

Obra publicada com o apoio do Ministério da Cultura do Brasil/Fundação Biblioteca Nacional



MINISTÉRIO DA CULTURA  
Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

Η παρούσα έκδοση πραγματοποιήθηκε με την υποστήριξη του Υπουργείου Πολιτισμού της Βραζιλίας / Fundação Biblioteca Nacional

Συγγραφέας: Augusto Boal  
Τίτλος πρωτοτύπου: Jogos para Atores e Não - Atores  
© Copyright, The Estate of Augusto Boal, 1998  
με τη διαμεσολάβηση του Literarische Agentur Mertin Inh. Nicole Witt e. K., Frankfurt, Germany

© Copyright Εκδόσεις "σοφία", Θεσσαλονίκη 2013  
Εθνικής Αμύνης 21, 54621 Θεσσαλονίκη  
Τηλ. 2310240247  
www.esofia.net  
info@esofia.net

ISBN 978-960-6706-38-7

Εξώφυλλο: Μεγακλής Δημητριάδης

Η πνευματική ιδιοκτησία αποκτάται χωρίς καμία διατύπωση και χωρίς την ανάγκη ρήτρας απαγορευτικής των προσβολών της. Επισημοίνεται πάντως ότι κατά το Ν. 2387/1920 (όπως έχει τροποποιηθεί με το Ν. 2121/1993 και ισχύει σήμερα) και κατά τη Διεθνή σύμβαση της Βέρνης (που έχει κυρωθεί με το Ν. 100/1975) απαγορεύεται η ανασημείωση και γενικά η αναπαραγωγή του παρόντος έργου, με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά, στο πρωτότυπο ή σε μετάφραση ή άλλη διασκευή, χωρίς άδεια του εκδότη



Οι εκδόσεις "σοφία" οναλαμβάνοντας την ευθύνη τους για το μέλλον του πλανήτη χρησιμοποιούν ευρωπαϊκό χαρτί οικολογικό, λευκασμένο χωρίς χλωρίνη και χωρίς οξέα. Το βιβλίο που κρατάς είναι τυπωμένο σε χαρτί πιστοποιημένο από το Smartwood Programm της Rainforest Alliance.

AUGUSTO BOAL

ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΠΑΙΧΝΙΔΙΑ  
ΓΙΑ ΗΘΟΠΟΙΟΥΣ ΚΑΙ ΓΙΑ ΜΗ ΗΘΟΠΟΙΟΥΣ

Προλογίζει η ΜΑΡΙΚΑ ΘΩΜΑΔΑΚΗ

Μετάφραση ΜΑΡΙΑ ΠΑΠΑΔΗΜΑ

Επιμέλεια ΧΡΥΣΑ ΤΣΑΛΙΚΙΔΟΥ

Θεσσαλονίκη 2013

 σοφία

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος στην ελληνική έκδοση	23
Εισαγωγικό σημείωμα	31
Πρόλογος στην πρώτη έκδοση	35
Πρόλογος στη δεύτερη έκδοση	43

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

#### ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΚΑΤΑΠΙΕΣΜΕΝΟΥ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ

Εισαγωγή (1977-1979)	57
<b>1.1 Το Θέατρο Εικόνα</b>	59
Εικόνα μετάβασης - οι οπαρχές του Θεάτρου-Εικόνα	59
Παραδείγματα του Θεάτρου-Εικόνα	60
1. Ο έρωτας	60
2. Η οικογένεια	61
3. Οι μετανάστες	62
4. Τρίτη ηλικία	63
5. Η ανεργία	64
<b>1.2 Το Αόρατο Θέατρο: Πρώτες εμπειρίες</b>	64
Παραδείγματα του Αόρατου Θεάτρου	65
1. Σεξουαλική παρενόχληση	65
2. Το μωρά της βασίλισσας Σίλβια	68
3. Ρατσισμός: ο Έλληνας	71
4. Ρατσισμός II: η μαύρη γυναίκα	72
5. Πικ-νικ σταυς δρόμους της Στοκχόλμης	74
6. Τα παιδιά του καινού	77
7. Αόρατο Θέατρο στην τηλεόραση	78
<b>1.3 Το Θέατρο-Φόρουμ</b>	79
Οι κανόνες του παιχνιδιού	80
Δραματοουργία	81

Σκηνοθεσία	81
Το θέαμα-παιχνίδι	82
Παραδείγματα του Θεάτρου-Φόρουμ	85
1. Η αγροτική μετορρύθμιση ιδωμένη από ένα παγκάκι	85
2. Λαϊκό δικαστήριο ενός Ρίδη	88
3. Αρχηγίνα στη δουλειά, σκλάβο στο σπίτι	89
4. Επιστροφή στη δουλειά στην τράπεζα	90
5. Το πυρηνικό εργοστάσιο	90
<b>1.4 Μια εμπειρία στο Γκοντράνο</b>	94
Φεμινισμός στο Γκοντράνο	96
Πάδι η αστυνομία	97
Οι καταπιεσμένοι αντιμέτωποι με τον καταπιεστή	99
Η οικογένεια	99
Ο συνεταιρισμός. Ο ήρωας παίζει τον δικό του ρόλο και εκδιώκει τον ηθοποιό	102

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

### Η ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΔΟΜΗ ΤΟΥ ΗΘΟΠΟΙΟΥ

<b>2.1 Η Πρωταρχική συγκίνηση</b>	109
Μυϊκές ασκήσεις	112
Αισθητηριακές ασκήσεις	112
Ασκήσεις μνήμης	113
Ασκήσεις φαντασίας	114
Ασκήσεις συναισθημάτων	114
<b>2.2 Εκλογικεύοντας το συναίσθημα</b>	118
<b>2.3 Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο</b>	120
<b>2.4 Διαλεκτική δομή της ερμηνείας</b>	123
Η βούληση	124
Αντίθετη βούληση	127

Η υπερισχύουσα βούληση	129
Ποσοτική παραλλαγή και ποιοτική παραλλαγή	131

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

### ΤΟ ΟΠΛΟΣΤΑΣΙΟ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΤΟΥ ΚΑΤΑΠΙΕΣΜΕΝΟΥ

Ένα νέο σύστημα ασκήσεων και παιχνιδιών του θεάτρου του καταπιεσμένου	135
Οι δύο ενότητες	136
Οι πέντε κατηγορίες παιχνιδιών και ασκήσεων	136

#### 3.1 Αισθάνομαι ό,τι αγγίζω

Πρώτη σειρά: Γενικές Ασκήσεις	137
1. Ο σταυρός και ο κύκλος	138
2. Καλομβιανός υπνωτισμός	138
3. Η μικρότερη επιφάνεια	140
4. Σπρώχνει ο ένας τον άλλαν	141
5. Πόντα όρθια	142
6. Ο κύκλος με τους κόμπους	143
7. Ο ελληνικός κύκλος: ο ηθοποιός ως υποκείμενο	144
8. Ο ηθοποιός-αντικείμενο	145
9. Σπκώνω κάποιον από μια καρέκλα	146
10. Ίσορροπία του σώματος με ένα αντικείμενο	146
11. Τα μπαλόνι ως ηρακταση του σώματος	147
12. Τρέξιμο με καρέκλες	147
13. Ρυθμός με καρέκλες	147
14. Μουσικές καρέκλες	148
15. Προσχεδιασμένη κίνηση	148
16. Δυσκολία σε σχέση με το σώμα και το αντικείμενο	148
17. Διαίρεση της κίνησης	149
18. Αποσυντονισμός συντονισμένων κινήσεων	149
19. Μέγιστος κύκλος και ελάχιστος κύκλος	149
Δεύτερη σειρά: Τα Βαδίσματα	149
1. Τρέξιμο σε αργή κίνηση	150

2. Ορθή γωνία	150	16. Τα μικρά πακέτα	163
3. Ο κάβουρας	151	17. Καλημερίσματα	163
4. Σταυρωμένα πόδια	151	18. Διορθώνοντας εφημερίδες	163
5. Ο πίθηκος	151	19. Cadavre exquis – εξαίσιο πτώμα	163
6. Βάδισμα με τα τέσσερα	151	20. Τα αλεξίπτωτο	164
7. Βάδισμα καμήλας	151	<b>Πέμπτη σειρά: Η Βαρύτητα</b>	164
8. Βάδισμα ελέφαντα	151	1. Οριζόντιες	165
9. Βάδισμα καγκουρό	152	2. Κάθετες	167
10. Γερμένοι οι μεν πάνω στους δε	152	3. Σειρά ευθύγραμμων και κυκλικών κινήσεων	167
11. Τρέξιμο στα τσουβάλη	152	<b>3.2 Αφουγκράζομαι ό,τι ακούω</b>	171
12. Καροτσάκι	152	<b>Πρώτη σειρά: Ασκήσεις και Παιχνίδια για τον Ρυθμό</b>	171
13. «Όπως θέλετε»	153	1. Ο κύκλος του ρυθμού και της κίνησης	171
<b>Τρίτη σειρά: Μασάζ</b>	153	2. Παιχνίδι με ρυθμό και κίνηση	172
1. Σε κύκλο	153	3. Ενοποίηση του ρυθμού εντός του κύκλου	172
2. Η κίνηση που επιστρέφει	154	4. Η μηχανή των ρυθμών	173
3. Κύματα της θάλασσας	154	5. Το περουβιανό παιχνίδι με τις μπάλες	174
4. Κυλιόμενος τάπητας	154	6. Claps-Παλαμάκια στη σειρά	176
5. Μασάζ πλάτη με πλάτη	155	7. West Side Story	177
6. Ο δαίμονας	155	8. Ρυθμός με το ποπούτσι	177
<b>Τέταρτη σειρά: Παιχνίδια Ενσωμάτωσης</b>	156	9. Οι δύο σκούπες	179
1. Κονείς με κονέναν (στιλ Κεμπέκ)	156	10. Οι τέσσερις σκούπες	179
2. Η αρκαύδα του Πουοσιέ	156	11. Ρυθμός σε πέταλο	180
3. Η κορέκλα	157	12. Ρυθμός σε κύκλο	180
4. Το σκαμνάκι	158	13. Ο φύλαρχος	180
5. Παιχνίδι του Μηρύγκελ (Παιχνίδι του σκόρδου)	158	14. Η αρχήστρα και ο μαέστρος	181
6. Τηγανιτή ποτάτα ένα, δύο, τρία	159	15. Ρυθμός μετά διαλόγου	181
7. Οι σαρανταποδαραύσες	159	16. Διάλαγας των ρυθμών σε κύκλο	181
8. Χορός με μήλο	159	17. Ινδιόνοι στα δάσος	182
9. Κολλημένο χαρτί	159	18. Ηθαποιαί στοιχισμένοι σε πεντάδες	182
10. Το παρισινό ξύλινο σπαθί	160	19. Οι σωματαφύλακες του προέδρου	182
11. Αμερικανικό ποδόσφαιρο	160	20. Περπάτα, σταμάτα, εξήγησε	183
12. Οι τρεις ιρλανδικές μοναμαχίες	161	21. Κορναβάλη του Ρίφ	183
13. Φόρος τιμής στον Τεξ'Ειβερι – Γάτο και Σκύλος	162	22. Οι Βολιβιανές μιμόζες	184
14. Στήλη άλωτος	162	23. Πόσο «α» υπάρχουν σε ένα «α»;	184
15. Το παιχνίδι του μαντηλιού	162		

24. Ένας, δύο, τρεις από το Μπράντφορντ	185
25. Διασχίζοντας την αίθουσα	186
26. Βαφτίσια στο Μίνος Ζεράις της Βραζιλίας	186
27. Ρυθμικός κύκλος του Τορόντο	186
28. Η σάμπα του παλαβού κρεολαού	187
29. Αν εσύ λες ναι	188
30. Η ιταλική βροχή	188
<b>Δεύτερη σειρά: Η Μελωδία</b>	188
1. Ορχήστρα	188
2. Μουσική και χορός	188
<b>Τρίτη σειρά: Ήχος</b>	189
1. Ήχος και κίνηση	189
2. Ήχοι που ποροπέμπουν σε κάποιο καθημερινό «τυπικό»	189
<b>Τέταρτη σειρά: Ο Ρυθμός της Αναπνοής</b>	190
1. Ξοπλωμένος ανόσκελο σε πλήρη χαλάρωση	191
2. Γερμένος πάνω σε έναν τοίχο, σε μικρή απόσταση από αυτόν	191
3. Σε εντελώς κατακόρυφη στάση	191
4. Αργή αναπνοή	191
5. Έκρηξη	191
6. Αργή αναπνοή με τα χέρια υψωμένα	192
7. Χύτρο ταχύτητας	192
8. Ανοπνοή με μεγάλη τοχύτητα	192
9. Ανοπνοή με μεγάλη βροδύτητα	192
10. Βοθιά ανοπνοή με το στόμα	193
11. Ανοπνοή υψηλής «ευκρίνειας» και ενέργειας	193
12. Δύο ομάδες	193
13. Όρθιοι και σε κύκλο	193
14. Ένος πθοποιός ξεφουσκώνει με τη βοήθεια ενός συναδέλφου του	193
15. Α, Ε, Ι, Ο, ΟΥ	194
16. Όλοι οι πθοποιοί όρθιοι αντικριστό σε έναν τοίχο	194
17. Δύο ομάδες αντικριστά	195
18. Ξοπλωμένοι στο έδαφος	195
19. Μπρούμπα πάνω σε ένα τροπέζι	195

<b>Πέμπτη σειρά: Οι Εσωτερικοί Ρυθμοί</b>	195
1. Ρυθμός εικόνων	196
<b>3.3 Η ενεργοποίηση των αισθήσεων</b>	197
<b>Σειρά ασκήσεων: Ο Τυφλός</b>	197
1. Το σημείο, το αγκάθισμο και η χειροψία	197
2. Δάσος από ήχους	198
3. Το φανταστικό ταξίδι	199
4. Το «γυάλινο φίδι»	200
5. Τυφλοί και βλέποντες σε δύο σειρές	201
6. Ο συναισθηματικός μαγνήτης (θετικός και αρνητικός)	201
7. Το πολλαπλό σουηδικό γλυπτό	202
8. Το βαμπίρ του Στρασβούργου	203
9. Το τυφλό αυτοκίνητο	204
10. Τι αντικείμενο είναι;	204
11. Η μυρωδιά των χεριών	204
12. Κάνοντας ένα οχάρι	205
13. Ο τερμοτοφύλακας	205
14. Κάθιστοι στο πόδι του άλλου	206
15. Σχεδιάζω το σώμα μου	206
16. Πλαστελίνη	207
17. Αγγίζω το χρώμα	207
18. Ο τυφλός με τη βόμβα	207
19. Το τραγούδι των σειρήνων	208
20. Βρίσκω την κατάλληλη πλάτη	209
21. Αυτό το «Α» ποιος το είπε;	209
22. Το μουσικό χέρι	209
23. Χέρι που το ξονοβρίσκεις ή το χάνεις	210
24. Ο δράκος του Τρου Μπολιγκάν	210
25. Ο ήχος από τις επτά πύλες	211
26. Ο φίλος και ο εχθρός	211
<b>Σειρά ασκήσεων για τον χώρο</b>	213
1. Χωρίς καθάλου κενό χώρο στην αίθουσα	213

<b>3.4 Βλέπω ό,τι κοιτάζω</b>	214		
<b>Σειρά διαδοχικών ασκήσεων με τον καθρέφτη</b>	215		
1. Ο οπλός καθρέφτης	215		
2. Υποκείμενο και είδωλο ανταλλάσσουν ρόλους	216		
3. Και οι δύο είναι συνάμα υποκείμενα και είδωλα	216		
4. Όλοι χέρι-χέρι	217		
5. Οι δύο σειρές σχηματίζουν μια καμπύλη	217		
6. Συμμετρικές ομάδες	218		
7. Ο σπασμένος καθρέφτης	219		
8. Αλλαγή συμπαίκτη	219		
9. Ο παραμορφωτικός καθρέφτης	220		
10. Ο ναρκισσιστικός καθρέφτης	221		
11. Ο ρυθμικός καθρέφτης	221		
12. Η ενοποίηση	222		
<b>Σειρά διαδοχικών ασκήσεων με διαμόρφωση πρόπλασμάτων</b>	223		
1. Ο γλύπτης αγγίζει το πρόπλασμα	223		
2. Ο γλύπτης δεν αγγίζει το πρόπλασμα	224		
3. Οι γλύπτες διασκορπίζονται στην αίθουσα	225		
4. Οι γλύπτες φτιόχνουν από κοινού ένα μοναδικό γλυπτό	225		
5. Γλυπτική με τέσσερα ή πέντε άτομο	225		
<b>Σειρά διαδοχικών ασκήσεων με μαριονέτες</b>	226		
1. Μαριονέτα με σκοινιά	226		
2. Μαριονέτο με ραβδί	227		
<b>Παιχνίδια με την εικόνα</b>	227		
1. Συμπλήρωση της εικόνας	227		
2. Παιχνίδι με μπάλες	229		
3. Αγώνας πυγμοχίας	229		
4. Ένο άτομο εκφοβίζει, ένα άλλο προστατεύει	230		
5. Συμπλήρωση του κενού χώρου	230		
6. Ατμόσφαιρα από χιόνι	231		
7. Δημιουργία συγγενικών σχέσεων μεταξύ των προσώπων	231		
8. Πρόσωπα σε κίνηση	232		
9. Πορατήρηση	232		
10. Δροστηριότητες συμπληρωματικές μεταξύ τους	232		
		11. Ανακαλύψτε τι έχει αλλάξει	232
		12. Αφήγηση μιας προσωπικής ιστορίας	233
		13. Τα γαλλικά τηλέφωνα	233
		14. Άσκηση συγκέντρωσης	233
		15. Το παιχνίδι με τα ζώα	234
		16. Το παιχνίδι με το επάγγελμα	235
		17. Ο κύκλος που ισορροπεί	236
		18. Παντομίμα	237
		19. Ο όγκριος στην πόλη	238
		<b>Παιχνίδια με προσωπεία και τυπικά</b>	239
		1. Ακολουθώ τον δόσκαλο	239
		2. Ακολουθώ δύο δασκάλους	239
		3. Τα προσωπεία εναλλάσσονται κυκλικά	240
		4. Τα προσωπεία ενοποιούνται	240
		5. Συλλογική δημιουργία ενός προσωπείου	240
		6. Τα προσωπεία αθροίζονται	240
		7. Ωθώντας ένα προσωπείο στα άκρα και εξουδετερώνοντάς το	241
		8. Ακολουθώντας τον δάσκαλο στο δικό του προσωπείο	241
		9. Αλλαγή προσωπείου	242
		10. Ανταλλάσοντας προσωπεία	242
		11. Το παιχνίδι με τα προσωπεία των ίδιων των ηθοποιών	242
		12. Αντικατάσταση του προσωπείου	244
		13. Διαχωρισμός προσωπείου, τυπικού και κινήτρων	244
		14. Αντικατάσταση ενός συνόλου προσωπείων από ένα άλλο διαφορετικής κοινωνικής τάξης	245
		15. Η απόλυτη κυριαρχία του προσωπείου	246
		16. Εναλλαγή ηθοποιών εντός ενός τυπικού, το οποίο συνεχίζεται χωρίς διακοπές	247
		17. Κυκλική εναλλαγή των προσωπείων σε διαφορετικές συγκυρίες	247
		18. Το φυσικό και το γελοίο	247
		19. Διάφοροι ηθοποιοί επί σκηνής	248
		20. Το παιχνίδι των συμπληρωματικών ρόλων	248
		21. Το παιχνίδι με τους πολιτικούς	248
		22. Ανταλλαγή προσωπείων	248

23. Αντολλαγή ρόλων	249
24. Δύο άτομο παρατηρούν το ίδιο σημείο	249
25. Δονέζικη φωτογραφία	249
26. Ο παλιόστος του Άμστερνταμ	250
27. Φωτογραφίζοντας την εικόνα	250
28. Επινόηση σειράς ασκήσεων μιας δυναμικής εικόνας	251
29. Πώς ορίζεται ένας αρχηγός	251
30. Η λιποθυμία στη σήραγγα του Φρεζύς	252
31. Οι πέντε μεταβολές	252
<b>Η εικόνα του αντικείμενου</b>	252
1. L' objet trouéné-Το ανευρεθέν αντικείμενο	253
2. Το μεταμορφωμένο αντικείμενο	253
3. Αντικείμενο που δημιουργείται από σπλό πρόγμοτο	253
4. Φράση και αντικείμενο	254
<b>Η επινόηση του χώρου και οι εξουσιαστικές δομές στον χώρο</b>	254
1. Ο χώρος, ο όγκος και η επικράτεια	254
2. Επινώνοντας έναν χώρο μέσω στην οίθουσο	255
3. Οι κορέκλες στον κενό χώρο	255
4. Οι εφτά καρέκλες (ή μοξιλάρες)	255
5. Φόρος τιμής στον Μαγκρίτ – Αυτό το μπουκάλλι δεν είναι μπουκάλλι	256
6. Το μεγάλο παιχνίδι της εξουσίας	257
7. Το παιχνίδι με τις εικόνες της εξουσίας	259
8. Η φωνή της εικόνας και η εικόνα της φωνής	259
<b>Παχνίδιο που αφορούν στη δημιουργία χαρακτήρων</b>	259
<b>Τα εξωστρεφή παιχνίδια</b>	260
1. Το παιχνίδι του δολοφόνου στο Ξενοδοχείο Άγκατο	260
2. Αντόρτες πόλης και αστυνομικοί	261
3. Ο χορός στην πρεσβείο	261
4. Η κοκορομαχία	262
5. Στερεότυπη φράση, λεκτική κοινοτοπία	263
<b>Τα εσωστρεφή παιχνίδια</b>	263
1. Παιδικό όνειρο (Τι θα ήθελα να γίνω, όταν μεγαλώσω)	263
2. Παιδικοί επιόητες	265

3. Τι ήθελον οι ενήλικες να γίνω, ότον μεγαλώσω	265
4. Το αντίθετο του εουτού μου	265
5. Οι δύο αποκοιύψεις της Σόντο Τερέζα	266
6. Ο κενός χαροκτήρος του Μπράουν	267
7. Ποιος είμοι; Τι θέλω;	268

### 3.5 Η μνήμη των αισθήσεων 268

<b>Συσχετίζοντας Ανάμνηση, Συγκίνηση και Φαντασίο</b>	269
1. Ανάμνηση: θυμήσου το χθες	269
2. Ανάμνηση και συγκίνηση: θυμόμοι μιο μέρα από το πορελθόν	270
3. Ανάμνηση, συγκίνηση και φαντασίο	270
4. Θυμάμοι κότε που με κατοπιέζει σήμερα	271
5. Πρόβα: η φαντασία επί σκηνής	271
6. Αναγωγή	271

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 ΜΕΡΙΚΕΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ-ΕΙΚΟΝΑ

### Η Εικόνα ως πραγματικότητα 275

<b>4.1 Τεχνικές εικόνας: πρότυπα και τρόποι ενίσχυσης της δυναμικής τους</b>	277
α. Πώς εικονογραφούμε ένα θέμα με το ίδιο μας το σώμο	277
Το πρότυπο	277
Ενίσχυση της δυναμικής	277
β. Εικονογραφώ ένα θέμα χρησιμοποιώντας το σώμο του άλλου	282
Το πρότυπο	282
Ενίσχυση της δυναμικής (είναι δυνατές διάφορες εκδοχές)	286
γ. Εικόνα μετάβασης	286
Το πρότυπο	286
Ενίσχυση της δυναμικής	287

δ. Πολλαπλή εικόνα της καταπίεσης	288
Το πρότυπο	288
Ενίσχυση της δυναμικής	288
ε. Πολλαπλή εικόνα της ευτυχίας	291
Το πρότυπο	291
Ενίσχυση της δυναμικής	291
στ. Εικόνα της ομάδας	293
Το πρότυπο	294
Ενίσχυση της δυναμικής	294
ζ. Κινησιολογικό τυπικά	296
η. Κοινωνικός κώδικας, τυπικό και τελετουργία	297
Το πρότυπο	300
Ενίσχυση της δυναμικής	301
θ. Το τυπικό	302
ι. Τυπικά και προσωπεία	306
κ. Κινητική Εικόνα	307

#### 4.2 Νέες Τεχνικές του Θεάτρου-Εικόνα 308

#### 4.3 Οι τεχνικές του Μπιάτσου στο μυαλό 310

α. Αποδιοργάνωση: σκέψη, διάλογος, δράση	310
Ενίσχυση της δυναμικής	311
β. Η αναλυτική εικόνα: α πολλαπλός καθρέφτης του βθέμματος των άλλων	312
Ενίσχυση της δυναμικής-πολλές εκδοχές είναι δυνατές	313
γ. Σωματοποίηση	315
δ. Το κύκλωμα των τυπικών	316
Ενίσχυση της δυναμικής	316
ε. Οι τρεις επιθυμίες	317
Το πρότυπο	317
Ενίσχυση της δυναμικής	317
στ. Η πολυδύναμη εικόνα	318
Το πρότυπο	318
Ενίσχυση της δυναμικής	318

ζ. Η προβολή της εικόνας	318
Το πρότυπο	318
Ενίσχυση της δυναμικής	318
Παροδείγματα	319
η. Η εικόνα της εικόνας	321
θ. Η εικόνα της φωνής και η εικόνα του σώματος	322

#### 4.4 Οι τεχνικές της εικόνας που είναι ακόμη υπό κατασκευή 323

ι. Η εικόνα του ανείπωτου	323
Παροδείγματα	323
κ. Η εικόνα της απουσίας	323
λ. Η πολλαπλή εικόνα του άλλου	323
μ. Εικόνα των βοηθών των μποξέρ ή των φυλάκων-αγγέλων	324
ν. Η εικόνα της επιλογής	324

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

### ΑΣΚΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΙΣ ΠΡΟΒΕΣ ΟΠΟΙΟΥΔΗΠΟΤΕ ΕΡΓΟΥ

5.1 Ασκήσεις με ή χωρίς κείμενο	327
1. Αυτοσχεδιασμός	327
Παράδειγμα αυτοσχεδιασμού	328
2. Σκοτεινό δωμάτιο	329
3. Μία ιστορία που τη διηγούνται πολλοί ηθοποιοί	330
4. Μία φράση που τη λένε πολλοί ηθοποιοί	330
5. Αλλάζοντας την ιστορία του έργου	330
6. Δύο θίασοι για τα ίδιο έργο	331
5.2 Παιχνίδια συναισθηματικής δυναμοποίησης	331
1. Διακοπή της καταπίεσης	331
2. Εξομαλογήσεις του καταπιεστή	333
3. Αφηρημένο συναίσθημα	333
4. Αφηρημένα συναίσθημα όπως εκφράζεται στα ζώα	334
5. Ακαθουθώ τον δάσκαλο σε αφηρημένο συναίσθημα	334
6. Ζώα ή φυτά σε συναισθηματικές συνθήκες	334
7. Τυπικά όπου άλλα γίνονται ζώα	335



8. Διέγερση των εν υπνώσει μερών του καθενός μας	335
<b>5.3 Ιδεολογική προθέρμανση</b>	336
1. Αφιέρωση	337
2. Ανάγνωση εφημερίδων	337
3. Αναφορά ενός ιστορικού γεγονότος	337
<b>5.4 Ασκήσεις για την προετοιμασία ενός πρότυπου του θέατρου- φόρουμ ή κάποιου άλλου τύπου θεάματος</b>	338
Για την αξιοποίηση της εικόνας	338
1. Σιωπηλή πρόβα	338
Ανάπτυξη του υπο-κειμένου: ο διάλογος ριζώνει	338
2. «Σχόλια» και «Σταμάτα και σκέψου!»	338
3. Ανάκριση	340
4. Η ανοπαράσταση του εγκλήματος	341
5. Αναγνώριση	341
Ανάλυση και ενδυνάμωση των κινήτρων	341
6. Αναλυτική δοκιμή του κινήτρου	341
7. Αναλυτική πρόβα μεμονωμένου συναισθήματος	342
8. Αναλυτική πρόβα στηλ	342
9. Ίδια πρόσωπα, άλλες συνθήκες	342
10. Τεχνητό διάλειμμα	343
11. Ο ηθοποιός διερωτάται	343
12. Αντίθετη σκέψη	344
13. Επονάληψη της στάκας	344
Ανάπτυξη της εικόνας ως περιεχομένου	344
14. Ρασομόν	344
15. Σωματοποίηση	345
16. Η τελετή	345
Θεατροποίηση του θεάματος	346
17. Ησυχία, πάμε!	346
18. Αόρατοι χαρακτήρες	346
19. Πριν και μετά	347
20. Μεταφορά συναισθήματος	347

21. Αργή Κίνηση	347
22. Ταχύτητα ή «δύο χτυπήματα»	348
23. Αισθητηριακή εστίαση	349
24. Κανονική φωνή	349
25. Μεγέθυνση	349
26. Ελεύθερη πράβα	350
27. Η καρικατούρα	350
28. Αλλαγή χαρακτήρων	350
29. Ανογκαιότητα εναντίον της βοήθησης	351
30. Ρυθμός των σκηνών	351
31. Αναλογία	351
32. Αυτοσυγκέντρωση Μπότγουικ	352
Σειρά και δοκιμές «πικνίκ	352
1. Πικνίκ απλό	352
2. Πικνίκ τόκα-τόκα	353
3. Πικνίκ τόκα-τόκα με μπερλίνο	353
4. Πικνίκ τόκα-τόκα πινγκ-πονγκ	354

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

### ΘΕΑΤΡΟ-ΦΟΡΟΥΜ: ΑΜΦΙΒΟΛΙΕΣ ΚΑΙ ΒΕΒΑΙΟΤΗΤΕΣ

Εισογωγή	357
<b>Είκοσι Βασικά θέματα</b>	358
1. Καταπίεση ή επίθεση;	358
2. Το στηλ του προτύπου	361
3. Επείγοντα ή μη; Απλά ή σύνθετα;	363
4. Πρέπει να φτάσουμε σε μία λύση ή όχι;	364
5. Πρέπει να αναπαραστήσουμε το πρότυπο της μελλοντικής δράσης ή όχι;	366
6. Πρότυπο ή αντιπρότυπο; Λάθος ή σμφιβολία;	367
7. Η συμπεριφορά του μπαλαντέρ στα φόρουμ.	367
8. Θεατρικότητα ή σκέψη;	369
9. Η σκηνοθεσία	370
10. Η λειτουργία της προθέρμανσης	371
11. Η λειτουργία του ηθοποιού	372

12. Η επαναλαμβανόμενη σκηνή	374
13. Ο μικρόκοσμος και ο μικρόκοσμος	374
14. Πώς αντικαθιστούμε έναν χαρακτήρα, χωρίς να τον μεταμορφώσουμε σε κάποιον άλλον;	375
15. Ποιο είναι η «καλή» καταπίεση;	376
16. Ποιος μπορεί να αντικαταστήσει ποιαν;	377
17. Πώς να παίξουμε ένα πρότυπο	379
18. Μπορούμε να παραμείνουμε «θεοτές» σε μία πορόσταση του Θεάτρου-Φόρουμ;	380
19. Μπορεί ένα φόρουμ να αλλάξει θέμα;	382
20. Πότε τελειώνει μία πορόσταση του Θεάτρου-Φόρουμ;	382

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ

23

Γνώρισα τον Αουγκούστο Μπόαλ εδώ και αρκετά χρόνια μέσα από το βιβλίο του «Τα θέατρα του καταπιεσμένου», που κυκλοφόρησε στην Ελλάδα σε μια επαχή η οποία θα μπορούσε να οπατελεί τον ενδιαμέσα χωρόχρονο ανάμεσα στη συντριβή της ανθρώπινης υπάρξεως και στη βαθμιαία αποκατάσταση των ζωτικών δυνάμεων του παλίτη.

Σήμερα ξαναβρίσκω και ανακαλύπτω εκ νέου τον Μπόαλ, χάρη στη μετάφραση της Μαρίας Παποδήμο του τελευταίου βιβλίου του «Παιχνίδια για ηθοποιούς και για μη ηθοποιούς». Πρόκειται για τη βροζιλιάνικη έκδοση ενός υλικού ασκήσεων, σκέψεων και συγκεκριμένων προτάσεων με επίκεντρο την καταπίεση ως ενέργεια, συνέργεια και κατάσταση. Τα υλικά αυτά ο Μπόαλ τα επεξεργάζεται υπό την οπτική γωνία που του υπέδειξε η πολύχρονη και «πολύχρωμη» εμπειρία στις ευρωπαϊκές πόλεις, ολλό και αλλού. Στα κοινούργιο βιβλίο του, συγκεντρώνει ασκήσεις και παιχνίδια που πρωτοεμφωνίζονται σε τυπωμένες σελίδες. Η συγκυρία δεν είναι τυχαία. Το θέατρο του καταπιεσμένου, περισσότερο από ποτέ, μπορεί σήμερα να φέρει στο προσκήνιο τις βαθύτερες πηγές μιας παγκόσμιας κοινωνίας που νοσεί. Νοσεί στο ευρύ φάσμα των θεσμών που τρέμουν κάτω από ορισμένο πολιτικό και πολιτισμικό υπόβαθρο. Νοσεί γιατί η ψυχή του θνητού ζήτησε το αδύνατο, αυτό που ο Μπόαλ ονομάζει «μογικό». Εντούτοις, τα «μογικά» αυτά, το γνώριμο στους κώδικες του θεάτρου της καταπίεσης, αναφέρεται στην οισθητική «γεύση» των εικόνων, που δημιουργεί ο ηθοποιός-θεοτής, δηλαδή ο μοχητής παλίτης, ο ενεργός, ο έτοιμος, ίσως όχι «οπά καιρό», έτοιμος όμως να φωνάξει «Στοπ» σε αυτή την καύρα θανάτου.

Σκέφτομαι πως θα ήθελα αυτό τον καιρό να βοδίσω για λίγο με τον Αουγκούστο Μπόαλ σ' έναν περίοδο στις πληγωμένες μεγαλουπόλεις, με πολ-

λές στάσεις σε δρόμους που συμπυκνώνουν την καταπίεση. Μπορεί να μην ακούγαμε κανένα «Στοπ», καμία λέξη που να φωνάζει «μαγικό». Το «μαγικό» στις γειτονιές των χαμένων ονείρων ισούτοι με μια καθημερινότητα που καθηλώνει. Άλλωστε, ποιος μπορεί σήμερα να ξεχωρίσει το αληθινό από το φανταστικό; Το σύμβολο, ούτως ή άλλως, είναι καλό κρυμμένο στα ψιλά γράμματα...

Σήμερα, η απουσία του Μποάλ φαντίζει ακόμα πιο βωριό και γι' αυτό βαρυσήμονη. Σήμερα, επικροτεί η βαρβαρότητα και ο ευτελισμός. Σήμερα, η καταπίεση ωθεί στην επίθεση. Ποιος όμως επιτίθεται; Μόνο το θέατρο του καταπιεσμένου μπορεί να επιτύχει μια οικουμενική αλληλεγγύη και πιθανόν, μια κόποια εκχειρίσις. Τις περισσότερες στιγμές, όλοι μουρμουρίζουν ασταμάτητα και απελπισμένο: «Είναι μοιραίο! Δεν γίνεται τίποτε πια!».

Τούτο τον καιρό –αν ο Μποάλ το έθετε έτσι– η λύση θα μπορούσε να δοθεί από το θέατρο-Φόρουμ για να τεθούν επί τόπου, σε κάθε πόλη, συνοικία, γειτονιά οι αμφιβολίες και η αμφισβήτηση. Και όχι μόνο. Για να οργανωθεί η δράση και η επίθεση μέσω από το σώμα του καταπιεσμένου. Έχουν υπάρξει παρόμοιες προσπάθειες με αίσιο τέλος, όταν ο καταπιεσμένος έπαισε τους θεσμούς και την εξουσία. Θυμίζουμε τις ονομασθείσες, δικαίως, «μαχητικές» παραστάσεις στο Βυζάντιο, παρουσία του Αυτοκράτορα στον Ιππόδρομο, όπως το περιστατικό, για παράδειγμα, της αδικηθείσας από έναν τοπικό άρχοντα, πολύτεκνης χήρας, η οποία απευθύνεται σε συντεχνία μίμων. Το «ηρότυπο» το οποίο δημιουργούν οι μίμοι, βάσει των κριτηρίων του «εκεί και τότε», δραματοποιεί έναν μικρόκοσμο, ο οποίος εντάσσεται δραστικά και ακαριαίο, θα λέγαμε, στον μακρόκοσμο. Το αποτέλεσμα από το επεισόδιο που αναφέρουμε, στο Βυζάντιο, με τίτλο «Καραβίτσιν», δίνει λύση στο ζήτημα της καταπιεσμένης γυναίκας δεδομένου ότι ο Αυτοκράτορας Θεόφιλος υποκύπτοντας στις προτροπές του λαού στον Ιππόδρομο, απονέμει άμεσα δικαιοσύνη. Ο ηθοποιός-θεοτής αναπαράγει με αισθητικά μέσα την εικόνα της γυναίκας με τα παιδιά, που πεινάνε και κλαίνε, που οδικήθηκαν και ζητούν επαναφορά στην τάξη. Η επίθεση προέρχεται από την ίδια την εξουσία, η οποία καταπιεζόμενη από το πλήθος του λαού ανοίγει, εν πολλοίς, «δράμους ελευθερίας». Το θέατρο-Φόρουμ λειτουργήσει όρτια καθώς η συντεχνία των μίμων ενστερνίζεται το πρόβλημα της καταπίεσης και επιχειρηματολογεί καταστρώνοντας την επίθεση.

Θυμίζουμε επίσης, σε ένα άλλο επίπεδο, την απάντηση, διπλή μάλλον, του Μολιέρου όταν οι άθλιες, εξευτελιστικές κριτικές με αφορμή την παρά-

σταση του «Σχολείου Γυναικών», σε προσωπικό και δημιουργικό επίπεδο, τοποθετούν τον ίδιο τον δραματοουργό στη θέση του καταπιεσμένου. Ο Μολιέρας γράφει γρήγορα το μονόπρακτο «Κριτική του Σχολείου Γυναικών» («Critique de l' Ecole des femmes») και λίγο αργότερο, το επίσης μονόπρακτο «Ο αυτοσχεδιασμός των Βερσαλλιών» («L' Impromptu des Versailles»). Τα δύο μικρά, σύντομα έργα αναλαμβάνουν την αποκατάσταση του μικροκόσμου των αισθητικών εικόνων με οφειλόμενα τον αισθητικό, κατ' αναλογίαν, μακρόκοσμο των εικόνων. Ο καταπιεσμένος Μολιέρος ανοίγει τον δρόμο της ελεύθερης διαδρομής του ανθρώπου, τόσο ως πνευματικής και πολιτικής οντότητας όσο και ως σωματικής βιολογικής παρουσίας. Ο Μολιέρος, εν τω αὐτῷ περιπτώσει, δημιουργεί μια τεκμηριωμένη απάντηση στο πλαίσιο ενός θεάτρου-Φόρουμ, όπου τον λόγο έχει πλέον το κοινό. Θα μπορούσε κάποιος να αντιτάξει τον «επιλεκτικό ρεαλισμό», για τον οποίο γίνεται λόγος στο θέατρο-Φόρουμ του καταπιεσμένου. Την απάντηση τη δίνει ο ίδιος ο Μποάλ: «Δεν έχει σημασία το στυλ. (...) Πριν από την ένορξη του μέρους "φόρουμ", (...) το θέαμα πρέπει να είναι ωραίο και κλοφτιαγμένο».

Σημειώνουμε ότι στην ενότητα «Θέατρο-Φόρουμ: Αμφιβολίες και Βεβαιότητες», ο Αουγκούστο Μποάλ προτείνει για συζήτηση «είκοσι βασικά θέματα». Κατ' αρχήν, το ερώτημα, «καταπίεση ή επίθεση;» εγκομιστά στη συνείδηση του αναγνώστη την αμφισβήτηση της βεβαιότητας και οίρει κάθε δικαίωμα δογματικής συμπεριφοράς με δραστικά επιθετικούς όρους, ιδιότερα όταν η σκέψη καλείται να βρει λύσεις σε περιπτώσεις εσωτερικευμένης αποδοχής της καταπίεσης από οπουδήποτε προέρχεται. Εδώ, επιστρατεύεται η κριτική σκέψη του καταπιεσμένου και η ανίχνευση του «επείγοντος ή μη, του αληθού ή του σύνθετου», όταν το πρόβλημα γίνεται γνωστό. Το θέατρο-Φόρουμ αναλαμβάνει τη συγκεκριμενοποίηση των κριτηρίων και καθορίζει χωρίς να προκαθορίζει ντετερμινιστικά την πορεία ενός δράμματος που αναλύει τους όρους, οι οποίοι λειτουργούν καταπιεστικά και κατασταλτικά, σε περιβάλλον που προωθεί το ομετάκλητο.

Στο ερώτημα εάν πρέπει ή όχι να εκμαιεύσουμε οπουδήποτε μια λύση, ο Μποάλ απαντάει αβίαστο «(...) είναι πολύ πιο σημαντικό να προκαλέσουμε μια καλή συζήτηση απ' ό,τι να βρούμε μια καλή λύση». Ούτως ή άλλως, η αμεσότητα της θεατρικής αναπαράστασης προτείνει ποικιλία «λύσεων», εάν αυτά είναι τελικά το ζητούμενο. Το θέατρο-Φόρουμ δεν αντιμετωπίζει την καταπίεση ως μέσον για να προβληθούν «μυστικοποιηθείς», ως πούμε, δράσεις, διά των οποίων προβλέπονται μελλοντικές αντιδράσεις μέσα

οπό πρότυπο προσβλέποντα στο αδύνατο, στο μη εφικτό. Οι ισορροπίες, εξαιρετικά ευαίσθητες, δεν πρέπει να αποτελούν εμπόδια στις προσδοκίες του κοινού, ούτε όμως να ισοπεδώνουν τις δυνατότητές του για δημιουργία αμφιβολιών. Το θέατρο-Φόρουμ στηρίζεται σε αυτές προκειμένου να αποβεί επιτελικό όρτιο, ξεκινώντας από την διαχείριση του «λήθους» εκ μέρους του ονομασθέντος «μπαλοντέρ», «τελετάρχη» δηλαδή στο θέατρο-Φόρουμ. Ο μπαλοντέρ επωμίζεται την ευθύνη συνοδικά και συνάμα συλλογικά της εμπλοκής στη συζήτηση. Αυτό είναι σημαντικό στο θέατρο της κατοπίσεως. Ένας παράγων αφιέει να παράγει συλλογικά δημιουργήματα, ενέχοντα την αλληλεγγύη και προερχόμενα από την ελευθερία της συμμετοχής στη συζήτηση, η οποία ακολουθεί. Ο μπαλοντέρ δεν είναι θεός και δεν χειρολογεί. Κοιτεύει τις θεματικές και την εξέλιξη του Φόρουμ σε πλαίσιο οξυλογικό, σε συνεργασία με τους θεατές-ηθοποιούς και με τους θεατές μιας κατάστασης κατοπισμένου. Ο Μποόλ επιμένει στην ποιότητα των όρων του Φόρουμ και στην οξιοποίησή τους σε εξελικτικό επίπεδο δηλαδή, που αναίγει ορίζοντες απομοκρύνοντας το στερεότυπο ορισμένων προτύπων το οποίο κινούνται μεταξύ «μογικών» λύσεων και ποθητικής ενοτένισης της κατοπίσεως.

Μολατούτα, εάν κάτι, έστω παράλογο και ανέφικτο για την κοινή λογική και για την κοινή εμπειρία, χαρακτηρίζεται από το ευρύ σώμα του κοινού ως εφικτό και εξελίξιμο, το θέατρο-Φόρουμ το ευνοεί ως θεματικό συστατικό της ουτενέργειας. Το αναγνωρίζει ως ελεύθερο στοιχείο έτοιμο να προσκολληθεί σε ένα άλλο ενθαρρύνοντας την «αληθινή δράση».

Το θέατρο-Φόρουμ, όπως το συλλομβώνει και το πραγματοποιεί ο Αουγκάστα Μποόλ, αυτοελέγχεται μέσα από βασικά ερωτήματα ή και διλήμματα, το οποίο απηχούν τις αρχές και τις ανησυχίες του θεάτρου του κατοπισμένου. Το σώμα, που οράται και δρα, είναι αναπόφευκτο σώμα-πυκνωτής θεατρικής ενέργειας και συμβοδίζει με την έννοια της θεατρικότητας, η οποία δεν αναστέλλει ούτε περιορίζει την σκέψη. Αντίθετα μόλις, την πρακρίνει ως χώρο παραγωγής της σαφήνειας και της καθορότητας ενός προτύπου.

Σε συνδυασμό με αυτή την θέση του Μποόλ, η σκηνοθεσία προάγει την θεατρικότητα και, ως συνοκόλουθο, την καθιστοποίηση των αντικειμένων της κατοπίσεως. Το αντικείμενο της σκηνογραφίας είναι φορείς εννοιών που εντείνουν περαιτέρω την διερεύνηση των πτυχών του θεάτρου του κατοπισμένου, υπό το πρίσμα της στρατηγικής του Φόρουμ. Η εμπειρία οδηγεί τον Μποόλ στην διοδραστική διάθεση των πολλαπλών και εκ πρώτης όψης πο-

λύπλοκων ασκήσεων, που συνδέουν δυναμικό τον μπαλοντέρ-εμπυχωτή και τον σκηνοθέτη-ρυθμιστή με τον ηθοποιό-θεατή και με τον θεατή-ηθοποιό. Ομοίως, το θέατρο-Εικόνα καταλαμβάνει πρωταγωνιστικό χώρο, ενεργοποιεί την αισθητική, προτείνει το «αντιπρότυπο» ενώ το Φόρουμ έπεται ως επιστέγασμα μιας επίπονης προσπάθειας προετοιμασίας και τελικής δοκιμασίας. Στο στάδιο αυτό, ο ηθοποιός αποδίδει ένα κατά το μόνον ή ήττον, ολοκληρωμένο αποτέλεσμα, συνδιολεγόμενος με την ακρίβεια και με τις παγίδες της εσωτερικής ζωής του Είναι και του Νοείν. Ο ηθοποιός, στο θέατρο του κατοπισμένου, δεν προκαλεί τον φόβο και τον έλεγχο, δεν προσπαθεί να χειρισθεί ως μάγος την «θεοματική» υπόθεση. Αντίθετα, διαχέει στον περίγυρο την βεβαιότητα της αμφιβολίας, την ίδια στιγμή που μοιραίνει ο ίδιος στρατηγικές για «επίθεση». Μοιραίνει, π.χ. πώς να αντανακλά δημιουργική ενέργεια χωρίς να μεταμορφώνεται σε φενόκη και χωρίς να πορομορφώνεται εγκλωβισμένος σε προσωπείο συγκεκριμένης υπολογίας. Σημωσία έχει, για το θέατρο-Φόρουμ, το τι μπορείς να αλλόξεις από το δεδομένο, που ορίζουν τον «χαρακτήρα» του κινήτρου βόσει του οποίου λειτουργεί ένα πρότυπο.

Η κατοπίση είναι αυτό που δηλώνει η λέξη. Ο Μποόλ διερωτάται, στο πλαίσιο ενός λογικού παραδόξου: «Ποια είναι η «κολή» κατοπίση;». Ο Μποντάρ θο απαντούσε κάπως έτσι, σε ελεύθερο συνειρμό: «Η ζωή (η κοινωμία) είναι ένα τεράστιο νοσοκομείο. Ο ένας ασθενής πιστεύει ότι θα υποφέρει καλύτερα κοντά στο πορόθυρο, ο άλλος κοντά στην κόμπα...». Ο πόνος όμως δεν ιερορχείται, αλλόζει μόνο το πλαίσιο που επιτρέπει ουφομειώσεις και δυνατότητες ουτενέργειας. Στο Φόρουμ αλλόζει επομένως η πιθανότητα να αντικατοστοθεί κόποις από κόποιον. Ο Μποόλ εμφανίζεται σχεδόν παντού, σε όλα τα είκοσι θέματα που φέρει προς συζήτηση, διολλοκτικός και πρόθυμος να ενδώσει σε μια βασίση αμφισβήτηση. Παρόλο αυτό, στο ζήτημα της μετεξέλιξης ενός «θεατή» σε «ηθοποιό», είναι κάθετος: «Σε μια παράσταση του θεάτρου-Φόρουμ, κανείς δεν μπορεί να παραμείνει θεατής με την κακή έννοια της λέξης. Ακόμη κι αν το θέλει. (...) Στο θέατρο-Φόρουμ, όλοι οι θεατές-ηθοποιοί ξέρουν ότι μπορούν να σταμοτήσουν το θέαμα τη στιγμή που το επιθυμούν, ότι μπορούν να φωνάξουν «Σταπ!» και, δημοκρατικά, να δώσουν την όποσή τους στη σκηνή. Ωστόσο, αν επιλέξουν να μην πουν τίποτα, αυτή η επιλογή είναι ήδη μια συμμετοχή. Για να μην πει τίποτα, ο θεατής πρέπει να αποφασίσει να μην πει τίποτα: ήδη αυτό είναι μια δράση».

Ένα θέατρο-Φόρουμ οπτελεί κατά κάποιο τρόπο το θέατρο που παιζόταν παλιότερα στην ελληνική επαρχία από μπουλούκια, στο καφεενείο του

χωριού. Η «Γκόλφω» είχε νομίζω τα πρωτεία. Στις ποροστόσεις, το κοινό, που μπορεί να μην είχε ξυνοδεί θέατρο, ο ονομαζόμενος «οθώς» θεατής, έβλεπε τις δόλιες κινήσεις του Τάσου, του ογαημένου της ηρωίδας. Με έντονες παρεμβάσεις, το κοινό φώναζε στη Γκόλφω να δράσει ανάλογα, να μην πει το δηλητήριο κτλ. Αντιλαμβάνεται κανείς ότι το καφενείο γινάταν όνω-κάτω, κυριολεκτικά. Πολλές φορές, οι θεατές κοτόρθωνον να στομοτήσουν την παρόσταση. Το θέμο της προδοσίας του Τάσου ξεσήκωνε θύελλα συζητήσεων, οι οποίες αηλώνονταν σε ολάκληρη την τοπική κοινωνία. Και αυτό είναι πιστεύω ένα πολύ θετικό αποτέλεσμα για την έννοια αυτού τούτου του θεάτρου-Φόρουμ όπως το οραματίσθηκε ο Αουγκούστο Μποάη: και οι πλέον «αηλοί» θεατές μόθαιναν σιγά-σιγά πώς να αργονώσουν μια δημόσια συζήτηση, ένα φόρουμ. Αυτό είναι το μεγάλο κέρδος, το αηθινό αγαθά για μια κοινωνία πολιτών, που ξέρουν να ονογνωρίζουν μια κατοπίηση. Εξυπακούεται ότι στο θέατρο-Φόρουμ, η παρόσταση και η αναπορόσταση ενός προτύπου δεν αποτελούν κλειστό κύκλωμο. Αυτό δεν τελειώνει ποτέ γιατί, πολύ απλά, οι θεατές-ηθοποιοί μέσω του δρωμένου-θεάματος, ενθαρρύνουν περαιτέρω την αυτενέργεια, την εναλλαγή ρόλων και επικυρώνουν το ζητούμενο δια του θεάτρου: την αδιόληπτη τροφολότηση του αναδραστικού μηχανισμού δια του οποίου τοποθετείται, ορισμένως, το κοινό σε ήδη υπάρχον πλαίσιο κατοπιστικής κοσμοθεωρίας.

Το θέατρο του κατοπισμένου δεν μπορεί να τελματωθεί στην ακινησία και στην ψευδαίσθηση μιας εικανικής πραγματικότητας. Γιατί τα ερεθίσματα της κατοπίησης είναι πάντα όρθια στις επάλξεις των δεινών, προσπαθώντας να ωθήσουν την δράση, εν προκειμένω την θεατρική διάδραση, σε μια παθητικότητα ευνοϊκή για τους κατοπιέζοντες. Το θέατρο-Φόρουμ κιντοποιεί τον κατοπισμένο και τον κατοπιεζόμενο με σκοπό την εγρήγορη και την αυτενέργεια. Ο θεατής-ηθοποιός αναπτύσσει έμμεσα και άμεσα την δυνατοότητα να υπερβεί το κατώφλι, το όριο δηλαδή εκείνο που καθηλώνει το κοινό στο μεταίχμιο «μεταξύ μυθοποσίας και πραγματικότητας». Εάν το φαντασικό μετατραπεί σε εικόνα, αναγνωρίσιμη από την συνείδηση, τότε μπορεί οπωσδήποτε να ενταχθεί στην κοινωνική πραγματικότητα και να εξομαλύνει τις σχέσεις ανάμεσα στην αλήθεια και σε ό, τι την υπερβαίνει. Πολλές φορές, τα όρια στο θέατρο είναι θολά και το κατώφλι καθοράται ανεπαίσθητα. Αλήθεια, ψέμμα, μυστικό και απάτη ολληλοδιαηέκονται και, ως ένα βαθμό, οδηγούν δυνατικά στην αοριστία των κριτηρίων και στην κοινωνικά υποαρκτική σύγχυση. Όμως, η κατοπίηση είναι μια οαχηρή πραγματικότητα, ένα σχεδόν

αναπόδροστο πεπρωμένο, στον τη νομοτέλεια. Το θέατρο-Φόρουμ αναλαμβάνει το επώδυνο έργο του μοχοιριού που γυρίζει οσαμοτότητο στο έγκατο της πηλήγης.

Το θέατρο του κατοπισμένου προτείνει ασκήσεις προετοιμασίας για τη δράση, ανοίγει ορίζοντες της αυτενέργειας και ενθαρρύνει την αναζήτηση της ευδοιμονίας, ακόμα και στις πιο δύσβατες περιοχές, ακόμα και στα τοπία της σιωπής και της οταραξίας.

Ο Αουγκούστο Μποάη επιστρέφει πιο αποφασισμένος από ποτέ. Το θέατρο του κατοπισμένου, στην έκφονσή του ως της ουσίας του φάρουμ, προτρέπει τις εσώτοτες δυνάμεις του Είναι να ενεργήσουν επιτελικά και εκμεταλλεούμενες την σχεδόν οπεριόριστη ποικιλία προτύπων, να διηγηθούν την δική τους ιστορία. Κάθε ιστορία διαφέρει από μια άλλη, τις ενώνει όμως ο κρίκας της κατοπίησης. Και όπως προειπώθηκε, η κατοπίηση είναι ποιατικό μία. Ο Αουγκούστο Μποάη, εμπνευστής του θεάτρου-Φόρουμ, έμπειρος ανατόμος της κατοπιστικής ιδέας και των πολληπολών εφαρμογών της, κλείνει με σημοσία το μότι στο κοινό που ψάχνει για λύσεις και, κυρίως, για λέξεις: δεν υπάρχει «καλύτερη» κατοπίηση. Υπάρχει μόνα κατοπίηση. Η μόνη ίσως βεβαιότητα, στον κόσμο της αμφιβολίας, είναι εκείνη που με τοποθετεί σε θέση αναγνωρίσης. Σε ποιο πρότυπο αναγνωρίζω τον εαυτό μου, αν τον αναγνωρίζω και με ποιον πρωταγωνιστή τουτίζομαι, αν τουτίζομαι.

Αθήνα, 6/9/2013

Μαρίκα Θωμοδόκη  
Καθηγήτρια Θεωρίας και Σημοιολογίας του Θεάτρου,  
ΕΚΠΑ

Το Θέατρο  
του Καταπιεσμένου  
στην Ευρώπη

1

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ (1977-1979)

Το θέατρο του Καταπιεσμένου ορχίζει να κάνει τα πρώτα του βήματα, να οργανώνεται, να συστηματοποιείται και να αναγνωρίζεται ως μέθοδος<sup>7</sup>.

Στις σελίδες που ακολουθούν θα διηγηθώ κάποιες εμπειρίες μου από μερικές χώρες της Ευρώπης, στην αρχή της εξορίας μου σε αυτή την ήπειρο. Οι εν λόγω εμπειρίες υπήρξαν πρόσκαιρες και βραχύχρονες. Δύο εβδομάδες στην Πορτογαλία, μία στο Παρίσι, δύο στη Στοκχόλμη και πέντε ημέρες στο Γκοντράνο, μικρή κωμόπολη της Σικελίας, κοντά στο Παλέρμο. Οι εμπειρίες μου αυτές αναφέρονται στις πρώτες μου επαφές με την ευρωπαϊκή θεατρική δουλειά. Πρόκειται για τις πρώτες δειλές εμπειρίες μου, εν ολίγοις για τις πρώτες μου απόπειρες. Στα μετέπειτα βιβλία μου, που έχουν δημοσιευτεί στη Βραζιλία από τον ίδιο εκδοτικό αίκο, γίνονται σύντομες αναφορές σε αυτές· κυρίως στα *Ναμοθετικό θέατρο*, που διηγείται την πλέον πρόσφατη εμπειρία μου ως μέλους του Δημοτικού Συμβουλίου του Ρίο ντε Τζανέιρο όπου μετέτρεψα την επιθυμία σε νόμο (Δεκοτρείς επιθυμίες, προερχόμενες από τον λαό, είναι σήμερα νόμος διαμέσου του θεάτρου!) καθώς και στο *Ουράνιο τόξο της επιθυμίας*, που αναπτύσσει τις ενδοσκοπικές, υποκειμενικές τεχνικές του θεάτρου του Καταπιεσμένου. Σας το συνιστώ και τα δύο ανεπιφύλακτα!

Στις χώρες εκείνες είχα τον χρόνο μόνο για να εξηγήσω στους συμμετέχοντες στα διάφορα εργαστήρια ή στις ενδεχόμενες παραστάσεις τη λειτουργία των διαφορετικών τεχνικών, χωρίς ωστόσο να κάνω μια πιο εμπειριστωμένη ανάλυση. Οι ομάδες που εργάστηκαν μαζί μου αποτελούνταν από άτομα διαφορετικών επαγγελμάτων και ενδιαφερόντων. Ο στόχος αυτών των εργαστηρίων ήταν καθαρό ενημερωτικός. Για τον λόγο αυτόν προσπάθησα να ακολουθήσω πάντα το βασικό σχήμα:

α) Τις δύο πρώτες μέρες δουλέψαμε για την αμογενοποίηση της ομάδας με ασκήσεις, παιχνίδια και συζητήσεις γύρω από την πολιτική και οικονομική κατάσταση στη Λατινική Αμερική, καθώς και γύρω από το λαϊκό θέατρο που υπάρχει σε ορισμένες χώρες αυτής της ηπείρου. Οι συμμετέχοντες

<sup>7</sup> Η παρούσα εισαγωγή γράφτηκε τα πρώτα χρόνια της ευρωπαϊκής μου εξορίας και αντικατοπτρίζει τους δικούς μου και τους δικούς μας προβληματισμούς της εποχής εκείνης. Ο κόσμος ήταν αρκετά διαφορετικός από αυτόν στον οποίο ζούμε σήμερα. Και αν δεν κάνουμε κάτι, θα γίνει ακόμη χειρότερος! (σ. τ. Σ.)

στις ομάδες με τις οποίες εργάστηκα γνώριζαν ελάχιστα για τη δική μας πραγματικότητα. Στο Παρίσι οι ηθοποιοί προέρχονταν από διάφορες ομάδες (Aquarium, Z, La Grande Cuillère, Carmagnole, La Tempête). Στη Στακκόλημ ήταν ηθοποιοί και θεατές του Σκανδιναβικού Φεστιβάλ του Σκέπσχολμ (Σουηδοί, Νορβηγοί, Φινλανδοί, Δανοί και μετανάστες). Στην Πορτογαλία ήταν άνθρωποι κάθε προέλευσης και μόνο στο Γκοντράνο οι ηθοποιοί ήταν όλοι από την ίδια ομάδα. Αυτοί οι άνθρωποι ήθελαν να γνωρίζουν από πού ερχάμουν, τι έκανα και δεν είχαν, κατά γενικό κανόνα, καμία πιο συγκεκριμένη πληροφόρηση για τις λατινοαμερικάνικες δικτορίες εκείνης της εποχής. Στην αρχή της δουλειάς μου στην Ευρώπη το θέατρο του Καταπιεσμένου παρουσιάστηκε ως μια λατινοαμερικάνικη μέθοδος. Μόνο πολύ αργότερα διαχωρίστηκε από τη γεωγραφική και πολιτισμική του καταγωγή, κυρίως από τη στιγμή της δημιουργίας της σειράς των ενδοσκοπικών τεχνικών του *Ουράνιου τόξου της επιθυμίας*, τις οποίες επεξεργάστηκα αποκλειστικά στην Ευρώπη.

Ακόμη και όταν πρόκειται για ομογενείς ομάδες, πιστεύω πως αυτή η εισαγωγή είναι εξίσου απαραίτητη. Οι ηθοποιοί πρέπει να εργαστούν με το σώμα τους, για να το γνωρίσουν καλύτερα και να το κάνουν πιο εκφραστικό. Οι ασκήσεις που χρησιμοποίησα τις δύο πρώτες μέρες είναι αυτές που περιγράφω στο δεύτερο κεφάλαιο αυτού του βιβλίου. Όταν αργότερα παρουσιάσαμε τη δουλειά μας στο κοινό, ξεκινήσαμε τις παρουσιάσεις μας με τις ίδιες ασκήσεις, προκειμένου οι θεατές να ονοπύξουν σχέσεις εμπιστοσύνης μαζί μας χωρίς αναστολές.

β) Κατό τις επόμενες δύο ημέρες συνεχίσαμε με ασκήσεις και παιχνίδια και ξεκινήσαμε την προετοιμασία σκηνών του Αόρατου Θεάτρου και του Θεάτρου-Φόρουμ.

γ) Την πέμπτη ημέρα παρουσιάσαμε τις σκηνές του Αόρατου Θεάτρου και την έκτη ημέρα τις σκηνές του Θεάτρου-Φόρουμ.

Η εποχή με το κοινό, στην περίπτωση του Θεάτρου-Φόρουμ, βασιζόταν πάντα στην ίδιο διοδοχή: ασκήσεις, παιχνίδια, θέατρο-Εικόνα και τέλος σκηνές του Θεάτρου-Φόρουμ. Τα θέματα που προσεγγίζαμε προτεινόταν πάντα από την ομάδα ή από τους θεατές-ηθοποιούς. Ποτέ δεν επέτρεψα στον εαυτό μου να επιβάλει ούτε καν να προτείνει κάποια δράση. Δεδομένου ότι πρόκειται για ένα θέατρο που θέλει να λειτουργεί απελευθερωτικό, είναι απαραίτητο να επιτρέπει στους ενδιαφερομένους να προτείνουν οι ίδιοι τα θέματά τους. Καθώς ο χρόνος της προετοιμασίας ήταν σύντομος, δεν κατορθώναμε να ανεβάζουμε ολόκληρο έργο, αλλά μόνο κάποιες σκηνές και, ακόμη κι έτσι,

αυτοσχεδιάζαμε.

## 1.1 ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ - ΕΙΚΟΝΑ

Εκείνη την εποχή χρησιμοποιούσαμε πολύ απλές τεχνικές, σχεδόν διαισθητικές. Αργότερο αναπτύξαμε άλλες πιο επεξεργασμένες και σύνθετες, ιδίως στο *Ουράνιο τόξο της επιθυμίας*, που ασχολείται με τις εσωτερικευμένες καταπίεσεις. Οι τεχνικές στις οποίες αναφέραμαι εν προκειμένω χρονολογούνται από το 1976. Η ενονομαζόμενη *εικόνα μετάβασης* είχε ως στόχο να βοηθήσει τους συμμετέχοντες να σκεφτούν με εικόνες, να συζητήσουν ένα πρόβλημα χωρίς τη χρήση των λέξεων, χρησιμοποιώντας μόνο το σώμα τους (διάφορες στάσεις, εκφράσεις του προσώπου, αποστάσεις και γεινιάσεις κ.λπ.), καθώς και αντικείμενα. Εδώ παρουσιάζουμε μια συνοπτική έκθεση που περιγράφει κάποιες από εκείνες τις πρώτες εμπειρίες.

### Εικόνα μετάβασης - οι αρχές του Θεάτρου-Εικόνα

α) Ζητάμε από τους θεατές-ηθοποιούς να σμιλέψουν σαν γλύπτες μια ομάδα γλυπτών, δηλαδή να σχηματίσουν εικόνες με τα σώματα των άλλων συμμετεχόντων και με το αντικείμενο που υπάρχουν στον χώρο, ώστε να αποτυπώσουν οπτικό μια συλλογική σκέψη, μια γενικευμένη όψη πάνω σε ένα συγκεκριμένο θέμα. Παραδείγματος χάριν: στη Γαλλία την ανεργία, στην Πορτογαλία την οικογένεια, στη Σουηδία τη σεξουαλική καταπίεση, αντρική και γυναικεία. Ο ένας μετά τον άλλο, οι θεατές-ηθοποιοί δείχνουν το γλυπτό τους. Ένας θεατής-ηθοποιός ξεκινάει πρώτος και κατασκευάζει την εικόνα του: αν το κοινό δεν συμφωνεί, ένας δεύτερος θα ξονακάνει το γλυπτό, δίνοντας διαφορετικό σχήμα. Αν πόλι δεν συμφωνήσει το κοινό, όλοι θεατές-ηθοποιοί ολλάζουν εν μέρει το (αρχικό) βασικό γλυπτό ή το συμπληρώνουν ή φτιάχνουν άλλο εντελώς διαφορετικό, που θα το δουλέψουν όλοι συμμετέχοντες. Όταν τελικά υπάρξει συμφωνία, τότε θα έχουμε την πραγματική εικόνα, που είναι πάντα η αναπαράσταση μιας καταπίεσης.

β) Ζητάμε αυτή τη φορά από τους θεατές-ηθοποιούς να κατασκευάσουν μια ιδανική εικόνα που να παρουσιάζει μια κοινωνία από την οποία θα έχει εξοφτιστεί η καταπίεση, μια ονειρική κοινωνία την οποία επιθυμούμε να οικοδομήσουμε, μία κοινωνία απ' όπου τα σημερινά προβλήματα θα έχουν



εκλείπει. Αυτή η ιδανική κοινωνία αποτυπώνεται με εικόνες ειρήνης, ηρεμίας, αγάπης κ.λπ.

γ) Επιστρέφουμε στην πραγματική εικόνα, και η αντιπαράθεση αρχίζει: κάθε θεατής-ηθοποιός με τη σειρά του έχει δικαίωμα να αλλοδίξει το πραγματικό γλυπτό, πράκειμένου να δείξει οπτικά πώς είναι δυνατόν με αφετηρία τη συγκεκριμένη πραγματικότητα να δημιουργήσει την πραγματικότητα που επιθυμούμε: πώς θα ήταν δυνατόν να περόσουμε από αυτή την εικόνα, που είναι η εικόνα της σημερινής πραγματικότητας, στην ιδανική εικόνα, που είναι αυτή που επιθυμούμε. Με τον τρόπο αυτό κατασκευάζονται οι εικόνες μετάβασης.

δ) Οι θεατές-ηθοποιοί πρέπει να εκφράζονται με ταχύτητα, όχι μόνο για να κερδίσουν χρόνο αλλά κυρίως για να αποφεύγουν να σκέφτονται με λέξεις και στη συνέχεια να μετατρέψουν ή να μετοφράζουν το λόγο τους σε συγκεκριμένες αναπαραστάσεις. Η επιδίωξη μας είναι ο θεατής-ηθοποιός να σκέφτεται με τις εικόνες του και να μιλάει με τα χέρια του στον γλυπτό. Αυτό που θέλουμε τελικά είναι οι ηθοποιοί που συγκροτούν τα γλυπτά να αλλοδίσουν οι ίδιοι την κατοπιεστική πραγματικότητα, με αργή κίνηση ή με διαλείπουσες κινήσεις. Κάθε γλυπτό (ηθοποιός) πρέπει να ενεργεί όπως θα ενεργούσε το πρόσωπο που υποδύεται και όχι όπως θα ενεργούσε ο ίδιος, αποκαλύπτοντας την προσωπικότητά του. Οι κινήσεις του θα πρέπει να είναι οι κινήσεις της επιθυμίας του προσώπου-γλυπτού και όχι οι δικές του.

## Παραδείγματα του Θεάτρου-Εικόνα

### 1. Ο έρωτας

Στη Σουηδία ένα κορίτσι δεκαοκτώ χρονών έδειξε ως εικόνα της καταπίεσης που ένιωθε μια γυναίκα ξαπλωμένη με τα σκέλια ανοιχτά και έναν άντρα πάνω της στην πιο συμβατική στάση της ερωτικής πράξης, την επανομαζόμενη *μπασ-μαμ* (πραγματική εικόνα). Ζήτησα από τους θεατές να φτιάξουν την ιδανική εικόνα που ανταποκρινόταν σε αυτή τη σκηνή. Ένας άντρας πλησίασε και αντέστρεψε τη στάση: η γυναίκα από πάνω, ο άντρας από κάτω. Όμως η κοπέλα διομαρτυρήθηκε και έφτιαξε τα δικά της όγαλμα: άντρας και γυναίκα ενωμένοι, ο ένας να κοιτάζει τον άλλο, με τα πόδια μπλεγμένα. Αυτή ήταν η δική της αναπαράσταση για δύο ανθρώπινα όντα, δύο ανθρώπους που κάνουν έρωτα. Πολύ αφελές, ωστόσο ειλικρινές.

### 2. Η οικογένεια

Στην Πορτογαλία ανοποράστησαν μια οικογένεια από την ενδοχώρα: ένας άντρας καθισμένος στην κορυφή του τραπεζιού, μια γυναίκα που του σερβίρει ένα πιάτο με σούπα, όρθια δίπλα του, και πολλή νεαρά άτομα καθισμένα γύρω από το τραπέζι. Όλοι τους κοίταζαν τον *αρχηγό της οικογένειας*, ενόσω έτρωγαν. Αυτή ήταν η συμβατική εικόνα της *πορτογαλικής οικογένειας* σε εκείνη την περιοχή. Λίγο καιρό οργότερο ένας νεαρός από τη Λισαβόνα ανοποράστηκε τη σκηνή με τον ίδιο περίπου τρόπο μόνο που, αντί να κάθονται στο τραπέζι, κάθονταν στο πάτωμα. Όλοι τους, εκτός από τον αρχηγό της οικογένειας, είχαν το βλέμμα τους καρφωμένο σε ένα σταθερό σημείο που τους υπνώτιζε: την τηλεόραση. Η εξουσία του *αρχηγού της οικογένειας* είχε αντικατασταθεί από την εξουσία των ειδήσεων της τηλεόρασης. Ωστόσο, ο πατέρας παρέμενε στη θέση του, αν και πλέον συμβολική.

Το ίδιο θέμα, η οικογένεια, στις Ηνωμένες Πολιτείες είχε την εξής ανοποράσταση: ένας άντρας καθόταν σε κεντρική θέση σε έναν καναπέ, ενώ τα άλλα μέλη της οικογένειας ήταν διοσκορπισμένα στην αίθουσα, άλλος καθισμένος στο μπρόστο του καναπέ, άλλος καταγής, άλλος ξαπλωμένος, με ένα πιάτο στο χέρι, όλοι τους να κοιτάζουν την τηλεόραση. Το τραπέζι στρωμένο σε μια γωνιά του δωματίου χρησίμευε μόνο για να οκομπάνε τα σκεύη. Το κλισιό ήταν όλοι τους να μασούν τσίχλα. Έγιναν και άλλες ανοποραστάσεις με θέμα την οικογένεια, αλλά αυτή ήταν η κυρίαρχη. Και αυτό συνέβη σε περισσότερες από μία πόλεις στις Ηνωμένες Πολιτείες.

Στη Γαλλία η οπτική ήταν η ίδια με τη διαφορά πως τα άτομα δεν ήταν μαζί: ο ένας ήταν σχεδόν ξαπλωμένος στο πάτωμα να κοιτάζει τηλεόραση, ο άλλος ακουμπισμένος στην πόρτα, γυρισμένος για να βλέπει καλύτερο κ.λπ.

Όλες οι αναποραστάσεις οντιστοιχούσαν στην γκάμα των πραγματικών, υπαρκτών *οικογενειών*: ο πατέρας ως αρχηγός, η τηλεόραση ως κέντρο, τα άλλα μέλη της οικογένειας μέσα στο πλάνο ή όχι κ.λπ. Ανολύοντος την κάθε εικόνα, οπτικό κανείς μια σοφέστερη εικόνα γι' αυτό που σκέπτονται οι συμμετέχοντες σχετικά με το προτεινόμενο θέμα. Ειδικά όσον αφορά τη δουλειά με τους εφήβους ή με τα παιδιά, πολλές φορές είναι δύσκολο να καταλάβουμε τι θέλουν να πουν, διότι χρησιμοποιούν ένα δικό τους, περιορισμένο λεξιλόγιο. Προτιμούν να δημιουργούν εικόνες για να εκφράσουν τις σκέψεις τους. Είναι πιο εύκολο να επινοεί κανείς εικόνες παρά λέξεις, εικόνες που, από μια άποψη, είναι πιο πλούσιες σε πιθανές έννοιες, πιο πολυσήμοντες.

### 3. Οι μετανάστες

Στη Σουηδία ένας μετανάστης πρότεινε να αναπαραστήσει την πραγματική εικόνα των μεταναστών. Οι διαφορετικές εικόνες ήταν οι εξής: ένας άντρας με απλωμένα τα χέρια να ζητάει βοήθεια· ένας άλλος να δουλεύει σκληρά· μια εξασθλωμένη, μαύρη νέα γυναίκα πηλαγισμένη καταγής και αύτω καθηξής. Εκφράσεις απελπισίας. Ζήτησα τότε από επτά Σουηδούς να εκφράσουν με το σώμα τους πώς έβλεπαν τον εαυτό τους σε σχέση με τους μετανάστες, δηλαδή την Πραγματική Εικόνα του εαυτού τους μπροστά σε αυτό το πρόβλημα. Όλοι τους αναπαράστησαν στάσεις αλληλεγγύης: ανοιχτές αγκαλιές, χέρια απλωμένα σε βοήθεια κ.λπ. Ζήτησα αμέσως να έρθουν πόδι στη σκηνή οι εικόνες των μεταναστών και στη συνέχεια ζήτησα από τις δυο ομάδες να προσπαθήσουν να σχετισθούν, πρώτα σαν ακίνητα αγάλματα, έπειτα σε αργά πλάνα. Ήταν καταπληκτικό να βλέπεις πως, παρά την τεράστια προσπάθεια που κατέβαλλαν και ήταν ορατή, κανείς δεν άγγιζε τον άλλον με το σώμα του. Αιτήματα για βοήθεια και ανταπόκριση σε αυτό δεν συναντιόντουσαν, παρέμεναν αποκομμένα. Παρέτεινα την άσκηση και το καινού έβλεπε πως η βοήθεια ήταν καθαρά εικονική ή, αν μη τι άλλο, θεωρητική: καλές προθέσεις. Αυτό έγινε πιο φανερό, όταν επέμεινα να πορατοθεί η άσκηση λίγο ακόμη. τότε το κοινό μπόρεσε να διαπιστώσει με κατάληξη πως κανένα απλωμένο χέρι δεν πλησιάζε την εξασθλωμένη νεορή μαύρη που καλούσε σε βοήθεια. Τα μπράτσα παρέμεναν ανοικτά αλλά δεν έκλειναν ποτέ σε αγκαλιά. Με αυτή την άσκηση μπόρεσαμε να διαπιστώσουμε την επιθυμία για βοήθεια και όχι την πράξη.

Αργότερο ένας από τους συμμετέχοντες Σουηδούς δήλωσε ότι είχε νιώσει την επιθυμία να βοηθήσει και ότι το είχε δείξει με τη στόση του. Δεν είχε ωστόσο εκδηλώσει την επιθυμία να απλώσει το χέρι του στη νεορή μαύρη. Στη συνέχεια εξήγησε ότι μόνο στο τέλος κατάλαβε πως, αν η επιθυμία του ήταν πραγματική, αληθινή, (αν και επρόκειτο για ένα παιχνίδι, ήταν αληθινή με τους κανόνες αυτού του παιχνιδιού), από την άλλη η ύπορξη μέσα στην πραγματικότητα του παιχνιδιού της νεορής μούρης ήταν επίσης αληθινή όσο και ο ίδιος –δηλαδή πραγματική μέσα στην πραγματικότητα της άσκησης που ήταν αληθινή– και ότι μέσα σε αυτή την φανταστική πραγματικότητα δεν είχε κάνει τίποτα για να βοηθήσει. Δηλαδή αντιλήφθηκε πως, αν η επιθυμία του ήταν αληθινή, θα είχε αληθινά βοηθήσει την αληθινή νεορή μαύρη που ήταν εκεί αληθινά. (Υπενθυμίζω ότι η εικόνα του πραγματικού είναι πραγματική,

καθότι εικόνα –πρόκειται για μια από τις βασικές αρχές του Θεάτρου του Καταπιεσμένου).

### 4. Τρίτη ηλικία

Στη Σουηδία κάποιος πρότεινε το θέμα της *τρίτης ηλικίας*: οι νεοραί ανοπαράστησαν γέρους μη παραγωγικούς, παθητικούς, να περιμένουν τον θάνατο, να ζητούν βοήθεια για να διασχίσουν τον δρόμο, εμπαδίζοντας την κυκλοφορία. Εικόνες που βασίζονται, πράγμα λογικό, στην οπτική της νεότητας. Έπειτα, όταν ζήτησα από τους ίδιους νεορούς να έρθουν σε επαφή με τους γέρους που είχαν αναπαράστησει και να δείξουν την *ιδανική εικόνα*, όλοι τους αρχικά αναπαράστησαν τον εαυτό τους να δίνει φαγητό σε έναν γέρο, να τον βοηθάει να περάσει τον δρόμο, να τον πλένει. Σε όλες τις σκηνές όλοι τους ενεργούσαν λίγο πολύ ως νοσοκόμοι, ενώ οι γέροι παρέμεναν τα ίδιο μη παραγωγικοί και άχρηστοι όπως πριν.

Τους ζήτησα τότε να ξαναστήσουν την *πραγματική εικόνα* και να επιχειρήσουν σε αργή κίνηση τη μετάβαση προς την *ιδανική εικόνα*. Και τότε οι νεοραί που βρίσκονταν μέσα στις εικόνες των γέρων, όπως τους είχαν σμιλέψει οι άλλοι, άρχισαν να μπαίνουν στο πετσί του ρόλου τους και σιγά-σιγά *εξανθρώπισαν* αυτούς που υποδύονταν, αναπαριστώντας τους σε δραστηριότητες παραγωγικές ή δημιουργικές: να φραντίζουν παιδιά, να διαβάζουν ένα βιβλίο, να ζωγραφίζουν έναν πίνακα, να ποραδίδουν μαθήματα κ.λπ. Στα τέλος η παθητικότητα εξαφανίστηκε παντελώς. Οι νεοραί κατάλαβαν ότι τα γηρατειά (ή κατ' ευφημισμόν η τρίτη ηλικία) δεν είναι απαραίτητως μη παραγωγικά: το ηλικιωμένο άτομο είναι ζωντανό και ως εκ τούτου ικανό, με βάση τις δυνατότητές του και τις επιθυμίες του καθενός, για δραστηριότητες και δράση.

Ίσως όμως αυτή η αλήθεια έγινε κατανοητή σε λίγες χώρες. Στη Βραζιλία, το 1995, σε ένα έργο που ανέβηκε στη σκηνή από μια ομάδα του CTO-Rio μια κοπέλα απαγαρεύει στη μητέρα της να ποντρευτεί, λέγοντας ότι τα πράγματα είναι για τους νέους –πορότι γνωρίζει ότι ο μνηστήρας έχει την ίδια ηλικία με τη μητέρα της...

## 5. Η ανεργία

Στη Γαλλία το θέμα που προτάθηκε ήταν η *ανεργία*. Γενικά όλες οι *σκηνές* έμοιαζαν μεταξύ τους: ατελείωτη ουρά που ξεκινά μπροστά σε μια νεαρή κοπέλα, η οποία πληκτρολογεί στη γραφομηχονή. Δίπλα της άλλα άτομα που εργάζονται, χωρίς να δίνουν σημασία στους ανθρώπους που περιμένουν στην ουρά με μια μελοχολική έκφραση στο πρόσωπο.

Στη Δανία το ίδιο θέμα παρουσιάστηκε με τον ίδιο τρόπο με τη διαφορά ότι οι άνθρωποι που στέκονταν στην ουρά, οι άνεργοι, ήταν χαμογελαστοί και μοίραζαν πολιτικές προκηρύξεις. Φαίνεται πως στη Δανία η κοινωνική ασφάλιση είναι πιο γενναιόδωρη και οι άνεργοι παίρνουν μέχρι και το 90% του μισθού τους, επωφελούνται από αυτό, ώστε να οσολούνται με διάφορες δραστηριότητες, μετοξύ των οποίων και πολιτικές.

Στην Πορτογαλία το ίδιο θέμα αντιμετωπίστηκε με πιο σύνθετα και μεταφορικό τρόπο: εμφανιζόταν η ίδια ουρά και δίπλα της υπήρχε μια φιγούρα που αποτελείτο από τρεις άντρες, οι οποίοι σήκωναν τρεις γυναίκες σχηματίζοντας ένα είδος πυραμίδας, η οποία κατέληγε σε μπράτσα απλωμένα και χέρια που κρατούσαν από ένα ψωμί. Αυτό το ψωμί δίνανταν σε έναν αστυνομικό, ο οποίος το έδινε σε έναν άντρα (μοκρίο από το μέρος όπου είχαν παραχθεί το ψωμιά), που ήταν ξαπλωμένος και έτρωγε. Ο άντρας έδινε στον αστυνομικό ένα κομμάτι από το ψωμί που του είχαν δώσει, ο αστυνομικός κρατούσε γι' αυτόν το μισό και έδινε το άλλο μισό στην ανθρώπινη πυραμίδα, η οποία το είχε παραγάγει. Όσοι ήταν στην ουρά περίμεναν τη σειρά τους, για να μπουν στην πυραμίδα, να αρχίσουν να παρόγαν ψωμιά και να κερδίσουν τα ψίχουλα που κατέληγαν σ' αυτούς.

Αυτά είναι ορισμένα απλά παραδείγματα που δείχνουν την αρχή του θεάτρου-Εικόνα. Περισσότερα παραδείγματα περιέχονται στο κεφάλαιο που είναι αφιερωμένο σε αυτό το μέρος του θεάτρου του Καταπιεσμένου.

### 1.2 ΤΟ ΑΟΡΑΤΟ ΘΕΑΤΡΟ. ΠΡΩΤΕΣ ΕΜΠΕΙΡΙΕΣ

As το ξεκαθαρίσουμε: το Αόρατο Θέατρο είναι θέατρο! Κάθε έργο πρέπει να έχει ως πυρήνα του ένα γραπτό κείμενο που θα χρησιμεύει σαν βάση για το μέρος που ονομάζεται *Φόραυμ*. Αυτό το κείμενο θα αλλάζει αναπόφευκτα

σύμφωνα με τις περιστάσεις, ώστε να προσαρμάζεται στις παρεμβάσεις των θεατών-ηθοποιών.

Το θέμα που θα επιλεγεί πρέπει να είναι ελκυστικό και να ενδιαφέρει τους μελλοντικούς θεατές-ηθοποιούς. Με σφετηρία αυτό το θέμα στήνεται μια μικρή θεατρική παράσταση. Οι ηθοποιοί οφείλουν να ερμηνεύσουν τους θεατρικούς χαρακτήρες τους σαν να βρίσκονταν σε ένα παραδοσιακό θέατρο παίζοντας για παραδοσιακό κοινό. Ωστόσο, όταν το θέαμα θα είναι έτοιμο, θα παιχτεί σε ένα μέρος που δεν είναι θέατρο και για θεατές που δεν γνωρίζουν ότι είναι θεατές. Γι' αυτή την ευρωπαϊκή δοκιμή (το έτη 1976 και 1977) κόνουμε θεάματα στο μετρό του Παρισιού, στα φερίμπότ, στα εστιατόρια και στους δρόμους της Στοκχόλμης, ακόμη και στη σκηνή ενός θεάτρου όπου έδινε μια διάλεξη.

Πρέπει να το επαναλάβω: στο Αόρατο Θέατρο οι ηθοποιοί οφείλουν να παίζουν ως αληθινά ηθοποιοί, με τον τρόπο του Στανισλάβσκι.

## Παραδείγματα του Αόρατου Θεάτρου

### 1. Σεξουαλική παρενόχληση

Αυτό το αόρατο θεατρικό έργο παίχτηκε τρεις φορές στο μετρό του Παρισιού, στη γραμμή Βενσέν-Νείγυ, τον Ιούλιο του 1976, όταν διηύθηνα το πρώτο εργαστήριο του θεάτρου του Καταπιεσμένου στη Γαλλία, για ηθοποιούς του θεάτρου της Cartoucherie στη Βενσέν. Το θέαμα που επιλέγαμε ήταν πάντα το τελευταίο βαγόνι πριν από την πρώτη θέση (η οποία καταργήθηκε το 1981 από τη σοσιαλιστική κυβέρνηση), στη μέση του τραίνου.

#### Πρώτη δρόση

Ο θίασος (πλην δύο ηθοποιών) ανέβαινε στην πρώτη στάση. Η παράσταση λάβαινε χώρα στη δεύτερη: δύο γυναίκες ηθοποιοί στεκότουσαν όρθιες πλάι στην κεντρική πόρτα. Μια τρίτη ηθοποιός, το θύμα, καθόταν δίπλα στον Τυνήσιο ηθοποιό σε ένα κάθισμα κοντά στην πόρτα. Λίγο πιο μακριά στέκονταν η μητέρα με το παιδί και οι δύο ηθοποιοί. Οι άλλοι ηθοποιοί ήταν διάσπαρτοι μέσα στο βαγόνι. Κατά τις δύο πρώτες στάσεις όλα ήταν φυσιολογικά. Οι ηθοποιοί διάβαζαν την εφημερίδα τους ή έπιαναν κουβέντα με τους άλλους επιβάτες κ.λπ.

*Δεύτερη δράση*

Στην τρίτη στάση ανέβαινε ο ηθοποιός που θα έπαιζε τον επιτιθέμενο. Έπρεπε να καθίσει πλάι στα θύμα ή να μείνει άρθιος δίπλα του, αν η θέση ήταν κατειλημμένη. Ύστερα από λίγο σκαμπάωσε με τη γάμπα του τη γάμπα της νεαρής κοπέλας, η οποία άρχιζε αμέσως να διαμαρτύρεται. Ο επιτιθέμενος ισχυριζόταν πως δεν είχε κάνει τίποτε, πως τον είχε παραξηγήσει. Ούτε ένας επιβάτης δεν υπερασπίστηκε τη νεαρή κοπέλα. Λίγο αργότερα ο επιτιθέμενος επιτίθετο εκ νέου, δεν σκαμπάωσε απλώς τη γάμπα της κοπέλας, αλλά ανέβαζε επίμονα το χέρι του στους γοφούς της. Αυτή διαμαρτυρόταν με σγονάκτηση, όμως κανείς δεν την υπερασπιζόταν. Τότε σηκώνοταν και πήγαινε στην άλλη άκρη του βαγονιού. Ο Τυνήσιος επωφελούνταν, για να υποστηρίξει τον ...επιτιθέμενο, με το επιχείρημα ότι οι γυναίκες λένε ό,τι θέλουν και βλέπουν σεξουολικές επιθέσεις και στα πιο τυχαία περιστατικό. Οι δύο γυναίκες ηθοποιοί παροτρύνουν σιωπηλές, με ύφος στενοχωρημένο. Εδώ τελείωνε η δεύτερη δράση.

*Τρίτη δράση*

Στην πέμπτη στάση ανέβαινε ένας άλλος ηθοποιός, το θύμα· ήταν ένας νεαρός ηθοποιός πραγματικά πολύ ωραίος ή τουλάχιστον ο πιο ωραίος του θιάσου μας. Με την είσοδό του, οι δύο ηθοποιοί που βρίσκονταν δίπλα στην πόρτα, η φεμινίστρια και η φίλη της, άρχιζαν να σχολιάζουν μεγαλόφωνα το πορουσιαστικό του νεαρού. Λίγα μετά η φεμινίστρια απευθυνόταν στο θύμα και τον ρωτούσε τι ώρα είναι. Αυτός απαντούσε. Τον ρωτούσε σε ποια στάση θα κατέβαινε. Αυτός διαμαρτυρόταν:

- Εγώ δεν σας ρώτησα τίποτε, δεν σας ρώτησα σε ποια στάση θα κατεβείτε. Τι θέλετε από μένα;

- Αν με είχατε ρωτήσει, θα σας το είχα πει: κατεβαίνω στη Ρεπουμπλικ και, αν θέλετε να κατεβείτε μαζί μου, θα μπορούσαμε να περάσουμε μια ευχάριστη ώρα μαζί.

Κι ενόσω μιλούσε, χάιδευε τον νεαρό, κάτω από το αποσβολωμένο βλέμμα των επιβατών, οι οποίοι με δυσκολία πίστευαν ουτή την ασυνήθιστη σκηνή. Ο νεαρός άντρας προσπαθούσε να της ξεφύγει, όμως αυτή τον κρατούσε:

- Το ξέρεις πως είσαι πολύ ωραίος; Το ξέρεις πως έχω τρομερή επιθυμία να σε φιλήσω;

Ο νεαρός άντρας προσπαθούσε να ξεφύγει, αλλά ήταν σπριμωγμένος ανάμεσα στη φεμινίστρια και τη φίλη της, η οποία έλεγε πως είχε δικαίωμα να τον φιλήσει κι αυτή. Αυτή τη φορά οι επιβάτες πήραν θέση... κατά των γυναικών.

Ήδη πολλοί επιβάτες είχαν αρχίσει να παρεμβαίνουν κατευθείαν στη δράση. Ο επιτιθέμενος της πρώτης δράσης πήρε το μέρος του θύματος. Αυτή που είχε δεχτεί την επίθεση πήρε το μέρος της φεμινίστριας, υποστηρίζοντας πως, όταν αυτή δέχτηκε την επίθεση λίγα λεπτά πριν, κανείς δεν την υπερασπίστηκε, και πως, αν ένας άντρας έχει το δικαίωμα να σεληγεί πάνω σε μια γυναίκα, και η γυναίκα επίσης θα έπρεπε να είχε το δικαίωμα να αγγίζει έναν άντρα που της αρέσει.

*Τέταρτη δράση*

Η κοπέλα που δέχτηκε την επίθεση, η φεμινίστρια και η φίλη της προσπαθούν να επιτεθούν όλες μαζί στον πρώτο επιτιθέμενο, που το σκάει, ενώ αυτές τρέχουν στο κατόπι του, απειλώντας ότι θα του βγάλουν τα παντελόνια. Οι άλλοι ηθοποιοί μένουν μέσα στο βαγόνι, για να ακούσουν τι λένε οι επιβάτες και επίσης για να κατευθύνουν τη συζήτηση σχετικά με το πόσο ανόητη είναι η σεξουολική παρενόχληση στο μετρό του Παρισιού ή οπιαδήποτε αλλού.

Για να είμαστε σίγουροι πως όλο τα βαγόνι ήταν ενήμερα γι' αυτό που είχε συμβεί, η μητέρα ρώτησε τον για της τι έγινε. Ο νεαρός, που ήταν μάρτυρος στη σκηνή, εξιστορούσε τα κοθέκαστα με δυνατή φωνή (με τρόπο, ώστε όλος ο κόσμος να τον ακούσει). Λειτουργούσε σαν να έκανε αθλητική αναμετάδοση, δίνοντας λεπτομέρειες που οι συνεπιβάτες του δεν είχαν δει με το μάτι τους.

Κατά τη διάρκεια αυτών των σκηνών υπήρξαν οπούλαυστικό στιγμιότυπα. Παραδείγματος χάριν, μια κυρία που ανοφώνησε:

- Η κοπέλα έχει δίκιο, είναι κούκλος αυτός ο νεαρός, θα έπρεπε κι εμείς να έχουμε αυτό το δικαίωμα!

Ή ένας κύριος ο οποίος υπερασπιζόταν με σφοδρότητα τα οντρικά δικαιώμα:

- Είναι ο νόμος της φύσης!

Γι' αυτόν η οντρική επίθεση είναι νόμος της φύσης, αλλά η ίδια σκριβώς χειρονομία από μια γυναίκα δεν είναι φυσιολογική, αλλά ανωμαλία. Και

μόλιστο, ένας άλλος όντρος συμπλήρωσε πως, όταν μία γυναίκα δέχεται σεξουαλική επίθεση, είναι γιατί έκανε κότι: το λάθος είναι πάντα της γυναίκας, γιατί αυτή προκαλεί!

Ο ένας από τους όντρος που υπερασπιζονταν αυτή την παράξενη θεωρία συνοδευόταν μόλιστο από τη γυναίκα του. Ο Τυνήσιος δεν έχασε τον καιρό του:

- Έτσι νομίζετε; Νομίζετε πως οι άντρες έχουν το δικαίωμα να χαϊδεύουν τις γυναίκες μέσα στο μετρό;

- Ακριβώς. Προκολούν! Ανάντησε ο άντρας.

- Αλήθεια; Τότε, λοιπόν, μπορώ κι εγώ να κάνω το ίδιο στη γυναίκα σας. Και κομώθηκε πως τη χόιδευε.

Παραλίγα να ξεπούσει καυγός! Ο Τυνήσιος αναγκάστηκε να ζητήσει συγγνώμη και κατέβηκε πριν από την προβλεπόμενη στάση.

Σε μία από τις παραστάσεις έγινε τέτοιο φασαρία που, όταν το μετρό σταμάτησε στην επόμενη στάση, όλοι οι επιβάτες κατέβηκαν, για να δουν τη συνέχεια. Και οι τέσσερις ηθοποιοί (α πρώτος επιτιθέμενος, το θύμα, η φεμινίστρια και η φίλη της) βρέθηκαν περικυκλωμένοι σε μια γωνία της αποβάθρας. Δεν ήταν προετοιμασμένοι γι' αυτή την επιπλοκή, αυτή την παράταση του θεάματος, το κείμενο που είχαν κόλυπτε τον χρόνο ανάμεσα στις δυο στάσεις. Χρειάστηκε να αυτοσχεδιάσουν για πέντε ολόκληρη λεπτά χωρίς καμιά προετοιμασία, ενώ οι θεοτέ-ηθοποιοί σποιτούσαν από το θύμα να βγάλει τα παντελόνιο του άντρα που της είχε επιτεθεί.

Σε αυτή τη σκηνή το θέμα του έργου ήταν σαφέστατο: ούτε οι άντρες ούτε οι γυναίκες έχουν το δικαίωμα να επιτίθενται σε κάποιον, όποιος και να 'ναι ουτός. Όμως, για να αποκτήσει αυτό το έργο κάποια πολιτική διάσταση, θα πρέπει, όπως το έχω ήδη πει, πενήντα θίσοι να τα παίξουν εκατόν πενήντα φορές την ίδια μέρα, στην ίδια πόλη! Υπό αυτές τις προϋποθέσεις, ίσως η παρενόχληση ουτού του είδους να έπυε ή τουλάχιστον να μειωνόταν. Ίσως επίσης οι επιτιθέμενοι να φοβόντουσαν μη γίνουν αυτά τα θύματα.

## 2. Το μωρό της βασίλισσας Σίλβια

Κατά τη διάρκεια του Φεστιβάλ του Σκέπσχολμ στη Στακκόλμη δούλεψα με πολλές διαφορετικές ομάδες. Τους διηγήθηκα την εμπειρία του Παρισιού, και θέλησαν και αυτοί να παίξουν Αόροτο Θέατρο στο μετρό. Ετοιμάσαμε

πολλές σκηνές και αποφασίσαμε να ξεκινήσουμε την πρώτη μας παράσταση στις 10 Ιουλίου, μιο μέρα κοτό την οποία θα παρουσιόζονταν πολλό θεάματα του φεστιβάλ.

Όμως το νέα διαδόθηκαν γρήγορο: παρ' όλο που δουλεύαμε σε «εργαστήριο» (το πολύ-πολύ η κάθε ομάδα να είχε τριόντα άτομο), πολλές κόσμο έμοθε τι θα κάναμε. Αποτέλεσμα: το άλλο πρωί, η εφημερίδα *Svenska Dagbladet*, μιο από τις κυριότερες σουηδικές εφημερίδες, δημοσίευσε τη φωτογραφία μου με μιο τεράστια λεζόντα, η οποία ανακοίνωνε την «πρεμιέρα» του Αόροτου Θεότρου στο μετρό της Στακκόλμης και συμβούλευε τους επιβάτες «να μην εκπλαγούν από αυτή την καινούργια θεατρική έκφροση...».

Αποφασίσαμε να αλλάξουμε «θέατρο». Η Στακκόλμη (*stoc-holm*, το νησί με τους πασσόλους) είναι ένα αρχιπέλαγος: δεκατέσσερα νησιά στο κέντρο και πόνω από χίλια σε όλη την έκταση ουτής της «πόλης- αρχιπέλαγος». Το φεριμπότ είναι ένα σημαντικό και οποτελεσματικό μέσο μεταφοράς. Αποφασίσαμε λοιπόν να παίξουμε σε ένα φεριμπότ.

Ήταν πάνω-κάτω εκείνη την εποχή που θα γεννιόταν το μωρό της βασίλισσας Σίλβια. Ο θίσος μου διηγήθηκε πως υπήρχε ένα γενικευμένο αίσθημα δυσαρέσκειας για το κόστος της προετοιμασίας στο νοσοκομείο όπου θα γεννιόταν η πρίγκιπας ή η πριγκίπισσα. Τέσσερις γιατροί ήταν σε επιφυλακή, για να παρακολουθούν κάθε στιγμή τον βασιλικό τοκετό! Αν και η σουηδική ιατρική περίθαλψη είναι μιο από τις καλύτερες στον κόσμο, πολλοί Σουηδοί παραπονιούνται για ανεπάρκειες σε αυτόν τον ταμέα.

### Πρώτη δράση

Μία νεαρή έγκυος (με ψεύτικη κοιλιά) συζητά με μία φίλη της και εκφράζει τον μεγάλο θαυμοσμό της για τη βασίλισσα Σίλβια και την αγωνία της για τη γέννηση του διαδόχου του θρόνου. Μιλάει για το μωρό της βασίλισσας, αλλά όχι για το δικό της που είναι κι αυτό έτοιμο να γεννηθεί. Αποριθμεί όλους τους επαίνους που μπορεί να φανταστεί κανείς για τη βοσιλική οικογένεια. Ένας ηθοποιός στον ρόλο ενός τυχαίου συνεπιβάτη δεν συμφωνεί και το λέει. Λεπταμέρειες για τα κόστος της ζωής, για τους μισθούς, για τα προνόμια της βοσιλικής οικογένειας, για τα υπέρ και τα κατά της δημοκρατίας και της βοσιλείας, για την ιατρική, για τον σοσιαλισμό κ.λπ.

*Δεύτερη δράση*

Η νεαρή έγκυος αρχίζει να νιώθει τους πόνους του τοκετού. Αμέσως παρουσιάζεται ένας ηθοποιός ο οποίος παίζει τον ρόλο ενός γιατρού και της προτείνει να τη βοηθήσει. Εκείνη αρνείται τη βοήθειά του:

- Από πού έρχεστε, κύριε; Πού κόνετε τις σπουδές σας; Ποιοι είναι η ειδικότητά σας;

- Έρχομαι από το νοσοκομείο. Δούλευο όλη νύχτα. Παραβρέθηκα ήδη σε είκοσι τοκετούς σήμερα, οπότε ένας οκόμη δεν είναι τίποτε για μένα...

- Ακριβώς γι' αυτό δεν θέλω να με βοηθήσετε. Όταν γέννησα το πρώτο μου παιδί, ο γιοτρός που με φρόντισε ήταν τόσο κουρασμένος που στο τέλος μου έκανε άνευ λόγου μιο κοισορική, μόνο και μόνο επειδή ήθελε να ξεμπερδεύει και να πάει σπίτι του (πορμηπιόντως αυτό είχε πρόγμωσι συμβεί στην «έγκυα» ηθοποιό). Τώρα απαιτώ να με φροντίσει ένας από τους τέσσερις γιατρούς της βασίλισσας, αυτοί που είναι σε αναμονή εδώ και πολλές εβδομάδες, εντελώς ξεκούραστοι. Ποιος θα με πάει εκεί; Θέλω να με οδηγήσουν σε έναν από τους τέσσερις γιατρούς της βασίλισσας!

Η σκηνή συνεχίστηκε, και οι ηθοποιοί συζητούσαν με τους παραστικούς για το σουηδικό νοσοκομειακό σύστημα, το οποίο ήταν το θέμα του έργου. Οι μισοί τουλάχιστον από τους παραστικούς πήραν μέρος στη συζήτηση, ενώ οι άλλοι μισοί παρακολουθούσαν με προσοχή.

*Τρίτη δράση*

Στη γραμμή Ντιουργκώρντεν-Σλαύσεν, η διοδρομή διορκεί ακριβώς επτά λεπτά, όσο ακριβώς και η παρόσταση. Όταν το πλοίο έφτασε στο λιμάνι, το πλήρωμα είχε στο μεταξύ ειδοποιήσει το νοσοκομείο με τον ασύρματο, και υπήρχε ήδη ένα ασθενοφόρο το οποίο περίμενε τη νεορή μας έγκυα. Καθώς, προς μεγάλη μου έκπληξη, οι Σουηδοί ηθοποιοί είχαν προβλέψει αυτή την εξέλιξη, είχαν φροντίσει να έχουμε επίσης στη διάθεσή μας ένα αυτοκίνητο, και η νεορή έγκυος μπόρεσε έτσι να αρνηθεί το ασθενοφόρο και έφυγε συνοδευόμενη από τους φίλους της, ενώ η συζήτηση συνεχιζόταν στα λιμάνι.

**3. Ρατσισμός: ο Έλληνας**

Αυτό το θεατρικό παίχτηκε σε δύο διαφορετικά εστιατόρια, και τα δύο υποίθηκα, το καλοκοίρι. Το θέμα, που είχε προταθεί από τους ηθοποιούς, μοιάζει να έχει τεράστιο σημασία στη Σουηδία, όπου η προκατάληψη εναντίον των ξένων είναι μεγάλη. «Μότι σκύλλου» είναι το όνομα που δίνουν στους ξένους, γιατί τα μάτια τους έχουν όλων των ειδών τα χρώματα (η πλειοψηφία των ντόπιων έχει μπλε μάτιο).

*Πρώτη δράση*

Ένας άντρας με τη γυναίκα του είναι καθισμένοι στο ίδιο τραπέζι και αρχίζουν να συζητούν δυνατά. Εκείνη τον κατηγορεί ότι του αρέσουν περισσότερο από όσο πρέπει οι γυναίκες, ότι δεν τη βοηθάει στις δουλειές του σπιτιού, ότι δεν φροντίζει το παιδί κ.λπ. Αυτός προσπαθεί να υπερασπιστεί το *συντριβάνο δικαίωμάτα*.

*Δεύτερη δράση*

Μια νεορή κοπέλα, η ερωμένη του άντρα, κόθεται σε ένα άλλο τραπέζι. Ο άντρας αφήνει τη γυναίκα του μόνη της παρά τις διαμαρτυρίες της και πηγαίνει να καθίσει με την ερωμένη του. Ερωτικός διάλογος.

*Τρίτη δράση*

Μποίνει ένας νεορός Έλληνας. Ψάχνει ένα μέρος για να καθίσει, η γυναίκα τον παρακαλεί να καθίσει μαζί της. Αυτός δέχεται. Προς μεγάλη του έκπληξη, διαπιστώνει ότι η γυναίκα τον φλερτάρει σπροκόλλητα.

*Τέταρτη δράση*

Ο άντρας βλέπει ότι η γυναίκα του είναι με παρέα, επιστρέφει πλάι της και θέλει να διώξει τον Έλληνα. Του επιτίθεται λεκτικά εξαιτίας της εθνικότητάς του. Η γυναίκα οποιεί να μείνει μαζί της ο Έλληνας. Ο σερβιτόρος είναι υποχρεωμένος να ονομασθεί, διότι ο άντρας του ζητάει να διώξει τον Έλληνα από το εστιατόριο, ενώ η γυναίκα του ζητάει να διώξει τον άντρα της. Όλο το εστιατόριο παίρνει τελικά μέρος στη συζήτηση. Ο άντρας εκνευρίζεται όχι γιατί η γυναίκα του είναι με άλλον άντρα, αλλά γιατί αυτός είναι... Έλληνας.

Και το λέει δυνατά, απευθυνόμενος σε όλους τους παρισταμένους. Πολλοί το βρίσκουν φυσιολογικό...

Τις δύο φορές που παίχτηκε αυτή η σκηνή η συμμετοχή του κοινού ήταν πολύ έντονη. Τη δεύτερη φορά καθόμουν δίπλα σε έναν Σαουνδό δημοσιογράφο ο οποίος κάλυπτε το γεγονός. Σε ένα τραπέζι λίγο πιο εκεί κάθονταν μερικοί φίλοι του. Σύμφωνα με την άποψή του, όλοι αυτοί έλεγαν ότι είναι αντι-ρατσιστές και αυτή η ρατσιστική σκηνή εκτυλισσόταν μπροστά στο μάτι τους. Κι όμως ήταν οι μόνοι που δεν θέλησαν να εμπλακούν στη συζήτηση. Ήταν αντι-ρατσιστές στη θεωρία, αλλά όχι στην πράξη. Εκείνη τη μέρα συζητήσαμε όχι μόνο για τον ρατσισμό αλλά και για το δικαίωμα που έχει μια ποντρεμένη γυναίκα να εκδικηθεί τον σύζυγό της.

#### 4. Ρατσισμός II: η μαύρη γυναίκα

Αυτό το έργο παίχτηκε επίσης πάνω σε ένα φεριμπότ.

##### Πρώτη δράση

Ο θίασος πήρε για άλλη μια φορά το πλοίο στο Σλούσσεν, όμως αυτή τη φορά προς την αντίθετη κατεύθυνση, προς το Ντιουργκώρντεν, όπου βρίσκεται ο ζωολογικός κήπος. Το πλοίο ήταν γεμάτο. Ήταν το πιο εκρηκτικό θέαμα, το πιο βίαιο και αυτό που προκάλεσε τις πιο έντονες αντιδράσεις. Στην αρχή μια μαύρη ηθοποιός στέκεται σε ένα στρατηγικό και ορατό μέρος. Ένας Ιταλός, ένας εργαζόμενος και μια μεθυσμένη γυναίκα κάθονται ή στέκονται όρθιοι λίγο πιο μακριά. Η μεθυσμένη, μία από τους πρώτους επιβάτες που επιβιβάστηκαν, ήταν μια εξαιρετική ηθοποιός ανόματι Εύα. Κροτούσε στα χέρι της ένα τενεκεδάκι μπύρας και χαιρετούσε με υπόκλιση κάθε επιβάτη που έμπαινε. Έκανε φιλοφρονήσεις στους μεν, προκαλούσε τους δε και σκανδάλιζε τους περισσότερους με τη φιλελεύθερη συμπεριφορά της.

##### Δεύτερη δράση

Το πλοίο φεύγει. Λίγη ώρα μετά ο Ιταλός πλησιάζει τη νεαρή μαύρη και απαιτεί να σκωθεί:

- Ορίστε, αυτή η μαύρη είναι καθισμένη και εγώ που είμαι λευκός στέκομαι όρθιος. Δεν πάμε καλά!

Έντονη συζήτηση πάνω στα φυλετικά δικαιώματα. Η νεαρή μαύρη σηκώνεται έξω φρενών, ο Ιταλός κάθεται και αρχίζει να διαβάζει μια ιταλική εφημερίδα. Η μεθυσμένη, η οποία, όπως όλος ο κόσμος, παροβρέθηκε στη σκηνή, πλησιάζει τον Ιταλό.

##### Τρίτη δράση

Η μεθυσμένη απαιτεί από τον Ιταλό να σκωθεί και να της παραχωρήσει τη θέση.

- Είποτε πριν πως εδώ είναι μια χώρα λευκών, βεβαίως και είναι, όμως λευκών Σουηδών, κι εσείς είστε Ιταλός. Φύγετε από εδώ.

Ανάβει και πάλι η συζήτηση για τις χώρες, για τις φυλές και για τα ανθρώπινα δικαιώματα. Τελικά ο Ιταλός φεύγει.

##### Τέταρτη δράση

Ο εργαζόμενος πλησιάζει τη μεθυσμένη. Απαιτεί νο του παραχωρήσει τη θέση, διότι μπορεί να είναι Σουηδή, είναι όμως μεθυσμένη και μη παραγωγική, και, κατά τη γνώμη του, η προτεραιότητα για τις θέσεις καθημένων δεν είναι μόνο υπόθεση φυλής και εθνικότητας, αλλά και κοινωνικής τάξης: είναι λευκός, Σουηδός και υπόδηλος γραφείου. Γενική εξέγερση. Το συσσωρευτικό απατέλεσμα ήταν τρομερό. Πολλοί υπερασπίστηκαν τη μεθυσμένη, διαμορτυρήθηκαν έντονα και συγχρόνως κατέκριναν τις διαφορές ως προς τα δικαιώματα, τις εθνικότητες, τις φυλές ή τις τάξεις.

##### Πέμπτη δράση

Ένας ηθοποιός προσπαθεί να πείσει τη νεαρή μαύρη να επιστρέψει στη θέση της. Αυτή αρνείται την «ελεημοσύνη». Διάφοροι ηθοποιοί καθισμένοι εδώ και εκεί σηκώνονται, για να διαμαρτυρηθούν ενάντια στις προκαταλήψεις, και καθένας προβάλλει τους λόγους του: «Σκωτώνομαι, γιατί είμαι Βραζιλιάνος! Σκωτώνομαι, γιατί είμαι Ινδός! Σκωτώνομαι, γιατί είμαι φτωχός. Σκωτώνομαι, γιατί είμαι άνεργος. Σκωτώνομαι...». Ορισμένοι από αυτούς ήταν ηθοποιοί της ομάδας, αλλά πολλοί ήταν πραγματικοί επιβάτες του φεριμπότ που δεν είχαν αντιληφθεί ότι η σκηνή ήταν κατασκευασμένη.

Το αποτέλεσμα ήταν οπίσθευτο και οξιοθούμοστο. Εκτός από τα οφέλη της συζήτησης, ήταν τόσο ωροίο και θεατρικό να βλέπεις πολλές ελεύθερες θέσεις σε ένδειξη διαμορτυρίας, ενώ όλος ο κόσμος ήταν στοιβογμένος και στριμωγμένος στην όλη μεριά του πλοίου.

Μετά την παράσταση ο ηθοποιός, ο οποίος έπαιζε τον ρόλο του εργαζομένου, ένας επαγγελματίας με πολύχρονη καριέρα, μου ομολόγησε πως δεν είχε ποτέ τόσο τρακ σε ηρεμιά, πως δεν είχε ποτέ φοβηθεί τόσο. Αλλά αναγνώρισε πως σπάνια είχε νιώσει τόσο ευτυχής, συμμετέχοντας σε μια παράσταση.

### 5. Πικ-νικ στους δρόμους της Στοκχόλμης

Για μένο η Στοκχόλμη είναι μια ευχάριστη πόλη. Έζησα δεκαπέντε χρόνια στο Σάο Πάολο, στη Βραζιλία. Εκεί οι δράμοι περνούν ο ένας πάνω από τον άλλο: οι άνθρωποι που μένουν στον τρίτο όροφο έχουν τις εξαμίσεις των αυτοκινήτων στο ύψος των παραθύρων τους, αυτοί που μένουν στον πρώτο ή στον δεύτερο όροφο βλέπουν τα αυτοκίνητα να κυκλοφορούν πάνω από τα κεφάλια τους. Να, γιατί η Στοκχόλμη είναι για μένο μια ευχάριστη πόλη, υγιεινή και, θα λέγαμε, οικολογική.

Όμως οι κάτοικοί της δεν βλέπουν έτσι τα πράγματα. Έχουν παράπονα. Λένε πως η πόλη είναι σχεδιασμένη για τα αυτοκίνητα και όχι για τους πεζούς. Για τον λόγο αυτόν επέλεξαν το συγκεκριμένο θέμα και ανέβασαν την ακόλουθη παράσταση:

#### Πρώτη δράση

Μια οικογένεια (ο πατέρας, η μητέρα, ο γιος, η κόρη) τοποθετεί σε ένα τραπέζι λουλούδια, φλιτζάνια, ένα θερμός με τσάι, μπισκότα κ.λπ., όλα αυτά καταμεσής του πεζοδρομίου, και ετοιμάζεται να πιει το τσάι της. Άλλα ηθοποιοί σταθεύουν τα αυτοκίνητά τους όχι μακριά από εκεί και παρατηρούν.

#### Δεύτερη δράση

Δύο ηθοποιοί παίζουν τον ρόλο των περαστικών. μωρμουρίζουν και λένε πως το πεζοδρόμιο φτιάχτηκε για να περπατάνε οι άνθρωποι κι όχι για να στρώνουν τραπέζι.. Η οικογένεια μετά από μια σύντομη συζήτηση υποχωρεί.

- Εφόσον δεν μπορούμε να πιούμε το τσάι μας στο πεζοδρόμιο, το οποίο φτιάχτηκε για τους πεζούς, ας το πιούμε στη μέση του δρόμου, γιατί τα τόσο πολλά αυτοκίνητα ρυπαίνουν την ατμόσφαιρα...

#### Τρίτη δράση

Τα τρία αυτοκίνητα ξεκινούν μαζί και η οικογένεια τους κάνει σήμα να σταματήσουν. Τα τρία αυτοκίνητα στοματούν. Μπλακάρουν τον δρόμο, παραλύοντας τελείως την κυκλοφορία. Η οικογένεια στρώνει το τραπέζι - βάζο με λουλούδια, φλιτζάνια, μπουκάλι θερμός, μπισκότα- στη μέση του δρόμου και παίρνει το τσάι της με ένα καθαρό βρετανικό φλέγμα. Οι ηθοποιοί των τριών αυτοκινήτων αντιδρούν όπως οι φυσιολογικοί οδηγοί και διαμορτύρνανται εναντίον της οικογένειας: γι' αυτούς ο δρόμος φτιάχτηκε για τα αυτοκίνητα και όχι για να πίνει το τσάι της μια οικογένεια.

#### Τέταρτη δράση

Η οικογένεια και οι οδηγοί προσποθούν ο καθένας από την πλευρά του να πείσουν τους θεατές-ηθοποιούς να τους υποστηρίξουν. Μέσα σε μερικά λεπτά ο δρόμος έχει κλείσει από λεωφορείο, ταξί, αυτοκίνητα, μοτοποδήλατα που καρνάρουν. Οι ηθοποιοί προσπαθούν να τους πείσουν να πιουν τσάι μαζί τους. Μερικοί δέχονται. Κάποιοι άλλοι ογανοκτισμένοι:

- Γιατί δεν πάτε να πιείτε τσάι στο σπίτι σας;

- Επειδή δεν έχουμε ένα τόσο ωροίο αυτοκίνητο σαν το δικό σας. Επειδή δεν έχουμε πολύ χρόνο. Έχουμε ακριβώς μία ώρα διάλειμμα στη δουλειά μας, αλλά δουλεύουμε στη Στοκχόλμη και ζούμε στο Σαλτγιαϊμπάντεν, σχεδόν μια ώρα από εδώ γι' αυτό...

Τα επιχειρήματα έδιναν κι έπαιρναν και από τις δύο πλευρές. Οι ηθοποιοί ενθουσιασμένοι συνέχισαν να αυτοσχεδιάζουν πέρα από το κείμενό τους. Μιας και οι θεατές-ηθοποιοί ανταποκρίθηκαν θαυμάσια, ο αυτοσχεδιασμός συνεχίστηκε ακόμη ένα τέταρτο, κάτι που είναι υπερβολικά πολύ γι' αυτόν τον τύπο θεατρικής εκδήλωσης, ιδίως αν λάβουμε υπόψη μας ότι το μέρος που είχαμε επιλέξει ήταν το Στύρεπλαν, στο κέντρο της πόλης, με ιδιαίτερο κυκλοφορισκό πρόβλημα. Η αντιπαράθεση συνεχίστηκε... μέχρι την άφιξη της συτυνομίας!



### Πρόξη χωρίς πρόβα: έρχεται η Αστυνομία!

Το Αόρατο Θέατρο αντιμετωπίζει σχεδόν πάντα ένα σημαντικό πρόβλημα: την ασφάλεια. Το Αόρατο Θέατρο προσφέρει φανταστικές σκηνές, όμως χωρίς τα τελετουργικά του συμβατικού θεάτρου αυτά τα δημιουργήματα της φαντασίας γίνονται εντέλει πραγματικότητα. *Το Αόρατο Θέατρο δεν είναι ρεαλισμός: είναι η πραγματικότητα.*

Κοι όλα συμβαίνουν στην πραγματικότητα: μία νεορή κοπέλα που επιτίθεται σε έναν νεορό στο μετρό του Παρισιού, μία έγκυος γυναίκα που νιώθει τους πόνους του τοκετού σε ένα φερίμπότ στη Στακχόλμη, μία νεορή μούρη που τη σήκωσαν από τη θέση της, ένας Έλληνας που διεκδικεί από τον Σουηδό σύζυγο την παρέα της συζύγου του, μία οικογένεια που παίρνει το τσάι της στη μέση του δρόμου –όλα αυτά είναι πραγματικότητα, αν και όλα είχαν σχεδιαστεί από πριν. Η πραγματικότητα διεισδύει στη μυθοπλασία και η μυθοπλασία στην πραγματικότητα, ωστόσο γνωρίζουμε ότι η μυθοπλασία είναι πάντοτε μια από τις μορφές της πραγματικότητας, εξίσου πραγματική με οποιαδήποτε άλλη. Όλα είναι πραγματικά. Η μόνη μυθοπλασία που υπάρχει είναι η ίδια η λέξη μυθοπλασία, καθότι υποδεικνύει κάτι που δεν υπάρχει!

Η οικογένεια ήταν μια αθηθινή οικογένεια, το τσάι με τα μπισκότα ήταν επίσης αθηθινό και η αστυνομία η οποία ήρθε ξαφνικά και αυτή επίσης ήταν αθηθινή. Ήρθαν με δύο περιπολικά και μία κλούβα. Η αστυνομία της Στοκχόλμης είχε εγκαταστήσει ένα δίκτυο με τηλεοπτικές κάμερες, έτσι ώστε το στρατηγικό σημείο της πόλης να ελέγχοντο διορκώς από αυτά τα αόρατα μάτια. Το Αόρατο Θέατρο εθεάθη λοιπόν από τις αόρατες κάμερες που είναι συνδεδεμένες με το κεντρικό δίκτυο της αόρατης αστυνομίας... Επιπλέον η κάμερα που μας συνέλαβε ήταν τοποθετημένη στο κατασκοπευτικό δάχτυλο του ογδόμου ενός εθνικού ήρωα που έδειχνε τα μέλλον...

Αν η σκηνή είχε την προβλεπόμενη διάρκεια, οι πρωταγωνιστές του παιχιδιού θα προλόβαιναν να μαζέψουν τα πράγματά τους και να πάνε στην ευχή του θεού. Όμως ο ενθουσιασμός των ηθοποιών και των θεατών (είχαν φτάσει στο σημείο να κάνουν έναν κύκλο και να χορεύουν με τις κόρνες των λεωφορείων και των ταξί) έδωσε στην αστυνομία τον απαραίτητο χρόνο για τη θεαματική όφιξη της. Ομολογήσαμε ότι επρόκειτο για θεατρική σκηνή, αλλά αυτό χειροτέρευσε τα πράγματα, γιατί επιβεβαίωσε οπλώς τον εκ των προτέρων σχεδιασμό.

Ο οξυματικός πράγματι θέλησε να συλλάβει τους ηθοποιούς. Αλλά πώς

μπορούσε να ξέρει ποιοι ήταν ηθοποιοί και ποιοι όχι; Αποφάσισε λοιπόν ότι όποιος βρισκόταν σε επαφή με κάτι από τη σκηνή (είτε γιατί καθόταν σε μια καρέκλα είτε γιατί κρατούσε ένα φλιτζάνι τσάι είτε γιατί έτρωγε ένα μπισκότο) ήταν αυτομάτως ηθοποιός.

Ορισμένα ότομο συνελήφθησαν, μεταξύ ουτών κάποιιο ηθοποιοί καθώς και μερικές κυρίες που περνούσαν τυχαία από εκεί και είχαν σπλώς διαπράξει το έγκλημα να δεχτούν ένα μπισκότο..., και μέσω του ασυρμάτου ελέγχθηκε αν είχαν προηγούμενα με τη Δικαιοσύνη... Καθώς κανείς τους δεν ήταν καταζητούμενος –ήταν γιο όλους το πρώτο τους μπλέξιμο με τη δικαιοσύνη– οφρέθηκαν αμέσως ελεύθεροι.

Δεν πρέπει πατέ να εξηγούμε στο κοινό ότι το Αόρατο Θέατρο είναι θέατρο, γιατί τότε χάνεται όλη του η αποτελεσματικότητα. Εν προκειμένω δεν είχαμε άλλη λύση εξαιτίας της αστυνομίας. Όμως έχω την εντύπωση πως δεν κατάλαβαν το αισθητικό μέρας του εγχειρήματος...

### 6. Τα παιδιά του κοινού

Για την τελευταία μου διάλεξη στα Φεστιβάλ είχα ένα κοινό που το αποτελούσαν περίπου εξακόσιοι ενήλικες και γύρω στα πενήντα παιδιά, νευρικά και άκρως δημιουργικά, σωστά διαβολόκιο. Στη Σουηδία τα παιδιά είναι οπίστευτα ελεύθερα, κάνουν ό, τι τους κατέβει, χωρίς να το μαλώνει κανείς, δεν τους κάνουν την παραμικρή παρατήρηση. Κοτό τις παραστάσεις ανέβαιναν στη σκηνή, μία φορά μάλιστα μίλησαν από τα μικρόφωνο ενώ εξελισσόταν κανονικά ένα μουσικό θέαμα. Δεν συνέβη τίποτε, δεν δέχτηκαν την παραμικρή επίπληξη.

Στην τελευταία μου διάλεξη έπρεπε να εξηγήσω τι ήταν το Αόρατο Θέατρο και να μιλήσω για τις παραστάσεις που είχαμε κάνει. Όμως οι ηθοποιοί είχαν μια καλύτερη ιδέα: ετοίμασαν μια σκηνή του Αόρατου Θεάτρου με θέμα τη συμπεριφορά των παιδιών. Το αποτέλεσμα υπήρξε φανταστικό.

#### Πρώτη δρόση

Οι ηθοποιοί ήταν δισσοκορησμένοι ανάμεσα στο κοινό. Συμφωνήσαμε πως, όταν θα μιλούσα για το Αόρατο Θέατρο, θα έδινα το σινιάλο βάζοντας τα χέρια στο κεφάλι μου. Όταν λοιπόν ήρθε η ώρα, ένας από τους ηθοποιούς σηκώθηκε και πρότεινε στο σουηδικά (η διάλεξη ήταν φυσικά στα αγγλικά) να

οποβόλουν τα παιδιά από την οίθουσα, διότι δεν ακουγόταν ούτε λέξη από όσα έλεγα, και αυτό ενοχλούσε όλους τους πορόντες.

