν χάσει κάθε επαφή μαζί τους. Δεν πρόκειται πλέον για τεχνικές εξω-καθημερινές, αλλά για «άλλες τεχνικές». Στην περίπτωση αυτή δεν υπάρχει πια η ένταση της απόκλισης, δεν υπάρχει πια αυτό το είδος της «ελαστικής ενέργειας», που χαρακτηρίζει τις εξω-καθημερινές τεχνικές, όταν αντιπαραβάλλονται με τις καθημερινές τεχνικές. Με άλλα λόγια, δεν υφίσταται πλέον διαλεκτική σχέση αλλά μόνο απόσταση: το απροσπέλαστο σώμα του δεξιότεχνου.

Οι καθημερινές τεχνικές του σώματος αποσκοπούν στην επικοινωνία, οι τεχνικές του δεξιότεχνου όμως αποσκοπούν στον θαυμασμό και τη μεταμόρφωση του σώματος. Οι εξω-καθημερινές τεχνικές, αντίθετα, αποσκοπούν στη διαμόρφωση: κυριολεκτικά *δια-μορφώνουν* το σώμα. Σε αυτό συνίσταται η ουσιαστική διαφορά που τις διακρίνει από εκείνες τις τεχνικές που το *μετα-μορφώνουν*.

Η ισορροπία στην πράξη

Η αναγνώριση μιας ιδιαίτερης ποιότητας στη σκηνική παρουσία μάς οδήγησε στη διάκριση σε τεχνικές καθημερινές, τεχνικές δεξιοτεχνίας και εξω-καθημερινές τεχνικές του σώματος. Οι τελευταίες αφορούν τη «ζωή»



Lokhadarmi: (αριστερά) καθημερινή συμπεριφορά Ινδής που καλλωπίζεται (ζωγραφική απεικόνιση του 11ου αιώνα μ.Χ.)· *Natyadharmi*: (κέντρο) εξω-καθημερινή συμπεριφορά της χορεύτριας του Οντίσι Σαντζούκτα Πανιγκράχι και (δεξιά) ενός οναγκάτα (πθοποιού που ερμηνεύει τους γυναικείους ρόλους στο ιαπωνικό Καμπούκι); και οι δύο σε μια «σκηνή με καθρέφτη».

του πθοποιού και του χορευτή. Αυτές τη χαρακτηρίζουν πριν ακόμη η «ζωή» αυτή αρχίσει να παριστάνει κάτι ή να εκφράζεται.

Την διαπίστωση που μόλις εκφράσαμε δεν θα την αποδεχόταν εύκολα ένας δυτικός: είναι δυνατόν να υπάρχει μίμωσ ένα επίπεδο της τέχνης του πθοποιού στο οποίο ο πθοποιός είναι μεν ζωντανός, παρών, χωρίς όμως να παριστάνει ούτε να σηματοδοτεί τίποτα;

Τίως μόνο όποιος γνωρίζει καλά το ιαπωνικό θέατρο μπορεί να θεωρήσει φυσιολογική μια καταφατική απάντηση στο ερώτημα αυτό. Επομένως, οι Ιάπωνες είναι οι πλέον κατάλληλοι να μας προσφέρουν παραδείγματα ακραία μιν, αλλά διαφωτιστικά, για το πώς η ζωή του πθοποιού μπορεί να μην έχει παραστασιακό χαρακτήρα και να περιορίζεται σε μια δυναμική παρουσία. Η «δυναμική παρουσία» η οποία ωστόσο δεν αναπαριστά τίποτα, αποτελεί για τον πθοποιό σχήμα οξύμωρο, μια απόλυτη αντίφαση: πράγματι ο πθοποιός, με την εμφάνισή του και μόνο μπροστά σε θεατές, εξ ορισμού μοιάζει να παριστάνει κάτι ή κάποιον. Ο Μοριάκι Γουατανάμπε ορίζει ως εξής το οξύμωρο της καθαρής παρουσίας του πθοποιού: πρόκειται για έναν πθοποιό που «παρουσιάζει την απουσία» του. Μοιάζει ίσως με εγκεφαλικό παιχνίδι, όμως αποτελεί θεμελιώδες στοιχείο του ιαπωνικού θεάτρου.

Ανάμεσα στον πραγματικό και τον πλασματικό χαρακτήρα του πθοποιού, στις δύο αυτές ταυτότητες στις οποίες φαίνεται πως εξαντλείται η φιγούρα του πθοποιού τόσο στη Δύση όσο και στο σύγχρονο ιαπωνικό θέατρο, ο Γουατανάμπε διακρίνει έναν ενδιάμεσο χαρακτήρα στα θέατρα Νο, Καμπούκι και Κυόγκεν. Στο θέατρο Νο λ.χ., ο δευτεραγωνιστής, ο *waki*, συχνά παρουσιάζει τη μη-παρουσία του, δηλαδή την απουσία του από τη δράση. Θέτει σε εφαρμογή μια περίπλοκη εξω-καθημερινή τεχνική του σώματος, που δεν πρέπει να χρησιμοποιείται για να εκφράσει, αλλά για να «κάνει

να προσέξουν την ικανότητά του να μην εκφράζεται». Αυτή η περίτεχνα επεξεργασμένη αποποίηση ταυτότητας απαντάται επίσης σε εκείνο το τμήμα της παράστασης του Νο, όπου ο πρώτος πθοποιός, ο *shite*, πρέπει να αποχωρήσει. Ο πθοποιός, ο οποίος έχει απεκδυθεί πλέον τον ρόλο, χωρίς αυτό να σημαίνει όμως ότι έχει επανέλθει στην καθημερινή του υπόσταση, απομακρύνεται από τους θεατές χωρίς αφενός να θέλει να εκφράσει τίποτα, αφετέρου με την ίδια όμως ενέργεια που χαρακτηρίζει τις εκφραστικές του στιγμές.

Ακόμα και οι *kokhen*, οι μαυροντυμένοι άντρες που βοηθούν τον πθοποιό στη σκηνή, καλούνται να «υποδυθούν την απουσία τους». Η παρουσία τους, που δεν εκφράζει ούτε αντιπροσωπεύει κάτι, φτάνει έτσι απευθείας στις πηγές της ζωής και της ενέργειας του πθοποιού: οι ειδικοί λένε ότι είναι πιο δύσκολο να είσαι *kokhen* παρά πθοποιός.

Αυτά τα παραδείγματα δείχνουν πως υπάρχει ένα επίπεδο στο οποίο οι εξω-καθημερινές τεχνικές του σώματος χρησιμοποιούν την ενέργεια του πθοποιού στην αυθεντική της μορφή, θα λέγαμε, στο προ-εκφραστικό επίπεδο. Στο κλασικό ιαπωνικό θέατρο, το επίπεδο αυτό είναι κάποιες μόνο φορές εμφανές. Ωστόσο, και όταν ακόμα δεν παρουσιάζεται, είναι πάντα παρόν στον πθοποιό: είναι η ίδια η βάση για τη ζωή, τη σκηνική του παρουσία.

Όταν μιλάμε για «ενέργεια» του πθοποιού-χορευτή, κάνουμε χρήση ενός όρου που προσφέρεται για χιλιάδες παρανοήσεις. Στη λέξη «ενέργεια» δίνουμε πολλές, διαφορετικές ερμηνείες. Ετυμολογικά σημαίνει ότι βρισκόμαστε «εν έργω», ότι εκτελούμε κάποια εργασία. Τι συμβαίνει όμως όταν το σώμα του πθοποιού-χορευτή βρεθεί *εν έργω* –έργο πθοποιού-χορευτή– σε ένα επίπεδο προ-εκφραστικό; Με ποιες άλλες λέξεις θα μπορούσαμε να αντικαταστήσουμε τη δική μας λέξη «ενέργεια»;



Τεχνικές επιδεξιότητας: ηθοποιός-ακροβάτης της Όπερας του Πεκίνου.

Όποιος μετέφραζε σε μια ευρωπαϊκή γλώσσα τις αρχές των ασιατών ηθοποιών-χορευτών, θα χρησιμοποιούσε λέξεις όπως «ενέργεια», «ζωή», «δύναμη», «πνεύμα» για να μεταφράσει όρους όπως οι ιαπωνικοί *ki-ai*, *kohoro*, *io-in*, *koshi*, οι μπαλινέζικοι *taksu*, *virasa*, *chikara*, *bayu*, οι κινέζικοι *kung-fu*, *shun toeng*, οι ινδικοί *prana*, *shakti*. Η αστοχία των μεταφραστικών επιλογών κρύβει κάτω από βαρύνδουπους όρους πρακτικές οδηγίες που αφορούν τις αρχές της ζωής του ηθοποιού-χορευτή.

Προσπάθησα να κάνω τη διαδρομή αντίστροφα. Ρώτησα κάποιους δασκάλους του ασιατικού θεάτρου αν υπάρχουν στη γλώσσα της δουλειάς τους λέξεις που θα μπορούσαν να μεταφράσουν τον δικό μας όρο «ενέργεια». «Εμείς λέμε πως ένας ηθοποιός έχει ή δεν έχει *koshi* για να δείξουμε πως έχει ή δεν έχει τη σωστή ενέργεια στη δουλειά», μου απαντά ο Σαβαμούρα Σοζούρο, ηθοποιός του Καμπούκι. Η λέξη *koshi* στην ιαπωνική γλώσσα όμως, δεν φανερώνει μια αφηρημένη έννοια, αλλά ένα εντελώς συγκεκριμένο μέρος του σώματος: τους γοφούς. Όταν λένε «έχεις *koshi*, δεν έχεις *koshi*» το νόημα της φράσης είναι «έχεις γοφούς, δεν έχεις γοφούς». Τι σημαίνει όμως για έναν ηθοποιό να μην έχει γοφούς;

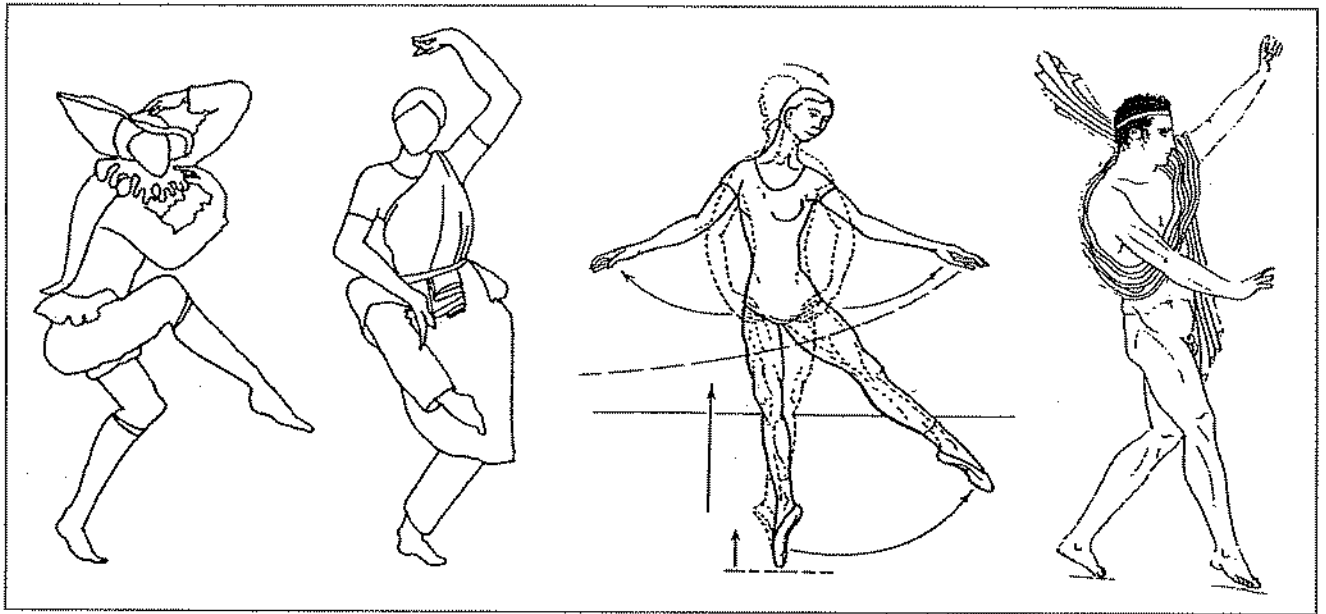
Όταν περπατάμε ακολουθώντας τις καθημερινές τεχνικές του σώματος, οι γοφοί ακολουθούν τις κινήσεις που κάνουν οι γάμπες. Αντίθετα, στις εξω-καθημερινές τεχνικές του ηθοποιού του Καμπούκι και του Νο, οι γοφοί πρέπει να μένουν σταθεροί. Για να ακινητοποιήσουν τους γοφούς ενώ περπατούν, χρειάζεται να λυγίσουν

ελαφρά τα γόνατα και να χρησιμοποιήσουν τον κορμό σαν να αποτελεί ένα τμήμα ενιαίο, κάμπτοντας τη σπονδυλική στήλη, που με τον τρόπο αυτό πιέζεται προς τα κάτω. Δημιουργούνται έτσι δύο διαφορετικές εντάσεις στο επάνω και στο κάτω μέρος του σώματος, υποχρεώνοντας τον ηθοποιό να βρει μια νέα ισορροπία. Αυτή η διαδικασία δεν ξεκινάει ως αισθητική επιλογή, αλλά ως μέσο για να γεννηθεί ζωή στον ηθοποιό: μόνο στη συνέχεια καταλήγει να προσδίδει ένα ιδιαίτερο ύφος.

Η ζωή του ηθοποιού και του χορευτή βασίζεται, πράγματι, σε μια αλλοίωση της ισορροπίας. Όταν βρισκόμαστε σε όρθια στάση δεν μπορούμε να παραμείνουμε συγγή ακίνητοι. Ακόμα και όταν φαινόμαστε ακίνητοι, κάνουμε πολύ μικρές κινήσεις με τις οποίες μετατοπίζουμε το βάρος μας. Πρόκειται για μια σειρά από διορθωτικές κινήσεις που μετατοπίζουν αδιάκοπα το βάρος μας με αποτέλεσμα να πέφτει πότε στο μπροστινό μέρος, πότε στο πίσω, πότε στη δεξιά πλευρά των πελμάτων και πότε στην αριστερή. Ακόμη και στην πιο απόλυτη ακινησία αυτές οι μικρο-κινήσεις υπάρχουν, πότε περισσότερο συμπυκνωμένες, πότε λιγότερο, άλλοτε διευρυμένες, άλλοτε πιο ελεγχόμενες, άλλοτε λιγότερο, ανάλογα με τη φυσική μας κατάσταση, την ηλικία, το επάγγελμα. Υπάρχουν επιστημονικά εργαστήρια ειδικευμένα στον υπολογισμό της ισορροπίας μέσω της μέτρησης των διαφορετικών πιέσεων που ασκούν τα πόδια στο έδαφος: από τις μετρήσεις αυτές προκύπτουν διαγράμματα στα οποία μπορεί ο καθένας να διαβάσει πόσες περίπλοκες και κοπιαστικές κινήσεις εκτελεί για να



Ίαπωνας ηθοποιός του θεάτρου Νο: ένα πλασματικό σώμα.



Αλλοίωση της ισορροπίας: (από αριστερά προς τα δεξιά) ηθοποιός της παλικιάς Κομέντια ντελ άρτε, ινδή χορεύτρια του Οντίσι, χορεύτρια του κλασικού μπαλέτου, αρχαίος Έλληνας χορευτής σε πομπή αφιερωμένη στον Διόνυσο.

μείνει ακίνητος. Έχουν γίνει πειράματα με επαγγελματίες ηθοποιούς. Από αυτά προκύπτει ότι, αν τους ζητηθεί να φανταστούν ότι μεταφέρουν ένα βάρος, ότι τρέχουν, ότι περπατούν, ότι πέφτουν, ότι ιππιδούν, αυτή η φανταστική συνθήκη τροποποιεί αμέσως την ισορροπία τους, ενώ αντίθετα δεν επηρεάζει την ισορροπία ενός κοινού ανθρώπου, για τον οποίο η φαντασία παραμένει υποθέσει σχεδόν αποκλειστικά διανοητική.

Όλα αυτά μπορούν να μας πουν πολλά για την ισορροπία και τη σχέση ανάμεσα στις νοητικές διεργασίες και τις μυϊκές εντάσεις: δεν μας λένε όμως τίποτα καινούριο για τον ηθοποιό-χορευτή. Πράγματι, το να πούμε ότι ένας ηθοποιός έχει συνηθίσει να ελέγχει τη φυσική του παρουσία και ότι μεταφράζει τις νοητικές του εικόνες σε σωματικές και φωνητικές πράξεις, είναι σαν να λέμε ότι ένας ηθοποιός είναι ηθοποιός. Όμως οι σειρές των μικροκινήσεων που αποκαλύπτονται από τα επιστημονικά εργαστήρια όπου υπολογίζεται η ισορροπία, μας βάζουν σε έναν άλλο δρόμο: λειτουργούν σαν πυρίνας, ο οποίος κρυμμένος στο βάθος των καθημερινών τεχνικών του σώματος, μπορεί να διαμορφωθεί και να ενισχυθεί για να ισχυροποιήσει την παρουσία του ηθοποιού-χορευτή, δηλαδή για να γίνει η βάση των δικών του εξω-κοιτημερινών τεχνικών.

Όποιος έχει παρακολουθήσει παράσταση του Μαρσέλ Μαρσώ έχει οπωσδήποτε αφιερώσει τουλάχιστον μια στιγμή για να εξετάσει την παράξενη μοίρα του μίμου που εμφανίζεται στη σκηνή μόνο για μερικά δευτερόλεπτα, ανάμεσα στο ένα νούμερο και το άλλο, κρατώντας μια πινακίδα στην οποία αναγράφεται ο τίτλος του θεατρικού νούμερου που θα ερμηνεύσει ο Μαρσώ. Σύμφωνα –θα μου πει κάποιος– ο μίμος είναι θέαμα βουβό, γι' αυτό ακόμα και οι ανογγελίες πρέπει να είναι βουβές, για να μη σπάνε τη σιωπή. Γιατί όμως να χρησιμοποιήσουν έναν μίμο, έναν ηθοποιό, σαν πίνακα ανακοινώσεων; Αυτό δεν σημαίνει ότι τον περιορίζουν σε μια απελοποιητική κατάσταση, στην οποία κυριολεκτικά δεν μπορεί

να κάνει τίποτα; Ένας από αυτούς τους μίμους, ο Πιέρ Βερύ, ο οποίος υπήρξε για πολύ καιρό ο μίμος που η δουλειά του ήταν να παρουσιάζει τις πινακίδες για το νούμερο του Μαρσώ, μια μέρα αφιγήθηκε πώς προοπάθησε να πετύχει τη μεγαλύτερη δυνατή σκηνική παρουσία στο σύντομο χρονικό διάστημα που εμφανιζόταν στη σκηνή, χωρίς να πρέπει –και χωρίς να μπορεί– να κάνει τίποτα. Είπε πως η μονοδική του εναλλακτική ήταν να αποδώσει όσο πιο δυναμικά γινόταν, όσο πιο ζωντανά γινόταν τη στάση του, τη στιγμή που σήκωνε την πινακίδα. Για να πετύχει αυτό το αποτέλεσμα τις ελάχιστες στιγμές του ρόλου του, έπρεπε να συγκεντρωθεί για πολλή ώρα ώστε να πετύχει μια «ουταθή ισορροπία». Έτσι, η ακινησία του γινόταν μια ακινησία όχι στατική, αλλά δυναμική. Επειδή δεν είχε άλλη επιλογή, ο Πιέρ Βερύ ήταν ανογκασμένος, με μια διαδικασία οφάιρεσης, να κοιτάζει στο ουσιώδες, και ανακάλυψε το ουσιώδες στην αλλοίωση της ισορροπίας.

Οι βασικές στάσεις στα διάφορα είδη του ασιατικού θεάτρου και χορού αποτελούν επίσης παροδείγματα συνειδητής και ελεγχόμενης αλλοίωσης της ισορροπίας. Το ίδιο μπορούμε να πούμε και για τις βασικές *ποζισόν* του ευρωπαϊκού κλασικού χορού και για το σύστημα του μίμου του Ντεκρού: εγκαταλείπουν την καθημερινή τεχνική της ισορροπίας και αναζητούν μια «ισορροπία πολυτελείας» η οποία διευρύνει τις εντάσεις στο σώμα που σπρίζει. Για να πετύχουν αυτό το αποτέλεσμα οι ηθοποιοί και χορευτές των διαφόρων ασιατικών παροδόσεων διαστρέφουν τη θέση των ποδιών, των γονάτων, τον τρόπο με τον οποίο το πόδι σπρίζονται στο έδαφος, ή ελοτώνουν την απόσταση μεταξύ του ενός ποδιού και του άλλου, ελαχιστοποιώντας τη βάση και καθιστώντας την ισορροπία οσταθή. Η Σανιζούκτα Πανιγκρόχι –μιλώντας για τον ινδικό χορό Οντίσι, υποδεικνύοντας παράλληλα και μια γενική αρχή για τη ζωή του ηθοποιού και του χορευτή– λέει: «Όλη η τεχνική του χορού βασίζεται οφενός στη διαίρεση του σώματος σε δύο ίσα μέρη,

με μια γραμμή η οποία το διαπερνά κατακόρυφα, και αρετέρου στην άνιση κατανομή του βάρους το οποίο μεταφέρεται πότε στο ένα μέρος και πότε στο άλλο». Ο χορός, δηλαδή, μεγεθύνει, σαν να τις βάζει στο μικροσκόπιο, αυτές τις μικρές και συνεχείς μετατοπίσεις του βάρους εξαιτίας των οποίων στεκόμαστε ακίνητοι, αυτές ακριβώς που ανακοινώνουν και τα ειδικευμένα εργαστήρια υπολογισμού της ισορροπίας με πολύπλοκα διαγράμματα.

Αυτός είναι ο χορός της ισορροπίας, ο οποίος, όπως αποκαλύπτουν οι πθοποιοί και οι χορευτές, συγκαταλέγεται στις βασικές αρχές όλων των ειδών του θεάτρου.

Ο χορός των αντιθέσεων

Δεν πρέπει να ξενίζει τον αναγνώστη το ότι αναφέρομαι ταυτόχρονα σε πθοποιοούς και χορευτές καθώς περιδιπλαίνω με σχετική επιπολαιότητα από την Ανατολή στη Δύση και αντίστροφα. Οι αρχές της ζωής που αναζητούμε δεν υπολογίζουν διόλου τις δικές μας διακρίσεις ανάμεσα σε θέατρο, μίμο, ή χορό. Οι διακρίσεις αυτές εξάλλου έχουν ξεπεραστεί, ακόμα και σε μας. Ο Γκόρντον Κρέιγκ, αφού πρώτα ειρωνεύτηκε τις φανταστικές εικόνες που χρησιμοποιούσαν οι κριτικοί για να περιγράψουν τον ιδιαίτερο τρόπο βαδίσματος του μεγάλου όγγλου πθοποίου Χένρυ Τρβινγκ, πρόσθεσε απλά: «Ο Τρβινγκ πότε δεν περπατούσε πάνω στη σκηνή, χόρευε». Η ίδια ποράθεση του θεάτρου με τον χορό χρησιμοποιήθηκε, αυτή τη φορά όμως με αρνητική χροιά, υποτιμητικά για τους πειραματοποιούς του Μεγερχόλντ. Κάποιοι έγραψαν για τον *Don Zouán* του πως αυτό που έβλεπαν δεν ήταν θέατρο, αλλά μπαλέτο.

Η αυστηρή διάκριση ανάμεσα στο θέατρο και τον χορό, προϊόν του δικού μας πολιτισμού, αποκαλύπτει μια βαθιά πληγή, ένα πολιτισμικό κενό ενάντιο σε κάθε παράδοση, που δημιουργεί συνεχώς τον κίνδυνο να οδηγηθεί ο πθοποιοός στη σωπή του σώματος και ο χορευτής στη στείρα βριτουοζιτέ. Αυτή η διάκριση θα φαινόταν παράλογη σε έναν σοιάτιπ καλλιτέχνη, αλλά και εντελώς ανόητη

σε ευρωπαίους καλλιτέχνες άλλων ιστορικών εποχών: π.χ. σε έναν γελωτοποιό ή έναν κωμικό του 16ου αιώνα. Μπορούμε να ζητήσουμε από έναν πθοποιοό του Νο ή του Καμπούκι να μεταφράσει στη δική του διάλεκτο εργασιός τη λέξη «ενέργεια», θα κουνούσε όμως αμήχανα το κεφάλι του αν του ζητούσαμε να μεταφράσει τον χορό και το θέατρο ως εντελώς διαφορετικές μεταξύ τους έννοιες.

Ο πθοποιοός του Καμπούκι, Σαβαμούρα Σοζούρο, όπως είδαμε, λέει: «η λέξη "ενέργεια" θα μπορούσε να μεταφραστεί ως *koshi*». Και ο πθοποιοός του Νο, Χιντέο Κάντζε: «Ο πατέρας μου δεν έλεγε ποτέ: χρησιμοποιήστε περισσότερο *koshi*. Μου έδειχνε όμως τι έπρεπε να γίνει, βάζοντάς με να περπατήσω ενώ ταυτόχρονα εκείνος μου κρατούσε τα πόδια». Για να υπερνικήσει την αντίσταση ο κορμός είναι υποχρεωμένος να κάμπτεται ελαφρά προς τα εμπρός, τα γόνατα να λυγίζουν, τα πόδια να πιέζουν το έδαφος και να σέρνονται αντί να υψωθούν σε κονονικό βήμα: αυτό που προκύπτει είναι το βασικό βάδιομα του Νο. Η ενέργεια των *koshi* δεν εμφανίζεται ως αποτέλεσμα μιας απλής και μηχανικής αλλοίωσης της ισορροπίας, αλλά ως συνέπεια της έντασης ανάμεσα σε αντίθετες δυνάμεις. Ο πθοποιοός του Νο Μανόζο Νομούρα θυμάται αυτό που έλεγαν οι πθοποιοί της σχολής Κίτα: ο πθοποιοός πρέπει να φαντόζεται ότι πάνω από το σώμα του υπάρχει ένα οιδερένιο στεφάνι που τον τραβάει προς τα επάνω και οφείλει να προβάλει αντίσταση σε αυτό το τράβηγμα για να κρατήσει τα πόδια του στο έδαφος. Ο ιαπωνικός όρος περιγράφει αυτές τις αντίθετες δυνάμεις είναι *hippari hai* που σημαίνει: τραβάω κάποιον προς το μέρος μου, ενώ ταυτόχρονα κι εκείνος κόνει το ίδιο. Στο σώμα του πθοποιοού, *hippari hai* συντελείται μεταξύ του επάνω και του κάτω τμήματος του αλλά και μετοξύ του εμπρός και του πίσω. *Hippari hai* υπάρχει όμως και ανάμεσα στους πθοποιοούς και την ορχήστρα: ουσιαστικά, και τα δύο μέρη δεν ομοφωνούν, αλλά προσπαθούν να απομακρυνθούν μεταξύ τους, εκπλήσσοντας ο ένας την άλλη και αντιστρόφως, κοιτοστρέφοντας ο ένας τον ρυθμό της άλλης και αντιστρόφως, χωρίς βέβαια να φτάνουν στο σημείο να



Ευέν Ντεκρού: «Ο μίμος είναι η προσωποποίηση της προσπάθειας».



Ο χορός των αντιθέσεων: (επάνω από αριστερά) Ο Χένρυ Τρβινγκ (1838-1905) στο ρόλο του καρδινάλιου Γουόλι στον *Ερρίκο Η'* του Σαίξπηρ, ο Κανίτσι Χαναγιακί στο *Yashima*, ο ηθοποιός του Καμπούκι Ιτσικάουα Ντανιζούρο Ι (1660-1704) (κάτω από αριστερά) ο Β.Ε. Μεγερχόλντ (1874-1939) ως ηθοποιός στους *Ακροβάτες* του Φ. Σένταν και ο Τομ Λέμινχαρ στο *A Little Thing*.

απομακρυνθούν τόσο, ώστε να χάσουν εντελώς την επαφή και τον ιδιαίτερο δεσμό που τους αντιπαραθέτει.

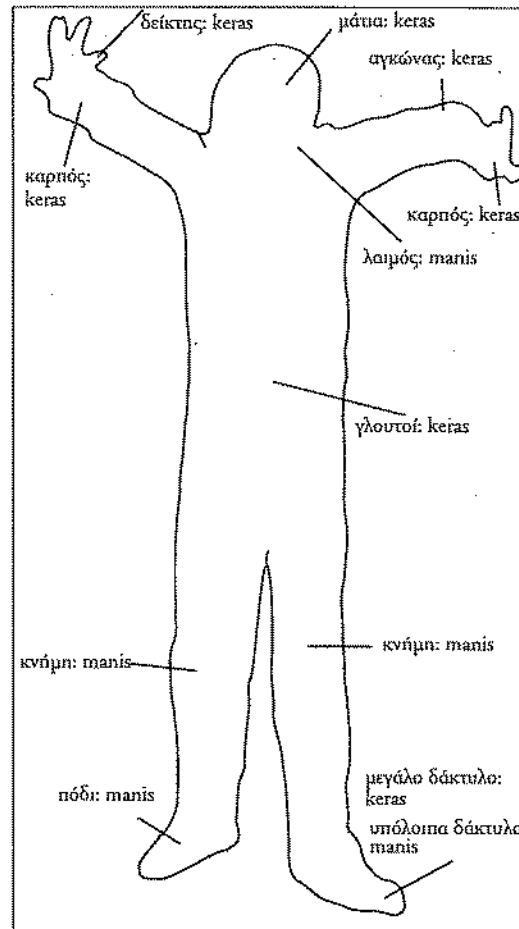
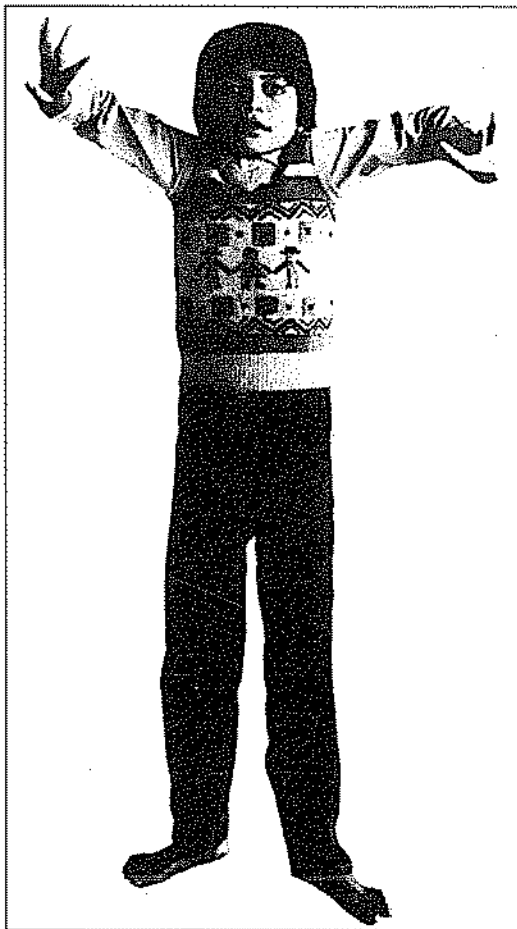
Επεκτείνοντας τη σκέψη, θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι εξω-καθημερινές τεχνικές του σώματος βρίσκονται σε σχέση *hippari hai*, ανταγωνιστικής έλξης, με τις τεχνικές καθημερινής χρήσης. Είδαμε, πράγματι, ότι απομακρύνονται από αυτές, διατηρώντας όμως την ένταση, χωρίς δηλαδή να αποσπώνται και να αποξενώνονται.

Μια λοιπόν από τις αρχές μέσω των οποίων το σώμα του ηθοποιού και του χορευτή φανερώνει τη ζωή του στον θεατή, με μια ένταση μεταξύ αντιθέτων δυνάμεων, είναι η *αρχή της αντίδρασης*. Γύρω από αυτή την αρχή, η οποία προφανώς αποτελεί μέρος των βιωμάτων και για τους δυτικούς ηθοποιούς και χορευτές, οι κωδικοποιημένες παραδόσεις της Ανατολής έχουν οικοδομήσει διάφορα συστήματα σύνθεσης.

Στην Όπερα του Πεκίνου, όλο το κωδικοποιημένο σύστημα των κινήσεων του ηθοποιού βασίζεται στην αρχή ότι κάθε κίνηση πρέπει να ξεκινάει από την αντίθετη πλευρά σε σχέση με εκείνη προς την οποία κατευθύνεται. Όλα τα είδη του μπαλινέζικου χορού έχουν δημιουργηθεί

με τη σύνθεση μιας σειράς αντιθέσεων μεταξύ *keras* και *manis*. *Keras* σημαίνει δυνατό, σκληρό, ρωμαλέο· *manis* σημαίνει ευαίσθητο, απαλό, τρυφερό. Οι όροι *keras* και *manis* μπορούν να χρησιμοποιηθούν για διάφορες κινήσεις, για τη θέση που καταλαμβάνουν τα διάφορα μέρη του σώματος σε έναν χορό, για διαδοχικές κινήσεις μέσα στον ίδιο χορό. Αν εξετάσουμε μια βασική στάση του μπαλινέζικου χορού, παρατηρούμε ότι αυτή, η οποία για το δυτικό βλέμμα μπορεί να φαίνεται εντελώς στιλιζαρισμένη, είναι το αποτέλεσμα μιας συνεχούς εναλλαγής μερών του σώματος που βρίσκονται σε θέση *keras* με μέρη του σώματος που βρίσκονται σε θέση *manis*.

Ο χορός των αντιθέσεων χαρακτηρίζει τη ζωή του ηθοποιού και του χορευτή σε διαφορετικά επίπεδα. Σε γενικές γραμμές όμως, στη διερεύνηση αυτού του χορού, ο ηθοποιός-χορευτής έχει μια πυξίδα για να προσανατολίζεται: τη δυσκολία. «Le mime est à l'aise dans le malaise», δηλ. για τον μίμο εύκολο είναι το δύσκολο, λέει ο Ντεκρού, συνοψίζοντας σε αυτό το απόφθεγμα ρίσεις δασκάλων θεάτρου από όλες τις παραδόσεις. Η δασκάλα της Κατσούκο Αζούμα της έλεγε ότι, για να επαληθεύσει αν εκτελούσε σωστά μια στάση έπρεπε να



Οι αργές keras και manis (δυνατό και τρυφερό) σε μια στάση του μπαλινέζικου χορού, την οποία επιδεικνύει η μικρή Τζας, κόρη του χορευτή και δασκάλου χορού Ι Μάντε Πάσεκ Τέμπο.

παρατηρεί τον πόνο: αν δεν πονάει, είναι λάθος. Και χαμογελώντας συμπλήρωνε: «Αν πονάει όμως, δεν σημαίνει απαραίτητα πως είναι «ωστή». Το ίδιο επαναλαμβάνουν η Σαντζούκια Πανιγκράχι, οι δάοκαλοι της Οπερας του Πεκίνου, του κλασικού μπαλέτου ή του μπαλινέζικου χορού. Η δυσκολία γίνεται λοιπόν ένα σύστημα ελέγχου, ένα είδος εσωτερικού ραντάρ, που επιτρέπει στον ηθοποιό-χορευτή να παρατηρεί τον εαυτό του την ώρα που εργάζεται. Δεν τον παρατηρεί με τα μάτια, αλλά με μια σειρά αισθήσεων, οι οποίες του επιβεβαιώνουν πως εδρεύουν στο σώμα του εντάσεις ασυνήθιστες, εξω-καθημερινές.

Όταν ρωτάω τον μπαλινέζο δάοκαλο Ι Μάντε Πάσεκ Τέμπο ποιο είναι κατά τη γνώμη του το σπουδαιότερο εφόδιο ενός ηθοποιού και χορευτή, μου απαντά πως είναι το *tahan*, η ικανότητα αντίστασης. Την ίδια αντίληψη συναντάμε και στη διάλεκτο εργασίας του κινέζου ηθοποιού. Όταν θέλουν να πουν ότι ένας ηθοποιός διαθέτει μαεστρία, λένε πως έχει *kung-fu*, που σημαίνει κυριολεκτικά «ικανότητα να παραμένει σκληρός, να αντιστέκεται». Όλα αυτά αντιστοιχούν σε εκείνο που θα μπορούσαμε να δείξουμε σε μια ευρωπαϊκή γλώσσα με τη λέξη «ενέργεια»: ικανότητα να παραμένεις εν τω έργω, στην εργασία. Και για ακόμη μια φορά αυτή η λέξη κινδυνεύει να μεταμορφωθεί σε παγίδα.

Όταν ένας δυτικός ηθοποιός-χορευτής θέλει να είναι ενεργητικός, όταν θέλει να χρησιμοποιήσει όλη την ενέργειά του, αρχίζει να κινείται με πολλή ζωντάνια στον χώρο, να εκτελεί ανοιχτές κινήσεις, με γρήγορη ταχύτητα και

έντονη μουσική προσπάθεια. Όλα αυτά συνδέονται με τις εικόνες της «κούρασης», της «οκληρής δουλειάς». Ένας αοιάτης ηθοποιός (ή ένας μεγάλος δυτικός ηθοποιός) μπορεί να κουράζεται πολύ περισσότερο μένοντας σχεδόν ακίνητος. Η κούρασή του δεν προκαλείται από υπερβολή της ζωντάνιας, χρήση μεγάλων κινήσεων, αλλά από το παιχνίδι των αντιθέσεων. Το σώμα του γεμίζει ενέργεια γιατί μέσα του εδρεύει μια ολόκληρη σειρά από λανθάνουσες ασυμφωνίες, οι οποίες το καθιστούν ζωντανό, ισχυρά παρόν ακόμα και όταν εκτελεί αργές κινήσεις ή παραμένει φαινομενικά ακίνητο.

Ο χορός των αντιθέσεων χορεύεται πρώτα μέσα στο σώμα και μόνο κατόπιν με το σώμα.

Είναι σημαντικό να κατανοήσουμε αυτή την αρχή της ζωής του ηθοποιού, της οκνηκής του παρουσίας: ενέργεια δεν σημαίνει απαραίτητα κινήσεις στον χώρο.

Στις διάφορες καθημερινές τεχνικές του σώματος, τις *lokadharmi*, η δύναμη που ενεργοποιεί την έκταση ή την επαναφορά ενός χεριού ή των ποδιών, ή των δακτύλων ενός χεριού, είναι κάθε φορά μία. Στις *natyadharmi*, τις εξω-καθημερινές τεχνικές, δρουν ταυτόχρονα και οι δύο αντίθετες δυνάμεις (έκτασης και επαναφοράς) δηλαδή, τα χέρια, τα πόδια, τα δάκτυλο, η πλάτη, ο αυχένας, τεντώνονται σαν να αντιστέκονται σε μια δύναμη που τα υποχρεώνει να λυγίσουν και αντιστροφή.

Η Κατοούκο Αζούμα εξηγεί, για παράδειγμα, ποιες δυνάμεις ενεργοποιούνται στην κίνηση -χαρακτηριστική τόσο για τον χορό Μπούγιο όσο και για το θέατρο Νο-κατά την οποία ο κορμός κλίνει ελαφρά και τα χέρια

εκτείνονται προς τα εμπρός λυγισμένα σαν τόξα. Το εξηγεί κάνοντας λόγο για δυνάμεις που ενεργούν προς την αντίθετη κατεύθυνση από αυτή που φαίνεται: τα χέρια δεν εκτείνονται, αλλά είναι σαν να σφίγγουν ένα μεγάλο κουτί επάνω στο στήρνο. Γι' αυτό, καθώς κατευθύνονται προς τα έξω πιέζουν προς τα μέσα, ενώ ο κορμός που μοιάζει να πιέζεται προς τα μέσα, προβάλλει αντίσταση και γέρνει εμπρός.

Η αρετή της παράλειψης

Η αρχή η οποία αποκαλύπτεται μέσω του χορού των αντιθέσεων στο σώμα, είναι –παρά τα φαινόμενα– μια αρχή που λειτουργεί μέσω της αιταλοφίας. Δηλαδή η δράση αποκόπτεται από το περιβάλλον της και έτσι αποκαλύπτεται.

Οι χοροί, που συνδυάζουν ένα πλέγμα κινήσεων πολύ πιο σύνθετων από τις καθημερινές, είναι –ουσιαστικά– το αιοτέλεσμα μιας απλοποίησης: συγκροτούν ένα σύνολο από στιγμές κατά τις οποίες οι αντιθέσεις που ρυθμίζουν τη ζωή του σώματος ενώνονται στη στοιχειώδη τους μορφή. Αυτό συμβαίνει γιατί ένας πολύ συγκεκριμένος αριθμός δυνάμεων –δηλ. αντιθέσεων– απομονώνονται, ίσως διευρύνονται και στη συνέχεια αρθρώνονται ταυτόχρονα ή διαδοχικά. Το ξαναλέμε: πρόκειται για μια αντιοικονομική χρήση του σώματος, αντίθετη με τις καθημερινές τεχνικές όπου όλα τείνουν να επαναληφθούν με οικονομία χρόνου και ενέργειας.

Ο Ντεκρού γράφει ότι ο μίμος είναι ένα «πορτρέτο εργασίας» που το δημιουργεί το σώμα αυτό που λέει μπορούμε να το παρατηρήσουμε και σε άλλες παραδόσεις. Αυτό το «πορτρέτο εργασίας» του σώματος είναι μία από τις αρχές που κατευθύνουν τη σκηνική ζωή ακόμα και εκείνων που στη συνέχεια το κρύβουν, όπως για παράδειγμα οι χορευτές του κλασικού μπαλέτου, που κρύβουν το μόχθο και την κούρασή τους πίσω από μια εικόνα ελαφρότητας και άνεσης. Η αρχή των αντιθέσεων, ίσως επειδή οι αντιθέσεις αποτελούν την ουσία της ενέργειας, συνδέεται με την αρχή της απλοποίησης. Απλοποίηση στην περίπτωση αυτή σημαίνει παράλειψη ορισμένων στοιχείων για να αποκαλυφθούν κάποια άλλα, τα οποία εμφανίζονται έτσι ως ουσιαστικά. Οι ίδιες αρχές που υπολογιζόταν στη ζωή του χορευτή –του οποίου οι κινήσεις απέχουν εμφανώς από τις καθημερινές– μπορεί να υπολανθάνουν και στη ζωή εκείνου του ηθοποιού, οι κινήσεις του οποίου φαίνεται ότι πλησιάζουν περισσότερο στις καθημερινές. Πράγματι, ο ηθοποιός όχι μόνο μπορεί να παραλείψει την πολυπλοκότητα της καθημερινής χρήσης του σώματος για να επιτρέψει να εκδηλωθεί η ουσία του έργου του, ο βίος του, που αποκαλύπτεται μέσα από τις θεμελιώδεις αντιθέσεις, αλλά μπορεί επίσης να παραλείψει να απλώσει τη δράση στον χώρο.

Ο Ντάριο Φο εξηγεί πώς η δύναμη στην κίνηση του ηθοποιού προκύπτει από τη σύνθεση, είτε δηλαδή από τη συγκέντρωση μιας πράξης που αναλώνει πολλά ενέργεια σε έναν μικρό χώρο, είτε από την αναπαραγωγή μόνο των ουσιαστικών στοιχείων μιας πράξης, με παράλειψη αυτών που θεωρούνται δευτερεύοντα. Ο Ντεκρού

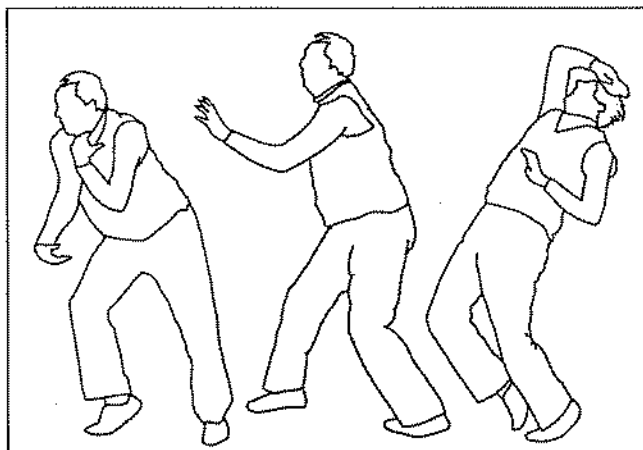
–όπως και οι ινδοί ηθοποιοί-χορευτές– θεωρεί ότι το σώμα περιορίζεται ουσιαστικά μόνο στον κορμό, και κρίνει τις κινήσεις των χεριών και των ποδιών ως κινήσεις δευτερεύουσες (ή «ανεκδοτολογικές»), οι οποίες ανήκουν πραγματικά στο σώμα μόνο αν ηγάζουν από τον κορμό. Μπορούμε να αναφέρουμε αυτή τη διαδικασία με την οποία περιορίζεται ο χώρος της πράξης, διαδικασία απορρόφησης της ενέργειας.

Η διαδικασία απορρόφησης της ενέργειας ενισχύεται από την απλοποίηση των αντιθέσεων, και υποδεικνύει μια νέα, διαφορετική οδό που αποκαλύπτει μια από τις αρχές που επανέρχονται και μπορούν να αποδειχθούν χρήσιμες στη σκηνική πράξη.

Η αντίθεση ανάμεσα σε μια δύναμη που οδηγεί προς την πραγματοποίηση της πράξης και μια άλλη αντίθετη δύναμη, μεταφράζεται σε μια σειρά κανόνων που θέτουν αντιμέτωπες –όπως λένε στη γλώσσα εργασίας τους οι ηθοποιοί του Νο και του Καμπούκι– μια ενέργεια που αναλώνεται στο χώρο και μια ενέργεια που αναλώνεται στο χρόνο. Σύμφωνα με αυτούς τους κανόνες, τα επτά δέκατα της ενέργειας του ηθοποιού πρέπει να αναλώνονται στο χρόνο και μόνο τα τρία δέκατα στο χώρο. Οι ηθοποιοί λένε ακόμα πως είναι σαν να μην τελειώνει η δράση όταν σταματάει η κίνηση στο χώρο, αλλά συνεχίζεται στο χρόνο.

Τόσο στο Νο όσο και στο Καμπούκι υπάρχει η έκφραση *tameru*, η οποία μπορεί να απεικονιστεί με ένα κινεζικό ιδεόγραμμα που σημαίνει «συγκεντρώνω» ή με ένα ιαπωνικό ιδεόγραμμα που σημαίνει «λυγίζω» κάτι εύκαμπτο ταυτόχρονα και ανθεκτικό, όπως για παράδειγμα ένα καλάμι μπαμπού. Η λέξη *tameru* δηλώνει τη συγκράτηση, τη διατήρηση. Από την ίδια ρίζα βγαίνει η λέξη *tamé*, δηλαδή η ικανότητα να συγκρατούμε την ενέργεια, να περιλαμβάνουμε μέσα σε μια πράξη που εκτελείται σε περιορισμένο χώρο την ενέργεια που είναι απαραίτητη για την εκτέλεση μιας ευρύτερης πράξης. Αυτή η ικανότητα δηλώνει, με αντονομασία, γενικά το ταλέντο του ηθοποιού-χορευτή. Για να δηλώσει ότι ο μαθητής έχει ή δεν έχει επαρκή σκηνική παρουσία, επαρκή δύναμη, ο δάσκαλός του λέει ότι έχει ή δεν έχει *tamé*.

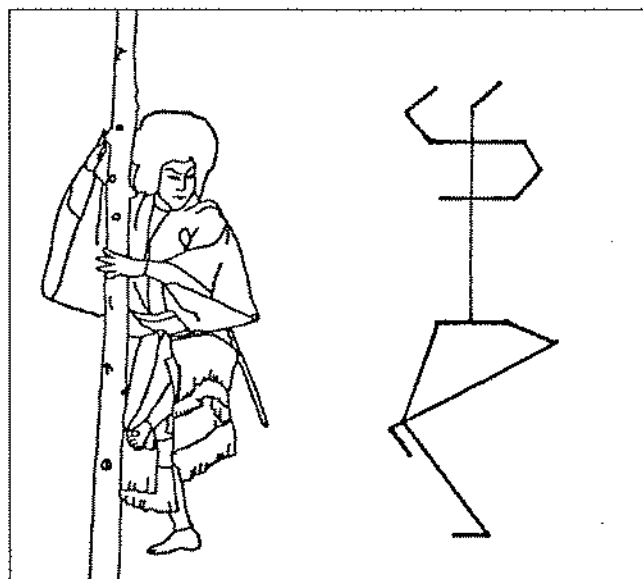
Όλα αυτά δίνουν ίσως την εντύπωση πως είναι το αιοτέλεσμα μιας πολύπλοκης και υπερβολικής κωδικοποίησης της τέχνης του ηθοποιού-χορευτή. Στην πραγματικότητα όμως πρόκειται για κοινή γνώση των ηθοποιών-χορευτών διαφόρων παραδόσεων: συμπύεση σε περιορισμένες κινήσεις των ίδιων φυσικών ενεργειών, που κινητοποιούνται για την εκτέλεση μιας πράξης πιο εκτεταμένης και δύσκολης. Για παράδειγμα: ανάβω ένα τσιγάρο κινητοποιώντας ολόκληρο το σώμα, σαν να έπρεπε να σηκώσω όχι ένα σπρίτο, αλλά ένα τεράστιο βάρος νεύω με το πηγούνι και αφίνω μισάνοιχτο το στόμα αναλώνοντας τόσο δύναμη, όσο θα χρησιμοποιούσα για να δαγκώσω κάτι σκληρό. Η διαδικασία αυτή μας κάνει να ανακαλύψουμε μια ποιότητα ενέργειας, η οποία καθιστά ζωντανό από θεατρική άποψη ολόκληρο το σώμα του ηθοποιού ακόμα και όταν αυτό παραμένει ακίνητο. Έτσι δικαιολογείται το γεγονός ότι πολλοί σπουδαίοι ηθοποιοί μετέτρεψαν δευτερεύουσες, ασήμαντες σκηνικές δράσεις σε «μεγάλες σκηνές»: επειδή ήταν αναγκασμένοι να μην παίζουν, να μένουν



Σειρά κινήσεων σε μια σύνθεση του Ντάριο Φο: στιγμές ακινησίας μέσα στη σφοδρή ένταση των αντιθέσεων.

στην άκρη, ενώ άλλοι εκτελούσαν την κεντρική δράση, μπορούσαν να περιλάβουν σε κινήσεις σχεδόν ανεπαίσθητες την ενέργεια πράξεων που τους ήταν, κατά κάποιον τρόπο, απαγορευμένες. Και ακριβώς σε αυτές τις περιπτώσεις ο *βίος* τους, η σκηνική τους παρουσία, εμφανιζόταν με μια ιδιαίτερη δύναμη και κατέπλησε τον θεατή. Οι δευτερεύουσες σκηνές δεν αποτελούν μέρος της παράδοσης μόνο για τον δυτικό ηθοποιό. Μεταξύ του 17ου και του 18ου αιώνα, ο ηθοποιός του Καμπούκι Καμέκο Κιτσιζαεμόν έγραφε μια πραγματεία για την τέχνη του ηθοποιού με τίτλο *Σκόνη στα αυτιά*. Αφηγείται ότι σε πολλές παραστάσεις, όταν χορεύει μόνο ένας από τους ηθοποιούς, οι άλλοι γυρίζουν την πλάτη στο κοινό και κάθονται μπροστά από τους μουσικούς, οι ηθοποιοί που μένουν έτσι εκτός δράσης συνηθίζουν να ξεκουράζονται. «Εγώ δεν ξεκουράζομαι» –γράφει ο Καμέκο Κιτσιζαεμόν– «αλλά συνεχίζω το χορό στο μυαλό μου. Αν δεν το έκανα, η θέα της πλάτης μου θα παρουσίαζε ελάχιστο ενδιαφέρον για το βλέμμα του θεατή».

Οι θεατρικές αρετές της παράλειψης δεν συνίστανται στο «δεν βαριέσαι», στην αοριστία, τη μη-δράση. Στη



Ηθοποιός του Καμπούκι και η *ikebana* που δημιουργείται από τις βασικές γραμμές της στάσης του.

σκηνή, για τον ηθοποιό-χορευτή, παράλειψη σημαίνει μάλλον «να συγκρατεί», να μην ξεδεύει σε μια κατάχρηση εκφραστικότητας και ζωντανίας αυτό που χαρακτηρίζει τη σκηνική του παρουσία. Η ομορφιά της παράλειψης, πράγματι, είναι η ομορφιά της έμμεψης δράσης, της ζωής που φανερώνεται με τη μέγιστη ένταση στην ελάχιστη δράση. Το επαναλαμβάνω, πρόκειται για ένα παιχνίδι αντιθέσεων, που υπερβαίνει το προεκφραστικό επίπεδο της τέχνης του ηθοποιού και του χορευτή.

Intermezzo

Θα μπορούσε να μας ρωτήσει κανείς αν οι αρχές για τη ζωή του ηθοποιού και του χορευτή που συναντήσαμε ως εδώ μας απομακρύνουν πολύ από το θέατρο και τον χορό που γνωρίζουμε και δημιουργούμε στη Δύση. Είναι πράγματι χρήσιμες αυτές οι συμβουλές για τη σκηνική πρακτική ή αποτελούν μόνο μια χίμαιρα; Αν τονίσουμε το προεκφραστικό επίπεδο της τέχνης του ηθοποιού και του χορευτή, μήπως αποκοβόμαστε από τα διάφορα προβλήματα της τέχνης του; Το προ-εκφραστικό επίπεδο επαληθεύεται μόνο σε έναν θεατρικό πολιτισμό υψηλής κωδικοποίησης; Η δυτική παράδοση δεν χαρακτηρίζεται σχεδόν από πλήρη έλλειψη κωδικοποίησης και την αναζήτηση της προσωπικής έκφρασης; Είναι δεσμευτικές ερωτήσεις, αντί όμως να μας παρακινούν σε άμεσες απαντήσεις, μας επιτρέπουν να ξαποστάσουμε λίγο.

Ας μιλήσουμε λοιπόν για λουλούδια.

Όταν βάζουμε λουλούδια στα ανθοδοχεία, το κάνουμε για να δείξουν την ομορφιά τους, για να χαρούν τα μάτια μας και η όσφρησή μας. Μπορούμε επίσης να τα εμπλουτίσουμε με επιπλέον σημασίες, όπως π.χ. αγάπη προς τους γονείς, προς τον Θεό, έρωτας, εκτίμηση, σεβασμός. Όσο όμορφα κι αν είναι, όμως, τα λουλούδια έχουν ένα μειονέκτημα: όταν τα απομακρύνουμε από το περιβάλλον τους, συνεχίζουν να εκπροσωπούν μόνο τον εαυτό τους. Είναι όπως ο ηθοποιός για τον οποίο κάνει λόγο ο Ντεκρού: ένας άνθρωπος καταδικασμένος να μοιάζει απλώς με άνθρωπο, ένα σώμα που μιμείται ένα άλλο σώμα. Αυτό μπορεί να είναι διασκεδαστικό, αλλά δεν αρκεί για να το θεωρήσουμε τέχνη. Για να έχουμε τέχνη, προσθέτει ο Ντεκρού, πρέπει η ιδέα του πράγματος να παριστάνεται από ένα άλλο πράγμα. Τα λουλούδια στο βάζο, ωστόσο, είναι –αμετάκλητα– λουλούδια σε βάζο: αποτελούν αντικείμενα έργων τέχνης κάποιες φορές, ποτέ όμως δεν είναι έργα τέχνης από μόνα τους.

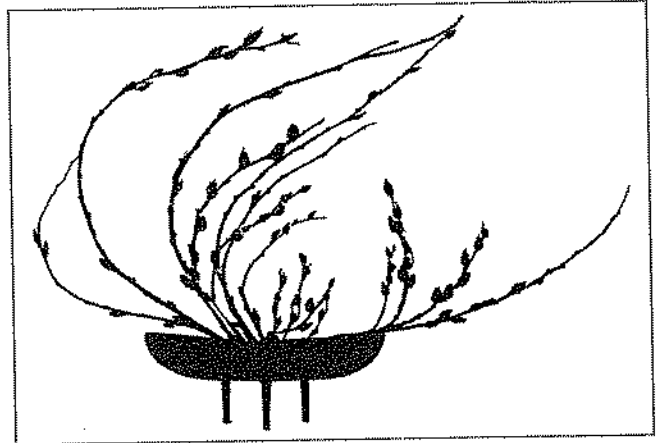
Ας δοκιμάσουμε όμως να παραστήσουμε τα κομμένα λουλούδια σαν κάτι άλλο: τον αγώνα του φυτού να μεγαλώσει, να ξεφύγει από τη γη, στην οποία όλο και πιο βαθιά φτάνουν οι ρίζες του, όσο εκείνο υψώνεται προς τον ουρανό. Ας φανταστούμε πως θέλουμε να παρουσιάσουμε το πέρασμα του χρόνου, καθώς το φυτό βλαστάνει, μεγαλώνει, μαραίνεται και πεθαίνει. Αν πετύχουμε στην προσπάθειά μας, τα λουλούδια θα αντιπροσωπεύουν κάτι άλλο εκτός από λουλούδια και θα συνθέτουν ένα έργο τέχνης. Θα έχουμε φτιάξει λοιπόν μια *ikebana*.

Ikebana σημαίνει –σύμφωνα με την ερμηνεία του ιδεογράμματος– «κάνω τα λουλούδια να ζωντανέψουν».

Η ζωή των λουλουδιών επειδή διακόπηκε, σταμάτησε, μπορεί προφανώς να αναπαρασταθεί. Η διαδικασία είναι σαφής επειδή: ένα πράγμα αποκόπηκε βίαια από τις «φυσιολογικές» συνθήκες της ζωής του (σε αυτό το στάδιο καθιλώνονται τα δικά μας συνηθισμένα λουλούδια που βάλουμε στο βάζο) και οι συνθήκες αυτές αντικαθίστανται και ανασυντάσσονται κατ' αναλογία προς άλλες ισοδύναμες. Τα λουλούδια, για παράδειγμα, δεν μπορούν να δράσουν στον χρόνο, δεν μπορεί να παρουσιάσει με χρονικούς όρους η βλάστηση και ο μαρασμός τους. Το πέρασμα του χρόνου όμως μπορούμε να το υπαινιχθούμε με μια αντιπαράθεση στον χώρο: μπορούμε να τοποθετήσουμε κοντά –δηλαδή να αντιπαραβάλλουμε– ένα πράσινο βλαστάρι του λουλουδιού κι ένα άλλο ανθισμένο: μπορούμε να τονίσουμε τις κατευθύνσεις προς τις οποίες αναπτύσσεται το φυτό, τη δύναμη που το δένει με τη γη κι εκείνη που το σπρώχνει να ξεφύγει απ' αυτήν, με δύο κλαδιά που κατευθύνονται το ένα προς τα πάνω, το άλλο προς τα κάτω. Ένα τρίτο κλαδί, που υψώνεται κατά μήκος μιας λοξής γραμμής, μπορεί να δείξει τη σύνθετη δύναμη που προκύπτει, από τις δύο αντίθετες τάσεις. Μια σύνθεση που μοιάζει να προέρχεται από μια αισθητική εκλεπτυσμένη, στην πραγματικότητα προκύπτει από την ανάλυση και την ανατομία ενός φαινομένου, και τη μετατόπιση ενέργειας, που δρα στο χρόνο σε γραμμές που επεκτείνονται στο χώρο (αρχή της ισοδυναμίας). Αυτή η ισοδύναμη μετατόπιση ανοίγει τη σύνθεση σε νέες σημασίες, διαφορετικές από τις αρχικές: το κλαδί που τείνει προς τα επάνω συνδέεται με τον Ουρανό, το κλαδί που τείνει προς τα κάτω με τη Γη, και το κεντρικό κλαδί με τον μεσολαβητή μεταξύ Ουρανού και Γης, τον Άνθρωπο. Αποτέλεσμα μιας οχηματικής ανάλυσης της πραγματικότητας και της μετάπλασής της, σύμφωνα με αρχές που την αναπαριστούν χωρίς να την αναπαράγουν, καταλήγει αντικείμενο φιλοσοφικής μελέτης.

«Η σκέψη δυσκολεύεται να προσδιορίσει την έννοια του μπουμπουκιού, γιατί αυτό που ονομάζεται μπουμπουκί βρίσκεται σε κατάσταση ραγδαίας εξέλιξης και –ανεξάρτητα από τη νόσή μας– καταβάλλει μεγάλη προσπάθεια να μη μείνει μπουμπουκί, αλλά να γίνει λουλούδι». Είναι λόγια τα οποία ο Μπρεχτ αποδίδει στον Χου Γιε, ο οποίος προσθέτει: «Είσαι, για τον σκεφτόμενο άνθρωπο, η έννοια του μπουμπουκιού είναι ήδη η έννοια ενός πράγματος που ελπίζει ότι θα πάψει να είναι αυτό που είναι». Αυτή η «δύσκολη» σκέψη είναι αυτό ακριβώς που η *ikebana* αποζητά για να δείχνει το παρελθόν και να υπενθυμίζει το μέλλον, να παρουσιάζει με την ακινησία τη διαρκή κίνηση, μέσω της οποίας ό,τι είναι θετικό μετατρέπεται σε αρνητικό και αντίστροφα.

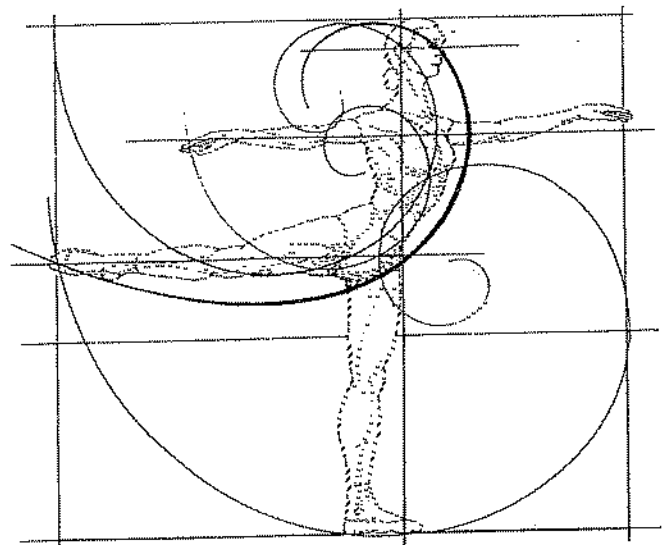
Το παράδειγμα της *ikebana* μας δείχνει πώς γεννιούνται αφηρημένες έννοιες από μια συγκεκριμένη διαδικασία ανάλυσης και μετάπλασης ενός φυσικού φαινομένου. Αν ξεκινούσαμε από αφηρημένες έννοιες δεν θα φτάναμε ποτέ στην ουσία και την ακρίβεια της *ikebana*, ενώ όταν ξεκινάμε από το συγκεκριμένο μπορούμε να καταλήξουμε σε αφηρημένα νοήματα. Οι πθοποιοί-χορευτές συχνά προχωρούν από το αφηρημένο στο συγκεκριμένο, πιστεύουν ότι πρέπει να ξεκινήσουν από αυτό



Ikebana της σχολής Soghetsu.

που θέλουν να εκφράσουν. Ένα σύμπτωμα αυτής της παράλογης πεποίθησης είναι η δυσπιστία που δείχνουν προς τις μορφές του κωδικοποιημένου θεάτρου και προς τις αρχές ζωής του πθοποιού-χορευτή που συνεπάγονται. Οι αρχές αυτές δεν συνιστούν αισθητικές υποδείξεις που δημιουργήθηκαν για να προσθέσουν ομορφιά στο σώμα του πθοποιού-χορευτή. Είναι τα μέσα που χρησιμοποιούνται για να αφαιρέσουν τους καθημερινούς αυτοματισμούς από το σώμα, να το εμποδίσουν να γίνει ένα ανθρώπινο σώμα καταδικασμένο να αντιγράφει τον εαυτό του, να παριστάνει και να αναπαριστάνει μόνο τον εαυτό του. Όταν κάποιες αρχές επανέμφανίζονται συχνά, σε διαφορετικά γεωγραφικά πλάτη και παραδόσεις, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι θα «λειτουργήσουν» και στη δική μας περίπτωση.

Το παράδειγμα της *ikebana* δείχνει πώς κάποιες δυνάμεις που αναπτύσσονται στον χρόνο μπορούν να βρουν μια ισοδυναμία σε όρους του χώρου. Αυτή η αντικατάσταση με ισοδύναμες δυνάμεις, η οποία χαρακτηρίζει τις καθημερινές τεχνικές του σώματος, αποτελεί τη βάση του μίμου του Ντεκρού. Ο Ντεκρού συχνά



Συστηματική ανάλυση μιας *αραμπέσκ*, μιας από τις βασικές στάσεις του κλασικού μπαλέτου, που έγινε γνωστή τον 18ο αιώνα και κωδικοποιήθηκε από τον Κάρλο Μπλάσις.

σχηματίζει την εντύπωση-πραγματικής δράσης κάνοντας ακριβώς το αντίθετο από αυτή την πράξη. Δείχνει, για παράδειγμα, την πράξη της ώθησης κάποιου αντικειμένου, όχι προτάσσοντας το στήθος του και στηριζόμενος με δύναμη στο πόδι που μένει πίσω –όπως συμβαίνει στην αληθινή δράση– αλλά κλίνοντας την πλάτη προς τα πίσω, σαν να μην πιέζει αλλά αντίθετα να πιέζεται, λυγίζοντας τα χέρια προς το στέρνο και στηριζόμενος με δύναμη στο σκέλος και το πόδι που προτάσσονται. Αυτή η ριζική αντιστροφή των δυνάμεων σε σύγκριση με αυτές που θα χαρακτήριζαν μια αληθινή πράξη αναπλάθει το έργο –ή την προσπάθεια– που παρατηρείται στην πραγματική πράξη.

Συμβαίνει σε αυτές τις περιπτώσεις το σώμα του ηθοποιού-χορευτή να αποσυναρμολογείται και να ανασυναρμολογείται σύμφωνα με κανόνες που δεν ακολουθούν πια εκείνους της καθημερινής ζωής. Στο τέλος αυτού του έργου της ανασυναρμολόγησης, το σώμα δεν μοιάζει πια στον εαυτό του. Όπως τα λουλούδια των ανθοδοχείων μας ή της ιαπωνικής *ikebana*, έτσι και ο ηθοποιός και ο χορευτής είναι αποκομμένοι από το «φυσικό» τους περιβάλλον, αποκομμένοι από τις περιοχές στις οποίες ελέγχουν τις καθημερινές τεχνικές του σώματος. Όπως τα λουλούδια και τα κλαδιά της *ikebana* έτσι και ο ηθοποιός-χορευτής, για να είναι σκηνικά ζωντανός, δεν μπορεί να δείχνει αυτό που είναι. Πρέπει να παριστάνει αυτό που θέλει να δείξει μέσα από δυνάμεις και διαδικασίες που να έχουν την ίδια αξία και αποτελεσματικότητα. Με άλλα λόγια: πρέπει να εγκαταλείψει τους αυτοματισμούς του.

Οι διάφορες κωδικοποιήσεις της τέχνης του ηθοποιού και του χορευτή είναι, πρώτα από όλα, μέθοδοι για τη συντήρηση των αυτοματισμών της καθημερινής ζωής και δημιουργίας άλλων από τα ισοδυνάμιά τους.

Φυσικά η καταστροφή των αυτοματισμών δεν είναι έκφραση. Χωρίς την καταστροφή των αυτοματισμών όμως δεν υπάρχει έκφραση.

«Σκότωσε την αναπνοή! Σκότωσε τον ρυθμό!» επανάλμβανε στην Κατσούκο Αζούμα η δασκάλα της. Σκοτώνω την αναπνοή και σκοτώνω τον ρυθμό σημαίνει: συνειδητοποιώ την τάση που έχω να συνδέω αυτόματα την κίνηση με τον ρυθμό της αναπνοής και της μουσικής, και την καταστρέφω.

Οι Ιάπωνες είναι ίσως εκείνοι που αντιμετωπίζουν πιο συνειδητά και εμπειριστικά στην σκηνική τους εκπαίδευση το πρόβλημα της φύσης των αυτοματισμών που προέρχονται από την καθημερινή ζωή.

Οι εντολές που επιτάσσουν στη διάλεκτο εργασίας της δασκάλας της Κατσούκο Αζούμα να σκοτώσει τον ρυθμό (*otou korosō*) και την αναπνοή, δείχνουν πως η διερεύνηση των ανυθέσεων μπορεί να ολοκληρώνεται την καταστροφή των αυτοματισμών που προέρχονται από τις καθημερινές τεχνικές του σώματος. Σκοτώνω τον ρυθμό στην πραγματικότητα σημαίνει δημιουργώ μια σειρά από εντάσεις ώστε να καταφέρω να μη συμπιέσουν οι κινήσεις του χορού με τον ρυθμό της μουσικής. Σκοτώνω την αναπνοή σημαίνει, μεταξύ άλλων, συγκρατώ την αναπνοή μου ακόμα και τη στιγμή της εκπνοής –που είναι χαλάρωση– και την αντιμετωπίζω με

μια αντίθετη δύναμη. Η Κατσούκο Αζούμα έλεγε πως ήταν γι' αυτήν πραγματικό μαρτύριο να βλέπει έναν χορευτή να ακολουθεί το τέμπο – όπως συμβαίνει σε όλους τους πολιτισμούς εκτός από τον ιαπωνικό. Και μπορούμε εύκολα να καταλάβουμε ότι γι' αυτήν, με βάση τις ιδιαίτερες λύσεις που έχει επινοήσει ο πολιτισμός της, ένας χορός που ακολουθεί τον ρυθμό της μουσικής τη στενοχωρεί, γιατί καθορίζεται από εξωτερικούς παράγοντες, από τη μουσική ή από τους αυτοματισμούς της καθημερινής συμπεριφοράς.

Η λύση που έχει βρει για αυτό το πρόβλημα ο ιαπωνικός πολιτισμός ταιριάζει αποκλειστικά σε αυτόν. Το πρόβλημα όμως που φωτίζει με ξεχωριστή ένταση, αφορά γενικά κάθε ηθοποιό και χορευτή και την ικανότητά τους να καταστρέφουν αυτοματισμούς χρησιμοποιώντας εξω-καθημερινές ισοδυναμίες που ισχυροποιούν τη δική τους «ζωική υπόσταση».

Ένα σώμα αποφασισμένο

Σε πολλές ευρωπαϊκές γλώσσες υπάρχει μια έκφραση που θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για να αποδώσει επιγραμματικά το νόημα του πιο ουσιαστικού χαρακτηριστικού για τη ζωή του ηθοποιού και του χορευτή. Είναι μια έκφραση παράδοση από την άποψη της γραμματικής, με την οποία ένας τύπος της παθητικής φωνής προσλαμβάνει ενεργητική σημασία, και μια ενεργητική διάθεση για δράση εκφράζεται με ένα είδος παθητικότητας. Δεν είναι έκφραση διφορούμενη, αλλά ερμηνεύσιμη, συνανθροίζει δράση και παθητικότητα, και παρά την ιδιορρυθμία της είναι έκφραση της καθομιλουμένης. Λέμε, πράγματι, «είμαι αποφασισμένος», «essere deciso», «être décidé», «to be decided». Και δεν εννοούμε βέβαια ότι κάτι ή κάποιος «μας αποφασίζει», ότι αντιμετωπίζουμε μια απόφαση ή είμαστε αντικείμενό της. Ούτε εννοούμε όμως ότι αποφασίζουμε εμείς, ότι είμαστε εκείνοι που καθοδηγούμε την πράξη της απόφασης.

Μεταξύ αυτών των δύο αντίθετων καταστάσεων ρέει μια φλέβα ζωής που η γλώσσα φαίνεται ανίκανη να παραστήσει και απλώς την περιγράφει με εικόνες. Μόνο η άμεση εμπειρία μπορεί να μας δείξει τι σημαίνει «είμαι αποφασισμένος». Για να εξηγήσουμε σε κάποιον τι σημαίνει «είμαι αποφασισμένος» θα πρέπει να προσφύγουμε σε αναρίθμητους συνειρμούς ιδεών, σε αναρίθμητα παραδείγματα, σε κατασκευή πλασματικών καταστάσεων. Εξάλλου όλοι πιστεύουμε πως γνωρίζουμε πολύ καλά τι σημαίνει αυτή η έκφραση. Όλες οι πολύπλοκες εικόνες, οι σειρές από δυσνόητους κανόνες που αφορούν τον ηθοποιό και τον χορευτή, η επεξεργασία καλλιτεχνικών προτύπων που μοιάζουν να είναι –και είναι– αποτέλεσμα επιτυχημένων απόψεων περί αισθητικής, είναι οι περιστροφές και οι ακροβασίες της επιθυμίας μας να μεταβιβάσουμε μια εμπειρία, που λόγω της ιδιαιτερότητάς της δεν μπορούμε να τη μεταβιβάσουμε, παρά μόνο να τη ζήσουμε. «Προσπαθώ να εξηγήσω την εμπειρία του ηθοποιού ή του χορευτή» ουσιαστικά σημαίνει πως δημιουργώ τεχνητά, με μια περίπλοκη στρατηγική, τις συνθήκες μέσα στις οποίες μπορεί να αναπαραχθεί αυτή η εμπειρία.



Η Κατσούκο Αζούμα, γαπωνέζα χορεύτρια του Μπούγιο, εξηγεί σε μια μαθήτριά της την κίνηση σύμφωνα με το ρυθμό *jo-ha-kyu*.

Ας φανταστούμε πως διεισδύουμε για άλλη μια φορά στην προσπάθεια της Κατσούκο Αζούμα και της δασκάλας της. Η δασκάλα ονομάζεται επίσης Αζούμα. Όταν θα της έχει μεταδώσει την πείρα της, θα κρίνει πως είναι άξια να πάρει και το όνομά της. Η Αζούμα λοιπόν λέει στη μελλοντική Αζούμα: «Βρες το δικό σου *Ma*». Η λέξη *Ma* σημαίνει κάτι παρόμοιο με τη λέξη «διάσταση» στην έννοια του χώρου, αλλά και του χρόνου, γιατί έχει διάρκεια. «Για να βρεις το δικό σου *Ma* πρέπει να σκοτώσεις τον ρυθμό, να βρεις δηλαδή το δικό σου *jo-ha-kyu*».

Η έκφραση *jo-ha-kyu* προσδιορίζει τις τρεις φάσεις στις οποίες υποδιαιρείται κάθε πράξη ενός ηθοποιού ή ενός χορευτή. Η πρώτη φάση καθορίζεται από την αντίθεση ανάμεσα σε μια δύναμη που τείνει να αναπτηχθεί και μια άλλη που τη συγκρατεί (*jo*, συγκρατώ)· η δεύτερη φάση (*ha*, κομματιάζω, καταστρέφω) είναι η στιγμή που ο ηθοποιός-χορευτής απελευθερώνεται από αυτή τη δύναμη, ώσπου να περάσει στην τρίτη φάση (*kyu*, ταχύτητα) κατά την οποία η πράξη φτάνει στην κορύφωσή της, αποκαλύπτει όλες τις δυνάμεις της, για να ακινητοποιηθεί στη συνέχεια απροσδόκητα, σαν να βρίσκεται μπροστά σε ένα εμπόδιο, σε μια νέα αντίσταση.

Για να διδάξει την Αζούμα να κινείται σύμφωνα με το *jo-ha-kyu* η δασκάλα της τη συγκρατεί από τη μέση και την αφήνει ξαφνικά. Η Αζούμα πασχίζει να εκτελέσει τα πρώτα βήματα, λυγίζει τα γόνατα, πιέζει τα πόδια των ποδιών στο έδαφος, κλίνει ελαφρώς εμπρός το στήθος, έπειτα βρίσκει την εμπιστοσύνη στον εαυτό της, ρίχνεται προς τα εμπρός και βαδίζει γρήγορα μέχρι το προκαθορισμένο όριο, μπροστά από το οποίο σταματάει σαν να βρίσκεται στο χείλος ενός γκρεμού που ανοίγεται ξαφνικά σε απόσταση λίγων εκατοστών από τα πόδια της. Η κίνηση που εκτελεί, με άλλα λόγια, είναι εκείνη που έχει συνηθίσει να αναγνωρίζει ως χαρακτηριστική κίνηση του κλασικού ιαπωνικού θεάτρου και χορού όποιος έχει παρακολουθήσει παραστάσεις τους. Όταν σε

έναν ηθοποιό-χορευτή έχει γίνει δεύτερη φύση αυτός ο τεχνητός τρόπος κίνησης, παρομοιάζεται αποκομμένος από τον καθημερινό χώρο-χρόνο και φαίνεται ζωντανός: είναι, δηλαδή, *αποφασισμένος*.

Αποφασίζω μπορεί να σημαίνει ειμολογικά και *απομακρύνω* από αυτό που φαίνεται πως είμαι (αποφασίζω < απόφαση < από + φάση < φαίνω). Η έκφραση «είμαι αποφασισμένος» λοιπόν, προσλαμβάνει έτσι μια επιπλέον διάσταση: είναι σαν να δείχνει ότι η προθυμία για δημιουργία σημαίνει και αποκοπή από τις καθημερινές πρακτικές.

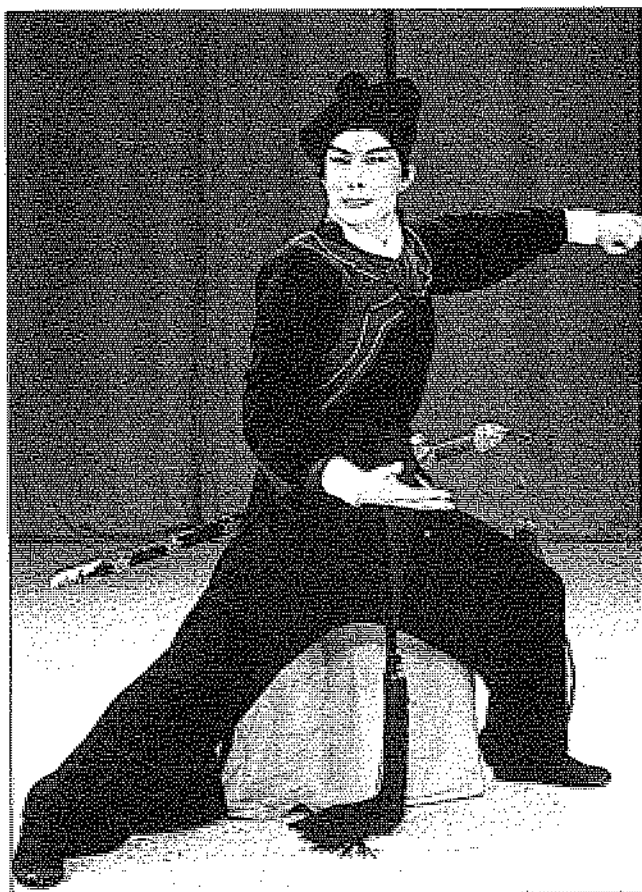
Οι τρεις φάσεις του *jo-ha-kyu* διαποτίζουν τα άτομα, τα κύτταρα και ολόκληρο τον οργανισμό κάθε ιαπωνικού θεάματος. Εφαρμόζονται σε κάθε πράξη του ηθοποιού, σε κάθε κίνησή του, στην αναπνοή, στη μουσική, σε κάθε θεατρική σκηνή, σε κάθε ολοκληρωμένο θεατρικό έργο, στον σχηματισμό μιας ημερίδας από έργα Νο. Είναι ένα είδος κώδικα της ζωής που διατρέχει όλα τα επίπεδα της θεατρικής οργάνωσης.

Ο Ρενέ Σιφέρ, γάλλος ιαπωνιστής, υποστηρίζει ότι ο κανόνας του *jo-ha-kyu* αποτελεί μια «σταθερά στην αισθητική της ανθρωπότητας». Αυτό έχει μια δόση αλήθειας, έστω και αν είναι επίσης αλήθεια ότι, όταν κάτι μπορεί να εφαρμοστεί καθολικά, είναι ασήμαντο. Από τη δική μας οπτική γωνία είναι πιο σημαντική μια άλλη διαπίστωση του Σιφέρ: ότι το *jo-ha-kyu* επιτρέπει στον ηθοποιό —όπως εξηγεί ο Ζεάμι— να καταστρατηγήσει εμφανώς τους κανόνες για να εδραιώσει την επαφή με τον θεατή. Εδώ βρίσκεται ίσως μια σταθερά της ζωής του ηθοποιού και του χορευτή: η σχέση ανάμεσα στην καθιέρωση κανόνων και την καταπίπτσή τους.

Ο ηθοποιός που υπακούει μόνο σε κανόνες είναι ένας ηθοποιός που δεν παίζει θέατρο, αλλά εκτελεί μια τελετουργία. Ένας ηθοποιός χωρίς κανόνες, υστερεί κι εκείνος σε θεατρικότητα, έχει μόνο *lokadharmi*, δηλ. καθημερινή συμπεριφορά, είναι απόλυτα προβλέψιμος και γι' αυτό αναγκάζεται να προκαλεί, για να διατηρήσει την προσοχή του θεατή.



Το πλασματικό ούμα: ο χορευτής Κρίστιαν Χόλντερ ερμηνεύει τον ρόλο του Κινέζου μάγου στο μπαλέτο *Parade* του Massine.



Το αποφασισμένο σώμα: (αριστερά) η Πέι Γιανλίνγκ, ηθοποιός της Όπερας του Πεκίνου' (δεξιά) η Μάρτιν Βαν Χάμελ, χορεύτρια του κλασικού μπαλέτου.

Όλα τα μαθήματα της Αζούμα προς την Αζούμα στοχεύουν την αποκάλυψη του κέντρου της ενέργειας της μαθήτριας της. Οι μέθοδοι της έρευνας έχουν κωδικοποιηθεί με εξαιρετική σχολαστικότητα, αποτελούν καρπό της πείρας πολλών γενεών. Το αποτέλεσμα είναι αβέβαιο, δεν μπορεί να προσδιοριστεί με ακρίβεια και διαφέρει από άνθρωπο σε άνθρωπο.

Σήμερα, η Αζούμα λέει πως η αρχή της ζωής της, της σκηνικής της παρουσίας, της ενέργειάς της ως ηθοποιού και χορεύτριας, μπορεί να προσδιοριστεί ως ένα κέντρο βαρύτητας που βρίσκεται στη μέση μιας γραμμής, η οποία εκτείνεται από τον αφαλό μέχρι τον κόκκυγα. Κάθε φορά που χορεύει, η Αζούμα προσπαθεί να βρει την ισορροπία γύρω από αυτό το κέντρο. Ακόμα και σήμερα, παρά την τεράστια πείρα της, παρά το γεγονός ότι υπήρξε μαθήτρια μιας από τις μεγαλύτερες δασκάλες, και είναι σήμερα δασκάλα η ίδια, δεν το βρίσκει πάντα. Φαντάζεται (ή αυτές είναι ίσως οι εικόνες με τις οποίες η δασκάλα της προσπάθησε να της μεταφέρει την εμπειρία) πως το κέντρο της ενέργειάς της είναι μια ατσάλινη σφαίρα σε κάποιο σημείο της γραμμής, που εκτείνεται από τον αφαλό ως τον κόκκυγα ή στο κέντρο του τριγώνου που σχηματίζεται αν ενώσουμε τα δύο άκρα των γλουτών με τον κόκκυγα, και πως αυτή η ατσάλινη σφαίρα καλύπτεται από πολλά στρώματα βαμβακιού. Ο μπαλινέζος Ι Μάντε Πάσεκ Τέμπο δείχνει να συναινεί: «Όλα όσα κάνει η Αζούμα είναι πράγματι έτσι, λέει: *keras* που καλύπτεται από *manis*».

Ένα πλασματικό σώμα

Στη δυτική παράδοση η δουλειά του ηθοποιού κατευθύνεται από ένα πλέγμα μύθων, από «μαγικά εάν» που αφορούν την ψυχολογία, τον χαρακτήρα, την ιστορία του ηθοποιού και του ρόλου τον οποίον υποδύεται. Και οι προ-εκφραστικές αρχές της ζωής του ηθοποιού όμως δεν είναι κάτι ψυχρό, που αφορά μόνο τη φυσιολογία και τον μηχανισμό του σώματος. Και αυτές βασίζονται σε μια σειρά από μύθους, «μαγικά εάν» που αφορούν τις φυσικές δυνάμεις οι οποίες κινούν το σώμα. Εκείνο που αναζητεί ο ηθοποιός σε αυτή την περίπτωση είναι ένα πλασματικό σώμα, όχι μια πλασματική προσωπικότητα.

Στις ασιατικές παραδόσεις, στο κλασικό μπαλέτο, στο σύστημα μίμου του Ντεκρού, με την καταστροφή των καθημερινών αυτοματισμών του σώματος κάθε κίνηση αποκτά θεατρικότητα, τελειοποιείται, καθώς ο ηθοποιός φαντάζεται πως σπρώχνει, σπκώνει, πιάνει αντικείμενα συγκεκριμένης μορφής και διαστάσεων, συγκεκριμένου βάρους και σύστασης. Πρόκειται για μια πραγματική και ιδιόρρυθμη ψυχοτεχνική, που δεν έχει, ωστόσο, σκοπό να επηρεάσει την ψυχική, αλλά τη σωματική κατάσταση του ηθοποιού. Σχετίζεται λοιπόν με τη γλώσσα που μιλάει ο ηθοποιός-χορευτής κατ'ιδίαν και ακόμα περισσότερο με εκείνη που μιλάει ο δάσκαλος με τον μαθητή του. Δεν έχει όμως την αξίωση να σημαίνει κάτι για τον θεατή.



(επάνω) Η Τριπεν Νάγκελ Ρασμούσεν στο ρόλο της Κατρίν στην παράσταση του Θεάτρου Ονάν *Στάχτες του Μπρεχτ* (1982).
 (επάνω αριστερά) Ηθοποιός του θεάτρου Καμπούια (γκραβούρα του 18ου αιώνα): για να παρουσιάσει την ενέργεια «βλέπω» ο ηθοποιός δεν κατευθύνει προς το αντικείμενο της θέασής του μόνο τα μάτια και το βλέμμα, αλλά απασχολεί ολόκληρο το σώμα. (κέντρο) Η *shakti* (ενέργεια) της Σαντζούκτα Πανιγκράχι. (κάτω) το *hi-ai* του Κοσούκε Νομούρα.

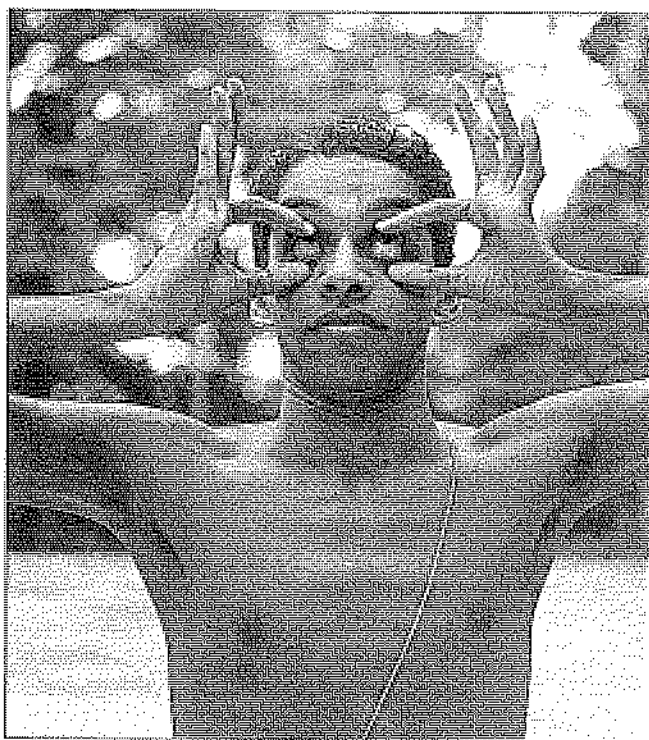
Για να βρει την εξω-καθημερινή τεχνική του σώματος ο ηθοποιός-χορευτής δεν μελετά τη φυσιολογία, αλλά δημιουργεί ένα πλέγμα εξωτερικών ερεθισμάτων στα οποία αντιδρά με σωματικές δράσεις. Στην ινδική παράδοση, μεταξύ των δέκα ικανοτήτων του ηθοποιού-χορευτή είναι και η ικανότητα να ξέρει να κοιτάζει, να ξέρει να κατευθύνει το βλέμμα του στον χώρο. Είναι η ένδειξη ότι ο ηθοποιός-χορευτής αντιδρά σε κάτι ουσιαστικό. Μπορούμε να δούμε έναν ηθοποιό να εκτελεί με εξαιρετικό τρόπο τις ασκήσεις της εκπαίδευσής του, αν όμως το βλέμμα του δεν κατευθύνεται με ακρίβεια, οι πράξεις του δεν έχουν δύναμη. Το σώμα μπορεί να είναι χαλαρό, τα μάτια όμως πρέπει να είναι εν δράσει, δηλαδή να εξερευνούν με το βλέμμα, και τότε ολόκληρο το σώμα ζωντανεύει. Από την άποψη αυτή μπορούμε να πούμε ότι *τα μάτια είναι μια δεύτερη σπονδυλική στήλη του ηθοποιού*. Όλες οι ανατολικές παραδόσεις κωδικοποιούν τις κινήσεις των ματιών, τις κατευθύνσεις που πρέπει να ακολουθήσουν. Αυτό δεν αφορά μόνο τον θεατή, δηλαδή τον που βλέπει, αλλά και τον ηθοποιό, τον τρόπο με τον

οποίο γεμίζει το κενό διάστημα με δυναμικές γραμμές, με ερεθίσματα στα οποία αντιδρά.

Στο τέλος του ημερολογίου του ο Σαντοσίμα Ντεμπάκι, ηθοποιός του Καμπούκι που πέθανε το 1712, σημειώνει την έκφραση «χορεύω με τα μάτια» και πως αυτό σημαίνει ότι ο χορός μπορεί να παραλληλιστεί με το σώμα και τα μάτια με την ψυχή. Προσθέτει ότι ο χορός στον οποίο δεν συμμετέχουν τα μάτια είναι ένας χορός νεκρός, ενώ αντίθετα είναι ζωντανός ο χορός εκείνος στον οποίο συμμετέχουν οι κινήσεις του σώματος και των ματιών. Και στις δυτικές παραδόσεις όμως τα μάτια είναι ο «καθρέφτης της ψυχής», και τα μάτια του ηθοποιού μπορεί να τα δει κανείς ως το μέσον της διαδρομής ανάμεσα στις εξω-καθημερινές τεχνικές της σωματικής συμπεριφοράς του και μια δική του εξω-καθημερινή ψυχοτεχνική. Τα μάτια τον κάνουν να δείχνει αποφασισμένος και να είναι αποφασισμένος.

Ο μεγάλος δανός φυσικός Νίλς Μπορ, λάτρης των ταινιών γουέστερν, αναρωτιόταν γιατί σε όλες τις τελικές μονομαχίες ο πρωταγωνιστής πυροβολούσε πιο γρήγορα, παρόλο που ο αντίπαλός του έπιανε πρώτος το πιστόλι. Ο Μπορ αναρωτιόταν μίπως πίσω από τη σύμβαση αυτή κρυβόταν μια αλήθεια. Κατέληξε στο συμπέρασμα ότι πράγματι υπήρχε: ο πρώτος είναι πιο αργός γιατί *αποφασίζει* να πυροβολήσει, και πεθαίνει. Ο δεύτερος ζει, γιατί είναι πιο γρήγορος επειδή δεν χρειάζεται να αποφασίσει: *είναι αποφασισμένος*.

Ο Γκροτόφσκι είχε πει σε μια συνέντευξή του: «Η αληθινή έκφραση είναι η έκφραση του δέντρου». Και συμπλήρωνε: «Αν ένας ηθοποιός θέλει να εκφραστεί, είναι διχασμένος: ένα μέρος του εαυτού του θέλει και ένα άλλο εκφράζεται, ένα μέρος διατάζει και ένα άλλο εκτελεί τις διαταγές».



Ένας μαθητής του Θεάτρου Κατακάκι σε μια άσκηση για την εκπαίδευση των ματιών.

Εκατομμύρια κεριά

Αναζητώντας τα ίχνη της ενέργειας του ηθοποιού και του χορευτή, φτάσαμε στο σημείο από όπου μπορούμε να αντιληφθούμε τον πυρήνα της:

- α) στη μεγέθυνση και την ενεργοποίηση των δυνάμεων που δρουν στην κατάσταση της ισορροπίας
- β) στις αντιθέσεις που ελέγχουν τη δυναμική των κινήσεων
- γ) στην απλοποίηση και την αντικατάσταση που οδηγεί πάντοτε στην αποκάλυψη της ουσίας των πράξεων και απομακρύνει το σώμα του ηθοποιού από τις καθημερινές τεχνικές του σώματος, δημιουργώντας μια ένταση, μια διαφορά δυναμικού μέσω της οποίας διοχετεύεται ενέργεια.

Οι εξω-καθημερινές τεχνικές του σώματος αποτελούνται από σωματικές συμπεριφορές, οι οποίες φαίνονται να βασίζονται στη γνωστή πραγματικότητα, αλλά σύμφωνα με μια λογική που δεν είναι άμεσα αναγνωρίσιμη.

Τώρα είμαστε σε θέση, αν όχι να καταλάβουμε, τουλάχιστον να μαντέψουμε τι κρύβεται πίσω από λέξεις με τις οποίες θα μπορούσε να μεταφραστεί η δική μας λέξη «ενέργεια»: είναι οι λέξεις που μας επαναφέρουν στην ενότιτα, στην αποκατάσταση μιας διαίρεσης, σε έναν ηθοποιό-χορευτή ο οποίος, αφού τεμαχίστηκε, αποκαθίσταται τώρα στην ενιαία υπόστασή του.

Στη γλώσσα εργασίας του Νο, «ενέργεια» μπορεί να μεταφραστεί ως *ki-ai*, που σημαίνει «βαθιά συμφωνία» του πνεύματος με το σώμα, όπου η λέξη πνεύμα νοείται και ως *πνεύμα* αλλά και ως *πνοή* (<πνέω>). Αλλά και στην Ινδία και στο Μπαλί υπάρχει η λέξη *prana* (η οποία ισουδυναμεί με το *ki-ai*) που μας δίνει μία από τις πιθανές μεταφράσεις της λέξης «ενέργεια». Όλες αυτές όμως είναι εικόνες που μπορούν να αποτελέσουν πηγή έμπνευσης, όχι συμβουλές που μπορούν να καθοδηγήσουν. Υπαινίσσονται, πράγματι, κάτι που βρίσκεται πέραν της λειτουργίας του δασκάλου: αυτό δηλαδή που εμείς θα ονομάζαμε έκφραση, ή «λεπτή γοητεία», ή τέχνη του ηθοποιού.

Όταν ο Ζεάμι έγραφε για το *yugen*, τη λεπτή γοητεία, παρέθετε ως παράδειγμα τον χορό *Shirabioshi*, που πήρε το όνομά του από τις γυναίκες που χόρευαν τον 13^ο αιώνα στην Ιαπωνία ντυμένες άντρες, με ένα σπαθί στο χέρι. Ο λόγος για τον οποίο, ειδικά στην Ανατολή –αλλά και στη Δύση– φαίνεται να φτάνουν τόσο συχνά στην ύψιστη στιγμή της υποκριτικής τέχνης άντρες που υποδύονται γυναικίους ρόλους ή γυναίκες που παίζουν ανδρικούς ρόλους, είναι ότι στις περιπτώσεις αυτές ο ηθοποιός ή η ηθοποιός κάνει ακριβώς το αντίθετο από ό,τι κάνει σήμερα ο ηθοποιός που παριστάνει ένα πρόσωπο του άλλου φύλου: δεν μεταμφιέζεται, αλλά αφαιρεί τη μάσκα του φύλου του για να αφήσει να διαφανεί ένα ταμπεραμέντο γλυκό ή δυνατό, ανεξάρτητο από τα πρότυπα προς τα οποία ένας άντρας ή μια γυναίκα πρέπει να συμμορφωθούν μέσα στο πλαίσιο ενός συγκεκριμένου πολιτισμού.

Στα θεάματα των διαφόρων πολιτισμών, οι ανδρικοί και οι γυναικείοι ρόλοι παριστάνονται με εκείνο το ταμπεραμέντο το οποίο οι διάφοροι πολιτισμοί θεωρούν ως «φυσιολογικά» κατάλληλο για το γυναικείο ή το ανδρικό

φύλο. Η παρουσίαση, λοιπόν, χαρακτήρων με τα διακριτικά χαρακτηριστικά του φύλου, είναι στα θεατρικά έργα η πλέον εξαρτημένη από τις συμβάσεις: πρόκειται για μια εξάρτηση τόσο βαθιά, που κάνει σχεδόν αδύνατη τη διάκριση μεταξύ φύλου και ταυτοποίησης. Όταν ένας ηθοποιός παριστάνει ένα πρόσωπο διαφορετικού φύλου από το δικό του, η ταύτιση με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και με το ένα ή το άλλο φύλο θρυμματίζεται. Είναι ίσως η στιγμή όπου η αντίθεση μεταξύ *lokadharmi* και *natyadharmi*, μεταξύ της καθημερινής και της εξω-καθημερινής συμπεριφοράς, ολισθαίνει από το φυσικό επίπεδο σε ένα άλλο επίπεδο, όχι άμεσα αναγνωρίσιμο. Μια νέα σωματική παρουσία και μια νέα πνευματική παρουσία αποκαλύπτονται μέσα από τη ρίξη των αντρικών και των γυναικείων ρόλων – που στο θέατρο και στο χορό παραδόξως είναι αποδεκτά.

Στη συνόμιλία μας με τη Σαντζούκτα Πανικράχι εμφανίζεται η πιο οωστή αλλά λιγότερο εύχρηστη ερμηνεία του όρου «ενέργεια». Λιγότερο εύχρηστη, γιατί μεταφέρει την εμπειρία από το τέλος μιας πορείας, το σπουδαίο αποτέλεσμα – δεν μας μεταφέρει όμως την πορεία, τη διαδικασία για να φτάσουμε σε αυτό το αποτέλεσμα. Η Σαντζούκτα Πανικράχι θυμάται ότι η ενέργεια ονομάζεται *shakti*: είναι η δημιουργική ενέργεια, που δεν είναι ούτε αρσενική ούτε θηλυκή και παριστάνεται από μια γυναικεία μορφή. Ο ηθαπαιός και ο χορευτής όμως, ανεξάρτητα από το φύλο τους, λέει η Σαντζούκτα Πανικράχι, είναι πάντα *shakti*, δηλ. ενέργεια που δημιουργεί.

Αφού έχουμε μιλήσει για τον χορό των αντιθέσεων στον οπαίο βασίζεται η ζωή του ηθοποιού και του χορευτή και αφού έχουμε ασχοληθεί με τις συγκρούσεις τις οποίες εκείνοι εκούσια μεγεθύνουν, με την ισορροπία την οποία καθιστούν ασταθή και διακινδυνεύουν, η εικόνα της *shakti* μπορεί να γίνει ένα σύμβολο όλων εκείνων για τα οποία δεν μιλήσαμε, για τα θεμελιώδη ερωτήματα: πώς γίνεται κάποιος καλός ηθοποιός;

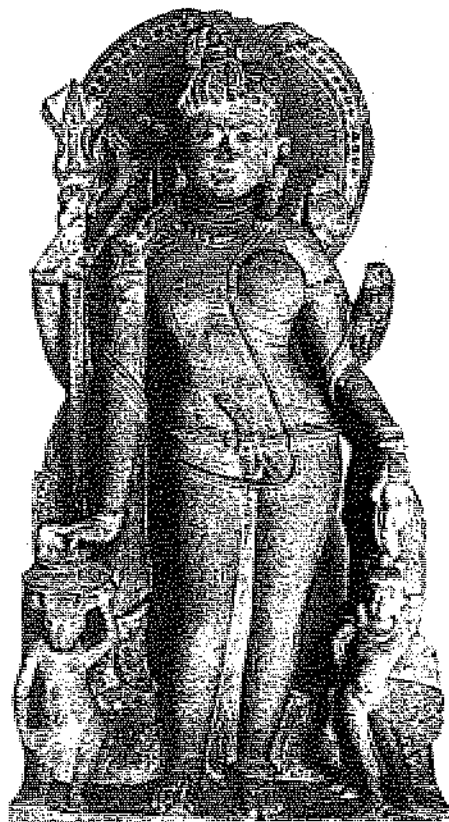
Σε έναν από τους χορούς της η Σαντζούκτα Πανικράχι παρουσιάζει τον/την *Ardhanarishwara*, δηλαδή τον Σίβα που είναι μισός γυναίκα, μισός άνδρας. Αμέσως μετά από αυτήν, η δανέζα ηθοποιός Νάγκελ Ρασμούσεν παρουσιάζει το *Moon and darkness*: βρισκόμαστε στη Βόννη, στο τέλος του έτους για την ΙΣΤΑ, όπου για έναν μήνα παιδαγωγοί και μαθητές από διαφορετικές ηπείρους μελετούν τις τεχνικές, προ-εκφραστικές, ψυχρές βάσεις της δουλειάς του ηθοποιού. Τα τραγούδια που συνοδεύει τον χορό της Σαντζούκτα λέει:

*Εσένα προσκυνώ
που έχεις μορφή γυναίκας και άντρα,
δυσ θεότητες ενωμένες σε μια,
το θηλυκό μισό σου
έχει το χρώμα το ζωπό απ' το άνθος του Καμιάκ
το αρσενικό μισό σου
είναι χλωμό σαν τον ανθό της καμφοράς.
Το θηλυκό μισό κάνει να κουδουνίζουν χρυσά βραχιόλια,
το αρσενικό μισό φοράει φίδια για βραχιόλια.
Το θηλυκό μισό έχει βλέμμα ερωτικό,
το αρσενικό μισό βλέμμα συλλογισμένο.
Το θηλυκό μισό*

*φοράει γιρλάντα από άνθη μυγδαλιάς,
το αρσενικό γιρλάντα από κranία.
Ρούχα εκθαμβωτικά φοράει το θηλυκό μισό,
το αρσενικό μισό είναι γυμνό.
Το θηλυκό μισό μπορεί όλα να τα δημιουργεί,
το αρσενικό μισό μπορεί τα πάντα να αφανίζει.
Σε σένα αφοσιώνομαι,
που είσαι ενωμένη με τον Θεό Σίβα, τον άντρα σου.
Σε σένα αφοσιώνομαι,
που είσαι ενωμένος με τη Θεά Σίβα, τη γυναίκα σου.*

Η Τριπεν Νάγκελ Ρασμούσεν, αντίθετα, τραγουδάει τον θρήνο του σαμάνου ενός κατεστραμμένου λαού. Αμέσως μετά ξαναεμφανίζεται στον ρόλο της Κατρίν, τις μουγγής κόρης της Μάνας Κουράγιο, μιας κοπέλας που φελλίζει λόγια εκστατικά στο κατώφλι ενός κόσμου σε πόλεμο. Η ηθοποιός της Ανατολής και η ηθοποιός της Δύσης φαίνονται να απέχουν παλύ, βυθισμένες η καθεμιά στον δικό της πολιτισμό. Παρόλα αυτά, είναι κοντά. Μοιάζουν να ξεπερνούν όχι μόνο την προσωπικότητα και το φύλο τους, αλλά ακόμα και τη δεξιότητα της τέχνης τους, για να δείξουν κάτι που βρίσκεται πίσω από όλα αυτά.

Ο δάσκαλος των ηθοποιών γνωρίζει πόσα χρόνια δουλειάς κρύβονται πίσω τέτοιες στιγμές. Παρόλα αυτά φαίνεται να ανθίζει κάτι αυθόρμητο, χωρίς την παραμικρή προσπάθεια, χωρίς κάποιος να θέλπει να το δημιουργήσει. Δεν έχει τίποτα να πει. Μπορεί μόνο να κοιτάξει όπως κοίταζε η Βιρτζίνια Γουλφ τον Ορλάντο: «Εκατομμύρια κεριά καίγανε μέσα στον Ορλάντο, δίχως αυτός να έχει σκεφτεί να ανάψει ούτε ένα».



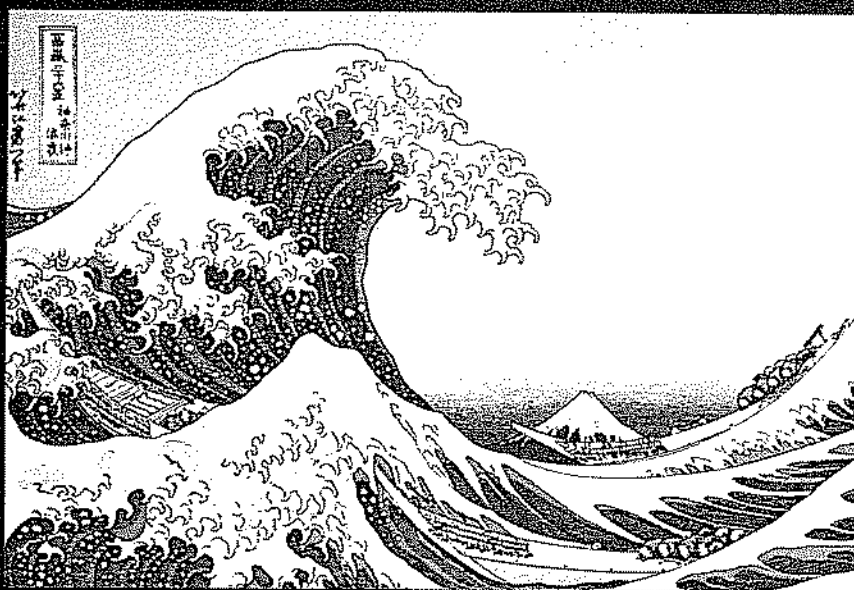
Ο/Η Σίβα *Ardhanarishwara*: ανδρόγυνη φιγούρα (ανάγλυφο του 7ου αιώνα μ.Χ., Αρχαιολογικό Μουσείο της Jhalawar, Ινδία).

A

Ανθρώπινη ανατομία

Το θέατρο είναι η χώρα, ο τόπος, το σημείο, όπου μπορούμε να κατανοήσουμε την ανθρώπινη ανατομία: με την ανθρώπινη ανατομία θα εξυγιάνουμε και θα οδηγήσουμε τη ζωή.
- Artaud

Χοκουσάι: Το κύμα στο Καναγκάουα



Ωραιότητα

Δέρμα, σάρκα και οστά: τρία βασικά στοιχεία που βρίσκονται σε κάθε παράσταση του θεάτρου Νο. Δεν τα βρίσκουμε όμως ποτέ μαζί στον ίδιο ηθοποιό. Στο Νο τα οστά είναι το φυσικό χάρισμα, η εξαιρετική καλλιτεχνική δύναμη που ο ικανός ηθοποιός δείχνει αυθόρμητα στην ερμηνεία του, η οποία πηγάζει από την έμφυτη ικανότητά του. Θα ονομάσω σάρκα το στοιχείο που γίνεται ορατό σε μια παράσταση και αναδύεται από τον οίστρο της ερμηνείας και την αριστοτεχνική γνώση των Δύο Βασικών Τεχνικών, του χορού και του τραγουδιού. Θα ονομάσω δέρμα την ερμηνεία η οποία, τελειοποιώντας τα άλλα δυο στοιχεία, δίνει την αίσθηση της επιδεξιότητας και της ομορφιάς στην ερμηνεία. Για να το θέσουμε αλλιώς: Αν συσχετίσουμε τα τρία αυτά στοιχεία με τις τρεις δυνάμεις πρόσληψης, δηλαδή την όραση, την ακοή και το πνεύμα, η όραση αντιστοιχεί στο δέρμα, η ακοή στη σάρκα και το πνεύμα στα οστά.

- Zeami

Ω

Δημοσιεύουμε εδώ ένα τμήμα μιας μακροσκελούς πραγματείας με τον ίδιο τίτλο, στην οποία ο Ρίτσαρντ Σέκνερ συγκρίνει την ανακαίνιση της συμπεριφοράς σε διάφορα μέρη του κόσμου: από τις παραδοσιακές θεατρικές μορφές στις τελετουργίες, ως τις ιστορικές συνθήκες, όπως η ανακατασκευή χωριών από περασμένες εποχές. Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι αυτό που ορίζει ο Σέκνερ ως ανακαινισμένη συμπεριφορά, βασίζεται, εφόσον μεταφράζεται, σε μια μεγάλη σειρά κανόνων που θεμελιώνονται οπωσδήποτε στην προ-εκφραστικότητα. Δημοσιεύτηκε στο βιβλίο *Between Theatre and Anthropology* (University of Pennsylvania, 1984)

Ανακαίνιση της συμπεριφοράς

Ρίτσαρντ Σέκνερ

Η ανακαινισμένη συμπεριφορά είναι συμπεριφορά ζωντανή, επεξεργασμένη με τον τρόπο που επεξεργάζεται ένας σκηνοθέτης του κινηματογράφου μια σεκάνς ενός φιλμ. Οι σκηνές από το φιλμ αυτό της συμπεριφοράς μπορούν να ανα-κατανεμηθούν ή να ανα-κατασκευαστούν είναι ανεξάρτητες από τα συστήματα προέλευσής τους (κοινωνικό, ψυχολογικό, τεχνολογικό) τα οποία τις



Μια βασική στάση του ινδικού χορού Μπαράτα Νατούμ.

παρήγαγαν. Έχουν δική τους ζωή. Η αρχική «αλήθεια» ή «πηγή» της συμπεριφοράς μπορεί να χαθεί, να αγνοηθεί ή να βρίσκεται σε αντίφαση με την ανακαινισμένη συμπεριφορά, έστω και αν αυτή η αρχική αλήθεια ή η πηγή φαίνεται πως συνεχίζει να εκτιμάται και να παρατηρείται. Ο τρόπος με τον οποίο πραγματοποιήθηκαν, βρέθηκαν ή εμφανίστηκαν οι σκηνές αυτές του φιλμ της συμπεριφοράς, μπορεί να παραμένει άγνωστος ή κρυφός· μπορεί να είναι επεξεργασμένος με κάθε λεπτομέρεια ή διαστρεβλωμένος από τον μύθο και την παράδοση. Προέρχονται από μια εξέλιξη, χρησιμοποιούνται στη διάρκεια της εξέλιξης των δοκιμών για να φτάσουν σε μια νέα εξέλιξη, σε μια παράσταση, για τον λόγο αυτό οι «σκηνές του φιλμ της συμπεριφοράς» δεν αποτελούν από μόνες τους μια εξέλιξη, αλλά πράγματα, κομμάτια, «υλικό». Η ανακαινισμένη συμπεριφορά μπορεί να έχει μακροχρόνια διάρκεια, όπως συμβαίνει σε κάποια δράματα και τελετές, ή βραχεία διάρκεια, να περιορίζεται δηλαδή σε κάποιες χειρονομίες, σε κάποιους χορούς και σε *mantra*.

Η ανακαινισμένη συμπεριφορά χρησιμοποιείται σε όλα τα είδη των «παραστάσεων», από τον σαμανισμό και τον εξορκισμό μέχρι την ύπωση, από την τελετουργία ως τη χορογραφία και το θέατρο, από τις τελετές μύησης ως τα κοινωνικά δράματα, από την ψυχανάλυση μέχρι το ψυχοδράμα και τη διαδραστική ανάλυση. Στην πραγματικότητα η ανακαινισμένη συμπεριφορά είναι το κύριο χαρακτηριστικό της παράστασης. Όσοι συνδέονται με όλες αυτές τις τέχνες, τις τελετουργίες, τις θεραπείες, συμπεραίνουν ότι κάποιες συμπεριφορές –οργανωμένες ομάδες γεγονότων, δραματοποιημένες πράξεις, γνωστά κείμενα, ενορχηστρωμένες κινήσεις– διατηρούν μια αυτονομία σε σχέση με τους εκτελεστές που «διεκπεραιώνουν» τέτοιου είδους συμπεριφορές. Επειδή είναι ανεξάρτητη από τους φορείς της, η συμπεριφορά μπορεί να αποθηκευτεί, να μεταβιβαστεί, να αναμειχθεί, να μεταμορφωθεί. Οι εκτελεστές έρχονται σε επαφή με αυτά τα τμήματα της συμπεριφοράς, τα αποκαθιστούν, τα ανακαλούν στη μνήμη τους ή ακόμα και τα επινοούν, και στη συνέχεια ανα-συνθέτουν τη συμπεριφορά σύμφωνα με αυτά τα αποσπάσματα ή αφομοιώνονται με αυτήν (παίζοντας τον ρόλο, πέφτοντας σε ύπωση) ή συμπεριφορά και εκτελεστής της συνυπάρχουν παράλληλα (το αποτέλεσμα της αποξένωσης του Μπρεχτ). Το έργο της ανακαίνισης εκτυλίσσεται στις πρόβες και/ή στη μεταβίβαση συμπεριφοράς από τον δάσκαλο στον μαθητευόμενο. Η κατανόηση των όσων συμβαίνουν στη διάρκεια των δοκιμών και των *workshops* –δηλαδή η αναζήτηση του κατάλληλου τρόπου που θα αποτελέσει το μέσον για τέτοιου



Η ινδή χορεύτρια Ρουκμίνι Ντέβι, σύγχρονη δημιουργός του Μπαράτα Νατάμ.

είδους χειρισμούς— αποτελεί τον πιο σίγουρο δρόμο για να φτάσουμε στη σύνδεση του αισθητικού και του τελετουργικού μέρους της παράστασης.

Η ανακαινισμένη συμπεριφορά βρίσκεται «εκεί πέρα», μακριά από «εμένα». Είναι κάτι ξεχωριστό, και γι' αυτό μπορούμε να «εργαστούμε πάνω σε αυτό», να το αλλάξουμε, ακόμα και αν έχει «ήδη συμβεί». Η ανακαινισμένη συμπεριφορά περιλαμβάνει μια μεγάλη γκάμα πράξεων. Μπορεί να είμαι «εγώ» σε μια διαφορετική ψυχολογική στιγμή /κατάσταση, όπως στην ψυχαναλυτική ανάδραση· ή μπορεί να υφίσταται σε μια ιδιαίτερη σφαίρα κοινωνικοπολιτικής πραγματικότητας, όπως είναι τα Πάθη του Χριστού ή η εκουγχρονισμένη εκδοχή του αγώνα μεταξύ Ragda και Barong στο Μπαλί· ή μπορεί να καθορίζεται από την αισθητική σύμβαση, όπως συμβαίνει στο δράμα και στον χορό· μπορεί επίσης να είναι το ιδιαίτερο είδος «αναμενόμενης» συμπεριφοράς κάποιου, ο οποίος συμμετέχει σε μια παραδοσιακή τελετουργία — ο τρόπος με τον οποίο συμπεριφέρεται, για παράδειγμα, ένα αγόρι της φυλής Gahucu των Παπούα Νέας Γουινέας, η γενναιοότητα που δείχνει κατά τη διάρκεια της μύσης του, χωρίς να χύσει ούτε ένα δάκρυ την ώρα που του κόβουν το εσωτερικό της μύτης με πριονωτά μεταλλικά ελάσματα, ή η συστολή που δείχνει μια αμερικανίδα «σεμνή νύφη» την ημέρα του γάμου της, έστω και αν αυτή είχε συζύγει πριν με το γαμπρό επί δύο χρόνια.

Η ανακαινισμένη συμπεριφορά είναι συμβολική και αντανάκλαστική: δεν είναι μια συμπεριφορά άδεια αλλά μια συμπεριφορά που ξεχειλίζει και εκπέμπει διάφορες

σημασίες προς όλες τις κατευθύνσεις. Οι δύσκολοι αιτιώ όροι εκφράζουν μια μοναδική αρχή: το εγώ μπορεί να λειτουργήσει ως/ όπως κάποιος άλλος· το κοινωνικό ή δι-ατομικό εγώ είναι ένας ρόλος και ένα σύμπλεγμα ρόλων. Συμβολική και αντανάκλαστική συμπεριφορά σημαίνει: σταθεροποιώ εξελίξεις κοινωνικές, θρησκευτικές, αισθητικές, ιατρικές και εκπαιδευτικές μετασηματιζόντάς τις σε θέατρο. Παράσταση σημαίνει: ποτέ για πρώτη φορά. Σημαίνει: για δεύτερη μέχρι νιοστή φορά. Παράσταση σημαίνει «επαναλαμβανόμενη συμπεριφορά».

Ούτε η ζωγραφική, ούτε η γλυπτική, ούτε η γραφή δείχνουν τη συμπεριφορά όπως ακριβώς είναι, όταν συμβαίνει. Χιλιάδες χρόνια πριν από τον κινηματογράφο όμως, οι ιεροτελεστίες δημιουργούνταν με τμήματα ανακαινισμένης συμπεριφοράς: δράση και στασιμότητα συνυπήρχαν στο ίδιο συμβάν. Από τις ιεροτελεστίες πήγαζε μια μεγάλη ανακούφιση. Λαός, πρόγονοι και θείο συμμετείχαν ταυτόχρονα ως *γενόμενοι*, *όντες* και *εσύμενοι*. Αυτές οι ακολουθίες συμπεριφορών επαναλαμβάνονταν πολλές φορές. Μνημονικά τεχνάσματα εξασφάλιζαν την «ορθότητα» των αναπαράστασεων — και μεταβιβάζονταν από γενιά σε γενιά με μικρές περιστασιακές αλλαγές. Και σήμερα ακόμα, ο φόβος της πρεμιέρας δεν έγκειται στην παρουσία του κοινού, αλλά στην επίγνωση ότι τα λάθη δεν συγχωρούνται πια.

Αυτή η συνεχής μεταβίβαση εκπλήσσει ακόμα περισσότερο επειδή η ανακαινισμένη συμπεριφορά συνεπάγεται επιλογές. Η συμπεριφορά των ζώων επαναλαμβάνεται όπως οι φάσεις του φεγγαριού. Ο ηθοποιός όμως μπορεί να πει «όχι» σε κάθε πράξη. Αυτό το πρόβλημα της επιλογής δεν είναι εύκολο. Κάποιοι ηθολόγοι και επιστήμονες του εγκεφάλου υποστηρίζουν πως δεν υπάρχει σημαντική διαφορά —καμιά διαφορά κανενός είδους— ανάμεσα στη συμπεριφορά των ζώων και την ανθρώπινη. Υπάρχει μόνο μια «ψευδαίσθηση επιλογής», η αίσθηση πως ο άνθρωπος έχει τη δυνατότητα να διαλέξει: και αυτό είναι αρκετό. Ακόμη και ο σαμάνος που καλείται, ή το άτομο που πέφτει σε ύπνωση, ο απόλυτα εκπαιδευμένος ηθοποιός για τον οποίο το κείμενο της παράστασης αποτελεί δεύτερη φύση, υποχωρούν ή επιμένουν: ύπνοποι είναι μόνο εκείνοι που λένε εύκολα ναι ή απερίσκεπτα όχι. Υπάρχει ένα *continuum* από την ελάχιστη γκάμα επιλογών στην τελετουργία ως την μέγιστη γκάμα επιλογών στο αισθητικό θέατρο. Οι πρόβες στο αισθητικό θέατρο έχουν ως αποστολή να περιορίζουν τις επιλογές, ή τουλάχιστον να αποσαφηνίζουν τους κανόνες του αυτοσχεδιασμού. Οι πρόβες έχουν σκοπό τη δημιουργία μιας παρτιτούρας — και η παρτιτούρα αυτή είναι μια «συμφωνημένη τελετουργία»: μια σταθεροποιημένη συμπεριφορά την οποία καθένας από τους συμμετέχοντες αποδέχεται ότι θα εκτελέσει.

Η ανακαινισμένη συμπεριφορά μπορεί να φορεθεί σαν μάσκα ή σαν κοστούμι. Η μορφή της είναι εμφανής εξωτερικά και επιδέχεται αλλαγές. Αυτό κάνουν οι σκηνοθέτες του θεάτρου, οι ιερατικές σύνδοι, οι σπουδαίοι ερμηνευτές και οι μεγάλοι σαμάνοι: αλλάζουν την παρτιτούρα των παραστάσεων. Μια παρτιτούρα μπορεί να αλλάξει γιατί δεν είναι «φυσικό γεγονός», αλλά δείγμα

ατομικής και ομαδικής ανθρώπινης επιλογής. Η παρτιτούρα υπάρχει, όπως λέει ο σκοτσέζος ανθρωπολόγος Βίκτωρ Τέρνερ, υποθετικά, όπως το «αν» του Στανιολάφσκι. Επειδή υπάρχει ως «δεύτερη φύση», η ανακαινισμένη συμπεριφορά υπόκειται πάντοτε σε αναθεώρηση. Η «δεύτερη» αυτή ύπαρξη της είναι διαλεκτική, συνδυάζει την άρνηση με την υποκειτικότητα [...]. Μερικές φορές οι ανακαινίσεις γίνονται με τόση φροντίδα ώστε μετά από λίγο χρόνο η ανακαινισμένη συμπεριφορά, αφού αποκατασταθεί, συνδέεται με το υποτιθέμενο παρελθόν της και με το παρόν πολιτιστικό περιβάλλον σαν κομμάτι δέρματος που μεταμοσχεύθηκε με επιτυχία. Στις περιπτώσεις αυτές έχουμε τη γρήγορη εδραίωση μιας «παράδοσης» και είναι δύσκολο να εκφράσουμε απόψεις σχετικά με την αυθεντικότητά της. Ας δούμε τα παραδείγματα της Ινδίας και του Μπαλί.

Μπαράτα Νατυάμ

Οι Ινδοί ερευνητές ανιχνεύουν τον Μπαράτα Νατυάμ, τον κλασικό χορό της Ινδίας, όχι μόνο στο αρχαίο κείμενο *Natyasastra* που αναφέρεται στο θέατρο (2ος αιώνας π.Χ.-2ος αιώνας μ.Χ.) και περιγράφει τις στάσεις του χορού, αλλά και σε κάποια γλυπτά πολλών αιώνων που βρίσκονται σε αρχαίους ναούς και δείχνουν τέτοιες στάσεις. Τα πιο γνωστά από τα γλυπτά αυτά υπάρχουν στον ναό του Ναταράχα (Σίβα, ο βασιλιάς των χορευτών), του 14ου αιώνα, που βρίσκεται στο Cidambaram, νοτίως του Μαντράς. Πολλοί έγγραφα υποστηρίζουν πως υπάρχει μια αδιάλειπτη παράδοση που συνδέει το *Natyasastra*, τα γλυπτά των ναών και τον σημερινό χορό. Σύμφωνα με την ερευνήτρια Καπίλα Βατσαγιάν, τη βασική θεωρητικό και ιστορικό του χορού στην Ινδία: «Ο Μπαράτα Νατυάμ είναι ίσως το αρχαιότερο από τα σύγχρονα Ινδικά είδη κλασικού χορού [...]. Η τεχνική της χορεύτριας, είτε αυτή ήταν η *devadasi* του ναού, είτε χορεύτρια στην αυλή του βασιλιά Μαράτα της Ταντζόρ, ακολουθούσε αυστηρά τις κινήσεις που χρησιμοποιούνταν για χρόνια». «Κάθε φορά που εξελίσσονται τα σύγχρονα είδη των χορών Μπαράτα Νατυάμ, Μανιπούρι και Οντίσι, δύο πράγματα φαίνονται ξεκάθαρα: πρώτον, ότι ακολουθούσαν σε μεγάλο βαθμό την παράδοση του *Natyasastra* και χρησιμοποιούσαν παρόμοιες αρχές της τεχνικής με εκείνες που χρησιμοποιούσαν στο ξεκίνημά τους' και δεύτερον ότι οι κινήσεις τους άρχισαν να στιλιζάρονται περίπου τον 8ο ή 9ο αιώνα[...]». Κάποια σύγχρονα είδη διατηρούν τα χαρακτηριστικά στοιχεία αυτής της παράδοσης αυστηρότερα από κάποια άλλα: ο Μπαράτα Νατυάμ χρησιμοποιεί τις βασικές *adhamaṅgali* (στάσεις) με πιο αυστηρό τρόπο». Την άποψη της Βατσαγιάν συμπεριφέρονται όλοι σχεδόν οι μελετητές του Ινδικού χορού. Στην πραγματικότητα όμως δεν είναι γνωστό ποτέ εγκαταλείφθηκε ο «κλασικός» Μπαράτα Νατυάμ, ή αν εγκαταλείφθηκε ποτέ. Τα αρχαία αγάλματα και κείμενα οπωσδήποτε αποδεικνύουν ότι υπήρχε ένα κάποιο είδος χορού, όταν όμως τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα έγιναν κάποια βήματα για την «διατήρησή» του, την «κάθαρόσή» του, την «αναβίωσή» του, η

μνήμη δεν είχε διασωθεί τίποτε από αυτόν τον χορό, ούτε καν το όνομά του.

Υπήρχε ένας χορός του ναού που ονομαζόταν *sadir nas* και τον χόρευαν οι γυναίκες των οικογενειών που ανήκαν επί σειρά γενεών στην υπηρεσία του ναού. Σύμφωνα με τον Μίλτον Σίνγκερ, «οι χορεύτριες, οι δασκαλοί τους και οι μουσικοί δεν εμφανίζονταν μόνο στις γιορτές και τις τελετές του ναού, αλλά και σε ιδιωτικές γιορτές, ιδιαίτερα σε γάμους, και στις γιορτές του παλατιού. Ειδικοί θίασοι που απαρτιζόνταν από χορεύτριες και μουσικούς έμεναν πολλές φορές μόνιμα στις αυλές». Πολλές νεαρές κοπέλες που ήταν αφιερωμένες στους ναούς ήταν ιερόδουλες. Όπως λέει ο ερευνητής του χορού Mohan Kogar, «[...] η ιερή παράδοση από την εποχή των *devadasi*, των χορευτριών του ναού, υπέστη τέτοια φθορά, ώστε οι κοπέλες, που θεωρούνταν ιερές, συνέχισαν να θεωρούνται ιερές, αλλά με έναν διαφορετικό τρόπο – ιερές πόρνες. Κι έτσι, ο χορός που χόρευαν – ο αναμφισβήτητος θεσπέσιος Μπαράτα Νατυάμ – έχασε γρήγορα κάθε αίσθημα ντροπής».

Από το 1912 κάποιοι μεταρρυθμιστές, Ινδοί και Άγγλοι, ανέλαβαν μια παράφορη εκστρατεία για να θέσουν εκτός νόμου το σύστημα των *devadasi*. Μια αντιπροπαγάνδα όμως, με αρχηγό τον Ε. Krishna Iyer ζήτησε «να εξαιρεθεί η ακολασία, αλλά να διατηρηθεί η τέχνη». Στον τύπο του Μαντράς η διαμάχη υπήρξε σφοδρή, ιδίως το 1932, όταν η Muthulakshmi Reddi, η πρώτη γυναίκα νομοθέτης της βρετανικής Ινδίας, ηγήθηκε της επίθεσης εναντίον του συστήματος των *devadasi*, ενώ ο Iyer και «δικηγόροι, συγγραφείς, καλλιτέχνες και τέλος οι ίδιες οι *devadasi* συνασπίζονταν για τη σύγκρουση». «Το αποτέλεσμα του πανδαιμόνιου που δημιουργήθηκε ήταν ο θρίαμβος του Krishna Iyer και των οπαδών του. Το κίνημα των *anti-devadasi* – έτσι ονομάστηκε τελικά η σταυροφορία της δόκτορος Reddi – πτώθηκε κατά κράτος. Ο χορός πρέπει να συνεχίσει να ζει, έστω και χωρίς *dasi*, ήταν το δημοφιλέστερο σύνθημα της ημέρας». Αυτό και συνέβη πράγματι, κατά κάποιο τρόπο. Στη Σύσκεψη της Μουσικής Ακαδημίας του Μαντράς τον Ιανουάριο του 1933, για δεύτερη φορά (η πρώτη ήταν το 1931, αλλά η πρώτη εκείνη παράσταση προκάλεσε ελάχιστο ενδιαφέρον), ο Iyer παρουσίασε τον χορό *devadasi* όχι σαν τέχνη του ναού, ούτε σαν θελγυτρο και συμπλήρωμα της πορνείας, αλλά ως κοσμική τέχνη. «Οι *dasi* εκμεταλλεύτηκαν πλήρως το ξαφνικό μεγάλο ενδιαφέρον για την τέχνη τους: ένας μεγάλος αριθμός από αυτές – οι Balsaraswati, Swarnasaraswati, Gauri, Muthuratnambal, Bhanumathi, Varalkasmi και Pattu, για να αναφέρουμε μόνο μερικές – εγκατέλειψαν αμέσως τον οίκο του Θεού για τα φώτα της ράμπας και έγιναν αμέσως είδωλα του κοινού».

Ο ερευνητής και κριτικός Β. Ραγκαβάν επινόησε τη λέξη *Mabarata Natyam* για να αντικαταστήσει τους όρους που συνδέονταν με την πορνεία στον ναό. Ο όρος *Mabarata Natyam* συνδέει τον χορό είτε με το *Natyasastra* είτε με την Ινδία: *natya* σημαίνει χορός και *bharat* σημαίνει Ινδία.

Πολύ πριν από το 1947, έτος κατά το οποίο η επικράτεια του Μαντράς έκρινε παράνομο το σύστημα των

devadasi, ο χορός είχε βγει από τον ναό. Τον χόρευε κόσμος που δεν προερχόταν από οικογένειες devadasi, χόρευαν ακόμη και άνδρες. Η Ρουκμίνη Ντέβι, «γυναίκα που ανήκε στην ανώτερη κάστα, κατείχε ιδιαίτερος υψηλή θέση και ήταν σύζυγος του προέδρου της Διεθνούς Θεοσοφικής Κοινωνίας [...], είδε πόσο μεγάλη και υψηλή ήταν η τέχνη του Μπαράτα Νατνάμ και πόσο επείγουσα ήταν η ανάγκη να τη σώσουν από έκφυλες επιδράσεις». Η Ντέβι δεν ήταν απλώς χορεύτρια, αυτή και οι συντρόφισσές της κωδικοποίησαν τον Μπαράτα Νατνάμ. Για να σώσουν τον χορό, τον ανακαίνισαν. Η Ντέβι και οι συνάδελφοί της ήθελαν να χρησιμοποιήσουν τον *sadir nac*, απαλλάσσοντάς τον όμως από την κακή φήμη του. Αφαίρεσαν τα χυδαία στοιχεία από τον χορό *devadasi*, εισάγαγαν σε αυτόν κινήσεις βασισμένες στο *Natyasastra* και στην τέχνη των ναών, επεξεργάστηκαν σταθερές μεθόδους διδασκαλίας. Υποστήριξαν ότι ο Μπαράτα Νατνάμ ήταν πολύ παλιός χορός. Και, φυσικά, κάποια αντιστοιχία προς τα αρχαία κείμενα και την αρχαία τέχνη μπορούσε να αποδειχθεί: κάθε βήμα του Μπαράτα Νατνάμ μετριόταν με βάση τις πηγές των οποίων υποτίθεται πως αποτελούσε ζωντανό ίχνος. Οι διαφορές ανάμεσα στο *sadir nac* και τις αρχαίες πηγές αποδόθηκαν σε *εκφυλισμό*. Ο νέος χορός, που νομιμοποιούνταν τώρα λόγω της αρχαίας καταγωγής του, όχι μόνο αφομοίωσε το *sadir nac*, αλλά προσέλευσε και τις κόρες των πιο σεβαστών οικογενειών, που άρχισαν να ασκούνται σε αυτόν. Σήμερα πολλοί μελετούν τον Μπαράτα Νατνάμ σαν ένα



Η Μριναλίνη Σαραμπχάι, χορεύτρια του Μπαράτα Νατνάμ και διευθύντρια της Ακαδημίας Darpana του Ahmedabad (Ινδία).

είδος μαθήματος τελειοποίησης. Χορεύεται σε ολόκληρη την Ινδία από ερασιτέχνες και επαγγελματίες. Αποτελεί ομπαντικό εξαγωγίμο είδος.

Η «ιστορία» και η «παράδοση» του Μπαράτα Νατνάμ –οι ρίζες του στα αρχαία κείμενα και την τέχνη– συνιστούν στην πραγματικότητα μια ανακαίνιση συμπεριφοράς, μια αναδόμηση που βασίζεται στις έρευνες των Ραγκαβάν, Ντέβι και άλλων. Αυτοί είδαν τον *sadir nac* όχι σαν ολοκληρωμένο χορό, αλλά σαν το ξεθωριασμένο και διεφθαρμένο υπόλειμμα κάποιου αρχαίου, κλασικού χορού. Αυτός ο «αρχαίος κλασικός χορός» είναι μια προβολή προς τα πίσω στον χρόνο: γνωρίζουμε πώς είναι, γιατί τώρα έχουμε τον Μπαράτα Νατνάμ. Σύντομα οι άνθρωποι πίστεψαν ότι ο αρχαίος χορός είχε οδηγήσει στον Μπαράτα Νατνάμ, ενώ στην πραγματικότητα ο Μπαράτα Νατνάμ είχε οδηγήσει στον αρχαίο χορό. Δημιουργείται ένας χορός στο παρελθόν, με σκοπό να ανακαίνισθεί για το παρόν και το μέλλον.

Ο χορός Τσάου Πουρούλια

Ο Τσάου Πουρούλια, ένας χορός με μάσκες από την άγονη περιοχή της δυτικής Βεγγάλης η οποία συνδέει την Μπιχάρ με την Ορίσσα, είναι ένας δραματικός ακροβατικός χορός με πάρα πολλά άλματα, τούμπες, χτυπήματα των ποδιών στο έδαφος, αλαζονικό στρατιωτικό βηματισμό και αρμονικές στάσεις. Οι ιστορίες του είναι συνήθως παρμένες από τα επικά ινδικά ποιήματα και από τα Πουράνα, και περιγράφουν σχεδόν πάντα μονομαχίες και μάχες. Τυμπανιστές από την κάστα Ντομ χτυπιάνε τα τεράστια τύμπανά τους και τα μακρόστενα ταμπούρα τους, οδηγώντας σε παροξυσμό τους χορευτές που κάνουν πιρουέτες στον αέρα, ουρλιάζουν και πολεμούν μεταξύ τους. Ο ανταγωνισμός ανάμεσα στα χωριά που διαγωνίζονται σε αυτήν την ετήσια γιορτή της Μάτα, μιας ορεινής περιοχής, είναι σκληρός. Σύμφωνα με τον Ασουτς Μιχατασαρίγια, καθηγητή λαϊκού πολιτισμού και ανθρωπολογίας του Πανεπιστημίου της Καλκούτα, ο οποίος από το 1961 ασχολείται αποκλειστικά με τον Τσάου, η περιοχή της Πουρούλια κατοικείται από πολλές φυλές ιθαγενών, των οποίων οι «θρησκευτικές συνήθειες και οι κοινωνικές γιορτές ελάχιστη ομοιότητα έχουν με εκείνες του ινδουισμού[...]». Είναι ωστόσο γεγονός ότι οι Μούρα της Πουρούλια είναι ένθερμοι θιασώτες του χορού Τσάου. Χωρίς να έχουν ουσιαστικά ούτε την καθοδήγηση ούτε την κοινωνική θέση, τα μέλη αυτής της κοινότητας ασκούν με τη μέγιστη αφοσίωση –σε κάποιες περιπτώσεις επί σειρά γενεών– αυτή την τέχνη που βασίζεται σε επεισόδια της *Ραμαγιάνα*, της *Μαχαμπαράτα* και της κλασικής ινδικής λογοτεχνίας[...]. Μερικές φορές ένα ολόκληρο χωριό, αν και είναι φτωχό, κατοικούμενο αποκλειστικά από Μούρα, θυσιάζει τα έσοδά του, που έχει κερδίσει με μεγάλους κόπους, για να οργανώσει ομάδες χορού Τσάου.

Αυτό για τον Μιχατασαρίγια αποτελεί πρόβλημα: «Τη μέθοδο που εφαρμόζεται σήμερα στο χορό Τσάου αποκλείεται να την έχουν επεξεργαστεί οι ιθαγενείς που

ασκούνται στο χορό. Η μέθοδος αυτή αποτελεί στην πραγματικότητα συμβολή μιας υψηλότερης εκπαίδευσης, προικισμένης με ένα οξύ κριτήριο αισθητικής.

Ο Μπχαταταοαρίγια υποθέτει ότι εκείνοι από τους οποίους δημιουργήθηκε ο χορός Τσάου είναι οι τυμπανιστές, οι Ντομ, μια ομάδα εκτός κάστας – γιατί κάποτε οι Ντομ ήταν «μια κοινότητα εξαιρετικά καλλιεργημένη [...], γενναίοι πεζοί στρατιώτες στην υπηρεσία των τοπικών φεουδαρχών». Όταν οι Άγγλοι σταμάτησαν τον πόλεμο στην περιοχή τον 18ο αιώνα, οι Ντομ έμειναν άνεργοι, και καθώς ήταν ανίκανοι να ασχοληθούν με τη γεωργία εξαπτίας αυτού που ο Μπχαταταοαρίγια ονομάζει «ματαιοδοξία από την πολεμική τους παράδοση», περιήλθαν στη σημερινή τους κατάσταση, έγιναν δηλαδή παρίες: επεξεργαστές του δέρματος, τυμπανιστές. Ο πολεμικός χορός τους όμως επιβιώνει στον Τσάου. Στην ιστορία του Μπχαταταοαρίγια εντοπίζονται αποκαλυπτικές διαστρεβλώσεις. Οι ιθαγενείς πληθυσμοί δεν έχουν εξελιγμένο αισθητικό κριτήριο, χορευτές της ανώτερης τάξης μεταμορφώνονται σε τυμπανιστές – αφού πρώτα μεταβιβάσουν τον πολεμικό τους χορό – επειδή ήταν υπερβολικά αλαζόνες για να ασχοληθούν με τη γεωργία (και τότε, γιατί δεν χρησιμοποίησαν τα σπαθιά τους για να αρπάξουν τη γη και να γίνουν γαιοκτήμονες;).

Οι ετήσιοι αγώνες της Μάτα δεν αποτελούν μια αρχαία παράδοση, αλλά μια γιορτή που την ξεκίνησε το 1967 ο Μπχαταταοαρίγια. Όπως λέει ο ίδιος: «Τον Απρίλιο του 1961 επισκέφθηκα ένα μεσογειακό χωριό στην περιφέρεια της Πουρούλια με μια ομάδα σπουδαστών του Πανεπιστημίου της Καλκούτα, και είδα για πρώτη φορά μια παρουσίαση του χορού Τσάου [...]. Πρόσεξα πως αυτός ο χορός είχε μια δομή και μια επακριβώς προσδιορισμένη μέθοδο που ήταν καλά διατηρημένη. Βρισκόταν όμως σε παρακμή λόγω της έλλειψης βοήθειας από οποιαδήποτε πηγή. Θέλησα να τραβήξω την προσοχή του έξω κόσμου στο νέο αυτό είδος χορού». Και αυτό ακριβώς έκανε. Θίασοι με τους καλύτερους χορευτές του Τσάου περιόδευσαν στην Ευρώπη το 1972, στην Αυστραλία και τις Η.Π.Α. το 1975, και στο Ιράν. Χόρεψαν στο Νέο Δελχί και, όπως διηγείται πανευτυχής ο Μπχαταταοαρίγια: «Τράβηξα την προσοχή της Ακαδημίας Sanget Natak [κυβερνητικός οργανισμός που δημιουργήθηκε με σκοπό την προώθηση και διατήρηση των παραδοσιακών παραστατικών τεχνών] σε αυτό το είδος χορού. Ενδιαφέρθηκε αμέσως και με προκάλεσε να δώσω παραστάσεις του χορού στο Νέο Δελχί. Τον Ιούνιο του 1969 πήγα στο Νέο Δελχί με μια ομάδα από 40 καλλιτέχνες των χωριών οι οποίοι έβγαιναν για πρώτη φορά έξω από τα όρια της περιφέρειας όπου γεννήθηκαν. Δόθηκαν παραστάσεις μπροστά σε σημαντικούς Ινδούς και ξένους καλεσμένους [...]. Οι παραστάσεις προβλήθηκαν και στην τηλεόραση του Νέου Δελχί. Τρία μόλις χρόνια μετά, παρουσιάστηκαν και στο BBC του Λονδίνου, και πέντε χρόνια αργότερα στο τηλεοπτικό κανάλι NBC της Νέας Υόρκης, στις ΗΠΑ».

Παρατηρείστε πώς ο Μπχαταταοαρίγια μιλάει για τον χορό σαν να είναι δικός του: «με προκάλεσε να δώσω παραστάσεις του χορού». Δεν πρόκειται για έπαρση αλλά για ομολογία της κατάστασης: χωρίς πάτρωνα, οι

άνθρωποι από τα χωριά δεν θα πήγαιναν πουθενά. Και στην εποχή μας για να είσαι πάτρωνας χρειάζεσαι κάτι περισσότερο από χρήματα: χρειάζεσαι γνώση και τη θέληση για να αφιερωθείς στο προς ανακαίνιση είδος. Για τα χρήματα φροντίζει η κυβέρνηση.

Ο χορός Τσάου από το 1961 και μετά, είναι μια δημιουργία στην οποία συνδυάζονται όσα ανακάλυψε ο Μπχαταταοαρίγια και όσα επινόησε. Σαν ερευνητής της ανθρωπολογίας και του λαϊκού πολιτισμού που ήταν, ανέσκαψε το παρελθόν και δημιούργησε μια ιστορία του χορού Τσάου, και μια τεχνική την οποία στη συνέχεια άρχισε να ανακαινίζει με ακρίβεια. Η ετήσια γιορτή του στη Μάτα συμπίπτει χρονικά με τους συνήθεις στην περιοχή εορτασμούς του Chaitra Parva, και με τις ετήσιες γιορτές Chhau, Seraikela και Mayurbhanj (παρόμοιων ειδών χορού). Αυτές οι γιορτές – τις οποίες κάποτε χρηματοδοτούσε ο μαχαραγιάς – καλύπτονται σήμερα οικονομικά, με λιγότερες χλιδές, από την κυβέρνηση. Το 1976 πήγα στη Μάτα. Οι χοροί κρατάνε όλη τη νύχτα, για δύο νύχτες στη σειρά. Κατασκευάζουν εκεί άνθρωποι που έχουν έρθει από χωριά, τα οποία απέχουν ακόμα και δύο μέρες δρόμο. Ενώνουν τα chaigrai – ελαφρείς σκελετούς από κρεβάτια που είναι φτιαγμένοι με σχοινί και ξύλο – και κατασκευάζουν ένα προσωρινό θέατρο. Γυναίκες και μωρά παρακολουθούν και κοιμούνται, καθισμένοι και χαλαροί πάνω στα chaigrai, που φτάνουν σε ύψος τα δύομισι μέτρα ή και περισσότερο. Άντρες και παιδιά στέκονται όρθιοι στο έδαφος. Ένας στενός διάδρομος οδηγεί από τον χώρο όπου οι χορευτές φοράνε τα κοστούμια και τις μάσκες τους στον χώρο του χορού, που έχει περίπου κυκλικό σχήμα. Οι θίασοι διασχίζουν τον διάδρομο, σταματάνε, παρουσιάζονται, έπειτα ρίχνονται με ένα πήδημα στον χορό τους. Όλος ο χορός εκτελείται με γυμνά πόδια σε γυμνό έδαφος, καθαρισμένο από τις πιο χοντρές πέτρες αλλά τραχύ ακόμα, ανώμαλο, γεμάτο μικρές, κοφτερές πέτρες και θάμνους. Μου έδωσε την εντύπωση ενός ροντέο σε μια ακίνητη πόλη. Κεριά και λάμπες πετρελαίου ρίχνουν ένα φως γεμάτο σκιές, τα τύμπανα αλυχτούν και βρυχώνται, τα shenai (είδος κλαρίνου) στριγγλίζουν, την ώρα που διαγωνίζονται οι ομάδες, η μια μετά την άλλη. Το μεγαλύτερο μέρος των θιάσων απαρτίζεται από 5 έως 9 χορευτές. Κάποιες μάσκες στολισμένες με φτερά παγωνιού εξέχουν ένα μέτρο πάνω από το κεφάλι των χορευτών. Η μάσκα του Ραβάνα με τα 10 κεφάλια είναι ψηλότερη από 1,20 μέτρα. Φορώντας αυτές τις μάσκες οι χορευτές κάνουν τούμπες και προυέτες στον αέρα. Οι χοροί είναι άγριοι, κάνει πολλή ζέση κάτω από τις χαρτονένιες μάσκες – έτσι, κάθε χορός διαρκεί λιγότερο από δέκα λεπτά. Κάθε χωριό χορεύει δύο φορές. Δεν υπάρχουν βραβεία, υπάρχει όμως ανταγωνισμός, και όλοι ξέρουν ποιος χορεύει καλά και ποιος χορεύει άσχημα.

Σε περίπτωση που υπάρχουν αμφιβολίες, κάθε απόγευμα μετά τη νύχτα του χορού, ο Μπχαταταοαρίγια κάνει την κριτική των παραστάσεων. Κατά τη διάρκεια των χορών κάθεται πίσω από ένα γραφείο: δύο λάμπες πετρελαίου τον κάνουν να φαντάζει το πιο φωτεινό πρόσωπο της εκδήλωσης: δίπλα του βρίσκονται οι δύο πανεπιστημιακοί

βοηθοί του. Όλο το βράδυ παρατηρεί και γράφει. Το πρωί τα χωριά παρουσιάζονται ένα-ένα μπροστά του. Άκουσα τι τους έλεγε. Συμβούλευε έναν θίασο να μη χρησιμοποιεί στοιχεία αφήγησης που δεν βρίσκονται στα κλασικά ινδουιστικά κείμενα. Επέπληττε μια άλλη ομάδα γιατί δεν φορούσε το συνηθισμένο βαοικό κοστούμι με κοντή φούστα πάνω από τις γκέτες τις στολισμένες με λευκούς, κόκκινους και μαύρους δακτυλίους. Ο Μπατατασαρίγια είχε επιλέξει αυτό το βασικό κοστούμι από ένα χωριό και είχε γενικεύσει τη χρήση του. Όταν του ζήτησα εξηγήσεις μου απάντησε ότι τα κοστούμια που είχε επιλέξει αυτός ήταν τα πιο αυθεντικά, αυτά που είχαν υποστεί λιγότερες δυτικές επιδράσεις. Με λίγα λόγια, ο Μπατατασαρίγια επιβλέπει κάθε πλευρά του *Τσάου* στην Πουρούλια: την εκπαίδευση, τα θέματα των χωρών, τη μουσική, τα κοστούμια, τα βήματα.

Τον Ιανουάριο του 1983 βροίθησα στη διοργάνωση ενός θεάματος Τσάου που δεν είχε σχέση με τον Μπατατασαρίγια, σε μια πόλη κοντά στην Καλκούτα. Είδα να χορεύουν ζωιρά ιστορίες παρμένες από την *Μαχαμπαράτα*. Η ίδια εκείνη ομάδα χορευτών, κάνοντας επίδειξη μπροστά σε καλλιτέχνες και ερευνητές συγκεντρωμένους για ένα συνέδριο στην Καλκούτα, τραγούδησε ένα τραγούδι που ο Μπατατασαρίγια το λιγότερο θα είχε αποδοκιμάσει. Αν το μεταφράσουμε, λέει τα εξής:

«Δεν θα μείνουμε στην Ινδία/ θα πάμε στην Αγγλία./ Δεν θα τρώμε ό,τι τρώμε εδώ/ θα τρώμε ψωμί και μπιζκότα./ Δεν θα κοιμόμαστε σε κουρέλια/ αλλά σε στρώματα και μαξιλάρια./ Κι όταν θα πάμε στην Αγγλία/ δεν θα είμαστε αναγκασμένοι να μιλάμε τα bengali/ αλλά θα μιλάμε όλοι hindi».

Οι άνθρωποι του χωριού νόμιζαν ότι στην Αγγλία η «εθνική γλώσσα» θα ήταν η ίδια με εκείνη της Ινδίας, δηλαδή η hindi. Το ερώτημα είναι: πρέπει να καταδικάσουμε τον χορό Τσάου αυτού του χωριού, που είναι γεμάτος σύγχρονες επιδράσεις, επειδή δεν είναι «κλασικός»; Ή μήπως ο συγκρητισμός *Μαχαμπαράτα* και Αγγλίας πρέπει να γίνει αποδεκτός ως η «φυσική εξέλιξη» του χορού;

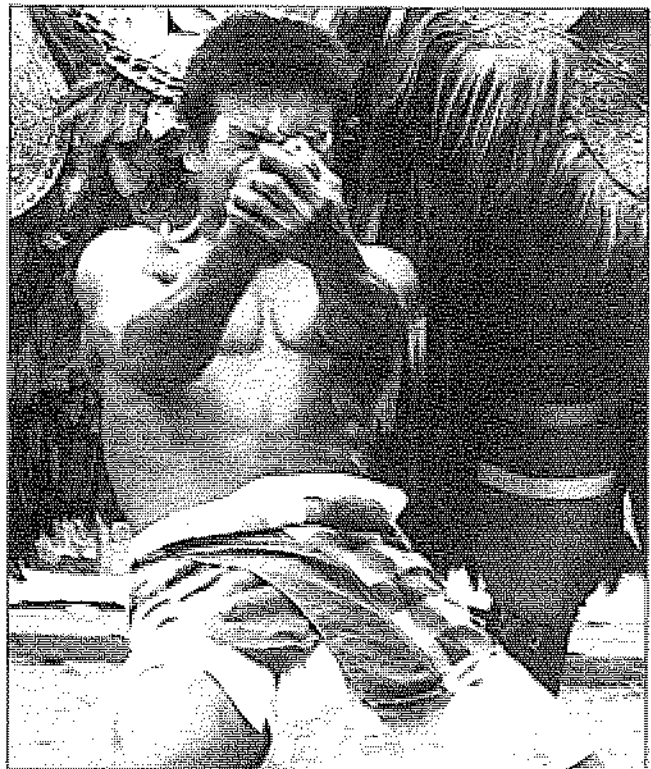
Ο Μπατατασαρίγια επέλεξε άτομα από διαφορετικά χωριά για να σχηματίσει τους θιάσους με τους καλύτερους χορευτές που συμμετείχαν στις περιόδους. Εκείνος κάνει τις πρόβες στους θιάσους που περιοδεύουν, και εκείνοι φυσικά, επιστρέφουν στα χωριά τους με μια ολοένα αυξανόμενη φήμη. Οι περιόδοι, στην πραγματικότητα, έχουν επιδράσει πολύ στον *Τσάου*. Σχηματίστηκαν τρεις «θίασοι εξωτερικού» από τότε που έγινε η πρώτη περίοδος το 1972: 19 πρόσωπα πήγαν στην Ευρώπη, 16 στο Ιράν, 11 στην Αυστραλία και στη Βόρεια Αμερική. Επειδή οι ξένοι δεν είναι συνηθισμένοι να κάθονται και να παρακολουθούν εννιά ώρες χορού, ο Μπατατασαρίγια έφτιαξε ένα πρόγραμμα διάρκειας δύο ωρών. Και επειδή φανταζόταν ότι τα γυμνά στήθη των αντρών χορευτών δεν θα αποτελούσαν ωραίο θέαμα, σχεδίασε ένα πανωφόρι βασιζόμενος σε ένα αρχαίο πρότυπο. Και οι δύο αυτές αλλαγές καθιερώθηκαν με την επιστροφή στην Πουρούλια. Πολλοί από εκείνους που πήγαιναν στο εξωτερικό σχημάτιζαν δικές τους ομάδες στην πατρίδα. Και οι ομάδες αυτές ονομάστηκαν

«θίασοι εξωτερικού» – και αυτοί οι ίδιοι διαφημίζονται μ' αυτόν τον τίτλο· αυτό τους δίνει μια θέση, μια δύναμη γοητείας και τη δυνατότητα να απαιτούν περισσότερα χρήματα. Τώρα υπάρχει ζήτηση για όλο και περισσότερες παραστάσεις, πέραν των θρησκευτικών εορτών. Μπορεί κανείς να αγοράσει μια παράσταση για χίλιες ρουπίες περίπου – πολύ φτηνότερα από την Jaṭa, το δημοφιλέστερο είδος διασκέδασης στην αγροτική Βεγγάλη. Χίλιες ρουπίες όμως είναι πάντα ένα τεράστιο ποσό για τους ερμηνευτές του Τσάου.

Οι αλλαγές αυτές μπορούν να αναχθούν στον Μπατατασαρίγια. Αυτός είναι ο ισχυρός άνδρας του Τσάου και η αυθεντία του οπάνια τίθεται υπό αμφισβήτηση. Είναι ένας καθηγητής, ένας λόγιος της Καλκούτα. Όταν γράφει για τον Τσάου υπογραμμίζει τις αρχαίες καταβολές· υπαινίσσεται ακόμη και μια πιθανή σύνδεση ανάμεσα στον Τσάου και τους χορούς του Μπαλί (τον 3ο π.Χ. αιώνα περίπου, η αυτοκρατορία Καλίνγκα της Βεγγάλης και της Ορίσσα, διεξήγαγε θαλάσσιο εμπόριο ίσως και μέχρι το Μπαλί). Δύσκολα όμως μιλάει για το δικό του ρόλο στην ανακαίνιση του χορού. Λέει μόνο ότι αυτός τον «ανακάλυψε».

Χορός και έκσταση στο Μπαλί

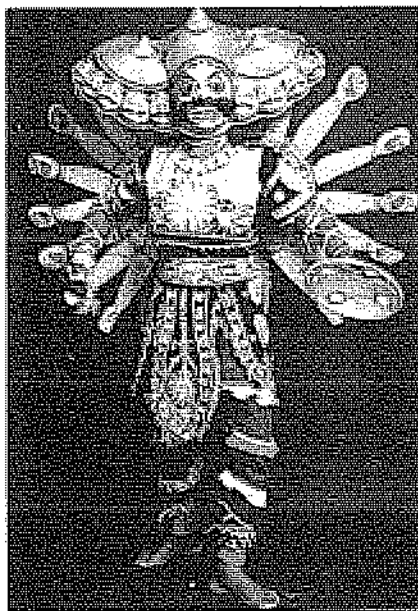
Μερικές φορές, πράγματι, οι αλλαγές γίνονται από αυτούς που συμμετέχουν και όχι από τους έξω. Μια από τις γνωστότερες ταινίες με θέμα τις μη δυτικές παραστάσεις είναι η *Χορός και έκσταση στο Μπαλί* των Μ. Mead και G. Bateson (1938). Κατά τη διάρκεια μιας προβολής αυτής της ταινίας στο αμερικανικό Μουσείο Φυσικής



Μπαλινέζος χορευτής σε έκσταση κατά τη διάρκεια του χορού kriss.

Ιστορίας της Νέας Υόρκης, λίγο πριν πεθάνει, η Mead διηγήθηκε πως στην προετοιμασία της μάχης μεταξύ των Ragda και των Barong για την κινηματογραφική λήψη, ο κύκλος των υπνωτιστών στο Παγκοιπάν αποφάσισε πως θα άρесе στους ξένους να δουν νεαρές γυναίκες να πέφτουν σε έκσταση και να μαχαιρώνουν το στήθος τους με το kriss. Συνήθως αυτό το κάνουν μόνο άνδρες και γριές γυναίκες. Στο Μπαλί την εποχή εκείνη οι γυναίκες κυκλοφορούσαν συχνά γυμνόστηθες – τα γυμνά στήθη δεν εκπέμπουν στο Μπαλί το ίδιο ερωτικό μήνυμα που εκπέμπουν στη Νέα Υόρκη. Από την άλλη πλευρά όμως –εγώ πιστεύω πως το έκαναν για να ικανοποιήσουν, ή τουλάχιστον για να μην προσβάλουν, τους ξένους– για την κινηματογραφική λήψη το στήθος των νεαρών μπαλινέζων γυναικών ήταν καλυμμένο. Χωρίς να πουν τίποτα στη Mead ή στον Bateson, οι άνδρες από τον κύκλο των υπνωτιστών δίδαξαν στις νεαρές γυναίκες τις κατάλληλες τεχνικές για να πέσουν σε έκσταση· έμαθαν επίσης τις γυναίκες να χρησιμοποιούν το kriss. Έπειτα, οι άνδρες του κύκλου ανακοίνωσαν με υπερηφάνεια σε εκείνους που έκαναν την ταινία τις αλλαγές που επέφεραν για την ειδική λήψη. Στο *Χορός και έκσταση* υπάρχει μια γριά, η οποία, όπως λέει η φωνή του αφηγητή, είχε ανακοινώσει ότι «δεν θα έπεφτε σε έκσταση» αλλά, παρά τη δύλωσή της, και «εντελώς απροσδόκητα», έπεσε σε έκσταση. Η μηχανή λήψης την ακολουθεί: είναι γυμνόστηθη, σε έκσταση, χτυπάει με δύναμη το στήθος της με το kriss. Έπειτα, αργά, ένας γέρος την «ξυπνάει». Μεσολαβεί ένα χρονικό διάστημα στη διάρκεια του οποίου εκείνη είναι καθιστή, ενώ το δράμα έχει τελειώσει, τα χέρια της συνεχίζουν να κάνουν τις κινήσεις του χορού. Φαίνεται ότι τα μέλη του κύκλου των υπνωτιστών θα θύμωσαν με εκείνη τη γριά γιατί θεωρούσαν ότι η δική της έκσταση είχε καταστρέψει την κομψή αισθητική που εκείνοι είχαν προετοιμάσει για τα μάτια –και τους φακούς– των ξένων. Η ομάδα των Mead και Bateson, απορροφημένη στο γύρισμα της ταινίας συνέβη να

δώσει μεγάλη προσοχή σε εκείνη την ηλικιωμένη γυναίκα: φαινόταν, και ήταν, άνθρωπος που έπεφτε πραγματικά σε έκσταση. Όμως, από την αυστηρά μπαλινέζικη οπτική γωνία, ποιο είναι το «αυθεντικό» – οι νεαρές γυναίκες που προετοιμάστηκαν από τους ίδιους τους μπαλινέζους ή η μεμονωμένη γριά που συμπεριφέρεται σύμφωνα με την παράδοση; Δεν υπάρχει, στο Μπαλί, μια παράδοση τροποποίησης των πραγμάτων χάρη των ξένων; Ακριβώς όταν οι αλλαγές επιδρούν στις παραδοσιακές φόρμες, με αποτέλεσμα να γίνονται οι ίδιες φόρμες, τότε έχουμε ανακαίνιση συμπεριφοράς.



Χορευτές του Τσάου Πουρούλια (Ινδία). (επάνω) μια γυναίκα (κέντρο αριστερά) ο γίγαντας Ραβάνα, ο βασιλιάς των δαιμόνων, με τη χαρακτηριστική μάσκα που καλύπτει ολόκληρο το κεφάλι του και αποτελείται από πολλά πρόσωπα και χέρια (κέντρο δεξιά) ένας πολεμιστής (κάτω) μια θεότητα. Παρατηρήστε τα παντελόνια με τις άσπρες, μαύρες και κόκκινες λωρίδες: Το τμήμα αυτό του κοστουμιού, που προστέθηκε πρόσφατα από τον καθηγητή Μπαχάτσαρρίγια, καθιερώθηκε από τον ίδιο ως αναπόσπαστο μέρος του κοστουμιού-προτύπου για το χορό Τσάου. Ο πλούτος των διακοσμητικών στοιχείων του κεφαλιού είναι και αυτός αποτέλεσμα μιας «ανακαίνισης της συμπεριφοράς».



Μπορεί η θάλασσα να υψωθεί πάνω από τα βουνά;

Νικόλα Σαβαρέζε

Η ανατομία είναι η περιγραφή της ζωής μέσω της απουσίας της. Η ανατομία εξυμνεί το μεγαλείο και την ύψιστη γεωμετρία της ζωής στα πτώματα: για την ανατομία, η ζωή μπορεί να γίνει αντικείμενο γνώσης και παρατήρησης, μόνο όταν παύει να υπάρχει. Επομένως, η ζωή ή βιώνεται ή περιγράφεται. Στα μαθηματικά υπάρχει η απαγωγή σε άτοπο: στην ανατομία βρίσκουμε το παράλληλό της, την απαγωγή την απουσία. Giorgio Celli

Στην Ιαπωνία, στις αρχές του δέκατου ένατου αιώνα, καλλιτέχνες όπως ο Χοκουσάι και ο Χιροσίγκε, μαθήτευσαν στην ιταλική προοπτική και την έμαθαν σε ούτιομο χρονικό διάστημα. Έφτασαν μάλιστα στο σημείο να την υιοθετήσουν σε τέτοιο βαθμό, ώστε να κατασκευάσουν

μεγάλα αριστουργήματα, π.χ. δημιουργώντας ιλιγγιώδεις αντιθέσεις ανάμεσα στο πρώτο πλάνο και το μακρινό φόντο. Ήταν κάτι εντελώς νέο, το οποίο στη Δύση θα το ξαναδούμε μόνο πολύ αργότερα, όταν η φωτογραφία θα απαγκιστρωθεί από την επίδραση της ζωγραφικής και ο κινηματογράφος από την επιρροή του θεάτρου. Πράγματι, όπως μπορούμε να εξακριβώσουμε στην εξαιρετική απεικόνιση του κύματος του Χοκουσάι, που υπερβαίνει τη γεωμετρική προοπτική, χάρη σε ένα οπτικό παράδοξο – η θάλασσα υψώνεται πάνω από το βουνό –, η νοοτροπία των Ιαπώνων αυτών καλλιτεχνών ήταν τρεις γενιές μπροστά.

Το κύμα του Χοκουσάι δεν δείχνει απλώς πώς η θάλασσα υψώνεται πάνω από το βουνό – μας προτείνει τον τρόπο να βλέπουμε το ακατόρθωτο: να βρίσκουμε, μέσα από τα κύματα, την κατάλληλη οπτική γωνία, έστω κι αν αυτό είναι παρακινδυνευμένο.

Αυτό το λεξικό προτείνει μια δική του οπτική γωνία αλλά και ένα ρίσκο: η ανατομία του ηθοποιού, το αποτέλεσμα της έρευνας για τον σκηνικό βίο, είναι μια ανατομή, δηλαδή το ανάποδο και το αντίθετο του αυθορμητισμού και της δημιουργικότητας, θα μπορούσαμε να πούμε ακόμα και της ζωής στην τέχνη: τα χαρισμένα με προσοχή



Ο χορός του νερούλά: Από το άλμπουμ του Χοκουσάι *Odori bitori keiko* (Προσωπικά μαθήματα χορού) που κυκλοφόρησε το 1815.

μέρη δεν θα μπορούσαν να ξαναε-
νωθούν πια. Ωστόσο, όπως ισχυρι-
ζόταν ο μεγάλος φυσικός Νίλς
Μπορ, τα αντίθετα είναι συμπληρω-
ματικά. Για τον ίδιο αυτό λόγο, ο Αϊ-
ζενστάιν προτιμά να αφιερώνει τα
γραπτά του στον Σαλιέρι παρά στον
Μότσαρτ: το λεπτομερές και σκοτει-
νό έργο του Σολιέρι –η ανατομή της
μουσικής– ήταν αντίθετο αλλά και
συμπληρωματικό του μεγαλοφυούς
έργου του Μότσαρτ.

Εν πάσει περιπτώσει, ένας οργα-
νισμός διαμελισμένος δεν ξαναζει
ποτέ όπως πριν. Ούτε είναι έργο του
ανατόμου να αναδημιουργήσει την
ζωή. Μπορεί, άραγε, η ζωή ενός
πθοποιού πάνω στη σκηνή να ζω-
ντανέψει μέσα από τις σελίδες ενός
βιβλίου; Μπορεί το βουνό να βου-
λιάξει κάτω από την επιφάνεια της
θάλασσας;

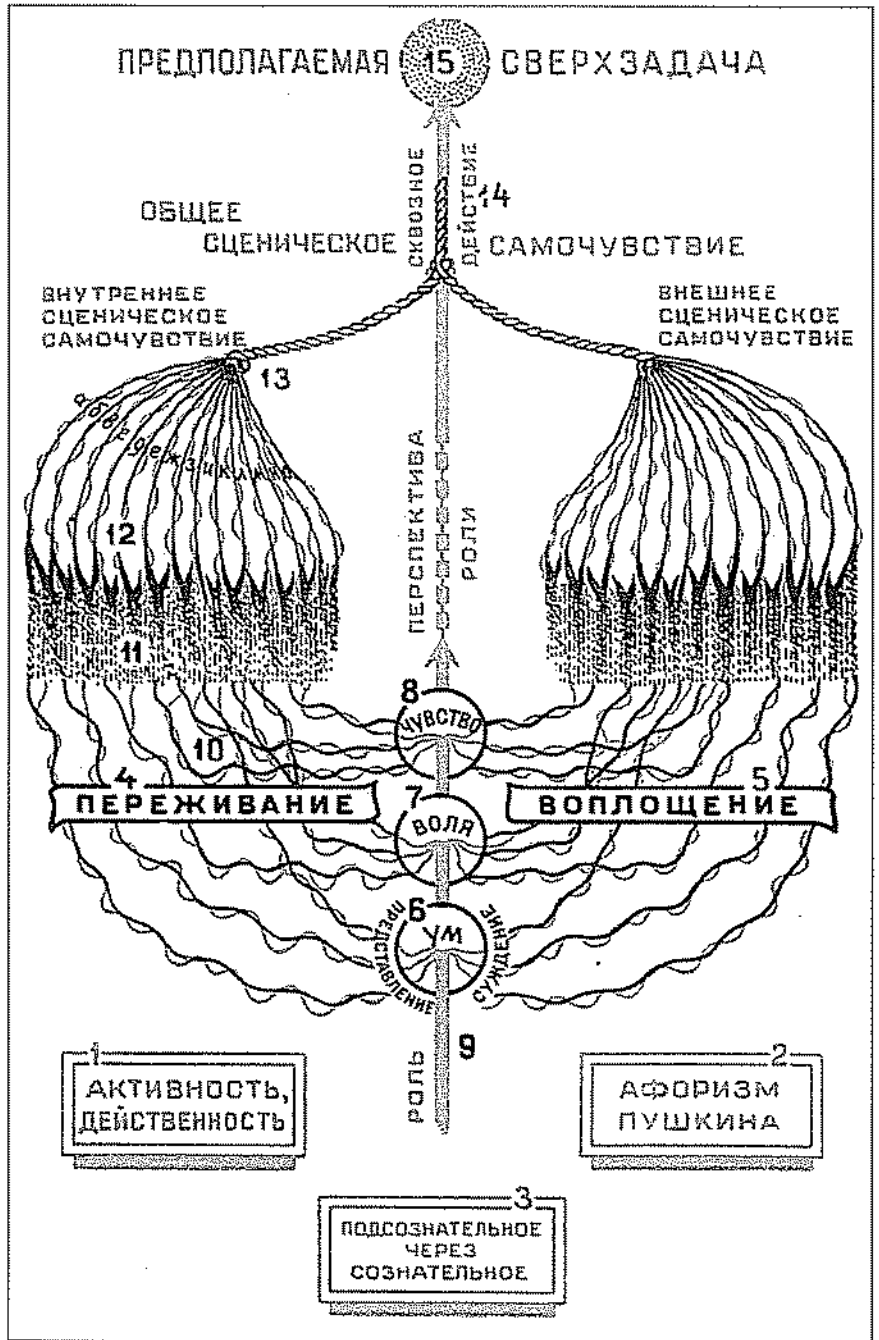
Η ανατομία που το λεξικό αυτό
αναζητεί να αναουνθέσει, είναι το
αποτέλεσμα μιας σχολής του βλέμ-
ματος. Από τις σελίδες αυτές δηλα-
δή απουσιάζουν όλη η δουλειά, οι
παγίδες της αμφιβολίας, τα αποτυ-
χημένα πειράματα, οι μακροχρόνιες
πορείες προσέγγισης: αυτός ο λα-
βύρινθος της έρευνας που βρίσκε-
ται πριν και πίσω από το αποτέλε-
σμα. Λείπουν επίσης οι αντίθετες
απόψεις, που καθιστούν την ΙΣΤΑ
ένα εργαστήριο σε συνεχή αναβρα-
σμό, ένα εργαστήριο που συνεχίζει
να υπάρχει πέρα και έξω από τις
περιόδους που λειτουργεί ως πρα-
κτική ενασχόληση ή σχέση ανάμε-
σα στους αναγνωρισμένους δασκά-
λους και τους αυτοδίδακτους μα-
θητές ή συμβολή πολλών πολιτι-
σμών μέσα στην προσωπική ιστο-
ρία των ατόμων.

Με λίγα λόγια, τα επαναλαμβα-
νόμενα κύρια θέματα που γίνονται
καθημερινά μέρος της πείρας μας –η
υπέρβαση των ψευδών διακρίσεων
ανάμεσα σε ηθοποιό, χορευτή και μί-
μο, η συνάντηση/σύγκρουση ανάμε-
σα στην τέχνη και την επιστήμη, ο
τρόπος με τον οποίο «μαθαίνουμε να
βλέπουμε», αλλά προπάντων «μαθαί-
νουμε να μαθαίνουμε»– εμφανίζο-
νται εδώ αναγκαστικά με τη μορφή
λέξεων και εικόνων, λόγω της απου-
σίας της κίνησης και της «ζωής».

Μπορεί η θάλασσα να υψωθεί
πάνω από τα βουνά;

Ο πίνακας του Χοκουσάι Το κύ-
μα στο Καναγκάουα (βλ. σελ 31) δεί-
χνει ανθρώπους, βάρκες και το βου-
νό Φούτζι: οι άνθρωποι και η προ-
σπάθειά τους αποτελούν λεπτομέρει-
ες της μεγάλης αναταραχής της φύ-
σης. Σύμφωνα με το Ζεν, μπορούμε
να δούμε την εικόνα του κύματος
από τέσσερις διαφορετικές οπτικές
γωνίες:

1. Τα μικρά παιδιά νομίζουν
πως το κύμα είναι ένα ενιαίο πράγ-
μα, ένα σώμα χωρισμένο από το
νερό, που κινείται στην επιφάνεια
της θάλασσας, διαφορετικό από τα
άλλα κύματα και από την ίδια τη
θάλασσα. Όταν όμως τους υποδει-
κνύεται να κοιτάξουν προσεκτικά,
ανακαλύπτουν πως δεν μπορούν
να ξεχωρίσουν το κύμα σαν ένα



Σχεδιάγραμμα της δημιουργικής εξέλιξης του ηθοποιού κατά τον Στανισλάφσκι: 1. Φυ-
σική πράξη 2. Η πρόταση από το έργο του Πούσκιν 3. Το υποσυνείδητο μέσω της συ-
νειδητής τεχνικής 4. Αναγέννηση 5. Ενσωμάτωση 6. Διανόηση 7. Βούληση 8. Συναίσθη-
μα 9. Ρόλος, επισκόπηση του ρόλου, γραμμή δράσης 10.11.12 Πνευματικά και σωματι-
κή εργασία 13. Εσωτερική και εξωτερική σκηνική ευαισθησία. 14. Γενική σκηνική ευαι-
σθησία 15. Βασικός προβληματισμός.

πράγμα διαφορετικό: το κύμα είναι ένα φαινόμενο που κινείται στον ωκεανό. Το να μιλάμε για κύμα έχει ακόμα νόημα, αλλά σαν μια οντότητα που μόνο θεωρητικά μπορεί να διαχωριστεί.

2. Το κύμα είναι έτοιμο να πέσει ταυτόχρονα πάνω στις βάρκες και στο βουνό Φούτζι.

3. Το κύμα δεν πέφτει πάνω στο Φούτζι, γιατί το Φούτζι είναι πολύ μακριά, παρόλο που φαίνεται να είναι κάτω από το κύμα.

4. Δεν υπάρχει χαρτί ούτε στις βάρκες, ούτε στο βουνό, ούτε στον ουρανό. Όσο κι αν ψάχνουμε να βρούμε δεν θα βρούμε ίχνος; και όμως, όλα αυτά τα πράγματα δεν είναι παρά μόνο χαρτί. Στην πραγματικότητα δεν υπάρχει κίνηση, δεν υπάρχει απόσταση, υγρό ή στεγνό, ζωή ή θάνατος.

Στο θέατρο, που δεν είναι από χαρτί, η κίνηση, η απόσταση, το υγρό και το στεγνό, η ζωή και ο θάνατος υπάρχουν, αλλά μόνο στην αντανάκλαση της μυθοπλασίας; έχει ειπωθεί επίσης πως δεν είναι μόνο η μουσική που μας κάνει να χορεύουμε μέσα μας, αλλά και η πρόσληψη σχημάτων και εικόνων που αντανακλώνται μέσα της.

Το 1815, αφού δημοσίευσε το περίφημο άλμπουμ του με τίτλο *Σκηνές έργων*, μια σειρά από 56 σκηνές που προέρχονταν από τα πιο φημισμένα έργα του Καμπούκι του 17ου και του 18ου αιώνα, όπου έλαμπαν οι μεγαλύτερες θεατρικές ηρωίδες ζωγραφισμένες με εξαίσινα χρώματα, ο Χοκουσάι προσέθεσε στα χαρακτηριστικά ένα μικρό βιβλιαράκι με σχέδια που κυκλοφόρησε με τον τίτλο *Προσωπικά μαθήματα χορού*. Επρόκειτο για μια σειρά χαρακτηριστικών σε άσπρο-μαύρο, που το καθένα παρίστανε τέσσερις ή πέντε φιγούρες χορευτών: στα αριστερά και στα δεξιά των βραχιόνων και των ποδιών τους, μια ευθεία ή καμπύλη γραμμή δείχνει την πλήρη εξέλιξη της κίνησης, που αρχίζει από αυτόν τον βραχίονα ή από εκείνο το πόδι. Ακολουθώντας τις υποδείξεις, οι

αναγνώστες μπορούσαν να μάθουν τους δημοφιλέστερους χορούς της Ιαπωνίας: υπάρχει ο χορός του βαρκάρη, ο χορός του διαβολικού πνεύματος, του κωμικού, και του νερούλα που πουλάει φρέσκο νερό... (βλ. σελ. 39)

Στην τελευταία σελίδα του εγχειριδίου, ο Χοκουσάι, με τη γνωστή ειρωνεία του, έγραψε: «Αν στην εκτέλεση των κινήσεων και στα μέτρα βρείτε λάθη, συγχωρήστε με. Τα σχεδίασα όπως τα ονειρεύτηκα και το όνειρο ενός θεατή δεν μπορεί να τα αποδώσει όλα με ακρίβεια: αν θέλετε

να χορέψετε καλά, πηγαίνετε σε κάποιον χοροδιδάσκαλο».

Το δικό μου όνειρο, αν και δεν μπορεί να δημιουργήσει έναν χορευτή με σάρκα κι οστά, μπορεί να δημιουργήσει ένα φωτογραφικό λεύκωμα. Τελικά όμως αυτό που σας συνιστώ, αν θελήσετε να χορέψετε, είναι να φυλάξετε σε ασφαλές μέρος όλα τα τασάκια και τα φλιτζάνια του τσαγιού σας; γιατί αλλιώς, όσο κι αν τα προσέξετε ως κόρη οφθαλμού σίγουρα θα καταλήξετε με κάποια θρύψαλα πορσελάνης στο πάτωμά σας.



Η τεχνική μεταβάλλει την ανατομία: το πόδι του Ρούντολφ Νουρέγιεφ.



Ο Μανέ είναι ο πιο δυνατός απ' όλους μας: δημιουργεί το φως με μαύρο χρώμα. Camille Pissaro

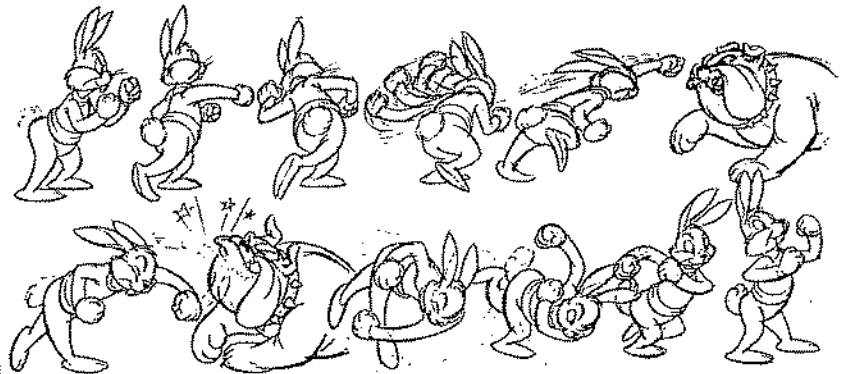
Ο χορός των αντιθέσεων

«Αν θέλουμε πραγματικά να καταλάβουμε τι σημαίνει διαλεκτική στο υλικό επίπεδο του θεάτρου, χρειάζεται να μελετήσουμε προσεκτικά τους ασιάτες ηθοποιούς. Γι' αυτούς, η αρχή των αντιθέσεων αποτελεί τη βάση πάνω στην οποία ο ηθοποιός κατασκευάζει και εξελίσσει όλες τις πράξεις του. [...]

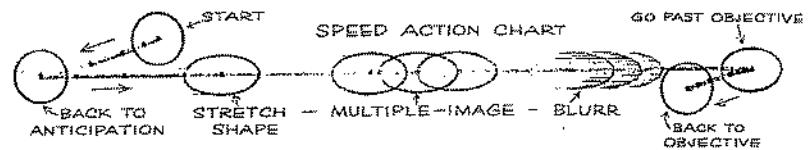
Ο κινέζος ηθοποιός, πριν εκτελέσει μια δράση, αρχίζει πάντα από την αντίθετή της. Για να κοιτάξει π.χ. κάποιον που κάθεται στα δεξιά του, ο δυτικός ηθοποιός θα έστρεφε τον αυχένα στα δεξιά. Οι κινέζοι ηθοποιοί όμως, αλλά και η πλειοψηφία των ασιατών ηθοποιών, θα άρχιζαν την κίνηση σα να ήθελαν να κοιτάξουν στην αντίθετη πλευρά και αλλάζοντας ξαφνικά κατεύθυνση, θα κατεύθυναν το βλέμμα τους στο πρόσωπο που έχουν επιλέξει να κοιτάξουν. Ο κινέζος ηθοποιός αρχίζει τη δράση από την αντίθετη πλευρά για να τελειώσει εκεί που πρέπει να καταλήξει. Σύμφωνα με την αρχή αυτή, αν θέλουμε να κατευθυνθούμε προς τα αριστερά, αρχίζουμε να πιγαίνουμε προς τα δεξιά και ξαφνικά κάνουμε στροφή για να πάμε προς τα αριστερά. Αν θέλουμε να χαμηλώσουμε το σώμα, αρχίζουμε πρώτα να σηκώνουμε στις μύτες των ποδιών για να κατέβουμε μετά.

Στην αρχή σκεπτόμουν πως θα επρόκειτο για σκληρές συμβάσεις οι οποίες επέτρεπαν στον ασιάτη ηθοποιό να διευρύνει και να κάνει πιο αποδεκτά τη δράση του, κατευθύνοντας την προσοχή του θεατή και ταυτόχρονα προκαλώντας του έκπληξη. Οποσδήποτε είναι και αυτό μέσα στις επιδιώξεις του. Τώρα όμως ξέρω ότι δεν πρόκειται για μια τυπική σύμβαση του κινέζικου θεάτρου, αλλά για έναν κανόνα που τον συναντάμε σε ολόκληρη την Ανατολή. Στο ασιατικό θέατρο η ευθεία γραμμή δεν υπάρχει,

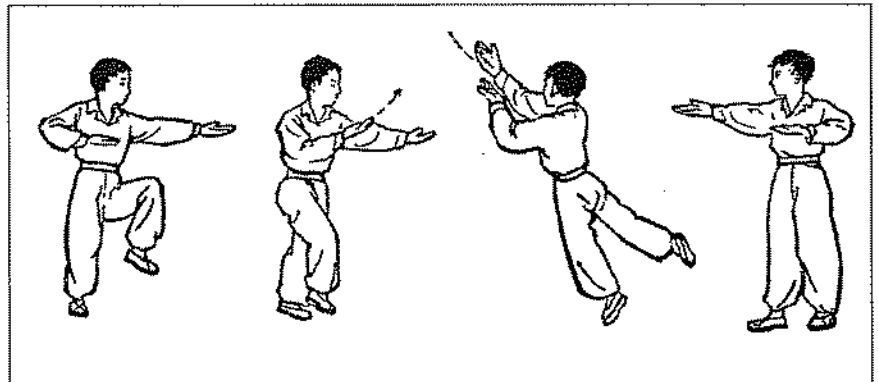
ANTICIPATION / ACTION / REACTION



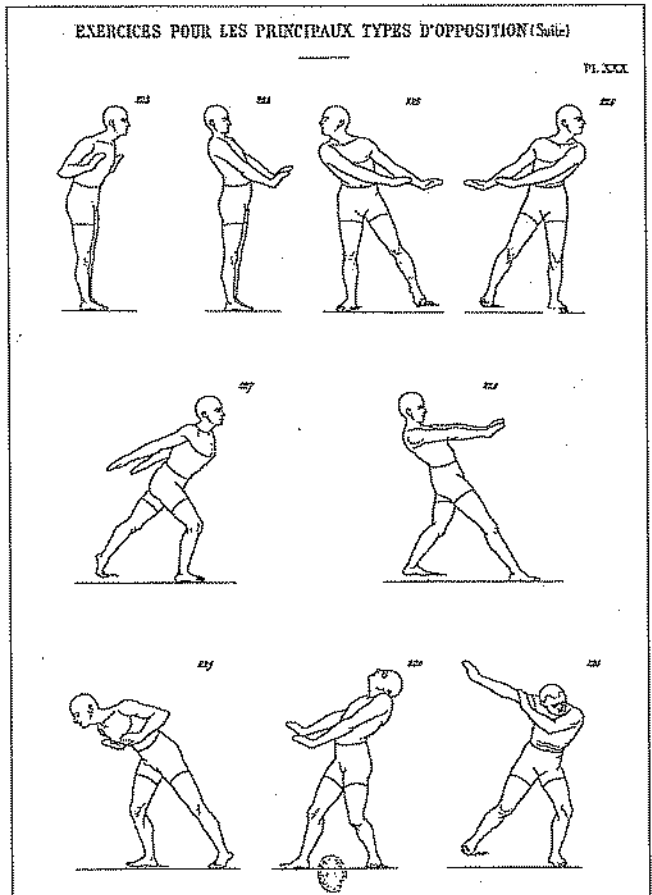
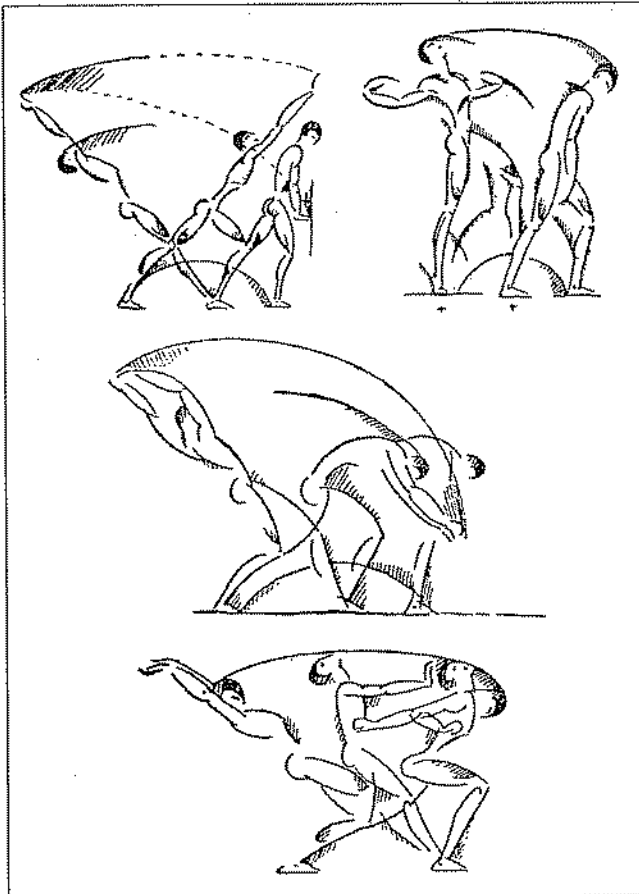
SPEED - FAST ACTION - IMPACT



Για να πας προς μια κατεύθυνση είναι απαραίτητο να ξεκινήσεις από την αντίθετή της: ή καλύτερα, πώς να τονίσεις το αποτέλεσμα μιας κίνησης μέσω της πρόβλεψης, στο εγχειρίδιο του Πρέστον Μπίλερ για τους σχεδιαστές κόμικς. Σύμφωνα με τον Μεγερχόλντ η τεχνική της *oibaz* (αναίρεσης), που αποτελούσε μέρος της εκπαίδευσης στη σχολή του, ορίζεται ως μια «κίνηση αντίθετη προς εκείνη που θέλουμε να εκτελεστεί, η οποία προηγείται αυτής για να τονίσει την έκφραση».



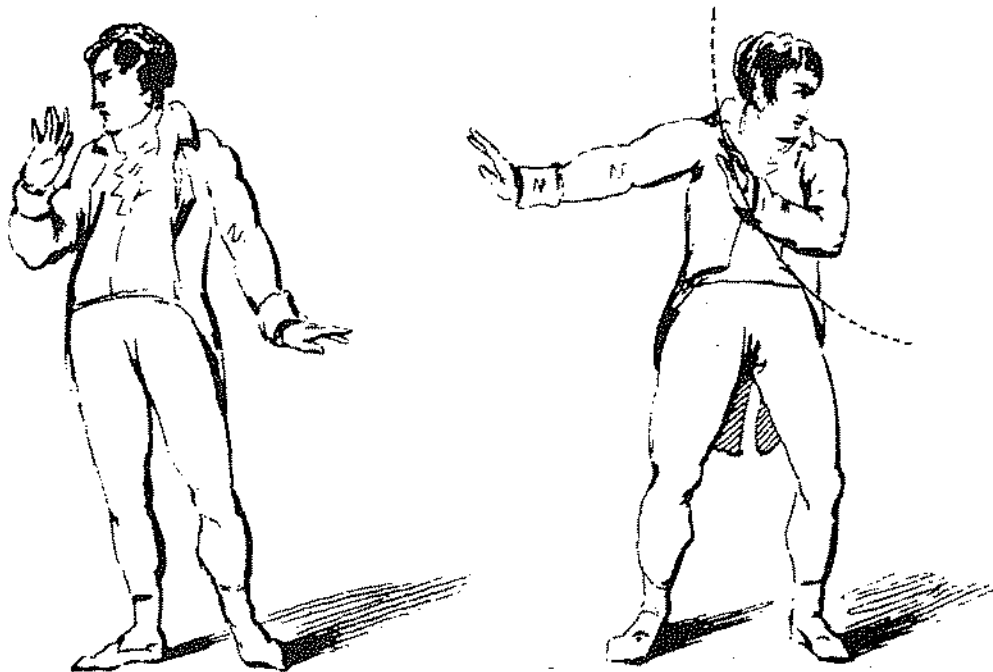
Αρχή της κίνησης μέσω της αντίθεσης: από ένα εγχειρίδιο της δεκαετίας του 1950 για ηθοποιούς της Οπερας του Πεκίνου.

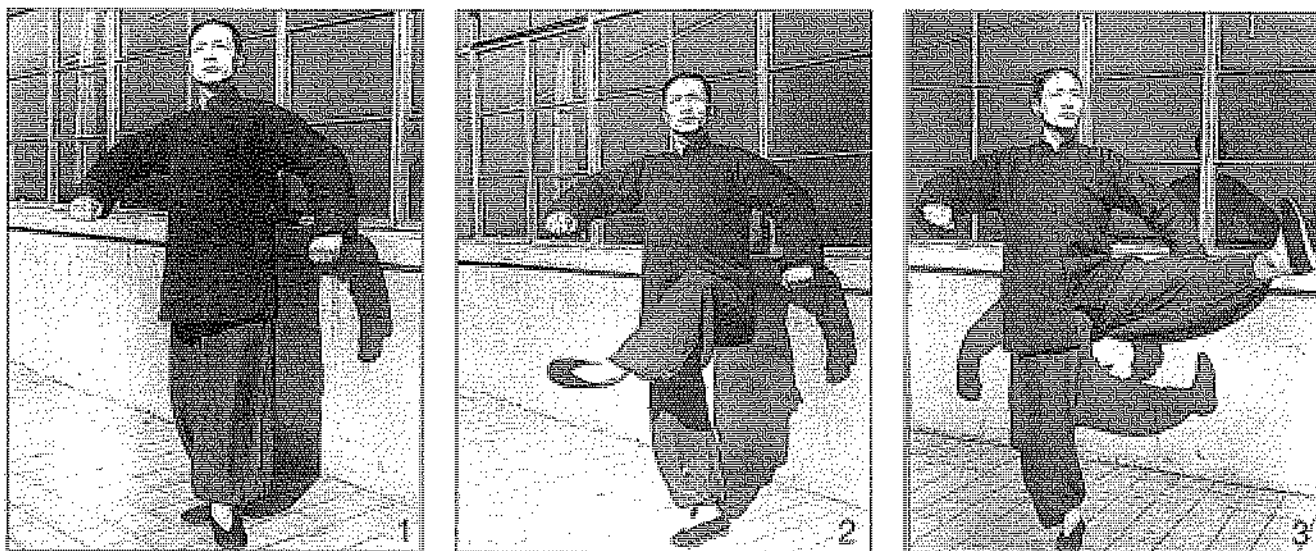


(αριστερά) Σκίττα με πένα της Πωλέι Τεβενάζ, που εικονογραφούν ορισμένες φάσεις της ευρυθμικής μεθόδου του Νταλκρόζ: φαίνεται καθαρά η «αναίρεση» των κινήσεων που ξεκινούν από την αντίθετη σε σχέση με την τελική κατεύθυνση. Οι έρευνες του ελβετού Εμίλ-Ζακ Νταλκρόζ (1865-1900) για το ρυθμό και την κίνηση άσκησαν αξιοσημείωτη επίδραση στο περιβάλλον του θεάτρου και προπάντων στον δυτικό χορό ανάμεσα στα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ου αι.

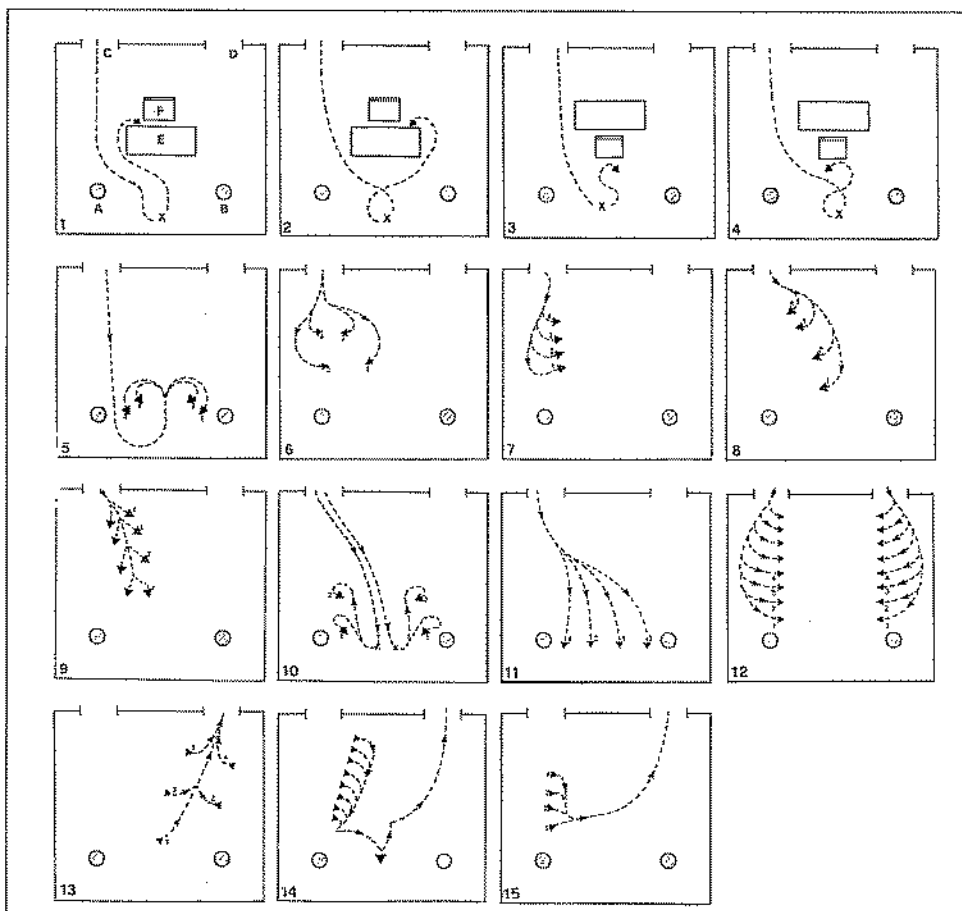
(δεξιά) Ασκήσεις για τις βασικές θέσεις: από ένα βιβλίο του 1895, του Αλφόνς Ζιροντέ, μαθητή του Νταλκρόζ. Ο γάλλος Φρανσουά Ντεζάρ (1811-1871) ήταν ο πρώτος που επιδόθηκε στις αρχές του 19ου αι. σε λεπτομερείς μελέτες για τις κινήσεις, τις χειρονομίες και τις εκφράσεις του ανθρώπινου σώματος: μέσω των πολλαπλών μαθητών του σε όλο τον κόσμο, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγονταν οι Νταλκρόζ και Τένι Σων, εξάπλωσε την επίδρασή του στους πρωτοπόρους του θεάτρου και του σύγχρονου χορού.

(κάτω) Ένα παράδειγμα άμεσης αντίθεσης σε ευρωπαϊό ηθοποιό: παρατηρείστε πώς η κίνηση που συνοδεύει το πέρασμα από την αντίδραση φόβου στην αντίδραση αποστροφής, δεν είναι ευθύγραμμ. Από το βιβλίο *Χειρονομία* του Τζ. Οστιν (Λονδίνο, 1806).





Ο κινέζος ηθοποιός Ζαγκ Γιούνχι της Όπερας του Πεκίνου φωτογραφημένος στη σχολή για ηθοποιούς του Πεκίνου από την τσεχοσλοβάκα σπουδάστρια Ντάνα Καλβόντοβα. Η ακολουθία δείχνει τις κινήσεις του ηθοποιού όταν μπαίνει στη σκηνή υποδυόμενος τον ρόλο του ήρωα στρατιώτη (*wu sheng*). Αφού κάνει δύο βήματα μετά την είσοδό του στη σκηνή, ο ηθοποιός σταματάει (1) και παίρνει στο χέρι του τα πλαϊνά τμήματα του κοστουμιού-πανοπλίας (εδώ βέβαιο ο ηθοποιός είναι χωρίς κοστούμι): λυγίζει λοιπόν πρώτα προς τα δεξιά την αριστερή του γάμπα στο ύψος του γονάτου (2) στη συνέχεια την τεντώνει εντελώς αριστερά στο ύψος της λεκάνης (3) για να αρχίσει τελικά να βαδίζει προς το κέντρο της σκηνής. Λιγιά η είσοδος στη σκηνή που βασίζεται σε μια σειρά από αντιθέσεις είναι χαρακτηριστική και για άλλους ρόλους της Όπερας του Πεκίνου και συνδυάζεται με μια πορεία, η διαδρομή της οποίας (βλ. κάτω εικόνα) είναι επίσης επεξεργασμένη με βάση την αρχή της κίνησης προς διαφορετικές κατευθύνσεις από εκείνες στις οποίες θέλουμε τελικά να φτάσουμε.

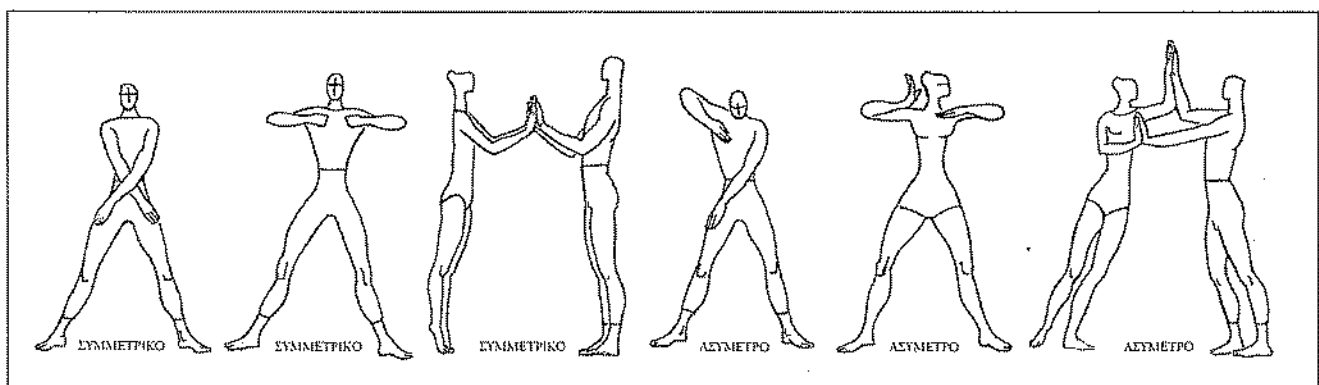


Ο παραδοσιακός σκηνικός χώρος της Όπερας του Πεκίνου -ανοιχτός κάποτε, τώρα όμως κλειστός- αποτελείται από μια πολύ μικρή, αυνήθως τετράγωνη, σκηνή, που έχει ως χαρακτηριστικό της δύο κίονες (Α και Β) οι οποίες στηρίζουν ένα στέγαστρο, και έναν γυμνό τοίχο στο βάθος, όπου υπάρχουν δύο πόρτες: κατά σύμβαση αυτή που βρίσκεται στα αριστερά (C) χρησιμοποιείται για την είσοδο των ηθοποιών στη σκηνή, ενώ αυτή που βρίσκεται στα δεξιά (D) για την έξοδο. Δεν υπάρχει σκηνογραφία, τα σκηνικά αντικείμενα είναι λίγα και απλά: ένα τραπέζι (E) και μία ή δύο καρέκλες (F) μπορούν συμβατικά κάποιες φορές να παραστήσουν και «κρεβάτι» ή «βουνό». Ο λιγοστός αλλά εντελώς άδειος χώρος επιτρέπει στους ηθοποιούς να τον διατρέχουν απ' άκρη σ' άκρη και να τον γεμίζουν ολόκληρο με τα μεγαλοπρεπή κοστούμια τους και τους ελιγμούς τους. Στα διαγράμματα αυτά περιγράφεται η είσοδος στη σκηνή διαφόρων ρόλων ή ομάδων ηθοποιών, οι συμβατικοί ελιγμοί τους για να φτάσουν στο προκαθορισμένο σημείο από το οποίο θα αρχίσουν να μιλούν,

να τραγουδούν ή να χορεύουν (το σημείο X σημαίνει μια στάση): 1. αντρικός ρόλος 2. γυναικείος ρόλος 3. αντρικός ρόλος 4. γυναικείος ρόλος 5. είσοδος προσώπων της συνοδείας (υπηρέτες, στρατιώτες, ακόλουθοι): πρώτος τρόπος 6. είσοδος της συνοδείας: δεύτερος τρόπος 7. είσοδος της συνοδείας: τρίτος τρόπος 8. είσοδος της συνοδείας: τέταρτος τρόπος 9. είσοδος της συνοδείας: πέμπτος τρόπος 10. είσοδος της συνοδείας: έκτος τρόπος 11. είσοδος της συνοδείας: έβδομος τρόπος 12. είσοδος της συνοδείας: όγδοος τρόπος 13. έξοδος της συνοδείας: πρώτος τρόπος 14. έξοδος της συνοδείας: δεύτερος τρόπος 15. έξοδος της συνοδείας: τρίτος τρόπος.



Κάποια πορτρέτο ηθοποιών που επανέρχονται σαν λάιτμοτιβ σ' αυτό το βιβλίο: εδώ δείχνουν ότι οι αντιθέσεις δημιουργούνται στο εσωτερικό του σώματος του ηθοποιού: (επάνω) μια μόσκα της κομέντια ντελ' άρτε και μια χορεύτρια του χορού Οντίο. (αριστερά) Η μπαλινέζα χορεύτρια Σουάσι Μπάντεμ σε μια επίδειξη στην ΙΣΤΑ του Χολστεμπρό (1986). Ο τρόπος με τον οποίο προχωρούν οι μπαλινέζοι χορευτές στη σκηνή με συνεχείς εναλλαγές γωνιωδών και κοφτών κινήσεων, οι οποίες ακολουθούν μια σειρά από αντιθέσεις, εντυπωσίασε βαθύτατα τον Αρτώ όταν παρακολούθησε το μπαλινέζικο θέατρο στην Αποικιακή Έκθεση του Παρισιού το 1931. Παρατηρώντας πώς αυτές ο ελιγμός των κινήσεων δεν άφηνε ανεκμετάλλευτο κανένα μέρος του σκηνικού χώρου, ο Αρτώ έκανε λόγο για μια «νέα φυσική διάλεκτο» στο θέατρο, βασισμένα στα σημεία και όχι στον λόγο, και πορομοίωσε τους μπαλινέζους ηθοποιούς με ζωντανά ιερογλυφικά (κάτω) Στον χορό, η συμμετρία των στάσεων παράγει φιγούρες ισορροπημένες και χωρίς αντιθέσεις: αντίθετα, η ασυμμετρία τείνει να δημιουργεί συνθήκες αστάθειας και αντίθεσης δυνάμεων. Οι χορευτές οφείλουν να γνωρίζουν και να χρησιμοποιούν και τις δύο δυνατότητες σεβόμενοι εντούτοις τη ροή των γραμμών. Διαγράμματα από το βιβλίο της Ντόρις Χάμφρεϋ *The art of making dances* (Νέα Υόρκη, 1959).



ή χρησιμοποιείται με ξεχωριστό τρόπο, όπως για παράδειγμα στο θέατρο Νο. Αν προσέξουμε τους μπαλινέζους όταν χορεύουν, τον πθοποιό του Νο τη στιγμή που εκτελεί μια πολύ απλή πράξη, π.χ. ανοίγει τη βεντάλια μπροστά από το πρόσωπό του, τον πθοποιό του Καμπούκι στις τεχνικές *aragoto* και *wagoto*, τους κλασικούς ινδικούς χορούς, το ταϊλανδέζικο Κον, θα παρατηρήσουμε πως οι κινήσεις δεν εξελίσσονται ποτέ με ευθείες γραμμές, αλλά πάντα με γραμμές στρογγυλεμένες, ελικοειδείς. Προπαντός ο αυχένας, οι βραχίονες και τα χέρια υπογραμμίζουν αυτές τις καμπύλες. Στη Δύση χορεύουν τα πόδια, ενώ στην Ανατολή χορεύουν τα χέρια». (Εουτζένιο Μπάρμπια, *Θεατρική ανθρωπολογία: πρώτες υποθέσεις*)



Tribanghi (τρία πόδια) στο αγαλματίδιο του Vajravarahi: θιβετιανό σσήμε, 17ος-18ος αι. (Μουσείο Νιούαρκ, ΗΠΑ).



Η Macuilxochitl (ή Xochipilli): μια σειρά από αντιθέσεις στη στάση της θεάς της μουσικής, του έρωτα και της άνοιξης των Αζτέκων (Κώδικας του Κύκλου των Βοργίς). Σύμφωνα με τον μεξικανό ερευνητή Καγιούκι Εστάχε Νοέλ, το μαύρο πρόσωπο της θεάς είναι μάσκα.

Η γραμμή της ομορφιάς

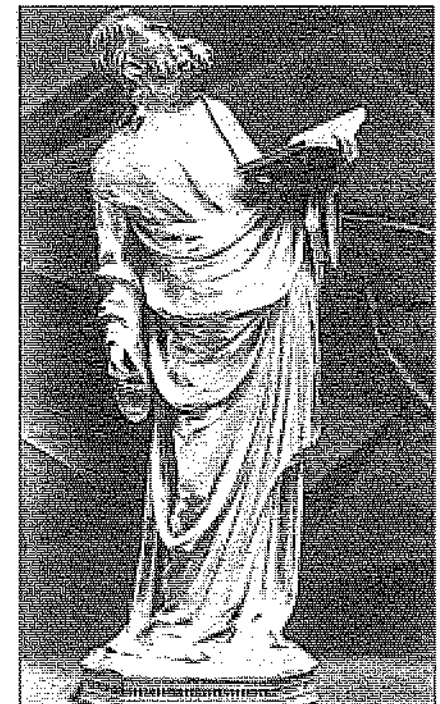
Οι Έλληνες ήταν εκείνοι που ανακάλυψαν ότι η ομορφιά ενός σώματος δεν εκφράζεται μόνο με τις οωστές αναλογίες αλλά και με μια ιδιαίτερη ανατομική στάση. Ο γλύπτης Πολύκλειτος καθιέρωσε πρώτος έναν κανόνα για τη γλυπτή αναπαράσταση του σώματος, προσδιορίζοντας τις ακριβείς αναλογίες –και ειδικότερα τη σχέση 1 προς 7– μεταξύ του κεφαλιού και του σώματος. Η ισχύς αυτού του κανόνα, σταθερή για αιώνες, υιοθετήθηκε ακόμα και για τις μορφές που δημιούργησαν ο Μιχαήλ Άγγελος και ο Ραφαήλ.

Ωστόσο, αυτό που θέλουμε να υπογραμμίσουμε εδώ δεν είναι οι αναλογίες του σώματος, αλλά αυτή η χαρακτηριστική στάση, κοινή σε όλα τα ελληνικά και ελληνιστικά αγάλματα, από τον Έφηβο του Πολύκλειτου μέχρι την Αφροδίτη της Μήλου, που χαρακτηρίζεται από πλάγια μετατόπιση του ισχίου, λόγω στήριξης της ισορροπίας στο ένα μόνο πόδι, και από πλάγια μετατόπιση του κεφαλιού, που δημιουργείται λόγω της στροφής του στήθους.

Αυτός ο δυναμικός κυματισμός του σώματος γύρω από έναν άξονα, που κάνει τη μορφή πιο «ζωντανή», αναβίωσε στο κόντρα πόστο των γλυπτών της Φλωρεντίας τον 14^ο αιώνα, ως αντίδραση στη μονοτονία

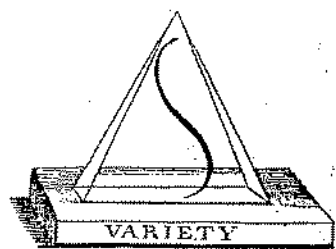


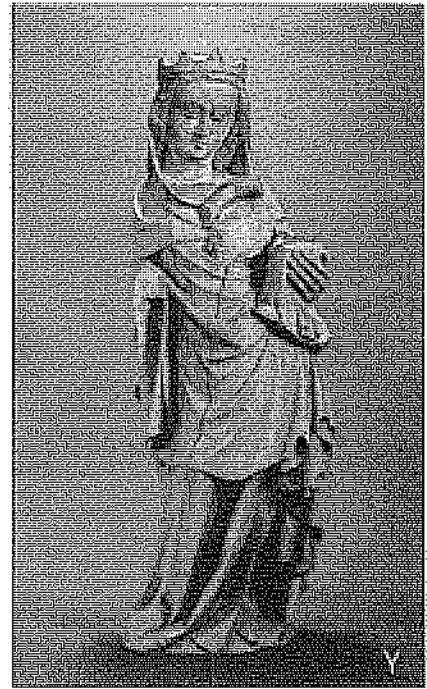
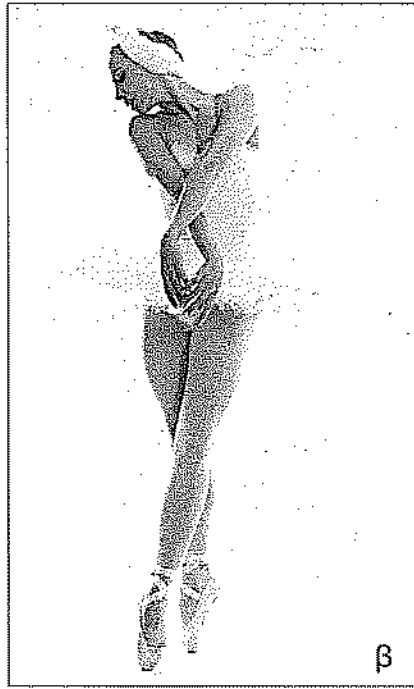
Η Αφροδίτη της Μήλου, 2ος αιώνας (Μουσείο Λούβρου, Παρίσι).



Η σύγχρονη ευρωπαϊκή γλυπτική στην πρώιμη μορφή δυναμικής κίνησής της, το κόντρα πόστο: άγαλμα προφήτη του 15ου αι. (Καθεδρικός ναός της Πιστόια, Ιταλία) που αποδίδεται στον μεγάλο φλωρεντίνο αρχιτέκτονα Φίλιππο Μπρουνελέσκι (1377-1446).

(δεξιά) Η «γραμμή της ομορφιάς», ή της «ποικιλίας» σε γκραβούρα του 1753 φιλοτεχνημένη από τον άγγλο ζωγράφο Ουίλιαμ Χόγκαρτ (1697-1764).





(επάνω) (α) Η Σαντζούκτα Πανιγκράχι σε ένα κλασικό tribanghi (τρία τόξα) του χορού Οντίσι. (β) Η χορεύτρια του κλασικού μπαλέτου Ναταλία Μακάροβα στη *Λίμνη των κύκνων* σε χορογραφία του Πετιπά και μουσική του Τσαϊκόφσκι. (γ) Γραμμή tribanghi σε ξύλινο άγαλμα Μανιόνας του 1300 (Μουσείο Skeletta, Lövånger, Σουηδία). (κάτω) (δ) Ο ρώσος ηθοποιός Γγκορ Πίνσκι στο ρόλο του Σάστλιφτσεφ στο δράμα *Το δάσος* του Α. Ν. Οστρόφσκι, που σκηνοθέτησε ο Μεγερχόλντ το 1924: η στάση του ηθοποιού είναι στη βάση της tribanghi. Ο Πίνσκι, που εργάστηκε αδιάλειπτα στο Θέατρο του Μεγερχόλντ από το 1920 ως το 1935, είχε αποφασιστικά συμβολή στη σύλληψη της βιομηχανικής. (ε) Είναι ενδιαφέρον να δούμε πώς η παρουσία αυτής της «ερμηνεύτριας» βασίζεται σε μια διαστρέβλωση της ισορροπίας και σε ένα εκλεπτυσμένο tribanghi: πρόκειται για ένα μανεκέν που δεν θέλει να εκκράσει κάτι, απλώς να παρουσιάσει ένα μοντέλο του Ντόρ του 1947.

και την ακινησία των βυζαντινών και μεσαιωνικών μορφών· η Αναγέννηση άντλησε την έμπνευσή της απευθείας από την κλασική τέχνη. Η προσωπική αισθητική του καλλιτέχνη αλλά και της εποχής παίζουν βέβαια αποφασιστικό ρόλο σε αυτήν την επιλογή: ο Ντύρερ υποστήριξε ότι δεν υπάρχει μόνο ένα, αλλά περισσότερα είδη ομορφιάς: ωστόσο, στη δυναμική παρουσίαση του σώματος μέσω της κίνησης που περιελίσσεται γύρω από έναν κεντρικό άξονα, ενυπάρχει μια βασική αρχή για τη «ζωή» ενός έργου τέχνης.

Τον 18^ο αι. αυτή η δυναμική γραμμή ενέπνευσε στον Ουίλιαμ Χόγκαρθ αυτό που ονόμασε «γραμμή της ομορφιάς»: μια καμπύλη γραμμή εγγεγραμμένη σε μια πυρα-

μίδα. Έναν συνδυασμό κίνησης και ανάπαυσης, ισορροπίας και ασυμμετρίας, χορού των αντιθέσεων.

Tribanghi ή τρία τόξα

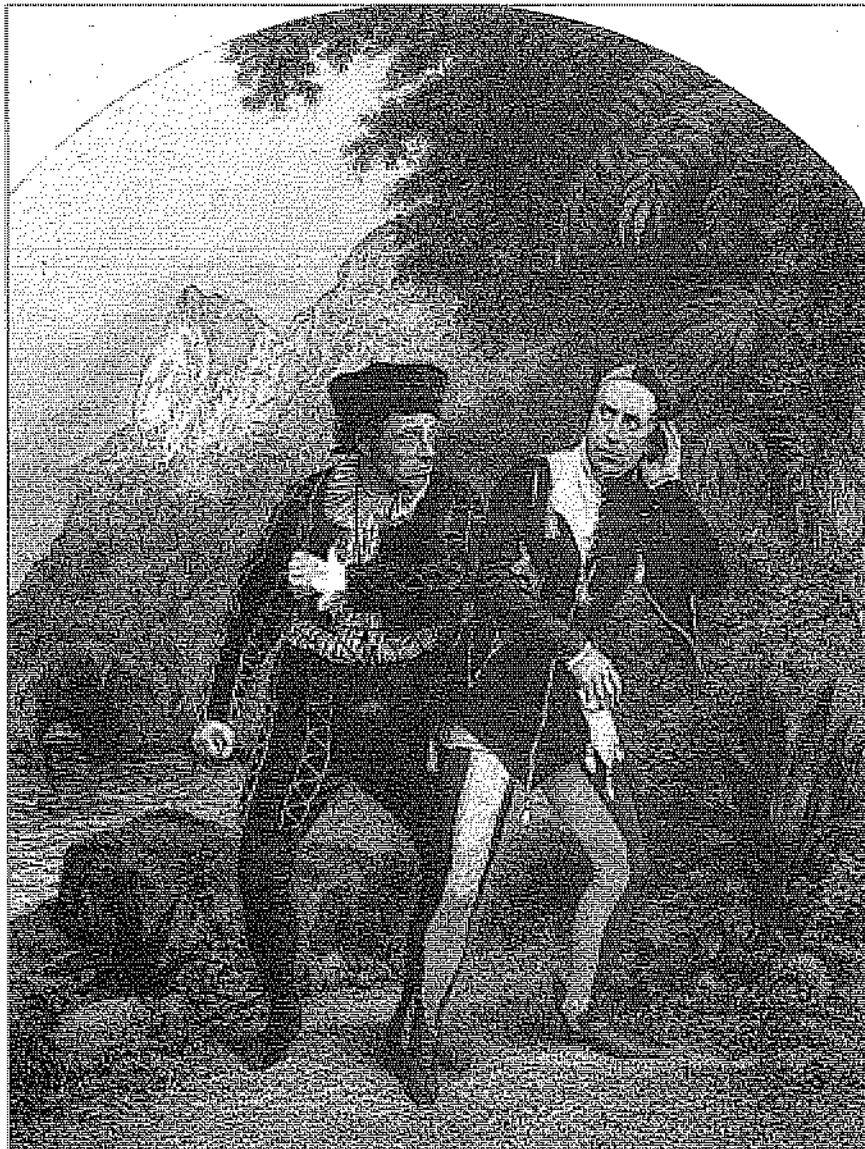
Η αρχή των αντιθέσεων εμφανίζεται στην Ινδία με μια χαρακτηριστική μορφή, τόσο στον χορό όσο και στις παραστατικές τέχνες: η μορφή αυτή ονομάζεται tribanghi, που σημαίνει κατά λέξη τρία τόξα. Ένα S (κεφάλι, κορμός, γάμπες) διαπερνά το σώμα του χορευτή, η ασταθής ισορροπία του οποίου, σχηματίζοντας νέες αντιστάσεις και νέες εντάσεις, δημιουργεί την εξω-καθημερινή αρχιτεκτονική του σώματος.

Το *tribanghi*, που είναι κοινότατο τόσο στον ινδικό χορό όσο και στην ινδική γλυπτική, μπορούμε να το ανακαλύψουμε και σε ηθοποιούς άλλων πολιτισμών στο είδος του χορού των αντιθέσεων που διαδραματίζεται μέσα στο σώμα. Ας δούμε τις στάσεις της χορεύτριας του Οντίσι Σαντζούκτα Πανιγκράχι και της κλασικής χορεύτριας Ναταλίας Μακάροβα. Υπάρχει μια εμφανέστατη αντίθεση: η αίσθηση χάρης και ελαφρότητας, αιώρησης σχεδόν ενός αιθέριου πλάσματος, αντιπαραβάλλεται στο εντελώς γήινο και αισθησιακό στοιχείο που υπάρχει στη Σαντζούκτα Πανιγκράχι. Ωστόσο, πέρα από αυτή την επιφανειακή

διαφορά, οι δύο σπονδυλικές στήλες δουλεύουν με τον ίδιο τρόπο: αυτό που αλλάζει είναι μόνο ο τρόπος με τον οποίο εμφανίζεται η δουλειά που επιτελείται.

Η κλασική χορεύτρια εφαρμόζει μια δυναμική που κάνει το σώμα να φαίνεται ψηλό, ατρακτοειδές και νηματοειδές, σαν αναρριχτικό φυτό: στη χορεύτρια του Οντίσι αντίθετα υπάρχει μια δύναμη συσπείρωσης, στην οποία οι αντιθέσεις δουλεύουν για να πετύχουν τη μέγιστη δυνατή περιέλιξη (π.χ. οι ποικίλες γωνίες που εμφανίζονται σε ολόκληρη την έκταση των χεριών της Πανιγκράχι, στη Μακάροβα μόλις που διακρίνονται στους

καπούς των χεριών). Στην κλασική χορεύτρια οι αντιθέσεις διοχετεύονται μέσω της τεράστιας δυσκολίας της ασταθούς ισορροπίας, με τον τρόπο που κοιτάζει προς τα πίσω, που στηρίζει το πηγούνι με αντίσταση και ένταση στον λαιμό, κάνοντας έτσι την αριστερή ωμοπλάτη να βρίσκεται ψηλότερα. Η θέση του πηγουνιού σπάει τη συμμετρία της ώθησης προς τα επάνω, και η ισορροπία, εκτός από το ότι είναι ασταθής λόγω της στάσης, μεγαλώνει με τη μετατόπιση του κεφαλιού που ακουμπάει στον ώμο, δημιουργώντας στη συνέχεια με τους δύο ώμους μια άλλη ασύμμετρη αντίθεση.



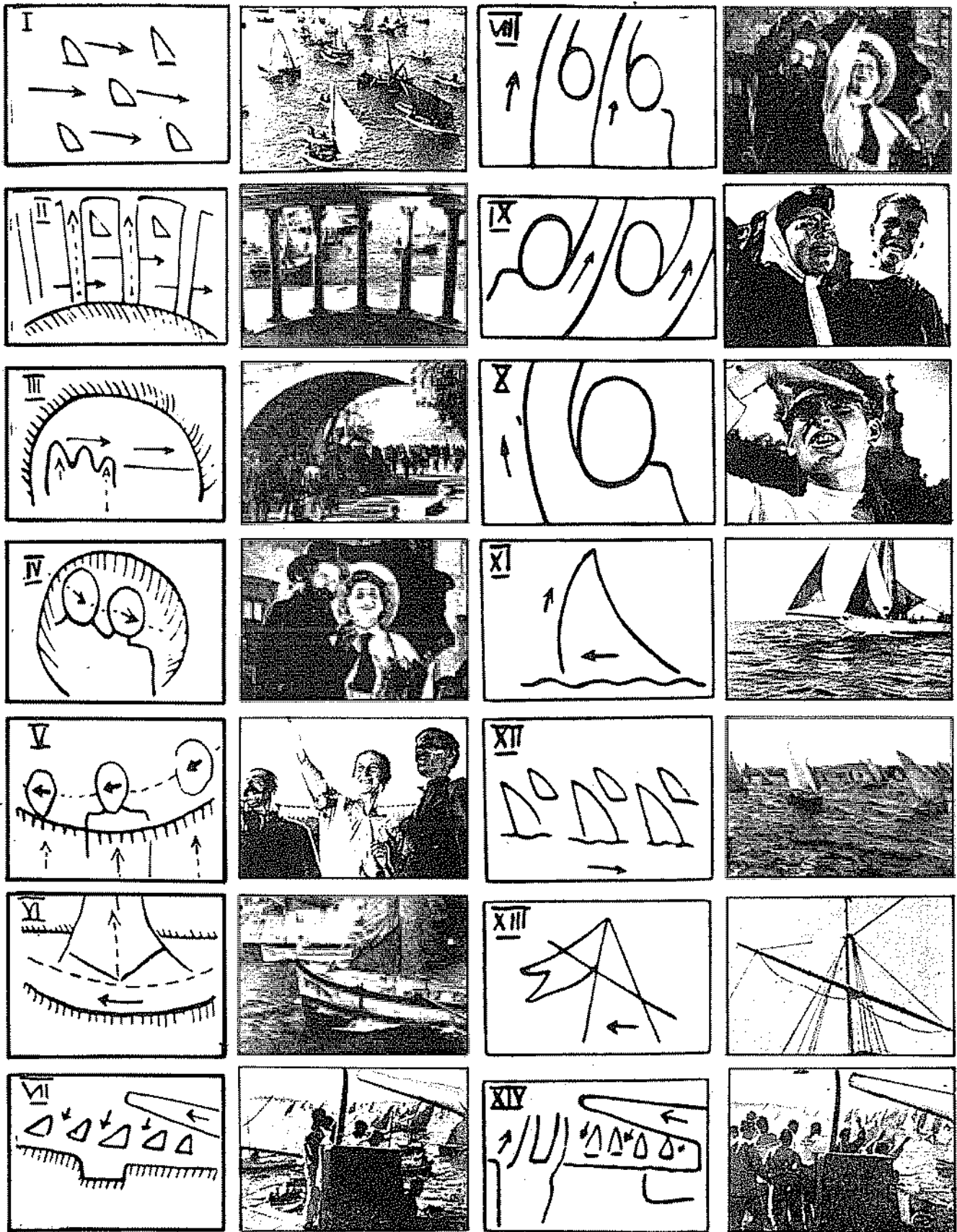
Δράση, αντίδραση, αντίθεση. Οι άγγλοι ηθοποιοί Α. Γιουγκ και Χ. Νάι στους ρόλους του Στέφανου και του Τρίγκουλου αντίστοιχα στην *Τρικυμία* του Σαίξπηρ (ανατύπωση του Τζ. Γκρέτιμασχ από ένα χειρίδιο του 1840 περίπου).



Παχνίδι αντιθέσεων σε έναν ηθοποιό του Καμπούκι: ο Ιτσικάουα Ντανζούρο Ι (ιαπωνικό αντίγραφο του 18ου αι.)



Ο γερμανός ηθοποιός Λούνβιχ Νεβέρνι (1784-1832) στον ρόλο του Φραντς Μουρ από τους *Ληστές* του Σίλλερ (από λιθογραφία του 1830): η αντίθεση τονίζεται από την εξω-καθημερινή χρήση του αντικειμένου, ενός κροπής που χρησιμοποιείται ως όπλο.



Σειρά σκηνών με θέμα τις βαρκούλες στο λιμάνι της Οδησού, από την ταινία *Το θαρρητό Ποτέμκιν* του Αϊζενστάιν (1925). Ολόκληρη η σειρά στηρίζεται στη δημιουργία όχι μόνο ενός μοντάζ βασισμένου στις αντισέσεις των διαφόρων καρέ μεταξύ τους, αλλά και στην αντίθεση των γραμμών στο εσωτερικό κάθε καρέ (από το βιβλίο του Β. Αμμένγκουαλ: *Ζήτω ο Αϊζενστάιν!* Λωζάνη, 1980).

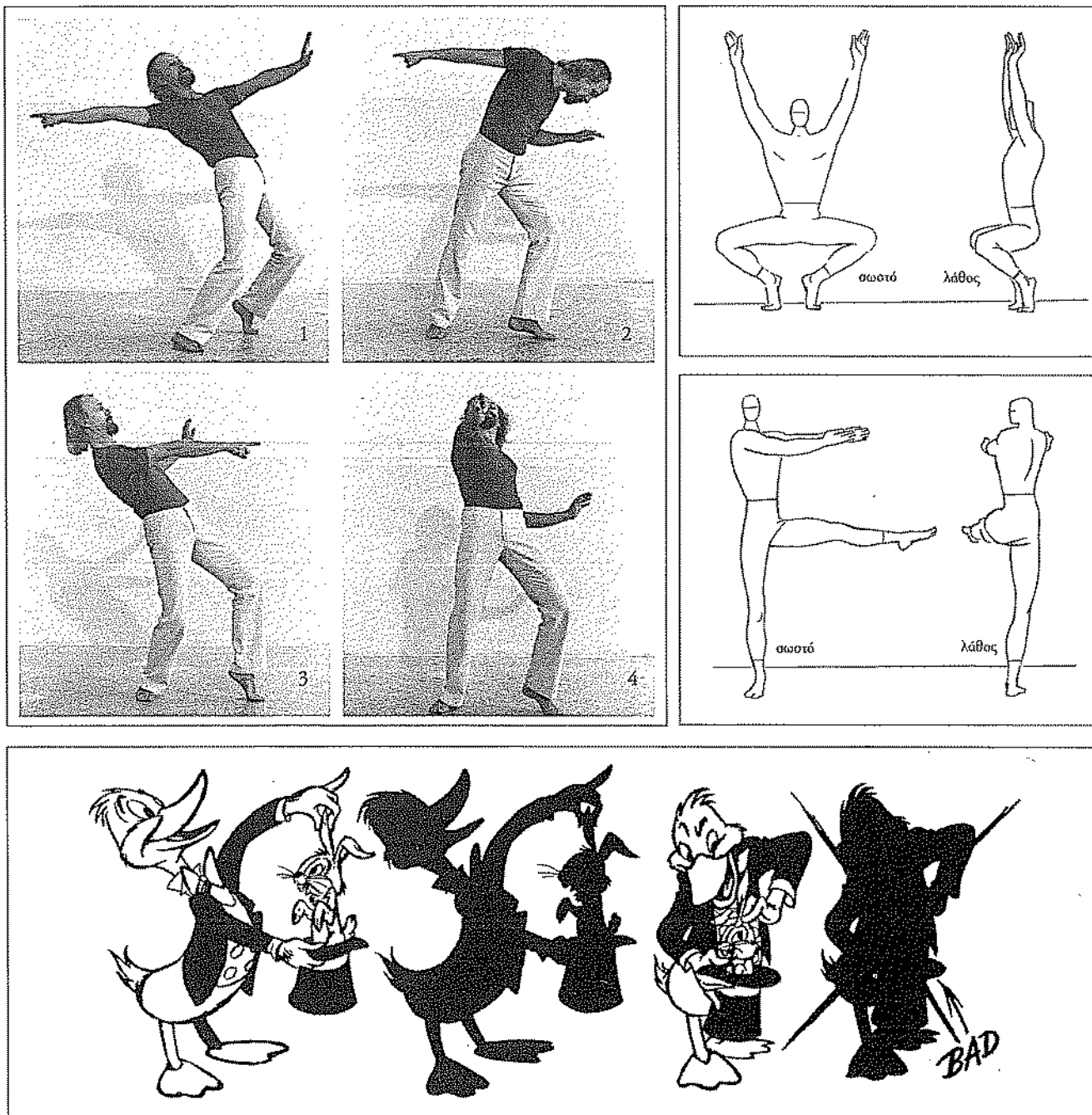
Η δοκιμή της σκιάς

Ο ηθοποιός μέσω της αντίστασης δημιουργεί αντιθέσεις; η αντίσταση διευρύνει την πυκνότητα κάθε κίνησης, δίνει στην κίνηση μεγαλύτερη ένταση και αυξάνει τον μυϊκό τόνο. Υπάρχει όμως και η διεύρυνση στον χώρο: μέσω της διεύρυνσης στον χώρο κατευθύνεται και εστιάζεται η

προσοχή του θεατή, και η δυναμική δράση που εκτελείται από τον ηθοποιό γίνεται άμεσα αντιληπτή. Υπάρχει μια δοκιμή καταλληλότερη για πιστοποίηση αυτής της δυναμικότητας; ο ηθοποιός μπορεί να κάνει τη δοκιμή με τη σκιά, έναν από τους γνωστότερους κανόνες που χρησιμοποιούν οι σχεδιαστές κόμικς και κινουμένων σχεδίων για να

προσδώσουν οντότητα και αμεσότητα στις διαδιάστατες φιγούρες.

Ο Ίνγκεμαρ Λιντ επιδεικνύει πράγματι πώς μια δράση που σημαίνει «δείχνω» και είναι βασισμένη στην αρχή των αντιθέσεων (εικ.3) δεν είναι απόλυτα σαφής για τον θεατή, αν εκτελεστεί με μέτωπο προς αυτόν (εικ.4): αυτή η μετωπική στάση, που αφηρεί τη δοκιμή με τη σκιά είναι bad



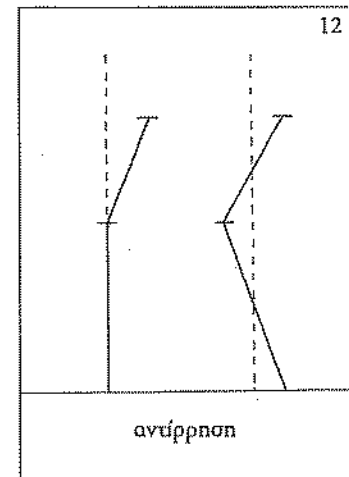
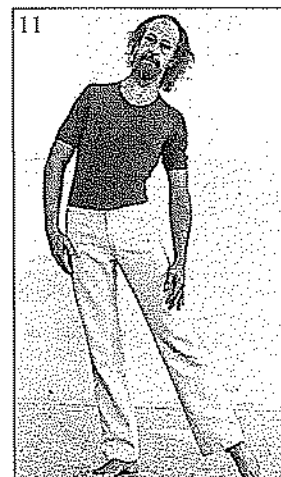
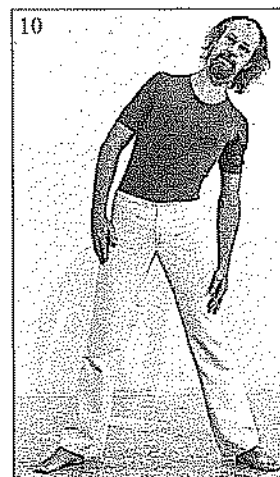
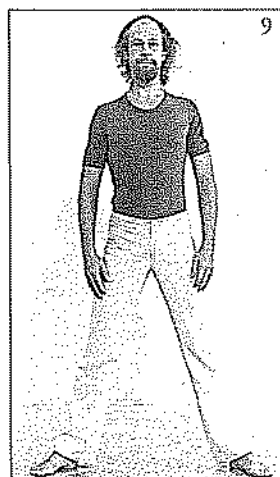
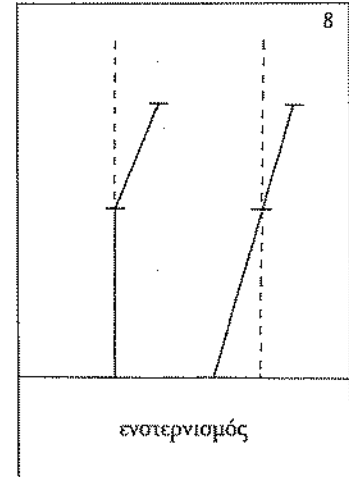
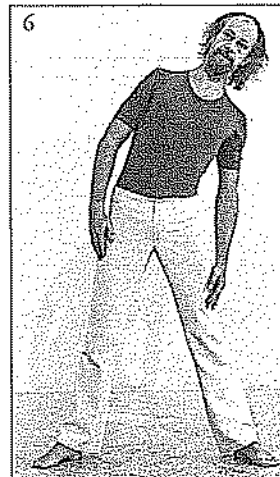
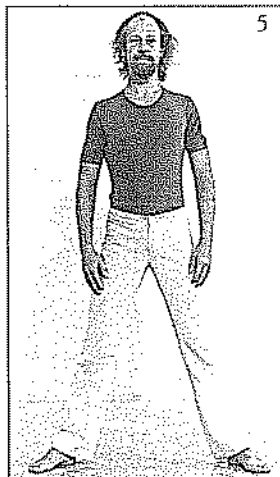
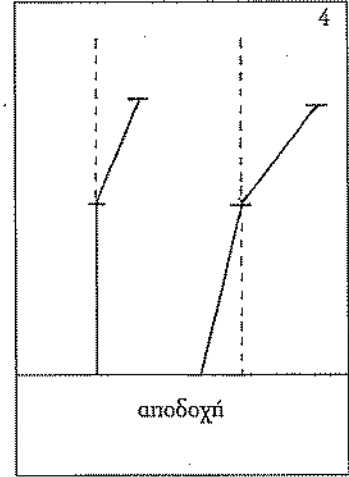
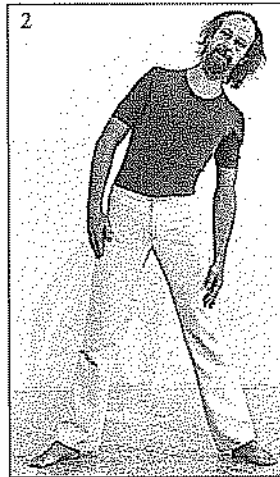
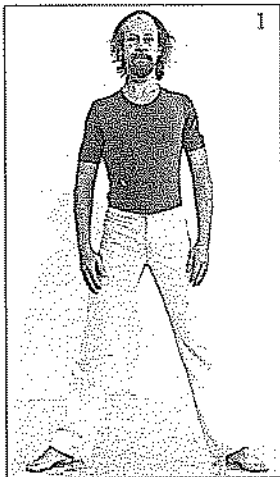
(επάνω αριστερά) Ο μίμος Ίνγκεμαρ Λιντ σε μια επίδειξη στην ΙΣΤΑ της Βολτέρα (1981) για τους διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους μπορούμε να «δείξουμε» με βάση τον μίμο του Ντεκρού: η αντίθεση που δημιουργείται από τις λοξές γραμμές του σώματος κάνει την κίνηση πιο δραματική. Η στάση αρ. 3 όταν δείχνεται με μέτωπο προς τον θεατή δεν φαίνεται καλά. (επάνω δεξιά) Ένας χορευτής πρέπει να προτιμά κινήσεις και κατευθύνσεις που προσφέρουν στο κοινό συνολικά θέαση της φιγούρας του. Σύμφωνα με την Ντόρις Χάμφρεϋ μια κατεύθυνση είναι «λάθος» όταν το σώμα του χορευτή τοποθετείται με τέτοιο τρόπο ώστε να μην είναι ορατή από τον θεατή η πλήρης κίνησή του, ενώ αντίθετα είναι «σωστή» όταν ο χορευτής δείχνει ολόκληρη την κίνηση των χεριών και των ποδιών του. (κάτω) Η δοκιμή της σκιάς στο εγχειρίδιο κινουμένων σχεδίων του Πρέστον Μπλερ.

(κακή) για τον σχεδιαστή όπως και για τον ηθοποιό. Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν παρατηρούσε σωστά: «Ο ηθοποιός πρέπει να αφήνει κενά ανάμεσα στις πράξεις του, όπως ένας τυπογράφος πρέπει να αφήνει κενά ανάμεσα στις λέξεις των κειμένων του. Να κάνει τις πράξεις του να μπορούν να απαριθμούνται χωριστά, μία μία».

Αποδοχή και ενστερνισμός

Ίδου ορισμένες ασκήσεις του μίμου σύμφωνα με τον Ντεκρού: ακολουθούν μια αρχή σύμφωνα με την οποία δημιουργούνται στο σώμα αντιθέσεις όπως η *αποδοχή* και ο *ενστερνισμός*. Από τη βασική θέση (εικ. 1,5,9) μέχρι την πρώτη κίνηση

(εικ. 2,6,10), που είναι ενδεικτικές και στις τρεις ασκήσεις, περνάμε στην τρίτη και αποφασιστική (εικ. 3,7,11). Αυτές οι ασκήσεις υπογραμμίζουν σαφώς τη λειτουργία των αντιθέσεων και αποκαλύπτουν τον ρόλο των διακεκομμένων κεκλιμένων γραμμών που είναι πιο *ενδιαφέρουσες* από τις ευθείες γραμμές.



Τρεις ασκήσεις του μίμου σύμφωνα με τον Ντεκρού. Τις εξηγεί ο 'Ινγκεμαρ Λιντ: αποδοχή (επάνω), ενστερνισμός (κέντρο), αντίρρηση (κάτω).

Από διάφορους δρόμους, πλησιέστερους στον δυτικό πολιτισμό, αυτές οι ασκήσεις του μίμου που θυμίζουν τη βιομηχανική του Μεγερχόλντ, μοιάζουν να απλοποιούν τις περίπλοκες αρχιτεκτονικές του ινδικού *tribanghi*. Ωστόσο μέσα στην απλότητά τους ξαναβρίσκουμε τη σαφήνεια και την αυστηρότητα μιας

δουλειάς η οποία στόχο της έχει να ανακαλύψει τους νόμους της κίνησης του ηθοποιού που βασίζονται στο τι αντιλαμβάνεται ο θεατής. Η αποδοχή, ο ενστερνισμός και η αντίρρηση είναι ένας άμεσος τρόπος για να τραβήξουμε την προσοχή του θεατή ακόμα και στις λεξούλες «ναι» και «όχι».



Ο χορός των ανυθέσεων: η χορεύτρια Κάζουο Όνο στο θέαμα *Αγέρωμα στην Αργεντινή* (1977).



Φανερή και κρυφή παρτιτούρα

*Η σημασία των ασκήσεων
για τη δραματουργία του ηθοποιού*

Εουτζένιο Μπάρμπια

Τον 20^ο αιώνα συντελέστηκε η επανάσταση του αφανούς. Στη φυσική αλλά και την κοινωνιολογία, στην ψυχολογία αλλά και την τέχνη ή τον μύθο, αποκαλύφθηκε η σημασία των κρυφών δομών. Μια παρόμοια επανάσταση πραγματοποιήθηκε και στο θέατρο, με τη διαφορά ότι στην περίπτωση αυτή οι αφανείς δομές δεν ήταν κάτι που έπρεπε να αποκαλυφθεί για να γίνει κατανοητή η λειτουργία της πραγματικότητας, αλλά κάτι που έπρεπε να αναδημιουργηθεί επί σκηνής, για να αποκτήσει η ψευδαίσθηση του θεάτρου μια ικανοποιητική ποιότητα ζωής.

Το αφανές στοιχείο που δίνει ζωή σε αυτό που ο θεατής βλέπει, είναι η κρυφή παρτιτούρα του ηθοποιού. Η λανθάνουσα παρτιτούρα δεν πρέπει να νοείται σαν κρυμμένος σκελετός, αλλά ως πορεία βαθύτατα προσωπική, που συχνά είναι δύσκολο να συλλάβουμε ή να εκφράσουμε με λόγια· η προέλευση της μπορεί να είναι ένας ήχος, μια κίνηση, μια παρόρμηση, μια εικόνα, μια ομάδα λέξεων. Αυτή η κρυφή παρτιτούρα ανήκει στο βασικό επίπεδο οργάνωσης, πάνω στο οποίο στηρίζονται τα μεταγενέστερα επίπεδα οργάνωσης της παράστασης (από την αποτελεσματικότητα της παρουσίας των μεμονωμένων ηθοποιών μέχρι την πλοκή των μεταξύ τους σχέσεων· από την οργάνωση του χώρου μέχρι τις δραματουργικές επιλογές). Η οργανική αλληλεπίδραση των διαφόρων επιπέδων οργάνωσης δημιουργεί το νόημα που αποκτά η παράσταση στα μάτια του θεατή.

Το κρυφό κείμενο –όπως το ονόμαζε ο Στανισλάφσκι– είναι μια ιδιαίτερη μορφή λανθάνουσας παρτιτούρας. Πρόγραμμα, η κρυφή παρτιτούρα, δεν αποτελείται κατ' ανάγκη από ανομολόγητες προθέσεις ή σκέψεις ενός προσώπου του έργου, από την ερμηνεία των κινήτρων του. Μπορεί να αποτελείται από έναν ρυθμό, ένα τραγούδι, έναν ιδιαίτερο τρόπο αναπνοής, από μια πράξη που δεν πραγματοποιείται στις αυθεντικές της διαστάσεις, αλλά αφομοιώνεται και συγκρύνεται από τον ηθοποιό, ο οποίος, χωρίς να δείχνει την πράξη, αφήνει να τον οδηγήσει ο δυναμισμός της, έστω και αν ο ίδιος παραμένει σχεδόν ακίνητος.

Σωματική δράση:

η μικρότερη αντιληπτή πράξη

Ο Στανισλάφσκι, που πολλοί τον θεωρούσαν δόξα της ψυχολογικής ερμηνείας, ανέλυε χαρακτήρες και κίνητρα με τη λεπτότητα μυθιστοριογράφου. Σκοπός του

ήταν να αποσπάσει από το πυκνό δίκτυο του κρυφού κειμένου πληροφορίες, που θα στήριζαν τη ζωή των «σωματικών δράσεων». Και όταν μιλούσε για «σωματικές δράσεις» εννοούσε προπάντων μια διαδοχική σειρά στάσεων ή κινήσεων που ήταν προικισμένες με μια δική τους εσωτερικότητα.

Όταν χρειάζεται να αποσπαστώ μέσα μου τον ορισμό της «σωματικής δράσης», φέρνω στον νου μου το απαλό φύσημα του ανέμου πάνω στα στάχυα. Τα στάχυα είναι η προσοχή του θεατή: δεν αναστατώνεται σαν να τη χτύπησε καταιγίδα. Αυτό το απαλό φύσημα όμως, αρκεί για να αλλάξει την προηγούμενη κατάστασή τους.

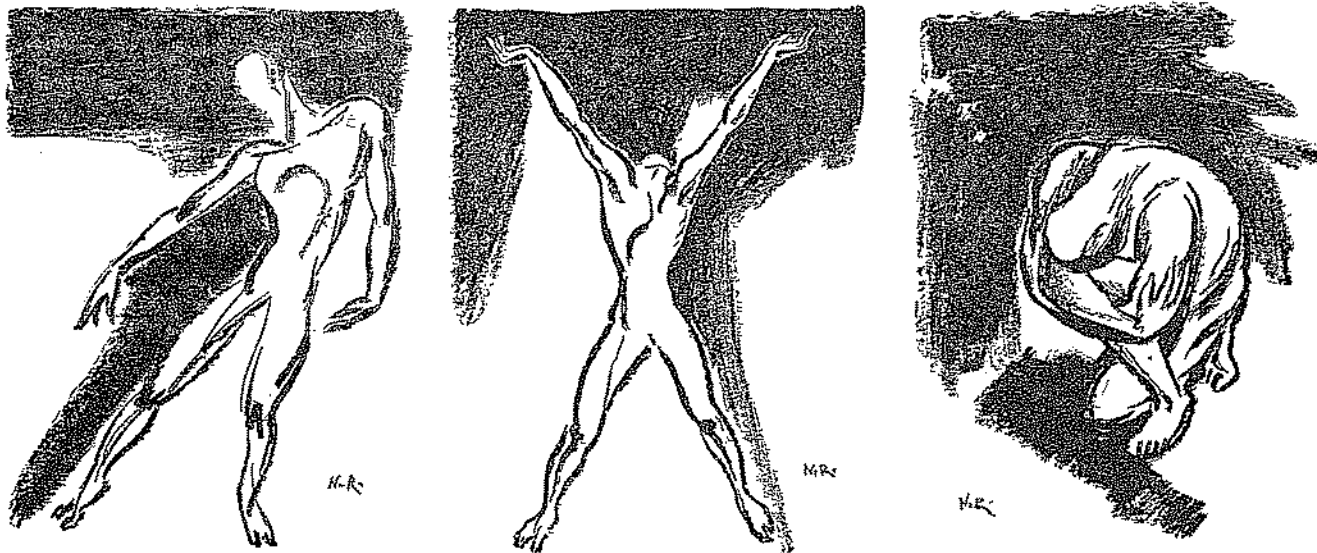
Όταν χρειάζεται να δείξω τη φυσική στάση σε έναν ηθοποιό, τότε του υποδεικνύω να την αναγνωρίσει με την εις άτοπο απαγωγή, διακρίνοντας την από την απλή «κίνηση» ή από την απλή «χειρονομία». Του λέω ότι «σωματική δράση» είναι «η πιο μικρή δράση που μπορούμε να αντιληφθούμε» και αναγνωρίζεται από το γεγονός ότι, έστω και αν πρόκειται για μια μικροσκοπική κίνηση (μια ελαφρότατη μετακίνηση του χεριού για παράδειγμα), αλλάζει ολόκληρο τον μυϊκό τόνο του σώματος. Μια αληθινή δράση παράγει αλλαγή των εντάσεων σε όλο το σώμα σου, και έχει σαν συνέπεια την αλλαγή της αίσθησης του θεατή. Με άλλα λόγια, πηγάζει από τον κορμό, από τη σπονδυλική στήλη. Δεν είναι ο αγκώνας αυτός που κινεί το χέρι, δεν είναι ο ώμος αυτός που κινεί τον βραχίονα, ο κορμός είναι το μέρος του σώματος από το οποίο πηγάζουν όλες οι δυναμικές ωθήσεις. Αυτή είναι μια από τις προϋποθέσεις για την ύπαρξη μιας οργανικής δράσης. Είναι φανερό ότι η οργανική δράση δεν αρκεί. Αν δεν ζωντανεύει τελικά από μια εσωτερική διάσταση, η δράση μένει κενή και ο ηθοποιός μοιάζει να έχει προ-καθοριστεί από τη φόρμα της παρτιτούρας του.

Δεν πιστεύω πως υπάρχει μόνο μια μέθοδος για να κάνουμε την εσωτερικότητα να αναπτυχθεί. Πιστεύω πως η μέθοδος μας πρέπει να είναι αντίστροφη, δηλ. να μην εμποδίζει την εσωτερικότητα να αναπτυχθεί. Αυτό μπορεί να διδαχθεί μόνο αν ενεργούμε *σαν να μην μπορούμε να διδαχθεί*.

Η εποχή των ασκήσεων

Η επανάσταση του αφανούς σηματοδότησε στο θέατρο την έναρξη της εποχής των ασκήσεων. Η καλή άσκηση αποτελεί ιδανικό της δραματουργίας, δηλαδή πρότυπο για τον ηθοποιό. Η έκφραση «δραματουργία του ηθοποιού» αναφέρεται σε ένα από τα επίπεδα οργάνωσης της παράστασης, ή σε μια από τις όψεις της πλοκής. Πρόγραμμα, σε κάθε παράσταση, υπάρχουν πολυάριθμα δραματουργικά επίπεδα, κάποια εμφανέστερα από άλλα, όλα όμως απαραίτητα για την αναδημιουργία της ζωής στη σκηνή.

Τι είναι όμως αυτό που κάνει την άσκηση (αυτήν που προσδιόρισα αρχικά ως «ιδανικό της δραματουργίας»)



Τρεις εικόνες από το βιβλίο του Μιχαήλ Τσέχοφ *Στον ηθοποιό* (δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά από τον εκδοτικό οίκο Harper and Row, στη Νέα Υόρκη το 1953), το οποίο περιγράφει πολλές ασκήσεις. Ο Μιχαήλ Τσέχοφ (1891-1955), ανιψιός του μεγάλου δραματουργού, υπήρξε μαθητής του Στανισλάφσκι, ηθοποιός του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας και δάσκαλος ηθοποιών και στη Δύση, μετά τη φυγή του από τη Ρωσία το 1928.

