

ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ – ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
ΜΑΘΗΜΑ: ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗΣ: ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΠΡΑΞΗ
ΔΙΔΑΣΚΩΝ: ΓΙΑΝΝΗΣ ΛΕΟΝΤΑΡΗΣ

Σημειώσεις μαθήματος: ΠΡΩΤΗ ΕΝΟΤΗΤΑ

Ο ΠΡΩΤΟΣ ΜΑΣ ΡΟΛΟΣ

Κάποιοι άνθρωποι γίνονται *ηθοποιοί* επειδή στη *σκηνή του κόσμου* συνωστίζονται ήδη δισεκατομμύρια θεατρίνοι που παίζουν θέατρο για να επιβληθούν, να επιβιώσουν, να αγαπηθούν, περνώντας τη ζωή τους εγκλωβισμένοι στους ρόλους τους. Είναι αλήθεια ότι το παιχνίδι των *ρόλων* το επιδιώκουμε όλοι, ήδη από τη βρεφική μας ηλικία. Η πρώτη ευχαρίστηση του «καμώνομαι» περιέχεται στο κρυφτούλι του βρέφους με τη μαμά που κρύβει με τα χέρια το πρόσωπό της. Ο πρώτος μου ρόλος: αντιμετωπίζω με χιούμορ μια υποδύμενη τραγωδία, την εξαφάνιση της μητέρας μου, τραγωδία που δηλώνεται με το «κου-κου» (εξαφάνιση) και ακυρώνεται με το «τσα!» (μαγική επανεμφάνιση). Στη συνέχεια, ό,τι μαθαίνουμε βαδίζοντας προς την εφηβεία και την ενηλικίωση (ομιλία, περπάτημα, φαγητό, σωματικές ανάγκες, κοινωνικοποίηση κλπ.), το μαθαίνουμε με το χειροκρότημα. Παίζοντας ρόλους και επιζητώντας ή εκβιάζοντας το χειροκρότημα διαμορφώνουμε τη συνείδηση του *εγώ*, γινόμαστε ο εαυτός μας ή κατασκευάζουμε τα προσώπια και τις άμυνές μας, μιμούμενοι ή αποστρεφόμενοι την εικόνα των γονιών μας. Όταν όμως φτάσει η δύσκολη περίοδος της εφηβείας, ξαφνικά χάνουμε τις λέξεις. Τα συναισθήματα κοχλάζουν, πολλαπλασιάζονται και γίνονται τόσο σύνθετα, ώστε οι λέξεις που διαθέτουμε – το «θεατρικό κείμενο» της ζωής μας – δεν επαρκούν για να τα εκφράσουν. Αυτή η δυσκολία εξηγεί και την ανάγκη των εφήβων για θεατρική έκφραση¹. Το θέατρο των εφήβων αντιπροσωπεύει την έκτακτη ανάγκη τους να εκραγούν, να εκφράσουν την αλήθεια τους χωρίς προσωπείο, ή μάλλον να καταστρέψουν το προσωπείο και το λεξιλόγιο της συμβατικής ανατροφής, ανακαλύπτοντας το βάθος και την ελευθερία του θεατρικού λεξιλογίου (σωματικού και λεκτικού). Γι' αυτό και αποτελεί - στην κυριολεξία - εγκληματική ενέργεια κατά της εφηβείας και των νέων ανθρώπων μιας χώρας η απουσία θεατρικής αγωγής από τη δευτεροβάθμια εκπαίδευση.

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

¹ Βλ. αναλυτικά για τα ζητήματα αυτά: Declan Donnellan, *L'acteur et la cible* (μετ. από τα αγγλικά, Valérie Latour Burney), Παρίσι, L'Entretemps, σελ. 18-19

Max Reinhardt, σύμφωνα με τον οποίο: «η τέχνη του ηθοποιού, μας λυτρώνει από την συμβατική κωμωδία της ζωής»².