### Δεύτερη δράση

Μια ηθοποιός υπερασπίστηκε το παιδί και το δικαίωμά τους να συμμετάσχουν στη διάλεξη, ακόμη και χωρίς να την καταλοβαίνουν. Ένας ηθοποιός προσπαθούσε να βγάλει ένα παιδί από την αίθουσα, ένας άλλος κρατούσε το παιδί και εμπόδιζε να το βγάλουν. Δράσεις και ήγια πραγματοποιούνταν και εκφέρονταν με μεγάλη σαφήνεια, αλλά και με εξαιρετική λεπτότητα, χωρίς κομία βιαιότητα: το Αόρατο Θέατρο δεν ασκεί βία, φανερώνει απλώς τη βία που ενδεχάμενως υπάρχει στην κοινωνία. Από διάφορα σημεία της αίθουσας ακούγονταν φράσεις του διαλογού που είχαμε ετοιμάσει, στις οποίες έρχονταν να προστεθούν οι αυθόρμητες παρεμβάσεις του κοινού. Ρώτησα στα ογγλικά τι συνέβαινε, αν και ήξερα πολύ καλά περί τίνος επρόκειτο, γιατί είχα δοκιμάσει αυτές τις δράσεις. Να, μια ακόμη εκρηκτική κατάσταση στην οποία όλα τα θέατρο συμμετείχε...

### Τρίτη δράση

Σε ένα άλλο νεύμα μου όλοι οι ηθοποιοί εγκατέλειψαν τη συζήτηση, ανέβηκαν στη σκηνή, και τους προσκάλεσα να δεχτούν το χειροκρατήματα του κοινού όπως σε μια συμβατική πορόσταση. Τότε μόνο το κοινό κατάλαβε ότι επρόκειτο για μια σκηνή του Αόρατου Θεάτρου. Έτσι έγινε οποδύτως κατονοητό τι είναι το Αόρατο Θέατρο. Δεν χρειόστηκε να πούμε τίποτε άλλο και περάσαμε στο επόμενο στάδιο...

## 7. Αόρατο Θέατρο στην τηλεόραση

Το 1988, η Cecilia Thumim κι εγώ διευθύνουμε μια σειρά από σκηνές του Αόρατου Θεάτρου στην TV Manchete, στα πλαίσια ενός προγράμματος με το όνομα Aventura, υπό την διεύθυνση του Fernando Barbosa Lima. Κάθε Κυριακή παρουσιάζουμε μια σκηνή 10-15 λεπτών, την οποία επιλέγουμε από διάφορες σκηνές που ήδη είχαμε δοκιμάσει με το CTO-Rio στη Βραζιλία, καθώς και σε άλλες χώρες. Μεταξύ αυτών των σκηνών ήταν και «Ο μαύρος που πουλάει τον εαυτό του»: ένας ηθοποιός μαύρος με μίο πινοκίδα στην οποία ήταν γραμμένο το όνομά του, η ηλικία του, το γενικό χαρακτηριστικό

του και η... τιμή. ο άνθρωπος ζητούσε να πουληθεί ως σκλάβος. Παίξαμε το έργο στο πανηγύρι του Λέμε. Άλλοι ηθοποιοί διαμαρτύρονταν ενάντια στην πώληση, αν και ο μαύρος υποστήριζε ότι ένας σκλάβος του προηγούμενου αιώνα ζούσε καλύτερο από ό, τι ένας ονειδίζετος εργάτης σήμερα. Μια γυναίκα διαφωνούσε. υποστηρίζοντας ότι χιλιάδες άνθρωποι βρίσκονταν σε πολύ χειρότερη κατάσταση από τη δική του και δεν γκρίνιαζαν. Ακούγοντάς την, οι ηθοποιοί που αντιτίθεντο στην πώληση άρχισαν να διαμαρτύρονται ακόμη πιο έντονα και να υποστηρίζουν με θέρμη τον υπαψήφιο σκλάβο. Τελικά έμπαινε στη σκηνή (εννοώ, στο πανηγύρι) ένας αγοραστής που έπαιρνε μαζί του τον μούρο. Η συζήτηση συνεχιζόταν για πάνω από μία ώρα. Στην τηλεόραση δεχόμασταν πάντα πολλές επιστολές που σχολίαζαν το θέμα.

Εκτός από την ανωτέρω σκηνή, υπήρξαν και πολλές άλλες όπως αυτή της γυναίκας που πρόσφερε μισ κανάτα κρασί σε έναν νεαρό που διαμαρτυρόταν και αυζητούσε για τα δικαιώματα του άντρα και της γυναίκας όσον αφορά τον έρωτα: τον έρωτα της γυναίκας με το λουρί του σκύλου στο λαιμό, τον έρωτα του νεαρού που ήθελε να ντύνεται με φούστα και μπλούζα στην αγορά του Σάρα - ήρθε η οστυνομία, αλλά τα κοινά υπερασπίστηκε γεννοία τα δικαιώματα του νεαρού να φοράει ό,τι θέλει και ούτω καθεξής.

Στο πρόγραμμα διευκρίνιζα πάντοτε ότι δεν επρόκειτο για κάποιο παραλληλό της Αδιόκριτης Κάμερας. Στο Αόρατο Θέατρο υπάρχει ένα έργο που παίζεται ακόμη και χωρίς τη συμμετοχή του κοινού. Οι θεατές δεν υποχρεούνται ούτε καλούνται να μπουν στη σκηνή: μπαίνουν, αν και όταν το επιθυμούν. Και εμείς, οι «επαγγελματίες», δεν κάνουμε ποτέ κότι που θα γελοιοποιήσει τους συμμετέχοντες ή που θα τους κάνει να αποκαλύψουν περισσότερα από όσο επιθυμούν να αποκαλύψουν.

## 1.3 ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ-ΦΟΡΟΥΜ

Στο Αόρατο Θέατρο ο θεατής γίνεται πρωταγωνιστής της δράσης, ένας θεατής - ηθοποιός, χωρίς να το έχει συνειδητοποιήσει. Αυτός είναι ο πρωταγωνιστής της πραγματικότητας που βλέπει να εξελίσσεται μπροστά στο μάτι του, αλλά ογνοεί την τεχνητή της προέλευση: παίζει χωρίς να ξέρει ότι παίζει σε μια κατάσταση που είναι στις γενικές της γραμμές το αποτέλεσμα μιας δοκιμής ... χωρίς τη δική του συμμετοχή.

Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο είναι σημαντικό να προχωρήσουμε ακόμη περισσότερο και να ωθήσουμε το κοινό να συμμετάσχει σε μια θεατρική δράση έχοντας απόλυτη επίγνωση. Προκειμένου να παρατρύνουμε τα κοινά να συμμετάσχει, είναι απορροήματα: πρώτον, το προτεινόμενο θέμα να το ενδιαφέρει· δεύτερον, να υπάρξει κάποια προθέρμηση με ασκήσεις και παιχνίδια. Τα Θέατρα-Εικόνα είναι ένα βασικό εργαλείο, για να πρσαελλκίσουμε τον θεατή, διεγείροντας τη δημιουργικότητά του.

Πριν φύγω για την Ευρώπη, είχα ήδη κάνει πολύ Θέστρα-Φόρουμ σε διάφορες χώρες της Λατινικής Αμερικής, αλλά πάντα ως *εργαστήρι*, ποτέ ως *θέαμα*.

Στη Λατινική Αμερική τα κοινά ήταν εν γένει μικρά σε αριθμό και ομοιογενές. Οι θεατές-ηθοποιοί ήταν πάντα εργάτες του ίδιου εργοστασίου, κάτοικαι της ίδιας γειτονιάς, πιστοί της ίδιας εκκλησίας, φοιτητές του ίδιου πανεπιστημίου κ.λπ. Στην Ευρώπη, πέρα από αυτό το είδος του *εργαστηρίου-φόρουμ*, έδωσα από την αρχή της εξορίας μου εκεί παραστάσεις για εκατοντάδες άτομα εντελώς άγνωστα μεταξύ τους. Βεβαίως, όταν ποιζεται ένα έργο-φόρουμ για ένα ετερογενές κοινό, είναι φυσικό το θέμα να είναι πιο γενικό και να οπευθύνεται σε όλους.

Στη Λατινική Αμερική τα περισσότερα έργα που ανεβάζομε είχαν ένα σιη πολλή *ρεαλιστικά*, διότι οναφέρονταν σε μια κατάσταση γνωστή σε όλους και συνέβαιναν σε έναν χώρο επίσης οναγνωρίσιμο. Στην Ευρώπη οι σκηνές έτειναν προς τον *συμβολισμό* όπως στην περίπτωση της Πορτογαλίας, παροδείγματος χάρη στο έργο για την αγροτική μεταρρύθμιση (βλ. σελ. 85).

### Οι κανόνες του παιχνιδιού

Το θέατρο Φόρουμ είναι ένα είδος αγωνίσματος ή παιχνιδιού και ως τέτοιο έχει τους κανόνες του. Μπορούν να τροποποιηθούν, αλλά δεν θα πάψουν να υπάρχουν, γιατί μάναν έτσι διοσφολλίζεται η συμμετοχή όλων, με στόχο μια εμπειριστωμένη και γόνιμη συζήτηση. Πρέπει να οσαφύγουμε το *φόρουμ χωρίς κανόνες* όπου ο καθένας κάνει ό, τι θέλει και υποδύεται όποιον του κανίσει. Οι κανόνες του Θεάτρου-Φόρουμ *ονακαλύφθηκαν* και *δεν επινοήθηκαν*· είναι απορροήματα για να έχουμε το επιθυμητό αποτέλεσμα: να μάθουμε τους μηχανισμούς της καταπίεσης, να ονακαλύψουμε τις τεχνικές και τις στρατηγικές αποφυγής τους και τέλος να δοκιμάσουμε αυτές τις πρακτικές.

### Δραματοουργία

1. Το κείμενο πρέπει να χαρακτηρίζει σαφώς τη φύση του κάθε ηρασώπου, να τα ταυτοποιεί με ακρίβεια, ώστε ο θεατής-ηθοποιός να οναγνωρίζει την ιδεολογία του κοθενός. Υπάρχουν παλλές μαρφές και σιη στο θέατρο· όλα τους είναι καλή και άγια, αλλά όλα έχουν επίσης τους περιορισμούς τους: μέσω του Θεάτρου-Φόρουμ μαπαρούν να μελετηθούν κοινωνικές καταστάσεις απολύτως οσφείς και ορισμένες, ενώ, αντιθέτως, οι εσωτερικευμένες κοτοπιέσεις πρέπει να μελετώνται με τις τεχνικές του *Ουρόνιου τόξου της επιθυμίας*.

2. Οι προτεινόμενες από τον πρωταγωνιστή λύσεις, στο πλαίσιο του έργου που θα χρησιμεύσει ως πρότυπο στη συζήτηση-φόρουμ, πρέπει να περιλομβάνουν τουλάχιστον ένα πολιτικό ή κοινωνικό λάθος, το οποία θα πρέπει να οναλυθεί κατά τη διάρκεια του φόρουμ. Αυτά τα λάθη πρέπει να διατυπωθούν με οσφήνεια και να σκηνοθετηθούν με προσοχή σε οσαλύτως κοθορισμένες καταστάσεις. Αυτό συμβαίνει, διότι τα Θέατρα-Φόρουμ δεν είναι θέατρο-προπαγάνδα, δεν είναι το παλλό διδακτικό θέατρο. Αντιθέτως, είναι παιδαγωγικό με την έννοια ότι όλοι μαθαίνουμε μαζί, ηθοποιοί και κοινό. Το έργο *-ή πρότυπο-* πρέπει να παρουσιάζει ένα λάθος, προκειμένου οι θεατές - ηθοποιοί να κινητοποιηθούν, για να βρουν λύσεις και να επινοήσουν κοινούργιους τρόπους, ώστε να αντιμετωπίσουν την κοτοπίεση. Θέτουμε κολλές ερωτήσεις, αλλά τις οσπαντήσεις πρέπει να τις δώσει το κοινά.

3. Το έργο μπορεί να είναι ρεαλιστικό, συμβολιστικό, εξπρεσιονιστικό, να ανήκει σε οποιοδήποτε είδος, σιη, μορφή ή σχήμα, εκτός από το *οσυρεαλιστικό* και το παρόλογο, διότι σκοπός είναι να συζητηθούν συγκεκριμένες καταστάσεις με τη χρήση της θεατρικής γλώσσας.

### Σκηνοθεσία

1. Οι ηθοποιοί πρέπει να υιοθετούν στάσεις και εκφράσεις που να δηλώνουν με οσφήνεια την ιδεολογία, την εργασία, τον κοινωνικό ρόλο, το επόγγελο κ.λπ. των ηρασώπων, μέσω των κινήσεων και των χειρονομιών τους. Είναι σημαντικό να υπάρχει συγκεκριμένη λογική στην εξέλιξη των χαρακτήρων, αλλιώς οι θεατές-ηθοποιοί, που θα υποκατοστήσουν το ηρασώπο, θα κόθονται αλλιώς στις κορέκτες τους και θα κόνουν *φόρουμ*

χωρίς θέατρο –μόνο μιλώντας (χωρίς δράσεις) σαν ένα ράδιο-φόρουμ. Είναι σημαντικό όλες οι κινήσεις και οι χειρονομίες να είναι σηματοδότη, να έχουν ξεχωριστή σημασία, να είναι πραγματικό θεατρικό δράση και όχι απλή σωματική δραστηριότητα χωρίς σημασία.

2. Κάθε σκηνή πρέπει να βρίσκει την ακριβή έκφραση του θέματος που προσεγγίζει. Κατά προτίμηση αυτή η έκφραση πρέπει να ανακαλύπτεται από κοινού με τους συμμετέχοντες.

3. Κάθε θεατρικός χαρακτήρας πρέπει να πορτυσιάζεται οπτικά, ώστε να είναι ονομαστικός ανεξάρτητα από το λόγο του· το κοστουμίμα πρέπει να περιέχουν βασικό στοιχείο του θεατρικού χαρακτήρα και να είναι έτσι κατασκευασμένα, ώστε οι θεατές που θα υποκαταστήσουν τους ηθοποιούς να μπορούν να τα φορούν και να τα βγάζουν με ευκολία.

### Το θέαμα-παιχνίδι

Το θέαμα είναι ένα καλλιτεχνικό και διανοητικό παιχνίδι μεταξύ καλλιτεχνών και θεατών-ηθοποιών. Ο μπαλαντέρ (curinga)<sup>8</sup> πρέπει να εξηγήσει στους ηθοποιούς τους κανόνες του παιχνιδιού και να τους προσκαλέσει να κάνουν κάποιες ασκήσεις προθέρμανσης και θεατρικής κοινωνίας.

1. Σε ένα πρώτο στάδιο, το θέαμα παρουσιάζεται ως συμβατικό έργο όπου προβάλλεται μια συγκεκριμένη εικόνα του κόσμου. Οι σκηνές πρέπει να αναπαριστούν τη διένεξη που επιθυμούμε να επιλύσουμε, την καταπίεση που επιθυμούμε να καταπολεμήσουμε.

2. Στη συνέχεια ρωτάμε αν οι θεατές-ηθοποιοί συμφωνούν με τις λύσεις που προτείνει ο πρωταγωνιστής. Προφανώς αυτά θα πουν πως όχι. Το κοινό ενημερώνεται ότι το θέαμα θα ξαναπαιχτεί όπως ακριβώς την πρώτη φορά. Το παιχνίδι-αγώνας συνίσταται στην απόπειρα των ηθοποιών να αναπαρστήσουν το θέαμα όπως πριν και στην προσπάθεια των θεατών να το αλλάξουν, δείχνοντας ότι υπάρχουν νέες πιθανές και αξιόπιστες λύσεις, νέες εναλλακτικές. Με άλλα λόγια, οι ηθοποιοί θα παρουσιάσουν μια συγκεκριμένη άποψη του κόσμου και θα προσπαθήσουν να την διορθώσουν όπως είναι, ενεργώντας έτσι ώστε να μην υπάρξει η παραμικρή ανατροπή... εκτός και αν ένας θεατής-ηθοποιός μπηρέσει να παρέμβει, για να αλλάξει

την εικόνα του κόσμου όπως είναι με το όραμα του κόσμου όπως θα έπρεπε να είναι. Πρέπει να δημιουργηθεί μια κάποια ένταση μεταξύ των ηθοποιών. Αν κανείς δεν αλλάξει τον κόσμο, θα μείνει όπως είναι, και, αν κανείς δεν αλλάξει το έργο, θα μείνει κι αυτό επίσης όπως είναι.

3. Οι θεατές ενημερώνονται ότι το πρώτο βήμα είναι να πάρουν τη θέση του πρωταγωνιστή, όταν αυτός διορθώνει κάποια λάθος ή έχει επιλέξει μια λύση λανθασμένη ή ανεπαρκή, και να αναζητήσουν μια καλύτερη λύση για τα θέματα που παρουσιάζει το έργο. Ο θεατής-ηθοποιός πρέπει να πλησιάσει στη σκηνή και να φωνάζει «Στοπ!». Οι ηθοποιοί πρέπει αμέσως να παύσουν τη σκηνή και να ακινητοποιηθούν στη θέση τους. Αμέσως ο θεατής-ηθοποιός πρέπει να πει από ποιο σημείο και μετά θέλει να ξαναρχίσει η σκηνή, υποδεικνύοντας μια φράση, μια στιγμή ή μια κίνηση από την οποία θα ξαναρχίσει τη δράση. Το έργο ξαναρχίζει από το συγκεκριμένο σημείο, έχοντας πλέον τον θεατή ως πρωταγωνιστή.

4. Ο ηθοποιός που αντικαταστάθηκε δεν θα μείνει εντελώς έξω από το παιχνίδι, θα πρέπει να παραμένει ως βοηθητικό εγώ, με στόχο να ενθαρρύνει τον θεατή-ηθοποιό και να τον διορθώσει στην περίπτωση που κάνει κάποιο βασικό λάθος. Στην Πορτογαλία, παραδείγματος χάριν, μια χωρική που αντικατέστησε την ηθοποιό που έπαιζε τον ρόλο της ιδιοκτήτριας όρχισε να φωνάζει: «Ζήτω ο σοσιαλισμός! Ζήτω ο σοσιαλισμός!». Η ηθοποιός βοηθητικό εγώ χρειάστηκε να της εξηγήσει ότι κατά γενικό κανόνα οι ιδιοκτήτες δεν ενθουσιάζονται με τον σοσιαλισμό...

5. Από τη στιγμή που ο θεατής-ηθοποιός παίρνει τη θέση του πρωταγωνιστή και προτείνει μια κοινούργια λύση, όλοι οι άλλοι ηθοποιοί μετατρέπονται σε συντελεστές καταπίεσης ή, αν ασκούσαν ήδη αυτή την καταπίεση, την εντείνουν, ώστε να δείξουν στον θεατή-ηθοποιό πόσο δύσκολο είναι να αλλάξει η πραγματικότητα, εκτός βεβαίως από τους χαρακτήρες που είναι σύμμοχοι του πρωταγωνιστή. Το παιχνίδι συνίσταται από τον αγώνα μεταξύ του θεατή-ηθοποιού, που προσπαθεί να βρει μια κοινούργια λύση για να αλλάξει τον κόσμο, και των ηθοποιών, που προσπαθούν να τον καταπιέσουν, υποχρεώνοντάς τον να δεχτεί τον κόσμο όπως είναι, κάτι που συμβαίνει και στην πραγματικότητα.

6. Είναι σαφές ότι ο στόχος του φόρουμ δεν είναι ποιος θα κερδίσει, αλλά να μας επιτρέψει να μάθουμε και να ασκηθούμε. Οι θεατές-ηθοποιοί, καταθέτοντας τις ιδέες τους στη σκηνή, ασκούνται για τη δράση στην πραγματική ζωή. Ηθοποιοί και κοινό, παίζοντας από κοινού, αντιλαμβάνονται τις

<sup>8</sup> Ο ρόλος αυτού του ηθοποιού, που λειτουργεί ως διαμεσολαβητής μεταξύ των ηθοποιών και του κοινού, εξηγείται παρακάτω από τον ίδιο τον συγγραφέα. (σ.τ.μ.)

πιθανές συνέπειες των πράξεών τους. Γνωρίζουν το οπλοστάσιο των καταπιεστών και τις τακτικές και στρατηγικές των καταπιεσμένων. Το φόρουμ είναι ένα παιχνίδι, είναι ένας γόνιμος τρόπος να μαθαίνουμε οι μὲν ἀπὸ τους δε.

7. Ἀν ὁ θεατὴς-ηθοποιὸς οἰσπονηθεῖ ἢ οὐλοκληρῶσει τις δράσεις που εἶχε σχεδιοῖσει, βγαίνει ἀπὸ το παιχνίδι. Ὁ ηθοποιὸς - πρωταγωνιστὴς ξοπαίρνει τον ρόλο του και το θέαμα συνεχίζεται φυσιολογικὸ με τη γνωστὴ κατόληξη. Ἐνος ἄλλος θεατὴς-ηθοποιὸς μπορεί να πλησιάζει στη σκηνὴ και να πει «Στοπ!», υποδεικνύοντας το σημεῖο ἀπὸ το οποίο θέλει να ξοπατιάσει τη σκηνὴ —σαν μιο βιντεοταινίῳ που μπορούμε να την πάμε μπροστὸ ἢ πίσω— και να επιχειρήσει μια νέο ἄυση· οι παρεμβάσεις των θεατῶν - ηθοποιῶν μπορεί να εἶναι ἀπειρες. Το ἔργο θα αρχίζει πάντα ἀπὸ το σημεῖο που ὁ θεατὴς - ηθοποιὸς επιθυμεί να πορέμβει. Μετὰ ἀπὸ κάθε παρέμβαση ὁ μπαλοντέρ (που εἶναι ὁ τελετάρχης του θεάματος) θα πρέπει να επιχειρήσει να δώσει μιο σαφὴ περίληψη της σημασίας της κάθε προτεινόμενης ἄυσης, ἐνὼ οφείλει ἐπίσης να ρωτήσει το καινὸ αν κάτι του διαφεύγει ἢ αν κάποιος διαφωνεί. Το ζητούμενο δεν εἶναι να επιβάλουμε την ἄποψη μας, ἀλλὰ να οἰσασαφηνίσουμε σκέψεις, ἀπόψεις και προτάσεις.

8. Σε μια ορισμένη στιγμή ἔνος θεατὴς-ηθοποιὸς μπορεί να διακόψει την κατοπίεση που επιβάλλει ἢ δομὴ του ἔργου και την ακολουθοῦν οι ηθοποιοί. Συνεπῶς οι ηθοποιοί πρέπει να παραιτηθοῦν ἀπὸ το πρόσωπο που υποδύονται, ὁ καθένας με τη σειρά του ἢ ὄλοι μαζί. Στο εἶξ ἄλλοι θεατὴς - ηθοποιοί θα προσκληθοῦν να πάρουν τις θέσεις των ηθοποιῶν, προκειμένου να καταδείξουν νέες μορφές καταπίεσης που οι ηθοποιοί ἴσως ογνοοῦν. Ἀυτὸ εἶναι το παιχνίδι του θεατὴ-ηθοποιού/πρωταγωνιστὴ ἐνόντια στους θεατὴς-ηθοποιούς/καταπιεστὴς. Ἡ καταπίεση ἐξετάζεται ἀπὸ τους θεατὴς-ηθοποιούς, που συζητοῦν ἐπίσης (διομέσου των δράσεων τους) τα μέσα για να την καταπολεμήσουν. Ὅλοι οι ηθοποιοί ἐκτὸς σκηνῆς συνεχίζουν να εργάζονται ως βοηθητικὸ ἐγῶ, και ὁ καθένας τους οφείλει να βοηθάει και να ενθαρρύνει τον θεατὴ-ηθοποιὸ που ἐχει αναλάβει τον χαρακτήρα που ὁ ηθοποιὸς υποδύταν.

9. Ἐνος ἀπὸ τους ηθοποιούς πρέπει να ασκήσει ἐπίσης τον ρόλο του μπαλοντέρ. Εἶναι στις ἀρμοδιότητές του να ἐξηγήσει τους κανόνες του παιχνιδιού, να διορθώσει λάθη και να ποροτρύνει τους συμμετέχοντες να μη σταματήσουν να παίζουν. Ἀν οι θεατὴς δεν μπορούν να ἀλλάξουν τον κόσμο, ὄλο θα μείνουν ὄπως εἶναι, γιατί κανείς δεν θα το κάνει στη θέση τους. Και αν θέλουν να τον ἀλλάξουν, πρέπει να αρχίσουν δοκιμάζοντας να εφορμόσουν

τις ἀλλαγές, ἀλλάζοντας τις εἰκόνες που το ἔργο-φόρουμ τους παρουσιάζει: εἶναι μιο δοκιμὴ, μια ἄσκηση. Θα εἶμαστε πόντα καλύτερο προετοιμασμένοι να αντιμετωπίσουμε μια δράση οἰσραίτητη στο μέλλον, αν τη δοκιμάσουμε σήμερα, τῶρο.

10. Κανείς δεν πρέπει να φοντάζεται θαυματοουργές ἄυσεις· οι προτεινόμενες στρατηγικές και ἢ γνώση που ἀποκτήθηκε κατὰ τη διαδικασία εἶναι οι στρατηγικές που προτείνονται ἀπὸ την ομάδο που παίρνει μέρος στο θέατρα - Φόρουμ, και ἢ γνώση ἀντιστοιχεί στις ἰκανότητες αὐτῆς της ομάδας. ἴσως μια ἄλλη φορὰ, μια ἄλλη ομάδο με ἄλλα ὄτομο μπορεί να φτάσει σε διαφορετικές προτάσεις και σε ἄλλες γνώσεις. Ὁ μπαλοντέρ δεν εἶναι κονφερανσιέ, δεν εἶναι ὁ κάτοχος της ἀλήθειας. Ὁ ρόλος του εἶναι να ενεργεί με τέτοιο τρόπο, ὡστε τα ὄτομο που γνωρίζουν κάτι περισσότερο να ἐκθέτουν τις γνώσεις τους, και αὐτὰ που δεν ταλμοῦν, να κάνουν ἔνο βήμα παραπὼνω, δείχνοντας αὐτὰ για το οποίο εἶναι ἰκανοί.

Ὅταν το «φόρουμ» τελειώσει, πιθανόν οι θεατὴς να ἔχουν μείνει ἀνικανοποίητοι και να θέλουν να συνεχίσουν τη συζήτηση, κυρίως αν το θέμα με το οποίο ἀσολήθηκαν δεν ἴταν ἐπείγον. Ἀν εἶναι ἐπείγον, στην περίπτωση δηλαδή που πρόκειται για μια δράση που θα λάβει ἄωρο την επομένη, τότε πρέπει να προταθεί ἔνο πρότυπο δράσης για το μέλλον, που θα ἐρμηνευθεί ἀπὸ τους θεατὴς-ηθοποιούς, οι οποίοι την επομένη θα συμμετόσχουν στη συγκεκριμένη δράση. Εἶναι μιο ἄσκηση, μια δοκιμὴ, ἔνος τρόπος ἐνδυνάμωσης.

## Παραδείγματα του Θεάτρου-Φόρουμ

### 1. Ἡ ἀγροτική μεταρρύθμιση ἰδωμένη ἀπὸ ἔνο παγκάκι

Στην Πορτογαλία, ἀμέσως μετὰ την ἐπανόσταση της 25ης Ἀπριλίου 1974, ὁ λαός ἀνέληθε μόνος του την ἀγροτική μεταρρύθμιση. Δεν περιέμενε κανέναν νόμο· κατέλαβε ἀπὸς τα ἀκαλλιέργητα κτήματα και το καλλιέργησε. Κατὰ τα ἔτη 1977-78, ἢ κυβέρνηση θέλησε να ἀλλάξει διὰ νόμου τις λαϊκές κατοκτήσεις, ἐπιστρέφοντας τα κτήματα στους παλιούς ἰδιοκτίτες τους (που δεν το καλλιεργούσαν).

*Πρώτη δράση*

Η σκηνή διαδραματίζεται σε δύο παγκάκια ενός πάρκου. Ένας άντρας, ο γαιοκτήμονος, έχει απλώσει την αρίδο του και στα δύο και ξεκουράζεται. Επτά άντρες και γυναίκες τραγουδούν τα *Grandula Vila Marena* του José Afonso, τραγούδι με το οποίο δόθηκε το σήμα της στρατιωτικής εξέγερσης που έβασε τέλος στην πεντηκοντοετή φασιστική δικτατορία του Σολαζόρ και του Γκοετάνο. Οι επτά άντρες και γυναίκες διώχνουν τον γαιοκτήμονο από το ένα παγκάκι. Ωστόσο, το άλλο που απομένει είναι πολύ μικρό για τόσους ανθρώπους και δεν μπορούν να καθίσουν όντες.

*Δεύτερη δράση*

Αρχίζουν να δουλεύουν, μιμούμενοι τις αγροτικές εργασίες, τραγουδώντας κι άλλα λαϊκά τραγούδια, ενώ συζητούν κατά πόσο είναι ονογκάιο να κατολάβουν και άλλα δημόσια παγκάκια. μέμφονται τον μη-πορογωγικό άντρα που αράζει μόνος του σε ένα ολόκληρο παγκάκι, οπότε οι γνώμες διίστανται: οι μεν θέλουν να διώξουν τον γαιοκτήμονα και από τα δεύτερα παγκάκια, ενώ οι δε πιστεύουν ότι ήδη έχουν κάνει αρκετά, έχουν κερδίσει αρκετό έδσοφος.

*Τρίτη δράση*

Έρχεται ένας αστυνομικός με μια δικαστική απόφαση που υποχρεώνει την ομάδα να δώσει πίσω είκοσι εκατοστά από το παγκάκι (ο νόμος της επιστροφής). Νέα διάσπαση γνώμων: οι μεν είναι σύμφωνοι να υποχωρήσουν, οι άλλοι όχι, διότι υποχωρώ μπορεί να σημαίνει νίκη για τις δυνάμεις της αντίδρασης, που θα προσποθήσουν ίσως βαθμιαία να ξανοκερδίσουν το κερτημένο. Τελικά υποχωρούν: είκοσι εκατοστά είναι πολύ λίγο.

*Τέταρτη δράση*

Ο γαιοκτήμονος, υπό την προστασία του αστυνομικού, κάθεται στον χώρο που έμεινε άδειος στο παγκάκι. Οι άλλοι επτά στοιβάζονται στον χώρο που μένει ελεύθερος. Ο γαιοκτήμονος ανοίγει μια πελώρια ομπρέλα, κόβοντάς τους το φως. Οι επτά διαμαρτύρονται. Ο αστυνομικός λέει ότι ο γαιοκτήμονος έχει δικαίωμα να το κάνει, διότι μπορεί να του έχουν κατολάβει τα κτήματά του, όμως όχι και τον αέρα. Οι γνώμες διίστανται: οι μεν θέλουν να αγωνιστούν,

οι δε αρκούνται στο λίγο που έχουν κερδίσει και θέλουν την ησυχία τους με οποιοδήποτε τίμημα.

*Πέμπτη δράση*

Ο αστυνομικός επιμένει ότι είναι ονογκάιο να υψωθεί ένας τοίχος που να χωρίζει το παγκάκι στο δύο. Αυτός ο τοίχος πρέπει να χτιστεί σε γη που δεν ανήκει σε κανέναν. Προφανώς, η πρόθεση είναι να χτιστεί από τη μεριά της ομάδας και όχι από τη μεριά του παλιού ιδιοκτήτη. Νέες συζητήσεις, νέες διαφωνίες, νέες παραχωρήσεις. Ο ένας από τους επτά εγκαταλείπει τον αγώνα, ακολουθεί ένας δεύτερος, έπειτα ένας τρίτος και ένας τέταρτος. Στο τέλος η ομάδα διαλύεται.

*Έκτη δράση*

Ο αστυνομικός ανακοινώνει πως η κατάληψη δεν έχει πια νόημα, καθώς η πλειονότητα εγκατέλειψε τα κτήματα. Κατό συνέπεια, οι τρεις που έχουν απομείνει θεωρούνται απλοί κλέφτες και όχι μια κοινωνική ομάδα με τα δικαιώματά της. Οι τελευταίοι αυτοί εκδιώκονται. Ο γαιοκτήμονος ονογκά τα δικαιώματά του πάνω στα δύο παγκάκια του πάρκου.

*Φόρουμ*

Αυτή η σκηνή παίχτηκε στο Πάρτο και στη Βίλα Νόβο ντε Γκάρια. Στην πρώτη παράσταση υπήρχαν πάνω από χίλια άτομα στην πλατεία, στο ύπαιθρο. Πρώτο παίξιμο το πρότυπο, εν συνεχεία όρχισε το «φόρουμ». Ήδη, στη δεύτερη παράσταση, πολλοί θεατές-ηθοποιοί έδωσαν τις εκδοχές τους για αντίσταση στην αντιμετώπιση του γαιοκτήμονα. Όμως η καλύτερη στιγμή υπήρξε η διαμαρτυρία μιας γυναίκας από το κοινό. Έχοντας ως βάση τη σκηνή, μερικοί θεατές-ηθοποιοί συζητούσαν μεταξύ τους ως πρόσωπο του έργου για τα ποια θα ήταν η καλύτερη τακτική να ακολουθήσουν. Κάποιο στιγμή όλοι τους συμφώνησαν πως το φόρουμ τους ήταν χρήσιμο. Εκείνη τη στιγμή η γυναίκα πετόχτηκε και είπε:

- Εσείς εκεί μιλάτε για κατοπίηση· στο έργο υπάρχουν μόνο άντρες. Αντίθετο, εδώ, στο κοινό, υπάρχουν γυναίκες που συνεχίζουν να είναι καταπιεσμένες. Εξοκολουθούμε να ποραμένουμε το ίδιο αδρανή με πριν και το μόνο που κάνουμε είναι να βλέπουμε τους άντρες να παίζουν!

Τάτε ένας από τους θεατές-ηθοποιούς προσκόλησε κάποιες γυναίκες να εκφράσουν τη γνώμη τους και τα συναισθήματά τους μέσα από διάφορους ρόλους, και το φόρουμ ξανάρχισε. Σε έναν άντρα μόνο επιτράπηκε να παραμείνει πάνω στη σκηνή, σ' αυτόν που έποιζε τον ρόλο του αστυνομικού. Η γυναίκα είχε το εξής επιχείρημα:

- Μιας και ο αστυνομικός είναι ο κατεχόχην καταπιεστής, μπορεί θαυμάσια να τον παίζει άντρας.

## 2. Λαϊκό δικαστήριο ενός Pide

*Pide* ονομαζόταν η ειδική μυστική αστυνομία, εξαιρετικά βίαιη και κατασταλτική, του καθεστώτος του Σαλαζάρ και του Γκοετάνο, και οι πράκτορές της. Η σκηνή που χρησίμευσε ως πρότυπο οναπαριστά τη στιγμή όπου ένα άτομο σε μια πλατεία αναγνωρίζει έναν από τους βασανιστές του και προσπαθεί να τον συλλάβει. Οι γνώμες δίστανται: οι μεν πιστεύουν πως η λαϊκή δικαιοσύνη πρέπει να εξακολουθήσει να απονέμεται από τα παλιά θεσμικά όργανα. Γι' αυτό, μόλις εμφανίζεται ένας στρατιώτης, τείνουν να τον υποκούσουν και να οναγνωρίσουν σε αυτόν την ενσάρκωση της *εξουσίας* –πρώτο λάθος. Έπειτο ο στρατιώτης, σφού εξετάζει μια «άδειο ελεύθερης κυκλοφορίας» που έχουν δώσει στον *Pide* οι στρατιωτικές αρχές, σποφορίζει να τον αφήσει ελεύθερο, ποράτι τον σποκαλεί βασανιστή –δεύτερο λάθος, διότι καμία άδειο ελεύθερης κυκλοφορίας δεν έχει μεγαλύτερη αξία από τη λαϊκή βούληση.

### Φόρουμ

Σε μία από τις ποραλλογές αυτής της σκηνής στήνουμε ένο λαϊκό δικαστήριο όπως τα φανταζόμαστε. Πάραυτα οι θεατές-ηθοποιοί μός έδειξαν πόσο μακριά βρισκόμαστε από την προομοτικότητα: σε ένα λαϊκό δικαστήριο δεν υπάρχουν οι λειτουργίες που χαρακτηρίζουν το αστικό δικαστήριο. Παραδείγματος χάρη, δεν υπάρχει σονήγορος υπεράσπισης, υπάρχει μια επιτροπή σποτελούμενη από ανθρώπους του λαού, οι οποίοι σκούν τα σμβάντα και κρίνουν, κοτοδικάζουν ή επιβάλουν μια ποινή. Στη Βίβλο Νόβα ντε Γκόια το αίματο του κοινού είχαν ανάψει για το κολά. Το πρόσωπο της επιτροπής στρόφνηκαν με τέτοια οργή κατά του θεατή-ηθοποιού ο οποίος έκονε τον *Pide*, και μάλιστα επιχείρησαν να τον κοκοποιήσουν σωματικά.

Ο κοπημένος ο θεατής-ηθοποιός χρειάστηκε να πάει στο φορμακείο να του βάλουν δυο ράμματα στο κεφάλι. Το θέατρο-Φόρουμ μπορεί ενίοτε να γίνει βίαιο και αυτό πρέπει να σποφεύγεται με οποιοδήποτε κόστος. Η σωματική ασφάλεια όλων των σπομετεχόντων πρέπει να διασφαλίζεται.

## 3. Αρχηγίνα στη δουλειά, σκλάβο στο σπίτι

Στο Παρίσι, κατά τη διάρκεια της σπεργίας των εργαζομένων στη μηχανογράφηση του λογιστηρίου μιας τράπεζας, κάναμε μια παράσταση του θεάτρου-Φόρουμ με θέμα μια γυναίκα που, ενώ ήταν αρχισυνδικαλίστρια στη δουλειά της, στο σπίτι της ήταν σκλάβο.

### Πρώτη δράση

Υπερβολικός φόρτος εργασίας, πλήθος πελατών. Μόλις κλείνει η τράπεζα, η συνδικαλίστρια πρσπαθεί να οργανώσει τους σονοδέλφους της, τηλεφωνεί παντού, κλείνει ροντεβαύ, οργανώνει σονοντήσεις κ.λπ. Όλοι σκολασθούν τις σπομβουλές της.

### Δεύτερη δράση

Φτάνει (έξω) ο σύζυγος της συνδικαλίστριας. Κορνόρει. Αυτή αντιστέκεται για λίγο, όμως στο τέλος εγκαταλείπει το πάντα και γυρίζει σπίτι με τον σύζυγό της.

### Τρίτη δράση

Στο σπίτι της. Φρονίζει τον σύζυγό της που τη μαλώνει για τις δραστηριότητες της εκτός εργασίας, οι οποίες, κατ' αυτόν, την εμποδίζουν να σκοληθεί με τις δουλειές του σπιτιού. Η γυναίκο πλένει την κόρη της στη μπανιέρα, η μικρή κάνει κοπρίτσιο και ζητάει την πρσοχή της. Η σκηνή τελειώνει με τη γυναίκο εντελώς σκλάβο της οικογένειός της.

### Φόρουμ

Πολλές γυναίκες έλαβαν μέρος στο φόρουμ στον ρόλο της πρρωταγωνίστριας, πρσπαθώντας να δώσουν ένα τέλος στην κοταπίωση. Την ίδιο στιγμή οι σονάδελφοί της στην τράπεζα μετατρέποντον επίσης σε κοτοπιστές και

την υποχρέωναν να υποχωρήσει στη θέληση του συζύγου. Ακόμη και όταν ήθελε να συνεχίσει τις δραστηριότητές της παρά τη διαφωνία του συζύγου και των συναδέλφων, εμφανιζόταν ο προϊστάμενός της, ο οποίος τελικό την έδιωχνε. Μέχρι τη στιγμή που μια θεατής-ηθοποιός πρότεινε τον καλύτερο τρόπο αντίστασης: να μην επιτραπεί η είσοδος του συζύγου! Στο σημείο αυτό ο ηθοποιός-σύζυγος έφυγε και άλλοι θεατές-ηθοποιοί ανέλαβαν τον ρόλο του, οι οποίοι προσάθισαν να χρησιμοποιήσουν άλλα μέσα συζυγικής πίεσης: τηλεφωνήματα, ψυχολογικούς εκβισμούς, ψέματα κ.λπ.

Κατά τη διάρκεια της σκηνής στο σπίτι συνέβη το εξής περιεργό: η συνδικαίστρια ήταν τόσο απορροφημένη από τη δουλειά της που δεν έδινε την παραμικρή σημασία στην κόρη και στον σύζυγό της. Το κοριτσάκι μέσα στο μπάνιο, ενώ στην αρχή φώναζε «μαμά, μαμά, μαμά...», άρχισε να φωνάζει «μπομπά, μπομπά, μπομπά...», ο οποίος εντέλει ανέλαβε και τη φραντίδα του παιδιού και τις δουλειές του σπιτιού!

#### 4. Επιστροφή στη δουλειά στην τράπεζα

Την ίδια μέρα και για το ίδιο κοινό, παρουσιάσαμε μια άλλη σκηνή που έδειχνε την επιστροφή στη δουλειά μετά από την απεργία. Η σκηνή ήταν επικεντρωμένη στο πρόσωπο ενός απεργοσπάστη. Στο πρότυπο ο απεργοσπάστης παρουσιαζόταν τελείως απομωμένος: κανείς δεν ήθελε να του μιλήσει, όλοι του φέρονταν άσχημα.

Όταν ξεκίνησε το φόρουμ, δύο πράγματα μας έκαναν εντύπωση. Πρώτον, οι θεατές-ηθοποιοί στον ρόλο των υπολλήλων της τράπεζας αρνήθηκαν την άποψή μας· σκηνοθέτησαν ξανά εξ ολοκλήρου τη σκηνή, δείχνοντάς μας ότι αυτό που είχαμε παρουσιάσει στον τράπεζα έμοιαζε περισσότερο με μια γραφειακρατική υπηρεσία του Τοχυδρομείου.

Δεύτερον, οι εν λόγω θεατές-ηθοποιοί έκαναν πάνω στη σκηνή το αντίθετο από αυτό που είχαμε κάνει: αντί να ομαμωνώσουν τον απεργοσπάστη, προσάθισαν με κάθε τρόπο να τον πείσουν να υιοθετήσει μια στάση ευνοϊκή προς το σύνολο, προσάθισαν να τον προσελκύσουν.

#### 5. Το πυρηνικό εργοστάσιο

Στη Σουηδία η διαμάχη γύρω από την ατομική ενέργεια και την κατασκευή στοθμών παραγωγής της ήταν πολύ έντονη τη δεκαετία του 70. Λένε μάλιστα

πως ο κύριος λόγος της πτώσης του Πρωθυπουργού Όλοφ Πάλμε ήταν η δήλωσή του ότι θα συνέχιζε την πολιτική της ατομικής ενέργειας. Οι αντίπαλοί του υποστήριζαν το αντίθετο· αλλά στη συνέχεια, όταν ανέλαβαν την εξουσία, έκαναν το ίδιο...

#### Πρώτη δράση

Η Εύα είναι στο αρχιτεκτονικό της γραφείο και εργάζεται. Η σκηνή δείχνει τους συναδέλφους της, τον διευθυντή, τα καθημερινά προβλήματα, τις προσπάθειες για να βρεθούν καινούργια έργα, τη σκληρή καθημερινότητα ανεύρεσης εργασίας. Δείχνει την έλλειψη σχεδίων και συμβολαίων, τον κίνδυνο να κλείσει το γραφείο, την απασθάρωση.

#### Δεύτερη δράση

Η Εύα είναι στο σπίτι της· ο άντρας της είναι άνεργος, το παιδί είναι σπάταλο, έχουν διαρκώς ανάγκη από χρήματα. Έρχεται μια φίλη και βγαίνουν έξω και οι δύο μαζί. Πηγαίνουν σε μια διαδήλωση ενάντια στην κατασκευή καινούργιων εργοστασίων ατομικής ενέργειας.

#### Τρίτη δράση

Ξανά στο γραφείο. Ο διευθυντής μποιεί φωνάζοντας χορούμενα: ένα καινούργιο έργο έγινε δεκτό! Όλος ο κόσμος γιατράζει το νέο! Πίνουν σαμπάνια! Θα ξαναρχίσει η δουλειά. Θα υπάρξουν χρήματα! Μεγάλη χαρά... μέχρι τη στιγμή που ο διευθυντής εξηγεί σε τι συνίσταται αυτό το καινούργιο έργο: κατασκευή ενός συστήματος ψύξης για ένα πυρηνικό εργοστάσιο. Η Εύα είναι διχασμένη: χρειάζεται τη δουλειά, είναι η πηγή των εισοδημάτων της και θέλει να στηρίξει τους συναδέλφους της που ζητούν να εργαστούν, όμως έχει ένα ηθικό πρόβλημα. Η Εύα εκθέτει όλους τους λόγους που την κάνουν να διστάζει να δεχτεί αυτή τη δουλειά, και οι συνάδελφοί της εκθέτουν τους δικούς τους, που είναι εντελώς αντίθετοι. Τελικό η Εύα ενάντια στη θέλησή της και την ιδεολογία της δέχεται το καινούργιο συμβόλαιο!

#### Φόρουμ

Στο έργο αυτό, όπως και σε όλα τα άλλα του Θεάτρου-Φόρουμ, είναι σαφές ότι η πρωταγωνίστρια πρέπει να διοπράξει ένα λάθος και να μην φερθεί



ως ηρωίδα. Το επιζητούμενο είναι οι θεατές-ηθοποιοί να παρέμβουν και να υποδείξουν αυτό που θεωρούν ότι είναι η αρθή λύση, η καλύτερη διέξοδος, ο σωστός δρόμος. Ο κόσμος φώναζε, όταν η Εύα υπέκυπτε. Είναι σημαντικό ο πρωταγωνιστής να εγκαταλείπει ή να υποκύπτει, αφού βεβαίως πρώτα έχει πολεμήσει: κανένας πρωταγωνιστής δεν θα προκαλούσε σε κανέναν την επιθυμία να τον αντικαταστήσει, αν δεν τον είχαν δει να παλεύει πριν χάσει, διότι αυτό το *unhappy-ending* στο πρότυπο προκαλεί επίσης την εντατικοποίηση του αγώνα –το παιχνίδι ηθοποιός/κατοπιστής εναντίον του θεατή-ηθοποιού/κατοπισμένου– ώστε στη συνέχεια, στο φόρουμ, να αναζητηθούν λύσεις ή εναλλακτικές που θα δώσουν την ευκαιρία στην Εύα να επιμείνει στην άρνησή της.

Κάθε φορά που ένας θεατής-ηθοποιός φαινόταν να έχει νικηθεί και εγκατέλειπε τον ρόλο του πρωταγωνιστή, το έργο επέστρεφε αμέσως στο σημείο του «νοι» της Εύας. Το κοινό ήταν σε αναβρασμό, μέχρι που κάποιος άλλος φώναζε «Στοπ!». Η σκηνή σταματούσε και ο νέος θεατής-ηθοποιός προσπαθούσε να βρει μια λύση, ξεκινώντας από την πρώτη, από τη δεύτερη ή ακόμη και από την τρίτη σκηνή. Αναλύονταν τα πάντα: η ανεργία του συζύγου, η καταναλωτική μονία της κόρης, η αναποφασιστικότητα της Εύας. Μερικές φορές οι αναλύσεις ήταν καθαρά «ψυχολογικές», μέχρις ότου κάποιος έδειχνε την πολιτική πλευρά του προβλήματος.

Είμαστε υπέρ ή κατά των πυρηνικών εργοστασίων; Μπορεί κάποιος να είναι εναντίον της επιστημονικής προόδου; Μπορεί η λέξη «πρόοδος» να ισχύει για την επιστήμη, όταν αυτή προχωρεί στην εφεύρεση πυρηνικών όπλων; Πολλοί άνθρωποι δεν ήξεραν τι να πουν και πάντα μάθαιναν κάτι με αυτή τη θεατρική οναμέτρηση.

Συζητήθηκε επίσης το ζήτημα των πυρηνικών αποβλήτων. Για όλα αυτά η συζήτηση γινόταν πάντα διαμέσου του θεάτρου.

Δύο φορές είχα την ευκαιρία να συμμετάσχω σε παραστάσεις με αντίστοιχη θεματική. Την πρώτη φορά, στις ΗΠΑ, όπου είχε γραφτεί ένα παρόμοιο έργο με θέμα τους κατοίκους μιας πόλης που παρήγαγε ναπόλημ, το υλικό για βόμβες που χρησιμοποιήθηκαν στον πόλεμο του Βιετνάμ. Στο έργο αυτό οι κάτοικοι δέχονταν εντέλει το εργοστάσιο, συμπεραίνοντας ότι το κλείσιμό του θα ήταν καταστροφικό από οικονομική άποψη... Καταστροφικό για ποιον; Τη δεύτερη φορά, στη Λισσαβόνα: επρόκειτο για ένα διυλιστήριο που είχε προκαλέσει αισθητή αύξηση στην εμφάνιση του καρκίνου των πνευμόνων... ωστόσο ήταν μεγάλης οικονομικής σημασίας. Και εκεί επίσης οι κάτοικοι

επέλεξαν να συμβιώσουν με τους κινδύνους της ρύπανσης, προτιμώντας να διατηρήσουν τις θέσεις εργασίας τους.

Με αυτό το παράδειγμα γίνεται αρκετά σαφής η λειτουργία του θεάτρου-φόρουμ: εργάζεται στην αντίθετη κατεύθυνση του ωραιότατου έργου του Ίψεν, *Ο Εχθρός του λαού*, όπου το κεντρικό πρόσωπο, ο ντόκτορ Στόκμαν μπραστά στο ίδιο δίλημμα επιλέγει μια ηρωική και μοναχική στάση.

Ποιος εντέλει υιοθετεί αυτή την ηρωική στάση; Ο ήρωας, τα έργα. Αυτά που εγώ επιθυμώ είναι η ηρωική στάση να είναι του ηθοποιού-θεατή και όχι του χαρακτήρα. Είναι σαφές ότι, αν ο Στόκμαν φέρεται ως ήρωας και προτιμάει να μείνει μόνος του, προκειμένου να μην απεμπολήσει τις ηθικές του αρχές, αυτό μπορεί να χρησιμεύσει μόνο ως παράδειγμα. Λειτουργεί ως κάθαρση: ο Στόκμαν έχει μια ηρωική στάση και θέλει να την ασπαστώ κι εγώ. Η στάση του αυτή μπορεί να ανοιρέσει τη δική μου επιθυμία να γίνω ήρωας. Είναι σαφές ότι ο σκηνοθέτης μπορεί να οδηγήσει το κείμενο προς την αντίθετη κατεύθυνση.

Στο θέατρο-φόρουμ ο μηχανισμός λειτουργεί αντίθετα. Ο ήρωας υποκύπτει και εγώ, ο θεατής, καλούμαι να τον διορθώσω, δείχνοντας στο κοινό έναν καλύτερο τρόπο δράσης. Διορθώνω τη δράση του. Παρεμβαίνοντας έτσι στη μυθοπλασία του έργου και εισβάλλοντας στη σκηνή, προετοιμάζομαι για να κάνω το ίδιο και στην πραγματικότητα. Προετοιμαζόμενος αυτές τις δράσεις στη μυθοπλασία του θεάτρου, προετοιμάζομαι, ασκούμε, για να τις πραγματοποιήσω και στην πραγματική μου ζωή. Στο θέατρο εξοικειώνομαι με τα προβλήματα που θα συναντήσω στην πραγματικότητα: τον φόβο μου για την ανεργία, τα επιχειρήματα των συντρόφων μου κ.λπ. Στη μυθοπλασία δοκιμάζω τη δράση! Το θέατρο-φόρουμ δεν παράγει κάθαρση, δίνει ερεθίσματα στην επιθυμία μας να αλλάξουμε τον κόσμο. Μας ενεργοποιεί!

Όλο το σύστημα του θεάτρου του Κατοπισμένου αναπτύχθηκε, για να οπαντήσει σε μια πολιτική στιγμή, αρκετά ιδιόμορφη και συγκεκριμένη. Όταν το 1971 η δικτατορία στη Βραζιλία απαγόρευσε τις λοϊκές παραστάσεις με πολιτική θεματολογία, αρχίσαμε να εργαζόμαστε με τις τεχνικές του θεάτρου-Εφημερίδα: πρόκειται για μια μορφή θεάτρου στο οποία είναι εύκολο να συμμετέχουν άτομα χωρίς πείρα και επιτρέπει σε λοϊκές ομάδες να δημιουργήσουν το δικό τους θέατρο. Στην Αργεντινή, πριν από τις εκλογές του 1973, όταν η καταστολή είχε κόπως υποχωρήσει (αλλά όχι εντελώς), παρουσιάζαμε το Αόροτο θέατρο σε τρένο, σε εστιατόρια, στις αυρές στα μαγαζιά και στις αγορές. Όταν καλύτερεψε η κατάσταση στο Περού,

αρχίσαμε να αναπτύσσουμε διάφορες μορφές του Θεάτρου-Φόρουμ, ώστε ο θεατής-ηθοποιός να αναλάβει εκ νέου πλήρως τον ρόλο του ως πρωταγωνιστής. Πιστεύαμε τότε ότι ο λαός θα αναλάμβανε έναν ρόλο στο μέλλον. Ήτον το 1973...

Στην πραγματικότητα, όλες αυτές οι μορφές θεάτρου δημιουργήθηκαν, όταν μας απέκλεισαν από το παραδοσιακό και θεσμικό θέατρο. Ιδού μια εμπειρία που θα μου όρεσε πολύ να δοκιμάσω: να κάνω Θέατρο-Φόρουμ μέσα σε ένα συμβατικό θέατρο, με ακριβή ώρα έναρξης του θεόμοτος, με σκηνικά, κοστούμια και κείμενα που έχουν γραφτεί είτε από έναν συγγραφέο ή από μία ομάδα.

Η ιδέο του Θεάτρου-Φόρουμ, του διαλόγου μετοξύ κολληιτεχνών και κοινού, δεν περιορίζεται στο θέατρο, δεδομένου ότι όλοι μας πιστεύουμε πως όλοι μας είμαστε ηθοποιοί, ακόμη και αυτοί που δεν έχουν οσκήσει ποτέ το επάγγελμα ή δεν το έχουν κον σκεφτεί. Αλλά δεν θα ήτον θαυμάσιο να δούμε μιο παράσταση χορού όπου οι χορευτές χορεύουν την πρώτη πράξη και στη δεύτερη δείχνουν στους θεατές πώς να χορεύουν; Δεν θα ήτον θαυμάσιο να δούμε ένο μουσικό θέομα όπου οι μουσικοί τραγουδούν την πρώτη πράξη και στη δεύτερη τραγουδούμε όλοι;

Το ίδιο θαυμάσιο θα ήταν μιο θεατρική παράσταση όπου στην πρώτη ηρόξη οι καλλιτέχνες μάς δείχνουν την άποψη τους για τον κόσμο και στη δεύτερη το κοινό επινοεί έναν καινούργιο κόσμο.

Σκέφτομιο ότι έτσι πρέπει να είναι οι μάγοι: πρώτα κάνουν το μαγικό τους, γοπεύοντος τους πάντες με την τέχνη τους και ύστερα μιο διδάσκουν το κόλλη τους. «Διδάσκω» είναι μιο δεύτερη οισθητική απόληυση! Έτσι πρέπει να είναι οι κολληιτέχνες-δημιουργοί, αλλά πρέπει επίσης να διδύσκουν το κοινό πώς να δημιουργεί, πώς να κόνει τέχνη, ώστε να μπορούμε να χρησιμοποιούμε όλοι μαζί αυτή την τέχνη, που ανήκει σε όλους μας.

#### 1.4 ΜΙΑ ΕΜΠΕΙΡΙΑ ΣΤΟ ΓΚΟΝΤΡΑΝΟ Ή Ο ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΘΕΑΤΗΣ-ΗΘΟΠΟΙΟΣ / ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΗΣ

Το Γκοντράνο είναι μιο μικρή πόλη στη Σικελία, σοράντα χιλιόμετρα από το Παλέρμιο. Υπάρχουν πολλά πράγματα που το Γκοντράνο δεν έχει: ξενοδοχείο, νοσοκομείο, σουπερμάρκετ, κινηματογράφο, θέατρο –ούτε καν βενζινά-

δικο ή εφημεριδοπώλη. Όποιος θέλει να διαβάσει εφημερίδα πρέπει να πάει μέχρι τη Βίλα Φράτι, δέκα λεπτά με το αυτοκίνητο. Το Γκοντράνο έχει λίγα πράγματα: καφέ, εκκλησία, ένα τηλέφωνα για το κοινό, δύο χασάπικα, δύο μπακάλικο καθώς και ένα τμήμα των *carabinieri* (αστυνομία).

Βρίσκεται στην Κοιλάδα της Μπουσάμπρα, στην επαρχία της Μπουσάμπρα, στους πρόποδες ενός βουνού που φέρει το ίδιο όναμα. Στη μέση του βουνού υπάρχει μιο ρωγμή, ένας γκρεμός. Στον γκρεμό ουτόν η τοπική μοφία, που εξουσιάζει την περιοχή, συνηθίζει να ρίχνει τα πτώματα εργατών και χωρικών που κόνουν την οπερισκεψία να της πάνε κόντρα.

Υπάρχουν πολλές μοφίες. Η πρώτη, η μοφία του Σολβατόρε Τζουλιόνο, ήτον μιο προεποναστατική μορφή λαικής οργάνωσης. Οηλισμένος λαός, εξεγερμένος λαός, αλλά επίσης ένας λαός χωρίς κάποια στρατηγική για να νόρει την εξουσία, χωρίς καμιά ιδεολογία για να την οσκήσει. Γι' ουτό η εν λόγω μοφία νικήθηκε κατά κράτος. Στη συνέχεια εμφανίστηκαν οι αντιλαϊκές μοφίες, η μοφίο του ψαριού (στο παράλιο) που συνήθιζε να αγοράζει το τελέρο τη σαρδέλα των 11 κιλών 1000 λιρέτες και να την πουλάει στην αγορά 600 λιρέτες το κιλό (1977). Όποιος διαφωνούσε δεχόταν προειδοποίηση: έβρισκε το σπίτι του καμένο συθέμελα. Σε περίπτωση υποτροπής εφορμοζόταν η οριστική λύση: έριχναν τον ψαρά στον γκρεμό της Μπουσάμπρα. Υπήρχον επίσης οι μοφίες των εργολάβων, των μονόβηδων και των κτηνοτρόφων...

Δεδομένου ότι το Γκοντράνο είναι ένα ογροτικό κατά βόση μέρος, κατοικείται από 1000 άτομο και 9000 αγελάδες. Γιατί τόσες αγελάδες; Γιατί εννιά αγελάδες για κάθε ονθρώπινο ον; Γιατί η ΕΟΚ ονάγκαζε την Ιταλία να ογοράζει κρέας από άλλες χώρες. Και το κρέας που έτρωγον στο Παλέρμιο, 40 χιλιόμετρο από το Γκοντράνο, ταξίδευε τεμαχισμένο σε φιλέτο στο αεροπλάνο, ενώ θα μπορούσε θαυμάσιο να έρθει με το πόδιο από το Γκοντράνο. Ενόσω οι ευρωπαϊκές αγελάδες έτρεφαν τους κατοίκους του Παλέρμιο, οι αγελάδες του Γκοντράνο ξεπερνούσαν κατά πολλύ τον μέσο όρο ζωής του είδους τους, παρουσίαζον συμπτώματα άνοιας και, εντέλει, πέθαιναν υπέργηρες. Κι εδώ δεν είχαμε να κάνουμε με ιερές αγελάδες, που κι ουτές πεθαίνουν υπέργηρες στην Ινδία.

Στην πραγματικότητα, το Γκοντράνο έχει πάνω από 2000 κατοίκους εγγεγραμμένους στο ληξιαρχείο, αλλά οι μιοσά μεταναστεύουν και σκορπίζονται στον κόσμο. Πηγαίνουν στη Γερμανία, στην Ελβετία, στη Σουηδία, στην Αργεντινή, στη Βροζιλία... ακολουθώντας κάποιον συγγενή, ένον φίλο ή μιο

ελπίδα. Αλλά κανείς από αυτούς τους μετανάστες δεν παύει να σκέπτεται το *bel paese*, το χωριό του χωριό. Γι' αυτό υπάρχει τέτοια ανοικοδόμηση στο Γκοντράνο, γιατί όλοι σκέφτονται να επιστρέψουν κάποια μέρα. Κάθε χρόνο το χωριό έχει λιγότερο κόσμο και περισσότερα σπίτια. Όσο πιο πολύ αυξάνονται τα σπίτια τόσο πιο πολύ οδεύουν από ανθρώπους. Μια μέρα οι μετανάστες θα γυρίσουν... Ίδια κατάσταση επικρατεί ακόμη και σήμερα στο Σίκε-Σίκε, στην ενδοχώρα της Μπαϊά...

Έτσι ήταν το Γκοντράνο το 1977, ένα ειρηνικό χωριό. Ένα χωριό βαθιά δυστυχισμένο. Σιωπηλό ακόμη και τα καλοκαίρια.

### Φεμινισμός στο Γκοντράνο

Όλοι ήταν δυστυχισμένοι και μεταξύ των πιο δυστυχισμένων ήταν οι γυναίκες και τα κορίτσια. Όλοι τους ήταν κατοπιεσμένοι, και αυτή η κατοπίεση όγγιζε κυρίως τις παντρεμένες γυναίκες ή αυτές που ετοιμάζονταν να παντρευτούν. Συνήθιζα να περπατώ τα απογεύματα στους δρόμους του χωριού και έβλεπα μπροστά από κάθε σπίτι μια γυναίκα καθισμένη να κεντάει: ετοιμάζε τα προικιά της ή τα προικιά της κόρης της. Τα προικιά ονομάζονται *corredo* –είναι εθνικός θεσμός στην Ιταλία. Στη Σικελία το ζήτημα αυτό ήταν ακόμη πιο τρομερό και κατοπιεστικό από ό, τι στην υπόλοιπη χώρα.

Μου διηγήθηκαν ότι πολαιότερο ήταν πολύ συχνό φαινόμενο (συμβαίνει ακόμη και σήμερα) οι οικογένειες των νεονύμφων να συγκεντρώνονται πριν από τον γάμο, για να εορτάσουν αυτό στο οποίο δίνουν το όνομα *εκτίμηση*. Πατερόδες, μητέρες, θείοι και θείες, αδελφοί και αδελφές, ενίστε και φίλοι, όλοι μαζί επισκέπτονταν την οικογένεια της νύμφης που τους παρουσίαζε όλο το *corredo*.

- Αυτό το σεντόνι κόστισε 20.000 λίρες.

- Δεν είναι δυνατόν, αξίζει πολύ λιγότερο. Είδω ένα ίδιο στο Ποσολέτι, πολύ καλύτερο και στη μισή τιμή...

Συζητούν μέχρι να φτάνουν σε έναν κατά προσέγγιση αριθμό και συνεχίζουν με άλλο κομμάτι των προικιών. Περιφέρουν έτσι μπροστά από όλους το γομπήλιο πουκάμισο, μαντήλια και σεντόνια, τοπέτο και αμπαζούρ.

Όταν κατέληγαν σε μια συμφωνία, σημειώνονταν όλα τα πράγματα σε έναν κατάλογο, με ένα αντίγραφο για την κάθε οικογένεια. Στη συνέχεια και μέχρι το γάμο, τα πράγματα έμεναν εκτεθειμένα για μια ή δυο βδομάδες. Η

επίσκεψη ήταν ελεύθερη για συγγενείς και φίλους.

Ο γομπρός δεν είναι οποιαδήποτε παρίσταται στην εκτίμηση του *corredo* ούτε να έχει *corredo* ο ίδιος. Αυτό στην απλή αριθμητική σημαίνει: μια νύφη + μια προίκα = ένας γομπρός. Ελάτε μετά από αυτό να μου μιλήσετε έμμενο για ισότητα!

Άλλη σημαντική *λεπτομέρεια* των γάμων στο Γκοντράνο ήταν η απαίτηση να είναι παρθένο η νύφη. Μέχρι προσφάτως (παρτηρείται ακόμη και σήμερα) σε πολλά μέρη της Σικελίας συνηθιζόταν την επόμενη νύχτα του γάμου ο άντρας να επιδεικνύει το λερωμένο με οίμα σεντόνι στο παράθυρο του δωματίου του, στο σπίτι του, ώστε όλοι να μπορούν να δουν ότι η νύφη ήταν «οπεύρακτη». Κανείς δεν ρωτούσε τι ήταν ο γομπρός...

### Πόλι η αστυνομία!

Πριν από το θέαμα δύο εφημερίδες του Παλέρμο είχαν δημοσιεύσει συνητεύξεις μου. Ο αρχηγός των *carabinieri* στο Παλέρμο θορυβήθηκε και τηλεφώνησε στον *brigadiere* του Γκοντράνο ρωτώντας τον γιατί δεν είχε εντοπίσει την παρουσία ενός ξένου. Μετά από αυτήν την άνωθεν παρέμβαση, οι *carabinieri* όρχισαν να παρακολουθούν τις κινήσεις μας και, μόλις κατάλαβαν ότι σκοπεύαμε να πορευτούμε ένα θέαμα στην κεντρική πλατεία, αποφάσισαν να το απαγορεύσουν. Ήρθαν να μας ανακοινώσουν την απόφαση και, όταν με είδαν, κατατρόμαξαν, μιας και εκείνη την εποχή είχα τα μαλλιά μου πολύ μακριά για το γούστο της Σικελίας και φορούσα ένα πολύχρωμο κολομβιανό πόντσο – έχετε οπούτως δίκιο, υπερέβαλα! Συζητήσαμε για την ελευθερία της καλλιτεχνικής έκφρασης. Συζητήσαμε για ώρα πολλή, ενώ οι αστυνομικοί δεν έπαιρναν τα μάτια τους από το πόντσο μου.

Τελικά, ο *brigadiere* αποφάσισε να επιτρέψει το θέαμα με την προϋπόθεση να παίρναμε την άδεια από το Παλέρμο, κάτι που θα μας καθυστερούσε τρεις ημέρες λόγω γραφειοκρατικών διαδικασιών. Αδύνατον! Υπήρχε κι άλλη δυσκολία: το θέαμά μας δεν είχε κάποιο κείμενο που θα μπορούσε να εγκριθεί ή να απορριφθεί, βασιζόταν πέρα για πέρα στον αυτοσχεδιασμό.

Ο αρχηγός των *carabinieri* επονέλαβε τις αντιρρήσεις του: στο κάτω κάτω, ο σκηνοθέτης ήταν ξένος και μάλιστα πρώην πολιτικός κροτούμενος, ένας άνθρωπος που «ντύνεται όπως ντύνεται και δεν κουρεύεται», πρόγραμμα που θα μπορούσε να προκαλέσει πολιτικο-κοινωνικές αναταραχές σε έναν τόσο ειρηνικό πληθυσμό. «Γνωρίζεις κανείς εδώ τις ιδέες σας; Δεν θα μπο-

ρούσαν να κάνουν κακό στους κατοίκους του Γκοντράνο; Για να έχουμε το κεφάλι μας ήσυχο, καλύτερα να το οπαγαρεύσουμε!»

Οι οικοδεσπότες μου του εξήγησαν τις θεωρίες του Θεότρου του Καταπιεσμένου, και οι αστυνομικοί όκουσαν προσηκτικό. Δεν είχε σημασία ποιες ήταν οι ιδέες μου, δεν θα μπορούσαν να κάνουν κανένα κακό, γιατί με τη μέθοδο του Θεότρου του Καταπιεσμένου εισήγαγα απλώς έναν κοινούργιο τρόπο Θεότρου. Τις ιδέες θα τις έδιναν οι ίδιοι οι κάτοικοι του Γκοντράνο κι όχι εγώ.

- Θέλετε να πείτε ότι ο λαός του Γκοντράνο είναι ουτός που θα εκφραστεί στο θέατρο-Φόρουμ; Θέλετε να πείτε ότι ο λαός θα μιλήσει γι' αυτά που σκέφτεται, που θέλει, ότι θα δοκιμάσει δράσεις που θεωρεί απαραίτητες για να απελευθερωθεί;

- Ακριβώς. Οι ιδέες του Μποάθ δεν μετρούνε. Μόνο οι δικές μας.

Πρέπει να παραδεχτώ ότι στο σημείο αυτό ο αστυνομικός είχε μια στιγμή σπάνιας διαύγειας και είπε:

- Αλλά αυτό είναι πολύ πιο επαναστατικό και πολύ πιο επικίνδυνο από ό,τι πίστευα. Ωραιοί, αποφάσισα. Το έργο απογορεύεται αυστηρώς!

Ήμασταν οπεληπισμένοι μέχρι τη στιγμή που κάποιος πρότεινε να πάμε να μιλήσουμε με τον *sintaco* (τοπικό νομόρχη), που από νομική άποψη ήταν η υψηλότερη αρχή της περιοχής. Διστόζαμε γιατί στο δεύτερο έργο μας ο νομόρχης ήταν πρόσωπο του έργου, και πιο συγκεκριμένο ο κατεχοχίν καταπιεστής. Ωστόσο δεν υπήρχε άλλη διέξοδος, έτσι πήγαμε στη νομαρχία που ήταν και το σπίτι του νομόρχη.

Ο *sintaco* ενθουσιάστηκε με το ενδεχόμενο να έχει μια θεατρική παρουσία στην πόλη του, μας είπε ότι οι κάτοικοι της Βίλα Φράτι θα έσκαγον από τη ζήλια τους και επέτρεψε το θέαμα. Και μάλιστα υποσχέθηκε να μην πάει στο Παλέρμω, κατά πώς συνήθιζε, και να μείνει στο Γκοντράνο για να δώσει κύρος στο γεγονός. Εμείς υποστηρίξαμε ότι δεν χρειαζόταν κάτι τέτοιο, ότι αρκούσε μια απλή γραπτή άδεια, αλλά ο *sintaco*, έμπληως ενθουσιασμού, υποσχέθηκε (ή απειλήσκει) ότι θα έρθει. Εν ανάμνησι της κουλητούρας και της ελευθερίας της σκέψης, ο *sintaco* ανέλαβε όλη την ευθύνη και εμείς μπορούσαμε να γυρίσουμε στη δουλειά μας.

## Οι καταπιεσμένοι αντιμέτωποι με τον καταπιεστή

Το Σόββοτο ήμωστον όλοι στην κεντρική πλατεία. Όταν ήέω όλοι, εννοώ όλοι, ολόκληρος ο πληθυσμός της πόλης. Όταν οι κάτοικοι έμοθαν για το θέαμα, κάποιοι θέλησαν να λάβουν μέρος, άλλοι απλώς παραβρέθηκαν και άλλοι πάλι έμειναν να κοιτόζουν από τα παράθυρα.

Ήταν μια θαυμάσια εμπειρία για διάφορους λόγους. Πρώτα από όλο γιατί ήταν η πρώτη φορά στο θέατρο-Φόρουμ που το κοινό αποτελείται τόσο από καταπιεσμένους όσο και από καταπιεστές. Στη Λατινική Αμερική και στην Ευρώπη σκηνοθέτησα πολλές παραστάσεις, αλλά πάντα μόνο με τους καταπιεσμένους. Στο Γκοντράνο οι αντίπαλοι βρέθηκαν αντιμέτωποι.

## Η οικογένεια

Πρώτα κόνωμε ασκήσεις και παιχνίδι. Έπειτο αρχίσαμε την πρώτη σκηνή.

### Πρώτη δράση

Η Τζουζεπίνα, μια νεορή κοπέλο είκοσι ετών, θέλει να βγει μετά το δείπνο. Ζητάει την άδεια από τη μητέρα της. Αυτή απαντάει ότι αυτό εξαρτάται από τον πατέρα της. Η Τζουζεπίνα ήέει ότι ένας από τους αδελφούς της θα τη συνοδέψει. Οι δύο γυναίκες ετοιμάζουν το δείπνο.

### Δεύτερη δράση

Ο πατέρας καταφτόνει σε έξολλη κατάσταση, οργισμένος με όλους και με όλο. Του φταίνε τα πάντα: το κόστος ζωής, η γυναίκα του που δεν μεγαλώνει το παιδί όπως πρέπει, το παιδί που δεν είναι άξιο για τίποτε, ο συνεταιρισμός που είχαν την πρόθεση να συγκροτήσουν και που δεν προχωράει... Καταφτόνουν οι γιοι. Ο καθένας τους ασκεί μια διαφορετική καταπίεση απέναντι στην Τζουζεπίνα. Ο πρώτος, άξεστος, ήέει ότι η θέση της γυναίκας είναι στο σπίτι και ότι όσο πιο χαζή και αμόρφωτη τόσο πιο ευτυχισμένη θα είναι. Ο δεύτερος, που είναι πιο νέος, κατονομάζει όλο το μικρό ελοττώματα της αδελφής του, την κορφώνει ότι γλυκοκοιτόζει τον γιο του γείτονα κ.λπ.· ο τρίτος κάνει τον ευγενικό, δέχεται να συνοδεύσει τη αδελφή του με την προϋπόθεση ότι θα του είναι υπάκουη. Η Τζουζεπίνα ρωτάει αν μπορεί να βγει το βρόδυ, όμως όλοι τους είναι αποσοχλημένοι: ο

ένας θα παίξει ποδόσφαιρο, ο άλλος θα παίξει χαρτιά και ο τρίτος δεν είναι διαθέσιμος.

### Τρίτη δράση

Ο ποτέρας απαγαρεύει στην κόρη του να βγει. Τα σγόρια μπαρούν να κόνανυ ό,τι θέλουν, γιατί είναι άντρες. Η Τζουζεπίνα θα πλύνει τα πιάτα, γιατί είναι γυναίκα.

### Φόρουμ

Μόλις τελείωσε η σκηνή-πρότυπο και πριν ξεκινήσει η συζήτηση στο φόρουμ, υπήρξαν αντιδράσεις εκ μέρους των αντρών: δυο σύζυγοι διέταξαν τις γυναίκες τους να γυρίσουν σπίτι. Οι δύο γυναίκες ορνήθηκαν και έμειναν μέχρι το τέλος. Δεν είχαν το θάρρος να ανέβουν στη σκηνή, όμως είχαν το θάρρος να μείνουν ενάντιο στη θέληση των συζύγων τους.

Άλλοι άντρες άρχισαν να λένε ότι αυτό δεν ήταν σοβαρό πρόβλημα και ότι έπρεπε να συζητούνται μόνο τα σοβαρά προβλήματα. Οι γυναίκες διαμαρτυρήθηκαν, λέγοντας ότι γι' αυτές ήταν πολύ σοβαρό.

Εν συνεχεία άρχισε το φόρουμ με το τραπέζι του δείπνου καταμεσής στην πλατεία. Τρία νεαρά κορίτσια προσφέρθηκαν να αντικαταστήσουν την ηθοποιό που έκανε τη Τζουζεπίνα και να σπάσουν την καταπίεση. Όμως οι καταπιεστές ήταν καλά εξασκημένοι και η μία μετά την άλλη επέστρεψαν στα πιάτα και στην κουζίνα. Κατάφερναν να πουν κάτι από όσο ήθελαν, όμως στο τέλος όλες έβαλαν την ουρά κάτω από το σκέλη. Έπειτα μια τέταρτη νεορή κοπέλα ήρθε και έδειξε ποια ήταν γι' αυτήν η μοναδική λύση: το θάρρος. Θα έβγαине οπωσδήποτε, ενάντια στην ποτρική βούληση, και ο πατέρας αναγκάστηκε να το δεχτεί, ηροσποιούμενος πως έδινε την άδεια. Ο *shintaco*, που δεν είχε κόρη, ήταν ενθουσιασμένος με αυτή τη νέα μορφή θεάτρου... Παρακολούθησε γελαστός όλες τις συζητήσεις. Μια γυναίκα απευθύνθηκε στη μητέρα της τέταρτης κοπέλας:

- Πόρε την κόρη σου από δω, γιατί, αν συνεχίσει έτσι, δεν πρόκειται να βρει ποτέ γαμπρό στο Γκοντράνο!

- Δεν πειράζει, απάντησε περήφανα η μητέρα, θα της πληρώσω το εισιτήριο, για να πάει να βρει γαμπρό στο Παλέρνο...

Ένας αωματώδης άντρας πήρε τον ρόλο του πατέρα και έδωσε τη γυναίκα

του από το σπίτι, λέγοντάς της να πάει να ζήσει με τον εροστή της! Σύμφωνα με το αντιδραστικό σκεπτικό του, αν η κόρη διέπραττε ένα «αμάρτημα», έφταιγε η μόνα της που ήταν *πουτάνα*. Οι γυναίκες διαμαρτυρήθηκαν έξω φρενών!

Στο τέλος του φόρουμ αυτής της σκηνής μία θεατής σχολίασε:

- Είχαμε το θάρρος να πούμε εδώ, στην πλατεία, δημοσίως, μπροστά σε όλον τον κόσμο αυτό που σκεφτόμαστε, αλλά δεν έχουμε το θάρρος να πούμε τα ίδια πράγματα στο σπίτι μας. Όμως με τους άντρες συνέβη ακριβώς το αντίθετο: όσα δεν κουράζονται να μας επαναλαμβάνουν στο σπίτι, φοβήθηκαν να τα πουν εδώ, μπροστά στους άλλους...

Η μεταφορά της τραπεζαρίας στη μέση του δρόμου είχε κι άλλα αποτελέσματα. Υπήρξε μια όλη σημαντική στιγμή, όταν ένας νεαρός άντρας πήρε τη θέση της πρωταγωνίστριας. Όταν μια νεαρή κοπέλα έπαιρνε τη θέση της Τζουζεπίνα, προκαλούσε αμέσως μια ταύτιση, την οποία ένιωθαν και οι άλλες νεαρές κοπέλες που ήταν παρούσες. Όμως με τον νεαρά δεν υπήρξε *ταύτιση*. Οι νεαρές κοπέλες τον παρακολούθησαν, ενδιαφέρονταν για την *παρόρσυσή* του, όμως δεν τουτίζονταν μαζί του.

Ποια ήταν η πρακτική συνέπεια αυτής της μη-ταύτισης; Ο ηθοποιός/άντρας παρέμενε γι' αυτές ηθοποιός· οντιθέτως, η γυναίκα θεατής-ηθοποιός ήταν μία από αυτές, μια γυναίκα στη σκηνή -όχι μια *ηθοποιός*!- μιλούσε εξ ονόματός τους. Όχι στη θέση τους, αλλά εξ ονόματός τους. Έποιζε, ζούσε!

Όταν ένας ηθοποιός ερμηνεύει μια πράξη απελευθέρωσης, το κάνει στη θέση του θεστή και προκαλεί την κάθαρση. Όμως, όταν ένας θεστής -ηθοποιός παίζει την ίδια πράξη πάνω στη σκηνή, το κάνει εν ονόματι όλων των άλλων θεστών, προκαλώντας την ενεργοποίηση και όχι την κάθαρση.

Στο τέλος οι άντρες δεν ήταν πολύ ευχαριστημένοι, αντιθέτως οι γυναίκες ήταν πανευτυχείς. Την επομένη, όταν ρωτήσαμε τη μητέρα της Τζουζεπίνα πώς της είχε φανεί το θέαμα, απάντησε:

-Το βρήκα καταπληκτικό. Όλες οι φίλες μου θαύμασαν την τόσο δυναμική εμφάνιση της κόρης μου. Μου είχαν πω στο σπίτι τους συμβαίνουν ακριβώς το ίδιο. Τα προβλήματα είναι τα ίδια. Και μία από αυτές είπε ότι πρέπει να βρούμε μαζί λύσεις.

### Ο συνεταιρισμός. Ο ήρωας παίζει τον δικό του ρόλο και εκδιώκει τον ηθοποιό

Στη δεύτερη σκηνή-πρότυπο το πρόσωπο του έργου ήταν οι κάτοικοι του χωριού και ...ο *sintaco*: Υπήρχε ένας *sintaco* στη σκηνή, ο ηθοποιός, και άλλος ένας, το πρότυπό του, ανάμεσα στο κοινό.

Στο Γκοντράνο οι κτηνοτρόφοι θέλησαν να συγκρατήσουν έναν συνεταιρισμό, για να λύσουν το πρόβλημα της έλλειψης αγοράς για το μολλί των ζώων τους. Κοτηγορούσαν τον *sintaco* ότι δεν τους βοηθούσε και πως αντιθέτως εμπόδιζε τον συνεταιρισμό να επιτύχει τον σκοπό του. Μόνοι τους ετοίμασαν και ερμήνευσαν τη σκηνή.

#### Πρώτη δράση

Τρία μέλη του συνεταιρισμού συζητούν για τον ρόλο του *sintaco* και αποφασίζουν να πάνε να τον βρουν και να απαιτήσουν να πάρει τα μέτρα που θεωρούν απαραίτητα. Όλοι τους είναι σύμφωνοι.

#### Δεύτερη δράση

Μποίνει ο *sintaco*, συνοδευόμενος από τον πρόεδρο του συνεταιρισμού. Εξηγεί ότι τον επέλεξε για πρόεδρα, διότι γνωρίζει πολύ καλά το θέμα. Τα τρία μέλη του συνεταιρισμού διαμαρτύρονται, λέγοντας πως ο πρόεδρος πρέπει να είναι ένας κάτοικος του Γκοντράνο που να γνωρίζει τα προβλήματά τους και όχι ένας ξένος που δεν έχει ιδέα. Ο *sintaco* επιμένει και τελικά επιβόλησε τη θέλησή του.

#### Τρίτη δράση

Ο πρόεδρος εκθέτει το σχέδιό του και προτείνει η έδρα του συνεταιρισμού να είναι σε ένα άλλο μέρος και όχι στο χωριό όπου οι συνθήκες δεν είναι ιδανικές. Εκ νέου τα μέλη του συνεταιρισμού διαμαρτύρονται, αλλά πείθονται από την επιδέξια επιχειρηματολογία του *sintaco* και του προέδρου.

#### Τέταρτη δράση

Ο *sintaco* επιμένει να έχει την υπογραφή των τριών μελών του συνεταιρισμού σε ένα έγγραφο, για να τις χρησιμοποιήσει στις γραφειοκρατικές

διοδικασίες. Αυτοί ορνούνται, οπλίζονται εκ νέου υποχωρούν και στο τέλος υπογράφουν.

Ασφαλώς ο *sintaco* αναγνώρισε από την πρώτη σκηνή τον εαυτό του. Με ρωτούσε διαρκώς:

- Ποιος είναι ούτος ο *sintaco*; Με ποιον μοιάζει;

Του σπόντησα, προσπαθώντας να φαίνομαι ειλικρινής:

- Με κανέναν. ..είναι ένας *sintaco* απολύτως συμβολικός. Τίποτε περισσότερο...

- Συμβολικός, ε; Καλά, κατόλαβο...

#### Φόρουμ

Στην αρχή του φόρουμ η ένταση ήταν πολύ μεγάλη, πράγμα άλλωστε ονομασμένο. Ο κατηγορούμενος ήταν εκεί, μέσο στο κοινό, και, καθώς μιλούσε ο ηθοποιός-*sintaco*, οι θεατές μπορούσαν να παρατηρούν το πρόσωπο του *sintaco-sintaco*, που προσπαθούσε κι αυτός να χαμογελάει και να φαίνεται καλοδιόθετος, μόνο που ήταν εμφανές πως ένιωθε όβρα. Όταν κάποιος φώναζε «Στοπ!», ο ηθοποιός άλλαζε κι ένας άλλος χωρικός έπαιρνε τη θέση του, για να δώσει τη δική του εκδοχή για τα γεγονότα και για τη συμπεριφορά των αρχών, που ήταν πορούσες. Με δάκρυα στα μάτια ένας θεατής-ηθοποιός όρχισε να φωνάζει πως, αν ο συνεταιρισμός είχε δημιουργηθεί, αν είχε λειτουργήσει όπως έπρεπε, αυτός δεν θα ήταν υποχρεωμένος να μεταναστεύσει στη Γερμανία. Ένας άλλος κατήγγειλε τα οφέλη που είχε ο *sintaco* από τη μη-λειτουργία του συνεταιρισμού. Ένας άλλος πρότεινε – πάντα μέσο στο πλαίσιο του Θεάτρου-Φόρουμ – να αποκλεισθεί ο *sintaco* από τον συνεταιρισμό.

Και ο *sintaco* παρών άκουγε το πάντο και ξεροκατάπινε κάθε φορά που μια κατηγορία εκτοξευόταν εναντίον του.

Ήρθε η ανοπόφευκτη στιγμή. Ο ηθοποιός που ερμήνευε τον ρόλο του δεν ήταν σύμμαχός του –το αντίθετο μάλιστα– δεν τον υπερασπιζόταν όπως θα επιθυμούσε. Μην αντέχοντας άλλο, ο ίδιος ο *sintaco* φώναξε «Στοπ!» και πήρε τη θέση του ηθοποιού που έπαιζε τον ρόλο του. Αυτό συνέβη στη Σικελία, στη χώρα του Πιραντέλλο, του συγγραφέα του έργου *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, όμως αυτή τη φορά τα κίνητρα ήταν εντελώς διαφορετικά. Δεν είχαν τίποτε το μεταφυσικό, ήταν όσο γίνεται πιο συγκεκριμένο, ήταν

κίνητρα πολιτικά. Ολόκληρη η πόλις ήταν εδώ στην πλατεία, για να συζητήσει τις πράξεις των κυβερνώντων της, για να τους αμφισβητήσει και ίσως να τους καταδικάσει.

Ζήσαμε τότε μια οπίστευτη εμπειρία: ο *sintaco*, μπαίνοντας στο θεατρικό παιχνίδι, προσπάθησε αμέσως να το μετατρέψει σε ένα άλλο παιχνίδι που γνώριζε καλύτερα, το *πολιτικό παιχνίδι*.

- Λοιπόν, ήρθε η ώρα να σοβαρευτούμε. Μέχρι τώρα κάνατε θέατρο, παίζατε με ζητήματα σοβαρά. Τώρα όμως πρέπει να βάλουμε τα πρόγματα στη θέση τους.

Τι ήθελε ο *sintaco*; Ήθελε απλώς να παίξει τον ρόλο του. Στην πολιτική ζωή της περιοχής, αυτός ήταν που έδινε τον λόγο σε όποιον ήθελε και όποτε ήθελε· αυτός ήταν που διύθυνε τη συζήτηση, που τη διέκοπτε ή την τροποποιούσε όπως του άρεσε, και κανείς δεν είχε το θάρρος να του εναντιωθεί. Ήταν περίπου δεκαεπτά χρόνια που κατείχε αυτό το αξίωμα.

Όμως στο παιχνίδι του φόρουμ ανέβηκε στη σκηνή η θεατρική δημοκρατία. Εδώ οποιοσδήποτε θεατής μπορούσε να φωνάξει «Στοπ!», να πει τι σκεφτόταν και να προτείνει ό,τι ήθελε. Οι χωρικοί το γνώριζαν αυτό και κάποιος είπε:

- Όχι, δεν θα μιλήσουμε καθόλου σοβαρά, θα μιλήσουμε θεατρικά!

Σε αυτό το παιχνίδι όλα τα πρόσωπα είχαν την ίδια εξουσία. Αυτή η δημοκρατία δεν άρεσε στον *sintaco*. Διότι, όταν άρχιζε να λέει κάτι που δεν ήταν αλήθεια, αμέσως κάποιος φώναζε «Στοπ!» και ανέβαινε στη σκηνή, τον διέψευδε και παρουσίαζε αποδείξεις και αντίθετα επιχειρήματα.

Οποιοσδήποτε μπορούσε να το κάνει: ήταν η θεατρική δημοκρατία.

Ο *sintaco* στο τέλος έχασε τον έλεγχό του και άρχισε να φωνάζει:

- Είναι ο συνεταιρισμός μου, αν θέλετε άλλον, φτιάξτε έναν δικό σας.

Φυσικό ήταν αδύνατον.

Το θέαμα είχε αρχίσει στις εννέα το βράδυ και στις δύο το πρωί υπήρχαν ακόμη άνθρωποι που συζητούσαν στην πλατεία. Το θέατρο-Φόρουμ έγινε απλούστατα φόρουμ που κράτησε ως την επόμενη μέρα και έφτασε ως τα άλλα χωριά, τη Βίλλα Φράτι, τα Μιτζαϊαύτζο, γιατί οι κάτοικοί τους, που είχαν έρθει στο Γκοντράνα, ήθελαν να κάνουν και στα μέρη τους θέατρο-Φόρουμ, για να συζητήσουν κι εκεί τα προβλήματά τους.

Όλες αυτές οι εμπειρίες αναφέρονται στις αρχές του Θεάτρου-Φόρουμ. Οι πιο πρόσφατες εμπειρίες, ιδίως αυτές που αφορούν το CTO-Rio με δεκαεννέο ομάδες λαϊκού θεάτρου σε ολόκληρη την πόλη του Ρίο ντε Τζανέιρο, κατά τη θητεία μου ως μέλους του Δημοτικού Συμβουλίου (1993-1996), αναφέρονται λεπτομερώς στο βιβλίο μου *Νομοθετικό Θέατρο*, που εκδόθηκε από τον ίδιο εκδοτικό οίκο.



Η ερμηνευτική  
δομή του ηθοποιού

2



## 2.1 Η ΠΡΩΤΑΡΧΙΚΗ ΣΥΓΚΙΝΗΣΗ

*(Στο παρόν κεφάλαιο εξηγώ τις σπαρχές του Teatro de Arena του Σάο Πάολο, στο εθνικιστικό στάδιο της υπερτίμησης κάθε εθνικής διάστασης· είχαμε φτάσει στο σημείο να αναζητούμε μέχρι και μια βραζιλιάνικη μορφή ερμηνείας.)*

Το 1956 άρχισα να εργάζομαι στο Teatro de Arena, του οποίου υπήρξα κολλητεχνικός διευθυντής ως την ημέρα που αναγκάστηκα να φύγω από τη Βραζιλία εξόριστος, το 1971. Στο Teatro de Arena δημιουργήσαμε ένα Εργαστήριο Ερμηνείας στο οποίο μελετούσαμε μεθοδικό το έργο του Στανισλόβσκι, ενός σπουδαίου θεοτρονθρώπου, ο οποίος ήταν σχεδόν άγνωστος στη Βραζιλία. Στη Σχολή Θεάτρου της Εθνικής Υπηρεσίας Θεάτρου, στο Ρίο ντε Τζανέιρο, είχα παρακολουθήσει ορισμένα μαθήματα της Λουίζα Μπαρέτο Λέιτε και του Σάντι Γκαμπρόλ για τον μεγάλο Ρώσο θεατρολόγο. Στη Νέα Υόρκη είχα παρακολουθήσει επίσης ορισμένα μαθήματα στο περίφημο Actor's Studio ως ακραστής (θα έλεγα μάλιστα ως «θεατής», διότι περισσότερο έβλεπα παρά άκουγο όσα λέγονταν).

Η πρώτη μας πρόταση ήταν να δώσουμε βαρύτητα στη συγκίνηση, να την κόνουμε πρωταρχική, προκειμένου αυτή να μπορέσει να καθορίσει ελεύθερα την τελική μορφή. Δεν θέλαμε να δώσουμε αξία σε αυτό που ανάμαζαν εκείνη την εποχή «τεχνική», δηλαδή να δίνουμε παράσταση χωρίς να αισθανόμαστε πραγματικά τίποτε από ά, τι ανοητιστούσαμε. Θέλαμε να νιώθουμε.

Αλλά πώς είναι δυνατόν οι συγκινήσεις να εκδηλώνονται *ελεύθερα* διαμέσου του σώματος του ηθοποιού, αν αυτό το όργανο (το σώμα μας) είναι μηχανοποιημένο, αυτοματοποιημένο μυϊκό και νοϊσθητο κατά το 90% των δυνατοτήτων του; Μια νέα συγκίνηση, όταν την αισθανόμαστε, διατρέχει τον κίνδυνο να απολιθωθεί εξαιτίας της μηχανοποιημένης συμπεριφοράς μας, διαμέσου των συνηθισμένων μαρφών δράσης και έκφρασης. Είναι σαν να ζούμε μέσω σε μυϊκό σκάφανδρο: όποια κι αν είναι η συγκίνηση που αισθανόμαστε εντός αυτής της ενδυμοσίας, η εξωτερική μας εμφάνιση θα είναι πάντα αυτή του σκάφονδρου.

Με ποιον τρόπο τα σώμα του ηθοποιού είναι μηχανοποιημένο; Λόγω της ακατάπυκτης επανάληψης κινήσεων και εκφράσεων. Οι αισθήσεις

μας έχουν τεράστιες ικανότητες καταγραφής, επιλογής και ιεράρχησης των εντυπώσεων που λαμβάνουμε.

Παραδείγματος χάριν, το μάτι μπορεί να συλλάβει μια απεριόριστη παικίλια χρωμάτων, όποια κι αν είναι τα αντικείμενα της προσοχής του: ένας δρόμος, μια αίθουσα, ένας πίνακας, ένα ζώο. Υπάρχουν πολλές χιλιάδες αποχρώσεις του πράσινου, απολύτως αντιληπτές από τα ανθρώπινο μάτι. Αλλά το μάτι μας απανθεί, τοξινομεί τα χιλιάδες πράσινα μέσα σε μια γκάμα του πράσινου που περιλαμβάνει όλα τα *πράσινα*. Το ίδιο συμβαίνει με την ακοή και τους ήχους, καθώς και με τις υπόλοιπες αισθήσεις και τα εξωτερικά ερεθίσματα που δέχονται –ακούμε χιλιάδες ήχους και θορύβους ταυτόχρονα, αλλά δίνουμε σημασία σε λίγους, υποτιμώντας τους υπολοίπους. Ένα άτομο που οδηγεί ένα αυτοκίνητο έχει μπροστά του μια απεριόριστη γκάμα διαφορετικών εντυπώσεων. Η ποδηλασία συνενάγεται πολύπλοκη δομή μυϊκών κινήσεων και οπτικών εντυπώσεων, αλλά οι αισθήσεις επιλέγουν το σημαντικότερο ερεθίσματα γι' αυτήν τη δραστηριότητα. Κάθε ανθρώπινη δραστηριότητα, από την πιο κοινή και καθημερινή, όπως παραδείγματος χάριν τα βόδιασμα, είναι ένα εξαιρετικά πολύπλοκο εγχείρημα, το οποίο καθίσταται εφικτό μόνο και μόνο διότι οι αισθήσεις είναι ικανές να επιλέγουν. Πορότι συλλέγουν όλες τις εντυπώσεις, τις παρουσιάζουν στο συνειδητά μας σύμφωνα με καθαρισμένη ιεραρχία και αυτή η διαδικασία φίλτραρίσματος επαναλαμβάνεται αδιάκοπα στη ζωή μας...

Αυτό γίνεται σαφέστερο, όταν ένα άτομο βγαίνει από το συνηθισμένο του περιβάλλον, όταν επισκέπτεται μια άγνωστη πόλη σε μια άγνωστη χώρα. Εκεί οι άνθρωποι ντύνονται με διαφορετικό τρόπο, μιλούν με άλλον ρυθμό και μουσικότητα, οι θόρυβοι δεν είναι οι ίδιοι, τα χρώματα είναι άλλα, οι φυσιογνωμίες είναι διαφορετικές. Όλο μαιάζουν θαυμάσια, απρασδόκητα, εκπληκτικά. Νιώθει κανείς σε υπερδιέγερση ρουφώντας τόσες νέες εντυπώσεις. Μετά από λίγες μέρες οι αισθήσεις μοθoίνουn εκ νέου να επιλέγουν τα νέο ερεθίσματα και επιστρέφουμε στην προηγούμενη ρουτίνα.

As φονταστούμε τι συμβαίνει, όταν ένας Ινδιάνος έρχεται στην πόλη ή όταν ένας κάτοικος ενός μεγάλου οστικού κέντρου χάνεται στη ζούγκλα. Για τον Ινδιάνο οι θόρυβοι της ζούγκλας είναι απολύτως φυσικοί, αναγνωρίσιμοι, και οι αισθήσεις του έχουν συνηθίσει να τους κατατάσσουν. Ο άνεμος τον βοηθά να προσανατολίζεται μέσα στα δέντρα και η φωτεινότητα του ήλιου ονόμεσα στα φύλλα. Αντιθέτως, αυτό που για μας είναι φυσιολογικό και συνηθισμένο μπορεί να τρελάνει τον Ινδιάνο, ο οποίος αδυνατεί να δομήσει τις

εντυπώσεις που του δημιουργεί μια μεγάλη πόλη. Το ίδιο θα μας συνέβαινε, αν χανόμεστε στη ζούγκλα.

Αυτή η διαδικασία δόμησης και επιλογής που ορίζεται από τις αισθήσεις οδηγεί στη μηχανοποίηση, γιατί οι αισθήσεις επιλέγουν πάντα τα ίδια ερεθίσματα με τον ίδιο τρόπο.

Όταν ξεκινήσαμε τα εργαστήρια ερμηνείας, δεν είχαμε ακόμα σκεφτεί τα κοινωνικά πράσωνεία. Εκείνη την εποχή η μηχανοποίηση εννοείτο μόνο στην καθαρά σωματική της διάσταση: αναπτύσσοντας πάντα τις ίδιες κινήσεις, κάθε άτομο μηχανοποιεί το σώμα του, ώστε να τις εκτελεί με τον κοχύτερο τρόπο, στερώντας τον εαυτό του από τις πιθανές εναλλακτικές που υπάρχουν για κάθε πρωτογενή κατάσταση. Μπορούμε να γελάσουμε με τρεις χιλιάδες διαφορετικούς τρόπους, αλλά, όταν μας διηγούνται ένα αστείο, δεν σκεφτόμαστε ένα πρωτότυπο γέλιο και γελάμε πάντα με τον ίδιο τρόπο, περισσότερο ή λιγότερο έντονα.

Οι ρυτίδες εμφανίζονται, γιατί το πρόσωπό μας δεν οηλάζουν τις συνηθισμένες τους εκφράσεις. Η επανάληψη συγκεκριμένων μορφασμών οφείνεται τελικά τη σφραγίδα της στο πρόσωπό μας.

Τι είναι ο σχετοριστής, ον όχι ένας άνθρωπος (δεξιός ή αριστερός) που έχει μηχανοποιήσει όλες του τις σκέψεις και όλες του τις οηαντήσεις; Ακόμη και μπροστά σε καινούργια δεδομένα αντιδρά με παλιούς τρόπους, παλιές συνήθειες.

Ο ηθοποιός όπως κάθε ανθρώπινο ον δρα και αντιδρά μηχανο-ποημένα, και γι' αυτό είναι αποραίητο να ξεκινήσουμε με την *σπομηχανοποίησή του*, τη χολάρωσή του, προκειμένου να τον καταστήσουμε ικανό να αναλάβει τις μηχανοποιήσεις των χαρακτήρων που πρόκειται να ερμηνεύσει. Οι μηχανοποιήσεις του στόμου είναι διαφορετικές από αυτές του ηθοποιού. Είναι αναγκαίο ο ηθοποιός να ξανονιώσει ορισμένες συγκινήσεις και εντυπώσεις, που τις είχε ξεαυνηθείσει, να διευρύνει την ικανότητά του να νιώθει και να εκφράζει.

Σε ένα πρώτο στάδιο κάναμε ασκήσεις με τις οισθήσεις, ακολουθώντας σε γενικές γραμμές τις οδηγίες του Στανισλάσκι. Θo σας δώσω ορισμένα παραδείγματα.

## Μυϊκές ασκήσεις

Ο ηθοποιός, αφού χαλαρώσει όλους τους μύς του σώματός του και αποκτήσει συνείδηση του κάθε μυ, επικεντρωνόμενος στον καθένα νοερά, κάνει λίγα βήματα, σκύβει εμπρός και μαζεύει ένα οποιοδήποτε αντικείμενο, παραδείγματος χάριν ένα βιβλίο. Κινείται παλύ αργά, προσπαθώντας να απομνημονεύσει όλες τις μυϊκές δομές που χρειάστηκε να ενεργοποιηθούν για την πραγματοποίηση αυτών των κινήσεων. Έπειτο επανολαμβάνει ακριβώς την ίδια δράση, όμως αυτή τη φορά από μνήμης, δηλαδή παριστάνει πως παίρνει ένα αντικείμενο από το έδαφος, ενεργαποιώντας και απενεργοποιώντας τους μύς του, ενθουσιάζοντας την πραγματική δράση.

Μπορούμε να κάνουμε παλλές ασκήσεις αυτού του είδους, ενολλόσσοντος το αντικείμενο (ένα κλειδί, μια καρτέκκιο, ένα ποπούτσι, έναν κουβά νερό) ή να κάνουμε την άσκηση πιο περίπλοκη: ο ηθοποιός ντύνεται και ξετύνεται πρώτο με ρούχα και έπειτο χωρίς ρούχα. Κάνει ποδήλοτο πρώτο με ποδήλοτο και μετά χωρίς, ξοπλωμένος στο έδαφος, ώστε να έχει το χέρια και τα πόδια ελεύθερα.

Σε όλες τις ασκήσεις το σημαντικό είναι ο ηθοποιός να έχει συναίσθηση των μυών του, της τεράστιας ποικιλίας των κινήσεων που θα μπορούσε να πραγματοποιήσει. Άλλες ασκήσεις: βαδίζει όπως ο Τάδε, γελάει όπως ο Δείνα κ.λπ. Το ζητούμενο εδώ δεν είναι η ακριβής μίμηση, ολλά η κατανόηση των μηχανισμών της κάθε κίνησης. Τι κάνει τον Τάδε να βαδίζει με αυτόν τον τρόπο;

## Αισθητηριακές ασκήσεις

Ο ηθοποιός κατοπίνει μιο καυταλιό μέλι, μετά λίγο αλάτι και μετά λίγη ζάχαρη. Στη συνέχεια θα πρέπει να θυμάται τις γεύσεις και να εκδηλώσει με το σώμα του τις αντιδράσεις που συνοδεύουν την κατάποση της ζάχαρης, του αλατιού, του μελιού κ.λπ.

Δεν πρόκειται για ασκήσεις παντομίμας (γκριμάτσες για το αλάτι, χαμόγελο για το μέλι)· ο στόχος εδώ είναι να νιώσει εκ νέου τις ίδιες αισθήσεις από μνήμης. Μπορούμε να κάνουμε το ίδιο πρόγμο με τις μυρωδιές.

Ένο παράδειγμα: βάζομε μουσική και πολλοί ηθοποιοί άκουγαν προσεκτικό τη μελωδία, τον ρυθμό και το μέτρο. Έπειτο όλοι μαζί προσπαθούσαν να ακούσουν νοερό τον ίδιο σκοπό, με τον ίδιο ρυθμό και το ίδιο μέτρο, ολλά

χωρίς τη μουσική. Μόλις έδινα σήμα, έπρεπε να τραγουδήσουν ομέσως το κομμάτι που άκουγαν εκείνη τη στιγμή νοερά: ον ουτό συνέπιπτε, σήμαινε πως ήταν όλοι τους συγκεντρωμένοι και το αναπαρήγαγαν με ακρίβεια (μελωδία, ρυθμός και μέτρο).

## Ασκήσεις μνήμης

Κάναμε ασκήσεις μνήμης, πολύ εύκολες, κάθε μέρα. Πριν καιμηθεί, ο καθένος από εμάς προσπαθούσε να θυμηθεί λεπτομερώς και με χρονολογική σειρά ό, τι είχε συμβεί κατά τη διάρκεια της ημέρας με όσο το δυνατόν πιο πολλές λεπτομέρειες: χρώματα, φυσιογνωμίες, καιρικές συνθήκες, ξαναβλέποντας σχεδόν φωτογραφικά ό, τι είχε δει και ξανακούγοντας ό, τι είχε ακούσει κ.λπ. Συχνά επίσης, φτάνοντας στο θέατρο, ζητούσαμε από έναν ηθοποιό να μας πει ό, τι είχε συμβεί την προηγούμενη μέρα με όλες τις λεπτομέρειες.

Η άσκηση γινόταν πιο ενδιαφέρουσα, όταν δύο ή περισσότεροι ηθοποιοί είχαν συμμετάσχει στο ίδιο περιστατικό: γιαρτή, συγκέντρωση, θεατρική παράσταση, ογώνα ποδοσφαίρου. Συγκρίναμε τις δύο εκδοχές και προσπαθούσαμε να κατανοήσουμε τις διαφορές.

Οι ασκήσεις μνήμης μπορούσαν επίσης να αναφέρονται σε ένα παρελθόν πολύ πιο μακρινό: Ζητούσαμε, παραδείγματος χάριν, από κάθε ηθοποιό μια λεπτομερή σφήγηση του γάμου του, πώς ήταν, ποιος είχε παραβρεθεί, ποια μουσική είχαν παίξει, τι είχαν φάει, πώς ήταν το σπίτι κ.λπ. Ή να περιγράψει την κηδεία ενός φίλου ή την ημέρα που η Βραζιλία έχασε το Παγκόσμιο Κύπελλο στο ποδόσφαιρο το 1950 στο Μορακανά, παίζοντας εναντίον της Ουρουγουάης: σε ποιο ραδιόφωνο το παρακολούθησαν; (τότε δεν υπήρχε τηλεόραση). Ήταν στο στάδιο; Οι άνθρωποι έκλαιγαν; Πώς; Ποιοι; Κοιμήθηκαν εκείνη τη νύχτα; Είδε όνειρο; Και τι όνειρο;

Στις ασκήσεις μνήμης το σημαντικό είναι να προσπαθήσαμε να θυμηθούμε πολλές συγκεκριμένες λεπτομέρειες. Πρέπει επίσης αυτή η άσκηση να εφαρμόζεται πολύ τακτικό σαν μια καθημερινή ραυτίνο, κατά προτίμηση σε μια συγκεκριμένη στιγμή της ημέρας. Αυτό χρησιμεύει στην ανάπτυξη της μνήμης, αλλά και στην ούξηση της προσοχής: ο καθένος, γνωρίζοντας πως θα πρέπει να θυμάται όλα όσα βλέπει, ακούει και αισθάνεται, θα ονοπώξει τις ικονότητες του της προσοχής, της συγκέντρωσης και της ανάληψης.

### Ασκήσεις φαντασίας

Κάνομε πολλές ασκήσεις σαν αυτές που περιγράφονται πιο κάτω (σκοτεινός θόλος, αφήγηση μιας ιστορίας κ.λ.π.).

### Ασκήσεις συναισθημάτων

Υπάρχει ένας τοίχος με τοξοειδή που αισθάνεται ο ηθοποιός και στο πώς κατολήγει να το εκφράζει. Αυτός ο τοίχος σχηματίζεται από τις μηχανοποιήσεις του ίδιου του ηθοποιού. Ο ηθοποιός νιώθει τις συγκινήσεις του Άμλετ, και, χωρίς να το θέλει, θα εκφράσει τις συγκινήσεις του Άμλετ με τον δικό του τρόπο. Όμως ο ηθοποιός θα μπορούσε επίσης να επιλέξει, ανάμεσα στους χίλιους τρόπους με τους οποίους μπορεί να χομογελώσει, τον τρόπο που, κατά τη γνώμη του, θα ήταν ο τρόπος του Άμλετ: ανάμεσα στους χίλιους τρόπους με τους οποίους θα μπορούσε να θυμώσει, αυτόν που, κατά τη γνώμη του, θα ήταν ο τρόπος του Άμλετ: ανάμεσα στους χίλιους τρόπους με τους οποίους θα μπορούσε να αγωνιά, λέγοντας «νο ζει κονείς ή νο μη ζει», αυτόν που, κατά τη γνώμη του, θα ήταν ο τρόπος του Άμλετ.

Για να λύσει αυτά τα αδιέξοδα, θα πρέπει να γκρεμίσει τον τοίχο των μηχανοποιήσεων, το προσωπίο του ίδιου του ηθοποιού. Το θέατρο, όπως λειτουργούσε στο Σάο Πάολο εκείνη την εποχή (στην περίοδο 1956-1960 πάνω-κάτω), προσπαθούσε αντιθέτως να «τσιμεντώσει» αυτόν τον τοίχο, να ενδυναμώνει ακόμη περισσότερο αυτές τις manières («σήμα κατοτεθέν» του κάθε ηθοποιού), προσποθώντας να δημιουργήσει θεατρικούς χαρακτήρες βασισμένους σε αυτούς τους αυτοματισμούς. Έτσι δεν είναι καθόλου περίεργο που δύο Αντιγόνες, τόσο διαφορετικές στο κείμενο ήταν τόσο ίδιες στη σκηνή, που ένα έργο του Γκόρκι παιζόταν με τον ίδιο τόνο φωνής με ένα έργο του Γκορντόνι. Ήταν μια οισθητική επιλογή, και κάθε διευθυντής κάνει τη δική του. Τις εκτιμώ όλες, αλλά δεν συμφωνώ με αυτή την όψη.

Εμείς θέλουμε ο ηθοποιός να κατολήσει όλα τα προσωπικά του χαρακτηριστικά, ώστε στη θέση τους να ορθίσουν τα χαρακτηριστικά του ρόλου. Αυτές οι ασκήσεις χρησιμεύουν στο να κατολήσουν τη λεγόμενη *προσωπικότητα* του ηθοποιού (τη μορφή της και το καλούπι της, το «προσωπίο» της) και να επιτρέψουν να γεννηθεί η *προσωπικότητα* του θεατρικού χαρακτήρα, η οποία είναι εκ των πραγμάτων άλλη.

Όμως, πώς επιτυγχάνουμε αυτή τη μορφή; Πρέπει πρώτα να νιώσουμε

τα συναισθήματα του συγκεκριμένου θεατρικού χαρακτήρα σαν να ήταν δικά μας (είναι το μαγικό «σαν» του Στανισλάβσκι). Αυτά τα συναισθήματα θα βρουν στο χαλαρωμένο πλέον σώμα του ηθοποιού τον καταλληλότερο και αποτελεσματικότερο τρόπο, για να «μεταδοθούν» στον θεατή και να οφηνίσουν αντίστοιχα συναισθήματα.

Οι ασκήσεις συναισθήματος έγιναν υπόθεση ρουτίνας στο Teatro de Arena: οι ηθοποιοί έκαναν εξάσκηση οπουδήποτε, πάνω στη σκηνή, στο γραφείο, στον δρόμο, στο εστιατόριο. Ακόμη και στο μπάνιο, στην κυριολεξία. Κάθε μέρα ο κάθε ηθοποιός έκανε το λιγότερο δύο ή τρεις ασκήσεις από αυτές που πραγματοποιούνταν στο εργαστήριο. Εκείνη την εποχή η πλειονότητα των ηθοποιών μας ήταν πολύ νέοι χωρίς ιδιαίτερο οικονομικό προβλήματα και μπορούσαν να αφιερώνουν όλες τις ώρες της ημέρας στις πρόβες και στις πορόστώσεις. Είχαν έτσι τη δυνατότητα να ασκούνται όλοι μαζί, χρησιμοποιώντας το σώμα και τα συναισθήματά τους, χωρίς να είναι υποχρεωμένοι να εγκαταλείψουν τις θεωρητικές τους σπουδές.

Συχνά οι δυσκολίες της καθημερινότητας υποχρεώνουν τους ηθοποιούς να μελετούν μόνο κατά την περίοδο που φοιτούν στις σχολές και τα πανεπιστήμια. Στη συνέχεια, όταν περάσουν στην επαγγελματική ζωή, ενδέχεται να μην ξονομελετήσουν τίποτε άλλο πέρα από τους διαλόγους των ρόλων τους. Για αρκετό διάστημα αυτό δεν συνέβαινε στο Teatro de Arena. Κατά τη διάρκεια αυτών των χρόνων είδαμε πόσο λάθος και πόσο αντι-καλλιτεχνικό είναι το σύστημα που υποχρεώνει τους ηθοποιούς να συμμετέχουν αποκλειστικά σε παραγωγές, όπου ο καθένας τους αναγκάζεται να περνάει από τη μια παρόσταση στην άλλη, χωρίς να προλαβαίνει να διευρύνει τη συνεργασία του με άλλους ηθοποιούς που εργάζονται στην ίδια κατεύθυνση. Όμως είναι εξαιρετικά σημαντική για τους ηθοποιούς η συλλογική άσκηση σε μια κοινή κατεύθυνση εργασίας. Η παρογωγή και μόνο συμφέρει τους επιχειρηματίες, κάτι που είναι δικαίωμά τους. Όμως οι θεατρικές ομάδες, οι θιάσοι είναι αυτοί που υπηρετούν τη θεατρική τέχνη, αυτοί που εξοφελίζουν την κοινωνική και πολιτική λειτουργία του θεάτρου.

Επιπλέον είναι συνορπαστικό να παρακολουθείς και να συμμετέχεις σε ασκήσεις συναισθημάτων. Σε κάποια στιγμή της εξέλιξης του θιάσου μας δώσαμε υπερβολική σημασία στο συναισθήματα (δεν ήταν ακόμη πολύ ξεκάθαρα για μας η σημασία της ιδέας αυτής).

Από το 1960 και μετά ο Στανισλάβσκι άρχισε να χρησιμοποιείται ευρέως από άλλες ομάδες του βραζιλιάνικου θεάτρου. Μερικές φορές παρατηρήθη-

καν περιέργες καταστάσεις και αμφισβητήσιμες εφαρμογές των στανισλάβσκιικών διδασκαλιών σχετικά με τη «συναισθηματική μνήμη».

Θυμάμαι πως μια φορά στην Μπαϊα σε ένα πανεπιστημιακό θέατρο συνέβη το εξής: ένας αμερικανός σκηνοθέτης προσκλήθηκε να διδάξει Στανισλάβσκι και να ανεβάσει ένα έργο· διάλεξε το *Λεωφορείο ο Πάθος* του Τένεσι Ουίλλιαμς. Οι πρόβες είχαν ήδη προχωρήσει, όταν ο σκηνοθέτης αποφάσισε να δουλέψει «σε εργαστήριο» τη σκηνή της Στέλλας με την Μπλάνς Ντιμπουά την επομένη του τρομερού καβγού μεταξύ του Στάνλεϋ Κοβάλακι και των δύο γυναικών. Δεν κατάφεραν να παίξουν τη σκηνή· επαναλάμβαναν, επαναλόμβαναν, τα άλλαζαν όλο, ουτοσχεδίαζον, αδύνατον, δεν υπήρχε λύση· η σκηνή δεν είχε ίχνος πειστικότητας. Μέχρι τη στιγμή που ο σκηνοθέτης αποφασίζει να κοιτοφύγει σε ουτοσχεδισμούς συναισθηματικής μνήμης. Και πάλι δεν υπήρξε αποτέλεσμα. Ο σκηνοθέτης εξήγησε τότε στην ηθοποιό που έπαιζε τη Στέλλα:

- Κοίτα, το πρόβλημα είναι το εξής: η Στέλλα μάλωσε άγρια με τον άντρα της, για να υπερασπιστεί την αδελφή της. Όμως αυτός άρχισε να κλαίει, αυτή συγκινήθηκε που τον είδε τόσο εύθραυστο· αυτός την πήρε ογκολιά, την πήγε στην κρεβατοκόμορο και έκαναν έρωτο όλη τη νύχτα, ήταν μια νύχτα τρέλας, και έπειτα αυτή αποκοιμήθηκε... Λοιπόν, η σκηνή αρχίζει την επόμενη μέρα. Ξυπνάει μετό από αυτή την καταπληκτική νύχτα έρωτα, είναι λίγο κουρασμένη, όμως είναι ευχαριστημένη, χαμογελάει συνέχεια, είναι χαρούμενη. Είναι μια γυναίκα ικανοποιημένη. Και ακριβώς αυτό λείπει από την ερμηνεία σου. Ας κάνουμε το εξής: μια άσκηση συναισθηματικής μνήμης. Προσπάθησε να θυμηθείς την ωραιότερη νύχτα της ζωής σου, μια νύχτα γεμάτη έρωτο, αυτή είναι η ουσία της σκηνής...

Η καμμένη κοπέλα δίστασε για μια στιγμή και ομολόγησε:

- Είμαι πορθένα, κύριε.

Κανείς δεν ήξερε τι να πει. Έμοιαζε πως σε μια τέτοια περίπτωση η συναισθηματική μνήμη του Στανισλάβσκι ήταν άχρηστη. Τότε ο ηθοποιός που έπαιζε τον Στάνλεϋ πρότεινε:

- Δεν πειράζει. Μπορεί να θυμηθεί κάτι που της έδωσε απίστευτη ευτυχία και στη συνέχεια να μεταφέρει τα συναισθήματα... Τα μαγικά «σαν» δεν είναι αυτό;

Ο σκηνοθέτης αποδέχτηκε την πρόταση, έκαναν την άσκηση και μετά η σκηνή

παίχτηκε καταπληκτικά. Υπήρξε γενική χαρά και υπερδιέγερση· ρώτησαν τη νεαρή κοπέλα πώς το είχε καταφέρει, τι την έκανε να έχει ένα πρόσωπο τόσο αισθησιακό, τόσο ευτυχισμένο, τόσο ελκυστικό. Απάντησε με κάθε ειλικρίνεια:

- Λοιπόν, ενώ μιλούσατε για σεξ και για το πόσο καταπληκτικός ήταν ο Στάνλεϋ στο κρεβάτι, θυμήθηκα ένα ηλιόλουστο απόγευμα που έφαγα τρία παγωτά το ένα πίσω από το άλλο, κάτω από έναν κοκοφοίνικα στην πλαζ της Ιτοπουόν...

Αυτές οι ακραίες περιπτώσεις μεταφορής δεν είναι σπάνιες. Στην πραγματικότητα είναι εντελώς αναπόφευκτος ένας μικρότερος ή μεγαλύτερος βαθμός μεταφορής: κάποιος θυμάται ένα συναίσθημα το οποίο είχειώσει κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες που αφορούν μόνο αυτόν που τις έζησε· είναι συνθήκες σπόλυτα μοναδικές οι οποίες, όταν μεταφέρονται, αλλιάζουν και διαφοροποιούνται λίγο. Δεν σκότωσο ποτέ κανέναν άνθρωπο, όμως ένιωσο την επιθυμία να το κάνω· προσπαθώ να θυμηθώ την επιθυμία που ένιωσα και κάνω τη μεταφορά για τον Άμλετ, όταν σκοτώνει τον θείο του. Η μεταφορά είναι αναπόφευκτη, όμως δεν πιστεύω πως πρέπει να φτάσει σε τέτοιο σημείο όπως στην περίπτωση που διηγείται ο Ρόμπερτ Λιούις σχετικά με έναν ποσίγνωστο ηθοποιό, ο οποίος έκανε το κοινό να ουρλιάξει από τρόμο, όταν σε μία σκηνή ακραίου πόθους έβγαλε το ρεβάλθερ του, το έφερε στον κρότοφό του κι ετοιμάστηκε να τραθήξει τη σκανδάλη, ενώ μιλούσε για τη ματαιότητα της ζωής του. Ο ηθοποιός είχε πρακαλέσει τη συγκίνηση του κοινού και ήταν και ο ίδιος συγκινημένος· οι θεατές έκλοψαν, όταν τον είδαν να κλαίει, ξέσπασαν σε λυγμούς, όταν άκουσαν την πνιγμένη από τα αναφιλήττα φωνή του.

Όταν ο Ρόμπερτ Λιούις τον ρώτησε πώς είχε καταφέρει να φτάσει σε ένα τέτοιο αποτέλεσμα, σε ένα τέτοιο συναισθηματικό ξέσπασμα, σε ένα τέτοιο σοκ για το κοινό και για τον ίδιο, ο ηθοποιός απάντησε:

- Συναισθηματική μνήμη, αγαππτέ μου. Δεν έχεις διαβάσει Στανισλάβσκι; Αυτό είναι.

- Μμ, ναι..., είπε ο Λιούις, κάποτε ένιωσα την επιθυμία να αυτοκτονήσεις και χρησιμοποιείς τώρα τη συναισθηματική μνήμη. Σωστά;

- Επιθυμία να αυτοκτονήσω εγώ; Αγοπώ τη ζωή, αγαππτέ μου. Δεν είναι καθόλου έτσι.

- Λαιπάν;

- Να, πώς γίνεται: όταν στρέφω τα ρεβόλβερ πάνω μου, πρέπει να σκεφτώ κάτι θλιβερό, ονειλητικό, τρομακτικό. Ωροία. Αυτό κόνω. Θυμάσαι ότι σπκώνω πάντα τα μάτια μου, όταν σηµοδεύω; Αυτό είναι το κλειδί. Ξαναφέρνω στο νου μου πως, όταν ήµουν φτωχός, ζούσα σε ένα σπίτι χωρίς θέρµανση και ηλεκτρικό και κάθε φορά που έκανο μπάνια το νερό ήταν µπούζι. Όταν πλησιάζω το ρεβόλβερ στο κεφάλι μου, σπκώνω τα µότιο προς το ντους, σκέφτοµοι το πογωµένο νερό που θα περικύσει το σώµα µου... Αχ, φίλε µου, δεν ξέρεις πώς υποφέρω, πώς τρέχουν το δάκρυα από το µάτιο µου!

118

## 2.2 ΕΚΛΟΓΙΚΕΥΟΝΤΑΣ ΤΟ ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑ

Μία έντονη άσκηση συναισθηµατικής µνήµης ή µιο οποιαδήποτε άσκηση συναισθηµάτων είναι γενικά πολύ επικίνδυνη, αν δεν εκλογικεύσουµε στη συνέχεια αυτό που συνέβη. Ο ηθοποιός ανακαλύπτει σηµοντικά πράγµατα, όταν ρισκάρει να νιώσει δυνατά συναισθήµατα κάτω από συγκεκριµένες συνθήκες. Υπάρχουν ακραίες περιπτώσεις. Μιο διάσηµη ηθοποιός στον ρόλο της Μπλόντ Ντιµπουά αφέθηκε τόσο πολύ να παροσυρθεί από το συναισθηµα, που στο τέλος κατέληξε να νοσηλευτεί σε ψυχιατρείο. Αυτό δεν σηµαίνει ότι πρέπει να απορρίψουµε τις ασκήσεις συναισθηµάτων· αντιθέτως, πρέπει να τις κάνουµε, όµως µε στόχο να κατανοήσουµε την εµπειρία, άχι απλώς να την αισθανθούµε.

Πρέπει να ξέρουµε γιατί ένα άτοµο συγκινείται, ποια είναι η φύση αυτού του συναισθήµατος, ποιες είναι οι αιτίες, να µην περιοριζόµαστε µόνο στον τρόπο που εκφράζεται η συγκίνηση.