γίας») να διαφέρει ουσιαστικά από τη δραματουργία με την παραδοσιακή έννοια, από τις κωμωδίες, τις τραγωδίες ή τις φάρσες; Και στη μια περίπτωση, όπως και στις άλλες, πρόκειται για μια καλοφτιαγμένη πλοκή πράξεων. Ενώ όμως οι κωμωδίες, οι τραγωδίες και οι φάρσες έχουν μια μορφή και ένα περιεχόμενο, οι ασκήσεις είναι καθαρά μορφή, δυναμικές εξελίξεις χωρίς πλοκή, χωρίς ιστορία. Οι ασκήσεις είναι μικροί λαβύρινθοι μέσα στους οποίους το σώμα-πνεύμα του ηθοποιού μπορεί να περιπλανηθεί για να ενσωματώσει έναν παράδοξο τρόπο σκέψης, για να αποστασιοποιηθεί από την καθημερινή του λειτουργία και να μετακινηθεί στο πεδίο της σκηνικής εξω-καθημερινής λειτουργίας.

Οι ασκήσεις μοιάζουν με φυλαχτά που έχει μαζί του ο ηθοποιός, όχι για να τα επιδεικνύει, αλλά για να του δίνουν μια συγκεκριμένη ποιότητα ενέργειας, από την οποία αναπτύσσεται σιγά σιγά ένα δεύτερο νευρικό σύστημα. Μια άσκηση αποτελείται από μνήμη, μνήμη του σώματος. Μια άσκηση γίνεται μνήμη, που ενεργεί μέσω ολόκληρου του σώματος.

Όταν στις αρχές του εικοστού αιώνα ο Στανισλάφσκι, ο Μεγερχόλντ και οι συνεργάτες τους επινόησαν τις «ασκήσεις» για την εκπαίδευση των ηθοποιών, δημιούργησαν ένα παράδοξο. Οι ασκήσεις τους ήταν κάτι τελείως διαφορετικό από την εκπαίδευση που εφαρμόζονταν στις σχολές του θεάτρου. Παραδοσιακά οι ηθοποιοί εξασκούσαν στην ξιφασκία, στο μπαλέτο, στο τραγούδι, και προπάντων στην απαγγελία υποδειγματικών αποσπασμάτων του θεατρικού ρεπερτορίου. Οι ασκήσεις, αντίθετα, αποτελούνταν από επεξεργασμένες, κωδικοποιημένες μέχρι την τελευταία τους λεπτομέρεια παρτιτούρες, και αποτελούσαν αυτοσκοπό.

Όλα αυτά είναι εμφανή όταν εξετάζουμε τις παλαιότερες από τις ασκήσεις αυτές που έφτασαν ως εμάς, εκείνες που επινόησε ο Μεγερχόλντ, τους έδωσε το όνομα «βιο-μηχανική» και είχαν σκοπό να διδάξουν «την ουσία της σκηνικής κίνησης».

Εσωτερική ζωή και ερμηνεία

Είναι πολλά τα χαρακτηριστικά που διακρίνουν μια άσκηση και εξηγούν την αποτελεσματικότητά της ως δραματουργίας, η οποία δεν προορίζεται για τη σκηνική εμφάνιση των ηθοποιών, περιορίζεται δηλαδή στην προσωπική τους θεατρική προγύμναση:

- 1) Οι ασκήσεις είναι πάνω απ' όλα μια *παιδαγωγική πλάνη*. Ο ηθοποιός *μαθαίνει να μη μαθαίνει να είναι ηθοποιός*, δηλαδή να μη μαθαίνει να υποδύεται ρόλους. Η άσκηση τον διδάσκει να σκέφτεται με ολόκληρο το σώμα-πνεύμα.
- 2) Οι ασκήσεις διδάσκουν πώς να εκτελείς μια πράξη αληθινή (όχι αληθοφανή, αλλά *αληθινή*).
- 3) Οι ασκήσεις διδάσκουν ότι η ακρίβεια της φόρμας είναι ουσιαστική σε μια πραγματική πράξη. Η άσκηση έχει μια αρχή και ένα τέλος, και η διαδρομή ανάμεσα σε αυτά τα δύο σημεία δεν είναι ευθύγραμμη αλλά γεμάτη περιπέτειες, αλλαγές, άλματα, στροφές και αντιθέσεις. Ακόμα και οι απλούστερες ασκήσεις προϋποθέτουν ένα πλήθος ποικιλιών και τάσεων, αυτοσχέδιες ή βαθμιαίες τροποποιήσεις της έντασης, επιταχύνσεις του ρυθμού, διάσπαση του χώρου σε διάφορες κατευθύνσεις και επίπεδα.
- 4) Η δυναμική μορφή μιας άσκησης είναι μια *συνέχεια* που αποτελείται από μια σειρά φάσεων. Για να μάθει κάποιος με ακρίβεια την άσκηση, τη χωρίζει σε τμήματα. Αυτή η πορεία μάς υποδεικνύει να σκεπτόμαστε μια *συνέχεια* σαν διαδοχική σειρά μικρότερων φάσεων, που καθενιά τους είναι πράξη αντιληπτή. Η άσκηση μοιάζει με ιδεόγραμμα και, όπως όλα τα ιδεογράμματα, αποτελείται από γραμμές που χαράζονται πάντα προς την ίδια κατεύθυνση. Το πάχος της γραμμής, η ένταση και η ορμή με την οποία χαράζονται, μπορεί να διαφέρουν.
- 5) Κάθε φάση της άσκησης εμπλέκει ολόκληρο το σώμα. Η μετάβαση από τη μια φάση στην άλλη είναι ένα *sats*.

- 6) Κάθε φάση της άσκησης διευρύνει, εξευγενίζει ή ελαττώνει κάποιες δραστηριότητες της καθημερινής συμπεριφοράς. Έτσι, οι δραστηριότητες αυτές απομονώνονται και συναρθρώνονται, υπογραμμίζοντας το παιχνίδι των εντάσεων, των συγκρούσεων, των αντιθέσεων, δηλαδή τα στοιχεία μιας θεμελιώδους δραματικότητας, που μεταμορφώνει την καθημερινή συμπεριφορά της ζωής στην εξω-καθημερινή συμπεριφορά της σκηνής.
- 7) Οι διάφορες φάσεις της άσκησης κάνουν τον ηθοποιό να βιώσει το σώμα του σαν κάτι που δεν είναι ενιαίο, αλλά γίνεται το κέντρο ταυτόχρονων δράσεων. Στην αρχή η εμπειρία αυτή συμπίπτει με ένα αίσθημα επίπονης αποξένωσης του ηθοποιού από τον αυθορμητισμό του. Στη συνέχεια μεταμορφώνεται στη βασική ικανότητα του ηθοποιού, την «παρουσία» του, που είναι έτοιμη να εκτοξευθεί προς διάφορες κατευθύνσεις και ικανή να προσελκύσει την προσοχή του θεατή.
- 8) Η άσκηση διδάσκει την επανάληψη. Το να μαθαίνει ένας ηθοποιός να επαναλαμβάνει είναι σχετικά εύκολο, όσο τον απασχολεί μόνο το να μπορεί να εκτελεί μια παρτιτούρα με διαρκώς αυξανόμενη ακρίβεια. Γίνεται δύσκολο στο επόμενο στάδιο, όταν δηλαδή χρειάζεται να συνεχίσει να επαναλαμβάνει χωρίς να καταντά ανιαρός, να ανακαλύπτει και να δημιουργεί νέες λεπτομέρειες, νέες αφετηρίες μέσα στη γνωστή παρτιτούρα.
- 9) Οι ασκήσεις επιτρέπουν την αφομοίωση ενός παράδοξου τρόπου σκέψης μέσω της δράσης, την υπέρβαση των καθημερινών αυτοματισμών και την εξοικείωση με την εξω-καθημερινή συμπεριφορά της σκηνής.
- 10) Η άσκηση είναι η οδός της άρνησης: διδάσκει την απαιτάρνηση για χάρη του καθήκοντος και τον μόχθο για την επίτευξη ενός απλού έργου.
- 11) Η άσκηση σε αναγκάζει να προσπεράσεις τα στερεότυπα και τις επιταγές της δικής σου ανδρικής/ γυναικείας συμπεριφοράς.
- 12) Η άσκηση δεν αποτελεί επεξεργασία του κειμένου αλλά επεξεργασία του εαυτού. Δοκιμάζει τον ηθοποιό μέσω μιας σειράς εμποδίων. Επιτρέπει στο άτομο να γνωρίσει τον εαυτό του μέσα από τη συνάντησή του με τα όριά του, όχι μέσα από την αυτοανάλυση.
- 13) Οι ασκήσεις οδηγούν σε αυτοπειθαρχία, η οποία είναι και αυτονομία σε σχέση με τις προσδοκίες και τις συνήθειες της τέχνης. Είναι μια νέα αρχή, η γένεση ενός σκηνικού σώματος-πνεύματος, που είναι ανεξάρτητο από τις απαιτήσεις της παράστασης, αλλά και έτοιμο να τις καλύψει.

Η άσκηση διδάσκει πώς να εργαζόμαστε σε ό,τι είναι ορατό μέσω επαναλαμβανόμενων διαδικασιών. Οι διαδικασίες αυτές είναι κενές. Στην αρχή όλο το περιεχόμενό τους είναι η απαραίτητη συγκέντρωση για τη σωστή εκτέλεση κάθε μεμονωμένης φάσης. Όταν αποκτήσουμε τον έλεγχό τους, οι διαδικασίες αυτές πεθαίνουν, ή γεμίζουν με την ικανότητα του αυτοσχεδιασμού, δηλαδή με την τροποποίηση εκτέλεσης της ίδιας ακολουθίας φάσεων μέσω της αλλαγής των εικόνων (για παράδειγμα: κινούμαι σαν αστροναύτης στο φεγγάρι), των ρυθμών (ακολουθώντας μια μουσική) ή της σειράς των νοερών

συνειρμών. Έτσι, με αφετηρία την παρτιτούρα της άσκησης, αναπτύσσεται μια λανθάνουσα παρτιτούρα.

Η σημασία του ορατού και του αόρατου, της φανερότητας και της κρυφής παρτιτούρας, γεννά τη δυνατότητα να τις κάνουμε να συνομιλήσουν, δημιουργεί έναν εσωτερικό χώρο στον σχεδιασμό των κινήσεων και στην ακρίβειά τους.

Ο διάλογος ανάμεσα στο ορατό και το αόρατο είναι ακριβώς αυτό που ο ηθοποιός αντιλαμβάνεται ως εσωτερικότητα και σε κάποιες περιπτώσεις ακόμη ως διαλογισμό. Και είναι αυτό που ο θεατής βιώνει ως ερμηνεία.

Η πολυπλοκότητα του συναισθήματος

Η παράσταση είναι ένα αληθινό και ιδιόμορφο σύστημα που εμπλέκει διάφορα στοιχεία –καθένα από τα οποία υπακούει στη δική του λογική– σε σχέσεις μεταξύ τους και με το εξωτερικό περιβάλλον.

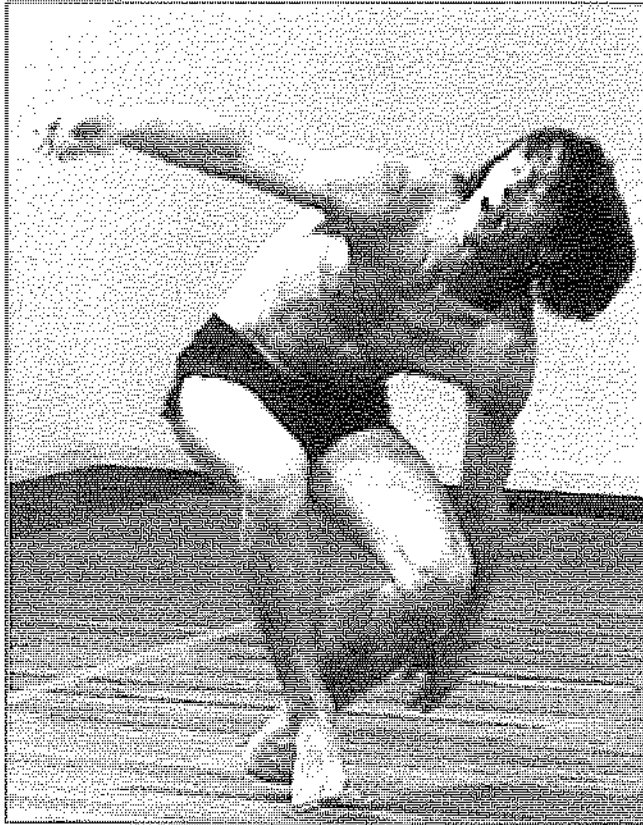
Δραματοουργία του ηθοποιού σημαίνει, πάνω απ' όλα: ικανότητα να συνθέτεις το ισοδύναμο της πολυπλοκότητας που χαρακτηρίζει τη δράση στη ζωή. Αυτή η σύνθεση, που γίνεται αντιληπτή ως χαρακτήρας (ρόλος), πρέπει να έχει έναν αισθητικό και πνευματικό αντίκτυπο στον θεατή. Το αντικείμενο της δραματοουργίας του ηθοποιού είναι η ικανότητα να διεγείρει συναισθηματικές αντιδράσεις.

Υπάρχει η απλοϊκή άποψη σύμφωνα με την οποία το συναισθηματικό είναι μια δύναμη που αρπάζει κάποιον και τον συντρίβει. Στην πραγματικότητα, το συναισθηματικό είναι ένα σύμπλεγμα αντιδράσεων σε ένα ερέθισμα. Η σύνθετη πλοκή αντιδράσεων, οι οποίες υποδηλώνονται με τον όρο «συναισθηματικό», χαρακτηρίζεται από ενεργοποίηση τουλάχιστον πέντε επιπέδων οργάνωσης, που κάποιες φορές συγκρούονται μεταξύ τους, είναι όμως πάντα όλα παρόντα ταυτόχρονα:

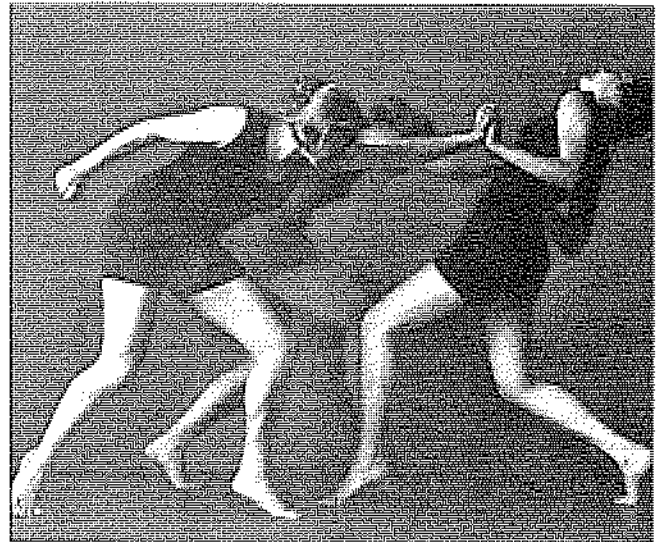
- 1) μια αλλαγή υποκειμενική, αυτό που συνήθως ονομάζεται «συναισθηματικό», π.χ. φόβος (με πλησιάζει ένας σκύλος στον δρόμο)
- 2) μια σειρά από συλλογισμούς (θεωρώ ότι ο σκύλος ανήκει σε κάποιο σπίτι και είναι ήμερος)
- 3) εμφάνιση αυτόνομων αντιδράσεων που δεν εξαρτώνται από τη θέλησή μου (επιτάχυνση του καρδιακού ρυθμού, της αναπνοής, εφίδρωση)
- 4) παρόρμηση για αντίδραση (να επιταχύνω το βήμα και να απομακρυνθώ).
- 5) απόφαση για τον τρόπο συμπεριφοράς (προσπαθώ να περπατήσω ήρεμα).

Ο ηθοποιός πρέπει ως συναισθηματικό να ανακατασκευάσει την πολυπλοκότητα του συναισθήματος και όχι το αποτέλεσμα. Πρέπει λοιπόν να εργαστεί πάνω σε όλα τα διαφορετικά επίπεδα που εντοπίσαμε πως χαρακτηρίζουν ένα «συναισθηματικό», τα οποία –παρόλο που ανήκουν στον κόσμο του αόρατου– είναι, ωστόσο, συγκεκριμένα από φυσική άποψη. Εικότως αυτού, καθένα από αυτά τα επίπεδα καθοδηγείται από μια δική του αλληλουχία.

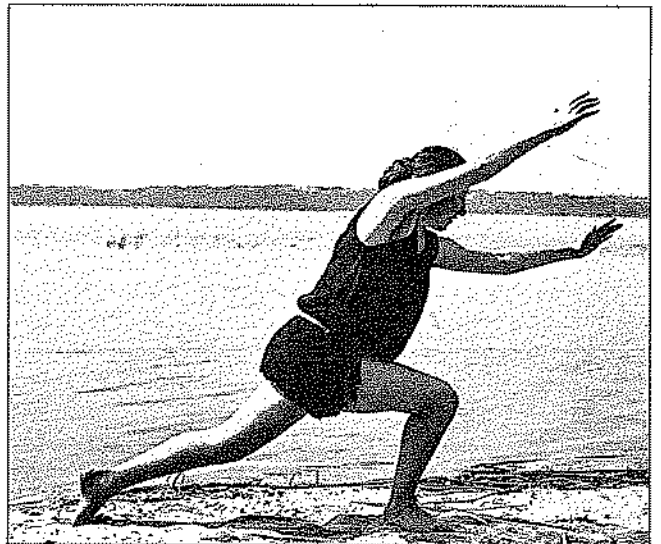
Η πολυπλοκότητα επιτυγχάνεται με τη συνύφανση απλών στοιχείων σε αντίθεση ή συμφωνία, πάντα όμως ταυτόχρονα. Όλη αυτή η προσπάθεια προσφέρει ατελείωτες



Ο Ράιζαρντ Τσίζλακ (1937-1990): πλαστικές ασκήσεις του Γκροτόφσκι (1970).

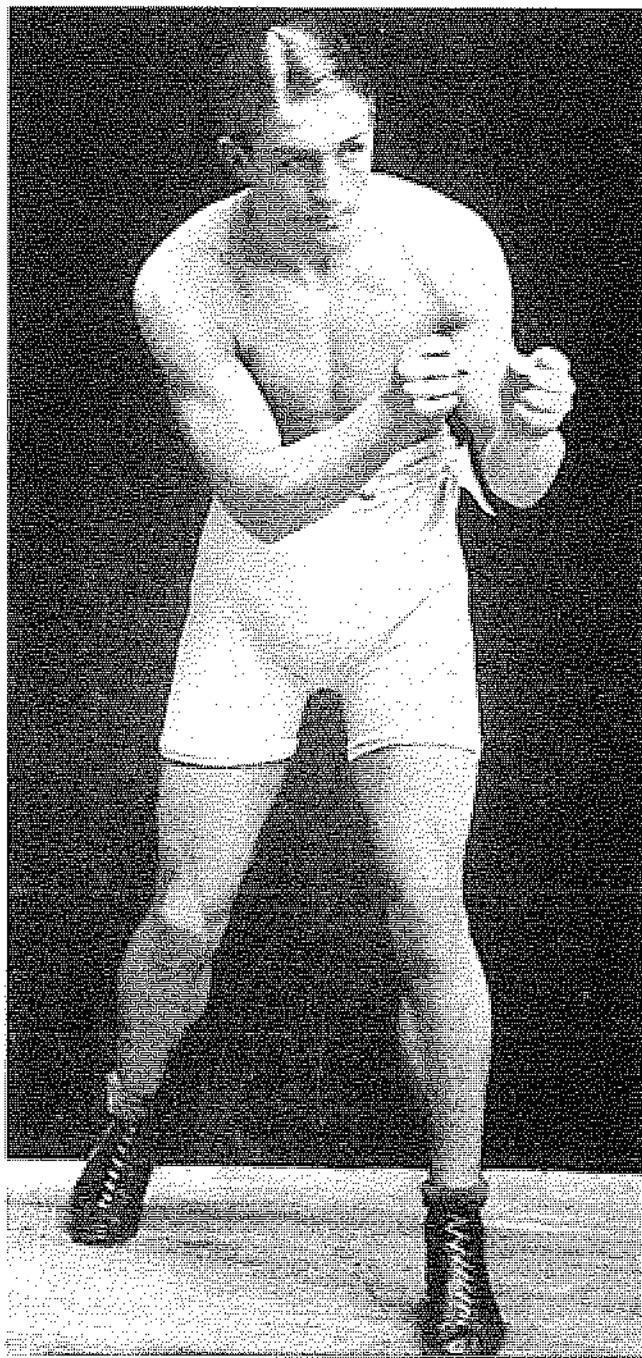


Ο κλόουν Ρομάνο Κολομπαρόνι διδάσκει ακροβατικά (1969).



(επάνω δεξιά) Ασκήσεις στο Ινστιτούτο Ζακ-Νταλκρόζ στο Χελλεράου (1911-1914). (κέντρο και κάτω δεξιά) Γυμναστικές ασκήσεις του Ρούντολφ Μπόντε (1922). Ο γερμανός γιατρός Ρούντολφ Μπόντε (1881-1970), μαθητής του Ζακ-Νταλκρόζ, επεξεργάστηκε μια μέθοδο φυσικής εκγύμνασης την οποία ονόμασε «εκφραστική γυμναστική» η μέθοδος αυτή αντιμετώπιζε ολόκληρο το ανθρώπινο σώμα ως ένα, ενιαίο οργανισμό, που κάθε κίνηση τον απασχολούσε ολόκληρο. «Η φυσική κίνηση είναι, ταυτόχρονα, κίνηση ολόκληρου του σώματος». Στη θεωρία του Μπόντε οι θεμελιώδεις αρχές ήταν η αργή της αναλογικότητας (κάθε κίνηση απασχολεί πάντα το σύνολο του σώματος) και η αργή του κέντρου βαρύτητας (μια κίνηση, οποιοδήποτε μέρος του σώματος, προέρχεται πάντα από το κέντρο βαρύτητας). Ο Αϊξενστάιν γνώριζε την «εκφραστική γυμναστική» και, μαζί με τον συγγραφέα Σ.Μ. Τρευιάκοφ, έγραψε το 1922 μια μεγάλη πραγματεία σχολιάζοντας το βιβλίο του Μπόντε *Ausdrücksgymnastik* (Εκφραστική γυμναστική).

- Τι γίνεται στα διαφωρα μερταω γυμναστικ κόνιστη για κίλημα.



Ο Ζωρζ Καρπεντιέ (1894-1975), ο μεγαλύτερος ευρωπαίος πυγμάχος της περιόδου 1908-1925, παγκόσμιος πρωταθλητής μέσων βαρών το 1920. Ο Ετιέν Ντεκρου εξέφρασε το θαυμασμό του γι' αυτόν με τα εξής λόγια: «Σθένος και χάρη· δύναμη και κομψότητα· μεγαλείο και σκέψη· αγάπη για τον κίνδυνο και χαμόγελο. Ούτε καν θα φαντάστηκε ποτέ πως θα γινόταν το πρότυπο για τον σωματικό μας μίμο». Το μποξ ήταν το άθλημα που ενθουσίασε περισσότερο απ' όλα τα άλλα τους μεταρρυθμιστές του ευρωπαϊκού θεάτρου. Ήταν ένα απροετομητό ακόμα στη σχολή του Μεγερχόλντ και παρέμεινε υποχρεωτικό ακόμη και τα χρόνια που οι ηθοποιοί του δεν εκτελούσαν πια τις ασκήσεις της βιομηχανικής. Ο Αϊζενστάιν το μελέτησε και η κορυφαία οικινή της ταινίας του *Ο Μεξικανός* (1921), εμπνευσμένης από ένα μυθιστόρημα του Τζακ Λόντον, ήταν ένας αγώνας πυγμαχίας. Ο Μπρεχτ, εκτός από τα ποιήματα που έγραψε για πρωταθλητές πυγμαχίας, τους οποίους ονομάζει «μηχανές ανθρώπινης πάλης», έγραψε τη βιογραφία του Γερμανού πυγμάχου Σάρσον-Κέρνερ (βλ. Franco Ruffini, *Teatro e boxe. L'atleta del cuore nella scena del Novecento*, 1994).

δυνατότητες, από θεατρική άποψη εννοώ. Την αντίδρασή μου μπροστά στον οκύλο μπορώ να τη συνθέσω δουλεύοντας χωριστά με τα διάφορα μέρη του σώματος: οι κνήμες, λ.χ. συμπεριφέρονται θαρραλέα· ο κορμός και οι βραχίονες, στραμμένοι ελαφρά προς τα μέσα, αποκαλύπτουν προσπάθεια ειρήμησης της κατάστασης και επιφυλακτικότητα· το κεφάλι αντιδρά σα να θέλω να απομακρυνθώ· ενώ ο ρυθμός με τον οποίο ανοιγοκλείνω τα βλέφαρα προσπαθεί να αποδώσει το ισοδύναμο των αυτόνομων αντιδράσεων.

Αυτή η πολυπλοκότητα του αποτελέσματος επιτυγχάνεται αν εργαστούμε πάνω στα απλά στοιχεία, ξεχωρισμένα μεταξύ τους, συναρμολογημένα ανά επίπεδο, συνυφασμένα, επαναλαμβανόμενα, ώσπου να αποτελέσουν μια οργανική ενότητα, που θα διπλώνει την ουσία της πολυπλοκότητας, η οποία χαρακτηρίζει κάθε μορφή ζωής.

Αυτό είναι το πέρασμα από το απλό στο «ταυτόχρονα πολύπλοκο» που διδάσκει η άσκηση: η ανάπτυξη απειροελάχιστων αντιληπτών δράσεων, μη σταθερών, οι οποίες υπόκεινται σε περιπέτειες, μεταβολές, στροφές και αντιθέσεις μέσω της αλληλεπίδρασης σαφώς προσδιορισμένων φάσεων.

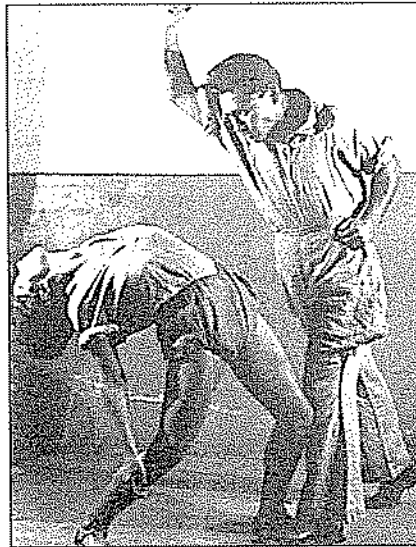
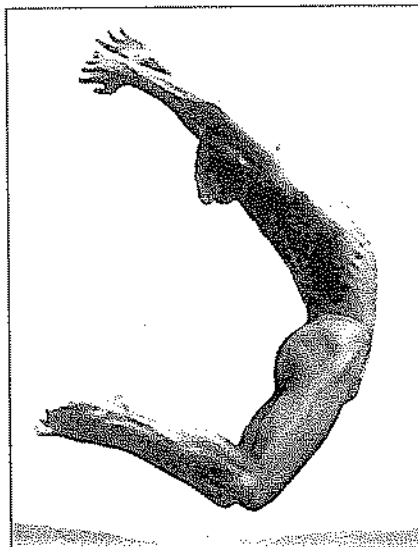
Με λίγα λόγια: η άσκηση, με την τεχνητή ανασύνθεση της πολυπλοκότητας, συναντά το δράμα.

Η πραγματική σχέση

Το θέατρο είναι μια τέχνη σχέσεων που παρουσιάζονται ο' έναν διάλογο με ή χωρίς λόγια. Οι σκηνικές σχέσεις είναι πλαστές. Γι' αυτό είναι βασικό, για να τους δώσουμε πειστικότητα, να βρούμε το μυσικό τους σύστημα, ένα φυσικό δίκτυο δράσεων και αντιδράσεων. Τα αθλήματα που βασίζονται στην πάλη μάς δίνουν τις στοιχειώδεις προϋποθέσεις για το παιχνίδι δράσεων και αντιδράσεων μεταξύ δύο ατόμων. Είναι η φυσική γυμναστική των σχέσεων, του διαλόγου των σωμάτων. Η δυναμική της επίθεσης, της προσποίησης και της απόκρουσης δεν μετριέται σε απομιμήσεις, αλλά σε πραγματικές συνθήκες. Στο περιβάλλον αυτό, το μποξ έχει αξία όχι ως άσκηση δύναμης, αλλά ως φυσικός διάλογος.

Για τον λόγο αυτόν, τόσο στην παράδοση του ευρωπαϊκού θεάτρου όσο και σε εκείνη των ασιατικών θεάτρων, οι πολεμικές τέχνες διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο στην εκπαίδευση του ηθοποιού. Στα προγράμματα των παραδοσιακών θεατρικών σχολών, το άθλημα της ξιφασκίας ήταν πανταχού παρόν. Συχνά το αιτιολογούσαν με τις ανάγκες ερμηνείας των σκηνών μονομαχίας που υπάρχουν στα κείμενα του κλασικού ρεπερτορίου (έρχονται στον νου τα έργα *Ραμπίος και Ιουλιέτα*, *Άμιλετ*, *Συρανός*). Πίσω από αυτές τις αιτιολογήσεις κρυβόταν η επίγνωση πως η ξιφασκία αποτελεί το πρότυπο για τις φυσικές βάσεις του διαλόγου.

Ακόμα και οι ακροβατικές ασκήσεις επιδεξιότητας των ηθοποιών μπορούν να θεωρηθούν ως ένα είδος πάλης. Η δυσκολία και η σχετική επικινδυνότητα της άσκησης δεν αποβλέπουν στο να μετατρέψουν τον ηθοποιό σε ακροβάτη. Τον εκπαιδεύουν ώστε να αντιδρά με



(από αριστερά) Άσκηση γυμναστικής του Ρούντολφ Μπόντε (1922), άσκηση της βιομηχανικής του Μεγερχόλντ (1922), ασκήσεις στο Θέατρο Οντίν (1967).

συγκεκριμένο τρόπο σε μια σειρά ωθήσεων και απώσεων, που μεταμορφώνουν συνεχώς το πάτωμα ή το υποστήριγμα σε έναν αντίπαλο, ο οποίος τον κτυπά και τιμωρεί την ανακρίβειά του. Και η ακροβασία είναι μια γυμναστική των σχέσεων. Μεταμορφώνει το βάρος, την ισορροπία και τα άψυχα αντικείμενα σε κριτικούς συνομιλητές ενός ζωντανού διαλόγου δράσεων και αντιδράσεων.

Το άθλημα ως χορός

Τα προγράμματα σπουδών στις σχολές των μεταρρυθμιστών -Ζακ -Νταλκρόζ, Μεγερχόλντ, Κοπώ και Ντυλ-λέν- εκτός από φυσικές ασκήσεις που επινόησαν οι ίδιοι, περιελάμβαναν και γυμναστικά, ελαφρά άθλημα ή συγκεκριμένα αθλήματα: προπάντων ξιφασκία, τένις, μπόξ και δισκοβολία.

Στο τένις, στην ξιφασκία και στο μπόξ, οι αθλούμενοι χρειάζεται να ανοίξουν διάπλατα τις κνήμες για να έχουν βάση στήριξης και να είναι σε κατάσταση ετοιμότητας, προετοιμασμένοι να αντιδράσουν. Ο αθλητής δεν μπορεί να προβλέψει αν θα χρειαστεί να μετακινηθεί προς τα εμπρός, προς τα πίσω, προς το πλάι. Η δράση και η αντίδρασή του αποτελεί συμμόρφωση προς ένα εξωτερικό ερέθισμα. Μερικές φορές παραμένει ακίνητος στο αποκορύφωμα της έντασης, έτοιμος να εκτιναχθεί, να αμυνθεί, να επιτεθεί, να διεισδύσει (και απαιτείται μια αναμφισβήτητη δύναμη και ένταση για να διαπεράσει τον αντίπαλο με το ξίφος ή να καρφώσει την μπάλα στο βάθος του γηπέδου). Το βάρος μετατοπίζεται διαρκώς από τη μια κνήμη στην άλλη, με εκτινάξεις, άλματα, μικρά πηδηματάκια, τεντώματα, απότομα σταματήματα, «στακάτα, λεγκάτα, πιτσικάτα» (αυτά τα «οιολίδια του βηματισμού» που μάθαιναν στο Χελλεράου). Είναι ένας χορός που έχει σαν αρχή του τη συνεχή και ανομοιόμορφη μετατόπιση του βάρους από τη μια κνήμη στην άλλη. Το τένις, η ξιφασκία και το μπόξ είναι ένα μπαλέτο ενέργειας σε δράση, ακριβές και λειτουργικό.

Οι μεταρρυθμιστές έδωσαν λοιπόν προτεραιότητα σε αυτά τα αθλήματα, γιατί βασίζονταν σε μια ροή από συνεχόμενα *sats* (βλ. κεφ. Τεχνική), σε απαντήσεις συγκεκριμένων ερεθισμάτων τα οποία προϋπέθεταν αληθινές πράξεις.

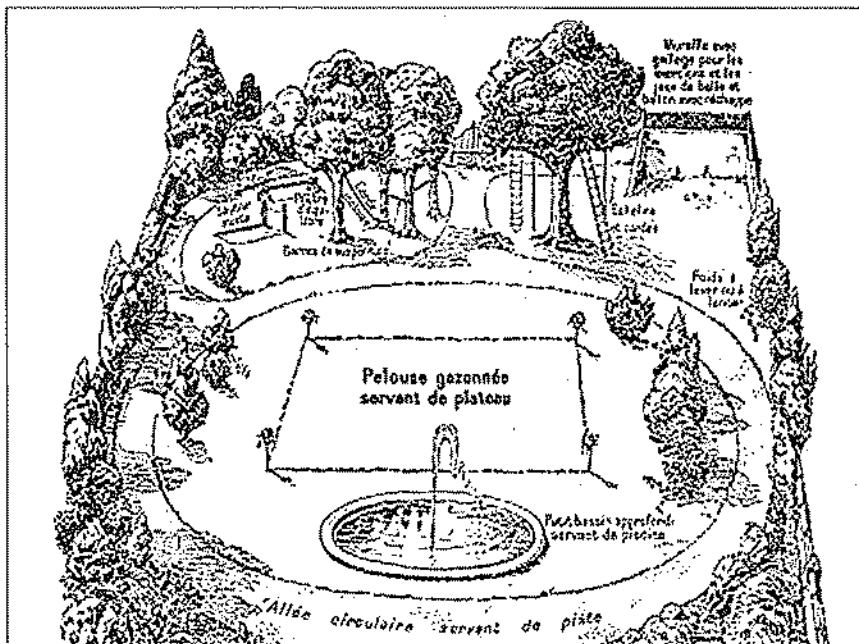
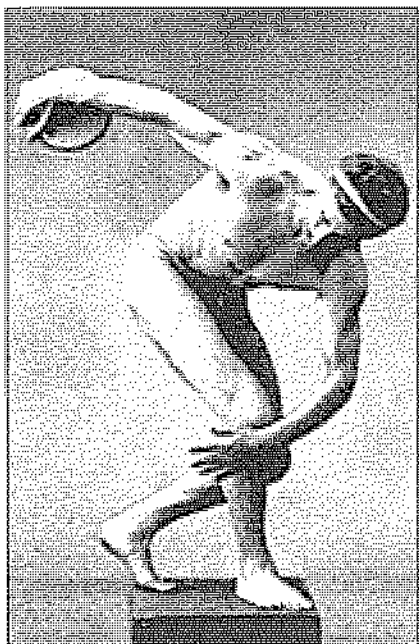
Στη δισκοβολία, αντίθετα, ο αθλητής περιστρέφεται γύρω από τον εαυτό του και στη συνέχεια πετάει μακριά το δίσκο προσέχοντας να ελέγξει την ισορροπία και να σταματήσει στο όριο μιας γραμμής την οποία δεν πρέπει να προπεράσει. Την ίδια αρχή ξαναβρίσκουμε σε πολυάριθμες ασκήσεις του σύγχρονου χορού ή στον Ντεκρού. Μια διαδοχική σειρά πράξεων που εκτελούνται σε ρυθμό γρήγορο και δυνατό, αναχαιτίζονται απροσδόκητα σε μια δυναμική ακινησία, που συγκρατεί δυναμικά την κατεύθυνση προς την οποία έτειναν οι κινήσεις.

Ο σωματικός διάλογος με τους θεατές

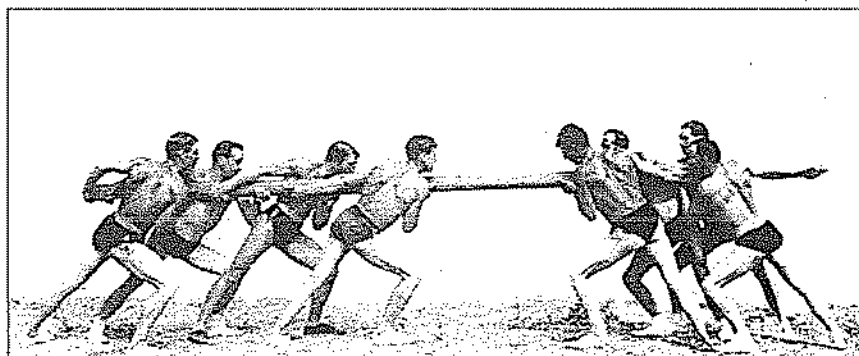
Η σχέση ανάμεσα στους ηθοποιούς και τους θεατές θεμελιώνεται πάνω σε αυτό που ο Κόλεριτζ ονόμασε *suspension of disbelief* (ανάσχεση της δυσπιστίας). Η σχέση αυτή που βασίζεται σε ένα πλέγμα ψευδαισθήσεων, για να είναι αποτελεσματική, πρέπει να στηρίζεται σε σταθερό έδαφος, να βασίζεται σε μια φυσική συνοχή. Η συνοχή αυτή μπορεί να υποδεικνύεται από τον όρο «κιναισθησία», το αίσθημα που επιτρέπει στους θεατές να «αισθάνονται» στο σώμα τους, παρά την εμφανή αδράνεια, φυσικές ωθήσεις που αντιστοιχούν στις κινήσεις της σκηνής.

Και σ' αυτή την περίπτωση ακόμη, ο αθλητισμός, η γυμναστική και η ακροβασία αποδεικνύονται χρήσιμα σημεία αναφοράς για το θέατρο. Δείχνουν ένα από τα μυικά του υποστρώματα, που συνδέουν τον ηθοποιό με τον θεατή.

Οι αθλητικές ή ακροβατικές κινήσεις εμπλέκουν τον θεατή σε μια βασική σχέση κιναισθητικού τύπου, σε ένα δίκτυο δράσεων και αντιδράσεων που δεν έχουν καμιά σημασία. Τα θεάματα του τσίρκου, που βασίζονται σχεδόν



(επάνω δεξιά) Το «γυμναστήριο» του Ζωρζ Εμπέρ: ένας μικρός κήπος μετασχηματισμένος («με ελάχιστες δαπάνες») σε μικρό γυμναστήριο για οικογένειες. Διακρίνεται το κυκλικό μονοπάτι για το τρέξιμο, η πισίνα, ο τοίχος στο βάθος για την αναρρίχηση και για παιχνίδια με μπάλα, οκοινιά και ανεμόσκαλες για αναρρίχηση, δοκός σε διάφορα ύψη για ισορροπία. (επάνω αριστερά και κάτω δεξιά) Ασκήσεις του Ζωρζ Εμπέρ: δισκοβολία και πάλη με δοκό.



αποικλειστικά στις ατραξιόν, κερδίζουν, στο βασικό στάδιο, μία δύναμη που έλειπε συχνά από τις περίτεχνες θεατρικές παραστάσεις, παρά την αισθητική και λογοτεχνική δύναμη των τελευταίων. Γι' αυτό το τσίρκο και οι οαλυμπιάγκοι θεωρήθηκαν πρότυπα από τους αναμορφωτές του θεάτρου του 20ου αιώνα και από τις πρωτοπορίες, αρχής γενομένης από τους φουτουριστές. Επέτρεπαν να φανταστούμε ένα θέατρο που θα ήταν σε θέση να μεταδώσει ακόμα και τις βαθύτερες τραγωδίες και την πιο εκλεπτυσμένη ποίηση με τη ζωντάνια και τις σχεδόν ηλεκτρικές κενώσεις των παραστάσεων που σπριζόνταν στην καθαρή σωματικότητα των ακροβατών και των αθλητών. Ένα θέατρο στο οποίο οι διάλογοι και οι συναντήσεις μεταξύ των προσώπων θα είχαν τη γυμνή και ζωντανή αναγκασιότητα ενός αγώνα μποξ.

Η πραγματική δράση

Κάποιες μέθοδοι γυμναστικής και κάποια αθλήματα βρίσκονται σε άμεση σχέση με τη θεατρική πρακτική γιατί συμβάλλουν στην ανάπτυξη της ικανότητας άμεσων αντιδράσεων, οι οποίες επιδρούν στην κιναισθησία των θεατών. Διδάσκουν εξάλλου στον ηθοποιό τον τρόπο με τον οποίο θα ελέγχει τις φυσικές βάσεις της τέχνης του, στην ατομική διάσταση (τη χρήση της ενέργειας),

στη διαλογική (τη σχέση με τους παρτενέρ) και τη δημόσια (τη σχέση με τους θεατές).

Αν και συντελούνται μέσα σε ένα περιβάλλον που χαρακτηρίζεται από τη μυθοπλασία, οι πράξεις του ηθοποιού πρέπει να είναι πραγματικές στην ουσία τους, αληθινές ψυχοφυσικές πράξεις, όχι κενές χειρονομίες. Στο βασικό επίπεδο οργάνωσης, αυτό του σκηνικού βίου, η αποτελεσματικότητα των πράξεων στηρίζεται στην ύπαρξη μιας αληθινής κατάλληλης προσπάθειας, που μεταμορφώνει τη φυσική και διανοητική ενέργεια σε μια πράξη ικανή να πλήξει το νευρικό σύστημα των θεατών και να προσελκύσει την προσοχή τους. Στο βασικό αυτό επίπεδο, ο ηθοποιός μπορεί να εκμεταλλευτεί τις αρχές ενός συγκεκριμένου είδους γυμναστικής, οι οποίες συνίστανται στο να προσαρμόσουν την προσπάθεια και τη λογική της πράξης στα εμπόδια και τις δυσκολίες. Αυτό το γνώριζαν οι θεατρικοί μεταρρυθμιστές του εικοστού αιώνα που υιοθέτησαν τις μεθόδους φυσικής εκπαίδευσης της γυμναστικής των Ζωρζ Εμπέρ και Ρουίντολφ Μπόντε. (Βλ. Κεφ. Μαθητεία και Εκπαίδευση)

Ο γάλλος Ζωρζ Εμπέρ (1875-1957) ονόμασε «φυσική γυμναστική» τη σωματική του εκπαίδευση, την οποία απαγκίστρωσε από τις ασκήσεις και τα σύνεργα του γυμναστηρίου και θεμελίωσε στις πράξεις που ήταν απαραίτητες για την υπέρβαση των «φυσικών» εμποδίων. Το ιδανικό στάδιο ή γυμναστήριο ήταν —για τον Εμπέρ—

ένας κήπος, που στον μικρό χώρο του, όπως ακριβώς σε μια σκηνή, μπορούσε να αναπαραγάγει την ποικιλία ενός αχανούς φυσικού τοπίου, μέσα στο οποίο κολυμπούσε, έτρεχε, έκανε άλματα και αναρριχήσεις. Ήταν μια σκηνή φτιαγμένη όχι για προσποίηση, αλλά για δοκιμές πραγματικών πράξεων.

Ο Εμπέρ ήταν αξιωματικός του ναυτικού. Κατά τη διάρκεια των ταξιδιών του, είχε παρατηρήσει τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι των αποκαλούμενων πρωτόγονων κοινωνιών γύμιζαν το σώμα τους και τον είχε συγκρίνει με τις επιτηδευμένες γυμναστικές ασκήσεις στα γυμναστήρια των ανεπτυγμένων κοινωνιών. Είχε διαπιστώσει ότι η γυμναστική που βασίζεται σε ασκήσεις και όργανα, τα οποία έχουν δημιουργηθεί για να κρατάνε «σε φόρμα» τη φυσική κατάσταση σε τεχνητό περιβάλλον, ανταποκρίνεται σε αφηρημένες αρχές και κινδυνεύει να γίνει τελικά αυτοσκοπός και ωραιολατρεία. Επιθυμία του ήταν να υπερβεί τα δικά του όρια και να βρει την αρμονία μιας πράξης, της οποίας ο δυναμισμός και η οικονομία προσδιορίζονται από τη φύση του εμποδίου.

Για τους λόγους αυτούς η «φυσική γυμναστική» του Εμπέρ επιλέγη από τον Ζακ Κοπώ ως βάση για την εκπαίδευση του ηθοποιού, αντί για τον χορό και την ευρυθμική του Ζακ-Νταλκρόζ. Παρόμοιες θεωρήσεις έγιναν αφειρητά για τις έρευνες του Μεγερχόλντ στη βιομηχανική και του Ντεκρού στον Μίμο.

Ο σκοπός ήταν πάντα να καταπολεμηθεί η τάση που έχει η μίμηση να μεταμορφωθεί σε προσποίηση ή έλλειψη αυθεντικότητας. Είναι το σαράκι του θεάτρου: ο κίνδυνος να ξεπέσει η *μίμηση* σε μια αναποτελεσματική και ακίνδυνη *προσποίηση*.

Η θεατρική σχέση του Μεγερχόλντ

Ο Μεγερχόλντ ήταν ο σκηνοθέτης-παιδαγωγός που άνοιξε ουσιαστικά τον δρόμο για την επίτευξη ενός είδους σχέσης στη θεατρική πρακτική ώστε να εκλύεται η δυναμική ενέργεια, είτε για αυτούς που κάνουν θέατρο είτε για αυτούς που το βλέπουν. Το πρώτο βήμα έμοιαζε με απλή τεχνική επινόηση. Ο Μεγερχόλντ εξήγησε πώς και γιατί η «πλαστική πράξη» του ηθοποιού θα μπορούσε να μην ταυτίζεται με τα λόγια του ρόλου ή να τα περιγράφει. Έδειξε στην καθημερινή ζωή τις ρίζες αυτής της συμπληρωματικότητας ή ανεξαρτησίας ανάμεσα στο επίπεδο του λόγου και εκείνο των χειρονομιών. Οι λέξεις εκπροσωπούν τις σαφείς προθέσεις στις σχέσεις μεταξύ των ατόμων, ειλικρινείς, συμβατικές ή ψευδείς. Οι χειρονομίες, οι στάσεις, οι αποστάσεις, τα βλέμματα και οι σιωπές, πολλές φορές δεν συνοδεύουν τα λόγια, περιορίζονται απλώς να υπογραμμίζουν τις σχέσεις που εκείνα δηλώνουν επισήμως, αποκαλύπτουν ουσιαστικά όμως ποιες είναι στην πραγματικότητα τέτοιου είδους σχέσεις, από τη συναισθηματική μάλλον παρά από την κοινωνική πλευρά. Έδειξε πώς ο ηθοποιός θα μπορούσε συνειδητά να διαμορφώσει αυτά τα δύο επίπεδα της συμπεριφοράς, σχεδιάζοντας τις κινήσεις του σύμφωνα με μια λογική που συνυφαίνει νέες

σχέσεις με τα λόγια, χωρίς να περιορίζεται στο να τις δια φωτίζει.

Ήταν μια τεχνική διαδικασία, τα αποτελέσματα της οποίας έδωσαν στον θεατή τη δυνατότητα να μη μένει μόνο στην επιφάνεια, αλλά να παρατηρεί ταυτόχρονα τις πολλαπλές δυναμικές που λειτουργούν στις διάφορες πραγματικότητες του ατόμου και των σχέσεών του με την κοινωνία. Η διαφορά φάσης ανάμεσα στα δύο επίπεδα της υποκριτικής —το επίπεδο της σωματικής συμπεριφοράς και εκείνο του κειμένου— έδινε βάθος στην οπτική του θεατή, καθιστώντας τον *διορατικό*.

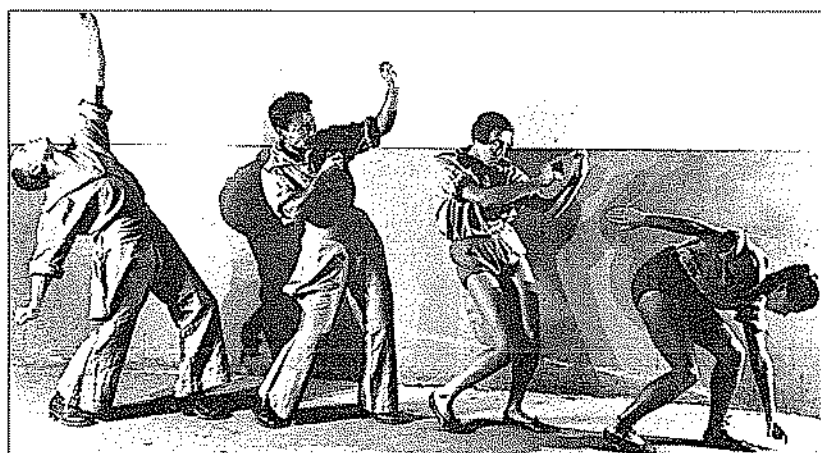
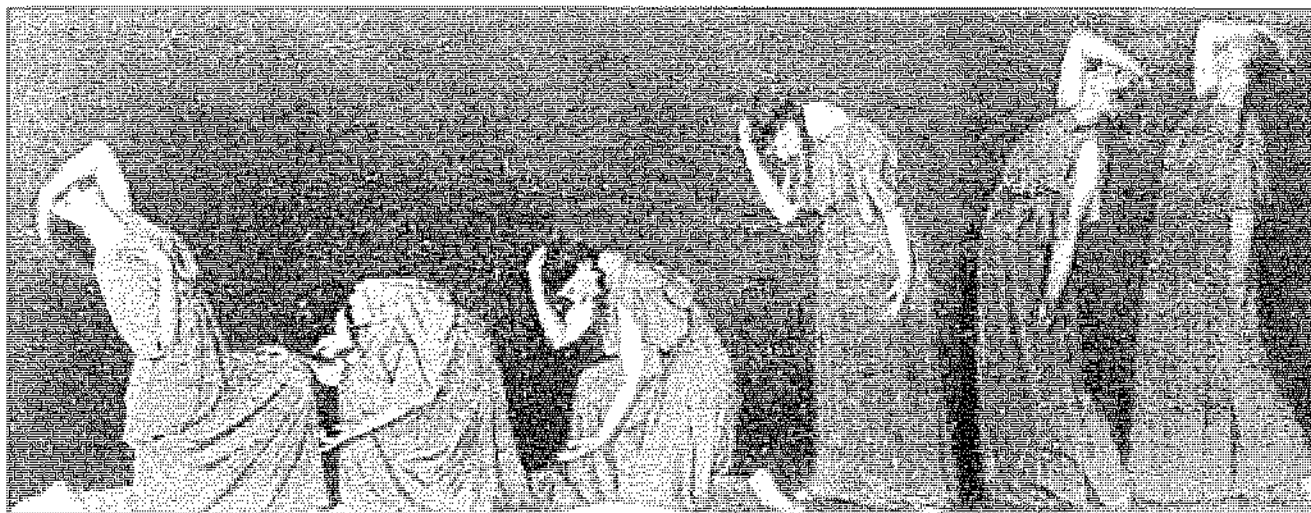
Η αναζήτηση της *διορατικότητας* αφορά τόσο τον θεατή όσο και τον ηθοποιό. Αυτό δεν σημαίνει ότι και ο ένας και ο άλλος βλέπουν και κατανοούν με τον ίδιο τρόπο. Δεν σημαίνει ότι τόσο ο ηθοποιός, όσο και ο θεατής βιώνουν την ίδια *εμπειρία μιας εμπειρίας* συμβάλλοντας στη θεατρική πράξη ή ολοκληρώνοντάς την. Ένας ηθοποιός μπορεί να ολοκληρώσει μια δική του εξερεύνηση και να αναζητήσει ένα νόημα, *στον και με τον* μικρόκοσμο του δικού του σώματος-πνεύματος, που παραμένουν ανεξάρτητα από τον νόημα και την εξερεύνηση του θεατή, ο οποίος παρευρίσκεται στην παράσταση. Η ίδια παράσταση μπορεί να γίνει μια αληθινή και προσωπική *ανθρωπολογική εκστρατεία* είτε για τον ηθοποιό είτε για τον θεατή, δεν είναι όμως απαραίτητο να είναι η ίδια εκστρατεία και για τους δύο.

Η διάσπαση που έγινε από τον Μεγερχόλντ στον πυρήνα της θεατρικής πρακτικής είναι το προσίμιο για την αντιμετώπιση της δραματουργίας με όρους συνολικούς. Η δραματουργία, ως «κείμενο που μπορεί να παρασταθεί», είναι ένας οργανισμός που αποτελείται από διάφορα επίπεδα οργάνωσης, καθένα από τα οποία πρέπει να ζει αυτόνομα, σε αλληλεπίδραση με τα υπόλοιπα, όπως οι διάφορες γραμμές σε μια μουσική σύνθεση.

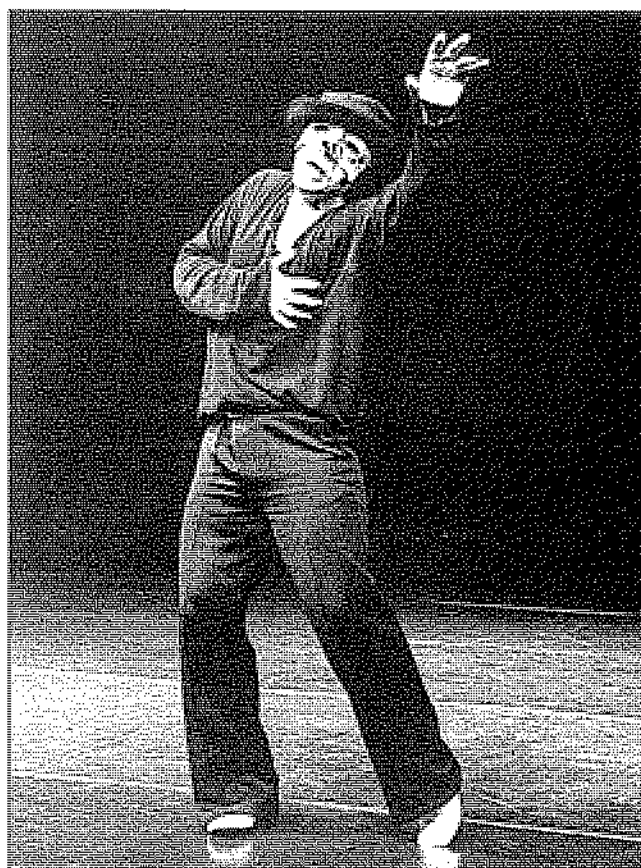
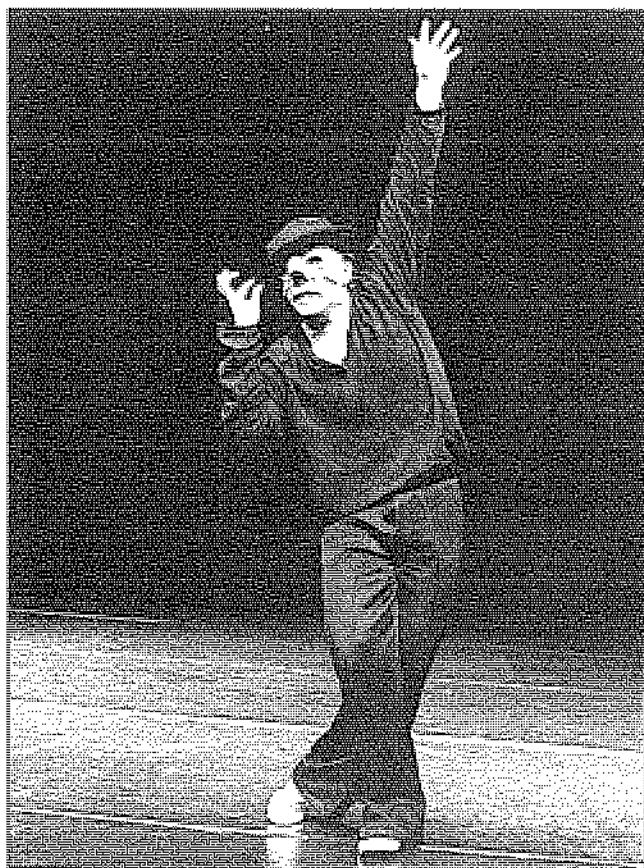
Υπάρχει το αφηγηματικό επίπεδο οργάνωσης, με τις πλοκές και τις περιπέτειες του, αυτό που η θεατρική παράδοση έχει ερευνήσει καλύτερα.

Υπάρχει το επίπεδο οργάνωσης της οργανικής δραματουργίας, που συνθέτει τη δυναμική των πράξεων και τη ροή των παρορμήσεων, οι οποίες κατευθύνονται στις αισθήσεις του θεατή. Αυτή η φύση του «θεάτρου που χορεύει» δίνει στις πράξεις μια συνοχή, η οποία δεν εξαρτάται από το νόημα, αλλά από την ικανότητα να πείθουν, να κρατούν σε εγρήγορση και να διεγείρουν τις αισθήσεις του θεατή, σαν μια μουσική που δεν απευθύνεται στην ακοή, αλλά στο νευρικό σύστημα του ηθοποιού και του θεατή.

Υπάρχει, τέλος, αυτή η δραματουργία την οποία λόγω έλλειψης μιας καλύτερης έκφρασης αποκαλώ *δραματουργία μεταβολών της κατάστασης*. Θα μπορούσα να την προσδιορίσω ως ένα σύνολο από κόμπους ή δραματουργικές ρωγμές ή ραχυκυκλώματα, που αλλοιώνουν πλήρως το νόημα της αφήγησης και βυθίζουν τις αισθήσεις των θεατών σε ένα απροσδόκητο κενό, το οποίο συμπιέζει και αποπροσανατολίζει τις προσδοκίες τους. Ο Μεγερχόλντ υπογράμμιζε συνεχώς τη σημασία αυτού του τρίτου επιπέδου δραματουργικής οργάνωσης, χρησιμοποιώντας και ερμηνεύοντας την έννοια του *γκροτέσκου*. Ο μαθητής του, ο Αϊζενστάιν, εφάρμοσε τις



(επάνω) Σκηνή από την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, που σκηνοθέτησε το 1914 ο Μεγερχόλντ για το Στούνιό του. Ήδη από αυτήν την περίοδο ο Μεγερχόλντ επικεντρώθηκε στη διάσπαση της κίνησης προσπαθώντας να ανασυνθέσει επί σκηνής μια δυναμική που θα επδρούσε στο νευρικό σύστημα του θεατή. Αυτή η σκηνή από την τραγωδία του Σοφοκλή προαναγγέλλει σαφώς τη βιομηχανική (αριστερά).
 (κάτω) Ο Γκενάντι Μπογκντάνοφ ερμηνεύει το ρόλο του Λάκι, στο *Περμμένονιας τον Γκοντό* του Μπέκετ, ακολουθώντας τις αρχές της βιομηχανικής (ISTA της Κοπεγχάγης, 1996).

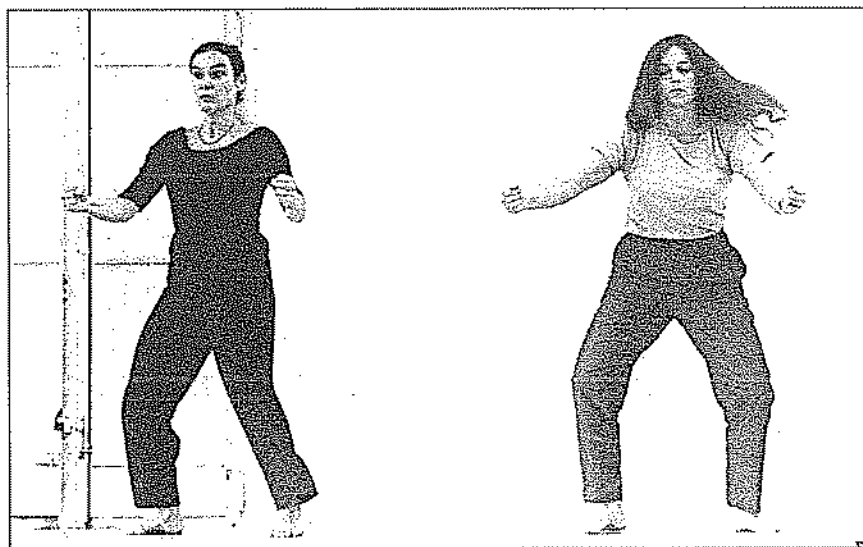
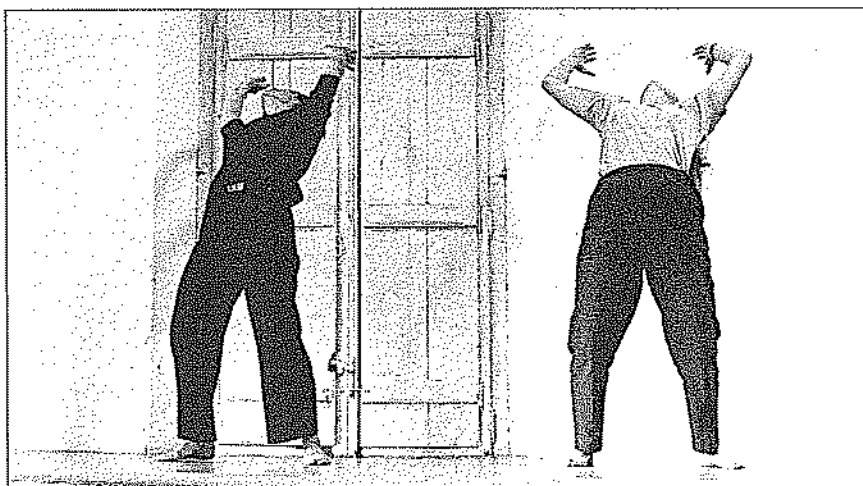


αρχές του στο κινηματογραφικό μοντάζ. Μίλησε για την *έκσταση* που νοείται με την κυριολεξία του όρου, ως *εκ-στάση*, δηλαδή σαν ένα άλμα έξω από την κανονική διάσταση της πραγματικότητας.

Η πυκνότητα που προκύπτει από την ανάμειξη των τριών επιπέδων δραματουργικής οργάνωσης δεν έχει ως μοναδικό της αντικείμενο την επίδραση στην αντίληψη του θεατή. Είναι χρήσιμη και στον ηθοποιό για την προσωπική του εκπαίδευση. Στην περίπτωση αυτή, η δραματουργία δεν είναι μια παράσταση, αλλά μια παρτιτούρα που ονομάζεται «άσκηση». Οι ασκήσεις της βιομηχανικής που επινόησε ο Μεγερχόλντ είναι θεατρικοί οργανισμοί που έχουν συντεθεί για εκείνον που κάνει θέατρο, όχι για εκείνον που το βλέπει. Δεν είναι σωματικές ασκήσεις, αλλά ενσωματωμένες μορφές ενός τρόπου σκέψης.

Η ιστορία έχει διασώσει ένα κομμάτι φιλμ που παρουσιάζει μερικές ασκήσεις βιομηχανικής επινοημένες από τον Μεγερχόλντ, τις οποίες εκτελούν οι ηθοποιοί του. Το ντοκουμέντο αυτό μας μεταφέρει, σε κωδικοποιημένη γλώσσα, τη *σκέψη-σε-πράξη* του Μεγερχόλντ. Είναι σαν να τον βλέπουμε ζωντανό, πρόσωπο με πρόσωπο. Ο Μεγερχόλντ δήλωνε ότι ο ηθοποιός πρέπει να μπορεί «να ζει με την ακρίβεια ενός σχεδίου». Το ντοκουμέντο μας επιτρέπει να το διαπιστώσουμε με τα ίδια μας τα μάτια. Φαίνεται καθαρά πως οι ηθοποιοί ζούσαν τις ασκήσεις, δεν περιορίζονταν απλώς στο να τις εκτελούν. Όλα γίνονται σαν να ήταν το σχέδιο ένας κώδικας που ζωντανεύει και ανθίζει στον οργανισμό ενός συγκεκριμένου ατόμου.

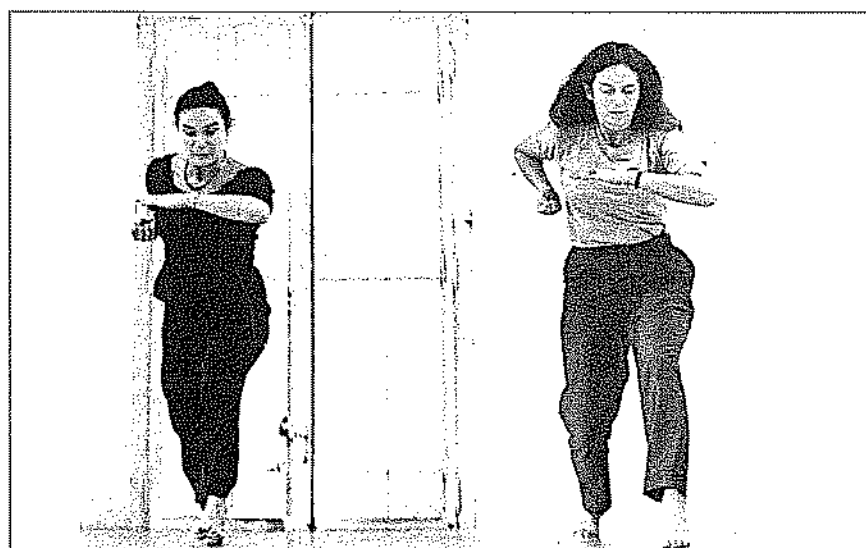
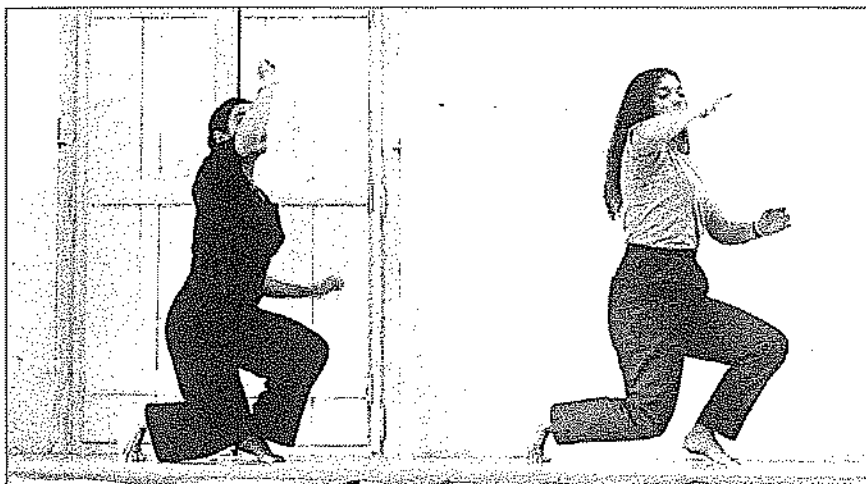
Η οργανική ύλη ανήκει στον ηθοποιό. Το σχέδιο όμως είναι του Μεγερχόλντ. Είναι το ίχνος μιας σκέψης που ζει με αντι-παρορμήσεις και στηρίζεται στις αντιθέσεις που διευρύνει κάποιες λεπτομέρειες και τις μοντάρει ταυτόχρονα μαζί με άλλες όμοιες, «φυσιολογικά», σε επόμενες φάσεις της πράξης που επινοεί την *περιπέτεια* (με την αριστοτελική έννοια του όρου) σαν μια σειρά από λάθη σε σχέση με τη γραμμή προβλέψιμης συμπεριφοράς. Η περιπέτεια δεν αφορά μόνο



την ανάπτυξη μιας ιστορίας, γίνεται φυσική συμπεριφορά, δυναμικός σχεδιασμός, χορός της ισορροπίας και των αντίθετων εντάσεων. Κάθε άσκηση διαρκεί λίγα δευτερόλεπτα, που αρκούν όμως για να συμπυκνώσουν το δράμα και την πραγμάτωση

του θεάτρου ως ανακάλυψης και απογύμνωσης του σκελετού, που κρύβεται κάτω από τις εκφάνσεις του ορατού.

Οι «ασκήσεις» της βιομηχανικής δεν αποτελούν πρότυπα εκπαίδευσης, αλλά αισθητήριες μεταφορές



«Τρία - τρία»: σειρά ασκήσεων της Ρομπέρτα Καρέρι και της Τζούλια Βάρλεϋ (επίδειξη στην ISTA της Μοντεπόρ, 1998). Η σειρά ασκήσεων «τρία-τρία» εκτελείται από δύο ή περισσότερους ηθοποιούς συγχρονίζοντας στις διάφορες φάσεις τα *sats*, τις παραρμύσεις και τη φόρμα κάθε πράξης και στάσης. Η αλυσίδα των ασκήσεων βασίζεται στη δυναμική ακινησία, που διακόπτεται από «μεταπτώσεις». Ένα άλλο χαρακτηριστικό του «τρία-τρία» είναι η κεντρομόλος και εκρηκτική τάση των στάσεων. Οι ασκήσεις αυτές, που τις επινόησαν οι παλιότεροι ηθοποιοί του Θεάτρου Οντίν, ύστερα από τριάντα και πλέον χρόνια εκπαίδευσης, δεν υπογραμμίζουν μια πληθωρική ζωτικότητα που διαχέεται στον χώρο, αλλά μια ακινησία που παραμένει έντονη και ακτινοβολεί ενέργεια.

που δείχνουν πώς κινείται η σκέψη. Γυμνάζουν τη σκέψη. Είναι πράξεις που φιλτράρουν τον τρόπο με τον οποίο δηλώνεται αυτό που θα ονομάζαμε «ζωή» στα διάφορα επίπεδα της οργάνωσης, από την προ-εκφραστική παρουσία και τον σκηνικό βίο μέχρι το εκφραστικό και δραματουργικό, το κοινωνικό και πολιτικό.

Ο «σχεδιασμός» των ασκήσεων αποδίδει τον Μεγερχόλντ πιστότερα από οποιαδήποτε φωτογραφία ή προσωπογραφία. (Εουτζένιο Μπάρμα, *Παππούδες και ορφανά*)

Η άσκηση ως πρότυπο οργανικής και δυναμικής δραματουργίας

Μια άσκηση μπορεί να θεωρηθεί πρότυπο οργανικής και δυναμικής δραματουργίας. Η δραματουργία είναι μια αλληλουχία γεγονότων που συνδέονται μεταξύ τους, η οποία βασίζεται σε μια τεχνική εφοδιασμού κάθε πράξης του έργου με μια δική της *περιπέτεια*, δηλαδή μια αλλαγή κατευθύνσεων, επομένως και έντασης. Η δραματουργία δεν αναφέρεται μόνο στη δραματική λογοτεχνία, τα λόγια ή την αφηγηματική πλοκή.

Υπάρχει επίσης μια οργανική ή δυναμική δραματουργία, που ενορχοστρώνει τη σύνθεση των ρυθμών και των δραστηριοτήτων, οι οποίες επηρεάζουν τον θεατή σε επίπεδο νευρικό, αισθητηριακό και αισθησιακό.

Τα συστήματα ασκήσεων που επινοήθηκαν και εφαρμόστηκαν στη διάρκεια του εικοστού αιώνα – από τον Στανισλάφσκι και τον Μεγερχόλντ μέχρι τον Γκροτόφσκι, το Λίβινγκ Θίατερ, το Όπεν Θίατερ και το Θέατρο Οντίν – αποτελούν τη βάση για την ενσωμάτωση των αρχών της σκηνικής παρουσίας. Αυτές οι αρχές οδηγούν τον ηθοποιό να σκεφτεί/ ενεργήσει με ολόκληρο το σώμα του και είναι θεμελιώδεις για την επεξεργασία της δικής του οργανικής δραματουργίας σε μια παράσταση.

Η δραματουργία είναι ένας τρόπος σκέψης. Αυτή η ενσωματωμένη σκέψη αποκαλύπτεται μέσω μιας τεχνικής που οργανώνει μια γραμμή πράξεων, δηλ. μια παρτιτούρα. Από



Η γερμανίδα χορεύτρια Μέρι Βίγκμαν στο *Tanzgesänge*.

τη μια φάση στην άλλη η παρτιτούρα δημιουργεί, ανακαλύπτει και περιπλέκει σχέσεις.

Είναι μια διαδικασία που μεταμορφώνει ένα σύνολο αποσπασμάτων σε έναν ενιαίο οργανισμό, στον οποίο οι διαφορετικές λεπτομέρειες και τα στοιχεία δεν διακρίνονται πια σαν αυτόνομες υπάρξεις.

Εκτελώ μια άσκηση σημαίνει: δίνω ζωή σε μια φόρμα και μια δομή που δεν αφηγείται τίποτα. Ο μαθητής μαθαίνει την ακριβή μορφή κάθε φάσης, την αλληλουχία τους, τις ακριβείς αλλαγές έντασης και κατεύθυνσης. Μέσω της επανάληψης, αποκαθιστά μια οργανική ενότητα που χαρακτηρίζεται από έναν ρυθμό και μια ροή πάντα διαφορετικά.

Μορφή, ρυθμός, ροή

Μορφή, ρυθμός, και ροή ονομάζονται τρεις διαφορετικές πλευρές από τις οποίες μπορεί να εξετάσει κανείς τη δράση του πηθοποιού. Δεν φανερώνουν διαφορετικές τεχνικές αρχές ή διαφορετικά μέρη της σύνθεσης. Προσδιορίζουν τα τρία πρόσωπα της ίδιας πραγματικότητας. Μπορούμε να τις διακρίνουμε προσωρινά και για πρακτικούς λόγους, γνωρίζοντας πως η διάκριση είναι μια πλάνη χρήσιμη

στην έρευνα.

Μια φυσική παρτιτούρα, σταθερή ή αυτοσχέδια, μια σειρά από ασκήσεις ή ένας χορός, μπορούν να χρησιμοποιηθούν:

- ως μορφή, ένα σχέδιο στον χώρο και στον χρόνο που προκύπτει από μια συνάρθρωση (μοντάζ)·
- ως μετρική ανάλυση και εναλλαγή στο tempo, τους τονισμούς, τις ταχύτητες, τους ποικίλους χρωματισμούς της ενέργειας·
- ως ανάχωμα που επιτρέπει την οργανική ροή της ενέργειας.

Στο τελικό αποτέλεσμα, είναι αδύνατο να διακρίνουμε τη ροή της πράξης, τον ρυθμό της και τη μορφή της. Όπως ακριβώς είναι αδιανόητο να χωρίσουμε τη φυσική πράξη από την πνευματική, το σώμα από τη φωνή, τη λέξη από τη βούληση έκφρασης, το προ-εκφραστικό επίπεδο του πηθοποιού από την εκφραστική του αποτελεσματικότητα, τη δραματολογία ενός πηθοποιού από τη δραματολογία ενός άλλου πηθοποιού ή του σκηνοθέτη.

Σιωπηρή γνώση

Κάθε σωματική εκπαίδευση τείνει να ενισχύσει συγκεκριμένα σχέδια δράσης, που μας κάνουν να ενεργούμε χωρίς να χρειάζεται να σκεφτούμε πώς θα τα εφαρμόσουμε. Είναι σαν να σκέπτεται ολόκληρο το σώμα, το χέρι, το πόδι, η σπονδυλική στήλη, χωρίς να περνάει το πρόγραμμα δράσης από τον εγκέφαλο. Έτσι, για παράδειγμα, ύστερα από μια περίοδο μαθητείας κατά την οποία κάθε κίνηση πρέπει να γίνεται κατανοητή, να μαθαίνεται και να απομνημονεύεται, μαθαίνουμε να οδηγούμε το αυτοκίνητο. Στο τέλος εκτελούμε τις εντολές, χωρίς να χρειάζεται κάθε φορά να ανακαλέσουμε στη μνήμη τις προηγούμενες. Γνωρίζουμε επίσης να αντιδρούμε κατάλληλα και άμεσα όταν παρουσιάζεται ένα απρόβλεπτο εμπόδιο, ενώ ίσως

ταυτόχρονα ακούμε μουσική, μιλάμε με τον διπλανό μας ή ακολουθούμε τον ειρμό των σκέψεών μας.

Η ικανότητα να αντιδρούμε άμεσα και με τον κατάλληλο τρόπο δεν σημαίνει ότι εκτελούμε αυτόματα ένα απομνημονευμένο σχήμα δράσης. Συνίσταται στο ότι μπορούμε να φανταζόμαστε ένα νέο και απρόβλεπτο σχήμα εκτελώντας το πριν ακόμα συνειδητοποιήσουμε το σχέδιό του, σύμφωνα με μια συμπεριφορά που έχει αφομοιώσει ακριβείς κανόνες.

Το να μαθαίνει κανείς το επάγγελμα του πηθοποιού σημαίνει να ενσωματώνει συγκεκριμένες επιδεξιότητες, ικανότητες, τρόπους σκέψης και συμπεριφοράς, που αποκαλύπτονται πάνω στη σκηνή —για να χρησιμοποιήσω τα λόγια του Στανισλάφσκι— σαν «δεύτερη φύση». Η σκηνική συμπεριφορά είναι, για τον εκπαιδευμένο πηθοποιό, τόσο «αυθόρμητη» όσο και η καθημερινή συμπεριφορά του. Είναι το αποτέλεσμα ενός επανεπεξεργασμένου αυθορμητισμού. Από αυτή την επανεξέταση του αυθορμητισμού προκύπτει η ικανότητα να εκτελεί ο πηθοποιός δράσεις με αποφασιστικότητα, ώστε να γίνονται οργανικές (ζωντανές) και αποτελεσματικές (πειστικές) για τις αισθήσεις του θεατή.

Ο επανεπεξεργασμένος αυθορμητισμός δεν είναι η αναιδεια, που παριστάνει την αυθόρμητη συμπεριφορά. Είναι το τέλος μιας διαδικασίας που ανασυνθέτει στο μη-κανονικό περιβάλλον της τέχνης, μια δυναμική ισοδύναμη με εκείνη που κατευθύνει την καθημερινή μας συμπεριφορά: η ισορροπία ανάμεσα σε αυτό που ξέρουμε ότι γνωρίζουμε και αυτό που γνωρίζουμε χωρίς να το ξέρουμε. Ή, για να χρησιμοποιήσω την ορολογία του Μάικλ Πολάνυι, η ισορροπία ανάμεσα στην «εστιασμένη γνώση» και τη «σιωπηρή γνώση».

(Εουτζένιο Μπάρμπα, *Σιωπηρή γνώση: κληρονομιά και σπατάλη*)



Το διευρυμένο σώμα

Εουτζένιο Μπάρμπα

Η γέφυρα

Ένα σώμα-σε-ζωή είναι κάτι περισσότερο από ένα ζωντανό σώμα.

Ένα σώμα-σε-ζωή διευρύνει την παρουσία του πθοποιού και την πρόσληψη του θεατή.

Μπροστά σε ορισμένους πθοποιούς, ο θεατής έλκεται από μια θεμελιώδη ενέργεια, που τον σαγνενύει χωρίς να μεσολαβεί κάτι άλλο, πριν ακόμα αποκρυπτογραφήσει τις μεμονωμένες πράξεις, πριν αναρωτηθεί για το νόημα τους και τις κατανοήσει.

Για τον δυτικό θεατή, το βίωμα αυτό είναι αναμενόμενο, όταν παρατηρεί ασιάτες πθοποιούς-χορευτές, των οποίων τον πολιτισμό, τις παραδόσεις και τις σκηνικές

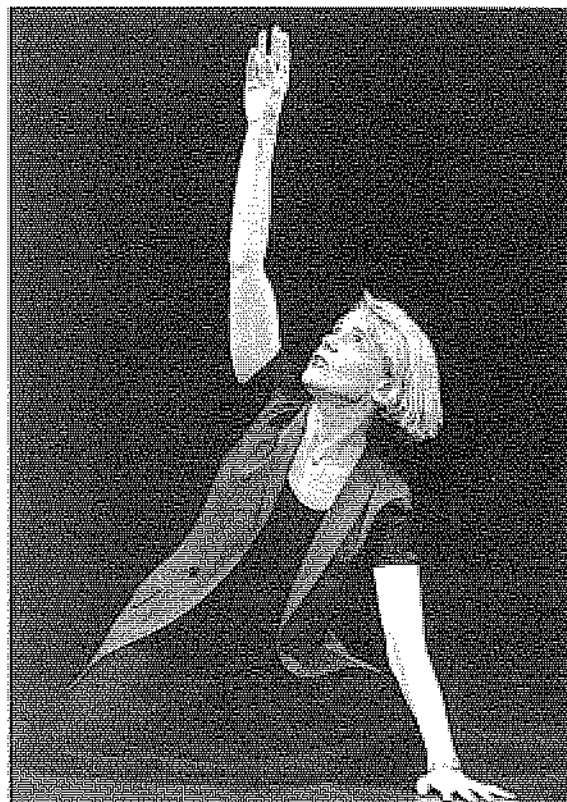
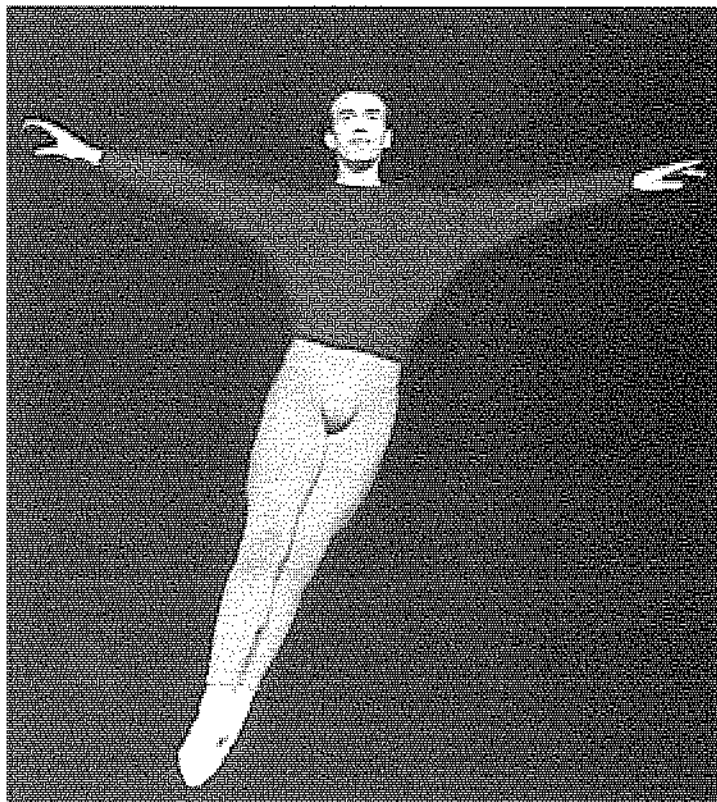
συμβάσεις ελάχιστα γνωρίζει τις περισσότερες φορές. Μπροστά σε ένα θέαμα, τη σημασία του οποίου αδυνατεί να καταλάβει πλήρως, ενώ παράλληλα αδυνατεί να αξιολογήσει την εκτέλεσή του ως ειδικός, βρίσκεται ξαφνικά στην άγνοια. Μέσα στο κενό αυτό όμως, πρέπει να ομολογήσει πως παρά ταύτα, υπάρχει μια δύναμη που τραβάει την προσοχή του, μια «σαγήνη» η οποία προηγείται της πνευματικής κατανόησης.

Σαγήνη και κατανόηση όμως δεν μπορούν να αντέξουν για πολύ η μία χωρίς την άλλη: η σαγήνη θα έχει μικρή διάρκεια, η κατανόηση δεν θα έχει ενδιαφέρον.

Ο δυτικός θεατής που παρατηρεί έναν ασιάτη πθοποιό-χορευτή είναι ακραίο παράδειγμα. Η ίδια κατάσταση αναπαράγεται κάθε φορά που το θέατρο είναι καλό. Όταν όμως ο θεατής βρίσκεται μπροστά στο «δικό του» θέατρο, αυτό που γνωρίζει καλά, τα ερωτήματα που ξέρει ήδη και του καθορίζουν πού και πώς πρέπει να ψάξει τις απαντήσεις, σχηματίζουν ένα πέπλο που κρύβει την ουσία της βασικής δύναμης της «σαγήνης».



Το κοστούμι, η μιμική των κινήσεων, όλα συνεισφέρουν στη διεύρυνση της παρουσίας του πθοποιού: (αριστερά) ένας δερβίσης που χορεύει, και (δεξιά) η Ελεν Βάιγκελ (1900-1971) στη *Μάνα Κουράγιο*, σε σκηνοθεσία των Μπέρτολι Μπρεχτ και Έριχ Ένγκελ (1952).



Το διευρυμένο σώμα: ο Στήβεν Πιέρ σε μια παρουσίαση, και η Στίνα Τεκίμλαντι στη *Μήδεια*, στην ΙΣΤΑ της Κοπεγχάγης το 1996.

Τη δύναμη αυτή του ηθοποιού συχνά την ονομάζουμε «παρουσία». Δεν είναι όμως κάτι που *υπάρχει*, που βρίσκεται εκεί μπροστά μας. Είναι αδιάκοπη αλλαγή, εξέλιξη που συντελείται μπροστά στα μάτια μας. Είναι ένα *σώμα-σε-ζωή*. Η ροή ενέργειας που χαρακτηρίζει την καθημερινή συμπεριφορά μας έχει διευρυνθεί. Οι εντάσεις που συντηρούν κρυφά την ομαλότητα της φυσικής παρουσίας μας, αποκαλύπτονται στο σώμα του ηθοποιού, γίνονται ορατές, απρόβλεπτες.

Το διευρυμένο σώμα είναι ένα σώμα θερμό, όχι όμως με τη συναισθηματική ή τη συγκινησιακή έννοια. Συνείδηση και συγκίνηση είναι πάντα μια συνέπεια, είτε για τον θεατή είτε για τον ηθοποιό. Πάνω από όλα είναι ένα σώμα *πυρακτωμένο*, με την επιστημονική σημασία του όρου: τα μόρια που συνθέτουν την καθημερινή συμπεριφορά έχουν διεγερθεί και παράγουν περισσότερη ενέργεια, έχουν υποβληθεί σε αύξηση της κίνησής τους, απομακρύνονται, έλκονται και αντιτίθενται μεταξύ τους με περισσότερη δύναμη, περισσότερη ταχύτητα, σε έναν χώρο ευρύτερο.

Αν ρωτήσουμε τους Ασιάτες και τους δυτικούς δασκάλους του θεάτρου και συγκρίνουμε τις απαντήσεις τους για το θέμα, διαπιστώνουμε πως στη βάση των διαφορετικών τεχνικών υπάρχουν κάποιες όμοιες αρχές. Αυτές μπορούν να συνοψισθούν σε τρεις γραμμές δράσης:

- 1) αλλοίωση της καθημερινής ισορροπίας και αναζήτηση μιας ασταθούς ισορροπίας ή ισορροπίας «πολυτελείας»·
- 2) δυναμική των αντιθέσεων·
- 3) χρήση μιας λογικής ανακολουθίας.

Οι τρεις αυτές γραμμές δράσης συνεπάγονται έναν συνεχή περιορισμό ή -αντιθέτως- μια συνεχή διεύρυνση

των ενεργειών που χαρακτηρίζουν την καθημερινή συμπεριφορά. Ενώ η τελευταία βασίζεται στη λειτουργικότητα, στην οικονομία δυνάμεων, στην αναλογία μεταξύ της ενέργειας που χρησιμοποιούμε και του αποτελέσματος που επιτυγχάνουμε, η εξω-καθημερινή συμπεριφορά του θεάτρου και του χορού βασίζει κάθε ενέργεια, ακόμα και την παραμικρή, στη σπατάλη, στην κατάχρηση.

Όλα αυτά συναρπάζουν και μερικές φορές οδηγούν στην παραπλάνηση: πιστεύουμε πως πρόκειται αποκλειστικά για ένα «σωματικό θέατρο», που περιλαμβάνει μόνο σωματικές και όχι διανοητικές ενέργειες. Ο τρόπος όμως, με τον οποίο κινούμαστε στον χώρο, δείχνει έναν τρόπο σκέψης, είναι μια απογυμνωμένη κίνηση της σκέψης.

Για τον ίδιο λόγο, η σκέψη είναι και αυτή μια κίνηση, δηλαδή κάτι που αλλάζει: φεύγω από ένα σημείο για να φτάσω σε ένα άλλο, ακολουθώ δρόμους που αλλάζουν ξαφνικά κατεύθυνση. Ο ηθοποιός μπορεί να ξεκινήσει από το σωματικό ή από το πνευματικό: δεν έχει σημασία, γιατί περνώντας από το ένα στο άλλο δημιουργεί και πάλι μια ενότητα.

Έτσι, όπως υπάρχει ένας τρόπος κίνησης νωθρός, προβλέψιμος, θαμπός, υπάρχει και ένας τρόπος σκέψης επίσης θαμπός, προβλέψιμος, νωθρός. Η δράση ενός ηθοποιού μπορεί να βαρύνει και να εμποδιστεί από στερεότυπα, όπως ακριβώς και η ροή της σκέψης δεσμεύεται από στερεότυπα, απόψεις και ερωτήσεις ήδη προετοιμασμένες. Ένας ηθοποιός που αντλεί μόνο από όσα ήδη ξέρει, είναι σαν το στάσιμο νερό της λίμνης, δαπανά την ενέργεια του σε συνεχείς επαναλήψεις, χωρίς να της αλλάζει κατεύθυνση, χωρίς να εκτρέπει την πορεία της σε πτώσεις από καταρράκτες, ή σε εκείνη την βαθιά

γαλήνη που προηγείται από την ξαφνική επιτάχυνση του νερού, όταν αυτό συναντά μια νέα κλίση του εδάφους. Με ανάλογο τρόπο και η σκέψη, με τις λέξεις και τις εικόνες που την εκφράζουν, μπορεί να κινείται σε διαδρομές ευχάριστες, που κατά βάθος δεν έχουν κανένα ενδιαφέρον.

Δεν δουλεύουμε το σώμα ή τη φωνή: δουλεύουμε την ενέργεια. Όπως δεν υπάρχει φωνητική δράση που να μην είναι ταυτόχρονα σωματική δράση, έτσι δεν υπάρχει ούτε σωματική δράση που να μην είναι ταυτόχρονα δράση πνευματική.

Αν υπάρχει μια μαθητεία ή μια εκπαίδευση σωματική, πρέπει να υπάρχει και μια μαθητεία ή μια εκπαίδευση πνευματική.

Πρέπει να επεξεργαστούμε τη γέφυρα που ενώνει τη σωματική με την πνευματική όχθη της δημιουργικής διαδικασίας.

Η σχέση ανάμεσα στις δύο αυτές όχθες δεν αφορά μόνο την εκ διαμέτρου αντίθεση που εμφανίζεται σε κάθε άτομο τη στιγμή που ενεργεί, συνθέτει, δημιουργεί. Ενώνει επίσης δύο ευρύτερες και εξαιρετικά θεατρικές εκ διαμέτρου αντιθέσεις, αρχικά ανάμεσα στον ηθοποιό και τον σκηνοθέτη και στη συνέχεια ανάμεσα στον ηθοποιό και τον θεατή.

Το «διευρυμένο σώμα» ανακαλεί την αντίθετη και συμπληρωματική εικόνα του: το «διευρυμένο πνεύμα».

Η έκφραση αυτή δεν πρέπει να μας κάνει να σκεφτούμε μόνο κάτι το υπερφυσικό, κάποιες αλλοιωμένες καταστάσεις της συνείδησης. Δείχνει και αυτή ένα χειρωνακτικό στάδιο της καλλιτεχνικής εργασίας.

Στη διάρκεια της θητείας μου ως σκηνοθέτης έχω παρατηρήσει στον εαυτό μου και σε κάποιους συναδέλφους μου μια ανάλογη εξέλιξη: η μακροχρόνια καθημερινή εργασία στη σωματική εκπαίδευση, μετασχηματιζόταν χρόνια ολόκληρα για να καταλήξει σιγά σιγά σε εσωτερικά *patterns* ενέργειας, τα οποία μπορούσαν να εφαρμοστούν έτσι, ώστε να δημιουργήσουν και να συνθέσουν μια δραματική πράξη, έναν τρόπο συνομιλίας με το κοινό, έναν τρόπο γραφής.

Υπάρχει μια σωματική πλευρά της σκέψης: ο τρόπος με τον οποίο κινείται, αλλάζει κατεύθυνση, προχωρεί με άλματα, εκτινάσσεται, με λίγα λόγια η «συμπεριφορά» της. Και στο πεδίο αυτό υπάρχει ένα στάδιο προ-εκφραστικό –που μπορεί να θεωρηθεί ανάλογο με την προ-εκφραστική δουλειά του ηθοποιού, τη δουλειά που αφορά την «παρουσία» του (τον *βίο* του, τη σκηνική του ενέργεια), το οποίο προωθεί λογικά, αν όχι χρονολογικά– την πραγματική και ξεχωριστή καλλιτεχνική σύνθεση.

Περιπέτειες

Τα *άλματα* της σκέψης μπορούμε να τα ονομάσουμε *περιπέτειες*. Η *περιπέτεια* είναι μια πλοκή γεγονότων τα οποία κάνουν μια δράση να αναπτυχθεί με τρόπο απρόβλεπτο, ή την κάνουν να καταλήξει αντίθετα από ό,τι φαινόταν όταν άρχισε.

Η περιπέτεια αρχίζει με άρνηση. Αυτό είναι γνωστό τουλάχιστον από την εποχή του Αριστοτέλη.

Τη «συμπεριφορά» της σκέψης μπορούμε να τη διακρίνουμε στις «περιπέτειες των ιστοριών», στις απρόβλεπτες αλλαγές τους όταν περνάνε από χέρι σε χέρι, από το ένα μυαλό στο άλλο. Όπως συμβαίνει στην εξέλιξη της θεατρικής δημιουργίας, και στην περίπτωση αυτή οι απρόβλεπτες αλλαγές δεν συμβαίνουν μόνο μέσα στο μυαλό ενός καλλιτέχνη, αλλά αποτελούν έργο διαφόρων ανθρώπων που ξεκινούν από την ίδια αφετηρία.

Ο Ιπτάμενος Ολλανδός ήταν ο καπετάνιος Βαν ντερ Ντέκεν. Στην προσπάθειά του να παραπλεύσει το Ακρωτήριο της Καλής Ελπίδας ο καπετάνιος Βαν ντερ Ντέκεν βλασφημισε τον Θεό και την κόλαση: δεν θα παραδινόταν στις δυνάμεις της τρικυμίας και της μοίρας, θα συνέχιζε τις προσπάθειες μέχρι την τελευταία του μέρα. Τη στιγμή εκείνη, άκουσε μια φωνή από τον ουρανό να επαναλαμβάνει τις τελευταίες του λέξεις, που είχαν τώρα μετατραπεί σε κατάρα: «Μέχρι την τελευταία μέρα ... μέχρι την τελευταία μέρα».

Έτσι, έχουμε τον βασικό πυρήνα μια ιστορίας: ένας καπετάνιος που μένει πάντα στη θάλασσα χωρίς να πεθαίνει ποτέ. Ένα πλοίο που συνεχίζει να ταξιδεύει. Στη συνέχεια όμως, ο πυρήνας αυτός, εγκαταλείποντας το αρχικό του περιβάλλον, περνάει σε διαφορετικά συμφραζόμενα.

Η λαϊκή φαντασία τοποθετεί τη φιγούρα του καπετάνιου και το αιώνιο ταξίδι του, πάνω στη φιγούρα του Αχασβήρου, του Περιπλανώμενου Ιουδαίου που δεν βρίσκει ανάπαυση. Έτσι η ιστορία του Βαν ντερ Ντέκεν αλλάζει: λένε πως είναι καταραμένος γιατί ζούσε ζωή ανήθικη, ήταν άθεος και διέταξε τους ναύτες του να σαλπάρουν την ιερή μέρα της Μεγάλης Παρασκευής, την ημέρα που σταυρώθηκε ο Σωτήρας. Ή διαφορετικά: η εικόνα του καπετάνιου ξεθωριάζει, και τη θέση της στη φαντασία παίρνει το καράβι του. Το Πλοίο-Φάντασμα εμφανίζεται ξαφνικά στους ναυτικούς, είναι μαύρο, τα πανιά του έχουν το χρώμα του αίματος, ή είναι κίτρινα, ή έχουν χρώματα που αλλάζουν γιατί είναι μαγεμένα, μπορούν να αλλάξουν ακόμα και δέκα φορές σε μία ώρα.

Ο χρόνος περνάει και το θέμα του καπετάνιου και της κατάρας του πλέκεται με εκείνο της γυναίκας που σώζει. Η νέα αυτή πλοκή συντελείται τα ίδια χρόνια που αλλάζει και η ιστορία δύο άλλων περιβόπων κολασμένων –του Δον Ζουάν και του Φάουστ– και σώζονται τελικά χάρη στον έρωτα μιας γυναίκας.

Πιθανώς ο Χάινε ήταν ο πρώτος που πρόσθεσε το νέο αυτό μοτίβο στον μύθο του Ιπτάμενου Ολλανδού και του Πλοίου-Φαντάσματος του: ο Βαν ντερ Ντέκεν αποβιβάζεται κάθε φορά σε μια πόλη και αναζητά τον έρωτα. Θα σωθεί όταν θα βρει μια γυναίκα που θα του είναι πιστή μέχρι τον θάνατο.

Το καλοκαίρι του 1839, ο Ρίχαρντ Βάγκνερ ταξίδευε από τη Ρίγα στο Λονδίνο, μαζί με τη γυναίκα του Μίνα. Ο Βάγκνερ άξερε την ιστορία του Ολλανδού, αλλά την κατάλαβε μόνο όταν το πλοίο με το οποίο ταξίδευε το πέταξε η τρικυμία στα νορβηγικά βράχια. Οι ναυτικοί διηγούνταν ιστορίες για το πλοίο-φάντασμα που προαναγγέλλει τα ναυάγια. Τελικά κατάφεραν να αράξουν ανάμεσα στα ψηλά βράχια ενός φιορδ στο Σάντιβικ, λίγα μίλια μακριά από το Αρενταλ.



Ρίχαρντ Βάγκνερ, *Το πλοίο φάντασμα ή Ο υπάμενος Ολλανδός*: γκραβούρα του Γκουστάβ Ντορέ (1832-1883).

Όταν τελειώσει το ταξίδι, αφού φτάσει στο Λονδίνο και από εκεί περάσει στο Παρίσι, ο Βάγκνερ θα μιλήσει για την τρικυμία στις νορβηγικές ακτές· θα πει πως ο άνεμος στα ξάρτια φυσούσε απειλητικά και δαιμονισμένα. Θα διηγηθεί πως είδε να προβάλλει από την ομίχλη ένα πανί, και πως πίστεψε ότι διέκρινε το Πλοίο του Ολλανδού.

Οι ερασιτέες των ανεκδότων λένε ότι, αυτό που συνέβη στην πραγματικότητα είναι πως, όταν βρισκόταν στο Σάντβικ, φιλοξενούμενος στο σπίτι ενός νορβηγού καπετάνιου, ο Βάγκνερ γοητεύτηκε από την κοπέλα που τον σέρβιρε στο τραπέζι. Άκουσε που τη φώναζαν «jepta» (κορίτσι, υπηρέτρια) και νόμιζε πως αυτό είναι το όνομα της. Αργότερα, μετέτρεψε το όνομα αυτό σε Σέντα, ένα όνομα που δεν υπάρχει στην Νορβηγία ή υπάρχει μόνο στη φανταστική Νορβηγία που επινόησε ο Βάγκνερ για το *Der Fliegende Hollander*.

Ο Βάγκνερ ενστερνίζεται το θέμα του έρωτα που απελευθερώνει τον Ολλανδό, αλλά το ανποτρέπει. Δέχεται την εκδοχή του Χάινε, ενώ ταυτόχρονα αρνείται το νόημά της: πράγματι η Σέντα ερωτεύεται τον Ολλανδό και του υπόσχεται πίστη ως τον θάνατο. Ο Ολλανδός όμως έχει ακούσει, χωρίς ωστόσο να δει, μια συζήτηση της Σέντα με τον Έρικ: και σε αυτόν η Σέντα είχε υποσχεθεί, κάποτε, πίστη ως τον θάνατο. Τώρα, αιχμάλωτη του

πεπρωμένου της, δεμένη άρρηκτα με τον Ολλανδό, είναι υποχρεωμένη να απαρνηθεί την πίστη που ορκίστηκε στον Έρικ. Ο Ολλανδός αποφασίζει να ξαναγυρίσει στη θάλασσα: η σωτηρία του φαίνεται αδύνατη, αδύνατη όσο και μια πίστη ως τον θάνατο. Θα είναι αυτός που θα σώσει τη Σέντα, και όχι η Σέντα αυτόν: φοβάται, πράγματι, ότι η Σέντα θα τον προδώσει όπως ακριβώς πρόδωσε τον Έρικ. Και οι γυναίκες που τον προδίδουν είναι αιώνια καταραμένες. Το θέμα της κατάρας, από την οποία μια γυναίκα μπορεί να τον απελευθερώσει, αλλάζει κατεύθυνση: δημιουργείται ένα νέο πεπρωμένο κατάρας, που τώρα απειλεί και τις ερωτευμένες γυναίκες.

Ο Ολλανδός, λοιπόν, φεύγει για να σώσει τη γυναίκα που θα έπρεπε να τον σώσει. Φεύγει μπροστά στην προοπτική ενός απαιτητού έρωτα, ο οποίος όμως είναι πράγματι πιστός μέχρι τον θάνατο: όταν φεύγει το πλοίο, η Σέντα ρίχνεται στη θάλασσα και με τον θάνατό της τηρεί τον όρκο της. Έτσι, το καράβι σταματάει το ταξίδι του, βυθίζεται αργά, και καθώς ανατέλλει ο ήλιος, η Σέντα και ο Ολλανδός αναλαμβάνονται στους ουρανούς.

Ίδου τώρα μια νέα μεταμόρφωση: την ιστορία, όπως μεταπλάστηκε από τον Χάινε και εξελίχθηκε από τον Βάγκνερ μέσα από μια σειρά αντιθέσεων, την παραλαμβάνει ο Στρίντιπεργκ. Εκείνος κάνει να ξεπηδάει από την ιστορία όλη η δυναμική ενέργεια που περιείχε η τελευταία εκδοχή, την οποία υιοθέτησε ο Βάγκνερ. Και αυτή η δυναμική ενέργεια, όταν αποκαλύπτεται, αντιστρέφει το νόημα της ιστορίας: τώρα, το κεντρικό θέμα είναι η απιστία, ο πόνος που προκαλεί η γυναίκα στον άντρα που αγαπάει. Είναι ένα θέμα γύρω από το οποίο ο Στρίντιπεργκ περιστρέφεται συχνά στα έργα του, και το αντιμετωπίζει εδώ ξανά, χρησιμοποιώντας την πλοκή της δράσης που βρήκε έτοιμη από τον Βάγκνερ. Και αυτός χρησιμοποιεί το θέμα αναιρώντας το, μεταφράζοντάς το στο αντίθετό του: ο Ολλανδός πρέπει, κάθε επτά χρόνια, να βρίσκει μια γυναίκα και να την αγαπάει. Αυτή είναι η προϋπόθεση για τη σωτηρία του, όχι γιατί θα είναι η γυναίκα αυτή που θα τον σώσει, αλλά γιατί η λύτρωση πρέπει να πηγάζει από τον πόνο που θα του προξενούν οι γυναίκες με την απιστία τους. Το θέμα του έρωτα, που έχει εισαχθεί ως αντίποδας στο θέμα της κατάρας, στο ατελείωτο ταξίδι του Ολλανδού, τώρα πηδάει και πάλι στο άλλο άκρο και προστίθεται στο θέμα του θαλάσσιου ταξιδιού, γίνεται ένα πνευματικό του ισοδύναμο. Ο πραγματικός πόνος του Ολλανδού είναι η συνεχής αποτυχία του έρωτα. Ο έρωτας δεν απαλλάσσει από τον πόνο, όπως στον Χάινε και στον Βάγκνερ, αλλά είναι αυτός ο ίδιος ο πόνος: ένας πόνος που λυτρώνει και μεταμορφώνει ακόμα και το Πλοίο-Φάντασμα από καταραμένη φυλακή σε έναν σταυρό μαρτυρίου.

Ας θυμηθούμε την ιστορία όπως ήταν στην αρχή: ο Στρίντιπεργκ μοιάζει να είναι πιο κοντά σε αυτήν από τους προγενέστερους του. Παρόλα αυτά είναι πολύ μακριά της. Ο βασικός πυρήνας της ιστορίας, ενώ διατηρεί την αρχική του αξία, έχει γίνει βαθύτερος: το μαρτύριο της φυσικής περιπλάνησης διευρύνεται από ένα διπλό πνευματικό μαρτύριο, και ο ναυτικός που έμοιαζε

με τον Περιπλανώμενο Ιουδαίο, με τον Φάουστ, με τον Δον Ζουάν, ξαναγίνεται ένας μοναχικός ταξιδιώτης, προδομένος από μια γυναίκα σε κάθε λιμάνι.

Όταν μιλάμε για παραλλαγές σε ένα θέμα, σκεφτόμαστε τη δεξιότητα, την πιο επιτυχημένη τέχνη. Οι εκδοχές όμως της ιστορίας του Ολλανδού δεν είναι παραλλαγές: σε κάθε μεταφορά πραγματοποιείται μια πλήρης αλλαγή κατάστασης.

Είναι εύκολο να παρακολουθήσουμε την *αλματώδη συμπεριφορά* της σκέψης, όταν την επισημαίνουμε στις περιπέτειες μιας διάσημης ιστορίας. Το δύσκολο είναι να γίνουμε τόσο ευέλικτοι, ώστε να μην εμποδίζουμε την αποκάλυψη και την αλλαγή αυτής της συμπεριφοράς στη διάρκεια της ήρεμης πορείας που διαγράφει η σκέψη μας.

Η αρχή της αναίρεσης

Υπάρχει ένας κανόνας που οι ηθοποιοί τον ξέρουν καλά: αρχίζουμε μια πράξη ξεκινώντας από την αντίθετη κατεύθυνση σε σχέση με εκείνη στην οποία θα καταλήξει. Ο κανόνας αυτός αναπαράγει ένα ουσιαστικό χαρακτηριστικό όλων εκείνων των πράξεων, οι οποίες στην καθημερινή ζωή απαιτούν κάποια ενέργεια: πριν χτυπήσουμε, τεντώνουμε προς τα πίσω το μπράτσο, πριν πηδήσουμε ψηλά, λυγίζουμε τα γόνατα, πριν εκτιναχθούμε προς τα εμπρός, κινούμαστε προς τα πίσω – *reculer pour mieux sauter*.

Στην εξω-καθημερινή δράση του ηθοποιού τέτοια συμπεριφορά χαρακτηρίζει ακόμα και τις πιο μικρές πράξεις: είναι ένας από τους τρόπους με τους οποίους διευρύνει τη φυσική του παρουσία.

Μπορούμε να την ονομάσουμε «αρχή της αναίρεσης»: ο ηθοποιός, πριν εκτελέσει την επόμενη δράση, την αναίρει, εκτελώντας τη συμπληρωματική της αντίθετη.

Αν η αρχή της αναίρεσης χάσει το πνεύμα της, δηλαδή την οργανικότητά της, μπορεί να δώσει τη θέση της σε έναν κενό φορμαλισμό. Συχνά, στις θεατρικές και μη θεατρικές χρήσεις του χυδαίου στόμφου, καταλήγει να γίνει ένας τρόπος *μεγέθυνσης* της χειρονομίας. Μια παρωδία, δηλαδή, της *διευρυμένης* πράξης.

Ποια είναι η εσωτερική λογική που καθορίζει τη δύναμη της «αρχής της αναίρεσης»; Από τη μια μεριά, η δυναμική του σώματος και του νευρικού συστήματος μέσω των οποίων κάθε ενεργητική δράση αρχίζει με το αντίθετό της: από την άλλη μεριά, μια πνευματική στάση.

Μια από τις σαφέστερες περιγραφές αυτής της επαναλαμβανόμενης πνευματικής στάσης περιλαμβάνεται στο βιβλίο του Άρθουρ Κέστλερ που είναι αφιερωμένο στην «ιστορία των αλλαγών της οπτικής με την οποία βλέπει ο άνθρωπος τον κόσμο», όπου φαίνεται πως κάθε δημιουργική πράξη –στην επιστήμη, στην τέχνη ή στη θρησκεία– εκτελείται μέσω μιας προπαρασκευαστικής οπισθοχώρησης σε ένα επίπεδο πιο πρωτόγονο, με ένα *reculer pour mieux sauter*, μια διαδικασία αναίρεσης ή αποσύνθεσης, η οποία προετοιμάζει την εκτίναξη προς το αποτέλεσμα. Ο Κέστλερ ονομάζει τη στιγμή αυτή *δημιουργική «προ-κατάσταση»*.

Είναι μια στιγμή που μοιάζει να αναίρει όλα αυτά που χαρακτηρίζουν την αναζήτηση ενός αποτελέσματος: δεν ορίζει έναν νέο προσανατολισμό, αντίθετα είναι ένας εκουσίσιος αποπροσανατολισμός, που υποχρεώνει σε κινησιοποίηση όλων των ενεργειών του ερευνητή, διεγείρει τις αισθήσεις του, όπως συμβαίνει όταν περπατάμε στο σκοτάδι. Αυτή η διεύρυνση των δυνατοτήτων του έχει ένα υψηλό αντίτιμο: φτάνει στο σημείο να χάνει τον έλεγχο της σημασίας της πράξης του. Είναι μια αναίρεση που δεν έχει ακόμα ανακαλύψει τι νέο θα επικυρώσει.

Ο ηθοποιός, ο σκηνοθέτης, ο ερευνητής, ο καλλιτέχνης, αναρωτιούνται συχνά: «Τι σημαίνει αυτό που κάνω;» Τη στιγμή όμως της «αναίρεσης της πράξης», ή της δημιουργικής «προ-κατάστασης» η ερώτηση αυτή δεν είναι γόνιμη. Τη στιγμή εκείνη το ουσιαστικό δεν είναι η σημασία αυτού που γίνεται, αλλά η ακρίβεια μιας πράξης που προετοιμάζει το κενό, μέσα στο οποίο θα μπορέσει να αιχμαλωτίσει ένα νόημα, μια σημασία αιρόβλητη.

Οι άνθρωποι του θεάτρου, δεσμευμένοι σε μια δημιουργία η οποία σχεδόν πάντα απαιτεί τη συνεργασία περισσότερων ατόμων, συχνά είναι αμήχανοι μπροστά στον φειχισμό των νοημάτων, στη φαινομενικά «φυσική» ανάγκη να συμφωνήσουν από την αρχή για τα αποτελέσματα που πρέπει να πετύχουν.

Ένας ηθοποιός, για παράδειγμα, εκτελεί μια συγκεκριμένη πράξη, που είναι το αποτέλεσμα ενός αυτοσχεδιασμού ή μιας προσωπικής ερμηνείας του ρόλου: είναι φυσικό να δίνει στην πράξη αυτή μεγάλη σημασία, να τη συνδέει με συγκεκριμένες εικόνες ή με συγκεκριμένη σκέψη. Αν όμως το περιβάλλον στο οποίο διαδραματίζεται αυτή η πράξη κάνει να φαίνεται ακατάλληλη ή ακατανόητη η σημασία που έχει για τον ηθοποιό, εκείνος σκέπτεται ότι το τμήμα αυτό πρέπει να το εγκαταλείψει και να το ξεχάσει. Πιστεύει, με λίγα λόγια, πως η σύζευξη ανάμεσα στην πράξη και τη σημασία που συνδέεται μαζί της είναι άρρηκτη.

Σε γενικές γραμμές, αν πούμε σε έναν ηθοποιό ότι η πράξη του μπορεί να μείνει άθικτη, παρόλο που αλλάζει εντελώς περιβάλλον και επομένως νόημα, εκείνος σκέφτεται πως του συμπεριφερόμαστε σαν να είναι άχρηστο υλικό, πως τον «εκμεταλλεύεται» ο σκηνοθέτης. Λες και το πνεύμα μιας πράξης είναι η σημασία, και όχι η ποιότητα της ενέργειάς της. Την ίδια προκατάληψη την ξαναβρίσκουμε σε πολλούς σκηνοθέτες: τους αρέσει να νομίζουν πως μια ορισμένη εικόνα ή μια ορισμένη ακολουθία εικόνων δεν μπορεί παρά να υπακούει σε μία και μοναδική δραματική λογική, δεν μπορεί παρά να μεταφέρει *αυτή* τη σημασία.

Η αρχή της «αναίρεσης της πράξης» όμως, δείχνει ακριβώς τον αντίθετο δρόμο, αποδεσμεύει από την προκαθορισμένη τάξη, την εξάρτηση από το αποτέλεσμα που *θέλουμε* να πετύχουμε. Είναι σαν να μετασχηματίζεται το σημείο εκκίνησης –περνώντας μέσα από το αντίθετό του– σε μια μικρή σφαίρα ενέργειας, που μπορεί να αναπτύξει όλες τις εκφραστικές της δυνατότητες *πηδώντας* από το ένα περιβάλλον στο άλλο. Στη θεατρική πρακτική, όλα αυτά συνδέονται με τις περιπέτειες που συναντάει μια πράξη ή μια ιδέα, από τη στιγμή που σχηματίζεται μέχρι τη στιγμή που βρίσκει τη θέση της στην

ολοκληρωμένη παράσταση. Όπως ο Ιπτάμενος Ολλανδός, είναι καταδικασμένη να περνάει από εποχή σε εποχή, από χώρα σε χώρα, οι πυρήνες της δράσης της χάνουν τις αρχικές τους σημασίες, συνεχίζουν όμως να ζουν: χάνουν νοήματα αλλά δεν χάνονται.

Αυτό που χαρακτηρίζει τη δημιουργική σκέψη είναι το ότι προχωρεί με άλματα, μέσα από τον αυτοσχέδιο αποπροσανατολισμό που την υποχρεώνει να αναδιοργανωθεί με νέο τρόπο, εγκαταλείποντας το νοικοκυρεμένο της καβούκι. Είναι η σκέψη-σε-ζωή, που δεν είναι ευθύγραμμη, μονοσήμαντη.

Την ανάπτυξη απρόβλεπτων νοημάτων την καθιστά δυνατή μια στάση όλης της ενέργειάς μας, της φυσικής και της πνευματικής: στεκόμαστε σε ένα ύψωμα και περιμένουμε να πετάξουμε. Τη διάθεση αυτή μπορεί να την προκαλέσουμε, να τη φιλτράρουμε, μέσω της εξάσκησης.

Οι ασκήσεις της σωματικής εκπαίδευσης επιτρέπουν να αναπτύξουμε μια νέα συμπεριφορά, έναν διαφορετικό τρόπο κίνησης, δράσης και αντίδρασης: μια συγκεκριμένη δεξιότητα. Αυτή η επιδεξιότητα όμως μένει αδρανής μέσα σε μια πραγματικότητα μονοδιάστατη αν δεν φτάσει στο βάθος, αν δεν φτάσει σε αυτό το θεμέλιο της προσωπικότητας που δημιουργείται από τις πνευματικές της εξελίξεις, την ψυχική της σφαίρα, το νευρικό της σύστημα. Η γέφυρα ανάμεσα στο σωματικό και το πνευματικό προκαλεί μια ελαφρά μετατόπιση της συνείδησης, που επιτρέπει να ξεπεράσουμε την αδράνεια, τη μονοτονία της επανάληψης.

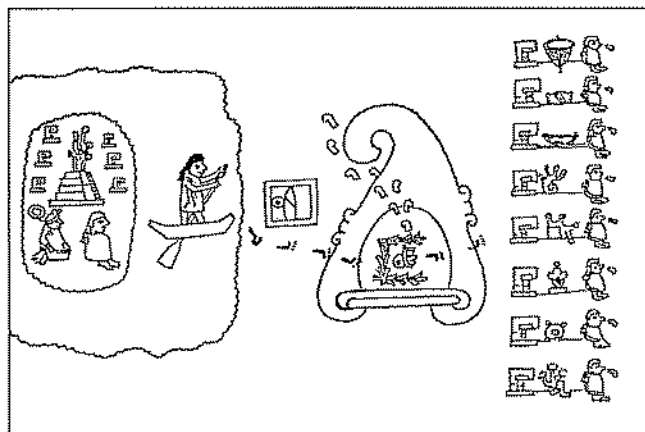
Η διεύρυνση του φυσικού σώματος, πράγματι, μας είναι άχρηστη, αν δεν συνοδεύεται από τη διεύρυνση του πνευματικού σώματος. Η σκέψη πρέπει να διαπερνά αισθητά την ύλη: όχι μόνο να αποκαλύπτεται στο σώμα σε δράση, αλλά και στην αδράνειά του.

Κάνω τη σκέψη

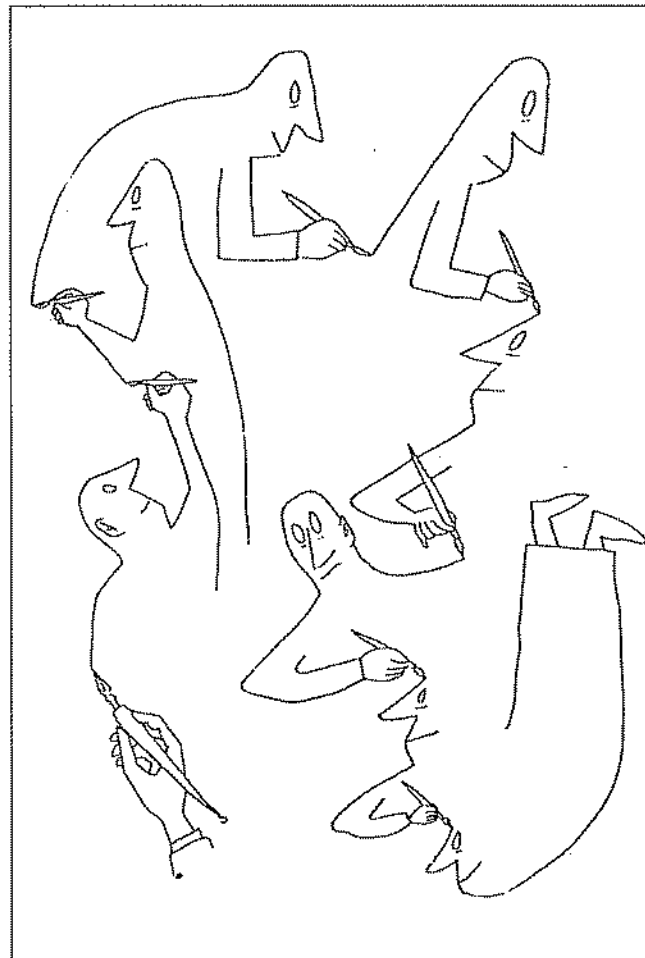
Ένας φυσικός περπατάει στην παραλία και βλέπει ένα παιδάκι που πετάει πέτρες στη θάλασσα, προσπαθώντας να τις κάνει να πηδήσουν στην επιφάνεια της πριν βυθιστούν. Κάθε πέτρα δεν κάνει παραπάνω από ένα- δύο πηδηματάκια. Το παιδάκι είναι περίπου πέντε χρόνων, και ο ενήλικας, ο φυσικός, θυμάται πως κι εκείνος, στην παιδική του ηλικία, έκανε τις πέτρες να χοροπηδάνε πάνω στο νερό. Ήταν μάλιστα πολύ καλός σε αυτό το παιχνίδι. Έτσι ο ενήλικας δείχνει στο παιδάκι πώς γίνεται. Πετάνει τις πέτρες, τη μία μετά την άλλη, δείχνοντας στο παιδί πώς πρέπει να τις κρατάει, με ποια κλίση πρέπει να τις πετάξει, σε ποιο ύψος από την επιφάνεια του νερού. Όλες οι πέτρες που πετάει ο ενήλικας αναπηδούν πολλές φορές, επτά, οκτώ, ακόμα και δέκα.

«Ναι -λέει τώρα το παιδάκι- κάνουν πολλά πηδήματα. Δεν ήθελα όμως αυτό. Κάνουν στρογγυλούς κύκλους στο νερό, αλλά εγώ θέλω να κάνουν τετράγωνους.»

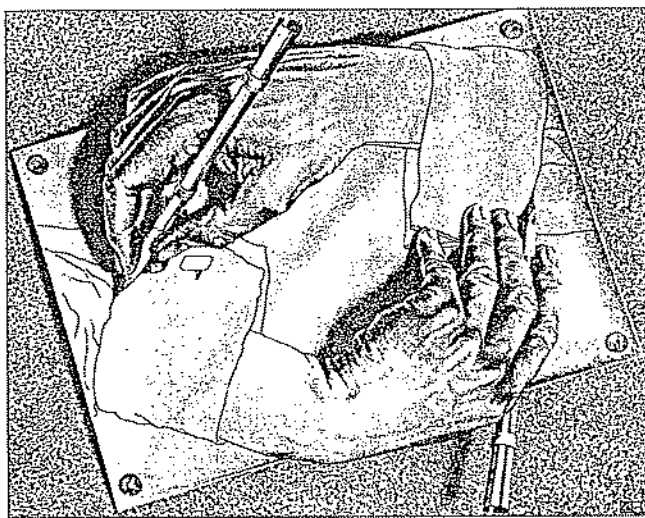
Γνωρίζουμε το επεισόδιο γιατί ο Αϊνστάϊν αντέδρασε και εκείνος με απρόβλεπτο τρόπο όταν ο νεαρός φίλος του τού διηγήθηκε τη συνάντηση: «Να δώσεις τα συγχαρητήριά μου στο παιδάκι αυτό και να του πεις να μην ανησυχεί που οι πέτρες του δεν σχηματίζουν τετράγωνους



Σκέψη ζωντανή, όχι ευθύγραμμη, ούτε μονοσήμαντη: χειρόγραφο που αναπαριστά την αρχή της μετανάστευσης των Αζτέκων. Από αριστερά προς τα δεξιά: 1. ο αγεμόνας ενός νησιού: τα ιερογλυφικά γύρω από την πυραμίδα συμβολίζουν το όνομά του και το όνομα της φυλής του· 2. ο διάπλους: το ιερογλυφικό στο ορθογώνιο ανυπροσωπεί την ημερομηνία του γεγονότος· 3. μερικά αποτυπώματα ποδιών δείχνουν την πορεία προς την πόλη Καλουακάν, που παριστάνεται με το μεγάλο ιερογλυφικό· 4. άλλες οκτώ φυλές περιμένουν τον κυβερνήτη: κάθε φυλή προσδιορίζεται με ένα ιερογλυφικό και έναν άνθρωπο που μιλάει. Από το βιβλίο *Η χειρονομία και ο λόγος* του ανθρωπολόγου Αντρέ Λερουά-Γκουράν (1911-1986).



Κάνω τη σκέψη: σχέδιο του ρουμάνου (πολιτογραφημένου αμερικανού) γελοιογράφου, Σαούλ Στάνιπεργκ, που παρατίθεται από τον σκηνοθέτη Σεργκέι Αϊζενστάϊν στο βιβλίο *Η μη-αδιάφορη ψύχη* (1947).



Κάνω τη σκέψη: Desinner (Ζωγραφίζω), 1948, λιθογραφία του Μώρις Κόρνελις Έσερ (1898-1972).

κύκλους στο νερό. Το σημαντικό είναι πως έκανε τη σκέψη».

Τα απήματα που έδωσαν αφορμή για τις σπουδαιότερες επιστημονικές ανακαλύψεις δεν ήταν, αν τα καλοεξετάσουμε, λιγότερο μάταια ή αστήρικτα από το αίτημα του παιδιού που προσπαθούσε να πετάξει τις πέτρες του στη θάλασσα.

«Γιατί το σίδηρο κοκκινίζει όταν το βάλουμε στη φωτιά;», αναρωτιόταν ο πεννηντάρης Μαξ Πλανκ. «Τι θα έβλεπε ένας άνθρωπος αν ήπιε μια ακτίνα φωτός;», αναρωτιόταν ο εβδομηντάρης Αϊνστάιν. Το γεγονός ότι από αυτά τα ερωτήματα ξεκίνησαν μεγάλες επιστημονικές ανακαλύψεις δεν πρέπει να μας κάνει να αγνοούμε πως υπήρξαν ένα άλμα στο σκοτάδι, μια γρήγορη ιδέα που ξέφυγε μέσα από τις σφιγμένες παλάμες μας.

Το να «κάνω τη σκέψη» απαιτεί σπατάλη, αλλαγές κατεύθυνσης, ανατροπές, απρόβλεπτες συνδέσεις ανάμεσα σε επίπεδα και έννοιες που δεν επικοινωνούσαν πριν μεταξύ τους, δρόμους που διασταυρώνονται και χάνονται.

Είναι σαν να παρευρίσκονται ταυτόχρονα μαζί διαφορετικές φωνές, διαφορετικές σκέψεις, καθεμιά με τη δική της λογική, και να αρχίζουν να συνεργάζονται με τρόπο όχι προγραμματισμένο, συνδέοντας την ακριβεία με το τυχαίο, τη χαρά του παιχνιδιού ως αυτοσκοπού με την προσπάθεια προς ένα αποτέλεσμα. Η εικόνα της έρευνας, στην περίπτωση αυτή, μοιάζει με την εικόνα μιας αγέλης σκύλων που ακολουθεί ένα θήραμα, το οποίο μπορεί να υπάρχει, μπορεί και να μην υπάρχει: προχωρούν μαζί, διασκορπίζονται, οι δρόμοι τους διασταυρώνονται, πέφτουν σε λόχεις και χαντάκια που βάζουν σε σκληρή δοκιμασία την αντοχή και τις δυνάμεις τους, και μετά από αυτά σταματούν γιατί έχουν χάσει κάθε ίχνος, αναγκάζονται να γυρίσουν πίσω. Μερικές φορές όμως τα διασκορπισμένα σκυλιά ξαναενώνονται και η ανασυγκροτημένη αγέλη βρίσκει τα ίχνη του θηράματος, το βγάζει από τη φωλιά του.

Αυτή η ιδέα, που πρέπει να αναγκάσουμε να βγει από τη φωλιά της, δεν είναι σίγουρο πως βρίσκεται εκεί για να μας προκαλέσει ή να μας κάνει να την ακολουθήσουμε. Είναι μια απλή πιθανότητα. Δεν ξέρουμε περί τίνος πρόκειται, ούτε σε τι θα μας χρησιμεύσει. Μερικές φορές,

αυτό δεν οδηγεί πουθενά. Άλλες φορές παρουσιάζεται κάτι νέο, σαν έκπληξη, που μας υποχρεώνει να δεσμευτούμε σε ένα απρόβλεπτο πεδίο. Κάποιοι επιστήμονες αλλάζουν το πεδίο της έρευνάς τους: κάποιοι συγγραφείς εγκαταλείπουν την ιστορία πάνω στην οποία ήθελαν να δουλέψουν και ακολουθούν νέες ομάδες προσώπων που επιβάλλονται σχεδόν από μόνα τους: στη μέση της προετοιμασίας για μια παράσταση, μας συμβαίνει να μας πάρει από το χέρι στην πραγματικότητα μια άλλη παράσταση, χωρίς ακόμα να ξέρουμε πού μας πάει.

Μερικές φορές έχουμε ακόμα την αίσθηση πως δεν είμαστε εμείς αυτοί που «κάνουμε τη σκέψη», και πως το μόνο που μπορούμε να κάνουμε είναι να αποσιωπούμε τις προκαταλήψεις που εμποδίζουν τη σκέψη. Στην αρχή είναι μια δοκιμασία επίπονη. Πριν γίνει αίσθημα ελευθερίας, ανοίγματος σε νέες διαστάσεις, είναι ένας αγώνας ανάμεσα σ' αυτό που ξέρουμε, το προ-αποφασισμένο, αυτό που φιλοδοξούμε να κάνουμε, και, από την άλλη μεριά, στο πνεύμα-σε-ζωή.

Ο κίνδυνος να βυθιστούμε στο χάος είναι προφανής.

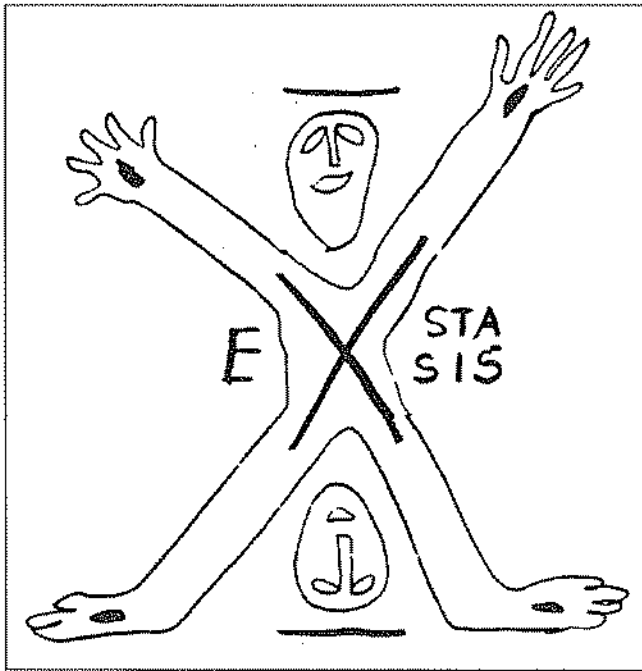
Όταν διακινδυνεύουμε να κάνουμε πραγματικότητα αυτή την δημιουργική προ-κατάσταση μπορεί να έχουμε την αίσθηση πως τρελαθήκαμε ή πως είμαστε εκτός εαυτού. Είναι όμως μια αίσθηση που παραμένει ακυροβόλητη στη στεριά της δουλειάς μας, της τέχνας.

Ο Αϊζενστάιν κατόρθωνε, όταν καθόταν στη μηχανή του μοντάζ, να δημιουργεί ένα περιβάλλον εργασίας στο οποίο τα ίδια τα υλικά ήταν εκείνα που καθόριζαν την απρόβλεπτη λογική τους, πέρα από τα προγραμματισμένα αποτελέσματα. Εκείνος, που είχε δουλέψει τη μελλοντική ταινία του καρέ καρέ, που είχε συνθέσει τα σχέδιά της πριν ακόμα φτάσει στην κινηματογράφηση, κατόρθωνε να βρεθεί βλέπει το υλικό που είχε δημιουργήσει ο ίδιος, σαν να το αντίκρυζε για πρώτη φορά.

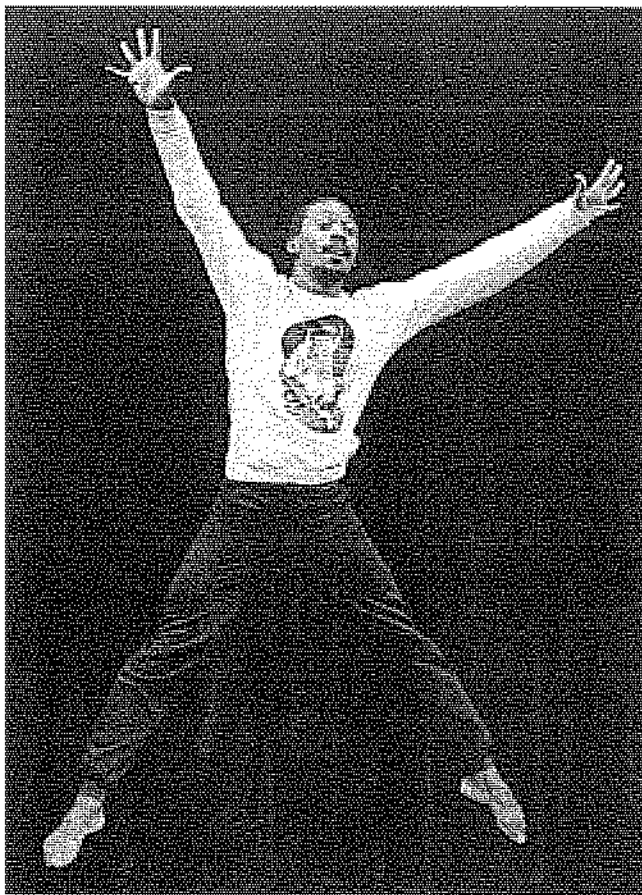
Τα προγράμματα που μέχρι εκείνη τη στιγμή τον είχαν οδηγήσει, τώρα δεν του χρησιμοποιούν πια, έκανε λόγο για την «έκσταση του μοντάζ». «Έκσταση του μοντάζ», «κάνω τη σκέψη», «πνεύμα-σε-ζωή», όλες αυτές είναι εκφράσεις που δείχνουν συμβολικά ένα παρόμοιο βίωμα. Διαφορετικά αποσπάσματα, διαφορετικές εικόνες, διαφορετικές σκέψεις, δεν συνδέονται μεταξύ τους βασισμένες σε μια συγκεκριμένη κατεύθυνση, σύμφωνα με τη λογική ενός ξεκάθਾਰου σχεδιαγράμματος, αλλά έχουν συγγένεια *εξ αίματος*.

Τι σημαίνει στην περίπτωση αυτή συγγένεια *εξ αίματος*; Ότι τα διαφορετικά αποσπάσματα, οι εικόνες, οι ιδέες, που ζουν στο περιβάλλον στο οποίο φροντίσαμε να δημιουργηθούν, αποκαλύπτουν μια δική τους αιτιολογία, σταθεροποιούν νέες σχέσεις, συνδέονται μεταξύ τους βάσει μιας λογικής που δεν υπακούει σε εκείνη με την οποία τα φανταστήκαμε και προσπαθήσαμε να τα δημιουργήσουμε. Είναι σαν να ενεργοποιήθηκαν — από τους κρυφούς δεσμούς του αίματος — άλλες δυνατότητες, πέρα από αυτές που ήταν ορατές, που μας φαίνονται χρήσιμες και δικαιολογημένες.

Κατά τη διάρκεια της δημιουργικής εξέλιξης υπάρχει μια ωφελιμιστική ζωή των υλικών με τα οποία δουλεύουμε, και μια δεύτερη, δική τους ζωή. Η πρώτη, αν την αφήσουμε, οδηγεί στη σαφήνεια, χωρίς βάθος. Η



Έκστασις ('Εκ-στασις<εξ-ίσταμαι= βγαίνω εκτός εαυτού), σχέδιο του Σεργκί Αϊζενστάιν (1898-1948) κατά τη διάρκεια της παραμονής του στο Μεξικό το 1931. Δεν είναι ο ηθοποιός αυτός που πρέπει να φτάσει σε έκσταση, αλλά ο θεατής, που πρέπει να βγει εκτός εαυτού, δηλαδή να ξεπεράσει τα όρια της άμεσης και κατά γράμμα πρόσληψης αυτού που επιτελεί ο ηθοποιός, για να δει πίσω από το περίβλημα του εμφανούς και του γνωστού.



Ο Λουγκούστο Ομολού σε μια επίδειξη στην ISTA της Κοπεγχάγης το 1996.

δεύτερη, με την ανεξέλεγκτη δύναμή της, κινδυνεύουμε να μας οδηγήσει στο χάος. Η διαλεκτική σχέση ανάμεσα ο' αυτές τις δύο ζωές όμως, ανάμεσα στη μηχανική τάξη και την αταξία, είναι αυτή που μας οδηγεί σε εκείνο που οι κινέζοι ονομάζουν λι, την ασύμμετρη και απρόβλεπτη τάξη που χαρακτηρίζει την οργανική ζωή.

Δίδυμες λογικές

Η διαλεκτική δεν είναι μια αυθύπαρκτη αντίδραση: γεννιέται από την πρόθεσή μας να ελέγξουμε δυνάμεις, οι οποίες, αν αφεθούν ελεύθερες, θα συγκρουστούν εξ οριομού μεταξύ τους. Η διαλεκτική είναι ένας τρόπος σκέψης και δράσης που διδάσκεται.

Η ασύμμετρη τάξη του λι, στη δημιουργική εργασία, είναι κάτι που μπορεί να επιτευχθεί μέσω μιας παράδοξης πορείας: το έργο τέχνης, πράγματι, είναι πάνω απ' όλα ένα έργο τεχνητό. Η αναζήτηση των αντιθέσεων, των διαφορών, οφείλει παραδόξως να αποτελεί το άλλο πρόσωπο της ευδιδίωσης τις ενότητας και της πληρότητας.

Πώς μπορούμε να εξειδικεύουμε λεπτομερώς τη διαφορά ανάμεσα στην οπτική του ηθοποιού και εκείνην του θεατή; Πώς μπορεί να ενισχυθεί η εκ διαμέτρου αντίθεση ανάμεσα στον σκηνικό και τους ηθοποιούς; Με λίγα λόγια: πώς μπορούμε να αναζητήσουμε μια πιο δυνατή σχέση ανάμεσα στις εν λόγω διαφορετικές δυνάμεις;

Από την απάντηση σε αυτά τα ερωτήματα εξαρτάται η δυνατότητα διεύρυνσης του σώματος του θεατή.

Μερικές φορές, στη διάρκεια της προεργασίας για μια παράσταση, η δράση ενός ηθοποιού αρχίζει να ζωντανεύει, παρόλο που δεν καταλαβαίνουμε γιατί ο ηθοποιός ενεργεί με αυτόν τον τρόπο. Ο σκηνικός είναι ο πρώτος του θεατή, και μπορεί να μην είναι σε θέση να εξηγήσει με τη λογική, στο πλαίσιο της γενικής προετοιμασίας της παράστασης, τη σημασία όσων κάνει ο ηθοποιός. Ο σκηνικός μπορεί να πέσει στην παγίδα, να ομολογήσει τη δυσκολία του να αποδεχτεί αυτόν τον σπινθήρα άγνωστης ζωής, να ζητήσει εξηγήσεις, να ανακαλέσει τον ηθοποιό στην τάξη. Έτσι καταστρέφει τη σχέση συνεργασίας: προσπαθεί να καταργήσει την απόσταση που τον χωρίζει από τον ηθοποιό, του ζητάει πολλά, και στην πραγματικότητα μολύ λίγα, του ζητάει συγγνώμη, του ζητάει να συμφωνήσουν στις μισθώσεις, στο επιφανειακό μέρος.

Όταν κάνουμε λόγο για τη δουλειά του ηθοποιού, για την τεχνική του ή για την τέχνη του, για την «ερμηνεία», πολλές φορές ξεχνάμε το βασικό επίπεδο του θεατή, που είναι πάντα η σχέση. Στις εξω-καθημερινές τεχνικές των ηθοποιών, ανταποκρίνεται, από την πλευρά των θεατών, μια βασική ανάγκη: η αναμονή της στιγμής που θα οκιστεί το πέπλο της καθημερινής ζωής και θα μας επιτρέψει να δούμε το απρόδομένο. Κάτι ήδη γνωστό, γίνεται αναπάντεχα νέο.

Ακόμα και οι πιο βαθιές αντιδράσεις των θεατών στο θέαμα, η αρχική εκτίμησή τους ή η μετέπειτα σαφώς διαμορφωμένη κρίση τους, είναι μυστικές και απρόβλεπτες.

Η δύναμη του θεατή εξαρτάται από την ικανότητα να προστατεύσει, κάτω από ένα αναγνωρίσιμο κάλυμμα, την ανεξάρτητη ζωή των διαφορετικών λογικών.

Γιατί μια λογικά, δηλαδή μια σειρά από συνεχείς και αιτιολογημένες μεταβάσεις, μπορεί να είναι τέτοια έστω και αν είναι μυστικά, ανέκφραστα, ακόμα και όταν οι νόμοι της δεν μπορούν να ξεπεράσουν τους ορίζοντες ενός μόνο ατόμου.

Υπάρχει η προκατάληψη πως, μόνο ότι υπακούει σε μια συλλογιστική που τη συμμερίζονται πολλοί, είναι λογικό. Η άλλη όψη αυτής της προκατάληψης μάς κάνει να πιστέψουμε ότι ο εσωτερικός κόσμος, ο προσωπικός, ο μυστικός, βρίσκεται στο έλεος της τύχης, των αυτομάτων ουνειρμών, του χάους: ένα μάγμα στο οποίο δεν υπάρχουν άλματα, παρά μόνο ασυνάρτητες ταλαντώσεις.

Αυτό που θα ονομάζαμε παραλογισμό μπορεί να είναι αυτή η ταλάντωση αφημένη στη μηχανική επανάληψη των προκαταλήψεων και των εμμονών μας, που κινούνται, εξαφανίζονται και επανεμφανίζονται χωρίς εξέλιξη. Μπορεί όμως, αντίθετα, να υπάρχει μια λογική που είναι μόνο δική μας, μια *raison d'être* που δεν τη χρησιμοποιούμε για να γίνουμε κατανοητοί αλλά για να επικοινωνήσουμε με τους εαυτούς μας.

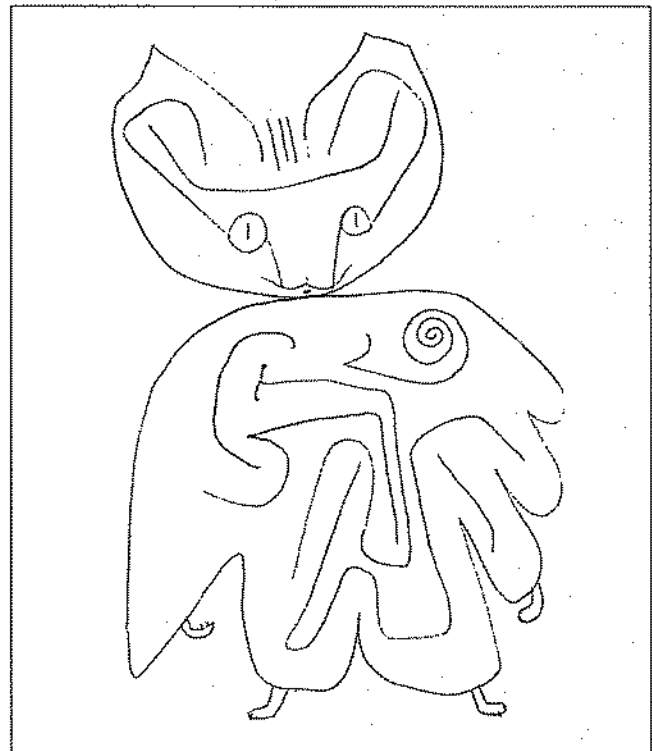
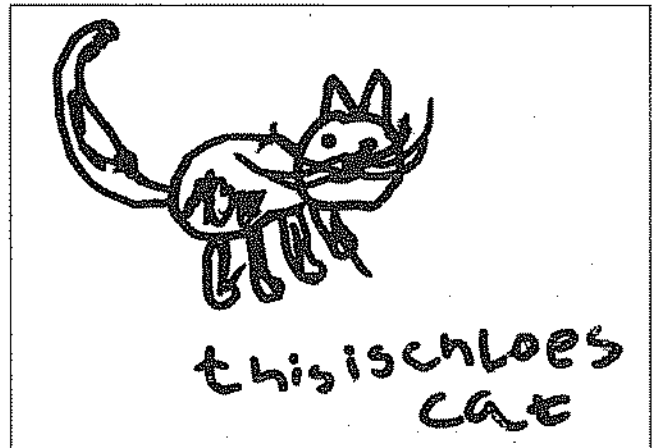
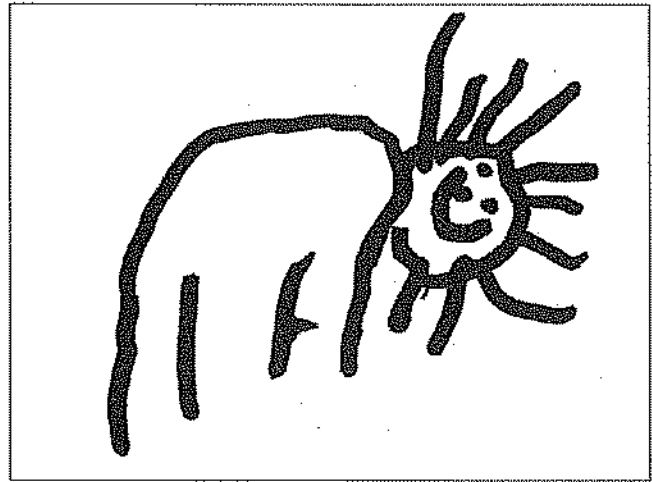
Και στο διανοητικό θέατρο κάθε ατόμου υπάρχουν σχέσεις συνεργασίας, γόνιμες ή ελλιπείς.

Όταν ένας ενήλικας προσπαθεί να μιμηθεί τον τρόπο με τον οποίο ζωγραφίζουν τα παιδιά, κατά κανόνα ζωγραφίζει άσχημα, προσπαθεί να εγκαταλείψει τη λογική της δικής του οπτικής για τα πράγματα, την εξαθλιώνει, αφήνει το χέρι του ελεύθερο, αποφεύγει την ακρίβεια, μιμείται τους τρόπους του παιδικού σχεδιασμού. Δηλαδή παιδίζει.

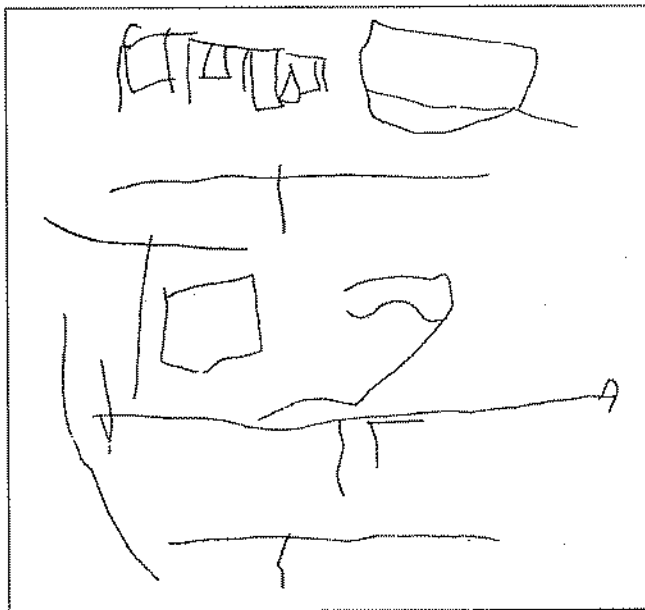
Πράγματι, στα μάτια του ενήλικα τα παιδικά σχέδια μοιάζουν ελλιπή, κακοφτιαγμένα ή μουτζουρωμένα. Στην πραγματικότητα όμως ακολουθούν μια σιδερένια λογική. Το παιδί δεν ζωγραφίζει αυτό που βλέπει, όπως το βλέπει, αλλά αυτό που έχει βιώσει. Αν βιώνει τον ενήλικα σαν ένα ζευγάρι μακριά πόδια, πάνω από το οποία οκύβει αναπάντεχα προς το μέρος του ένα κεφάλι, θα ζωγραφίσει αυτόν τον ενήλικα σαν έναν κύκλο πάνω σε δύο καβαλέτα. Ή ζωγραφίζει το δικό του «πορτρέτο» και παρουσιάζει τον εαυτό του με δύο τεράστια πόδια: ο λόγος είναι η χαρά που του δίνουν τα καινούργια του παπούτσια. Αν η μητέρα παίζει για το παιδί οπρηνικότερο ρόλο από τον πατέρα, όταν ζωγραφίζει τους γονείς του παρουσιάζει τη μητέρα μεγαλύτερη από τον πατέρα: θα σχεδιάσει ένα ορθογώνιο με έναν στύλο σε κάθε γωνία, γιατί τραπέζι είναι ένα επίπεδο με τέσσερα πόδια.

Για τα ακόμη μικρότερα παιδιά, εκείνες οι μουτζούρες, που όσοι μελετούν την παιδική ζωγραφική τις ονομάζουν «πρώτα σχέδια», είναι επίσης αποτέλεσμα άμεσου βιώματος: δεν είναι απεικονίσεις, αλλά ίχνη δράσης του χεριού σε σχέση με μια πνευματική εικόνα: «να ένας σκύλος που τρέχει».

Αυτό που κάνει τα σχέδια των παιδιών «παιδικά» δεν είναι ο «κατά προσέγγιση» ή ο «πρωτόγονος» χαρακτήρας τους, είναι η παρουσία μιας και μοναδικής λογικής. Πολλά όμως «καλοφτιαγμένα» σχέδια μεγαλύτερων παιδιών ή ενήλικων ακολουθούν επίσης μια, μοναδική λογική. Το γεγονός ότι είναι περισσότερο αναγνωρίσιμα, ότι φαίνεται να διέπονται από κανόνες που τους συμμερίζονται και άλλοι, δεν τα κάνει λιγότερο τετριμμένα. Στα



Δίδυμες λογικές: (επάνω) Αλασντιάιρ, 4 ετών: ο γάτος έχει μόνο μουστάκι (κέντρο) Κλόε, 6 ετών: ο γάτος έχει και μουστάκι και ουρά (κάτω) ο γάτος, όπως τον βλέπει ένας ενήλικας 59 ετών: *Μονόλογος του γατούλη* (1938), σχέδιο του Πάουλ Κλέε (1879-1940).



Δίδυμες λογικές: σχέδιο ενός παιδιού, της Τζενς (3,5 χρόνων), που παριστάνει μια παιδική χαρά.

έργα ενός πραγματικού ζωγράφου, επενεργούν ταυτόχρονα *πολυάριθμες λογικές*. Ο ζωγράφος εντάσσεται σε μια παράδοση, χρησιμοποιεί τους κανόνες της ή τους παραβιάζει σοφά, αφηνιάζοντας τον θεατή εκτός από το ότι μεταβιβάζει μια νοοτροπία, απεικονίζει επίσης έναν τρόπο με τον οποίο βιώνει τον κόσμο, και μεταφέρει στον πίνακα όχι μόνο την εικόνα, αλλά και το «gestus», την ποιότητα της κίνησης που καθοδήγησε το πινέλο. Υπό αυτή την έννοια μπορούμε να πούμε πως «διατήρησε μέσα του το παιδί», όχι επειδή διατήρησε την αθωότητα και την αφέλεια (κατά περιέργο τρόπο μάς αρέσει να φανταζόμαστε πως τα παιδιά είναι αθώα), όχι γιατί δεν εκπαιδεύτηκε από κάποιον πολιτισμό, αλλά επειδή, μέσα στη σιγγνότητα του επαγγέλματος του, έπλεξε μεταξύ τους παράλληλες, ή μάλλον δίδυμες λογικές, χωρίς να αντικαταστήσει τη μια με την άλλη.

Η ύπαρξη-σε-ζωή είναι η αναίρεση της ακολουθίας διαφορετικών σταδίων ανάπτυξης: είναι ταυτόχρονη ανάπτυξη μέσα από όλο και πιο σύνθετες συνυφάνσεις.

Τωσας γι' αυτό ο Μεγερχόλντ –όπως λένε– δεχόταν έναν ηθοποιό, μόνο όταν μπορούσε να διακρίνει σε αυτόν το παιδί που ήταν κάποτε.

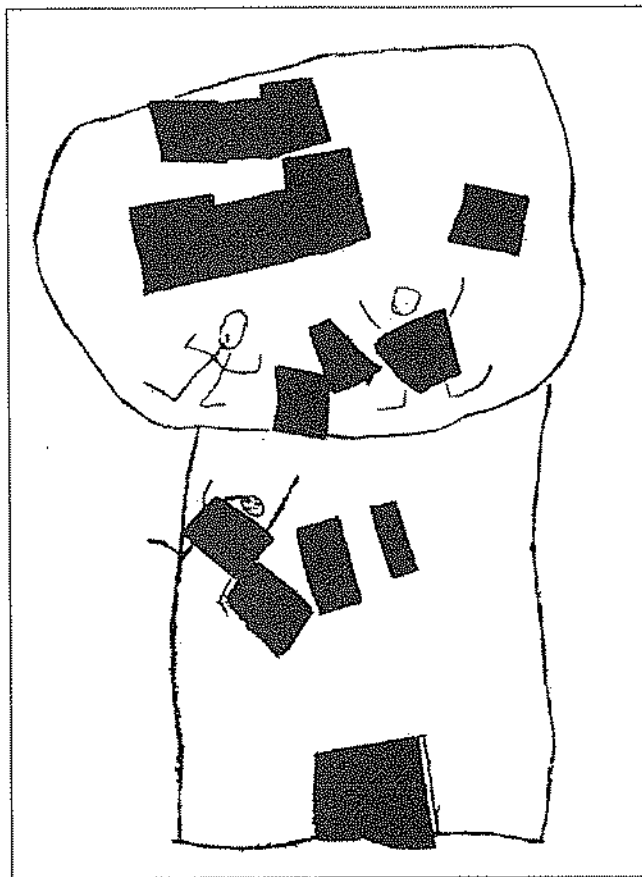
Η επίταπυλη Θήβα

«Μα γιατί πηγαίνουν οι άνθρωποι στο θέατρο;».

Ο Μπέλα Μπάλατς έθεσε κάποτε στον εαυτό του και τους αναγνώστες του αυτό το άχρηστο ερώτημα. Δεν αξιολογείται ποτέ ικανοποιητικά η σημασία των άχρηστων ερωτημάτων, των λόγων με τους οποίους ο καθένας συνομιλεί με τον εαυτό του.

Μα γιατί οι άνθρωποι κάνουν θέατρο;

Ήμουν 15 χρόνων όταν πήγα για πρώτη φορά στο θέατρο. Η μητέρα μου με πήγε να δω τον *Συρανό ντε Μπερζεράκ*. Πρωταγωνιστής της παράστασης ήταν ο Τζίνο Τσέρβι, ένας πολύ δημοφιλής ηθοποιός. Δεν ήταν όμως εκείνος



Δίδυμες λογικές: σχέδιο ενός παιδιού και ενός ενήλικα. (επάνω) Η Μαρία, 4 ετών, μετατρέπει έναν άνθρωπο σε διαμέρισμα με δύο δωμάτια (κάτω) το οποίο μεταμορφώνεται σε Κινέζο: ταινία κινουμένων σχεδίων (1911) του γάλλου Εμιλ Κολ (1857-1938), τον οποίο ο Γουώλι Ντίσνεϋ αποκάλεσε «πατέρα των κινουμένων σχεδίων».



που με εντυπωσίασε, ούτε οι άλλοι πθοποιοί, ούτε η ιστορία που παρουσιάζαν, την οποία παρακολούθησα με ενδιαφέρον, αλλά όχι με θαυμασμό. Ήταν το άλογο. Ένα πραγματικό άλογο. Παρουσιάστηκε αέροντας μια άμαξα, σύμφωνα με τους εδραιωμένους πια κανόνες του σκηνικού ρεαλισμού. Η παρουσία του όμως έκανε να εκραγούν απρόσμενα όλες οι διαστάσεις που μέχρι τώρα είχαν κυριαρχήσει πάνω σε εκείνη τη σκηνή. Με την απρόβλεπτη παρέμβαση ενός άλλου κόσμου, έμοιαζε να σκίζεται μπροστά στα μάτια μου το μονότονο πέπλο της σκηνής.

Στις παραστάσεις που παρακολούθησα τα χρόνια που ακολούθησαν, αναζητούσα μάταια αυτή τη σύγχυση που με έκανε να νιώσω ζωντανός, αυτή την απροσδόκητη διεύρυνση των αισθήσεών μου. Δεν ξαναπαρουσιάστηκαν άλογα. Όσοι πήγα στο Όπολε (στην Πολωνία) και στο Τσερουττουρούτι (στην Ινδία).

Σήμερα μου φαίνεται προφανής ένας παραλληλισμός που ήταν ήδη ορατός στα εργαστήρια του Γκροτόφσκι: στη διεύρυνση της παρουσίας του πθοποιού και της πρόσληψης του θεατή, αντιστοιχεί μια διεύρυνση του μύθου, της πλοκής, του δράματος, της ιστορίας ή της κατάστασης που παρουσιάζεται.

Έτσι, όπως υπάρχει η εξω-καθημερινή συμπεριφορά του πθοποιού, υπάρχει και η εξω-καθημερινή συμπεριφορά στον τρόπο με τον οποίο σκεπτόμαστε μια ιστορία.

Τα πρώτα χρόνια της θεατρικής μου δουλειάς, έκανα επέμβαση στο κείμενο που θα αποτελούσε την αφετηρία για την παράσταση, δημιουργώντας απρόβλεπτες αλλαγές κατεύθυνσης, σπάζοντας την ευθεία γραμμή εξέλιξής του και συνθέτοντας τη γενική δράση μέσω του μοντάζ δύο ή περισσότερων ταυτόχρονων δράσεων. Το κείμενο, σε αυτές τις περιπτώσεις, είναι σαν ένας άνεμος, που φυσάει προς μια κατεύθυνση. Η παράσταση πλέει κόντρα στον άνεμο. Έτσι όμως και αν πλέει προς την αντίθετη κατεύθυνση, κινείται με τη δύναμη των ανέμων.

Στη συνέχεια εμφανίστηκε μια άλλη δυνατότητα, που την αποδέχθηκα έπειτα από κάποια αντίσταση και ενδοιασμούς: να ακολουθήσω τη λογική του υλικού που προέκυπτε κατά τη διάρκεια των αυτοσχεδιασμών, απομακρυνόμενος από την αφετηρία και ανακαλύπτοντας μόνο στο τέλος τη φύση της παράστασης και το νόημα που μπορούσε να έχει για μένα και για τους θεατές.

Πριν αρχίσω με το Θέατρο Οντίν την παράσταση *Oxyrhincus Evangeliet*, συνειδητοποίησα πως αυτά τα πειράματα, που θεωρούσα πρώτα καρπός ενός προσωπικού ταμπεραμέντου ή κάποιων υλικών συνθηκών που καθόριζαν τη δράση μου, ανταποκρίνονταν, αντίθετα, σε μια αντικειμενική ανάγκη: η ιδέα που διέτρεχε την προεκφραστική παρουσία των πθοποίων διέτρεχε επίσης πιο ξεκάθαρα και τον τρόπο με τον οποίο σχεδίαζα μια παράσταση. Ποιο μπορούσε να είναι, στη σύλληψη της ιστορίας της νέας παράστασης, το πνευματικό ισοδύναμο του προ-εκφραστικού επιπέδου του πθοποιού; Το διανοητικό προ-εκφραστικό επίπεδο μπορούσε να είναι μια εικόνα έτοιμη να απογειωθεί. Σκέφτηκα: ένα πρόσωπο, πάνω σε ένα βουνό σε μια έρημο.

Τι είναι; Άνδρας; Θεός; Παιδί; Τι κάνει; Περιμένει κάποιον ή είναι ερημίτης; Βλέπει μια φλεγόμενη βάτο; Είναι ο Γέρος του βουνού; Και πώς το λένε το βουνό; Θαβώρ;

Αραρά; Κιλιμάντζαρο; Και ποια είναι η έρημος; Η παγωμένη ανταρκτική του Σκοτ ή η έρημος των Τατάρων;

Τέτοια εικόνα δεν υπάρχει, αλλά, υπάρχει το ισοδύναμο της προ-εκφραστικής δράσης του πθοποιού ή αυτό που ονομάζω «προ-εκφραστικός πυρήνας». Ένας προεκφραστικός πυρήνας πρέπει να είναι κάτι που διευρύνεται και κινείται παρόλο που παραμένει ίδιος στο κέντρο του, όπως στις μεταμορφώσεις της ιστορίας του Ιπτάμενου Ολλανδού και του Γλιόιου-Φαντάσματός του.

Στις αρχές του 1984, ζήτησα από κάθε πθοποιοί μου ξεχωριστά να επιλέξει έναν χαρακτήρα από μια διαφορετική ιστορία, να γράψει ένα σενάριο και να εντάξει σε αυτό τα γεγονότα, τις περιπέτειες και τις εναλλαγές της ιστορίας. Θα είχαμε λοιπόν έξι διαφορετικές ιστορίες, που μαζί με τη δική μου θα γίνονταν επτά, επτά πόρτες για να μπούμε σε μία και μοναδική παράσταση.

Οι 6 χαρακτήρες ήταν:

Ο *Σαμπατάι Ζέβι*, ο εβραίος που παρουσιάστηκε ως Μεσσίας για να γίνει τελικά μοισοσυλλημένος· η *Αντιγόνη*· η *Ζαν ντ' Αρκ*· ένας νεαρός παράνομος Βραζιλιάνος, ένας *cangaceiro*· ο νεαρός ιεροεξεταστής της *Σεβίλλης*· ένας *Εβραίος της αίρεσης των chassid*. Οι χαρακτήρες αυτοί δημιούργησαν την παράσταση.

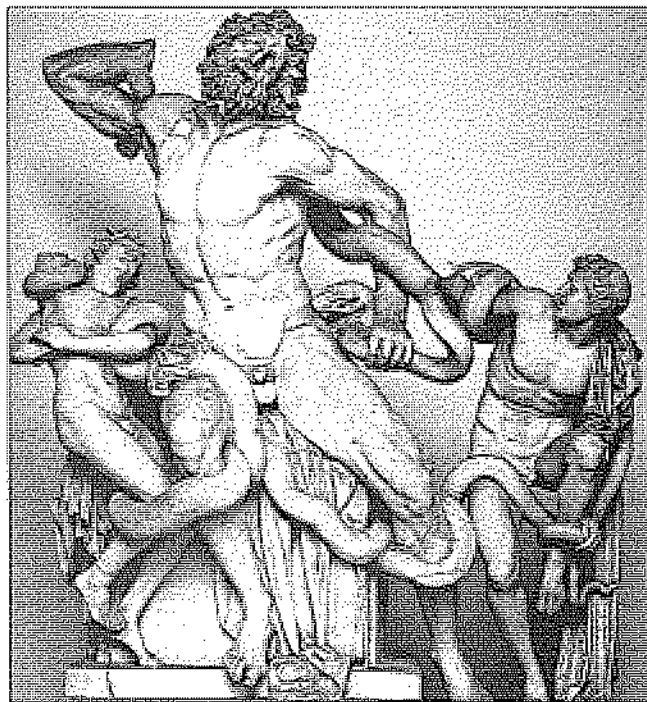
Δεν επιλέχτηκαν τυχαία. Αντανακλούσαν τα ενδιαφέροντα των μεμονωμένων πθοποίων, αλλά και άλλες λογικές που δραστηριοποιούνταν ταυτόχρονα και ανεξάρτητα.

Το 1982, είχαμε αρχίσει να δουλεύουμε σε ένα πρότζεκτ που είχε ως αφετηρία του ένα αφήγημα του Μπόρχες: *Ο νεκρός*. Ένας νεαρός παράνομος Αργεντινός, ο Βενιαμίν Οταλόρα, μπαίνει στη συμμορία του ουρουγουανού Αουρελιάνο Μπαντέρρα, γίνεται γνωστός για τη γενναϊότητά του, σώζει τη ζωή του αρχηγού, φτάνει μέχρι το σημείο να ξελογιάσει τη γυναίκα του και να γίνει μόνιμος εραστής της. Ο Αουρελιάνο υπομένει τα πάντα χωρίς να ανυδρά. Η θέση του γίνεται κάθε μέρα όλο και πιο ασταθής. Ο Βενιαμίν Οταλόρα, όλο και πιο καθαρά σφετερίζεται την εξουσία.

Ένα βράδυ, έπειτα από μια νέα επιτυχία, όταν όλα τα μέλη της συμμορίας κάθονται στο τραπέζι, ο Βενιαμίν κάθεται στη θέση του αρχηγού. Ο Αουρελιάνο Μπαντέρρα κάθεται στην άλλη άκρη του τραπεζιού, περιφρονημένος από όλους. Δίπλα στον Βενιαμίν κάθεται η γυναίκα που ήταν πρώτα του Αουρελιάνο και τώρα είναι δική του. Το δείπνο τελειώνει. Ο υπολοχαγός του Αουρελιάνο πλησιάζει τον Βενιαμίν και βγάζει το πιστόλι του. Ο Βενιαμίν τη στιγμή εκείνη καταλαβαίνει πως όλοι ανέχονταν και δόξαζαν την άνοδό του, γιατί όλοι ήξεραν από την αρχή πως ο Μπαντέρρα τον είχε καταδικάσει σε θάνατο. Μόνο ο ίδιος δεν ήξερε πως ήταν ήδη νεκρός. Ο υπολοχαγός του Μπαντέρρα πυροβολεί.

Από την ιστορία αυτή θα δημιουργηθεί η εβδομημισητά ιστορία για το *Oxyrhincus Evangeliet*, η δική μου.

Το κείμενο του Μπόρχες είχε κινητοποιήσει μια σειρά από συνειρμούς που κατευθύνονταν προς δύο διαφορετικές γραμμές. Η συμμορία των παρανόμων έφερνε στον νου τον κόσμο των Βραζιλιάνων *jagunços* και *cangaceiros*, όπως περιγράφεται στα βιβλία του Εουκλίντες ντα Κούνα, του Εντουάρντο Μπαρμπούσα και του Μπίλυ Τζέινς Τσάντλερ ή στις ταινίες των Ρόυ Γκέρρα και Γκλόμπερ Ρότσα.



Το διευρυμένο αόμα: Ο θάνατος του Λαοκόοντα και των γιων του, μαρμάρινο σύμπλεγμα του τέλους του 2ου αιώνα μ.Χ. (Μουσείο Βαπκανού, Ρώμη).

Το σχήμα όμως της ιστορίας αυτής (ο γέρος αρχηγός που δολοφονεί τον νέο, το τελευταίο δείπνο, η σκιά μιας αιμομιξίας) είχε κάνει τη φαντασία μου να περάσει σε άλλα πλαίσια: στον φύλακα του νόμου που σκοτώνει τον επαναστάτη στον Κρέοντα που προκαλεί το θάνατο του γιου του και της Αντιγόνης, της μελλοντικής του νύφης στον Ιούδα που πεθαίνει ταυτόχρονα με τον Μεσία του στον Άσωτο Υιό στον Θεό Πατέρα που στέλνει στον θάνατο τον Υιό του. Αν διαμορφωθεί πάνω στο πρότυπο της ιστορίας του Αουρελιάνο Μπαντέϊρα και του Βενιαμίν Οταλόρα, η περίπτωση του Θεού Πατρός και του Υιού συμπίπτει με τη γνωστικιστική ερμηνεία της χριστιανικής θεωρίας, που έβλεπε στο πρόσωπο του Θεού του Νόμου, του Γιαχβέ, έναν μοχθηρό δημιουργό, ο οποίος βρίσκεται σε σύγκρουση με τις δυνάμεις του φωτός. Ο χώρος του βραζιλιάνικου *sertao* γέμιζε τώρα με φωνές από την Οξύρυγχο, την ελληνιστική πόλη, τη σημερινή Μπανάσα της Αιγύπτου, στην οποία μεταξύ του 1897 και του 1903 βρέθηκαν 3 χειρόγραφα αποσπάσματα προερχόμενα από συλλογές *Λόγων* γνωστικιστών. Οι δύο δρόμοι, των *cangaceiros* και των γνωστικιστών βρήκαν κοινά σημεία μέσα από άλλα θέματα που παγίωναν τις μεταξύ τους διόδους επικοινωνίας. Ένα από τα θέματα αυτά προερχόταν από την ιστορία του Αντόνιο Κονοελέιρο, που αναδιοργανώθηκε από τον Βάργκας Λιάσα στο μυθιστόρημα *Ο πόλεμος του τέλους του κόσμου*: οι *cangaceiros* που συγκεντρώνονται στο Κανούδο, τη «Νέα Ιερουσαλήμ», την ιερή πόλη που χτίστηκε από έναν νέο Μεσία στην έρημο του σεργιάο αντάρτες που συντρίβουν, στο όνομα του νέου Θεού τους, τις στρατιωτικές αποστολές που στάλθηκαν εναντίον τους και τελικά σφαγιάζονται μέχρι τον τελευταίο.

Οι άγγελοι εξολοθρευτές του τέλους του κόσμου, που συναντάμε στις θρησκευτικές μυθολογίες, θα μπορούσαν να παρουσιάζονται με τα ρούχα των *cangaceiros*, ενωμένων ξανά στο Κανούδο; Ή μήπως οι τελευταίοι αυτοί πίστευαν πως ήταν άγγελοι που κατέβηκαν στη γη για να πραγματοποιήσουν την εποχή της δικαιοσύνης;

Και ποιος ήταν εκείνος ο εβραϊός *chassid* που εμφανιζόταν ανάμεσα στους χαρακτήρες που επέλεξαν οι ηθοποιοί; Ένας Εβραϊός που είχε διασχίσει το σεργιάο αναζητώντας τον Μεσία, όπως το είχε διασχίσει, στο μυθιστόρημα του Βάργκας Λιάσα, ο αναρχικός Γκαλιλέο Γκαλ αναζητώντας την Επανάσταση;

Ωστόσο το θέμα της Αντιγόνης και της Επανάστασης που θάφτηκε ζωντανή εξελισσόταν αυτόνομα, σύμφωνα με τη δική του λογική: τι θα συνέβαινε αν στα πόδια του Σταυρού, στον Γολγοθά, συγκεντρώνονταν οι άντρες και οι γυναίκες της Επανάστασης, άγιοι και μηδενιστές, ο Βούδας και η Αντιγόνη, ο Φραγκίσκος της Ασίζης και ο Σαμπατάι Ζέβι, ο Μωάμεθ και ο Γιακόμπ Φρανκ, ο καπετάνιος Αχάμπ και ο Ζαρατούστρα;

Σε κάθε πνευματικό πανόραμα όμως, υπήρχε ένα νέφος που, καθώς αιωρούνταν, υχημάτιζε και διέλυε την πατρική μορφή του Σόσο Τζουγκασβίλι, γνωστού ως Ιωσήφ Στάλιν, που γελούσε, γελούσε πασαλειμμένος με αίμα. Αυτοί οι συνειρμοί και αυτές οι παραγμένες εικόνες που παρουσιάζονταν ταυτόχρονα, μπορούσαν να αποκτήσουν ένα νόημα και, όσο συνυπήρχαν, μπορούσαν να σχηματίσουν μια ενότητα, επειδή υπήρχε ταυτόχρονα εν κινήσει μια άλλη λογική, που αφορούσε την εργασία ολόκληρης της ομάδας και επέβαλε μια αδιαμφισβήτητη τάξη.

Η αφετηρία ήταν πάντα *Ο νεκρός του Μπόρχες*: κάθε ηθοποιός ή συνεργάτης της ομάδας είχε δημιουργήσει ένα σενάριο από την αφήγηση, το οποίο παρουσιάζει στη σκηνή ως σκηνοθέτης, καθοδηγώντας τους συναδέλφους. Υπήρχαν, έτσι, περισσότερα από δέκα σχεδιάσματα παραστάσεων, που διέφεραν εντελώς μεταξύ τους, παρότι πολλά προέρχονταν από ένα μοναδικό σημείο εκκίνησης. Κάθε παράσταση, ενώ ήταν σε εμβρυακή κατάσταση, περιείχε αποσπάσματα που είχαν μια δική τους δύναμη. Όταν βγάλαμε αυτά τα αποσπάσματα από το πλαίσιο εργασίας, άρχισε να σχηματίζεται η πλοκή και να συναρθρώνονται τα τμήματα μιας μεταγενέστερης παράστασης, πάντα πάνω στο θέμα του Μπόρχες.

Αυτή η διαδικασία δουλειάς δεν σχετιζόταν με παράσταση, ήταν απλώς μια *εσωστρεφής* μελέτη. Η λογική της όμως παρουσιάστηκε το 1984 όταν είχαμε αρχίσει να δουλεύουμε πάνω στο *Oxyrhincus Evangeliet*.

Από τις 7 ιστορίες που συνδέονταν με τους χαρακτήρες τους οποίους επέλεξαν οι έξι ηθοποιοί και εγώ, προέκυψε μάλλον ένα κείμενο αυτόνομο παρά μια ενιαία παράσταση, που δεν έχει καμία σχέση με εκείνο που εγώ και οι συνάδελφοί μου είχαμε προβλέψει, αλλά είναι το συνεπές αποτέλεσμα των προαναπολιτισμών και αποπροαναπολιτισμών μας.

Οι πύλες ήταν 7, αλλά η Θήβα μια. Ο θεατής θα μπει στη Θήβα: μια παράσταση για τις εκφράσεις της πίστης στην εποχή μας και για την επανάσταση που θάφτηκε ζωντανή. Οι άλλες 6 πύλες της Θήβας όμως παραμένουν ανοιχτές. Ποιος μπορεί να ξεχωρίσει τον χορό από τον χορευτή;

Το διευρυμένο πνεύμα

Φράνκο Ρουφίνι

Για να μιλήσουμε για διευρυμένο πνεύμα πρέπει να ξεκινήσουμε από έναν γενικό ορισμό για το προ-εκφραστικό στάδιο. Μπορούμε να ορίσουμε ως προ-εκφραστικό το στάδιο στο οποίο ο ηθοποιός κατασκευάζει ή «διαχειρίζεται» την παρουσία του στη σκηνή, ανεξάρτητα και πριν (με λογική σειρά) από τους σκοπούς του και τα εκφραστικά του αποτελέσματα.

Σε έναν τέτοιο ορισμό, ο όρος «παρουσία», είναι ελεύθερος από κάθε μεταφορική σημασία. Είναι κυριολεκτικός.

Η παρουσία του ηθοποιού, η οργανική του ύπαρξη στη σκηνή, είναι προφανώς μια παρουσία *σωματική* και *πνευματική*.

Το προ-εκφραστικό, παρότι είναι σωματικό, έχει και μια διάσταση πνευματική.

Αν ονομάσουμε, σύμφωνα με την πρόταση ορολογίας του Εουτζένιο Μπάρμπα, «διευρυμένο σώμα» και «διευρυμένο πνεύμα» τη σωματική και πνευματική πλευρά αντίστοιχα της σκηνικής παρουσίας, μπορούμε να πούμε ότι: η σκηνική παρουσία σχετίζεται με ένα διευρυμένο σώμα και ένα διευρυμένο πνεύμα σε αμοιβαία αλληλεξάρτηση.

Η σκηνική παρουσία είναι σωματική και πνευματική, επομένως υπάρχει ένα διευρυμένο πνεύμα. Τι αποδείξεις έχουμε όμως για την ύπαρξή του; Και ποιες γνώσεις για τη λειτουργία του;

Όπως συμβαίνει με όλες τις ερωτήσεις που αφορούν το θέατρο, αναζητούμε τις απαντήσεις όχι πετώντας στον κόσμο των (ατομικών) ιδεών, αλλά στρέφοντας την προσοχή μας στον κόσμο των γεγονότων, αντιμετωπίζοντας τους θεατράνθρωπους του σήμερα και του χθες.

Ο θεατράνθρωπος με τον οποίο θα προσπαθήσουμε να αναμετρηθούμε, αναζητώντας το διευρυμένο πνεύμα, είναι ο Στανιολάφσκι, και ειδικότερα, ο Στανιολάφσκι του *Robota aktëra nad soboj v tvorceskom protsesse pereživanie. Dnevnik ucenika* (An actor prepares) και του *Robota aktëra nad soboj v tvorceskom protsesse voplostcenia. Dnevnik ucenika* (Building a character)¹. Χάρην συντομίας και τα δύο αυτά έργα του Στανιολάφσκι θα αναφέρονται εδώ με τον τίτλο *Robota aktëra*.

Οι πεποιθήσεις που έχει ουσωρεύσει η ιστοριογραφία για το «σύστημα» του Στανιολάφσκι, έχουν ριζώσει τόσο βαθιά, που είναι ανάγκη να προχωρήσουμε σε μερικές διευκρινίσεις μάλλον σχολαστικές.

Πρώτα απ' όλα η δουλειά του ηθοποιού που περιγράφεται στο *Robota aktëra*, όπως διευκρινίζει ρητά και κατηγορηματικά ο ίδιος ο Στανιολάφσκι, δεν έχει ως αντικείμενο την ερμηνεία ρόλων, παρόλο που, προφανώς, αποτελεί τη βάση αυτής της ερμηνείας. Ο άμεσος και σαφής σκοπός της δουλειάς του ηθοποιού είναι η αναδημιουργία της οργανικότητας. Μέσω του «συστήματος», ο ηθοποιός μαθαίνει να είναι οργανικά παρών στη σκηνή, πριν και ανεξάρτητα από τους ρόλους που πρέπει να ερμηνεύσει εκεί. Η δουλειά του ηθοποιού,

όπως περιγράφεται στο *Robota aktëra* είναι λοιπόν δουλειά σε επίπεδο προ-εκφραστικό.

Κατά δεύτερο λόγο, η ονομαζόμενη «αναγέννηση» (*pereživanie*) δεν αποτελεί το πέρας του «συστήματος», δεν είναι καν η μοναδική (ή η κύρια) όψη του. Είναι απλώς το ψυχο-πνευματικό μέρος μιας σύνθετης δουλειάς, της οποίας η φυσική όψη είναι η «προσωποποίηση». Η αναγέννηση ενεργοποιεί την εσωτερική σκηνική ευαισθησία και η προσωποποίηση ενεργοποιεί την εξωτερική σκηνική ευαισθησία.

Αυτό όμως που πρέπει ο ηθοποιός να πετύχει είναι η *γενική σκηνική ευαισθησία*: δηλαδή η *σύνθεση*, όχι το άθροισμα, των δύο σκηνικών ευαισθησιών, της εσωτερικής και της εξωτερικής.

Για τον Στανιολάφσκι, η σκηνική αποτελεί πραγματικά μια *δεύτερη φύση*. Μια *φύση* στην οποία, όπως ακριβώς στην πραγματική φύση, δεν μπορεί να δημιουργηθεί μια πειστική πράξη, αν δεν είναι συνεπής από ψυχική άποψη (δηλαδή δικαιολογημένη), και αντιστρόφως. Είναι επίσης *δεύτερη φύση*, γιατί αντίθετα με ό,τι συμβαίνει στην πραγματική φύση, η σωματική συνάφεια και η ψυχική συνάφεια στο θέατρο πρέπει να κατασκευάζονται, ακριβώς, με τις δύο όψεις της δουλειάς του ηθοποιού με τον εαυτό του.



Ο Στανιολάφσκι στη *Λοκαντιέρα* του Γκολντόνι (1898).

Επειδή η δουλειά του ηθοποιού πάνω στον εαυτό του είναι δουλειά σε επίπεδο προ-εκφραστικό, και επειδή μια τέτοιο δουλειό συνδέεται με την προσωποποίηση και την αναγέννηση, η αναγέννηση αποτελεί την πνευματική της όψη.

Η ανογέννηση, στον Στανιολάφοκι, μετατρέπει σε *ύλη* το διευρυμένο πνεύμα του ηθοποιού.

Ποιες είναι οι τεχνικές της απόκτησής της και το λειτουργικά χαρακτηριστικά της; Μια συγκεκριμένη προκατάληψη θέλει να συμπίπτει η αναγέννηση με την «ψυχική ταύτιση με τον χαρακτήρα», σαν να ήταν ένα σύνολο από τεχνικές που έχουν σκοπό να ανα-γεννήσουν τα συναισθήματα του χαρακτήρα.

Για να οπιάσουμε, όσο γίνεται πιο γρήγορα, αυτή την προκατάληψη, θα έπρεπε να μας αρκεί η προσφυγή στο λεξικό και την σημασιολογία.

Στο λεξικό η λέξη *pereživanie* αναφέρεται ως «δυνατό αίσθημα», και σημασιολογικά (πράγμα πολύ σημαντικό για μια αναλυτική γλώσσα, όπως είναι η ρωσική) το πρόθεμα *pere* – τοποθετημένο μπροστά από το ρήμα «ζω», δπλώνει υπερβολή. Θα έπρεπε να μιλάμε μάλλον



Ο Στανιολάφοκι στον *Κατά φαντασίαν αθηνή* του Μολιέρου (1913).

για «ζωοποίηση» και όχι για οπλή «αναγέννηση» του πνευματικού ορίζοντα. Όπως και να 'χει το πράγμα, ο όρος *pereživanie* παραπέμπει περισσότερο στην ιδέα της δραστηριότητας και της έντασης, παρά στην ιδέα της εγκατάλειψης, στην οποία παραπέμπει, σχεδόν σαν συνώνυμή της, η λέξη «τούτιση».

Πέρα όμως από τις γλωσσολογικές εκτιμήσεις, ας δούμε ένα παράδειγμα *pereživanie* από το *Robota aktëra*. Ο Τορζόφ, φερέφωνο του Στανιολάφοκι στο βιβλίο, δουλεύει με τον αγαπημένο του μαθητή Κόστια. Ο Κόστια πρέπει «να παίξει τον ρόλο» μιας βελανιδιάς που βρίσκεται πάνω στον λόφο. Όταν βλέπει την ονομασία του μαθητή ο Τορζόφ αρχίζει να τον βομβαρδίζει με τα «εάν».

«Αν ήμουν μια βελανιδιά πάνω στο λόφο... Μια ανάμεσα στις πολλές, ή μόνη μου; Μόνη μου, γιατί τα άλλα δέντρα τα έκοψαν. Γιατί τα έκοψαν; Για να μπορούν να χρησιμοποιήσουν τη βελανιδιά σαν παρατηρητήριο κατά του εχθρού...».

Κάτω από την πίεση των «δεδομένων συνθηκών» τις οποίες υποβάλλει ο δάσκαλος στο μαθητή, το πνεύμα του Κόστια αρχίζει να «ζωοποιείται».

Για να σωθεί η βελανιδιά θυσιάστηκαν πολλές ζωές: η οποσολή της δεν είναι απλώς σπουδαία, έχει ειπωλέον κοθαγιασθεί από τη θυσία. Τώρα η βελανιδιά δεν είναι τόπος σκολιάς, είναι η ίδια η σκολιά. Και βλέπει τους εχθρούς να πλησιάζουν, απειλητικοί. Τρέμει από το φόβο της... Η μάχη αρχίζει. Η βελανιδιά ογωνιά, φοβάται μήπως της βάλουν φωτιά...

Ο Κόστια είναι έτοιμος να δράσει. Έχει ταυτιστεί με τον ρόλο του; Μπορούμε να πούμε ναι, για συντομία, σίγουρα όμως αυτή η ταύτιση ελάχιστη σχέση έχει με την ισχύουσα ιδέα της αναγέννησης. Αν θέλουμε να συνεχίσουμε να μιλάμε για ανογέννηση, πρέπει τουλάχιστον να συγκεκριμενοποιήσουμε τους όρους της.

Η αναγέννηση, στο «σύστημα» του Στανιολάφοκι, είναι η κατασκευή ενός ψυχο-σωματικού μηχανισμού οντοκατάστασης, που εκτοπίζει τόσο τον μηχανισμό της καθημερινότητας (με τον οποίο θα ήταν αδύνατον «να ποιήσουμε το ρόλο» μιας βελανιδιάς πάνω στον λόφο), όσο και τον μηχανισμό των ερμηνευτικών κλισέ (με τα οποία ο ηθοποιός θα άρχιζε να μιμείται το θρόϊσμα των φύλλων ή να κουνιέται στο φύσημα του ανέμου, όπως συμβαίνει σε τόσοι υιοσιθέμενοι ουτοσχεδιασμούς).

Είναι μια κατασκευή *εν ψυχρά*, που παρόγει όμως *ζέστη*, άνοδο της θερμοκρασίας, *surplus* που οδηγεί τον ηθοποιό να *ζωοποιήσει* το πνεύμα του μάλλον, παρά να *ανα-βιώσει κάτι μέσα στο πνεύμα του*.

Το «πνεύμα σε αναγέννηση» του ηθοποιού του Στανιολάφοκι είναι πράγματι ένα διευρυμένο πνεύμα. Αυτό το πνεύμα το διευρυμένο καθοδηγεί, αιτιολογώντας την, τη φυσικά αληθινή πράξη, αυτή που δημιουργείται από ένα σώμα διευρυμένο. Ακριβώς όπως συμβαίνει στη φύση: *αλλά* χάρη σε μια συνειδητή προσπάθεια.

Το παράδειγμα της βελανιδιάς πάνω στον λόφο είναι εύγλωττο, γιατί ο ρόλος με τον οποίο πρέπει να «ταυτιστούμε» δεν είναι ένα ανθρώπινο πλάσμα, επομένως δεν είναι ένας χαρακτήρας του οποίου μπορούμε να υποκριθούμε την ψυχολογία.



Ο Στανισλάφοκι (αριστερά) στο έργο του Γκριμπογιέντοφ *Συμφωνία από το πολύ μυαλό* (1906) και (δεξιά) στον *Θέλλο* του Σαίξπηρ (1896).

Και όλα τα άλλα ποροδείγματα ανογέννησης όμως στο *Robota akhtera* (σκέπτομοι, π.χ. αυτό με τα καμένα χρήματα), αν τα εξετάσουμε χωρίς προκατάληψη, αποκαλύπτουν το ίδιο σχέδιο.

Ο ηθοποιός, για να επιτελέσει έναν οκρινικό σκοπό, διαμορφώνει έναν ψυχο-πνευματικό μηχανισμό αντικατάστασης, ένα διευρυμένο πνεύμα· όπως ακριβώς, παράλληλα και σε αλληλεξάρτηση με αυτό, διαπλάθει έναν οωματικό μηχανισμό αντικατάστασης, δηλαδή ένα διευρυμένο σώμα.

Στο σύστημα του Στανισλάφοκι, η ύπαρξη μιας πνευματικής συμπεριφοράς συνδεδεμένης με τη σωματική προ-εκφραστικότητα, μας παροτρύνει να εμβαθύνουμε στην αναζήτηση των χαρακτηριστικών του διευρυμένου πνεύματος. Θα μπορούσαμε να πούμε πως είναι ένα «υπερβολικό πνεύμα»: προφανώς, όπως το διευρυμένο σώμα είναι ένα σώμα που διακρίνεται για την υπερβολή ενέργειας.

Αυτή μπορεί να γίνει επίσης η αφετηρία για την αναζήτηση και άλλων πιθανών αναλογιών με το διευρυμένο σώμα, δηλαδή με τη σωματική διάσταση του προ-εκφραστικού σταδίου.

Ο Εουτζένιο Μπάρμπα μάς έχει δώσει ενδιαφέρουσες υποδείξεις προς την κατεύθυνση αυτή στο έργο του *Το διευρυμένο σώμα*. Η δημιουργική προ-κατάσταση του διευρυμένου πνεύματος χαρακτηρίζεται, σύμφωνα με τον Μπάρμπα, από τρεις ιδιότητες:

- την περιπέτεια,
- τον απο-προσανατολισμό,
- την ακρίβεια

Η στρατηγική μας είναι ξεκάθαρη. Θέλουμε να διαπιστώσουμε, αφού εξακριβώσουμε τις αντιστοιχίες μεταξύ του διευρυμένου σώματος και του διευρυμένου πνεύματος, αν αυτές μπορούν να ανιχνευθούν στο «σύστημα» του Στανισλάφοκι. Η επαλήθευση αυτής της «ιστορικής υπόθεσης» δεν είναι τυχαία, υπό τη στιγμή που δεχόμαστε πως στο «σύστημα» η λεγόμενη ονογέννηση δεν είναι τίποτε άλλο παρά το διευρυμένο πνεύμα, η πνευματική όψη της προ-εκφραστικότητας του ηθοποιού.

Αποτελεί αναμφισβήτητο γεγονός ότι τα χαρακτηριστικά του διευρυμένου πνεύματος που υποδεικνύει ο Μπάρμπα, είναι ανάλογα με εκείνα του διευρυμένου σώματος, όπως έχει αποδειχθεί σε πειραματικό και θεωρητικό επίπεδο.

Η πνευματική περιπέτεια αντιστοιχεί στο «άλμα» της δράσης-σε-ζωή, δηλαδή της «αναίρεθειας δράσης», όπως την προσδιόρισε ο Μπάρμπα στο έργο του *Ασημένιο άλογο*². Το ενεργητικό άλμα που ανυψώνεται στην αδράνεια, καθιστώντας απρόβλεπτη την πράξη, θα μπορούσε επίσης να ονομάζεται σωματική περιπέτεια, με πλήρη σεβασμό στην αριστοτελική σημασία της λέξης.

Η ακρίβεια του διευρυμένου πνεύματος αντιστοιχεί στην εξάλειψη του περιττού από τη φυσική πράξη του διευρυμένου σώματος.

Ο πνευματικός απο-προσανατολισμός (ένα θέμα στο οποίο θα επανέλθουμε) σχετίζεται με την αναιρεση του ήδη γνωστού (well known), που υποχρεώνει το σώμα-σε-ζωή του πθοποιού να εκπλήξει και να εκπλαγεί με πράξεις μη προ-κατευθυνόμενες, που γεννιούνται εκείνη τη στιγμή.

Αυτές οι πνευματικές εξελίξεις δεν εφαρμόζονται στο δημιουργικό αποτέλεσμα, αλλά, στην κατάσταση που κάνει δυνατό αυτό το αποτέλεσμα.

Ιδού η μεθοδολογική σημασία της «ιστορικής υπόθεσης» του Στανισλάφσκι. Στο *Robota aktëra* περιγράφεται ακριβώς η διαδικασία που οδηγεί στο διευρυμένο πνεύμα (στην *αναγέννηση*, για να χρησιμοποιήσουμε την ορολογία του Στανισλάφσκι), όχι στα αποτελέσματά του.



Ο Στανισλάφσκι στον *Θείο Βάνια* του Τσέχοφ (1899).

Για τα τελευταία αυτά μένει μόνο το «το πιστεύω» ή το «δεν το πιστεύω» του δασκάλου Τορζόφ.

Δεν θα καθυστερήσουμε με την περιγραφή αυτής της διαδικασίας. Θα προσπαθήσουμε μάλλον να ερευνήσουμε ό,τι δεν περιγράφεται. Δεν εννοούμε βέβαια αυτό που είναι κρυμμένο (ή μυστικό), αλλά κάτι που είναι τόσο προφανές ώστε δεν παρουσιάζεται ποτέ στην περιγραφή μιας εξέλιξης. Σαν να ξεχάσαμε την κορνίζα ενός πίνακα, παρόλο που εκτίθεται μαζί με τον πίνακα. Ή σαν να μη βρέθηκε το κλεμμένο γράμμα στο ομόνυμο διήγημα του Έντγκαρ Άλαν Πόε.

Αν μπορούμε γενικά να κάνουμε λόγο για «αφηγηματικό τρόπο» στο *Moja zizn v iskusstve*³ (*Η ζωή μου στην τέχνη*) και στο *Robota aktëra*, για το *Robota aktëra* πρέπει να δηλώσουμε πως ο αφηγηματικός τρόπος (το ημερολόγιο ενός φανταστικού μαθητή στη σχολή του Τορζόφ-Στανισλάφσκι) αναπτύσσεται κυρίως σε διαλόγους, οι οποίοι ως προς τον ρυθμό, την πορεία και την ένταση που τους ζωντανεύει, μαραπέμπουν απευθείας στους *Διαλόγους* του Πλάτωνα.

Στο *Moja zizn v iskusstve* υπάρχει ένας γενικός αφηγηματικός τρόπος, το *Robota aktëra* όμως έχει την ιδιαίτερη αφηγηματική μορφή του πλατωνικού διαλόγου.

Από τη στιγμή που αναγνωρίζουμε τη φόρμα του πλατωνικού διαλόγου, πρέπει να αναρωτηθούμε αν η φόρμα αυτή περιορίζεται απλώς στο να πλαισιώνει το περιεχόμενο, ή αν αποτελεί αναπόσπαστο μέρος του.

Υποστηρίζουμε πως η φόρμα του πλατωνικού διαλόγου δεν είναι αυτή μέσα στην οποία αναπτύσσονται τα θέματα της «πραγματείας»: είναι ένα θέμα της «πραγματείας» και, ίσως, το σημαντικότερο, αφού προστατεύεται τόσο καλά ώστε να επιδεικνύεται απλώς ως πλαίσιο.

Ο Σωκράτης, στους πλατωνικούς *Διαλόγους*, συμπεριφέρεται στους συνομιλητές του ακριβώς όπως ο Τορζόφ-Στανισλάφσκι στους μαθητές του. Τους πιέζει, τους καταδιώκει με συνεχείς ερωτήσεις, ώσπου να βγει από τον μαθητή η *ιδέα*, σαν κάτι που υπήρχε ήδη μέσα του και χρειαζόταν μόνο τη μαιευτική δύναμη του διαλόγου για να έρθει στο φως.

Η μαιευτική, δηλαδή η «τέχνη της μαμάς», είναι η τέχνη που βοηθάει να *γεννηθεί* και επομένως να *αναπνεύσει* η σκέψη. Για τον Σωκράτη, η μαιευτική δεν ήταν η μέθοδος διδασκαλίας, αλλά η ίδια η διδασκαλία, έστω και αν ήταν κρυμμένη (προστατευμένη) σαν να ήταν το πλαίσιο.

Το ίδιο πρέπει να πούμε και για τον Τορζόφ-Στανισλάφσκι. Ο δάσκαλος δεν διδάσκει τις τεχνικές της αναγέννησης, δηλαδή του διευρυμένου πνεύματος. Ή καλύτερα: μαζί με τις τεχνικές (προσφυγή στη συγκινησιακή μνήμη, στις δεδομένες συνθήκες κλπ) διδάσκει την *τεχνική όλων των τεχνικών*.

Αυτή η *τεχνική όλων των τεχνικών* είναι η μαιευτική με τη μορφή του πλατωνικού διαλόγου, δηλαδή η σωκρατική μέθοδος ερωτήσεων. Ο μαθητής του Τορζόφ μαθαίνει πως το διευρυμένο πνεύμα (η αναγέννηση) επιτυγχάνεται μόνο με την αδυσώπητη ανάκριση και με την πίστη στην ιδέα που θα οικοδομηθεί από τις απαντήσεις. Μαθαίνει επίσης πως, μόνο αν πιστεύει στην ιδέα, οι αναμνήσεις, οι εικόνες, οι ιστορίες που βγαίνουν στην

επιφάνεια μέσω της τεχνικής της αναγέννησης, θα μετασχηματίσουν την ιδέα σε «αλήθεια».

Στη δεύτερη φύση του Στανισλάφσκι δεν πιστεύουμε ένα πράγμα επειδή είναι αληθινό: αντίθετα, ένα πράγμα είναι αληθινό επειδή το πιστεύουμε.

Αν η μαιευτική είναι η κατεξοχήν τεχνική (η πρώτη τεχνική) που οδηγεί στο διευρυμένο πνεύμα, τι μπορούμε να μάθουμε από αυτήν για το διευρυμένο πνεύμα καθ'αυτό; Τι μπορούμε να μάθουμε για τις διαδικασίες που ενεργοποιούν το διευρυμένο πνεύμα και προσδιορίζουν τον τρόπο λειτουργίας του, έστω και αν περιοριστούμε στην «ιστορική υπόθεση» του Στανισλάφσκι;

Πολλά, αν αποδειχθεί αμέσως ότι:

- η πνευματική περιπέτεια,
- η ακρίβεια,
- ο απο-προσανατολισμός

είναι τα ειδικά και βασικά χαρακτηριστικά της σοκρατικής ανάκρισης. Ας σκεφτούμε, πόσο σημαντικό είναι στη μαιευτική τέχνη, να μπορούμε να αλλάξουμε αυτοσχέδια τη σειρά των ερωτήσεων, όχι για να περιπλέξουμε, αλλά για να αποπροσανατολίσουμε την πορεία της σκέψης και να την απελευθερώσουμε από τις κοινοτοπίες.

Η πνευματική περιπέτεια, τα άλματα στη ροή της σκέψης, ο αποπροσανατολισμός, έχουν ως απαραίτητη προϋπόθεση τους την ακρίβεια. Η επιτυχία της ανάκρισης παίζεται στη λεστομέρεια. Η ακρίβεια στη λεστομέρεια, η μάχη σώμα με σώμα, όχι η μάχη από απόσταση στο όνομα μιας αλήθειας κρυμμένης κάπου στο βάθος, είναι αυτή η οποία ουνιρίβει τις ανυσιτάσεις που εμποδίζουν τη σκέψη να αναβλύζει με πολύμορφη, αλλά εύληπτη και αληθινή ζωή.

Αν αυτές είναι οι ιδιότητες της σοκρατικής ανάκρισης, πρέπει να θυμηθούμε πως ο ηθοποιός αυτο-ανακρίνεται, αναζητώντας την αναγέννηση, είναι ταυτόχρονα αυτός που ρωτάει και αυτός που απαντάει.

Όταν αλλάζουν οι ερωτήσεις, αλλάζει και τις δικές του απαντήσεις: με τον απο-προσανατολισμό, αυτο-αποπροσανατολίζεται με την ακινητοποίησή του στην ακρίβεια, υποχρεώνεται στη λεστομέρεια που κάνει πιστευτή, δηλαδή αληθινή, την ιδέα του.

Αν ο πλατωνικός διάλογος αποτελεί την πρώτη τεχνική για να προκαλέσουμε την αναγέννηση στον μαθητή του «συστήματος», ο «πλατωνικός μονόλογος», μπορούμε να πούμε, είναι η πνευματική κατάσταση του ηθοποιού που αναζητεί μόνος του (και είναι πάντα έτοιμο, στην πρακτική της δουλειάς) την αναγέννηση.

Το «πνεύμα σε αναγέννηση», το διευρυμένο πνεύμα του ηθοποιού του Στανισλάφσκι, λοιπόν, χαρακτηρίζεται από την περιπέτεια, τον απο-προσανατολισμό, την ακρίβεια.

Έτσι, ο κύκλος της στρατηγικής μας κλείνει.

Το διευρυμένο πνεύμα θεμελιώνεται, με ιδιαίτερους δικούς του τρόπους, πάνω στις ίδιες αρχές που καθορίζουν το διευρυμένο σώμα. Αυτή είναι, ουσιαστικά και πραγματικά, η πνευματική διάσταση του προ-εκφραστικού επιπέδου.

Το διευρυμένο πνεύμα αντιστοιχεί στο διευρυμένο σώμα εφόσον και τα δύο είναι τμήματα μιας ενιαίας και αδιαίρετης παρουσίας: σωματικής και πνευματικής. Το διευρυμένο σώμα και το διευρυμένο πνεύμα είναι δύο όψεις της ίδιας διαδικασίας που αφορά το σώμα/πνεύμα-σε-ζωή του ηθοποιού.

Σημειώσεις

1. *Robota aktëra nad soboj v tvorceskom protsesse perežitvanie* και *Robota aktëra nad soboj v tvorceskom protsesse tvorčestvenia* είναι ο δεύτερος και ο τρίτος τόμος της ρωσικής έκδοσης των έργων του Στανισλάφσκι.

Στα δύο αυτά κείμενα, όπως δείξαμε μέσα σε παρένθεση, αντιστοιχούν τα έργα *An Actor Prepares* και *Building a Character*, χωρίς όμως να ταυτίζονται ακριβώς. Πράγματι, τα δύο αμερικανικά κείμενα αποτελούν σύντομες εκδόσεις των σχετικών ρωσικών κειμένων και, επιπλέον, είναι οργανωμένα σύμφωνα με μια διάταξη επιχειρημάτων, που δεν συναντάται στο πρωτότυπο. Η οργάνωση αυτή, εκτός από το ότι εξαρθρώνει τη συνέχεια του ρωσικού κειμένου, συσκοτίζει και τον διαλογικό αφηγηματικό τρόπο, ο οποίος, ωστόσο, έχει θεμελιώδη σημασία για μια σωστή ανάγνωση του έργου του Στανισλάφσκι.

Πιο αξιόπιστη είναι η ιταλική έκδοση *Il lavoro dell' attore*, Μπάρι, Laterza (1956-1975) η οποία ενώνοντας σε ένα μοναδικό κείμενο τον δεύτερο και τον τρίτο τόμο της ρωσικής έκδοσης, είναι ολοκληρωμένη και δεν έχει τροποποιήσει την εσωτερική οργάνωσή του υλικού.

Για τις διαφορετικές εκδόσεις των έργων του Στανισλάφσκι εκτός Ρωσίας βλ. Φ. Ρουφίνι, *Μια μελέτη στα βιβλία του Στανισλάφσκι*, στο *Θέατρο και Ιστορία*, 10 (1991) σ. 3-55.

2. Το *Ασημένιο άλογο (Cavallo d' argento)* είναι η καταγραφή ενός σεμιναρίου για χορογράφους που έδωσε ο Εουτζένιο Μπάρμπα το 1985 στο Μεξικό. Δημοσιεύτηκε στο: Εουτζένιο Μπάρμπα, *La canoa di carta (Το χάρτινο κανό)*, Μπολόνια, Il Mulino, (1993) σ. 229
3. Το *My life in Art* είναι μια σύντομη εκδοχή του *Moja zizn v iskusstve* (πρώτος τόμος της ρωσικής έκδοσης των έργων του Στανισλάφσκι). Από την αμερικανική έκδοση δημιουργήθηκε η γαλλική *Ma vie dans l' art* με πρόλογο του Ζακ Κοπώ. Στην ιταλική έκδοση *La mia vita nell' arte*, Τορίνο, Einaudi, (1963) αντίθετα, το έργο είναι ολοκληρωμένο.



Δράση-εν-έργω

Εοντζένιο Μπάρμπα

Η λέξη *texto**, πριν αποκτήσει τη σημασία του γραπτού ή προφορικού έργου, εντύπου ή χειρογράφου, σήμαινε «ύφανση, πλοκή» (*tessitura*). Με την έννοια αυτή δεν υπάρχει παράσταση χωρίς «κείμενο».

Ό,τι έχει σχέση με το «κείμενο» της παράστασης, μπορεί να προσδιοριστεί ως «δραματουργία», δηλαδή *δράμα* < *δρῶ* + *ἔργον*, δημιουργία των πράξεων. Ο τρόπος με τον οποίο λειτουργούν οι πράξεις είναι η πλοκή.

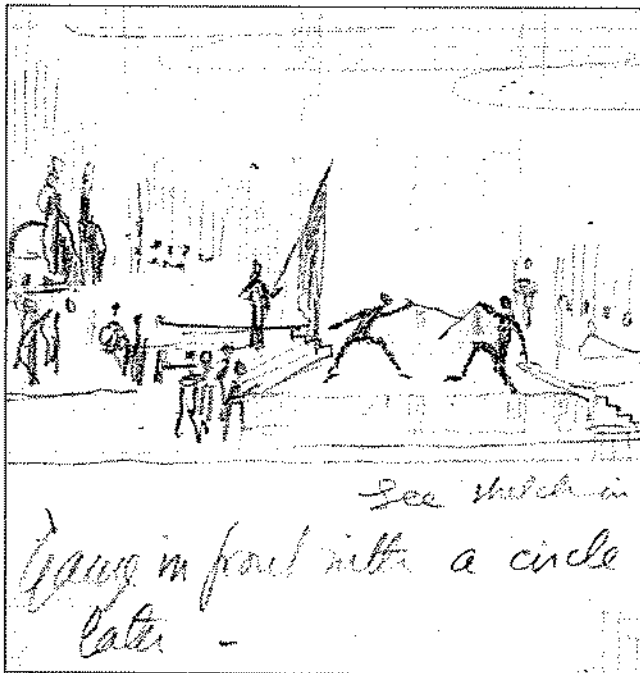
Δεν μπορούμε πάντοτε να διακρίνουμε εκείνο που στη δραματουργία μιας παράστασης ονομάζουμε «σκηνοθεσία» και αυτό που ονομάζουμε «γραφή» του συγγραφέα. Αυτή η διάκριση είναι ξεκάθαρη μόνο σε ένα θέατρο που θέλει να είναι μόνο ερμηνεία ενός γραπτού κειμένου.

Η διάκριση της αυτονόμης δραματουργίας από την παράσταση, μας πηγαίνει πίσω, στον τρόπο με τον

οποίο ο Αριστοτέλης αντιμετώπισε την παράδοση της ελληνικής τραγωδίας – μια παράδοση πολύ μακρινή ήδη και για τον ίδιο – αποκαλύπτοντας δύο διαφορετικά πεδία έρευνας: τα γραπτά κείμενα και τον τρόπο παράστασής τους. Η ιδέα η δραματουργία υπάρχει μόνο στο γραμμένο κείμενο, το οποίο είναι αυτόνομο σε σχέση με την παράσταση και αποτελεί τη μήτρα της, αποτελεί συνέπεια των ιστορικών εκείνων συνθηκών, κατά τις οποίες η ανάμνηση ενός θεάτρου, διατηρείται μέσα από τα λόγια που έλεγαν τα πρόσωπα στις παραστάσεις. Μια τέτοια διάκριση δεν θα μας περνούσε καν απ' το μυαλό, αν το αντικείμενο της έρευνάς μας ήταν οι παραστάσεις στο σύνολό τους.

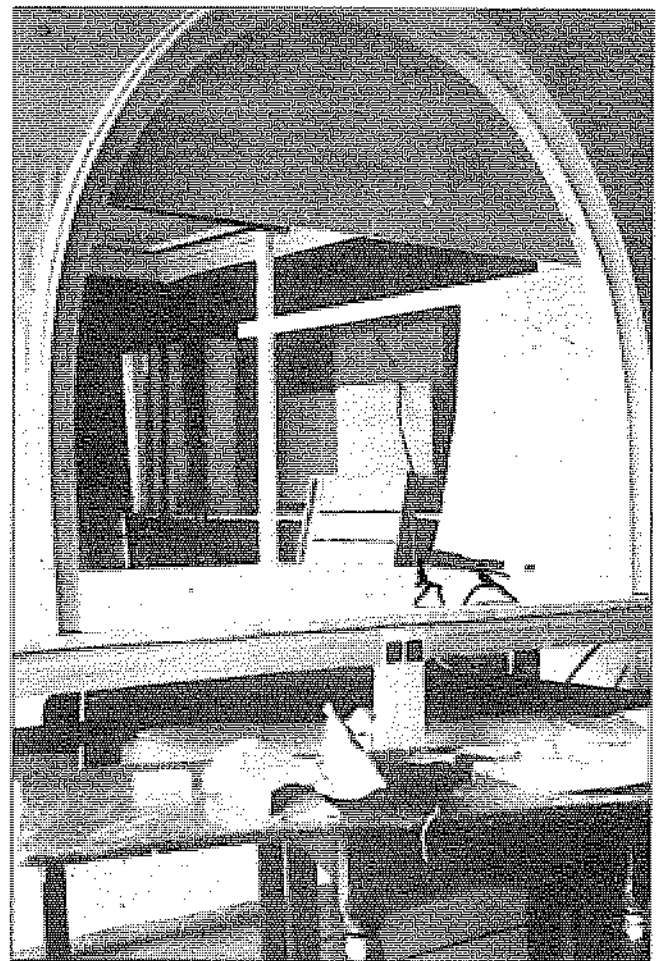
Σε μια θεατρική παράσταση υπάρχει δράση (η οποία αφορά, επομένως, τη δραματουργία), δηλ. είτε όσα κάνουν ή λένε οι ηθοποιοί, είτε οι ήχοι, οι ψίθυροι, τα φώτα, οι κινήσεις στον χώρο. Σε ένα ανώτερο επίπεδο οργάνωσης, δράσεις είναι τα επεισόδια της υπόθεσης ή οι διαφορετικές όψεις μιας κατάστασης, οι καμπίλες του χρόνου ανάμεσα σε δύο τονιομένα σημεία της παράστασης, ανάμεσα σε δύο αλλαγές χώρου. Ακόμα και η ανάπτυξη, με μια σχετική αυτονομία, ενός μουσικού θέματος, οι αλλαγές στα φώτα, οι αλλαγές στον ρυθμό και την ένταση που αναπτύσσει ένας ηθοποιός σε κάποια συγκεκριμένα φυσικά ζητήματα (τρόπους βαδισμού,

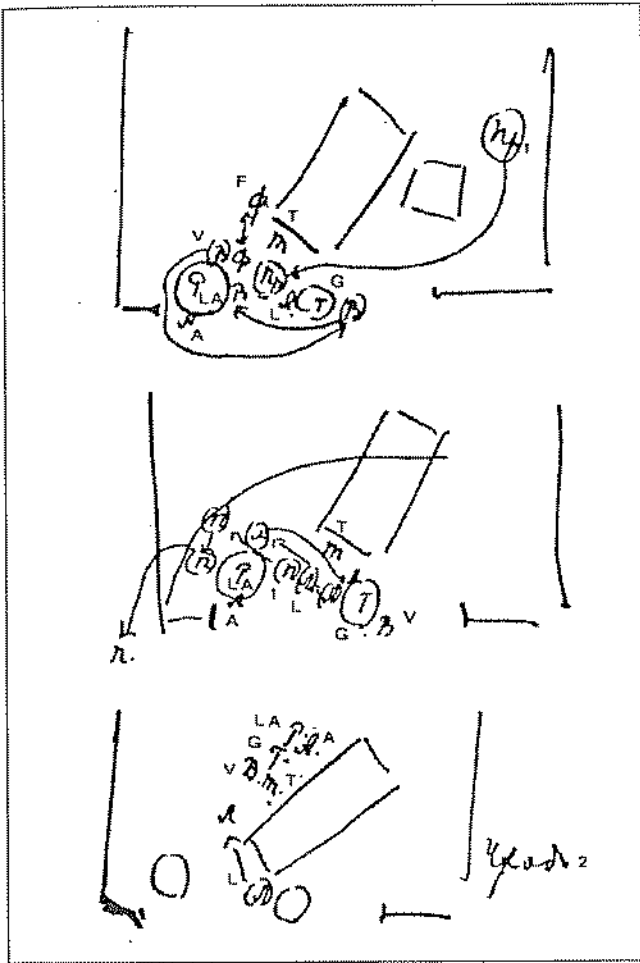
* Σ.Τ.Μ.: «Κείμενο» στην ιταλική γλώσσα



(αριστερά) Το κείμενο γίνεται πράξη. Σελίδα από το βιβλίο σκηνοθεσίας του Έντουαρντ Γκόρντον Κρέιγκ (1872-1966) για την παράσταση του Άμλετ του Σαίξπηρ, στο Θέατρο Τέχνης της Μόσχας (1909-1910): πράξη Ε', σκηνή δεύτερη, η μονομαχία ανάμεσα στον Άμλετ και τον Λαέρτη.

(δεξιά) Μοντέλο της σκηνής του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας. Χρησιμοποιώντας αυτή την κατασκευή που σεβόταν τις πραγματικές αναλογίες του θεάτρου και με τη βοήθεια ανθρώπινων ομοιωμάτων από χαρτόνι, ο Κρέιγκ εξηγούσε στον Στανιολάφσκι και στους ηθοποιούς την ιδέα του για τη σκηνοθεσία του Άμλετ και τις κινήσεις των ρόλων στη σκηνή. Στη φωτογραφία αυτή, στο δεξί μέρος της σκηνής, φαίνονται τα ομοιώματα του Άμλετ και του Λαέρτη που μονομαχούν.





Σχέδια για κινήσεις επί σκηνής, τα οποία σχεδίασε ο Στανιολάφσκι, για τη σκηνή της εμφάνισης των ταξιδιωτών στη δεύτερη πράξη του *Βυσσινόκηπου* του Τσέχοφ (1904).

τρόπους με τους οποίους χρησιμοποιούνται τα αντικείμενα, το μακιγιάζ ή τα κοστούμια). Δράσεις αποτελούν επίσης τα αντικείμενα, που μεταμορφώνονται αποκτώντας διάφορες συναισθηματικές αποχρώσεις. Δράσεις είναι όλες οι σχέσεις, όλες οι αλληλεπιδράσεις ανάμεσα στα πρόσωπα, ή ανάμεσα στα πρόσωπα και τον φωτισμό, τους ήχους, τον χώρο. Δράσεις είναι επίσης και εκείνες που ειπρεύζουν άμεσα την προσοχή του θεατή, την αντίληψή του, τον συναισθηματικό του κόσμο, την κιναισθησή του.

Ο κατάλογος θα μπορούσε να είναι τόσο μεγάλος ώστε να καταντά άχρηστος. Αυτό που μας ενδιαφέρει δεν είναι να μάθουμε πόσες και ποιες είναι οι δράσεις μιας παράστασης. Είναι να παρατηρήσουμε ότι οι δράσεις λειτουργούν μόνο όταν πλέκονται μεταξύ τους: όταν συνυφαίνονται (*tessuto*), δηλ. γίνονται «κείμενο» (*texito*). Η πλοκή μπορεί να είναι δύο ειδών. Το πρώτο είδος πραγματοποιείται με την ανάμειξη των δράσεων στον χρόνο, μέσω μιας διαδοχής αιτίων και αποτελεσμάτων ή μέσω μιας αλλοίωσης των δράσεων που παρουσιάζουν δύο παράλληλες εξελίξεις. Το δεύτερο είδος πραγματοποιείται μέσω της ταυτόχρονης παρουσίας περισσότερων πράξεων. Διαδοχή και συγχρονία αποτελούν τις δύο διαστάσεις της πλοκής. Δεν είναι μόνο δύο διαφορετικές αισθητικές ή δύο διαφορετικές

επιλογές μεθόδου: είναι οι δύο πόλοι, μέσα από την ένταση ή μέσα από τη διαλεκτική των οποίων καθορίζεται η παράσταση και η ζωή της: οι δράσεις-εν-έργω – η δραματουργία.

Ας συνεχίσουμε την ενδιαφέρουσα διάκριση – την οποία κυρίως ερευνά ο Ρίτσαρντ Σέκνερ – ανάμεσα στο θέατρο που βασίζεται στη σκηνοθεσία ενός κειμένου γραμμένου εκ των προτέρων, και σ'ένα θέατρο που θεμέλιο του είναι το *performance text* (το παραστασιακό κείμενο). Η διάκριση μάς βοηθάει να χαρακτηρίσουμε δύο διαφορετικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου και συνεπώς δύο διαφορετικά παραστασιακά αποτελέσματα.

Ενώ, λ.χ. το γραπτό κείμενο γίνεται γνωστό και μεταβιβάζεται πριν από την παράσταση και ανεξάρτητα από αυτήν, το *performance text* γεννιέται μόνο στο τέλος της εξέλιξης της εργασίας και δεν μπορεί να μεταβιβαστεί. Στην πραγματικότητα ταυτολογούμε λέγοντας ότι το *performance text* (που είναι το θέαμα) μεταβιβάζεται μέσω του θεάματος. Ακόμα και αν χρησιμοποιούσαμε μια τεχνική μεταγραφής όμοια με εκείνη που χρησιμοποιούμε για τη μουσική, με την οποία διάφορες οριζόντιες επάλληλες σειρές μπορούν να συνδυαστούν μεταξύ τους καθέτως, η μεταβίβαση θα ήταν αδύνατη: όσο πιο πιστή θα ήταν, τόσο πιο δυσανάγνωστη θα κατέληγε να γίνει. Ακόμη και η ηχητική και οπτική αναπαραγωγή της παράστασης δεν αποδίδει παρά μόνο ένα μέρος του *performance text*, αποκλείοντας, τουλάχιστον στις περιπτώσεις παραστάσεων που δεν χρησιμοποιούν την ιταλική σκηνή (με προσκίνιο), κάθε σύνθετο συνδυασμό σχέσεων απόστασης-προσέγγισης μεταξύ ηθοποιών και θεατών· ευνοώντας έτσι, σε όλες σχεδόν τις περιπτώσεις που οι πράξεις είναι ταυτόχρονες, ένα μόνο μοντάζ ανάμεσα σε πολλά. Στην πραγματικότητα αποδίδει το βλέμμα μόνο ενός θεατή.

Η διάκριση ανάμεσα σε θέατρο που βασίζεται στο γραπτό κείμενο, ή έστω σε ένα κείμενο που έχει συνιεθεί προκαταβολικά και χρησιμοποιείται ως μίτρα για τη σκηνοθεσία, και σε θέατρο όπου σημαίνουν κείμενο είναι μόνο το *performance text*, παρουσιάζει με τρόπο αρκετά ικανοποιητικό, σε επίπεδο διαισθητικό, τη διαφορά ανάμεσα σε «παραδοσιακό» και «νέο» θέατρο. Η διάκριση αυτή όμως είναι χρήσιμη κυρίως όταν θέλουμε να περάσουμε από την ταξινόμηση των σύγχρονων θεατρικών φαινομένων στη μικροσκοπική ανάλυση ή την ανατομική εξέταση του σκηνικού βίου, της δραματικής ζωής: της δραματουργίας.

Από την άποψη αυτή, η σχέση ανάμεσα στο *performance text* και το κείμενο που έχει γραφτεί εκ των προτέρων, δεν εμφανίζεται πια σαν αντίφαση, αλλά σαν συμπληρωματικότητα, σαν διαλεκτική αντίθεση. Το πρόβλημα λοιπόν δεν είναι η επιλογή του ενός ή του άλλου άκρου, ο προσδιορισμός του ενός ή του άλλου είδους θεάτρου. Το πρόβλημα, αντίθετα, είναι η ισορροπία ανάμεσα στον πόλο της διαδοχής και τον πόλο της συγχρονίας. Αρνητική είναι μόνο η απώλεια της ισορροπίας μεταξύ των δύο πόλων.

Όταν η παράσταση προέρχεται από ένα γραπτό κείμενο, υπάρχει κίνδυνος να χαθεί η ισορροπία λόγω της

υπεροχής των μονοδιάστατων σχέσεων (η πλοκή ως διαδοχή), εις βόρος της πλοκής που νοείται ως συνύφανση πράξεων, οι οποίες παρουσιάζονται ταυτόχρονα.

Αν ο βασικός φορέας νοήματος για την παράσταση είναι η ερμηνεία ενός ήδην γραμμένου κειμένου, θα υπάρχει η τάση να ευνοηθεί αυτή η διάσταση του θεάματος, η οποία εναρμονίζεται με τη γραμμική διάσταση της γλώσσας. Θα υπάρχει η τάση να θεωρούνται διακοσμητικά στοιχεία όλα εκείνα τα τμήματα της πλοκής που προέρχονται —αντιθέτως— από την ταυτόχρονη παρουσία περισσότερων δράσεων μέσα στον ίδιο χρόνο. Η ακόμη, να χρησιμοποιούνται ως στοιχεία αούνδετα μεταξύ τους, δηλ. ως εντελώς δευτερεύοντα.

Η τάση να υποτιμάται η σημασία του πόλου της συγχρονίας για τη ζωή του δράματος ενισχύεται, στη σύγχρονη νοοτροπία, από το θέαμα που ήδην ο Αϊζενστάιν αποκαλούσε «σύγχρονο επίπεδο του θεάτρου», δηλαδή τον κινηματογράφο. Στον κινηματογράφο, η γραμμική διάσταση είναι σχεδόν απόλυτη, και η διαλεκτική (η ζωή) της πλοκής, εξαρτάται ουσιαστικά από τους δύο πόλους, της διαδοχής των δράσεων και της διαδοχής της προσοχής ενός αφηρημένου θεατή: του ματιού-φίλτρου που επιλέγει πρώτα πλάνα, μακρινά πεδία κ.λ.π.

Η επίδραση του κινηματογράφου στη φαντασία μας ενισχύει ακόμα περισσότερο τον κίνδυνο να χαθεί η ισορροπία στη σύνθεση του δράματος στο θέατρο, ανάμεσα στον πόλο της διαδοχής και εκείνον της συγχρονίας. Οι ίδιοι οι θεατές έχουν την τάση να μην αξιολογούν ως σημαντικές τις δράσεις που συμβαίνουν ταυτόχρονα, και συμπεριφέρονται —αντίθετα από ό,τι συμβαίνει στην καθημερινή ζωή— σαν να υπήρχε στη θεατρική παράσταση ένα στοιχείο που έχει το προνόμιο να σταθεροποιεί τη σημασία του δράματος (τα λόγια, οι περιπέτειες του «πρωταγωνιστή» κ.λ.π.). Αυτό εξηγεί γιατί ένας «φυσιολογικός» θεατής του θεάτρου στη Δύση πιστεύει συχνά πως δεν κατάλαβε πλήρως θεάματα που βασίζονται στην ταυτόχρονη πλοκή των δράσεων, αλλά και γιατί δυσκολεύεται να αντιληφθεί τη λογική πολλών ασιατικών θεάτρων, που του φαίνονται περίπλοκα ή σαγηνευτικά λόγω του «εξωτισμού» τους.

Αποδυναμώνω τον πόλο της συγχρονίας σημαίνει: περιορίζω την πιθανότητα να βγουν από την παράσταση περίπλοκες σημασίες που δεν προέρχονται από μια περίπλοκη διαδοχή πράξεων, αλλά από τη συνύφανση περισσότερων δραματικών πράξεων, που η κάθε μια είναι προικισμένη με ένα δικό της απλό «νόημα», και έχουν συνδεθεί μεταξύ τους, έχουν συνυφανθεί, μέσω μιας μοναδικής ενότητας χρόνου. Η σημασία λοιπόν ενός αποσπάσματος του δράματος (χρησιμοποιώ τη λέξη «σημασία» με την συνηθισμένη έννοιά της, όπως χρησιμοποιείται στην κοινή γλώσσα) δεν προσδιορίζεται μόνο από αυτό που προηγείται και από αυτό που θα ακολουθήσει, αλλά και από μια πολλαπλότητα απόψεων, από μια παρουσία τους που θα μπορούσαμε να τη χαρακτηρίσουμε τρισδιάστατη, και το κάνει να ζει στο παρόν μιας δικής του ζωής. Σε πολλές περιπτώσεις, αυτό για τον θεατή σημαίνει ότι, όσο πιο δύσκολα γίνεται για αυτόν η ερμηνεία ή η άμεση αξιολόγηση

του νοήματος όσων συμβαίνουν κάτω από τα μάτια του και μπροστά στο μυαλό του, τόσο πιο δυνατή είναι η αίσθηση ότι ζει μια εμπειρία. Ή, για να το πούμε με έναν τρόπο πιο σκοτεινό, αλλά ίσως πιο κοντινό στην πραγματικότητα: τόσο πιο δυνατή είναι η εμπειρία μιας εμπειρίας.

Η ταυτόχρονη συνύφανση περισσότερων δράσεων προκαλεί στη θεατρική παράσταση κάτι ανάλογο με αυτό που περιγράφει ο Αϊζενστάιν για τον πίνακα του Γκρέκο *Αποψη του Τολέδο*: ο ζωγράφος δεν αναπαράγει εδώ μια πραγματική «άποψη» αλλά κατασκευάζει μια σύνθεση περισσότερων «απόψεων», δείχνοντας τις διαφορετικές όψεις, ακόμα και τις κρυμμένες, ενός κτηρίου: και δείχνοντας διαφορετικά στοιχεία —που αντλεί από την πραγματικότητα ανεξάρτητα το ένα από το άλλο— σε μια νέα καλλιτεχνική σχέση (Βλ. εικόνα σελ. 215).

Αυτές οι δραματουργικές δυνατότητες εφαρμόζονται σε όλα τα διαφορετικά επίπεδα, και σε όλα τα διαφορετικά στοιχεία της παράστασης ένα προς ένα, όπως ακριβώς εφαρμόζονται στη συνολική πλοκή τους.

Ο πθοποιός, για παράδειγμα, επιτυγχάνει τη συγχρονία μόλις σπάσει το ουσιαστικό σχήμα της κίνησης, αυτό που ο θεατής είναι σε θέση να προβλέψει. Συνθέτει (συνθέτω=συν+θέτω=βάζω μαζί) τη δράση του σε μια σύνθεση που απέχει από την καθημερινή δράση: τεμαχίζει τη δράση επιλέγοντας ορισμένα αποσπάσματα και διευρύνοντάς τα, συνθέτει τους ρυθμούς, πετυχαίνει να δημιουργήσει ένα ισοδύναμο της «πραγματικής» δράσης χρησιμοποιώντας αυτό που ο Ρίχαρντ Σέχνερ ονομάζει «ανακαίνιση της συμπεριφοράς».

Η ίδια η χρήση του γραπτού κειμένου, όταν αυτό δεν ερμηνεύεται απλώς ως διαδοχή δράσεων, μπορεί να οδηγήσει στην ταυτόχρονη πλοκή, σε μια νέα δραματική σύνθεση στοιχείων και λεπτομερειών, όχι καθ'αυτὸν δραματικών.

Μπορούμε, για παράδειγμα, να αντλήσουμε μια σειρά πληροφοριών από τον *Άμλετ*: ίχνη της παλιάς αντιπαλότητας μεταξύ της Δανίας και της Νορβηγίας βρίσκονται στην έχθρα μεταξύ του πατέρα Άμλετ και του πατέρα Φόρτεμπρας: η καταβολή φόρων από την Αγγλία στη Δανία απηχεί την εποχή των Βίκινγκς, η ζωή της αυλής θυμίζει την Αναγέννηση: οι υπαιτιγμοί για τη Βυρτεμβέργη μπορεί να υπονοούν τη Μεταρρύθμιση. Όλες αυτές οι διαφορετικές ιστορικές απόψεις (ή αυτές που εμείς μπορούμε πράγματι να χρησιμοποιήσουμε ως διαφορετικές ιστορικές απόψεις) μπορούν να συνθέσουν μια βεντάλια από επιλογές για την ερμηνεία του δράματος: στην περίπτωση αυτή, η μια άποψη θα ακυρώσει τις άλλες. Αντίθετα, μπορούν να συνδυαστούν μεταξύ τους και σε μια σύνθεση από περισσότερες ιστορικές απόψεις που συνυπάρχουν, η «σημασία» των οποίων, όσον αφορά την «ερμηνεία του *Άμλετ*» —τι θα δείξει δηλαδή το έργο στον θεατή— δεν είναι προβλέψιμη. Όσο πιο πολύ προσπαθήσει ο δημιουργός της παράστασης να συνδυάσει με βάση την προσωπική του λογική την πλοκή των διαφορετικών νημάτων, τόσο πιο συναρπαστικό, πρωτότυπο, αιτιολογημένο και απρόβλεπτο θα φανεί το νόημα ακόμα και στον ίδιο τον δημιουργό του.

Αλλά και για τον πρωταγωνιστή του δράματος, τον Άμλετ, μπορούμε να πούμε κάτι ανάλογο. Η διαδοχή των δράσεων που έχει μοντάρει ο Σαίξπηρ, δίνει σε γενικές γραμμές στον ρόλο την εικόνα ενός ανθρώπου που αμφισβητεί, που δεν αποφασίζει, που κυριαρχείται από την ασθένεια της «μελαγχολίας», έναν φιλόσοφο ανεπαρκή για δράση. Τα στοιχεία του μοντάζ, όμως, δεν υποστηρίζουν όλα αυτή την εικόνα: ο Άμλετ ενεργεί αποφασιστικά όταν ακούει τον Πολώνιο· διηγούνται πώς πλαστογράφησε –εν ψυχρώ– το μήνυμα του Κλαύδιου στον βασιλιά της Αγγλίας και πώς εξουδετέρωσε τους πειρατές· προκαλεί τον Λαέρτη· εντοπίζει αμέσως τους απαιεώνες και τα τεχνάσματα τους· σκοτώνει τον βασιλιά.

Για έναν ηθοποιό (και για έναν σκηνοθέτη) όλες αυτές οι λεπτομέρειες, αν τις εξετάσουμε μία προς μία, μπορούν να χρησιμοποιηθούν για τη δόμηση μιας ενδιαφέρουσας ερμηνείας του χαρακτήρα του Άμλετ, αλλά μπορούν επίσης να χρησιμοποιηθούν ως ενδείξεις διαφορετικών και αντιφατικών συμπεριφορών, για τη διάρθρωση μιας σύνθεσης, που δεν είναι καρπός μιας προαποφασισμένης ερμηνείας σχετικά με τον χαρακτήρα που θα θέλαμε να είχε ο Άμλετ.

Όπως φαίνεται, με την απλή αυτή υπόθεση πλησιάζουμε πιο πολύ τη δημιουργική (=συνθετική) διαδικασία πάρα πολλών μεγάλων ηθοποιών του δυτικού θεάτρου, που δεν ξέφευγαν (και δεν ξεφεύγουν) στην καθημερινή τους δουλειά από την ερμηνεία του ρόλου, αλλά έφταναν (και φτάνουν) μπροστά σας –τουλάχιστον μπροστά στα μάτια των εντυπωσιασμένων θεατών– ακολουθώντας μια πορεία βασισμένη όχι στο τι, αλλά στο πώς, συναρμολογώντας σε μια σύνθεση τυπικά λογική, απόψεις που θα εμφανίζονταν αργότερα παράλογες, αν τις βλέπαμε από την οπτική γωνία του «συνήθους ρεαλισμού».

Οι δράσεις στο έργο (η δραματουργία) αποκτούν ζωή μέσα από την ισορροπία μεταξύ του πόλου της διαδοχής και του πόλου της συγχρονίας. Αυτή η ζωή κινδυνεύει να χαθεί, αν χαθεί η ισορροπία ανάμεσα στους δύο πόλους.

Ενώ η απώλεια της ισορροπίας προς όφελος της

διαδοχικής πλοκής οδηγεί σε μια κατάσταση νάρκωσης του δράματος μέσα στη βολική αναγνωρισιμότητα, η απώλεια της ισορροπίας προς όφελος της συγχρονικής πλοκής, ορίζει μια ιπώση στην αυθαιρεσία, στο χάος. Ή στην ακατανόητη ασηναρπισία.

Είναι εύκολο να μαντέψουμε ότι τέτοιοι κίνδυνοι είναι πολύ μεγαλύτεροι για όποιον δουλεύει χωρίς να έχει ως οδηγό ένα κείμενο που έχει συντεθεί εκ των προτέρων.

Κείμενο λόγου, *performance text*, διάσταση της διαδοχής ή γραμμική, διάσταση της συγχρονίας ή τρισδιάστατη, είναι στοιχεία που δεν έχουν καθαυτά καμία αξία ούτε θετική ούτε αρνητική. Οι αξίες, θετικές ή αρνητικές, εξαρτώνται από την ποιότητα της μεταξύ τους σχέσης.

Όσο περισσότερο η παράσταση επιτρέπει στον θεατή να την βιώσει ως εμπειρία, τόσο περισσότερο πρέπει επίσης να καθοδηγεί την προσοχή του, με σκοπό να μη χάσει, μέσα στην πολυπλοκότητα της δράσης που παρουσιάζεται εμπρός του, την έννοια της κατεύθυνσης, του παρελθόντος ή του μέλλοντος, την ιστορία, όχι ως ανέκδοτο, αλλά ως «ιστορικό χρόνο» της παράστασης.

Όλες τις αρχές που επιτρέπουν να αρμολογήσουμε την προσοχή του θεατή, μπορούμε να τις πάρουμε από τη ζωή του δράματος (από τα έργα που μπαίνουν σε δράση): την πλοκή μέσω της διαδοχής και την πλοκή μέσω της συγχρονίας.

Διμουργία της ζωής του δράματος δεν είναι μόνο η συνύφανση των δράσεων και των δυνάμεων της παράστασης, αλλά και η δέσμευση της προσοχής του θεατή, η δέσμευση των ρυθμών του, η δημιουργία δυνάμεων μέσα του χωρίς την προσπάθεια επιβολής μιας ερμηνείας.

Από τη μια μεριά, η προσοχή του θεατή προσελκύεται από την πολυπλοκότητα, από την παρουσία της δράσης, από την άλλη όμως καλείται συνεχώς να αξιολογήσει αυτή την παρουσία και αυτή τη δράση υπό το φως της γνώσης αυτού που μόλις συνέβη, και της πρόγνωσης (ή της ερώτησης) για όσα πρόκειται να συμβούν. Όπως η δράση του ηθοποιού, έτσι και η προσοχή του θεατή, πρέπει να μπορεί να ζήσει σε έναν χώρο τρισδιάστατο, καθοδηγημένη από μια διαλεκτική που είναι δική του και αποτελεί ισοδύναμο της διαλεκτικής η οποία κυβερνά τη ζωή.

Σε τελική ανάλυση, θα μπορούσαμε να παραλληλίσουμε



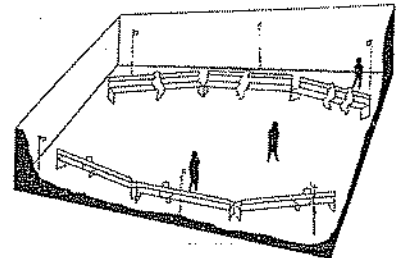
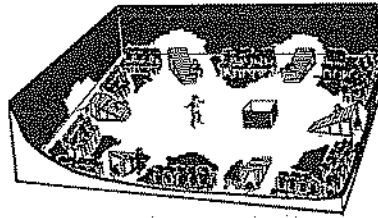
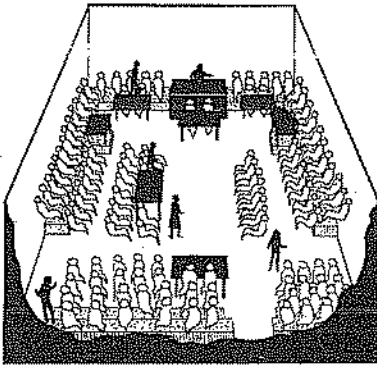
Θέατρο Οντίν: χρήση του χώρου σε παραστάσεις θεάτρου δρόμου στο Σαλένιο και τη Σαρδηνία.

τη διαλεκτική μεταξύ της πλοκής μέσω της διαδοχής και της πλοκής μέσω της συγχρονίας, με τη συμπληρωματικότητα (όχι την αντίθεση) ανάμεσα στο αριστερό και το δεξί ημισφαίριο του εγκεφάλου.

Δραματοουργία και σκηνικός χώρος

Όλες οι παραστάσεις του Θεάτρου Οντίν χαρακτηρίζονται από μια διαφορετική χρήση του χώρου. Οι πθοποιοί δεν προσαρμόζονται στις διαστάσεις του υπάρχοντος ήδη χώρου (όπως στην ιταλική σκηνή), αλλά διαμορφώνουν την αρχιτεκτονική σύμφωνα με τις ανάγκες της δραματοουργίας. Δεν είναι όμως μόνο οι χώροι στους οποίους βρίσκονται οι πθοποιοί και οι θεατές που αλλάζουν από παράσταση σε παράσταση. Κατά τη

διάρκεια της ίδιας παράστασης, οι θεατές βρίσκονται κάποιες φορές μέσα στην περιοχή της σκηνής, άλλες φορές στη μέση: δηλαδή κάποιιοι ζουν τη δράση σε πρώτο πλάνο – όταν ο πθοποιός βρίσκεται σε απόσταση λίγων εκατοστών από αυτούς – άλλοι από μεγαλύτερη απόσταση, από όπου μπορούν να δουν ευρύτερο τμήμα του θεάματος. Οι ίδιες αυτές αρχές χρησιμοποιούνται σε παραστάσεις σε ανοιχτούς χώρους, με την εκμετάλλευση χώρων όπως πλατείες, δρόμοι, μπαλκόνια και στέγες της πόλης ή των χωριών: στην περίπτωση αυτή το περιβάλλον υπάρχει ήδη και προφανώς δεν μπορεί να αλλάξει, ο πθοποιός όμως με την παρουσία του, κάνει να αναβλύσει ένας δραματικός χαρακτήρας από αυτή την αρχιτεκτονική, την οποία – λόγω της συνήθειας, επειδή την βλέπουμε κάθε μέρα – δεν είμαστε σε θέση πια να τη δούμε και δεν την κοιτάζουμε πια με καθαρό βλέμμα.



Η οργάνωση του σκηνικού χώρου, η τοποθέτηση δηλ. των πθοποιών και των θεατών στον χώρο και η δημιουργία της μεταξύ τους σχέσης, είναι μια από τις σημαντικότερες πράξεις για την εκ διαμέτρου αντίθεση αλληλουχίας-συγχρονίας ενός *performance text*.

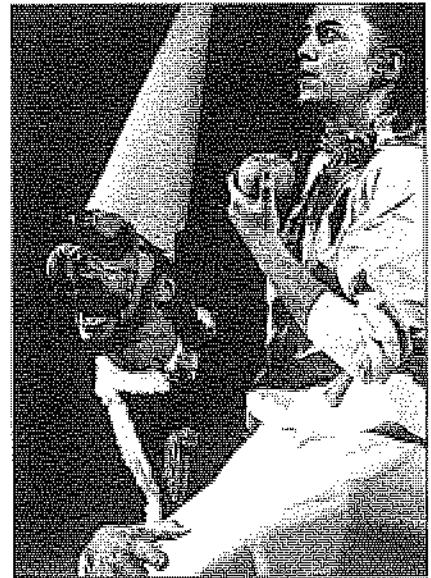
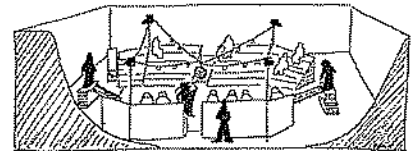
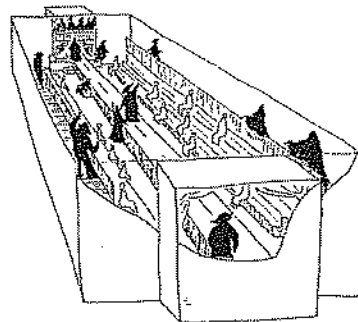
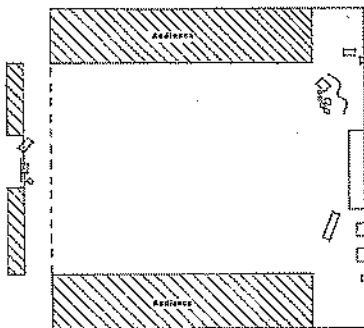
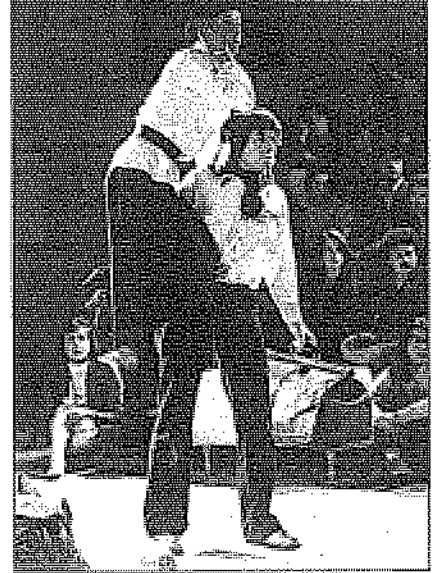
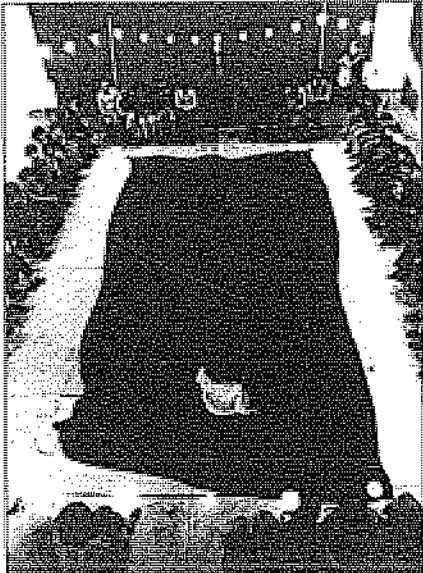
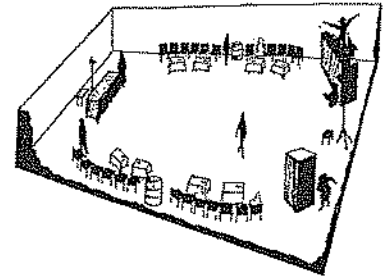
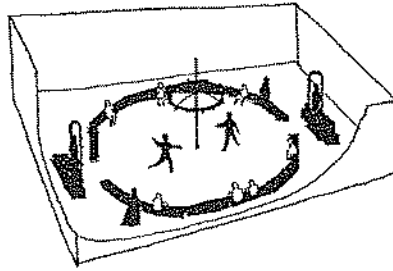
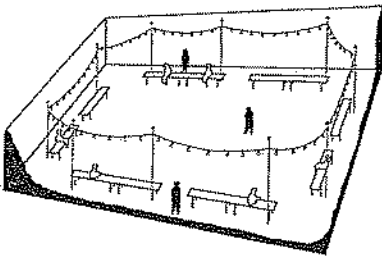
Παραδείγματα σχέσεων μεταξύ πθοποιών-θεατών μέσα στον χώρο σε διαφορετικές παραστάσεις του Θεάτρου Οντίν:

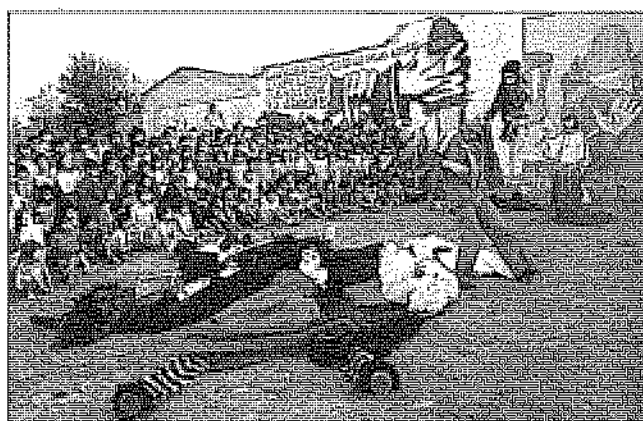
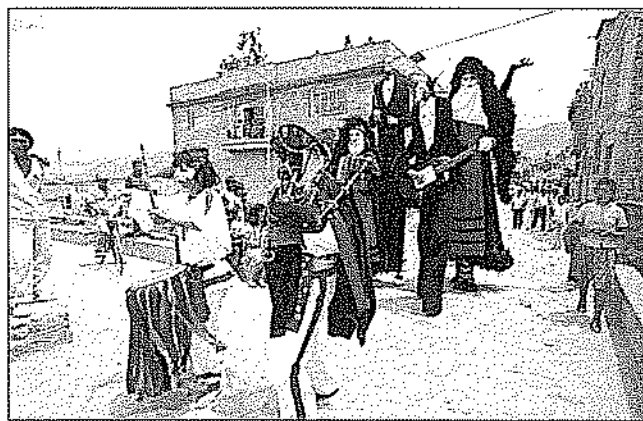
Επάνω (αριστερά) *Ornitozilene* (1965)· (κέντρο) *Kaspariana* (1967)· (δεξιά) *Ferai* (1969).

Απέναντι επάνω σειρά: (αριστερά) *Il milione* (1979)· (κέντρο) *Oxhyrinco Evangeliet* (1985)· (δεξιά) *Talabot* (1988).

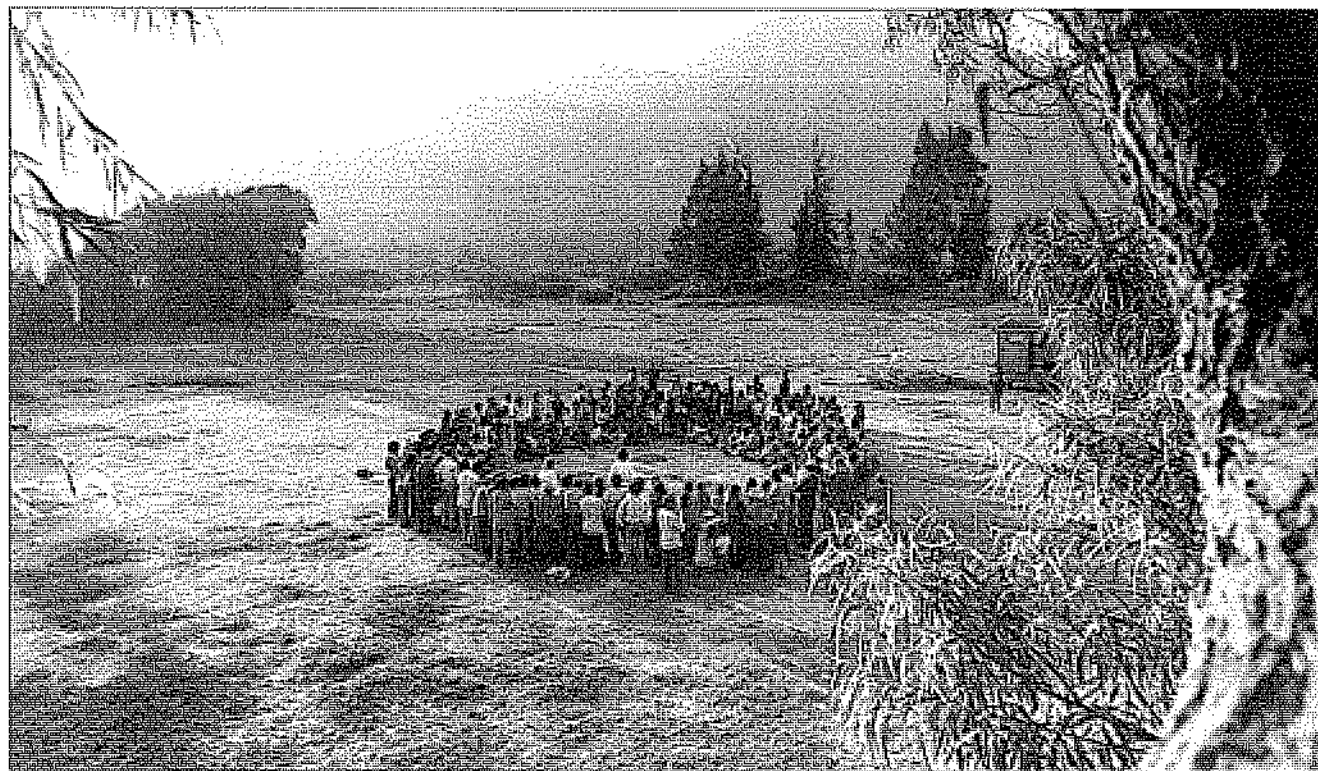
Απέναντι κάτω σειρά: (αριστερά) *Min Fars Hus* (1972)· (κέντρο) *Come, and the day will be ours!* (1976)

(δεξιά) *Brecht's ashes* (1982).





Θέατρο Οντίν: χρήση του χώρου σε θεάματα δρόμου στο Περού και τη Χιλή.



Θέατρο Οντίν: *Το βιβλίο των χορών* (Περού, 1978).