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

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

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

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

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

Όλο και συστηματικότερα τα τελευταία χρόνια, ο ηθοποιός αποτελεί αντικείμενο της θεωρητικής έρευνας. Στις θεατρικές σκηνές και σχολές, αυτό είναι μια πρακτική που αναπτύχθηκε ήδη από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα στα «θέατρα έρευνας» σε πολλές χώρες της Ευρώπης. Τα θέατρα αυτά, εκτός από χώροι καλλιτεχνικής έκφρασης, ήταν και χώροι εκπαίδευσης και θεωρητικής σκέψης³. Η εκπαίδευση του ηθοποιού υποστηριζόταν και με θεωρητικά κείμενα αρκετά από τα οποία δεν είχαν τίποτε να ζηλέψουν από τα επιστημονικά συγγράμματα. Από τότε, η κοινή αγωνία των σπουδαίων παιδαγωγών του θεάτρου (Stanislavski, Meyerhold, Graig, Appia κ.α.) ήταν να εκπαιδεύσουν τον ηθοποιό με τέτοιο τρόπο ώστε να απελευθερωθεί από τα κοινωνικά στερεότυπα και τις παραδοσιακές συμβάσεις του θεάτρου του 19^{ου} αιώνα. Περνώντας από την κυριαρχία του ηθοποιού στην κυριαρχία του σκηνοθέτη, η εκπαίδευση του πρώτου θεωρήθηκε αυτονόητη αναγκαιότητα. Μέχρι που και αυτή η κυριαρχία άρχισε να κλονίζεται ήδη από τη δεκαετία του 1970 με την εμφάνιση των πρώτων θεατρικών ομάδων και την ανάγκη, τόσο για συλλογική δημιουργία όσο και για αμφισβήτηση των ορίων της θεατρικής σκηνής και του παραδοσιακού ρόλου του θεάτρου και του ίδιου του σκηνοθέτη. Αυτό το νέο περιβάλλον έδωσε στους ηθοποιούς τη δυνατότητα να διεκδικήσουν έναν περισσότερο αυτόνομο και δημιουργικό ρόλο κατά τη διαδικασία της παραγωγής της θεατρικής παράστασης.

Από τότε μέχρι σήμερα, η μελέτη της σκηνικής παρουσίας του ηθοποιού σε πανεπιστήμια, ινστιτούτα και καλλιτεχνικά ερευνητικά κέντρα, αναδεικνύει την σημαντικότερη ιδιότητά του: αυτή του *δημιουργού*. Σ' αυτό συνέβαλε σημαντικά και η εντυπωσιακή ανάπτυξη πολλών θεωριών της σκηνικής πρακτικής μέσω ποικίλων ερευνητικών κλάδων της Θεωρίας του Θεάτρου (Σημειολογία του Θεάτρου, Θεωρία της Επιτέλεσης, Θεωρία της Υποκριτικής, Θεατρική Ανθρωπολογία). Σημαντικό ρόλο έπαιξε και η διοργάνωση αρκετών διεθνών επιστημονικών ημερίδων και συνεδρίων με θέμα την εκπαίδευση του ηθοποιού, την σκηνική του παρουσία και την εξέλιξη των εκφραστικών του εργαλείων⁴.

ΗΘΟΠΟΙΟΙ-ΘΕΑΤΕΣ / ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΕΙΝΑΙ ΤΟΠΟΣ ΒΛΕΜΜΑΤΩΝ

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

³ Ας αναφέρουμε ενδεικτικά τα θέατρα...

⁴ Ενδεικτικά, στην Ελλάδα: Χριστίνα Αδάμου (επιμ.), *Ο ηθοποιός ανάμεσα στη σκηνή και την οθόνη*, Πρακτικά Διεθνούς συνεδρίου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Θεάτρου Νοέμβριος 2007, Αθήνα, Καστανιώτης, 2008. Επίσης: Γρηγόρης Ιωαννίδης (επιμ.), *Ο ηθοποιός και η τέχνη της υποκριτικής: Θεωρία και Πράξη, Ιστορία και Παρόν*, Πρακτικά επιστημονικής διημερίδας, 6 και 7 Οκτωβρίου 2008, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, Εκδόσεις Ergo, 2011. Στον διεθνή χώρο, το πρώτο συνέδριο με θεματική που αφορούσε τη δουλειά του θεατρικού ηθοποιού, το περίφημο Συνέδριο Volta, οργανώθηκε τον Οκτώβριο του 1934 στη Ρώμη υπό την αιγίδα της Reale Academia.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Anatoli Vassilev: “Les classes d’Anatoli Vassiiiev: I-Sur Dostoievski», σελ. 145. Εδώ, η παραπομπή από το, Stephanie Lupo (2006), ό.π. σελ. 122.