Το γιατί είναι σηµαντικό· για µας η εµπειρία είναι επίσης σηµαντική, αλλά η σηµασία της είναι ακόµη πιο σηµαντική. Θέλουµε να γνωρίζουµε τα φαινόµενα, αλλά προπάντων θέλουµε να γνωρίζουµε τους νόµους που διέπουν αυτά τα φαινόµενα. Αυτός είναι ο ρόλος της τέχνης: όχι µόνο να δείχνουµε πώς είναι ο κόσµος, αλλά και τις αιτίες της κατόντιας του, καθώς και πώς µπορούµε να τον αλλάξουµε. Ελπίζω πως κανένας µας δεν είναι ευχαριστηµένος από τον κόσµο έτσι όπως είναι, γι' αυτό πρέπει να τον αλλάξουµε.

Η εκλογίκευση του συναισθήµατος δεν γίνεται µάνα αφού χοθεί το συναισθηµα, ενυπάρχει στα ίδια τα συναισθηµα. Λαγική και συναισθηµα λειτουργούν µαζί. Αισθανάµαστε και σκεφτόµαστε ταυτόχρονα.

Παραθέτω ένα παράδειγµα που έχω ζήσει. Ένωσα ένα από τα πιο δυνατά συναισθήµατα της ζωής µου, όταν πέθανε ο πατέρας µου. Κατά τη διάρκεια της αγρυπνίας δίπλα στον νεκρό, κατά την ταφή και κατά τη λειτουργία που κάνουµε στη µνήµη των νεκρών επτό ηµέρες µετά την ταφή, παρ'άλο που ήµουν βαθιά και αληθινό συγκινηµένος, δεν έπασο ούτε στιγµή να βλέπω και να αναλύω τα παράξενα πράγµατα που συμβαίνουν στις τελετουργίες όπως η λειτουργία, η ταφή, το ξενύχτι του νεκρού. Θυµάµαι ότι άλλαζον συχνά τα λουλούδια στο φέρετρο, θυµάµαι τον ψυχρό και αντικειµενικό τρόπο µε τον οποίο ο υπάλληλος του γροφείου κηδεών εξηγούσε ότι έπρεπε να τα οηλάζουν, «ώστε το φέρετρο να δείχνει πιο όµορφο». Θυµάµοι επίσης τα πρόσωπα των ανθρώπων που µας έδιναν συλλυπητήρια, το καθένο οντανακλούσε τη λιγότερη ή περισσότερη συμπόνοια που ένιωθε για µος, για την οικογένεια. Θυµάµαι την κουρασµένη έκφραση στο πρόσωπο του ιερέα, ο οποίος ίσως βρισκόταν στην τέταρτη ή πέµπτη κηδεία της ηµέρας.

Θυµόµαι τα πάντα, διότι το ανέλυα όλα τη στιγµή που συνέβαιναν, χωρίς ωστόσο να νιώθω λιγότερο συγκλονισµένος. Κήδευα τον πατέρο µου, έναν άνθρωπο που ογοπούσο βοθιό.

Παραθέτω ένα παράδειγµα που έχω ζήσει, όµως αυτό είναι κάτι που συμβαίνει ή µπορεί να συμβεί σε όλον τον κόσµο. Ίσως να προκύπτει µε µεγαλύτερη συχνότητα στους συγγραφείς, οι οποίοι είναι ονολυτές από προδιάθεση. Το παράδειγµα του Ντοστογιέφσκι είναι κατοπληκτικό. Στον *Ηλίθιο*, ο συγγραφέας περιγράφει µε τελειότητα και µε απίστευτες λεπτοµέρειες τις επιληπτικές κρίσεις του πρωταγωνιστή. Ο Ντοστογιέφσκι ήταν επιληπτικός, παρ' όλα αυτά κατόρθωνε να διατηρεί κατά τις κρίσεις του τέτοια διαύγεια και αντικειµενικότητα, ώστε να καταγράφει νοερά τα συναισθήµατα και τις αισθήσεις του, για να τα αποτυπώσει και να τα χρησιµοποιήσει αργότερο στο μυθιστορήµατό του.

Σε αυτή την περίπτωση ο συγγραφέας περιγράφει το συναισθήµατό του, αφού πρώτα τα έχει νιώσει. Όµως η περίπτωση του Προυστ είναι ακόµη πιο κατοπληκτική, πιο φανταστική και όχι λιγότερο αληθινή· ενώ ένιωθε ότι πέθαινε, υπαγόρευε στη γραµµατέα του ένα µεγάλο κεφάλαιο σχετικά µε τον θόνατο ενός συγγραφέα – αυτού του ίδιου! Και διέθετε επαρκή αντικειµενικότητα, ώστε να πει στη γραµµοτέα του σε ποιο σηµείο έπρεπε να µπει

119

αυτό το κεφάλαιο, σε ποιο μυθιστόρημο και τις αλλαγές που θα έπρεπε να κάνει για τις μετέπειτα εκδόσεις. Τη στιγμή που βρισκόταν κυριολεκτικά στα πρόθυρα του θανάτου διόρθωνε τον φανταστικό θάνατο που είχε περιγράψει προηγουμένως. Και, όταν τελείωσε την περιγραφή της αγωνίας του συγγραφέα, πέθανε.

Δεν έχει σημασία αν υπάρχει εδώ πραγματικός συγχρονισμός ή ένα σύντομο κενό μετοξύ λογικής – συναισθήματος. Το σημαντικό είναι να επισημόνουμε το λάθος και να διορθώσουμε τον ηθοποιό για τον απαισία το βασικό είναι να «συγκινείται». Είναι λυπηρό να μην μπορεί ένας ηθοποιός να νιώσει βαθιά συναισθήματα κατά τη διάρκεια της πρόβας· στη συγκεκριμένη περίπτωση δεν έχουμε να κόνουμε με πραγματικό ηθοποιό. Αλλά και ο ηθοποιός που χάνει τον έλεγχό του, που χάνεται στη δράση του θεατρικού χαρακτήρα, δεν διορθώνει μικρότερο σφάλμα.

Πολύ συχνά η απώλεια του ελέγχου είναι ψεύτικη, πρόκειται για σκέτη επιδειξιμανία. Κάποιος ηθοποιός έγινε διάσημος εξοιτίας της βιαιότητας με την οποία έπαιζε τον Οθέλλο· ήταν φοβερά συγκινητικό και επικίνδυνο... για την ηθοποιό που έπαιζε τη Δεισδαιμόνα. Ένωθε τόσο στο πετσί του ήρωά του, που μερικές φορές σισθανόταν πραγματικά την επιθυμία να στραγγαλίσει τη Δεισδαιμόνα. Πάνω από μια φορά χρειάστηκε να κλείσουν την αυλαία. Οι θεατές ήταν εντυπωσιασμένοι από την απίστευτα συγκινησιακή δύναμη αυτού του ηθοποιού. Όσο για μένα, θεωρώ πως θα έπρεπε να τον είχαμε καταγγείλει στο συνδικάτο των ηθοποιών ή στην αστυνομία.

Πρέπει λοιπόν να γίνει σαφές πως το συναίσθημα αυτό καθαυτό, αναργάνωτο και χαστικό δεν αξίζει τίποτα. Το σημαντικό στο συναίσθημα είναι το νήμα του. Δεν μπορούμε να μιλάμε για συναίσθημα χωρίς λογική ή αντιστρόφως για λογική χωρίς συναίσθημα· τα ένα ισοδυναμεί με χόσ και το άλλο με καθαρό μαθηματικό.

### 2.3 ΑΝΑΖΗΤΩΝΤΑΣ ΤΟΝ ΧΑΜΕΝΟ ΧΡΟΝΟ

Μίλησα για τον Προυστ και θαρρώ πως είναι η κατάλληλη στιγμή να αναπτύξουμε μια άλλη έννοια από τα έργα του συγκεκριμένου συγγραφέα που μας φάνηκε πολύ χρήσιμη εκείνη την περίοδο της δουλειάς μας και η οποία αποντιέται με το θέατρο του Στανισλάβσκι: την έννοια της *αναζήτησης του χαμένου χρόνου*. Σύμφωνα με τον Προυστ, δεν ξαναβρίσκουμε τον χαμένο

χρόνο παρά μόνο μέσω της μνήμης. Λέει πως, ενόσω ζούμε, δεν είμαστε ικανοί να αισθανθούμε απόλυτο και βαθιά μια εμπειρία, γιατί δεν μπορούμε να την κατευθύνουμε, αφήνοντάς την έτσι στο έλεος χιλίων δύο αστάθμητων παραγόντων. Η υπακειμενικότητά μας είναι σκλόβα της αντικειμενικότητας της πραγματικότητας. Όταν αγαπάμε μια γυναίκα, ο έρωτας είναι τόσο γεμάτος από μικρά περιστατικά, ώστε δεν μπορούμε να τον απαλούσουμε και να τον ζήσουμε έντονα, παρά μόνον όταν, αναζητώντας τον χαμένο χρόνο, τον επαναφέρουμε στη μνήμη μας. Στην αντικειμενική πραγματικότητα, ο έρωτας μπερδεύεται με πράγματα λιγότερα σημαντικά: ένα λεωφορείο που ήρθε με καθυστέρηση, μια δυσάρεστη συνάντηση, η έλλειψη χρημάτων, οι παρεξηγήσεις κ.λπ. Όμως, όταν ανακτούμε μέσω της μνήμης την ερωτική σχέση που έχουμε ζήσει, μπορούμε να την εξαγνίσουμε, αφαιρώντας της ό,τι ασήμαντο την επιβόραινε. Κι έτσι ξανακερδίζουμε τον χαμένο χρόνο αναβιώνοντάς τον διό της μνήμης<sup>9</sup>.

Σύμφωνα με τον Προυστ, αυτό δεν ισχύει μόνο για τους περασμένους έρωτες, αλλά για κάθε εμπειρία που έχουμε ζήσει. Ένας οπιά τους ήρωές του, ο Σουάν, πιστεύει πως είναι τρελά ερωτευμένος με την αγαπημένη του, υπομένει όλη τη φρίκη της ερωτικής ασυμνενοσσίας, μέχρις ότου χωρίζουν. Τα χρόνια περνούν, και μια μέρα ξαναβρίσκει με την πρώην αγαπημένη του αυτό του ηροκαλεί ένα σοκ. Προσπαθεί να θυμηθεί όλα όσα τους συνέβησαν, «ταξινομεί» την περασμένη εμπειρία του, ξαναβλέπει υποκειμενικά όλα τα γεγονότα και καταλήγει: «Πώς μπόρεσα να την ανεχτώ τόσο χρόνια; Δεν ήταν καν ο τύπος μου...».

Ο Προυστ προτείνει μια απολύτως υπακειμενική ελευθερία, προκειμένου να βάλουμε σε τάξη τα περασμένα γεγονότα, τις βιωμένες εμπειρίες, απογυμνωμένες ακριβώς από αυτά που θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε ζωή. Ξαναζώ, ζωντανεύω, μετά από τα ζω. Υπό αυτή την έννοια, ο Προυστ είναι πολύ κοντά στο θέατρο του Στανισλάβσκι, τα οποία σε ένα βαθμό είναι επίσης μνήμη– μνήμη που ξαναζούμε, που ζωντανεύουμε.

Υπάρχει πολλές Προυστ στον Στανισλάβσκι και αντιστρόφως. Στις πρόβες καλό είναι να παραχωρείται στον ηθοποιό ο χρόνος που του χρειάζεται. Και με τη βοήθεια των ασκήσεων (κυρίως αυτών της συναισθηματικής μνήμης)

<sup>9</sup> Από την άποψη αυτή ο Προυστ συμφωνεί με τον Μέτερλινκ, ο οποίος θεωρούσε τα στοχαστικά άτομα, αυτά που αναπολούν τα παρελθόν, καλή πρώτη ύλη για το θέατρο. Δεν συμφωνίζω με αυτή την άποψη. Προτιμώ τον Σαίξπηρ, ο οποίος σκεπτόταν εντελώς το αντίθετο. Το έργο του Μέτερλινκ είναι καλό για τη θεωρία, αλλά τα έργα του Σαίξπηρ γεμίζουν τα θέατρα! (σ.τ.Σ)

ίσως μπορέσει να ξαναβρεί τον χαμένο χρόνο και να ταξινομήσει υποκειμενικά την εμπειρία του χαρακτήρα που υποδύεται. Ωστόσο, ο ηθοποιός διστρέχει τον κίνδυνο να απομακρυνθεί από τη ζωντανή εμπειρία, δηλαδή τη σκηνή και τις συγκρούσεις με τους άλλους χαρακτήρες που στο θέατρο πρέπει να παρουσιάζονται σε ενεστώτα χρόνο και όχι ως οναμνήσεις από το παρελθόν.

Στο Teatro de Arena δούλεψα με έναν ηθοποιό ο οποίος είχε τόσο πλούσια φαντασία που φανταζόταν πώς έπρεπε να είναι οι άλλοι ήρωες πάνω στο σανίδι τους συμπεριφερόταν όπως αυτός τους έβλεπε και όχι όπως του παρουσιάζονταν. Αυτή η υπερτροφία της υποκειμενικότητας ήταν ιδιαιτέρως αισθητή στους ηθοποιούς που προέρχονταν από το Actor's Studio. Δεν σταματούσαν να σκέφτονται και φαντάζονταν τόσο πολλά πράγματα για κάθε φράση, για κάθε λέξη, «καλημέρα, τι κάνεις», που η ερμηνεία τους ήταν απόλυτα αργή, διανοημένη με πρόξεις και ενέργειες παρόλητες και δευτερεύουσες. Κανένας δεν οπαντούσε σε μία ερώτηση, χωρίς προηγουμένως να κοιτάει το σώμα του, να ξύσει το κεφάλι του, να πάρει μια βαθιά ανάσα, να βήξει ελαφρώς, να στρίψει τον λαιμό του, να λασκοκοιτάξει, να σουφρώσει τα φρύδια του και τελικό να οπαντήσει ναι ή όχι.

Αυτός ο τύπος της υπερφορτωμένης με προθέσεις ερμηνείας κατέληγε μάλιστα, σε ακραίες περιπτώσεις, να αλλάξει το στιλ της πορόστασης, η οποία από ρεαλιστική γινόταν εξπρεσιονιστική: ο πραγματικός χρόνος ήταν ο υποκειμενικός χρόνος του ήρωα και όχι ο αντικειμενικός χρόνος της σχέσης μεταξύ των ηρώων. Ο Τσέχωφ πέφτει συχνά «θύμα» κάποιων σκηνοθετών, οι οποίοι δεν αντιλαμβάνονται ότι, όταν ένας ηρώος του θυμάται, το σημαντικό δεν είναι μόνο το πράγμα που θυμάται, αλλά το γεγονός ότι θυμάται εδώ και τώρα, μπροστά σε αυτό ή στο άλλο πρόσωπο. Το θέατρο είναι πάντα εδώ και τώρα, ακόμη και όταν ο ήρωας αρχίζει λέγοντας «θυμάσαι;»

Αν το κατανοήσουμε αυτό, κατανοούμε επίσης πως η δημιουργία του ηθοποιού πρέπει να είναι κατά κύριο λόγο η δημιουργία σχέσεων με τους άλλους ηθοποιούς (πρόσωπα). Στην αρχή της άσκησής μας με τον Στονισλάβσκι, επεξεργαζόμασταν δεξαμενές συναισθημάτων, βοηθές δεξαμενές συναισθημάτων, όμως η ταύτιση με τον ρόλο, η συναισθηματική σχέση ήρωα-θεατή είναι οναπόφευκτο δυναμική, ενέχει κίνηση, ροή. Η κατάχρηση της θεωρίας του Προυστ και της υποκειμενικότητας μπορεί να οδηγήσει στη διάλυση των σχέσεων μεταξύ των ηρώων και στη δημιουργία ονομασμένων δεξαμενών συναισθημάτων. Όμως το ζητούμενο δεν είναι να επιδεικνύ-

ουμε στατικά συναισθήματα, αλλά να δημιουργούμε ποτάμιο σε κίνηση, να προβόλλουμε μια δυναμική. Το θέατρο είναι σύγκρουση, αγώνας, κίνηση, μετατροπή και όχι οπλή επίδειξη ψυχικών καταστάσεων. Είναι ρήμα και όχι ένα οπλό επίθετο.

Με βάση αυτή τη διαπίστωση, αρχίσαμε να δίνουμε μεγαλύτερη αξία στη σύγκρουση ως πηγή της θεατρικότητας, στο *διαλεκτικό συναισθημα*, όπως το ονομάζαμε τότε. Και παρατηρήσαμε πως το διαλεκτικό συναισθημα είναι η εκπομπή αυτού που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε *υπόγειο ρεύμα*.

Εξηγούμε: το ανθρώπινο όντο είναι ικανό να εκπέμπουν πολύ περισσότερα μηνύματα από αυτά που συνειδητά εκπέμπουν. Είναι επίσης ικανό να δεχτούν πολύ περισσότερο μηνύματα από αυτά που πιστεύουν ότι δέχονται. Γι' αυτό η επικοινωνία μεταξύ δύο ανθρώπων μπορεί να γίνει σε δύο επίπεδα: συνειδητό και ασυνειδητό, δηλαδή σε *κύματα* και σε *υπόγειο ρεύματα*, όπως αρίζω την επικοινωνία που συντελείται, χωρίς να περάσει από το συνειδητό κομμάτι του νου.

Συμβοίνει συχνά ένας ηθοποιός να παίζει τον ίδιο ρόλο με τον ίδιο τρόπο σε δύο συνεχείς ποροστάσεις: στη μία οι θεατές μπορεί να ταυτιστούν οπλώς με τον ρόλο, στην άλλη όχι. Ωστόσο, ο ηθοποιός έχει την εντύπωση ότι ερμήνευσε και τις δύο φορές με τον ίδιο τρόπο.

Γιατί συμβοίνει αυτό; Επειδή στη δεύτερη περίπτωση το *υπόγειο ρεύμα* του ηθοποιού μετέδιδε μηνύματα που δεν είχαν τίποτε το κοινό με αυτό που μετέδιδε σε *κύμα*, δηλαδή συνειδητό.

Αυτό που μπορεί να κάνει το μηνύματα-κύμα και το μηνύματα-υπόγειο ρεύμα να ταυτιστούν είναι η συγκέντρωση του ηθοποιού. Ο ηθοποιός δεν πρέπει ποτέ να επιτρέψει στον εαυτό του να μηχανοποιηθεί ή να εκτελεί τις ίδιες ενέργειες στον ουτόματο, είτε το μουλό του είναι στον ρόλο είτε όχι. Η θεατρική ενέργεια (παίζω, ερμηνεύω) συνεπάγεται το οπλότο δόσιμο του ηθοποιού στο έργο του.

## 2.4 ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΔΟΜΗ ΤΗΣ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ

Θα πρέπει τώρα να σας εξηγήσω το καθένα από το στοιχεία της διαλεκτικής ερμηνείας που ακολουθήσαμε στο Teatro de Arena στο Σόο Πάολο.



### Η Βούληση

Η θεμελιώδης ορχή γιο τον ηθοποιό δεν είναι τα «είμαι» του ρόλου ολλά το «θέλω». Δεν πρέπει να ρωτόμε ποιος είναι, αλλά τι θέλει. Η πρώτη ερώτηση μπορεί να οδηγήσει στη δημιουργία στατικών συνοισθημοτικών δεξαμενών, ενώ η δεύτερη είναι κυρίως δυναμική, διαλεκτική, συγκραυσιακή και κατ' συνέπεια θεατρική. Όμως η βούληση που επιλέγει ο ηθοποιός δεν μπορεί να είναι αυθαίρετη· αντιθέτως, πρώτο πρέπει να συγκεκριμενοποιηθεί η ιδέα, να εκφραστεί με λόγια η επιθυμία – εγώ θέλω! Η βούληση δεν είναι η ιδέα, είναι η συγκεκριμενοποίηση της ιδέας. Δεν αρκεί να θέλουμε να είμαστε ευτυχισμένοι με τρόπο αφηρημένο, πρέπει να θέλουμε να δημιουργήσουμε αυτό που θα μας κάνει ευτυχισμένους. Δεν αρκεί να θέλουμε γενικά «την εξουσία και τη δόξα», πρέπει να θέλουμε συγκεκριμένα να σκοτώσουμε τον βασιλιά Ντάνκαν σε δεδομένες και αντικειμενικές συνθήκες. Εξ ου ιδέα=συγκεκριμένη βούληση (σε καθαρισμένες συνθήκες).

Ασκώ κάποιο βούληση σημαίνει ότι επιθυμώ κάτι που θα πρέπει να είναι οπωσδήποτε συγκεκριμένο. Αν ο/η ηθοποιός βγει στη σκηνή με αφηρημένες επιθυμίες για ευτυχία, έρωτα, εξουσία κ.λπ., αυτό δεν θα του/της χρησιμεύσει σε τίποτε. Αντιθέτως, θα πρέπει αυτός/αυτή να θέλει αντικειμενικά να κάνει έρωτα με τον τον/την τάδε, υπό συγκεκριμένες συνθήκες, για να νιώσει ευτυχισμένος/η. Είναι η συγκεκριμενοποίηση, η αντικειμενικότητα του σκοπού που κόνουν τη βούληση θεατρική. Όμως αυτός ο σκοπός και αυτή η βούληση, αν και πρέπει να είναι συγκεκριμένοι, πρέπει συγχρόνως να έχουν μια υπερβατική σημασία. Δεν αρκεί ο Μάκβεθ να θέλει να σκοτώσει τον Ντάνκαν και να κληρονομήσει το αξίωμά του. Η πάλη μεταξύ του Μάκβεθ και των αντιπάλων του δεν περιορίζεται σε ψυχολογική πάλη μεταξύ ανθρώπων οι οποίοι θέλουν να διεκδικήσουν την εξουσία. Ολόκληρο το έργο το διαπερνά μια ανώτερη ιδέα, την οποία οι ήρωες συγκεκριμενοποιούν μέσω της βούλησής τους: ο Ντάνκαν αντιπροσωπεύει τη φεουδορχική νομιμότητα, ο Μάκβεθ την ανερχόμενη οστική τάξη. Ο ένας έχει το δικαίωμα εκ γενετής και ο άλλος το μακιαβελικό δικαίωμα της δικής του αξίας –αυτό που ο Μακιαβέλι ονόμασε *αρετή*. Η κεντρική ιδέα αυτού του έργου είναι η πάλη μεταξύ της αστικής τάξης και του φεουδαρχισμού· οι βουλήσεις των ηρώων συγκεκριμενοποιούν αυτή την κεντρική ιδέα. Συνεπώς η ιδέα της βούλησης, επαναλαμβάνω, δεν είναι αυθαίρετη.

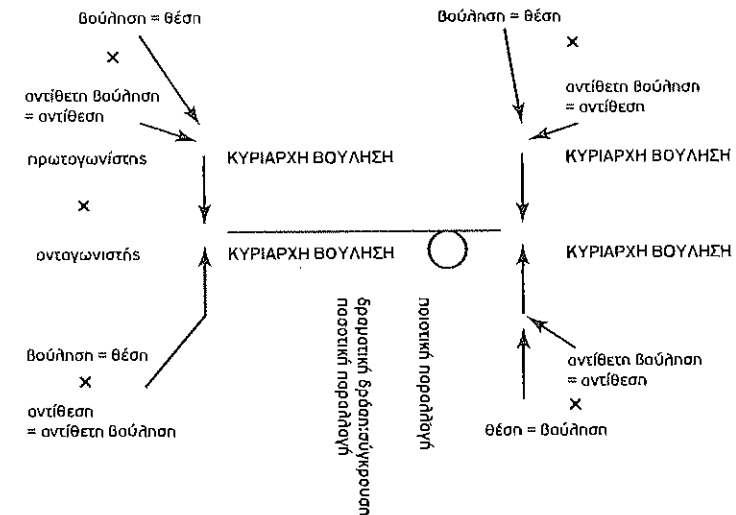
Από την κεντρική ιδέα του έργου απορρέουν οι κεντρικές ιδέες του κάθε

θεατρικού χοροκτήρα. Εν προκειμένω η κεντρική ιδέα του προσώπου της Λαίδης Μάκβεθ, παροδείγματος χάρη, είναι η επιβεβαίωση της ατομικής (αστικής) *αρετής* έναντι των δικαιωμάτων που απορρέουν από την καταγωγή. Η κεντρική ιδέα του θεατρικού χαρακτήρα πρέπει να αντιστοιχεί με τον «κύριο στόχο» του Στονισλάβσκι: ιδέα και βούληση είναι ένα και το αυτό, η πρώτη με αφηρημένη μορφή, η δεύτερη με συγκεκριμένη μορφή.

Αφού επιλέξουμε την κεντρική ιδέα του έργου, πρέπει να την τηρήσουμε πάση θυσία, ώστε οι βουλήσεις όλων να αναπτύσσονται στο πλαίσιο μιας αυστηρής δομής των ιδεών. Αυτή η δομή των ιδεών είναι ο σκελετός. Γι' αυτό πρέπει να ορίσουμε ποια είναι η κεντρική ιδέα του έργου –ή του θεάματος– και, εκκινώντας από αυτή, να καταλήξουμε στις κεντρικές ιδέες του κάθε θεατρικού χαρακτήρα, ώστε αυτές οι κεντρικές ιδέες να αντιπαρατίθενται σε ένα αρμονικό και συγκρουσιακό σύνολο (κεντρική ιδέα = θέση και αντίθεση).

Αν παρατηρήσουμε την εξίσωση: ιδέα = βούληση ως γεννήτρια συναισθήματος, πρέπει να αποδεχτούμε ότι δεν είναι όλες οι ιδέες θεατρικές. Πιο συγκεκριμένα, θεατρικές είναι όλες οι ιδέες που αποτυπώνονται σε μία κατάσταση και όχι η αφηρημένη έκφρασή τους.

### Βούληση = Θέση



Η ιδέα πως 2 επί 2 κάνουν 4, παραδείγματος χάρη, μπορεί να μην είναι συγκινησιακή. Όμως, αν αποτυπώσουμε αυτή την ιδέα σε μια κατάσταση, δηλαδή αν έχουμε τη συγκεκριμενοποίησή της σε ορισμένες συνθήκες, αν τη μεταφράσουμε με όρους βούλησης, θα μπορούσαμε να φτάσουμε στο συναίσθημα. Αν πρόκειται για ένα παιδί το οποίο προσπαθεί απεγνωσμένο να μάθει τις πρώτες έννοιες της αριθμητικής, η ιδέα πως 2 επί 2 κάνουν 4 μπορεί να είναι συγκινησιακή ακριβώς όπως τη βίωσε ο Αϊνστάιν, όταν με όλη εκείνη τη φοβερή του δίψα για γνώση, ανακάλυψε έκπληκτος τον τύπο της μετατροπής της ύλης σε ενέργεια ( $E=mc^2$ ), στέφοντας έτσι με επιτυχία συγκεκριμένα μια ολόκληρη επιστημονική έρευνα αφηρημένη.

Εν κατακλείδι: κάθε ιδέα, όσο αφηρημένη κι αν είναι, μπορεί να είναι θεατρική στο μέτρο που παρουσιάζεται με τη συγκεκριμένη μορφή της, υπό ορισμένες συνθήκες, με όρους βούλησης. Εξ ου η σχέση που διαμορφώνεται:

ιδέα = βούληση = συναίσθημα = θεατρική μορφή

Δηλαδή η αφηρημένη ιδέα που μετατρέπεται σε συγκεκριμένη βούληση υπό καθορισμένες συνθήκες θα προκαλέσει στον ηθοποιό το συναίσθημα, το οποίο αυθόρμητο θα βρει την κατάλληλη θεατρική μορφή, αξιόπιστη και αποτελεσματική για τον θεατή.

Έπονται τα προβλήματα του στίχ και άλλα θέματα. Θα πρέπει να είναι σαφές: η ουσία της θεατρικότητας είναι η σύγκρουση των βουλήσεων. Αυτές οι βουλήσεις πρέπει να είναι υποκειμενικές και αντικειμενικές συγχρόνως. Οι στόχοι τους πρέπει επίσης να είναι υποκειμενικοί και αντικειμενικοί συγχρόνως. Ας δούμε δύο παραδείγματα: ένας αγώνας πυγμαχίας είναι μια σύγκρουση βουλήσεων, διότι οι δύο ανταγωνιστές ξέρουν ακριβώς τι θέλουν, ξέρουν επίσης πώς να το αποκτήσουν και αγωνίζονται γι' αυτό. Όμως ένα μως του μποξ δεν είναι ανογκοστικά θεατρικό. Ένας διάλογος του Πλάτωνα παρουσιάζει επίσης ότομο τα οποία ασκούν έντονο τις βουλήσεις τους: ο σκοπός τους είναι να πείσει ο ένας τον άλλον για τις απόψεις του. Κι εδώ επίσης υπάρχει σύγκρουση βουλήσεων. Όμως κι αυτό δεν είναι θέατρο. Ούτε ο αγώνας της πυγμαχίας ούτε ο διάλογος του Πλάτωνα είναι θέατρο. Γιατί; Επειδή η σύγκρουση στην πρώτη περίπτωση είναι οπακλειστικά αντικειμενική και στη δεύτερη αποκλειστικά υποκειμενική. Και οι δύο ωστόσο περιπτώσεις μπορούν να γίνουν θεατρικές. Παραδείγματος χάρη, ο πυγμαχίας θέλει να νικήσει, για να αποδείξει κάτι σε κάποιον· σε αυτή την περίπτωση το σημαντικό δεν είναι αυτό-καθ'αυτό το χτυπήματα, αλλά η σημασία τους. Το σημαντικό είναι ό,τι υπερβούν τον ίδιο τον αγώνα. Στη δεύτερη περίπτωση, ας πάρουμε

τον διάλογο όπου οι μαθητές επιχειρούν να πείσουν τον Σωκράτη να φύγει και να μη δεχτεί την τιμωρία, τον θάνατό του. Αν νικήσουν τα επιχειρήματα των μαθητών, ο Σωκράτης δεν θα πεθάνει. Αν υπερικήσουν οι λόγιοι που προβάλλει ο Σωκράτης, τότε θα πρέπει να πει το δηλητήριο και να αποδεχτεί τον θάνατο. Σε αυτόν τον διάλογο, τον τόσο φιλοσοφικό, τον τόσο υποκειμενικό, υπάρχει ωστόσο ένα σημαντικό και κεντρικό αντικειμενικό γεγονός: η ζωή του Σωκράτη.

Συνεπώς ένας αγώνας πυγμαχίας όπως και μια φιλοσοφική συζήτηση μπορούν να αποκτήσουν θεατρική διάσταση.

### Αντίθετη βούληση

Κονένο συναίσθημα δεν είναι ούτε αγνό ούτε αναλλοίωτο. Αυτό που παρατηρούμε στην πραγματικότητα είναι ακριβώς το αντίθετο: θέλουμε και δεν θέλουμε, αγαπάμε και δεν αγαπάμε, έχουμε και δεν έχουμε θάρρος. Για να μπορεί ο ηθοποιός να ζει πραγματικά τη σκηνή, πρέπει να ανακαλύψει την αντίθετη βούληση για καθένα από τις βουλήσεις του. Σε μερικές περιπτώσεις είναι προφανές: ο Άμλετ δεν θέλει παρά μόνο ένα πρόγμα, να πάρει εκδίκηση για τον θάνατο του πατέρα του, όμως ταυτόχρονα δεν θέλει να σκοτώσει τον θείο του· θέλει να ζει και θέλει να μη ζει· η βούληση και η αντίθετη βούληση είναι συγκεκριμένες και φανερές στον θεατή. Το ίδιο συμβαίνει και με τον Βρούτο, ο οποίος θέλει να σκοτώσει τον Ιούλιο Καίσαρα, αλλά παλεύει μέσω του με την αντίθετη βούλησή του, την αγάπη που νιώθει για τον ουτακρότορά του. Ο Μάκβεθ θέλει να γίνει βασιλιάς, όμως διστάζει να δολοφονήσει τον φιλαξενούμενό του.

Σε άλλες περιπτώσεις η αντίθετη βούληση δεν είναι το ίδιο προφανής: η Λοίδη Μάκβεθ μοιάζει να έχει μόνο ένα κίνητρο και να είναι αποπληγμένη από εσωτερικές συγκρούσεις, όπως και ο Κάσσιος, όταν προσπαθεί να πείσει τον Βρούτο, ή ο Ιάγος σε σχέση με τον Οθέλλο. Όποια κι αν είναι η συμμετοχή της αντίθετης βούλησης, πρέπει να υπάρχει πάντα και να αναλύεται από τον ηθοποιό σε επίμονες πράξεις, ώστε να μπαρέσει να ζήσει ουσθεντικά τον ρόλο του, να τον εμβοθύνει, να τον κατανοήσει και όχι μόνο να τον εικονογραφήσει.

Αυτό είναι σημαντικό για οποιονδήποτε ρόλο, ακόμη κι αν πρόκειται για έναν μεσαιωνικό άγγελο: πρέπει να μελετηθεί η αντίθετη βούλησή του, η εχθρότητά του απέναντι στον Θεό. Όσο περισσότερο ο ηθοποιός αναπτύσσει

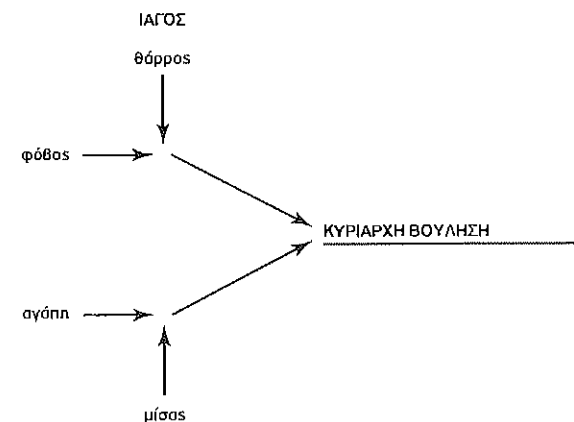
την αντίθετη βούληση τόσο πιο έντονο εμφανίζεται η βούληση. Παροτρύνετε, παραδείγματος χάρη, τον Ρωμαίο και την Ιουλιέτα: δεν θα βρείτε δύο πρόσωπο που να αγαπιούνται περισσότερο, που να έλκονται περισσότερο, που να έχουν την αντίθετη βούληση στον μικρότερο βαθμό· πρόκειται για γνήσια βούληση, γνήσιο έρωτα. Αλλά, ακόμη κι έτσι, αναλύστε σε βάθος τη θεατρικότητα των σκηνών και θα δείτε πως υπάρχει πάντα μια σύγκρουση: σύγκρουση με τους άλλους, σύγκρουση με τον εαυτό τους, σύγκρουση του ενός με τον άλλαν. Ας φέρουμε στο νου μας τη σκηνή του σπυριδίου (Ρωμαίος) με τον κορυδαλλό (Ιουλιέτα): ο κορυδαλλός θέλει να μείνει το σπυρίδι, να αγαπηθούν ακόμα μια φορά, αυτό φοβάται για τη ζωή του, θέλει να φύγει, ο κορυδαλλός κατορθώνει να το πείσει· το σπυρίδι θέλει να μείνει, τώρα είναι ο κορυδαλλός που δεν θέλει πια.

Ας το τονίσω και πάλι: ο ηθοποιός που θα παίξει τον ρόλο του Ρωμαίου, πρέπει φυσικά να ερωτευτεί την Ιουλιέτα, όμως πρέπει και να προσπαθήσει να νιώσει την αντίθετη βούλησή του· η Ιουλιέτα, όσο όμορφη και αξιολότρευτη κι αν είναι, δεν παύει κόποιες φορές να γίνεται κουραστική, εκνευριστική, πεισματάρη. Και η Ιουλιέτα πρέπει να έχει τις ίδιες επιφυλάξεις για τον Ρωμαίο. Και επειδή ακριβώς υπάρχουν αυτές οι αντίθετες βουλήσεις, οι βουλήσεις τους πρέπει να είναι ακόμη πιο δυνατές και ο έρωτάς τους πρέπει να ξεσπάει με ακόμη μεγαλύτερη δύναμη, να συγκλινίζει αυτό τα δύο ανθρώπινα όντα που είναι κομωμένο από σάρκα και οστό, από βουλήσεις και αντίθετες βουλήσεις.

Ο ηθοποιός που χρησιμοποιεί μόνο τη βούληση καταλήγει να φαίνεται ηλίθιος πάνω στη σκηνή. Παραμένει ίδιος και απαρήλλαχτος όλη την ώρα. Αγοπάει, αγοπάει, αγοπάει, αγοπάει, αγοπάει... οι άνθρωποι τον κοιτάζουν και βλέπουν μια ερωτευμένη φάτσο· νέντε λεπτά αργότερα, το ίδιο πρόσωπο· δεύτερη πράξη, πάντα το ίδιο. Ποιος δεν θα σιχαθεί να τον βλέπει; Η εσωτερική σύγκρουση της βούλησης και της αντίθετης βούλησης δημιουργεί μια δυναμική, δημιουργεί τη θεατρικότητα της ερμηνείας, και ο ηθοποιός δεν θα είναι ποτέ ίδιος και απαρήλλαχτος, επειδή θα βρίσκεται σε διορκή κίνηση, θα παρουσιάζει συνεχείς ενολλαγές.

Δεν σημαίνει ότι ονομαζόμαστε μια οντολογική βούληση στον θεατρικό χαρακτήρα. Είναι κάτι πολύ περισσότερο. Παραδείγματος χάρη, δεν αντιτασσάμαστε στη βούληση του Ιάγου να πείσει τον Οθέλλο να σκοτώσει τη Δεισοδομόνα, επειδή φαίνεται ότι θα απακαλυφθεί το σχέδιό του. Όχι, σε κομιά περίπτωση δεν πρόκειται γι' αυτό. Πρέπει να ονομαζόμαστε στην ψυχή

του Ιάγου όλη την αγόπη που νιώθει για τον Οθέλλο, διότι το μίσος του είναι επίσης αγόπη. Έχουμε να κόνουμε με ένα διαλεκτικό συναίσθημα και όχι με δύο αντίθετα συναισθήματα. Αυτό δεν εμποδίζει να υπάρχουν κι άλλα συναισθήματα όπως π.χ. ο φόβος, εκτός από το μίσος (μίσος εναντίον αγόπης). Αλλά, αν όντως υπάρχει ο φόβος, αυτό το συναίσθημα (ο φόβος), αυτή η βούληση για αδράνεια πρέπει επίσης να είναι διαλεκτική· οπότε ορίζουμε την ύπορξη θάρρους, τη βούληση για δράση ως αντίθετη βούληση. Με γραφικούς όρους θα έχουμε το σχήμα 2:



Είναι σημαντικό οι ηθοποιοί να δουλεύουν πάντα τους ρόλους τους με όρους βούλησης και αντίθετης βούλησης· αυτή η εσωτερική σύγκρουση προσδίδει στον ηθοποιό ζωντανία και δυναμικότητα πάνω στη σκηνή, τον κρατά σε συνεχή εσωτερική κίνηση· χωρίς αντίθετη βούληση, ο ηθοποιός θα παραμένει ίδιος και απαρήλλαχτος, στατικός, μη θεατρικός.

### Η υπερισχύουσα βούληση

Από την εσωτερική σύγκρουση μεταξύ της βούλησης και της αντίθετης βούλησης εκδηλώνεται πάντα εξωτερικά μια υπερισχύουσα βούληση, που είναι η βούληση η οποία προκύπτει από τη σύγκρουση με τους υπόλοιπους ήρωες. Οι ηθοποιοί, σφαιρά αναζητήσουν τις βουλήσεις και τις αντίθετες βουλήσεις των ρόλων τους, θα πρέπει να συνθέσουν την υπερισχύουσα βούληση, η οποία είναι το αποτέλεσμα της σύγκρουσης όλων αυτών των

Βουλήσεων. Όταν ένας ηθοποιός αναπτύσσει στον ανώτατο βαθμό τις εσωτερικές Βουλήσεις του, χωρίς να τις εξωτερικεύσει αντικειμενικά, διατρέχει τον κίνδυνο να υποκειμενικοποιήσει υπέρ το δέον τον ρόλο του και να τον κάνει εξωπραγματικό. Όταν ένας ηθοποιός αρκείται στην εσωτερική ζωή του ρόλου του, ξεχνώντας την αντικειμενική πραγματικότητα, όταν η σύγκρουση μεταξύ Βούλησης και αντίθετης Βούλησης είναι γι' αυτόν πιο σημαντική από τη σύγκρουση δύο θεατρικών χαρακτήρων (δηλαδή της υπερισχύουσας Βούλησης του ενός εναντίον της υπερισχύουσας βούλησης του άλλου), στο τέλος ποίζει το πτώμα ενός θεατρικού χαρακτήρα και όχι έναν θεατρικό χαρακτήρα ζωντανό, πραγματικό, πορόντο.

Αυτό που μου φαίνεται πραγματικό θεμελιώδες είναι ο ηθοποιός να έχει τον χρόνο να κάνει πρόβες ξεχωριστό για καθεμία από τις βουλήσεις και αντίθετες - βουλήσεις, για να τις κατανοήσει καλύτερα και να τις αισθανθεί όπως ένας ζωγράφος που διαλέγει πρώτα τα χρώματα και μετά το ονομιγνύει πάνω στον κομβό. Οι βουλήσεις και οι ιδέες στις οποίες οντιστοιχούν, όπως και τα συναισθήματα που γεννούν, είναι τα χρώματα του ηθοποιού. Πρέπει να τις γνωρίσει, να τις αγαπήσει, ώστε να μπορεί έπειτα να τις χρησιμοποιήσει. Γι' αυτό κάναμε τάσες πολλές ασκήσεις *ξεχωριστού κινήτρου, αντίθετης βούλησης, τεχνητού διολεϊμματος, αντίθετης σκέψης, αντίθετων συνθηκών κ.λπ.* Σκοπός των ανωτέρω ασκήσεων ήταν η πραγματοποίηση αυτής της ανάλυσης. Ας μην ξεχνάμε όμως πως σε κάθε στιγμή υπάρχει μια υπερισχύουσα βούληση που επιβόληται, ακόμα κι αν πρόκειται για έναν ήρωα του Τσέχωφ, με ιμπρεσιονιστική διάσταση, φτιαγμένο από χιλιάδες μικρές βουλήσεις και αντίθετες βουλήσεις. Αν δεν ενδυναμώσουμε την υπερισχύουσα βούληση, είναι αδύνατον να δομήσουμε το έργο. Όσο εσωστρεφείς κι αν είναι οι χαρακτήρες, ζουν εξωτερικά. Γι' αυτό η *μεταξύ τους σχέση* είναι θεμελιώδης.

Η υπερισχύουσα βούληση του κάθε ρόλου στις διαφορετικές εκδοχές του ίδιου έργου, στις διαφορετικές αντιλήψεις των διαφορετικών σκηνοθετών θα εξαρτηθεί φυσικά από την κεντρική ιδέα που θα υιοθετηθεί για την κάθε εκδοχή, όμως όλες οι άλλες πιθανές ιδέες μπορούν επίσης να συμπληρωθούν ως συμπληρωματικές βουλήσεις στο πλαίσιο του θεατρικού χαρακτήρα.

Ένα παράδειγμα για να διευκρινίσουμε αυτό το θέμα. Περί τίνος πρόκειται στον Άμλετ; Περί ενός ψυχολογικού οικογενειακού προβλήματος ή ενός πραξικοπήματος; Ποιο είναι η κεντρική ιδέα;

Ο Ernest Jones έγραψε ένα βιβλίο για τον Άμλετ στο οποίο αναλύει την ανικονότητά του να πάρει την απόφαση να σκοτώσει τον Βασιλιά Κλαύδιο. Σύμφωνα με αυτόν, υπάρχει μια τούπιση μεταξύ του Άμλετ και του Οιδίποδο. Ο Άμλετ στο υποσυνείδητό του ήθελε να σκοτώσει τον πατέρα του και να παντρευτεί τη μητέρα του. Όμως κάποιος άλλος είναι αυτός που θα φέρει εις πέρος αυτές τις δύο πράξεις. Ο Άμλετ τουτίζεται με αυτόν τον άντρα, τον Βασιλιά Κλαύδιο. Όταν ανακαλύπτει πως ο Κλαύδιος είναι ο δολοφόνος του πατέρα του, θέλει να τον εκδικηθεί και να τον σκοτώσει. Αλλά πώς να το κάνει; Αυτό ισοδυναμεί με αυτοκτονία. Το καθήκον του υιού να εκδικηθεί τον θάνατο του πατέρα του παλεύει με τον φόβο του να σκοτώσει έναν άντρα με τον οποίον στο υποσυνείδητό του έχει τουτιστεί. Κάθε φορά που παρουσιάζεται η ευκαιρία ο Άμλετ ονοβάλλει την εκτέλεσή του. Όμως προς το τέλος της τραγωδίας, όταν ο Άμλετ αντιλαμβάνεται πως το σπαθί με το οποίο τον πλήγωσε ο Λοέρτης είναι δηλητηριασμένο, πως μοιραία θα πεθάνει, τότε αποφασίζει να σκοτώσει τον Κλαύδιο και το κάνει χωρίς τον παραμικρό διστογμό, επί τόπου, σαν να σκεφτόταν: «Μια και είμαι ήδη νεκρός, θα οφονιστώ εντελώς, σκοτώνοντας σε αυτόν τον άντρα το όλο μου εγώ».

Αλλά μπορούμε επίσης να ονομάσουμε τον Άμλετ υπό το πρίσμα της χώρας και όχι της οικογένειας, επιλέγοντας ως κεντρική ιδέα το πραξικόπημα που σχεδίασε ο Φόρτινμπρας.

Οι δύο κεντρικές ιδέες - και υπάρχουν άπειρες άλλες - είναι εντελώς διαφορετικές. Αυτή που θα επιλεγεί θα καθορίσει τις κεντρικές ιδέες του κάθε θεατρικού χαρακτήρα καθώς και τις υπερισχύουσες βουλήσεις, οι οποίες θα ονοδείξουν έτσι τις άλλες πιθανές ιδέες και βουλήσεις ως αντίθετες βουλήσεις. Η αγάπη του Άμλετ για τη μητέρα του μπορεί κάλλιστα να εμφανιστεί σε μια εκδοχή «πραξικόπημα» του έργου, αντιστοίχως το μίσος του παού για τους κατοπιεστές του -μεταξύ των οποίων ο Κλαύδιος- μπορεί να εμφανιστεί σε μια ψυχαναλυτική εκδοχή. Έχοντας ως οφειηρία την επιλεγείσα κεντρική ιδέα, είναι σημαντικό να καθορίσουμε τις υπερισχύουσες βουλήσεις, υποβιβάζοντας σε δεύτερη μοίρα όλες τις άλλες πιθανές εκδοχές· δεν έχει νόημα να δημιουργήσουμε ένα συνονθύλευμα από ιδέες, βουλήσεις και συναισθήματα.

### Ποσοτική παραλλαγή και ποιοτική παραλλαγή

Αυτή κοθουτή η θεατρική πράξη αποτυπώνει την κίνηση των εσωτερικών

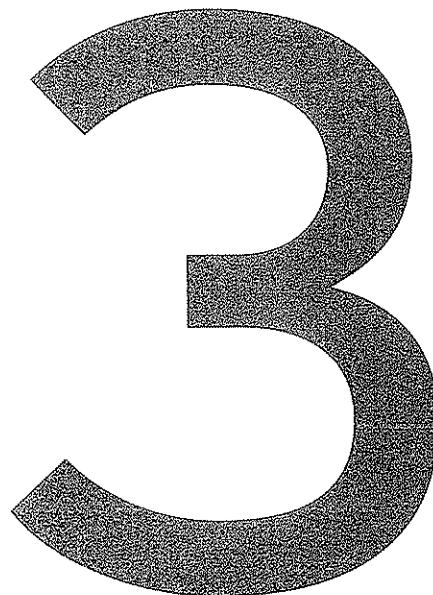
και εξωτερικών συγκρούσεων. Η σύγκρουση είναι θεατρική, αν βρίσκεται σε κίνηση, γι' αυτό ο ηθοποιός πρέπει να απομακρύνεται όσο το δυνατόν περισσότερο βουλητικά και συναισθηματικά από τον τελικό προορισμό του, δηλαδή την κλιμάκωση προς την οποία βαδίζει. Πρέπει να κάνει την αντίθετη προετοιμασία από αυτό που πρόκειται να του συμβεί, ώστε η απόσταση που θα έχει να διονύσει να είναι η μέγιστη δυνατή, το ίδιο και η κίνηση. Για να βρει το θόρρος ο Ιάγος να πει ψέμτο στον Οθέλλο, πρέπει στην αρχή η υπερισχύουσα βούληση να είναι ο φόβος, διότι από αυτόν τον φόβο θα γεννηθεί το θόρρος που σιγά-σιγά θα διοτρανώνεται: έτσι η αντίθετη βούληση (το θόρρος) θα υπερισχύσει. Αυτή η αλλαγή της έντασης, αυτή η ποσοτική ποραλλαγή (όλο και περισσότερο θάρρος, όλο και λιγότερος φόβος) γίνεται ποιοτική (πριν ήταν φόβος, τώρα είναι θάρρος).

Ο Οιδίπαδας στην αρχή του *Βασιλιά Οιδίποδο* είναι ένας ήρωας θριαμβευτής. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι θέλει να σώσει την πόλη του. Μετά από τις αποκολύψεις του Τειρεσία η βούλησή του συξάνεται ποσοτικά μέχρι την κλιμάκωση, οπότε και ανακαλύπτει ότι έχει δολοφονήσει τον ίδιο του τον πατέρα: έτσι φτάνουμε στην ποιοτική ποραλλαγή – τώρα θέλει να αυτοτιμωρηθεί.

Συνοπτικά αυτό ήταν το σχήμα που χρησιμοποίησα με τους ηθοποιούς του Teatro de Arena του Σάο-Πάολο στις βασικές του αρχές: η κεντρική ιδέα του έργου καθαρίζει την κεντρική ιδέα του θεατρικού χαρακτήρα, μεταφρασμένη σε όρους διαλεκτικής βούλησης (βούληση και αντίθετη βούληση) από τη σύγκρουση της βούλησης γεννιέται η δράση (μεταβολή ποσοτική και ποιοτική). Αυτός ήταν, με άλλα λόγια, ο πυρήνας του θεατρικού χαρακτήρα, το «μοτέρ» του.

Η εξήγηση των ασκήσεων, ειδικά αυτών της συναισθηματικής προθέρμανσης, και οι πράξεις με ή χωρίς κείμενο συμπληρώνουν την κατανόηση της μεθόδου που χρησιμοποιήσαμε. Από την άλλη, η βασική μας μέθοδος που πρωτοχρησιμοποιήθηκε στην παράσταση *Arena contra Zumbi* και που χαρακτηρίζεται κυρίως από την κοινωνικοποίηση των θεατρικών χαρακτηρισμών (όλοι οι ηθοποιοί ερμηνεύουν όλους τους ρόλους, καταργώντας έτσι την οικειοποίηση των ρόλων από τους ηθοποιούς) εξηγείται στις ασκήσεις «Προσωπεία και τυπικό» και στη σειρά των «Πικ-νικ». Τα υπάλθοια κεφάλαια, κυρίως αυτά της προθέρμανσης, μπορούν να χρησιμοποιηθούν εξίσου για οποιοδήποτε μέθοδο ή στηλ ερμηνείας.

## Το οπλοστάσιο του Θεάτρου του Καταπιεσμένου



## ΕΙΣΑΓΩΓΗ: ΕΝΑ ΝΕΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΑΣΚΗΣΕΩΝ ΚΑΙ ΠΑΙΧΝΙΔΙΩΝ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΤΟΥ ΚΑΤΑΠΙΣΜΕΝΟΥ

Στην ποιητική του Θεάτρου του Καταπιεσμένου χρησιμοποιούνται πολλές λέξεις που μπορούν υπό άλλες συνθήκες να έχουν διαφορετικό νόημα, ενώ εν προκειμένω έχουν μια συγκεκριμένη σημασία, μια ιδιαίτερη συνεκδοχή. Ως εκ τούτου λέξεις όπως τυπικό, προσωπεία, κατοπίηση κ.λπ. θα εξηγούνται, εφόσον αυτό κρίνεται απαραίτητο.

Στο παρόν βιβλίο χρησιμοποιώ τη λέξη «άσκηση», για να υποδηλώσω κάθε κίνηση σωματική, μυϊκή, αναπνευστική, κινητική, φωνητική που βοηθάει αυτόν που την κάνει να γνωρίσει καλύτερα ή και να αναγνωρίσει το σώμα του, τους μύς του, τα νεύρα του, τις μυϊκές του δομές, τις σχέσεις του με τα άλλα σώματα, τη βαρύτητα καθώς και αντικείμενα, χώρους, διαστάσεις, όγκους, αποστάσεις, βάρη, ταχύτητα και τις σχέσεις μεταξύ αυτών των διαφορετικών δυνάμεων. Οι ασκήσεις έχουν ως στόχο μια καλύτερη γνώση του σώματος, των μηχανισμών του, των στροφών του και των υπερτροφιών του, της ικανότητάς του για αναγέννηση, αναδόμηση, επανευαρμοσύνη. Η άσκηση είναι ένας *σωματικός στοχασμός* πάνω στον εαυτό μας. Μανόλαγας, ενδοστροφή.

Τα παιχνίδια, αντιθέτως, σφοραούν την εκφραστικότητα των σωμάτων ως παμπών και αποδεκτών μηνυμάτων. Τα παιχνίδια είναι ένας διάλογος, απαιτούν συνομιλητή, είναι *εξωστρέφεια*.

Στην πραγματικότητα, τα παιχνίδια και οι ασκήσεις που περιγράφω εδώ είναι προπάντων *παιχνιδο-ασκήσεις*, δεδομένου ότι υπάρχει παλλή άσκηση στα παιχνίδια και πολύ παιχνίδι στις ασκήσεις. Η διαφορά ωστόσο είναι στο σύνολό της διδακτική.

Το οπλοστάσιο που ακολουθεί επιλέχτηκε, ώστε να εξυπηρετεί τους στόχους του Θεάτρου του Καταπιεσμένου. Είναι ασκήσεις και θεατρικά παιχνίδια που μπαρούν –και πιστεύω, πρέπει!– να χρησιμοποιηθούν από όλους όσοι ασχολούνται με το θέατρο, επαγγελματίες ή ερασιτέχνες, είτε πρόκειται για το θέατρο του Καταπιεσμένου είτε όχι! Κατά γενικό κανόνα, ένα μέρος προσαρμόστηκε στις ανάγκες μας (π.χ. τα παιδικά παιχνίδια), ενώ ένα άλλο μέρος επινοήθηκε εμπειρικά μέσα από μια επαγγελματική εμπειρία που υπερβαίνει τα σαράντα χρόνια.

### Οι δύο ενότητες

Ξεκινάμε από το αξίωμα ότι τα ανθρώπινα όν είναι μια ενότητα, ένα αδιαίρετα όλον. Οι επιστήμονες έχουν αποδείξει ότι ο σωματικός και ο ψυχικός μηχανισμός είναι οπωλύτως συνδεδεμένοι. Η δουλειά του Στονισλόβακι όσων αφορά τις σωματικές δράσεις είναι προσανατολισμένη επίσης προς αυτή την κατεύθυνση: ιδέες, συγκινήσεις και εντυπώσεις είναι αδιόρηκτα συνδεδεμένες. Μία σωματική κίνηση είναι μία σκέψη. Μία σκέψη εκφράζεται και σωματικά. Είναι εύκολο να το αντιληφθούμε παρατηρώντας τις πλέον προφανεές περιπτώσεις: η ιδέα του τρώω μπορεί να προκαλέσει σιελόρροιο, η ιδέα του κάνω έρωτα μπορεί να προκαλέσει στύση, η αγόπη μπορεί να προκαλέσει χαμόγελο, το μίσος σκλήρυνση του προσώπου κ.λπ. Τα φαινόμενα είναι λιγότερο εμφανή, όταν πρόκειται για έναν ιδιαίτερο τρόπο βολιωματισ, καθίσματος, κατάποσης, ομιλίας. Ωστόσο, όλες οι ιδέες, όλες οι νοητικές εικόνες, όλες οι συγκινήσεις εκδηλώνονται σωματικά.

Αυτή είναι η πρώτη ενότητα που αφορά τον σωματικό και τον ψυχικό μηχανισμό. Η δεύτερη αφορά τις πέντε αισθήσεις. Αυτές δεν υπάρχουν ξεχωριστά, είναι όλες δεμένες μεταξύ τους. Οι σωματικές δραστηριότητες ενεργοποιούν όλο το σώμα. Αναπνέουμε με όλο το σώμα: με το μπράτσο, με τις γάμπες, με τα πόδια κ.λπ., ακόμη κι αν οι πνεύμονες και το αναπνευστικό μας σύστημα έχουν πρωταρχική σημασία στη διαδικασία αυτή. Τραγουδάμε με όλο το σώμα και όχι μόνο με τις φωνητικές χορδές. Κάνουμε έρωτα με όλο το σώμα και όχι μόνο με τα γεννητικά όργανα.

Το σκάκι είναι ένα πολύ διανοητικό, εγκεφαλικό παιχνίδι. Ωστόσο, οι καλοί παίκτες εμπλέκονται επίσης σωματικά σε μια πορτίδα. Γνωρίζουν ότι ολόκληρο το σώμα σκέφτεται, όχι μόνο το πνεύμα.

### Οι πέντε κατηγορίες παιχνιδιών και ασκήσεων

Στα κεφάλαια που ακολουθούν χωρίσα τις ασκήσεις και τα παιχνίδια σε πέντε διαφορετικές κατηγορίες. Στην πάλη του σώματος με τον κόσμο οι αισθήσεις υποφέρουν, και αρχίζουμε να αισθανόμαστε πολύ λιγότερο αυτό που αγγίζουμε, να αφουγκραζόμαστε πολύ λιγότερο αυτό που ακούμε και να βλέπουμε πολύ λιγότερο αυτό που κοιτάζουμε. Ακούμε, αισθανόμαστε και βλέπουμε σύμφωνα με την εξειδίκευση που έχουμε. Τα σώματα προσαρμόζονται στη δουλειά που πρέπει να κάνουν. Αυτή η προσαρμογή με τη

σειρά της οδηγεί στην ατροφία και την υπερτροφία. Προκειμένου το σώμα να μπορεί να εκπέμψει και να δεχτεί όλο το πιθανό μηνύματα, είναι απαραίτητο να επανενορμωσιαθεί. Έχοντας αυτό τον στόχο κατά να επέλεξα ασκήσεις και παιχνίδια που στοχεύουν στην απόληψη της όποιος εξειδίκευσης.

Στην πρώτη κατηγορία επιζητούμε να μειώσουμε την απόσταση μεταξύ του αισθάνομαι και του αγγίζω· στη δεύτερη, μεταξύ του αφουγκράζομαι και του ακούω· στην τρίτη, προσπαθούμε να αναπτύξουμε τις διάφορες αισθήσεις ταυτόχρονα· στην τέταρτη, προσπαθούμε να βλέπουμε ό,τι κοιτάζουμε. Τελικό, έχουν και οι αισθήσεις μνήμη: στην πέμπτη κατηγορία θα προσπαθήσουμε να την αφυπνίσουμε.

Κανείς δεν πρέπει να ξεκινήσει ή να συνεχίσει κάποια άσκηση, αν έχει κάποια σωματική ενόχληση που θα μπορούσε να επιδεινωθεί με την προσπάθεια όπως, παραδείγματος χάριν, ένα πρόβλημα στη σπονδυλική στήλη. Στο θέατρο του Καταπιεσμένου κανείς δεν είναι υποχρεωμένος να κάνει κάτι που δεν του αρέσει. Και ο καθένας μας πρέπει να ξέρει τι του αρέσει και ως πού φτάνουν οι δυνάμεις του.

### 3.1 ΑΙΣΘΑΝΟΜΑΙ Ο,ΤΙ ΑΓΓΙΖΩ

Ο επερχόμενος θάνατος σκληραίνει το σώμα, αρχίζοντας από τις αρθρώσεις. Ο Τσόπλιν, ο μεγαλύτερος χορευτής, ο μεγαλύτερος μίμος, στα τελευταία χρόνια της ζωής του δεν κατάφερε να αγγίξει τα γόνατά του.

Είναι καλές όλες οι ασκήσεις που διοραούν το σώμα στα διάφορα μέρη του, καθώς και εκείνες που εξασκούν τον εγκεφαλικό έλεγχο σε κάθε μυ και σε κάθε κομμάτι του σώματος: ταρσά, μετατόρσιο, δάχτυλο, κεφάλι, θώρακα, λεκάνη, μπρούς, αριστερά ήμισυ του προσώπου, δεξί κ.λπ.

Καλό θα ήταν να μην αρχίζουν οι ηθοποιοί με σκληρές ή δύσκολες ασκήσεις. Τους συμβουλεύω μάλιστα, πριν ξεκινήσουν μια σειρά ασκήσεων, να κάνουν πως *τεντώνονται όρθιοι*, δηλαδή να κάνουν τις ίδιες ασκήσεις όπως όταν τεντώνεται κανείς στο κρεβάτι, μάλιστα ξυπνάει αλλά σε όρθια στάση.



## Πρώτη σειρά: γενικές ασκήσεις

### 1. Ο σταυρός και ο κύκλος

Αρχίζουμε με την πλέον εύκολη θεωρητικό άσκηση, η οποία όμως εξαιτίας των ψυχολογικών και σωματικών μηχανοποιήσεων αποδεικνύεται ιδιαιτέρως δύσκολη στην πράξη. Αρχίζουμε με αυτή, διότι δεν χρειάζεται καμιά προετοιμασία, οι μη-ηθοποιοί μπορούν να τη δοκιμάσουν χωρίς φόβο. Καθώς τους έχουμε προειδοποιήσει ότι είναι σχεδόν αδύνατο να την πραγματοποιήσουν σωστά, δεν ντρέπονται να οπαύχουν και αισθόνονται ελεύθεροι να πρασποθήσουν.

Τους ζητάμε να διαγράψουν έναν κύκλο με το δεξί χέρι, μεγάλο ή μικρό, όπως μπορούν. Είναι εύκολο, όλος ο κόσμος το κάνει. Στη συνέχεια τους ζητάμε να κάνουν έναν σταυρό με το αριστερό χέρι. Είναι ακόμη πιο εύκολο, όλος ο κόσμος το κατοφέρει. Κοτόπιν τους ζητάμε να κάνουν αυτές τις κινήσεις μαζί. Είναι σχεδόν αδύνατο. Σε μία ομάδα τριόντα στόμων κομιά φορά υπάρχει ένας που τα καταφέρνει· δύο, με δυσκολία· τρεις, αποτελεί ρεκόρ! Το ίδιο συμβαίνει, αν τους ζητήσουμε δύο οποιοσδήποτε διαφορετικές κινήσεις για το κάθε χέρι, εκτός από τον κύκλο και τον σταυρό.

#### Παραλλαγή

Τους ζητάμε να διαγράψουν έναν κύκλο με το δεξί πόδι για ένα λεπτό, είτε καθισμένοι (ευκολότερο) είτε όρθιοι. Ξεχνούν το πόδι, συνεχίζοντας πάντα να διαγράφουν τον κύκλο. Έπειτα τους ζητάμε να γράψουν τα όνομά τους στον αέρα με το δεξί χέρι. Είναι σχεδόν αδύνατο: το πόδι έχει την τάση να ακολουθεί το χέρι και να γράφει και αυτό το όνομα. Για να διευκολύνουμε την άσκηση, προσπαθούμε να κάνουμε τον κύκλο με το αριστερό πόδι και να γράψουμε με το δεξί χέρι. Είναι πιο εύκολο, μερικές φορές κάποιος το καταφέρνουν.

### 2. Κολομβιανός υπνωτισμός

Ένας ηθοποιός σπλώνει το χέρι του είκοσι με σαράντα εκατοστά μακρύτερα από το πρόσωπο ενός άλλου, ο οποίος σαν να είναι υπνωτισμένος πρέπει διαρκώς να κροτάει το πρόσωπό του στην ίδια απόσταση από τα χέρια του υπνωτιστή: το μαλλιά και τα δάχτυλα στο ίδιο ύψος με τα οκροδάχτυλα του

άλλου, το πηγούνι λίγο-πολύ πορόληλο με τον κορμό. Ο υπνωτιστής επιδιέχεται σε μία ολλανδική χειρονομία, κάθετες και κυκλικές, από πάνω προς τα κάτω, προς το αριστερό και προς το δεξιό, ενώ ο σύντροφός του πρέπει να συστρέφει έτσι το σώμα του, ώστε να διορθωθεί πάντα η ίδια ισορροπία και η ίδια απόσταση ονόμως στο πρόσωπο και στο χέρι. Το χέρι που υπνωτίζεται μπορεί να αλλοξεί θέση, ώστε να υποχρεώσει, ποροδείγματος χάριν, τον υπνωτισμένο ηθοποιό να περάσει ανάμεσα από το πόδια του υπνωτιστή. Τα χέρια του υπνωτιστή δεν πρέπει να κάνουν κινήσεις τόσο γρήγορες που να μην μπορεί ο άλλος να τις ακολουθήσει. Ο υπνωτιστής πρέπει να βοηθεί τον συμπαίκτη του να κάνει όλες αυτές τις αστείες, γελοίες, άβαλες κινήσεις. Ο ηθοποιός καλείται έτσι να θέσει σε κίνηση μια σειρά μυϊκές δομές που χρησιμοποιούνται ελάχιστα και να συνειδητοποιήσει αυτές που χρησιμοποιούνται περισσότερο. Ο ηθοποιός καλείται να χρησιμοποιήσει μερικούς «ξεχασμένους» μυς του σώματός του. Μετά από λίγο λεπτό, υπνωτιστής και ηθοποιός αλλοζούν ρόλους. Λίγο οργότερο υπνωτίζονται αμοιβαία: και οι δύο σπλώνουν το δεξί χέρι και υποκούν ο ένας στο χέρι του άλλου.

#### Παραλλαγή

Υπνωτισμός με τα δύο χέρια. Ίδια άσκηση, όμως ο ηθοποιός κατευθύνει αυτή τη φορά δύο από τους συναδέλφους του, έναν με κάθε χέρι. Ο ορχηγός δεν πρέπει να σταματήσει να χειρονομεί – η άσκηση είναι προς όφελος και του ίδιου. Μπορεί να σταυρώσει το χέρια του και να υποχρεώσει έναν ηθοποιό να περάσει κάτω από τον άλλον (προσέχοντας να μην τον αγγίξει). Κάθε σώμα πρέπει να βρει τη δική του ισορροπία, χωρίς να στηριχτεί πάνω στο άλλο. Ο ορχηγός δεν πρέπει να κάνει υπερβολικά βίαιες κινήσεις, δεν είναι εχθρός αλλά σύμμαχος, ακόμη κι αν προσπαθεί συνεχώς να κάνει τους συμπαίκτες του να χάσουν την ισορροπία τους. Μετά αλλοζούμε ρόλους, ώστε και οι τρεις ηθοποιοί να αποκτήσουν την εμπειρία του υπνωτιστή. Ύστερα από λίγο λεπτό οι τρεις ηθοποιοί, σε τρίγωνο, υπνωτίζουν οι μεν τους δε, σπλώνοντας στα δεξιά τους το δεξί τους χέρι και υπακούντας στο δεξί χέρι του άλλου που βρίσκεται στα αριστερά τους.

#### Παραλλαγή

Υπνωτισμός με τα χέρια και τα πόδια. Όπως και οι προηγούμενες ασκήσεις, αλλά με τέσσερις ηθοποιούς, έναν για το κάθε πόδι και το κάθε χέρι



του αρχηγού, ο οποίος μπορεί να κόνει οποιαδήποτε κίνηση, ακόμη και να χορέψει, να στουρώσει τα χέρια του, να κυλιστεί στο έδαφος, να πηδήξει κ.λπ. Οι ηθοποιοί οι οποίοι ακολουθούν τα πόδια πρέπει να ακολουθούν μόνο το μεγάλο δάκτυλο του ποδιού.

### Παραλλαγή

Υπνωτισμός με οποιοδήποτε μέρος του σώματος. Σε αυτή την παραλλαγή ένας ηθοποιός πηγαίνει στο κέντρο και αρχίζει να συστρέφει όλο του το σώμα, καιτάζοντας μόνο προς μία κατεύθυνση. Οι άλλοι κάνουν κύκλο γύρω του. Ο πρώτος εθελοντής πλησιάζει και αφήνεται να υπνωτιστεί από ένα μέρος του σώματος του αρχηγού (του ηθοποιού που είναι στο κέντρο). Στη συνέχεια πρέπει να ακολουθήσει όλες τις κινήσεις του συγκεκριμένου μέρους του σώματος: αυτί, μύτη, πλάτη, γλουτός, πόδι, όποιο κι αν είναι αυτό. Έπειτα ένας δεύτερος ηθοποιός πλησιάζει και κάνει το ίδιο, επιλέγοντας οποιοδήποτε μέρος του σώματος του ενός εκ των δύο που ήδη βρίσκονται στη σκηνή. Ένας τρίτος ηθοποιός επιλέγει ένα μέρος του σώματος αυτών που βρίσκονται στη μέση, μέχρις ότου όλοι οι ηθοποιοί υπνωτιστούν από ένα μέρος του σώματος των άλλων. Εκείνη τη στιγμή ο πρώτος ηθοποιός μπορεί να κάνει μία ή περισσότερες περιστροφές με το σώμα του, αργά, μιας και η ομάδα θα υπερβόλλει τις κινήσεις του επαναλαμβανόντός της, λόγω της απόστασης που τους χωρίζει από το κέντρο του κύκλου. Έπειτα, αν ο χώρος είναι αρκετό μεγάλος, μπορούμε να ζητήσουμε από όλους να απομακρυνθούν από το μέρος του σώματος το οποίο τους υπνώτισε ή αντιστρόφως να το πλησιάσουν.

### 3. Η μικρότερη επιφάνεια

Κάθε ηθοποιός μελετά τις στάσεις που επιτρέπουν στο σώμα του να αγγίζει όσο λιγότερο γίνεται το έδαφος, δοκιμάζοντας όλες τις δυνατές παραλλαγές: με τα πόδια και τα χέρια, με ένα πόδι και ένα χέρι στα πρόσωπο, με τη θωρακική κοιλότητα, με την πλάτη, με τους γλουτούς. Πρέπει κάποια στιγμή όλη η επιφάνεια του σώματος να αγγίξει το έδαφος. Η μετάβαση από τη μία στάση στην άλλη πρέπει να γίνεται πολύ αργά, προκειμένου να ενεργοποιηθούν όλοι οι μύες που συμμετέχουν, επιτρέποντας έτσι στον ηθοποιό να παρατηρήσει τον εαυτό του. Ο ηθοποιός πρέπει να αισθανθεί τη δύναμη της

βαρύτητας που τον τραβάει προς το έδαφος, να αισθανθεί, μέσω του βάρους του σώματός του, ότι πρόκειται για μια πάλη ανόμεσα στη μυϊκή του δύναμη και στη βαρύτητα.

Οι κινήσεις που κάνουμε καθημερινά μηχανοποιούν τελικό το σώμα μας. Εδώ προσπαθούμε να το απο-μηχανοποιήσουμε, να το αποδομήσουμε, να το αποσυναρμολογήσουμε. Μετά από λίγα λεπτό ζητούμε από τους ηθοποιούς να κάνουν δυάδες: καθένας πρέπει να αγγίξει το σώμα του άλλου με την ελάχιστη δυνατή επιφάνεια του δικού του σώματος, έχοντας επίσης τη μικρότερη δυνατή επαφή με το έδαφος. Ο ένας πρέπει να βοηθή τον άλλον να ισορροπήσει. Τα δύο σώματα πρέπει να κινούνται αργά και ασταμάτητα, προσπαθώντας κάθε φορά να βρουν μια καινούργια στάση, μια καινούργια φιγούρα, η οποία στη συνέχεια να αντικατασταθεί από διαδοχικές άλλες σε μια συνεχή ροή.

Στη συνέχεια τους ζητούμε να κάνουν τετράδες, πιθανόν και οκτάδες, ίσως και μία μόνον ομάδα που να τους περιλαμβάνει όλους. Αν μπορούμε να δουλέψουμε πάνω σε γρασίδι ή σε μαλακό έδαφος, είναι καλύτερα. Σε αυτή την άσκηση, όπως και σε όλες τις άλλες σωματικές ασκήσεις μυϊκής επικοινωνίας, απαγορεύεται ρητώς η ομιλία. Η επικοινωνία πρέπει να είναι αποκλειστικά μυϊκή ή οπτική, όχι λεκτική. Η ομιλία, ακόμη και χαμηλόφωνη, αναγκάζει τους ηθοποιούς να προσέχουν τις λέξεις και όχι τις εικόνες ή την εποφή των σωμάτων τους. Δεν πρέπει επίσης να προσπαθούν να κάνουν κατορθώματα, ηρωισμούς, να προσπαθούν να ξεχωρίσουν από τους άλλους ξεπερνώντας τους ή να ριψακινδυνεύουν. Στο μέτρο του δυνατού, πρέπει να κάνει κανείς ό, τι μπορεί, χωρίς να ανογκάζει τους συναδέλφους του να τον μιμηθούν ή να τους πιέζει με οποιονδήποτε τρόπο.

### 4. Σπρώχνει ο ένας τον άλλον

Η άσκηση αυτή είναι πολύ σημαντική, κυρίως γιατί δείχνει πώς πρέπει να εκφράζεται σωματικά η *μαιευτική* δράση του ηθοποιού κατά τη διάρκεια μιας παράστασης του Θεάτρου-Φόρουμ. Μας δείχνει πώς γίνεται να χρησιμοποιούμε όλες μας τις δυνάμεις και πάλη να μην καταφέρνουμε να νικήσουμε! Συμμετέχουν ζευγάρια που έχουν πάνω-κάτω το ίδιο βάρος και την ίδια δύναμη. Όπως στις παραστάσεις του Θεάτρου-Φόρουμ, οι ηθοποιοί πρέπει να χρησιμοποιούν όλες τις γνώσεις τους, αλλά να προσέχουν να μη ρίξουν

κτώ τους θεοτές-ηθοποιούς· αντιθέτως, να τους ενθαρρύνουν να επινοούν, να δημιουργούν, να ανακαλύπτουν...

Οι ηθοποιοί στέκονται ανά δύο, ο ένας απέναντι στον άλλον, και πιάνονται από τον ώμο. Φανταζόμαστε ότι υπάρχει μια διαχωριστική γραμμή στο έδαφος. Αρχίζουν να σπρώχνονται με όλη τους τη δύναμη. Όταν ο ένας αισθάνεται πως ο αντίπαλός του είναι πιο αδύναμος, μειώνει τη δική του πίεση, ώστε να μην περάσει τη γραμμή, να μη νικήσει. Αν ο άλλος αυξήσει τη δύναμή του, ο πρώτος θα κάνει το ίδιο, ώστε και οι δύο να χρησιμοποιήσουν μαζί όλη τη δύναμη που διοθέτουν.

Στη συνέχεια η ίδια άσκηση γίνεται με δύο ηθοποιούς πλάτη με πλάτη· ύστερο πισινό με πισινό.

Μετά ακολουθεί ο χορός με την πλάτη: δύο ηθοποιοί ακουμπούν πλάτη με πλάτη και χορεύουν χωρίς μουσική. Είναι σημαντικό ο καθένας να προσπαθεί να καταλάβει τον άλλο, τις προθέσεις των κινήσεών του.

Τραμπόλα: οι δύο ηθοποιοί απέναντι ο ένας από τον άλλον, καθισμένοι στο έδαφος. Οι ηθοποιοί κρατιούνται από τους βραχίονες και άχι μόνο από τα χέρια, πράγμα που είναι πολύ πιο δύσκολο. Έχουν το πόδι κολημένο στο έδαφος, πολύ κοντά, αλλά χωρίς να αγγίζονται. Στη συνέχεια ο ένας ανεβαίνει και ο άλλος κατεβαίνει. Όταν ο δεύτερος αρχίζει να ανεβαίνει, ο πρώτος κατεβαίνει, όπως σε μια πραγματική τραμπάλα.

Μπορούν να γίνουν και ομάδες των τεσσάρων, όπου ο καθένας με τη σειρά του ανεβαίνει, ενώ οι άλλοι κόνουν πίσω. Και τέλος με ένα νεύμα του σκηνοθέτη ανεβαίνουν και οι τέσσερις μαζί.

## 5. Πάντα όρθιοι

Ζητάμε από την ομάδα να σχηματίσει έναν κύκλο· όλοι οι ηθοποιοί είναι όρθιοι με το βλέμμα στραμμένο προς το κέντρο. Έπειτα τους ζητάμε να γείρουν προς το κέντρο, χωρίς να λυγίσουν τη μέση ή να κυρτώσουν την πλάτη ή να σηκώσουν τις φτέρνες τους όπως ο πύργος της Πίζας. Τους ζητάμε στη συνέχεια να γείρουν προς το έξω. Έπειτα τους ζητάμε να κάνουν το ίδιο πράγμα προς τα αριστερά και προς τα δεξιά, πάντα χωρίς να λυγίσουν το σώμα τους και χωρίς να σηκώσουν τις φτέρνες τους. Έπειτα τους ζητάμε να διαγράψουν έναν κύκλο στον χώρο με το σώμα τους, να γείρουν προς τα εμπρός, προς τα αριστερά, προς τα πίσω, προς τα δεξιά, προς το κέντρο.

Μετά το ίδιο πράγμα από την ονόποδη: κέντρο, δεξιά, πίσω, αριστερά. Πολλές φορές.

Ζητάμε από έναν εθελοντή να πάει στο κέντρο του κύκλου, να κλείσει το μάτι και να κάνει το ίδιο πράγμα, όμως αυτή τη φορά να οφειθεί να πέσει. Όλοι οι άλλοι πρέπει να τον συγκροτήσουν με το χέριο τους, επιτρέποντάς του να γείρει σχεδόν μέχρι να φτάσει στο έδαφος. Στη συνέχεια πρέπει να τον ξαναβάλουν στο κέντρο, αυτός θα ξαναπέσει προς μια άλλη κοτεύθυνση, ενώ θα πρέπει να τον συγκροτούν τουλάχιστον τρεις από την ομάδα. Στο τέλος, αν θέλουμε, μπορούμε να τον περιφέραμε κυκλικά, περνώντας τον από τα χέρια του ενός στον άλλον, αντί να τον βάζουμε πάντα στο κέντρο.

## Παραλλαγή

Δύο άτομα μόνο και ένας τρίτος στη μέση, ο οποίος αφήνεται να πέσει τότε προς τα εμπρός, τότε προς τα πίσω, ενώ τον κρατούν πάντα οι δύο άλλοι.

## 6. Ο κύκλος με τους κόμπους

Προετοιμαζόμαστε κάνοντας τον ελαστικό κύκλο. Οι ηθοποιοί πιάνονται από τα χέρια και σχηματίζουν έναν κύκλο. Έπειτα απομακρύνονται έως ότου να αγγίζονται ίσα-ίσο μόνο με το δάχτυλά τους, ενώ τα σώματά τους συνεχίζουν να απομακρύνονται όσο γίνεται περισσότερο.

Μετά από λίγη ώρα κάνουν το αντίθετο και συγκεντρώνονται όλοι στο κέντρο, προσπαθώντας να καταλάβουν όσο λιγότερο χώρο γίνεται.

Αυτός ο κύκλος μπορεί να συνδυαστεί με μια φωνητική άσκηση: οι ηθοποιοί παράγουν ήχους που εκφράζουν την επιθυμία τους να αγγιχτούν, ενόσω απομακρύνονται, και στη συνέχεια την επιθυμία τους να απομακρυνθούν, ενόσω αγγίζονται.

Σχηματίζουν ξανά τον κύκλο πιασμένοι χέρι-χέρι. Δεν πρέπει να αλλάξουν τον τρόπο με τον οποίον πιάνονται από τα χέρια καθ' όλη τη διάρκεια της άσκησης. Ένας από τους ηθοποιούς αρχίζει να προχωράει, σπρώχνοντας τους άλλους (πάντα οργά, χωρίς βία, ελοφρά), περνώντας πάνω ή κάτω από τα χέρια των ηθοποιών που είναι μπροστά του, στον να δένεται κόμπος· στη συνέχεια ένας δεύτερος ηθοποιός κάνει το ίδιο, στη συνέχεια ένας άλλος

και μετά δύο ή τρεις συγχρόνως, από πάνω και από κάτω, μέχρις ότου όλοι τους φτάνουν να σχηματίζουν όλους τους πιθανούς κόμπους και κανένας δεν μπορεί πιο να κουνηθεί. Μετά, πολύ οργά και χωρίς βία, σιωπηλά, χωρίς λόγιο, θα προσποθήσουν να επιστρέψουν στην ορχική στόση.

#### Παραλλαγή

Κάνουμε το ίδιο πρόγραμμα με κλειστά μάτια. Σε αυτή την περίπτωση πρέπει να το κάνουμε ακόμη πιο οργά, ώστε να αποφύγουμε το χτυπήματα.

#### Παραλλαγή

Σε μία γραμμή αντί για κύκλο. Η παραλλαγή αυτή ονομάζεται απόγκος.

#### Παραλλαγή

Οι ηθοποιοί στέκονται ο ένας δίπλα στον άλλο, σκλώνουν τα μπράτσα όλα μαζί, δίνουν τα χέρια και ο καθένας τους σφίγγει το χέριο των διπλώνων του. Στη συνέχεια απομοκρύνονται και προσπαθούν να δημιουργήσουν έναν κύκλο, χωρίς ποτέ να αφήσουν τα χέρια τους και χωρίς να αλλάξουν τον τρόπο με τον οποίο πιάνουν τα χέρια των άλλων.

### 7. Ο ελληνικός κύκλος: ο ηθοποιός ως υποκείμενο

Ένας ηθοποιός στο κέντρο αρχίζει να κάνει μια κίνηση και όλοι οι άλλοι γύρω του πρέπει να τον βοηθήσουν να ολοκληρώσει αυτή την κίνηση. Παραδείγματος χάρη: αν αυτός σκλώνει το ένα πόδι, ένας άλλος βάζει το γόνατό του κάτω από αυτό το πόδι, ώστε να τον στηρίξει. Ο πρωταγωνιστής κάνει ό, τι θέλει και οι άλλοι τον βοηθούν να σκωθεί, να κυλιστεί, να ξαπλώσει, να σκαρφαλώσει κ.λπ. Ο πρωταγωνιστής πρέπει πάντα να κινείται αργά, ώστε να αφήνει στους άλλους τον χρόνο να ανακαλύψουν τις προθέσεις του, μόνο με το βλέμμα. Για να τις καταλάβουν ευκολότερα, οι ηθοποιοί μπορούν να αγγίζουν οποιοδήποτε μέρος του σώματος του πρωταγωνιστή και να ερμηνεύουν τα μυϊκά μηνύματα. Ο πρωταγωνιστής δεν πρέπει να χειραγωγείται: αυτός και μόνον αυτός αποφασίζει για τις κινήσεις του. Αν θέλουμε, μπορούμε να σχηματίσουμε συγχρόνως δύο ή περισσότερες ομάδες και, μετά από μερικό λεπτό, να ζητήσουμε από τους πρωταγωνιστές να οηλόξουν ομάδα

και όχι από την ομάδα να αλλάξει πρωταγωνιστή. Οι ηρωταγωνιστές είναι πάντα τα υποκείμενα. Η άσκηση τελειώνει, όταν ο πρωταγωνιστής επονέρχεται μαλακά στο έδαφος. Μια φορά στην Ιταλία είπα «Στοπ!» και οι ηθοποιοί όφησαν τον πρωταγωνιστή να πέσει κάτω. Αυτό είναι σοβαρό λάθος.

### 8. Ο ηθοποιός-αντικείμενο

Υπάρχουν δύο τρόποι να αρχίσουμε αυτή την άσκηση:

α) Ο πρωταγωνιστής ανεβοίνει σε ένα τραπέζι και οφίνεται να πέσει με την πλάτη στα χέρια οκτώ ηθοποιών, οι οποίοι στέκονται σε δύο σειρές ανά τέσσερις, ο ένας απέναντι από τον άλλο, με το μπράτσα απλωμένα και ελαφρώς λυγισμένα, με τους βραχιόνες πλεγμένους, με τις παλάμες προς τα πάνω, έταιμοι να σκώσουν το βάρος –δεν ξεχνάμε να βγάλλουμε βραχιόλια, ρολόγια, δαχτυλίδια κ.λπ.

β) Ο ηθοποιός παίρνει φόρα και πέφτει στα χέρια των οκτώ ηθοποιών. Προτού ηηδήξει, φωνάζει παλύ δυνατά. Μάλις οκούν τη φωνή του, οι ηθοποιοί απλώνουν τα χέρια τους και πιάνονται καλά με τους απέναντι, σχηματίζοντας ένα δίχτυ.

Και στις δύο περιπτώσεις, ο ηθοποιός παραμένει ξαπλωμένος πάνω σε τέσσερα ζευγάρια χέρια που τον κρατάνε. Ένας επιηλέον ηθοποιός κρατάει τα χέρια του και ένας άλλος τα πόδια του. Πετούν τον πρωταγωνιστή στον αέρα τρεις φορές, έχοντας το μπράτσα τεντωμένα. Με τον πρωταγωνιστή γυρισμένο με την καιλιά προς το έδαφος (είναι επικίνδυνο να είναι με την καιλιά προς το ταβάνι), οι οκτώ ηθοποιοί τον πετάνε ψηλά, γανατίζουν και τον ξαναπιάνουν, όταν πέφτει. Μετά τον ξαπλώνουν καταγής και όλοι μαζί αρχίζουν να του κάνουν ένα ομοιόμορφο μασάζ με τα δύο χέρια, τα οποία πρέπει να κινούνται προς τα αριστερά και προς το δεξιά με τέτοιο τρόπο, ώστε όλο το σώμα του πρωταγωνιστή να νιώθει την ίδια ένταση στο άγγιγμα (ούτε χάδι ούτε επιθετικότητα). Στη συνέχεια τον γυρνούν ανάσκελα και επονολαμβάνουν το ίδια μασάζ. Ο ηθοποιός που είναι πάνω από το κεφάλι του τού τρίβει το πρόσωπο, το αυτιά, τη μύτη, το στήθος, τα μολλιά. Αυτός που είναι στα πόδια του τα πόδιο. Κατά τη διάρκεια αυτής της άσκησης, οι ηθοποιοί πρέπει να παράγουν έναν ομοιόμορφο ήχο όπως ακριβώς και το μασάζ.

### 9. Σηκώνω κάποιον από μια καρέκλα

Ένας ηθοποιός κάθεται σε μια καρέκλα. Οι άλλοι γύρω του προσπαθούν με όλη τους τη δύναμη να κρατήσουν το σώμα του πάνω στην καρέκλα, ενώ αυτός προσπαθεί να σηκωθεί. Σε μία δεδομένη στιγμή ο σκηνοθέτης φωνάζει «Τώρα!» και όλοι την ίδια στιγμή αντιστρέφουν την κίνηση και τον πετάνε στον αέρα.

#### Παραλλαγή

Οι ηθοποιοί σε ζευγάρι. Η Α πασχίζει να σηκώσει το δεξί της μπρόστο, χωρίς να το λυγίσει. Ο Β προσπαθεί με όλη του τη δύναμη να μην το αφήσει να σηκωθεί. Ύστερα από ένα-δύο λεπτά ο σκηνοθέτης φωνάζει «Στοπ!» και οι δύο ηθοποιοί παύουν να προσποθούν – αλλά, θαρρείς μαγικά, το μπρόστο της Α, που μέχρι τώρα ήταν υπό πίεση, πετιέται στον αέρα από μόνο του.

### 10. Ισορροπία του σώματος με ένα αντικείμενο

Ποίρνουμε ένα οποιοδήποτε αντικείμενο: ένα μολύβι, μία μπόλο, μία καρέκλα, ένα βιβλίο, ένα τραπέζι, έναν χαρτοφύλακα, ένα κομμάτι χορτί, ένα γραμματόσημο, μια οφίσα, ένα τηλέφωνο, οτιδήποτε. Προσπαθούμε να βρούμε όλες τις σωματικές στάσεις και δομές, για να ισορροπήσουμε το αντικείμενο, χρησιμοποιώντας όλες τις δυνατές σχέσεις ανάμεσα σε αυτό και στο σώμα – κοντό στο σώμα, σε απόσταση, πάνω ή κάτω. Το σημαντικό είναι να μελετήσουμε τις σχέσεις σώμα - αντικείμενο – βαρύτητα.

Μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε τα χέρια, αλλά όσο λιγότερα γίνεται. Μετά από λίγα λεπτά ο επικεφαλής δίνει σήμα να αλλάξουν οι ηθοποιοί αντικείμενα, χωρίς να χρησιμοποιήσουν τα χέρια· σε λίγα λεπτά ξαναλλάζουν· ύστερα ο σκηνοθέτης ζητάει να ξαναπάρουν οι ηθοποιοί τα αρχικά τους αντικείμενα, και ο καθένας αναζητάει το δικό του, δίνοντας αυτό που κρατάει στον ηθοποιό που έχει το δικό του, μέχρις ότου και ο τελευταίος ηθοποιός ανακτήσει το αντικείμενό του. Πάντα με το σώμα σε οργή κίνηση, οι ηθοποιοί ξαναβάζουν τα αντικείμενα στις αρχικές τους θέσεις.

### 11. Το μπαλόνι ως προέκταση του σώματος

Ο σκηνοθέτης πετάει δύο, τρία, πολλά μπαλόνια στην κατεύθυνση των ηθοποιών, οι οποίοι πρέπει να τα κρατάνε ψηλά, αγγίζοντάς τα με κάποιο μέρος του σώματός τους, ήες και το σώμα τους είναι μέρος των μπαλονιών που αγγίζουν. Οι ηθοποιοί ενθαρρύνονται να φανταστούν τα σώματά τους σαν μπαλόνιο φουσκωμένα με αέρα, να δουν εαυτούς να αιωρούνται όπως αυτά.

### 12. Τρέξιμο με καρέκλες

Στη σειρά πέντε ή περισσότεροι ηθοποιοί ανεβαίνουν ο καθένας τους σε μία καρέκλα. Μια άδεια καρέκλα είναι η πρώτη στη σειρά. Κάθε ηθοποιός περνάει στην καρέκλα που είναι μπροστά του, αφήνοντας άδεια την τελευταία. Τότε χέρι με χέρι περνούν την τελευταία καρέκλα, αυτή που είναι άδεια, στην πρώτη θέση και συνεχίζουν με την επόμενη καρέκλα, κόνοντας ένα βήμα μπροστά, επαναλαμβάνοντας όλη τη διαδικασία... και ούτω καθεξής, βάζοντας όλη τη σειρά σε κίνηση.

### 13. Ρυθμός με καρέκλες

Πέντε ηθοποιοί, ο καθένας με μια καρέκλα. Καθένας τους δημιουργεί μια εικόνα με την καρέκλα και το σώμα του. Ο αρχηγός αριθμεί τις εικόνες 1,2,3, 4,5. Στη συνέχεια λέει έναν αριθμό ή μία σειρά αριθμών ρυθμικά και οι συμμετέχοντες θα πρέπει να ανοπορόγουν τη στάση που αντιστοιχεί σε αυτόν τον αριθμό.

#### Παραλλαγή

Η ίδια άσκηση χωρίς καρέκλες. Οι ηθοποιοί χρησιμοποιούν μόνο το σώμα τους. Στην παραλλαγή Άμλετ οι ηθοποιοί πρέπει να αναπαραστήσουν εικόνες των χαρακτήρων αυτού του έργου σε μία συγκεκριμένη στιγμή της δράσης. Στο τέλος της άσκησης όλοι πρέπει να έχουν καταλάβει ποιος ερμήνευε ποιον.

**14. Μουσικές καρτέκλες**

Πρόκειται για ένα παλιό γνωστό παιδικό παιχνίδι. Οι καρτέκλες γυρισμένες προς τα έξω σχηματίζουν έναν κύκλο. Υπάρχει πάντα μια καρτέκλα λιγότερη από τους συμμετέχοντες. Οι ηθοποιοί τραγουδούν και χορεύουν στον σκαπό μιας γνωστής μελωδίας, στριφογυρίζοντας γύρω από τις καρτέκλες. Όταν ο διευθυντής φωνάξει «Τώρα!», όλοι πρέπει να καθίσουν. Όποιος μείνει όρθιος βγαίνει από το παιχνίδι και μαζί απασύρεται και μία καρτέκλα. Το παιχνίδι συνεχίζεται, μέχρις ότου ο τελευταίος παίκτης καθίσει στην τελευταία καρτέκλα.

**15. Προσχεδιασμένη κίνηση**

Οι ηθοποιοί έχουν προσχεδιάσει την κίνησή τους, διοχωρίζοντας σαφώς τη στιγμή που σχεδιάζεται η κίνηση από τη στιγμή που εκτελείται. Πρέπει να κάνουν αυτές τις κινήσεις προς όλες τις κατευθύνσεις, σε όλο το επίπεδο, πάνω στα τραπέζια, στις καρτέκλες, στο πάτωμα, στις σκάλες, με τρόπο κανονικό ή ακανόνιστο, χαστικό, όρθιοι, ξαπλωμένοι, γερμένοι, πεσμένοι στο τέσσερα, αλλά πάντα προσχεδιασμένα, διαχωρίζοντας τους δύο χρόνους: σκέφτομαι τι θα κάνω και το κάνω. Το σημαντικό είναι να σκεφτόμαστε το σώμα μας, τους μυς μας, τις μυϊκές δομές μας. Κατ' αυτόν τον τρόπο όλες οι κινήσεις είναι προσχεδιασμένες.

**16. Δυσκολία σε σχέση με το σώμα και το αντικείμενο**

Είμαστε συνηθισμένοι να κάνουμε μηχανικές, ασυνείδητες κινήσεις. Ωστόσο, όλα μπορούν να αλλάξουν, αν συμβεί η παραμικρή μεταβολή στο σώμα μας ή στα αντικείμενα. Αν, παραδείγματος χάριν, ο ηθοποιός έχει ένα χέρι δεμένο στην πλάτη του, πώς θα μπορέσει να στρώσει το τραπέζι; Αν έχει μόνο ένα μάτι (το άλλο κλεισμένο) ή μόνο ένα πόδι (το άλλο δεμένο)· αν δεν μπορεί να προχωρήσει μπροστά και μπορεί μόνο να πάει πίσω ή στο πλάι· αν το δόχτυλό του γίνουν άκομπτα, πώς θα μπορέσει να ντυθεί ή να χαϊδέψει κάποιον; Όλες οι σωματικές μεταβολές προκαλούν πάραυτα αύξηση της ευαισθησίας.

**17. Διάρθρωση της κίνησης**

Μία συνεχής κίνηση (παραδείγματος χάριν, βαδίζω) χωρίζεται σε επιμέρους κινήσεις: πρώτα απλώνω τα ένα πόδι, το ακουμπώ στο έδαφος, διάλειμμα· ύστερα το άλλο πόδι, διάλειμμα... και ούτω καθεξής.

**18. Αποσυντονισμός συντονισμένων κινήσεων**

Ο συντονισμός των κινήσεων σκληραίνει τους μυς και καθορίζει το σωματικό προσώπείο. Στην άσκηση αυτή ο ηθοποιός μελετά τις κινήσεις του, αποσυντονίζοντάς τις: περπατά δίνοντας διαφορετικό ρυθμό στο κάθε πόδι, τα μπράτσα του κινούνται σαν εξαρθρωμένα εκτός χρόνου. Τρώει χωρίς να συγχρονίζει την κίνηση του χεριού με το όνοιγμα του στόματός του και ούτω καθεξής.

**19. Μέγιστος κύκλος και ελάχιστος κύκλος**

Οι ηθοποιοί δίνουν τα χέρια σε κύκλο και προσπαθούν να τον κάνουν να καταλάβει τον μέγιστο δυνατό χώρο, ύστερα τον ελάχιστο, τον μέγιστο, τον ελάχιστο...

**Δεύτερη σειρά: τα βαδίσματα**

Μεταξύ όλων των μηχανοποιήσεων, ο τρόπος βαδίσματος είναι ίσως η πιο συχνή. Είναι αλήθεια ότι έχουμε έναν προσωπικό τρόπο βαδίσματος, πολύ ιδιαίτερο για τον καθένο μας, πάντα τον ίδιο, δηλαδή μηχανοποιημένο. Είναι επίσης αλήθεια ότι προσαρμόζουμε το βάδισμά μας στο μέρος όπου βρισκόμαστε. Παραδείγματος χάριν, το μετρό του Παρισιού με τους μακριούς διαδρόμους του μας κάνει να επιταχύνουμε το βήμα μας. Αντιθέτως, ορισμένοι δρόμοι μας κάνουν να βαδίζουμε πιο αργά. Παραδείγματος χάριν, αλλιώς βαδίζω στην Ιπανέμα κι αλλιώς στο Καρτιέ Λοτέν του Παρισιού ή στο Σόχο του Λονδίνου, στους κεντρικούς δρόμους του Σάο Πάολο ή στις ερημιές του Μίνας Ζεράις.

Η αλληγογή του τρόπου βοδίσματος ενεργοποιεί ορισμένες μυϊκές δομές που χρησιμοποιούμε ελάχιστο και μας κάνει να συνειδητοποιούμε περισσότερο το σώμα μας και τις δυνατότητές του.

Προτείνονται παρακάτω ως ασκήσεις ορισμένες δυνατές αλλαγές.

### 1. Τρέξιμο σε αργή κίνηση

Σε αυτή την άσκηση κερδίζει αυτός που φτάνει τελευταίος. Από τη στιγμή που θα αρχίσουν να τρέχουν, οι ηθοποιοί δεν μπορούν να σταματήσουν στιγμή και οι κινήσεις τους θα πρέπει να εκτελούνται όσο πιο αργά γίνεται. Κάθε δρομέας θα πρέπει να ανοίγει τον δισκελιισμό του όσο το δυνατόν περισσότερο σε κάθε βήμα. Για να περνά το ένα πόδι μπροστά από το άλλο, πρέπει να σηκώνεται τουλάχιστον ως το γόνατο. Είναι σημαντικό ο ηθοποιός, προχωρώντας, να τεντώνει καλά το σώμα του, έτσι ώστε το πόδι να διορθώσει την ισορροπία, οπότε με κάθε εκατοστό που καλύπτει θα οργανώνεται ενστικτωδώς μία νέα μυϊκή δομή, που θα ενεργοποιεί ορισμένους νευκωμένους μυς. Όταν το πόδι πατάει στο έδαφος, πρέπει να ακούγεται ο θόρυβος. Τότε θα σηκώνεται αμέσως το άλλο πόδι. Αυτή η άσκηση που απαιτεί μεγάλη ισορροπία ενεργοποιεί όλους τους μυς του σώματος. Άλλος κανόνας: τα δύο πόδια δεν μπορούν ποτέ να πατούν στο έδαφος την ίδια στιγμή. Μόλις κατεβαίνει το δεξί πόδι, πρέπει να σηκώνεται το αριστερό και το αντίστροφο. Μόνο ένα πόδι πρέπει να στηρίζεται στο έδαφος.

### 2. Ορθή γωνία

Οι ηθοποιοί κάθονται στο έδαφος με τα χέρια οπλωμένα παράλληλα στο πάτωμα, τα πόδια τεντωμένα μπροστά και την πλάτη σκληρή. Αρχίζουν να μετακινούνται με τους γλουτούς πρώτα δεξιά, ύστερο αριστερά σαν να ήταν πόδια. Το «άναιγμα» του κάθε βήματος πρέπει να είναι όσο το δυνατόν μεγαλύτερο, αλλά δεν είναι ανάγκη να προχωρούν γρήγορα, δεν πρόκειται για τρέξιμο. Αφού διανύσουν κάποιο απόσταση, πρέπει να επιστρέψουν βοδίζοντας πάνω στο χνάριά τους, πάντα με τους γλουτούς. Τα πόδια και το χέρι πρέπει να παραμείνουν τεντωμένα. Η πλάτη δεν πρέπει να κυρτώνει αλλά να σχηματίζει ορθή γωνία με τα χέρια και το πόδια.

### 3. Ο κόβουρας

Τα δυο χέρια και τα δυο πόδια στο πάτωμα. Βοδίζουμε σαν τον κόβουρα, μια αριστερό και μια δεξιά. Ποτέ μπροστά ή πίσω.

### 4. Σταυρωμένα πόδια

Όρθιοι, δίπλο-δίπλο, δύο ηθοποιοί σφιχταγκολιάζονται και σταυρώνουν τα πόδια τους, το δεξί του ενός με το αριστερό του άλλου, σηκώνοντάς τα, για να μην οκουμπούν στο έδαφος. Ύστερα ξεκινούν να βοδίζουν και ο καθένας τους πρέπει να θεωρεί το πόδι του άλλου δικό του. Προσοχή! Πρέπει να βοδίζουμε και όχι να πηδάμε. Το πόδι (ο ηθοποιός) δεν βοηθάει, είναι ο άλλος, ο ουμπαίκτης του, που πρέπει να κάνει όλη την προσπάθεια.

### 5. Ο πίθηκος

Ο ηθοποιός βοδίζει μπροστά με το χέρι να αγγίζουν πάντα το έδαφος, το κεφάλι οκυφτό, οχεδόν παράλληλο με το έδαφος. Σαν τους πιθήκους...

### 6. Βάδισμα με τα τέσσερα

Ο ηθοποιός βοδίζει με τα τέσσερα μπρος και πίσω.

### 7. Βάδισμα καμήλας

Ένας ηθοποιός στα τέσσερα. Το δεξί πόδι συγχρονίζεται με το δεξί χέρι, το αριστερό πόδι με το αριστερό χέρι, ώστε να κινείται προς τα εμπρός πρώτα ολόκληρη η δεξιά πλευρά κι έπειτα ολόκληρη η αριστερή.

### 8. Βάδισμα ελέφαντα

Όπως η προηγούμενη άσκηση, αλλά τώρα το δεξί πόδι συγχρονίζεται με το αριστερό χέρι, το αριστερό πόδι με το δεξί χέρι. Έτσι βοδίζει ο ελέφαντας.

**9. Βάδισμα καγκουρό**

Ο ηθοποιός σκύβει και πιάνει τους αστραγάλους του. Προχωράει εμπρός πηδώντας σαν καγκουρό.

**10. Γερμένοι οι μεν πάνω στους δε**

Δύο ηθοποιοί πλάι-πλάι ογγίζουν τους ώμους (αριστερός ώμος του ενός με τον δεξί ώμο του άλλου) και προσπαθούν να βαδίσουν έτσι γερμένοι, ενώ ο καθένας κρατάει τα πόδια του όσο πιο μακριά γίνεται από τα πόδια του άλλου.

*Παραλλαγή*

Το ίδιο πράγμα, αλλά με δύο ζευγάρια ηθοποιών που γέρνουν ο ένας πάνω στον άλλον, ενώ ο ένας από τους δύο γέρνει στον ώμο του κάθε ηθοποιού που αποτελούσε το αρχικό ζευγάρι.

*Παραλλαγή*

Ένας μικρός κύκλος αποτελούμενος από τέσσερις ηθοποιούς που κρατούν την ισορροπία τους, γέρνοντας τον λαιμό προς εκείναν του συναδέλφου τους απέναντι και προσπαθώντας να κρατούν τα πόδια τους όσο πιο μακριά γίνεται από το κέντρο. Κινούνται σαν τέρας με αχτώ πόδια.

**11. Τρέξιμο στο τσουβάλι**

Με τα πόδια δεμένα ή μέσα σε ένα τσουβάλι. Πηδάνε πρώτα προς τα εμπρός, μετά πίσω, μετά στα πλάι.

**12. Καροτσάκι**

Όπως κάνουν τα παιδιά: ένας ηθοποιός στο έδαφος στηρίζεται πάνω στα χέρια του κι ένας άλλος του πιάνει τα πόδια. Αυτός περπατάει με τα χέρια και ο άλλος τον σπρώχνει σαν να ήταν καροτσάκι.

**13. «Όπως θέλετε»**

Προσπαθούμε να τροποποιήσουμε τον συνηθισμένο μας τρόπο βοδίσματος, συμπεριλαμβανομένου και του ρυθμού, αλλοζώντας πολλές φορές κατά τη διάρκεια της άσκησης.

**Τρίτη σειρά: Μασάζ**

Η λέξη μασάζ δεν είναι η πλέον ενδεδειγμένη ονομασσία γι' αυτή τη σειρά ασκήσεων. Η καλύτερη περιγραφή θα ήταν: ένας πειστικός διάλογος μεταξύ των δακτύλων του ενός και του σώματος του άλλου. Αυτός ο διάλογος πρέπει να γίνεται χωρίς βιαιότητα και χωρίς γαργαλητά, χωρίς επιθετικότητα αλλά ούτε και χάρδια. Προσπαθούμε κυρίως να εντοπίσουμε τις μυϊκές εντάσεις. Είναι ένας διάλογος, μια προσπάθεια να χαλαρώσουμε, να απαλύνουμε τις σκληρύνσεις, τις μυϊκές ογκυλώσεις μέσω επαναλαμβανόμενων κινήσεων, κυκλικών ή σε σχήμα σταυρού, με την άκρη των δακτύλων ή με την παλάμη.

**1. Σε κύκλο**

Οι ηθοποιοί κάθονται σε κύκλο, ο ένας πίσω από τον άλλον. Ο καθένας βάζει το χέρι του στον ώμο του μπροστινού του και προσπαθεί να διατηρήσει αυτή την απόσταση. Με τα μάτια κλειστά όλα ψάχνουν για μερικά λεπτά να βρουν τα αγκυλωμένα σημεία στο σώμα του συναδέλφου τους: στον αυχένα, γύρω από τα αυτιά, στο κεφάλι, στους ώμους, στη σπονδυλική στήλη. Ο σκηνοθέτης ζητάει από όλους να κάνουν μισή στροφή, πάντα με τα μάτια κλειστά, έως ότου όλος ο κύκλος γυρίσει προς την αντίθετη κατεύθυνση. Ξανσρχίζουν για λίγο το μασάζ. Μετά ζητάμε από τον καθένα να ξαπλώσει πάνω σε ουτάν που είναι πίσω του και ο οποίος πρέπει να συνεχίσει το μασάζ του αυτή τη φορά στο πρόσωπο, γύρω από τα μάτια, στη μύτη κ.λπ.

*Παραλλαγή*

Η ίδια άσκηση: οι ηθοποιοί άρθιοι αντικριστά σε δύο σειρές. Τα ζευγάρια κάνουν μασάζ ο ένας στο πρόσωπο του άλλου, όπως και στην προηγούμενη άσκηση.

## 2. Η κίνηση που επιστρέφει

Όπως στην πρώτη άσκηση. Αυτή τη φορά, ένας ηθοποιός που έχουμε ορίσει κάνει μία επαναληπτική κίνηση (ένο ρυθμικό χτύπημα ή ελαφρύ σφίξιμο) πάνω στο σώμα αυτού που βρίσκεται μπροστά του, ο οποίος πρέπει να επαναλάβει ακριβώς το ίδιο πράγμα στο σώμα του μπροστινού του και ούτω καθεξής, μέχρις ότου η κίνηση (π.χ. το ρυθμικό χτύπημα) επιστρέψει σε αυτόν που την έκανε πρώτος. Τότε αυτός αλλάζει την κίνηση ή τον ρυθμό (ή και το δύο).

## 3. Κύματα της θάλασσας

Δύο ηθοποιοί του ίδιου ονοστήματος κάθονται πλάτη με πλάτη. Ο πρώτος βάζει τους γλουτούς του λίγο πιο πάνω από τη γραμμή των γλουτών του δεύτερου και αφήνεται να πέσει πάνω του. Αυτός διπλώνεται στα δύο με τέτοιο τρόπο, ώστε ο συμπαίκτης του να μπορεί να ξαπλώσει πάνω στην πλάτη του. Κοτόπιν κινεί απολά το σώμα του πάνω-κάτω με τέτοιο τρόπο, προσποθώντας να δημιουργήσει στον συμπαίκτη του την εντύπωση ότι πλέει πάνω σε κύματα, χαλαρωμένος, ήρεμος, χωρίς εντάσεις, χωρίς φόβο. Μετά από μερικό λεπτό οι δύο συμπαίκτες αλλάζουν θέση.

### Παραλλαγή

Το ίδιο, με δύο επιπλέον ηθοποιούς για βοήθεια. Η προηγούμενη άσκηση δεν είναι τόσο εύκολη όσο φαίνεται. Το κυριότερο λάθος συνίσταται στο ότι ο πρώτος ηθοποιός βάζει τους γλουτούς του στο ίδιο ύψος με τους γλουτούς του συντρόφου και όχι πιο πάνω. Το δεύτερο λάθος είναι η έλλειψη εμπιστοσύνης, ο φόβος. Για να διευκολύνουμε την κατάσταση, ο ηθοποιός μπορεί να κάνει την ίδια άσκηση με δύο συναδέλφους στο πλάι του, οι οποίοι θα τον βοηθήσουν να ξαπλώσει –ουτά μπορεί να τον καθυστερήσει.

## 4. Κυλιόμενος τόπης

Όλοι ξαπλώνουν ανάσκελα στο πάτωμα. Το πρώτο άτομο έχει τα πόδια τεντωμένα προς το δεξιά, το δεύτερο προς τα αριστερά, ο ένας δίπλα στον άλλον, έτσι ώστε τα κεφάλια να ακουμπάνε, αλλά τα πόδια να είναι προς την αντίθετη κατεύθυνση. Όλοι σηκώνουν τα χέρια. Ένα άτομο ξαπλώνει πάνω

στο υψωμένο χέρι και οι πηγιασμένοι μετακινούν το σώμα του από χέρι σε χέρι σαν να ήταν πάνω σε κυλιόμενο τόπης. Στην άλλη άκρη τον περιμένει ένας συνάδελφός του, τον βοηθάει να σηκωθεί και παίρνει τη θέση του. Η άσκηση ξαναρχίζει, μέχρις ότου όλοι περὸσουν από τον κυλιόμενο τόπης.

### Ιταλική παραλλαγή

Όλοι είναι ξαπλωμένοι στο έδαφος με το κεφάλι τους προς την ίδια κατεύθυνση. Το πρώτο άτομο της σειράς αρχίζει να κυλιέται πάνω στα σώματα των συνοδέλφων του μέχρι να φτάσει στην άλλη άκρη. Μόλις ολοκληρώσει την άσκηση ο πρώτος, παίρνει τη θέση του ο δεύτερος, κοτόπιν ο τρίτος κ.λπ.

### Παραλλαγή (Ένταμ)

Όλοι είναι ξαπλωμένοι ανάσκελα, ο ένας πλάι στον άλλον όπως πριν, με το κεφάλι προς την αντίθετη κατεύθυνση. Αυτή τη φορά αφήνουμε μια μικρή απόσταση μεταξύ των ξαπλωμένων σωμάτων. Ένα άτομο έρχεται και ξαπλώνει πάνω στους τρεις πρώτους, καθέτως, δηλαδή σε ορθή γωνία προς αυτούς. Ο σκηνοθέτης δίνει το σινιάλο και όλοι όσοι είναι ξαπλωμένοι αρχίζουν να κυλάνε προς την ίδια κατεύθυνση (σαν ένα κυλιόμενο χαλί). Αυτός ο οποίος είναι πάνω στο χαλί κινείται επίσης προς την ίδια κατεύθυνση. Ένα δεύτερο άτομο ακολουθεί και ούτω καθεξής.

## 5. Μασάζ πλάτη με πλάτη

Δύο ηθοποιοί πλάτη με πλάτη. Ο καθένας τους προσποθεί να κάνει μασάζ στον άλλο με την πλάτη του.

## 6. Ο δαίμονας

Ένας καλός τρόπος για να ελευθερωθούν οι εντάσεις. Ο ηθοποιός πηδάει μια στο ένα πόδι και μια στο άλλο, ενώ συγχρόνως κάνει πλατιές χειρονομίες σαν αυτές που κάνουμε, για να τινάξουμε το νερό από πάνω μας ή για να διώξουμε έναν δαίμονα (στις χώρες όπου... υπάρχουν, ασφαλώς!).



## Τέταρτη σειρά: παιχνίδια ενσωμάτωσης

### 1. Κονείς με κανέναν (στιλ Κεμπέκ)

Οι ηθοποιοί σχηματίζουν ζευγάρια όλοι, εκτός από έναν. Αυτό το άτομο ενεργεί ως αρχηγός και αρχίζει να υποδεικνύει μεγαλόφωνα τα μέρη του σώματος με τα οποία οι ηθοποιοί θα πρέπει να αγγίξουν ο ένας τον άλλο. Ποραδείγματος χάρη, *κεφάλι με κεφάλι* (οι ηθοποιοί πρέπει να αγγίξουν ο ένας τον άλλον με το κεφάλι), *πόδι δεξί με αριστερό αγκώνα* (το πόδι του ενός ηθοποιού πρέπει να αγγίξει τον αγκώνα του άλλου και αντιστρόφως ταυτόχρονα, αν αυτό είναι δυνατόν), *αριστερό αυτί στον αφολό κ.λπ.* Οι αωματικές επαφές είναι σωρευτικές, η μία δεν ακυρώνει την άλλη, έως ότου φτάσουμε στο σημείο να μην μπορούν πια τα ζευγάρια να υποκούσουν σε νέες εντολές. Οι ηθοποιοί μπορούν να κάνουν τις επαφές καθισμένοι, όρθιοι, ξοηλωμένοι κ.λπ. Όταν δεν θα μπορούν να συνεχίσουν, ο αρχηγός θα πει κανέναν με κανέναν και όλοι θα αναζητήσουν νέο ταίρι. Ένας νέος αρχηγός (αυτός που θα μείνει χωρίς ζευγάρι) θα αναλάβει να συνεχίσει το παιχνίδι.

### 2. Η αρκούδα του Πουσιέ

Ένας ηθοποιός αρχίζει να είναι η αρκούδα του Πουσιέ (γαλλική πόλη όπου παίζεται αυτό το παιχνίδι). Γυρίζει την πλάτη στους άλλους, που είναι οι ξυλοκόποι. Αυτοί πρέπει να παριστάνουν ότι δαυλεύουν. Η αρκούδα βγάζει έναν τρομερό βρυχηθμό και όλοι οι ξυλοκόποι πέφτουν στο έδαφος ή μένουν ακίνητοι, μπορεί και όρθιοι, χωρίς να κάνουν την παραμικρή κίνηση, εντελώς μορμαρωμένοι. Η αρκούδα πλησιάζει τον κοθόνο τους, βρυχόται όσο θέλει, μπορεί να τους αγγίξει, να τους γαργαλήσει, να τους σπρώξει, κάνει ό, τι μπαρεί, πρακειμένου να τους κάνει να καυνηθούν, να γελάσουν, να τους υποχρεώσει να δείξουν ότι είναι ζωντανοί. Αν συμβεί αυτά, ο ξυλοκόπος θα γίνει κι αυτός αρκούδα, και οι δύο αρκούδες θα κάνουν το ίδιο πρόγραμμα στους άλλους ξυλοκόπους, οι οποίοι θα προσπαθούν να μην καυνηθούν. Στη συνέχεια τρεις, τέσσερις αρκούδες κ.λπ.

Αυτή η άσκηση-παιχνίδι είναι πολύ παράξενη, γιατί προκαλεί ακριβώς το αντίθετο αποτέλεσμα από τον στόχο της. Η αρχή είναι: αν ο ξυλοκόπος ναρκώσει τις αισθήσεις του, αν επιτύχει να μην αισθάνεται τίποτα, να μη βλέπει και να μην ακούει τίποτα, αν παριστάνει τον νεκρό, η αρκούδα δεν

θα του επιτεθεί, γιατί οι αρκούδες δεν επιτίθενται στους νεκρούς. Η εντολή «να μην αισθάνεστε τίποτα» προκαλεί ακριβώς την αντίθετη αντίδραση, και όλες οι αισθήσεις βρίσκονται σε υπερδιέγερση. Αισθανόμαστε περισσότερα, ακούμε περισσότερο, βλέπουμε αυτό που δεν βλέπαμε, μυρίζουμε αυτό που δεν μυρίζουμε – μόνο η γέυση μένει άθικτη. Ο φόβος μάς υπερευαίσθητοποιεί!

### 3. Η καρέκλα

Ένας ηθοποιός κάθεται σε μία καρέκλα με τα πόδια πολύ κλειστά. Πιάνει σπώ τη μέση έναν άλλον ηθοποιό, ο οποίος κάθεται στα γόνατά του και πιάνει με τη σειρά του από τη μέση έναν τρίτο ηθοποιό και ούτω καθεξής, ώπου όλοι να καθίσουν οι μεν πάνω στο γόνατο των δε, όλοι με κλειστά πόδια. Αρχίζουν να λένε όλοι μαζί «αριστερά, δεξιά» και να κουνούν το δεξί και το αριστερό πόδι με ρυθμό. Τραβάμε την καρέκλα και κονείς δεν πέφτει, διότι όλοι είναι καθισμένοι και πιασμένοι οι μεν από τους δε. Ο πρώτος της γραμμής πρέπει να προσπαθήσει να «κουμπώσει» με τον τελευταίο, ώστε να σχηματιστεί έτσι ένας κύκλος ανθρώπων καθισμένων, που όμως σκόμη κινούνται. Τη δεδαμένη στιγμή μπορούν να αφήσουν τη μέση του άλλου, διότι δεν είναι πια απαραίτητο να πιάνονται – όλοι τους είναι καθισμένοι αναπαυτικό και σε ισορροπία.

#### Παραλλαγή

Μπορούμε να σχηματίσουμε τρεις σειρές ανθρώπων πάνω σε τρεις καρέκλες, ώστε να διευκολύνουμε το «κούμπωμα». Ή τέσσερις. Στην περίπτωση αυτή ο πρώτος της σειράς θα προσπαθήσει να πιαστεί από τον τελευταίο της οπέναντι σειράς, της πιο κοντινής.

#### Παραλλαγή

Παρόμοια άσκηση, η οποία μπαρεί να γίνει σε κύκλο, με τους ηθοποιούς όρθιους. Ο κύκλος πρέπει να είναι ορκετά κανονικός και τα γόνατα σφικτά ενωμένα. Μετρώμε ως τα τρία, και όλοι αργά κάθονται στα γόνατα του ηθοποιού που βρίσκεται πίσω τους, χωρίς καρέκλες.

#### 4. Το σκαμνάκι

Πρόκειται για ένα παιδικό παιχνίδι γνωστό σε όλους. Ένας ηθοποιός στηρίζει το χέρι του στα γόνατα. Ένας άλλος πηδάει με το πόδια ανοιχτό πάνω από την πλάτη του και σταμοτάει, με το χέρι επίσης στηριγμένο στα γόνατα. Ένας άλλος τρέχει και πηδάει επίσης από πάνω του και αύτω καθεξής. Αυτό το παιχνίδι μπορεί να γίνει με πολλά άτομα, ο καθένας να πηδάει πάνω από την πλάτη του άλλου.

#### 5. Παιχνίδι του Μπρύγκελ (Παιχνίδι του σκάρδου)

Ένο παιχνίδι που αριθμεί τέσσερις αιώνες. Υπάρχει στον πίνακα Παιδικά παιχνίδια του Μπρύγκελ. Το έμαθα στην Πορτογαλία. Ένας ηθοποιός (που ονομάζεται «η μάνο») οκουμπάει με την πλάτη σε έναν τοίχο. Άλλοι πέντε ηθοποιοί ατέκοντο μπροστά του στη σειρά, ο ένας πίσω από τον άλλο, και ο καθένας τους βάζει το κεφάλι του ανόμεσο στα πόδια του μπροστινού του, σχηματίζοντας τη μορφή ενός αλόγου με δέκα πόδια. «Η μάνο» βάζει το κεφάλι αυτού που είναι ο πιο κοντινός της κάτω από τη μασχάλη της. Το παιχνίδι αρχίζει, όταν οι υπόλοιποι ηθοποιοί, ένας-ένας, οπομοκρύνονται λίγο κι ύστερα πέφτουν πάνω στο αλόγο με τα πέντε σώματα, προσπαθώντας να φτάσουν όσο πιο κοντά γίνεται στη μάνο, ενώ παραμένουν όπου πέσουν (στην πλάτη του αλόγου ή στο έδαφος). Όταν έχουν πηδήξει και οι πέντε ηθοποιοί, η μάνο αρχίζει να κουνάει πέρα δώθε το σώμα του αλόγου, ώστε όσοι είναι επάνω να πέσουν από το αλόγο. Υπάρχουν πολλές παραλλαγές του παιχνιδιού του σκάρδου. Στην Πορτογαλία ο κόνοντας είναι κάθε παίκτης που πηδάει να φωνάζει «έρχεται το σκάρδο» –εξ ου και το όνομα του παιχνιδιού. Μπορούν να γίνουν δύο ομάδες, κερδίζει όμως αυτή που θα καταφέρει να διαστηρήσει τον μεγαλύτερο αριθμό των παικτών πάνω στο αλόγο. (Σημείωση: αυτό το παιχνίδι είναι κάπως βίαιο και γι' αυτό πρέπει να υπάρχει απόλυτη ασφάλεια και ο κατάλληλος χώρος).

#### 6. Τηγανιτή πατάτα ένα, δυο, τρία

(στα ελληνικά: στρατιωτάκια ακούνητα, αμίλητα, αγέλαστα)

Επίσης πολύ γνωστό παιχνίδι. Ένο ότομο είναι στρομμένο προς τον τοίχο, χωρίς να κοιτάζει τους άλλους. Αυτά βρίσκονται σε κάποια απόσταση και αρχίζουν να προχωρούν προς τα μέρας του. Αυτός που είναι στον τοίχο τραγουδάει «Τηγανιτή πατάτα ένα, δυο, τρία» είτε πολύ αργά είτε πολύ γρήγορα και γυρίζει απότομα προς το μέρος αυτών που πλησιάζουν. Τη στιγμή εκείνη όλοι πρέπει να μαρμωρώσουν. Αν κάποιος συνεχίσει να περπατάει, πρέπει να ξαναγυρίσει στο σημείο εκκίνησης. Αυτός που θα καταφέρει να αγγίξει τον παίκτη που βρίσκεται στον τοίχο κερδίζει. (Πρόκειται για παιχνίδι συνναστροφής, αλλά το χρησιμοποιούμε για την ενοποίηση της ομάδας).

#### 7. Οι σαρανταποδαρούσες

Όλοι καθισμένοι ο ένας πίσω από τον άλλον με τα πόδια ανοιχτά. Ο σκηνοθέτης μετράει «ένο, δύο, τρία, τώρα», όλοι τους στρέφονται τουτόχρονα, φέρνουν τα πόδια τους στους ώμους του μπροστινού τους συμποίκτη και τα χέρια στο πάτωμα για να στηρίζονται. Η σειρά μοιάζει να έχει σαράντα πόδια. Στη συνέχεια αυτά τα σαράντα πόδια πρέπει να περπατήσουν. Για να γίνει ευκολότερη η άσκηση, μπορούμε να αρχίσουμε μόνο με τρεις ποίκες, ύστερο με τέσσερις, οποφεύγοντας τις πολυάριθμες ομάδες, πράγμα το οποίο, πέραν του ότι δυσχεραίνει την άσκηση, την καθιστά και πιο επικίνδυνη.