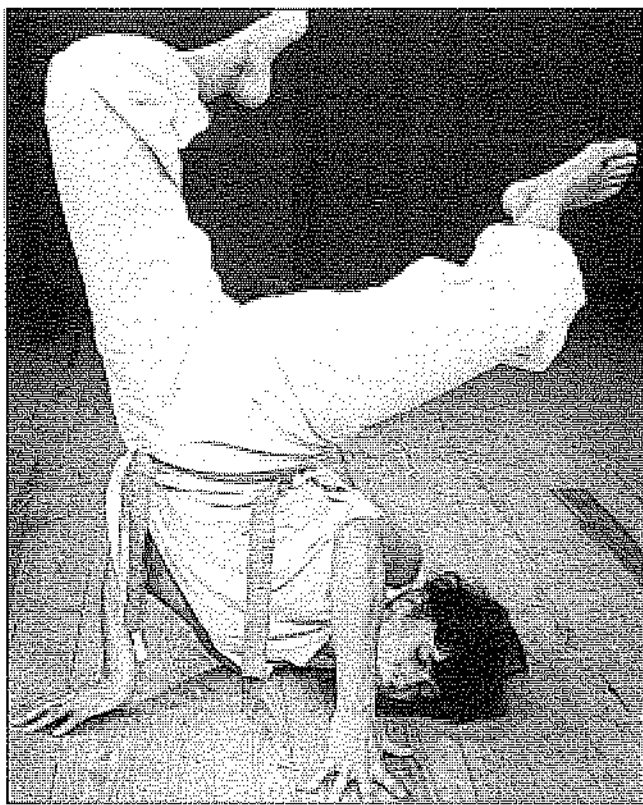


Από το «μαθαίνω» στο «μαθαίνω να μαθαίνω»

Εουτζένο Μπάρμπα

Ο μύθος της τεχνικής

Στην αρχή της ενασχόλησής μας με το θέατρο, πιστεύαμε και εμείς στον «μύθο της τεχνικής», πως υπάρχει κάτι που μπορούσαμε να αποκτήσουμε, να κάνουμε κτήμα μας, και το οποίο θα επέτρεπε στον ηθοποιό να ελέγχει, να διευθύνει το σώμα του, να το γνωρίζει απόλυτα. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου προσπαθήσαμε να εξασκηθούμε στη διαστολή των ματιών και να αυξήσουμε την εκφραστικότητά τους. Τις ασκήσεις τις είχα δανειστεί από την Ινδία, από την εκπαίδευση των ηθοποιών στο Κατακάλι. Η εκφραστικότητα των ματιών είναι βασικό χαρακτηριστικό στο Κατακάλι και ο έλεγχος του μυϊκού τους συστήματος απαιτεί χρόνια σκληρής εκπαίδευσης επί πολλές ώρες την ημέρα. Η κάθεμια από τις πολυάριθμες αποχρώσεις του βλέμματος έχει μια ιδιαίτερη σημασία: ο τρόπος που σμίγουν τα φρύδια, η κατεύθυνση του βλέμματος, το πόσο ανοικτά ή κλειστά είναι τα βλέφαρα, είναι στοιχεία κωδικοποιημένα από την παράδοση, αποτελούν στην πραγματικότητα έννοιες και εικόνες που επικοινωνούνται αμέσως στον θεατή.

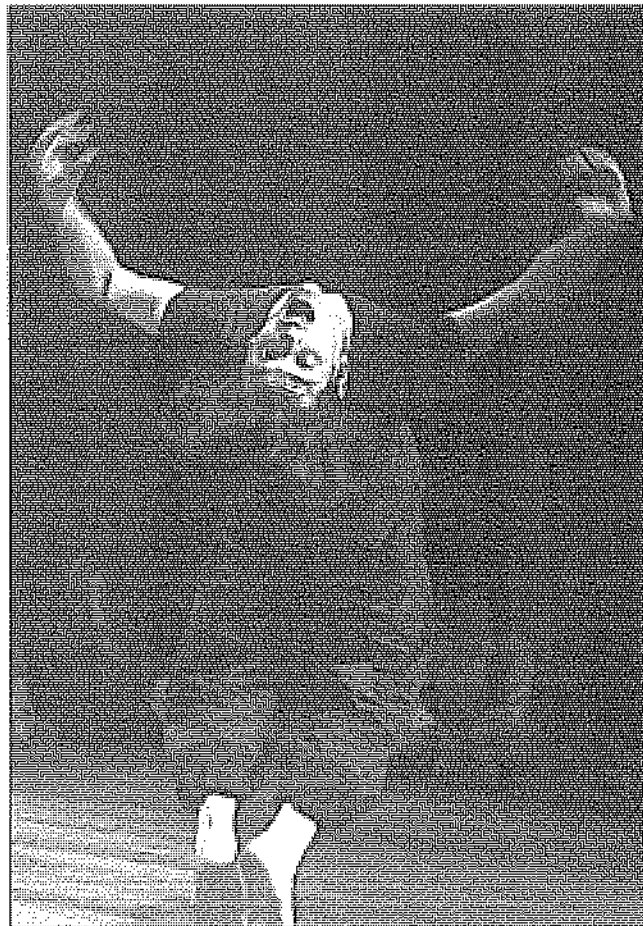
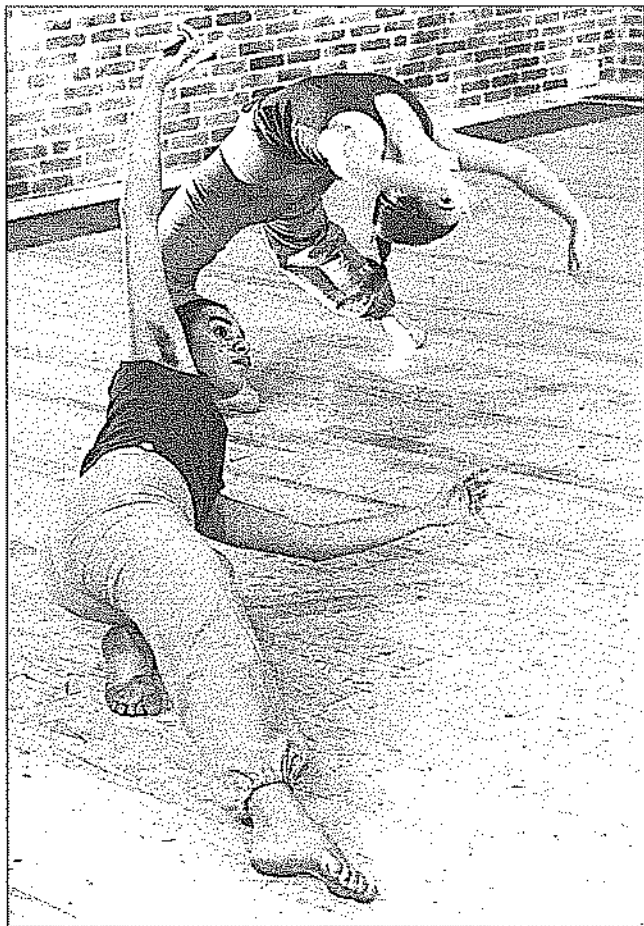


Η Τμπεν Νάγκελ Ρασμούσεν σε μια επίδειξη βαιικής εκπαίδευσης του Θεάτρου Οντίν (ISTA του Χολστεμπρό, 1986).

Ο ευρωπαίος ηθοποιός ακόμη κι αν έλεγχε με αυτό τον τρόπο το μυϊκό σύστημα των ματιών, δεν θα συγκρατούσε τις οργανικές αντιδράσεις των άλλων μυών του προσώπου μετατρέποντάς το έτσι σε μια μάσκα δίχως ζωή.

Όταν ξεκίνησα τη δουλειά μου στο θέατρο, προσπάθησα να συνδυάσω μέσα μου, όπως σε χωνευτήρι όπου λιώνουν τα πιο διαφορετικά μέταλλα, τις διάφορες επιρροές, τις πιο γόνιμες κατά τη γνώμη μου επιδράσεις: το ασιατικό θέατρο, τα πειράματα της Μεγάλης Μεταρρύθμισης του Στανισόφσκι, την προσωπική εμπειρία της διαμονής μου στην Πολωνία με τον Γκροτόφσκι. Ήθελα να υιοθετήσω αυτό το ιδανικό της τεχνικής τελειότητας και στον τομέα αυτόν της καλλιτεχνικής δουλειάς που ονομάζαμε «σύνθεση» (ο όρος αυτός έφτασε στο Θέατρο Οντίν μέσω της ορολογίας των Γάλλων, των Ρώων και του Γκροτόφσκι). Σκεπτόμουν πως η σύνθεση ήταν η ικανότητα του ηθοποιού να δημιουργεί σύμβολα, να διαπλάθει συνειδητά το σώμα του ώστε να φτάσει σε μια «διαστρέβλωση» πλούσια σε υποκειμενικότητα και επικοινωνιακή δύναμη. Το σώμα του ηθοποιού ήταν η στήλη της Ροζέτας, και ο θεατής έπαιζε τον ρόλο του Σαμπογιόν. Ο σκοπός μας ήταν να πετύχουμε συνειδητά, μέσα από ψυχρό υπολογισμό, ένα αποτέλεσμα θερμό, έντονο, που αναγκάζει τον θεατή να το πιστέψει με όλες του τις αισθήσεις.

Σιχνά όμως αισθανόμουν πως η σύνθεση αυτή έμοιαζε «φορεμένη», σαν κάτι εξωτερικό, που λειτουργούσε σε ένα θεατρικό επίπεδο, αλλά της έλειπε η διεισδυτικότητα, ώστε να είναι ικανή να προσεγγίσει σε βάθος έστω και τις πιο προφανείς έννοιες. Η σύνθεση μπορεί να ήταν πλούσια, εντυπωσιακή, να έδινε έμφαση στον ηθοποιό, ήταν όμως σαν ένα πέπλο που μου έκρυβε κάτι που ένιωθα μέσα μου, αλλά δεν είχα τη δύναμη να το ανιμτωπίσω, να το αποκαλύψω στον ίδιο τον εαυτό μου, ή μάλλον να το αποκαλύψω στους άλλους. Κατά την πρώτη περίοδο της εργασίας μας, πολλοί ηθοποιοί εκτελούσαν μαζί τις ίδιες ασκήσεις σε έναν ρυθμό κοινό, συλλογικό. Μετά καταλάβαμε ότι ο ρυθμός είναι διαφορετικός για τον καθένα. Μερικοί έχουν έναν ζωτικό ρυθμό πιο γρήγορο, άλλοι πιο αργό. Αρχίσαμε να κάνουμε λόγο για *οργανικό ρυθμό* με την έννοια της εναλλαγής, του παλμού, όπως αυτός της καρδιάς μας, που φαίνεται στο καρδιογράφημά μας. Η εναλλαγή αυτή –διάρκής, αν και σχεδόν ανεπαίσθητη, αποκάλυπτε την ύπαρξη ενός κύματος οργανικών αντιδράσεων, που απασχολούσαν ολόκληρο το σώμα. Η μαθητεία δεν μπορούσε παρά να είναι ατομική. Αυτή η πίστη στην τεχνική, σε ένα είδος μαγικής δύναμης που θα καθιστούσε τον ηθοποιό αλώβητο, μας καθοδήγησε και στον τομέα της φωνής. Στην αρχή ακολουθήσαμε την πρακτική του ασιατικού θεάτρου. Απλή μίμηση συγκεκριμένων ηχητικών αποχρώσεων της φωνής. Χρησιμοποιώντας την ορολογία του Γκροτόφσκι, ονομάζαμε τους διαφορετικούς τόνους της φωνής «αντηχεία». Στην εκπαίδευση του ασιατικού θεάτρου ο νεαρός ηθοποιός μαθαίνει μηχανικά ολόκληρους ρόλους σε όλες τις φωνητι-



(αριστερά) Η Ρομπέρτα Καρέρι και η Τζούλια Βάρλεϊ κατά τη διάρκεια της εκπαίδευσης στο Θέατρο Οντίν (1982-1984)
(δεξιά) Ο Τόνι Κοις κατά τη διάρκεια της εκπαίδευσής του στο Θέατρο Οντίν την ίδια χρονική περίοδο.

κές τους διαβαθμίσεις, αποχρώσεις, τόνους, κραυγές, ένα πραγματικό ηχητικό πλέγμα, που ρυθμίζεται από την παράδοση και ο ηθοποιός πρέπει να το επαναλάβει με ακρίβεια για να εκτιμηθεί από ένα κοινό ειδημόνων. Και εμείς λοιπόν, εν ψυχρώ, είχαμε αρχίσει να ανακαλύπτουμε μια σειρά από ηχοχρώματα, τόνους, φωνητικούς κυματισμούς, και να τα εξασκούμε καθημερινά.

Αυτή η περίοδος της προσχεδιασμένης εργασίας, της καθαρής τεχνικότητας, φαινόταν να επιβεβαιώνει πως η υπόθεση για τη δυνατότητα δημιουργίας ενός δεξιόταχην ηθοποιού ήταν σωστή: τα αποτελέσματα που επιτεύχθηκαν ήταν ενδιαφέροντα.

Μια αποφασιστική φάση

Μια φάση αποφασιστική για το πείραμά μας σημειώθηκε όταν είπα στους ηθοποιούς: «Ακολουθήστε τον δρόμο σας, δεν υπάρχει μια μέθοδος, ο καθένας πρέπει να δημιουργεί τη δική του μέθοδο». Τι συνέβη τότε; Η εργασία τους έγινε πολύ πιο κουραστική, γιατί δεν είχαν σημεία αναφοράς, έγινε όμως και πιο προσωπική. Κάθε μέρα, ακόμα και σήμερα, μετά από είκοσι χρόνια, κάποιος συνεργάτης μου συνεχίζουν να ασκούνται καθημερινά για πολλή ώρα. Οι ίδιοι μόνο γνωρίζουν το γιατί. Η εξάσκηση δεν εξασφαλίζει το καλλιτεχνικό προϊόν. Είναι ένας τρόπος να αρθρώνεις τις προθέσεις σου: αφού

έχουμε αποφασίσει να κάνουμε θέατρο, δεν μπορούμε παρά να κάνουμε θέατρο· παράλληλα όμως, με όλη μας τη δύναμη και με την έρευνά μας, μπορούμε να κάνουμε τα όρια αυτού του θεάτρου θρύψαλα.

Η ολική παρουσία

Μέσα από τον τρόπο με τον οποίο αξιοποιεί και συνθέτει τη σχέση βάρους-ισορροπίας, την αντίθεση των κινήσεων, συνδυάζει ταχύτητες και ρυθμούς, ο ηθοποιός προσφέρει στον θεατή όχι μόνο μια διαφορετική πρόσληψη του σώματος αλλά και μια διαφορετική πρόσληψη του χρόνου και του χώρου. Όχι ενός «χρόνου μέσα στον χώρο» αλλά ενός «χωρο-χρόνου». Μόνο αν ελέγχει τη φυσική αντίθεση ανάμεσα στο βάρος και τη σπονδυλική στήλη, ο ηθοποιός έχει έναν κανόνα στη δουλειά του, με τον οποίο αντιμετωπίζει όλες τις άλλες φυσικές, ψυχολογικές, κοινωνικές αντιθέσεις, που χαρακτηρίζουν τις καταστάσεις τις οποίες αναλύει και συνενώνει στη δημιουργική του εξέλιξη.

Η διαδικασία ελέγχου των δικών του δράσεων είναι διαδικασία εξαιρετικά μακροχρόνια, μια πραγματικά ξεχωριστή νέα συνθήκη. Στην αρχή ο ηθοποιός είναι σαν μωρό που μαθαίνει να περπατάει, να κινείται, που επαναλαμβάνει ατελείωτες φορές τις πιο απλές χειρονομίες για να τις μεταμορφώσει από άδειες κινήσεις σε δράσεις.

Η κοινωνική χρήση του σώματός μας αποτελεί αναγκαστικά προϊόν ενός πολιτισμού. Το σώμα μας έχει εκπαιδευτικές και αποικιστεί. Γνωρίζει μόνο τις χρήσεις και τις προοπτικές για τις οποίες έχει εκπαιδευθεί. Για να βρει κάποιες άλλες, έξω από αυτές, πρέπει να αποσπασθεί από τα πρότυπά του. Πρέπει αναπόφευκτα να κατευθυνθεί προς μια νέα μορφή «πολιτισμού» από την οποία θα «αποικιστεί». Το πέραςμα όμως αυτό κάνει τελικά τον ηθοποιό να ανακαλύψει τη ζωή, την ανεξαρτησία και τη φυσική του ευγλωττία.

Οι ασκήσεις της εκπαίδευσης αντιπροσωπεύουν αυτόν τον «δεύτερο αποικισμό».[...]

Μια άσκηση είναι μια δράση που μαθαίνει κάποιος και την επαναλαμβάνει, αφού την επιλέξει με συγκεκριμένους αντικειμενικούς σκοπούς.

Αν κάποιος, για παράδειγμα, θέλει να γονατίσει και με τα δύο πόδια ταυτόχρονα, κάποια στιγμή καθώς κατεβαίνει προς το έδαφος, χάνει τον έλεγχο, το βάρος υπερισχύει, και χτυπάει τα γόνατά του στο έδαφος. Το πρόβλημα είναι λοιπόν να επιστρατεύσει μία αντίρροπη δύναμη που θα επιτρέπει να φτάσει στο έδαφος γρήγορα μεν, αλλά χωρίς να προσκρούσει σε αυτό με τα γόνατα και να τα τραυματίσει. Για να λύσει αυτό το πρόβλημα, βρίσκει μια άσκηση την οποία στη συνέχεια επαναλαμβάνει.

Μια άλλη άσκηση μπορεί να προκύψει από το πρόβλημα της μετατόπισης της ισορροπίας προς τα εμπρός, μέχρι τη στιγμή που δεν ελέγχεται πια το βάρος του σώματός μας, το οποίο, υπακούοντας μόνο στον νόμο της βαρύτητας, πέφτει σαν να είναι νεκρό. Την ώρα ακριβώς που πέφτει, συμβαίνει να βρει μια αντίρροπη δύναμη που του επιτρέπει να μην πέσει κάτω, αλλά να στραφεί στο πλάι, με τρόπον ώστε να δεχτεί προοδευτικά το χτύπημα μόνο το πλάγιο μέρος του σώματος.

Το νόημα κάθε άσκησης βρίσκεται, κατά βάθος, στην εκτέλεση μιας συγκεκριμένης πράξης, η οποία εκτοξεύει όλη την ενέργεια προς μια συγκεκριμένη κατεύθυνση, και –ενώ βρίσκεται σε πλήρη εξέλιξη– δίνει μια διαφορετική ώθηση, μια άλλη εκφόρτιση ενέργειας, που εξαναγκάζει την κίνηση να αποκλίνει από την τροχιά της, και να ολοκληρωθεί με τρόπο εξίσου ακριβή.

Με τον τρόπο αυτό κατασκευάζεται μια ολόκληρη σειρά από ασκήσεις που μπορεί κανείς να μάθει και να επαναλαμβάνει όπως επαναλαμβάνει τις λέξεις μιας γλώσσας. Στην αρχή θα επαναλαμβάνονται με τρόπο μηχανικό, όπως οι λέξεις μιας ξένης γλώσσας που θέλουμε να μάθουμε. Στη συνέχεια θα αφομοιωθούν, θα αρχίσουν να «έρχονται από μόνες τους» τότε ο ηθοποιός μπορεί να διαλέξει. Ακόμα και με ελάχιστες ασκήσεις μπορεί να δομήσει μια εκπαίδευση μακράς διάρκειας. Πράγματι, οι ασκήσεις όχι μόνο μπορούν να επαναλαμβάνονται με διαφορετική σειρά, αλλά μπορούν και να εκτελούνται με διαφορετικούς ρυθμούς, προς διαφορετικές κατευθύνσεις, προς τα μέσα ή προς τα έξω, τονίζοντας τη μια ή την άλλη φάση της άσκησης. Το επαναλαμβάνω: ακριβώς όπως συμβαίνει με τη γλώσσα που μιλάμε, η σημασία μιας φράσης δεν καθορίζεται μόνο από τη συντακτική δομή της, αλλά και από τους τονισμούς, από τον τόνο με τον οποίο υπογραμμίζονται συγκεκριμένες λέξεις μέσα σε μια φράση.

Και στην εκπαίδευση, οι τόνοι είναι εκείνοι που καθορίζουν τις διαφορετικές λογικές της ίδιας αλυσίδας ασκήσεων, κάνοντας έτσι δυνατή την επανάληψη της ίδιας άσκησης με πολλούς διαφορετικούς τρόπους.

Στην πραγματικότητα, αυτό που είναι πραγματικά σημαντικό είναι ο ρυθμός, η σύνδεση της μιας άσκησης με την άλλη, ο οργανικός τρόπος με τον οποίο ο ηθοποιός διευθύνει αυτή τη σύνδεση. Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει όταν μιλάμε: οι λέξεις δεν προφέρονται ξεχωριστά, αλλά το τέλος της μιας συμπίπτει με την αρχή της άλλης, σε μια σειρά κυματισμών που αντικατοπτρίζουν τον συγκινησιακό, λειτουργικό ρυθμό μας, τις στιγμές της χαλάρωσης και της αναβολής και τις στιγμές της δύναμης και της οξύτητας.

Αυτή η ολική παρουσία δεν έχει καμία σχέση με τη βία, την πίεση, την επιτάχυνση των διαδικασιών με κάθε τίμημα. Ο ηθοποιός μπορεί να είναι απόλυτα συγκεκρινόμενος, σχεδόν ακίνητος, αλλά στην ακινησία αυτή να κρατά στο χέρι του όλη την ενέργειά του, σαν ένα τόξο που είναι έτοιμο να εκτινάξει το βέλος του.

Ποια είναι, τότε, η δύναμη της άσκησης, από τη στιγμή που ο ηθοποιός την ελέγχει; Δεν χρειάζεται πια να την επαναλάβει, γιατί τώρα δεν είναι πλέον μια αντίσταση που πρέπει να ξεπεράσει. Μπαίνει στο παιχνίδι, τότε, η άλλη σημασία της λέξης «άσκηση»: δοκιμασία. Δοκιμάζεται η ενέργειά του. Κατά τη διάρκεια της εκπαίδευσης, ο ηθοποιός μπορεί να διαπλάσει, να μετρήσει τις δυνάμεις του, να τις κάνει να εκραγούν, αλλά και να τις ελέγξει, να τις αφήσει να εξελιχθούν και να παίξει μαζί τους, σαν να είναι ένα καυτό υλικό, που ξέρει όμως να το χειρίζεται με ψυχρή ακρίβεια.

Μέσα από τις ασκήσεις εκπαίδευσης ο ηθοποιός δοκιμάζει την ικανότητα του να πετυχαίνει μια κατάσταση ολικής παρουσίας, την κατάσταση που θα μπορέσει μετά να ξαναβρεί στη δημιουργική στιγμή του αυτοσχεδιασμού και της παράστασης.

Στην πραγματικότητα, όλες οι σωματικές ασκήσεις είναι πνευματικές ασκήσεις, αφορούν την ανάπτυξη του συνόλου του ατόμου, τον τρόπο με τον οποίο μπορεί να εξωτερικεύσει και να ελέγξει όλες τις ψυχικές και πνευματικές δυνάμεις του, όλες αυτές που αναγνωρίζουμε, που μπορούμε να τις εκφράσουμε με λέξεις, και εκείνες για τις οποίες δεν μπορούμε να πούμε τίποτα.[...]

Είναι σημαντικό να μεταβιβάσεις την εμπειρία σου και στους άλλους, αν και υπάρχει κίνδυνος να δημιουργήσεις απογόνους που από υπέρμετρο σεβασμό θα επαναλαμβάνουν μόνο όσα έμαθαν. Είναι φυσικό να αρχίζει κάποιος από την επανάληψη κάποιου πράγματος που δεν είναι δικό του, που δεν ανήκει στην ιστορία του και δεν προέρχεται από δική του έρευνα. Αυτό αποτελεί για εκείνον την αφετηρία που θα του επιτρέψει να απομακρυνθεί. Ο Πιέρ Μπουλέ έγραψε κάποτε, ότι ο πολιτισμός και η τέχνη προχωρούν μόνο μέσα από τη σχέση κακός πατέρας – κακός γιος. Το να είσαι καλός πατέρας από τη μια μεριά και καλός γιος αντίστοιχα από την άλλη, είναι επικίνδυνο. Το χειρότερο απ' όλα είναι η ελλειψη σχέσεων ανάμεσα στον «πατέρα» και τον «γιο». Το να επηρεάσουμε τον μαθητή θα ήταν –σύμφωνα με την κοινή αντίληψη– αρνητικό. Τα σημάδια της επιρροής

θα αποκάλυπταν μια νοσηρή σχέση. Με την επιχειρηματολογία αυτή όμως δεν καταλλάγουμε πουθενά: όλοι επηρεαστήκαμε από κάποιον. Το πρόβλημα είναι η έκρηξη ενέργειας που δημιουργείται στη σχέση αν είναι τόσο δυνατή ώστε να του επιτρέπει να φτάσει πολύ μακριά, ή τόσο αδύναμη ώστε, αντίθετα, να προκαλεί μόνο μια μικρή μετακίνηση ή ένα επιτόπιο βάδην.

Η περίοδος της ευπάθειας

Οι πρώτες μέρες της δουλειάς αφιόνουν ανεξίτηλα σημάδια. Στην αρχή της μαθητείας, ο μαθητής έχει άφθονες δυνατότητες: αρχίζει να επιλέγει, να αποκλείει κάποιες για να δυναμώσει κάποιες άλλες. Μπορεί να εμπλουτίσει τη δουλειά του μόνο αν περιορίσει την επικράτεια των εμπειριών του, για να μπορέσει να διεισδύσει σε βάθος.

Είναι η περίοδος της ευπάθειας.

Αυτό που χαρακτηρίζει κάθε μαθητεία, είναι η απόκτηση ενός *ήθους*. Ο μαθητής πρέπει να αποκτήσει *ήθος* ως σκηνική συμπεριφορά, δηλαδή ως σωματικά και πνευματικά τεχνικά ως εργασιακές αξίες ως πνευματικότητα διαμορφωμένα σύμφωνα με το *περιβάλλον*: το ανθρώπινο περιβάλλον, στο οποίο εκτυλίσσεται η μαθητεία.

Ο τύπος των σχέσεων ανάμεσα στον δάσκαλο και τον μαθητή, ανάμεσα στον ένα μαθητή και τον άλλο, ανάμεσα στους άντρες και τις γυναίκες, τους γέροντες και τους νέους, ο βαθμός σταθερότητας ή ελαστικότητας της ιεραρχίας, των κανονισμών, των αναγκών και των περιορισμών τους οποίους υφίσταται ο μαθητής, αποτελούν υποθήκες για το καλλιτεχνικό του μέλλον. Όλα αυτά επηρεάζουν την πλάσιγγα που ζυγίζει τα βάρη δύο αντίθετων αναγκών: από τη μια μεριά, επιλογή και αποκρυστάλλωση από την άλλη, προστασία του ουσιώδους.

Με άλλα λόγια: επιλογή χωρίς καταστολή.

Αυτή η διαλεκτική της μαθητείας είναι σταθερή, είτε στις θεατρικές σχολές, είτε στην παιδαγωγική σχέση πρόσωπο-με-πρόσωπο ανάμεσα στον δάσκαλο και τον μαθητή, είτε στο ξεκίνημα της σταδιοδρομίας, είτε σε καταστάσεις αυτοδιδασκαλίας.

Σοβαροί ακρωτηριασμοί, που κινδυνεύουν να πνίξουν τη μελλοντική ανάπτυξη του ηθοποιού, συντελούνται πολλές φορές για άδηλους λόγους.

Κατά την περίοδο της ευπάθειας, συχνά ο/η ηθοποιός περιορίζει αυθαίρετα, με ασυναίσθητη ένταση ή από σκοπιμότητα, το πεδίο στο οποίο θα εκραγούν οι ατομικές κλίσεις της ενέργειάς του. Ελαττώνει, έτσι, το εύρος της τροχιάς στους πόλους της οποίας βρίσκονται η δυναμική ενέργεια *animus* και η εύθραυστη ενέργεια *anima*. Κάποιες επιλογές που φαίνονται «φυσικές», αποδεικνύεται τώρα πως είναι «φυλακιά».

Όταν ο άντρας ηθοποιός από την αρχή αρκείται αποκλειστικά σε ανδρικούς ρόλους και η γυναίκα ηθοποιός σε γυναικείους, ασιδυναμώνουν τη διερεύνηση της δικής τους ενέργειας ήδη από το προ-εκφραστικό επίπεδο. Το να μαθαίνουν να υποδύονται ρόλους σύμφωνα με δύο διαφορετικές απόψεις που αντιγράφουν πιστά τη διάκριση μεταξύ των φύλων, είναι μια αφειρητή φαινομενικά ακίνδυνη. Έχει όμως ως συνέπεια την ανάγνωση εισαγωγής

κανόνων και συνθηκών της καθημερινής πραγματικότητας, στο εξω-καθημερινό πεδίο του θεάτρου.

Στο τελικό επίπεδο, των αποτελεσμάτων και της παράστασης (επίπεδο εκφραστικό), η παρουσία του άντρα ηθοποιού ή της γυναίκας ηθοποιού είναι μια σκηνική φιγούρα, ένας ρόλος, και ο χαρακτηρισμός αρσενικό ή θηλυκό είναι αναπόφευκτος και αναγκαίος. Δεν είναι όμως αναγκαίος—αλλά, αντίθετα, επιβλαβής—, όταν κυριαρχεί και σε ένα πεδίο που δεν ανήκει στη δικαιοδοσία του: το προ-εκφραστικό.

Κατά τη διάρκεια της μαθητείας η ατομική διαφοροποίηση περνάει μέσα από την άρνηση διαφοροποίησης των φύλων. Το πεδίο της συμπληρωματικότητας διευρύνεται: το βλέπουμε και στη Δύση, στον μίμο ή τον μοντέρνο χορό, όπου η εκπαίδευση—η δουλειά πάνω στο προ-εκφραστικό επίπεδο—δεν κάνει διάκριση μεταξύ αρσενικού και θηλυκού ή όταν στην Ανατολή ο ηθοποιός εξερευνά αδιακρίτως ρόλους αρσενικούς ή θηλυκούς. Ο δισυπόστατος χαρακτήρας της ξεχωριστής του ενέργειας αναδύεται τώρα εμφανέστερα. Η ισορροπία ανάμεσα στους δύο πόλους, *animus* και *anima*, διατηρείται.

Τα τέσσερα κείμενα που παρατίθενται εδώ προέρχονται αντίστοιχα από τα κείμενα: «Λόγος ή παρουσία», στο βιβλίο: *Θέατρο. Μοναξιά, δεξιοτεχνία, εξεγερση* εκδόσεις ΚΟΑΝ, 2001· «Un seminario sul training all' Università di Lecce», στο βιβλίο του Φ. Ταβιάνι *Il libro dell' Odin*, εκδόσεις Feltrinelli 1975, σελ.228· το άρθρο «La corsa dei contrari» στο *Aldilà delle isole galleggianti*, εκδόσεις Ubulibri 1985· το άρθρο «Uomo/donna o Animus/anima» στο βιβλίο: *La canoa di carta*, εκδόσεις Il Mulino, 1993.



Μεταβίβαση ενός *performance text*: η μπαλινέζα χορεύτρια Σουάσι Ουτζιζάιτσα Μπάντεμ διδάσκει στην κόρη της Άρι ένα χορευτικό απόσπασμα.

Διαπολιτισμική εκπαίδευση

Ρίτσορντ Σέκνερ

Σε τι χρησιμεύει η εκπαίδευση; Νομίζω πως χρησιμεύει σε πέντε λειτουργίες οι οποίες δεν απαντώνται πάντα μεμονωμένα· αλληλοεπικαλύπτονται. Στις Η.Π.Α. εκπαιδεύουμε πθοποιούς-χορευτές ώστε να μπορούν να ερμηνεύσουν δραματικά κείμενα. Είναι μια ευρω-αμερικανική πολιτιστική ανάγκη. Για τον σκοπό αυτό, για να ερμηνεύσουν δηλαδή μια ποικιλία κειμένων πολλών εποχών σε διαφορετικά στυλ, χρειαζόμαστε πθοποιούς-χορευτές ευέλικτους, ανθρώπους που μπορούν να ερμηνεύσουν τη μια μέρα Άμλετ, την επόμενη Γκόγκο και τη μεθεπόμενη Γουίλι Λόμαν. Ο όρος εκπαίδευση δείχνει πως ο πθοποιός-χορευτής δεν είναι ο αυθεντικός δημιουργός ή φύλακας του κειμένου. Είναι ο μεταβιβαστής του. Και χρειαζόμαστε έναν μεταβιβαστή, που να είναι όσο γίνεται πιο διάφανος, πιο καθαρός. Η δεύτερη λειτουργία της εκπαίδευσης είναι να διαμορφώσει τον πθοποιό-χορευτή σε μεταβιβαστή ενός *performance text*. Το *performance text* αποτελεί τη συνολική πολυσχιδή πορεία επικοινωνίας, η οποία δημιουργεί μια παραστατική πράξη. Σε άλλους πολιτισμούς, στο Μπαλί και στην Ιαπωνία για παράδειγμα, η αντίληψη για το *performance text* είναι ξεκάθαρη. Το δράμα του Νο δεν είναι ένα σύνολο λέξεων οι οποίες στη συνέχεια θα ερμηνευθούν από πθοποιούς. Το δράμα του Νο είναι ένα σύνολο λέξεων που είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με μουσική, κινήσεις, χορό, μεθόδους υποκριτικής και κοστούμια. Πρέπει να βλέπουμε το Νο όχι ως υλοποίηση ενός γραπτού κειμένου αλλά ως συνολικό *performance text*, στις παραστάσεις του οποίου υπάρχουν τμήματα όπου κυριαρχούν μη λεκτικά στοιχεία.

Τα *performance texts* –το Νο, το Κατακάλι στην Ινδία, το κλασικό μπαλέτο– υπάρχουν κυρίως ως δίκτυα συμπεριφοράς παρά ως μη λεκτικές μορφές επικοινωνίας. Είναι αδύνατον να μεταγράψουμε τα *performance texts* σε «γραπτά κείμενα». Όλες οι απόπειρες «σχολιασμού» μπορούν μόνο εν μέρει να επιτύχουν. Η εκπαίδευση για τη μεταβίβαση των *performance texts* διαφέρει επί της ουσίας από την εκπαίδευση για την ερμηνεία δραματικών κειμένων.[...]

Η τρίτη λειτουργία της εκπαίδευσης –την οποία δεν γνωρίζει πολύ καλά ο ευρω-αμερικανικός πολιτισμός, αλλά είναι πολύ γνωστή στους αυτόχθονες λαούς της Αμερικής, στην Ιαπωνία και αλλού– είναι η διατήρηση μιας μυστικής γνώσης. Οι μέθοδοι υποκριτικής είναι συγκεκριμένες και ανήκουν σε συγκεκριμένες οικογένειες, σε ομάδες που περιφρουρούν επιμελώς τα μυστικά τους. Η επιλογή ενός ατόμου για την εκπαίδευση σημαίνει πως έχει πρόσβαση στην απόκρυφη, λειτουργική, καλά φυλαγμένη γνώση. Αυτό δίνει δύναμη στο θέαμα. Η εκπαίδευση είναι γνώση, η γνώση είναι δύναμη. Η εκπαίδευση είναι ένας σύνδεσμος με το παρελθόν, με τους άλλους κόσμους της πραγματικότητας, με το μέλλον. Και για έναν άνθρωπο το να έχει πρόσβαση στη γνώση της παράστασης είναι ταυτόχρονα ένα ειδικό



Ερμηνεία ενός δραματικού κειμένου: *Μαρά-Σανι* του Πέτερ Βάις σε σκηνοθεσία του Πάτερ Μπρουκ (1964).

προνόμιο και ένα επικίνδυνο ρίσκο. Αυτό δεν δημοσιοποιείται, δεν προσφέρεται προς πώληση στις σχολές ούτε γράφεται ελεύθερα στα βιβλία.

Έτσι λειτουργούν οι σαμάνοι. Για τους σαμάνους, η παραστατική γνώση δεν έγκεται απλώς στο πώς να διασκεδάσουν, χωρίς αυτό να σημαίνει πως υποτιμούν τη διασκέδαση, αλλά προχωρεί πέρα από τη διασκέδαση για να φτάσει στην καρδιά της εκπαίδευσης. Ο σαμάνος είναι ένας παράγοντας (συντελεστής), που η προσωπικότητα και τα έργα του τον τοποθετούν στην άκρη, στο περιθώριο, η γνώση του όμως τον τοποθετεί στο κέντρο. Υπάρχει πάντα μια τρομερή ένταση ανάμεσα στην κεντρομόλο και τη φυγόκεντρο δύναμη. Ο *Φιλοκτήτης* του Σοφοκλή είναι ένα είδος σαμάνου, και για να χρησιμοποιήσει το τόξο του η κοινωνία, πρέπει να αντέξει τις δύσσομες πληγές του.

Αυτές οι δύο πρώτες λειτουργίες της εκπαίδευσης –η ερμηνεία δραματικών κειμένων και η μεταβίβαση των *performance texts*– μπορούν να είναι αφηρημένες και κωδικοποιημένες. Η τρίτη όμως –η μύηση στα μυστικά– μπορεί να αποκτηθεί μόνο με τη μετάδοση από άτομο σε άτομο. Είναι μια διαδικασία πολύ προσωπική.

Η τέταρτη λειτουργία της εκπαίδευσης είναι ότι βοηθάει τους πθοποιούς-χορευτές να φτάσουν στην προσωπική έκφραση. Αυτή είναι μια συνέπεια της εξστομίκευσης. Αυτό το

είδος εκπαίδευσης ειδικεύεται στην εξωτερίκευση του εσωτερικού κόσμου — δηλαδή αφορά περισσότερο την ψυχολογία της συμπεριφοράς. Αυτό το είδος εκπαίδευσης αποκαλύφθηκε στην εργασία του Γκροτόφσκι, του Στανισλάφσκι και του Άκτορ Στούντιο. Η προσωπική έκφραση συνδέεται απόλυτα με την ερμηνεία των δραματικών κειμένων. Έτσι, έχουμε *Άμλετ* του Ολιβιέ, του Μπάρτον, του Μπράντο, του Λανγκέλλα, όχι όμως *Άμλετ* άγγλο, αμερικανό ή καναδό. Ο ηθοποιός-χορευτής διαπερνά τον ρόλο. Αυτό το είδος του ηθοποιού-χορευτή δεν προσθέτει τίποτα στον σταθερό ρόλο, ούτε τον παραλλάσσει, αλλά διαπερνώντας τον ρόλο τον παρουσιάζει τον εαυτό του μέσα αϊ αυτόν. Ο ηθοποιός-χορευτής ζητάει περισσότερο από την πραγματικότητα παρά από τον ρόλο. Ο ρόλος υπάρχει περισσότερο σαν ένα δραματικό κείμενο παρά σαν *performance text*. Η προσωπική έκφραση του ηθοποιού-χορευτή περισιτρεύεται κατά κάποιο τρόπο γύρω από την ερμηνεία του γραπτού κειμένου και ζυμώνεται αϊ αυτήν. Το κείμενο παίρνει μια γεύση εντελώς προσωπική. Γι' αυτό, το κοινό έχει την ίδια ακριβώς στιγμή την αίσθηση μιας συλλογικής πράξης και τη συμμετοχή σε μια προσωπική αποκάλυψη.

Η πέμπτη λειτουργία της εκπαίδευσης είναι ο σχηματισμός των ομάδων. Σε έναν ατομικιστικό πολιτισμό όπως ο ευρω-αμερικανικός, η εκπαίδευση είναι απαραίτητη για να ξεπεραστεί ο ατομικισμός. Πράγματι, το να δουλεύεις σε ομάδα απαιτεί ουστηματική εκπαίδευση. Το ομαδικό ύφος με ατομικές εναλλαγές αποτελεί τον κανόνα στην Ιαπωνία και την Ινδία. Αυτό μπορεί να γίνει κατανοητό στην Ευρώπη και την Αμερική. Διαπολιτισμικά υπάρχουν δύο είδη ομαδικής εκπαίδευσης. Στους ατομοκεντρικούς πολιτισμούς, οι ομάδες σχηματίζονται ενάντια στην επικρατούσα τάση. Στους πολιτισμούς που έχουν παράδοση συλλογικών θεαμάτων, η ομάδα είναι η επικρατούσα τάση. Η ομάδα είναι βιολογική και κοινωνική. Οι δεσμοί της είναι πολύ ισχυροί. Και ο αρχηγός της είναι ένας «πατέρας» η μία «μητέρα» που διδάσκει τα «παιδιά». Οι ομάδες βασίζονται σε μια ισχυρότατη αφοσίωση (υπακοή) στην εκπαίδευση που μπορούν να προσφέρουν. Γι' αυτό οι ευρω-αμερικανικές ομάδες μερικές φορές μοιάζουν με οικογένειες, με θρησκείες ή με πολιτικά κύτταρα.

Επιτρέψτε μου τώρα να ανακεφαλαιώσω τις πέντε αυτές λειτουργίες της εκπαίδευσης: 1. ερμηνεία ενός δραματικού κειμένου· 2. μεταβίβαση ενός *performance text*· 3. μύηση στα μυστικά· 4. αυτοέκφραση· 5. σχηματισμός ομάδας,

Απόσπασμα συνέντευξης στο Τορόντο (Καναδάς) το 1981, που αναπτύσσεται στο δοκίμιο «Ο ερμηνευτής: Διαπολιτισμική εκπαίδευση», το οποίο δημοσιεύθηκε στο Between theatre and Anthropology, University of Pennsylvania Press, 1984.

(επάνω) Χειρόγραφο σελίδα του Ζεάμ, θεμελιωτή του θεάτρου Νο, για τον τρόπο ερμηνείας γυναικείων ρόλων. Οι πραγματίες του Ζεάμ, που γράφτηκαν τον 15ο αιώνα, φυλάχτηκαν σαν μυστικό, γνωστό μόνο στις οικογένειες των ηθοποιών μέχρι τις αρχές του προηγούμενου αιώνα. (κέντρο) Αυτοέκφραση: πλαστική εκπαίδευση (1971) του Ράιζαρντ Τσάβλακ, ενός από τους πιο αντιπροσωπευτικούς ηθοποιούς του Θεατρικού Εργαστηρίου του Γκροτόφσκι. Δίπλα του ο Τάγκε Λάρσεν, που βρισκόταν τότε στις αρχές της καριέρας του στο Θέατρο Οντίν. (κάτω) Συγκρότηση ομάδος; εκπαίδευση της Ρομπέρτα Καρέρι στο Θέατρο Οντίν (1974).



Η εκπαίδευση είναι αφετηρία

Νικόλα Σαβαρέζε

Η πρώτη μέρα εργασίας είναι αυτή που καθορίζει το νόημα της προσωπικής πορείας σου στο θέατρο
Εουτζένιο Μπάρμπα

Προκαταρκτικές εκτιμήσεις

Σε αντίθεση με ό,τι μπορεί να νομίζουμε, οι ασιάτες ηθοποιοί δεν έχουν μια πραγματικά και ιδιαίτερη μαθητεία: μαθαίνουν αντιγράφοντας από τον δάσκαλο – συχνά από πολύ τρυφερή πλικία – την παρτιτούρα (score) ενός θεάματος, και την επαναλαμβάνουν μέχρι να τη μάθουν τέλεια και να μπορούν να την παρουσιάσουν μόνοι τους, ή να περάσουν σε μιαν άλλη χωρίς να μπερδεύονται. Η μαθητεία συνίσταται έτσι σε μια ουσσώρευση αποσπασμάτων, και καταλήγει, σε γενικές γραμμές, στον προορισμό του ρόλου ή του είδους των ρόλων που μπορεί να ερμηνεύσει καλύτερα ο ηθοποιός, λόγω των φυσικών και αισθητικών ικανοτήτων του. Τις ικανότητες τις καθορίζει ο χρόνος, και τα επαναλαμβανόμενα επί αιώνες θεάματα έχουν παραδώσει πολύ σύνθετες παρτιτούρες, η ακριβής εκτέλεση των οποίων εξασφαλίζεται με τη ζωντανή μεταβίβαση από πατέρα σε γιο.

Το ίδιο θα πρέπει να συνέβαινε και στις λεγόμενες «οικογένειες τέχνης» των ευρωπαϊών ηθοποιών: με εντελώς διαφορετικές παρτιτούρες, που βασίζονται περισσότερο στο κείμενο παρά στις πράξεις, περιελάμβαναν όμως και μια σειρά κινήσεων και μιμικής, οι νέοι ηθοποιοί άρχιζαν την καριέρα τους με ένα δράμα στο οποίο έπαιζαν έναν μικρό ρόλο. Σιγά σιγά, καθώς αποκτούσαν περισσότερη σκηνική εμπειρία, και οι ρόλοι γίνονταν μεγαλύτεροι και με περισσότερες ανάγκες* και οι ηθοποιοί, ενώ πήγαιναν στη σκηνή με ένα δράμα, ταυτόχρονα έκαναν πρόβες για το επόμενο, ώσπου κατάφερναν να κατέχουν ένα μεγάλο ρεπερτόριο. Και στην περίπτωση αυτή, οι φυσικές ικανότητες και τα χαρίσματα ενός ηθοποιού καθόριζαν, με το πέρασμα του χρόνου, τη θέση του. Πρέπει όμως να διευκρινίσουμε ότι, τόσο στην περίπτωση των ασιατών ηθοποιών όσο και σε αυτή των δυτικών, κάνουμε λόγο για περιπτώσεις οι οποίες μπορούν να θεωρηθούν *standard*: οι εξαιρέσεις, όπως ξέρουμε, είναι μια άλλη ιστορία.

Στη Δύση, η θεωρία περί ανάγκης προετοιμασίας του ηθοποιού, χωρίς η τελευταία να συνδέεται με μια επικείμενη παραγωγή, εμφανίζεται στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, ως αντίδραση προς τις θεατρικές σχολές του 19^{ου} αιώνα, στις οποίες είχε καθιερωθεί το είδος της εκπαίδευσης που ήδη περιγράψαμε, με την αποστήθιση κειμένων και την αποφασιστική σημασία του ρόλου.* Η φάση προετοιμασίας του ηθοποιού ενόψει άσκησης του επαγγέλματός

του, η καθιέρωση της μελέτης και της μαθητείας σε επαγγελματική βάση, η επινοήση μιας παιδαγωγικής του ηθοποιού, αποτελούν την επανάσταση όλων των θεατρικών σχολών και όλων των επαναστάσεων όλων των θεατρικών σχολών στην εκπαίδευση του ηθοποιού ανεξάρτητα από τις παραστάσεις (Βλ. κεφ. Μαθητεία).

Η θεωρία και η εφαρμογή μιας εκπαίδευσης, όμως, γνωρίζει τεράστια ανάπτυξη με τον Γκροτόφσκι και το θεατρικό του εργαστήρι στο Wroclaw τη δεκαετία του '60: μετά τον Γκροτόφσκι, η «εκπαίδευση του ηθοποιού» καταχωρείται στο δυτικό λεξιλόγιο, και όχι μόνο ως ονομασία της σωματικής και επαγγελματικής προετοιμασίας. Για παράδειγμα, η εκπαίδευση δείχνει ότι η σωματική προετοιμασία για το επάγγελμα είναι ένα είδος προσωπικό επίπεδο* είναι το μέσο για να ελέγχουμε το σώμα μας και να το κατευθύνουμε με σιγουριά, είναι επίσης η κατάκτηση της σωματικής ευφυΐας. Φυσικά, η απόλυτη αφοσίωση στον σκοπό τους και τα αποτελέσματα στα οποία έφτασαν οι ηθοποιοί του εργαστηρίου του Γκροτόφσκι, εξασφάλισαν τεράστια απήχηση στις τεχνικές και την εκπαίδευση του ηθοποιού: η έμμεση γνώση όμως και ο τρόπος με τον οποίο αυτή διαδίδεται, έκαναν να στραφεί η προσοχή περισσότερο στη φόρμα της εκπαίδευσης και όχι στο περιεχόμενό της. Γεννήθηκε έτσι ο μύθος της εκπαίδευσης, και οι σωματικές ασκήσεις – ιδιαίτερα στις αυθόρμητες και αυτοδιδάκτες θεατρικές ομάδες – έμοιαζαν να είναι το αναγκαίο κλειδί για την πρόσβαση στην τέχνη του ηθοποιού. Αυτό θα μπορούσε βέβαια να είναι και η αλήθεια, αν γίνονταν ταυτοχρόνως αντιληπτές και οι βαθύτερες όψεις της εκπαίδευσης.

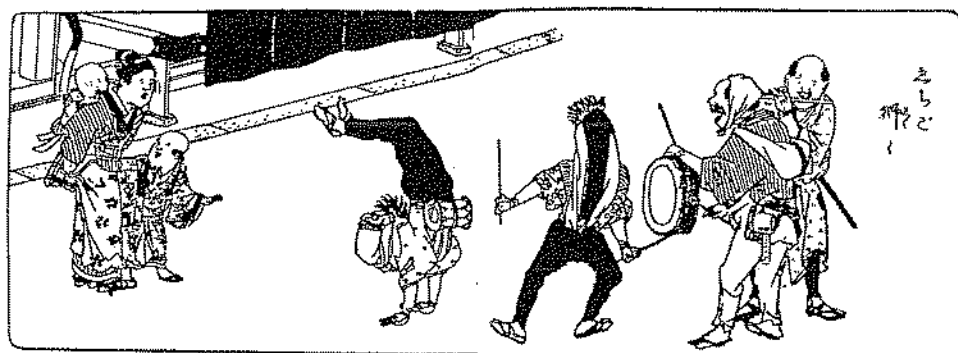
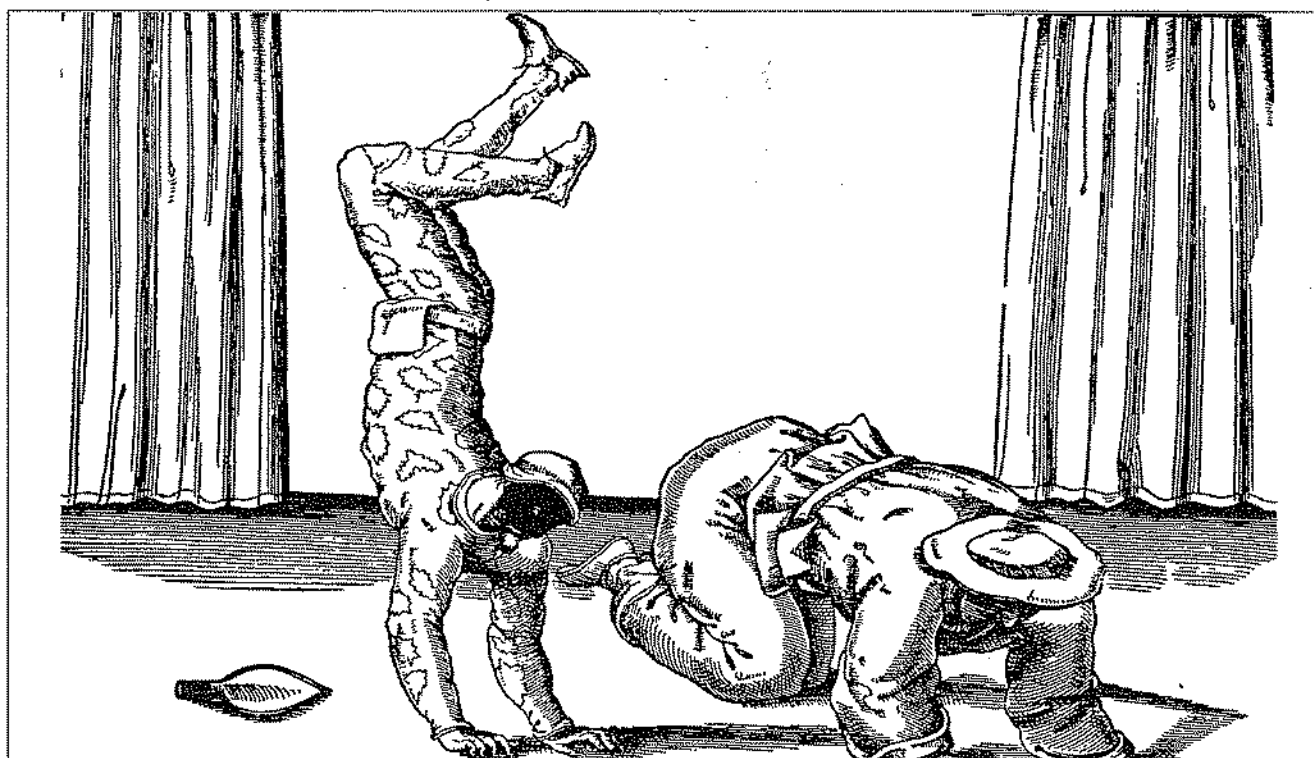
Το μεγάλο πρόβλημα της εκπαίδευσης είναι πως, ακόμα και σήμερα, πολλοί νομίζουν πως οι ασκήσεις είναι αυτές που κάνουν τον ηθοποιό να προχωρήσει, ενώ οι ασκήσεις είναι μόνο το εμφανές, ορατό μέρος, πολυάριθμων όψεων μιας ενιαίας και αδιαίρετης πορείας. Η ατμόσφαιρα της δουλειάς, οι σχέσεις μεταξύ των συναδέλφων, η ένταση, ο τρόπος με τον οποίο δημιουργείται ολόκληρη η δράση της κατάστασης ή της ομάδας, είναι αυτά που προσδιορίζουν την αξία της μαθητείας. Όπως βεβαιώνει ο Μπάρμπα: «Τον αποφασιστικό ρόλο τον παίζει η θερμοκρασία της διαδικασίας, όχι τόσο η άσκηση καθαυτή.»

Οι ανακαλύψεις αυτές ήταν τα πρώτα γεγονότα στο Θέατρο Οντίν κατά την περίοδο 1964-1966: είναι η περίοδος κατά την οποία αποκρυσταλλώνεται η σωματική εκπαίδευση στο Θεατρικό Εργαστήρι του Γκροτόφσκι στην Πολωνία και στο Θέατρο Οντίν στη Δανία. Από εκεί θα μεταδοθεί με αργούς ρυθμούς προς διάφορες κατευθύνσεις: στις Ηνωμένες Πολιτείες μέσω του Γκροτόφσκι, και στην υπόλοιπη Ευρώπη και τη Νότιο Αμερική μέσω του Εουτζένιο Μπάρμπα και των ηθοποιών του.

Πρότυπα άσκησης

Η εκπαίδευση, όπως μελετήθηκε στη Δύση από δασκάλους σαν τον Γκροτόφσκι και τον Μπάρμπα, είχε τη δική της εξέλιξη. Άρχισε με την επανάληψη παραδειγμάτων και αποσπασμάτων ασκήσεων, σαν *patterns* τα οποία ο

* Σ.τ.Μ.: Βλ. κεφ. Κείμενο και σκηνή



Ήθοποιόι που κάνουν «κατακόρυφο» ή περπατάνε με τα χέρια: (αριστερά) Ιάπωνες πλανόδιοι ακροβάτες σ' ένα χαρακτηριστικό του τέλους του 19ου αιώνα. (επάνω) Ο Αρλεκίνος σε χαρακτηριστικό του *Recueil Fossard* (βλ. Ιστοριογραφία).

ηθοποιός πρέπει να μάθει να ελέγχει, ώσπου να μετασχηματιστούν στην ικανότητα να διαμορφώνει τη δική του ενέργεια: έτσι ο ηθοποιός, στην πραγματικότητα, έπειτα από κάποιο χρονικό διάστημα – που εξαρτάται από τις ιδιαίτερες ικανότητές του και από τον ζήλο με τον οποίο εργάζεται – δεν εκτελεί πλέον τις ασκήσεις που έμαθε, αλλά κατέχει κάτι πιο ούνθετο και βαθύ, δηλαδή τις αρχές εκείνες που κάνουν το σώμα να ζωντανεύει στη σκηνή.

Για άλλη μια φορά οι νόμοι της ισορροπίας, των αντιθέσεων, των εναλλαγών του ρυθμού και της έντασης (ο Ντεκρού θα το ονόμαζε *ρυθμό-δυναμό*) γίνονται ένα με τον ηθοποιό, γίνονται η βάση πάνω στην οποία μπορεί να οικοδομήσει τη δύναμή του και τη δυνατότητά του να γοητεύει τον θεατή. Για τον λόγο αυτό μπορεί να χρησιμοποιηθεί οποιαδήποτε άσκηση, εφόσον σέβεται ορισμένους βασικούς κανόνες.

Είναι ενδιαφέρον τώρα να δούμε πώς μια από τις πρώτες ασκήσεις που χρησιμοποίησαν ο Γκροτόφσκι και ο Μπάρμπα. Την «γέφυρα», τη συναντάμε ξανά ανάμεσα στις κύριες προπαρασκευαστικές ασκήσεις των ηθοποιών της Ασίας π.χ. στο Κατακάλι, στον χορό Οντίσι και στην Όπερα του Πεκίνου. Για να γίνει η σπονδυλική στήλη το μύονι που κατευθύνει και προσανατολίζει ολόκληρο το

υπόλοιπο σώμα, πρέπει να μάθουν πώς να τη διαπλάθουν, πώς να την αναγκάζουν να δουλεύει ενάντια στη φυσική της τάση να κλίνει προς τα εμπρός. Όλα αυτά γίνονται *εν ψυχρώ*, μέσω μιας άσκησης. Αυτό δεν αποκλείει την πιθανότητα να μεταμορφωθεί η άσκηση σε κάτι θεαματικό, και να χρησιμοποιηθεί σε μια παράσταση, όπως κάνει η αιγύπτια χορεύτρια σε ένα αρχαίο σχέδιο πάνω σε πέτρα, σε αρχαίο αιγυπτιακό ναό της Σαχάρας.

Ωστόσο, όπως είπαμε, ο σκοπός της εκπαίδευσης δεν είναι ωφελιμιστικός, ή τουλάχιστον δεν είναι άμεσα ωφελιμιστικός. Με τη «γέφυρα» και την «κατακόρυφο» μπαίνει η βάση για την ανάπτυξη οποιασδήποτε εκπαίδευσης, προπάντων προς την κατεύθυνση της ακροβασίας.

Ακροβασία

Όταν παρακολουθούμε μια παράσταση της Όπερας του Πεκίνου ή του Καμπούκι, συνήθως μένουμε έκπληκτοι από τη σωματική δεξιότητα των ηθοποιών' άφογες και εντυπωσιακές ακροβασίες, κάνουν τα σώματα των ηθοποιών που πατούν με εξαιρετική ελαφρότητα στο έδαφος,

να πετάνε. Η μουσική, τα κοστούμια και τα αξεσουάρ κάνουν ακόμη πιο θεαματικές αυτές τις πράξεις: εκείνο όμως που προσελκύει περισσότερο την προσοχή, είναι το γεγονός ότι η ακροβασία επαναλαμβάνεται παρά πολλές φορές, γεγονός μη αναμενόμενο στην αρχή της πράξης. Μένουμε έκπληκτοι και αναστατωνόμαστε: ο ηθοποιός αιωρείται και, σαν να πρόκειται για το πιο φυσιολογικό πράγμα του κόσμου, μιλάει και συνδιαλέγεται χωρίς το παραμικρό ίχνος ανησυχίας. Πολύ συχνά διεξάγονται μονομαχίες και συγκρούσεις συντονισμένες στην εντέλεια· άλλες φορές, αυτός είναι ένας τρόπος εισόδου ή εξόδου των ηθοποιών στη σκηνή, που επιβεβαιώνει έτσι την καλή φυσική τους κατάσταση· άλλες φορές πάλι, είναι ένας τρόπος για να υπογραμμίσουν τμήματα διαλόγου και να σταματήσουν, προκαλώντας έκπληξη, μια κατάσταση αδράνειας. Αν το καλοξετάσουμε, θα δούμε πως πρόκειται για αληθινές και ξεχωριστές εξελίξεις μιας ρητορικής τής πράξης. Πολλές ηρωίδες του κινεζικού θεάτρου βρίσκονται σε δύσκολη θέση όταν είναι περικυκλωμένες από τους εχθρούς: αποκρούουν την επίθεση από όλες τις πλευρές. Όμως, αφού στη σκηνή δεν μπορούν να κινηθούν ολόκληροι στρατοί, η ηρωίδα θα αποκρούσει την επίθεση από όλες τις πλευρές, αλλά μόνη της. Έτσι παρακολουθούμε να αποκρούει κυριολεκτικά με χέρια, πόδια, αγκώνες, ώμους και πλάτες, τα βέλη και τα δόρατα που εκτοξεύουν εναντίον της οι αναρίθμητοι εχθροί που την πολιορκούν.

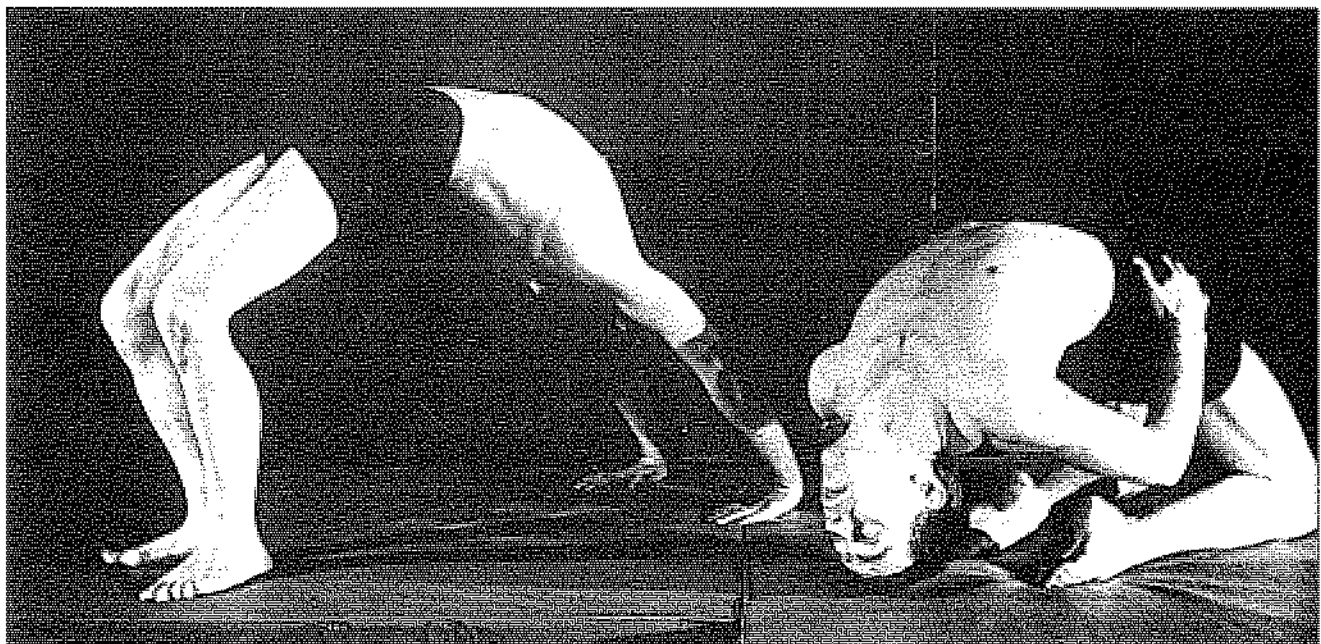
Στο θέατρο Καμπούκι, ο ηρωικός σαμουράι δεν θα θυσιάσει την ψυχραιμία του για να χτυπήσει αυτούς που του επιτίθενται, κατώτερους του σε κοινωνική θέση και δύναμη: αρκεί μία και μόνο κίνησή του, γιατί αυτή μεταμορφώνεται σε μία σειρά από θανατηφόρα άλματα στις γραμμές των εχθρών του. Και αυτή τη φορά το σώμα ακολουθεί μια ρητορική τής πράξης. Είναι σαν να εκφράζει ο Άμλετ το περίφημο δίλημά του με μια σειρά από θανατηφόρα άλματα (*salti mortali*)· η ερμηνεία αυτή δεν

θα μπορούσε ίσως να χωρέσει στη δυτική παράδοση του ηθοποιού, θα αφύπνιζε όμως κατά κάποιο τρόπο τον θεατή μπροστά στη φυσική διάσταση που εκφράζει το δίλημμα, και βέβαια χωρίς να τον κουράζει. Μπορεί να γίνει αποδεκτό ένα τέτοιο είδος υποκριτικής στη Δύση; Όλη η ιστορία του ρωσικού θεάτρου από τις αρχές του 20ου αιώνα αποδεικνύει πως είχε ήδη γίνει αποδεκτό.

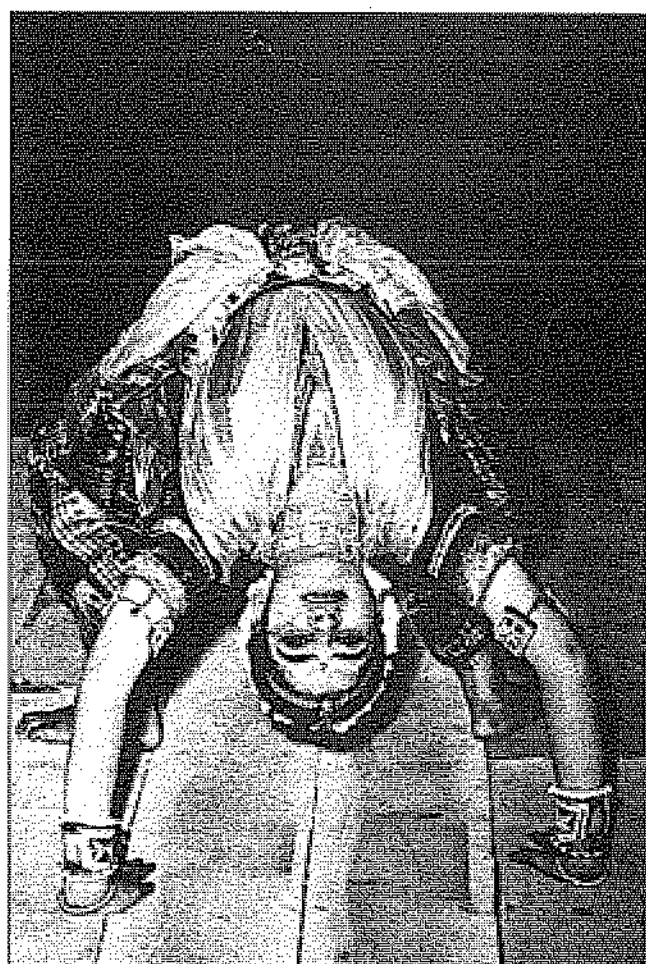
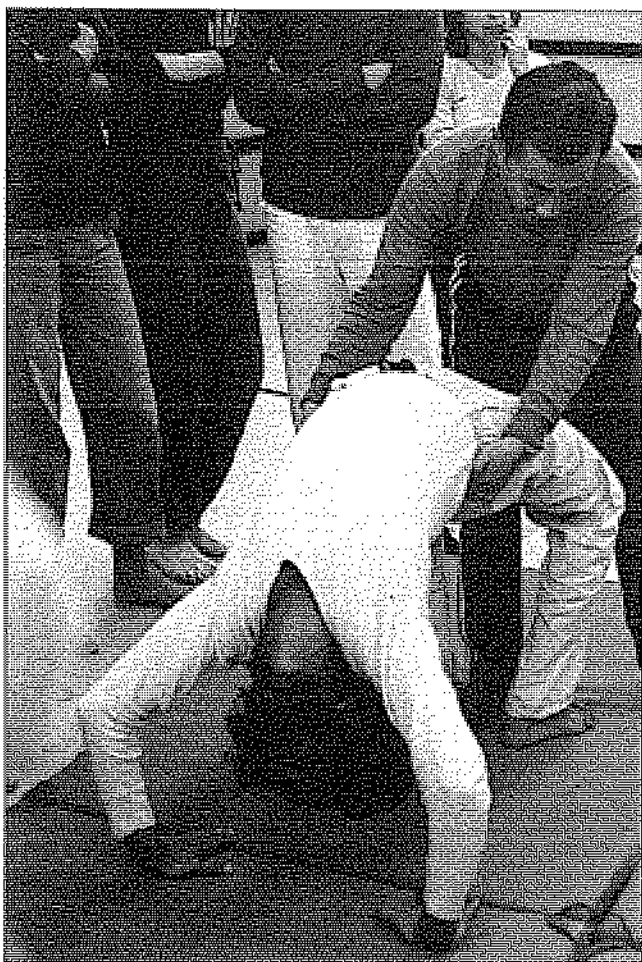
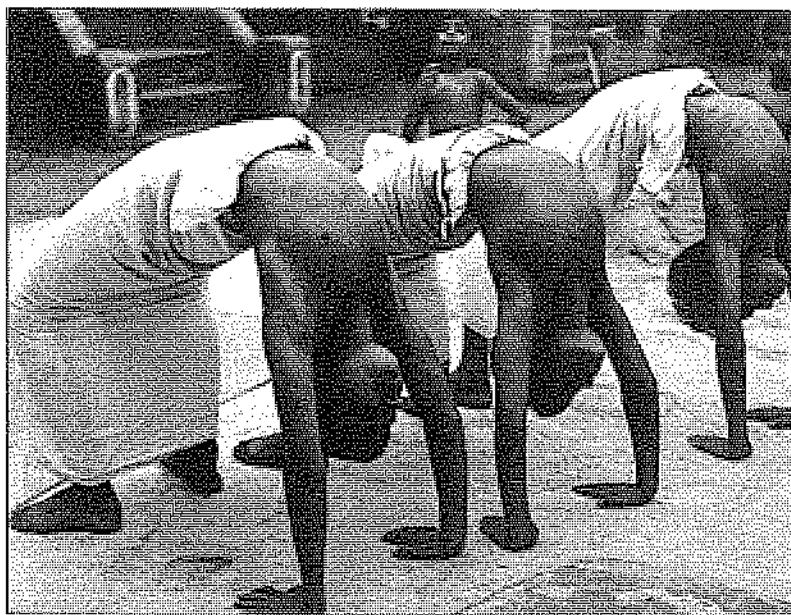
Στην εκπαίδευση συρρέουν πολλές πηγές έμπνευσης: το ασιατικό θέατρο έχει συνεισφέρει είτε με τη δυναμική του πλευρά είτε απευθείας με τα ακροβατικά (κινεζικό θέατρο, ινδικό θέατρο), και η επίδραση αυτών των στοιχείων είναι εμφανής ακόμα και στο θέατρο του Γκροτόφσκι και του Μπάρμπα. Οι επεξεργασίες που έχουν πραγματοποιηθεί όμως, δεν πρέπει να μας κάνουν να ξεχνάμε μια ουσιαστική πλευρά αυτής της αριστοτεχνικής δεξιότητας: δεν πρόκειται μόνο για την εκμάθηση εκτέλεσης θανατηφόρων αλμάτων, αλλά για την αντιμετώπιση ενός εχθρού ίσως ισχυρότερου. Η ακροβατική άσκηση επιτρέπει στον ηθοποιό να δοκιμάζει τις δυνάμεις του: στην αρχή τίθεται το ζήτημα της υπέρβασης φόβου και αντιστάσεων, της αντιμετώπισης των ορίων του· έπειτα γίνεται ένας τρόπος για να ελέγξει ενέργειες που φαίνονται ανεξέλεγκτες, όπως για παράδειγμα το να βρίσκει στον τρόπο με τον οποίο πέφτει τις αναγκαίες αντίρροπες δυνάμεις για να μην τραυματίζεται, να πετάει αντιβαίνοντας τον νόμο της βαρύτητας. Οι κατακτήσεις αυτές είναι που —πέρα από την άσκηση— επιβεβαιώνουν τον ηθοποιό: έστω και αν δεν το κάνω, είμαι σε θέση να το κάνω. Και η γνώση αυτή μεταμορφώνεται πάνω στη σκηνή σε ένα σώμα αποφασισμένο.

Εκπαίδευση με τον δάσκαλο

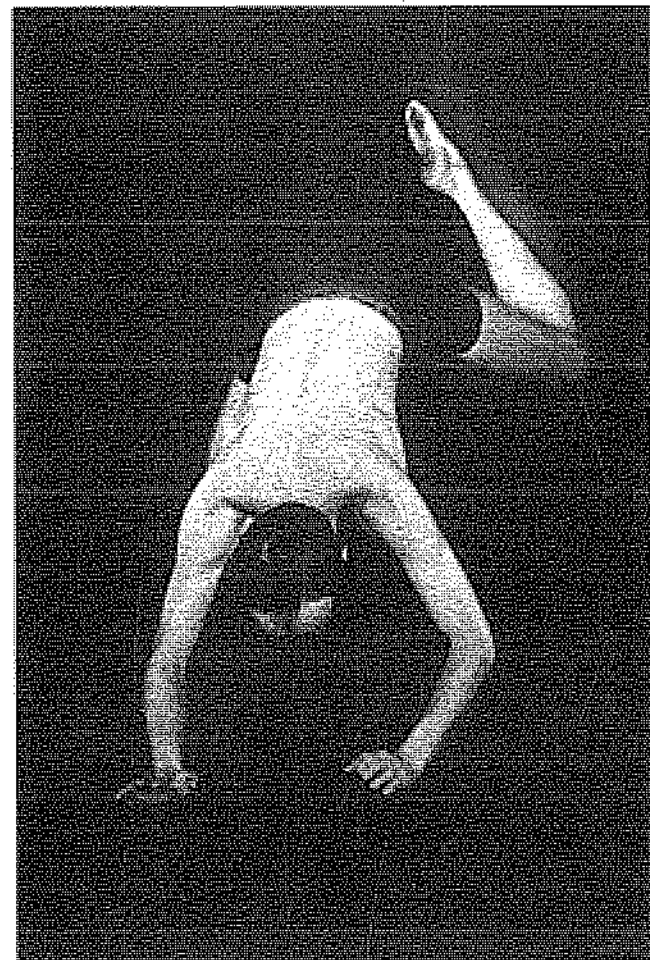
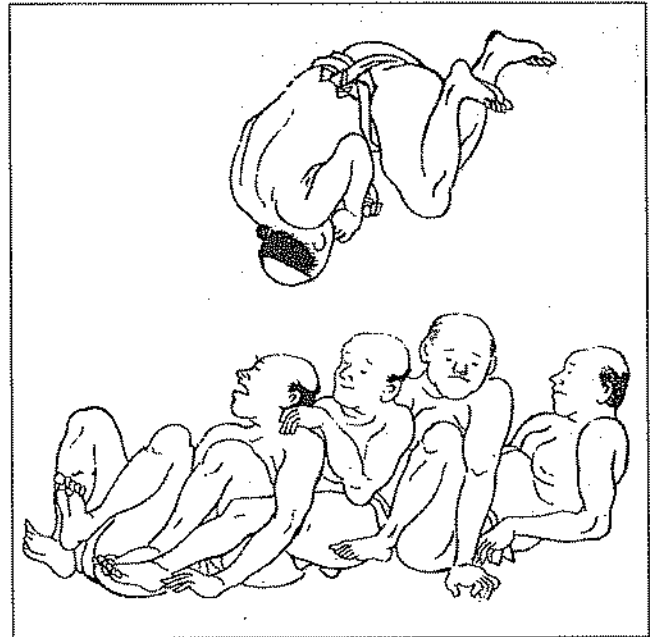
Συνήθως στην περίοδο της εκπαίδευσης με τον ηθοποιό δεν βλέπουμε τον σκηνοθέτη να δουλεύει, και μας



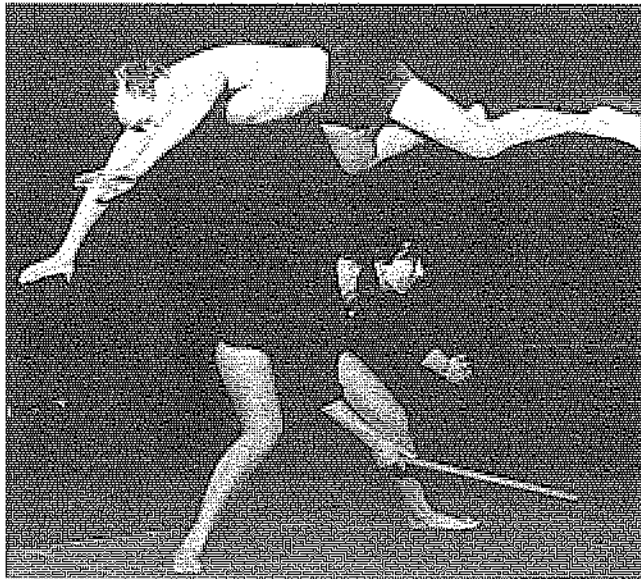
Η άσκηση της «γέφυρας»: από την εκπαίδευση στο Θεατρικό Εργαστήριο του Γκροτόφσκι: ο ηθοποιός στα δεξιά είναι ο Ράιζαρντ Τσάζλακ.



(επάνω αριστερά) Μαθητές των Κατακάλι της σχολής Καλαμαντάλαμ της Κεράλα (Ινδία) · (επάνω δεξιά) αιγυπτια χορεύτρια: σχέδια σε πέτρα που βρέθηκε σε αιγυπτιακό τάφο της Σαχάρας · (κάτω αριστερά) ο ηθοποιός της κινεζικής όπερας Τσάο Τσουνλίν βοηθάει κάποιον από τους συμμετέχοντες στην ΙΣΤΑ της Βόννης (1980) να πάρει τη σωστή στάση για την άσκηση · (κάτω δεξιά) η χαρεύτρια Σαντζαύκτα Πανγκράχι εκτελεί την άσκηση την εποχή της μαθητείας της.



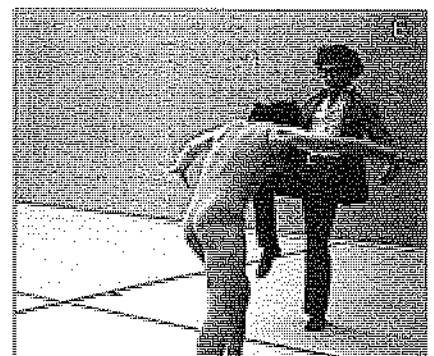
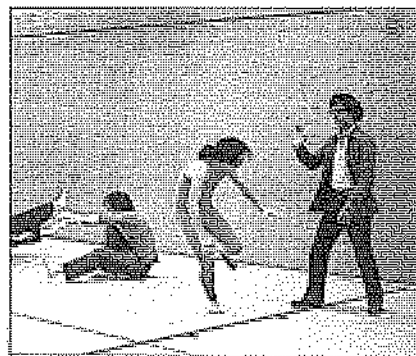
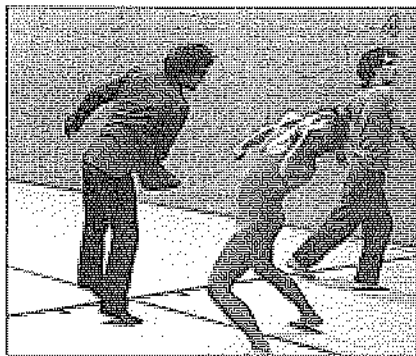
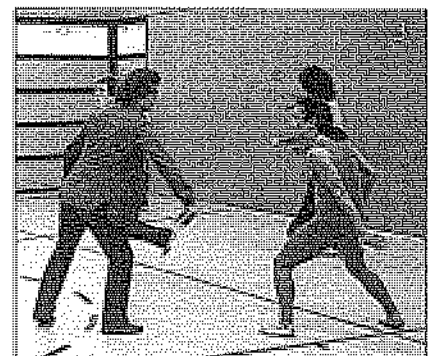
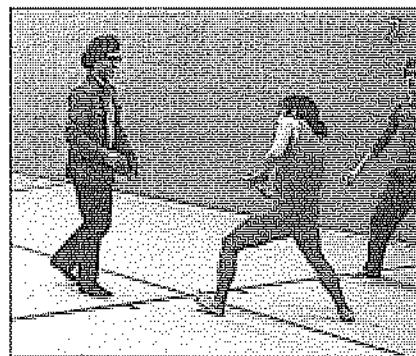
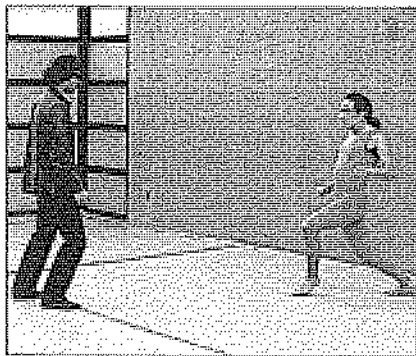
(*επάνω αριστερά*) Ακροβάτης: γλυπτό από το Γλαύκο (Εθνικό Μουσείο Ανθρωπολογίας, Πόλη του Μεξικού).
 (*επάνω δεξιά*) Ακροβατική άσκηση ηθοποιών του Καμπούκα σε χαρακτηριστικό του 19ου αιώνα.
 (*κάτω αριστερά*) Ηθοποιοί και σκιναθέτες στην ΙΣΤΑ της Βόννης (1980) εξασκούνται σε ακροβατικές ασκήσεις.
 (*κάτω δεξιά*) Ακροβατική εκπαίδευση κατά τη διάρκεια των πρώτων ετών του Θεατρικού Εργαστηρίου των Γκροτόφσκι.



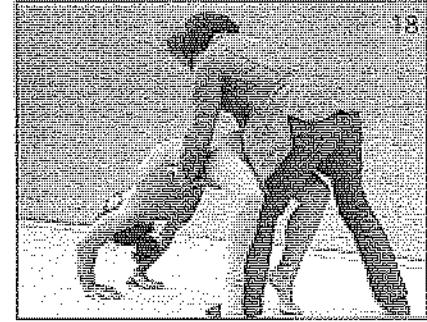
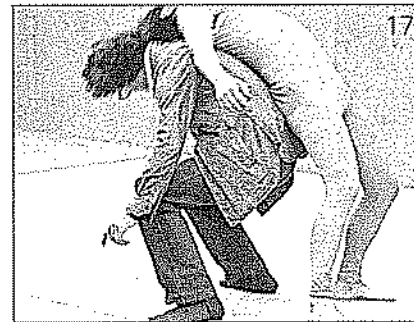
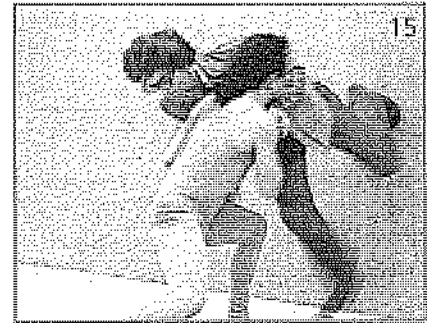
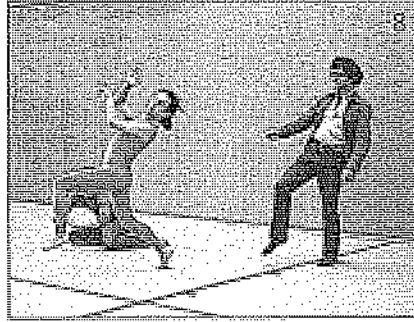
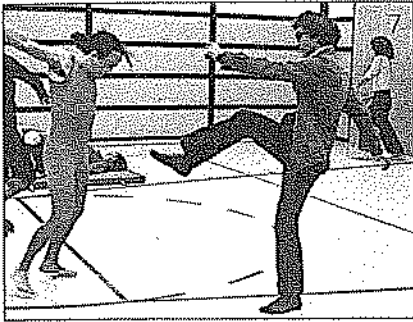
(αριστερά) Ακροβατική εκπαίδευση κατά τη διάρκεια των πρώτων ετών του Θεατρικού Εργαστηρίου του Γκροτόφκι.
(δεξιά) Ο ηθοποιός του Θεάτρου Οντίν Τοργκέρ Βέτχαλ σε μια ακροβατική άσκηση στην αρχή της μαθητείας του (1965).

φαίνεται παράδοξο. Ακόμα και ο Εουτζένιο Μπάρμπα σε αυτό το παράδειγμα δεν φαίνεται να εξηγεί κάποια άσκηση, αλλά προσπαθεί να κάνει τον ηθοποιό να καταλάβει πώς πρέπει να αντιδρά με ολόκληρο το σώμα: ο ηθοποιός δεν πρέπει να επιμείνει στην άσκηση καθαυτή, αλλά να είναι σε ετοιμότητα να συναντά αντιστάσεις (φωτ. 1-8). Συμβαίνει τώρα να δημιουργηθεί μια επαφή – ο σκηνοθέτης συγκρατεί τον ηθοποιό ή τον αφήνει ελεύθερο να ενεργήσει (φωτ. 9-11)· ή, αντίθετα, όταν ο ηθοποιός στηρίζεται αλλά ταυτόχρονα πρέπει να είναι

έτοιμος να μην πέσει (φωτ. 12)· ή ακόμα, όταν ο σκηνοθέτης τον βοηθάει να κάνει τη «γέφυρα» και στη συνέχεια τον ανασπώνει (φωτ. 17-18), προσπαθεί να τον «παραούρει» στη δράση και τον υποχρεώνει να τον σηκώσει ψηλά (φωτ. 15-16). Αυτός είναι ο μηχανισμός που στηρίζει τη σχέση: να δρας συνεχώς με συγκεκριμένο, προκαθορισμένο τρόπο, να δημιουργείς εμπόδια με τα οποία ο ηθοποιός πρέπει στη συνέχεια να έρθει αντιμέτωπος, χωρίς να χάσει καθόλου την εμπιστοσύνη στον εαυτό του.



Ο Εουτζένιο Μπάρμπα καθοδηγεί τον κολομβιανό ηθοποιό Χουάν Μονσάλβε κατά τη διάρκεια της εκπαίδευσής του, υποχρεώνοντάς τον να αντιδράσει και να αναπτύξει έναν ρυθμό μέσω συγκεκριμένων δράσεων και αντιδράσεων (ISTA της Βόννης, 1980).





Η ελληνική λέξη ενέργεια προέρχεται από τη λέξη έργον (ενέργεια = εν+έργον). Φυσικό σθένος, ειδικότερα των νεύρων και των μυών, δραστητική δύναμη του οργανισμού[...]. σταθερότητα χαρακτήρα και αποφασιστικότητα στη δράση[...]. δυναμική ισχύς του πνεύματος, που εμφανίζεται ως θέληση και ικανότητα για δράση[...]. Στη φυσική, ενέργεια ενός σπυτήματος, είναι η δυνατότητα του σπυτήματος να φέρει εις πέρας ένα έργο. (Λεξικό της ιταλικής γλώσσας, Istituto dell' Enciclopedia Italiana, Ρώμη 1987, τόμος 2ος, σ. 266).

Η ενέργεια του ηθοποιού είναι κάτι συγκεκριμένο, το οποίο όλοι μπορούν να αναγνωρίσουν: η δύναμη των μυών και των νεύρων του. Αυτό που μας ενδιαφέρει, δεν είναι η καθαρή και απλή ύπαρξη αυτής της δύναμης—γιατί εκ των πραγμάτων αυτή η δύναμη υπάρχει—αλλά ο τρόπος με τον οποίο διαμορφώνεται και ο σκοπός τον οποίο εξυπηρετεί.

Σε κάθε στιγμή της ζωής μας, συνειδητά ή υποσυνείδητα, δίνουμε μορφή στην ενέργειά μας. Υπάρχει ωστόσο ένα θεατρικό πλεόνασμα που δεν χρησιμεύει για να κινούμαστε, να ενεργούμε, να είμαστε παρόντες και να παρεμβαίνουμε στον κόσμο που μας περιβάλλει, αλλά για να ενεργούμε, να κινούμαστε και να είμαστε παρόντες με έναν αποτελεσματικό θεατρικό τρόπο. Μελετώ την ενέργεια του ηθοποιού σημαίνει, λοιπόν, αναζητώ τις αρχές με βάση τις οποίες οι ηθοποιοί μπορούν να διαμορφώνουν, να εκπαιδεύουν τη μυική και νευρική τους δύναμη, με τρόπους διαφορετικούς από εκείνους της καθημερινής ζωής.

Οι ποικίλοι αστερισμοί αυτών των αρχών αποτελούν τη βάση των διαφορετικών τεχνικών: τεχνική του Ντεκρού ή του Καμπούκι· του θεάτρου Νο ή του κλασικού μπαλέτου· του Ντεζάρ ή του Κατακάλι ... αλλά και οι προσωπικές διαφορετικές τεχνικές βάσεις: από τον Μπάστερ Κήτον ως τον Ντάριο Φο, από τον Τοτό ως τον Μαρσέλ Μαρσώ, από τον Ράζαρι Τσήλακ ως την Ίμπεν Νάγκελ Ρασμούσεν... (Φερντινάντο Ταβιάι, Η ενέργεια του ηθοποιού ως προϋπόθεση).

Κουνγκ-φου

Κάθε θεατρική παράδοση έχει τη δική της διάλεκτο για να δηλώσει αν ο ηθοποιός λειτουργεί ή όχι για τον θεατή. Και για να προσδιορίσει αυτή τη «λειτουργία», υπάρχουν πολυάριθμοι όροι· στη Δύση συναντάμε συχνά τον όρο ενέργεια, ζωή, ή πιο απλά παρουσία του ηθοποιού.

Οι ασιατικές θεατρικές παραδόσεις χρησιμοποιούν, όπως θα δούμε, άλλες έννοιες, και γι' αυτό συναντάμε εκφράσεις όπως *prana* ή *shakti* στην Ινδία, *koshi*, *ki-ai* και *yugen* στην Ιαπωνία, *chikara* και *taxu* στο Μπαλί, *kung-fu* στην Κίνα.

Για να αποκτηθεί αυτή τη δύναμη, αυτή η ζωή που αποτελεί μια ποιότητα πέρα από τις λέξεις—αν θελήσουμε να την αναπαραγάγουμε με λόγια—οι κωδικοποιημένες θεατρικές μορφές χρησιμοποιούν διαδικασίες, εκπαίδευση και ασκήσεις πολύ συγκεκριμένες. Είναι ασκήσεις που έχουν σκοπό να καταστρέφουν τις στάσεις αδράνειας



Ο Μέι Μπαότζου (επάνω), ηθοποιός της Όπερας του Πεκίνου και γιος του διάσημου ηθοποιού Μέι Λανφάγγκ, σε επίδειξη του ρόλου *tan* (γυναικείου), και (κάτω) στη διάρκεια ενός διαλείμματος στην ΙΣΤΑ του Χολοτεμπρό (1986).



(επάνω) Ο Μέι Λανφάνγκ (1894-1961), διάσημος ερμηνευτής γυναικείων ρόλων στην Όπερα του Πεκίνου, σε μια επίδειξη εργασίας με καθημερινά ρούχα και (κάτω) στις αρχές της καριέρας του, στο ρόλο της γυναίκας-πολεμιστή.



του σώματος του ηθοποιού και να αλλοιώσουν με τον τρόπο αυτόν την κανονική ισορροπία, εξαλείφοντας δυναμικές κινήσεις που ανήκουν και αυτές στην καθημερινότητα.

Το παράδοξο που θέλει αυτή η ασύλληπτη ικανότητα να κατακτάται μέσω συγκεκριμένων και κατανοητών ασκήσεων, εκφράζεται πλήρως στη λέξη *κουνγκ-φου*, η οποία δηλώνει ταυτόχρονα τη συγκεκριμένη άσκηση, αλλά και εκείνη την ασύλληπτη διάσταση που ονομάζουμε *παρουσία* του ηθοποιού.

Το *κουνγκ-φου*, που είναι γνωστό στη Δύση ως πολεμική τέχνη, σημαίνει κατά γράμμα στα κινεζικά «ικανότητα άμυνας» και καλύπτει ένα μεγάλο σημασιολογικό πεδίο: προσδιορίζει την εθνική πολεμική τέχνη αλλά και την πειθαρχία, το χάρισμα ή την ικανότητα, η οποία απαιτεί μια συνεχή προσπάθεια για να ελεγχθεί. Μπορεί να σημαίνει το έργο που εκτελείται και φέρεται εις πέρας, δύναμη αλλά και αποτέλεσμα μιας πνευματικής αναζήτησης (το όνομα του κινέζου φιλοσόφου Κομφούκιου είναι δυτική εκδοχή του *kung-fu-tzu*). Δεν υπάρχει λοιπόν μόνο μια σημασία αυτού του όρου, όλα εξαρτώνται από τα συμφραζόμενα με τα οποία αναφέρεται. Συχνά ο όρος *κουνγκ-φου* είναι μια έκφραση γενικής χρήσης, που αναφέρεται στην εξάσκηση, και κάθε δάσκαλος μιας τέχνης ή μιας επιστήμης θα μπορούσε να ορίζεται ως κάτοχος του *κουνγκ-φου*.

Όπως μπορούμε να διαπιστώσουμε, ο όρος στην πραγματικότητα να καλύπτει μια σειρά από συμπληρωματικές έννοιες, οι οποίες καλύπτουν από την άσκηση και τη μαθητεία μέχρι το αποτέλεσμα της δραστηριότητας. Για τον ηθοποιό, ότι έχει *κουνγκ-φου* σημαίνει ότι είναι σε φόρμα, ότι έχει ολοκληρώσει μια ιδιαίτερη μαθητεία, αλλά και ότι κατέχει την ιδιαίτερη ικανότητα που τον κάνει να πάλλεται, που τον καθιστά παρόντα και αποδεικνύει πλέον την υπέρβαση κάθε είδους τεχνικής.

Ενέργεια και συνέχεια

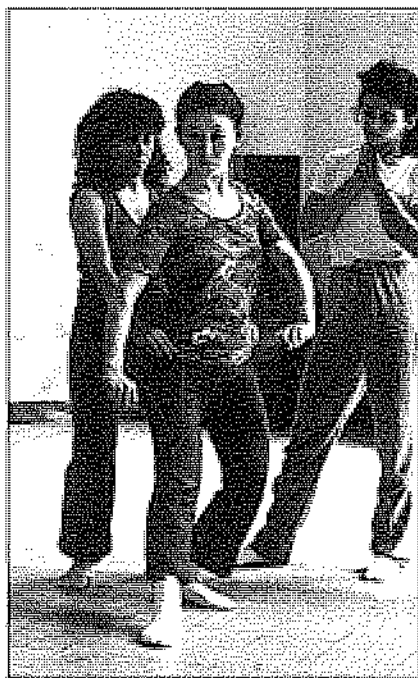
Σε μια εξαιρετικά σπάνια φωτογραφία του 1935 παρουσιάζεται ένας

μαθητής της Όπερας του Πεκίνου που προσπαθεί να μάθει και να ελέγξει τα *ts'ai chi'ao* και να αποκτήσει *κουγκ-φου* με τη βοήθεια του δασκάλου (φωτογραφία δεξιά κάτω). Τα *ts'ai chi'ao*, ειδικά παπούτσια, που υποχρεώνουν το πόδι να στηρίζεται μόνο στη μύτη, τα φορούσαν γυναίκες που είχαν πολύ μικρά πόδια, επειδή τους τα έδεναν σφιχτά από τις πρώτες ακόμα μέρες της ζωής τους. Τελικά, με ειδικά τεχνάσματα, κατέληξαν να τα φορούν και οι πθοποιοί *tan* που είχαν κανονικά πόδια, ερμηνευτών των γυναικείων ρόλων. Ο Μέι Λανφάνγκ (1894-1961), αναμφισβήτητα ο σπουδαιότερος πθοποιοίς της Όπερας του Πεκίνου, γνωστός στην Κίνα αλλά και στη Δύση, περιγράφει στην αυτοβιογραφία του τον τρόπο με τον οποίο εξασκούσε και αποκτούσε το *κουγκ-φου* κατά τη διάρκεια της μαθητείας ως εξής:

«Υπάρχουν κάποιες βασικές κινήσεις για τον ρόλο της *tan-chingyi* (σεβαστής κυρίας), που πρέπει να εξασκηθούν για μεγάλο χρονικό διάστημα, πριν καταστεί δυνατόν να εκτελεστούν με ακρίβεια λόγω του ύψους των παπουτσιών *ts'ai chi'ao*. Οι κινήσεις αυτές περιλαμβάνουν το περπάτημα, το άνοιγμα και το κλείσιμο μιας πόρτας, τις κινήσεις του χεριού, το να δείχνεις με τα δάχτυλα, την κίνηση των μανικιών, το πιάσιμο των μαλλιών στους κροτάφους, το βγάλσιμο ενός παπουτσιού, το σήκωμα του χεριού και την επίκληση προς τον ουρανό, την κίνηση του βραχίονα για να παραπονεθείς για κάτι, το περπάτημα πάνω στη σκηνή και την λιποθυμία πάνω σε ένα κάθισμα. Θυμάμαι πως όταν ήμουν νέος χρησιμοποιούσα ένα

(επάνω) Ο παλαιστής, ολμекικό γλυπτό (Εθνικό Μουσείο Ανθρωπολογίας, πόλη του Μεξικού). Παρά την ακινησία, ο παλαιστής έχει μια δύναμη που φαίνεται να εκρήγνυται μέσα απ' την πέτρα. Ή μάλλον, για να το πούμε με τα λόγια ενός σύγχρονου Μεξικάνου, του Οκτάβιο Πας: «Η ακινησία είναι το αγκάλισμα δύο εραστών». (κάτω) Σχολή της Όπερας του Πεκίνου (1935): εκπαίδευση με τα *ts'ai chi'ao*, τα παπούτσια για τα παραμορφωμένα πόδια που απαιτούν οι γυναικείοι ρόλοι. Ο δάσκαλος καθοδηγεί και βοηθάει τον μαθητή: το ραβδί που έχει κάτω από τη μασχάλη του είναι ένα όργανο νουθεσίας που δεν χρειάζεται συστάσεις.





(αριστερά και στα μέσα) Η Κατσούκο Αζούμα, χορεύτρια του Μπούγιο, σε μια επίδειξη χαρακτηριστικού τρόπου βαδίσματος του κλασικού ιαπωνικού θεάτρου και σε μια στάση ενέργειας στον χρόνο (ISTA της Βολτέρα, 1981). Χωρίς κμονό, είναι εμφανέστερος ο τρόπος με τον οποίο ακινητοποιούν τους γοφούς, λυγίζουν τα γόνατα και βαδίζουν διολισθαίνοντας με τα πόδια χάρη στα *tabi*, τα χαρακτηριστικά λευκά ιαπωνικά παπούτσια, που έχουν ξεχωριστή θάκη για το μεγάλο δάχτυλο του ποδιού. (δεξιά) Η Τζας, η μικρή μπαλινέζα χορεύτρια, σε ασταθή ισορροπία στις μύτες των ποδιών, καθiplώνει τον χορό σε μια στιγμή ενέργειας στον χρόνο.

ψηλό σκαμνί για να εξασκηθώ: έβαζα ένα τούβλο πάνω στο σκαμνί, ανέβαινα πάνω στο τούβλο φορώντας τα *ts'ai chi'ao* και προσπαθούσα να μείνω εκεί όση ώρα καιγόταν ένα μικρό ραβδάκι με θυμίαμα. Την πρώτη φορά, μόλις άρχισα, τα πόδια μου έτρεμαν, ήταν ένα μαρτύριο: δεν μπόρεσα να μείνω παρά μόνο για ένα λεπτό εκεί πάνω! έπειτα η κατάσταση έγινε τόσο ανυπόφορη, που αναγκάστηκα να πηδήξω κάτω. Ύστερα όμως από αρκετές προσπάθειες, η πλάτη μου και τα πόδια μου ανέπτυξαν τους κατάλληλους μύς, με αποτέλεσμα να αρχίσω να στέκομαι με σταθερότητα πάνω στο τούβλο. Τον χειμώνα με τα *ts'ai chi'ao* έκανα εξάσκηση στην πάλη και στο περπάτημα πάνω στον πάγο: στην αρχή έπεφτα εύκολα, όταν όμως άρχισα να συνηθίζω να περπατώ πάνω στον πάγο, έγινε λιγότερο κουραστική η εκτέλεση των ίδιων κινήσεων πάνω στη σκηνή. Με ό,τι κι αν καταπιαστείς, αν περάσεις από δύσκολες στιγμές πριν αρχίσεις να το κατακτάς, θα δεις ότι το καλό αποτέλεσμα άξιζε τον κόπο. Γενικά, όταν εκπαιδευόμουν στα *ts'ai chi'ao*, τα πόδια μου έβγαζαν φουσκάλες και πονούσα πολύ. Σκεπτόμουν

ότι ο δάσκαλος μου δεν θα έπρεπε να είχε υποβάλει σε τέτοιες δοκιμασίες ένα δεκάχρονο αγοράκι, όπως ήμουν εγώ τότε, ούτε θα έπρεπε να το στενοχωρεί. Σήμερα όμως, που είμαι πια 60 χρόνων και μπορώ ακόμα να εκτελώ τις στάσεις της γυναίκας-πολεμιστή σε έργα όπως *Η μεθυσμένη καλλονή* ή *Το ορεινό οχυρό*, ξέρω ότι είμαι ακόμα σε θέση να τις εκτελώ, επειδή ο δάσκαλος μου υπήρξε αυστηρός μαζί μου κατά την πρώτη μου μαθητεία». (Μέλι Λανφάνγκ, *Αυτοβιογραφία*)

Koshi, ki-ai, bayu

«Στην Ιαπωνία, έστω και αν υπάρχει κάποια διαφορά ανάμεσα στην ορολογία των κλασικών θεατρικών παραδόσεων (No, Κυόγκεν, Καμπούκι), βρίσκουμε μία και μοναδική κοινή λέξη σε όλες, που προσδιορίζει πότε ένας ηθοποιός έχει σκηνικά παρουσία **koshi**.

Η λέξη *koshi* στα ιαπωνικά σημαίνει ένα εντελώς συγκεκριμένο μέρος του σώματος: τους γοφούς. Όταν περπατάμε, οι γοφοί μας ακολουθούν τις κινήσεις των ποδιών. Αν θέλουμε όμως να μειώσουμε αυτή

την κίνηση των γοφών —να δημιουργήσουμε δηλαδή έναν σταθερό άξονα μέσα στο σώμα— είμαστε υποχρεωμένοι να λυγίσουμε τις κνήμες και να κινούμε τον κορμό σαν να αποτελείται από ένα ενιαίο κομμάτι (Βλ. φωτογραφίες στο επάνω μέρος αυτής της σελίδας).

Αν ακινητοποιήσουμε τους γοφούς, κλοντάς τους έτσι να μην ακολουθούν τις κινήσεις των κνημών, στο σώμα μας δημιουργούνται δύο διαφορετικά επίπεδα δυνάμεων: στο κάτω μέρος (οι κνήμες που πρέπει να αλλάξουν τη στάση τους) και στο επάνω μέρος (ο κορμός με τη σπονδυλική στήλη που υποχρεώνονται να πιέσουν τους γοφούς προς τα κάτω). Αυτή η δημιουργία δύο αντίθετων επιπέδων μέσα στο σώμα οδηγεί υποχρεωτικά σε μια ιδιαίτερη ισορροπία, που επενεργεί στους μύς του αυχένα, του κορμού, της λεκάνης και των κνημών. Ολόκληρος ο μυσικός τόνος του ηθοποιού αλλάζει, ο ηθοποιός χρησιμοποιεί πολύ περισσότερη ενέργεια και πρέπει να καταβάλει μεγαλύτερη προσπάθεια από αυτήν που θα κατέβαλε αν περπατούσε όπως στην καθημερινή του ζωή». (Εοιτζένιο Μπάρμπια, *Θεατρική ανθρωπολογία: πρώτες υποθέσεις*)

Στο θέατρο Νο, ιδιαίτερα, συναντάμε έναν πιο γενικό όρο που δηλώνει την ενέργεια του ηθοποιού: *ki-ai*, δηλαδή πλήρης αρμονία (*ki*) του πνεύματος (*ai*) με το σώμα (το πνεύμα νοείται και ως πνοή, αναπνοή). Ο όρος *ki-ai* ισοδυναμεί με το σανσκριτικό *prana* που σημαίνει ακριβώς *πνεύμα*, και χρησιμοποιείται από τους ηθοποιούς τόσο στην Ινδία όσο και στο Μπαλί. Στο Μπαλί υπάρχουν άλλες τρεις λέξεις που προσδιορίζουν την παρουσία του ηθοποιού: *chikara*, *taksu* και *bayu*.

Η λέξη *chikara* αντιστοιχεί στη δύναμη, την ισχύ, που αποτελεί συνέπεια της προσήλωσης και της τακτικής εξάσκησης του ηθοποιού· ο όρος *taksu* αντίθετα, σημαίνει κάτι σαν θεία έμπνευση, που καταλαμβάνει τον χορευτή ανεξάρτητα από τη θέλησή του. Ένας χορευτής μπορεί να πει «απόψε υπήρχε ή δεν υπήρχε *taksu*», δεν μπορεί όμως να δικαιολογήσει την έλλειψη *chikara*.

Ο όρος *bayu* όμως, «άνεμος», «ανάσα», είναι εκείνος με τον οποίο προσδιορίζεται συνήθως η παρουσία του ηθοποιού: χρησιμοποιείται η έκφραση «*hengunda bayu*» για να υπογραμμιστεί η σωστή κατανομή της ενέργειας μέσα σε έναν ηθοποιό. Όπως το ιαπωνικό *ki-ai*, με την έννοια «αναπνοή», έτσι και το μπαλινέζικο *bayu*, ερμηνεύει επακριβώς την αύξηση και μείωση μιας δύναμης, που τονώνει ολόκληρο το σώμα, και η παρουσία της δημιουργεί ζωή.

Animus-Anima

Η Venilia και η Selacia ήταν δύο θεές των αρχαίων Ρωμαίων: η μία ήταν η θεά του κύματος που φτάνει στην ακτή, η άλλη η θεά του κύματος που επιστρέφει στη θάλασσα. Γιατί να υπάρχουν δύο θεές, αφού το κύμα είναι μόνο ένα, αφού το νερό που έρχεται και εκείνο που επιστρέφει είναι πάντα το ίδιο νερό;

Η δύναμη και το υλικό είναι ίδια, αλλά η κατεύθυνση και η ποιότητα της ενέργειας είναι διαφορετικές και αντίθετες. Την ίδια ποικιλία της ενέργειας του κύματος, τον ίδιο χορό των δύο θεών, μπορούμε να ανακαλύψουμε στο προ-εκφραστικό υπόστρωμα του ηθοποιού, στη συνύφανση των δύο προφίλ της διττής ενέργειάς του: της ενέργειας-*animus* και της ενέργειας-*anima*.

Πριν θεωρηθεί ως υπόσταση καθαρά πνευματική, πριν γίνει πλατωνική και καθολική, η ψυχή ήταν άνεμος, συνεχής ροή που δραστηριοποιούσε την κίνηση και τη ζωή των ζώων και των ανθρώπων. Όχι μόνο στον ελληνικό, αλλά και σε πολλούς άλλους πολιτισμούς, το σώμα παρομοιάζεται με ένα μουσικό όργανο κρουστό: η ψυχή είναι ο κτύπος, η δόνηση, ο ρυθμός.

Ο άνεμος αυτός—δόνηση και ρυθμός— μπορεί να αλλάξει πρόσωπο παραμένοντας ίδιος, με μια μικρή αλλαγή της εσωτερικής του έντασης. Ο Βοκκάκιος, σχολιάζοντας τον Δάντη, και συνοψίζοντας έναν πολιτισμό χιλιετιών, είπε, πως όταν η *anima*, ο ζωντανός εσωτερικός άνεμος, τείνει να βγει προς τα έξω και επιθυμεί κάτι, τότε μετατρέπεται σε *animus* (που στα λατινικά σημαίνει φύσημα, αναπνοή).

Ενέργεια-*anima* και ενέργεια-*animus* είναι όροι που δεν έχουν καμία σχέση με τη διάκριση μεταξύ αρσενικού-

θηλυκού, ούτε με τα αρχέτυπα του Γιουνγκ: περιγράφουν μια πολύ αισθητή εκ διαμέτρου αντίθεση, η οποία αναφέρεται σε μια συμπληρωματική ιδιότητα της ενέργειας, που είναι δύσκολο να προσδιοριστεί με λέξεις, επομένως είναι δύσκολο να την αναλύσουμε, να την αναπτύξουμε και να τη μεταβιβάσουμε.

Μέσω της τεχνικής με την οποία τον προμθεύει η παράδοση, ή μέσα από το κύριο ενός ρόλου, ο ηθοποιός φτάνει σε μια τεχνητή, εξω-καθημερινή συμπεριφορά. Διευρύνει την παρουσία του και κατά συνέπεια διευρύνει την αντίληψη του θεατή. Μέσα στην ήλάνη του θεάτρου είναι ένα *σώμα-σε-ζωή*. Ή τουλάχιστον τέτοιο φιλοδοξεί να γίνει. Γι' αυτό εργάζεται τόσα χρόνια, κάποιες φορές από την παιδική ακόμα ηλικία. Γι' αυτό επαναλαμβάνει συνεχώς τις ίδιες πράξεις, εκπαιδεύεται. Γι' αυτό χρησιμοποιεί πνευματικές διεργασίες, «μαγικά αν», προσωπικές αναλύσεις για το κρυμμένο κείμενο (*subtext*). Γι' αυτό φαντάζεται το σώμα του στο κέντρο ενός πλέγματος οωματικών δυνάμεων και αντιστάσεων, ανύπαρκτων αλλά αποτελεσματικών. Χρησιμοποιεί μια εξω-καθημερινή τεχνική του σώματος και του πνεύματος. Σε ορατό επίπεδο, φαίνεται πως εργάζεται πάνω στο σώμα και τη φωνή. Στην πραγματικότητα όμως, εργάζεται πάνω σε κάτι αόρατο: την ενέργεια.

Η έννοια «ενέργεια» (σύνθετη ελληνική λέξη που σημαίνει «δύναμη», «αποτελεσματικότητα», προέρχεται από τις λέξεις εν+έργον = «στην εργασία», «στο έργο») είναι μια έννοια προφανής αλλά και δυσνόητη. Τη συνδέουμε με την εξωτερική ορμή, την κραυγή, την υπερβολική δράση των μυών και του νευρικού συστήματος.

Δείχνει όμως και κάτι το εσωτερικό, που ωθεί προς την ακινησία και τη οιωπή, μια συγκρατημένη δύναμη, που ρέει μέσα στον χρόνο χωρίς να διαχέεται στον χώρο.

Συνήθως, ο όρος «ενέργεια» ανάγεται σε αυταρχικά και βίαια πρότυπα συμπεριφοράς. Αντίθετα, πρόκειται για μια προσωπική οωματική θερμότητα-ένταση, την οποία ο ηθοποιός μπορεί να εντοπίσει, να αφηρηθεί, να διαμορφώσει. Πρώτα απ' όλα όμως πρέπει να την εξερευνηθεί.

Η εξω-καθημερινή τεχνική του ηθοποιού-χορευτή, δηλαδή η *παρουσία* του, προέρχεται από μια αλλοίωση της ισορροπίας και των βασικών στάσεων, στο παιχνίδι των αντιθέτων εντάσεων που διευρύνουν τη δυναμική του σώματος. Το σώμα ανακατασκευάζεται για τον πλασματικό κόσμο του θεάτρου. Αυτό το «σώμα της τέχνης»—δηλαδή το «μη φυσικό»— δεν είναι από μόνο του ούτε αρσενικό ούτε θηλυκό: σε προ-εκφραστικό επίπεδο, το καθημερινό φύλο του ηθοποιού-χορευτή δεν παίζει ουσιαστικό ρόλο. Δεν υπάρχει ένα είδος ενέργειας χαρακτηριστικό για τους άντρες, ούτε ένα είδος ενέργειας χαρακτηριστικό για τις γυναίκες. Υπάρχει μόνο μια συγκεκριμένη ενέργεια αυτού ή εκείνου του ατόμου.

Σκοπός του ηθοποιού, άντρα ή γυναίκας, είναι να ανακαλύψει τις ιδιαίτερες τάσεις της προσωπικής του ενέργειας και να προστατεύσει τη δυναμικότητά τους, τη μοναδικότητά τους.

Το να εκπαιδεύεται κανείς στην υποκριτική ακολουθώντας δύο διαφορετικές απόψεις, που αναπαράγουν τη διάκριση σε φύλα, αποτελεί επιφανειακά ένα ακίνδυνο σημείο εκκίνησης. Έχει όμως ως συνέπεια την αδικαιολόγητη



(επάνω) Η ενέργεια ορίζεται στο Μπαλί ως *bagu* (άνεμος), στην Ιαπωνία ως *κί-αϊ* (πνεύμα, πνοή), στη θεατρική ανθρωπολογία ως *animitus* (στα λατινικά: άνεμος, πνοή). Ποιες είναι όμως οι συγκεκριμένες ενέργειες για να σπκωθεί αυτός ο άνεμος, που δίνει ζωή στις πράξεις του πθοποιού; Πρόκειται για τον έλεγχο συγκεκριμένων στάσεων που βασίζονται σε μια καλά αρθρωμένη διαφορά εντάσεων απαλών ή σκληρών: μπορούμε να το παρατηρήσουμε σε μια μπαλινέζα χορεύτρια, την Ντέσακ Μάντε Σουάρτι Λάκομι (στην ΙΣΤΑ του Χολστεμπρό, 1986). Όλο το είδη του μπαλινέζικου χορού είναι δομημένα πάνω σε μια σειρά από αντιθέσεις ανάμεσα σε *keras* και *manis*.

(κάτω) Ο πθοποιός Ι Μάντε Μπάντεμερμνεύει τον ρόλο του Χάνουμαν, του βασιλιά των πιθήκων στη *Ραμαγιάνα*. Ο Χάνουμαν προσδιορίζεται στις ιστορίες του ινδονησιακού *Wayang Wong* και ως *Bayutmaja*, «γιος του ανέμου»: πράγματι, όχι μόνο είναι γιος του θεού του ανέμου, αλλά είναι και ο ίδιος τοχύτατος και έχει υπεράνθρωπες ιδιότητες. Στη μπαλινέζικη τέχνη και θρησκεία υπάρχει μια ουσιαστική σύνδεση ανάμεσα σε τρία στοιχεία: το *bagu*, το *sabda* και το *idep*, που αντιστοιχούν κατό σειρά στην «πράξη», τον «λόγο» και τη «σκέψη». Ο βροχμάνος που προσεύχεται έχει την προσευχή στο μυαλό του, τον λόγο στα χέρια του και την πράξη στα χέρια του (*mudra*: βλ. κεφ. Χέρια): όλα ταυτόχρονα. Έτσι στον χορό υπάρχουν τα τρία στοιχεία για να ονομειξουν τη βούληση, τις κινήσεις και τις χειρονομίες με τον διαμεμβόμενο διάλογο.





Μέσα σε κάθε άντρα υπάρχει μια γυναίκα και μέσα σε κάθε γυναίκα υπάρχει ένας άντρας. Αυτή η κοινοτοπία –ή η αλήθεια– δεν βοηθάει τον ηθοποιό να συνειδητοποιήσει τη διττή και εκλειπτομένη φύση της προσωπικής του ενέργειας, δηλαδή την ύπαρξη μιας ενέργειας *anima* και μιας ενέργειας *animus*. Θα ήταν λάθος να μιλήσουμε για ενέργεια αρσενική ή ενέργεια θηλυκή, ή να τις ταυτίσουμε με την ενέργεια *animus* και *anima*. Θα ήταν επίσης λάθος να πιστέψουμε πως ο ηθοποιός-χορευτής κατευθύνεται μόνο από μια από αυτές τις ενέργειες. Συνυπάρχουν ταυτόχρονα και ένας έμπειρος ηθοποιός ξέρει πώς να τις μοιράζει, τονίζοντας περισσότερο είτε τη μία και είτε την άλλη. Αυτή η εναλλασσόμενη ροή της ενέργειας γίνεται εμφανής σε ηθοποιούς παγκοσμίως γνωστούς, όπως (επάνω) ο Τσάρλι Τσάπλιν (1889-1980), εδώ στο έργο *Ο Σαρλώ στο μέτωπο*, ή (κάτω) η Άννα Μανιάνι (1908-1973), εδώ στο έργο *Bellissima* (1951) του Λουκίνο Βισκόντι. Η ποιότητα της ενέργειας του Τσάπλιν είναι τρυφερή, χαρακτηριστικό δείγμα *anima*, αλλά κανένας δεν θα μπορούσε να υποστηρίξει ότι ο Τσάπλιν μοιάζει με γυναίκα. Στην Άννα Μανιάνι αντίθετα υπερισχύει η ποιότητα *animus*, αλλά κανείς δεν θα μπορούσε να ισχυριστεί ότι μοιάζει με άντρα.

Είναι εύκολο να διακρίνουμε καθαρά τη διαφορά ανάμεσα στην ενέργεια *animus* και την ενέργεια *anima*, αν κοιτάξουμε τους άντρες και τις γυναίκες ηθοποιούς από την Ινδία, το Μπαλί ή την Ιαπωνία που αφηγούνται ή χορεύουν ιστορίες που απαιτούν πολλούς ρόλους: είναι εξίσου εύκολο αν κοιτάξουμε τους δυτικούς ηθοποιούς, μίμους ή χορευτές, που μαθήτευσαν σε ένα είδος εκπαίδευσης το οποίο δεν κάνει διάκριση των φύλων. Το να ξέρουν να διαμορφώνουν τη συμπληρωματικότητα της προσωπικής τους ενέργειας, επιτρέπει σε πολλούς ηθοποιούς να γοητεύσουν και να εκπλήσουν οπάζοντας τα στερεότυπα της κοινωνικής συμπεριφοράς άντρα-γυναίκας. Αρκεί να σκεφτούμε, στον κινηματογράφο, την πλευρά *animus* ηθοποιών όπως οι: Γκρέτα Γκάρμπο, Κάθριν Χέμπτον ή Μπέττυ Ντέβις, ή τη χορεία *anima* ηθοποιών όπως οι: Μάρλον Μπράντο, Τζέιμς Ντιν, Μοντγκόμερυ Κλιφτ ή Ρόμπερτ ντε Νίρο.

εισαγωγή κανόνων και συνθηκών της καθημερινής πραγματικότητας στην εξω-καθημερινή επικράτεια του θεάτρου.

Στο τελικό επίπεδο, των αποτελεσμάτων και του θεάματος (εκφραστικό επίπεδο), η παρουσία του ή της ηθοποιού είναι η σκηνική φιγούρα, ο ρόλος, και ο χαρακτηρισμός αρσενικό ή θηλυκό είναι αναπόφευκτος και απαραίτητος. Αντίθετα, είναι μη αναγκαίος και επικίνδυνος, όταν κυριαρχεί και σε έναν χώρο που δεν του ανήκει: τον προ-εκφραστικό.

Κατά την περίοδο της μαθητείας, η ατομική διάκριση περνάει μέσα από την άρνηση της διάκρισης των φύλων. Το πεδίο της συμπληρωματικότητας διευρύνεται: το βλέπουμε στη Δύση (μοντέρνος χορός, μίμος) όταν η εκπαίδευση —η δουλειά στο προ-εκφραστικό επίπεδο— δεν λαμβάνει υπόψη της τη διάκριση μεταξύ αρσενικού και θηλυκού· ή όταν στην Ανατολή ο ηθοποιός παρουσιάζει χωρίς καμιά διάκριση ρόλους ανδρικούς ή γυναικείους. Η διττή φύση της ενέργειάς του εκφράζεται τώρα καθαρά. Η ισορροπία ανάμεσα στους δύο πόλους της ενέργειας, *anima* και *animus*, διατηρείται.

Οι μπαλινέζοι, για το σκοπό αυτό, κάνουν λόγο για μια συνεχή συνύφανση *manis* και *keras*. Οι Ινδοί για *lasya* και *tandava*. Είναι όροι που δεν αναφέρονται σε γυναίκες

και άνδρες ή σε ιδιότητες θηλυκού ή αρσενικού, αλλά σε τρυφερότητα και δυναμικότητα ως γεύσεις της ενέργειας. Ο πολεμικός θεός Ράμα, για παράδειγμα, συχνά παρουσιάζεται με «τρυφερό» τρόπο: *lasya*.

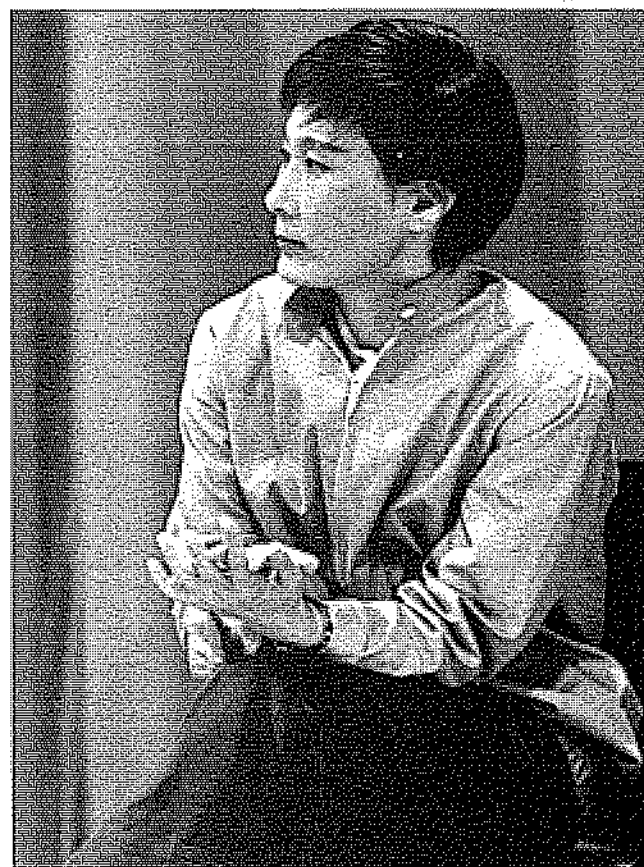
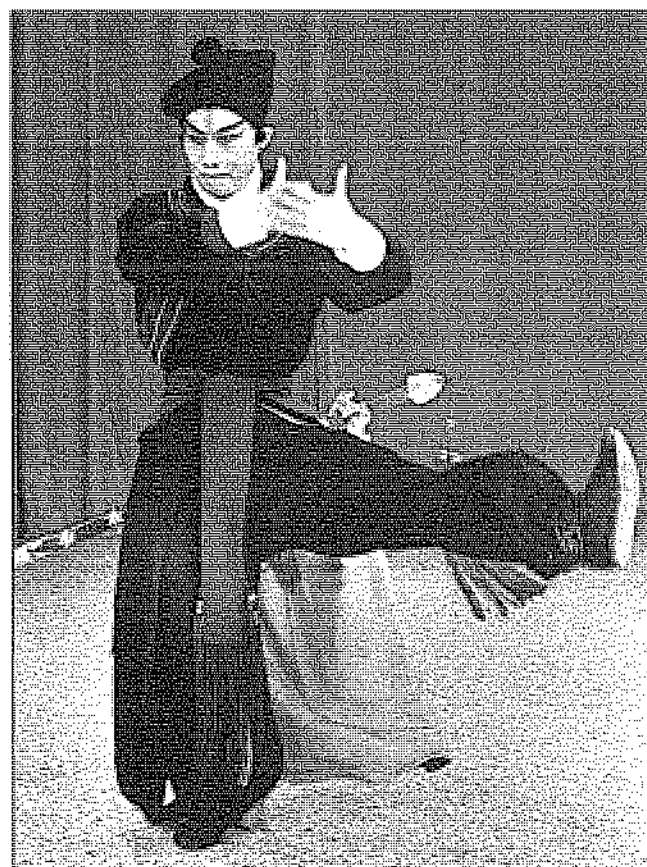
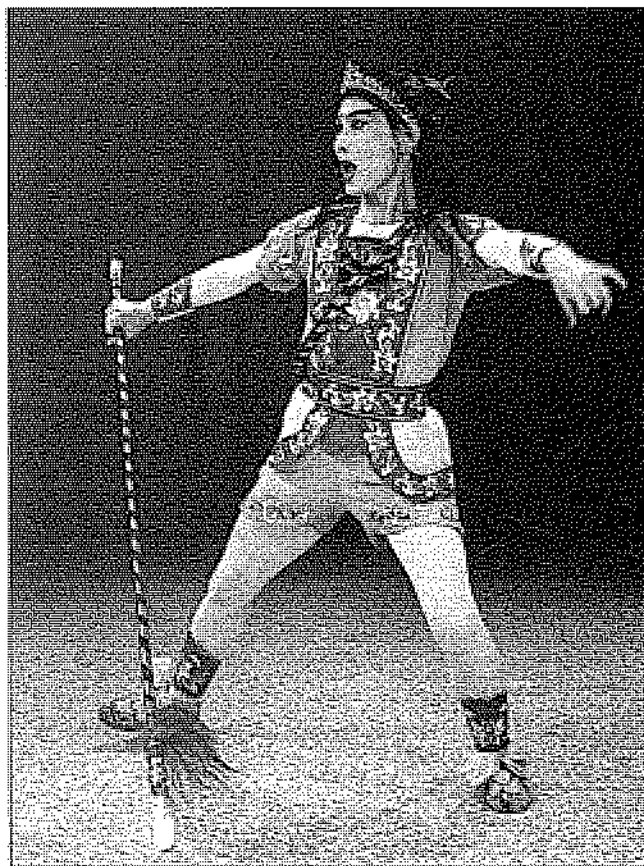
Οι έννοιες *animus* και *anima* υποδηλώνουν τους δύο δίσκους μιας ζυγαριάς, μια *concordia discors*, μια αλληλεπίδραση μεταξύ αντιθέτων, που μας θυμίζει τους πόλους ενός μαγνητικού πεδίου, την ένταση ανάμεσα στο σώμα και τη σκιά. Θα ήταν αυθαιρεσία να τις διακρίνουμε με βάση το φύλο. (Ε. Μπάρμπα: *Animus-Anima*)

Keras και manis

«Για τον προσδιορισμό της ενέργειας, στο Μπαλί γίνεται λόγος για *bagu* (άνεμος), στην Ιαπωνία για *ki-ai* (πνεύμα, πνοή), στη θεατρική ανθρωπολογία χρησιμοποιείται ο όρος *animus* (από το λατινικό: αέρας, πνοή): ποια είναι όμως τα συγκεκριμένα βήματα που πρέπει να γίνουν για να φυσήσει αυτός ο άνεμος, ο οποίος εμπνέει τις πράξεις του ηθοποιού-χορευτή; Είναι η κυριαρχία συγκεκριμένων στάσεων που βασιζονται σε μια καλά διάρθρωμένη σειρά ανόμοιων εντάσεων ήπιων και σκληρών. Μπορούμε να την παρατηρήσουμε στο Μπαλί: πράγματι,



(αριστερά) Ο ηθοποιός Κανίκι Χαναγιάκι στο ρόλο του σκληρού σαμουράι κατά τη διάρκεια μιας επίδειξης στην ISTA του Χολοτεμπρό το 1986. (δεξιά) Ο ηθοποιός Κ.Ν.Βιτζαγιακουμάρ ερμηνεύει έναν γυναικείο ρόλο του θεάτρου Κατακάλι στην ISTA του Χολοτεμπρό (1986).



Η ηθοποιός της Όπερας του Πεκίνου Πέι Γιανλίνγκ (κάτω δεξιά) σε τρεις ρόλους, του Βασιλιά των Πιθήκων (επάνω αριστερά), του ουράνιου πνεύματος (επάνω δεξιά) και του πολεμιστή (κάτω αριστερά). Τρία διαφορετικά, αλλά καθαρά παραδείγματα ενέργειας *apèitus*: τρεις αντρικοί ρόλοι που τους ζωντανεύει με εκπληκτικό τρόπο η Πέι Γιανλίνγκ, η διασημότερη ηθοποιός ανδρικών ρόλων της σύγχρονης Κίνας (επιδειξίς στην ΙΣΤΑ του Χολστεμπρό, 1986).



Ο Κανίνα Χαναγιάκι, ηθοποιός του Καμπούκι, στους ρόλους αντίστοιχα μιας νεαρής γκέισας (επάνω) και ενός σαμουράι (σελ. 109). Στις αρχές, μέχρι τα μέσα του 16ου αιώνα, στο θέατρο Καμπούκι οι ηθοποιοί ήταν αποκλειστικά γυναίκες, όταν όμως οι παραστάσεις τους κυλιόταν στην ακολασία, η κυβέρνηση των Σογκούν, για λόγους κοινωνικής ηθικής, απαγόρευσε στις γυναίκες να δίνουν παραστάσεις μπροστά σε κοινό και έδωσε διαταγή να παίζονται οι γυναικείοι ρόλοι του Καμπούκι μόνο από άντρες. Οι ηθοποιοί αυτοί ονομάστηκαν *οναγκάτα*. Βάσει αυτής της υποχρέωσης και χάρι σε αυτήν, οι *οναγκάτα* μπορούσαν να αναπτύξουν μια σειρά από εκλεπτυσμένες και περίτεχνες τεχνικές για να προσεγγίσουν την ερμηνεία μιας γυναικίας, φτάνοντας σε τέτοια σημεία τελειότητας, ώστε ακόμη και σήμερα η γοητεία του Καμπούκι να οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στη δική τους τέχνη. Η αρχαία και σταθερή ιαπωνική παράδοση ανδρών ηθοποιών που ερμηνεύουν γυναικείους ρόλους – η οποία απαντάται για παρόμοιους λόγους και σε άλλα θέατρα της Ασίας, όπως για παράδειγμα η Όπερα του Πεκίνου ή το Κατακάλι – δείχνει πως μπορούμε να κάνουμε να εξαρτάται η ερμηνεία όχι από το φύλο του ηθοποιού αλλά από τον τρόπο διαμόρφωσης της ενέργειάς του.

όλα τα είδη του μπαλινέζικου χορού, έχουν δομηθεί πάνω σε μια σειρά αντιθέσεων *keras* και *manis*.

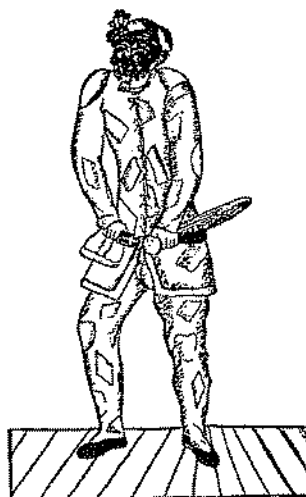
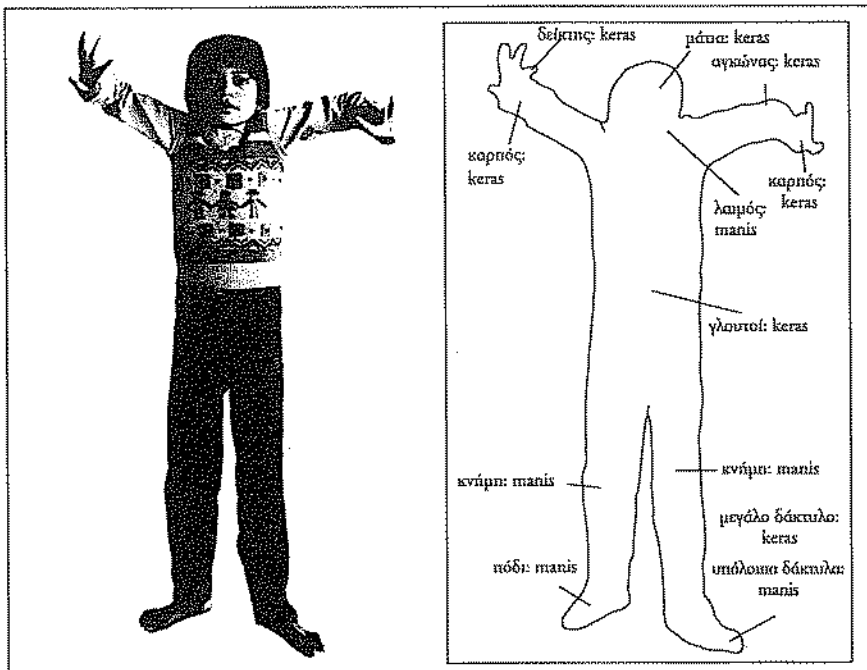
Keras σημαίνει δυνατό, σκληρό, σφριγηλό· *manis* σημαίνει λεπτό, τρυφερό. Οι όροι *keras* και *manis* μπορούν να αναφέρονται σε διάφορες κινήσεις, στις στάσεις των διαφόρων μερών του σώματος σε έναν χορό, σε διαδοχικές στιγμές του ίδιου χορού. Αν εξετάσουμε μια βασική στάση του μπαλινέζικου χορού, παρατηρούμε πως αυτή η στάση, που στο βλέμμα ενός δυτικού μπορεί να φαίνεται ιδιόρρυθμη και έντονα σπλιζαρισμένη, είναι το αποτέλεσμα μιας συνεχούς εναλλαγής των μερών του σώματος σε στάση *keras* και άλλων μερών του σώματος σε στάση *manis*». (Εουτζένιο Μπάρμπα, *Θεατρική ανθρωπολογία*)

Εξετάζοντας τη χαρακτηριστική στάση βαδίσματος της Τζας—της μικρότερης κόρης του Ι Μάντε Πάσεκ Τέμπο—(επάνω), επισημαίνουμε τα μέρη του σώματος που εκτελούν κινήσεις *keras* και αυτά που επιτελούν κινήσεις *manis*: προσθέτουμε στο σημείο αυτό ότι και το τεταμένο διάφραγμα εκτελεί κίνηση *keras*. Αυτή είναι μια χαρακτηριστική διαδικασία σε ολόκληρη την Ασία, υποβοηθούμενη συχνά από το κοστούμι: για να κρατήσουν ομπριεσμένο το διάφραγμα, τόσο στο Μπαλί όσο και στην Κίνα, χρησιμοποιούν επίδεσμούς

(επάνω) Οι αρχές *keras* και *manis* (σκληρό και απαλό) σε μια βασική στάση του μπαλινέζικου χορού την οποία δείχνει η Τζας, κόρη του δασκάλου Ι Μάντε Πάσεκ Τέμπο. Το σχήμα δεξιά δείχνει την εναλλαγή αυτών των ίδιων αρχών σε διαφορετικά μέρη του σώματος.

(κέντρο) Ο ηθοποιός Σαρντόνο δείχνει τις στάσεις *keras* και *manis* στη διάρκεια του Μπαλινέζικου Σεμιναρίου στο Θέατρο Ονίν (Χολοπεμπρό, 1974).

(κάτω) Ένας από τους πρώτους Αρλεκίνους της Κομέντια ντελ άρτε, ο Ιταλός ηθοποιός Τριστάνο Μαρτινέλλι (αριστερά), και στο ρόλο του Σκαραμούς ο σπουδαίος Ιταλός ηθοποιός Τιμπέριο Φιορίλλι, δάσκαλος του Μολιέρου. (δεξιά): οι δύο φιγούρες παρουσιάζουν εκπληκτική ομοιότητα με μια βασική στάση του μπαλινέζικου χορού (εκείνη στην οποία ο αυχένας βυθίζεται στους ώμους), που παρουσιάζεται σε προηγούμενες φωτογραφίες. Η υιοθέτηση αυτής της στάσης δημιουργεί—όχι μόνο στους ώμους, αλλά σε ολόκληρο το σώμα του ηθοποιού—μια σειρά από αντίρροπες δυνάμεις



και οφηχτές ζώνες κάτω από το κοστούμι: στην Ιαπωνία, το χαρακτηριστικό *obi* που περιτυλίγει το κιμονό ανάμεσα στο στήθος και τους γοφούς, δένεται πολύ πιο οφηχτά σε μια παράσταση, από ότι στην κανονική ζωή.

Επεκτείναμε την οπτική των *keras* και *manis* και σε έναν θεατρικό πολιτισμό διαφορετικό από τον μπαλινέζικο: ωστόσο, παρά την αλλαγή τις συνολικής στάσης, «εθνικής» θα μπορούσαμε να πούμε, είναι εκπληκτική η αναλογία κάποιων λεπτομερειών *keras* και *manis*. Παρατηρήστε τη στάση του αυχένα που βυθίζεται μέσα στις ωμοπλάτες και μεταβιβάζεται από έναν από τους πρώτους *Αρλεκίνους* της Κομέντια ντελ' άρτε (τον ηθοποιό Τριστάνο Μαρτινέλλι), στον *Σκαραμούς*, τον ηθοποιό Τιμπέριο Φιορίλλι, δάσκαλο του Μολιέρου (σ 112).

Lasya και *tandava*

Και η ινδική παράδοση, στο επίπεδο της ενέργειας, εργάζεται στο πλαίσιο της εκ διαμέτρου αντίθεσης της ενέργειας και όχι της σύμπτωσης ανάμεσα στην προσωπικότητα και το φύλο του ηθοποιού-χορευτή: το ύφος των ινδικών χορών, διακρίνεται πράγματι σε δύο μεγάλες κατηγορίες, *lasya* (απαλοί) και *tandava* (δυναμικοί) με βάση τον τρόπο με τον οποίο εκτελούνται οι κινήσεις και όχι με βάση το φύλο του ερμηνευτή.

Η διάκριση ανάμεσα στις δύο αυτές όψεις του χορού είναι πολύ παλιά και προέρχεται από έναν μύθο που συνδέεται με τον θεό Σίβα, Κύριο του χορού, όταν εκείνος παίρνει τη μορφή του *Ardhanarishvara*, που σημαίνει κυριολεκτικά «Κύριος που είναι μισός γυναίκα». Το είδωλο του *Ardhanarishvara* είναι πράγματι μια φιγούρα μισή άντρας, ο ίδιος ο θεός Σίβα, και μισή γυναίκα, η σύζυγός του Παρβάτι (βλ. φωτογ. στη σελ. 30), που μπορεί να θεωρηθεί ότι εκφράζει την αλληλεπίδραση αρσενικών και θηλυκών στοιχείων στον κοσμικό κύκλο. Ο πρώτος χορός που δημιουργήθηκε από τον Σίβα *Ardhanarishvara* ήταν σκληρός και άγριος (*tandava*), ενώ εκείνος που

δημιουργήθηκε από τη σύζυγό του Παρβάτι, μιμούμενος τις κινήσεις της, κατέληξε απαλός και τρυφερός (*lasya*).

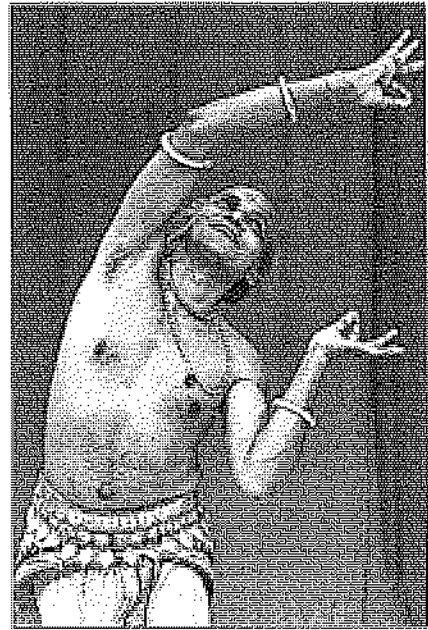
Ο κόσμος του ινδικού χορού έχει χρησιμοποιήσει αυτές τις δύο όψεις της ίδιας ενότητας: όχι μόνο το ύφος, αλλά και κάθε ξεχωριστό στοιχείο τής κάθε όψης (κίνηση, ρυθμός, κοστούμια, μουσική), αν είναι δυνατό, ζωφόρο, θορυβώδες, προσδιορίζεται ως *tandava*, ενώ αν είναι ελαφρύ, λεπτό και χαριτωμένο, προσδιορίζεται ως *lasya*. Έτσι, όπως συμβαίνει στο μεγαλύτερο μέρος της Ασίας, ηθοποιοί και χορευτές ερμηνεύουν τους ρόλους κυρίως όχι βασιζόμενοι στην ταυτότητα του φύλου, αλλά με τη διαμόρφωση της ενέργειας προς μια κατεύθυνση δυναμική ή τρυφερή.

Μια παράδοση, για παράδειγμα, η οποία επιβίωσε μέχρι πρόσφατα στους ναούς των χωριών της περιοχής Ορίσσα, ήθελε τα ανήλικα αγόρια να προετοιμάζονται για να ερμηνεύσουν έναν χορό εντελώς γυναικείο, ντυμένα και μακιγιαρισμένα σαν γυναίκες. Οι *gotipua*, έτσι τους λένε, ήταν πραγματικοί επαγγελματίες και παρουσιάζονταν όχι μόνο μέσα στον ναό, αλλά και σε ένα ευρύτερο κοινό πιστών: όταν, για παράδειγμα, με αφορμή θρησκευτικές γιορτές, τους καλούσαν οι τοπικοί άρχοντες να παρουσιάσουν εκτός ναού επεισόδια από την *Krishna-lila* ή από άλλες μυθολογικές ιστορίες, ως αναπόσπαστο μέρος του θρησκευτικού εορτασμού.

Tamé

Στην έννοια του *koshi* η ορολογία του Νο και του Καμπούκι προσθέτει ένα άλλο συμπλήρωμα, για τον τρόπο δημιουργίας μιας νέας ποιότητας της ενέργειας: όπως στη φυσική η ενέργεια δεν πρέπει να μειώνεται και να χάνεται άσκοπα, έτσι και ο ηθοποιός είναι απαραίτητος να κατασκευάσει ένα είδος αντιθέσεων, που «σαν φράγμα», θα μπορεί να συγκρατήσει την ενέργειά του, η οποία συνεχώς τροποποιείται και ανανεώνεται. Αυτό είναι το *tamé*.

«Τόσο στο θέατρο Νο όσο και στο Καμπούκι υπάρχει η έκφραση



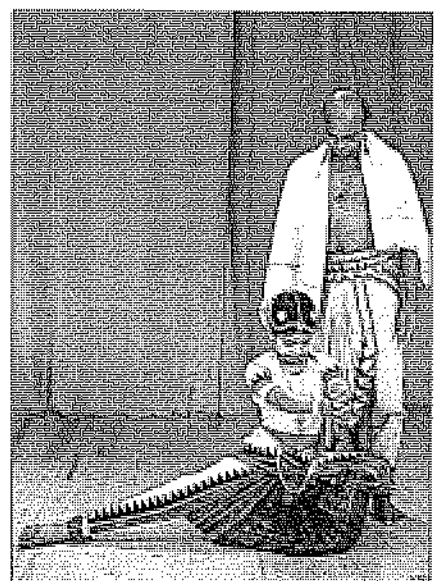
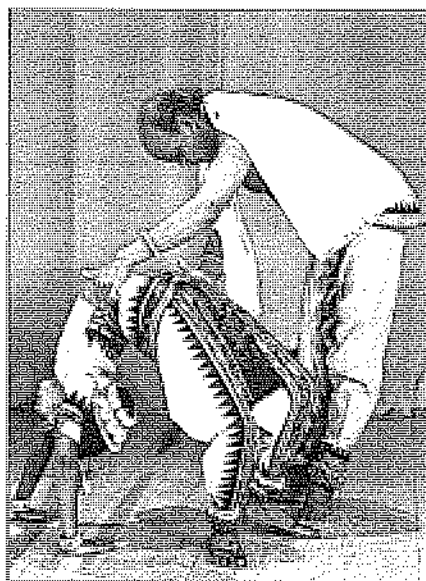
(επάνω) Ο γκουρού Κελουτοαράν Μοχάπτρα (1926-2004), ηθοποιός, χορευτής και χορογράφος, θεωρείται ο σημαντικότερος αρχιτέκτονας των σύγχρονων δημιουργιών του χορού Οντίσι. Αρχισε τη μαθητεία του από την νηπιακή ηλικία ερμηνεύοντας γυναικείους ρόλους, κατά την παράδοση των *gotipua* (κάτω) σήμερα δεν ομαγώνεται απλώς ως ένας από τους μεγαλύτερους ερμηνευτές γυναικείων ρόλων του χορού Οντίσι, αλλά και ως δάσκαλος που ανακάλυψε το ύφος του μαζί με τη μαθήτριά του Σαντζούκτα Πανγκρόχι, κάνοντας τον να θεωρείται πλέον παγκοσμίως κλασικός ινδικός χορός.

tameru, η οποία μπορεί να απεικονιστεί με ένα κινεζικό ιδεόγραμμα, που σημαίνει *συγκεντρώνω* ή με ένα ιαπωνικό ιδεόγραμμα που σημαίνει *διπλώνω*, με την έννοια του «διπλώ-



Ο Κελουτσαράν Μαχαπάτρα και ο μικρός μαθητής *gokutām* Γκαουτάμ σε μια επίδειξη στην ISTA του Χολοτεμπρό, 1986.

(επάνω δεξιά και κέντρο) Ο Γκαουτάμ, εντεκάχρονος μαθητεύομενος *gokutām*. Η λέξη σημαίνει κατά γράμμα: χορός που χορεύεται μόνο από ένα αγόρι: τα χαρακτηριστικά του γνωρίσματα είναι το μακιγιάζ και το γυναικείο κοστούμι. Οι *gokutām*, η παράδοση των οποίων ανάγεται στον 16ο αιώνα, έγιναν σημαντικοί για τη μεταβίβαση της τεχνικής του χορού. Οντίσι όταν παράκμασε η τάξη των Μαχάρι, των χορευτριών του ναού.



(κάτω) Ο Γκαουτάμ καθοδηγείται σε κάποιες εκπαιδευτικές ασκήσεις από τον γκουρού του Κελουτσαράν Μαχαπάτρα (επίδειξη στην ISTA του Χολοτεμπρό, 1986).

νω κάτι, που είναι ταιπτόχρονα ελαστικό και ανθεκτικό», όπως για παράδειγμα ένα καλάμι μπαμπού. Ο όρος *tametu* δείχνει τη συγκράτηση, τη συντήρηση.

Από το *tametu* προέρχεται το *tamé*, η ικανότητα να συγκρατείται εσωτερικά η ενέργεια, να απορροφάται σε μια πράξη περιορισμένη στο χώρο ενέργεια που θα ήταν απαραίτητη για μια μεγαλύτερη πράξη. Η ικανότητα αυτή γίνεται κριτήριο για να περιγράψουμε γενικά το ταλέντο ενός ηθοποιού. Ο δάσκαλος, για να πει ότι ο μαθητευόμενος έχει ή δεν έχει ικανοποιητική δύναμη, επαρκή σκηνική παρουσία, λέει ότι έχει ή δεν έχει *tamé*. (Εουτζένιο Μπάρμπα, *Θεατρική ανθρωπολογία*)

Στη στάση αυτή (φωτογραφία δίπλα) βρίσκεται η Κατσούκο Αζούμα. Παρόλο που καλύπτεται από το πλούσιο κιμονό, επιτρέπει να δούμε την αντίθεση που δημιουργείται ανάμεσα στη δύναμη που την ωθεί προς τα εμπρός και τη δύναμη που τη συγκρατεί: τα ορατά ίχνη υπάρχουν στον αυχένα και στα χέρια, η «κρυμμένη» όμως δομή της ενέργειας βρίσκεται σε μια κύρτωση της σπονδυλικής στήλης, των βραχιόνων και των κνιμών, που συμπίεζονται σαν να τα σφίγγει μια τανάλια. Στη στάση αυτή της πτώσης προς τα εμπρός «που δεν θα πραγματοποιηθεί ποτέ» η ηθοποιός αναβάλλει την ορατή πράξη, συνεχίζει όμως να δείχνει την ενέργεια που τη διαπερνά. Και στην πραγματικότητα, τόσο το *koshi* όσο και το *tamé*, είναι ο τρόπος με τον οποίο ο ηθοποιός μπορεί να μετατρέψει την ακινησία σε πράξη, να φτάσει δηλαδή στο διευρυμένο σώμα (Πρβλ. Διεύρυνση και Προ-εκφραστικότητα), όχι μέσω της απλοποίησης των κινήσεων στο χώρο, αλλά μέσω των εντάσεων που συμβαίνουν στο εσωτερικό του σώματος. Στην Ιαπωνία όλα αυτά περιγράφονται και με λόγια: γίνεται καθαρά λόγος, πράγματι, για *ενέργεια στο χώρο* και για *ενέργεια στο χρόνο*.

Ενέργεια στο χώρο και ενέργεια στο χρόνο

«Ολόκληρο το σώμα μου βρίσκεται σε δράση, είμαι έτοιμος, προετοιμασμένος να δράσω με τρόπο απολύτως ακριβή: παίρνω το μπουκάλι που βρίσκεται πάνω στο τραπέζι, μπροστά μου. Οι μύες που θα χρησιμοποιήσω στη στάση δεσμεύονται: λαμβάνει χώρα μια μικρή μετατόπιση του σώματος, η οποία, παρόλο που παραμένει σχεδόν ανεπαίσθητη για τον παρατηρητή, κινητοποιεί τις ενέργειες αυτές που θα ήταν απαραίτητες για την πράξη. Η κατάληξη είναι να δεσμεύω μόνο μύς που χρησιμοποιούνται στη στάση και όχι εκείνους της μετατόπισης που κάνουν να κινείται ο βραχίονάς μου, ούτε τους μύς χειρισμού που επιτρέπουν στα δάχτυλά μου να πιιάσουν το μπουκάλι.

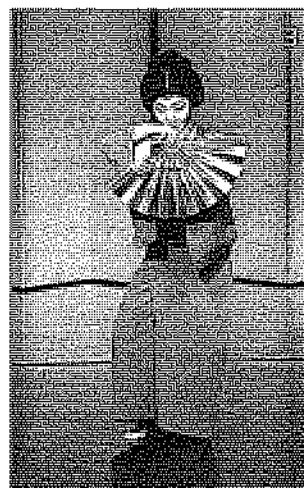
Ένας κανόνας του Νο λέει: τρία δέκατα από την πράξη του ηθοποιού πρέπει να πραγματοποιούνται στον χώρο και επτά δέκατα στον χρόνο. Κανονικά, αν θέλω να πάρω αυτό το μπουκάλι που βρίσκεται μπροστά μου, κινητοποιώ κάποια ποσότητα ενέργειας. Στο Νο όμως, χρησιμοποιούνται επτά δέκατα παραπάνω από αυτήν την ενέργεια, όχι για να κατευθύνουμε την πράξη στο χώρο, αλλά για να τη συγκρατήσουμε (ενέργεια στον



Η Κατσούκο Αζούμα, χορεύτρια του *μπούγιο*, δείχνει μια στάση συγκρατημένης ενέργειας ή *tamé*, σε μια επίδειξη στην ΙΣΤΑ της Βόννης (1980).

χρόνο). Αυτό σημαίνει ότι για κάθε πράξη ο ηθοποιός του Νο χρησιμοποιεί περισσότερο από το διπλάσιο της ενέργειας που χρειάζεται για να την εκτελέσει. Από τη μια μεριά ο ηθοποιός εκτοξεύει μια ποσότητα της ενέργειάς του στο χώρο, από την άλλη όμως, συγκρατεί περισσότερο από το διπλάσιό της μέσα του, δημιουργώντας μια αντίσταση που έρχεται σε αντίθεση με την πράξη του». (Εουτζένιο Μπάρμπα, *Θεατρική ανθρωπολογία: πρώτες υποθέσεις*)

Η ενέργεια στο χρόνο εκδηλώνεται λοιπόν μέσω μιας ακινησίας, την οποία διαπερνά και ενισχύει μια τεράστια ένταση: είναι μια ειδική ιδιότητα της ενέργειας, η οποία δεν χαρακτηρίζεται αναγκαστικά από ένα πλεόνασμα ζωτικότητας, ούτε από τη χρήση των κινήσεων που αλλάζουν τη στάση του σώματος. Στις ανατολικές παραδόσεις ο πραγματικός δάσκαλος είναι εκείνος που είναι ζωντανός μέσα στην ακινησία. Προπάντων στις πολεμικές τέχνες, η ακινησία είναι σημάδι μιας ετοιμότητας για δράση. Στο *τάι τσι λένε*: «Το να στοχαζέσαι *εν δράσει*, είναι εκατό, χίλιες, ένα εκατομμύριο φορές ανώτερο από το να



(1,2) Η χορεύτρια του Οντίσι Σαντζούκτα Πανιγκράχι: η ακινησία εν κινήσει. (3,4) Η χορεύτρια Κατσούκο Αζούμα ερμηνεύει έναν οντρικό (αριστερά) και ένα γυναικείο ρόλο του χορού *μπουγιου*. Τόσο η ενέργεια στο χώρο (δεξιό) όσο και η ενέργεια στον χρόνο (αριστερά), δεν διαιρούνται σε κατηγορίες ορσενικού και θηλυκού.

στοχάζεοαι εν ηρεμία». Εμπνέονται επίσης και από το αιόιστικό απόφθεγμα που λέει: «Η ηρεμία που ηρεμεί δεν είναι πραγματική ηρεμία: μόνο όταν υπάρχει ηρεμία εν κινήσει εκδηλώνεται ο ρυθμός του σύμπαντος». Στο δυτικό θέατρο η κατάσταση αυτή είναι εξαιρετικά σπάνια: μόνο μεγάλοι ηθοποιοί κατορθώνουν να απορροφήσουν αυτό το είδος ενέργειας. Στην Όπερα του Πεκίνου υπάρχουν στάσεις τις οποίες εκτελούν οι ηθοποιοί ξαφνικά, σταματώντας την πράξη τους στην κορύφωση της έντασης και συγκρατώντας την ταυτόχρονα σε μια ακινησία που δεν είναι στατική ούτε αδρανής, αλλά δυναμική.

Όπως είπε ένας κινέζος ηθοποιός, αποδίδοντας την ουσία του πράγματος με τα λιγοστά αγγλικά του: «Movement stop, inside non stop». Ο χορός των αντιθέσεων στις στάσεις αυτές που ονομάζονται *shan-toeng* ή *lian-shan* (που σημαίνει κατά λέξη «σταματώ την πράξη»), χορεύεται μέσα στο σώμα και όχι με το σώμα.

Santai, τα τρία σώματα του ηθοποιού

Στο θέατρο Νο, από τη γένεση του ακόμα, οι ηθοποιοί είναι άνδρες που παίζουν και τους γυναικείους ρόλους. Μερικές φορές οι γυναίκες αυτές είναι νέες και παρουσιάζονται με χάρη και γλυκύτητα: άλλες φορές είναι ηλικιωμένες και, παρόλο που είναι πιο βραδυκίνητες, ωστόσο οι πράξεις τους είναι πάντα ασταθείς και απαλές. Άλλες φορές αντίθετα, μετά από μια πρώτη εμφάνιση στην οποία παρουσιάζεται με τους τρόπους που αναφέραμε, μια γυναίκα επιστρέφει στη σκηνή σαν φάντασμα και συμπεριφέρεται σαν δαιμονισμένη, σαν μέγαιρα ή σαν δαίμονας, εκπέμποντας μια ενέργεια που φαίνεται να αρμόζει περισσότερο σε πολεμιστή. Πώς μπορεί ο ίδιος ηθοποιός να ζωντανέψει αυτές τις θαυμάσιες αλλαγές;

Για να το καταλάβουμε, μπορούμε να επιστρέψουμε στον Ζεάμι (1363-1444), ιδρυτή του θεάτρου Νο, ο οποίος στην πραγματεία του *Shikadosho* (*Το βιβλίο της ζωής που οδηγεί στο άνθος*) γράφει: «Ένας ηθοποιός που αρχίζει τη μαθητεία του δεν πρέπει να ξεχνάει τις Δύο Τέχνες (*nikyoku*) και τα Τρία Είδη (*santai*: που σημαίνει

κατά γράμμα «Τρία Σώματα»). Με τον όρο *Δύο Τέχνες* εννοώ τον χορό και το τραγούδι. Με τα *Τρία Είδη* αναφέρομαι στις ανθρώπινες μορφές που απαρτίζουν τις βάσεις των ρόλων-τύπων [*rolai*: γέρος· *nyotai*: γυναίκα· *guntai*: πολεμιστής]».

Οι τρεις βασικοί τύποι, για τους οποίους κάνει λόγο ο Ζεάμι, δεν είναι όμως *ρόλοι-τύποι* όπως μεταφράζονται γενικά, αλλά, αν τους εξηγήσουμε κατά γράμμα, είναι *tai*, δηλαδή *σώματα* καθοδηγούμενα από ένα ιδιαίτερο είδος ενέργειας, που δεν έχει καμία σχέση με το φύλο. Τα τρία βασικά είδη για τα οποία μιλάει ο Ζεάμι, είναι στην πραγματικότητα διαφορετικοί τρόποι για να έχουμε το ίδιο σώμα, δίνοντας του διαφορετικές ζωές, μέσω των διαφορετικών ειδών ενέργειας. Μια άλλη οπμαοία του *tai* είναι πράγματι η *εμφάνιση*.

Για να καταλάβουμε πώς είναι δυνατόν να συμβεί κάτι τέτοιο, χρειάζεται να κοιτάξουμε όχι τα «ακραία» σώματα –τη γυναίκα και τον πολεμιστή– αλλά το σώμα του γέρου, όπως περιγράφεται και σχεδιάζεται σε μια άλλη πραγματεία, με τίτλο *Nikyoku Santai Ezu* (*Δύο Τέχνες και Τρία Είδη*). Εδώ, ο Ζεάμι προσδιορίζει με ακρίβεια και σαφήνεια πώς ενσαρκώνονται τα τρία *tai*, εικονογραφώντας τα με σχέδια, με τον τρόπο που ακολουθεί: «1. *Τύπος του γέρου*: γαλήνιο πνεύμα, απόμακρο βλέμμα.[...] 2. *Τύπος της γυναίκας*: η ουσία του είναι το πνεύμα, η βία είναι ανύπαρκτη.[...] 3. *Τύπος του πολεμιστή*: η ουσία του είναι η βία, το πνεύμα αποτελεί λεπτομέρεια».

Ο Ζεάμι λοιπόν ζωγραφίζει τα τρία σώματα (*tai*) γυμνά, χωρίς κοστούμια, και αυτό μας επιτρέπει να εξετάσουμε την ουσία, δηλαδή τη στάση της σπονδυλικής στήλης. Έτσι είναι ενδιαφέρον να δούμε πώς στο σκίτσο του γέρου, που στηρίζεται σε ένα μπαστούνι, ο Ζεάμι φρόντισε να δείξει την κατεύθυνση του βλέμματος, το οποίο διευθύνεται προς τα πάνω: αυτό έρχεται σε αντίθεση με την οκυφτή στάση ενός ατόμου που είναι τόσο αδύναμο, ώστε να στηρίζεται σε μπαστούνι. Με τον τρόπο αυτόν δημιουργείται μια ένταση στον αυχένα και στο ανώτερο τμήμα της σπονδυλικής στήλης.

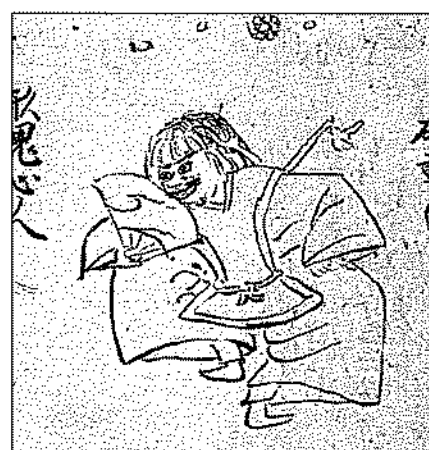
Το σχέδιο αυτό αποκαλύπτει το μυστικό των τριών σωμάτων: μέσα από το σώμα ενός γέρου, ο ηθοποιός



(αριστερά) Οι ρόλοι-τύποι του θεάτρου Νο σχεδιασμένοι από τον Ζεάμι Μοτοκίγιο (1363-1444), τον ιδρυτή του Νο. Τα σχέδια –τα οποία σύμφωνα με κάποιους μελετητές δεν είναι έργο του Ζεάμι αλλά του κουνιάδου του Κομπάρου Ζενταίκου– προέρχονται από το βιβλίο *Οι δύο βασικές τέχνες και οι τρεις ρόλοι-τύποι*, μια σύντομη πραγματεία του Ζεάμι για την υποκριτική, η οποία επαναλαμβάνει απόψεις που έχουν ήδη εκφραστεί στο γνωστότερο έργο του *Ο αληθινός δρόμος προς το άνω*. Οι τρεις πρώτες φριγούρες, χωρίς κοστούμι για να δείχνουν καλύτερα τη στάση του σώματος, είναι του Γέρου, της Γυναίκας και του Πολεμιστή και αντιπροσωπεύουν τους τρεις βασικούς ρόλους του Νο. Η τέταρτη παρουσιάζει ένα ουράνιο πλάσμα.



(δεξιά) Ένας γέρος, ένας πολεμιστής, μια γυναίκο και ένας δαίμονας. Παρατηρήστε στο πρώτο σχέδιο του γέρου τη γραμμή του βλέμματος που κατευθύνεται προς τα πάνω, η οποία δημιουργεί μια αντίθεση σε σχέση με την τάση που έχει το σώμα ενός γέρου να κυρτώνει και να γέρνει.



χειρίζεται συνειδητά τις δύο όψεις της ενέργειας –*animus/anima*– που συμβιώνουν εντός του. Με τον τρόπο αυτόν ο ηθοποιός κάνει να αναδυθεί το αυθεντικό *hana*, το άνθος, που σύμφωνα με τον Ζεάμι χαρακτηρίζει τον μεγάλο ηθοποιό: «Όταν παίζει τον ρόλο του γέροντα, παρουσιάζει την πραγματική κορύφωση της τέχνης μας. Ο ρόλος αυτός είναι κρίσιμος, από τη στιγμή που οι θεατές, οι οποίοι παρατυρούν, μπορούν αμέσως να αποτιμήσουν [με βάση αυτόν] την πραγματική ικανότητα του ηθοποιού. [...] Σε σχέση με τη σκηνική συμπεριφορά, πολλοί ηθοποιοί, για να φαίνονται γέροι, λυγίζουν τους γοφούς και τις πλάτες, συμπίεσσαντας τα σώματά τους, χάνουν το Άνθος τους και αποτελούν ένα θέαμα ανούσιο και αδιάφορο.

Είναι εξαιρετικά σημαντικό να αποφεύγει ο ηθοποιός να παίζει τον ρόλο περπατώντας σαν χωλός ή ανήμπορος, και να συμπεριφέρεται αντίθετα με χάρη και αξιοπρέπεια. Ακόμα πιο ουσιαστικό από σιδήποιε άλλο είναι η στάση του χορού που έχει επιλεγεί για τον ρόλο ενός γέροντα. Πρέπει να μελετηθεί με προσοχή ο κανόνας: απεικονίζεται ένας γέρος ενώ έχει φτάσει στο Άνθος. Είναι σαν να ανθίζει ένα λουλούδι πάνω σε ένα γέρικο δέντρο». (Ζεάμι, *Fushikaden*)

Πέδηση των ρυθμών

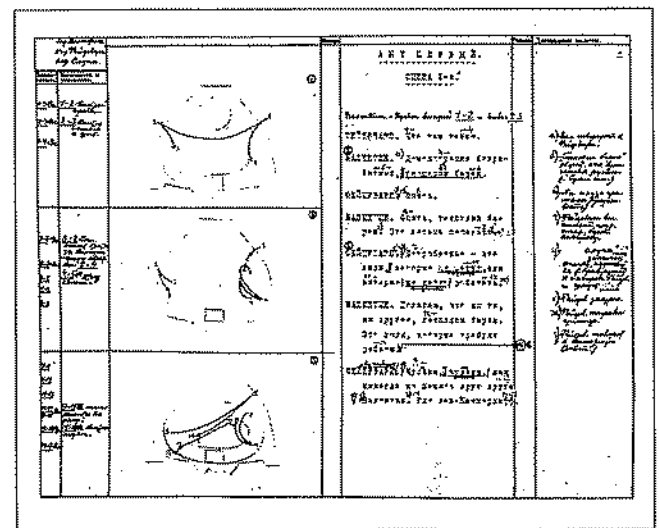
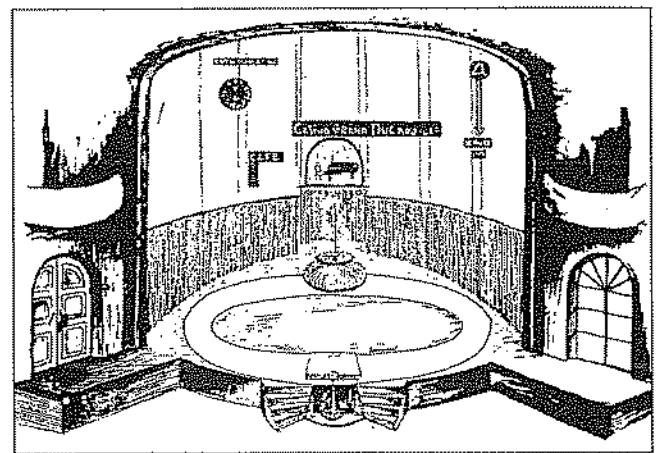
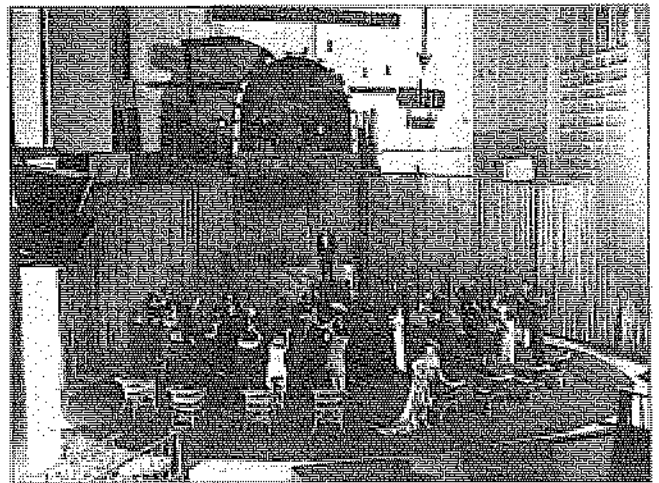
Η ποσότητα της ενέργειας του ηθοποιού στον χρόνο και τον χώρο μεταδίδεται και στον βίο και στον ρυθμό ολόκληρης της παράστασης: ο Μεγερχόλντ όριζε αυτή τη λειτουργία ως πέδηση των ρυθμών. Θα εξετάσουμε εδώ την πέδηση των ρυθμών σε δύο παραστάσεις του Μεγερχόλντ: Ο δάσκαλος Μπουμπούς (1925) και Ο επιθεωρητής (1926).

Ο σκηνικός χώρος για τον Δάσκαλο Μπουμπούς προβλέπει μια μεγάλη σκηνή πάνω στην οποία οι ηθοποιοί κινούνται στον ρυθμό μιας διαρκούς μουσικής υπόκρουσης, η οποία αποτελείται από 46 αποσπάσματα του Λιστ και του Σοπέν: ακόμα και ο τρόπος της ομιλίας τους είναι αποτέλεσμα συνδυασμών ανάμεσα σε ρυθμούς μακρούς και βραχείς. Το 1926, στο βιβλίο τους *Οκτώβρης στο θέατρο*, οι Γκόσνερ και Γκαμπριλοβίτς περιέγραψαν ως εξής τα αποτελέσματα:

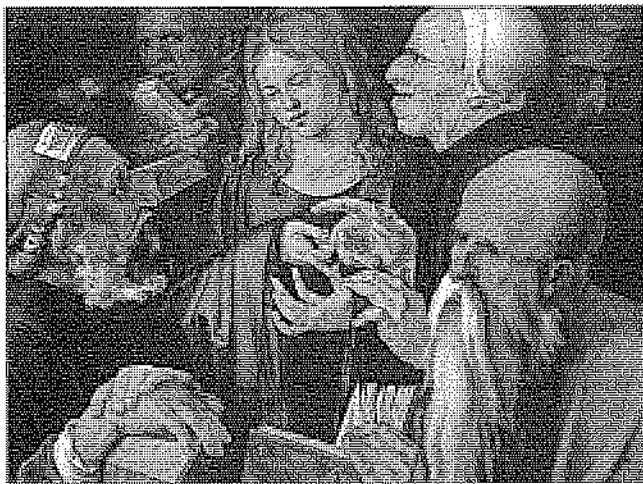
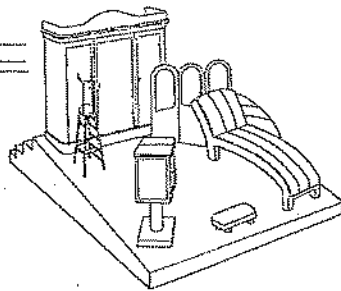
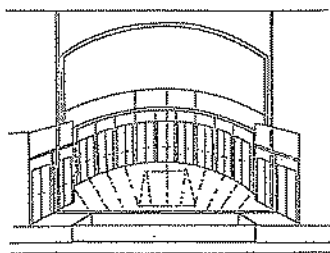
«Η πέδηση των ρυθμών στον Μπουμπούς μας επιτρέπει να ανακαλύψουμε ότι οι συνδυασμοί αποσπασμάτων ρυθμού μπορούν να αποκτήσουν νόημα: επιπλέον προτείνουν μια νέα θεατρική διαδικασία εξαιρετικής σημασίας.

Τότε εμφανίστηκε ο ηθοποιός του ρυθμού Οχλόπκωφ, που παραμένει μέχρι σήμερα μοναδικός σχεδόν στο είδος του. Ο Οχλόπκωφ απαγγέλει «με ρυθμό» τα αποσπάσματά του, τα μακρά και τα βραχεία του. Έτσι χτίζει τον ρόλο του στρατηγού Μπέρκοβετς στον Μπουμπούς, εξ ολοκλήρου βασισμένο στις εναλλαγές του ρυθμού: όταν συγκεντρωθούν, δίνουν την εντύπωση συναισθημάτων: αγωνία, χαρά, απελπισία, ερωτικό πάθος, ενώ το παιχνίδι της μίμησης δεν προστίθεται παρά μόνο ως βοηθητικό υλικό.

Ας δούμε τη σκηνή στην οποία υπερωφώνει στο στρατηγό ο καπιταλιστής Βαν Κάμπερναφ. Τα μιμικά στοιχεία



(επάνω): Μια σκηνή του έργου *Ο δάσκαλος Μπουμπούς* του Α. Fajko σε σκηνοθεσία του Μεγερχόλντ (1925) (κέντρο) σκίτσο του I. Slerjanov για την κυκλική σκηνογραφία της παράστασης (κάτω) η πρώτη σελίδα της παρτιτούρας της παράστασης, ανακατασκευασμένη από τον Τσεντέροβιτς (1926). Αρχίζοντας από αριστερά, οι διάφορες στίλες περιγράφουν: τον χρόνο – σε δευτερόλεπτα– για κάθε πράξη τον ρυθμό κάθε πράξης – ένα σχέδιο της κίνησης του ηθοποιού στον χώρο, διαμερισμένο και αριθμημένο σε διάφορες φάσεις το κείμενο του ηθοποιού στο οποίο παρεμβάλλονται η διάρκεια των παύσεων και η ταχύτητα του διαλόγου τη σχέση μεταξύ μουσικής και κειμένου τέλος, την ακριβή υπόδειξη του τρόπου με τον οποίο έπρεπε να προσφέρονται κάποιες λέξεις ή έπρεπε να γίνονται κάποιες κινήσεις.



(επάνω) Η δέκατη τέταρτη σκηνή από τον *Επιθεωρητή* του Γκόγκολ στη σκηνοθεσία του Μεγερχόλντ (1926): πρώτο πλάνο της ομάδας των ηθοποιών που βρίσκονται συγκεντρωμένοι επάνω στην κινητή εξέδρα (κέντρο) σκίτσο του Π. Κίσελεφ για τη σκηνογραφία του *Επιθεωρητή*, βασισμένο αποκλειστικά σε μια από πόρτες: στο κέντρο της περιγράμμου της κινητικής σκηνής (στο κέντρο δεξιά) σκίτσο της κινητής και επικλινούς εξέδρας που ήθελε ο Μεγερχόλντ.

(κάτω) Ο *Γησός εν μέσω των σφών* (1506) του Αλμπρεχτ Ντύρερ (1471-1528), τώρα στο Μουσείο Thyssen-Bornemisza (Μαδρίτη): αυτός ο πίνακας, τον οποίο είχε δει ο Μεγερχόλντ στη Ρώμη στο Παλάτιο Μπαρμπερίνι, υπήρξε το πρότυπο για τη συγκεντρωτική σύνθεση των σχέσεων μεταξύ ηθοποιών στον *Επιθεωρητή* και ιδιαίτερα για τις σχέσεις τους πάνω στην κινητή εξέδρα.

–παιχνίδια με το πρόσωπο και με τα χέρια και μια σειρά από κινήσεις του σώματος– δεν θα εξέφραζαν τίποτα από μόνα τους, αν δεν υποστηρίζονταν από τον ρυθμό, που δίνει σε όλα αυτά το νόημά τους.

Φωνάζουν λοιπόν τον στρατηγό το τηλέφωνο. Με μια απότομη κίνηση εκείνος σηκώνει το κεφάλι του και κοιτάζει τον υπηρέτη: 8 δευτερόλεπτα. Το πρόσωπο του παραμένει ακίνητο, η διάρκεια της παύσης όμως αποκαλύπτει την αγωνία του. Ξαφνικά σηκώνεται και μένει ακίνητος: 10 δευτερόλεπτα. Εκδηλώνεται η ένταση της αγωνίας: 14 δευτερόλεπτα. Αποχαιρετά αργά: 15 δευτερόλεπτα. Αφήνει το χέρι του να γλιστρήσει πάνω στον μανδύα του και το τραβάει αμέσως: 4 δευτερόλεπτα. Η αντίθεση ανάμεσα στον αργό ρυθμό στον οποίο κινήθηκε η προηγούμενη διαδικασία και την απότομη τελική αποφόρτιση δείχνει ότι η τηλεφωνική επικοινωνία πρέπει να ήταν δυσάρεστη.

Η (πολύ περιορισμένη) μιμική και οι (λιγοστές) χειρονομίες δεν παίζουν παρά δευτερεύοντα ρόλο: είναι σημεία, που χρησιμεύουν για να υπογραμμίσουν την ακολουθία των αποσπασμάτων του ρυθμού [...] Είναι πέραν πάσης αμφιβολίας ότι αυτό το είδος υπόκρισης –με ρυθμό– λειτουργεί πιο δυνατά από τη μιμική. Έχουμε λοιπόν στον *Μπουμπούς* την επίδειξη ενός νέου είδους υποκριτικής, από έναν ηθοποιό που γνωρίζει να εισδύει σε βάθος».

Όταν παρουσίασε το 1926 τη σκηνοθετική του απόψηση για τον *Επιθεωρητή*, ο Μεγερχόλντ ανέλυσε τη χρήση του μουσικού χαλιού σαν χρονικό όριο. Η μουσική, όχι μόνο ρύθμιζε τους τονισμούς και την ηχητική χροιά των λόγων, αλλά έπρεπε να συνοδεύει και τους διαλόγους των ηθοποιών, κάποιες φορές με μελωδικές ποικιλίες, άλλες πάλι με μουσικά μοτίβα που έρχονταν σε έντονη αντίθεση με τους διαλόγους. Κάθε ρόλος είχε ένα δικό του μουσικό θέμα, σαν *leit motiv* του Βάγκνερ.

Αυτούς όμως τους περιορισμούς στον χρόνο, τους συνόδευε και ένας περιορισμός στον χώρο: δεν υπάρχει πια η μεγάλη πλατφόρμα του *Μπουμπούς*, αλλά μια ημικυκλική σκηνή πάνω στην οποία ανοίγουν 15 λουστραρισμένες κόκκινες πόρτες και στο κέντρο της υπάρχει μια πλατφόρμα περιορισμένων διαστάσεων (3,55 επί 4,25 μέτρα). Πάνω στον μικρό αυτό χώρο τις πλατφόρμας συγκεντρώνεται ολόκληρη η παράσταση.

Ένας τόσο περιορισμένος σκηνικός χώρος υποχρέωνε τους ηθοποιούς να έχουν απόλυτη συναίσθηση ακόμα και των πιο μικρών κινήσεων αλλά και του γενικού ρυθμού της παράστασης, με τρόπο που να μη σπάει η ενότητα της μουσικής και σκηνικής έντασης. Σχολιάζει ο Μεγερχόλντ:

«Στον *Μπουμπούς* έπαιζαν καλά γιατί είχε δημιουργηθεί μια μουσική υπόκρουση που χρησίμευε ως αυτοέλεγχος. Αν ήθελαν να κάνουν παύση, η μουσική το απαγόρευε, ή αν κάποιος ήθελε να αφηθεί στον αυτοσχεδιασμό δεν μπορούσε να το κάνει, όλα ήταν τέλεια συναρμολογημένα σε επίπεδα συνεχόμενων ενοτήτων, σε τέτοιο βαθμό, που πολλοί θεώρησαν το θέαμα δραματικό μπαλέτο.

Στον *Επιθεωρητή* πρέπει να σιτισωρέσουμε ολόκληρη την ομάδα των ηθοποιών σε έναν χώρο τριών τετραγωνικών μέτρων, όχι παραπάνω. Πρέπει να τους συγκεντρώσουμε σε μια πολύ στενή σκηνή και να φωτίζουμε

αυτή τη σκηνή σαν να είναι μέρα, ακόμα και όταν στο έργο είναι νύχτα. Γιατί έτσι φαίνεται περισσότερο η υποκριτική που στηρίζεται στη μιμική. Τα πρόσωπα αυτά κάθονται σε έναν καναπέ, το σπουδαιότερο όμως είναι ότι το σκηνικό που έχουμε ετοιμάσει για αυτή τη σκηνή θα είναι πολύ επικλινές. Θα είναι δύσκολο να περπατούν πάνω σε αυτό. Ακόμα και τα έπιπλα θα έχουν κλίση προς τη μεριά του κοινού. Μπροστά από τον καναπέ θα υπάρχει ένα ξύλινο τραπέζι, ώστε τα πρόσωπα που κάθονται να φαίνονται μόνο μέχρι τη μέση. Κάτω από το τραπέζι θα διακρίνονται μόνο οι κνήμες και επάνω τα πρόσωπα και τα χέρια. Η επιφάνεια του τραπεζιού θα είναι σκουρόχρωμη, για να ακουμπήσουν εκεί τα χέρια τους οι ηθοποιοί και να τα δείχνουν στο κοινό. Θα έχουμε έτσι μια σειρά από χέρια και πρόσωπα. Θα καπνίζουν πίπες διαφόρων μεγεθών, κοντές και μακριές. Μια ομάδα προσώπων που

Ο παλός ηθοποιός Ερμέτε Τζακόνι (1857-1948) στο δράμα *Στο τηλέφωνο*, του γάλλου Αντρέ ντε Λορ, του διασημότερου συγγραφέα του Γκραν Γκινιάλ, επονομαζόμενου και *Πρίγκιπα του τρόμου*. Το έργο, εκμεταλλευόμενο την επικαιρότητα της εφεύρεσης του τηλεφώνου, είχε για αποκορύφωμά του μια σκηνή στην οποία ο πρωταγωνιστής, μιλώντας στο τηλέφωνο με την οικογένειά του, άκουγε -ανήμπορος να βοηθήσει- την εξέλιξη μιας ληστείας που γινόταν στο σπίτι του κατά τη διάρκεια της οποίας η γυναίκα και τα παιδιά του δολοφονούνταν. Το επεισόδιο του τηλεφωνήματος απαιτούσε ένα κρεσέντο συννοσηματικών αντιδράσεων και επομένως μια κατανομή της ενέργειας στον χρόνο παρόμοια με εκείνη που απαιτούσε ο Μεγερχόλντ σε μια ανάλογη σκηνή τηλεφώνου, αυτή με τον στρατηγό Μπέρκοβετς στον *Δάσκαλο Μπουμπούς* (βλ. προηγούμενη σελίδα).





καινίζει, ξεφουσαίει, νυστάζει και αμέσως κοιμάται». (Ο Meyerhold στις πρόβες, 20 Οκτωβρίου 1925)

Και ακόμα πιο γενικά:

«Στο παιχνίδι της σκηνής δεν δημιουργούμε στατικές ομάδες, αλλά ομάδες μιας ενέργειας: της ενέργειας που ασκεί ο χρόνος πάνω στον χώρο. Πέρα από την αρχή της δημιουργίας, το παιχνίδι της σκηνής προσδιορίζεται από την αρχή του χρόνου, δηλαδή από τον ρυθμό και τη μουσική. Αν παρατηρήσετε μια γέφυρα, θα δείτε ότι είναι ένα είδος άψματος φτιαγμένο από μέταλλο, με άλλα λόγια όχι ακινησία, αλλά κίνηση. Το ουσιώδες στη γέφυρα δεν είναι τα στολίδια που διακοσμούν το στηθαίο της, αλλά η ένταση που εκφράζει. Το ίδιο συμβαίνει και με ένα σκηνικό παιχνίδι. Χρησιμοποιώντας μια άλλου είδους μαρμώωση, θα μπορούσα να πω ότι η υποκριτική των ιθαγενών παρουσιάζεται σαν μελωδία και η σκηνοθεσία σαν αρμονία». (Αλεξάντερ Γκλάντκοφ, Meyerhold speaks)

Παρουσία του ηθοποιού

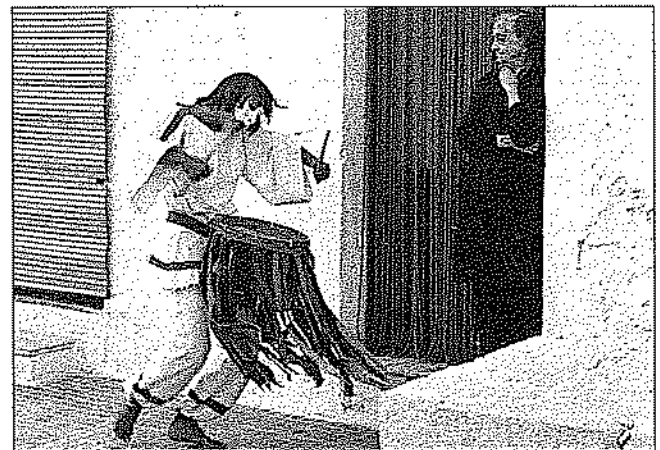
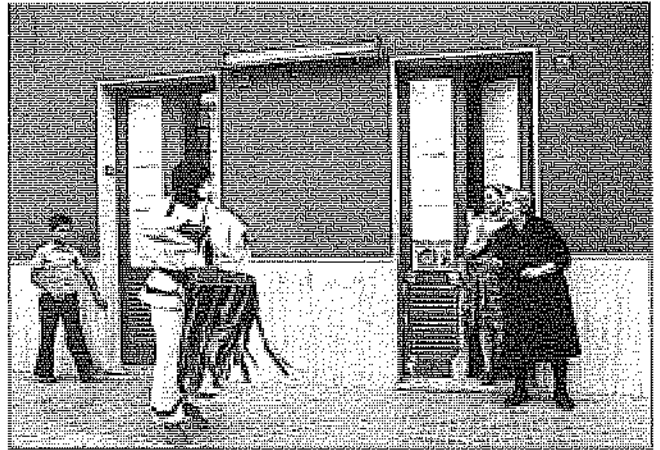
Κοινοκ-φου με την έννοια της άκσης και της παρουσίας, της ενέργειας εν δράσει στον χρόνο και τον χώρο: εμφανίζεται καθαρά σε αυτή τη σειρά φωτογραφιών μιας ηθοποιού που προέρχεται από μια τελείως διαφορετική θεατρική παράδοση και δρα σε ένα τελείως διαφορετικό περιβάλλον εργασίας.

Η Ίμπεν Νάγκελ Ρασμούσεν πραγματοποιεί εδώ (βλ. φωτογραφίες δίπλα) μια σειρά από τρόπους βαδίσματος, σταματήματος, χρήσης του σκηνικού αντικειμένου, στους οποίους συναντάμε όλες τις αρχές της εξω-καθημερινής τεχνικής. Στη στάση ακινητοποίησης (φωτογραφία πάνω), ενέργεια στον χρόνο: η ηθοποιός σταματάει, αλλά στις μύτες των ποδιών της, σε μια κατάσταση ασταθούς ισορροπίας η οποία επιτείνεται από μια στάση *heras* του αυχένα, σαν εκείνη του κρεμασμένου, και είναι ακριβώς η στάση *ceras* του αυχένα που την κάνει να ογκώνει ακούσια τα χέρια της. Ενέργεια στον χώρο (φωτογραφία στη μέση): ο τρόπος βαδίσματος, η διάσταση των κινήσεων, που μεγαλώνει την απόσταση μεταξύ των ποδιών, με μια συστροφή του κορμού που θυμίζει το ινδικό *tribhanga*. Τέλος (φωτογραφία κάτω), τρέξιμο και δυναμική δράση, βασισμένη σε ασταθή ισορροπία, πάνω στο ένα μόνο πόδι, τα γόνατα ελαφρά λυγισμένα (σε μια στάση, η οποία στην τεχνική ορολογία του θεάτρου Οντίν ονομάζεται *sats*, δηλαδή «προετοιμασία για δράση, παρόρμηση, ετοιμάζομαι να ...»), με μια στάση του κεφαλιού, η οποία, αλλοιώνοντας την ισορροπία, καταλήγει οργανικά σε διάσπαση της γραμμής του σώματος.

Τον όρο *sats* στο Θέατρο Οντίν, δηλαδή την ώθηση σε δράση, η οποία μέσω της μπ-κίνησης αποτελεί ενέργεια στον χρόνο, ο Στανισλάφσκι το προσδιόριζε ως «πίρση του σωστού ρυθμού».

«Ο Στανισλάφσκι επέμενε: «Δεν είσαι στον σωστό ρυθμό! Να τπρείς τον ρυθμό! Πώς να τπρείς τον ρυθμό; Περπατώντας, χορεύοντας, τραγουδώντας στον ρυθμό – δεν ξέρω πώς, αλλά να τον τπρείς!». «Με συγχωρείς, Κωνσταντίν Σεργκέγιεβιτς, αλλά δεν έχω την παραμικρή ιδέα για το τι είναι ο ρυθμός». «Δεν είναι σπουδαίο. Πίσω από εκείνη τη

γωνία είναι ένα ποντίκι. Πάρε ένα μπαστούνι και περιμένε το: σκότωσέ το μόλις πεταχτεί έξω ... όχι έτσι, θα σου ξεφύγει. Κοίτα πιο προσεκτικά – *πο προσεκτικά*. Μόλις χτυπήσω τα χέρια μου, χτύπα το με το μπαστούνι ... Α! είσαι πολύ αργός! Ξανά. Συγκεντρώσου περισσότερο. Προσπάθησε να δώσεις το χτύπημα ταυτόχρονα με το δικό μου χειροκρότημα. Ωραία, βλέπεις τώρα ότι είσαι σε έναν ρυθμό εντελώς διαφορετικό από αυτόν που ήσουν πριν; Καταλαβαίνεις τη διαφορά; Ένα είδος ρυθμού είναι να στέκεσαι και να περιμένεις ένα ποντίκι· ένα άλλο είδος, εντελώς διαφορετικό, είναι να περιμένεις μια τίγρη που σέρνεται προς το μέρος σου.» (Β.Ο. Τοπόρκοφ, Ο Στανισλάφσκι στις πρόβες)



Η Ίμπεν Νάγκελ Ρασμούσεν, ηθοποιός του Θεάτρου Οντίν σε θέαμα δρόμου στη Σαρδηνία (1975).



Ευρασιατικό θέατρο

Εουτζένιο Μπάρμπια

Η επίδραση του δυτικού θεάτρου στην Ασία αποτελεί αδιαφιλονίκητο γεγονός. Είναι εξίσου αδιαμφισβήτητη η οπμασία των ασιατικών θεάτρων για τις δυτικές θεατρικές πρακτικές. Υιάρχει όμως οπωσδήποτε και κάποια ανιουχία: γιατί οι ανταλλαγές αυτές ομββαίνουν στο ουπερμάρκετ των πολιτισμών.

Αυγή

Το Κατακάλι και το Νο, οι οναγκάτα και οι μπαρόνγκ, η Ρουκμίνι Ντέβι και ο Μέι Λανφάνγκ βρικόκονταν πλάι στον Σιανιολάφσκι, τον Μεγερχόλντ, τον Αϊζενοστάιν, τον Γκροτόφσκι ή τον Ντεκρού από τότε που άρχισα να ασχολούμαι με το θέατρο. Δεν ήταν μόνο η ανάμνηση των θεατρικών τους δημιουργιών που με οαγίνευε, ήταν πάνω απ' όλα η επίμονη ενασχόλησή τους με τη δημιουργία του ζωντανού ηθοποιού.

Αν οι μακριές νύχτες του Κατακάλι με έκαναν να βλέπω πέρα από τα σύνορα στα οποία μπορεί να φτάσει ο ηθοποιός, η αυγή ήταν ωστόσο εκείνη που μου αποκάλυπτε το μυστικό αυτών των ηθοποιών, στη σχολή Κατακάλι Καλαμαντάλαμ του Τοερούτουρουτί στην Κεράλα. Την ώρα εκείνη, νεαροί, παιδιά σχεδόν ακόμα, επαναλαμβάνοντας επίμονα αοικήσεις, βήματα, τραγούδια, προσευχές και προσφορές, αποκρυστάλωναν τις αρχές τους, ως καλλιτέχνες και ηθικά όντα.

Σύγκρινα το θέατρό μας με το δικό τους. Σήμερα ακόμα και το ίδιο το ρήμα «συγκρίνω» μου φαίνεται ακατάλληλο, γιατί διαχωρίζει τις δύο όψεις της ίδιας πραγματικότητας. Μπορώ να πω πως «συγκρίνω» την ινδική ή μπαλινέζικη, κινεζική ή ιαπωνική παράδοση, αν αντιπαραβάλω την επιφανειακή όψη των θεάτρων, τις διάφορες συμβάσεις, τους πολλούς διαφορετικούς τρόπους παραστάσεων. Αν όμως μελετήσω αυτό που υπάρχει πίσω από τις φωτεινές και οαηνευτικές επιφάνειες και εντοπίσω τα όργανα που κρατούν αυτές τις παραδόσεις ζωντανές, τότε οι πόλοι της αντιπαράθεσης ενώνονται σε ένα μοναδικό προφίλ: σε ένα θέατρο ευρασιατικό.

Ευρασιατικό θέατρο

Ο όρος ευρασιατικό θέατρο δεν διλώνει τα θέατρα που περιλαμβάνονται σε μια γεωγραφική περιοχή της ηπείρου, της οποίας η Ευρώπη αποτελεί μια χερσόνησο. Παραπέμπει σε μια νεερή διάσταση, μια γόνιμη *ιδέα* του σύγχρονου θεατρικού πολιτισμού. Περιλαμβάνει το σύνολο εκείνο των θεάτρων τα οποία, επειδή ασχολούνται με την προβληματική του ηθοποιού, έχουν γίνει «κλασικά»

οημεία αναφοράς για την έρευνα: από την Όπερα του Πεκίνου μέχρι τον Μιρεχτ, από τον σύγχρονο μίμο μέχρι το Νο, από το Καμπούκι μέχρι τη βιομηχανική του Μεγερχόλντ, από τον Ντεζάρ μέχρι το Κατακάλι, από το μπαλέτο μέχρι το Μπούτο, από τον Αρτώ μέχρι το Μιλι. Αυτή η «εγκυκλοπαίδεια» οχηματίζεται με την προσέγγιση του ρεπερτορίου των ευρωπαϊκών και ασιατικών οκνηκών παραδόσεων. Έιτε μας αρέσει είτε όχι, είτε είναι οσωστό ή λάθος, έτσι είναι.

Όταν κάνουμε λόγο για ευρασιατικό θέατρο, αναγνωρίζουμε μια ενότητα που η ύπαρξή της έχει επικυρωθεί από την πολιτιστική και επαγγελματική μας ιστορία. Μπορούμε να παραβιάσουμε το όριο, δεν μπορούμε όμως να τα αγνοήσουμε. Για όλους εκείνους οι οποίοι τον εικοστό αιώνα εξέφρασαν οημαντικές απόψεις σχετικά με τον ηθοποιό, τα σύνορα ανάμεσα στο «ευρωπαϊκό θέατρο» και το «ασιατικό θέατρο» είναι ανύπαρκτα.

Αντι-παράδοση

Μπορούμε να στοχαζόμαστε για το θέατρο με κριτήρια εθνικά, ομαδικά, ή απλώς προσωπικά, σχετικά με τις παραδόσεις του. Αν όμως προσπαθούμε με τον τρόπο αυτό να καταλάβουμε την ταυτότητά του, είναι απαραίτητη και η αντίθετη και συμπληρωματική προσέγγιση: να σκεφτούμε δηλαδή το θέατρο μας με μια διάσταση διαπολιτισμική, στη ροή μιας «παράδοσης των παραδόσεων».

Όλες οι απόπειρες υλοποίησης «αντι-παραδοσιακών» μορφών θεάτρου σε διαφορετικές ιστορικές στιγμές και σε διαφορετικές ηπείρους, πήγασαν από την «παράδοση των παραδόσεων». Κάποιοι ευρωπαίοι λόγιοι του 15ου και 16ου αιώνα απομακρύνθηκαν από τις παραστασιακές και εορταστικές συνήθειες των πόλεων και των χωριών τους, ανασύροντας από τη λήθη το θέατρο της Αθήνας και της αρχαίας Ρώμης. Τρεις αιώνες αργότερα, οι πρωτοπορίες των νεαρών ρομαντικών θα αποσπαστούν από τις κλασικές παραδόσεις για να αναζητήσουν την έμπνευση σε άλλα θέατρα του παρελθόντος: στους «βάρβαρους» Ελισαβετιανούς και τον ισπανικό Χρυσό Αιώνα, στα λαϊκά θεάματα, την Κομέντια ντελ άρτε, τις «πρωτόγονες» τελετουργίες, τα μεσαιωνικά μυστήρια, τα θέατρα της Ανατολής. Είναι οι ίδιες θεατρικές εικόνες που ηγούνται των επαναστάσεων στα «αντι-παραδοσιακά» θέατρα της Δύσης τον εικοστό αιώνα. Σήμερα όμως, τα ασιατικά θέατρα δεν αποτελούν για τον Ευρωπαίο μακρινούς μύθους και ιστορίες, αλλά άμεση πηγή εμπειριών. Κάθε εθνοκεντρισμός έχει έναν «έκκεντρο πόλο», ο οποίος τον στηρίζει και τον δικαιώνει.

Και σήμερα, στις ασιατικές χώρες —όπου συχνά υπογραμμίζεται η αξία των τοπικών παραδόσεων ενάντια στην εξάπλωση ξένων προτύπων σκέψης και ενάντια στην αποσύνθεση της πολιτιστικής ταυτότητας— ο Στανιολάφσκι και ο Μιρεχτ, η ιδέα του θεάτρου *agit-prop* ή του «θεάτρου του παραλόγου», εξακολουθούν να αποτελούν



Στις επαφές ανάμεσα στα θεατρικά είδη και τις παραδόσεις σκεφτόμαστε πάντα με κατηγορίες διαπολιτισμικές και ελάχιστες φορές με κατηγορίες ενδοπολιτισμικές, αν και είναι σπανιότερες. Για το ευρωπαϊκό θέατρο υπήρξε βασική η εκ νέου ανακάλυψη του κλασικού ελληνο-ρωμαϊκού θεάτρου, της Κομέντια ντελ άρτε, των λαϊκών ειδών θεάτρου όπως το τσίρκο, το καρπαρέ και το μουζικ χάλ. Εδώ έχουμε να κάνουμε με ένα γεγονός αρκετά ασυνήθιστο: ένας ηθοποιός του Νο, ο Ματσούι Ακίρα, αυτοσχεδιάζει με έναν ηθοποιό του χορού Μπούγιο, τον Κανίκι Χαναγιάγκι (ISTA της Bielefeld, 2000). Όλοι οι ιάπωνες ερευνητές και ηθοποιοί θυμούνται την ανυπάθεια, σχεδόν έχθρα, μεταξύ των δύο μεγάλων παραδόσεων του θεάματος: λέγεται ότι έκαναν μυστικές επισκέψεις οι μιν στις παραστάσεις των δε (και αντίστροφα) για να κατασκοπεύσουν τις αντίστοιχες επιδείξεις τεχνικής και τέχνης.

όργανα απελευθέρωσης από σκπνικές παραδόσεις ακατάλληλες για τις νέες συνθήκες, οι οποίες έχουν επιβληθεί από την ιστορία και από τις νέες συγκρούσεις.

Αυτή η διαδικασία ρήξης άρχισε στα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα: το *Κουκλόσπιτο* του Τυβεν, τα κείμενα του Σω και του Χάουπμαν, οι θεατρικές διασκευές των μυθιστορημάτων του Ντίκενς ή της *Καλύβας του μάρμαρα Θωμά*, παρουσιάστηκαν όχι σαν απλές εισαγωγές δυτικών προτύπων, αλλά σαν ανακάλυψη ενός θεάτρου που μπορούσε να μιλήσει στο παρόν.

Στη συνάντηση Ανατολής – Δύσης η γοητεία, η μίμηση, οι ανταλλαγές, είναι αμοιβαίες. Ζηλέψαμε πολλές φορές τους Ασιάτες για μια θεατρική γνώση που μεταβιβάζει το έργο της ζωντανής τέχνης του ηθοποιού από τη μια στην άλλη γενιά. Εκείνοι ζήλεψαν στο θέατρό μας την ικανότητα να παρουσιάζει συνεχώς νέα θέματα, με το πέρασμα του χρόνου, διανθίζοντας τα κείμενα της παράδοσης με προσωπικές ερμηνείες, που έχουν συχνά την ισχύ της μεθοδικής και ιδεολογικής κατάκτησης. Από τη μια μεριά λοιπόν, ιστορίες κάθε φορά καινούργιες ή ερμηνευμένες με καινούργιο τρόπο, που το μόνο σταθερό στοιχείο τους όμως είναι το γραπτό κείμενο από την άλλη, μια τέχνη ζωντανή, βαθιά, ικανή να μεταδοθεί

και να ενεργοποιήσει σε οργανικό και διανοητικό επίπεδο τον ηθοποιό και τον θεατή, προσκολλημένη όμως πάντα σε παλιές ιστορίες και κοστουμιά. Από τη μια μεριά ένα θέατρο που ζει από τον λόγο, από τη λογική. Από την άλλη ένα θέατρο που είναι πάνω απ' όλα βίος, διαρκής ροή οργανικών μορφών.

Γιατί;

Γιατί στη δυτική παράδοση, αντίθετα με ό,τι συμβαίνει στις ασιατικές παραδόσεις, ο ηθοποιός-τραγουδιστής εκπαιδεύεται διαφορετικά από τον ηθοποιό-χορευτή, και ο τελευταίος αυτός διαφορετικά επίσης από τον ηθοποιό-ερμηνευτή κειμένων;

Γιατί ο ηθοποιός τείνει να περιορίζεται –σε κάθε είδος θεάματος– στα όρια μιας μόνο προσωπικότητας; Γιατί δεν εξερευνά τη δυνατότητα να δημιουργήσει το πλαίσιο για μια ολόκληρη ιστορία, με πολλή πρόσωπα, με άλματα μετάβασης από το γενικό στο συγκεκριμένο επίπεδο, από το πρώτο στο τρίτο πρόσωπο, από το παρελθόν στο παρόν, από το όλον στο επιμέρους, από τα πρόσωπα στα πράγματα;

Γιατί η δυνατότητα αυτή στη Δύση παραμένει περιορισμένη στους επαγγελματίες αφηγητές παραμυθιών ή σε κάποιες εξαιρέσεις, όπως ο Ντάριο Φο, ενώ στην Ασία χαρακτηρίζει πολλά θέατρα και όλα τα είδη των ερμηνευτών, είτε αυτοί παίζουν –τραγουδούν– χορεύουν μόνοι τους, είτε συμμετέχουν σε μια παράσταση, όπου οι ρόλοι διακρίνονται μεταξύ τους;

Γιατί όλα σχεδόν τα είδη του ασιατικού θεάτρου αποδέχονται αυτό που στη Δύση φαίνεται να αποδέχεται μόνο η όπερα, δηλαδή τη χρήση λόγου, που τη σημασία του δεν μπορεί να την κατανοήσει η πλειοψηφία των θεατών;

Αυτά τα ερωτήματα έχουν λάβει ασφαλώς εύστοχες απαντήσεις σε ιστορικό επίπεδο. Αποκτούν χρησιμότητα σε επαγγελματικό επίπεδο μόνο όταν μας παρακινούν να φανταστούμε πώς μπορούμε να αναπτύξουμε τη θεατρική μας ταυτότητα διευρύνοντας τα όρια που την προσδιορίζουν, έστω κι ενάντια στη φύση μας. Ακόμα και παρατηρώντας από μακριά, από χώρες και χρήσεις μακρινές ή απλώς διαφορετικές, ανακαλύπτουμε τις αδιόρατες δυνατότητες του ευρασιατικού θεάτρου.

Ρίζες

Οι αποκλίνουσες κατευθύνσεις προς τις οποίες αναπτύσσονται τα ασιατικά και τα δυτικά θέατρα διαστρεβλώνουν την οπτική. Στη Δύση, αντιδρώντας αυτόματα παρακινημένοι από εθνοκεντρισμό, δικαιολογούμε την άγνοια μας για το ασιατικό θέατρο λέγοντας ότι είναι πειράματα που δεν μας αφορούν άμεσα, εξωτισμοί που δεν μπορούν να φανούν χρήσιμοι. Η ίδια αυτή η διαστρέβλωση της οπτικής είναι που εξιδανικεύει, ισοπεδώνοντάς την, την πολυμορφία των ασιατικών θεάτρων ή τα τιμά ως ιερά.

Η εμβάθυνση στη δική τους επαγγελματική ταυτότητα οδηγεί στο ξεπέραςμα του εθνοκεντρισμού, ώσπου να ανακαλύψουν το δικό τους κέντρο στην «παράδοση των παραδόσεων».

Στην περίπτωση αυτή ο όρος «ρίζες» καταλήγει να είναι παράδοξος: δεν δηλώνει έναν δεσμό που μας κρατά ριζωμένους σε έναν τόπο, αλλά ένα ήθος που επιτρέπει να μετακινήθουμε. Ή μάλλον: αντιπροσωπεύει τη δύναμη που μας κάνει να μεταβάλουμε τους οριζόντες μας επειδή ριζώνουμε σε ένα κέντρο.

Η δύναμη αυτή γίνεται φανερό αν υπάρχουν τουλάχιστον δύο συνθήκες: η ανάγκη να προσδιορίσουμε από μόνοι μας την παράδοσή μας, και η ικανότητα να συμπεριλάβουμε αυτή την ατομική ή συλλογική παράδοση σε ένα πλαίσιο που την ενώνει με τις άλλες παραδόσεις.

Χωριό

Η Διεθνής Σχολή Θεατρικής Ανθρωπολογίας (ISTA), μου επέτρεψε να συγκεντρώσω δασκάλους από πολλές παραδόσεις, να συγκρίνω τις μεθόδους εργασίας που απείχαν περισσότερο μεταξύ τους και να φτάσω ως το βάθος, ως ένα τεχνικό επίπεδο-κοινό υπόστρωμα για

όλους εμάς που συμμετέχουμε ενεργά στο «παραδοσιακό» θέατρο και το θέατρο «έρευνας», στον μίμο, το μπαλέτο ή τον σύγχρονο χορό. Αυτό το κοινό υπόστρωμα είναι το επίπεδο της προ-εκφραστικότητας. Είναι το επίπεδο του ηθοποιού στο οποίο διοχετεύει την ενέργειά του σύμφωνα με μια συμπεριφορά εξω-καθημερινή, διαμορφώνοντας την «παρουσία» του μπροστά στον θεατή.

Σε αυτό το προ-εκφραστικό επίπεδο, οι αρχές είναι παρόμοιες, αν και τροφοδοτούν τις τεράστιες εκφραστικές διαφορές ανάμεσα στη μια και την άλλη παράδοση, ανάμεσα στον ένα και τον άλλο ερμηνευτή. Είναι αρχές ανάλογες, γεννιούνται όμως από φυσικές συνθήκες παρόμοιες σε περιβάλλοντα διαφορετικά. Δεν είναι, αντίθετα, ομιλογες, γιατί δεν έχουν κοινή ιστορία. Αυτές οι παρόμοιες αρχές καταλήγουν συχνά σε έναν τρόπο σκέψης, ο οποίος, παρά τις διαφορετικές εκφράσεις, επιτρέπει στους ανθρώπους του θεάτρου, που προσέρχονται από τις πιο διαφορετικές παραδόσεις, να συνομιλούν.

Τα 40 χρόνια δουλειάς μου στο Θέατρο Οντίν με οδήγησαν μέσα από μια σειρά πρακτικών λύσεων, στο να μην παίρνω σοβαρά υπόψη μου τη διαφορά ανάμεσα σ' αυτό που ονομάζεται «χορός» και σ' αυτό που ονομάζεται «θέατρο»· να μη δέχομαι τον ρόλο ως μονάδα μέτρησης του θεάτρου· να μην ταυτίζω αυτόματα το φύλο του ηθοποιού με το φύλο του ρόλου· να αξιοποιώ τον πηχτικό πλούτο των γλωσσών, τη συγκινησιακή τους ικανότητα να μεταβιβάζουν πληροφορίες πέραν της σημαντικής (σημασιολογικής) αξίας. Αυτά τα χαρακτηριστικά της δραματουργίας του θεάτρου Οντίν και των ηθοποιών του είναι ισοδύναμα με κάποια από τα χαρακτηριστικά των ασιατικών θεάτρων, αποτελούν όμως πρακτικές λύσεις που εμβάλλονται από μόνες τους. Δημιουργούνται από την εμπειρία μιας αυτοδίδακτης εκπαίδευσης, από το γεγονός ότι είμαστε ξένοι, και γενικότερα από τα όριά μας: από την αδυναμία να είμαστε όπως οι άλλοι, η οποία αργά, με τον καιρό, μας κάνει να αφοσιωνόμαστε στη διαφορετικότητά μας.



Λίσα Νέλσον και Στιβ Πάξτον αυτοσχεδιάζουν στην ISTA της Κοπεγχάγης (1996).

Για όλους αυτούς τους λόγους, για όλο αυτό το πλέγμα των περιστάσεων, σήμερα αναγνωρίζω τον εαυτό μου μέσα στο πλαίσιο της εκπαίδευσης ενός ευρασιατικού θεάτρου. Ανήκω δηλαδή στη μικρή παράδοση μιας θεατρικής ομάδας, που η προέλευση της είναι η αυτοδιδασκαλία, δεν έχει βαθύ παρελθόν, αλλά εξελίσσεται σε ένα επαγγελματικό χωριό, στο οποίο νιώθουμε ότι οι πθοποιοί του Καμπούκι δεν είναι πιο μακρινοί από τα κείμενα του Σαίξπηρ, ή η ζωντανή παρουσία μιας ινδής πθοποιού/ χορεύτριας δεν μας φαίνεται λιγότερο «σύγχρονη» από την αμερικανική πρωτοπορία.

Ερμηνεία ενός κειμένου ή δημιουργία ενός χώρου

Στο «χωριό» αυτό, συμβαίνει συχνά οι πθοποιοί όχι μόνο να αναλύσουν μια σύγκρουση, να αφήνουν να τους οδηγήσει η αντικειμενικότητα του λόγου, να αφηγούνται μια ιστορία, αλλά και να χορεύουν σε αυτήν και με αυτήν ανάλογα με το γίνεσθαι του σκηνικού βίου.

Δεν είναι μεταφορική έκφραση. Σημαίνει ακριβώς ότι ο πθοποιός δεν μένει δεμένος στο άρμα της πλοκής, δεν ερμηνεύει ένα κείμενο, αλλά δημιουργεί ένα χώρο, κινείται γύρω από τα γεγονότα και μέσα σε αυτά. Άλλες φορές αφήνει να τον οδηγήσουν, άλλες φορές τα οδηγεί ο ίδιος· άλλες φορές αποστασιοποιείται από αυτά και τα σχολιάζει, τα προπερνάει, τους επιτίθεται, τα αρνείται, επιδιώκει νέες συνδέσεις, περνά σε άλλες ιστορίες. Συντρίβοντας τη γραμμικότητα της αφήγησης, αλλάζοντας συνεχώς τις οπτικές γωνίες, ανατέμνοντας τη γνωστή πραγματικότητα, πλέκοντας μαζί αντικειμενικότητα και υποκειμενικότητα, έκθεση των γεγονότων και αντίδραση σε αυτά, χρησιμοποιεί στην πράξη την ίδια ελευθερία και τα ίδια νοερά άλματα, οδηγημένος από μια λογική την οποία ο θεατής δεν μπορεί αμέσως να αναγνωρίσει.

Αυτό που δημιουργεί συχνά παρεξηγήσεις γύρω από τα ασιατικά θέατρα, που κάνει να τα συγχέουν με τελετουργίες «αρχαϊκές», ή να φαίνονται σαν θεατρικά είδη τέλεια μιν, αλλά στατικά, είναι από την άλλη μεριά αυτό

ακριβώς που τα φέρνει πιο κοντά στην εποχή μας, στις εμμειρίες μας, στις πιο περίπλοκες απόψεις περί του χρόνου και του χώρου. Οι απόψεις αυτές δεν αντιπροσωπεύουν μια φαινομενολογία της πραγματικότητας, αλλά μια φαινομενολογία της σκέψης. Δεν ενεργούν σαν να ανήκαν στο σύμπαν του Νεύτωνα. Αντιστοιχούν περισσότερο στον υποατομικό κόσμο του Νιλς Μπορ.

Θεατής

Το ευρασιατικό θέατρο είναι απαραίτητο σήμερα, τώρα που περάσαμε στον εικοστό πρώτο αιώνα. Δεν εννοώ την αναγκαιότητα των ασιατικών ιστορικών ερμηνευμένων με την ευαισθησία ενός δυτικού, ούτε σκέπτομαι τις τεχνικές αναδημιουργίας, ούτε την εισαγωγή νέων κωδικών. Κατά βάθος, ακόμα και οι περίπλοκοι κώδικες που φαίνεται να δίνουν νόημα σε πολλές παραδόσεις, παραμένουν άγνωστοι ή ελάχιστα γνωστοί για την πλειοψηφία των θεατών, στην Ινδία και την Κίνα, στην Ιαπωνία όπως και στο Μπαλί.

Σκέπτομαι μερικούς μόνο θεατές που μπορούν να ακολουθήσουν ή να συντροφεύσουν τον πθοποιό στον χορό της σκέψης-εν-δράσει.

Μόνο το δυτικό κοινό δεν έχει συνηθίσει να περνάει από τον ένα ρόλο στον άλλο παρέα με τον ίδιο πθοποιό· γιατί δεν έχει συνηθίσει να συνδέεται με κάποιον, του οποίου τη διάλεκτο δεν μπορεί να αποκωδικοποιήσει εύκολα· γιατί δεν έχει συνηθίσει τη σωματική έκφραση, που δεν είναι άμεσα μιμητική ή δεν διοχετεύεται στις συμβάσεις του χορού.

Πέρα από το κοινό, υπάρχουν στη Δύση, όπως και στην Ανατολή, στο Βορρά όπως και στον Νότο, συγκεκριμένοι θεατές. Λίγοι, για τους οποίους όμως το θέατρο μπορεί να αποτελεί αναγκαιότητα.

Γι' αυτούς το θέατρο είναι μια σχέση που δεν εδραιώνει μια ενόπια, δεν δημιουργεί μια κοινωνία, αλλά μετατρέπει σε τελετουργία την αμοιβαία αποξένωση και τον σπαραγμό του κοινωνικού σώματος, που περιβάλλεται κάτω από την ομοιόμορφη επιδερμίδα των νεκρών μύθων και αξιών.



Καζούο Ονο και Σαντζούκτα Πανιγκράχι αυτοσχεδιάζουν στη διάρκεια της 30ης επετείου του Θεάτρου Οντίν (Χολοσεμπρό, 1994).

Παρανοήσεις και επινοήσεις: από τον *Δρόμο του Μεταξιού* ως τον Σέκι Σάνο

Νικόλα Σαβαρέζε

Οι αποστάσεις που χωρίζουν την Ανατολή από τη Δύση, τα δύο άκρα της ευρασιατικής ηπείρου, είναι τεράστιες, αλλά από την προϊστορική περίοδο ακόμα οι λαοί της Ευρώπης και της Ασίας προσπάθησαν να τις ξεπεράσουν δημιουργώντας ένα πλήθος περασμάτων που σήμερα είναι γνωστά με την εύστοχη ονομασία *Δρόμος του Μεταξιού*. Έτσι οι μεγάλες μεταναστεύσεις των λαών, οι συνεχείς στρατιωτικές κατακτήσεις και οι πάντα ανοιχτοί δρόμοι των εμπορών δημιούργησαν τις ιδεολογικές, τεχνικές και καλλιτεχνικές ανταλλαγές, που προκάλεσαν αληθινές και ξεχωριστές συγχωνεύσεις πολιτισμών. Στους ιστορικούς χρόνους, οι Έλληνες, αλλά κυρίως οι Ρωμαίοι, ευνόησαν αποτελεσματικά τις εμπορικές συναλλαγές και τις επικοινωνίες με την Ασία, όπως μαρτυρεί η άφιξη του πολύτιμου κινεζικού υφάσματος στις αρχές της αυτοκρατορικής περιόδου. Αργότερα, τον 13ο αιώνα, η μογγολική αυτοκρατορία προσπάθησε να επαναφέρει αυτές τις σχέσεις έπειτα από τη μεγάλη περίοδο απομόνωσης που είχαν ως αποτέλεσμα τους οι αραβικές κατακτήσεις. Ακόμα και μετά την εποχή των «μεγάλων ανακαλύψεων» και το άνοιγμα των θαλάσσιων δρόμων του Ατλαντικού, τα καραβάνια που περνούσαν από την Ευρώπη στην Ασία και αντίστροφα, εξακολουθούσαν να αποτελούν ένα πλούσιο ποτάμι από ανθρώπους, εμπορεύματα, τεχνικές, ιδέες και πνευματικά δημιουργήματα, τα οποία η ευρωπαϊκή αποικιακή κοινωνία απορρόφησε και ανακατένιμε.

Στα μονοπάτια του Δρόμου του Μεταξιού, ανάμεσα στους αμέτρητους ταξιδιώτες που τα πέρασαν, δίπλα στους στρατιώτες, τους εμπόρους, τους μαντατοφόρους και τους προσκυνητές, ταξίδεψαν και εκείνοι που κέρδιζαν τη ζωή τους κάνοντας τους ταχυδακτυλουργούς, τους ακροβάτες, τους μουσικούς και τους χορευτές· όλος αυτός ο κόσμος που κουβαλούσε μέσα του, ενσωματωμένες, τις τεχνικές του και τις ιστορίες του. Έτσι έφτασαν εκατοντάδες Έλληνες ηθοποιοί στα σύνορα της Ινδίας ακολουθώντας τον στρατό του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Με τον ίδιο τρόπο, οι παντόμμοι από τη Συρία, μαζί με ένα πλήθος αρμιστών, σαλπικτών, γελωτοποιών, ταχυδακτυλουργών και χορευτριών, έφτασαν στα θέατρα της Ρώμης, για να ικανοποιήσουν τη μόδα των εξωτικών θεαμάτων που προτιμούσαν οι Ρωμαίοι, όπως αναφέρουν οι συγγραφείς της *Ιστορίας του Αυγούστου*.

Με τον ίδιο τρόπο και στην άλλη πλευρά, η πλούσια αυτοκρατορία των Τανγκ (618-907), που εκτεινόταν στην ακμή της από τη Μογγολία ως την κεντρική Ασία, έκανε πρωτεύουσα της Τσανγκ'αν (τη σημερινή Ξιάν),

μία κοσμοπολίτικη μητρόπολη ανοιχτή στη Δύση. Η ζωή των κινέζων ευγενών της Τσανγκ'αν χαρακτηριζόταν από την πολυτέλεια, την αναζήτηση των αιολαύσεων και των διασκεδάσεων, ανάμεσα στις οποίες η ανοχή και η προτίμηση για το εξωτικό κατείχαν περίοπτη θέση. Από την κοινωνία αυτή έχουμε πολυάριθμα αντικείμενα που βρέθηκαν σε τάφους και πολλά αγαλματίδια από τερακότα, τα οποία μιλούν για μια πληθώρα ηθοποιών, μουσικών, χορευτριών και παραμυθιάδων, που προέρχονταν από το Θιβέτ και την κεντρική Ασία. Το φαινόμενο, γνωστό ως «εξωτισμός Τανγκ», κληροδότησε στην Κίνα τα θεάματα των «εκατό παιχνιδιών», από τα οποία προήλθε η κινεζική όπερα και οι μεγάλες παραδόσεις τραγουδιού και ακροβατικών.

Την εποχή που η Κόρντοβα συναγωνιζόταν το Βυζάντιο και κτιζόταν η Αλάμπρα (στη Γρανάδα) και το Αλκάθαρ (στη Σεβίλλη), έφτασε στην ισπανική πόλη ο Άραβας Ζιριάμι (789-περ. 857), μουσικός του Χαρούν αλ Ρασίντ, του μεγάλου χαλίφη της δυναστείας των Αβασιδών, που πρωταγωνιστεί στις *Χίλιες και μια νύχτες*: ο Χαρούν αλ Ρασίντ είχε κάνει τη Βαγδάτη την πλουσιότερη και πιο αναπτυγμένη πολιτισμικά πόλη του κόσμου. Ο Ζιριάμι έγινε εισπηγτής μιας μόδας που την ακολούθησαν πολλοί, τόσο στην μαυριτανική όσο και στην καθολική Ισπανία. Του οφείλουμε πολλές συνταγές μαγειρικής καθώς και τη συνήθεια να φοράμε διαφορετικά ρούχα κάθε εποχή. Βελτίωσε την τοπική μουσική εισάγοντας νέους κανόνες για την εκτέλεσή της και νέα όργανα, ίσως ακόμα και το λαούτο, που είναι ο πατέρας όλων των ευρωπαϊκών εγχόρδων οργάνων. Και πιστεύεται ότι, πάντα μέσω των Αράβων, εισήχθη στη Δύση και το θέατρο των σκιών, το οποίο στη συνέχεια για ανεξήγητους λόγους ονομάστηκε «κινεζικό». Αυτές είναι οι αρχαίες και υπόγειες ρίζες του θεάματος που αποκαλείται συχνά «θέατρο της Ανατολής».

Για να ανοφύγουμε, φωτόσο, τις συγχύσεις και να προχωρήσουμε με τρόπο ιστορικά έγκυρο, πρέπει να θεωρήσουμε πως υπάρχουν τουλάχιστον τέσσερις φάσεις στη γνώση, την ερμηνεία και την οικειοποίηση των θεάτρων της Ανατολής και της Δύσης, τόσο από την πλευρά των δυτικών όσο και από την πλευρά των ασιατών καλλιτεχνών. Οι τέσσερις αυτές φάσεις, για τη Δύση μπορούν να προσδιοριστούν ως εξής: *θέατρα της Ανατολής, ασιατικά θέατρα, Δύση - Ανατολή, ευρασιατικό θέατρο*. Οι προσδιορισμοί αυτοί δεν συγκρούονται μεταξύ τους, ούτε αποτελούν πνευματικές σχολές, προέρχονται από διαφορετικές ιστορικές συνθήκες γνώσης και μελέτης.

Η αντίληψη αυτή για τα θέατρα της Ανατολής αναπτύχθηκε τον 18ο αιώνα, όταν η Δύση συνειδητοποίησε την ύπαρξη εξω-ευρωπαϊκών πολιτισμών. Γεννήθηκε, έτσι, ο Οριενταλισμός, το σύνολο των σπουδών και των ενδιαφερόντων για τους ασιατικούς πολιτισμούς. Χάρη στις ανατολικές σπουδές, οι ευρωπαίοι ανακάλυψαν στην Ασία την ύπαρξη θεαματικών στοιχείων που μπορούσαν να αφομοιωθούν από το δυτικό θέατρο. Αυτό συνέβη όταν έγιναν οι πρώτες μεταφράσεις δραματικών κειμένων. Το κινεζικό δράμα του 13ου αιώνα, *Το ορφανό του Ζάο*, που μεταφράστηκε από γάλλους Ιησουίτες, και η *Σακουντάλα* του Καλιντάσα, συγγραφέα σανσκριτικής

καταγωγής του 4ου αιώνα μ.Χ., που μεταφράστηκε στα λατινικά από τον άγγλο λόγιο Ουίλλιαμ Τζόουνς, γνώρισαν μεγάλη διάδοση και τα μιμήθηκαν πολλοί. Επειδή όμως τα δύο έργα αφηγοούνταν ιστορίες με βασιλιάδες, οι ευρωπαίοι μελετητές τα παρομοίασαν με «τραγωδίες», δηλαδή με το λογοτεχνικό είδος το οποίο, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, προσφερόταν για την παρουσίαση ευγενών και κοινωνικά σημαντικών προσώπων. Αυτή είναι μία μόνο από τις πολλές παρεξηγήσεις με τις οποίες κομείται η ιστορία των γνώσεων που σχετίζονται με την Ανατολή και τη Δύση. Το κινεζικό έργο ήταν στην πραγματικότητα κάτι περισσότερο από ένα λιμπρέτο για όπερα, και το ινδικό δράμα δεν μπορούσε να είναι τραγωδία, αφού η ιδέα του τραγικού δεν υπάρχει στην Ινδία και τα έργα του σανοκριτικού θεάτρου προέβλεπαν πάντοτε αίσιο τέλος.

Πέρα από τις μεταφράσεις, δεν δημιουργήθηκε ωστόσο κανένα ενδιαφέρον για τους τρόπους παράστασης και για τις τεχνικές των ασιατών ηθοποιών. Παραμελήθηκε εντελώς το γεγονός ότι τα μεταφρασμένα αυτά έργα, στην Κίνα ή στην Ινδία, είχαν μια σκηνοθεσία θεαματικά ελκυστική, στην οποία ο χορός, η μουσική και η τέχνη του ηθοποιού έπαιζαν βασικά ρόλο. Η παντελής έλλειψη άμεσης επαφής με τα θεάματα αυτά οδήγησε στη διάπραξη περαιτέρω σφαλμάτων, που απέκρυψαν ακόμη περισσότερο από τους ευρωπαίους την πραγματική—παραστασιακή και όχι λογοτεχνική—φύση των ασιατικών θεάτρων. Η κατάσταση αυτή διήρκεσε μέχρι τις αρχές του εικοστού αιώνα, όταν κάποιιοι ασιάτες ερμηνευτές άρχισαν να παίζουν στην Ευρώπη, επί το πλείστον με την ευκαιρία μεγάλων παγκόσμιων εκθέσεων. Το ευρωπαϊκό κοινό, οι ερευνητές και προπάντων ο κόσμος του θεάτρου, μπόρεσε τότε να δει, έστω και καλυμμένα από τις κυρίαρχες εξωτικές μόδες, θεάματα με ασιάτες ερμηνευτές.

Διάσημες υπήρξαν οι περιοδείες στην Αμερική και την Ευρώπη της γιαπωνέζας πρώην γκέισας Σάντα Γιάκο και του συζύγου της Καβακάμι Οτοζίρο, ζωντανών εμβλημάτων της ιαπωνικής μόδας. Αυτοί όμως δεν ήταν ερμηνευτές κάποιου παραδοσιακού θεατρικού είδους, αλλά ενός είδους θεάτρου «ρήξης», που στην Ιαπωνία ονομάζεται «νέο κύμα» (*shūha*), και αποτελείται από σύνθεση αποσπασμάτων Καμπούκι και διπλικού εξωτισμού. Η δόξα πάντως που απέκτησαν η Σάντα Γιάκο και ο Καβακάμι στην Ευρώπη, δεν εκτιμήθηκε καθόλου στην πατρίδα τους, ενώ οι εξωστρεφείς δυτικοτροπές σκηνοθεσίες τους προκάλεσαν σκάνδαλο στο συντηρητικό παραδοσιακό ιαπωνικό περιβάλλον.

Η ίδια κακή φήμη περιέβαλε και την Χανάκο, μια άλλη γιαπωνέζα χορεύτρια σκοτεινής καταγωγής, που είχε μανάτζερ στην Ευρώπη μια αμερικανίδα χορεύτρια με ιδιαίτερα ασκημένο εμπορικό πνεύμα, τη Λόιε Φούλερ. Η Χανάκο έγινε φίλη του μεγάλου γλύπτη Ροντέν, ο οποίος φιλοτέχνησε πολλά πορτρέτα της. Στους ερμηνευτές αυτούς θα πρέπει να προσθέσουμε καλλιτεχνικά σύνολα, όπως π.χ. τους οιαμαίους χορευτές, που επισκέφθηκαν την Αγία Πετρούπολη το 1900 και άφησαν το στίγμα τους στη δουλειά του Μίκαϊλ Φοκίν και του Λέον Μπάκοτ, χορογράφου και σκηνογράφου-ενδυματολόγου

αντίστοιχα των *Ρώσικων Μπαλέτων* του Ντιαγκίλεφ, ή τις χορεύτριες του χορευτικού θιάσου του βασιλιά της Καμπότζης, που έφτασαν στη Γαλλία για την Έκθεση της Μασσαλίας το 1906 και αποτέλεσαν πάλι πηγή έμπνευσης για τον Ροντέν.

Κάπως διαφορετικά είναι η περίπτωση του νεαρού Μίκιο Τιο (1892-1961) που ήρθε από την Ιαπωνία για να μάθει την τέχνη του χορού κοντά στην Ιζαντόρα Ντάνκαν. Αντί γι' αυτό, όμως, ο ποιητής Γ. Μ. Γέις τον επέλεξε για να ερμηνεύσει τα νέα «χορευτικά δράματά» του, που δημιουργήθηκαν πάνω σε θέματα παρμένα από τις αρχαίες ιρλανδικές σάγκα, ένα μίγμα ευρω-ιαπωνικών μύθων, που εντυπωσίασε το 1916 τα πλούσια λονδρέζικα σαλόνια. Ο Μίκιο Τιο εκμεταλλεύθηκε στη συνέχεια τη φήμη που είχε αποκτήσει, μεταναστεύοντας στις Ηνωμένες Πολιτείες, όπου δίδαξε για πολύ καιρό ένα δικό του χορευτικό είδος, κάτι ανάμεσα σε Νο και Καμπούκι. Ανάλογη ήταν και η ιστορία του Ουντάι Σανκάρ, ενός νεαρού Ινδού που ήλθε στην Ευρώπη για να σπουδάσει ζωγραφική, πείστηκε όμως από την Άννα Πάβλοβα, τη μεγάλη διεθνή βεντέτα του κλασικού μπαλέτου, να γίνει παρτενέρ της για μια σειρά από χορούς εμπνευσμένους από την Ινδία. Ο Ουντάι Σανκάρ όχι μόνο αποδέχθηκε την πρόκληση, αλλά το 1930 ίδρυσε έναν δικό του θίασο «παραδοσιακού» ινδικού χορού που προκάλεσε όμως αγανάκτηση στους παραδοσιακούς ινδουιστές.

Όπως είναι εμφανές, πολλοί από αυτούς τους ασιάτες ερμηνευτές δεν μετέφεραν τις αρχαίες θεατρικές τους παραδόσεις, αλλά εκπροσωπούσαν την πολιτιστική ανανέωση, που άρχισε να εκδηλώνεται στις ασιατικές χώρες, η οποία είχε ως σημείο αναφοράς τον εξωτισμό που απευθυνόταν στη Δύση. Επομένως, ούτε στις περιπτώσεις αυτές μπόρεσαν να δουν οι δυτικοί το πραγματικό πρόσωπο των παραδοσιακών ασιατικών θεάτρων. Το οξύ βλέμμα του Γκόρντον Κρέιγκ, θαυμαστή του ασιατικού πολιτισμού, αντιλήφθηκε αμέσως αυτές τις παρεξηγήσεις και έγραψε για αυτές με τέτοια αυθεντία και σε τόσο μεγάλη έκταση, που έκανε την Ananda Coomaraswamy να του αφιερώσει την αγγλική μετάφραση του βιβλίου *Abhinaya Darpana (Το εγχειρίδιο των χειρονομιών)*, μια αρχαία ινδική πραγματεία για τις τεχνικές του χορού. Σπουδαίοι δραματουργοί όμως, όπως ο Πωλ Κλωντέλ, και σκηνοθέτες της αξίας του Μεγερχόλντ και του Ντιυλέν, αναγνώρισαν αμέσως στους ασιάτες ερμηνευτές αυστηρές τεχνικές, που απαιτούσαν προσοχή και μελέτη.

Τα θέατρα της Ασίας δεν αποτελούσαν για τον απόηχο μιας «μυστηριώδους Ανατολής», αλλά μια κληρονομιά την οποία έπρεπε να εξερευνήσουμε και από την οποία έπρεπε να διδαχθούμε. Αυτό δεν οδήγησε σε αποφυγή των παρεξηγήσεων, παρότι οι τελευταίες υπήρξαν σε τελική ανάλυση γάνιμες. Μερικοί καλλιτέχνες του θεάτρου, γοητευμένοι από τις ακριβείς σκηνικές πρακτικές, επικεντρώθηκαν στις τεχνικές του ηθοποιού, βάζοντας σε δεύτερη μοίρα το κοινωνικό και πολιτιστικό περιβάλλον από το οποίο αυτές προέρχονταν. Για παράδειγμα, όταν το 1931 ο Αρτώ είδε τους μπαλινέζους χορευτές στην Αποικιακή Έκθεση του Παρισιού, δεν

έκανε καμία μνεία του χαρακτηριστικού πολιτισμού του Μπαλί: δεν ήξερε τίποτα για το νησί, που ήταν τότε ολλανδική αποικία, ούτε έδειξε κανένα ενδιαφέρον γι' αυτό. Το μόνο πράγμα που εντυπωσίασε τον Αρτώ όταν είδε τους μπαλινέζικους χορούς στο εκθεσιακό περίπτερο των ολλανδικών Ινδιών, ήταν το γεγονός ότι ενσάρκωναν «το θέατρο» που ο ίδιος θα ήθελε να είχε κάνει. Γι' αυτόν οι μπαλινέζικοι χοροί αποτελούσαν έκφραση μιας υποδειγματικής θεατρικής γλώσσας, θεμελιωμένης πάνω στο σώμα-ιερογλυφικό του ερμηνευτή και όχι πάνω στον λόγο.

Μπορούμε να πούμε πως η οπτική γωνία του Αρτώ ήταν περιορισμένη, πως ήταν η οπτική ενός «κυρίαρχου» με το εκφυλισμένο βλέμμα της αποικιοκρατίας; Ένας τέτοιος ισχυρισμός θα ήταν εσφαλμένος. Ο Αρτώ δεν ζητούσε να υπεξαιρέσει ή να αλλοιώσει έναν ξένο πολιτισμό, αλλά αντιθέτως επιθυμούσε να βρει τη βαθύτερη ουσία του. Ο Αρτώ, παρόλο που αγνοούσε την ιστορία και τον πολιτισμό του Μπαλί, μπόρεσε ωστόσο να αναγνωρίσει τον ζωντανό του πυρήνα, τον *βίο* του, στις ζωντανές κωδικοποιημένες μορφές των χορευτών.

Ένα άλλο λάθος με γόνιμες συνέπειες προέκυψε από την περίφημη συνάντηση που πραγματοποιήθηκε στη Μόσχα το 1935 ανάμεσα στον κινέζο ηθοποιό Μεί Λανφάνγκ και την αφρόκρεμα του ρωσικού θεάτρου – μεταξύ άλλων τον Στανιολάφσκι, τον Μεγερχόλντ, τον Αϊζενστάιν, τον Τρετιάκοφ. Συμμετείχε και ο Μπέρτολτ Μπρεχτ, που βρισκόταν τότε στη Ρωσία ως επισκέπτης, ο οποίος μετά την επίδειξη του Μεί Λανφάνγκ διατύπωσε τη θεωρία της *αποξένωσης*, δηλώνοντας ότι αυτή η τεχνική αποτελεί τη βάση της τέχνης του κινέζου ηθοποιού. Στη βιογραφία του όμως, αργότερα, ο Μεί Λανφάνγκ εξήγησε πόσο σημαντική είναι για έναν ηθοποιό η ταύτιση με τον ρόλο, ανατρέποντας έτσι την ερμηνεία του Μπρεχτ.

Η εισαγωγή ασιατικών θεατρικών ειδών στην Ευρώπη είχε την ανάλογη δυναμική ανταπόκριση και στην Ασία: υιοθετήθηκε το δυτικό δραματουργικό πρότυπο ουσιαστικά δημιουργώντας το αποκαλούμενο «θέατρο λόγου» (το δικό μας «θέατρο πρόζας»). Αυτό το θέατρο, εντελώς καινούργιο είδος σε σχέση με τις κλασικές ανατολικές παραδόσεις, φαινόταν επαναστατικό, κυρίως για το πολιτικό και κοινωνικά του περιεχόμενο. Το μοντέρνο και σύγχρονο θέατρο στην Ασία, είναι το αποτέλεσμα της οικειοποίησης των δυτικών δραματικών κανόνων, οι οποίοι απετέλεσαν επίσης σημαντικούς φορείς νέων πολιτικών ιδεών.

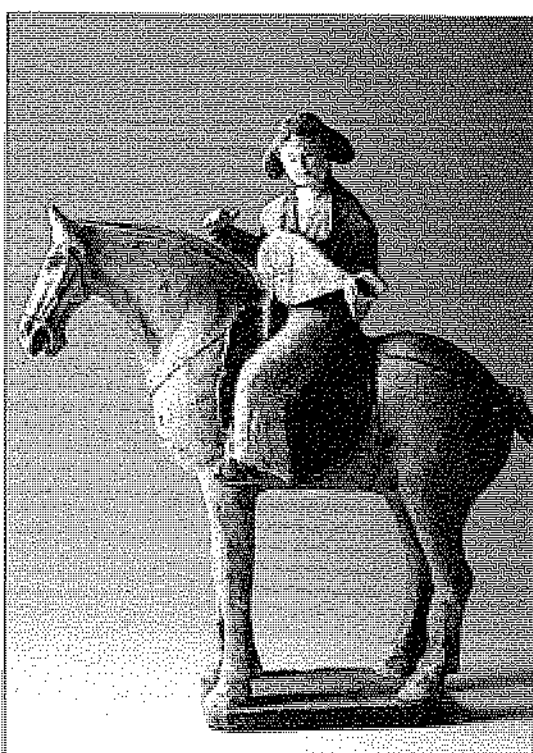
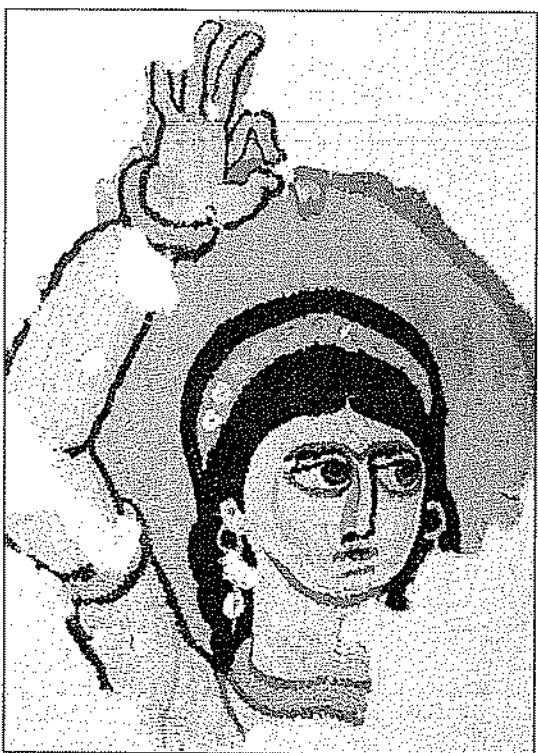
Στην Κίνα, ο Τσανγκ Πενγκτσούν, που οπύδασε στις Ηνωμένες Πολιτείες, εκμεταλλεύθηκε τις γνώσεις του για το ευρωπαϊκό θέατρο, ιδρύοντας το 1914 στην Γιατζίν, τον Θίασο Νέου Δράματος του Νανκάι. Οι πειραματισμοί του απετέλεσαν πρότυπο για κάποιες σχολές του νέου θεάτρου και κυρίως για τους δραματουργούς του «θεάτρου λόγου», οι οποίοι είχαν ασπαστεί τις θέσεις του πολιτιστικού κινήματος «της 4ης Μαΐου», ημέρας κατά την οποία πραγματοποιήθηκε στην Κίνα το 1919 μια μεγάλη διαδήλωση, που είχε ως σκοπό να υποστηρίξει την αντικατάσταση των αρχαίων φεουδαρχικών αξιών με αφομοιωμένες ήδη δημοκρατικές

δυτικές αξίες. Δραματουργοί όπως οι Ουγιάνγκ Γιουκιάν, Τιάν Χαν, Χονγκ Σεν (ο οποίος το 1928 εισήγαγε τον όρο «θέατρο λόγου»), έγραψαν νέα αστικά έργα, εμπνευσμένα όλα από την τεχνοτροπία του ρεαλισμού. Στα έργα αυτά, που υπήρξαν ανανεωτικά ακόμα και για την τέχνη του ηθοποιού, ο Κάο Γιου, που θεωρείται ο σπουδαιότερος συγγραφέας έργων *huaju* (θεάτρου λόγου) δεν δίστασε να ανεβάσει στη σκηνή μια μεγάλη ποικιλία δυτικών πρωτοπόρων όπως Τσέχοφ, Τρεν, Όσκαρ Ουάιλντ, Ο'Νηλ, αλλά ακόμα και Σαίξπηρ και αρχαίους Έλληνες τραγικούς. Δημιούργησε ένα αληθινό πειραματικό θεατρικό εργαστήριο, που ενέπνευσε τον νεαρό Χουάνγκ Ζουολίν να πάει να σπουδάσει στην Αγγλία στις αρχές της δεκαετίας του '30, και να γνωρίσει εκεί από κοντά τον Μπέρναρ Σω, τον Μισέλ Σαιν Ντενί, μαθητή του Κοπώ, το σύστημα του Στανιολάφσκι και το θέατρο του Μπρεχτ.

Η τεράστια διάδοση του έργου του Στανιολάφσκι και του Μπρεχτ στην Ασία και οι πολλές διασκευές του, θα άξιζαν μια βαθύτερη έρευνα (που μέχρι στιγμής δεν έχει πραγματοποιηθεί οφαιρικά). Υπάρχουν δύο συμβολικές περιπτώσεις: η μία είναι του Χουάνγκ Ζουολίν, που θεμελίωσε το επικό θέατρο του Μπρεχτ στο Λαϊκό Θέατρο της Σαγκάης, του οποίου έγινε διευθυντής μόλις γύρισε από την Αγγλία, και η άλλη του Ιάπωνα Σέκι Σάνο. Αφού υπήρξε ενεργό μέλος του προλεταριακού θεάτρου στο Τόκιο, ο Σέκι Σάνο πήγε στη Μόσχα, όπου μελέτησε για αρκετά χρόνια το σύστημα του Στανιολάφσκι και τις τεχνικές του Μεγερχόλντ. Τη δεκαετία του '40 μεταστεισε στο Μεξικό, εκπαιδύοντας πολλές διαδοχικές γενιές λατινοαμερικάνων καλλιτεχνών, οι οποίοι συνέβαλαν με ουσιαστικό τρόπο στην ανάπτυξη της επαγγελματικής και εθνικής ταυτότητας στις χώρες τους.

Όπως στη δημοκρατική Κίνα, έτσι και στην Ιαπωνία της δεκαετίας του '20, αναπτύχθηκε μια κίνηση θεατρικής ανανέωσης, δυτικής έμπνευσης (*shingeki*) που αποτελούσε συνέχεια του «νέου κύματος», το οποίο είχε εγκαινιάσει ο Καβακάμι. Μέλη του έγιναν διανοούμενοι σαν τον Τσουμπούτσι Σάγιο, που παρουσίασε πολλά έργα του Σαίξπηρ αλλά και το *Κουκλόσπιτο* του Ίψεν, και τον Οσανάι Καόρου, ο οποίος, αφού προσπάθησε πρώτα να συμβιβάσει το νέο θέατρο με το Καμπούκι (ιδρύοντας το Ελεύθερο Θέατρο στα πρότυπα του θεάτρου του Αντουάν), αφιερώθηκε εντελώς στους ευρωπαϊούς συγγραφείς, από τον Ίψεν ως τον Χάουπμαν και από τον Βέντεκιντ ως τον Πιραντέλο. Βεβαίως το κέντρο της νέας ιαπωνικής θεατρικής κίνησης υπήρξε το Tsukiji Shogekijo (το Μικρό Θέατρο του Τσουκίγι) που άνοιξε στο Τόκιο το 1924 ο Χιγικάτα Γίοσι και το έκανε εργαστήριο θεατρικών έργων δυτικού ύφους (συμβολισμού, εξπρεσιονισμού) περιλαμβάνοντας και πολλές άλλες πειραματικές πρακτικές της ευρωπαϊκής θεατρικής πρωτοπορίας.

Η Ινδία, επειδή υπήρξε αγγλική αποικία από τα τέλη του 18ου αιώνα, ήρθε σε άμεση επαφή με παραστάσεις ευρωπαϊκού θεάτρου, πολύ πριν φτάσουν στην Ευρώπη ινδοί ηθοποιοί. Έχουμε πληροφορίες για μικρές αγγλικές θεατρικές αίθουσες –σε μια Καλκούτα που ήταν ακόμα στρατιωτικό σχυρό– στις οποίες ο μεγάλος ηθοποιός

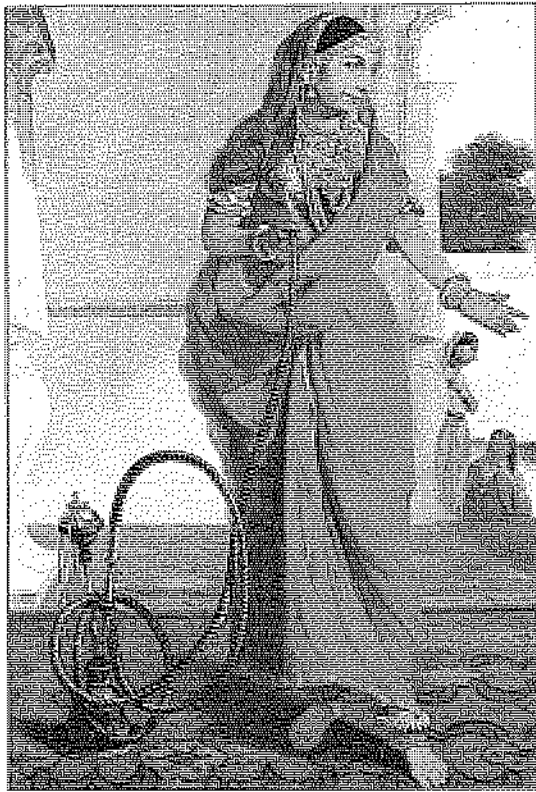


(επάνω αριστερά) Ινδή χορεύτρια: το αγαλματίδιο από ελεφαντόδοντο, που βρέθηκε στις ανασκαφές της Παμππίας, η οποία καταστράφηκε το 79 μ.Χ., μαρτυρεί την παλαιότητα των συναλλαγών μεταξύ της Ινδίας και της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας.

(επάνω δεξιά) Δύο κομποντυμένοι άνδρες εκτελούν έναν τελετουργικό χορό: αξίζει να παρατηρήσουμε τις πτυχώσεις στα ενδύματα που μοιάζουν με τις πτυχές πολλών ελληνικών αγαλμάτων της ελληνιστικής περιόδου. Το ανάγλυφο που ανήκει στην τέχνη της περιοχής Gandhara (σημερινό Πακιστάν) μαρτυρεί τη διάδοση του ελληνικού πολιτισμού μέχρι την Ινδία.

(κάτω αριστερά) Κοπτική τέχνη: χορεύτρια. Η χειρονομία του υψωμένου χεριού αντιστοιχεί σε μια φιγούρα που χρησιμοποιείται σε πολλά είδη ινδικού χορού, την κίνηση mudra katakamukha, που δηλώνει, μεταξύ άλλων, «μαζεύω λουλούδια, φτιάχνω γιρλάντα». Τμήμα αιγυπτιακού τάπητα της κοπτικής περιόδου, 4ος-5ος αιώνας μ.Χ.

(κάτω δεξιά) Μουσικός πάνω σε άλογο, τερακότα της δυναστείας Τανγκ (618-907 μ.Χ.) προερχόμενη από το Shanxi. Στα ταξίδια των εμπόρων στον Δρόμο του Μεταξιού, οι ευγενείς συνοδεύονταν συχνά από έναν θίασο ηθοποιών ή μουσικών που ταξίδευαν μαζί τους έφιπποι ή πάνω σε καμήλες. Και ο Μέγας Αλέξανδρος, στην εκστρατεία του στην Ανατολή το 324 π.Χ. για να διασκεδάσει το στρατό του πήρε μαζί του πολλούς ηθοποιούς και χορεύτριες.



(επάνω αριστερά) Ινδή χορεύτρια ή nautch-girl, όπως την έλεγαν οι Άγγλοι): το όνομα που επεκράτησε όμως στη Δύση ήταν *μαγισαντέρα*, από το πορτογαλικό *bailadeira*, το οποίο σημαίνει οπλώς χορεύτρια. Αγγλικός πίνακας του 18ου αιώνα.

(επάνω δεξιά) Κοσταύμι της Ινταμέ, προσώπου του δράματος *Το ορφανό του Ζάο* (1755) που έγραψε ο Βολταίρος, μιμούμενος ένα κινέζικο έργο του 13ου αιώνα, μεταφρασμένο από τους Ήσουςιτες.

(κάτω αριστερά) Οι πρέσβεις του Μαρόκου παρακολουθούν μια παράσταση της Κομεντί Ιταλιέν στις Βερσαλλίες. Πίνακας του Αντουάν Κουπέλ, «πρώτου ζωγράφου του βασιλιά», των αρχών του 18ου αιώνα.

(κάτω δεξιά) Σχοινοβάτες, ακροβάτες, χορεύτριες, γελωτοποιοί και μουσικοί, σε μια δημόσια γιορτή στην πλατεία της Κωνσταντινούπολης. Τουρκική μνιαιτούρα του 17ου αιώνα. Από την Κωνσταντινούπολη, μέσω της Βενετίας και της Γένοβας, έμπαιναν στην Ευρώπη πολλοί πλανόδιοι καλλιτέχνες, μεταξύ αυτών και εκείνοι που χειρίζονταν το θέατρο οκιών.



(αριστερά) Η Σάντα Γιάκο (1871-1946) ερμηνεύει την Οφηλία σε σκηνοθεσία του συζύγου της Καβακάμι (1908). (δεξιά) Ο χορός της Σάντα Γιάκο σε σχέδιο του νεαρού Πικάσο. (απέναντι σελίδα) Ο Καβακάμι Οτζιζιρο, ιδρυτής του θεάτρου *shintra*, στον ρόλο του φαντάσματος του πατέρα του Άμλετ.

Γκάρικ έστειλε από το Λονδίνο μεταχειρισμένα σκηνικά και ίσως κάποιους ηθοποιούς δεύτερης κατηγορίας. Ήταν παραστάσεις ερασιτεχνικές, οι οποίες γνώρισαν αμέσως τοπικούς ανταγωνιστές: για κάποιο διάστημα, στην Καλκούτα, υπό τη διεύθυνση ενός ρώσου ταξιδιώτη, κάποιου Λέμπεντεφ, μαζί με τους Άγγλους έπαιζαν και ινδοί ηθοποιοί. Η επιβολή της αγγλικής γλώσσας στα ινδικά κολέγια και σχολεία στα οποία εκπαιδευόνταν και τα παιδιά των ανωτέρων τάξεων, αφενός υποχρέωνε τους μαθητές να μελετούν Σαίξπηρ, και αφετέρου σχημάτιζε μια καλλιεργημένη τάξη, η οποία συνειδητοποιούσε την ύπαρξη ενός ινδικού πολιτισμού. Το θέατρο συμμετείχε στην κίνηση αυτή με έργα που μιμούνταν τα αγγλικά πρότυπα αλλά και με τη μελέτη των παλαιών ειδών. Ο μεγάλος ποιητής Ραμππρανάθ Ταγκόρ ενθάρρυνε και τις δύο τάξεις: έγραψε επιτυχημένα δυτικότερα θεατρικά έργα, κυρίως όμως έσωσε τον παραδοσιακό ινδικό χορό των ιερών χορευτριών *devadasi*, εντάσσοντάς τον στο πρόγραμμα του Πανεπιστημίου του Σαντινικετάν, που ίδρυσε ο ίδιος, και στο οποίο σπούδαζαν κορίτσια καλών οικογενειών.

Στις αρχές του εικοστού αιώνα, όταν οι άνθρωποι του θεάτρου στην Ευρώπη άρχισαν να δημιουργούν μια νέα ιδέα θεάτρου, το οποίο περιστρεφόταν γύρω από

τον σκηνοθέτη ως δημιουργό της παράστασης και τον ηθοποιό ως συμμετοχο της δημιουργίας, η Ανατολικο-Δυτική προοπτική πρότεινε ως υπόδειγμα τον *ολικό ηθοποιό*, που χορεύει, τραγουδά, αυτοσχεδιάζει, κάνει ακροβατικά, παίζει μουσικά όργανα, γράφει κείμενα και βεβαίως τα ερμηνεύει, όπως ακριβώς ήταν οι ηθοποιοί της Κομέντια ντελ'άρτε αλλά και όπως είναι ακόμα οι ηθοποιοί του Καμπούκι. Για την πραγματοποίηση αυτών των σκοπών, έλαβαν υπόψη τους κάθε ερέθισμα που θα μπορούσε να τροφοδοτήσει τα νέα ιδανικά και να ανανεώσει τις βάσεις του θεατρικού επαγγέλματος. Το ίδιο συνέβαινε και στις νέες γενιές καλλιτεχνών του θεάτρου στις διάφορες ασιατικές χώρες, καθώς αναζητούσαν ερεθίσματα για να οικοδομήσουν ένα θέατρο σύγχρονο και εθνικό, ως έκφραση των συνθηκών και των αναγκών της κοινωνίας τους.

Πηγή έμπνευσης δεν υπήρξε μόνο η θεαματικότητα των τελετουργιών των διαφόρων πολιτισμών, τις οποίες περιέγραφε η πρόσφατη «επιστήμη» της ανθρωπολογίας, ή τα είδη των ασιατικών θεάτρων, αλλά και όλες οι παραδόσεις που είχαν γίνει πια στη Δύση «θεατρικοί μύθοι»: η Κομέντια ντελ'άρτε και το ελισαβετιανό θέατρο, το θέατρο του Χρυσού Αιώνα, οι πλανόδιοι θίασοι ποικιλιών, τα τσίρκα, αλλά και το αρχαίο ελληνικό θέατρο.



Η περιέργεια και η γοητεία υπήρξαν διαπολιτισμικές και ενδοπολιτισμικές. Οι μορφές αυτές αποτελούσαν μια κληρονομιά προσήπ μέσω της ιστορικής τεκμηρίωσης και των κλασικών της θεατρικής λογοτεχνίας—Σαίξπηρ, Λόπε δε Βέγα, Γκότσι—οι οποίοι ξαναδιαβάζονταν με νέα φαντασία. Τα ασιατικά θέατρα όμως είχαν επιπλέον το πλεονέκτημα πως μπορούσαν να παρουσιάζουν—εκτός από τα βιβλία—ζωντανές παραστάσεις και επιδείξεις. Η αναπαραγωγή «υποδειγματικών θεάτρων» της ιστορίας υπήρξε ο τρόπος με τον οποίο κάποιοι ευρωπαίοι καλλιτέχνες θέλησαν να συνεχίσουν τη μελέτη πάνω στον ηθοποιό, για να θεραπεύσουν το αρχικό «τραύμα» του θεατρικού ευρωπαϊκού πολιτισμού, δηλαδή τον διαχωρισμό των χορευτών, μουσικών και ακροβατών από το λόγιο θέατρο κατά τον 16ο αιώνα, οι οποίοι δημιούργησαν στη συνέχεια διαφορετικά είδη θεάματος (βλ. Νοσταλγία).

Ο θαυμασμός αυτός διατηρήθηκε ζωντανός και παραγωγικός μέχρι τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, εποχή κατά την οποία τα θέατρα της Ανατολής από «κληρονομιά, πηγή έμπνευσης» έγιναν αντικείμενο αυτόνομων σπουδών ως ασιατικά θέατρα. Κάποιοι οριενταλιστές, αμερικανοί στην πλειοψηφία τους, άρχισαν να ταξιδεύουν συστηματικά στην Ασία. Με διαφορετικούς κάθε φορά σκοπούς, όπως π.χ. ο Φόμπιον Μπάουερς, που υπήρξε λογοκριτής στην κατεχόμενη Ιαπωνία μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Ο Μπάουερς

κατάλαβε πόσο ανόητο ήταν να λογοκρίνει τα κείμενα του θεάτρου Καμπούκι, που θεωρούνταν «μilitαριστικά», αφού δεν αποτελούσαν το βασικό στοιχείο του θεάτρου: στην πραγματικότητα στο Καμπούκι το ουσιαστικό είναι η απόδοση του ηθοποιού. Αν όμως λογοκρίνονταν τα κείμενα, θα στραγγαλιζόταν και η τέχνη του ηθοποιού που συνδεόταν με αυτά και ο κόσμος θα έχανε μια μεγάλη μορφή τέχνης. Έτσι, ο λογοκριτής Μπάουερς συνέβαλε στην κατάργηση της λογοκρισίας στο Καμπούκι και αναγνωρίζεται σήμερα ως «σωτήρας» του. Και άλλοι αμερικανοί ερευνητές συνέβαλαν ενεργά στη μελέτη των κλασικών ασιατικών θεάτρων αφαιρώντας τους το εξωτικό επίχρυσμα: ο Ντόναλντ Κην στην Ιαπωνία, ο Άντολφ Κλάρενς Σκοτ στην Κίνα και ο Τζέιμς Μπράντον στην Νοτιοανατολική Ασία είναι οι πιο γνωστοί. Και δεν πρέπει βέβαια να ξεχάσουμε τον Λέοναρντ Πρόνκο, που πρώτος ανέπτυξε την ιδέα για ένα «ολικό θέατρο» *Ανατολής – Δύσης*.

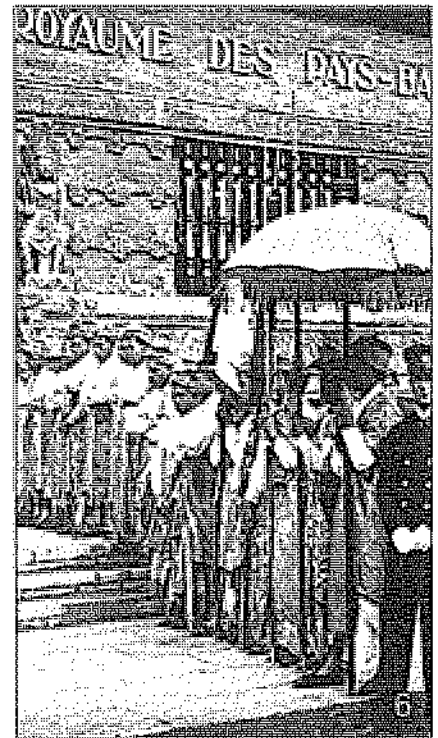
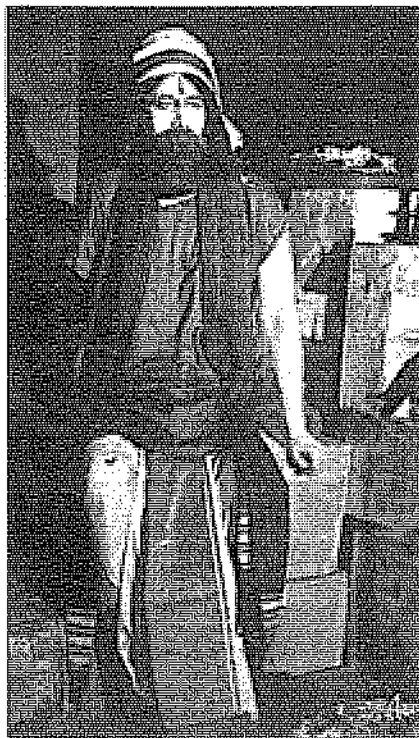
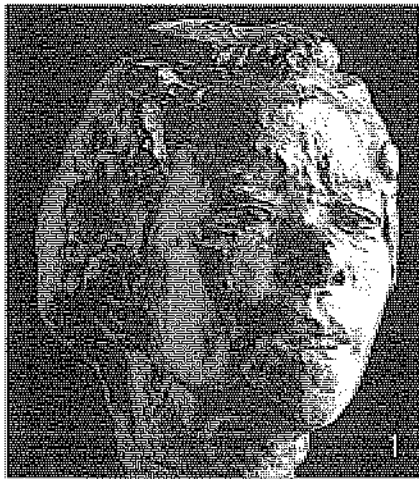
Στα τέλη του 20ου αιώνα ο Οριενταλισμός επικρίθηκε από τον Έντουαρντ Σαϊντ ως αδικαιολόγητος αλλά και αιτία για προβλήματα, παρεξηγήσεις και ψευδαισθήσεις. Ο Οριενταλισμός είναι μια μονομερής και εθνοκεντρική οπτική, που υποβαθμίζει και διαστρεβλώνει τις αυθεντικές φυσιογνωμίες των ασιατικών πολιτισμών. Σήμερα, γνωρίζουμε τα σημαντικότερα κενά στην προσέγγιση Ανατολής – Δύσης, πρέπει να αναγνωρίσουμε όμως ότι αυτή η ιστορική αναδρομή μάς επιτρέπει να γνωρίσουμε την ιστορία των θεατρικών σχέσεων μεταξύ Ευρώπης και Ασίας. Η προσέγγιση αυτή προκάλεσε περιέργεια και θαυμασμό, έδωσε αφορμή για έρευνες, μελέτες και απόψεις, γιατί η *Ανατολή* υπήρξε για την Ευρώπη ένα *alter ego*, ο κατεχοχίν «Άλλος», η δυνατότητα πιο άμεσης αντιπαραβολής ακόμα και μετά την ανακάλυψη της Αμερικής. Παρόμοιο ρόλο έπαιξε και η Δύση με τον μυθικό της πολιτισμό στις καλλιτεχνικές πρακτικές και τη φιλοκαλία των διαφόρων κοινωνικών στρωμάτων στις ασιατικές κοινωνίες.

Σήμερα, όπως και χθες, οι θεατρικές πραγματικότητες αφομοιώνουν επιδράσεις από την Ασία, την Ευρώπη και τις άλλες ηπείρους, από το παρελθόν, το παρόν, από θρησκευτικές τελετουργίες και λαϊκές γιορτές που τις μεταμορφώνουν σε νέες πρακτικές. Οι πρακτικές αυτές δεν εξηγούν την ιστορία, παρόλο που προέρχονται από την ιστορία. Όπως η θέαση των θεάτρων της Ανατολής, έτσι και η προοπτική του *ευρασιατικού θεάτρου* θα δημιουργήσει παρεξηγήσεις, που είναι μια φυσική συνέπεια όταν προσπαθούμε να παρουσιάσουμε με λόγια, περίπλοκα ιστορικά θέματα και γεγονότα.

Χρειάζεται να παρατηρήσουμε για να καταλάβουμε. Χρειάζεται να παρακολουθήσουμε από κοντά τις πρακτικές των ηθοποιών για να πλησιάσουμε τη σημασία τους. Υπάρχει διαφορά ανάμεσα σε εκείνους που μελετούν σήμερα το θέατρο μόνο μέσα από τα βιβλία, και αυτούς που το μελετούν και από τα βιβλία, παρακολουθώντας όμως συγχρόνως και τις δημιουργικές εξελίξεις των ηθοποιών. Σήμερα, στις αρχές της τρίτης χιλιετίας, αυτή είναι η βασική διαφορά ανάμεσα στους ερευνητές του θεάτρου.

Το ευρασιατικό θέατρο αρχίζει από αυτό το σημείο, δηλαδή από τη συναίσθηση ύπαρξης πραγματιστικών γνώσεων και τεχνικών αρχών που ενυπάρχουν στους διάφορους θεατρικούς πολιτισμούς της Ευρασιατικής ηπείρου. Σε αυτή την επαγγελματική «μέση επικράτεια», οι ιριδίζουσες παραδόσεις του κλασικού ασιατικού θεάτρου – το Νο, το Καμπούκι, οι ινδικοί και μπαλινέζικοι χοροί, η Όπερα του Πεκίνου– συνυπάρχουν με τις παραδόσεις του ευρωπαϊκού και δυτικού θεάτρου – το κλασικό μπαλέτο και τον σύγχρονο χορό, το μίμο, την όπερα, το πολιτικό και το πειραματικό θέατρο. Αυτή η περιοχή της θεατρικής σκέψης και πράξης –στην οποία

ο Ευριπίδης, ο Καλιντίασα, ο Σαίξπηρ, ο Ζεάμι, η Πουητική του Αριστοτέλη και το *Natyasastra* συγκλίνουν ως τμήματα μιας κληρονομιάς κοινών γνώσεων– προσδιορίστηκε με σαφήνεια τον εικοστό αιώνα όχι μόνο για τους ευρωπαίους και ασιάτες ηθοποιούς, αλλά για τον καθένα ο οποίος αντιμετωπίζει σήμερα την πραγματικότητα της θεατρικής δεξιοτεχνίας και την πρόκληση να βρει για τον εαυτό του ένα προσωπικό νόημα μέσα στην κοινωνία που ζει. Πάντως οι ανταλλαγές, οι αλληλεπιδράσεις, η αδυναμία κατανόησης και οι συγχωνεύσεις, είχαν αρχίσει πολλούς αιώνες πριν, στον Δρόμο του Μεταξίου.



(επάνω, από αριστερά) 3, 1) «Η γιαπωνέζα χορεύτρια» Χανάκο (1868-1945): μπρούτζινη μάσκα του Ροντέν. 2) Ο Ιάπωνας σκινοθέτης Σέκι Σάνο (1905-1966). Ο Ιάπωνας χορευτής Μίκιο Ίτο (1892-1961) ερμηνεύει το πνεύμα του γερακιού στο έργο του Γ.Μ. Γέιτς *At the hawk's well* (Στο πηγάδι του γερακιού). (κάτω, από αριστερά) 4) Ο Ραμπιτρανάθ Ταγκόρ (1864-1941) ερμηνεύει το δραματικό έργο του Θυσία (*Visarajan*) στο Αυτοκρατορικό Θέατρο της Καλκούτας (1924). 5) Καμποτζιανή χορεύτρια στην Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού (1889). 6) Ο μπαλινέζικος θίασος χορού που είδε ο Αρτώ, υποδέχεται τις γαλλικές και ολλανδικές αρχές μπροστά από το Περίπτερο των Κάτω Χωρών, στην Αποικιακή Έκθεση του Παρισιού, το 1931.



Να μεταφράξεις τον αόρατο άνεμο σαν το νερό που σμιλεύει στο διάβα του. Ρομπέρ Μπρεσόν

Ισοδυναμία: να έχει κάτι την ίδια αξία με κάτι άλλο, παρόλο που είναι διαφορετικά. (από λεξικό)

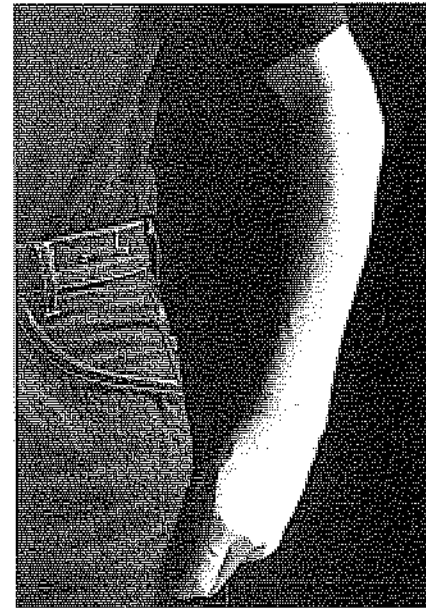
Η τέχνη είναι το ισοδύναμο της φύσης. Πικάσο

Για παράδειγμα, στο Ο φράκτις της εισόδου (Σεκινότο, 1784) τη στιγμή που τραγουδάνε «Κι-για-χο...» ο ηθοποιός δεν καταλαβαίνει πως οι λέξεις αυτές είναι γραμμένες με χαρακτήρες που σημαίνουν αντιστοίχα «ζωντανός», «άγριος», «νύχτα», και αντί γι' αυτά παριστάνει τα ομόφωνα «δέντρο», «βέλος» και «ραβδί»... Είναι ίσως η μοναδική μορφή χορού σε όλο τον κόσμο που βασίζεται σε ένα παιχνίδι λέξεων.
Τζέιμς Μπράντον

Η αρχή της ισοδυναμίας

Αν παρατηρήσουμε ένα χέρι στην καθημερινή ζωή, μπορούμε αμέσως να δούμε πως κάθε δάκτυλο ζωντανεύει από μια δύναμη που είναι διαφορετική από τις δυνάμεις στα άλλα δάκτυλα. Ο ασιάτης ηθοποιός, στον κωδικοποιημένο τρόπο με τον οποίο στριψίζει τον αγκώνα του, στην κλίση του καρπού, στον τρόπο με τον οποίο λυγίζει τα δάκτυλά του, έχει ανασυνθέσει ένα ισοδύναμο της ποικιλίας των δυνάμεων στην καθημερινή ζωή. Η τέχνη όχι ως αναπαραγωγή, αλλά ως ισοδύναμο της φύσης, υπήρξε η μέθοδος των μεγάλων καλλιτεχνών. Η ποικιλία των δυνάμεων στον καρπό και στα δάκτυλα του Δαβίδ του Μιχαήλ Άγγελου, δίνει στην πέτρα τη διαρκώς εναλλασσόμενη ενέργεια, που αποτελεί το χαρακτηριστικό της ζωής (φωτ. επάνω αριστερά).

Η *belle courbe* την οποία παρουσίασε ο Τυγκεμαρ Λιντ (φωτ. στις σελ. 136-137) είναι καλό παράδειγμα για το παιχνίδι των εξω-καθημερινών δυνάμεων που ασκούνται στο σώμα του μίμου, σύμφωνα με τη σχολή του

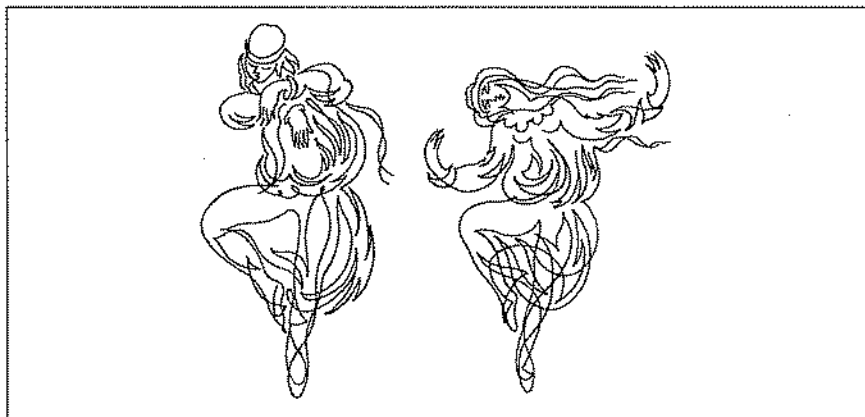
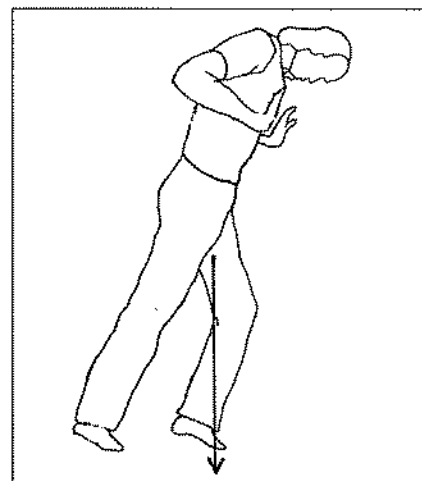
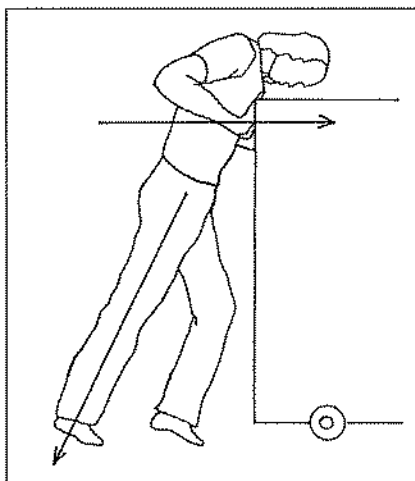


(επάνω) Λεπτομέρεια του δεξιού χεριού του Δαβίδ (1503) του Μιχαήλ Άγγελου (1475-1564) και του αριστερού βραχίου του Ιάπωνα ηθοποιού του Κυάγκεν, Κοσούκε Νομούρα, στη βασική στάση, τη λεγόμενη *kamae* (βλ. Προ-εκφραστικότητα).
(κάτω) Πάμπλο Πικάσο (1881-1973): Λεπτομέρεια από την *Γκερνίκα* (1937), Μουσείο Ρέινα Σοφία, Μαδρίτη.

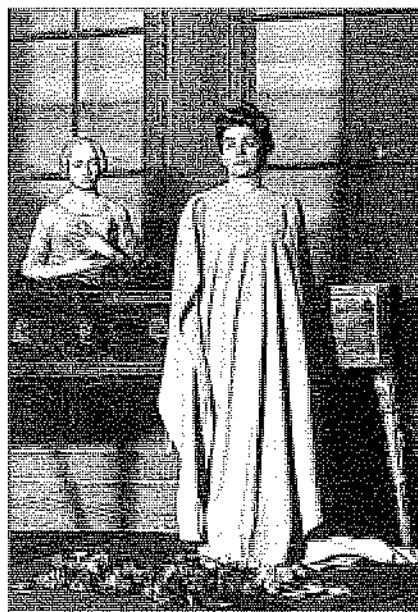
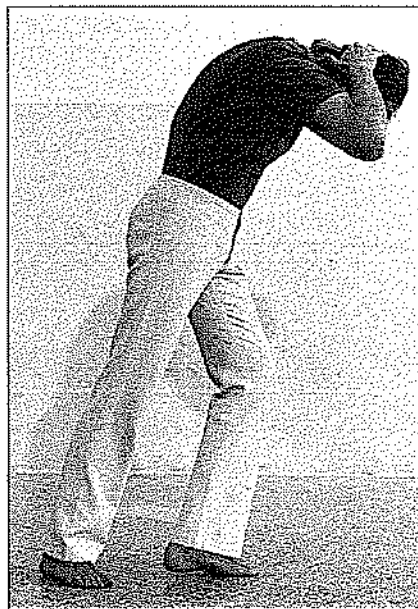
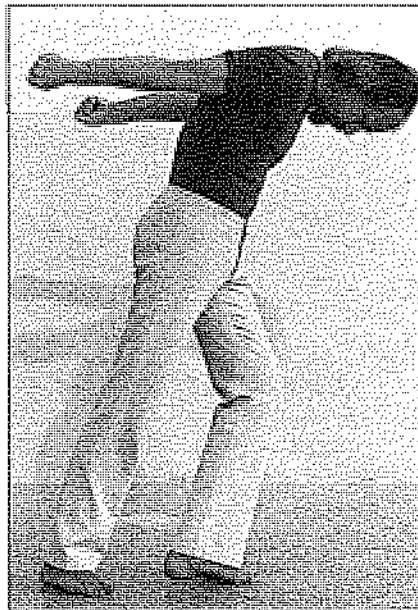
Ντεκρού: μέσω της ανάλυσής του όμως, μπορούμε επίσης να καταλάβουμε πώς, εκμεταλλευόμενοι το βάρος της αντιστάθμισης, μπορούμε να πετύχουμε την ισοδυναμία, όπως και πώς λειτουργούν τα διάφορα μέρη του σώματος του ηθοποιού.

Σε όλα τα σχέδια ο κορμός και οι κνήμες δεν αλλάζουν ποτέ θέση –*la belle courbe*–, ποικίλλει όμως η θέση των βραχιόνων. Οι κνήμες μοιράζουν το βάρος του σώματος σύμφωνα με την αρχή της αντιστάθμισης: η κνήμη τεντωμένη προς τα πίσω αποτελεί απλώς ένα αντίρροπο της ισορροπίας (αντιστάθμιση), ενώ το πόδι που λυγίζει προς τα εμπρός, συγκρατεί ολόκληρο το βάρος του σώματος: το μπροστινό πόδι είναι σαν να το διαπερνά ένα νήμα της στάθμης, το οποίο αρχίζει από τους ώμους και τελειώνει στη μέση του τόξου που σχηματίζει το πόδι. Η κνήμη που είναι τεντωμένη προς τα πίσω και λειτουργεί σαν αντίβαρο, μπορεί να κινηθεί ή ακόμη και να υψωθεί χωρίς να επηρεάσει τη στάση του σώματος και την ισορροπία του (φωτ. δίπλα).

Η *belle courbe* δεν είναι μια στάση που επέλεξε αυθαίρετα ο μίμος για να δώσει ασταθή ισορροπία στο σώμα: δεν δημιουργείται μόνο από μια τεχνική ανάγκη του ηθοποιού, αλλά βασίζεται και στην παρατήρηση της πραγματικότητας, την οποία θέλει να παρουσιάσει ο μίμος. Ας δούμε πώς γίνεται. Όταν σπρώχνουμε κάτι πραγματικά (φωτ. πλάι, κέντρο), το βάρος του σώματος στηρίζεται στην κνήμη που είναι τεντωμένη προς τα πίσω και στους βραχίονες που σπρώχνουν το βάρος. Είναι μια γνωστή εικόνα, με την οποία δείχνουμε είτε έναν μοχλό πρώτου είδους, είτε την προσπάθεια στην ανθρώπινη εργασία. Στην απεικόνιση του μίμου «που σπρώχνει», η ώθηση δεν μπορεί να εκτελεστεί με τον ίδιο τρόπο, αφού λείπει το συγκεκριμένο βάρος το οποίο πρέπει να σπρώξει, λείπει επομένως η μία από τις δύο βάσεις στήριξης. Ωστόσο, όπως μπορούμε να παρατηρήσουμε, η ένταση της ώθησης φαίνεται να παραμένει στη στάση που εικονίζει ο Ίνγκεμαρ Λιντ: *προσποιείται ότι σπρώχνει*, αφού έχει βρει μια ισοδύναμη στάση στο σώμα του.



(επάνω) Η αντιστάθμιση στον μίμο: το σώμα στηρίζεται στην αριστερή κνήμη, ενώ η δεξιά κνήμη που μπορεί να υψωθεί από το έδαφος, δημιουργεί το αντίβαρο. Επίδειξη του Σουηδού μίμου Ίνγκεμαρ Λιντ, μαθητή του Ντεκρού, στην ΙΣΤΑ της Βολτέρα (1981). (κέντρο) Σχεδιάγραμμα της κατεύθυνσης της δύναμης, όταν ωθούμε ένα βάρος στην πραγματικότητα και όταν αντίθετα μιμούμαστε ότι υπάρχει το βάρος: φαίνεται καθαρά πώς χρησιμοποιεί ο μίμος το ισοδύναμο των δυνάμεων. (κάτω) Στα σχέδια της ζωγράφου Βαλεντίνε Ούγκο που απεικονίζουν μια φιγούρα από το μπαλέτο *Η ιεροτελεστία της άνοιξης* (1913), σε μουσική του Στραβίνσκι και χορογραφία του Νιζίνσκι, η χορεύτρια διατηρεί τις κινήσεις των κνημών και του κορμού πανομοιότυπες, ενώ μέσω της στροφής των χεριών και του κεφαλιού προς τα μέσα ή προς τα έξω, υποδηλώνει δύο διαφορετικές ιστορίες.



Σύμφωνα με την αρχή της ισοδυναμίας, το αντίθετο της μίμησης, η πραγματικότητα δημιουργείται μέσα από ένα δικό της ισοδύναμο σύστημα: η δύναμη του μίμου που σπρώχνει παραμένει, αλλά μετατοπίζεται σε ένα άλλο μέρος του σώματος. Στην περίπτωση αυτή η δύναμη μετατοπίζεται από τους βραχίονες στη λυγισμένη κνήμη εμπρός, η οποία πιέζει αντίθετα προς το έδαφος, όπως είχαμε παρατηρήσει προηγουμένως. Η πραγματικότητα της προσπάθειας μαρισιτάνεται τώρα με την πίεση που ασκεί αυτή η κνήμη στο έδαφος και όχι με την πίεση των βραχιόνων. Τι βλέπει ο θεατής;

Αυτή ακριβώς είναι η ψευδαίσθηση που του προσφέρει ο μίμος: ωστόσο, ο μίμος δεν προσποιείται την πίεση. Κατά σύμβαση, ο μίμος εργάζεται παίρνοντας από την πραγματικότητα το υλικό, δηλαδή κάθε αντικείμενο με το οποίο μπορεί να εκτελέσει τη δράση του. Εξαιτίας της ίδιας σύμβασης όμως, ο μίμος δεν μπορεί να αφαιρέσει από την πραγματικότητα στοιχεία που αποτελούν τον τρόπο επικοινωνίας του με τον θεατή, χωρίς τα οποία οι χειρονομίες του θα απέβαιναν αδικαιολόγητες, ατελέσφορες. Από αυτή την άρνηση μιας πραγματικότητας, γεννιέται η δική του τεχνική της έμμεσης μίμησης, δηλ. η αναζήτηση του ισοδύναμου μέσω της μοναδικής πραγματικότητας που διαθέτει, της οργανικής εργασίας του σώματος του. Η αρχή αυτή παραμένει αναλλοίωτη ακόμα και όταν ο μίμος εξερευνά με την εργασία του πεδία λιγότερο ρεαλιστικά: ακόμα και στον λεγόμενο *αφηρημένο μίμο*, αν διατηρήσουμε τις αρχές της ισοδυναμίας, μπορούμε να βρούμε δημιουργίες και επινοήσεις που δεν είναι

(επάνω και στο κέντρο) Ο Τυγκεμαρ Λιντ παρουσιάζει την *helle courbe* του μίμου σύμφωνα με τον Ντεκρού: οι βραχίονες, που αλλάζουν θέσεις, αποτελούν *ανέκδοτο*, η ουσία όμως της χειρονομίας, ή μάλλον της ζωής, βρίσκεται στη στάση του κορμού που δεν αλλάζει ποτέ.

(κάτω αριστερά) Ο άνθρωπος που περπατάει: λεπτομέρεια ενός αγάλματος του Ωγκύστι Ροντιέν (1840-1917), Μουσείο Γλυπτικής, Μπαρεντίν, Γαλλία και (δεξιά) η Ελεονώρα Ντουζέ (1858-1924) στην *Τζοκάνα* του Ντ' Ανούντιο (1899).

ούτε αυθαίρετες ούτε τυχαίες.

Στο ερμηνευτικό επίπεδο, λοιπόν, ο μίμος υποβάλλει στον θεστή την ιδέα ότι η προσπάθεια είναι πραγματική. Ο σκοπός αυτής της προσπάθειας, αυτό που θέλει να «πει», εξαρτάται –αντίθετα– από τους βραχίονες. Παρατηρήσαμε στην αρχή ότι στη διαδοχική σειρά αυτών των ενεργειών ο κορμός δεν αλλάζει ποτέ στάση, ενώ οι βραχίονες αλλάζουν πολλές, χωρίς για τον λόγο αυτό να αλλοιώνεται η βασική στάση. Αυτό σημαίνει πως η αντίθεση των δυνάμεων που δείχνουν την ενέργεια του σώματος βρίσκεται αποκλειστικά στον κορμό: οι βραχίονες δεν είναι παρά *ανέκδοτο, φιλολογία*. Με άλλα λόγια η ουσία της πράξης βρίσκεται στη στάση του κορμού και των κνημών που τον υποστηρίζουν. Το φαινόμενο αυτό, φαινομενικά παράδοξο για μια ουνήθεια περισσότερο πνευματική παρά οπτική, η οποία μας κάνει να θεωρούμε τους βραχίονες και τα χέρια σύμβολα της δράσης, είναι πασίγνωστο όχι μόνο στα θέατρα της Ασίας (βλ. Χέρια) αλλά και σε κάποιες περιπτώσεις στη δυτική τέχνη.

Όπως θυμούνται όλοι οι θαμώνες των κλασικών μουσείων, τα ακέφαλα και χωρίς χέρια αγάλματα των ελληνικών και ρωμαϊκών γλυπτών, διατηρούν συχνά –ακόμη και ως θραύσματα– μια οημαντική δύναμη. Και χωρίς να επιστρέψουμε στη λογοτεχνία γύρω από τη στάση των χεριών της Αφροδίτης της Μήλου (η στάση του υπόλοιπου σώματος δεν προσφέρει βάση για αξιόπιστες εικασίες), θα θυμηθούμε μια παρατήρηση του ποιητή Ρίλκε και τα αγάλματα του Ροντέν. Η λαχτάρα του να γίνουν τα γλυπτά του τολμηρά και ουσιαστικά, οδήγησε τον Ροντέν να αναζητήσει στα έργα του τη δύναμη των αρχαίων θραυσμάτων και να περιορίσει τα αγάλματά του μόνο σε κορμό αναγκαστικά ακρωτηριασμένο, όπως ακριβώς εμφανίζεται στον *Ανδρα που περπατά*, που βρίσκεται στην αυλή του Μουσείου Ροντέν στο Παρίσι. Ο Ροντέν διαβεβαίωνε, αστεειεύομενος, ότι το κεφάλι μας είναι άχρηστο στο περπάτημα. Ο Ρίλκε όμως θεωρούσε οωστούς αυτούς τους ακρωτηριασμούς, και προπάντων τη μέθοδο εργασίας του: σύγκρινε πράγματι τη μέθοδο του Ροντέν με την ερμηνεία της Ελεονώρα Ντούζε στη *Τζοκόντα* του ντ'Ανούντσιο, που έπαιζε χωρίς να χρησιμοποιεί καθόλου τους βραχίονες.

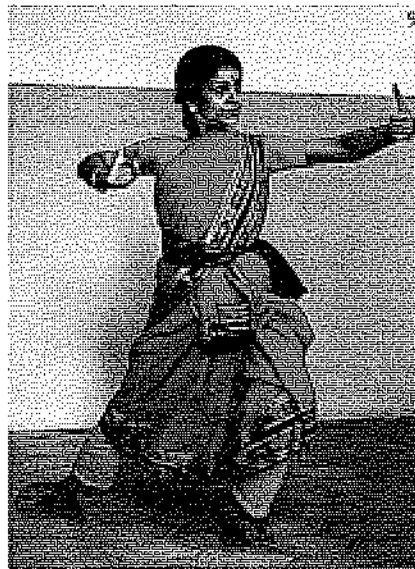
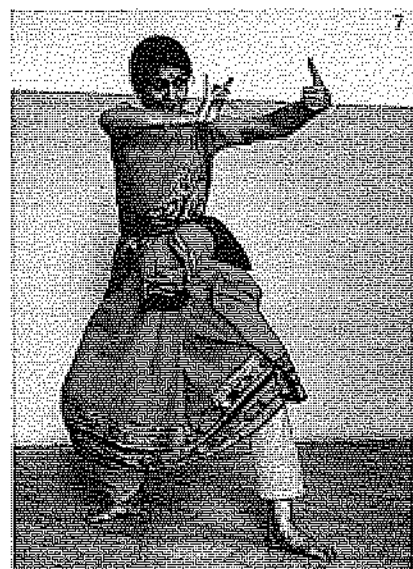
Dhanu: Τοξοβολία στον χορό Οντίσι

Χωρίς τόξο και βέλη (βλ. Παράλειψη), ακόμα και μπροστά σε μια σειρά στατικών εικόνων, μπορούμε να συλλάβουμε μια εικόνα που ισοδυναμεί με τις απαραίτητες εντάσεις και δυνάμεις για τη ρίψη ενός βέλους. Πρώτα απ' όλα, για όλη τη σειρά των κινήσεων ισχύει μια γενική παρατήρηση: αναζητώντας την ισοδυναμία, η πθοποιός διευρύνει υπέρμετρα το σώμα της, με σκοπό η οπτική εικόνα που παρουσιάζει κάθε στιγμή της δράσης της να είναι όσο πιο δυναμική και ευρεία γίνεται (βλ. *Η δοκιμή της σκιάς* στο κεφάλαιο: Αντιθέσεις). Κάθε στάση έχει σκοπό να υπογραμμίσει και να διευρύνει τη δράση σαν να χειριζόταν πραγματικό τόξο και βέλος: χρησιμοποιεί τη δύναμη που χρειάζεται για να τεντώσει το τόξο, να κατευθύνει το βέλος, να πετύχει τον στόχο. Ας σταματήσουμε στις



Σαντζούκτα Πανγκράχι: στάση και *mudra* (βλ. Χέρια) της ελαφίνας στον χορό Οντίσι (σελίδα 140)

λεστομέρειες της πράξης. Η πθοποιός δεν «προσποιείται» κάποιον που ρίχνει ένα βέλος, αντίθετα δημιουργεί μια διαλεκτική κατάσταση ανθρώπου-τόξου-βέλους. Στατικότητα του τόξου και εκτόξευση/ ταχύτητα του εκτινασμένου βέλους. Η σχέση αυτή εκπροσωπείται από τις συνεχείς αντιθέσεις που δημιουργούνται: από τις ουστροφές της οπονδυλικής στήλης όταν παίρνει το βέλος από τη φαρέτρα (φωτ. 1-2 στην επόμενη σελίδα), από τη μετατόπιση του βάρους του σώματος για να δείξει μια δεύτερη φάση της πράξης, που αντιστοιχεί στην εξαγωγή του βέλους από τη φαρέτρα (φωτ. 3-5). Η προσπάθεια να τεντώσει το τόξο επανέρχεται με τη μετατόπιση της αριστερής κνήμης –η οποία συγκρατεί το βάρος– προς τα εμπρός, και με τον βραχίονα να λυγίζει σαν τόξο, που ο απόηχός του φαίνεται πως είναι η μεγάλη καμπύλη γραμμή που σχηματίζεται από το κεφάλι –τη οπονδυλική στήλη– τη δεξιά κνήμη (φωτ. 6). Και τέλος η κορυφή της πράξης, η αυτοσχέδια ρίψη, παρουσιάζεται με την ώθηση –με αιφνιδιαστική κίνηση– του σώματος προς τα εμπρός,



Η Σαντζούκτα Πανηγράχι σε μια επίδειξη «τοξοβολίας» (*dhanti*) του χορού Οντίσι στην ΙΣΤΑ της Βολιτέρα (1981): «Το ινδικό θέατρο και ο χορός είναι ο χώρος όπου μπορούμε ακόμα να δούμε το φυσικό ισοδύναμο λέξεων όπως θεός, θεά, θεός, είναι ο χώρος όπου τα μάτια μπορούν να μεταμορφωθούν με τον αυτοσχεδιασμό σε εικόνα του ήλιου, ο πλοποιός ή η χορεύτρια μπορούν να γίνουν ταυτόχρονα ο τοξότης και το τόξο που τεντώνει, το βέλος που ρίχνει και το ελάφι που πληγώνει». (Φερντινάντο Ταβιάνι)



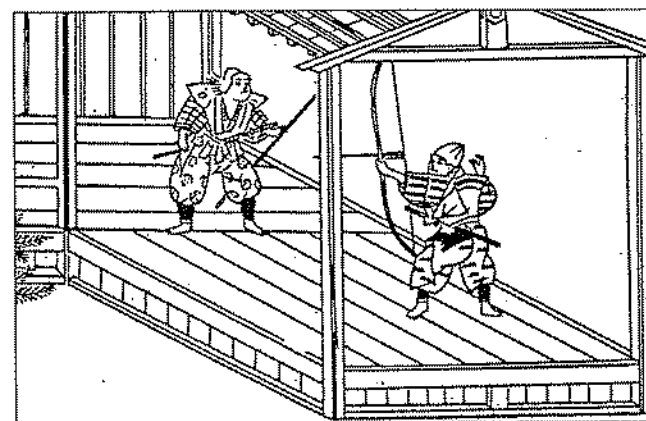
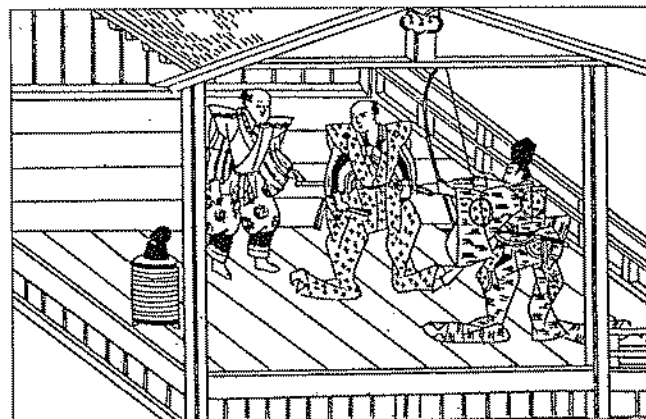
Η Ίντα Ρουμπενσιάν (1885-1960) στον ρόλο του Αγίου Σεβαστιανού στο μπαλέτο *Το μαρτύριο του Αγίου Σεβαστιανού* (1911) σε λιμπρέτο του Ντ' Ανούντιο και μουσική του Ντεμπνιού. Δύο στάσεις ισοδύναμες: το σώμα απλώνεται προς τα δεξιά, το κεφάλι και το βλέμμα προς την αντίθετη κατεύθυνση, το βάρος του σώματος πέφτει στην αριστερή κνήμη, η δεξιά κνήμη στηρίζεται μόνο σε ένα τμήμα του ποδιού. Πέρα από μια πολιτισμικά διαφορετική επιφάνεια, το σκηνικό σώμα του ηθοποιού μοιάζει ισοδύναμο· ενώ όμως για τη Ρουμπενσιάν το τόξο είναι ένα καθαρά διακοσμητικό εξάρτημα, που παριστάνει μόνο αυτό που είναι, δηλ. ένα απλό στήριγμα, η ένταση του τόξου, το οποίο βρίσκεται σε στάση ανάπαυσης, μπορούμε να θεωρήσουμε πως εντάσσεται στο παιχνίδι των αντιστάσεων, που υπάρχουν στη στάση *tribhangi* της Σαντζούκτα Πανιγκράχι (βλ. Αντιθέσεις).

η οποία αντιστοιχεί στο βέλος που φεύγει (φωτ. 9) έχοντας ως στόχο μια φοβισμένη και ανυπεράσπιστη ελαφίνα (φωτ. σελ. 139, επάνω). Αν δεν ξέρουμε το θέμα της δράσης, θα δυσκολευτούμε να καταλάβουμε ότι πρόκειται για τοξοβολία και με δυσκολία θα μπορούσαμε να επισημάνουμε την αξία των ισοδυναμιών που αποκαλύπτονται: όμως, ακόμη και χωρίς να γνωρίζουμε το θέμα της δράσης, καταλαβαίνουμε από τις δυνάμεις που εκπέμπονται από το σώμα του ηθοποιού, πως υπάρχει μια γενική

εμπλοκή στη ζωτική δράση. Αυτό ισχύει ακόμη και για τις λεπτομέρειες, από την αρχή: όπως π.χ. όταν η Σαντζούκτα Πανιγκράχι, αφού τοποθετήσει το τόξο μπροστά της, στρέφεται, και με τα μάτια μας κάνει να δούμε το βέλος που παίρνει από τη φαρέτρα (φωτ. 1-4), ή όταν, τεντώνοντας τη χορδή, δείχνει τα δάκτυλα του δεξιού χεριού υπερβολικά τεντωμένα (φωτ. 6-8). Πρέπει επίσης να παρατηρήσουμε, τελικά, πώς επαναλαμβάνεται από την ερμηνεύτρια ολόκληρη η σειρά των κινήσεων «εν ψυχρώ» μπροστά στην κάμερα.

Η ρίψη ενός βέλους στο Κυόγκεν

Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι ο γονατισμένος ηθοποιός (βλ. σελ. 141), λόγω της ελάττωσής του ύψους του και της τάσης που τον εμποδίζει να μετατοπίσει το βάρος από τη μία κνήμη στην άλλη, όπως θα μπορούσε να κάνει αν στεκόταν όρθιος, δεν μπορεί να παίξει – όπως κάνει η χορεύτρια του Οντίσι – με την εναλλαγή της ισορροπίας από το ένα πόδι στο άλλο (βλ. φωτ. σελ. 140).



Η χρήση του τόξου σε δύο φάσεις *kyogen*. Οι φάσεις *kyogen*, που έπαιζαν το ρόλο κωμικών εντεριμέδιων ανάμεσα στα δράματα του θεάτρου Νο, παρουσιάζονταν στην ίδια σκηνή με αυτά, αλλά με έναν πιο ρεαλιστικό τρόπο απαγγελίας. Ωστόσο, παρά τον ρεαλιστικό τρόπο εκφοράς του λόγου, οι ηθοποιοί του *kyogen* χρησιμοποιούν λίγα εξαρτήματα και κυρίως, όπως στο Νο, χρησιμοποιούν τη βεντάλια που μπορεί να υποκαθιστά διάφορα αντικείμενα (τόξο, σπαθί, σκούφο, κ.λ.π.). Στις γκραβούρες αυτές όμως, το τόξο και το βέλος έχουν σχεδιαστεί κανονικά για να γίνει πιο ευανάγνωστη η εικόνα. Η αρχή της ισοδυναμίας ισχύει σε όλες τις τέχνες, αλλά η χρήση της τη ρυθμίζουν διαφορετικές συνθήκες· μερικές φορές, αυτό που ισχύει στη θεατρική παράσταση, δεν ισχύει εξίσου και στην παραστασιακή τέχνη.

Παρά τον περιορισμό, ο ηθοποιός σέβεται την αρχή της ισοδυναμίας: μετατοπίζει την ισορροπία του σε ό,τι έχει διαθέσιμο, δηλαδή τα γόνατα, προοлаμβάνοντας με τα πόδια του ένα τρίτο ασταθές οπήριγμα (τα πόδια δεν στήριζονται στο έδαφος με τους ταρσούς, αλλά στις μύτες).

Η ρήξη του βέλους γίνεται λοιπόν με μια ανύψωση του βραχίονα *εν πτήσει* (εικ.7 στην επόμενη σελίδα) ενώ η επίτευξη του στόχου συντελείται με πώση των βραχιόνων -γρήγορη στην κίνηση- και με τον ήχο που κάνουν οι παλάμες των χεριών καθώς κτυπούν στους γλουτούς. Ο ξερός αυτός ήχος ακούγεται στο τέλος ενός φωνητικού λαρυγγισμού, που συνοδεύει το τέντωμα της χορδής του τόξου καθόλη τη διάρκειά του. Παρόλο που σέβεται τους βασικούς παραδοσιακούς ιαπωνικούς κανόνες της καθημερινής τοξοβολίας, ο ηθοποιός σπάει τον αυτοματισμό της καθημερινής πράξης και δημιουργεί το ισοδύναμο τους μετασχηματίζοντας τους οπτικούς «ερεθισμούς» σε ήχους ανάλογης αποτελεσματικότητας. Όπως παρατηρούσε επιτυχημένα ο Αϊζενστάιν: «στο ιαπωνικό θέατρο ακούμε την κίνηση και βλέπουμε τον ήχο».

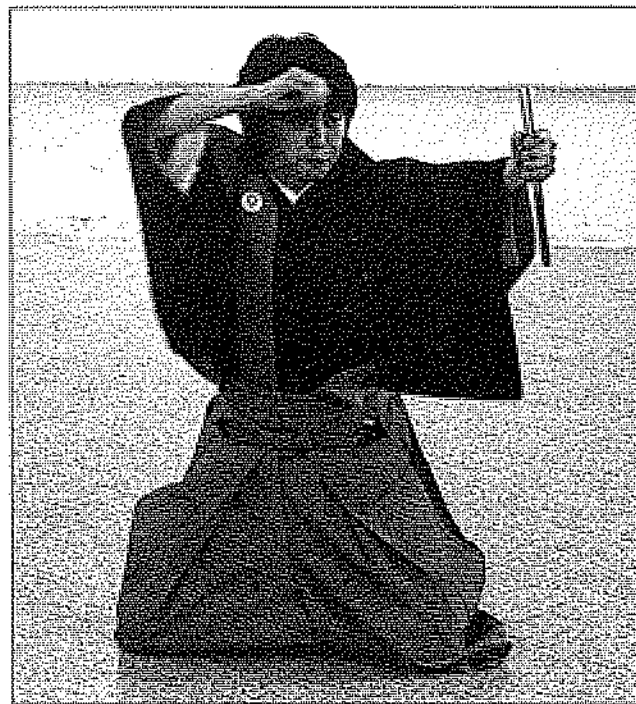
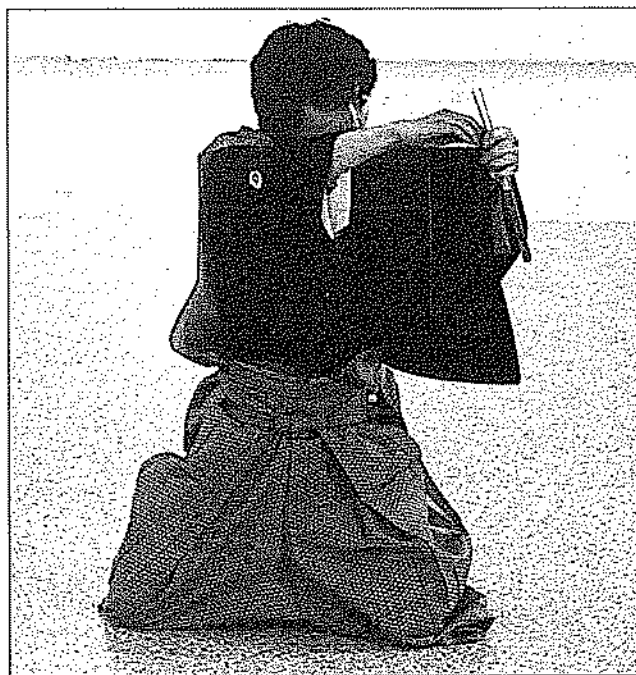
Μια που αναφερθήκαμε στον κόσμο του κινηματογράφου και του μοντάζ, υπάρχει μια άλλη λεπτομέρεια που αξίζει να παρατηρήσουμε στη δράση του ηθοποιού. Βλέποντας τη στάση του Κοσούκε Νομούρα (φωτ. 6)

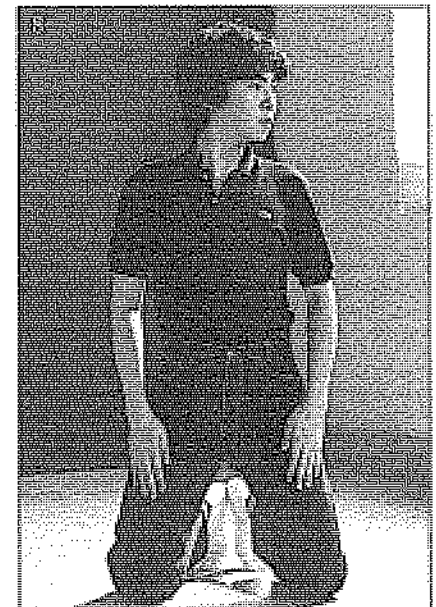
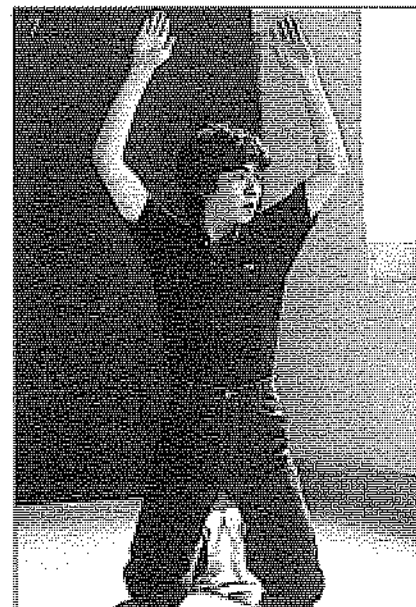
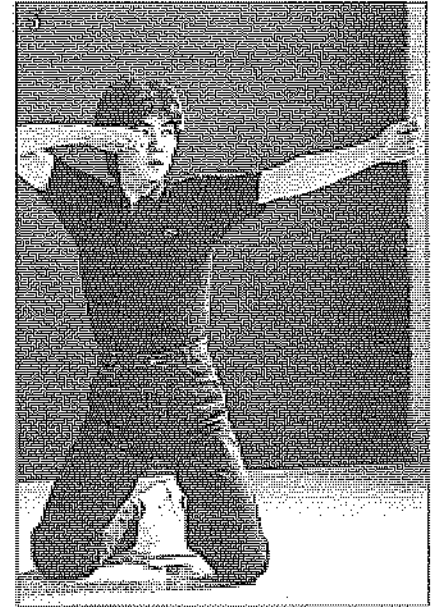
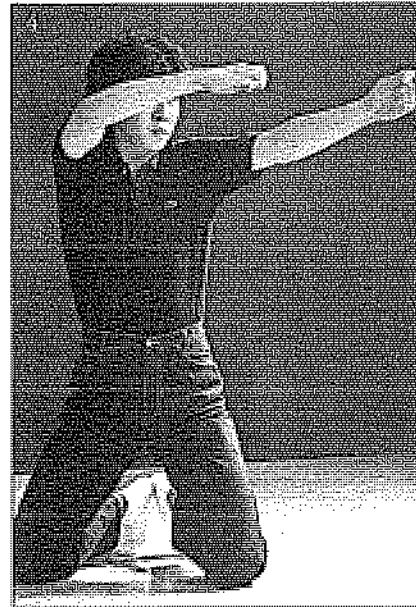
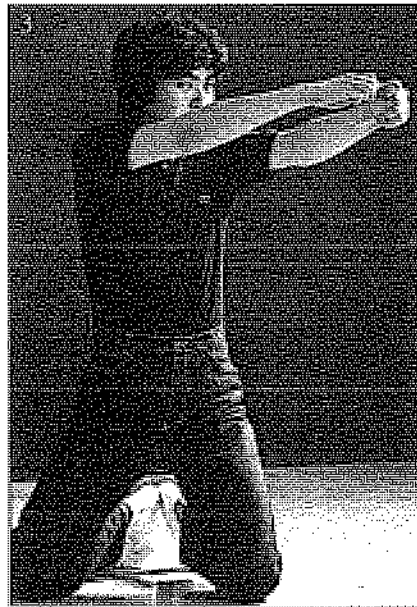
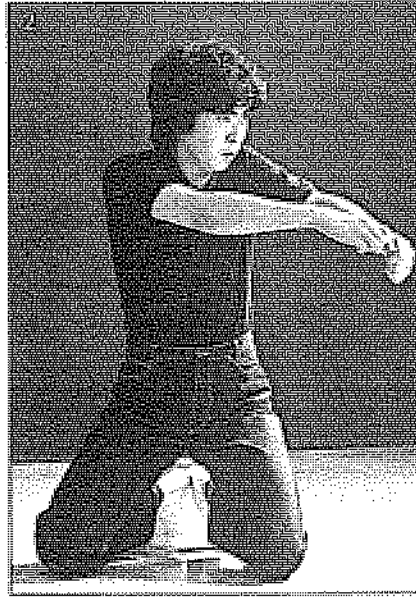
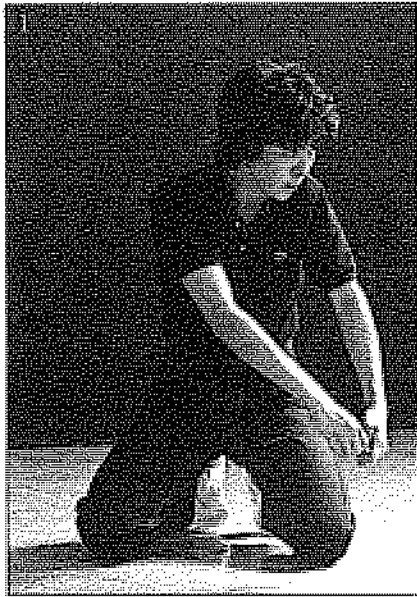
Οι στάσεις της επίδειξης (βλ. εικ. 3-4-5 της επόμενης σελίδας) εκτελούνται εδώ με κοστούμι και βεντάλια. Παρατηρούμε πώς το σώμα του ηθοποιού καλύπτεται σχεδόν ολόκληρο από το κιμονό: το κοστούμι κρύβει την ανοδική τάση της λεκάνης και τον τρόπο με τον οποίο κάμπτονται οι μύτες των ποδιών. Ωστόσο, οι τεντωμένες πτυχώσεις της *akama* (της πλούσιας εθιμοτυπικής φούστας-παντελονιού, που φοράνε οι ιάπωνες άνδρες πάνω από το κιμονό) και το *ορθογώνιο* των μεγάλων μανικιών, μοιάζουν να αποδίδουν, μέσω μιας άλλης ισοδυναμίας, την ένταση της πράξης. Η βεντάλια, τέλος, δεν είναι διακοσμητική, αλλά αντιστοιχεί στο τόξο και, όπως συμβαίνει σε δεκάδες άλλες περιπτώσεις, χρησιμοποιείται, σχεδόν σαν μαγικό ραβδί, σε μια ατέλειωτη ποικιλία ισοδύναμων χρήσεων.

Θα μπορούσαμε να οκεφτούμε πως για να αναπαραγάγει την κίνηση της ρήξης του βέλους, το δεξί χέρι θα έπρεπε να κατευθυνθεί προς τα πίσω (όπως συμβαίνει στην πραγματικότητα). Αντίθετα ο ηθοποιός *κόβει* την πράξη: προχωρεί στις επόμενες στάσεις (φωτ. 7-8), οι οποίες, καθώς ενώνονται στη γρήγορη κίνηση, επιτρέπουν την ταχεία πτώση του βέλους και εμποδίζουν τη μηχανική αναπαραγωγή της ανάκρουσης του βραχίονα.

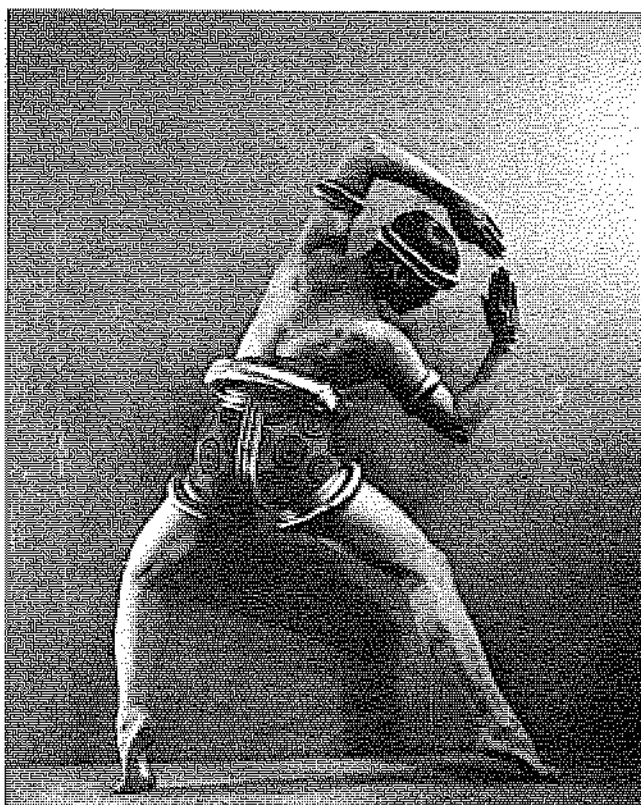
Τοξοβολία στη βιομηχανική

Αυτή η άσκηση της βιομηχανικής του Μεγερχόλντ δεν δείχνει μόνο την αρχή της ισοδυναμίας, αλλά αποδεικνύει





Ο Κοσούκε Νορούρα σε μια επίδειξη τοξοβολίας του Κυόγκεν, στην ΙΣΤΑ της Βολτέρα (1981).



Σε όλες τις θεατρικές παραδόσεις βρίσκουμε ασκήσεις ή συγγμές τις παράστασης στις οποίες ο ηθοποιός «ρίχνει με το τόξο». Ο σκοπός δεν είναι μόνο να απεικονιστεί η ρίψη ενός βέλους, αλλά να ξαναδημιουργηθούν στο σώμα οι δυναμικές που χαρακτηρίζουν την ένταση ενός τόξου: το τόξο αποτελεί στην πραγματικότητα την ενσάρκωση ενός παιχνιδιού, ενός χορού αντιθέσεων (βλ. Αντιθέσεις). (επάνω αριστερά) Η ρωσίδα χορεύτρια Ταμάρα Καρασβίνα (1885-1978) στη χορογραφία του Μιχαήλ Φοκίν *Coe d'or* (Παρίσι, 1914). (επάνω δεξιά) Ο αμερικανός χορευτής Τεντ Σων (1891-1972) στην *Grossienne* (1923). (κάτω αριστερά) Η αμερικανίδα χορεύτρια Μάρθα Γκράχαμ (1894-1991) σε έναν ολόλο χορό χωρίς τίτλο (1924). (κάτω δεξιά) Η Μέρι Βίγκμαν (1886-1973) στο *Dream figure* (1927).

σαφώς πως ένας από τους σκοπούς της είναι η συνεχής εναλλαγή της στάσης του «τοξότη», που έχει ως αποτέλεσμα έναν πραγματικό και ιδιαίτερο «χορό της ισορροπίας». Ο Έραστ Γκάρνιν, ένας από τους πηθοποιούς του Μεγερχόλντ το 1922, περιγράφει την άσκηση ως εξής: «Πιάνουμε με το αριστερό χέρι ένα φανταστικό τόξο. Ο μαθητής προχωρεί προτείνοντας τον αριστερό του ώμο. Μόλις εντοπίσει τον στόχο σταματάει, διατηρώντας την ισορροπία του και στα δύο πόδια.

Το δεξί χέρι διαγράφει ένα ημκύκλιο, με τρόπο που να δείχνει ότι παίρνει ένα βέλος από μια φανταστική φαρέτρα κρεμασμένη πίσω στην πλάτη του. Η κίνηση του χεριού αφορά όλο το σώμα, και κάνει την ισορροπία να μετατοπιστεί στο μπροστινό πόδι. Το χέρι βγάζει το βέλος και οπλίζει το τόξο. Η ισορροπία μετατοπίζεται στο μπροστινό πόδι. Ο μαθητής στοχεύει. Τεντώνει το τόξο

και η ισορροπία επανέρχεται στο πίσω πόδι. Το βέλος έχει εκτοξευθεί και η άσκηση ολοκληρώνεται με ένα άλμα και μια κραυγή.

Με την άσκηση αυτή, μια από τις πρώτες, ο μαθητής άρχισε να καταλαβαίνει τη θέση του στο χώρο, αποκτούσε έναν φυσικό αυτοέλεγχο, ανέπτυξε την ελαστικότητα και την ισορροπία, συνειδητοποιούσε πως και η παραμικρή χειρονομία – η «λεκτική» έκφραση με τα χέρια – αντανακλάται σε ολόκληρο το σώμα, και εξασκούσε τη λεγόμενη «αναίρεση» (*otkaz*). Στην άσκηση αυτή η «αναίρεση», αυτό που προηγείται δηλαδή της χειρονομίας, είναι το χέρι που παίρνει το βέλος από τη φαρέτρα πίσω στην πλάτη. Όλη αυτή η μελέτη είναι ένα παράδειγμα «διαδοχικής σειράς πράξεων», που περιλαμβάνει την προσπάθεια, την πραγματοποίηση και την αντίδραση».



Τοξοβολία: η σειρά των κινήσεων σε μια άσκηση της βιομηχανικής του Μεγερχόλντ το 1922, που εκτελείται στην ΙΣΤΑ της Κοπεγχάγης (1996) από τον Γκενάντι Μπογκντάνοφ, μαθητή του Κουσιόφ, πηθοποιού του Μεγερχόλντ.

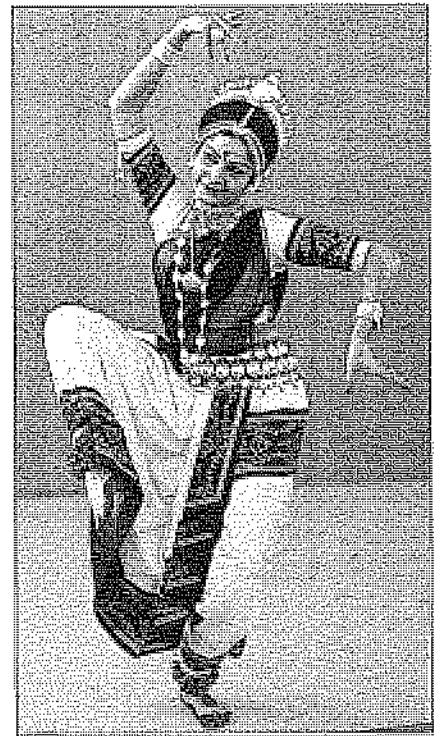


Εξω-καθημερινή ισορροπία

Το κοινό στοιχείο που συνδέει τις εικόνες των πθοποιών και χορευτών διαφορετικών εποχών και πολιτισμών, είναι η αποδέσμευση από τη στάση της καθημερινής ισορροπίας και η υιοθέτηση μιας ασταθούς ή εξω-καθημερινής ισορροπίας. Η αναζήτηση μιας εξω-καθημερινής ισορροπίας απαιτεί μεγαλύτερη σωματική προσπάθεια: στη βάση αυτής της σωματικής προσπάθειας, διευρύνονται οι εντάσεις του σώματος με αποτέλεσμα το σώμα του πθοποιού να εμφανίζεται στα μάτια μας ως «έμφυχο», πριν ακόμα ο πθοποιός αρχίσει να *εκφράζεται*.

Στις διάφορες ασιατικές θεατρικές παραδόσεις, οι πθοποιοί έχουν κωδικοποιήσει την κατάκτηση μιας άλλης ισορροπίας, βασικές στάσεις της οποίας ο μαθητής πρέπει να γνωρίζει και να εκτελεί μέσω της άσκησης και της εκπαίδευσης. Στην Ινδία, για παράδειγμα (φωτογραφία επάνω δεξιά), το σώμα χωρίζεται σε δύο μέρη μέσω μιας τοξοειδούς γραμμής που περνάει μέσα από το κεφάλι, τον αυχένα, τη λεκάνη: αυτή η βασική στάση ονομάζεται *tribhangi*, που σημαίνει κυριολεκτικά *τρία τόξα*. Τη γραμμή αυτή μπορούμε να τη διακρίνουμε και στα αγάλματα που βρίσκονται στους ναούς ολόκληρης της βουδιστικής Ασίας: και με τον τρόπο αυτό, η *tribhangi* διεισδύει στον πολιτισμό μιας περιοχής που εκτείνεται από το Νεπάλ μέχρι την Ιαπωνία (βλ. Αναθέσεις).

Και στο δυτικό θέατρο όμως συναντάμε μια παράδοση ασταθούς ισορροπίας, όπως δείχνει αυτός ο πθοποιός της Κομέντια ντελ'άρτε του 17ου αιώνα (φωτογραφία επάνω αριστερά), που μοιάζει να εκτελεί και αυτός μια *tribhangi*. Κοιτάζουμε τώρα τις δύο φιγούρες: και στις δύο περιπτώσεις ο ερμηνευτής έχει αλλοιώσει την καθημερινή ισορροπία των κνημών, τον τρόπο με τον οποίον τοποθετεί τα πόδια του στο έδαφος, περιορίζοντας επίσης τη βάση στήριξης. Και τα δύο σώματα φαίνεται να χωρίζονται στα δύο από την ίδια διαχωριστική



(επάνω αριστερά) Ο Φριτελίνο, φιγούρα με μάσκα της Κομέντια ντελάρτε, σε γκραβούρα του Μπερνάρ Πικάρ (1696). (επάνω δεξιά) Η χορεύτρια του Οντίσι, Σαντζούκτα Πανικράχι. Πέρα από τις διαφορετικές κουλτούρες, τη φιγούρα του μασκοφόρου και την ινδή χορεύτρια διαπερνούν ακριβώς οι ίδιες δυναμικές γραμμές και τις χαρακτηρίζει η ίδια ισορροπία. (κάτω) Ο Ετιέν Ντεκρού σε μια χαρακτηριστική *desequilibré* του μίμου.



γραμμή. Η πιο πρόσφατη δυτική θεατρική παράδοση, επειδή διακρίνει τον πθοποιό από τον χορευτή, δεν συνθηθίζει πια να αλλοιώνει την

ισορροπία παρά μόνο σε περιπτώσεις εξαιρετικά κωδικοποιημένης τεχνικής, όπως είναι ο μίμος (φωτογραφία κάτω) ή ο κλασικός χορός.

Ισορροπία πολυτελείας

«Θα έπρεπε να αναρωτηθούμε γιατί σε όλα τα κωδικοποιημένα είδη παραστάσεων, στην Ανατολή αλλά και στη Δύση, συναντάμε αυτή τη σταθερά, αυτόν τον 'κανόνα': μια αλλοίωση της καθημερινής τεχνικής του βαδίσματος, της τοποθέτησής μας μέσα στον χώρο, της ακινητοποίησης του σώματος. Αυτή η παραμόρφωση της καθημερινής τεχνικής, αυτή η εξω-καθημερινή τεχνική, βασίζεται ουσιαστικά σε μιαν αλλοίωση της ισορροπίας. Το αποτέλεσμα της είναι μια κατάσταση μόνιμως ασταθούς ισορροπίας. Αποποιούμενος τη «φυσική» ισορροπία, ο ασιάτης ηθοποιός παρίσταται στον χώρο με μια «ισορροπία πολυτελείας», μια ισορροπία ανώφελα πολύπλοκη, φαινομενικά περιττή, που έχει ως τίμημα τη σπατάλη μεγάλου ποσοστού ενέργειας.

Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι αυτή η «ισορροπία πολυτελείας» έχει ως αποτέλεσμα ένα ιδιαίτερο ύφος, μια αισθητική σαγήνη. Σε γενικές γραμμές αποδεχόμαστε αυτή τη φρασεολογία, χωρίς να



(επάνω αριστερά) Χορός ισορροπίας ενός μεσαιωνικού γελοιοποιού: Γερμανικό μπρούτζινο αγαλματίδιο του 15ου αιώνα, που χρησιμοποιείται πιθανώς ως κροπόγιο (Μουσείο Victoria and Albert, Λονδίνο). (επάνω δεξιά) Ο Γιεβγκένι Βαχτάνγκοφ (1883-1922) σε μια στάση ασταθούς ισορροπίας στον ρόλο του γελοιοποιού στη *Δωδέκατη νύχτα* του Σαίξπηρ (Στούντιο του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας, 1919).

(κάτω) Η Γκρέτε Βίτζενταλ (1885-1970) ερμηνεύτρια του αυστριακού χορού στη δεκαετία του '30, σε ένα βήμα εξαιρετικά ασταθούς ισορροπίας στη χορογραφία *Donauwalzer*.



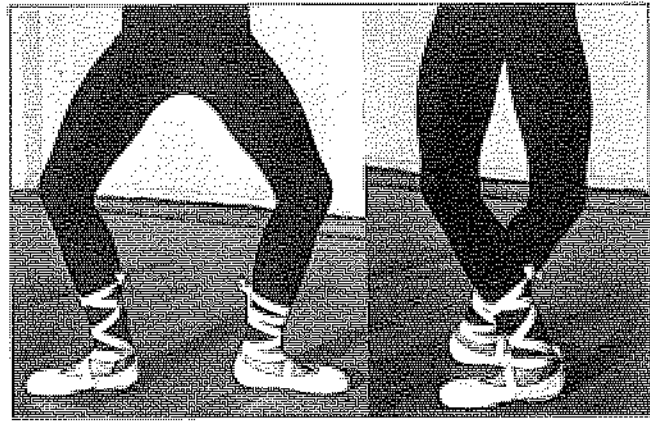
αναρωτιόμαστε για τα κίνητρα που έχουν καθορίσει την επιλογή των φυσικών μας στάσεων, οι οποίες παρεμποδίζουν τη δική μας «φυσική υπόσταση», τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιούμε το σώμα μας στην καθημερινή ζωή.

Τι ακριβώς συμβαίνει; Χρησιμοποιώντας ένα παράδειγμα για την εξήγηση του φαινομένου, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η ισορροπία – η ικανότητα του ανθρώπου να στέκεται όρθιος και να κινείται σε αυτή τη στάση μέσα στον χώρο – είναι το αποτέλεσμα μιας σειράς μυικών σχέσεων και εντάσεων του οργανισμού μας. Όσο πιο πολύπλοκες γίνονται οι κινήσεις μας – κάνουμε βήματα μεγαλύτερα από εκείνα που κάνουμε συνήθως, στηρίζουμε το κεφάλι μας πιο μπροστά ή πίσω – τόσο περισσότερο απειλείται η ισορροπία. Έτσι, ενεργοποιείται μια μεγάλη σειρά από δράσεις, που έχουν ως σκοπό να μας εμποδίσουν να πέσουμε. Μια παράδοση του ευρωπαϊκού μίμου χρησιμοποιεί ακριβώς την *déséquilibre* όχι ως μέσο έκφρασης, αλλά ως μέσο εντατικοποίησης κάποιων οργανικών διεργασιών, μερικών όψεων της ζωής του σώματος. Μια αλλοίωση της ισορροπίας έχει ως συνέπεια συγκεκριμένες οργανικές τάσεις, οι οποίες δεσμεύουν και υπογραμμίζουν την υλική παρουσία του ηθοποιού, σε ένα στάδιο όμως προ-εκφραστικό: ένα στάδιο που προηγείται της εκούσιας και εξατομικευμένης έκφρασης». (Εουτζένιο Μιάρμα, *Θεατρική ανθρωπολογία: πρώτες υποθέσεις*)

Εξω-καθημερινή τεχνική: αναζήτηση μιας νέας στάσης

«Στο ιαπωνικό θέατρο Νο ο ηθοποιός βαδίζει χωρίς να σηκώνει ποτέ τα πόδια του από το έδαφος. Προχωρεί σέρνοντας μάλιστα τα πόδια του στο πάτωμα. Αν προσπαθήσουμε να περπατήσουμε με αυτόν τον τρόπο, καταλαβαίνουμε αμέσως ότι το κέντρο βάρους του σώματός μας μετατοπίζεται και κατά συνέπεια η ισορροπία αλλάζει. Αν κάποιος θέλει να περπατήσει όπως οι ηθοποιοί του Νο, είναι υποχρεωμένος να λυγίσει ελαφρά τα γόνατα, πράγμα που συνεπάγεται ώθηση της σπονδυλικής στήλης –επομένως και ολόκληρου του σώματος– προς τα κάτω. Είναι ακριβώς η στάση που παίρνουμε όταν θέλουμε να πάρουμε φόρα, έτοιμοι να πηδήσουμε προς οποιαδήποτε κατεύθυνση.

Στο θέατρο Καμπούκι, στην Ιαπωνία πάντα, υπάρχουν δύο διαφορετικές τεχντροπίες: η *aragoto* και η *wagoto*. Στην *aragoto*, ή τεχντροπία της υπερβολής, εφαρμόζεται ο λεγόμενος κανόνας της διαγωνίου: το κεφάλι του ηθοποιού πρέπει να είναι το ένα άκρο μιας διαγώνιας γραμμής, το άλλο άκρο της οποίας είναι το ένα από τα δύο πόδια. Όλο το σώμα στηρίζεται σε μια αλλοιωμένη και δυναμική ισορροπία, στηριγμένο μόνο στη μια κνήμη. Η στάση αυτή είναι εκ διαμέτρου αντίθετη με εκείνη του ευρωπαϊκού ηθοποιού, ο οποίος, για να κάνει οικονομία δυνάμεων, παίρνει μια στάση στατικής ισορροπίας που απαιτεί την ελάχιστη προσπάθεια. Η *wagoto* είναι η λεγόμενη «ρεαλιστική» τεχντροπία στο θέατρο Καμπούκι. Ο ηθοποιός εφαρμόζει εδώ έναν τρόπο κίνησης



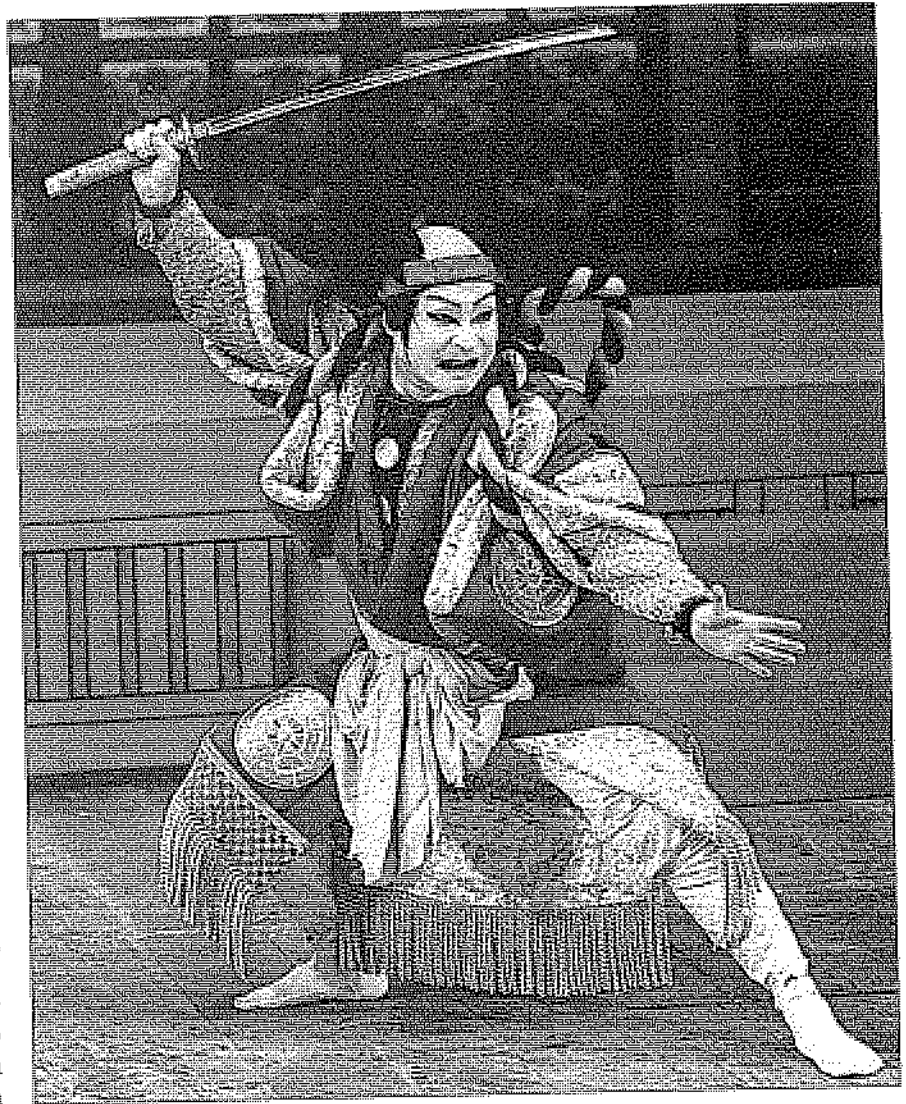
(επάνω) *Demi-plié*, ασταθής ισορροπία του κλασικού ευρωπαϊκού χορού. Στάσεις ασταθούς ισορροπίας που επιτυγχάνονται με μεγάλη διάνοιξη των κνημών. (κέντρο, αριστερά) η ηθοποιός Ρόμπερτα Καρέρι του Θεάτρου Οντίν και (δεξιά) ένας χορευτής του χορού Τσάου της περιοχής Πουρούλια (Ινδία). (κάτω) Η Πέι Γιανλίνγκ, ηθοποιός της Όπερας του Πεκίνου.

που μας θυμίζει την αρχή της *tribhangi* στον κλασικό ινδικό χορό. *Tribhangi* σημαίνει «τρία τόξα».

Στον ινδικό χορό Οντίσι, το σώμα της χορεύτριας πρέπει να σχηματίζει μια καμπύλη σε σχήμα S, η οποία διαπερνά το κεφάλι, τους ώμους και τη λεκάνη. Σε όλη την κλασική ινδική γλυπτική η αρχή της καμπύλης *tribhangi* είναι πάντα εμφανής. Στην τεχντροπία *wagoto* του Καμπούκι τώρα, ο ηθοποιός μετατοπίζει το σώμα του με έναν πλάγιο κυματισμό. Αυτή η κυματοειδής κίνηση επιτρέπει τη συνεχή δράση που σπονδυλικής στήλης, η οποία προκαλεί συνεχώς μια αλλαγή της ισορροπίας, δηλαδή της σχέσης ανάμεσα στο βάρος του σώματος και τη βάση του: τα πόδια.

Στο θέατρο του Μπαλί, ο ηθοποιός-χορευτής στηρίζεται στα πέλματα των ποδιών, ανασπώνοντας όμως όσο μπορεί το επάνω μέρος των ποδιών και τα δόχτυλα. Η στάση αυτή μειώνει στο μισό σχεδόν τη βάση στήριξης του σώματος. Για να αποφύγει την πτώση, ο ηθοποιός είναι υποχρεωμένος να ανοίξει διπλά τις κνήμες και να λυγίσει τα γόνατα. Ο ηθοποιός του Κατακάλι στηρίζεται στις εξωτερικές πλευρές των ποδιών, οι συνέπειες όμως είναι οι ίδιες. Αυτή η νέα βάση συνεπιφέρει μια βαθιά αλλαγή της ισορροπίας, που έχει σαν αποτέλεσμα μια στάση στην οποία οι κνήμες είναι ανοικτές και τα γόνατα λυγισμένα.

Στην Ευρώπη, το μοναδικό είδος κωδικοποιημένης παράστασης είναι το κλασικό μπαλέτο. Στο κλασικό μπαλέτο είναι σαν να υπάρχει η πρόθεση να υποχρεωθεί ο χορευτής να κινηθεί σε μια ισορροπία ασταθή από τις βασικές ακόμα στάσεις. Η πρόθεση αυτή φαίνεται καθαρά σε κινήσεις όπως οι *arabesque* ή οι *attitudes*, όπου ολόκληρο το βάρος του σώματος στηρίζεται μόνο στη μία κνήμη, πολλές φορές ακόμη και στις μύτες των ποδιών. Μια από τις πιο σημαντικές κινήσεις του κλασικού μπαλέτου, το *plié*, συνίσταται σε χορό με τα γόνατα λυγισμένα, την καλύτερη εναρκτήρια στάση για μια πιρουέτα ή ένα άλμα». (Εουτζένιο Μπάρμπα, *Θεατρική ανθρωπολογία: πρώτες υποθέσεις*)



(επάνω) Ο ιάπωνας ηθοποιός Ιτοικάουα Εννοσούκε, μεγάλος ερμηνευτής του θεάτρου Καμπούκι, σε μια στάση *aragoto* (ύψος τραγού και υπερβολικό) (κάτω) μαθητές του θεάτρου Κατακάλι, στη σχολή του Καλαμαντάλαμ (Κεράλο, Ινδία), στη βασική χαρακτηριστική στάση που μαθαίνουν στην αρχή της μαθητείας τους.

Γενικές αρχές σχετικές με την ισορροπία

«Η ισορροπία του ανθρώπινου σώματος είναι μια λειτουργία του πολύπλοκου συστήματος μοχλών, το οποίο αποτελείται από τα οστά, τις αρθρώσεις και τους μυς και το κέντρο βάρους του ανθρώπου μετατοπίζεται ανάλογα με τις διάφορες στάσεις και κινήσεις. [...]

Ο μυϊκός τόνος -η αίσθηση που έχουμε για την κατάσταση αντίδρασης ή ανάπαυσης των μυών και την προσπάθεια την οποία καταβάλλουν για να συγκρατήσουν ένα συγκεκριμένο βάρος-, μαζί με το αίσθημα της αφής του πέλματος του ποδιού -που προειδοποιεί για την ανισότητα της πίεσης η οποία ασκείται από



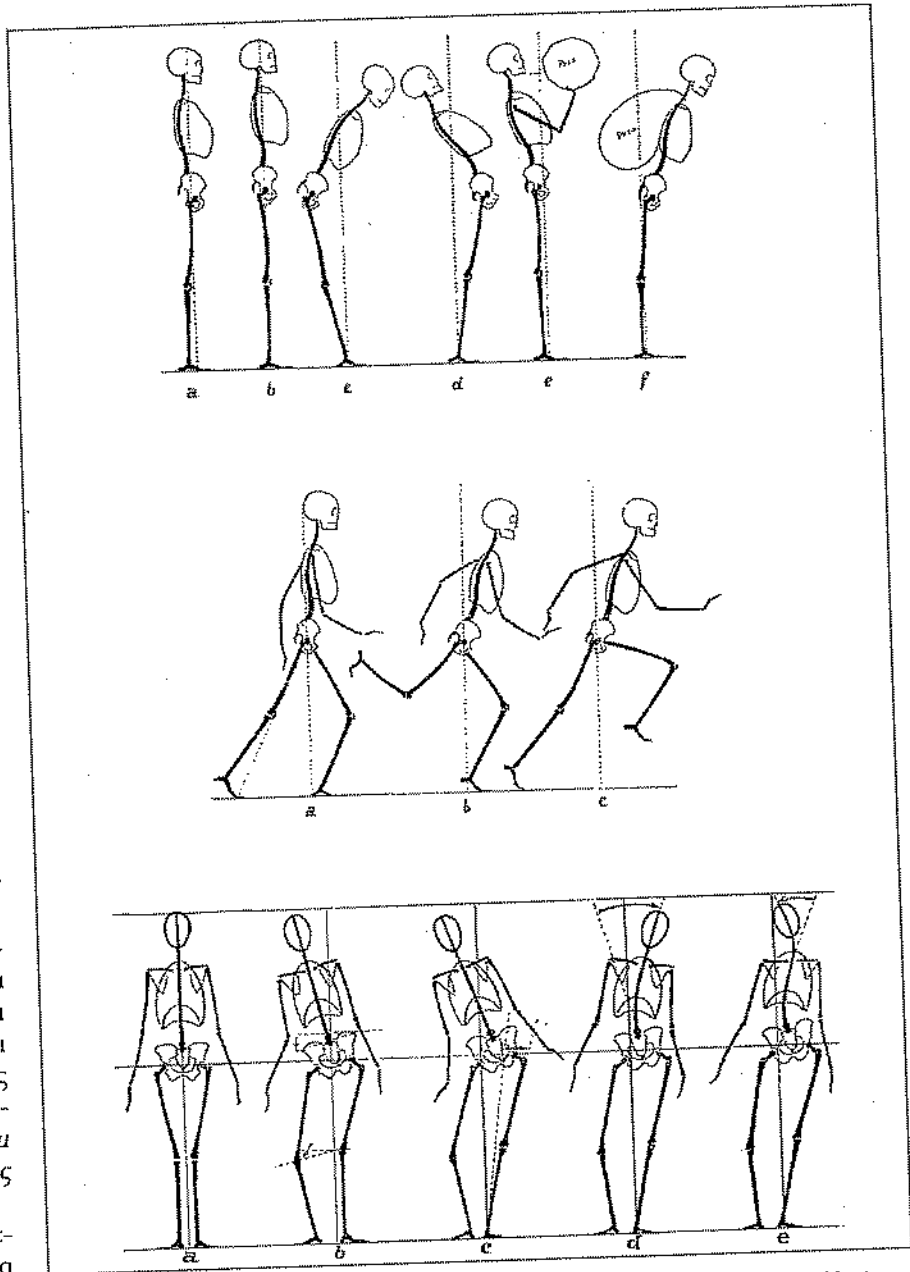
το σώμα, μος κάνουν να ισορροπούμε στις διάφορες στάσεις, αφού μας δείχνουν, αυτόματα, τα όρια εντός των οποίων είναι δυνατόν να μετακινήσουμε ένα μέρος του σώματος χωρίς να πέσουμε.[...]

Στατική. Γνωρίζουμε από τη μηχανική, ότι το κέντρο βάρους ενός σώματος, είναι ένα σημείο στο οποίο ισορροπούν ακριβώς όλα τα μέρη αυτού του σώματος, και ότι η γραμμή της βαρύτητας είναι μια κατακόρυφος που ενώνει το σημείο αυτό με το έδαφος.

Γνωρίζουμε επίσης ότι το κέντρο βάρους ενός σώματος είναι σωστό όταν η γραμμή βαρύτητας καταλήγει στο έδαφος, ανάμεσα στα όρια της βάσης στήριξής του. Η περίπτωση αυτή επαληθεύεται για το ανθρώπινο σώμα στην όρθια στάση. Επειδή όμως ο σκελετός αποτελείται από τόσα κινητά τμήματα, το ανθρώπινο σώμα δεν θα μπορούσε να παραμείνει σε κατάσταση ισορροπίας, αν όλα αυτά τα κομμάτια δεν τα συγκρατούσαν οι σύνδεσμοι που τα ενώνουν και η ενέργεια των μυών.[...]

Από όσα αναφέραμε ήδη, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι, για να παραμείνει το σώμα στην άνετη και συμμετρική όρθια στάση, χρειάζεται μεγάλη ποσότητα μυϊκής ενέργειας, αφού το μεγαλύτερο μέρος της προσπάθειας καταβάλλεται από τους συνδέσμους και οι μύες συμμετέχουν ελάχιστα.

Αν όμως το υποκείμενο που εξετάζουμε, από αυτή την άνετη όρθια στάση περάσει στη στάση της προσοχής, οι εκτεινόντες μύες της σπονδυλικής στήλης, ο μεγάλος γλουτιαίος και ο τετρακέφαλος, αμέσως συστέλλονται. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι, στην τελευταία αυτή στάση, οι όζονες των κινήσεων έκτασης και κάμψης των αρθρώσεων (άρθρωση του άτλαντα και της κεφαλής, της σπονδυλικής στήλης, άρθρωση των ισχίων, του γόνατος και ταρσοκνημική) βρίσκονται στο ίδιο οριζόντιο επίπεδο το οποίο διέρχεται από τη γραμμή της βαρύτητας, επομένως το βάρος του σώματος στηριζόμενο σε τέτοιες αρθρώσεις βρίσκεται σε κατάσταση ασταθούς ισορροπίας, και τα διάφορα κινητά τμήματα πρέπει να σταθεροποιούνται μέσω της δράσης των μυών.[...]



Πίνακες ισορροπίας στο έργο των Αντζελο και Τζιοβάνι Μορέλλι *Ανατομία για καλλιτέχνες*: (επάνω) μετατόπιση του σώματος σε σχέση με τη γραμμή της βαρύτητας (κέντρο) η γραμμή της βαρύτητας στον βηματισμό και στο τρέξιμο (κάτω) μηχανισμός μέσω του οποίου πραγματοποιείται το πέρασμα από την όρθια συμμετρική στάση στην όρθια ασύμμετρη στάση. Στο τελευταίο σχήμα είναι επίσης ορατή η ινδική γραμμή του *tribhanga* (τρία τόξα) (Βλ. Αναθέσεις).

Ανάμεσα στις διάφορες στάσεις που μπορεί να πάρει το σώμα το οποίο στηρίζεται στο έδαφος με τα δύο πόδια, υπάρχει μια μετατόπιση του κέντρου βάρους ανάλογη με τη μετατόπιση του άξονα του ίδιου του σώματος, δηλαδή της κάθετης γραμμής της βαρύτητας, και όσο μεγαλύτερη θα είναι αυτή η μετατόπιση, τόσο μεγαλύτερη θα είναι και η μυϊκή δύναμη που απαιτείται για να παραμείνει το σώμα σε ισορροπία». (Αντζελο Μορέλλι-Τζιοβάνι Μορέλλι, *Ανατομία για καλλιτέχνες*)

Από τα αποσπάσματα αυτά της μελέτης της ισορροπίας μπορούμε να καταλάβουμε πως η ισορροπία εν δράσει δημιουργεί ένα απλό δράμα: πως η αντίθεση διαφορετικών τάσεων που υπάρχουν στο σώμα του ηθοποιού παρουσιάζεται σε όποιον τον βλέπει σαν μια σύγκρουση δυνάμεων σε απλό επίπεδο. Για να μπορεί να περάσει όμως από μια ισορροπία που επιτυγχάνεται με ελάχιστη προσπάθεια σε μια έκρηξη αντίθετων δυνάμεων — αυτή τη μορφή παίρνει το σώμα ενός ηθοποιού που ξέρει να ελέγχει την



Η δυναμική ισορροπία είναι αισθητή στις στατικές πόζες αυτών των ταϊλανδών χορευτών: στην περίπτωση αυτή, η ένταση –επομένως και ο δυναμισμός– υπογραμμίζεται από την αντίθεση, η οποία δημιουργείται ανάμεσα στην κατεύθυνση των βραχιόνων και των κνημών (Α και Β) αλλά και από ένα υπέρμετρο άνοιγμα των κνημών (Γ και Δ).

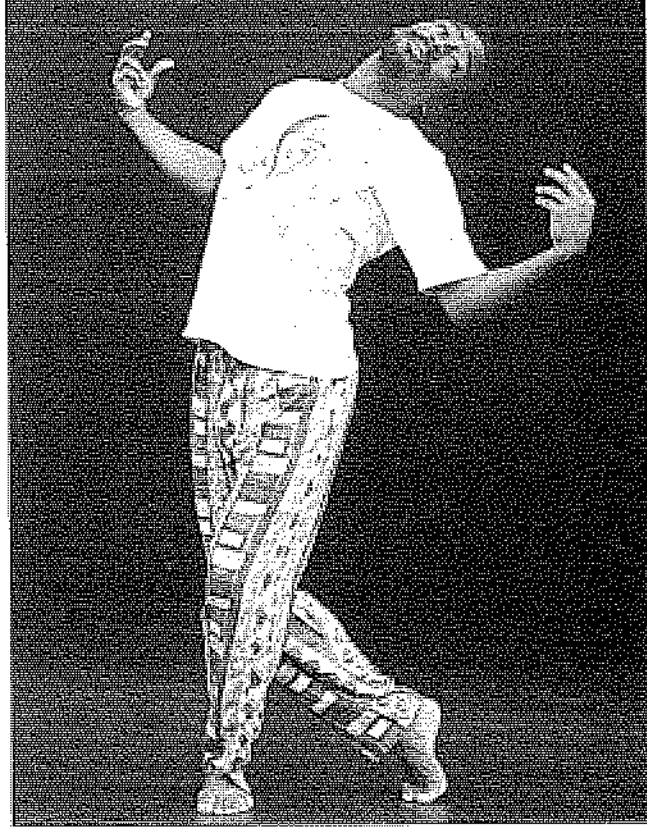
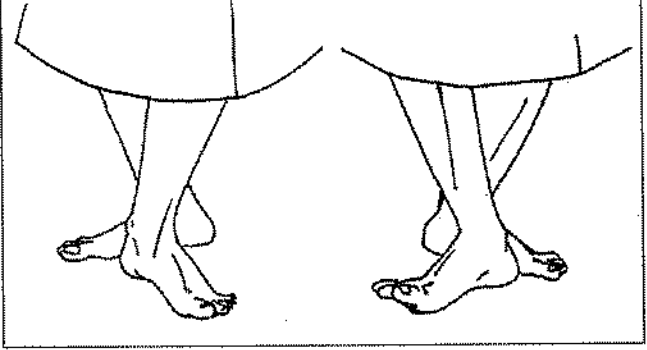
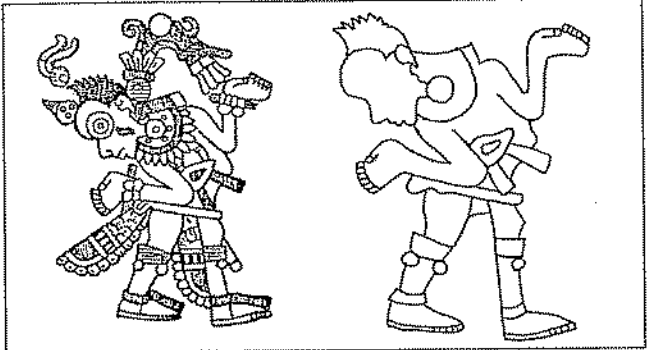
απιδείκνεται δύναμη σε μυστηριώδη
 → οισία

ισορροπία - χρειάζεται η ισορροπία να γίνει δυναμική: ούτε σύνδεσμοι, ούτε μύες εν δράσει για να διατηρήσει την όρθια στάση. Ο ηθοποιός που δεν είναι σε θέση να παραμείνει σε αυτή την ασταθή και δυναμική ισορροπία δεν έχει ζωή πάνω στη σκηνή: διατηρεί την καθημερινή οτατική του ανθρώπου, αλλά σαν ηθοποιός φαίνεται νεκρός.

Η ισορροπία εν δράσει

Η δυναμική ισορροπία του ερμηνευτή, που βασίζεται στην αντίθεση διαφορετικών τάσεων στο σώμα του ηθοποιού, είναι μια ισορροπία-εν-δράσει: δημιουργεί την εντύπωση της κίνησης στον θεατή ακόμη κι όταν υπάρχει μόνο ακινησία. εμφανίζεται σε μια σύγκρουση

δυνάμεων σε (στοιχειώδες επίπεδο). Για να μπορέσει να περάσει από μια ισορροπία, η οποία προέρχεται από την ελάχιστη προσπάθεια, σε μια οπτικοποίηση αντίθετων δυνάμεων (αυτή είναι η εικόνα του σώματος ενός ηθοποιού που μπορεί να ελέγχει την ισορροπία) είναι απαραίτητο να προκύψει μια δυναμική και οι μύες-εν-δράσει να αντικαταστήσουν τις αρθρώσεις ως μέσα για να διατηρεί ο ηθοποιός τη στάση του. Ο Μatis έλεγε: «Η ακινησία δεν μας εμποδίζει να νιώσουμε την κίνηση: είναι μια κίνηση τοποθετημένη σε ένα επίπεδο, το οποίο δεν περιλαμβάνει τα σώματα των θεατών, αλλά τα πνεύματά τους». Η δυναμική ισορροπία του ηθοποιού, βασισμένη στις εντάσεις του σώματος, είναι μια ισορροπία εν δράσει: δημιουργεί στον θεατή την αίσθηση της κίνησης ακόμα και όταν υπάρχει ακινησία.



(επάνω αριστερά) Χορευτής Μάγια: τοιχογραφία στο Μποναμπάκ (νότιο Μεξικό, 9ος αιώνας μ.Χ.). Σε μια ανασύνθεση χωρίς κοστούμι μπορούμε να δούμε καλύτερα την αλλοίωση της ισορροπίας στην κάμψη της κεφαλής και του αυχένα. (επάνω δεξιά) Οι βασικές στάσεις των μπαλινέζικων χορών περιλαμβάνουν αλλοίωση της ισορροπίας, η οποία δημιουργείται με τη χιαστί τοποθέτηση των ποδιών. (κάτω αριστερά) Ετρούσκος χορευτής σε ισορροπία: νωπογραφία από τον τάφο του Τρικλίνιου στην Ταρκινία (Ιταλία, 480 - 470 π.Χ.) (κάτω δεξιά) Ο Αουγκούστο Ομολού στον χορό των *stichè*, παρουσίαση εργασίας στην ISTA της Υμεά, 1995.

- Οι ακίνητοι θα έχουν στόχο την βύθωση αντιθέτως (δυναμική ισορροπία).
 ΙΣΟΡΡΟΠΙΑ
 των τα σχήματα που βρει ακινησία και θόρυβο/την κίνηση του!

Οι καλλιτέχνες αποδίδουν μεγάλη σημασία σε αυτή την ιδιότητα αν δεν την έχει ένα ζωγραφισμένο σώμα, σύμφωνα με τον Λεονάρντο ντα Βίντσι, είναι διπλά νεκρό, γιατί είναι πλαστό και γιατί δεν παρουσιάζει καμιά κίνηση ούτε πνευματική ούτε σωματική. Και ο ηθοποιός-χορευτής πρέπει να λαμβάνει υπόψη του την κιναισθητική εικόνα του σώματός του, δηλαδή τις εντυπώσεις που δημιουργούν οι κινήσεις των οργάνων του και την αίσθηση του θεατή, ο οποίος, αντιδρά στον δυναμισμό της δικής του σκηνικής συμπεριφοράς.

στρώμα από βαμβάκι, και έπειτα με ένα δεύτερο στρώμα με βαμβάκι και ούτω καθεξής: αυτό σημαίνει, με λίγα λόγια, κάτι μαλακό, που μόνο βαθιά στο κέντρο του κρύβει κάτι σκληρό. Έτσι, η κίνηση του ηθοποιού μπορεί να είναι αργή και ήπια και να κρύβει τη δύναμη της, όπως ο καρπός ενός φρούτου κρύβει το κουκούτσι». (Κατσούκο Αζούμα)

Ατσάλι και βαμβάκι

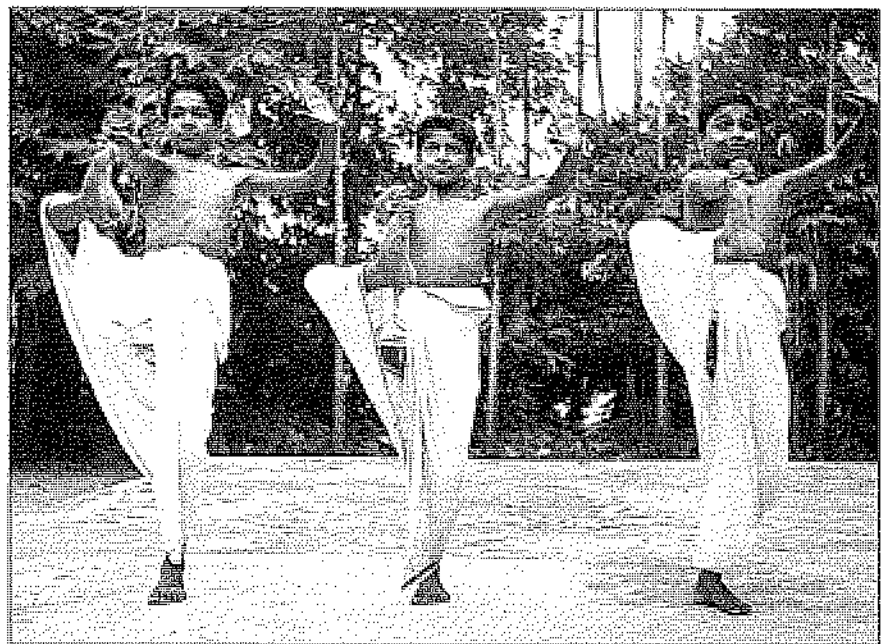
«Ο δάσκαλός μου μου έλεγε πως έπρεπε να βρω το δικό μου σημείο δύναμης. Το σημείο αυτό μοιάζει με μια ατσάλινη μπάλα, που βρίσκεται στο κέντρο ενός φανταστικού τριγώνου, το οποίο έχει την κορυφή στον πρακτικό και τη βάση στη λεκάνη, στο ύψος του αφαλού. Ο ηθοποιός πρέπει να καταφέρνει να στηρίζει την ισορροπία του σε αυτό το σημείο δύναμης. Αν το βρει (πράγμα δύσκολο, μου συμβαίνει και σήμερα ακόμα να μην το βρίσκω κάποιες φορές), τότε όλες οι κινήσεις του αποκτούν δύναμη. Η δύναμη αυτή όμως δεν σημαίνει ένταση ή βία. Ο δάσκαλός μου έλεγε ότι η ατσάλινη μπάλα είναι καλυμμένη με ένα (δεξιά) Ηθοποιός της Όπερας του Πεκίνου σε μια στάση ασταθούς ισορροπίας, η οποία τονίζεται με τη χρήση των χαρακτηριστικών υφασμάτων υποδημάτων με ψηλή σόλα, που υποδηλώνουν άτομα ανώτερης κοινωνικής θέσης, όπως είναι οι αυτοκράτορες, οι στρατηγοί και οι άρχοντες. Τα σκηνικά υποδήματα των ηθοποιών της Όπερας του Πεκίνου αποτελούν συνέχεια των παραδοσιακών υποδημάτων της δυναστείας Qing (1644-1911), στα οποία περιλαμβάνονται τα ειδικά εκείνα παπούτσια που χρησιμοποιούσαν οι γυναίκες για τα στρεβλωμένα πόδια τους, τα λεγόμενα «πόδια κρίνου».



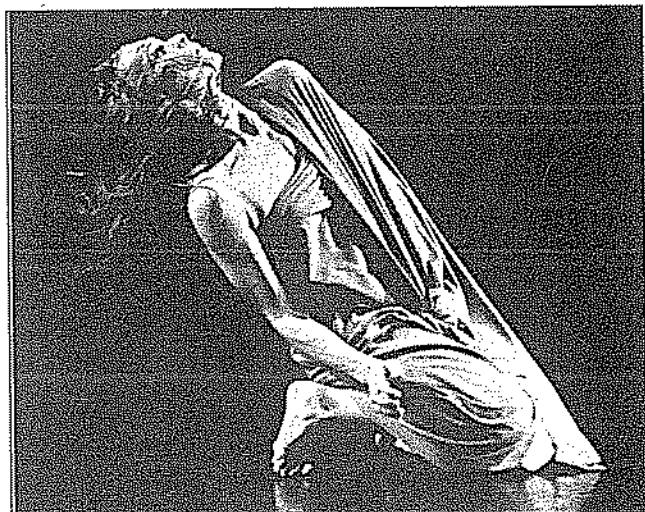
Το Καμπούκι χρησιμοποιεί χαρακτηριστικά τόσκακα για να αυξήσει το ύψος και να τροποποιήσει την ισορροπία: εδώ (αριστερά) ο σαμουράι Σουκερόκου δείχνει το ωραίο κοστούμι του σε μια τυπική στάση *déséquilibre* (κέντρο και δεξιά) ευρωπαίοι ραψωδοί του μεσαίωνα χορεύουν πάνω σε ψηλτάκονα παπούτσια (μνιατούρα από τη Λιμόζ, Γαλλία, 11ος αιώνας).



(επάνω αριστερά) Κορεάτισσα χορεύτρια σε μια σκηνή του αντίστοιχου χορού ζωγραφισμένη από τον Κιμ Χονγκ Νιο (18ος αιώνας). Στη μεγεθυμένη λεπτομερή απεικόνιση της χορεύτριας (κάτω αριστερά) μπορούμε να δούμε καθαρά την ασταθή ισορροπία αλλά και την ινδική γραμμή των *tribhangi* (τρία τόξα). (Βλ. Αντιθέσεις) (κέντρο) Η Κατσούκο Αζούμα σε μια στάση του χορού Μπούγιο. Η ευρυχωρία του κιμονό και οι δύο βεντάλιες που ανοίγουν ταυτόχρονα, ενισχύουν εμφανώς (σχηματίζοντας κατά κάποιον τρόπο ένα γράμμα V) τη δυσκολία της ασταθούς στάσης, η οποία στην πραγματικότητα ελέγχεται σταθερά από τη χορεύτρια. (δεξιά) Χορευτής από τη Σογδιανή (από τοιχογραφία της δυναστείας Τανγκ κοντά στην Ξιάν). Η Σογδιανή, ιστορική περιοχή της κεντρικής Ασίας, που βρίσκεται στην επικράτεια του σημερινού Ουζμπεκιστάν, ήταν μια περιοχή-γέφυρα μεταξύ Ανατολής και Δύσης.



(αριστερά) Ινδός ηθοποιός του Κατακάλι σε στάση ασταθούς ισορροπίας και (επάνω) μαθητές του Κατακάλι κατά τη διάρκεια της εκμάθησης στάσεων ισορροπίας. Οι νεαροί μαθητές, αντίθετα από τον ενήλικο ηθοποιό, βοηθούν την ανασπασμένη γάμπα συγκρατώντας το μεγάλο δάχτυλο του ποδιού.



Ο χορός συνίσταται στη συνεχή τροποποίηση της ισορροπίας. Γι' αυτόν το λόγο εμφανίζεται το παράδοξο φαινόμενο της εκτέλεσης χορών όχι με τις κνήμες, αλλά σε στάση καθιστή πάνω στα γόνατα, όπως σε αυτά εδώ τα παραδείγματα: (επάνω) μπалиνέζες χορεύτριες στο χορό Λε-γκονγκ' (κέντρο αριστερά) χορός με εσάρπα μιας κινεζικής θεότητας (τοιχογραφία από το Dunhuang, Κίνα, δυναστεία Τανγκ 618-906) (κέντρο δεξιά) η Σουζάνε Λίνκε σε μια από τις πρώτες της συνθέσεις (κάτω) *Bedaya Semang*, γυναικείοι χοροί που χορεύονταν στις βασιλικές αυλές της Ιάβας του 16ου αιώνα, φωτογραφημένοι στα τέλη του 19ου αιώνα στο βασιλικό παλάτι της Τζακάρτα.

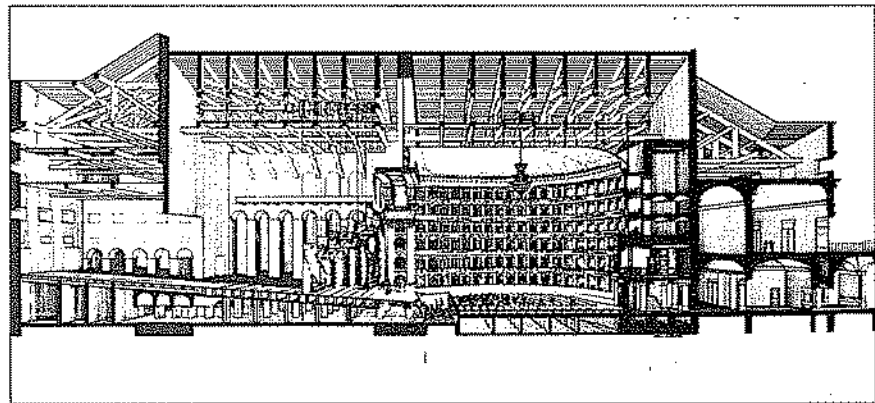
Η κιναισθησία

Γιατί ο ηθοποιός επιδιώκει την ισορροπία πολιτελείας; Και τι βλέπει ο θεατής όταν αλλοιώνει την ισορροπία του ο ηθοποιός;

Για να απαντήσουμε σε αυτές τις ερωτήσεις πρέπει να παρουσιάσουμε την έννοια της κιναισθησίας, δηλαδή την εσωτερική αντίληψη που διαθέτει ο καθένας μας για τις κινήσεις του δικού του σώματος, ή των τμημάτων του, μέσω της μουσικής ευαισθησίας. Για τον ηθοποιό-χορευτή η κιναισθητική αντίληψη, που ονομάζεται επίσης και «έκτι αισθησιον», ή «μουσικός τόνος», είναι βασικά, όπως μας εξηγεί ο Ρούντολφ Άρνχαϊμ, μελετητής της οπτικής αντίληψης:

«Στον χορό –όπως στο θέατρο– ο καλλιτέχνης, το όργανο και το έργο του, συνυπάρχουν σε ένα μοναδικό φυσικό αντικείμενο: το ανθρώπινο σώμα. Παραδόξως, το αποτέλεσμα αυτού του γεγονότος είναι, να δημιουργείται ο χορός ουσιαστικά σε ένα περιβάλλον διαφορετικό από εκείνο στο οποίο παρουσιάζεται στο κοινό: ο θεατής απολαμβάνει ένα έργο τέχνης αυστηρά οπτικό. Και ο χορευτής μερικές φορές χρησιμοποιεί έναν καθρέπτη, αποκτά κι εκείνος κάποτε μια οπτική εικόνα της δικής του παράστασης, περισσότερο ή λιγότερο ασαφή. Και φυσικά, όταν είναι μέλος μιας ομάδας ή χορογράφος, μπορεί να δει τη δουλειά άλλων χορευτών. Όσον αφορά όμως το δικό του σώμα, η δημιουργία του περιορίζεται ουσιαστικά στο μέσον των κιναισθητικών αισθημάτων που έχουν έδρα το μουσικό του σύστημα, τους τόνους, τις αρθρώσεις του. Αυτό το θεωρώ αξιοσημείωτο, καθώς κάποιοι αισθητικοί φιλόσοφοι υποστηρίζουν ότι τέχνη παράγουν μόνο οι υψηλές αισθήσεις της όρασης και της ακοής.

Ο χορευτής δημιουργεί το έργο του μέσω της αίσθησης έντασης ή ανάπαυσης, της αίσθησης ισορροπίας που επιλέγει, ανάμεσα στη σταθερότητα της κάθετης ευθείας και τις ριποκίνδυνες περιπέτειες του άλματος ή της πτώσης. Η δυναμική φύση των κιναισθητικών εμπειριών αποτελεί τον αποφασιστικό παράγοντα της εκπληκτικής αρμονίας ανάμεσα σε αυτό που δημιουργεί ο χορευτής



(επάνω) Ο Λουί Ζουβέ (1887-1951), αριστερά στη φωτογραφία, στο *Σχολείο γυναικών του Μολιέρου* (Θέατρο Αιθέρας, Παρίσι 1936). Η *déséquilibre* στη σκηνή αυτή προέρχεται από την αδύναμη προσπάθεια του Ζουβέ να δώσει κλοισιά στον υπέρηχο και την απομόκρυνο του τελευταίου, ο οποίος υποτίθεται πως θα την εισέπραττε. Δεν πρέπει ωστόσο να ξεχνάμε ότι στην παραδοσιακή ευρωπαϊκή σκηνή, την αποκαλούμενη ιταλική, ο σκηνικός χώρος είχε μια αρκετά μεγάλη κλίση προς το μέρος του προσκηνίου: η κλίση αυτή, που δημιουργήθηκε για να διευκολύνει την προοπτική της σκηνογραφίας, υποχρέωνε τους ηθοποιούς να ανοίγουν τις κνήμες τους, για να διατηρούν την ισορροπία. Η χρήση της κεκλιμένης σκηνής εγκαταλείφθηκε μόνο προς το τέλος του 19ου αιώνα.
(κάτω) Κατακόρυφη τομή του θεάτρου της Σκάλας του Μιλάνου, που ολοκληρώθηκε από τον αρχιτέκτονα Τζιουζέπε Πιερμαρίνι (1734-1808) το 1778: είναι εμφανής η μεγάλη κλίση της σκηνής.

Βασίζομενος στη μυική του αίσθηση, και στις εικόνες του σώματός του, όπως τις βλέπει το κοινό. Η δυναμική ιδιότητα είναι το κοινό στοιχείο που ενώνει τα διάφορα εκφραστικά μέσα. Όταν ο χορευτής υψώνει το χέρι, δοκιμάζει κυρίως την ένταση της ανύψωσης: μια παρόμοια ένταση μεταβιβάζεται οπτικά στον θεατή μέσα από την εικόνα του χεριού του χορευτή. [...]

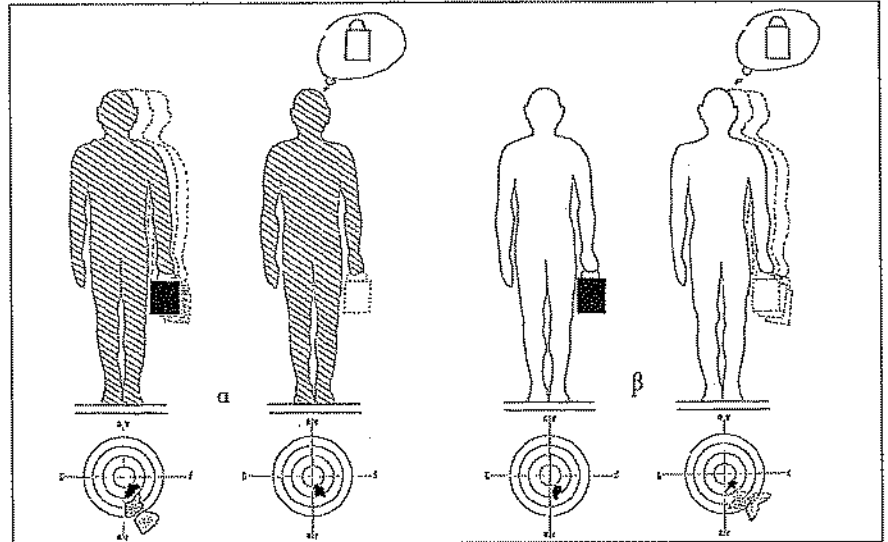
Τελικά, είναι απαραίτητο για την τέχνη του χορευτή και του ηθοποιού, να διακρίνεται ευκρινώς η δυναμική της εικόνας από την απλή κίνηση. Τόσιστα πριν πως η κίνηση μοιάζει άψυχη όταν δίνει απλώς την εντύπωση μιας μετακίνησης. Βεβαίως, από τη άποψη της φυσικής, κάθε κίνηση προκαλείται από κάποια δύναμη· εκείνο όμως που έχει σημασία στην καλλιτεχνική εκτέλεση, είναι η δυναμική που μεταβιβάζεται οπτικά στο κοινό, γιατί μόνο η δυναμική δημιουργεί την έκφραση και την αίσθηση» (Ρούντολφ Αρνχαϊμ, *Τέχνη και οπτική αντίληψη*)

Για το κοινό, συμπεραίνει ο Αρνχαϊμ, ο ηθοποιός-χορευτής συνίσταται μόνο σε «ό,τι μπορεί να δούμε σε αυτόν. Οι ιδιότητες του και οι πράξεις του προσδιορίζονται αναμφίβολα από το πώς εμφανίζεται και το τι κάνει. Ο θεατής δεν θα καταλάβει αν ο ηθοποιός ζυγίζει 100 κιλά, θα νομίζει πως είναι ελαφρύς σαν λιμπελούλα, το μόνο που μπορεί να παρατηρήσει είναι οι χειρονομίες του και οι στάσεις του».

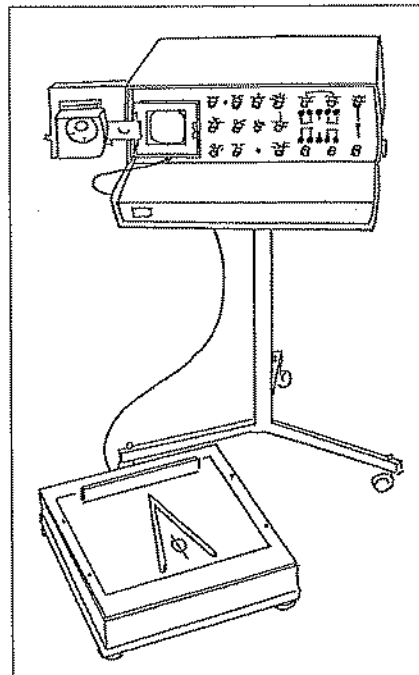
Ισορροπία και φαντασία

Με την προοπτική της μελέτης «των σχέσεων μεταξύ της μυικής δραστηριότητας της στάσης (σύστημα που ρυθμίζει τη βασική ισορροπία, η οποία επιτρέπει στον άνθρωπο να στέκεται σε όρθια στάση και να διατηρεί την ισορροπία του στο χώρο) και την κινητικότητα έκφραση, που οδηγεί στη χειρονομία και την παντομίμα», διεξάγονται πειράματα σε διαφορετικά υποκείμενα, στην περίπτωση αυτή έναν ηθοποιό και ένα αθλητή, για την αναζήτηση των φυσιολογικών βάσεων της συμπεριφοράς.

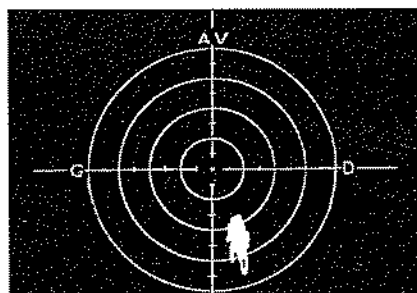
«Από την άποψη της φυσιολογίας, το σύστημα της ισορροπίας



Γραφική παράσταση των αποτελεσμάτων του πειράματος σχετικά με την ισορροπία και τη φαντασία: (α) για τους αθλητές η ισορροπία αλλάζει μόνο όταν πραγματικά κρατούν ένα βάρος· (β) για τους ηθοποιούς, που έχουν συνηθίσει να φαντάζονται χειρονομίες και πράξεις, υπάρχει αλλαγή της ισορροπίας ακόμα και όταν προσποιούνται πως σηκώνουν ένα βάρος.



(επάνω) Το κινησιόμετρο, όργανο για την καταμέτρηση της ευρύτητας και της συχνότητας μετατόπισης του σωματικού άξονα.
(κάτω) Το κινησιόγραμμα: διανοματική απεικόνιση των αλλαγών της ισορροπίας, οι οποίες μετριοούνται με το κινησιόμετρο.



Ο Σαρλ Ντυλέν (1885-1949) στο ρόλο του Αρπαγκόν, στον *Φιλάργγυρο* του Μολιέρου (1913), σε μια στάση εξω-καθημερινής ισορροπίας.

αποτελείται από περισσότερες αισθητηριο-κινητικές απολήξεις οι οποίες προσλαμβάνουν ερεθίσματα εξωτερικά (οπτικά, ακουστικά, αιπικά) και εσωτερικά (μυικά, τενονικά, αρθρικά και αιθουσαία). Η καλή λειτουργία αυτών των συστημάτων επιτρέπει στον άνθρωπο να διατηρήσει την προβολή του κέντρου βάρους του στο εσωτερικό του πεδίου στήριξης.

Όλοι γνωρίζουμε ότι τόσο στην όρθια στάση όσο και στη στάση ανάπαυσης, ο άνθρωπος δεν είναι ποτέ ακίνητος: ταλαντεύεται ακολουθώντας περίπλοκους και ιδιαίτερους ρυθμούς, αποτέλεσμα της δράσης διαφόρων αισθητηριο-κινητικών αντανάκλαστικών συστημάτων, που διασφαλίζουν τη μυϊκή δραστηριότητα της στάσης. Οι ταλαντεύσεις των αξόνων του σώματος έχουν ιδιαίτερη ευρύτητα και συχνότητα, τις οποίες μπορούμε να μετρήσουμε χάρη στο κινησιόμετρο. Το κινησιόμετρο μάς δίνει, για ένα συγκεκριμένο χρονικό διάστημα, κάποιες πληροφορίες για τη στάση του σώματος: 1. εντοπίζει τη θέση της προβολής του κέντρου βάρους του σώματος σε σχέση με το κέντρο της βάσης στήριξης· 2. υπολογίζει τη συχνότητα και την ευρύτητα της μετακίνησης· 3. παρακολουθεί το φαινόμενο στον χρόνο και στον χώρο.

Όταν το υποκείμενο τοποθετείται πάνω στην εξέδρα, τα αποτελέσματα που λαμβάνουμε στους παλμογράφους της συσκευής, έπεται από μια ηλεκτρονική επεξεργασία, έχουν τις εξής μορφές: 1. *διανυσματική*, στην οποία αθροίζονται οι πρόσθιες, οπίσθιες και πλάγιες μετακινήσεις· είναι το κινησιόγραμμα (διάγραμμα της κίνησης)· και 2. *γραμμική*, στην οποία οι πρόσθιες και οπίσθιες μετακινήσεις διακρίνονται από τις πλάγιες και ανεπτυγμένες στον χρόνο. Είναι το διάγραμμα της σταθερότητας.

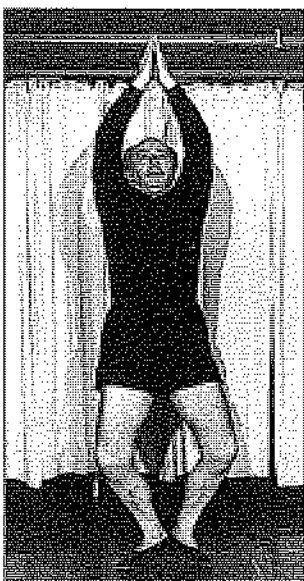
Στην πρώτη περίπτωση μετράμε την επιφάνεια την οποία διαιρέχει το «σποτ» (σε τετραγωνικά χιλιοστά), στη δεύτερη περίπτωση το μήκος της γραμμής που διανύει το «σποτ» (σε εκατοστά). Οι τέσσερις ομόκεντροι κύκλοι της οθόνης του παλμογράφου αντιστοιχούν στην έναρξη διαφορετικών πιέσεων—που ασκούνται πάνω

στην εξέδρα— των οποίων τα βάρη των 5, 10, 15 κιλών αντιστοιχούν σε μετακινήσεις 1, 2, 3 εκατοστών πλάτους και σε γωνιαίες μετακινήσεις του οβελιαίου επιπέδου κατά 1, 2, 3 μοίρες. Υπολογίζονται όλες οι απώλειες του «σποτ»—πέραν του προκαθορισμένου ορίου δράσης—στις τέσσερις βασικές κατευθύνσεις.

Στην πρώτη σειρά των πειραμάτων, εξετάσαμε τη συμπεριφορά στάσης δύο ομάδων υποκειμένων που βρίσκονταν σε καλή φυσική κατάσταση: 1. μιας ομάδας αθλητών, των οποίων η φυσική κατάσταση προκύπτει από εκφραστικές χειρονομίες-αντιδράσεις σε πραγματικά ερεθίσματα και 2. μιας ομάδας ηθοποιών, των οποίων η φυσική κατάσταση είναι αποτέλεσμα χειρονομιών-αντιδράσεων σε ερεθίσματα που τα μιμούνται, τα φαντάζονται.

Το πείραμα συνίσταται στη σύγκριση των αποτελεσμάτων πριν και κατά τη διάρκεια της άρσης βαρών (ενός, δύο και πέντε κιλών) και κατά τη διάρκεια της μίμησης της ίδιας πράξης με τις ίδιες χειρονομίες. Τα αποτελέσματα δείχνουν ότι: 1. στην ομάδα των αθλητών οι μεταβολές στη μετακίνηση του κέντρου βάρους του σώματος δημιουργούνται ανάλογα με το βάρος, στη διάρκεια της πραγματικής άρσης των βαρών, ενώ η προσομοιωτική εκτέλεση των ίδιων κινήσεων δεν αλλάζει τις μετακινήσεις· 2. στην ομάδα των ηθοποιών, που έχουν συνηθίσει να μεταφέρουν με το σώμα τους και με τις κινήσεις τους μια φανταστική ιδέα, έχουμε διαφορετικές αντιδράσεις για τις δύο καταστάσεις: η άρση του βάρους δεν τροποποιεί ουσιαστικά την επιφάνεια της μετακίνησης, η προσομοιωτική ενέργεια όμως, κάνει να αυξηθούν οι μετατοπίσεις ανάλογα με το υπουθέμενο βάρος.

Τα υποκείμενα των οποίων η φυσική κατάσταση καθορίζεται από εκφραστικές χειρονομίες που αποτελούν αντιδράσεις σε πραγματικά ερεθίσματα (αθλητές), για να πραγματοποιήσουν μια κινητική δραστηριότητα, χρειάζονται κυρίως πληροφορίες που προέρχονται από ένα πραγματικό, απτό ερέθισμα· ενώ οι ηθοποιοί, που η φυσική τους κατάσταση καθορίζεται από την πραγματοποίηση μιας πιο



Ο μίμος Ειπέν Ντεκρού (φωτ. 1) και μια μάσκα της ιταλικής Κομέντια ντελ άρτε του 16ου αιώνα (φωτ. 2) στην ίδια στάση ασταθούς ισορροπίας. Η χορεύτρια του Οντίσι Σαντζούικτα Πανινγκράχι (φωτ. 3) και ένας πυγμαίος σαμάνος (φωτ. 4) που χορεύει (σχέδιο του ανθρωπολόγου Le Roy, 1897) έχουν πάρει την ίδια στάση ασταθούς ισορροπίας.

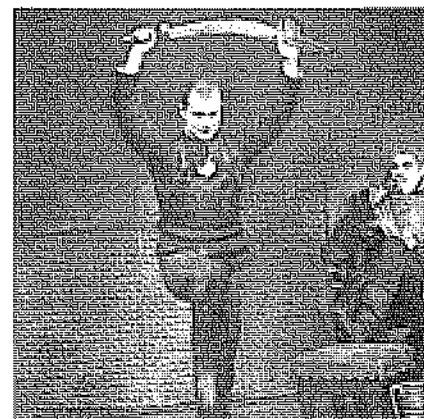
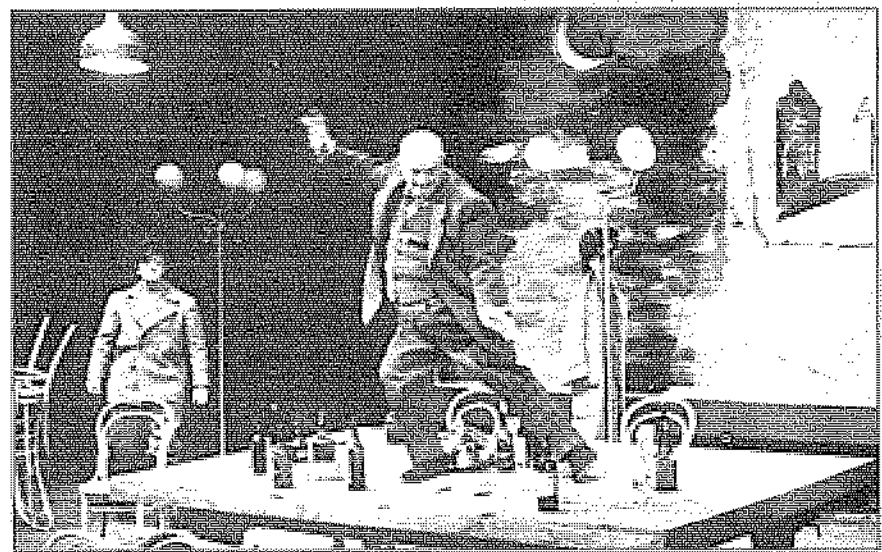
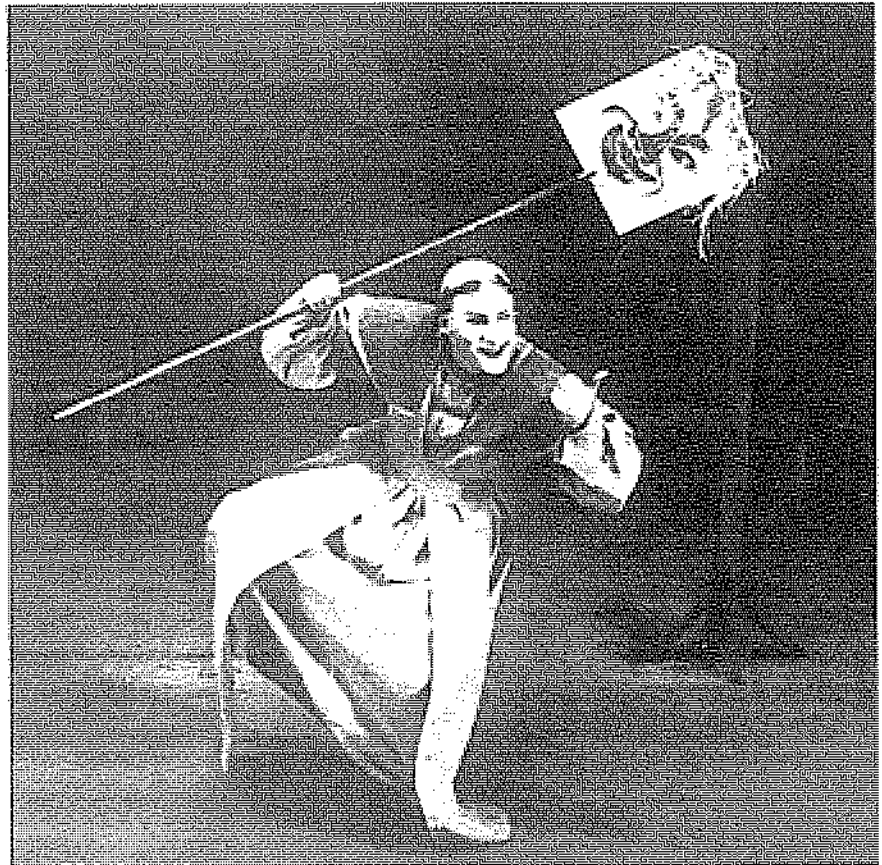
περίτεχνης έκφρασης της χειρονομίας, απομνημονευμένη, την οποία επαναλαμβάνουν χωρίς ρεαλιστικό υπόβαθρο, μπορούν να εκτελέσουν την πράξη του σώματος που γεννιέται ουσιαστικά από τη φαντασία.» (Ranka Bijeljac-Babic, *Χρήση μιας επιστημονικής μεθόδου στην έρευνα της αθλητικής και θεατρικής έκφρασης*)

Ο άγνωστος χορός του Μπρεχτ

Πέρα από τις θεωρίες του, ο Μπρεχτ επηρέασε το θέατρο και ως θεατρικός σκηνοθέτης κυρίως εξαιτίας της ικανότητάς του να αναδεικνύει τη «ζωή» των ηθοποιών του. Για το θέμα αυτό υπάρχουν πάμπολλες μαρτυρίες τόσο από ανθρώπους που είδαν τις παραστάσεις του, όσο και από το *Modellbücher* (*Βιβλίο-μακέτα*) που είναι αφιερωμένο σε αυτές.

Υπάρχει ένα μοναδικό ντοκουμέντο, το ημερολόγιο που κρατούσε ο Χανς Μπούνγκε, ο βοηθός του Μπρεχτ στον *Καυκασιανό κύκλο με την κιμωλία*: σ' αυτό φαίνεται καθαρά ο τρόπος με τον οποίο ο Μπρεχτ άφηνε την πρακτική του αποπροσανατολισμού και την ακρίβεια στη λεπτομέρεια να τον οδηγούν, όταν εργαζόταν στο επίπεδο οργάνωσης της παρουσίας, της προ-εκφραστικότητας. Σε πολλές πρόβες είναι σαν να μην τον ενδιέφερε το αποτέλεσμα, να μην ήθελε να εκφράσει ή να πει κάτι γνωστό. Αυτή η διαισθητική πορεία του —«οι σκέψεις συνδέονται άτακτα μεταξύ τους» δήλωνε— έφερνε σε αμηχανία πολλούς από τους ηθοποιούς του, αλλά ανέτρεπε ιδεολογικά προοίμια και αφηγήσεις και έκανε να προκύψουν από τους ρόλους και τις μεταξύ τους σχέσεις απροσδόκπτες σημασίες.

Υπόδειγμα αυτού του τρόπου εργασίας, είναι η δημιουργία της σκηνικής συμπεριφοράς της συζύγου τού άρχοντα από την Έλεν Βάιγκελ, δέκα μόλις ημέρες πριν από την πρεμιέρα (φωτογραφία στην επόμενη σελίδα). Για το θέμα αυτό είναι ενδιαφέρον το σχόλιο του Μπούνγκε, ο οποίος προσδίδει στο ρόλο μια κοινωνικο-αισθητική αξία, που δεν υπήρχε από την αρχή, αλλά ήταν αποτέλεσμα του τρόπου με τον οποίο επεξεργάστηκε τον ρόλο η Βάιγκελ.



Ο Στανισλάφσκι, ο οποίος προσδιόριζε τον ηθοποιό ως «δάσκαλο φυσικών κινήσεων», θα είχε εκτιμήσει την αληθοφάνεια των δράσεων και αντιδράσεων αυτών των τριών ηθοποιών που σκηνοθέτησε ο Μπρεχτ: (επάνω) ο Χανς Γκόγκελερ στον ρόλο του Κρέοντα στην *Αντιγόνη* (Stadtheater Chur, 1948) (κέντρο) ο Λέοναρντ Στέκελ ως Πουντίλα, στο έργο *Ο Πουντίλα και ο δούλος του Μάτι*, στο Μπερλίнер Ανσάμπλ (1949) (κάτω) ο Έκεχαρτ Σαλ ως Έιλιφ στο έργο *Μάνα κουράγιο* στο Μπερλίнер Ανσάμπλ (1952).

Ένα βιβλίο απαραίτητο για να καταλάβουμε τη σχέση του Μπρεχτ με τους ηθοποιούς του, τόσο στην ιδιωτικά όσο και στην επαγγελματική τους ζωή (ένα πεδίο το οποίο μέχρι στιγμής δεν έχει μελετηθεί αρκετά), είναι το *Brecht regista* (Μπολόγια, 1989) βιβλίο των C. Meldolesi και L. Olivì, από το οποίο παραθέτουμε αυτά τα αποσπάσματα του ημερολογίου του Bunge:

«7^η ημέρα δοκιμών (27. 11. 1953). Όταν σκηνοθετεί, ο Μπρεχτ φαίνεται να ξεχνάει πως είναι ο συγγραφέας του κειμένου. Συχνά είναι σαν να βλέπει το κείμενο για πρώτη φορά. [...] Μερικές φορές τον παραξενεύουν κάποια γεγονότα του κειμένου και ζητάει να του εξηγήσουμε τα σκοτεινά σημεία. Ο Μπρεχτ

ρωτάει τον ηθοποιό Azdak: «Πώς να είναι αυτός στ' αλήθεια;» και ο Μπους απαντά γελώντας: «Εγώ δεν ξέρω, δεν είμαι εγώ ο συγγραφέας» και ο Μπρεχτ: «ο συγγραφέας, ε, καλά τώρα, δεν πρέπει να ακολουθούμε πάντα τον συγγραφέα».

8^η ημέρα δοκιμών. Οι δύο δικηγόροι παρουσιάζουν τα υπερασπιστικά τους επιχειρήματα. Ο Μπρεχτ έχει μια ιδέα: «Πρέπει να μοιάζει με χορό, με μπαλέτο. Γι' αυτό παίρνουν 500 πιάστρα». Έπειτα πηδάει πάνω στη σκηνή και χορεύει μπροστά τους ολόκληρη τη σκηνή, απαγγέλλοντας μερικά αποσπάσματα του κειμένου. Ακόμα και από την πολυθρόνα του σκηνοθέτη ο Μπρεχτ δείχνει κάποιες κινήσεις στους ηθοποιούς, συνεχίζοντας να χορεύει.



16^η ημέρα δοκιμών. Ο άρχοντας απομακρύνεται με τα υπάρχοντά του. Δύο λογχοφόροι, που τους παίζουν κομπάρσοι, συνοδεύουν την πομπή. Ο Μπρεχτ βάζει έναν έμπειρο ηθοποιό να παίξει τον ρόλο του ενός από αυτούς, για να δείξει τη σωστή στάση στους κομπάρσους. Αυτοί όμως δεν καταφέρνουν να αποδώσουν την ιδιαίτερη στάση των λογχοφόρων: η ερμηνεία τους είναι άχρωμη. Ο Μπρεχτ λέει κατάπληκτος: «Γδού ποια είναι η διαφορά μεταξύ ενός ηθοποιού και ενός κομπάρσου: ο πρώτος ολοκληρώνει και τις πιο μικρές πράξεις επειδή γνωρίζει τη σημασία τους» ο δεύτερος δεν καταφέρνει ούτε καν να τις αρχίσει».

22^η ημέρα δοκιμών. Ο Μπρεχτ, συνήθως, αφήνει πολλή ελευθερία στους ηθοποιούς και είναι ανοιχτός σε κάθε πρόταση. Τα σημεία που έχουν υποστεί επεξεργασία μέχρι αυτή τη στιγμή είναι ο σκελετός των δοκιμών, δεν έχουν όμως ακόμα παγιωθεί. Τα συστατικά στοιχεία των δοκιμών είναι, αφενός οι ρόλοι οι οποίοι δημιουργούνται ποιητικά στην πράξη, και αφετέρου οι κινήσεις που αναπαράγονται αυτόματα λόγω των επαναλήψεων. Στη φάση αυτή σταθεροποιείται ό,τι έχει δουλευτεί, γίνονται όμως ακόμα κάποιες ελαφρές αλλαγές. Έτσι, δουλεύοντας με τον Μπρεχτ, νομίζεις πάντα πως δεν υπάρχει τίποτε οριστικό.

41^η ημέρα δοκιμών. Ο Μπρεχτ δηλώνει: «Φοβάμαι πως θα είμαστε πολύ γρήγορα έτοιμοι». Προσπαθεί να πει με αυτό ότι ορισμένες σκηνές και λεπτομέρειες θεωρούνται «οριστικές» πρόωρα, έτσι οι ηθοποιοί παραμένουν άκαμπτοι σε αυτές. Ο Μπρεχτ εμποδίζει την ακαμψία με κάθε μέσο. Μια σκηνή δοκιμάζεται ώσπου να φανεί πως μπορεί να παιχτεί σε γενικές γραμμές. Έπειτα διακόπτεται

Η Έλεν Βάιγκελ στον ρόλο της γυναίκας του άρχοντα στον *Καυκασιανό κύκλο με την κηλιά*, που έγραψε και σκηνοθέτησε ο Μπρεχτ (Μπερλίνερ Ανσάμπλ, 1954). Η φαινομενική ακινησία κρύβει έναν πυρήνα εντάσεων, αποτέλεσμα όχι μόνο του τρόπου με τον οποίο διαχωρίζονται οι κατευθύνσεις του σώματος (κνήμες, κορμός, πρόσωπο και βλέμμα) αλλά και της ασταθούς ισορροπίας, που οφείλεται στον ελάχιστο άνετο-τρόπο καθίσματος πάνω σε μια λυγιομένη σπονδυλική στήλη.

και δοκιμάζεται μια άλλη σκηνή. Οι ηθοποιοί ζητούν να υπάρχει συνέχεια στις δοκιμές: αυτό θα τους επέτρεπε να παγιώσουν καλύτερα τις πράξεις και τον ρόλο. Ο Μπρεχτ δεν αποδέχεται με ευχαρίστηση αυτές τις διευκολύνσεις. Ο Μπρεχτ δοκιμάζει στη σειρά τις σκηνές μόνο για να πεισθεί να θυσιάσει τα σημεία και τις κινήσεις που έχει διατηρήσει στις μεμονωμένες σκηνές αποκλειστικά για την ομορφιά τους.

94^η ημέρα δοκιμών. Ο Μπρεχτ δοκιμάζει τη σκηνή της γέφυρας αδιάκοπα σχεδόν για δύο ώρες. Αρχίζει πάντα από την αρχή. Οι μάχες τοποθετούνται σε άλλα σημεία, καταργούνται, εισάγονται πάλι, περιορίζονται, για να στηθούν τελικά όπως ήταν στην αρχή, στην αρχική διάταξη. Με τον ίδιο τρόπο αλλάζουν οι κινήσεις, δοκιμάζονται νέες, που σταθεροποιούνται και ύστερα αλλάζουν πάλι. Όλα μπορούν να δειχτούν με διάφορους τρόπους. Ο Μπρεχτ δημιουργεί συνήθως ένα χάος. Θέτει προς συζήτηση πάντα νέες πιθανότητες. Στο τέλος κανένας πια δεν ξέρει τι έγινε. Ούτε ο Μπρεχτ ξέρει. Διακόπτει λοιπόν την πρόβα: «Ας κάνουμε τώρα ένα διάλειμμα, γιατί δεν ξέρουμε πώς να προχωρήσουμε». Συμβαίνει συχνά να ενεργεί έτσι, όταν δεν καταφέρνει να προχωρήσει τη σκηνή. Από αυτό το κομφούζιο όμως, τις περισσότερες φορές, βγαίνει κάτι καινούργιο.

112^η ημέρα δοκιμών. Η ηθοποιός που έπαιζε τον ρόλο της συζύγου του άρχοντα αρρωσταίνει ξαφνικά. Δεν

μπορούμε να υπολογίζουμε σε ανάρρωσή της για την πρεμιέρα. Η Έλεν Βάιγκελ λέει πως είναι έτοιμη να αποδεχθεί τον ρόλο και να τον μελετήσει μέσα στο διάστημα των δέκα ημερών που απομένουν για την πρεμιέρα. Για την ώρα η Βάιγκελ δοκιμάζει με πολλή προσοχή τον ρόλο. Ο Μπρεχτ δεν της ζητάει να παίξει στο πρότυπο της Κάτε Ρέιτσελ και της αφήνει ανοικτές όλες τις δυνατότητες ερμηνείας. Συντελείται λοιπόν ένα πράγμα καταπληκτικό, δηλαδή η Βάιγκελ ερμηνεύει το ρόλο της γυναίκας του άρχοντα με έναν εντελώς νέο τρόπο, ενώ το υπερετικό προσωπικό διατηρεί, εκτός από κάποιες μικρές αλλαγές, την ίδια ερμηνεία που πραγματοποιούσε με την Ρέιτσελ. Η Ρέιτσελ είχε δει στην γυναίκα του άρχοντα μια προσωπικότητα που βρισκόταν πάντα σε κίνηση και είχε δείξει τεράστια ενέργεια πάνω στη σκηνή: μιλούσε, ανάλογα με τις περιστάσεις δυνατά και με αυταρχικό τρόπο, έπειτα σιγά, με την ταλαιπωρία να διακρίνεται στη φωνή της, και ούτω καθεξής· κυριαρχούσε στη σκηνή με πολλές και γρήγορες κινήσεις. Η Βάιγκελ δίνει την άποψη της γεννημένης αρχηγού με μέθοδο εκ διαμέτρου αντίθετη.

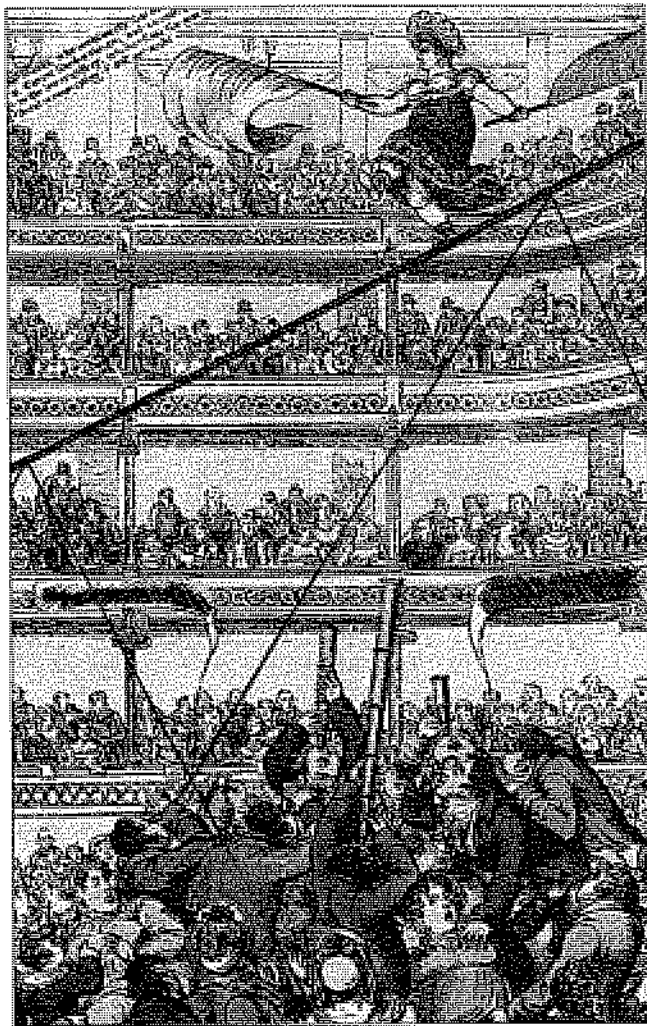
Αντί για τις υστερικές κορώνες, που χαρακτήριζαν τη φωνητική έκταση της Ρέιτσελ, η Βάιγκελ επιλέγει έναν τόνο συνηθισμένο και ήρεμο. Μιλάει με βαθιά φωνή, αλλά με τρόπο σκληρό και αποφασιστικό. Και αντί να πετάγεται από τη μια μεριά στην άλλη, υιοθετεί μια στάση εντελώς ήρεμη. Σε όλες σχεδόν τις σκηνές είναι καθισμένη σε μια θέση και από εκεί κυριαρχεί στη σκηνή. Δεν κουνιέται καθόλου, περιορίζεται μόνο στο να δίνει διαταγές.

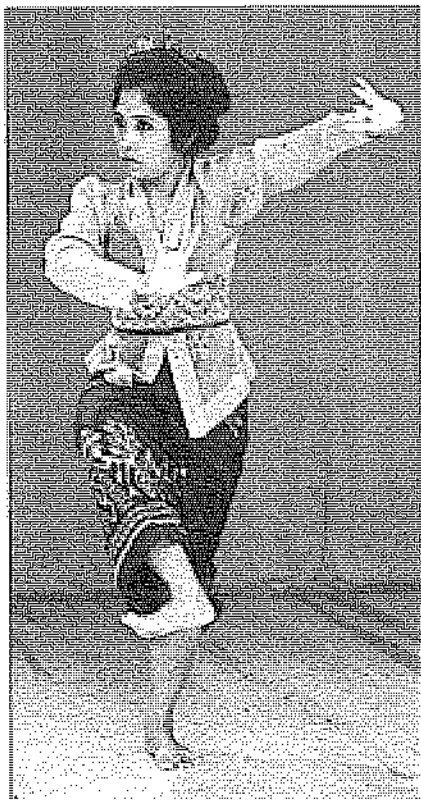
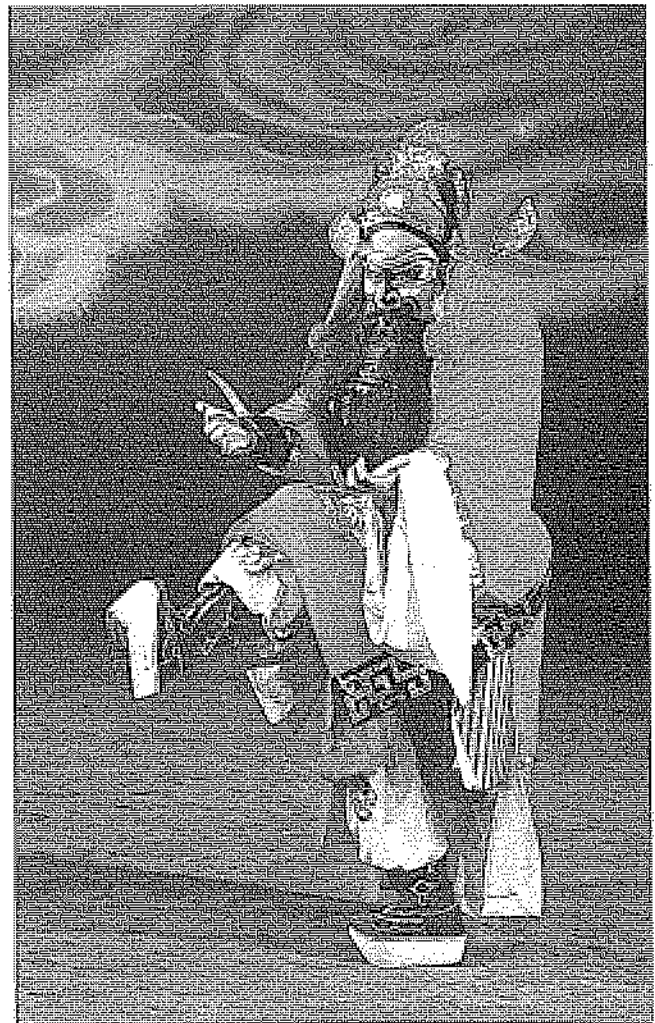
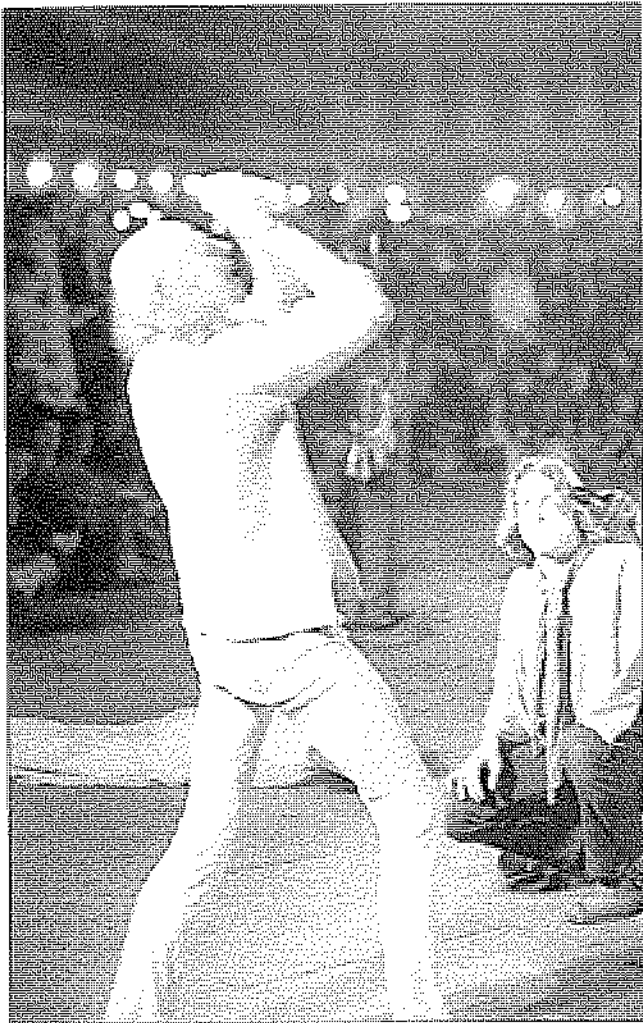
Ο Μπρεχτ αποδέχεται μια πολύ καλή ιδέα της Βάιγκελ, όταν βλέπει ότι επαληθεύεται η αποτελεσματικότητα της στη σκηνή. Η σκλάβια πρέπει να στέκεται συνέχεια κοντά στην κυρία και, με ένα νεύμα της, να γονατίζει και να της προσφέρει την πλάτη της σαν να ήταν κάθισμα. Ενώ η γυναίκα του άρχοντα ερμηνευμένη από τη Ρέιτσελ, με την υστερία της, έδειχνε μια περιορισμένη επικινδυνότητα και υποχρεωνόταν να επιδεικνύει προπάντων τον ονούσιο ονομιισμό της κυρίας υψηλής καταγωγής, με αποτέλεσμα να μη την παίρνουν πολύ στα σοβαρά, η γυναίκα του άρχοντα που ερμηνεύει η Βάιγκελ δείχνει τη σαγηνευτική και βράναυση πλευρά της ανοσίας: είναι εμφανώς επικίνδυνη.

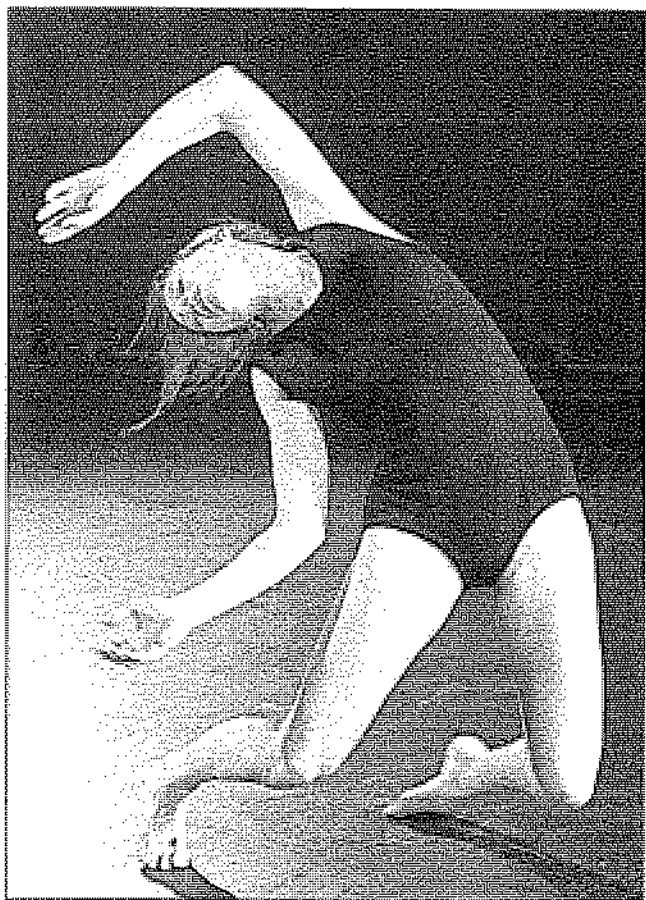
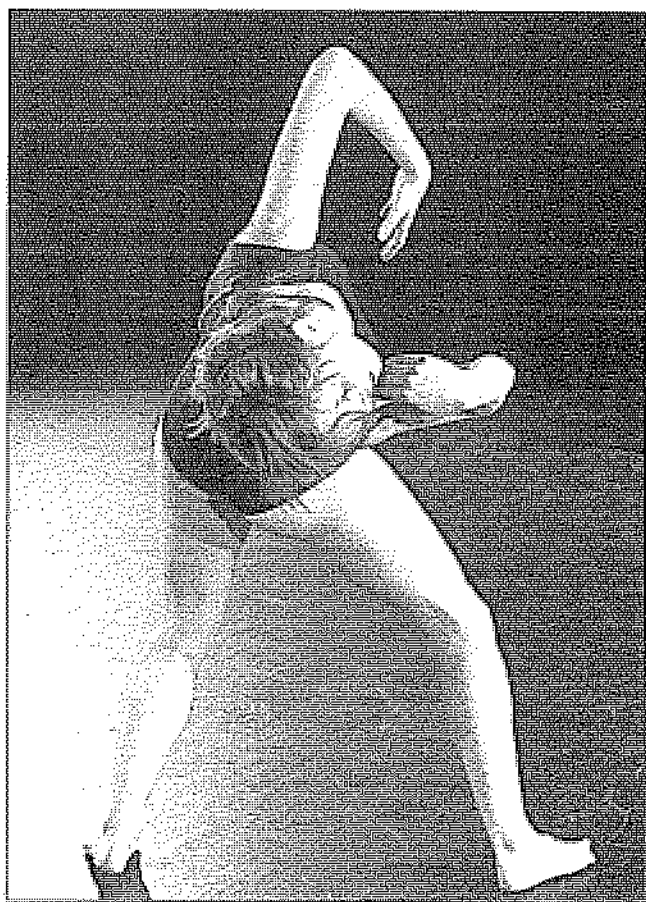
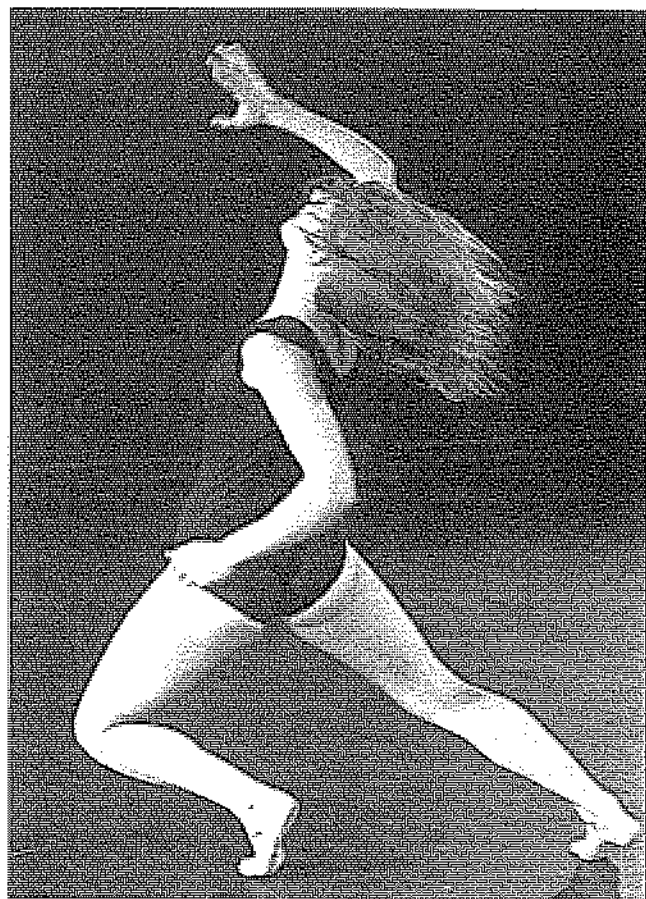
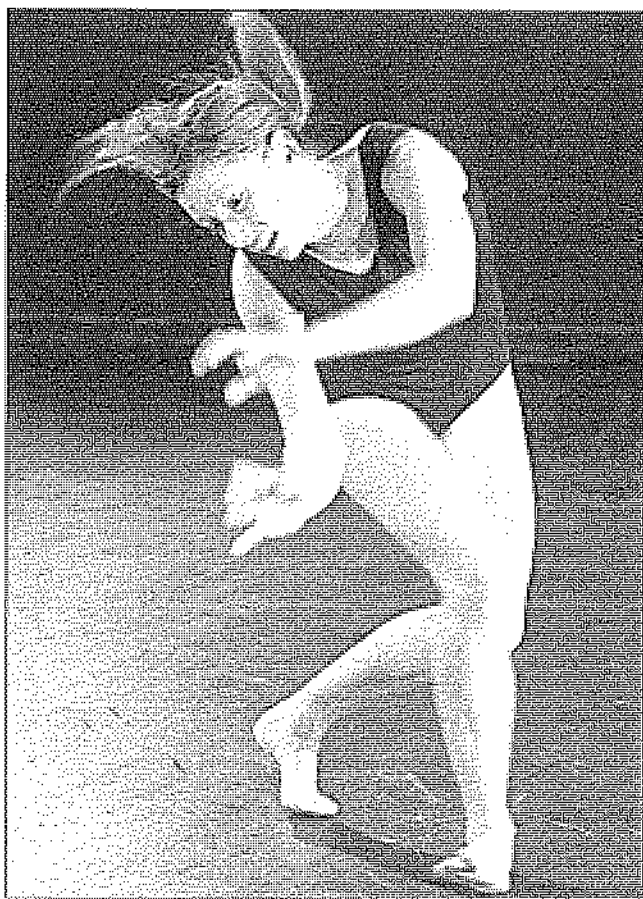
Χάρη στην χαρακτηριστική μόρφωση των οικογενειών των αρχόντων, κατέληξε να γίνει μια αυστηρή φιγούρα μαριονέτας. Όταν έχει να κάνει με δούλους, δεν δίνει την εντύπωση ανθρώπινου πλάσματος, και η ιδιότητα αυτή υπογραμμίζεται τέλεια από την ψυχρή, τυπική ευγένειά της.

Η παλίδα χορεύτρια-ισορροπίστρια Σάκκι στο Κόβεντ Γκάρντεν του Λονδίνου το 1816. Όταν ο ηθοποιός αναζητεί μια ισορροπία πολυτελείας δεν στρέφεται προς την κατεύθυνση των ακροβατικών και της δεξιολογίας, αλλά των εξω-καθημερινών κινήσεων, όπως δείχνουν όλες αυτές οι στάσεις που προέρχονται από διάφορους πολιτισμούς και είδη θεάματος.

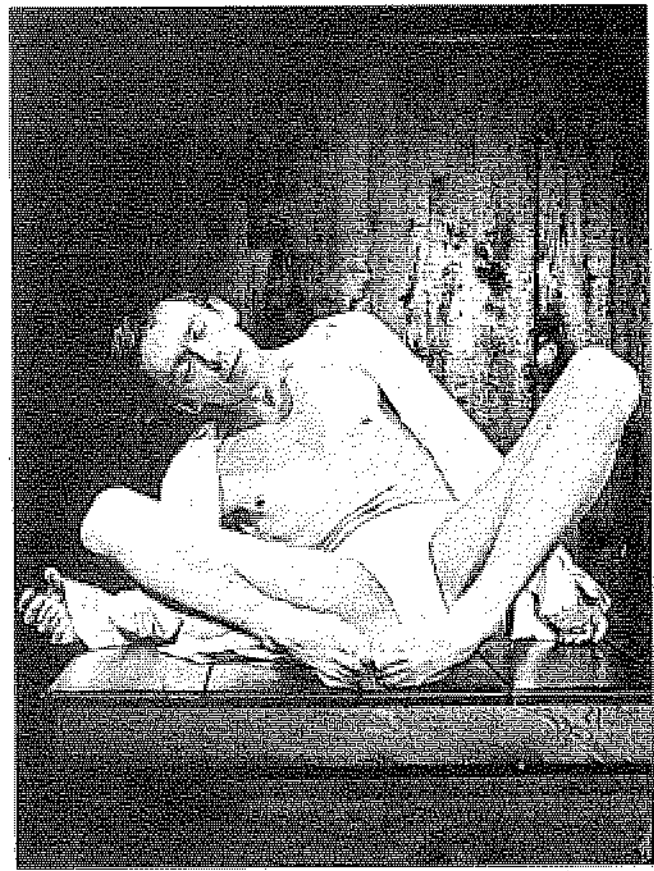
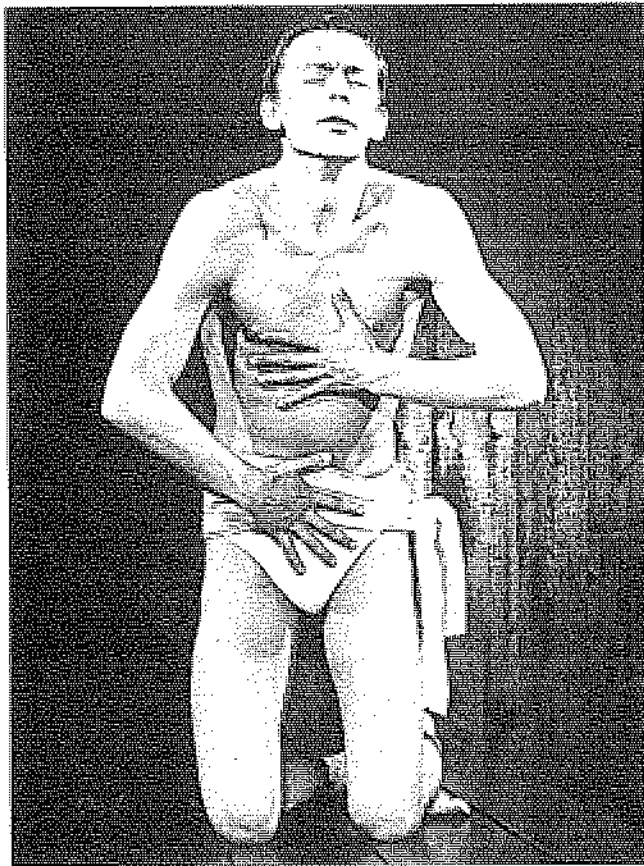
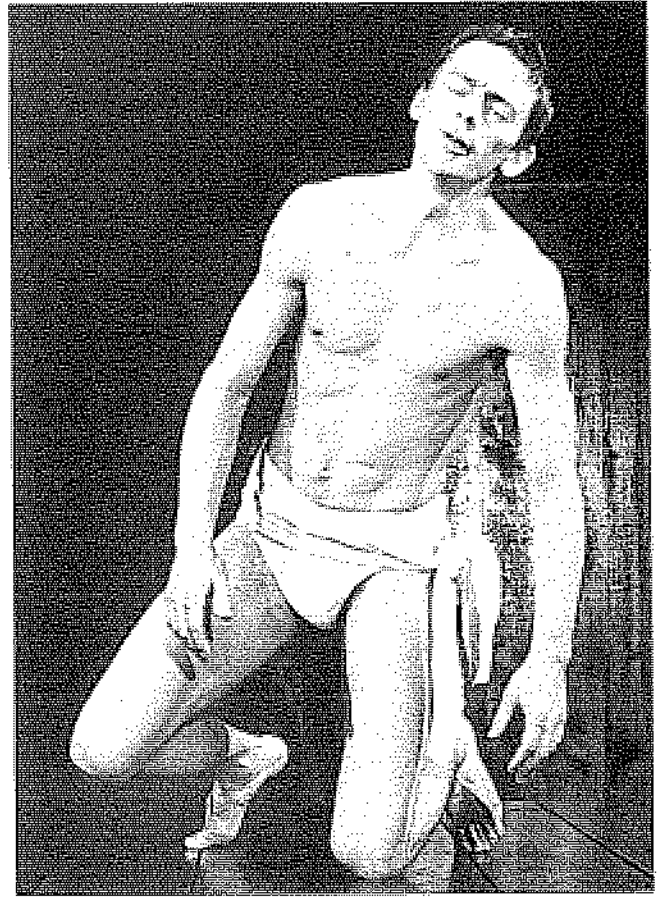
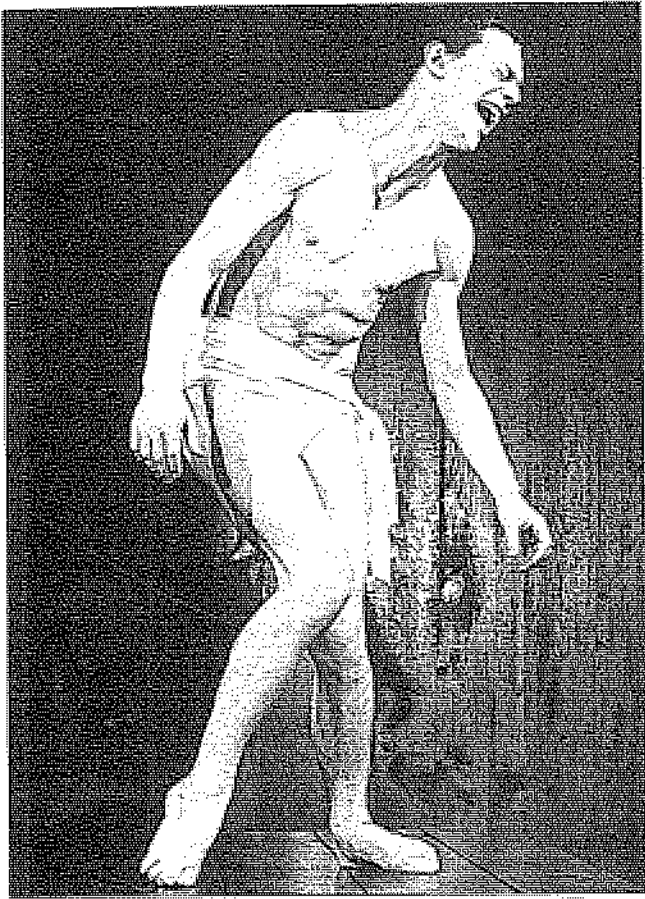
(στην επόμενη σελίδα επάνω αριστερά) Ο Τζούλιαν Μπεκ (1925-1985) στην παράσταση του Λίβινγκ Θιάτερ 'Εξι δημόσιες πράξεις, στην Μπιενάλε της Βενετίας το 1975 (επάνω δεξιά) η Πίι Γιανλίνγκ, ηθοποιός της Όπερας του Πεκίνου (κάτω, αριστερά) η μπαλινέζα χορεύτρια Νι Μάντε Γουιρατίνι (κάτω, κέντρο) Ιζαντόρα Ντάνκαν (κάτω, δεξιά) η Νάτσου Νακαζίμα, γιαπωνέζα χορεύτρια του Μπούτο.







Η ηθοποιός Τριπεν Νάγκελ Ρασμούσεν σε κάποιες ασκήσεις ισορροπίας κατά τη διάρκεια της εκπαίδευσης (βλ. Εκπαίδευση) στο Θέατρο Οντίν (1971).

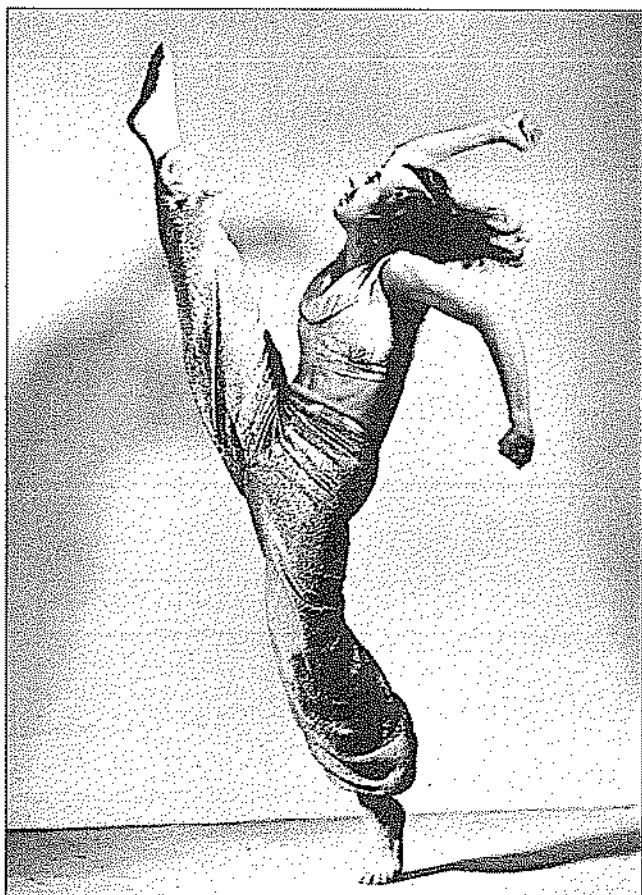


Τέσσερις στάσεις του Ράιζαρντ Τσίζλακ (1937-1990) στον *Πιστό πρίγκιπα*, διασκευή του έργου του Καλντερόν από τον Τζούλιους Σλοβάτσκι, σε σκηνοθεσία του Γκροτόφσκι. Ένα δείγμα του θεάτρου που χορεύει: ένας σύγχρονος ηθοποιός συνθέτει τον χορό της ισορροπίας σε όλες τις δυνατές στάσεις: όρθιος, γοναπιστός, καθιστός.



(επάνω) Ο Σίβα Ναταράζα (Κύριος του χορού): μπρούτζινο γλυπτό του 10ου αιώνα από τη νότια Ινδία.

(κάτω αριστερά) Η γερμανίδα χορεύτρια Γκρετ Παλούκα και (δεξιά) φιγούρα του Πανταλόνε σε γραβούρα του Ζακ Καλό (1616). Οι εξαιρετικά όμοιες στάσεις αυτών των χορευτών, οι οποίοι απέχουν μεταξύ τους χρονικά αλλά και τοπικά, αποτελούν την αδιάψευστη μαρτυρία του ρόλου που παίζει η εξω-καθημερινή ισορροπία στις τέχνες του θεάματος.





Τα κείμενα αυτά συγκρίνουν δύο τέχνες της μνήμης: την «εμπειρική μνήμη», που μεταβιβάζεται προφορικά μέσω μιας συγκεκριμένης ορολογίας ή μέσω φυσικών και ηχητικών ρυθμών, και μέσω της επαγγελματικής βιογραφίας του κάθε μεμονωμένου ηθοποιού-χορευτή, τη στιγμή που μεταφέρει απευθείας την πείρα του σε έναν άλλον και τη «γραπτή μνήμη», ή ιστοριογραφία, που βασίζεται στην περιγραφή γεγονότων, σχέσεων, ντοκουμέντων, σημειώσεων, αφηγήσεων, αναμνήσεων, διαφόρων ντοκουμέντων, που μπορούμε να δούμε και να εξετάσουμε στην προσπάθειά μας να ανακατασκευάσουμε, να διερευνήσουμε και να ενοποιήσουμε αποσπασμάτα του παρελθόντος. Η ιστορία δεν είναι μια σειρά γεγονότων, αλλά ένας τρόπος παρουσίασης αυτής της σειράς, και μνήμη βασισμένη σε επιλογή, η οποία με την περιγραφή γίνεται ερμηνεία. Η ιστοριογραφία λοιπόν συντηρεί ένα παρελθόν που έχει ανακατασκευαστεί σύμφωνα με την οπτική γωνία και τις εμπειρίες του συγγραφέα της. Αυτή η ανακατασκευή είναι μια σειρά διαδοχικών επανερμηνειών. Η ιστοριογραφία όχι ως ανάμνηση αυτού το οποίο δεν μπορούμε πια να δούμε, αλλά ως «τρόπος θεώρησης».

Η ενεργειακή γλώσσα

Φερντινάντο Ταβιάνι

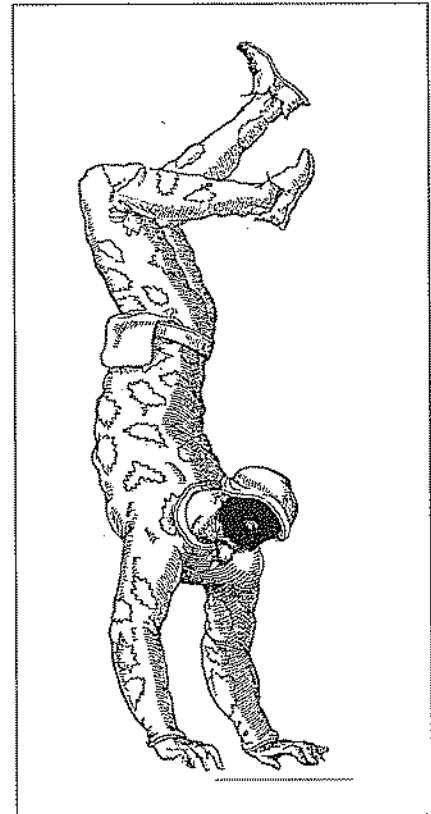
Η έκφραση «ενεργειακή γλώσσα» είναι μεταφορική και έχει ειρωνική χροιά. Είναι μεταφορική γιατί αποδίδεται στο προ-εκφραστικό επίπεδο του ηθοποιού ένας όρος, ο οποίος προέρχεται από κάποιες απόκρυφες παραδόσεις, που πιστεύουν στην ύπαρξη μιας αρχέγονης και δυναμικής γλώσσας (δηλαδή ικανής να μεταμορφώσει και όχι μόνο να ονομάσει), η οποία ονομάζεται ακριβώς «ενεργειακή γλώσσα» ή «γλώσσα των πουλιών». Χρησιμοποιείται με ειρωνική χροιά γιατί συχνά η αποτελεσματικότητα του ηθοποιού μοιάζει να προέρχεται από μυστηριώδεις δυνάμεις, ενώ μπορεί να μελετηθεί με επιστημονική νοοτροπία και με μια εμπειρική μέθοδο. Είναι επίσης ειρωνική γιατί η έκφραση αυτή είναι εξίσου ανακριβής με εκείνες τις απόπειρες προσδιορισμού που χρησιμοποιούν «επιστημονικές» ιδέες, αναφέρονται όμως στο θέατρο και τον ηθοποιό με ανακριβή τρόπο. Δίνουν απλώς την ψευδαίσθηση της ακρίβειας. Μια συνειδητή ανακρίβεια είναι ήδη ένα είδος ακρίβειας. Αντίθετα, μια πλαστή ακρίβεια είναι το αποκορύφωμα της σύγχυσης.

Με τον όρο «ενεργειακή γλώσσα» επισημαίνουμε εκείνη τη γνώση του ηθοποιού που τον βοηθάει να ζωντανεύει πάνω στη σκηνή, που κατασκευάζει δηλαδή την εξω-καθημερινή του παρουσία σε συνθήκες παράστασης. Μπορούμε να διακρίνουμε ίχνη αυτής της γνώσης

ακόμα και πριν γίνει αντικείμενο μιας καθαρής επιστημονικής θεώρησης, μετά τον Στανισλάφσκι. Από τον Στανισλάφσκι και μετά, οι μέθοδοι με τις οποίες ο ηθοποιός κατασκευάζει την παρουσία του ερευνώνται σύμφωνα με τις γενικές αρχές τους. Μπορούμε επομένως να κάνουμε λόγο για «επιστήμη». Το μεταβατικό αποτέλεσμα αυτής της έρευνας είναι η θεατρική ανθρωπολογία και η ιδέα της προ-εκφραστικότητας

στην οποία βασίζεται. Αλλά και πριν ακόμα γίνει αντικείμενο της επιστημονικής θεώρησης, η ενασχόληση με την προ-εκφραστικότητα υπήρχε, ως πρακτική χωρίς θεωρία.

Μια τέτοια πρακτική ήταν χαμηλού επιπέδου: όχι μόνο γιατί δεν μπορούσε ακόμα να εισχωρήσει σε ένα θεωρητικό πεδίο που θα μπορούσε να την εξευγενίσει –ως τεχνική συνδεόμενη με μια επιστήμη–, αλλά και γιατί αφορούσε τις λιγότερο ευγενείς



Η ενεργειακή γλώσσα του γερο-Πανταλόνε και του Αρλεκίνου: λεπτομέρειες εικόνων από το *Recueil Fossard*, ένα άλμπουμ με σπανιότατες γκραβούρες του 16ου αιώνα, που αφορούν τους τύπους της Κορμέντια ντελ άρτε τις συνέλεξε κάποιος Fossard για τον Λουδοβίκο τον 14ο. Το *Recueil Fossard* παρέμεινε άγνωστο μέχρι τις αρχές του εικοστού αιώνα, οπότε το ανακάλυψε στα μη ταξινομημένα αρχεία του Μουσείου της Στοκχόλμης η Agne Beijer δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά στο Παρίσι το 1928 από τον εκδοτικό οίκο του Πιέρ Λουί Ντυσάρτρ, ενός από τους πρώτους ιστορικούς των θιάσων της Κορμέντια ντελ άρτε.

πλευρές της τέχνης του ηθοποιού. Δεν αφορούσε, δηλαδή, ούτε την κριτική ερμηνεία του ρόλου, ούτε εκείνη την ιδιαίτερη εκφραστική και δημιουργική δύναμη που καθιστούσε τον ηθοποιό καλλιτέχνη, δημιουργό, και όχι απλό εκτελεστή. Οι προ-εκφραστικές πρακτικές του ηθοποιού αποτελούσαν την «τσαγκαρική» της τέχνης. Είναι φυσικό, λοιπόν, να μη μιλάνε οι ηθοποιοί πολύ ή και καθόλου γι' αυτό, όταν εξηγούσαν στους άλλους τη δουλειά τους. Σαν αρχαιολόγοι, πρέπει να σκάψουμε μέσα στα αποδεικτικά στοιχεία για να βρούμε ίχνη αυτής της θαμμένης γνώσης.

Η θεατρική ανθρωπολογία μεταμορφώνεται λοιπόν, από πεδίο της πειραματικής εξερεύνησης σε μέθοδο για τη μελέτη του ηθοποιού του παρελθόντος. Από την ανασκαφή προβάλλουν τα ίχνη κάποιων πρακτικών που μπορούν με τη σειρά τους να μεταμορφωθούν σε χρήσιμα όργανα εργασίας για τον ηθοποιό. Σταθεροποιείται, δηλαδή, ο κύκλος της γνώσης: από την εμπειρική εργασία στα θεωρητικά όργανα, τα οποία βοηθούν να αποσαφηνίσουμε περιοχές –ελάχιστα ως τώρα γνωστές– της ιστορίας των ηθοποιών, και εκείνες, αν θέλουμε, μπορούν να μας δώσουν νέες αφετηρίες για πειραματικές δοκιμές.

Τα παραδείγματα που ακολουθούν αναφέρονται σε ηθοποιούς οι οποίοι, λόγω απουσίας μιας κωδικοποιημένης παράδοσης επινοούν τη δική τους προσωπική προ-εκφραστική τεχνική: ένα είδος κρυφού (για τον θεατή) χορού, που ζωντανεύει τη σκηνική τους παρουσία.

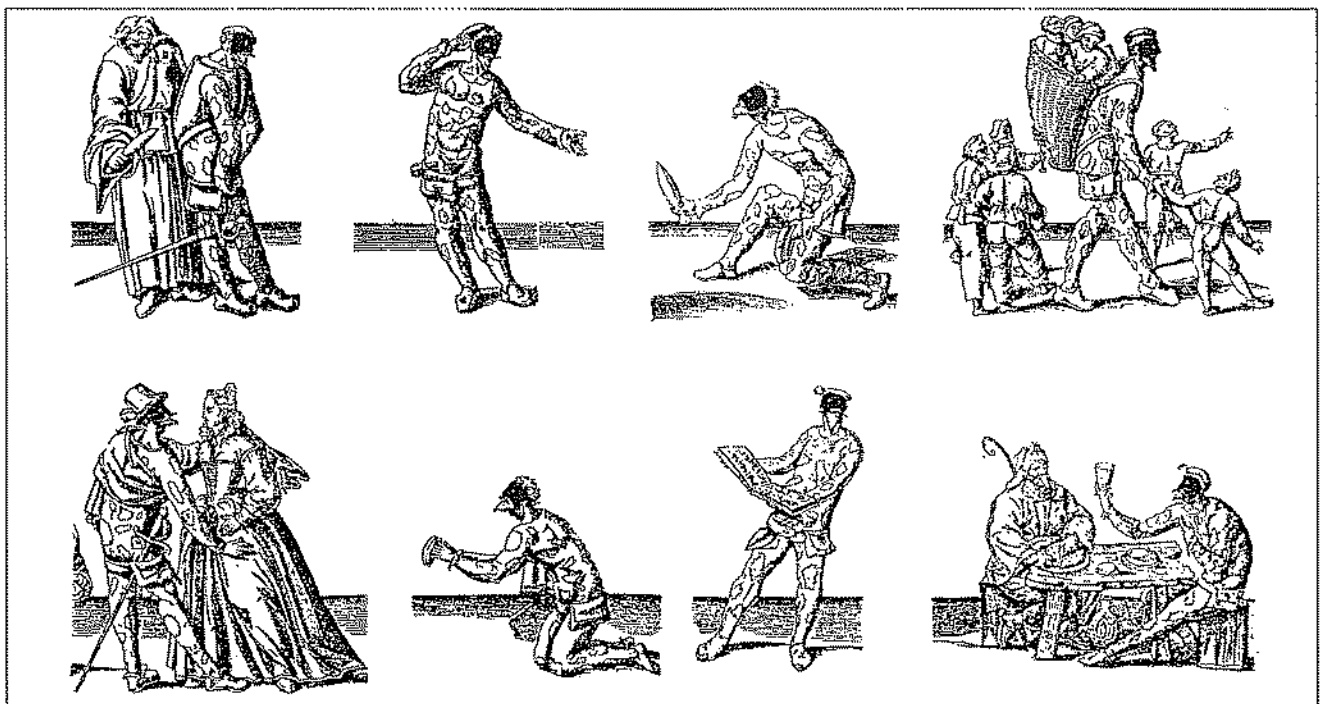
Ο Χένρυ Ίρβινγκ στο μικροσκόπιο

Ο Ίρβινγκ γεννήθηκε το 1838 και πέθανε το 1905. Το 1930 ο Γκόρντον Κρένγκ δημοσίευσε ένα βιβλίο για αυτόν (*Henry Irving*. Longmans, Green and Co.: New York-Toronto). Θα παραθέσω αποσπάσματα από τις σελίδες 67-77 του πρωτοτύπου.

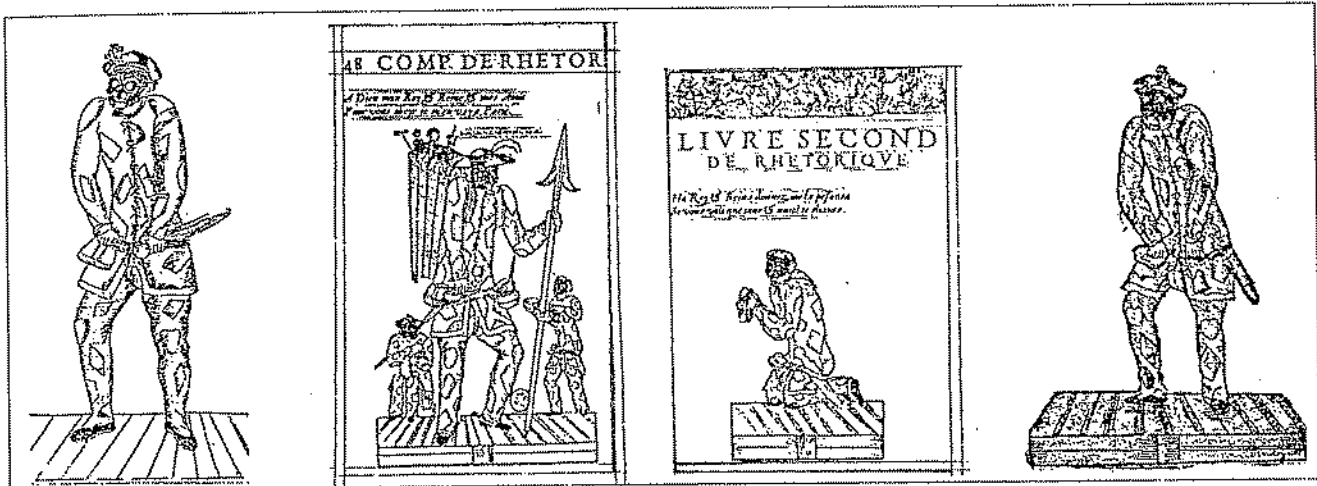
Ο Κρένγκ θεωρούσε τον Ίρβινγκ δάσκαλό του, αυτόν που τον εισήγαγε στην ακρίβεια της θεατρικής τέχνης. Πρώτα από όλα ξεκαθάρισε το πεδίο της ψευτο-ανυπαρξίας φυσικότητας/επιτήδευσης: «Τίθεται όμως πάντα το ερώτημα: ήταν φυσικός; Πράγματι ήταν φυσικός όπως η αστραπή, όχι όπως ο πίθηκος [...] Ο Ίρβινγκ ήταν φυσικός αλλά ταυτόχρονα και τρομερά επιτηδευμένος [...] Ήταν επιτηδευμένος όπως μπορεί να μοιάζουν κάποια δάκρυα [...] Ήταν επιτηδευμένος όπως μια ορχιδέα, όπως ένας κάκτος, εξωτικός και εντυπωσιακός, απειλητικός και με ένα σχήμα τόσο περιέργο που θα μπορούσαμε σχεδόν να κάνουμε λόγο για αρχιτεκτονική, συναρπαστικός όπως είναι όλο τα πράγματα που έχουν σωστές αναλογίες».

Για να καταλάβουμε το μυστικό του Ίρβινγκ χρειάζεται να διεισδύσουμε κάτω από τη φόρμα των ερμηνειών του και να ανακαλύψουμε τη δομή που κρύβεται κάτω από την παρουσία. Πρέπει να τον παρατηρήσουμε σαν να τον βάζουμε στο μικροσκόπιο. Ο Κρένγκ κατακεραυνώνει τους κριτικούς για την ανικανότητά τους στο θέμα αυτό. Παρατηρούν μόνο τα αποτελέσματα, αγνοούν τις διαδικασίες. Κατακρίνει κυρίως τον Ουίλλιαμ Άρτσερ, ο οποίος το 1883 είχε δημοσιεύσει ένα έργο με τίτλο: *Χένρυ Ίρβινγκ: καλλιτέχνης και θεατρώνης: μια κριτική μελέτη*. Ο Άρτσερ αναρωτιόταν, για παράδειγμα, πώς θα μπορούσαν να προσδιορίσουν τον εξαιρετικά ιδιόρρυθμο τρόπο βαδίσματος που χαρακτήριζε τον Ίρβινγκ στη σκηνή. Μιλούσε για αυτό με όρους αόριστους, σαν να επρόκειτο για μία ιδιοτροπία. Ο Κρένγκ του απαντά:

«Αν με είχε ρωτήσει τι θα έπρεπε να πει για τον τρόπο βαδίσματος του Ίρβινγκ και πώς να τον περιγράψει, θα του είχα απαντήσει: Αγαπητέ μου Άρτσερ, αν πρέπει οπωσδήποτε να μιλήσετε για αυτόν, περιγράψτε τον με μια γλώσσα εντελώς ξεχωριστή! Και θα ήμουν υποχρεωμένος



Η ενεργειακή γλώσσα του Άρλεκίνου. Λεπτομέρειες, από ανώνυμες γκραβούρες του *Recueil Fossard*.



Η «ενεργειακή γλώσσα» του Τριστάνο Μαρτινέλλι (περ.1556-1630), διάσημου Αρλεκίνου: σελίδες και λεπτομέρειες από την *Composition de Rhétorique de M. don Arlequin*, ένα βιβλιοράκι 70 σελίδων που εικονογράφησε ο πθοποιός Τριστάνο Μαρτινέλλι το 1601 για τον Ερρίκο Δ', και το μοναδικό του αντίτυπο φυλάσσεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη του Παρισιού. Μια παρόξενη λεπτομέρεια που μαρτυρεί τον ιδιόρρυθμο χαρακτήρα του συγγραφέα: από τις 70 σελίδες του βιβλίου, οι 59 είναι κενές.

να προσθέσω: αν καταλαβαίνετε αυτό που θέλω να πω[...] Οχι, ο σπουδαίος Ουίλλιαμ Άρτσερ δεν καταλάβαινε ποτέ τον Ίρβινγκ και μετέδωσε την αδυναμία του στον φίλο του τον Μπέρναρ Σω. Ο Άρτσερ όμως ήθελε να λέει πάντα την αλήθεια. Μα γιατί, τέλος πάντων περπατούσατε τόσο παράξενα, κύριε Ίρβινγκ; Πιστεύω πως όλοι αυτοί που τον είδαν να περπατάει στην καθημερινή του ζωή, στον δρόμο ή σε ένα δωμάτιο, θα πρέπει όλοι να παραδεχθούν πως περπατούσε τέλεια[...]. Περπατούσε όμως εντελώς φυσικά μόνο στην ιδιωτική του ζωή. Από τη στιγμή που πατούσε το πόδι του στη σκηνή του θεάτρου του για να κάνει πρόβα, κάτι προσέθετε στο βήμα του – μια συναίσθηση[...] Το βράδυ ο Άρτσερ, που δεν συμμετείχε στις πρόβες, ήταν εξουσιοδοτημένος να μπει στο θέατρο με την προϋπόθεση να καθίσει μπροστά στο προσκήνιο: σταυρώνοντας τα χέρια του από την απελπισία ο Άρτσερ οδυρόταν: Τι μπορώ να πω για το βήμα του; Δεν περπατάει! Αγαππητέ μου Άρτσερ, για πρώτη φορά έχετε δίκιο. Δεν περπατάει, χορεύει!».

Ο μυστικός χορός του Ίρβινγκ δεν μεταβιβάστηκε σε αυτόν από κάποια παράδοση. Και ο Ίρβινγκ –όπως θα κάνει αργότερα ο Στανιολάφσκι– αντλεί από το κείμενο τις ενδείξεις για να κατασκευάσει την παρουσία του. Η διαφορά του όμως από τον Στανιολάφσκι είναι πως ο Ίρβινγκ δεν αναρωτιέται για τον ρόλο: «Υποχρεωμένος να δουλεύει έξω από κάθε συγκροτημένη δομή, ο Ίρβινγκ έκανε ό,τι έκαναν και πολλοί άλλοι μεγάλοι άγγλοι πθοποιοί, πήρε δηλαδή για οδηγό και δάσκαλό του τον Σαίξπηρ[...]». Και ο Σαίξπηρ τον βοήθησε, γιατί στον Σαίξπηρ υπάρχει ένας μεγαλειώδης και παράξενος ρυθμός, και εκείνος κατάφερε να τον κατακτήσει[...]. Ο Ίρβινγκ είχε σπουδάσει τον πιο δύσκολο σαιξπηρικό ρυθμό και είχε εναρμονίσει την πράξη με τον λόγο[...]. Και έτσι ο Ίρβινγκ έφτασε στο σημείο να δημιουργεί (όπως ένας Μιχαήλ Φοκίν) χορούς στους οποίους επαναλαμβανόταν στην εντέλεια ο ρυθμός της πρόζας του Σαίξπηρ».

Ο (μυστικός) χορός του Ίρβινγκ, που συγκρίνεται με το «κρυφό κείμενο» του Στανιολάφσκι, φαίνεται πως είναι το

αποτελεσμα μιας τεχνικής εντελώς διαφορετικής, η οποία όμως ακολουθεί πρότυπα στην ουσία ανάλογα και απαντά στην ίδια επαγγελματική ερώτηση (πώς ανασυνθέτουμε την οργανικότητα της σκηνικής παρουσίας του πθοποιού;). Αυτό που βρίσκει ο Ίρβινγκ στον Σαίξπηρ είναι μια γραμμή παράλληλη με τις «σημασίες» του κειμένου. Αυτή τον εφοδιάζει με μια προ-εκφραστική παρτιτούρα, η οποία μπορεί να αναπτυχθεί και σε διαφορετικά περιβάλλοντα, τελείως διαφορετικά από αυτά του Σαίξπηρ:

«Όταν ασχολήθηκε με το μελόδραμα, *Οι ωραίες, Ο ταχυδρόμος της Αυών* ή *Λουδοβίκος ΙΑ'*, κατάλαβε πως έπρεπε να χρησιμοποιήσει περισσότερο τον χορό για να αναδείξει αυτά τα έργα, και τότε, κινητοποιώντας ολόκληρο το ταλέντο του, έβαλε φωτιά στη σκηνή και χόραψε δαιμονισμένα τον ρόλο. Όταν είχε να κάνει με τον Σαίξπηρ, του αρκούσε να αγγίξει τους υπέροχους χρόνους ρυθμούς. Όλες οι κινήσεις του ήταν μετρημένες. Μετρούσε ασταμάτητα – ένα, δύο, τρία – παύση – ένα, δύο, τρία – ένα βήμα, άλλο ένα, μια παύση, ένας γύρος, άλλο ένα βήμα, μια λέξη. (Αυτό που μπορούμε να ονομάζουμε παλμό, πόδι, ή βήμα, όλα αυτά δεν είναι παρά ένα μόνο πράγμα, για το οποίο μου αρέσει να χρησιμοποιώ την ονομασία «βήμα»). Ιδού από τι αποτελείται ένας χορός του: ακόμα και όταν ήταν καθισμένος σε μια καρέκλα πίσω από ένα τραπέζι – σήκωνε το ποτήρι του, έπινε, έπειτα κατέβαζε το χέρι του και το ποτήρι – ένα, δύο, τρία, τέσσερα – διακοπή – το βλέμμα του σχεδίαζε ένα βήμα – πέντε – μια σειρά από μικρά βήματα γρήγορα και ελαφρά – δύο αργές συλλαβές – άλλο ένα βήμα – άλλες δύο συλλαβές – και έτσι ολοκληρωνόταν άλλη μια φάση του χορού του. Σε όλη τη διάρκεια της παράστασης, όση και αν ήταν αυτή, ούτε μια κίνηση δεν γινόταν τυχαία. Δεν άφηνε τίποτα στην τύχη. Από την αρχή μέχρι το τέλος όλες οι κινήσεις του είχαν μια καθορισμένη ακρίβεια, και συνδέονταν μεταξύ τους με έναν ρυθμό εξαιρετικά λεπτό, τον ρυθμό του Σαίξπηρ».

Όταν ο Κρένγκ έγραφε το βιβλίο του για τον Ίρβινγκ, οι έρευνες του Στανιολάφσκι και του Μεγερχόλντ είχαν ήδη ορίσει έναν νέο τρόπο προσέγγισης της τέχνης

του ηθοποιού. Είναι προφανές, λοιπόν, πως ο Κρέινγκ προέβαλε αυτόν τον νέο τρόπο θεώρησης του πρόσφατου παρελθόντος, για να προσδιορίσει με αυτόν τη μυστική λογική του παλιού του δασκάλου.

Το κεφάλαιο που αναφέρεται στην υποκριτική του Τρβινγκ είναι μια αληθινή και ξεχωριστή πραγματεία θεατρικής ανθρωπολογίας *avant la lettre*. Παρατηρούμε, για παράδειγμα, τη σημασία που έχει για τον Κρέινγκ η αντίθεση ανάμεσα στην *καθημερινή τεχνική του σώματος* και την *εξω-καθημερινή τεχνική*. Και αποτιμάται, προπάντων, η μέθοδος με την οποία αναλύεται ο μυστικός χορός του Τρβινγκ. Είναι μυστικός όχι μόνο επειδή δεν αποκαλύπτεται, αλλά κυρίως επειδή περνάει μυστικά από το ένα στο άλλο μέρος του σώματος και της φωνής. Δεν είναι μια σύνθεση κινήσεων, αλλά ένα πρότυπο ενέργειας που μπορεί να διευρυνθεί ή να συρρικνωθεί στον χώρο, που μπορεί να διευθύνει πότε τον τρόπο βαδίσματος, πότε την ώθηση ενός χεριού ή την μικροκίνηση των ματιών ή τον τρόπο με τον οποίο προφέρει μια λέξη θρυμματίζοντάς την.

Ζωντανό μάρμαρο

Η «ενεργητική γλώσσα» του ηθοποιού, είναι στην πραγματικότητα ο χορός της ενέργειας. Για να μπορέσει η ενέργεια να χορεύει, ο ηθοποιός δεν συγκεντρώνεται απευθείας στην ίδια την ενέργεια, αλλά στους αγωγούς μέσω των οποίων θα τη διοχετεύσει. Και ο σχεδιαστής των συντριβανιών, όταν θέλει να κάνει το νερό να χορεύει, δεν είναι βέβαια τόσο τρελός ώστε να προσπαθήσει να επέμβει στη φύση του νερού, αλλά κατασκευάζει κανάλια σύμφωνα με τις επιταγές της υδραυλικής επιστήμης. Τα κανάλια δεν είναι ο χορός. Περνώντας όμως μέσα από αυτά, το νερό θα αρχίσει να χορεύει.

Οι επιστημονικές έρευνες του Στανισλάφσκι και του Μεγερχόλντ, όπως ακριβώς οι πρακτικές χωρίς θεωρία των μεγάλων ευρωπαϊών ηθοποιών, ανταποκρίνονται σε ένα βασικό αίτημα: επιτρέπουν στον ηθοποιό να εργαστεί κατά μήκος δύο παράλληλων γραμμών. Η πρώτη, εμφανέστερη για τον θεατή, είναι εκείνη της ερμηνείας, αφορά την κατασκευή του αισθήματος. Η δεύτερη, πιο βαθιά, είναι εκείνη της «ενεργητικής γλώσσας», αφορά την κατασκευή της παρουσίας. Για να λειτουργήσει, η γραμμή αυτή πρέπει να είναι λεπτομερής, πρέπει δηλαδή να συντεθεί από το μοντάζ των φυσικών μικρο-πράξεων, κάθε μια από τις οποίες έχει μια σαφώς προσδιορισμένη αρχή και ένα επίσης συγκεκριμένο τέλος, το οποίο τη συνδέει με την μικρο-πράξη που ακολουθεί. Μπορεί να είναι τα διαφορετικά «βήματα» ενός μυστικού χορού (όπως στην περίπτωση του Τρβινγκ), ή οι διαφορετικές σειρές εσωτερικών εικόνων, οι οποίες συνθέτουν ένα είδος φιλμ που προβάλλει νοερά ο ηθοποιός στον εαυτό του (όπως δίδαξε κάποιες φορές ο Στανισλάφσκι). Οι τεχνικές μπορεί να είναι αναρίθμητες, αλλά η βασική ανάγκη στην οποία ανταποκρίνονται είναι πάντα ουσιαστικά η ίδια: μια γραμμή δράσης σχεηκά ανεξάρτητη από το έργο της ερμηνείας, η οποία μπορεί να αποσυναρμολογηθεί σε ακριβή αποσπάσματα.

Για το σκοπό αυτό, κάποιοι ηθοποιοί χρησιμοποιούσαν αληθινά και ιδιαίτερα παραστατικά κλισέ.

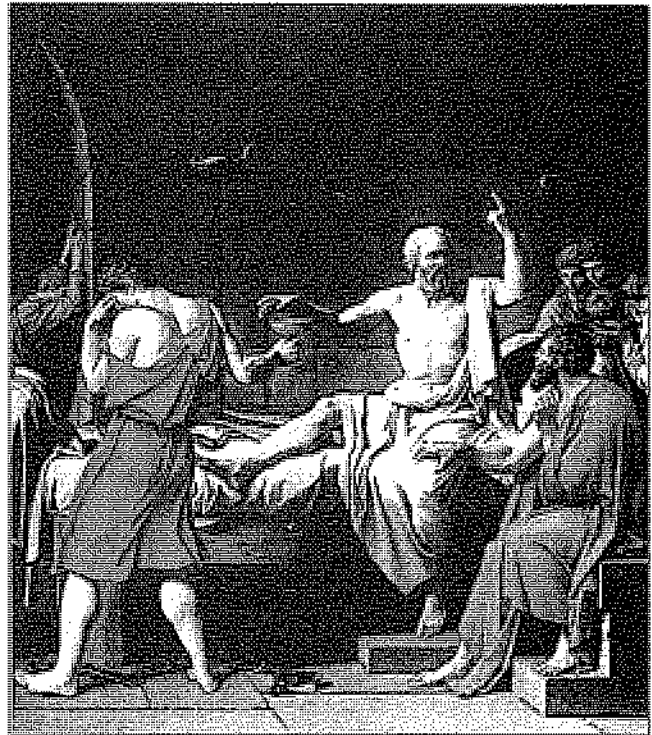
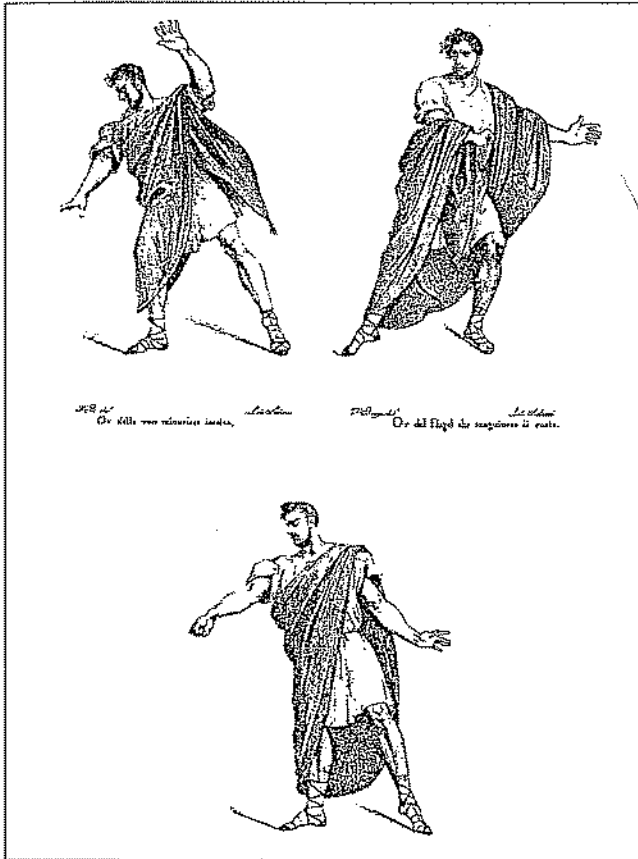
Ένα ωραίο παράδειγμα για την τεχνική αυτή μπορούμε να βρούμε στις σελίδες του βιβλίου ενός ιταλού ηθοποιού: του Αντόνιο Μοροκέζι. Υπήρξε ο μεγαλύτερος τραγικός ηθοποιός στα τέλη του 18ου και στις αρχές του 19ου αιώνα. Πέθανε το 1838 (όταν γεννήθηκε ο Τρβινγκ). Στο τέλος της καριέρας του ίδρυσε μια σχολή υποκριτικής και δημοσίευσε μια πραγματεία για την τέχνη της υποκριτικής (*Μαθήματα ρητορείας και θεατρικής τέχνης*, Φλωρεντία 1832).

Ο Μοροκέζι έδινε στους θεατές του την εντύπωση ενός ηθοποιού παθιασμένου, παράφορου. Μερικές φορές έμοιαζε «κυριευμένος» από τον ρόλο. Στο βιβλίο του αποκαλύπτει πως το περιεχόμενο της τέχνης του ήταν, αντιθέτως, κλασικό, προσχεδιασμένο μέχρι την τελευταία λεπτομέρεια, όπως το έργο ενός γλύπτη. Επιλέγει και σχολιάζει κάποια αποσπάσματα από τα πιο διάσημα έργα που είχε παίξει. Για κάθε απόσπασμα φράσης, μερικές φορές ακόμα και για κάθε λέξη ξεχωριστά, σχεδιάζει μια φιγούρα, μια στάση, μια πόζα αγάλματος, παρόμοιες με τους ήρωες που ζωγράφισε ο Ζακ-Λουί Νταβίντ. Αν τα δούμε συνολικά, τα σχέδια που παρουσίασε ο Μοροκέζι φαίνονται να απεικονίζουν τον τρόπο της υποκριτικής του. Αυτά, στην πραγματικότητα, δεν αποτελούν αναπαράσταση της δράσης που εκτελούσε ο ηθοποιός στη σκηνή, αλλά την ακινογραφία της. Αρκεί να σκεφτούμε, πράγματι, την ταχύτητα. Ο χρόνος που χρειάζεται για να πούμε μια λέξη, ένα απόσπασμα στίχου, ένα τμήμα φράσης, είναι σύντομος. Αυτό σημαίνει πως οι δύο, τρεις, τέσσερις διαδοχικές πόζες που αντιστοιχούν σε ένα και μόνο τμήμα του κειμένου, μόνο θεωρητικά μπορούν να απομονωθούν. Παρουσιάζονται χωρισμένες, μόνο όταν η πράξη του ηθοποιού εξετασθεί με ένα βλέμμα αναλυτικό, που θα την αποσυνθέσει στα τμήματά της, ή όταν ο ηθοποιός τη συνθέτει με κάθε λεπτομέρεια. Τη στιγμή όμως της πράξης, οι μεμονωμένες πόζες εξαφανίζονται και αυτό που εμφανίζεται στο θεατή είναι μια μοναδική πράξη, συχνά ιλιγγιώδης.

Όποιος διαβάσει το βιβλίο και δει τις φιγούρες φτάνει στο σημείο να σκεφτεί πως οι διαφορετικές *στάσεις* είναι επίσης *παύσεις* της δράσης. Δεν είναι. Καταλαβαίνουμε γιατί ο Μοροκέζι μπορούσε να φαίνεται στα μάτια των θεατών του παράφορος και αιθόρμητος, στα δικά του μάτια όμως, στη δική του πνευματική οπτική, εκτελούσε μια σύνθεση (έναν χορό) που βασιζόταν σε νεοκλασικές πόζες.

Τα κλισέ εμφανίζονται στον θεατή ως κλισέ –δηλαδή ως στάσεις συμβατικές– μόνο όταν είναι αναγνωρίσιμα, όταν μπορούν να διακριθούν το ένα από το άλλο. Παράδοξως ο ηθοποιός μοιάζει επιτηδευμένος (με την αρνητική σημασία της λέξης) όταν χρησιμοποιεί λίγα κλισέ. Αν χρησιμοποιεί πάρα πολλά, γίνεται «φυσικός». Αναρίθμητα κλισέ κατασκευάζουν ένα κανάλι μέσα από το οποίο αναβλύζει η ενέργεια, η ζωή.

Ακόμη και στην περίπτωση αυτή (που είναι ένα μόνο από τα πολλά παραδείγματα) ο ηθοποιός βγάζει από το κείμενο, με μια τεχνική προσωπικά, τον δικό του μυστικό



(αριστερά) Τρεις εικόνες από την πραγματεία του Αντόνιο Μοροκέζι *Μαθήματα ρητορείας και θεατρικής τέχνης* (Φλωρεντία 1832). (επάνω) Λεπτομέρεια από τον *Θάνατο του Σωκράτη* του Ζακ-Λουί Νταβίνι (Μουσείο Λούβρου, Παρίσι).

χορό. Ακόμη και στην περίπτωση αυτή, σταθεροποιεί μια γραμμική δράσης που δεν λαμβάνει υπόψη της την ερμηνεία, αλλά μόνο τη λειτουργικότητα της παρουσίας. Είναι πράγματι αλήθεια, ότι ο ηθοποιός χρησιμοποιεί τις λέξεις για να βρει τις διαφορετικές στάσεις, τα διαφορετικά κλισέ, αλλά είναι επίσης αλήθεια πως αυτά στη συνέχεια δεν χρησιμεύουν για την παρουσίαση των λέξεων και τελικά καίγονται από την ταχύτητα της δράσης.

Μπροστά σε ηθοποιούς που δούλευαν με προσωπικές τεχνικές τέτοιου είδους, κάποιοι θεατές –όπως οι ποιητές Μυσέ και Λαμαρτέν– μαρτυρούν πως έζησαν μια παράξενη εμπειρία, έχοντας μπροστά τους ένα «ζωντανό μάρμαρο», ένα άγαλμα που αντίθετα από τη «φύση» του, το διαπερνούσε η θερμότητα και το ρεύμα της ζωής. Ο ηθοποιός, σύμφωνα με τα λόγια του Κρέιγκ, «ήταν φυσικός αλλά και τρομερά επιτηδευμένος».

Κάτω από το κοστούμι του Αρλεκίνου

Μια συναρπαστική ιστορία που δεν έχει γραφτεί ακόμα είναι η ιστορία του σιωπηλού σεισμού που πραγματοποιήθηκε στο ευρωπαϊκό θέαμα με τον διαχωρισμό της παραστατικής τέχνης από την τέχνη του χορού (και του τραγουδιού). Ο χωρισμός δεν έγινε μόνο στο επίπεδο της θεωρίας αλλά και της πράξης. Μέχρι και το τέλος του 17ου αιώνα οι κωδικοποιημένοι χοροί καθορίζουν τη συμπεριφορά του ηθοποιού: ο ηθοποιός τους κρύβει, ο χορευτής τους δείχνει. Η ίδια σωματική γνώση βρίσκεται όμως στη βάση της δουλειάς και του ενός και του άλλου.

Ο χοροδιδάσκαλος θα μείνει κοντά στον ηθοποιό και στους αιώνες που θα ακολουθήσουν: πολλές φορές θα είναι ένας από τους δασκάλους του. Από τον 18ο αιώνα όμως και μετά, τα μαθήματα που παίρνει έχουν σκοπό να προσδώσουν χάρη και ευπρέπεια στις κινήσεις. Περιστρέφονται περισσότερο γύρω από την επιφάνεια της δράσης και λιγότερο γύρω από τη βαθύτερη δομή της.

Αν αντίθετα ταξιδέψουμε πίσω στον χρόνο, μέχρι την περίοδο που σχηματίστηκαν οι πρώτοι μεγάλοι ιταλικοί επαγγελματικοί θίασοι, οι οποίοι αποτέλεσαν αυτό που σήμερα ονομάζουμε Κομέντια ντελ άρτε, ανακαλύπτουμε μια πολυδύναμη αλληλοδιείσδυση μεταξύ χορού και υποκριτικής.

Ας παρατηρήσουμε τις εικόνες των ιταλών ηθοποιών που αποτελούν μέρος της *Recueil Fossard*, μιας συλλογής χαρακτηριστικών που φυλάσσεται σήμερα στη Στοκχόλμη και δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1928 από την Αγκνί Μπεζέρ (η πιο πρόσφατη έκδοση έγινε το 1982, στο Παρίσι, από την Librairie Théâtrale). Παρουσιάζουν ηθοποιούς που έπαιζαν στην αυλή της Γαλλίας ανάμεσα στο 1575 και το 1589. Αυτό που εντυπωσιάζει προπάντων σ' αυτές τις φιγούρες των ηθοποιών, οι οποίοι απεικονίζονται κατά τη διάρκεια της σκηνικής πράξης, είναι ότι ενεργούν σχεδόν σαν να μη δίνουν σημασία στη γελοία εμφάνισή τους. Για να το καταλάβουμε αρκεί να τους συγκρίνουμε με τις φιγούρες που χάραξε ο Καγιό στους *Χορούς της Σφεσσατίας*. Οι ηθοποιό που απεικονίζονται στα χαρακτηριστικά της *Recueil Fossard* χαρακτηρίζονται για τις χειρονομίες που διευρύνουν τις οργανικές εντάσεις, που δείχνουν με τρόπο ενεργητικό τις δυνάμεις οι οποίες ρυθμίζουν ένα σώμα σε κίνηση. Η

διεύρυνση της ενεργητικής κίνησης στη σκηνική παρουσία του ηθοποιού, δεν είναι απαραίτητη μόνο για την κατασκευή μιας καρικατούρας.

Όλα αυτά είναι πολύ αισθητά στον ρόλο του Πανταλόνε: είναι ένας γέρος, ο ηθοποιός όμως συνθέτει τη φιγούρα του με χειρονομίες μεγάλες και δυναμικές. Δεν μιμείται, για παράδειγμα, το βάδισμα ενός γέρου καμπούρη, αλλά το αναδημιουργεί μέσω μιας αντίθεσης η οποία μεταφέρει την ιδέα του γέρου, χωρίς να αναπαράγει την αστάθειά του. Η σπονδυλική στήλη είναι κυρτή, τόσο κυρτή όμως που γίνεται τελικά ισχυρή σαν ένα συμπιεσμένο ελατήριο. Το βήμα είναι μεγαλύτερο από το κανονικό, με τρόπο ώστε η ασταθής εκ φύσεως ισορροπία ενός γέρου να αναδημιουργείται μέσω μιας *déséquilibre* που υποδηλώνει *περίσσεια* αντί για *έλλειψη* ενέργειας.

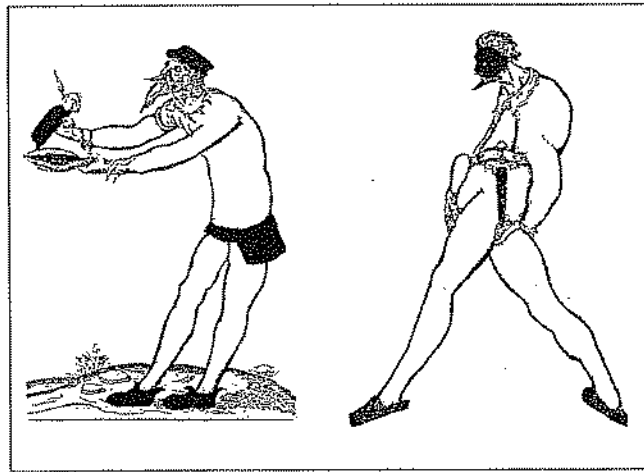
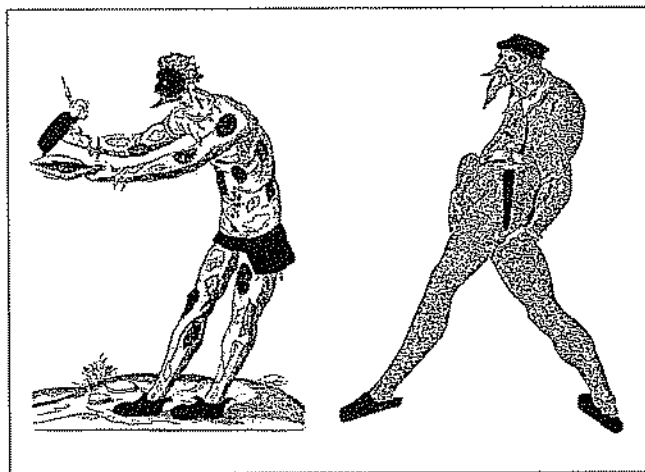
Αν καλύψουμε το πρόσωπο ενός από αυτούς τους Πανταλόνε της *Recueil Fossard*, θα ανακαλύψουμε ότι –αν εξαιρέσουμε την εικόνα της μάσκας, της μακριάς γενιάδας– δεν μένει για τίποτα από τον «*chenu vieillard*» (γκριζομάλλη γέροντα) που ερμηνεύει ο ηθοποιός. Προβάλλει η φυσική ομορφιά, η μυϊκή δύναμη του ηθοποιού.

Ας κάνουμε το ίδιο πείραμα με τον Αρλεκίνο: αν με τη φαντασία μας του αφαιρέσουμε το κοστούμι του με τα μπαλώματα και διατηρήσουμε μόνο το περίγραμμα των στάσεων του, δεν θα μπορούμε να τον ξεχωρίσουμε από ένα πρόσωπο της τραγωδίας: θα δούμε πόζες όμοιες με εκείνες των κλασικών αγαλμάτων (θνήσκοντες ήρωες, άνθρωποι που ικετεύουν για χάρη, πολεμιστές).

Οι βασικές πόζες των ηθοποιών που παριστάνουν τον γέροντα Πανταλόνε και τον Αρλεκίνο διατηρούν ακόμα και στην ακινησία και στις λιγότερο κινητικές πράξεις τους το ποσό ενέργειας που επενδύουν οι ακροβάτες για να επιδείξουν τη δύναμη και τις ικανότητές τους. Το προ-εκφραστικό επίπεδο αυτών των ηθοποιών μοιάζει να πηγάζει από τους καρναβαλικούς χορούς, το χορό των σπαθιών, την πάλη, τα ακροβατικά. Έχουν την ίδια ποιότητα ενέργειας, αλλά εδώ είναι πιο συγκεντρωμένη, μεταμορφωμένη σε μυστικό χορό.

Η γοητεία που άσκησε η Κομέντια ντελ άρτε αρχικά στους θεατές όλης της Ευρώπης οφειλόταν, προφανώς, στον τρόπο με τον οποίο οι Ιταλοί ηθοποιοί ήξεραν να δημιουργούν μια ένταση ανάμεσα στο εκφραστικό και το προ-εκφραστικό επίπεδο της υποκριτικής τους: μια σκηνική έκφραση αστεία, φαιδρή, κατασκευασμένη με τρόπο που να προκαλεί γέλιο, που μεγεθυνόταν, όμως, από ένα υπόβαθρο ενεργητικό, δυναμικό «ακροβατικό», με την κυριολεκτική σημασία της λέξης «ακροβασία» που σημαίνει βαδίζω στις άκρες, στις μύτες των ποδιών, εξωθώντας ταυτόχρονα προς τα άκρα κάθε ένταση, καθώς αναζητώ μια ασταθή ισορροπία.

Στην αρχή της ιστορίας του σύγχρονου ηθοποιού, στην οποία ανήκει η Κομέντια ντελ άρτε, που θα αποτελέσει τόσο μεγάλη πηγή έμπνευσης για τους μεταρρυθμιστές του θεάτρου του 20^{ου} αιώνα, συναντάμε εμφανέστατα την ικανότητα να διατηρούμε ξεχωριστά δύο διαφορετικά επίπεδα οργάνωσης, για να τα συνθέσουμε στη συνέχεια σε μια *ζωντανή αντίθεση*.



Αρλεκίνος και Πανταλόνε: Λεπτομέρειες από γκραβούρες του άλμπουμ *Recueil Fossard*. Το πείραμα της ανταλλαγής του κεφαλιού του Πανταλόνε με εκείνο του Αρλεκίνου και της αφαίρεσης της χαρακτηριστικής στολής του Αρλεκίνου, μπορεί να μας βοηθήσει να ανακαλύψουμε ότι το ωραίο φυσικό παρουσιαστικό του γέρου και η στάση του Αρλεκίνου που θυμίζει πρόσωπο τραγωδίας, δεν εξαρτώνται από την όψη τους, αλλά από τη στάση του σώματός τους. Οι βασικές στάσεις των ηθοποιών που ενσαρκώνουν τον γέρο Πανταλόνε και τον Αρλεκίνο βασίζονται σε μια προ-εκφραστική τοποθέτηση του σώματός τους, που έρχεται σε μεγάλη αντίθεση με τους ρόλους τους.

Το «σύστημα» του Στανισλάφσκι

Φράνκο Ρουφίνι

Ο λόγος στον Στανισλάφσκι

Στο βιβλίο *Ένας ηθοποιός δημιουργείται*¹, ο Τορζόφ (φρέρφωνο του Στανισλάφσκι στη λογοτεχνική μυθοπλασία) λέει στους μαθητές του, στο τέλος της διετούς μαθητείας τους κοντά του: «Όσα μάθατε αυτά τα δύο χρόνια βρίσκονται τώρα μπερδεμένα μέσα στο μυαλό σας. Δεν θα είναι εύκολο να συγκεντρώσετε και να εμπεδώσετε όλα τα στοιχεία που απέσπασε και ανέλυσε ένα-ένα η ευαισθησία μας. Βεβαίως δεν είναι παρό η πιο απλή, φυσιολογική, ανθρώπινη κατάσταση [...]. Είναι ανισορροπητικό, πώς ένα πράγμα τόσο κοινό, το οποίο υπό κανονικές συνθήκες δημιουργείται αυθόρμητα, χάνεται χωρίς να αφήσει ίχνη, μόλις ο ηθοποιός πατήσει το πόδι του στη σκηνή, και για να το επαναφέρουμε χρειασόμαστε τόση δουλειά, μελέτη και τεχνική [...]. Το γενικό σκηνικό αίσθημα, ως αποτέλεσμα των μεμονωμένων στοιχείων που το συνθέτουν, είναι η πιο απλή και φυσική ανθρώπινη κατάσταση. Στη σκηνή, στο αδρανές βασίλειο της σκηνογραφίας, ανάμεσα στις κουίντες, τα χρώματα, τα χαρτόνια, τα αντικείμενα του

φροντιστηρίου, το γενικό σκηνικό αίσθημα βρίσκεται η φωνή της ανθρώπινης ζωής, της πραγματικότητας».

Υπάρχουν πολλές προκαταλήψεις σχετικά με το «σύστημα» του Στανισλάφσκι. Το «σύστημα» σχετίζεται μόνο με την ταύτιση με ένα ρόλο, είναι χρήσιμο μόνο σε ηθοποιούς νατουραλιστές ή ρεαλιστές, προκύπτει από μια συγκεκριμένη ποιητική, και ούτω καθεξής.

Ο Στανισλάφσκι όμως, όπως είδαμε, δεν έχει αυτή τη γνώμη. Ο Στανισλάφσκι λέει πως το «σύστημα» χρησιμοποιείται στην κατασκευή του «γενικού σκηνικού αισθήματος», δηλαδή στην ανα-δημιουργία επί σκηνής της «πιο απλής, φυσιολογικής, ανθρώπινης κατάστασης».

*«Η πιο απλή ανθρώπινη κατάσταση»:
το οργανικό ψυχο-σώμα*

Μια αντικειμενική θεώρηση του «συστήματος» του Στανισλάφσκι πρέπει, επομένως, να αλλάξει τη συνήθη προοπτική. Η αφετηρία δεν μπορεί να είναι, όπως συμβαίνει συνήθως, η ποιητική ή η καλαισθησία του μεγάλου Ρώσου σκηνοθέτη: πρέπει να είναι η αποσαφήνιση αυτού που ο Στανισλάφσκι ονομάζει «η πιο απλή, φυσιολογική, ανθρώπινη κατάσταση». Πράγματι, αυτό είναι το αντικείμενο του «συστήματος», και ένα τέτοιο αντικείμενο δεν έχει σχέση με τις αισθητικές ή πρακτικές επιλογές του σκηνοθέτη.



Ο Στανισλάφσκι ερμηνεύει τον ρόλο του Αστρόφ στον *Θεό Βάνια* του Τσέχοφ στο Θέατρο Τέχνης της Μόσχας (1899): παρατηρούμε τη στάση εξω-καθημερινής ισορροπίας, που τονίζεται από την άνοιξη τοποθέτηση των ώμων και την κλίση του κεφαλιού, που θυμίζει σχεδόν το ινδικό *tridhangi* (βλ. Αντιθέσεις).

Ο Στανισλάφσκι θα πει αργότερα στο *Πλάθοντας έναν ρόλο*²: «Κάθε σκηνοθέτης έχει τη δική του μέθοδο για τη δουλειά πάνω στο ρόλο και για το πρόγραμμα τής σύνθεσης: δεν υπάρχουν ουγκεκριμένοι κανόνες. Πρέπει ωστόσο να οεβόμαστε τις βασικές στάσεις και τις ψυχοφυσιολογικές διαδικασίες που υπαγορεύει η ίδια η φύση μας».

Η ανθρώπινη κατάσταση για την οποία μιλάει ο Στανισλάφσκι, βασισμένη στις «ψυχοφυσιολογικές διαδικασίες που υπαγορεύει η ίδια η φύση μας», μπορεί να προσδιοριστεί ως *οργανικό ψυχο-σώμα*.

Αν δεχτούμε τον «μύθο του δεισιμού», μπορούμε να πούμε πως ένα σώμα είναι οργανικό, όταν απαντά στις ανάγκες που προβάλλει το πνεύμα, με έναν τρόπο όχι υπερβολικό, ούτε προδοτικό, ούτε ασυνεπτό, δηλαδή όταν:

- το σώμα απαντά *μόνο* σε μερικές ανάγκες που προβάλλει το πνεύμα,
- το σώμα απαντά σε *όλες* τις ανάγκες που προβάλλει το πνεύμα,
- αντιδρώντας σε όλες τις ανάγκες του πνεύματος, το σώμα *σημιορφώνεται* με αυτές, προσπαθεί να τις ικανοποιήσει.

Η οργανικότητα του ψυχο-σώματος αποδεικνύεται σε ένα σώμα που δεν ενεργεί μάταια, που δεν αποφεύγει την πράξη που πρέπει να κάνει, που δεν αντιδρά με τρόπο αντιφατικό και αντιπαραγωγικό.

Ο Στανισλάφσκι έχει δίκιο. Το οργανικό ψυχο-σώμα είναι πράγματι «η πιο απλή, φυσιολογική, ανθρώπινη κατάσταση». Και είναι αλήθεια ανπουχητικό να «χάνεται χωρίς να αφήνει ίχνη μόλις ο πθοποιός πατήσει το πόδι του στη σκηνή».

Ανυσυχητικό, αλλά αληθινό, όλοι το ξέρουμε. Μόλις βρεθεί στη σκηνή το σώμα τείνει να γίνει υπερβολικό, προδοτικό και ασυνεπές: προβαίνει σε μάταιες ενέργειες, αρνείται να δράσει, αντιφάσκει. Χάνει την οργανικότητα, την οποία όμως κατείχε πριν μπει στη σκηνή, και την οποία θα ξαναποκτήσει αμέσως μετά την έξοδό του από αυτή. Για να αναδημιουργήσει την οργανικότητα, τη «φωνή της ανθρώπινης ζωής, της πραγματικότητας», χρειάζεται «δουλειά, μελέτη και τεχνική».

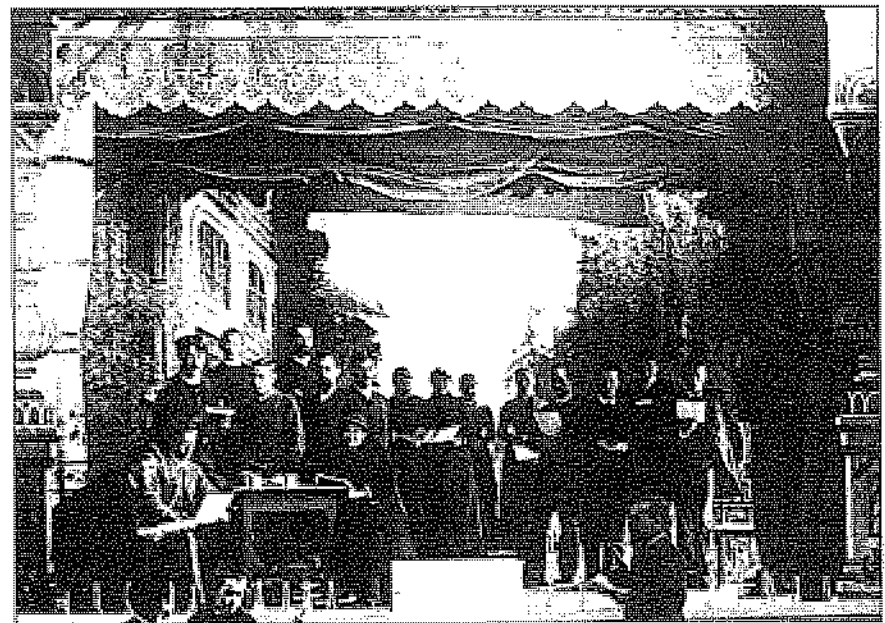
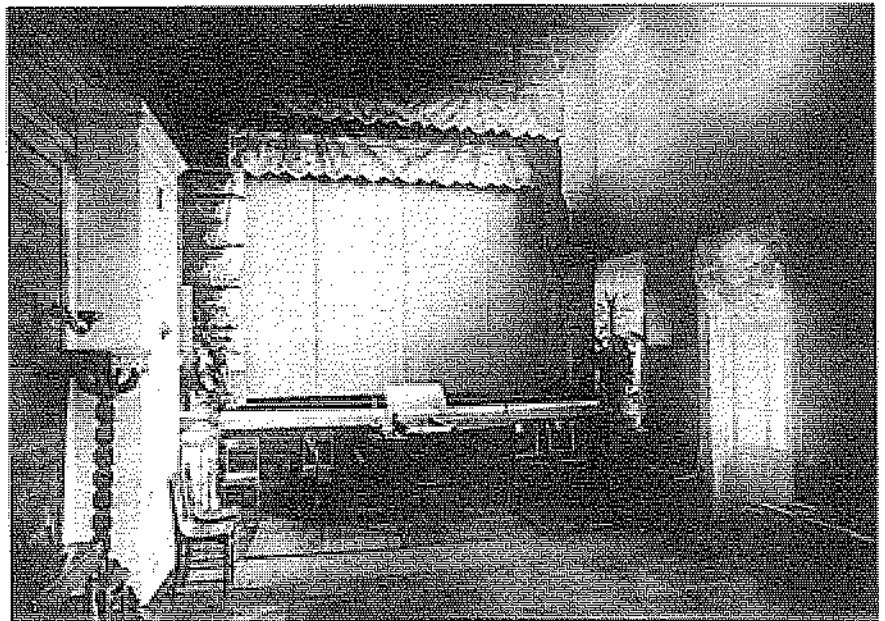
Αυτό είναι το «σύστημα».

Το πνεύμα θέτει αιτήματα: η αναγέννηση (*pereživaniye*)

Δεδομένου ότι το σώμα πρέπει να αντιδράσει, και να συμμορφωθεί με όλες τις ανάγκες του πνεύματος, χρειάζεται προπάντων να εξασκούμε

το πνεύμα του πθοποιού (και πνεύμα για τον Στανισλάφσκι σημαίνει διάνοια, βούληση και συναίσθημα σε αμοιβαία σχέση) στο να *κατασκευάζει ανάγκες*.

Στην καθημερινή ζωή, αυτό δεν είναι απαραίτητο: οι ανάγκες που



Το θεατράκι στη Λιουμπιμόβκα, τη θερινή κατοικία της οικογένειας Στανισλάφσκι, το οποίο ο σκηνοθέτης, όταν ήταν νέος, χρησιμοποιούσε σταθερά για εξάσκηση στην υποκριτική τέχνη μαζί με φίλους και γνωστούς: «Ήταν καλοκαίρι και εμείς οι πθοποιοί ζούσαμε όλοι μαζί στη Λιουμπιμόβκα. Μπορούσαμε λοιπόν να κάνουμε πρόβες συνεχώς και κάποιες φορές να παίζουμε, όποτε μας παρουσιαζόταν η ευκαιρία. Εκμεταλλευόμαστε όσο μπορούσαμε αυτή τη δυνατότητα. Το πρωί ξυπνούσαμε, κάναμε μπάνιο και αρχίζαμε να κάνουμε πρόβες για ένα έργο βωντιβίλ. Στη συνέχεια τρώγαμε και κάναμε πρόβες για ένα άλλο έργο. Κάναμε μια βόλτα και επαναλαμβάναμε το πρώτο. Το βράδυ αν ερχόταν κανείς να μας επισκεφθεί, τον ρωτούσαμε αμέσως: Θέλετε να σας παίξουμε ένα έργο; Μα φυσικά και θέλω – απαντούσε ο νεοφερμένος. Ανάβαμε τις λάμπες πετρελαίου – τα σκηνικά δεν τα βγάλαμε ποτέ – έπεφτε η αυλαία, άλλος φόραγε μια μπλούζα, άλλος μια ποδιά της κουζίνας, έναν σκούφο, ένα στρατιωτικό πιλίκιο, και άρχισε η παράσταση για τον μοναδικό θεατή». (Κ. Στανισλάφσκι, *Η ζωή μου στην τέχνη*, 1925)

προβάλλει το πνεύμα προς το σώμα είναι πραγματικές. Στη σκηνή ακριβώς χρειάζεται, να μετατρέψουμε σε πραγματικές, ανάγκες που δεν είναι τέτοιες. Είναι η έννοια της *αναγέννησης* (*regeneration*): εξασκώ το πνεύμα του πθοποίου να κατασκευάζει ανάγκες, δηλαδή ερεθίσματα στα οποία το σώμα δεν μπορεί παρά να αντιδράσει κατάλληλα. Από εκεί πηγάζει η αναγκαιότητα και, ταυτόχρονα, η δυσκολία της αναγέννησης στο «ούστημα» του Στανιολόφσκι. Το πνεύμα του πθοποίου δεν πρέπει να περιορίζεται στη δημιουργία ενός λογικού «περιβάλλοντος», που προκαλεί και εγείρει την αντίδραση. Χρειάζεται να λειτουργεί αυτό το περιβάλλον σαν να ήταν μια ανάγκη πραγματική· ο πθοποίος πρέπει να πιστεύει το περιβάλλον που δημιουργεί. Αν, και μόνο αν, ο πθοποίος πιστεύει, τότε πιστεύει και ο θεατής, όπως πιστεύει και όταν βλέπει να ενεργεί και οποιοσδήποτε εκτός της σκηνής.

Η αναγέννηση ολοκληρώνεται μόνο όταν οι *αιτιολογήσεις*, λογικές, βουλητικές και συναισθηματικές, από περιβάλλον καταλήξουν να γίνουν μια *αληθινή και ξεχωριστή ανάγκη*. Στο σημείο αυτό, η αντίδραση, ενώ δεν εξελίσσεται ακόμα σε κίνηση, είναι ήδη ενεργή. *Η αναγέννηση, για τον Στανισλάφσκι, είναι η πρώτη «άθηση στη δράση» ή, θα λέγαμε εμείς, «δυνάμει δράση», έστω και αν δεν είναι ακόμα έμπρακτη.*

Το σώμα απαντά αναλόγως: η ενσάρκωση³

Οι τεχνικές της *ενσάρκωσης* είναι εκείνες που κάνουν να αισθανθούμε το πέρασμα από τη «δυνάμει δράση» στην έμπρακτη δράση.

Εδώ υπάρχει μια προφανής αντίφαση. Όσο απαραίτητη και θεμελιώδης είναι η αναγέννηση για το «ούστημα» Στανισλάφσκι, άλλο τόσο αδικαιολόγητη φαίνεται να είναι η ενσάρκωση. Πράγματι αφού το πνεύμα είναι ικανό να δημιουργήσει μια ανάγκη, το σώμα δεν μπορεί παρά να αντιδράσει ανάλογα.

Για ποιο σκοπό λοιπόν να το εξασκώ; Χρειάζεται να θυμηθούμε, ωστόσο, πως η αναγέννηση *δεν είναι* μια πραγματική ανάγκη, απλώς *λειτουργεί σαν να ήταν*. Αυτό είναι το ζήτημα. Για να λειτουργήσει σαν πραγματική ανάγκη, η αναγέννηση δεν μπορεί να είναι απλή, γραμμική: πρέπει να είναι σύνθετη, με εσωτερικές αντιφάσεις και δυναμική. Πρέπει να προσαρμόζεται, δηλαδή, σε εκείνες τις καταστάσεις οι οποίες, στην καθημερινή ζωή, είναι καταστάσεις εξαιρετικές, ή μάλλον, *ακραίες καταστάσεις*.

Είναι πασιγνώστο το απόσπασμα στο οποίο ο Στανισλάφσκι προτρέπει τον πθοποίο να ψάχνει πάντα το καλά μέσα στο κακό, το άνοπτο μέσα στο οοφό, το θλιβερό μέσα στο χαρούμενο. Αξίζει όμως τον κόπο να ξαναδιαβάσουμε το συμπέρασμα: «Αυτή ακριβώς είναι μια από τις μεθόδους *μεγέθυνσης του ανθρώπινου πάθους*». Ισχύει για τον χαρακτήρα στο σύνολό του, όπως ακριβώς ισχύει για κάθε στοιχείο της αναγέννησης. Δεν πρόκειται όμως για μια «εκφραστική επιλογή». Αντιθέτως: στη σκηνή, για να λειτουργήσει ως κίνητρο των πράξεων, το πάθος *πρέπει αναγκαστικά να είναι* «υπερμεγεθυμένο», διευρυμένο, να ζωντανεύει από την πολυπλοκότητα.

Μπορούμε τώρα να καταλάβουμε την αναγκαιότητα και τη σημασία των τεχνικών ενσάρκωσης, στο «ούστημα» του Στανισλάφσκι. Πράγματι, αν η ανάγκη που δημιουργείται από το πνεύμα για να λειτουργήσει σαν να ήταν αληθινή, πρέπει να παίρνει ζωή από την πολυπλοκότητα, τότε και η κατάλληλη αντίδραση του σώματος θα πρέπει να είναι «διευρυμένη».

Το σώμα του πθοποίου πρέπει να εκπαιδευθεί ώστε να απηχεί ακόμα και την απειροελάχιστη προτροπή του πνεύματος, όπως ένα βιολί Στραναβάριους το πιο απαλό άγγιγμα του χεριού του καλλιτέχνη. Ο Στανισλάφσκι υπογραμμίζει διαρκώς την αναλογία ανάμεσα στο σώμα του πθοποίου και ένα μουσικό όργανο ανεκτίμητης αξίας.

Και στην καθημερινή ζωή, βεβαίως, υπάρχουν «πολύπλοκες» ανάγκες στις οποίες το σώμα ανταποκρίνεται κατάλληλα, αυτόματα. Πρόκειται όμως για καταστάσεις ακραίες, εξαιρετικές. Αντίθετα, στη σκηνική ζωή, κάθε κατάσταση είναι ακραία, δεδομένου ότι αν δεν ήταν, δεν θα ήταν (δεν θα μπορούσε να λειτουργεί ως) κατάσταση πραγματική.

Αυτό που είναι κανάνας για το ψυχο-σώμα στη σκηνή, είναι εξαίρεση για το ψυχο-σώμα στην καθημερινή ζωή.

Η οργανικότητα στη σκηνή είναι μια διέγερση της καθημερινής οργανικότητας. Γι' αυτό πρέπει να αναδημιουργηθεί μέσω του «ουστήματος». Το εσωτερικό σκηνικό αίσθημα, κατασκευασμένο από τις τεχνικές της αναγέννησης, και το εξωτερικό σκηνικό αίσθημα, κατασκευασμένο από τις τεχνικές της ενσάρκωσης, πρέπει να ενωθούν και να ολοκληρωθούν στο γενικό σκηνικό αίσθημα, που αποτελεί την «φυσιολογική, οργανική δεύτερη φύση» του πθοποίου.

Ψυχο-σώμα οργανικό, χαρακτήρας, ρόλος

Το οργανικό ψυχο-σώμα ως δεύτερη φύση του πθοποίου: αν αυτός είναι ο έκδηλος στόχος του «ουστήματος» του Στανισλάφσκι (που επιδιώκεται να επιτευχθεί βήμα προς βήμα), ωφείλουμε να αναρωτηθούμε ποια είναι η λειτουργία του οργανικού ψυχο-σώματος μέσα στη συνολική στρατηγική του πθοποίου.

Υπάρχει, πράγματι, μια συνολική στρατηγική του πθοποίου πέρα από το «ούστημα», και αυτή είναι η ερμηνεία του ρόλου.

Ποια είναι η λειτουργία του οργανικού ψυχο-σώματος στην ερμηνεία του ρόλου; Μπορούμε να απαντήσουμε το ερώτημα με τους εξής όρους:

- Το οργανικό ψυχο-σώμα είναι η προϋπόθεση για τη γνώση του χαρακτήρα, ενώ
- Χαρακτήρας είναι η προϋπόθεση για τη γνώση του ρόλου.

Θα πρέπει επομένως να ξεκινήσουμε από τον χαρακτήρα.

Στην ερμηνεία του ρόλου κατά Στανισλάφσκι, υπάρχουν τρία στάδια:

1. κατασκευή του οργανικού ψυχο-σώματος,
2. κατασκευή του χαρακτήρα ξεκινώντας από τον (γραπτό) ρόλο,
3. κατασκευή του (σκηνικού) ρόλου ξεκινώντας από τον χαρακτήρα.

Αυτά τα τρία στάδια, που διακρίνονται μεταξύ τους από θεωρητικά και μεθοδολογικά άποψη, στην πράξιμ συνυφαίνονται.

Τι είναι ο χαρακτήρας για τον Στανισλάφσκι; Είναι το οργανικό ψυχοσώμα του ηθοποιού στις «δεδομένες συνθήκες» (του γραπτού) ρόλου.

Τι είναι ο σκηνικός ρόλος; Είναι ο χαρακτήρας που κατευθύνεται προς την «υπέρ-αποστολή», προχωρώντας, θα μπορούσαμε να πούμε, μέσα από «πλάγια νήματα δράσης».

Ο χαρακτήρας πρέπει να υπάρχει και στο παρελθόν και στο μέλλον του ρόλου, δηλαδή και εκεί που ο ρόλος δεν είναι χρονικά παρών. Ο χαρακτήρας πρέπει να υπάρχει και στις πράξεις του ρόλου που δεν προβλέπονται στο κείμενο, δηλαδή και εκεί που ο ρόλος δεν είναι χωροταξικά παρών. Οι συστάσεις του Στανισλάφσκι ως προς αυτό είναι συνεχείς και ξεκάθαρες.

Ο χαρακτήρας είναι ένα πρόσωπο, με μια υπόσταση ανεξάρτητη από τις πράξεις που εκτελεί ο ρόλος. Παρότι συμμορφώνεται με τις «δεδομένες συνθήκες» ενός ρόλου, ο χαρακτήρας θα μπορούσε να παίξει και άλλους ρόλους. Η ιστορία του θεάτρου είναι γεμάτη από περιπτώσεις όπου ο ίδιος ηθοποιός-χαρακτήρας παίζει διαφορετικούς ρόλους και η κοινή εμπειρία των θεατών μάς επιβεβαιώνει πως πίσω από τον ίδιο (γραπτό) ρόλο μπορούν να υπάρξουν διαφορετικοί χαρακτήρες. Υπάρχουν χιλιάδες Άμλετ, ένας για κάθε ηθοποιό: είναι μια κοινοτοπία, που κρύβει μια βαθιά αλήθεια. Τι είναι ο χαρακτήρας σε σχέση με το ρόλο; Δεν ταυτίζεται με το ρόλο, δεν τον σιματοδοτεί, ούτε σιματοδοτείται από αυτόν. Αποτελεί μόνο την προϋπόθεση για να έχει ο ρόλος νόημα.

Αν ο ηθοποιός χάσει (ή δεν βρει) το χαρακτήρα —είναι απόψεις του Στανισλάφσκι— ο ρόλος χάνει σε νόημα. Αν ο ηθοποιός κατασκευάσει έναν χαρακτήρα, ο ρόλος αποκτάει ένα νόημα: αν ο χαρακτήρας που κατασκευάζει ο ηθοποιός ήταν ένας άλλος, ο ρόλος θα έχει μια άλλη σιμασία, αλλά θα έχει οπωσδήποτε κάποια σιμασία.

Αλλά, όπως ο ρόλος δεν μπορεί να έχει νόημα χωρίς να υπάρχει ο χαρακτήρας, έτσι και ο χαρακτήρας δεν μπορεί να έχει νόημα χωρίς την οργανικότητα του ψυχο-σώματος του ηθοποιού. Αν το ψυχο-σώμα του ηθοποιού δεν έχει οργανικότητα, οι πράξεις του χαρακτήρα, παρόλο που θα έχουν σχηματισθεί μέσα στις «δεδομένες συνθήκες» του ρόλου, δεν μπορούν να ανταποκριθούν καταλλήλως στις ανάγκες. Μπορούν να είναι μόνο μηχανικές εκτελέσεις εξωτερικών διαταγών.