#### 8. Χορός με μήλο

Δυο ηθοποιοί χορεύουν έχοντας ένα μήλο ονόμεσα στα κεφάλια τους και δεν πρέπει να το αφήσουν να πέσει (χωρίς τα χέρια).

#### 9. Κολλημένο χαρτί

Ένας ηθοποιός στο κέντρο. Οι άλλοι τον αγγίζουν ή αγγίζονται μεταξύ τους, αλλά με ένο φύλλο χαρτί ονόμεσα στα μέρα που αγγίζονται. Αυτός που είναι στα κέντρο αρχίζει να κινείται, τα ίδιο και όλη η ομάδα, αλλά το χαρτιά πρέπει να μείνουν στη θέση τους, να μην πέσουν. Τα μέρα του σώματος που αγγίζει

το όλο σώμα μπορεί να είναι το κεφάλι, ο ώμος, το στήθος, οι γλουτοί κ.λπ. Η άσκηση μπορεί επίσης να γίνει με ζευγάρια.

### 10. Το παρισινό ξύλινο σπαθί

Δύο ομάδες, η μία απέναντι στην άλλη, με έναν αρχηγό μπροστά από την κοθεμία. Μονομαχούν σαν να κρατούν ξύλινα σπαθιά. Ο κάθε αρχηγός μπορεί να καταφέρει έξι διαφορετικά χτυπήματα:

- Παριστόνει ότι θα κόψει τον λαιμό των αντιπάλων του (στην περίπτωση αυτή ο αρχηγός και η ομάδα του πρέπει να σκύψουν οστρωπιά).  
• Προσποθεί να αγγίξει τα πόδια του αντιπάλου, οπότε αυτός και η ομάδα του πρέπει να πηδήξουν όλοι μαζί.
- Δίνει ένα χτύπημα στα αριστερά, και όλοι πρέπει να το αποφύγουν, πηδώντας προς τα δεξιά.
- Ένα χτύπημα προς το δεξιά και όλοι πρέπει να πηδήξουν προς τα αριστερά.
- Ένα χτύπημα στο μέσον της ομάδας, οι μισοί ηθοποιοί πηδούν δεξιά για να το αποφύγουν και οι άλλοι μισοί από την άλλη.
- Ο αρχηγός κροδαίνει το σπαθί του προς τα εμπρός, έτσι η αντίπαλη ομάδα πρέπει να πηδήξει προς τα πίσω.

Το παιχνίδι αρχίζει, αφού ο σκηνοθέτης υποδείξει ποιος θα χτυπήσει πρώτος, ποιος δεύτερος και ούτω καθεξής. Οι αρχηγοί είναι ουδέτεροι, δεν τους αγγίζουν τα χτυπήματα, που στοχεύουν μόνο στην ομάδα. Ο σκηνοθέτης πρέπει να αλλοξεί τους αρχηγούς πολλές φορές και στη συνέχεια να δώσει τη δυνατότητα στον κάθε αρχηγό να δίνει δύο διαδοχικά χτυπήματα τη φορά, κατόπιν τρία, τέσσερα, πέντε. Στη συνέχεια ο σκηνοθέτης επιτρέπει στους αρχηγούς (που πρέπει να αλλοξούν συχνότατα) να μονομαχήσουν όπως θέλουν.

### 11. Αμερικανικό ποδόσφαιρο

Όλοι οι ηθοποιοί οकुμπούν με την πλάτη σε έναν τοίχο, εκτός από έναν, την «μπερλίνα», που στέκεται αντίκρυ τους. Ο σκηνοθέτης ξεκινά το παιχνίδι, και όλοι πρέπει να διασχίσουν την οίθουσα και να φτάσουν στον απέναντι τοίχο, εκτός από την «μπερλίνα» που προσπαθεί να τσακώσει οποιονδήποτε από τους άλλους ηθοποιούς. Στη συνέχεια αυτός και ο αιχμάλωτός του, που

τώρα έχει μετατραπεί σε διώκτη, προσπαθούν να συλλάβουν άλλους δύο «αιχμαλώτους». Με τον τρόπο αυτόν τέσσερις ηθοποιοί θα πρέπει να συλλάβουν άλλους τέσσερις, ύστερα οκτώ, ύστερα δεκάξι κ.λπ. Μπορούμε να συλλοβούμε μόνο έναν παίκτη τη φορά.

#### Παραλλαγή

Το ίδιο, με τη διαφορά ότι εδώ η «μπερλίνα» πιόνει τους άλλους απλώς πλησιάζοντάς τους, ενώ μπορεί να συλλάβει πολλούς ταυτόχρονα. Αυτή η παραλλαγή είναι λιγότερο βίαιη.

#### Παραλλαγή

Ίδια με την προηγούμενη, μόνο που τώρα η «μπερλίνα» έχει τα χέρια δεμένα. Είναι η πιο δύσκολη.

### 12. Οι τρεις ιρλανδικές μονομαχίες

Πρώτη μονομαχία: δύο ηθοποιοί, ο ένας απέναντι στον άλλον, καλύπτουν με τα χέρια τα γόνατά τους, αλλοξώντας κόπου-κάπου γόνατο. Στόχος τους είναι να μαζεύουν πόντους, αγγίζοντας το γόνατο του άλλου ατόμου, ενώ ταυτόχρονα προσπαθούν να εμποδίσουν τον αντίπαλο να αγγίξει το δικό τους. Ένας πόντος για κάθε άγγιγμα, όποιος φτάσει πρώτος τους τρεις κερδίζει.

Δεύτερη μονομαχία: οι δύο ηθοποιοί, ο ένας απέναντι στον άλλον, πρέπει να ισορροπήσουν μόνο στο ένα πόδι, οπότε μπορούν να το αλλοξούν συχνά με το άλλο πόδι, αυτό που είναι στον αέρα, πρέπει να προσπαθήσουν να αγγίξουν το πόδι με το οποίο ισορροπεί ο συμπαίκτης τους – η ιδέα είναι αγγίζω τον αντίπαλο, χωρίς να με αγγίξει. Αγγίζω, όχι όμως δίνω κλωτσιές!

Τρίτη μονομαχία: οι δύο ηθοποιοί, ο ένας απέναντι στον άλλον· κάθε ηθοποιός έχει το δεξί μπρότσο τεντωμένο με τον δείκτη να σηματοδεύει τον αντίπαλο και καθένας έχει το αριστερό χέρι πίσω από το σώμα του, στην πλάτη, με την πολλήμνη ανοιχτή. Πρέπει να πολέμουν σαν να είχαν σπαθιά, προσπαθώντας με το δεξί χέρι και τον δείκτη να αγγίξουν την πολλήμνη του αριστερού χεριού του αντιπάλου.

### 13. Φόρος τιμής στον Τεξ'Ειβερι – Γάτος και Σκύλος

Παραλλαγή του πασίγνωστου παιδικού παιχνιδιού ο Γάτος και το Ποντίκι. Ένας γάτος κυνηγάει ένα *ποντίκι*, ενώ οι υπόλοιποι παίκτες σχηματίζουν ζευγάρια και περπατούν αγκαζέ. Το *ποντίκι* το σκάει από τον γάτο που τον κυνηγάει και βρίσκει καταφύγιο, δίνοντας τα μπράτσο σε ένα από τα δύο μέλη κάποιου ζευγαριού, και τότε το άλλο μέλος μετατρέπεται σε καινούργιο *ποντίκι*, που αρχίζει να τρέχει, γιατί το κυνηγάει ο ίδιος γάτος, εκτός κι αν ο γάτος αγγίξει το *ποντίκι*. Στην περίπτωση αυτή οι ρόλοι αντιστρέφονται. Και ο καινούργιος γάτος, *πρώην-ποντίκι*, τρέχει πίσω από το *νέο-ποντίκι*, *πρώην-γάτο*. Προφανώς δεν μπορεί να τον αγγίξει ομέσως, γιατί τότε το παιχνίδι θα στοματούσε.

Στην παραλλαγή αυτή, όταν το *ποντίκι* βρίσκει καταφύγιο πιάνοντας αγκαζέ ένα από τα μέλη του ζευγαριού, το άλλο μέλος, αντί να μεταμορφωθεί σε καινούργιο *ποντίκι* και να τρέξει, μεταμορφώνεται σε *σκύλο* που αρχίζει να κυνηγάει τον γάτο, ο οποίος προσπαθεί να γλιτώσει, βρίσκοντας καταφύγιο σε ένα άλλο ζευγάρι και απελευθερώνοντας... έναν *σκύλο* ακόμη μεγαλύτερο, κι άλλον μεγαλύτερο, και διαρκώς μεγαλύτερο. Κάθε καινούργιος *σκύλος*, πριν επιτεθεί, πρέπει να πηδήξει και να βρυχηθεί σαν λιοντάρι.

### 14. Στήλη άλατος

Ένας κυνηγός και όλοι οι άλλοι θηράματα: αυτός που θα τον αγγίξει ο κυνηγός μετατρέπεται σε στήλη άλατος, μορμαρώνει στη στάση που βρισκόταν, πάντα με τα πόδια ανοικτά· μπορεί να απελευθερωθεί μόνο αν κάποιος που είναι ακόμη ελεύθερος περάσει ανάμεσα από τα πόδια του. Αν δεν αρκεί ένας μόνο κυνηγός, λίγο μετά, αφού αρχίσει το παιχνίδι, ορίζονται εκ νέου δύο, τρεις ή περισσότεροι, ώσπου να φτάσει να ακινητοποιηθεί όλη η ομάδα.

### 15. Το παιχνίδι του μαντηλιού

Δύο σειρές, η μία απέναντι στην άλλη. Κάθε παίκτης έχει έναν αριθμό ίδιο με του συμπαίκτη του της άλλης σειράς. Ο σκηνοθέτης πετάει ένα μαντήλι πάνω στη διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στις δύο ομάδες και λέει έναν αριθμό που να αντιστοιχεί σε δύο αντίπαλους. Ο καθένας τους προσπαθεί να αρπάξει το μαντήλι, χωρίς να τον αγγίξει ο άλλος. Αυτός που χώνει αλλοζεί ομάδα.

### 16. Τα μικρά πακέτα

Τέσσερις ομάδες των τριών ή περισσότερων ηθοποιών, ο ένας πίσω από τον άλλον στη σειρά, σχηματίζουν έναν σταυρό, αφήνοντας αρκετό χώρο στη μέση, όπου συναντώνται τα άκρα των σειρών και ορίζονται ο κυνηγός και το θήραμα. Το θήραμα βρίσκει καταφύγιο, αν μπει στο τέλος ή στην αρχή οποιασδήποτε σειράς, σε οποιοδήποτε από τις δύο όκρες της, ελευθερώνοντας έτσι τον ηθοποιό που βρίσκεται στην αντίθετη άκρη και που γίνεται τώρα αυτός το νέο θήραμα.

### 17. Καλημερίσματα

Παιχνίδι χρήσιμο ιδίως για την έναρξη των θεαμάτων του Θεότρου-Φόρουμ, καθάτι προθερμαίνει το κοινό. Ο καθένας πρέπει να πει καλημέρα ή καληνύχτα σε κάποιον άγνωστό του και να του συστηθεί, ενώ αφήνει το χέρι του πρώτου μόνον όταν πιόσει το χέρι ενός άλλου, για να πει και πάλι καλημέρα, καληνύχτα, το όνομά του και αύτω καθεξής, σχηματίζοντας ένα δίχτυ από πλεγμένο χέρια.

### 18. Διαβάζοντας εφημερίδες

Κάθε ηθοποιός διαβάζει μεγάλωφωνα μία σελίδα από μια εφημερίδα. Ο σκηνοθέτης λέει «Τώρα». Όλοι σκουμπούν τις εφημερίδες στο έδαφος και πατούν επάνω τους. Ο σκηνοθέτης λέει ποιος πρέπει να αλλοζεί εφημερίδα: «Αυτοί που φορούν λευκό πουκάμισο ή έχουν μαύρα μολυβιά ή φοράνε γυαλιά κ.λπ.» και όλοι ακολουθούν ομέσως την εντολή, αλλοζώντας εφημερίδες· ο σκηνοθέτης μαζεύει κάθε φορά μία εφημερίδα και τότε ο ηθοποιός βγόνει από το παιχνίδι.

### 19. Cadavre exquis – Εξοίσιο πτώμα

Το παιχνίδι έχει πάρει την ονομασία του από τους Γάλλους σου-ρεαλιστές ποιητές. Μπορεί να διεξαχθεί ως παιχνίδι σκίτσων ή ως προφορικό παιχνίδι. Στην πρώτη περίπτωση, το κάθε άτομο σχεδιάζει κότε στα επάνω είκοσι εκατοστά μιας κόλλης χαρτιού και το διπλώνει, αφήνοντας να φαίνονται μόνο μια-δυο γραμμούλες. Ο επόμενος ζωγραφίζει κότε που δένει με τις λιγοστές

ορατές αράδες, ότι και να θεωρεί πως του προτείνουν τα «θραύσματα» του προηγούμενου διπλώνει κι αυτός το χαρτί με τη σειρά του, αφήνοντας επίσης ελάχιστα σκαριφήματα να φαίνονται και ούτω καθεξής μέχρι να γεμίσουν οι σελίδες. Τότε ξεδιπλώνονται και αποκαλύπτουν το περιεχόμενό τους.

### Παραλλογή

Αντί να κάνει κάποιο σχέδιο, ο ηθοποιός πρέπει να γράψει μια φράση, χρησιμοποιώντας αποροίτητα ως πρώτη λέξη την τελευταία (και μοναδική) που είδε από το κομμοτάκι του προηγούμενου χαρτιού. Και στις δύο περιπτώσεις, αφού όλοι συμπληρώσουν το δικό τους, ανοίγουν τα μεγάλο χαρτί και βλέπουν το τελικό σχέδιο ή τη φράση. Πρόκειται για μία μέθοδο που χρησιμοποιήθηκε πολύ από τους σαυροειστές ποιητές.

## 20. Το αλεξίπτωτο

Ένα αληθινό αλεξίπτωτο τοποθετείται στη μέση του χώρου. Οι ηθοποιοί το κρατούν από τις άκρες, κάνοντας κύματα με τα ύφασμα. Ένας κρύβεται από κάτω του και ένας άλλος προσπαθεί να τον τσακώσει. Το μεταξωτό πανί, που φουσκώνει και πέφτει, βοηθά αυτόν που κρύβεται.

### Πέμπτη σειρά: Η βαρύτητα

Πρόκειται για μία μεγάλη σειρά ασκήσεων. Πρέπει να πραγματοποιούνται με ήπιο τρόπο, χωρίς βία και ένταση. Κάθε ηθοποιός πρέπει να μελετά τη δύναμη της βαρύτητας, η οποία είναι υπαρκτή, μία δύναμη που μας τραβάει προς τη γη 24 ώρες τα εικοσιτετράωρο. Πρόκειται για μία ισχυρότατη δύναμη, τόσο μεγάλη όσο τα βάρος μας! Αν τεντώσω τα μπράτσα μου, θα χρειαστεί τεράστια προσπάθεια, για να τα κροτήσω τεντωμένα, αλλιώς θα πέσουν. Αν δεν κατορθώω μεγάλη προσπάθεια, τα κεφάλι μου θα πέσει μπροστά, γιατί δεν έχει κανένα ιδιαίτερο λόγο να στέκεται ίσιο πάνω στον λαιμό μου. Χωρίς αυτή την προσπάθεια, η γλώσσα δεν θα έμενε μέσα στο στόμο μου, τα γόνατά μου θα λυγίζαν, ο αψαλός μου θα άγγιζε το έδαφος. Πρόκειται για έναν συνεχή αγώνα του ανθρώπινου σώματος ενάντια στη βαρύτητα. Όμως αυτή η πάλη είναι τόσο δεδαμένη, τόσο καθημερινή που δεν τη συνειδητοποιούμε καν.

Αλλά ακόμη κι αν δεν έχουμε συνείδηση αυτής της προσπάθειας, το σώμα μας την αισθάνεται. Ενίοτε λέμε: «Δεν έκανα τίποτε σήμερα, γιατί αισθάνομαι τόσο κουρασμένος;» Δεν είναι αλήθεια: παλεύουμε για να εμποδίσουμε τη γλώσσα μας να πεταχτεί έξω, τα γόνατά μας να λυγίσουν, τα κεφάλι μας να πέσει... Είναι κάτι κι αυτό. Είναι μια εξαιρετική προσπάθεια, όσο εξαιρετική είναι και η δύναμη ενάντια στην οποία πρέπει να αντιστεκόμαστε κάθε μέρα για όλη μας τη ζωή: η βαρύτητα.

Για να αντιπολέψουμε αυτή τη δύναμη, για να μη χρειάζεται να κατοβάλλουμε παρά τη μικρότερη δυνατή προσπάθεια, το σώμα μας μηχανοποιεί τις κινήσεις του και αναζητά πάντα τον οικονομικότερο τρόπο για να βαδίζει, να κάθεται, να εργάζεται κ.λπ.

Η σειρά των ασκήσεων που ακολουθεί θα μας βοηθήσει να αναγνωρίσουμε αυτές τις μηχανοποιήσεις. Κατά την εκτέλεσή τους πρέπει να δώσουμε προσοχή σε όλους τους μύς του σώματος που ενεργοποιούνται και απενεργοποιούνται διαρκώς.

### Οριζόντιες

1) Ο ηθοποιός κροτάει ακίνητο (και άκαμπτα) τα σώμα του και κινεί μόνο τον λαιμό και το κεφάλι του προς τα εμπρός. Ένας συνάδελφός του μπορεί να τον βοηθήσει, αγγίζοντας τη μύτη του και στη συνέχεια απομακρύνοντας το δάχτυλο. Η μύτη πρέπει να προσπαθήσει να σκολοθηθεί το δάχτυλο ως εκεί που μπορεί, όσο το δυνατόν πιο μακριά από το σώμα, χωρίς να κινούνται τα πόδια. Η κίνηση πρέπει πάντα να ακολουθεί μία οριζόντια γραμμή.

2) Κρατώντας ακίνητο τα υπόλοιπα σώμα του, ο ηθοποιός ρίχνει τον λαιμό και το κεφάλι του προς τα πίσω όσο μπορεί περισσότερο. Είναι πάντα ευπρόσδεκτη η βοήθεια ενός συνάδελφου, ο οποίος με το δάχτυλο δείχνει την κίνηση, που πρέπει πάντα να είναι ευθύγραμμη και οριζόντια.

3) Ο ηθοποιός στρέφει τον λαιμό προς τα αριστερά, βάζοντας το κεφάλι πάνω στον αριστερό ώμο, σαν να ήταν καπέλο, αλλά χωρίς να το στρίβει, χωρίς να γυρίζει στο πλάι, κοιτάζοντας πάντα μπροστά. Ο συνάδελφός του μπορεί να τον βοηθήσει αγγίζοντας το αυτί του με το δάχτυλο. Για μεγαλύτερη ευκολία, ο ηθοποιός μπορεί να σταυρώσει τα χέρια πάνω στο κεφάλι του και να προσπαθήσει να αγγίξει τους αγκώνες με τα αυτιά.

4) Το ίδιο, δεξιά.

5) Όλες οι προηγούμενες κινήσεις πρέπει να είναι ευθείες και οριζόντιες,

δηλαδή η μύτη να κινείται παράλληλα προς το έδοφος. Τώρα ο ηθοποιός κινεί τον λαιμό, προσπαθώντας να αγγίξει εκ νέου τα ακραία σημεία που είχε φτάσει, προς τα εμπρός και προς τα πίσω, αριστερά και δεξιά, διαγράφοντας κυκλικές κινήσεις και όχι ευθείες. Είναι σημαντικό τα μάτια να συνεχίζουν να κοιτάζουν σταθερά ένα σημείο, όλη η κίνηση να γίνεται με τον λαιμό, ενώ το κεφάλι διατηρεί πάντα την ίδιο απόσταση από το έδοφος, χωρίς να γέρνει προς το κάτω ή προς το πάνω.

**6,7,8,9,10)** Ακριβώς το ίδιο πράγμα με τον θώρακο. Είναι σημαντικό ο θώρακας να κινείται το μέγιστο δυνατόν προς τα εμπρός και προς τα πίσω, προς τα δεξιά και προς τα αριστερά και να φουσκώνει κατά την αναπνοή. Γι' αυτό συνιστάται να εισπνέουμε, όταν ο θώρακος πηγαίνει προς τα πίσω, και να εκπνέουμε, όταν πηγαίνει προς τα εμπρός. Δηλαδή το αντίθετο από το συνηθισμένο.

**11,12,13,14,15)** Ακριβώς το ίδιο με την κοιλιά.

**16)** Μοριονέτα: ένας ηθοποιός πιάνει τον συνάδελφό του από τον γισκά του παυκαμίσου και ουτός αφήνει να πέσει το κεφάλι του σαν να ήταν μαριονέτα. Το κεφάλι δεν πρέπει να αντιδράσει αυτόνομα και, αν δεχτεί κάποιο άγγιγμα, θα αφηθεί να υποκύψει στη δύναμη της βαρύτητας. Ο ηθοποιός κινεί τη μαριονέτα του.

**17)** Μοριονέτα: το ίδιο, κεφάλι και δεξί μπράτσο. Τα άλλα μέρη του σώματος παραμένουν άκωπητα. Το δεξί μπράτσο και το κεφάλι πρέπει να μένουν εντελώς ελεύθερα, υποκαύοντας μόνο στις ωθήσεις του συναδέλφου και στη δύναμη της βαρύτητας.

**18)** Μοριονέτα: το ίδιο, επιπλέον το αριστερό μπράτσο.

**19)** Μοριονέτα: ένας ηθοποιός κρατάει τον άλλο από τη μέση, ενώ το άνω μέρος του σώματος του ηθοποιού ατονεί και αφήνεται να πέσει.

**20)** Ο ηθοποιός αυτοσχεδιάζει γύρω από αυτές τις βασικές κινήσεις, δημιουργώντας ό,τι εικόνες επιθυμεί. Για παράδειγμα, δουλεύοντας με την εικόνα της γραφομηχανής, όπου το κεφάλι του είναι ο κύλινδρος, αντιδρά στις κινήσεις των δακτύλων του καθώς αυτά χτυπούν το φανταστικό πλήκτρο. Τα δάχτυλά του χτυπούν το πλήκτρο, το κεφάλι του στρέφεται προς τα αριστερά ή γυρνάει σπύρα (επιστροφή του κυλίνδρου), ορθώνεται, όταν πατάει το πλήκτρο των κεφαλαίων, στρέφεται αριστερά, όταν χτυπά το κόκκινο πλήκτρο κ.λπ.

## ΚΑΘΕΤΕΣ

**1)** Ο ηθοποιός, καθισμένος στο πάτωμα με τα πόδια και τα μπράτσα σε ορθή γωνία, χωρίζει το σώμα του καθέτως σε δύο μέρη, το καθένο με ένα μπράτσο, με ένα πόδι, με έναν ώμο, με μισή κοιλιό και με μισό θώρακα. Πραχωράει με αυτό τον τρόπο, στηριζόμενος στους γλουτούς του, γέρνοντας πρώτα το δεξί μέρος του σώματος προς τα μπρος και κατόπιν το αριστερό μέρος. Τα δύο μέρη του σώματος πρέπει να είναι όσο πιο ασύνδετα γίνεται, οι κινήσεις όσο το δυνατόν περισσότερο μεμονωμένες, αποκομμένες.

Αφού κάνει κάποιο βήμα προς τα εμπρός, πόντο με τα μπράτσα και τα πόδια τεντωμένα, επιστρέφει στο σημείο εκκίνησης οπισθοχωρώντας.

**2)** Ακριβώς το ίδιο· ο ηθοποιός είναι ξαπλωμένος στο πάτωμα, με τα μπράτσα και τα πόδια τεντωμένα σε ευθεία γραμμή παράλληλα προς το σώμα του. Πηγαίνει προς τα μπρος και προς τα πίσω.

**3)** Ξοπλωμένος στο πάτωμα, ο ηθοποιός κινείται προς τα δεξιά και προς τα αριστερά.

## Ευθύγραμμες και κυκλικές κινήσεις

Πρέπει να κατανοήσουμε τη δυναμική αυτής της άσκησης, πριν αποπειροθούμε να την εκτελέσουμε. Πρέπει οπωσδήποτε να δώσουμε έναν ρυθμό στους συμμετέχοντες, να τους παρασχεθεί η δυνατότητα να παίρνουν ανάσο και κάθε δυνατή ενθάρρυνση, για να ξαναρχίσουν να κινούνται.

**1)** Ο ηθοποιός κινείται με αποκλειστικό ευθύγραμμες κινήσεις των ποδιών, των μπράτσων και του κεφαλιού σαν να ήταν ρομπότ (οπό εκείνο τα αρχαία που κινούνταν σπασμωδικά, οργότερα επινοήθηκαν ρομπότ με πιο μαλακές κινήσεις). Οι κινήσεις πρέπει να είναι διακεκομμένες, χωρίς συγκεκριμένους ρυθμούς, οπροσδόκητες, σιφνιδιστικές. Η κίνηση εκκρεμούς των μπράτσων δεν χρησιμεύει, γιατί είναι κυκλική. Όλο το μέρος του σώματος πρέπει να κινούνται. Οι ηθοποιοί έχουν σχεδόν πάντα την τάση να κάνουν απότομες, βίαιες κινήσεις και αυτό πρέπει να αποφεύγεται. Εκτός από ευθύγραμμες, οι κινήσεις πρέπει να είναι μαλακές, ντελικότες. Πρέπει πάντοτε να αρχίζουν με το ένα μπράτσο, μετά με το άλλο, με το ένα πόδι, έπειτα με το άλλο, με τον λαιμό και ούτω καθεξής. Οι ευθύγραμμες κινήσεις εκτελούνται ακόμη καλύτερα, αν ο ηθοποιός ξέρει ότι πρέπει να είναι παράλληλες προς

τους τοίχους ή προς το έδαφος ή προς την οροφή ή προς οποιαδήποτε διαγώνιο της αίθουσας.

2) Ο ηθοποιός προχωρά μόνο με καμπύλες κινήσεις (κυκλικές, οβάλ, ελικοειδείς, ελλειπτικές κ.λπ.). Τα μπράτσα κινούνται κυκλικά, από εμπρός προς το πίσω, από πάνω προς τα κάτω. Το κεφάλι πρέπει να διογράφει καμπύλες σε σχέση με το έδαφος, ανεβαίνοντας και κατεβαίνοντας, χωρίς να μένει ποτέ στο ίδιο επίπεδο. Τα πόδια και όλο το σώμα ορθώνονται και σκύβουν.

Η κίνηση πρέπει να είναι συνεχής, μαλακή, ρυθμική, κυκλική και αργή. Οι ηθοποιοί πρέπει να επαναλαμβάνουν πολλές φορές τις ίδιες κινήσεις, επιδιώκοντας να μελετήσουν (αισθανθούν) όλους τους μυς που ενεργοποιούνται και απενεργοποιούνται κατά την εκτέλεση της κίνησης. Μόνα αφού έχουμε μελετήσει (αισθανθεί) μια κίνηση, μπορούμε να περάσουμε σε άλλη, επίσης κυκλική, ελικοειδή, ελλειπτική κ.λπ. Είναι σημαντικό να τεθεί σε κίνηση όλο το σώμα: κεφάλι, μπράτσα, δάχτυλα, (που δεν πρέπει ποτέ να σφίγγονται σε γραθιές), θώρακας, τετρακέφαλοι, γάμπες, πόδια. Η άσκηση πρέπει να γίνεται μαλακά, χωρίς θιαιότητα, με ευχαρίστηση, σχεδόν αισθησιακά. Δεν πρέπει να πονάει ποτέ, πρέπει να προθερμαίνει.

3) Εναλλάσσουμε κυκλικές και ευθύγραμμες κινήσεις.

4) Το δεξί μέρος του σώματος κάνει κυκλικές κινήσεις και το αριστερό ευθύγραμμες. Μετά από μερικά λεπτά εναλλάσσουμε.

5) Ο άνω κορμός διογράφει κυκλικές κινήσεις και ο κάτω ευθύγραμμες. Μετά από μερικά λεπτά εναλλάσσουμε.

6) Κάνουμε όλες τις δυνατές παραλλαγές με όλα τα μέρη του σώματος, τα οποία ο ηθοποιός έχει κατορθώσει να ελέγχει και να διαχωρίζει.

7) Ο ηθοποιός βαδίζει, διαχωρίζοντας το μέγιστο δυνατόν όλα τα μέρη του σώματος, τεντώνοντας ως τα ονώτατα όριο το κεφάλι, τα μπράτσα και τις γάμπες, προσπαθώντας να αισθανθεί την κάθετη διόρθωση όλου του σώματος. Βαδίζει στις μύτες των ποδιών με κινήσεις πάντοτε ευθείες. Στη συνέχεια αρχίζει να κάνει αργά κινήσεις κυκλικές και να κουλουριάζεται σταμοτά, όταν το κορμί του φτάσει να μοιάζει με κουβάρι. Ύστερα κάνει την ίδια άσκηση αντιστρόφως.

8) Οι ηθοποιοί πραγματοποιούν όλες τις προηγούμενες ασκήσεις βαδίζοντας προς τα πίσω.

9) Οι ηθοποιοί πρέπει να έχουν τα γόνατά τους λυγισμένα και να βαδίζουν έτσι για μερικά λεπτά, χωρίς να ισιώσουν το σώμα τους: είναι εμφανής εδώ η πάλη μεταξύ της μυϊκής δύναμης και της δύναμης της βαρύτητας.

10) Οι ηθοποιοί μπορούν να κάνουν οποιονδήποτε τύπο κίνησης (κυκλική ή ευθύγραμμο) προς το πλάι ή προς τα πίσω, ποτέ προς τα εμπρός, όπως συνηθίζεται, και πάντα με τα γόνατα λυγισμένα.

11) Εδώ αρχίζουν τα δύσκαλα. Ο ηθοποιός πρέπει να αρχίσει να καταβάλλει μικρότερη προσπάθεια από τη συνηθισμένη, για να συνεχίσει να βαδίζει, για να μετακινείται. Λίγα μικρότερη και αμέσως μετά λίγο περισσότερη. Πρέπει να μελετήσει τις δυο αυτές δυνάμεις, τη μυϊκή δύναμη και τη δύναμη της βαρύτητας. Να προσπαθήσει να εξισορροπήσει τη βαρύτητα μόνο με την απαραίτητη ενέργεια, αλλά χρησιμοποιώντας κάθε φορά λιγότερο την απαραίτητη μυϊκή δύναμη. Λιγότερο, λιγότερο, περισσότερο, λιγότερο, λιγότερο, λιγότερο, περισσότερο. Δύσκαλη και αργή νίκη εξαιτίας της βαρύτητας. Ο ηθοποιός εξαντλείται βάζοντας ποτέ λίγο περισσότερη και ποτέ λίγο λιγότερη δύναμη, αλλά πάντα ολσένα λιγότερη, ώστε να είναι ολσένα και πιο δύσκαλη η κίνηση προς τα εμπρός, καθώς ο καθένας τους πρέπει να προσπαθεί να συνεχίσει να προχωρεί, ακόμη και αν πηγαίνει γονατιστός ή σέρνεται με την κοιλιά ή με τον θώρακα.

12) Τελικά, μετά από κάποιο διάστημα, ο ένας μετά τον άλλο σταματούν να κινούνται και παραδίνονται στην αδράνεια. Όμως είναι απολύτως απαραίτητο η άσκηση να διαρκέσει ένα ικανό διάστημα και οι ηθοποιοί να μην εγκαταλείψουν αμέσως την προσπάθεια, αλλά να μελετήσουν τη δύναμη της βαρύτητας, έτσι ώστε να υπακύψουν σταδιακά.

13) Είναι απαραίτητο το μεγαλύτερο μέρος του σώματος να ογγίζει το έδαφος. Ο ηθοποιός οφείλει τότε να προσπαθήσει να αισθανθεί το ειδικό βάρος κάθε μέρους του σώματός του: το δάχτυλα· έχει δέκα δάχτυλα και πρέπει να τα αισθανθεί ένα-ένα ξεχωριστά και όχι όλα μαζί. Κινεί πρώτο το δάχτυλα, ύστερα το δεξί χέρι που σηκώνεται και ξαναπέφτει· τότε το σηκώνει πιο ψηλά και το αφήνει πάλι να πέσει· στη συνέχεια το αριστερό χέρι σηκώνεται και πέφτει, σηκώνεται και πέφτει· κοτόπιν η αριστερή γάμπα, η δεξιά γάμπα, που σηκώνονται και πέφτουν δύο φορές στη σειρά· ύστερα το κεφάλι σηκώνεται και ακουμπάει πάλι μολακά στο έδαφος· το ίδιο γίνεται με τον θώρακα· τέλος ο ηθοποιός γυρίζει μπρούμυτα στο έδαφος.

14) Τότε, εφόσον έχει αισθανθεί κάθε μέρος του σώματός του, ο ηθοποιός ξαναρχίζει την κίνηση με αντίθετη φορά, χρησιμοποιώντας πάντα την απολύτως απαραίτητη μυϊκή δύναμη: λίγο περισσότερη, λίγο περισσότερη και λιγάκι λιγότερη. Η άσκηση τώρα γίνεται στην κατεύθυνση του λίγο περισσότερη. Τα γόνατα σηκώνονται και πέφτουν, ύστερα ανεβαίνουν εκ νέου

ολοένο και περισσότερο. Το σώμο αρχίζει να κινείται.

**15)** Ο ηθοποιός κινείται με δυσκολία. Αυτή η δυσκολία είναι πραγματική, γιατί πρέπει να νικήσουμε την εξίσου πραγματική δύναμη της βαρύτητας, εναντίον της οποίας πολεύουμε κάθε μέρο. Ο ηθοποιός προχωρεί με το χέριο, κοτόπιν με το γόνατο, χρησιμοποιώντας μόνο την οποροίτητη δύναμη, όλλοτε λιγότερη, όλλοτε περισσότερη, ολοένα και περισσότερο. Κάθεται ονοκούρκουδα. Σηκώνεται. Πέφτει πάλι, ολλό έχει τη δύνομη και την ικανότητα να σταθεί και πόλι όρθιος.

**16)** Ο ηθοποιός βαδίζει. Τώρο οπογορεύεται να κοιτάζει το έδαφος, κοιτάζει μόνο μπροστά του. Πρέπει να περπατήσει με μεγαλύτερη ζωντόνια. Σηκώνει τα μπράτσο και προσπαθεί να ογγίξει την οροφή, προχωράει και πηδάει. Κάθε φορά όλοι προσπαθούν να πηδήξουν λίγα ψηλότερα, να ξεκολλήσουν από το έδαφος, πιο ψηλά, όλο και πιο ψηλά. Προσπαθούν να ογγίξουν την οροφή, μία φορά, δύο... Τώρο πρέπει να ουρλιόξουν καθώς πηδάνε, προσπαθούν να οπογειωθούν, να πετόξουν, να πηδήξουν όσο το δυνατόν ψηλότερο, να ουρλιόξουν όσο πιο δυνατό μπορούν.

Η άσκηση αυτή έχει μια στιγμή πολύ μεγάλης κόμψης. Στο πρώτο στάδιο, οι συμμετέχοντες πτώονται από τη βορύτητα. Αυτό προκαλεί μια κάποια αγωνία και θλίψη. Κυρίως γιατί κοιτάζουν το έδαφος και συνειδητοποιούν την πραγματικότητα: την αμείλικτη δύναμη της βαρύτητας, ενάντια στην οποία πρέπει να πολεύουμε διορκώς. Όταν εξαντλούνται, πρέπει να τους αφήνουμε να ξεκουραστούν. Να τους δίνουμε όλον τον χρόνο που χρειάζονται για να ξαναρχίσουν. Πρέπει να τους ενθαρρύνουμε να σηκωθούν, να αναλόβουν δυνόμεις, να πηδήξουν, να κοιτάξουν την οροφή. Είναι οποροίτητο να τους πούμε ότι η βαρύτητα είναι μία δύναμη πολύ ισχυρή, ολλό ότι ο καθένας μας έχει μέσα του δυνόμεις ακόμη μεγαλύτερες.

Αυτή η σειρά των ασκήσεων πρέπει να τελειώνει με την ευφορία που προκαλείται από τη σωματική μας νίκη, ευφορία και κούραση, είναι αλήθεια, πάντως ευφορία.

### 3.2 ΑΦΟΥΓΚΡΑΖΟΜΑΙ Ο,ΤΙ ΑΚΟΥΩ

#### Πρώτη σειρά: ασκήσεις και παιχνίδια για τον ρυθμό

##### 1. Ο κύκλος του ρυθμού και της κίνησης

Οι ηθοποιοί σχημοτίζουν έναν κύκλο. Ένας τους πηγοίνει στο κέντρο και εκτελεί μια οποιαδήποτε κίνηση, σκάμη και την πια οπίθονη, συνοδεύοντός την με έναν ήχο, και τόσο ο ήχος όσο και η κίνηση ακολουθούν έναν ρυθμό που έχει επινοήσει ο ίδιος. Οι όλλοι ηθοποιοί τον μιμούντο, προσπαθώντας να αναπαράγουν πιστό τις κινήσεις και τους ήχους του, δίχως να ξεφεύγουν από τον ρυθμό, συγχρονιζόμενοι μεταξύ τους όσο το δυνατόν περισσότερο. Ο σκηνοθέτης καλεί έναν όλλον, ο οποίος πάει στο κέντρο του κύκλου και επονολομβάνει την κίνηση και τον ήχο ολλό με διαφορετικά ρυθμά, ενώ ο πρώτος ηθοποιός επιστρέφει στον κύκλο. Τώρο όλοι ακολουθούν τον ρυθμό του δεύτερου ηθοποιού, ο οποίος δίνει τη σειρά του σε τρίτο και ούτω κοθεξής.

Αυτός που πηγοίνει στο κέντρο μπορεί να επιλέξει όποιον πηκτικό και σωματικό ρυθμό θέλει, ό,τι τον ευχαριστεί περισσότερο, αρκεί να μην είναι κάτι που επαναλαμβάνει συχνά στην κοθημερινότητά του. Το θέμο δεν είναι να χορέψει κόποιον χορό ή να τρογουδήσει έναν σκοπό γνωστά σε όλους. Δεν θα πρέπει να φοβάται μη φανεί γελοίος, γκροτέσκος, περίεργος. Αν όλοι δείχνουν γελοίοι, κανείς δεν είναι γελοίος...

Οι όλλοι πρέπει να προσπαθήσουν να αναπαράγουν, με τη μεγαλύτερη δυνατή ακρίβεια, όλο όσο είναι σε θέση να δουν και να ακούσουν: τις ίδιες κινήσεις, την ίδια φωνή, τον ίδιο ρυθμό... Αν βρεθεί στο κέντρο μια γυναίκα, οι άντρες στον κύκλο δεν θα πρέπει να εκτελέσουν μια αρρενωπή εκδοχή της κίνησης της, ολλό να αναπαράγουν ακριβώς ό, τι βλέπουν και όπως το αντιλαμβάνονται.

Τι συμβαίνει εδώ; Ποιος είναι ο μηχανισμός; Πολύ απλό: στην προσπάθειά μας να μιμηθαύμε τον τρόπο με τον οποίο ο όλλος κινείται, τρογουδάει κ.λπ., αρχίζουμε να οποδομούμε τις μηχανοποιήσεις μας. Μιμούμενοι τους όλλους, αναδομούμε σιγά-σιγά με πολλούς και ποικίλους τρόπους (γιατί πολλοί είναι οι ηθοποιοί που θα πάνε στο κέντρο) τον δικά μας τρόπο ύπαρξης και δράσης.

Δεν πρέπει να κατοφεύγουμε σε καρικατούρες, διότι ναι μεν, αυτό θα



μας επιτρέπει να κάνουμε διαφορετικά πράγματα, αλλά πάντα με τον ίδιο άκαμπτο τρόπο. Πρέπει να προσποθούμε να κατανοήσουμε, να αισθανόμαστε, αναπαράγοντας με ακρίβεια, το εξωτερικό του οτάμου στο κέντρο του κύκλου, ώστε να αποκτήσουμε μια καλύτερη αίσθηση του εσωτερικού του.

## 2. Παιχνίδι με ρυθμό και κίνηση

Σχηματίζονται δύο ομάδες. Στην πρώτη, σε ένα νεύμα του σκηνοθέτη, τα άτομα που την απορτίζουν αρχίζουν να κάνουν ό,τι είδους ρυθμική κίνηση και ήχο κατέβει στο μουλό του καθενός. Τα μέλη αυτής της ομάδας θα πρέπει σε τριάντα δευτερόλεπτο να ενοποιήσουν τις κινήσεις, τους ρυθμούς και τους ήχους τους. Η δεύτερη ομάδα αρχίζει τότε να αναπαράγει τις κινήσεις και τους ρυθμούς της πρώτης, που στη συνέχεια μετατρέπονται σε κινήσεις και ρυθμούς διαφορετικούς για κάθε άτομο, ενοποιούνται εκ νέου, μεταφέρονται στην άλλη ομάδα και αὐτὼ καθεξῆς.

## 3. Ενοποίηση του ρυθμού εντός του κύκλου

Οι ηθοποιοί ξεκινούν όλοι μαζί έναν ρυθμό, χρησιμοποιώντας τη φωνή, τα χέρια και τα πόδια. Μετά από λίγο αρχίζουν σιγά-σιγά να τον αλλοιώνουν, μέχρις ότου επικρατήσει ένας καινούργιος, και συνεχίζουν έτσι για αρκετά λεπτά.

### Παραλλαγή

Όλοι οι ηθοποιοί ακολουθούν ο καθένας τον ρυθμό του, μέχρις ότου συνενωθούν σε έναν ενιαίο ρυθμό.

### Παραλλαγή

Σε ένα νεύμα όλοι οι ηθοποιοί ξεκινούν ο καθένας με τον δικό του ρυθμό και την κίνηση που τον συνοδεύει. Μετά από κάποιο λεπτά προσπαθούν να πλησιάσουν οι μεν τους δε, με βάση τις ομοιότητες στους ρυθμούς τους. Οι ηθοποιοί με τις περισσότερες ομοιότητες μεταξύ τους ομογενοποιούν στοδιακά τους ρυθμούς τους, ώσπου ολόκληρη η θεατρική ομάδα να έχει τον ίδιο ρυθμό και την ίδια κίνηση. Αυτό μπορεί εντέλει να μη συμβεί, αλλά δεν πειράζει, αρκεί οι ομάδες που έχουν σχηματισθεί να έχουν σαφώς καθορισμένους τους ρυθμούς και τις κινήσεις τους.

### Παραλλαγή

Σχηματίζεται ένας κύκλος στον οποίο ένα άτομο ξεκινά έναν ρυθμό που τον ακολουθούν όλοι. Σε ένα νεύμα του σκηνοθέτη ο κύκλος σπάει και καθένας από τους συμμετέχοντες επιδιώκει να μετατρέψει τον αρχικό ρυθμό σε κάποιον άλλον που του είναι προσωπικά πιο ευχάριστος. Σε ένα άλλο νεύμα του σκηνοθέτη όλοι επιστρέφουν στον κύκλο, όμως τώρα πια ο καθένας με τον δικό του ήχο και τη δική του κίνηση: παρατηρούν ο ένας τον άλλο και προσπαθούν να ενοποιήσουν όλους τους ρυθμούς σε έναν μόνο. Όταν συμβεί αυτό, σε ένα άλλο νεύμα του σκηνοθέτη ο κύκλος σπάει και όλοι απομυκρύνονται, οι ρυθμοί εξατομικεύονται, τα άτομα επιστρέφουν στον κύκλο και δημιουργούν πάλι έναν ενιαίο ρυθμό.

## 4. Η μηχανή των ρυθμών

Ο ηθοποιός πηγαίνει στα κέντρα του κύκλου και φοντάζεται πως είναι ένα εξάρτημα στα γρανάζια μιας περίπλοκης μηχανής. Κάνει μια ρυθμική κίνηση με το σώμα του και ταυτόχρονα τον ήχο που θα πρέπει να παράγει το εξάρτημα αυτής της μηχανής. Οι άλλοι ηθοποιοί σε κύκλο, γύρω από τη μηχανή, παρακολουθούν με πολλή προσοχή. Ένας δεύτερος ηθοποιός σηκώνεται και, χρησιμοποιώντας το σώμα του, προσθέτει ένα εξάρτημα στα γρανάζια της μηχανής, με άλλον ήχο και άλλη κίνηση, που πρέπει να είναι συμπληρωματικοί και όχι πανομοιότυποι με τους αρχικούς. Ένας τρίτος ηθοποιός κάνει το ίδιο, μετά ένας τέταρτος, μέχρι να ενσωματωθεί όλη η ομάδα σε αυτή την πολλαπλή, περίπλοκη και συγχρονισμένη μηχανή.

Όταν πια έχουν ενσωματωθεί οι πάντες στη μηχανή, ο σκηνοθέτης ζητάει από τον πρώτο ηθοποιό να επιταχύνει τον ρυθμό του· οι υπόλοιποι οφείλουν να προσπαθήσουν να ακολουθήσουν αυτή την αλλαγή. Όταν πλέαν η μηχανή βρίσκεται στα πρόθυρα της έκρηξης, ο σκηνοθέτης δίνει την εντολή στον πρώτο ηθοποιό να επιβραδύνει τον ρυθμό, έως ότου τελειώσουν όλοι μαζί την άσκηση.

Για να κυλήσουν όλο κολλά, είναι απαραίτητο κάθε ηθοποιός να κατοβόληει προσπόθειο, ώστε να αφουγκράζεται πραγματικά ό,τι ακούει.

*Παραλλαγή*

Αγάπη και μίσος- πρόκειται για την ίδια άσκηση με την εξής τροποποίηση: όλοι οι συμμετέχοντες πρέπει να φανταστούν ότι είναι μέρη ορχικά μιας μηχανής μίσους και στη συνέχεια αγάπης. Όπως κι αν εννοούν ο καθένας τις λέξεις «μίσος» και «αγάπη», δεν παύουν να είναι το γρανάζι μιας μηχανής και όχι άνθρωποι.

*Παραλλαγή*

Με βάση μια περιοχή ή χώρα: πρόκειται για την ίδια άσκηση, συμπεριλαμβανόμε όμωσ, πέρα από ένα συναίσθημα (είτε πολλό), και ένα θέμα. Ως θέμα, για παράδειγμα, θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν περιοχές της χώρας, από όπου κατάγονται οι συμμετέχοντες: Γερμανία (πρωσική, βαυαρική, βερολινέζικη μηχανή), Γαλλία (βρετονική, παριζιάνικη, μαρσεγιέζικη μηχανή), Βραζιλία (μηχανή από το Ρίο, τη Μποϊά, το Μίνας Ζεράις) είτε το πολιτικά κόμματα της Βραζιλίας: PT, PDT, PSDB, PFL κ.λπ. Ή ακόμη και θεατρικό ή κινηματογραφικά είδη: βωβός κινηματογράφος, τσίρκο, όπερα, σίριαλ κ.λπ.

Είναι απίστευτο το πώς η ιδεολογία μιας ομάδας, οι πολιτικές της ιδέες κ.λπ. μπορούν να αποκαλυφθούν μέσα από έναν σωματικό ή ηχητικό ρυθμό. Εμφανίζονται ανάγλυφα όλα όσα σκεφτόμαστε καθώς και ό, τι υποβάλλουμε σε κριτική.

Σημείωση: αυτό το παιχνίδι είναι πολύ χρήσιμο, ιδιαίτερο στις περιπτώσεις που κάποιος θέλει να δημιουργήσει εικόνες για ένα θέμα, έτσι ώστε αυτό από αφηρημένο να το κάνει συγκεκριμένο: γραφειοκρατία, μέλλον, παιδική ηλικία, υγεία κ.λπ. Ζητούμε από τους συμμετέχοντες να υποδυθούν τις μηχανές ρυθμού αυτών των θεμάτων. Αρκετές φορές οι ηθοποιοί με βοηθήσαν το μέγιστο στη σκηνοθεσία ενός θεατρικού έργου μέσω αυτού του παιχνιδιού.

**5. Το περουβιανό παιχνίδι με τις μπάλες**

Το παιχνίδι αυτό μπορεί να δείχνει περίπλοκο, όμως δεν είναι. Στην πραγματικότητα πρόκειται για ένα παιχνίδι απλό κι ευχάριστο. Κάθε ηθοποιός πρέπει να φανταστεί πως έχει μια μπάλα: ποδοσφαίρου, τένις, γκολφ, παραλίλας, κάθε είδους μπάλα (ή και μπαλάνι). Καθένας από τους συμμετέχοντες θα πρέπει να φανταστεί το είδος του υλικού με το οποίο είναι φτιαγμένη η μπάλα

του και να αρχίσει να παίζει με αυτή, επαναλαμβάνοντας έναν ρυθμό με ολόκληρο το σώμα και όχι μόνο με το χέριο ή με τα πόδια και αναπαράγοντας με τη φωνή ρυθμικά τον ήχο που παράγει η μπάλα. Χρειάζεται κάποιος χρόνος, προκειμένου οι ηθοποιοί να βρουν τον φωνητικό και σωματικό ρυθμό τους, παίζοντας όλοι ταυτόχρονα στην αίθουσα.

Περνούν μερικά λεπτά και ο σκηνοθέτης λέει: «Ετοιμοστέιτε!». Τότε όλοι οι συμμετέχοντες διαλέγουν από ένα ταίρι, στέκονται αντικριστά και συνεχίζουν να παίζουν ο καθένας με τη μπάλα του, παρατηρώντας με πολλή προσοχή πώς παίζει το ταίρι τους. Τότε ο σκηνοθέτης λέει πόλη: «Αλλάξτε μπάλες!» και όλοι υποκοούν, υιοθετώντας ταυτόχρονα τους ήχους και τις ρυθμικές κινήσεις που κάνει τα ταίρια τους, με τη μέγιστη δυνατή ακρίβεια. Στη συνέχεια απομακρύνονται με τις καινούργιες τους μπάλες, τις δεύτερες.

Μετά από μερικά λεπτά, κατά το οποίο οι συμμετέχοντες παίζουν ο καθένας με τη δεύτερη μπάλα του, ο σκηνοθέτης ξαναλέει: «Ετοιμοστέιτε!». Οι συμμετέχοντες πρέπει να αναζητήσουν καινούργιο ταίρι ο καθένας, όχι το προηγούμενο και, όταν οκούσουν το πορόγγελο «Αλλάξτε μπάλες!», να τις αλλάξουν και πάλι και να απομακρυνθούν με τις καινούργιες. Τέλος, ο σκηνοθέτης λέει: «Βρείτε την ορχική σας μπάλα!». Από τη στιγμή αυτή και στο εξής, οι συμμετέχοντες ψάχνουν να βρουν τις πρώτες μπάλες με τις οποίες ξεκίνησαν το παιχνίδι, ενώ συνεχίζουν να παίζουν με τις μπάλες που έχουν, τις τρίτες στη σειρά.

Όταν ο ηθοποιός βρει το ότομο που κρατά την πρώτη του μπάλα, θο του πει: «Εσύ βγαίνεις από το παιχνίδι!». Στο μεταξύ πρέπει να συνεχίσει να παίζει με την μπάλα που έχει αυτή τη στιγμή, την τρίτη, η οποία ονήκει σε κάποιον που δεν την έχει ακόμη βρει. Όποιος βγαίνει από το παιχνίδι, σταματάει να παίζει και μένει έξω από την περιοχή του παιχνιδιού, πρέπει όμως να συνεχίσει να αναζητεί την πρώτη του μπάλα, με την οποία εξοκολουθεί να παίζει κάποιος άλλος. Όταν ο ηθοποιός τη βρει, πρέπει να πει σε αυτόν που την έχει το ίδιο λόγια, κι αυτός θα πρέπει να βγει από το παιχνίδι. Έτσι συνεχίζεται το παιχνίδι, μέχρις ότου όλοι βρουν τις αρχικές τους μπάλες, πράγμα που συμβαίνει σπανίως.

Αν τελειώσει το παιχνίδι και υπάρχει κάποιος που δεν έχει βρει τη μπάλα του, δικαιούτοι να προσπαθήσει να ακολουθήσει τις διοδρομές που έχουν διατρέξει οι διάφορες μπάλες, ρωτώντας κάθε έναν από τους συμμετέχοντες με ποιον άλλαξε μπάλες, ξεκινώντας από την μπάλα που δεν την έχει βρει κανείς, έως ότου φτάσει στην πρώτη και με τον τρόπο αυτό ίσως εντοπίσει

ταν κάτωχα της μπάλας που δεν την έχει βρει κανείς. Είναι ασφαλώς δύσκολο να καταρτιστεί μια γενεαλογία άσων αφορά τις μπάλες, μπορεί όμως να αποκαλυφθεί πώς έχουν τροποποιηθεί οι κινήσεις και οι ήχοι, καθώς και ποιος τους τροποποίησε.

## 6. Claps-Παλαμάκια στη σειρά

Όπως και με την προηγούμενη άσκηση, είναι πια εύκολο να την εκτελείς από το να την περιγράφεις. Κοθισμένοι σε κύκλο, οι ηθοποιοί αρχίζουν να χτυπούν το χέρι πάνω στους μηρούς τους ρυθμικά. Θα πρέπει όλοι να προσπαθούν να ακούν τον κοινό ρυθμό και να μην παρεκτρέπονται.

Αφού επιτευχθεί αυτός ο συντονισμός, ένας ηθοποιός σηκώνει τα χέρια και, χωρίς να βγει από τον ρυθμό, χτυπάει μια φορά παλαμάκια προς τη μεριά του στόμου που βρίσκεται στα αριστερά του, το οποίο επαναλαμβάνει ταυτόχρονα την ίδια κίνηση. Ο πρώτος ηθοποιός επαναλαμβάνει την ίδια κίνηση στο άτομο που κάθεται στο δεξιό του και χτυπάει μία φορά παλαμάκια προς τον ηθοποιό που είναι δεξιά του. Στη συνέχεια ο δεύτερος ηθοποιός χτυπάει και αυτός μία φορά παλαμάκια στον ηθοποιό στο δεξιό του, ο οποίος επαναλαμβάνει το ίδιο στο διπλανό του, κόνοντας έτσι τα παλαμάκια να κινούνται γύρω-γύρω στον κύκλο, πάντα με δύο ηθοποιούς να χτυπώνε μία φορά παλαμάκια ταυτόχρονα, ενώ όλοι μέσω στον κύκλο δίνουν τον ρυθμό με αυτά τα μετακινούμενα παλαμάκια (*claps*).

Ο σκηνοθέτης μπορεί να ζητήσει να χτυπήσουν πάνω από μία φορά παλαμάκια (πέντε ή επτά...), ανάλογο με το μέγεθος του κύκλου, όπως μπορεί επίσης να πει «Προς το αριστερά!», οπότε όλο το παλαμάκια στρέφονται προς τα αριστερά. Στη συνέχεια μπορεί να προσθέσει ένα χτύπημα των χεριών στους μηρούς, χωρίς αλλαγή στον ρυθμό (1,2,3 αντί για 1,2), με το 2 να αντιστοιχεί σε ένα χτύπημα των χεριών στους μηρούς: τα παλαμάκια θα ακολουθούν πάντα τη διαδρομή «αριστερά – στους μηρούς – δεξιά» και θα είναι πάντα διπλά, δηλαδή παλαμάκια από δύο άτομα ταυτόχρονα. Όταν η ομάδα έχει πια συντονιστεί για τα καλά (και έχει προπονηθεί), πρέπει να αρχίσει να αυξάνεται η τοχύτητα, χωρίς να αλλάζει ο ρυθμός.

Στη συνέχεια από τη θέση του εκτός του κύκλου ο σκηνοθέτης θα δίνει κάθε λίγο και λιγάκι το παράγγελμα «αριστερά» ή «δεξιά» και τα παλαμάκια, αντί να συνεχίζουν κανονικά την πορεία τους, θα πρέπει να αλλάζουν κατεύθυνση, κινούμενα αριστερόστροφα ή δεξιόστροφα, ακολουθώντας τις ενταλές.

Τέλος, μπορεί η κίνηση να γίνεται με τα χέρια, χωρίς χτυπήματα στους μηρούς, έτσι ώστε οι ηθοποιοί, βλέποντας αυτές τις κινήσεις, να αντιλαμβάνονται ά, τι δεν βλέπουν: τον ρυθμό των χεριών και των μπράτσων. Τα χέρια χτυπώνε ηχηρά παλαμάκια μόνο όταν ένας ηθοποιός συναντά τον άλλον.

## 7. West Side Story

Η άσκηση αυτή ονομάζεται έτσι λόγω του ότι θυμίζει αρκετές χορογραφίες από την ομότιτλη ταινία. Σχηματίζονται δύο ομάδες, με δύο αντικριστές σειρές και από έναν αρχηγό στη μέση κάθε ομάδας. Αυτός βαδίζει προς τα εμπρός, δίνοντας στο σώμα του ρυθμική κίνηση, η οποία συνοδεύεται από έναν ρυθμικό ήχο. Κίνηση και ήχος επαναλαμβάνονται έξι συνεχόμενες φορές. Μετά την πρώτη-δεύτερη φορά η ομάδα του θο έχει κοινοήσει τον ρυθμό της κίνησης και του ήχου του και θα πρέπει να τον ακολουθήσει, προχωρώντας προς τα εμπρός, ο ένας πίσω από τον άλλο, πίσω από τον αρχηγό της. Η απέναντι ομάδα θα πρέπει να κινηθεί οπισθοδρομώντας και κροτώντας την ίδια απόσταση.

Όταν οι ομάδες φτάσουν στην όκη της αίθουσας, ο αρχηγός αφήνει τη θέση του στο κέντρο της σειράς και πηγαίνει σε ένα από τα άκρα της. Άλλος ηθοποιός παίρνει τη θέση του, ερχόμενος από το αντίθετο άκρο, και κοιτάζει τον αρχηγό της απέναντι σειράς, ο οποίος αποκρίνεται με άλλον ρυθμικό ήχο και κίνηση, προχωρώντας μπροστά, ακολουθούμενος από την ομάδα του, η οποία επίσης προχωρεί, ενώ η πρώτη ομάδα οπισθοχωρεί. Αυτό συνεχίζεται διαδοχικά, με μια εναλλαγή μπρος και πίσω στην κίνηση κάθε ομάδας, μέχρις ότου όλοι οι συμμετέχοντες σε κάθε ομάδα να έχουν περάσει από τη θέση του αρχηγού.

Θα πρέπει να ζητηθεί από τον αρχηγό να μην επιλέξει κινήσεις και ρυθμούς υπερβολικά απλούς, του τύπου *παμ-παμ-παμ*. Θα πρέπει να προσπαθήσει να δημιουργήσει ρυθμούς πιο σύνθετους και πια καθοδουλημένους.

## 8. Ρυθμός με τα ποπούτσια

Πρόκειται για ένα παιδικό παιχνίδι, πολύ παιδικό θα έλεγα, αλλά και πόρο πολύ χρήσιμο, προκειμένου να συντονίσει κανείς το μέλη ενός θιάσου. Ο ηθοποιός κόθονται κατοχής σε κύκλο και ο καθένας έχει μπροστά του ένα ποπούτσι. Αρχίζουν τότε να τραγουδούν κάποιο τραγούδι γνωστό σε όλους,

κρατώντας τον ρυθμό και δίνοντας ο καθένας το παπούτσι του στον συνάδελφο που κάθεται δεξιά του στο τέλος κάθε ρίμας, με εξαίρεση κάποιες προκαθορισμένες στιγμές όπως για παράδειγμα:

Να το ένα	(το δίνει)
νο και τα δυο	(το δίνει)
να τα τρία περιστερόκια	(στο σημείο αυτό δεν δίνει το παπούτσι -το χτυπάει μονάχα μπροστά στον διπλανό του και γυρνά προς το αριστερά, κρατώντας το παπούτσι για τον εαυτό του.
Το ένα είναι δικό μου	(το δίνει)
Το άλλο είναι δικό σου	(το δίνει)
Και το άλλο όποιου το πιάσει!	(δεν το δίνει: το χτυπάει και γυρίζει).

Παλαιότερα αυτά το παιχνίδι το παίζαμε σαν να ήταν ένα είδος αθλοπαιδιάς, δηλ. ομαδικό παιχνίδι με ανταγωνιστικό χαρακτήρα: όταν τέλειωνε ένας γύρος, όποιος βρισκόταν με περισσότερα από ένα παπούτσια μπροστά του, έβγαине από το παιχνίδι, παίρνοντας και το παπούτσι του μαζί του. Στην προκειμένη περίπτωση όμως αυτά που έχει σημασία είναι να παίζει κανείς με τον καλύτερο δυνατό τρόπο και με όλους τους συμμετέχοντες, έτσι ώστε ο καθένας να δίνει προσοχή στο τι κάνει ο άλλος, χωρίς να επιδιώκει τον αποκλεισμό του· να προέχει γι' αυτόν η ανάπτυξη της αλληλεγγύης στην ομάδα.

Κάθε χώρα έχει σίγουρα κάποιο λαϊκό τραγούδι που νο μπορεί να χρησιμοποιηθεί. Αλλιώς, υπάρχει και ο απλός σκοπός:

Τα ρα τα  
Τα ρα το  
Τα ρα το τα τα τα Ρα

### Παραλλαγή

Κατά τακτά διαστήματα ο σκηνοθέτης λέει «αριστερά» και όλοι πρέπει να αρχίσουν να δίνουν το παπούτσι προς τα αριστερά, μετά λέει «δεξιά», μετά πάλι λέει «αριστερά» και αúτω καθεξής. Για να κάνει το παιχνίδι πιο δύσκολο, ο σκηνοθέτης πρέπει να λέει προς τα πού πάνε τα παπούτσια στη μέση μιας μουσικής φράσης και όχι στα τέλος της.

### Παραλλαγή

Το ίδιο, αλλά με τα μάτια κλειστά.

### Παραλλαγή

Όλοι όρθιοι. Αυτό είναι πολύ δύσκολο. Μην το προσπαθήσετε, αλλή, αν το κάνετε, παίρνετε και την ευθύνη. Σηκωθείτε άρθιοι, εσιτίστε την προσοχή σας και... κολή τύχη!

## 9. Οι δύο σκούπες

Δύο ηθοποιοί οντικριστά κροτάνε δυο σκούπες (ή δύο μπαστούνια). Το δεξί χέρι του ενός είναι απέναντι από το αριστερό του άλλου και οντιστρέφως. Ξεκινούν και οι δύο τους φέρνοντας τις σκούπες σε οριζόντια θέση και μετά αρχίζουν να τις κινούν σε ρυθμό τικ-τακ: η μία ονεβαίνει, ενώ η άλλη κατεβαίνει ενοαλλήξ.

Οι συμμετέχοντες παρακαθουθούν τη δράση αυτή από μακριά και στη συνέχεια πλησιάζουν ένας-ένας τη φορά. Περνούν ανάμεσο από τις σκούπες, χωρίς να τις αγγίζουν και χωρίς να επιταχύνουν ή να επιβραδύνουν το βάδισμά τους.

Είναι σημαντικό να μη διακόπτεται η κίνηση. Πρόκειται για άσκηση στον ρυθμό, έναν ρυθμό που συνδέεται με την ταχύτητα.

## 10. Οι τέσσερις σκούπες

Η ίδια κίνηση τικ-τακ, τώρα όμως με δύο σκούπες: δύο που ονεβοίνουν και κατεβαίνουν και δύο που κινούνται μπρος και πίσω, έτσι ώστε σε μια δεδαμένη στιγμή νο συναντιούνται όλες μαζί στη μέση και μετά να αποτραβιούνται

αφήνοντας έναν χώρο σε σχήμα τετραγώνου, από τον οποίο να μπορεί να περάσει ένα άτομο.

Η διαδικασία είναι πανομοιότυπη με αυτήν της προηγούμενης άσκησης: στην αρχή όλοι παρακολουθούν, μετά προχωρούν ένας-ένας με τον ρυθμό και την ταχύτητα που θα τους επιτρέψει να φτάσουν μπροστά στις τέσσερις σκούπες τη στιγμή ακριβώς που αυτές αρχίζουν να ανοίγουν, οπότε περνούν ανάμεσά τους.

Η ίδια άσκηση μπορεί να γίνει με δύο άτομο κάθε φορά, πιασμένα αγκαζέ, ή και με τρία, αν τους φτάνει ο χώρος.

### 11. Ρυθμός σε πέταλο

Οι ηθοποιοί κάθονται σχηματίζοντας πέταλο (ημισέληνο). Το πρώτο άτομο στα δεξιά ξεκινά με έναν ρυθμό, ο οποίος θα ταξιδέψει περνώοντας από όλους τους συμμετέχοντες μέχρι την όλη άκρη του πετάλου. Το άτομο που βρίσκεται στο τέρμα του πετάλου πρέπει να ξεκινήσει έναν άλλο ρυθμό, που θα κάνει το ίδιο ταξίδι προς την αντίθετη κατεύθυνση. Κάθε ένας από τους συμμετέχοντες θα πρέπει να κροτώ τον ρυθμό μέχρι τη στιγμή της αντικατάστασής του από εκείνον που έρχεται από το δεξιά ή από το αριστερά του.

### 12. Ρυθμός σε κύκλο

Το ίδιο όπως και προηγουμένως, σε κύκλο, με τους ηθοποιούς όρθιους, έτσι ώστε να μπορούν να δουλέψουν τους διαφορετικούς ρυθμούς όλοι, από τον πρώτο ως τον τελευταίο.

### 13. Ο φύλαρχος

Οι ηθοποιοί καθισμένοι σε κύκλο. Ένας βγαίνει από την αίθουσα. Η ομάδα εκλέγει τον φύλαρχο, ο οποίος θα είναι το άτομο από το οποίο θα ξεκινάει ο ρυθμός και όλες οι ρυθμικές κινήσεις στον κύκλο. Καλούν το άτομο που έχει βγει από την αίθουσα να γυρίσει και να προσπαθήσει να μαντέψει πιας είναι ο φύλαρχος.

### 14. Η ορχήστρα και ο μαέστρος

Κάθε ηθοποιός ή κάθε ομάδα ηθοποιών με φωνές που μοιάζουν μεταξύ τους παράγει έναν ρυθμικό ή μελωδικό ήχο. Ο μαέστρος τους ακούει. Οι ηθοποιοί πρέπει να παράγουν τον ίδιο ήχο, επαναλαμβάνοντάς τον κάθε φορά που ο μαέστρος τους δίνει το σήμα με ένα νεύμα ή με την μπαγκέτα, διευθύνοντας το μέτρο, την ένταση, τον τρόπο ερμηνείας. Όταν δεν του ζητούν να κάνει κάτι, ο ηθοποιός παραμένει αιωνηλής, ήσυχος. Με τον τρόπο αυτό ο μαέστρος μπορεί να δημιουργήσει τη δική του μουσική. Όλοι θα πρέπει να έχουν την ευκαιρία να περάσουν από τη θέση του μαέστρου και με το ίδιο ηχητικό υλικό να οργανώσουν τη δική τους μουσική.

### 15. Ρυθμός μετά διαλόγου

Σχηματίζονται δύο ομάδες με έναν αρχηγό η κοθεμίο και το παιχνίδι αρχίζει. Ο αρχηγός παρουσιάζει έναν ρυθμό τέσσερις φορές, απευθυνόμενος στον αντίπαλό του, ης και συνδιαλέγεται μαζί του, ενώ οι «δικοί του» τον επαναλαμβάνουν τρεις φορές. Ο αντίπαλος αρχηγός απαντά με τη σειρά του με έναν άλλο ρυθμό και ομέσως οι ηθοποιοί της ομάδας του, ης και αποκρίνονται στην αντίπαλη ομάδα, επαναλαμβάνουν τρεις φορές ό,τι κάνει. Ο ρυθμός και η κίνηση θα πρέπει να χρησιμοποιούνται εν είδει διαλόγου, δίνοντας την αίσθηση πως τα άτομα συνομιλούν πραγματικό μεταξύ τους. Κάθε μουσική φράση μπορεί να είναι μακρόσυρτη ή κοφτή, απλή ή σύνθετη. Στην εκδοχή Άμλετ οι ηθοποιοί σκέφτονται φράσεις από αυτό (ή και οποιοδήποτε άλλο) θεατρικό έργο.

### 16. Διάλογος των ρυθμών σε κύκλο

Ένας ηθοποιός σκέφτεται κάτι και προσπαθεί να το μεταφράσει σε σωματικό και ηχητικό ρυθμό (δεν πρόκειται για παντομίμα). Ο συνομιλητής του τον παρατηρεί και του αποκρίνεται, οηλά απευθύνει την απάντηση σε ένα τρίτο άτομο, το οποίο τον ακούει και γυρνά να απευθυνθεί σε ένα τέταρτο άτομο και ούτω καθεξής. Στο τέλος οι συμμετέχοντες (έξι ή επτά, το πολύ) θα πρέπει να πουν τι ένιωσαν αναπαράγοντας αυτόν τον ρυθμό, τι σκέφτηκαν καθώς και τι νόμισαν πως άκουσαν ή τι ειπώθηκε.

**17. Ινδιάνοι στο δάσος**

Οι ηθοποιοί στοιχίζονται ονά πέντε. Ο πρώτος της κάθε σειράς είναι ο αρχηγός και πρέπει να φέρει στα νου του μια πραγματική ή φανταστική κατάσταση με Ινδιάνους σε κάποια ζούγκλα της Λατινικής Αμερικής να πολεμάνε, να ψαρεύουν, να κυνηγάνε, να χορεύουν τελετουργικούς χορούς κ.λπ. Περιφέρεται στην αίθουσα, παράγοντας ρυθμικούς ήχους και κίνησης, που θα πρέπει να επαναλαμβάνονται με ακρίβεια από τους τέσσερις ηθοποιούς οι οποίοι είναι πίσω του. Κάθε τόσο ο σκηνοθέτης αλλάζει τον αρχηγό, τον στέλνει στο τέλος της σειράς και τον αντικαθιστά ο ηθοποιός ο οποίος ήταν ακριβώς πίσω του. Στο τέλος οι τέσσερις Ινδιάνοι του κάθε αρχηγού οφηγούνται πού πιστεύουν πως βρέθηκαν, ενώ ο αρχηγός αφηγείται πού φαντάστηκε ότι οδήγησε τους συντρόφους του.

**18. Ηθοποιοί στοιχισμένοι σε πεντάδες**

Μοιάζει με το προηγούμενο παιχνίδι. Ο πρώτος της κάθε σειράς παράγει έναν ρυθμικό ήχο και μία χειρονομία, ενώ οι άλλοι πίσω του τον μιμούνται. Ο πρώτος αλλάζει θέση και γίνεται ο τελευταίος της σειράς και αυτός που ήταν στη δεύτερη θέση προχωρεί και καταλαμβάνει την πρώτη, ενώ πρέπει παράλληλα να προσθέσει έναν επιπλέον ήχο και μια χειρονομία στους ήδη υπάρχοντες και ούτω καθεξής, μέχρις ότου και οι πέντε προσθέσουν τη συμβολή τους στο ρυθμικό σχήμα, καθιστώντας την εκτέλεσή του όλο και πιο περίπλοκη.

**19. Οι σωματοφύλακες του προέδρου**

Πεντομελείς ομάδες ηθοποιών. Ο πρόεδρος στο κέντρο, ένας σωματοφύλακας μπροστά του, στραμμένος προς το μέρος του, ένας άλλος πίσω του και από ένας αριστερό και δεξιό του, οι οποίοι κοιτούν όπου κοιτάει ο πρόεδρος. Αυτός ο τελευταίος αρθρώνει έναν ήχο και κάνει μια ρυθμική κίνηση, οι σωματοφύλακες τον μιμούνται (αυτός που είναι μπροστά του λειτουργεί ως καθρέφτης, οι άλλοι είναι στραμμένοι στην ίδια κατεύθυνση με τον πρόεδρο). Ο πρόεδρος βοδίζει στην αίθουσα με τη συνοδεία του, κάνει στραφές 900 ή 1800, κατά βούληση, έτσι ώστε όποιος από τους άλλους τρεις βρεθεί απέναντί του να γίνει ο κοινούργιος καθρέφτης του. Κάθε λίγο ο σκηνοθέτης

αλλάζει τους προέδρους, ώστε όλοι οι ηθοποιοί να περάσουν από τη θέση αυτή.

**20. Περπάτα, σταμάτα, εξήγησε**

Οι ηθοποιοί περπατούν στην αίθουσα με τρόπο περίεργο και αλλόκοτο. Κάθε λίγο ο σκηνοθέτης λέει «Στοπ!» και ζητά από κάθε ηθοποιό να εξηγήσει τη στάση του, λέγοντας κάτι που να έχει κάποιο νόημα, όσο παρόδοξο και αν ακούγεται.

**Παραλλαγή (Αμλετ)**

Οι ηθοποιοί υποδύονται συμπεριφορές των χαρακτήρων του έργου και απογγέλλουν μέρος του αντίστοιχου διαλόγου.

**21. Καρναβάλι του Ρίο**

Τριμελείς ομάδες, κάθε ηθοποιός σε κάθε ομάδα έχει κι από έναν αριθμό 1, 2 ή 3. Ο σκηνοθέτης λέει «Αριθμός 1» και όσοι από κάθε ομάδα έχουν τον «Αριθμό 1» πρέπει να προχωρήσουν στην αίθουσα με έναν ρυθμικό ήχο και κίνηση (ο καθένας με διαφορετικό ρυθμό, εξατομικευμένο). Τα άλλα δύο μέλη της ομάδας πρέπει να τους μιμηθούν. Ο σκηνοθέτης λέει «Αριθμός 2» και όλοι με τον «Αριθμό 2» παράγουν διαφορετικό ρυθμικό ήχο και κίνηση, ακολουθούμενοι από τους υπολοίπους που απορτίζουν την ομάδα τους. Μετά έρχεται η σειρά του «Αριθμού 3». Αφού δοθεί σε όλους η ευκαιρία να παρουσιάσουν τον ρυθμό και την κίνησή τους, ο σκηνοθέτης λέει «Ο καθένας το δικό του!» και όλοι επανέρχονται στις αρχικές τους κινήσεις. Μετά από μερικά λεπτά ο σκηνοθέτης λέει «Ενοποίηση!» και ένα μέλος της ομάδας εγκατολείπει τη δημιουργία του, για να μιμηθεί τη δημιουργία ενός από τα άλλα δύο μέλη ή επινοούν και οι τρεις μαζί έναν τέταρτο ρυθμό. Αν κάποιος μείνει μόνος, θα πρέπει να μιμηθεί τους άλλους και ολόκληρη η ομάδα στο τέλος θα ακολουθήσει τον ίδιο ήχο και την ίδια κίνηση, ώστε να συγχρονιστούν όλοι.

Κάθε λίγο ο σκηνοθέτης λέει «Αλλαγή ομάδας!» και όποιος τα επιθυμεί αλλάζει ομάδα. Όσοι είναι ικανοποιημένοι με την ομάδα τους μπορούν να παραμείνουν σε αυτήν. Δεν μπορούν όμως να μείνουν μόνοι· αν συμβεί κάτι

τέτοιο (αν δηλαδή και τα δύο άλλα μέλη της ομάδας έχουν αποχωρήσει), ο ηθοποιός οφείλει να εγκαταλείψει τον ρυθμό του και να ενταχθεί στις υπόλοιπες ομάδες.

## 22. Οι βοδιβιανές μιμόζες

Η μιμόζα είναι ένα λουλουδι ευαίσθητο στα άγγιγμα, μαζεύεται αν την ακουμπήσεις... Σχηματίζουμε ζεύγη: η μιμόζα και το ταίρι της. Το ταίρι αγγίζει ένα μέρος του σώματος της μιμόζας, η οποία πρέπει να ξεκινήσει μια ρυθμική κίνηση πρώτο με το μέρος που αγγίχτηκε και στη συνέχεια επεκτείνοντας την κίνηση σε ολόκληρο το σώμα της. Κάθε ταίρι παρατηρεί τη μιμόζα του, γιο να δει αν η κίνηση έχει οηλωθεί σε όλο το σώμα. Επονολομβόνομε την άσκηση δύο φορές, ξεκινώντας πάντα από ένα διαφορετικό σημείο του σώματος. Τρεις φορές με έναν ρυθμικό ήχο και άλλες τρεις με μελωδικό ήχο και κίνηση. Η μιμόζα και το ταίρι της μπορούν να ενοηλόδοσσουν ρόλους μετοξύ τους είτε μετό από κάθε φύση είτε στο τέλος ολόκληρης της οηλοηλοουχίος των φάσεων.

Το ότομο που έχουν κάποιο πρόβλημο στη σπονδυλική στήλη πρέπει να προσέχουν, γιατί η άσκηση απαιτεί μεγαλύτερη προσπάθεια από όση φοίνε-ται εκ πρώτης όψεως.

## 23. Πόσα «α» υπάρχουν σε ένα «α»;

Σε κύκλο. Ένας ηθοποιός ηηγοίνει μέχρι το κέντρο και εκφράζει ένα συναίσθημα, μια οίσθηση, μια συγκίνηση ή μια ιδέα, χρησιμοποιώντας μόνο έναν από τους πολλούς ήχους του γράμματος «α», με όλη την τονική γκάμα της φωνής, τις κινήσεις και τις χειρονομίες που είναι ικανός να εκφράσει. Όλοι οι άλλοι ηθοποιοί σε κύκλο επανοηλομβάνουν δυο φορές τον ήχο και ό, τι άλλο έκανε, προσπαθώντας να νιώσουν και αυτοί το συναίσθημα, την οίσθηση, τη συγκίνηση ή την ιδέα που γέννησαν την κίνηση και τον ήχο. Στο κέντρο του κύκλου πάει άλλος ηθοποιός και εκφράζει άλλα συναισθήματα, οισθήσεις, συγκινήσεις ή ιδέες και η ομάδα τον ακολουθεί, επανοηλομβάνοντας ό, τι έκανε δύο φορές. Όταν ηλέαν πολλοί από τους ηθοποιούς έχουν εκφράσει τα «α» τους, ο σκηνοθέτης περνάει σε άλλο φωνήεντα (ε, ι, ο, ου) και στη συνέχεια περνάει σε λέξεις που χρησιμοποιούνται συχνά στην καθημερινή ζωή, μετό σε ένα «ναι» που σημαίνει «ναι» κι ένα «ναι» που σημαίνει «όχι»,

ένα «όχι» που σημαίνει «όχι» κι ένα «όχι» που σημαίνει «ναι» και τελικό ζητάει από τους ηθοποιούς να χρησιμοποιήσουν ολόκληρες φράσεις από την καθημερινότητά τους, προσπαθώντας πάντα να εκφράσουν με τις ίδιες φράσεις διαφορετικές ιδέες, συγκινήσεις, οισθήσεις και συναισθήματα.

## Παραλλαγή (Αμλετ)

Χρησιμοποιούμε φράσεις από το κείμενο του έργου.

## 24. Ένας, δύο, τρεις από το Μπράντφορντ

Οι ηθοποιοί στέκονται αντικριστά σε ζευγάρια.

1ο μέρος: οι δύο ηθοποιοί κάθε ζευγαριού μετρούν φωνοχτά μέχρι το τρία εναλλάξ: ο πρώτος λέει «ένο», ο δεύτερος «δύο», ο πρώτος «τρία», ο δεύτερος «ένο», ο πρώτος «δύο», ο δεύτερος «τρία» κ.ο.κ. Πρέπει να μετρούν όσο πιο γρήγορα γίνεται.

2ο μέρος: αντί να πει «ένο», ο πρώτος ηθοποιός παράγει ρυθμικά έναν ήχο και μία χειρονομία και κανείς από τους δύο δεν λέει πιο τη λέξη «ένο», η οποία έχει ηλέον δώσει τη θέση της στον ρυθμικό ήχο και την κίνηση που έχουν επινοηθεί από τον πρώτο ηθοποιό. Ο πρώτος ηθοποιός παράγει έναν ήχο και μια χειρονομία, ο δεύτερος λέει «δύο», ο πρώτος λέει «τρία», ο δεύτερος ανοπαρόγει τον ήχο και τη χειρονομία που έχει επινοήσει ο πρώτος, ο πρώτος λέει «δύο», ο δεύτερος λέει «τρία» και ούτω καθεξής. Ο ήχος και οι κινήσεις, που δημιούργησε ο πρώτος στην αρχή ουτής της δεύτερης σειράς ασκήσεων, πρέπει πάντα να επανοηλομβάνονται πιστά, υποκαθιστώντας το «ένο».

3ο μέρος: τώρα, πέρα από τον ήχο και την κίνηση που ηηκαν στη θέση του «ένο», ο δεύτερος ηθοποιός επινοεί άλλον ήχο και άλλη κίνηση, οι οποίοι θα πρέπει να παράγονται κάθε φορά που θα ακουστεί το «δύο». Το ζευγάρι παίζει για λίγα λεπτά, ηρασπαθώντας να εκφραστεί με όσο μεγαλύτερη άνεση γίνεται.

4ο μέρος: ένας από τους δύο ηθοποιούς αντικοθιστά το «τρία» με άλλον ήχο και άλλη κίνηση. Τώρα έχουμε ένα είδος χορού, με ήχους μονάχα και ρυθμικές κινήσεις, χωρίς να ακούγεται λέξη.

Τα παιχνίδια θα είναι πιο ενδιαφέρον, αν οι διάφοροι ήχοι και οι διάφορες κινήσεις πορουμετάζονται πραγματικές διαφορές μεταξύ τους. Έτσι μειώνεται η σύγχυση των ηθοποιών. Σε γενικές γραμμές, τα άτομα ανταποκρίνονται

καλύτερα, όταν ονομαζόταν πως κάθε μίνο από τις δύο σειρές είναι πάντα η ίδια: 1-3-2 για τον πρώτο ηθοποιό, 2-1-3 για τον δεύτερο.

Μπορεί να γίνει και με πιο πολλούς ηθοποιούς, πάντο σε μονό αριθμό.

## 25. Διασχίζοντας την αίθουσα

Η ομάδα σχηματίζει τετράγωνο ή παραλληλόγραμμο. Δύο ηθοποιοί, βγαίνοντας από αντίθετες πλευρές, διασχίζουν την αίθουσα με τον ίδιο ρυθμό. Στη συνέχεια ένα καινούργιο ζευγάρι στέκεται ένα βήμα πίσω από τους ηθοποιούς του πρώτου ζευγαριού και ένα τρίτο ζευγάρι ένα βήμα πίσω από τους ηθοποιούς του δεύτερου κατά τέτοιο τρόπο, ώστε, όταν αρχίζει η μετακίνηση, οι τρεις της μιας πλευράς και οι τρεις της άλλης να διαστουρώνονται πάντα στη μέση της αίθουσας και, όταν οι τρίτοι περάσουν, να είναι σχεδόν η στιγμή της επιστροφής των πρώτων. Στην άλλη άκρη της αίθουσας, οι υπόλοιποι ηθοποιοί στοιχισμένοι σε σειρά κάθετη προς αυτές που σχηματίζουν τα τρία ζευγάρια αρχίζουν να προχωρούν προς την κατεύθυνσή τους. Οφείλουν να διασταυρωθούν μαζί τους, χωρίς να συγκρουστούν με κανέναν και χωρίς να μεταβάλλουν τον ρυθμό του βοδίσματός τους.

## 26. Βαφτίσια στο Μίνας Ζερβίς της Βραζιλίας

Ηθοποιοί σε κύκλο. Ο καθένας στη σειρά κάνει δύο βήματα προς τα εμπρός, λέει το όνομά του, λέει μια λέξη που αρχίζει με το πρώτο γράμμα του ονόματός του και αντιστοιχεί σε ένα χαρακτηριστικό που έχει ή πιστεύει πως έχει, ενώ κάνει μια ρυθμική κίνηση που αντιστοιχεί στη λέξη αυτή. Οι υπόλοιποι ηθοποιοί επαναλαμβάνουν δύο φορές το όνομα, τη λέξη και την κίνηση. Όταν έχουν περάσει όλοι, ο πρώτος επιστρέφει, τώρα όμως κροτώντας ουδέτερη στάση, καθώς οι υπόλοιποι είναι αυτοί που θα πρέπει να θυμηθούν τη λέξη, το όνομα και την κίνηση. Είθισται αυτή η άσκηση να εκτελείται με ομάδες που συναντιούνται για πρώτη φορά και που τα μέλη τους δεν είναι φίλοι από τα παλιά.

## 27. Ρυθμικός κύκλος του Τορόντο

Ένας ηθοποιός στο κέντρο του κύκλου ηχοποιεί μπροστά από τον ηθοποιό που κάθεται στο δεξιό του και ξεκινά έναν ρυθμό με το σώμα του και τη φωνή

του, τον οποίο πρέπει να επαναλάβει ο άλλος. Ηχοποιεί στον τρίτο, ο οποίος επίσης αρχίζει να τον μιμείται, ενώ και ο δεύτερος εξακολουθεί ακόμη να τον μιμείται. Ηχοποιεί στον τέταρτο και αὐτὸς καθέξής, πάντα με τον ίδιο ρυθμό και πάντα με τους άλλους να τον μιμούνται. Μόνο όταν προπεράσει τον τρίτο, παύει ο δεύτερος να μιμείται και πάει να σταθεί μπροστά στον τρίτο, ξεκινώντας τώρα και αυτός τον δικό του ρυθμό. Δηλαδή, όποτε ένας ηθοποιός βρίσκει τον ηθοποιό στο δεξιό του ελεύθερο, πάει και στέκεται μπροστά του και ξεκινάει μια κυκλική κίνηση περνώντας μπροστά από όλους, οι οποίοι τον μιμούνται, μέχρις ότου επανέλθει στην αρχική του θέση.

## 28. Η σάμπα του παλατιού κρεολόου<sup>10</sup>

Έχουμε δύο σύνολα μουσικών οργάνων ή αντικειμένων, τα οποία μπορούν να παράγουν μουσική. Ένας ηθοποιός κάθεται μπροστά στο καθένα από αυτά το σύνολο και ένας άλλος στέκει όρθιος απέναντί του, ενώ οι υπόλοιποι είναι παροταγμένοι σε ημικύκλιο απέναντι από τα σύνολα των μουσικών οργάνων. Ο ηθοποιός που είναι μπροστά από το σύνολο «Α» ξεκινά να παίζει ένα όργανο της επιλογής του, κάνοντας τον ηθοποιό που είναι μπροστά του να αρχίσει να χορεύει, δηλαδή να επιτρέψει στο κορμί του να χορέψει, ακολουθώντας τον ρυθμό, έναν χορό επινοημένο από αυτόν, που δεν αναπαράγει κανέναν από τους γνωστούς χορούς. Οι ηθοποιοί του ημικυκλίου μιμούνται τον χορό του. Χορεύοντας προχωρεί και διαλέγει έναν από τους ηθοποιούς που είναι στο ημικύκλιο. Αυτός με τη σειρά του εισάγει έναν ήχο που να τοιριάζει με τον ρυθμό του χορού εν εξελίξει και αλλορίζει θέση με τον πρώτο ηθοποιό, ενώ όλοι εξακολουθούν να χορεύουν και να τραγουδούν. Ο ηθοποιός που έχει επιλεγεί από το ημικύκλιο ηχοποιεί στο σύνολο «Β» και αλλορίζει θέση με τον ηθοποιό που στέκεται όρθιος απέναντι από αυτόν που έχει τα όργανα στη διάθεσή του. Τότε ο ηθοποιός με το όργανο διαλέγει ένα από αυτά και ξεκινάει έναν καινούργιο ρυθμό με το καινούργιο όργανο, και ο ηθοποιός από την ομάδα του, τη «Β», οφηνεται να τον παρσσύρει η μουσική, το κορμί του χορεύει, οι ηθοποιοί του ημικυκλίου τον μιμούνται, επιλέγει έναν από τους

<sup>10</sup> Τίτλος θεατρικής επιθεώρησης του '80, που παρωδούσε την εντολή του τότε στρατιωτικού καθεστώτος προς τις «σχολές σάμπα» να επιλέγουν χορογραφίες με εθνικοπατριωτικό περιεχόμενο, εντολή που είχε τραγικοκωμικά αποτελέσματα. Ο τίτλος της επιθεώρησης κοτέληξε να σημαίνει σύνολο πραγμάτων και ενεργειών χωρίς λογικό ειρμό, που προξενούν τη θυμηδία. (σ.τ.μ.)



ηθοποιούς, ο οποίος εισάγει έναν ήχο, αλλάζουν θέσεις και ο νέος ηθοποιός πλησιάζει την ομάδα «Α», αλλάζει θέση με τον ηθοποιό που προηγουμένως έπαιζε το όργανο και τώρα είναι όρθιος και περιμένει και αύτω καθεξής.

### 29. Αν εσύ λες ναι

Ακούγεται κάποιος μουσικός σκοπός, ο οποίος επιτρέπει στον ηθοποιό που καθοδηγεί την άσκηση να τραγουδήσει μία φρόση όπως: «Αν εγώ λέω ναι, εσύ θο λες όχι: ναι, ναι, όχι», στην οποία όλοι θο πρέπει να οποντήσουν «όχι, όχι, ναι». «Αν εγώ λέω Ζοόο, Λουίς, εσείς θο λέτε [και οι άλλοι θο λένε] Λουίς, Ζοόο, Λουίς». Μετό χρησιμοποιεί τις λέξεις «ψωμί» και «μέλι». Στη συνέχεια ακολουθούν συνδυασμοί λέξεων και οπό τις δύο τριάδες: «Ζοόο, μέλι, όχι» οντιστικτικό με τον συνδυασμό «Λουίς, ψωμί, ναι»...

### 30. Η ιταλική βροχή

Σε κύκλο οι ηθοποιοί μιμούντο με τη φωνή και τις κινήσεις των χεριών και του σώματος τον ήχο της βροχής, που μετατρέπεται σε κατοϊγίδα και στη συνέχεια σε καλοκαιρίο.

## Δεύτερη σειρά: Η μελωδία

### 1. Ορχήστρα

Μία μικρή ομάδα ηθοποιών σχηματοίζει μία ορχήστρα, κατό προτίμηση με ποικίλα αντικείμενα που θο χρησιμοποιηθούν σαν όργανα, ενώ οι άλλοι επνοσούν έναν αντίστοιχα χορό. Η μουσική θο πρέπει να είναι μελωδική και να αλλάζει συχνά. Οι ηθοποιοί αφήνουν τη μουσική να κατακλύζει τα σώματά τους, χωρίς να προσχεδιάζουν την κίνησή τους, αφήνονται να τους παρασέρει η μουσική.

### 2. Μουσική και χορός

Ορισμένοι ρυθμοί, κυρίως βραζιλιάνικοι με αφρικανική προέλευση όπως η σάμπα, η μπαταουκάδα, η καποείρα (μόνο με κυκλικές κινήσεις και πισωπατήματα) μπορούν να διεγείρουν εξαιρετικό όλοους τους μυσ του σώματος. Οι

ηθοποιοί δεν πρέπει να επονολαμβάνουν το καθιερωμένα χορευτικό βήματα, αλλά να αφήνουν τα σώματά τους να λικνίζονται ελεύθερα. Μεταξύ άλλων, θα μπορούσε να μπει στα κασετόφωνο μία κασέτα σε ταχύτητα μεγαλύτερη από την ταχύτητα μαγνητοφώνησής της. Έχει σημασία σε όλες αυτές τις ασκήσεις προθέρμανσης το ξεκίνημα να είναι αργό. Σιγά-σιγά οι ασκήσεις θα μπορούν να γίνονται με μεγαλύτερη ταχύτητα. Είναι σημαντικό η εκτέλεση των ασκήσεων αυτών να είναι ευχόριστη, έχει σημασία να νιώθει κανείς απόλαυση και όχι δυσφορίο.

## Τρίτη σειρά: Ήχος

### 1. Ήχος και κίνηση

Μία ομάδα ηθοποιών ορθώνει έναν συγκεκριμένο ήχο (που μπορεί να είναι ήχος από ζώο, οπό φυλλωσιές, οπό τον δρόμο, οπό το εργοστάσιο), ενώ μια άλλη ομάδα εκτελεί κινήσεις που σχετίζονται με αυτόν, δηλαδή κατό κάποιο τρόπο τον «οπτικοποιεί». Αν ο ήχος είναι «νιάου», η εικόνα δεν θα πρέπει να είναι οπαραίτητο μια γάτο, αλλά η εικόνα που γεννά στον ηθοποιό αυτός ο συγκεκριμένος ήχος. Σε ένα δάσος οπό ήχους θα πρέπει να αντιστοιχεί ένα δάσος οπό εικόνες. Σε μία «τελετουργική» αλληλοδοχή ήχων αντιστοιχεί μία «τελετουργική» αλληλοδοχή εικόνων.

### Παραλλαγή (Αμλετ)

Κάποιοι οπό τους ηθοποιούς ορθώνουν ήχους, τους οποίους συνδέουν με μία συγκεκριμένη σκηνή του έργου που ανεβάζουν, αλλά χωρίς αναγκαστικά να αναπαράγουν ρεαλιστική ηχητική υπόκρουση όπως η κλαγγή των σιτά-λινων σπαθιών κατό την ξιφομαχία ή ο θόρυβος του γυαλιού που σπάει: οι ήχοι τους πρέπει να είναι υποκειμενικοί (οι οποίοι είναι φορείς συναισθημάτων, κάποιες φορές και ιδεολογιών!). Οι άλλοι ηθοποιοί εμπνέονται οπό τους ήχους των συναδέλφων τους και κάνουν τις ανάλογες κινήσεις – χωρίς να αυτοαγαοκρίνονται.

### 2. Ήχοι που παραπέμπουν σε κάποιο καθημερινό «τυπικό»

Η ίδιο άσκηση με την παραπάνω με τη μάνη διαφορά ότι οι ηθοποιοί που

παρόγουν τους ήχους θα πρέπει να περιορίζονται στους ήχους μιας συγκεκριμένης οικείας «τελετουργίας», ενός τυπικού όπως το πρωινό ξύπνημα, ή η επιστροφή από τη δουλειά, το μάθημα σε μια οίθουσα διδασκαλίας, ή ρουτίνα στο εργαστήριο κ.λπ.

### Τέταρτη σειρά: Ο ρυθμός της αναπνοής

Οι άνθρωποι έχουμε εκούσιους μύες στους οποίους μπορούμε ελεύθερα να δίνουμε εντολές. Δίνω εντολή στα χέρια μου να πληκτρολογήσουν στον υπολογιστή αυτό που σκέφταμαι να γράψω· αυτά υποκούουν και πληκτρολογούν. Δίνω εντολή στο κορμί μου να σηκωθεί κι αυτό σηκώνεται χωρίς δισταγμό. Αν θέλω να μιλήσω, οι φωνητικές μου χορδές, το στόμα μου κι η γλώσσα μου θα κάνουν ό,τι είναι απαραίτητο για την παραγωγή των ήχων που προτίθεμαι να εκφέρω... με υπακούουν.

Στις παροπνώ ενέργειες παρεμβαίνουν οι εκούσιοι μύες, που μπορούμε να ελεγχθούμε συνειδητά. Ωστόσο υπάρχουν και κόποιοι άλλοι, οι οποίοι δεν ελέγχονται. Όταν φοβάμαι κάτι ή όταν βλέπω μια γυναίκα που αγαπώ, δεν μπορώ να κύνω την καρδιά μου να μη χτυπάει πιο γρήγορα από το κανονικό. Δεν μπορώ να τη διατάξω: «Κότσε ήσυχη!». Δεν θα καταφέρω τίποτε, θα εξακολουθήσει να χτυπάει, κι εγώ μην το θέλω εγώ. Δεν μπορώ επ' ουδενί να ασκήσω εξουσία στην καρδιά μου.

Παρ' όλα αυτά, υπάρχουν και κάποιοι άλλοι μύες οι οποίοι είναι ελέγξιμοι, οι οποίοι υπακούουν στη θέλησή μας, αλλά συνήθως τους λησμονούμε, ούτε καν τους δίνουμε σημασία, λειτουργούν μηχανικά: οι μύες της αναπνοής.

Λόγω αυτής της μηχανοποίησης της λειτουργίας δεν αναπνέουμε καλά. Υπάρχουν τεράστιοι χώροι στους πνεύμονές μας με αέρο ακόθαρτο, ο οποίος δεν ανανεώνεται. Χρησιμοποιούμε ένα ελάχιστο τμήμα της συνολικής χωρητικότητας των πνευμόνων μας.

Οι ασκήσεις που ακολουθούν έχουν ως στόχο να μας βοηθήσουν να συνειδητοποιήσουμε το γεγονός ότι είμαστε σε θέση να ακυρώσουμε την πλήρη μηχανοποίηση της αναπνευστικής μας λειτουργίας και να ελέγξουμε την αναπνοή μας.

### 1. Ξεπλωμένος ανόσκελα σε πλήρη χαλάρωση

Ο ηθοποιός τοποθετεί το χέριο του στην κοιλιακή χώρα, εκπνέει όλο τον αέρα από τους πνεύμονές του και εισπνέει αργά, φουσκώνοντας όσα πιο πολύ μπορεί την κοιλιά του. Στη συνέχεια εκπνέει και επαναλαμβάνει τις κινήσεις αυτές αρκετές φορές. Κάνει το ίδιο με το χέριο στη θέση της θωρακικής και λήπτας, φουσκώνοντας τα στήθος, ειδικά το κάτω μέρος των πνευμόνων. Επαναλαμβάνει αρκετές φορές την άσκηση με το χέριο στους ώμους ή σε ανάτση, κάτι που βοηθά να γεμίσει το πάνω μέρος των πνευμόνων. Τέλος κάνει αυτές τις τρεις αναπνοές διαδοχικά, ακολουθώντας την ίδια σειρά με πριν.

### 2. Γερμένος πάνω σε έναν τοίχο, σε μικρή απόσταση από αυτόν

Με το χέριο να στηρίζονται στον τοίχο, ο ηθοποιός εκτελεί τις προαναφερόμενες αναπνευστικές κινήσεις και στη συνέχεια τις επαναλαμβάνει όλες στηριζόμενος στους ογκώνες.

### 3. Σε εντελώς κατακόρυφη στάση

Ο ηθοποιός εκτελεί τις ίδιες αναπνευστικές κινήσεις. Η αναπνοή θα πρέπει να είναι μια πράξη στην οποία συμμετέχει αλόκληρο το σώμα. Όλοι οι μύες θα πρέπει να αντιδρούν στην εισαγωγή του αέρα στο σώμα, καθώς και στην αποβολή του, κάνοντας τον ηθοποιό να νιώθει πως το οξυγόνο κυκλοφορεί σε αλόκληρο το σώμα του, μέσω των αρτηριών, ενώ το διοξείδιο του άνθρακα, μέσω των φλεβών, οδηγείται στους πνεύμονες από όπου αποβάλλεται.

### 4. Αργή αναπνοή

Αργή εισπνοή από το δεξί ρουθούνι και εκπνοή από το αριστερά και αντίστροφα.

### 5. Έκρηξη

Αφού έχει εισπνεύσει όση μεγαλύτερη ποσότητα αέρα μπορεί, ο ηθοποιός πρέπει στη συνέχεια να τον εκπνεύσει ορμητικό κι απότομα από το στόμα. Ο

αέρας παράγει έναν ήχο που θυμίζει επιθετική κρουγή. Θα πρέπει να επαναλάβει το ίδιο, αποβάλλοντας τον αέρα από τη μύτη, αφού έχει εισπνεύσει όσο περισσότερο μπορεί.

### 6. Αργή αναπνοή με το χέριο υψωμένο

Εισπνέουμε οργό, ενώ ταυτόχρονα τεντώνουμε το χέριο όσο πιο ψηλό μπορούμε και στηρίζομαστε στις μύτες των ποδιών, προσπαθώντας να καταλάβουμε όσο το δυνατόν περισσότερα χώρο· κατόπιν, αργά και πόλη, εκπνέουμε, ενώ επανερχόμαστε στην κανονική στάση, μαζεύοντας το κορμί μας, έτσι ώστε να καταλαμβάνει όσο το δυνατόν λιγότερο χώρο.

### 7. Χύτρα ταχύτητας

Με κλειστό το ρουθούνια και το στόμα καταβάλλουμε τη μεγαλύτερη δυνατή προσπάθεια, για να αποβάλλουμε τον αέρα. Όταν πια δεν αντέχουμε, ανοίγουμε το στόμα και τη μύτη.

### 8. Αναπνοή με μεγάλη ταχύτητα

Ο ηθοποιός προσπαθεί να εισπνεύσει όσο πιο πολύ αέρο μπορεί και στη συνέχεια να τον εκπνέει με τη μεγαλύτερη δυνατή ταχύτητα. Την άσκηση αυτή μπορεί να την εκτελεί όλη η ομάδα των ηθοποιών ταυτόχρονα, ενώ ο σκηνοθέτης θα δίνει τον ρυθμό με εντολές του είδους «εισπνοή!» «εκπνοή!» σαν να πρόκειται για ομαδικό παιχνίδι, στο οποίο νικά αυτός που μετακινεί τον μεγαλύτερο όγκο αέρα στον δεδομένο χρόνο.

### 9. Αναπνοή με μεγάλη βραδύτητα

Ο ηθοποιός εισπνέει και στη συνέχεια εκπνέει, παράγοντας έναν ευδιάκριτο ήχο και προσπαθώντας να τον κάνει να ακούγεται για το μεγαλύτερο δυνατό χρονικό διάστημα.

### 10. Βαθιά αναπνοή με το στόμα

Εισπνέουμε βαθιά με το στόμα, με τα δόντια σφιγμένα και εκπνέουμε από τη μύτη.

### 11. Αναπνοή υψηλής «ευκρίνειας» και ενέργειας

Εισπνέουμε και εκπνέουμε όπως περιγράψαμε και προηγουμένως, ακολουθώντας κάποιο ξεχωριστό ρυθμό: τον ρυθμό της καρδιάς ή ένα μουσικό κομμάτι (με πολύ ευκρινή ρυθμό) ή έναν σκοπό που τραγουδάει η ομάδα.

### 12. Δύο ομάδες

Η μία ομάδα τραγουδάει έναν μουσικό σκοπό και η άλλη συνοδεύει δίνοντας τον ρυθμό με την αναπνοή, εισπνέοντας ή εκπνέοντας. Στο ξεκίνημα η μουσική θα πρέπει να «πηγαίνει» μάλλον οργά, για μεγαλύτερη ευκολία. Στη συνέχεια θα πρέπει να επιταχύνεται. Μπορεί να είναι ακόμη και ο ρυθμός του *Tico-tico na fuba*<sup>11</sup>, όμως είναι φοβερά δύσκολο να τον συνοδεύσει κανείς με ρυθμική αναπνοή. Πάντως, το επαναλαμβάνω, είναι πάντα πιο εύκολο να αρχίζει κανείς με εύκολους σκοπούς: για παράδειγμα, τον *Γαλάζιο Δούναβη*.

### 13. Όρθιοι και σε κύκλο

Οι ηθοποιοί εκπνέουν κάνοντας θάρυβο (Α!) και αφήνονται να πέσουν –σαν να ξεφουσκώνουν– και να χαλαρώσουν στο πάτωμα.

### 14. Ένας ηθοποιός ξεφουσκώνει με τη βοήθεια ενός συναδέλφου του

Ο ηθοποιός ξεφουσκώνει σαν να επρόκειτο για φουσκωτή κούκλα. Το σημείο που έχει την οπή μπορεί να είναι το δάχτυλο, το γόνατο, το μάτι κ.λπ. Ο ηθοποιός που του έβγαλαν το «πώμα» ενεργεί σαν να αδειάζουν το σώμα

<sup>11</sup> Γρήγορο μουσικό κομμάτι σε ρυθμό χορο, του βραζιλιάνου Zequinha de Abreu (1917). Στην Ελλάδα έγινε γνωστό στην ορχηστρική του διασκευή από τον Xavier Cugat, ενώ κατά κάποιον τρόπο διασκευή του είναι και η επιτυχία «Τάκα-Τάκα» του Τέρη Χρυσού. (σ.τ.μ)

του από τον αέρα· εκπνέει και ταυτόχρονα ξεφουσκώνει πέφτοντας καταγής σαν αδειανή πλαστικένια κούκλα. Μετά ο ηθοποιός, που ξεβούλωσε τον συνάδελφό του, κάνει κινήσεις και θορύβους πες και γεμίζει ένα μπαλόνι με αεραντλία, ενώ ο δεύτερος ηθοποιός εισπνέει συνεχώς και ξαναφουσκώνει σε κάθε αναπνοή.

### 15. Α, Ε, Ι, Ο, ΟΥ

Όλοι οι ηθοποιοί μαζί σε μία ομάδα. Ένας από αυτούς στέκεται απέναντι από την ομάδα, η οποία εκπέμπει ήχους χρησιμοποιώντας τα γράμματα Α, Ε, Ι, Ο, ΟΥ, μετοβάλλοντας την ένταση ανάλογα με την απόσταση που τη χωρίζει από τον μεμονωμένο ηθοποιό, ο οποίος συνεχώς μετακινείται. Όταν αυτός ο ηθοποιός-κουμπί για τη ρύθμιση της έντασης του ήχου είναι μακριά, οι ομότεχνοί του εκπέμπουν πιο ψηλούς ήχους, όταν είναι κοντά, πιο χαμηλούς. Ο ηθοποιός μπορεί να κινείται κατά βούληση σε ολόκληρη την αίθουσα. Το ότομο της ομάδας πρέπει να προσπαθούν να μεταδίδουν συγκινησιακά ερεθίσματα στον συνόδελφό τους και όχι να κάνουν απλώς φασαρία.

#### Παραλλαγή

Οι ηθοποιοί σε ζευγάρια. Ο ένας απευθύνει κάποιον ήχο προς το ταίρι του, τα οποία βρίσκεται σε απόσταση μισού μέτρου. Το ταίρι του οπισθοχωρεί ένα μέτρο, δύο, τρία, δέκα. Οι ηθοποιοί οφείλουν να προσαρμόζουν τη φωνή τους ανάλογα με την απόσταση. Η άσκηση αυτή μπορεί να γίνει και με τη χρήση τραγουδιού. Με τον ίδιο τρόπο που το μάτι στοχεύουν ενστικτωδώς σε ένα αντικείμενο που θέλουν να περιεργαστούν, έτσι και η φωνή στοχεύει με φυσικό τρόπο στο ότομο στο οποίο απευθύνεται.

### 16. Όλοι οι ηθοποιοί όρθιοι αντικριστά σε έναν τοίχο

Όρθιοι, ο ένας δίπλα στον άλλον, οι ηθοποιοί *ανοίγουν τρύπες* στον τοίχο με τις φωνές τους, όλοι μαζί συγχρονισμένα.

### 17. Δύο ομάδες αντικριστά

Κάθε ομάδα εκπέμπει διαφορετικό ήχο και προσπαθεί να κάνει την άλλη ομάδα να «υποταχτεί» σε αυτόν.

### 18. Ξαηλωμένοι στο έδαφος

Επιδιώκοντας τη μέγιστη δυνατή επαφή του κορμιού τους με το έδαφος, οι ηθοποιοί «δουλεύουν» τις φωνές τους από το πότωμα.

### 19. Μπρούμπα πάνω σε ένα τραπέζι

Στη στάση αυτή οι ηθοποιοί εκπέμπουν ήχους, μέχρις ότου νιώσουν τη μύτη τους να τους φαγουρίζει και να τους είναι αδύνατον να συνεχίσουν.

### Πέμπτη σειρά: οι εσωτερικοί ρυθμοί

Το σώμα μας έχει τους δικούς του εξατομικευμένους ρυθμούς, είναι οι αδι-όπτωτοι ρυθμοί της ζωής. Ορισμένοι είναι βιολογικοί ρυθμοί, οι οποίοι αποκαλούνται και κερκοδικοί: η καρδιά μας χτυπά, οι πνεύμονές μας αναπνέουν, το αίμα ρέει στις φλέβες μας, νυστάζουμε και κοιμόμαστε, πεινάμε και τρώμε σε τακτά χρονικά διαστήματα, όταν είναι εφικτό... Οι κερκαδικοί ρυθμοί (εκ του λατινικού *circa diem*, περί την ημέραν) είναι ρυθμοί που συνδέονται με την ημέρα και την αλληλεπίδρασή της με το περιβάλλον. Κάποιοι άλλοι ρυθμοί φέρουν έντονα τα σημάδια του πολιτισμού, του επογγέληματος, της κοινωνίας στην οποία ζούμε: ο ρυθμός με τον οποίο βαδίζουμε, ο τρόπος που γελάμε, το πώς μιλάμε, το πώς εστιάζουμε την προσοχή μας, το πώς τρώμε, το πώς κάνουμε έρωτα κ.λπ. Τα ανθρώπινα είναι έρρυθμα.

Έχουμε ακόμη τον ψυχικό ρυθμό με τον οποίο δεχόμαστε και επεξεργαζόμαστε πληροφορίες (μέσω των αισθητηρίων και μέσω της λογικής) και τον ρυθμό με τον οποίο δρούμε, ενεργούμε, αντιδρούμε στις πληροφορίες αυτές. Όταν, προς στιγμήν, αναστέλλουμε την ανάγκη μας για δράση – όταν π.χ. μετατρέπομαστε σε θεοτές σε μια θεατρική παράσταση ή σε οποιαδήποτε άλλη εκδήλωση–, μεταφέρουμε στο πεδίο της προσοχής μας –στη σκηνή ή όπου αλλού– αυτή τη δημιουργική

και δυναμική ενέργεια και με τον τρόπο αυτό δημιουργούμε τον «χώρο της αισθητικής».

Ακόμη και όταν κοιμόμαστε, αλλιάζουμε πλευρά ως αντίδραση στις συνθήκες του περιβάλλοντος.

### 1. Ρυθμός εικόνων

Σε αυτά τα παιχνίδια-άσκηση ένας ηθοποιός κάνει την μπερλίνα και οι άλλοι εκφράζουν ρυθμικά με το σώμα τους – ένας-ένας τη φορά– μια εικόνα που έχουν γι' αυτόν, μέσω του ρυθμού, ατομικά, όπως τη νιώθει ο καθένας. Στη συνέχεια όλοι οι ηθοποιοί μαζί επαναλαμβάνουν τους ρυθμούς που δημιούργησαν, αυτή τη φορά ταυτόχρονα. Ο ηθοποιός που «κάνει την μπερλίνα» προσπαθεί να ενσωματωθεί σε αυτή την *ορχήστρα ρυθμών*, οι οποίοι είναι, κατά τους συνοδούς του, οι δικοί του ρυθμοί.

#### Παραλλαγή

Ένας ηθοποιός αναπαράγει τον ρυθμό κάποιου άλλου ο οποίος, όταν αναγνωρίσει τον εαυτό του σε αυτόν, θα πρέπει να μπει στη σκηνή και να μιμηθεί ό,τι βλέπει –το οποίο υποτίθεται πως είναι ο δικός του ρυθμός– και στη συνέχεια να μεταμορφωθεί, αναπαράγοντας τον ρυθμό κάποιου άλλου από τους παρόντες και ούτω καθεξής.

#### Παραλλαγή

Ένας ηθοποιός αναπαράγει τον ρυθμό κάποιου άλλου και όσοι τον αναγνωρίσουν δημιουργούν τη δική τους εκδοχή, μέχρις ότου ο αρχικός εκφραστής του ρυθμού να αναγνωρίσει τον εαυτό του.

#### Παραλλαγή (Αμλετ)

Προσπαθούμε να φανταστούμε τους εσωτερικούς ρυθμούς κάθε ήρωα του έργου.

Σε αυτά τα παιχνίδια-άσκηση είναι ζωτικής σημασίας για τους ηθοποιούς να προσπαθήσουν να δουν όσο πιο βαθιά γίνεται στα εσωτερικά του στόμου που παροτρύνουν. Θα πρέπει πάση θυσία να αποφεύγονται οι καρικατούρες.

## 3.3 Η ΕΝΕΡΓΟΠΟΙΗΣΗ ΤΩΝ ΑΙΣΘΗΣΕΩΝ

Μεταξύ όλων των αισθήσεων η άραση είναι αυτή που μονοπωλεί το πάντα. Λόγω της ικανότητάς μας να βλέπουμε, δεν μπισνουμε στον κόπο να αντιληφθούμε τον εξωτερικό κόσμο μέσω των άλλων αισθήσεων, οι οποίες βρίσκονται σε ύπνωση ή στροφούν.

Το πρώτο μέρος του κεφαλαίου αυτού φέρει τον τίτλο «Σειρά ασκήσεων: ο τυφλός»· στερούμαστε παροδικά με τη θέλησή μας την αίσθηση της όρασης, έτσι ώστε να μαρτέςουμε να αναπτύξουμε τις άλλες αισθήσεις και την ικανότητά τους να αντιλαμβάνονται τον εξωτερικό κόσμο όπως ακριβώς και οι οληθηνοί τυφλοί, που καταρθώνουν πράγματα τα οποία μας αφήνουν άναυδους. Κοιρός να τους μιμηθούμε... έχοντας το πλεονέκτημα ότι μπορούμε να ανοίξουμε τα μάτια μας στο τέλος κάθε άσκησης.

### Σειρά ασκήσεων: Ο τυφλός

Σε όλες αυτές τις ασκήσεις που λειτουργούν με έναν τυφλό και τον οδηγό του, καλό θα ήταν η κάθε άσκηση να εκτελείται δύο φορές, έτσι ώστε να υπάρχει εναλλαγή ρόλων.

#### 1. Το σημείο, το αγκάθισμα και η χειροψία

Ο σκηνοθέτης ζητάει από κάθε συμμετέχοντα να καρφώσει προσεκτικά τα μάτια σε κάποιο σημείο της αίθουσας, σε ένα παράθυρο, σε ένα σημάδι στον τοίχο κ.λπ. και στη συνέχεια να κλείσει τα μάτια του και να προσπαθήσει να περπατήσει έως αυτό το σημείο. Αν κατά τη διαδρομή του πέσει πάνω σε άλλον ηθοποιό και βγει από την πορεία του, θα πρέπει να τη διορθώσει. Μετά από λίγη ώρα ο σκηνοθέτης λέει στους ηθοποιούς να ανοίξουν τα μάτια τους και να εντοπίσουν τη θέση τους στην αίθουσα: ποιος βρίσκεται κοντά στο σημείο που είχε βάλει στόχο; Ποιος βρίσκεται μακριά; Ακολουθεί μια δεύτερη προσπάθεια και όσοι καταφέρουν να πλησιάσουν ή και να αγγίξουν το «σημείο τους» θα πρέπει να διαλέξουν άλλο σημείο, πιο απομακρυσμένο, ενώ όσοι έχουν μείνει μακριά του θα πρέπει να βρουν ένα πιο κοντινό.

Στη συνέχεια οι ηθοποιοί χωρίζονται σε ζευγάρια και αγκαλιάζονται. Κλείνουν τα μάτια και χωρίζουν πίσωπατώντας, μέχρι να συναντήσουν

κάποιο εμπόδιο (κατά πάσα πιθανότητα τον τοίχο) ή μέχρις ότου συμπληρώσουν έναν καθορισμένο αριθμό βημάτων. Τότε πρέπει να προσπαθήσουν να αγκαλιάσουν τον ίδιο συνάδελφό τους. Η άσκηση θα πρέπει να επαναληφθεί τουλάχιστον δύο φορές, οληθίζοντας ταίρι.

Τέλος, η πιο δύσκολη εκδοχή. Ανά ζευγάρια οι ηθοποιοί δίνουν τα χέρια, κλείνουν τα μάτια, λύνουν τη χειραψία, απομακρύνονται ο ένας από τον άλλο, πισωπατούν μέχρι να συναντήσουν κάποιο εμπόδιο, επιστρέφουν και προσπαθούν να ξανοκάνουν χειραψία με το ίδιο άτομο.

## 2. Δάσος από ήχους

Η ομάδα χωρίζεται σε ζευγάρια: ο ένας θα κάνει τον τυφλό κι ο άλλος τον οδηγό του. Ο δεύτερος μιμείται τη φωνή κάποια ζώου –γάτος, κουταβιού, μικρού πουλιού ή οποιουδήποτε άλλου– ενώ το ταίρι του τον αφουγκράζεται με προσοχή. Τότε οι τυφλοί κλείνουν τα μάτια τους και παρόληθα οι οδηγοί αρχίζουν να εκπέμπουν τους ήχους τους, τους οποίους οι τυφλοί θα πρέπει να ακολουθήσουν. Όταν ο οδηγός παύει να παράγει ήχους, στοματίζει κι ο τυφλός. Ο οδηγός είναι υπεύθυνος για την ασφάλεια του στόμου που είναι το ταίρι του στην άσκηση (του τυφλού) και πρέπει να σταματά να εκπέμπει ήχους, όταν ο τυφλός κινδυνεύει να συγκρουστεί με κάποιο άλλο ή να σκοτώσει σε κάποιο αντικείμενο. Ο οδηγός πρέπει συνεχώς να οληθίζει θέση. Αν ο τυφλός τα καταφέρει και υποδύεται καλά τον ρόλο του, αν ακολουθεί με όνεση τους ήχους, τότε ο οδηγός πρέπει να διατηρεί τη μεγαλύτερη δυνατή απόσταση, ενώ η φωνή του ίσα που θα ακούγεται. Ο τυφλός θα πρέπει να συγκεντρώνεται μόνο στον δικό του ήχο, ακόμα κι αν δίπλα του υπάρχουν πολλοί άλλοι. Η άσκηση στοχεύει στην αφύπνιση και τη διεύγερση της επιλεκτικής λειτουργίας της ακοής.

### Παραλλαγή (Ζουλιόν)

Σε κύκλο οι ηθοποιοί παίρνουν από έναν αριθμό, το 1 ή το 2, διαδοχικά 1,2,1,2,1,2... Κάθε ηθοποιός με τον αριθμό 1 στέκεται αντικριστά και προς τα δεξιά του ηθοποιού 2 και παράγει έναν ήχο, τον οποίο θα πρέπει να μάθει να αναγνωρίζει ο αριθμός 2. Επιστρέφει στη θέση του. Κάθε ηθοποιός με τον αριθμό 2 στέκεται αντικριστά και επίσης στα δεξιά του ηθοποιού 1, σκημοτιζοντας έτσι ένα ζευγάρι διαφορετικό από το πρώτο, και παράγει έναν ήχο που ο συνάδελφός του πρέπει να μάθει να αναγνωρίζει. Επιστρέφοντας

στις θέσεις τους και με τα μάτια κλειστά, οι ηθοποιοί πιόνονται χέρι-χέρι και ψηλαφούν –έτσι ώστε αργότερα να είναι σε θέση να τα αναγνωρίζουν– τα χέρια των συναδέλφων τους αριστερά και δεξιά. Ο σκηνοθέτης δίνει το σύνθημα και ο κύκλος σπάει: οι ηθοποιοί κινούνται κάνοντας ζιγκ-ζαγκ, για να σνακατευτούν σαν τα χαρτιά της τράπουλας. Σε ένα άλλο σύνθημα του σκηνοθέτη, όλοι στέκονται μπροστά στον συνάδελφο που είναι δεξιά τους και παράγουν τον ήχο που είχαν προηγουμένως επινοήσει, ενώ προσπαθούν να αφουγκραστούν τον ήχο του συναδέλφου στα αριστερά τους. Μόλις αναγνωρίσει τον ήχο του οδηγού του, ο τυφλός τον πιάνει από το χέρι και αρχίζει να ανοσυνθέτει τον αρχικό κύκλο. Οι ηθοποιοί ανοίγουν τα μάτια μόνον όταν και το δύο τους χέρια είναι πλέον πισσμένα, όταν έχουν ανακαλύψει τους άλλους και έχουν ανακαλυφθεί από αυτούς.

## 3. Το φανταστικό ταξίδι

Οι ηθοποιοί ανά ζεύγη. Ο τυφλός θα πρέπει να περάσει με τη βοήθεια του οδηγού του ανάμεσα από εμπόδια, πραγματικά ή επινοημένα από τον δεύτερο σαν να βρίσκονταν και οι δυο τους σε ένα δάσος, σε ένα σουπερμάρκετ, στη Σελήνη, στην έρημο Σαχάρα ή σε όποιο άλλο υπορκτό ή φανταστικό σκηνικό έχει στο μυαλό του ο οδηγός. Όπως και σε όλες τις άλλες ασκήσεις αυτής της κατηγορίας απαγορεύεται ο λόγος και κάθε πληροφορία θα πρέπει να μεταδίδεται μέσω της σωματικής επαφής ή των ήχων. Στο μέτρο του δυνατού, ο οδηγός θα πρέπει να μιμείται τις κινήσεις του τυφλού, ενόσω αναπτύσσει στη φαντασία του την ιστορία που έχει σκαρφιστεί.

Ο οδηγός θα πρέπει να σπείρει εμπόδια σε αλόκληρη την αίθουσα: καρέκλες, τραπέζια, ό, τι υπάρχει διαθέσιμο. Άλλες φορές τα εμπόδια είναι πραγματικά και άλλες φανταστικά. Ο τυφλός προσπαθεί να φανταστεί πού βρίσκεται. Για παράδειγμα: Σε ένα ποτάμι; Σε ένα ποτάμι με αλιγάτορες; Με πέτρες; Ο οδηγός μπορεί να χρησιμοποιήσει τη σωματική επαφή ή τους ήχους ως μέσο καθοδήγησης. Ο τυφλός, από την άλλη, δεν επιτρέπεται να κάνει καμιά κίνηση, δίχως να έχει λάβει την ανάλογη εντολή ή υπόδειξη από τον οδηγό.

Μετά από μερικά λεπτά η άσκηση τελειώνει και ο τυφλός αφηγείται στον οδηγό πού πιστεύει πως βρέθηκαν οι δυο τους μέσα στην αίθουσα, ποιος ήταν κοντά τους κ.λπ. Εν ολίγαις πρέπει να δώσει πραγματικές πληροφορίες, τις οποίες απέκτησε μέσω των αισθήσεων, εξαιραυμένης της άρασης. Μετά

από τις αντικειμενικές πληροφορίες, οι τυφλοί λένε πού πιστεύουν πως ταξίδεψαν, αφηγούνται το επινοημένο ταξίδι. Αφηγούνται τότε και οι οδηγοί τις δικές τους ιστορίες και γίνεται σύγκριση.

#### 4. Το «γυόλινο φίδι»<sup>12</sup>

Οι ηθοποιοί όρθιοι σε κύκλο ο ένας πίσω από τον άλλο (σε δύο ή και περισσότερες σειρές, αν η ομάδα είναι πολύ μεγάλη) με τα χέρια στους ώμους του συνοδού που είναι μπροστά τους. Με τα μάτια κλειστά κάθε ηθοποιός χρησιμοποιεί το χέριο, γιο να ψηλαφήσει τον σβέρκο, τον λαιμό και τους ώμους του συνοδού που είναι μπροστά του. Αυτό είναι το «γυόλινο φίδι» στην αδιάσπαστη μαρφή του. Ο ηθοποιός που ποριστόνει το κεφάλι έχει ανοιχτά τα μάτια σε αυτή την πρώτη φάση και οδηγεί το «φίδι» με φιδίσια κινήσεις, ενώ οι άλλοι ηθοποιοί με τα μάτια κλειστά συνεχίζουν την ψηλάφηση...

Σε ένα νεύμα του σκηνοθέτη, το «φίδι» σπóει σε κομμάτια και κάθε ηθοποιός βγαίνει από τη σειρά του κι αρχίζει να βαδίζει στην αίθουσα με το μάτι πόντο κλειστό. Σύμφωνα με την αρσουκάνικη λαϊκή παράδοση (οι Αρσουκάνοι είναι Ινδιάνοι της νότιας Χιλής), αυτό το φίδι, το «γυόλινο φίδι», έσπασε κόπατε σε χίλιο κομμάτια, όμως μιο μέρα αυτό θο ενωθούν ξανά και τότε όλα αυτά τα μικρά θραύσματα, που είναι ακίνδυνα, όταν είναι χωρισμένα, θο δημιουργήσουν ένα επικίνδυνο φίδι, ένα ασάλινα φίδι, που θο διώξει τους Ισπανούς εισβολείς... Γιo θρύλλο πρόκειται... μπαρεί και να πάρει αιώνες...

Προφανώς το φίδι του θρύλλου δεν είναι παρά ο λαός! Στην άσκηση τον εκπροσωπούν οι συμμετέχοντες, οι οποίοι, οφού περποτήσουν λίγα λεπτά, σε ένα σινιάλο του σκηνοθέτη, θο πρέπει να αναζητήσουν τη θέση τους πίσω από το άτομο που ήταν μπροστά τους, όταν το φίδι έγινε καμμάτιο... Πρέπει να ονασυστήσουν το φίδι. Όπως και στον θρύλλο, αυτό μπαρεί να καθυστερήσει κάπως...

<sup>12</sup> Cobra de vidro: Πρόκειται κυριολεκτικά για ένα είδος άκακας σάυρας, που συχνά συγχέεται με φίδι. Το λαϊκό της όνομα στην Ελλάδα είναι «κονάκι». (σ.τ.μ)

#### 5. Τυφλοί και βλέποντες σε δύο σειρές

Οι ηθοποιοί σε δύο σειρές, αντικριστό. Οι ηθοποιοί της μιας σειράς πρέπει να κλείσουν τα μάτια τους και, χρησιμοποιώντας τα χέρια, να ψηλαφήσουν το χέριο και το πρόσωπο των ηθοποιών απέναντί τους, στην άλλη σειρά. Αυτοί αμέσως μετά θο σκορπιστούν στην αίθουσα και οι τυφλοί θο πρέπει, αγγίζοντας πρόσωπα και χέρια, να βρουν ποιο άτομο στέκονταν αρχικά απέναντί τους.

##### Παραλλαγή

Μια άσκηση του Θεότρου-Εικόνο. Οι ηθοποιοί που ήταν με το μάτι ανοιχτό πρέπει να παροστήσουν τα αγάλματα. Κάθε ηθοποιός από τη σειρά των τυφλών πρέπει να αγγίξει γιο λίγο λεπτό το περίγραμμα του αγάλματος που υποδύεται ο ηθοποιός ο οποίος ήταν απέναντί του, στην άλλη σειρά. Μετά οι ηθοποιοί της σειράς των τυφλών επιστρέφουν στις θέσεις τους και υποδύονται αυτοί πλέον τα αντίστοιχα αγάλματα με το σώμα τους, δημιουργώντας μιο κοτοπτική εικόνα, ένα είδωλο. Όταν στο τέλος ανοίξουν τα μάτια τους, πρέπει να αντιποροβόλουν τα δύο αγάλματα.

##### Παραλλαγή (Άμλετ)

Οι ηθοποιοί που παριστόνουν το αγάλματα χρησιμοποιούν τους ήρωες του Άμλετ (ή οποιουδήποτε άλλου θεοτρικού έργου) ως υλικό έμπνευσης, ενώ οι ηθοποιοί που το αναποράγουν θο πρέπει να μοντέψουν, αφού τα δουν, σε ποιος ήρωες και σκηνές του έργου αντιστοίχουν.

#### 6. Ο συναισθηματικός μαγνήτης (θετικός και αρνητικός)

Οι ηθοποιοί περποτούν στην αίθουσα γιο κάποιο λεπτό με τα μάτια κλειστά, προσπαθώντας να μη συγκρουστούν ανομετοξύ τους. Κοιά είναι να έχουν όλοι στουρωμένα τα χέρια τους και να καλύπτουν τους αγκώνες τους, έτσι ώστε οι πιο κοντοί να μη φόνε κομιά αγκωνιά στο μάτιο. Όσο πιο οργά περπατούν τόσο λιγότερο χτυπήματα θο εισπράξουν. Στα πρώτο αυτό μέρας της άσκησης, όταν συγκρουσθούν δυο άτομα, θο πρέπει να χωρίσουν αμέσως· ο πόλος είναι ορνητικός. Πρέπει να μετοκινούντο στην αίθουσα, οσοφεύγοντας να αγγίζουν τους άλλους. Μην μπορώντας να δουν, οι ηθοποιοί αρχίζουν να αντιλομβάνοντο τον κόσμο μέσο από τις άλλες οισθήσεις.

Μετά από μερικά λεπτά ο σκηνοθέτης ανακινώνει στους συμμετέχοντες πως ο μαγνήτης είναι θετικός. Από τη στιγμή αυτή και μετά τα άτομα που αγγίζονται θα πρέπει να παραμείνουν κολλημένα το ένα με το άλλο για λίγα λεπτά. Αυτό είναι πολύ δύσκολο, γιατί οι συμμετέχοντες δεν επιτρέπεται να σταματήσουν να μετακινούνται. Το νόδιό τους πρέπει να συνεχίσουν να βαδίζουν και, κάποιες φορές, επειδή κινούνται κολλημένοι ο ένας πάνω στον άλλον, είναι αναγκασμένοι να περνατούν πλάτη με πλάτη ή πλάι-πλάι. Απογορεύεται να αγγίζονται με τα χέρια, είναι προτιμότερο να χρησιμοποιούν άλλα μέρη του σώματος. Αν ένα άτομο νιώθει άνετα, μπορεί να μείνει κολλημένο στα άλλα όση ώρα θέλει. Σε αντίθετη περίπτωση, δικαιούται να συνεχίσει την οναζήτηση. Το άτομο που εγκαταλείφθηκε έχει το δικαίωμα να επιμείνει, όμως μονάχα μια φορά· ο στόχος του παιχνιδιού δεν είναι να *κυνηγήσουμε* ένα άτομο ειδικά. Μπορεί κανείς να *προσκολληθεί* σε ένα, σε δύο ή και σε περισσότερα άτομα.

Τελικά, ο σκηνοθέτης δίνει το σύνθημα να σταματήσουν. Τότε όλοι σταματούν όπου βρίσκονται και προσπαθούν να βρουν και να αγγίξουν ένα πρόσωπο, ένα μόνο, με τα χέρια. Τότε αρχίζει το πιο όμορφο μέρος του παιχνιδιού: κάθε άτομο προσπαθεί να μεταφράσει σε εικόνα ότι νιώθει με την αφή. Με άλλα λόγια, οι ηθοποιοί, αγγίζοντας το πρόσωπο του άλλου, προσπαθούν να φανταστούν πώς είναι το πρόσωπο αυτό από τη γενική του εμφάνιση μέχρι τις παραμικρές φυσιογνωμικές λεπτομέρειες. Αυτή η διαδικασία μετάφρασης είναι πολύ ντελικάτη αλλά και πολύ απολαυστική. Τα άτομα μπορούν να αγγίζουν το πρόσωπο και το κεφάλι, όχι όμως το σώμα. Μετά από μερικά λεπτά ο σκηνοθέτης προστάζει να ανοίξουν τα μάτια και να συγκρίνουν την εικόνα που έχουν κατασκευάσει στο μυαλό τους με αυτή που βρίσκεται μπροστά τους.

## 7. Το πολλαπλό σουηδικό γλυπτό

Η μισή ομάδα αποτελείται από τυφλούς και η άλλη μισή από οδηγούς. Κάθε οδηγός κρατάει το όνομα του τυφλού του, ο οποίος πρέπει να προσπαθήσει να τον ακολουθήσει. Η ομάδα των οδηγών αλλάζει συχνά θέσεις μέχρι ενός συγκεκριμένου σημείου, όπου πλέον σταματάει, ενώ οι οδηγοί εξακολουθούν να καλούν τους τυφλούς τους πολύ χαμηλά φωνά. Όταν οι τυφλοί φτάσουν πολύ κοντά στην ομάδα των οδηγών, αυτοί πρέπει να τους πιάσουν από το χέρι και να σχηματίσουν με τα σώματά τους ένα περίπλοκο

γλυπτό όπου όλοι θα αγγίζονται, δηλαδή ένα μονοδικό γλυπτό καλωμένο από αρκετά σώματα.

Στη συνέχεια οι οδηγοί πρέπει να σχηματίσουν ένα πανομοιότυπο γλυπτό, χρησιμοποιώντας τα δικά τους σώματα. Επειδή το αντίγραφο πρέπει να είναι ίδιο κι απaráλληλο με το πρωτότυπο, κάθε οδηγός πρέπει να καταλάβει την ίδια θέση με εκείνη στην οποία είχε βάλει τον τυφλό του.

Ο σκηνοθέτης καλεί τους τυφλούς και τους οδηγεί έναν-έναν στο γλυπτό που σχηματίζουν οι οδηγοί. Κάθε τυφλός θα πρέπει να ψάξει και να ανακαλύψει τον οδηγό του, αγγίζοντας διάφορα σώματα. Όταν ένας τυφλός αναγνωρίσει κάποιον ως οδηγό του, τότε πρέπει να δηλώσει πώς αναμάζεται αυτός ο ίδιος. Αν η αναγνώριση είναι σωστή και συμφωνήσει και ο οδηγός του, ο τυφλός μπορεί πλέον να βγει από το παιχνίδι και να ανοίξει τα μάτια του. Το γλυπτό που έχει σχηματισθεί από τους οδηγούς πρέπει να μείνει αμετάβλητο, μέχρις ότου και ο τελευταίος τυφλός ανακαλύψει τον οδηγό του.

## 8. Το βαμπέρ του Στρασβούργου

Ο τίτλος είναι ανησυχητικός. Το ίδιο και το παιχνίδι! Όλοι βαδίζουν στην αίθουσα δίχως να συγκρούονται με τα μάτια κλειστά και τα χέρια να καλύπτουν τους αγκώνες για προστασία. Ο σκηνοθέτης αγγίζει τον λαιμό κάποιου, κι αυτός γίνεται το πρώτο «βαμπέρ του Στρασβούργου»: τεντώνει τα χέρια μπροστά του, βγάζει μια φρικιαστική κραυγή και αρχίζει να αναζητεί λαιμούς, για να δημιουργήσει και άλλα βαμπέρ. Η κραυγή του βοηθάει τους υπολοίπους λίγο-πολύ να το εντοπίσουν κι έτσι να προσπαθήσουν να το αποφύγουν.

Το πρώτο βαμπέρ βρίσκει έναν λαιμό και επανολαμβάνει την κίνηση του σκηνοθέτη: ένα απολό άγγιγμα και με τα δύο χέρια. Το δεύτερο βαμπέρ βγάζει και αυτό μια φρικιαστική κραυγή, τεντώνει τα χέρια, και να που τώρα έχουμε δύο βαμπέρ, που θα γίνουν τρία, τέσσερα κ.λπ.

Είναι πιθανόν κάποια βαμπέρ να κάνει βαμπέρ κάποιον που ήταν ήδη βαμπέρ. Στην περίπτωση αυτή τα δεύτερα βαμπέρ ξαναγίνονται άνθρωπος και βγάζει μια φωνή χαράς, η οποία είναι ένδειξη ότι κάποιος ξανάγινε άνθρωπος, αλλά και ότι κυκλοφορεί βαμπέρ δίπλα του! Θα πρέπει βέβαια να αποφεύγονται οι περιοχές όπου αφθονούν τα βαμπέρ.

Είναι παρόξενο (αλλά και κατανοητό) το γεγονός ότι οι συμμετέχοντες ανακουφίζονται κάπως, μόλις γίνουν βαμπέρ, μιας και, αντί να προσπαθούν



να ξεφύγουν, ορχίζουν να κατοδιώκουν τους άλλους. Πρόκειται για τον ίδιο μηχανισμό που μετατρέπει τον καταπιεζόμενο σε καταπιεστή. Όμως υπάρχει και κάτι άλλο: από τη μια ο καταπιεζόμενος (ηθοποιός) μετατρέπεται σε καταπιεστή (βαμπίρ), ξεφεύγει από την καταπίεση, το βόσόνά του, τα άγχη του. Παύει να είναι θύμα και γίνεται θύτης. Από την άλλη αναπτύσσει μέσα του έναν μηχανισμό πάλης –νιώθει πως κάθε καταπιεστική κατάσταση μπορεί να έχει ένα τέλος, να τερματιστεί. Κατά κάποιον τρόπο πρόκειται για τις δύο πλευρές του ίδιου νομίσματος.

### 9. Το τυφλό αυτοκίνητο

Ο ένας ηθοποιός πίσω από τον άλλο. Μπροστά πηγαίνει το τυφλό αυτοκίνητο. Πίσω ο οδηγός καθοδηγεί τις κινήσεις του τυφλού αυτοκινήτου, πιέζοντας το δάχτυλό του στη μέση της πλάτης (το αυτοκίνητο πηγαίνει ευθεία), στον αριστερό ώμο (στρίβει αριστερό και όσο πιο κοντό στον ώμο πιέζει τόσο πιο κλειστή είναι η στροφή, καθώς και στον δεξιό ώμο (παρομοίως) ή βάζοντας το ένα χέρι στον λαιμό (όπισθεν). Σταν βαθμό που κυκλοφορούν πολλά τυφλά αυτοκίνητα ταυτόχρονα, θα πρέπει να αποφεύγονται οι συγκρούσεις. Το αυτοκίνητο σταματάει, όταν ο οδηγός παύει να το ογγίζει. Η ταχύτητα ελέγχεται ασκώντας μεγαλύτερη ή μικρότερη πίεση με τα δάχτυλα στην πλάτη.

### 10. Τι αντικείμενο είναι;

Με τα μάτια κλυμμένο και το χέρι πίσω, χρησιμοποιώντας όλο το άλλο μέρος του σώματος, ο ηθοποιός ογγίζει και προσπαθεί να ονομαζήσει το αντικείμενο του «δείχνουν»: κορέκλα, μολύβι, ποτήρι, κόλλα χαρτί, λουλούδι κ.λπ. Η άσκηση αυτή διεγείρει έντονα την ευαισθησία όλων των μερών του σώματος που έρχονται σε επαφή με το αντικείμενο.

#### Παραλλαγή

Ανακολύπτουμε το πρόσωπο των άλλων: ποιος είναι;

### 11. Η μυρωδιά των χεριών

Μία σειρά ηθοποιών πλησιάζει έναν τυφλό (έναν ηθοποιό με κλειστά τα μάτια)

και του δίνουν ένας-ένας τα χέρι τους να το μυρίσει, λέγοντας τουτόχρονα και το όνομά τους. Αφού το κάνουν άλοι (πέντε ηθοποιοί, για παράδειγμα), ξεναυρίζουν με διαφορετική σειρά και ο «τυφλός» πρέπει να πει το όνομα του καθενός, πρσπαθώντας να το αναγνωρίσει από τη μυρωδιά του χεριού του.

#### Παραλλαγή

Η διαδικασία είναι η ίδια, αλλά αυτή τη φορά χρησιμοποιούμε το πρόσωπο ο ηθοποιός το ψηλαφεί, για να μπορέσει να το αναγνωρίσει, όταν τα άτομα περάσουν και πόλι από μπροστά του, αλλά με διαφορετική σειρά. Η ίδιο άσκηση μπορεί να γίνει και με το χέριο ο ηθοποιός τα ψηλαφεί, για να μπορέσει να τα αναγνωρίσει στη συνέχεια.

### 12. Κάνοντας ένα οχτάρι

Δύο ηθοποιοί στέκονται σε απόσταση δύο μέτρων ο ένας από τον άλλο. Στοιχισμένοι στη σειρά και με κλειστά τα μάτια οι άλλοι ηθοποιοί πρσποθούν να κάνουν ένα οχτάρι γύρω από τους δύο πρώτους.

#### Παραλλαγή

Στάλομ (όπως στο σκι). Μίο ή περισσότερες σειρές, με τέσσερις ή πέντε ηθοποιούς η καθεμία. Οι άλλοι κάνουν στάλομ ονόμασά τους, βοδίζοντας με κλειστά τα μάτια.

### 13. Ο τερματοφύλακας

Πρόκειται για ένα παιχνίδι εμπιστοσύνης. Έξι ηθοποιοί όρθιοι, ο ένας πλάι στον άλλον, όχι πολύ οπιομακρυσμένοι μεταξύ τους, σχημοτίζουν ένα δίχτυ ασφαλείας. Ένας άλλος ηθοποιός μερικά μέτρα μπροστά τους θα είναι ο τερματοφύλακας. Αντίκρυ από την ομόδο των έξι, σε απόσταση έξι μέτρων, στέκουν οι υπόλοιποι ηθοποιοί. Ένας-ένας τη φορά κοιτάζει καλή-καλή τον τερματοφύλακα, κλείνει τα μάτια και ξεκινάει τρέχοντας προς το μέρος του, όσο πιο γρήγορα μπορεί. Ο τερματοφύλακας πρέπει να τον πιάσει από τη μέση. Όταν κάποιος ηθοποιός εκτροπεί από την πορεία του, θα πρέπει να τον πιάσει ένας από τους έξι ηθοποιούς που σχημοτίζουν το δίχτυ ασφαλείας.

Είναι πολύ σημαντικό ο ηθοποιός να μην κόψει ταχύτητα, φθάνοντας στον τερματοφύλοκο – πρόκειται για τεστ εμπιστοσύνης.

#### 14. Κάθονται στο πόδι του άλλου

Ο ένας από το ζευγάρι, αυτός με τα ανοικτά μάτια κάθεται σταυροπόδι, ώστε ο άλλος με το κλειστά μάτια να μπορεί να έρθει και να καθίσει στο πόδι του. Ο σκηνοθέτης μετρά μέχρι το επτά και ο τυφλός σηκώνεται και κάνει επτά βήματα προς το εμπρός. Μετά ο σκηνοθέτης μετρά αντίστροφα από το επτά μέχρι το ένα και ο ηθοποιός πρέπει να επιστρέψει πισωπατώντας και να καθίσει ξανά στο ίδιο γόνατο. Ο καθιστός ηθοποιός πρέπει να οπιστρέψει τυχόν πτώση του συνοδότη του, αν δει ότι σκοντάφτει.

#### 15. Σχεδιάζω το σώμα μου

Οι ηθοποιοί ξαπλώνουν όντα στο έδαφος, κλείνουν τα μάτια και σκέφτονται το σώμα τους αρχικά ως ολότητα και στη συνέχεια το διάφορο μέρη του: δάχτυλο, κεφάλι, στόμα, γλώσσα, πόδια, γεννητικά όργανα, μάτια, μαλλιά, ομφαλό, γάμπες, λαιμό, αγκώνες, ώμους, σπονδύλους κ.λπ. Θα πρέπει να κινούν το μέρος το οποίο σκέφτονται, όποτε αυτό είναι δυνατόν.

Μετά από λίγα λεπτά συγκέντρωσης, ο σκηνοθέτης δίνει σε κάθε ηθοποιό μια λευκή κόλλα χαρτί (όλες του ίδιου μεγέθους) και ένα μολύβι ή στυλό (του ίδιου χρώματος). Ζητά από τον καθένα να σχεδιάσει το δικό του σώμα, κροτώντας σφικτά κλεισμένα τα μάτια του και βάζοντας την υπογραφή του στο πίσω μέρος της κόλλας. Αφού γίνει αυτό, μαζεύει το σχέδια και το τοποθετεί στο πότωμα ανάκατο και μόνον τότε οι ηθοποιοί μπορούν να δουν τα έργα τους. Ο σκηνοθέτης ρωτάει τι τους κάνει πιο πολλή εντύπωση στα έργα: Τα σώματα είναι γυμνά ή ντυμένα; Ξαπλωμένο ή όρθια; Αναπούνται ή εργάζονται; Είναι σχεδιασμένα σε σχέση με άλλα αντικείμενα ή είναι απομονωμένα; Απεικονίζουν σημαντικές λεπτομέρειες όπως μάτια και γεννητικά όργανα ή μόνο τις γενικές γραμμές;

Τέλος, τους καλεί να βρουν ποιο είναι το δικό τους σχέδιο.

Η άσκηση αυτή ευαισθητοποιεί σε μεγάλο βαθμό την ομάδα. Αρχικά, γιατί όλοι θα πρέπει να σκεφτούν το σώμα τους, στη συνέχεια, γιατί πρέπει να αναποραγούν, σχεδιάζοντας ό,τι σκέφτηκαν και, τέλος, γιατί μετά από αυτή την άσκηση θα δίνουν μεγαλύτερη προσοχή στους εαυτούς τους, στις

κινήσεις τους, στον τρόπο που κάθονται, που οπυθύνονται στους άλλους κ.λπ. Η άσκηση βοηθά τους ηθοποιούς να συνειδητοποιήσουν ότι πρώτα από όλα, είμαστε ένα σώμα. Ακόμη κι αν είναι ικανοί για τις πιο βαθυστόχαστες αφηρημένες ιδέες και για τα πιο πρωτότυπες εφευρέσεις, πρώτα πρέπει να έχουν ένα σώμα. Πρωτού ακόμη αποκτήσουμε ένα όνομα, κατοικούμε σε ένα σώμα! Και πολύ σπάνια σκεφτόμαστε το σώμα μας ως την κύρια πηγή όλων των απολαύσεων και όλων των βασάνων μας, όλων των γνώσεων και όλων των αναζητήσεων, σε τελική ανάλυση των πόντων.

Κανονικά αυτή την άσκηση την εκτελούμε πριν από τα *Παιχνίδια με τα προσωπεύ των ιδίων των ηθοποιών*. Στην περίπτωση αυτή ζητάμε να πει ο καθένας πώς κοτέληξε στο συγκεκριμένο του σχέδιο και ό,τι και να πει θα είναι μια καλή πληροφορία για τον ηθοποιό, που θα τη χρησιμοποιήσει σαν πρότυπο για το *Παιχνίδι με τα προσωπεύ των ιδίων των ηθοποιών*, που θα δούμε σε άλλη σελίδα αυτού του βιβλίου.

#### 16. Πλαστελίνη

Μοιάζει με το προηγούμενο παιχνίδι, μόνο που στην περίπτωση αυτή χρησιμοποιούμε πλαστελίνη αντί για χαρτί και μολύβι. Είναι διαφορετικό, γιατί τα χέρια μπορούν να ξαναφτιάξουν από την αρχή κάποιες λεπτομέρειες που έχουν ήδη πλάσει. Στο χαρτί, άμο τελειώσεις το σχέδιο του κεφαλιού, μπορείς να θυμάσαι τι έχεις κάνει, όμως δεν μπορείς να ξανακάνεις το σχέδιο. Με την πλαστελίνη μπορείς πάντα να επανέλθεις και να σπλάξεις αυτό που έχεις ήδη κάνει.

#### 17. Αγγίζω το χρώμα

Ο σκηνοθέτης δίνει σε έναν ηθοποιό (τυφλό) πέντε κομμάτια από το ίδιο είδος ρουχισμού (πέντε πουκάμισα, πέντε ζευγάρια κόλτσες κ.λπ., δεν έχει σημασία) σε διαφορετικά χρώματα και καμωμένα από διαφορετικά υλικά το καθένα. Ο ηθοποιός πρέπει να εξετάσει αυτά τα ρούχα και να προσποθήσει να αναγνωρίσει τα αντίστοιχα χρώματα.

#### 18. Ο τυφλός με τη βόμβα

Κάποιοι ηθοποιοί έχουν τα μάτια καλυμμένα με ταινία και περι-στοιχίζονται

από τους υπολοίπους. Οι «τυφλοί» πρέπει να φανταστούν πως έχουν στην κατοχή τους μια βόμβα, η οποία μπορεί να εκραγεί, αν ακουμπήσουν κάποιαν άλλο για περισσότερο από ένα λεπτό. Σε κάθε τους επαφή θα πρέπει να απομακρύνονται όσα περισσότερο γίνεται. Είναι απίστευτο το πόσο η άσκηση αυτή έχει ως αποτέλεσμα την ανάπτυξη όλων των αισθήσεων.

### 19. Το τραγούδι των σειρήνων

Δύσκολη άσκηση, η οποία οποιεί λεπτότητα στον χειρισμό της. Οι ηθοποιοί φέρνουν στο νου τους μια κατάσταση καταπίεσης την οποία έχουν άνω βιώσει, κλείνουν τα μάτια και ενώνονται σε μία ομάδα στο κέντρο της αίθουσας. Όποιος θέλει να ξεκινήσει, βγάζει έναν ήχο (κραυγή, στεναγμό, κλάμα ή θρήνο), ο οποίος θα πρέπει να είναι η νηπιική «μετάφραση» της κατάστασης καταπίεσης την οποία αναλογίστηκε. Ο σκηνοθέτης τον πιάνει από το χέρι και τον οδηγεί σε μία από τις γωνίες της αίθουσας. Ένας δεύτερος ηθοποιός κάνει το ίδιο, φέρνοντας στο νου του δικές του καταστάσεις καταπίεσης. Μετά ένας τρίτος και ένας τέταρτος, από μία φορά ο καθένας, με μια ιδιαίτερη αλλά διαφορετική πάντα κραυγή. Οι τέσσερις πρώτοι ηθοποιοί πρέπει τώρα να μπήξουν ταυτόχρονα τις κραυγές τους. Όσοι πορομένουν στο κέντρο, πάντα με τα μάτια κλειστά, πρέπει να ακούσουν προσεχτικά τους τέσσερις πρώτους ηθοποιούς και να επιλέξουν ποια από τις κραυγές προσιδιάζει περισσότερο στη δική τους κατάσταση καταπίεσης. Με τον τρόπο αυτό σχηματίζονται τέσσερις ομάδες. Τότε ανοίγουν τα μάτια και σε κάθε ομάδα κάθε ηθοποιός εξιστορεί στους υπολοίπους ποια κατάσταση καταπίεσης είχε κατά νου, το περιστατικό στο οποίο ταξίδεψε το μυαλό του. Δεν είναι παράξενο ότι οι ιστορίες των μελών της κάθε ομάδας πάντα παραπέμπουν στον ίδιο τύπο καταπίεσης ή έχουν το ίδιο θέμα.

#### Παραλλαγή (Αμλετ)

Οι ηθοποιοί πρέπει να φέρουν στο νου τους χαρακτηριστικές σκηνές και συγκεκριμένους ήρωες. Οι ομάδες σχηματίζονται με βάση τους ήρωες στην ίδια σκηνή του θεατρικού έργου, όχι με βάση τον ίδιο τύπο καταπίεσης.

### 20. Βρίσκω την κατάλληλη πλάτη

Οι ηθοποιοί περιφέρονται στην αίθουσα με τα μάτια κλειστά και προσπαθούν να κολλήσουν την πλάτη τους στην πλάτη κάποιου συνοδέλφου, με τον καθένα να οναζητά την καταλληλότερη γι' αυτόν πλάτη. Όταν τη βρει, με τα μάτια κλειστά ακόμη την κινεί με τρόπο που να παραπέμπει σε κινήσεις μασάζ.

### 21. Αυτό το «Α» ποιος το είνε;

Όλοι με τα μάτια κλειστά τριγυρνούν στην αίθουσα. Ο σκηνοθέτης με ένα του άγγιγμα ορίζει έναν ηθοποιό που πρέπει να ορθώσει ένα «Α» όπως αυτός το θέλει. Οι υπόλοιποι προσπαθούν να ανακαλύψουν ποιος ήταν και να πουν το όνομά του. Πρόκειται για μία παραλλαγή του βραζιλιάνικου παιδικού παιχνιδιού «Ο γότας νιαουρίζει».

### 22. Το μουσικό χέρι

Οι ηθοποιοί είναι καθισμένοι σε κύκλο, πισσμένοι χέρι-χέρι, με το δεξί να ακουμπά πάνω στο χέρι που βρίσκεται στα αριστερά του και το αριστερό κάτω από το δεξί στο δεξιά του. Ένας ηθοποιός ξεκινά έναν ρυθμό κουνώντας το δεξί του χέρι, ενώ το αριστερό χέρι του ηθοποιού που είναι στα δεξιά του «παραλαμβάνει» τον ρυθμό. Αυτός με τη σειρά του μεταφέρει με το δεξί του χέρι τον ρυθμό που «πάρελαβε» στο αριστερό χέρι του ηθοποιού που είναι δεξιά του και αύτω καθεξής. Με τον τρόπο αυτό κάθε ηθοποιός μεταφέρει με το δεξί του χέρι τον ρυθμό και τη μελωδία της κίνησης που «παραλαμβάνει» με το αριστερό. Στη συνέχεια ο σκηνοθέτης λέει «Κεφάλι» και όλοι ακολουθούν την ίδια αυτή ρυθμική κίνηση με τα κεφάλια τους, μετά λέει «Θώρακας», «Μέση», «Πόδι», μέχρις ότου ο ρυθμός φτάσει να παρασύρει ολόκληρο το σώμα. Στο τέλος ο σκηνοθέτης ζητάει από όλους να βγάλουν έναν ήχο συμβατό με τις κινήσεις τους.

#### Παραλλαγή

Η ίδια άσκηση με την παραπάνω, μόνο που το χέρι που δίνει τον ρυθμό είναι πάνω από το χέρι που τον δέχεται και όχι κάτω από αυτό. Η άσκηση γίνεται πιο δύσκολη και οποιεί περισσότερη δεξιότητα, γιατί το χέρι που δίνει τον

ρυθμό πρέπει να «έλκει» το χέρι που τον δέχεται, δεν αρκεί απλώς να το σηκώνει μηχανικό.

### 23. Χέρι που το ξαναβρίσκεις ή το κάνεις

Με τα μάτια κλειστά οι ηθοποιοί περιφέρονται στην αίθουσα και αγγίζονται στα χέρια, μέχρις ότου σχηματιστούν ζευγάρια από άτομα που τους αρέσει αμοιβαία το άγγιγμα των χεριών τους. Παίζουν με το χέρι. Στη συνέχεια χωρίζουν και σκορπίζουν μετακινούμενοι στην αίθουσα, αναμειγνύονται με τους άλλους, ανοίγουν τα μάτια, σχηματίζουν κύκλο και τεντώνουν τα χέρια τους προς το κέντρο του κύκλου. Με το βλέμμα προσπαθούν να ανακαλύψουν ποιος ήταν το χέριο με το οποίο έπαιζαν μέχρι πριν λίγο.

### 24. Ο δράκος του Τρου Μπαλιγκάν

Λένε πως στη Γαλλία, στη Νορμανδία για την ακρίβεια, ζούσε τον Μεσαίωνα μια πανέμορφη πριγκίπισσα, που είχε κληρονομήσει ένα χωριό που το έλεγαν Τρου Μπαλιγκάν. Εκεί ζούσε ένας δράκοντας κακάβουλος και άγριος, που καταβρόχθιζε τους νέους και κυρίως τις ωραίες κοπέλες. Η νεοαία του Τρου Μπαλιγκάν κόντευε να ξεκληριστεί εντελώς, όταν μαθεύτηκε πως ο δράκοντας πρότεινε να γίνει μια συμφωνία: αν η πριγκίπισσα συνοιούσε να ποροδοθεί η ίδια στον αδηφάγο δράκο, αυτός θα όφνη ήσυχη την περιοχή τους και θα πήγαινε να σπείρει τον τρόπο σε άλλες περιοχές της χώρας. Όταν η πριγκίπισσα έμαθε τη θροσύτατη αυτή πρόταση, θέλοντας να σώσει τους υποτακτικούς της, δέχτηκε μεγαλόθυμο να θυσιάσει τη ζωή της: ναι, θα την έτρωγε ο δράκοντας. Οι υποτακτικοί της, πολύ συγκινημένοι, ορνθήκαν την προσφορά, μα η πριγκίπισσα μιο νύχτο με βροχή οποφόσισε να δρόσει μόνη της, για να σώσει τον λαό της: πήγε στο όντρο του θηρίου, για να ποροδοθεί με τη θέλησή της.

Πονευτυχής ο δράκοντας βγήκε να την προϋπαντήσει, όπως αρμόζει σε μιο πριγκίπισσα, και ποροπάντων σ' αυτή, την τόσο αξιοπρεπή και γεννοία. Ποροτού την κατοβροχθεί, το πεινασμένο τέπος της ζήτησε να γδυθεί, γιατί φοβόταν μην νηιγεί από το τόσο μετόξια, σκουλορίκια, περιδέροια και όλλα τζοβοϊριο. Όταν την είδε ολόγυμνη, το μόντιο του πετόχτηκον κυριολεκτικά έξω από τις κάγχεσ, τόσο λαμνηρή ήταν η ομορφιά της κοπέλας, τόσο τέλειο το κορμί της που προς στιγμήν τυφλώθηκε ο δράκοντας και οι οπτικοί βοήθοι

του απόμεινον να κρέμονται από το οπτικό νεύρα σαν τα μάτια του κάβουρο. Βαθύτητα πεπεισμένοι πως μιο από τις μεγαλύτερες γοστρονομικές απολαύσεις είναι ακριβώς η οπτική απόλαυση που προσφέρει το φογητό πριν το φος, ο δράκοντας οποφάσισε να αναβάλει τα γεύμα του, μέχρις ότου τα μάτια του επανέλθουν στην κανονική τους θέση. Μαθεύτηκε εντωμεταξύ στο χωριό η ηρωική χειρονομία της ωραίας και καρτερικής πριγκίπισσας και οι χωρικοί, οι υποτακτικοί της δηλαδή, πήραν την απόφαση να τη γλυτώσουν... Πήγαν στο όντρο του δράκοντο και... και... εδώ λοιπόν ξεκινά και η άσκηση μας: η πριγκίπισσα είναι δεμένη με ρούχα (πουλάβερ, πουκάμισο, παντελόνια, άτι έχουμε πράχειρο) σε μιο κορέκλα. Ο δράκοντας, με το μάτι καλυμμένο με τοινία, προσπαθεί να αγγίξει τους χωρικούς, οπομακρύνοντάς τους από την οϊμάλητή του, ενώ οι χωρικοί πρέπει να οποφύγουν το άγγιγμό του και να προσπαθήσουν να λύσουν την πριγκίπισσα. Αν τους αγγίξει ο δράκοντας, οι χωρικοί πεθαίνουν και βγαίνουν από το παιχνίδι, το οποίο τελειώνει είτε ελληίψει χωρικών είτε με την απελευθέρωση της πριγκίπισσας. Η εκτέλεση της άσκησης αυτής είναι πιο ούντομη από την εξιστόρησή της. Αν τελικό παραείναι εύκολη, μιοραούμε να χρησιμοποιήσουμε και δύο δράκοντες, εξάλληλο δεν είναι ηρογματικοί...

### 25. Ο ήχος από τις εφτό πύλες

Εφτά (ή περίπου εφτά) ζευγάρια. Ανά ζευγάρι ενώνουν τα χέρια τους και σηκώνουν ψηλά τα μηρότσα, σχηματίζοντας το κάθε ζευγάρι και από μιο πύλη. Τα μέλη του κάθε ζευγαριού συμφωνούν να πορόγουν τον ίδιο ήχο με τη φωνή τους, οποάτε έχουμε εφτό ήχους που οντισταιχούν στις εφτό πύλες. Οι υπόλοιποι συμμετέχοντες κλείνουν το μόντιο και, οκούγοντας τους ήχους που έρχονται από τις πύλες, προσποθούν να τις διοβούν όλες. Αν, λοθεύοντας, κουτουλήσουν σε κάποιο πύλη, το «τμήμο» της πύλης που έφογε την κουτουλιά βγόζει έναν πιο ψηλό πορειδοποιητικό ήχο, για να βοηθήσει τον τυφλό να ολλόξει πορεία. Όταν ο τυφλός κατοφέρει να διοβεί την πύλη, ο ήχος θα πρέπει να οποδίσει την ογολλήοση.

### 26. Ο φίλος και ο εχθρός

Οι ηθοποιοί σχηματίζουν ομάδες των τριών που οποτελούντο από έναν τυφλό και δύο συμποίκτες του: ο κοθένος τους οποφοσίζει, χωρίς να το

ξέρουν οι άλλοι δύο, αν είναι φίλος ή εχθρός του τυφλού, ο οποίος κρατά τον ρόλο του πρωταγωνιστή. Αρχίζουν να δίνουν εναλλάξ εντολές ανάλογες με το αν υπάρχει σχέση φιλίας ή εχθρότητας και ο πρωταγωνιστής υποκούει. Οι εντολές αφορούν κινήσεις του σώματος, ήχους κ.λπ. Η εντολή δεν πρέπει να δίνεται με τον αντίστοιχο προς αυτήν τόνο φωνής, δηλαδή μια μοχθηρή φωνή μπορεί να δίνει μια φιλική εντολή, ενώ μια γλυκιό φωνή μπορεί να δίνει μια κακόβουλη εντολή. Και οι τρεις περνάνε από τη θέση του πρωταγωνιστή και στο τέλος θα πρέπει να εξηγήσει ο καθένας πώς αισθάνθηκε απέναντί του τους δύο συμπαίκτες (δηλ. αν τους ένιωσε φιλικούς ή εχθρικούς) και γιατί. Τότε οι συμπαίκτες αποκαλύπτουν τις δικές τους επιλογές.

#### Παραλλαγή (Αμλετ) 1

Στην αρχή αποφασίζεται ποιος θα είναι ο πρωταγωνιστής (Αμλετ, Οφηλία, Γερτρούδη κ.λπ) και στη συνέχεια οι δύο συμπαίκτες αποφασίζουν –ο καθένας για τον εαυτό του– ποιοι θα είναι αυτοί. Δεν μπορούν να χρησιμοποιήσουν διολόγους από το έργο· πρέπει να εκφράσουν τα συναισθήματά τους για τον πρωταγωνιστή μέσω του τόνου της φωνής τους.

#### Παραλλαγή (Αμλετ) 2

Οι ηθοποιοί δίνουν εντολές προερχόμενες από το υποκείμενό τους (δηλ. το *κειμενικά υπάβαθρά τους*) και όχι από ό,τι τα πρόσωπα λένε πραγματικό στο έργο, δηλαδή αφείλουν να εκφράζουν επιθυμίες ακόμη και υποσυνείδητες (τις οποίες συνειδητοποιεί ο ηθοποιός, όπως είναι εύλογο!) και όχι τη συνειδητή θέληση όπως αυτή εκφράζεται στον διάλογο.

#### Παραλλαγή (Αμλετ) 3

Κάθε ηθοποιός σκέφτεται κάποιον θεατρικό χαρακτήρα από οποιοδήποτε έργο και τη σχέση του με τον πρωταγωνιστή, που μπορεί να αντιστοιχεί σε δύο διαφορετικούς θεατρικούς χαρακτήρες· στη συνέχεια θα πρέπει να πει και στον έναν και στον άλλο συμπαίκτη ποιος νομίζει πως είναι κ.λπ.

### Σειρά ασκήσεων για τον χώρο

Και αυτή η σειρά ασκεί όλες τις αισθήσεις, συμπεριλαμβανόμενης και της όρασης.

#### 1. Χωρίς καθόλου κενό χώρο στην αίθουσα

Χωρίς να αφήνουν καθόλου κενό χώρο στην αίθουσα, οι ηθοποιοί πρέπει να βαδίζουν γρήγορα (χωρίς να τρέχουν) προσέχοντας, ώστε το σώμα τους να ισοπέχει λίγο ως πολύ από τα σώματα όλων των υπολοίπων, που είναι διάσπαρτοι στην αίθουσα.

α) Από κοιρού εις κοιρόν ο σκηνοθέτης λέει «Στοπ!» και όλοι πρέπει να στοματούν, κόνοντας ότι μπορούν, για να μην υπάρχει καθόλου ακάλυπτος χώρος στην επιφάνεια της αίθουσας.

Κονείς δεν μπορεί να σταματήσει πριν το «Στοπ!». Αν κάποιος βλέπει κενό χώρο, ηγούει και τον καλύπτει με το σώμα του, οπότε δεν μπορεί να μείνει για ώρα εκεί έτσι· δευτερόλεπτο οργότερο, ο χώρος αδειάζει πάλι, μόνο που έρχεται κάποιος άλλος να τον γεμίσει, χωρίς να μπορεί να σταματήσει ούτε ούτος εκεί...

β) Αντί να πει «Στοπ!», ο σκηνοθέτης λέει έναν αριθμό και τότε όλοι σχηματίζουν ομάδες με τον αντίστοιχο αριθμό μελών, δηλ. τριμελείς αν πει 3, πενταμελείς αν πει 5, οκταμελείς αν πει 8 κ.λπ. Κάθε ομάδα πρέπει να ισοπέχει από τις άλλες, με στόχο πάντο να μην υπάρχουν κενοί χώροι στην αίθουσα.

γ) Ο σκηνοθέτης εκφωνεί έναν αριθμό και ένα γεωμετρικό σχήμα, και οι ηθοποιοί οργανώνονται σε αντίστοιχο αριθμό ομάδων και κάθε μία σχηματίζει το γεωμετρικό σχήμα που τους έχει υποδειχθεί: τέσσερις κύκλοι, τρεις ρόμβοι, πέντε τρίγωνα κ.λπ.

δ) Ο σκηνοθέτης λέει έναν αριθμό και ένα μέρος του ανθρώπινου σώματος. Αν πει, για παράδειγμα, τρεις μύτες και επτά πόδια, τότε πρέπει να αγγιχτούν τρεις μύτες και επτά πόδια. Ολόκληρος ο χώρος της αίθουσας καταλαμβάνεται από ομάδες που πρέπει να ισοπέχουν, όπως και στις προηγούμενες ασκήσεις.

ε) Ο σκηνοθέτης λέει ένα χρώμα και παράλληλα ένα μέρος του σώματος ή ένα είδος ρουχισμού: έτσι, για παράδειγμα, οι ηθοποιοί θα πρέπει να ενωθούν σχηματίζοντας ομάδες με βάση το χρώμα που έχουν το πουκάμισο,

τα μαλλιά ή τα μάτια τους και να σιγουρευτούν πως οι ομάδες τους είναι ομοιόμορφα κατανομημένες στον χώρο.

☞ Οι ηθοποιοί κόνουν οργό τροχάδην (*τροχάδην* σημαίνει πως κάποιες στιγμές βρίσκονται στον αέρα και τα δύο πόδια, ενώ στα *βάδην* πάντο ένα πόδι είναι στο έδαφος). Από καιρού εις καιρόν ο σκηνοθέτης λέει «Κολλήστε!», και αμέσως οι ηθοποιοί ενώνονται (καλλάνε) σε ομάδες τριών, πέντε ή περισσότερων συμμετεχόντων, χωρίς να σταματούν να τρέχουν. Στη συνέχεια ο σκηνοθέτης λέει «Χωρίστε!» και χωρίζουν. Ο σκηνοθέτης λέει «Στοπ!» και όλοι σταματούν εκεί που βρίσκονται, με τα ένα πόδι να ακουμπάει στο έδαφος. Τα άλλα πόδια και τα δυο χέρια προσπαθούν να ογγίζουν τρεις διαφορετικούς συναδέλφους. Το σκοπέλεσμα είναι ένας ιστός αρόχνης.

### 3.4 ΒΛΕΠΩ Ο,ΤΙ ΚΟΙΤΑΖΩ

Υπάρχουν τουλάχιστον τρεις βασικές σειρές ασκήσεων (χωρίς να αποκλείονται πιθανόν κάποιες άλλες), οι οποίες μας βοηθούν να δούμε αυτό που κοιτάζουμε: η σειρά με τους καθρέφτες, η σειρά με τα γλυπτά ή τα προπλάσματα, η σειρά με τις μαριονέτες. Οι τρεις πρώτες σειρές, ειδικότερα, αποτελούν μέρος του οηλοστασίου του Θεάτρου-Εικόνα, ενώ είναι επίσης σημαντικές και δημιουργικές ως μέρος της μεθόδου ανάπτυξης πρατύπων για το Θέατρο-Φόρουμ.

Οι ασκήσεις αναπτύσσουν την ικανότητα παρατήρησης μέσω του οπτικού διαλόγου μεταξύ δύο ή και περισσότερων ατόμων. Πραφανώς η παράλληλη χρήση της λεκτικής επικοινωνίας είναι απαγορευμένη. Το Θέατρο-Εικόνα προσπαθεί να αναπτύξει την οπτική γλώσσα και η εισαγωγή οποιασδήποτε άλλης γλώσσας (όπως της λεκτικής επικοινωνίας) δεν δημιουργεί απλώς σύγχυση στη «γλώσσα» που θέλουμε να αναπτύξουμε, αλλά και την επικάλυψη. Θα πρέπει επίσης να αποφεύγονται οι προφορικές συμβολικές χειρονομίες (οκ, ναι, όχι κ.λπ.), διότι αντιστοιχούν ακριβώς στις λέξεις τις οποίες υποκοθιστούν.

Η σιωπή με την οποία θα πρέπει να εκτελούνται αυτές οι ασκήσεις μπορεί εκ πρώτης όψεως να είναι άβολη, εκνευριστική, μέχρι και κουραστική. Όσο μεγαλύτερη όμως είναι η συγκέντρωση των συμμετεχόντων, τόσο μεγαλύτερο θα είναι το ενδιαφέρον τους και τόσο πιο πλούσιοι θα είναι οι διάλογοί τους.

Οι ασκήσεις μπορούν να εκτελούνται ξεχωριστά και η καθεμία έχει τη δική της ιδιαίτερη λειτουργία και εφαρμογή. Όταν όμως εκτελούνται σε σειρές διαδοχικών ασκήσεων, οι συμμετέχοντες δέχονται ερεθίσματα όχι μόνον από κάθε άσκηση ξεχωριστά, αλλά και από τη μετάβαση από τη μία άσκηση στην άλλη. Η ίδια η μετάβαση είναι μία άσκηση και, σε ορισμένες περιπτώσεις, αποδεικνύεται πιο γόνιμη σκόμη και από τις ίδιες τις ασκήσεις μεταξύ των οποίων παρεμβάλλεται. Αυτό είναι ιδιαίτέρως αληθινό στις *τρεις αλληλαγές*, στο στάδιο με αριθμό 8, στις ασκήσεις με τον καθρέφτη.

### Σειρά διαδοχικών ασκήσεων με τον καθρέφτη

Κάθε στάδιο αυτής της σειράς ασκήσεων μπορεί να διαρκέσει δύο, τρία ή και περισσότερα λεπτά, ανάλογα με τον βαθμό εμπλοκής των συμμετεχόντων, το ενδιαφέρον τους, τη σύμφοιά τους και τους στόχους εργασίας. Το σημαντικό είναι να επιδεικνύουν όσο το δυνατόν μεγαλύτερη σχολαστικότητα, προσοχή στη λεπτομέρεια, ακρίβεια και εκφραστικότητα.

#### 1. Ο απλός καθρέφτης

Δύο σειρές συμμετεχόντων, με τον καθένα από αυτούς να κοιτάζει στα μάτια με προσήληση το άτομο που είναι απέναντί του. Τα άτομα της σειράς Α ορίζονται ως υπακείμενα και αυτά της σειράς Β ως τα κατοπτρικά είδωλά τους. Η άσκηση αρχίζει και κάθε υποκείμενο ξεκινά μια σειρά σωματικών κινήσεων και αλληλών εκφράσεων του προσώπου σε αργό ρυθμό, οι οποίες θα πρέπει να αναπαράγονται με κάθε λεπτομέρεια από το είδωλο που βρίσκεται απέναντί τους.

Το υπακείμενο δεν θα πρέπει να θεωρεί τον εαυτό του εχθρά του είδωλου: δεν πρόκειται για ένα ανταγωνιστικό παιχνίδι με απότομες κινήσεις που το είδωλο αδυνατεί να ακολουθήσει. Αντιθέτως, πρόκειται για την αναζήτηση του τέλει συντονισμού και της μέγιστης δυνατής ακρίβειας στην αναπαραγωγή χειρονομιών και μορφασμών του υποκειμένου από μέρος του είδωλου. Η ακρίβεια και ο συντονισμός θα πρέπει να φθάσουν σε τέτοιο επίπεδο, ώστε να μην μπορεί ένας εξωτερικός παρατηρητής να διακρίνει ποιος οδηγεί και ποιος ακολουθεί. Είναι σημαντικά οι κινήσεις να είναι αργές (για να μπορεί να τις αναπαράγει το είδωλο, σκόμη και να τις προβλέπει)

και συνεχείς. Είναι εξίσου σημαντικά να δίνεται προσοχή στις ελάχιστες λεπτομέρειες, είτε αυτές αφορούν ολόκληρο το σώμα είτε το φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά.

## 2. Υποκείμενο και είδωλο ανταλλάσσουν ρόλους

Μετά από μερικά λεπτά ο σκηνοθέτης ανακοινώνει ότι οι δύο σειρές θα αλλάξουν ρόλους. Στη συνέχεια δίνει το σήμα για την αλλαγή. Αυτήν ακριβώς τη στιγμή οι συμμετέχοντες ως υποκείμενο μεταμορφώνονται σε είδωλο και τα είδωλα σε υποκείμενα. Αυτό πρέπει να γίνει με ακρίβεια και χωρίς να επηρεαστεί στο παραμικρό η ροή. Όταν επιτευχθεί η τελειότητα, η ίδια κίνηση που εκτελούσαν τη στιγμή της αλλαγής θα πρέπει να συνεχιστεί και να ακολουθήσει μια συνεκτική πορεία, χωρίς καμιά αίσθηση ρήξης και ασυνέχειας. Και σε αυτό το σημείο επίσης ο εξωτερικός παρατηρητής δεν θα πρέπει να είναι σε θέση να διακρίνει ότι έγινε μια αλλαγή ρόλων. Στην πραγματικότητα, αυτό συμβαίνει μόνο όταν κατοκτούμε την απόλυτη τελειότητα σε ό,τι αφορά την αναπαραγωγή και τον συγχρονισμό κινήσεων και μορφασμών.

## 3. Και οι δύο είναι συνάμα υποκείμενα και είδωλα

Μετά από μερικά λεπτά ο σκηνοθέτης ανακοινώνει πως οι συμμετέχοντες στις δύο σειρές θα είναι ταυτόχρονα υποκείμενα και είδωλα. Μερικές στιγμές αργότερα δίνει το σήμα για να γίνει αυτό. Από τη στιγμή αυτή οι δύο συμμετέχοντες, πρόσωπο με πρόσωπο, έχουν το δικαίωμα να κάνουν όποια κίνηση επιθυμούν, αλλά και την υποχρέωση να αναπαράγουν τις κινήσεις που εκτελεί ο συνάδελφός τους. Αυτό θα πρέπει να γίνεται αβίαστα, χωρίς ο ένας να προσπαθεί να επιβληθεί στον άλλον. Είναι πολύ σημαντικό οι ηθοποιοί να νιώθουν ελεύθεροι να κάνουν όποια κίνηση θέλουν και ταυτόχρονα να αναπτύσσουν την αίσθηση αλληλεγγύης που απαιτείται για την τέλεια αναπαραγωγή των κινήσεων του συνάδελφου τους. Η ελευθερία και η αλληλεγγύη είναι απαραίτητες προϋποθέσεις για την αβίαστη εκτέλεση της άσκησης, χωρίς κανένα αίσθημα καταπίεσης. Σε όλη αυτή τη σειρά ασκήσεων κανείς δεν θα πρέπει να κάνει κινήσεις που είναι αδύνατον να αναπαραχθούν. Η ταχύτητα δεν έχει σημασία, θα λέγαμε πως μάλλον δεν συνιστάται. Σημασία έχουν ο συντονισμός και η τελειότητα στην αναπαραγωγή.

Μέχρι αυτό το σημείο η επικοινωνία είναι αποκλειστικά οπτική και η προσοχή κάθε συμμετέχοντος θα πρέπει να επικεντρώνεται στον συνάδελφο που έχει απέναντί του, στα μάτια κυρίως και, ακολουθώντας ομόκεντρους κύκλους, σε ολόκληρο το σώμα. Οι ηθοποιοί δεν πρέπει να κοιτάζουν χέριο και πόδιο: κοιτούν στα μάτια, όμως το υπόλοιπο σώμα εντόσσεται με φυσικό τρόπο στο οπτικό πεδίο.

## 4. Όλοι χέρι-χέρι

Ο σκηνοθέτης προαναγγέλλει για άλλη μια φορά την άσκηση και στη συνέχεια δίνει το σήμα: οι συμμετέχοντες δίνουν τα χέριο, δεξιά και αριστερά, ενώ οι δύο σειρές εξακολουθούν να είναι απέναντι η μια στην άλλη και ο κάθε ηθοποιός να κοιτά στα μάτια τον συνάδελφό του. Στα στάδια αυτά όμως έχουμε και ένα καινούργιο στοιχείο: αν μέχρι τώρα η επικοινωνία ήταν αποκλειστικά οπτική, τώρα είναι και σωματική, στον βαθμό που ο κάθε ηθοποιός δέχεται τόσο οπτικά (από τον συνάδελφο απέναντί του) όσο και σωματικά (από τους συναδέλφους αριστερά και δεξιά του) ερεθίσματα. Δεν θα πρέπει να γίνονται κινήσεις τις οποίες αδυνατεί να ακολουθήσει ο συνάδελφος απέναντι, αν αυτοί που βρίσκονται αριστερά και δεξιά του τον εμποδίζουν σωματικά να επαναλάβει την ίδια χειρανομία ή κίνηση. Σε αυτή την περίπτωση ο ηθοποιός που ξεκίνησε την κίνηση, η αναπαραγωγή της οποίας είναι οδύνη για τον συνάδελφό απέναντί του, οφείλει να «κόνει πίσω» όσο πιο γρήγορα γίνεται, για να μη χαθεί ο συγχρονισμός και για να υπάρξει η τελειότερη δυνατή μίμηση των κινήσεων. Αν οι κινήσεις είναι αργές και συνεχόμενες, θα υπάρχει πάντα ο χρόνος για μια «διαβούλευση» σε οπτικό και σωματικό επίπεδο, η οποία θα επιτρέπει στις δύο σειρές να εκτελούν πάντα πανομοιότυπες τις ασκήσεις. Η μία σειρά θα είναι πάντα το είδωλο της άλλης και στην κάθε σειρά κάθε ηθοποιός θα έχει πάντα την ελευθερία των κινήσεων καθώς και την ευθύνη (στα πλαίσια, βέβαια, των σωματικών περιορισμών) να αναπαράγει τις κινήσεις του συνάδελφου που έχει απέναντί του.

## 5. Οι δύο σειρές σχηματίζουν μια κομπύλη

Ο σκηνοθέτης ζητά από τον ηθοποιό που βρίσκεται στο άκρο της μιας σειράς να σχηματίσει με το σώμα του μια κομπύλη σε σχήμα U. Αυτός θα

συμπαρασύρει και τον συνάδελφο που έχει στο πλδί του, ο συνάδελφός τον διπλώνει κι έτσι βοηθιό ολόκληρη η σειρά θα σχηματίσει μια καμπύλη. Η απέναντι σειρά θα σχηματίσει την αντίστοιχη καμπύλη. Αν υποθέσουμε πως ανάμεσα στις σειρές υπάρχει ένας ενιαίος μακρύς καθρέφτης. Όταν, σχηματίζοντας την καμπύλη, οι ηθοποιοί της μιας σειράς απομακρύνονται από τον φοντοστικό καθρέφτη, θα πρέπει να συμβαίνει το ίδιο και με τους ηθοποιούς της απέναντι σειράς. Ομοίως και όταν τον πλησιάζουν. Ενδέχεται ένας ηθοποιός να έχει στην προσέγγιση μια σωματική επαφή με τον απέναντί του –είναι το μόνο που επιτρέπεται– όμως η διαχωριστική γραμμή θα πρέπει να είναι σεβαστή (αφού είναι καθρέφτης) και να μην την ποραβιάζει κανείς. Οι ηθοποιοί θα πρέπει να συνεχίσουν να κοιτάζονται στα μάτια με προσήληση. Το γεγονός ότι σχηματίζουν μια καμπύλη με το σώμα τους προσθέτει ένα καινούργιο στοιχείο, απαραίτητο σε αυτή την κλιμάκωση: οι ηθοποιοί που βρίσκονται απέναντι ο ένας από τον άλλο περνούν από τρία στάδια, για να ολοκληρώσουν την άσκηση: α) άμεση και εξοικειωμένη οπτική επαφή, β) οπτική και σωματική επαφή ενός ατόμου με άλλα τρία: ένα μπροστά (οπτική) και δυο στα πλάγια (σωματική) και τέλος γ) οι ηθοποιοί αποκτούν συνείδηση του γεγονότος ότι η κάθε σειρά σχηματίζει ομάδα, δηλαδή κινούνται σε όλο τον χώρο της άσκησης, αν και τα περιθώρια για επινόηση εξακολουθούν να είναι περιορισμένα και να ορίζονται από τη σωματική επαφή.

## 6. Συμμετρικές ομάδες

Ο σκηνοθέτης δίνει το σήμα να λύσουν το χέρια οι ηθοποιοί. Η άσκηση ωστόσο συνεχίζεται χωρίς διακοπή. Τώρα οι ηθοποιοί δεν έχουν σωματική επαφή μέσω των χεριών τους αλλά, σεβόμενοι πάνω την παρουσία του ενιαίου καθρέφτη που εξακολουθεί να χωρίζει στη μέση την αίθουσα, προσπαθούν να σχηματίσουν με τους συναδέλφους τους που βρίσκονται στην ίδια με αυτούς πλευρά μια συλλογική συμμετρική εικόνα. Μερικές φορές οι ηθοποιοί που ανήκουν στη μία ομάδα συνθέτουν μια ενιαία εικόνα, η οποία αναπαράγεται από την απέναντι ομάδα (οι δύο ομάδες είναι ταυτόχρονα υποκείμενα και είδωλα: εξακολουθεί να ισχύει η μη επιβολή του ενός πάνω στον άλλο και εν προκειμένω της μιας ομάδας πάνω στην άλλη, ενώ δεν παύουν να είναι απαραίτητες η ελευθερία και η αλληλεγγύη), όπως συμβαίνει επίσης η μία ομάδα να χωρίζεται σε μικρότερες ομάδες. Σημασία έχει να μην υπάρχει εξοικειωμένη, ηθοποιοί μεμονωμένοι. Σημασία έχει δύο ή περισσότερα ή ακόμη

και πολλά ότομα κάθε σειράς να ονομαζόγουν εκατέρωθεν του καθρέφτη με τελειότητα και συγχρονισμό την ίδιο εικόνα.

## 7. Ο σπασμένος καθρέφτης

Όταν σπάσει ο καθρέφτης, σχηματίζονται ξανά ζευγάρια από ηθοποιούς που κοιτάζονται πρόσωπο με πρόσωπο, υποκείμενα και είδωλα, ονομαζόμενα με τελειότητα και συγχρονισμό τις κινήσεις που εκτελεί ο ένας εκ των δύο, χωρίς να επιβάλλεται κανείς σε κανέναν. Όμως τώρα κάθε ζευγάρι έχει και το δικό του κομμάτι από τον καθρέφτη, είναι αυτόνομο. Δεν υπάρχει πλέον ο κεντρικός καθρέφτης που έκοβε την οίθουσα στα δύο αλλά μεμονωμένα κομμάτια του καθρέφτη διάσπορτα μέσα στην οίθουσα. Κάθε ζευγάρι «εξελισσεται» μετακινούμενο κατά βούληση στον χώρο: οι συμπαίκτες ονομαζούνται ή πλησιάζουν το δικό τους θρούσμα του καθρέφτη, περιστρέφονται, κάνουν γύρους, διατηρώντας όμως πάντα την ίδιο σχέση μεταξύ τους. Στο σημείο αυτό κάθε ηθοποιός πρέπει να διπλασιάσει τη συγκέντρωση και την προσοχή του, συμπεριλαμβάνοντας τον απέναντι συνάδελφό καθώς και τον χώρο, έναν χώρο που τώρα πια μεταβάλλεται και τροποποιείται αέναο λόγω της εξέλιξης του κάθε μετακινούμενου ζευγαριού και του κομματιού του καθρέφτη που του οναλογοεί. Η κίνηση αυτή τώρα δεν περιορίζεται από τον μεγάλο και μακρύ καθρέφτη, αυτός έχει πλέον σπάσει. Ο χώρος αποκτάει μεγαλύτερη δυναμική, μεταλλάσσεται, και η προσοχή και η συγκέντρωση πρέπει να αυξάνονται και να εντείνονται. Εξίσου σημαντικό είναι κάθε ζευγάρι να εξελίσσεται εκμεταλλευόμενο ολόκληρη την επιφάνεια της αίθουσας.

## 8. Αλλαγή συμπαίκτη

Ο σκηνοθέτης τρεις φορές δίνει το σήμα στους συμμετέχοντες να αλλάξουν συμπαίκτη. Την πρώτη φορά πρέπει ο καθένας να επιλέξει κάποιον που να είναι κοντά του. Μόλις δοθεί το σήμα, ο απέναντι ηθοποιός απομακρύνεται αστραπιαία σε ανοχήτηρη άλλου συμπαίκτη, με τον οποίο θα ανοπύξει την ίδιο «μυμητική» σχέση. Ενδέχεται η συνάντηση να προκύψει εύκολα, ενδέχεται όμως και να καθυστερήσει κάπως. Σε κάθε περίπτωση, ο ηθοποιός πρέπει να εξακολουθήσει να κινείται αργά και συνεχόμενα, ολοκληρώνοντας και αναπτύσσοντας τις κινήσεις που εκτελούσε με τον προηγούμενο συνάδελφό του, μέχρις ότου συνοντρήσει τον επόμενο. Στη δεύτερη αλλαγή πρέπει να



αναζητήσει έναν συνάδελφο που να βρίσκεται σε μια μέση απόσταση, ενώ στην τρίτη πρέπει να αναζητήσει εκείνον που βρίσκεται όσο το δυνατόν μακρύτερο μέσα στην αίθουσα. Είναι σημαντικό οι κινήσεις του ηθοποιού να ποραμείνουν ως έχουν, για παράδειγμα, να μη σταυρώσει ξαφνικά το χέρι, ενώ ψόχνει για κόποιον που έχει μείνει χωρίς τοίρι. Η δική του κίνηση είναι αυτή που θα προσελκύσει τον καινούργιο του συμπαίκτη.

Σε αυτό το στάδιο της άσκησης συμβαίνει πολλές φορές δύο ηθοποιοί να διαλέξουν τον ίδιο συμπαίκτη και για μερικά λεπτά να πιστεύουν και οι δύο πως έχουν αποκοταστήσει επαφή. Αν όμως και οι δύο προσηλώσουν τα βλέμματα τους στα μάτια του ηθοποιού που έχουν διαλέξει (αν εστιάσουν στα μάτια, ακόμη κι αν ολόκληρη η αίθουσα βρίσκεται εντός του οπτικού τους πεδίου), θα κοιταλόβουν αμέσως αν υπάρχει ανταπόκριση ή όχι.

Κάθε φορά που σχημοτίζεται ένα καινούργιο ζευγάρι είναι σημαντικό να παγιώνεται ένας γόνιμος διάλογος μεταξύ τους, να μελετάει ο καθένας τον άλλο σωματικά, να διαισθάνεται τη διαφορά των κινήσεων ονάμεσα στον νέο συμπαίκτη και τον προηγούμενο. Τα ζητούμενο δεν είναι τα γρήγορα πέρασμα από τον έναν στον άλλον, αλλά ο οπτικός και σωματικός διάλογος, η διαδικασία της γνωριμίας.

### 9. Ο παραμορφωτικός καθρέφτης

Ο σκηνοθέτης πρέπει να προειδοποιεί τους συμμετέχοντες, προτού δώσει το σήμα για να περδύσουν σε άλλο στάδιο της άσκησης. Εν προκειμένω, όταν δοθεί το σήμα, η σχέση ανάμεσα στο μέλη του ίδιου ζευγαριού ολλάζει ριζικά. Αν μέχρι τώρα όλες οι κινήσεις, όλες οι εκφράσεις του προσώπου, όλες οι χειρονομίες έπρεπε να αναπαράγονται πανομοιότυπα, να υπάρχει μίμηση δηλαδή, στο στάδιο αυτό έχουμε το ακριβώς αντίθετο, την απόκριση· ο καθένας έχει το δικαίωμα να ενεργεί όπως αυτός νομίζει και σε κάθε ερέθισμο ο άλλος αποκρίνεται, σχολιάζει, επαυξάνει, περικόπτει, γελοιοποιεί, κατοστρέφει, σχετικοποιεί. Για να συνοψίσουμε: παράγει μια εικόνα που απαντά σε εκείνη που έχει δεχτεί, αλλά ταυτόχρονα προβαίνει σε αντιστακτικό σχολιασμό της.

Η εικόνα (χειρονομία, κίνηση, μορφοσμός) και η απόκριση δεν θα πρέπει να είναι διοδοκικές, αλλά σχεδόν ταυτόχρονες και συνεχόμενες. Το θέμα δεν είναι να κάνουμε κάτι, να περιμένουμε από τον άλλον να το επαναλάβει και στη συνέχεια να αποκριθούμε σε αυτό όσο εκείνος περιμένει... Αντιθέτως, θα

πρέπει να υπάρχει μια διορκής ροή (οποστολή και λήψη) οπτικών μηνυμάτων που θα απαντούν το ένα στο άλλο, θα παραμορφώνουν τα ένα το άλλο. Ο απόλυτος συγχρονισμός είναι βέβαια ανέφικτος, ωστόσο θα πρέπει να αποφεύγονται η αναμονή και η αδράνεια.

### 10. Ο ναρκισσιστικός καθρέφτης

Μετά την πορομόρφωση, την κριτική αντιμετώπιση, το διαβρωτικό σχόλιο, την οπόπειρα καταστροφής του ηρωσωπειού του απένοντι συναδέλφου, μετά τη διακωμώδηση, ο καθρέφτης γίνεται ναρκισσιστικός. Τώρα κάθε ηθοποιός κοιτάζεται στον καθρέφτη και βλέπει τον εαυτό του ωροίο. Ο καθένας πρέπει να δοκιμάσει να αναπαράγει, με τη μεγαλύτερη δυνατή ακρίβεια, όλους τους μορφοσμούς απόλους, όλη τη χαρά που νιώθει, όταν τα έχει καλά με τον εαυτό του, όταν νιώθει ευτυχής, όντος αυτός που είναι. Είμαι ευτυχής, κών έναν μαρφοσμό ευτυχίας και κοιτάζομαι στον καθρέφτη, όμως αυτό που βλέπω είναι το είδωλό μου στο σώμα ενός άλλου ατόμου. Ταυτόχρονα το άλλο άτομο κοιτάζει τον εαυτό του σ' εμένα: σ' εμένα βλέπει τον εαυτό του ευτυχισμένο, ευχαριστημένο –είμαι εγώ που με τους μορφοσμούς και τις κινήσεις μου πρέπει να του προσφέρω αυτή την ευτυχία, αυτή την ικανοποίηση.

Ένας Πορτογάλος ποιητής, ο Φερνάντο Πεσσόα, έχει γράψει αυτούς τους θουμάσιους στίχους:

Κανείς τον άλλο δεν ογαπό  
παρά μόνο ό,τι δικό του σ' αυτόν υπάρχει  
ή νομίζει πως υπάρχει.

Ίδου η κεντρική ιδέα σε αυτές τις ασκήσεις: αναζητούμε τον εαυτό μας στους άλλους, οι οποίοι αναζητούν τον δικό τους εαυτό σε μας.

### 11. Ο ρυθμικός καθρέφτης

Σιγό-σιγά, ήρεμα σε αυτή την ερωτική αναζήτηση του εαυτού μας μέσα στον άλλο, ο διάλογος ενοποιείται, μετασχημοτίζεται σε μονόλογο: και οι δύο ηθοποιοί αναζητούν κινήσεις που να έχουν ρυθμική συνάφεια. Και οι δύο πρέπει να βρουν ρυθμικές σωματικές κινήσεις ευχάριστες για αμφοτέρους. Μπορεί να είναι αργές ή γρήγορες, απολές ή γεμάτες ενέργεια, απλές ή περικόπτες. Το σημαντικό είναι: πρώτον, να νιώθουν καλά και οι δύο, άνετα και

ευχάριστο, καθώς τις εκτελούν· δεύτερον, οι κινήσεις να είναι ρυθμικές και πανομοιότυπες· τρίτον, να θέτουν σε κίνηση ολόκληρο το σώμα.

## 12. Η ενοποίηση

Στο τέλος ο σκηνοθέτης δίνει το σήμα να προσπαθήσουν να γίνουν όλοι ένα. Να προσπαθήσουν... που σημαίνει πως δεν πρόκειται για υποχρέωση. Ενδέχεται, στο τέλος της σειράς των διαδοχικών αυτών ασκήσεων, ολόκληρη η αίθουσα να είναι πλήρως συντονισμένη, εναπονημένη μέσω από τον ίδιο ρυθμό, την ίδια κίνηση. Ενδέχεται όμως επίσης (δεύτερη πιθανότητα) η αίθουσα ολόκληρη να ενοποιείται μέσω από συμπληρωματικούς ρυθμούς και κινήσεις, που δεν είναι μεν όμοιοι αλλά εναρμονίζονται. Υπάρχει όμως και ένα τρίτο ενδεχόμενο: οι διαφορετικές ομάδες να μην εναποιοούνται και να καταλήγουν σε πολλές ομάδες και υπο-ομάδες, η καθεμιά από τις οποίες επιστρέφει επίμονα στον αρχικό ρυθμό και στην κίνησή της.

Αυτό το τελικό στάδιο θα πρέπει να γίνει οπούτως καταναπό και να αντιμετωπισθεί με τον σωστό τρόπο: δεν πρόκειται για ανταγωνιστικό άθλημα ή παιχνίδι, για προσπάθεια επιβολής του ρυθμού μας στους άλλους –πρόκειται, το πολύ-πολύ, για μια προσπάθεια σογήνευσης. Το ζητούμενο είναι μια ρυθμική μελέτη των συμμετεχόντων, καθώς και η ενοποίηση της ομάδας με βάση τον ελάχιστο κοινό παρονομαστή των ρυθμών. Μπορεί όμως αυτό να αποδειχθεί ονέφικτο. Στη φάση αυτή καθίσταται εμφανής ο βαθμός της βίας, της εκρηκτικότητας, της επιθετικότητας που χαρακτηρίζει κάθε ανθρώπινη συνιστώσα της ομάδας. Εμφανής γίνεται επίσης και ο βαθμός συμβατότητας, διαλογικής ικανότητας, ικανότητας για συλλογική εργασία. Ο σκηνοθέτης πρέπει να μεριμνά, ώστε κανείς να μην υποχρεώνεται να κάνει κάτι, και να μη χειραγωγεί την ομάδα, υπό την έννοια να μην προσπαθεί να την ενοποιήσει με το ζόρι. Πράκειται μόνο για μια διερεύνηση, μια μελέτη, όχι για μια προσπάθεια επιβολής. Θα πρέπει όλοι οι συμμετέχοντες να εκφράζονται ελεύθερο, ώστε τα αποτελέσματα της μελέτης να ανταποκρίνονται στην ολήθεια.

Σε όλη αυτή τη μακριά σειρά διαδοχικών ασκήσεων υπάρχει μια ποικιλία μορφών οπτικής επικοινωνίας, όμως όλες έχουν μια κοινή βάση: τη μίμηση (με εξαίρεση την άσκηση του *παραμορφωτικού καθρέφτη*, όπου η μίμηση, αν και παρούσα, δεν είναι το κυρίαρχο στοιχείο). Σε ολόκληρη αυτή τη σειρά των ασκήσεων μελετόμε τον συνάδελφο, για να μπορέσουμε να τον αναπα-

ραγάγουμε με όσο το δυνατόν περισσότερες λεπτομέρειες και όσο πιο ταυτόχρονα γίνεται. Στην επόμενη σειρά διαδοχικών ασκήσεων, τη διαμόρφωση προπλασμάτων, η μορφή του διαλόγου τροποποιείται πλήρως.

## Σειρά διαδοχικών ασκήσεων με διαμόρφωση προπλασμάτων

Αν στον καθρέφτη ο διάλογος βασιζόταν στη μίμηση, εδώ απαιτείται μετάφραση. Ο ηθοποιός βλέπει τι κάνει ο συνάδελφός του και μεταφράζει την κίνηση των χεριών που βλέπει, τροποποιώντας ανάλογα τη δική του στάση. Χρησιμοποιεί το σώμα του, όχι για να αναπαρογάγει την εν λόγω κίνηση των χεριών, αλλά για να την προεκτείνει και να καταδείξει τι απορρέει από αυτήν. Αυτό θα γίνει σαφέστερο, καθώς η σειρά αυτή των διαδοχικών ασκήσεων, η οποία είναι αισθητό μικρότερη από την προηγούμενη, ξετυλίγεται.

### 1. Ο γλύπτης αγγίζει το πρόπλασμα

Δύο σειρές ηθοποιών, ο ένας μπροστά από έναν άλλον. Η μία σειρά είναι γλύπτες και η άλλη αγάλματα. Η άσκηση ξεκινάει και κάθε γλύπτης δουλεύει με τα χέρια του, για να δώσει στο όγολμα τη μορφή που έχει στο νου του. Για τον σκοπό αυτό αγγίζει το όγολμα, φροντίζοντας να πετύχει τα αποτελέσματα που επιθυμεί στις παρομικές τους λεπτομέρειες. Οι γλύπτες δεν μπορούν να χρησιμοποιήσουν τη γλώσσα του καθρέφτη, δηλαδή δεν μπορούν να δείξουν, χρησιμοποιώντας το δικό τους σώμα, την εικόνα ή τη φιγαύρα που θα ήθελαν να δουν να αναπαράγεται. Εδώ δεν παρεμβαίνει η μίμηση ούτε η αναπαρογωγή, γιατί δεν πρόκειται για διάλογο, αλλά για διαμόρφωση. Για τον λόγο αυτόν είναι αναγκασίο το άγγιγμα, όπως και το πλάσιμο. Κάθε κίνηση του χεριού του γλύπτη θα πρέπει να βρίσκει ανταπόκριση σε μια κίνηση εξεπογωγής του προπλάσματος, η κάθε αιτία θα πρέπει να έχει ένα διαφορετικό αποτέλεσμα. Στον διάλογο μέσω από τους καθρέφτες το δύο άτομα είναι πάντο συγχρονισμένα, πραγματοποιούν την ίδια κίνηση. Στον διάλογο μέσω από την κατασκευή προπλασμάτων, αν και ενεργούν συγχρόνως, οι κινήσεις τους είναι πάντο συμπληρωματικές.

Ο σκηνοθέτης πρτείνει αυτή η πρώτη άσκηση να διορκέσει για όσο είναι απαραίτητα (δύο ή τρία λεπτά, ίσως και περισσότερα, ονόλογα με τους συμμετέχοντες, την ατμόσφαιρα που έχει δημιουργηθεί κ.λπ.), ώστε γλύπτες και

πρόπλησμο να αρχίσουν να κατολαβαίνουν ο ένας τον άλλον και οι κινήσεις των χεριών του γλύπτη να μεταφράζονται εύκολο από το όγολημο, καθώς αυτό τις βλέπει και τις αισθάνεται.

## 2. Ο γλύπτης δεν αγγίζει το πρόπλησμο

Σε αυτό το δεύτερο μέρος ο σκηνοθέτης δίνει το σήμα να απομακρυνθούν οι γλύπτες από τα προπλάσματα, χωρίς όμως να στοματήσουν να κάνουν τις χειρονομίες που έκαναν και προηγουμένως, όταν άγγιζαν τα προπλάσματά τους. Τα αγόλαμα, που προηγουμένως έβλεπαν και αισθάνονταν αυτές τις κινήσεις με τα χέρια, τώρα συνεχίζουν να τις βλέπουν, χωρίς όμως πιο να τις αισθάνονται –πρέπει ωστόσο να εξακολουθήσουν να ανταποκρίνονται σαν να αισθάνονταν ακόμη, σαν οι γλύπτες να εξακαλουθούσαν να το αγγίζουν.

Έτσι έχουμε τη δημιουργία ενός προπλάσματος εξ απαστάσεως. Οι γλύπτες οφείλουν να συνεχίσουν τις ρεαλιστικές κινήσεις με τα χέρια τους, δηλαδή τις χειρονομίες που θα ήταν αναγκαίες, για να προβούν και τα αγόλαμα στις αντίστοιχες κινήσεις, να υιοθετήσουν τους μορφασμούς και τις χειρονομίες που ζητούν από αυτά οι γλύπτες.

Στην άσκηση αυτή οι γλύπτες συνήθως μοπίνουν στον πειρασμό να υποπέσουν σε δύο σφάλματα: πρώτον, να πλησιάζουν και πάλη τα αγόλαμα που άγγιζαν προηγουμένως (σε μια προσπάθεια να τους δώσουν να κατανοήσουν τι επιθυμούν) και που τώρα απογορεύεται να αγγίζουν και δεύτερον, να παρασυρθούν και να κάνουν συμβολικά νοήματα του τύπου «έλα εδώ», «όχι, όχι έτσι» κ.λπ. Είναι προφανές ότι μοπίνουν και σε έναν τρίτο πειρασμό, τον χειρότερο από όλους, να μιλήσουν –αυτό θα πρέπει να αποφεύγεται πόση θυσία στον βαθμό που εισάγει βία τη λεκτική επικοινωνία, η οποία διακόπτει βάρβαρα την οπτική επικοινωνία. Σε μια τέτοια περίπτωση –και πάντα ως έσχατη λύση– εάν το αγόλαμα αδυνατεί να καταλάβει τη χειρονομία του γλύπτη, αυτός μπορεί να αγγίξει το πρόπλησμο, για να του δώσει να καταλάβει τι θέλει· στη συνέχεια το πρόπλησμο θα πρέπει ανυπερθέτως να επιστρέψει στην αρχική του θέση, ώστε να μπορεί ο γλύπτης να επαναλάβει τη χειρονομία, και επιτέλους το πρόπλησμο να αντιδράσει με τον επιθυμητό τρόπο.

Τα προπλάσματα μοπίνουν κι αυτά στον πειρασμό να διαπράξουν το ίδιο σύννηθε σφάλμα: να κάνουν κινήσεις που δεν έχουν ζητηθεί από τον γλύπτη. Για παράδειγμα, αν ο γλύπτης πάει να αρπάξει το πρόπλησμο από

τη μέση είτε να το τροβήξει από το μπρότσο για να το φέρει κοντά του, το πρόπλησμο θα πρέπει να πέσει κάτω –σε αντίθετη περίπτωση, θα διαπράξει το σφάλμα να κάνει ένα βήμα προς τα εμπρός, με στόχο την αποκατάσταση της ισορροπίας. Την κίνηση του ποδιού δεν την προκάλεσε ο γλύπτης. Και το πρόπλησμο δεν πρέπει, προφανώς, να προβώνει σε κομιά κίνηση αυτόνομη. Αν ο γλύπτης επιθυμεί το «έργο» του να τον πλησιάζει χωρίς να πέσει, υποχρεώνεται να φροντίσει, ώστε να μην αντραπεί η σωματική ισορροπία του προπλάσματος, να το κάνει να φέρει μπροστά πρώτο το ένα πόδι και μετά το άλλο, προσέχοντας να μην απομακρυνθεί το κέντρο βάρους του σώματος από τα πόδια: μόνον έτσι δεν θα πέσει κάτω το πρόπλησμο. Το ίδιο ισχύει και για οποιαδήποτε άλλη κίνηση του προπλάσματος (όπως, για παράδειγμα, την κίνηση του εκκρεμούς που κάνουν τα μπράτσα): κομιά κίνηση δεν πρέπει να είναι αυτόνομη, όλες θα πρέπει να εκτελούνται κατ' εντολή του γλύπτη.

## 3. Οι γλύπτες διασκορπίζονται στην αίθουσα

Αν στην προηγούμενη άσκηση γλύπτης και πρόπλησμο στέκονταν απέναντι ο ένας στον άλλο, χωρίς εμπόδια, πάντα σε μία ευθεία, τώρα οι γλύπτες πρέπει να μετακινούνται σε ολόκληρη την αίθουσα, φροντίζοντας εκ των προτέρων να μη βγούνουν εκτός του οπτικού πεδίου των προπλάσμάτων τους. Το πρόπλησμο, το οποίο δεν διαθέτει αυτονομία στην κίνηση, δεν μπορεί να αναζητήσει τον γλύπτη, αν τον χάσει από το μάτι του. Οι γλύπτες κινούνται και χειρονομούν, για να κάνουν και τα προπλάσματά τους να κινούνται προς το μπρος ή προς τα πίσω, προς το πλάγιο ή πάνω-κάτω.

## 4. Οι γλύπτες φτιάχνουν από κοινού ένα μοναδικό γλυπτό

Με τη μεγαλύτερη δυνατή απόσταση μεταξύ γλύπτη και προπλάσματος, οι γλύπτες προσπαθούν να φέρουν όσο πιο κοντά γίνεται τις «δημιουργίες» τους, έτσι ώστε να σχηματιστεί ένα μοναδικό, πολυπρόσωπο γλυπτό, στο οποίο οι γλύπτες πρέπει να δώσουν κάποιο νόημα.

## 5. Γλυπτική με τέσσερα ή πέντε άτομα

Μέχρι τώρα η σειρά των ασκήσεων εξελίχθηκε χωρίς διακοπές. Κάθε άσκηση άφειλε να διαδέχεται την προηγούμενη χωρίς διακοπή, ενώ η μετάβαση από

τη μια στην άλλη ήταν από μόνη της τόσο σημαντική όσο και αυτή κοθαυτή η άσκηση. Τώρα έχουμε ρήξη της συνέχειας. Οι συμμετέχοντες χωρίζονται σε ομάδες των τεσσάρων ή πέντε ατόμων. Ένας είναι ο γλύπτης, οι άλλοι τα προπλάσματα. Κάθε γλύπτης δημιουργεί με τα σώματα των συνοδών του μια εικόνα, φορά κάποιου νοήματος. Σον να θέλει, δηλαδή, να πει: «Αυτό σκέφτομαι εγώ». Όταν ολοκληρώνει την εικαστική αναπαράσταση της άποψής του, παίρνει τη θέση ενός εκ των συναδέλφων του, ο οποίος αλλάζει ρόλο και από πρόπλασμα γίνεται γλύπτης. Αυτός ορκίζεται να δουλεύει σαν να ήθελε να πει: «Αυτό είναι που σκέφτεσαι εσύ, γιο δεσ όμως πώς αποκρίνομαι εγώ» και, ξεκινώντας από την εικόνα που παρέλαβε, τροποποιώντας την, πληθεί την εικόνα που συμβολίζει τη δική του σκέψη, οργανώνει τα σώματα των συντρόφων του σε ένα πολύμορφο γλυπτό, τα οποίο πρέπει να έχει το νόημα που αυτός επιθυμεί. Όλα γίνονται δίχως ο γλύπτης να αγγίζει το προπλάσμα του, οι κινήσεις των χεριών πραγματοποιούνται εξ αποστάσεως, οι συνδεδεμένοι του μπορούν να τις δουν αλλά όχι και να τις αισθανθούν. Οι κινήσεις μετοφράζονται διομέσου της ευαισθησίας κάθε προπλάσματος, το οποίο ενεργεί στον να το αγγίζουν στ' αλήθεια. Η διαδικασία συνεχίζεται, μέχρις ότου και ο τελευταίος ηθοποιός καταθέσει την εικαστική άποψή του.

### Σειρά διαδοχικών ασκήσεων με μαριονέτες

Υπάρχει και μια τρίτη μορφή οπτικού διαλόγου, που βασίζεται στις μαριονέτες. Στην περίπτωση αυτή ανάμεσα στα υποκείμενα (τον μαριονετίστο) και το αντικείμενο (τη μαριονέτα) υποτίθεται πως υπάρχει ένας σπάγκος που μεταδίδει την κίνηση. Αυτή είναι η μικρότερη σειρά διαδοχικών ασκήσεων με δύο ασκήσεις μόνο.

#### 1. Μαριονέτα με σκοινιά

Ο μαριονετίστας βρίσκεται σε απόσταση από την κούκλα: ποριστόνι πως τραβά ένα νήμα ή σπάγκο ή πετονιά, ενώ η μαριονέτα ανταποκρίνεται με την αντίστοιχη κίνηση. Υποτίθεται πως το νήμα ξεκινά απευθείας από το χέρι του μαριονετίστο και καταλήγει σε ένα μέρος του σώματος της μαριονέτας, το οποίο ο μαριονετίστας ορίζει με το βλέμμα: μπράτσο, χέρι, γόνατο, κεφάλι, λαιμό κ.λπ.

#### 2. Μαριονέτα με ραβδί

Υποτίθεται πως υπάρχει ένα ραβδί σε ύψος τριών μέτρων από το έδαφος και πως το νήμα, σπάγκος ή πετονιά, ξεκινά από το χέρι του μαριονετίστο και οκουμπάει στο ραβδί, προτού φτάσει στη μαριονέτα. Αυτό μεταμορφώνει την κίνηση, την αντιστρέφει τελείως. Αν, δηλαδή, στην πρώτη περίπτωση, το χέρι υψώνεται, ουσώνοντας και το αντίστοιχο μέρος του σώματος της μαριονέτας, στη δεύτερη, σε κάθε κίνηση του μαριονετίστο προς τα πάνω αντιστοιχεί μία κίνηση της μαριονέτας προς τα κάτω.

### Παιχνίδια με την εικόνα

Οι εικόνες είναι επιφάνειες: όπως τα αντικείμενα αντανακλούν το φως που πέφτει πάνω τους, έτσι και οι εικόνες αντανακλούν τις αναμνήσεις, τις φωτοσυστάσεις, το συναισθήμα του ανθρώπου που τις κοιτάζει. Αυτό σημαίνει πως όλες οι εικόνες είναι παλυσήμαντες. Έχουν πολλά ναήματα και δεν θα έπρεπε ποτέ να συμπυκνάζουμε αυτά τα νοήματα σε ένα και μοναδικό «σωστό» ή σε αυτό που θεωρούμε ότι είχε «κατά νου» ο γλύπτης. Έχουμε να μάθουμε πολλά από την πολυπλοκότητα των συναισθημάτων, των απόψεων, των αναμνήσεων των συμμετεχόντων.

#### 1. Συμπλήρωση της εικόνας

Δύο ηθοποιοί χαιρετιούνται με χειραψία. Η εικόνα παγώνει. Ζητάμε από την ομάδα να πει ποια ήταν τα πιθανά νοήματα που μπορεί να έχει η εικόνα: επιχειρηματική συνάντηση, ερασιτέες που χωρίζουν για πάντα, έμπορος ναρκωτικών κ.λπ. Εξετάζονται πολλές δυνατότητες. Οι εικόνες χαρακτηρίζονται από πολυσημία και οι σημασίες τους δεν εξορτώνται μόνον από αυτές τις ίδιες, αλλά και από τους παρατηρητές.

Ένας από τους δύο ηθοποιούς του ζευγαριού βγαίνει από την εικόνα και ο σκηνοθέτης ρωτά το κοινό σχετικά με τις πιθανές σημασίες της εικόνας που απομένει, η οποία είναι τώρα πιο διαφορετική. Ο σκηνοθέτης προσκαλεί όποιον ηθοποιό επιθυμεί να μπει στην εικόνα σε μια άλλη θέση — ο πρώτος ηθοποιός εξακολουθεί να παραμένει ακίνητος — προσδίδοντάς της μια άλλη σημασία. Μετά βγαίνει ο πρώτος ηθοποιός από την εικόνα και μπαίνει ένας

τέταρτος, και τα παιχνίδια συνεχίζονται έτσι, με έναν πάντα να βγαίνει, έναν να μένει και τον επόμενο να μπαίνει.

Μετά από αυτή την επίδειξη, σχηματίζουν άλοι ζευγάρια και ξεκινούν με μια εικόνα χειραψίας. Ο ένας συμπαίκτης φεύγει από την εικόνα αφήνοντας τον άλλο με το χέρι τεντωμένο. Τώρα, αντί να πει τι πιστεύει πως σημαίνει αυτή η νέα εικόνα, ο συμπαίκτης που βγήκε επιστρέφει και τη συμπληρώνει εκ νέου, δείχνοντας έτσι ποιο είναι κατά τη γνώμη του η σημασία της. Στέκεται σε διαφορετική θέση με αυτόν τον τρόπο ορίζει μια διαφορετική σχέση με τον συμπαίκτη, που δεν έχει ακόμα καταβάσει το χέρι του, και ολλάζει έτσι τη σημασία της εικόνας.

Τότε από αυτή τη νέα εικόνα βγαίνει ο δεύτερος συμπαίκτης, παρατηρεί και στη συνέχεια ξαναμπαίνει στην εικόνα, ολλάζοντας άλλη μια φορά τη σημασία και ούτω καθεξής: ένας συμπαίκτης κάθε φορά, δημιουργώντας έναν διάλογο εικόνων. Όπως και στις ασκήσεις κατασκευής προπλοσμάτων, οι ηθοποιοί πρέπει να σκέφτονται με το σώμα τους. Δεν έχει σημασία αν ο τρόπος που διάλεξε ο ηθοποιός να συμπληρώσει την εικόνα δεν έχει κάποιο νόημα με την κυριολεκτική έννοια του όρου, το σημαντικό είναι το παιχνίδι να κυλάει και να υπάρχει μια ροή ιδεών.

Ο σκηνοθέτης μπορεί να προσθέσει ένα ή και περισσότερα αντικείμενα στο παιχνίδι, όπως, για παράδειγμα, μία-δύο καρτέλες. Πώς επηρεάζει αυτό τα πράγματα; Πώς ολλάζει τη δυναμική;

#### *Παραλλαγή (για τρεις)*

Δύο ηθοποιοί σφίγγουν τα χέρια και ένας τρίτος, αφού πρώτα τους περιεργαστεί, αποφασίζει πού θα μπει στην εικόνα. Οπότε διαδοχικά και εκ περιτροπής βγαίνει πάντα ένας από τους τρεις, παρατηρεί τι ονομάζει από την εικόνα –προφανώς μια άλλη εικόνα με άλλη σημασία– και ξονομποιεί.

#### *Παραλλαγή (Άμλετ)*

Οι ηθοποιοί διαλέγουν μία σκηνή του έργου που δουλεύουν στις πρόβες και ο καθένας αναλαμβάνει να υποδυθεί έναν από τους χαρακτήρες αυτής της σκηνής. Από κει και πέρα το παιχνίδι είναι ίδιο με τον διάλογο των ηθοποιών μέσω εικόνων: αποκαλύπταν όχι μόνον ό,τι γράφεται στο κείμενο, αλλά πάνω από όλα ό,τι κρύβεται στο υποκείμενο.

## 2. Παιχνίδι με μπάλες

Ποδόσφαιρο, μπάσκετ, βόλεϊ κ.λπ. Δύο αθλητικές ομάδες παίζουν ένα παιχνίδι χωρίς πραγματική μπάλα, αλλά ενεργώντας σαν να είχαν μία. Ο σκηνοθέτης, διαιτητής του παιχνιδιού, πρέπει να ελέγχει αν το φανταστικό παιχνίδι συμπίπτει με τις πραγματικές κινήσεις των ηθοποιών, διορθώνοντάς τους, αν παραστεί ανάγκη. Μπορεί να χρησιμοποιηθεί κάθε είδος ομαδικού αθλήματος γι' αυτό το είδος της άσκησης, όπως πινγκ-πονγκ, τένις κ.λπ.

## 3. Αγώνας πυγμαχίας

Δύο ηθοποιοί όρθιοι, σε απόσταση κάποιων μέτρων ο ένας από τον άλλο: ο καθένας τους θα πρέπει να αντιδρά όμοια στα χτυπήματα που δέχεται από τον συμπαίκτη του. Η άσκηση θα είναι καλύτερη, αν ο ένας ηθοποιός χτυπήσει πρώτος αρκετές φορές, ενώ ο άλλος αποκρούει τα χτυπήματα. Στη συνέχεια οι ρόλοι αντιστρέφονται –είναι δύσκολο να αντιδράς σε φανταστικά χτυπήματα και συνάμα να τα «σερβίρεις» κι εσύ. Σε γενικές γραμμές τελειώνουμε το παιχνίδι αυτό με χειρονομίες στοργής ή περνώντας αμέσως στην παραλλαγή των εραστών, η οποία ακολουθεί.

#### *Παραλλαγή (εραστές)*

Όπως και στην προηγούμενη άσκηση, με τη μόνη διαφορά ότι το άτομο ανταλλάσσουν χειρονομίες στοργής, αντί για γροθιές. Το ζευγάρι πρέπει να αντιδρά όμοια σε κάθε χειρονομία στοργής εξ αποστάσεως.

#### *Παραλλαγή*

Άπλωμο μιος κουβέρτος (χωρίς να υπάρχει πραγματική κουβέρτα) με συντονισμένες κινήσεις. Ασκήσεις με την ίδια λογική: δύο ομάδες, η μία από κάθε πλευρά, τραβούν ένα χοντρό σκοινί (διελευστίνο) ή τραβούν ένα δίχτυ γεμάτο ψάρια· μεταφέρουν ένα πιάνο (χωρίς να υπάρχει πιάνο)· αναποδογυρίζουν ένα αυτοκίνητο... οι παραλλαγές είναι άπειρες.

#### *Παραλλαγή (χορευτές)*

Οι χορευτές χορεύουν σε ζευγάρια. Στη συνέχεια απομακρύνονται οι μεν

από τους δε και συνεχίζουν να χορεύουν στον νο ήταν ακόμη ογκοκλασμένοι. Βοηθό πολύ, αν κόποιοι ηθοποιοί σιγοτρογουδούν έναν σκοπό.

#### Παραλλαγή

Αυτή η άσκηση μπορεί να γίνει κι οληθώς, με το αποτέλεσμα να προηγείται της οϊτίας. Για παράδειγμα: νιώθω τον πόνο της πτώσης πριν ακόμη πέσω, οπότε πέφτω και κόνω τη σύγκριση.

#### 4. Ένα άτομο εκφοβίζει, ένα άλλο προστατεύει

Οι συμμετέχοντες πρέπει να είναι διασκορπισμένοι στην οίθουσα. Χωρίς να πει λέξη, ο καθένας θα σκεφτεί ένα άτομο που του προξενεί φόβο και ένα άλλο που τον προστατεύει (για τους σκοπούς του παιχνιδιού και μόνο). Το παιχνίδι αρχίζει. Όλοι περποτούν στην οίθουσα ταυτόχρονα, φραντίζοντας να βρίσκονται όσο πιο μακριά μπορούν από το άτομο που τους φοβίζει, αλλά προσέχοντας να μην οφήσουν το άτομο αυτό να καταλάβει ότι το διάλεξαν ως «φόβητρο». Έπειτο από λίγο ο σκηνοθέτης ζητά από τους ηθοποιούς να διαλέξουν τον προστότη τους (που επίσης δεν πρέπει να καταλάβει ότι έχει επιλεγεί γι' αυτόν τον ρόλο). Τώρα οι πάντες περιφέρονται, προσπαθώντας να έχουν τον προστότη τους ανάμεσα σ' αυτούς και τον «εκφοβιστή». Καθώς κανείς δεν ξέρει ποιος προστατεύει ποιον και ποιος τρομοκρατεί ποιον, η διάταξη των ατόμων στην οίθουσα θα είναι πάντα διαφορετική, πόντο θα βρίσκονται σε κίνηση.

#### 5. Συμψηλήρωση του κενού χώρου

Δύο ηθοποιοί ο ένας απέναντι στον άλλο. Ένας από αυτούς θα κάνει μία κίνηση και ο άλλος θα κολύψει τον κενό χώρο: αν ο ένας τροβήξει πίσω το χέρι, ο άλλος θα τεντώσει μπροστά το δικό του, αν ο ένας πετόξει προς τα έξω την κοιηιά του, ο άλλος θα τη ρουφήξει, αν ο ένας ζαρώσει το κορμί του, ο άλλος θα το κορδώσει.

#### 6. Ατμόσφαιρα από χιόνι

Ένας ηθοποιός φαντόζεται πως η ατμόσφαιρα είναι εύπλοστη στον νο ήταν από χιόνι και φτιάχνει ένα γλυπτό στον αέρο. Οι υπόλοιποι τον παρατηρούν και πρέπει να ανακαλύψουν τη φύση του αντικειμένου που έπλοσε. Δεν πρόκειται για παιχνίδι παντομίμος: ο ηθοποιός πρέπει στ' αλήθεια να αισθανθεί την ατμόσφαιρα και τις σχέσεις ανάμεσα στους μυς του σώματός του και στον εξωτερικό κόσμο. Αν δώσει ένα χτύπημα με σφυρί, είναι αποροίτητο οι μυς τους σώματός του να διεγερθούν στον νο κρατούσε ότως σφυρί. Αυτή η άσκηση μπορεί να γίνει πιο απλή, οηλά και πιο περίπλοκη. Στην πρώτη περίπτωση, βάζουμε τον ηθοποιό να εκτελεί απλές κινήσεις με πραγματικά αντικείμενα (να μεταφέρει μία καρέκλα, για παράδειγμα), παρατηρώντας ποιοι μυς διεγείρονται και τη φύση της διεγερσης. Στη συνέχεια θα προσπαθήσει να διεγείρει τους ίδιους μυς, επαναλαμβάνοντας την ίδια πράξη, τώρα όμως χωρίς το αντικείμενο, ενώ οι παρατηρητές στέκονται οηλόγυρα και ερμηνεύουν τις κινήσεις του. Στη δεύτερη περίπτωση, πραγματοποιούμε ομοδικά την εξής άσκηση: ένας ηθοποιός χρησιμοποιεί ως πρώτη ύλη τον αέρα για να φτιάξει ένα αντικείμενο, το δίνει στον δεύτερο που πρέπει να το τροποποιήσει, ο δεύτερος το δίνει με τη σειρά του στον τρίτο και ούτω καθεξής· ή περισσότεροι από ένας ηθοποιοί κάνουν ταυτόχρονα το ίδιο πράγμα, για παράδειγμα, πλένουν έναν ελέφαντα (δίχως ο ένας να ξέρει τι ακριβώς κάνει ο άλλος).

#### 7. Δημιουργία συγγενικών σχέσεων μεταξύ των προσώπων

Αυτή η άσκηση μπορεί να γίνει με ή χωρίς χρήση της ομιλίας. Ένας ηθοποιός ξεκινά να κάνει κάτι. Ένας άλλος τον πλησιάζει και μέσα από ορατές σωματικές ενέργειες αποκαθιστά μια σχέση με τον πρώτο, με βάση τον ρόλο που επιλέγει: αδελφού, γιου, πατέρα, θείου κ.λπ. Ο πρώτος ηθοποιός πρέπει να μαντέψει ποιος είναι ο ρόλος και να παγιώσει τη συγγενική σχέση. Στη συνέχεια μπαίνει ένας τρίτος ηθοποιός, ο οποίος αναπτύσσει μια σχέση με τους δύο πρώτους, μετό ένας τέτοτος και ούτω καθεξής. Η πρώτη άσκηση της σειράς αυτής πρέπει να εκτελείται πόντο στα βουβό, γιατί ο στόχος είναι η ανάπτυξη των σχέσεων του καθενός με τον έξω κόσμο διαμέσου των αισθήσεων και όχι των λέξεων. Ο πρώτος ηθοποιός θα πρέπει επίσης να φανταστεί το σκηνικό όπου διαδραματίζεται η συνάντησή τους.

## 8. Πρόσωπα σε κίνηση

Ένας ή και περισσότεροι ηθοποιοί μπαίνουν στη σκηνή και προβαίνουν σε κάποιες ενέργειες, για να δείξουν από πού έρχονται, τι κάνουν και πού πάνε. Οι άλλοι πρέπει να ανοκαλύψουν όσο πιο παλλά μπορούν, αλλά μόνο μέσα από όσα εκφράζει το σώμα των πρώτων: έρχονται από τον δρόμο, από την οίθουσα ονομονής ενός οδονταγιστρού όπου θα υποστούν μία εξαγωγή δοντιού, βρίσκονται στο γραφείο ενός δικηγόρου, ετοιμάζονται να ανεβούν στο δωμάτιο όπου βρίσκεται ένας ασθενής, βγαίνουν από το σπίτι τους το πρωί, βρίσκονται στο ασανσέρ, αρχίζουν τη δουλειά τους σε ένα γραφείο κ.λπ.

## 9. Παρατήρηση

Ένας ηθοποιός περιεργάζεται προσεκτικά τους συναδέλφους του για κάποιο λεπτό. Μετά, με γυρισμένη την πλάτη ή με καλυμμένα τα μάτια, προσπαθεί να τους περιγράψει με όσα περισσότερες λεπτομέρειες γίνεται: χρώματα, ρούχα, κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά κ.λπ.

## 10. Δραστηριότητες συμπληρωματικές μεταξύ τους

Ένας ηθοποιός αρχίζει να εκτελεί κάποια κίνηση, ενώ οι άλλοι προσπαθούν να μοντέψουν τι κάνει, ώστε να προβούν σε συμπληρωματικές δραστηριότητες. Παράδειγμα: οι κινήσεις ενός διαιτητή κατά τη διάρκεια ενός παιχνιδιού συμπληρώνονται από τους επιθετικούς και αμυντικούς ποδοσφαιριστές, ένας ταξιτζής συμπληρώνεται από τον επιβάτη, η τέλεση της θείας λειτουργίας από έναν ιερέα, ένα πασαδάκι και το ποίμνιά του κ.λπ.

## 11. Ανακαλύψτε τι έχει αλλόξει

Δύο σειρές ηθοποιών, ο καθένας απέναντι στον άλλον, κοιτάζονται προσεκτικά. Γυρνούν την πλάτη και αλλόζουν μια μικρολεπτομέρεια στην εμφάνισή τους. Ξαναγυρνούν και κοιτάζονται: τώρα ο καθένας τους πρέπει να ανακαλύψει τι έχει αλλόξει στον άλλον.

## 12. Αφήγηση μιας προσωπικής ιστορίας

Ένας ηθοποιός αφηγείται μία εμπειρία του, κάτι που του έχει συμβεί στη στήθια, ενώ παράλληλο οι συνόδελοι του διανθίζουν την ιστορία που αυτός αναπτύσσει. Ο ηθοποιός/αφηγητής δεν επιτρέπεται να παρεμβαίνει ούτε και να προβαίνει σε διορθώσεις κατά την άσκηση. Οι διαφορές θα συζητηθούν στο τέλος. Ο αφηγητής θα έχει την ευκαιρία να συγκρίνει τις αντιδράσεις του με εκείνες των συναδέλφων του.

## 13. Το γαλλικό τηλέφωνο

Ένας κύκλος από άτομα που κοιτάζονται. Ο αριθμός 1 κοιτά τον αριθμό 4, που κοιτά τον αριθμό 7, που κοιτά τον αριθμό 10 και ούτω καθεξής. Ο αριθμός 2 κοιτά τον αριθμό 5, ο οποίος κοιτά τον αριθμό 8, ο οποίος κοιτά τον αριθμό 11 και ούτω καθεξής. Ο αριθμός 3 κοιτά τον αριθμό 6, που κοιτά τον αριθμό 9, που κοιτά τον αριθμό 12 και ούτω καθεξής. Δεν επιτρέπεται ο σχηματισμός ομάδων εντός του κύκλου ούτε χρειάζεται η αρίθμηση να ακολουθεί οποιονδήποτε μαθηματικό τύπο. Αρκεί όλοι να κοιτούν κάποιον και να κοιτάζονται από κάποιον.

Ο στόχος της άσκησης είναι οι ηθοποιοί να μην κάνουν τίποτε. Κοιτάζουν προσεκτικά το άτομο που έχουν επιλέξει ως «θήραμα» τους, χωρίς να κάνουν τίποτε. Αλλά, όταν το θήραμα μας κινηθεί έστω και λίγο, κινούμαστε και εμείς, ίσως μάλιστα και λίγο περισσότερο από αυτό. Ας μην ξεχνάμε ότι υπάρχει και κάποιος που κοιτάζει εμάς, για τον οποίο θήραμα είμαστε εμείς· αυτός θα κινηθεί λίγο πιο πολύ από εμάς και λίγο περισσότερο από το θήραμα μας. Πρόκειται για μία διαδικασία κλιμάκωσης. Έτσι, ενώ ξεκινάμε από την οδύγη να μην κάνουμε τίποτε, να μένουμε ακίνητοι, μαρμαρωμένοι, μπορούμε να φτάσουμε σε πολλές ακροίες καταστάσεις.

## 14. Άσκηση συγκέντρωσης

Αφού σχηματίσουν έναν κύκλο με στόχο την ανάπτυξη της προσοχής, οι ηθοποιοί πρέπει να ανακαλύψουν τον μεγαλύτερο δυνατό αριθμό χρωμάτων, αποχρώσεων, μορφών, λεπτομερειών εντός του μικρού αυτού κύκλου τους. Μπορεί κανείς να εστιάσει σε ένα τραπέζι, σε ένα τμήμα ενός επίπλου, του τοίχου, του προσώπου ενός συναδέλφου, ενός χεριού, μιας λευκής κόλλας

χαρτιού κ.λπ. Σημασία έχει ο ηθοποιός –ο οποίος, όπως και κάθε ανθρώπινο ον, είναι συνηθισμένος να κατασκευάζει μία σύνθεση της πραγματικότητας, να τη δομεί με απλοαστευτικά τράπο, για να μπορεί να κινείται εντός αυτής (θο τρελαινόμεσταν αν αντιλαμβανόμεσταν και καταχωρίζαμε στη συνείδησή μας την άπειρη ποικιλία χρωμάτων και μορφών που είναι ικανό να αντιληφθεί το ανθρώπινο μάτι) – σημασία λοιπόν έχει, όπως έλεγα, ο ηθοποιός να εξασκηθεί στην ανάλυση της πραγματικότητας και στην ανακάλυψη και των πιο μικρών της λεπτομερειών. Η άσκηση αυτή μπορεί να εκτελεσθεί με δύο ηθοποιούς που στέκονται αντικριστά: ο ένας απαριθμεί στον άλλον όλα όσα κατάφερε να ανακαλύψει στο πρόσωπό του. Η ίδια άσκηση μπορεί να πραγματοποιηθεί και με ήχους.

### 15. Το παιχνίδι με τα ζώα

Το ανόμοιο και το φύλο (αρσενικό ή θηλυκό) των ζώων αναγράφονται σε χαρτάκια. Η άσκηση αυτή μπορεί να γίνει με δύο τρόπους: είτε υιοθετώντας τη συμπεριφορά ενός ζώου όσο είναι δυνατόν πιο ρεαλιστικά είτε μόνο την *προσωπικότητά* του (συγγνώμη για τη λέξη...), δηλαδή καταδεικνύοντας την εξανθρωπισμένη εικόνα που μπορεί να έχει ο καθένας για τα ζώα που θα κληθεί να υποδυθεί.

Ο σκηνοθέτης, ενδεικτικά, τους δίνει κάποιες κατευθυντήριες γραμμές, όπως αυτές που ακολουθούν. Τα ζώα πεινούν: Πώς τρώει το καθένα από αυτά; Με λαιμαργία ή φοβισμένο; Όρθιο ή καθιστά; Επιδεικτικά ή κάπου κρυμμένο; Ενστάσει ή εν κινήσει, επιτιθέμενο ή τρέχοντας για να διαφύγει; Τα ζώα διψούν: πίνουν με μεγάλες γουλιές ή με μικρές; Με το νου τους αλλού ή συγκεντρωμένα; Και το ψάριο; Και η καμηλοπάρδαλη; Και η καμήλο; Τα ζώα νευριάζουν και τσακώνονται μεταξύ τους (δίνεται η οδηγία πως δεν επιτρέπεται καμιά βιαιοπραγία, ορκεί απλώς η μνεία της επίθεσης –έναν ηθοποιό φοβισμένους από την πιθανότητα να δεχθεί επίθεση επικεντρώνεται στην όμυνά του και όχι στη δημιουργική αντιμετώπιση της άσκησης...). Πώς δείχνουν τον φόβο τους, την αργή τους, τη φροντίδα τους; Τα ζώα είναι κουρασμένα και πόνε να καιμηθούν. Πώς; Όρθια, κουρνιασμένα σε κάποιο κληρί, ξαπλωμένα; Τα ζώα ξηπνούν και σιγά-σιγά αρχίζουν να συναισθάνονται την απουσία του αντίθετου φύλου και δοκιμάζουν να τα αναζητήσουν: κάθε ηθοποιός γνωρίζει πως ανάμεσά τους υπάρχει και κάποιος άλλος που αναπαριστά το ίδιο ζώο με αυτόν αλλά αντίθετου φύλου. Όταν γυρεύουν το ταίρι τους, οι ηθο-

ποιοί έχουν την τάση να κονταστέκονται, μόνο και μόνο για να μπορούν να παρατηρούν καλύτερα. Σε αυτές τις περιπτώσεις ο σκηνοθέτης θα πρέπει να τους επισημαίνει πως δεν επιτρέπεται να μένουν αδρανείς, ενδύω ψάχνουν.

Όταν δύο ηθοποιοί θεωρήσουν πως αποτελούν ζευγάρι, πρέπει να ερμηνεύσουν τη *σκηνή της συνάντησης*, των ερωτοτροπιών –σε αυτό το ζήτημα, τα ζώα, όπως όλοι μας, παρουσιάζουν μεγάλες διαφορές: τα άλογα είναι πραγματικά τζέντλεμαν και η φαράδα σκέτη γλύκα, ενώ ο ταύρος είναι ένας νοαίσθητος φαλλοκράτης και η αγελάδα ένα θηλυκό εντελώς υποταγμένο... (αν κρίνει κανείς από άτι μπορεί να δει εξωτερικά!). Ο κάκαρας και η κάτα στους έρωτές τους δεν δείχνουν την ίδια νωχέλειο που χαρακτηρίζει τον ρινόκερα, όταν είναι με τη θηλυκιά του. Έτσι, κάθε ηθοποιός δείχνει όσο γνωρίζει σε σχέση με αυτά τα ζώα και, όταν και οι δύο ηθοποιοί είναι όντως βέβαιοι πως έχουν συναντήσει το αντίστοιχο έτερόν τους ήμισυ, ο ένας από τους δύο ερμηνεύει τον ρόλο του ενώπιον του άλλου. Και τελικά, αν έχουν πετύχει διάνα, τότε βγαίνουν και οι δύο από το παιχνίδι, αν όχι, αν δηλαδή ο μυρμηγκαφάγος έχει ερωτευτεί το μυρμήγκι, τότε επιστρέφουν και οι δύο στην αναζήτηση του αληθινού έρωτα. Με το συμπάθιο, δεν είμαι επ' ουδενί ρατσιστής, αλλά στο παιχνίδι αυτό δεν επιτρέπεται τα διαφυλητικά ζευγάρωμα.

Όταν όλοι πιο έχουν βρει το ταίρι τους, κάθε ζευγάρι επιστρέφει στη σκηνή και αναπαριστά ξανά τη στιγμή της συνάντησης. Οι υπόλοιποι ηθοποιοί πρέπει να αναπαράγουν τους ήχους των εν λόγω ζώων: κόσσμα, γούγιγμο, βέλοσμο... Ο σκηνοθέτης μπορεί επίσης να καλέσει τους ηθοποιούς που τα επιθυμούν να αναδείξουν και άλλα γνωρίσματα του χαρακτήρα των ηρώων που υποδύονται...

### 16. Το παιχνίδι με τα επαγγέλματα

Παράμαιο με το πραγμαύμενο, μόνο που τη φορά αυτή στα χαρτάκια αναγράφονται ανόμοια επαγγέλματα. Το ίδιο επόγγελμα, επιτήδευμα ή ασχόληση εμφανίζεται σε δύο χαρτάκια. Έτσι έχουμε, για παράδειγμα, εργάτη μεταλλουργίας, αδοντογιατρό, ιερέα, λοχαγό, οδηγό, πυγμαόχο, ηθοποιό, πόρνη κ.λπ., όμως μόνον επαγγέλματα που είναι γνωστά στους ηθοποιούς. Κάθε ηθοποιός τραβάει ένα χαρτάκι. Όλοι αρχίζουν να αυτοσχεδιάζουν με βάση το επόγγελμα που τους έλαχε, χωρίς να μιλούν, δείχνοντας μόνο την εικόνα που έχουν γι' αυτό το επόγγελμα. Ο σκηνοθέτης, ενδεικτικά, τους δίνει



κόποιες κατευθυντήριες γραμμές, όπως: 1. Περπατούν στον δρόμο. 2. Πάνε για φογητό (σόντουιτς, φουστ-φουντ, κυριλέ εστιατόριο κ.λπ.). 3. Πηγοίνουν στο εγκαίνια μιας έκθεσης στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης (αγοράζουν ένα έργο, κάνουν επίδειξη, απολαμβάνουν τους πίνακες;). 4. Χρησιμοποιούν ένα μέσο μεταφοράς (ποδήλατο, ταξί, ΙΧ, αυτοκίνητο με οδηγό;). 5. Πηγοίνουν σε έναν αγώνα πυγμαχίας ή ποδοσφαίρου (πώς συμπεριφέρονται;). Και τέλος 6. Πάνε για δουλειά: στο σημείο αυτό οι ηθοποιοί πραγματοποιούν μια επίδειξη όλων των τυπικών ενεργειών (του τυπικού, θα λέγαμε) που χαρακτηρίζουν την εργασία του κοθενός και προσποθούν να αναγνωρίσουν τον συνάδελφό τους με το ίδιο επάγγελμα και, μόλις γίνει αυτό, το ζευγάρι βγοίνει από το παιχνίδι. Υπήρξε περίπτωση όπου έξι ηθοποιοί δεν κατάφεραν να αναγνωρίσουν ο ένας το επάγγελμα του άλλου. Ήταν τρία ζευγάρια, το πρώτο αστυνομικών, το δεύτερο θυρωρών, τα τρίτο επιστατών... Το ίδιο συνέβη με καλλιτέχνες του καρναρέ, αθλητές και πάρνες. Δεν μπόρεσαν να αντιληφθούν τη δουλειά του συναδέλφου τους, γιατί ήταν πολύ απασχλημένοι με το να κάνουν φιγούρα οι ίδιοι. Στο δεύτερο μέρος του παιχνιδιού, τα ζευγάρια σε κύκλο κοιτάζονται, ενάσω εργάζονται στο επάγγελμό τους και σχηματίζουν οικογένειες επαγγελματιών, που εμφανίζουν ομοιότητες ως προς το τυπικό τους. Στη συνέχεια κάθε οικογένεια περνά μπροστά από ολόκληρη την ομάδα, η οποία θα πρέπει να ανσκαλύψει ποιο είναι το εν λόγω επαγγέματα και βάσει ποιων κριτηρίων σχηματίσθηκε η οικογένεια.

### Παραλλαγή (Άμλετ)

Παιχνίδι με τους ήρωες του έργου (του Άμλετ ή οποιουδήποτε άλλου θεατρικού έργου).

### 17. Ο κύκλος που ισορροπεί

Οι ηθοποιοί διατάσσονται σε κύκλο σαν να ήταν ένας ξύλινος τροχός, ενώ στο κέντρο μπαίνει ένα ποτήρι, ένα παπούτσι ή οποιοδήποτε άλλο αντικείμενο. Τα ποτήρι αναποριστά έναν πείρο πάνω στον οποίο ισορροπεί ο κύκλος (όπως ένα πιστάκι που ισορροπεί πάνω σε έναν όρθιο κύλινδρο). Ο σκηνοθέτης αρχίζει από οποιοδήποτε σημείο να αριθμεί τους ηθοποιούς 1, 2, 3, 4, 5 κ.λπ., μέχρι να αριθμήσει τον μισό κύκλο. Μετά συνεχίζει, αριθμώντας το δεύτερο μισό του κύκλου που απομένει, ξαναρχίζοντας από το 1. Τότε τα δύο άτομο με τον αριθμό 1 στέκονται ο ένας απέναντι από τον άλλο, με μια

νοπή ευθεία γραμμή ανάμεσά τους, η οποία διοτρέπει ολόκληρο τον κεντρικό πείρο. Όλοι τους ισαπέχουν από τον πείρο αυτόν.

Οι ηθοποιοί που έλαβαν πρώτοι τον αριθμό τους είναι οι αρχηγοί, οι όλοι με τους αντίστοιχους ίδιους αριθμούς είναι οι ακόλουθοί τους. Στη συνέχεια ολόγουν. Ο σκηνοθέτης φωνάζει έναν αριθμό και ο πρώτος ηθοποιός που τον έλαθε αρχίζει να κινείται στον χώρο οργά εντός ή εκτός του κύκλου. Ο αντιδιαμετρικός του ηθοποιός με τον ίδιο αριθμό πρέπει να κινηθεί με τέτοιο τρόπο, ώστε να κρατήσει τον κύκλο (το πιστάκι) σε ισορροπία. Έτσι, αν ο αρχηγός κινείται κατευθυνόμενος προς τον πείρο, πρέπει και ο ακόλουθός του να καλύψει την ίδιο απόσταση βαδίζοντας προς τα πίσω· αν ο αρχηγός κινηθεί προς τα δεξιά, πρέπει και ο ακόλουθος να κινηθεί προς τη δική του δεξιά μεριά, γιατί, αν και οι δύο κινηθούν προς την ίδια κατεύθυνση (δηλαδή ο αρχηγός προς τα δεξιά του και ο ακόλουθος προς τα αριστερά του), το πιστάκι δεν θα ισορροπεί πιο.

Στη συνέχεια ο σκηνοθέτης φωνάζει και άλλους αριθμούς, μέχρις ότου όλο τα ζευγάρια να παίζουν ταυτόχρονα. Όταν τα ζευγάρια έχουν πλέον συγχρονιστεί, οι αρχηγοί μπορούν να αλλάξουν τις κινήσεις τους: πόνε πιο γρήγορα ή πιο οργά, προς τα εμπρός ή προς τα πίσω, σέρνονται, προχωρούν με άλματο κ.λπ. Σε κάθε κίνηση που γίνεται θα πρέπει να υπάρχει μια νοπή ευθεία γραμμή που να συνδέει αρχηγό, πείρο και ακόλουθο.

Κάποια στιγμή ο σκηνοθέτης λέει «Αλλογή αρχηγών» και, χωρίς να υπάρξει διακοπή, οι αρχηγοί μεταμαρφώνονται σε ακόλουθους και αντιστρόφως. Ο σκηνοθέτης μπορεί να πει «Χωρίς αρχηγούς» και τα ζεύγη θα πρέπει να διατηρήσουν την κίνησή τους και να δουλέψουν από κοινού χωρίς την ύπαρξη κανενός αρχηγού.

Στα τέλος της άσκησης ο σκηνοθέτης μπορεί να αρχίσει να βγάξει από τα παιχνίδια τα ζευγάρια, φωνάζοντας τους αριθμούς τους, μέχρις ότου βγουν όλοι.

### 18. Παντομίμα

Είναι το γνωστό παιχνίδι «πες τα με πανταμίμο», το οποίο παίζεται με δύο ομάδες. Ένα μέλος της πρώτης ψιθυρίζει σε έναν από τους ηθοποιούς της δεύτερης τον τίτλο μιας ταινίας, το όνομα ενός πολιτικού ή μια πρόσφατη ρήση κάποιου δημογώγου ή δημοφιλούς πολιτικού. Ο ηθοποιός της δεύτερης ομάδας οφείλει να αποδώσει με πανταμίμο, για τους συναδέλφους

της ομάδας του, τις φράσεις ή το όνομο με τέτοιο τρόπο, ώστε αυτοί να μαντέψουν περί τίνος πρόκειται. Κάθε ηθοποιός διαθέτει δύο λεπτά για την εκτέλεση της παντομίμας του. Αν έχουμε έμπειρους ηθοποιούς, αυτό το παιχνίδι μπορεί να παίζεται αποδίδοντας το θέμα ή την κεντρική ιδέα μιας σκηνής (ο ηθοποιός δεν μπορεί να προβεί σε καμιά προφανή επίδειξη της σκηνής όσο την ερμηνεύει ούτε να αναποραγάγει κάποιες τυποποιημένες κινήσεις, μόνο να εκφράσει με το σώμα του την κεντρική ιδέα σε συνάρτηση με τις δυνατότητες και τη φαντασία του).

### 19. Ο άγριος στην πόλη

Οι αισθήσεις λειτουργούν επιλεκτικά, προκειμένου να στείλουν μηνύματα στον εγκέφαλο. Η επιλογή των ερεθισμάτων εξαρτάται από τα τυπικά της κάθε κοινωνίας. Λέγεται πως οι μανάδες δεν ακούν το ξηνητήρι, αλλά σκάνονται, πριν κολά-καλά ακουστεί το κλάμο του παιδιού τους από το μακρινό δωμάτιο. Στο δάσος ένα πουλί είναι σε θέση να ακούσει το κελάιδισμα της συντρόφου του, ακόμη κι αν δίπλα του βρυχάται ένα λιοντάρι. Μέσα από τον τεράστιο αριθμό οπτικών και ακουστικών ερεθισμάτων μιας μεγάλης πόλης, ακόμη κι ένα παιδί ξέρει πώς να διασχίσει τον δρόμο, όμως ένας Ινδιάνος μπορεί να τρελοθεί. Αυτή η άσκηση συνίσταται στο εξής: ένας ηθοποιός υποδύεται τον Ινδιάνο, τον άγρια που δεν γνωρίζει τις μαρφές *κωδικοποίησης* του πολιτισμού μας, της *ταξινόμησης των δεδομένων* μας και για τον λόγο αυτό *παραξενεύεται* από όλο όσα βλέπει, ακόμη κι από το πιο τετριμμένα και καθημερινά πράγματα, ενώ δεν αντιλαμβάνεται τα πιο επικίνδυνα. Η ίδια άσκηση μπορεί να εκτελεσθεί και ανόποδο: με έναν «πολιτισμένο» που εισχωρεί στα τυπικά μιος από τις αποκαλούμενες «πρωτόγονες» κοινωνίες ή με οποιοδήποτε άτομο που έχει «αντραφεί και εκπαιδευθεί» σύμφωνα με κάποια τυπικά, το οποίο ξαφνικά μεταφέρεται κάπου όπου πρέπει να αφομοιώσει και να επεξεργαστεί δεδομένα από άλλα τυπικά και άλλες κοινωνίες. Πράγμα πολύ συνηθισμένο, το παθαίνουμε όλοι, όταν ταξιδεύουμε σε μια κοινούργιο πόλη: μέχρις ότου εξοικειωθούμε, μπορεί να απορούμε με όσα συμβαίνουν γύρω μας, αλλά μετά από μερικές μέρες δεν βλέπουμε και δεν αισθανόμαστε ούτε καν τα μισά αισθητηριακά ερεθίσματα.