Αν διασπαστεί η οργανικότητα του ψυχο-σώματος, διασπάται και ο χαρακτήρας: δεν είναι πλέον ένα πρόσωπο, και επομένως δεν μπορεί να δώσει νόημα στον ρόλο.

Το οργανικό ψυχο-σώμα είναι, για τον Στανισλάφσκι, το θεμέλιο της σιμασίας του ρόλου: αποτελεί την πρώτη προϋπόθεση, πάνω στην οποία και μόνο μπορεί να οικοδομηθεί η εσχάτη προϋπόθεση, που είναι ο χαρακτήρας.

Προϋποθέσεις σιμασίας και προ-εκφραστικό επίπεδο

Κατασκευή του οργανικού ψυχο-σώματος, κατασκευή του χαρακτήρα ξεκινώντας από τον (γραπτό) ρόλο: τα

δύο αυτά στάδια στη συνολική δουλειά του ηθοποιού για την ερμηνεία του ρόλου, διαδραματίζονται πριν από την αποκάλυψη του νοήματος. Δημιουργούν τις συνθήκες στις οποίες μπορεί να βαιοστεί η αποκάλυψη του νοήματος, στην κατασκευή του (σκηνικού) ρόλου ξεκινώντας από το χαρακτήρα.

Το ξαναλέμε, πρακτικά είναι δύσκολο (αν όχι αδύνατον) να διαχωρίσουμε τα δύο πρώτα στάδια από το τελευταίο: εξίσου δύσκολο είναι να διαχωρίσουμε το πρώτο στάδιο από το δεύτερο.

Αυτό δεν αποκλείει τη θεωρητική και μεθοδολογική ύπαρξη ενός επιπέδου, στη συνολική δουλειά του ηθοποιού του Στανισλάφσκι, το οποίο βρίσκεται πριν από την αποκάλυψη του νοήματος, ενός επιπέδου το οποίο υπάρχει πριν από την έκφραση και αποτελεί προϋπόθεση για αυτήν.

Το επίπεδο αυτό είναι το προ-εκφραστικό επίπεδο, για το οποίο κάνει λόγο η θεατρική ανθρωπολογία. Και αντίστροφα: το προ-εκφραστικό επίπεδο μπορεί να προσδιορισθεί, γενικά, ως το επίπεδο στο οποίο κατασκευάζονται οι προϋποθέσεις του νοήματος.

Η δουλειά πάνω στο «σύστημα», στον Στανισλάφσκι, είναι μια δουλειά πάνω στο προ-εκφραστικό επίπεδο, εντελώς ανεξάρτητη από την ποιητική και/ή από τις αισθητικές επιλογές του σκηνοθέτη.

Ο Στανισλάφσκι επιμένει. Ο Στανισλάφσκι ο ρεαλιστής, ο νατουραλιστής, ο θεμελιωτής μιας ποιητικής, όταν μιλάει για το «σύστημα», λέει: «Δεν πρόκειται για «ρεαλισμό» ή «νατουραλισμό», αλλά για μια διαδικασία απαραίτητη στη δημιουργική μας φύση». Πράγματι, «δεν υπάρχουν σταθεροί νόμοι» για την έκφραση του νοήματος, αρκεί φυσικά να υπάρχουν οι συνθήκες για την έκφρασή του.

Ούτε όμως για την κατασκευή των συνθηκών έκφρασης του νοήματος, για τη δουλειά δηλαδή στο προ-εκφραστικό επίπεδο, υπάρχουν σταθερά συστήματα. Το σύστημα Στανισλάφσκι είναι ένα σύστημα, δεν είναι το σύστημα.

Μπορούμε να μην το αποδεχτούμε, όπως μπορούμε να μην αποδεχτούμε την ποιητική του, υπό τον όρο βέβαια το ψυχο-σώμα του ηθοποιού να αποκτίσει την οργανικότητα.

Την τελευταία περίοδο της ζωής του, ο Στανισλάφσκι απομονώθηκε από το θέατρο μαζί με μια ομάδα αφοσιωμένων ηθοποιών του, για να κάνουν ένα πείραμα που φαινόταν τρελό. Δούλευαν πάνω στον *Ταρτούφ* του Μολιέρου, όχι όμως για ανεβάσουν το έργο, αλλά για να εμβαθύνουν στους «φυσικούς νόμους» του θεάτρου.

Ο Τοπόρκοφ, ένας από τους «μαθητές», μας άφησε ένα αλφωμόνιτο ημερολόγιο από εκείνες τις ημέρες της εργασίας και της έρευνας.

Ο Στανισλάφσκι ξεκαθάρισε από την αρχή πως το πείραμα θα βοηθούσε να βρουν τον τρόπο με τον οποίο ο ηθοποιός, δουλεύοντας για ένα ρόλο, θα προετοιμαζόταν ταυτόχρονα να δουλέψει πάνω σε όλους τους πιθανούς ρόλους: «Η τέχνη αρχίζει εκεί όπου δεν υπάρχει ένας ρόλος, εκεί όπου υπάρχει μόνο το εγώ στις δεδομένες συνθήκες του έργου³».

Πριν από τον ρόλο υπάρχει ο χαρακτήρας. Αλλά ακόμα πιο πριν; Ποια είναι η θεμελιώδης συνθήκη για την «αλήθεια» στη σκηνή;

Ο Στανισλάφσκι, που δεν χρησιμοποιούσε τον όρο οργανικό ψυχοσώμα, κατέφυγε σε αυτή την αναλογία, για να απαντήσει: «Όσο φινέτσα και αν διαθέτει ο ζωγράφος, αν η στάση του μοντέλου παραβιάζει τους φυσικούς νόμους, αν η αλήθεια δεν βρίσκεται μέσα στη στάση, αν, π.χ. παρουσιάζει μια καθιστή φιγούρα η οποία όμως δεν κάθεται πραγματικά, τίποτα δεν θα κάνει τον πίνακα πιστευτό. Γι' αυτό ο ζωγράφος, πριν ακόμα σκεφτεί να ενσωματώσει στη ζωγραφιά του τις πιο λεπτές και σύνθετες ψυχολογικές καταστάσεις, πρέπει

να βάλει το μοντέλο του να σταθεί όρθιο ή να ξαπλώσει ή να καθίσει με τρόπο που να μας κάνει να πιστεύουμε ότι το μοντέλο πράγματι κάθεται, στέκεται όρθιο ή ξαπλώνει».

Αυτός ήταν ο σκοπός του «συστήματος», στις άπειρες ποικιλίες του: να κάνει τον ηθοποιό, πριν από την παράσταση και για να δώσει νόημα σε αυτήν, να σταθεί πραγματικά, αληθινά, όρθιος ή να καθίσει πραγματικά, να είναι οργανικά παρών στη σκηνή.

¹ Οι πρώτες αγγλόφωνες εκδόσεις, *An Actor Prepares* και *Building a Character* αποτελούν ελλειπείς αποδόσεις του πρωτότυπου. Αντιθέτως, πιο πιστή μετάφραση είναι η ιταλική, *Il lavoro dell'attore*,

Laterza, Bari: 1968 (607-8), από την οποία και έχουν μεταφραστεί στα ελληνικά τα σχετικά χωρία. Πρόσφατα κυκλοφόρησε ολοκληρωμένη έκδοση των έργων και στα αγγλικά από τις εκδόσεις Routledge.

² *Il lavoro dell'attore* (106)

³ Ο ρωσικός όρος *perezivanie* αποδίδεται στα αγγλικά ως *return to life* και στα ιταλικά ως *reviviscenza*.

⁴ «Προϋποθέσεις για νόημα» ονομάζονται όλα τα σωματικά και ψυχικά στοιχεία, τα οποία καθεαυτά ή στην αλληλεπίδρασή τους, προσφέρουν στον ηθοποιό τα μέσα για να πλάσει έναν χαρακτήρα (και στη συνέχεια το ρόλο) συνεπώς, με λογική ακολουθία πράξεων.

⁵ V. Toporkov *Stanislavsky in Rehearsal*, Theatre Arts Books, Νέα Υόρκη, 1979

⁶ ο.π. (161)



Ο Στανισλάφσκι με τους «ερωσιτέχνες» ηθοποιούς του σε κάποιες σκηνές από το *Μικάντο*, την οπερέτα των Τζιλμπερτ και Σάλιβαν (1887). Οι στάσεις δεν θυμίζουν την στερεότυπη εικόνα του ρεαλισμού που συνδέεται γενικά με τον Στανισλάφσκι. Η σύνθεση κάθε στάσης και των λεπτομερειών – παρατηρούμε τις ισορροπίες, τις αντιθέσεις – προσιδιάζει στην αναζήτηση μιας σκηνικής ζωής, η οποία θα πρέπει να αναβλύζει κάθε βράδυ νέα και φρέσκια, τόσο για τον ηθοποιό όσο και για το θεατή. Οι εικόνες αυτές απέχουν πολύ από τη μίμηση των στάσεων των ιαπώνων ηθοποιών: ο Στανισλάφσκι την εποχή αυτή δεν έχει δει ακόμα ιαπωνες ηθοποιούς, και αυτό που μπορεί να μοιάζει με μίμηση τους, δεν είναι παρά κάποια τυπικά στοιχεία (*uslouny*) στα οποία θα βασιστεί στη συνέχεια κυρίως η έρευνα του Μεγερχόλντ.

Μεγερχόλντ: το γκροτέσκο, δηλαδή η βιομηχανική

Εουτζένιο Μπάρμπα

*Μια πλαστικότητα
που δεν ανταποκρίνεται στα λόγια*

Ο Βζεβολόντ Ε. Μεγερχόλντ αρχίζει να δουλεύει με τον Νεμρόβιτς-Ντάντσενκο στο τέλος του δέκατου ένατου αιώνα. Είναι ένας από τους μαθητές που επιλέγεται για να δημιουργήσει το Θέατρο Τέχνης με τον Στανισλάφσκι. Θα μείνει εκεί μέχρι το 1902. Έπειτα ιδρύει τον δικό του θίασο, ταξιδεύει στην επαρχία και επιστρέφει το 1905, έπειτα από πρόσκληση του ίδιου του Στανισλάφσκι, για να διευθύνει ένα «Θεατρικό Στούντιο».

Στο Στούντιο αυτό ο Μεγερχόλντ αρχίζει να εφαρμόζει και να μορφοποιεί τις ιδέες του για το «νέο θέατρο»



Ο Μεγερχόλντ ως ηθοποιός στο έργο του Χ. Χέγιερμανς *Η ελπίδα*, όταν διηύθυνε την Εταιρεία Νέου Θεάτρου στη Χέρσονα, μεταξύ του 1902 και του 1905.

που το ονομάζει *ισλουγγ*, «στυλιζαρισμένο» ή «συμβατικό». Στο παλιό θέατρο (το νατουραλιστικό, όπως το έκανε ο Στανισλάφσκι) οι ηθοποιοί ενσαρκώνουν χωρίς να χρησιμοποιούν πλαστικά μέσα (*plastika*).

«Ακόμα και στο παλιό θέατρο η πλαστική ήταν απαραίτητο μέσο έκφρασης. Ο Σαλβίνι, στον *Οθέλλο* ή τον *Άμλετ*, μας καταπλήσσει πάντα με την πλαστική του. Ο πλαστικός παράγοντας, στην πραγματικότητα, υπήρχε ήδη, αλλά δεν θέλω να μιλήσω γι' αυτό το είδος πλαστικής. Αυτό το είδος της πλαστικής ήταν αυστηρά συνδεδεμένο με τα λόγια, ενώ εγώ μιλάω για την *πλαστική που δεν ανταποκρίνεται στα λόγια*».

Τι σημαίνει *πλαστική που δεν ανταποκρίνεται στα λόγια*;

Δύο άνθρωποι μιλάνε για το καιρό, για την τέχνη, για το σπίνι. Κάποιος τρίτος που τους παρατηρεί απέξω —αρκεί να είναι, βέβαια, ευαίσθητος και παρατηρητικός— μπορεί να προσδιορίσει με ακρίβεια, όποιο και αν είναι το περιεχόμενο της συνομιλίας τους, τις προσωπικές τους σχέσεις, αν είναι δηλαδή φίλοι, εχθροί, εραστές. Μπορεί να το κάνει γιατί οι δύο συνομιλητές χειρονομούν, παίρνουν πόζες, χαμηλώνουν το βλέμμα με έναν συγκεκριμένο τρόπο: και οι δύο εκτελούν βασικές κινήσεις, από τις οποίες ο παρατηρητής μπορεί να προσδιορίσει τη σχέση τους».

Για τον Μεγερχόλντ η πλαστική —μια λέξη-κλειδί γι' αυτόν— είναι ο δυναμισμός που χαρακτηρίζει την ακινησία ή την κίνηση.

Ένας σχεδιασμός σκηνικών κινήσεων είναι απαραίτητος για να κινήσουμε την προσοχή του θεατή.

«Οι χειρονομίες, οι στάσεις του σώματος, τα βλέμματα, οι σιωπές, καθορίζουν την αλήθεια των ανθρώπινων σχέσεων. Οι λέξεις δεν τα λένε όλα. Χρειάζεται λοιπόν ένας σχεδιασμός σκηνικών κινήσεων για να βάλουμε τον θεατή στη θέση του προσεκτικού παρατηρητή [...]. Τα λόγια είναι για το αυτί, η πλαστική για τα μάτια. Η φαντασία του θεατή δέχεται δύο ειδών ερεθίσματα: τα οπτικά και τα ακουστικά. Η διαφορά ανάμεσα στο παλιό και το νέο θέατρο συνίσταται στο γεγονός ότι στο τελευταίο η πλαστική και ο λόγος ακολουθούν τον δικό τους ξεχωριστό ρυθμό ο καθένας, χωρίς απαραίτητα να συμπίπτουν». (1907)¹

Αυτό σημαίνει πως ο ηθοποιός δεν επιτρέπει στο σώμα του να ακολουθήσει τον ρυθμό των λέξεων. Αυτό που δηλώνει ο Μεγερχόλντ το 1907 είναι πως πρέπει να σπάσει ο συγχρονισμός ανάμεσα στον φωνητικό και τον σωματικό ρυθμό.

Μέχρι τότε, τουλάχιστον στη θεατρική θεωρία, ο ηθοποιός αντιμετωπιζόταν ως μια ολότητα. Υπήρχε η αντίληψη πως η παρόρμηση προς έναν συγκεκριμένο σκοπό και η προσπάθεια για υλοποίηση του σκοπού ωφείλει να απασχολεί τον ηθοποιό στην ολότητά του. Ο Μεγερχόλντ προτείνει να διασπάσει αυτή η ολότητα. Στη διάρκεια της εξέλιξης της προσπάθειας ο ηθοποιός μπορεί να διακρίνει τα διαφορετικά επίπεδα της δουλειάς, να εργαστεί ανεξάρτητα πάνω σε καθένα από αυτά τα επίπεδα, για να τα ενώσει ξανά στην τελική φάση του αποτελέσματος.

Ο ηθοποιός μπορεί να προχωρήσει με αυτόν τον τρόπο. Γιατί όμως; Η απάντηση υπάρχει σε ένα άλλο κείμενο

του Μεγερχόλντ στο οποίο αναφέρεται σε «έναν σκηνικό ρυθμό που ελευθερώνει τον ηθοποιό από την αυθαιρεσία του προσωπικού του ταμπεραμέντου. Η ουσία του σκηνικού ρυθμού βρίσκεται στους αντίποδες του καθημερινού. [...] Ποιος είναι ο δρόμος που επιτρέπει στο σώμα να φτάσει στο μέγιστο των δυνατοτήτων του; Είναι ο δρόμος του χορού. Γιατί ο χορός είναι κίνηση του ανθρώπινου σώματος στη σφαίρα του ρυθμού. Ο χορός είναι για το σώμα ότι είναι η μουσική για το συναίσθημα: μια φόρμα δημιουργημένη τεχνικά, ασυνείδητα». (1910)²

Ο ηθοποιός του θεάτρου *uslojny* απαρνείται ένα μεγάλο μέρος της προσωπικότητάς του, τον οργανικό συγχρονισμό ανάμεσα στον φωνητικό και τον σωματικό ρυθμό, πραγματοποιεί όμως έναν σκηνικό ρυθμό. Ο ρυθμός αυτός διαφοροποιείται από τις εκδηλώσεις εκείνες που απαρτίζουν τον τρόπο με τον οποίο κινείται και αντιδρά στη ζωή του. Είναι σαν να πρέπει να απαρνηθεί τη «φύση» του για να ακολουθήσει άλλους ειδικούς νόμους της σκηνής με σκοπό να φτάσει στην πλαστική, στον σκηνικό ρυθμό που είναι ο χορός.

Για ποιον χορό όμως κάνει λόγο ο Μεγερχόλντ; Για τα μπαλέτα που έβλεπαν στο θέατρο Μαρίνσκι ή για κάτι άλλο;

Ο Άντζελο Μαρία Ριπελλίνο, ο ερευνητής που αναδιηκούργησε με τον πιο ποιητικό τρόπο τις παραστάσεις του, περιγράφει ως εξής τον *Don Zouán* (του Μολιέρου, 1910):

«Μετακινώντας τα φώτα της ράμπας, ο Μεγερχόλντ μετατόπισε τους χαρακτήρες σε ένα ευρύ προσκήνιο που προεκτεινόταν ημικυκλικά πάνω από την ορχήστρα, αποτυπώνοντας κάθε χειρονομία, κάθε γκριμάτσα, κάθε μορφασμό. Το προσκήνιο απαιτούσε από τον ηθοποιό ένα σωστό *Nuancespiel*, μια λεπτή μικρομυμική φωτισμένη από το διπλό φως της σκηνής και της πλατείας. Ο ερμηνευτής έπρεπε να μπορεί να εξισορροπεί με ευλυγισία τις στάσεις, να πλέκει με προσεκτικές λεπτομέρειες τον ιστό των κινήσεών του».³

Η περιγραφή αυτή χρησιμοποιεί τις ίδιες λέξεις με το άρθρο του Μεγερχόλντ για τον *Don Zouán*. Μόνο μια έκφραση είναι διαφορετική: ο

ιστός των κινήσεών του. Ο χορός ως «σχέδιο», ως «ιστός» του οποίου ο δυναμισμός δεν ακολουθεί εκείνον της καθημερινής ζωής.

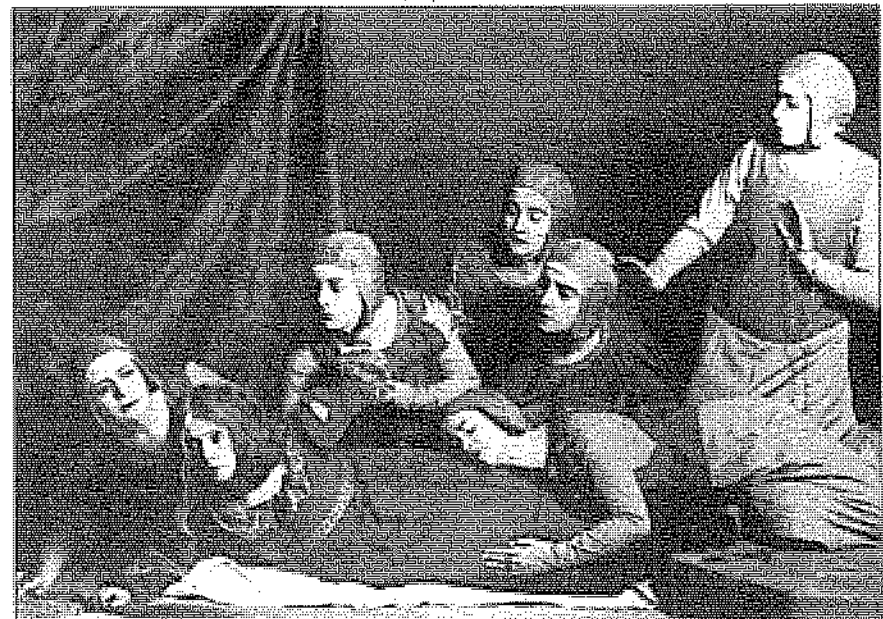
Το γκροτέσκο

Ποιος πλέκει ιστό: Η πράξη. Δεν το κάνει για λόγους αισθητικής αλλά για να αιχμαλωτίσει κάτι. Ο Μεγερχόλντ απερίφραστα δηλώνει αυτό που θέλει να αιχμαλωτίσει στον

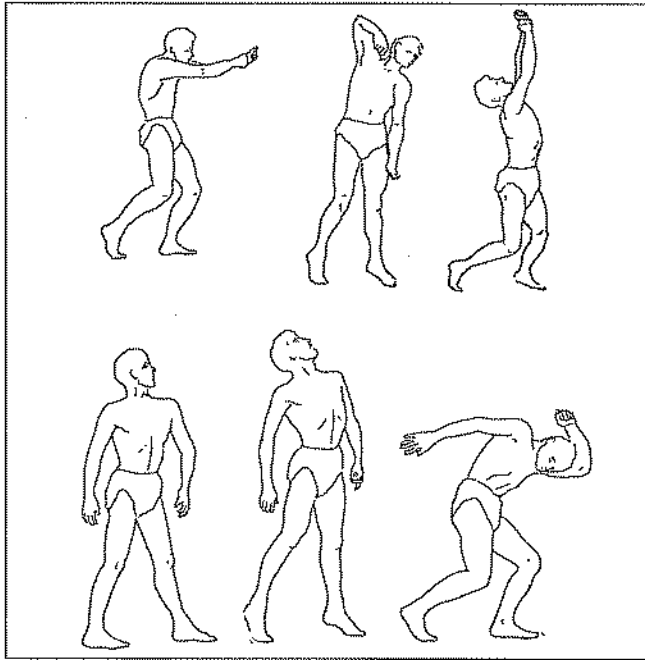
«ιστό» των κινήσεών του ο ηθοποιός: τις αισθήσεις του θεατή.

«Διεγείρουμε την εγκεφαλική δραστηριότητα του κοινού, το αναγκάζουμε να σκεφτεί και να συζητήσει. Αυτή είναι η μία όψη του θεάτρου. Υπάρχει όμως και μια άλλη, πολύ διαφορετική: το θέατρο ερεθίζει την ευαισθησία (*chuvstvo*) του θεατή και του δείχνει τον δρόμο μέσα από έναν περίπλοκο λαβύρινθο συναισθημάτων».

Ο Μεγερχόλντ εξηγεί ότι δεν



Δύο σκηνές από το δράμα του Μέιτερλινκ *Αδελφή Βεατρίκη*, σε σκηνοθεσία του Μεγερχόλντ, με την Βέρα Κομισατζέφοκαγια στον κεντρικό ρόλο το 1906. Παρόλο που η σύνθεση μοιάζει με *tableau vivant*, ο δυναμισμός της πλαστικότητας είναι εμφανής στην κατεύθυνση των ματιών, την τοποθέτηση των χεριών, την ένταση του αυχένα.



Δείγμα oikaz (άρνησης) στην άσκηση της βιομηχανικής «εκτόξευσης βέλους» (για την εκτέλεση ολόκληρης της άσκησης βλ. Ισοδυναμία).

πρόκειται για ουγκινποιακή ευαισθησία αλλά για αισθητηριακή ευαισθησία: όπως όταν χρησιμοποιούμε, για παράδειγμα, τα ρήματα «ζεσταίνωμαι» ή «κρυώνω».

«Και για άλλη μια φορά η πρώτη θέση ανήκει στον ηθοποιό, αυτόν που μεταδίδει την ενέργεια». (1929)⁴

Ο Μεγερχόλντ θέλει να προκαλέσει στον θεατή έναν συναισθηματικό αντίκτυπο που δεν περνάει απαρατήρητα μέσα από την πνευματική πλευρά, αλλά βραϊζεται στην αισθητήρια ευαισθησία και στην κιναισθησία.

Η ογκνικά διαδικασία μέσω της οποίας μπορεί να πραγματοποιηθεί αυτό το αποτέλεσμα είναι το γκροτέσκο, που βραϊζεται σε αντιθέσεις και επιτρέπει να αλλάζουμε συνεχώς τα επίπεδα πρόσληψης του θεατή. Αρνούμενος να ταυτίσει το «γκροτέσκο» με τον όρο «κωμικό», ο Μεγερχόλντ γράφει:

«Η τέχνη του γκροτέσκου βραϊζεται στην πάλη ανάμεσα στο περιεχόμενο και τη μορφή. Το γκροτέσκο δεν γνωρίζει μόνο το ψηλό ή μόνο το χαμηλό, αλλά αναμιγνύει τις αντιθέσεις δημιουργώντας συνειδητά σχέσεις αντιφάσεις[...]. Το γκροτέσκο εξετάζει σε βάθος την καθημερινή ζωή όπου εκείνη να πάψει να παρουσιάζει μόνο το συνηθισμένο. Το γκροτέσκο αυγγωνεύει την ουσία των αντιθέτων και καθοδηγεί τον θεατή στην προσπάθεια να λύσει το αίνιγμα του δυσνόητου.

[...] Το ογκνικό γκροτέσκο έχει αισιοτολή να κρατήσει σταθερά τον θεατή σε μια διπλή διάθεση απέναντι στη θεατρική πράξη, η οποία υπόκειται σε απότομες και απρόβλεπτες μεταβολές.

Στο γκροτέσκο η ουσία βρίσκεται στη συνεχή προσπάθεια του ηθοποιού να μεταφέρει τον θεατή από ένα επίπεδο στο οποίο μόλις έφτασε, σε ένα άλλο επίπεδο, εντελώς απρόσμενο γι' αυτόν».

Μπροστά στο αίνιγμα, ο θεατής είναι υποχρεωμένος να κινητοποιηθεί για να το λύσει, να το καταλάβει, να προσανατολιστεί. © Θεατής, με λίγα λόγια, έχει γίνει

παρατηρητικός. Και ιδού λοιπόν, για άλλη μια φορά, επανεμφανίζεται ο χορός.

«Στη μέθοδο του γκροτέσκου κρύβονται χορευτικά στοιχεία, γιατί μόνο μέσω του χορού μπορεί να εκφραστεί το γκροτέσκο». (1912)⁵

Ο ηθοποιός, όταν παίζει, πρέπει να είναι ικανός να δημιουργήσει μια σύνθεση που να περιλαμβάνει την ουσία των αντιθέσεων και η σύνθεση αυτή πρέπει να συντελεστεί μέσω της πλαστικής, μέσω ενός σχεδιασμού ογκνικών κινήσεων τις οποίες ο Μεγερχόλντ επίσης αποκαλεί χορό.

Όμως, θα αναρωτηθούμε και πάλι, τι είδους χορό; Προσπαθώντας να τον προσδιορίσει ο Μεγερχόλντ φέρνει ως παράδειγμα την Λόιε Φούλερ και τον Τζοάπλιν. Αρχίζει ένα ταξίδι που είναι διαπολιτισμικό αλλά και ενδοπολιτισμικό, μέσα από φόρμες «εξωτικές» ή μέσα από περιόδους οι οποίες αγνοήθηκαν από τον σύγχρονό τους πολιτισμό. Αναφέρει ασιατικά θέατρα που δεν είδε ποτέ, όπως το Καμπούκι, το Νο ή την Όπερα του Πεκίνου· επιστρέφει στο παρελθόν του δυτικού θεάτρου, στον Χρυσό Αιώνα (Siglo de Oro) και προπάντων στην Κομέντια ντελ άρτε.

Βριακόμαστε στο 1914. Ο Μεγερχόλντ είναι ογκνοθέτης των Αυτοκρατορικών Θεάτρων, την ίδια εποχή όμως ανοίγει ένα στούντιο για να προσπαθήσει μαζί με τους μαθητές του να βρει μια απάντηση στην παλιά του ερμηνεία: πώς πρέπει να κινηθεί ο ηθοποιός στη σκηνή, πώς πρέπει να χαράξει αυτό το «σχέδιο κινήσεων» που φτάνει τη σχέση ηθοποιού-θεατή σε επίπεδο αισθητηριακό, πριν από την εμπλοκή της διάνοιας και από την ψυχολογική ουγκίνηση; Το πρόγραμμα του στούντιο του περιλαμβάνει μεταξύ άλλων «τεχνική της ογκνικής κίνησης» (χορό, μουσική, αθλητισμό, ξιφασκία, διακοβολία), δηλαδή τις θεμελιώδεις αρχές της ιταλικής αυτοσχεδιαστικής Κομέντια, τις παραδοσιακές πρακτικές του 18ου και του 19ου αιώνα, τις συμβάσεις του ινδικού δράματος καθώς και τις συμβάσεις της υποκριτικής των ιαπωνικών και κινεζικών θεάτρων.

Το 1922, ύστερα από την ρωσική επανάσταση και τον εμφύλιο πόλεμο, ο Μεγερχόλντ παρουσιάζει τα πρόσφατα αποτελέσματα της έρευνάς του τη βιομηχανική.

Η βιομηχανική

«Αν παρατηρήσουμε έναν εκπαιδευμένο εργάτη σε δράση, καταγράφουμε τα εξής ως προς τις κινήσεις του: 1) απουσία περιττών και αντιπαραγωγικών κινήσεων· 2) ρυθμός· 3) σωστή θέση του κέντρου βαρύτητας ταύ σώματος· 4) σταθερότητα. Κινήσεις που βραϊζονται σε αυτές τις αρχές διακρίνονται για τη «χορευτική» τους ποιότητα. Ένας ειδικευμένος εργάτης την ώρα της δουλειάς του φέρνει αναπόφευκτα στο μυαλό μας έναν χορευτή. [...] Κάθε τεχνίτης –οιδεράς, εργάτης καμινιού, ηθοποιός– πρέπει να είναι εξοικειωμένος με τους νόμους της ισορροπίας. Ο ηθοποιός που αγνοεί τους νόμους της ισορροπίας είναι χειρότερος και από μαθητευόμενο.

[...] Η βασική ανεπάρκεια του σύγχρονου ηθοποιού είναι η απόλυτη άγνοιά του για τους νόμους της βιομηχανικής». (1922)⁶

Ο Ιγκόρ Ιλίνσκι, ο βασικός ηθοποιός των παραστάσεων

Αισθησία?

του Μεγερχόλντ αυτής της περιόδου, συμμετείχε στην τελειοποίηση της βιομηχανικής.

«Ο Μεγερχόλντ ήθελε οι χειρονομίες μας και οι κάμψεις των σωμάτων μας να ακολουθούν ακριβείς σχεδιασμούς. Αν η φόρμα είναι σωστή, έλεγε, θα είναι και οι τόνοι και τα συναισθήματα γιατί αυτά καθορίζονται από τις φυσικές στάσεις του σώματος [...] Οι ασκήσεις της βιομηχανικής δεν έπρεπε να παρουσιάζονται στις παραστάσεις. Σκοπός τους ήταν να δώσουν την αίσθηση της συνειδητής κίνησης, του τρόπου με τον οποίο έπρεπε να κινηθούμε στον σκηνικό χώρο».⁷

Οι βιομηχανικές ασκήσεις ήταν περίπου 12 και εκτελούνταν καθημερινά: ένας ηθοποιός πηδάει πάνω στο στήθος ενός άλλου, πετάει μια πέτρα, ρίχνει με ένα φαστιαστικό τόξο, δίνει ένα χαστούκι σε έναν άλλον, χτυπάει με μαχαίρι, πηδάει πάνω στην πλάτη ενός άλλου, ο οποίος αρχίζει να τρέχει, παίρνει στις πλάτες του έναν συνάδελφό του. Η ακόμη και ασκήσεις πολύ πιο απλές: πιάνω το χέρι ενός άλλου, τραβάω τον βραχίονα του, τον σπρώχνω.

Μπορούμε να διακρίνουμε δύο γραμμές δράσης σε όλες αυτές τις ασκήσεις. Η πρώτη είναι η *οtkaz*, η *άρνηση*. Κάθε φάση των ασκήσεων πρέπει να αρχίζει με το αντίθετό της: οπισθοχωρώ πριν κινηθώ προς τα εμπρός για να δώσω ένα χαστούκι. Έτσι η άσκηση δεν ήταν η γραμμική εκτέλεση μιας πράξης αλλά μια βασανιστική πορεία ζυγκ ζαγκ. Η δεύτερη είναι η επανάληψη μιας δυναμικής οειράς σε τρεις φάσεις, ένας δάκτυλος, που εξελίσσεται από 1) μια ουδέτερη όρθια στάση 2) σε μια κίνηση προς τα πάνω που μας κάνει να τεντώσουμε τη σπονδυλική στήλη ενώ στηριζόμαστε στις μύτες των ποδιών 3) λυγίζοντας τα γόνατα με μια δυναμική κίνηση προς τα κάτω, φέρνουμε τους βραχίονες προς τα πίσω και ρίχνουμε το βάρος στο μπροστινό πόδι.

Αν αναλύσουμε λεπτομερώς τις ασκήσεις της βιομηχανικής, ανακαλύπτουμε πως κάθε μια από αυτές δεν εκτελείται σε ευθεία γραμμή, αλλά μέσω μιας αερίας μεταβάσεων από μια στάση σε άλλη, με μια συνεχή μετατόπιση του κέντρου βάρους, με αλλαγή από τη μια πλευρά στην άλλη. Είναι σαν να υλοποιεί ο ηθοποιός τους νόμους της κίνησης, όχι σαν να αποκτά επιδεξιότητα. Πλέκει έναν δυναμικό ιστό στον οποίο το θέμα και η δράση δεν συμπίπτουν πάντα. Αυτά η συνεχής εναλλαγή που είναι γεμάτη από αντιθέσεις του κέντρου βάρους, δίνει στο σχέδιο των κινήσεων μια ποιότητα όμοια με αυτήν του χορού.

«Βίος» σημαίνει ζωή, «μηχανική» είναι ο κλάδος της φυσικής που μελετά την ισορροπία και την κίνηση των σωμάτων. Αυτό που ο Μεγερχόλντ ονομάζει *βιομηχανική* είναι οι νόμοι του σώματος-εν-ζωή, αυτό που πριν από μια δεκαετία ονόμαζε *γκροτέσκο*.

«Ο θεμελιώδης νόμος της βιομηχανικής είναι πολύ απλός: ολόκληρο το σώμα συμμετέχει ακόμα και στην παραμικρή κίνησή μας». Ο Μεγερχόλντ το έλεγε αυτό το 1937 για να αντικρούσει την κατηγορία ότι η βιομηχανική ήταν μια φαρμαλιστική διαδικασία. Εκείνος όμως την είχε ήδη ανακαλύψει και την εξασκούσε στο στούντιο του Στανιολάφσκι από το 1905.

Οι αρχές του χορού, δηλαδή της ακινητικής ζωής,

που είχε αναζητήσει ο Μεγερχόλντ στο παρελθόν και στην Ανατολή, του αποκαλύφθηκαν στο παρόν και στη Δύση μέσα από τους κανόνες του Φρέντερικ Τέιλορ, πρωτοπόρου του *μάνατζμεντ*, στην παραγωγικότητα των εργατών.

Ο Μεγερχόλντ μιλούσε για ασταθείς θέσεις, για ασταθή ισορροπία, για τη δυναμική των αντιθέσεων, για τον χορό της ενέργειας. Μόνο που το έκανε με άλλους όρους. Συνήθιζε να λέει: «Στην τέχνη, είναι καλύτερο να μαντεύεις, παρά να ξέρεις». Οι αρχές του γκροτέσκου, ή μάλλον της βιομηχανικής δεν ήταν τυχαίες υποθέσεις, αλλά ευφυής ερμηνεία των ίδιων αρχών που σήμερα, υπό το φως της θεατρικής ανθρωπολογίας, ξαναβρίσκουμε στη βάση του προ-εκφραστικού επιπέδου του ηθοποιού.

Σημειώσεις

1. V. Meyerchol'd, *First Attempts at a Stylized Theatre*, στο: Edward Brawn, *Meyerchold on Theatre*, Methuen, Λονδίνο 1969, σελ. 49-58.
2. V. Meyerchol'd, *Tristan and Isolde*, σελ. 80-98, ό.π.
3. Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l'anima*, Einaudi, Τορίνο 1965, σελ. 151
4. V. Meyerchol'd, *The Reconstruction of the Theatre*, σελ. 253-274, ό.π.
5. *Le grotesque au théâtre*, στο Nina Gourfinkel, *Le théâtre théâtral*, Gallimard, Παρίσι 1963, σελ. 104-109.
6. V. Meyerchol'd, *Biomechanics*, σελ. 198-200, ό.π.
7. I. Iljinski, *Pamietnik Aktora*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Βαρσοβία 1962, σελ. 177.



Ο Μεί Λανφάνγκ και ο Μεγερχόλντ. Ο μεγάλος κινέζος ηθοποιός Μεί Λανφάνγκ κατά τη διάρκεια της περιόδου του στη Μόσχα το 1935 συνάντησε πολλούς καλλιτέχνες. Οι ιστορικές αυτές συναντήσεις απθανατίστηκαν σε πολλές φωτογραφίες. Όταν συνελήφθη ο Μεγερχόλντ και στη συνέχεια εκτελέστηκε το 1939, η φωτογραφία αυτή εξαφανίστηκε από τα ρωσικά αρχεία και επανεμφανίστηκε πρόσφατα στην Κίνα, σε ένα άλμπουμ αφιερωμένο στη βιογραφία του Μεί Λανφάνγκ.



Κείμενο και σκηνή

Φράνκο Ρουφίνι

Δραματικό κείμενο, σκηνοθεσία, θέαμα, θέατρο, είναι όροι τους οποίους πρέπει να επανεξετάσουμε για να διακρίνουμε με σαφήνεια τον έναν από τον άλλο. Γι' αυτό χρειάζεται να ξεκινήσουμε από κάπως μακριά.

Μια από τις τεχνικές που χρησιμοποιεί το ζεν για να επιτύχει την αφύπνιση είναι τα *κοάν*. Ο δάσκαλος παρουσιάζει στον μαθητή ένα *κοάν*, δηλαδή ένα παράδοξο αίτημα, και τον καλεί να στοχαστεί. Λένε ότι από την ανατροπή της λογικής έρχεται η αφύπνιση για κάποιους εκλεκτούς. Δεν μας ενδιαφέρει αυτό όμως εδώ. Ένα από τα γνωστότερα *κοάν* είναι το εξής: Ο δάσκαλος λέει στον μαθητή πως θέλει να ακούσει τον ήχο από το χτύπημα των δύο χεριών του, πράγμα το οποίο ο μαθητής εκτελεί με ευκολία, στη συνέχεια του λέει πως θέλει να ακούσει τον ήχο τού ενός μόνο χεριού του, και έτσι αρχίζει η πορεία προς την αποκάλυψη της αλήθειας. Από πού προέρχεται όμως η παραδοξότητα αυτού του *κοάν*;

Αν το καλοσκεφτούμε, προέρχεται από τη λογική και ακριβή εφαρμογή ενός συλλογισμού, που είναι τόσο

αυθόρμητος ώστε να μη δημιουργεί καν την ανάγκη να τον συζητήσουμε. Ο συλλογισμός είναι ο εξής: αν υπάρχει (και υπάρχει) ο ήχος των δύο χεριών, αυτός δεν μπορεί παρά να είναι το άθροισμα των ήχων καθενός χεριού. Με τον ίδιο τρόπο θα μπορούσαμε να πούμε: αν υπάρχει (και υπάρχει) το «θέατρο των δύο χεριών», αυτό δεν μπορεί παρά να είναι το άθροισμα, ή η συνένωση, δύο «θεάτρων του ενός χεριού»: το «κείμενο» και η «σκηνή», και στην τελευταία αυτή λέξη περιλαμβάνεται το σύνολο των παραγόντων, ανθρώπινες ιδιαιτερότητες, τεχνικές, υλικές, αισθητικές και άλλες, που συμβάλλουν στην «παράσταση» του ίδιου του κειμένου.

Ας επιστρέψουμε όμως στο *κοάν*. Ο ήχος των δύο χεριών, δεν είναι, προφανώς, το άθροισμα των ήχων του καθενός χεριού, αλλά το αποτέλεσμα ενός ιδιαίτερου τύπου σχέσης, στο πλαίσιο της οποίας τα δύο χέρια συνεργάζονται σαν συνεταίροι. Η ένωση και η τριβή, απλώς για να αναφέρουμε κάποια παραδείγματα, είναι άλλα είδη σχέσεων τις οποίες μπορούν να συνάψουν τα δύο χέρια, επίσης αποτέλεσμα της συνεργασίας τους, αλλά με τρόπους εντελώς διαφορετικούς και ιδιαίτερους. Προτείνω λοιπόν να ονομάζουμε *θέατρο* το προϊόν της σχέσης συνεργασίας του *κειμένου* με τη *σκηνή*, με την ευρεία έννοια που περιέγραψα προηγουμένως.



Η σχέση κειμένου-σκηνής, νοούμενη ως σχέση πλούσιου/φτωχού, αυστηρού/ελαστικού, με/χωρίς δυνατότητα προγραμματισμού, καθορισμένου/ποικίλου: ο Άμλετ του Σαίξπηρ στο πέρασμα του χρόνου. Στον ομώνυμο ρόλο ο άγγλος ηθοποιός Γκάρικ (αριστερά), ο αμερικανός Έντουιν Τόμας Μπουθ (δεξιά). Ο Ντέιβιντ Γκάρικ ήταν ένας από τους πρώτους ερμηνευτές του Άμλετ που αποκατέστησε το σαιξπηρικό κείμενο, επαναφέροντας πολλούς στίχους της τραγωδίας που δεν παίζονταν πια μετά τις αρχικές παραστάσεις. Προικισμένος με εξαιρετική φωνή και γοητευτική εμφάνιση, ο Έντουιν Μπουθ (1833-1893) έπαιξε τον ρόλο του Άμλετ εκατό βράδια στη οειρά την περίοδο 1864-65: ένα ρεκόρ που του επέτρεψε να γίνει ο πρώτος αμερικανός ηθοποιός που έγινε διάσημος στην Ευρώπη.

Πρέπει βέβαια να το πούμε οπωσδήποτε, βάσει του ορισμού που προτείναμε, δεν υπήρξε και δεν υπάρχει *μόνο ένα* θέατρο, αλλά υπήρξαν και υπάρχουν *τόσα* θέατρα όσα και ιδιαίτερα είδη σχέσεων, οι οποίες συνάπτονται στην πραγματικότητα μεταξύ κειμένου και σκηνής.

Σε γενικές γραμμές λοιπόν: δεν μπορεί να υπάρχει θέατρο χωρίς τους δύο συγκεκριμένους συνεταιίρους (κείμενο και σκηνή) και, αντιστρόφως, δεν έχει νόημα να εξετάζουμε έναν (οποιοδήποτε) από τους δύο συνεταιίρους παρά μόνο, το επισημαίνω, ως συνεταιίρο, και μάλιστα ως συνεταιίρο σε αυτή τη συγκεκριμένη σχέση συνεργασίας. Μπορούμε βέβαια να ασχοληθούμε μεμονωμένα με το κείμενο ή με τη σκηνή, ή μπορούμε να τα εξετάσουμε ως συνεταιίρους αντίστοιχα άλλων συνεργατών, και στις δύο όμως αυτές περιπτώσεις δεν μπορεί να υποκειθεί πως μιλάμε για θέατρο.

Το θέατρο, το επαναλαμβάνουμε, είναι ο *τρίτος όρος* ο οποίος προκύπτει ως αποτέλεσμα της διαλεκτικής σχέσης ανάμεσα στους δύο συνεταιίρους, το *κείμενο* και τη *σκηνή*. Αν πάρουμε για παράδειγμα τη *σκηνή*: μπορεί να εξεταστεί μεμονωμένα, και νομίζω πως είναι σαφές, όπως το προσδιορίσαμε εδώ, ότι αυτή η εξέταση δεν αφορά το θέατρο. Μπορεί επίσης να εξεταστεί ως συνεταιίρος ενός συνεργάτη διαφορετικού από το κείμενο, και η συνεργασία αυτή να δημιουργήσει *μορφές θεάματος* οι οποίες μπορούν κατά καιρούς να αποτελέσουν αντικείμενο ενδιαφέροντος για τους μελετητές του θεάτρου, δεν μπορούν να συγγέονται όμως με το θέατρο. Μόνο όταν συνεργάζονται μεταξύ τους κείμενο και σκηνή δημιουργείται *θέατρο*. Η ιδιότερη σχέση είναι εκείνη που καθορίζει την τυπολογία των θεάτρων που αναδύθηκαν μέσα στην ιστορία, χωρίς να παραβλέπουμε τα εξω-θεατρικά αίτια (πολιτικά, κοινωνικά και οποιοδήποτε άλλου είδους) τα οποία, πράγματι, συμβάλλουν συνήθως στον προσανατολισμό και τον προσδιορισμό αυτής της σχέσης.

Πολιτισμός του κειμένου και πολιτισμός της σκηνής

Σύμφωνα με όσα είπαμε ως τώρα, μια εισαγωγική περίληψη στην ιστορία των θεάτρων θα μπορούσε να είναι η εξής: υπάρχουν, και υπήρξαν, ο πολιτισμός του κειμένου και ο πολιτισμός της σκηνής. Οι πολιτισμοί αυτοί έζησαν (και ζουν) με διαφορετικούς χρόνους και τρόπους, βαδίζοντας σε παράλληλες ή αποκλίνουσες διαδρομές: συχνά αγνοούν ο ένας την ύπαρξη του άλλου. Έχουν «συνάψει γάμο» ο καθένας ξεχωριστά με άλλους πολιτισμούς και κάποιες φορές, κάτω από συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες, έχουν «συνάψει γάμο» μεταξύ τους, γενώντας διάφορα είδη θεάτρου. Ανάμεσα σε όλους αυτούς τους διαφορετικούς γάμους που έγιναν, υπάρχει ένας, ο οποίος, εκτός από την αντικειμενική του οπουδαιότητα, κυριάρχησε στην ιστοριογραφική θεώρηση του θεάτρου: αυτός που έγινε ανάμεσα στο *κείμενο ρεπερτορίου* και την *ακαδημαϊκή σκηνή* (δηλαδή τη σκηνή που δημιουργήθηκε στις Ακαδημίες και τις αυλές της Αναγεννησιακής Ιταλίας) και έμελλε να κυριαρχήσει στην Ευρώπη από το 1600 ως το 1800 περίπου.

Το αποτέλεσμα αυτής της σχέσης είναι το σχεδόν απόλυτα ομογενές σύνολο στο οποίο θα μπορούσαμε να δώσουμε το όνομα *παραδοσιακό θέατρο*: εκείνο δηλαδή που η ιδεολογική του υπόσταση είναι η έννοια ΘΕΑΤΡΟ, ο θεατρικός θεσμός των τυποποιημένων λόγων. Γιατί είναι ολοφάνερο πως υπάρχουν πολλά είδη σχέσεων, και ο πολιτιστικός σχετικισμός, ή απλώς η καλή αγωγή, μας εμποδίζει να δηλώσουμε πως ένα είδος είναι αργισι καλύτερο από τα άλλα ή, ακόμη, το μοναδικό σωστό είδος σε σύγκριση με τα υπόλοιπα, τα οποία θεωρούνται παρεκκλίνοντα. Αυτό που αποκαλούμε «θέατρο-θεσμός» μάς επιτρέπει να προχωρήσουμε την έρευνα σε κάπως μεγαλύτερο βάθος, έστω κι αν αυτό συμβαίνει μόνο απορρίπτοντας. Αν το καλοξετάσουμε, ποιο είναι το «βασικό αίτιο» της ηγεμονίας του; Η υποτιθέμενη «φυσική» λειτουργία των συνεταιίρων που το αποτελούν, η οποία θα μπορούσε να βασίζεται με τη σειρά της στη «σύνδεση με την πραγματικότητα». Το κείμενο ρεπερτορίου όμως και η ακαδημαϊκή σκηνή είναι τελικά *τόσο υγιή*;

Ας μιλήσουμε λίγο για το πρώτο κι ας δεχτούμε εκ των προτέρων ότι καθένας από τους μελλοντικούς ισχυρισμούς μας θα έχει τουλάχιστον μια εξαίρεση, όπως κάθε κανόνας που σέβεται τον εαυτό του. Στο κείμενο ρεπερτορίου δεν υπάρχουν πρόσωπα σιωπηλά, δηλαδή πρόσωπα τα οποία είναι σημαντικά για τη γενική πλοκή κι ενώ δεν έχουν φυσική αδυναμία να μιλήσουν, επιλέγουν να σιωπούν. Αντίθετα, υπάρχουν πρόσωπα που δηλώνουν πως είναι σιωπηλά, που μιλάνε δηλαδή για την επιθυμία τους να μη μιλήσουν.

Στο κείμενο ρεπερτορίου δεν υπάρχουν χαρακτήρες σχιζοφρενικοί, διχασμένοι, δηλαδή χαρακτήρες που να εμφανίζουν πραγματικά μια αντίφαση ανάμεσα στη σκέψη και την πράξη. Υπάρχουν χαρακτήρες οι οποίοι εκφράζουν με τον λόγο τους τις αντιφάσεις που διχάζουν συχνά τη σκέψη τους, και οι οποίοι, από καιρού εις καιρό, ενεργούν σύμφωνα με μια πορεία δράσης. Στο κείμενο ρεπερτορίου δεν υπάρχει το σύγχρονο της πράξης, δηλαδή εμφάνιση πράξεων διαφορετικών (της ίδιας σημασίας) που να συντελούνται σε διαφορετικό χώρο αλλά μέσα στο ίδιο χρονικό διάστημα. Ούτε υπάρχει χρονική μετατόπιση: το πριν και το μετά σε σχέση με το τώρα της δράσης, παρουσιάζονται μόνο ως αναμνήσεις και ως αφηγήσεις στο παρόν.

Θα μπορούσαμε να συνεχίσουμε, αναλύοντας, για παράδειγμα, τον ελάχιστο ρεαλιστικό χαρακτήρα του μονόλογου, και άλλα ακόμα, αλλά θα ήταν ανώφελο για τον σκοπό που προέχει εδώ. Αντίθετα, θα ήταν ωφέλιμο να προσέξουμε πως όλες οι «παθολογίες» που του καταλογίσαμε (και οι οποίες επαληθεύονται μόνο στη στατιστική και τις παροιμίες) θα εξηγηθούν και θα θεωρηθούν αναγκαίες, αν παρατηρήσουμε με σκληρότερο βλέμμα την κατάσταση της υγείας του άλλου συνεταιίρου, δηλαδή της ακαδημαϊκής σκηνής. Η απουσία σιωπηλών προσώπων αντισταθμίζει το μειονέκτημα της ακαδημαϊκής σκηνής εξαιτίας του οποίου ένας ηθοποιός κατά κανόνα και για σταθερά χρονικά διαστήματα, μπορεί να βρίσκεται επί σκηνής μόνο αν έχει να πει κάτι. Ένα άλλο χαρακτηριστικό της ακαδημαϊκής σκηνής είναι ο ασυνάρτητος ειρμός

των σχιζοφρενικών: υπακούει σε μια παράδοση χειρονομίας, που ευνοεί τις μακρο-κινήσεις, εκείνες που έχουν ένα καθαρό ή κωδικοποιήσιμο σημασιολογικό ισοδύναμο, σε σύγκριση με τις μικρο-κινήσεις, οι οποίες συγκρατούνται σε χαμπλούς τόνους για να καλλιεργούνται ως σημαίνουσες, ή, το χειρότερο, για να μην ενοχλούν, να είναι κάτι σαν ψίθυρος στο βάθος σε σχέση με τη γενική δράση. Η μια και μοναδική σκηνή (η σκηνή που δεν μπορεί να παρουσιάσει ταυτόχρονα άλλες σκηνές, έστω κι αν μπορεί να μετακινηθεί χρονικά) απαιτεί την έλλειψη ταυτόχρονης δράσης στο κείμενο.

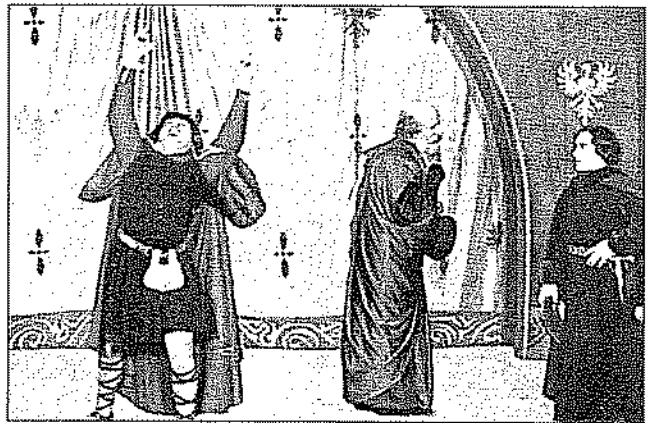
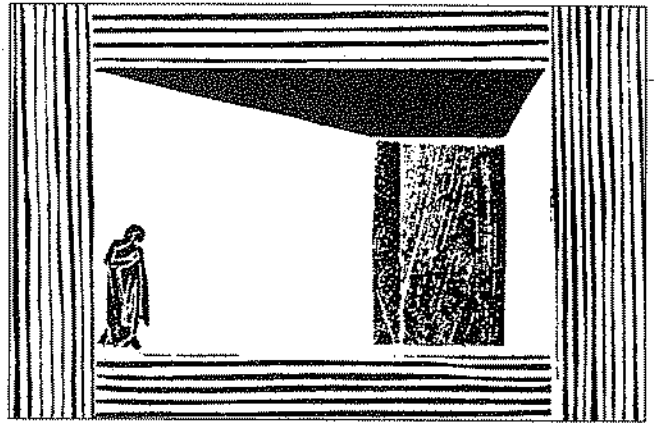
Και είναι τελικά ο πραγματικός χρόνος της σκηνής που επιτάσσει *flash-back*, *flash-forward* μόνο με τη μορφή αναμνήσεων και ονείρων που αφηγούνται τα πρόσωπα. Το τελευταίο αυτό σημείο θα άξιζε μια επιπλέον συζήτηση κάπως πιο εκτεταμένη, δεν είναι όμως αυτή η κατάλληλη στιγμή για να γίνει. Θα αρκούσε να πούμε μόνο πως ο πραγματικός χρόνος ευθύνεται για την περιορισμένη εξέλιξη, στη θεατρική θεωρία και πράξη, της ιδέας του μονιάζ.

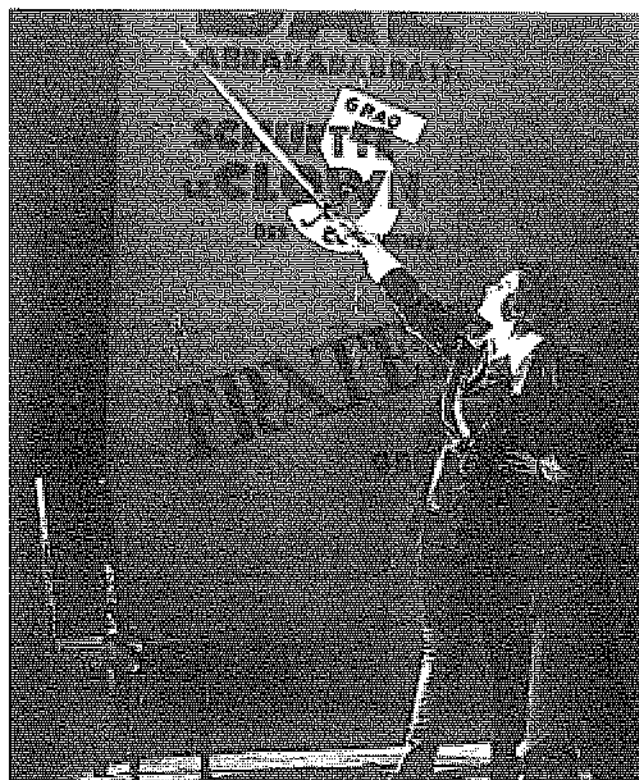
Ας επανέλθουμε όμως γρήγορα στην ακαδημαϊκή σκηνή και στην υποτιθέμενη φυσική λειτουργία της. Σπριζονται αλήθεια στην πραγματικότητα αυτοί που μιλούν «εις εαυτόν» ή «κατ'ιδίαν» με τέτοιο τρόπο ώστε να φτάνει η φωνή τους μέχρι τον τελευταίο θεατή του εξώστη; Και τι να πούμε για την αυλαία ανάμεσα στη μια πράξη και την άλλη, η υιοθέτηση της οποίας –όχι τυχαία– πραγματοποιείται στο δεύτερο μισό του 17ου αιώνα, ακριβώς όταν σταθεροποιούνται οι νόμοι του θεάτρου-θεσμού; Είναι προφανές, γι'αυτό παραλείπω εδώ την αναλυτική συζήτηση, πως καθεμιά από αυτές τις παθολογίες (και άλλες που για λόγους συντομίας δεν αναφέρονται εδώ) οι οποίες σχετίζονται με την προσκόλληση στην πραγματικότητα, αντιστοιχεί σε μια ανάλογη παθολογία του κειμένου (και την αντισταθμίζει). Και το ότι αυτές μπορούν νόμιμα να ονομάζονται συμβάσεις, δεν αίρει καθόλου το γεγονός ότι θα επρόκειτο, οπωσδήποτε, για συμβάσεις αιτιολογημένες, και αιτιολογημένες ακριβώς από την ειδική σχέση συνεργασίας κειμένου-σκηνής.

Αν αφήσουμε κατά μέρος την πιθανή αποτελεσματικότητα από ιστοριογραφική άποψη της επισκόπησης των θεάτρων ως προϊόντων των ειδικών σχέσεων κειμένου-σκηνής, υπάρχει, πρώτα απ'όλα, η ανάγκη να διευκρινίσουμε κάποια πράγματα σχετικά με τη φύση και τη δυναμική της ίδιας της σχέσης, της οποίας, προς το παρόν, έχουμε δείξει μόνο την ύπαρξη. Κι αυτό με σκοπό επίσης να δούμε αν μια σχέση ανάλογης φύσης που λειτουργεί με ανάλογη δυναμική, βρίσκεται στη βάση ζητημάτων όπως αυτά της δραματουργίας, των σημασιών και της μετάδοσης του θεάματος, για τις οποίες η σημειολογική προσέγγιση δεν έχει καταγράψει εμπεριστατωμένα αποτελέσματα.

«Φτωχό» κείμενο και «πλούσια» σκηνή

Ο Ντεκρού, μιλώντας για τον μίμο και τον λόγο, αναρωτιέται για τις πιθανότητες επιτυχίας της πιθανής συνένωσής τους και, γενικεύοντας, φτάνει στο συμπέρασμα ότι





Ο Άμλετ στο πέρασμα του χρόνου: οι παραστάσεις του Γκόρντον Κρέιγκ (αριστερή σελ. επάνω), του Αντρέ Αντουάν (αριστερή σελ. κέντρο), του Τζων Μπάρνμφορ (αριστερή σελ. κάτω), της Σάρα Μπερνάρ (επάνω αριστερά), της Ζιναΐδα Ράικ (επάνω δεξιά). Ο σκηνοθετικός νεωτερισμός του Γκόρντον Κρέιγκ –εδώ μια δική του σκηνογραφική σύνθεση για τον Άμλετ που ανέβασε το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας το 1911– αποκάλυψε τις νέες δυνατότητες που μπορούσε να παρέχει ο φωτισμός και ο χώρος στη σύγχρονη σκηνοθεσία. Στη *mise en scene* του Άμλετ το 1908 στο Θέατρο Αντουάν στο Παρίσι τον ομώνυμο ρόλο ερμήνευσε η Σουζάν Ντεπρέ: μια πρώτη προσπάθεια να ανατραπεί η παραδοσιακή ερμηνεία του ρόλου που είχε παγιωθεί τον 19ο αιώνα. Αυτή η απόπειρα ανανέωσης, που βοηθήθηκε από το φαινόμενο της δημιουργίας των σπαρ, κυριάρχησε κυρίως με τη Σάρα Μπερνάρ (1844-1923) και τον Τζων Μπάρνμφορ (1882-1942) τον οποίο βλέπουμε εδώ σε μια φωτογραφία από το 1923. Με την επικράτηση του θεάτρου του σκηνοθέτη, επικράτησε και η τάση για μοντέρνα *mise en scene*. Όπως υποστηρίζει ο Αλεξ Γκλάντικοφ, ο Μεγερχόλντ σχεδίαζε να εγκαινιάσει το κτήριο που θα στέγαζε το νέο του θέατρο με μια παράσταση του Άμλετ στην οποία η σκηνογραφία θα ήταν του Πικάσο και τον ομώνυμο ρόλο θα έπαιζε η Ζιναΐδα Ράικ (1894-1939) την οποία βλέπουμε εδώ σε μια φωτογραφία από τις πρόβες, το 1937.

δύο συνεταιροί μπορούν να συνάψουν μια επιτυχημένη σχέση αν μόνο ένας από τους δύο είναι «πλούσιος» σε σύγκριση με τη «φτώχεια» του άλλου: δυο αφθονίες δεν συνδυάζονται καλά μεταξύ τους. Ας προσπαθήσουμε να εξετάσουμε λεπτομερώς το θέμα.

Η φτώχεια, πρώτα από όλα, δεν είναι αθλιότητα: συνδέεται με τις έννοιες της εγκράτειας, του σφρίγγους, της σοβαρότητας. Ο όρος που την προσεγγίζει καλύτερα είναι η λιτότητα. Όχι όμως όπως λέγεται, σχεδόν ειρωνικά, από έναν γυναιό αριστοκράτη, αλλά όπως νοείται στη σύγχρονη πολιτική διάλεκτο, ο σωστά προγραμματισμένος έλεγχος εξόδων και εσόδων. Η λιτότητα, η ένδεια με αυτή την ειδική σημασία, επαναφέρει αποτελεσματικότερα την ισορροπία στον ισολογισμό, αποκλείοντας την απελπισμένη και χωρίς δυνατότητα προγραμματισμού αταξία της μιζέριας από τον συνολικό «τζίφρο»: είναι μια γραμμή διαχείρισης που δεν απαγορεύει παρεκκλίσεις αλλά απλώς δεν τις προβλέπει, αφήνοντας να βρουν τρόπο να την εφαρμόσουν άλλοι, γιατί η δική της προσοχή είναι επικεντρωμένη στην ουσία του θέματος. Τον «αξιοπρεπή φτωχό» τον εκτιμούν όλοι γιατί φροντίζει να μη λείπουν από την οικογένειά του τα απαραίτητα. Φτώχεια λοιπόν που είναι λιτότητα, ξεκάθαρος στόχος, ή ακόμα και σθένος, επιμονή,

προγραμματισμός: προσκόλληση σχεδόν αποκλειστική στο ουσιώδες.

Ο πλούτος δεν είναι μόνο η οικονομική ευμάρεια. Το επίθετο «πλούσιος», χρησιμοποιείται μεταξύ άλλων για να χαρακτηρίσει τις πτωχώσεις ενός υφάσματος, ένα δειγματολόγιο, μια γραμμή. Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις ο όρος φανερώνει κάτι που δεν έχει σχέση με την οικονομική δύναμη, με την οικονομική αξία, αλλά μάλλον με την ποικιλία, τη φόρμα, την απουσία δυνατότητας προγραμματισμού, είτε σε μια καμπύλη γραμμή είτε σε ένα δειγματολόγιο. Πλούσιες πτωχώσεις μπορούν να γίνουν και σε ένα φτηνό ύφασμα: μια πλούσια ποικιλία μπορεί να αποτελείται από ψιλοπράγματα. Πλούτος λοιπόν με την έννοια της προσαρμοστικότητας, της ποικιλίας, της μεθοδικής και ζωντανής αταξίας.

Για τις έννοιες που προσπαθούμε να ορίσουμε, η δίσωψη του Ντεκρού φαντάζει κάτι παραπάνω από δελεαστική μεταφορά, ίσως μια γενική αρχή, που περιγράφει αδρά, αντανακλώντας την, την εσωτερική διαλεκτική κάθε «ζωτικής», και –στη συνέχεια– καλλιτεχνικής διαδικασίας, είτε βρίσκεται στα σπάργανα είτε ήδη εξελίσσεται. Αυτή θα θεωρούμε εδώ ως ρυθμιστική υπόθεση.

Η σχέση κεμμένου-σκηνής, υπό το φως αυτής της υπόθεσης, θα μπορούσε να εξετασθεί ως σχέση φτωχού-πλούσιου:

με άλλα λόγια, *αν την αξιοποιήσουμε με φειδώ*, αυστηρή/ευέλικτη, με/χωρίς δυνατότητα προγραμματισμού, σταθερή/ευμετάβλητη κ.ο.κ. Όσο για τις αντιστοιχίες ανάμεσα στους όρους του αρχικού ζεύγους (κείμενο-σκηνή) και εκείνους που τώρα γνωρίσαμε, θα χρειαστεί να τις κρατήσουμε, αν και ίσως πχούν παράξενες, γιατί καταλήγουν ως κείμενο=φτωχός και σκηνή=πλούσιος. Τίως είναι ενδιαφέρον και χρήσιμο να ξανασκεφτούμε τα θέατρα στη διάρκεια της ιστορίας υπό το φως της σχέσης κείμενο-σκηνής, ως σχέση ανάμεσα σε έναν όρο φτωχό και έναν όρο πλούσιο. Δεν είναι όμως αυτή η κατάλληλη στιγμή. Μάλλον φαίνεται πιο παραγωγικό να εμβαθύνουμε στην έννοια των συσχετισμών, για τους οποίους επείγει περισσότερο να βγάλουμε συμπεράσματα στο στάδιο της έρευνας που βρισκόμαστε, από το να προχωρήσουμε γρήγορα τον διάλογο.

Κατά ποια έννοια το κείμενο μπορεί να προσδιοριστεί ως φτωχός συντελεστής στο πλαίσιο μιας σχέσης με τη σκηνή, η οποία, με τη σειρά της, θεωρείται πλούσιος συντελεστής; Το κείμενο, στη διαλεκτική του με τη σκηνή, είναι ο δημιουργός της κατεύθυνσης, της ικανότητας προγραμματισμού, το ανάχωμα που επιτρέπει θα έλεγα με τη φθορά ή με την αντίστασή του, στους δημιουργούς της ποικιλίας, της έλλειψης προγραμματισμού, της «αταξίας», της σκηνής, να εκφράσουν τη δική τους ενέργεια ως πλούτο. Κατά παράδοξο τρόπο στην ιστορία, με εκείνα τα θέατρα στα οποία το κείμενο έχει υποτάξει πλήρως τη σκηνή, αυτό που εκφράστηκε δεν ήταν ο «πλούτος» του κειμένου, αλλά ακριβώς η λιτότητα, ο δογματισμός του, η κυριαρχία ενός προγραμματισμού που εμπιστεύεται στον μύθο του κειμένου ολόκληρη την ύπαρξη της παράστασης. Και κατά παράδοξο επίσης τρόπο, όταν η σκηνή θέλησε να εκφράσει τον πλούτο της χωρίς την αντίσταση του κειμένου, ο ίδιος αυτός πλούτος μεταμορφώθηκε σε παρωδία, σε ραστώνη: όχι τακτική αταξία αλλά χάος, όχι ποικιλία αλλά αδιάκριτος πρωτεύομος, όχι ελαστική προσαρμοστικότητα αλλά ανελαστική ατονία.

Αναρωτιέται κανείς μήπως η ίδια διαλεκτική μπορεί να βρεθεί και στο συγχρονικό επίπεδο και στον πυρήνα των δύο όρων που την ορίζουν: ίσως η «ζωή» του κειμένου και η ζωή της σκηνής να είναι κι αυτές αποτέλεσμα της σχέσης κείμενο/σκηνή, φτωχός/πλούσιος, αυστηρός/ποικίλος. Πράγμα το οποίο μας οδηγεί στο να απαιτήσουμε, πρώτα από όλα, μια επανεξέταση της έννοιας της δραματουργίας.

Περί δραματουργίας

Η δραματουργία ανέκαθεν θεωρείται πως συνδέεται αποκλειστικά με το κείμενο. Μόνο μεταφορικά γινόταν λόγος μερικές φορές για δραματουργία του ηθοποιού, του σκηνοθέτη. Ο Εουτζένιο Μπάρμπα αναφέρει: «Η λέξη κείμενο¹ πριν φτάσει να σημαίνει ένα κείμενο προφορικό ή γραπτό, τυπωμένο ή χειρόγραφο, σήμαινε «ύφανση». Με την έννοια αυτή δεν υπάρχει παράσταση

1 Σ.τ.Μ: εννοεί την ετυμολογική συγγένεια της λέξης κείμενο στα ιταλικά (testo), με τη λέξη tessitura (= ύφανση, πλέξιμο).

χωρίς κείμενο. Ό,τι αφορά το «κείμενο» (την ύφανση) της παράστασης μπορεί να οριστεί ως «δραματουργία», δηλαδή *δράμα-έργον*, εργασία, έργο των πράξεων. Ο τρόπος με τον οποίο λειτουργούν οι πράξεις είναι η «πλοκή». (πρβλ. Δραματουργία)

Αφήνοντας κατά μέρος προς το παρόν τον --άκρως ενδιαφέροντα οπωσδήποτε-- ορισμό της έννοιας του κειμένου, ας προσπαθήσουμε να αναπτύξουμε τις απόψεις που αφορούν πιο άμεσα τη δραματουργία. Η δραματουργία θεωρείται «έργο», και νομίζω πως η σημασία της λέξης είναι απόλυτα ταυτόσημη με αυτήν του όρου της φυσικής. Στη φυσική το έργο δεν είναι συνώνυμο της ενέργειας. Η ενέργεια εκφράζει την ικανότητα επίτευξης έργου, και το τελευταίο αυτό συμβαίνει μόνο όταν μια δύναμη εκφράζεται σε μια κίνηση. Κατά κάποιον τρόπο, το έργο είναι ο ενδιάμεσος βαθμός ανάμεσα στην ενέργεια και την κίνηση που καθορίζεται από τη δύναμη, είναι ο βαθμός που επιτρέπει στην ενέργεια να διαμορφωθεί με σαφήνεια.

Η δραματουργία, υπό αυτή την έννοια, αποτελεί ένα είδος φίλτρου, καναλιού μέσω του οποίου σχηματίζεται η ενέργεια στην κίνηση. Για την επίτευξη του έργου υπάρχουν οι δράσεις. Είτε δράσεις νοούμενες με την αριστοτελική έννοια, δηλαδή καταχωρημένες στο κείμενο, είτε δράσεις με πιο άμεση σημασία, π.χ. των ηθοποιών, των σκηνικών αντικειμένων, του φωτισμού κλπ, δηλαδή εκείνες που βασίζονται στη σκηνή.

Μπορούμε λοιπόν να υποστηρίξουμε, διόλου μεταφορικά, πως υπάρχει δραματουργία του κειμένου και δραματουργία (των συστατικών) της σκηνής. Και πως υπάρχει ακόμα μια κοινή δραματουργία, θα μπορούσαμε να την ονομάσουμε δραματουργία της παράστασης, στη δημιουργία της οποίας συμμετέχουν τόσο δράσεις του κειμένου όσο και της σκηνής. Από την άποψη αυτή η δραματουργία παρουσιάζεται ως η έννοια που ενώνει το κείμενο με τη σκηνή, και επιπλέον ως έννοια η οποία επιτρέπει να σχηματιστεί σε συνθήκες λιγότερο ασαφείς και υπαινικτικές αυτό που αποκαλείται συχνά «ζωή», είτε του κειμένου, είτε της σκηνής ή της παράστασης.

Ας επιστρέψουμε όμως στο αρχικό αντικείμενο συζήτησης. Οι δράσεις του κειμένου και εκείνες της σκηνής «λειτουργούν». Το ερώτημα τώρα είναι: από πού πηγάζει η ενέργεια που επιτρέπει σ' αυτές τις δράσεις να λειτουργούν; Το ερώτημα αυτό ενισχύουν όσα είπαμε προηγουμένως περί εσωτερικής διαλεκτικής κειμένου/σκηνής (φτωχού/πλούσιου), των δύο ξεχωριστών όρων της σχέσης. Με άλλα λόγια η ενέργεια (είτε του κειμένου είτε της σκηνής) καθορίζεται πράγματι από την προστριβή, από την ανταπόκριση των αντίθετων και συμπληρωματικών όρων της διαλεκτικής. Ο Μπάρμπα διακρίνει δύο είδη «συνύφανσης»: τη *συνένωση* (*concatenazione*) και τη *χρονική ταυτοσημία* (*simultaneità*). Μπορούμε τώρα να προσθέσουμε ένα στοιχείο περαιτέρω για να εμπλουτίσουμε την πρόταση την οποία περιγράψαμε λεπτομερώς ως τώρα, και την οποία στο σημείο αυτό συνοψίζω και συνθέτω.

Το θέατρο είναι το αποτέλεσμα της σχέσης ανάμεσα στο κείμενο και τη σκηνή: αυτή είναι η αρχική υπόθεση. Εξετάσαμε λοιπόν τη φύση και τη δυναμική αυτής της

σχέσης, αφού προειναιναμε να τη δούμε, διαχρονικά ή συγχρονικά, ως σχέση ανάμεσα σε έναν συντελεστή φτωχό (ανελαστικό, με δυνατότητα προγραμματισμού) και έναν συντελεστή πλούσιο (ελαστικό, χωρίς δυνατότητα προγραμματισμού). Στη συνέχεια επεκτείνουμε την υπόθεση ότι η διαλεκτική φτωχός/πλούσιος δεν υπάρχει μόνο *ανάμεσα* στο κείμενο και τη σκηνή αλλά και *εντός* του κειμένου ή της σκηνής. Ο ορισμός της δραματουργίας τον οποίο προτείνει ο Εουτζένιο Μπάρμπα μας επιτρέπει να δούμε αυτή τη διαλεκτική (του κειμένου, της σκηνής, ολόκληρης της παράστασης) ως έργο δράσεων, έργο του οποίου η δυνατότητα ύπαρξης, με όρους της απαραίτητης ενέργειας, διακρίθηκε σε προστριβή (αντίσταση, αντίθεση) ανάμεσα στο φτωχό και το πλούσιο συστατικό στοιχείο της σχέσης. Οι πόλοι της συνένωσης και της χρονικής ταυτοσημίας μας επιτρέπουν τώρα να δώσουμε ένα όνομα για να προσδιορίσουμε λειτουργικά τους δύο όρους της διαλεκτικής.

Συνένωση = ένδεια, αυστηρότητα, ουσία, δυνατότητα προγραμματισμού = κείμενο. *Χρονική ταυτοσημία* = πλούτος, ελαστικότητα, ποικιλία, έλλειψη προγραμματισμού = σκηνή.

Από την άποψη αυτή, το κείμενο του κειμένου, το αυστηρό, κατευθυνόμενο, προγραμματισμένο συστατικό στοιχείο, είναι η σύγκρουση (σύμφωνα με τον προσδιορισμό του όρου από τον Σιζόντι) και ο *μύθος*. Η σκηνή του κειμένου, το ελαστικό, μη κατευθυνόμενο, χωρίς δυνατότητα προγραμματισμού στοιχείο, είναι ο χαρακτήρας (ρόλος) και όλα όσα τον αφορούν περαιτέρω (λεκτικό μέρος, μικρο-καταστάσεις), στα όρια της έντυπης «διαχείρισής» τους από τη σύγκρουση και το *μύθο*.

Το κείμενο του κειμένου είναι η ουσιαστική της συνένωσης, και η σκηνή του κειμένου είναι η ουσιαστική της χρονικής ταυτοσημίας, δηλαδή οι διαφορετικές και συχνά αντίθετες όψεις, που όμως παρίστανται μαζί, οι οποίες επενεργούν στον χαρακτήρα και κυριολεκτικά τον πλουτίζουν. Από την προστριβή ανάμεσα στη συνένωση και τη χρονική ταυτοσημία δημιουργείται η ενέργεια, η οποία μέσω του έργου των πράξεων (μακροπράξεις και μικροπράξεις) εμφανίζεται στην κίνηση, λογική, παρότι δεν μπορεί να προγραμματιστεί, ποικίλη, παρότι είναι κατευθυνόμενη: δηλαδή στη ζωή του κειμένου. Όσον αφορά τη σκηνή, πιθανότατα το κείμενο, ο κατευθυνόμενος έλεγχος, είναι εκείνο που αφορά τη ζώνη των εννοιών, ή, όπως προτείνει ο Φερντινάντο Ταβιάνι να λέμε, των «συμφωνημένων εννοιών» (Βλ. Οπτικές), ενώ η σκηνή είναι εκείνη που αφορά τη ζώνη των «μη συμφωνημένων εννοιών».

Θα μπορούσαμε να πούμε, με μεγαλύτερη σημειολογική ακρίβεια, ότι το κείμενο (εδώ σε διάκριση από τη σκηνή) λειτουργεί *επικοινωνιακά*, ενώ η σκηνή λειτουργεί *σημσιολογικά*, ή ότι ο κατευθυνόμενος όρος αφορά την ακτίνα δράσης των *σημείων*, ενώ ο μη κατευθυνόμενος όρος αφορά την ακτίνα δράσης των *σημσιοδοσιών*. Σκιαγραφώντας εν συντομία τη δραματουργία της παράστασης, θα μπορούσαμε να εισηγηθούμε ότι ο κειμενικός όρος (που προέρχεται ταυτόχρονα από το κείμενο και τη σκηνή) συντελεί στην εξασφάλιση ενός σημσιολογικού αγκυροβολίου για τον θεατή, και ο σκηνικός

όρος (προέρχεται ταυτόχρονα από το κείμενο και από τη σκηνή) λειτουργεί αντιθέτως διασφαλίζοντας την απαγκίστρωση, δηλαδή μια παραγωγική περιοχή βαθύτερη ή, τουλάχιστον, πιο εξατομικευμένη.

Ρόλος και χαρακτήρας

Η διαλεκτική κειμένου/σκηνής υπάρχει και στο εσωτερικό καθενός ξεχωριστά από τους όρους της σχέσης και μπορεί να αποσαφηνιστεί αν υποβάλουμε κάποια ερωτήματα σχετικά με τον ηθοποιό.

Ηθοποιός και ρόλος είναι οι δύο πόλοι γύρω από τους οποίους περιστρέφεται από καιρό η ιστορική και θεωρητική έρευνα. Ο ηθοποιός που μπαίνει στον ρόλο· ο ρόλος που ενσωματώνεται, υποταγμένος, στον ηθοποιό· ηθοποιός και ρόλος που συναντιούνται στη μέση της αμοιβαίας προσέγγισης· ο ηθοποιός που ορίζει και διατηρεί «κριτική» απόσταση από τον ρόλο του: αυτές είναι μερικές από τις πιο γνωστές εκφράσεις σε σχέση με το πρόβλημα. Κι έπειτα η ευαισθησία και η απάθεια, η θέρμη και η ψυχρότητα, η τεχνική και το ταλέντο, το χάρισμα και ο διχασμός, το παράλογο επάγγελμα: θα μπορούσαμε να συνεχίσουμε για πολύ με αυτές τις αναφορές, οι οποίες μαρτυρούν περισσότερο μια μεταφορική προσήλωση στον μύθο του ηθοποιού παρά πραγματική αφοσίωση στο πρόσωπό του.

Στην πραγματικότητα όμως, πώς εξελίσσεται το έργο (με τη στατισλαφοκική έννοια, αλλά και με εκείνη της φυσικής) του ηθοποιού; Από πού προμηθεύεται τροφή, δηλαδή ενέργεια; Συνθετικά, και σε υποθετική βάση για την υποβοήθηση της μάθησης, μπορεί να υποστηριχθεί ότι το έργο του ηθοποιού τροφοδοτείται κυρίως από την προστριβή (αντίσταση, σύγκρουση) ανάμεσα σε έναν αυστηρό και κατευθυνόμενο συντελεστή και έναν άλλο, αντίθετο, ποικίλο και μη κατευθυνόμενο: πάλι κείμενο και σκηνή. Η μέθοδος εργασίας με χαρακτήρες και ρόλους φωτίζει υποδειγματικά (και ίσως υπερβολικά) όσα είχαμε πει. Είναι μια μέθοδος με την οποία εφοδιάζονταν οι ηθοποιοί μέχρι πρόσφατα, με τρόπο κατηγορηματικό, και με την οποία εφοδιάζονται ίσως, συγκεκαλυμμένα και με τρόπο ημιτελή, και σήμερα ακόμη. Θα κάνουμε εδώ μια σύντομη νύξη για όσους δεν είναι ειδικοί.

Από το τέλος του 16ου αιώνα μέχρι τις αρχές του 20ου όλοι οι θίασοι οργανώνονταν βάσει τυπολογίας ρόλων (πρωταγωνιστής, ζεν πρεμιέ, εραστής, ευγενής πατέρας, για να αναφέρουμε μόνο μερικούς), και κάθε τύπο τον ανέθεται σε έναν ηθοποιό. Ο ηθοποιός αναλάμβανε έναν συγκεκριμένο τύπο με βάση την εμφάνισή του, τη φωνή του, με λίγα λόγια με βάση εξω-θεατρικά χαρακτηριστικά, και με βάση τους ρόλους που είχε παίξει ως τότε. Ο τύπος λοιπόν, δεν ήταν μόνο το σύνολο ή το περίβλημα των μεμονωμένων ρόλων, αλλά κάτι που, κι αν ακόμα προερχόταν από τους ρόλους, αποτελούσε με τη σειρά του τον καθοριστικό παράγοντα για εκείνους, είτε για την πρόκληση είτε για τη χρήση τους. Σε κάθε περίπτωση μπορούμε να πούμε ότι ο τύπος αποτελούσε, στη δουλειά του ηθοποιού, το αυστηρό στοιχείο



(το κείμενο), ενώ οι μεμονωμένοι ρόλοι αποτελούσαν το ποικίλο μέρος (τη σκηνή). Όσον αφορά τον τύπο του, ο πθοποιός μπορούσε να «δουλέψει» τον συγκεκριμένο χαρακτήρα, είτε σε σχέση με τον δεδομένο ρόλο είτε σε σχέση με άλλους ανάλογους ρόλους που εντάσσονται στην παράδοση του τύπου του. Τα κομμάτια του ρόλου δηλαδή, που συμπεριλαμβάνονταν στη φάση εργασίας, αποτελούσαν το «δειγματολόγιο» της ποικιλίας για την οποία κάναμε πολλές φορές λόγο: μια ποικιλία, λοιπόν, όχι αντικειμενική, αλλά αντίθετα ρυθμισμένη από την (ανάλογη) αυστηρότητα του τύπου.

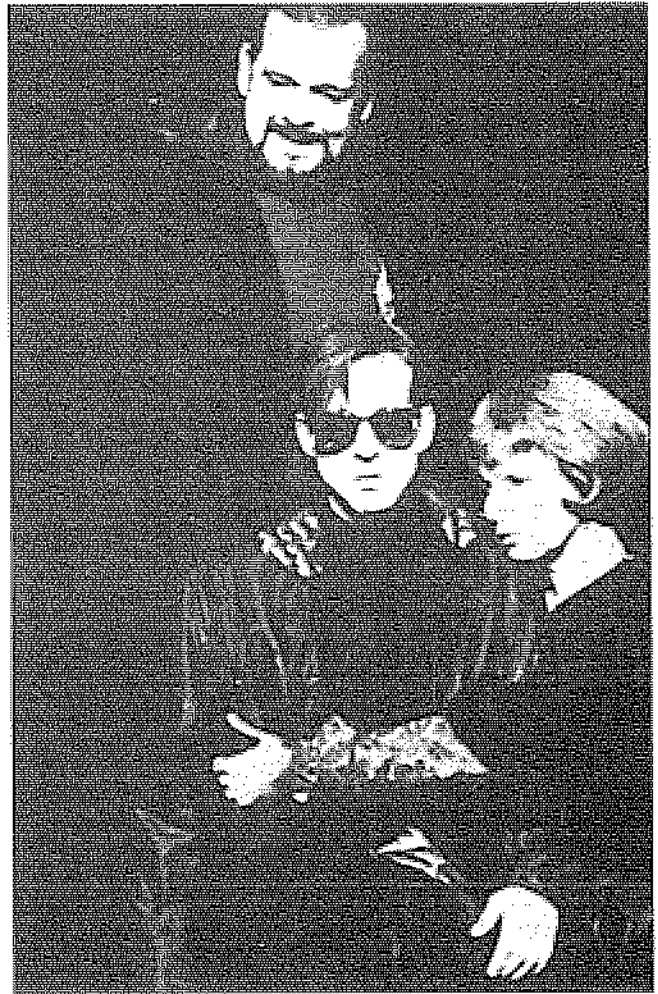
Δεν έχουμε χρόνο να αναπτύξουμε περισσότερο το θέμα, αλλά όσα είπαμε νομίζω πως αρκούν για να γίνει κατανοητό το είδος της διαλεκτικής κείμενο/σκηνή, αυστηρό/ποικίλο, που επιτρέπει στη δουλειά του πθοποιού να μορφοποιηθεί. Ίσως όμως με τους ίδιους όρους θα μπορούσαμε να εξετάσουμε και τη σχέση ανάμεσα σε ρόλο και *κρυφό κείμενο* στη «μέθοδο» του Στανισλάφσκι: την ίδια σχέση με το ρόλο μπορεί να έχει και η εκπαίδευση: πολλοί πθοποιοί θεατρικών ομάδων, πθοποιοί σχεδόν πάντα αυτοδίδακτοι και έξω από την αγορά, συνεχίζουν να ασκούνται, δημιουργώντας ένα αυστηρό ανάχωμα, ένα «φτωχό» σημείο αναφοράς, με λίγα λόγια ένα είδος ρόλου, πάνω στον οποίο (και σε πείσμα του οποίου) ο πθοποιός θα αφήσει να δράσει ο θεατρικός τύπος.

Κατά τη διάρκεια της δόμησης του χαρακτήρα είναι πιθανόν να δούμε «επί το έργον» τον τύπο και τον ρόλο, το κείμενο και τη σκηνή, τον πλούσιο και τον φτωχό όρο της σχέσης. Αυτή η δυνατότητα συνήθως υμνοχωρεί την ώρα της παράστασης, όταν δηλ. ολοκληρώνεται η πορεία της κατασκευής, στην οποία και ο θεατής και ο ερεινπητής είναι υποχρεωμένοι να παραδεχθούν, πως

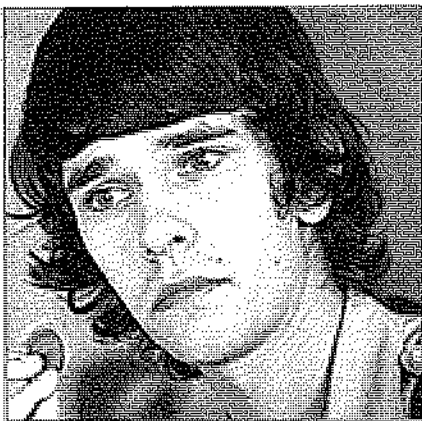
τέτοια αλληλεπίδραση δεν υπάρχει, ούτε υπήρχε πριν και πίσω από τη ράμπα. Συμβαίνει όμως στην περίπτωση αυτή κάτι παρόμοιο με αυτό που συμβαίνει όταν κοιτάμε το σούρουπο τον ορίζοντα από την ακτή. Νομίζουμε πως ο ουρανός και η θάλασσα γίνονται ένα, πως κυριολεκτικά «λιώνουν» μαζί και γίνονται «ένα πράγμα μόνο». Ξέρουμε φυσικά πως πρόκειται μόνο για μια οπτική απάτη, και για να πείσουμε τον εαυτό μας γι' αυτό, αρκεί μόνο να κοιτάξουμε πρώτα τον ουρανό, έπειτα την ακτή, όπου ουρανός και θάλασσα διαχωρίζονται σαφώς. Τι δημιουργεί αυτή την οφθαλμαπάτη; Όχι η κατάργηση της *διαφοράς*, αλλά η κατάργηση της *απόστασης*.

Αυτό συμβαίνει και με το έργο του πθοποιού. Την ώρα της παράστασης (και μόνο στις καλύτερες περιπτώσεις) παρόλο που παραμένει η ουσιαστική και ζωική διαφορά μεταξύ του τύπου και του ρόλου (μεταξύ του κειμένου και της σκηνής, μεταξύ του αυστηρού και του ποικίλου), καταργείται η απόσταση. Οι δύο όροι συντίθενται, ενώνονται μεταξύ τους, προκαλώντας στον θεατή την οπτική απάτη της ταύτισης. Για να γυρίσεις όμως μετά στην ακτή, στην περίπτωση αυτή είναι απαραίτητο να πας πίσω από τις κουίντες και πίσω από τη ράμπα, σε έναν χώρο όπου οι θεατές δεν πάνε λόγω της θεατρικής σύμβασης, και οι μελετητές λόγω νωθρότητας και προκατάληψης τον αποφεύγουν.

Όσα είπα για το έργο του πθοποιού, καλό είναι να το επαναλάβω, δεν έχω καμιά απαίτηση να εξαντλήσουν ή έστω απλώς να διευθετήσουν την προβληματική σχέση με τρόπο καθοριστικό. Σκοπεύουν μόνο να συγκεντρώσουν νέα στοιχεία που θα συμβάλλουν στο να γίνει καθαρότερη, ή τουλάχιστον να μπορέσει να καταγραφεί καλύτερα η περίπλοκη διαλεκτική κείμενο/σκηνής.



Ο Άμλετ στο πέρασμα του χρόνου: ο Κάρελ Τλαρ (αριστερή σελίδα αριστερά), ο Άλεκ Γκίνες (αριστερή σελίδα δεξιά), ο Λώρενς Ολίβιε (επάνω αριστερά), ο Ίνγκμαρ Μπέργκμαν (επάνω δεξιά). Η τραγωδία του Σαίξπηρ με σύγχρονα κοστούμια. Ο τσεχοσλοβάκος Κάρελ Τλαρ (1885-1935) ο οποίος σκηνοθέτησε τον Άμλετ στο Εθνικό Θέατρο της Πράγας το 1926, ανήκει στη γενιά και στον κύκλο των μεγάλων πειραματιστών του θεάτρου στη δεκαετία του 1920. Η επιτυχία του Γάυρον Γκάθρι (1901-1971) στον Άμλετ που ανέβασε με σύγχρονα κοστούμια στο θέατρο Old Vic του Λονδίνου το 1938 ανέδειξε τον Άλεκ Γκίνες (πρώτο από αριστερά στη φωτογραφία) στον ρόλο του δημοφιλούς πρωταγωνιστή. Ο Λώρενς Ολίβιε (1907-1989) επιμελήθηκε το 1948 μια λαμπρή κινηματογραφική μεταφορά του Άμλετ στην οποία πρωταγωνίστησε ο ίδιος με αποτέλεσμα το μεγάλο κοινό του κινηματογράφου να έρθει σε επαφή με το έργο. Η εκδοχή του Άμλετ που σκηνοθέτησε ο σοουπδός Ίνγκμαρ Μπέργκμαν βασίζεται σε μια ανάγνωση της σαιξπηρικής τραγωδίας με φίλτρα τον Στρίντμπεργκ, τον γαλλικό υπαρξισμό και την κινηματογραφική θεώρηση του έργου. Στη φωτογραφία οι ηθοποιοί στην παραγωγή του 1987, Boerje Ahistedt (Κλαύδιος), Meter Stormare (Άμλετ), Gunnell Linblom (Γερτρούδη).



Ο Μπεν Γουίσοου (αριστερά), ο Ινοκέντι Σροκτουνόφσκι (κέντρο) και ο Ρομπέρ Λεπάζ (δεξιά). Ο άγγλος Μπεν Γουίσοου πρωταγωνίστησε στην εκδοχή του Τρέβερ Ναν, στο Ολντ Βικ (2004). Ο Σροκτουνόφσκι έμεινε κλασικός στη ρωσική κινηματογραφική εκδοχή του Γκριγκόρι Κόζιντσερ. Ο Ρομπέρ Λεπάζ έγραψε, σκηνοθέτησε και πρωταγωνίστησε στη δική του multimedia εκδοχή του μύθου, *Elsinore*.



Παραδείγματα από τη Δύση

Φαμπρίτσιο Κρουτσιάνι

Οι πρωτεργάτες-πατριάρχες και το παιδαγωγικό θέατρο στις αρχές του εικοστού αιώνα

Η ιστορία του θεάτρου του 20ου αιώνα δεν είναι βέβαια μόνο η ιστορία των παραστάσεων που δόθηκαν και τις παρακολούθησε ο κόσμος στο πέρασμα των χρόνων. Αρκεί μόνο να δει κανείς τι λένε τα βιβλία της ιστορίας και τι καταγράφεται στην ειδοσεογραφία κάθε περιόδου, για να καταλάβει πολύ καλά, πόσο μεγάλο μέρος του θεατρικού παγόβου κρύβεται κάτω από την ιστοριογραφία.

Άππια, Κρέιγκ, Φουκς, Στανιολάφοκι, Ράινχαρτ, Μεγερχόλντ, Κοπώ... Οι άνθρωποι του θεάτρου που αποτελούν την ιστορία του θεάτρου του 20ου αιώνα, θεμελίωσαν μορφές εκπαίδευσης και ποιητικής που δεν είναι δυνατόν να τις περιλάβουμε όλες σε μια ή περισσότερες παραστάσεις. Στον αιώνα που τελείωσε

πριν από μερικά χρόνια, οι ανανεωτικές τάσεις στο θέατρο υπήρξαν οι ουτοπίες, τα διαρκώς αναδομούμενα θεμέλια για το θέατρο του μέλλοντος, οι πυρήνες μολιτισμού που συσσωρεύονται γύρω από το θέατρο αλλά και μέσα του· πρόκειται για τη θεατρική εκπαίδευση που δίνει βάρος στην αρχή και τη διάρκεια, όχι όμως στην ανάπτυξη, την ωρίμανση, την εξαγωγή συμπερασμάτων, τη συνέχεια· είναι μια εκπαίδευση που εξαγιάζει τη θεατρική δημιουργία, που περιβάλλει με μεγαλύτερη δυνατότητα αντοχής και διείσδυσης τα εύθραυστα και πρόσκαιρα δημιουργήματα (τις παραστάσεις) όπου έβρισκε έκφραση το πάθος και το έργο των ανθρώπων του θεάτρου.

Σχολές, ατελιέ, εργαστήρια και κέντρα έγιναν οι χώροι στους οποίους η θεατρική δημιουργία εκφράστηκε με *μεγαλύτερη αποφασιστικότητα*. Οι άμεσες ανάγκες του θεάτρου ήταν η εκπαίδευση και η ποιητική· οι απαραίτητες προϋποθέσεις για την πραγμάτωση αυτού του έργου ήταν η παιδαγωγική, η επιδίωξη δημιουργίας ενός νέου ανθρώπου σε ένα θέατρο (σε μια κοινωνία) διαφορετικό και ανανεωμένο, η αναζήτηση μιας θεατρικής δημιουργίας πάντα αυθεντικής, μέτρο για τις αξίες της οποίας

δεν θα ήταν η επιτυχία των παραστάσεων, αλλά οι πολιτιστικές ανακατατάξεις που θα προξενούσαν και η καλλιέργεια του κοινού μέσω του θεάτρου. Με τέτοιους στόχους δεν είναι δυνατόν πλέον να διδάσκεις απλώς θέατρο· πρέπει να αρχίσεις να εκπαιδεύεις, όπως τονίζει ο Βαχτάνγκοφ. Η φρενήρης διδακτική δράση του είναι οπωσδήποτε απάντηση σε πολυάριθμα και πιεστικά ερωτήματα που του έθεταν οι νέοι πθωποιοί—όπως αφηγούνται οι Ζακάβα και Κορσάκοφ— αλλά οπωσδήποτε και έκφραση της δημιουργικής έξαψης του ίδιου του Βαχτάνγκοφ.

Εκπαίδευση στη δημιουργικότητα, μεταβίβαση πείρας, θεμελίωση διδασκαλίας, εξοπλισμός σχολών... Όλες αυτές ήταν γόνιμες αρχές, που τις δημιουργούσε όμως μια αμφιλεγόμενη αναγκαιότητα, ανάμεσα στην αναζήτηση «νόμων» για την επινόηση και την αιτιολόγηση ενός λειτουργικού πλέγματος άσκησης αφενός, και τον πειραματισμό στην έκφραση αφετέρου, ώστε να δοθεί μορφή και υπόσταση σε μια ιδέα και σε μια εκπαίδευση. Οι σχολές δημιουργούνται και συνεχίζουν να υπάρχουν όχι από αυθωρητισμό ή προσωπικούς λόγους, αλλά με σκοπό να διαρκέσουν και να πετύχουν αντικειμενικούς στόχους.

Δάσκαλοι και διδακτικό υλικό (δηλαδή πρόγραμμα σπουδών, ιδεολογία και κανόνες) υπάρχουν και στις ακαδημαϊκές θεατρικές σχολές· υπάρχουν όμως και στις σχολές του Μεγερχόλντ και εκείνες της *proletkult*, στις σχολές του Κοπώ στο *Vieux Colombier*, κατόπιν στο Κοπώ, στο Ατελιέ του Ντυλέν και στις πολυάριθμες σχολές διαφορετικής προέλευσης της αιρετικής γερμανικής εκπαίδευσης, που υπήρξαν χώροι πολιτιστικών ζυμώσεων. Αν από τη μια πλευρά η σχολή είναι ο συμβιβασμός με τα ήδη υπάρχοντα (με την υπάρχουσα θεατρική πραγματικότητα), υπάρχει ωστόσο από την άλλη πλευρά ο χώρος στον οποίο η ουτοπία προλαμβάνει συγκεκριμένες μορφές, οι εντάσεις που σπρίζουν τη θεατρική δημιουργία παίρνουν σάρκα και οστά και δοκιμάζονται στην



Ο Κωνσταντίν Σεργκέγιεβιτς Στανιολάφοκι (1863-1938) λίγους μήνες πριν από το θάνατό του, παρακολουθεί, περιστοιχισμένος από μαθητεύμενους, πθωποιοούς και σκηνοθέτες, μια πρόβα στο στούντιό του.

πράξη. Σε μια εποχή όπου το θέατρο του παρόντος υπάρχει ως προ-στάδιο του πιθανού θεάτρου του μέλλοντος, η μεταβολή έχει ιδρυματοποιηθεί, και ειδικά ο μετασχηματισμός των θεατρικών μικροκοινωνιών. Οι σχολές ιδρύονται πάντα με σκοπό την κοινωνικά ανανέωση του θεάτρου, τη σταθερότητα του θεάτρου του μέλλοντος και τη δημιουργία προοπτικών για το μέλλον του θεάτρου.

Δημιουργική πορεία, θεατρική σχολή και θεατρική εκπαίδευση

Ο Κοπώ σε μια συνέντευξή του το 1926 λέει: «Από την αναγκαιότητα για έναν νέο οργανισμό, προκύπτει η αναγκαιότητα για μια σχολή, που δεν θα αποτελεί όμως μια απλή συγκέντρωση μαθητών, οι οποίοι διευθύνονται από έναν μοναδικό δάσκαλο, αλλά μια αληθινή κοινότητα που θα χαρακτηρίζεται από την αυτάρκεια και τη δυνατότητα να καλύπτει όλες τις ανάγκες της». Ο Άντον Τζούλιο Μπραγκάλια όμως, που παίρνει τη συνέντευξη, αποφαινεται με απροκάλυπτη και αμφιοβνησίσιμη μονομέρεια: «όχι σχολές: Θέατρο-Σχολή», καταλήγοντας μαζί με τον Κοπώ στο συμπέρασμα ότι:

«Σχολή και θέατρο είναι ένα και το αυτό πράγμα».

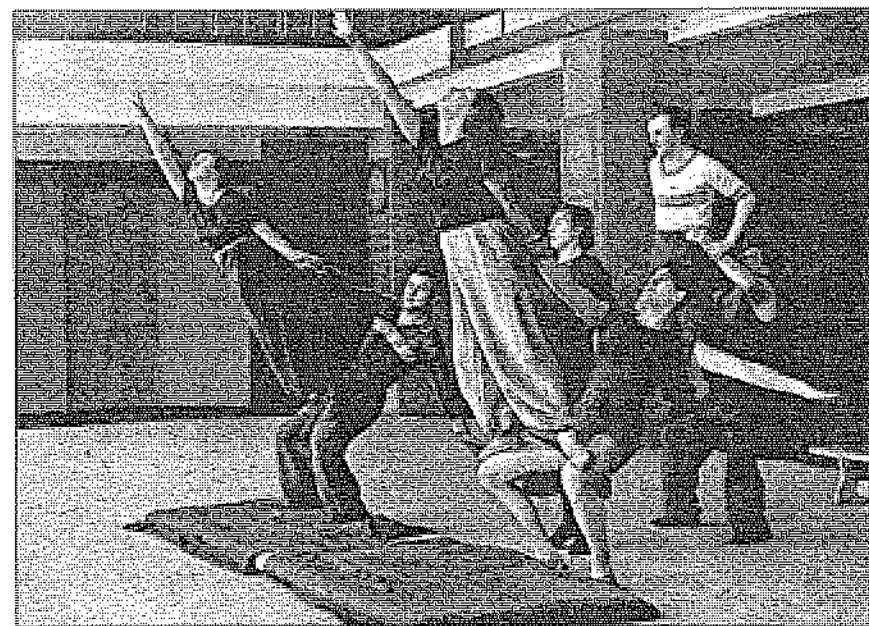
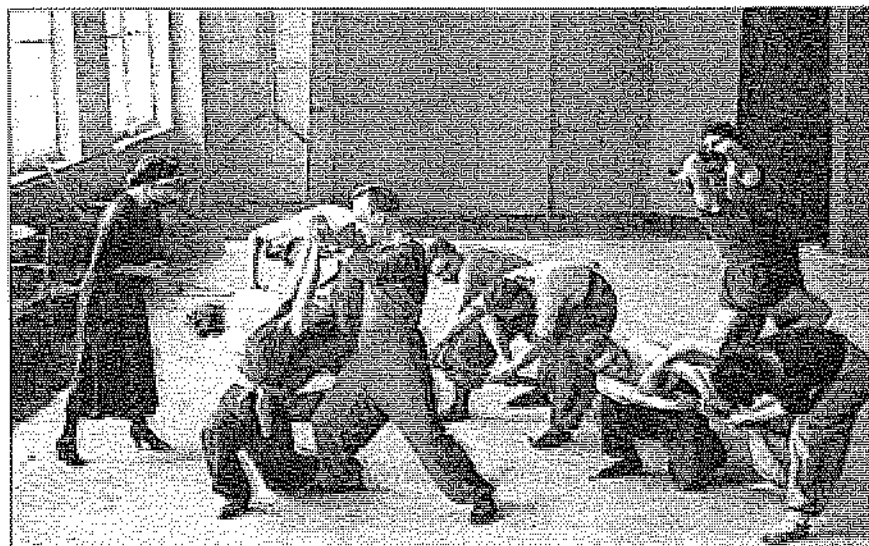
Το πρόβλημα «τι να διδάξουμε» όμως, αντικαθίσταται τώρα από τα πιο δυναμικά, περίτεχνα και επικίνδυνα ερωτήματα «ποιος διδάσκει» και «τι διδάσκει».

Στο τελευταίο κεφάλαιο του βιβλίου του *Η ζωή μου στην τέχνη*, με τίτλο «Τα συμπεράσματα και το μέλλον», ο Στανισλάφοκι, μεγάλος πια σε ηλικία, κάνει απολογισμό της καλλιτεχνικής του ζωής: μιλάει πρώτα για τη δουλειά του ως σκηνοθέτη και ως ηθοποιού και δηλώνει ότι φρόντισε να καλλιεργήσει τον εαυτό του όχι τόσο στη σκηνοθεσία, αλλά «κυρίως στο πεδίο της πνευματικής δημιουργίας του ηθοποιού». Δοκίμασε όλα τα είδη του θεατρικού ύφους (και μάλιστα «όλους τους δρόμους και τα μέσα της δημιουργικής εργασίας») από τον ρεαλισμό ως τον συμβολισμό και τον φουτουρισμό, με όλες τις αναζητήσεις της

σκηνοθεσίας της εποχής του: στο κέντρο της σκηνής όμως βλέπει μόνο τον ταλαντούχο ηθοποιό, παρά το γεγονός ότι, όπως γράφει «δεν κατάφερα να βρω μια σκηνική ηγή, η οποία να βοηθάει, και όχι να εμποδίζει, την πολύαλοκη καλλιτεχνική δουλειά» γιατί χρειάζεται απλότητα που να προέρχεται «από μια φαντασία πλούσια και όχι φτωχή».

Το βασικό πρόβλημα είναι ότι «οι νόμοι της δημιουργίας του ηθοποιού δεν έχουν μελετηθεί και πολλοί θεωρούν αυτή τη μελέτη περιττή, ακόμη και επιβλαβή». Η τέχνη του θεάτρου στηρίζεται στο ταλέντο, αλλά υποστηρίζεται από την τεχνική,

συνεχίζει ο Στανισλάφοκι, και είναι ολοφάνερα σε αυτήν η «ανάγκη απόκτησης πείρας και επιδεξιότητας», εξάσκησης και δεξιοτεχνίας. Δεν υπάρχουν παραδείγματα και μέθοδοι για τη μεταβίβαση της τέχνης του ηθοποιού. Όλοι οι μεγάλοι ηθοποιοί και άνθρωποι του θεάτρου, αλλά και μελετητές, έχουν γράψει για την τέχνη του ηθοποιού: σε όλες τις περιπτώσεις όμως, βεβαιώνει ο Στανισλάφοκι, πρόκειται για φιλοσοφία ή κριτική σχετικά με τα αποτελέσματα που έχουν επιτευχθεί. «Δεν υπάρχει ένας πρακτικός οδηγός» εκτός από κάποιες προφορικές παραδόσεις. Ωστόσο, για να ξεφύγουμε από



Εκπαίδευση στο Στιούντιο του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας σύμφωνα με τη γραμμή του Στανισλάφοκι για φυσικότητα στις πράξεις: ασκήσεις με ραβδιά και αναπαράσταση της φιγούρας της Νίκης. Οι φωτογραφίες είναι παρμένες από τη ρωσική έκθεση των έργων του Στανισλάφοκι.

τις ουμπτώσεις και τον ερασιτεχνισμό, χρειάζονται «στοιχειώδεις νόμοι, ψυχοφυσικοί και ψυχολογικοί» που μέχρι τώρα δεν έχουν μελετηθεί. Ο Στανισλάφσκι γράφει αυτές τις σελίδες το 1924: οι νέοι (η αριστερά) τον αποδοκιμάζουν, και εκείνος δεν θέλει ούτε να μεταμορφωθεί σε νέο, ούτε να καταντήσει ένας γέρος αδιάλλακτος και άχρηστος· η αποστολή του λοιπόν τώρα είναι να μεταβιβάσει γνώση και πείρα, για να αποφύγει τις άδικες κρίσεις για το έργο του και την απώλεια χρόνου για την «ανακάλυψη» ήδη κατακτημένων γνώσεων. Το 1924 είχε ήδη δημιουργήσει τα Στούντιο σε μια παθιασμένη, οργισμένη και ανικανοποίητη αναζήτηση της αλήθειας στην εκπαιδευτική φάση· τώρα στο βιβλίο, δείχνει μέσα σε μισή σελίδα τον θησαυρό που ανακάλυψε και μπορεί να μεταβιβάσει, τη δική του μέθοδο εργασίας του ηθοποιού.

Η θεατρική παιδαγωγική ως έκφραση δημιουργικότητας είναι, σύμφωνα με την αβέβαιη και κοπιώδη εμπειρία των στούντιο που ίδρυσε ο Στανισλάφσκι, θεατρικός πολιτισμός: το *σύστημα*, που θα αποτελέσει τη βάση για να δημιουργηθούν σχολές και θα μεταφερθεί στους μεταγενέστερους μέσω των βιβλίων, σαν διδακτικός εξοπλισμός που χρησιμοποιεί την τεχνική —αν όχι και τη μορφή— του μυθιστορήματος,

με σκοπό να προστατεύσει τη ζωτικότητα της πείρας την οποία επιθυμεί να μεταφέρει.

Με διαφορετικούς τρόπους και από διαφορετικούς κόμους, ο Στανισλάφσκι και ο Κοπώ θεώρησαν αναγκαίο να δώσουν νόημα και αξιοπρέπεια στο θέατρο, με κοινή αφειρρία τον αγώνα εναντίον όλων των σύγχρονών τους θεατρικών σχολών και του κωθρού συντηρητισμού τους, αλλά και την καταπολέμηση των διαδικασιών εφησυχασμού της θεατρικής τέχνης· θεωρούσαν (και δεν ήταν οι μόνοι) πως το θέατρο και η τέχνη του είχαν περιπέσει σε κατάσταση αποσύνθεσης και σε σφάλματα, μη μπορώντας να ανταποκριθούν στις εκφραστικές τάσεις και ανάγκες τόσο τις δικές τους όσο και της εποχής τους. Και οι δύο γνωρίζουν ότι —μιλάει ο Κοπώ— «η τέχνη και το επάγγελμα δεν είναι δύο πράγματα ξεχωριστά»: το επάγγελμα όμως, όπως η παράδοση, δεν μπορεί πια να συνεχίσει να είναι το ίδιο, και οφείλει λογικά να γίνει η αναζήτηση για ένα επάγγελμα, το οποίο διαρκώς, και πάντα σαν μοναδικό γεγονός, θα διακινύσει τη δική του οντολογική αναγκαιότητα.

Και ο Μεγερχόλντ θεωρεί πως οι σχολές του είναι χώροι όπου διδάσκονται διάφορες τεχνικές, οι οποίες δεν έχουν όμως ως στόχο τους να

παγιαθούν σε ένα κυρίαρχο παραστασιακό σύστημα· και ο εκλεκτικισμός του Ράινχαρτ αποτελεί κατά βάθος παραίτηση να χρησιμοποιηθούν διαφορετικές τεχνικές επαγγελματικά, χωρίς προκαταλήψεις. Η ελευθερία του ανθρώπου του θεάτρου και η αποστολή του, τόσο εύθραυστες στο πλαίσιο των παραστάσεων, ελεγχόμενες από τον πολιτισμό των μίντια και την παραγωγή σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό περιβάλλον, στην αρχή του εικοστού αιώνα φαίνεται πως προσδιορίζονται εκ νέου. Μέσα από τον πολλαπλασιασμό των τεχντροπιών και των τεχνικών οι άνθρωποι του θεάτρου διευρύνουν και ικανοποιούν με τη δημιουργία τους τους ορίζοντες προσδοκίας του κοινού.

Αντικείμενο της παιδαγωγικής φάσης δεν είναι το «*dejeuner crie*», η τελευταία λέξη, αλλά η «πρώτη λέξη», η προθυμία με την οποία εξελίσσουμε (πολλές φορές από τη γέννησή της ακόμα) την πορεία εκπαίδευσης με κατεύθυνση τη δημιουργικότητα, μαθαίνουμε πώς να μαθαίνουμε αλλά και να επιλέγουμε τι θα μάθουμε. Και γι' αυτόν τον σκοπό όμως (εκτός από το ότι αποτελεί την έκφραση του θεατρικού πολιτισμού στις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα) η σχολή είναι ο ξεχωριστός τόπος όπου ζούμε το σήμερα του μέλλοντος, μια κοινότητα που βρίσκεται χωριστά (από την πόλη, από το θέατρο, από τον «κανονικό» ή τον αστικό κόσμο): είναι το πείραμα του Στανισλάφσκι και του Σουλερτζίτσκι, με το πθικό προβάδισμα που δίνει το τελευταίο στη φυσική εργασία, είναι το «ερμητήριο» της εξοχικής βίβας του Κοπώ τον καιρό του πρώτου *Vieux Colombier* και έπειτα η Βουργουνδία των Κοπιώ· είναι η σχολή Νταλκρόζ στο Χελεράου με τις θρησκευτικές του σώματος στη φύση (που πήρε τόσες διαφορετικές μορφές κυρίως στον γερμανικό κόσμο) και η «Σχολή της Τέχνης» του Φον Λάμπαν στην ακραία εκδοχή της, στο Βουνό της Αλήθειας στην Ασκόνα, με τις ιδιαίτερες τελετές της· είναι όμως και η αυτο-διδασκόμενη και πολυ-σχιδής ποικιλία των πρώτων ομάδων *agit-prop* αλλά και η παράξενη ομάδα των σπουδαστών του Μπαουχάους.



Ο Αντον Τσέχοφ (1860-1904) διαβάζει τον *Γλάρο* στο Θέατρο Τέχνης της Μόσχας το 1899: δίπλα του, στα δεξιά του, κάθεται ο Στανισλάφσκι· ο Μεγερχόλντ καθιστός, στο δεξί άκρο της φωτογραφίας, και στο αριστερό άκρο, όρθιος, ο Νεμιρόβιτς-Νιάντσενκο.

Πίσω από τις διαφορετικές εμπειρίες υπάρχουν διαφορετικά έδνη εκπαίδευσης και προσωπικού ύφους, είναι σταθερή όμως η θεώρηση σχετικά με τη δημιουργική πορεία, μια θεώρηση που αποτελεί έκφραση μιας δυναμικής εκπαίδευσης και ποιητικής· ή, για να είμαστε περισσότερο ακριβείς, θα πρέπει να γίνει κατανοητό, ότι αυτές οι σχολές και οι εκπαιδευτικές απαιτήσεις δεν αποτελούν μια «επιπλέον» ή μια ξεχωριστή στιγμή κρίσης ή αποτυχίας της καλλιτεχνικής δημιουργίας, ότι δεν οδήγησε δηλαδή η αδυναμία δημιουργίας παραστάσεων στην εκπαίδευση. Τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα είναι σωστότερο μάλλον να μιλάμε για σκηνοθέτες-παιδαγωγούς, παρά για θεατρική εκπαίδευση· η εμπειρία των σχολών είναι η σύνθετη πράξη της ώριμης καλλιτεχνικής δημιουργίας τους, οργανική έκφραση και συνειδητή αναγκαιότητα της ποιητικής τους.

Παιδαγωγική του καλλιτέχνη

Δεν υπάρχουν νόμοι στο θέατρο, εξηγεί ο Κοπώ, είναι όμως χρήσιμο να πιστέψουμε στην ύπαρξη τους για να εργαστούμε: η αναζήτηση νόμων στους σκηνοθέτες-παιδαγωγούς, είναι μια διάσταση πολύ περισσότερο αναγκαία, από ό,τι η θεωρητική ανάγκη της γνώσης. Η παιδαγωγική ως δημιουργική πράξη είναι η υλοποίηση της ανάγκης να δομηθεί ένας θεατρικός πολιτισμός, δηλαδή μια διάσταση του θεάτρου την οποία μόνο εν μέρει ικανοποιούν οι παραστάσεις, και την οποία η φαντασία μεταφράζει ως ζωντανή δύναμη. Για τον λόγο αυτό, το θέατρο στις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα ζούσε κυρίως στους χώρους των σχολών (πριν εξυμνηθούν, οργανωθούν και ξεπέσουν στον διδακτισμό), αφού οι σχολές ήταν ο χώρος δημιουργίας των ανθρώπων του θεάτρου. Είναι μια οπτική γωνία που με βοήθησε να κατανοήσω την ουσιαστική σύνδεση των μεγάλων ανθρώπων του θεάτρου του 20ου αιώνα στη συνείδησή μας αλλά και τη σύνδεση μεταξύ των σπουδαιότερων πειραμάτων.

Πέρα απ' αυτό, μπορούμε να διαπιστώσουμε συνδέσεις με την ανήσυχη και πλούσια πολιτιστική ζωή της εποχής, σε μια ιστορία που δεν έδενε μεταξύ τους μόνο τις παραστάσεις στο θέατρο, αλλά και το θέατρο με τον πολιτιστικό πειραματισμό, μιας κοινωνίας που ζει την απόγνωση της ταχύτητας και συνεχούς μεταμόρφωσης της.

«Πρέπει να διευρύνουμε και να εμβαθύνουμε το πνεύμα της συντροφικότητας στον θίασο· να δημιουργήσουμε ένα περιβάλλον ζωής ευνοϊκό για τη δουλειά μας, μια ατμόσφαιρα πνευματικής, πηχικής και τεχνικής εκπαίδευσης, μια επιστήμη, παραδόσεις. Η αναγέννηση του θεάτρου, την οποία τόσες γενιές οραματίστηκαν, και η οποία και σήμερα ακόμα ζητάει τη βοήθειά μας, νομίζω πως είναι πρώτα απ' όλα η αναγέννηση του ανθρώπου του θεάτρου». Φράσεις που έγραψε ο Κοπώ το 1931 στο βιβλίο του *Αναμνήσεις από το Vieux Colombier*. Φράσεις που μοιάζουν με άλλες που έχει γράψει ο Κοπώ (και άλλοι) για να δείξει ότι το νέο θέατρο δεν θα γεννηθεί από το θέατρο, ούτε στους κόλπους του θεάτρου· θεμέλιο του θα 'ναι η ανθρώπινη κοινωνική και πολιτιστική πολυπλοκότητα του θεάτρου, ως

επικοινωνιακή έκφραση και πραγμάτωση των ανθρωπίνων όντων.

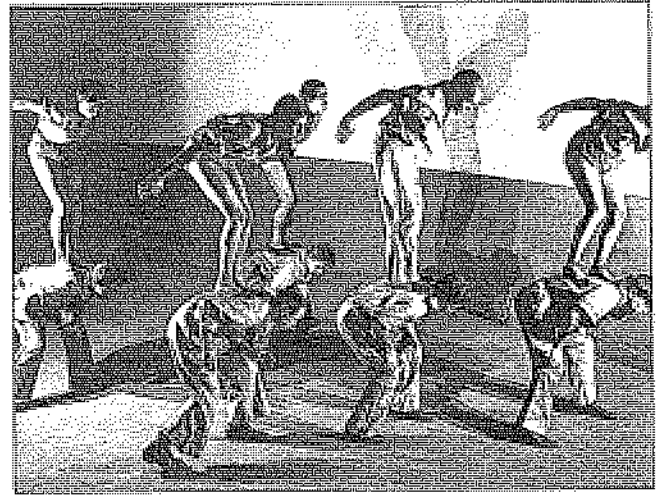
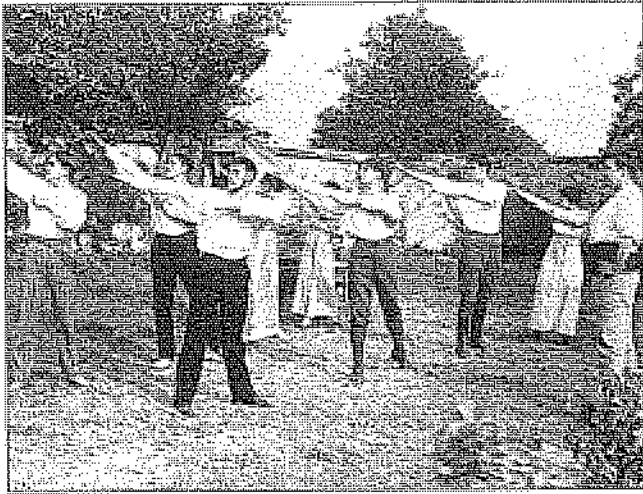
Οι ακαδημαϊκές σχολές θεάτρου είχαν ιδρυθεί και συνέχισαν να ιδρύονται με άλλες απαιτήσεις, ανταποκρινόμενες σε ένα άλλο είδος εκπαίδευσης: τα στούντιο, τα εργαστήρια, οι σχολές των δασκάλων του εικοστού αιώνα, γεννήθηκαν για να παράσχουν τις συνθήκες του δημιουργικού πειραματισμού, ήταν χώροι λειτουργικότητας του θεάτρου (ως χώροι εκπαίδευσης, μακροχρόνιας άσκησης). Εδώ ο σκηνοθέτης-παιδαγωγός ασχολείται όχι μόνο με την εκπαίδευση μαθητευόμενων για την τέχνη του θεάτρου ή για το δικό του θέατρο, αλλά και με τη δόμηση των υλικών της δικής τους δημιουργικότητας.

Μπορούμε να διαβάσουμε πώς φρόντιζε ο Στανισλάφσκι ξεκινώντας ένα στούντιο να εξετάζει βασικά προβλήματα πηχικής που είχαν εφαρμογή στην τέχνη, στη σχέση ανάμεσα σε αυτόν και τους μαθητές (στις πρώτες *Συνομιλίες για τη σχολή των Μπαλσόνι* που κατέγραψε η Αντάροβα).

Μπορούμε να διαβάσουμε πώς οργάνωνε ο Κοπώ την εργασία στη Βουργουνδία σαν συνέχεια ανάμεσα στο ατομικό, το καθημερινό, το καλλιτεχνικό



Ο Ζακ Κοπώ (1879-1949) διαβάει το σενάριο του έργου *Μια γυναίκα δολοφονημένη από ευγένεια* του Τόμας Χέγγουντ, στην αυλή του Vieux Colombier (1913). Διακρίνονται οι ηθοποιοί Σάρλ Ντυλέν, Λουί Ζουβέ (1887-1951) τρίτος από τα δεξιά όρθιος, και Σουζάνα Μπιγγκ (1885-1967) πρώτη από τα δεξιά.



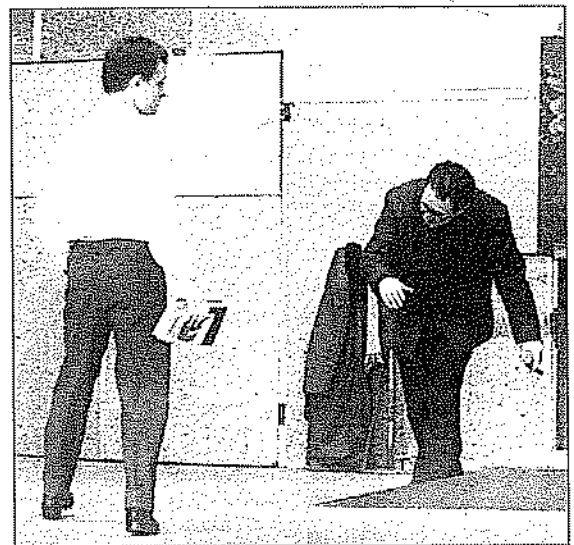
(αριστερά) Ασκήσεις γυμναστικής των ηθοποιών του *Vieux Colombier* στην αυλή του θεάτρου (1913): τους καθοδηγεί ο ηθοποιός Κάρλ Μπομ. Διακρίνουμε τον Σαρλ Ντυλέν – τρίτο από αριστερά – τον ηθοποιό ο οποίος, περισσότερο από οποιονδήποτε άλλον μαθητή του Κοπώ, επεξεργάστηκε στη σχολή του Ατελιέ του τις τεχνικές της σωματικής εκπαίδευσης. (δεξιά) Παραδείγματα ασκήσεων βιομηχανικής τα οποία επινόησε ο Β. Ε. Μεγερχόλντ (1874–1939) για την εκπαίδευση των μαθητών του.

(στις τελευταίες σελίδες του βιβλίου του Ατινζέ σχετικά με το πνεύμα της Κομέντια ντελ άρτε ή στη συνέντευξη που πήρε ο Σίλβιο ντ' Αμικό από τον Κοπώ σχετικά με τη σχολή του).

Μπορούμε να διαβάσουμε για τους τρόπους διδασκαλίας του Μεγερχόλντ στο στούντιο της οδού Μποροντίνσκαγια (που αναφέρονται στο περιοδικό του *Ο έρωτας για τρία πορτοκάλια*), για τις «διαδικασίες απελευθέρωσης» μέσω του πρακτικού καταλόγου θεατρικών τεχνικών ή να αντιληφθούμε τη διδασκαλία του στο μάθημα σκηνοθεσίας των GUYRM (Ανώτατα Κρατικά Εργαστήρια Σκηνοθεσίας) μέσα από τις σελίδες του *Σκλόβοκιτς*: διηγείται πώς τους επισκέφθηκε ο Αϊζενστάιν και υπογραμμίζει πόσο σημαντικό είναι να μαθαίνει κανείς να δημιουργεί νέες συνθήκες πέρα από αυτές που δεν θεωρούνται πια τέτοιες («δεν πρέπει να ξεχνάμε πόσο συμβατικό είναι το ρεαλιστικό θέατρο»), για να διαμαρτυρηθεί στη συνέχεια επειδή δεν κινηματογραφήθηκαν

οι πρόβες του Στανιολάφσκι και του Μεγερχόλντ, ώστε «να εξοικειώνονται με τη μάθηση και να μένουν κατάπληκτοι από θαυμασμό» οι νέοι σκηνοθέτες· το να τους διαβάζουμε όμως για να καταλάβουμε, να μελετήσουμε και να μάθουμε το δικό τους ειδικό σθένος, είναι ένα πρόβλημα ιστορικής μελέτης που απαιτεί την ευρύτητα και τις επιφυλάξεις της φιλολογίας· το να τους διαβάζουμε για να συμπληρώνουμε την ύλη στις κρατικές σχολές και να τους τοποθετούμε απλώς στο πάνθεον των μεγάλων, είναι τεμπελιά.

Τους θυμηθήκαμε εδώ για να επιβεβαιώσουμε, επικαλούμενοι τα ονόματά τους, ότι στις αρχές του εικοστού αιώνα, στις συντηρητικές διδασκαλίες αντιτίθεται ο θεατρικός πειραματισμός (με την έννοια της μακροχρόνιας περιόδου, πέρα και πάνω από τις παραστάσεις), ότι το θέατρο-παιδαγωγός των Πατέρων-Θεμελιωτών, είναι εκπαίδευση του καλλιτέχνη, δημιουργία, καλλιτεχνική δημιουργία που διδάσκει και μαθαίνει θέατρο.



(αριστερά) Ο Μεγερχόλντ, με το πουλόνι στο κέντρο, τοποθετεί τους ηθοποιούς του στις θέσεις που πρέπει να έχουν κατά τη διάρκεια μιας πρόβας του έργου του Μαγιακόφσκι *Ο κοριός* (1929)· (δεξιά) ο Μπέρτολ Μπρεχτ (1898–1956) με τον Έκεχαρντ Σαλ σε μια πρόβα του έργου *Η ζωή του Γαλιλαίου* στο Μπερλίνερ Άνσάμπλ.

Η ρίζα του αγγλικού ρήματος το teach (διδάσκει) προέρχεται από το γοθικό taiku, που σημαίνει σημείο (και σήμερα ακόμα χρησιμοποιείται στα αγγλικά η λέξη token με αυτή τη σημασία). Teacher αρχικά σήμαινε δείκτης (το δάκτυλο). Αποστολή του δασκάλου είναι να παρατηρήσει ό,τι περνάει απαρατήρητο από το πλήθος. Ο δάσκαλος είναι ερμηνευτής σημείων. Sybil Moholy-Nagy

Η πρώτη μέρα στη δουλειά είναι εκείνη που καθορίζει το νόημα της πορείας σου στο θέατρο. Εουτζένιο Μπάρμπα

Η παιδαγωγική είναι η σχέση ανάμεσα στον δάσκαλο και τον μαθητή: στην εξατομίκευση αυτής της σχέσης βρίσκεται το μυστικό της μεταβίβασης της τέχνης. Στις παραδοσιακές σχολές θεάτρου στη Δύση, η σχέση δασκάλου-μαθητή έχει κατά κανόνα καταστραφεί, λίγες είναι οι εξαιρέσεις εκείνων που έχουν περισσότερη πείρα και είναι δάσκαλοι. Σε άλλους πολιτισμούς, η ζωντανή αυτή μεταβίβαση της τέχνης υπάρχει και αποτελεί έναν από τους ουσιαστικούς συντελεστές για τη δυνατότητα κατανόησης του τρόπου με τον οποίο κάποιες καλλιτεχνικές και πνευματικές παραδόσεις μεταβιβάζονται αναλλοίωτες χωρίς να χάνουν τη δύναμή τους, χωρίς να ξεθωριάζουν στο πέρασμα του χρόνου.

Το απόσπασμα που ακολουθεί αποτελεί κεφάλαιο της διδακτορικής διατριβής που παρουσιάστηκε στο Πανεπιστήμιο του Τορόντο από μια ανθρωπολόγο του χορού, την канаδάη Ρόζμάρν Ζαν Αντζ. Η συγγραφέας εστιάζει εδώ στη σχέση (paratpara) δασκάλου-μαθητή, η οποία στην Ινδία αποτελεί τον θεμέλιο λίθο για τη μεταβίβαση της παράδοσης με τον καλύτερο τρόπο. Η σχέση αυτή σήμερα παραδόξως απειλείται από το ενδιαφέρον των λογίων (βλ. Ανακαίνιση της συμπεριφοράς του Ρίτσαρντ Σέκνερ) και από τη μαζική συρροή αλλοδαπών μαθητών, οι οποίοι έχουν στη διάθεσή τους μόνο λίγους μήνες για να μάθουν ό,τι κάποτε απαιτούσε χρόνια εργασίας.

Παραδείγματα από την Ινδία

Ρόζμάρν Ζαν Αντζ

Η συλλαβή gu σημαίνει σκιές (σκοτάδι)
η συλλαβή tu, αυτόν που τις σκορπίζει.
Ο guru ονομάζεται έτσι
γιατί έχει τη δύναμη να διαλύει το σκοτάδι
(Advayataraka Upanishad, στ.5)

Στην αρχαία Ινδία η γνώση ήταν προφορική. Τα πρώτα θρησκευτικά κείμενα, οι Βέδες και οι Ουπανισάδες, μεταβιβάστηκαν επί σειρά γενεών μέσω του προφορικού λόγου· αργότερα μόνο τα εμπιστευθήκαν στον γραπτό λόγο. Η προφορική παράδοση απαιτούσε την ύπαρξη ενός ζωντανού εκπρόσωπου –του γκουρού– που ενόρκωνε και ταυτόχρονα μεταβίβαζε την παραδοσιακή γνώση. Στην εποχή των Βεδών επικρατούσε η συνήθεια να μεταδίδει ο πατέρας τη γνώση του στον γιο, συνεχίζοντας έτσι τη μάθηση μέσω του paratpara, που σημαίνει καταγωγή, απόγονος, σειρά ή γραμμή αδιάκοπη, διαδοχή ή παράδοση. Έχουμε λοιπόν εδώ τα βασικά στοιχεία της προφορικής παράδοσης: ο δάσκαλος ή γκουρού, ο μαθητής ή sisya και η συνεχής γραμμή της γνώσης ή paratpara, στην οποία ο δάσκαλος και ο μαθητής συμμετέχουν ως μέλη μιας παράδοσης που εκτείνεται πέρα από αυτούς.

Η συνέχεια των τεχνών βασίζεται στα ανθρώπινα όντα. Τα γραπτά κείμενα μπορούν να διαφυλάξουν κάποιες αρχές, αλλά η πίστη στην ικανότητα του ζωντανού δασκάλου φτάνει πίσω μέχρι την εποχή του αρχαίου σοφού και δασκάλου Ναράντα: «Η γνώση που βασίζεται στα βιβλία και όχι στον δάσκαλο δεν ακτινοβολεί σε μια συζήτηση». Επιπλέον, αφού ο χορός και η μουσική μεταδίδονται με μη λεκτικό μέσα και οι αποχρώσεις στην έκφρασή τους είναι πέραν των λέξεων, αυτές οι τέχνες ανήκουν με έναν ξεχωριστό τρόπο στη ζωντανή προφορική παράδοση. Οι μαθητές εμπιστεύονται τον γκουρού που

θα επιλέξουν, σαν να είναι το κλειδί που θα τους εισαγάγει στον πλούσιο κόσμο της δημιουργικής δραστηριότητας.

Ο θρησκευτικός γκουρού είναι ίσως η πιο ορατή ενσάρκωση του παραδοσιακού δασκάλου και απαντάται σε πολλές εκδοχές, οι οποίες κυμαίνονται από τον ασκητή με τα μακριά μαλλιά που ζει απομονωμένος ψηλά στα Ιμαλάια, μέχρι τον γόγκι του τζέι σε με τη μεγάλη ακολουθία πιστών στη Δύση. Στην Ινδία δεν είναι ασυνήθιστο να επιλέξει και να ακολουθήσει κανείς έναν γκουρού σε πνευματικά ζητήματα. Συχνά, για τους ινδουιστές, η καθοδήγηση ενός δασκάλου θεωρείται ουσιαστική για την επίτευξη του τελικού σκοπού της ζωής – moksha ή απελευθέρωση. Οι γκουρού είναι κατά κανόνα άνδρες, υπάρχει όμως και το παράδειγμα μιας γυναίκας στο Μαντράς, της Jnanananda, με το παρωνύμιο «μπτέρα γκουρού». Σε μια συνέντευξη στον C. White, ιστορικό των θρησκειών, αναφέρει τον κανόνα για την εύρεση του κατάλληλου γκουρού: «Όταν ο chela (μαθητής) είναι έτοιμος για τον γκουρού, ο γκουρού έρχεται». Εξίσου χαρακτηριστική είναι και η συμβουλή της για τη συμπεριφορά του μαθητή προς το δάσκαλο: «Όταν βρεθεί ο πραγματικός γκουρού, πρέπει να τον εμπιστεύεται απόλυτα».

Ο γκουρού ως γονέας, τιμημένος παιδαγωγός

Αρχικά ο γκουρού ήταν εκείνος που εκτελούσε τις καθαρτήριες τελετές στους νεαρούς βραχμάνους και τους εισήγαγε στις Βέδες. Στον ρόλο αυτόν, ο γκουρού έγινε ένας δεύτερος και πιο σημαντικός πατέρας, γιατί η ικανότητα να μεταδώσει την πνευματική γνώση, θεωρείτο ανώτερη από την ικανότητα να δώσει φυσική ζωή στο παιδί. Ο τρόπος με τον οποίο ο γκουρού γίνεται δεύτερος πατέρας στη μύηση του αγοριού, βρίσκεται στο Atharvaveda, IX, 5-8: «Όταν ο δάσκαλος δέχεται τον Brahmachari (μαθητή που προέρχεται από την υψηλή κλάση των βραχμάνων) ως μαθητή, του φέρεται σαν να είναι ένα έμβρυο στο εσωτερικό του σώματός του. Τον μεταφέρει τρία βράδια μέσα στην κοιλιά του· όταν γεννιέται, οι θεοί συγκεντρώνονται για να τον δουν».

Και σήμερα ακόμα, την αντίληψη ότι ο γκουρού είναι ο δεύτερος πατέρας, την αποδέχεται ένας εκπληκτικά υψηλός αριθμός νέων. Αυτός ο τρόπος σκέψης τεκμηριώνεται σε μια πρόσφατη μελέτη για το σύγχρονο εκπαιδευτικό σύστημα, όπου σε ένα ερωτηματολόγιο προτεινόταν οι εξής εναλλακτικές επιλογές:

1. Ο δάσκαλος πρέπει να είναι πραγματικά ένας δεύτερος πατέρας για τους μαθητές του και πρέπει να τους διαμορφώνει ολοκληρωτικά τον χαρακτήρα.
2. Ο δάσκαλος πρέπει να ασχολείται κυρίως με τη διδασκαλία του μαθήματός του στην τάξη και δεν χρειάζεται να ενδιαφέρεται για τη συμπεριφορά του μαθητή εκτός τάξης.

Περισσότεροι από το 90% των πανεπιστημιακών φοιτητών και των σπουδαστών των ανωτάτων σχολών σε οκτώ διαφορετικά κράτη επέλεξαν την πρώτη απάντηση, αναγνωρίζοντας στο πρόσωπο του δασκάλου έναν δεύτερο πατέρα, επιβεβαιώνοντας ότι το ιδανικό του γκουρού, του οποίου ο παραδοσιακός ρόλος εκτείνεται και πέραν της τάξης, έχει χαραχτεί ανεξίτηλα στο μυαλό του μεγαλύτερου μέρους των σπουδαστών.

Και ο γκουρού του χορού θεωρείται συχνά αντικαταστάτης του πατέρα, αφού εκείνος δίνει ζωή στον χορευτή που γεννιέται από κάθε μαθητή του. Μια σπουδαία χορεύτρια του χορού Οντίσι, η Κουμ Κουμ Ντας, ώριμη γυναίκα και μητέρα πια η ίδια, μιλάει με θέρμη για τη σχέση πατέρα-κόρης που συνεχίζει να έχει με τον γκουρού της· εξάλλου κάποια αντιπροσωπευτικά στοιχεία από την παράδοση του χορού στον ναό τα υιοθέτησε και η ίδια, κι έτσι η μητέρα ταυτίστηκε με τον δάσκαλο.



Ο μπαλινέζος χορευτής Ι Μάντε Πασέκ Τέμπο και η χορεύτρια Κατσούκο Αζούμα δείχνουν στους μαθητές τους τις κινήσεις των χεριών. Στις θεατρικές παραδόσεις της Ασίας, ο μαθητής μαθαίνει μέσω μιας διαδικασίας άμεσης μίμησης των πράξεων του δασκάλου, ο οποίος κατά κανόνα στέκεται μπροστά του. Μερικές φορές όμως, προπάντων στις αρχές της μαθητείας, ο δάσκαλος δείχνει την κίνηση καθισμένος πίσω από τον μαθητή και κατευθύνοντάς τον άμεσα: με τον τρόπο αυτό, αλλά και με τη σωματική επαφή, μπορεί να του μεταβιβάσει τις σωστές κινήσεις και τους ρυθμούς της πράξης.

Υψωμένος σε ένα επίπεδο ανώτερο από εκείνο του πατέρα, ο γκουρού μπορεί να τοποθετηθεί στο ίδιο σχεδόν επίπεδο με το θείο και να είναι, επομένως, ιερός. Η ευλογία του είναι ουσιαστική για την επιτυχία κάθε έργου. Οι στίχοι αυτοί από το *Adhyataraaka Upanishad* ανυψώνουν τον γκουρού σε υπεράνθρωπα ύψη:

*Μόνο ο γκουρού είναι υπέρτατος βραχμάνος
Μόνο ο γκουρού είναι υπέρτατο μονοπάτι
Μόνο ο γκουρού είναι ύψιστη γνώση
Μόνο ο γκουρού είναι το έσχατο καταφύγιο
Μόνο ο γκουρού είναι το τελικό όριο
Μόνο ο γκουρού είναι τεράστιος πλούτος,
Επειδή εκείνος το διδάσκει αυτό,
ο γκουρού είναι υπεράνω όλων.*

(στίχοι 17-18)

Αυτό το εγκώμιο αν και φαίνεται υπερβολικό δεν είναι, όπως αποδεικνύεται στην πράξη. Στην αίθουσα εργασίας του Ντούργκα Λαλ, δασκάλου του χορού Κατάκ, βρίσκεται σε μια γωνιά η φωτογραφία του νεκρού πια γκουρού του, στολισμένη με φρέσκα λουλούδια και αρωματικό θυμίαμα. Κάθε μαθητής, μόλις μπει στην αίθουσα, πηγαίνει πρώτα στη φωτογραφία και ακουμπάει με σεβασμό τα χέρια του στη βάση του κάδρου, έπειτα αγγίζει τα κλειστά μάτια του με τα χέρια. Πηγαίνει ύστερα προς τον παρευρισκόμενο γκουρού, αγγίζει τα πόδια του και προσκυνάει ξανά – σαν να βρίσκεται μπροστά στη θεότητα ενός ναού.

Η σχέση ένας-προς-έναν ανάμεσα στον γκουρού και τον *sisya* είναι ο ακρογωνιαίος λίθος για τη λειτουργία



του συστήματος της μάθησης και περιλαμβάνει μια επαφή στενή και διαρκή, βασισμένη στην αγάπη και την αφοσίωση. Ο Ραβί Σανκάρ κατατάσσει τον γκουρού ως μία από τις τρεις βασικές έννοιες για τη μουσική παράδοση: *guru*, *vinaya* και *sadhana*. Για έναν σοβαρό καλλιτέχνη, η επιλογή του γκουρού είναι σοβαρότερη από την επιλογή του ή της συζύγου. Μετά ακολουθεί ο *vinaya*, που είναι «ταπεινοφροσύνη αναμεμιγμένη με αγάπη και σεβασμό». Όχι μόνο ο σεβασμός, αλλά και ο φόβος μπορεί να αιωτεί μέρος της συμπεριφοράς του μαθητή προς τον γκουρού – και να συντελεί στην εκπαίδευσή του. Έχοντας ως πρότυπο τη σχέση πατέρα-γιου, η ιδανική σχέση στη μουσική είναι πολύ βαθιά αλλά τρεπεί η ιεραρχία, δεν είναι συνάντησι φίλων ή ατόμων ίσων μεταξύ τους. Η τρίτη έννοια, *sadhana*, που σημαίνει άσκηση και πειθαρχία, περιλαμβάνει απόλυτη πίστη στην παράδοση του γκουρού και απόλυτη υποταγή στις οδηγίες του, τόσο στην τέχνη όσο και στη ζωή.

Guru-kula, σπουδή στο σπίτι του γκουρού

Ο γκουρού πρέπει οπωσδήποτε να βρίσκεται σε σταθερή επαφή με τον μαθητή του για να μπορεί να είναι πράγματι σε θέση να γαλουχήσει τις καλλιτεχνικές ικανότητες και τα ταλέντα του *sisya* του. Με την παλιά μέθοδο αυτό μπορούσε να γίνει μέσω του *guru-kula*, μέσω δηλαδή της ένταξης του μαθητή στην οικογένεια του γκουρού σαν να ήταν μέλος της. Η λέξη *kula* είναι μια λέξη οανσκρική που χρησιμοποιείται για να δηλώσει την οικογένεια, τη γενιά ή το σπίτι· επομένως, *guru-kula* σημαίνει μαθαίνω στο σπίτι του γκουρού. Αυτή η συνήθεια, να πηγαίνουν στο σπίτι του δασκάλου για να ζήσουν μαζί του, βασική συνήθεια για την παλιά μέθοδο εκπαίδευσης, υπήρξε ο κυρίαρχος τρόπος διδασκαλίας της μουσικής μέχρι τη γενιά που κυριαρχεί τώρα στη μουσική σκηνή της βόρειας και νότιας Ινδίας. Για την πλειοψηφία των σημερινών μαθητών του χορού, το *guru kula* ανήκει σε ένα ιδεώδες παρελθόν. Ο χρόνος, που περιορίζεται από τον ρυθμό της σύγχρονης ζωής, επιτρέπει ίσως μερικούς μήνες διαμονής και μαθητείας στο σπίτι του γκουρού, σπάνια όμως όλα τα χρόνια της μαθητείας, όπως γινόταν παλαιότερα.

Μια σοβαρή και διάσημη σχολή χορού, η Kalakshe-tra, που ιδρύθηκε στο Μαντράς το 1936 από τη Ρουκμί-νι Ντέβι, συγκροτήθηκε με αρχές που προσπαθούσαν να διατηρήσουν την ποιότητα και την ατμόσφαιρα του *guru-kula*. Είναι ένα κολέγιο στο οποίο δάσκαλοι και μαθητές ζουν και εργάζονται μαζί το μεγαλύτερο διάστημα του έτους, και όπου οι σπουδαστές παραμένουν τουλάχιστον για τέσσερα χρόνια.

Ο προηγούμενος δάσκαλος, Τσαντού Πανικάρ, που υπήρξε ο θεμελιωτής του τμήματος του Κατακάλι, αξίωσε τον μέγιστο σεβασμό, απαιτούσε τη μεγαλύτερη προσοχή και επέβαλε αυστηρότατη πειθαρχία. Όσοι σπούδασαν κοντά του, ανάμεσα στους οποίους και ο γιος του, λένε ότι οι σημερινοί σπουδαστές δεν θα άντεχαν τέτοιες θυσίες και τόσο πειθαρχία. «Κάθε φορά που

πηγαίναμε να τον συναντήσουμε, μας έβαζε να κάνουμε κάποια άσκηση: τα μάτια, *talam* (ρυθμό), *mudra*. Δουλεύαμε είκοσι τέσσερις ώρες την ημέρα... Μόνο αργότερα κατάλαβα γιατί μας μάλωνε, γιατί θύμωνε μόλις κάποιος από αυτούς που μας παρακολουθούσαν μας επαινούσε». Ο γκουρού ουνήθιζε να διυγείται για τον δάσκαλό του ιστορίες ακόμη πιο σκληρές: μια φορά τον είχε αρπάξει από τα μακριά δεμένα μαλλιά του και τον χτυπούσε στον τοίχο, επειδή απλώς σταμάτησε να ακολουθεί τον ρυθμό. Η ζωή του μαθητή όμως δεν ήταν μόνο δοκιμασίες. Πράγματι, ο στενός συγχρωτισμός με τον γκουρού, επέτρεπε στη δημιουργικότητα του δασκάλου να ρέει όποτε αυτός είχε έμπνευση. Η έμπνευση – τόσο εύθραυστη στην εκφραστική τέχνη και τόσο σημαντική καθώς όλα από αυτήν εξαρτώνται – προστατευόταν σε μια πειθαρχημένη δομή μαθησιακής διαδικασίας. Δύο χορευτές μου επιβεβαίωσαν ότι, και όταν ακόμα η έμπνευση ερχόταν στον δάσκαλό τους τα μεσάνυχτα, δεν δίσταζε να καλέσει τους μαθητές του για να τους μεταδώσει τη γνώση του.

Η πρόσκληση όμως από τον γκουρού δεν σήμαινε πάντα πως θα γινόταν μάθημα χορού. Μια άλλη όψη πολύ σημαντική στη σχέση γκουρού-μαθητή, που μπορεί να πραγματοποιηθεί κυρίως στο περιβάλλον *guru-kula*, είναι η «εκδούλευση» που ο μαθητής οφείλει στον δάσκαλο. Το πλύσιμο των ρούχων, η ετοιμασία και μεταφορά του ζεστού νερού για το μπάνιο, μασάζ και μπάνια με έλαια, είναι δουλειές που έχουν αναφέρει πολλοί χορευτές. Ο δικός μου γκουρού στον χορό Οντίσι μιλούσε για εκδουλεύσεις που προσέφερε στον δικό του γκουρού: του έπλενε τα πιάτα, έκανε τα ψώνια και εκτελούσε τα καθήκοντα της θρησκευτικής λατρείας (*puja*) στο σπίτι του γκουρού, όταν εκείνος απουσίαζε. Έχω δει μαθητές που μπάλωναν τα ρούχα ή έκαναν τις προετοιμασίες για τα ταξίδια των γκουρού τους. Η υπηρεσία και η υποταγή στα εγκόσμια καθήκοντα, φαίνεται πως δείχνουν την αφοσίωση και την ταπεινοφροσύνη του σπουδαστή και την ικανότητά του να λάβει τη γνώση και τη δεξιοτέπτα που ενσαρκώνει ο δάσκαλος. Όπως στο παρελθόν, παραμένει ένα σημαντικό στοιχείο της σχέσης *guru-sisya* ακόμα και σήμερα.

Guru-daksina, δώρα και δίδακτρα

Στο παλιό σύστημα εκπαίδευσης δεν υπήρχαν προκαταβολικές συμφωνίες πληρωμής, και ορισμένα κείμενα καταδίκαν πράγματι τους δασκάλους που παζάρευαν μια ορισμένη αμοιβή ως προϋπόθεση για να αναλάβουν τους μαθητές. Ωστόσο, η ιδέα του δώρου προς τον γκουρού, το *guru-daksina*, είναι κάτι που έχει γίνει από καιρό αποδεκτό και αποτελεί μέρος της παράδοσης. Αρχαίες πηγές συνιστούν να δίνεται το δώρο σαν ένα είδος ευχαριστίας προς τον δάσκαλο, και όχι να είναι αντίτιμο ή πληρωμή για τη γνώση που έλαβε ο μαθητής. Το ιδεώδες αυτό βασιζόταν στην πεποίθηση ότι η γνώση είναι τόσο ιερή, ώστε και αν ακόμα ο γκουρού δίδασκε μόνο ένα γράμμα της αλφαβήτου, δεν θα μπορούσε



Η Σαντζούκτα Πανιγκράχι στην ηλικία των 6 ετών, όταν άρχισε τη μαθητεία της ως χορεύτρια του Οντίσι: «Άρχισα την εκπαίδευση στα πέντε -λέει η χορεύτρια- και ακόμα εκπαιδεύομαι. Είχα δύο δασκάλους. Η πρώτη δασκάλα μου, η Ρουκμίνη Ντέβι (Βλ.σελ. 33) ήταν εξαιρετική ως προς την τεχνική, φημιζόταν επειδή οι μαθητές της δεν είχαν το παραμικρό σημάδι αστάθειας, δεν μπορούσε κανείς να τους βρει το παραμικρό λάθος. Ο δεύτερος δάσκαλός μου, ο Κελουτσράν Μαχαπάτρα (Βλ.φωτογ. σελ. 114), με τον οποίο συνεχίζω την εκπαίδευση μέχρι σήμερα, λέει ότι ο μεγάλος καλλιτέχνης είναι αυτός που ελέγχει πλήρως την τεχνική ξεχνώντας την, εκείνος που όχι μόνο αρέσει σε αυτόν που τον βλέπει, αλλά κατορθώνει να μεταμορφώσει ακόμα και τον θεατή του».

ποτέ να πληρωθεί όσο του άξιζε με επίγεια αγαθά. Παρά ταύτα, στο τέλος των σπουδών το δώρο (*daksina*) θεωρείτο πρόπον. Ένας παλιός νόμος ορίζει ότι, όταν ο μαθητής είναι έτοιμος να επιστρέψει στο σπίτι του, «μπορεί να κάνει κάποιες προσφορές στον γκουρού του: ένα χωράφι, μια αγελάδα ή ένα άλογο, χρυσάφι, ή ακόμα και παπούτσια ή μια ομπρέλα, ένα κάθισμα, οϊτάρι, λαχανικά και ρούχα [όλα αυτά μαζί ή ακόμα και ένα μόνο] μπορεί να προσξενήσουν χαρά στον δάσκαλο». Φυσικά η παράδοση αυτή του *guru-daksina* συνεχίζεται αδιάλειπτα μέχρι σήμερα. Ένας γκουρού που έχει προσφέρει την τέχνη και την αγάπη του, αναμένει την ευγνωμοσύνη και τον σεβασμό με τη μορφή των δώρων.

Η πιο σημαντική προσφορά λαμβάνει χώρα ακόμα και σήμερα τη στιγμή κατά την οποία συμπληρώνεται η βασική εκπαίδευση, μια στιγμή η οποία στην περίπτωση του χορού συμπίπτει με την πρώτη παράσταση, που στον χορό Μπαράτα Νατυάμ ονομάζεται *arangeṭram*. Η συνήθης πρακτική είναι το δώρο να είναι ανάλογο με τη δυνατότητα του μαθητή και την ανάγκη του δασκάλου. Το κριτήριο είναι ελαστικό, παρόλο που κάποιες νέες προσδοκίες επηρεάζουν την επιλογή και την αξία του *daksina* σε σημαντικό βαθμό. Κατά κανόνα σήμερα οι γκουρού του χορού παίρνουν καθορισμένα διδάκτρα για τη διδασκαλία τους και έτσι το *guru-daksina* μπορεί

να περιλαμβάνει κάποια είδη πολυτελείας. Ένας σύγχρονος κατάλογος δώρων για τον γκουρού στο τέλος των σπουδών μπορεί να περιλαμβάνει τηλεόραση, καροτσόφωνο, μοτοποδήλατο, ή ένα πιο παραδοσιακό δώρο, όπως ρούχα (κάποιο καομιρένιο οάλι ή ένα χρυσό περιδέραιο).

Ekalavga, άριστος μαθητής

Υπάρχει μια ξεχωριστή ιστορία για τη σχέση γκουρού-μαθητή παρμένη από τη *Μαχαμπαράτα*, ένα εντυπωσιακό παράδειγμα *guru-daksina*, η οποία ήταν η πρώτη που ερχόταν στο μυαλό όσων ρωτούσα για το θέμα.

Ο δικός μου γκουρού στον χορό Οντίσι, ο Ραμάνι Ρανζάν, μου διηγήθηκε αυτή την ιστορία, και τη μεταφέρω όπως μου την είπε για να διατηρήσω τη γεύση της προφορικής παράδοσης.

«Ο Ντρώνα υπήρξε ο μεγαλύτερος από όλους τους γκουρού, και ήταν δάσκαλος της *dhanur beda*, της τέχνης της τοξοβολίας. Δίδασκε τους γιους του βασιλιά, είτε από την οικογένεια των Pandava είτε από αυτή των Kaurava [οι δύο μεγαλύτερες οικογένειες του έπους, που πολεμούσαν μεταξύ τους]. Μια μέρα ο Ekalavga είδε τον Ντρώνα και γέμισε από τρόμο και αγάπη για

το πνεύμα του γκουρού του. Η δύναμη αυτή συγκλό- νισε βαθιά τον Ekalavya, αλλά προερχόταν από οικογέ- νεια φτώχη και ταπεινί στην καταγωγή και δεν είχε το δικαίωμα να μάθει την τέχνη της τοξοβολίας. Τόσο πο- λύ φλεγόταν όμως από την επιθυμία να τη μάθει, ώστε έφτιαξε μια εικόνα του γκουρού Ντρόνα και εξασκείτο μπροστά της στην τοξοβολία, προσευχόταν μπροστά στην εικόνα (εικόνα) και της προσέφερε δώρα. Ένα όμορ- φο πρωινό λοιπόν, ο Ντρόνα και οι μαθητές του ήταν έξω στο δάσος· τότε ο Ντρόνα είδε έναν σκύλο που γάβγιζε, αλλά ξαφνικά ένα βέλος διαπέρασε τη μου- οούδα του, από τη μύτη μέχρι κάτω από το σαγόνι, αναγκάζοντας τον να οωπάσει. Ο Ντρόνα ξαφνιάστι- κε, γιατί μόνο αυτός ήξερε να ρίχνει το βέλος με αυτόν τον τρόπο και θέλησε να μάθει ποιος ήταν ο τοξότης. Ο Ekalavya εμφανίστηκε μπροστά του και παραδέχθη- κε την πράξη, ομολογώντας ότι είχε διαλέξει για γκου- ρού του τον Ντρόνα, χωρίς ο δάσκαλος να το γνωρί- ζει, καθώς επίσης και τον τρόπο με τον οποίο είχε εξα- σκηθεί στην τέχνη. Ο γκουρού Ντρόνα λοιπόν του ζή- τησε τότε αυτό που του χρωστούσε, το *guru-daksina*, δηλαδή το δώρο που προσφέρεται στον δάσκαλο όταν ολοκληρώνεται η εκπαίδευση. Επειδή φοβόταν ότι ο Ekalavya θα γινόταν καλύτερος από αυτόν, ο Ντρόνα ζήτησε τον αντίχειρα του δεξιού χεριού του μαθητή. Ο Ekalavya έδωσε με χαρά αυτό που του ζήτησε ο δάσκα- λος. Η μητέρα του Ekalavya έκλαιγε, αλλά η τέχνη της τοξοβολίας έπρεπε να μείνει στα χέρια της κυρίαρχης τάξης. Ο ένθερμος μαθητής είχε ξεπεράσει τα όρια και είχε πάει πέρα από αυτό που το πεπρωμένο του είχε ορίσει πως μπορούσε να κάνει στη ζωή του».

Αυτή η ιστορία –αν και καθαυτή δεν είναι μια ορθό- δοξη κατάσταση– φωτίζει αρκετά πολλές όψεις της σχέσης *guru-sisya*: την αφοσίωση, την εντατική άσκη- ση, την υπακοή και την πλήρη υποταγή της θέλησης του μαθητή στις απαιτήσεις του γκουρού. Μια σημα- ντική λεπτομέρεια, που δεν υπάρχει στην εκδοχή που αναφέραμε εδώ, είναι το γεγονός ότι ο Ντρόνα είχε υποσχεθεί στον αγαπημένο του μαθητή Arjuna, πως ποτέ, κανένας δεν θα γινόταν καλύτερος τοξότης από αυτόν. Μια εξήγηση της οκλήρης απαίτησης θα μπο- ρούσε να είναι η επιθυμία του γκουρού να μείνει πιστός στην υπόσχεση που είχε δώσει στον επλεγμένο αυτό πριν και νόμιμο μαθητή του. Το γεγονός ότι ο Ekalavya μοιάζει απόλυτα διατεθειμένος να ανταποκριθεί στην απαίτηση του γκουρού του, αποδεικνύει ότι η ευλογία του γκουρού εκτιμάται περισσότερο από την εκμάθηση μιας δεξιότητας. Ένας γέρος και διάσημος δάσκαλος- χορευτής, μου έλεγε ότι ο σεβασμός, η υπακοή και η εκδούλευση που οφείλονται στον γκουρού, αποβλέ- πουν στον εκτοπισμό του εγώ, ώσπου σταδιακά να ανα- δυθεί ο πραγματικός εαυτός. Υπό το φως αυτής της πληροφορίας, είναι δυνατόν να ερμηνεύσουμε την ιστορία του Ekalavya, που είναι εκ πρώτης όψεως θλι- βερή, ως ιστορία ενός μεγάλου προσωπικού κατορθώ- ματος, αν την ερμηνεύσουμε με πνευματικούς όρους. Μέσα από τη δεξιότητα του στον χειρισμό του τόξου, κατάφερε να ελέγχει ολοκληρωτικά όχι μόνο το τόξο αλλά και τον εαυτό του.

Guru-sisya-paratpara

Μέχρι τώρα θεωρήσαμε ότι η σχέση δασκάλου-μαθητή είναι πρώτα απ' όλα μια σχέση ιεραρχίας, υπό την έν- νοια ότι ο νεαρός μαθητής οφείλει σεβασμό στον ηρε- σβύτερο δάσκαλο, που είναι η πηγή της γνώσης. Επίσης ότι η σχέση *guru-sisya* έχει χαρακτήρα οπωσδήποτε συμβιωτικό. Ένας διάσημος γκουρού του Μπαράτα Να- τυάμ, ο Νάνα Κάσαρ, μαθήματα του οποίου μαρako- λούθησα στο Δελχί, ήταν έτοιμος να υπενθυμίσει (μπρο- στά στους μαθητές του) ότι ο καλός μαθητής κάνει τον δάσκαλο να δώσει όλη τη γνώση που μπορεί και ο δά- σκαλος μπορεί να εμπνευστεί από τον μαθητή του και να ολοκληρωθεί μέσα από αυτόν.

Η συμβιωτική σχέση όμως πηγαίνει πέρα από τη βουβή εξάρτηση ανάμεσα στον γκουρού και τον *sisya*. Ο δικός μου γκουρού στον χορό Οντίσι, δήλωσε μια μέρα ότι πίστευε, πως ο γκουρού, ή ίσως η έννοια του γκουρού, υπάρχει μέσα σε εμάς, που μεταφέρουμε την εικόνα και τη δύναμη του γκουρού στο μυαλό μας και στην καρδιά μας. Στις αρχές της σχέσης, ο δάσκαλος έχει την ευθύνη για τη γέννηση της καλλιτεχνικής υπό- στασης του μαθητή και για τη γαλούχηση των ικανοτή- των του μαθητή, παίζοντας τον ρόλο του δεύτερου πα- τέρα. Στη συνέχεια ο γκουρού και η παράδοση του αφο- μοιώνονται και περιέχονται μέσα στον μαθητή.

Αν τη δούμε ως μέρος της παράδοσης, η *paratpara*, δηλαδή η σχέση ανάμεσα στον γκουρού και τον μαθητή, γίνεται κάτι περισσότερο από μια απλή συνάντηση και ανταλλαγή ανάμεσα σε δύο ανθρώπους. Παίζει τον ρό- λο του ζωτικού συνδέσμου για τη συνέχιση του χορού. Τρεις διάσημοι καλλιτέχνες που είχαν όλοι για δάσκαλό τους έναν λαμπρό δάσκαλο του Μπαράτα Νατυάμ, τον Muthukumara Pillai (1874-1960), έχουν να μας πουν λόγια που δείχνουν τη σημασία της μεγάλης επίδρασης την οποία μπορεί να έχει ένας σεβαστός γκουρού στην επόμενη γενιά:

«... Στην απλή ζωή του ενσάρκωνε την έννοια του πραγματικού δασκάλου, εκείνου που γνωρίζουμε από τα κλασικά κείμενα, του οποίου η εμπνευση παραμένει πάντα μια αποκάλυψη της αλήθειας για το πνεύμα των μαθητών του».

(Μνιραλίνα Σαραμπχάι)

«... Ήταν ο θεματοφύλακας ενός τεράστιου ρεπερ- τορίου. [...] για κάποιους από εμάς η ανάμνησή του θα παραμείνει ζωντανή και θα αποτελέσει εμπνευση για να παραδώσουμε σε άλλους αυτά που μάθαμε».

(Ρουκμίνη Ντέβι)

«Ξέρω ότι αυτό που δίδαξε σε μένα και στους άλ- λους μαθητές είναι αθάνατο».

(Ραμ Γκοπάλ)

Βλέπουμε εδώ τον γκουρού ως διαρκή εμπνευση για τον μαθητή και ως κίνητρο για την περαιτέρω μεταβίβα- ση. Ο χορός συνεχίζει να ζει και ο γκουρού απαθανάτι- ζεται από τους διαδόχους του.



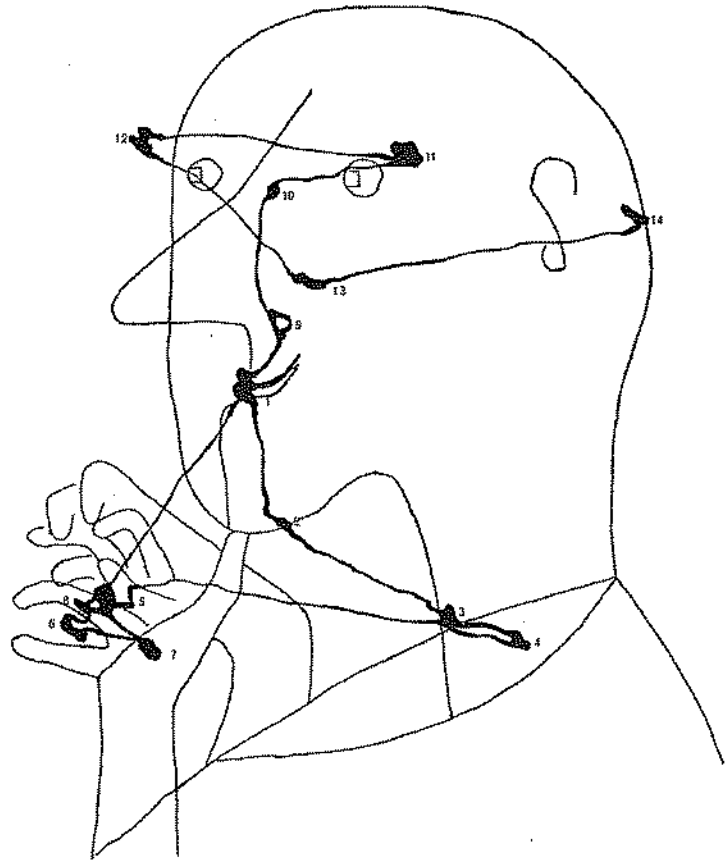
Η λέξη «εκρηκτική» που χρησιμοποιήσα για να προσδιορίσω την ομορφιά, θα έχανε κάθε νόημα για μένα, αν παρατηρούσα την ομορφιά εν κινήσει, και όχι εκείνη τη συγκεκριμένη στιγμή που σταματά η κίνηση. Δεν είναι δυνατόν κατά τη γνώμη μου να υπάρξει ομορφιά –ομορφιά εκρηκτική– παρά μόνο αν επιβεβαιώνει την αμοιβαία σχέση που συνδέει ένα πράγμα τόσο με την κατάσταση της κίνησης όσο και με αυτήν της ηρεμίας του.
Andre Breton, Τρελός έρωτας

Φυσιολογία και κωδικοποίηση

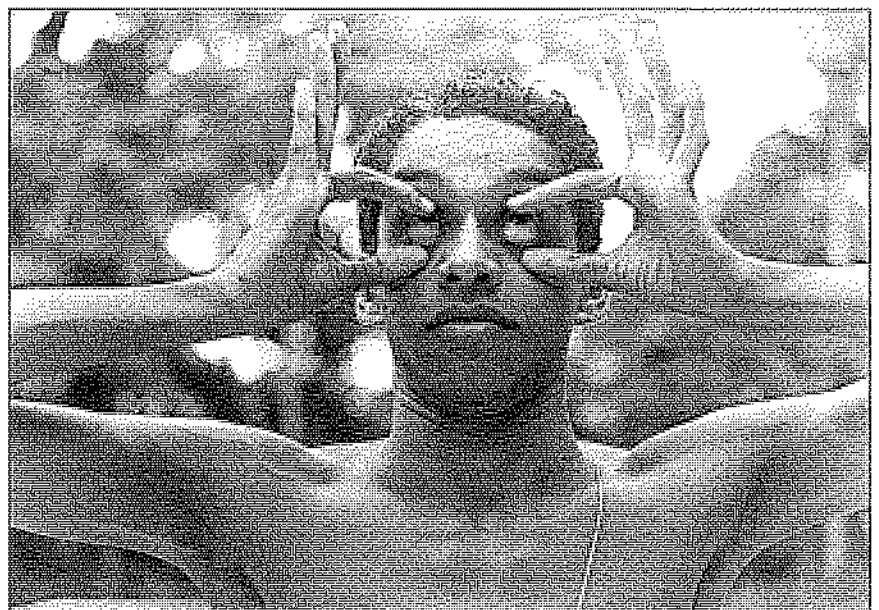
Η εικόνα στο πλάι παρουσιάζει ένα σχέδιο του Πόουλ Κλέε, *Εικόνα ενός γέρον*. Η γραμμή από το νούμερο 1 ως το νούμερο 14 απεικονίζει την πορεία που διαγράφουν οι κόρες των ματιών ενός υποκειμένου, το οποίο κοιτάζει για πρώτη φορά το σχέδιο για χρονικό διάστημα είκοσι δευτερολέπτων. Οι κινήσεις που διαγράφουν οι κόρες ενώνονται νοερά έτσι, στη συνεχή γραμμή όπου οι αριθμοί και τα μαύρα στίγματα που αντιστοιχούν σε αυτούς, εμφανίζουν τη σειρά των *προσηλώσεων* του υποκειμένου (δηλ. των στιγμών κατά τις οποίες το βλέμμα σταματάει σε ένα συγκεκριμένο σημείο), οι γραμμές από το ένα στίγμα στο άλλο είναι τα *σκιρτήματα*, δηλαδή οι γρήγορες κινήσεις του ματιού ανάμεσα σε δύο προσηλώσεις. Τα *σκιρτήματα* καλύπτουν το δέκα τοις εκατό του χρόνου της όρασης.

«Τα μάτια είναι τα πιο δραστήρια αισθητήρια όργανα του ανθρώπου ενώ οι άλλοι αισθητήριοι δέκτες, όπως π.χ. τα αυτιά, δέχονται σχεδόν παθητικά τα σήματα που λαμβάνουν, τα μάτια κινούνται διαρκώς, γιατί ερευνούν και εξετάζουν τις λεπτομέρειες του ορατού κόσμου. [...]

Όταν βλέπουν σταθερά αντικείμενα, τα μάτια εναλλάσσουν διαδοχικά τις *προσηλώσεις* (στιγμές ακινησίας, όταν κοιτάζουν ένα σταθερό σημείο του οπτικού πεδίου) με τις γρήγορες κινήσεις, που ονομάζονται *σκιρτήματα*. Κάθε *σκιρτήμα* οδηγεί σε μια νέα προσηλώση σε διαφορετικό



(επάνω) Πόουλ Κλέε, *Εικόνα ενός γέρον*. Η έντονη γραμμή που εκτείνεται από το νούμερο 1 ως το νούμερο 14 δεν ανήκει στο σχέδιο, αλλά αντιπροσωπεύει την πορεία του ματιού ενός υποκειμένου που βλέπει για πρώτη φορά το σχέδιο. Οι αριθμοί δείχνουν τις στάσεις της πορείας του βλέμματος για μια περίοδο είκοσι δευτερολέπτων τα αριθμημένα στίγματα είναι οι *προσηλώσεις* δηλ. στιγμές ακινητοποίησης του βλέμματος σε ένα σημείο, ενώ οι γραμμές ανάμεσα στα στίγματα είναι οι γρήγορες κινήσεις του ματιού, που ορίζονται ως *σκιρτήματα*.
(κάτω) Μαθητής του θεάτρου Κατακάλι στο Καλαμανταλάμ (Κεράλα, Ινδία) στην εκπαίδευση άσκησης των ματιών.



σημείο του οπτικού πεδίου. Κανονικά έχουμε δύο ή τρία σκιρτήματα ανά δευτερόλεπτο. Αλλά οι κινήσεις είναι τόσο γρήγορες, ώστε καταλαμβάνουν μόνο το δέκα τοις εκατό περίπου του χρόνου της όρασης. [...]

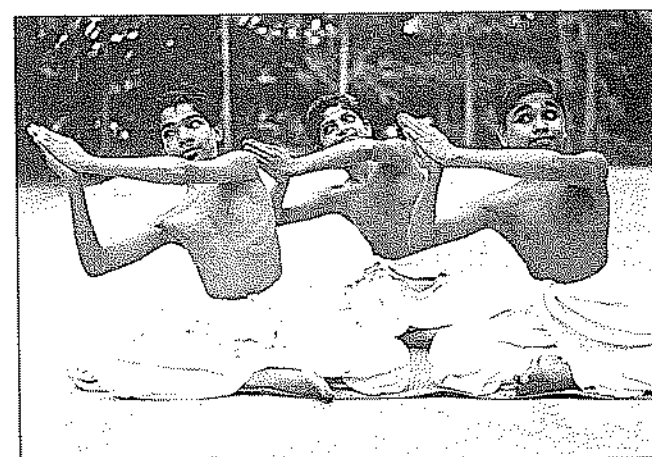
Η οπτική μάθηση και η αναγνώριση σχετίζονται με την αποθήκευση και την ανάπλαση της ανάμνησης. Μέσω των φακών, του αμφιβλοστροειδούς και του οπτικού νεύρου, δραστηριοποιούνται τα κύτταρα των νεύρων, στον οπτικό φλοιό του εγκεφάλου, και έτσι σχηματίζεται η εικόνα του αντικειμένου που παρατηρούμε. Το μνημονικό σύστημα του εγκεφάλου περιέχει μια εσωτερική αναπαράσταση για κάθε αντικείμενο που αναγνωρίζεται. Η ανύληψη ενός αντικειμένου και η εξοικείωση με αυτό είναι η διαδικασία ανασύνθεσης αυτής της αναπαράστασης. Αντιθέτως, η αναγνώριση ενός αντικειμένου όταν το ξανασυναντάμε, είναι η διαδικασία σύνδεσής του με την εσωτερική αναπαράστασή του στο σύστημα της μνήμης.

Είναι γνωστό πως τα μάτια εμποδώνουν περισσότερο τις γραμμές που σχηματίζουν εμφανείς γωνίες ή καμπύλες· ο εγκέφαλος επιλέγει την καμπύλη κίνηση για να θυμηθεί και να αναγνωρίσει τα αντικείμενα. Όταν το μόνι παρατηρεί ένα αντικείμενο, η διπλή αυτή κίνηση της προσήλωσης και της μετακίνησης (σκιρτήματα) δημιουργεί κατά κάποιο τρόπο μονοπάτια, που χρησιμεύουν για να λάβουμε γνώση του αντικειμένου. Τα μονοπάτια αυτά της εξερεύνησης ενώνονται μεταξύ τους στις κινήσεις των ματιών του υποκειμένου στη φάση της μάθησης ενός αντικειμένου· και στη διάρκεια της φάσης αναγνώρισης όμως, οι πρώτες κινήσεις των ματιών, που βλέπουν την ίδια εικόνα, θα ακολουθήσουν σε γενικές γραμμές τα ίδια μονοπάτια που παγιώθηκαν γι' αυτή την εικόνα στη διάρκεια της φάσης εκμάθησης». (Ντέιβιντ Νόρτον και Λώρενς Στάρα, *Οι κινήσεις των ματιών και η οπτική αντίληψη*)

Αυτή η αδιάκοπη κίνηση των ματιών παρέχει πολύτιμες πληροφορίες στον ηθοποιό, που πρέπει να προσποιηθεί πως κοιτάει· το μάτι δεν μένει ποτέ ήσυχο, όπως δείχνουν τα σκιρτήματα. Όπως ακριβώς στην περίπτωση της φαινομενικά στατικής ισορροπίας μετατοπίζουμε συνεχώς το βάρος από το ένα πόδι στο άλλο, έτσι, ακόμα και στο πιο σταθερό βλέμμα, υπάρχουν πάντα μικροκινήσεις. Οι ασιατίες ηθοποιοί έχουν ανασυνθέσει το ισοδύναμο αστικής της κίνησης του ματιού· αφενός μεν δημιουργώντας τεχνικές εντάσεις και κατευθύνσεις του βλέμματος για να το υπογραμμίσουν (φωτογραφία στο κάτω μέρος της προηγούμενης σελίδας 198), προπόντων όμως υποχρεώνοντας τα μάτια να κινούνται για να προσπλώνονται σε συγκεκριμένα σημεία του περιβάλλοντος χώρου, στα χέρια ή στον ορίζοντα (φωτογραφίες δεξιά).

«Κατά κανόνα τα μάτια μας κοιτάνε μπροστά, με κατεύθυνση 30 μοίρες προς τα κάτω. Αν όμως κοιτάξουμε μπροστά μας, υψώνοντας το βλέμμα μας κατά 30 μοίρες, το κεφάλι παραμένει στην ίδια θέση, αλλά δημιουργείται μια ένταση στους μύς του αυχένα και του άνω τμήματος του κορμού, μια ένταση η οποία επενεργεί στην ισορροπία και τη μεταβάλλει.

Ο ηθοποιός του Κατακάλι ακολουθεί με τα μάτια του τα χέρια που σχηματίζουν τις *mudra* λίγο πιο πάνω από το συνηθισμένο οπτικό του πεδίο. Οι ηθοποιοί-χορευτές του Μπαλί έχουν το βλέμμα στραμμένο στον ουρανό.



Μαθητές του θεάτρου Κατακάλι στο Καλαμαντάλαμ (Κεράλα, Ινδία) κατά τη διάρκεια της εξάσκησης των ματιών σε συνδιασμό με τις κινήσεις των χεριών ή *mudra* (βλ. Χέρια)

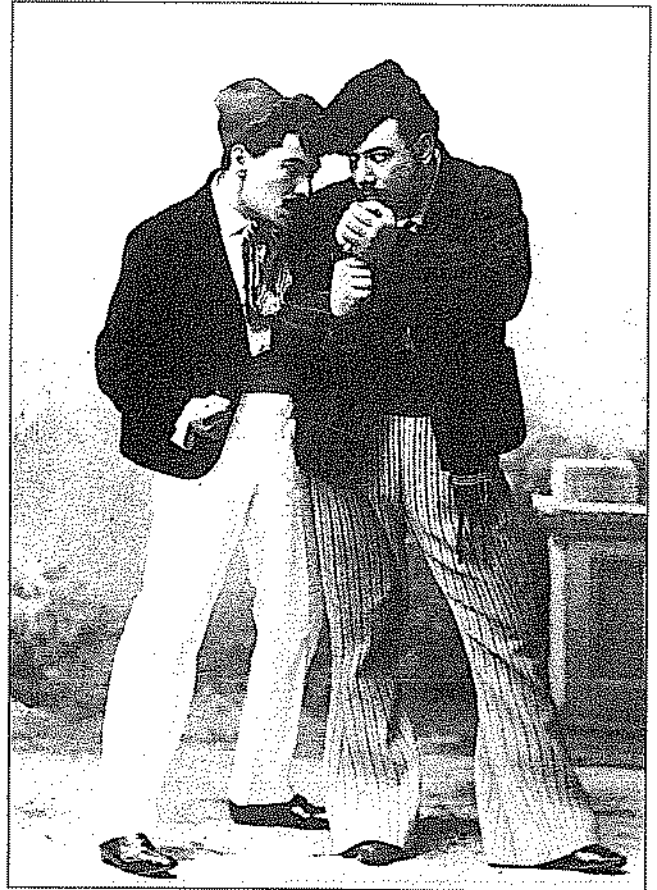
Όλες οι *shan toeng* (βλ. Ενέργεια), οι στάσεις των ηθοποιών της Όπερας του Πεκίνου, προβλέπουν ένα βλέμμα προς τον ουρανό. Οι ηθοποιοί του Νο λένε πως χάνουν την αίσθηση του χώρου και πως είναι δύσκολο να διατηρήσουν την ισορροπία τους, επειδή τα ανοίγματα της μασκάρας είναι μικρά και τους εμποδίζουν να βλέπουν. Έτσι εξηγείται και ο ιδιαίτερος τρόπος βαδίσματος: όπως οι τυφλοί δεν σπκάνουν ποτέ τα πέλματά τους από το έδαφος, αλλά αντίθετα τα σέρνουν πάνω του εξερευνώντας το προσεκτικά, έτοιμοι να σταματήσουν σε περίπτωση απροσδόκπων εμποδίων. Όλοι αυτοί

οι ηθοποιοί αλλάζουν τη γωνία του συνήθους βλέμματος της καθημερινής ζωής. Η φυσική στάση τους, ο μυϊκός τόνος του σώματός τους, η ισορροπία, η πίεση στα πόδια τους, αλλάζουν. Με μια παραλλαγή της καθημερινής τεχνικής του βλέμματος, επιφέρουν μια ποιοτική μεταβολή στην ενέργειά τους. Μέσω σωματικών στάσεων έχουν τη δυνατότητα να ενεργοποιήσουν διαφορετικά επίπεδα ενέργειας». (Εουτζένιο Μπάρμπα, *Θεατρική Ανθρωπολογία: πρώτες υποθέσεις*)

Για άλλη μια φορά η κωδικοποίηση των σωματικών διαδικασιών αναγκάζει τον ηθοποιό να ανατρέψει τον καθημερινό αυτοματισμό της όρασης και έτσι η *κατεύθυνση του βλέμματος* δεν είναι πλέον μόνο μια μηχανική αντίδραση, αλλά μεταμορφώνεται για τον ηθοποιό σε δράση: *στη δράση της όρασης*.

Το συμπαγές βλέμμα

Παρατηρώντας τους διάφορους τρόπους με τους οποίους χρησιμοποιούν τα μάτια και το βλέμμα τους οι ασιάτες ηθοποιοί, μένουμε κατάίληκτοι από τη συνεχή περιστροφή τους και την προσήλωση σε συγκεκριμένες κατευθύνσεις· όταν όμως ακολουθήσουμε τη γραμμή του βλέμματός τους, συνειδητοποιούμε πως ο ηθοποιός προσπλώνεται σε ένα οπμείο που είναι... κενό. Αυτό δεν αφαιρεί από το βλέμμα την πυκνότητά του, αντίθετα μάλιστα βοηθάει να κατασκευαστεί ένας συγκεκριμένος χώρος



(επάνω) Ο ηθοποιός Τζιοβάνι Γκράσο (1873-1930) στον ρόλο του Τουριντού (δεξιά) στο έργο *Cavalleria Rusticana* του Τζιοβάνι Βέργκα (1912). Το σώμα σε σταθερή πρόσθια στάση, οι γροθιές σφιγμένες, το βλέμμα σκληρό· στην πραγματικότητα όμως, η εντύπωση της απειλής δημιουργείται από μια ιδιαίτερη στροφή της σπονδυλικής στήλης. Παρατηρήστε πως ο Γκράσο, για να δείξει το βλέμμα του στους θεατές, δεν στέκεται σε πλάγια (προφίλ) αλλά σε μετωπική ως προς το κοινό θέση, και είναι υποχρεωμένος στη συνέχεια, για να κοιτάξει τον αντίπαλό του, να κατευθύνει τις κόρες στη γωνία των ματιών του. Ο Γκράσο, στη διάρκεια μιας περιόδου του στη Ρωσία ενέπνευσε τον Μεγερχόλντ που τον είδε να παίζει, και δάλωνε, όπως λέει ο Γκλάντκοφ: «Ανακάλυψα πολλούς νόμους της βιομηχανικής βλέποντας τον τραγικό σικελιώτη ηθοποιό Γκράσο να παίζει».

(κάτω) Η ισπανίδα χορεύτρια Κάρμεν Τόρτολα Βαλένθια (1882-1955) στις αρχές του 20ου αιώνα στην εξωτική ερμηνεία της ως *Αφρικόνα*. Αντίθετα με ό,τι ίσως φανταζόμαστε, και στους χορευτές το βλέμμα έχει θεμελιώδη σημασία.



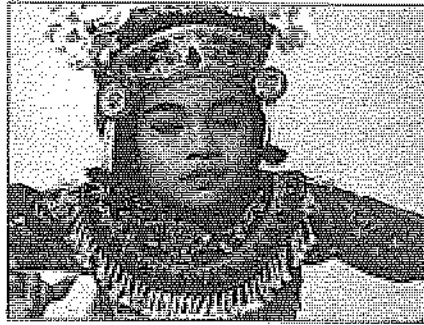
για τον θεατή και να ζωντανέψουν μέσα σε αυτόν πρόσωπα και ζώα, που είναι παρόντα μεν στην ιστορία και στο δράμα, αλλά είναι *σωματικά* απόνια επάνω στη σκηνή. Το συμπαγές του βλέμματος συνοδεύεται επιπλέον από μια συνεχή διαλεκτική μεταξύ της ήπιας έντασης (*manis*) και της δυνατής (*keras*) (βλ. *Ενέργεια*), και δίνει στον θεατή τη δυνατότητα να παρακολουθεί τόσο τον *εσωτερικό* όσο και τον *εξωτερικό* κόσμο του ηθοποιού. Το αισιόλεσμα αυτό, της αποκάλυψης του εσωτερικού κόσμου, είναι πολύ πιο δυνατό για τον ασιατή θεατή· πράγματα, χαρακτηριστικό πολλών ασιατικών λαών είναι να κρύβουν από τον συνομιλητή τους τα συναισθήματά τους. Εδώ οφείλεται το ανεργμίνευτο πολλών καθημερινών βλεμμάτων και, αντιθέτως, η έντονη ζωηρότητα των βλεμμάτων στον εξω-καθημερινό κόσμο του θεάματος.

Επιστρέφοντας στην κινητικότητα των ματιών, ας εξετάσουμε πως κατευθύνεται ή επιδεικνύεται το βλέμμα.

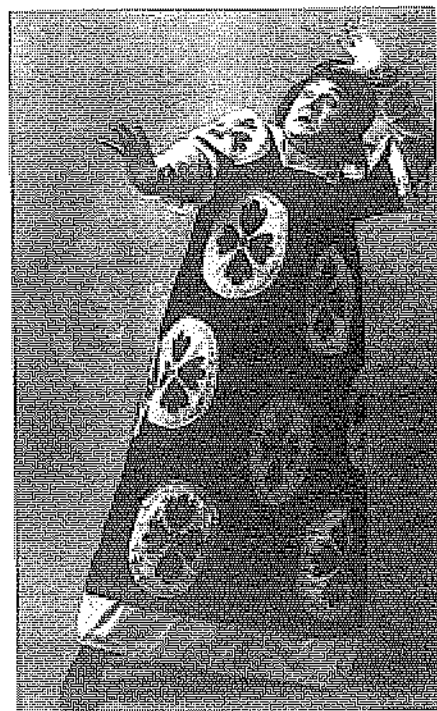
Τόσο στην Όπερα του Πεκίνου (φωτ. στην πρώτη σειρά) όσο και στο Μπαλί (φωτ. στη δεύτερη σειρά), τα μάτια κατευθύνονται, όπως είδαμε, ψηλότερα από ότι ειθίσται στην καθημερινή ζωή· παρατηρήστε στα μάτια της μικρής Τζας τη μετατροπή του βλέμματος από *keras* σε *manis*, και στη Λιν Τσουν Χούι τον τρόπο με τον οποίο απομακρύνεται το βλέμμα της από μια κατεύθυνση για να καταλήξει σε μια άλλη.

Το διάπυλο άνοιγμα των ματιών και η φωτεινή έκφραση της Σαντζούκτα Πανιγκράχι υπογραμμίζονται από την ηθοποιό με τη βοήθεια των δακτύλων και των βραχιόνων· τα μάτια βρίσκονται στην κορυφή ενός τριγώνου που σχηματίζεται από τους βραχίονες, και τα δάχτυλα επιμπκύνουν τις κυρτές καμπύλες των οφρυκικών τόξων (φωτογραφίες στην τρίτη σειρά).

Το ντροπαλό βλέμμα της Κατσούκο Αζούμα, αφού κοιτάξει με χαμηλωμένα τα μάτια προς τη γη, επιστρέφει οξύ και διαπεραστικό με τη χρήση της βεντάλιας, η οποία, ανοίγοντας ακτινωτά το βλέμμα του ενός μόνο μαπού, καθορίζει και κατευθύνει την προσοχή του θεατή όπου αυτή θέλει (φωτογραφίες κάτω).



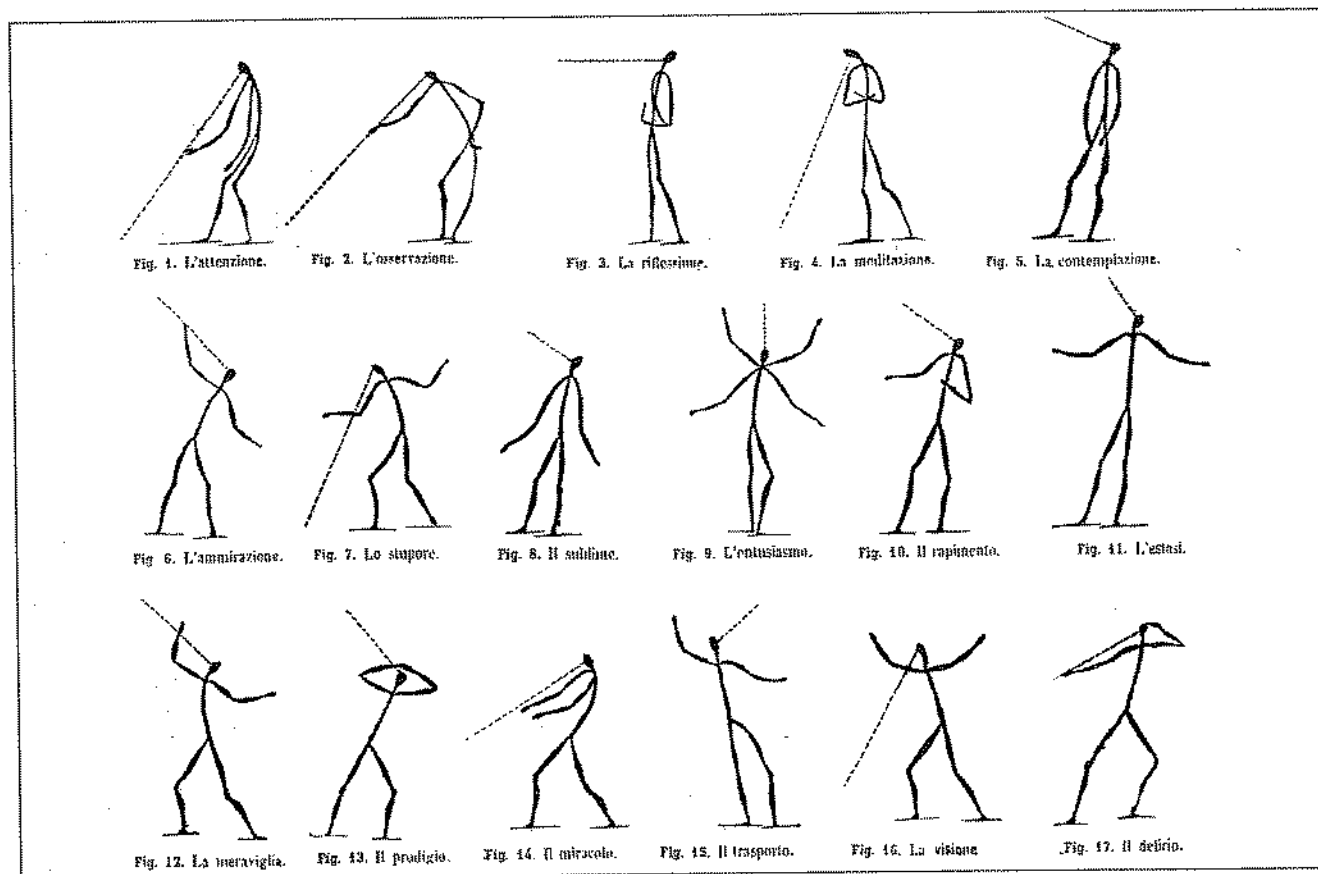
Τρόποι κατεύθυνσης του βλέμματος και επίδειξής του στον θεατή σε διαφορετικούς ασιατικούς πολιτισμούς (α' σειρά) ο Λιν Τσουν Χούι στην Όπερα του Πεκίνου (β' σειρά). Η μικρή Τζας στον μπαλινέζικο χορό Λεγκόνγκ (γ' σειρά). Η Σαντζούκτα Πανιγκράχι στον χορό Οντίσι της Ινδίας (κάτω) Η Κατσούκο Αζούμα στον ιαπωνικό χορό Μπούγιο.



(επάνω αριστερά) Ηθοποιός του Καμπούκι σε ιαπωνική γκραβούρα του 18ου αιώνα· παρατηρείστε πώς η προσήλωση του βλέμματος μπροστά αντιστοιχεί σε μετατόπιση της σπονδυλικής στήλης, πίσω.

(επάνω δεξιά) Ένας ηθοποιός της Κομεντί Φρανσαίζ στις αρχές του αιώνα σε μια έκφραση τρόμου, η οποία τονίζεται με την κύρτωση της σπονδυλικής στήλης.

(κάτω) Κατεύθυνση του βλέμματος και συναισθήματα στα διαγράμματα του ιταλού χαρτυπώ και θεωρητικού του χορού Κάρλα Μπλάουις (1795-1878), στην πραγματεία για την όπερα *Ο φυσικός, ο πνευματικός και ο ηθικός άνθρωπος* (Μιλάνα 1857): 1. Προσοχή 2. Παρατήρηση. 3. Περίσκεψη 4. Προβληματισμός 5. Προσήλωση 6. Θαυμασμός 7. Κατάπληξη 8. Ονειραπόληση 9. Ενθουσιασμός 10. Αγαλλίαση 11. Έκσταση 12. Δέος 13. Έκπληξη 14. Θαύμα 15. Παραφορά 16. Οραματισμός 17. Παραλήρημα. Παρατηρήστε πώς κάθε αλλαγή της κατεύθυνσης του βλέμματος αντιστοιχεί σε αλλαγή στάσης της σπονδυλικής στήλης.



*Η δράση της όρασης
(μάτια και σπονδυλική στήλη)*

Όταν ο Σιντάρτα εγκατέλειψε τη ζωή στο παλάτι του πατέρα του και αφιερώθηκε στην αναζήτηση της θεμελιώδους αλήθειας, επί έξι χρόνια μελετούσε φιλοσοφία και ζούσε ασκητικά ζωή σε μian έρημο πάνω στα βουνά. Καμιά αποκάλυψη της αλήθειας όμως δεν συνέβη. Ο Σιντάρτα απελπίστηκε. Ενώ βρισκόταν σε αυτή την πνευματική φάση, έτυχε να στρέψει το βλέμμα στον ουρανό και να δει τον αυγερινό: οι ακτίνες του τον διαπέρασαν ολόκληρο. Και ιδού η αποκάλυψη. Έφυγε από την έρημο του και άρχισε να γυρίζει τον κόσμο για να διαδώσει την εμπειρία του, για να μπορέσουν και οι άλλοι να συμμετάσχουν στην ελευθερία που ο ίδιος χαιρόταν.

«Βρισκόμαστε μπροστά στη δράση της όρασης. Έχεις δει ένα αστέρι χιλιάδες φορές, αλλά ξαφνικά το βλέπεις με άλλο τρόπο και σου δημιουργεί μια σαφή αντίληψη, μια εμπειρία. Είναι η δράση της όρασης: ανιδρώοντας σε αυτόν, σου αποκαλύπτεται ο εαυτός σου και ο «άλλος»». (Ε.Μπάρμπα, *Συνομιλία με ηθοποιούς*, ΙΣΤΑ Βόννης, 1980)

Τα μάτια μπορούν να δουν τα πάντα, εκτός από τον εαυτό τους: πρέπει λοιπόν ο ηθοποιός να κοιτάζει με τα δεύτερα μάτια του. Ο Ζεάμι

το υπενθυμίζει: *mokuzen shingo*, «τα μάτια μπροστά, η καρδιά πίσω». Τι εννοεί πραγματικά ο Ζεάμι; Ο ηθοποιός στη σκηνή μπορεί να βλέπει ό,τι βρίσκεται αριστερά του, δεξιά του, μπροστά του, δηλαδή ό,τι μπορεί να περικλείσει στη ματιά του: δεν μπορεί όμως να δει μέσα του, ενώ ο θεατής μπορεί. Έτσι, ο ηθοποιός δεν έχει παρά μόνο μία δυνατότητα: να διευρύνει το οπτικό του πεδίο: να δει ακόμα και μέσα του με την καρδιά του (*kokoro*): πρέπει συνειδητά να αντιπαραθέσει τα δύο επίπεδά του μεταξύ τους: μπροστά, με τα μάτια – πίσω, με την καρδιά: *mokuzen shingo*.

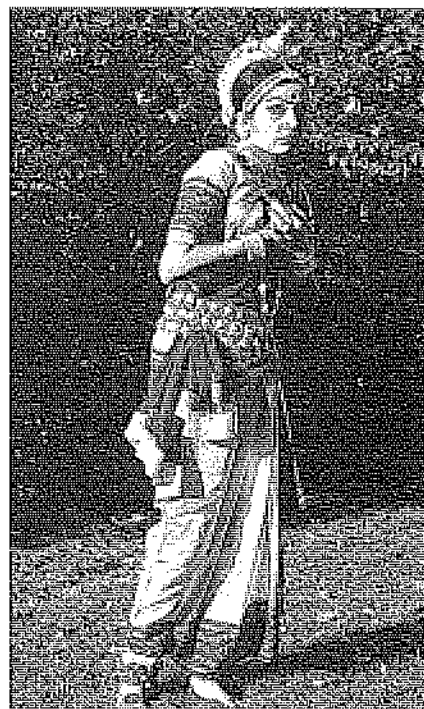
Θα μπορούσαμε να αρκεστούμε στον ποιητικό ορισμό αυτής της ξεχωριστής έκτης αίσθησης του ηθοποιού, που διατύπωσε ο Ζεάμι, αλλά στην πραγματικότητα εκφράζει μεταφορικά μια φυσική αλήθεια. Το να βλέπει πίσω του, σημαίνει για τον ηθοποιό να προσέχει ουδένποτε συμβαίνει πίσω από την πλάτη του: αυτή η συναίσθηση, σχεδόν φόβος, δημιουργεί ένταση στη σπονδυλική στήλη, σαν παρόρμηση για εγρήγορση και ταυτόχρονα, δημιουργείται μια αντίθεση στο σώμα του ηθοποιού ανάμεσα στο *βλέπω μπροστά* και το *ταυτόχρονα αντιλαμβάνομαι τι συμβαίνει πίσω μου*. Η ένταση και η αντίθεση κινητοποιούν τη σπονδυλική στήλη, σχεδόν σα να ήταν έτοιμη να δράσει, να στραφεί: ο ηθοποιός

βλέπει τότε με τα δεύτερα μάτια του, δηλαδή με τη σπονδυλική του στήλη. *Βλέπω*, σημαίνει για τον ηθοποιό *είμαι έτοιμος να δράσω*, δηλαδή να αντιδράσω.

Η εικόνα του Ιάπωνα ηθοποιού στην προηγούμενη σελίδα το δείχνει καθαρά: ο ηθοποιός κοιτάζει μπροστά του, αλλά η στάση του σώματος (πόδια, γάμπες και προπάντων ο κορμός τεντωμένος και λυγισμένος) δείχνει σαν να ετοιμάζεται να σκωθεί. Η πλάτη τείνει προς τα πίσω σε αντίθεση με το βλέμμα το οποίο απλώνεται προς τα εμπρός και τα χέρια, ανοιγμένα διάπλατα ακινωτά, φαίνεται σαν να υπογραμμίζουν την περιστροφικότητα κατά 360 μοίρες της έντασης που διαπερνά κάθετα τον ηθοποιό. Δεν αμφιβάλλουμε πως ο ηθοποιός αυτός θα έβλεπε και με την καρδιά του.

Δεν πρέπει να υποθέσουμε ότι η ισοδυναμία ματιών-σπονδυλικής στήλης ήταν άγνωστη στο δυτικό θέατρο: στον Ζεάμι καλύπτεται από ένα επίχρισμα ποιητικού παράδοξου (δυσερμίνευτη παρεμβολή που κάνει τη διδασκαλία του πρακτικά ακατανόητη για *μη ειδικούς*) στη Δύση, η εφαρμογής της ισοδυναμίας από τους ηθοποιούς παραμένει ασαφής, γιατί πνίγεται από το πρόβλημα ότι η έκφραση της ψυχολογικής και όχι σωματικής Παρατηρούμε τα σχέδια του

Η Σαντζούκτα Πανιγκράχι δείχνει δύο *rasa* ή παραστάσεις αισθημάτων, στον χορό Οντία: (αριστερά) φόβος και (δεξιά) αποστροφή. Για να παραουσιάσει τα *rasa*, τα 9 βασικά συναισθήματα -1. Αγάπη 2. Ηρωισμός 3. Συμπάθεια 4. Θαυμασμός 5. Χαρά 6. Θλίψη 7. Θυμός 8. Φόβος-καινά σε όλα τα είδη και τις τεχνουργίες του ινδικού χορο-θεάτρου, είναι απαραίτητα η μιμική του προσώπου: αλλά και το υπόλοιπο σώμα, οι βραχίονες και τα χέρια, τονίζουν την παρουσίαση του συναισθήματος αν και η σημασία τους δεν είναι καθοριστική για την επίδειξή του. Και στην περίπτωση αυτή μπορούμε να παρατηρήσουμε πως υπάρχει διαλεκτική σχέση ανάμεσα στην κατεύθυνση των ματιών και του βλέμματος και σε εκείνη του σώματος και της σπονδυλικής στήλης: εδώ η ενέργεια της όρασης είναι αντίδραση που δημιουργείται από το συναίσθημα.



ιταλού χορογράφου και δάσκαλου χορού και παντομίμας Κάρλο Μπλάσις (1795-1878). Τα σκίτσα με τις εξηγήσεις δείχνουν τις διάφορες στάσεις του σώματος που εκφράζουν τα συναισθήματα: προσοχή, θαυμασμός, ενθουσιασμός, έκσταση, παραλήρημα (φωτ. στο κάτω μέρος της σελίδας 202). Τα σκίτσα όμως, όπως είναι σχεδιασμένα, μπορούν να διαβαστούν με πολλούς διαφορετικούς τρόπους· αφού τα μάτια απασχολούνται με συγκεκριμένο τρόπο και εστιάζουν κάπου, η προσήλωσή τους αμέσως μεταβάλλει τη στάση της σπονδυλικής στήλης. Τα μάτια και η σπονδυλική στήλη, ανεξάρτητα από το *πίσω*, τώρα δουλεύουν μαζί. Θα μπορούσε να πει κανείς πως τα σκίτσα κοιτάζουν με έναν συγκεκριμένο τρόπο για να εκφράσουν τα διάφορα συναισθήματα· αν και μπορεί να αληθεύει το αντίθετο, δηλαδή, ο τρόπος που κοιτάζουν, είναι αστός που καθορίζει την έκφραση. Για τον *πθοποιό*, το βλέμμα δεν είναι το βλέμμα των ματιών, αλλά μια ενέργεια που απασχολεί όλο το σώμα.

Δείχνοντας τα μάτια

Μια φορά κι έναν καιρό, όταν το Καμπούκι, όπως εξάλλου και τα θέατρα στη Δύση, φωτιζόταν με κεριά και λάμπες λαδιού, οι *πθοποιοί* στη σκηνή έπαιζαν σχεδόν στο σκοτάδι, παρόλα που η αίθουσα ήταν πλήρως φωτισμένη. Στο Καμπούκι λοιπόν, ένας βοηθός σκηνής ακολουθούσε τον πρωταγωνιστή κρατώντας ένα μακρύ καλάμι, στην άκρη του οποίου, πάνω σε ένα μικρό πιατάκι, ήταν στερεωμένο ένα κεριά. Το τέχνασμα αστό επέτρεπε να φωτίζεται συνεχώς το πρόσωπο του *πθοποιού* και η περιοχή γύρω από αστό (το στήθος και οι βραχίονες), χωρίς ωστόσο ο βοηθός να εισέρχεται στο οπτικό πεδίο του θεατή. Και με το επινόημα αυτό δινόταν στον θεατή ο χρόνος να καταλάβει την έκφραση του *πθοποιού*, τουλάχιστον στις αποφασιστικές στιγμές του δράματος· μια έκφραση, η οποία δεν θα μπορούσε να γίνει αντιληπτή στο ημίφως της σκηνής από ένα κοινό, που συχνά ήταν απασχολημένο με άλλες δραστηριότητες, όπως π.χ. να τρώει, να πίνει τσάι, να κουβενιάζει.

Φαίνεται πως από αυτή την κατάσταση προέρχεται η συνήθεια των *πθοποιών* του Καμπούκι να μένουν ακίνητοι ή μάλλον, όπως λέγεται στην επαγγελματική τους ορολογία, να *κόβουν ένα *mié** (δηλαδή, να *δείχνουν*). Γιατί να *κόβουν*; Η ακινησία του *πθοποιού* στο *mié* μοιάζει με το πάγωμα της κινηματογραφικής ταινίας σε ένα καρέ, όπου ο *πθοποιός* δείχνει μια ιδιαίτερη σίση έντασης· εξου και το «κόψιμο» της δράσης και το «πάγωμα» σε μια ζωντανή ακινησία (έχουμε συναντήσει ήδη αστό το φαινόμενο όταν αναφερθήκαμε σε μια σίση των *πθοποιών* της Όπερας του Πεκίνου που ονομάζεται *shantoeng* -διακοπή της δράσης- η οποία, κατά πάσα πιθανότητα, αποτελεί την προέλευση του *mié*. Βλ. Ενέργεια).

Το *mié* εκτελείται ακόμη και σήμερα, που η σκηνή του Καμπούκι είναι κατάφωτη. Το *mié* μάλιστα είναι μια από τις πιο εντυπωσιακές τεχνικές των *πθοποιών* στο Καμπούκι, ένα είδος δεξιοτεχνίας που το κοινό αναγνωρίζει και εκτιμά απάθανατιζοντός το με την απεικόνιση στις ωραιότερες γκραβούρες των ιαπωνών ζωγράφων. Αλλά τι ακριβώς

είναι το *mié*; Θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι το Καμπούκι είναι η μετάβαση από το ένα *mié* στο άλλο· με άλλα λόγια από σίση σε σίση, από τη μια κορύφωση στην άλλη. Ο χρόνος ανάμεσα στις στάσεις αυτές είναι ρευστός και στην πραγματικότητα αυτές οι *πόζες* τοποθετούνται στο τέλος κάθε σκηνής· μερικές φορές πραγματοποιείται μια «σούπερ-πόζα», ένα μεγάλο *tableau vivant* στο οποίο συμμετέχουν, περιστοιχίζοντας τον πρωταγωνιστή ή τους πρωταγωνιστές, όλοι οι δεστερεύοντες *πθοποιοί* και οι βοηθοί σκηνής, που γρήγορα αλλά και σιωπηλά,



Παραδείγματα *mié* (δείχνοντας τα μάτια) στο θέατρο Καμπούκι: (κάτω αριστερά) σε μια γκραβούρα του Σαράκου (1794) και με σύγχρονους *πθοποιοί* (επάνω και κάτω δεξιά).

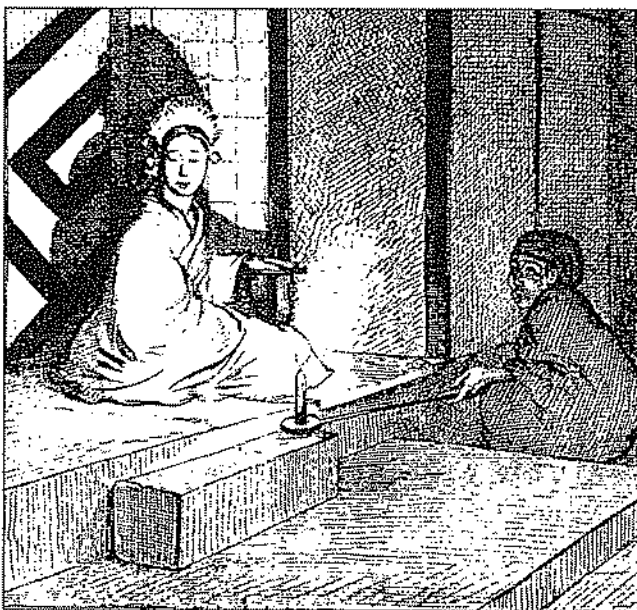


φροντίζουν να του(ς) τραβήξουν με τέχνη τα μανίκια του κιμονό, να σπκώσουν την ουρά και να αλλάξουν τη θέση των σκηνικών αντικειμένων μέσα στον χώρο (όπως π.χ. ενός μεγάλου σπαθιού ή ενός ανθισμένου κλαδιού) δημιουργώντας κατά κάποιον τρόπο μια σειρά από ακτίνες που καταλήγουν όλες σε ένα κέντρο, τον χώρο στον οποίο βρίσκεται ο ηθοποιός που εκτελεί το *mié*. Ωστόσο το *mié* δεν είναι όλη αυτή η σύνθεση, αλλά μόνο η στάση που έχει πάρει ο ηθοποιός και στο επίκεντρο αυτής της στάσης, ως ουσιαστικό κεντρικό σημείο του θεάματος, προβάλλουν τα μάτια, από τα οποία, μοιραία, έλκωνται και τα μάτια όλων των θεατών. Για ποιο σκοπό;

Το κόβω ένα *mié*, για τον ηθοποιό του Καμπούκι σημαίνει να σταματήσει ξαφνικά, αφού έχει κάνει μεγάλες κινήσεις περιδίνησης με τους βραχίονές του, και να προοπλώσει τα μάτια του στο κέντρο της δίνης που έχει δημιουργηθεί. Οι κόρες των ματιών διασταυρώνονται σε ένα συνεχώς περιστρεφόμενο βλέμμα, τα μάτια ουστρέφονται υπέρμετρα. Αλλά εκείνο που θα έμοιαζε με παράδοξο τέχνασμα για να «δείξουμε» πώς μπορεί να βλέπει ένας ηθοποιός, είναι στην πραγματικότητα το πιο λεπτό δραματικό παιχνίδι: οι κόρες του ηθοποιού κινούνται αστόνομα ή και οι δύο μαζί, ανάλογα με το πού θέλει να κατευθύνει ο ηθοποιός τη δική του και τη δική μας προσοχή. Λειτουργούν σαν τηλεφάκος που εστιάζει σε πρώτο πλάνο για να δώσει έμφραση.

Ας πούμε, παραδείγματις χάριν, ότι ένας δούλος κάθεται στα δεξιά ενός σαμουράι, και του διηγείται μια δική του απρσεξία, ανεπιανόρθωτη και επικίνδυνη για τον αφέντη του. Ο ηθοποιός που υποδύεται τον σαμουράι, για να υπογραμμίσει την απέχθειά του για αυτή την απαίσια πράξη, δείχνοντάς την μέσα στο *mié*, θα στρέψει το αριστερό του μάτι προς τον δούλο που κάθεται στα δεξιά, και θα κατευθύνει το δεξί του μάτι προς το κοινό, ανοίγοντάς το διάπλατα απέναντι, σα μέσα στο κενό. Αν η πόζα απαιτούσε να δράσουν ταυτόχρονα και οι δύο —ο σαμουράι και ο δούλος—, τότε και οι δύο θα διασταύρωναν τα μόντια τους κοιτάζοντας ο ένας προς την κατεύθυνση του άλλου. Μερικές φορές συμβαίνει να ακινητοποιούνται περισσότερα πρόσωπα στο *mié*. Τότε λοιπόν έχουμε μια τρομερή διασταύρωση ματιών σε έναν εντυπωσιακό τριγωνισμό.

Αυτή η εστίαση της προσοχής και η ένταση που δημιουργείται στον ηθοποιό μεταδίδεται στο κοινό και



(επάνω) Παριζιάνικη αφίσα του 18ου αιώνα που διαφημίζει ένα θέαμα με γκριμάτσες και διαγωνισμούς *φυσιογνωμίας* (έκφρασης) για το κοινό. Ιδιαίτερα αγαπητοί στο κοινό της εποχής, πολλοί *grimaceur* (ηθοποιοί που έδιναν παράσταση με γκριμάτσες) αποσπούσαν το χειροκρότημα του κοινού για θεάματα που το αποτελούσε αποκλειστικά και μόνο η παρουσίαση μιας σειράς μορφοσμών σε ένα σκοτεινό δωμάτιο, στο φως ενός κεριού που τονίζε τα χαρακτηριστικά του προσώπου και εστίαζε την προσοχή των θεατών στο βλέμμα, οι ηθοποιοί αναπαριστούσαν κάθε είδους πάθη που μπορούν να απεικονιστούν στα χαρακτηριστικά του προσώπου. (κάτω) Ένας βοηθός σκηνής φωτίζει το πρόσωπο του ηθοποιού με ένα κερί τοποθετημένο στην άκρη ενός καλαμιού μπαμπού. Το τέχνασμα αυτό είναι γνωστό ως *tsuta akari* (δμπτικό χαρακτηριστικό του 19ου αιώνα). (κάτω δεξιά) Παραδείγματα *mié* (δείχνοντας τα μάτια): ηθοποιοί του θεάτρου Καμπούκι του 18ου αιώνα.

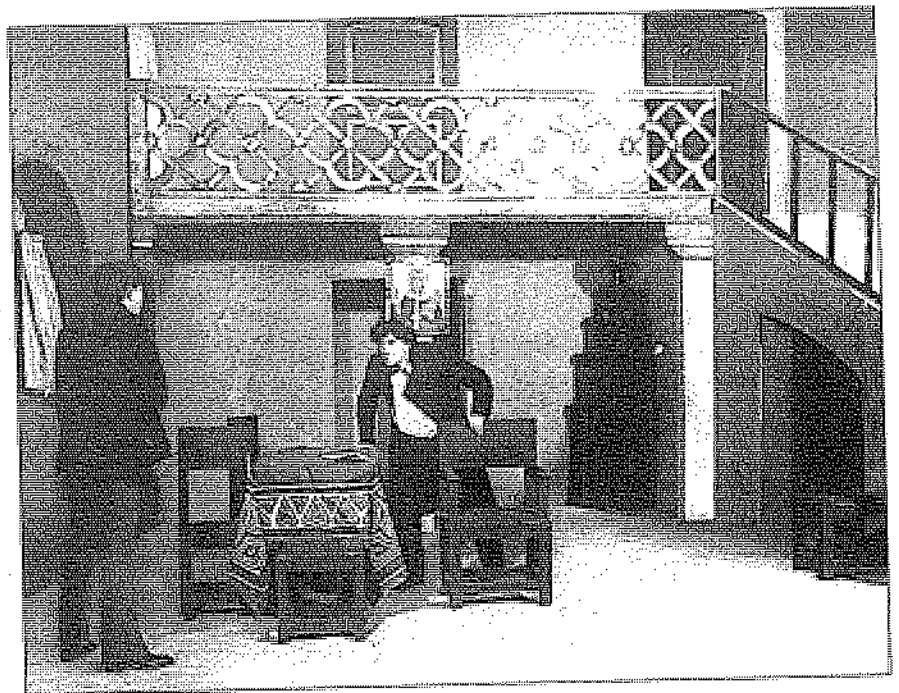
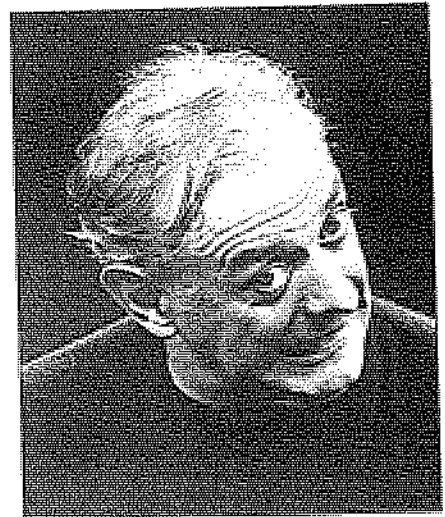
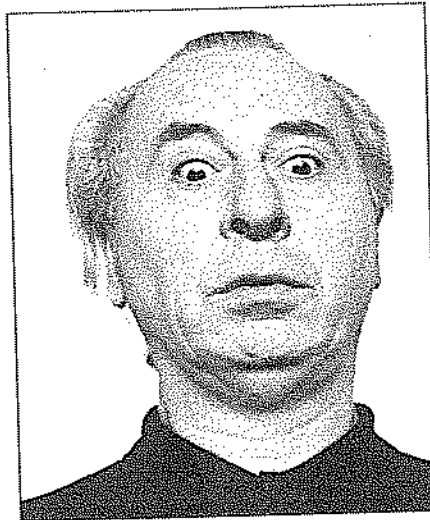


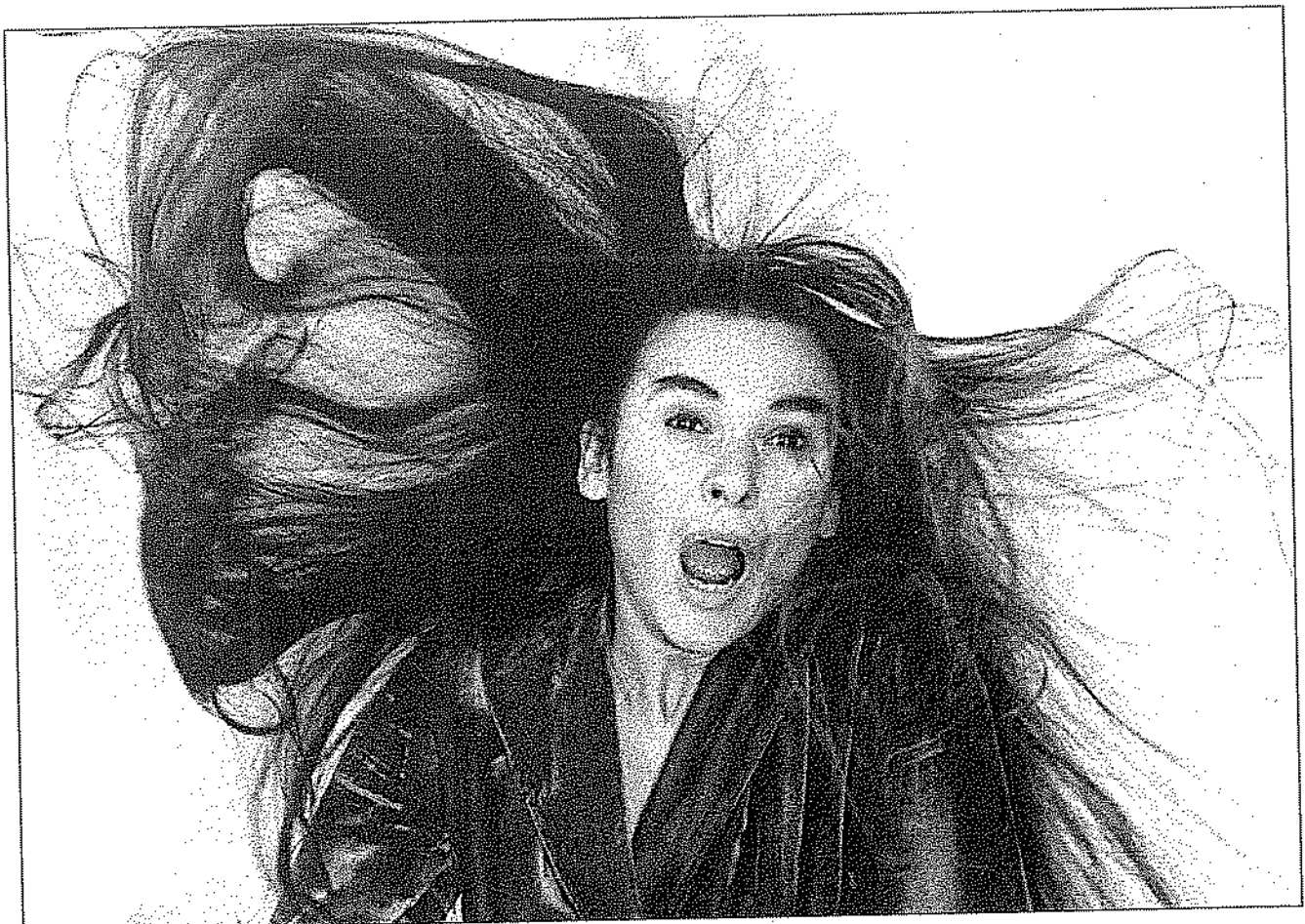
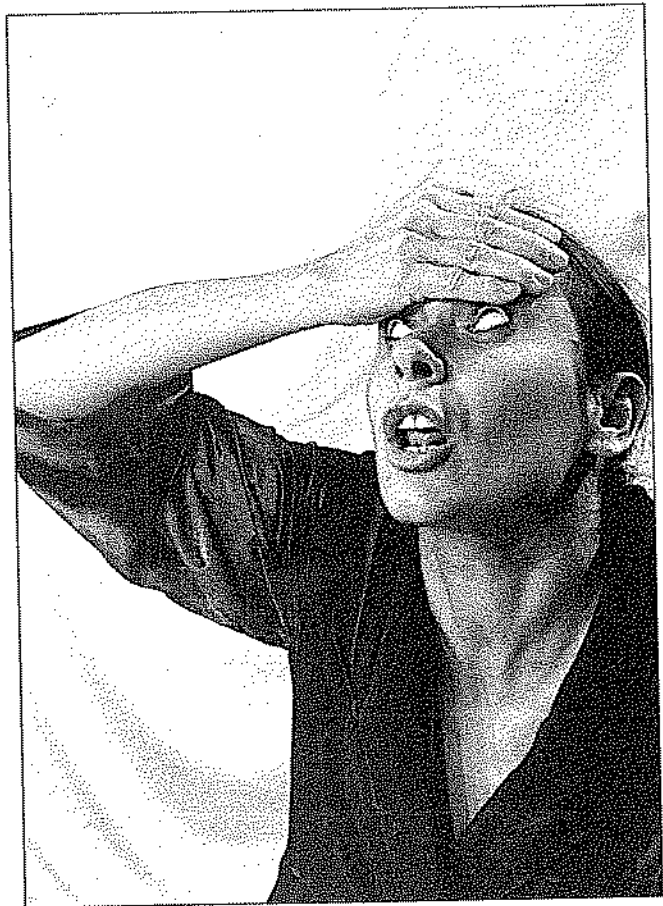
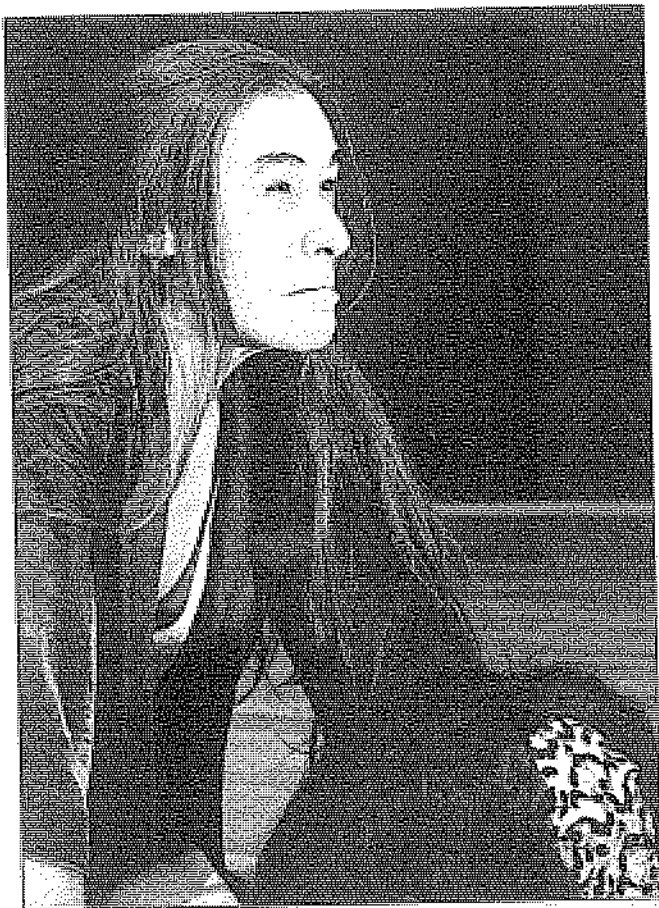
υπογραμμίζεται όχι μόνο με την αναστολή οποιασδήποτε άλλης δραστηριότητας στη σκηνή –όλοι οι συμμετέχοντες ηθοποιοί σταματούν και παρακολουθούν το αποτέλεσμα–, αλλά και με κάποια κτυπήματα με ξύλινα ραβδιά που δίνει ένας μουσικός· δυο ηχούν στην αρχή της κίνησης που οδηγεί στην πόζα, έπειτα ακολουθούν τα άλλα, μια βροχή από κτυπήματα που αντηχούν βαριά κατά τη διάρκεια της ακινησίας του *pié*, και τέλος δύο κτυπήματα ανακοινώνουν πως όλα τέλειωσαν. Τα κτυπήματα εντείνουν τη συγκίνηση και ξεσηκώνουν το κοινό κατά τη δραματική στιγμή· το αποτέλεσμα είναι το κοινό να χειροκροτεί σήμερα τους ηθοποιούς του, που τους βρίσκει στο απόγειο της *υποκριτικής δεινότητας* – ενώ βρίσκεται και αυτό με τη σειρά του στην κορυφαία στιγμή της απόλαυσης. Ωστόσο το *απόγειο* αυτό για τον ηθοποιό Καμπούκι εκδηλώνεται με μια ένταση, που ενώ θέλει να εκραγεί, τελικά συγκρατείται. Παρόλο που είναι ακίνατο, το σώμα του ηθοποιού δεν είναι αδρανές. Αλλά αυτό που έχει μεγαλύτερη σημασία είναι η *δραματουργική* χρήση των ματιών: μέσω μιας στρέβλωσης της οπτικής του, του οπτικού του μηχανισμού, ο ηθοποιός μάς δείχνει με φυσικό τρόπο τις προοπτικές που προσλαμβάνει το δράμα διαμέσου της σχέσης μεταξύ των προσώπων του. Αν το θέατρο –όπως έχει ειπωθεί– είναι «παρουσίαση ανθρώπινων σχέσεων», το Καμπούκι επιβεβαιώνει ότι αυτή η πράξη διαπερνά σε όλη την έκτασή του –και με τρόπο μοναδικό– το σώμα του ηθοποιού. (Ν. Σαβαρέζε, *Το θέατρο στη φωτογενή αίσθηση*)

Το φυσικό πρόσωπο

Εξετάζοντας συγκριτικά συγκεκριμένες ικανότητες του ανθρώπου και των ζώων, ο γερμανός ηθολόγος Αϊμπλ-Αϊμπερφέλντ επισημαίνει ότι ανάμεσα στις κινήσεις που εκφράζουν απειλή, κοινές στον άνθρωπο και στα ανθρω-

Παραδείγματα έντονου βλέμματος (επάνω αριστερά) Επέν Ντεκρού· (επάνω δεξιά) Ντάριο Φο· (κέντρο) ο κινέζος ηθοποιός Μεί Λανφάνγκ (κάτω) Σαρλ Ντυλέν.





Το πρόσωπο μάσκα: τρεις εκφράσεις της Ρομπέρτα Καρέρι στην παράσταση *Judith* του Θεάτρου Ονίν (1987).

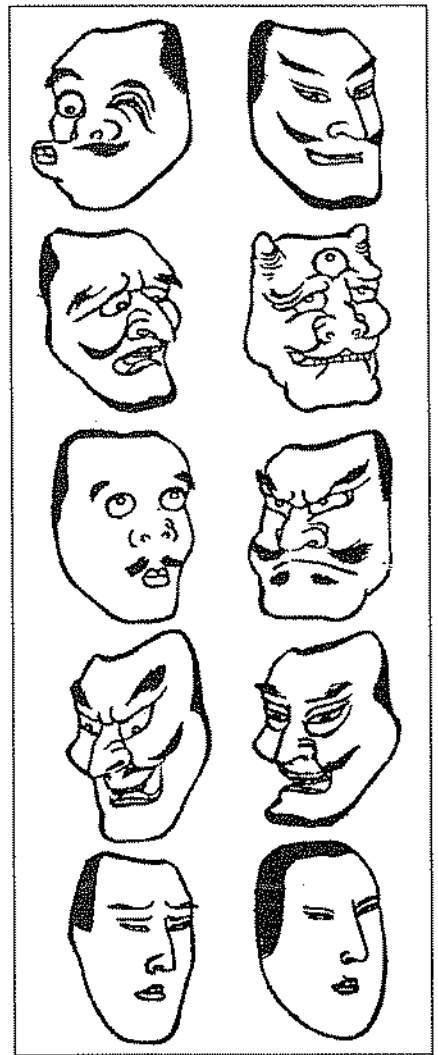
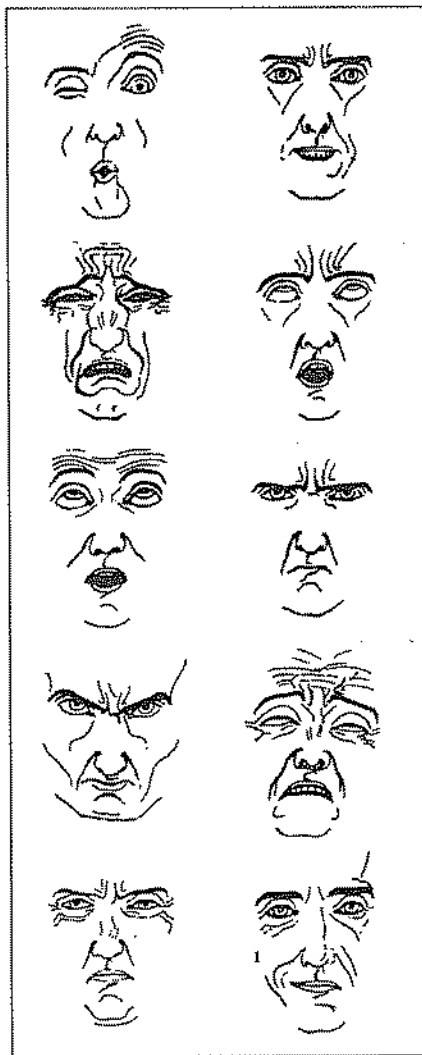
ποιεῖν ζῶα, εἶναι καὶ τὸ νὰ δείχνουν τὰ δόντια τους, ἰδιαιτέρως τοὺς κυνόδοντες, παρόλο που «οἱ δικοὶ μας ἀνωκυνόδοντες δὲν εἶναι πολὺ μεγάλοι». Αὐτὸ σημαίνει ὅτι «ἡ μορφή κίνησης ἐπεβίωσε τῆς φθορᾶς τοῦ ὄργανου, τὸ ὁποῖο ἄλλοτε ἐπιδεικνυόταν».

Αναπαραστήσαμε τὶς εἰκόνες ποὺ ἀναφέρει ὁ Εἰμὴλ-Εἰμπεσφελντ πρόκειται γιὰ ἕναν μπαμποῦνο, ἕναν πθοποιοῦ τοῦ Καμπούκι ποὺ «προσποιεῖται ὀργή» καὶ ἕνα θυμωμένο κοριτσάκι (φωτ. κάτω). Με τὴν φράση «προσποιεῖται ὀργή» ὁ πθολόγος θέλει νὰ υπογραμμίσῃ τὴν μετατροπὴ μιᾶς καθημερινῆς τεχνικῆς, ὅς ἐστι τεχνικὴ ἐξω-καθημερινή. Ὁ πθοποιὸς τοῦ Καμπούκι στὴν πραγματικότητα ἐκτελεῖ ἕνα *mié*. Ἡ ἔκφραση «δείχνω τὰ δόντια μου» εἶναι τόσο σημαντικὴ, ὥστε ξεκίνησε ἀπὸ τὴν φυσιολογία καὶ κατέληξε νὰ γίνῃ παροιμιώδης· ὁ καθένας μας γνωρίζει πόσο σημαντικὰ στοιχεῖα γιὰ νὰ καταλάβουμε τὶς προθέσεις καὶ τὰ συναισθήματα τῶν ζωντανῶν ὄντων εἶναι τὰ μάτια, οἱ μύες τοῦ προσώπου, τὸ στόμα, ἀκόμα καὶ τὰ αὐτιά (ὅταν κοκκινίζουν). Αὐτὸ τὸ γεγονός ὅμως δὲν πρέπει νὰ ἀποσπάσῃ τὴν προσοχή μας ἀπὸ μιὰ τελευταία παρατήρηση: ὅπως δείχνει ὁ πθοποιὸς Καμπούκι ποὺ «προσποιεῖται ὀργή», ὁ θεατὴς αὐτόματα ἀναγνωρίζει προθέσεις καὶ συναισθήματα στὸν πθοποιοῦ –ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὰ συναισθήματα ποὺ νιώθει πραγματικὰ ὁ πθοποιός– ἀρκεῖ νὰ υποκρίνονται τὰ μάτια καὶ οἱ μύες τοῦ προσώπου ἕνα συγκεκριμένο ὕψος.

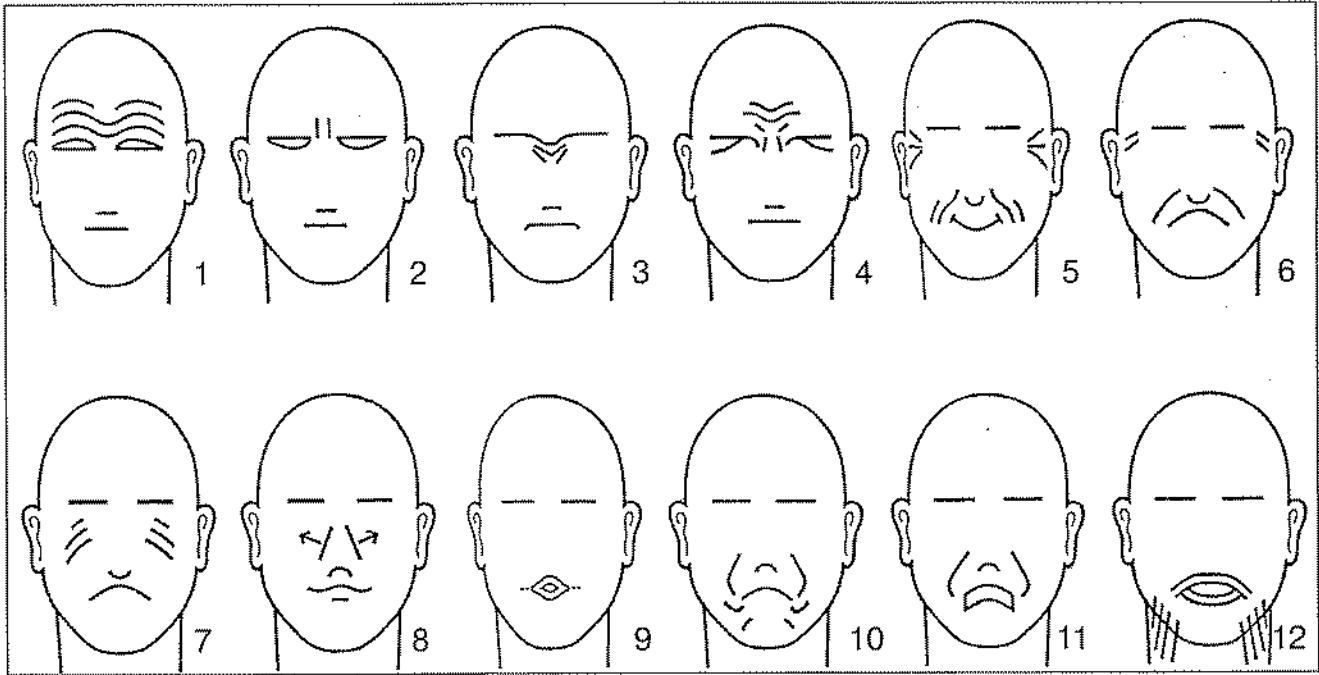
Αὐτὰ εἶναι μίᾳ ἀπὸ τὶς πολλὲς συνέπειες τῆς προ-ἐκφραστικότητας, τὴν ὁποία γνωρίζουν τόσο οἱ δυτικοὶ ὅσο καὶ οἱ ἀσιάτες πθοποιοί· αὐτὸ μαρτυροῦν οἱ πίνακες ἀπὸ τὸ ἔργο *Μιμικὴ τέχνη* τοῦ Ὠμπέρ (1901) καὶ οἱ μάσκες τοῦ ἰαπωνικοῦ θεάτρου Νο (φωτ. δίπλα ἐπάνω). Τὸ πρόσωπο γίνεταί μάσκα καὶ ἡ μάσκα πρόσωπο· ἐδῶ ἡ μελέτη δὲν ἀφορᾷ τὴν ψυχολογία τῶν συναισθημάτων ἀλλὰ τὴν ἀνατομία τῶν μορφῶν.

Τὸ προσωρινὸ πρόσωπο

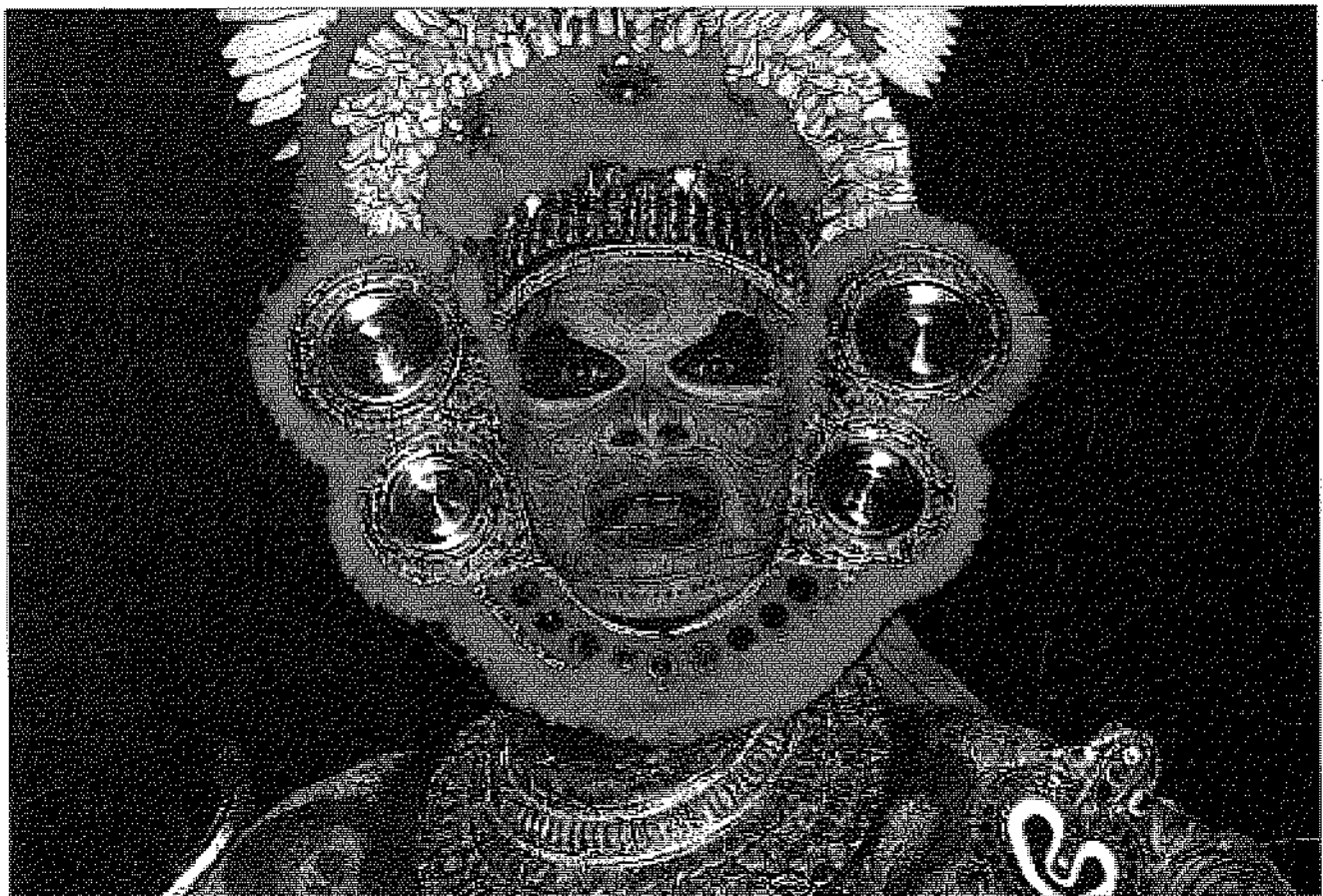
Ἀν ἀπὸ τὴν μιὰ πλευρὰ ὑπάρχει ἡ ἐπιθυμία νὰ θεατροποιήσουμε, νὰ δώσουμε δηλαδὴ δραματικὴ χροιά



(ἐπάνω) Μιμικὴ πρόσωποι: ἀριστερά, πίνακας ἀπὸ τὸ ἔργο *Μιμικὴ τέχνη* τοῦ Ὠμπέρ (Παρίσι, 1901), καὶ δεξιά, ἰαπωνικὲς μάσκες τοῦ Νο καὶ τοῦ Κυόγκεν. Εἶναι ἐντυπωσιακὴ ἡ πλήρης σχεδὸν ἀντιστοιχία ποὺ παρατηρεῖται ἀνάμεσα στὶς ἐκφράσεις τοῦ προσώπου, τὶς ὁποῖες σπειριῶναι ὁ Ὠμπέρ, καὶ ἐκεῖνες ποὺ ἔχουν ἀποτυπωθεῖ στὶς μάσκες. Εἶναι ἐπιπλέον γνωστὸ ὅτι οἱ πρώτες ἐκθέσεις με ἀσθεντικὲς μάσκες Νο στὴν Ἑυρώπη, στὸ τέλος τοῦ 19ου αἰῶνα, μελετήθηκαν ἐπιμελῶς ὄχι μόνον ἀπὸ καλλιτέχνες καὶ κριτικούς τέχνης, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ γιαιτροὺς καὶ ἄλλους ἐπιστήμονες, οἱ ὁποῖοι βρῆκαν στὶς μάσκες μιὰ ἐξαιρετικὴ ἀνατομικὴ μαρτυρία. (κάτω) Ἡ ἐμφυτὴ ἰκανότητα τῶν ζῶων νὰ δείχνουν τὰ δόντια τους (τοὺς κυνόδοντες) σιγαντάτα καὶ στὸν ἄνθρωπο, παρὰ τὴν τροποποίηση τοῦ ὀδοντικοῦ οὐστήματος· ὁ πθολόγος Εἰμὴλ-Εἰμπεσφελντ ἐπιλέγει ὡς παραδείγματα ἕναν μπαμποῦνο, ἕναν πθοποιοῦ τοῦ θεάτρου Καμπούκι καὶ ἕνα θυμωμένο κοριτσάκι (Ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Εἰμὴλ-Εἰμπεσφελντ, *Ἀγάπη καὶ ὀργή*, 1970).



Οι μύες του προσώπου, που ονομάζονται επίσης εκφραστικοί, δεν λειτουργούν ανεξάρτητα ο ένας από τον άλλον, η επικράτηση του ενός ή του άλλου όμως καθορίζει την έκφραση του προσώπου. Ο γάλλος ανατόμος Ντυβάλ δείχνει σε αυτόν τον πίνακα -που προέρχεται από το έργο του *Ανατομία για καλλιτέχνες*- ποιο θα ήταν το αποτέλεσμα αν οι μύες του προσώπου λειτουργούσαν μεμονωμένα. Οι εκφράσεις που σχηματίζονται εδώ δείχνουν σαφώς πώς η καθαρή φυσική έκφραση αντανακλάται πραγματικά στην υπόθεση του θεατή. Εμπλεκόμενοι μύες και εκφράσεις : (πρώτη σειρά, από αριστερά) 1. μετωπιαίος: προσοχή, έκπληξη 2. σφιγκτήρ των βλεφάρων: αυτοσυγκέντρωση, στοχασμός 3. πυραμοειδής: αυσιπρότητα, απειλή, επιθετικότητα 4. επισκύνιος: πόνος, δυσαρέσκεια 5. μείζων ζυγωματικός: γέλιο 6. τετράγωνος του άνω χείλους (γωνιακή μοίρα): απογοήτευση, θλίψη (δεύτερη σειρά) 7. τετράγωνος του άνω χείλους (υποκόγχιος μοίρα): οδύνη, δάκρυα 8. ρινικός μυς: προσοχή, ηδυπάθεια 9. σφιγκτήρ μυς του στόματος: κατσούφιασμα 10. τρίγωνος μυς: αποσιροφή 11. τετράγωνος του κάτω χείλους: απδία 12. μυώδες πλάτυσμα: οργή, πόνος, βάσανο, έντονη προσπάθεια.



Το ζωγραφισμένο πρόσωπο ενός χορευτή του Τεϊγιάμ (Κεράλα, Ινδία).

στο πρόσωπο του ηθοποιού διευρύνοντας το, από την άλλη υπάρχει η ανάγκη να σεβαστούμε –στην περίπτωση της σωστής κωδικοποίησης– τους νόμους της ζωής και το είδαμε σε σχέση με την ιδιαίτερη τεχνική του βλέμματος που κοιτάζει 30 μίρες ψηλότερα από το φυσιολογικό, έτσι ώστε να τροποποιήσει τις εντάσεις στη σπονδυλική στήλη. Υπάρχει όμως μια ακραία δυνατότητα για να φτιάσουμε στην εξω-καθημερινότητα του προσώπου: η μάσκα. Όταν ο ηθοποιός φοράει μάσκα, είναι σαν να χρησιμοποιεί ένα σώμα αποκεφαλισμένο: αποποιείται τη δυνατότητα όλων των κινήσεων και όλων των παιχνιδιών που είναι σε θέση να εκτελέσει το μυικό σύστημα του προσώπου. Με τη μάσκα εξαφανίζεται ο τεράστιος πλούτος του προσώπου και δημιουργείται μια τόσο μεγάλη αντίσταση ανάμεσα στο πλαστικό πρόσωπο (*kamen* στα ιαπωνικά) και στο σώμα του ηθοποιού, ώστε η μετατροπή του προσώπου του σε κάτι φαινομενικά νεκρό, μπορεί να φανεί σαν αποκεφαλισμός.

Στην πραγματικότητα, αυτή είναι η μεγαλύτερη πρόκληση για τον ηθοποιό: να βρίσκεται σε στατικότητα, σε ακινησία, σε αδράνεια, και να μεταμορφώνει την πρεμία αυτή σε κίνηση. Θέατρα σαν το Νο έχουν φτάσει τη χρήση της μάσκας στο ανώτατο όριό της, γιατί ανακαλύπτουν τους εκφραστικούς νόμους και τους εφαρμόζουν σε μια άκρως εξευγενισμένη τεχνική κατασκευής, η οποία καθιστά τις μάσκες του Νο αληθινά και μοναδικά αριστουργήματα γλυπτικής (φωτογ. κάτω δεξιά). Με μικρές, υπολογισμένες με ακρίβεια κινήσεις, δίνοντας συγκεκριμένη κλίση στη μάσκα, εκμεταλλεύονται την πρόσπτωση του φωτός, που μεταβάλλει με αυτόν τον τρόπο τις σκιάσεις και μια κατάλληλη ένταση ολόκληρης της σπονδυλικής στήλης καταφέρνει να προσδώσει στη μάσκα μια άλλη δυνατότητα ζωής, εκείνη την οποία η ποιότητά της ως αντικειμένου φανέραι αυτοπρόδικτα να της στερεί.

Σήμερα στο δυτικό θέατρο η μάσκα απορρίπτεται, επειδή θεωρείται ψεύτικη και κατά κάποιον τρόπο καταπιεστική για τον ηθοποιό ακόμα και όταν ο ηθοποιός, όπως στην



(επάνω) Ο χορευτής και μελετητής του μπαλινέζικου θεάτρου Ι Μάντε Μπάνιερ δείχνει την αντιστοιχία που πρέπει να βρει ο ηθοποιός ανάμεσα στο πλασματικό πρόσωπο και το αληθινό, αν θέλει να δώσει ζωή στη μάσκα. (κέντρο) Μάσκα του Τοπένγκ, του μπαλινέζικου θεάτρου μάσκας, στην επίδειξη του Ι Μάντε Ντίτσιματ (Θέατρο Οντίν, Χολιστεμπρό 1999). (κάτω αριστερά) Ο Ντάριο Φο σε μια επίδειξη της ΙΣΤΑ στη Βολτέρρα (1981) με μια μπαλινέζικη μάσκα, που μοιάζει με τη μάσκα του Πανταλόνε της Κομέντια ντελ άρτε. (κάτω δεξιά) Ξύλινη μάσκα του θεάτρου Νο: ένας τύπος γέρου.



περίπτωση του μίμου Ντεκρού, θέλει να ακυρώσει το πρόσωπο (ο Ντεκρού δηλώνει πως το πρόσωπο και τα χέρια είναι «όργανα της απάτης και συνοδοί της φλυαρίας»), χρησιμοποιούνται μάσκες ουδέτερες ή φτιαγμένες από γάζα και όχι μάσκες ενός προσωρινού προσώπου. Αντίθετα, χρησιμοποιούνται περισσότερο οι *μισές μάσκες*, εκείνες που καλύπτουν μόνο το μισό πρόσωπο (το άνω μέρος του γενικά) γνωστές στην Κομέντια ντελ άρτε αλλά και στο θέατρο του Μπαλί, οι μάσκες αυτές εξασφαλίζουν αναμφισβήτητη ανεξαρτησία στο πρόσωπο του ηθοποιού (φωτογραφία προηγούμενης σελίδας).

Δεν πρέπει να πιστεύουμε όμως πως η μάσκα σημαίνει ότι ο ηθοποιός ξεχνάει πως έχει πρόσωπο· οι μπαλινέζοι ηθοποιοί συνηθίζουν να διατηρούν την ευκινησία του προσώπου τους ακόμα και κάτω από τη μάσκα. Πράγματι, αν θέλουμε να ζωντανέψει η μάσκα, πρέπει το πρόσωπο να πάρει την έκφρασή της, να γελάει ή να κλαίει μαζί της.

Δεν χρειάζεται υπερβάλλοντα ζήλος· το να δίνεις στη μάσκα συγκεκριμένες εκφραστικές αποχρώσεις, το να έχεις οίγουριά για την κατεύθυνση προς την οποία βαδίζεις με περιορισμένο το οπτικό πεδίο, είναι πράξεις που υποχρεώνουν και το υπόλοιπο σώμα να λειτουργεί με έναν συγκεκριμένο τρόπο. Όποιος έχει δουλέψει με μάσκα γνωρίζει εκ πείρας πως η συμπεριφορά του σώματος είναι εντελώς διαφορετική, όταν εκτελεί ακόμα κι ακριβώς την ίδια πράξη, όταν φοράει μάσκα.