## Παιχνίδια με προσωπείο και τυπικά

### 1. Ακολουθώ τον δάσκαλο

Ένας ηθοποιός αρχίζει να μιλά και να κινείται με φυσικότητα, ενώ οι άλλοι προσπαθούν να «συλλάβουν» και να αναποραγάγουν το προσωπείο του. Πρέπει να αποφεύγονται οι καρικατούρες και να αναποραγεται η εσωτερική δύναμη που ωθεί τον ηθοποιό να είναι όπως είναι. Οι ηθοποιοί μιμούνται τον δάσκαλο, με την έννοια όμως που αποδίδει στη μίμηση ο Αριστοτέλης. Μίμηση δεν είναι μια αντιγραφή των φοινομένων, αλλά η αναποραγωγή των εσωτερικών δημιουργικών δυνάμεων που παράγουν αυτά τα φαινόμενα. Ένας ηθοποιός, για παράδειγμα, έχει ως πλέον εμφανές χαρακτηριστικό μια φοβερή ακατάσχετη φλυαρία, όμως στην πραγματικότητα είναι συνεστολήμνος, ανασφαλής και αναζητεί την ασφάλεια μιλώντας ακατάπαυστο, από φόβο μη γίνει στόχος επιθέσεων από τους άλλους. Ο άλλος ηθοποιός πρέπει να αναδημιουργήσει αυτόν τον φόβο που οδηγεί στην πολυλογία. Εκτός αυτού, πρέπει να προσπαθήσει να ανακαλύψει τα τυπικά που ο πρώτος είχε αναπτύξει στην κοινωνική του ζωή και τον είχαν οδηγήσει να γίνει θύμα αυτού του φόβου του. Ο πυρήνας του προσωπέου είναι πάντοτε μια κοινωνική ανάγκη που καθορίζεται από τα τυπικά.

### 2. Ακολουθώ δύο δασκάλους

Δύο ηθοποιοί αρχίζουν να κουβεντιάζουν ή να φιλονικούν. Ο καθένας έχει τους οπαδούς του, οι οποίοι μιμούνται ή αναπαράγουν το προσωπείο του αντίστοιχου δασκάλου. Μετά από λίγο οι δάσκαλοι αρχίζουν σιγό-σιγό να μεταμορφώνονται ο ένας στον άλλον: ο ένας μιμείται τον άλλον με τέτοιο τρόπο που οι οπαδοί τους καταλήγουν οι μιν να μιμούνται τους οπαδούς του δε.

#### Παραλλαγή (Άμλετ)

Οι δάσκαλοι φαντάζονται ήρωες του Άμλετ (ή άλλου έργου) και τους υποδύονται, δίχως να λένε περί τίνος πρόκειται. Στη συνέχεια οι ηθοποιοί πρέπει να πουν ποιους ήρωες νομίζουν πως υποδύθηκαν οι δάσκαλοι.

### 3. Τα προσωπεία ενολλιάσσονται κυκλικά

Πέντε ηθοποιοί μιλούν, κινούνται και ποροτηρούν α ένας τον άλλαν. Αφού περάσουν κάποιο λεπτά, ο σκηνοθέτης προφέρει το όνομα ενός από αυτούς και οι άλλοι αρχίζουν να μιμούνται το προσωπείο του. Περνούν ακόμη μερικά λεπτά και ο σκηνοθέτης λέει το όνομα του δεύτερου ηθοποιού, οπότε όλοι αλλιάζουν και μιμούνται το προσωπείο του δεύτερου και ούτω καθεξής.

### 4. Τα προσωπεία ενοποιούνται

Μία ομάδα ηθοποιών, εκεί που συζητά, αποφασίζει συθόρμπα να μιμηθεί τα προσωπεία ενός από τα μέλη της, μέχρι ότου το συγκεκριμένο άτομο καταλάβει ότι πράκτειται γι' αυτό. Ίσως προκύψουν πολλά προσωπεία, έως ότου επιτευχθεί η ενοποίηση, δηλαδή μέχρι να καταλήξουν οι ηθοποιοί σε ένα καινού για όλους προσωπείο.

### 5. Συλλογική δημιουργία ενός προσωπείου

Μία ομάδα ηθοποιών περπατούν και συζητούν. Κατά τη διάρκεια της συζήτησης ένας από αυτούς εμφανίζει ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό που αφορά τον τρόπο με τον οποίο περπατά ή μιλά ή μια έμμονη ιδέα ή μια διοστροφή στον τρόπο σκέψης του. Οι υπόλοιποι προσπαθούν να ανακαλύψουν ποιο είναι αυτό το χαρακτηριστικό και να το αναποραγώγαν. Αφού επιτευχθεί η ενοποίηση που αφορά σε αυτό το πρώτο χαρακτηριστικό, ένας δεύτερος ηθοποιός προσθέτει δεύτερο χαρακτηριστικό, το οποίο οι άλλοι πρέπει να υιοθετήσουν και να το προσθέσουν στο πρώτο. Ακολουθεί τρίτος κ.ο.κ, μέχρι ότου όλοι οι ηθοποιοί αναποριστούν το ίδιο συλλογικό προσωπείο.

### 6. Τα προσωπεία αθροίζονται

Ζητάμε από έναν ηθοποιό να διοστρήσει όλο το χαρακτηριστικό ή τα στοιχεία του προσωπείου του, αλλά να του προσθέσει και ένα ή περισσότερα χαρακτηριστικά από τα προσωπεία ενός συνοδέλφου του. Πώς θα ήταν ο δείνα, αν, πέρο από αυτό που είναι, διέθετε και κάτι από τη βιαιότητα του τάδε; Και αν αυτός ο επιθετικός και δυνατός ηθοποιός είχε επιπλέον και τη συστολή κόποιου άλλου, χωρίς να χάνει σε δύναμη και επιθετικότητα; Άπειροι είναι

οι δυνατοί συνδυασμοί προσθήκης στοιχείων σε ένα προσωπείο ή αμοιβαίος ανταλλαγής στοιχείων ανάμεσα σε δύο ή περισσότερους ηθοποιούς. Επιπλέον, μπορεί να δημιουργηθεί ένα προσωπείο που θα είναι το *άθροισμα* όλων όσοι απαρτίζουν την ομάδα, χρησιμοποιώντας το πιο χαρακτηριστικό στοιχείο του καθενός από αυτούς.

### 7. Ωθώντας ένα προσωπείο στα άκρα και εξουδετερώνοντάς το

Ο ηθοποιός, αφού έχει πλέον αποκτήσει επίγνωση του προσωπείου του, επιβεβαιώνει ένα προς ένα τα στοιχεία του, ωθώντας το προσωπείο στα άκρα, στην πιο υπερβολική του μορφή. Στη συνέχεια, αρχίζει να τα εξουδετερώνει, υιοθετώντας για κάθε στοιχείο το ακριβώς αντίθετό του.

### 8. Ακολουθώντας τον δάσκαλο στο δικό του προσωπείο

Ας υποθέσουμε ότι ένας ηθοποιός δυσκολεύεται να ωθήσει στο άκρα το προσωπείο του ή να εξουδετερώσει ορισμένα από τα στοιχεία του. Βάζουμε δίπλα του τέσσερις ηθοποιούς· αυτός αρχίζει να μιλά και οι άλλοι ακολουθούν τον δάσκαλο. Όταν τα πέντε προσωπεία ενοποιηθούν, οι μεν τέσσερις ηθοποιοί πρέπει να αντιτρέψουν τη στάση τους, ο δε δάσκαλος οφείλει να μεταμορφωθεί σε ακόλουθο των τεσσάρων νέων δασκάλων, που προηγουμένως τον ακολουθούσαν.

Ένας υπερβολικά ντροπαλός ηθοποιός κatóφερε να ουρλιάξει και να βλαστημήσει όγρια, κάτι που δεν έκανε ποτέ. Μίνο ηθοποιός ήταν ανίκανη να εξωτερικεύσει οιαθήματα σκληρότητας. Σχηματίστηκαν δύο ομάδες: η πρώτη, αποτελούμενη από τρία άτομα, όρχισε να εκφράζει επιθετικότητα και να ταπεινώνει τη δεύτερη, η οποία αποτελείτο και αυτή από τρία άτομα, ένα εκ των οποίων ήταν η εν λόγω ηθοποιός. Μετά από μίνο βίαιη, ταπεινωτική και προκλητική συμπεριφορά, με ένα νεύμο του σκηνοθέτη η κατάσταση αντιστρέφεται: αυτοί που ταπεινώνονταν αρχίζουν να ταπεινώνουν. Η ηθοποιός, με τη βοήθεια δύο συναδέλφων της, άφησε να ξεχυθεί όλη η σκληρότητα που έκρυβε μέσω της, την οποία κάλυπτε με το κοινωνικό της προσωπείο. Η κατάσταση εξελίχθηκε τόσο βίαια, που η ηθοποιός παρά λίγο να αναπτύξει συμπλέγματο ενοχής. Η όσκηση ολοκληρώθηκε με ένα παιδικό παιχνίδι, στο οποίο συμμετείχαν και οι έξι, αφήνοντας το σώμα τους να εκφροστεί ελεύθερο σε ένα κλίμα χορός.

Οι ασκήσεις των εργοστηρίων δεν πρέπει να έχουν θεραπευτικό χαρακτήρα ούτε και να είναι επιζημιες για την υγεία του ηθοποιού. Η περότωση μιας άσκησης συνοισθηματικής βίας μέσα σε ένα κλίμα έντασης μπορεί να αποβεί επικίνδυνη. Είναι καλύτερο να περατωθεί σε ένα κλίμα αθλοποιιδιάς, παιχνιδιού που να περιλαμβάνει κάποια σωματική εποφή. Στην Κούβα οι διονοούμενοι συμμετέχουν στη συγκομιδή του ζαχαροκάλαμου, για να μην αποξενώνονται από τη διαδικασία παραγωγής ή την πραγματικότητα. Σημαντικό επίσης είναι το ψυχολογικό προβλήματο να εντάσσονται στο γενικότερο πλαίσιο της εξωτερικής πραγματικότητας, σωματικής και κοινωνικής.

### 9. Αλλαγή προσώπου

Ο ηθοποιός μιλά και κινείται με φυσικότητα. Οι άλλοι δείχνουν το πώς βλέπουν το πρόσωπό του και πώς θα ήθελαν να το αλλάξουν. Υποδεικνύουν κάθε στοιχείο του προσώπου και ο ηθοποιός το εξουδετερώνει ή το τροποποιεί, σύμφωνα με τις υποδείξεις των συνοδών του: η ασαφότητα γίνεται βιασιότητα, οι αναποφάσιστες κινήσεις γίνονται αποφασιστικές, η βαριά φωνή γίνεται ψιλή και ούτω καθεξής.

### 10. Ανταλλάσσοντας πρόσωπο

Οι ηθοποιοί ερμηνεύουν κάποιο πολύ γνωστό τυπικό και στη συνέχεια στο πλαίσιο αυτού του τυπικού προβαίνουν σε ανταλλαγή ρόλων: για παράδειγμα, οι άντρες χρησιμοποιούν το πρόσωπο που συνηθίζουν οι γυναίκες κ.λπ. ή έχουμε ανταλλαγή προσώπου μεταξύ σφεντικού και εργαζομένου, καθηγητή και μαθητή, γιοκλήμανα και χωρικού, αστυνόμου και κλέφτη και ούτω καθεξής. Οι ηθοποιοί ανά δύο ανταλλάσσουν το πρόσωπό τους χωρίς αλλαγές στη δράση που περιλαμβάνει το τυπικό.

### 11. Το παιχνίδι με τα πρόσωπα των ίδιων των ηθοποιών

Κανονικό αυτό το παιχνίδι παίζεται μετά από την άσκηση «Σχεδιάζω το σώμα μου» (βλ. σελ. 227). Αν ποικτεί ξεχωριστά, όλοι οι ηθοποιοί γράφουν τα ονόματά τους σε κομμάτια χαρτί που διπλώνονται και μαιράζονται στην τύχη. Αν εκτελεστεί μαζί με την άσκηση που προαναφέραμε, τότε κάθε ηθοποιός πρέπει να γράψει το όνομά του πίσω από το σχέδιο του σώματός του, που

έχει ο ίδιος ζωγραφίσει. Όσο πιο πολλοί συμμετέχουν, τόσο καλύτερο είναι το παιχνίδι, το οποίο απαιτεί τουλάχιστον 16 συμμετέχοντες για να έχει νόημα· 30 είναι ένας καλός αριθμός.

Η ομάδα χωρίζεται στα δύο. Η μισή ομάδα βγαίνει στη σκηνή και οι ηθοποιοί ερμηνεύουν ο καθένας την καθημερινή του ζωή. Προκειμένου η άσκηση να γίνει πιο εύκολη, μπορεί να χρησιμοποιηθεί η τεχνική «Εικόνα της Ώρας». Ο σκηνοθέτης προσδιορίζει διάφορες ώρες της ημέρας, ενώ οι ηθοποιοί κάνουν επί σκηνής ό,τι συνηθίζουν να κάνουν τη συγκεκριμένη ώρα. Ενόσω οι ηθοποιοί βρίσκονται επί σκηνής, το άλλο μισό της ομάδας παρατηρεί, και κάθε ηθοποιός (από αυτό το άλλο μισό) εστιάζει την προσοχή του στον ηθοποιό που θα του χρησιμεύσει ως πρότυπο.

Μετά οι δύο ομάδες αλλάζουν θέσεις. Οι ηθοποιοί, που βρίσκονταν στη θέση του κοινού, προσπαθούν τώρα να δείξουν επί σκηνής τα πρόσωπα των ηθοποιών που παρατηρούσαν πριν. Όπως πάντα στην άσκηση του προσώπου, δεν πρέπει να μιμούνται ό,τι έκανε ο ηθοποιός, πρέπει να αποφεύγουν το προφονές και να προσπαθούν να δείξουν ό,τι οι ίδιοι είδαν ως το πλέον σημαντικό ή το πλέον σημαίναν στον ηθοποιό τους. Αν έχει προηγηθεί η άσκηση «Σχεδιάζω το σώμα μου», μπορούν επίσης να χρησιμοποιήσουν οποιαδήποτε ενδιαφέρουσα πληροφορία προέρχεται από αυτά τα σχέδια.

Κάθε ηθοποιός που τώρα βρίσκεται στο κοινό πρέπει να προσπαθήσει να ανακαλύψει ποιος από τους ηθοποιούς που είναι στη σκηνή ερμηνεύει το πρόσωπό του και, αφού το εντοπίσει, να το δηλώσει.

Αφού αναγνωρισθούν όλα τα πρόσωπα, ο σκηνοθέτης ζητά από τα κάθε ζευγάρι ηθοποιός/πρόσωπο, δηλαδή από ένα ζευγάρι τη φορά, να παίξουν τους ρόλους τους πλάι-πλάι στη σκηνή, ενώ η ομάδα/κοινό έχει τη δυνατότητα να επισημαίνει τις αμοιότητες και τις διαφορές ανάμεσα στους ηθοποιούς και το πρόσωπό τους. Μπορούν και άλλοι ηθοποιοί να ανέβουν στη σκηνή και να προσθέσουν στοιχεία, που θεωρούν ότι έχει ξεχάσει το πρόσωπο. Αξίζει τον κόπο να ερωτηθούν οι ηθοποιοί σχετικά με το πώς αναγνώρισαν τα πρόσωπα τους ή γιατί δεν κατάφεραν να αναγνωρίσουν τον εαυτό τους σε αυτό.

### Παραλλαγή (Αμλετ)

Εκτίθενται οι τρόποι ερμηνείας που θέλουμε να υποβάλουμε σε κριτική.

## 12. Αντικατάσταση του προσώpeίου

Η άσκηση καταδεικνύει τον οικονομικό χαρακτήρα ορισμένων σχέσεων. Σε κάποιες περιοχές της Λατινικής Αμερικής ο κλήρος είναι πολύ προοδευτικός, ενώ σε άλλες φοβερά αντιδραστικός. Σε αυτή την άσκηση καταρχάς δημιουργούμε τα πρόσωπα που καθορίζονται από τα τυπικά της σχέσης εξάρτησης του χωρικού από τον γαιοκτήμονα. Στη συνέχεια αναπαριστούμε τα τυπικά της εξομολόγησης ενός πιστού σε έναν ιερέα. Τέλος, παρουσιάζουμε το τυπικό μιας οικονομικής διένεξης, με τους ηθοποιούς να χρησιμοποιούν στην ερμηνεία τους τα πρόσωπα του ιερέα (γαιοκτήμονα) και του πιστού (χωρικού). Αυτά είναι μόνα ένα παράδειγμα, μπορούν να σχηματισθούν και άλλα ζευγάρια με άλλα τυπικά και πρόσωπα και να ανταλλάσσουν ρόλους μεταξύ τους.

## 13. Διαχωρισμός προσώpeίου, τυπικού και κινήτρων

Οι ηθοποιοί κόνουν πρόβες με αυτά τα τρία στοιχεία ξεχωριστά και στη συνέχεια προσπαθούν να τα συνδέσουν. Κάποτε μία ηθοποιός αφηγήθηκε ένα οικογενειακό περιστατικό που συνέβη μετά τον θάνατο του πατέρα της: μοζεύτηκαν όλοι για να γιορτάσουν το γενέθλιο της μητέρας και κατά τη διάρκεια της γιορτής συζητήθηκαν έντονα κάποια προβλήματα σχετικά με την κληρονομιά, γιατί όλοι ήθελαν να πάρουν περισσότερο χρήματα από τους άλλους. Στην αρχή κάναμε πρόβες στο τυπικό των γενεθλίων με όλο του το συμπαρομαρτούντο: ύφιξη των παιδιών, δώρο στη μητέρα, προόσεις με σαμπάνια, «να ζήσεις μονούλα και χρόνια πολλά...», φωτογραφίες, τρυφερός αποχαιρετισμός. Οι ηθοποιοί επανοηλομθάνουν πολλές φορές το τυπικό, για να είναι έτοιμοι στη συνέχεια να αναπορογόγουν τη δράση ως την τελευταία λεπτομέρεια: πώς υψώνουμε το ποτήρι, πώς πίνουμε, πώς ογκυλιαζόμαστε κ.λπ. Στη συνέχεια, καθισμένοι και με το μάτι κλειστά συζητούν έντονα για το κίνητρό τους, επιρρίπτοντας ο ένας στον άλλον το φταίξιμο για την οικονομική αποτυχία του εργαστοσίου, απαιτώντας αι μεν από τους δε οικονομικές αποζημιώσεις, ανα-σύραντας παλιό παρόνομα, βγάζοντας με μονίο όλο το όπλο στη φόρα. Σε μια τρίτη φάση επιλέγεται το πρόσωpeίο ενός από τους συμμετέχοντες, στην προκειμένη περίπτωση της ηθοποιού που αφηγήθηκε την ιστορία, και τη μιμούνται όλοι. Η ηθοποιός έτυχε να είναι έγκυος, από τε όλοι ενεργούσαν σαν έγκυες γυναίκες (οκόμη και οι άντρες).

Στο τέλος έχουμε τη σύνθεση τριών στοιχείων: της βίας των οικονομικών κινήτρων, του θανάτου μίσους των μεν για τους δε και της αποκλειστικής χρήσης του προσώpeίου της καταπιεσμένης από την ηθοποιό. Οι ηθοποιοί αρχίζουν και πάλι να παίζουν και διαδραματίζεται για άλλη μια φορά το ευτυχισμένο και γελοστά τυπικό των γενεθλίων της μητέρας. Κάθε λίγο και λιγάκι το κίνητρο ραγίζει το πρόσωpeίο, ενώ το πρόσωpeίο μαζί με το κίνητρο ραγίζουν την ακαμψία του τυπικού, αποκαλύπτοντάς μας την αυτονομία των τριών στοιχείων.

Στην ίδια άσκηση υπάρχει και η δυνατότητα επιλογής όχι του ίδιου προσώpeίου για όλους, αλλά ενός συγκεκριμένου προσώpeίου για τον καθένα: του δικτάτορα για τον μεγαλύτερο αδερφό, που δεν θέλει να δώσει εξηγήσεις σχετικά με τον τρόπο που διαχειρίζεται το εργαστοσίο, της εθνικής μπουρζουαζίας για τη μητέρα, με όλη την εξουσία που, κατά τα φαινόμενα, κατέχει, καθώς και του χωρικού, για την πιο μικρή κόρη, η οποία είναι θύμα εκμετάλλευσης κ.λπ.

## 14. Αντικατάσταση ενός συνόλου προσώpeίων από ένα άλλο διαφορετικής κοινωνικής τάξης

Μία ηθοποιός λέει πως, όταν ήταν παιδί, την κάλεσε από το Μπουένος Άϊρες, όπου ζούσε με τη μητέρα της, ο πατέρας της, ο οποίος τους τελευταίους μήνες ζούσε στο Ρίο ντε Τζανέιρο. Στο γράμμα του ο πατέρας έλεγε πως έπρεπε και οι δύο, μητέρα και κόρη, να μετοκομίσουν μαζί του στο Ρίο και προσκαλούσε την κόρη να πάει πρώτη, για να δει την πόλη, το διομέρισμα κ.λπ. Όταν η κόρη έφτασε στο Ρίο, ο πατέρας της ξεφούρνισε την ολήθεια: είχε παντρευτεί άλλη γυναίκα και ήθελε η κόρη του να εξηγήσει τα καθέκοστα στη μητέρα της. Η κόρη δέχτηκε την αποστολή, παρά τη θέλησή της, και επέστρεψε στο Μπουένος Άϊρες. Οι ήρωες της ιστορίας μας ήταν πλούσιοι και είχαν την παλυτέλεια να ταξιδεύουν στο εξωτερικό και να μένουν στα καλύτερα ξενοδοχεία. Κανείς τους δεν είχε οικονομικά προβλήματα. Στην αυτοσχέδιο αναπορόσταση η μητέρα, παρά τη ζηλιάρα, οποδέχεται τον χωρισμό και σχεδιάζει ένα ταξίδι στην Ευρώπη και στην Ανατολή, για να ξεσκόσει. Είχε ανάγκη να ξεναθρεί τον εαυτό της μετά από τη συζυγική απώλεια.

Στη συνέχεια αυτοσχεδιάσαμε πάλι, αλλάζοντας τη φορά αυτή την κοινωνική τάξη των ηρώων: ο πατέρας μεταμορφώθηκε σε έναν εργάτη που ζούσε με τη γυναίκα του σε ένα άθλια σπίτι σε μια φτωχογειτανιά κόπαις

επορχιακής πόλης. Πηγαίνει στο Μπουένος Άιρες γιο να δουλέψει στην οικοδομή και όχι στο Ρίο γιο να κάνει μπίζνες. Γνωρίζει μια όληη γυναικό, συνδέεται ερωτικά και συγκατοικεί μαζί της. Η κόρη οφίνει τη δαυλειά της – ήταν οικιακή βοηθός – για να επισκεφθεί τον ποτέρο της στο Μπουένος Άιρες.

Σε αυτή τη διαφορετική εκδοχή της ιστορίας, ο πατέρας τελικά πείθεται από την υπηρέτρια κόρη να φέρει τη μάνα στο Μπουένος Άιρες και να την εγκαταστήσει σε άλλο σπίτι, μέχρις ότου αυτή βρει δαυλειά. Η «θυσία» στην πρώτη εκδοχή ήταν οπλώς απατέλεσμα της οικονομικής ευμάρειας – δεν υπάρχει προγματική θυσία, μόνο και κόρη έχου την πολυτέλεια να συγχωρήσουν τον σύζυγο και πατέρα. Στη δεύτερη περίπτωση δεν υπάρχουν τα περιθώρια για κατανόηση και συχώρηση.

Άλλο παράδειγμα: ένας μεσοαστός με οικονομική άνεση πληροφορείται από την κόρη του πως ένας νεαρός την άφησε έγκυα και εξαφονίστηκε. Ο πατέρας αντιμετωπίζει κολά το ζήτημα, δείχνει κατανόηση και βοηθά την κόρη του σε ό,τι έχει ανάγκη. Αντικοθιστούμε το πρσωπέο και τα κάνουμε προλητορικά· ο ποτέρος δώχνει την κόρη από το σπίτι. Αυτή η όκομητη και απάνθρωπη ηθική – προφονώς κοταδικοστέο! – δεν πούει να κοθορίζεται από μια οικονομική προγματικότητα: ποιος θα θρέψει ένα στόμα παροπώνω τώρα που ο νεορός την κοπόνησε; Πρόκειται για μια ηθική που κοθορίζεται από την οικονομία· ο πλούσιος, όκομη και άτον είναι κοκός, μπορεί να φερθεί κολοσυνάτα, γιατί έχει λεφτά. Τα πρόγματα βέβαια δεν είναι πάντο έτσι, τόσο απλό και μονιχαίστικά, αλλή τα στοιχείο ουτά δεν παύου να υπάρχουν και στην άσκηση αποκαλύπτανται.

### 15. Η απόλυτη κυριαρχία του πρσωπέου

Το πρσωπέο επιβάλλεται στα κοινωνικό ον, αλλή κάτω από αυτά η ζωή συνεχίζεται. Αυτή η άσκηση θέλει να δείξει πώς η απόλυτη κυριαρχία του πρσωπέου επί του ανθρώπινου όντας φτάνει να εξαλείψει κάθε άλλο σημείο ζωής. Η ανθρώπινη πλευρά του εργάτη δεν συνάδει με τη μηχανική εργασία που πρέπει να επιτελέσει. Έτσι, α εργάτης όσο πιο καλός είναι στη δαυλειά του, τόσο λιγότερο ανθρώπινος γίνεται και τόσο περισσότερο μετατρέπεται σε ρομπότ. Ο ηθοποιός αναγκάζει το σώμα του να μιμηθεί τις υποχρεωτικές για κάθε εργάτη κινήσεις και το πρσωπέο παίρνει σιγά-σιγά το πάνω χέρι, μέχρι που α εργάτης «πεθαίνει». Παραδείγματα: η μοδιστρούλλα, η οποία τελικά ράβει το ίδιο της το σώμα· ο ιερέας, που η επιβαλλόμενη από

το θρησκευτικό τυπικό εγκρότειο τού στερεί το σώμα, το βάρας και τη σάρκα, μετομορφώνοντάς τον σε έναν άγγελο άφυλο, δίχως φυσιογνωμία· η πόρνη, η οποία μετομορφώνεται σε ένα σώμα που κουνιέται και τίποτε παροπώνω κ.λ.π.

### 16. Εναλλαγή ηθοποιών εντός ενός τυπικού, το οποίο συνεχίζεται χωρίς διακοπές

Ένα ζευγόρι ξεκινά να παίζει μια οποιαδήποτε σκνή και ορίζει το πρσωπέο του για το αντίστοιχο τυπικό που θα παρυσιάσει. Μετά από μερικό λεπτό ένας δεύτερος ηθοποιός αντικαθιστά τον πρώτο, διοτηρώντας το πρσωπέο του και συνεχίζοντας το τυπικό. Μια δεύτερη ηθοποιός αντικαθιστά την πρώτη, μετά ένας τρίτος αντικαθιστά τον δεύτερο και ούτω καθεξής. Έχει σημασία να υπάρχει μια αίσθηση οπόλυτης συνέχειας στα κίνητρα, στα πρσωπέα και στα τυπικά.

### 17. Κυκλική εναλλαγή των πρσωπέων σε διαφορετικές συκκυρίες

Ένος ηθοποιός βρίσκεται στο κέντρο του κύκλου. Σε αυτόν τον κύκλο εισχωρεί ένας συνόδελφος του και δείχνει πώς πιστεύει ότι θα ήταν το πρσωπέο του υπό άλλες συνθήκες: αν ήταν οργισμένος, ευτυχισμένος, νευριασμένος κ.λ.π. Ο ηθοποιός που κάνει την *μπερλίνα* στο κέντρο ερμνεύει όλα αυτά τα πρσωπέα.

### 18. Το φυσικό και το γελοίο

Ο ηθοποιός στέκεται στο κέντρο ενός κύκλου και οναποριστά όλους τους ρυθμούς και τις κινήσεις που χαρακτηρίζονται από *άνεση* και *φυσικότητα*. Μποίνει ένας συνόδελφος του και τον ωθεί να κάνει κινήσεις που αυτός (ο δεύτερος ηθοποιός) θεωρεί πως αφύσικες και άβολες: ο ηθοποιός στη θέση της *μπερλίνας* και όλοι οι άλλοι γύρω τον ακαλουθούν. Στη συνέχεια, μόλις αυτός α ηθοποιός βγαίνει, ο συνόδελφος του που στεκόταν εξαρχής στο κέντρο του κύκλου επανέρχεται στις άνετες κινήσεις. Μποίνει ένας άλλος ηθοποιός και τον κάνει πάλι να αλλάξει. Η άνεση, παλλές φορές, οδηγεί στη μηχανική ερμνευία. Είναι σημαντικά να υπερβάλλουμε, να μεγεθύνουμε μία

«οικεία, φυσική» δρόση ώσπου να φαντάζει γελοία. Το φυσικό είναι συχνά μία άμυνα ενάντια στο γελοίο.

### 19. Διάφοροι ηθοποιοί επί σκηνής

Αυτοί που βρίσκονται στην πλατεία, στη θέση του κοινού, επιναούν μία ιστορία, την οποία ονομαρಿಸτούν με παντομίμα όσοι βρίσκονται πάνω στη σκηνή. Αυτοί που αφηγούνται την ιστορία συζητούν και διαφωνούν, εκείνοι που είναι επάνω απλώς κόνουν κινήσεις.

### 20. Το παιχνίδι των συμπληρωματικών ρόλων

Πρόκειται για μια παραλλαγή του παιχνιδιού με τα επαγγέλματα, με τη διαφορά πως τα χαρτάκια τώρα υποδεικνύουν συμπληρωματικούς κοινωνικούς ρόλους ή επαγγέλματα: καθηγητής – μαθητής, (ο) σύζυγος – (η) σύζυγος, γιατρός – ασθενής, ιερέας – πιστός, αστυνόμος – κλέφτης, εργάτης – οστός κ.λ.π.

### 21. Το παιχνίδι με τους πολιτικούς

Άλλη μια παραλλαγή του παιχνιδιού με τα επαγγέλματα. Τα χαρτάκια έχουν γραμμένο ανόματα γνωστών πολιτικών.

### 22. Ανταλλαγή προσωπείων

Οι ηθοποιοί επιναούν θεατρικούς χαρακτήρες με τον εξής τρόπο: αρχίζουν να βοδίζουν σε κύκλο, συμπεριφερόμενοι όπως ακριβώς είναι στην προγραμματικότητα. Εστιάζουν την προσοχή τους σε κάθε μέρος του σώματός τους που κινείται στον χώρο: στο χέρι, έτσι όπως κινείται σαν εκκρεμές, στο κεφάλι (ακολουθεί ή όχι την κίνηση των ποδιών;), στη σπονδυλική στήλη (είναι κυρτωμένη ή στήλη;), στα γόνατα (είναι ενωμένο και τεντωμένο ή λυγισμένα;) κ.λ.π.

Μετά από προσεκτική αυτοπαρατήρηση αρχίζουν τις αλλαγές. Κι αν ήμουν διαφορετικός; Κι αν περπατούσα αλλιώς; Κι αν το κεφάλι μου κουνιόταν διαφορετικό; Κάθε άτομο πειραματίζεται με ό,τι θέλει και κατασκευάζει ένα προσωπείο, ένα πρόσωπο με σωματικά χαρακτηριστικά αλλιώτικα από

τα δικά του. Πρέπει να φέρει στο νου του κάποιον που γνωρίζει, κάποιον πραγματικό, υπαρκτό, κάποιον εντελώς διαφορετικό από αυτόν. Στη συνέχεια προστίθεται και ένας ήχος εν είδει γλώσσας, χωρίς να εκφέρεται καμία λέξη: υπάρχει μόνο ο ρυθμός και η μελωδία που θα ταίριαζε σε αυτό το είδος θεατρικού ήρωα. Μετά ξεκινά το παιχνίδι, κάτι σαν το «Περουβιανό παιχνίδι με τις μπάλες». Ο σκηνοθέτης προειδοποιεί με ένα «Ετοιμαστείτε!» και κάθε ένας διαλέγει ένα τοίρι. Αρχίζουν ανά δύο να μιλάνε, να παροτρύνουν ο ένας τον άλλον, να πιάνονται χέρι-χέρι. Όταν είναι πια έτοιμοι να ανταλλάξουν τα προσωπεία τους, το κάνουν. Πρέπει να ανταλλάξουν προσωπείο τρεις φορές, ο σκοπός είναι να επανέλθουν στο αρχικό προσωπείο τους.

### 23. Ανταλλαγή ρόλων

Για να είναι ολόκληρη η ομάδα ικανή να συμβάλλει στη δημιουργία όλων των θεατρικών χαρακτήρων (ακόμη και αν δεν χρησιμοποιείται το «σύστημα Μπαλαντέρ» και κάθε ηθοποιός ερμηνεύει τον ίδιο ρόλο καθ' όλη τη διάρκεια του έργου), οι ηθοποιοί κάνουν πρόβες με ρόλους που δεν πρόκειται να ερμηνεύσουν (κάθε άτομο υποδύεται έναν χαρακτήρα τον οποίο θα ερμηνεύσει άλλος συνάδελφός του). Με αυτόν τον τρόπο κάθε ηθοποιός μπορεί να δώσει τη δική του εκδοχή για τους άλλους χαρακτήρες και να μελετήσει τις εκδοχές που δίνουν οι άλλοι για τον δικό του χαρακτήρα.

### 24. Δύο άτομα παρατηρούν το ίδιο σημείο

Πηγαίνουν προς τα κει με κλειστά τα μάτια και τελικά αγγίζουν το ίδιο σημείο, εφόσον κοιτούσαν εξαρχής προς τη σωστή κατεύθυνση.

### 25. Δονέζικη φωτογραφία

Η ομάδα προχωρεί προς μία κατεύθυνση και ένας από τους ηθοποιούς θγαίνει και λέει: «Μια φωτογραφία για (στη συνέχεια κατονομάζει όποιον θέλει: τη μητέρα του, τον πόπα, τον τάδε, τον δείνα κ.λ.π.). Ο σκηνοθέτης λέει «Τώρα!» και όλοι στρέφονται προς τον ηθοποιό που μίλησε και σχηματίζουν με τα πρόσωπα και τα σώματά τους την εικόνα που θα επιθυμούσαν να στείλουν σε φωτογραφία στο άτομο που έχει αναφερθεί.

## 26. Ο παλιότσος του Άμστερνταμ

Μερικοί ηθοποιοί προπορεύονται και τους ακολουθούν κάποιοι άλλοι που μιμούνται κοροϊδευτικά το βόδισμα, τη στάση του σώματός τους, οτιδήποτε. Πότε-πότε τα άτομα της πρώτης ομάδας στρέφονται οπίσθια προς το πίσω και τότε οι παλιότσοι πρέπει να μη διοκόψουν την κίνησή τους, αλλά να την προσαρμόσουν, έτσι ώστε να φαίνεται φυσιολογική, κρύβοντας τις σατιρικές τους προθέσεις.

## 27. Φωτογραφίζοντας την εικόνα

Υπάρχουν αρκετές πιθανές εκδοχές. α) Αφηγηματική εκδοχή: Μία ομάδα κλείνει τα μάτια, η άλλη σχηματίζει μία σύνθετη εικόνα. Μόλις δοθεί το σήμα, οι τυφλοί ανοίγουν το μάτι για τρία δευτερόλεπτα – φανταστείτε το κλικ μίας φωτογραφικής μηχανής· στη συνέχεια ο καθένας οφηγείται ό,τι είδε και οι αφηγήσεις υποβάλλονται σε σύγκριση. Κατόπιν η δεύτερη ομάδα επαναλαμβάνει τη σκηνή, για να εντοπισθούν το σωστό και τα λάθη. β) Απλή εκδοχή: όλοι οι ηθοποιοί κλείνουν τα μάτια ή την ενός, ο οποίος σχηματίζει μία εικόνα. Ανοίγουν τα μάτια για τρία δευτερόλεπτα και ονοματίζουν την εικόνα καταπτικώς με το σώματά τους. Στη συνέχεια, δύο άτομα και μετά τρία αναπαράγουν μία εικόνα τη φορά. γ) Εκδοχή με ζευγάρια: δύο ζευγάρια αντικριστά. Το ζευγάρι 1 κλείνει τα μάτια, το ζευγάρι 2 σχηματίζει μία εικόνα στην οποία οι δύο συμπαίκτες ογγίζονται. Το ζευγάρι 1 «φωτογραφίζει» όπως πριν την εικόνα, την αναπαράγει, ανοίγει τα μάτια και συγκρίνει. δ) Εκδοχή με ηθοποιούς σε σειρές: δύο ομάδες αντικριστά. Η ομάδα 1 κλείνει τα μάτια, η ομάδα 2 σχηματίζει μία σύνθετη εικόνα ή μία σειρά μικρών εικόνων με τρεις ή τέσσερις ηθοποιούς στην κάθε μία. Η ομάδα 1 ανοίγει τα μάτια και σχεδόν αμέσως το κλείνει. Η ομάδα 2 επιστρέφει στην αρχική της θέση, όλοι όρθιοι. Η ομάδα 1 ανοίγει τα μάτια και σιωπηλά και χωρίς να υπάρχει διάλογος «πλήθει ένα γήλυπο» με τους ηθοποιούς της ομάδας 2 έτσι όπως ήταν ή υποτίθεται πως ήταν. Αν η γήλυπη εικόνα είναι όμοια με την αρχική, έχει καλώς. Αν όχι, μόλις ο σκηνοθέτης πει «Τώρα!», όλοι οι ηθοποιοί από τη λάθος εικόνα θα πρέπει να μετακινηθούν σε αργή κίνηση και να τοποθετηθούν αναλόγως στη σωστή εικόνα, βγάζοντας έναν ηορυγγικό ήχο –σαν γρύλισμα. Μία επανάληψη για τη λάθος εικόνα, τώρα όμως με ήχο, και μία για τη σωστή, πάντα με ήχο. ε) Στραβοσκοπική εκδοχή: κλείνουν όλοι τα μάτια και ένας ηθοποιός σε αργή

κίνηση αναπτύσσει μια σειρά από σωματικές δραστηριότητες. Στο διάστημα αυτό, ο σκηνοθέτης λέει «Ανοίξτε/Κλείστε» πέντε φορές και όλοι ανοίγουν και κλείνουν τα μάτια τους πέντε φορές. Στο τέλος καλούνται όλοι να αναπαράγουν τις σωματικές δραστηριότητες που είδαν κατά τη διάρκεια των πέντε φάσ. στ) Πορολόγη Αμλετ: Ομάδες ηθοποιών ονοματίζουν εικόνες από τις σκηνές του έργου (του Αμλετ ή οποιουδήποτε άλλου) και οι υπόλοιποι ηθοποιοί οφείλουν να σχολιάζουν και να μοντεύουν.

## 28. Επινόηση σειράς ασκήσεων μιας δυναμικής εικόνας

Ένας ηθοποιός ξεκινά μια σωματική δραστηριότητα της οποίας το νόημα είναι γι' αυτόν σφές, μια δραστηριότητα που θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί στην κανονική του ζωή. Σταματά. Αντικαθίσταται από άλλον ηθοποιό, ο οποίος συνεχίζει την ίδια δραστηριότητα με τρόπο που πιστεύει πως είναι ο σωστός ή ο συνήθης. Οι άλλοι ηθοποιοί μπορούν να παύουν «Στοπ» και να υποδείξουν σειρές ασκήσεων γι' αυτή τη δραστηριότητα.

## 29. Πώς ορίζεται ένας αρχηγός

Μου αρέσει να με εμπιστεύονται όλοι, όχι όμως τυφλά, γιατί μπορεί να είναι λάθος ό,τι λέω ή φρονώ. Γι' αυτόν τον λόγο μου αρέσει η ακόλουθη άσκηση. Οι ηθοποιοί σχηματίζουν έναν κύκλο (ή και περισσότερους, αν είναι πολλοί), κλείνουν τα μάτια και ο σκηνοθέτης προειδοποιεί ότι θα περάσει τρεις φορές πίσω από τους ηθοποιούς του κάθε κύκλου και τη μία από αυτές θα ογγίξει μόνο ένα άτομο, ένα μόνο σε κάθε κύκλο και αυτός θα είναι ο αρχηγός. Στη συνέχεια, ανοίγουν όλοι τα μάτια και, δίχως να μιλούν, πρέπει, νοσητώντας ο ένας τον άλλον, να ανακαλύψουν ποιος είναι ο αρχηγός. Είναι οηλούστατο: πρέπει όλοι πολύ οηλό και ειλικρινό να προσπαθήσουν να ανακαλύψουν ποιος ψεύδεται, ενώ ο αρχηγός, ψευδόμενος, θα υποκρίνεται πως ψάχνει κι αυτός. Μετά από λίγα λεπτά ο σκηνοθέτης ζητάει από όλους να σηκώσουν το χέρι τους και σε ένα του σήμα να δείξουν προς την κατεύθυνση εκείνη που πιστεύουν πως βρίσκεται ο αρχηγός. Το παιχνίδι επαναλαμβάνεται δύο φορές και πάντοτε τη δεύτερη –αυτό είναι αναπόφευκτο– οι ηθοποιοί συμπεριφέρονται με πολύ διαφορετικό τρόπο. Ο σκηνοθέτης ζητάει από τους ηθοποιούς που τους έχουν υποδείξει ως αρχηγούς να μην αποκαλύψουν την αλήθεια, αν είναι δηλοδή ή όχι αρχηγοί. Στο τέλος της δεύτερης φορές



ο σκηνοθέτης ρωτάει γιατί επέλεξαν αυτόν ή εκείνον και όλοι λένε τους λόγους που τους έκαναν να υποψιαστούν ότι ο ψεύτης ήταν αυτός ή εκείνος. Στην πραγματικότητα –και αυτό είναι το μυστικό της υπόθεσης– ο ψεύτης είναι ο ίδιος ο σκηνοθέτης: την πρώτη φορά δεν θα αγγίξει κανέναν και δεν θα υπάρχει κανείς αρχηγός και τη δεύτερη θα τους αγγίξει όλους και θα είναι όλοι αρχηγαί.

Η άσκηση αυτή είναι εξοίρετη: στον βαθμό δε που πρόκειται για την τέταρτη κατηγορία ασκήσεων («Βλέπω ό,τι κοιτάζω»), σας διαβεβαιώνω πως σε καμιά άλλη άσκηση οι ηθοποιοί δεν βλέπουν τόσο καλά ό,τι κοιτάζουν όσο σε αυτή ενώ, ταυτόχρονα, δείχνουν προσοχή σε ό,τι λέει ο σκηνοθέτης και δεν υποκούνται μόνο μηχανικά.

### 30. Η λιποθυμία στη σήραγγα του Φρεζύς

Ο κάθε ηθοποιός παίρνει από έναν αριθμό, αρχίζοντας από το ένα. Ξεκινούν να περιφέρονται στην αίθουσα, χωρίς να απομακρύνονται ο ένας από τον άλλον. Ο σκηνοθέτης αρχίζει να λέει αριθμούς· όποιος ηθοποιός ακούσει τον δικό του κάνει ότι λιποθυμεί και εξαρτάται από τους συνοδούς του να τον συγκρατήσουν πριν σωριαστεί στα πότωμα. Ο σκηνοθέτης συνήθως εκφωνεί έναν αριθμό τη φορά, αλλά έχει το δικαίωμα να ανογγείλει και δύο ή τρεις μαζί.

### 31. Οι πέντε μεταβολές

Δυο-τρεις ηθοποιοί παρουσιάζονται στους υπολοίπους της ομάδας, βγαίνουν έξω για λίγα λεπτά και επιστρέφουν με πέντε (ή και παραπάνω) μεταβολές στην εμφάνισή τους. Οι υπόλοιποι θα πρέπει να ανακαλύψουν ποιες είναι οι μεταβολές.

### Η εικόνα του αντικειμένου

Στη συνεδρία αυτή χρησιμοποιούμε αντικείμενο *μπολταντέρ* αλλάζοντας τα μέγεθός τους, πολλαπλασιάζοντάς τα, διαιρώντάς τα, τοποθετώντας τα σε σχέση μη συμβατική με άλλα αντικείμενα και πράγματα. Χρησιμοποιούμε πάντα συμβολικά αντικείμενα, *φορτισμένα*, που μπορεί κονείς να τα χειριστεί με ιδεολογικό τρόπο. Στη σκηνογραφία *μπολταντέρ*, που χρησιμοποιείται

ευρέως στο θέατρο του Καταπιεσμένου, πρέπει να χρησιμοποιείται αναλώσιμο υλικό για τα σκηνικά και τα κουστούμια.

### 1. L' objet trouvé-Το ανευρεθέν αντικείμενο

Τα μέλη της ομάδας φέρνουν για τη σκηνή από πέντε αντικείμενα το καθένα, αντικείμενα που είχαν κάποτε τη χρήση τους, όμως τώρα είναι ακατόλληλα και άχρηστα. Ο σκηνοθέτης κηρύσσει την έναρξη του παιχνιδιού ζητώντας από τον κάθε ηθοποιό να τοποθετήσει στην καθορισμένη περιοχή από ένα αντικείμενο, ποτέ δύο ταυτόχρονα. Οι ηθοποιοί σκορπίζουν τα αντικείμενα στην αίθουσα, από ένα κάθε φορά, επωφελούμενοι από τα ήδη υπάρχοντα, ώστε να δώσουν ένα νόημα στη διαρκώς μεταβαλλόμενη εικόνα. Μόλις τοποθετηθούν όλα τα αντικείμενα στη σκηνή, η ομάδα αρχίζει να αναλύει τις σχέσεις μεταξύ αυτών και της συνολικής εικόνας, έχοντας τη δυνατότητα να εκφέρει είτε αντικειμενικές απόψεις σε ό,τι αφορά το αντικείμενο και τις σμοιβοίες μεταξύ τους σχέσεις είτε υποκειμενικές, του τύπου «αυτό μου θυμίζει...». Γιατί ένα αντικείμενο έχει τοποθετηθεί εδώ ή εκεί; Ποιες σχέσεις υφίστανται μεταξύ των διαφορετικών ομάδων αντικειμένων; Υπάρχουν οικογένειες αντικειμένων; Εμείς ποιες προβολές κάνουμε επί των αντικειμένων αυτών;

### 2. Το μεταμορφωμένο αντικείμενο

Το παιχνίδι αυτό μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε συνδυασμό με έναν μεγάλο αριθμό παιχνιδιών δημιουργίας θεατρικών χαρακτήρων. Για παράδειγμα: «Ο χορός στην πρεσβεία» (βλ. σελ. 261) ή «Αντόρτες πόλης και αστυνομικοί» (βλ. σελ. 261). Παίρνοντας αντικείμενα που έχουν φέρει οι συνάδελφοί τους, οι συμμετέχοντες αλλάζουν το νόημά τους, χρησιμοποιώντας το με διαφορετικό τρόπο ή σε διαφορετικό πλαίσιο, είτε αυτό αφορά τα σκηνικά είτε το κουστούμιο.

### 3. Αντικείμενο που δημιουργείται από απλά πράγματα

Το ίδιο παιχνίδι μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε συνδυασμό με παιχνίδια δημιουργίας θεατρικών χαρακτήρων (βλ. σελ. 259). Χρησιμοποιώντας απλά υλικά όπως μια εφημερίδα, σύρμα, φύλλο, πονί κ.λπ., οι συμμετέχοντες

κατασκευάζουν αντικείμενα και τα χρησιμοποιούν σε διαφορετικό πλαίσιο.

#### 4. Φράση και αντικείμενο

Ένας ηθοποιός λέει μία φράση. Μετά οι υπόλοιποι ηγαίναν μέχρι το σημείο όπου βρίσκονται τα αντικείμενα και επαναλαμβάνουν την ίδια αυτή φράση, επινοώντας συσχετίσεις ανάμεσα στα σώματά τους και σε ένα ή περισσότερα αντικείμενα, δημιουργώντας με τον τρόπο αυτό καινούργια νοήματα.

### Η επινόηση του χώρου και οι εξουσιαστικές δομές στον χώρο

#### 1. Ο χώρος, ο όγκος και η επικράτεια

Ο χώρος είναι άπειρος, το σώμα μου είναι πεπερασμένο. Το πεπερασμένο μου σώμα έχει έναν όγκο, ο οποίος καταλαμβάνει ορισμένο χώρο. Γύρω από το σώμα μου όμως υπάρχει η επικράτειά μου, η οποία είναι υποκειμενική. Αν κάποιος με ηλησιάζει περισσότερο από 20 εκατοστά, ακόμη και αν δεν με αγγίξει, εισβολή στην επικράτειά μου, η οποία εκτείνεται πέρα από το σώμα μου. Η έννοια της επικράτειας ποικίλλει ανάλογα με το πολιτισμικό πλαίσιο.

Μία γυναίκα κάθεται σε ένα γερότο βαγόνι του μετρό. Όλες οι θέσεις είναι κατειλημμένες, εκτός από τη διπλανή της. Μπαίνει ένας άντρας, βλέπει την κενή θέση και κάθεται εκεί. Η επικράτεια της γυναίκας δεν έχει δεχθεί εισβολή.

Η ίδια γυναίκα κάθεται στην ίδια θέση και όλο το βαγόνι είναι άδειο. Μπαίνει ο ίδιος άντρας και κάθεται δίπλα της· η επικράτειά της έχει δεχθεί εισβολή. Σε αυτή την άσκηση-φόρουμ οι θεοτές-ηθοποιοί αντικαθιστούν τη γυναίκα και δείχνουν με διάφορους τρόπους πώς μπορούν να ονοκτήσουν τον έλεγχο της επικράτειάς τους.

Άλλα παραδείγματα: ένας άντρας χρησιμοποιεί ένα τηλέφωνο για το κοινό. Αν στην ουρά που περιμένει πίσω του τα άτομα διοτηρούν μια κάποια απόσταση, η επικράτειά του δεν έχει δεχθεί εισβολή, αν όμως είναι πολύ κοντά και ακούνε τι λέει, τότε υπάρχει εισβολή. Το ίδιο συμβαίνει και σε μια τράπεζα με το άτομο που περιμένουν στην ουρά πίσω από εκείνον που στέκεται μπροστά στο ταμείο ή με ένα ζευγάρι στο πάρκο με κάποιον που πορομονεύει πίσω τους και «κατασκοπεύει» τι κάνουν. Ή, ακόμη χειρότερα, όταν κάποιος κάνει ουρά πίσω από τον τύπο που φιλάει την κοπέλα του...

Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις κανείς δεν αγγίζει το σώμα των πρωταγωνιστών, όμως οι υποκειμενικές τους επικράτειες έχουν αναμφίβολο δεχθεί εισβολή. Τι μπορούμε να κάνουμε; Κόνομε φόρουμ.

#### 2. Επινοώντας έναν χώρο μέσα στην αίθουσα

Χρησιμοποιώντας το σώμα τους και κάποια αντικείμενα (τα ίδια με τη προηγούμενη σειρά ασκήσεων), οι συμμετέχοντες αναπλάθουν έναν χώρο μέσα στην αίθουσα: ένα πλοίο, μία εκκλησία, μία τράπεζα, μία αίθουσα χορού, μία έρημο, έναν ωκεανό κ.λπ. Ο πρώτος ηθοποιός τοποθετείται στη θέση στην οποία θα βρισκόταν, αν η αίθουσα ήταν όντως η εν λόγω τράπεζα, η εν λόγω εκκλησία κ.λπ.

#### 3. Οι καρέκλες στον κενό χώρο

Δίνεται στους ηθοποιούς η δυνατότητα να τοποθετήσουν ο ένας μετά τον άλλον από μία καρέκλα στην καθορισμένη περιοχή, προσπαθώντας να αποκτήσουν τη μεγαλύτερη δυνατή οίσθηση εξουσίας σε αυτή τη θέση. (Εξουσία εδώ σημαίνει οπτική συγκέντρωση της προσοχής). Ο δεύτερος ηθοποιός πρέπει να λαμβάνει υπόψη του την καρέκλα του πρώτου και όλοι οι υπόλοιποι τις καρέκλες των προηγούμενων. Αφού έχουν τοποθετηθεί όλες οι καρέκλες, οι ηθοποιοί, με την ίδια με πριν σειρά, έχουν δικαίωμα να αλλόξουν τη θέση της δικής τους καρέκλας. Στη συνέχεια κάθε ηθοποιός κάθεται στην καρέκλα του και έχει τη δυνατότητα να αλλόξει τη θέση της μια τρίτη φορά.

#### 4. Οι επτά καρέκλες (ή μαξιλάρες)

Κάθε ηθοποιός έχει μία καρέκλα ή μία μαξιλάρα, που θα χρησιμοποιήσει για να σχηματίσει την εικόνα που θα του προσδίξει: α) τη μέγιστη δυνατή αίσθηση εξουσίας, β) την ελάχιστη δυνατή αίσθηση εξουσίας. Μετά από κάθε μία από αυτές τις εικόνες, ο σκηνοθέτης ζητά από τους υπόλοιπους ηθοποιούς να πουν φράσεις που να τους φαίνεται ότι βγαίνουν από το στόμα της εικόνας, όπως στα κάμικς, στα «συννεφάκια» με τα λόγια πάνω από τους ήρωες. Κατόπιν ζητάει από τον ηθοποιό που αναποριστό την εικόνα να πει και αυτός την όποσή του για τα «λεγόμενο» της εικόνας. Αντί για καρέκλα

ή μαξιλάρα, μπορούν να χρησιμοποιηθούν άλλο αντικείμενο: ένα ανθοδοχείο με λουλούδια, μία φωτογραφία, μία ομπρέλα, ένα ζευγάρι παπούτσιο ή ακόμη ένας συνδυασμός αντικειμένων, πάντα με τον ίδιο στόχο, που είναι το σώμα να εκφράζει μαζί με αυτά το στοιχείο μια ιδέα, μία αίσθηση ή ένα συναίσθημα. «Είμαι ερωτευμένος αλλά...» σε αυτή την εκδοχή ο ηθοποιός πρέπει να αναπαραστήσει μια εικόνα που θα λέει μεν «Είμαι ερωτευμένος», προσθέτοντας όμως ένα «αλλά...». Αφού όλοι αναπαροστήσουν τις εικόνες τους, ο σκηνοθέτης αρχίζει με τον πρώτο, ο οποίος οφείλει να συμπληρώσει τη φράση του συνεχίζοντας σε οργή κίνηση: «αλλά δεν με θέλει» ή «αλλά θα παντρευτεί άλλαν» ή «αλλά νομίζω πως στη γυναίκο μου δεν θα άρεσε καθόλου κάτι τέτοιο» κ.λπ. Ο ηθοποιός κάνει τις κινήσεις που περιγράφουν αυτό που σκέφτεται και οι υπόλοιποι πρέπει να ανακαλύψουν τι εννοούσε. Στο τέλος ο ηθοποιός αποκολύπτει τη φράση που είχε στο νου του.

Ένας ηθοποιός παίρνει ένα από αυτό το διαθέσιμα αντικείμενα και κάνει την ίδια κίνηση ενώπιον τριών διαφορετικών ηθοποιών. Καθένας από αυτούς πρέπει να ερμηνεύσει τι είπε ο πρώτος ηθοποιός και να δώσει την απάντησή του. Είναι σίγουρο πως θα έχουμε τρεις διαφορετικές απαντήσεις.

#### Παραλλαγή (Άμλετ)

Ένας ηθοποιός αναλαμβάνει να αναπαραστήσει μια εικόνα από τον Άμλετ (ή άλλον ήρωα από το ίδιο ή άλλο έργο), ενώ οι υπόλοιποι ερμηνεύουν τις σκέψεις του.

#### 5. Φόρος τιμής στον Μαγκρίτ –

Αυτό το μπουκάλι δεν είναι μπουκάλι

Αυτό το παιχνίδι έχει δύο σημεία αναφοράς. Το πρώτο είναι το λόγιο του Μπέρτολτ Μπρεχτ: «Υπάρχουν πολλά αντικείμενα μέσα σε ένα αντικείμενο, εφόσον ο τελικός σκοπός είναι η επανάσταση, αλλά δεν υπάρχει κανένα αντικείμενο μέσα σε ένα αντικείμενο, εφόσον ο τελικός σκοπός δεν είναι η επανάσταση». Το άλλο σημείο αναφοράς είναι το έργο του Ρενέ Μαγκρίτ. Κάποιοι πίνακές του έχουν τίτλους που δυσχεραίνουν την αναγνώριση των αντικειμένων που απεικονίζουν: *Αυτό το μήλο δεν είναι ένα μήλο. Αυτή η πίνα δεν είναι μια πίνα* – έλα, όμως που, στον πίνακα αυτόν, εμείς θάβουμε ζωγραφισμένη μια πίνα. Αυτό που ο Μαγκρίτ θέλει να πει είναι ότι μια πίνα

ή ένα μήλο που έχουν ζωγραφιστεί σε έναν πίνακα δεν είναι ούτε μήλο ούτε πίνα, είναι έργα τέχνης, ζωγραφική, εικαστικά έργα. Πρόγμοτι, το μήλο αυτό δεν είναι μήλο· αρκεί κανείς να δοκιμάσει να το φάει, για να διαπιστώσει πάσα αληθινός είναι ο τίτλος, ο οποίος εκ πρώτης όψεως φαίνεται ψευδής.

Το παιχνίδι αυτό συνιστά φόρο τιμής στον Βέλγο σουρεαλιστή ζωγράφο. Ξεκινάμε με ένα όδειο πλαστικό μπουκάλι νεραού, λέγοντας: «Το μπουκάλι αυτό δεν είναι μπουκάλι, οπότε τι είναι;» και κάθε συμμετέχων έχει το δικαίωμα να χρησιμοποιήσει το μπουκάλι σε συνάρτηση με το ίδιο του το σώμα, αναπαριστώντας όποιο εικόνα θέλει, στοτική ή δυναμική, προσδίδοντας στο αντικείμενο μπουκάλι τα νόημα που επιθυμεί, π.χ. μωρό ή βόμβα, μπάλα ή κιθάρα, τηλεσκόπιο ή σοπούνι. Εκτός από το μπουκάλι μπορεί να χρησιμοποιηθεί μια καρέκλα ή ένα τραπέζι κ.λπ. Ένα κομμάτι ξύλο μπορεί να είναι όπλο, μπιστούνι, πάσσαλος, άλογο, ομπρέλα, δεκανίκι, ανελεκυστήρας, γέφυρα, φυτάρι, κατάρτι, ράβδος, κουπί, σφυρίχτρα, βέλος, λόγχη, βιολή, βελόνα και άλλο πολλά πράγματα, μόνο κομμάτι ξύλο δεν μπορεί να είναι...

#### 6. Το μεγάλο παιχνίδι της εξουσίας

Ένο τραπέζι, έξι καρέκλες ποροταγμένες πλάι στο τραπέζι και πάνω στο τραπέζι ένα μπουκάλι. Οι συμμετέχοντες, ένας-ένας, καλούνται να διευθετήσουν τα αντικείμενα με τέτοιο τρόπο, ώστε μία από τις καρέκλες να έχει ανώτερη θέση, περισσότερη ισχύ, περισσότερη εξουσία ή εμφανές κύρος σε σχέση με τις άλλες, με το τραπέζι και με το μπουκάλι. Όλα τα αντικείμενα μπορούν να μετακινηθούν και να τοποθετηθούν το ένα πάνω στο άλλο ή το ένα δίπλα στο άλλο είτε σε οποιαδήποτε άλλη θέση· δεν μπορούν όμως να βγουν από τον χώρο. Η ομάδα θα πρέπει να δουλέψει χωρίς διακοπές, εξετάζοντας έναν μεγάλο αριθμό παραλλαγών στην πιθανή διάταξη των αντικειμένων, προσπαθώντας να εξακριβώσει το πώς μία δομή στον χώρο έχει ισχυρά και αδύναμα σημεία: πρόκειται πάντα για μία δομή εξουσίας. Όπου και αν βρισκόμαστε, βιώνουμε τις εξουσιοστικές δομές του χώρου. Όταν παγώνουμε στην τράπεζα, αν σταθούμε στην ουρά για το τομείο, έχουμε πολύ λίγη εξουσία, αν όμως καθίσουμε στο τραπέζι με το διευθυντικό στέλεχος, η εξουσία μας μεγαλώνει. Αν επιπλέον το διευθυντικό στέλεχος διαθέτει το δικό του γραφείο, η εξουσία μας αυξάνεται περισσότερο: μας υποδέχεται ο ίδιος ο διευθυντής! Μπορεί να βρει κανείς παντού εξουσιαστικές δομές: στην αίθουσα διδασκαλίας, στην εκκλησία, μέχρι και μέσα στα σπίτι. Πού είναι η

θέση του πατέρα; Κοντό στα ψυγεία, κοντά στην τηλεόραση ή στην κεφαλή του τροπεζιού; Πού είναι η θέση της μητέρας; Κοντά στην πόρτα της κουζίνας; Και πού είναι η θέση του κάθε παιδιού; Πολλές φορές τα παιδιά μαλώνουν, γιο νο κοτοκτίζουν μια ορισμένη θέση στο τροπέζι· μαλώνουν για την εξουσία, όχι γιο τη θέση, γιοτί το φαγητό είναι το ίδιο όπου και νο καθίσουν...

Μετό υπό κάθε οργάνωση του χώρου, κάθε ηθοποιός ονολύει τους λόγους που ουτή ή όλλη θέση προσδίδει περισσότερη δύνομη, περισσότερη εξουσία. Είναι προφανές πως δεν είναι ανάγκη νο φτάσουν σε ουμφωνία· η πολυμαρφρία των ουναισθημάτων και των απάσεων ενισχύει τη δημιουργικότνητο και προσφέρει ερεθίσματα.

Στη συνέχεια επιλέγεται μια συγκεκριμένη δαμή, η οποία μπορεί να είναι μία από τις προτεινόμενες ή οποιαδήποτε άλλη, όπως, γιο παρόδειγμα, μία καρέκλα πίσω από το τραπέζι μπροστά υπό δύο ζευγάρια καρέκλες και άλλη μία στη μέση, πίσω, και ζητάμε από τους ηθοποιούς να εισέλθουν, ένας-ένας, στη δομή αυτή μέσα στον χώρο και να τοποθετήσουν τα σώμα τους στη θέση που θα τους πρασδώσει τη μέγιστη δυνατή εξουσία. Τι θα κάνει ο ηθοποιός; Θα καθίσει σε μία από τις καρέκλες, θα μείνει όρθιος ή θα κωθεί κάτω από το τραπέζι; Όταν ένας ηθοποιός επιλέξει μία από τις θέσεις, οι υπόλοιποι κολούνται, ένας-ένας πάντα, να εισέλθουν στη δομή όπου ήδη βρίσκεται ο ηθοποιός, ο οποίος δείχνει νο έχει τη μεγαλύτερη εξουσία σε αυτή την εικόνα, και να τοποθετήσουν το σώμα τους σε κάποια θέση, πρσπαθώντας να κοτοκτίζουν την εξουσία γιο λογαρισμό τους. Όταν αυτό ουμβεί, οι δύο ηθοποιοί μένουν ασόλητοι στις θέσεις τους και ένας τρίτος δοκιμάζει να κοτακτήσει γιο λογαρισμό του την εξουσία που έχει σφετεριστεί ο δεύτερος. Στη συνέχεια, κάθε φορά που κάποιος κοτοκτά την εξουσία, παρομένει επί σκηνής, ουξάνοντας τον αριθμό των στόμων τα οποία ουμμετέχουν σε ουτή τη δομή. Ως εξουσία, στην περίπτωση μας, νοείται το νο γίννει κανείς το επίκεντρο της πρσοχής, όπως ακριβώς η εικόνα του νεκρού Κένεντι στα ουτοκίνητό του ή όπως η εικόνα του πόπο που τον πυροβόλησαν μέσα στο ουτοκίνητό του. Νεκρός ο ένας, με τη ζωή του σε κίνδυνο ο άλλος, όμως και οι δύο πρσεακύνουν την πρσοχή όποιου κοιτάζει τις φωτογραφίες. Και οι δύο έχουν εξουσία! Αυτό το παιχνίδι ευαισθητοποιεί τους ουμμετέχοντες δείχνοντάς τους πως καμιά δομή στον χώρο δεν είναι «οθώα», όλες έχουν κάποια σημοσία, χαρακτηρίζονται υπό την άνιση κοτανομή εξουσίας, οσέτως του ον κονείς επωφελείται υπό ουτήν ή όχι....

## 7. Το παιχνίδι με τις εικόνες της εξουσίας

Στον «αισθητικό χώρο» οι ηθοποιοί σκηματίζουν κόποιες εικόνες εξουσίας, αρχής. Στη συνέχεια, ένας-ένας, τοποθετούνται σε συνάρτηση με αυτές τις εικόνες, ενώ γίνεται σχαλιασμός κάθε μίος υπό αυτές: είναι κοντό ή μοκρίο τους, υπό πάνω ή υπό κάτω τους, ποιο είναι σχέση τους με τη μεν ή με τη δε.

Πού είναι η θέση μου; Ο σκνηοθέτης τοποθετεί στον «οισθητικό χώρο» (περιοχή του παιχνιδιού) μία σειρά αντικείμενα διατεταγμένα έτσι, ώστε να σημαίνουν μεγαλύτερη ή μικρότερη εξουσία, κρησι-μοποιώντας τροπέζια και καρέκλες, βιβλία, ρούχα, έως και παλιο-τενεκέδες.

Στη συνέχεια κάνει τρεις ερωτήσεις στους ουμμετέχοντες και οι απαγήσεις δίνονται από τους ηθοποιούς μέσω της τοποθέτησής τους εντός της σκηνής (όχι λεκτικά). Οι τρεις ερωτήσεις: α) Ποια είναι η θέση την οποία θα σος άρεσε πιο πολύ να κοτέχετε σε ουτόν ταν χώρο; β) Ποια είναι η θέση στην οποία δεν θα σας άρεσε επ' ουδενί να είσσετε; γ) Ποια θέση πιστεύετε πως είναι η δική σας; Ακολουθεί ο σχαλιασμός· ποιας διάλεξε τι και γιοτί. Ο σκνηοθέτης θα μπορούσε επίσης να υποδείξει στους ηθοποιούς –οι οποίοι είναι πιθανόν να ουγκεντρώνονται σε κάποια πρνομοιακό σημείο– να αλλάζουν θέσεις· η καλύτερη θέση μπορεί νο ολλάζει στον βοθμό που ολλάζει και η θέση των υποοοίπων.

## 8. Η φωνή της εικόνας και η εικόνα της φωνής

Πρόκειται γιο μία τεχνική που μελετόται οκόμη. Στην αρχή δημιουργούμε πιθανόνες διαφαρητικές φωνές ή ήχους γιο μια εικόνα, φωνές ή ήχους που να ουνδουάζονται με την εικόνα ουτή, και κοτόπιν κόνοουμε το αντίθετο, δηλαδή επינוούμε εικόνες γιο ήχους και φωνές.

## Παιχνίδια που αφορούν στη δημιουργία χαρακτήρων

Ενδείκνυνται ειδικό γιο την περίπτωση που ουγκροτείται μία κοινούργια ομάδα μη ηθοποιών, π.κ. εργατών ή φοιτητών. Εξωστρεφή φύση έχουν τα παιχνίδια ουνονοστροφής (και όχι οι ασκήσεις στο εργαστήριο), τα οποία βοηθούν τα άτομα νο απασχεθούν την ιδέα να υπαδουθούν, να απασαρσσήσουν νο είναι στο θέοτρο. Βοηθούν να ξεπρασσει η αίσθηση ντροπής

και για τον λόγο αυτό συνιστώνται ειδικό για τους μη ηθοποιούς, έστω και αν χρησιμοποιούνται και από επαγγελματίες.

## Τα εξωστρεφή παιχνίδια

### 1. Το παιχνίδι του δολοφόνου στο Ξενοδοχείο Άγκατο

Το παιχνίδι αυτό έχει πηγή έμπνευσης μια ιστορία με σασπένς. Στο σολόγι ενός ξενοδοχείου, με τις εξωτερικές του επικοινωνίες όλες κομμένες, κάποιος επισκέπτης βρίσκει ένα χαρτί που γράφει: «Είμαι δολοφόνος και θα σας σκοτώσω όλους». Οι συμμετέχοντες κολούνται να δημιουργήσουν και να ονοπύξουν χαρακτήρες, όσα γίνεται πιο πλήρεις, ώστε να ανακαλύψουν το ταχύτερο δυνατόν ποιος είναι ο δολοφόνος (ο οποίος έχει ορισθεί με κλήρα, εκ των προτέρων και οπολήτως μυστικό). Ο δολοφόνος μπορεί, με ένα σήμα καθορισμένο (για παράδειγμα, δύο ελαφριά χτυπήματα στον ώμο), να «σκοτώσει» όποιον έχει διαλέξει για «θύμα», ολλό μπορεί να αρχίσει τις δολοφονίες μόνον αφού οι συμπαίκτες του είχαν δέκο λεπτό στη διάθεσή τους, για να μελετήσουν ο ένας τον άλλον και να γνωριστούν μετοξύ τους κόπως καλύτερα. Οι υπόλοιποι ηθοποιοί μπορούν, κοτόπιν πηλιοψηφικής ψηφοφορίας, να «σκοτώσουν» τον ύποπτο. Αν ο φερόμενος ως ύποπτος είναι οθώος, πεθαίνει μεν, ολλό μαζί με ουτόν πεθαίνει και εκείνος που τον κατηγορήσε και βγαίνουν και οι δύο από το παιχνίδι. Αν είναι ο πραγματικός δολοφόνος, στο σημείο αυτό τελειώνει το παιχνίδι. Προκειμένου το παιχνίδι να μην τελειώσει ομέσως, συνηθίζω να ορίζω πάντο περισσότερους από έναν δολοφόνους. Πρόγμα που δεν βρίσκει πάντοτε σύμφωνους τους ηθοποιούς...

Αυτό το παιχνίδι συναναστροφής μπορεί να λειτουργήσει και σαν άσκηση εργαστηρίου, δηλοδή με ηθοποιούς που δημιουργούν πραγματικούς χαρακτήρες και ονοπύσσουν το συναισθήματό τους. Στην περίπτωση αυτή οι «νεκροί» δεν αποχωρούν από τη σκηνή, πεθαίνουν με οληθοφονή τρόπο. Εν πόση περιπτώσει, ο «θάνοτος» του δολοφονημένου δεν μπορεί να είναι γρήγορος. Αντιθέτως, ο ηθοποιός πρέπει να περιμένει λίγο λεπτό προτού «πεθάνει», για να μην «προδώσει» τον δολοφόνο, ο οποίος τη στιγμή της δολοφονίας θα βρίσκεται προφανώς κοντό του.

Αυτό το είδος του παιχνιδιού είναι ό,τι πρέπει για την ενεργοποίηση της οντοληπτικής ικανότητας του ηθοποιού. Σε γενικές γραμμές, οι οισθήσεις

μας επιλέγαν αυτό που πρόκειται να συνειδηταποιήσουμε. Το παιχνίδι διευρύνει το πεδίο συνειδητοποίησης, και κάθε ηθοποιός αρχίζει να οναλύει με πολύ περισσότερες λεπτομέρειες τους συνοδέλφους του, δεδομένου ότι είναι όλοι τους εν δυνάμει δολοφόνοι. Ο σκηνοθέτης έχει τη δυνατότητα να μην επιλέξει κανέναν... έτσι η ογωνία παρατείνεται, γιατί κανείς δεν είναι δολοφόνος. Ή μπορεί οπλώς να τον επιλέξει στα κρυφό κοτό τη διάρκεια του παιχνιδιού.

### 2. Αντάρτες πόλης και αστυνομικοί

Παράλληλο του προηγούμενου παιχνιδιού. Ο θίασος χωρίζεται σε δύο ομάδες, η μία των αντορτών πόλης και η άλλη των αστυνομικών. Όλοι τους ταξιδεύουν με το ίδιο όχημα, το οποίο κολλάει κοτό τη δισοδρομή. Το πράσωπο δεν γνωρίζονται μεταξύ τους, αν και όλοι τους ξέρουν πως στο αυτοκίνητο υπάρχουν αποκλειστικά αντάρτες πόλης και αστυνομικοί, οπότε ο καθένας τους σφείηει να δημιουργήσει έναν χαρακτήρα που εμφανίζεται μεταμφιεσμένος σε έναν άλλον, πορόναμο, κομουφλορισμένο.

Η άσκηση συνίσταται στην ονακόληψη των φίλων και των εχθρών και στη «θάνωση» των εχθρών μέσω ενός καθορισμένου σήματος. Η άσκηση τελειώνει, όταν οι «ζωντονοί» που οσημένουν είναι μόνο από τη μία ομάδα. Εδώ η φαντασία ποίζει εξίσου σημαντικό ρόλο με την ποροτήρηση: είναι σημαντικό κοθή ηθοποιός (σε όποιο ομάδα και αν ανήκει) να επινοήσει μία πειστική ιστορία, ώστε να οποκολήψει στους φίλους την πραγματική του ταυτότητα, δίνοντας ταυτόχρονα στους εχθρούς την εντύπωση ότι είναι δικός τους. Επιτρέπεται ο σχηματισμός μικρότερων ομάδων, έτσι ώστε να μην ορχίσουν να μιλοούν όλοι μαζί, ολλό πρέπει και να προκύπτουν μεμονωμένες ονα-κρίσεις, μεμονωμένοι «θάνοτοι» κ.λη. Η άσκηση μπορεί να οδηγήσει σε υψηλό επίπεδο συνισσηματικής και ιδεολογικής βίος. Δεν αρκεί να δημιουργούνται *χαρακτήρες* εν γενεί, ολλό κοχητές και κοτοστολείς. Θα πρέπει να δικαιολογούνται οι αντιμαχόμενες θέσεις.

### 3. Ο κορός στην πρεσβεία

Το παιχνίδι αυτό βασίζεται σε ένα γεγονός που λέγεται πως έχει συμβεί πραγματικά σε μια δεξίωση κάποιος λατινοαμερικονικής πρεσβείας στο χρόνο της

φασιστικής κοτοστολής και των οντόρτικων πόλης. Εύκολα κατονοεί κανείς τη σχέση. Κάθε ηθοποιός επιλέγει να ερμηνεύσει ένα σημαντικό πρόσωπο: έναν δικαστή, έναν επιχειρηματία, έναν αριστοκρατικό νούντιο, έναν υψηλόβαθμο στρατιωτικό κ.λπ. Πηγαίνουν όλοι στον χορά της πρεσβείας, όπου και γίνονται δεκτοί με κάθε εθιμοτυπία, ενώ αυτοί βάζουν τα δυνατά τους να δείχνουν ευχόριστοι, με κοινή ονοτροφή, είναι πολύ καλοντυμένοι και, το κυριότερο, τηρούν το πρωτόκολλο στην εντέλεια. Αναγγέλλεται η είσοδός τους, συναντιούνται, ονοκοτεύονται και συζητούν: η διπλωματία στο φόρτε της.

Αυτό που οι προσκεκλημένοι αγνοούν είναι ότι ο σερβιτόρος είναι μέλος ενός επαναστατικού κινήματος. Σερβίρει τα ποτά, τα κανάπεδάκια και την ώρα του γλυκού, το οποίο σερβίρεται σε μικρές φετούλες, κανείς δεν υποψιάζεται τίποτα, οπλά νιώθει τα συμπτώματα: το γλυκό περιέχει ένα παραισθησιογόνο νορκωτικό. Σερβίρεται ο πρώτος γύρος του γλυκού, η ουσία που περιέχει χοιροώνει τις αναστολές των προσκεκλημένων, με αποτέλεσμα να αρχίσουν να φέρονται παράξενα, καθώς ξεκινά μια άγρια πόλη ανάμεσα στην ενσυνείδητη θέλησή τους και τις επιθυμίες του υποσυνείδητου. Ο δεύτερος γύρος του γλυκού έχει λίγο σκόνη νορκωτική, και οι προσκεκλημένοι αποκοιλύτουν περισσότερο για τους εαυτούς τους, ενεργώντας όπως πραγματικά θα επιθυμούσαν, χωρίς τις αναστολές κανενός πρωτοκόλλου. Οι επιθυμίες τους έρχονται στην επιφάνεια και αφήνουν να πέσουν οι μάσκες που τους κάνουν αξιοσέβαστους. Ο τρίτος γύρος ίσως να μην είναι αναγκαίος... Τέλος, έρχεται ο καφές, ο οποίος αποκαθιστά τον καθωσπρητισμό και τους επαναφέρει στους αποδεκτούς κανόνες της κοινωνικής συνοναστροφής. Για την ένορξη κάθε γύρου στα κατάλληλα χρονικά διαστήματα υπεύθυνος είναι ο σκηνοθέτης.

Το σημαντικό στο παιχνίδι αυτό δεν είναι η διολίσθηση προς μια ανορθολογική συμπεριφορά, οπλά η επεξεργασία, σε οριακές καταστάσεις, του αγώνα της λογικής εναντίον των επιθυμιών.

#### 4. Η κοκορομαχία

Δύο ηθοποιοί αυτοσχεδιάζουν. Ο πρώτος κατηγορεί τον δεύτερο για οτιδήποτε, όσο απίθανο και αν είναι, ο δεύτερος πρέπει να τα δεχτεί και να

υπερόψιστεί τον εαυτό του, ποσχίζοντας να προσδώσει οληθοφάνεια στο αναληθοφανές. Όταν αρχίζει ο αυτοσχεδιασμός, ο δεύτερος δεν ξέρει ποιος είναι ο άλλος ούτε και ποιος είναι αυτός ο ίδιος: δέχεται να είναι ό,τι του αποδίδει ο άλλος, καθώς αυτό αποκαλύπτεται σιγά-σιγά.

#### 5. Στερεότυπη φράση, λεκτική κοινοτοπία

Δύο ομάδες. Η κάθε μία σκέφτεται μια στερεότυπη έκφραση, μία παροιμία, μία λαϊκή ρήση, μία πρόσφοτη δήλωση από κάποιον ιθύνοντα ή δημογώγη και διονέμει στα μέλη της χαρτάκια όπου αναγράφονται ανά μία οι λέξεις που την απαρτίζουν, χωρίς η άλλη ομάδα να ξέρει ποιες είναι αυτές ούτε ποιοι είναι οι ηθοποιοί στους οποίους έχουν διανεμηθεί. Κατά τη διάρκεια του παιχνιδιού, κάθε ηθοποιός οφείλει να απαντά στις ερωτήσεις που του υποβάλλουν οι συνδεδεμένοι της αντίπαλης ομάδας, οι οποίοι προσπαθούν να ονακαλύψουν τη φράση. Πρέπει να απαντά πάντα κατά τέτοιον τρόπο, ώστε η λέξη-κλειδί να εμπεριέχεται στην απάντησή του. Μπορεί να επακολουθήσουν πολλές συζητήσεις ή μόνο μία. Το παιχνίδι τελειώνει, όταν μία ομάδα ηθοποιών καταρρώσει να εντοπίσει όλους όσους είναι «κάτοχοι» των λέξεων που συνθέτουν τη στερεότυπη φράση. Είναι σημαντικό κάθε ηθοποιός να απαντά με φρόσεις συμβατές με την ιδεολογία που κρύβεται πίσω από το κλισέ ή το σλόγκαν από όπου έχει επιλεγεί η λέξη-κλειδί. Για παράδειγμα: «Μόνον ο λαός θα σώσει τον λαό». Ένας ηθοποιός λέει «μόνον», ο άλλος λέει «ο», ο τρίτος λέει «λαός» κ.λπ.

#### Το εσωστρεφή παιχνίδι

##### 1. Παιδικό όνειρο (Τι θα ήθελα να γίνω, όταν μεγαλώσω)

Οι μισοί ηθοποιοί γράφουν το ονόματά τους σε χαρτάκια μαζί με το όνομα ή την περιγραφή του ατόμου, του ήρωα ή της μυθικής μορφής που ως παιδί ονειρεύονταν να γίνουν, όταν θα μεγάλωναν. Οι άλλοι μισοί της ομάδας είναι παρατηρητές.

Στην αρχή οι συμμετέχοντες κυκλοφορούν στον χώρο της σκηνής χρησιμοποιώντας μόνο το σώμα τους, για να εκθέσουν τα γνωρίσματα των χαρακτήρων των ονείρων τους, τους οποίους υποδύονται. Πρέπει να αποκαλύψουν όλοι ταυτόχρονα αλλά και ανεξάρτητα ο καθένας, με την αποκλειστική

χρήση χειρονομιών, εκφράσεων του προσώπου και κινήσεων, τι ήταν αυτό που τους γοήτευε, όταν ήταν παιδιά, στους χαρακτήρες αυτούς.

Μετά από κάποια λεπτά ο σκηνοθέτης τους λέει να αναζητήσουν έναν συμπαίκτη. Αρχίζουν να «συνομιλούν» με τους συμπαίκτες τους σε γρομελό<sup>13</sup>. Μετά από λίγη ώρα επιλέγεται και δεύτερος συμπαίκτης με τον οποίο μπορούν να συνομιλούν με λέξεις, χωρίς όμως να λένε τίποτε που θα μπορούσε να αποκαλύψει με τρόπο εμφανή ποιος είναι αυτός τον οποίο υποδύονται. Ο διάλογος μπορεί να καταλήξει σουρεαλιστικός, αυτό όμως δεν πειράζει.

Όταν τελειώσουν, ο σκηνοθέτης καλεί έναν-έναν τους συμμετέχοντες και ζητά τόσο από αυτούς που παροκαλούθησαν το παιχνίδι ως θεατές όσο και από αυτούς που τα έπαιξαν να περιγράψουν τα χαρακτηριστικά του αναπαριστώμενου ήρωα. Δεν πρέπει να προσπαθήσουν να μοντέψουν το όνομα του πρατύπου της παιδικής φιλοδοξίας (Σαούπερμαν, Μπτέρα Τερέζο, Πελέ, Γκρέις Κέλλυ κ.λπ), αλλά να προσπαθήσουν να περιγράψουν πώς ενήργησε το άτομο, γιατί αυτό είναι που θα αποκαλύψει τι ήθελε στ' αλήθεια να γίνει ή τι ικανότητες επιθυμούσε να ανασπύξει, χρησιμοποιώντας το όνομα ή την εικόνα κάποιου υπαρκτού ή φανταστικού ατόμου ως όχημα για την επιθυμία του.

Δύο παραδείγματα: Στη Ζυρίχη ένας άντρας έγραψε «Ταρζόν». Τα σκόλια των συμμετεχόντων κατέδειξαν πως αυτός ήθελε να είναι ανώτερος, ηγέτης, διοικητής, αρχηγός, υπεράνω όλων των άλλων· στην περίπτωση αυτή οι «άλλοι» ήταν τα ζώα. Επιπλέον, συμπεριφερόταν άθλια στα ζώα. Στη Νέο Υόρκη δύο νεορές κοπέλες έγραψαν το ίδιο όνομα: Σταχτοπούτα. Η μία από αυτές επέδειξε ναρκισσισμό, ωραιοπόθεια, σκληρότητα, ενώ η άλλη, μια Πορτορικόνη, επέλεξε να αναπαραστήσει τη στιγμή κατά την οποία η Σταχτοπούτα επιστρέφει στην κουζίνα. Όλες οι γυναίκες επιθυμούν να έχουν κόποιες στιγμές ευτυχίας, έστω και εφήμερης. Στο τέλος η κουζίνα τις περιμένει.

Το παιχνίδι αυτό είναι αποτελεσματικό, γιατί αποκαλύπτει χαρακτηριστικά και φιλοδοξίες που οι συμμετέχοντες θυμούνται ακόμη με νοσταλγία. Εγώ δεν θυμάμαι κανένο μου όνειρο, εκτός κι αν, κατά κάποιο τρόπο, δεν το έχω ανιρευτεί ακόμη...

<sup>13</sup> Εκπορτογαλισμένη απόδοση του γαλλικού gromelot= συνδυασμός ήχων και συλλαβών που δεν σχηματίζουν λέξεις και αποκτούν κάποιο νόημα στον επιτονισμό τους και τη γλώσσα του σώματος. Χρησιμοποιείται σε πολλά θεατρικά είδη, όπως τα Βοριετέ, το παιδικό θέατρο κ.λπ. (σ.τ.Μ.)

Αφού το πρώτο μέρος της ομάδας έχει πλέον αναπαραστήσει τα παιδικά του όνειρα, είναι η σειρά του δεύτερου να κάνει το ίδιο.

## 2. Παιδική εφιάλτες

Οι ίδιοι κανόνες με το προηγούμενο παιχνίδι με δύο διαφορές: α) οι συμμετέχοντες πρέπει να ερμηνεύσουν χαρακτήρες ή πράγματα που τους τρομοκρατούσαν, αναπαριστώντας τον εαυτό τους υπό το καθεστώς φόβου, β) όταν ξεκινήσουν έναν διάλογο με τους συμπαίκτες τους, πρέπει να προσπαθήσουν να τους φοβίσουν, όπως φόβιζαν εκείνους, στην παιδική τους ηλικία, οι χαρακτήρες που ερμηνεύουν. Δηλαδή, αυτός που είχε υποστεί τον τρόμο πρέπει να αναλάβει τον ρόλο εκείνου που προκαλεί τρόμο.

Η επιλογή του χαρακτήρα πρέπει να είναι συγκεκριμένη: ένα άτομο, ένα ζώο, ένα χειραριστό φάντασμα κ.λπ. Για παράδειγμα, *οντί του φόβου για το σκοτάδι*, πρέπει να ερμηνεύσουν ένα άτομο ή ένα πράγμα που φοβούνται, το οποίο ποραμονεύει στα σκοτεινά. Ακόμη και αν ο φόβος προέρχεται από τη σκέψη ότι μπορεί να τους χτυπήσει κεραυνός εξ ουρανού, οφείλουν να ερμηνεύσουν ένα άτομο (ακόμη και τον ίδιο τον Θεό) που θέλει να τους χτυπήσει.

Ερμηνεύοντας το άτομο ή το αντικείμενο που με έκανε να φοβόμαι, αποκτώ μια μεγαλύτερη κατανόηση όσον αφορά τους παιδικούς μου φόβους (που μπορεί να επιζούν ακόμη μέσα μου).

## 3. Τι ήθελαν οι ενήλικες να γίνω, όταν μεγαλώσω

Όμοιο με τα προηγούμενα παιχνίδια. Κάθε άτομο πρέπει να συγκρίνει τι είναι σήμερα με ό,τι προσδοκούσε από αυτό η οικογένειά του να γίνει μεγαλώνοντας.

## 4. Το αντίθετο του εαυτού μου

Εξακολουθούν να ισχύουν οι ίδιοι κανόνες. Οι συμμετέχοντες γράφουν τα ονόματά τους σε χαρτάκια, μαζί με κάποιο χαρακτηριστικό που πιστεύουν πως δεν διαθέτουν, ενώ θα ήθελαν να διαθέτουν, τα οποία έρχεται σε ολόκληρη αντίθεση με τη συμπεριφορά που όντως επιδεικνύουν. Κατά τη



διάρκεια του παιχνιδιού, μετά από κάποιο χρονικό διάστημα, ο σκηνοθέτης δίνει οδηγίες του τύπου «επάνοδος στην κανονική συμπεριφορά» και στη συνέχεια «επάνοδος στο αντίθετο του εαυτού μου».

### 5. Οι δύο αποκαλύψεις της Σάντα Τερέζα

Ο τίτλος δεν έχει καμιά σχέση με τη θρησκεία, αναφέρεται σε μια γειτονιά του Ρίο ντε Τζανέιρο, όπου επιναήθηκε το παιχνίδι. Η ομάδα αποφασίζει τον τύπο της διαπροσωπικής σχέσης που θέλει να διερευνήσει: άντρας/γυναίκα, γονιός/παιδί, καθηγητής/μαθητής, ιατρός/ασθενής κ.λπ. Μπορούν να επιλεγούν μονάχα κοντινές σχέσεις, με συναισθηματική και νοηματική φόρτιση. Σχηματίζονται ζευγάρια και στο καθένα από αυτά οι συμπαίκτες αποφασίζουν μόνο:

α) για τα ποιος ερμηνεύει τι, ποιος είναι ο ένας και ποιος είναι ο άλλος, γιατί δεν μπορούν να είναι και οι δύο γονείς ή και οι δύο μαθητές κ.λπ., πρέπει ο καθένας τους να είναι ένας από τους πόλους του διωνύμου·

β) για το πού λαμβάνει χώρα η σκηνή της συνάντησής τους·

γ) για την ηλικία του καθενός, γιατί άλλο είναι να είσαι μητέρα ετών 30 και άλλο μητέρα ετών 60. Μετά από αυτό οι συμπαίκτες απομακρύνονται ο ένας από τον άλλον και σκέφτονται, ο καθένας μόνος του, κάποιο μυστικό, κάτι τέλος πάντων καλό ή κακό, ένα τομπού... το οποίο, αν αποκαλυπτόταν, θα ήταν μεγάλο χτύπημα για τη σχέση, η οποία δεν θα είναι ποτέ πια η ίδια.

Ο αυτοσχεδιασμός ξεκινά μόλις συνοντιέται το ζευγάρι. Λένε και κάνουν πράγματα που θεωρούν ότι συνπιίζουν να λένε και να κάνουν οι εν λόγω χαρακτήρες, χρησιμοποιώντας κάθε είδους κλισιέ.

Μετά από μερικό λεπτό ο σκηνοθέτης λέει: «Ένας από τους δύο μπορεί να προβεί στην πρώτη αποκάλυψη». Τότε ένας από τους δύο συμπαίκτες πρέπει να αποκαλύψει στον άλλον κάτι μεγάλης σημασίας, ικανό δυνητικό να αλλάξει τη σχέση προς το καλύτερο ή προς τα χειρότερο. Ο άλλος συμπαίκτης πρέπει να εκδηλώσει ότι φαντάζεται πως θα ήταν η πιο πιθανή αντίδραση. Η αντίδραση στην αποκάλυψη αυτή είναι προϊόν αυτοσχεδιασμού.

Μετά από μερικά λεπτά ο σκηνοθέτης ζητά από τον δεύτερο συμπαίκτη να κάνει την δική του αποκάλυψη, η οποία πρέπει να είναι εξίσου βαρυσήμαντη με την προηγούμενη, και το πρώτο άτομο αντιδρά όπως θα φανταζόταν πως θα ήταν η πραγματική αντίδραση του χαρακτήρα που υποδύεται. Μετά από λίγο ο σκηνοθέτης λέει ότι ένας από τους δύο πρέπει να φύγει. Αυτοσχεδι-

άζουν έναν χωρισμό: μπορεί να είναι ένα «τα λέμε», ένα καληνύχτισμα, ένα «αντίο γιο πόντα». Φεύγει, γιο να αγοράσει ένα μπουκόλι σαμπόνιο και να το γιορτόσουν ή γιο να μην επιστρέψει ποτέ;

Αυτό το παιχνίδι είναι ιδιαίτερα χρήσιμο για την αποκάλυψη των διαστρωματώσεων σε ένα καθαρισμένο πολιτισμικό πλαίσιο. Για παράδειγμα, πού κουβεντιάζουν συνήθως ο σύζυγος με τη σύζυγο, στην κουζίνα ή στα κρεβάτι; Τι μυστικά εκμυστηρεύονται τα κορίτσια στις μητέρες τους; Είναι μήπως έγκυες από έναν παντρεμένο και θέλουν να κάνουν έκτρωση; Θέλουν να φύγουν από το σπίτι; Να παρατήσουν τις σπουδές, να εγκαταλείψουν τη χώρα;

Κάποιες συγκρίσεις που μπορούν να γίνουν ανάμεσα στα διαφορετικά ζευγάρια, όπως, για παράδειγμα, πού συναντιούνται, σε τι αποκαλύψεις προβαίνουν κ.λπ. είναι πολύ αποτελεσματικές για το ξεσκέπασμα των μηχανισμών μιας συγκεκριμένης κοινωνίας. Σε γενικές γραμμές, εγώ προχωρώ σε αυτό το παιχνίδι στην ίδια συνεδρία, την ίδια μέρα με την «Εικόνα της Ώρας» (όπου ο καθένας οφείλει να δείξει τι κάνει εν γένει στις επτά το πρωί, στις οχτώ, στις εννιά, στις δέκα κ.λπ.) και με το «Κινησιολογικό τυπικό» (όπου ο καθένας δείχνει, υπό τη μορφή εικόνας, την απακρυστάλλωση των μηχανοποιημένων κινήσεων που κάνουμε κατά τη διάρκεια ολόκληρης της ημέρας).

### 6. Ο κενός χαρακτήρας του Μπράουν

Όταν εργαζόμουν στα Brown University, σκαρφίστηκε το εξής παιχνίδι: δύο ηθοποιοί αντικριστό· ο ένας είναι ο κενός χαρακτήρας, που δεν ξέρει τίποτα, και ο άλλος είναι ο πρωταγωνιστής, που τα ξέρει όλα. Το ζήτημα είναι να μάθουν και οι δύο ποιοι είναι, πού βρίσκονται και τι επιθυμεί ο ένας από τον άλλον. Ο σκηνοθέτης λέει: «Μόνο τα μάτια». Ο πρωταγωνιστής τότε σκέφτεται, σκέφτεται έντονα και μεταφέρει τις σκέψεις του μόνο με τα μάτια. Ο σκηνοθέτης: «Το πρόσωπο», «Το σώμα», «Το σώμα στον χώρο», «Το γκρομελόν», «Η λέξη». Σε κάθε νέα οδηγία, ο πρωταγωνιστής πρέπει να εκφράζει τις σκέψεις του (πρέπει συνέχεια να σκέφτεται έντονα, με λέξεις), συμπεριλαμβάνοντας πάντα το μέρος του σώματος που καθορίζει η εκάστοτε οδηγία, κατά την τη φωνή δίχως λέξεις και τέλος τον διάλογο στην πληρότητά του. Ο κενός χαρακτήρας ανταποκρίνεται πάντα στο ίδιο επίπεδο και στο μέτρο που αντιλαμβάνεται ποιος είναι, πού είναι και τι θέλει.



Το παιχνίδι αυτό δείχνει ότι υπάρχουν ποικίλες «γλώσσες» (συστήματα επικοινωνίας με κώδικες) οι οποίες βρίσκονται σε λειτουργία την ώρα που παίζει ο ηθοποιός: α) η «γλώσσα» των λέξεων (όπως ορίζονται στο λεξικό), β) η «γλώσσα» της φωνής (χροιά, ρυθμός, τονικότητα, ένταση, παύσεις...), γ) η «γλώσσα» του σώματος (μότια, φυσιολογία, στάση του σώματος...), δ) η «γλώσσα» του σώματος στον χώρο (κινήσεις, αποστάσεις...), ε) η μη συνειδητή «γλώσσα» (όλα όσα σκέφτεται ή νιώθει το άτομο αλλά δεν έχει χρόνο να τα εκφράσει με λόγια, καθότι μπορούμε να κάνουμε χίλιες σκέψεις το λεπτό, αλλά δεν μπορούμε να τις οπασδώσουμε λεκτικά).

### 7. Ποιος είμαι; Τι θέλω;

Παλύ απλό, αν και φοβερά δύσκολο. Όλα τα άτομα γράφουν σε ένα χαρτάκι τρία πράγματα που τους καθορίζουν, χωρίς όμως να οπακαλύπτουν το όνομά τους, Πρώταν, απαντούν στο «Ποιος είμαι;» Άντρας, καθηγητής, πατέρας, σύζυγος, φίλος, Βραζιλιάνος, συγγραφέας, σκηνοθέτης, δραματουργός, ταξιδευτής, πολιτικός; Κάθε συμμετέχων επιλέγει μια λέξη και τη γράφει στο χαρτάκι. Στη συνέχεια έχουμε την απάντηση στη δεύτερη ερώτηση: «Τι θέλω;» Νο είμαι ευτυχισμένος, να κάνω ταξίδια, να είμαι πλούσιος, να κερδίσω στις εκλογές, να κολυμπάω, να κάνω τους άλλους ευτυχισμένους, να παίζω στα θέατρα, τι άλλο; Τέλος έχουμε την απάντηση στην τρίτη ερώτηση, η οποία είναι: «Τι εμποδίζει την επιθυμία μου;». Ο σκηνοθέτης μαζεύει όλα τα χαρτάκια, τα αναλύει, το συστηματοποιεί και οπακαλύπτει το περιεχόμενο στην ομάδα, χωρίς να φανερώνει ποτέ την ταυτότητα κανενός από τους συμμετέχοντες.

### 3.5 Η ΜΝΗΜΗ ΤΩΝ ΑΙΣΘΗΣΕΩΝ

Αν χτυπήσω τώρα το χέρι μου, τώρα νιώθω τον πόνο. Αν θυμηθώ ότι το χτύπησα χτες, μπορώ σήμερα να προκαλέσω στον εαυτό μου μία ανάλογη οίσθηση. Δεν είναι ο ίδιος πόνος, αλλά η ανάμνηση αυτού του πόνου. Η σειρά αυτή μας βοηθά να βρούμε τις σχέσεις ανάμεσα στη μνήμη, στη συγκίνηση και στη φαντασία, τόσο όταν προετοιμάζουμε μία σκηνή για το θέατρο όσο και όταν προετοιμάζουμε μία μελλοντική μας ενέργεια στον πραγματικό κόσμο.

### Συσχετίζοντας ανάμνηση, συγκίνηση και φαντασία

#### 1. Ανάμνηση: Θυμήσου το χτες

Οι ηθοποιοί κάθονται ήρεμα στις καρέκλες τους, εντελώς χαλαροί. Στη συνέχεια κινούν διαδοχικά κάθε μέρος του σώματός τους, απολύτως συγκεντρωμένοι στο μέρος που κινούν κάθε φορά, με τα μότια κλειστά.

Στη συνέχεια ο σκηνοθέτης αρχίζει να τους ενθαρρύνει να θυμηθούν κάτι που τους συνέβη χτες το βράδυ, προτού πάνε στο κρεβάτι. Κάθε λεπτομέρεια θα πρέπει να συναδεύεται από σωματικές εντυπώσεις, γεύση, πάνο, οπτικές αισθήσεις, μορφές, χρώματα, χαρακτηριστικά, βήθος, ήχους, ηχοχρώματα, μελωδίες, θορύβους κ.λπ., που ο ηθοποιός περιγράφει, προσπαθώντας να τις βιώσει εκ νέου. Θα βοηθηθεί, αν κινεί κατ' επανάληψη το μέρος του σώματος που σχετίζεται με ό,τι φαντάζεται. Αν έχει στο νου του τη γεύση κάποιου φαγητού που δοκίμασε, θα πρέπει να κινήσει το στόμο, τα χείλη, τη γλώσσα· αν σκέφτεται ένα μπόνιο που έκανε, θα πρέπει να κινήσει ολόκληρο το καρμύ του, προσπαθώντας να νιώσει την αίσθηση νεραύ στα δέρμα του· αν σκέφτεται έναν περίπατο, θα κινήσει τους μους στις γάμπες και στα πόδια.

Μετά από αυτό, ο σκηνοθέτης θα συνεχίσει, παροτρύνοντας τους ηθοποιούς να θυμηθούν τι τους συνέβη το ίδιο εκείνο πρωί. Πώς ξύπνησαν; Με ξύπνητήρι; Τους ξύπνησε κάποιος άλλος; Ο ήχος του ξύπνητηριού, η φωνή κάποιου, πώς ήταν αυτά οι ήχοι; Ο σκηνοθέτης θα τους ζητήσει να περιγράψουν, όσο το δυνατόν πιο ενδελεχώς, το πρόσωπο του πρώτου ατόμου που είδαν, τις λεπτομέρειες του υποδωματίου τους, του δωματίου όπου ήσαν καφέ: χαρακτηριστικά, χρώματα, ήχους, ηχοχρώματα, μελωδίες, θορύβους, οσμές, γεύσεις κ.λπ.

Στη συνέχεια θα τους ρωτήσει τι μέσο συγκοινωνίας χρησιμοποίησαν: μετρό, λεωφορείο, αυτοκίνητο; Πώς ακούστηκε μια πόρτα που έκλεινε, πώς ήταν οι συνεπιβάτες τους κ.λπ. Πρέπει πάντα να οναζητούν λεπτομέρειες, τις παραμικρές λεπτομέρειες των σωματικών εντυπώσεων, καθώς και να επαναλαμβάνουν συνεχώς ακόμη και τις πιο ανεπαίσθητες κινήσεις κάθε μέρους του σώματος που σχετίζεται με την ανάμνηση.

Τέλος, θα τους ζητήσει να περιγράψουν την άφιξή τους στην αίθουσα όπου πλέον βρίσκονται. Τι πρωτοείδαν, ποια φωνή πρωτοάκουσαν; Μια αισθητηριακή περιγραφή της αίθουσας με όλες τις δυνατές λεπτομέρειες. Τώρα πού βρίσκονται; Δίπλα σε ποιον; Πώς είναι ντυμένοι οι άλλοι; Τι αντικείμενα υπάρχουν στην αίθουσα;

Τότε μόνο μπορούν να ανοίξουν το μάτια τους και να αντιπαραβάλλουν.

## 2. Ανάμνηση και συγκίνηση:

### Θυμάμαι μια μέρα από το παρελθόν

Πρόκειται για την ίδια άσκηση, αλλά ίσως χθες ή σήμερα τα πρωί να μην έχει συμβεί τίποτα το σημαντικό. Έτσι, όλοι θα πρέπει να έχουν δίπλο τους έναν συνοδηγό, στον οποίο θα εξιστορήσουν μια μέρα από το παρελθόν τους (της περασμένης εβδομάδας ή πριν από είκοσι χρόνια) κατά την οποία συνέβη κάτι που ήταν πραγματικά σημαντικό, κάτι που να τους έχει σημαδέψει βαθιά και που η απλήθύμνησή του, ακόμη και σήμερα, προκαλεί συγκίνηση.

Κάθε συμμετέχων πρέπει να έχει έναν συνοδηγό, διότι, βλέπετε, οι εμπειρίες δεν είναι οι ίδιες, καθώς ο συνοδηγός, ο κάθε συνοδηγός, ακούει, πλάθει στο μυαλό του μια άλλη εικόνα. Ο συνοδηγός πρέπει να βοηθάει το άτομο να συνδέσει τις αναμνήσεις με τις συγκινήσεις, υποβάλλοντας ερωτήσεις που αφορούν τις αισθητηριακές λεπτομέρειες. Ο συνοδηγός δεν είναι ένας νογευτ<sup>14</sup>, πρέπει να χρησιμοποιήσει την άσκηση πρακτικώς να δημιουργήσει και στη δική του φαντασία το ίδιο γεγονός με τις ίδιες λεπτομέρειες, την ίδια συγκίνηση, τα ίδια αισθήματα.

## 3. Ανάμνηση, συγκίνηση και φαντασία

Το ίδιο σύστημα. Με τη βοήθεια ενός συνοδηγού, ο ηθοποιός προσπαθεί να θυμηθεί κάτι που όντως συνέβη. Προσπαθεί να αφηγηθεί συγκινήσεις, αισθήματα που ένιωσε, όμως τώρα ο συνοδηγός (που πρέπει να είναι πραγματικά συνοδηγός, να συναισθάνεται τα ίδια αισθήματα και να συμμερίζεται τις ίδιες εικόνες) έχει το δικαίωμα να εισαγάγει διάφορο στοιχείο που δεν υπήρχον στην αρχική εκδοχή: βοηθητικούς χαρακτήρες, συμπληρωματικά γεγονότα, επινοημένα περιστατικά, απρόσμενο για τον πρωταγωνιστή. Ο ηθοποιός-πρωταγωνιστής πρέπει να τα εισαγάγει όλα αυτά στον φανταστικό του κόσμο.

Τότε πρωταγωνιστής και συνοδηγός μαζί θα συμμετάσχουν στη δημιουργία μιας ιστορίας, εν μέρει αληθινής και εν μέρει μυθοπλασίας, η οποία όμως

συνολικά θα πρέπει να είναι συγκινητική, συγκλονιστική και να προκαλεί δυνατές συγκινήσεις και εικόνες.

Με την εξάσκηση, τα μυθοπλαστικά στοιχεία που εισάγει ο συνοδηγός μπορούν να απαμακρύνονται κάθε φορά ολοένα και περισσότερο από την πραγματικότητα, σε βαθμό που να σγγίζουν τον σουρεαλισμό. Ενταύτοις, το άτομο θα πρέπει να χρησιμοποιούν ως σημείο εκκίνησης τα εφικτά και το πιθανό, μέχρις ότου φθάσουν στο ανέφικτο και το απίθανο που, παρ' όλα αυτά, πρέπει να είναι ακόμη ικανά να γεννά συγκινήσεις και να ξυπνά αισθήσεις.

## 4. Θυμάμαι κάτι που με καταπιέζει σήμερα

Η ίδια άσκηση. Τώρα ο συνοδηγός πρέπει να προτείνει μονάχα πιθανές ενέργειες, οι οποίες ενδεχομένως να οδηγήσουν στη συντριβή των καταπιεστικών δομών που του εξιστορεί ο πρωταγωνιστής. Εξαρτάται αποκλειστικά από αυτόν τον τελευταίο αν θα κότοφέρει, έστω και με τις υποδείξεις του συνοδηγού, να συντρίψει την καταπίεση. Αυτή η άσκηση μετατράπηκε αργότερο στη σειρά *Ουράνιο τόξο της επιθυμίας* στην Τεχνική της Εικόνας και της Αντι-Εικόνας.

## 5. Πρόβα: η φαντασία επί σκηνής

Οποιοδήποτε επεισόδιο έπλασες με τη φαντασία σου πρέπει να παιχτεί αμέσως πάνω στη σκηνή. Οι άλλοι ηθοποιοί βοηθούν, ο πρωταγωνιστής και ο συνοδηγός ενεργούν ως σκηνοθέτες κι εσύ πρέπει να αναποροστήσεις σωματικά ό,τι παίχτηκε στη φαντασία σου. Χρησιμοποιείς τα ίδια αντικείμενα, προσπαθείς να επαναλάβεις τις ίδιες φράσεις κ.λπ.

## 6. Αναγωγή

Οι προηγούμενες ασκήσεις αφορούσαν, κατά κύριο λόγο, σε μια προσπάθεια διέγερσης της μυθοπλασίας. Όμως ο πραγματικός, ο τελικός στόχος, όταν χρησιμοποιούνται τεχνικές του Θεάτρου του Καταπιεσμένου, είναι η αναγωγή στην πραγματική ζωή των λύσεων ή των εναλλακτικών που βρίσκουμε στη φαντασία και δοκιμάζουμε στη σκηνή. Αυτή η αναγωγή ωστόσο εξαρτάται από τον κάθε ηθοποιό και από την επιθυμία του να παρέμβει στη δική του

<sup>14</sup> Γαλλικά στο πρωτότυπο: ηδονοβλεψίας (σ.τ.μ.)

πραγματικότητα.

Ακολουθούν οι πέντε κατηγορίες ασκήσεων, παιχνιδιών και «παιχνίδια-ασκήσεων» που χρησιμοποιούμε για την προετοιμασία του ηθοποιού και του μη ηθοποιού. Συνιστούν το οπλοστάσιο του Θεάτρου του Κατοπισμένου και μπορούν να χρησιμεύσουν είτε στη δημιουργία θεατρικών χαρακτήρων και θεομάτων είτε στη δουλειά με κοινότητες. Όπως και να 'χει, είναι απαραίτητα και προποροσκευαστικά στοιχεία για την εισαγωγή των *Τεχνικών του Θεάτρου-Εικόνα, του Αόρατου Θεάτρου και του Θεάτρου-Φόρουμ*.

## Μερικές Τεχνικές του Θεάτρου-Εικόνα



## Η ΕΙΚΟΝΑ ΩΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

Το Θέατρο-Εικόνα απαρτίζεται από μία σειρά τεχνικών, οι οποίες αναπτύχθηκαν μέσα στον χρόνο και άρχισαν να κάνουν την εμφάνισή τους τότε που δούλευσαν με ιθαγενείς πληθυσμούς στο Περού, στην Κολομβία, στη Βενεζουέλα και στο Μεξικό. Οι άνθρωποι αυτοί δεν είχαν για μητρική τους γλώσσα ούτε το ισπανικά ούτε και τη δική μου γλώσσα. Έτσι, κάθε φορά που χρησιμοποιούσαμε, για να επικοινωνήσουμε, μία γλώσσα που δεν ήταν η μητρική μας, πάντα συνεννοούμασταν λάθος. Για τον λόγο αυτό έγινε ονογκαίο η χρήση εικόνων και οι τεχνικές προέκυψαν σιγά-σιγά με φυσικό τρόπο. Στο βιβλίο μου *Το ουρόνια τέξο της επιθυμίας* ονοπτύσσω εκτενέστερα τις τεχνικές αυτές, που βαθμιοίο γίνονταν όλο και περισσότερο ενδοσκοπικές και θεραπευτικές. Εδώ, στο βιβλίο αυτό των Ποιχνιδιών και των Ασκήσεων, παρουσιάζονται με πιο συνοπτικό τρόπο, γιατί μπορεί να αποβούν εξίσου χρήσιμες για τις σκηνικές δοκιμές.

Προκειμένου να διευκολυνθεί η κατονόηση των τεχνικών του Θεάτρου-Εικόνα και του τρόπου λειτουργίας τους, προσπάθησα να περιγράψω τις πιο αποτελεσματικές μεθόδους ενίσχυσης της δυναμικής για κάθε είδος προτύπου. Είναι προφανές πως πολλές από αυτές τις μεθόδους ενίσχυσης της δυναμικής μπορούν να εφαρμοσθούν σε όλο το πρότυπο· η επιλογή της μεθόδου εξορτόται από τη φύση της ομάδας, από τη συγκυρία και από τον στόχο της συγκεκριμένης δουλειάς.

Έτσι, προσπάθησα να ξεκινήσω με τις πιο εύκολες τεχνικές και να τελειώσω με τις πιο σύνθετες, υπενθυμίζοντας πως καμιά δεν είναι *περίπλοκη* (για την περίπτωση που δεν καταλαβοίνοι κανείς τίποτε) αλλά *σύνθετη* (οποτελούμενη από ευκολονόητες, ον και πολυάριθμες ενόητες).

Θέλω να υπενθυμίσω εκ νέου πως η χρήση ποιχνιδιών και ασκήσεων που προηγούνται αυτών των τεχνικών δεν είναι οπωσδήποτε υποχρεωτική. Στην πραγματικότητα, στο θέατρο του Κατοπισμένου τίποτε δεν είναι υποχρεωτικό, γιατί κάθε άσκηση, ποιχνίδι ή τεχνική, έστω και ον έχουν κάποιους συγκεκριμένους δικούς τους στόχους, εμπεριέχουν τη διαδικασία στο σύνολό της. Υπάρχει συνεχής σύζευξη και αμοιβαίο συσχέτιση ανάμεσα στο ποιχνίδι, στις ασκήσεις και στις τεχνικές όλων των μορφών του Θεάτρου του Κατοπισμένου: Θέατρο - Εφημερίδα, Θέατρο - Εικόνα, Αόρατο Θέατρο, Θέατρο - Φόρουμ, Φωταμυθιστάρημα. Για παράδειγμα, ένας καθηγητής μπορεί θαυμάσια να προτείνει τη χρήση τεχνικών εικόνας στους μαθητές του

κατά τη διάρκεια του σεμιναρίου, ακόμη και αν δεν έχει κάνει καμιά άσκηση προετοιμασίας. Επίσης, κατά την προετοιμασία της παραγωγής και του ανεμβάσματος ενός έργου από το Θέατρο-Φάραυμ, δεν είναι αναγκαία να διδάξει ο καθηγητής όλες τις προτεινόμενες ασκήσεις στους συμμετέχοντες.

Για να κατανοήσει κανείς και να μπορέσει να εφαρμόσει τις τεχνικές του Θεάτρου-Εικόνα, είναι απαραίτητο να έχει κατά νου μία από τις βασικές αρχές του Θεάτρου του Καταπιεσμένου: «Μία εικόνα είναι πραγματική ως εικόνα». Όταν, χρησιμοποιώντας τους ηθοποιούς μου και τα διαθέσιμα αντικείμενα, κατασκευάζω μία εικόνα από την πραγματικότητά μου, η εικόνα αυτή καθαυτή είναι πραγματική. Πρέπει να δουλεύουμε με την πραγματικότητα της εικόνας και όχι με την εικόνα της πραγματικότητας· αυτό πρέπει να το έχουμε πάντα στο νου μας.

Μία εικόνα δεν απαιτεί να την κατανοήσουμε αλλά να τη νιώσουμε.

Μου ορέοι επίσης να υπενθυμίζω την οβυσοολέα διαφορά που υπάρχει ανάμεσα στις συμβολικές «γλώσσες» (κώδικες επικοινωνίας) και τις νοηματικές. Στις πρώτες, το σύμβολο αποτελεί τον όχημο της επικοινωνίας. Σύμβολο είναι αυτό που υποκοθιστά κάτι άλλο, όπως η σημαία όταν υποκαθιστά την ποτρίδα, το πράσινο όταν υποκαθιστά την ελπίδα, ο δείκτης που κλείνει οχηματίζοντας κύκλο με τον αντίχειρα όταν υποκαθιστά το «εντάξει». Στη νοηματική γλώσσα σημαίνουν και σημειούμενο είναι οδιοίρετα.

Κόποτε κάποιοι ερευνητές ζήτησαν από 20 αμερικανούς οπουδαστές να οναποραστήσουν την οδύνη από την απώλεια ενός φίλου, τη χαρά από τη συνάντηση με το ογοπημένο ότομο, τη θλίψη για την ήττα σε κάποιον οθηητικό αγώνο κ.λπ. Φωτογράφησαν όλες τις εκφράσεις στις φυσιογνωμίες των σπουδοστών. Μετά πήγαν σε μιο εθνόητο Αβορίγινων της Αυστραλίας και τους έκοναν τις ίδιες ερωτήσεις, φωτογραφίζοντας και πόηι 20 Αβορίγινες την ώρα που έδειχνον τα συνοισθήματά τους. Στη συνέχεια σε κάθε μία από τις ομάδες αυτές έδειξον τις φωτογραφίες της άλλης ομάδας και ζήτησαν την περιγραφή των συνοισθημάτων των στόμων στις φωτογραφίες. Δεν λήθεψε κανείς τους. Τα πρόσωπα (σημαίνοντο) περιείχαν το συνοισθήματα (σημαινόμενα).

#### 4.1 ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΕΙΚΟΝΑΣ. ΠΡΟΤΥΠΑ ΚΑΙ ΤΡΟΠΟΙ ΕΝΙΣΧΥΣΗΣ ΤΗΣ ΔΥΝΑΜΙΚΗΣ ΤΟΥΣ

##### α. Πώς εικονογραφούμε ένα θέμα με το ίδιο μας το σώμα

###### Το πρότυπο

Η επεξεργασία του προτύπου μπορεί να γίνει με δύο τρόπους:

1η μέθοδος: Ο σκηνοθέτης καλεί εθελοντές για μια εικονική οναποράσταση κάποιου θέματος που έχει επιλεγεί. Καθένος δουλεύει χωρίς να βλέπει τι κάνουν οι υπόλοιποι, για να μην επηρεάζεται. Πηγαίνει στο κέντρο και, χρησιμοποιώντας μόνο το σώμα του, εκφράζει το εν λόγω θέμα. Όταν πιο έχουν πάει στο κέντρο όλοι όσοι το επιθυμούν, ο σκηνοθέτης ξεκινά την ενίσχυση της δυναμικής των εικόνων.

2η μέθοδος: Όταν πρόκειται για μικρές ομάδες (και μόνο σε αυτές τις περιπτώσεις), ο σκηνοθέτης μπορεί να προτείνει στους συμμετέχοντες να οχηματίσουν έναν κύκλο και, μόλις δοθεί το σήμα, όλοι μαζί αναπαριστούν με το σώματό τους την εκδοχή που έχει ο καθένος τους για το θέμα. Κοτόπιν, ως δεύτερο στόδιο, οι ηθοποιοί κοιτούν γύρω τους να δουν τι κάνουν οι άλλοι, διατηρώντας όμως πάντα τις πόζες τους. Η εικόνα του κάθε ηθοποιού θα πρέπει να είναι στατική, έστω και αν προϋποθέτει την κίνηση: ο ηθοποιός μπορεί να δείξει τη στωική εικόνα κάποιου πρόγματος η οποία έχει ληφθεί, ενόσω αυτό βρισκόταν εν κινήσει. Κάθε εικόνα πρέπει να είναι ξεκομμένη από τις άλλες, έστω και αν προϋποθέτει την παρουσία και άλλων ατόμων ή αντικειμένων κ.λπ.

###### Ενίσχυση της δυναμικής

Μόλις κατασκευασθεί το πρότυπο, ο σκηνοθέτης προτείνει την ενίσχυση της δυναμικής του, η οποία πραγματοποιείται σε τρία στάδια:

1η ενίσχυση της δυναμικής: Μόλις δώσει το σήμα ο σκηνοθέτης, όλοι οι ηθοποιοί που είχαν πάει στο κέντρο επιστρέφουν εκεί και αναπαριστούν την ίδια εικόνα με πριν, τώρα όμως όλοι μαζί ταυτόχρονα, όχι ένας-ένας. Τι συμβαίνει; Προηγουμένως, κάθε ηθοποιός παρουσίαζε την εικόνα του ατομικά, υποκειμενικά, το θέμα έτσι όπως το έβλεπε αυτός. Τώρα όλες αυτές οι ατομικές οπτικές θα μας δώσουν μιο πολλαπλή οπτική του θέματος, με όλη

λόγια μια γενικότερη οπτική, μια οπτική αντικειμενική. Στο πρώτο αυτό μέρος της ενίσχυσης της δυναμικής, ο στόχος δεν είναι να ξέρουμε τι σκέφτεται ο καθένας, αλλά τι σκέφτεται η ομάδα.

Κάποια ποροδείγματα μπορούν να το κάνουν σαφέστερο. Στη Φλωρεντία ένας από τους συμμετέχοντες πρότεινε ως θέμα τη θρησκεία. Αρχικό πολλό ότομα αναπαρόστησαν θρησκευτικές εικόνες ευλόβειες, για να οπεικονίσουν αυτό το θέμα: τον Εσταυρωμένο, τον θρήνο της Πανογίας, αγίους και αγίες, μετανοούντες εμπρόκτως διά των επιτιμίων, ιερείς και πιστούς... και ούτω καθεξής. Στη συνέχεια στη σκηνή ανέβηκαν άλλοι ηθοποιοί και παρουσίασαν ερωτευμένους στις εκκλησίες, εποίτες να ζητούν ελεημοσύνη, αμείλικτους ιερείς και στα τέλος τουρίστες που φωτογράφιζαν όλα αυτά με την όνεσή τους!

Σε μια όλλη πόλη, στον γολλικό Νότο, ένας καθηγητής ζήτησε από τους μοθητές να αναπαροστήσουν διάσημες προσωπικότητες, πραγματικές ή φονταστικές, όπως η Ζον ντ' Αρκ, η Βερενίκη, ο Νοπολέων κ.λπ. Χάρη σε αυτές τις εικόνες ανακάλυψε ένα σωρό πράγματα! Όλα όσα δίδασκε στο μάθημα σχετικά με αυτές τις προσωπικότητες έκοναν την εμφάνισή τους όχι όμως όπως τα είχε διδάξει, αλλά όπως κάθε παιδί ή έφηβος τα είχε κατανοήσει μέσα από το δικό του πλαίσιο αναφοράς και τις εμπειρίες του. Διόλου οπίθανο, λοιπόν, η Ζον ντ' Αρκ να εμφανιστεί στην κουζίνα, ακούγοντας φωνές από τον Θεό και τηγονίζοντας αυγά, και ο Νοπολέων ελέγχοντας τους τραπεζικούς λογορρισμούς του. Ιδέες, θα πείτε, παιδικών μυσλών... αλλά που δεν πούουν να είναι ιδέες... Ιδέες που αποκαλύπτονται μέσα από την εικόνα.

Ένα όκόμη παράδειγμα: στη Βραζιλία, κάποιος πρότεινε να καλύψουμε το θέμα της βίας. Το Ρίο ντε Τζονέιρο είναι μία από τις πιο βίαιες πόλεις στον κόσμο, με υψηλά δείκτη επιθέσεων και ανθρωποκτονιών... Οπότε δεν με εξέπληξε που κάποιος από την ομάδα (σε ένα σεμινάριο που διοργάνωσα τον Δεκέμβριο του 1979, ότον κηρύχθηκε η μνησσία και μπόρεσα να επισκεφθώ τη χώρα για μια εβδομάδα) πρότεινε ως θέμα τη βία. Συνέβη όμως κάτι που μου φόνηκε σσνήθισα: όλοι, δίχως εξοίρεση, αναπαρόστησαν τους ρόλους των θυμάτων της βίας... και είχαν τους λόγους τους! Βία σε όλα τα επίπεδα: σωματική (αστυνομικές και στρατιωτικές βιαιοπραγίες), οικονομική (ύψος του ενοικίου), θρησκευτική (έμπροκτη μετάναιο με σκληρά επιτήμια), σχολική (τυρονικοί καθηγητές), σεξουαδική (βιασμοί)... στις εικόνες πάντα εμφανίζόταν το θύμο, γιατί το εν λόγω σεμινάριο μετρούσε 24 θύμοτα βίας! Με την ενίσχυση της δυναμικής των εικόνων, όπως θα δούμε και στη συνέ-

χειο, ονοδεικνύονται τα αίτια.

2η ενίσχυση της δυναμικής: Σε ένα σήμο του σκηνοθέτη, οι συμμετέχοντες αρχίζουν επί σκηνής να αναπτύσσουν σχέσεις μεταξύ τους. Με όλλη λόγια, δεν πρόκειται οπλώς για μία παρουσίαση των εικόνων τους, αλλά για μια προσπάθεια σύνδεσης με το όλλη ότομο. Καθένας τους μπορεί να επιλέξει μια ή περισσότερες εικόνες, να έρχεται πιο κοντό ή να ξεμοκραίνει, ό,τι θέλει, αρκεί η θέση του να αποκτά κάποιο νόημα σε σχέση με τους υπολοίπους και τα αντικείμενα που τυχαίνει να περιλομβάνονται στις διάφορες εικόνες. Αν προηγουμένως η κάθε εικόνα είχε αξίο αφ' εαυτής, τα πιο σημοντικό τώρα είναι η μοιοβαία συσχέτιση, το σύνολο, ο μακρόκοσμος. Δεν πρόκειται οπλό και μόνο για μια κοινωνική οπτική, αλλά για μια κοινωνική οπτική οργονωμένη, οργονική. Η εικόνα δεν καταδεικνύει παλλοπαλές και αντιπαροτιθέμενες οπτικές γωνίες θέασης, αλλά μία και μόνη, σφοικική, περιεκτική όλην.

Για παράδειγμα, σε ένα σεμινάριο κάποιος πρότεινε ως θέμα το γολλικό θέατρο. Οι συμμετέχοντες, επαγγελματίες και ερασιτέχνες ηθοποιοί στην πλειονότητά τους, δεν έδειξαν και πολύ ενθουσιασμένοι με αυτήν την ιδέο. Και έτσι, κατά την κατασκευή του προτύπου, πρότειναν εικόνες ορκετό ορνητικές. Κάποιος ομφαλοσκοπούσε εκστοτικός, όλλος προσπαθούσε να φιλήσει το οπίσθίο του, ένας τρίτος έψαχνε με το κιάλι να βρει κάποιον (θεστή, προφανώς!), ένας τέταρτος μετρούσε τα ψιλό του, ένας πέμπτος χασμουριόταν, ένας έκτος κοιμόταν κ.ο.κ. Εν ολίγοις, δεν ένιωθαν και πολύ ευτυχείς! Στην πρώτη ενίσχυση της δυναμικής τίποτε το καταπληκτικό δεν συνέβη: απόμεινον να στενίζουν την πλατεία, σε μια μονοδική εικόνα οποκορδίωσης και βαριστημάρας. Αντιθέτως, στη δεύτερη ενίσχυση της δυναμικής συνέβη κάτι το καταπληκτικό! Όλλες οι εικόνες οι οποίες, με τον έναν ή με τον όλλον τρόπο, *συμβόλιζαν* τους καλλιτέχνες, ήρθαν σε επαφή μεταξύ τους, αλλά κομιο από αυτές δεν δοκίμοσε να πλησιόσει προς τις εικόνες που αναπαροιστούσαν την *πλοτεία* (το *κοινο*), που ουνέχιζε από τη μεριά του το χασμουρητό και το κουβεντολόι. Ο ομφαλοσκόπος πήγε προς το μέρος εκείνου που μετρούσε το ψιλό του, το ότομο που προσπαθούσε να φιλήσει το οπίσθίο του τακίμοσε με μια γυναίκα που έδειχνε τα στήθη της... και ούτω καθεξής, αλλά κανείς, το επανολαμβάνω, δεν έκανε την ποραμική προσπάθεια να πιάσει σχέσεις με το κοινό... το οποίο από την πλευρά του δεν προσόθησε να πρσσεγγίσει την ομάδα των καλλιτεχνών.

Ναι, το ξέρω, πρέπει να είμαστε προσεχτικοί με τις γενικεύσεις, το ποραπάνω συνέβη σε μια συγκεκριμένη συγκυρία, σε ένα σεμινάριο, σε μια

συγκεκριμένη ομάδα. Αλλά... ήταν μια ομάδα που ανήκε σε ένα μεγαλύτερο σύνολο. Έχει τη σημασία του, quand même<sup>15</sup>...

**3η ενίσχυση της δυναμικής:** Συχνά συμβαίνει, όπως στο Ρίο, οι συμμετέχοντες να καταδεικνύουν μόνον τα αποτελέσματα και όχι τα αίτια. Μόνο το αποτέλεσμα της βίας, όχι την προέλευσή της. Εν προκειμένω οι συμμετέχοντες ήταν απασχολημένοι θύματα του ίδιου καταπιεστικού συστήματος. Έτσι, όταν στη δεύτερη ενίσχυση της δυναμικής αποπειράθηκαν να σχηματίσουν ένα σύνολο, τον κοινωνικό μακρόκοσμο, οι εικόνες που προέκυψαν πρώτες ήταν εκείνες της απουσίας αλληλεγγύης, ενότητας ανάμεσα στα θύματα, καθώς και της απουσίας των *ασκούντων τη βία*. Όλοι προτίμησαν να ερμηνεύσουν τους δικούς τους ρόλους, αντί να καταδείξουν τους εχθρούς τους. Σε αυτές τις περιπτώσεις είναι καλή η ιδέα της χρήσης της τρίτης μεθόδου για την ενίσχυση της δυναμικής του προτύπου. Ο σκηνοθέτης δίνει το σήμα και όλες οι εικόνες των *θυμάτων*, των αποδεκτών της βίας (αντικειμένων) μεταμορφώνονται σε δράστες (υπακείμενα). Η νεαρή φοιτήτρια θα πρέπει να απεικονίσει τον δράστη της σεξουαλικής κακοποίησης, ο άνθρωπος που πληρώνει αυτόν που εισπράττει, ο επαίτης αυτόν που δίνει την ελεημοσύνη, ο πολίτης τον οστυνόμο και ούτω καθεξής.

Σε μια πρώτη φάση ο ηθοποιός αναπαριστά έναν από τους δύο πόλους της σύγκρουσης (τον ίδιο του τον εαυτό), ενώ στη δεύτερη τον αντίθετο πόλο (τον άλλον, τον επιτιθέμενο, τον καταπιεστή). Υπάρχει και μια άλλη ενδιαφέρουσα πτυχή σε αυτή τη δραστηριότητα, η οποία μπορεί να συμβάλει ουσιαστικά στην *ανάγνωση* των σκέψεων, των συγκινήσεων και της ιδεολογίας της ομάδας. Αν, όταν εκθέτουν τον εαυτό τους, οι συμμετέχοντες χρησιμοποιούν πραγματικές εικόνες, όταν παρουσιάζουν τους εχθρούς, έχουν την τάση να τους απεικονίζουν με υπακείμενες εικόνες (θα τολμούσα να πω, εξπρεσιονιστικές) διαστρεβλωμένες. Διαστρεβλωμένες όχι από μια ιδιόμορφη και αισθητική οπτική γωνία, αλλά από την οπτική γωνία που αποκαλύπτει το άτομο το οποίο υπέστη τη βίαιη ενέργεια. Οι εικόνες παύουν να είναι ρεαλιστικές, παραμορφώνονται, γίνονται τερατώδεις. Όλοι αποκαλύπτονται έτσι όπως είναι (ή όπως νομίζουν πως είναι), απεικονίζοντας τον εχθρό έτσι όπως τον βλέπουν.

Αυτό, κατά την άποψή μου, είναι ένα από τα σημαντικότερα ζητήματα στο θέατρο. Υπάρχει αντικειμενικότητα στον ρεαλισμό; Είναι άραγε εφικτό

να δείξεις τη ζωή έτσι όπως πραγματικά είναι; Μπορεί να υπάρξει ανάλογη αναπαράσταση; Δεν πιστεύω πως υπάρχει, εκτός κι αν κάποιος καλλιτέχνης είναι ικανός να εκφράσει μια συμπαντική οπτική... Όμως βρισκόμαστε στη Γη. Οι καλλιτέχνες απατελούν και αυτοί μέρος της κοινωνίας και δεν τους είναι δυνατόν να δουν τον κόσμο με άλλαν τρόπο πέραν της δικής τους οπτικής γωνίας. Το ρεαλιστικό ύφος είναι τόσο υποκειμενικό όσο και οποιαδήποτε άλλο, μόνο πιο επικίνδυνο, γιατί διατείνεται το αντίθετο. Εμένα μου αρέσει η εικόνα που έχουν τα θύματα για τους δήμιούς τους: αν τους βλέπουν με αυτόν τον τρόπο, αυτό αφείλεται στα γεγονότα ότι έτσι είναι. Έτσι έχουν τα πράγματα για εμάς. Όταν λέω εμάς, θέλω να πω ότι, σε ό,τι αφορά το αισθητικό μέρος, οφείλουμε να τουτίζαμε με κάποιον, με τον εαυτό μας ή με τον άλλον· άλλη εναλλακτική δεν υπάρχει.

Στην παρούσα εργασία, όσο πιο πολύ θύματα υπήρξαν τα θύματα, όσο πιο πολλή καταπίεση υπέφεραν τόσο περισσότερο θα διαστρεβλώσουν τις εικόνες τους. Εντούτοις, ο όρος διαστρέβλωση μπορεί να χρησιμοποιηθεί εν προκειμένω και με μια έννοια αντίθετη προς τη συνηθισμένη: με την έννοια της αποκατάστασης της αληθινής εικόνας. Για παράδειγμα, ο βασανιστής έχει μια κοινωνική εμφάνιση, συμπεριφέρεται κανονικά, μπορεί να μοιάζει με οληθινό ανθρώπινο αν. Η ρεαλιστική του εικόνα δεν διαφέρει από την εικόνα των άλλων ανθρώπων. Η αληθινή του εικόνα είναι εκείνη που μας εκθέτει το άτομο που έχει βασανισθεί. Στην πραγματικότητα, αυτός είναι έτσι όπως τον βλέπει το θύμα του βασανισμού, έστω και αν στο «ρεαλιστικό» θέατρο μοιάζει με οποιονδήποτε άλλον άνθρωπο.

Πάντο ήμαυν καχύποπτος απέναντι στον ρεαλισμό και όσο πιο πολύ δουλεύω με τις εικόνες, όσο πιο πολύ βλέπω αυτό που πριν απλώς κοίτοζα τόσο πιο πολύ οπομακρύνομαι από τον ρεαλισμό.

Έχει σημασία να υπαγραμμισθεί ότι ο αντικειμενικός μας στόχος δεν είναι η δημιουργία ενός ύφους νεο-εξπρεσιονιστικού, υποκειμενικού, παραληρηματικού και εξατομικευτικού. Σε αυτή την κατασκευή εικόνων, αυτό που έχει σημασία δεν είναι να δούμε πώς ένας καταπιεσμένος βλέπει έναν καταπιεστή, αλλά πώς οι καταπιεσμένοι βλέπουν τους καταπιεστές. Αν ήμασταν υποχρεωμένοι να δώσουμε ένα όνομα στη διαδικασία αυτή, θα έπρεπε να την αναμόσουμε -οκούγεται αντιφατικό- κοινωνικό εξπρεσιονισμό, αντικειμενικό εξπρεσιονισμό κ.λπ.

<sup>15</sup> Γαλλικά στο πρωτότυπο: παρ' όλα αυτά (σ.τ.Μ.)



**Β. Εικονογραφώ ένα θέμα χρησιμοποιώντας το σώμα του άλλου**

Τα μέσα της πρώτης τεχνικής είναι περιορισμένα: οι ηθοποιοί μπορούν να χρησιμοποιήσουν μόνο τα σώμα τους. Στη δεύτερη αυτή τεχνική μπορούν να χρησιμοποιήσουν τα σώματα των άλλων, ακόμη και αντικείμενα, αλλά με μέτρο.

**Το πρότυπο**

Ο σκηνοθέτης ζητά από τους εθελοντές να οπικονίσουν ένα θέμα που έχει προτείνει η ομάδα. Αφού ολοκληρωθεί το πρότυπο, ο σκηνοθέτης μπορεί να διοβουλεύθει με την ομάδα, η οποία μπορεί να διοφωνήσει με την εν λόγω εικόνα (χολάμε εντελώς το πρότυπο) ή να συμφωνήσει (διατηρούμε το πρότυπο) είτε να συμφωνήσει εν μέρει (τροποποιούμε το πρότυπο μέχρι όπου υπάρξει συνοίνηση). Στην περίπτωση αυτή ο σκηνοθέτης διαβουλεύεται με την ομάδα και κοιτοργεί ό,τι η ομάδα θεωρεί πως δεν είναι λειτουργικό ή δεν τοιριάζει με το νόημα της εικόνας. Πρέπει να ζητάμε τη γνώμη της ομάδος ανά πόσα στιγμή, γιατί σε τελική ονάληση η ομάδα είναι ο συλλογικός κοιτοσκευαστής της εικόνας.

Είναι σημαντικό το άτομο που «σμιλεύει» την εικόνα να δουλεύει γρήγορα, για να μην μπαίνει στον πειρασμό να σκέφτεται με λέξεις (λεκτικός κώδικας επικοινωνίας) και να μεταφράζει τις λέξεις σε εικόνες (οπτικός κώδικας επικοινωνίας). Οι εικόνες δεν πρέπει να είναι η μετάφραση αλλά το πρωτότυπο. Στην αντίθετη περίπτωση, θα είναι φτωχές, όπως συμβαίνει με κάθε μετάφραση, η οποία κάνει φτωχότερο το πρωτότυπο.

Είναι φορές που η ομάδα δεν μπορεί να συνθέσει μια συλλογική εικόνα, κάτι που να τους βρίσκει όλους σύμφωνους. Για παράδειγμα, στο Τορίνο μία ομάδα προσποθούσε να αναπαραστήσει την εικόνα της οικογένειας, όμως οι εκδοχές ήταν τόσο πολλές και ποικίλες, που δεν μπορούσε να κοιταλήξει στην κοιτομική συμφωνία. Στην αρχή μου φάνηκε περίεργο, έπειτα όμως μου εξήγησαν την αιτία: ο πληθυσμός του Τορίνο είναι κοντά δύο εκατομμύρια και οι γιγενείς δεν είναι πάνω από το ένα τέτορτο. Οι υπόλοιποι προέρχονται από όλες τις περιοχές της Ιταλίας, κυρίως από τον Νότο, τους έλκει ο βιομηχανικός ιστός της πόλης (ειδικά τα εργοστάσια της Φιάτ). Δηλαδή την ομάδα αποτελούσαν Ιταλοί προερχόμενοι από πολύ διαφορετικά κοιτοτισμικά πλαίσια –Καλαβρία, Μιλάνο, Σικελία, Νόπολη– και είναι προφανές πως κάθε ηθοποιός-γλήπτης είχε κατό νου τη δική του οικογένεια, το δικό του

κοιτοτισμικό πλαίσιο!

Το θέμα της οικογένειας είναι μια κοιτοθερή ανοφορό στην ιστορία του θεάτρου του Καταπισμένου, όντας ίσως το πιο κοιτοσυζητημένο. Σε όλες τις κοιτοωνίες υπάρχει μια οικογένεια. Ποια; Σε κάθε περίπτωση πρόκειται και για διαφορετική οικογένεια, ονόλογα με το κοιτοτισμικό πλαίσιο, την τόξη, τη χώρο, το κοιτοεστώ, την ηλικία του «γλήπτη» κ.λπ. Παραθέτω κάποιο από τα κοιτοπολλά κοιτοδείγματα:

Μια κοιτογαλική οικογένεια (στο Πόρτο, στον βορρά της χώρας): ο άντρος κάθεται στην κεφαλή του τροπέζιου και τρώει με μια γυνόικο στο πλάι του, που του σερβίρει. Δύο ογόριο και δύο κορίτσια κάθονται στο τροπέζι και τρώνε κοιτάζοντας την κοιτοκή αντροική μορφή, κάτοχο όλων των εξουσιών.

Μια κοιτογαλική οικογένεια (στη Λισβόνα, στο κέντρο της χώρας): η ίδια εικόνα γύρω από το τροπέζι του φαγτού, με τη διοφορά ότι τώρα όλοι κοιτάζουν το ίδιο κοιτοθερό σημείο, ένα έπιπλο μοκρίο από το τροπέζι (την τηλεόραση). Τα δύο κορίτσια είναι τώρα καθισμένα στο πώτωμο. Πολλά πράγματα έχουν ολλάξει, πολλά έχουν διατηρηθεί: η αντροική μορφή εξοκοιουθεί να είναι κοιτοκή, το ορσενικό διατηρεί τη θέση του, η γυνόικο εξοκοιουθεί να του σερβίρει, ολλά αυτή η αντροική μορφή δεν είναι το κοιτοαδικό αντροκείμενο προσοχής ούτε και κοιτοέχει την εξουσία της ενημέρωσης, η οποία ονήκει πλέον στο μέσο μοζικής ενημέρωσης.

Μια κοιτοδική οικογένεια: το 1977, κατά τη διάρκεια μιας κοιτοτικής άσκησης στη Σκοκχόλημ, στα πλαίσια της κοιτοτοχής μου στο Φεστιβάλ του Σκέπσοχόμ, οι κοιτοτεχόντες ανοποράστησαν την εικόνα της οικογένειας. Δύο χρόνια αργότερα στο Δημοτικό Θέατρο του Νόρκεπινγκ μία ομάδα αναπρήγαγε την ίδια ακριβώς εικόνα: ένα τροπέζι στο κέντρο και δύο-τρία άτομα γύρω από αυτό, έχοντας όμως τις πλάτες γυρισμένες το ένα στο άλλο. Στο βάθος, κοντά σε μια πόρτα, μια γυνόικα με την πλάτη γυρισμένη προς το τροπέζι και προς όλους κοιτάζει προς το παρόθυρο, προς το έξω. Μία ομάδα στόμων είναι κοιτοκεντρωμένο γύρω από το τροπέζι, χωρίς να κοιτάζονται και χωρίς να μιλούν.

Μια οικογένεια στο Γκοντράνο (Σικελία): γύρω από το τροπέζι και πάλη, ολλά εδώ έχουμε μόνο άντρος, άντρος που ποιίζουν χορτιά. Σε μια κοιτοέκδο πιο μακριά μια γυνόικα κοιτοεύει (σχεδόν πνίγει) μια κοιτοέκδο 20 χρονών, σφιγγοντας την πάνω στο στήθος της σαν να ήταν νεαγέννητο. Άλλη μια γυνόικα πιο μακριά είναι καθισμένη και ράβει τα κοιτοκιά. Δεν έχουμε ανάγκη από περισσότερες πληροφορίες, για να κοιτορέσουμε να κοιτονοήσουμε τις κοιτο-



αρχικές και φαλλοκρατικές σχέσεις αυτής της κοινωνίας.

Μια αμερικανική οικογένεια: Την εικόνα αυτή μου την έχουν αναπαρστήσει στη Νέα Υόρκη, στο Μπέρκλεϊ, στο Μιλγουόκι, στο Ιλινόι, υπό τον βορρά ως τον νότο, υπό τη δύση ως την ανατολή, παντού, τόσες φορές που είναι σχεδόν κλισέ: ένας άντρας καθισμένος σε μια καρέκλα (το τραπέζι είναι παρόν, αλλά κολημένο στον τοίχο) και γύρω από την οντρική μορφή μια γυναικεία και πολλά νεαρά άτομα, με τα κεφάλια τους το ένα σχεδόν δίπλα στο άλλο, να μασούν όλοι τσίχλα... λέω μόνο αυτό που είδα.

Μια γερμανική οικογένεια: Για πρώτη φορά στο Αμβούργο το 1979. Ένας άντρας καθισμένος στο τιμάνι ενός αυτοκινήτου πραφανώς απορροφημένος από την οδήγηση. Δίπλα του μια γυναίκα, περήφανη για το αμάξι, αλλά έχοντας ταυτόχρονα την έγνοια των τριών παιδιών στο πίσω κάθισμα τα οποία τσακώνονται, γρονθοκοπούνται και δέρνονται στα σοβόρα. Μπροστά σε αυτή την εικόνα σκέφτηκα πως οι ηθοποιοί υπερέβαλλαν, ο άντρας ήταν τόσο περήφανος για το αυτοκίνητό του, που σχεδόν δεν κοίταζε την οικογένεια. Έκανα ένα σχόλιο και κάποιος οπάντησε, συνοδευόμενος από το επιδοκιμαστικό γέλιο της ομάδας: «Εδώ, στη Γερμανία, ο άντρας νοιάζεται κατά σειρά πρώτα για τα αυτοκίνητα, μετά για τη γυναίκα, μετά για το σκυλί και... τελευταία για τα παιδιά». Γελούσαν όλοι τους, αλλά και πάλι δεν με έπεισαν, μέχρι που, μερικούς μήνες αργότερα, δουλεύοντας στο Βερολίνο με μια εντελώς διαφορετική ομάδα, είδα ξανά την ίδια ακριβώς εικόνα. Και, ενώ τη σχολιάζω, κάποιος με διάρθρωσε: «Ναι, μόνο που νοιάζεται πιο πολύ για το σκυλί παρά για τη γυναίκα...». Δεν είναι έτσι σφραγώς, αλλά λέω ακριβώς ά,τι όκουσα.

Μια φλωρεντινή οικογένεια: Ο ένας πίσω από τον άλλον κοτευθύνονται στην εκκλησία. Οι γιογαίδες οδηγούν τους παπουδες, οι γυναίκες τους συζύγους τους, τα παιδιά οδηγούνται από τις γυναίκες... μιο μακριά «πομπή» που βαδίζει προς την εκκλησία, με πράσωπο που δεν αποπνέουν και πολλή θρησκευτικότητα. Όλοι συμφώνησαν με την εικόνα, μόνο που έλειπε ένα ζωτικό στοιχείο, ένας άντρας να κατουράει μπροστά στον τοίχο... ελευθερία!

Μια μεξικάνικη οικογένεια: Στα κέντρο βλέπουμε μιο εικόνα της Πορθέ-νου Μορίας με τεντωμένο τα χέρια της και δύο γυναίκες στα αριστερά και στα δεξιά της να προσεύχονται γονατισμένες. Στη μιο πλευρά ένας μεθυσμένος δέρνει τη γυναίκα του, η οποία προσπαθεί να ομυνηθεί. Πίσω του τρία παλικαράκια κάνουν ανάλογες κινήσεις και χειρονομίες, στην πραγματικότητα πρόκειται για τη μύση τους στην ενηλικίωση. Δίπλα σε μια γυναίκα που

προσπαθεί να αμυνηθεί, τρεις κοπέλες μοθαίνουν κι αυτές πώς να ομυνηντο. Ολόκληρη η σκηνή κάτω από το επιδοκιμαστικό βλέμμα της Πανογίας.. το Μεξικό είναι μια πολύ θρησκευόμενη χώρα.

Μια οικογένεια ηεσβιών: Είναι πραφανές ότι οι εικάνες δεν έχουν πάντα οικουμενικό χαρακτήρα. Στη Σουηδία είδα δύο γυναίκες πιασμένες χέρι-χέρι να κρατούν ένα παιδί. Κάποιοι διαμορτυρήθηκαν: «Δεν είναι οικογένεια αυτό το πράμα». Η ηθοποιός απακρίθηκε: «Είναι η δικιά μου οικογένεια...» και συνέχισε ήρεμα να «λαξέυει» στην εικόνα της τις μικρολεπτομέρειες εκείνες που προσέδιδαν γλυκύτητα στις φυσιογνωμίες. Ήταν η οικογένειό της και ήταν ευτυχισμένη. Δεν ήταν μια τυπική σουηδική οικογένεια, αλλά αυτό δεν έχει σημασία.

Μια αιγυπτιακή οικογένεια: Ένας εξαιρετικός πίνακας με μια γυναίκα καθισμένη και τα χέρια της σηκωμένα σαν να κρατά ένα πιάτο. Ένας άντρας, όρθιος, πίσω από αυτήν, τρώει από το πιάτο που η γυναίκα κρατά, ενώ τουτόχρονα κρατά σε απόσταση ένα τσαύρμα αγόρια και κορίτσια, που κάθονται κατάχαμα, το ένα πίσω από το άλλο, σχηματίζοντας μια συμπαγή σειρά (το καθένα κάθετοι ανάμεσα στο πόδια αυτού που βρίσκεται πίσω του) με τα χέρια τεντωμένα προς το απαγαρευμένο πιάτο, περιμένοντας τα οπαφάγια.

Μια αργεντινική οικογένεια: συγκινητική, θλιμμένη, συντορακτική. Πολλό ότομα γύρω από ένα τραπέζι, άλλο- η πλειανότητα- όρθια, μια κενή καρέκλα με άλλους να καιτάζουν προς την καρέκλα αυτή... την κενή. Νοσταλγία για τον οπόντα που καθόταν σε αυτήν.

Έζησο εξόριστος στην Αργεντινή πέντε χρόνια. Γνωρίζω δεκάδες, εκατοτάδες οικογένειες. Δεν ξέρω καμιο -ούτε μιο! - που να μην έχει στα σπίτι της μιο κενή καρέκλα, μιο καρέκλα που ανήκε σε κάποιον που το στρατιωτικό καθεστώς δολοφάνησε με φριχτό βεσσανιστήριο, κάποιον αγνασμένο (κατό τη Διεθνή Αμνηστία ήταν 30.000), κάποιον που διέφυγε στο εξωτερικό ή εξαρίσθηκε. Αυτή την εικόνα της κενής καρέκλας την αναπαράστησε ένας Αργεντινός, θα μπορούσε όμως θαυμάσιο να ήταν Ουρουγουανός ή Χιλιανός, Ποραγουανός ή Βολιβιανός, οποιασδήποτε κάτοικος της αιματοβαμμένης αυτής ηπειρού. Και κάτοικος της χώρας μας, εκεί γύρω στα 1971, τότε που ήμαυν φυλακή, όταν η Βραζιλία βίωνε την πιο φασιστική περίοδο της κατοστολής. Λατινική Αμερική!

Μια Βραζιλιανική οικογένεια: Ένα τραπέζι αναποδογυρισμένο με δέκα ως δώδεκα άτομα στριμωγμένα πάνω του σαν ναυαγοί πάνω σε μιο σανίδα.

### Ενίσχυση της δυναμικής (είναι δυνατές διάφορες εκδοχές)

1η ενίσχυση της δυναμικής: Μια ρυθμική κίνηση εντός των ορίων της εικόνας. Παράδειγμα: η στατική εικόνα ενός άντρα που τρώει προσφέρει έναν ικανό αριθμό πληροφοριών, είναι μια εικόνα που μιλάει. Εντούτοις, υπάρχουν χιλιάδες ρυθμοί, χιλιάδες τρόποι για να τρώει κανείς. Σε αυτή τη φάση της ενίσχυσης της δυναμικής, η εικόνα πρέπει να τρώει με τέτοιο ρυθμό, ώστε να μας δίνει κι άλλες πληροφορίες, συμπληρώνοντας ό,τι υπήρχε εντός των ορίων της στατικής εικόνας: τρώει αργά ή γρήγορα, κατοβροχίζει την τροφή ή απολαμβάνει γευστικά κάθε κομμάτι;

2η ενίσχυση της δυναμικής: Η εικόνα, χωρίς να στοματώσει τη ρυθμική της κίνηση, λέει μια φράση, η οποία, κατά την οπτική του ηθοποιού, πρέπει να δίνει με τον χαρακτήρα που αναπαριστά. Για να γίνουμε πιο σαφείς, αυτός που μιλά είναι ο «ρόλος» και όχι ο ηθοποιός. Έτσι, αν ένας ηθοποιός με καλό χαρακτήρα παίζει τον ρόλο ενός κακού, τον λόγο έχει ο κακός και όχι ο ηθοποιός με τον καλό χαρακτήρα.

3η ενίσχυση της δυναμικής: Η εικόνα εκτελεί τη ρυθμική της κίνηση, λέει τη φράση της και αρχίζει να κάνει κάτι, μία κίνηση ή ενέργεια σχετιζόμενη με τη στατική εικόνα. Με άλλα λόγια, αν η εικόνα τρώει, μετά τι θα κάνει; Αν βοδίζει, πού πηγαίνει; Αν βιαιοπραγεί εναντίον κάποιου, ποιος θα είναι ο συνέπεις;

### γ. Εικόνα μετάβασης

Η τρίτη τεχνική συνίσταται στην επεξεργασία ενός προτύπου, στην πρόκληση μιας αντιπαράθεσης με τη χρήση μόνον οπτικών μέσων. Εδώ, περισσότερο από ποτέ, οι λέξεις απαγορεύονται διά ροπάδου. Η αναπαράσταση της διένεξης, ωστόσο, θα πρέπει να είναι όσο το δυνατόν πλούσια και να πηγαίνει σε βάθος.

### Το πρότυπο

Ακολουθείται η ίδιο μέθοδος με την προηγούμενη άσκηση, για να φθάσουμε σε ένα πρότυπο αποδεκτό από όλη την ομάδα (ή την πλειονότητά της). Το θέμα αυτού του προτύπου μπορεί να είναι μια κατάσταση καταπίεσης οιοδήποτε τύπου, την οποία έχει προτείνει η ομάδα. Μόνον έτσι το πρότυπο καταπίεσης θα είναι πραγματικό. Ζητάμε, λοιπόν, από την ομάδα να κατασκευάσει ένα ιδανικό πρότυπο, ένα πρότυπο από όπου η καταπίεση θα έχει εξαλειφθεί

και όπου όλοι θα έχουν επιτύχει μια σταλάντευτη ισορροπία, μια κατάσταση που να μην είναι καταπιεστική για κανέναν. Στη συνέχεια επιστρέφουμε στην πραγματική εικόνα, την εικόνα της καταπίεσης, και ξεκινά η ενίσχυση της δυναμικής.

### Ενίσχυση της δυναμικής

Ο σκηνοθέτης πρέπει να κατοστήσει σαφές πως όλοι οι συμμετέχοντες έχουν το δικαίωμα να εκφέρουν γνώμη σχετικά με τις μορφές μετάβασης από μια *πραγματική* εικόνα (καταπιεστική) σε μια εικόνα *ιδανική* (μη καταπιεστική). Ο κάθε συμμετέχων λειτουργεί ως γλύπτης και αλλιάζει ό,τι κρίνει αναγκαίο, για να μετομορφώσει την πραγματικότητα και να εξαλείψει την καταπίεση. Οι άλλοι πρέπει απλώς να εκφράζουν τη γνώμη τους, αν θεωρούν τις προτεινόμενες λύσεις πραγματοποιήσιμες ή μαγικές (δηλαδή φανταστικές, μη εφορμόσιμες), αλλά χωρίς τη χρήση λέξεων, μιας και η αντιπαράθεση πρέπει να γίνεται μόνο μέσω των εικόνων.

Αφού όλοι έχουν παρουσιάσει τις δύο εικόνες τους της μετάβασης (οπο- κολύπτοντας τις σκέψεις, την ιδεολογία, τις προσδοκίες και τις ελπίδες τους), επαληθεύεται στην πράξη το αντικείμενο της αντιπαράθεσης. Σε ένα σημείο του σκηνοθέτη, οι χαρακτήρες της εικόνας αρχίζουν να κινούνται. Όποτε ο σκηνοθέτης χτυπά τα χέρια του, κάθε χαρακτήρας (ηθοποιός μέσα στην εικόνα) έχει το δικαίωμα να κάνει μία κίνηση, μόνο μία, προς την κατεύθυνση της απελευθέρωσής του (αν ερμηνεύει έναν από τους καταπιεσμένους) ή προς την κατεύθυνση της διατήρησης της καταπίεσης (αν ερμηνεύει έναν από τους καταπιεστές). Οι κινήσεις πρέπει να γίνονται σε συνάρτηση με τους χαρακτήρες στο πρότυπο, όχι σε συνάρτηση με τον ερμηνευτή. Αφού χτυπήσει αρκετές φορές παλαμάκια, ο σκηνοθέτης προτείνει όλοι οι χαρακτήρες να συνεχίσουν να κινούνται, αλλά σε αργή κίνηση και σε κάθε παλαμάκι (σε πιο αργό ρυθμό) να καιτάζουν γύρω τους, έτσι ώστε να εντοπίζουν πού βρίσκονται σε σχέση με τους άλλους. Η κίνηση παύει, όταν έχουν μελετηθεί οπτικό όλες οι δυνατότητες απελευθέρωσης. Όταν η εικόνα στοματώσει να κινείται, σημαίνει πως έχουν διευθετηθεί οι συγκρούσεις... είτε το τέλος είναι καλό είτε όχι.

## δ. Πολλαπλή εικόνα της καταπίεσης

Η προηγούμενη τεχνική επιτρέπει στην ομάδα να επικεντρωθεί με αμεσότητα σε ένα μόνο πρόβλημα, σε μία μοναδική μορφή καταπίεσης, σε μία περίπτωση μοναδική και συγκεκριμένη. Η κοινωνία αποπαρίσταται συνοδικά σε μία μόνο εικόνα. Ο μικρόκοσμος παρουσιάζεται στη μορφή του μικρόκοσμου.

Αυτός μπορεί να είναι ένας πολύ απελευθερωτικός τρόπος, για να επιτευχθεί μια περισσότερο ολοκληρωμένη και, μερικές φορές, περισσότερο λεπτομερής ανάληψη αυτού του μικρόκοσμου. Ωστόσο, συμβαίνει συχνά οι δυνατές λύσεις του προβλήματος να μπορούν να ανευρεθούν μόνο στον κοινωνικό μικρόκοσμο και όχι στον μικρόκοσμο, δηλαδή στο πολλαπλό αντί στο ενιαίο. Αυτή είναι και η λειτουργία της τέτοιας τεχνικής της εικόνας.

### Το πρότυπο

Εδώ το πρότυπο δεν είναι το ενιαίο, αλλά το πολλαπλό. Όποιο και αν είναι το θέμα, ο αντικειμενικός στόχος είναι να καταδείξουμε όχι μία αλλά πολλές εικόνες που το αποπαριστούν. Αντί για μία εικόνα, η ομάδα μπορεί να προετοιμάσει ταυτοχρόνως πέντε, επτά ή και δέκα. Οι εικόνες δεν πρέπει να επαναλαμβάνονται· όσο πιο μεγάλη ποικιλία εμφανίζουν τόσο το καλύτερο.

### Ενίσχυση της δυναμικής

Αφού παγιωθεί το πολλαπλό πρότυπο, η ενίσχυση της δυναμικής υλοποιείται σε τρία στάδια.

Πρώτο: οι ηθοποιοί-γλύπτες πρέπει να μπουν μέσα στις δικές τους εικόνες, με στόχο να μας δώσουν τη δική τους προοπτική για την καταπίεση. Πρέπει να αντικαταστήσουν το άτομο που τους εκπροσωπεί στην εικόνα, για να γίνει αντιληπτή η οπτική γωνία του κάθε γλύπτη. Στο πρότυπο βλέπουμε την καταπίεση όπως τη νιώθει ο γλύπτης.

Δεύτερο: η εικόνα επιστρέφει στο αρχικό πρότυπο και, σε ένα σήμα του σκηνοθέτη, οι συμμετέχοντες πρέπει σε αργή κίνηση να πραγματοποιήσουν τη μετάβαση από το πραγματικό στο ιδανικό που οροματίζεται ο γλύπτης. Με κινήσεις αποκλειστικά αυτόνομες (κονένες δεν οδηγείται από τον γλύπτη, κάθε άτομο ενεργεί με βάση την ευαισθησία του) μπορεί ο καθένας τους να επαληθεύσει τον μαγικό (υπό την έννοια του ανέφικτου και όχι του φανταστικού...) ή τον εφικτό χαρακτήρα της πρότασης του γλύπτη. Αν η ιδανική εικόνα

που επιθυμεί ο γλύπτης ή η μετάβαση προς αυτό το ιδανικό τοποθετούνται στην επικράτεια του ανέφικτου, αυτό θα αποκαλυφθεί από τη γελοιότητα των κινήσεων.

Τρίτο: η εικόνα επιστρέφει στο αρχικό πρότυπο. Γι' άλλη μια φορά, σε ένα σήμα του σκηνοθέτη, οι μορφές αρχίζουν να κινούνται, μόνο που τώρα δεν κότευθύνονται αναγκαστικά προς το ιδανικό: κάθε εικόνα πρέπει να ενεργεί σύμφωνα με τον χαρακτήρα που ερμηνεύει. Αυτό μας επιτρέπει να δούμε κατά πόσο ήταν πραγματοποιήσιμη η πρόταση του γλύπτη.

Η πολλαπλή αυτή εικόνα της καταπίεσης επιτρέπει σχεδόν πάντα να γίνει σαφής η σκέψη της ομάδας. Είναι μία από τις πιο αποκαλυπτικές τεχνικές.

Στο σημείο αυτό οφείλω να επιμείνω στο ότι οι κανόνες του παιχνιδιού πρέπει να δηλωθούν καθαρά και απλά ευθύς εξαρχής. Αν κάτι δεν έχει οριστεί ως απαγορευμένο κατά την παρουσίαση των κανόνων, τότε δεν θα πρέπει να υπάρξουν σχετικές απαγορεύσεις. Αν κάποιοι από τους συμμετέχοντες πιστεύουν πως το τότε ή το δείνα απαγορεύεται, αυτό οφείλεται στη δική τους αυτολογοκρισία και όχι στο παιχνίδι. Στο Αμβούργο, για παράδειγμα, χρησιμοποίησα κάποτε αυτή την τεχνική. Το θέμα που επελέγη ήταν η οικογένεια. Οι εικόνες από τις οποίες απαρτιζόταν το πρότυπο ήταν σχεδόν όλες τους τρομερές: βαναυσότητα, άσκηση σωματικής και ψυχολογικής βίας. Σε ένα σημείο της ενίσχυσης της δυναμικής αντιλήφθηκα πως οι συμμετέχοντες αναζητούσαν λύσεις για τα προβλήματά τους μέσα σε κάθε εικόνα, χτυπούσαν ο ένας τον άλλον, βιαιοπραγούσαν, ο καθένας μέσα στην ομάδα του. Κανείς δεν δοκίμαζε να εγκαταλείψει τον μικρόκοσμο της οικογένειάς του, για να αναζητήσει λύσεις στον κοινωνικό μακρόκοσμο, στην πολλαπλότητα άλλων οικογενειών, άλλων ομάδων, άλλων ατόμων. Όταν όλες οι κινήσεις έφθασαν στο τέλος τους (με πολλούς «νεκρούς» και «τραυματίες»), ρώτησα τους συμμετέχοντες γιατί είχαν παραμείνει τόσο πεισματικά κλεισμένοι στις δικές τους ξεχωριστές ομάδες, όταν στη συγκεκριμένη περίπτωση η ελευθερία μπορούσε να βρεθεί μόνον εκτός αυτών των στενών ορίων. Όλοι τους σχεδόν αποκρίθηκαν: «Νομίζαμε πως απαγορευόταν να αφήσουμε τις ομάδες μας (τις οικογένειές μας)». Παις τους τα είχε απαγορεύσει;

Η τεχνική της πολλαπλής εικόνας είναι ανοιχτή προς όλα, προς τον εξωτερικό κόσμο. Τα άτομα είναι ελεύθερα να πάρουν μέρος σε άλλες εικόνες, το παιχνίδι αυτό δεν αποσκοπεί να μας εγκλωβίσει στους μικρούς μας κόσμους.

Είναι πολύ συνηθισμένο να οσκούμε καταπίεση στον ίδιο μας τον εαυτό. Είμαστε τόσο καταπιεσμένοι που καταπιέζουμε τους εαυτούς μας, ακόμη και

όταν η καταπίεση είναι απύσση ή ανύπαρκτη. Κουβαλάμε τα μη μέσα στο μυαλό μας. Το αντίθετο της εμπειρίας στο Αμβούργο μου συνέβη στο Μοντέλιμαρ, όπου το ότομα που ερμήνευαν εικόνες παιδιών το έσκαγαν από το πορόθυρο...

Με την τεχνική αυτή αποκαλύπτονται πράγματα εντελώς απροσδόκητα. Θυμάμαι πως στο Μπόρι, στην αδριωτική οκτώ της Ιταλίας, κόποιος πρότεινε να ασχοληθούμε με το ζήτημα της σεξουαλικής βίας κατά των γυναικών (μόνο το 1979 είχαμε επόνω από 26.000 περιπτώσεις σεξουαλικής κακοποίησης στην Ιταλία, χωρίς να υπολογίζουμε τις χιλιάδες των περιπτώσεων που το θύματα δεν καταγγέλλουν από φόβο ή ντροπή). Ήτον πολλές οι εικόνες που παρέπεμπον σε αυτόν τον τύπο βίας. Θυμάμαι ειδικά την εικόνα της Αντζελίνας: είχε δεχθεί μια κτηνώδη επίθεση από τρεις άντρες. Κατό την ενίσχυση της δυναμικής νομίζαμε πως θα ομομόκρυνε βίβια τους βιαστές της. Αλλά, προς μεγάλη μας έκπληξη, η Αντζελίνα αρκέστηκε στο να τροποποιήσει τις εκφράσεις των προσώπων τους, προσδίδοντάς τους τρυφερότητα, αντί για μίσος. Παρ' όλα αυτά η σκηνή παρέμεινε αυσιαστικά η ίδια. Όταν τη ρώτησαν οι συνάδελφοί της, η Αντζελίνα απάντησε: «Για μένα, το πιο τρομερό στοιχείο στη σεξουαλική κακοποίηση είναι η σωματική βία της πρόξης, όχι το σεξ...». Περύεργα πράγματα...

Στις περιπτώσεις που χρησιμοποιείται η τεχνική αυτή και το θέμα διχάζει τους συμμετέχοντες, όπως, για παράδειγμα, όταν κατοπιανάμοστε με την κατοπίεση που ασκεί ο άντρας στη γυνούκο –και αντιστρόφως– έχουμε καλύτερα αποτελέσματα, αν οι σκηνές ποραυσιαστούν διαδοχικά: πρώτα οι γυνούκες δείχνουν πόσα κατοπιεσμένες είναι και μετά οι άντρες δείχνουν τις πολλαπλές εικόνες τους άσον αφαρά την κατοπίεση, επίσης πολυάριθμες κι αυτές...

Υπάρχει και ένας τέταρτος τύπος ενίσχυσης της δυναμικής σε περιπτώσεις άπως αυτή: οι άντρες δείχνουν εικόνες που αναπαριστούν ό,τι αυτοί θεωρούν κατοπίεση επί των γυναικών, ενώ οι γυναίκες ποραυσιάζουν εικόνες που δείχνουν ό,τι αυτές πιστεύουν πως είναι κατοπίεση επί των αντρών. Το ίδιο ισχύει και για γονείς που έρχονται αντιμέτωποι με ποιδιά, καθηγητές με μαθητές κ.λπ. Εφόσον η κατάσταση το επιτρέπει, αυτός ο τύπος ενίσχυσης της δυναμικής του προτύπου προσφέρει νέες δυνατότητες, για να γνωρίσουμε το θέμα και τους συμμετέχοντες.

### ε. Πολλαπλή εικόνα της ευτυχίας

Η τεχνική αυτή, παρόμοια με την προηγούμενη, αποκαλύπτει καλύτερο από κάθε άλλη την πτυχή κατοπιεσμένος/κατοπιεστής.

### Το πρότυπο

Το πρότυπο κατοσκευάζεται με τον ίδιο τρόπο, με διάφορους εθελοντές που «σμιλεύουν» εικόνες χαράς, οι οποίες κατονέμανται σε αλόκληρη την αίθουσα, έτσι ώστε να μπορεί να τις δει κανείς και ως μέρη ενός συνόλου και ως ξεχωριστές εικόνες. Ο σκηνοθέτης δεν πρέπει να επηρεόσει τις εικόνες, αντιθέτως οφείλει να κατοστήσει σαφές στους συμμετέχοντες ότι είναι ελεύθεροι να δείξουν ό,τι εικόνα επιθυμούν. Τι είναι η ευτυχία; Δεν χωρεί ομφιβολία, είναι η απουσία κατοπίεσης, με εξαίρεση τους μαζοχιστές... Ο ηθοποιός-γλύπτης δεν δείχνει τις κατοπιέσεις που υφίσταται, αλλά την ευτυχία του, πραγματική ή ιδανική, αληθινή ή φανταστική. Η εικόνα αυτή μπορεί να σχετίζεται με τη δαυλειά, με τον έρωτα, με την πρεμία ή με ό,τι άλλο θέλει ο ηθοποιός. Ο σκηνοθέτης πρέπει να ενθαρρύνει τα άτομα με διαφορετικές απόψεις για την ευτυχία να δημιουργήσουν τις δικές τους εικόνες, απαφεύγοντας τη συνεχή αναπαράσταση του ίδιου τύπου ευτυχίας, εικονογραφημένης πάντα με τον ίδιο τρόπο (εκτός κι αν πρόκειται για ένα συγκεκριμένο χαρακτηριστικό της ομάδας).

### Ενίσχυση της δυναμικής

Τα ιδανικά είναι να υπάρχει ο ίδιος αριθμός εικόνων στην αίθουσα με τα άτομα που δεν έχουν ανέβει στη σκηνή για να παίξουν, που δεν συμμετέχουν. Αν οι εικόνες είναι έξι, έξι άτομα πρέπει να μείνουν απέξω. Η ενίσχυση της δυναμικής έχει τη μορφή ενός παιχνιδιού. Ο σκηνοθέτης οδηγεί τους «εκτός» σε κάθε γωνιά της αίθουσας, ώστε να μπορούν να παρατηρούν με πραιοχή όλους, όσα είναι μέσα στις εικόνες και στις θέσεις τους σε σχέση με τους άλλους. Οι «εκτός» πρέπει να αποφασίσουν νοερά ποιος είναι ο πιο ευτυχισμένος στην εικόνα.

Το παιχνίδι αρχίζει, μόλις ο σκηνοθέτης δώσει το πρώτα σήμα. Οι «εκτός» πρέπει να τρέξουν προς τις εικόνες και να πάρουν τη θέση αυτού που θεωρούν τον πιο ευτυχισμένο. Αυτοί που αντικαθίστανται βγαίνουν. Αν κατά

τύχη δυο άτομο επιλέξουν το ίδιο πρόσωπο, αυτός που θα παραλάβει πρώτος θα πάρει τη θέση στην εικόνα και ο δεύτερος πρέπει να βρει το δεύτερο πιο ευτυχισμένο άτομο και να το αντικαταστήσει. Έτσι μπόρουν τόσο άτομα όσα βγαίνουν.

Στο δεύτερο σήμα, όλοι όσοι αντικαταστάθηκαν έχουν το δικαίωμα να επιστρέψουν στη θέση τους, ελεύθεροι να επιλέξουν το πιο ευτυχισμένο άτομο, που μπορεί να είναι ο χαρακτήρας που αυτοί δημιούργησαν ή κάποιος άλλος. Αυτή τη φορά, αντί να τον αντικαταστήσουν, ο καθένας τους πρέπει να συνδυάσει το σώμα του με εκείνο του πιο ευτυχισμένου στόμου, στην ίδια θέση. Τώρα όλοι οι συμμετέχοντες μένουν στη σκηνή.

Στο τρίτο σήμα, οι ηθοποιαί αρχίζουν να κινούνται, έχοντας ως στόχο να τοποθετήσουν το σώματά τους σε μια σχέση πιο ευτυχισμένη από αυτή στην οποία βρίσκονταν. Τάσα αυτοί που έπλησαν τις εικόνες όσα και αυτά που τις συγκροτούν μπόρουν να κινούνται ταυτόχρονα, προσποθώντας να δημιουργήσουν σχέσεις μέγιστης ευτυχίας οι μεν με τους δε.

Προσοχή: στην τρίτη αυτή φάση όλοι οι χαρακτήρες κινούνται ταυτόχρονα. Όλοι είναι υποκείμενα, κανείς δεν είναι αντικείμενα. Αυτά έχει ως αποτέλεσμα κάθε συνολική εικόνα να είναι διαφορετική ανά πάσα στιγμή: όλα κινούνται. Όπως στον πραγματικό κόσμο... Οι πολλαπλές εικόνες ευτυχίας βρίσκονται σε διορκή μεταβολή. Αν κάποιος βλέπει μία ομάδα στόμων με την οποία θα ήθελε να σχετισθεί, με την οποία φαντάζεται ότι θα είναι ευτυχής, κατευθύνεται προς αυτή την ομάδα ή τα συγκεκριμένα άτομα –αλλά μπορεί να συμβεί τα άτομο που επέλεξαν να κατευθύνονται προς κάποιο άλλο με το οποίο θέλουν να σχετισθούν: όταν ο πρώτος φτάσει, ίσως να μη βρει τα πρόσωπα που επιθυμούσε να συνοντήσει. Ανά πάσα στιγμή, ο καθένας θα πρέπει να επανεξετάζει τη συνολική δομή της πολλαπλής εικόνας ως προς όλα τα σημεία της και να επανοπροσανοτολίζεται.

Πρακτικόνου η επιλογή αυτή να έχει τη μεγαλύτερη δυνατή ευρύτητα, ο σκηνοθέτης μπορεί να προτείνει οι κινήσεις να γίνονται ανά μία τη φορά, κάθε που χτυπάει πολλαμάκιο, και στη συνέχεια να εκτελούνται σε οργή κίνηση: πριν από κάθε κίνηση, ο σκηνοθέτης χτυπάει πολλαμάκιο ολοένα και πιο αργά, μέχρις ότου στομοτήσουν εντελώς όλες οι κινήσεις (για τη λήξη χτυπάει επίσης πολλαμάκιο). Ωστόσο, επιτρέπεται στους ηθοποιοούς να κουνούν το κεφάλι τους και μόνον αυτό, ώστε να μπόρουν να ποροτηρούν όλα όσα συμβαίνουν στην αίθουσα και να οσφασίζονται για τις επόμενες κινήσεις τους.

Αυτή η τεχνική είναι πολύ διοφωτιστική. Ορισμένες σταθερές ανακώ-

πτουν σε κάθε εκτέλεση της άσκησης. Παραδείγματος χάρη, είναι σπάνιες οι εικόνες που δείχνουν κάποιο ευτυχισμένο στη δουλειά του. Κατά γενικό κανόνα η ευτυχία συνδέεται με τη σόλη, τον έρωτα, την όληηση, τη μουσική –ελόχιστες φορές με την εργασία, ιδίως τη χειρωνακτική. Σε ορισμένες χώρες (παραδείγματος χάρη, στις βόρειες χώρες) είναι πολύ συνηθισμένη η μονακική εικόνα: κάποιος που διοβάζει, κάνει ηλιοθεραπεία κ.λπ.

Αναπόφευκτα υπάρχει πάντο κάποιος που έχει αντιρρήσεις: «Εγώ δεν μπόρω να δώσω την εικόνα της ευτυχίας μου, γιατί, για μένο, ευτυχία δεν είναι κάτι απομονωμένο, είναι το άθροισμα πολλών στιγμών, πολλών δραστηριοτήτων...». Είναι αλήθεια. Είναι όμως επίσης αλήθεια ότι, όταν κάποιος καλείται να δείξει, να ηλάσει την εικόνα του της ευτυχίας, ποβόληει την εικόνα που αισθάνεται πιο έντανα τη συγκεκριμένη στιγμή, στο συγκεκριμένο μέρος, κάτω από τις συγκεκριμένες συνθήκες. Είναι επίσης αλήθεια ότι συνήθως το παιχνίδι τελειώνει, όταν όλα τα πρόσωπα οσκτήσουν την ιδανική σχέση (στα ηλοίσια βεβαίως των συνθηκών) με τα άλλα πρόσωπα: ωστόσο, ορισμένες φορές κάποιος νιώθει χορά κατά την αναζήτηση, δηλαδή κατά τη μετόθεση από μια εικόνα σε μια άλλη.

Ενδέχεται επίσης να συμβεί ο ηθοποιός-γλύπτης να προσποθήσει να εκφράσει την ευτυχία του, χωρίς να ενδιαφέρεται για την ευτυχία των άλλων. Θυμάμαι μια φορά που κάποιος έφτιαξε την εικόνα του ξαηλωμένος, περικυκλωμένος από επτά γυναίκες που τον ποσέχαν, τον χόιδευσαν, τραγουδούσαν και χόρευαν για εκείνον...τέλεια! Όταν όρχισε η ενίσχυση της δυναμικής, οι άντρες έτρεξαν στον τρελό να μπου σε αυτή την εικόνα της ευτυχίας. Όλοι ήθελαν να μείνουν στην ίδια θέση, όλοι ήθελαν επτά γυναίκες, αλλά δεν ανορωτήθηκαν αν και οι γυναίκες ήθελαν το ίδιο. Όταν όμως ξεκίνησε το τρίτο μέρος της ενίσχυσης της δυναμικής, όταν κάθε άτομο σε κάθε εικόνα ήταν ελεύθερο να δώσει αυτόνομο, τα πρώτα ηράγμα που οι επτά γυναίκες έκαναν ήταν να δείρουν τον «πασά»...ο οποίος ήθελε να είναι ευτυχισμένος με τη δυστυχία των άλλων.

#### στ. Εικόνα της ομάδας

Αυτή η τεχνική μπορεί να χρησιμοποιηθεί ανά πάσα στιγμή, αλλά είναι πιο αποτελεσματική, όταν η ομάδα έχει κάποιο πρόβλημα. Με τη βοήθεια της τεχνικής αυτής το πρόβλημα γίνεται σοφέστερο και είναι μεγάλες οι πιθανότητες επιτυχίας στην αναζήτηση λύσης.

Αλλά, ακόμη κι αν δεν υπάρχουν προβλήματα, είναι χρήσιμα να διαπιστώνουμε πώς ο κάθε συμμετέχων βλέπει την ομάδα στο σύνολό της.

### Το πρότυπο

Αν υπάρχουν εντάσεις, είναι πολύ πιθανόν η ομάδα να μην είναι πραγματικά διατεθειμένη να δημιουργήσει ένα μοναδικό πρότυπο, αποδεκτό από όλα τα μέλη της. Ενδέχεται να συμβεί η απλή παρουσίαση των διαφορετικών προτύπων να είναι ήδη μία οπτική αντιπαράθεση των διαφορών που υπάρχουν στην ομάδα. Η αναζήτηση και μόνο ενός προτύπου μπορεί να συνιστά αυτή καθαυτή έναν προβληματισμό πάνω στο υφιστάμενο πρόβλημα και να προτείνει πιθανές λύσεις.

Αν η δημιουργία ενός απλού προτύπου είναι εφικτή, αυτό γίνεται συνήθως σε περισσότερα στάδια. Σε συνεχή διαβούλευση με την ομάδα, ο σκηνοθέτης προσθέτει ή αφαιρεί από την εικόνα στοιχεία που η ομάδα θεωρεί ουσιαστικά ή ασήμαντα αναλόγως.

### Ενίσχυση της δυναμικής

Μόλις είναι έτοιμο το πρότυπο που φανερώνει την κατοπίηση, η ενίσχυση της δυναμικής γίνεται μέσω των ακόλουθων στοδίων:

Ο σκηνοθέτης υπενθυμίζει ότι όλη η ομάδα είναι υποχρεωτικό μέρος της εικόνας. Αυτοί που βρίσκονται εκτός της κατασκευασμένης εικόνας συνιστούν, ακόμη και έτσι, μέρος της συνολικής εικόνας της ομάδας, έστω κι αν απλώς κοιτάζουν· ερμηνεύουν τον ρόλο αυτών που ορκούνται στα να κοιτάζουν. Μέσο στην αίθουσα έχει σχηματιστεί μία ενιαία γενική εικόνα, δομημένη και οργανωμένη, στην οποία συμμετέχουν όλοι. Αλλά η εικόνα αυτή έχει έναν πυρήνα: την εικόνα που οποδέχτηκε η ομάδα. Ο σκηνοθέτης ζητάει από αυτούς που είναι ευχαριστημένοι, χωρίς πρόβλημα μέσα στον πυρήνα της ομάδας, να μείνουν εκεί που είναι, στην ίδια θέση. Αυτοί που βρίσκονται εκεί παρά τη θέλησή τους, αυτοί που είναι δυσσχετισμένοι, πρέπει να εγκαταλείψουν τον πυρήνα και να πάνε να καθίσουν με τους θεατές. Ο σκηνοθέτης επίσης προτείνει αυτοί που απλώς κοιτάζουν την ομάδα και αισθάνονται αμήχανοι και ανικανοποίητοι στη θέση του θεατή να μπου, αν θέλουν, στον πυρήνα. Μπορούν επίσης να φύγουν από την αίθουσα.

Μετά από αυτές τις κινήσεις, ο σκηνοθέτης ζητάει από τους συμμετέχο-

ντες, για άλλη μια φορά, να βγουν ένας-ένας από την ομάδα και έπειτα να επιστρέψουν σε αυτήν, αλλά τώρα παίρνοντας τη θέση που επιθυμούν και όχι αυτή που τους είχε επιβληθεί. Στο στάδιο αυτό, αντικειμενικά, όλοι τους πρέπει να βρουν τη θέση τους, να ποίξουν τον ρόλο τους, να πλάσουν την εικόνα που αντιστοιχεί επακριβώς σε αυτό που ο καθένας τους επιθυμεί και είναι ικανός να πραγματοποιήσει μέσα σε ένα σύνολο ανθρώπων ως υποκειμένων, όπου το κάθε άτομο έχει τη δική του προσωπικότητα και τις δικές του επιθυμίες. Η τελική εικόνα που θα επιτευχθεί με αυτόν τον τρόπο θα αποκαλύψει αν είναι δυνατόν ή όχι να λειτουργήσουν αρμονικά οι συμμετέχοντες στην ομάδα.

Στη Ντιζόν είχα να αντιμετωπίσω δύο ομάδες που ήταν σε σύγκρουση. Η θέση μου ήταν λεπτή –πώς θα μπορούσα να κάνω τη δουλειά μου, χωρίς να αξύνω την κρίση ή να διευρύνω τη διάσταση που υπήρχε ήδη; Οι δύο ομάδες ανήκαν σε διαφορετικές πολιτικές οργανώσεις –και οι δύο της αριστεράς, αλλά αντιμαχόμενες– και ο στόχος της δουλειάς μας δεν ήταν να σχηματίσουμε μία μόνιμη ομάδα, αλλά να κάνουμε απλώς ένα πενήνήμερο εργαστήριο, δείχνοντας πώς λειτουργούν ορισμένες πρακτικές που θα μπορούσαν οργότερο να είναι χρήσιμες στην πολιτική και κοινωνική δουλειά των δύο αυτών ομάδων και τίποτε άλλο.

Κάναμε την εικόνα της ομάδας, που σε γενικές γραμμές έγινε δεκτή: όλοι συμφώνησαν ότι υπήρχε βαθιά συμφωνία. Στο κέντρο μια κεντρική μορφή προσποθούσε να κινητοποιήσει, να ενδυναμώσει, να παροτρύνει τους υπολοίπους. Ορισμένοι έδειχναν μεγάλη προσοχή, άλλοι λιγότερη και άλλοι καμιά. Ορισμένοι κοιτούσαν οι μεν τους δε με οπειλητικό βλέμμα. Τέλος, η κεντρική μορφή, παρ' όλες τις προσπάθειές της, δεν μπόρεσε να εξαφανίσει ως διά μαγείας αυτές τις υποβόσκουσες συγκρούσεις, των οποίων δεν γνώριζε τις σκριθείς οίτιες.

Μόλις έγινε η σύνθεση της εικόνας, ξεκίνησα την ενίσχυση της δυναμικής. Σε μια πρώτη φάση ορισμένο άτομο εγκατέλειψε την κεντρική εικόνα, βγήκαν έξω (ακόμη κι αν δεν υπήρχε το «έξω») και έμειναν να κοιτάζουν. Σε μια δεύτερη φάση έπρεπε να επιλέξουν: ή θα όφηναν την αίθουσα όλοι μαζί, δηλαδή ή θα όφηναν το εργαστήριο στη μέση ή θα έμεναν, συμμετέχοντας στο μέτρο του δυνατού. Αν έμεναν, βεβαίως δεν μπορούσαν να διατηρήσουν για πολύ την περιθωριακή θέση που είχαν υιοθετήσει. Οπτικά, αισθητικά είχαν κατονοήσει ότι κανείς δεν μπορούσε να μείνει έξω, πως ακόμη και αυτοί που δεν αποτελούσαν μέρος του κεντρικού πυρήνα της εικόνας εμπλέκονταν όσο

κι εκείνοι που οποτελούσαν τον πυρήνα: όλοι τους ανήκον στη μεγαλύτερη εικόνα, στην αίθουσα.

Αργά, αυτοί που είχαν οπομακρυνθεί επέστρεψαν, πήραν άλλες θέσεις από αυτές όπου είχαν τοποθετηθεί και σιγό-σιγό πλησίασαν την κεντρική μορφή, κοταργώντας το επιθετικό βλέμμα που έριχνον οι μεν στους δε. Δεν χρειάστηκε πολύ για να αποκαταστήσουν όλοι κάποιο επαφή με την κεντρική μορφή. Κονείς δεν βγήκε από την αίθουσα. Περίμενα λίγο και τότε ζήτησα από τον νεαρά που αντιπροσώπευε τα πρόσωπο-καταλύτη –εμένα, ασφαλώς– να πάει να βρει τους άλλους. Πήρα τη θέση του και, χωρίς να σχολιάσω λεκτικά ό,τι είχε συμβεί –ο οπτικός λόγος ήταν αρκετά σαφής! – ανήγγειλα: «Εβδομη τεχνική: τα κινησιολογικά τυπικά».

Φτάσαμε λοιπόν στην επόμενη τεχνική.

296

### ζ. Κινησιολογικό τυπικό

Όταν δύο στρατιώτες συναντιούνται, κοιτάζονται και χαιρετιούνται στρατιωτικά. Κοιτάζοντας ο ένας τον άλλον, μηχανικά και χωρίς να το σκεφτούν, κάνουν την τυπική κίνηση του στρατιωτικού χαιρετισμού. Εμείς, που δεν είμαστε στρατιώτες, κοιτάζουμε και βλέπουμε ο ένας τον άλλο, όταν συναντιόμαστε, αλλά δεν χαιρετιόμαστε στρατιωτικά –κατ' αναλογία και οι απαντήσεις που δίνουμε ο ένας στον άλλο υποκαλύπτουν επίσης σε κάποιο τυπικό σύμφωνο με τον βαθμό της φιλίας μας, της γνωριμίας μας, των προθέσεων μας. Στην επανάληψη του ίδιου ερεθίσματος, οι στρατιώτες αντιδρούν μηχανικά. Δεν διστάζουν, δεν έχουν αμφιβολίες, δεν προσπαθούν να βρουν καινούργιες μορφές χαιρετισμού. Μία κίνηση προκαλεί άλλη παρόμοια κίνηση ως απόληξη.

Όταν οι τουρίστες μπαίνουν σε μια εκκλησία, χαμηλώνουν τη φωνή τους (εκτός από τους Αμερικανούς). Όταν ο καθηγητής μπαίνει σε μια αίθουσα για μάθημα, ακόμη κι αν δεν πει τίποτα, ακόμη κι αν σκέφτεται άλλο πράγμα, οι μαθητές προετοιμάζονται για να κρατήσουν σημειώσεις. Τα κινησιολογικά τυπικά του καθηγητή που μπαίνει στην αίθουσα πάντα με τον ίδιο τρόπο (κάνοντας τους άλλους να πιστέψουν ότι οι προθέσεις του είναι πάντα οι ίδιες) προκαλεί πάντα τις ίδιες αντιδράσεις.

Κάθε κοινωνία έχει το τυπικό της και κατά συνέπεια τα κινησιολογικά τυπικά και τα σήματά της. Η τεχνική αυτή –κινησιολογικό τυπικό– προσπαθεί να τα ανακαλύψει. Είναι σημαντικό να ανακαλύψουμε τα τυπικά της κάθε

κοινωνίας, διότι πρόκειται για τις ορατές εκφράσεις των καταπιέσεων που βρίσκονται στην καρδιά της. Πόντοτε, χωρίς κομία εξαίρεση, μια κατοπίηση παράγει σημείο εμφανή, μεταφράζεται σε εκφράσεις και κινήσεις, αφήνει ίχνη. Όπως μπορούμε να ξεσκεπάσουμε και να συζητάμε τις κοινωνικές καταπιέσεις στον καθημερινό μας λόγο, έτσι επιτυγχάνουμε τον ίδιο στόχο χρησιμοποιώντας τεχνικές της εικόνας.

Οι στρατιώτες, οι τουρίστες και οι μαθητές απαντούν μηχανικά στο ερεθίσμα που ήδη γνωρίζουν· το ίδιο κάνουμε και εμείς, όποιο κι αν είναι το επάγγελμά μας ή η κοινωνική μας τάξη. Τα συμπεράσμα είναι ότι κάθε επάγγελμα, κάθε κοινωνική τάξη έχει τα δικά της τυπικά. Πρέπει συνεπώς να ανακαλύψουμε, να βγάλουμε στην επιφάνεια και να μελετήσουμε τα δικά μας.

297

### η. Κοινωνικός κώδικας, τυπικό και τελετουργία

Σε όλες τις κοινωνίες αυτοί που έχουν την εξουσία καθιερώνουν κανόνες συμπεριφοράς που πρέπει να γίνουν αποδεκτοί από όλους. Πέραν των επιβεβλημένων από την εξουσία κανόνων, κάποιοι άλλοι κανόνες καθορίζονται από τη συνήθεια. Κανείς δεν μπορεί να επινοεί στο διηνεκές μορφές συμπεριφοράς πρωτότυπες σε σχέση με τον κανόνα, το αποδεκτό, το προβλεπόμενο. Όλες οι κοινωνίες έχουν διαστρωματωμένα συστήματα που οργανώνουν τις σχέσεις μεταξύ γονιών και παιδιών, αντρών και γυναικών, γειτόνων, συναδέλφων, τον τρόπο που καθόμαστε στον ήλιο ή παίρνουμε το μετρό για να πάμε στη δουλειά μας. Δεν είναι δυνατόν να σπαταλάμε την ενεργητικότητά μας σε μια διαρκή αγωνία του τι θα κάνουν οι άλλοι ή να επινοούμε μονίμως εμείς οι ίδιοι πώς θα αντιδράσουμε σε καταστάσεις που ήδη γνωρίζουμε πολύ καλά.

Σε μια γνώριμη, οικείο κατάσταση, απαντάμε με μια γνώριμη, οικείο δράση και δίνουμε τις απαντήσεις που είναι αναμενόμενες. Παροδείγματος χάριν, όταν κάποιος μπαίνει σε ένα εστιατόριο, το γκαρσόνι περιμένει να κάτσει σε μίο καρέκλα μπροστά σε ένα τραπέζι. Αν συναδεύεται από μία γυναίκα, είναι αναμενόμενο ότι θα τη βοηθήσει να καθίσει. Γιατί; Αυτό δεν είναι απλώς αναγκαίο. Μπορεί κάλλιστα ο πελάτης να θέλει να καθίσει πάνω στο τραπέζι με τα πόδια στην καρέκλα, και δεν βλέπω κανέναν λόγο που να τον υποχρεώνει να βοηθήσει τη σύντροφό του να καθίσει και όχι το αντίθετο, αυτή αυτήν. Ωστόσο...υπάρχει ένας κοινωνικός κώδικας που απαγορεύει σε ένα ζευγάρι



νο καθίσει στο πάτωμα και να κάνει πικνίκ σε ένα εστιατόριο (εκτός κι αν πρόκειται για γιοπώνεζικο εστιατόριο· εν προκειμένω είμαστε υποχρεωμένοι βεβαίως από το τελετουργικό να καθίσουμε στο πάτωμα!).

Ο κοινωνικός κώδικος υπαγορεύει τους κανόνες συμπεριφοράς. Έχω έναν φίλο που του ορέσκει να αντιστρέφει τον κοινωνικό κώδικα... Το κάνει για διασκέδαση, γιο να σπώσει πλάκα, αλλά η συμπεριφορά του ενοχλεί, κόποιες φορές προκαλεί και πονικό! Ωστόσο, αυτό που κάνει είναι να αντιστρέφει την τάξη που υπαγορεύει ο κοινωνικός κώδικος, χωρίς αποροιτήτως να αλλοιώνει την ουσία του.

Τι κάνει; Πηγαίνει στο εστιατόριο, κάθεται στο τραπέζι, μελετά τον κατάλογο γιο ώρα πολλή, κάνει στα γκαρσόνι αρισμένες ερωτήσεις γιο τα κάθε πιάτο και τελικά αποφασίζει: «Θέλω ένα καφεδάκι».

Το γκαρσόνι διαμορτύρεται, λέει πως αυτό δεν είναι δυνατόν, πως είναι η ώρα του μεσημεριανού και κανείς δεν μπορεί να πιάνει ένα τραπέζι και να ζητάει καφέ, πως η δουλειά του είναι να σερβίρει μεσημεριανό, πως, αν θέλει καφέ, να πάει στο μπαρ κ.λπ. Ο φίλος μου λέει πως έχει την πρόθεση να γευμοτίσει, ολλή πως προτιμάει να αρχίσει με ένα καφεδάκι. Αυτό που συμβαίνει συνήθως είναι ότι το γκαρσόνι απευθύνεται στον ιδιοκτήτη του εστιατορίου, οι άλλοι πελάτες συζητάνε γιο την ψυχική υγεία του φίλου μου και, τελικά, γιο να αποφευχθούν περιπλοκές, το γκαρσόνι φέρνει τον καφέ, ενώ εύχεται να φύγει αμέσως ο φίλος μου. Αλλή αυτός, όταν τελειώνει τον καφέ, ρωτάει το γκαρσόνι τι επιδόρπιο έχει...

Η μία έκπληξη μετά την άλλη... τρώει το μεσημεριανό... από πίσω προς τα μπρος! Και στον να μην έφτανε αυτό, τελειώνει με το οπεριτίφ!

Δεν κάνει τίποτε περισσότερο από το να αντιστρέφει την καθιερωμένη τάξη. Ωστόσο, αυτό και μόνο αρκεί, ώστε να αποπροσανατολίσει όλη τη λειτουργία του εστιατορίου. Ως και ο σεφ βγαίνει από την κουζίνα, γιο να δει το φαινόμενο. Στην ουσία ο φίλος μου δεν αλλοιάζει τίποτε από τον κοινωνικό κώδικα, απλώς τον αντιστρέφει.

Έχω κι άλλαν Βραζιλιάνο φίλο, ο οποίος επίσης διασκεδάζει με τις υπερβάσεις του κοινωνικού κώδικα. Παραδείγματος χόρη, υπάρχουν πολλές μαρφές εμπορίου που επιτρέπουν την πληρωμή με δόσεις. Αυτός, λοιπόν, προσπαθεί να εφαρμόσει την ίδια αρχή σε σχέση με άλλα «εμπορεύματα». Πηγαίνει στον κινηματογράφο και προτείνει να πληρώσει την είσοδο με μικρές μηνιαίες δόσεις. Καθώς η πρότασή του συναντά την απόλυτη άρνηση, κάνει άλλη πρόταση: θα πληρώσει 60% του κόστους του εισιτηρίου, θα δει

μόνο τη μισή ταινία (50%) και θα φύγει –όταν θα έχει τα υπόλοιπα χρήματα, θα ξανάρθει, θα πληρώσει το 40% που υπαλείπεται και θα δει την όλη μισή ταινία... Προσπαθεί να αποδείξει τα ηθονεκτήματα της πρότασής του: ο κινηματογράφος κερδίζει πάντα (60% της τιμής του εισιτηρίου γιο 50% της ταινίας!). Μέχρι σήμερα ο φίλος μου δεν κατάφερε να πείσει κανέναν ιδιοκτήτη κινηματογράφου να δεχτεί την πρότασή του, ολλή κατάφερε κάποιους να τον αφήσουν να μπει τζάμπο, προκειμένου να γλυτώσουν από τη συλλογιστική του.

Μοιλονότι ο κοινωνικός κώδικος είναι οπολύτως απαραίτητος και αναγκαίος (μια κοινωνία χωρίς κάποιο μορφή κοινωνικού κώδικου είναι αδιανόητη), αναμφίβολα δεν αποφεύγει κάποιο βαθμό αυτορχικότητας.

Όταν ένας κοινωνικός κώδικος δεν ανταποκρίνεται στις ανάγκες και στις επιθυμίες των ανθρώπων στους οποίους απευθύνεται, αν δηλαδή αυτοί οι άνθρωποι νιώθουν υποχρεωμένοι να κάνουν πράγματα που πηγαίνουν ενόντιο στις επιθυμίες τους ή να μην κάνουν πράγματα που επιθυμούν να κάνουν, μπορούμε να πούμε πως αυτός ο κώδικος μετατρέπεται σε τυπικό. Το τυπικό είναι συνεπώς ένας κώδικος που φυλακίζει, που περιορίζει, που είναι αυταρχικός, ανώφελος ή, στη χειρότερη των υποθέσεων, αποραίτητος ως μέσο επιβολής κάποιας μαρφής καταπίεσης.

Ως πορόδειγμα, το απαίο απεικονίζει τη διαφορά μεταξύ των δύο όρων, απ πάρουμε έναν ηθοποιό, παθιασμένο με τον ρόλο του Άμλετ, που ερμηνεύει ουτόν τον ρόλο κάθε βράδυ με το μεγαλύτερο δυνατό πάθος, με άπειρη απόληυση και χαρά. Κάθε μέρα επαναλαμβάνει τις ίδιες λέξεις, κάθε μέρα κάνει τις ίδιες κινήσεις σαν να υπακούει με χαρά στον θεατρικό κώδικα, στον οποίο υπακούουν επίσης οι υπόλοιποι ηθοποιοί. Το θέαμα παρουσιάζεται μία, δύο, ίσως τριακόσιες φορές. Ύστερο από τις τριακόσιες φορές, ο ηθοποιός μας κουράζεται. Πηγαίνει στο θέατρα κάθε βράδυ, αλλή δεν δείχνει το ίδιο ενδιαφέρον. Κάθε βράδυ επαναλαμβάνει τις ίδιες λέξεις, εκτελεί τις ίδιες κινήσεις, αλλή χωρίς ζωντάνιο, χωρίς το παλιό του πάθος, τον απασχαλεί περισσότερο η καριέρα του. Ο εν λόγω ηθοποιός έχει μηχανοποιηθεί και γι' αυτόν το θέαμα μετατρέπεται σε ένα πραγματικό τυπικό, το οποίο επαναλαμβάνει μηχανικά κάθε βράδυ.

Αυτά συμβαίνει και με τις ζωές μας. Πόσα πράγματα δεν κάνουμε υπακούοντας σε ένα τυπικό; Πόσα πράγματα δεν κάνουμε που κάποτε μας ευχαριστούσαν και τώρα είναι μονότανα; Πόσα πράγματα δεν κάνουμε ή σταματήσαμε να κάνουμε, απλώς και μόνο γιοτί δεν έχουμε το κουράγιο να



σπόσουμε το καθιερωμένο τυπικό;

Μιλήστε για κοινωνικό κώδικα και για τυπικό. Και η τελετουργία; Τι σημαίνει για μας η λέξη «τελετουργία»; Προγραμματίζεται τελετουργία, όταν ο κοινωνικός κώδικας μαζί με το τυπικά συμπαρασύρουν τα άτομα σε μία μοναδική ομάδα και οργανώνονται σε γεγονός. Η τελετουργία προκαθορίζει τη φύση του δημόσιου γεγονότος και κατά συνέπεια δημιουργεί όβυσσο μεταξύ ηθοποιών και θεατών: υπάρχουν αυτοί που ενεργούν και αυτοί που παρακολουθούν. Μία τελετουργία μπορεί να είναι, παραδείγματος χάριν, μία λειτουργία, το εγκαίνιο μιας τράπεζας, μία στρατιωτική παρέλαση... τελετουργικά γεγονότα που γίνονται θεόματα.

Για μας είναι σημαντικά να ξεχωρίσουμε αυτές τις έννοιες, οι οποίες, κατά την άποψή μας, αντιστοιχούν σε συγκεκριμένες στιγμές και σε ιδιαίτερες μαρφές κοινωνικών σχέσεων.

### Το πρότυπο

Ο σκηνοθέτης ζητάει από κάποιον να πάει στο κέντρο και να εκτελέσει σιωπηλά μια τελετουργική δράση που ανήκει σε μια κοινή ή ήταν καθημερινή δραστηριότητα. Όταν κάποιος αναγνωρίσει αυτή τη δραστηριότητα, λέει «Σταμάτω» και η σκηνή πογώνει στην έκφραση ενός τυπικού. Η κινησιολογία του τυπικού είναι το ονώτατο σημείο μιας δράσης που ανήκει σε μια δομή κοινωνικού τυπικού. Η υπόλοιπη ομάδα παρατηρεί την κινησιολογία του τυπικού. Ο πρώτος που θα μαντέψει σε ποιο τυπικό ανήκει αυτή η κινησιολογία πηγαίνει στο κέντρο και συμπληρώνει αυτή την κίνηση με μια άλλη, που ανήκει επίσης σε κάποιο τυπικό..

Ένα δεύτερο άτομο, ένα τρίτο και στη συνέχεια όλοι όσοι κατάφεραν να ανακαλύψουν το νόημα της δράσης και της αρχικής κίνησης θα πάνε στο κέντρο και μαζί θα σχηματίσουν μία μεγάλη στατική εικόνα του τυπικού, το οποίο υπονοεί η πρώτη κίνηση όπου πόνωσε η σκηνή.

Είναι σοφές ότι οι συμμετέχοντες μπορούν να αντιληφθούν και να συμπληρώσουν μόνο την κινησιολογία του τυπικού που ονομάζεται σε μία συγκεκριμένη κοινωνία, σε έναν συγκεκριμένο πολιτισμό ή σε μία ιστορική στιγμή. Κάποιες φορές, ορισμένες κινήσεις δεν είναι κατανοητές παρά μόνο από τα «θύμάτά» τους. Ένα παράδειγμα: κόνοντας αυτές τις ασκήσεις στο Πόρσι, συχνό βλέπω έναν άραβα, έναν μούρο, κάποιον που δεν ανήκει στον κόνονο να χαιρετάει σαν αστυνόμος και ταυτόχρονα να σηκώνει το χέρι.

Άραβες και μούροι καταλαβαίνουν ομέσως τη δράση και τη συμπληρώνουν: πρόκειται για έναν αστυνομικό που ζητάει έγγραφο τουτότητας στο μετρό ή στον δρόμο –κότι που κατά κόνονα συμβοίνει μόνο στους άραβες, στους μούρους και στο «διαφορετικά» εν γένει άτομο. Στην πραγματικότητα, αυτή την ίδια κίνηση (χαιρετισμός και σηλωμένο χέρι) τη βλέπουμε όλοι κάθε μέρα. Αλλά εντυπωσιάζει μόνον αυτούς στους οποίους απευθύνεται, αυτούς για τους οποίους η εν λόγω κίνηση αντιπροσωπεύει μια καταπίεση.

Η ίδια αυτή κίνηση, όταν συμβαίνει σε πάλεις όπου η καταδίκη της διαφορετικότητας δεν είναι τόσο έντονη, δεν προκαλεί καμιά αντίδραση στους συμμετέχοντες που δεν ξέρουν πώς να αντιδράσουν, κοθότι δεν είναι ικανοί να την αντιληφθούν.

Παρόδειγμα: Η κινησιολογία του τυπικού ενός πελότη εστιατορίου. Κοιτάζει τον κατάλογο και φωνάζει το γκαρσόνι. Το άτομο που μπαίνει στην εικόνα και κάθεται δίπλα του θα αποκαλύψει, μέσω της δικής του κινησιολογίας, τις σκέψεις του. Αν είναι γυναίκα, πώς θα συμπεριφερθεί; Σαν περιστασιακή «γκάμενα» ή σαν ούντραφος; Το γκαρσόνι είναι δουλικό ή διατηρεί την αξιοπρέπεια του, χωρίς να υποβιβάζει τον εαυτό του; Παισι είναι οι πελότες που κόθονται κοντό του; Πώς τρώνε; Κοταλαβαίνει κανείς από την έκφρασή τους τι θέματα συζητούν; Είναι μόνον ή σε ομάδα; Είναι όλοι ίδιοι ή υπάρχουν ταξικές διαφορές μεταξύ τους;

Άλλη κινησιολογία τυπικού που απαντάται συχνά στην Ευρώπη στην τεχνική αυτή είναι η κίνηση της γυνούκας που μετράει με θυμό ή οπελησία πόσο χόπιο λείπουν, καθώς ποίρνει το αντισυλληπτικό της, πριν ξεπλώσει για ύπνο. Η συμπληρωματική δράση είναι επίσης οπκαλυπτική. Τι κάνει ο άντρας, όταν ξεπλώνει στο κρεβάτι, τι αποκαλύπτει; Είναι ονήσυχος ή κουρασμένος; Διαβάζει την εφημερίδα ή βγάξει το ρούχα του; Είναι οχωμένος ή γυρίζει από την άλλη πλευρά και κοιμάται; Ροχαλίζει, χαμογελάει; Έχει έγνοιες; Η κατάσταση των σχέσεων μεταξύ ζευγαριών αποκαλύπτεται με την τεχνική της κινησιολογίας του τυπικού.

### Ενίσχυση της δυναμικής

Η ενίσχυση της δυναμικής είναι η ίδια της δεύτερης τεχνικής: ρυθμός, λέξεις και κινήσεις.

Σε ένα σήμα του σκηνοθέτη, όλοι οι συμμετέχοντες στη σύνθετη εικόνα, που δημιουργήθηκε με βάση την κινησιολογία του τυπικού, οφείλουν να

ξεκινήσουν με μια ρυθμική κίνηση που προκύπτει από τη θέση στην οποία βρίσκονται στην εικόνα. Ο ρυθμός προσθέτει πληροφορίες στην εικόνα.

Σε ένα δεύτερο σήμα, οι συμμετέχοντες, όλοι ταυτόχρονα, λένε μία φράση και την επαναλαμβάνουν πολλές φορές. Τότε ο σκηνοθέτης διακόπτει την άσκηση και ζητάει από κάθε ηθοποιό να επαναλάβει τη φράση του, που πρέπει να έχει σχέση με τον χαρακτήρα που υποδύεται και όχι με αυτόν που τον ερμηνεύει. Συχνά στο στάδιο αυτό κάποιος παρατηρεί ότι η αρχική κινησιολογία του τυπικού δεν ερμηνεύθηκε σωστά. Στην περίπτωση αυτή οι ηθοποιοί λένε φράσεις που δεν έχουν καμιά σχέση με τη συλλογική εικόνα. Ακόμη κι έτσι, η εικόνα μπορεί να είναι αποκαλυπτική: γιατί έγινε το λάθος; Τι αμφισβήτηση υπήρχε στην κινησιολογία του τυπικού που προκάλεσε τα λάθος;

Το κολητεχνικό λάθος είναι εντελώς διαφορετικό από το επιστημονικό λάθος. Σε έναν μοθηματικό υπολογισμό ένα λάθος οκυρώνει το αποτέλεσμα –στην τέχνη μπορεί να το βελτιώσει. Όλο τα αποτελέσματα, είτε προβλεπόμενα είτε όχι, πρέπει να αναλυθούν και να βγάλουμε τα συμπεράσματά μας.

Τέταρτο σήμα. Κάθε ηθοποιός ξεκινάει να κάνει μία κίνηση που προεκτείνει την εγγενή κίνηση του προτύπου. Με άλλα λόγια, α κάθε ηθοποιός δρα σαν η στατική εικόνα (πρότυπο) να ήταν τα φωτόγραμμα μιας ταινίας που τώρα αρχίζει να προβάλλεται. Αυτή είναι η στιγμή όπου η κινησιολογία του τυπικού μετοτρέπεται σε τυπικό: κινήσεις, δράσεις, λέξεις, χειρονομίες κ.λπ. μηχανοποιημένες, προκαθορισμένες. Ένα τυπικό είναι ένα σύστημα δράσεων και αντιδράσεων προβλεψίμων, προκαθορισμένων.

### θ. Το τυπικό

Πρόκειται για μια απλή τεχνική, αποτελεσματική και αποκαλυπτική. Η οικοδόμηση του προτύπου συνιστά ταυτόχρονα την ενίσχυση της δυναμικής του.

Συνέβη στη Σουηδία, στα Νορκέπινγκ, κατά τη διάρκεια μιας συζήτησης σχετικά με την επιλογή του θέματος. Μία νεαρή πρότεινε την κατοπίηση των γυναικών. Η πλειονότητα των ατόμων συμφώνησε με την ιδέα, αλλά μία γυναίκα αντέδρασε έντονα:

«Γιατί να μιλήσουμε για την κατοπίηση των γυναικών, όταν τα φαινόμενα δεν υπάρχουν στη Σουηδία; Μόνο και μόνο επειδή είναι στη μόδα; Αν το θέατρο του Καταπιεσμένου είναι το θέατρο του πρώτου προσώπου του πληθυντικού, αν υποτίθεται ότι μιλάμε για τον εαυτό μας, τότε γιατί συζητάμε για κατοπίσεις που δεν μας αφορούν; Είναι αλήθεια ότι σε πολλές χώρες

οι γυναίκες καταπιέζονται όπως στην Αφρική, στο Σουδάν, όπου ακόμη και σήμερα υπάρχει η κλειτοριδεκτομή. Είναι αλήθεια ότι οι γυναίκες γνωρίζουν την κατοπίηση και σε χώρες αναπτυγμένες βιομηχανικά όπως η Γαλλία... Αλλά εδώ στη Σουηδία βρισκόμαστε, έχουμε ισότητα με τους άντρες, έχουμε τα ίδια δικαιώματα, ακριβώς τα ίδια».

Επέμενε τόσο πολύ, που σχεδόν πείστηκα. Ένωσα πανευτυχής: για πρώτη φορά στις περιπλανήσεις μου ανά τον κόσμο είχα συναντήσει μία χώρα όπου οι γυναίκες δεν ήταν καταπιεσμένες! Μηράβο! Για να σιγαυρευτώ, ρώτησα: «Αν δεν υπάρχει κατοπίηση, τότε στη Σουηδία οι γυναίκες έχουν τους ίδιους μισθούς με τους άντρες, για να κάνουν την ίδια δουλειά για τον ίδιο χρόνο εργασίας;» και έκανα μια χειρονομία ενώνοντας τα δάχτυλα των δύο χεριών.

Η γυναίκα δίστασε. Μιμούμενη τα δάχτυλά μου έκανε το ίδιο με τα χέρια της, ενώνοντας και τα δύο στο ίδιο ύψος. «Μμμ...δεν είναι ακριβώς έτσι... Δηλαδή στη Γαλλία οι γυναίκες κερδίζουν λιγότερα από τους άντρες για την ίδια δουλειά» –και κοτέβασε τα ένα χέρι της δείχνοντας τη διαφορά των μισθών με οπτικό τρόπο. Ύστερα ένωσε εκ νέου τα δύο χέρια στο ίδιο επίπεδο και συνέχισε: «Εδώ στη Σουηδία είναι διαφορετικό. Εδώ οι άντρες κερδίζουν λίγο περισσότερο από εμάς...» και ύψωσε το χέρι που αντιστοιχούσε στον μισθό των οντρών...

Η γυναίκα πραγματικά δεν αντιλαμβανόταν την οικονομική διαφορά. Όντως, δεν έβλεπε την κατοπίσή της. Χρησιμοποίησα τότε την τεχνική της κατασκευής του τυπικού.

Ζήτησα να έρθουν έξι εθελοντές, τρεις άντρες και τρεις γυναίκες. Τους ζήτησα να κατασκευάσουν το πρότυπο ενός κοινωνικού διαμερίσματος, δηλαδή ενός διαμερίσματος όπου θα μπορούσε να ζήσει ένας σαν κι αυτούς, με λίγο λόγια, ένα διαμέρισμα σαν οποιοδήποτε άλλο. Καθιστικά, κουζίνα, τηλεόραση, υπνοδωμάτιο, κρεβάτια, έπιπλα, μπάνιο κ.λπ., τα οποία μπορούσαν να οργανώσουν όπως ήθελαν.

Στη συνέχεια τους ζήτησα να βγουν, εκτός από την πρώτη γυναίκα. Της ζήτησα να μου δείξει γρήγορα όλες τις κινήσεις και χειρονομίες που θα έκανε –ή που έκανε! – ως τυπικό, από την ώρα που έφτανε στο σπίτι ως την ώρα που πήγαινε για ύπνο. Χειρονομίες και κινήσεις θα έπρεπε να γίνουν ως μη ρεαλιστική επίδειξη, δηλαδή οι ηθοποιοί θα έπρεπε να δείξουν ότι έτρωγον, παραδείγματος χάριν, με μία γρήγορη χειρονομία, και θα έπρεπε να συνεχίσουν με την επόμενη κίνηση, χωρίς να μπουν σε λεπτομέρειες. Όλη η σκηνή, από την άφιξη στο σπίτι ως την ώρα του ύπνου, διήρκεσε τρία ή τέσσερα

λεπτά. Αν ο χρόνος μειωθεί, το υλικό δεν θα είναι επαρκώς αποκαλυπτικό.

Η πρώτη γυναίκο έκανε την ακόλουθη σειρά δράσεων:

1. Γύρισε φορτωμένη με τα ψώνια από τα σουπερμάρκετ.
2. Πήγε στην κουζίνα και έβαλε στη θέση τους το τρόφιμα.
3. Μαγείρεψε.
4. Έστρωσε το τραπέζι.
5. Έφαγε με τη συντροφιά φανταστικών οτόμων (σύζυγος, παιδιά κ.λπ.).
6. Σήκωσε το τραπέζι και επέστρεψε στην κουζίνα, για να πλύνει το πιάτα.
7. Φρόντισε τον σκύλο και τον γάτο.
8. Πάτισε το λουλούδια.
9. Πήγε για ύπνο.

Η δεύτερη και η τρίτη γυναίκα εισήγαγαν μικροαλλαγές. Επανέλαβαν τις σκηνές με τα ψώνια, το ψυγείο, την προετοιμασία του φαγητού, το τραπέζι, το πλήσιμο των πιότων. Κάποιες φορές οντέστρεψαν τη σειρά του σκύλου και του γάτου και των παιδιών. Πρόσθεσαν ένα ή δυο τηλεφωνήματα σε φίλες. Τίποτε άλλο.

Αυτό ήταν το τυπικό των γυναικών. Πάνω-κάτω το ίδιο. Μετά ήρθε η σειρά των αντρών. Ο πρώτος ακολούθησε την εξής σειρά:

1. Έφτυσε με την εφημερίδα στο χέρι.
2. Έβγαλε το παπούτσια του και το όφησε στην πόρτα.
3. Πήγε στην κουζίνα, για να βόλξει ένα ούισκι (οι δυο άλλοι έκανον μικρές παραλλαγές: μπίρο ή σόντουιτς...).
4. Κάθισε μπροστά στην τηλεόραση.
5. Κάθισε στο τραπέζι και έφαγε το γεύμα που με τρόπο μαγικό ήταν εκεί και τον περίμενε.
6. Χασμουρήθηκε.
7. Σηκώθηκε, πήγε στο μπάνιο, ύστερα πήγε στο δωμάτιό του και κοιμήθηκε σαν πέτρα.

Αυτό ήταν το τυπικό των αντρών. Πάνω κάτω το ίδιο.

Η γυναίκα που έλεγε ότι η καταπίεση του φύλου της δεν υπάρχει συνέχισε κοιτόζοντας... χωρίς να βλέπει τίποτε!

- Λοιπόν; Υπάρχει καταπίεση ή όχι, ρώτησα.
- Γιατί; Ανάπνησε.

Καθώς πράγματι δεν έβλεπε, έκανα μία δεύτερη ενίσχυση της δυναμικής. Ζήτησα από τους έξι συμμετέχοντες να γυρίσουν στα διαμέρισμα και να κάνουν τις ίδιες κινήσεις με πριν, αλλά αυτή τη φορά, άλλο μαζί και με μεγαλύτερη ταχύτητα σαν να έπαιζαν σε εκείνες τις βωβές ταινίες, όπου άλλοι μαιάζουν σαν να τρέχουν.

Οι έξι μπήκαν, έτρεξαν, επανέλαβαν τις ίδιες δράσεις. Οι τρεις γυναίκες κατευθύνθηκαν προς την κουζίνα, οι τρεις άντρες στην τηλεόραση. Οι τρεις γυναίκες έστρωσαν το τραπέζι, οι τρεις άντρες έφαγαν και επαίνεσαν το φαγητό. Οι τρεις γυναίκες έπλυναν τα ρούχα, οι τρεις άντρες χασμουρήθηκαν και πήγαν για ύπνο. Οι τρεις γυναίκες συνέχισαν φροντίζοντας σκυλιά, γιατί και παιδιά, ενώ οι άντρες ροχάλιζαν στο κρεβάτι τους...

Μόνο τότε η γυναίκα άρχισε να βλέπει ό,τι προηγουμένως κοίταζε, χωρίς να καταλαβαίνει.

Το τυπικό είναι ένας από τους τρόπους, για να προσεγγίσουμε το θέατρο-Φόρουμ, τη θεατρική παρουσίαση του προτύπου του Θεάτρου-Φόρουμ, μια προσέγγιση στη *σκηνοθεσία*, στο *στίσιμο* του έργου.

Το τυπικό είναι ένας από τους τρόπους, μεταξύ άλλων, για τη δημιουργία των θεατρικών προϋποθέσεων, πρακτικώς το θέατρο-Φόρουμ να είναι ηροπάντων θέατρο και όχι απλώς φόρουμ. Συνήθως το τυπικό περιλαμβάνει στοιχείο που αναπαράγουν την κατοπίεση, που τη σωματοποιούν, που είναι η συγκεκριμενοποίησή της και σχεδόν πάντα η οπελευθέρωση από την καταπίεση περνάει απαραίτητα από τη ρήξη αυτού του τυπικού.

Μια κοπέλα 25 ετών είχε για ποτέρα έναν πλούσιο Δονά Βιομήχανο, ο οποίος ήθελε να τη στείλει μακριά από το Παρίσι, όπου εκείνος δούλευε, και να την υποχρεώσει να μείνει σε μια επαρχία της χώρας του για δύο τρία χρόνια, γιατί είχε μείνει έγκυος. Αυτός ήταν προτεστώντης, κατά των εκτρώσεων και επίσης κατά των ανύπντων μητέρων (ναι, αυτό το πράγμα συμβαίνουν ακόμη και σήμερα, και μάλιστα στο Παρίσι). Η σκηνή που αυτοσχεδιάσαμε έλαβε χώρα στο γραφείο του εκατομμυριούχου πατέρα. Αυτός ήταν καθισμένος πίσω από ένα μεγάλο τραπέζι δύο μέτρων, γεμάτο τηλέφωνα, βιβλία και χαρτιά, με την «πελάτισσα» (εν προκειμένω την κόρη του) καθισμένη σε απόσταση δύο μέτρων σε μια μικρή καρέκλα χωρίς μπράτσα.

Στην ανσπαράσταση ήταν αναπόφευκτο να δείξουμε το τυπικό της ευγενικής υποδοχής της πελάτισσας: η νεαρή μποιίνει, την υποδέχεται η γραμματέας του πατέρα και στη συνέχεια καθισμένη μόνη στην άβαλη καρέκλα, μαυδιασμένη από την εισημότητα και την επιβλητικότητα των βιβλίων

και των τηλεφώνων, είναι υποχρεωμένη να ακούει τον εξόμολογο για ώρα πολλή! Χειρότερα ακόμη: είναι υποχρεωμένη να αποδεχτεί την εξορία. Διότι ο πατέρας ντρέπεται να αποκτήσει το εγγονάκι του χωρίς τις δέουσες ευλογίες.

Κόναμε ένα φόρουμ για τη σκηνή αυτή και όλες οι θεατές-ηθοποιοί γυναίκες που αντικατέστησαν την πρωταγωνίστρια υποχρεώθηκαν να υποκύψουν –μπραστά σε εκείνο τον πατέρα ήταν αδύνατον να εναντιωθεί καμιά, όλες παραδίδονταν. Ωσπου στο τέλος μια θεατής-ηθοποιός μπήκε και αρνήθηκε να καθίσει στη μικρή και απόμερη καρέκλα. Προχώρησε στην αίθουσα και κάθισε πάνω στο γραφείο του πατέρα...τα τυπικά κατέρρευσε! Στη σχέση καρέκλα/γραφείο βρισκόταν η τρομερή πατρική καταπίεση. Στη σχέση μια-νεαρή-που-κάθισε-στο-γραφείο-του-πατέρα απέναντι στον σαστισμένο γεννήτορά της, οι μεσαιωνικές ιδέες του δεύτερου δεν μπόρεσαν να αγγίξουν την κόρη. Ήταν υποχρεωμένος να κοιτάζει προς το πάνω για να της μιλήσει και η πατρική του εξουσία δεν ήταν δυνατή να διατηρηθεί σε αυτή τη γελαία στάση...

Θυμόμαι μια ταινία του Τσάπλιν (Ο μεγάλος δικτάτορας), στην οποία ο Χίτλερ, όταν υποδέχεται τον Μουσαλίνι, τον βάζει επί τούτου να κάτσει σε μια χαμηλότερη καρέκλα από αυτόν. Και ο Μουσαλίνι είναι υποχρεωμένος να κοιτάζει προς τα πάνω κάθε φορά που θέλει να μιλήσει με τον άλλο. Οπτικές σχέσεις, σχέσεις εικόνας είναι επίσης σχέσεις εξουσίας.

Στην ομαρσία ενός προτύπου του Θεάτρου-Φόρουμ τα τυπικά επιτελεί μια λειτουργία τερστίσις σημασίας. Αλλά επίσης χρησιμεύει ως ανάλυση μιας συγκεκριμένης κατάστασης. Το πλέον σημαντικό είναι η διαρκής ανοζήτηση του τυπικού που φονερώνει την καταπίεση ή που τη σωματοποιεί: τα τυπικά της άφιξης στην εργασία, το τυπικό ενός νεαρού και μιας νεαρής σε ένα μπαρ ή όταν μπαινούν στο διαμέρισμα ενός από τους δύο, το τυπικό των γενεθλίων της μητέρας, τα τυπικά της επίσκεψης του επιθεωρητή της αστυνομίας, το τυπικό του γιου που ζητάει χρήματα από τον πατέρα, το τυπικό του αμορτωλάου που ζητάει συγχώρηση στο εξαμολογητήρια κ.λπ.

### 1. Τυπικά και προσωπεία

Το τυπικό καθορίζει το προσωπείο: το ρούχο κάνουν τον παπά, μάλιστα κύριε! Άτομα που κάνουν την ίδια εργασία έχουν το προσωπείο που τους επιβάλλει η συγκεκριμένη εργασία. Αυτοί που αντιδρούν πάντα με τον ίδιο

τρόπο μπροστά στο ίδιο γεγονός έχουν το προσωπείο που τους επιβάλλει αυτή η αντίδραση. Όπως ο έμπορος, ο εργάτης, ο φοιτητής, ο ηθοποιός ή ο οποιοσδήποτε και όλοι οι ειδικοί παίρνουν τελικό το προσωπείο της ειδικότητάς τους.

Και εμείς κοιτάζουμε πολύ συχνά, χωρίς να βλέπουμε. Όλο μας φαίνονται φυσικά, γιατί είμαστε συνθιτισμένοι να κοιτάζουμε τα ίδια πράγματα με τον ίδιο τρόπο. Ωστόσο, αρκεί να αλλιάξουμε το προσωπείο ενός τυπικού και φανερώνεται αμέσως ο τερατώδης χαρακτήρας του.

Στην τεχνική αυτή, που περιγράφεται με περισσότερες λεπτομέρειες στο κεφάλαιο «Παιχνίδια με Προσωπεία και Τυπικά», διατηρείται το ίδιο τυπικό, αλλά ο νεαρός ή η νεαρή αλλιάζουν προσωπεία. Ο πιστός αλλιάζει προσωπείο με τον εξαμολογητή, ο πατέρας με τον γιο, ο καθηγητής με τον βοηθό του, ο εργαζόμενος με τον αφεντικό του κ.λπ.

Επίσης, μπορεί κανείς να διατηρήσει το προσωπείο και να αλλιάξει το κίνητρο ή να ανοζήσει τα προσωπεία, πολλαπλασιάζοντας το τυπικό στα οποία συμμετέχει ο χαρακτήρας, έτσι ώστε να είναι ταυτόχρονα πατέρας, παιδί, εργάτης, σύζυγος κ.λπ., επιτρέποντάς μας να εξετάσουμε όλες τις σχέσεις του με τους άλλους.

Εν κατοκλείδι, το ζητούμενο είναι να ξεμαντοριστούν τα κοινωνικά προσωπεία και τυπικά. Κατά τη διαδικασία αυτή μπαρούν να αποκαλυφθούν με μεγαλύτερη σαφήνεια όλες οι σχέσεις καταπίεσης που έχουν πρακώσει, μπορεί να μελετηθεί ο χαρακτήρας του καταπιεζόμενου/κατοπιεστή, η μορφή που εμφανίζεται περισσότερο σε μια κοινωνική συγκυρία.

### κ. Κινητική Εικόνα

Ακόμη και σήμερα, εν έτει 1998, εξακολουθώ να εργάζομαι με αυτή την τεχνική και μπορώ να πω ότι δεν είναι πλήρως ανοπηγμένη. Βασικά, μπορούμε να πούμε πως η Εικόνα του Τυπικού είναι κατά τα μόλλον ή ήταν η λεπταμερής οπτικήωση ενεργειών της καθημερινής πραγματικότητας, ενώ η Κινητική Εικόνα, αντιθέτως, είναι το περίγραμμα αυτών των κινήσεων στην καθαρή, απλοποιημένη και υπερτανισμένη μορφή της ίδιας της ουσίας τους –η εικόνα της ουσίας τους και όχι της εξωτερικής παρουσίας τους. Η Εικόνα του Τυπικού είναι η εικόνα του σώματος σε κίνηση, είναι η κίνηση της εικόνας. Η Κινητική Εικόνα, αντιθέτως, είναι η εικόνα της κίνησης. Η Κινητική Εικόνα είναι η εικόνα του σημειομένου, ενώ η Εικόνα του Τυπικού είναι η

εικόνα του σημοίνοντος. Υπ' αυτή την έννοια, προσιδιάζει στον ιμπρεσιονισμό, ο οποίος εισήγαγε την εικόνα της κίνησης του πράγματος, αντί για την εικόνα του πράγματος σε κίνηση. Οι ιμπρεσιονιστές ζωγράφιζαν τον άνεμο και όχι το φύλλο στον άνεμο, τις εποχές του χρόνου και όχι τον καθεδρικό ναό της Ρουέν. Ο Μονέ ζωγράφισε τέσσερις φορές τον ίδιο καθεδρικό ναό στις τέσσερις εποχές του χρόνου –κοιτάζοντας τους τέσσερις πίνακες, πέραν του καθεδρικού ναού, βλέπουμε τις εποχές.

Κάποτε μια εφημερίδα δημοσίευσε στην ίδια σελίδα δύο φωτογραφίες του ίδιου αγώνα Φόρμουλα 1. Στην πρώτη έβλεπες ολόκληρα τα αυτοκίνητα του Άιρτον Σένα και του Προστ. Μπαρούσες να δεις τα δύο αυτοκίνητα και τους δύο πιλότους ολόκληρους. Στη δεύτερη έβλεπες το πίσω μισό του ενός και το μπροστινό μισό του άλλου: μπορούσες να δεις τον αγώνα.

Η μητέρα της Έλεν έκανε τέσσερα παιδιά και φωτογραφήθηκε και στις τέσσερις εγκυμοσύνες της. Κοιτάζοντας τη μια φωτογραφία, βλέπεις τη μητέρα της Έλεν, κοιτάζοντας τις τέσσερις φωτογραφίες, βλέπεις την εγκυμοσύνη.

Ο πάπας Ιωάννης-Πούλος ο 1ος πέθονε λίγο μετά τον Ιωάννη 23ο. Κοιτάζοντας κάθε φωτογραφία ξεχωριστά, μπορείς να δεις τον έναν πάπο ή τον άλλο –και οι δύο μαζί δείχνουν τον θάνατο του πάπα.

#### Παραλλαγή (Άμλετ)

Στη δουλειά μου με τους ηθοποιούς του Βασιλικού Σαιξπηρικού Θιάσου κάναμε ορισμένες δοκιμές. Στη σκηνή της πρώτης συνάντησης μεταξύ Άμλετ, Κλαύδιου και όλης της οικογένειας κόνομε την Κινητική Εικόνα της κίνησης για την κατάληψη της εξουσίας. Στη συνάντηση του Άμλετ με την Οφηλία δοκιμάσαμε την εικόνα του έρωτα, που έρχεται και φεύγει, της λατρείας και του φόβου.

## 4.2 ΝΕΕΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ-ΕΙΚΟΝΑ

Πρόσφατα εργαστήκαμε με μερικές καινοτόμες τεχνικές του Θεάτρου-Εικόνα, συγκεκριμένα στο πλαίσιο ενός εργαστηρίου μακράς χρονικής διάρκειας που έφερε το όνομα «Ο μπάτσος στο μυαλό». Στο Παρίσι, κατά τα έτη 1981-

1982, διηύθυνα από κοινού με τη Cecilia Thumim ένα εργαστήριο που είχε ακριβώς το ίδιο όνομα, «Le Flic Dans la Tête», και το οποίο επικεντρωνόταν στην ανάλυση εσωτερικοποιημένων καταπιέσεων· από αυτό προέκυψαν πολλές ενδοσκοπικές τεχνικές του Θεάτρου του Καταπιεσμένου, οι οποίες συγκεντρώθηκαν στη συνέχεια στο Ουρόνιο τόξο της επιθυμίας.

Ξεκινάμε από την αρχή ότι οι καταπιέσεις που υφίστανται οι πολίτες των αυταρχικών κοινωνιών (που όλοι γνωρίζουμε και μερικά από εμάς έχουμε ζήσει στο πετσί μας) προκαλούν βλάβες πιο βαθιές από αυτές που ανογνωρίζονται δια γυμνού οφθαλμού. Ο αυταρχισμός διεισδύει ακόμη και στα πιο συνηθισμένα στρώματα του στόμου. Ο μπότσος βγαίνει από το στρατόπεδο –στρατόπεδο ηθικό και ιδεολογικό! – και διεισδύει στο μυαλό του καθενός από εμάς.

Δεν πρέπει να μας προκαλεί έκπληξη τα γεγονότα ότι σε ορισμένες καταστατικές και καταπιεστικές κοινωνίες δεν βλέπαμε στον δρόμο αστυνομικές διμοιρίες και οπλισμένους στρατιώτες όπως στη Χιλή, στην Αργεντινή, στο Σαλβαδόρ, στη Γουατεμάλα κ.λπ.· δεν είναι αποράιτητο, τους φέρουμε μέσα μας, διμοιρίες μπάτσων που κουβόλαμε στο μυαλό μας.

Οι ενδοσκοπικές τεχνικές χρησιμοποιούνται κυρίως για να μας βοηθήσουν να κατανοήσουμε την αληθινή φύση του μπάτσου που κρύβεται μέσα μας... Εμείς, ωστόσο, είμαστε καλλιτέχνες του θεάτρου και όχι ψυχοθεραπευτές. Κοτό κόποιοι τρόποι, το θέατρο του Καταπιεσμένου είναι μια γλώσσα και μέσω αυτής μπορούμε να μιλήσουμε για όλα τα θέματα που αναφέρονται στην κοινωνική ζωή του ανθρώπου. Το θέατρο του Καταπιεσμένου εισχωρεί στο πεδίο της πολιτικής και της παιδαγωγικής, καθώς και της ψυχοθεραπείας.

Η μέθοδός μας μπορεί να εξηγηθεί με τον ακόλουθο τρόπο: κάποιος μας αφηγείται μια προσωπική εμπειρία καταπίεσης –πρόκειται για την προσωπική του περίπτωση. Αντί να εμβαθύνουμε στην ιδιοιτερότητα της συγκεκριμένης περίπτωσης, προσπαθούμε, μέσω της συμμεταχής όλης της ομάδας, να πάμε από το ειδικό στο γενικό, δηλαδή στην οικουμενικότητα των ειδικών περιπτώσεων που ανήκουν στην ίδια κατηγορία. Από τη στιγμή που κάποιος μας αφηγείται με θεατρικό τρόπο την ιδιαίτερη περίπτωσή του, πρωταγωνιστής γίνεται πλέον η ομάδα και όχι μόνο το άτομο που την αφηγήθηκε.

Αν είμαστε ικανοί να διακρίνουμε μέσα μας πορόμοια καταπιεστικά χαρακτηριστικά με αυτά που υπάρχουν στη συγκεκριμένη περίπτωση, τότε θα είμαστε ικανοί και να διακρίνουμε τον μπάτσο μέσα στο μυαλό μας, με την ελπίδα ότι θα μπορέσουμε να αντιληφθούμε από ποιο σημείο μπήκε, από

ποιο στρατόπεδο έρχεται, από ποιο τάγμα, πώς να τον νικήσουμε και πώς να τον αποφύγουμε στο μέλλον.

Όπως όλες οι τεχνικές του Θεάτρου του Καταπιεσμένου, η συγκεκριμένη έχει δύο κύριους στόχους: αφενός να μας βοηθήσει να κατανοήσουμε καλύτερα μια δεδομένη κατάσταση και οφειτέρο να δοκιμάσουμε δράσεις που μπορούν να μας είναι χρήσιμες, γιo να σταμοτήσουμε την καταπίεση που η εν λόγω τεχνική μάς αποκάλυψε.

Γνωρίζω και μεταμορφώνω –αυτός είναι ο στόχος μας. Για να μεταμορφώσω, πρέπει να γνωρίζω, και η γνώση αυτή καθαυτή είναι ήδη μια μεταμόρφωση. Είναι μια προπαρασκευαστική μεταμόρφωση που μας δίνει τα μέσα να πραγματοποιήσουμε την άλλη. Πρώτα δοκιμάζουμε μια πρόξη οπελευθέρωσης και στη συνέχεια την εφαρμόζουμε στην πραγματική ζωή: το θέατρο του Καταπιεσμένου σε όλες του τις μορφές είναι το πεδίο όπου δοκιμάζονται μεταμορφώσεις –η εν λόγω δοκιμή είναι ήδη μια μεταμόρφωση.

Στο πορόν βιβλίο παρουσιάζω με πολύ σχηματικό τρόπο ορισμένες από αυτές τις νέες τεχνικές, τις οποίες ανέπτυξα στην πορεία με περισσότερες λεπτομέρειες και μεγαλύτερη ενδελέχεια στο *Ουράνιο τόξο της επιθυμίας*. Δεν είναι οπλώς χρήσιμες για την ανόληση των συμμετεχόντων, μπορούν να χρησιμοποιηθούν επίσης για τη σκηνοθεσία ενός προτύπου ή ενός έργου πιο «κονονικού» του «κονονικού θεότρου», καθώς και για τη δημιουργία των χοροκλήρων, όπως στην εμπειρία που είχα με τους ηθοποιούς του Βοσιλικού Σαιξπηρικού Θιάσου τον Ιούλιο του 1997.

### 4.3 ΟΙ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΤΟΥ ΜΠΑΤΣΟΥ ΣΤΟ ΜΥΑΛΟ

#### α. Αποδιοργάνωση: σκέψη, διάλογος, δράση

Κάποιος δημιουργεί μια εικόνα της κατοπίσεής του. Αυτή η εικόνα μπορεί να είναι ρεοδιστική, συμβολική, σουρεαλιστική, δεν έχει σημασία –το σημαντικό για τον ηθοποιό είναι η εικόνα να μιλάει και αυτός να ευαισθητοποιείται με αυτήν, να συγκινείται. Ο γλύπτης-πρωταγωνιστής μπορεί να χρησιμοποιήσει όσο από τα σώματα των άλλων συμμετεχόντων θέλει. Μπορεί επίσης να χρησιμοποιήσει αντικείμενα, καρέκλες, τροπέζια, σεντόνια, ύφασμα, μολύβι, χαρτί και τέλος ό, τι πέφτει στα χέρια του.

#### Ενίσχυση της δυναμικής

Για πέντε λεπτά –είναι ορκετός χρόνος– όλα τα άτομα που είναι στην εικόνα πρέπει να επαναλάβουν χαμηλόφωνα, χωρίς παύση, τον εσωτερικό τους μονόλογο. Ό, τι τους έρχεται στο νου ως χαρακτήρες και όχι ως άτομα, δηλαδή όλα όσα αυτό το σώμα στη συγκεκριμένη στάση θα μπορούσε να σκεφτεί, το σκέφτεται μεγαλόφωνα. Το σώμα σκέφτεται! Μπορεί να υπάρχει αντίθεση μεταξύ του στόμου που ερμηνεύει την εικόνα και της εικόνας που αυτό ερμηνεύει –ο ηθοποιός μπορεί να μην έχει ούτε ένα κοινό σημείο με τον χοροκλήρα! Ακόμη και σε αυτή την περίπτωση, πρέπει να σκέφτεται μεγαλόφωνα αυτά που σκέφτεται η εικόνα. Παραδείγματος χάρη, αν ο γλύπτης με έχει φτιάξει στον την εικόνα κόποιου που προσπαθεί να στραγγαλίσει έναν άνθρωπο, πρέπει να εκφράσω όλες τις σκέψεις αυτού που προσπαθεί να στραγγαλίσει έναν άνθρωπο, οκόμη κι αν εγώ προσωπικά είμαι ανίκανος να το κάνω.

Πρώτος κανόνας: Κοτά τη διάρκειο ουτών των ορικών λεπτών οι ηθοποιοί δεν πρέπει να σταματήσουν να σκέφτονται διαρκώς χαμηλόφωνα.

Δεύτερος κανόνας: Απαγορεύεται η κίνηση. Καμιά κίνηση, οκόμη και η ελάχιση. Όλοι πρέπει να μένουν κοκαλωμένοι στις θέσεις τους –ογάληματα.

Κάθε ηθοποιός πρέπει να προσπαθεί να μην ακούσει αυτά που λένε οι άλλοι, να είναι συγκεντρωμένος στη δική του ροή σκέψης· έτσι εμβοθύνει στον εσωτερικό μονόλογο του χοροκλήρα που ερμηνεύει, φυτεύει τον χοροκλήρα μέσσο του, αναδεικνύει τις σκέψεις που μπορεί να ανήκουν σε αυτόν τον χοροκλήρα, ο οποίος για την ώρα δεν είναι τίποτε περισσότερο από ένα σώμα που σκέφτεται.

Στη δεύτερη φάση οι συμμετέχοντες, ακίνητοι ο καθένας στην εικόνα του, πρέπει να ανοίξουν διάλογο μετοξύ τους για μερικά λεπτά... Ο εσωτερικός μονόλογος δίνει τη θέση του στον διάλογο. Οι εσωτερικές ρίζες δίνουν τη θέση τους στην κοινωνική δομή. Μπορεί να υπάρχει διαφορά μετοξύ αυτού που ο καθένας λέει και της σωματικής θέσης που καταλαμβάνει στον χώρο, όταν μιλάει. Μπορεί επίσης να υπάρχει διαφορά μετοξύ του μονολόγου και του διαλόγου, μετοξύ αυτού που σκεφτόταν και αυτού που καταφέρνει τελικά να πει.

Στην τρίτη φάση, χωρίς να πουν τίποτε, χωρίς ούτε μια λέξη, οι ηθοποιοί μεταφράζουν σε δράση όλα όσα σκέφτηκαν (τον μονόλογο, που κατά κόποιον τρόπο αντιπροσώπευε την κρυφή τους επιθυμία!) και όλα όσα είπαν (τον



διάλογο, που αντιπρασώπυε το πιθανό πέραν της επιθυμίας). Οι κινήσεις πρέπει να γίνονται πολύ αργά, για να επιτρέψουν στον καθένα από τους ηθοποιούς να εκτιμά την κατάσταση γύρω του, να σκέφτεται, να αλληλάγει γνώμη, να διστάζει, να αμφιβάλλει, να επιλέγει μεταξύ διάφορων εναλλακτικών.

### β. Η αναλυτική εικόνα: ο πολλαπλός καθρέφτης του βλήμματος των άλλων

Τα σημεία εκκίνησης είναι μια αυτοσχέδιο σκηνή. Κάποιος δοκιμάζει με τους συμπαίκτες που έχει επιλέξει μια σκηνή της καταπίεσής του (μιας πραγματικής, υπαρκτής καταπίεσης, μιας καταπίεσης που του προκαλεί δυσφορία, μιας κατάστασης που θα ήθελε να αλλοξεί, να μεταμορφώσει αλλιώς δεν το έχει ακόμη καταφέρει). Χρειάζεται να την κατανοήσει βαθύτερα, για να μπορέσει να την αλλοξεί). Οι ηθοποιοί παίζουν τη σκηνή μπροστά στους συναδέλφους τους.

Οι υπόλοιποι της ομάδας, καθισμένοι, χαλαροί, πρέπει να κάνουν μικρές κινήσεις με το σώμα τους κατά τρόπον, ώστε να εμποτίζονται σιγά-σιγά είτε από την εικόνα του πρωταγωνιστή είτε από την εικόνα του συμπρωταγωνιστή είτε από οποιανδήποτε άλλη (αν υπάρχουν άλλες). Αυτή η τεχνική, ωστόσο, λειτουργεί καλύτερο με δύο μόνο συμμετέχοντες.

Αφού τελειώσει ο αυτοσχεδισμός, ορισμένοι θεοτές-ηθοποιοί δείχνουν με το σώμα τους εικόνες για το πώς είδον και ένιωσαν τον πρωταγωνιστή, τον συμπρωταγωνιστή ή κάποιοι άλλους χαρακτήρα. Αυτές οι εικόνες δεν χρειάζεται να είναι ρεαλιστικές και μπορούν να είναι μεταφορικές, αλληγορικές, υποκειμενικές: ο καθένας δείχνει αυτό που αισθάνθηκε και πώς το αισθάνθηκε.

Αυτό το σύνολο εικόνων είναι η Αναλυτική Εικόνα: κάθε συμμετέχων (ενεργητικός παρατηρητής, θεατής-ηθοποιός οντί για θεατής), ο οποίος παραβρέθηκε στην αρχική σκηνή, πρέπει να υποκύψει στο ερέθισμο κάποιου μικρής λεπτομέρειας που ίσως κανείς άλλος δεν είχε προσέξει. Αυτή η λεπτομέρεια θα υπερτονιστεί, θα μεγαλοποιηθεί, θα καλύψει το σύνολο της εικόνας – οι άλλες λεπτομέρειες, τα υπόλοιπα στοιχεία της συμπεριφοράς δεν θα ληφθούν υπόψη: το μέρος μετατρέπεται σε όλο!

Η εικόνα είναι αναλυτική, γιατί κάθε φορά πρόκειται για το αποτέλεσμα της ανάλυσης ενός μόνου στοιχείου που προηγουμένως υπήρχε ομαμειγμένο με άλλο, σκόρπιο στο σύνολο, πιθανόν κρυμμένο. Η αναλυτική εικόνα

απακαλύπτει αυτό το στοιχείο, το βγάζει στο φως της ημέρας. Συνήθως ο πρωταγωνιστής εκπλήσσεται και ο ίδιος, αναγνωρίζοντας την κρυμμένη εικόνα που ξοφνικά αποκαλύπτεται: ακριβώς γι' αυτό είναι σημαντικά να αφαιρεθούν όλα όσα είναι περιττά, ασήμαντα.

Η ομάδα πρέπει να κάνει πολλές αναλυτικές εικόνες, να απασυνθέσει την αρχική εικόνα που έδειξε ο πρωταγωνιστής.

Με όλες αυτές τις εικόνες στη σκηνή έχουμε ήδη ένα πρότυπο. Έχουμε απασυνθέσει, έχουμε αναλύσει την αρχική σκηνή. Θα πρέπει να κρατήσουμε τον ίδιο αριθμό εικόνων του πρωταγωνιστή και του συμπρωταγωνιστή.

### Ενίσχυση της δυναμικής-πολλές εκδοχές είναι δυνατές

Πρώτη ενίσχυση: όλες οι εικόνες μαζί. Ο πρωταγωνιστής θα έχει τη δυνατότητα να δει τον εαυτό του σε πολλαπλό κάτοπτρο όπως ακριβώς τον βλέπει η ομάδα.

Δεύτερη ενίσχυση: ο αρχικός πρωταγωνιστής παίρνει τη θέση μιας από τις εικόνες του συμπρωταγωνιστή και αυτοσχεδιάζει κόντρο σε μια άλλη εικόνα του πρωταγωνιστή, την οποία θα έχει επιλέξει αυτός. Έχει τη δυνατότητα να το επαναλάβει πολλές φορές, προκειμένου να δοκιμάσει την πύλη ενόντιο σε μια εικόνα του πρωταγωνιστή, δηλαδή του εαυτού του. Οι συμμετέχοντες ερμηνεύουν την εικόνα, ερμηνεύουν χαρακτήρες και όχι τους εαυτούς τους.

Τρίτη ενίσχυση: το αντίστροφο. Ο αρχικός ηθοποιός παίρνει τη θέση μιας από τις εικόνες του ίδιου (του πρωταγωνιστή) και ερμηνεύει, συνδιαλέγεται, είτε ενάντια σε μια εικόνα του συμπρωταγωνιστή είτε ενάντια σε όλες τις εικόνες των συμπρωταγωνιστών ταυτόχρονα. Στην τελευταία περίπτωση, όλες οι εικόνες των συμπρωταγωνιστών είναι οπλώς μια ανόληση ενός μοναδικού προσώπου. Συνεπώς κάθε ηθοποιός που ερμηνεύει μια εικόνα του συμπρωταγωνιστή πρέπει να συμπεριφέρεται σαν να οπατελούσε απλώς μέρος ενός συνόλου, που αποτελείται από όλες τις εικόνες του συμπρωταγωνιστή στη σκηνή. Έτσι, οτιδήποτε λέγεται από ένα ότομο-εικόνα είναι ευθύνη όλων των άλλων που ερμηνεύουν τον ίδιο χαρακτήρα.

Τέταρτη ενίσχυση: όλες οι εικόνες του πρωταγωνιστή και του συμπρωταγωνιστή συνδιαλέγονται και συζητούν όλες μαζί ταυτόχρονα.

Πέμπτη ενίσχυση: ο συναισθηματικός πόλος. Αυτή η ενίσχυση της δυναμικής είναι πολύ λεπτή.

Αφού έχουν γίνει όλες οι πιθανές εικόνες, κάθε εικόνα πρέπει να αναζη-

τήσει «τη συμπληρωματική της», ένα συναισθηματικό αρνητικά για το θετικό της ή το αντίθετο. Η έκφραση «τη συμπληρωματική της» είναι ηθελημένο αμφίσημη. Τι σημαίνει «τη συμπληρωματική της»; Κάθε ηθοποιός (σε κάθε εικόνα) πρέπει να προσπαθήσει να νιώσει τι είναι το συμπληρωματικό του, και προφανώς δεν θα είναι το ίδιο πράγμα για όλους. Παρεμβαίνει ένα στοιχείο ιδιαίτερος υποκειμενικό: «Εγώ νιώθω έτσι, γιατί έτσι είναι!».

Μπορεί να συμβεί δυο εικόνες συμπρωταγωνιστών να επιλέξουν (παροδείγματος χάριν) ως συμπληρωματική τους την ίδια εικόνα πρωταγωνιστή. Στην περίπτωση αυτή ο ηθοποιός που ερμηνεύει την εικόνα-πρωταγωνιστής πρέπει να επιλέξει μεταξύ των δύο. Αυτή που δεν θα επιλεγεί θα αναζητήσει άλλη συμπληρωματική.

Αφού τα ζευγάρια σχηματισθούν, το καθένα επιστρέφει και ερμηνεύει την αρχική σκηνή όπως ο καθένας τη θυμάται, διατηρώντας την ίδια εικόνα για όλο το χρονικό διάστημα – η εικόνα δεν μπορεί να αλλάξει, διότι λειτουργεί σαν εννοιολογικό φίλτρο, δονείζει την έννοιά της στο σύνολο του αυτοσχεδιασμού. Η εικόνα μπορεί να αλλάξει στη σκηνή, αλλά χωρίς να μετατρέψει την εγγενή της ουσία: αν έχουμε να κάνουμε με έναν καθισμένο άνθρωπο, είναι σημαντικό να πορομείνει καθισμένος, ακόμη κι αν αυτό σημαίνει ότι θα μετακινείται με την κορέλλα του. Αν η εικόνα είναι μια γυναίκα κρυμμένη κάτω από το τροπέζι, αυτή πρέπει να παραμείνει κρυμμένη, ακόμη κι αν χρειαστεί να μετακινηθεί με το τροπέζι στην πλότη της.