(επάνω) Ο Μεγερχόλντ (καθιστός) κατά τη διάρκεια πρόβας της τελευταίας σκηνής από το έργο *Ο Επιθεωρητής* του Γκόγκολ· ο ρώσος σκηνοθέτης δείχνει στους ηθοποιούς του πώς να «παγώνουν» την τελική έκφραση του προσώπου. (κάτω) Οι ηθοποιοί Ζμπίγκνιεβ Σινκούτις και Ράιζαρντ Γσίζλακ σε μια σκηνή από το *Akropolis*, κλασικό έργο του πολωνού δραματουργού Στανισλάβ Βισπιάνσκι (1869-1907), σε διασκευή και σκηνοθεσία του Γκροτόφσκι για το *Θέατρο των δεκατριών σειρών* (Όπολε, Πολωνία, 1962). Σε όλη την παράσταση οι ηθοποιοί διατηρούσαν την ίδια μιμική έκφραση, χάρη σε μια σύνθεση του προσώπου που απέδιδε, μέσω των μυών, μια αληθινή και ιδιόμορφη μάσκα.

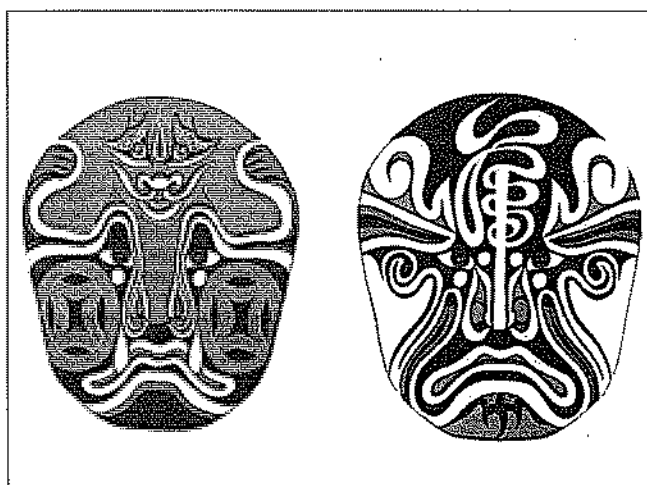
Το βαμμένο πρόσωπο

Όλοι οι θεατρικοί πολιτισμοί προσπαθούσαν ανέκαθεν να δώσουν δραματική υπόσταση στα χαρακτηριστικά του προσώπου τονίζοντάς τα, παραμορφώνοντάς τα ή μεγεθύνοντάς τα. Οι ηθοποιοί του Κατακάλι, εκτός από μια ειδική άσκηση για να δυναμώσουν τους μυς στον βολβό του ματιού και να αυξήσουν την κινητικότητα των κορών, πριν από την παράσταση τοποθετούν έναν κόκκο κόκκινου ιππεριού κάτω από τα βλέφαρά τους· ο ερεθισμός κάνει τα μάτια να κοκκινίζουν, δείχνοντας έτσι «υπερφυσικά» τα πρόσωπα των ηρώων και των δαιμόνων που είναι βαμμένα πράσινα και γαλάζια. Μια ειδική *ψιγυθιώση* αντικαθιστά πραγματικές και ειδικές μάσκες, ακόμη και το μακιγιάζ του προσώπου στην Όπερα του Πεκίνου (φωτογ. δεξιά)· αυτά χρειάζονται επιπλέον για να γνωστοποιήσουν τον ρόλο του προσώπου και τι πρέπει να περιμένει ο θεατής από αυτό –ανδρεία, πονηρία, σοφία, ανομοσύνη, κακία κλπ– και τα χρώματα δημιουργούν παράξενα εφέ, όπως κατανέμονται στο πρόσωπο, για να ενισχύσουν τα χαρακτηριστικά· οι γυναικείοι ρόλοι χαρακτηρίζονται από ένα δυνατό ροδοκόκκινο χρώμα, πάνω στο οποίο προβάλλουν έντονα τα μάτια υπερτονισμένα (κάποτε συνήθιζαν να τραβούν σφικτά τα μαλλιά από το μέτωπο προς τα πίσω για να μεγαλώνει το άνοιγμα των ματιών).

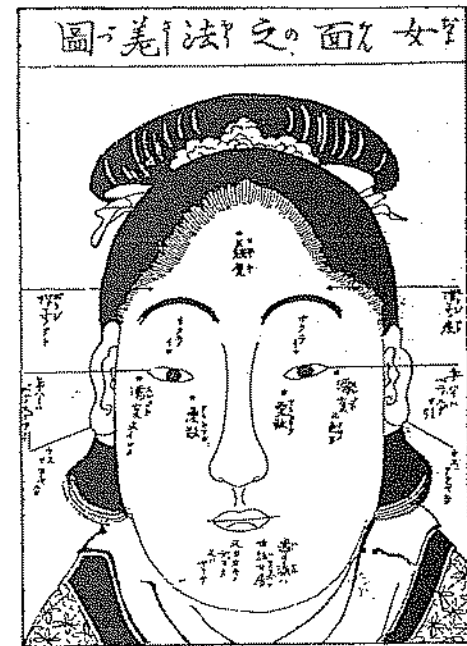
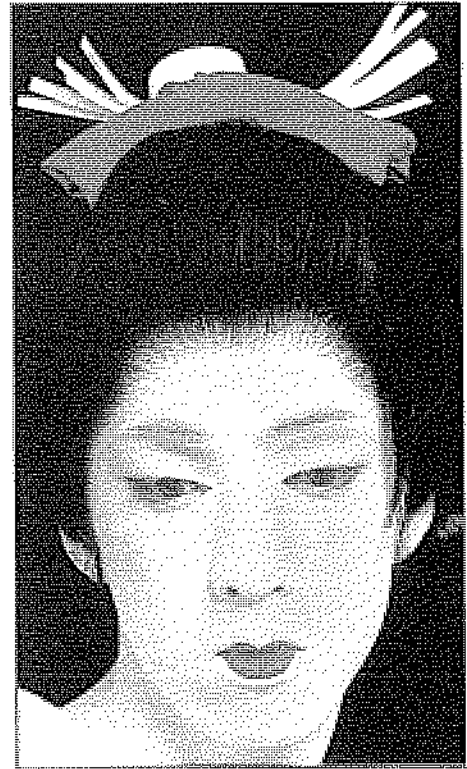
Τα ίδια εντυπωσιακά χρώματα τα ξανασυναντάμε στα πρόσωπα των ηθοποιών του Καμπούκι (φωτογ.

στην επόμενη σελίδα, αριστερά)· και το αποτέλεσμα είναι ακόμα εντονότερο, με τη διαστρέβλωση των κορών στο *mié*, με υπερμεγέθεις κομμώσεις που δημιουργούνται για να *υψωθεί* το μέτωπο ως τη μέση περίπου του κεφαλιού, έτσι ώστε να σχεδιάζονται ψηλότερα τα φρύδια και να φαίνονται μεγαλύτερα τα μάτια. Μια συγκεκριμένη άσκηση εξάλλου, την οποία εκτελούν οι μίμοι για να *τεντώσουν* το μυικό σύστημα του προσώπου (βλ. φωτ. σελ. 206 επάνω αριστερά), οδηγεί τις εκφράσεις του προσώπου πέρα από τα όρια που θέτουν οι καθημερινές και συμβατικές πόζες.

Αυτές οι ασκήσεις, η χρήση του μακιγιάζ και των ειδικών κτενισμάτων, των αφύσικων χρωμάτων, επιτρέπουν στον ηθοποιό να τροποποιεί εντελώς την έκφρασή του, και να την κατευθύνει, μέσω της υπέρβασης της καθημερινότητας, με ψυχρό και υπολογισμένο τρόπο (υπάρχουν και στην Κίνα και στην Ιαπωνία ακριβείς γεωμετρικές αναλογίες που καθορίζουν, ανάλογα με τις διαστάσεις του προσώπου, την έκταση του μακιγιάζ και των γραμμών του). Ο ιδρώτας που ρέει άφθονος στη διάρκεια της παράστασης θα χαρίσει εκείνο το ξεχωριστό λαμπερό και φωτεινό επίχρισμα, τη ζωντάνια, στα συνήθως θαμπά χρώματα του μακιγιάζ, αυξάνοντας έτσι την *αξιοπιστία* τους. Και πράγματι, τα χρώματα δεν φαίνονται στον θεατή αφύσικα, καθώς βλέπει ότι το πρόσωπο μπορεί κι εκτελεί ολόκληρη την γκάμα των κινήσεών του.



(αριστερά) Μακιγιάζ προσώπου του ηθοποιού Κατακάλι Μ. Π. Σανγκαρά Ναμποντίρι, σε μια επίδειξη της ISTA στο Χολστεμπρό (1986). (επάνω) Γραμμές και χρώματα που αντιστοιχούν σε δύο μακιγιαρισμένα πρόσωπα για τους ρόλους *jing* στην Όπερα του Πεκίνου. Οι ηθοποιοί που ερμηνεύουν ρόλους *jing*, οι οποίοι αντιπροσωπεύουν τα αρχαία μυθικά πρόσωπα, τις φυσικές δυνάμεις, τους ήρωες αλλά και τα φαντάσματα, πρέπει να βάφουν ολόκληρο το πρόσωπό τους και γι' αυτό ονομάζονται και *hua lian*. Οι συγκεκριμένοι συνδυασμοί περιγραμμάτων και χρωμάτων για κάθε χαρακτήρα είναι όλοι κωδικοποιημένοι, γιατί συνδέονται αυστηρά με τα γένια, την κόμμωση και το κοστούμι· μπορούμε επίσης να πούμε ότι κάθε χρώμα αντιστοιχεί σε μια ευρύτερη σημασία. Το κόκκινο, για παράδειγμα, φανερώνει χαρακτήρες γενναίους, ενάρετους αλλά και αιματοβαμμένους· το μαύρο δηλώνει χαρακτήρα περήφανο αλλά τραχύ· με το μπλε δηλώνεται η αναληψία ενώ το λευκό συμβολίζει προδοσία ή δολιότητα.



(επάνω αριστερά) Μακιγιάζ προσώπου ενός ηθοποιού του Καμπούκι ο οποίος κόβει ένα *mié* παρατηρείστε πώς, η απαίτηση για εξωκαθημερινό μακιγιάζ, οδηγεί στον χρωματισμό ακόμα και του εσωτερικού του στόματος.
 (επάνω δεξιά) Το μακιγιαρισμένο πρόσωπο του Μπάνιο Ταμασαμπούρο, του διασημότερου ίσως από τους σύγχρονους οναγκάτα.
 (κάτω δεξιά) Αυτό το ιαπωνικό χαρακτικό του 1802 δείχνει το πρόσωπο ενός οναγκάτα, δηλ. του ηθοποιού ο οποίος στο θέατρο Καμπούκι ερμηνεύει τους γυναικίους ρόλους· το σχέδιο ανταποκρίνεται στις ανάγκες όχι μόνο τις μεταμόρφωσης των χαρακτηριστικών ενός αρσενικού προσώπου σε αντίστοιχα του θηλυκού, αλλά και της αίσθησης, αλλά και της αίσθησης του κοινού. Τα σημεία δείχνουν τα σημεία που χρειάζονται χρωματισμό. Στους λοβούς των αυτιών, οι οποίοι κατά κανόνα καλύπτονται από την περούκα, και πάνω από τα φρύδια, τα οποία σχεδιάζονται με διάφορους τρόπους ανάλογα με τον ρόλο αλλά και συχνά ξυρίζονται, απλώνεται μια κοκκινωπή σκιά, που είναι το πρώτο σημάδι του αισθησιασμού. Το ροζ γίνεται κόκκινο κάτω από τα φρύδια, για να αποφευχθεί η σκληρή αντίθεση της μαύρης γραμμής πάνω σε άσπρο φόντο. Ακολουθούν οι κατεχοχίν ερωτογενείς ζώνες του προσώπου: το στόμα βαμμένο με κόκκινο της φωτιάς, πάντα μικρό αλλά με το κάτω χείλος σαρκώδες, και έπειτα οι άκρες των ματιών ζωγραφισμένες σαν αδρές σταγόνες ερωτισμού, που επεκτείνουν το κόκκινο άνοιγμα, ανυψώνοντας την εξωτερική άκρη του ματιού και δίνοντάς της μια ελαφρά κλίση προς τα έξω. Κάτω από τα μάτια, στις άκρες της μύτης, αποκαθίσταται αντίθετως η φυσική γοητεία, η αθάνα χαρά του προσώπου, η οποία αναμειγνύεται με τον αισθησιασμό. Τα μαύρα δόντια είναι διακριτικό στοιχείο για τις παντρεμένες γυναίκες, τις προαγωγούς των οίκων ανοχής και τις κακές γυναίκες.



Μοντάζ του ηθοποιού και μοντάζ του σκηνοθέτη

Εουτζένιο Μπάρμπα

Η λέξη «μοντάζ» (=συναρμολόγηση) είναι μια λέξη που αντικαθιστά σήμερα τον παλιό όρο «σύνθεση». Το ρήμα «συνθέτω» (συν+θέτω = βάζω μαζί) σημαίνει συν-αρμολογώ, πλέκω μαζί πράξεις: δημιουργώ το δράμα (βλ. Δραματολογία).

Η συναρμολόγηση είναι μια νέα σύνθεση υλικών και θραυσμάτων, που έχουν αποσπαστεί από το αρχικό τους περιβάλλον. Είναι μια σύνθεση *ισοδύναμη* με το φαινόμενο και με τις «πραγματικές» σχέσεις που υποδηλώνει ή παριστάνει. Είναι επίσης μια διεύρυνση, αντίστοιχη της πορείας κατά την οποία ο ηθοποιός απομονώνει και σταθεροποιεί κάποιες φυσιολογικές διαδικασίες ή κάποια πρότυπα συμπεριφοράς, σαν να τα τοποθετεί κάτω από έναν μεγεθυντικό φακό και να δημιουργεί από το σώμα του ένα *σώμα διευρυνμένο* (βλ. Διεύρυνση).

Διευρύνω σημαίνει πάνω απ' όλα απομονώνω και επιλέγω: «Μια πόλη, μια πεδιάδα, από μακριά είναι μια πόλη και μια πεδιάδα, αλλά, καθώς πλησιάζουμε σιγά σιγά, γίνονται οπίθια, δέντρα, στέγες, φύλλα, μυρμύγκια, πόδια μυρμηγκιών, και ούτω καθεξής».

Ο σκηνοθέτης του κινηματογράφου Ρομπέρ Μπρεσόν παραθέτει τη φράση αυτή του Πασκάλ με το συμπέρασμα ότι, για να «συνθέσουμε», πρέπει να μπορούμε να βλέπουμε την πραγματικότητα που μας περιβάλλει υποδιαϊρώντας την στα συστατικά της στοιχεία. Χρειάζεται να ξέρουμε να απομονώσουμε αυτά τα μέρη, να τα ανεξαρτητοποιήσουμε, για να δημιουργήσουμε νέες σχέσεις εξάρτησης ανάμεσά τους.

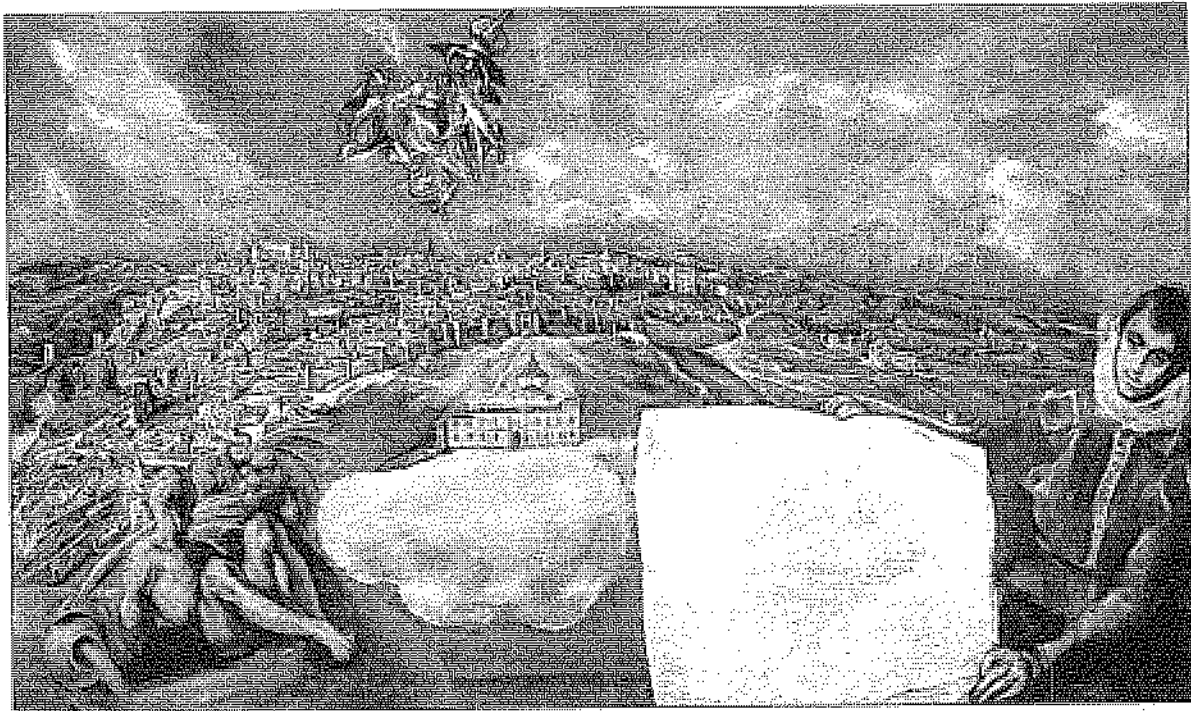
Η θεατρική παράσταση είναι απόρροια της ειδικής, δραματικής σχέσης ανάμεσα σε στοιχεία και λεπτομέρειες, που αν τα πάρουμε το καθένα ξεχωριστά, δεν είναι δραματικά, ούτε φαίνονται να έχουν κοινά χαρακτηριστικά.

Η έννοια του «μοντάζ» δεν υποδηλώνει μόνο μια σύνθεση λέξεων, εικόνων ή σχέσεων. Αναφέρεται κυρίως στο μοντάζ του ρυθμού, όχι όμως μέσω *αναπαράστασης* ή *αναπαραγωγής* της κίνησης. Με το μοντάζ του ρυθμού, πράγματι, στοχεύουμε στην ίδια την αρχή της κίνησης, τις εντάσεις, τη διαλεκτική πορεία της φύσης και της σκέψης. Ή μάλλον: τη «σκέψη που διατρέχει την ύλη» (βλ. Ενέργεια).

Οι σελίδες του Αϊζενστάιν για τον Ελ Γκρέκο είναι ιδιαίτερα σημαντικές για το μοντάζ, γιατί δείχνουν πώς το μοντάζ κατασκευάζει τη σημασία.

Ο Αϊζενστάιν δείχνει πώς ο Ελ Γκρέκο, συναρμολογώντας τα μεμονωμένα τμήματα («καρέ» τα ονομάζει ο Αϊζενστάιν) των πινάκων του, κατορθώνει να απεικονίσει όχι εκστατικά πρόσωπα, αλλά την *εκστατική δόμηση* του πίνακα,

Inquadature										
Fra. musicali	A		B		A		B		C	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	
Musica										
Lunghezze (in misure)	1	1	1	1	1	1	1	7/8	1/8	1
	2		2		2		1 7/8		1 1/8	
Diagramma della composizione scensica										
E' grafica del movimento										



(επάνω) Αποψη και χάρτης του Τολέδου: πίνακας του Ελ Γκρέκο (1541-1614), ανάμεσα στα 1608 και 1614 (Μουσείο Ελ Γκρέκο, Τολέδο). (κάτω) Περιμένοντας την έναρξη της μάχης στην παγωμένη λίμνη: μια σειρά από οκνές της ταινίας *Αλέξανδρος Νιέφσκι* (1938) του Σεργκέι Αϊζενστάιν (1898-1948). Το οπτικοακουστικό διάγραμμα δείχνει την αντιστοιχία ανάμεσα στα καρτέ, τη μουσική (του Προκόπιεφ), τη σκηνική σύνθεση και την κίνηση. Ο Αϊζενστάιν χρησιμοποίησε αυτό το παράδειγμα για να δείξει ότι το πλαστικό στοιχείο της κίνησης και η μουσική κίνηση πρέπει να συμπίπτουν για να επηρεαστεί η μέγιστη εκφραστικότητα: «Η τέχνη της πλαστικής σύνθεσης» – έγραψε ο Αϊζενστάιν – «συνίσταται στην κατεύθυνση της προσοχής του θεατή, ώστε να βλέπει ένα σχέδιο με τον τρόπο που θέλει ο δημιουργός του έργου. Αυτό επιτυγχάνεται με την κίνηση του ματιού πάνω στην επιφάνεια του καμβά, αν το έργο είναι ένας πίνακας ζωγραφικής, ή στην επιφάνεια της οθόνης, αν εξετάζουμε μια κινηματογραφική ταινία». (Σεργκέι Αϊζενστάιν, *Film form*, Νέα Υόρκη 1949).

A ₁		B ₁			A ₂			B ₂	
10	11	12	13	14	15	16	17		
3/4	1/4	1-1	7/8	1/8	1/2	1/2	3/4	1/4	1
1/2	1 1/8		1/8		1/4	1 1/4		1 1/4	3/4

αναγκάζοντας το μάτι του θεατή, ακόμα και το ίδιο του το σώμα, να ακολουθήσει τη διαδρομή του δημιουργού.

Μιμούμενος τη λεπτομερή ανάλυση του κριτικού τέχνης Τζ. Ε. Βιλούμσεν, ο Αϊζενστάιν αναλύει τον πίνακα του Γκρέκο *Άποψη του Τολέδου*: οι αναλογίες του τεράστιου νοσοκομείου του Δον Χουάν Ταβέρα, στις πλαγιές του λόφου, έχουν σμικρυνθεί τόσο, ώστε το κτήριο να εμφανίζεται τώρα λίγο μεγαλύτερο από ένα σπίτι, «γιατί αλλιώς θα έκρυβε τη θέα της πόλης». Αυτό που ζωγράφισε λοιπόν ο Ελ Γκρέκο, δεν είναι το τοπίο, όπως εμφανίζεται σε μια συγκεκριμένη προοπτική, αλλά το ισοδύναμο μιας άποψης, που δεν επιτρέπει στον μεγάλο όγκο ενός κτηρίου να αποτελέσει ένα μεγάλο εμπόδιο.

Δεν είναι μόνο αυτό: ζωγραφίζοντας το νοσοκομείο του Δον Χουάν Ταβέρα, ο ζωγράφος προτιμάει να δείξει την κύρια πρόσοψη του κτηρίου, αν και στην πραγματικότητα, η άποψη αυτή δεν είναι ορατή από τη γωνία που ζωγραφίζεται ο πίνακας.

Λέει ο Αϊζενστάιν: «Η άποψη αυτή του Τολέδου δεν υπάρχει στην πραγματικότητα από οποιαδήποτε γωνία και αν το κοιτάσουμε. Αποτελεί ένα σύμπλεγμα συναρμοσμένο, μια σύνθετη παρουσίαση μέσω ενός μοντάζ στο οποίο λαμβάνουν μέρος, «φωτογραφημένα» ξεχωριστά, αντικείμενα τα οποία στη φύση καλύπτονται το ένα με το άλλο ή γυρίζουν την πλάτη τους στον θεατή». Ο πίνακας, με λίγα λόγια, αποτελείται «από στοιχεία που έχουν ληφθεί ανεξάρτητα το ένα από το άλλο και έχουν ενωθεί ξανά σε μια αυθαίρετη κατασκευή, ανύπαρκτη από κάποια συγκεκριμένη οπτική γωνία, αλλά απόλυτα κατανοητή ως προς την εσωτερική λογική της σύνθεσης». Και ακόμα: «Ο Γκρέκο ζωγράφισε αυτόν τον πίνακα στο σπίτι του, στο στούντιό του. Δεν βασίζεται δηλαδή στο βλέμμα, αλλά στη γνώση. Όχι σε μια μοναδική οπτική γωνία, αλλά στην ένωση μεμονωμένων μοτίβων, που συγκέντρωσε περπατώντας στην πόλη και τα περίχωρά της».

Επομένως, το μοντάζ αποτελεί τη βάση της δραματουργικής εργασίας, γιατί αποτελεί εργασία πάνω στις πράξεις, ή μάλλον στο αποτέλεσμα που πρέπει να έχουν οι πράξεις στον θεατή. Συνίσταται στην καθοδήγηση του ματιού του θεατή πάνω στην ύφανση (*tessuto, text*) του θεάματος (*performance*), δηλαδή στη συμμετοχή του θεατή στο βίωμα του *performance text*. Ο σκηνοθέτης συνθέτει την προσοχή του θεατή μέσα από τις πράξεις των ηθοποιών, τα λόγια του κειμένου, τις σχέσεις, τη μουσική, τους ήχους, τα φώτα, τη χρήση των αντικειμένων».

Το μοντάζ του ηθοποιού

Μπορούμε να διακρίνουμε δύο σφαίρες δράσης ή δύο διαφορετικές κατευθύνσεις δουλειάς: του ηθοποιού που εργάζεται σε ένα κωδικοποιημένο σύστημα θεάματος και του ηθοποιού που πρέπει να επινοήσει και να καθορίσει τον δικό του τρόπο παρουσίας σε κάθε διαφορετικό θέαμα, φροντίζοντας να μην επαναλαμβάνει αυτό που έκανε στο προηγούμενο θέαμα.

Ο ηθοποιός που εργάζεται σε ένα κωδικοποιημένο σύστημα θεάματος, κατασκευάζει το «μοντάζ» μέσω μιας πορείας φυσικής αλλοίωσης της «φυσιολογικής» ή

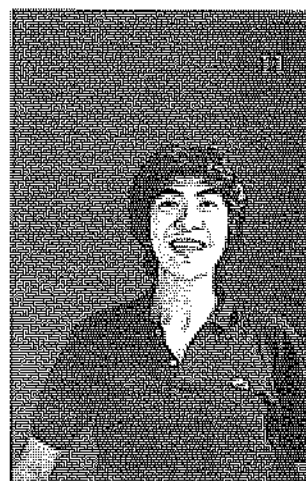
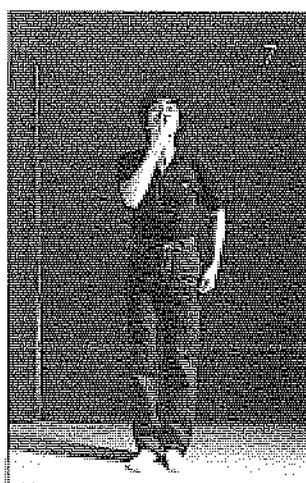
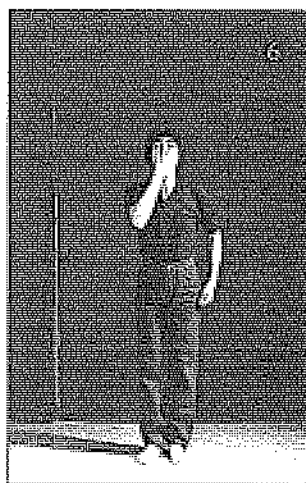
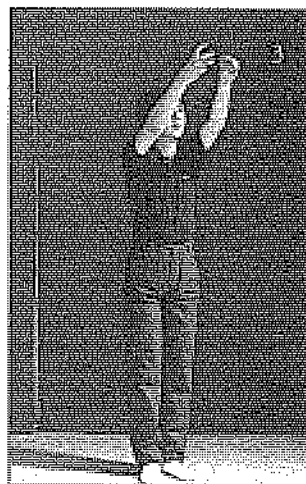
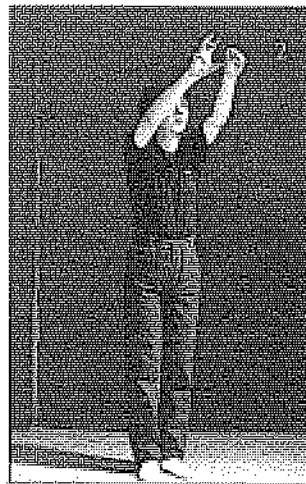
«αυθόρμητης» συμπεριφοράς. Η ισορροπία μεταβάλλεται και διαμορφώνεται, καθίσταται ασταθής: με τον τρόπο αυτό ξεπηδούν από το σώμα νέες εντάσεις, που έχουν ως αποτέλεσμα τη διεύρυνσή του. Έτσι διευρύνονται και κωδικοποιούνται συγκεκριμένες φυσιολογικές διαδικασίες, οι συνεχείς κινήσεις των ματιών για παράδειγμα (*σκιρτήματα*), οι οποίες στην καθημερινή ζωή συμβαίνουν δύο-τρεις φορές το δευτερόλεπτο και αλλοιώνονται στις φάσεις προσόπλωσης (*nistagmi*), εντάσσονται ακριβώς σε μια κωδικοποίηση, η οποία αναδημιουργεί, μέσω ειδικών κανόνων που κατευθύνουν τις κινήσεις των ματιών του ηθοποιού, ένα ισοδύναμο της διαρκούς ζωτικότητας των ματιών στην καθημερινή πραγματικότητα.

Και όσον αφορά τα χέρια όμως, οι κινήσεις των δακτύλων, τις οποίες στην καθημερινή ζωή τις διαπερνούν και τις ζωογονούν δυνάμεις, που κάνουν κάθε δάκτυλο να ξεχωρίζει, ανακατασκευάζονται στο θέατρο σε *mudra*. Οι *mudra* μπορούν να έχουν σημασιολογική αξία ή καθαρά δυναμική αξία. Ανταποκρίνονται όμως στην ανάγκη αναδημιουργίας του ισοδύναμου της ζωής των δακτύλων, υποχρεώνοντάς τα να περνάνε συνεχώς από μια συγκεκριμένη κωδικοποιημένη στάση σε άλλη, εξίσου συγκεκριμένη.

Αναλογικά, στις στάσεις μη-κίνησης στο χώρο, η οποία ρυθμίζεται ως δράση στον χρόνο μέσω της διεύρυνσης των εντάσεων στους στατικούς μύς, αναδημιουργείται το ισοδύναμο της ζωής που ρυθμίζει την καθημερινή ισορροπία. Στην καθημερινή ζωή, ακινησία εκ των πραγμάτων δεν υπάρχει και η φαινομενική ακινησία αποτελείται από πολύ μικρές και συνεχείς διορθωτικές κινήσεις (βλ. Ισορροπία, Μάτια και πρόσωπο, Χέρια).

Το αποτέλεσμα όλων αυτών των διαδικασιών, οι οποίες μεγεθύνουν συμπεριφορές και σωματικές δράσεις για να αναδημιουργήσουν από αυτές ένα ισοδύναμο, είναι μια σειρά από «παρτιτούρες» ακριβείας. Οι ηθοποιοί που χρησιμοποιούν αυτές τις παρτιτούρες έχουν στη διάθεσή τους έναν πραγματικό και προσωπικό σκηνικό βίο, που συνθέτει μια αληθινή νέα συμπεριφορά και διευρύνει τη σκηνική τους παρουσία.

Ο Ρίτσαρντ Σέκνερ κάνει λόγο για μια «ανακαίνιση συμπεριφοράς» που χρησιμοποιείται σε όλα τα είδη θεάματος, από τον σαμασιόμο μέχρι το εσθετιστικό θέατρο: «Ανακαινισμένη συμπεριφορά είναι η ζωντανή συμπεριφορά την οποία χειριζόμαστε όπως ακριβώς ένας σκηνοθέτης του κινηματογράφου χειρίζεται μια λωρίδα φιλμ. Κάθε λωρίδα πρέπει να επανασυνδεθεί, να ανακατασκευαστεί. Είναι ανεξάρτητη από τις αφορμές που την προκαλούν (κοινωνικές, ψυχολογικές, τεχνολογικές), που έχουν οδηγήσει στη δημιουργία της: έχει μια δική της συμπεριφορά. Η αρχική «αλήθεια» ή το «κίνητρο» αυτής της συμπεριφοράς μπορεί να χαθεί, να αγνοηθεί ή να καλυφθεί, να γίνει αντικείμενο λεπτομερούς επεξεργασίας ή να παραμορφωθεί από τον μύθο. Ενώ ξεκινούν μια διαδικασία —που χρησιμοποιείται κατά τη διάρκεια των προβών για να αρχίσει μια νέα διαδικασία, η παράσταση— τα τμήματα συμπεριφοράς, δεν αποτελούν πια αυτά τα ίδια διαδικασίες, άλλα αντικείμενα, *υλικά*». (βλ. Ανακαίνιση συμπεριφοράς).



Πρώτο μοντάζ του ηθοποιού: ο Κοσούκε Νομούρα στην Α εκδοχή: πώς παίρνουμε ένα ζουμερό φρούτο από το δέντρο και το τρώμε σε μια σκηνή του Κυόγκεν.

Αυτό που γράφει ο Σέκνερ για να εξηγήσει πώς «ανακαινίστηκαν» κάποιοι τελετουργικοί χοροί που σήμερα θεωρούνται «κλασικοί», ταιριάζει απόλυτα στον ηθοποιό που εργάζεται βάσει μιας κωδικοποίησης ή σταθεροποιεί αυτοσχεδιασμούς σαν «φιλμ συμπερφοράς» στα οποία μπορεί να πραγματοποιηθεί εργασία συναρμολόγησης (μοντάζ).

Μόνο αν υπάρχει μια πορεία σταθεροποίησης, μπορεί να συντελεστεί η «ανακαίνιση», δηλαδή μια διαδικασία επιλογής και διεύρυνσης.

Έτσι, για παράδειγμα, όταν συγκεντρώνονται οι ηθοποιοί

του Καμπούκι, ακόμα και αν δεν έχουν ερμηνεύσει ποτέ το θέαμα (ή την παραλλαγή θεάματος) που ετοιμάζονται να παρουσιάσουν, μισρούν να χρησιμοποιήσουν «υλικά» ήδη έτοιμα, προερχόμενα από άλλες σκηνικές συνθήκες και να τα ξαναμοντάρουν. Έχω παρακολουθήσει ο ίδιος έναν *οναγκάτα*, που δεν είχε ερμηνεύσει ποτέ έναν συγκεκριμένο ρόλο, να βγαίνει στη σκηνή και να τον παρουσιάζει μόνο μετά από δύο πρόβες: είχε μοντάρει υλικά, που του ήταν ήδη γνωστά, από άλλους ρόλους που είχε παλαιότερα ερμηνεύσει.

Μονιάζ του σκηνοθέτη

Αν οι πράξεις των ηθοποιών μπορούν να δημιουργήσουν κάτι ανάλογο με τα κομμάτια του φιλμ που αποτελούν ούτως ή άλλως προϊόν μονιάζ, είναι δυνατόν να χρησιμοποιήσουμε αυτό το μονιάζ όχι σαν αποτέλεσμα, αλλά σαν υλικό για ένα περαιτέρω μονιάζ. Αυτό, σε γενικές γραμμές, είναι το έργο του σκηνοθέτη, που μπορεί να συνθέσει τις πράξεις περισσότερων ηθοποιών σε μια διαδοχική σειρά—ώστε η μία πράξη να φαίνεται πως απαντά στην άλλη—ή σε μια ταυτόχρονη εξέλιξη, στην οποία το νόημα της μιας και της άλλης πράξης προκύπτει άμεσα από την ταυτόχρονη συνύπαρξή τους.

Θα δώσουμε ένα παράδειγμα, χοντροκομμένο όπως όλα τα παραδείγματα, και ακόμα περισσότερο, αφού σε αυτή την περίπτωση θα χρησιμοποιήσουμε σταθερές εικόνες (φωτογραφίες που χρησιμοποιούνται σαν καρτέταινιες) για να εξηγήσουμε μια διαδικασία που η σημασία της εξαρτάται από την ανάπτυξη των ενεργειών στον χώρο και στον χρόνο και από τον ρυθμό τους.

Όσο χοντροκομμένο όμως και αν είναι, το παράδειγμα μπορεί να εξηγήσει το στοιχειώδες (συντακτικό) επίπεδο του «μονιάζ του σκηνοθέτη».

Ας φανταστούμε πως έχουμε ως αφηγηρία ένα συγκεκριμένο κείμενο:

«Η γυναίκα τότε είδε ότι μπορούσε να γευτεί τον νόστιμο καρπό του δέντρου, που ήταν σαγηνευτικό στην όψη, επιθυμητό για την κατάκτηση της γνώσης. Πήρε τον καρπό του και έφαγε από αυτόν. Έδωσε και στον σύζυγό της, που ήταν μαζί της, και εκείνος επίσης έφαγε από αυτό». (Γένεσις, 3,6)

Έχουμε επίσης δύο εκδοχές της «ανακαινισμένης συμπεριφοράς», δύο μονιάζ: το ένα από τον ηθοποιό Κοσούκε Νομούρα και το άλλο από τον σκηνοθέτη Ετιέν Ντεκρού.

Πρώτη σεκάνς του ηθοποιού

Ο Κοσούκε Νομούρα, ηθοποιός Κυόγκεν, δείχνει πώς συλλέγουν ένα φρούτο (ένα δαμάοκνη) σύμφωνα με την παράδοση της τέχνης του, και πώς το τρώνε. Ας δούμε στην πράξη την αρχή της επιλογής και της διεύρυνσης: (εικ.1) Με το ένα χέρι πιάνει το κλαδί, με το άλλο αρχίζει την κίνηση για να πάρει το φρούτο ξεκινώντας από την αντίθετη πλευρά (εικ.2) πιάνει το φρούτο και για να το κόψει δεν το τραβάει, αλλά... (εικ.3) το περιστρέφει, δείχνοντας το μέγεθός του (εικ.4) φέρνει το φρούτο στο στόμα του, όχι κατευθείαν, αλλά με μια κυκλική κίνηση. Τα δάκτυλα συγκρατούν το φρούτο, διαταγμένα με τρόπο ώστε να δείχνουν το μέγεθός του, την απαλότητά του, το βάρος (εικ.5-8) με μια κίνηση που ξεκινά από ψηλά, πλησιάζει το φρούτο στο στόμα (εικ.9) δεν είναι το στόμα εκείνο που συμπιέζει το φρούτο, αλλά το χέρι, το οποίο στη θεατρική πράξη εκτελεί μια ενέργεια ισοδύναμη με εκείνη που κάνει στην πραγματικότητα το στόμα (εικ.10) καταπίνει το φρούτο (ενώ το χέρι δουλεύει ακόμα: ο ηθοποιός δεν μοιάζει με έναν άνθρωπο που καταπίνει, το χέρι του όμως κάνει ορατή

μια πράξη—την κατάποση— που αλλιώς δεν θα ήταν ορατή) (εικ.11) ο άνθρωπος χαμογελά ικανοποιημένος αφού έχει γευτεί το φρούτο.

Δεύτερη σεκάνς του ηθοποιού

Ο μεγάλος δάσκαλος Ετιέν Ντεκρού δείχνει πώς μαζεύει ένα αντικείμενο από το έδαφος (ένα λουλούδι) σύμφωνα με τις αρχές του μίμου. Και αυτός ξεκινάει από την εντελώς αντίθετη κατεύθυνση σε σχέση με εκείνη προς την οποία διευθύνεται η πράξη, πρώτα με τα μάτια, έπειτα με την ενέργεια (εικ.1-14 στην σελίδα 219).

Οι δύο σειρές ενεργειών που μας παρέχουν οι δύο ερμηνευτές, παρά τα διαφορετικά τους κίνητρα, παρά τα διαφορετικά περιβάλλοντα από τα οποία προέρχονται, μπορούν με τη σειρά τους να μονταριστούν μαζί. Θα επιτύχουμε έτσι μια νέα σειρά, η σημασία της οποίας θα εξαρτηθεί από το νέο περιβάλλον στο οποίο θα εισαχθεί: από το ειδικό κείμενο που έχουμε επιλέξει ως αφηγηρία για το παράδειγμά μας. Στην περίπτωση αυτή δεν θα λάβουμε υπόψη μας, φυσικά το φύλο των δύο ερμηνευτών: κανείς δεν μας εμποδίζει, πράγματι, να δώσουμε το ρόλο της Εύας στον ιάπωνα ηθοποιό Κοσούκε Νομούρα.

Ας ξαναδούμε τώρα τις δύο σεκάνς των ερμηνευτών, αντιμετωπίζοντάς τις σαν να ήταν μια και μοναδική σεκάνς: η Εύα έχει μόλις υποκύψει στον πειρασμό του φιδιού, παίρνει το φρούτο, το δοκιμάζει. Η τελική της αντίδραση είναι ένα χαμόγελο για τον καινούργιο κόσμο που ανοίγεται μπροστά στα μάτια της (εικ.11 στη σελίδα 217).

Εδώ λείπει μια πράξη την οποία εύκολα μπορούμε να φανταστούμε: η Εύα, βάζοντας με τη σειρά της σε πειρασμό τον Αδάμ, αφήνει έναν καρπό της γνώσης κάτω στο έδαφος, μπροστά του. Και να ο Αδάμ, που κοιτάζει λοξά, από φόβο μήπως τον δει ο άγγελος του Θεού. Αρχίζει την κίνηση για να πάρει το φρούτο, ξεκινώντας από το αντίθετο άκρο: η αρχή της αντίθεσης ερμηνεύεται αρχικά σαν μια αντίδραση άρνησης. Στη συνέχεια ο Αδάμ οκύνει στο χώμα, παίρνει το φρούτο, γυρίζει τις πλάτες του σαν να πρόκειται να φύγει ή να φάει το φρούτο χωρίς να γίνει αντιληπτός, ή από ντροπή γι' αυτό που έκανε. Ή, επειδή έμεινε μόνος του, πηγαίνει προς αναζήτηση της Εύας (εικ.14 στην σελίδα 219).

Ένα μονιάζ τέτοιου είδους θα ήταν δυνατόν, γιατί οι δύο ερμηνευτές μπορούν να επαναλάβουν τέλεια κάθε μεμονωμένη πράξη, κάθε λεπτομέρειά της. Γι' αυτό ακριβώς ο σκηνοθέτης μπορεί να δημιουργήσει μια νέα σχέση ανάμεσα στις δύο σειρές διαδοχικών πράξεων, μπορεί να τις αποδεσμεύσει από το αρχικό τους περιβάλλον και να δημιουργήσει μεταξύ τους μια διαφορετική σχέση εξάρτησης, συσχετίζοντάς τις με ένα κείμενο το οποίο ακολουθεί πιστά. Το βιβλικό κείμενο πράγματι δεν αναφέρει πώς η Εύα δίνει τον καρπό στον Αδάμ. Στο σημείο αυτό ο σκηνοθέτης μπορεί να γεμίσει το σπικικό κενό στο κείμενο, και οι σειρές πράξεων που έχουν ήδη παγιωθεί από τους ηθοποιούς τού επιτρέπουν να βρει



Δεύτερο μοντάζ του
 ηθοποιού: ο Επέν Ντεκρού
 στη β' εκδοχή: πώς κόβουμε
 ένα λουλούδι στον μίμο.

έναν ιδιαίτερο τρόπο για να το γεμίσει. Κάποιες λεπτομέρειες της πράξης μπορούν να διευρυνθούν περαιτέρω, να γίνουν ακόμα πιο δραματικές, να ερμηνευτούν. Ας επιστρέψουμε στο παράδειγμά μας, στα «υλικά» τα οποία μας προμήθευσαν οι ερμηνευτές, χωρίς να προσθέσουμε τίποτα νέο.

Αφού οι δύο σκάνες των ερμηνευτών αποτελούν ήδη προϊόν μιας «ανακαίνισης συμπεριφοράς», αφού είναι πια παγιωμένες και επομένως μπορούμε να τις χρησιμοποιήσουμε όπως ακριβώς τις λωρίδες ενός φιλμ, ο σκηνοθέτης μπορεί να αποκόψει από ολόκληρη τη σειρά πράξεων του ενός ερμηνευτή κάποια αποσπάσματα και να τα ξανασυναρμολογήσει, συνδυάζοντάς τα με τα αποσπάσματα που προέρχονται από τη σειρά πράξεων του άλλου ερμηνευτή, προσέχοντας μόνο, ώστε μετά τα κοψίματα και τη νέα συναρμολόγηση, να υπάρχει μια φυσική αλληλουχία, ένας συγχρονισμός της συμπεριφοράς, που θα επιτρέπει να περνάμε από τη μια κίνηση στην άλλη με τρόπο οργανικό (η φωτογραφική συνέχεια επιτρέπει να μαντέψουμε αυτή την αλληλουχία).

Ιδού τώρα το παράδειγμα ενός νέου μοντάζ που συνδυάζει μεταξύ τους αποσπάσματα τα οποία προέρχονται από σειρές, αρχικά αυτόνομες και ανεξάρτητες, εφόδια των δύο ερμηνευτών (εικ. 1-10 σελ. 221).

Δεύτερο μοντάζ του σκηνοθέτη

Αν μεταφέρουμε το μοντάζ αυτό στο θέμα μας (Αδάμ και Εύα) ιδού η σημασία της νέας δράσης, που καταλήγει να γίνει μια ιδιαίτερη στιγμή του γενικού θέματος: (εικ. 1, σ. 221) Ο Αδάμ κοιτάζει σκεπτικός... (εικ. 2) Η Εύα παίρνει τον απαγορευμένο καρπό και ετοιμάζεται να τον φάει (εικ. 3) Αδάμ: «Είχαμε υποσχεθεί να μη φάμε τον καρπό αυτού του δέντρου!» (εικ. 4) Η Εύα επιμένει και πλησιάζει τον απαγορευμένο καρπό στο στόμα (εικ. 5) Αδάμ: «Η ρομφαία του Θεού θα μας τιμωρήσει!» (εικ. 6) Η Εύα είναι έτοιμη να δαγκώσει το φρούτο (εικ. 7) Αδάμ: «Μην το κάνεις!» (εικ. 8) Η Εύα τρώει τον απαγορευμένο καρπό (εικ. 9) ο Αδάμ πέφτει στο έδαφος (εικ. 10) ενώ η Εύα είναι μεθυσμένη από τη γνώση.

Στην αρχή, στις πράξεις που έχουν παγιωθεί από τους ηθοποιούς, στα δικά τους καρέ από φιλμ «ανακαινισμένης συμπεριφοράς» δίνει νόημα το περιβάλλον στο οποίο αναφέρονται.

Το ίδιο μοντάζ το οποίο συσχέτισαμε με τη βιβλική ιστορία, μπορούμε στην πραγματικότητα να το συσχετίσουμε με ένα μοντάζ του έργου του Στρίνιμπεργκ *Ο πατέρας*: η Λάουρα (η σύζυγος και σε αυτή την περίπτωση ο ηθοποιός Κοσούκε Νομούρα καλείται να παίξει έναν γυναικείο ρόλο) κάνει τον στρατηγό (τον σύζυγο) να υποπτευθεί πως η κόρη τους, στην πραγματικότητα, έχει άλλον πατέρα: ο άντρας γελοιοποιείται και συντρίβεται. Ο σκηνοθέτης βρήκε στις ενέργειες του Κοσούκε Νομούρα (που αρχικά αποτελούν μια ακολουθία βασισμένη στην περισυλλογή ενός δαμάσκηνου και τη βρώση του) τον υπαινιγμό για τη μοιχεία και κυρίως για την

εικόνα της «*vagina dentata*» που ευνουχίζει και συνθλίβει το αρσενικό. Στο τέλος, η Λάουρα λέει: «Είναι παράξενο αλλά δεν μπόρεσα ποτέ να κοιτάξω έναν άντρα χωρίς να νιώσω ανώτερη από αυτόν!» (*Ο πατέρας*, πράξη I, σκηνή IX).

Αν τις δούμε υπό το φως του νέου περιβάλλοντος τους, οι συνυφασμένες πράξεις των ηθοποιών θα πρέπει να αλλάξουν, μικρές λεπτομέρειες θα τροποποιηθούν για να αποκτήσουν λογική συνάρτηση με το νόημα που έχουν αποκτήσει τώρα οι πράξεις, και κυρίως, ο ρυθμός και η ένταση με τα οποία περιπλέκονται οι πράξεις, θα εξωθήσουν το υλικό με το οποίο είναι εφοδιασμένοι οι ηθοποιοί, τις δύο λωρίδες ανακαινισμένης συμπεριφοράς, όχι μόνο να χάσουν την αρχική τους ζωή, αλλά και να αποκτήσουν μια νέα.

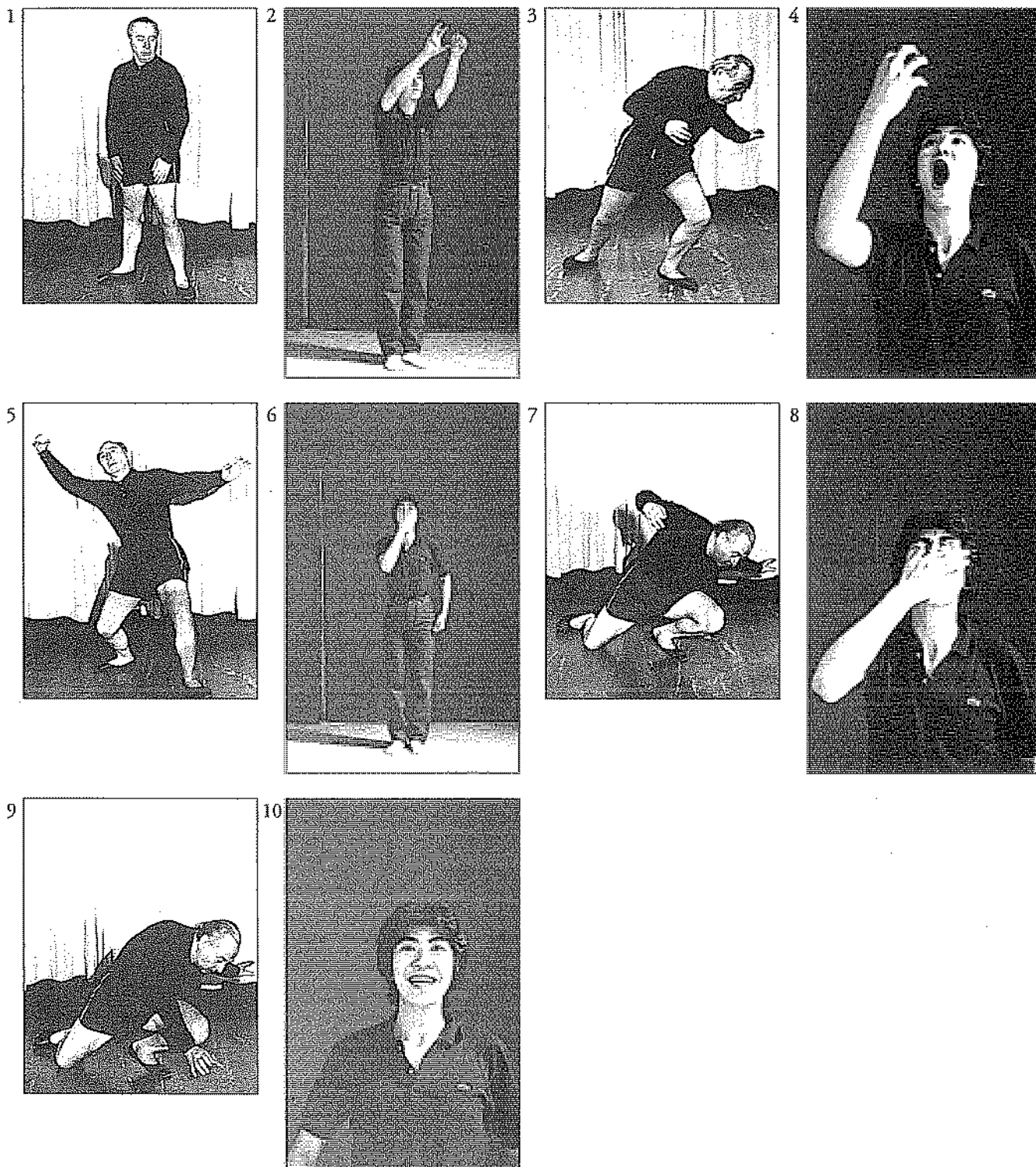
Το επίπεδο αυτού του μοντάζ των «καρέ» που χρησιμοποιήσαμε χονδρικά σαν παράδειγμα είναι το στοιχειώδες, το *γραμματικό* επίπεδο: το ουσιαστικό, δηλαδή η καλλιτεχνική εργασία, θα έρθει αργότερα. Βρισκόμαστε μπροστά σε ένα σώμα που κατασκευάζεται εν ψυχρώ, ένα σώμα «τεχνικό», στο οποίο εισβάλλει η ζωή. Αυτό όμως το τεχνικό σώμα περιέχει ήδη όλες τις τροχιές στις οποίες θα μπορέσει να κυλήσει ο σκηνοθέτης *βίος*, δηλαδή η ζωή η αναδημιουργημένη ως τέχνη, η ζωή του θεάτρου. Για να συμβεί αυτό, πρέπει να υπάρξει κάτι «ζεστό», που δεν μπορεί να αναλυθεί περαιτέρω, που δεν επιδέχεται περαιτέρω ανατομή, το οποίο θα συνενώσει το έργο των ηθοποιών και του σκηνοθέτη σε ένα μοναδικό σύνολο, στο οποίο δεν μπορούμε πια να διακρίνουμε την πράξη των μεν και το μοντάζ του δε. Αυτή είναι η φάση της εργασίας στην οποία δεν υπάρχουν πια κανόνες. Οι κανόνες χρησιμεύουν μόνο στο να καταστήσουν δυνατή την έλευση, να δημιουργήσουν τις συνθήκες στις οποίες η αληθινή και προσωπική καλλιτεχνική δημιουργία θα μπορέσει να πραγματοποιηθεί, χωρίς να σέβεται πια όρια ή αρχές.

Στο μοντάζ του σκηνοθέτη οι πράξεις, για να γίνουν δραματικές, πρέπει να προσλάβουν ένα άλλο σθένος που θα ανατρέψει τη σημασία και τα κίνητρα με τα οποία συντέθηκαν οι πράξεις των ηθοποιών.

Το νέο αυτό σθένος είναι που κάνει να προχωρήσουν οι πράξεις πέραν της ενέργειας την οποία εκείνες, από μόνες τους, εκπροσωπούν. Αν εγώ προχωρώ, προχωρώ και αυτό είναι όλο. Αν κάθομαι, κάθομαι και αυτό είναι όλο. Αν τρώω, δεν κάνω τίποτε άλλο εκτός από το να τρώω. Αν καπνίζω, δεν κάνω τίποτε άλλο εκτός από το να καπνίζω. Είναι πράξεις που αποτελούν αυτοσκοπό, που αυτοεξαντλούνται.

Αυτό που κάνει να ξεπεράσουμε τις πράξεις, και τις εξωθίσει πέρα από την επεξηγηματική τους σημασία, προέρχεται από τη σχέση με την οποία τοποθετούνται στο περιβάλλον μιας κατάστασης. Όταν συσχετίζονται με κάτι άλλο, γίνονται δραματικές. Δραματοποιώ μια πράξη σημαίνει, εισάγω μια έκρηξη έντασης, που την αναγκάζει να αναπτυχθεί προς σημασιές διαφορετικές από τις αρχικές της.

Με λίγα λόγια, το μοντάζ είναι η τέχνη της τοποθέτησης των πράξεων σε ένα περιβάλλον που τις κάνει να παρεκκλίνουν από την αδιαμφισβήτητη σημασία τους.



Μοντάζ του σκηνοθέτη. Η νέα εκδοχή που προκύπτει από την επεξεργασία των μοντάζ Α και Β των πθοποιών και τις νέες πιθανές εναλλαγές περιεχομένου: Από την *Γένεση* 3,6 ή από τον Στρίντπεργκ, *Ο πατέρας* (1887), πράξη 1η, σκηνή 9η. Αν μεταφέρουμε το νέο αυτό μοντάζ στο πρώτο από τα θέματά μας –τον απαγορευμένο καρπό–, ιδού το νόημα που προκύπτει από τη νέα πράξη: (εικ. 1) ο Αδάμ κοιτάζει διατακτικός ... (εικ.2) η Εύα είναι έτοιμη να πιάσει τον απαγορευμένο καρπό και να τον φέρει στο στόμα της (εικ.3) Αδάμ: «Υποσχθήκαμε να μη φάμε τον καρπό του Θεού!» (εικ.4) η Εύα επιμένει και πλοσιάζει τον απαγορευμένο καρπό στο στόμα της (εικ.5) Αδάμ: «Η ρομφαία του Θεού θα μας τμωρήσει!» (εικ.6) Η Εύα ετοιμάζεται να δαγκώσει τον καρπό (εικ.7) Αδάμ: «Μην το κάνεις!» (εικ.8) η Εύα τρώει τον απαγορευμένο καρπό (εικ.9) ο Αδάμ πέφτει στο έδαφος ενώ (εικ.10) η Εύα εκοιτασιάζεται από τη γνώση. Το ίδιο μοντάζ που εφαρμόσαμε στη βιβλική ιστορία μπορεί να εφαρμοστεί και σε μια σκηνή από τον *Πατέρα* του Στρίντπεργκ: η Λάουρα (η σύζυγος και στην περίπτωση αυτή ο πθοποιός Κοσούκε Νομούρα καλείται να ερμηνεύσει έναν γυναικείο ρόλο) υποβάλλει στον στρατηγό (τον σύζυγο: Ευιέν Ντεκρού) την υποψία πως η κόρη τους έχει άλλον πατέρα. Ο άντρας νιώθει γελοιοποιημένος και πληγωμένος. Ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί τις ενέργειες του Κοσούκε Νομούρα (αρχικά μια σειρά από κινήσεις που αναπαριστούν πώς κόβει και τρώει ένα δαμάσκηνο) για να δημιουργήσει ένα σύμβολο μοιχείας, και κυρίως την εικόνα της «*vagina dentata*» του κόλπου που ευνοχίζει και συνθλίβει το αρσενικό. Στο τέλος, η Λάουρα λέει: «Είναι παράξενο αλλά δεν μπόρεσα ποτέ να κοιτάξω άντρα χωρίς να νιώσω ανώτερη από αυτόν!» (*Ο πατέρας*, πράξη 1, σκηνή IX).



Νοσταλγία ή πάθος για επιστροφή

Νικόλα Σαβαρέζε

Ο Οδυσσεάς μακριά από την Ιθάκη δεν υπέφερε από νοσταλγία: ο όρος αυτός, παρότι αποτελείται πράγματι από ελληνικές λέξεις (*νόστος*= επιστροφή και *άλγος*= πόνος), επινοήθηκε μόλις τον 18ο αιώνα από έναν ολλανδό γιατρό, για να προσδιορίσει εκείνη την ιδιαίτερη ασθένεια η οποία έπληττε αυτούς που ήταν αναγκασμένοι να ζουν για πολύ καιρό μακριά από την πατρίδα τους. Πρώτοι από όλους αυτούς, τον καιρό εκείνο, ήταν οι Ελβετοί που μετανάστευαν από τα βουνά ψάχνοντας για δουλειά.

Η νοσταλγία παρέμεινε μέχρι τα τέλη του προηγούμενου αιώνα ένας όρος αποκλειστικά ιατρικός: βγήκε από τα βιβλία της ιατρικής για να μπει στο λεξιλόγιο των εστέτ ευρωπαϊών ρομαντικών με τη χροιά της «μάταιας επιθυμίας» και της «μελαγχολίας». Με τις αποχρώσεις αυτές εντάχθηκε και στην καθομιλουμένη.

Θα χρησιμοποιήσουμε τον όρο «νοσταλγία» με την κυριολεκτική του σημασία –πάθος για επιστροφή– και θα τον εμπλουτίσουμε με μια λεπτή χροιά σύμφωνα με την παρατύπηση του Νικολό Τομαζέο στο περίφημο λεξικό του για την ιταλική γλώσσα. Εκεί ορίζει τη νοσταλγία ως «ευγενές πρόνομο των φτωχών χωρών». Με την έννοια αυτή η νοσταλγία αποτελεί γνώρισμα της καλλιτεχνικής δραστηριότητας του εικοστού αιώνα, και εξαιρετικά συνδεδεμένη με τη φύση του θεάτρου.

Μια μελέτη των ηθοποιών του παρελθόντος και ηθοποιών από άλλους πολιτισμούς, των σκηνικών συμπεριφορών τους και των τεχνικών τους, φτάνει μέχρι τις αρχές του προηγούμενου αιώνα, όταν οι άνθρωποι του θεάτρου αναζητούσαν νέες οδούς της θεατρικής γλώσσας και μια νέα ταυτότητα του θεάτρου για να αντιμετωπίσει η επανάσταση των μαζικών μέσων επικοινωνίας.

Ηθοποιοί, χορευτές και οι πρωτοεμφανιζόμενοι τότε σκηνοθέτες, στράφηκαν σε πολιτιστικές κληρονομίες που απείχαν ιστορικά και γεωγραφικά από την προηγούμενη ευρωπαϊκή παράδοση, σε θεατρικές κληρονομίες πολιτισμών που θα μπορούσαν να αποτελέσουν ισχυρές εναλλακτικές στο θέατρο του 19ου αιώνα, θα μπορούσαν να τους εφοδιάσουν με σπουδαία επιχειρήματα πολιτιστικής στρατηγικής, προπάντων όμως, με διαφορετικούς και πιο πλούσιους εκφραστικούς τρόπους για τους ηθοποιούς. Έτοι γεννήθηκαν οι μύθοι της Κομέντια ντελ άρτε, του αρχαίου ελληνικού θεάτρου και των θεάτρων της Ανατολής.

Αρκετά διαφορετικές μεταξύ τους, με μεγάλες αποστάσεις μέσα στον χρόνο και τον χώρο, που τις έκαναν να εμφανίζονται μυθικές και θρυλικές, οι πηγές αυτές φαίνονταν να επισκιάζουν στη φαντασία των καλλιτεχνών άλλες *χρυσές εποχές* του θεάτρου για τις οποίες, σε μια στιγμή μεγάλων αλλαγών, δεν γινόταν να μην

αισθάνονται νοσταλγία. Δεν ήταν τόσο η προαιωνία επιθυμία επιστροφής στις ρίζες, όσο μια τεχνική έρευνα για ένα σημείο απόκλισης: όχι μια αδύναμη απροσδιόριστη νοσταλγία του απείρου, αλλά –κυριολεκτικά– έρευνα για να υπερβούμε τα όρια και τα σύνορα του πολιτισμού μας.

Η Κομέντια ντελ άρτε, το αρχαίο ελληνικό θέατρο και τα θέατρα της Ανατολής, μαζί με τα δημοφιλέστερα είδη θεάματος (από το τσίρκο ως το καμπαρέ) ανακαλύφθηκαν ξανά, μελετήθηκαν και επανεφευρέθηκαν, με αποτέλεσμα να αποτελέσουν νέες πηγές πλούτου για τη θεατρική τέχνη, τόσο στον ιδεολογικό τομέα όσο και σε αυτόν της πρακτικής: η επίδρασή τους στην εξέλιξη της μοντέρνας δυτικής σκηνής υπήρξε αποφασιστική.

Αυτές οι μορφές θεάτρου είχαν κάποια κοινά χαρακτηριστικά, που αφενός μεν έρχονταν σε αντίθεση με τους κανόνες του θεάτρου του 18ου αιώνα και του αστικού 19ου, και αφετέρου φαινόταν επαναστατικά σε σύγκριση με την πιο πρόσφατη εκφραστική παράδοση του ηθοποιού. Πρώτα απ' όλα, την απόρριψη ενός συγκεκριμένου νατουραλιστικού μανιερισμού για χάρμη μιας αισθητικής που δεν βασιζόταν στη μίμηση αλλά σε ένα σύστημα ομιλιών κατά δεύτερον, την κατάργηση του φράχτη ανάμεσα στον ηθοποιό και τον θεατή –τον περίφημο τέταρτο τοίχο– με νέες δυνατότητες επικοινωνίας μεταξύ σκηνής και κοινού. Τέλος, τη ρήξη της δραματικής ενότητας μέσω μιας συνάρθρωσης της πλοκής σε χώρους και χρόνους συμβολικούς.

Οι σκηνοθέτες, οι ηθοποιοί, οι χορευτές και όλοι οι άνθρωποι του θεάματος βρέθηκαν έτοιμοι μπροστά σε νέα δείγματα θεατρικής επικοινωνίας από τα οποία μπορούσαν να αντλήσουν αρκετή ελευθερία: ήταν δείγματα συναρπαστικά από πολιτιστικό άποψη, τεχνικά τέλεια, αλλά αρκετά άγνωστα, ώστε να μπορούν να διορθωθούν και να ανατραπούν, σχεδόν να *επινοηθούν*, χωρίς τους φόβους που θα προκαλούσαν πλησιέστερα πρότυπα.

Η Κομέντια ντελ άρτε και ιδιαίτερα τα ασιατικά θέατρα εισπνήθηκαν μια υποκριτική τέχνη απαλλαγμένη από ψυχολογικούς κανόνες και βασισμένη αντιθέτως εξολοκλήρου σε μια σχολαστική τεχνική του σώματος, ως μοναδικού στοιχείου και οργάνου του ηθοποιού, ικανού να παρουσιάσει και τα συναισθήματα. Αν όμως εξαιρέσουμε την Κομέντια ντελ άρτε, της οποίας η παράδοση διακόπηκε στα τέλη του 18ου αιώνα, μπορούμε να κατανοήσουμε πώς ειδικά οι ηθοποιοί της Ανατολής, που ενσαρκώνουν ακόμα τις αρχαίες παραδόσεις τους, θα μπορούσαν να εκπροσωπήσουν τα μοναδικά πρότυπα που ήταν όχι μόνο διαφορετικά, αλλά επιπλέον ζωντανά, και επομένως μπορούσε κανείς άμεσα να τα απολαύσει.

Φυσικά, η νοσταλγία αυτή, περιέκλειε κινδύνους και παθολογικές επιπλοκές: οι μόδες, η επιθυμία για το εξωτικό και το διαφορετικό, η επιφανειακή ερμηνεία, υπήρξαν τα άλλα πρόσωπα μιας καθολικής θεατρικής ουτοπίας που ήλπιζε στη συμβίωση με το μεγάλο κοινό. Αυτές οι όψεις όμως, που έγιναν με τη σειρά τους πηγές

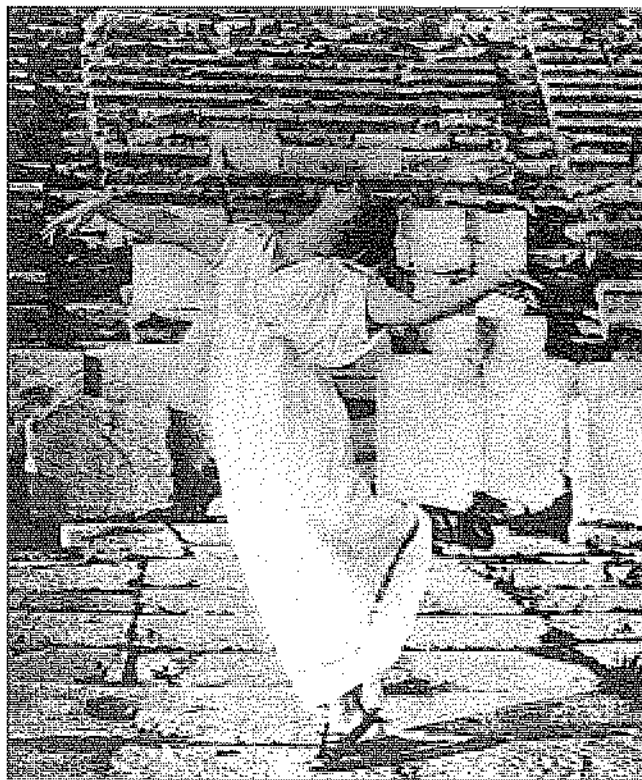
παρεξηγήσεων, περισσότερο ή λιγότερο παραγωγικών (είναι η ιστορία του θεάτρου που προηγήθηκε της εποχής μας), δεν πρέπει να μας αποσπάσουν την προσοχή από τον αντικειμενικό σκοπό τον οποίο πέτυχαν: η άμεση επαφή με μακρινούς θεατρικούς πολιτισμούς προετοίμασε τον κόσμο του θεάτρου ώστε να κατανοήσει πως η τέχνη του ηθοποιού αποτελεί τον θεμέλιο λίθο της παράστασης και πως το θέατρο υπάρχει επειδή υπάρχουν οι ηθοποιοί.

Αυτό ήταν το πρώτο ιστορικό αποτέλεσμα της νοσταλγίας: ήταν η αρχή μιας πορείας που έστρεψε τη θεατρική αναζήτηση στη Δύση προς την εκπαίδευση του ηθοποιού, κάνοντάς την ταυτόχρονα να απομακρυνθεί, όσο ήταν δυνατόν, από τους νόμους που επέβαλε η παραγωγή και η αγορά. Ο δυτικός ηθοποιός, που μέχρι εκείνη τη στιγμή κατατασσόταν παραδοσιακά σε διαφορετικές κατηγορίες –ηθοποιός, χορευτής, μίμος, τραγουδιστής, ακροβάτης– πίστεψε τώρα στην ενότητα και την αξία του καλλιτέχνη: ήταν η νοσταλγία της ακεραιότητας, του ηθοποιού ως «ατόμοι» με την κυριολεκτική ετυμολογία του όρου, δηλ. του άτμπτου, συνολικού και ενιαίου ηθοποιού.

Το δεύτερο αποτέλεσμα της νοσταλγίας χρειάστηκε περισσότερο χρόνο για να γνωστοποιηθεί: η αναθεώρηση της καταγωγής του ευρωπαϊκού θεάτρου, η ιστορική έρευνα για το αν έγινε στη Δύση ο διαχωρισμός της ενότητας ηθοποιός-χορευτής. Οι πιο πρόσφατες μελέτες συμφωνούν πως η διάκριση έλαβε χώρα τον 17ο αιώνα, όταν το μπαλέτο και ο χορός διέκριναν επαγγελματικά τον ηθοποιό από τον χορευτή: πράγματι, πριν, στα θεάματα της Αναγέννησης, όπως και σε αυτά της Κομέντια ντελ άρτε, οι ηθοποιοί τραγουδούσαν, χόρευαν και έπαιζαν όπως ακριβώς κάνουν στο Καμπούκι ή στην Όπερα του Πεκίνου.

Ο χορός των ηθοποιών

Η Κομέντια ντελ άρτε βασιζόταν σε μεγάλο μέρος της στον χορό των ηθοποιών και είναι πράγματι πολύ παράξενο το γεγονός ότι έχει ερευνηθεί ελάχιστα από τους ειδικούς του χορού κι ακόμα λιγότερο από τη λογοτεχνική κριτική. Η δουλειά των ηθοποιών της, πέρα από τη δημιουργία των κειμένων, επικεντρωνόταν προπάντων στην αναζήτηση και σύνθεση μιας παρτιτούρας κινήσεων, ακροβατικών και χειρονομιών, που ήταν συνδεδεμένες με τους ρόλους, οι οποίοι καθορίζονται από τις μάσκες: ο ηθοποιός, ως συνέπεια, δεν είχε μόνο να μιλάει, να τραγουδάει και να γνωρίζει τουλάχιστον ένα μουσικό όργανο – έπρεπε να είναι ταυτοχρόνως χορευτής και ακροβάτης. Πολλοί ηθοποιοί εκτελούσαν σάλτιο μορτάλε επί σκηνής ή σχοινοβατούσαν καθώς απήγγελλαν κάποιο ουναρπαστικό, γεμάτο εκπλήξεις κείμενο. Οι δράσεις τους απαιτούσαν αναμφισβήτητα υψηλή δεξιότητα και αυτά η θεαματική τους φύση χάρισε τη δόξα σε πολλούς ηθοποιούς και ομάδες της Κομέντια ντελ άρτε. Εκείνη την εποχή μάλιστα λες και οκτώσ συναιπείς πράξεις δεν ήταν αρκετά εξαντλητικές, η παράσταση τελείωνε πάντα με τραγούδι και χορό.



Η Ιζαντόρα Ντάνκαν (1878-1927) σε έναν χορό εμπνευσμένο από την κλασική Ελλάδα. Και η Ντάνκαν ερμήνευσε τον μύθο του ελληνικού χορού με αντι-ακαδημαϊκό τρόπο, σαν μια επιστροφή στις ρίζες: μια στρατηγική που είχε σκοπό να δώσει έναν νέο προανατολισμό στον χορό, δεν προσέβαλε μεν την παράδοση του κλασικού μπαλέτου, δούλευε όμως με άλλες δυναμικές αρχές.

Αυτή η ειδικότητα στην Κομέντια ντελ άρτε μπορεί κανείς συνοπτικά να θεωρήσει πως προήλθε –σύμφωνα με πρόσφατες μελέτες– από την ανταγωνιστικότητα των επαγγελματιών ηθοποιών, από την ανάγκη τους να προσελκύουν διαφορετικούς θεατές, διαφορετικούς ως προς την κοινωνική τάξη και τη γλώσσα (πολλοί καλλιτέχνες μετανάστευσαν στην Ευρώπη, ειδικά στη Γαλλία), από τις υλικές συνθήκες των παραστάσεων (όπως αθηνής φωτισμός). Σημαντικό ρόλο έπαιξε ακόμα η χρήση μάσκας, η οποία εξαίτιας της περιορισμένης εκφραστικότητας του προσώπου οδήγησε στην εκμετάλλευση της δυναμικής του σώματος-εν-δράσει. Ασφαλώς, οι χοροί δεν ήταν συμβατικοί, μινουέτα ή σαραμπάνι, αλλά αυστηρά προσωπικοί – το ύψος τους ήταν στενά συνδεδεμένο με τον χαρακτήρα που ερμήνευαν και κυρίως με την προσωπικότητά τους ως ηθοποιών. (Βλ. και Φ. Ταβιάνι, *Η γλώσσα της ενέργειας* στο κεφ. Ιστοριογραφία). Από επαγγελματική άποψη, αυτός ο τρόπος να συνθέτουν τις δράσεις που εκτελούν οι μάσκες δεν πρέπει να είναι πολύ διαφορετικός από τον τρόπο που συνθέτουν τους ρόλους τους οι ηθοποιοί του Καμπούκι ή της Όπερας του Πεκίνου σύμφωνα με την παράδοση χιλιετιών.

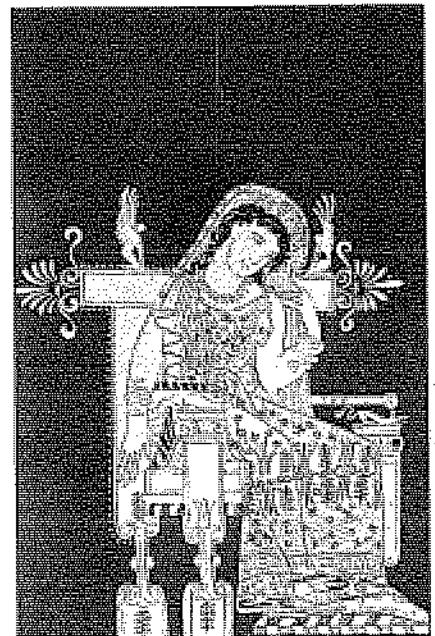
Μέσω της Κομέντια ντελ άρτε ο «χορός των ηθοποιών» μπήκε στη Γαλλία και εμφανίστηκε στην αυλή με την εισαγωγή του *comédie-ballet* από τον Μολιέρο και τον Λυλί. Ο Μολιέρος, μαθητής των ιταλών κωμικών, γνώριζε πολύ καλά όχι μόνο τις τεχνικές αλλά και τη



(επάνω, αριστερά) Γελοιογραφίο του μπαλέτου *Η ιεροτελεστία της Άνοιξης*, σε χορογραφία του Νιζίνσκι και μουσική του Στροβίνσκι (1913): σχέδιο του Ζοέλ γιο το *Le Théâtre a Paris*. Η λεζόντα που συνόδευε τη γελοιογραφία επεσήμανε πως ο χορογράφος είχε αντιμεταθέσει εντελώς τη θέση των μελών του σώματος των χορευτών και, κυρίως, του κεφαλιού με τα άκρα. Οι απόπειρες αντι-ακαδημαϊκής ανανέωσης, που είχαν σκοπό να ερευνήσουν νέες δυναμικές τεχνικές και θεματικές, δεν γίνονταν πάντα κοτανοπιές και αποδεκτές από το κοινό και την κριτική: *Η ιεροτελεστία της Άνοιξης* υπήρξε η ηχηρότερη αποτυχία του Νιζίνσκι (1889-1950) ως χορογράφου, στο ίδιο Παρίσι που είχε καιακτηθεί από τα ρωσικά μπαλέτο και είχε κάνει είδωλό του τον Νιζίνσκι, τον πρώτο χορευτή του θιάσου. Οι χορογραφίες του Νιζίνσκι, που θεωρήθηκαν τότε καταστροφή της παράδοσης, χρησιμοποιήθηκαν ως πρότυπο του σύγχρονου χορού από τις μεταγενέστερες πρωτοπορίες. (επάνω, δεξιά) Και ο Νιζίνσκι, όπως η Ιζαντόρα Ντιάνκαν, εμπνεύστηκε από την κλασική Ελλάδα και χρησιμοποίησε τις αρχαίες εικόνες, που μπορούσαν να τον βοηθήσουν στη ρήξη του ακαδημαϊσμού, τον οποίο εκπροσωπούσε το κλασικό μπαλέτο: αποκορύφωμα αυτής της αναζήτησης του υπήρξε η χορογραφία *Τό απομεισίμερο ενός φαύνου* (1912) στην οποία εγκατέλειπε τα θαυμάσια *entrechat* του (βλ. Πόδιο) για χάρη μιας κίνησης που έμοιαζε με «βίδωμα» του σώματος στο έδαφος. Εξαιτίας του ρεαλισμού κάποιων ερωτικών στάσεων του φαύνου, το έργο θεωρήθηκε σκανδαλώδες και ξεσπάκωσε θύελλα οντιδράσεων.



(αριστερά) Η αμερικανίδα χορεύτρια Ρουθ Σαιν-Ντενί σε έναν «βιρμανικό χορό» το 1923 και (δεξιά) ο Τεντ Σων στον *Κοσμικό χορό του Σίβα*, σε χορογραφία του ίδιου, την οποία δημιούργησε κατά τη διάρκεια της περιόδου του στην Ινδία, το 1924. Η καριέρα της Ρουθ Σαιν-Ντενί μπορεί να θεωρηθεί ως κλασικό παράδειγμα της σχέσης των δυτικών χορευτών με το ασιατικό χοροθέατρο. Λόγω του ενδιαφέροντός της για τους αρχαίους χορούς και προπάντων για τον μύθο της Ανατολής, η Ρουθ Σαιν-Ντενί άρχισε την καριέρα της με θεάματα που συχνά χαρακτηρίζονταν στο μεγαλύτερο μέρος τους από γνήσιο εξωτισμό: μετά το ταξίδι της όμως στην Ασία μαζί με τον Τεντ Σων (1891-1972) –σύντροφό της στη ζωή και την τέχνη– κατεύθυνε την έρευνα της στις άμεσες ρίζες διαφόρων ασιατικών χορών, παίρνοντας από αυτούς τις ουσιαστικές τεχνικές όψεις τις οποίες πριν επινοούσε ή απλώς διαισθανόταν. Η Ρουθ Σαιν-Ντενί μετέτρεψε έτσι τον αρχικό εξωτισμό του χορού της σε μια αληθινή τεχνική και κλλιτεχνική εμπειρία των χορών της Ανατολής. Η επίδραση του χορευτικού θιάσου Ντενί-Σων που διπύθνη η ίδια και ο Τεντ Σων, θεωρείται από όλους θεμελιώδεις για τη διαμόρφωση του σύγχρονου χορού.



Σύγκριση ανάμεσα σε μορφές της ελληνικής αγειακής ζωγραφικής και ηθοποιούς της Κομεντί Φρονσαιζ. Η αντιπαραβολή δεν είναι δική μας, παρουσιάστηκε το 1899 στο συναρπαστικό γαλλικό περιοδικό *Le Théâtre*, σε ένα άρθρο του Ντ. Μπ. Λαφλότ, με τίτλο: *Αρχαίο θέατρο, σύγχρονες χειρονομίες*. Το κείμενο παρουσίαζε την καταγωγή της αρχαιολογικής μόδας των κλασικών γάλλων ηθοποιών και έδειχνε τις αναλογίες μεταξύ της ελληνικής κοινωνίας και της οσοιαζόμενης φιλολαϊκής τάσης του γαλλικού θεάτρου της εποχής. Με τη σειρά: (αριστερά) ο Μουνέ-Συλί (1841-1916) στο ρόλο του Κρέοντα στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή (κέντρο) η Σάρα Μπερνάρ (1844-1923) στο ρόλο της Μήδειας στο ομώνυμο δράμα του Κατύλ Μεντές και (δεξιά) της Φαίδρας στο ομώνυμο δράμα του Ρακίνα. Όπως μπορούμε να παρατηρήσουμε, η επιθυμία να οντλήσουν έμπνευση από τις πηγές του θεάτρου – δηλαδή από το ελληνικό θέατρο – εκδηλώθηκε αρχικά μέσω μιας εξωτερικής μίμησης των κοστούμων, με μια δόση ελευθερίας ωστόσο, και μιας ασαφούς τραγικής στάσης: αντίθετα, δεν υπήρχε καμιά πραγματική σχέση με τη φυσική δομή που χαρακτήριζε τις ελληνικές φιγούρες, οι στάσεις των οποίων μοιάζουν ανασκευασμένες, σχεδόν αντιφωικές σε σχέση με τις εμφανώς πιο στομφώδεις στάσεις των δύο γάλλων ηθοποιών.

δραματουργική και θεαματική αξία του στοιχείου του χορού. Και αυτή η πλευρά της δράσης του Μολιέρου δεν έχει μελετηθεί ικανοποιητικά: ο Μολιέρος πράγματι δεν υπήρξε μόνο ένας μεγάλος δραματουργός, αλλά και ηθοποιός, μίμος, τραγουδιστής και χορευτής, όπως οι ιταλοί ηθοποιοί, των οποίων υπήρξε προσεκτικότερος μαθητής. Είναι βέβαιο ότι ο θίασος του Μολιέρου στις περιόδους του στην επαρχία παρουσίαζε μπαλέτα-ιντερμέδια, και το όνομα του Μολιέρου συμπεριλαμβάνεται συχνά στους χορευτές.

Η δημιουργία των *comédie-ballet* από τον Μολιέρο υποτιμήθηκε από τη θεατρική ιστοριογραφία σε σχέση με το υπόλοιπο έργο του και απαλείφθηκε σταδιακά από τις παραστάσεις. Τον 19^ο αιώνα ήδη, ο Θεόφιλος Γκοτιέ παραπονιόταν ότι τα έργα του Μολιέρου δεν παρουσιάζονται επί σκηνής με όλα τα τεχνάσματα που προβλέπει ο συγγραφέας τους, όπως για παράδειγμα το μπαλέτο στον *Κατά φαντασίαν ασθενή*.

Οι μέθοδοι που συνέθεσαν, επομένως, η Κομέντια ντελ άρτε και το κλασικό μπαλέτο, όχι μόνο μοιάζουν μεταξύ τους, αλλά έχουν την ίδια ακριβώς προέλευση. Στην πράξη, στις ρίζες του σύγχρονου δυτικού θεάτρου, η διαφορά ανάμεσα στο θέατρο και τον χορό δεν υπήρχε και η κατάταξη αφορούσε όχι τόσο σε κάποια διαφορετικά είδη, όσο στην ιεράρχηση των ικανοτήτων ενός συγκεκριμένου ηθοποιού ή ομάδας ηθοποιών. Η ενότιπη αυτή της καταγωγής επιτρέπει ορισμένες εκτιμήσεις που μπορούν να συνοψιστούν στα εξής:

Κατά πρώτο λόγο, εφόσον στις αρχές του σύγχρονου δυτικού θεάτρου δεν υπήρχε στην πραγματικότητα διάκριση μεταξύ ηθοποιού και χορευτή, μπορούμε να επιβεβαιώσουμε ότι οι μέθοδοι και πρακτικές της υποκριτικής του δυτικού ηθοποιού-χορευτή, παρά τις βασικές πολιτιστικές διαφορές, έμοιαζαν αρχικά αρκετά με εκείνες των ηθοποιών-χορευτών της Ανατολής και ο δυτικός ηθοποιός-χορευτής χρησιμοποιούσε πράγματι έξω-καθημερινές τεχνικές, τις οποίες έπρεπε να μαθαίνει μέσω μιας πειθαρχίας βρασιμένης στην εκμάθηση μιας παρτιτούρας προκαθορισμένων πράξεων, βημάτων και κινήσεων. Η παράσταση ήταν επομένως καρπός ενός συνδυασμού στοιχείων τα οποία είχαν υιοθετεί προ-επεξεργασία, το αποτέλεσμα μιας σύνθεσής τους μέσα σε μια ιστορία, που μπορούσε από καιρού εις καιρό να αλλάξει, σύμφωνα με τις απαιτήσεις των ηθοποιών, του κοινού, του παραγωγού.

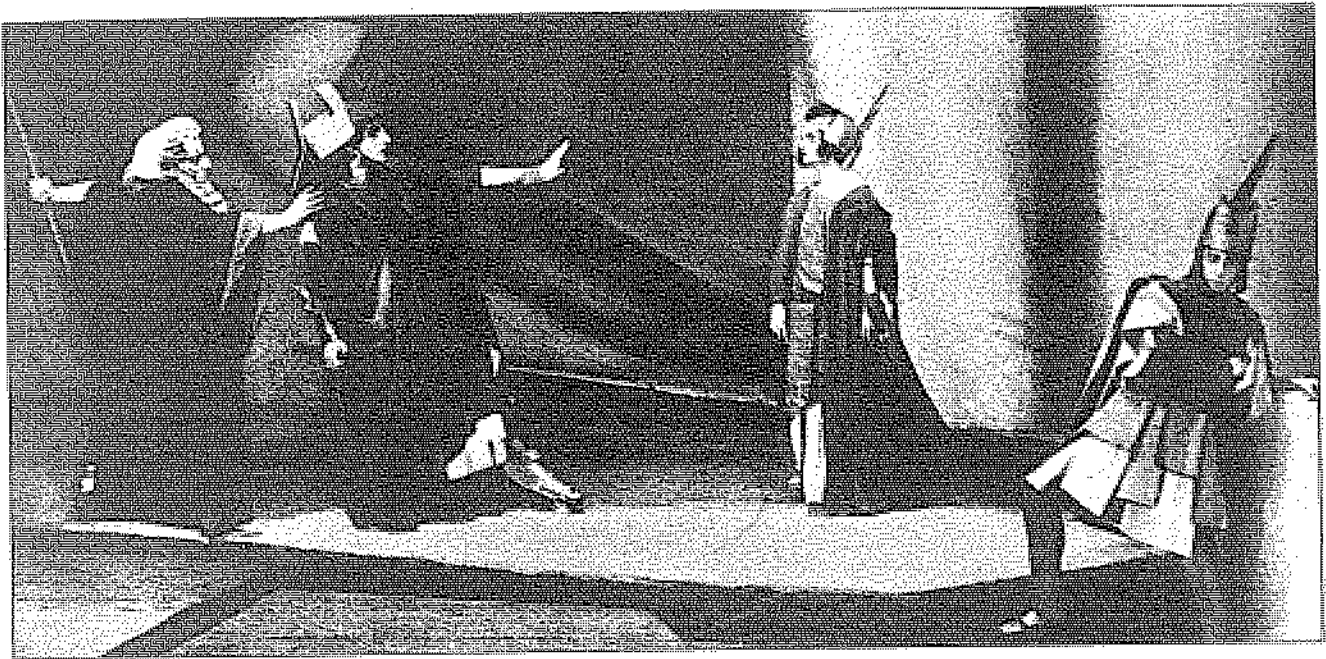
Κατά δεύτερο λόγο, αυτός ο αρχικός τρόπος θεώρησης του σύγχρονου δυτικού θεάτρου δεν προέρχεται από τη θεατρική ιστοριογραφία καθεαυτή. Οι ιστορίες του δυτικού θεάτρου έχουν ευνοήσει μια αντίληψη για το θέατρο, που συνδέεται όχι με την πρωτότυπη δημιουργική και παραγωγική εξέλιξη, αλλά με μια εικόνα του θεάτρου που άκμαζε όταν άρχισαν να συντάσσονται οι πρώτες ιστορίες του, σύμφωνα δηλαδή με σχήματα ξένα προς την πρακτική του θεάτρου και επειδή πρόκειται για έργα που δημιουργήθηκαν στην πλειοψηφία

τους τον 19^ο αιώνα, η προτεραιότητα δόθηκε στο δραματικό-ιδεολογικό κείμενο μάλλον, παρά στην τέχνη του ηθοποιού.

Ακολουθώντας τη μέθοδο αυτή, η ιστορία του θεάτρου αγνόησε λ.χ. επί μακρόν, περιορίζοντάς την στην ιστοριογραφία του μπαλέτου, την πραγματεία του Ντομένικο ντα Πιατσέντζα *Περί της ορχηστρικής και χορευτικής τέχνης*, που γράφτηκε το 1435: πράγματι, το έργο αυτό για πρώτη φορά όχι μόνο θέτει τις βάσεις του χορού ως αυτόνομης τέχνης, αλλά εκθέτει τη συνθετική μέθοδο των σκηνικών πράξεων που αποτελεί τη βάση του επαγγελματισμού του ηθοποιού-χορευτή, είτε είναι ερμηνευτής της Κομέντια ντελ άρτε, είτε των μεγάλων παραδόσεων της Ανατολής.

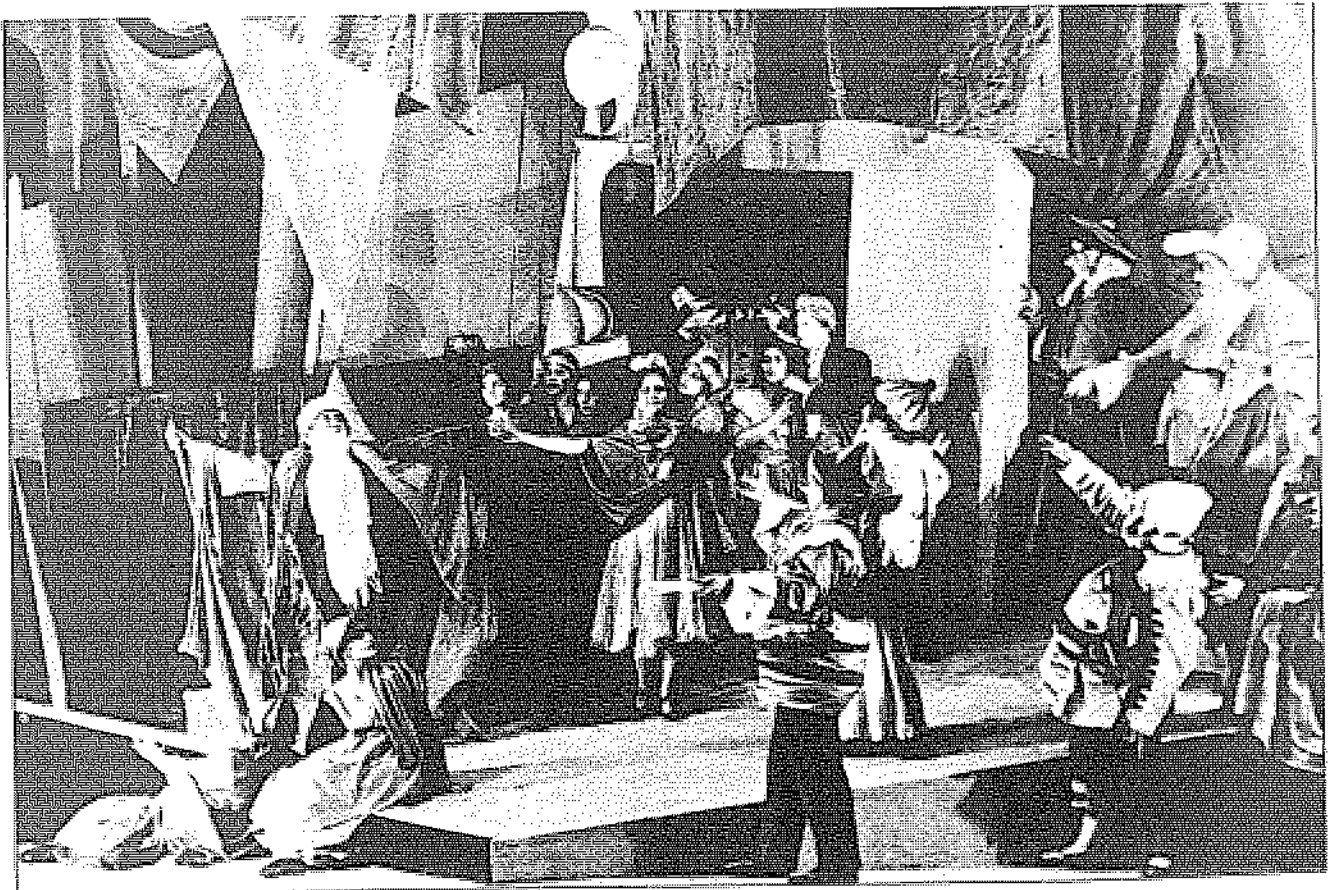
Ο Ντομένικο ντα Πιατσέντζα, πέρα από κάποιες σημαντικές επισημάνσεις —τη σημασία της τεχνικής, της σταθερότητας των κινήσεων, της κίνησης σε ολόκληρο τον χώρο— προτείνει μια βασική διάκριση των βημάτων του χορού σε «φυσικά» και «τυχαία»: τα πρώτα προέρχονται από φυσιολογικές κινήσεις ενώ τα δεύτερα είναι αποτέλεσμα επιτηδευμένης επεξεργασίας, «καλλιτεχνικής». Σύμφωνα με την άποψη τώρα της θεατρικής ανθρωπολογίας, δεν είναι δύσκολο να αναγνωρίσουμε στη διάκριση αυτή, την αντίστοιχη διάκριση ανάμεσα σε *καθημερινές* και *εξω-καθημερινές* κινήσεις. Πράγματι, με τον διαχωρισμό του ο Ντομένικο ντα Πιατσέντζα προσπάθησε να καθιερώσει τόσο τη διάκριση ανάμεσα στον αυθόρμητο λαϊκό χορό και τον πιο ολοκληρωμένο χορό των ευγενών, της αυλής, όσο και το επάγγελμα του χορευτή, ο οποίος προετοιμάζοντας προκαθορισμένα βήματα —εξω-καθημερινά— θα ήταν στη συνέχεια σε θέση να τα συνδυάσει σε μια προσωπική παρτιτούρα για διάφορες αυτόνομες παραστάσεις.

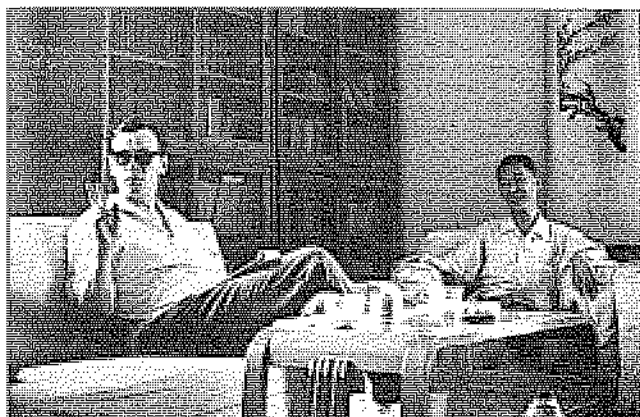
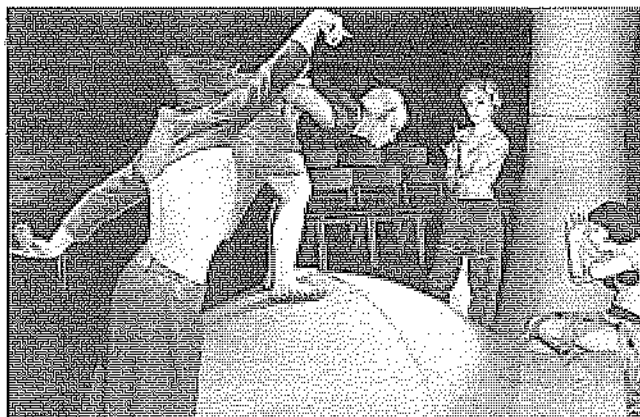
Στα ίχνη του Ντομένικο ντα Πιατσέντζα, οι μαθητές του Αντόνιο Κορνατζάνο και Γκουλιέλμο Εμπρέο ασχολήθηκαν κυρίως με τον *κατασκευασμένο* αυτόν (*εξω-καθημερινό*) χορό, που δημιουργήθηκε με βάση όχι την αναδιάταξη των βημάτων, αλλά μια ιστορία. Ποια ήταν λοιπόν τα ουσιαστικά χαρακτηριστικά αυτών των πρώτων παραστάσεων χορού στη Δύση; Μουσικά, ηθοποιοί, σκηνικές κινήσεις και ιστορία, αποτελούσαν ένα μοναδικό σύμπλεγμα που μπορούσε να επαναληφθεί χωρίς να χάσει την αυθεντική του δημιουργία και με όλα τα πλεονεκτήματα του επαγγελματισμού του ηθοποιού-χορευτή, του κοινού του και του παραγωγού: οι προκαθορισμένες και οι γνωστές κινήσεις μπορούσαν από καιρού εις καιρό να συνεχίζονται και να ξανασυνδυάζονται σύμφωνα με νέες ιστορίες, δηλαδή με νέες παραστάσεις, χωρίς να πρέπει να αρχίζουν κάθε φορά από την αρχή την εκμάθηση των βημάτων. Με λίγα λόγια, μια μέθοδος και μια συνθετική τεχνική επαγγελματική, που έμοιαζε πολύ με εκείνη που υιοθέτησαν στη συνέχεια οι ηθοποιοί της Κομέντια ντελ άρτε και η οποία αποτελούσε τη ρίζα για το θεατρικό επάγγελμα των ηθοποιών-χορευτών στην Ασία.



(επάνω) Η *Ψάδρα* του Ρακίνα σε σκηνοθεσία του Αλεξάντρ Ταϊροφ (1885-1950) στο Θέατρο Δωματίου της Μόσχας (1921). Θα αναγνωρίσουμε στις εικόνες αυτές την τάση για τον λεγόμενο εκσυγχρονισμό των κλασικών κειμένων, η οποία εκδηλώθηκε από τους ευρωπαϊκούς σκηνοθέτες στις αρχές του εικοστού αιώνα και έγινε αφορμή για πολυάριθμες συναντήσεις ανάμεσα στην αρχαία δραματουργία και τη σύγχρονη τέχνη. Στην περίπτωση αυτή το ελληνικό θέμα, ανανεωμένο από τον Ρακίνα, παρουσιάζεται με μια σκηνογραφία, η οποία, παρόλο που ούβεται την ελληνική απλότητα και γεωμετρία, εμπνέεται από τον κυβο-φουτουρισμό και τον δομοισμό.

(κάτω) Η τελευταία σκηνή από την *Τουραντό* του Κάρλο Γκότσι σε σκηνοθεσία του Βαχτάνγκοφ (1883-1922) στο Θέατρο Τέχνης της Μόσχας το 1922. Ο μυθικός κόσμος της Κομμέντιο ντελ άρτε θεωρήθηκε ως σπιχειό γνήσιος θεατρικότητας: η νοσταλγία για το παρελθόν, παρουσιασμένη ως ανακατασκευή των μασκών, που επεδίωξαν άνθρωποι του θεάτρου όπως ο Κρέιγκ, ο Μεγερχόλντ, ο Βαχτάνγκοφ και ο Κοπώ, για να φτάσουν στις πηγές της σύγχρονης θεατρικότητας, οφείλεται η διαδεδομένη άποψη ότι η Κομμέντιο ντελ άρτε -το μεγάλο φαινόμενο του ευρωπαϊκού θεάτρου του 16ου και 17ου αιώνα, που έσβησε ωστόσο τον 18ο αιώνα-, υπήρξε ένα είδος που δεν χάθηκε ποτέ από τις σκηνές και ρίζωσε μέσα στο ιταλικό θέατρο.





(επάνω αριστερά) Η Ρουθ Σαιν-Ντενί και ο Τεντ Σων στη *Μπαλινέζικη φαντασία*. (επάνω δεξιά) Και πάλι η Ρουθ Σαιν-Ντενί στο χορό του παγωνισιού, ινδικής έμπνευσης. (κάτω αριστερά) Η *Σακουντάλα*, έργο του μεγάλου ινδού δραματουργού Καλιντάσα (4ος αιώνας μ.Χ. περίπου), σκηνοθετημένη από τον Γέρτζι Γκροτόφσκι στο *Θέατρο των δεκατριών σερρών* του Όπολε (1960). Η επιλογή ενός εξωτικού έργου, ως προς τον χρόνο και ως προς τον τόπο, επέτρεπε στους ηθοποιούς την εξερεύνηση μιας χειρονομίας λιγότερο νατουραλιστικής. Η τυπική αναζήτηση χειρονομίας – μπορούμε να παρατηρήσουμε τα χέρια των ηθοποιών μαζεμένα σε ένα είδος κίνησης *miḍra* (βλ. Χέρια)– κατέληξε, όπως λέει ο ίδιος ο Γκροτόφσκι, σε μια σειρά από στερεότυπα ακόμα λιγότερο πειστικά από τη νατουραλιστική υποκριτική: το αδιέξοδο αυτό υπήρξε η αφορμή για την περαιτέρω αναζήτηση, εκ μέρους του ηθοποιού, μιας εκπαίδευσης ικανής να ανατρέψει τις στερεότυπες συμπεριφορές του. Είναι η γέννηση του «φτωχού θεάτρου» και της μυθικής εκπαίδευσής του. (κάτω δεξιά) Ο Γέρτζι Γκροτόφσκι, κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του στην Κίνα το καλοκαίρι του 1962, συναντά στη Σαγκάι τον δόκτορα Λινγκ, ειδικό της φωνητικής εκπαίδευσης, σε μια σχολή για ηθοποιούς της παραδοσιακής κινεζικής όπερας. Με τα ταξίδια του Γκροτόφσκι στην Κίνα το 1962 και του Μπάρμπα στην Ινδία το 1963, αντιστράφηκε η τάση των ανθρώπων του δυτικού θεάτρου να ρίχνουν σποραδικά το βλέμμα τους στις τουρνέ ηθοποιών και χορευτών της Ανατολής και άρχισε μια φάση συστηματικής έρευνας του πεδίου των μεγάλων ασιατικών παραδόσεων του θεάματος. Στις δεκαετίες του '70 και του '80 τον 20ο αιώνα, η Όπερα του Πεκίνου, το Κατακάι, το Καμπούκι, το Νο, οι μπαλινέζικοι χοροί και πολλά άλλα είδη ασιατικού θεάτρου και χορού έγιναν μόνιμο και αναντικατάστατο εκπαιδευτικό αγαθό και σύμβουλοι για την πρακτική του σύγχρονου θεάτρου.



Οι δύο οπτικές: του ηθοποιού και του θεατή

Φερντινάντο Ταβιάνι

I.

Αυτό που κάνει την ιστορική και θεωρητική έρευνα για το θέατρο ιδιαίτερα ωφέλιμη και συναρπαστική είναι ότι σ' αυτό το πεδίο, περισσότερο από ό,τι σε άλλα, ερχόμαστε συνεχώς αντιμέτωποι με το παιχνίδι της πραγματικότητας και της φαινομενικότητας. Πολλές από τις πλέον διαδεδομένες και γνωστές απόψεις για το θέατρο και την ιστορία του είναι, στην πραγματικότητα, το αποτέλεσμα μιας *οπτικής αντιστροφής*.

Μία από αυτές τις απόψεις θα μπορούσε να συνοψιστεί ως εξής: «η καλύτερη θεατρική παράσταση είναι εκείνη στην οποία πραγματοποιείται μια βαθύτατη ένωση μεταξύ του θεατή και του ηθοποιού, όταν και οι δύο φτάνουν στο σημείο να αντιλαμβάνονται τα πράγματα με τον ίδιο τρόπο, ή ο ένας κατορθώνει να μεταβιβάσει στον άλλον όσα σκέπτεται και βιώνει». Συμπέρασμα: «Για να κάνεις καλό θέατρο πρέπει να έχεις ενδιαφέροντα πράγματα να πεις και να ξέρεις πώς θα κάνεις και τους θεατές να τα καταλάβουν». Ή: «Πρέπει να μπορείς να νιώθεις βαθιά συναισθήματα και να είσαι σε θέση να μεταβιβάσεις τη συγκίνηση στον θεατή».

Τις απόψεις αυτές δεν τις αλλοκώνει ούτε τις διορθώνει η άλλη αντίληψη σύμφωνα με την οποία η δημιουργία του θεάτρου βασίζεται στην προσποίηση και τη συναίσθηση της προσποίησης: η αποδεκτή και συνειδητή προσποίηση φαίνεται πως είναι το μέσον για την πραγματοποίηση εκείνης της ένωσης μεταξύ ηθοποιού και θεατή, εκείνης της τέλει, συγκινησιακής επικοινωνίας, της λειτουργικής και περίτεχνης, που σύμφωνα με την *κοινή λογική* αποτελεί τη βάση κάθε μεγάλου θεάτρου.

Πιστεύω πως η *σωστή κρίση* δείχνει ακριβώς το αντίθετο: το θέατρο γίνεται τέχνη και όχι μίμηση ή αντιγραφή του γνωστού, όταν η οπτική του ηθοποιού δεν συμπίπτει ακριβώς μ' εκείνη του θεατή, ή όταν την αγνοεί. Θα μπορούσαμε να αποδείξουμε, ότι ακριβώς εκείνες οι συναρπαστικές στιγμές, που μας έχουν κάνει να μιλάμε για επικοινωνία ανάμεσα στον ηθοποιό και τον θεατή, είναι αντίθετα στιγμές, μέσα σε μια σταθερή σχέση, που η απόσταση ανάμεσα στην οπτική του ενός και στις οπτικές των άλλων είναι η μέγιστη. Στο μεγάλο θέατρο ή —πιο απλά— στο θέατρο που κάνει τη δουλειά του, ηθοποιοί και θεατές συναντιούνται γύρω από μια μοναδική παράσταση, η οποία, όσο πιο πολύ τους κρατήσει ενωμένους, χωρίς να τους υποχρεώνει να συμφωνούν, τόσο πιο πλούσια θα είναι, και για τους μεν και για τους δε.

Με λίγα λόγια, η κοινή λογική απλώς και όχι η αγάπη για το παράδοξο είναι που μας υποχρεώνει να αποδεχτούμε ότι *καταλαβαίνω* μια παράσταση δεν σημαίνει

βλέπω αυτό που οι δημιουργοί της (ηθοποιοί, σκηνοθέτης, δραματουργός...) έχουν δώσει σε αυτήν. Και ότι καταλαβαίνω μια παράσταση σε βάθος δεν σημαίνει ανακαλύπτω αυτό που είναι κρυμμένο στο βάθος της. Σημαίνει κάνω τις προσωπικές μου ανακαλύψεις σε ένα προσεκτικά σχεδιασμένο ταξίδι.

Είναι σαν να λέμε δηλαδή ότι, *κάνω να καταλάβουν* μια παράσταση, δεν σημαίνει προγραμματίζω πως θα ανακαλύψουν κάτι οι θεατές, αλλά σχεδιάζω, μεθοδεύω τα εμπόδια που κατά μήκος τους θα ταξιδέψει ο θεατής, η προσοχή του, και συνεπώς κάνω να αναπτυχθεί πάνω σε αυτά τα εμπόδια ένα σχέδιο ζωής, πολύμορφης, απρόβλεπτης, που μέσα της ο θεατής θα μπορέσει να προσπλώσει βαθιά το βλέμμα του και να κάνει τις *δικές του* ανακαλύψεις.

II.

Σε μια συλλογή διηγημάτων που δημοσιεύθηκε το 1887, ο Χέρμπερτ Τζωρτζ Ουέλς αφηγείται τη *Θλιβερή ιστορία ενός κριτικού θεάτρου*: ένας δημοσιογράφος που δεν έχει παύσει ποτέ το πόδι του στο θέατρο διορίζεται από τον διευθυντή του, κριτικός θεάτρου: «Επειδή ακριβώς δεν σε ενδιέφερε ποτέ το θέατρο, επειδή ακριβώς δεν είσαι προκατειλημμένος», του εξηγεί ο διευθυντής.

Ο δημοσιογράφος πηγαίνει για πρώτη φορά στο θέατρο και μένει άφωνος. «Έκανε το απλό λάθος να φανταστεί ότι οι ηθοποιοί προσπαθούν να παραστήσουν ανθρώπους». Ο δημοσιογράφος απορεί και αγανακτεί: πως είναι δυνατόν καθημερινές συμπεριφορές να παρουσιάζονται σαν κάτι σημαντικό. Είναι οι γνωστές καθημερινές πράξεις, οι κοινοί κανόνες συμπεριφοράς, αναπροσαρμοσμένοι με χάρη για τη σκηνή. Οι θεατές ανήκουν στην κοινωνική τάξη από την οποία οι ηθοποιοί αντλούν τους καλούς τρόπους της σκηνικής τους συμπεριφοράς. Κάθε θεατής καταλαβαίνει απόλυτα τη σημασία κάθε χειρονομίας του ηθοποιού. Κάθε ηθοποιός ξέρει πώς να γίνεται απόλυτα κατανοητός στους θεατές του. Ο Ουέλς τα παρουσιάζει όλα αυτά σαν αυθεντικό παράδειγμα εξαθλίωσης. Παρά την αγανάκτησή του όμως, ο καμμένος ο κριτικός θεάτρου νιώθει πόσο μεταδοτικές είναι οι κινήσεις των ηθοποιών, ανακαλύπτει ότι τις κάνει και ο ίδιος, συνειδητοποιεί ότι αφού «εκείνοι», οι ηθοποιοί, αναπνέουν όπως αυτός, κι αυτός αρχίζει να αναπνέει όπως «εκείνοι», να υπερβάλλει δηλαδή στον καθημερινό τρόπο συμπεριφοράς του. Προφέρει κάποιες φράσεις όπως τις προφέρουν «εκείνοι». Κινείται όπως «εκείνοι».

Παρόλο που το σκηνικό της αφήγησης είναι ρεαλιστικό, η πλοκή της είναι χαρακτηριστική πολλών ιστοριών επιστημονικής φαντασίας: πρόκειται για την αρπαγή ενός ανθρώπινου όντος από ένα πλήθος «ανθρωποειδών».

Ένας διάσημος φίλος του Ουέλς, ο Τζόζεφ Κόνραντ, έγραφε στον Έντουαρντ Γκάρνέτ τον Μάρτιο του 1908: «Έχω παθολογικό φόβο για το θέατρο. Όσο πάει μεγαλώνει. Δεν αποφασίζω να μπω στον τόπο του εξευτελισμού. Τρόμος: για τα έργα, τρόμος: για τον τρόπο που τα παίζουν».



Ηθοποιός του θεάτρου Νο στην πράξη του θρήνου. Αναφερόμενοι στην πράξη αυτή, αναμφίβολα μια από τις πιο συγκινητικές στις παραστάσεις του Νο, ο συγγραφέας Πωλ Κλωντέλ και ο μεγάλος ηθοποιός του Νο Χιντέο Κάνζε προσφέρουν δύο διαφορετικές οπτικές. Ο Πωλ Κλωντέλ γράφει: «Η βραδύτητα της κίνησης που είναι ανοικτή σε όλες τις ερμηνείες. Για παράδειγμα, η γυναίκα κλείνει τα χέρια στα μάτια για να κλάψει. Αυτό όμως μπορεί να σημαίνει και την εικόνα της θλίψης της, που τη φέρνει πιο κοντά της για να τη δει καλύτερα, τα δάκρυα που φαίνεται να σκουπίζει, το βάρος του πόνου, έπειτα απομάκρυνση του ποτηριού από όπου ήπιε, παραίτηση από τη ζωή». Ο Χιντέο Κάνζε σε μια συνέντευξή του διλώνει: «Όταν κλαίς στο Νο, βάζεις τα χέρια μπροστά από το πρόσωπο, αλλά δεν είναι για να δείξεις ότι κλαίς. Είναι για να στεγνώσεις τα δάκρυα. Η πράξη είναι εντελώς λιτή, η ουσιαστική πράξη είναι να σκουπίσεις τα δάκρυα και τίποτε άλλο. Δεν ενδιαφέρει ούτε ο τρόπος με τον οποίο το κάνεις, κάποιος χαμηλώνουν το βλέμμα ή άλλοι κοιτάζουν ψηλά. Το θέμα είναι ότι το να στεγνώσεις τα δάκρυα έχει επιλεγεί ως η κεντρική πράξη του θρήνου. Όλες οι άλλες χειρονομίες, που δεν είναι απαραίτητες έχουν παραλειφθεί». Αυτές οι δύο αντίθετες απεικονίσεις της ίδιας σκηνικής πράξης μάς βοηθούν να κατανοήσουμε τις δύο αντίθετες οπτικές, θα μπορούσαμε να πούμε όμως και τις δύο αντίθετες θέσεις, που στην περίπτωση αυτή είναι του θεατή και του ηθοποιού: ο ένας εκπληρώνει την ανάγκη που έχει να συγκινηθεί, να κατολάβει και να ερμηνεύσει (τέχνη της όρασης), ενώ ο ηθοποιός ανταποκρίνεται στην ανάγκη να εκπληρώσει με λιτότητα και χωρίς δισταγμό μια σωματικά προκαθορισμένη πράξη, αφήνοντας ακριβώς στον θεατή την ευρύτερη δυνατότητα ερμηνείας (τέχνη της παράστασης).



Ένα παράδοξο παράδειγμα διπλής προβολής οπμασιών παρουσιάζεται στη λαϊνική επιγραφή της ρωμαϊκής αψίδας της Οράγγης (Γαλλία) από την οποία σώζονται μόνο ίχνη. Σύμφωνα με τη γνώμη των επιγραφολόγων που ήταν αποδεκτά από το 1866 ως το 1957, οι τρύπες ερμηνεύονται ως ίχνη της ακόλουθης επιγραφής: «AUGUSTI F DIVI IULI NEPOTE AUGUSTI». Σύμφωνα όμως με μια πιο πρόσφατη ερμηνεία κάποιων μελετητών, τα ίχνη δε θα μπορούσαν να δείχνουν τίποτε άλλο εκτός από μια σειρά τρύπες που τις χρησιμοποιούσαν για να στρίψουν γιρλάντες και φώτα.

Όπως το νόημα της αφήγησης του Ουέλς, έτσι και οι δπλώσεις του Κόνραντ μοιάζουν περιέργες. Από την άλλη πλευρά όμως, επαναφέρουν με τρόπο ξεκάθαρο, δικτυκό, ειλικρινή, και με μια οπτική προσωπική, μια σκέψη που διατρέχει ολόκληρη την ιστορία του θεάτρου, είτε με αρνητική μορφή (είναι η βάση στην οποία οικοδομείται η προκατάληψη για την ανηθικότητα του ηθοποιού), είτε με θετική, ως αισθητική. Στη βάση κάθε αισθητικής θεώρησης στο θέατρο, δεν υπάρχει άραγε –συγκαλυμμένη ή καταγορηματική– η ανησυχία για το πόσο φρικτό μπορεί να είναι το θέατρο, όταν ο άνθρωπος περιορίζεται στο να αναδημιουργεί μόνο ένα αντίγραφο ανθρώπου;

III.

Οι εικόνες του ηθοποιού που συναντάμε στον Ντιντερό και τον Αρτώ, στα οράματα του Στανιολάφσκι, του Κρέιγκ ή του Μπρεχτ, του Μεγερχόλντ, του Γκροτόφσκι και προπάντων στις ερμηνείες μεγάλων ηθοποιών και μεγάλων χορευτών, δείχνουν ότι η τέχνη του θεάτρου είναι πάντα μίμηση που ξέρει πως να ξεπερνάει τον εαυτό της. Είναι μια συγκεκριμένη εκδήλωση της γενικότερης απόκλισης μεταξύ των οπτικών του ηθοποιού και του θεατή; Αν αυτή η γενική προϋπόθεση, από την οποία πηγάζει η ζωή του θεάτρου, μένει σχεδόν πάντα ακρανής, ενώ είναι εμφανέστερη στο ειδικό πεδίο δράσης του ηθοποιού,

αυτό οφείλεται στα διαφορετικά προβλήματα που προκαλούνται στη μια και την άλλη περίπτωση. Όσον αφορά τον ηθοποιό, το πρόβλημα φαίνεται να είναι απλώς αισθητικό, ύφους' ειομένως αν αυτός απομακρύνεται από μια απλή και απολύτως αναγνωρίσιμη αναπαραγωγή, αν δεν είναι ο *άνθρωπος κατ'ομοίωση του ανθρώπου*, το σήμα κατατεθέν της εξαθλίωσης του θεάτρου, το όλο θέμα δεν φαίνεται να αφορά το νόημα των δράσεων του ηθοποιού, αλλά απλώς την τέχνη του, την ικανότητά του να ελκύει την προσοχή του θεατή, να τον σαγηνεύει.

Αντίθετα, αν εξετάσουμε την παράσταση πιο γενικά, φαίνεται πως αν δεχτούμε ότι υπάρχει απόσταση ανάμεσα στην οπτική του θεατή και την οπτική των δημιουργών της, αρχίζει να απειλείται το νόημα της παραστάσης. Και το νόημα μιας παράστασης περιβάλλεται από πολλά ερωτήματα. Δεν είναι τόσο σημαντικά όταν το θεατρικό φαινόμενο εξετάζεται *a posteriori*. Αντιθέτως όμως, γίνονται κεφαλαιώδη, όταν το εξετάζουμε *a priori*, από τη σκοπιά των δημιουργών του θεάτρου και της καλλιτεχνικής διαδικασίας.

IV.

Το πρόβλημα του τι σημαίνει μια παράσταση είναι σαν καταπακτί: κρύβει μια πραγματικότητα πιο περίπλοκη. Η κοινή φράση «τι σημαίνει αυτό» ταιριάζει σε καταστάσεις



(αριστερά) Ο αρχαίος θεατής: κοινό αποτελούμενο από αυλικούς παρακολούθη θέαμα με ταχυδακτυλουργούς πριν από 1700 χρόνια. Σχέδιο παρμένο από ανάγλυφο σε τάφο της επαρχίας του Σετσουάν (Κίνα).
(δεξιά) Ο κομψός θεατής: θεωρείο, αγγλική χαλκογραφία ανώνυμου δημιουργού του 1781 (Θεατρικό Μουσείο, Λονδίνο).

όπου ένα πράγμα ή ένα σημάδι έχει την ίδια σημασία στα μάτια όλων. Όταν δεν συμβαίνει αυτό —όπως δεν συμβαίνει στα λιγότερο επιφανειακά στρώματα της καλλιτεχνικής έκφρασης— δεν μπορούμε να σκεφτούμε ότι ένα έργο «έχει» ή «δεν έχει», περιέχει ή δεν περιέχει ένα νόημα. Στην περίπτωση αυτή γνωρίζουμε ότι τα πράγματα ή τα σημεία δεν έχουν μόνο μια σημασία, αλλά *μπορούν να ανάγονται* σε ένα ευρύ φάσμα ερμηνειών. Το πρόβλημα, λοιπόν, θα είναι να καθορίσουμε κατά πόσο πρέπει να συμφωνούν μεταξύ τους οι ερμηνείες που μπορεί να έχει ένα πράγμα για τον δημιουργό του και οι ερμηνείες που μπορεί να έχει τους θεατές του.

Επειδή έχουμε συνηθίσει να σκεπτόμαστε κάθε επικοινωνία με βάση το γλωσσικό μοντέλο επικοινωνίας, ουνήθως δεν δίνουμε μεγάλη σημασία στο γεγονός πως ένα σύμβολο πως μπορεί να αποτελεί σύμβολο έστω και μόνο για εκείνον που το βλέπει, και πως μπορεί άλλοι να το βλέπουν ως σύμβολο και άλλοι όχι. Στη γλώσσα, μια λέξη γίνεται αντιληπτή ως λέξη από όλους όσοι μιλούν την ίδια γλώσσα. Και μάλιστα, κατά προσέγγιση, η υπόσταση της λέξης —το σημαίνον— γίνεται αντιληπτή ακόμα και από αυτόν που δεν γνωρίζει τη γλώσσα, αλλά καταλαβαίνει ότι αυτός ο ήχος *πρέπει* να σημαίνει κάτι, έστω και αν δεν ξέρει τι. Δεν είναι ανάγκη να υπογραμμίσουμε, λοιπόν, ότι μια λέξη είναι ένα σύμβολο «για κάποιον»: πράγματι, είναι, ουσιαστικά για όλους, και δεν διαφέρει πολύ αν πούμε ότι αυτή αναγνωρίζεται από όλο τον κόσμο ως σύμβολο, ή απλώς αν πούμε ότι είναι από μόνη της σύμβολο. Η κατάσταση είναι όμως πολύ διαφορετική στις περιπτώσεις που δεν είναι γλωσσικές με τη στενή έννοια. Μια θεατρική παράσταση είναι αλήθεια πως μεταδίδει κάτι στους θεατές μέσω διαφορετικών και πολύπλοκων συστημάτων σημείων, ένα σημείο όμως δεν είναι από μόνο του σημείο: είναι κάτι που *μπορεί* να γίνει σημείο. Δεν είναι απλώς κάτι που «βρίσκεται στη θέση κάποιου άλλου πράγματος» κι έτσι του δίνει νόημα. Είναι κάτι —λέει ο Τσαρλς Πηρς, ο θεμελιωτής της σύγχρονης σημειωτικής— το οποίο *στα μάτια κάποιου* σηματοδοτεί κάτι άλλο.

Επομένως, κάθε πράγμα, μπορεί να θεωρηθεί είτε ως αντικείμενο είτε ως σύμβολο: η τελευταία αυτή ρήση ανήκει στον Μποναβεντούρα ντα Μπανιορέτζιο, και έζησε τον 13ο αιώνα.

Όλοι ξέρουμε ότι σε ειδικές περιπτώσεις, όπως για παράδειγμα σε κατάσταση μεγάλης πνευματικής έντασης, ή σε κατάσταση αγωνίας ή έξαψης, αρχίζουμε να θεωρούμε «οικονούς» τα πράγματα που μας περιβάλλουν ή που μας συμβαίνουν. Δεν πιστεύουμε όμως πως είναι οικνοί και στα μάτια των άλλων. Αν κάποιος σταματήσει να έχει συνείδηση τού ότι ένα συγκεκριμένο πράγμα αποτελεί σημείο *γι' αυτόν* μόνο και αρχίζει να σκέπτεται πως είναι σημείο *από μόνο του*, δεν είναι πια απλός παρατηρητής, αλλά δεισιδαιμόνας ή τρελός.

Σε θεατρικό επίπεδο: είναι δεισιδαιμονία να φανταζόμαστε ότι αυτά που μπορούν να γίνουν «σημεία» για τον θεατή και επομένως μπορούν να εκπέμπουν συγκεκριμένες σημασίες, έχουν την ίδια σημασία και για εκείνον που πληρώνει τους ηθοποιούς και για τους άλλους δημιουργούς της παράστασης. Επομένως, είναι δεισιδαιμονία να

νομίζουμε ότι τα διαφορετικά στοιχεία της παράστασης, που μπορούν να αποτελέσουν «σημεία», πρέπει να υποκεινται σε επεξεργασία με κριτήριο το αν συμφωνούν οι σημασίες που μπορεί να έχουν για τους θεατές και οι σημασίες που έχουν για τους δημιουργούς της παράστασης.

Αυτή η προβλεπόμενη και προγραμματισμένη συμφωνία είναι βεβαίως απαραίτητη για όλα αυτά που αφορούν το περίβλημα, την επιδερμίδα της παράστασης: την εξωτερική όψη των απλών ή βασικών εννοιών, τις ζώνες των θεμελιακών συμβάσεων. Δεν ισχύει όμως για την ουσία: την πολύμορφη ζωή λεπτομερειών, «πραγμάτων» που μετατρέπουν την παράσταση σε τέχνη. Στο επίπεδο αυτό, τις αντιδράσεις των θεατών, τις επιλογές που κάνουν θεωρώντας ένα αντικείμενο ως *αντικείμενο* ή ως *σημείο*, μπορούμε ίσως να τις φανταστούμε αλλά δεν μπορούμε να τις προβλέψουμε. Για τον λόγο αυτό η πορεία εκείνου που ανεβάζει την παράσταση δεν μπορεί να χρησιμοποιεί ως πυξίδα της σε μεγάλο βαθμό την οπτική του θεατή: πρέπει επομένως ο δημιουργός να έχει τις δικές του προσωπικές και ανεξάρτητες απόψεις.

V.

Όταν οι σημειολόγοι αναλύουν μια παράσταση σαν σύμπλεγμα που σχηματίζεται από στρώματα σημείων, εξετάζουν το θεατρικό φαινόμενο αρχίζοντας από το τέλος του, από το αποτέλεσμα. Ωστόσο τίποτα δεν δείχνει ότι η πορεία τους είναι κατά κάποιο τρόπο χρήσιμη σε αυτούς που πρέπει να ξεκινήσουν από την αρχή, τους δημιουργούς της παράστασης, για τους οποίους το τέλος είναι η εντύπωση που θα σχηματίσουν οι θεατές για την παράσταση.

Το ίδιο συμβαίνει και με τη θεατρική κριτική, που αναλύει το περιεχόμενο της παράστασης και αξιολογεί την «ερμηνεία» της. Ακόμα και μια κριτική λιγότερο παραδοσιακή, που εστιάζει στον τρόπο με τον οποίο συναρμολογείται μια παράσταση μέσα από τον συνδυασμό των διαφορετικών μερών της, έχει σαν αντικείμενο ανάλυσής της πάντα την *παράσταση*, δηλαδή το τελικό στάδιο της δουλειάς όσων κάνουν θέατρο, που είναι το σημείο εκκίνησης της πορείας των θεατών.

Μόνο μια ανεπαρκής λογική θα έκανε κάποιον να σκεφτεί ότι το να γνωρίζει με ποιον τρόπο λειτουργεί η παράσταση (ή να έχει μια άποψη για το θέμα) σημαίνει ότι κατέχει και το γνωστικό υπόβαθρο για να την κάνει να λειτουργήσει.

Ας παρατηρήσουμε όμως για λίγο το ρήμα που χρησιμοποιούμε: *λειτουργώ*. Συνδέεται με την έννοια της μηχανής. Αυτή η υπονοούμενη μεταφορά του πολλές χρησιμοποιείται ασυνείδητα για να προσδίδει αληθοφάνεια στην άποψη, σύμφωνα με την οποία η γνώση του τρόπου ερμηνείας μιας παράστασης που αρέσει στους θεατές, μπορεί να κατευθύνει τον τρόπο δημιουργίας της παράστασης. Αυτή η απατηλή σκέψη ενισχύεται από άλλες μεταφορές, όπως π.χ. όταν γίνεται λόγος για «μηχανισμό» της παράστασης.

Αλλάζουμε όμως το ρήμα και χρησιμοποιούμε αντί για «λειτουργώ», «ζω». Δεν είναι εύκολο να πούμε και να υποθέσουμε ότι αν γνωρίζουμε πότε και γιατί υπάρχει μια παράσταση κατέχουμε και τις γνώσεις για να την κάνουμε να υπάρξει. Το ρήμα «ζω» μάς φέρνει στο μυαλό



Ο ευαίσθητος θεατής: κοινό σε παρισινό μελό (σχέδια του Νταρουρέτ).

κάτι οργανικό, π.χ. ένα φυτό, και είναι προφανές ότι η διαδικασία που εφαρμόζουμε για να μεγαλώσουμε ένα φυτό δεν είναι η συναρμολόγηση των ζωτικών του τμημάτων.

Ένα φυτό μπορεί να αναλυθεί επιστημονικά σαν να ήταν μηχανή, αλλά δεν μπορεί να *τεθεί σε λειτουργία* όπως η μηχανή. Επειδή ζει, δημιουργεί ένα περιβάλλον που του ταιριάζει, παραμερίζει τα εμπόδια για την ανάπτυξή του. Και έχει σπόρο ή βλαστάρι. Αυτό, ελάχιστη σχέση έχει με την προσπάθεια που χρειάζεται για να καταλάβουμε τη «λειτουργία».

Η εργασία θα μπορούσε λοιπόν να διατυπωθεί ως εξής: αυτές που φτιάχνει μια θεατρική παράσταση τη θεωρεί μηχανή ή φυτό;

Στην πρώτη περίπτωση το αποτέλεσμα της προσπάθειας μπορεί πράγματι να κατευθύνει και να προσανατολίσει την εξέλιξη της σύνθεσης: το αποτέλεσμα θα ταυτιζόταν με το άθροισμα των οδηγικών σχετικών με τη χρήση των θεατρικών μέσων. Στη δεύτερη περίπτωση, η εξέλιξη, η χρήση των θεατρικών μέσων, δεν μπορεί να παραλειφθεί από το επιθυμητό αποτέλεσμα, αλλά πρέπει να αναπτυχθεί ανεξάρτητα από τα θεατρικά μέσα, να συμπεριφέρεται δηλαδή το καθένα με βάση τις δικές του αρχές.

Η πρώτη περίπτωση συνεπάγεται μια διαδικασία κεντρομόλο: τα

διαφορετικά μέρη συγκεντρώνονται και ενώνονται βάσει ενός σχεδίου. Στη δεύτερη περίπτωση η διαδικασία είναι φυγόκεντρα: αναπόσπαστα και διακλαδίζεται αρχίζοντας από έναν ή περισσότερους πυρήνες.

Εφόσον η τελική κατάσταση μιας μηχανής είναι «καλή», «λειτουργική», ανταποκρίνεται πλήρως στον σχεδιασμό της, ξέρουμε τι δουλειά κάνει κάθε τμήμα της και γιατί βρίσκεται ακριβώς σε αυτό το σημείο, η τελική μορφή ενός φυτού όμως δεν ανταποκρίνεται ποτέ σε ένα σχέδιο, είναι το αποτέλεσμα μιας οργανικής εξέλιξης: μπορούμε να το φανταστούμε αλλά όχι και να το προβλέψουμε.

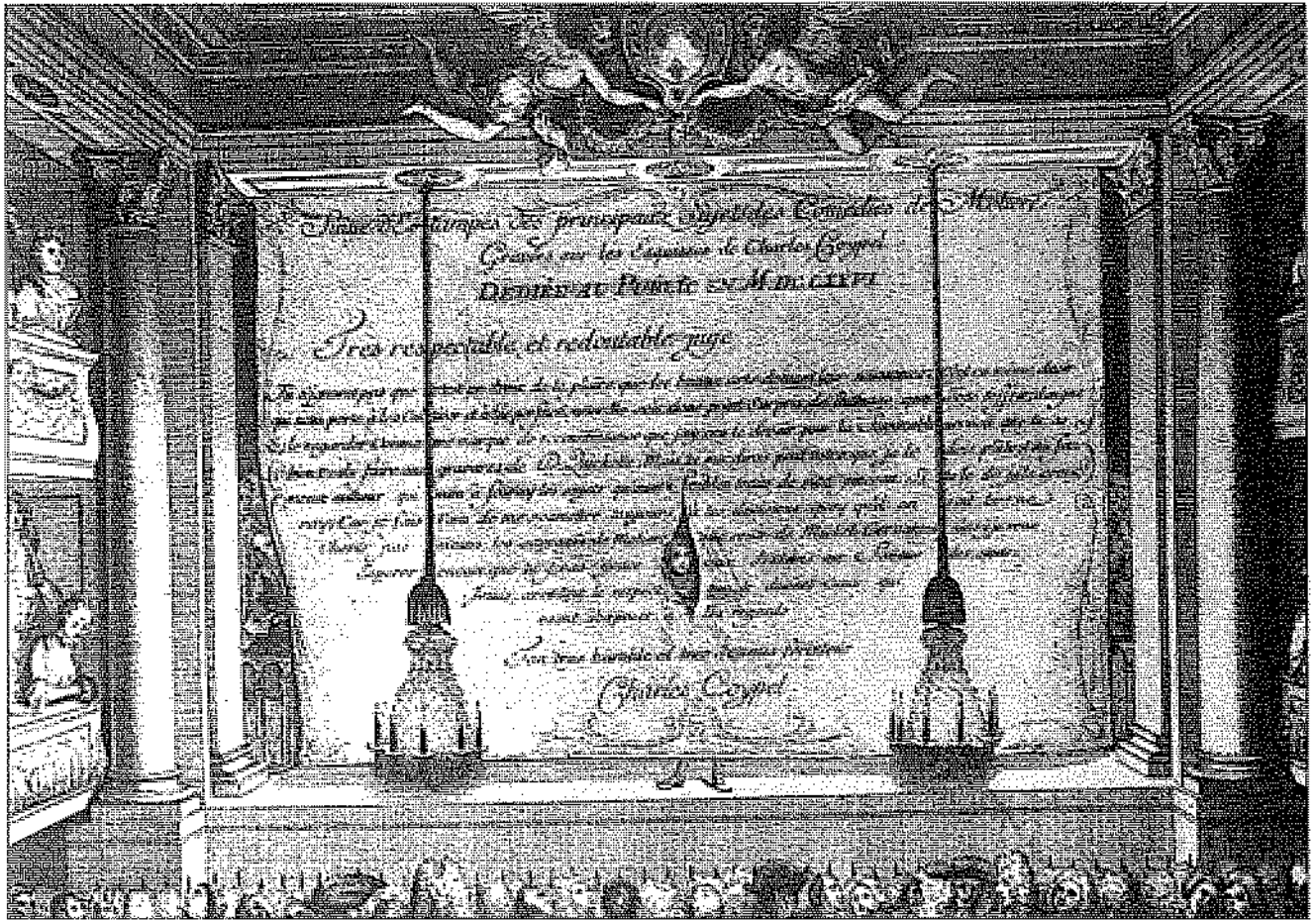
Πιστεύω πως είναι σωστότερο να παραλληλίσουμε τη δουλειά για το ανέβασμα της παράστασης με την ανάπτυξη ενός οργανισμού μάλλον παρά με την κατασκευή ενός μηχανισμού. Πιστεύω, δηλαδή, ότι τα αποτελέσματα της ανάλυσης όσων προσπαθούν να καταλάβουν πώς βλέπουν μια παράσταση οι θεατές, δεν βοηθούν πολύ εκείνους που πρέπει να δώσουν ζωή στην παράσταση. Είναι ένας διαφορετικός τρόπος να εξετάσουμε το ζήτημα της διαφοράς ανάμεσα στην οπτική των δημιουργών της παράστασης και εκείνη των θεατών της. Πράγματι, το να εξετάζουμε την παράσταση αρχίζοντας από το τέλος προκαλεί αναστολή στη δημιουργική

της εξέλιξη: ενισχύεται ο κίνδυνος να παραδοθούμε στη δεισιδαιμονία, να πιστέψουμε ότι αυτό που στα μάτια του θεατή μπορεί να είναι σημείο, δεν είναι *σημείο μόνο στα δικά του μάτια* αλλά είναι σημείο από μόνο του.

VI.

Όλα αυτά θα αποτελούσαν κοινοτοπίες αν αναφέρονταν σε κάποιες άλλες μορφές τέχνης. Δεν είναι όμως κοινοτοπίες όταν αναφέρονται στο θέατρο. Για τις άλλες μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης, η απόσταση ανάμεσα στις δυνάμεις που τις κυβερνούν και τις κοινοτοπίες, που βραδύονται στις εντυπώσεις εκείνων οι οποίοι —με κριτικό ή μη τρόπο— απολαμβάνουν και αξιολογούν τα αποτελέσματα, είναι μια απόσταση εμφανής που δεν έχει μεγάλες συνέπειες (ο καλλιτέχνης εργάζεται σχεδόν πάντα μόνος του και χρησιμοποιεί υλικά που του επιβάλλουν συγκεκριμένους κανόνες). Αντίθετα στο θέατρο, οι κοινοτοπίες για τη σκηνική τέχνη επηρεάζουν οσοδήποτε τον τρόπο εργασίας εκείνων που ετοιμάζουν την παράσταση. Ο μοναχικός καλλιτέχνης μπορεί να έχει πολλές προκαταλήψεις και δεισιδαιμονίες στο μυαλό του, αλλά θα τον προστατέψει το *ένστικτό* του (δηλαδή η πείρα που ενεργεί χωρίς να χρειάζεται να μετασημασιστεί σε οαφρείς και θεωρητικούς όρους). Στο θέατρο όμως, διαφορετικοί καλλιτέχνες πρέπει να ενωθούν για να δουλέψουν μαζί, γι' αυτούς οι τεχνικές είναι σχεδόν πάντα λιγότερο συγκεκριμένες, η πείρα τού καθενός όμως δεν μπορεί να δράσει ελεύθερα μέσα από δοκιμές και λάθη, αλλά πρέπει να συνδυαστεί με την πείρα, τη δράση και τη θέληση των συνεργατών του. Κάτω από αυτές τις συνθήκες οι απόψεις περί σκηνικής τέχνης, οι «θεωρίες», οι ιδέες, γίνονται όργανα προσανατολισμού.

Η πιθανή αυτονομία της οπτικής του ηθοποιού από εκείνη του θεατή (και σε ορισμένες περιπτώσεις, όπως θα δούμε, από εκείνη του σκηνοθέτη) δεν είναι τόσο ενδιαφέρουσα από θεωρητική άποψη, όσο από πρακτική. Είναι ένα από τα βασικά σημεία στα οποία μπορούμε να κατευθυνθούμε για να αποφύγουμε πολλά εμπόδια



(επάνω) Οι θεατές με τα μάτια του ηθοποιού: το άνοιγμα στην αυλαία ενός γαλλικού θεάτρου των αρχών του 18ου αι. (χαρακτικά του Σαρλ Κουπέλ, 1726) και (στη δεξιά σελίδα) σε ένα θέατρο Καμπούκι της ίδιας περιόδου (ανάτυπο του ζωγράφου Ιπιτσουοσί Μιούν-κα, 1770)

που απειλούν τη δημιουργική εργασία, ειδικά σε σχέση με την αμφίσημη έννοια της «ερμηνείας», η οποία συχνά εισάγει μια αδιαλλαξία στην καλλιτεχνική εξέλιξη, η οποία εκπορεύεται από προϋπάρχουσες συγκεχυμένες απόψεις, για το πρόβλημα της σημασίας των ίδιων των θεατρικών πράξεων.

Αφού το θέατρο φαίνεται πως οφείλει να «ερμηνεύει», φαίνεται πως και το νόημά του πρέπει να είναι δεδομένο, γνωστό προκαταβολικά, και πως το θέμα είναι πως θα κάνουν αυτό το νόημα εμφανές στο κοινό. Έτσι μας φαίνεται παράξενο να σκεφτούμε τη θεατρική δουλειά όπως, αντίθετα, σκεφτόμαστε τη δουλειά ενός ποιητή ή ενός μυθιστοριογράφου, ενός ζωγράφου ή ενός μουσικού. Αυτοί οι καλλιτέχνες προχωρούν συχνά με μουσικές προθέσεις, μέσω σημείων που παραμένουν σημαία μόνο στα δικά τους μάτια, ενώ για τους άλλους αποτελούν μόνο ενδιαφέρουσες λεπτομέρειες, πράγματα ζωντανά και παράξενα. Γι' αυτούς τους καλλιτέχνες είναι φυσικό το νόημα του έργου να αναδύεται τελευταίο ανάμεσα στις διάφορες έννοιες των επιμέρους στοιχείων του.

VII.

Μερικοί πιστεύουν πως για να κάνεις μια παράσταση που να λείει ενδιαφέροντα πράγματα χρειάζεται «να έχεις κάτι ενδιαφέρον να πεις». Έτσι, αντί να ασχολούνται με

«υλικά» πράγματα —που για τον ηθοποιό θα μπορούσε να είναι η προ-εκφραστική άσκηση στην εξω-καθημερινή συμπεριφορά— επιδίδονται σε μια βαθιά πνευματική αναζήτηση, η οποία υποτίθεται πως θα τους «εισαγάγει» σε μια δημιουργική κατάσταση. Υπάρχει μια ιστορία που μοιάζει με αυτήν: από ένα πλήθος ανθρώπων που ζουν σε μια άγονη περιοχή, άλλοι στρέφουν όλη την προσοχή τους στη γη, στις πέτρες και στο τσιμέντο για να φτιάξουν τάφρους και δεξαμενές, ενώ άλλοι σκέπτονται συνεχώς το νερό και χορεύουν χορούς της βροχής.

Τα ενδιαφέροντα πράγματα, η «σοβαρή σκέψη» που κάποιες φορές το θέατρο δωρίζει στους θεατές, δεν υπάρχουν εκ προοιμίου, δεν είναι κτήμα τους, αλλά έρχονται, αφήνονται να μουν στη σκέψη τους, για να το πούμε έτσι, στο τέλος περισσότερο παρά στην αρχή μιας πορείας εργασίας, την οποία καλούνται να αποδεχθούν, ανταποκρινόμενοι σε μια οικολογία της σκέψης, η οποία δεν μπορεί να προγραμματιστεί, ούτε να επιβληθεί.

Στο θέατρο, όπως αναφέραμε ήδη, η κατάσταση είναι πιο ευαίσθητη και εύθραυστη· η αντίληψη πρέπει να είναι οξύτερη, γιατί η οικολογία της σκέψης αφορά περισσότερα συναθροισμένα άτομα και το σύνολο των αντιλήψεων τους.

Το πρόβλημα λοιπόν είναι η πορεία της εργασίας, όχι ο σχεδιασμός του τρόπου με τον οποίο θα ολοκληρωθεί. Με άλλα λόγια: η λύση στο πρόβλημα τού να



πούμε ενδιαφέροντα πράγματα, «σοβαρές σκέψεις», δεν βρίσκονται στην αναζήτηση ενδιαφερόντων πραγμάτων ή σοβαρών σκέψεων.

Όσο γίνεται περισσότερο σαφές ότι όλα αυτά που συμβαίνουν σε ένα θεατρικό περιβάλλον είναι έτοιμα να μετατραπούν σε σημεία στα μάτια των θεατών, τόσο φαίνεται λιγότερο λογική η παρακώλυση της καλλιτεχνικής πορείας, που προέρχεται από την ψευδαισθητική πως μπορούμε να τη ρυθμίσουμε και να την κατευθύνουμε με κριτήριο την τελική της σημασία.

Πολλά θεατρικά ανέκδοτα θυμίζουν την εμπειρία που δοκιμάζει πολλές φορές όποιος συγχάζει στους θεατρικούς χώρους, όταν είναι οιωπλοί και χωρίς θεατές. Αν στην άδεια σκηνή εμφανιστούν τυχαία κάποια πρόσωπα, αν κοιτάζουν γύρω τους, αν επιπλέον μιλούν, είναι σαν να παίζεται μια παράσταση, κι εκείνες οι δράσεις τους έχουν μια μορφή που τις μετατρέπει από καθημερινές σε αουνθήσιτες, θεατρικές, για την ακρίβεια θεαματικές. Ο Μαξ Φρις αφηγείται ένα σχετικό επεισόδιο που του συνέβη τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια σ' ένα θέατρο, όπου έκανε πρόβες για ένα δικό του έργο (το γράφει στο *Ημερολόγιο της εποχής πριν από την ειρήνη*, 1950). Εξηγεί ότι τα βασικά συστατικά για το θαύμα αυτό είναι η ράμπα και η αφίδα της σκηνής. Αυτά τα δύο στοιχεία —λέει ο Μαξ Φρις— λειτουργούν σαν κορνίζα και είναι σαν να λένε: «Κοίταξε εδώ: θα βρεις κάτι που αξίζει να το προσέξεις, κάτι που ούτε η τύχη ούτε ο χρόνος μπορούν να το αλλάξουν. Εδώ θα βρεις το *απόκρυφον νόημα*: όχι λουλούδια που μαραίνονται, αλλά την εικόνα των λουλουδιών, το χειροπιαστό σύμβολο».

Η ράμπα και η σκηνική αφίδα αποτελούν τα απλούστερα παραδείγματα των θεατρικών εκείνων τεχνασμάτων που ευθύνονται για την ικανότητα των θεατών να βρίσκουν σε αυτό που βλέπουν «αιώνια νοήματα», δηλαδή να μετατρέπουν τα πράγματα σε *σημεία στα μάτια τους*. Η ράμπα και η αφίδα της σκηνής αποτελούν βέβαια και οι δυο αδύναμα τεχνάσματα: η εντύπωση που προκαλούν δεν διαρκεί πολύ, όταν ωστόσο φαίνονται να λειτουργούν αυτοδύναμα, μεταμορφώνοντας σε θέαμα ένα τυχαίο κομμάτι καθημερινής ζωής, γίνονται αφορμή για χιλιεπιωμένα ανέκδοτα, ιστοριούλες ή —όπως στις σελίδες του Μαξ Φρις— αλληγορίες σχεδόν φιλοσοφικές.

Πολλά άλλα τεχνάσματα πιο σταθερά και ανθεκτικά, πρώτα από όλα οι εξω-καθημερινές τεχνικές των ηθοποιών, επιτρέπουν στους θεατές να προβάλλουν σημασίες στα πράγματα που κάνουν οι ηθοποιοί, χωρίς να προϋπάρχει καμιά συμφωνία για σημεία καθιερωμένα ή παραδοσιακά.

Από όλα αυτά μπορούμε να συμπεράνουμε ορισμένες κατευθυντήριες αρχές: αφού η αντιγραφή του γνωστού —δηλαδή η κατάσταση παρακμής του θεάτρου— είναι σε τελική ανάλυση το αποτέλεσμα μιας σκηνικής σύνθεσης η οποία κατευθύνεται από τη επιθυμία για αναγνώριση από τους θεατές που οι επιθυμίες τους, σαν καλούπι, της δίνουν μορφή, τότε, και μια οπτική του ηθοποιού ομογενοποιημένη με εκείνην του θεατή, φανερώνει έλλειψη βήθους στο θεατρικό πεδίο, οπτικές μονόφθαλμες και οι δύο, συμμαχία που υπέγραψαν δυο αποτυχημένες αυτοδυναμίες.

Αυτό που φαίνεται να καθορίζει αφενός τη δυνατότητα κατανόησης μιας παράστασης και αφετέρου της ζωής της —δηλαδή της άγνωστης, αινιγματικής όψης της, της ποικίλης και γι' αυτό ικανής όχι μόνο να κατανοηθεί, αλλά και να ενδιαφέρει και να εντυπωσιώσει— είναι η αναλογία ανάμεσα στις φάσεις της παράστασης, στις οποίες η οπτική του δημιουργού της συμφωνεί με την οπτική του θεατή της και εκείνες τις άλλες φάσεις, στις οποίες αντίθετα η συμφωνία δεν είναι απαραίτητη ή αποφεύγεται εντελώς, επιμελώς και σκόπιμα.

VIII.

Ως «οπτική των θεατών» εννοούμε τη σημασία που παίρνει στα μάτια τους η παράσταση, είτε ως προς τις γενικές γραμμές είτε ως προς τις λεπτομέρειές της.

Αντίθετα, με την έκφραση «οπτική του ηθοποιού» εννοούμε κάτι πιο ποικιλόμορφο και σύνθετο: όχι μόνο τη σημασία που παίρνει στα μάτια των ίδιων των ηθοποιών αυτό που κάνουν, αλλά επίσης και τον σκοπό για τον οποίο το κάνουν και τη λογική που τους κατευθύνει στο να το κάνουν. Στην οπτική του ηθοποιού, συγκαταλέγεται για παράδειγμα όχι μόνο το *κρυφό κείμενο* με βάση το οποίο ο ηθοποιός προσπαθεί να απολογηθεί τα λόγια ενός χαρακτήρα του έργου αναζητώντας τα κίνητρά του, αλλά και η ακολουθία των πράξεων που γεννιούνται σε ένα περιβάλλον διαφορετικό από εκείνο στο οποίο βρίσκονται στην παράσταση (βλ. Μοντάζ), ή η χρήση μιας τεχνικής εξω-καθημερινής συμπεριφοράς, ανεξάρτητης από τις σημασιολογικές και εκφραστικές αξίες που χαρακτηρίζουν τη δουλειά του ηθοποιού στην παράσταση.

Και για την οπτική των θεατών θα μπορούσαμε να δοκιμάσουμε να προσθέσουμε ακριβέστερες διαβαθμίσεις, αλλά θα ήταν ανώφελες. Είναι εύκολο να καταλάβουμε τι υπονοείται με τη φράση «οπτική των θεατών»: πρόκειται για έναν περίπλοκο συνδυασμό πνευματικών δράσεων —συγκινησιακών και εννοιολογικών— που ο καθένας έχει δοκιμάσει και δεν παραπέμπουν σε μια περιοχή σχετικά σκοτεινή, όπως είναι η επικράτεια της τέχνης και της εκπαίδευσης του ηθοποιού, αλλά στην αχανή έκταση των συμβάσεων που χαρακτηρίζουν τον πολιτισμό μας, ή στην περιορισμένη περιοχή της προσωπικής νοστορπίας και μυθολογίας.

Μιλώντας για οπτικές ηθοποιών και θεατών φαίνεται πως δεν λαμβάνουμε υπόψη εδώ και την οπτική του σκηνοθέτη: όχι επειδή δεν είναι σημαντική, αλλά προπάντων γιατί ο σκηνοθέτης δεν είναι πάντα παρών (αν και μπορούμε να βεβαιώσουμε πως υπάρχει πάντα η *λειτουργία* έστω κι αν το πρόσωπο είναι απόν), και επιπλέον επειδή, όπως το βλέπουμε εμείς, η θέση του σκηνοθέτη είναι διπλή: από τη μια μεριά μοιάζει με εκείνην του ηθοποιού, δηλαδή κάποιου που επενεργεί άμεσα στις διαδικασίες της παράστασης από την άλλη είναι η θέση ενός *θεατή που επηρεάζει* ή ενός εγγυητή για τους θεατές. Όλα αυτά που λέμε λοιπόν, για τη διαφορά ανάμεσα στην οπτική των ηθοποιών και σε εκείνη των θεατών, για τη συμφωνία ή τη διαφωνία τους, ή ακόμη και για τη μυστικότητα της μιας ή της άλλης, μπορεί να αναφέρεται στον σκηνοθέτη, στο διπλό εσωτερικό του θέατρο.



Ο ειρωνικός θεατής: (επάνω) Ελεονώρα Ντούζε, γελιογραφία του Όλαφ Γκιούλμπρανσον (1873-1958). (κάτω) Ο ηθοποιός του Καμπούκι Κασουάι Τακέο ως *οναγκάτα* (άνδρας-ερμηνευτής γυναικείων ρόλων). Γελιογραφία του ζωγράφου Οκαμότο Ιπέι (1886-1948).

Όσον αφορά τον σκηνοθέτη, τα ερωτήματα για τη σημασία ή μάλλον οι δειοδαιμονίες για τη σημασία της παράστασης, μπορούν να γίνουν πιο επιτακτικά και έντονα.

Όταν η συμπεριφορά του ηθοποιού που έχει «ανακαινιστεί» από τον σκηνοθέτη, ή όταν δράσεις που γεννήθηκαν σε διαφορετικά περιβάλλοντα —μέσω αυτοσχεδιασμών ή άλλων οδών— χρησιμοποιούνται αλλιώς, η δυσαρρέσκεια του ερμηνευτή επειδή αλλοιώνεται το νόημα μπορεί να γίνει πολύ έντονα αισθητή: οι αποφάσεις του σκηνοθέτη θυμίζουν τη *βία* του θεατή, η οποία τώρα γίνεται βαναυσότητα. Μια βία μόνο φανταστική, όμως, γιατί πηγάζει από την ιδέα ότι η παράσταση είναι δυνατόν να έχει μόνο ένα νόημα, κοινό για όλους, που θα είναι επομένως το νόημα των θεατών. Σύμφωνα με αυτή την πεποίθηση, ιδανικά οι θεατές θα αξιοποιήσουν στο έπακρο τον ηθοποιό μόνο κάνοντας προβολές στη δουλειά του, μεταμορφώνοντάς την σε δικά τους *σημεία*, σε δικές τους αυτόνομες σημασίες.

Όπως είπαμε, αυτή η οπτική της θεατρικής ζωής που βασανίζεται από τη μανία καταδίωξης και από την αγωνία για το πόσο δύσκολο είναι «να δώσουμε να καταλάβουν», μπορεί να αντικατασταθεί με μια οπτική πιο δυναμική, πιο δραματική και νηφάλια. Με βάση αυτήν, η διαφορά δυναμικού ανάμεσα στην οπτική εκείνου που βλέπει και εκείνου που αποτελεί το θέαμα, δημιουργεί, με μια σύνδεση μοναδικής έντασης, ποικίλλα νοήματα κι όλα αυτά κάτω από την επιφάνεια ακόμα και παραστασιακών στοιχείων που φαινομενικά λειτουργούν ως αδιαμφισβήτητες γέφυρες επικοινωνίας ανάμεσα στο κοινό και τους δημιουργούς.

Πέρα από τις κοινότοπες παρατηρήσεις και τα «ιδεώδη», η διαφοροποίηση ανάμεσα στις δύο οπτικές είναι συνήθως υπαρκτή στην υλική πραγματικότητα του θεάτρου. Ωστόσο, εκτός από ακραίες και πειραματικές περιπτώσεις θεαμάτων, παραμένει σιωπηλή και καλυμμένη πίσω από πρακτικές τόσο καλά προσαρμοσμένες στη θεατρική ζωή, που φαίνεται πως δεν χρειάζεται καν να αναρωτηθούμε για τη βαθύτερη λειτουργία τους.

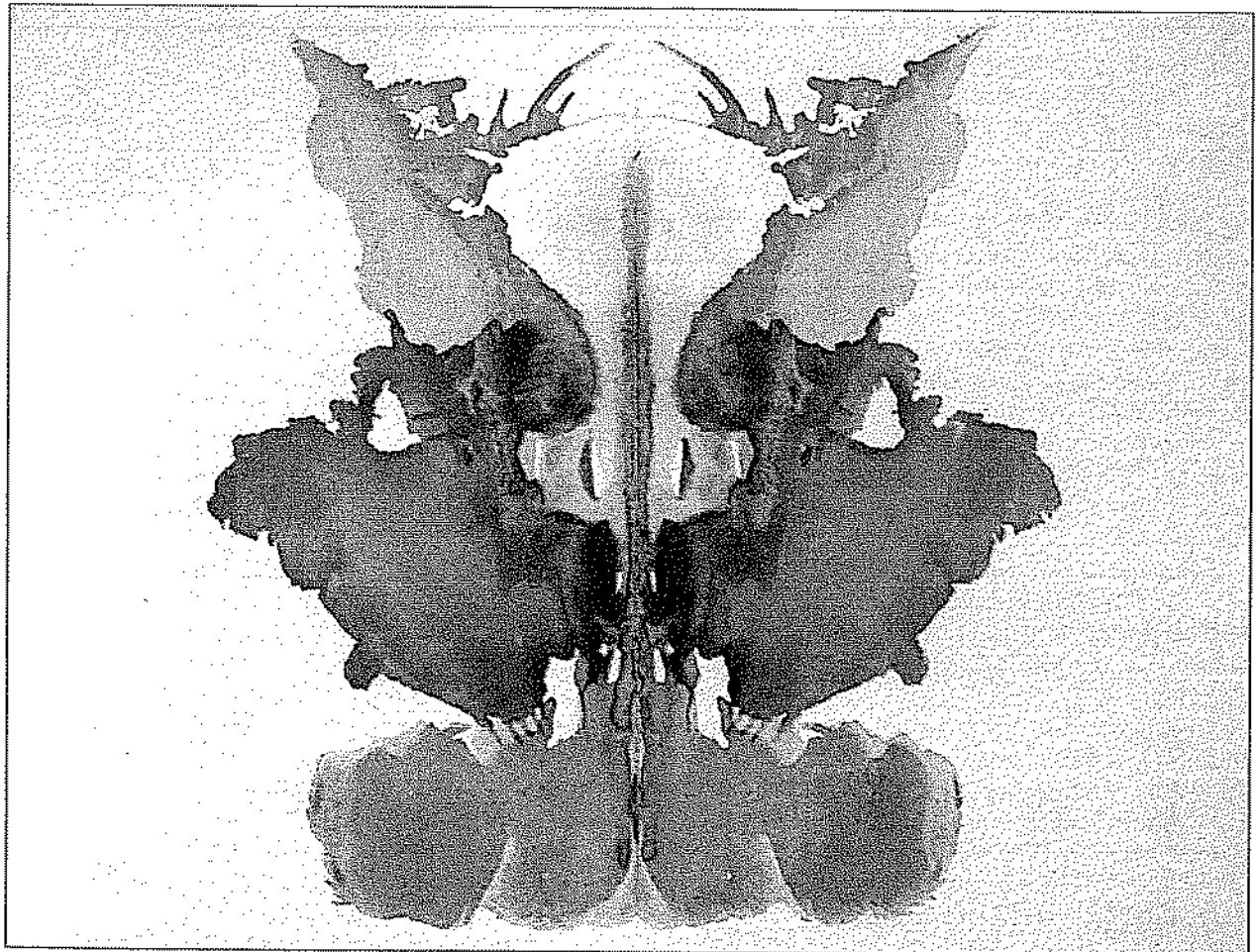
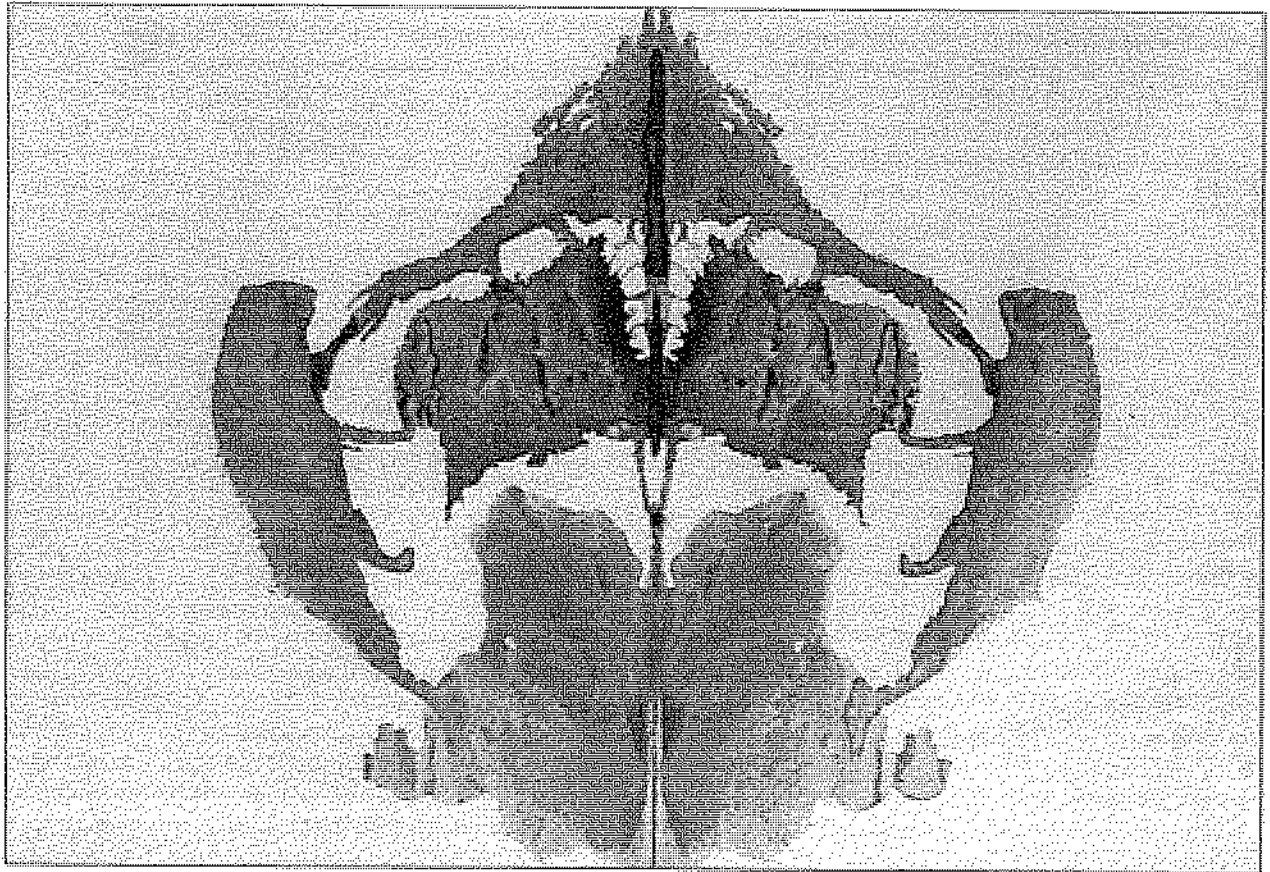
Στην περίπτωση μιας θεατρικής πορείας που βασίζεται σε υλικά επεξεργασμένα από τους ηθοποιούς, «κοιμένα» και «συναρμολογημένα» από τον σκηνοθέτη σε έναν νέο οργανισμό, η σχετικότητα των νοημάτων τα οποία ηθοποιοί, σκηνοθέτης και θεατές αποδίδουν κατά καιρούς στα υλικά είναι εμφανής, ειδικά αν είναι πολύ ισχυρός ο πόλος του δραματουργικού συγχρονισμού (βλ. Δραματουργία, Μοντάζ, Ανακαίνιση συμπεριφοράς). Η περίπτωση αυτή, ωστόσο, δεν αποτελεί εξαίρεση. Αποκαλύπτει κάτι που υπονοείται σε όλα τα σχετικά με το θέατρο επαγγέλματα αλλά, όπως λέγαμε, παραμένει καλυμμένο από το πέπλο των παραδόσεων, που μας κάνει να διακρίνουμε μόνο αμυδρά τα γενικά στοιχεία της «τεχνοτροπίας» ή των επαγγελματικών «συμβάσεων». Η σχετικότητα των εννοιών είναι πράγματι εμφανέστερη στις παραστάσεις εκείνες που δεν βασίζονται στο γραπτό κείμενο και σε μια συγκεκριμένη παράδοση, αλλά σε *performance text* και σε ατομικές και ομαδικές οπτικές και εμπειρίες. Αυτό συμβαίνει, γιατί στις περιπτώσεις αυτές ανασχηματίζεται συνειδητά ένα από τα

ουσιώδη στοιχεία της σκηνικής δουλειάς, το οποίο στα θέατρα των παγιωμένων παραδόσεων λειτουργεί μέσω μιας αδιαμφισβήτητης λογικής, που χρησιμοποιείται ασυναίσθητα, αλλά αποτελεσματικά, όπως ακριβώς μιλάμε τη μητρική γλώσσα χωρίς να έχουμε διδαχθεί τα δομικά στοιχεία της.

Η ανάλυση μέσα από παραδείγματα του θεατρικού ρεπερτορίου, στο οποίο βασίζεται η δουλειά των ασιατών ηθοποιών-χορευτών ή των δυτικών χορευτών και μίμων, το σύστημα των τύπων που χαρακτήρισε το θεατρικό επάγγελμα από τον 17ο ως τις αρχές του 20ου αιώνα στην Ευρώπη, οι τεχνικές του Στανιολάφσκι και όσες



Ο θεατής επαναστατεί: μάχη για μια θέση σε αγγλικό θέατρο των αρχών του 19ου αι. (γελοιογραφία γκραβούρα του 1821).



Οι εικόνες με αριθμό 7 και 9 από την *Ψυχοδιαγνωστική του Ρόρσαχ*.

άλλες κάνουν χρήση του ονόματός του, η χρήση του αυτοσχεδιασμού για την επεξεργασία στοιχείων που θα συναρμολογηθούν στην παράσταση, όλα αυτά έχει διαπιστωθεί πως—σε διαφορετικά πολιτισμικά πλαίσια και σε διαφορετικές περιβαλλοντικές συνθήκες— πετυχαίνουν να απελευθερώσουν τους ηθοποιούς από την επιβολή της οπτικής των θεατών, στην οποία, διαφορετικά, θα έμεναν προσκολλημένοι και θα την άφηναν να τους καθοδηγεί.

Στις μορφές του αυτόνομου ή αυτοδίδακτου θεάτρου, ο διαχωρισμός της οπτικής των ηθοποιών από την οπτική των θεατών—απαραίτητος για το καλλιτεχνικό έργο και εξασφαλισμένος με διάφορους τρόπους από τις συνθήκες των θεάτρων της παλιάς παράδοσης— σε γενικές γραμμές ανασχηματίζεται και ελέγχεται συνειδητά. Σε αυτά τα θέατρα, επομένως, είναι εμφανέστερη, αλλά όχι επειδή τονίζεται επίτηδες,

Όταν όμως η πρόθεση για διάκριση της οπτικής του ηθοποιού από εκείνη των θεατών εκφράζεται πιο καθαρά, αυτός ο διαχωρισμός, τον οποίο η θεατρική ιδεολογία ανέκαθεν αγνοούσε ή αρνιόταν, δημιουργεί σκάνδαλο ή θαυμασμό. Δημιούργησε σκάνδαλο όταν εμφανίστηκε στη δουλειά του Στανισλάφσκι.

Ακόμα και σήμερα ακούγονται ανέκδοτα που υποτίθεται πως παρουσιάζουν την «ιδιοτροπία» ή την «τρέλα» του μεγάλου δασκάλου του ρωσικού θεάτρου: αφορούν σχεδόν σιδήποτε συμπεριλάμβανε ο Στανισλάφσκι στις ιδιαίτερες παραστάσεις του, πράγματα που κανένας θεατής δεν μπορούσε να δει, πολύτιμα αντικείμενα τόσο μικρά ή τόσο κρυμμένα, ώστε μόνο ο ηθοποιός που τα χρησιμοποιούσε μπορούσε να καταλάβει την αξία τους. Λένε πως σε ένα συγκεκριμένο έργο έβαζε έναν ηθοποιό να μένει πίσω από τις κουίντες και να παίζει τον ρόλο ενός προσώπου για το οποίο γινόταν συνεχώς λόγος στο έργο, έστω κι αν δεν εμφανιζόταν ποτέ επί σκηνής. Για τον *Ιβάνοφ* του Τσέχοφ, που έχει κάποιες σημαντικές σκηνές βασισμένες στον διάλογο ανάμεσα στα πρόσωπα που κάθονται σε μια βεράντα και μια γυναίκα που εμφανίζεται στο παράθυρο ενός σπιτιού, ο Στανισλάφσκι έβαλε να κατασκευάσουν πίσω από τις κουίντες, μόνο για τον ηθοποιό που έπρεπε να παίζει στο παράθυρο, το πανομοιότυπο αντίγραφο ενός αληθινού δωματίου.

Είναι παράξενο το γεγονός ότι τέτοιου είδους επεισόδια μάς κάνουν να χαμογελάμε ακόμα και σήμερα: τόσο ισχυρή είναι η αντίληψη ότι το θέατρο είναι το αποτέλεσμα της θέασης μόνο με το ένα μάτι, έχει δηλαδή στο κέντρο του μόνο το μάτι του θεατή. Ωστόσο οι «τρέλες» ακριβώς του Στανισλάφσκι είναι σημάδι συγκροτημένου ορθολογισμού, που ακόμα και σήμερα δεν έχει καταρθώσει να αφομοιώσει σε όλη του την έκταση η θεατρική πρακτική.

Ένα τελευταίο παράδειγμα είναι η εκπαίδευση (*training*). Η εκπαίδευση του ηθοποιού αντιμετωπίζεται σε γενικές γραμμές με υποτιμητικό τρόπο: ως δείγμα επαγγελματισμού του ηθοποιού (ασκείται καθημερινά όπως ένας γυμναστής ή ένας πιανίστας), ή ως δείγμα του ηθικού χρέους του (να κάνει καθημερινά τις ασκήσεις του). Δεν εκτιμάται αρκετά το γεγονός ότι η εκπαίδευση είναι—ή μπορεί να γίνει—συντελεστής ανεξαρτησίας. Ανεξαρτητοποιεί τον ηθοποιό από τον σκηνοθέτη,

ανεξαρτητοποιεί τον ηθοποιό από τα διαφορετικά ύψη των παραστάσεων που συμμετέχει, διασφαλίζοντας του μια ενιαία αισθητική στην υποκριτική του, αλλά και τον ανεξαρτητοποιεί από τους θεατές.

Εκεί όπου υπάρχει συστηματικά, η εκπαίδευση χρησιμεύει, αρχικά, στο να εισάγει τον ηθοποιό ή τον υποψήφιο ηθοποιό στο θεατρικό επάγγελμα. Και επιπλέον, τον ενσωματώνει σε μια παράδοση, είτε απέραντη, είτε περιορισμένη στην ιστορία μιας ολιγομελούς ομάδας. Ύστερα από ένα διάστημα αυτή η λειτουργία της εκπαίδευσης σταματάει. Μερικοί ηθοποιοί όμως συνεχίζουν να την εφαρμόζουν, να τη μεταβάλλουν συνεχώς, να προχωρούν δηλαδή μέσα από νέους πάντα δρόμους, που δεν έχουν σχέση με τη διαρκή τελειοποίηση της δεξιοτεχνίας. Στην περίπτωση αυτή ποια είναι η λειτουργία της εκπαίδευσης; Τώρα, δεν χρησιμεύει πια στην εισαγωγή του ηθοποιού σε ένα επάγγελμα. Αντίθετα: επιτρέπει στον ηθοποιό να είναι αυτενεργός, ορίζει μια περιοχή εργασίας απαλλαγμένη από τις απαιτήσεις των παραστάσεων και των θεατών.

Αυτή η ανατροπή του ρόλου της εκπαίδευσης, από όργανο αφομοίωσης σε όργανο αυτενέργειας, η μεταμόρφωση μιας πρακτικής—που μοιάζει πάντα ίδια—στο αντίθετό της—η προσπάθεια για ικανοποίηση των απαιτήσεων των παραστάσεων, που καταλήγει σε προσπάθεια για μη υποταγή στις απαιτήσεις των παραστάσεων—αυτά είναι μερικά ακόμα παραδείγματα για το βαθύ ρεύμα που τείνει να προστατεύσει την ενέργεια και την αποτελεσματικότητα του θεάτρου διακρίνοντας τις δύο οπτικές.

IX.

Θα ήταν πολύ εύκολο να μπερδέψουμε τη διάκριση μεταξύ των δύο οπτικών, τη διαλεκτική τους, με τον απλό και καθαρό διαχωρισμό, δηλαδή με την απουσία διαλεκτικής.

Υπάρχει, πράγματι *αντάρκης θεατής* όπως ακριβώς υπάρχει και *αντάρκης ηθοποιός*. Δεν υπάρχει παράσταση, όσο κακή ή ασήμαντη κι αν είναι, για την οποία να μη βρεθεί ούτε ένας θεατής να της αποδώσει σημασίες και νοήματα που έχει ο ίδιος επεξεργαστεί—με μοναδικό όργανο επεξεργασίας το μυαλό του—ενώ την παρακολουθεί. Πολλές μαρτυρίες δείχνουν αντάρκες θεατές που στοχάζονται κάποιες φορές δραστικά και έξυπνα απέναντι σε μορφές εξαθλιωμένου θεάτρου.

Κατά τον ίδιο τρόπο, δεν υπάρχει παράσταση όσο κακή ή ασήμαντη κι αν είναι, στην οποία ένας ηθοποιός να μην μπορεί να ζήσει μοναχικά τη δική του οπτική, έστω και χωρίς να δημιουργήσει κάποια σύνδεση με τον θεατή.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι στις περιπτώσεις του αντάρκου θεατή και του αντάρκου ηθοποιού, όταν δεν υπάρχει δυναμικός διαχωρισμός ανάμεσα στις δύο οπτικές, αλλά αδρανής διάκριση, το πεδίο συνάντησης για τους ηθοποιούς και τους θεατές είναι η αμοιβαία αποστρόφη, με μια δόση από αδιαφορία, σύμπλεγμα ανωτερότητας, σύμπλεγμα κατωτερότητας ακόμα και μίσος. Και θα μπορούσαμε να προσθέσουμε ότι, αντίθετα, η ζωντανή διαλεκτική ανάμεσα στις δύο οπτικές βασίζεται στον αμοιβαίο σεβασμό, και επιπλέον στο ενδιαφέρον για τη διατήρηση του νήματος που συνδέει ηθοποιούς

και θεατές, έστω και χωρίς να εξαναγκάζονται σε ομοφωνία. Αυτό, όμως, θα ήταν ένα επιχείρημα αποκλειστικά ηθικό. Πιστεύω, πάντως, πως υπάρχουν και επιχειρήματα πιο ψυχρά και ισχυρά.

Η ζωή μιας παράστασης εξελίσσεται σε ένα πολύπλοκο δίκτυο τριχοειδών αγγείων, τα οποία αιτιολογούνται απόλυτα από τους ηθοποιούς και γ' αυτό γίνονται *σημεία* για τους θεατές. Τα *σημεία* αυτά θα εκμαιεύσουν από τους θεατές ερμηνείες αλλά δεν είναι απαραίτητα προκαθορισμένα. Υπάρχει μια ισορροπία στην ταύτιση των σημαινομένων για τους ηθοποιούς με τα σημαινόμενα για τους θεατές, στη ζώνη όπου είναι ουσιαστική η διαύγεια της επικοινωνίας και την υποκειμένη ζώνη, όπου οι δύο οπτικές μπορούν –αντιθέτως– να χωρίζονται, καθορίζοντας πόσο βαθύς θα είναι ο καλλιτεχνικός και πολιτιστικός αντίκτυπος της παράστασης.

Όλα αυτά ωστόσο δεν σημαίνουν πως υπάρχει ένας καταγιγισμός από τυχαία και αυθαίρετα νοήματα.

Η δυναμική την οποία προσπάθησα να περιγράψω αφηρημένα (που αποτελεί όμως την ίδια την ουσία του θεάτρου) κάνει να αναπτύσσεται, στο πέρασμα από την προσπάθεια των ηθοποιών στην αντίληψη των θεατών, μια *περιπέτεια** των σκοπιών και των αισθήσεων (οι «αισθήσεις» εδώ όχι μόνο με την έννοια «νώθω» αλλά και «καταλαβαίνω»).

Και για την ακρίβεια, η περιπέτεια που κάνει το θέατρο ζωντανό οργανισμό, δεν λειτουργεί όπως η εξωτερική πραγματικότητα, ούτε όπως μια τελετουργία για την οποία υπάρχει συναίνεση, αλλά όπως ένα *εργαστήριο*, στο οποίο –με δεδομένο ένα συγκεκριμένο σημείο εκκίνησης– αναπτύσσεται μια πρωτόγνωρη πνευματική διαδρομή.

Η Μαντάμ ντε Σταέλ συνδυάζει και τις δύο θέσεις (ηθοποιού-θεατή), όταν θυμάται τη στάση της όταν παρακολουθούσε μια παράσταση στη Γερμανία: από τη μια πλευρά γνώριζε το κείμενο του έργου, γνώριζε και θυμόταν την εξέλιξη της υπόθεσης από την άλλη πάλι, κάποιες λεπτομέρειες, κάποια *πράγματα* που έκαναν οι ηθοποιοί, παρουσιάζονταν στα μάτια της ως *σημεία* προς διερεύνηση, γιατί το νόημά τους δεν ανήκε σε κάποια σύμβαση. Έτσι ένιωσε υποχρεωμένη να παρατηρεί ό,τι εμφανιζόταν στη σκηνή με την ίδια περιέργεια, με την ίδια επιθυμία να μάθει όπως όταν παρακολουθούσε την απρόβλεπτη ροή των εναλλαγών της ζωής.

Το θέατρο που η Μαντάμ ντε Σταέλ συγκρίνει με το γερμανικό θέατρο, είναι ένα εργαστήριο το οποίο έπαψε να λειτουργεί, ένα μνημείο θεάτρου, όπου όλα είναι προβλέψιμα, κωδικοποιημένα, και για τον λόγο αυτόν ακριβώς μπορούν να αποκωδικοποιηθούν από τον θεατή.

Θα ήταν όμως ένα εργαστήριο εξίσου άψυχς, ρημαγμένο από έκρηξη, και το θέατρο που αφήνει να το παρασύρει η αντίθετη δεισιδαιμονία, ότι δηλαδή οι οπτικές των ηθοποιών πρέπει να είναι ανάλογες προς τις οπτικές των θεατών: τη δεισιδαιμονία σύμφωνα με την οποία ό,τι έχει νόημα για τον ηθοποιό μπορεί με έναν τρόπο μαγικό να αποκτάσει νόημα και για τους θεατές.

Αυτή είναι μια νοοτροπία τόσο καταστροφική για την τέχνη, που μπορούμε να την προσδιορίσουμε ως μηδενιστική εκτίμηση του προβλήματος της ομοφωνίας μεταξύ ηθοποιών και θεατών. Η ανεξαρτησία της οπτικής του ηθοποιού από εκείνη του θεατή, δεν μπορεί να βασίζεται στον διαχωρισμό, δηλαδή, αλλά –όπως αναφέρθηκε– σε μια ισχυρότερη επαφή. Η οπτική του μπορεί να αναπτύξει την ελευθερία της μόνο αν ακολουθείται από έναν περιορισμό επίσης ισχυρό. Ένα παράδειγμα για να φωτίσουμε αυτή την όψη του προβλήματος, χρήσιμο για να ανακεφαλαιώσουμε με τη μορφή εικόνων πολλά από τα θέματα που αφορούν τις δύο οπτικές, μπορούμε να προμηθευτούμε από το τεστ του Ρόρσαχ, με το οποίο και θα ολοκληρώσουμε.

Όταν θέλουμε να δείξουμε κάτι χωρίς συγκεκριμένο νόημα, που είναι επομένως ανοιχτό σε όλες τις ερμηνείες για τη σημασία του, χρησιμοποιούμε ως παράδειγμα τα σύννεφα στον ουρανό (όπως σε μια περίφημη σκηνή του *Άμλετ*), ή τις κηλίδες στον τοίχο (οι οποίες φαντάζονται όλοι, ακόμα και ο Λεονάρντο ντα Βίντσι, αφήνοντας ελεύθερη τη φαντασία τους, ότι σχηματίζουν ζωγραφιές και φιγούρες), ή χρησιμοποιούμε το παράδειγμα των κηλίδων στο τεστ του Ρόρσαχ. Ανάμεσα στα δύο πρώτα παραδείγματα όμως και στο τρίτο, υπάρχει μια τεράστια διαφορά, αυτή που υπάρχει και ανάμεσα στην αυθαίρεση και την ελευθερία, ανάμεσα στη φαντασιοληξία και τη φαντασία.

Στις δύο πρώτες περιπτώσεις, όλη τη δουλειά την κάνει εκείνος που κοιτάζει, ο οποίος χρησιμοποιεί κάτι τυχαίο για να βυθιστεί σε έναν *ρεμβασμό*. Στην άλλη περίπτωση, δεν υπάρχει περιθώριο για κανενός είδους *ρεμβασμό*, η προσοχή είναι σταθερή: εκείνη που κινητοποιείται είναι η φαντασία, δηλαδή κάτι συγκεκριμένο, συνεχές, σε ένταση.

Αυτό συμβαίνει γιατί, μπροστά σε αυτά που ονομάζουμε «κηλίδες» στο τεστ του Ρόρσαχ, αυτός που κοιτάζει δεν εγκαταλείπεται στον εαυτό του και τις ευκολίες του. Το «έργο» του, να αποδώσει μια ερμηνεία στην κηλίδα που έχει μπροστά του, συνομιλεί και συμπλέκεται με μια προγενέστερη προσπάθεια, που έχει προετοιμάσει πολύ καιρό πριν και με επιστημονική ακρίβεια, τυποποιημένες, προμελετημένες οδηγίες για να του δείξει που και πως θα κατευθύνει την προσοχή του.

Στο βιβλίο του για την *Ψυχοδιαγνωστική* (1921), ο Χέρμαν Ρόρσαχ εξηγεί τη μέθοδο που ακολούθησε για να προετοιμάσει το υλικό τού τεστ του, το οποίο βασίζεται στην ελεύθερη ερμηνεία των κηλίδων. Αυτό που ερεύνει ο Ρόρσαχ είναι το αντίθετο ακριβώς του τυχαίου. Χρησιμοποίησε το τυχαίο μόνο στην αρχή για να βεβαιωθεί ότι δεν θα χρησιμοποιηθούν σημεία των οποίων το νόημα έχει ήδη παγιωθεί. Για το τεστ, τα πάντα έπρεπε να υπακούουν σε μια αυστηρή λογική: λογική ιδιαίτερα αυστηρή, καθώς ήταν ανεξάρτητη από την παραμικρή φροντίδα να έχει κάποιο νόημα η «κηλίδα» στην οπτική του παρατηρητή. Πρώτα απ' όλα, το φύλλο στο οποίο είχε σχηματιστεί η κηλίδα διπλωνόταν στα δύο, ώστε να επαναλαμβάνεται η εικόνα. Με την απόκτηση συμμετρίας κατόπιν, το τυχαίο αποτέλεσμα αποκτούσε μια αναμφισβήτητη «αναγκαιότητα». Όπως γνωρίζουν

* Σ.τ.Μ.: η λέξη περιπέτεια εδώ με την αρχαία σημασία της: αλλαγή τύχης, μετάπτωση.

οι πθοποιοί, αν δεν απατώμαι, αν επαναληφθεί αμέσως ένα γεγονός που συνέβη τυχαία οτι διάρκεια της παράστασης, μοιάζει λογικό και αποκτά νόημα στα μάτια των θεατών.

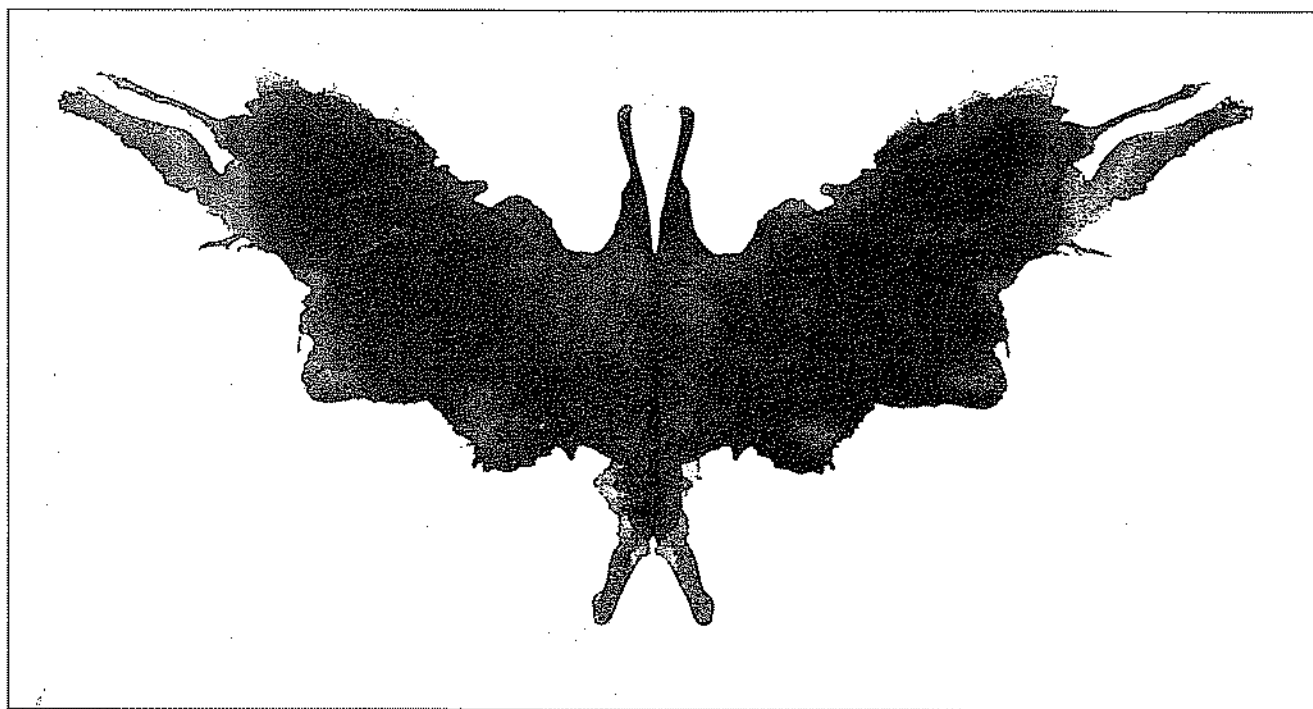
Σε δεύτερη φάση, από όλα τα σχήματα που προέκυψαν με τη συμμετρική αναδίπλωση των κελίδων, ο Ρόρσαχ και οι συνεργάτες του πραγματοποίησαν μια επιλογή: απέκλεισαν από το τεστ όλες τις εικόνες που το σχέδιό τους δεν είχε εκταθεί με αρμονικό τρόπο στον χώρο και που κάθε τμήμα τους δεν θα ανταποκρινόταν «σε συγκεκριμένες συνθήκες ρυθμού στον χώρο». Αν δεν σεβαστούμε αυτές τις συνθήκες, γράφει ο Ρόρσαχ, «η ζωγραφιά δεν έχει πλαστική δύναμη και πολλοί παρατηρητές απορρίπτουν τις εικόνες λέγοντας πως είναι "απλές κελίδες" χωρίς να προχωρούν στην ερμηνεία τους». Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι η γαλλική μετάφραση του έργου του Ρόρσαχ χρησιμοποιεί, γι' αυτό που συνήθως αποκαλείται «άμορφη κελίδα» τον όρο *tableau**, σαν να θέλει να υπογραμμίσει πόσο λίγο έχει επηρεάσει τον σχηματισμό της ζωγραφιάς το τυχαίο και πόσο πολύ η τέχνη. Αφού συγκεντρώσαν τις εικόνες που ανταποκρίνονταν σε συγκεκριμένες συνθήκες ρυθμού στον χώρο, ο Ρόρσαχ επέλεξε μια σειρά από δέκα εικόνες, η καθεμιά από τις οποίες, εκτός από τον δικό της εσωτερικό ρυθμό, εντασσόταν σε έναν γενικό ρυθμό που καθοριζόταν από την αλληλουχία. Επρόκειτο για ένα αληθινό και ιδιόρρυθμο «μονιάζ» που οριστικοποιήθηκε μέσα από πολλές δοκιμές: συσχετισμός ανάμεσα σε εικόνες ασπρόμαυρες και χρωματιστές, εναλλαγή εικόνων που ήταν εύκολο να ερμηνευτούν με εικόνες που θα ερμηνεύονταν

δύσκολα, άλλων που ερμηνεύονται ολοφάνερα με βάση τις λεπτομέρειές τους ή με βάση το συνολικό σχήμα τους, με βάση τα διαστήματα που δημιουργεί το μελάني και τα λευκά διάκενα.

Τέλος, μετά από μια σειρά δοκιμών, ο Ρόρσαχ και η ομάδα του παγίωσαν τη σημασία που ήταν πολύ πιθανό να προσλάβουν κάποιες εικόνες. Ειδικά η κελίδα αρ. 5, που φαίνεται από μόνη της να δείχνει τη σημασία της, ερμηνεύεται ως νυχτερίδα. Αυτό συμβαίνει σχεδόν πάντα. Όχι όμως οπωσδήποτε, και κυρίως όχι κατ' ανάγκη. Κάποιες φορές προκαλεί μια διαφορετική και απρόβλεπτη οπτική, αυτή που προσδιορίζεται στην πορεία της δοκιμής ως «εξαιρετικά καλή».

Αυτή η όψη του τεστ του Ρόρσαχ δείχνει, σχεδόν σαν μικρογραφία επιστημονικού εργαστηρίου, τι μπορεί να πετύχει η διαλεκτική σχέση δύο διαφορετικών οπτικών που δημιουργούν έναν ισχυρό δεσμό χωρίς να αναζητούν την ομοφωνία. Γιατί ο Ρόρσαχ και η ομάδα του, θέλοντας να κάνουν τον παρατηρητή να δει φυτά και ζώα, σκηνές κυνηγιού ή οικογενειακές σκηνές, εικόνες καθημερινές ή παρμένες από τη μυθολογία, δεν ασχολήθηκαν ούτε με την αληθοφάνειά τους, ούτε με τον μύθο, ούτε με τα φυτά και τα ζώα, αλλά με τις ρυθμικές σχέσεις, που εμφανίζονται μόνο ως σχέσεις μορφής. Και η εργασία τους στο μοντάρισμα προσανατολιζόταν σε καλά εξακριβωμένες και δοκιμασμένες οπτικές. Δεν ήταν όμως οπτικές τέτοιου είδους αυτές που προσπαθούσε να μεταδώσει: δούλεψε πάνω στους ρυθμούς του χώρου, στη συναρμογή των χρωμάτων, στη συμμετρία, χωρίς όμως να μιλάει για τους ρυθμούς του χώρου, τη συναρμογή των χρωμάτων ή τη συμμετρία.

* Σ.τ.Μ.: πίνακας



Η εικόνα με αριθμό 5 από την *Ψυχοδιαγνωστική* του Ρόρσαχ: «Συνήθως η εικόνα Νο 5 ερμηνεύεται ως νυχτερίδα, γιατί με αυτή φαίνεται να μοιάζει στο σχήμα».



Οργανικότητα, παρουσία, σκηνικός βίος

Εουτζένιο Μπάρμπα

Οργανικότητα: η ιδιότητα ή κατάσταση της οργανικής υπόστασης

Οργανικός: αυτός που ανήκει σε (ή προέρχεται από) έναν ζωντανό οργανισμό
(New Shorter Oxford Dictionary)

Στο θέατρο και στον χορό, ο όρος «οργανικός» χρησιμοποιείται ως συνώνυμο του όρου «ζωντανός» ή «πειστικός». Τον εισήγαγε στη γλώσσα της θεατρικής εργασίας ο Κωνσταντίν Στανισλάφσκι τον 20ο αιώνα. Για τον ρώσο μεταρρυθμιστή, οι όροι *organichnost'* (οργανικότητα) και *organicheskij* (οργανικός) αποτελούσαν ουσιαστικές ιδιότητες των πράξεων ενός ηθοποιού, την προϋπόθεση για να ανταποκριθεί ο θεατής με ένα ηχηρό «σε πιστεύω». Η οργανικότητα συνδέεται άμεσα με τη σκηνική παρουσία και τον σκηνικό βίο.

Για τους ευρωπαίους καλλιτέχνες του θεάτρου, η αναγκαιότητα ενός νέου τρόπου παρουσίας επάνω στη σκηνή και μέσα στην κοινωνία αναπτύχθηκε με την ανθρωπολογική αλλαγή που υπέστη το επάγγελμά τους στα τέλη του 19ου αιώνα. Ο Στανισλάφσκι, ο Άππια, ο Κρέιγκ, ο Μεγερχόλντ, ο Βαχτάνγκοφ, ο Μιχαήλ Τσεχοφ, ο Κοπώ –ολόκληρη η πρώτη γενιά των μεγάλων μεταρρυθμιστών– ένωσαν, ο καθένας με τον τρόπο του, την ανάγκη να αντισταθούν στην καταστροφή της υποστάσης της θεατρικής τέχνης.

Τη λέξη «υπόσταση» πρέπει να την αντιληφθούμε εδώ με την κυριολεκτική της σημασία: ικανότητα να είσαι και να νιώθεις ζωντανός, και να μεταβιβάζεις την αίσθηση αυτή στους θεατές.

Η έρευνά τους κινήθηκε λοιπόν αφενός προς δύο συμπληρωματικές κατευθύνσεις, αναζήτησαν μια νέα, ουσιαστική παρουσία του θεάτρου στην κοινωνία, και αφετέρου προσπάθησαν να εφεύρουν μεθόδους για να αναπτύξουν μια συνθήκη ζωής ή μια αποτελεσματική παρουσία στην τέχνη του ηθοποιού.

Ο Αρτώ διαβεβαιώνει πως είναι ανάγκη να αποκαταστήσουμε τη ζωή στο θέατρο. Πριν από αυτόν, ο Στανισλάφσκι είχε μιλήσει για οργανικότητα και ο Μεγερχόλντ για βιομηχανική, ή κίνηση της ζωής (βίος = ζωή, μηχανική = το τμήμα της φυσικής που μελετά την κίνηση).

Το αντικείμενο των ερευνών τους ήταν η «αυθεντικότητα», ή η «ελικρίνεια», το «σθένος» εκ μέρους του ηθοποιού, μια προσωπική *δύναμη* που θα μπορούσε να υλοποιήσει την ποιητική ουσία των κειμένων του Ίψεν, του Στρίντμπεργκ, του Τσέχοφ. Σε ποια διαδικασία θα έπρεπε να υποβληθεί ο ηθοποιός για να προκαλέσει στον θεατή αυτή την αίσθηση ζωής, αυτό το αποτέλεσμα της οργανικότητας;

Με αυτή την προοπτική πρέπει να δούμε και τη δημιουργία μιας νέας παιδαγωγικής, και την εισαγωγή μιας εκπαίδευσης βασισμένης στις ασκήσεις, μια πρακτική που μέχρι εκείνη τη στιγμή απουσίαζε από τη μαθητεία του ευρωπαίου ηθοποιού. (Βλ. Μαθητεία, Ασκήσεις, Εκπαίδευση)

Συμβαίνει μερικές φορές ο ηθοποιός να βιώνει ως «οργανικές» κάποιες πράξεις, τις οποίες αντιθέτως δεν τις αντιλαμβάνονται έτσι ο σκηνοθέτης και/ή οι θεατές.

Συμβαίνει επίσης ο σκηνοθέτης και/ή οι θεατές να προσλαμβάνουν ως «οργανικές» κάποιες πράξεις, τις οποίες ο ηθοποιός αντιλαμβάνεται αντίθετα ως «ανόργανες», δύσκολες ή επιπλεγμένες στην εκτέλεση.

Αυτή η διαφορά εκτίμησης ή αντίληψης των πραγμάτων, αντιτίθεται στον θεατρικό αυθορμητισμό και την πίστη περί συντονισμού του ηθοποιού με τον θεατή. Στην πραγματικότητα δεν υπάρχει συντονισμός ανάμεσα στη δράση του ηθοποιού και την αντίδραση του θεατή, μπορεί όμως να υπάρξει συνάντηση. Το αποτέλεσμα της συνάντησης καθορίζει το νόημα και την αξία του θεάτρου.

Η προσπάθεια εξαρτάται από το αποτέλεσμα της οργανικότητας που επιτυγχάνει ο ηθοποιός σε σχέση με τον θεατή. Αποτέλεσμα οργανικότητας σημαίνει ικανότητα να κάνει τον θεατή να βιώσει ένα σώμα-σε-ζωή. Η κύρια αποστολή ενός ηθοποιού δεν είναι να είναι οργανικός, αλλά να κάνει το θεατή να προσλαμβάνει την οργανικότητα με τα μάτια και τις αισθήσεις του.

Το πραγματικό πρόβλημα αφορά τον προσανατολισμό του ηθοποιού κατά την πορεία της εργασίας του, τον τρόπο με τον οποίο επιλέγεται μια μέθοδος και ανοίγεται



Ο Ράιζορντ Τσάβλακ (1937-1990) στον *Παύλο πράγματι* του Καλντερόν, σε σκηνοθεσία του Γέρτζι Γκροτόφσκι (1965). Η στάση του είναι εμπνευσμένη από τον θλιμμένο (*frasnobliwy*) Χριστό, εικόνα πολύ γνωστή στην πολωνική αιογραφία.

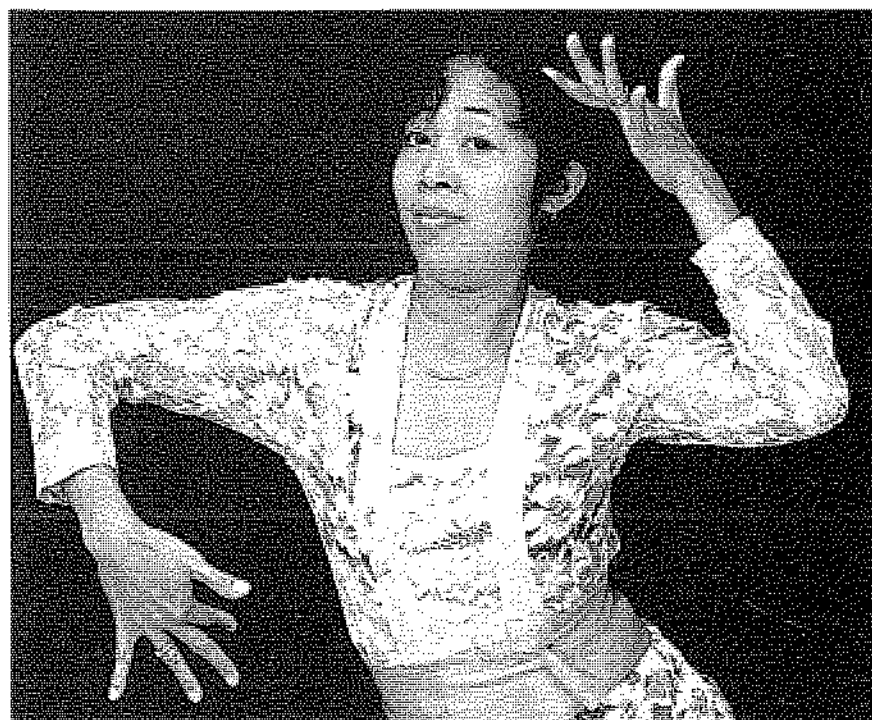
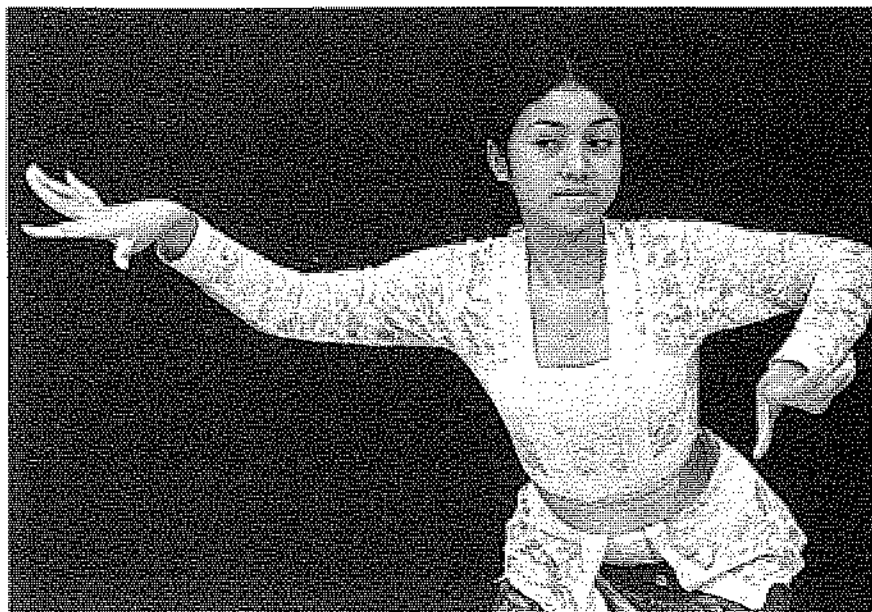
ένας δρόμος προς την κατασκευή της δικής του αποτελεσματικής παρουσίας, του δικού του σκηνικού βίου. Αν ο ηθοποιός χρησιμοποιεί ως μέτρο κρίσης τη δική του αντίληψη περί οργανικής πράξης (αν δηλαδή χάνει το σημείο αναφοράς, που είναι ο τρόπος με τον οποίο προσλαμβάνει τις πράξεις του ένας άλλος, ο οποίος τον βλέπει απέξω) προφανώς θα βιώσει σχεδόν αμέσως την οργανικότητά του ως ψευδαισθητική ακόμα και για τον εαυτό του.

Η συντομότερη οδός, ό,τι και αν μας λένε οι ψευδαισθήσεις μας, είναι πάντα η τετλασμένη. Είναι ο δρόμος που για να φτάσει στον προορισμό του πρέπει να προχωρήσει αρχίζοντας με την απομάκρυνση, με μοναδικό σκοπό να φτάσει με επιτυχία στον στόχο.

Για τον ηθοποιό, η αναζήτηση του αποτελέσματος της οργανικότητας συνοδεύεται συχνά από τη στέρηση, από ένα αίσθημα έλλειψης οργανικότητας του σώματός του και της δράσης του. Μόνο στο τέλος της μακροχρόνιας αυτής τεχνικής της «αποξένωσης», και σε συγκεκριμένες μόνο περιστάσεις, είναι δυνατή μια συνάντηση ανάμεσα στη νέα οργανικότητα των πράξεων του ηθοποιού και την πρόληψη του θεατή.

Η νέα οργανικότητα, που γεννιέται ύστερα από μακροχρόνια μαθητεία —αυτή που ο Στανισλάφσκι και ο Κοπώ ονόμαζαν «δεύτερη φύση»— είναι η συνέπεια και η μεταμόρφωση της στέρησης. Είναι η παράδοση εφαρμογή της φυσικής, της φυσιολογίας και της λογικής στο χωροχρόνο όπου συναντιούνται ηθοποιοί και θεατές. Αυτός ο εξω-καθημερινός τρόπος δράσης και σκέψης, που ξεφεύγει από τα καθημερινά κριτήρια, αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση για την αποτελεσματικότητα και κύριο λόγο για την ύπαρξη του θεάτρου.

Εουτζένιο Μπάρμπα, «Ωριμη Δράση»



Η Νι Μάντε Νουγκίνι (επάνω) και η Νι Μάντε Σαρνιάνι (κάτω) σε μια σκηνή του Gambuh, μιας αρχαίας μορφής του μπαλινέζικου χοροδράματος. Την πρώτη εντύπωση δύναμης και σαγήνης διαδέχεται η συνειδητοποίηση ότι η στάση των δύο χορευτριών αποτελεί λεπτοδουλεμένη, επιπνευμένη σύνθεση. Αυτό το αποτέλεσμα της οργανικότητας που δοκιμάζει ο παρατηρητής, δηλαδή μια αίσθηση ζωής ή ένας παλμός ακόμα και στην ακινησία, είναι συνέπεια των εντάσεων που προέρχονται από τις δύο «οπονδυλικές στήλες», δηλαδή τον κορμό και τα μάτια. Το κεφάλι κατευθύνεται προς μια πλευρά και τα μάτια προς μια άλλη, η οπονδυλική στήλη κάμπτεται αναγκαστικά, οι ώμοι ανασπώνονται ελαφρά. Η εντύπωση πως οι δύο στάσεις διαφέρουν μεταξύ τους δημιουργείται —όπως θα έλεγε ο Ντεκρού— από το «ανέκδοτο» των βραχιόνων (βλ. *Η πράξη της όρασης*, στο κεφάλαιο Μάτια και πρόσωπο). Και ο Πίτερ Μπρουκ έχει υπογραμμίσει τη σημασία της σκηνικής παρουσίας για τον ηθοποιό: «Το σημαντικό για μένα είναι να στέκεται ένας ηθοποιός ακίνητος πάνω στη σκηνή και να καθιλώνει την προσοχή μας, την ίδια ώρα που ένας άλλος δεν μας ενδιαφέρει καθόλου. Ποια είναι η διαφορά; Σε ποια χημική, φυσική, ψυχική βάση στηρίζεται αυτό το γεγονός; Ταλέντο, προσωπικότητα; Όχι. Είναι πολύ εύκολο και δεν είναι αυτά η απάντηση. Δεν ξέρω ποια είναι η απάντηση, αλλά ξέρω ότι υπάρχει, και ξέρω επίσης ότι στο ερώτημα αυτό μπορούμε να βρούμε την αρχή ολόκληρης της τέχνης μας». (Π. Μπρουκ, *Το κινούμενο σημείο 1946-1987*)

«Φυσικό» και «οργανικό»

Μιρέλλα Σίνο

Η χρήση του επιθέτου «οργανικός» για την περιγραφή μιας συγκεκριμένης ποιότητας εργασίας του ηθοποιού ανάγεται στον 20ο αιώνα. Προηγουμένως, για να δείξουν πως ένας ηθοποιός ήταν πειστικός και αποτελεσματικός, έλεγαν πως ήταν «φυσικός».

Για αιώνες ολόκληρους, χαιρέτιζαν την εμφάνιση ενός νέου μεγάλου ηθοποιού, που είχε το δικό του προσωπικό στυλ, λέγοντας πως —σε αντίθεση με την επιτέδευση των προκατόχων του— εκείνος ήταν η ίδια η προσωποποίηση της Φύσης. Με τον τρόπο αυτό, γίνονταν διάκριση ανάμεσα σε έναν ηθοποιό διάσημο για τη «φυσικότητά» του, ο οποίος εκτοπιζόταν όμως στις προτιμήσεις των θεατών από έναν άλλο ηθοποιό, που φαινόταν «επιτέλους φυσικός» και έκανε να αποκαλυφθεί η επιτέδευση του προκατόχου του, για να αποδειχθεί με τη σειρά του «επιτεδευμένος» μόλις εμφανιζόταν ένα νέο άστρο. Στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα κάθε νέα γενιά, κάθε νέο στυλ απαγγελίας, χαιρετιζόταν ως «επιτέλους φυσικό».

Ο όρος «φυσικός», σε αυτό το περιβάλλον, δεν έχει στην πραγματικότητα καμιά σχέση με την πιστή απεικόνιση της καθημερινής ζωής. Όλοι οι ηθοποιοί επεδίωκαν να εμφανίζονται ως *αληθοφανείς*. Ωστόσο, με τον έναν τρόπο ή τον άλλον, ο καθένας τους κατασκεύαζε μια επιτεδευμένη σκηνική συμπεριφορά, μασκαρεμένη με τα εξωτερικά χαρακτηριστικά της *αληθοφάνειας*.

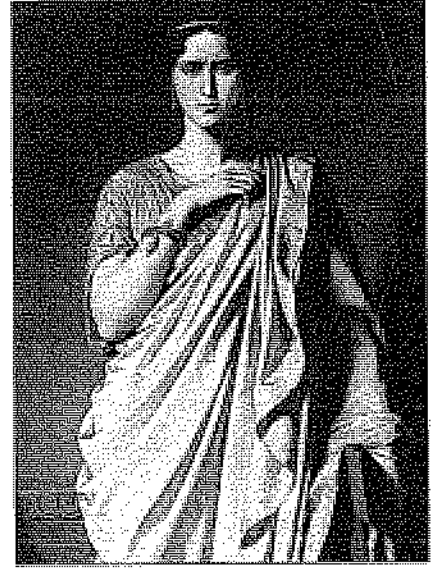
Ο όρος «φυσικός» δεν δείχνει ρεαλισμό: έχει να κάνει με την *εντύπωση της συνοχής* που δημιουργείται στον θεατή.

Όταν οι θεατές και οι ειδικοί μιλούσαν για έναν ηθοποιό «επιτέλους φυσικό», αντιλαμβάνονταν μια σύνθεση με τέτοια συνοχή στις λεπτομέρειές της, ώστε να τους κάνει να ξεχνάνε την επιτέδευση της σκηνικής συμπεριφοράς, σαν να μην υπήρχε δηλαδή εκείνη τη στιγμή άλλος τρόπος για να κινηθεί και να συμπεριφερθεί ο ηθοποιός, σαν να είχε δημιουργήσει, με την τέχνη του, ένα θραύσμα φύσης.

Ως «φυσική» πρέπει επομένως να νοείται η δημιουργία μιας πολυπλοκότητας και συνοχής της σκηνικής συμπεριφοράς, που θα είναι ανάλογες και ισοδύναμες με τη συνοχή και την πολυπλοκότητα οι οποίες χαρακτηρίζουν έναν οργανισμό εν ζωή.

Οι όροι «οργανικό» και «φυσικό» εύκολα δημιουργούν σύγχυση, γιατί φέρνουν σε πρώτο πλάνο την ιδέα της μίμησης, και γιατί μπορούν αναμφίβολα να συνδεθούν με το καλλιτεχνικό και πνευματικό κίνημα του «νατουραλισμού». Όταν, τον εικοστό αιώνα, μαζί με την «αληθοφάνη» υποκριτική, εκτιμώνται και ερευνώνται επίσης μορφές υποκριτικής σαφώς επιτεδευμένες, η εντύπωση ότι ο ηθοποιός δρα σύμφωνα με τους νόμους μιας διαφορετικής φύσης καταδεικνύεται εμφανέστερα με τον όρο *οργανικότητα*. Ο όρος «οργανικός», όπως ακριβώς το επίθετο «φυσικός», προσδιορίζει την εντύπωση που δημιουργείται στον θεατή. Δηλώνει τον τρόπο με τον οποίο γίνεται *αντιληπτή* η σύνθεση του ηθοποιού, όχι οι διαδικασίες που τον οδηγούν στο αποτέλεσμα.

Ο *Μεγάλος Ηθοποιός* ήταν από τη μια μεριά κι αυτός ένας ηθοποιός ανάμεσα στους τόσους άλλους, από την άλλη όμως παρουσιάζονταν σαν ένας κόσμος ξεχωριστός, σαν να συγκρούονταν και να συνομιλούσαν μέσα στο σώμα του πολλές, αντίρροπες δυνάμεις, ώσπου να τον μεταμορφώσουν σε ένα πεδίο αντιθέσεων, ικανό να



(από αριστερά προς τα δεξιά) Η Σάρα Μπερνάρ (1844-1923), ο Τομάζο Σαλβίνι (1829-1915) και η Ελιζαμπέτ Ρακέλ Φελίξ, γνωστή ως Ρακέλ (1821-1858). Με τον όρο «Μεγάλος Ηθοποιός» δεν νοείται μόνο ένας ηθοποιός πολύ καλός: πρόκειται για μια έκφραση που αναφέρεται σε ένα φαινόμενο της υποκριτικής τέχνης διαδεδομένο σε ολόκληρη την Ευρώπη. Το φαινόμενο αυτό εμφανίστηκε στα μέσα περίπου του 19ου αιώνα και διήρκεσε μέχρι τις αρχές του 20ου. Στη διάρκεια της παράστασης, ο «Μεγάλος Ηθοποιός» εκτελούσε μια παράδοση λειτουργία, αντίθετη από τον κανόνα υποκριτικής ερμηνείας της εποχής του, καθώς επίσης και από τους άλλους ηθοποιούς του θιάσου. Αυτή η αντίθετη λειτουργία έφτανε μέχρι τη ρεαλιστική ερμηνεία του κειμένου, ενάντια στη λογική της κοινής γνώμης, ενάντια σε συναισθηματικές συμπεριφορές που θεωρούνταν φυσικές, ενάντια στα διαμορφωμένα αντανακλαστικά των θεατών. Αυτό το αποτέλεσμα της αντίθεσης περιγράφεται στην εποχή της με εκφράσεις όπως «πολυεπίπεδη ερμηνεία», «αιχίζμο φυσικό σαν αληθινό» ή «πρωτεύεις μεταμορφώσεις».

γεμίσει με τη δύναμη του ολόκληρου τον χώρο του θεάτρου. Δομικά, ήταν μια παρουσία αντιφατική: ως *φίγούρα*, ήταν ένας άνθρωπος όπως όλοι οι άλλοι, ως *πεδίο ενέργειας*, ήταν ένας ολόκληρος κόσμος. Ήταν ικανός να διευρύνει την παρουσία του σε τέτοιο βαθμό, ώστε να μονοπωλήσει το ενδιαφέρον και τις αισθήσεις των θεατών, συνοψίζοντας στο πρόσωπό του την παράσταση ως οργανική ενότητα και συμπυκνώνοντας στο σώμα του ολόκληρη την παράσταση και τον παλλόμενο χώρο της σκηνής.

Τον 20ο αιώνα, η μεγάλη καινοτομία των πατέρων της σκηνοθεσίας συντελέστηκε με την αντιστροφή των όρων αυτής της αντίφασης: μεταμόρφωσαν τις διαφορετικές *φίγούρες* των ηθοποιών σε ένα ενιαίο *πεδίο ενέργειας*. Ενώ ο *Μεγάλος Ηθοποιός* έκανε να αναβλύζει πολλαπλότητα από τη δική του ξεχωριστή μοναδικότητα, οι μεταρρυθμιστές του 20ου αιώνα εργάστηκαν πόνω στην πολλαπλότητα των ατόμων σαν να αποτελούσαν (τα άτομα) τμήματα μιας μοναδικής, παράδοξης οργανικής ενότητας. Ολόκληρη η παράσταση γινόταν ένας ζωντανός οργανισμός. Αυτή η σύλληψη της παράστασης ως «ενιαίου σώματος» (αντιφατικού, πολύπλοκου, που το διαπερνούν πολύμορφες δονήσεις και εντάσεις, ρυθμοί και ανάσες που χορεύουν) χαρακτήρισε με τρόπο περισσότερο ή λιγότερο εμφανή όλους τους μεταρρυθμιστές του θεάτρου του 20ου αιώνα.

Το κύτταρο-βάση της παράστασης, —από τη στιγμή που αυτή θεωρείται ενιαίο σώμα—, δεν είναι το άτομο —είτε ως ηθοποιός είτε ως ρόλος—, αλλά μικρότερες μονάδες μέτρησης. Μέχρι τις αρχές του 20ου αιώνα, η ελάχιστη μονάδα μέτρησης της σκηνικής σύνθεσης ταυτιζόταν με το σώμα και την ψυχολογία μιας ανθρώπινης ύπαρξης (ηθοποιός, άνθρωπος ή ρόλος). Αυτή η μονάδα μπορούσε να περιέχει ανιφάσεις αλλά δεν μπορούσε να διασπαστεί σε μικρότερα τμήματα.

Η αναζήτηση των αρχών της τέχνης του ηθοποιού, η επιστημονική έρευνα για την κίνηση και την κατασκευή της οργανικότητας, οδηγεί τους δασκάλους της μεταρρύθμισης του 20ου αιώνα να διαχωρίσουν τις μεμονωμένες δρόσεις κάθε μέρους του σώματος και να τις θεωρήσουν βασικές ενότητες. Αυτές οι δράσεις μπορούν να συσχετισθούν με τις δράσεις άλλων μερών του ίδιου σώματος, ή να συνδεθούν υπέρ-ατομικά με τα κύτταρα δράσης άλλων σωμάτων.

Είναι ένας τρόπος να εργαστούμε στο σύνολο της παράστασης, σαν να ήταν ένα ενιαίο σώμα, ξεκινώντας από πολύ μικρότερα κύτταρα (τις ενότητες-δρόσεις) σε σχέση με το άτομο ως ενότητα. Αυτή η οπτική μός επιτρέπει να επεκτείνουμε την πρόληψη της οργανικότητας από τον μεμονωμένο ηθοποιό σε ολόκληρη την παράσταση. Έτσι, όπως στο σώμα ενός μεμονωμένου *Μεγάλου Ηθοποιού* μπορούσαμε να δούμε μια ολόκληρη παράσταση, τώρα, πίσω από κάθε ολοκληρωμένη παράσταση ανακαλύπτουμε μια οργανική ενότητα.

Ο *Μεγάλος Ηθοποιός* κάλυπτε με την επιφανειακή αληθοφάνεια τη βαθιά επιτήδευση της σκηνικής του φύσης. Αντίθετα, ο θίασος-ενιαίο σώμα μπορεί να κάνει ορατή και αισθητή ακόμα και επιφανειακά τη δική του διαφορετική φύση, την ανεξάρτητη από τις εμφανίσεις των φυσικών οργανισμών δική του οργανικότητα.



Η Αντελαίντε Ριστόρι (1822-1906). Ένα άλλο σπουδαίο χαρακτηριστικό του *Μεγάλου Ηθοποιού* ήταν η ιδιαίτερη ικανότητα να αιχμαλωτίζει την προσοχή του κοινού, να δεσπορίζει σε ολόκληρο τον σκηνικό χώρο είτε με τη φυσική του παρουσία είτε με τη φωνή του, με ένα αποτέλεσμα ανάλογο της φωνητικής ικανότητας ενός λυρικού τραγουδιστή. Το αποτέλεσμα αυτής της παραφοράς δεν ήταν η απλή σαγήνη ή γοητεία, αλλά επιβολή, εξουσία. Αυτό το αποτέλεσμα χάνεται στις εικόνες, είτε πρόκειται για ζωγραφική είτε για φωτογραφίες, σώζοντας όμως ίσως κάποια ίχνη του στις γελοιογραφίες (βλ. Ιστοριογραφία).

Πάντα φύση, αλλά μια φύση διαφορετική

Η οργανικότητα της παράστασης, που επινοήθηκε από τους πατέρες της σκηνοθεσίας στις αρχές του 20ου αιώνα, τη μεταμορφώνει σε πρότυπο μιας *διαφορετικής* φύσης, την καθιστά, δηλαδή, προνομιακό πεδίο για αλοθινα και ξεχωριστά *πειράματα επί της οργανικότητας*.

Ο Μεγερχόλντ, ο Κοπώ, ο Κρένγκ, ο Άππια, ο Φουκς, ο Ράινχαρτ και φυσικά ο Στανισλάφοκι, έχουν πλήρη συναίσθηση μιας διπλής προβληματικής. Από τη μια μεριά, το σώμα του ηθοποιού παρουσιάζεται σαν μικρόκοσμος, δηλαδή σαν σύστημα με διαιρετά μέρη, και από την άλλη ο θίασος μπορεί να θεωρηθεί ως ενιαίο σώμα, που πρέπει να είναι στο σύνολό του ζωντανό. Το αποτέλεσμα οδηγεί σε μια βαθιά μελέτη των σχέσεων μεταξύ των διαφόρων μερών, ανεξάρτητη από την ιστορία που παρουσιάζεται, από τις ικανότητες του μεμονωμένου ηθοποιού, από τα χαρακτηριστικά των ρόλων.

Οι συνέπειες της αλλαγής που συντελείται από μια σχεδόν αδιόρατη μεταμόρφωση (το τέλος της μονάδας ανθρωποκεντρικής μέτρησης) αναδεικνύεται σε όλα τα επίπεδα της σκηνικής σύνθεσης. Από δραματουργική άποψη για παράδειγμα, υπονομεύει τη διατήρηση του κειμένου στην κεντρική θέση. Εφόσον το αδιαίρετο ανθρώπινο σώμα —ως βασική μονάδα που σχηματίζει δεσμούς με άλλες μονάδες— το έχει αντικαταστήσει μια υποδιαίρεση σε αυτόνομα αποσπάσματα, ο σκηνοθέτης έχει τη δυνατότητα να εργαστεί με έναν πολύ μεγαλύτερο

αριθμό πολύ μικρότερων και λιγότερο πολύπλοκων μονάδων, τις οποίες φυσικό είναι πολύ πιο εύκολο να επεξεργαστεί. Οι σχέσεις ανάμεσα σε αυτές τις μονάδες που είναι μικρότερες από το ανθρώπινο σώμα, ανοίγουν ένα πεδίο εργασίας απείρως ευρύτερο (και ριζικά διαφορετικό) από εκείνο που συγκροτούσαν τα άτομα ως ελάχιστες, μη περαιτέρω διαιρετές μονάδες.

Τα ποικίλα οργανικό τμήματα μπορούν να συσχετισθούν μεταξύ τους με κριτήρια όμοια με εκείνα που χρησιμοποιούνται παραδοσιακά για να συγκρίνουν την παρουσία μεμονωμένων ηθολογιών ή μεμονωμένων ρόλων. Βήμα, βλέμμα, κατεύθυνση της κίνησης, βάρος, κορμός, κείμενο, βραχίονες, κνήμες, χέρια, πόδια, ρυθμός, ταχύτητα, δύναμη της κίνησης, ένταση, χαλάρωση, μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως στοιχεία σχέσεων. Μπορούν να εννοηστωθούν σε μια δική τους δραματουργία, που με τη σειρά της μπορεί να συντονιστεί ή να τεθεί σε αντιπαράθεση με την πραγματική και ξεχωριστή δραματουργία, αυτήν της δραματικής πλοκής.

Είτε από θεωρητική είτε από πρακτική άποψη, η διπλή προβληματική του σώματος-μικρόκοσμου και της παρόστασης-ενιαίου σώματος, λειτουργεί για τον ηθοποιό όπως περίπου λειτουργήσει η ανακάλυψη της ζωής του κυττάρου για τη σκέψη και το έργο του βιολόγου, ή η ανακάλυψη του υποατομικού σύμπαντος για τον φυσικό. Αλλάζει η αίσθηση του χρόνου για την πορεία της παράστασης, διαφορετικοί χρόνοι μπορούν να πλεχτούν μεταξύ τους, πλέκοντας ταυτόχρονα διαφορετικές δράσεις και διαφορετικές όψεις της ίδιας ιστορίας.

Και προπάντων: η δυνατότητα να εργαζόμαστε με κύτταρα ολοένα μικρότερα, η οποία δεν υπάρχει όταν εργαζόμαστε έχοντας ως μονόδα τον άνθρωπο, επιτρέπει τη γέννηση μιας σκηνικής ζωής (μιας *οργανικότητας*) όχι απαραίτητα ρεαλιστικής, η οποία όμως αντικατοπτρίζει, αναπαράγει την πολυπλοκότητα σχέσεων που χαρακτηρίζουν την οργανικότητα σε βιολογικό επίπεδο. Η μίμηση της καθημερινής «πραγματικότητας» είναι ένα χαρακτηριστικό δευτερεύον, συμπλωματικό, που δεν αφορά τις βασικές αρχές της εργασίας.

Σκηνοθέτες με εντελώς διαφορετικές προτιμήσεις όσον αφορά το τελικό περίβλημα της παράστασης, όπως ο Στανισλάφσκι και ο Μεγερχόλντ, μπορούν να μοιραστούν τις ίδιες βάσεις της τέχνης: το ουσιαστικό τελικά για το θέατρο, είναι η κατασκευή μιας παράλληλης πραγματικότητας, όποια κι αν είναι η εμφάνισή της από άποψη ύψους.

Γιατί το ύψος δεν είναι η πιο σημαντική διαφορά. Αντίθετα, η πιο σημαντική διαφορά είναι η λαχτάρα της επιστημονικής έρευνας και το πείσμα ενάντια στις βεβαιότητες και τις εμφανείς σιγουριές του θεάτρου, στον τρόπο με τον οποίο το θέατρο γίνεται τέχνη και λειτουργεί μέσα στην κοινωνία. Οι *πειραματισμοί με την οργανικότητα* συνιστούν από μόνοι τους μια τεχνική και υπαρξιακή επανόσταση.

Επαγγελματικές διάλεκτοι

Κάθε θεατρική παράδοση έχει τη δική της επαγγελματική διάλεκτο, που είναι ακριβώς μέσα στη θεατρική αυτή

παράδοση, δύσκολα όμως εξηγείται έξω από το πλαίσιο της. Αυτό ισχύει τόσο για τις μακρόχρονες όσο και για τις πρόσφατες παραδόσεις, και για εκείνες που μεταδίδονται από γενιά σε γενιά, και για εκείνες που –αντίθετα– ταυτίζονται με έναν συγκεκριμένο αριθμό ατόμων, τα οποία έχουν αφενός μεν μια κοινή ιστορία αλλά και αφετέρου τη συνείδηση πως η παράδοσι αυτή δεν θα επιβιώσει μετά τον θάνατό τους. Υπάρχει επιπλέον μια γλώσσα εργασίας ακόμη πιο αποκλειστική, αυτή που χρησιμοποιεί ο καθένας μας όταν σκέπτεται τον αυστηρά προσωπικό του τρόπο για να δρώσει επαγγελματικά.

Το σύνολο αυτών των επαγγελματικών διαλέκτων –που είναι άλλοτε κωδικοποιημένες, άλλοτε προσωπικές, άλλοτε μυστικές, άλλοτε τόσο ακριβείς και βέβαιες για τον εαυτό τους, ώστε να μοιάζουν με θεωρίες– αποτελεί έναν λαβύρινθο λέξεων και σκιών πίσω από τις οποίες κρύβεται η πραγματικότητα της πείρας. Πολλές φορές αν σκάσουμε κάτω από την επιφάνεια των λέξεών τους, των εικόνων και των μεταφορών που χρησιμοποιούν, ανακαλύπτουμε την ύπαρξη αρχών και γνώσεων που διατρέχουν θέατρα με διαφορετική και μακρινή μεταξύ τους προέλευση.

Η παρουσία

Υπάρχουν ηθοποιοί που δεν τους ακούμε. Έχουν ωραίες φωνές, άψογη άρθρωση, είναι όμορφοι, τους εμπιστεύονται σπουδαίους ρόλους. Μόλις εμφανιστούν στη σκηνή, τους προσέχουμε πολύ, ύστερα από πέντε λεπτά όμως μονοπωλεί την προσοχή μας ένας άγνωστος ηθοποιός, που παίζει έναν δευτερεύοντα ρόλο και κατέχει αυτό το υπέροχο χάρισμα που λέγεται «παρουσία».

Να είστε εκεί (είτε αρέσετε είτε όχι). Να προκαλείτε το ενδιαφέρον ακόμα και όταν γίνεστε εκνευριστικοί. Ακόμα και αν θέλετε να ιερνάτε απαραίτητοι, να γεμίσετε τη δική σας θέση στον χώρο, να γίνεστε *απαραίτητοι*. Η παρουσία είναι μια ιδιότητα διακριτική που πηγάζει από την ψυχή, που ακτινοβολεί και επιβάλλεται. Ο ηθοποιός, όταν έχει συνείδηση μιας τέτοιας παρουσίας, τολμά να εξωτερικεύσει αυτό που αισθάνεται, και θα το κάνει με κατάλληλο τρόπο γιατί δεν χρειάζεται να προσπαθήσει πολύ: ο θεατής τον προσέχει, τον ακούει.

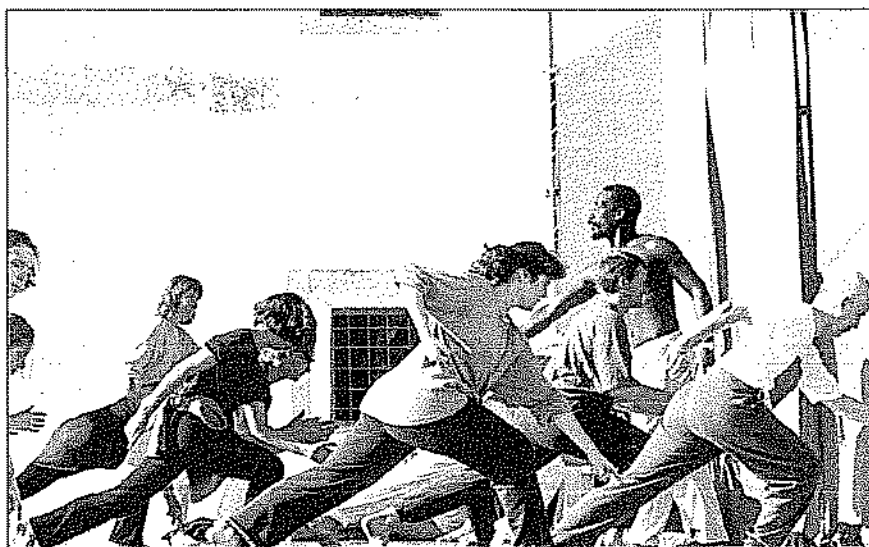
Αυτός ο αναγκαίος διχασμός συντελείται υπό την επίδραση ενός φυσικού αισθήματος που μας κάνει να λέμε όταν βγαίνουμε από τη σκηνή: «Θεέ μου, τι άσχημα που έπαιξα, δεν ένιωθα το κοινό». Για κάποιον λόγο ανεξάρτητο από τη θέλησή μας, δεν ήμασταν εκεί, παίξαμε καλύτερα ή χειρότερα τον ρόλο μας, αλλά δεν τον βιώναμε. Το φάνιασμα του ρόλου δεν μας ακολούθησε στη σκηνή και εμείς το αναζητούσαμε μάταια στη διάρκεια ολόκληρης της πράξης.

Η τέχνη του ηθοποιού έχει κάτι το μυστηριώδες, γιατί η επιτυχία της δεν εξαρτάται μόνο από τη μελέτη, την προετοιμασία, την εξυπνάδα και τη θέληση. Ακόμα και ο πιο επιδέξιος στις απαιτήσεις της τέχνης μας, έστω και αν έχει θαυμάσια φυσική εμφάνιση και εξάισια φωνή, μπορεί να είναι ηθοποιός φρικτός. Η ιδέα αυτή εκφράζεται με χίλιους τρόπους στην επαγγελματική μας



διάλεκτο. Ο Μουνέ-Συλί έλεγε «απόψε, δεν κατέβηκε ο θεός». Ένας πηγαίος ηθοποιός του μελοδράματος αναφωνούσε: «Δεν μπάκε ο ρόλος στα παπούτσια μου». Ο ματαιόδοξος θα πει: «Τι ανόητο κοινό απόψε!». Ένας άλλος, βγαίνοντας από τη σκηνή, θα καθαρίσει τον λαιμό του, δοκιμάζοντας τις φωνητικές χορδές.

Το βέβαιο είναι πως και οι μεν και οι δε χρειάζονται αυτή την παρουσία, που δεν εξαρτάται όμως εντελώς από αυτούς». (Σαρλ Ντυλέν, *Αναμνήσεις και σημειώσεις εργασίας ενός ηθοποιού*, 1985)



Αχέ, shinmyong, taksu

Η λέξη *οργανικότητα* ή *παρουσία* δεν βρίσκεται στις επαγγελματικές διαλέκτους των άλλων παραδόσεων. Πολλές όμως έχουν όρους ή μεταφορικές εκφράσεις για να δείξουν αυτή την ιδιότητα του ηθοποιού.

Στους πολιτισμούς στους οποίους η έκσταση είναι φαινόμενο διαδεδομένο και σήμερα ακόμα, προφεύγουμε στο λεξιλόγιο της καταληψίας. Ο Αουγκούστο Ομολού, χορευτής του αφρο-βραζιλιανικού χορού που είναι εμπνευσμένος από το *καντομπλέ*, κάνει λόγο για το *αχέ*, μια αδιόρατη ενέργεια που προέρχεται από τις *οτιχάς*, τις θεότητες που ενορκώνουν διαφορετικές εκδοχές των δυνάμεων της φύσης.

Ο Αουγκούστο Ομολού δηλώνει πως δεν είναι σίγουρος ότι απόψε, καθώς χορεύει, θα δεχθεί το *αχέ*. Είναι μια μεταμόρφωση που δεν εξαρτάται από αυτόν, είναι «κάτι» που έρχεται. Το *αχέ* είναι δώρο. Τώρα ο Αουγκούστο έχει το ξεχωριστό αίσθημα ότι χειρίζεται κάτι άγνωστο, σαν να έχει προχωρήσει σε μια περιοχή μέσα στο σώμα του που περιλαμβάνει μυστηριώδεις δυνάμεις.

Στην Κορέα, όπου ο πολιτισμός των οαμάνων είναι πολύ ζωντανός, χρησιμοποιείται ο όρος *shinmyong*, που σημαίνει «διείσδυση πνευμάτων σε ένα ανθρώπινο ον». Η ίδια έκφραση χρησιμοποιείται για τον ηθοποιό, όταν προσελκύει την προσοχή του θεατή.



Σε κάθε θεατρική παράδοση η κατασκευή της σκηνικής παρουσίας και η επίτευξη της οργανικότητας αρχίζει με αυστηρή αλλοίωση της ισορροπίας, που βασίζεται στις αρχές μιας ενσωματωμένης πραγματιστικής επιστήμης. Διαφορετικές φάσεις εργασίας στην ΙΣΤΑ: οι ασκήσεις «τρία-τρία» του Θεάτρου Οντίν, με τη Τζούλια Βάρλεϋ (ΙΣΤΑ της Μοντεμόρ, 1998)· ο χορός των *οτιχάς* με τον Αουγκούστο Ομολού (ΙΣΤΑ της Μοντεμόρ, 1998)· ο Ι Γουέιαν Μπάουα διδάσκει την *agem*, βασική στάση στο μπαλνέζικο χοροθέατρο (ΙΣΤΑ της Σεβίλλης, 2004).

Στο Μπαλί κάνουν λόγο για *taksu*, που σημαίνει κατά λέξη «το μέρος που λαμβάνει το φως». Ο ηθοποιός φωτίζεται από μορφές ενέργειας «άλλες», οι οποίες επιδρούν στον θεατή. Είναι ένα είδος θεϊκής έμπνευσης που καταλαμβάνει τον ηθοποιό ξεφεύγοντας από τον έλεγχό του. Όπως συμβαίνει με το *axé* και το *shinmyong*, έτσι και το *taksu* δεν το αποφασίζει ο ηθοποιός. Ένας ηθοποιός θα μπορούσε μόνο να διαπιστώσει: «Απόψε υπήρχε *taksu*» ή «απόψε δεν υπήρχε *taksu*». (Βλ. Ενέργεια).

Matah, mi-juku, kacha

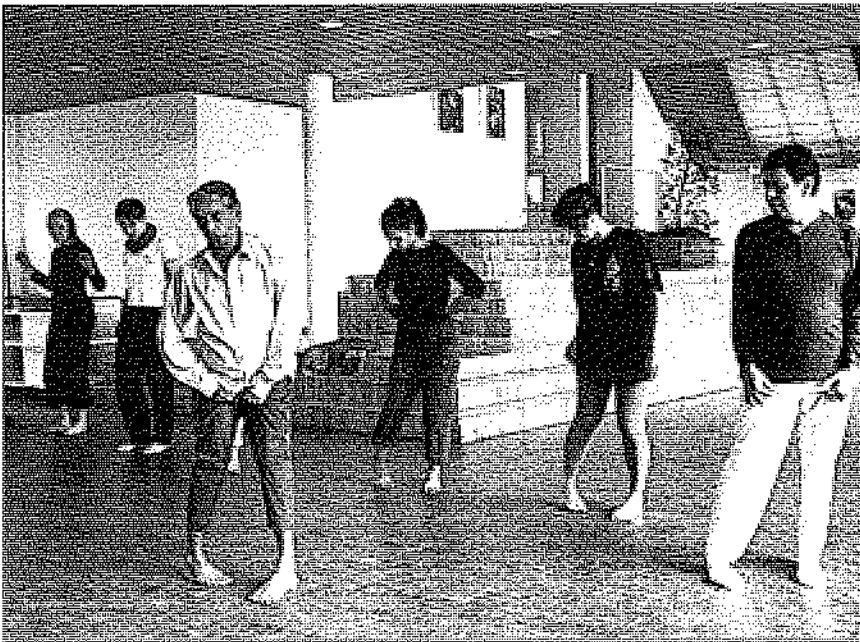
Την επίγνωση πως αυτή η μεταμόρφωση ενεργειών αντιπροσωπεύει μια διαφορετική ιδιότητα της ζωής, τη βρίσκουμε και στο Μπαλί. *Ngidurpan* (ή *menjivai*) σημαίνει «δίνω ζωή». *Hidup* σημαίνει «ζωή». Αν απουσιάζει η *hidup*, τότε ο ηθοποιός (ή ο χορός) είναι *matah*, ανώριμος, και δεν κατορθώνει να δώσει στην τέχνη του τη χάρη που της αρμόζει. Δεν υπάρχει ο όρος «ώριμος» σε αντιπαράθεση με τον όρο *matah*. Αντίθετα λέγεται *wayah*, γέρος. Όχι

με την έννοια του εξασθενημένου ή αυτού που του λείπει ενέργεια, αλλά, αντίθετα με την έννοια του σφριγηλού και γεμάτου ζωή. Ο ήλιος είναι γέρος το μεσημέρι, νέος το πλιοβασιλέμα.

Wayah, σημαίνει βιωματική, ενσωματωμένη γνώση. *Sampura wayah* είναι ένας χορός ενσωματωμένος σε τέτοιο βαθμό, ώστε να μη δημιουργεί στιγμή την αίσθηση πως είναι «ανώριμος» και «αναποφάσιτος». Ο μπαλινέζος δάσκαλος Ι Μάντε Τζιμάτ λέει πως μια σχολή μπορεί να τους διδάξει πώς να γίνουν σωστοί χορευτές, είναι όμως ακόμα ανίκανοι για *ngidurpan*, δηλαδή για να δώσουν ζωή σε αυτό που χορεύουν. Ένας ηθοποιός μπορεί να είναι σωστός χωρίς να είναι *wayah*. Όπως είχε πει ο Σαρλ Ντυλέν: η παρουσία (ή το αποτέλεσμα της οργανικότητας) δεν εξαρτάται από την τεχνική ικανότητα.

Στην Ιαπωνία, ο όρος *mi-juku*, ανώριμος, δείχνει τον ηθοποιό που δεν έχει ωριμάσει ακόμα. Ακριβώς όπως ο μπαλινέζικος όρος *matah*, ο όρος *mi-juku* προσδιορίζει τον αρχάριο ή αυτόν που δεν έχει ακόμα ενσωματώσει μια παρτιτούρα ή έναν χορό ο οποίος να του δίνει ζωή. Στην Ιαπωνία γνωρίζουν επίσης πως ο ηθοποιός μπορεί να είναι άρτιος από τεχνική άποψη, αλλά να του λείπει το *iki iki*, δηλαδή η ικανότητα να «θαμπώνει» τον θεατή. *Iki iki* σημαίνει «ζωντανός, λαμπρός, εκθαμβωτικός».

Η Σαντζούκτα Πανγκράχι, η μεγάλη χορεύτρια του Οντίσι, υπογράμμισε συχνά την εικόνα αυτή που επαναλαμβάνεται στην επαγγελματική διάλεκτο ηθοποιών διαφόρων πολιτισμών. Και στη δική της μητρική γλώσσα, την ορίγια, ο ηθοποιός χωρίς παρουσία προσδιορίζεται ως *kacha*, ανώριμος ή άγουρος, σε αντίθεση με τον *pakka*, τον ώριμο, τον ηθοποιό που γνωρίζει πώς να επιβάλλεται στους θεατές.



(επάνω) Μια στάση του Κατοκάλι από τον Μ.Π. Σανκράν Ναμποοντίρι (ISTA της Μπίλφελντ, 2000).

(κάτω αριστερά) Επίδειξη του Ζακ Λεκόκ, που υπήρξε δάσκαλος ηθοποιών για πολλές γενιές (Θέατρο Οντίν, 1968) και (δεξιά) μάθημα για την τοποθέτηση των ποδιών στον ιαπωνικό χορό με τον Κανίκι Χαναγιάκι (ISTA της Μπίλφελντ, 2000).

Δουλεύοντας με σωματικές δράσεις: η διπλή άρθρωση

Μάρκο ντε Μαρίνις

Οι Πατέρες-Θεμελιωτές του νέου σύγχρονου θεάτρου έδειξαν με τρόπο αδιαφιλονίκητο πως δεν μπορούμε να φτάσουμε στην πραγματική πράξη, δηλαδή να υπάρξουμε πραγματικά στη σκηνή, μέσα από τον ανεξέλεγκτο αυθορμητισμό ή νατουραλισμό. Αντιθέτως, για τον σκοπό αυτό είναι απαραίτητο να ακολουθήσουμε τον μακρύ δρόμο της πειθαρχίας, της τεχνικής μαθητείας και της εργασίας στη φόρμα. Μια φυσική πράξη μπορεί να ελπίζει πως θα καταλήξει σε αληθινή πράξη επί σκηνής, μόνο αν γίνει πρώτα τεχνητή φόρμα, μια παρτιτούρα θεμελιωμένη σε περιορισμούς αυστηρών κανόνων. Μόνο έτσι μπορεί να απελευθερωθεί από οτιδήποτε αποτελεί στερεότυπο, αυτοματισμό, ανοργανική σύγχυση - με λίγα λόγια από τον ψεύτικο αυθορμητισμό. Ποιος είναι ο ψεύτικος αυθορμητισμός; Είναι αυτός που εμφανίζεται πριν από την τεχνική ακρίβεια επομένως και πριν από τον εκούσιο έλεγχο της πράξης, άρα, εκτός από ψεύτικος αυθορμητισμός, είναι επίσης πλασματική ελευθερία, δηλαδή ψευδαισθητική.

Αληθινός αυθορμητισμός για τον ηθοποιό επί σκηνής, είναι αυτός που έρχεται ύστερα, πέρα από την ακρίβεια (την τεχνική). Είναι λοιπόν φτιαγμένος από πραγματική ελευθερία, γιατί βασίζεται στον εκούσιο έλεγχο της πράξης. Για να αποκτήσουμε τις ιδιότητες του αληθινού αυθορμητισμού, δεν αρκούν μόνο η επιτήδευση και οι τεχνικοί περιορισμοί, παρόλο που είναι απαραίτητοι. Μια φυσική πράξη για να είναι αληθινή (και επομένως αποτελεσματική) στη σκηνή, πρέπει να είναι αυθεντική, ειλικρινής, απλή, αποτέλεσμα εμπειρίας. Πρέπει να βασίζεται στην οργανική ανταπόκριση ανάμεσα στο εξωτερικό και το εσωτερικό του ηθοποιού, να εκτελείται δηλαδή από το πνεύμα και το σώμα του.

Θα μπορούσαμε να συνοψίσουμε ως εξής τις δύο απαραίτητες προϋποθέσεις για τη μετατροπή μιας φυσικής πράξης σε πραγματική (δηλαδή εκούσια-συνειδητή) στη σκηνή:

- 1) ακρίβεια, ως εξωτερική τυπική αλληλουχία (την οποία συχνά εγγυάται μια παρτιτούρα)
- 2) οργανικότητα, ως εσωτερική αλληλουχία, που εξασφαλίζεται από την ολοκληρωμένη παρουσία του ηθοποιού, η οποία με τη σειρά της μπορεί να υποστηρίχεται από μια κρυφή παρτιτούρα. Μόνο η οργανικότητα, ως «ψυχοφυσική πληρότητα της πράξης», εγγυάται το απαραίτητο όριο της ελευθερίας στην ακρίβεια, δηλαδή του αυτοσχεδιασμού στην παρτιτούρα, και επιτρέπει επομένως την απόκτηση της ιδιότητας του πραγματικού αυθορμητισμού.

[Η πρώτη άρθρωση]

Οι σκηνικοί δάσκαλοι του εικοστού αιώνα ουσιαστικά συμφωνούν όσον αφορά τις συνθήκες της αληθινής

σκηνικής δράσης. Ας δούμε τώρα μίπως μπορούμε να βρούμε μια ανάλογη συμφωνία και στο επίπεδο του πως διαμορφώνονται αυτές οι συνθήκες, δηλαδή στο επίπεδο των κανόνων και των τεχνικών διαδικασιών μέσω των οποίων οι ίδιοι δάσκαλοι προσπάθησαν να υλοποιήσουν αυτές τις συνθήκες. Τέτοια συμφωνία πράγματι υπάρχει και θα ήθελα να της δώσω το όνομα «διπλή άρθρωση». Θα μπορούσαμε επίσης να κάνουμε λόγο για «διπλή εξάρθρωση», από τη στιγμή που ο πρωταρχικός της σκοπός είναι να τεμαχίσει (για την ακρίβεια: να εξαρθρώσει) τους φυσικούς και πνευματικούς αυτοματισμούς που δεσμεύουν τον ηθοποιό στη χρήση του σώματος και στη συνάρθρωση της πράξης στη σκηνή. Η πρώτη άρθρωση (εξάρθρωση) αφορά το σώμα, η δεύτερη την κίνηση και τη σκηνική πράξη.

Ονομάζω «πρώτη άρθρωση» την πράξη του κατακερματισμού που πραγματοποιείται στο ανθρώπινο σώμα, και ιδιαίτερα στο σώμα του ηθοποιού. Το σώμα αποσυναρμολογείται σε διάφορα τμήματα (σαν παρτιόντα ή σαν μηχανή) και στη συνέχεια ανασυντίθεται, σύμφωνα όμως με τους κανόνες οινδουασμού μιας τεχνητής ανατομίας. Ο σκοπός είναι να μεταμορφώσουμε το ζώοντά, βιολογικό, καθημερινό σώμα σε ένα «σώμα-σζώ» (Μπάρμπα), τεχνητό, εξω-καθημερινό.

Ο σοφός της σκηνικής κίνησης, στο έργο του οποίου αναφέρεται για πρώτη φορά η πρώτη άρθρωση, είναι ο Φρανσουά Ντεζάρ, που κατατεμάχισε ολόκληρο το σώμα και κάθε μέλος του σύμφωνα με τον τριαδικό νόμο (εσωστρέφεια, εξωστρέφεια και ουδετερότητα) και την «αρμονία της ενάτης». Διατύπωσε τις βασικές αρχές της τεχνητής ανατομίας που προκύπτουν από την εφαρμογή της πρώτης άρθρωσης:

- 1) υπεροχή του κορμού, που ανάγεται σε εκφραστικό κέντρο του σώματος μέσω της ανατροπής της κανονικής ιεραρχίας των οργάνων
 - 2) ανεξαρτησία των τμημάτων, δηλαδή των διαφόρων μερών του σώματος, σε καθένα από τα οποία αναγνωρίζεται η δυνατότητα αυτόνομης ενέργειας ακόμα και σε αντίθεση με τις ενέργειες των άλλων μερών.
- Ας δούμε για λίγο την αρχή της ανεξαρτησίας των οργάνων, την οποία ο Μεγερχόλντ και ο Ντεκρού διατύπωσαν ριζοσπαστικά, με εντελώς διαφορετικές οπτικές μεταξέ τους.

Ολόκληρη η βιομηχανική θεμελιώνεται στην αρχή που λέει πως: αν κινείται η άκρη της μύτης, κινείται ολόκληρο το σώμα. Ολόκληρο το σώμα συμμετέχει στην κίνηση ακόμη και του πιο μικρού οργάνου. (Μεγερχόλντ)

Πρέπει λοιπόν να μπορούμε να κινητοποιήσουμε μόνο αυτό που θέλουμε να κινητοποιήσουμε: μόνο ένα συγκεκριμένο όργανο ή αρκετά όργανά μας. Αυτό που δεν θέλουμε να κινηθούμε, πρέπει να παραμένει ακίνητο. Το γνωρίζουν όλοι, αλλά είναι ανάγκη να το πω. Πιστεύουμε πράγματι, πως για να είμαστε ακίνητοι, χρειάζεται να μη θέλουμε να κινηθούμε. Στην πραγματικότητα, αφού κινήμαστε χωρίς να το θέλουμε, είναι αναγκαίο να θέλουμε να μην κινήμαστε. (Ντεκρού)

Οι δύο αυτές διατυπώσεις είναι μόνο φαινομενικά αντίθετες, γιατί αν της κοιτάξουμε καλά, προϋποθέτουν και οι δύο την ίδια ιδέα:

Η αναστροφή είναι μέτρο (εξαρτησία) της σκηνικής
 και η πρώτη άρθρωση

- 1) το σκηνικό σώμα ως ούνολο/ανσάμπλ ξεχωριστών και εν μέρει αυτόνομων οργάνων
- 2) η ανάγκη να ασκεί επάνω τους ο ηθοποιός απόλυτο έλεγχο
- 3) ο περιορισμός αυτών των οργάνων, άρα και του σώματος, σε μια εργασία μη-φυσική, μη-καθημερινή, μέχρι να κατακερματιστούν οι αυτοματισμοί και η μηχανικότητα με την οποία συμπεριφέρονται οι ηθοποιοί λόγω της ονομαζόμενης καθημερινής ή φυσικής ασχολίας τους.

Τόσο η συμμετοχή ολόκληρου του σώματος ακόμα και στην παραμικρή κίνηση, όσο και η ακινητοποίηση ενός μέρους του σώματος για να δράσουμε μόνο με το υπόλοιπο σώμα, συνιστούν συμπεριφορές τεχνητές, μη-φυσικές, μη-αυθόρμητες, μη-εύκολες, τις οποίες χρειάζεται να μάθουμε και οι οποίες προϋποθέτουν τεχνικές, που αρχί τους έχουν ακριβώς τον συνολικό έλεγχο. Με λίγα λόγια, και οι δύο, έστω και με διαφορετικό τρόπο, αντιτίθενται στην αρχή της ήσσονος προσπάθειας που ρυθμίζει την καθημερινή συμπεριφορά.

Αυτό που ονομάζω πρώτη άρθρωση, που περικλείει μέσα της κυρίως την αρχή της ανεξαρτησίας των οργάνων, αποτελεί τη βάση όλων των ερευνών και των πειραμάτων του 20ου αιώνα που αφορούν τη σωματική εκπαίδευση του ηθοποιού και του χορευτή: από τον Νταλκρόζ

ως τον Λάμπαν, από τον Στανιολάφσκι και τον Μεγερχόλντ ως τον Ντεκρού, τον Γκροϊτόφσκι, τον Μπάρμπα και την Πίνα Μπάους, και πολλούς άλλους ακόμα. Ο Αρτώ μάς προσέφερε την πιο δυνατή και πιο ποιητική εικόνα, ορίζοντας το θέατρο (τι δεκαετία του '40) ως «το χωνευτήρι από φωτιά και ζωντανή οάρκα, όπου με ανατομικές επεμβάσεις, σπάζοντας τα κόκαλα, τα μέλη και τις αρθρώσεις, πλάθονται τα σώματα από την αρχή».

Ας μην ξεχνάμε, τέλος, πως η αρχή της ανεξαρτησίας των μελών του σώματος υπάρχει σε όλα τα ασιατικά χορο-θέατρα και στον μοντέρνο χορό, όπου έχει κωδικοποιηθεί με τον όρο «isolation».

Η δεύτερη άρθρωση

Ονομάζω «δεύτερη άρθρωση» τη διαδικασία κατακερματισμού που εφαρμόζεται στη σωματική συμπεριφορά, ή μάλλον στις διαδοχικές σειρές χειρονομιών-κινήσεων-στάσεων του ηθοποιού στους αυτοσχεδιασμούς και το μοντάζ.

Η διαδικασία αυτή μπορεί να μεταφέρει ή όχι μια συγκεκριμένη πράξη από την καθημερινή ζωή, όπως επίσης μπορεί να έχει ή να μην έχει εξωτερική αναφορά. Σε κάθε περίπτωση, στη δουλειά των δασκάλων του 20ου αιώνα μπορούμε να διακρίνουμε μια κοινή τάση για



Η αναζήτηση της σκηνικής παρουσίας, και κατά συνέπεια η επίτευξη της οργανικότητας, συνοδεύει συνειδητά και επίμονα ολόκληρη την αλλαγή του ευρωπαϊκού θεάτρου στις αρχές του εικοστού αιώνα. Μεταξύ των ιδρυτών της περιλαμβάνεται ο Ζακ Κοπώ και η «μικρή παράδοσή» του: (επάνω) Ζακ Κοπώ, Σαρλ Ντυλέν, (δεξιά, με την φορά των δεικτών του ρολογιού) Επέν Ντεκρού, Ζαν Λουί Μπαρώ, Αντιόνν Αρτώ και Μαροέλ Μαρσώ. Σε αυτή τη γενεαλογία των ηθοποιών, που έδρασαν τόσο στο θέατρο που βασίζεται στα κείμενα, όσο και στον σωματικό μίμο και την παντομίμα, είναι και πάλι εμφανείς «οι αρχές που επανέρχονται»: από τις αντιθέσεις ως την ασταθή ισορροπία.

(Ο καταφερμον φιλ ως γενικές αρχές στην οργάνωση)

απουναρμολόγηση της σκηνικής συμπεριφοράς στα μικρότερα τμήματά της (άτομα ή κύτταρα δράσης), για να υποβληθεί στη συνέχεια σε διαδικασίες ανασύνθεσης, είτε με βάση τον οριζόντιο άξονα της διαχρονίας, είτε –και κυρίως– με βάση τον κάθετο άξονα της συγχρονίας. Η λογική αυτών των διαδικασιών ανασύνθεσης (οι οποίες μπορούν προφανώς να διαφέρουν πολύ από τη μια περίπτωση στην άλλη) είναι, κατά βάθος, η ίδια για όλες. Δεν πρόκειται ποτέ –ούτε καν στην περίπτωση του Στανισλάφσκι, παρά τα φαινόμενα– για λογική της αληθοφάνειας και για ρεαλιστική μίμηση, αλλά για εκείνη την εντελώς διαφορετική λογική, που έχει σκοπό να διαφυλάξει τη σκηνική ζωή της πράξης, δηλαδή αυτή που επιτρέπει να είναι η πράξη πραγματική, όχι ρεαλιστική, για τον θεατή. Ο Μεγερχόλντ το έγραψε ήδη το 1910: «Όλη η ουσία του σκηνικού ρυθμού βρίσκεται στους αντίποδες του ρυθμού της πραγματικότητας, της καθημερινής ζωής».

Αν με την πρώτη άρθρωση, έπρεπε να καταστρέψουμε τους αυτοματισμούς στην παραγωγή απλών κινήσεων-χειρονομιών-στάσεων, τώρα, με τη δεύτερη, θα κατακερματίσουμε τους αυτοματισμούς που προσαρμόζονται στη σύνθεση περισσότερων κινήσεων-χειρονομιών-στάσεων και θέτουν σοβαρούς περιορισμούς στη δραματουργία της σκηνικής πράξης.

Οι Μεγερχόλντ και Ντεκρόι αποτελούν αδιαφιλονίκητα υποδείγματα σε αυτό το πεδίο έρευνας. Είναι όμως δίκαιο να θυμηθούμε και πόση σημασία έδινε πάντα ο Στανισλάφσκι (που πολλές φορές, λανθασμένα, τον θυμάμαστε ακόμα ως πρότυπο του ψυχολογικού ρεαλισμού) στον κατατεμαχισμό: απαιτούσε τόσο ο μαθητευόμενος ηθοποιός όσο και ο έμπειρος, να κατέχουν αυτή τη διαδικασία και να την εφαρμόζουν σε όλα τα επίπεδα της μαθητείας και σε όλες τις φάσεις της δημιουργικής πορείας: είτε στη δουλειά πάνω στον εαυτό του, ως παράδειγμα για να φτάσει να κατακτήσει τη ρευστή, αδιάκοπη, «πλαστική κίνηση», ενισχύοντάς την με την «εσωτερική αίσθηση της κίνησης»· είτε κατά τη διάρκεια της δουλειάς στον ρόλο, π.χ. μέσω του προοδευτικού κατακερματισμού κάθε σκηνής και των πράξεων που την αποτελούν, με τους αντικειμενικούς σκοπούς και τις δυσκολίες τους.

Γενικές αρχές

Θα ήθελα να προσπαθήσω να προσδιορίσω, χωρίς φυσικά να έχω την αξίωση να τις ολοκληρώσω, κάποιες γενικές αρχές που νομίζω ότι ρυθμίζουν αυτή την εργασία της αποσύνθεσης/ανασύνθεσης της σκηνικής πράξης.

Το πρώτο που πρέπει να αναφέρω είναι βέβαια αυτό που θέσπισε ο Στανισλάφσκι στις σελίδες που περιγράφουν τις πλαστικές κινήσεις, στις οποίες μόλις προ ολίγου αναφέρθηκα: η αδιάκοπη ρευστότητα της σκηνικής πράξης συνιστά *ισοδύναμο* και όχι μίμηση της ροής και της συνέχειας της φυσικής πράξης στην πραγματική ζωή. Τέτοια ρευστότητα μπορεί να διατηρηθεί μόνο αν περάσει μέσα από το αντίθετό της, δηλαδή μέσα από τον κατακερματισμό και την ασυνέχεια. Ο ηθοποιός πρέπει να μάθει να σκέπτεται ένα *continuum*, σαν ακολουθία μικρών καλά προσδιορισμένων φάσεων.

Από τις αρχές της ανασύνθεσης/μοντάζ της σκηνικής πράξης, νομίζω πως οι πιο ενδιαφέρουσες είναι τρεις:

1) *Παιχνίδι των αντιθέσεων* (ρυθμικών, δυναμικών κ.λ.π.): τα διαφορετικά θραύσματα (άτομα) της πράξης, αφού αποσυνδεθούν, ξαναμοντάρονται *επιλεκτικά*, σύμφωνα με τη λογική της συνεχούς και της αφηνδιαστικής εναλλαγής ταχύτητας, έντασης, ποιότητας της ενέργειας κ.λ.π.

2) *Μη-γραμμικότητα της δράσης*. Η αρχή αυτή, μπορεί με τη σειρά της να διαιρεθεί σε τρεις υπο-αρχές:

2α) απουσία μιας αυστηρά λογικής-αιτιολογικής σύνδεσης: το *πριν* μπορεί να ανασυναρμολογηθεί *μετά*, και αντίστροφα·

2β) διαφορετική επανάληψη: η ίδια πράξη (ή απόσπασμα πράξης) μπορεί να ξαναεμφανισθεί περισσότερες φορές από διαφορετικές οπτικές γωνίες (πρόκειται –όπως είναι γνωστό– για μια από τις αρχές της κυβιστικής σύνθεσης, και για αυτόν ακριβώς το λόγο έλεγαν για τους ηθοποιούς του Μεγερχόλντ πως *επαιζαν κυβιστικά*).

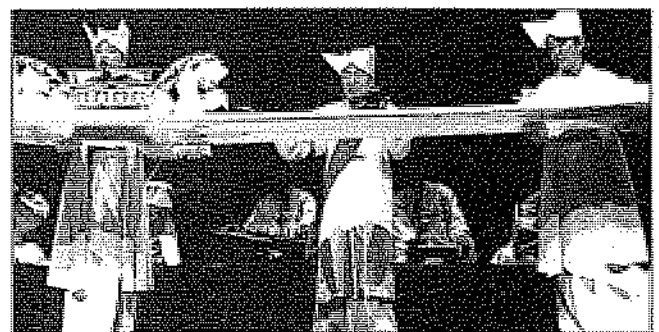
2γ) οριζόντιο (δηλαδή ταυτόχρονο) μοντάζ περισσότερων πράξεων (άλλη κυβιστική αρχή): τέτοιο αποτέλεσμα μπορούσε να επιτευχθεί χάρη στην προκαταρκτική διαδικασία της πρώτης άρθρωσης·

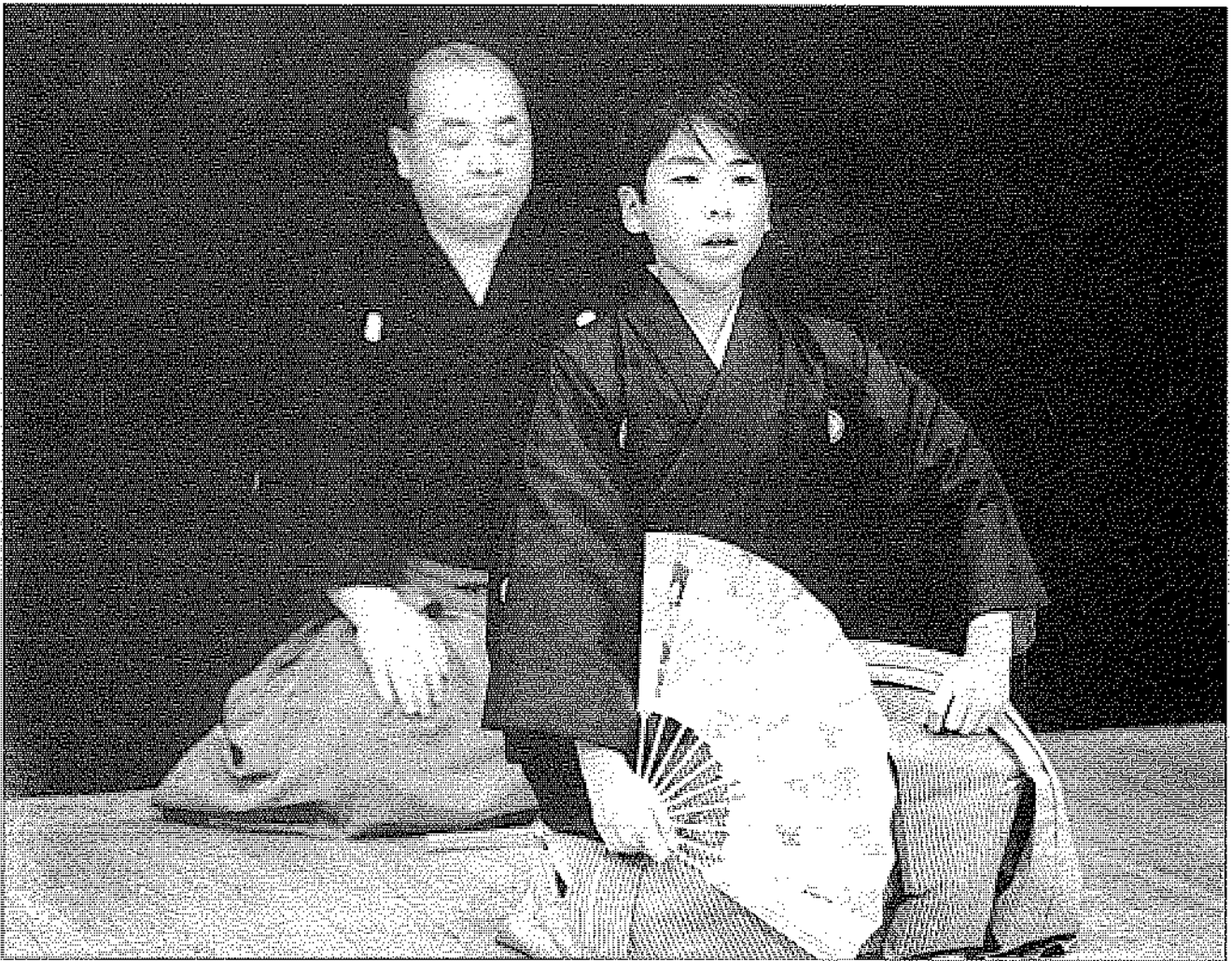
3) *Μη-προβλεψιμότητα της δράσης*: κάθε δράση πρέπει να εκτελείται από τον ηθοποιό με τέτοιο τρόπο, ώστε ο θεατής να μην μπορεί ποτέ να *προ-βλέπει* προς ποια κατεύθυνση και πώς θα συνεχιστεί, δηλαδή σύμφωνα με ποιον ρυθμικό, δυναμικό κ.λ.π. τρόπο θα εξελιχθεί. Στην ερώτηση: τι να κάνουμε για να συνθέσουμε επί σκηνής πραγματικές πράξεις τις οποίες δεν θα μπορεί να *προ-βλέπει* ο θεατής, οι απαντήσεις που εντοπίζω προς το παρόν είναι οι εξής:

– πρέπει να δημιουργούμε συνεχώς εναλλαγές με το παιχνίδι των αντιθέσεων (αρχή πρώτη)

– πρέπει να *τεμαχίζουμε*, να *διακόπτουμε* συνεχώς την πράξη με *χειρονομίες* (ή –ακριβέστερα– *σημάδια*) που την «*αναίρουν*», δηλαδή με μικρο-πράξεις εφοδιασμένες με αντίθετα χαρακτηριστικά: προχωρώ προς τα εμπρός πριν κατευθυνθώ προς τα πίσω, ή προς τα αριστερά πριν πάω δεξιά, χαμηλώνω το σώμα μου πριν σηκωθώ και ούτω καθεξής (έρχονται στον νου μας το *stkaz* της βιομηχανικής και τα *toc* του σωματικού μίμου).

Όλη αυτή η δουλειά προφανώς μπορεί να φτάσει σε ένα επίπεδο σμίκρυνσης ιδιαίτερα εκλεπτυσμένο και πολύπλοκο, αν συνδυάσουμε την αρχή της αντίθεσης (όπως μπορούμε να ονομάζουμε τη μη προβλεψιμότητα της πράξης) με την αρχή της ανεξαρτησίας των οργάνων.





(αριστερά σελίδα) Τελετουργία σαμάνων από την κορεατική ομάδα Jindo Sitkim Kut σε μια επίδειξη στο Θέατρο Οντίν (Χολοστεμπρό, 1999). Ο Γκροτόφσκι έκανε λόγο για την «οργανική γραμμή των πράξεων» στο θέατρο ή στην τελετουργία, το 1998 στο Collège de France στο Παρίσι, στις τελευταίες δημόσιες εμφανίσεις του.

(επάνω) Ο ηθοποιός του No, Νομπουσίγκε Καβαμούρα, διδάσκει στον γιο του Κοτάρο μια φωνητική παρτιτούρα που θα επαναληφθεί στην παράσταση.

(δεξιά) Στα κλασικά ασιατικά θέατρα, σε αντίθεση με όσα κατάγονται από την Ευρώπη ή είναι επηρεασμένα από τα ευρωπαϊκά, οι παλαιότεροι, για να μεταβιβάσουν τη σκηνική παρουσία, διδάσκουν παρτιτούρες πράξεων και λέξεων των παραστάσεων στον μαθητευόμενο ηθοποιό (βλ. Μαθητεία, Ασκήσεις και Εκπαίδευση).





Τα παλιά χρόνια οι πίνακες ζωγραφίζονταν και ολοκληρώνονταν σταδιακά. Κάθε μέρα έφερνε κάτι καινούργιο. Ένα έργο ζωγραφικής αποτελείτο από ένα άρθροισμα προσθηκών. Στη δική μου περίπτωση η ζωγραφική είναι ένα άρθροισμα αφαιρέσεων. Δημιουργώ τον πίνακα καταστρέφοντάς τον. Τελικά όμως δεν χάνεται τίποτα. Το κόκκινο που αφαίρεσα από τη μια μεριά επιστρέφει σε κάποια άλλη θέση. Picasso

Είναι ενδιαφέρον
ότι δεν κάνει ο ηθοποιός. Zeami

Κερματισμός και ανασύνθεση

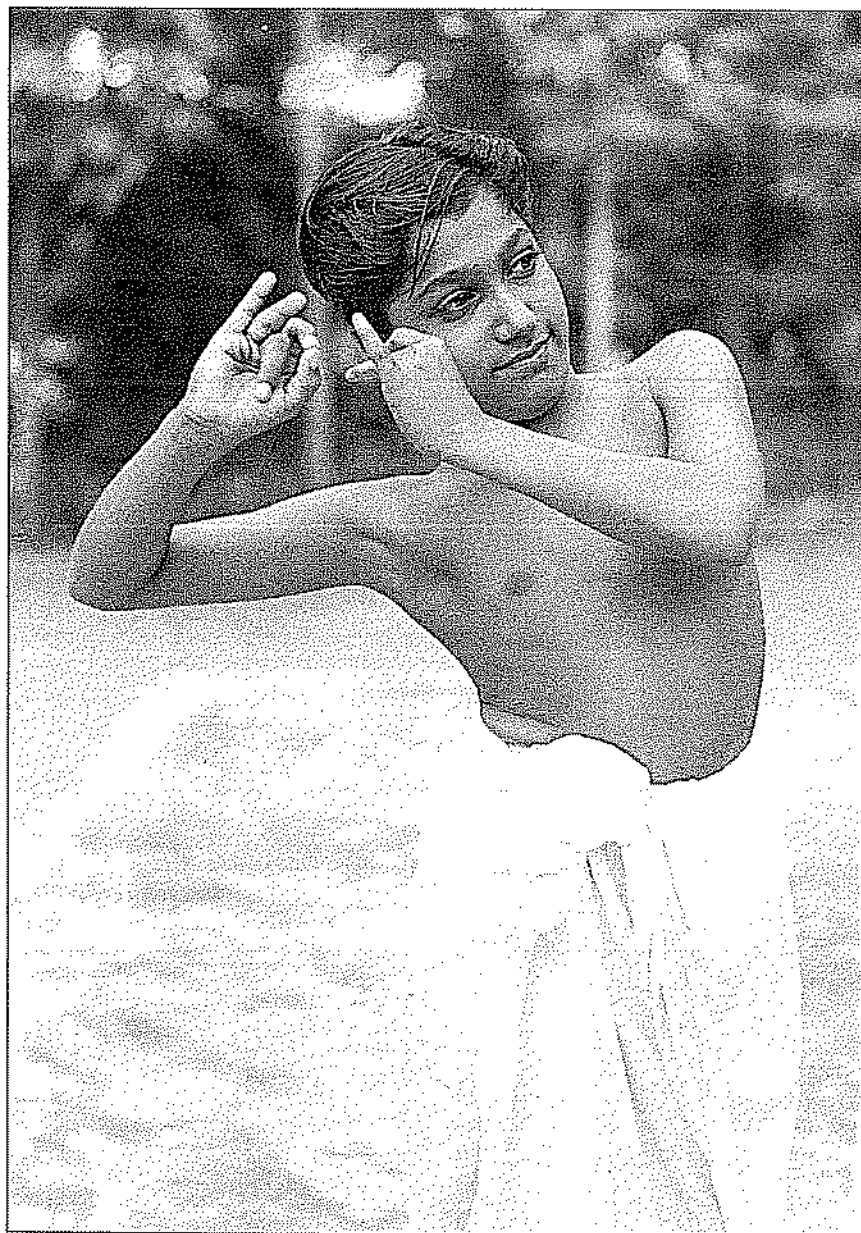
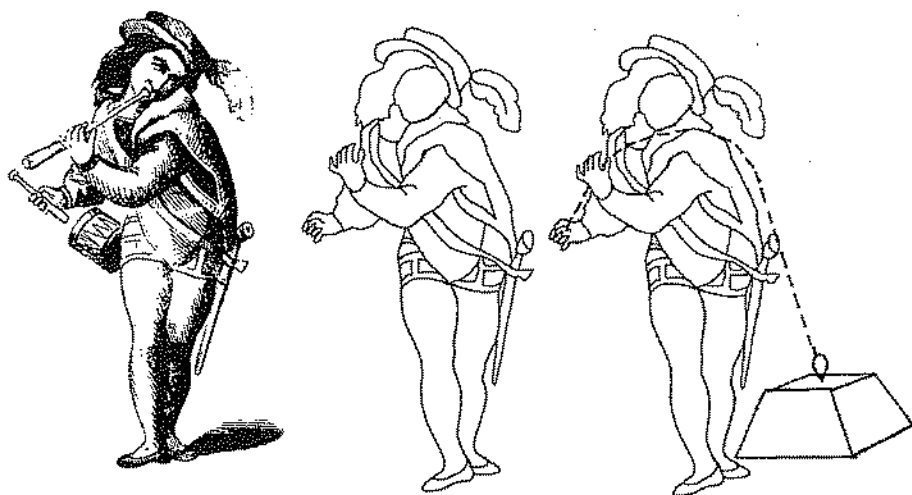
«Μια πόλη, μια πεδιάδα, από μακριά είναι μια πόλη και μια πεδιάδα» όταν όμως πλησιάζουμε σιγά σιγά, είναι σπίτια, δέντρα, σκεπές με κεραμίδια, φύλλα, χορτάρι, μυρμήγκια, πόδια μυρμηγκιών. Και ούτω καθεξής».

Σχολιάζοντας αυτή τη φράση του Πασκάλ, ο σκηνοθέτης του κινηματογράφου Ρομπέρ Μπρεσόν λέει: «Ο κατακερματισμός είναι απαραίτητος αν δεν θέλουμε να ξεπέσουμε στην περιγραφή. Να δούμε τα όντα και τα πράγματα στα τμήματα που τα αποτελούν. Να απομονώσουμε αυτά τα τμήματα. Να τους προσφέρουμε ανεξαρτησία για να τα κάνουμε να εξαρτηθούν με νέους τρόπους».

Η ζωή του σώματος του ηθοποιού στη σκηνή είναι αποτέλεσμα της αφαίρεσης προέρχεται από την προσπάθεια να απομονωθούν και να προβληθούν συγκεκριμένες πράξεις ή αποσπάσματα από ολόκληρες πράξεις του ηθοποιού. Ο Ρίτσαρντ Σέκνερ ορίζει αυτή τη διαδικασία ως *ανακαίνιση της συμπεριφοράς* (Πρβλ. το *ομώνυμο κεφάλαιο*): όπως ακριβώς ο σκηνοθέτης ενός φιλμ κάνει το μοντάζ του κόβοντας την ταινία και ενώνοντας τα ξεχωριστά κομμάτια της, με τον ίδιο τρόπο μπορεί να προχωρήσει και η δουλειά του σκηνοθέτη του θεάτρου με το φιλμ των ενεργειών ενός ηθοποιού. Για τον λόγο αυτό οι κατατμήσεις των κινήσεων που αποτελούν τις δράσεις ενός ηθοποιού ή ενός χορευτή, μοιάζουν



Ο πλαγιάουλος σε τέσσερις διαφορετικούς πολιτισμούς: (επάνω αριστερά) ο θεός Κρίσνα (από ανάγλυφο του ναού της Κεσάβα στο Σομνατιούρ της Ινδίας) (επάνω δεξιά) ο θεός Χαντιοάντζι, προστάτης των μουσικών στην Κίνα (από κινέζικη λαϊκή γκραβούρα) (κάτω αριστερά) ο νοτιοαφρικανικός αυλός *naha ya lethlake* (κάτω δεξιά) ο αυλιπτής μιας γαλλικής στρατιωτικής μπάντας στον πίνακα του Εντουάρ Μανέ *Ο αυλιπτής* (1866).



(επάνω) Μεσαιωνικός τελάλης στη Γερμανία του 14ου αιώνα. Η απουσία του φλάουτου δίνει στη στάση του σώματος μια νέα σημασία, μια νέα ελευθερία· η στάση όμως παραμένει αμετάβλητη και μπορεί να χρησιμοποιηθεί αποσπασματικά σε ένα εντελώς διαφορετικό περιβάλλον.

(κάτω) Νεαρός μαθητής του Κατακάλι στη στάση του θεού Κρίονα που παίζει φλάουτο.

πολύ πιο περίπλοκες από τις καθημερινές κινήσεις· οι κατατιμήσεις των κινήσεων ενός πθοποίου είναι αποτέλεσμα δραματοποίησης και μοντάζ (πρβλ. τα αντίστοιχα κεφάλαια), που κάνει αρχικά ο πθοποιός και στη συνέχεια ο σκηνοθέτης, δηλαδή το αποτέλεσμα μιας προσπάθειας που βασίζεται στον τεμαχισμό και την ανασύνθεση.

Κάθε πράξη είναι σαν να αναλύεται στις ξεχωριστές λεπτομέρειές της και στον δυναμισμό της και στη συνέχεια να ανασυντίθεται σε μια σειρά, της οποίας τα αρχικά τμήματα μπορεί να έχουν ενισχυθεί ή να έχουν αλλάξει θέση, να έχουν αλλοιωποιηθεί ή απλουστευθεί.

Η παράλειψη είναι μια αρχή που μπορούμε να αντιληφθούμε άμεσα μόλις αρχίσουν να αφαιρούνται κάποια ορατά στοιχεία από τις πράξεις του πθοποίου, π.χ. ένα εξάρτημα ή ένα μουσικό όργανο. Ο αυλός, ένα όργανο πολύ παλιό και δημοφιλές, είναι γνωστό σε όλους τους ανθρώπινους πολιτισμούς (βλ. φωτ. στην επάνω σελίδα)· για να παίξουμε τον πλαγιάυλο πρέπει να αναγκάσουμε τον κορμό του σώματός μας να πάρει μια συγκεκριμένη θέση, πλάγια σε σχέση με το υπόλοιπο σώμα· και το κεφάλι πρέπει επίσης να έχει μια ελαφρά κλίση για να μπορέσουν τα χέρια και τα δάχτυλα να τοποθετηθούν άνετα στα ανοίγματα του αυλού. Η στάση που είναι αναγκαία για το παίξιμο του πλαγιάυλου θυμίζει το ινδικό *tribhangi* (Πρβλ. Αντιθέσεις). Και όντως ο αυλός είναι ένα από τα πιο γνωστά *tribhangi* του ινδικού χορού· αντιπροσωπεύει τον θεό Κρίονα.

Τη στάση αυτή, που παίρνει ο πθοποιός για να παίξει τον αυλό, μπορεί να τη διατηρήσει και χωρίς το μουσικό όργανο· μόλις το αφαιρέσουμε (φωτ. δίπλα επάνω) εμφανίζεται αμέσως μια εντελώς διαφορετική εικόνα. Δηλαδή, το παιχνίδι των εντάσεων παραμένει, αλλά η πράξη και η θέση, αποκομμένες από την προηγούμενη αναγκαιότητα, από την ιστορική, ψυχολογική, αιτιώδη προέλευσή τους, καταλήγουν σε μια στάση, την οποία μπορεί στη συνέχεια να χειριστεί ο ίδιος ο πθοποιός ή ο σκηνοθέτης. Στην περίπτωση αυτή η παράλειψη του ορατού αντικειμένου κάνει ανεξάρτητες

την πράξη και τη στάση και οι δύο διατηρούν ακόμα την οργανικότητά τους, μπορούν να υιοταχθούν σε μια νέα εξάρτηση οσμαιομένου. Έτσι, στο θέατρο Κατακάμι το παίξιμο του αυλού δεν δηλώνει πια την πράξη καθαυτή, αλλά την άφιξη του θεού Κρίονα, την έλευση της θείας παρουσίας του.

Η αρετή του αναγκαίου

Η αρετή της παράλειψης δεν είναι ένα παιχνίδι μόνο θεατρικό, αλλά ο λογικός κανόνας κάθε σύνθεσης: οι θέσεις που παίρνουν τα δάχτυλα των χεριών όταν ασκούνται στις ιαπωνικές ή κινεζικές πολεμικές τέχνες — ο χαρακτηριστικός τρόπος που αρθρώνεται το χέρι σε γροθιά ή τεντώνεται η παλάμη με ενωμένα δάκτυλα — είναι η απόδειξη μιας σύνθεσης μέσω παραλείψεων, η οποία αναπτύσσεται με την άσκηση στη διάρκεια της εκπαίδευσης και επιτρέπει στον εκπαιδευόμενο να αποκτήσει τον έλεγχο των μυών, ακόμα και εκείνων των οργάνων που χρησιμοποιούνται λιγότερο, δηλαδή των χεριών. Είναι η τεχνική του *kanshu* ή της διεύδυσης του χεριού.

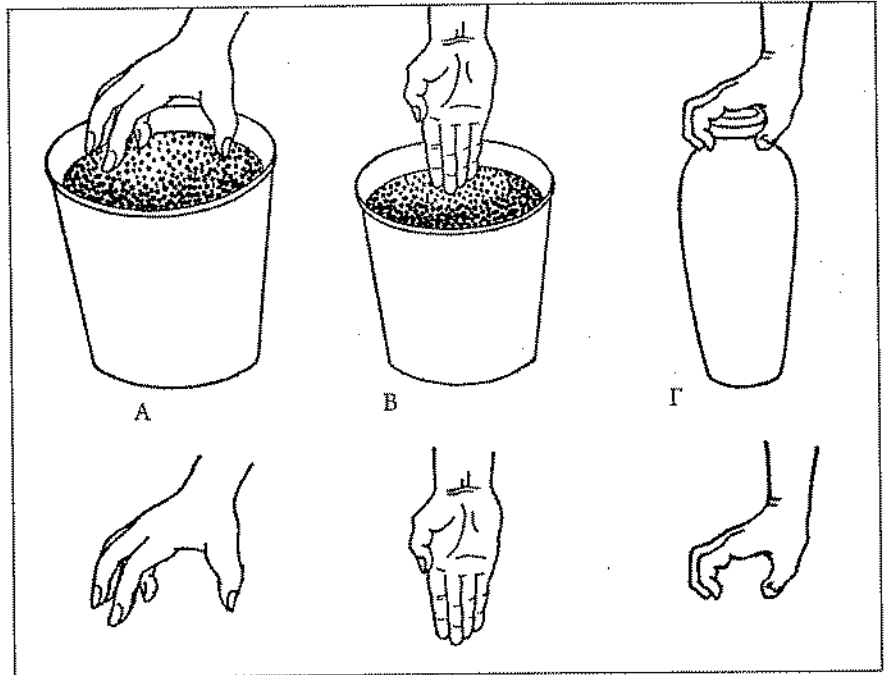
Μία από τις ρίζες αυτής της τεχνικής εντοπίζεται στην κατάληψη της Οκινάουα από τους Ιάπωνες, πριν από 400 περίπου χρόνια. Απαγορεύτηκε στους κατοίκους του νησιού να έχουν όπλα οποιουδήποτε τύπου, κι εκείνοι, για να διατηρήσουν την ικανότητα αντίστασής τους ενάντια στις δυνάμεις κατοχής, εξέλιξαν σε τόσο υψηλό επίπεδο το *καράτε*, ώστε να είναι σε θέση να κτυπήσουν μια πανοπλία και να τη διαπεράσουν με γυμνή γροθιά, και επιπλέον να αποκρούσουν και να αποφύγουν κτυπήματα σπαθιού. (φωτ. κάτω)

Η τεχνική *kanshu* είναι οπωσδήποτε μια παλιά μορφή εκπαίδευσης κινεζικής προέλευσης (φωτ. επάνω). Γεμίζουν ένα δοχείο ή ένα πήλινο αγγείο με λεπτή σκόνη και ο μαθητής εκπαιδεύεται βυθίζοντας μέσα το χέρι του σε διάφορες στάσεις (φωτογ. Α και Β). Σταδιακά η σκόνη αντικαθίσταται με ρύζι, με άμμο, με φασόλια και στο τέλος με βότσαλα.

Και η ικανότητα να κρατούν δυνατά με τα δάκτυλα αναπτύσσεται με παρόμοιο τρόπο, απλό, αλλά πολύ αποτελεσματικό: μαθαίνουν να σφίγγουν ένα μεγάλο πήλινο δοχείο γύρω από το στόμιό του, να το κρατούν και να το μεταφέρουν για μεγάλο χρονικό διάστημα (φωτ. Γ). Στην αρχή το δοχείο είναι άδειο: αργότερα πρέπει να το γεμίσουν σταδιακά με άμμο ή νερό.

Παρουσίαση της απουσίας

Παρατηρήσαμε ήδη, όταν κάναμε λόγο για την αρχή της ισορροπίας, ότι στον μίμο οι βραχίονες — σε σχέση με το υπόλοιπο σώμα του — δεν θεωρούνται ουσιαστικής σημασίας αλλά *ανέκδοτο, φιλολογία*. Ο Ντεκρού εφαρμόζει συχνά μια εκπαίδευση μεταφοράς της ενέργειας αποκλειστικά στον κορμό του σώματος



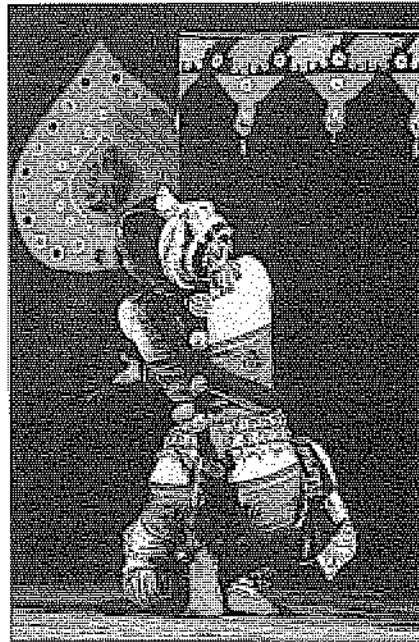
(επάνω) Η τεχνική *kanshu*, δηλ. διεύδυσης του χεριού στις ιαπωνικές και κινεζικές πολεμικές τέχνες. (κάτω) Η απουσία των όπλων στο καράτε: το κεφάλι, οι βραχίονες, οι γροθιές και τα πόδια ως φυσικά όπλα.



(επάνω) Η Κατσούκο Αζούμα ερμηνεύει τον χορό του Σόζο, ενός μυθικού λιονταριού-πιθήκου της ιαπωνικής μυθολογίας. Τις πεταλούδες, που βρίσκονται στην άκρη ενός ευλύγιστου καλαμιού μπαμπού, τις κατευθύνει ένας *κουρόκο*, που σημαίνει κυριολεκτικά *μαύρος άνθρωπος ή τίποτα*. Σικωπλός βοηθός της σκηνής, ο *κουρόκο* είναι πολύτιμος και ουσιαστικός στην οικονομία των κλασικών ιαπωνικών θεάτρων: η παρουσία του, οπούτως απαραίτητη για τις επί τόπου αλλαγές κοστούμιών και την αλλαγή θέσης των αντικειμένων στη σκηνή, την ώρα που βρίσκεται σε εξέλιξη η παράσταση, εμποδίζει με έναν εντελώς μοναδικό τρόπο τον ρεαλισμό στην ιαπωνική σκηνή.



(αριστερά) Παρουσίαση της απουσίας: ένας σκηνικός βοηθός (*κουρόκο*) τακτοποιεί το κοστούμι της Κατσούκο Αζούμα μπροστά στο κοινό, στη διάρκεια ενός διαλείμματος μεταξύ δύο αποσπασμάτων του χορού.
(δεξιά) Η Σαντζούκτα Πανιγκράχι απουσιάζει από την παράσταση, αλλά γυρίζοντας τις πλάτες της στο κοινό με θεατρικό τρόπο, παρουσιάζει την οπουσία της.



(όπως συμβαίνει και σε πολλές ανατολικές παραδόσεις). Και σε αυτήν επίσης την περίπτωση μπορούμε να μιλήσουμε για παράλειψη, δηλαδή για αφαίρεση του πλεονάζοντος στη συγκεκριμένη δράση στοιχείου, γιατί τονίζεται εμφανέστερα και πιο ουσιαστικά το απαραίτητο στοιχείο.

Η αντίθεση που δημιουργείται σε αυτή την περίπτωση, ανάμεσα στη δύναμη που ωθεί προς την πραγματοποίηση της ενέργειας και τη δύναμη που συγκρατεί ένα συγκεκριμένο τμήμα, παράγει εκείνον τον ιδιαίτερο τύπο ενέργειας που είχαμε προσδιορίσει ως *ενέργεια στο χρόνο ή nel tempo* (Πρβλ. Ενέργεια), το οποίο αποτελεί μία από τις θεμελιώδεις εκφράσεις της ζωής του ηθοποιού στη σκηνή. Αυτό συμβαίνει όταν ο ηθοποιός «απαλείφει» από τη σκηνή ένα αντικείμενο ή ένα μέρος του σώματός του· τι συμβαίνει όμως όταν ο ηθοποιός «χάνεται» ολόκληρος, αλλά χωρίς ταυτόχρονα να βγαίνει από τη σκηνή;

Στο δυτικό θέατρο, οι κουίντες και τα παρασκήνια επιτρέπουν στον ηθοποιό να βγει από τη σκηνή και να μεταμορφωθεί εκεί, μακριά από τα βλέμματα των θεατών. Στο ασιατικό θέατρο τα θεάματα, που ξεκίνησαν από ανοιχτούς χώρους, διαθέτουν μια υψηλή δόση συμβατικότητας (καταργούν την ψευδαίσθηση) η οποία είναι γενικά αποδεκτή από το κοινό· αυτό ευτυχεί την παρουσία βοηθών στη σκηνή, οι οποίοι υποστηρίζουν και υποβοηθούν τις πράξεις του ηθοποιού, και αναλαμβάνουν να «στρέψουν την πλάτη των ηθοποιών» στο κοινό. Η τελευταία αυτή δράση απαγορευόταν αυστηρά στα δυτικά θέατρα, στα οποία, η μετωπικότητα της σκηνής εξανάγκαζε τον ηθοποιό να κάνει ανάποδα βήματα για να μην προσβάλει τους θεατές.

Οι ασιάτες ηθοποιοί δεν καταχρώνται αυτή τη σύμβαση την οποία αποδέχεται το κοινό, το αντίθετο μάλιστα. Επειδή συναισθάνονται πως τους βλέπουν ακόμα κι αν δεν βλέπουν οι ίδιοι το κοινό, οι ασιάτες ηθοποιοί *απουσιάζουν* με τρόπους πολύ περίπλοκους, που τους υποχρεώνουν σε μια παρουσία συχνά πιο κουραστική από την

πραγματική δική τους παρουσία. Όπως π.χ. στην περίπτωση της Κατσούκο Αζούμα (φωτογ. σελ. 257), που αναγκάζεται να κυρτώσει την πλάτη της στο πίσω μέρος της σκηνής για να δείξει το άνοιγμα του κιμονό στον αυχένα (που συγκρατείται με τρόπο ερωτικό και κομψό) ή στην άλλη περίπτωση που παρουσιάζει η Σαντζούκτα Πανιγκράχι, καθισμένη σε μια καθόλου βολική στάση, για να επιδείξει –χωρίς να φαίνεται το πρόσωπό της– τη μακριά μαύρη κοταίδα των μαλλιών της (δεμένη κι αυτή με τρόπο ερωτικό και κομψό) και το χέρι, σε μια χειρονομία πρόσκλησης σχεδόν.

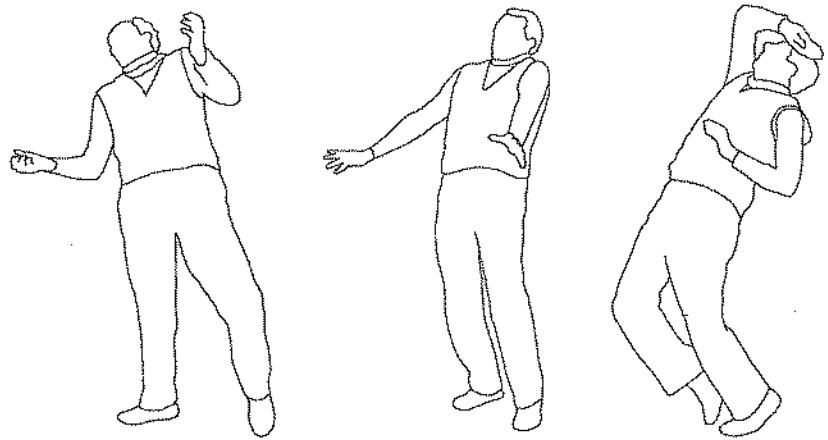
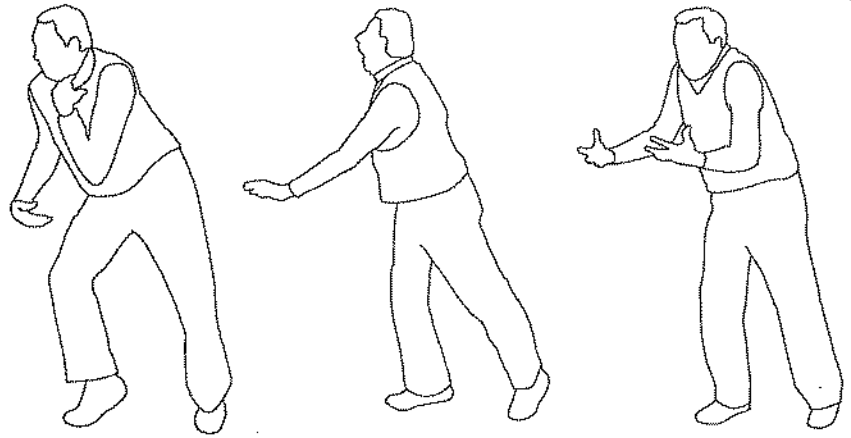
Η αρετή της παράλειψης

Η αρετή της παράλειψης στο θέατρο, όπως και στις πολεμικές και τις παραστατικές τέχνες, είναι η απαραίτητη προϋπόθεση για να φτάσουμε σε μια σύνθεση* στην περίπτωση των πολεμικών τεχνών ενισχύει τη λειτουργικότητα ενώ στην περίπτωση του θεάτρου, τον σκηνικό βίο, την παρουσία του ηθοποιού.

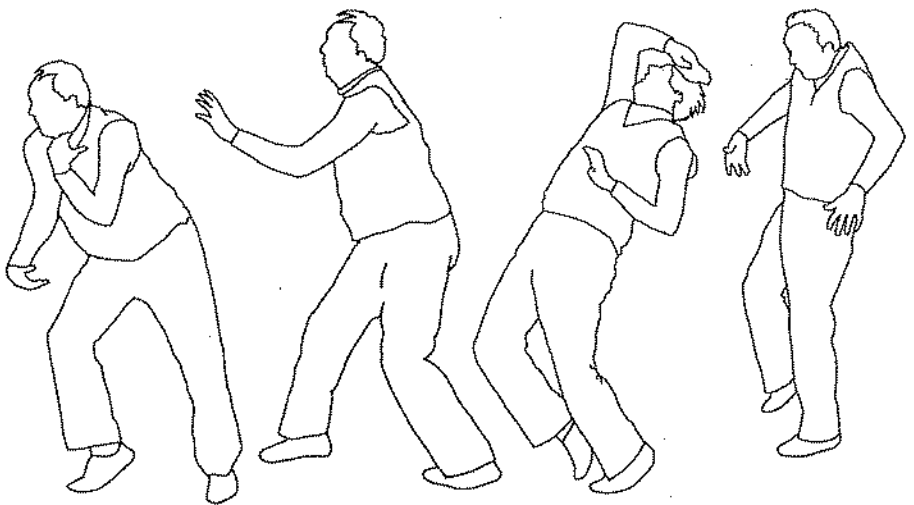
Ο Ντάριο Φο, γνωστός για τη χαρακτηριστική δουλειά του ως ηθοποιός-δραματογράφος, συνθέτει τους ρόλους του συλλέγοντας με προσοχή συγκεκριμένες φυσικές δράσεις και αντιδράσεις, ή ακόμα και αποσπάσματα δράσεων. Παράλειπει λοιπόν όλες τις ερμηνευτικές γέφυρες και τις συμπεριφορές που είναι αναγκαίες για τη σύνδεση αυτών των πράξεων ή των αποσπασμάτων μεταξύ τους με τον τρόπο αυτό δημιουργεί μία σύνθεση δραματουργική, της οποίας το υλικό, το όργανο και ο ηθοποιός, είναι αυτός ο ίδιος (φωτ. στο πλάι).

Τα καρτούν είναι το έξυπνο αποτέλεσμα μιας προσεκτικής επιλογής του σχεδιαστή, κι αυτό ίσως δεν αποτελεί μια απλή σύμπτωση: το ρήμα *to strip* στην αγγλική γλώσσα μπορεί να σημαίνει και *κάνω κομμάτια*, τα καρτούν λοιπόν, είναι –και αυτά– το αποτέλεσμα μιας οειράς τεμαχισμών και περικοπών (φωτ. κάτω).

* Σ.τ.Μ: Τα καρτούν στην αγγλική γλώσσα λέγονται και *comic strip*



Ο Ντάριο Φο σε μια σειρά φυσικών δράσεων και αντιδράσεων οι οποίες δείχνουν τη σύνθεση που έφτιαξε για την παράστασή του *Ιστορία του τίγρη*, σε μια επίδειξη στην ISTA της Βολτέρα (1981).



Ο πλούτος και η δύναμη των ενεργειών του Ντάριο Φο επιτρέπουν την απομόνωσή τους και την ανασύνθεσή τους για τον σχηματισμό αυτής της διαφορετικής σύνθεσης. Στην πραγματικότητα, στη νέα αυτή ακολουθία τους, οι τέσσερις αυτές ενέργειες χρησιμοποιούνται για τον σχηματισμό μιας άλλης ιστορίας με μια δική της, νέα δραματική σύνθεση και ένα δικό της καινούργιο νόημα, ακριβώς όπως συμβαίνει στα καρτούν.



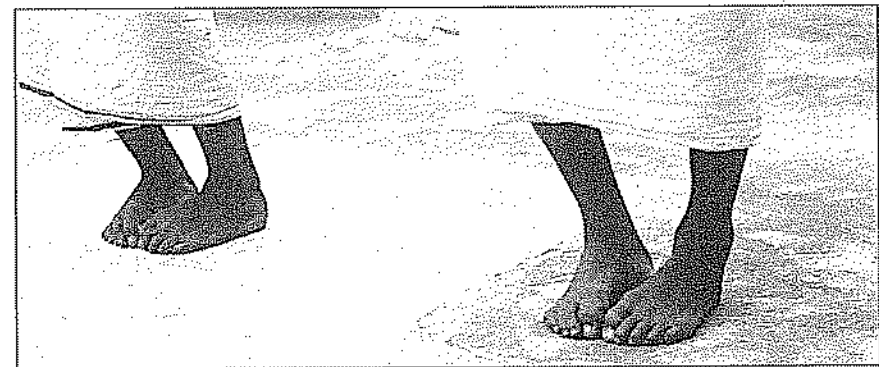
Μικρόκοσμος-μακρόκοσμος

Στη θέση των ποδιών του μπαλινέζου πθοποιού (φωτ. επάνω) βρίσκουμε συγκεντρωμένες όλες τις αρχές της εξω-καθημερινής τεχνικής, που είχε γίνει η αφορμή για να προσδιορίσουμε την προ-εκφραστικότητα του πθοποιού (Πρβλ. Προεκφραστικότητα). Αλλοίωση της ισορροπίας, αντίθεση στις κατευθύνσεις, καταστροφή του βάρους και της δύναμης της αδράνειας, μέσα από το παιχνίδι των εντάσεων *kegas* και *manis* (Πρβλ. Ενέργεια), οι οποίες πλάθουν ένα ισοδύναμο με τις εντάσεις στα δάκτυλα των ποδιών στην καθημερινή ζωή.

Παρατηρούμε πως υπάρχει και στο πόδι ένα ξεχωριστό είδος ζωής, όπως σε έναν μικρόκοσμο. Στα νεογέννητα, η ζωή πλημμυρίζει ολόκληρο το σώμα τους, και το βλέπουμε καθαρά αν παρατηρήσουμε τα δάκτυλα των ποδιών τους που βρίσκονται σε διαρκή κίνηση. Στη στάση που επιχειρεί ο μπαλινέζος χορευτής μοιάζει σαν να θέλει να ξαναβρεί την ισορροπία εκείνης της ζωής που είχε ως νεογέννητο, όταν το πόδι δεν είχε ακόμα υποστεί πολιτιστικά προσαρμογή φορώντας παπούτσια.

Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε πώς αναδομείται αυτή η ζωή με μία άλλη διαφορετική πολιτισμική προσαρμογή του ποδιού. Ο επαναστατικός σύγχρονος χορός λένε πως γεννήθηκε όταν οι χορευτές άρχισαν να χορεύουν με γυμνά πόδια, πετώντας τα αυστηρά σατέν παπούτσια και διεκδικώντας την *ελευθερία* του ποδιού. Και είναι αλήθεια: με γυμνά πόδια δουλεύουν όλοι οι Ινδοί πθοποιοί και χορευτές (Κατακάλι, Μπαράτα Νατάμ, Οντίσι), οι χορευτές της νοτιοανατολικής Ασίας, από την Καμπότζη μέχρι την Ινδονησία και φορώντας μόνο ειδικές κάλτσες, που επιτρέπουν στα πόδια να γλιστράνε, δουλεύουν οι ιάπωνες και οι κινέζοι πθοποιοί (με εξαίρεση μόνο κάποιους ρόλους).

Αν όμως εκ πρώτης όψεως το γυμνό πόδι φαίνεται *ελεύθερο*, αυτό δεν πρέπει να μας ξεγελάει: σε όλα τα είδη κωδικοποιημένου θεάτρου, το γυμνό πόδι εξαναγκάζεται σε στρεβλώσεις ή παραμορφωτικές στάσεις, σαν



(επάνω) Βασική θέση των ποδιών στον μπαλινέζικο χορό: παρατηρήστε το τέντωμα του μεγάλου δακτύλου προς τα επάνω.

(κέντρο και κάτω) Βασική θέση των ποδιών στο θέατρο Κατακάλι: παρατηρήστε τις μύτες των ποδιών που μαζεύονται και τη στήριξη του σώματος στο εξωτερικό τόξο του ποδιού.

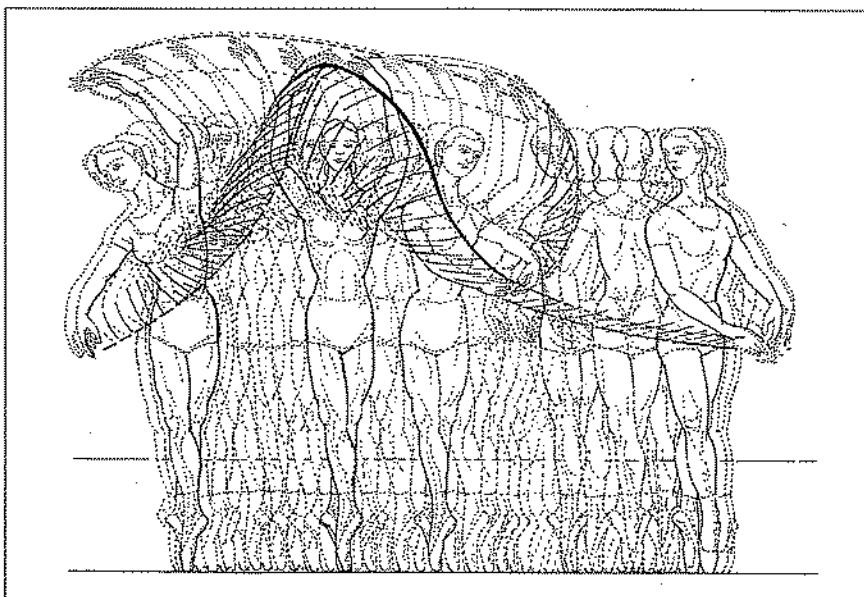
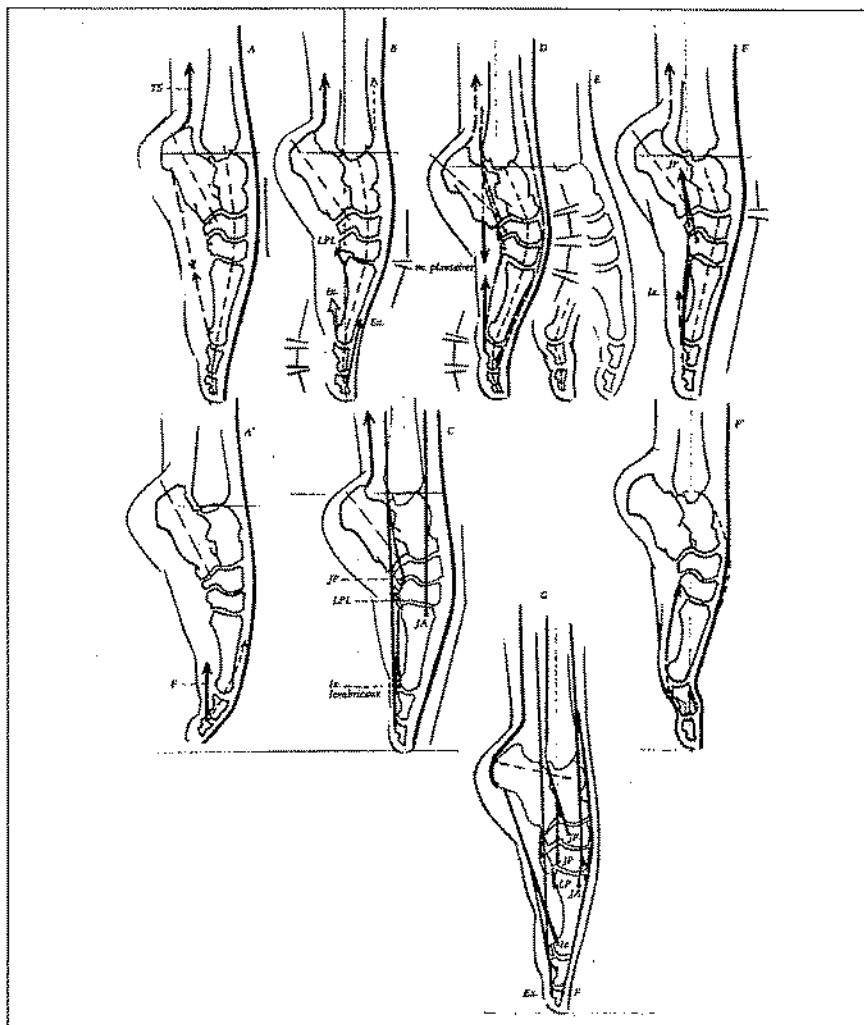
να φορούσε ειδικά παπούτσια. Αυτές οι αυτοστρεβλώσεις επιτρέπουν την αλλαγή της ισορροπίας, τους ειδικούς τρόπους βαδίσματος και τη διατήρηση ποικίλης έντασης σε όλο το σώμα. Είτε παραμορφωμένα όμως από ειδικά παπούτσια, είτε ελεύθερα, τα πόδια είναι τελικά εκείνα που αποφασίζουν τον τόνο του σώματος και τη δυναμικότητα στον χώρο.

Στις μύτες/πουνένι

Ο Πετιπά, ο μεγάλος γάλλος χορογράφος, ιδρυτής ενός ειδικού στυλ κλασικού χορού, υποστήριζε πως η ικανότητα να κρατιέται ο χορευτής στις μύτες των ποδιών του είναι «η τελευταία πινελιά στον πίνακα» και πράγματι, αυτή η δεξιότητα των χορευτών, η οποία φαίνεται πως αποτελεί σχεδόν το σήμα κατατεθέν του δυτικού κλασικού μπαλέτου, δεν είναι παρά η τελευταία από μια σειρά *δυνατοτήτων* του ποδιού, και γεννήθηκε γύρω στο 1880 ως εφαρμογή των νέων τεχνικών του Κάρλο Μπιάσις, με τη βοήθεια ειδικών ενισχυμένων παπουτσιών, που κατασκευάστηκαν ακριβώς γι' αυτόν τον σκοπό.

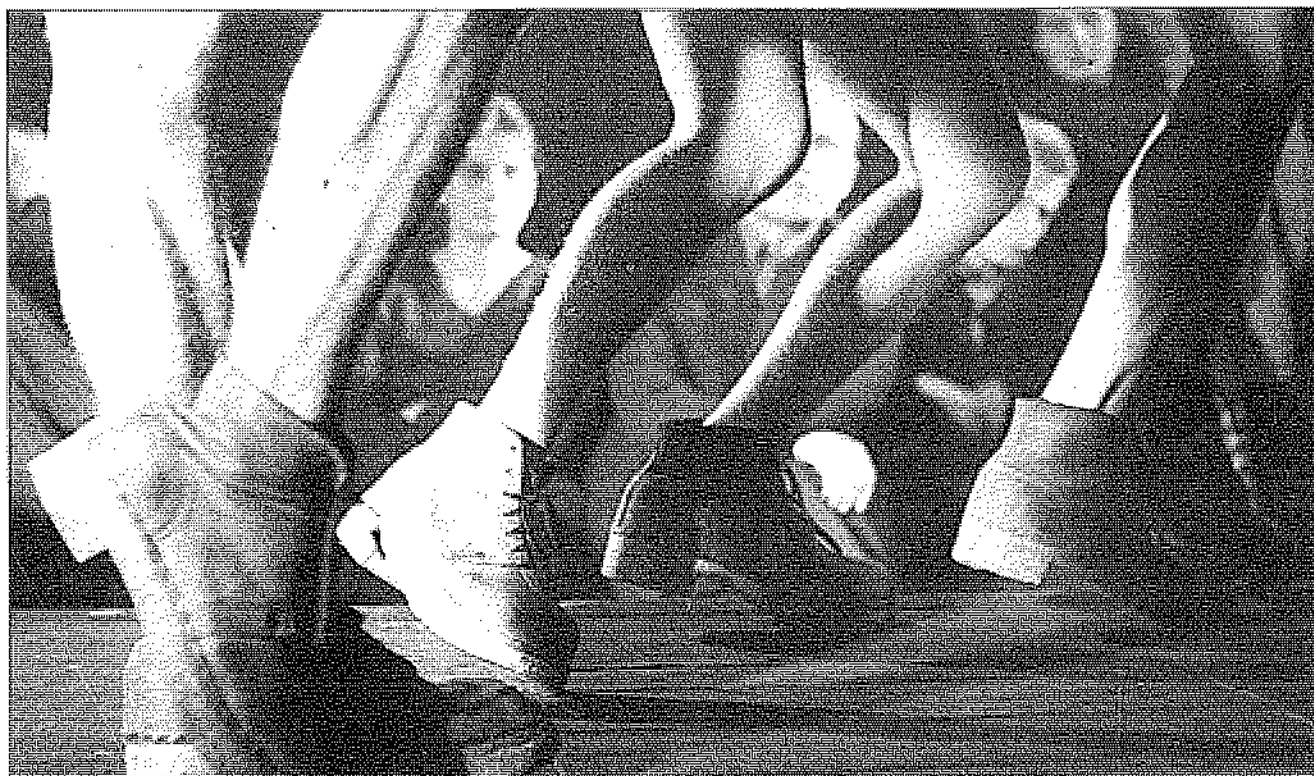
Οι *πουνένι*, όπως και πολλά άλλα βήματα και κινήσεις του κλασικού χορού, μαρτυρούν τη ουστηματική δουλειά μιας παράδοσης γύρω από μεμονωμένα μέρη του σώματος, σε μια προσπάθεια αξιοποίησης και βελτίωσης των ικανοτήτων τους στην κατεύθυνση της εξω-καθημερινότητας. Από τότε που ο Νοβέρ το 1760 στα *Γράμματα για τον χορό*, σταθεροποίησε τις επτά βασικές κινήσεις (*κάμψη, έκταση, άρση, άλμα, διαλί-σθηση, εκτίναξη και στροφή*) δεν υπήρξε χορευτής ή χορογράφος που να μη δοκίμασε να προσθέσει, να ερμηνεύσει ή να διορθώσει με τον δικό του τρόπο τη γαλλική παράδοση.

Η μεγάλη επανάσταση του Νοβέρ όμως, που ήταν η αξία της προώθησης των ελεύθερων κινήσεων του σώματος, αλλά με την καθιέρωση κανόνων, σήμανε προπάντων μια βασική αρχή, από την οποία κανένας από τους μεταγενέστερους του δεν μπόρεσε να απομακρυνθεί. Δεν μπορούν να γίνουν κατανοητές οι επτά χαρακτηρισμένες κινήσεις, δεν μπορούν να οριοτούν κανόνες για κάθε μέρος του σώματος



(επάνω) Η ανατομία του ποδιού ενός δυτικού κλασικού χορευτή στη στάση *πουνένι*: υπάρχουν, όπως μπορούμε να δούμε, διαφορετικές δυνατότητες για να σταθεί κανείς στις μύτες, που σχετίζονται με τον τρόπο άρθρωσης του μεγάλου δακτύλου.

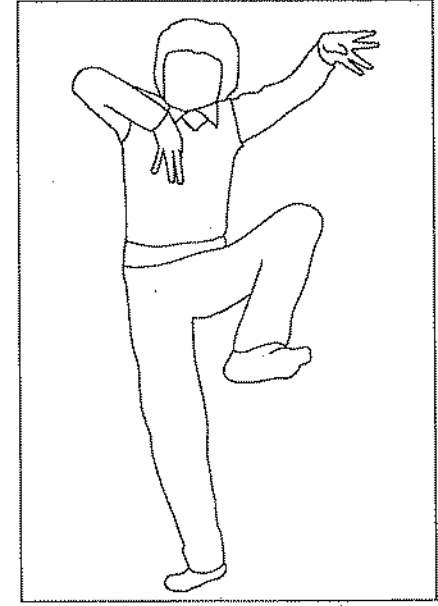
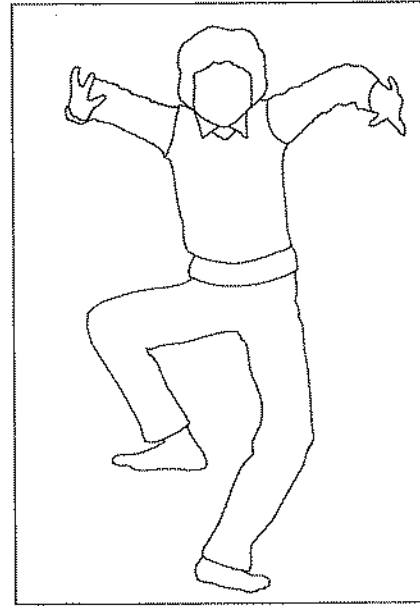
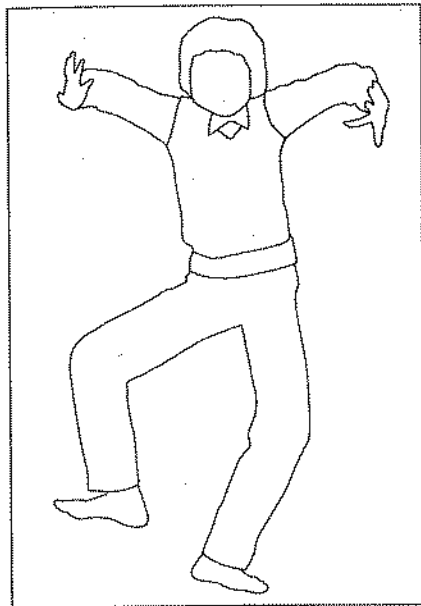
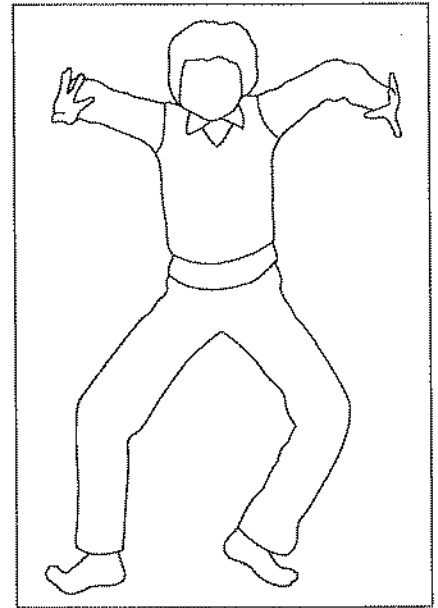
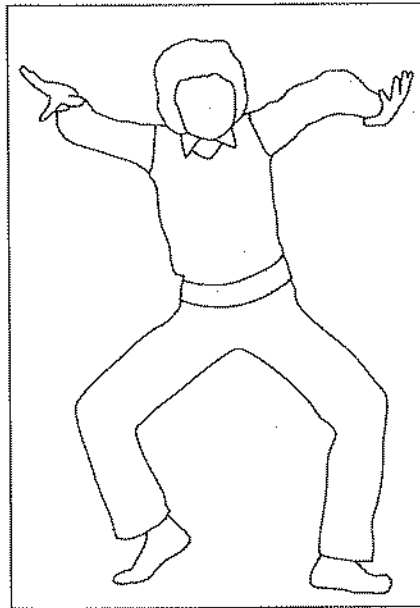
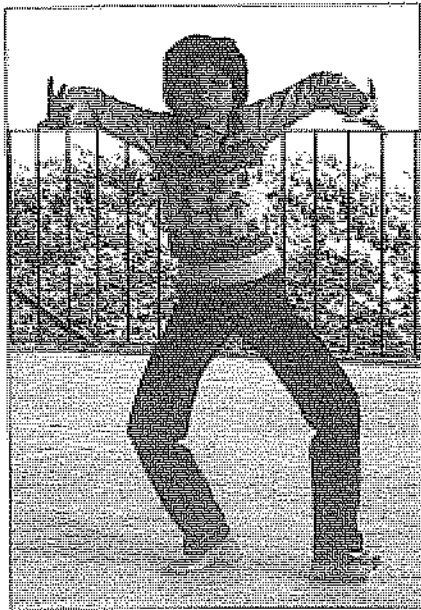
(κάτω) Διάγραμμα της κίνησης *πουνένι* από το εγχειρίδιο κλασικού χορού του Λίνκολν Κίρστεϊν. Συνοδευσμένο από τη ρυθμική κίνηση των βραχιόνων, το σώμα της χορεύτριας κινείται μέσω μιας σειράς αδιάρατων μετατοπίσεων του μεγάλου δακτύλου. Η φυσιολογική ή καθημερινή κίνηση της μιας κνήμης που ακολουθεί την άλλη έχει ανασταλεί το σώμα μοιάζει να κυματίζει στη σκηνή.



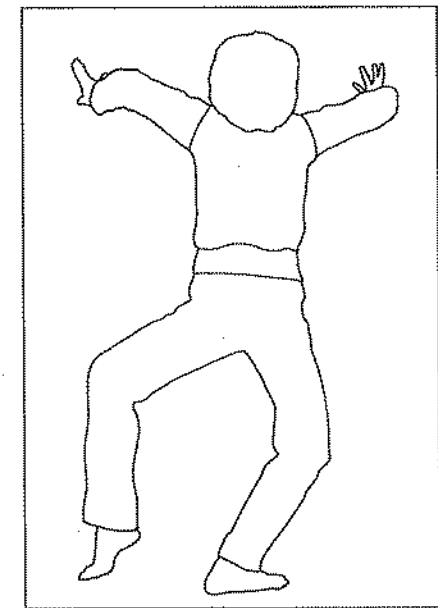
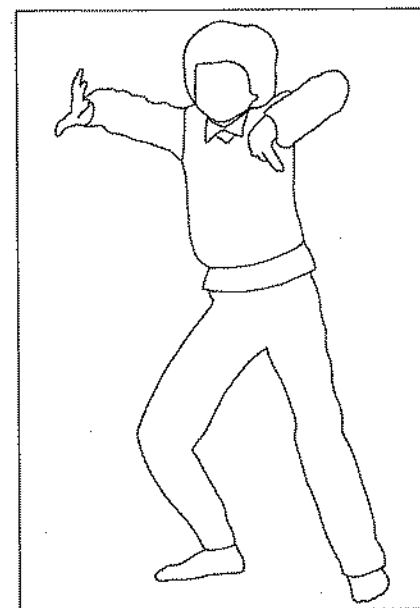
(επάνω) Ένας από τους βηματισμούς των ηθοποιών στο *Akropolis* (1962) του δραματουργού Στανισλάβ Βιοπιάνσκι (1869-1907) σε σκηνοθεσία του Γκροτόφσκι. Η δράση διαδραματιζόταν σε διάφορα επίπεδα ανάμεσα στα οποία παρεμβάλλονταν οι θεατές (ορατά στο βάθος τα βλέμματά τους). Οι θεατές έτσι είχαν ουχιά μπροστά τους, σε πρώτο πλάνο, τις κνήμες και τα πόδια των ηθοποιών να αραμορφωμένα από τις βαριές μπότες. Ο ρυθμός και ο τρόπος του τεχνητού βηματισμού θύμιζε την εξαντλητική δουλειά των αιχμαλώτων σε ναζιστικό στρατόπεδο συγκέντρωσης, στο οποίο ο Γκροτόφσκι είχε τοποθετήσει την εξέλιξη του έργου αυτού του πολωνού κλασικού των αρχών του προηγούμενου αιώνα.

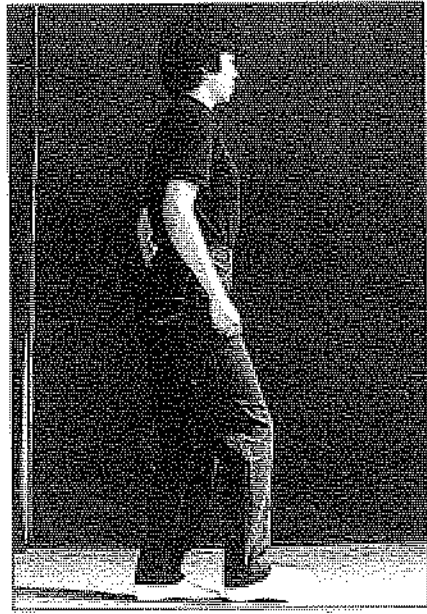
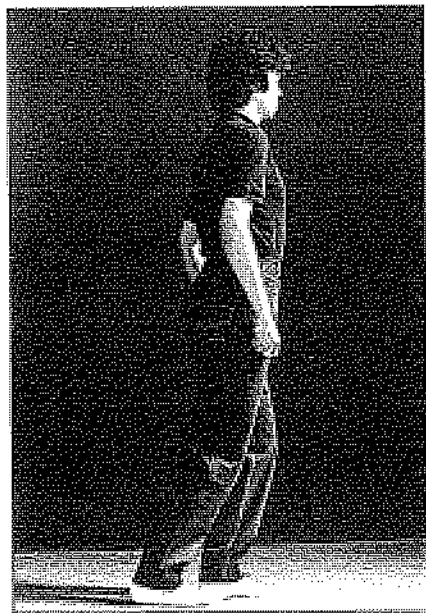
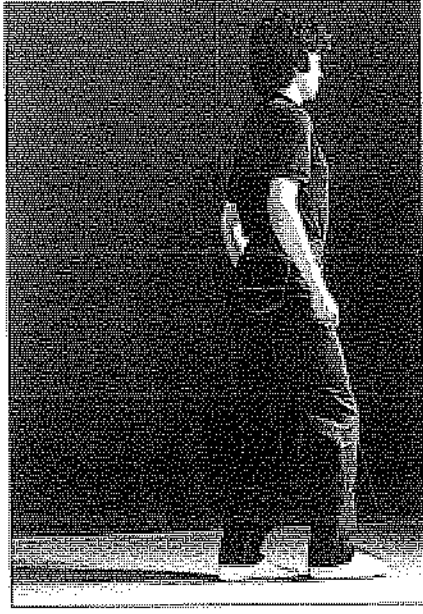
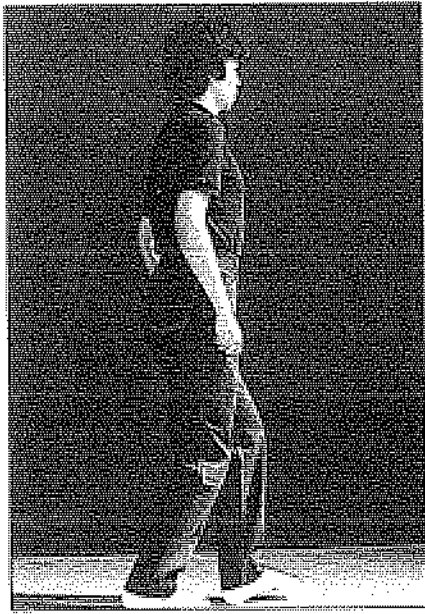
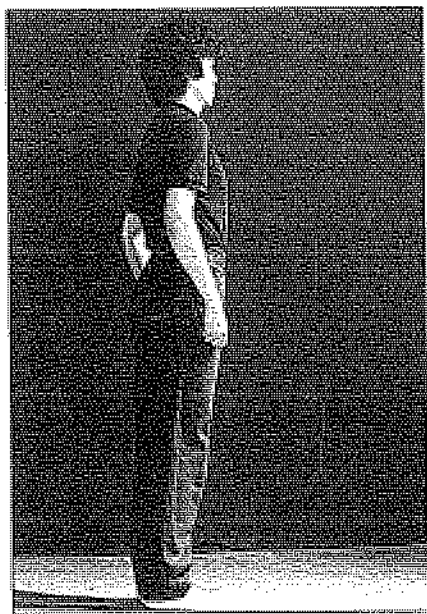
Ο τρόπος βηματισμού στο κλασικό δυτικό μπαλέτο με μια νέα πολιτιστική προσαρμογή των ποδιών (κάτω αριστερά) ο Νιζίνσκι σε ποιόντι στο μπαλέτο *La Péri*, εξώφυλλο του προγράμματος των Ρωσικών Μπαλέτων σχεδιασμένο από τον Λέον Μπάκοι (1866-1924) (κάτω δεξιά) το πλούσιο κοστούμι της χορεύτριας δεν καταφέρνει να καλύψει το σταυρωτό βήμα: εικονογράφηση για το *Hippolyte et Aricie*, τραγική όπερα-μπαλέτο του Ζαν-Φιλίπ Ραμό (1683-1764).





Τρόπος βηματισμού στον μπαλινέζικο χορό, που παριστάνεται από τη μικρή χορεύτρια Τζας στην ΙΣΤΑ της Βολτέρρα (1981). Σε κάθε βήμα αλλάζουν οι εντάσεις στους βραχίονες και στα χέρια· σε κάθε μετακίνηση του κάτω τμήματος αντιστοιχεί μια μετακίνηση στο άνω τμήμα. Ο βηματισμός στον μπαλινέζικο χορό καταλήγει και αυτός να γίνει μια εξω-καθημερινή τεχνική γάρη στα *keias*, τη δύναμη που χαρακτηρίζει τον αστράγαλο· η ένταση αυτή καταργεί τον φυσιολογικό τρόπο τοποθέτησης των ποδιών στο έδαφος. Όταν σηκώνουμε ολόκληρο το άκρο του ποδιού καθώς περπατάμε, δημιουργείται μια ένταση η οποία με τη σειρά της σηκώνει το γόνατο ψηλότερα από ό,τι συμβαίνει στο φυσιολογικό βήμα. Η ένταση *keias* του αστραγάλου πιέζει προς τα επάνω ολόκληρο το πόδι και έμμεσα όλη τη γόμπα, το γόνατο της οποίας, συνήθως, δεν υψώνεται ποτέ μέχρι τα πλευρά.



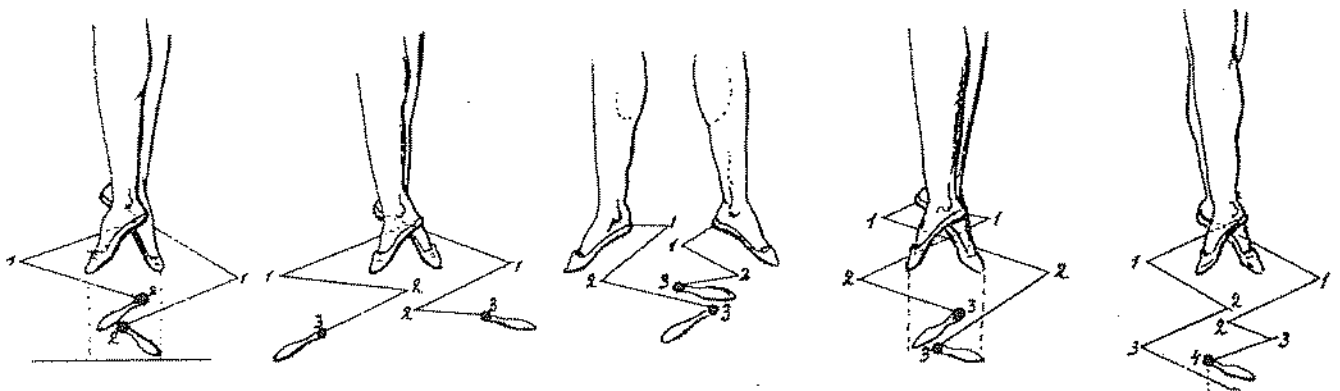


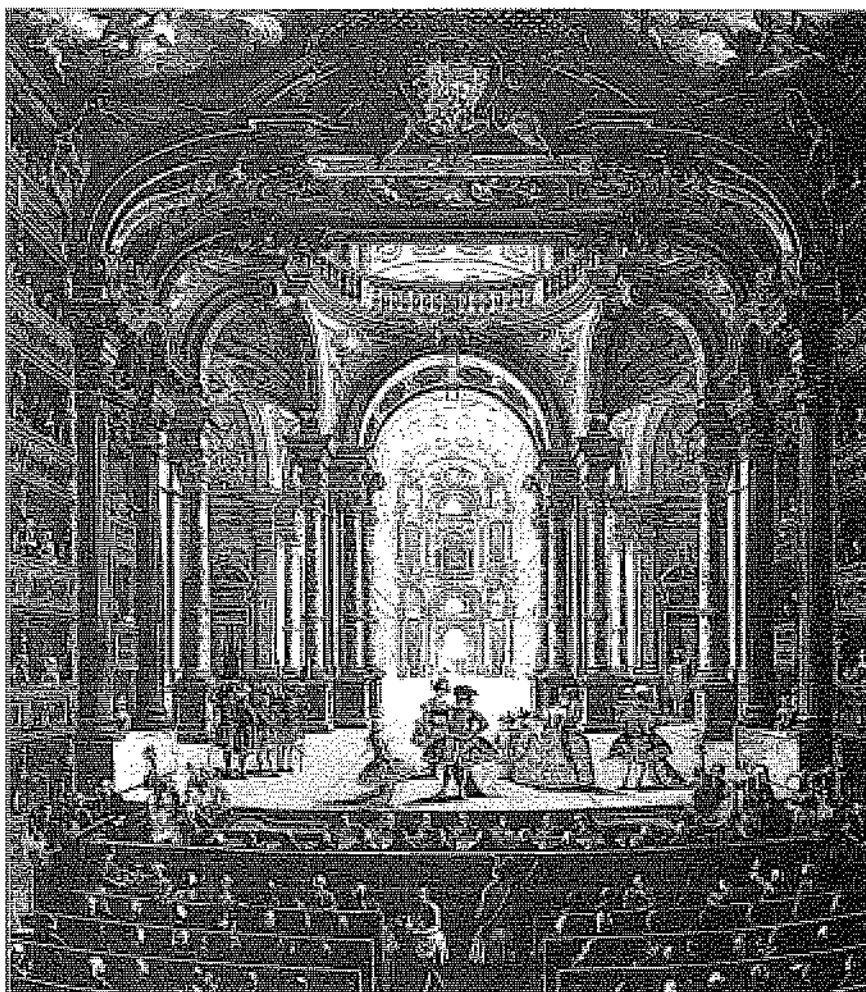
Βηματισμός διολίσθησης (*χακόμπι*) του Κυνόγκεν, επίδειξη από τον Κοσούκε Νομούρο στην ΙΣΤΑ της Βολτέρο (1981). Τα πόδια δεν σηκώνονται ποτέ από το έδαφος, αλλά γλιστράνε, αναγκάζοντας το σώμα να χαμπλώσει για να λυγίσει τα γόνατα. Δημιουργείται έτσι ένας τρόπος βαδίσματος πολύ ιδιόμορφος, γιατί οι ώμοι δεν ανεβαίνουν ούτε κατεβαίνουν, όπως στον καθημερινό τρόπο βαδίσματος. Ο ηθοποιός του Νο προχωρεί έτσι χωρίς άλματα, και χωρίς μεταβολή της συνολικής αρχιτεκτονικής του σώματος λόγω αλλαγών της ταχύτητας. Ο ηθοποιός, ντυμένος με μακριά και φαρδιά κιμονό που δεν αφήνουν να φανούν παρά μόνο το κάτω μέρος του παδιού και βοηθούμενος από το λείο ξύλινο πάτωμα και τις βαμβακερές κάλτσες (*τάμμι*) που εμποδίζουν οποιαδήποτε τριβή, μοιάζει σχεδόν να πλέει επάνω στο πάτωμα.



(αριστερά) Η διάσημη βιεννέζα χορεύτρια κλασικού χορού Φάνι Έσλερ (1810-1884) σε γκραβούρα του 19ου αιώνα. Ο τρόπος βηματισμού στον κλασικό δυτικό χορό, πέρα από τις επιφανειακές πολιτιστικές φόρμες, βασίζεται στις ίδιες αρχές αντίθεσης που παρατηρούνται σε άλλους θεατρικούς πολιτισμούς (Πρβλ. Αντιθέσεις). Πριν από το 1880 τα τυπικά παπούτσια του κλασικού χορού δεν ήταν παρά απλές πάνινες παντόφλες χωρίς καμιά μεταλλική ενίσχυση και γι' αυτό δεν πίεζαν καθόλου το πόδι. Έτσι, όλο το πέλμα του ποδιού πατούσε στο έδαφος. Παρά την ένταση στο επάνω μέρος και την επιθυμία για ελαφρότητα, χαρακτηριστική για τον κλασικό χορό, η τοποθέτηση του ποδιού πάνω στο έδαφος έμοιαζε με εκείνη πολλών ασιατικών χορών: το ένα πόδι σταθερά στηριγμένο στο έδαφος και το άλλο στη μύτη, όπως σε αυτή τη στάση της Φάνι Έσλερ.

(κάτω) Διάγραμμα ενός *entrechat* το οποίο σχεδίασε ο Φρήντριχ Άλμπερτ Ζορν. Ο Ζορν υπήρξε ο συγγραφέας ενός σπουδαίου εγχειριδίου με τίτλο *Grammatik der Tanzkunst* (Λειψία 1887), που περιείχε πληροφορίες για τον χορό συγκεντρωμένες από τον 17ο ως το πρώτο μισό του 19ου αιώνα. Το *entrechat* είναι το τυπικό άλμα του κλασικού μπαλέτου: το διάγραμμα δείχνει τον αυξανόμενο αριθμό κτυπημάτων των κνημών: οι χορευτές φτάνουν σήμερα τα οκτώ κτυπήματα: ο Νιζίνσκι έφτανε τα δέκα. Το βήμα αυτό είναι ένας τρόπος για να φανεί πως ο χορευτής «δεν έχει βάρος» στη διάρκεια της εξέλιξής του κατά τη ρομαντική περίοδο, το κλασικό μπαλέτο έχασε οριστικά την επαφή του με το έδαφος.

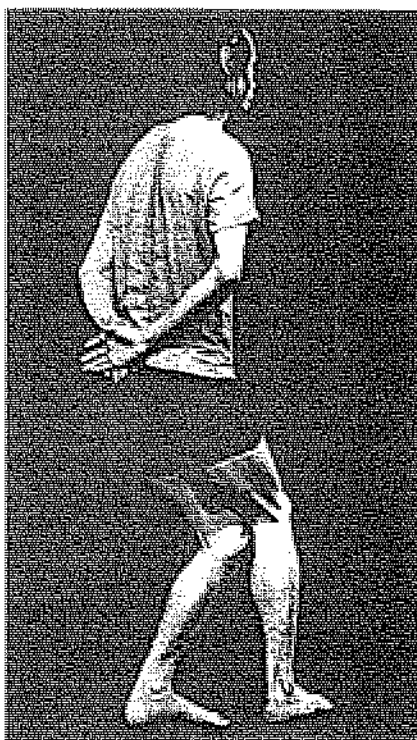
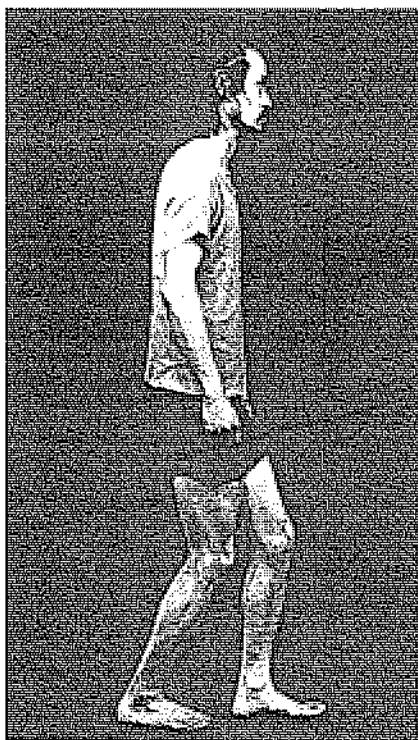




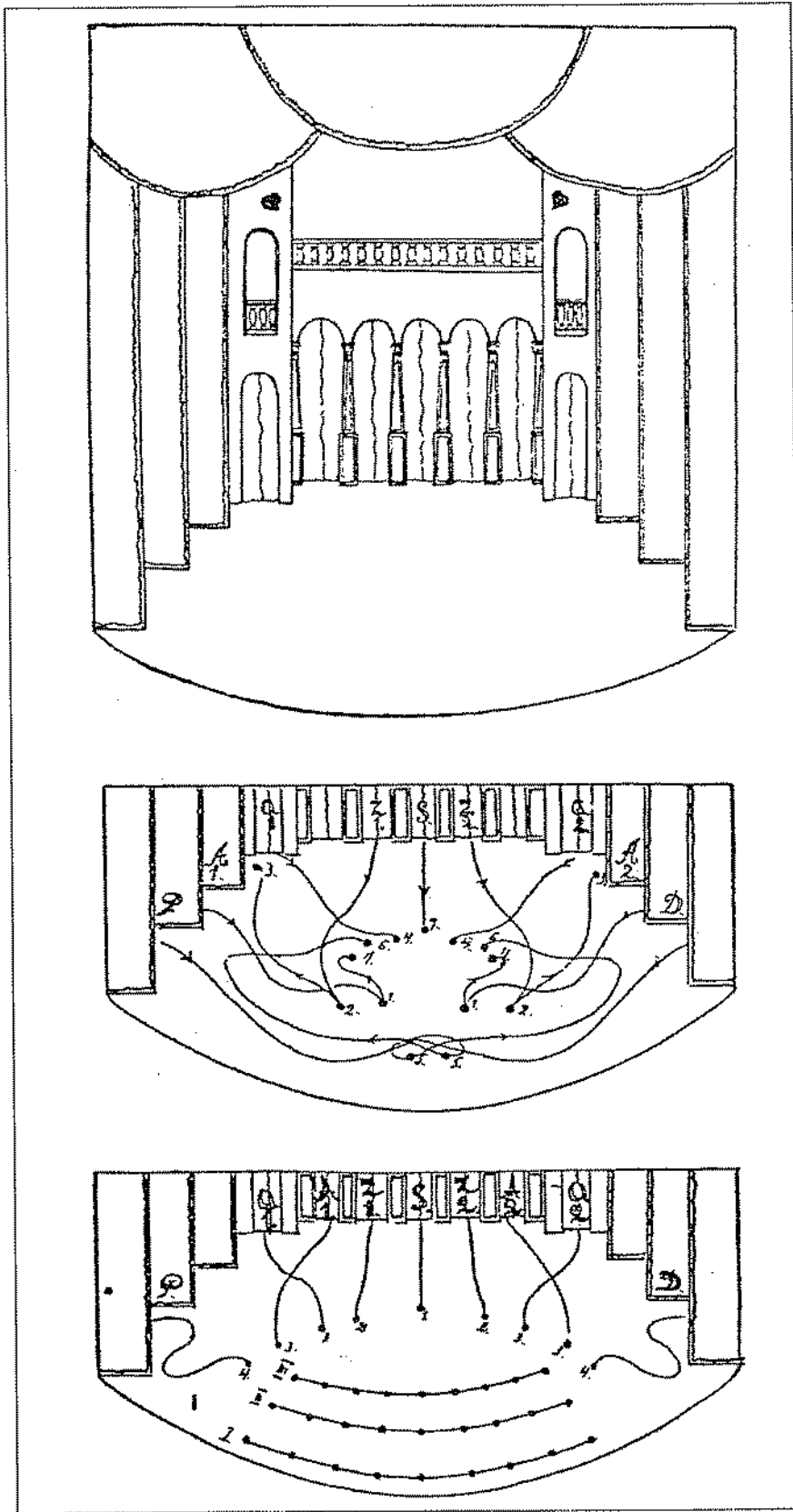
ξεχωριστά, αν θεωρηθεί πως αυτό είναι μεμονωμένο από τα υπόλοιπα. Η ανατομία του σώματός μας είναι δομημένη με τέτοιο τρόπο, ώστε η κίνηση και μόνο ενός μέλους του να απλώνεται σαν μουσική ηχώ σε όλο το υπόλοιπο. Βάσει αυτού του στοιχείου, για παράδειγμα, οι κανόνες που διέπουν τα πόδια στον κλασικό χορό, όπως και σε όλα τα άλλα είδη του κωδικοποιημένου θεάτρου, πρέπει αναγκαστικά να εξεταστούν σε σχέση με τη λειτουργία και του υπολοίπου σώματος. Είναι μια μελέτη πολύ ουσιαστική και κατά βάθος απλή, θα μπορούσε να φανεί σχεδόν προφανής, και όμως, είναι εκείνη που διακρίνει στον κλασικό χορό τους μεγάλους δασκάλους και τους μεγάλους χορευτές· εκείνους που ενδιαφέρονται μόνο για την τεχνική, για τους κανόνες που διέπουν τα διάφορα μέρη του σώματος και τις κινήσεις, κι εκείνους οι οποίοι, κατέχοντας την τεχνική, μπορούν να συντονίσουν τη δράση του σώματός τους σε μια προσωπική σύνθεση, στο δικό τους *στυλ*.

Η γραμματική των ποδιών

«Ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιούμε τα πόδια αποτελεί τη βάση της θεατρικής δουλειάς. Τα πόδια αποφασιίζουν την εμφάνιση του σώματος· οι κινήσεις των βραχιόνων και των χεριών προσθέτουν απλώς λίγη εκφραστικότητα. Σε πολλές περιπτώσεις η θέση των ποδιών καθορίζει ακόμα και τις αποχρώσεις της φωνής του ηθοποιού. Ένας ηθοποιός μπορεί να παίξει και χωρίς βραχιόνες ή χωρίς χέρια, παράσταση όμως χωρίς πόδια θα ήταν κάτι το αδιανόητο. Το θέατρο Νο ορίζεται συχνά ως τέχνη του βαδίσματος, ως ένας καλλιτεχνικός κόσμος δημιουργημένος από τις κινήσεις των ποδιών του ηθοποιού. Στο Νο η θεμελιώδης τεχνική του βαδίσματος ονομάζεται *τακοδι* και βασίζεται στη διολίσθηση των ποδιών. Ο ηθοποιός περπατάει, γυρίζει, χτυπάει τα πόδια του πάντοτε σέρνοντάς τα, ενώ το επάνω μέρος του σώματός του παραμένει πρακτικά ακίνητο και οι βραχιόνες κινούνται ελάχιστα. Και όταν κινείται, αλλά και όταν μένει ακίνητος ο ηθοποιός, τα πόδια του βρίσκονται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος. Μια από τις απολαύσεις που



(επάνω) Το Τεάτρο Ρεάλε του Τορίνο στην εναρκτήρια παράσταση της 26ης Δεκεμβρίου 1740 σε πίνακα του Πιέτρο Ντ. Ολιβιέρο. Η βαθιά σκηνή με προοπτική είναι έργο των Μπιμπιένα. (κάτω) Ηθοποιός του θιάσου του Ταντάσι Σουζούκι σε δύο διαφορετικούς τρόπους βηματισμού κατά τη διάρκεια της εκπαίδευσής του στο βάδισμα.



(επάνω) Σχέδιο της σκηνογραφίας που χρησιμοποίησαν οι Μεγερχόλντ και Σολόβεφ για τα μαθήματα που έδωσαν σχετικά με την Κομέντια νιελ άρτε στο Στούνιο της οδού Μπορονίνσκαγια (1915-17). (κέντρο και κάτω) Τα διαγράμματα δείχνουν τις μετακινήσεις των ηθοποιών σε δύο στιγμές του έργου *Η σπηλιά της Σαλαμάνκα* του Φερβάντες: στο πρώτο, η είσοδος των ηθοποιών για τη σκηνή της συνάντησης· στο δεύτερο η είσοδος για τον χαρτερισμό του τέλους· τα τρία τόξα δείχνουν τη σειρά με την οποία οι ηθοποιοί πρέπει να υποκλιθούν στο κοινό.

εξασφαλίζει το θέατρο Νο στον θεατή, είναι ακριβώς η παρατήρηση των κινήσεων των ποδιών που φοράνε τα χαρακτηριστικά παπούτσια *τάμπι*, τους λευκούς κοθόρνους με χωρισμένο το μεγάλο δάκτυλο, καθώς μετακινούνται μπροστά, πίσω, δεξιά, αριστερά, επάνω και κάτω, με έναν δικό τους, ανεξάρτητο ρυθμό. Το Νο έχει δημιουργήσει έναν τρόπο βαδίσματος αυστηρά συνδεδεμένο με την ειδική μορφή και τη στιλπνή επιφάνεια της δικής του οκινής· η πραγματική υπόσταση της τέχνης του Νο εξαρτάται από τη σταθεροποίηση και εμβάθυνση της σχέσης των ποδιών με τη σκηνή, για να αποδίδεται όλο και πιο εκφραστικά και εξευγενισμένη η κίνηση. Αυτή η μελέτη όμως για τον τρόπο του βαδίσματος ουσιαστικά μπορεί να πραγματοποιηθεί για όλα τα είδη θεάτρου. (Ταντάσι Σουζούκι, *Η πορεία προς τη σκηνηκή ερμηνεία*).

Αφού παρακολούθησε μια παράσταση στο Θέατρο Τέχνης της Μόσχας, ένας Ιάπωνας κριτικός των αρχών του 20ου αιώνα ισχυρίστηκε πως οι Ιάπωνες δεν θα μπορούσαν ποτέ να παίξουν σωστά δυτικούς συγγραφείς και μάλιστα, πως ήταν ανώφελο να συνεχίζουν να ασχολούνται με το «μεταφρασμένο» θέατρο, γιατί «εμείς οι Ιάπωνες έχουμε πιο κοντά πόδια και χέρια από τους δυτικούς». Μπορεί να φαίνεται παράξενο που η πρώτη αυτή κριτική για την Ιαπωνία και την τάση της να μιμείται το ευρωπαϊκό θέατρο, βασίζεται σε μια σωματική παρατήρηση· στην ουσία ηηγάζει από μια πραγματικότητα πίσω περίπλοκη. Οι πρώτοι Ιάπωνες ηθοποιοί που επιχειρήσαν να εισαγάγουν δυτικούς συγγραφείς και έργα στην Ιαπωνία, συνεχίζοντας έτσι την τεράστια προσπάθεια «δυτικοποίησης» όλου του έθνους, θέλησαν να μιμηθούν τον ρεαλισμό και τον νατουραλισμό του ευρωπαϊκού θεάτρου, αρχίζοντας από τις επιφανειακές και καθημερινές συνθήκες: τον τρόπο με τον οποίο κάπνιζαν, έτρωγαν, χρησιμοποιούσαν το μαντίλι, χαιρετούσαν και περπατούσαν. Όλες ήταν πράξεις *κανούργιες* γι' αυτούς, που δεν αντιστοιχούσαν στη δική τους καθημερινότητα. Στην εξωτερική αυτή μίμηση τους πρέπει να φάνοιταν αστείοι, όπως φανόματε κι εμείς όταν προσπαθούμε να φάμε με τα τσοπ-στικ ή να καθίσουμε

οκλαδόν πάνω στις φτέρνες μας (είναι ο τρόπος με τον οποίο κάθονται στο έδαφος οι Ιάπωνες) και οπωσδήποτε θα φαίνονταν αμήχανοι.

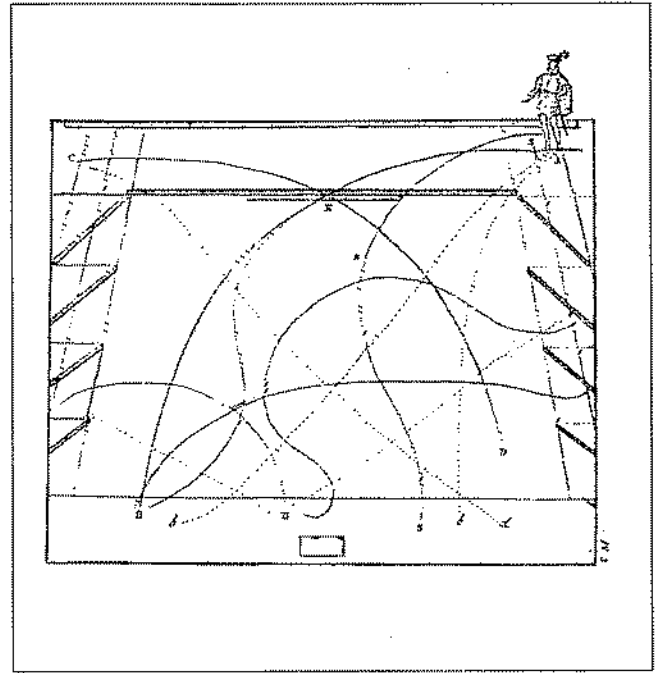
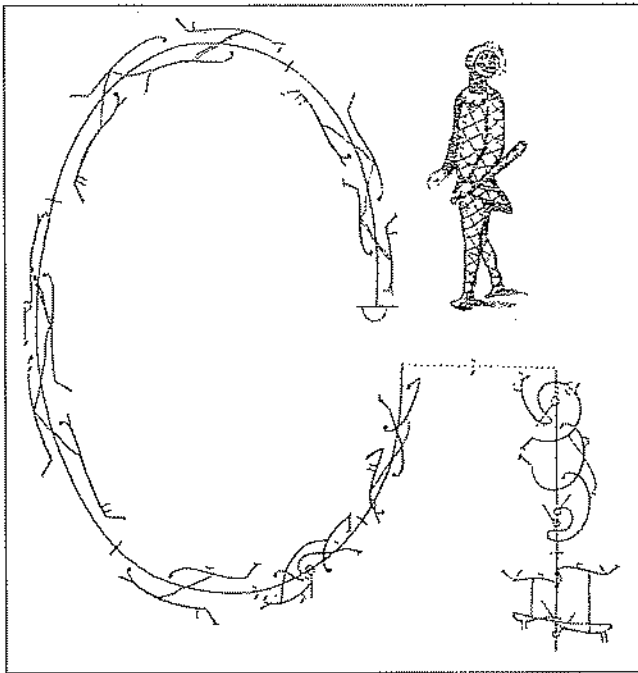
Αλλά, όπως σχολιάζει σωστά ο Τανιάσι Σουζούκι, μια από τις σύγχρονες προσωπικότητες του ιαπωνικού θεάτρου που ασχολούνται με τη σύγκριση των τεχνικών υποκριτικής: «Το κριτήριο για τη θεατρική τέχνη δεν μπορεί να είναι το κατά πόσο ο ηθοποιός αναδημιουργεί ή αναπαράγει στη σκηνή με τον πιο πειστικό τρόπο την καθημερινή ζωή. Ένας ηθοποιός χρησιμοποιεί τον λόγο και τις χειρονομίες του για να προσπαθήσει να πείσει το κοινό του για κάτι βαθιά αληθινό· αυτή η προσπάθειά του πρέπει να κριθεί. Με αυτούς τους όρους, οι περισσότεροι Ιάπωνες ηθοποιοί, ακόμη κι αν έχουν χέρια και πόδια πιο κοντά και ευτραφή, μπορούν να ερμηνεύσουν τα έργα του δυτικού θεάτρου. Ένας ηθοποιός όμως, είτε Ιάπωνας, είτε Ευρωπαίος, έστω κι αν είχε μακριά χέρια και πόδια, θα φαινόταν αδέξιος αν δεν μπορούσε να προβάλει στο κοινό μια αίσθηση βαθιάς αληθείας. Στην περίπτωση αυτή η εθνικότητα του ηθοποιού δεν θα είχε καμιά σημασία.

Από τότε που ξεκίνησε το σύγχρονο θέατρο στην Ιαπωνία, έπαψε να εξελίσσεται η καλλιτεχνική χρήση των ποδιών· είναι θλιβερό, γιατί ο θεατρικός ρεαλισμός θα μπορούσε να εμπνεύσει μια ατέλειωτη σειρά από τρόπους βαδίσματος. Από τη στιγμή που έγινε κοινά αποδεκτό ότι ο ρεαλισμός είναι ένας τρόπος για να περιγράψουμε γενικά την πραγματικότητα, η τέχνη του βαδίσματος περιορίστηκε λίγο πολύ σε απλές μορφές νατουραλιστικής κίνησης. Στη σκηνή όμως, κάθε κίνηση είναι μια αυστηρά καθορισμένη προσποίηση. Αφού ο ρεαλισμός παρέχει μεγαλύτερη δυνατότητα για ποικιλία κινήσεων από ό,τι το Νο

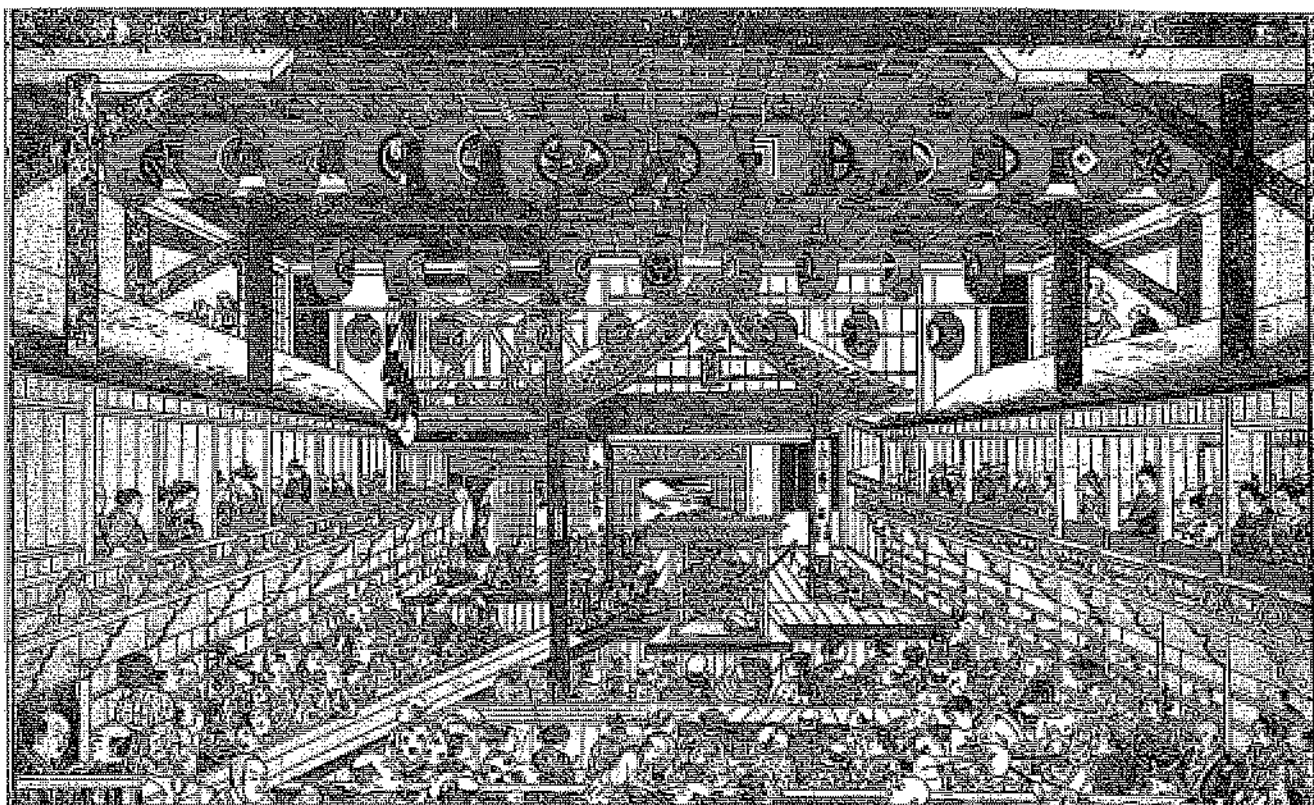
ή το Καμπούκι, αυτές οι ποικίλες δυνατότητες βαδίσματος έπρεπε να παρουσιάζονται με καλλιτεχνικό τρόπο. Νομίζω λοιπόν ότι είναι τόσο κουραστικό να βλέπεις το σύγχρονο θέατρο, γιατί δεν έχει πόδια». (Τανιάσι Σουζούκι, *Η πορεία προς τη σκηνική ερμηνεία*)

Τα πόδια ως πρωταγωνιστές της τέχνης του βαδίσματος έχουν να διασχίσουν μεγάλες αποστάσεις στα κλασικά ιαπωνικά θέατρα· στο Νο και στο Καμπούκι, μια μεγάλη γέφυρα ενώνει το παρασκηνίο με τη σκηνή. Από τη γέφυρα αυτή μπαίνουν τα πρόσωπα του έργου· πρόκειται για την εμφάνιση του *πλασματικού και διευρυνμένου σώματος*, κατά τη διάρκεια της οποίας ο θεατής έχει τον τρόπο να προσλάβει την έξω-καθημερινή υπόσταση του ηθοποιού. Η μακριά γέφυρα του Καμπούκι δεν ονομάζεται τυχαία *hanamichi*, δηλαδή *δρόμος των λουλουδιών*· γιατί πάνω σε αυτόν τον δρόμο σχηματίζεται το «θαυμαστό άνθος», ο ανώτατος βαθμός της τέχνης ενός ηθοποιού σύμφωνα με τον Ζεάμι. Παρόλο που δεν είχαν τέχνασμα ανάλογο με τη γέφυρα της ιαπωνικής σκηνής, οι δυτικοί ηθοποιοί έκαναν χρήση κι αυτοί ενός επινοήματος, που τους επέτρεπε να επιδεικνύουν την έξω-καθημερινή διάσταση του χώρου και την είσοδό τους σε αυτόν· πραγματοποιούσαν την είσοδό τους στη σκηνή βγαίνοντας πίσω από τις κουίντες, αλλά προχωρούσαν προς το προσκηνίο βαδίζοντας όχι με βήμα σταθερό αλλά μάλλον πλάγιο, αν όχι ελικοειδές.

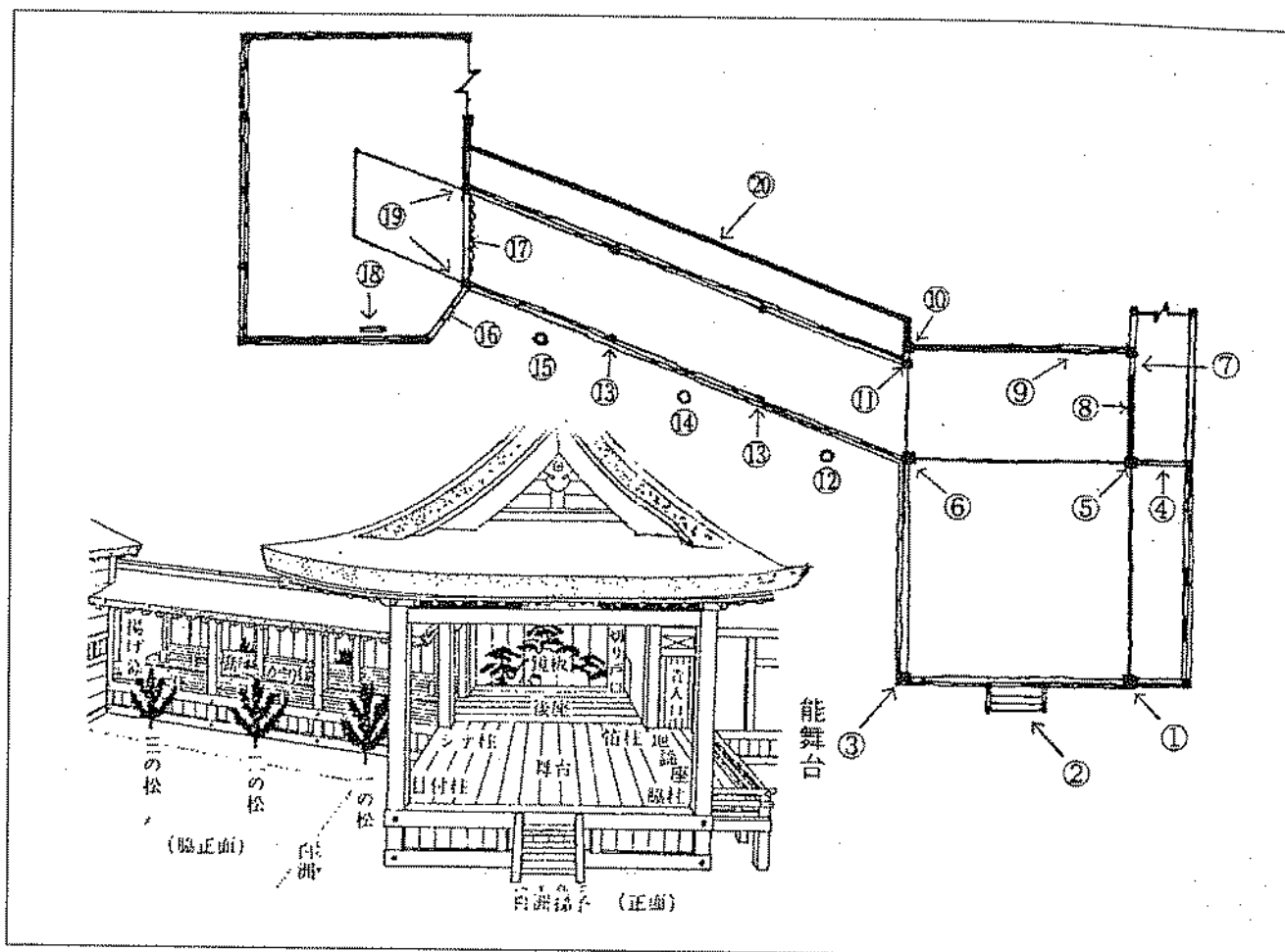
Το *οριζόντιο* του ιαπωνικού σκηνικού χώρου (χαρακτηριστικό και των πρώτων ευρωπαϊκών σκηνικών χώρων) γίνεται *βάθος* στο δυτικό θέατρο (που τονίζεται ακόμα περισσότερο με την προοπτική ψευδαισθητική σκηνογραφία)· και στα δύο όμως, η τέχνη του βαδίσματος του ηθοποιού τηρείται αυστηρά.



(αριστερά) Σχέδιο ενός *τσιακόνα*, χορού για τον Αρλεκίνο, που παρουσιάστηκε στο Λονδίνο το 1730· οι μετακινήσεις δείχνουν ένα υπόδειγμα κυκλικής, ελικοειδούς, χορευτικής σχεδόν διαδρομής, την οποία πρέπει να ακολουθήσει ο χαρακτήρας όταν μπαίνει στη σκηνή· (δεξιά) σημεία εισόδου στη σκηνή και διαδρομές διαφορετικών ρόλων σύμφωνα με μια σκηνική πραγματεία του 19ου αιώνα (Τζέλγκεροους, *Theoretische lessen over de gesticulatie en mimic*, Άμστερνταμ 1827). Οι γραμμές στα πλάγια δείχνουν τις κουίντες· η συνεχόμενη γραμμή στο κάτω μέρος τα φώτα της ράμπας. Παρατηρήστε πώς, παρόλο που η σκηνή βρίσκεται κοντά και κατά μέτωπο προς τους θεατές, ο ηθοποιός πρέπει να κινηθεί διανύοντας απόσταση μεγαλύτερη από την απαραίτητη για την εμφάνισή του.



(επάνω) Εσωτερικό του θεάτρου Καμπούκι σε γκραβούρα του ζωγράφου Οκαμούρα Μασανόμπου (1740). Διακρίνεται η διάταξη της σκηνής και του στενού διαδρόμου (γέφυρας) του ονομαζόμενου *χαναμίτσι* (δρόμος των λουλουδιών) που χωρίζει στα δύο την πλατεία· πάνω σε αυτόν οι ηθοποιοί πραγματοποιούν τις εισόδους και τις εξόδους τους, με μια σειρά βηματισμών που υπακούουν σε πολύ ιδιαίτερες τεχνικές. Η γκραβούρα δεν δείχνει μόνο την εσωτερική αρχιτεκτονική του θεάτρου, αλλά και το θέαμα και το κοινωνικό φαινόμενο που συνιστούσε: στη διάρκεια της παράστασης οι θεατές πίνουν, τρώνε και συνομιλούν. Επάνω στα φανάρια που είναι κρεμασμένα στο βάθος είναι ζωγραφισμένα τα *μον*, τα εμβλήματα των κυριότερων ηθοποιών που παίζουν στο θέατρο. Στις κολόνες, δεξιά και αριστερά από την κεντρική σκηνή, υπάρχουν κρεμασμένες πινακίδες με τους τίτλους των θεαμάτων και των χορών που περιλαμβάνει το πρόγραμμα. Οι φαιγούρες στο πλάι, επάνω δεξιά και αριστερά, είναι οι βοηθοί του θεάτρου που ρυθμίζουν το φως ή τη συσκότιση στην αίθουσα, ανοίγοντας ή κλείνοντας τα συρόμενα χωρίσματα· στην Ιαπωνία, ως τα τέλη του 19ου αιώνα, τα θεάματα πραγματοποιούνταν μόνο στη διάρκεια της ημέρας. (κάτω αριστερά) Το *κοράλ* στο Αλμάγκρο της Ισπανίας, μοναδικό δείγμα ξύλινου θεάτρου που διατηρείται ως τις μέρες μας. Παρά την αξιοσημείωτη ομοιότητά του με τη σκηνή του Καμπούκι (θέση της πλατείας και των θεωρείων, ύπαρξη στέγαστρου πάνω από τη σκηνή, τον φωτισμό από ψηλά και τέλος το ίδιο κόκκινο χρώμα στις ξύλινες κολόνες) μπορούμε να παρατηρήσουμε τη σαφή διαφορά από τον ασιατικό σκηνικό χώρο. (κάτω δεξιά) Ηθοποιός του No. Ο Πωλ Κλωντέλ έγραψε: «Στη Δύση δράμα σημαίνει κάτι συμβαίνει, στο No σημαίνει κάποιος βγαίνει (έρχεται).



(επάνω) Σχέδιο ενός θεάτρου Νο και πρόσθια άποψη της σκηνής· διακρίνεται καθαρά η γέφυρα (χαιγκακάρη) την οποία πρέπει να διασχίσει ο ηθοποιός υπό τα βλέμματα των θεατών από το «δωμάτιο του καθρέφτη», όπου ολοκληρώνει την ένδυσή του, στην πραγματική και ιδιαίτερη σκηνή. Οι αριθμοί δείχνουν τα κύρια σημεία αναφοράς μιας σκηνής Νο: 1. κολόνα του γουάκι (δευτερος ηθοποιός) 2. σκάλες 3. κολόνα προσανατολισμού (για ηθοποιούς με μάσκα) 4. είσοδος για τους ευγενείς 5. κολόνα του αυλιού 6. κολόνα του σίτε (πρώτος ηθοποιός) 7. συρόμενη πόρτα για την είσοδο του χορού 8. πλαϊνός τοίχος 9. τοίχος του βάθους στον οποίο παριστάνεται πάντα ένα ζωγραφισμένο πεύκο 10. κολόνα του βοηθού σκηνής 11. κολόνα του κυόγκεν (κωμικός ηθοποιός) 12. πρώτο πεύκο 13. κολόνα που δείχνει την απόσταση 14. δεύτερο πεύκο 15. τρίτο πεύκο 16. παράθυρο για επιθεώρηση της σκηνής από μέσα 17. αυλαία 18. καθρέφτης στο ομώνυμο δωμάτιο 19. κολόνα για το κλείσιμο της αυλαίας 20. τοίχος του βάθους της γέφυρας (δεξιά) Υπαίθριο θέατρο Νο. Αυτή η σκηνή του 16ου αιώνα, κατασκευασμένη στον ναό Νισι Χόνγκαν-τζι του Κυτό, θεωρείται μια από τις παλαιότερες και ωραιότερες της Ιαπωνίας.





Ο ηθοποιός, ως φυσικός οργανισμός, διαθέτει σώμα με σάρκα και οστά, το φυσικό βάρος του οποίου ελέγχεται από φυσικές δυνάμεις· διαθέτει αισθητική αντίληψη όσων συμβαίνουν εντός και εκτός του σώματός του, και επίσης συναισθήματα, επιθυμίες, φιλοδοξίες· ως όργανο της τέχνης όμως, ο ηθοποιός αποτελείται –τουλάχιστον για το κοινό του– μόνο από ό,τι είναι ορατό. Οι ιδιότητες και οι πράξεις του καθορίζονται αναμιμωβήτητα από το πώς εμφανίζεται και τι κάνει. Το κοινό δεν θα προσέξει το βάρος των εκατό κιλών του, θα φαίνεται ελαφρύς σαν λιμπελούλα· πρέπει να ανησυχεί μόνο για όσα δείχνουν οι χειρονομίες και οι στάσεις του. Για τον θεατή, ο ηθοποιός δεν έχει παραπάνω ψυχή από μια ζωγραφισμένη μορφή σ'έναν πίνακα. Ρούντολφ Άρνχαϊμ

Το σύνολο και τα επίπεδα οργάνωσής του

Τι σήμαινε για τους Ρωμαίους *ετρουσική γνώση*;

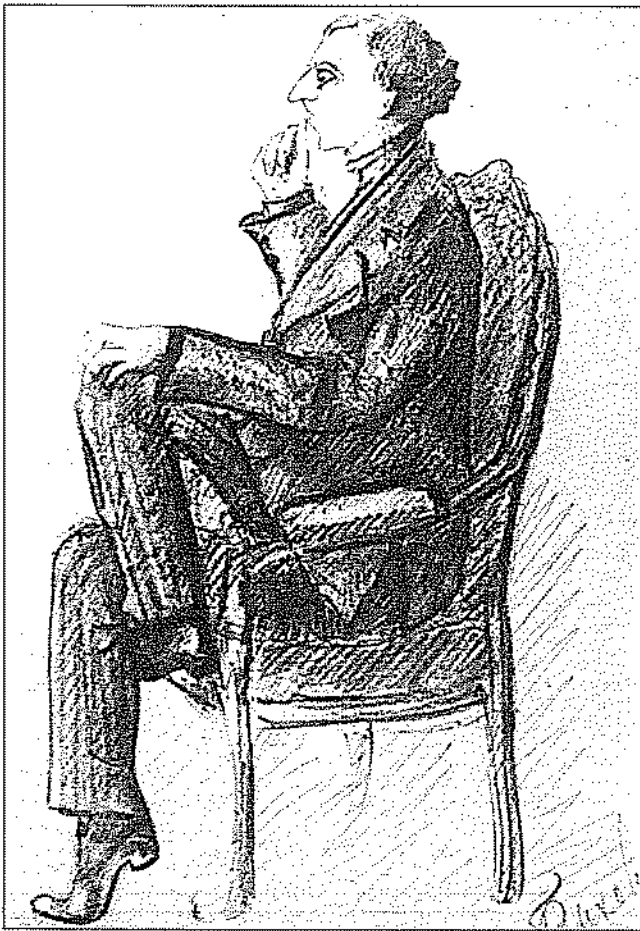
Με τον όρο *ετρουσική γνώση* ή *επιστήμη* εννοούσαν οι Ρωμαίοι το περίπλοκο δόγμα το οποίο αναφερόταν στην ερμηνεία της θείας βούλησης, που εκδηλώνονταν μέσω θείκων σημείων, πολλών και παράξενων φαινομένων, αλλά και τις πιθανές τελετές εξαγνισμού, οι οποίες μπορούσαν να απομακρύνουν τις δυσμενείς επιπτώσεις ενός κακού οικονομού.

Η ερμηνεία των φυσικών φαινομένων έπρεπε να περιέχει και την παρατήρηση της φυσικής τους δυναμικής· αυτό όμως δεν οδήγησε τους Ετρούσκους στη δημιουργία μιας ορθολογικής επιστήμης για τα φυσικά φαινόμενα. Ο Σενέκας, ο οποίος στα *Φυσικά ερωτήματα* του έχει περιλάβει τον μεγαλύτερο αριθμό στοιχείων σχετικών με την ετρουσική γνώση, επικρίνει τη μυστικιστική νοοτροπία που εναντιωνόταν σε κάθε είδος ορθολογισμού, η οποία είχε επικρατήσει στην επιστήμη από την εποχή του Αριστοτέλη και μετά.

«Ανάμεσα σ' εμάς τους Ρωμαίους και τους Ετρούσκους –έγραφε ο Σενέκας– υπάρχει αυτή η διαφορά. Εμείς πιστεύουμε ότι οι αστραπές

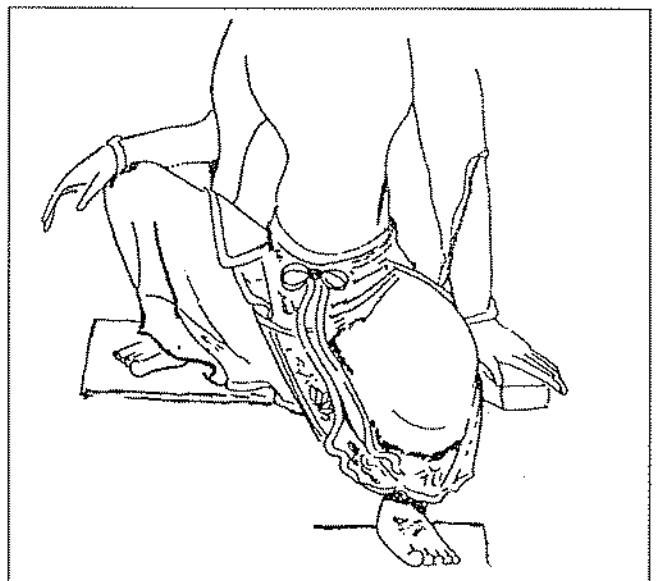


Η αυτοκράτειρα Μαρίο Θηρεσία της Αυστρίας σε πορτρέτο ανώνυμου καλλιτέχνη του 18ου αιώνα (Ανάκιορο Αρχιεπισκοπής, Πράγα): η στάση και το βλέμμα αποκολύπτουν –πριν ακόμα δούμε το σκάπτρο και το στέμμα– τη βασιλική καταγωγή του προσώπου. Ο συγγραφέας Χένρι Τζέιμς, αναζητώντας τεχνικές αφήγησης στις οποίες να κυριαρχούν το μυστήριο και η οβρβαϊότητα, κατέγραψε στις σημειώσεις του την πλοκή ενός μυθιστορήματος που βασίζεται ακριβώς στην αναγνώριση της βασιλικής παροισίας. Γράφει ο Τζέιμς: «Ένας ζωγράφος (Παζολίνι), αφού φιλοτέχνησε το πορτρέτο της Φεντερίκα (Βικτώρια, αυτοκράτειρα της Γερμανίας και κόρη της βασίλισσας Βικτώριας της Αγγλίας) στη Βενετία, είπε: «Μόνο οι αυτοκράτειρες ξέρουν πώς να σταθούν, πώς να ποζάρουν. Προφανώς επειδή έχουν συνηθίσει να τις βλέπουν, και είναι τρεις φορές ευκολότερο να ζωγραφίσουν αυτές παρά οποιαδήποτε άλλη». Με αφορμή αυτό, μου έρχεται η ιδέα για ένα μυθιστόρημα: μια γυναίκα πηγαίνει σε έναν ζωγράφο ως μοντέλο επί πληρωμή. Είναι φτωχή, απολύτως κατάλληλη για τη δουλειά αυτή και πολύ μυστηριώδης. Αυτός αναρωτιέται πώς μπορεί να είναι τόσο ικανή. Στο τέλος ανακαλύπτει πως είναι μια έκπτωτη πριγκίπισσα, εξαναγκασμένη να μένει στην αφάνεια για να κερδίζει τα προς το ζην». Γι' αυτό ο Στανισλάφσκι έλεγε στους ηθοποιούς του: «Χωρίς να χρησιμοποιήσετε το μυαλό σας, χωρίς σκηνοθεσία, γνωρίζοντας μόνο το περιεχόμενο κάθε σκηνής, αν ποιείτε ακολουθώντας τον κανόνα της φυσικής κίνησης, έχετε ήδη το 30% του ρόλου σας. Πρέπει πρώτα απ' όλα να προσδιορίσετε τη λογική βάση των φυσικών σας ενεργειών. Όσο μεγάλη κι αν είναι η δεξιότητά του ζωγράφου στον πίνακα, αν η στάση του μοντέλου παραβιάζει τους φυσικούς νόμους, αν δεν είναι αληθινή η στάση του σώματος, αν, γιο παράδειγμα, μια μορφή που παρουσιάζεται καθισμένη, δεν κάθεται πραγματικά, τίποτα δεν θα την κάνει να φαίνεται αληθινή. Γι' αυτό ο ζωγράφος, πριν σκεφτεί πώς θα ενσωματώσει στον πίνακά του τις πιο λεπτές και περίπλοκες ψυχικές καταστάσεις, πρέπει να βάλει το μοντέλο του να σταθεί όρθιο, να ξαπλώσει ή να καθίσει, με τρόπο που να φαίνεται πως πράγματι κάθεται, στέκεται όρθιο ή ξαπλώνει. Η σειρά των φυσικών ενεργειών ενός ρόλου έχει την ίδια ακριβώς σημασία στην τέχνη του ηθοποιού. Ο ηθοποιός, όπως ο ζωγράφος, πρέπει να βάλει τον χαρακτήρα να καθίσει, να σταθεί ή να ξαπλώσει. Αυτό όμως είναι πιο περίπλοκο για μας τους ηθοποιούς γιατί είμαστε ταυτόχρονα και καλλιτέχνες και μοντέλα. Πρέπει να βρούμε όχι μια στατική πόζα, αλλά τις οργανικές δράσεις ενός προσώπου στις πιο διαφορετικές καταστάσεις. Όσο αυτές δεν έχουν ακόμα βρεθεί, όσο ο ηθοποιός δεν απολογεί την αλήθεια με την ορθότητα της φυσικής συμπεριφοράς του, δεν έχει δικαίωμα να σκέφτεται τίποτε άλλο». (Β. Τοπόρκοφ, *Ο Στανισλάφσκι στις πράξεις*)



(αριστερά) Στη διάρκεια μιας πρόβας του έργου *Ιβάν ο άρχοντας και τα αδέρφια του*, εμπνευσμένο από το ομώνυμο παραμύθι του Τολστόι, ο Βοχτάνγκοφ δείχνει στους ηθοποιούς πώς να ερμηνεύσουν τον ρόλο ενός διαβολόκοι (Σχέδιο του Β. Τζακάβα, 1919). Δείχνοντας αυτή τη στάση που χαρακτηρίζεται από την εσφαλμένη τοποθέτηση των ποδιών, ο Βοχτάνγκοφ φροντίζει να απεικονίσει σκηνικά την ενέργεια του προσώπου για να τραβήξει αμέσως την προσοχή του θεατή. Σε αυτή τη φάση της εργασίας ο Βοχτάνγκοφ δεν εργάζεται στην ψυχολογία του ρόλου, αλλά στην παρουσία του ηθοποιού, δηλαδή σε εκείνο το επίπεδο οργάνωσης του ηθοποιού το οποίο η θεατρική ανθρωπολογία ορίζει ως προ-εκφραστικό.

(δεξιά) Η Κουάν Γιν, θεά του ελέους, μια από τις πιο αγαπητές θεότητες των κινέζων, που μοιάζει συχνά με τη μορφή της Παρθένου Μαρίας των χριστιανών, είναι μια βουδιστική θεότητα ινδικής καταγωγής. Αιτή η φιγούρα, αν και εικονίζεται σε πορσελάνη της Δυναστείας των Κινγκ (1644-1911), με τον ξεχωριστό τρόπο που κάθεται, αποκαλύπτει όχι μόνο τη βουδιστική προέλευση αλλά και την ευγενική καταγωγή της: η καθιστή στάση με τα πόδια σε δύο διαφορετικά επίπεδα είναι πράγματι μια σύμβαση της βουδιστικής τέχνης, η οποία αποδίδει με τον τρόπο αυτό πρόσωπα ιεραρχικά ανώτερα, χαρισματικά ή θεϊκά.



Τυπική στάση της βουδιστικής γλυπτικής που ονομάζεται *μαχα-ραγιαλιλασάνα*, κατά λέξη «στάση ευφορίας του βασιλιά», η οποία χαρακτηρίζεται από την τοποθέτηση των ποδιών σε διαφορετικά επίπεδα. Κατά την κλασική περίοδο της ινδικής τέχνης, και κυρίως στο θέατρο και στο χορό, παγιώθηκε η παρουσίαση όλων των δράσεων και των συναισθημάτων με μια τεράστια γκάμα χειρονομιών (*mudra* και *hasta*) και κωδικοποιημένων στάσεων, που ισχύουν μέχρι σήμερα.

σχηματίζονται από τη σύγκρουση των νεφών, ενώ αυτοί αντίθετα πιστεύουν ότι τα νέφη συγκρούονται για να σχηματίσουν τις αστραπές. Από τη στιγμή που αποδίδουν τα πάντα στο θείο, πιστεύουν όχι ότι τα γεγονότα έχουν έναν λόγο για τον οποίο συμβαίνουν, αλλά ότι τα γεγονότα είναι ο λόγος για να συμβεί κάτι άλλο».

Πολλοί θεατές πιστεύουν πως η ποιότητα του ηθοποιού εξαρτάται από την εκφραστικότητα του, και συχνά πιστεύουν επίσης, πως η εκφραστικότητα με τη σειρά της πηγάζει από τις προθέσεις του ηθοποιού. Οι θεατές αυτοί συμπεριφέρονται όπως οι Ετρούσκοι: τα νέφη συγκρούονται για να δημιουργήσουν τις αστραπές, οι ηθοποιοί παίζουν για να εκφραστούν. Στην πραγματικότητα, ιδίως στις παραδόσεις του κωδικοποιημένου θεάτρου, συμβαίνει το αντίθετο: ο ηθοποιός διαμορφώνει το σώμα του σύμφωνα με συγκεκριμένες δυνάμεις και διαδικασίες και είναι ακριβώς αυτές οι δυνάμεις και οι διαδικασίες που προκαλούν τις αστραπές στον θεατή. Έτσι εξηγείται και το παράξενο φαινόμενο του ηθοποιού που δεν συγκινείται ο ίδιος, αλλά μπορεί να προκαλέσει συγκίνηση.

Πώς να ονομάσουμε αυτό το επίπεδο δυνάμεων και διαδικασιών του ηθοποιού;

Όταν βλέπουμε έναν ζωντανό οργανισμό στο σύνολό του, γνωρίζουμε από την ανατομία, τη βιολογία και τη φυσιολογία, ότι είναι οργανωμένος σε διάφορα επίπεδα όπως στο ανθρώπινο σώμα υπάρχει ένα επίπεδο οργάνωσης των κυττάρων, των οργάνων και των διαφόρων ουστημάτων (νευρικού, κυκλοφορικού, κ.λπ.), έτσι πρέπει να σκεφτούμε ότι και το σύνολο μιας *actor's performance* αποτελείται από διαφορετικά επίπεδα οργάνωσης.

Η θεατρική ανθρωπολογία θεωρεί πως υπάρχει ένα βασικό επίπεδο οργάνωσης, κοινό σε όλους τους ηθοποιούς, το οποίο και ονομάζει *προ-εκφραστικό*.

Η έννοια της προ-εκφραστικότητας μπορεί να φαίνεται αφηρημένη και παράξενη, αφού δεν λαμβάνει υπόψη της τις προθέσεις του ηθοποιού, τα αισθήματά του, την ταύτισή του ή όχι με τον ρόλο, τα



Καμποτζιανή χορεύτρια με πριγκιπική ενδυμασία· παράδειγμα πολιτισμικά προσαρμοσμένης τεχνικής.

συναισθήματά του, δηλ. την ψυχοτεχνική. Πράγματι, η ψυχοτεχνική κυριαρχούσε στην επαγγελματική διάπλαση του ηθοποιού και στη σχετική επιστημονική έρευνα στο θέατρο και τον χορό τουλάχιστον τους δύο τελευταίους αιώνες.

Η ψυχοτεχνική κατευθύνει τον ηθοποιό προς μια *επιθυμία έκφρασης*· η επιθυμία έκφρασης όμως, δεν καθορίζει τι πρέπει να γίνει. Η έκφραση του ηθοποιού προκύπτει πράγματι —σχεδόν *ερήμην του*— από τις πράξεις του, από τη χρήση της φυσικής παρουσίας του. Το τι εκφράζει όμως κανείς, το καθορίζει το *τι κάνει* και *πώς το κάνει*.

Σύμφωνα με τη λογική του αποτελέσματος, ο θεατής βλέπει έναν ηθοποιό που εκφράζει συναισθήματα, ιδέες, σκέψεις, πράξεις, δηλαδή καθετί που έχει έναν σκοπό και μια οπμασία. Η έκφραση αυτή του παρουσιάζεται στο σύνολό της· ο θεατής φτάνει έτσι στο σημείο να ταυτίζει *αυτό που εκφράζει* ο ηθοποιός με *τον τρόπο που το εκφράζει*. Μπορεί φυσικά να αναλύσει τη δουλειά του ηθοποιού με βάση αυτή τη λογική. Αυτή όμως οδηγεί σε μια συνολική αξιολόγηση, η οποία συχνά δεν δίνει τη δυνατότητα να καταλάβουμε πώς αυτή η δουλειά έχει επιτευχθεί, σε επίπεδο τεχνικής, δηλαδή πώς έχει χρησιμοποιηθεί



για την έκφραση το σώμα και η φυσιολογία του.

Η κατανόηση του πώς, ανήκει σε μια λογική συμπληρωματική εκείνης του αποτελέσματος: τη λογική της εξέλιξης. Σύμφωνα με τη λογική αυτή μπορούμε να διακρίνουμε μεταξύ τους τα επίπεδα της οργάνωσης που συναπαρτίζουν την έκφραση του ηθοποιού και να επεξεργαστούμε ιδιαίτερα το καθένα από αυτά.

Το επίπεδο που ασχολείται με το πώς θα παρασταθεί ζωντανή η ενέργεια του ηθοποιού στη σκηνή, δηλαδή με το πώς θα αποτελέσει ο ηθοποιός μια παρουσία που θα τραβήξει αμέσως την προσοχή του θεατή, είναι το προ-εκφραστικό επίπεδο, και συνιστά το πεδίο έρευνας της θεατρικής ανθρωπολογίας.

Αυτό το προ-εκφραστικό υπόστρωμα συμπεριλαμβάνεται στο επίπεδο της έκφρασης, δηλαδή του συνόλου το οποίο προσλαμβάνει ο θεατής. Αν όμως διατηρήσει χωριστά στην εξέλιξη της προσπάθειάς του αυτά τα δύο στοιχεία, ο ηθοποιός μπορεί να δουλέψει το προ-εκφραστικό επίπεδο, *σαν να ήταν*—σε αυτή τη φάση—πρωταρχικοί του στόχοι η ενέργεια, η παρουσία, ο βίος των πράξεών του και όχι το νόημά τους. Από αυτή την άποψη, λοιπόν, το προ-εκφραστικό επίπεδο είναι ένα *επίπεδο λειτουργικό*: όχι ένα επίπεδο που μπορεί να χωριστεί από την έκφραση, αλλά μια κατηγορία πραγματιστική, μια πρακτική η οποία έχει ως σκοπό στη διάρκεια της διαδικασίας να ενισχύσει τον σκηνικό βίο του ηθοποιού.

Η θεατρική ανθρωπολογία θεωρεί ότι το προ-εκφραστικό επίπεδο πρέπει να αποτελεί τη βάση των διαφόρων τεχνικών υποκριτικής, και ότι υπάρχει —ανεξάρτητα από την



(επάνω) Ο Ρουτζέρο Ρουτζέρι στον ρόλο του Αλτζι στην *Κόρη του Τζόρτζο* του Γκαμπριέλε ντ' Αουόντισιο (1904) παράδειγμα πολιτισμικά αποπροσαρμοσμένης τεχνικής. (κάτω) Σκηνή της παράστασης *Two cigarettes in the dark* της Πίνα Μπάους. Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε πώς χορευτές που εκπαιδεύτηκαν με μια συγκεκριμένη πολιτισμικά προσαρμοσμένη τεχνική, όπως αυτή του κλασικού χορού, προσπαθούν να απελευθερωθούν καταφεύγοντας σε μοντέλα αποπροσαρμοσμένης τεχνικής.

παραδοσιακή εκπαίδευση— μια «φυσιολογία» διαπολιτισμική. Η προ-εκφραστικότητα χρησιμοποιεί πράγματι αρχές με τις οποίες θα κάνει κτήμα του ο ηθοποιός-χορευτής την παρουσία και την υπόσταση. Τα αποτελέσματα αυτών των αρχών εφαρμόζονται εμφανέστερα στα κωδικοποιημένα είδη, εκεί δηλαδή που είναι κωδικοποιημένη η τεχνική η οποία *σχηματοποιεί* το σώμα ανεξάρτητα από αποτέλεσμα ή σημασία.

Έτσι, η θεατρική ανθρωπολογία αντιπαραβάλλει και συγκρίνει τις τεχνικές των ηθοποιών και των χορευτών σε επίπεδο διαπολιτισμικό, και μέσω της σκηνικής συμπεριφοράς παρατηρεί πως ορισμένες αρχές της προ-εκφραστικότητας είναι πιο κοινές και οικουμενικές από όσο μπορεί κανείς να φανταστεί με την πρώτη ματιά.

Τεχνική πολιτιστικής προσαρμογής και αποπροσαρμογής

«Για να είναι πιο αποτελεσματικός στο περιβάλλον του, για να κάνει τη βιογραφική-ιστορική ταυτότητά του να αναδυθεί, ο ηθοποιός-χορευτής χρησιμοποιεί φόρμες, μεθόδους, συμπεριφορές, διαδικασίες, τεχνάσματα, παραμορφώσεις, αλλαγές στην εμφάνιση, ό,τι εμείς ονομάζουμε τεχνικά. Η τεχνική χαρακτηρίζει κάθε ηθοποιό-χορευτή και συναντάται σε όλες τις παραδόσεις. Αν στη μελέτη υπερβούμε το διαχωρισμό σε πολιτισμούς (ανατολή, δύση, βορρά, νότο), είδη (κλασικό μπαλέτο, σύγχρονο χορό, όπερα, οπερέτα, μιούζικαλ, θέατρο λόγου, σωματικό, κλασικό, σύγχρονο, εμπορικό, παραδοσιακό, πειραματικό κλπ.), και προσπεράσουμε όλα αυτά, φτάνουμε στην πρώτη ημέρα, στη γέννηση, όταν η ύπαρξη αρχίζει να αποκρυσταλλώνει την τεχνική, το πώς δηλαδή θα απευθυνθεί στον θεατή με τρόπο αποτελεσματικά. Βρίσκουμε έτσι δύο σημεία εκκίνησης, δύο δρόμους.

Στον πρώτο, ο ηθοποιός χρησιμοποιεί τον αυθορμητισμό του, επεξεργαζόμενος αυτό που είναι φυσικό, σύμφωνα με τη συμπεριφορά την οποία έχει αφομοιώσει, από τη

γέννησή του στον πολιτισμό και στο κοινωνικό περιβάλλον που ανατράφηκε. Αυτή την εξέλιξη του παθητικού μηχανικού εμποτισμού—μέσω των αισθητηρίων οργάνων— με καθημερινές συμπεριφορές, οι οποίες χαρακτηρίζουν έναν πολιτισμό, οι ανθρωπολόγοι την ονομάζουν «πολιτιστικά προσαρμογή».

Η σταδιακή εξοικείωση ενός μικρού παιδιού με τους τρόπους και τους κανόνες ζωής του πολιτισμού

του, η προετοιμασία για μια «φυσικότητα», καθορίζει μια συστηματική μεταμόρφωση, που είναι επίσης και εξέλιξη.

Τη μεγαλύτερη μεθοδολογική υποστήριξη στην πορεία προς τον επεξεργασμένο αυθορμητισμό, δηλ. την «τεχνική της πολιτιστικής προσαρμογής», την έδωσε ο Στανισλάφσκι. Συνίσταται σε μια πνευματική διεργασία, η οποία «ζωογονεί» την πολιτιστικά προσαρμοσμένη φυσικότητα



Επιδείξεις στην ISTA (Σαλέντο 1987) δύο ηθοποιών που χρησιμοποιούν πολιτιστικά προσαρμοσμένα τεχνικά: της ηθοποιού Ρομπέρτα Καρέρι του Θεάτρου Οντίν και του μπαλινέζου χορευτή Ι Μάντε Μπάντεμ, ενώ η Ίμπεν Νάγκελ Ρασμούσεν (επάνω) και η Νι Πούτου Άρι Γουινιάστου Μπάντεμ (κάτω) αυτοσχεδιάζουν φωνητικά.

του πθοποιού. Μέσω του «μαγικού αν», μιας νοερίης κωδικοποίησης, ο πθοποιός μεταβάλλει την καθημερινή συμπεριφορά του, μετασχηματίζει τον συννηθισμένο τρόπο ύπαρξης και υλοποιεί τον ρόλο. Αυτό είναι και το αντικείμενο της αποστασιοποίησης ή της κοινωνικής πράξης του Μπρεχτ. Αναφέρεται πάντα σε έναν πθοποιό, ο οποίος κατά την εξέλιξη της δουλειάς του διαμορφώνει τη φυσική και καθημερινή συμπεριφορά του σε μια εξω-καθημερινή συμπεριφορά, με κοινωνικές μαρτυρίες και προεκτάσεις.

Η υποκριτική τεχνική που χρησιμοποιεί παραλλαγές της πολιτιστικής προσαρμογής είναι διαπολιτισμική. Στο αγροτικό θέατρο της Οξολατάν, το οποίο παρουσιάζουν ιθαγενείς που ζουν απομονωμένοι σε ένα βουνό του Μεξικού, συναντάμε μια τεχνική που βασίζεται στην πολιτιστική αποπροσαρμογή. Είναι η ίδια τεχνική την οποία βρίσκουμε και στο Living Theatre της Καρντάχα, στην περιφέρεια της Καλκούτα, με τους αγρότες, εργάτες και φοιτητές πθοποιούς του. Υπάρχουν διάφοροι τρόποι στην Ευρώπη ή την Αμερική, στην Ασία ή την Αυστραλία, για να είσαι ερμηνευτής και να παρουσιάζεις τα έργα σου με τεχνικές πολιτιστικής αποπροσαρμογής.

Ταυτοχρόνως, σε όλους τους πολιτισμούς, μπορούμε να παρατηρήσουμε μια άλλη πορεία για τον πθοποιό-χορευτή: τη χρήση ειδικών τεχνικών του σώματος, διαφορετικών από εκείνες που χρησιμοποιούνται στην καθημερινή ζωή. Οι χορευτές του κλασικού ή του σύγχρονου χορού, οι μίμοι ή οι πθοποιοί των παραδοσιακών θεάτρων της Ασίας, απαρνούνται τη «φυσικότητα» τους και υιοθετούν έναν άλλο τρόπο σκηνικής συμπεριφοράς. Υποτάσσονται σε μια αναγκαστική διαδικασία «πολιτιστικής προσαρμογής» η οποία επιβάλλει εξωτερικά τρόπους για να στέκονται, να βαδίζουν, να σταματούν, να κοιτάζουν, να κάθονται, διαφορετικούς από εκείνους της καθημερινής ζωής.

Η τεχνική της «πολιτιστικής προσαρμογής» αποδίδει με τεχνικό τρόπο (ή όπως λέγεται συνήθως, «στιλιζάρε») τη συμπεριφορά του

πθοποιού-χορευτή, ταυτόχρονα όμως δημιουργεί μια άλλη ποιότητα ενέργειας. Όλοι έχουμε δοκιμάσει αυτό το βίωμα βλέποντας έναν κλασικό ινδό ή ιάπωνα πθοποιό, έναν σύγχρονο χορευτή ή έναν μίμο. Είναι συναρπαστικά μέχρι ποίου σημείου κατορθώνουν να τροποποιήσουν τη «φυσικότητα» μεταμορφώνοντάς την σε ελαφρότητα, όπως στο κλασικό μπαλέτο, ή σε σφρίγγος, όπως στον σύγχρονο χορό. Η τεχνική πολιτιστικής προσαρμογής είναι η αλλοίωση αυτού που φαίνεται, της εμφάνισης, με σκοπό να αναδημιουργηθεί αισθητά πιο αληθινή, σφριγγιλή και συναρπαστική.

Στο δρόμο της πολιτιστικής προσαρμογής είναι δύσκολο να διακρίνουμε τον πθοποιό από τον χορευτή. Ο «προσαρμοσμένος» πθοποιός-χορευτής ακτινοβολεί ένα είδος ενέργειας, η οποία είναι έτοιμη αμέσως να διοχετευθεί στον χορό ή το θέατρο, σύμφωνα με την πρόθεση ή την παράδοση.

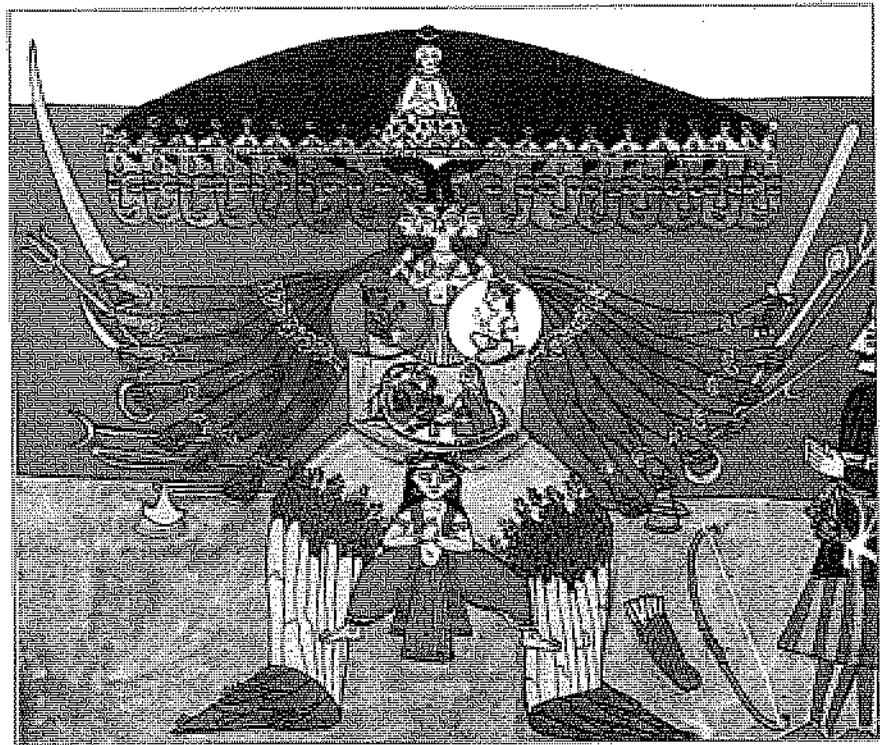
Και ο δράμος της «πολιτιστικής αποπροσαρμογής» όμως οδηγεί σε έναν πλούτο παραλλαγών και διαβαθμίσεων καθημερινής συμπεριφοράς, σε μια ουσιαστική αγωγή της φωνής, σε μια ροή έντασης, εκτίναξης ρυθμών και ισχύος, χρωμάτων

και ηχοχρωμάτων, που δημιουργούν ένα «θέατρο που χορεύει».

Τόσο ο δράμος της πολιτιστικής αποπροσαρμογής όσο και εκείνος της προσαρμογής ενεργοποιούν το επίπεδο της προ-εκφραστικότητας: μια ύπαρξη έτοιμη να υποκριθεί. Γι' αυτό δεν χρειάζεται να υπογραμμίσουμε τις εκφραστικές διαφορές ανάμεσα στα κλασικά ασιατικά θέατρα με τους αποπροσαρμοσμένους πθοποιούς τους και στο δυτικό θέατρο με τους προσαρμοσμένους πθοποιούς του, αφού είναι ανάλογα σε επίπεδο προ-εκφραστικό». (Εουτζένιο Μπάρμπα: *Η τρίτη όχθη του ποταμού*)

Φυσιολογία και κωδικοποίηση

Μπορούμε να φανταστούμε ότι αυτό που ονομάζουμε κωδικοποίηση, δεν είναι παρά το ορατό αποτέλεσμα ειδικών οργανικών διαδικασιών στο σώμα του ερμηνευτή στην προσπάθειά του να τις διευρύνει: η κωδικοποίηση συντελείται από σεβασμό σε αυτές τις διαδικασίες, και δημιουργεί ένα ισοδύναμο των μηχανισμών, των δυναμικών, των δυνάμεων που λειτουργούν στη ζωή· η κωδικοποίηση είναι φόρμα· επομένως, αφού



Ο Βιοβαρουπανταρσανάμ, ένας από τους πολλούς τρόπους εμφάνισης του Κρίσινα (εικόνα του Ρατζαστάν, Ινδία, αρχές του 19ου αι.)



Το διευρυμένο σώμα: (επάνω και κάτω αριστερά) κινέζες χορεύτριες: βαμμένη τερρακότα (Βόρεια Δυναστεία, 386-581, Μουσείο της Γαϊνέι, Ταϊβόν). (επάνω δεξιά) Ετρούσκος χορευτής, μπρούντζινο κηροπήγιο του 5ου αι. π.Χ (Μουσείο Καλορούης)· (κάτω δεξιά) χορεύτρια από την Ετρουρία, βάση για μπρούντζινο κηροπήγιο των αρχών του 5ου αι. π.Χ. (Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο)

συνδέεται *επιπλέον* και με μια οπτική ποιότητα, αποκτά και μια *αξία*, την οποία αξιολογούμε ως «αισθητική».

Στην πραγματικότητα η κωδικοποίηση, μέσω μιας διπλής οδού, τείνει προς το *διευρυμένο σώμα*: μέσα από μια διεύρυνση στον χώρο, η οποία αυξάνει τη δυναμική των κινήσεων, ή μέσα από αντιθέσεις, τις οποίες δημιουργεί ο πθοποιός στο σώμα του και μεγαλώνουν την έντασή

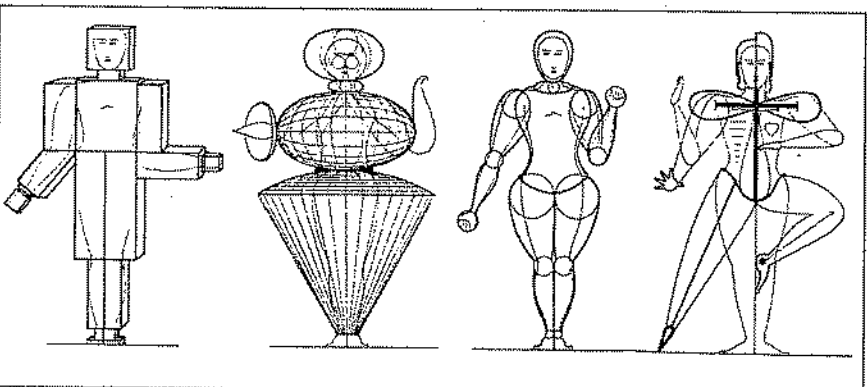
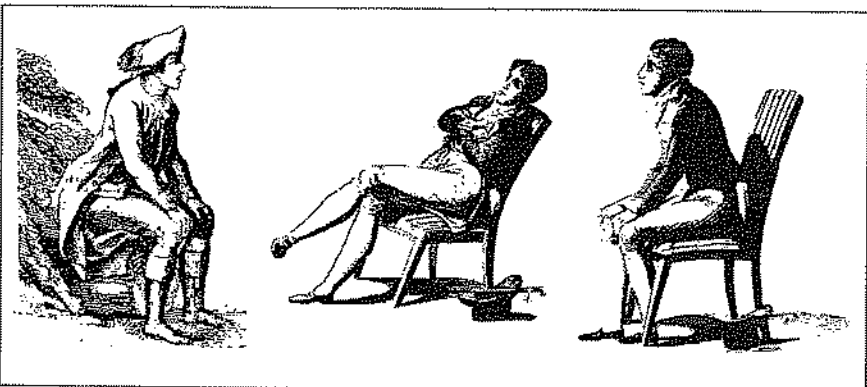


του. Στην πρώτη περίπτωση, η ανάπτυξη των πράξεών του στον χώρο, ακολουθώντας συγκεκριμένες τροχιές που ξεφεύγουν από την καθημερινότητα, καταστρέφει τους καθημερινούς αυτοματισμούς του σώματος. Στη δεύτερη περίπτωση ο πθοποιός, επινοώντας ένα εμπόδιο, δεν επιτρέπει στη δράση να εκδηλωθεί, αλλά τη συγκρατεί, και προκύπτει μια μεγέθυνση των εντάσεων,

της απαραίτητης κοπιαστικής προσπάθειας για να τη συγκρατήσει, για να δημιουργήσει μια διαφορετική ποιότητα ενέργειας στον πθοποιό, ορατή ακόμα και σε περιπτώσεις ακινησίας. Και στη μια και στην άλλη περίπτωση η κωδικοποίηση απαιτεί μια τεχνική του σώματος η οποία υπερβαίνει την καθημερινότητα.

Κωδικοποίηση στην Ανατολή και τη Δύση

Η αναζήτηση μιας κωδικοποίησης η οποία θα προσέφερε στον ερμηνευτή προ-εκφραστικό σώμα, αποτέλεσε επιδίωξη τόσο της Ανατολής όσο και της Δύσης. Στη Δύση, όμως, λόγω του παραδοσιακού διαχωρισμού των ερμηνευτών σε είδη (πθοποιός, χορευτής, μίμος, τραγουδιστής, κ.ά.), αυτή η έρευνα οδήγησε σπάνια και μάλλον οπαραδικά σε αποτελέσματα (με την εξαίρεση, όπως ήδη παρατηρήσαμε, ειδών όπως το κλασικό μπαλέτο και ο μίμος). Στα θέατρα της Ασίας, λόγω της συνέχισης μιας ζωντανής παράδοσης, που εκπροσωπείται από τον δάοκαλο, η κωδικοποίηση μεταβιβάζεται αδιάκοπα μέσω της εξέλιξης της μίμησης, που χαρακτηρίζει όλα τα είδη της άμεσης θεατρικής παιδαγωγικής. Πέρα όμως από τις σχετικές ιστορίες της θεατρικής εκπαίδευσης, ανακαλύπτουμε συχνά εκπληκτικές αναλογίες, προπάντων στους απλούς εκείνους κανόνες οι οποίοι ρυθμίζουν τις βασικές στάσεις που πρέπει να παίρνει ένας πθοποιός στη σκηνή. Είναι γνωστό, για παράδειγμα, ότι για τη βασική στάση των πθοποιών που αποφοιτούσαν από το Κονοερβατουάρ του Παρισιού στα τέλη του 18ου αιώνα, υπήρχε η εντολή ότι τα χέρια έπρεπε να συγκρατούνται πάντα πάνω από το επίπεδο της μέσης· επιπλέον, όταν έπρεπε να δείξουν, έπρεπε οπωσδήποτε να φέρουν το χέρι τους πάνω από τη γραμμή του ματιού. Στους πθοποιούς του ινδικού θεάτρου Κατακάλι ή στους μπαλινέζους πθοποιούς-χορευτές ανακαλύπτουμε τις ίδιες αρχές: τα χέρια, και κατά συνέπεια οι βραχίονες, στη διάρκεια της παράστασης, δεν κρέμονται ποτέ



στα πλάγια, αλλά υψώνονται σε όλη τη διάρκεια πάνω από τη μέση, και η κίνηση που κάνουν για να δείξουν κάτι, όπως και πολλές άλλες, πραγματοποιείται πάνω από το ύψος του ματιού, γιατί έτσι είναι πιο μεγάλη και εμφανής.

Η έλλειψη συνέχειας στην παράδοση, η αναζήτηση του ρεαλισμού ή μάλλον του νατουραλισμού, οι ψυχολογικές και όχι βιολογικές βάσεις της δράσης, διέλυσαν σιγά σιγά μια κληρονομιά κανόνων για τη δράση του ηθοποιού. Τέτοιοι κανόνες ασφαλώς και υπήρχαν στο ευρωπαϊκό θέατρο την εποχή της ακμής της Κομέντια ντελ'άρτε· μία κληρονομιά που πήγε χαμένη, επειδή η άμεση θεατρική παιδαγωγική τόσο στην Ανατολή όσο και στη Δύση δεν καταγράφεται ποτέ.

Στο ευρωπαϊκό θέατρο έγιναν αρκετές απόπειρες να σταθεροποιηθούν οι κινήσεις του σώματος σε μία συγκεκριμένη κλίμακα, να βρεθούν κανόνες για την κίνηση (απελευθερωμένοι από εκφραστικά κίνητρα, όπως ακριβώς οι κανόνες της οωματικής αρμονίας στις παραστατικές τέχνες). Δυστυχώς όμως οι εμπνευστές αυτών των κινήσεων στερούνταν μια α-ρτιογί κωδικοποίηση ή μια σειρά κριτηρίων ταξινόμησης περισσότερο ή λιγότερο αντικειμενικών, προσπαθούσαν να εξηγήσουν και να αιτιολογήσουν, δηλαδή να «επιστημονικοποιήσουν» τα πορίσματά τους, συχνά με έναν απολυταρχικό ή μισαλλόδοξο τρόπο. Έτσι μπορούμε πιο εύκολα να καταλάβουμε, πώς τέτοιες προσπάθειες, που πραγματοποιήθηκαν από ανθρώπους οι οποίοι δεν είχαν συχνά άμεση σχέση με τη θεατρική πρακτική, ακόμα κι αν χρησιμοποιούσαν ως βάση τους το βιολογικό σώμα, είχαν μια τάση να συνδέουν την εκφραστικότητα του ηθοποιού με κριτήρια ψυχικά. Αυτή η τάση να συνδέεται η εκφραστικότητα με ψυχικά

(**πρώτη και δεύτερη σειρά**) Χαρακτικά από το έργο του Γιόχαν Γιάκομπ Ένγκελ *Ideen zu einer Mimik* (Βερολίνο 1785-6) και σχέδια του έργου του Αντόνιο Μοροκέζι *Μαθήματα ρητορικής και θεατρικής τέχνης* (Φλωρεντία 1832). Τα δύο έργα είναι αντιπροσωπευτικά δείγματα δύο ρευμάτων που δεσπόζουν στη θεατρική εκπαίδευση του 19ου αιώνα. Αφενός η κωδικοποίηση του ηθοποιού μέσω των ψυχικών διαθέσεων την οποία προτείνει ο Ένγκελ (1741-1802), δραματικός ηθοποιός και θεατρικός διευθυντής, που έγινε ο θεωρητικός και αυτός που συστηματοποίησε την αισθητική του Λέσινγκ, και αφετέρου η προσωπική αναζήτηση ενός ηθοποιού, του Αντόνιο Μοροκέζι (1768-1838), που έχει ως στόχο να προσδώσει επιστημονικό κύρος στην τέχνη του. (**τρίτη σειρά**) Η ονόμαυσον στο έργο του Ένγκελ και στο έργο του Χένρυ Σίντονς *Practical Illustration of Rhetorical Gesture and Action* (Λονδίνο 1807) (**τέταρτη σειρά**) Οι γεωμετρικοί κανόνες για τη θεατρική μεταμόρφωση του ανθρώπινου σώματος (1925) κατά τον Όσκαρ Σλέμερ (1888-1943), έναν από τους σπουδαιότερους εκπρόσωπους της θεατρικής μεταρρύθμισης του Μπαουχάους.

κριτήρια αποτελεί έναν από τους λόγους που στον δυτικό πολιτισμό το παράδοξο του ηθοποιού, ο οποίος κάνει το κοινό να αισθάνεται χωρίς ο ίδιος να νιώθει τίποτα, εξακολουθεί να παρανοείται. Αυτή η παρανόηση ωστόσο υπήρξε εξαιρετικά γόνιμη ακριβώς επειδή έκανε το ευρωπαϊκό θέατρο να διεισδύσει σε βάθος ακόμα και στα πάθη του ηθοποιού.

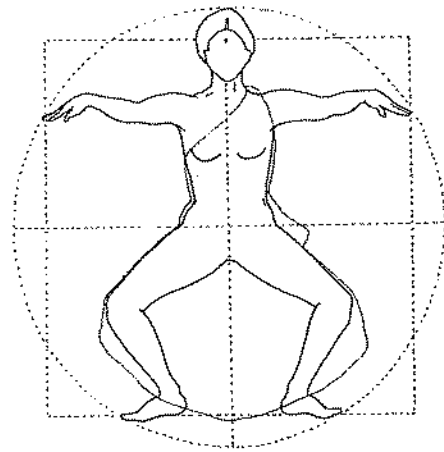
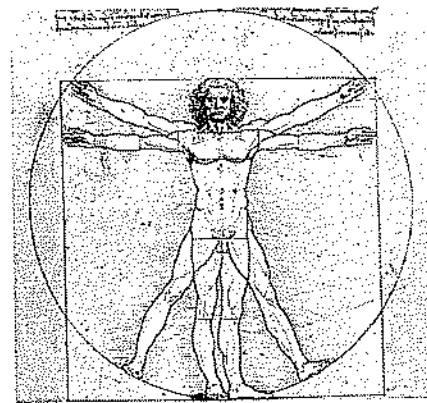
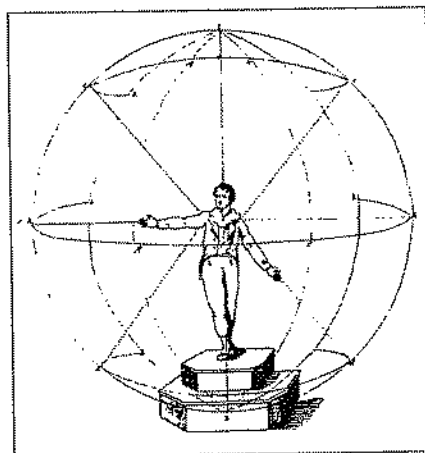
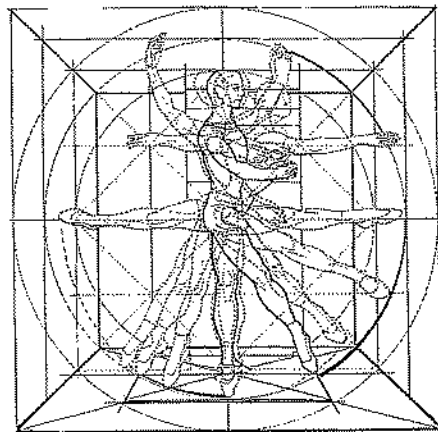
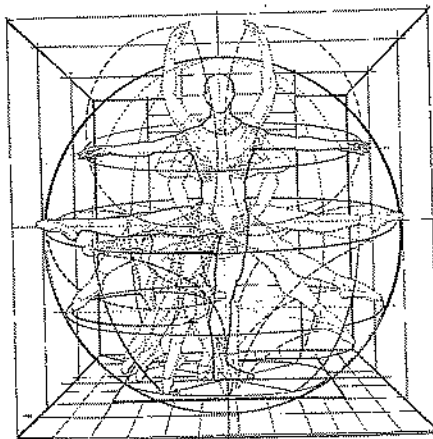
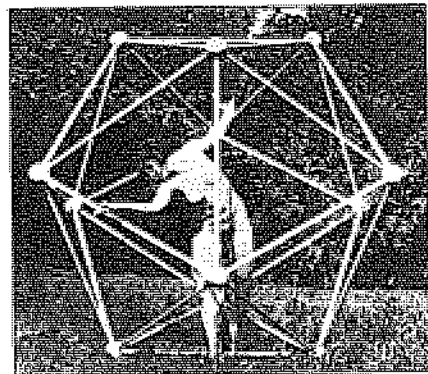
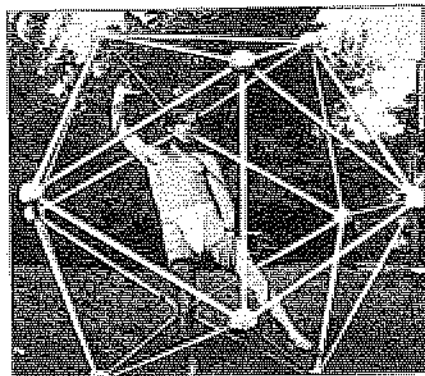
Ας μην κάνουμε συγκρίσεις, με αφορμή την ομοιότητα ανάμεσα στο χαρακτηριστικό του Ωστιν (εικ. τρίτη σειρά αριστερά), παρμένο από το έργο του *Χειρονομία* (1806), το οποίο απευθύνεται σε ηθοποιούς, χορευτές (και ομιλητές!), και τη βασική στάση του χορού Οντίσι (εικ. στην τέταρτη σειρά) αυτό που μας φαίνεται σαν οπτικό παιχνίδι, στην πραγματικότητα αποκαλύπτει την υπαρκτή ανάγκη αιώνων στο ευρωπαϊκό θέατρο να ανακαλύψει και να καθορίσει όλες τις δυνατότητες του ηθοποιού, να ανακαλύψει τις όψεις της σκηνικής παρουσίας. Αν ξανακοιτάξουμε τις δυο εικόνες με βάση όσα είπαμε, έχουμε την αίσθηση ότι αυτά τα σώματα δεν δείχνουν ουναισθήματα, δεν αντιδρούν ταυτόχρονα όμως διακρίνουμε πως είναι έτοιμα, πως βρίσκονται στη στιγμή που μπορούν να δράσουν, *καταδοκούν*... Αυτό είναι ο σκηνικός βίος: στην πραγματικότητα είναι η *προ-εκφραστικότητα*, δηλαδή μια ζωή έτοιμη να μεταμορφωθεί σε δράσεις κι αντιδράσεις ακριβείας.

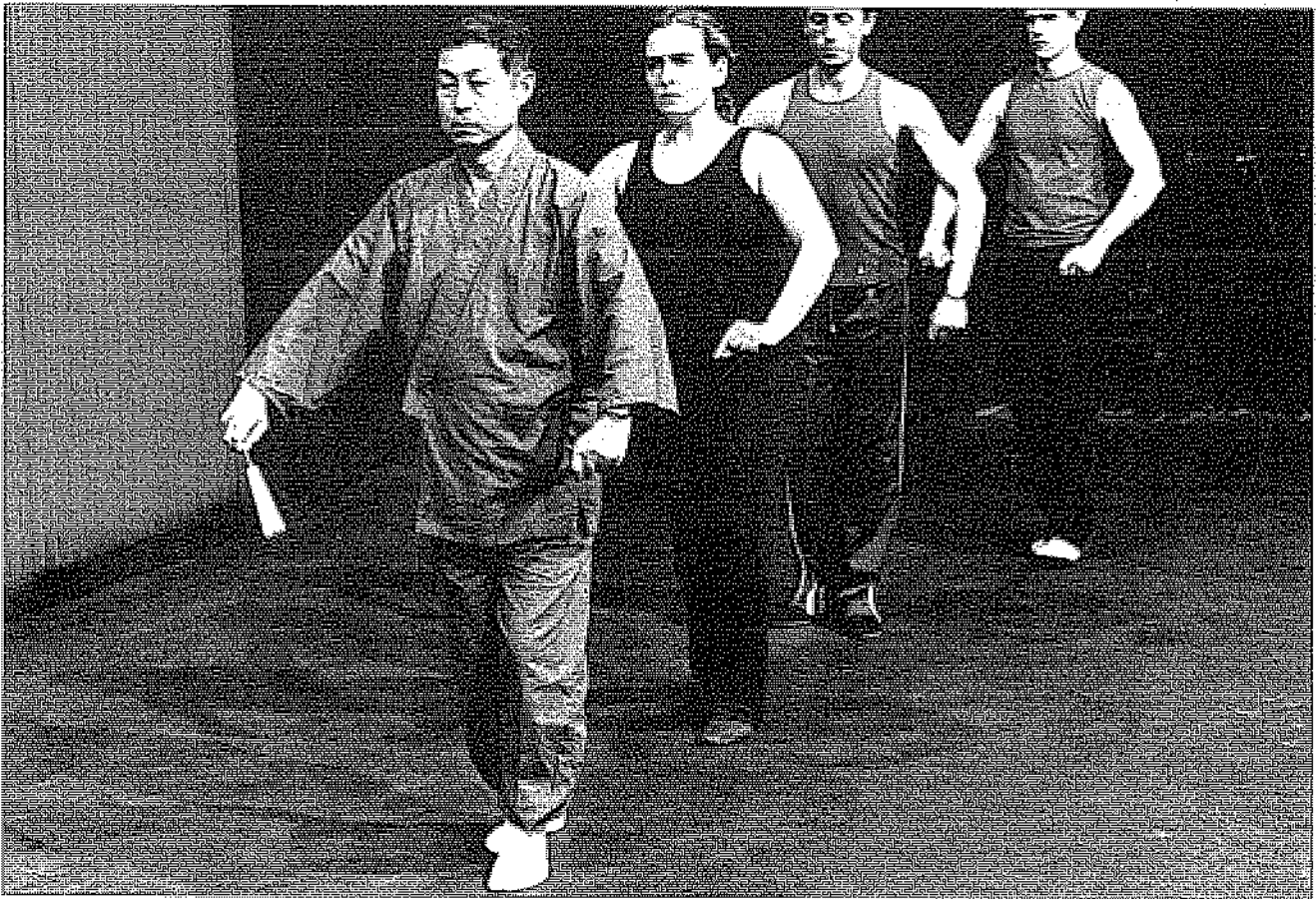
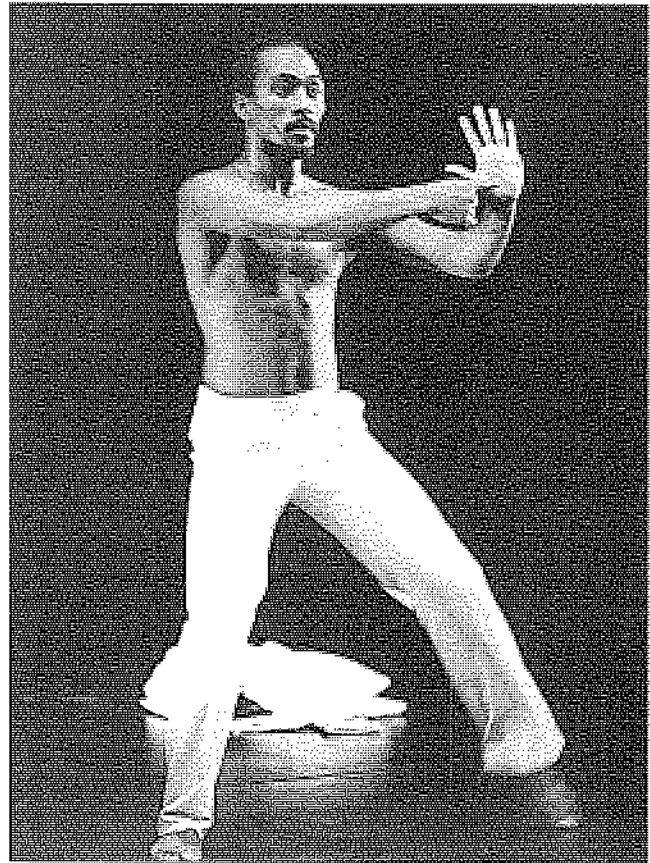
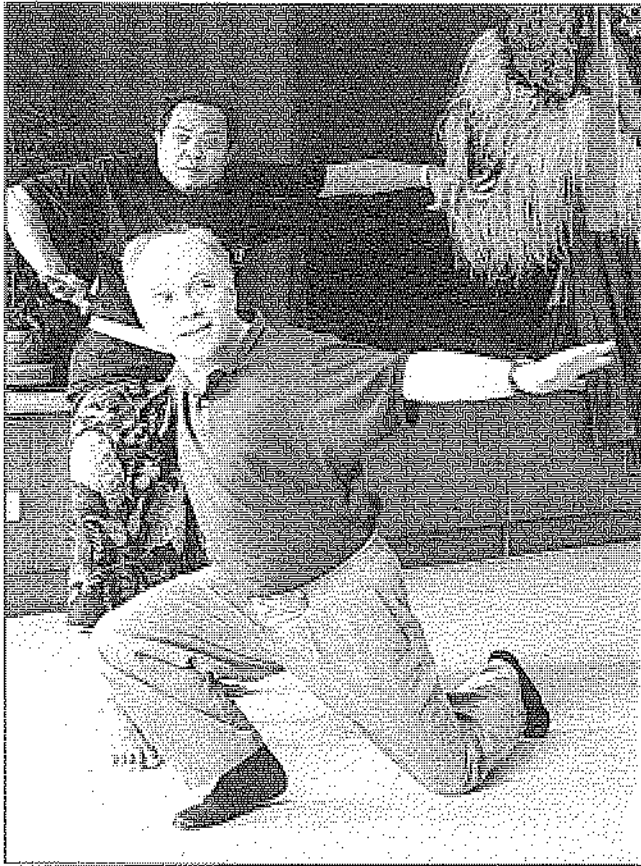
(επάνω) Το εικοσάεδρο (ένα σχήμο σταθερό με είκοσι ίσες πλευρές) του φον Λάμπαν για τη μέτρηση των δράσεων του χορευτή στον χώρο (1920). Η μέθοδος ερμηνείας του χορού του Ρούντολφ φον Λάμπαν (1879-1958) είναι, μέχρι σήμερα, η μοναδική προσπάθεια για να καταγραφεί, με κωδικοποιημένα σχέδια η κίνηση (Πρβλ. εικ. σελ. 281)

(δεύτερη σειρά) Χωρο-γραφικές απεικονίσεις δύο κινήσεων του κλασικού μπαλέτου σχεδιασμένες από τον Κάρλους Ντάιερ για το εγχειρίδιο του Λίνκολν Κίρστεϊν.

(τρίτη σειρά, αριστερά) Ανάλυση μιας κίνησης στον χώρο, στο βιβλίο του Γκάιμπερτ Ωστιν *Χειρονομία* (Λονδίνο 1806) (δεξιά) Γραφική παράσταση των αναλογιών του ανθρώπινου σώματος σε ένα σχέδιο του Λεονάρντο ντα Βίντσι (1452-1519) στο Μουσείο του Λούβρου (Παρίσι).

(κάτω σειρά) Ανάλυση της *ασάνα*, βασικής στάσης στον χορό Οντίσι.





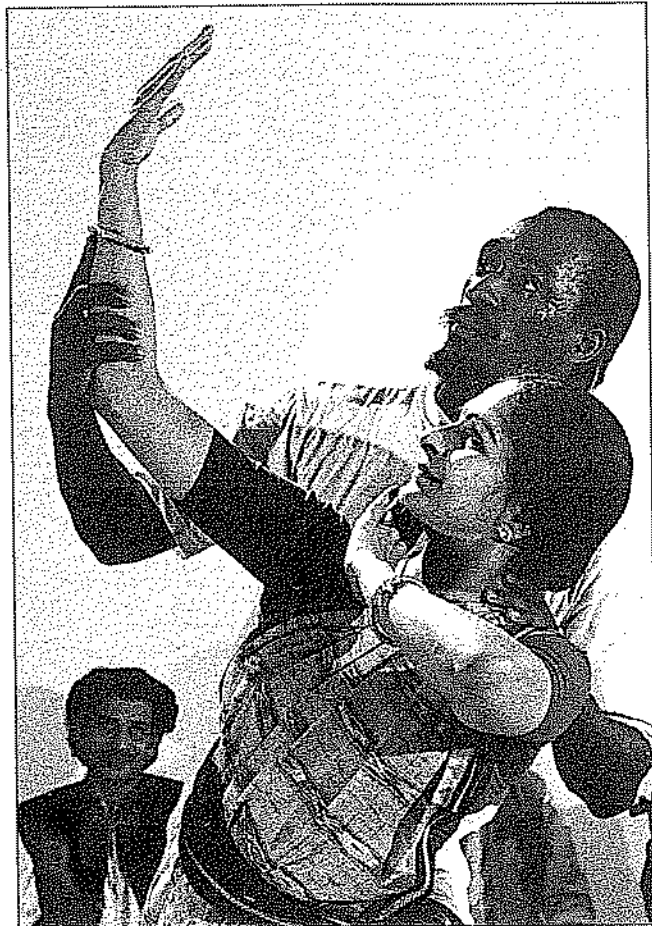
Το διευρυμένο σώμα: (επάνω αριστερά) Ο Τομ Λέμπαχ (παράδοση μίμου του Ντεκρού, ΗΠΑ) με τον Ι Μάντε Τζίμοτ (Μπαλί) στην ΙΣΤΑ της Ουμέα, 1995. (επάνω δεξιά) Ο Αουγκούστο Ομολού (χορός των ορίχα, Βραζιλία)· (κάτω) ο Ιάπωνας ηθοποιός του θεάτρου Νο, Ακίρα Ματσούι, με τους συμμετέχοντες στην ΙΣΤΑ της Σεβίλλης (2004).



S. Anelli. F.

COMICO
 Io ho vendendo altrui froccole, e foie
 rur non contratto mai senza buccetta:
 E per più far la mercanzia profetta.
 A cercio il capital di capnole.

MORTE
 O altarlo me tu per jettarati, e salti
 inuan di tua comedia un, o fazeio
 e salti inuan, ch'io fotti far decreto
 Nella tragedia me salti mortali.

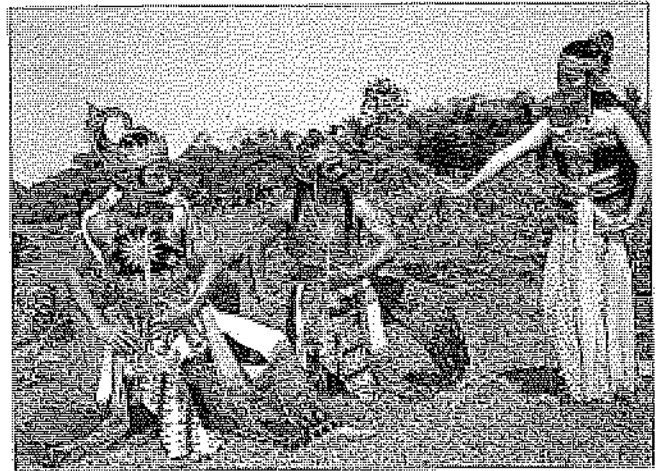


(αριστερά) Το διευρυμένο σώμα: ο Αρλεκίνος σε μια παλική γκραβούρα του ζωγράφου Τζιουζέπε Μαρία Μετέλι (1634-1718). (δεξιά) Το πλασματικό σώμα: ο ηθοποιός Μοτομάσα Κάντζε στο έργο του θεάτρου No Hagozoma. (κάτω) Το διευρυμένο σώμα: ο Λοιγκούστο Ομολού (Βραζιλία) με τη Σανιζούκτα Παγιγκράχι (Ινδία) στο Χολοτεμπρό, 1994.

Το πλασματικό σώμα

«Το δυτικό θέατρο, τουλάχιστον το σύγχρονο δυτικό θέατρο, βασίζεται στην ταύτιση του καθημερινού ατομικού σώματος και του πλασματικού σώματος του ρόλου: υπάρχει, ή τουλάχιστον υπήρχε η σκέψη, πως υπάρχουν μόνο αυτά τα δύο επίπεδα. Αντίθετα, στο μεγαλύτερο μέρος των παραδοσιακών ειδών του ιαπωνικού θεάτρου, διακρίνουμε εύκολα ένα ενδιάμεσο επίπεδο ανάμεσα στο καθημερινό σώμα του ηθοποιού και το φανταστικό —ας το πούμε έτσι— σώμα του ρόλου. Ας δώσουμε ένα απλό παράδειγμα.

Όταν ένας ηθοποιός του No βγαίνει από τη σκηνή, γιατί το θέαμα με την κυριολεξία του όρου έχει τελειώσει, υπάρχει μια περίεργη συνήθεια: βγαίνει παλύ αργά, σαν να αποτελούσε αυτή η έξοδος απαραίτητο μέρος του θεάματος, και τότε δεν είναι πια ο ρόλος, γιατί η δράση του ρόλου έχει πια τελειώσει, δεν είναι όμως ακόμα ούτε ο ηθοποιός στην πραγματικότητα και την καθημερινότητά του. Είναι ακριβώς κάτι ανάμεσα στα δύο, και η κατάσταση έχει μια διάρκεια. Ο ηθοποιός υποδύεται, κατά κάποιον τρόπο, την απουσία του: η απουσία όμως συμβαίνει την ώρα του θεάματος, είναι επομένως μια απουσία



(αριστερά) Σκηνή από παράσταση του χοροθεάτρου Nyx Dansk της Κοπεγχάγης. Ο κλασικός χορός, γνωστός και ως μπαλέτο, είναι το μοναδικό κωδικοποιημένο είδος της δυτικής θεατρικής παράδοσης, καθώς ελέγχεται από αρχές και τεχνικές βασισμένες σε καθορισμένες κινήσεις και βήματα. Ενώ οι πρώτες κινήσεις και κανόνες προήλθαν από τους ιταλούς θεωρητικούς του 15ου αιώνα –Ντομένικο ντα Πιατσέντσα, Αντόνιο Κορναζζάνο, Γκουλιέλμο Εμπρέο– η κωδικοποίηση του κλασικού χορού οφείλεται στη Βασιλική Ακαδημία Χορού που ιδρύθηκε στο Παρίσι το 1661, η οποία υπέδειξε την ορολογία που χρησιμοποιείται και σήμερα ακόμη στις σχολές και τις ακαδημίες. Πρέπει ωστόσο να θυμηθούμε (Πρβλ. Νουσταλία) ότι στις αρχές του σύγχρονου δυτικού θεάτρου, ανάμεσα στα τέλη του 16ου και τις αρχές του 17ου αιώνα, η τέχνη του χορευτή δεν ήταν στην ουσία χωρισμένη από εκείνη του ηθοποιού, όπως μαρτυρούν πολλά παραδείγματα: αρκεί να αναφέρουμε μόνο το παράδειγμα του Μολιέρου (1622-1673), δραματουργού και ηθοποιού, αλλά και συγγραφέα και ερμηνευτή πασίγνωστων *comédie-ballet* τα οποία ανέβασε σε συνεργασία με τον Ζαν Μπατίστ Λυλί (1632-1687), χορευτή, χορογράφο και συνθέτη. (δεξιά) Σκηνή μιας παράστασης του Γουέιανγκ Γουόνγκ («δράμα με ανθρώπινα πλάσματα») από το χοροθέατρο της Ιάβας, που εμφανίστηκε αρχικά στην αυλή του σουλτάνου της Τζακάρτα το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα και αφηγείται τα κατορθώματα των ηρώων της *Μαχαμπαράτα*, της *Ραγιαγιάνα* και του κάκλου *Πάντζι*. Αν και το Γουέιανγκ Γουόνγκ ιδρύθηκε πρόσφατα, οι ηθοποιοί του κινούνται και χορεύουν με βάση ένα αρχαιότατο κωδικοποιημένο σύστημα, εμπνευσμένο, όπως λέγεται, από κινήσεις που χαρακτηρίζαν τις μαριονέτες και τις φιγούρες του θεάτρου σκιών ή *Γουέιανγκ Κούλιτ*.

LA GAVOTTE DE VENTEN.

Q' est-ce qu'on a, el, notes a cing mes
 R b f dddd m b f d m b f dddd m b f

Sur ce que l'apprenti,
 d m b f dddd m b

Mes amantier a, xxi, notes a, f, d,
 R b f dddd m b f d m b f dddd f

m b f d m b.

M'aittreille a, xxi, notes a, d, d,
 R b f dddd m b f d m b f dddd

LA GAVOTTE DE VENTEN.

Q' est-ce qu'on a, el, notes a cing mes
 R b f dddd m b f d m b f dddd m b f

Sur ce que l'apprenti,
 d m b f dddd m b

Mes amantier a, xxi, notes a, f, d,
 R b f dddd m b f d m b f dddd f

m b f d m b.

M'aittreille a, xxi, notes a, d, d,
 R b f dddd m b f d m b f dddd

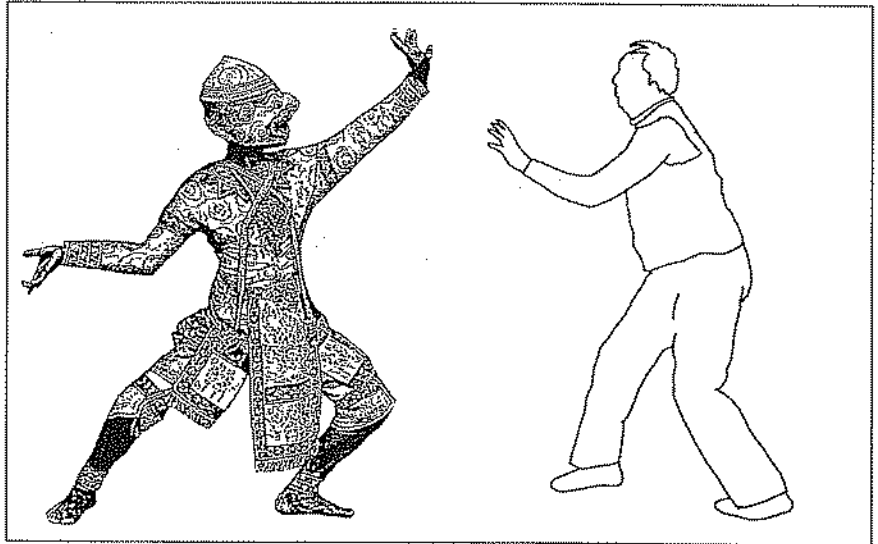
"Παιδικά κινούμενα παιχνίδια"

Après tout.

Τέσσερα διαφορετικά συστήματα χορευτικών σημειώσεων (κατά τη φορά των δεικτών του ρολογιού) πρώτη σελίδα του μικρού εγχειριδίου *L'art et l' instruction de bien danser*, πιθανόν του πρώτου δυτικού βιβλίου για τον χορό, που τυπώθηκε στο Παρίσι από τον Μισέλ Τουλουζ στα τέλη του 15ου αιώνα. Κάτω από το πεντάγραμμο μπορούμε να διαβάσουμε τον τίτλο της σύνθεσης, τον ρυθμό και κάποια γράμματα του αλφαβήτου που δείχνουν τα προς εκτέλεση βήματα· ο χορός *La gavotte* του Βέστρις σύμφωνα με το σύστημα Τελέρ (1831), ένα από τα πρώτα συστήματα που υιοθέτησαν αφηρημένα σύμβολα· σύστημα φον Λάμπαν (*Labanotation*): διάγραμμα των κινήσεων των χεριών και της εσάρπας στο *Barang*, έναν τύπο κίνησης που χρησιμοποιείται στο χοροθέατρο Γουέιανγκ Γουόνγκ της Ιάβας από άντρες, οι οποίοι υποδύονται πρόσωπα δυνατά, βίαια και αλαζονικά (από το έργο του Σοενταρόσνο, *Wayang Wong*, Τζακάρτα 1984). Με τη σημειογραφία του Λάμπαν που χρησιμοποιεί αφηρημένα σύμβολα και λαμβάνει υπόψη του όλες τις κινήσεις του χορευτή, χωρίς να υπολογίζει τη μουσική, είναι δυνατόν, όπως σε αυτή την περίπτωση, να αντιγράψουμε οποιαδήποτε κίνηση κωδικοποιημένη, ανεξάρτητα από την παράδοση στην οποία ανήκει· χορογραφική σημείωση στη μουσική παρτιτούρα: εισαγωγή του *Après-midi d' un faune* του Ντιμπυσσύ με σημειώσεις του Νιζίνσκι (1912).

παρούσα. Αν το εκφράσουμε έτσι, ακούγεται λίγο παράδοξο: στη συγκεκριμένη πραγματικότητα όμως είναι προφανές. Συμβαίνει και στο Καρπούκι: οι πθοποιοί δεν πρέπει να εξαφανιστούν, αλλά να φαίνονται και να παραμένουν σε μια κατάσταση *πλασματική*. [...]

Μίλησα αυθαίρετα για *πλασματικό* σώμα γιατί δεν βρήκα καταλληλότερες λέξεις. Δεν μιλάω για μυθοπλασία θεατρική αλλά για ένα σώμα που αφιερώνεται σε μια ζώνη «πλασματική»: αυτή παρουσιάζει όχι μια δεδομένη μυθοπλασία, αλλά ένα είδος μετασχηματισμού του καθημερινού σώματος σε ένα επίπεδο προ-εκφραστικό». (Μοριάκι Γουατανάμπε, *Μεταξύ Ανατολής και Δύσης*)

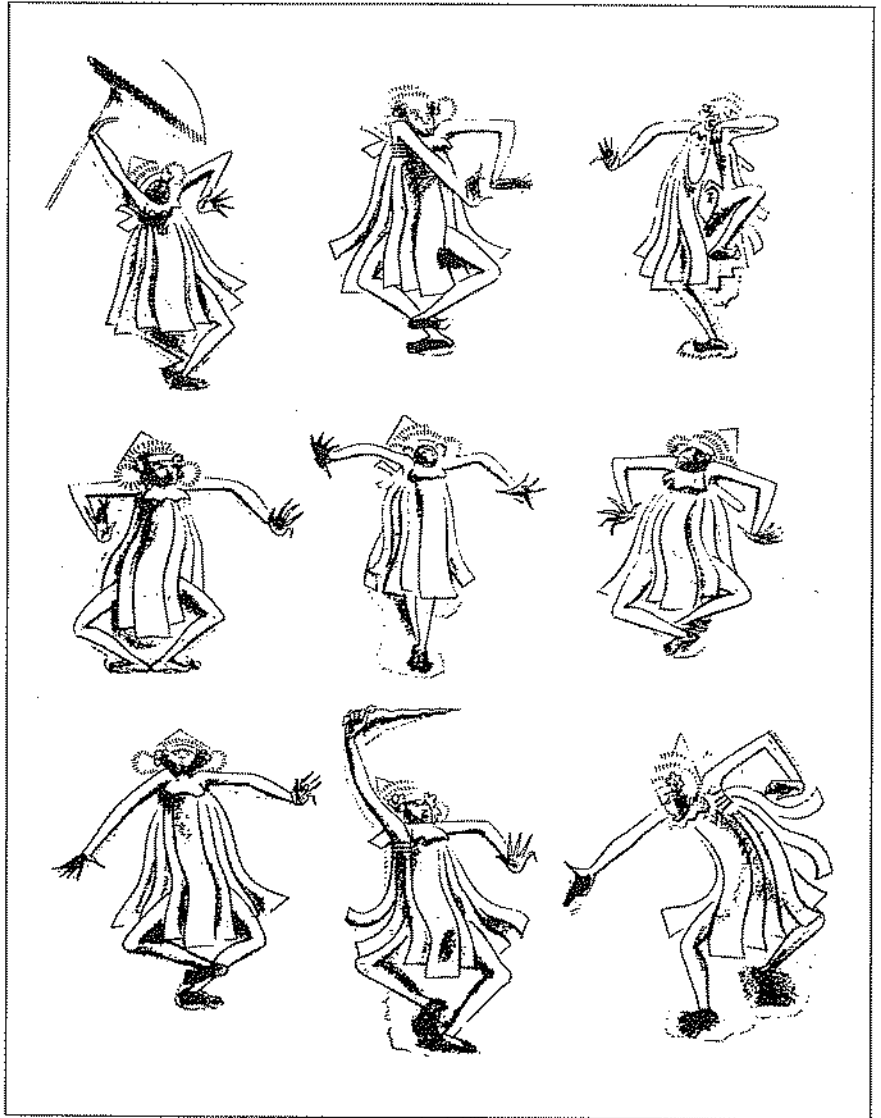


(αριστερά) Ταϊλανδός χορευτής του *Kon* σε μια βασική στάση που προέρχεται από τις πολεμικές τέχνες.
(δεξιά) Ο Ντάριο Φο σε μια επίδειξη δουλειάς του στην ISTA της Βολτέρρα.

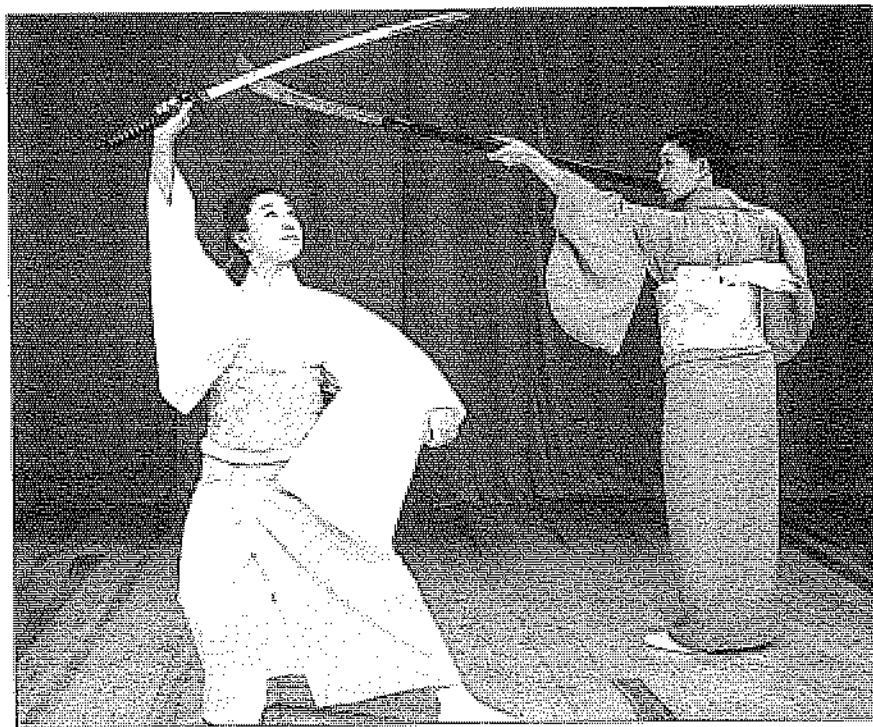
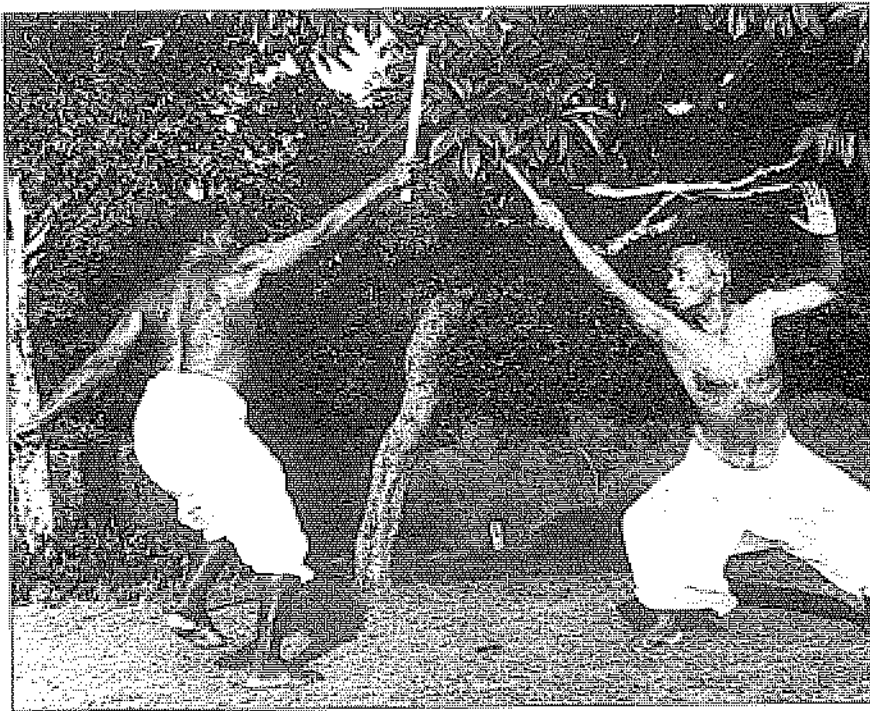
Πολεμικές τέχνες και θεατρικότητα στην Ανατολή

Η εξω-καθημερινή τεχνική του σώματος, δεν είναι εμφανής μόνο σε συνθήκες παράστασης, αλλά και σε άλλες περιπτώσεις μη καθημερινής συμπεριφοράς, οι οποίες σε κάποιο βαθμό συγγενεύουν με το θέατρο, π.χ. στις πολεμικές τέχνες. Οι πολεμικές τέχνες, που είναι διαδεδομένες και εξασκούνται σε όλη σχεδόν την ασιατική ήπειρο, μέσα από συγκεκριμένες σωματικές διαδικασίες, προσπαθούν να καταστρέψουν τους αυτοματισμούς της καθημερινής ζωής και να αναδημιουργήσουν μια νέα ποιότητα ενέργειας του σώματος. Για τον λόγο αυτό βασίζονται σε μια τεχνική πολιτιστικής προσαρμογής, δηλαδή σε μια συμπεριφορά που δεν σέβεται τον αυθορμητισμό της καθημερινής ζωής. Αυτή ακριβώς η άποψη της πολιτιστικής προσαρμογής έγινε η έμπνευση για τα είδη του κωδικοποιημένου θεάτρου.

Τα γόνατα ελαφρά λυγισμένα, τα χέρια συσπειρωμένα –βασική θεμελιώδης θέση όλων των ασιατικών πολεμικών τεχνών– δείχνουν ένα σώμα αποφασισμένο, έτοιμο να εκραγεί και να δράσει. Αυτό το *plie* των πολεμικών τεχνών το ξανασυναντάμε αυτούσιο στις βασικές στάσεις των ασιατών και δυτικών πθοποιών: είναι το αρχέγονο άλμα του ζώου που επιτίθεται ή ετοιμάζεται να αμυνθεί, κωδικοποιημένο σε εξω-καθημερινή



Διάφορες στάσεις του *Μπάρις*, του μπαλινέζικου χορού πολεμικής προέλευσης, στα σχέδια του μεξικανού ζωγράφου και ερευνητή Μιγκέλ Κοβαρούμπιας, που έζησε για πολύ καιρό στο Μπαλί τη δεκαετία του '30.



(επάνω) Μάχη με ραβδιά ανάμεσα σε δύο συμμετέχοντες στο Κολαριπαγιάτου, την πολεμική τέχνη που είναι ευρέως διαδεδομένη στην Κεράλα (Ινδία). Η επιδεξιότητα του πολεμιστή στα δεξιά, του επιτρέπει να έχει μεγάλη σταθερότητα, ώστε να διατηρήσει τη θέση του, αλλά και μεγάλη ελευθερία για να ρίχεται στη μάχη.
(κάτω) Η Κατσούκο Αζούμα και η μαθήτριά της Κάνο Αζούμα, στην ΙΣΤΑ του Χολοστεμπρό (1986), σε μια σκηνή του χορού Καμπούκι που απαιτεί τη χρήση παραδοσιακών ιαπωνικών όπλων: οπαθιού (κατάνα) και δόρατος (ναγκινάτα).

τεχνική. Παρατηρώντας μια αιώ τις στάσεις της μιμικής δράσης του Ντάριο Φο (εικ.σελ. 282, επάνω δεξιά), ο Ιάπωνας γλύπτης Γουακαφούτζι, δημιουργός πολλών από τα σχέδια που συμπληρώνουν το βί-

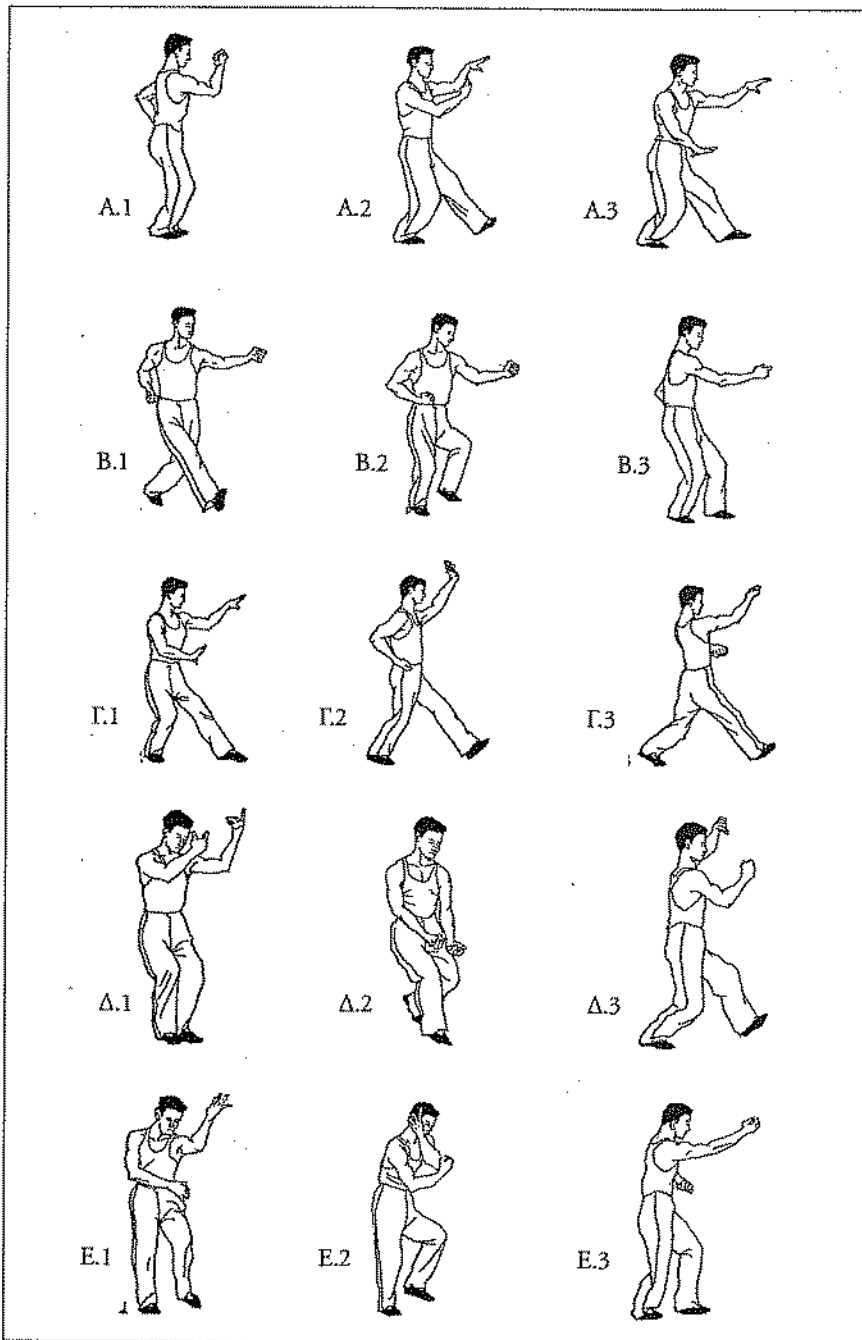
βλίο μας, παρατήρησε πως μοιάζει πολύ με την αρχή μιας κίνησης του καράτε που ονομάζεται *neko ashi daci*, που κατά λέξη σημαίνει «στέκομαι με πόδι γάτου». Η φωτογραφία δείχνει τον ιταλό ηθοποιό σε ένα

απόσπασμα του θεάματός του με τίτλο *Ιστορία μιας τέχνης*.

Πρόσφατη είναι η ανακάλυψη της σχέσης ανάμεσα στις πολεμικές τέχνες και την προσωπικότητα: η εκμάθηση μιας πολεμικής τέχνης πράγματι οδηγεί τον μαθητή σε μια άλλη συναίσθηση μέσω των φυσικών κινήσεων και συνεπώς και σε ένα άλλο σώμα. Ο σκοπός είναι να είσαι παρών τη στιγμή ακριβώς της δράσης. Για τον ηθοποιό η παρουσία αυτή έχει τεράστια σημασία, αν θέλει να ανανεώνει σε κάθε παράσταση την ενέργεια εκείνη, η οποία τον παρουσιάζει ζωντανό στα μάτια του θεατή. Σε αυτόν τον κοινό στόχο ίσως να οφείλεται το γεγονός ότι, έστω και με διαφορετικό απώτερο σκοπό, οι πολεμικές τέχνες επηρέασαν σε μεγάλο βαθμό τις ασιατικές θεατρικές μορφές: μπορεί να μην έχουν καλλιτεχνικό ύφος, αλλά χρησιμοποιούν συγκεκριμένες, οργανικές φόρμες για την οργάνωση του σώματος, κατακτώντας έτσι μια αξιοσημείωτη αίσθηση των δυνάμεων οι οποίες ελέγχουν την ενέργεια.

Στην αυθεντική μορφή των πολεμικών τεχνών οι κινήσεις των συμμετεχόντων ήταν στρατιωτικές, όταν όμως για ιστορικούς λόγους έχασαν τη στρατιωτική ισχύ τους, το μεγαλύτερο μέρος της κληρονομιάς τους μετασχηματίστηκε σε χορούς και βασικές ασκήσεις εκπαίδευσης για τους χορευτές.

Στο Μπαλί, για παράδειγμα, υπάρχει ο χορός *Μπάρις* (εικ. στην προηγούμενη σελίδα) (ετυμολογικά σημαίνει «γραμμή, σειρά, στρατιωτικός σχηματισμός»): έτσι ονομαζόταν ένας στρατός τοπικών εθελοντών που χρησιμοποιούσαν οι διάφοροι πρίγκιπες σε περιόδους αναστάτωσης. Από τον μπαλινέζικο *Μπάρις* γεννήθηκαν επτά διαφορετικοί χοροί, οι οποίοι έχασαν σταδιακά τον χαρακτήρα των στρατιωτικών ασκήσεων για να γίνουν τελικά αυτό που σήμερα γνωρίζουμε με αυτό το όνομα: ένα είδος χοροθέατρου αυστηρά αντρικού. Στο Μπαλί υπάρχει ακόμα το *Pentjak-Silat*, μια εθνική μορφή άμυνας στην Ινδονησία (στη Μαλαισία τη λένε *Bersilat*), που βασίζεται στις κινήσεις της τέχνης: από αυτό το είδος άμυνας κατάγεται ο χορός *Pentjak*.



(αριστερά) Οι πέντε βασικές τεχνικές του Χεινγκ-1, μιας ιδιαίτερης μορφής κινέζικης σωματικής άσκησης που είναι γνωστή ως Τ'άι Τ'σι Τσ'ουαν (Τα ιδιογράμματα που περιγράφουν το Τ'άι και το Τ'σι δημιουργούν μαζί ένα διπλό υπερθετικό που είναι πρακτικά αδύνατο να μεταφραστεί. Δίνουν την αίσθηση πως είναι πέρα από κάθε περιγραφή. Μερικές φορές έχουν αποδοθεί σαν το «Μεγάλο Απόλυτο». Το 'ουαν κυριολεκτικά σημαίνει γροθιά, εξ ου και μαγική τέχνη. "Η Τέχνη του Τ'άι Τ'σι Τσ'ουαν". Τίου Μπούναγκ. Εκδόσεις ΚΟΑΝ) : Α.1,2,3. Π'ι-τα'ουαν (χωρίζοντας): άρση και κάθοδος σαν να κόβουμε με τσεκούρι. Β. Πενγκ τσ'ουαν (συμπέζοντας) επέκταση και περιστολή ταιτοχρόως. Γ.1,2,3 Τσ'ουαν τε'ουαν (σπέρνοντας): ροή σε συνεχείς καμπύλες. Δ.1,2,3 Π'άο τσ'ουαν (περπατώντας με επιβράδυνση): αιφνίδιες φλόγες σαν ριπές όπλου. Ε.1,2,3 Χενγκ τσ'ουαν (διασταυρώνοντας): μπροσινά λακίσματα με κυκλική φορά. Όλα αυτά τα είδη κτιπημάτων ασκούνται συνήθως πρώτα με το δεξί χέρι μόνο και κατόπιν μόνο με το αριστερό, πριν να συντονιστούν και τα δύο χέρια σε ένα συγκεκριμένο σχέδιο δράσης.

(κάτω) Ο κινέζος γιατρός Χουά Το, που έζησε στη διάρκεια της τελευταίας Δυναστείας Χαν (25-220 μ.Χ.) δείχνει μια σειρά από στάσεις που βασίζονται στη στρατηγική πάλης πέντε ζώων: από αριστερά προς τα δεξιά, ελάφι, πουλί, τίγρη, πθηκος και αρκούδα. Οι στάσεις αυτές χρησιμοποιούνται και σήμερα ακόμα στην Κίνα ως βάση εκκίνησης για τις διάφορες πολεμικές τέχνες.





Σκηνική παρουσία: επίδειξη θέσης ταυρομάχου στην ISTA της Σεβίλλης (2004). Κατά τον Γκαρθία Λόρκα: «Ο ταυρομάχος που τρομάζει το κοινό στην αρένα με την τόλμη του, δεν είναι ταυρομάχος, μένει στο γελοίο επίπεδο – που μπορεί να φτιάσει κάθε άνθρωπος – να στοιχηματίζει τη ζωή του αντίθετα ο ταυρομάχος που οισιτρλατείται από το ντουέντε δίνει ένα μάθημα πυθαγόρειας αρμονίας και κάνει τους θεατές να ξεχνάνε πως ρίχνει συνέχεια την καρδιά του στα κέρατα του ταύρου» (Από το βιβλίο *Θεατρία και παιχνίδι του ντουέντε*).

Τι κάνει ο κινέζος γιατρός Χούα Το στις εικόνες που παραθέτουμε (φωτογραφία σελ. 284, κάτω); Οι στάσεις του μοιάζουν με χορό, στην πραγματικότητα όμως δείχνουν μια σειρά από ασκήσεις που βασίζονται στις κινήσεις πέντε ζώων: του ελαφιού, του πουλιού, της τίγρης, του πίθηκου και της αρκούδας. Σε αυτές τις κινήσεις βασίζονται ακόμη και σήμερα πολλές ασκήσεις διαφόρων σχολών πάλης στην Κίνα· εκείνο όμως που ενδιαφέρει εμάς, είναι ότι ξαναβρίσκουμε τις ίδιες κινήσεις ζώων στις ασκήσεις του Κατακάλι, στη Νότια Ινδία.

Και το Κατακάλι έχει δεχτεί επιδράσεις από μια πολεμική τέχνη: το *Καλαριμαγιάτου*, που σημαίνει κατά λέξη «τόπος εκπαίδευσης», από το σανσκριτικό *Khalogica*, το έδαφος για τις στρατιωτικές ασκήσεις. Γεννημένο στην ίδια περιοχή της Κεράλα, το Κατακάλι ξαναπαίρνει από το *Καλαριμαγιάτου* όχι μόνο τις ασκήσεις εκπαίδευσης και τα ειδικά μασάζ, αλλά και την ορολογία και ορισμένες στάσεις, όπως π.χ. του λιονταριού, του ελέφαντα, του αλόγου και του ψαριού. Άλλες πολεμικές τέχνες της Μανιπούρ, μιας περιοχής στη Βόρεια Ινδία, όπως το *Τένγκου*, το *Τακουσαρόλ* και το *Μούκνα* (το τελευταίο είναι τέχνη αυτοάμυνας, που είναι δημοφιλής μέχρι σήμερα σαν άθλημα στα χωριά) έχουν επηρεάσει τους παραδοσιακούς

χορούς αυτής της περιοχής, που βασίζουν την τεχνοτροπία τους στη συγγένεια με τους μογγολικούς χορούς και τις κλασικές τεχνοτροπίες του ινδικού χορού, οι οποίες περιγράφονται στην περίφημη πραγματεία *Natyasastra*.

Αν παρατηρήσουμε λοιπόν το παραδοσιακό θέατρο στην Κίνα και την Ιαπωνία, όπως π.χ. την Όπερα του Πεκίνου και το Καμπούκι, ενισχύεται ακόμα περισσότερο η εντύπωσή μας για τη στενή σχέση που υπάρχει ανάμεσα στις πολεμικές τέχνες και το θέαμα στην Ασία· η μονομαχία, η πάλη, ακόμη και η μάχη μεταξύ στρατών, αποτελούν όχι μόνο τη βάση εκπαίδευσης του ηθοποιού, αλλά αληθινά και χαρακτηριστικά θεαματικά αποσπάσματα, στα οποία αποκαλύπτεται, ενσωματωμένη, η προέλευση και το παρόν μιας πολύ υψηλής και εκλεπτυσμένης εξω-καθημερινής τεχνικής του σώματος.

Πολεμικές τέχνες και θεατρικότητα στη Δύση

Η σχέση ανάμεσα στη θεατρικότητα και τις τέχνες που συνδέονται με πολεμικές τεχνικές τεκμηριώνεται και στον Δυτικό πολιτισμό, από την αρχαιότητα ακόμη, προπάντων στη σφαίρα προέλευσης του χορού.

Είναι γνωστό πως στην αρχαία Ελλάδα οι αρχηγοί στη μάχη ονομάζονταν «πρώτοι χορευτές»· ο ίδιος ο Σωκράτης δήλωνε πως «ο άντρας που χορεύει καλύτερα είναι ο καλύτερος πολεμιστής». Ο *πυρρήχιος*, ένας ελληνικός χορός με κρητική καταγωγή, αναπαρίστανε, σύμφωνα με την περιγραφή που μας παραδίδει ο Πλάτων, τις διάφορες φάσεις μιας μάχης· αρχικά στη Σπάρτη τον εκτελούσε ένας μόνο χορευτής, στη συνέχεια στην Αθήνα μεταμορφώθηκε σε συλλογικό χορό στον οποίο «έρχονταν αντιμέτωπες» δύο ομάδες χορευτών. Μια περίφημη παρουσίαση του πυρρήχιου χορού ήταν εκείνη στην οποία οι χορευτές προσομοιώνταν πως προστάτευαν το βρέφος-Δία από την καταδίωξη του Κρόνου.

Στην αρχαία Ρώμη, κατά τη διάρκεια της ετήσιας γιορτής προς τιμή του Άρη, θεού του πολέμου, οι σάλιοι ιερείς προχωρούσαν οπλισμένοι σε πομπή στους δρόμους· υπό τις διαταγές του αρχηγού τους, του *praesul*, εκτελούσαν έναν χορό, που αποτελείτο από μια σειρά κυματοειδών κινήσεων των τριών βημάτων, στη διάρκεια των οποίων κρατούσαν τον ρυθμό κτυπώντας δυνατά τις λόγχες πάνω στις ασπίδες.

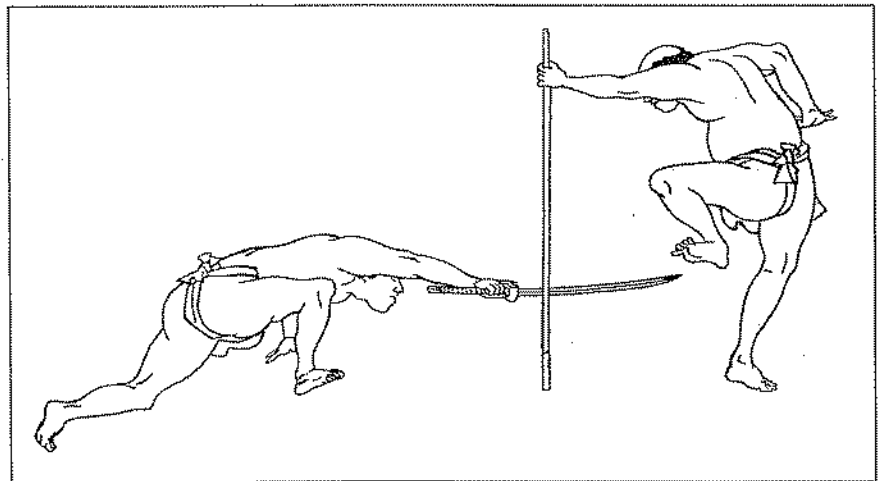
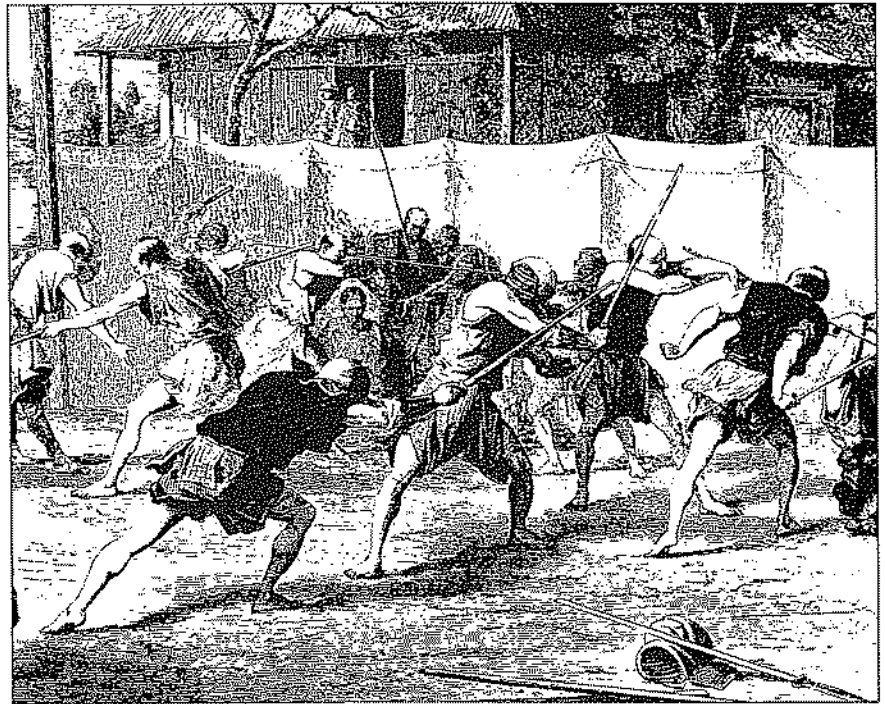
Σύμφωνα με κάποιους μελετητές των λαϊκών παραδόσεων, και κάποιες μορφές χορού της Μεσαιωνικής Ευρώπης με ιδιαίτερα μιμικό χαρακτήρα, μάλλον είχαν προέλθει από χορούς ενόπλων και είχαν πολεμική προέλευση. Σε κάποιες περιπτώσεις οι χοροί αυτοί ίσως αποτέλεσαν τη βάση για να δημιουργηθούν κανονικές θεατρικές παραστάσεις.

Στην Ιταλία, για παράδειγμα, ο χορός του *σπαθιού*, πολύ διαδεδομένος σε πάρα πολλές περιοχές του Βορρά αλλά και του Νότου, αναπαρίστανε την ένοπλη σύγκρουση μεταξύ χριστιανών και τούρκων, και συχνά μετασηματιζόταν σε λαϊκές παραστάσεις με διαλόγους μεταξύ των χορευτών.

Ο ιταλικός χορός του σπαθιού που γεννήθηκε τον 16ο αιώνα κατάγεται με τη σειρά του από τον *μαυριτανικό*, έναν μεσαιωνικό χορό διαδεδομένο σε ολόκληρη την Ευρώπη (*morisca* στην Ισπανία, *mauresque* στη Γαλλία, *morris dance* στην Αγγλία, *mohrentanz* στη Γερμανία), ο οποίος δημιουργήθηκε ως αναπαράσταση της πάλης μεταξύ των Χριστιανών και των Αράβων, και ήθελε συμβολικά να υποδηλώσει τη σύγκρουση μεταξύ Δύσης και Ανατολής, μεταξύ «πολιτισμού και βαρβαρότητας».

Τον 16ο αιώνα ο *μαυριτανικός* απομακρύνθηκε από τις πολεμικές ρίζες του και, παρόλο που διατηρούσε έναν λαϊκό χαρακτήρα, βγήκε από το λαϊκό περιβάλλον για να γίνει χορός της αυλής. Σε μερικές περιπτώσεις, στην έντονα μιμική δράση του *μαυριτανικού*, ενσωματώνεται ένα διαλογικό μέρος μεταξύ των προσώπων, το οποίο γίνεται αφορμή για πραγματικές δραματικές παραστάσεις, ενώ σε άλλες περιπτώσεις χρησιμοποιήθηκε ως *ιντερμέτζο* μεταξύ παραστάσεων κωμωδίας και τραγωδίας.

Ο χορός του σπαθιού στην Ιταλία, ο *bal du sabre* στη Νότια Γαλλία, ο *μαυριτανικός* σε όλη την Ευρώπη, μαρτυρούν ότι και στη Δύση υπάρχει μια στενή σχέση ανάμεσα στις τεχνικές της επίθεσης και της άμυνας και την προέλευση της εξω-καθημερινής τέχνης του ηθοποιού.



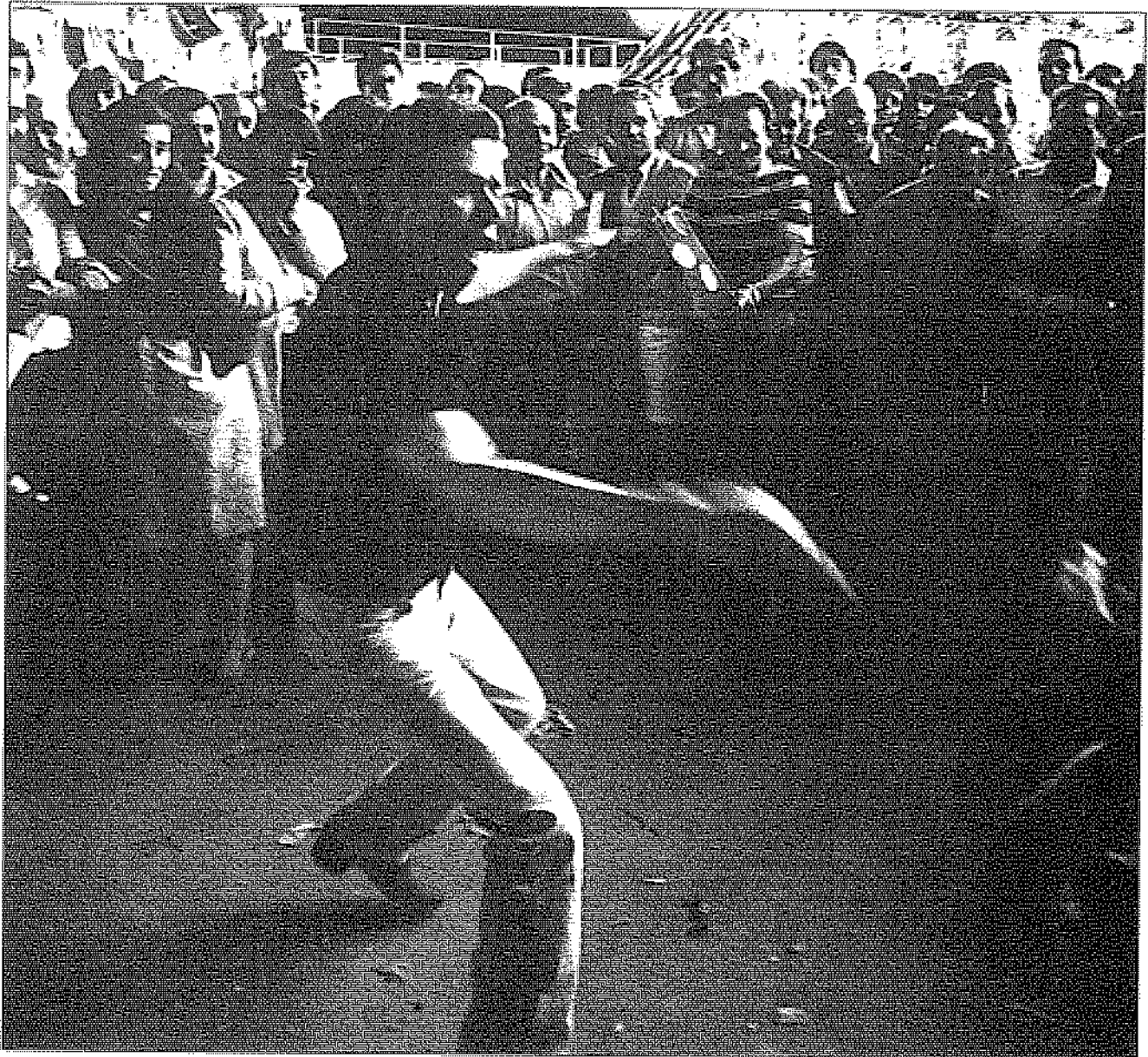
(επάνω) Μια δυτική γκραβούρα του 19ου αιώνα δείχνει την εκπαίδευση σε διάφορες πολεμικές τέχνες σε μια τυπική υπαίθρια ιαπωνική παλαίστρα που ονομάζεται *dojo*: *do*, το ταό των κινέζων, σημαίνει «δρόμος, πορεία»· *jo* σημαίνει «τόπος», δηλαδή κυριολεκτικό: «ο τόπος όπου μαθαίνουμε να περπατάμε».

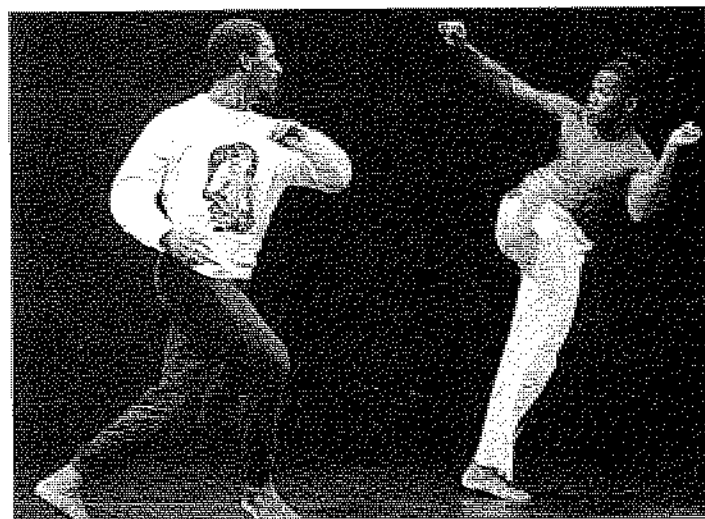
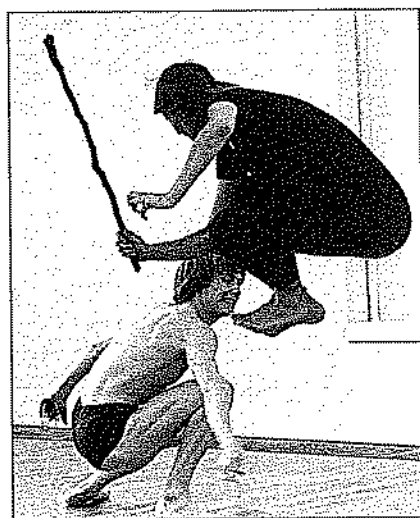
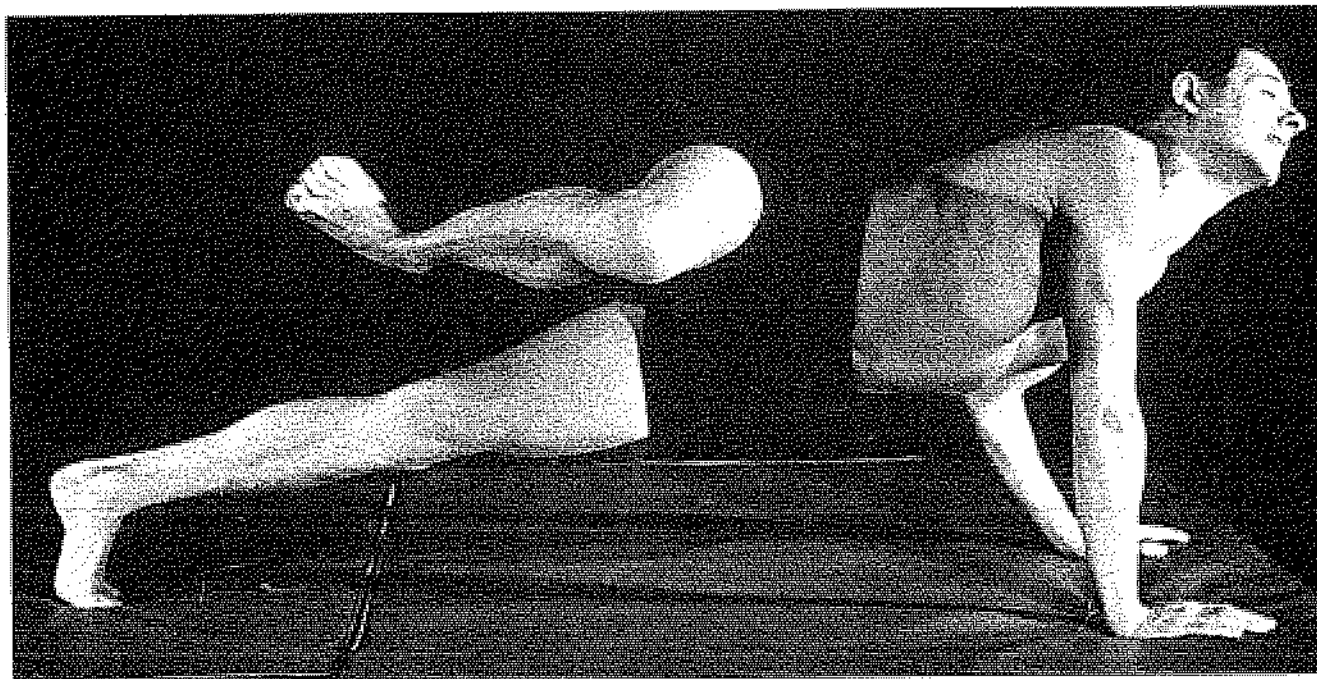
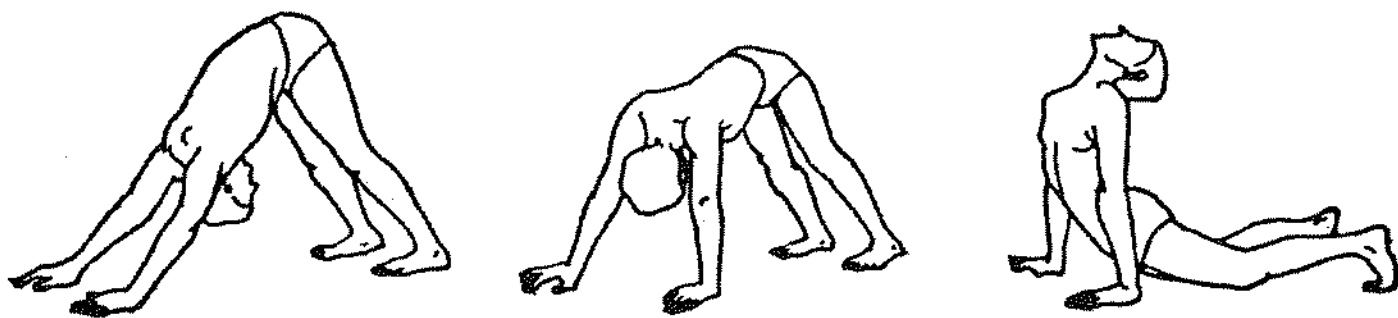
(κέντρο και κάτω) Μονομαχία σε εκπαίδευση και μονομαχία σε παράσταση του θεάτρου Καμπούκι, σε δύο ιαπωνικές γκραβούρες του 19ου αιώνα. Παρατηρούμε πώς στην ποράσταση η μονομαχία αποδίδεται ακόμα πιο δραματικό λόγω της χρήσης δύο διαφορετικών όπλων: μια εύθραυστη χάρτινη ομπρέλα εναντίον ενός ατσάλινου σπαθιού. Ωστόσο, παρότι η διαφοροποίηση του εξαρτήματος, παραμένει ίδιο η αμοιβαία ένταση στα σώματα των αγωνιζομένων.





(αριστερά) Πολεμικός χορός των αρχαίων ελλήνων, ο «πυρρίχιος», απεικονίζεται εδώ στην κύλικα του ζωγράφου Ποσειδάνος.
 (κάτω) Ένας άντρας παρουσιάζει ένα συνδυασμό χορού-ξίφασκίας, ένα είδος χορευτικής μονομαχίας που παρουσιάζεται σήμερα μόνο την ημέρα της λαϊκής γιορτής του Αγίου Ρόκο στο Τορεπονιούλι (Λέτσε, Κάτω Ιταλία). Αυτό το είδος της χορευτικής μονομαχίας, αρχαιότατης προέλευσης, υπάρχει σε ολόκληρη τη νότιο Ευρώπη, στη λεκάνη της Μεσογείου, με συγκεκριμένους κανόνες κινήσεων, προκαθορισμένους και κωδικοποιημένους: πρόκειται ως επί το πλείστον για μονομαχίες με όπλα (κοτά κανόνα μαχαίρι). Στη συγκεκριμένη περίπτωση το μαχαίρι έχει αντικατασταθεί με το χέρι που κτυπά με ονοικιή τετωμένη παλάμη.





(**επάνω**) Άσκηση η οποία στα σανοκριτικά ονομάζεται *νάντα* (*τένταμα του γάτου*): χρησιμοποιείται στην ινδική και κινεζική πάλη για να ενισχυθεί η δύναμη των βραχιόνων και του άνω μέρους του σώματος.

(**κέντρο**) Στις αρχές της δεκαετίας του '60, το πολωνικό θεατρικό εργαστήριο που διηύθυνε ο Γέρζι Γκροτόφσκι (την εποχή εκείνη ονομαζόταν *Θέατρο των δεκατριών σειρών* και είχε την έδρα του στο Όπολε), υιοθέτησε μια σειρά ασκήσεων για τον ηθοποιό οι οποίες ήταν εμπνευσμένες από μορφές θεάτρου και πολεμικών τεχνών της Ινδίας. Στη φωτογραφία ο ηθοποιός Αντόνι Γιαχολκόφσκι στην άσκηση του *τεντώματος του γάτου*.

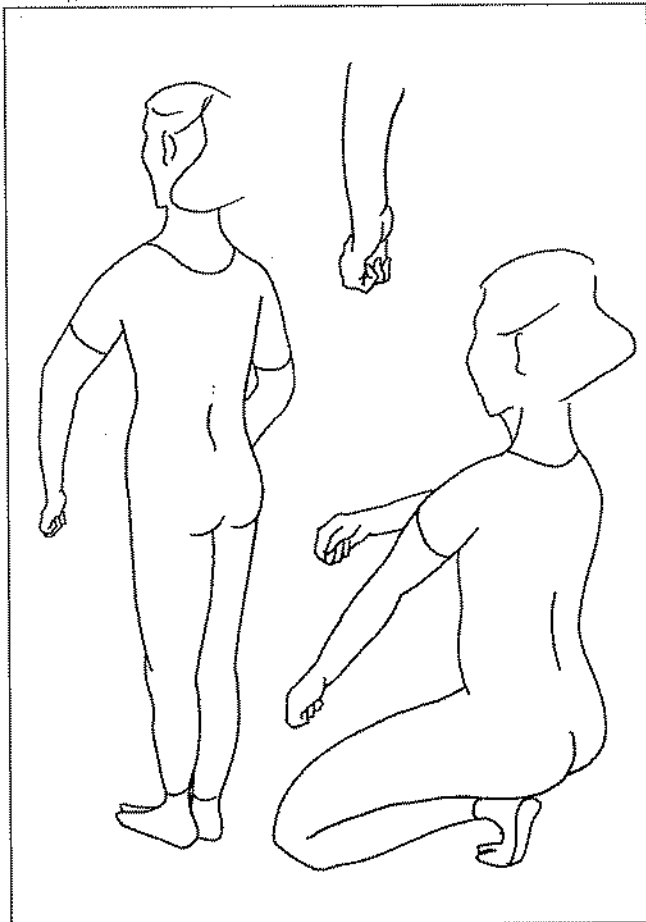
(**κάτω αριστερά**) Μονομαχία με ραβδιά που υποχρεώνει τον ηθοποιό να αντιδράσει αμέσως πηδώντας: άσκηση εκπαίδευσης των ηθοποιών του Θεάτρου Οντίν στις αρχές της δημιουργίας της ομάδας το 1964, εμπνευσμένη από τις ακροβατικές πρακτικές της Όπερας του Πεκίνου. Στη φωτογραφία οι ηθοποιοί Γόργκειρ Γουέτχαλ και Τμπεν Νάγκελ Ρασμούσεν.

(**κάτω δεξιά**) Ο Αουγκούστο Ομολού και ο Ζάϊρου ντα Πουριφικασάου στην ISTA της Κοπεγχάγης (1996) σε μια επίδειξη *καποέρα*, του χορού-πάλης των αφρικανών σκλάβων στη Βραζιλία, που έχει καταλήξει να είναι σήμερα καλλιτεχνικό και αθλητικό είδος.

Η αρχιτεκτονική του σώματος

Η βασική στάση *katatae*, τυπική σε όλες τις μορφές του παραδοσιακού ιαπωνικού θεάτρου, από το Νο και το Καμπούκι ως τον χορό Μπούγιο, σημαίνει κατά λέξη «στάση», «προσοποίηση του σώματος», είναι λοιπόν κατεξοχήν στάση, βασική αρχιτεκτονική του σώματος: τα ίδια ιδεογράμματα που τη συνθέτουν χρησιμοποιούνται επίσης για να υποδηλώσουν, σε άλλο πλαίσιο, τις έννοιες «δομή», «κατασκευή» ενώ ο όρος χρησιμοποιείται επίσης για να δηλώσει τη σωστή βασική στάση στις ιαπωνικές πολεμικές τέχνες.

Συχνά, στη θεατρική ορολογία των ανατολικών πολιτισμών, πολλές λέξεις είναι στενά συνδεδεμένες με άλλες τέχνες: τη ζωγραφική, τη γλυπτική, την αρχιτεκτονική. Εξαιρετικό παράδειγμα είναι η περίπτωση της ινδικής λέξης *sutradhara*, που σημαίνει «σχοινοκράτης» και δηλώνει τον αρχηγό ενός θεατρικού θιάσου. Η λέξη σημαίνει αρχικά αρχιτέκτονας (αυτός που έχει το σχοινί για να μετρήσει). Πράγματι, ο αρχηγός ενός θεατρικού θιάσου είναι ταυτοχρόνως αρχιτέκτονας και θεατρώνης: «κρατάει το σχοινί» του δράματος, όπως ο χειριστής των νευρώσων (που στα σανσκριτικά έχει το ίδιο ακριβές όνομα) «παίζει» με τα σχοινιά τις κούκλες του. Η λέξη *sutra* σημαίνει επίσης και το μνημονικό κείμενο που συνοδεύει μια επιστήμη ή ένα επάγγελμα: ο αρχηγός του θιάσου είναι επομένως και «εκείνος που κρατάει το κείμενο» αφού γνωρίζει από μνήμης τα θεμελιώδη κείμενα της δραματικής τέχνης.



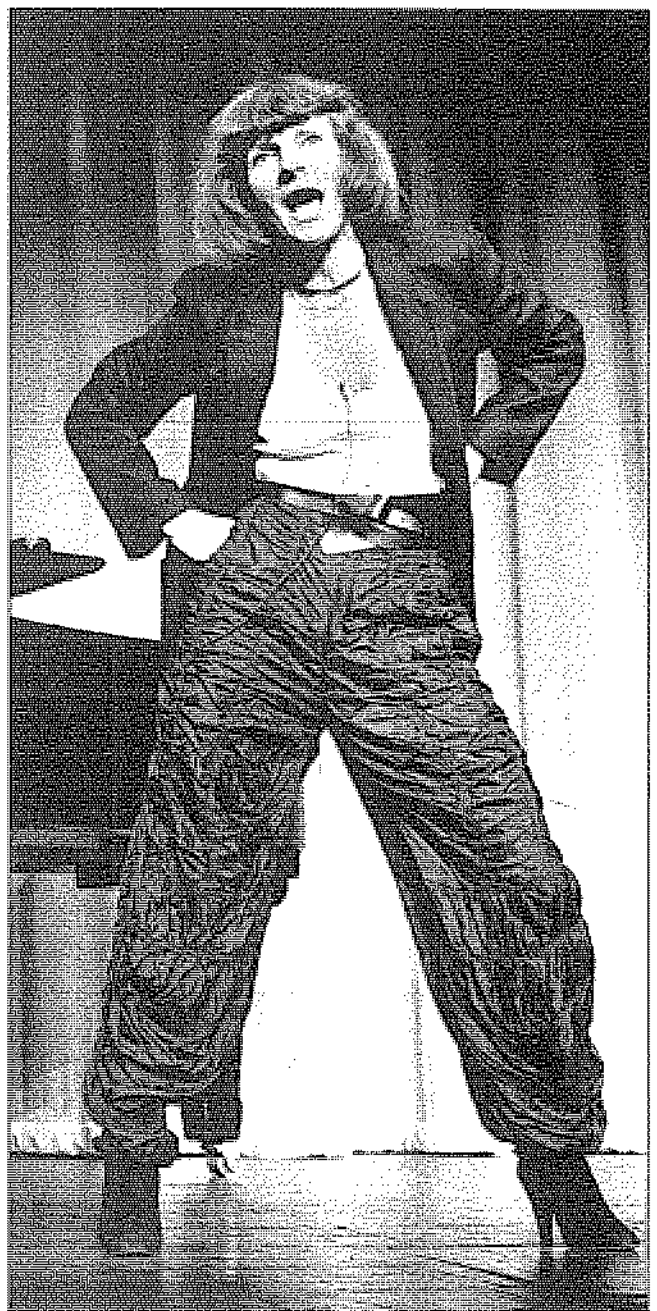
(επάνω) Η βασική θέση του ιάπωνα ηθοποιού, που ονομάζεται *κατάμαε*, την οποία επιδεικνύει η χορεύτρια Κατσούκο Αζούμα στην ISTA της Βόννης (1980), είτε με τα γόνατα είτε με τα πόδια. Στο σκίτσο (αριστερά) οι λεπτομερείς περιγραφές των βραχιόνων και των χεριών δείχνουν καθαρά την ένταση στους βραχίονες και την προσπάθεια της σπονδυλικής στήλης να διατηρήσει τη στάση.

Ερευνώντας αυτές τις ιδιαίτερες σημασίες ο Γκόρντον Κρέιγκ, μέγας λάτρης του ινδικού θεάτρου, κατόρθωσε να συλλάβει την εικόνα ενός «αρχιτέκτονα του θεάματος», δηλαδή ενός οικνοθέτη-δημιουργού του οικνικού αποτελέσματος.

Η προ-ερμηνεία του θεατή

Στην προ-εκφραστική κατάσταση του ηθοποιού μπορεί να αντιστοιχεί μια ιδιαίτερη κατάσταση της θέασης του θεατή, η οποία, σαν ένα είδος ενστικτώδους αντίδρασης, προηγείται κάθε πολιτιστικής ερμηνείας που

αφορά την πράξη του θεάματος, γι' αυτό και μπορεί να οριστεί ως *προ-ερμηνεία*. Όπως ακριβώς η προ-εκφραστικότητα του ηθοποιού εκδηλώνεται πριν από μια επιθυμία έκφρασης, έτσι και στον θεατή συμβαίνει μια «βιολογική» αντίδραση, η οποία είναι ανεξάρτητη από την καλλιέργεια, τα συναισθήματα ή την ιδιαίτερη ψυχική κατάστασή του τη στιγμή της θέασης. Αν οι μελέτες για τη φυσιολογία του ηθοποιού βρίσκονται ακόμα σε αρχικά στάδια, οι έρευνες γύρω από τα προβλήματα του «πώς βλέπουμε» είναι πολύ πιο πλούσιες, και, ενώ δεν αποτελούν ακόμα ολοκληρωμένες θεωρίες, επιτρέπουν ωστόσο κάποιες ενδιαφέρουσες υποθέσεις, που μπορούν σε ορισμένες περιπτώσεις να επεκταθούν και



Η ηθοποιός και τραγουδίστρια του Μπρεχτ, Σόνια Κέλερ, στην παράστασή της με κείμενα και τραγούδια του Μπρεχτ στην ΙΣΤΑ του Χολοτεμπρό (1986). Η οικνική παρουσία στην περίπτωση αυτή δεν είναι η ερμηνεία ενός ρόλου, αλλά η μεταμόρφωση καθημερινών στάσεων και καταστάσεων μέσω της τεχνικής της πολιτιστικής προσαρμογής, σε ένα «θέατρο που χορεύει».

στην ιδιαίτερη εκείνη ματιά, που είναι η ματιά του θεατή. Για να σχηματίσουμε μια ιδέα για το εν λόγω ζήτημα, πρέπει να διεισδύσουμε στο φαινόμενο της *οπτικής αντίληψης*, δηλαδή σε εκείνο το πεδίο συνάντησης βιολογικών και ψυχικών φαινομένων, που πραγματοποιείται μεταξύ ματιού και εγκεφάλου. Οι έρευνες για την οπτική αντίληψη έχουν προχωρήσει σήμερα αρκετά σε βάθος και μπορούν να βελτιώσουν αισθητά ακόμα και τις προηγούμενες θεωρίες που αφορούν τη λειτουργία της όρασής μας, και σχετίζονται με τις διαδικασίες οι οποίες καθοδηγούν συνολικά το πνεύμα μας, ώστε να αντιλαμβάνεται οι αναζητήσεις αυτές ωστόσο, έχουν εγείρει και αντίθετες υποθέσεις, όχι βέβαια οριστικές, και προπάντων συνδεδεμένες, στο μεγαλύτερο μέρος τους, με την όραση σχημάτων ακίνητων, που χαρακτηρίζονται όμως από δυναμισμό. Ο θεατής του θεάτρου που αντιδρά αισθητικά σε σχήματα τα οποία κινούνται, αποτελεί φαινόμενο πολύ πιο σύνθετο και περίπλοκο.

Οι έρευνες από άλλο χώρο που εφαρμόζονται, λόγω της συγγένειας των καταστάσεων, καλύτερα και στους θεατές του θεάτρου, είναι οι έρευνες για τους θεατές των παραστατικών τεχνών. Ο Ρούντολφ Άρνχαϊμ, καθηγητής της ψυχολογίας της τέχνης στο Χάρβαρντ, στο βιβλίο *Τέχνη και οπτική αντίληψη* βασίζει στις αρχές της ψυχολογίας του *Gestalt* (που έχει μεταφραστεί ως «μορφή») τις υποθέσεις του σχετικά με τον θεατή έργων τέχνης: η τέχνη (δηλαδή τα έργα της ζωγραφικής, της γλυπτικής, της αρχιτεκτονικής, χωρίς να εξαιρούνται μορφές κίνησης όπως ο χορός, το θέατρο και ο κινηματογράφος) αναλύεται με βάση μια σειρά αιτίων, όπως η ισορροπία, η μορφή, η ανάπτυξη, ο χώρος, η κίνηση, η δυναμική, η αντίθεση των σχημάτων. Κατά τον Άρνχαϊμ, τέτοια αίτια, ή μάλλον «νόμοι της δημιουργίας», επαναλαμβάνονται ιστορικά σε διαφορετικά γεωγραφικά μίση και όχι μόνο *κατευθύνουν τη δημιουργία του έργου τέχνης*, αλλά, για να το πούμε διαφορετικά, *μορφοποιούν την αντίληψη του ίδιου του έργου τέχνης*.

Πρόκειται, όπως διαπιστώνουμε, για εκπληκτικές συγγενείες με τα κριτήρια που διαμορφώνουν τη δική μας ματιά στην προ-εκφραστικότητα. Γνωρίζοντας τι ενώνει και τι διακρίνει διαφορετικές φαινομενολογίες

της τέχνης, παραθέτουμε εδώ αυτό που αναφέρει ο Άρνχαϊμ, για εκείνη την ιδιαίτερη αντίδραση του θεατή, η οποία προηγείται της ερμηνείας ή μάλλον, για να χρησιμοποιήσουμε ακριβώς το λεξιλόγιό του, εκείνη τη συγκεκριμένη κατάσταση, όταν βλέπουμε το «αισθητήριο συμπέρασμα» πρώτου προχωρήσουμε στο «λογικό πόρισμα».

«Η οπτική εμπειρία είναι ισχυρή [...]. Το αντικείμενο της αντίληψης του ανθρώπου και του ζώου δεν είναι απλώς μια ουσωόρευση πραγμάτων, χρωμάτων και σχημάτων, κινήσεων και διαστάσεων: πρώτα από όλα είναι, ίσως, μια αλληλεπίδραση μεταξύ κατευθυνόμενων εντάσεων. Εντάσεων οι οποίες δεν είναι μια προσθήκη που έκανε ο θεατής, για δικούς του λόγους, σε στατικές εικόνες, αλλά αποτελούν μέρος κάθε προσλαμβανόμενης ιδιότητας ενός σώματος, όπως η διάσταση, η μορφή, η θέση, το χρώμα του. Βεβαίως κάθε τέτοια ένταση έχει μέγεθος και κατεύθυνση, μπορούμε να την προσδιορίσουμε ως ψυχολογική "βία".

Στο οπτικό πεδίο υπάρχουν μερικά πράγματα που δεν εκπλήσσουν τον αμφιβλοιστροειδή. Δεν είναι σπάνια τα παραδείγματα "σύνθεσης εξ επαγωγής": π.χ. ένας μπ ολοκληρωμένος κύκλος εμφανίζεται σαν ολοκληρωμένος κύκλος από τον οποίο λείπει ένα τμήμα. Σε μια ζωγραφιά που έχει ζωγραφιστεί με κεντρική προοπτική, το σημείο φυγής μπορεί να ορίζεται από τις συγκλίνουσες γραμμές, αν και στην πραγματικότητα δεν φαίνεται κάποιο αντικείμενο στο σημείο όπου συναντώνται. Σε μια μελωδία, η κανονικότητα του μελωδικού μέτρου μπορεί να «ακούγεται» απλά διαισθητικά, και ένας συγκεκριμένος τόνος να γίνεται αντιληπτός σαν απόκλιση. [...] Οι επαγωγικές αντιλήψεις διαφέρουν από τα λογικά συμπεράσματα. Το συμπέρασμα είναι μια διανοητική διεργασία, η οποία προσθέτει κάτι σε δεδομένα οπτικά γεγονότα ερμηνεύοντάς τα. Η επαγωγική αντίληψη συνιστά μερικές φορές μια παρεμβολή βασισμένη σε γνώση που έχει ήδη αποκτηθεί κατά κανόνα όμως είναι ένα στοιχείο που στόχο έχει να ολοκληρώσει, και προκύπτει αυθόρμητα, κατά τη διάρκεια της αντίληψης, από το υχήμα της μορφής (*pattern*)». (Ρούντολφ Άρνχαϊμ, *Τέχνη και οπτική αντίληψη*)



Je rythme donc je suis
Marcel Jousse

Ο ρυθμός είναι αίσθημα που απελευθερώνεται με οργανωμένες κινήσεις Πλάτων, Τίμαιος

Ο σμιλεμένος χρόνος

«Ηθοποιός ή χορευτής είναι αυτός που ξέρει να σμιλεύει τον χρόνο. Συγκεκριμένα: χαράζει τον χρόνο σε ρυθμό, ο οποίος διευρύνει ή περιορίζει τις κινήσεις του. Η λέξη *ρυθμός* είναι ελληνικής καταγωγής και προέρχεται από το ρήμα *ρέω*. Ρυθμός σημαίνει κυριολεκτικά “ιδιαιτερος τρόπος ροής”.

Ο χρόνος που προσλαμβάνεται καθημερινά με τρόπο υποκειμενικό, μέσα από τη μέτρησή του με ωρολόγια και ημερολόγια, γίνεται ρευστός στη διάρκεια της παράστασης χάρη στον ηθοποιό-χορευτή, που κάνει τους θεατές να τον προσλαμβάνουν με τις αισθήσεις τους. Ο ρυθμός δίνει υλική υπόσταση στη διάρκεια μιας πράξης μέσω μιας σειράς ομοιογενών ή ποικίλων εντάσεων. Δημιουργεί μια αναμονή και μια προσδοκία. Οι θεατές τον προσλαμβάνουν σαν ένα είδος αισθητήριου κραδασμού, μία εκτίναξη προς κάτι το οποίο συχνά αγνοούν, μια ροή που επαναλαμβάνεται με αλλαγές, μια συνέχεια που αναιρείται. Σμιλεύοντας τον χρόνο, ο ρυθμός τον μετατρέπει σε *χρόνο-σε-ζωή*.

Ο ρυθμός έχει τους δικούς του νόμους: όπως δεν είμαστε ελεύθεροι να τοποθετήσουμε με όποια σειρά θέλουμε τις συλλαβές σε μια λέξη ή τις νότιες σε ένα πεντάγραμμο, έτσι υπάρχουν εναλλαγές διάρκειας που κάνουν να γεννηθεί η αίσθηση του ρυθμού και άλλες, πολύ περισσότερες, που δεν τη δημιουργούν καθόλου.

Σε κάποιες γλώσσες, π.χ. το αυτί αντιλαμβάνεται ένα ρυθμικό αίσθημα όταν οι βραχείες συλλαβές εναλλάσσονται με τις μακρές με μια συγκεκριμένη σειρά (ακολουθώντας ένα μέτρο), όταν οι ισχυροί τόνοι εναλλάσσονται με τμήματα χωρίς τόνους, όταν οι κυματισμοί της φωνής διακρίνουν οξείες νότιες πάνω σε ένα μελωδικό φόντο βαρύτερο, ή όταν το



(επάνω) Μουσική ιδέα (1931), μεξικάνικο σχέδιο του Αϊζενστάιν.
(αριστερά) Μία γραμμή, αιτοαναϊρούμενη ένταση: *Πασοπάτη* (1944) χαρακτηριστική σε μουσαμά του Ανρί Ματίς (1869-1954).

ηχητικό υλικό διακόπτεται από σιωπές περισσότερο ή λιγότερο ομαλές.

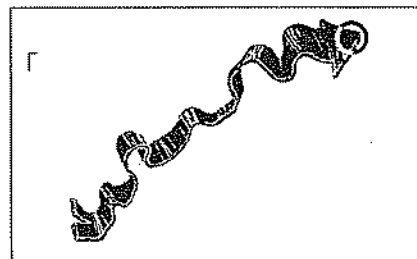
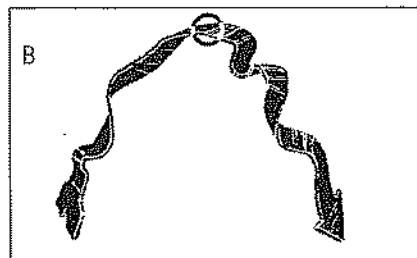
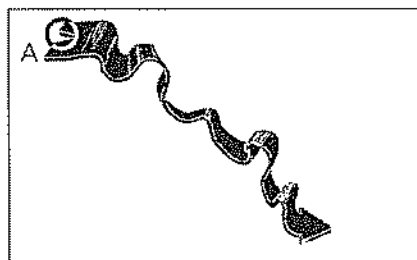
Όταν μιλάμε για ρυθμό μιλάμε και για τη σιωπή ή την παύση. Πράγματι, η παύση ή η σιωπή αποτελούν τον βασικό ιστό πάνω στον οποίο αναπτύσσεται ο ρυθμός. Δεν υπάρχει ρυθμός αν δεν έχουμε συναίσθηση της σιωπής ή της παύσης, και εκείνο το οποίο διαφοροποιεί δύο ρυθμούς, δεν είναι ο ήχος ή ο θόρυβος που παράγεται, αλλά ο τρόπος με τον οποίο οργανώνεται η σιωπή ή η παύση.

Υπάρχει ένα είδος ρευστότητας που είναι συνεχής εναλλαγή, ποικιλία, ανάπαυλα, που προστατεύει το ιδιαίτερο, τονικό, μελωδικό προφίλ κάθε πράξης. Υπάρχει και ένα άλλο είδος ρευστότητας που καταντάει μονοτονία και μοιάζει πυκτό σαν συμπυκνωμένο γάλα. Αυτή η τελευταία, αντί να διεγείρει την προσοχή του θεατή, την αποκοιμίζει.

Το μουσικό του ρυθμού στη ζωή, όπως τα κύματα της θάλασσας, οι ριπές του ανέμου, οι φλόγες της φωτιάς, βρίσκεται στις παύσεις. Οι παύσεις δεν είναι στατικές διακοπές, αλλά μεταβάσεις, αλλαγές ανάμεσα στη μια δράση και την άλλη. Όταν τελειώνει η μία δράση, μεσολαβεί ένα κλάσμα του δευτερολέπτου που δημιουργεί μια παρόρμηση, και αυτή είναι η ώθηση για την επόμενη δράση. Ο τρόπος για να αποφύγουμε τα σχήματα και τα στερεότυπα είναι να δημιουργούμε δυναμικές σιωπές: ενέργεια την κατάλληλη στιγμή.

Όταν η παύση-μετάβαση χάνει την παλμό της, με τον οποίο ετοιμαζόταν να συνεχίσει, βαλτώνει και πεθαίνει. Η δυναμική μετάβαση γίνεται στατική παύση.

Είναι ανάγκη να μάθουμε μέχρι ποιο σημείο μπορούν να διευρύνονται οι παύσεις-μεταβάσεις. Αυτές επιτρέπουν στον χορευτή/ηθοποιό τη σύνδεση και διαμορφώνοντας κάθε λεπτομέρεια/δράση μιας ακολουθίας, διαμορφώνουν και κατευθύνουν και την αντίληψη του θεατή. Το παιχνίδι με τον δυναμισμό του ρυθμού επιτρέπει να σπάσουμε την επίδραση της τεχνικής της πολιτιστικής προσαρμογής ή αποπροσαρμογής, και ειομένως τον τρόπο με τον οποίο ο πολιτισμός μας ή κάποια συγκεκριμένη τεχνική μας έχουν μάθει να χρησιμοποιούμε τις δυνατότητες



(επάνω) Ο ρυθμός αυτής της σκηνής δίνεται από μια σταθερή γραμμή, της χορεύτριας του Μπούγιο, Κατσούκο Αζούμα, σε έναν ανδρικό ρόλο, που έρχεται σε αντίθεση με την ασταθή γραμμή, του οηγκάτα ή ερμηνεύτη των γυναικείων ρόλων, Κανίκα Χαναγιάγκι. Δημιουργούν μαζί μια εικόνα που περιέχει ταυτόχρονα ηρεμία και κίνηση, για μια σκηνή συνάντησης ανάμεσα σε δυο ερωτευμένους.

(κάτω) Ο ηθοποιός-χορευτής γίνεται ρυθμός όχι μέσω μεμονωμένων κινήσεων αλλά μέσω μιας εναλλαγής κινήσεων και παύσεων, μέσω μιας συμμετρίας εκρήξεων, επισχέσεων και στηρίξεων του σώματος στον χρόνο και στον χώρο. Η Ντόρις Χάμφρεϊ παριστάνει γραφικά εδώ τρεις πιθανές αναπτύξεις μιας φάσης χορού: Α. Μια κορύφωση στην αρχή της φάσης, η οποία στη συνέχεια ακολουθεί καθοδική πορεία. Β. Μία φάση που αρχίζει αργά, έχει την κορύφωσή της στη μέση και τελικά ακολουθεί καθοδική πορεία. Γ. Μία φάση που ξεκινάει αργά, φτάνει στην κορύφωση και τότε σταματάει.

στάσης ή κίνησης του οργανισμού μας. Γιατί δηλώνουμε την παρουσία μας στον χρόνο ή στον χώρο με εκφορτίσεις ή δυναμικούς σχηματισμούς, τους οποίους αποκτήσαμε με την πρακτική εξάσκηση και τη συνήθεια, όταν βρισκόμασταν βιολογικά και επαγγελματικά στην παιδική μας ηλικία.

Σε γενικές γραμμές οι χορευτές και οι ηθοποιοί γνωρίζουν καλά

ποια θα είναι η επόμενη κίνησή τους. Την ώρα που εκτελούν μια πράξη σκέπτονται ταυτόχρονα την επόμενη. Προχωρούν με το μυαλό τους, αυτό όμως επιφέρει ταυτόχρονα μια σωματική εξέλιξη η οποία αντανακλάται στον δυναμισμό τους και γίνεται αντιληπτή από το κιναισθητικό αίσθημα του θεατή.

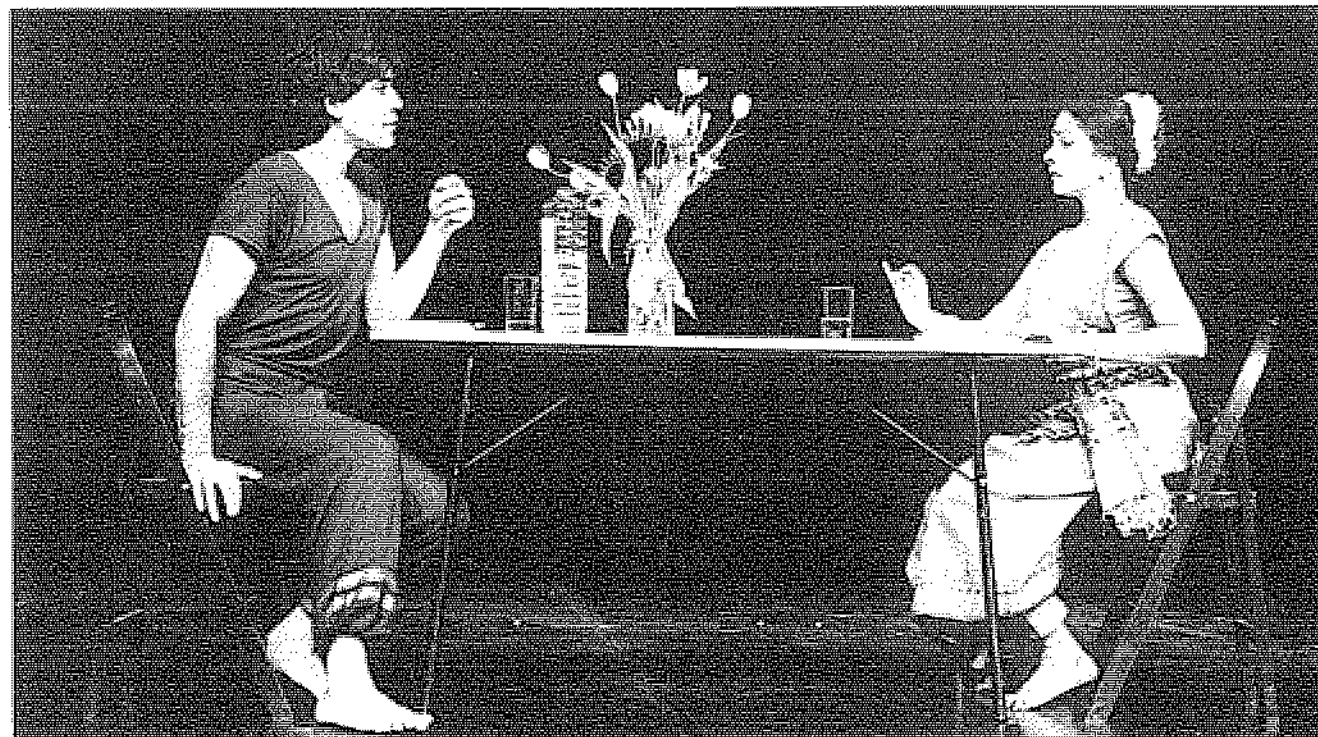
Τώρα καταλαβαίνουμε γιατί τόσο συχνά μια παράσταση δεν καταφέρνει

να κατακτήσει την προσοχή μας: έχουμε ήδη προβλέψει σε αισθητικό επίπεδο αυτό που ετοιμάζεται να κάνει ο ηθοποιός-χορευτής.

Το πρόβλημα είναι: ο ηθοποιός-χορευτής, ο οποίος γνωρίζει την επόμενη πράξη που πρέπει να εκτελέσει, πώς μπορεί να είναι παρών σε κάθε πράξη και να κάνει να αναβλύζει η επόμενη σαν έκπληξη για τον ίδιο και για τον θεατή;

Ο ηθοποιός-χορευτής πρέπει να ολοκληρώνει την πράξη αναιρώντας την. Υπάρχουν πολλοί τρόποι για να αναιρέσει μια πράξη. Αντί να συνεχίσει προς την προβλεπόμενη διεύθυνση μπορεί να αλλάξει πορεία. Μπορεί να ξεκινήσει από την αντίθετη κατεύθυνση. Μπορεί να επιβραδύνει τη δράση, τηρώντας την ακρίβεια του σχεδίου του. Μπορούν να διευρυνθούν οι παύσεις-μεταβάσεις. Το να εκτελεί κανείς μια πράξη αναιρώντας την, σημαίνει: να επινοεί μέσα στην πράξη ατελείωτους μικρορυθμούς. Αυτό τον υποχρεώνει να βρίσκεται εκατό τοις εκατά μέσα στην πράξη που εκτελείται. Η επόμενη λοιπόν θα γεννηθεί σαν έκπληξη και για τον θεατή και για τον ίδιο τον ερμηνευτή.

Το αποτέλεσμα αυτό βασίζεται στην κιναισθησία: τη συναίσθηση



(επάνω) Η σκηνή μεταμορφώνεται σε ρυθμό: η αυλαία χωρίζεται σαν πλήκτρα πιάνου στο έργο *Ο δάσκαλος Μπομπούς*, που σκηνοθέτησε ο Μεγερχόλντ το 1925. (κάτω) Η παύση ως δυναμική μετάβαση: ποια θα είναι η επόμενη πράξη; Ο ισπανός ηθοποιός Τόνι Κοτς και η χορεύτρια Σαντζούκτα Πανιγκράχι σε μια επίδειξη στην ISTA του Μπλουά-Μαλακόφ (Γαλλία) το 1985.

που έχουμε για το σώμα μας και για τις εντάσεις του. Αυτά μας κάνει να αντιλαμβανόμαστε και την ποιότητα των εντάσεων ενός άλλου προσώπου. Η κιναισθησία μάς κάνει να μαντεύουμε τις προθέσεις των άλλων: αν κάποιος μάς πλησιάζει με πρόθεση να μας χαιδέψει ή να μας χτυπήσει. Η κιναισθησία κάνει να μην πέφτουν ο ένας επάνω στον άλλον οι πεζοί όταν διασχίζουν έναν δρόμο. Είναι ένα φυσικό ραντάρ που μας επιτρέπει να αντιλαμβανόμαστε κίνητρα και προθέσεις, και μας σπρώχνει να αντιδράσουμε πριν μεσολαβήσει η σκέψη. Το κιναισθητικό αίσθημα είναι ουσιαστικό για κάθε είδος παράστασης. Επιτρέπει στον θεατή να ακολουθήσει, να ζήσει, να δισθανθεί και πολλές φορές τελικά να προβλέψει τις προθέσεις του ηθοποιού-χορευτή, έστω και αν ο θεατής δεν έχει συνειδητοποιήσει απόλυτα ότι συμβαίνει αυτό.

Το κιναισθητικό αίσθημα κάνει τον θεατή να ανακαλύπτει συχνά την πρόθεση του ηθοποιού πριν ακόμα την κάνει πράξη εκείνος, εξαφανίζοντας έτσι το αποτέλεσμα της έκπληξης που θα είχε καταφέρει να πετύχει η πράξη». (Εουτζένιο Μπάρμπα, *Το χάρτινο κανό*)

Jo-ha-kyu

Στην Ιαπωνία η έκφραση *jo-ha-kyu* προσδιορίζει τις τρεις φάσεις στις οποίες υποδιαιρείται κάθε δράση του ηθοποιού και του χορευτή. Η πρώτη φάση καθορίζεται από την αντίθεση ανάμεσα σε μια δύναμη η οποία τείνει να αναπτυχθεί και μια άλλη που τη συγκρατεί (*jo*, συγκρατώ) η δεύτερη φάση (*ha*, σπάω, κομματιάζω) αποτελείται από τη στιγμή κατά την οποία ελευθερώνομαστε από τη δύναμη αυτή, ώσπου να φτάσουμε στην τρίτη φάση (*kyu*, ταχύτητα) κατά την οποία η δράση φτάνει στη κορύφωσή της, ξεδιπλώνει όλες τις δυνάμεις της για να σταματήσει στη συνέχεια ξαφνικά, σαν να βρίσκεται μπροστά σε κάποιο εμπόδιο, σε μια νέα αντίσταση.

Στο ιαπωνικό κλασικό θέατρο η ρυθμική εκτέλεση *jo-ha-kyu* δεν αφορά μόνο τις πράξεις του ηθοποιού ή του χορευτή αλλά κατευθύνει όλα τα ποικίλα επίπεδα οργάνωσης της παράστασης: αφορά τη χειρονομία, τη μουσική, κάθε ξεχωριστό κομμάτι δραματικού έργου που παρουσιάζεται, και τέλος καθορίζει ακόμα και τον ρυθμό που διατρέχει ολόκληρη την ημέρα της παράστασης. Η γνώση του είναι οπωσδήποτε βασική για τους μαθητευόμενους ηθοποιούς και χορευτές, γιατί τους μαθαίνει να ενσωματώνουν τον ρυθμό από την αρχή ακόμα της μαθητείας τους.

Για να διδάξει τη μαθήτριά της να κινείται σύμφωνα με τις δυναμικές αρχές του *jo-ha-kyu*, η Κατσούκο Αζούμα της δημιουργεί αντιστάσεις και επινοεί νέες εντάσεις. Στην πρώτη εικόνα (φωτ. επόμενη σελίδα, επάνω) η δασκάλα πιάνει πρώτα τη μαθήτριά από τη μέση, από το πίσω μέρος του σώματος. Η μαθήτριά συγκρατούμενη, πρέπει να προσπαθήσει να κάνει το πρώτο βήμα, λυγίζει το γόνατο, πιέζει τα πόδια στο έδαφος, γέρνει τον κορμό ελαφρά εμπρός. Η δασκάλα την αφήνει ξαφνικά και η μαθήτριά προχωρεί γρήγορα μέχρι το προκαθορισμένο σημείο κίνησης και σταματάει απότομα. Στη δεύτερη

εικόνα (φωτ. επόμενη σελίδα κάτω) η διαδικασία είναι ίδια αλλά γίνεται από εμπρός. Η δασκάλα δημιουργεί την αντίσταση πιέζοντας την ομπρέλα, ελαττώνει την πίεση βαθμιαία επιτρέποντας στη μαθήτριά να προχωρήσει γρήγορα μέχρι το σημείο στο οποίο θα τον σταματήσει απότομα η δασκάλα, πιέζοντας ξανά την ομπρέλα.

Το να μαθαίνει να εκτελεί τις πράξεις, ακολουθώντας ρυθμούς που διαφοροποιούνται, είναι σημαντικό και για τον δυτικό ηθοποιό. Ιδού πώς αφηγείται ο Τοπόρκοφ τα σχετικά με την εργασία του Στανιολάφοκι από αυτή την άποψη: «Ο Στανιολάφοκι απέδειξε θαυμάσια την ικανότητά του στη χρήση διαφορετικών ρυθμών. Έπαιρνε συνήθως τα απλούστερα συμβάν της καθημερινής ζωής: π.χ. αγόραζε μία εφημερίδα από το περίτερο στη στάση και τη διάβαζε με τελείως διαφορετικούς ρυθμούς. Αγόραζε την εφημερίδα μία ολόκληρη ώρα πριν από την αναχώρηση του τρένου, ενώ δεν ήξερε πώς να σκοτώσει τον χρόνο του ή όταν είχε χτυπήσει το πρώτο ή το δεύτερο καμπανάκι που ειδοποιούσε για την αναχώρηση, ή τέλος, όταν το τρένο ήταν έτοιμο να φύγει. Οι δράσεις που έκανε ήταν πάντα οι ίδιες αλλά με ρυθμούς εντελώς διαφορετικούς και ο Κωνσταντίν Σεργκέγιεβιτς μπορούσε να εκτελέσει αυτές τις ασκήσεις με κάθε παράγγελμα: αυξάνοντας τον ρυθμό, ελαττώνοντας τον, αλλάζοντας τον απότομα.

Με έκανε να καταλάβω τον πλήρη έλεγχο, την τεχνική, τη σαφή τεχνική της τέχνης μας. Μπορούσε να κατέχει τα πάντα, επειδή τα επεξεργάζοταν συνεχώς πειραματιζόμενος με τον εαυτό του». (Β.Ο.Τοπόρκοφ, *Ο Στανιολάφοκι στις πρόβες*)

Βιολογικές κινήσεις και μικρο-ρυθμοί του σώματος

«Τα ανθρώπινα όντα μοιράζονται με τα άλλα ζώα την ικανότητα να αντιλαμβάνονται τη ζωή. Πολυάριθμες παρατηρήσεις, που έγιναν μετά από πειράματα στα ζώα και τον άνθρωπο, δείχνουν ότι, όταν αντιλαμβανόμαστε ένα άτομο του ίδιου με εμάς ή διαφορετικού είδους, οδηγούμαστε σε μεταβολές τόνου, κίνησης, διάθεσης και συμπεριφοράς. Πολλά πειράματα μάς επέτρεψαν να αποκαλύψουμε το γεγονός ότι κάποια είδη κίνησης μπορούν να συνδεθούν με χαρακτηριστικά των ζωντανών οργανισμών.

Όταν τοποθετούμε έναν αριθμό μικρών λαμπτήρων στα μέλη και τις αρθρώσεις ενός ανθρώπου που βρίσκεται εν κινήσει, η μετακίνηση αυτών των φωτεινών κηλίδων που ονομάζονται από τον Γιόχανσον «βιολογικές κινήσεις» —*biological motions*— αρκεί για να αναγνωρίσουν αμέσως οι ενήλικοι παρατηρητές μια ανθρώπινη δραστηριότητα. Περίπου οκτώ συνδυασμοί κινούμενων οπτικών σημείων μπορούν επίσης να αναγνωριστούν ως σχετικοί με κάποια συγκεκριμένα ανθρώπινη δραστηριότητα. Οι ερευνητές πιστεύουν πως πρόκειται μάλλον για έμφυτη αντιληπτικά ικανότητα του οπτικού συστήματος, παρά για γνώση που αποκτάται με την εμπειρία.

Οι τέχνες του θεάματος και τα θεαματικά αθλήματα, απηχίζονται εν μέρει στη συστηματοποίηση και την



Η μεταβίβαση της πείρας στην Ιαπωνία: διαφορετικοί τρόποι με τους οποίους μια δασκάλα (Κατοούκο Αζούμο) διδάσκει τη μαθήτριά (Μαρί Αζούμα) να «σκοτώνει» το ρυθμό (ISTA της Βολτέρα).

εκμετάλλευση των «βιολογικών κινήσεων». Οι κώδικες που στηρίζουν τη δράση του ηθοποιού, του χορευτή και του αθλητή, μοιάζουν να αποκαθιστούν την οργάνωση των σωματικών μικρο-ρυθμών που παρατηρούνται σε αποτελεσματικές συμπεριφορές, όπως και στο ζωικό βασίλειο, αν και στον άνθρωπο αμβλύνονται με την επίδραση της αρχής της οικονομίας και με τη μαθητεία στον πολιτισμό. Πράγματι, η πολιτιστική ανάπτυξη καθιστά δευτερεύουσα την αποτελεσματικότητα του πρωτόγονου σώματος: στην εποχή μας δεν υπάρχει η ανάγκη να κυνηγάμε άγρια θηράματα για να τρεφόμαστε. Ένας αδύναμος και αδέξιος άνθρωπος μπορεί να προκαλέσει μια πυρηνική καταστροφή. Αντίθετα, απολαμβάνουμε να παρατηρούμε δραστήρια και εκπαιδευμένα σώματα.

Η επιτυχία πολλών διαφημίσεων που χρησιμοποιούν χορευτές και αθλητές, φαίνεται πιθανόν να βασίζεται σε αυτή την οπτική παρόρμηση που κατευθύνει το βλέμμα προς το έμβιο ον. Η αντίληψη των σωμάτων σε κίνηση προκαλεί ένα είδος αντίληψης: ελαφρές τονικές ποικιλίες εκπέμπονται στον συνδιαλεγόμενο, ο οποίος απαντά με το σώμα του στις κινήσεις που αισθάνεται. Αυτή η κινητική απάντηση στα ερεθίσματα του πομπού –στη διάρκεια μιας θρησκευτικής ιεροπραξίας, μιας πολιτικής εκδήλωσης ή ενός θεάματος– μπορεί εύκολα να δημιουργήσει ιδιαίτερους δεσμούς μεταξύ θεατών και ηθοποιών. Εμφανίζεται επίσης στη διάρκεια των κινηματογραφικών προβολών και των τηλεοπτικών μεταδόσεων αθλητικών γεγονότων –ιδίως αγώνων στίβου και ποδοσφαίρου– με τη μορφή ανατακλαστικών κινήσεων της γάμπας». (Ζαν Μαρί Πραντιέ, *Στοιχεία από τη φυσιολογία της σαγήνης*)

Μεγερχόλντ:
ο ρυθμός είναι θεμελιώδης

Από τα πρώτα χρόνια της δραστηριότητάς του, τον Μεγερχόλντ τον βασάνιζε το πρόβλημα της σκηνικής κίνησης σε συνδυασμό με τον ρυθμό. Αρχικά στηρίχθηκε στη μουσική για να δημιουργήσει μια εξω-καθημερινή

τεχνική για τους ηθοποιούς του: «Η μουσική, που προσδιορίζει τον χρόνο όλων των γεγονότων στη σκηνή, υπαγορεύει έναν ρυθμό που δεν έχει τίποτα κοινό με την καθημερινή ζωή.[...] Η ουσία του σκηνικού

ρυθμού είναι η αντίθεση με την πραγματική καθημερινή ζωή.

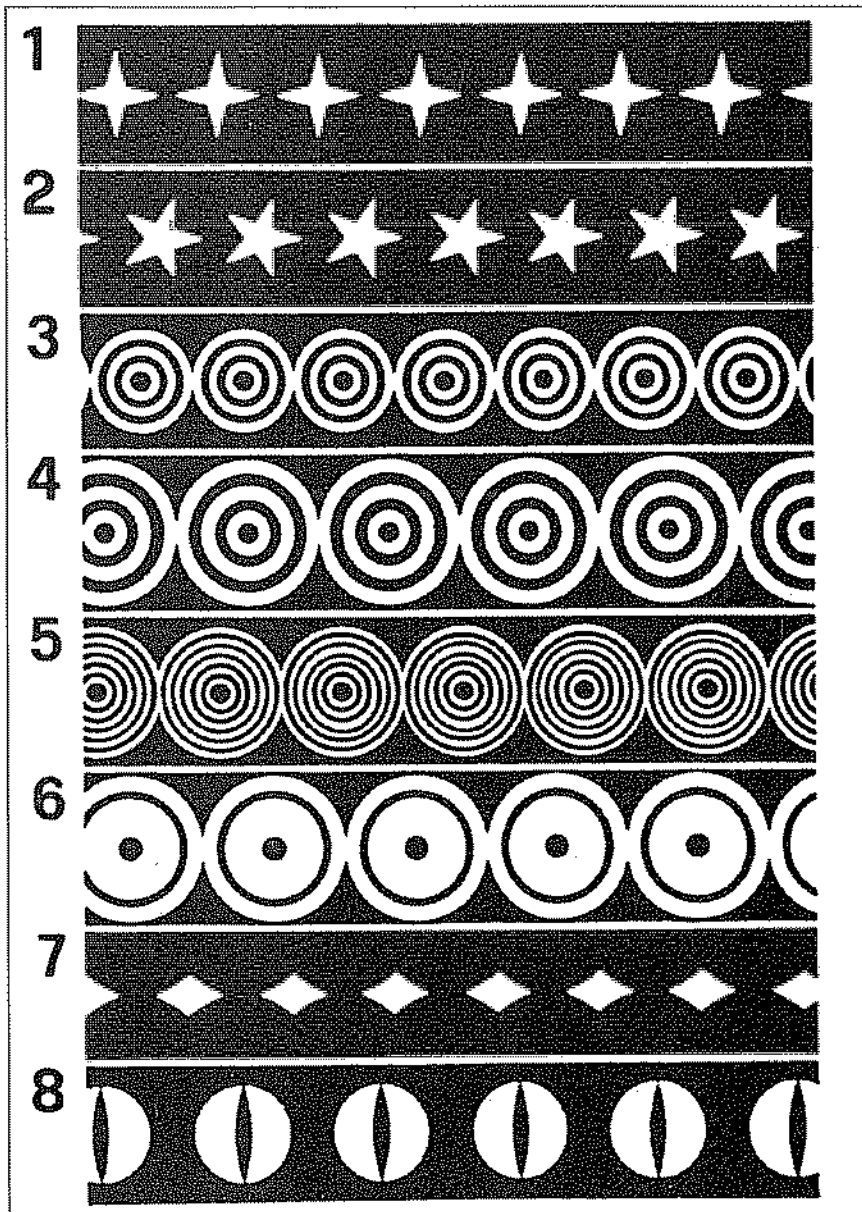
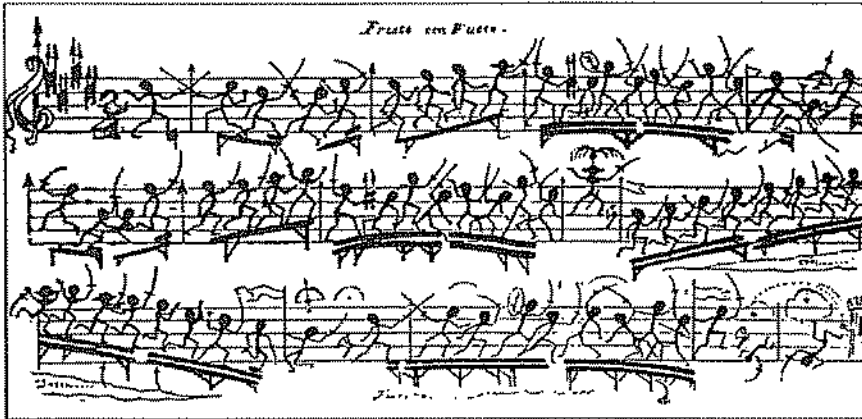
Πολλές φορές η τέχνη του νατουραλιστή ηθοποιού στηρίζεται στον παρορμητισμό που του υπαγορεύει η ιδιουσυγκρασία του. Η μου-

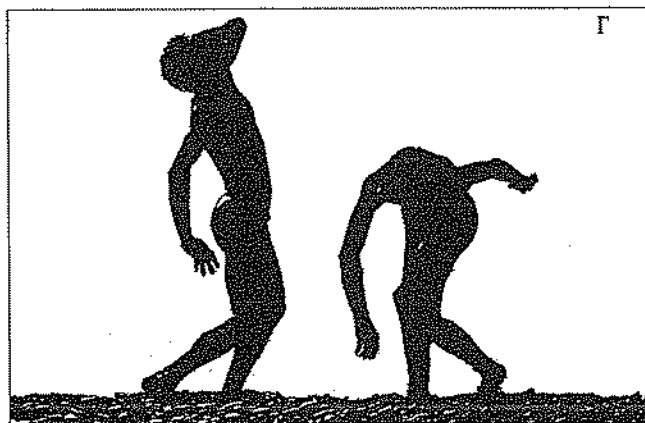
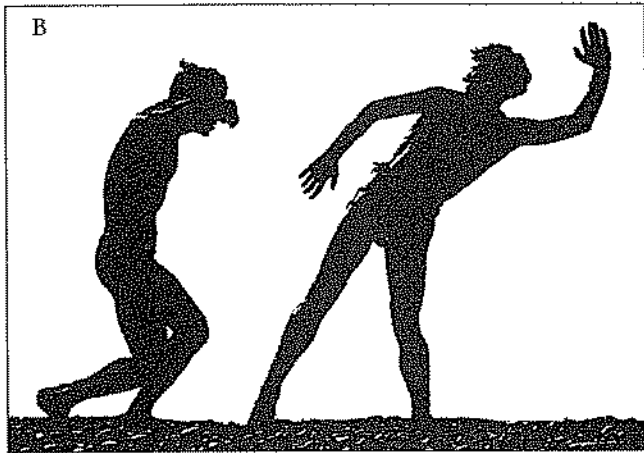
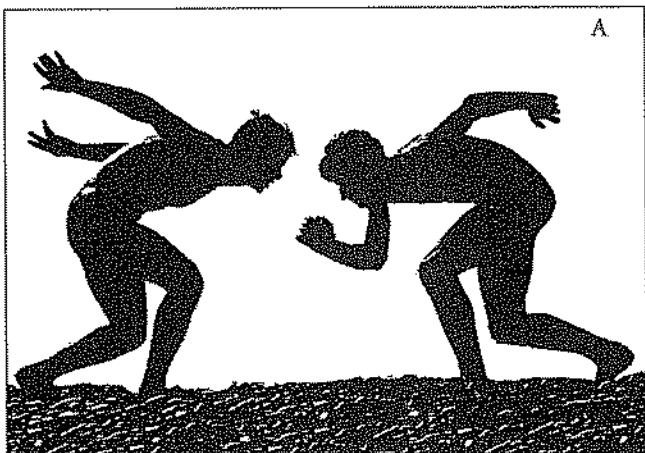
σική παρτιτούρα, με την επιβολή ενός ακριβούς χρόνου, απαλλάσσει τον ηθοποιό του μουσικού θεάτρου από τις απαιτήσεις του ταμπεραμέντου του. Στο μουσικό θέατρο ο ηθοποιός πρέπει να αφομοιώσει την ουσία της παρτιτούρας του και να μεταφράσει κάθε λεπτομέρεια της μουσικής εικόνας σε αρμονικούς όρους. Για τον λόγο αυτό πρέπει να βάλει τα δυνατά του και να πετύχει τον πλήρη έλεγχο του σώματος[...]

Ποια είναι η ανώτατη εξέλιξη του ανθρώπινου σώματος, το οποίο κατέχει την ικανότητα έκφρασης που απαιτεί η σκηνή; Ο χορός. Γιατί ο χορός είναι η κίνηση του ανθρώπινου σώματος στη σφαίρα του ρυθμού. Ο χορός είναι για το σώμα ό,τι είναι η μουσική για τη σκέψη: διαδικασία που δημιουργείται με τρόπο τεχνητό και όμως ενστικτώδη.

Δράση λοιπόν «ορατή και αντιληπτή», ενσωματωμένη στον ηθοποιό, οπμαίνει χορογραφική δράση...

(επάνω αριστερά) Αντιμουσικός ρυθμός: οι νότες της *Ηρωϊκής* του Μπετόβεν ζωντανεύουν, στη δημιουργία αυτή του γάλλου γελοιογράφου Ζαν Γκρανβίλ (1803-1847). (κάτω) Συνθετικός ρυθμός: τα ηχητικά σύνολα ζωγραφισμένα από τον Φίσιγγκερ. Οι έρευνες του γερμανού Όσκαρ Φίσιγγκερ στα κινούμενα σχέδια, τον οδήγησαν στη δημιουργία ενός ξεχωριστού μουσικού κόσμου. Ο Φίσιγγκερ γοητεύθηκε από την υπόθεση πως, αν ένα σχέδιο παρουσιαζόταν σύμφωνα με έναν «διακοσμητικό» ρυθμό, θα μπορούσε να παράγει ήχους. Και πράγματι η «ανάγνωση» των σχεδιασμένων αυνθέσεών του αναστάτωσε τα καλλιτέχνη: οι νέοι ήχοι που δημιουργήθηκαν με την επανάληψη γεωμετρικών μοτίβων δεν έμοιαζαν με κανέναν γνωστό ως τότε ήχο και επιπλέον το σχέδιο των «γραμμών σε σχήμα κόμπρας» που δανείστηκε από την αιγυπτιακή τεχντροπία παράγαγε ήχους όμοιους με εκείνους των ερπετών! Από τους ομόκεντρους κύκλους παράγονταν κάθε είδους ήχοι κουνουνίσματος και μια σειρά από μαργαριτάρια απέδιδε τον ήχο του φαγκότο. Με τα πειράματα αυτά άρχισε η πρόοδος στη μουσική σύνθεση: πράγματι, αν υποθετούνταν μπροστά σε ένα φωτοηλεκτρικό κύτταρο το σχέδιο του Φίσιγγκερ μπορούσαν να αναπαράγουν μια τεράστια γκάμα συνθετικών ήχων. Αναφέρουμε μερικούς αυθόνομα: 1. σφύριγμα ατιμπλοίου 2. κόρνα λεωφορείου 3. πλεκτικό κουνούνι 4. ξυπνητήρι 5. κουνούνιομα τηλεφώνου 6. σειρήνα συναγερμού 7. σήμα Μορς 8. σειρήνα πλαιού.





Βασική άσκηση της βιομηχανικής, το χαστούκι στο πρόσωπο, παράδειγμα του ρυθμού μιας πράξης σε τρεις φάσεις: έναρξη με προετοιμασία (Α), πορεία προς την αντίθετη κατεύθυνση (Β), και τέλος το ίδιο το χαστούκι (Γ). Η αλλαγή στη σπονδυλική στήλη επηρεάζει την ισορροπία και το αποτέλεσμα είναι μια νέα στάση και ένας νέος μουσικός τόνος. Παρατηρήστε πώς αναπτύσσεται ουπή η πράξη μέσω της αρχής της βιομηχανικής που ονομάζεται *otkaz* (άρνηση): η πράξη ξεκινάει με την αντίθετή της (βλ. Ισορροπία και Αντιθέσεις)

Η μιμική μεταφράζει τη διάσταση του χρόνου σε όρους του χώρου με όργανό της τον ηθοποιό. Πριν δραματοποιηθεί, η μουσική δημιουργεί πλασματική εικόνα μόνο μέσα στον χρόνο· από τη στιγμή που δραματοποιείται όμως, αποκτά τη δυνατότητα να κατακτήσει τον χώρο. Η ψευδαίσθηση έγινε πραγματικότητα με τη μιμική και με την κίνηση του ηθοποιού, ο οποίος υποτάχθηκε στο μουσικό σχέδιο: αυτό που πρώτα κατοικούσε μόνο στον χρόνο, τώρα εμφανίζεται και στον χώρο» (Β. Μεγερχόλντ, *Τριστόνος και Ιζόλδη*, και Ε. Μπράουν, *Ο Μεγερχόλντ στο θέατρο*, Λονδίνο, 1969).

Η πιο συναρπαστική φάση αυτών των ερευνών του Μεγερχόλντ, υπήρξε η περίοδος της *βιο-μηχανικής*. Η μηχανική, όπως είναι γνωστό, είναι το κομμάτι της φυσικής που μελετά την κίνηση και την ισορροπία των σωμάτων· *βίος* σημαίνει ζωή, επομένως η *βιο-μηχανική* είναι η μελέτη της κίνησης και της ισορροπίας των ζωντανών σωμάτων.

Μια σειρά από ασκήσεις βασισμένες ουσιαστικά σε έναν διαρκή «χορό της ισορροπίας» (Πρβλ. *Ισορροπία*) επέτρεπαν στον ηθοποιό να δημιουργεί ακριβώς τον «σκηνικό ρυθμό, του οποίου η ουσία είναι η αντίθεση στο πραγματικό, στην καθημερινή ζωή». Μια βασική τεχνική ήταν το *otkaz*, η *άρνηση*, που αναπτυσσόταν σε τρεις φάσεις, ενεργοποιώντας ολόκληρο το σώμα με ριζικά διαφορετικές στάσεις του σώματος. Μια άλλη άσκηση ονομαζόταν «δάκτυλος», παίρνοντας το όνομα από έναν όρο της μετρικής.

Η αρχή της δράσης που εκτελείται σε τρεις φάσεις περιγράφεται από τον Μεγερχόλντ ως εξής: «Ένας ηθοποι-

ός πρέπει να έχει ασκημένα *ρεφλέξ*. Χωρίς αυτά, κανένας δεν μπορεί να γίνει ηθοποιός. Τα *ρεφλέξ* είναι η ικανότητα να μετατρέπεις σε συναισθήματα, κινήσεις και λέξεις, μια δράση που ορίζεται από έναν εξωτερικό παράγοντα.

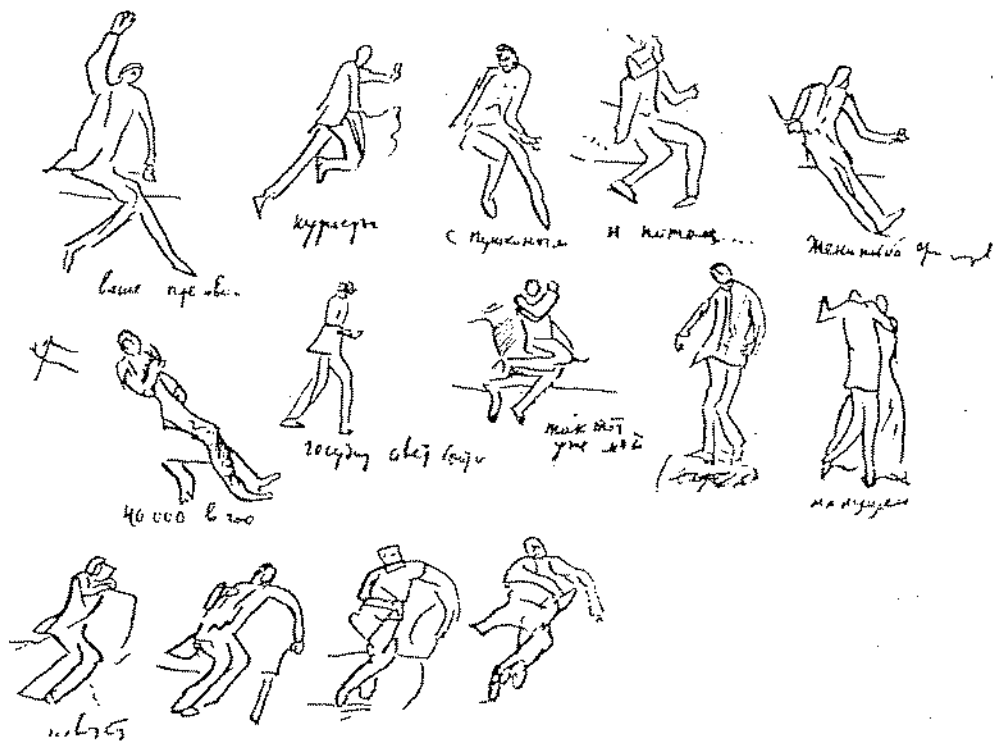
Οι συντονισμένες εκδηλώσεις των *ρεφλέξ* συναπαρτίζουν την ερμηνεία του ηθοποιού. Κάθε μία ξεχωριστά αποτελεί ένα στοιχείο *δράσης*.

Κάθε στοιχείο της υποκριτικής περιλαμβάνει τρία σταθερά στάδια:

1. Πρόθεση
2. Πραγματοποίηση
3. Αντίδραση

Πρόθεση είναι η διανοητική αφομοίωση του καθήκοντος το οποίο έχει επιβληθεί εξωτερικά από τον δραματουργό, από τον σκηνοθέτη ή από πρωτοβουλία του ίδιου του ηθοποιού. *Πραγματοποίηση* είναι ο κύκλος των βουλευτικών, μιμητικών και φωνητικών *ρεφλέξ*. *Αντίδραση* είναι η εξασθένιση του βουλευτικού *ρεφλέξ* μόλις υλοποιηθεί μιμητικά και φωνητικά, εν αναμονή της πρόσληψης μιας νέας πρόθεσης (η μετάβαση σε ένα νέο στοιχείο δράσης). (Β. Μεγερχόλντ, *Το επάγγελμα του ηθοποιού*)

Ο Μεγερχόλντ χρησιμοποιεί συχνά τον όρο «αίσθημα» με τεχνική σημασία, όχι ως «συναίσθημα». Το ίδιο ισχύει και με τον όρο «βουλευτικός». Η λέξη χρησιμοποιείται αφενός για να αποκλείσει την «έμπνευση» όπως την εννοεί η μέθοδος της ρυθμικής απαγγελίας (όπως και η συστηματική χρήση διεγερτικών ναρκωτικών), και αφετέρου τη μέθοδο των «αυθεντικών συναισθημάτων» (την ύπνωση της φαντασίας).



(επάνω) Ο ηθοποιός Γκάριν στον ρόλο του Χλεστάκοφ, του πρωταγωνιστή στον *Επιθεωρητή* του Γκόγκολ στη σκηνοθεσία του Μεγερχόλντ. Το σχέδιο του Ιβάν Μπεζίν δείχνει πώς οι ηθοποιοί του Μεγερχόλντ χόρευαν συνεχώς: ακόμα και στην περίπτωση που ο ηθοποιός κάθεται σε έναν καναπέ. Όπως έγραψε ο Γκροσσνέφ: «Όλο το σώμα του Γκάριν είχε την τάση να γίνεται πλαδαρό επάνω στον καναπέ ως μια στάση βολική, ταυτόχρονα όμως πάλευε ενόνα στη δύναμη της βαρύτητας και η ανύσταση αιπλά μετατρεπόταν σε ένα είδος χορού». (κάτω) Η μετάδοση της παράδοσης (ISTA της Ουμέα 1995): ο Κρις Τορτς (ΗΠΑ) πρώην ηθοποιός του Λίβινγκ Θιάτερ και ο Ραλφ Ράουκερ (Γερμανία) επιδεικνύουν μια μελέτη της βιομηχανικής, όπως ανασυντέθηκε αντίστοιχα από τον Τζούλιαν Μπεκ και τη Τζούναθ Μαλίνα και από τον Γκενάντι Μπιογκνίνοφ, που την είχε διδαχτεί από τον Νικολάι Κουστόφ, ηθοποιό του Μεγερχόλντ.



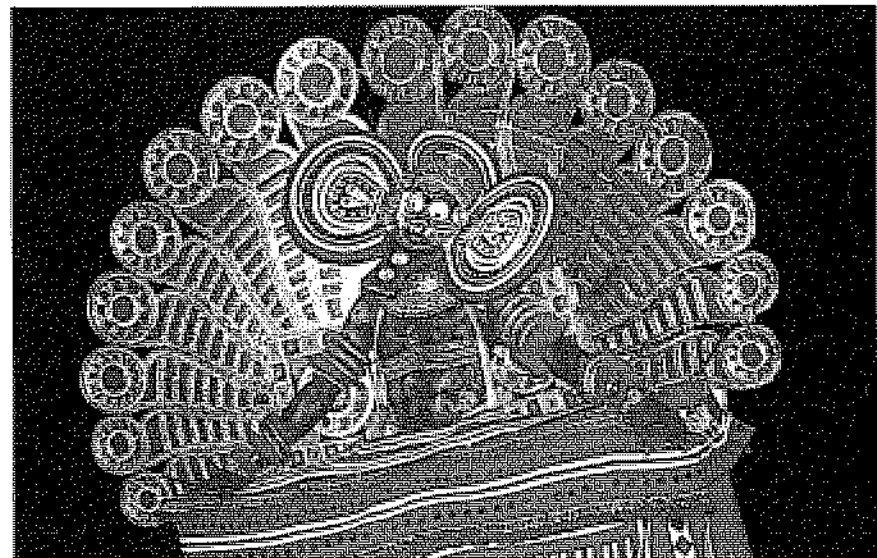
Το ζήτημα δεν είναι να ζωγραφίσουμε τη ζωή αλλά να ζωντανέψουμε τη ζωγραφική. Pierre Bonnard

Το κοστούμι είναι το σκηνικό

Είναι γνωστό πως οι σκηνές των θεάτρων στην Ανατολή στερούνται οποιασδήποτε σκηνογραφίας, με την έννοια του μηχανισμού που αναπαριστάνει περισσότερο ή λιγότερο ρεαλιστικά τον τόπο δράσης στον οποίο εξελίσσεται ένα έργο. Αν εξαιρέσουμε το σύνθετο σκηνικό του Καμπούκι (στο οποίο το ευρωπαϊκό θέατρο οφείλει μεταξύ άλλων και την επινόηση της περιστροφικής σκηνής), μπορούμε να πούμε ότι ο σκηνικός χώρος των ασιατών ηθοποιών χαρακτηρίζεται από ένα σταθερό φόντο, είτε αυτό είναι ο κλειστός χώρος του Νο ή της Όπερας του Πεκίνου, είτε το *φυσικό* υπαίθριο νεκρό των τοίχων των ναών και των σπιτιών ενός χωριού, στο Κατακάλι ή στους μπαλινέζικους χορούς και σε όλους εν γένει τους χορούς της Νοτιοανατολικής Ασίας.

Πώς είναι δυνατόν λοιπόν, οι ιστορίες που διαδραματίζονται στα θέατρα αυτά, να είναι οι πιο φανταστικές αφηγήσεις για μάχες, ταξίδια, κυνήγια και έρωτες, που συμβαίνουν στους πιο μακρινούς τόπους του ουρανού και της γης; Πράγματι, είναι ακριβώς η έλλειψη μιας ρεαλιστικής σκηνογραφίας, που επιτρέπει να παρουσιαστεί, με λίγα μόνο σκηνικά αντικείμενα (ένα τραπέζι και δύο καρέκλες στην Όπερα του Πεκίνου!), μια υπέροχη φαντασμαγορία τόπων και καταστάσεων μπροστά στα μάτια

Το κοστούμι ως σκηνογραφία εν κινήσει: ηθοποιός της Όπερας του Πεκίνου στον ρόλο ενός στρατηγού (επάνω αριστερά), ηθοποιός του μπαλινέζικου Τοπένγκ (επάνω δεξιά)· παραδοσιακό ινδικό σαρί για τη χορεύτρια του χορού Οντίσι Σαντζούκτα Πανγκράχι (κέντρο αριστερά)· κιμονό γκέισας που φοράει η χορεύτρια του χορού Μπούγιο Κατσούκο Αζούμα (κέντρο δεξιά). Κοστούμι που διογκώνει τον ηθοποιό-χορευτή του Τεγιάμι, του τελετουργικού θεάτρου της Κεράλα στην Ινδία (κάτω).



των θεατών. Χάρη στην παράλειψη του σκηνικού, των τόπων, αλλά κυρίως χάρη στην τέχνη του ηθοποιού που μπορεί να τους κάνει να ζωντανεύουν, μέσω των αντιδράσεων του δικού του σώματος.



Κοστούμι που διογκώνει τον ηθοποιό-χορευτή: (επάνω) Αντρας για άντρα του Μπέρτολντ Μπρεχτ με τον Πέτερ Λόρε (1904-1964), Staatstheater, Βερολίνο 1931 (κάτω) η Λόιε Φούλερ (1862-1928), η περίφημη αμερικανίδα χορεύτρια, πρόδρομος του μοντέρνου χορού: χάρη στην ειδική χρήση δεσμών χρωματιστού φωτός κατόρθωσε να δώσει ζωή σε έναν μακρύ χιτώνα από λευκή γάζα. Η Λόιε Φούλερ ήταν από τις πρώτες που κατάργησαν το σκηνικό με προοπτική και χρησιμοποίησαν το σκηνογραφικό κοστούμι: παράλληλα εισήγαγε καινοτομίες και στον φωτισμό.

Πρόκειται για συμβατικές χειρονομίες, αποδεκτές και κατανοητές από τους θεατές, οι οποίες ειτελούνται όμως με μεγάλη επιδεξιότητα και τέχνη· όπως για παράδειγμα οι περίφημες σκηνές «στο σκοτάδι», της Όπερας του Πεκίνου, οι οποίες στην πραγματικότητα εκτυλίσσονται σε άπλετο φως, αλλά οι ηθοποιοί προσποιούνται πως υπάρχουν εμπόδια και μονομαχούν χωρίς να βλέπουν ο ένας τον άλλον. Οι καταστάσεις αυτές υπάρχουν και στη δυτική παντομίμα, και ήταν γνωστές ήδη από την παράδοση· όπως π.χ. θυμόμαστε τις παραστάσεις των ηθοποιών της Κομέντια ντελ άρτε, τα υποτυπώδη σκηνικά των μεσαιωνικών μυστηρίων και το ελισαβετιανό θέατρο. Όπως ακριβώς όμως στον Σαξπηρ ορίζεται ως *λεκτική σκηνογραφία* η ικανότητα να χρησιμοποιεί λέξεις για να δημιουργεί χώρους και να κάνει την ατμόσφαιρα των έργων του να ζωντανεύει, έτσι και στα ασιατικά θέατρα υπάρχει μια *σκηνογραφία εν κινήσει*, που εκπροσωπείται από το κοστούμι του ηθοποιού.

Διαστάσεις, χρώματα, περιλαμβρες διακοσμήσεις, μάσκες και άλλα αντικείμενα μεταμορφώνουν τον ασιατι ηθοποιό σε πραγματικό και ιδιόμορφο σκηνικό σε σμίκρυνση, που μετακινείται διαρκώς επάνω στη σκηνή και μας παρουσιάζει κάθε φορά διαφορετικές πλευρές, επομένως και διαφορετικές διαστάσεις και συναισθήματα. Η καταγωγή αυτών των κοστούμιών χάνεται στα βάθη του χρόνου, με τις ρίζες τους κυρίως σε στρατιωτικές πρακτικές, που απαιτούσαν να διπλασιάζονται οι διαστάσεις του πολεμιστή, για να προκαλεί τρόμο και δέος στον εχθρό. Η παράδοση αυτών των πανοπλιών πέρασε απευθείας στα κοστούμια της Όπερας του Πεκίνου· σημάδες στους ώμους, σαν αστεράκια, δείχνουν τους στρατιωτικούς βαθμούς και πόσους στρατιώτες έχει υιο τις διαταγές του ο στρατηγός (φωτογ. στην απέναντι σελίδα). Έτσι οι μακριές λουρίδες του μπαλινέζικου κοστούμιού, που τώρα κατασκευάζονται από πανάκριβο ύφασμα, θυμίζουν τους θώρακες των παλαιών πολεμιστών.

Ανεξάρτητα όμως από την καταγωγή, τα κοστούμια των ασιατών ηθοποιών, ακόμα κι όταν είναι εμπνευσμένα από την καθημερινή ζωή—όπως το ινδικό *σαρί* και το ιαπωνικό *κιμονό*—δεν συνιστούν ένα απλό διακοσμητικό στοιχείο, ένα χρυσό περιβλημά του σώματος του ηθοποιού· η αρχή στην Ανατολή, όπως σε μερικά δείγματα του δυτικού θεάτρου, είναι να χρησιμοποιούν το κοστούμι ως *ζωντανό συνεργάτη*, ο οποίος επιτρέπει να οπτικοποιηθεί ο χορός των αντιθέσεων, των ασταθών ισορροπιών και των σύνθετων κινήσεων που δημιουργεί ο ηθοποιός. Πολλά φροντίδα και προσοχή δίδεται σε αυτά τα κοστούμια και την επίδραση που μπορούν να έχουν: το κοστούμι γίνεται *πρόθεση* (ο όρος ανήκει στον Γκροτόφσκι, στα πρώτα χρόνια της δουλειάς του στο Teatrlaboratorium) που βοηθάει το σώμα του ηθοποιού, το διευρύνει και το κρύβει, μεταμορφώνοντάς το συνεχώς. Έτσι η εικόνα της δύναμης και της ενέργειας που παρουσιάζει ο ηθοποιός ενισχύεται και ανανεώνεται από τη μεταμόρφωση του ίδιου του κοστούμιού, σε μια αμοιβαία σχέση ανταλλαγής: ηθοποιός-σώμα, ηθοποιός-κοστούμι, ηθοποιός-μεσο-στο-κοστούμι.



(επάνω) Ο άγγλος ηθοποιός Ντέιβιντ Γκάρικ (1717-1779) στον ρόλο του Σερ Τζων Μπρουτ, στο έργο *Η προκληθείσα σύζυγος*, του Τζων Βάνμπρο. Ο πίνακας του Γιόχαν Τζόφρανι, που αποτελεί κομμάτι της Συλλογής του Εθνικού Θεάτρου του Λονδίνου, απεικονίζει έναν αντρικό χαρακτήρα του έργου, ντυμένο γυναίκα για λόγους σάτιρας και διακωμώδησης. Σε μια απότομη κίνηση του ηθοποιού, ο οποίος υποδύεται τον μεθυσμένο, η μακριά φούστα σηκώνεται από εμπρός και επιτρέπει στο κοινό να ανακαλύψει, τονίζοντας την κωμικότητα, το αντρικό εσώρουχο που κρύβεται κάτω από το γυναικείο ρούχο.

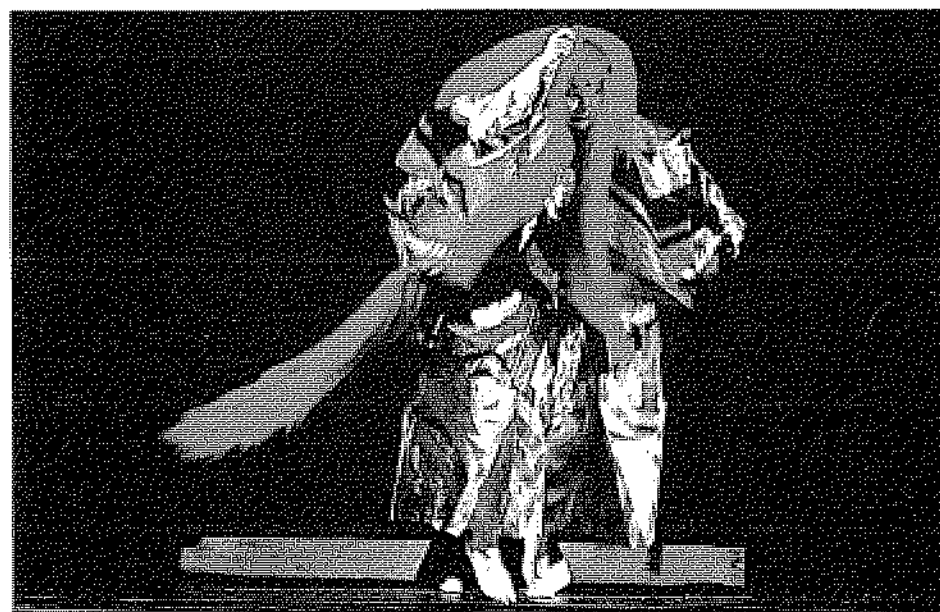
(κάτω) (αριστερά) Κοστούμι βοοκού-χορευτή σχεδιασμένο από τον Π. Λιόρ που εργάστηκε στην Αγγλία από το 1725 ως το 1750. Το θεατρικό κοστούμι στην Ευρώπη ως τις αρχές του 19ου αιώνα, ανακατόπτριζε τη σύγχρονη μόδα, και στις περισσότερες περιπτώσεις απείχε πολύ από την ιστορική πραγματικότητα του ρόλου τον οποίο παρίστανε. Πριν ηχοδοτήσει το θέατρο του ρομαντισμού την ιστορική ακρίβεια στη σκηνή, επηρεάζοντας την αισθητική των κοστούμιών αλλά και κάποτε τη σκηνική συμπεριφορά και τις δράσεις των ηθοποιών, το θεατρικό κοστούμι ήταν απλώς ένα ένδυμα ωραιότερο και πολυτελέστερο από το καθημερινό. Το εξαιρετικά κομψό κοστούμι για το ποιμενικό μπαλέτο, από τα φίνα φτερά του παγωνιού ως τη στενή φούστα με τα σιδερένια ελάσματα, αποτελεί το συμβατικό ένδυμα ενός ευγενούς χορευτή. Στην περίπτωση αυτή, η φούστα είναι ένα ένδυμα καθαρά ανδρικό, γιατί αποτελεί κατάλοιπο του χιτώνα, τον οποίο φορούσαν οι άνδρες κάτω από την πανοπλία. Την εποχή εκείνη το φάρδος της φούστας ξεπερνούσε το άνοιγμα των χεριών του ηθοποιού. (κέντρο) Ένας Αρλεκίνος σε μια γκραβούρα του 18ου αιώνα δεν μπορεί να αποφασίσει ποιο κοστούμι του πιγαίνει καλύτερα: η φαρδιά φούστα ή το παντελόνι; (δεξιά) Η *μαουλαβί*, η μεγάλη φούστα των δερβίσηδων, που ξεδιπλώνεται σχηματίζοντας έναν μεγάλο κώνο κατά τη διάρκεια της περιδίνησης του χορού.



(αριστερά) Σκηνή του θεάτρου Κατακάλι με τους ηθοποιούς Μ.Π. Σανκάραν Ναμπουντίρι και Κ.Ν. Βιτζαγιακουμάρ, σε έναν αντρικό και έναν γυναικείο ρόλο αντιστοίχως. Με τη βοήθεια των γονάτων και των ποδιών μπορεί να τροποποιηθεί το φάρδος της φούστας η οποία δεν συγκρατείται με κάποιο εξάρτημα, παρά μόνο με πολλά στρώματα φουρό: ηθοποιός και κοστούμι συνωμοτούν συνεχώς εναντίον της μονοτονίας και της πλήξης του ματιού. (δεξιά) Η χρήση ενός ιδιόμορφου κοστούμιού και εξαρτημάτων, όπως τα ξυλοπόδαρα, επιτρέπουν στον ηθοποιό να τροποποιήσει τον καθημερινό χαρακτήρα ενός ανοικτού και όχι ακριβώς θεατρικού χώρου: η Τζούλια Βάρλειι σε μια σκηνή θεάτρου δρόμου στη Νέα Υόρκη.

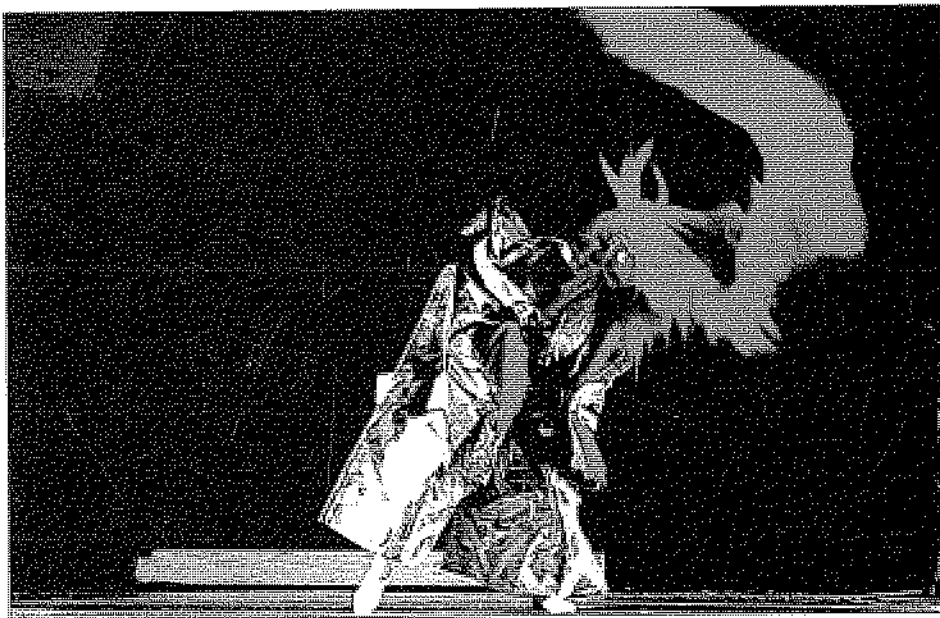


(αριστερά) Ο Αρλεκίνος σε ξυλοπόδαρα: λεπτομέρεια γκραβούρας από το *Recueil Fossard* (Μουσείο Σποκχόλμης). (κέντρο) Ηθοποιός Μάγια σε ξυλοπόδαρα. (δεξιά) Ηθοποιός σε ξυλοπόδαρα: λεπτομέρεια τοιχογραφίας της δυναστείας Γουέι (220-265 μ.Χ.) στο Ντοινγκουάνγκ (Κίνα).



Η Κατσούκο Αζούμα στον χορό του *Σόλο*, μυθικού λιονταριού κινέζικης καταγωγής, που περιστρέφει τη χαιτή του. Το χαρακτηριστικό στοιχείο πάρα πολλών μπαλινέζικων, ινδικών ή ιαπωνικών κοστούμιών, είναι το τεράστιο μέγεθός τους: μια διόγκωση που προσθέτει 20-30 κιλά βάρος στον ηθοποιό και τον αναγκάζει να δημιουργεί αντίρροπες παρορμήσεις, οι οποίες υποχρεώνουν τη σπονδυλική στήλη σε συνεχή προσπάθεια. Τα εξαρτήματα του κοστούμιού πρέπει επίσης να ζωντανεύουν, και γιό να γίνει αυτό ο ηθοποιός πιέζεται να προσπαθήσει με όλο του το σώμα. Το *Σόλο*, εκπληκτικό θέαμα ακόμα και όταν είναι ακίνητο, αρχίζει ξαφνικά να εξαγριώνεται και να στριφογυρίζει τη μακριά χαιτή του γιό να διώξει τις πεταλούδες που το ενοχλούν: με την ακρίβεια του σώματος που υποχρεώνεται σε έναν όλο και πιο δυνατό ρυθμό και με τη χαιτή να τινάζεται ψηλά, με σφοδρότητα, με ένταση, το εφέ του κοστούμιού διπλασιάζεται υπέροχα.





Η αλλοίωση της ισορροπίας αυτού του χορευτή Μόγια, η οποία προκαλείται από το αναποδογύρισμα του κεφαλιού του προς τα πίσω, εξηγείται τώρα σαφέστερα: ο χορευτής απεικονίζεται πιθανόν την ώρα που περιστρέφει το στολίδι της κόμμωσής του όπως συμβαίνει και στον ιαπωνικό χορό του Σόλο.



(επάνω) Η Έλσε Μαριέ Λάουκβικ, ηθοποιός του θεάτρου Οντίν, ενώ δουλεύει με αντικείμενα στη διάρκεια της παράστασης *Το βιβλίο των χρωμάτων*. Στην περίπτωση αυτή τα αντικείμενα, δύο σημαίες, αλλάζουν συνεχώς αποστολή: άλλοτε είναι όπλο, άλλοτε μανδύας, αμέσως μετά κουρτίνα ή αυλαία που μπορεί να τραβηχτεί για να κρύψει το πρόσωπο. Ένα διαρκές παιχνίδι μεταμόρφωσης στην απλή και κομψή σκακιέρα του άσπρου-μαύρου. (κάτω) Η Λιν Τσουν Χοίι στον ρόλο της Γιου Τσι, γυναίκας-πολεμιστή της κινέζικης όπερας. Η ηθοποιός χρησιμοποιεί το ίδιο κοστούμι με δύο διαφορετικά εξαρτήματα που το μεταμορφώνουν: έναν μανδύα, σαν μεγάλο πλαίσιο που τονίζει το πρόσωπο, και δύο σπαθιά, που τα κρατάει σαν φρουρός και πλαισιώνουν επίσης το πρόσωπο. Το βλέμμα προσανατολίζεται στην ίδια κατεύθυνση, τα πόδια κλίνουν με τον ίδιο τρόπο, τα χέρια υψώνονται πάνω από το ύψος της μέσης: το αποτέλεσμα αφενός μεν είναι εξαιρετικά απολαυστικό (παρατηρήστε με πόση λεπτότητα ανασπώνονται τα μικρά δάκτυλα) και αφετέρου διαθέτει έναν ιδιαίτερο δυναμισμό.

Ένδυμα καθημερινό, κοστούμι εξω-καθημερινό

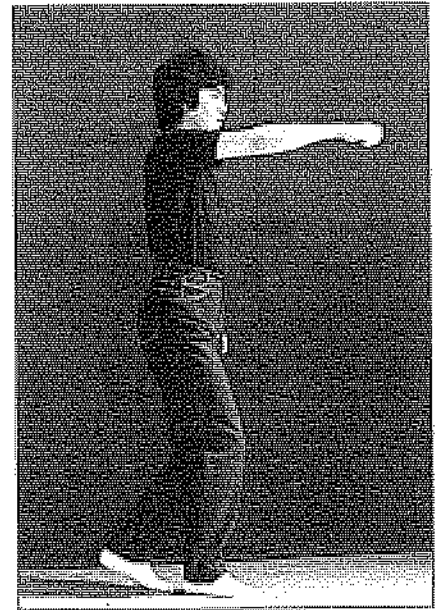
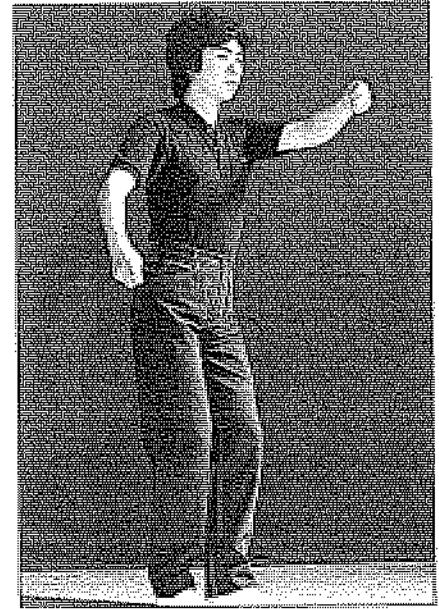
Το κιμονό (εικ. δίπλα επάνω), το παραδοσιακό και καθημερινό εθνικό ιαπωνικό ένδυμα, μεταμορφώνεται σε θεατρικό εξω-καθημερινό κοστούμι μέσω των αλλαγών θέσης της γάμπας, όχι μόνο διπλώνονται οι εντάσεις και οι αντιθέσεις της ασταθούς ισορροπίας, αλλά δημιουργείται επίσης ένα οπτικό παιχνίδι μεγεθών, που τροποποιεί αισθητά την αντίληψη του θεατή.

Το κιμονό έχει επίσης τη δυνατότητα να μεταβάλλει το αποτέλεσμα του ύψους με την τοποθέτηση της ζώνης του (*όμπι*) ψηλά, και να καλύπτει την κάμψη των ποδιών (εικ. στο κέντρο και κάτω) επιπλέον, τα φαρδιά μανίκια παγιώνουν μια μέση αναλογία ανάμεσα στη σοβαρότητα της πυραμιδοειδούς δομής και τη λεπτότητα του βραχίονα. Όταν ο Κοσούκε Νομούρα δείχνει τις ίδιες στάσεις χωρίς κιμονό, έχουμε πράγματι μια εντελώς διαφορετική αντίληψη του σώματος του ηθοποιού.

Δεν μπορεί βέβαια να γίνει λόγος για προ-εκφραστικότητα του κοστούμιού: ο ηθοποιός είναι πάντα αυτός που του δίνει μορφή. Στην περίπτωση του κιμονό, ωστόσο, που κόβεται στις αυστηρές τετράγωνες γραμμές του, οι οποίες τηρούν τα αρχικά μέτρα των κυλίνδρων όπου τυλιγόταν το μετάξι (δεν σπαταλιέται πόντος υφάσματος), το κοστούμι επιδρά σημαντικά στον τρόπο που αντιλαμβάνεται το κοινό τον ηθοποιό. Επίδραση την οποία οι ιάπωνες ηθοποιοί γνωρίζουν και χρησιμοποιούν προσεκτικά.

(επάνω) Η αλλαγή θέσης των βραχιόνων βελτιώνει την αντίληψη του θεατή για το μέγεθος του κοστούμιού του χορευτή: η Κατσούκο Αζούμα σε μια επίδειξη στην ISTA της Βόννης (1980).

(κέντρο και κάτω) Ο ηθοποιός Κυόγκεν, Κοσούκε Νομούρα, σε μια επίδειξη στην ISTA της Βολτέρρα (1981): οι ίδιες κινήσεις με ή χωρίς κοστούμι.





(επάνω) Ηθοποιός της Όπερας του Πεκίνου σε μια τυπική στάση όπου χειρίζεται τα μακριά μανίκια από λευκό μετάξι, τα *σουί σίου* (υδάτινα μανίκια).

(κάτω) Τα υδάτινα μανίκια σε διαφορετικές παραδόσεις: με τη σειρά, από αριστερά, ένας γυναικείος ρόλος στην Όπερα του Πεκίνου· ο Πιερότος σε μια γκραβούρα του 17ου αι.· ο Πουλτινέλα σε μια γκραβούρα του 18ου αιώνα· και πάλι ο Πιερότος σε μια γαλλική γκραβούρα του 19ου αι.



Τα υδάτινα μανίκια

Για τον ηθοποιό δεν υπάρχει πιο ενοχλητικό πράγμα από τους βραχιόνες και τα χέρια του· η προσπάθεια να τα κρύψει στις τσέπες του, να τα εξαναγκάσει σε εκτέλεση τεχνασμάτων (να καπνίσει ένα τσιγάρο) ή να τα κρατάει κλειστά ή πλεγμένα, ενοχλεί ακόμα περισσότερο τον θεατή. Οι ηθοποιοί της Όπερας του Πεκίνου, ή μάλλον οι παραδόσεις των κοστούμων τους, επινόησαν τα υδάτινα μανίκια· μια επιτηδευμένη επιμήκυνση των μανικιών του κοστούμιού, που γίνεται όμως με άλλο μεταξωτό ύφασμα, κατά κανόνα λευκό και εκθαμβωτικό. Ακόμα και στις σκηνές με μεγάλους διαλόγους ή τραγούδι, στις οποίες οι ηθοποιοί εξαναγκάζονται σχεδόν σε πλήρη ακινησία, για να αφήσουν τη μελωδία τους να φτάσει στο κοινό, τα υδάτινα μανίκια κινούνται, γλιστρούν, επεκτείνονται και τινάζονται ψηλά πραγματικά σαν χείμαρρος. Οι βραχιόνες υποχρεώνονται σε μια συγκεκριμένη εργασία για να αναγκαστούν τη ρευστότητα του ιδιαίτέρως ολισθηρού υφάσματος· η λαμπρότητα του υφάσματος εν κινήσει (οι βραχιόνες εν γένει ακολουθούν ή αντικρούουν τον ρυθμό της μουσικής) υπογραμμίζει με χάρη, σχεδόν με φυσικότητα, την προσωδία του διαλογικού ή του αδόμενου μέρους.

Τα υδάτινα μανίκια είναι ένα μεγάλο τέχνασμα του κινέζου ηθοποιού· η σκηνική χρήση όμως μεγάλων μανικιών ήταν γνωστή και στους ευρωπαϊούς ηθοποιούς, όπως μαρτυρούν πολυάριθμες εικόνες του παρελθόντος (εικόνες κάτω), και χρησιμοποιούνται ως αντίβαρο, ως εύστοχος συνομιλητής των χεριών· μανίκια χιτά, μια υπόσταση αυτόνομη, που μπορεί να συνοδεύσει τις κινήσεις και τις θέσεις που δημιουργεί ο ηθοποιός. Το εμπόδιο των μακριών μανικιών και η υπερβολική φροντίδα για τον έλεγχό τους, κάνουν να εξαφανιστεί ο φόβος που νιώθει συχνά ο ηθοποιός για το ίδιο του το σώμα.



Το πνεύμα είναι το άνθος, η τεχνική είναι ο σπόρος. Zeami

Στην καθημερινή ζωή χρησιμοποιούμε το σώμα μας με τρόπο εντελώς διαφορετικό από ότι σε συνθήκες «παράστασης». Στην καθημερινή ζωή χρησιμοποιούμε μια τεχνική του σώματος που έχει σχηματιστεί με βάση τη μόρφωσή μας, την κοινωνική μας τάξη, το επάγγελμά μας. Σε συνθήκες «παράστασης» όμως, η χρήση του σώματος είναι εντελώς διαφορετική. Γι' αυτό πρέπει να κάνουμε διάκριση των τεχνικών της καθημερινότητας από τις εξω-καθημερινές τεχνικές.

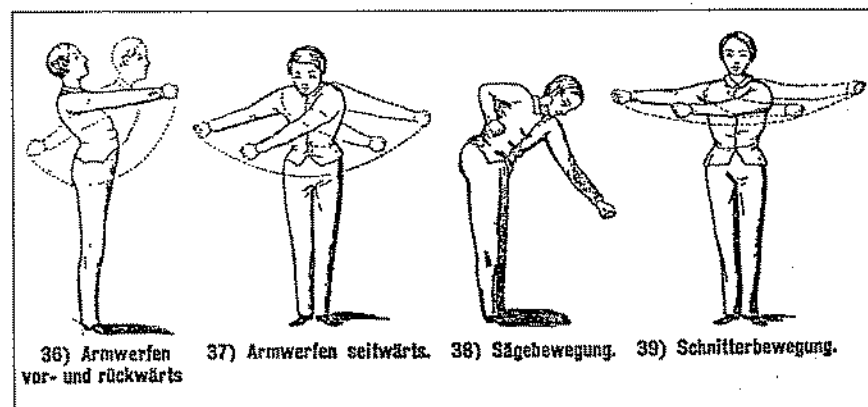
Ο γάλλος ανθρωπολόγος Μαρσέλ Μως ήταν εκείνος που μίλησε πρώτος για «τεχνικές του σώματος» σε μια διάλεξη στην Ένωση Ψυχολόγων του Παρισιού, στις 17 Μαΐου 1934. Παραθέτουμε εδώ κάποια αποσπάσματα από το κείμενο του Μως που δημοσιεύθηκε το 1936 στην Επιθεώρηση της Ψυχολογίας (XXXII, αρ.3/4)

Απόψεις για τις τεχνικές του σώματος

Μαρσέλ Μως

Σωστά κόνω λόγο για τεχνικές του σώματος σε πληθυντικό, γιατί μπορούμε να καταλήξουμε σε μια θεωρία της τεχνικής του σώματος, σε ενικό, ξεκινώντας μόνο από τη μελέτη, την ανάλυση, την περιγραφή των τεχνικών του σώματος. Με την έκφραση αυτή εννοώ τους τρόπους με τους οποίους οι άνθρωποι, στις διαφορετικές κοινωνίες, χρησιμοποιούν το σώμα τους, ομογενοποιώντας το με την παράδοση. Σε κάθε περίπτωση, πρέπει να προχωρήσουμε από το συγκεκριμένο στο αφηρημένο, και όχι αντίστροφα. [...]

Το σώμα είναι το πρώτο και το πιο φυσικό όργανο του ανθρώπου. Ή για την ακρίβεια, χωρίς να κάνουμε λόγο για όργανο, το σώμα είναι το



36) Armwerfen vor- und rückwärts 37) Armwerfen seitwärts. 38) Sägebewegung. 39) Schnitterbewegung.

Τεχνικές της παιδικής ηλικίας: θηλασμός νεογνού (επάνω αριστερά): Μαντόνα του 16ου αιώνα. Ιταλία) (επάνω δεξιά) χειρουργικά θέσιμα του 8ου αιώνα. π.Χ. (κέντρο αριστερά) γυναίκα Τασαντέ (Φιλιππίνες). Τεχνικές της νεότητας: (κέντρο δεξιά) νεαρός Είνο (Νέα Γουινέα) εκπαιδεύεται στον πόλεμο παζοντας (κάτω) νεαρός ευρωπαίος γυμνάζεται (σε γερμανικό εγχειρίδιο του τέλους του 19ου αιώνα.)

πρώτο και πιο φυσικό τεχνικό αντικείμενο, και ταυτόχρονα, τεχνικό μέσο του ανθρώπου.[...]

Βιογραφική απαρίθμηση των τεχνικών του σώματος

Πολύ απλά θα ακολουθήσουμε τις ηλικιακές φάσεις του ανθρώπου, τη βιολογική βιογραφία ενός ατόμου, με σκοπό να παραθέσουμε τις τεχνικές του σώματος που το αφορούν και οι οποίες του διδάσκονται.

1) *Τεχνικές της γέννησης και της μαιευτικής.* [...] Οι τρόποι της μαιευτικής ποικίλουν. Ο μικρός Βούδας γεννήθηκε ενώ η μητέρα του, η Μάγια, στεκόταν όρθια, και κρατούσαν από το κλαδί ενός δέντρου. Γέννησε σε στάση «κάθετη». Πολλές γυναίκες στην Ινδία γεννάνε ακόμα έτσι. Πράγματα που τα θεωρούμε φυσιολογικά, όπως η γέννηση σε οριζόντια θέση, δεν είναι πιο φυσιολογικά από άλλα, όπως για παράδειγμα η στάση της επίτοκας «στα τέσσερα». Υπάρχουν τεχνικές της γέννησης, του τρόπου που παίρνουμε το παιδί, είτε από την πλευρά της μητέρας, είτε από την πλευρά εκείνου που τη βοηθάει· φάοκιωμα και κόψιμο του λώρου· φροντίδες για τη μητέρα, φροντίδες για το νεογνό[...].

2) *Τεχνικές της παιδικής ηλικίας. Ανατροφή και διατροφή του παιδιού.* Ανάλογες στάσεις της μητέρας και του παιδιού. Ας εξετάσουμε το παιδί: θπλασμός κλπ., τρόπος μεταφοράς κλπ. Το παιδί που μεταφέρεται επί δύο ή τρία χρόνια από τη μητέρα του και βρίσκεται σε άμεση επαφή με το σώμα της, έχει εντελώς διαφορετική στάση, σε σχέση με ένα παιδί που δεν μεταφέρεται· έχει με τη μητέρα του μια επαφή τελείως διαφορετική από αυτήν που έχουν τα δικά μας παιδιά. Κρέμεται από τον λαιμό, την πλάτη, με τα πόδια ανοιχτά στο πλάι της. Είναι μια γυμναστική σημαντική, ουσιαστική για όλη τη ζωή του.

Απογαλακτισμός. Διαρκεί πολύ, γενικά δύο ως τρία χρόνια. Υποχρέωση σε θπλασμό, μερικές φορές και σε θπλασμό ζώων. Η γυναίκα κάνει πολύ καιρό να απελευθερωθεί από το γάλα της. Υπάρχουν, επίσης, σχέσεις μεταξύ του απογαλακτισμού και της αναπαραγωγής, η αναπαραγωγή αναστέλλεται στη διάρκεια του απογαλακτισμού.

Η ανθρωπότητα μπορεί να χωριστεί πρόχειρα σε δύο κατηγορίες ανθρώπων: αυτούς που χρησιμοποιούν και αυτούς που δεν χρησιμοποιούν κούνια[...].

Το παιδί μετά τον απογαλακτισμό. Ξέρει να τρώει και να πίνει· μαθαίνει να περπατάει· ασκούνται η όραση και η ακοή του, η αίσθηση του ρυθμού, του σχήματος και της κίνησης, συχνά μέσω του χορού και της μουσικής.

Μαθαίνει πώς να λυγίζει το σώμα του και πώς να αναπνέει, αλλά και πολλές στάσεις του σώματος, οι οποίες συχνά του επιβάλλονται.

3) *Τεχνικές της εφηβείας.* [...] Η σημαντικότερη στιγμή της εκπαίδευσης του σώματος είναι, πράγματι, η έναρξη. Φανταζόμαστε, βάσει του τρόπου με τον οποίο εκπαιδεύονται οι γιοι και οι κόρες μας, ότι και τα αγόρια και τα κορίτσια αποκτούν τους ίδιους τρόπους και τις ίδιες στάσεις και παίρνουν την ίδια εκπαίδευση παντού. Για παράδειγμα, σε όλες τις κοινωνίες μαύρων, η εκπαίδευση

των αγοριών εντατικοποιείται στην εφηβική ηλικία, ενώ των κοριτσιών παραμένει, για να το πούμε έτσι, παραδοσιακή. Δεν υπάρχουν σχολεία για τα κορίτσια. Αυτά παρακολουθούν το «σχολείο» της μητέρας τους και εκπαιδεύονται για να περάσουν, με ελάχιστες εξαιρέσεις, κατευθείαν στην κατάσταση του γάμου. Το αρσενικό παιδί μπαίνει στην κοινωνία των αντρών, όπου μαθαίνει τη δουλειά και, προπάντων, την πολεμική τέχνη. Ωστόσο, περισσότερο για τους άντρες και όχι για τις γυναίκες, η αποφασιστική ηλικία είναι η εφηβεία. Σε αυτήν την ηλικία μαθαίνουν οριστικά τις τεχνικές του σώματος, που θα διατηρήσουν σε όλη τη διάρκεια της ενήλικης ζωής τους.

4) *Τεχνικές της ενήλικης ζωής.* Για να απαριθμήσουμε αυτές τις τεχνικές, μπορούμε να ακολουθήσουμε τις διάφορες στιγμές της ημέρας, στις οποίες κατανέμονται οι συντονισμένες κινήσεις και οι παύσεις. Μπορούμε να κάνουμε διάκριση ανάμεσα σε ύπνο και αγρυπνία και, μέσα στην αγρυπνία, διακρίνουμε τη δράση και την ανάπαυση.

Τεχνικές του ύπνου. Η αντίληψη σύμφωνα με την οποία ο ύπνος είναι κάτι φυσικό είναι εντελώς ανακριβής.[...] Μπορούμε να διακρίνουμε κοινωνίες που δεν έχουν άλλο μέρος για να κοιμηθούν από τη «γυμνή γη» και άλλες που προσφεύγουν σε διάφορα σούνεργα[...]. Υπάρχουν λαοί που χρησιμοποιούν μαξιλάρι και άλλοι που δεν το χρησιμοποιούν. Υπάρχουν φυλές όπου οι άνθρωποι συνωστίζονται αγκαλιασμένοι σε έναν κύκλο για να κοιμηθούν, γύρω από τη φωτιά ή χωρίς να υπάρχει φωτιά. Υπάρχουν πρωτόγονοι τρόποι για να ζεσταθεί κανείς ή να ζεστάνει τα πόδια του[...]. Υπάρχει τέλος ο ύπνος σε όρθια στάση. Οι Μασάι μπορούν να κοιμούνται όρθιοι. Εγώ έχω κοιμηθεί όρθιος στο βουνό. Έχω κοιμηθεί συχνά επάνω σε αλόγο, κάποιες φορές μάλιστα ενώ περπατούσε: το αλόγο ήταν πιο έξυπνο από εμένα. Οι ιστορικοί που περιγράφουν τις επιδρομές των Ούνων και Μογγόλων τούς παρουσιάζουν να κοιμούνται στο αλόγο. Αυτό ισχύει ακόμα και σήμερα, οι ιππείς κοιμούνται χωρίς να σταματάει η πορεία των αλόγων[...].

Ξύπνημα. Τεχνικές ανάπαυσης. Η ανάπαυση μπορεί να είναι πλήρης ανάπαυση ή απλή ανάπαυση: μπορεί να ξεκουραστεί κανείς ξαπλωμένος, καθιστός, οκλαδόν, κλπ. [...] Ο τρόπος με τον οποίο κανείς κάθεται είναι θεμελιώδης. Μπορείτε να χωρίσετε την ανθρωπότητα σε ανθρώπους που απλώς κάθονται και σε ανθρώπους που κάθονται οκλαδόν, και στους πρώτους μπορεί να γίνει διάκριση ακόμα σε εκείνους που χρησιμοποιούν πάγκους και σε εκείνους που δεν χρησιμοποιούν ούτε πάγκους ούτε εξέδρες, ανθρώπους με καρέκλες και άλλους χωρίς καρέκλες. [...] Υπάρχουν λαοί που έχουν τραπέζια και άλλοι που δεν είναι εφοδιασμένοι με αυτά. Το τραπέζι πολύ απέχει από το να είναι παγκόσμιο είδος. Σε όλη την Ανατολή χρησιμοποιείται ακόμα κανονικά ένας τάππας, ένα χαλάκι. [...] Πολλοί λαοί ξεκουράζονται παίρνοντας στάσεις μοναδικές. Έτσι, ολόκληρη η Αφρική του Νείλου και ένα μέρος της περιοχής του Τσαντ, μέχρι την Ταγκανίκα, κατοικείται από ανθρώπους οι οποίοι ξεκουράζονται στα χωράφια τους σπριγμένοι μόνο στο ένα πόδι. Αρκετοί από αυτούς καταφέρνουν να στέκονται στο ένα πόδι χωρίς υποστήριγμα, άλλοι στηρίζονται σε ένα μπαστούνι.[...]

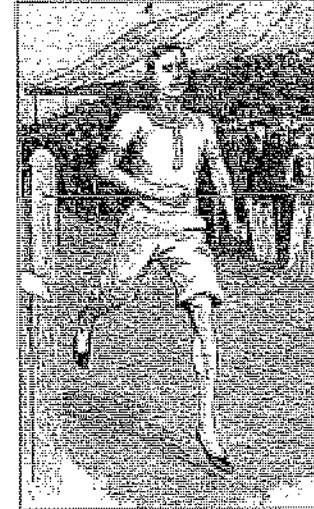
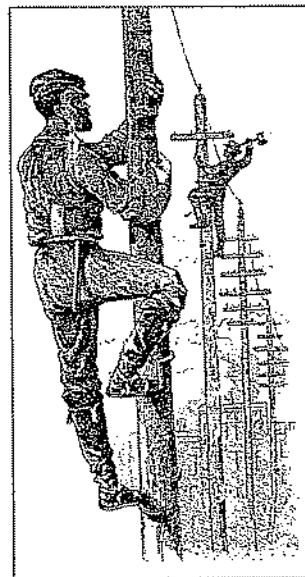
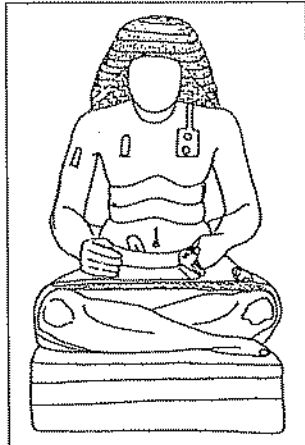
Τεχνικές της δραστηριότητας, της κίνησης. Για να το ξεκαθαρίσουμε, ανάπαυση είναι η απουσία κινήσεων, κίνηση είναι η απουσία ανάπαυσης. Ιδού μια απαρίθμηση απλή και ξεκάθαρη. Κινήσεις ολόκληρου του σώματος: αναρρίχηση, σύρσιμο, περπάτημα.

Το βάδισμα: σώμα ευθυτενές κατά τη διάρκεια του βαδίσματος, αναπνοή, ρυθμός βαδίσματος, αιώρηση των χεριών, των αγκώνων, προέλαση με τον κορμό προς τα εμπρός σε σχέση με το σώμα ή με προώθηση διαφορετικής κάθε φορά πλευράς του σώματος εναλλάξ

(έχουμε συνηθίσει να περπατάμε με ολόκληρο το σώμα ταυτοχρόνως). Πόδια έξω, πόδια μέσα. Έκταση της κνήμης.[...]

Τρέξιμο. Θέση του ποδιού, θέση των βραχιόνων, αναπνοή, μαγεία του δρόμου, αντοχή.[...] Φτάνουμε, τέλος, σε κάποιες τεχνικές ενεργητικής ανάπαυσης, που δεν εξαρτώνται απλώς από την αισθητική, αλλά και από τα παιχνίδια του σώματος.

Χορός. Έχετε ίσως παρευρεθεί στις διαλέξεις του φον Χορνμπόστελ και του Κουρτ Σακς [...]. Συμφωνώ



Τεχνικές της ενήλικης ζωής: καθιστή στάση:
 (επάνω αριστερά) ινδός καλλιτέχνης
 (επάνω δεξιά) αιγύπιος αγγειοπλάστης
 (κέντρο αριστερά) αιγύπιος γραφέας
 (κέντρο δεξιά) γάλλος ζωγράφος (κάτω αριστερά) εργαζόμενος στην τηλεγραφία (ΗΠΑ) (κάτω δεξιά) συλλογή χουρμάδων στην Ινδία.

Τεχνικές σωματικής υγιεινής: (επάνω αριστερά) γιαπωνέζα στο μπάνιο και (επάνω δεξιά) παλοί εργάτες πλένονται μετά τη δουλειά. Τεχνικές διατροφής: (κέντρο αριστερά) θαμώνας σε αμερικάνικο σαλόνι του τέλους του 19ου αιώνα. (κέντρο δεξιά) ιάπωνες του 18ου αιώνα. τρώνε μακαρόνια. Τεχνικές κίνησης: (κάτω αριστερά) γερμανός στρατιώτης στο «βάδισμα της χήνας» (κάτω δεξιά) άγγλος αθλητής σε αγώνα δρόμου στις αρχές του 20ου αιώνα.

με τον διαχωρισμό που κάνουν σε χορούς ανάπαυλας και χορούς δράσης. Αποδέχομαι, ίσως σε μικρότερο βαθμό, την υπόθεσή τους για την κατανομή αυτών των χορών. Είναι θύματα του θεμελιώδους λάθους πάνω στο οποίο στηρίζεται ένα μέρος της κοινωνιολογίας. Θα μπορούσαν να υπάρχουν κοινωνίες με οικογενειακά δέντρα όπου θεωρούνται σημαντικά μόνο τα αρσενικά άτομα και άλλες όπου θεωρούνται σημαντικά μόνο τα θηλυκά. Οι τελευταίες, οι θηλυκές κοινωνίες, χορεύουν κατά προτίμηση χωρίς να μετακινούνται· αντίθετα οι άλλες, που το όνομα της οικογένειας μεταφέρεται από άντρα σε άντρα, γλεντούν διαγράφοντας μεγάλες κινήσεις στο χώρο. Ο Κουρτ Σακς ταξινόμησε ακριβέστερα αυτούς τους χορούς ως εσωστρεφείς και εξωστρεφείς. [...] Πρέπει να γνωρίζουμε, τέλος, ότι το να χορεύουμε αγκαλιασμένοι είναι προϊόν της σύγχρονης ευρωπαϊκής κοινωνίας. Αυτό αποδεικνύει ότι, πράγματα που είναι για μας εντελώς φυσικά, έχουν ιστορική προέλευση. Αφετέρου, αυτά προκαλούν τρόμο σε ολόκληρο τον κόσμο, εκτός από εμάς.

Περνάω τώρα στις τεχνικές του σώματος που σχετίζονται με επαγγελματικές ασχολίες ή μέρη των ασχολιών ή πιο περίπλοκες τεχνικές.

Άλμα. Έχουμε παρακολουθήσει πως μεταμορφώθηκε η τεχνική του άλματος. Όλοι μας έχουμε πηδήξει από τραμπολίνο, και όλοι μας έχουμε πέσει με τα μούτρα. Η τεχνική αυτή ευτυχώς εγκαταλείφθηκε και τώρα πηδάμε με το πλάι. Άλμα σε μήκος, σε πλάτος, σε βάθος. Επιτόπιο άλμα, άλμα επί κοντώ. [...]

Τεχνικές ανάπαυσης:

(επάνω αριστερά) κινέζοι που καπνίζουν όπιο, στα μέσα του 19ου αιώνα.

(επάνω δεξιά) ετρούσκοι ξαπλωμένοι στη διάρκεια συμποσίου (1ος αιώνα μ.Χ.)

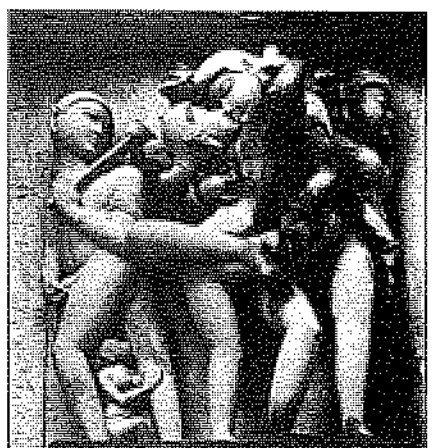
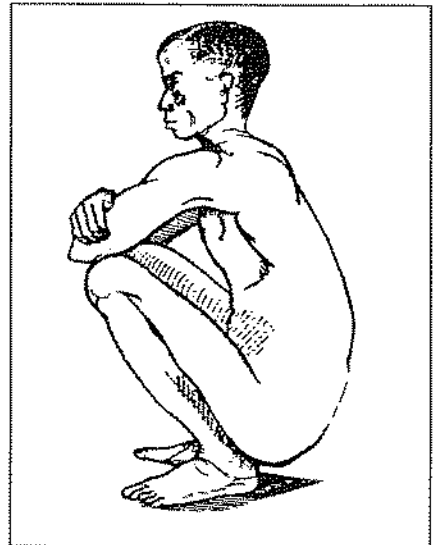
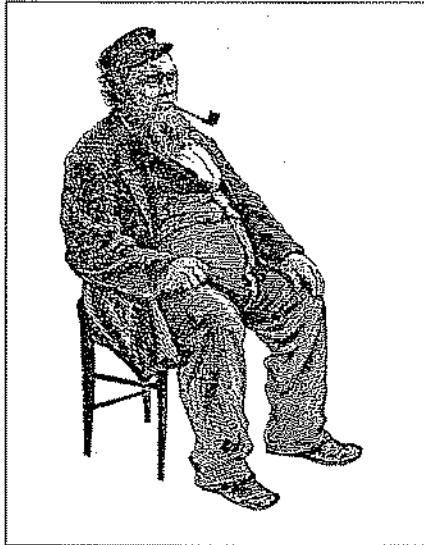
(δεύτερη σειρά αριστερά) αλλανδός γέρος ναυτικός καθισμένος σε καρέκλα

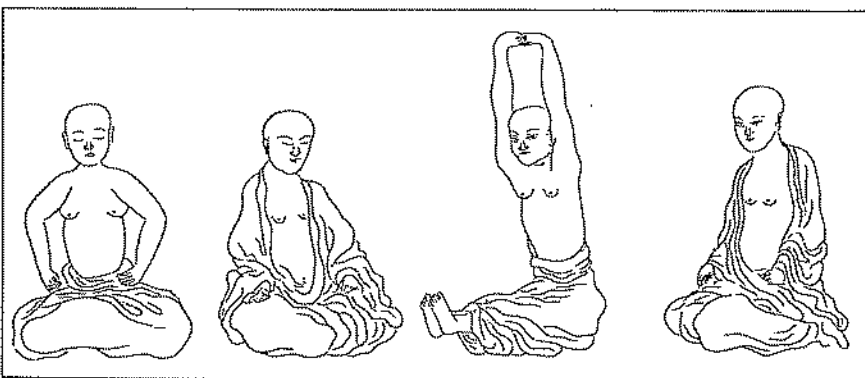
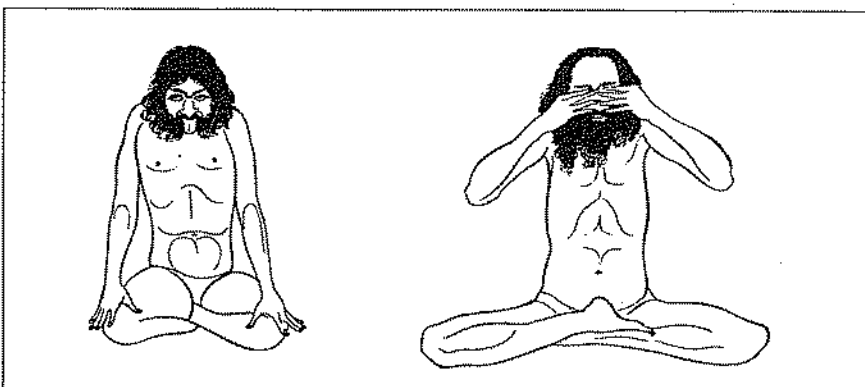
(δεύτερη σειρά δεξιά) πολυνήσιος αναπαύεται ισορροπώντας σε βαθύ κάθισμα

(τρίτη σειρά αριστερά) γυναίκα από την Ιάβα (τρίτη σειρά δεξιά) ινδός αυλητής σε βαθύ κάθισμα

(κάτω αριστερά) άραβας προσεύχεται γοναπιστός (κάτω δεξιά)

Τεχνικές αναπαραγωγής: ταντρική συνεύρεση στην Ινδία (10ος αιώνα μ.Χ.).





Εξω-καθημερινές τεχνικές χορού: (επάνω αριστερά) ζεύγος αμερικάνων που χορεύει στη δεκαετία του '30 του περασμένου αιώνα (επάνω δεξιά) κοζάκιος χορός στη Ρωσία (δευτέρα σειρά) χορός των περιστρεφόμενων δερβίσηδων στην Τουρκία. Τεχνικές ελέγχου του σώματος και της οκέψης: (τρίτη σειρά) δύο στάσεις της *χαταγόγκα*. Τεχνικές ελέγχου και περιορισμού της ενέργειας: (κάτω) εξάσκηση στην ταοϊστική γυμναστική (*νέι κονγκ*) σε κινέζικη πραγματεία του 19ου αιώνα. Κάθε άσκηση οδηγεί στον έλεγχο της αναπνοής.

Αναρρίχηση. Η μέθοδος της αναρρίχησης στα δέντρα, με τη βοήθεια μιας ζώνης που δένεται γύρω από το σώμα και το συγκρατεί, είναι βασική σε όλες σχεδόν τις λεγόμενες πρωτόγονες κοινωνίες. Εμείς, λοιπόν, δεν γνωρίζουμε ούτε καν τη χρήση αυτής της ζώνης. Οι εργαζόμενοι στις κολόνες του τηλεγράφου, τους βλέπουμε, αναρριχώνται χρησιμοποιώντας μόνο τα άγκιστρα, χωρίς ζώνη. [...] Η ιστορία των μεθόδων αλπινισμού είναι πολύ ενδιαφέρουσα. Έχει σημειώσει εκπληκτικές προόδους στη διάρκεια της ζωής μου.

Κάθοδος. Τίποτα δεν προκαλεί περισσότερο ίλιγγο από το να βλέπεις έναν Καμπύλο* να κατεβαίνει τις οκάλες φορώντας τις παντόφλες του. Πώς καταφέρνει να συγκρατεί τις παντόφλες και να μην τις χάνει; Προσπαθώ να δω, να το κάνω ο ίδιος, αλλά δεν μπορώ να καταλάβω. Από την άλλη πλευρά όμως δεν μπορώ να καταλάβω και πώς περπατάνε οι κυρίες με τα ψηλά τακούνια. Επομένως, όλα τα εξετάζουμε, δεν τα συγκρίνουμε απλώς.

Κολύμπι. Βουτιά στη θάλασσα, κολύμπι χρήση βοηθητικών μέσων: ασκοί, σανίδες κλπ. Είμαστε καθ' οδόν προς την επινόηση της ναυσιπλοΐας. [...]

Κινήσεις που απαιτούν δύναμη. Πίση, έλξη, άρση. Όλοι ξέρουν τι σημαίνει ένα κτύπημα στην οσφυϊκή χώρα. Είναι μια τεχνική που μαθαίνεται, δεν πρόκειται για μια απλή σειρά κινήσεων. Εκτίναξη, ρίψη στον αέρα, στην επιφάνεια κλπ. Ο τρόπος με τον οποίο κρατάμε με τα δάκτυλα το αντικείμενο που πρόκειται να πετάξουμε, είναι πολύ σημαντικός και ποικίλει. Κράτημα. Κράτημα με τα δόντια. Χρήση των δακτύλων των ποδιών, της μασχάλης κλπ. [...]

Τεχνικές σωματικής υγιεινής. Καθάρισμα με τρίψιμο, πλύσιμο, σαπουνίωμα. Η συνήθεια αυτή είναι πρόσφατη. Οι εφευρέτες του σαπουνιού δεν είναι οι αρχαίοι αλλά οι Γάλλοι. Από την άλλη πλευρά, και ανεξάρτητα, όλα η κεντρική Αμερική

* Σ.τ.Μ: κάτοικος της Καμπύλ ή Καμπύλιας, περιοχής της βόρειας Αλγερίας.

αλλά και η νότια (βορειοανατολικά), σαπουνίζονται με το ξύλο του Παναμά, το "μπραζιλ", από το οποίο πήρε το όνομά της και η Βραζιλία.

Φροντίδα του στόματος. Τεχνική για να βήχουμε και να αποπύουμε. [...]

Υγιεινή των φυσικών αναγκών. Θα μπορούσα να αναφέρω έναν ατέλειωτο κατάλογο.

Τεχνικές της κατανάλωσης.

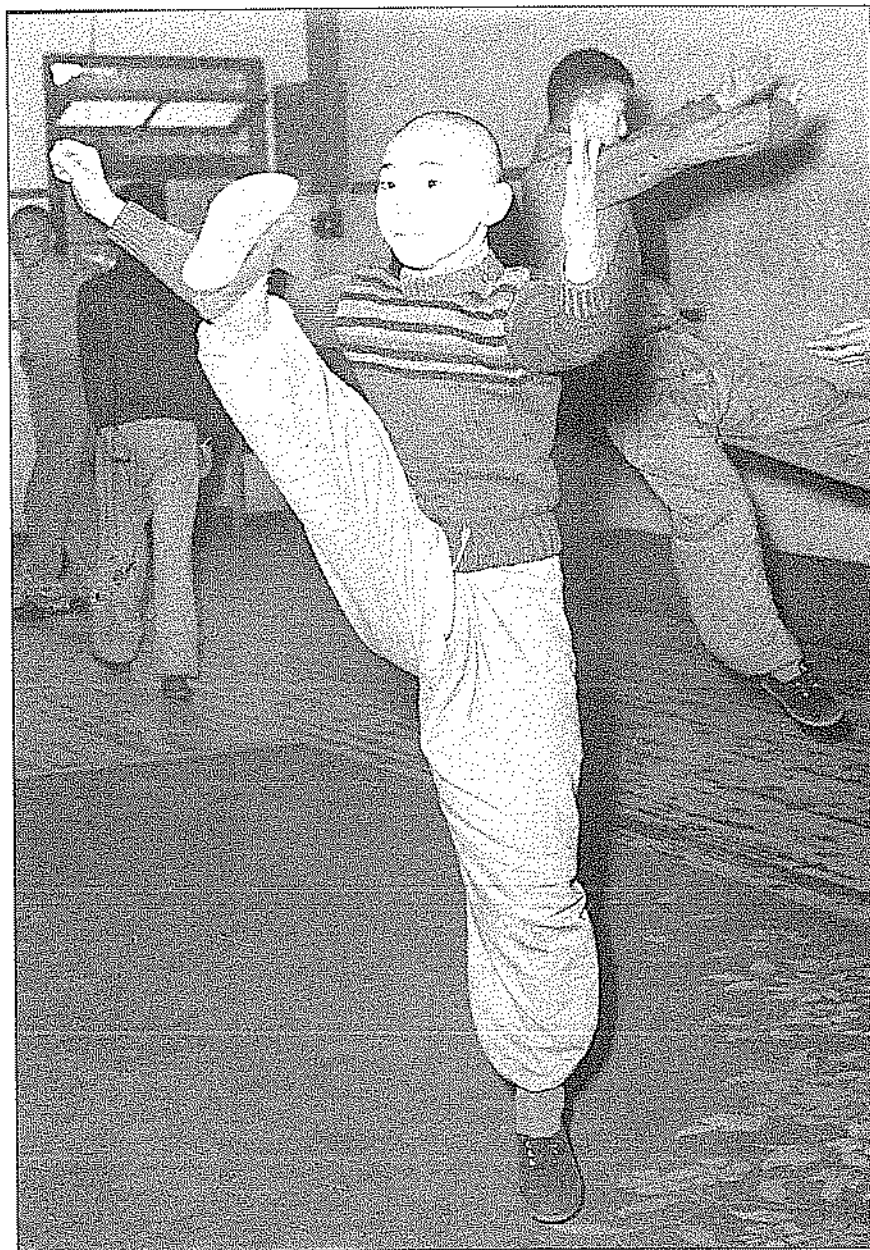
Τροφή. Φαντάζομαι θυμάστε το ανέκδοτο με τον σάχη της Περσίας, που έλεγε ο Χόφντιγκ. Ο σάχης, προσκεκλημένος του Ναπολέοντα του Γ', έτρωγε με τα δάχτυλα· ο αυτοκράτορας επέμενε να χρησιμοποιήσει χρυσό πιρούνι. "Δεν ξέρετε τι απόλαυση χάνετε", απάντησε ο σάχης. Χρήσιμη ή όχι μαχαιριού. [...]

Πόση. Είναι πολύ χρήσιμο να μάθουμε τα παιδιά να πίνουν απευθείας από τη βρύση, από τον πίδακα του νερού κλπ. μικρές γουλιές νερού, να πίνουν χωρίς να ακουμπάνε τα χείλη τους στο δοχείο κλπ.

Τεχνικές αναπαραγωγής. Δεν υπάρχει τίποτα πιο τεχνικό από τις γενετήσιες στάσεις. Ελάχιστοι συγγραφείς τόλμησαν να μιλήσουν για το δύσκολο αυτό θέμα.

Γενικές εκτιμήσεις

[...] Πιστεύω πως η σύλληψη της ιδέας για την εκπαίδευση των ανθρώπων, οι οποίοι επιλέγονται για την αποτελεσματικότητά τους στην επίτευξη ενός συγκεκριμένου σκοπού, υπήρξε μία από τις θεμελιώδεις στιγμές για την ανθρώπινη ιστορία: εκπαίδευση της όρασης, του βαδίσματος - άνοδος, κάθοδος, τρέξιμο. Εκπαιδεύεται προπάντων η ψυχραιμία, η οποία είναι, κυρίως, μηχανισμός επιβράδυνσης, που αποτρέπει τις άτακτες κινήσεις. Η επιβράδυνση επιτρέπει στη συνέχεια τη συντονισμένη αντίδραση με συντονισμένες κινήσεις, προς την κατεύθυνση του σκοπού ο οποίος επιλέγεται. Η αντίσταση στην παρόρμηση του συναισθήματος είναι θεμελιώδες στοιχείο για την κοινωνική και την πνευματική ζωή. Διακρίνει μεταξύ τους τις αποκαλούμενες πρωτόγονες κοινωνίες, τις κατατάσσει ανάλογα με τον τρόπο που εκδηλώνονται οι αντιδράσεις, περισσότερο ή λιγότερο βάνουσο,



Εξω-καθημερινές τεχνικές του σώματος: (επάνω) εκπαιδευόμενος ηθοποιός της Όπερας του Πεκίνου κατά τη διάρκεια της εκπαίδευσης· (κάτω) Ηθοποιός του Κομπούκι, ηθοποιός της Κομέντια ντελ άρτε, μπαλινέζα χορεύτρια, χορεύτρια του Οντίσι.

επιπόλαιο, ασυναίσθητο, ή αντίθετα ιδιαίτερο, εύστοχο, επιβεβλημένο από σαφή συναίσθηση.

Η κοινωνία δεν μεσολαβεί επειδή υπάρχει το ασυνείδητο – η συνείδηση μεσολαβεί χάρι στην κοινωνία. Χάρη στην κοινωνία υπάρχει η σιγουριά των οικείων κινήσεων, η κυριαρχία του συνειδητού στο συναίσθημα και το ασυνείδητο. [...]

Ο φίλος μας ο Γκρανέ έχει ήδη κάνει λόγο για τις μεγάλες έρευνες του στις τεχνικές του Ταοϊσμού, τις τεχνικές του σώματος και συγκεκριμένα της αναπνοής. Έχω μελετήσει αρκετά τα σανσκριτικά κείμενα για τη γιόγκα και γι' αυτό γνωρίζω πως τα ίδια θέματα συναντάμε στην Ινδία. Πιστεύω, ακριβώς, ότι και στο βάθος όλων των απόκρυφων μας καταστάσεων, υπάρχουν τεχνικές του σώματος που δεν έχουν μελετηθεί, που είχαν μελετηθεί όμως άριστα στην Κίνα και την Ινδία από αρχαιοτάτων ετών. Αυτή η κοινωνιο-ψυχο-βιολογική μελέτη του αποκρυφισμού πρέπει να γίνει.

Θεωρώ πως υπάρχουν αδιαμφισβήτητα κάποια βιολογικά μέσα που μπορούν να μας οδηγήσουν «εις μέθεξιν Θεού».

Σπονδυλική στήλη: το πηδάλιο της ενέργειας

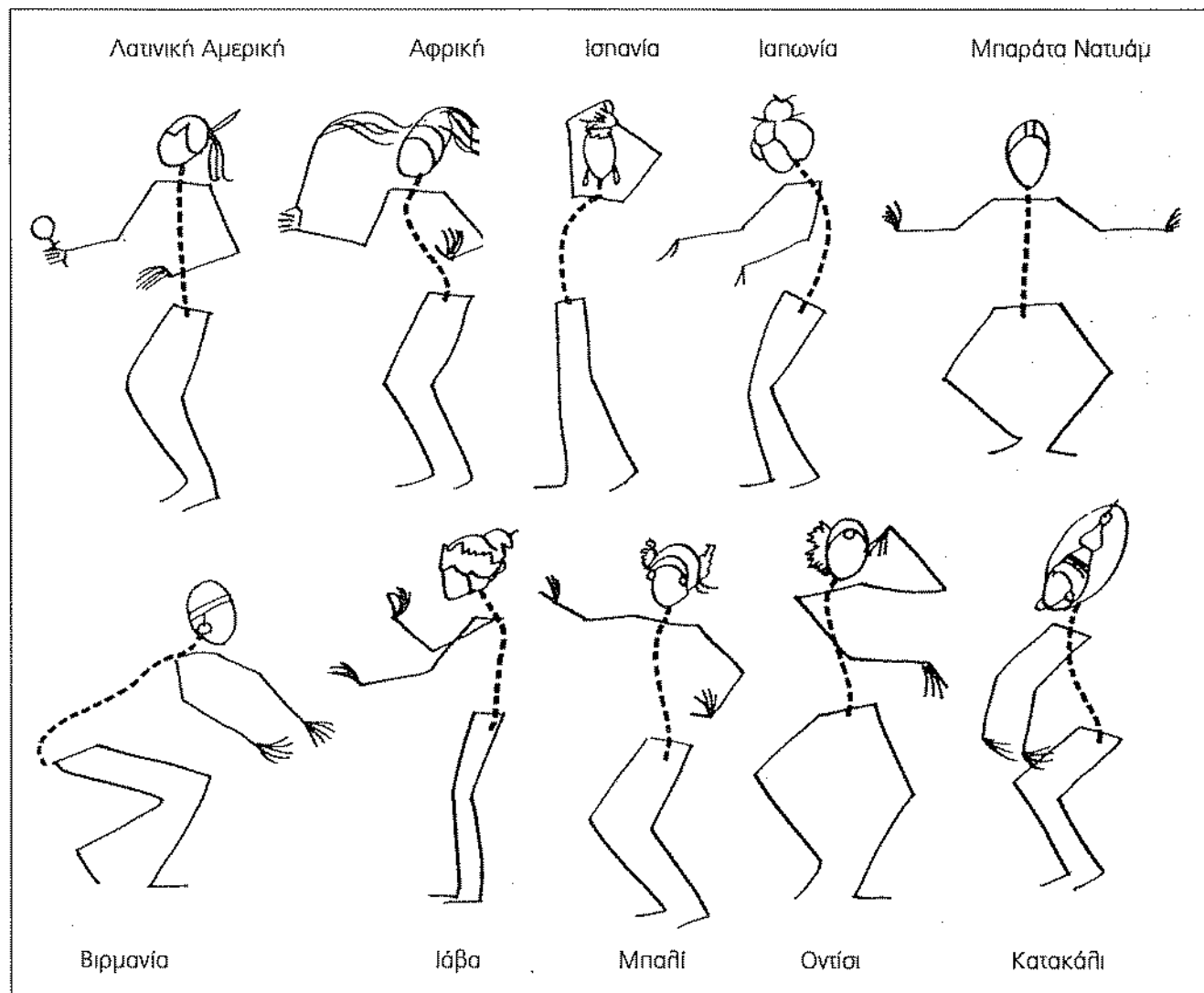
Οι εξω-καθημερινές τεχνικές σκοπεύουν στην αποκάλυψη μιας ποιότητας ενέργειας, η οποία καθιστά τον ιθιοποιό-χορευτή προ-εκφραστικό, του προσδίδει δηλαδή μία υπόσταση, πριν ακόμα ξεκινήσει να εκφράζει κάτι.

Μια αρχή στην οποία σπριζόμαστε για να πετύχουμε αυτή την ποιότητα ενέργειας είναι η αλλοίωση της ισορροπίας (Βλ. Ισορροπία), και ως συνέπιά της, η προσαρμογή της σπονδυλικής στήλης.

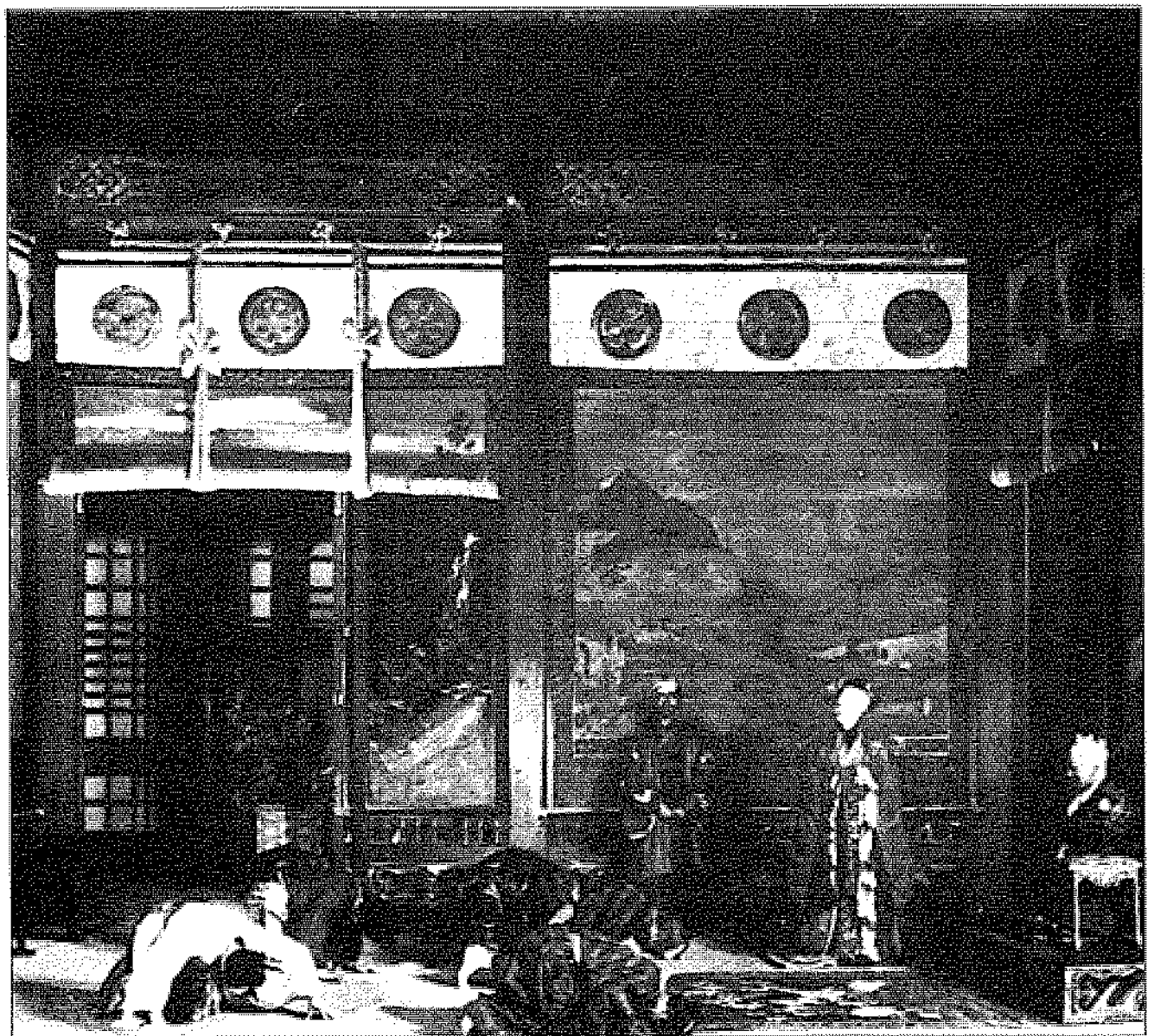
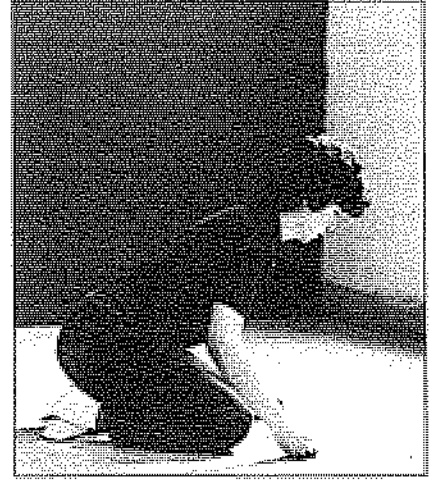
Η ποιότητα του μυϊκού τόνου, η οποία καθορίζει την προ-εκφραστικότητα, συνδέεται άμεσα με τη θέση της σπονδυλικής στήλης και τις κατευθυντήριες δυνάμεις της.

Η σπονδυλική μας στήλη μπορεί να «πέσει», να «καταρρεύσει» υπογραμμίζοντας το βάρος και τη δύναμη της ενέργειας: ο τρόπος όμως με τον οποίο μπορεί να πεsteί, ή να κινηθεί προς τα επάνω, δημιουργεί μια αρχιτεκτονική εντάσεων οι οποίες καθορίζουν την παρουσία του ηθοποιού.

Κάθε εξω-καθημερινή κίνηση του σώματος, η οποία συνδέεται με ένα θεατρικό είδος περισσότερο ή λιγότερο κωδικοποιημένο, βασίζεται στην καθοριστική επιρροή



Θέση της σπονδυλικής στήλης στους χορούς διαφόρων πολιτισμών, όπως τους απεικόνισε η αμερικανίδα χορεύτρια Λα Μέρι. Η Ράσελ Μεριγουέδερ Χιούζ, γνωστή ως χορεύτρια με το όνομα Λα Μέρι (1899-1988), μελέτησε με ιδιαίτερη προσοχή τους εθνικούς χορούς, την τεχνική των οποίων εφόρμωσε και δίδαξε στην Ευρώπη και την Αμερική.



(επάνω) Ιαπωνικός χαιρετισμός σε γονατιστή στάση, σε επίδειξη του Κοσούκε Νομούρα στην ΙΣΤΑ της Βολιέρα (1981): καθημερινή τεχνική που μεταφέρθηκε αυτούσια στο θέατρο. Η σπονδυλική στήλη κυρτωμένη, σε στάση αντίθετη με τη φυσική της, προσδίδει στην πράξη μεγάλη σοβαρότητα.
 (κάτω) Στους ευρωπαϊούς ηθοποιούς που μιμούνται αυτή τη στάση σαν επιφανειακή χορογραφία και χωρίς σωματική συναίσθηση, η σοβαρότητα καταλήγει να φαίνεται σαν δουλοπρέπεια: οι ηθοποιοί του Θεάτρου Βωντβίλ στο Παρίσι (1907) στο έργο *Princesse d'Amour* της Ζυνίτ Γκωτιέ.

μιας ιδιαίτερης στάσης, δηλαδή από τη σπονδυλική στήλη και τα εξαρτήματά της, τον λαιμό, τους ώμους, τη λεκάνη.

Τα θεατρικά είδη ενός πολιτισμού ή διαφορετικών, διακρίνονται μέσω της συμπεριφοράς της σπονδυλικής στήλης και του αποτελέσματος το οποίο προκύπτει από αυτή.

Αν παρατηρήσουμε με προσοχή, μπορούμε να δούμε πως ένας ηθοποιός της Όπερας του Πεκίνου τεντώνει προς τα επάνω τη σπονδυλική του στήλη, ενώ ένας ηθοποιός του Νο έχει μια ελαφρά κύρτωση στο άνω μέρος της σπονδυλικής στήλης και μια άρση στο επίπεδο της πνευλικής χώρας.

Στην Ινδία, στον χορό Μπαράτα Νατυάμ, η σπονδυλική στήλη είναι σε εντελώς κατακόρυφη θέση, και από αυτή τη θέση οι ώμοι και ο λαιμός χρησιμοποιούνται εξολοκλήρου ως δυναμικά στοιχεία που ελέγχουν και κατευθύνουν το ταμπεραμέντο της χορεύτριας. Στην Ινδία πάντα, σε έναν άλλο κλασικό χορό, τον Οντίσι, η σπονδυλική στήλη σχηματίζει μια καμπύλη σε σχήμα «S», λόγω της αλευρικής μετατόπισης των γοφών και της ελαφράς κίνησης του λαιμού προς την αντίθετη κατεύθυνση για να ισορροπήσουν οι ώμοι (Βλ. *τριμπάνγκι* στο κεφ. Αντιθέσεις)

Στην Ιάβα, η καταγωγή του χορού Γουέιανγκ Γουόνγκ ανάγεται στις μαριονέτες· ίσως γι' αυτό η σπονδυλική στήλη είναι ίσια και άκαμπτη, με ανεπαίσθητες κινήσεις από τη βάση προς τα έξω, οι οποίες δίνουν ως αποτέλεσμα ενέργεια που γεννιέται σε κάθε βήμα. Αντίθετα, στο γειτονικό νησί του Μπαλί, η σπονδυλική στήλη κινείται προς τα επάνω όπως στο ινδικό Κατακάλι. Παρόλο που δεν συμμετέχει στην περίπτωση αυτή η πύελος, τα στολίσια στην κόμμωση τρέμουν, χάρη στις γρήγορες κινήσεις του λαιμού.

Κάθε εξω-καθημερινή κίνηση είναι συνέπεια μιας αλλαγής του σημείου ισορροπίας η οποία χαρακτηρίζει την καθημερινή τεχνική. Η αλλαγή αυτή ουσιαστικά επηρεάζει τον θώρακα, δηλαδή το μέσον συγκράτησης του άνω μέρους του σώματος, και την πύελο, δηλαδή το μέσον με τον οποίο περπατάμε και στεκόμαστε στον χώρο.

Η βουβή κραυγή

Στο τέλος της τρίτης σκηνής του έργου του Μπερτολτ Μπρεχτ *Η Μάνα Κουράγιο και τα παιδιά της*, οι στρατιώτες φέρνουν στη σκηνή το πτώμα του Σβάιτσερκα: υποπτεύονται πως είναι γιος της Μάνας Κουράγιο αλλά δεν είναι σίγουροι γι' αυτό. Πρέπει λοιπόν να τον αναγνωρίσει εκείνη. Σύμφωνα με το κείμενο του Μπρεχτ, όταν τοποθετούν μπροστά της το σώμα του γιου της, η Μάνα Κουράγιο γνέφει δυο φορές με το κεφάλι της και δεν το αναγνωρίζει. Τότε οι στρατιώτες παίρνουν το πτώμα για να το θάψουν σε έναν ομαδικό τάφο.

Η Έλεν Βάιγκελ, η μεγαλύτερη ερμηνεύτρια των γυναικείων ρόλων του Μπρεχτ, όταν έπαιζε αυτή τη σκηνή, έμνε ακίνητη· κουνούσε το κεφάλι της γνέφοντας αρνητικά, και όταν οι στρατιώτες την υποχρέωναν να ξανακοιτάξει, αρνιόταν για δεύτερη φορά με ένα βλέμμα απλανές και χαμένο. Όταν όμως οι στρατιώτες απομάκρυναν

το πτώμα, η Βάιγκελ γύριζε το κεφάλι της από την άλλη μεριά και άνοιγε διάπλατα το στόμα της σε ένα είδος «βουβής κραυγής».

Ο Τζωρτζ Στάνερ, που είδε τη Βάιγκελ στο Βερολίνο, αφηγείται: «Γύρισε το κεφάλι της από την άλλη μεριά και άνοιξε διάπλατα το στόμα της, όπως ακριβώς το άλογο που ουρλιάζει στη *Γκερνίκα* του Πικάσο. Βγήκε ένας ήχος σκληρός και τρομακτικός, απεριγράπτος. Στην πραγματικότητα όμως δεν υπήρξε ήχος. Κανένας. Ήταν ο ήχος της απόλυτης σιωπής. Μίας σιωπής που φώναζε και φώναζε σε ολόκληρο το θέατρο, και ανάγκασε το κοινό να σκύψει το κεφάλι του, σαν να το χτύπησε ξαφνικά μια ριπή ανέμου». (Τζ. Στάνερ, *Ο θάνατος της τραγωδίας*, 1961)

Ως εδώ έχουμε την εντύπωση ενός θεατή. Ας δούμε τώρα και την ίδια τη δουλειά της Βάιγκελ, όπως την ανασυνθέτει ένας ιστορικός του θεάτρου: «Η Βάιγκελ έπαιζε περιτριγυρισμένη από σύμβολα, ένα κάρφ που ήταν μισό πολεμική μηχανή και μισό παζάρι, πάνω σε ένα περιστρεφόμενο σκηνικό, που συμβόλιζε τον κόσμο της Κουράγιο και κάθε φορά την τοποθετούσε σε μια διαφορετική θέση στον χώρο. Κατάφερε να μη τη συνθλίψει το περιβάλλον, γιατί, σαν ηθοποιός που είχε δουλέψει με τον Πισκάτορ, ήξερε, πως για να πολεμήσει το αφηρημένο, έπρεπε να αναδείξει τη φυσική υπόσταση του ρόλου, τη δημιουργικότητα του ίδιου του σώματός της μέσα στην κατάσταση.

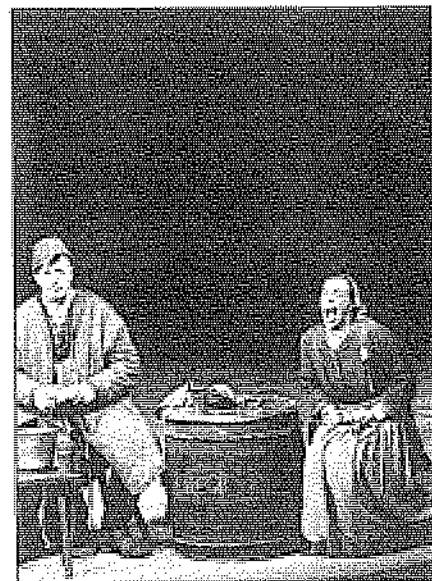
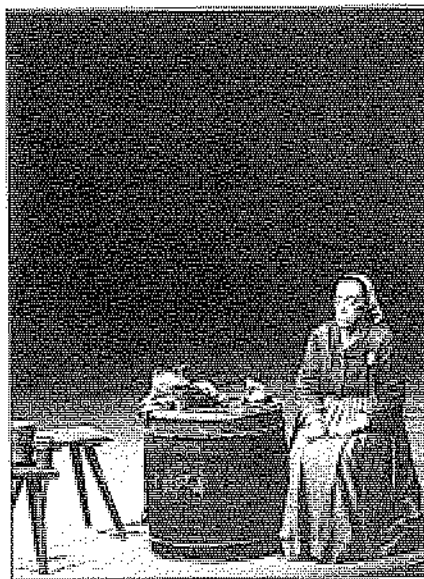
Άρχισε να πειραματίζεται με μια μέθοδο την οποία ο Μπρεχτ θα εφάρμοζε αργότερα σε όλο το θέατρό του, το *Ανσάμπλ*: περνούσε συνεχώς όλο τον ρόλο με ερμηνευτικές σκιαγραφήσεις, με προσεγγίσεις οι οποίες δεν είχαν ακόμα οριστική μορφή, αδιαφορώντας για το ότι φαινόταν πως καθυστερούσε σε σύγκριση με τους άλλους ηθοποιούς· και κάποια στιγμή η δουλειά αυτή άρχισε να καρποφορεί. Στην πρεμιέρα η Βάιγκελ, είχε στη διάθεσή της ένα καμβά από εκατό περίπου στάσεις, αφηγηματικές λεπτομέρειες και πόζες, οι οποίες αποκάλυπταν τις σχέσεις της Κουράγιο με τα άλλα πρόσωπα: περισσότερες πόζες και λεπτομέρειες θα εμφανίζονταν μετά την πρεμιέρα· η στάση του τρομακτικού πόνου, η αλυσμονήτη εικόνα της Βάιγκελ με το στόμα ανοιγμένο διόπλατα χωρίς κραυγή, παρουσίασε ύστερα από πολλές παραστάσεις, όταν από το υποσυνείδητο της ηθοποιού αναδύθηκε μια αρχέγονη φιογούρα, όμοια με ινδιάνες που θρηνούσε τον φόνο του γιου της.» (Κλαούντιο Μελντολέζι, *Ο Μπρεχτ στην πρόβα* στο έργο των Κ. Μελντολέζι-Α. Ολίβι, *Ο Μπρεχτ σκηνοθετεί*)

Για την παράσταση αυτή, στο ημερολόγιο του βοηθού του Μπρεχτ, Χανς Μπούνγκε, διαβάζουμε: «Η Βάιγκελ, για παράδειγμα, είχε δημιουργήσει το περσότιμα της Μάνας Κουράγιο όχι με υποθετικούς πειραματισμούς, αλλά φορώντας από την αρχή τη φούστα και τις κάλτσες του ρόλου».

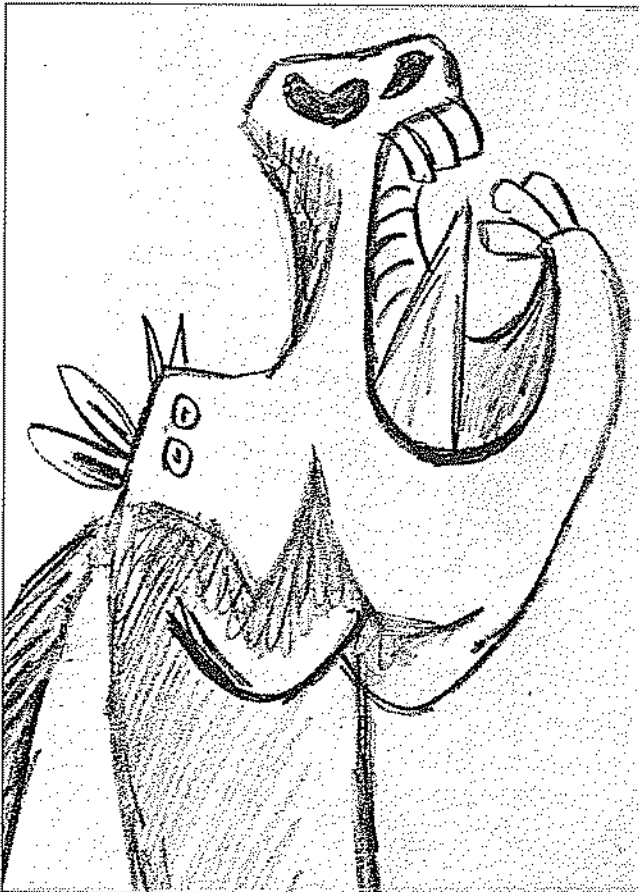
Όπως φαίνεται καθαρά στις φωτογραφίες, όλη η ενέργεια της Βάιγκελ στη σκηνή της βουβής κραυγής βασίζεται σε μια αλλοίωση της σπονδυλικής στήλης με την οποία φαίνεται πως μπορεί να αποδώσει τη δύναμη που αντιστοιχεί σε μια κραυγή.

Η συναισθησιμότητα ότι η σπονδυλική στήλη έχει συγκινησιακή βαρύτητα, αλλά προπάντων αυτή η προσοχή στις συγκεκριμένες σωματικές λεπτομέρειες, συνδυάζονται καθαρά και στο παρακάτω επεισόδιο, το οποίο αφηγείται η ίδια η Βάιγκελ στον Έκεχαρντ Σαλ, συνάδελφό της στο Μπερλίνερ Ανσάμπλ: «Το 1925, νέα ακόμα, έπαιζε με τον μεγάλο Άλμπερτ Μπάσερμαν στα *Στηρήγματα της κοινωνίας* του Ίψεν. Σε μια σκηνή που εμφανιζόταν κι εκείνη, εκείνος μάθαινε τη μια καταστροφική είδηση μετά την άλλη: νεκρός ο πατέρας του, νεκρή η μητέρα του, νεκρά τα παιδιά του, όλα ξαφνικά, σαν κεραυνός εν αιθρία. Για να ακούσει τις τρομερές αυτές ειδήσεις ο Μπάσερμαν έπαιρνε μια στάση με την πλάτη γυρισμένη στο κοινό. Μια μέρα η Έλεν του είπε επιτιμητικά ότι το πρόσωπό του, που δεν ήταν στραμμένο προς το κοινό, όχι μόνο παρέμενε ανέκφραστο, αλλά εξέφραζε και προσωπικά του συναισθήματα, έφτανε στο σημείο να της κλείνει το μάτι. Εκείνος της απάντησε: «Και τι πειράζει, το πρόσωπό μου δεν το βλέπει το κοινό». Έπαιζε τη σκηνή αυτή με την πλάτη, αποκλειστικά και μόνο με την πλάτη. Κάθε συμφορά που τον χτυπούσε, κατάφερνε να στιγματίζει την πλάτη του».

(Έκεχαρντ Σαλ, *Η θεατρική μου σχολή*)



Η «βουβή κραυγή» της Έλεν Βάιγκελ (1900-1973) στο έργο του Μπέρτολτ Μπρεχτ *Η Μάνα Κουράγιο και τα παιδιά της*, στο Μπερλίνερ Ανσάμπλ (1949). Η ένταση της κραυγής υποδηλώνεται με τις ποικίλες εντάσεις της σπονδυλικής στήλης.



(επάνω) Η τρίτη εκδοχή για το «κεφάλι του αλόγου που χλιμιντρίζει» του Πικάσο (1937): προσχέδιο για τη *Γκερνίκα* (Μουσείο Ρέινα Σοφία, Μαδρίτη).
(κάτω) Η «βουβή κραυγή» της Έλεν Βάιγκελ.

Στην πρώτη δημόσια σύνοδο της ISTA στη Βόννη πραγματοποιήθηκε ένα διεθνές συμπόσιο (24-26 Οκτωβρίου 1980) στο οποίο συμμετείχαν επιστήμονες από διάφορα μέρη. Κατά τη διάρκεια των εργασιών, ο Γέρζι Γκροτόφσκι, ο θεμελιωτής της σύγχρονης έρευνας για τον ηθοποιό, παραχώρησε στον Φράνκο Ρουφίνι αυτές τις σκέψεις σχετικά με τις απόψεις που εξέφρασε ο Εουτζένιο Μπάρμπα.

Πραγματιστικοί νόμοι

Γέρζι Γκροτόφσκι

Ο Μπάρμπα διατύπωσε τις τρεις βασικές αρχές στον τομέα της τεχνικής, ας πούμε, δουλειάς του ηθοποιού. Σε γενικές γραμμές, είπε πως η τεχνική του ηθοποιού είναι μια εξω-καθημερινή τεχνική του σώματος. Σε κάθε πολιτισμό υπάρχει πάντα μια καθημερινή τεχνική του σώματος, όπως έχει προσδιοριστεί από τον γάλλο ανθρωπολόγο Μαρσέλ Μωσ, και υπάρχει και μια τεχνική εξω-καθημερινή, την οποία εγώ θα ονόμαζα τεχνική διεύρυνσης. Υπάρχουν τεχνικές ενσωμάτωσης, όπως για παράδειγμα η γιόγκα· υπάρχουν και άλλες, εξω-καθημερινές και αυτές, που είναι τεχνικές διεύρυνσης ενός βιο-κοινωνιολογικού φαινομένου.

Όταν βλέπουμε πώς περπατάει ένας ηθοποιός του θεάτρου Νο, σέρνοντας πάντα τα πόδια του, που εφάπτονται απόλυτα στο έδαφος, έχουμε στην πραγματικότητα διεύρυνση κάποιας κατάστασης που τη συναντάμε στην κανονική μορφή βαδίσματος αυτού του πολιτισμού. Αυτό το θεωρώ πολύ σημαντικό. Ο Μπάρμπα προσδιορίζει με σαφή πρακτικό τρόπο τη διαφορά ανάμεσα στην καθημερινή και την εξω-καθημερινή τεχνική, αντιμετωπίζοντας το εξω-καθημερινό ως παράγοντα διεύρυνσης. Όταν λοιπόν ο Μπάρμπα συγκρίνει τις καθημερινές τεχνικές διαφόρων πολιτισμών της Ανατολής με τις εξω-καθημερινές τεχνικές του ηθοποιού σε συνθήκες παράστασης, βλέπει συγκεκριμένους νόμους, αντικειμενικούς, για να το πούμε έτσι, που αξίζει να τονιστούν.

Από επιστημονική άποψη είναι εύκολο να αρχίσει μια ατέλειωτη πολεμική, θα ήταν όμως λάθος, ή μάλλον ελάχιστα ωφέλιμο, γιατί στην πραγματικότητα οι νόμοι για τους οποίους κάνει λόγο ο Μπάρμπα είναι νόμοι πραγματιστικοί. Αυτό που εννοεί είναι ότι αν συμπεριφερθούμε με έναν συγκεκριμένο τρόπο, θα έχουμε συγκεκριμένα αποτελέσματα. Αυτό είναι το πρόβλημα με τους πραγματιστικούς νόμους. Οι πραγματιστικοί νόμοι μας λένε πώς πρέπει να συμπεριφερόμαστε για να φτάνουμε σε βέβαιες καταστάσεις, ή να πετύχουμε βέβαια αποτελέσματα, ή να κάνουμε συγκεκριμένες, αναγκαίες συνδέσεις. Δεν λένε ότι ένα πράγμα λειτουργεί με έναν καθορισμένο τρόπο.

Λένε: πρέπει να συμπεριφερόμαστε με έναν καθορισμένο τρόπο. Ο Μπάρμπα καθιέρωσε τρεις πραγματιστικούς νόμους. Θέλω να το τονίσω, γιατί στη διάρκεια του συμποσίου υπήρξε μια αναμφίβολη πρόθεση πολεμικής εκ μέρους κάποιων διανοούμενων για το τι είναι οι νόμοι. Το είπα ήδη, είναι νόμοι πραγματιστικοί: ένα πράγμα συμβαίνει

με ένα συγκεκριμένο τρόπο, αν συμπεριφέρομαι με έναν συγκεκριμένο τρόπο. Το θέμα δεν είναι να αναλύσουμε πώς συμβαίνει ένα πράγμα, αλλά τι πρέπει να κάνουμε με σκοπό να συμβεί κάτι συγκεκριμένο.

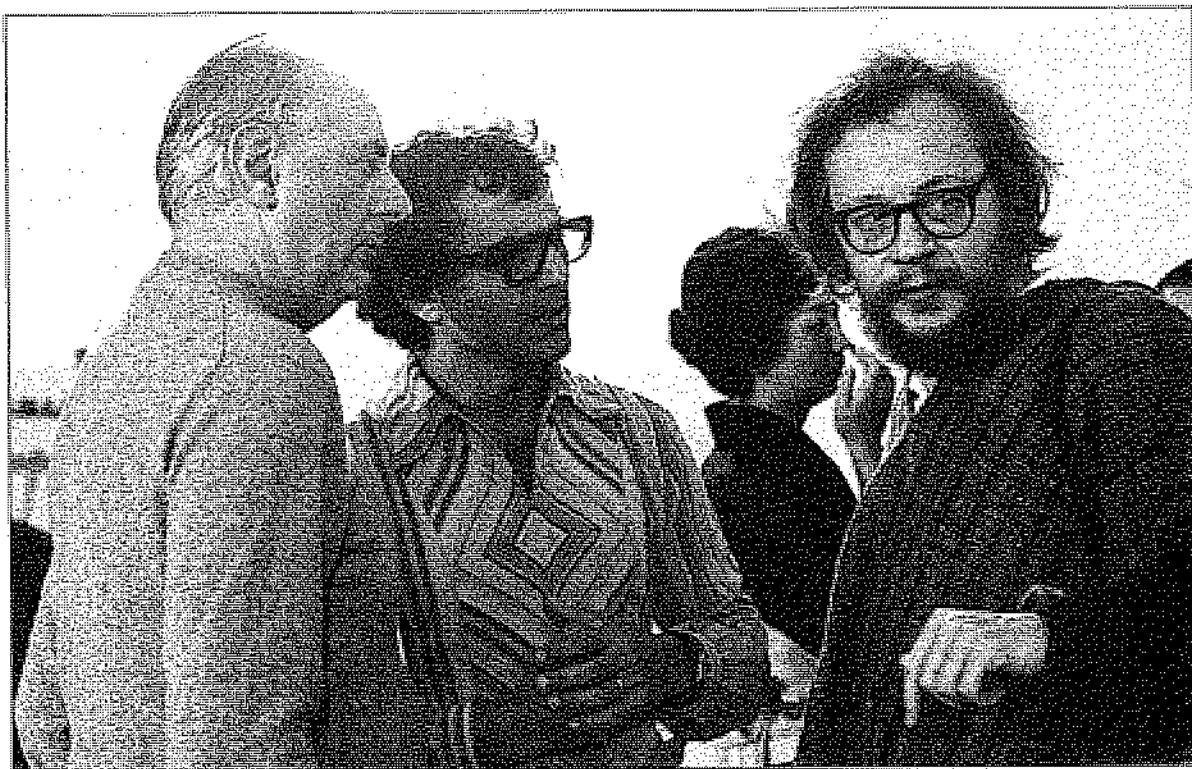
Ο πρώτος νόμος για τον οποίο μιλάει ο Μπάρμπα είναι ο νόμος της ισορροπίας του σώματος, ο οποίος στις εξω-καθημερινές τεχνικές φτάνει σε ένα επίπεδο εντελώς διαφορετικό. Απορρίπτει μια ισορροπία, θα λέγαμε, εύκολη, εύκολη γιατί την έχουμε ενοματώσει από την παιδική μας ηλικία, για να βρει ένα άλλο επίπεδο ισορροπίας το οποίο, αν μπορούμε να το πούμε έτσι —είναι μια δική μου παρατήρηση— οδηγεί στη διεύρυνση της κατάστασης κανονικής ισορροπίας. Μπορούμε να πούμε πως είναι μια ειδική ισορροπία ή μια «ισορροπία πολυτελείας», όπως λέει ο Μπάρμπα.

Ο δεύτερος νόμος είναι ο νόμος της αντίθεσης ως προς την κατεύθυνση των κινήσεων ή την κατεύθυνση των παρορμήσεων. Όταν ένα μέρος του σώματος εκτελεί μια παρόρμηση προς μια κατεύθυνση, ένα άλλο μέρος εκτελεί μια παρόρμηση προς μια άλλη κατεύθυνση, και το γεγονός αυτό προκαλεί ενδιαφέροντα αποτελέσματα στο επίπεδο των μυών, και ειδικά στο επίπεδο της μυϊκής συστολής και χαλάρωσης. Αυτό είναι πολύ σημαντικό. Σε κάποιες σχολές εκπαίδευσης των πθοποιών λέγεται πως το μυστικό είναι στη χαλάρωση. Το μυστικό όμως δεν βρίσκεται στη χαλάρωση: βρίσκεται σε μια εξέλιξη της ενόπτιας ανάμεσα στη συστολή και τη χαλάρωση. Στον πθοποιό που έχει χαλαρώσει εντελώς, δεν συμβαίνει τίποτα, και επιπλέον, οι εντελώς τυφλές συστολές, που είναι οι νευρωτικές συστολές, είναι —όπως γνωρίζουμε καλά— εμπόδιο. Υπάρχει όμως ένα αναμφισβήτητο παιχνίδι συστολών και χαλαρώσεων, το οποίο, ενώ πραγματοποιείται και στην καθημερινή ζωή, διευρύνεται σε αυτές τις συν-

θήκες πολυτελείας, όπως ονομάζει ο Μπάρμπα τις συνθήκες παράστασης. Εκεί υπάρχει, πράγματι, το πρόβλημα των αντίθετων κατευθύνσεων μέσα σε μια και μόνη στιγμή, μέσα στο σώμα όμως, αν εκτελείται μια παρόρμηση προς τα αριστερά, εκτελείται ταυτόχρονα μια αντίρροπη παρόρμηση προς τα δεξιά, και το ίδιο συμβαίνει προς τα επάνω και προς τα κάτω, εμπρός ή πίσω. Αυτό υπάρχει στην κανονική ζωή, στις καθημερινές πρακτικές: στις συνθήκες της παράστασης όμως, υπάρχει μια ακραία διεύρυνση, και αυτή η διεύρυνση είναι που δημιουργεί κάτι το οποίο έχει βεβαίως μια άλλη ποιότητα.

Το παιχνίδι ανάμεσα σε αντίθεση, συστολή και χαλάρωση, αντίρροπες κατευθύνσεις των παρορμήσεων, φτάνει τελικά να γίνει τόσο ακραίο, ώστε ο άνθρωπος μέσα στο πλαίσιο της φυσιολογίας του να μετατρέπεται σε σημείο. Το σημαντικότερο όμως είναι πως η κατάσταση αυτή επιτυγχάνεται με συνειδητή εκπαίδευση και προσπάθεια, και ταυτόχρονα, εναρμονίζεται με τους νόμους της φυσιολογίας: πως είναι ένα σημείο που προκύπτει από τη διεύρυνση των βιολογικών νόμων αλλά και των κοινωνικών επιρροών. Η διεύρυνση λαμβάνει χώρα και στα δύο επίπεδα.

Ο τρίτος πραγματιστικός νόμος είναι πως η εξέλιξη της πράξης που έχει εκτελέσει ο πθοποιός, μπορεί να πραγματοποιηθεί και να παρατηρηθεί από την πλευρά της ενέργειας στον τόπο ή της ενέργειας στον χρόνο (η ορολογία είναι ιαπωνική). Προφανώς μπορεί και πάλι να αρχίσει μια διαμάχη σχετικά με την ορολογία, για το τι είναι ενέργεια στο χώρο ή ενέργεια στο χρόνο. Ωστόσο η διαφορά είναι απλή. Πρόκειται ή για εκδύλωση της εξέλιξης στην κίνηση, ως κινητική ποιότητα η οποία συντελείται στο χώρο, ή για συμπίεση του βασικού στοιχείου μιας κίνησης η οποία μπορεί να πραγματοποιηθεί στον χώρο, για



Ο Ντάριο Φο, Εουτζένιο Μπάρμπα και Γέρτζι Γκροτόφσκι στην ΙΣΤΑ της Βολιέρα (1981).

απόκρυφή του κάτω από το δέρμα. Οι παρορμήσεις της κίνησης ξεκινούν, αλλά μετά ανακόπτονται. Φαίνεται έτσι πως το σώμα είναι ζωντανό και πως κάτι συμβαίνει στο χώρο, αλλά είναι σαν να συγκρατείται από το δέρμα: το σώμα είναι ζωντανό, κάνει κάτι το οποίο είναι εξαιρετικά ακριβές, όμως μόνο στο επίπεδο του χρόνου φαίνεται αυτό το ποτάμι που περνάει: η κινητική στον χώρο περνάει σε δεύτερο πλάνο. Αυτή είναι η ενέργεια στον χρόνο. Υπάρχουν ακόμα υποκατηγορίες νόμων, όπως για παράδειγμα εκείνος ο οποίος θα μπορούσε να ονομαστεί νόμος της αντι-παρόρμησης, αντι-κίνησης, τον οποίο ο Μπάρμπα ονομάζει με τον σκανδιναβικό όρο *sats* (έκρηξη). Και αυτό επίσης είναι πολύ σωστό, υπάρχει. Μπορεί να πραγματοποιηθεί σε διαφορετικά επίπεδα σαν ένα είδος οικωπής πριν από την κίνηση, ένα είδος οικωπής που τη συμπληρώνει η δύναμη, ή μπορεί να πραγματοποιηθεί σαν ένα είδος ανακοπής της δράσης σε μια συγκεκριμένη στιγμή.

Sats

Αποτέλεσμα του *sats* είναι πως ό,τι φαίνεται, ό,τι συμβαίνει, να έχει το χρόνο να αφομοιωθεί: εξαιτίας του *sats* καταλαβαίνουμε ταυτοχρόνως ότι η διαδικασία είχε τον χρόνο να αφομοιωθεί ως μορφή, και η μορφή εδώ εννοείται ως *shape*. Πώς μπορούμε όμως να το μελετήσουμε αυτό μέσα στις διαφορετικές εξω-καθημερινές τεχνικές, στις συνθήκες της παράστασης; Φαίνεται πως υπάρχουν διαφορές ανάμεσα στους μπαλινέζους ερμηνευτές, τους ιάπωνες ηθοποιούς και τα ποικίλα είδη που απαρτίζουν το κλασικό ινδικό θέατρο. Ο Μπάρμπα πήρε ως σημείο εκκίνησης αυτές τις ειδικεύσεις των ασιατών ηθοποιών για να επιχειρήσει μια πραγματιστική ανάλυση. Μπορούμε να πούμε πως καθένα από αυτά τα είδη υπόκρισης στο κλασικό ανατολικό θέατρο, συνδέεται με μια καθημερινή τεχνική του σώματος, υπάρχει όμως μια φυσική βάση που μας κάνει να θεωρούμε πιστευτό αυτό που βλέπουμε. Αν αλλάξει η τεχνική του σώματος, αλλάζει από την κοινωνική άποψη, παραμένει όμως αμετάβλητη μέσα στην ίδια βιολογική πραγματικότητα. Σε κάθε είδος του ασιατικού θεάτρου υπάρχει μια ειδικευση εξαιρετικά εμπεδωμένη, πολύ συνειδητή, που είναι μια εξω-καθημερινή τεχνική διεύρυνσης, και η ιδιαίτερη αυτή τεχνική, έχει ένα πολύ περιορισμένο πεδίο δυνατοτήτων. Γι' αυτό, αν η ενέργεια είναι ίδια για διαφορετικές εξω-καθημερινές τεχνικές στις συνθήκες της παράστασης, παρά τις διαφορετικές ειδικεύσεις, προφανώς μπορούμε να συμπεράνουμε πως οι νόμοι είναι *tout court*² να λειτουργήσουν.

Στο ευρωπαϊκό θέατρο δεν υπάρχει μια κωδικοποίηση της τέχνης του ηθοποιού. Ο ηθοποιός αυτοσχεδιάζει, αυτό που βγαίνει προς τα έξω όμως είναι τα στερεότυπα της καθημερινής ζωής, ή ένας παρεξηγημένος αυθορμητισμός με βάση τον οποίο το να είναι αυθόρμητοι σημαίνει να είναι πρωτόγονοι, να κινούνται με τρόπο απότομο, να φωνάζουν, να ορμούν, να αγκαλιάζονται. Στην πραγματικότητα ο αυτοσχεδιασμός αρχίζει μόνο

όταν ο ηθοποιός μπαίνει σε όρια πολύ ακριβή και συγκεκριμένα. Για παράδειγμα, η Ίμπεν επικεντρώθηκε μόνο στον τρόπο με τον οποίο περπατάει η Κατρίν, η μουγκή κόρη της Μάνας Κουράγιο [ο Γκροτόφσκι αναφέρεται στην παράσταση *Φεγγάρι και σκοτάδι*, που παρουσιάστηκε από την ηθοποιό Ίμπεν Νάγκελ Ρασμούσεν στη διάρκεια του διεθνούς συμποσίου]. Εκείνη τη στιγμή ο ηθοποιός μπορεί να υπερβεί τη βιολογική και κοινωνική του αντικειμενικότητα και να φτάσει σε μια προσωπική υποκειμενικότητα, και τη στιγμή εκείνη που η αντικειμενικότητα και η υποκειμενικότητά του ενώνονται ο ηθοποιός ζωντανεύει. Μπορούμε να πούμε πως δεν υπάρχει ελευθερία αν δεν πληρώσουμε το τίμημα του ασκητισμού. Ο ασκητισμός αυτός όμως δεν σημαίνει μυστικισμό ή θρησκευτικότητα, αλλά έχει συγκεκριμένη οπμασία, κάτι σαν περιορισμό του εγώ.

Στο πεδίο του θεάτρου αυτή είναι η αποστολή του σκηνοθέτη. Θα έλεγα ότι ο σκηνοθέτης στη δουλειά του πρέπει να παρουσιάζει και τον θετικό πόλο. Από τη μια πλευρά πρέπει να ακολουθεί αυτό που ονόμασα αρνητική οδό (via negativa), δηλαδή να εξαλείφει τα εμπόδια που παρουσιάζονται στον ηθοποιό, από την άλλη πλευρά όμως πρέπει να είναι θετικός, να παρέχει στον ηθοποιό πολύ σαφή και συγκεκριμένα θέματα. Στην περίπτωση αυτή ο ηθοποιός έχει μια αφετηρία για τον αυτοσχεδιασμό του.

Λόγος και βίος

Όταν μιλάω για βιο-κοινωνική υποκειμενικότητα και αντικειμενικότητα, μιλάω και για το πρόβλημα του *λόγου* και του *βίου*. Υπάρχει *λόγος*, υπάρχει και *βίος*: ο *λόγος* συνδέεται με τον αφηγηματικό, αναλυτικό διάλογο. Με διαφορετικό τρόπο, το πρόβλημα του *λόγου* το έχει και ο ασιατικός ηθοποιός. Μέσω του σώματός του ο ασιατικός ερμηνευτής, εκφράζει, με την παράδοσή του, λόγια, φράσεις, διαλόγους, είναι λοιπόν *λόγος*. Εξαιτίας της πανίσχυρης παράδοσής του όμως, ο *λόγος* του μοιάζει να έχει διατηρήσει κάποιες αρχές του *βίου*, και για αυτό ο ασιατικός ηθοποιός μάς δίνει την εντύπωση πως είναι ζωντανός. Ο *λόγος* και ο *βίος* εκπροσωπούν τον διχασμό. Γι' αυτό είναι πολύ επικίνδυνο να μιλήσουμε για την εκφραστικότητα του ηθοποιού. Ο Μπάρμπα έχει απόλυτο δίκιο όταν μιλάει για προ-εκφραστικό επίπεδο του ηθοποιού. Αν ο ηθοποιός εκφράζεται, *θέλει* να εκφράζεται. Επομένως έχουμε πάλι έναν διαχωρισμό. Υπάρχει ένα μέρος που διατάζει και ένα μέρος που εκτελεί τις διαταγές. Αληθινή έκφραση, αν μπορούμε να μιλήσουμε για κάτι τέτοιο, έχει το δέντρο.

Υπάρχει μια βαθιά σχέση ανάμεσα σε αυτό που κάνει ο Μπάρμπα με την ΙΣΤΑ κι εγώ με το «Θέατρο των παιγών», και αυτή η σχέση ουνίσταται στο ότι και οι δυο ασχολούμαστε με διαπολιτισμικά φαινόμενα. Ο πολιτισμός, κάθε πολιτισμός, καθορίζει την υποκειμενική βιο-κοινωνική βάση, αφού κάθε πολιτισμός συνδέεται με καθημερινές τεχνικές του σώματος. Είναι λοιπόν σημαντικό να παρατηρήσουμε ποια στοιχεία παραμένουν σταθερά όταν οι πολιτισμοί διαφέρουν, τα διαπολιτισμικά στοιχεία.

2 Σ.τ.Μ.: απλό

Τα χέρια μιλάνε, τα δάχτυλα είναι γλώσσες και η σιωπή τους εκκωφαντική. Aurelio Cassiodoro

Όπου κινείται το χέρι, τα βλέμματα το ακολουθούν, όπου πάνε τα βλέμματα τα ακολουθεί η σκέψη, όπου πάει η σκέψη την ακολουθεί το συναίσθημα, όπου πάει το συναίσθημα, εκεί είναι το ράζα Nandikeshvara

Στο έργο του Ροντέν υπάρχουν χέρια, μικρά αυτόνομα χέρια που, χωρίς να ανήκουν σε ένα σώμα, έχουν ζωή. Χέρια που υψώνονται, οργισμένα και θυμωμένα, χέρια που τα πέντε τους δάχτυλα μοιάζουν να ουρλιάζουν σαν πέντε λαίμοι ενός μολοσσού της κόλασης. Χέρια που περπατούν, που κοιμούνται, που ξυπνούν πάλι χέρια εγκληματικά, φορτωμένα με κληρονομικά ελαττώματα, και χέρια κουρασμένα, δίχως θέληση για, που κείτονται τσακισμένα σε μια γωνιά σαν άρρωστα ζώα, και ξέρουν πως κανείς δεν θα έρθει να τα βοηθήσει. Τα χέρια όμως είναι πάντα ένας σύνθετος οργανισμός, ένα δέλτα στο οποίο συρρέει ατέλειωτη ζωή από πηγές μακρινές, για να χυθεί στο μεγάλο ρεύμα της δράσης. Τα χέρια έχουν μια ιστορία, έναν πολιτισμό, μια ξεχωριστή ομορφιά τους παραχωρείται το δικαίωμα να έχουν δική τους ανάπτυξη, δικές τους επιθυμίες, συναισθήματα, καριότιστα και πάθη. R.M. Rilke



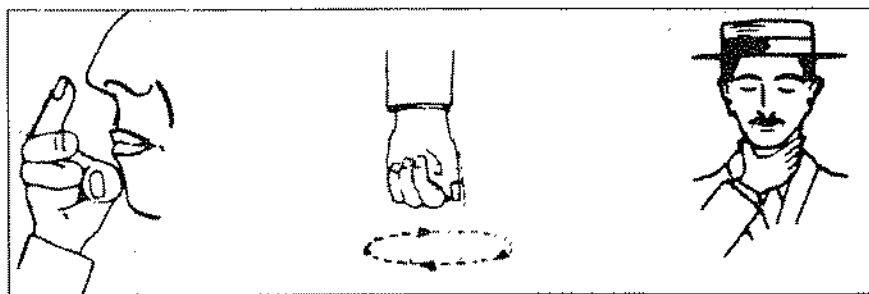
Haandalfabet.

Aa	Bb	Cc	Dd
Ee	Ff	Gg	Hh
Ii	Jj	Kk	Ll
Mm	Nn	Oo	Pp
Qq	Rr	Ss	Tt
Uu	Vv	Xx	Yy
Zz	aa	bb	



Φυσιολογία και κωδικοποίηση των χεριών

Η κωδικοποίηση (ο καθορισμός χειρονομιών, στάσεων, κινήσεων μέσω ενός κώδικα) μπορεί να θεωρηθεί ως το πέρασμα από μια τεχνική καθημερινή σε μια εξω-καθημερινή μέσω ενός ισοδύναμου (βλ. Ισοδυναμία). Αυτή η προοπτική της κωδικοποίησης γίνεται προφανής όταν μελετάμε για την κωδικοποίηση των χεριών στους διάφορους παραδοσιακούς θεατρικούς πολιτισμούς της Ανατολής: ο αυτοός το χέρι, είτε έχει κάποια σημασία, όπως για παράδειγμα στο *mudra* των Ινδών, είτε δεν έχει σημασία (ή την έχει χάσει), όπως στην περίπτωση των χορευτών του



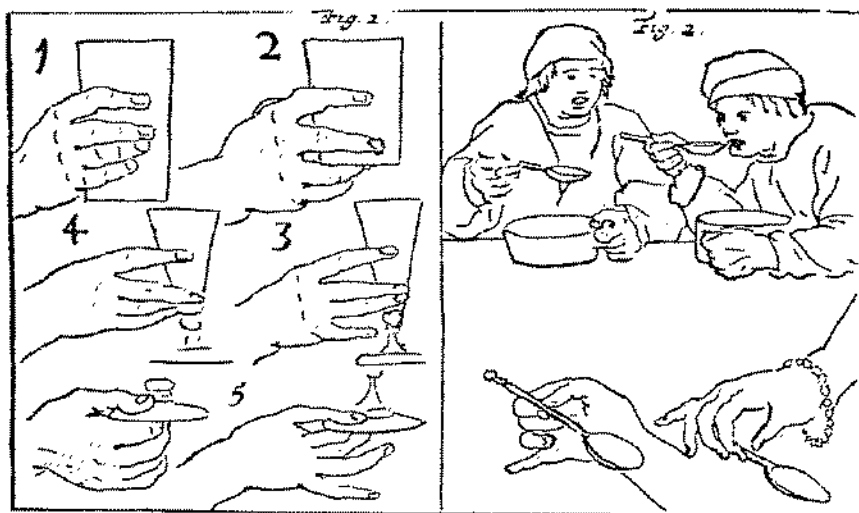
(επάνω αριστερά) Ο Βούδας διδάσκει τοιχογραφία, 7ος αι. (Bezeklit, Ινδία). Η λεπτομέρεια του δεξιού χεριού του απεικονίζει την κίνηση *mudra* που συμβολίζει την *vitarka*, δηλαδή τη λογική διεργασία, την παρουσίαση ενός δόγματος ή την αφήγηση μιας ιστορίας. (επάνω δεξιά) Και πάλι η χειρονομία του Βούδα, αυτή τη φορά όμως η εικόνα προέρχεται από την πραγματεία *Χειρονομία* του Μπούλγουερ (Λονδίνο 1644) και σημαίνει «διακρίνω τις αντιθέσεις», επομένως «ξέρω να κρίνω». (κέντρο δεξιά) Διάλεκτος των Ινδιάνων Τσεγιέν (από το βιβλίο του Χακς, *Χειρονομίες*, Παρίσι, 1890): από επάνω αριστερά «φίλος», «ετοιμοθάνατος», «είναι λάθος», «ήλιος», «σχεδόν πεθαμένος», «δολοφονημένος» (κέντρο αριστερά) αλφάβητο κωφαλάλων στο δανέζικο εγχειρίδιο του 19ου αιώνα *De Døstummes Haandalfabet* του A.C. Nyegaard, Κοπεγχάγη 1898. (κάτω) Μυστικά σύμβολα των ανθρώπων του παρισινού υποκόσμου: «προδότης», «ας συναντηθούμε έξω», «έχουμε μπλεξίματα» (από το βιβλίο του Τ. Μπρουν *Η διάλεκτος των χειρονομιών*, Μιλάνο 1976).



Μπαλί ή στον αυθεντικό ινδικό χορό (nritya), τείνει να αναδημιουργήσει τον δυναμισμό του χειριού-εν-ζωή.

Τα χέρια μας –και προπάντων τα δάκτυλά μας–, όπως ακριβώς τα μάτια μας, αλλάζουν συνεχώς θέση και κατεύθυνση, είτε όταν μιλάμε –χειρονομώντας– είτε όταν δρώντας και αντιδρώντας πιάνουμε, αφήνουμε, σπριζόμαστε, χαϊδεύουμε. Στην περίπτωση μιας δράσης ή μιας αντίδρασης, η θέση και οι τάσεις των δακτύλων διαφοροποιούνται μόλις το μάτι μεταφέρει την πληροφορία: αν πρόκειται π.χ. να μαζέψουμε αιχμηρά θραύσματα γυαλιών ή ένα ψιχουλό φωμιού, αν πρόκειται να σπκώσουμε ένα βαρύ λεξικό ή ένα φουσκωμένο μπαλόκι. Η ασυμμετρία των οργανικών κινήσεων των δακτύλων είναι ένα σημάδι «αξιοπιστίας» γίνεται εμφανής μέσω των τάσεων των μυών χειρισμού, που είναι έτοιμοι να δράσουν ανάλογα με το βάρος, την ευθραυστότητα, τη θερμοκρασία, τον όγκο, και την αξία του αντικειμένου προς το οποίο εκτείνεται το χέρι, αλλά και ανάλογα με τη συναισθηματική αξία που το ίδιο το αντικείμενο έχει για μας.

Το χέρι λοιπόν εργάζεται, και καθώς εργάζεται μιλάει. Ο λόγος του αυτός μπορεί να είναι κυριολεκτικός, όπως μια λέξη που σημαίνει κάτι. Ή μπορεί απλώς να είναι ένας ήχος, σαν μια αυθεντική φωνητική δραστηριότητα, που δημιουργείται από τη συνεχή εναλλαγή τάσεων και αρθρώσεων του φωνητικού μηχανισμού (χείλη, γλώσσα, φωνητικές χορδές). Στην τελευταία αυτή περίπτωση το χέρι αρθρώνεται σαν ήχος που μπορεί κυριολεκτικά «να μη λείει τίποτα». Οι χειρονομίες που μπορούν να έχουν μια σημασία –εντός ή εκτός του θεάτρου– είναι εκείνες που χρησιμοποιούν οι Ινδιάνοι των ΗΠΑ, οι κωφάλαοι ή ο υπόκοσμος, για να αναφέρουμε μόνο μερικές από τις πιο χαρακτηριστικές διαλέκτους. Στο θέατρο, οι πιο επεξεργασμένοι κώδικες είναι οι ονομαζόμενοι *hasta/mudra* των Ινδών.



(επάνω) Πίνακας των χειρογραμμάτων από τη *Χειρολογία* του Μπούλγουερ (Λονδίνο, 1644). (κάτω) Καθημερινές, συνηθισμένες κινήσεις του προλεταριάτου και της μπουρζουαζίας για το φαγητό και το ποτό, από το βιβλίο του Ζεράρ ντε Λερές *Grot Schilderboeck* (Αμστερνταμ, 1707). Ο ντε Λερές (1641-1711), που ζωγράφιζε σκηνές από την καθημερινή ζωή, δημοσίευσε αυτό το βιβλίο για τη ζωγραφική, το οποίο έγινε ιδιαίτερος δημοφιλής, με αποτέλεσμα να επηρεάσει τις μιμικές συνήθειες του 18ου αιώνα.

Τα χέρια:
καθαρός ήχος ή σιωπή

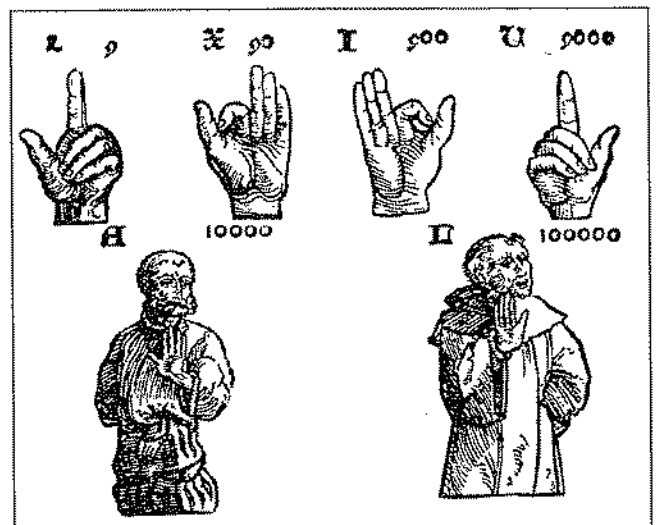
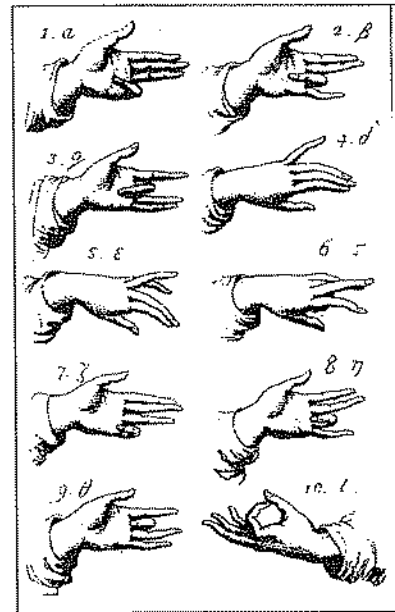
Λόγω της πολυπλοκότητας της ανατομικής του δομής, λόγω της δυνα-

τότητας άρθρωσης (στις κινήσεις των δακτύλων και μόνο υπάρχουν άπειροι συνδυασμοί μορφής και στάσης), λόγω των επικοινωνιακών του ιδιοτήτων, το χέρι δεν αξιοποιείται μόνο θεατρικά: πολλοί χαρισματικοί άνθρωποι γοπτευμένοι από τις δυνατότητες των χεριών προσπάθησαν κατά καιρούς να δημιουργήσουν μια παγκόσμια γλώσσα, επεξεργαζόμενοι με επιδεξιότητα την κωδικοποίηση καθημερινών χειρονομιών.

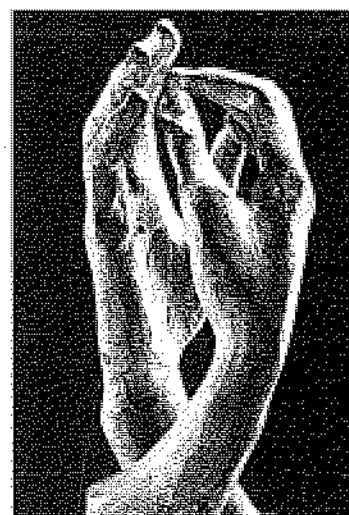
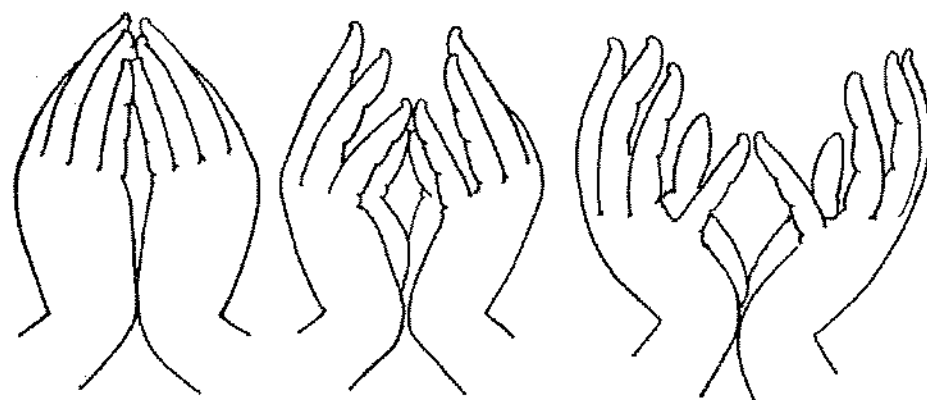
Το 1644 ο Άγγλος Μπούλγουερ στο έργο του *Χειρολογία* —ένα έργο αρκετά προχωρημένο για την εποχή του— συγκέντρωσε περισσότερες από 200 εικόνες χειρονομιών παρμένες από την ελληνική, τη ρωμαϊκή και την εβραϊκή παράδοση, με σκοπό να σχηματίσει μια γλώσσα κατανοητή από όλους: είναι το πρώτο παράδειγμα που έχουμε στη Δύση, στη σύγχρονη εποχή, που το χέρι δεν θεωρείται ικανό μόνο για αριθμητικές ενδείξεις. Στο έργο του *Ανακάλυψη της χειρονομίας* (1797) ο Βιντσέντζο Ρεκένο (ισπανός κληρικός που πολιτογραφήθηκε Ιταλός), αφού μελέτησε τους Έλληνες και λατίνους συγγραφείς, και κυρίως τα κείμενα που εγκωμιάζαν την αρχαία τέχνη της παντομίμας, δηλώνει την πρόθεσή του να διαδώσει «μια χαμένη τέχνη» και να ανακαινίσει τη χρήση της: οι εικόνες του όμως δεν ξεπερνούν ένα οπωσδήποτε φιλολογικό νεοκλασικό γούστο και τα σχέδια που είναι συννημένα στο έργο απεικονίζουν απλώς χέρια που δείχνουν αριθμούς, όπως ακριβώς γινόταν στην κλασικιστική παράδοση του 15ου και 16ου αιώνα.

Το 1806 ο Γκίλμπερτ Ωστιν, Άγγλος και αυτός, απευθυνόταν με το έργο του *Χειρονομία* σε ηθοποιούς, χορευτές, ρήτορες και πολιτικούς, για να τους εκπαιδεύσει μέσω μιας κωδικοποιημένης ρητορικής χειρονομιών, που αποτελούσε επανάληψη των πραγματειών του Κοϊνυλιανού και του Κικέρωνα. Ένα χρόνο αργότερα, ο Χένρι Σίντονς, γιος της ηθοποιού Σάρα Σίντονς, διασκέυαζε στην αγγλική την *Επιστολή περί μιμικής* του γερμανού Ένγκελ, με σκοπό να ενθαρρύνει τη χρήση της στο θέατρο και τη ρητορική (για το έργο του Ένγκελ βλ. Προεκφραστικότητα).

Αυτές είναι μερικές μόνο από τις απόπειρες που έγιναν στη Δύση για την κωδικοποίηση των εκφραστικών κινήσεων των χεριών, εκείνες στις οποίες υπάρχει ένα σαφέστερο θεατρικό ενδιαφέρον, συνήθως θεωρητικό και φιλολογικό, το οποίο σπανίως επηρέασε τη σύγχρονη πρακτική. Και πράγματι μπορούμε να πούμε πως, ενώ στο ασιατικό θέατρο η συμπεριφορά των χεριών ξαναζωντανεύει (αποκτούν ισχύ πραγματικών συμβόλων), στη Δύση, η μοναδική επιμελής κωδικοποίηση υπήρξε εκείνη που έγινε για τη γλώσσα των κωφάλαλων, η οποία, αν και χρησιμοποιούνταν από παλιά, μόλις τον προηγούμενο αιώνα γνώρισε την οριστική συστηματοποίησή της, ακόμα και στο επίπεδο της διεθνούς διάδοσης: η κωδικοποίηση αυτή όμως ανήκει στη σφαίρα του καθημερινού. Την τελευταία δεκαετία δημιουργήθηκε ακόμα και θέατρο για κωφάλαλους: στους θεατές που δεν γνωρίζουν το αλφάβητό του, το θέατρο αυτό μπορεί να φανεί συναρπαστικό, λόγω του καθαρού δυναμισμού των χεριών, που μιλάνε οιωπηλά. Όπως ακριβώς εμείς οι δυτικοί γοπτευόμαστε από τις ινδικές *μιδρα*, χωρίς να γνωρίζουμε τη σημασία τους.



(επάνω) Πίνακας από το βιβλίο *Ανακάλυψη της χειρονομίας* του Βιντσέντζο Ρεκένο (Πάρμα 1797): (κέντρο) αριθμηση με τα δάκτυλα στο *Περί αριθμητικής* του Φιλίππο Καλάντρι (Φλωρεντία 1491): (κάτω) αριθμηση με τα δάκτυλα σε έναν άβακα για εμπόρους του 16ου αιώνα.



(**επάνω**) Το άγαλμα του Βούδα στον ναό του Τοντάτζι (Νάρα, Ιαπωνία). Παρότι πρόκειται για το μεγαλύτερο μπρούντζινο άγαλμα στον κόσμο (πάνω από 15 μέτρα ύψος), ο καλλιτέχνης έχει φροντίσει εξίσου και τις λεπτομέρειες: στα χέρια, για παράδειγμα, έχει οε-βαστεί απόλυτα τις εντάσεις και έχει αποδώσει τη ζωντάνια και τη λεπτότητα των πραγματικών χεριών.

(**κάτω αριστερά**) Χέρια ενωμένα, που ανοίγουν για να δείξουν τη *mudra* του λουλουδιού του λατού, στο θέατρο Κατακάλι. Δεν αντι-στοιχούν οι ίδιες σημασίες στην ίδια χειρονομία: η στάση αυτών των χεριών στις καθημερινές χειρονομίες, στη Δύση θα μπορούσε πράγματι να σημαίνει «προσευχή» ή και «σφαίρα». (**κάτω δεξιά**) Λεπτομέρεια από το γλυπτό του Ροντέν *Cathédrale* (Μουσείο Ροντέν, Παρίσι): ο καθεδρικός ναός εκφράζεται με δύο χέρια ενωμένα σε στάση προσευχής. Σχετικά με το έργο αυτό ο Ροντέν δήλωσε πως, κατά τη γνώμη του, το ουσιαστικό στοιχείο της γοθικής αρχιτεκτονικής είναι το τόξο, και πως σε αυτά τα ενωμένα χέρια που θυμίζουν το σχήμα του τόξου, βρήκε ένα σχήμα που ισοδυναμεί με τον καθεδρικό ναό.

*Πώς να πλάσουμε
κινούμενα χέρια*

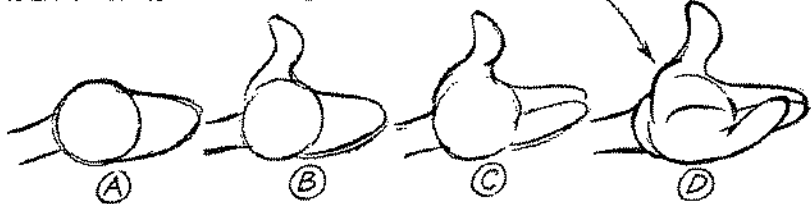
«Οι καλύτερες δράσεις των χεριών δεν είναι αναγκαίο να αντιγράφουν δουλικά την πραγματικότητα. Η απεικονιστική λογική, η απαιτήσεις του σχεδίου και η γενική σύλληψη του έργου επιβάλλουν πράγματι κάποιες συνθήκες. Όσοι έχουν δει τις ερμηνευτικές και εκφραστικές λύσεις του Λεονάρντο Ντα Βίντσι, του Μιχαήλ Αγγελου, του Γκρούνβελντ ή του Ροντέν, θα μπορούσαν να αντιληφθούν την ανάγκη του καλλιτέχνη να δημιουργήσει μορφές που ανταποκρίνονται στη διαισθητική του παρόρμηση. Μια καλή αφετηρία για τον σχεδιασμό ενός χεριού σε δράση με τρόπο πρωτότυπο και προσωπικό, είναι η σκιαγράφηση ή ακόμα και η ανυγραφή μιας οποιασδήποτε εικόνας από τις πολυάριθμες κινήσεις του χεριού. Δεν είναι απαραίτητο το σκίτσο αυτό να δείχνει μια ήδη προσδιορισμένη κίνηση, ούτε να μοιάζει ιδιαίτερα με το επιθυμητό αποτέλεσμα. Μπορεί να είναι απλώς μια αφετηρία από την οποία θα αναπτυχθεί μια προσωπική οπτική.

Το χέρι ανοίγεται προς τα έξω με τον αντίχειρα. Στο σκίτσο φαίνεται (εικ. κάτω αριστερά) πώς μια απλή κίνηση του δείκτη προς τα πάνω και προς τα κάτω μπορεί να εκφράσει ένα αίσθημα θυμού ή διάφορες άλλες σημασιολογικές αποχρώσεις. Οι αλλαγές στάσης του μικρού δακτύλου προσδίδουν στην κίνηση περαιτέρω συναισθηματικές αποχρώσεις. Κάθε μετακίνηση δακτύλου τροποποιεί τη σημασία της χειρονομίας. Τα σχέδια αυτά θα έπρεπε να τα μελετήσει κανείς και να δοκιμάσει διάφορες σημασίες συναισθημάτων μετακινώντας τα σχέδια σε διαφορετικές στάσεις». (Μπέρν Χόγκαρθ, Ζωγραφίζοντας δυναμικά χέρια)

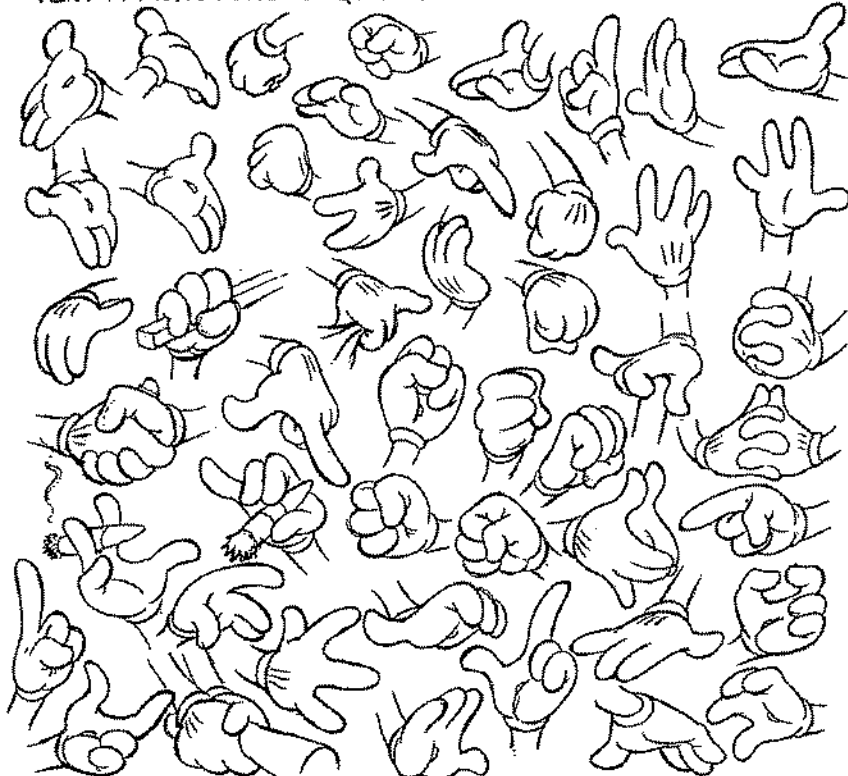
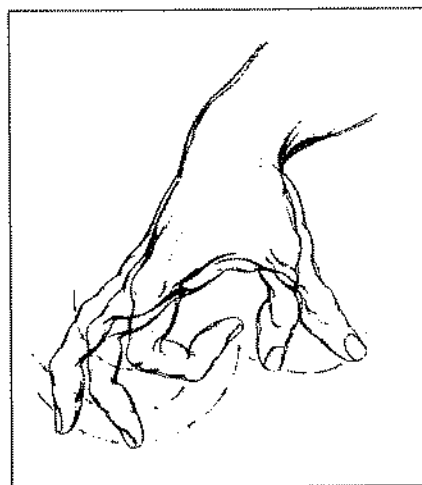
Οι δηλώσεις αυτές του αμερικανού σχεδιαστή Μπαρν Χόγκαρθ, που είναι πασίγνωστος για την εικονογράφηση του Ταρζάν, είναι παρμένες από τα μαθήματα σχεδίου που δίδαξε στους σπουδαστές της Σχολής Οπτικών Τεχνών της Νέας Υόρκης, της οποίας ο ίδιος ο Χόγκαρθ υπήρξε ένας από τους ιδρυτές. Το ενδιαφέρον στοιχείο για μας είναι ότι η μελέτη που προτείνει ο Χόγκαρθ, η

HANDS

TO DRAW THE HAND FIRST START AS IF IT WERE A MITTEN (A) AND (B) — THEN PUT THE TWO MIDDLE FINGERS IN FOLLOWING THIS SHAPE (C) — THE LITTLE FINGER IS THEN PUT IN, VARYING IT IN ANY FASHION TO PREVENT MONOTONY (D) — IT IS OFTEN A GOOD IDEA TO EXAGGERATE THE BASE OF THE THUMB.



CARTOON HANDS ARE TRICKY — SO BELOW I'VE DRAWN AN AVERAGE HAND IN ALL KINDS OF POSITIONS TO GIVE YOU SOME IDEAS. — NOTICE THAT THE FINGERS SHOULD BE UNEVENLY PLACED TO PREVENT A MONOTONOUS QUALITY.

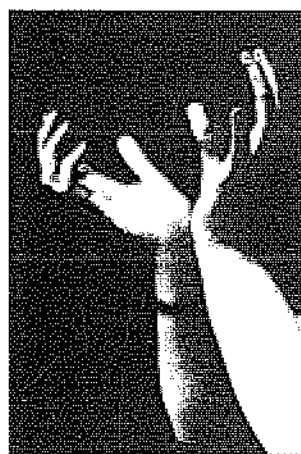
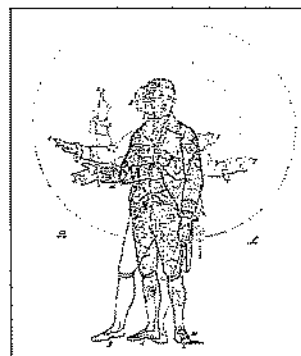
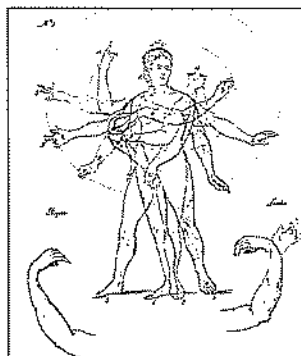
(επάνω) Κίνηση του χεριού στα κινούμενα σχέδια και τα κόμικς: πίνακας παρμένος από το εγχειρίδιο για σχεδιαστές του Πρέστον Μπλερ Animation (Tustin, Καλιφόρνια). (κάτω) Η κίνηση του χεριού στα σχέδια του Μπέρν Χόγκαρθ: ανάλυση της κίνησης και εικόνα ενός δίκου του κόμικ με τον Ταρζάν.

ανατομική ανάλυση της κίνησης, δεν δεσμεύει την εκφραστικότητα, αντίθετα μάλιστα, κάποιες ατομικές λεπτομέρειες, όπως η αλλαγή στάσης του μικρού δακτύλου, καθορίζουν «ψυχρά» την εκφραστικότητα του σχεδίου.

Ας δούμε ένα άλλο παράδειγμα για την προ-εκφραστικότητα του χεριού, παρμένο από ένα εγχειρίδιο για σχεδιαστές κόμικς, ο σκοπός του οποίου –το να κατανοήσουμε διλαδή πώς τα κόμικς «αποκτούν ζωή»– φαίνεται πως μοιάζει με την απουσία του ηθοποιού, του οποίου οι κινήσεις δεν είναι κωδικοποιημένες (εικ. επάνω). «Χέρια. Για να ζωγραφίσουμε ένα χέρι αρχίζουμε ζωγραφίζοντας ένα μονοκόμματο γάντι (στο οποίο δεν χωρίζονται μεταξύ τους τα τέσσερα δάκτυλα, εικ. Α και Β σελ. 326). Στη συνέχεια χωρίζουμε δύο δάκτυλα, όπως στην επόμενη εικόνα (σελ. 326 C). Μετά προσθέτουμε το μικρό δάκτυλο με τρόπο ώστε να ξεχωρίζει από τα άλλα δύο για να αποφύγουμε τη μονοτονία (σελ. 326 D). Πολλές φορές είναι καλό να τονίζουμε τη βάση του αντίχειρα. Τα χέρια των κινουμένων σχεδίων είναι δύσκολη περίπτωση. Γι' αυτό σας ζωγράφισα ένα μέσο χέρι σε πολλές στάσεις για να σας δώσω μερικές ιδέες. Παρατηρήστε ότι τα δάκτυλα δεν πρέπει να τοποθετούνται πάντα με τον ίδιο τρόπο για να αποφεύγουμε τη μονοτονία». (Πρέστον Μπλερ, *Κινούμενα σχέδια*)

Οι σύντομες δηλώσεις του *καρτιονίστα* και τα πειράματα των σχεδίων του μας προσφέρουν τουλάχιστον τρεις πολύτιμες πληροφορίες. Πρώτα απ' όλα την *παράλειψη* του ενός από τα τρία μεσαία δάκτυλα: η κατάργηση του αφαιρεί ένα περιττό στοιχείο και επιτρέπει την προβολή του ουσιώδους (βλ. *Παράλειψη*) χωρίς να χάσει το –αναμορφωμένο με τον τρόπο αυτό χέρι– την ιδιότητα του «χειριού». Δεύτερον, δίνεται μια ελαφρά έμφραση, μερικές φορές, σε ένα μέρος: σ' αυτή την περίπτωση στη βάση του αντίχειρα, ο οποίος αποκτά με τον τρόπο αυτό ένα είδος «βάθρου», που τραβάει την προσοχή στη σημασία του για την άρθρωση και τη διαλεκτική σχέση του με τα άλλα δάκτυλα. Τέλος, συνεχώς καταδικάζεται η ομοιομορφία: στα σχέδια αυτά, όπως και στο θέατρο, το γεγονός ότι αλλάζει έστω κι ένα δάκτυλο σπάει τη μονοτονία και καταστρέφει τον αυτοματισμό. Είναι μια αλλαγή από *keras* σε *manis* (βλ. *Ενέργεια*) ενός δακτύλου, που κάνει ολόκληρη την αίσθηση του χεριού να αλλάξει.

Ανάμεσα στις οξυδερκείς και σχολαστικές παρατηρήσεις του Φρανσουά Ντεζάρ (1811-1871) για τις εκφραστικές χειρονομίες των χεριών, υπάρχουν κάποιες που αφορούν ακριβώς τις στάσεις των μεμονωμένων δακτύλων. Για πολλά χρόνια ο Ντεζάρ, περπατώντας στους κήπους του Λουξεμβούργου στο Παρίσι, συνέκρινε τις κινήσεις των γυναικών που άπλωναν τα χέρια τους στα μωρά: αν η νταντά δεν αγαπάει το παιδί τού απλώνει τα μπράτσα, τα χέρια της όμως έχουν τον αντίχειρα στραμμένο προς τα μέσα· αν αντίθετα το αγαπάει, ο αντίχειρας είναι ανασπασμένος. Αν είναι η μητέρα, ο αντίχειρας είναι τεντωμένος όσο περισσότερο γίνεται. Η θέληση και η ενέργεια –παρατήρησε ο Ντεζάρ– εκφράζονται στον Μιχαήλ Άγγελο με τον τεντωμένο αντίχειρα προς τα έξω: αντίθετα, τα πτώματα στο νεκροτομείο έχουν τον αντίχειρα στραμμένο προς τα μέσα. Αυτή είναι η ζωή των χεριών, την οποία ο ηθοποιός πρέπει να ανταγωνιστεί, με ή χωρίς κωδικοποίηση.



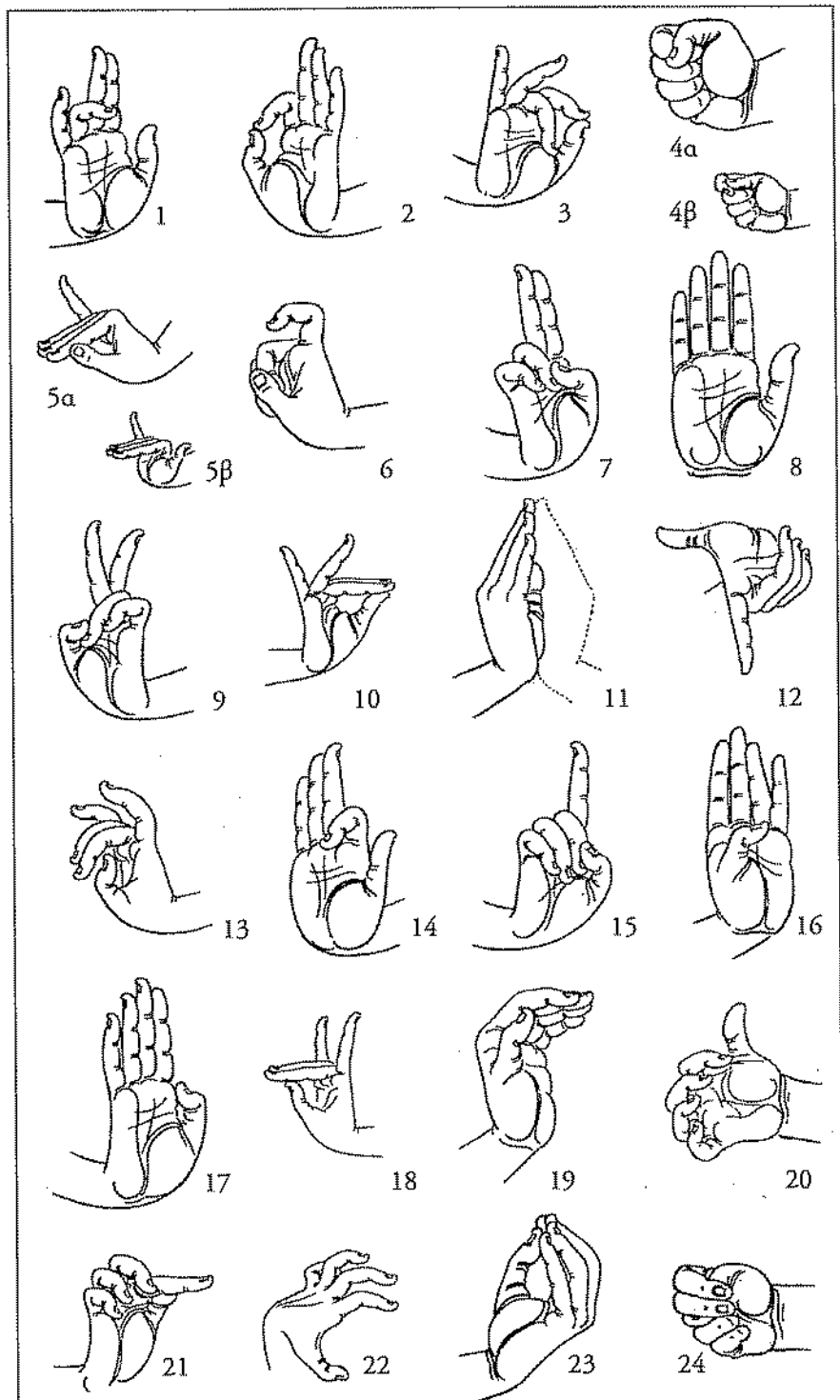
(επάνω αριστερά) Παρατεταμένη κίνηση των βραχιόνων στην τραγωδία και (δεξιά) σύντομη κίνηση στην κωμωδία: Εικόνες από το βιβλίο του Τζέλγκερου *Theoretische lessen over de gesticulatie mimiek* (Αμστερνταμ 1827). Ο Τζέλγκερου, γερμανός ηθοποιός καλά εκπαιδευμένος στην τέχνη της υποκριτικής, παρέδιδε και μαθήματα θεατρικής πρακτικής, τα οποία στην συνέχεια δημοσίευσε σε δύο τόμους. Σε έναν απ' αυτά, εξήγησε τη γερμανική θεατρική κίνηση στα διαφορετικά δραματικά είδη, χρησιμοποιώντας περισσότερα από εκατό εξαιρετικά σαφή σχέδια. Στο τμήμα που είναι αφιερωμένο στα χέρια, η λειτουργία των βραχιόνων εξηγείται ως εξής: οι κινήσεις των χεριών στην πραγματικότητα, είναι ίδιες λόγω της αίσθησης και στην κωμωδία, διαφοροποιούνται όμως λόγω της αίσθησης απομάκρυνσης από το σώμα που δημιουργείται από το διαφορετικό άνοιγμα των βραχιόνων. (κέντρο) Μια μητέρα τείνει τα χέρια της στο παιδί της (Φωτ. Μυυβρίτζε). Παρατηρήστε πώς οι τεντωμένοι προς τα επάνω αντίχειρες επιβεβαιώνουν τους ισχυρισμούς του Ντεζάρ για τον συσχετισμό ανάμεσα στο άνοιγμα του αντίχειρα και τη σχέση που έχει η γυναίκα με το παιδί. (κάτω) Ο χορός των χεριών: χορευτικό οόλο της αμερικανίδας χορεύτριας Λόιε Φούλερ (1862-1928).

Ινδία: χέρια και σημασία

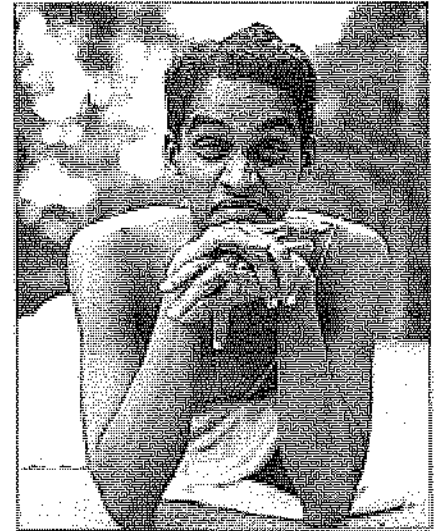
Οι λέξεις *hasta* (χέρι, αντιβράχιο) και *mudra* (σφραγίδα) δείχνουν στα οανσκορπικά τις κινήσεις των χεριών, η χρήση των οποίων εμφανίζεται στις ιερές παραστάσεις από τον καιρό των Βεδών (περ. 1500 π.Χ.): οι ιερείς επαναλαμβάνοντας τις *mantra*, τις μαγικές λέξεις, χρησιμοποιούσαν τις *mudra* και μια παραδοσιακή οειρά έξι χειρονομιών του Βούδα, που αντιστοιχούσαν στις στιγμές της ιστορικής του ζωής.

Η εισαγωγή των *mudra* στον χορό, αρχίζοντας από την κλασική περίοδο της ινδικής τέχνης, περιγράφεται και κωδικοποιείται σε πολυάριθμες πραγματείες (πολλές από τις οποίες δεν έχουν ακόμα εκδοθεί) στις οποίες θεμελιώνονται τα διάφορα είδη του ινδικού χορού, ξεκινώντας από τον Μπαράτα Νατυάμ, την πιο κλασική μορφή, μέχρι το Κατακάλι και τον χορό Οντίσι, αλλά και άλλες μορφές λιγότερο γνωστές, διαδεδομένες ωστόσο σε όλες σχεδόν τις περιοχές της Ινδίας (Βλ. Ανακαίνιση συμπεριφοράς). Συνήθως οι *mudra* έχουν τις ίδιες στάσεις σε όλες τις μορφές χορού: έχουν όμως διαφορετικά ονόματα και ανόμοιες χρήσεις. Για παράδειγμα στον Μπαράτα Νατυάμ υπάρχουν 28 (ή 32) βασικές κινήσεις *mudra*, ενώ στο Κατακάλι 24 και στο χορό Οντίσι χρησιμοποιούνται περίπου 20 κοινές με τα άλλα είδη, χωρίς να λογαριάσουμε τις δικές του κινήσεις *mudra*. Εκτός από αυτές τις βασικές κινήσεις, το Κατακάλι είναι το είδος που διαθέτει τη μεγαλύτερη ποικιλία συνδυασμών *mudra*. Χωρίζονται σε τρεις κατηγορίες (*sanyukta*: η ίδια κίνηση *mudra* και στα δύο χέρια *asanyukta*: *mudra* που γίνεται μόνο από το ένα χέρι *mistra*: διαφορετική κίνηση *mudra* σε κάθε χέρι) και αν τοποθετηθούν διαφορετικά στον χώρο, σε σχέση με την έκφραση του σώματος και του προσώπου, το Κατακάλι μπορεί να σχηματίσει ένα λεξιλόγιο 900 περίπου λέξεων.

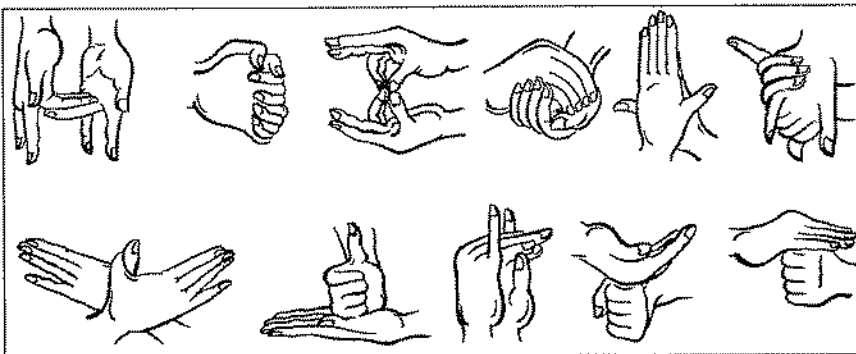
Τα πιο ενδιαφέροντα όμως χαρακτηριστικά των *mudra*, από τη δική μας οπτική γωνία της προ-εκφραστικότητα, είναι η χρήση τους σε σχέση με τις δύο βασικές κατηγορίες στις οποίες υποδιαιρείται ολόκληρο



Οι ρίζες των κινήσεων *mudra* στο θέατρο Κατακάλι: 1. *Pataka* 2. *Mudrakya* 3. *Kataka* 4(α,β). *Mushri* 5 (α,β). *Kartarimukha* 6. *Sukhatunda* 7. *Kapirhaka* 8. *Hamsapaksha* 9. *Sikhara* 10. *Hamsasya* 11. *Anjali* 12. *Ardhachandra* 13. *Mukura* 14. *Bhramara* 15. *Suchikamukha* ή *Suchimukha* 16. *Pallava* 17. *Ttipataka* 18. *Mrigasirsha* 19. *Sarpasirsha* 20. *Vardhamanaka* 21. *Arala* 22. *Urnabha* 23. *Mukula* 24. *Katakamuka*. Κάθε *mudra* μπορεί να έχει διάφορες σημασίες: ας πάρουμε για παράδειγμα μόνο την πρώτη κίνηση *mudra*, την *pataka*. Αν και τα δύο χέρια κόνουν την *mudra pataka*, οι σημασίες μπορεί να είναι οι εξής: ήλιος, βασιλιάς, ελέφαντας, λιοντάρι, ταύρος, κροκόδειλος, τόξο, κλάμα, αναριχώμενο φυτό, σημαία, κύμα, δρόμος, Πατάλα (υπόγεια περιοχή), γη, γλοντός, πλοίο, παλάτι, βράδυ, μεσημέρι, νέφος, μυρμηγκοφοβία, κνήμη, δούλος, πόδι, όπλο του Βισνού, πάγκος, φωτισμός, είσοδος, κρύος, τροχός κάρου, ήρεμος, καμπούρα, κυρτός, πόρτα, μαξιλάρι, κονάκι, κου ντε πρέ, βέλος. Αν αντίθετα η κίνηση *pataka* γίνεται μόνο με το ένα χέρι, μπορεί να σημαίνει: ημέρο, ημερομίσθιο, περπάτημα, γλώσσα, μέτωπο, σωμα, όπως, όμοιος, αυτό, ήχος, ογγελιοφόρος, παρολία, αμμουδιά, γρυφερό βλαστάρι.



(επάνω) Μαθητές της σχολής του θεάτρου Κατακάλι του Καλαμανταλάμ (Τσεροντουρούτι, Κεράλα, Ινδία) μαθαίνουν τις *mudra*. (αριστερά) Ο ηθοποιός του θεάτρου Κατακάλι K.N.Vijayakumar σε μια επίδειξη *mudra* στην ISTA του Χολοστεμπρό, 1986. (κάτω) Παραδείγματα *mudra* με τα δύο χέρια στον χορό Οντίσι.



το ινδικό χορο-θέατρο και οι ίδιες οι βάσεις της κωδικοποίησης. Στον ερμηνευτικό χορό (*nritya*) οι κινήσεις *mudra* έχουν την ισχύ εκείνης της αληθινής γλώσσας για την οποία έχουμε μιλήσει, δηλαδή σημαίνουν κατά γράμμα λέξεις και αφηγούνται.

Στον καθαρό χορό (*nritya*), που περιλαμβάνεται πάντα σε κάθε μορφή αφήγησης, οι κινήσεις *mudra* αντίθετα έχουν μια αξία καθαρά διακοσμητική και χρησιμοποιούνται ως «καθαρός ήχος». Με άλλα λόγια: στη βάση της κωδικοποίησης με

ακριβή σημεία *hasta/ mudra*: χέρι/σφραγίδα – υπάρχει μια κατάταξη που ονομάζεται *hasta prana*, η ζωή των χεριών, η οποία διακρίνει τις βασικές στάσεις που μπορεί να πάρει ένα χέρι. Ιδού ο κατάλογος των *hasta prana*: *kuncita*: δάκτυλα λυγισμένα προς τα μέσα· *prerita*: δάκτυλα στραμμένα προς τα μέσα· *recita*: περιστρεφόμενα χέρια· *apavestita*: παλάμη στραμμένη προς τα κάτω· *udvestita*: παλάμη στραμμένη προς τα πάνω· *phankhita*: δάκτυλα κυματοειδή· *vyavritta*: δάκτυλα στραμμένα προς τα πίσω· *bhujanga*: κινήσεις ερπετών· *prasarana*: δάκτυλα σε ανάπαυση ή χωρισμένα.

Είναι αυτός ακριβώς ο παλμός –φτιαγμένος από εντάσεις που τροποποιούν συνεχώς τη σημασία και τον δυναμισμό του–, ο οποίος δίνει ζωή στο χέρι κάθε ηθοποιού και τη διασφαλίζει, πέρα από κάθε πολιτιστική κωδικοποίηση.

Τα χέρια
και η Όπερα του Πεκίνου

Στο κινεζικό θέατρο υπάρχουν περισσότερες από πενήντα συμβατικές στάσεις των χεριών προέρχονται από την ανάγκη σαφούς υπογράμμισης της διαφοράς που υπάρχει ανάμεσα στους διάφορους ρόλους στους οποίους χωρίζονται τα πρόσωπα της Όπερας του Πεκίνου, και κυρίως για να διακρίνουν τους αντρικούς από τους γυναικείους ρόλους, αφού οι τελευταίοι ερμηνεύονταν μέχρι πρόσφατα αποκλειστικά από άνδρες ηθοποιούς. Εκτός από το μακιγιάζ και το κοστούμι, ήταν λοιπόν εξίσου απαραίτητο να ανασηματίσουν και μια στάση των χεριών, που να δείχνει το φύλο και το κοινωνικό status του ρόλου: οι γυναίκες, για παράδειγμα, για να δείξουν, πρέπει να στρέψουν με λεπτότητα το χέρι προς τα πάνω, ενώ οι νέοι δείχνουν διακριτικά καλύπτοντας τον αντίχειρα και οι γέροι ή οι πολεμιστές τον ανασπώνουν, για να υπογραμμίσουν τη δύναμη της χειρονομίας.

Όπως δείχνει όμως ο αριθμός των στάσεων, τα χέρια των κινέζων ηθοποιών αντιλούν την έκφρασή τους από μια εξαιρετικά περίπλοκη συμβατικότητα, που τείνει να επαναλαμβάνει, διευρύνοντάς την, την καθημερινή χειρονομία: εξάλλου, για να παρουσιάσει σύνθετα συναισθήματα, που δεν μπορούν να αντικατασταθούν με μια απλή χειρονομία ή με μια από τις πολλές στάσεις του σώματος, ο κινέζος ηθοποιός στρέφεται ή κρύβει το πρόσωπό του πίσω από τα φαρδιά *υδάτινα μανίκια*, που διευρύνουν επιδέξια το κοστούμι (βλ. Σκηνογραφία). Τέλος, δεν πρέπει να ξεχνάμε πως, σε αντίθεση με τους ινδούς ή μπαλινέζους χορευτές, οι κινέζοι ηθοποιοί μιλάνε και τραγουδάνε επί πολλή ώρα πάνω στη σκηνή: τα χέρια λοιπόν χρησιμοποιούνται για να προσδιορίσουν μια ειδική στάση ή για να δώσουν έμφαση στα λόγια του κειμένου που λέει ο ηθοποιός, όχι όμως για να αντικαταστήσουν τα λόγια.

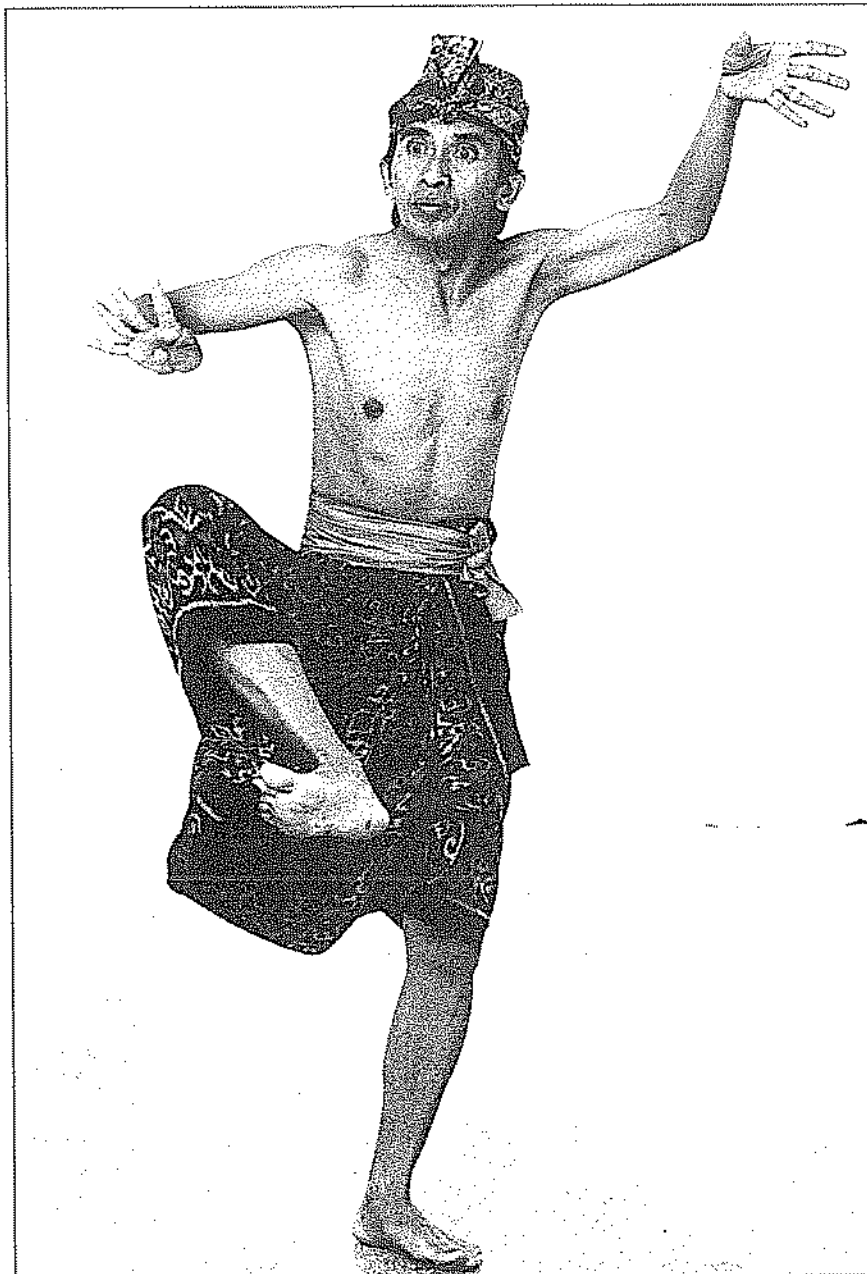


(επάνω): Μερικά παραδείγματα συμβατικής χρήσης των χεριών στην Όπερα του Πεκίνου: 1. ταραχή (ανδρικοί ρόλοι) 2. ο δείκτης δείχνει το οπίσθιο: παρουσίαση του εαυτού (ρόλοι ανδρικοί και γυναικείοι) 3. αρχή μιας αμυντικής χειρονομίας 4. παλάμη του χεριού όπως στη στάση 1: ο κρυμμένος αντίχειρας δείχνει και την έλλειψη θέλησης 5. αβεβαιότητα (γυναικείοι ρόλοι) 6. ένας από τους είκοσι τρόπους που υπάρχουν για να δείξουμε κάτι (γυναικείοι ρόλοι) 7. για να αποκλείσουμε ένα πρόσωπο από τη συνομιλία κατευθύνουμε τον δείκτη του ενός χεριού ανασπώνοντάς τον προς τον άλλο βραχίονα 8. άλλη χειρονομία υπεράσπισης που πρέπει να συνοδεύεται από μια γρήγορη κίνηση του κεφαλιού προς τα δεξιά 9. οι ανδρικοί ρόλοι (ηρωταγωνιστές και ανταγωνιστές) με τον αντίχειρα στραμμένο προς τα κάτω δείχνουν μια αδιέξοδη κατάσταση.

(επάνω, στο κέντρο) Δύο χαρακτηριστικές της Όπερας του Πεκίνου, ένας κλόουν και μια νέα, δείχνουν πως η χειρονομία του ενός χεριού είναι στην πραγματικότητα δράση στην οποία συμμετέχει ολόκληρο το σώμα.

(κάτω) Ο Μεί Λανφάνγκ (1894-1961) μεγάλος ηθοποιός και δάσκαλος της Όπερας του Πεκίνου, δείχνει σε μια μαθήτριά του οωστό τέντωμα των δακτύλων.

Τα χέρια και ο μπαλινέζικος χορός



Η δυναμική των χεριών στους χορευτές του Μπαλί εκφράζεται μέσα από τις στάσεις *keras* και *manis* (δυνατό και απαλό, βλ. Ενέργεια) των δακτύλων, της παλάμης και του καρπού· αυτή η αντίθεση ανάμεσα στις αρχές που ελέγχουν ολόκληρο το σώμα του πηθοποιού, δίνει στα χέρια –που έχουν χάσει μια αρχική σημασία– το δυναμισμό του «καθαρού ήχου».

Η στάση αυτού του μπαλινέζου χορευτή (εικ. δίπλα) δείχνει πώς ο πηθοποιός στέλνει τις εντάσεις σε διαφορετικές κατευθύνσεις μέσω του κεφαλιού, που κοιτάζει προς μια διεύθυνση, του κορμού, που στρέφεται προς μια άλλη, και των βραχιόνων και χεριών, που επίσης κατευθύνονται αλλού (βλ. Αντιθέσεις).

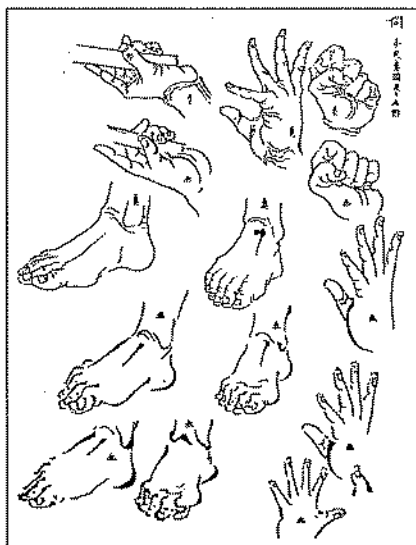
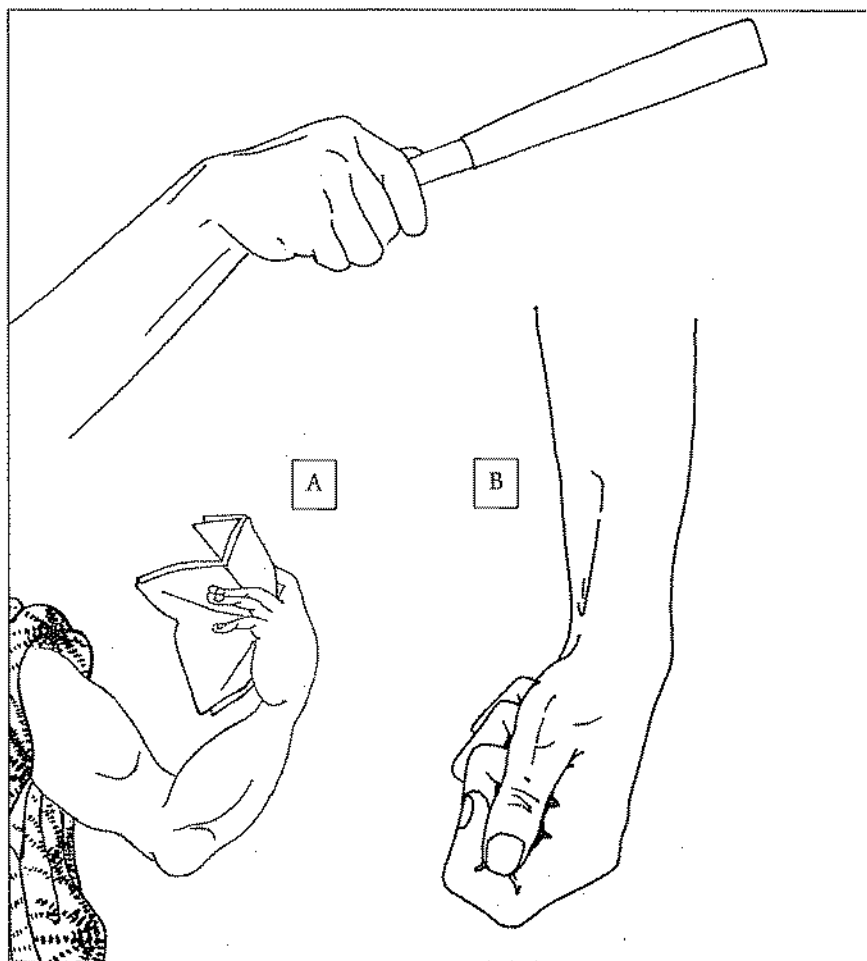
Είναι εξάλλου ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε πώς οι συνεχείς αλλαγές των εντάσεων των χεριών συνοδεύουν μια συνεχή αλλαγή και της στάσης των βραχιόνων· αυτοί, με τη σειρά τους, επιδρούν σε ολόκληρο τον κορμό και το κεφάλι, του οποίου ο τόνος είναι το βλέμμα *keras* ή *manis*.

(επάνω) Ένταση *keras* και *manis* (δυνατά και απαλό) σε μια στάση του μπαλινέζικου χορού που δείχνει ο Ι Μάντε Μπάντεμ στην ΙΣΤΑ του Σαλέντο (1987). (κάτω) Ο δείκτης τονίζει την ένταση των χεριών του μπαλινέζου χορευτή Ι Γουέιαν Μπάουα (Θέατρο Οντίν, Χολοτεμπρό, 1999).



Τα χέρια
και το ιαπωνικό θέατρο

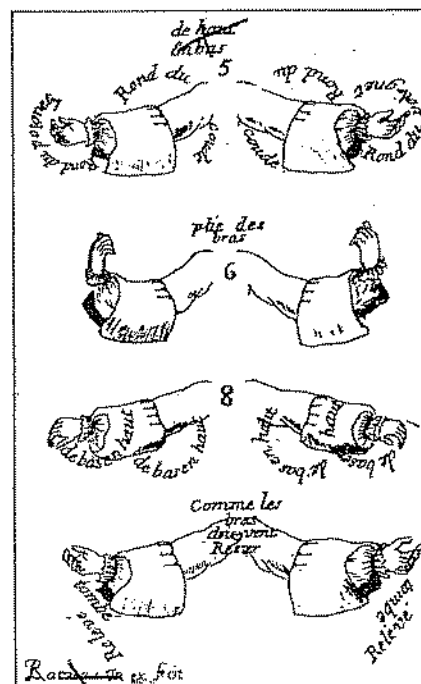
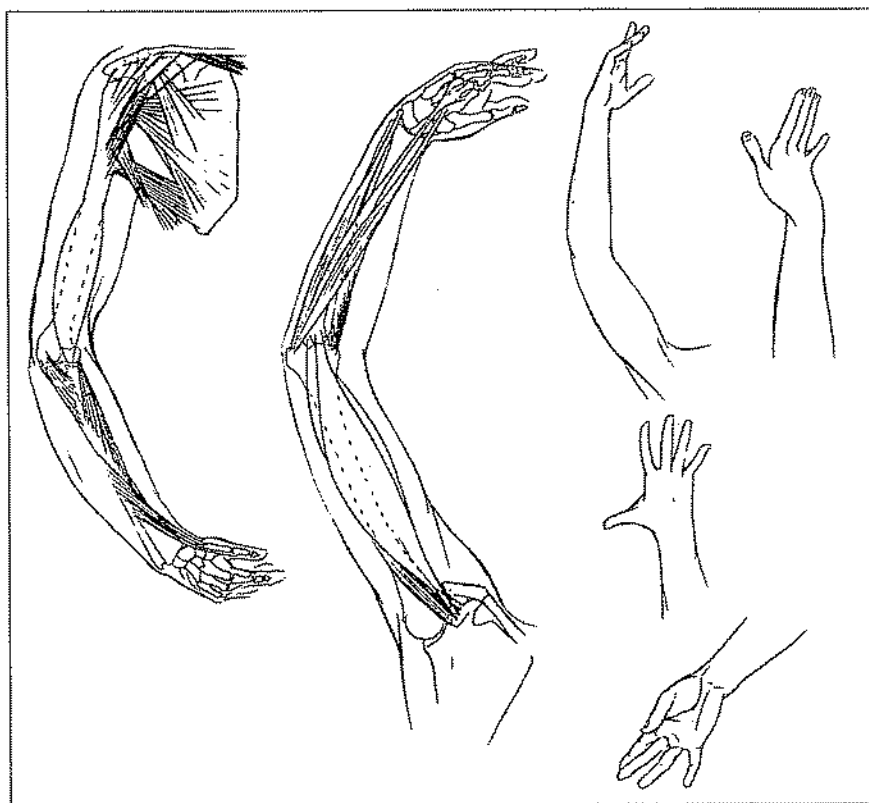
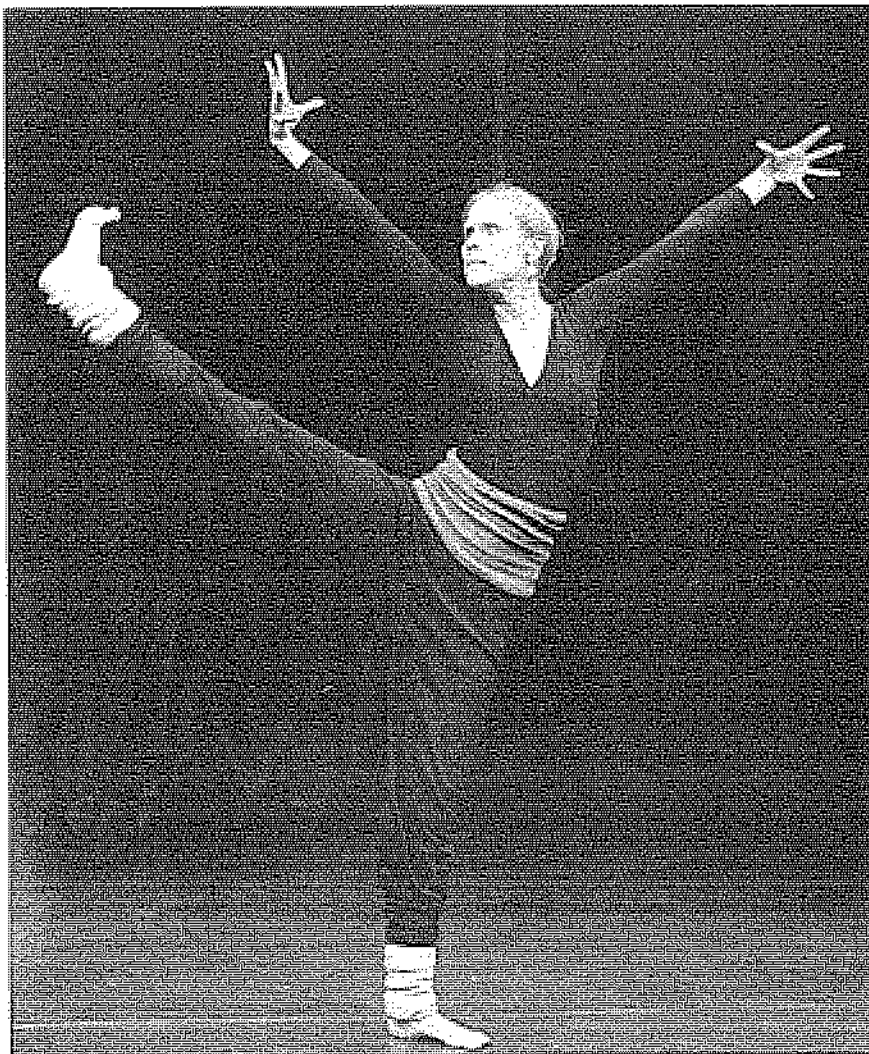
Από το λύγισμα του χεριού στη βασική στάση του σώματος, *katanae* (Βλ. Προ-εκφραστικότητα), μέχρι τον συνδυασμό χεριών και οκνηρών εξαρτημάτων ή αντικειμένων, για την ενεργό συμμετοχή στις δυναμικές στάσεις (Βλ. *mie* στο κεφάλαιο Μάτια και πρόσωπο) και στις πιο ρεαλιστικές χειρονομίες, αυτό που προσπαθούν να δείξουν οι ερμηνευτές του ιαπωνικού θεάτρου και χορού όλων των ειδών, είναι η οργανική ενότητα και η ουσία στη στάση: ενώ αναπαράγουν κάθε ποιησία, κάθε δυναμική του χεριού στη ζωή, οι στάσεις του χεριού υπαγορεύονται από μια οικονομία, κάθε περιττή λεπτομέρεια έχει αφαιρεθεί. Η κωδικοποίηση των χεριών στους ιάπωνες ηθοποιούς δεν εκφράζει λέξεις, αλλά ακριβή νοήματα (Πρβλ. τη χειρονομία του ηθοποιού του Νο που κλαίει, σ. 230). Αυτό είναι το προϊόν με στόχο την αναζήτηση του ουσιαστού, η οποία μπορεί να θεωρηθεί ως κατεξοχήν παράδειγμα του περάσματος από μια καθημερινή τεχνική στην εξω-καθημερινή.



(επάνω) Χέρια ηθοποιών του Καμπούκι. (B) Ο ιδιαίτερος τρόπος με τον οποίο λυγίζουν τον καρπό του χεριού σε μια *katanae* (βασική στάση) αποτελεί μια από τις χαρακτηριστικές εντόσεις οι οποίες κάνουν τα χέρια των ιαπωνών ηθοποιών ζωντανά και ταυτόχρονα εξω-καθημερινά. Παρατηρήστε πώς σε αυτήν την εικόνα (A), που είναι παρμένη από ένα εγχειρίδιο για ηθοποιούς του 18ου αιώνα, το δίπλωμα ενός φύλλου χαρτιού μετατρέπεται από απλή διαδικασία σε σύνθετη άσκηση ταχυδακτυλουργίας.
(κάτω αριστερά) Προσχέδια χεριών και ποδιών του ιάπωνα ζωγράφου Κυσόα. Η ιαπωνική ζωγραφική που είναι ουσιαστικά διαγραμματική (π.χ. σε αντίθεση με τη δυτική ζωγραφική, δεν προβλέπει σκιές) έχει συνεισφέρει πολύ στη μελέτη των λεπτομερειών και των γραμμών που πρέπει να εκφράσουν τις εντάσεις του ζωντανού χεριού. (κάτω δεξιά) Η χορεύτρια Κατσούκο Αζούμα στο ρόλο του μυθικού λιονταριού Σόζο.

Τα χέρια
και το κλασικό μπαλέτο

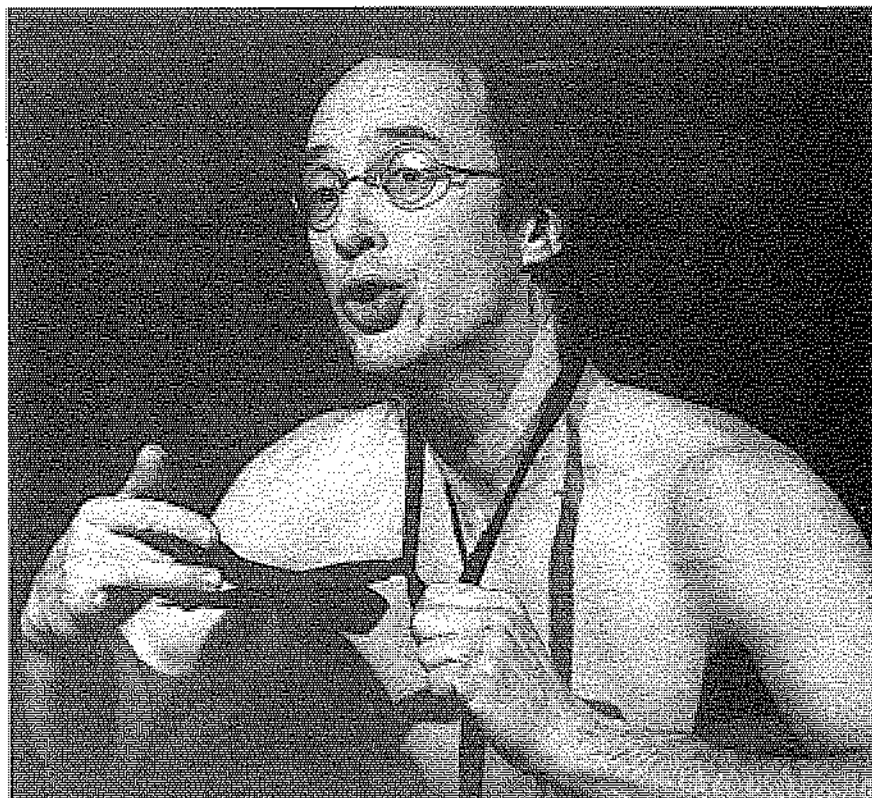
Ενώ στο κλασικό χορό, όπως στο μπαλινέζικο και στο ιαπωνικό θέατρο, υπάρχει ακριβής κωδικοποίηση των στάσεων του χεριού, τα χέρια των δυτικών χορευτών εκφράζουν μόνο δυναμισμό, απαγκιστρωμένα από οποιαδήποτε άμεση κυριολεκτική σημασία. Η Ζωρζέτι Μπορντιέ διπλώνει: «Η μελέτη αυτή γίνεται με μοναδικό σκοπό να δείξει πως ο μηχανισμός του βραχίονα και του χεριού είναι ακριβής, σωστός. Οι κινήσεις του βραχίονα, επέκταση και συνοδεία του ρυθμού του σώματος και του κεφαλιού, εκφράζουν τις αποχρώσεις, δείχνουν τη σημασία της κίνησης. Απαιτούν αυτοσυγκέντρωση και ευαισθησία για να αποφύγουμε τη μεταμόρφωση τους σε χειρονομίες στις οποίες οδηγεί η μεγάλη ελευθερία κίνησης των αρθρώσεων».



(επάνω αριστερά) Τα χέρια στον μοντέρνο χορό: η Καρολίν Κόρσον σε μια επίδειξη στην ISTA της Κοπεγχάγης (1996).
(κάτω αριστερά) Χέρια και βραχίονες στο κλασικό μπαλέτο: εικόνα από το βιβλίο *Anatomie appliquée à la danse* της Ζ. Μπορντιέ (Παρίσι, 1980).
(επάνω δεξιά) Η χρήση των χεριών και των βραχίωνων στο κλασικό μπαλέτο του 18ου αιώνα: γκραβούρα του Πιέρ Ραμά στο βιβλίο *Le maître à danser* (Παρίσι 1725).

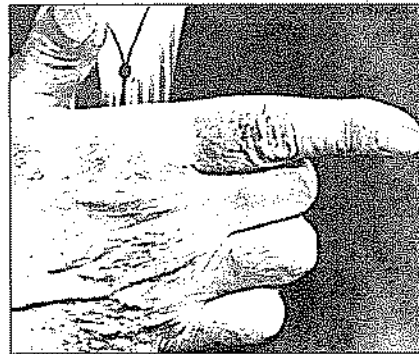
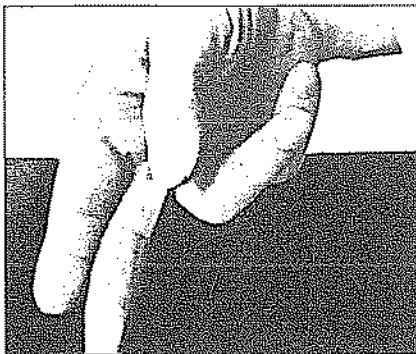
*Δύο παραδείγματα
από το δυτικό θέατρο*

Ενώ η κίνηση των χεριών του ασιατικού πθοποιού είναι κωδικοποιημένη, καθιστώντας τον εκφραστικό για τον θεατή ακόμα και όταν δείχνει ψυχρός, σε κάποια παραδείγματα δυτικών πθοποιών το ίδιο αποτέλεσμα της ζωής των χεριών, διαφοροποιημένο με τρόπο ώστε να δημιουργεί τις εντάσεις του χεριού στη ζωή, επιτυγχάνεται μέσω μιας προσωπικής εξέλιξης, συχνά ψυχο-τεχνικής, με τη βοήθεια του αυτοσχεδιασμού: αλλά και όταν ακόμα προέρχεται από προσωπικούς αυτοσχεδιασμούς, η εξέλιξη μπορεί να είναι σταθερή, χωρίς να χάνει διόλου τον πλούτο της ζωής.



(επάνω) Ο καναδός πθοποιός Ρίτσαρντ Φάουλερ στην παράσταση *Wait for the Dawn* (1984).

(κάτω) Η νορβηγίδα πθοποιός Else Marie Laukvik στην παράσταση του Θεάτρου Οντίν *Come! And the day will be ours* (1978).



(κάτω αριστερά) Το χέρι του Στανιολάφσκι, ενώ ερμηνεύει τον ρόλο του γιατρού Στόκμαν στο δράμα του Ίβεν *Ο χθρός του λαού* (1910) και (κάτω κέντρο) το χέρι του Στανιολάφσκι καθώς υποδύεται τον Κρουτίσκι στο έργο του Οστρόφσκι *Το ξύπνο πουλί από τη μάτη πιάνεται*, στην παράσταση του 1909. (κάτω δεξιά) Ο Στανιολάφσκι στον ρόλο του γιατρού Στόκμαν: γλυπτό του Σ.Ν.Σουντ'μπίνιν. Μόνο μέσα από αυτές τις μοναδικές εικόνες μπορούμε να δούμε τη στάση και τη χαρακτηριστική χειρονομία του ρόλου, που υπήρξε μια από τις κορυφαίες ερμηνείες του Στανιολάφσκι. Ο βιογράφος του Ντέιβιντ Μάγκαρσακ αφηγείται: «Ο σκηνοθέτης Στανιολάφσκι εκείνη τη στιγμή της καριέρας του δίδαξε στους ηθοποιούς του τη μέθοδο για να φτάσουν στη βαθύτερη φύση των ρόλων τους, να χρησιμοποιήσουν εξωτερικά χαρακτηριστικά οποιουδήποτε προσώπου από το περιβάλλον τους θα τους φαινόταν πλησιέστερο στη νοερή εικόνα του χαρακτήρα που έπρεπε να παρουσιάσουν. Έφτασε στο σημείο να τους ενθαρρύνει να μεταμφιέζονται στο πρόσωπο που είχαν στο μυαλό τους ως πρότυπο του ρόλου τους. Ο ίδιος ο Στανιολάφσκι πήρε ως μοντέλο τον συνθέτη Ρίμσκι-Κορσακόφ για τη μεταμφίεση του δόκτορα Στόκμαν. Στον ρόλο αυτόν, ο Στανιολάφσκι ανακάλυψε πως η συμπεριφορά και οι οκνηρές χειρονομίες έμοιαζαν να έρχονται από μόνες τους. Δεν συνέβαινε όμως έτσι ακριβώς. Όταν έφτασε στην ανάλυση της ερμηνείας του, ενώ πίστευε πως οι χειρονομίες, το βάδισμα και η συμπεριφορά του δόκτορα Στόκμαν προέκυψαν ενστικτωδώς, ανακάλυψε ότι στην πραγματικότητα αναδύονταν από το υποσυνείδητό του, στο οποίο υπήρχε ήδη έτοιμος ένας μεγάλος αριθμός εικόνων από πρόσωπα που είχε συναντήσει στη ζωή του, και στη συνέχεια, χωρίς να το συνειδητοποιήσει, είχε πάρει από αυτά τα κυριότερα χαρακτηριστικά της συμπεριφοράς του γιατρού Στόκμαν. Έτσι, η μυωπία του γιατρού Στόκμαν, το βιαστικό βήμα του, ο τρόπος που περπατούσε με το επάνω μέρος του σώματός του να γέρνει προς τα εμπρός και κυρίως η εκφραστική χρήση των δακτύλων του —ο δείκτης και ο μεσαίος μπροστά και τα άλλα δάκτυλα συγκεντρωμένα με τον αντίχειρα προς τα κάτω— ήταν όλα παρμένα από τη ζωή[...] Όσο για τον τρόπο με τον οποίο «πριόνιζε τον αέρα» όταν μπλεκόταν σε κάποια παθιασμένη συζήτηση, με τον αντίχειρα τεντωμένο, τον δείκτη και τον μέσο ενωμένους καθώς επίσης και τον παράμεσο με τον μικρό, και τις δύο αυτές ομάδες δακτύλων χωρισμένες σαν λάμες ψαλιδιού, αυτόν τον είχε πάρει από τον Μαξίμ Γκόρκι που συνήθιζε να υπογραμμίζει με αυτόν τον τρόπο την άποψή του». (Ντέιβιντ Μάγκαρσακ, *Στανιολάφσκι*, Λονδίνο 1950). Το 1933, σε μια συνέντευξη στο Χάρκοβο, ο Μεγερχόλντ θα επιβεβαιώσει: «Πώς γεννιούνται οι χαρακτηριστικές; Στην αρχή εμφανίζεται ένας βραχίονας, μετά ένας ώμος, στη συνέχεια ένα αυτί, έπειτα ένα περιπάτημα» (στο *Théâtre en Europe*, 18, 1988). (επάνω) Η ηθοποιός Φράνκα Ράμε σε έναν από τους μονολόγους της (1984). Τα χέρια υπογραμμίζουν και ενισχύουν τη φωνή: η νησι που παράγεται από τα χέρια και δημιουργείται από ολόκληρο το σώμα, διαπερνά το ανοικτό χέρι και ταυτόχρονα κάνει το άλλο χέρι να δονείται.