Το κείμενο που οι ηθοποιοί πρέπει να πουν είναι αυτό που θυμούνται και όπως το θυμούνται. Ακόμη και το λόγιον, οι παρανοήσεις, θα συμβάλουν σε μια καλύτερη κοτονόηση της αρχικής σκηνής όπως την έζησε η ομάδα – αυτή η δεδομένη ομάδα τη δεδομένη μέρα. Οι ηθοποιοί αυτοσχεδιάζοντας μπορούν επίσης να προσθέσουν κείμενο στους διαλόγους: με άλλα λόγια, μνήμη και φαντασία.

Κάθε ζευγάρι πρέπει να ερμηνεύσει την ίδια σκηνή, το καθένα με τον τρόπο του, όπως τη θυμάται, διατηρώντας τις δικές του εικόνες.

**Έκτη ενίσχυση:** ενσωμάτωση. Αυτή η τελευταία ενίσχυση της δυναμικής διαρκεί πολύ και, για να έχει αποτελέσματα, πρέπει να εκτελεστεί με μεγάλη ακρίβεια.

Μέλη της ομάδας πλῆθουν εικόνες, αλλά μόνο του πρωταγωνιστή. Αυτές οι εικόνες πολλαπλασιάζονται. Οι συμπρωταγωνιστές μένουν στη σκηνή στους αρχικούς τους ρόλους, δηλαδή είναι οι ίδιοι ηθοποιοί που ερμήνευσαν την αρχική σκηνή. Κάνουν πολλές εικόνες του πρωταγωνιστή μαζί. Αυτός

έχει το δικαίωμα να αρνηθεί αυτές στις οποίες δεν αναγνωρίζει τον εαυτό του, εκτός εάν οι άλλοι συμμετέχοντες της ομάδας κρίνουν ότι η απορριφθείσα εικόνα είναι απολύτως ακριβής.

Η ενίσχυση της δυναμικής αρχίζει, όταν ο αρχικός πρωταγωνιστής αντικαταστήσει την πρώτη από τις εικόνες που προκάλεσε ο ίδιος. Αυτός μιμείται τον εαυτό του στην εικόνα αυτή. Όταν ο ηθοποιός που την έκανε μείνει ευχαριστημένος με τη μίμηση, αυτός βγαίνει. Ο πρωταγωνιστής, διατηρώντας την εικόνα που ανέλαβε, ερμηνεύει τη σκηνή ή ένα σημαντικό της μέρος σε αυτή τη θέση. Στη συνέχεια παίρνει την ίδια θέση στη δεύτερη εικόνα, στις παραμικρές της λεπτομέρειες, και ερμηνεύει εκ νέου τη σκηνή. Ακολουθεί η ίδια διαδικασία με όλες τις άλλες εικόνες, τη μια μετά την άλλη.

Ενώσω αυτοσχεδιάζει, μπορεί να επιλέξει τι θα κάνει με την εικόνα που έχει εκείνη τη συγκεκριμένη στιγμή. Γνωρίζουμε ότι οι αναλυτικές εικόνες αποκαλύπτουν ανατρεπτικές πτυχές ή πτυχές υποτογής του πρωταγωνιστή. Αν ο πρωταγωνιστής κρίνει ότι η αναλυτική εικόνα είναι ονοτρεπτική, οφείλει κατά τη διάρκεια της σκηνής να ενισχύσει αυτό το χαρακτηριστικό, να το οναπτύξει. Αν κρίνει ότι η εικόνα δηλώνει υποταγή, οφείλει να την υπονομεύσει, δηλαδή να τη μεταμορφώσει στα αντίθετά της. Πρέπει να τελειώσει τη σκηνή με τρόπο όσο γίνεται πιο διαφορετικό σε σχέση με αυτόν με τον οποίο ξεκίνησε η άσκηση. Αυτή η μεταμόρφωση πρέπει να είναι αργή, σαν ο ηθοποιός να έσπαγε μια φλούδα, ένα προσωπίδα, έναν σκελετό, παίρνοντας τη μορφή της εικόνας που επιθυμεί.

Η διαδικασία της ενσωμάτωσης μπορεί να είναι επίσης διαδικασία απόρριψης. Απορρίπτοντας την υποταγή που δεν θέλει, που τον εμποδίζει να πραγματοποιήσει την επιθυμητή ενέργεια, οφαιρώντας όλες τις ονεπιθύμητες πτυχές, ενισχύει το δυναμικό χαρακτηριστικό, αυτά που μπορούν να βοηθήσουν στην κατάλυση της καταπίεσης, η οποία υπάρχει στην αρχική σκηνή.

### γ. Σωματοποίηση

Αυτοσχεδιάζουμε την αρχική σκηνή, κατόπιν ξανα-αυτοσχεδιάζουμε την ίδια σκηνή χωρίς καμιά οωματική αυτολογακρισία, δείχνοντας με σωματικό τρόπο αυτό που παρόγει το κείμενο σε κάθε χαρακτήρα. Δεν πρόκειται για ει-κονογράφηση· το ζητούμενο είναι να φανεί αυτό που ο καθένας οισθάνεται. Αν στο πλαίσιο της σκηνής ο πρωταγωνιστής νιώσει την επιθυμία να ξεράσει,



κάνει σαν να ξερνάει, αν πεινάει, μπορεί να διπλωθεί στο δισα, αν επιθυμεί κόποιον, μπορεί να πέσει στην αγκαλιά του. Οι υπόλοιποι ηθοποιοί συνεχίζουν να αυτοσχεδιάζουν με ρεαλιστικό τρόπο, σαν αυτές οι εξωτερικεύσεις να μην είχαν συμβεί.

Το κείμενο πρέπει να είναι το ίδιο την πρώτη και τη δεύτερη φορά, δεν πρέπει να το αλλοιώσουμε. Αλλά τη δεύτερη φορά η σωματική παρουσίαση πρέπει να αντιστοιχεί, κατά προτίμηση, στον εσωτερικό μονόλογο και όχι στον διάλογο.

### Παραλλαγή

Επιζητούμε να δείξουμε απλώς αυτά που είναι έξω και αυτό που είναι μέσα. Έξω είναι το κείμενο που λέγεται ο πραγματικός διάλογος· μέσα είναι το σώμα που σωματοποιεί αυτό που δεν εκφράζεται με λόγο.

### δ. Το κύκλωμα των τυπικών

Ο πρωταγωνιστής κάνει εικόνες και τυπικά που ζει στην πραγματική του ζωή. Εικόνες αρχικά πογωμένες και στη συνέχεια δυναμικές, με τον πρωταγωνιστή παρόντα σε αυτές. Κατόπιν αυτός βγαίνει και η εικόνα πογώνει εκ νέου. Οι άλλοι ηθοποιοί μένουν στη θέση τους στην ίδια εικόνα απ' όπου τώρα λείπει μια μορφή, αυτή του πρωταγωνιστή. Σε κάθε εικόνα θα λείπει πάντα μια μορφή, η μορφή του πρωταγωνιστή, που από μακριά κοιτάζει όλα τα τυπικά της καθημερινής του ζωής, κυρίως αυτά που συνδέονται με την καταπίεση για την οποία επιθυμεί να μιλήσει.

### Ενίσχυση της δυναμικής

Ο πρωταγωνιστής πηγαινει από το ένα τυπικό στο άλλο. Κάθε φορά που μπαίνει σε ένα από αυτά, η σκηνή ζωντανεύει, οι ηθοποιοί αυτοσχεδιάζουν. Όταν βγαίνει, η σκηνή σταματά.

Μπούνοντας σε ένα τυπικό, χωρίς να κάνει καμιά προσπάθεια, ανσπόφει κτα επωμίζεται το προσωπείο που ανήκει σε αυτό το συγκεκριμένο τυπικό. Ο σκηνοθέτης θα του πει πού να πάει, αυτός θα πάει από το ένα τυπικό σε άλλο, σε άλλο, σε άλλο, μπρος, πίσω, μελετώντας τις αντιστοιχίσεις προσωπειών και τυπικών. Ύστερα ο σκηνοθέτης θα του ζητήσει να διατηρήσει το προσω-

πείο ενός τυπικού και να αυτοσχεδιάσει ένα άλλο, φέρνοντας σε αντίθεση το προσωπείο με το τυπικό· μπορεί να διατρέξει όλα τα τυπικά διατηρώντας πόντο το ίδιο προσωπείο και στη συνέχεια να επιλέξει άλλο προσωπείο και να διατρέξει εκ νέου όλα τα τυπικά.

Ο πρωταγωνιστής θα πρέπει ορχικό να δείξει διαφορετικό τυπικό όπου αυτός συμπεριφέρεται, χρησιμοποιώντας το προσωπείο του πατέρα, του καθηγητή, του γιου, του αφεντικού, του εραστή, του συζύγου κ.λπ. Μέσω του παιχνιδιού των τυπικών μπορούν να εντοπιστούν οι στιγμές κατά τις οποίες, παραδείγματος χάριν, ερμηνεύοντας τα τυπικά του εραστή, φοράει το προσωπείο του αφεντικού, ή ερμηνεύοντας τα τυπικά του συζύγου, φοράει το προσωπείο του γιου κ.λπ. Ανάλογες συγχύσεις προκύπτουν ενίοτε και στην πραγματική ζωή...

### ε. Οι τρεις επιθυμίες

#### Το πρότυπο

Ο πρωταγωνιστής δείχνει μια εικόνα καταπίεσης όπως τη βιώνει στην καθημερινότητά του.

#### Ενίσχυση της δυναμικής

Πρώτη ενίσχυση: Ο πρωταγωνιστής έχει δικαίωμα σε τρεις επιθυμίες (και ύστερα σε όσες άλλες θέλει...). Μπορεί να αλλάξει την εικόνα τρεις φορές, σύμφωνα με την ένταση των επιθυμιών του.

Κάθε ηθοποιός που υπάρχει στην εικόνα, την οποία ο πρωταγωνιστής προτίθεται να αλλάξει, πρέπει να επιδείξει μια αντίσταση στα όρια της δύναμης και της ικανότητας του πρωταγωνιστή, χωρίς να τα υπερβεί (βλ. άσκηση «Σπρώχνει ο ένας τον άλλο»). Μια αντίσταση που ο πρωταγωνιστής θα μπορεί να αντιπολέψει, αλλά όχι πολύ εύκολο. Οφείλει να χρησιμοποιήσει όλη του τη δύναμη. Κάνοντάς το, θα αναπτύξει άλλες δυνάμεις.

Δεύτερη ενίσχυση: Η ομάδα αναλύει αυτό που ο πρωταγωνιστής έκανε πρώτο, δεύτερο, τρίτο κ.λπ. Προτείνονται εναλλακτικές.

Τρίτη ενίσχυση: Προσπαθούμε να ζωντανέψουμε τη σκηνή (οι ηθοποιοί ερμηνεύουν τους χαρακτήρες και όχι τον εαυτό τους) με διαλόγους και σωματικές ασκήσεις.

**στ. Η πολυδύναμη εικόνα****Το πρότυπο**

Ο ηθοποιός σμιλεύει μια εικόνα της κατοπίεσής του.

**Ενίσχυση της δυναμικής**

Κάθε άτομο στην εικόνα προσποθεί να αισθανθεί αυτό που του λέει η εικόνα, χωρίς να νοιάζεται για τη συνοχή της. Γι' αυτόν που έφτιαξε την εικόνα, μία γυνοίκα μπορεί να αντιπροσωπεύει τη μητέρα του. Ωστόσο, η γυνοίκα που ερμηνεύει τη μορφή μπορεί να δει τον εαυτό της ως τη βασίλισσα του Σοβά· και οι δύο θα έχουν δίκιο.

Όταν επιτυγχάνουμε την ενίσχυση της δυναμικής της εικόνας, ο κοθένας πρέπει να συμπεριφερθεί ως το πρόσωπο που φαντάστηκε ότι είναι. Κατ' αυτόν τον τρόπο διασταυρώνονται σιγή, εποχές και σύμβολα εντελώς διαφορετικά, που μπορούν να δώσουν μια μη-ρεαλιστική προοπτική, μέσω της οποίας ο πρωταγωνιστής θα είναι ικανός να καταλάβει καλύτερα την κατάσταση του, την κατοπίεσή του.

Είναι μία άσκηση πολύ δύσκολη στην αρχή, γιατί η ανάπτυξη της σκηνής μπορεί να φανεί χωρίς συνοχή και σουρεολιστική. Επιμένοντας, θα φανεί μια βαθιά εσωτερική συνοχή, παρά την εξωτερική έλλειψη της (ή ακριβώς εξαιτίας της). Είναι αναγκαίο να υπερβούμε αυτό το στάδιο, όπου η συνοχή συγχέεται με το συνηθισμένο, με την κοινοτοπία, με το στερεότυπο, με το κλισέ, και να βρούμε τη βαθιά, την κρυμμένη συνοχή, το εσωτερικό των προσώπων.

**ζ. Η προβολή της εικόνας****Το πρότυπο**

Ο πρωταγωνιστής κατασκευάζει μια εικόνα της κατοπίεσής του, χωρίς να νοιάζεται αν είναι κοινοτική. Μπορεί να είναι συμβολική, μπορεί να είναι ό,τι θέλει ο πρωταγωνιστής.

**Ενίσχυση της δυναμικής**

Αυτοσχεδιάζουμε αυτή τη δυναμική εικόνα πολλές φορές. Σε όλες αυτές

τις εικόνες κάθε συμμετέχων έχει το δικαίωμα να υποκαταστήσει το καταπιεσμένο πρόσωπο και, χωρίς να ξεφεύγει από τη δυναμική της εικόνας, να προσπαθήσει να απάσει την κατοπίεση που βλέπει. Οφείλει να προβάλει τη δική του εμπειρία στην εικόνα που βλέπει, χωρίς να μεταφράζει ούτε και να προσποθεί να καταλάβει αυτό που είδε. Αυτό που έχει σημασία είναι να είναι ικανός να προβάλει τη δική του κατοπίεση στην εικόνα που αντιπροσωπεύει την κατοπίεση κάποιου άλλου.

**Παραδείγματα**

«Τέσσερα άτομα περπατούν, ένα πέμπτο χορεύει». Τέσσερα άτομα περπατούν με τρόπο σχεδόν στρωτωτικό· ένα πέμπτο προτιμά να χορεύει. Οι τέσσερις ρίχνουν το πέμπτο άτομο κατοχής. Αυτό σηκώνεται μετανιωμένο και ενσωματώνεται στην ομάδα. Τώρα περπατούν και τα πέντε άτομα. Τι σου λέει αυτή η εικόνα; Πρόβαλε ό, τι θέλεις σε αυτή τη δυναμική εικόνα και προσπάθησε να μην ενσωματωθείς στην ομάδα των τεσσάρων. Τι θα έκανες στη θέση του πρωταγωνιστή; Πώς θα διατηρούσες την επιθυμία σου για χορό; Μπορείς να δώσεις 15, 20 αποντήσεις ή και περισσότερες. Αυτός ακριβώς είναι ο στόχος του θεάτρου του Καταπιεσμένου: υπάρχει πάντα ένας τρόπος να σπάσουμε την κατοπίεση σε όλες τις καταστάσεις. Το σημαντικό δεν είναι να βρούμε τη μόνη σωστή λύση, αλλά να ανακαλύψουμε τον μεγαλύτερο δυνατό αριθμό εναλλακτικών.

«Τα εμπόδια που μεγαλώνουν». Τρία εμπόδια: μία κορέκλα στα πάτωμα, μία κορέκλα όρθια, τρεις καρέκλες, η μία πάνω στην άλλη, είναι εμπόδια που μεγαλώνουν, και το τελευταίο είναι αξεπέραστο. Τρεις ηθοποιοί στο βάθος που παρατηρούν με τα χέρια σταυρωμένα. Ο πρωταγωνιστής κοιτάζει το πρώτο εμπόδιο· ένας άντρας τον βοηθάει να περάσει από πάνω. Ο πρωταγωνιστής κοιτάζει το δεύτερο εμπόδιο· ο άντρας έρχεται και τον βοηθάει να περάσει από πάνω, ον και τώρα η απαραίτητη προσπάθεια είναι μεγαλύτερη. Ο πρωταγωνιστής κοιτάζει το τρίτο εμπόδιο· ένας άντρας έρχεται και τον παρατρύνει να περάσει από πάνω μόνος του. Ο πρωταγωνιστής αισθάνεται αμήχανος –θα μπορούσε να είχε νικήσει χωρίς τη βοήθεια κανενός το δυο πρώτα εμπόδια (για τα οποία του δόθηκε βοήθεια), αλλά όχι και το τρίτο, το πολύ μεγαλύτερο, για το οποίο δεν του δόθηκε καμιά βοήθεια. Τι θα έκανες στη θέση του;

«Τώρα είναι αργά». Τρία τραπέζια: ένα κοντά στον πρωταγωνιστή, ένα

άλλο στη μέση της αίθουσας, ένα τρίτο μακριά. Ο πρωταγωνιστής τρέχει γρήγορα ως το πιο μακρινό τραπέζι. Κάποιος που είναι καθισμένος σηκώνεται λέγοντας: «Τώρα είναι αργά». Λίγο δυπημένος ο πρωταγωνιστής γυρίζει στο σημείο απ' όπου ξεκίνησε και ξαναρχίζει να βαδίζει, αυτή τη φορά πιο οργώ, με κατεύθυνση το τραπέζι που βρίσκεται στη μέση της αίθουσας, όπου κάποιος που είναι καθισμένος σηκώνεται και λέει, όταν τον βλέπει να φτάνει: «Τώρα είναι αργά». Εντελώς αποθαρρυσμένος, γυρίζει στο σημείο απ' όπου ξεκίνησε και αυτή τη φορά βαδίζοντας, οντί να τρέχει, πηγαίνει οργά στο πιο προσβάσιμο, στο πιο κοντινό τραπέζι. Όταν τελικά φτάνει, το άτομο που βρίσκεται εκεί μπαίνει μπροστά του και του λέει το ίδιο πράγμα: «Τώρα είναι οργά». Τι θα έκανες εσύ στη θέση του;

Στην τεχνική αυτή το σημαντικό δεν είναι να εξηγήσουμε τι σημαίνει η εικόνα. Σημαίνει ακριβώς αυτό που λέει στον καθένο μας, και ο καθένας μας θα προβάλλει πάνω της αυτό που αισθάνεται και θα προσπαθήσει να σπάσει τη δική του κατοπίηση. Οι ηθοποιοί που ερμηνεύουν τους άντρες (ή τις γυναίκες) πίσω από το τραπέζι πρέπει να δεχτούν τις συνθήκες που επιβόλησαν οι θεοτέες-ηθοποιοί στον πρωταγωνιστή: είναι οργά για ποιο πράγμα; Κάθε συμμετέχων θα κάνει την προβολή του, δίνοντας μια *ερμηνεία* που θα πρέπει να τη δεχτούν οι ηθοποιοί.

Οι εικόνες είναι κενές δομές που συμπληρώνονται σύμφωνα με την εμπειρία και την προσωπική ζωή του κάθε συμμετέχοντος. Εντωμεταξύ, πληροφοριακά, μπορώ να πω ότι τα τρία άτομα που κατοσκέυσαν αυτό τα πρότυπα ήταν:

1. Ο ταμίας μιας τράπεζας: το άτομο ήθελε να σπάσει την κατοπίηση της δουλειάς του, να αλλάξει, να ξεφύγει, να φύγει από τη ρουτίνα.
2. Ένας νέας που αισθανόταν ότι οι καθηγητές του τον βοηθούσαν πολύ, ενόσω ήταν στο σχολείο, όταν ενδεχομένως είχε τις δυνάμεις να αντιπολέμει τα εμπόδια μόνος του, ενώ από τη στιγμή που άρχισε να ψάχνει για δουλειά, δεν συνόνησε κανέναν να τον βοηθήσει.
3. Μια νεορή που φοβόταν και τον ίσκιο της κι έφτανε ποντού και πάντα κοθυστερημένη. Ήταν ικανή να κατορθώσει το ακατόρθωτο, για να μη φτάνει στην ώρα της.

Η προέλευση της εικόνας δεν έχει σημασία —το σημαντικό είναι ότι φανερώνει στα μέλη της ομάδας εμπειρίες βιωμένες από τους ίδιους. Η κατοπίηση παλλοπαλλασιάζεται από την πολλαπλότητα των παρεμβάσεων.

## η. Η εικόνα της εικόνας

Αυτή η τεχνική εξηγείται καλύτερα με ένα παράδειγμα. Η Μαρτίνα διηγείται, αυτοσχεδιάζοντας μια σκηνή, ένα επεισόδιο της ζωής της με δύο άντρες που δεν την αφήνουν ήσυχη. Προσποθούσε να τους απομακρύνει, μα εκείνοι επέστρεφαν κι αυτή δεν είχε τη δύναμη να τους διώξει. Επέστρεφαν διαρκώς. Δεν είχε τη δύναμη ούτε καν τη θέληση να τους διώξει.

Μπορούσαμε να ερμηνεύσουμε αυτή τη σκηνή ως φόρουμ, υποκαθιστώντας τη Μαρτίνα και προσπαθώντας να δώσουμε πιθανές λύσεις. Χρησιμοποιήσαμε, λοιπόν, την τεχνική της εικόνας της εικόνας. Ζήτησα από την ομάδα να κάνει μια εικόνα, που θα έπρεπε να οντανακλά τον τρόπο με τον οποίο η ομάδα χρησιμοποίησε τις δυναμικές εικόνες τις οποίες η Μαρτίνα έδειξε στον αυτοσχεδισμό της.

Η ομάδα κατοσκέυσε μία εικόνα: η Μαρτίνα πεσμένη στα τέσσερα, δύο άντρες καθισμένοι στη ράχη της.

Για να ενισχύσω τη δυναμική της εικόνας, ζήτησα από τη Μαρτίνα να ξεφορτωθεί την κατοπίηση που υπήρχε σε αυτή την εικόνα (όχι σε εκείνη που μας είχε δείξει πριν, σε δράση). Προσπαθώντας να απαλλαγεί από αυτήν την κατοπίηση των τεσσάρων ποδιών, επανολήμβανε σε κίνηση, οπτικά, τις ίδιες συμπεριφορές που είδαμε στον αρχικό αυτοσχεδισμό της ιστορίας της. Έριχνε κάτω τους δύο άντρες και στη συνέχεια στεκόταν στο τέσσερα, χωρίς κανείς να την υποχρεώνει. Βεβαίως, οι δύο άντρες επέστρεφαν και κάθονταν πάνω της.

Η εικόνα της εικόνας μάς επιτρέπει να αφαιρέσουμε ορισμένο στοιχείο που υπάρχουν στην αρχική ιστορία, το οποίο μπορεί να εμπυδίζουν την κατονόσή της. Η εικόνα της εικόνας δημιουργεί το *μεταξύ*<sup>16</sup>. Η Μαρτίνα δουλεύει τώρα με την εικόνα που εμείς δημιουργήσαμε, απελευθερωμένη από οτιδήποτε περιττό, και όχι με την εικόνα που μας παρουσίασε. Αλλά, καθώς είναι το ίδιο άτομο που ερμηνεύει και τις δύο σκηνές και δεδομένου ότι η εικόνα που η ομάδα δημιούργησε περιλαμβάνει μετουσιωμένη την ίδια κατοπίηση, στην προσπάθειο να σπάσει την κατοπίηση αυτής της εικόνας (που είναι η εικόνα της εικόνας της) η πρωταγωνίστρια θα βρει τη δύναμη, κάνοντας πρόβα, να συντρίψει την κατοπίηση στην πραγματικότητα. Αντιλαμβάνομενη ότι είχε επιλέξει εκουσίως να σταθεί στα τέσσερα, χωρίς κανείς

<sup>16</sup> Ελληνικό στο πρωτότυπο (σ.τ.Μ.)

νο την υποχρεώνει, και συνειδητοποιώντας ότι έτσι ενεργούσε συνήθως, η ηθοποιός μπορεί να αποκτήσει καλύτερο έλεγχο και επίγνωση του εαυτού της, κάτι που μπορεί να είναι μια πηγή δύνομης.

### θ. Η εικόνα της φωνής και η εικόνα του σώματος

ο) Αυτοσχεδιασμός: ορισμένοι ηθοποιοί δείχνουν εικόνες του σώματος του πρωταγωνιστή, του συμπρωταγωνιστή και άλλων προσώπων και εικόνες ρυθμικές ή μελωδικές των φωνών τους. Αυτοσχεδιάζουμε: πίσω από τον συμπρωταγωνιστή μπαίνουν οι εικόνες του πρωταγωνιστή, που μπορεί να τις δει. Οι εικόνες της φωνής πρέπει να είναι με κλειστά τα μάτια. Αυτές αλλοζούν, καθώς ο πρωταγωνιστής αλλοζεί τη συμπεριφορά του. Πίσω από τον πρωταγωνιστή μπαίνουν οι εικόνες του συμπρωταγωνιστή, σύμφωνα με την ίδια διαδικασία.

#### Παράλληλη (Καντομπλέ)

Οι ηθοποιοί αρχίζουν να μιμούνται τις φωνές του ενός και του άλλου, να πόλλονται και να συστρέφουν το σώμα τους, ακόμη και κατά τη διάρκεια του πρώτου αυτοσχεδιασμού, ο οποίος συνεχίζεται, ενώ οι ηθοποιοί παίρνουν τις θέσεις τους.

#### Παράλληλη (Σόο Γκονσάλο)

Μετά από λίγο, σε ένα σήμα του σκηνοθέτη, οι ηθοποιοί εγκατολείπουν τις εικόνες που παρίσταναν αυτό που πραγματικά έβλεπον και βλέπουν και αρχίζουν να φτιάχνουν εικόνες αυτού που θα ήθελαν να δουν –σωματικές προτάσεις!

#### Παράλληλη (Σιρανό ντε Μπερζερράκ)

Διοδοχικά ο πρωταγωνιστής μιλάει και οι εικόνες παίζουν μπροστά του ή κρύβεται και οι εικόνες μιλούν σαν να ήταν αυτές ο πρωταγωνιστής.

#### Παράλληλη (Αμλετ)

Κάποιοι ηθοποιοί λένε τον διάλογο, κάποιοι άλλοι εκτελούν τις δράσεις.

## 4.4 ΟΙ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΠΟΥ ΕΙΝΑΙ ΑΚΟΜΗ ΥΠΟ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ

### ι. Η εικόνα του ανείπωτου

Πρέπει να εκφράσουμε σωματικά κάποιο σημαντικό πρόγμο που δεν έχει ειπωθεί, μια λέξη που δεν έχει προφερθεί, αλλά που, ωστόσο, είναι κοθοριστική για τη σκηνή.

#### Παράδειγμα

Η Σοφία επιστρέφει στο διαμέρισμα του πρώην αγαπημένου της μήνες μετά τον χωρισμό τους. Όταν ήταν ακόμη μαζί, το διαμέρισμα ήταν οργανωμένο ακριβώς σύμφωνα με τα γούστα της Σοφίας, που ωστόσο δεν έμενε εκεί. Όταν αυτή επιστρέφει, μια άλλη γυναίκα έχει διακοσμήσει και έχει οργανώσει εκ νέου το διαμέρισμα. Τώρα ο διάλογος μεταξύ των δύο, παρότι μιλούν για τις σπουδές, για τον καιρό, για την πολιτική και για το θέατρο, περιστρέφεται στην πραγματικότητα γύρω από την τρομερή ζήλια της Σοφίας. Η σκηνή αυτοσχεδιάστηκε εκ νέου, ουτή τη φορά με τέσσερις βωβές ηθοποιούς που όλα αυτό το διάστημα χάριδευσαν τον φίλο της Σοφίας, ενώ οι δυο τους συζητούσαν.

#### Άλλο παράδειγμα

Σε μια οικογενειακή συγκέντρωση ένα από τα μέλη της οικογένειας διέπραξε έναν φόνο. Η σκηνή αυτοσχεδιάστηκε εκ νέου με έναν ηθοποιό «νεκρό», ξαπλωμένο πάνω στο τροπέζι.

### κ. Η εικόνα της απουσίας

Μπαίνουν στη σκηνή τα πρόσωπα που λείπουν, η απουσία των οποίων καθορίζει τη συμπεριφορά του πρωταγωνιστή.

### λ. Η πολλαπλή εικόνα του άλλου

Καθένας από τους δυο συνομιλητές, ένας τη φορά, σμιλεύει τις εικόνες που

έχει στο νου του για τον άλλον, και οι οποίες του προκoλούν φόβο ή αγάπη ή απώθηση ή οτιδήποτε. Αυτοσχεδιάζουν με αυτές τις εικόνες, δρώντας σύμφωνα με τη μορφή τους, σύμφωνα με την εικόνα τους.

#### μ. Εικόνα των βοηθών των μποξέρ ή των φυλάκων-αγγέλων

Αυτοσχεδιάζουμε την ίδια σκηνή πολλές φορές. Σε κάθε γύρο, οι βοηθοί του ενός και του άλλου δίνουν συμβουλές για το πώς πρέπει να συμπεριφερθούν οι *προστατευόμενοι* τους. Λειτουργήσα ιδιαίτερα καλά, όταν σε μια σκηνή με έναν άντρα εναντίον γυναίκας οι γυναίκες ήταν οι βοηθοί της γυναίκας και οι άντρες οι βοηθοί του άντρα. Ύστερα από πέντε γύρους, οι δυο ομάδες συνεδρίασαν και δεν παρουσίασαν μόνο μια νέα στρατηγική πόλης αλλά και έναν νέο παιδιστή, που είχε επιλεγεί από τα μέλη της καθεμιάς.

#### ν. Η εικόνα της επιλογής

Σε ένα κρίσιμο σημείο, όταν οι πρώτοι πρωτογωνιστές συνεχίζουν τον αυτοσχεδιασμό τους σύμφωνα με την επιλογή που έχουν κάνει, άλλοι ηθοποιοί ξαναπιάνουν τη σκηνή από το σημείο της επιλογής και μετά αναπαριστούν την αντίθετη επιλογή και συνεχίζουν αυτοσχεδιάζοντας αυτή τη νέα πιθανή εκδοχή.

Ασκήσεις για  
τις πρόβες  
οποιασδήποτε έργου

5

## 5.1 ΑΣΚΗΣΕΙΣ ΜΕ Ή ΧΩΡΙΣ ΚΕΙΜΕΝΟ

### 1. Αυτοσχεδιασμός

Πρόκειται για την κλασική άσκηση που συνίσταται στον αυτοσχεδιασμό μιας σκηνής, ξεκινώντας από κάποια αρχικό στοιχεία. Οι ηθοποιοί που συμμετέχουν πρέπει να δεχτούν ως αληθινό τα δεδομένα που δίνουν οι άλλοι κατά τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού. Πρέπει να συμπληρώσουν τον αυτοσχεδιασμό με τα νέα δεδομένα που έχουν επινοήσει οι υπόλοιποι ηθοποιοί. Απαγορεύεται να ομορψίσουμε οποιαδήποτε επινοήση των άλλων.

Προκειμένου να αποφύγουμε να ξεπέσει ο αυτοσχεδιασμός σε μια συναισθηματική λήμνη και για να πορομείνει δυναμικός, πρέπει οι ηθοποιοί να βάλουν σε λειτουργία τη μηχανή τους, δηλαδή μια υπερισχύουσα βούληση (η οποία είναι το αποτέλεσμα της πάλης μεταξύ, τουλάχιστον, μιας βούλησης και μιας αντίθετης βούλησης), πάλη που μπορεί να παράξει μια εσωτερική, υποκειμενική σύγκρουση. Αυτή η υπερισχύουσα βούληση πρέπει να κεντραριστεί με τις υπερισχύουσες βουλήσεις των υπόλοιπων συμμετεχόντων με τέτοιο τρόπο, ώστε να δημιουργηθεί μια σύγκρουση εξωτερική, αντικειμενική. Τελικά είναι αναγκαίο αυτό το συγκρουσιακό σύστημα να ανοιχθεί ποσοτικά και ποιοτικά. Δεν αρκεί ένας χαρακτήρας να μισεί διαρκώς όλο και περισσότερο. Πρέπει επιπλέον να μετατρέψει αυτό το μίσος σε ενοχή ή σε αγάπη ή σε πόνο ή σε στιδήπια. Η καθαρά ποσοτική αλλαγή είναι πολύ λιγότερο θεοτρική από αυτή που συνοδεύεται από μια πραγματική ποιοτική αλλαγή.

Επίσης πρέπει να υπάρχει πάντα μια διάκριση ανάμεσα στη βούληση (που μπορεί να είναι το αποτέλεσμα μιας ιδιόρρυθμης ψυχολογίας) και στην κοινωνική αναγκαιότητα. Οι βουλήσεις πάνω στις οποίες πρέπει να εργαστούμε είναι κυρίως αυτές που εκφράζουν, στο πεδίο της ατομικής ψυχολογίας, κάποια κοινωνική αναγκαιότητα. Η βούληση είναι η αναγκαιότητα. Πέραν αυτού, είναι επίσης ενδιαφέρουσα από την οπτική του αυτοσχεδιασμού η πάλη μεταξύ βούλησης και αναγκαιότητας: «Θέλω, αλλά δεν πρέπει».

Τα θέματα γι' αυτούς τους ελεύθερους αυτοσχεδιασμούς, που έχουν ως στόχο τη διέγερση της φαντασίας των ηθοποιών, πρέπει να αναζητηθούν (ειδικά για τις ομάδες του λαϊκού θεάτρου) στον καθημερινό τύπο, ώστε να διευκολυνθεί η ιδεολογική και πολιτική συζήτηση. Τα ατομικά προβλήματα μελετώνται μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της κοινωνικής, πολιτικής και οικονομικής ζωής. Είναι σημαντικό οι ηθοποιοί να μην έχουν πάρει διαζύγιο από

την καθημερινότητα της κοινωνίας.

### Παρόδειγμα αυτοσχεδισμού

Σενάριο για αυτοσχεδισμό: «Ο ανάγωγος πίθηκος». Το σενάριο αυτό βασίζεται σε μια ιστορία που συνέβη πραγματικά σε κάποιο χώρο όχι μακριά από εδώ. Υπάρχει σχετικό ντοκουμέντο. Ένας ανώτερος στρατιωτικός έκανε περίπλοκο με την αξιοπρεπή σύζυγό του, με τα παιδιά του και με την πιστή τους υπηρέτρια. Είναι ένα ηλιόλουστο απόγευμα Κυριακής. Αποφασίζουν να επισκεφτούν τον Ζωολογικό Κήπο. Περνούν μπροστά από το κλουβί και η συμπεριφορά και το πρόσωπό τους πρέπει να μορτυρούν το ζώο που κοιτάζουν: ελέφαντος, λιοντάρι, κροκόδειλος, ζέβρο, παυλί, ψάρι, ρινόκερος, καμήλα κ.λπ.

Δισκεδάζουν πολύ μπροστά από το κλουβί με τους πιθήκους. Ξαφνικά η τραγωδία: ένας πίθηκος εντελώς ξεδιάντροπος συνανίζεται μπροστά στην αξιοπρεπή κυρία, στο αξιοπρεπή τέκνο και στην αξιοπρεπή και πιστή υπηρέτρια του ανώτερου αξιωματικού. Ηθικός πανικός. Δισταγμός. Ντροπή. Τι να κάνουν;

Ο ανώτερος αξιωματικός βγάζει το περίστροφο και πυροβολεί τον πίθηκο που πεθώνει αμέσως. Κατοκρουγή των μεν, χειροκροτήματα των δε. Η αξιοπρεπής κυρία λιποθυμώ οργά, τόσο οργά, ώστε να προλάβει κάποιος να την πιώσει, πριν σωριαστεί στο έδαφος..

Μποίνει στη σκηνή ο διευθυντής του Ζωολογικού Κήπου, ειδοποιημένος από τον πυροβολισμό. Δεν θέλει να κατηγορήσει τον ανώτερο αξιωματικό για τον θάνατο του αυνανιστή πιθήκου. Στο κάτω-κάτω πρόκειται για έναν στρατιωτικό, η ιστορία συνέβη κατά τη δικτατορία. Ο ίδιος ο αξιωματικός απαιτεί να τον κατογγείλουν και υποχρεώνει έναν αστυνομικό να σημειώσει το στοιχείο του και να προβεί στην καταγγελία. Ο αξιωματικός θέλει να μάθει κατά πόσο, υπεροσπιζόμενος την προσβεβλημένη τιμή του, είχε το δικαίωμα να προκαλέσει αυτό το έξοδο στο κράτος.

Όλοι απομακρύνονται.

Στο δικαστήριο ο εισογγελέας υπεροσπίζεται τον πίθηκο και το αναφαίρετο δικαίωμά του να υποκούει σε ζώωδη ένστικτο και όχι σε ανθρώπινους νόμους και συμβάσεις. Ο δικηγόρος υπεράσπισης αντικρούει λέγοντας ότι ο πίθηκος προσέβαλε το αναφαίρετο δικαίωμα του ανώτερου αξιωματικού να δισκεδάζει με την οικογένειά του ένα ηλιόλουστο κυριακάτικο απόγευμα.

Σύμφωνο με την υπεράσπιση, ο πίθηκος δεν είχε την ελάχιστη ονοτροφή που είναι ομορφότερη, για να μπορεί να ανήκει στον Ζωολογικό Κήπο μιας πολιτισμένης πόλης όπως αυτή με τις χριστιανικές κατοβολές της. Μιλάει για τους μεγάλους άντρες της χώρας, για τους επιστήμονες και τους λογοτέχνες της κ.λπ. και κατονομάζει ως και ορισμένα υποδειγματικά ζώα, κυρίως εισαγωγής, που αποτελούν ζωντανά ποροδείγματα ενός ανώτερου πολιτισμού, μεταξύ άλλων το φλαμίγκο της Φλόριντο και το κινεζικό πάντο.

Ο δικαστής οπαφασίζει να αθώωσει τον ανώτερο αξιωματικό, δεχόμενος τις επευφημίες των παρευρισκομένων. Επιπλέον απαγγέλλει μια βαριά ποιήματα στους υπόλοιπους πιθήκους του ίδιου κλουβιού, θεωρώντας τους συνενόχους του δολοφονημένου πιθήκου, διότι δεν έκαναν τίποτα, για να εμποδίσουν το ομοτρόπιο έγκλημα του αυνανισμού. Καταδικάστηκαν όλοι τους σε αυστηρές ποινές εκμόθησης κορών τρόπων υπό την επίβλεψη κτηνίατρων ειδικευμένων στην τέχνη του ευνοχισμού...

Χορογελοστοί και ευτυχείς, με ήσυχη τη συνείδησή τους, έφυγαν όλοι τους από το δικαστήριο: είχε ομοδοθεί δικαιοσύνη!

### 2. Σκοτεινό δωμάτιο

Σε έναν χώρο κατά το μάλλον ή ήττον σκοτεινό κάθεται ένας ηθοποιός με κλειστά μάτια και ένα μογνητόφωνο δίπλα του. Ο σκηνοθέτης αρχίζει να του δίνει πληροφορίες: πού βρίσκεται, σε ποιο δρόμο, τι κάνει. Ο ηθοποιός πρέπει να φονταστεί τον εν λόγω δρόμο και να τον περιγράψει στις πορομικές λεπτομέρειές του, ακόμη και το ρούχο που φοράει εκείνη τη στιγμή (στη φαντασία του) και το πρόσωπο των ανθρώπων που περνούν. Ο σκηνοθέτης του λέει, ποροδείγματος χάριν, ότι μπαίνει σε ένα εστιατόριο (ο ηθοποιός εξακοουθεθεί να μιλάει και να περιγράφει τον υπάλληλο, τις καρέκλες, το όμομο που είναι στο τροπέζι κ.λπ.) και του ζητάει να καθίσει και να προσποθήσει να κλέψει το πορτοφόλι ενός χοντρού που διοβάζει αφηρημένος την εφημερίδα του. Ο σκηνοθέτης ενισεί ό,τι θέλει, ο ηθοποιός δέχεται ό,τι του προτείνει, προσπαθεί να ζωντανέψει αυτές τις καταστάσεις και ταυτόχρονα να τις περιγράψει.

Πρόκειται για μια άσκηση μνήμης, η οποία ταυτόχρονα πρέπει να οπελευθερώσει το συναίσθημα του ηθοποιού. Εν προκειμένω ο ηθοποιός, αφού έφαγε για μερικό λεπτά και περιέγραψε στην εντέλεια τη μυρωδιά και τη γεύση του φαγητού, δεν κατάφερε να υποκούσει στην εντολή να κλέψει.



Πήγε στην τουαλέτα, πλήρωσε τον λογαριασμό και άρχισε να τρέχει στον δρόμο από φόβο μήπως κατηγορηθεί για την πράξη που δεν είχε διαπραχθεί. Μόλις τελειώσει η άσκηση, ο ηθοποιός πρέπει να ακούσει όλα όσα είπε ο ίδιος ή να προσπαθήσει για δεύτερη φορά να δημιουργήσει όλη τη δράση και να διατρέξει εκ νέου το συνοισθήματά του.

### 3. Μία ιστορία που τη διηγούνται πολλοί ηθοποιοί

Ένας ηθοποιός αρχίζει μια ιστορία, την οποία συνεχίζει ένας δεύτερος ηθοποιός, ακολουθεί ένας τρίτος, έως ότου όλος ο θίασος διηγηθεί αυτή την ιστορία, ο καθένας και ένα κομμάτι της. Δίπλα τους μια άλλη ομάδα ηθοποιών ερμηνεύει με παντομίμο την ίδια ιστορία.

### 4. Μία φράση που τη λένε πολλοί ηθοποιοί

Κάθε ηθοποιός προφέρει μια λέξη μιας μεγάλης φράσης που έχει εκ των προτέρων επιλεγεί, προσπαθώντας να της δώσει τον τονισμό που θα είχε, αν την έλεγε ένα μόνο άτομο. Για να γίνει πιο εύκολη η άσκηση, μπορεί αρχικά να πει όλη τη φράση με τον τρόπο που τον ευχαριστεί περισσότερο, και όλοι οι άλλοι θα προσπαθήσουν να τον μιμηθούν, προφέροντας ο καθένας μια μόνο λέξη.

### 5. Αλλάζοντας την ιστορία του έργου

Ένα έργο διηγείται μια ιστορία, δηλαδή μας λέει τι συνέβη. Αλλά το έργο περιέχει επίσης την αντίθεση αυτού που συνέβη με ό,τι δεν συνέβη. Για να αποκτήσουν οι ηθοποιοί επίγνωση όλων των πιθανοτήτων που τι θα μπορούσε να έχει συμβεί, αξίζει τον κόπο να κάνουμε πρόβες στις σκηνές αυτών που δεν συνέβησαν: πώς θα εξελισσόταν ο γάμος του Άμλετ με την Οφηλία; πώς θα συγχωρούσε ο Οθέλλος τη Δεισδαιμόνα; πώς ο Οιδίποδας θα καταλάβαινε ότι δεν ήταν δικό του το λάθος και θα χώριζε φιλικό από τη μάνα-σύζυγό του; πώς μια στρατιωτική κυβέρνηση θα αποφάσιζε να λυτρώσει τον λαό της από τον ιμπεριαλισμό; πώς ο βροζιλιάνικος λαός θα ήταν ευτυχής σε κοθεστώς δικτατορίας; Η φοντασίφα δεν έχει όρια. Και είναι πάντα καλό για τον ηθοποιό να ξέρει τι θα μπορούσε να έχει συμβεί.

### 6. Δύο θίασοι για το ίδιο έργο

Ο πρωταγωνιστής διηγείται μια ιστορία και δύο θίασοι, βήμα-βήμα, την ερμηνεύουν ο καθένας όπως την κατάλαβε.

## 5.2 ΠΑΙΧΝΙΔΙΑ ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΗΣ ΔΥΝΑΜΟΠΟΙΗΣΗΣ

### 1. Διακοπή της καταπίεσης

Ένας ηθοποιός προσπαθεί να θυμηθεί μια στιγμή της ζωής του κατά την οποία είχε αισθανθεί έντονη καταπίεση.

Στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης μια μαύρη ηθοποιός θυμήθηκε τη στιγμή που πήγε να επισκεφτεί την οικογένειά της στη Γεωργία, στον νότο των ΗΠΑ, όπου υπάρχει τρομερή ρατσιστική κατοπίεση. Η νεορή κοπέλα ήταν από τη Νέα Υόρκη, όπου το αντίστοιχο πρόβλημα υπάρχει, αλλά όχι με την ίδια ένταση. Όταν πήγε στη Γεωργία να φάει παγωτό με την εξοδελφή της, δεν την άφησαν να το καταναλώσει μέσω στο κατόστημα μαζί με τους λευκούς πελάτες. Της επέτρεψαν να το αγοράσει, αλλά έπρεπε να το φάει έξω από το μαγαζί. Αν μαύροι και λευκοί μπορούσαν να φάνε παγωτό μαζί, πώς θα ήταν δυνατόν να τους χωρίσουν στις υπόλοιπες κοινωνικές δραστηριότητες;

Στο Μπουένος Άιρες ένας νεορός θυμήθηκε ότι τον είχαν καλέσει σε μια γιορτή. Όταν ο περίγυρος κατάλαβε ότι ήταν εβραϊός, του ζητήθηκε να φύγει.

Η άσκηση γίνεται σε τρεις φάσεις:

α) Στην πρώτη ζητούμε την αναπαράσταση του γεγονότος όπως αυτό συνέβη, χωρίς να προσθέσουμε ή να αφαιρέσουμε τίποτα, με πάρα πολλές λεπτομέρειες. Στα δύο προαναφερόμενα περιστατικά, οι πρωταγωνιστές προσπάθησαν να προβάλουν κάποιο αντίσταση, η οποία όμως κόπηκε από τους άλλους χαρακτήρες που συμμετείχαν στη σκηνή.

β) Στη δεύτερη φάση της άσκησης ο πρωταγωνιστής δεν δέχεται την καταπίεση. Γνωρίζουμε ότι μια καταπίεση οποιουδήποτε τύπου συμβαίνει μόνο γιατί σε μικρό ή μεγαλύτερο βαθμό έχει τη συναίνεση του θύματος. Αν κάποιος αγαπάει περισσότερο την ελευθερία από τη ζωή, δεν θα γνωρίσει ποτέ καμιά καταπίεση: το χειρότερο που μπορεί να του συμβεί είναι να τον σκοτώσουν. Μας καταπιέζουν, γιατί είμαστε διατεθειμένοι να κάνουμε παραχωρήσεις, να δεχτούμε την καταπίεση με αντάλλαγμα την επιβίωση.



Στη δεύτερη, λοιπόν, φάση η μούρη ηθοποιός δεν δέχτηκε την κατοπίεση και επέμεινε ότι ήθελε να φάει το πογωτό της στο μογοζί, δίπλα στις ξονθιές. Αμέσως υψώθηκε εναντίον της όλο το καταπιεστικό σύστημα, συμπεριλαμβανομένων των γονιών της. Ο πατέρας της της έλεγε: «Γιατί θέλεις να φας το πογωτό σου εκεί και όχι στο σπίτι, μαζί με μας που σε αγαπάμε;» Η φίλη της της έλεγε: «Είνοι για το καλό σου...έλα μαζί μας». Αλλά η κοπέλα ήταν οποφοισιμένη να μείνει και να μην δεχτεί την κατοπίεση· και έτσι έγινε.

Το ίδιο και στην περίπτωση του Μπουένος Άιρες: ο νεαρός αποφάσισε να μείνει στο πάρτι, έως ότου φύγουν οι άλλοι. Τα πάρτι τελείωσε πιο νωρίς, αλλά δεν υπήρξε κατοπίεση.

Δεν παροτρύνουμε σε ηρωισμούς –κάτι που θα ήταν πολύ επικίνδυνο– αλλά επιδιώκουμε να μελετήσουμε τα δυνατά όρια της αντίστασης στην κατοπίεση.

γ) Στην τρίτη φάση της άσκησης οι ηθοποιοί αλλάζουν ρόλους, ερμηνεύοντας ακριβώς τα αντίθετα: η μούρη ερμηνεύει τον ρόλο της ξανθιάς που την εμπόδιζε να φάει το πογωτό και αντιστρόφως. Ο πατέρας της κοπέλας γίνεται ο σερίφης και αντιστρόφως. Ο νεαρός εβραίος γίνεται το άτομο που προσποθεί περισσότερο από όλους να τον οπομακρύνει και αντιστρόφως. Το ίδιο και με τους υπαλλοίπους.

Στην άσκηση αυτή συνήθως συμβαίνουν ενδιαφέροντα πράγματα. Παραδείγματος χάριν: ο νεαρός εβραίος έπαιξε τον ρόλο του καταπιεστή καλύτερο από αυτόν που τον είχε παίξει πριν, διότι γνώριζε πολύ καλά τον καταπιεστή του, παλύ καλύτερα από τους καθολικούς ηθοποιούς, που δεν είχαν ποτέ αισθανθεί αυτή τη μορφή κατοπίεσης. Ο καθολικός νεαρός έκανε τον εβραίο με απόλυτη και απέραντη ειλικρίνεια, χωρίς καμιά άμυνα (σχεδόν θα μπορούσε κανείς να πει καλύτερο από τον ίδιο τον εβραίο). Ο νεαρός εβραίος ήταν τόσο συνηθισμένος σε αυτή και σε άλλες μορφές ρατσιστικής κατοπίεσης, που είχε ήδη αναπτύξει άμυνες, όπως ο κυνισμός. Έτσι, όταν τον έδωξαν από το πάρτι, ήξερε παλύ καλά πώς να αντιδράσει, ενώ ο καθολικός νεαρός (όταν έκανε τον εβραίο) έμεινε εντελώς ανυπερόσπιστος, αγνοώντας τι ήταν αυτό που συνέβαινε. Ένας από τους μαύρους που ερμήνευε έναν φίλο της νεαρής μούρης την κοπάνησε, όταν ο σερίφης τον απείλησε με το περίστροφο. Αντιθέτως, ένας λευκός ηθοποιός που έπαιξε τον ρόλο του αναμετρήθηκε ως ίσος προς ίσον με τον σερίφη, ανοίγοντας το πουκάμισό του και προκαλώντας τον να τον πυροβολήσει. Ο μαύρος γέλασε με τον ηρωισμό του λευκού και έδωσε τις ακόλουθες εξηγήσεις: «Είσαι λευκός και

γι' αυτό σκέφτεσαι έτσι, σκέφτεσαι σαν λευκός. Εσένα ο σερίφης δεν θα σε πυροβολήσει, αλλά εμένα δεν θα μου χοριστεί, ακόμη κι αν δεν ανοίξω το πουκάμισο, προκαλώντας τον...».

## 2. Εξομολογήσεις του καταπιεστή

Σε αυτές τις ασκήσεις ο πρωταγωνιστής που σπείει την κατοπίεση έχει πάντα έναν ωραίο και συμπαθητικό ρόλο: είναι θύμα της βίας, δεν είναι αυτός που την προκοιεί. Ζητούμε, λοιπόν, από τον ηθοποιό αυτόν να θυμηθεί μια στιγμή της ζωής του που ενήργησε όχι ως καταπιεσμένος αλλά ως καταπιεστής. Στην τρίτη φάση, ενώ επαναλαμβάνει το μέρος της προηγούμενης άσκησης, δεν θα δει τον εαυτό του ως δήμειο αλλά ως θύμα.

## 3. Αφηρημένο συναίσθημα

Εδώ δεν υπάρχουν συγκεκριμένα κίνητρα. Οι ηθοποιοί κάνουν καθαρά συναισθηματική γυμναστική. Αρχίζουν, συμπεριφερόμενοι παλύ ευγενικά οι μεν στους δε, χομογελαστοί και χορούμενοι, προσπαθώντας να βρουν στους άλλους ευχάριστα χαρακτηριστικά. Για να μην μπορούν να επικαλεστούν διάφορες δικαιολογίες, απαγορεύεται στους ηθοποιούς να εκφράζονται με λέξεις· εκφωνούν μόνον αριθμούς: 23,8,115 κ.λπ. Κατόπιν η συμπάθεια αυτή μεταβάλλεται ποσοτικά, πρώτα αγαπώντας περισσότερο οι μεν τους δε, ύστερα λιγότερο, έως ότου μεταβληθεί ποιοτικό και γίνει μίσος, και τελικά μέχρι το μίσος αυτό να φτάσει στο ανώτατο επίπεδο της βιαιότητας. Ο μοναδικός κανόνας που πρέπει να σεβόμαστε είναι να μην απειλείται η σωματική ασφάλεια των άλλων ηθοποιών, ώστε κανείς να μη σκέφτεται πώς να προφυλάξει το σώμα του και να μπορεί να επικεντρωθεί στο συναίσθημα. Βαθμιαία οι ηθοποιοί ορχίζουν παλύ να ανακαλύπτουν τα καλά στοιχεία του κάθε συντρόφου, πραφέροντας πάντα αριθμούς και ποτέ λέξεις, έως ότου επιστρέψουν στην απόλυτη αγάπη.

Η ίδια άσκηση μπορεί να γίνει με λόγια που χάνουν το νόημά τους: μια συζήτηση γύρω από μια καρέκλα (ανύπαρκτη) που ο ένας βεβαιώνει ότι είναι στρογγυλή και ο άλλος τετράγωνη ή ο ένας λευκή και ο άλλος μαύρη.

#### 4. Αφηρημένο συναίσθημα όπως εκφράζεται στα ζώα

Παρολλογή της προηγούμενης άσκησης: οι ηθοποιοί ξεκινούν από ένα συναίσθημα, έως ότου φτάσουν στο αντίθετό του, και ύστερα γυρίζουν στο πρώτο, οπότε, οπότε να έλνε αριθμούς, βγάζουν κραυγές ζώων, όπια κρουγή θέλει ο καθένος. Αυτή η άσκηση μπορεί να γίνει με δύο τρόπους: α) ο ηθοποιός δρα εξονθρωπίζοντας το ζώο, δηλαδή χωρίς να χάσει το ανθρώπινα χαρακτηριστικά του, β) μπορούν όλοι οι ηθοποιοί να ενεργούν σαν το ίδιο ζώο ή κάθε ηθοποιός σαν ένα ζώο της επιλογής του.

#### 5. Ακολουθώ τον δάσκαλο σε αφηρημένο συναίσθημα

Δύο σειρές με πέντε ηθοποιούς από κάθε μεριά: οι δύο που βρίσκονται στη μέση της κάθε σειράς, ο ένας φότσα στον άλλον, είναι οι δάσκαλοι των τεσσάρων στην επένοντι σειρά. Αρχίζουν μια συζήτηση πάνω σε κάτι χωρίς ειρμό, χρησιμοποιώντας λέξεις, αριθμούς ή ήχους (οι φράσεις δεν χρειόζονται να έχουν νόημα). Όλοι οι άλλοι επονολαμβάνουν χειρονομίες, κάμψεις, ήχους, κινήσεις του σώματος και του προσώπου ακριβώς όπως και οι δάσκαλοί τους, οι οποίοι πρέπει να φτάσουν τα συναισθήματά τους στον μέγιστο βαθμό και στη συνέχεια να επιστρέψουν στη χαλάρωση και τη διούγεια.

#### 6. Ζώα ή φυτά σε συναισθηματικές συνθήκες

Ο ηθοποιός φοντάζεται τον εαυτό του σαν φοίνικο σε κάποια παραλία μια κολοκοιρινή μέρα: αλλόζει ο καιρός, πλησιόζει κατοιγίδα, ανεμοστρόβιλος· η κολοκοιρινή ευθυμία δίνει τη θέση της στον τρόπο που νιώθει ο φοίνικος μήπως καταστραφεί και σαρωθεί από το κύματα της θάλασσας (οι άλλοι ηθοποιοί κάνουν τον άνεμο). Ένο κουνελόκι παίζει με το αδελφάκι του· έρχεται η αδελπού. Το κουνελό κρύβεται, έως ότου φύγει η αδελπού. Ένα ψάρι κολυπάει χαρούμενο, έως ότου τσιμηήσει το αγκίστρι.

Σε όλες αυτές τις ασκήσεις των ζώων οι ήχοι πρέπει να είναι πολύ εκφραστικοί, μιας και οι άνθρωποι διαθέτουν λέξεις και έννοιες, για να εκφράσουν το συναισθήματά τους, ενώ τα ζώα διαθέτουν μόνον ήχους και όχι λόγο. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα η ανθρώπινη έκφραση να είναι πτωχή σε αισθητηριακούς όρους, παρά τον όπειρο πλούτο της σε εννοιολογικούς. Χωρίς να χάνει την εννοιολογική ικανότητα έκφρασης, ο ηθοποιός πρέπει να αναπτύξει τις αναρίθμητες αισθητηριακές του δυνατότητες.

Είνοι προφονές ότι κοινός ηθοποιός δεν θα μπορέσει πατέ να ερμηνεύσει ένα πρόσωπο που δεν το έχει μέσα του. Κατά συνέπεια είναι αδύνατον να ερμηνεύσει ζώο και φυτά. Με αυτό το πρόσχημο ερμηνεύει τις αισθήσεις, το συναισθήματα και τις σκέψεις που του πρακολούν αυτό το ζώο και το φυτά.

#### 7. Τυπικό όπου όλοι γίνονται ζώα

Οι ηθοποιοί εκτελούν ένα κόποιο τυπικό, οκόμη και το πιο συμβατικό: εγκάινιο ενός τροπεζικού υποκαταστήματος, ομιλία για την ορχή της θτείας του νομάρχη, επέτειος του γάμου των γονιών κ.λπ. Αυτοσχεδιόζουν παντομίμα και κείμενα. Κατά τη διάρκεια του τυπικού κάθε ηθοποιός μεταμορφώνεται σε ένα ζώο και το τυπικό συνεχίζει κατό τον ίδιο τρόπο.

#### 8. Διέγερση των εν υπνώσει μερών του καθενός μας

Η άσκηση αυτή πρέπει να επονολαμβάνεται πολλές φορές, αλλόζοντας διορκώς το εν υπνώσει μέρη που πρέπει να διεγερθούν. Βασίζεται στο γεγονός ότι ο καθένος από μας είναι ικανός να νιώσει, να σκεφτεί και να υπάρξει με τρόπους οπείρως διαφορετικούς από αυτούς που χρησιμοποιούμε κοθημερινά. Κάποια μέρο ένας ηθοποιός έποιξε τον ρόλο ενός βασονιστή και ύστερα προβλημάτισκε πολύ, γιατί κατό τη διάρκεια της άσκησης ένιωσε μια πραγματική ευχαρίστηση βασονίζοντας. Δεν υποψιαζόταν ότι ήταν ικανός να οισθονθεί ευχαρίστηση κάνοντας κάτι σκληρό. Ύστερα κατόλαβε ότι η ηθική συμπεριφορά πρέπει να είναι το οπότελεσμα μιας συνειδητής και ελεύθερης επιλογής και όχι καρπός της ονικονότητας να κάνουμε το κακό. Κόποιος μπορεί να είναι ικανός να νιώσει ευχαρίστηση βασονίζοντας, αλλό δεν βασονίζει, γιατί επιλέγει να μη βασονίζει. Ο άνθρωπος πρέπει να ενισοεί τον εαυτό του, επιλέγοντας μέσα από έναν άπειρο αριθμό δυνατοτήτων και όχι το αντίθετο, δηλαδή να δέχεται παθητικά τον ρόλο του, γιατί δεν μπορεί να κάνει αλλιώς.

Τίποτε από το ανθρώπινα δεν μας είναι ξένο. Όλοι μας είμαστε εν δυνάμει καλοί και κοκοί, ευγενικοί και σκληροί, γυναικάδες και ομοφυλόφιλοι, δειλοί και θαρραλέοι κ.λπ. Είμαστε αυτό που επιλέγουμε να είμαστε. Οι φασίστες είναι καταδικαστέοι, όχι γιατί είναι ικονοί να κάνουν τον λαό να πεθαίνει από την πείνα, για να γεμίζουν αυτοί τις τσέπες τους, αλλό γιατί επιλέγουν να το κάνουν. Είναι επιλογή και όχι πεπρωμένο.

Μια ηθοποιός, ανακαλύπτοντας ότι μέσα της υπήρχε ένας άπειρος αριθμός διαφορετικών όντων, αναφώνησε: «Α, πόσο θα ήθελα να είμαι πουτόνο!». Δηλαδή, δεν ήθελε να κόβει βόλτες στους δρόμους ή να κάνει «βίζιτες» σε πολυτελή ξενοδοχείο, αλλά απλώς να αισθανθεί κατά τη διάρκεια της άσκησης όλο όσα μπορεί να αισθάνεται ή να σκέπτεται μιο πουτόνο, η πουτόνα που είχε μέσα της ως μια δυνατότητα που δεν είχε επιλέξει, ως μια εν υπνώσει δυνατότητα.

Η άσκηση συνίσταται ακριβώς στη διέγερση των εν υπνώσει μερών του καθενός μας, ώστε να μπορέσουμε να κατανοήσουμε καλύτερα οτιδήποτε εγγενές υπάρχει στον άνθρωπο. Δεν ζητούμε να αλλάξει ο ηθοποιός την προσωπικότητά του, αλλά να γνωρίσει απλώς τις δυνατότητές του και κατά συνέπεια τις δυνατότητες των χαρακτήρων που θα ερμηνεύσει. Θυμάμαι κάποιον ηθοποιό που επέλεξε να υποταχθεί και να υποστεί ταπεινώσεις, έναν ρόλο που υπό κανονικές συνθήκες δεν θα δεχόταν ποτέ. Άλλος επέλεξε να μεταμφωθεί για λίγο σε έναν εκνευριστικό τύπο που θέλει να χώνει τη μύτη του παντού, που κάνει τις πιο αδιάκριτες ερωτήσεις: ποραδείγματος χάριν, αν το νεορό ζευγάρι που πάει στα ξενοδοχεία είναι πράγματι παντρεμένο, αν κάποιο από τα κορίτσια άφησε μια πορδή κ.λπ. Σου έσπαγε τα νεύρα ο άνθρωπος!

Για να διευκολύνουμε την ελεύθερη εκδήλωση και την αφύπνιση των εν υπνώσει χαρακτηριστικών, η άσκηση μπορεί να γίνει με σουρεαλιστικό τρόπο: τα πρόσωπα επιλέγουν ελεύθερα τον τόπο όπου βρίσκονται και τον αλλάζουν, ενώ μπορούν να συνυπάρχουν δυο τόποι στον ίδιο χώρο κ.λπ. Ανάλογα με τις συνθήκες, η άσκηση μπορεί επίσης να γίνει με τρόπο απάυτως ρεαλιστικό.

### 5.3 ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΗ ΠΡΟΘΕΡΜΑΝΣΗ

Το θέατρο είναι μια ιδεολογική αναπαράσταση εικόνων βγαλμένων από την κοινωνική ζωή. Είναι σημαντικό ο ηθοποιός να μην αποξενωθεί από την κοινωνία, όσο εξειδικευμένη κι αν είναι η συγκεκριμένη τεχνική που χρησιμοποιεί. Πρέπει να έχει πάντα στο νου του ότι παίζει, ότι παρουσιάζει στους ηθοποιούς εικόνες της ζωής και συνεπώς της κοινωνικής πάλης, όποια κι αν είναι η μεταμφίεση με την οποία αυτή η πάλη εμφανίζεται στη μυθοπλασία του έργου. Είναι απαραίτητο να έχει πάντα στο νου του την εκπαιδευτική

αποστολή της καλλιτεχνικής δραστηριότητάς του, των παιδαγωγικό της χαρακτήρα, τον μοχάμενο χαρακτήρα. Το θέατρο είναι μια τέχνη και ένα όπλο.

#### 1. Αφιέρωση<sup>17</sup>

Σε πολλά θεόματα του Teatro de Arena του Σάο Πάολο ήταν σύνηθες να αφιερώνουμε τις παραστάσεις σε κόποιον ή σε κάτι. Το άτομο ή το γεγονός ήταν πολλές φορές αρκετά, για να διεγείρουν ιδεολογικό τον ηθοποιό: ένας σύντροφος νεκρός, ένας συνδικαλιστής που οκόμη και στη φυλακή ξεσήκωνε τους φυλακισμένους ενάντια στη δικτοτορία κ.λπ.

#### 2. Ανάγνωση εφημερίδων

Ανάγνωση και συζήτηση των πιο σημαντικών πολιτικών και κοινωνικών γεγονότων της προηγούμενης μέρας και εξήγηση της σημασίας τους από αυτόν που κατανοεί καλύτερα την υπόθεση. Απομυθοποίηση της πληροφορίας, των γεγονότων που δημοσιεύτηκαν και αυτών που δεν εμφανίζονται στις εφημερίδες.

#### 3. Αναφορά ενός ιστορικού γεγονότος

Εφόσον είναι δυνατόν, γίνεται αναφορά σε ένα ιστορικό γεγονός, το οποίο μπορεί να παραλληλιστεί με τη σημερινή κατάσταση, επισημαίνοντας τα καινά χαρακτηριστικά και τις διαφορές.

<sup>17</sup>Αυτή η ιδέα μπορεί σήμερα να φαίνεται παρωχημένη και/ή ηροφανής, αλλά κάποτε αφιερώσαμε ένα θέαμα στην Ελένη Γκουαρίμπο, μια φίλη που δολοφονήθηκε από την αστυνομία. Όλοι μας είχαμε μια προσωπική σχέση με την Ελένη. Αφιερώσαμε το θέαμα σ' αυτήν όχι μόνο λόγω μιας αφηρημένης ιδέας της ελευθερίας, αλλά λόγω μιας προσωποποιημένης ιδέας: ένα άτομο που θυσιάσε τη ζωή του για την ελευθερία. Αυτή η μορφή αφιέρωσης είναι πολύ πιο ισχυρή (σ.τ.Σ.)

## 5.4 ΑΣΚΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΣΙΑ ΕΝΟΣ ΠΡΟΤΥΠΟΥ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ-ΦΟΡΟΥΜΉ ΚΑΠΟΙΟΥ ΑΛΛΟΥ ΤΥΠΟΥ ΘΕΑΜΑΤΟΣ

### Για την αξιοποίηση της εικόνας

#### 1. Σιωπηλή πρόβα

Αυτή είναι κατεξοχήν η άσκηση του «υπόγειου ρεύματος». Ο ηθοποιός πρέπει να σεβαστεί όλες τις οδηγίες και τον ρυθμό της σκηνής που θα παίξει, να σκεφτεί έντονα όλες τις λέξεις του κειμένου του, προσπαθώντας να τις μεταδώσει μέσω του «υπόγειου ρεύματος» (μη-λεκτική μετάδοση, ενίοτε υποσυνείδητη). Είναι απορραϊτή μια ακραία και έντονη συγκέντρωση. Πρέπει να αποφύγουμε τον κίνδυνο να μετατραπεί αυτή η άσκηση σε άσκηση πανταμίμας· δεν μπορούμε να προσθέσουμε καμιά χειρονομία ή κίνηση, για να βοηθήσουμε τον συνάδελφό μας να ανακαλύψει σε ποιο σημείο του διαλόγου βρίσκεται. Δεν πρόκειται για παιχνίδι μαντικής, αλλά για άσκηση εργαστηρίου· ο ηθοποιός πρέπει πράγματι να πραγματοποιήσει τη μετάδοση μέσω του «υπόγειου ρεύματος».

Όταν οι ηθοποιοί εκτελούν σωστά αυτή την άσκηση, τα αποτελέσματα είναι συναρπαστικά. Υπήρξαν περιπτώσεις που οι θεατές μπήκαν στην αίθουσα την ώρα που γινόταν μια σιωπηλή πρόβα και ήταν σε θέση να συμμετάσχουν αμέσως στη συζήτηση που ακαθάρτησε, χωρίς να έχουν νιώσει στο ελάχιστο την έλλειψη διαλόγων. Είχαν δει θέατρο.

### Ανάπτυξη του υπο-κειμένου: ο διάλογος ριζώνει

#### 2. «Σχόλιο» και «Σταμάτα και σκέψου!»

Η σκέψη είναι μια διαρκής ροή· δεν μπορούμε να πάψουμε να σκεφτόμαστε, όπως δεν μπορούμε να πάψουμε να αναπνέουμε ούτε η καρδιά μας μπορεί να πάψει να χτυπά. Η επικοινωνία μεταξύ ηθοποιού και θεατή (όπως μεταξύ δύο οποιωνδήποτε ανθρώπων που διαλέγονται) γίνεται σε δύο επίπεδα: ρεύμα και «υπόγειο ρεύμα», συνειδητό και ασυνείδητο. Δηλαδή, το ανθρώπινο είναι ικανό να εκπέμψει και να δεχτεί πολύ περισσότερες πληροφορίες από αυτές που εγγράφει συνειδητά. Όταν δύο άνθρωποι αγοπιούνται, ο

ένας ξέρει τι θα του πει ο άλλος, πριν ανοίξει καν το στόμα του. Πριν ζητήσει σύμφωνη στον μισθό του, ο εργάτης ξέρει ήδη αν το αφεντικό του θα του τη δώσει ή όχι: το καταλαβαίνει μέσω του «υπόγειου ρεύματος».

Παρομοίως, ο ηθοποιός επικοινωνεί στο επίπεδο του συνειδητού μέσω των λέξεων που προφέρει, μέσω της φωνής του, των χειρονομιών και των κινήσεων που κάνει κ.λπ. Αλλά επίσης επικοινωνεί μέσω του «υπόγειου ρεύματος», μέσω των σκέψεων που εκπέμπει. Όταν αυτό που ο ηθοποιός σκέφτεται είναι σε ασυμφωνία με όσα λέει και κάνει (όταν υπάρχει ασυμφωνία μεταξύ ρεύματος και «υπόγειου ρεύματος»), προκαλείται στον αποδέκτη-θεατή η ίδια παρεμβολή που παρατηρείται στο ραδιόφωνο, όταν ο ένας σταθμός «παίζει» πάνω στον άλλον: ο θεατής δέχεται δύο πληροφορίες ταυτόχρονα και δεν μπορεί να καταγράψει και τις δύο. Αν ο ηθοποιός, όταν παίζει, σκέφτεται πράγματα που δεν σχετίζονται με το παίξιμό του, η σκέψη αυτή μεταδίδεται στον θεατή όπως και η φωνή του.

Στην άσκηση «Σταμάτο! Σκέψου!» ο σκηνοθέτης σταματά την πρόβα όπως θέλει και φωνάζει «Σταμάτα! Σκέψου!». Τότε όλοι οι ηθοποιοί αρχίζουν να μιλούν χαμηλόφωνα, αποδεσμεύοντας έναν εσωτερικό μονόλογο που έχει να κάνει με οτιδήποτε σκέφτονται εκείνη τη στιγμή οι χαρακτήρες τους. Έτσι η ροή δεν στοματίζεται· μιλούν αδιάλειπτα, εκθέτοντας με σαφήνεια τις σκέψεις τους, έως ότου ο σκηνοθέτης φωνάζει «Συνεχίστε!». Τότε οι ηθοποιοί συνεχίζουν τη σκηνή από το σημείο που σταμάτησαν. Από τη στιγμή που οι σκέψεις των χαρακτήρων βρίσκονται εν κινήσει και σε άμεση σχέση με ό,τι συμβαίνει στη σκηνή, αυτή η άσκηση εμποδίζει τους ηθοποιούς να «γλιστρήσουν» σε λίμνες συναισθημάτων όπως η ακίνητη θλίψη ή η χαρά ή οτιδήποτε άλλο δεν ενέχει αυτή τη συνεχή ροή ιδεών. Η άσκηση βοηθάει επίσης στη δόμηση μιας σκηνής γύρω από την κεντρική δράση, με την προϋπόθεση πάντα ότι οι σκέψεις έχουν σημείο ανσφοράς την κεντρική δράση. Πέραν αυτού η άσκηση χρησιμεύει, για να προετοιμάσει ο ηθοποιός το υπο-κείμενο.

#### Παραλλαγή

Ο σκηνοθέτης λέει κάθε φορά που υποψιάζεται ότι υπάρχει μεγάλος πλούτος σκέψεων σε ιδιαίτερες στιγμές της δράσης: «Σταμάτα και σκέψου!». Αμέσως, όλοι οι ηθοποιοί ακινητοποιούνται και αρχίζουν να εκφράζουν μεγαλόφωνα τις σκέψεις τους. Κατόπιν ο σκηνοθέτης θα πει «Συνέχισε» και θα συνεχίσουν την πιο ρεαλιστική δράση, μέχρις ότου ξαναπει «Σταμάτα και σκέψου!».

### 3. Ανάκριση

Ένας ηθοποιός κάνει την μπερλίνα και, ενώ ερμηνεύει τον χαρακτήρα, η ομάδα τον ανοκρίνει, ρωτώντας τον τι σκέφτεται για τους άλλους χοροκτῆρες, για τα συμβάντα του έργου, για τη ζωή και την ιδεολογία του, τι του ορέσει και τι δεν του αρέσει ή σιδηήπστε ἄλλο, ἀκόμη και κάτι ποράλλογο. Οι ηθοποιοί πρέπει να ρωτάνε την μπερλίνα μέσα από τους χοροκτῆρες που ερμηνεύουν. Η άσκηση εκτελείται στον νο ἦταν δικοστική διοδικοσίο.

#### Παραλλαγή (του Ανόβερου)

Η άσκηση είναι η ἴδιο, ἀλλὰ αὐτή τη φορά εκτελείται στη διάρκεια της σκηνῆς, η οποία διοκόπτεται κἄποιες φορές από τις ερωτήσεις. Οποιαδήποτε στιγμή –ένας ηθοποιός μπορεί να ερωτηθεί την ώρα της δράσης– η σκηνή παγώνει, ο ηθοποιός απαντά στις ερωτήσεις των υπόλοιπων ηθοποιών και η σκηνή ξανορχίζει ομέσως από εκεί που στομάτησε. Πρέπει να δημιουργηθεί ένα κλίμα διαμάχης κατό την οποία οι ηθοποιοί πρέπει πόντα να υπερασπίζονται κάτω από οποιεσδήποτε συνθήκες τους χοροκτῆρες που ερμηνεύουν με πάθος! Το θέατρο είναι πόθος! Ἄμλετ: ὅταν χρησιμοποιήσαμε αὐτή την τεχνική στην επίδειξη με την οποία ολοκληρώσαμε τη συνεργασία μας με τους ηθοποιούς του Βασιλικού Σοιξηνηρικού Θιάσου, κατό τη διάρκεια της πρώτης σκηνῆς του Φαντάσματος, ὅταν λέει ὅτι θα τιμωρηθεί «ώσπου να εξιλεωθεί για τα εγκλήματά του», ἕνας θεατής ρώτησε για παια εγκλήματα επρόκειτο. Στην πραγματικότητα, στο ἔργο μόνο καλὰ μιλόνε για τον πεθαμένο βασιλιά –ποια εγκλήματα μπορεί, λοιπόν, να είχε διαπράξει; Ο εξαιρετικός ηθοποιός που ερμήνευε το Φάντασμα ἄρχισε να τρέμει, σκέφτηκε και απάντησε: «Είμαι βασιλιάς και ως βασιλιάς αναγκάστηκα να κάνω πολλούς παλέμους. Σε κάθε πόλεμο, ὅπως είναι γνωστό, κάποιος στρατιώτης διαπράττει υπερβολές, διαπράττει εγκλήματα. Ο βασιλιάς είναι υπεύθυνος για ὅλα αὐτά τα εγκλήματα που ἔχουν διαπραχθεί από τους στρατιώτες...». Μια καλή εξήγηση χωρίς αμφιβολία, η οποία, ὅπως είναι λογικό, βοηθάει τον ηθοποιό να δημιουργήσει το πρόσωπο που ερμηνεύει.

#### Παραλλαγή (Non-Stop)

Το ἴδιο, μόνο που η σκηνή δεν παγώνει για τις ερωτήσεις. Ο ηθοποιός πρέπει να απαντήσει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, ενώ εξακολουθεί να ερμηνεύει, συνεχίζοντας τη θεατρική δράση.

### 4. Η αναπαράσταση του εγκλήματος

Οι ηθοποιοί προβάουν τη σκηνή μπραστά στην ομάδα. Κάθε φορά που βρίσκεται κοντά σε ένα σημείο που θεωρεί σημαντικό, ο ηθοποιός αποφασίζει να διακόψει τη δράση και να εξηγήσει τις πράξεις του ή το λόγο του στο κοινό, να μιλήσει κοτευθείον στους θεατές, χωρίς να βγει από τον χαρακτήρα που ερμηνεύει, αιτιολογώντας τις πράξεις του: «Κάνω αὐτό εξοτίας αὐτοῦ ἡ εκείνου» ή «Λέω αὐτό, γιατί αισθάνομαι αὐτά ἡ εκείνο το συναίσθημα». Ὅσο ο ηθοποιός μιλάει, οι υπόλοιποι στη σκηνή παγώνουν.

Η άσκηση αὐτή είναι διαφορετική από την άσκηση του Μπρεχτ «Σκηνή του Δρόμου». Εδώ ο χοροκτῆρας μιλά σε πρώτο ενικό και υπεροσπίζεται τη συμπεριφορά του από υποκειμενική σκοπία, αντί να σχολιάζει ψυχραίμα και αντικειμενικά τις πράξεις του σε τρίτο πρόσωπο.

### 5. Αναγνώριση

Η άσκηση είναι παρόμοιο με την προηγούμενη. Ο ηθοποιός πραγματοποιεί ὅλες τις δράσεις και λέει ὅλα τα κείμενα ὄχι στο πορόν, εδὼ και τώρα, ἀλλὰ προβλέποντας τι θα κάνει στο μέλλον σαν να σκεφτόταν πάντα: «Θα πα αὐτό, ἀλλὰ ὄχι τώρα». Εξερευνὼ τους δρόμους που θα διατρέξει, χωρίς να τους διανύσει, κάτι σαν «πρόβα της πρόβας».

### Ανάλυση και ενδυνάμωση των κινήτρων

#### 6. Αναλυτική δοκιμή του κινήτρου

Πολλές φορές είναι δύσκολο για τον ηθοποιό να διοχειριστεί την πολυπλοκότητα ενός κινήτρου, ὅπως αντίστοιχα μπορεί να είναι δύσκολο και για τον ζωγράφο να χρησιμοποιήσει ταυτόχρονα ὅλα τα χρώματα της παλέτας του.

Η αναλυτική πρόβα του κινήτρου συνίσταται στην ξεχωριστή πρόβα κάθε συνιστώσας ενός κινήτρου, τουλάχιστον σε τρεις φάσεις: πρώτον η βούληση, δεύτερον η αντίθετη βούληση και τέλος η υπερισχύουσα βούληση. Παροδείγματος χάριν, ὁ Ἄμλετ θέλει να σκοτωθεί, ἀλλὰ ταυτόχρονα θέλει να ζήσει. Δοκιμάζουμε πρώτα την επιθυμία του να σκοτωθεί (οφαιρώντος του κάθε επιθυμία για ζωή, απομονώνοντας εντελώς αὐτή τη συνιστώσα του κινήτρου) και στη συνέχεια δοκιμάζουμε μόνο τη συνιστώσα ζωή (οφαιρώντας οποι-

δήποτε επιθυμία θανάτου). Τελικά δοκιμάζουμε την υπερισχύουσα βούληση, δηλαδή ολόκληρη τη βούληση. Αυτό βοηθάει τον ηθοποιό να διαχειριστεί κάθε συνιστώσα και να την ενσωματώσει στο σύνολο. Όσο καλύτερα κυριαρχεί ο ηθοποιός πάνω στη βούληση και την αντίθετη βούληση τόσο καλύτερα θα ερμηνεύσει την υπερισχύουσα βούληση.

### 7. Αναλυτική πρόβα μεμονωμένου συναισθήματος

Ό,τι συμβαίνει με το κίνητρο, συμβαίνει και με το συναισθήματα. Στην πραγματικότητα, τα συναισθήματα ποτέ δεν είναι καθαρά, ποτέ δεν μπορούμε να βιώσουμε το καθαρό μίσος, την καθαρή αγάπη κ.λπ. Αλλά αυτό είναι μια αναγκαιότητα για τον ηθοποιό στη φάση που πλάθει τον χαρακτήρα που θα ερμηνεύσει. Προβάρουμε μια σκηνή, δίνοντας στους ηθοποιούς μόνο ένα βασικό καθαρό συναίσθημα (το δυο βασικά συναίσθημα είναι η αγάπη και το μίσος). Οι ηθοποιοί παίζουν πρώτα μόνο το μίσος, εκφράζοντας ένα βίαιο και τρομερό μίσος σε κάθε φράση και σε κάθε χειρονομία. Ύστερα αυτοσχεδιάζουμε την ίδια σκηνή μόνο με την αγάπη. Επιλέγουμε για την κάθε σκηνή, σύμφωνα με την ιδιαίτερη σύγκρουση που αυτή αναπαριστά, τα πιο κατάλληλα συναισθήματα: ανυπομονησία, νευρικότητα, οδισσαρμία, φόβο ή ηθικό χαρακτηριστικό όπως θάρρος, δειλία, τσιγκουνιά κ.λπ.

### 8. Αναλυτική πρόβα στιλ

Παραλλαγή της προηγούμενης άσκησης. Σ' αυτήν καθορίζουμε το *στιλ* του θεάματος: τσίρκο, κορικοτούρα των *επίσημων* θεάτρων, νοτουραλισμός, σήριο, μελόδρομο, φόρσα, όπερο, σόου του Μπροντγουάϊν, κινηματογράφος του Μπέργκμαν, κμπούκι, γουέστερν κ.λπ. Κάθε φορά οι ηθοποιοί πρέπει να παίξουν το ίδιο κείμενο, σχεδόν με τις ίδιες οδηγίες (ορισμένες ολλογές είναι ανοπόφευκτες), το ίδιο κίνητρο, αλλά σε ένα στιλ εντελώς διαφορετικό.

### 9. Ίδια πρόσωπα, άλλες συνθήκες

Στόχος αυτής της άσκησης είναι να σπάσει η μηχανοποίηση της δράσης και αντίδρασης, μηχανοποίηση που μπορεί να προκύψει γιατί οι ηθοποιοί ξέρουν εκ των προτέρων τι θα πουν, τι θα κάνουν και τι θα ακούσουν. Η εξο-

κείωση του ηθοποιού με τη σκηνή μπορεί να τον αναισθητοποιήσει. Για να σπαφευθεί αυτό, υποχρεώνουμε τον ηθοποιό να παρουσιάσει τη σκηνή σε συνθήκες αντίθετες από αυτές στις οποίες παίζει συνήθως. Παραδείγματος χάριν: μια σκηνή μεγάλης βιοσιότητας πρέπει να οποδοθεί με μεγάλη ηρεμία. Ο ηθοποιός πρέπει να μεταδώσει το ίδιο περιεχόμενο, χωρίς να χρησιμοποιήσει τις ίδιες λέξεις· μπορούμε να αλλάξουμε εντελώς τις σκηνικές οδηγίες ή να παίξουμε μια νοτουραλιστική σκηνή γεμάτη με αντικείμενα σχεδόν χωρίς λόγια, χωρίς αντικείμενα. Οι άλλες συνθήκες μπορούν να αναφέρονται στο σκηνικά, στο κείμενο, στα κίνητρα των ηθοποιών ή σε οποιαδήποτε άλλα στοιχεία.

### Παραλλαγή (της προηγούμενης)

Οι αντίθετες συνθήκες είναι σκηνές που δεν συμπεριλαμβάνονται στο έργο, αλλά που μπορούν να βοηθήσουν τους ηθοποιούς να δημιουργήσουν τις ιστορίες των χαρακτήρων που ερμηνεύουν.

### 10. Τεχνητό διάλειμμα

Η επανάληψη λέξεων και κινήσεων κατά τις πρόβες και τις ποροστάσεις τείνει να έχει μια υπνωτιστική επίδραση στον ηθοποιό. Έτσι η ικανότητά του να αντιλαμβάνεται και να συνειδητοποιεί αυτό που λέει βαθμιαία αμβλύνεται· κατά συνέπεια η ερμηνεία του πόσχει. Η πρόβα με τις τεχνητές παύσεις εμποδίζει τον ηθοποιό να μιλήσει ή να δράσει άμεσο· πρέπει να εισάγει μια τεχνητή πούση, πέντε, δέκα, ίσως και περισσότερων δευτερολέπτων. Έτσι ο ηθοποιός χάνει τη μηχανική υποστήριξη που του πορείε ο ρυθμός του κειμένου και της δράσης και αποποιείται τη δομική ασφάλεια του έργου, με αποτέλεσμα να αφυπνίζεται η ευαισθησία του. Στην τεχνητή παύση μπορεί να εκφραστεί οποιαδήποτε σκέψη.

### 11. Ο ηθοποιός διερωτάται

Πρόκειται για μια παραλλαγή του τεχνητού διαλείμματος κατά την οποία ο ηθοποιός διερωτάται μελολόφωνο για όσα άκουσε και όσα πρόκειται να πει ή να κάνει και σκέφτεται τις διάφορες δυνατότητες. Έτσι, η επιλογή του ηθοποιού καθορίζεται από την αμφιβολία, από ένα σύνολο δυνατοτήτων και επιλογών που οπαλείφει τον κίνδυνο της μηχανιστικής επανάληψης.

## 12. Αντίθετη σκέψη

Πρόκειται για μια άσκηση τεχνητού διαλείμματος κατά την οποία ο ηθοποιός σκέφτεται να κάνει ή να πει εντελώς το αντίθετο από αυτό που σκόπευε να κάνει ή να πει. Γνωρίζοντας τι πρόκειται να πει, ο ηθοποιός προσπαθεί να μην συμπεριλάβει τη δυνατότητα να μην το πει ή τη δυνατότητα να πει το αντίθετο από αυτό που επρόκειτο να πει, το οποίο εμπεριέχεται σε αυτό που εν τέλει λέει. Προσπαθεί να πει μόνον αυτό που σημαίνουν οι λέξεις, χωρίς να συμπεριλαμβάνει τις ιδιαίτερες συνυποδηλώσεις τους. Στη δοκιμή της αντίθετης σκέψης (που είναι επίσης μια δοκιμή της πιθανής αντίθετης δράσης), ο ηθοποιός πρώτα σκέφτεται και νιώθει ακριβώς το αντίθετο από αυτό που πρόκειται να πει στη συνέχεια. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το κείμενό του και η δράση του συμπεριλαμβάνουν όλες τις ενδεχόμενες παραλλαγές. Όταν ο Ρωμαίος λέει στην Ιουλιέτα ότι την αγαπά, πρέπει, πριν από αυτό, να αισθανθεί τον σπέρντο εκνευρισμό που του προκαλεί το γεγονός ότι αυτή δεν τον αφήνει να φύγει, θέτοντας έτσι τη ζωή του σε κίνδυνο. Πριν σκοτώσει τη Δεισδαιμόνα, ο Οθέλλος πρέπει να αισθανθεί μια βαθιά επιθυμία να κάνει έρωτο μαζί της.

## 13. Επανάληψη της στάκας

Η επανάληψη των ίδιων λέξεων από τους ηθοποιούς μπορεί καμιά φορά να «αποκοιμίσει» τους θεατές – παύουμε να ακούμε, παύουμε να παρακολουθούμε, παύουμε να καταλαβαίνουμε τι λένε οι άνθρωποι επί σκηνής. Η άσκηση του τεχνητού διαλείμματος συνίσταται στο να παρεμβάλλει ο ηθοποιός μια τεχνητή παύση, κατά τη διάρκεια της οποίας σκέφτεται ή ακόμη και εκφωνεί μια περίληψη των όσων έχει μόλις πει ο συνομιλητής του. Έτσι ενσωματώνει τις δράσεις των άλλων στη δική του, αποφεύγει την υπακειμενική απομόνωση και ενσωματώνεται στη συνολική συγκρουσιακή δομή.

## Ανάπτυξη της εικόνας ως περιεχομένου

### 14. Ρασομόν

Στην περίφημη ταινία του Ακίρα Κουρσάβα, οι ηθοποιοί διηγούνται την ιστορία ενός βιασμού από παύλο διαφορετικές οπτικές γωνίες: της γυναίκας-θύμτος, του βιαστή, του καταδικασμένου στην ανικανότητα συζύγου, ενός

αστυνομικού. Η ιστορία είναι η ίδια, αλλά οι ηθοποιοί, ερμηνεύοντας την υποκειμενικότητα του κάθε αφηγητή, έδιναν σε κάθε νέο ανάγνωση της ίδιας ιστορίας εξαιρετικά διαφορετικές εκδοχές στους χαρακτήρες τους. Στην άσκηση αυτή, που λέγεται Ρασομόν, κάθε χαρακτήρας, χρησιμοποιώντας το σώματα των άλλων ηθοποιών και το αντικείμενα της σκηνής, κατασκευάζει μια εικόνα που δείχνει την υποκειμενική, οπασκλειστική δική του οπτική της σκηνής.

Σε κάθε νέα εικόνα του κάθε ηθοποιού ο θίσσος ξαναποιεί τη σκηνή, ερμηνεύοντας όμως τους χαρακτήρες του σύμφωνα με τις εικόνες που μιλήθηκαν: αν σε μια σκηνή ένα πρόσωπο είναι κρυμμένο κάτω από τα τραπέζι και στην επόμενη σκηνή πάνω στο τραπέζι όλα ηρωισμό, θα πρέπει να δείξει τη δειλία της μιας εκδοχής και τον ηρωισμό της άλλης, λέγοντας, ωστόσο, πάντα το ίδιο κείμενο και διατηρώντας τις ίδιες σχέσεις.

### 15. Σωματοποίηση

Έχει ήδη εξηγηθεί ως άσκηση και έχει χρησιμοποιηθεί σε πράβο.

### 16. Η τελετή

Οι ηθοποιοί αυτοσχεδιάζουν τη σκηνή της και κάθε κίνηση του σώματός τους και κάθε λέξη που ξεστομίζουν αποτελούν μέρος θρησκευτικής τελετής σαν να βρίσκονται μπροστά σε χιλιάδες θεατές, οι οποίοι είναι επικεντρωμένοι στη σημασία των χειρονομιών και των λέξεών τους.

Δίνω ένα παράδειγμα: την ημέρα που ο πάπας Ιωάννης Παύλος ο 2ος έκανε λειτουργία στο Ατέρο ντε Φλαμένγκο, βρισκάμαυ κατά σύμπτωση στο σπίτι μου, καθισμένος στο τραπέζι και από ακόμη μεγαλύτερη σύμπτωση έπινο ένα ποτήρι κρασί και έτρωγο ένα ψωμάκι μπροστά στον αποκοιμισμένο μου γάτο και στην αθόνη της τηλεόρασης. Στην τηλεόραση, μπροστά σε δύο εκατομμύρια πιστούς, ο πάπας έκανε το ίδιο: έτρωγε ψωμί και έπινο ένα ποτήρι κρασί. Αλλά η σημασία αυτού που έκανε, η θρησκευτική του αξία και ο συμβολισμός του ήταν οπείρως διαφορετικός από τη σημασία των δικών μου πανομαϊάτυπων χειρονομιών. Κατά συνέπεια οι χειρονομίες ήταν εντελώς αντίθετες, παρότι ήταν εντελώς οι ίδιες: τρώγαμε και πίνουμε.

Ο ηθοποιός αυτοσχεδιάζει σαν να λειτουργούσε ή σαν να βάπτιζε τον Τιτονικό.

## Θεατροποίηση του θεάματος

### 17. Ησυχία, πάμε!

Σε μια κινηματογραφική παραγωγή κάθε λεπτό κοστίζει παλύ ακριβά: χειρωνακτική εργασία, ενοίκιο του εξοπλισμού, όλα κοστίζουν. Έτσι, όταν ο διευθυντής της ταινίας λέει «Ησυχία, κάμερα, πάμε!», κανένας ηθοποιός ή τεχνικός δεν έχει το δικαίωμα να πει «Περίμενε λίγο, έχω μια ομφιβολία». Οι αμφιβολίες πρέπει να έχουν αποσαφηνιστεί πριν. Ακούγοντας τη λέξη «Πάμε», όλοι πρέπει να αρχίσουν να παίζουν δίχως χασομέρια.

Στην άσκηση αυτή όλοι προσπαθούν να επεξεργαστούν όλες τις ιδέες χωρίς συζήτηση. Όταν διάφοροι ηθοποιοί, που δεν παίζουν στη σκηνή, έχουν να προτείνουν διάφορες ιδέες, ο σκηνοθέτης διακόπτει και, ένας-ένας, πλένως θέλουν να αποδοθεί η σκηνή. Παρόδειγμα: «όλοι οι άντρες να παίξουν σαν γυναίκες και όλες οι γυναίκες σαν άντρες». Μετά από μερικά λεπτά οι ηθοποιοί αυτοσχεδιάζουν. Παριστάνουν ότι βρίσκονται κάτω από το νερό, ότι είναι ζώα, τρομογμένοι, πεσμένοι στα τέσσερα... Όλα είναι πιθανά: παρά τον εμφανή σουρεαλισμό, αυτή η άσκηση είναι εξαιρετική, γιατί σπάει τις μηχανοποιήσεις και ανοίγει δρόμα σε νέες ανακαλύψεις.

### 18. Αόρατοι χαρακτήρες

Ανοπαρίσταται μια σκηνή με απόντες έναν ή περισσότερους ηθοποιούς, οι οποίοι, ωστόσο, υποτίθεται ότι είναι παρόντες. Αυτό υποχρεώνει τους ηθοποιούς που μένουν στη σκηνή να συγκεντρωθούν και να βάλουν τη φαντασία τους να δουλέψει. Παράδειγμα, πολλοί ηθοποιοί αντιλαμβάνονται πιο καθαρά τους συντρόφους τους, όταν δεν τους βλέπουν. Κατ' αυτόν τον τρόπο, είναι υποχρεωμένοι να φανταστούν τον διάλογο που δεν λέγεται και τις κινήσεις που δεν γίνονται.

Ως εκ τούτου, η άσκηση αυτή ενέχει κάποιον κίνδυνο για τους ηθοποιούς με ιδιαίτερα γόνιμη φαντασία, οι οποίοι είναι ικανοί να φανταστούν το παίξιμο των αόρατων προσώπων σε σημείο που να πρσβάλλουν πάνω τους εικόνες που δημιούργησαν οι ίδιοι και να παίζουν με αυτές τις υποκειμενικές εικόνες και όχι με την πραγματικότητα των ηθοποιών που έχουν μπροστά τους. Αυτά οι ηθοποιοί πρέπει να καταλάβουν ότι θεατρικότητα σημαίνει διαδραστικότητα. Θεάτρο είναι ό,τι περνάει από τον έναν στον άλλον και όχι ένα γνώρισμα που υπάρχει στον έναν ή στον άλλο.

### 19. Πριν και μετά

Πρόκειται για απλές δοκιμές αυτοσχεδιασμού σχετικά με αυτό που θα μπορούσε να έχει συμβεί σε κάθε χαρακτήρα πριν από την είσοδό του στη σκηνή, και με αυτό που θα μπορούσε να συμβεί αμέσως μετά την έξοδό του. Στάχος της άσκησης είναι να δώσει συνέχεια στη δράση και στον ηθοποιό τη δυνατότητα να μπαίνει στη σκηνή προθερμασμένος.

### 20. Μεταφορά συναισθήματος

Είναι μια άσκηση αρκετά μηχανιστική και κουραστική, αλλά μπορεί να έχει καλά αποτελέσματα στην περίπτωση που υπάρχουν ανεξήγητες αγκυλώσεις. Λέγεται ότι ένας ηθοποιός μετέδιδε έναν τρομερό φόβο θανάτου, όταν ακαμπούσε τα πίστρα στον κρόταφό του, προσπαθώντας να αποφασίσει αν θα αυτοκτονούσε όχι. Η ειδική συναισθηματική μνήμη αυτού του ηθοποιού συνίστατο στο να σκέφτεται πάσα τρομερό ήταν να κάνει ντους με κρύο νερό τον χειμώνα. Ο ηθοποιός έκανε μια πρωτότυπη μεταφορά συναισθήματος, με την οποία νίκησε την ανικανότητά του να αισθανθεί τον επερχόμενο θάνατο. Μια άλλη ηθοποιός που δεν είχε νιώσει ποτέ αργασμό, για να καταφέρει να αισθανθεί όλη την ευτυχία και τη χαλαρότητα του χαρακτήρα που ερμήνευε μετά από μια όμορφη νύχτα, ανέτρεξε, με τη βοήθεια της συναισθηματικής μνήμης, σε μια ηλιόλουστη μέρα στις παραλίες της Ιτασιάς, στη Μπια, όταν έτρωγε ένα παγωτό καρύδος.

Αυτές οι μεταφορές συναισθήματος δεν είναι άκαιρες, διότι βοηθούν τον ηθοποιό να νιώσει και να δείξει ένα συναίσθημα έχοντας ως βάση κάποιο άλλο: το κρύο νερό τον χειμώνα έχει κάτι θανατηφόρο, όπως κι ένα παγωτό στις ζεστές παραλίες της Ιτασιάς έχει κάτι το οργασμικό.

### 21. Αργή Κίνηση

Ο ηθοποιός έχει αναγκαστικά μια υποκειμενική οπτική γωνία, όταν ερμηνεύει έναν χαρακτήρα και βλέπει το έργο και τα άλλα πρόσωπα από αυτήν την υποκειμενική σκοπιά. Γι' αυτό είναι καλό οι πρώτες πράξεις να γίνονται χωρίς οι ηθοποιοί να ξέρουν ποιος ρόλος θα ερμηνεύσουν, πράγμα που είναι επιβλαβές μόνο με μόνιμους θιάσους.

Αντιθέτως, ο σκηνοθέτης πρέπει να βλέπει το έργο και το θέαμα αντικει-



μενικά στο σύνολό του. Αυτή η σύγκρουση μεταξύ της υποκειμενικότητας του ηθοποιού και της απαραίτητης αντικειμενικότητας του σκηνοθέτη πολλές φορές καταστέλλει τη δημιουργικότητα του ηθοποιού. Μια σκηνή μπορεί να χρειάζεται μια συγκεκριμένη ταχύτητα που θα εμποδίζει την αργή ανάπτυξη ενός χαρακτήρα. Η άσκηση της Αργής Κίνησης επιλύει αυτό το πρόβλημα, δίνοντας στον ηθοποιό όλην τον χρόνο που χρειάζεται, για να αναπτύξει όσες δράσεις, μεταβάσεις και κινήσεις θέλει να αναπτύξει. Μετά από αυτό, θα είναι πιο εύκολο να τις συμπυκνώσει. Αυτή η άσκηση πρέπει να γίνεται σε εναλλαγή με την άσκηση της ταχύτητας. Βασικά συνίσταται στην επιβράδυνση όλων των διαλλαγών, δραστηριοτήτων και δράσεων, σύμφωνα με την επιθυμία του κάθε ηθοποιού. Προσοχή: πράκεται για άσκηση! Στο θέαμα δεν μπορεί να είναι έτσι, άχι...

## 22. Ταχύτητα ή «δύο χτυπήματα»

Άσκηση ταχύτητας, η οποία αναμάζεται επίσης άσκηση των «δύο χτυπημάτων». Πρόκειται για μια τυπική άσκηση του βραζιλιάνικου παδοσφαίρου, την οποία δημιούργησε ο προπονητής Βισέντε Φεόλο: κανένας ποίκτης δεν μπορεί να ογγίξει την μπάλα πάνω από δυο φορές. Την πρώτη φορά για να την κοντρολόρει, τη δεύτερη για να την πασάρει σε έναν συμπαίκτη του.

Η άσκηση αυτή ενδείκνυται ιδιαίτεως για ηθοποιούς όπως οι Αργεντινοί, οι οποίοι έχουν στονισλοθσική εκπαίδευση, κατά τα πρότυπα του Actar's Studio. Πρόκειται για ηθοποιούς που αναπτύσσουν την υποκειμενικότητα σε υπέρμετρο βαθμό, επιτρέποντας σε αυτήν να μετατραπεί σε κοινωνική πραγματικότητα και δείχνοντας στον θεατή όχι μια αντικειμενική πραγματικότητα, αλλά την υποκειμενική οπτική αυτής της πραγματικότητας. Αυτή η διαδικασία μετατρέπει τον ρεαλισμό σε εξηρησιανισμό: βλέπουμε την πραγματικότητα μέσω κάποιου. Ορισμένοι ηθοποιοί κόνουν τεράστιες παύσεις πριν πουν «καλημέρα». Αυτοί οι χείμαρροι της υποκειμενικότητας (α καθένας έχει τη δική του, ευτυχώς!) εμποδίζουν τη δόμηση των δράσεων, δεδομένου ότι κάθε ηθοποιός προσπαθεί να επιβάλλει την προσωπική του οπτική πάνω στην πραγματικότητα. Στην άσκηση της Ταχύτητας ή «των δύο χτυπημάτων», ο ηθοποιός οφείλει στο συντομότερο χρονικό διάστημα και με τη μεγαλύτερη συναισθηματική ενέργεια και σαφήνεια στις ιδέες του να ενεργήσει έτσι, ώστε η δράση να αναπτυχθεί με μεγάλη ταχύτητα.

## 23. Αισθητηριακή εστίαση

Πρόκειται για παρολλαγή της Αργής Κίνησης. Ο ηθοποιός επιζητεί να οναίξει τις αισθήσεις του σε όλα τα εξωτερικά ερεθίσματα, βιώνοντας μια αισθητηριακή και αισθησιακή σχέση με τον εξωτερικό κόσμο. Υπάρχουν άνθρωποι που ακόμη και τον έρωτα τον κόνουν μηχανικά, με τρόπο μη-αισθησιακό. Ο ηθοποιός, αντιθέτως, ακόμη και όταν προφέρει έναν μαθηματικό τύπο, πρέπει να τον λέει με αισθησιακά τρόπα, δηλαδή αισθητικά. Η αισθητική επικοινωνία είναι η αισθητηριακή επικοινωνία, δηλαδή αυτή που περνάει μέσα από τις αισθήσεις και όχι μόνο μέσα από τη λογική.

## 24. Κανονική φωνή

Η σωματική προσπάθεια να ορθώσουμε ήχους, να κόνουμε μια κίνηση ή να δώσουμε μεγαλύτερη ένταση σε μια έκφραση, πρακειμένου να ογγίξουμε ένα μεγάλο κοινό (παδείγματος χάρη, όταν κόνουμε παράσταση στο ύπαιθρο για χιλιάδες θεοτές, μεταξύ των οποίων κυκλαφορούν σκυλιά και άλλα ζώα) έχει συχνά ως συνέπεια ο ηθοποιός να χάνει τον πλούτο της σκέψης ή τη συγκίνηση της συγκεκριμένης σκηνής –να χόνεται κάθε λεπτότητα. Η δοκιμή σε κανονική φωνή είναι χρήσιμη για την αναζωογόνηση αυτών των σκηνών, καθώς επιτρέπει στον ηθοποιό να επικεντρώσει όλη του την ενέργεια στην ουσιαστική σημοσία των λέξεων και όχι στην ισχύ της φωνής του, ώστε ο ηθοποιός να ακούει τους άλλους, να οκούει και να καταλαβαίνει τον εαυτό του.

## 25. Μεγέθυνση

Οι ηθοποιοί μεγεθύνουν όλες τις συγκινήσεις, κινήσεις, συγκρούσεις κ.λπ., πάντα στο πλαίσιο ενός συγκεκριμένου στόχου, αλλά υπερβαίνοντας το οποδεκτό όριο. Δεν πρόκειται για αντικατάσταση ενός πράγματος από ένα άλλο, αλλά απλώς για μεγέθυνση: όταν μισούμε, μεγεθύνεται το μίσος· όταν αγαπάμε, μεγεθύνεται η ογάπη· όταν κραυγάζουμε, μεγεθύνεται η κρουγή, κ.λπ. Για να βρει το σημείο εστίασης στο μικροσκόπιο, ο επιστήμονας δεν εστιάζει σιγά-σιγά μέχρι να φτάσει στο σωστά σημείο, αλλά το περνάει και ύστερα με μεγαλύτερη σιγουριά επιστρέφει σε αυτό και το ξαναβρίσκει. Το σωστά μέτρο ερμηνείας του ηθοποιού επιτυγχόνεται, αφού πρώτα υπερβεί και όχι πριν.

**26. Ελεύθερη πρόβα**

Επιτρέπουμε στον ηθοποιό να κάνει ό,τι του κατέβει στο μυαλό, να αλλοξεί κινήσεις, κείμενο, το πάντο. Ο μόνος του περιορισμός είναι η σωματική ασφάλεια των υπολοίπων, ώστε να μπορούν από την πλευρά τους να δημιουργήσουν χωρίς φόβο. Η άσκηση αυτή βασίζεται στο γεγονός ότι μεγάλο μέρος της καλλιτεχνικής δημιουργίας είναι ορθολογικό, όχι όμως όλο. Πάντο συμβαίνει κάτι το απροσδόκητο, όταν ένας ηθοποιός αφήνεται σε εντυπώσεις της στιγμής, μη ορθολογικές και μη καθορισμένες εκ των προτέρων: «Δεν ξέρω, ένιωσα πως ήταν έτσι, γιατί έτσι!». Με αυτή την απελευθερωτική πρόβα μπορεί να επιτευχθεί η απόδοση πολλών εκδοχών. Όταν ο ηθοποιός δεν είναι σίγουρος ονό πάσο στιγμή για το τι θα κάνουν οι συνδεδελοί του, ωθείται στη δημιουργία. Αυτή η άσκηση μπορεί να είναι επικίνδυνη, αν γίνει πριν καθοριστούν οι βασικές και ορθολογικές συνιστώσες, η βασική ιδέα του θεόμοτου.

**27. Η καρικατούρα**

Μπορεί να γίνει με δύο τρόπους: ή ο ίδιος ο ηθοποιός γελοιοποιεί την ερμηνεία του ή κάποιος σύντροφός του. Ο Μπερξόν στο βιβλίο του «Το γέλιο» λέει ότι το ανθρώπινο να γελάει μόνο όταν αποκολύπτονται ο αυτοματισμός και η σκομψία του. Όταν κάνουμε την καρικατούρα κάποιου, αυτό που προκολλεί το γέλιο είναι ό,τι μας εκπλήσσει στην αυτοματοποιημένη συμπεριφορά αυτού του αμαίου κάνουμε την καρικατούρα. Αν ο ηθοποιός μπορούσε να δει, μέσω της καρικατούρας, τι είναι αυτοματοποιημένο στην ερμηνεία του, θα μπορούσε πιο εύκολα να αλλοξεί και να ανανεώσει τη δουλειά του.

**28. Αλλογή χαρακτήρων**

Για να γίνουν περισσότερο κατανοητοί οι χαρακτήρες, αλλοζουμε τους ηθοποιούς που τους ερμηνεύουν κατά τη διάρκεια μιας πρόβας: ο ρόλος του άντρα δίνεται στη γυναίκα, του πατέρα στον γιο, του οφεντικού στον εργάτη κ.λπ. Δεν χρειάζεται να έχουν αποστηθεί οι ηθοποιοί τα κείμενα των συναδέλφων τους: αρκεί να έχουν μια γενική ιδέα, να ξέρουν χοντρικά τα περιεχόμενα του ρόλου.

**29. Αναγκαιότητα εναντίον της βούλησης**

Πολλές φορές η βούληση του προσώπου δεν είναι παρά μια κοινωνική αναγκαιότητα εκφρασμένη με ατομικούς όρους. Η κοινωνική αναγκαιότητα σωματοποιείται και εξατομικεύεται στην ψυχολογία ενός συγκεκριμένου χαρακτήρα. Το σημαντικό είναι η κοινωνική λειτουργία του χαρακτήρα και όχι η ιδιοσυγκροσία του. Ο πάπας θέλει να αποντήσσει ο Γαλιλαίος στις κατηγορίες της Ιερής Εξέτασης μόνο και μόνο γιατί είναι ο πάπας και ο ρόλος του είναι να θέλει. Η γενοκτονία του ηρωικού λαού του Βιετνάμ είχε ως καθοδηγητές τρεις προέδρους: τον Κένεντυ, τον Τζόνσον και τον Νίξον. Τρεις διαφορετικές ψυχολογίες, αλλά μια μονοδική κοινωνική λειτουργία: πρόεδροι του απάνθρωπου ιμπεριαλισμού. Ο χαρακτήρας πιστεύει στη δράση, την οποία από αναγκαιότητα πρέπει να εκτελέσει με οποιοδήποτε τρόπο, θέλοντας και μη.

Μπορούμε επίσης να δούμε την περίπτωση της ατομικής βούλησης σε σύγκρουση με την κοινωνική αναγκαιότητα. Στην άσκηση αυτή ο ηθοποιός επιζητεί να αισθανθεί, να κατανοήσει και να αποδείξει ότι όλες οι δράσεις του είναι καθορισμένες εκ των προτέρων όσον αφορά αυτά που μπορεί ή όχι να θέλει. Δοκιμάζουμε την αντίθεση μεταξύ του θέλω και του πρέπει... Το πρόσωπο κάνει αυτό που πρέπει να κάνει, είτε θέλει να το κάνει είτε όχι.

**30. Ρυθμός των σκηνών**

Σε μια πρόβα με το προγραμματικό κείμενο, οι ηθοποιοί επινοούν έναν ρυθμό που τους φαίνεται κατάλληλος για κάθε σκηνή και αρχίζουν να παίζουν σύμφωνα με αυτόν. Ο ρυθμός πρέπει να αλλοζεί, όταν αλλοζεί το περιεχόμενο της σκηνής. Δεν τραγουδάμε το κείμενο, αλλά το λέμε ρυθμικά. Αυτή η άσκηση διευκολύνει την ενοποίηση του θιάσου και την αντικειμενική δόμηση των υποκειμενικοτήτων (ταυ κάθε ηθοποιοού και του κάθε ρόλου).

**31. Αναλογία**

Για να ανσπύξουν πιο ελεύθερα τη φαντασία τους, οι ηθοποιοί αποφασίζουν να αυτοσχεδιάσουν μια αναλογία της σκηνής που πρέπει να παίξουν. Παραδείγματος χάρη, αν πρόκειται να παίξουν μια σκηνή σχετικά με τη φασιστική κατοπείση της αστυνομίας σε συγκεκριμένη πόλη, δεν υπάρχει τίποτε καλύτερο από να αυτοσχεδιάσουν κατ' αναλογία με θέμα τη νοζιστική κατοπείση

στη χιλιερική Γερμανία ή στην αστυνομία του κυβερνήτη Ουάλλας κατά των νέγρων στην Αλμπάνια. Δυστυχώς αναλογίες αυτού του τύπου συνοντάει κανείς εύκολο παντού.

### 32. Αυτοσυγκέντρωση Μπότγουικ

Λέγεται ότι ο Μπότγουικ, παγκόσμιος ηρωτοθλητής σκοκιά, συνήθιζε να αυτοσυγκεντρώνεται όχι στην απόλυτη σιωπή, αλλά βάζοντας στη διασπών στην ίδιο αίθουσα τρία ή τέσσερα μηχανήματα ήχου με διαφορετικές μουσικές: κλασική, ταγκό, τζαζ, παραδείγματα χάρη. Εν μέσω αυτής της ηχητικής κόλλησης, παρόμοιας με το κέντρο του Ρίο ή του Σάο-Πάολο, ο σπουδαίος αυτός ηρωτοθλητής δημιουργούσε οπίστευτα παιχνίδια.

Στην άσκηση αυτή κάνουμε το ίδιο: αναζητούμε ήχους που να διασπούν την προσοχή των ηθοποιών, προσθέτουμε δρόσεις μέσα στον ίδιο σκηνογραφικό χώρο, εν κατακλείδι κάνουμε ό,τι είναι δυνατόν για να διασπάσουμε την προσοχή των ηθοποιών.

Η σειρά «πικνίκ» δείχνει ορισμένες από αυτές τις δυνατότητες.

#### Σειρά και δοκιμές «πικνίκ»

Αυτές οι ασκήσεις χρησιμεύουν κυρίως για την ανάπτυξη της ταχύτητας του ηθοποιού, της ικανότητάς του να αλλοζεί οπότεμο συναισθήματα ή χοροκτήρη, προσδίδοντας του μια μεγαλύτερη σωματική, νοητική, συναισθηματική «ευλυγισία», μια μεγαλύτερη αυτοσυγκέντρωση και μια μεγαλύτερη προσοχή. Όσο πιο δύσκαλες είναι οι συνθήκες δουλειάς για τον ηθοποιό τόσο πιο πλούσιο είναι η ερμηνεία του. Αυτές οι δοκιμές είναι απαραίτητες για το θεάμα που χρησιμεύουν το σύστημα *Μπαλσντέρ*. Δεν είναι πολλές.

#### 1. Πικνίκ απλό

Όλοι οι ηθοποιοί στέκονται με την πλάτη στον ταίχα. Ο σκηνοθέτης ή ένας ηθοποιός λέει μια οποιοδήποτε φράση του κειμένου και δίνει οδηγίες για τον τρόπο ποιήματος της σκηνής: καρικατούρα, με μίσος, με αγάπη, με μεγέθυνση κ.λπ. Αμέσως, όλοι οι ηθοποιοί, οι οποίοι συμμετέχουν στη σκηνή που περιέχει αυτή τη φράση, τρέχουν και παίρνουν τις θέσεις που κατέχουν κανονικά, όταν ακούν να την προφέρει ο σκηνοθέτης. Σημεία εκκίνησης τους είναι

αυτή η φράση και το στυλ παιχνίματος που τους προτάθηκε. Μερικά λεπτά αργότερα ένας δεύτερος ηθοποιός λέει μια άλλη φράση, κρατίνει μια άλλη τεχνική. Η εξέλιξη της σκηνής που παιζόταν διακόπτεται αμέσως και πάραυτα αντικαθίσταται από τη δεύτερη σκηνή: οι ηθοποιοί παίρνουν τις θέσεις που κατέχουν, όταν λέγεται αυτή η δεύτερη φράση, δηλαδή βγαίνουν από την πρώτη σκηνή και μπαίνουν στη δεύτερη κ.ο.κ. με άλλες φράσεις.

#### 2. Πικνίκ τάκα-τάκα

Ακριβώς το ίδιο με πριν, μόνο που οι ηθοποιοί οι οποίοι παίζουν στην πρώτη σκηνή, αλλά όχι και στη δεύτερη, συνεχίζουν να ερμηνεύουν την πρώτη σκηνή, ενώ στον ίδιο χρόνο και χώρο παίζεται η δεύτερη σκηνή. Δεδομένου ότι κάποιοι ηθοποιοί της πρώτης σκηνής ενδέχεται να παίζουν και στη δεύτερη, τότε αυτοί που παραμένουν στην πρώτη σκηνή αυτοσχεδιάζουν με σάρατο πρόσωπο στη θέση αυτών που πήγαν στη δεύτερη σκηνή. Μετά από λίγα λεπτά, ένας τρίτος ηθοποιός προφέρει μια τρίτη φράση και ένα τρίτο θέμα: οι ηθοποιοί που βρίσκονται πάνω στη σκηνή αρχίζουν αμέσως μετά από αυτή τη φράση να παίζουν την τρίτη σκηνή που ζήτησε ο τρίτος ηθοποιός. Οι ηθοποιοί που είναι στην πρώτη ή στη δεύτερη σκηνή, αλλά όχι στην τρίτη, συνεχίζουν στις αντίστοιχες σκηνές τους με σάρατο πρόσωπο, αν χρειάζεται.

Με αυτόν τον τρόπο θα έχουμε τρεις σκηνές που θα ερμηνεύονται συγχρόνως με τρεις διαφορετικούς τρόπους. Μπορούμε να φτάσουμε το πολύ σε πέντε σκηνές. Όταν μια σκηνή τελειώνει, οι ηθοποιοί περνούν στην επόμενη. Όταν βρεθούν στην τελευταία, επανέρχονται στην πρώτη. Όταν αρχίσει μια σκηνή, δεν μπορούν όλοι να περάσουν στην επόμενη: πρέπει να πορομένει τουλάχιστον ένας ηθοποιός από σκηνή (ενώ όλοι οι άλλοι μπορούν να είναι σάρατο πρόσωπο). Έτσι, στα τέλας θα υπάρχουν πέντε σκηνές συγχρόνως, η καθεμία τουλάχιστον με έναν ηθοποιό.

#### 3. Πικνίκ τάκα-τάκα με μπερλίνα

Είναι μια ποροαλλαγή στην οποία όλες οι φράσεις που λέγονται πρέπει να ανήκουν σε σκηνές όπου υπάρχει οπωσδήποτε ένας ηθοποιός που έχει οριστεί για να κάνει την μπερλίνα. Χρησιμεύει, για να επικεντρώσουμε την αποτελεσματικότητα της άσκησης σε έναν συγκεκριμένο ηθοποιό που έχει κάποια ιδιότερη δυσκολία.

#### 4. Πικνίκ τάκα-τάκα πιγκκ-πονγκ

Είναι μια παραλλαγή που αυξάνει τη δυσκολία. Στις προηγούμενες ασκήσεις οι ηθοποιοί περνούσαν από τη μια σκηνή στην επόμενη, χωρίς να επιστρέφουν στις προηγούμενες. Σε αυτή την παραλλαγή πιγκκ-πονγκ, αν ο ηθοποιός δεν έχει κείμενο στην κύρια σκηνή – την τελευταία – πρέπει να κάνει πιγκκ-πονγκ γυρίζοντας σε μια από τις σκηνές όπου ο χαρακτήρας που ερμηνεύει έχει κάποια φράση να πει ή μια σημαντική σωματική δράση να εκτελέσει. Αυτή η άσκηση είναι ένα διαρκές παιχνίδι πιγκκ-πονγκ των ηθοποιών, διαμέσου των σκηνών. Κάθε ηθοποιός, όταν περνάει από τη μια σκηνή στην άλλη, πρέπει να στοχεύσει κατευθείαν στην καρδιά του προτεινόμενου θέματος: αγάπη, μίσος, άπερα κ.λπ. Με αυτόν τον τρόπο ο ηθοποιός καταλήγει να ποίζει σε πέντε σκηνές και με πέντε διαφορετικούς τρόπους σε λίγα μόνο λεπτά. Αυτές οι ενολλαγές πρέπει να είναι εξίσου γρήγορες όπως ένα μπαλάκι του πιγκκ-πονγκ.

Για να υποχρεώσουμε τους ηθοποιούς να αυξήσουν την αυτοσυγκέντρωσή τους, μπορούμε να προσθέσουμε σε αυτή την άσκηση μια μουσική που δεν έχει καμιά σχέση με τις σκηνές (Αυτοσυγκέντρωση Μπότγουικ).

**Θέατρο-φόρουμ:  
Αμφιβολίες και  
Βεβαιότητες**

6

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Όταν γράφτηκε αυτό το κείμενο, οι εμπειρίες και οι έρευνες γύρω από το θέατρο-Φόρουμ βρίσκονταν ακόμη στην πρακταρκτηκή τους φάση, σε στάδιο ανάπτυξης, ανακαλύψεων και αναζήτησης καινούργιων δράμων.

Η ονόπτυξη των πολλών κατευθύνσεων του θεάτρου-Φόρουμ σε τόσες χώρες του κόσμου οδηγεί αναπόφευκτα σε μια αναθεώρηση όλων των εννοιών, των σχημάτων, των δομών, των τεχνικών, των μεθόδων και των τρόπων. Όλα τίθενται υπό αμφισβήτηση. Τα μόνο πράγμα που δεν μπορούμε να θέσουμε υπό αμφισβήτηση είναι οι ίδιες οι αρχές του θεάτρου του Κοτοπισμένου, δεδομένου ότι πρόκειται για μια μέθοδο παύπλοκη η οποία ωστόσο διέπεται από συνοχή. Αυτές οι αρχές είναι: α) η μετατροπή του θεατή σε πρωταγωνιστή θεατρικής δράσης, β) η προσνάθεια μέσω από αυτή τη μετατροπή να αλλάξουμε την κοινωνία και όχι μόνο να την ερμηνεύσουμε.

Μέσα από τις παλλές μορφές και τους τρόπους να κάνουμε θέατρο-Φόρουμ, αναδύονται πολλές αμφιβολίες αλλά επίσης και κάποιες βεβαιότητες.

Διοτηρώντας τις αμφιβολίες αλλά και τις βεβαιότητες, πιστεύω πως υπάρχουν τουλάχιστον είκασι βασικά θέματα, τα οποία και προτείνω προς συζήτηση.

## ΕΙΚΟΣΙ ΒΑΣΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ

### 1. Καταπίεση ή επίθεση;

As φανταστούμε τις εξής καταστάσεις: ένας άντρας είναι μέσο σε έναν θόλομο αερίων. Απομένουν λίγα λεπτά ως την εκτέλεση. Ο δήμιος ετοιμάζεται να ανοίξει την κόψουλα του κυανίου. Κόπου αλλού ένας άλλος άντρας με δεμένο τα μάτια είναι μπροστά στο εκτελεστικό οπόσπασμα. Μερικά δευτερόλεπτο ακόμη και ο επικεφαλής του εκτελεστικού οπόσπασματος θα δώσει την εντολή «Πυρ!».

Μπορούμε να κάνουμε μια σκηνή του Θεάτρου-Φόρουμ με αυτό το γεγονός; Μπορεί ένας θεατής να φωνάξει «Στοπ!», να οντικοταστήσει τον πρωτογωνιστή που πρόκειται να πεθάνει και να επιχειρήσει να βρει μια λύση για το αγωνιώδες αυτό πρόβλημα; Νομίζω πως όχι.

Ασφοδώς εδώ έχουμε να κάνουμε με ακραίες περιπτώσεις. Όμως συμβαίνει συχνό μια ορόδο να ετοιμάζει ένα έργο του φόρουμ όπου η κατάσταση να παρουσιάζεται από μια τέτοια οπτική γωνία και να βρίσκεται σε ένα τέτοιο στάδιο εξέλιξης, που οι πιθανές δράσεις να είναι περιορισμένες ή ονύπαρκες και να μην μπορούμε να κάνουμε πια τίποτε. Όταν αυτό συμβαίνει –όταν οι θεατές στέκουν ονίσχυροι μπροστά σε ένα τέτοιο πρότυπο– το αποτέλεσμα είναι αρνητικό από όλες τις οπόψεις . «Είναι μοιραίο! Δεν γίνεται τίποτε πια!». Εμείς, οντιθέτως, αυτό το οποίο θέλουμε να πετύχουμε με το Θέατρο-Φόρουμ είναι να ονοίξουμε δρόμους ελευθερίας και όχι να επιβάλλουμε την καρτερικότητα, να προκαλέσουμε την κάθορη.

Θυμάμαι, παραδείγματος χάρη, μια σκηνή από το Θέατρο-Φόρουμ στην οποία μια κοπέλα είχε βιαστεί μέσα στο μετρό, το μεσάνυχτα, από τέσσερις άντρες οηλισμένους, ενώ βρισκόταν μόνη της σε μια ερημική ονοβάθρα. Είναι προφονές πως δεν υπήρχε τίποτε άλλο να κάνει εκτός από το να προσποθήσει να αντιστοθεί σωματικό. Και όλες οι παρεμβάσεις των θεατών προσποθούσαν να αναδείξουν το ελόττωμο του προτύπου, του οποίου η μόνη προοπτική ήταν η ονοπόφευκτη καταστροφή. Θυμάμαι ένα άλλο πρότυπο στο οποίο μια γυναίκα είχε κάκοποιηθεί από τον σύζυγό της στο σπίτι τους και χωρίς κόνέναν μάρτυρα. Ή ακόμη το πρότυπο του άντρα που τον είχαν οπαγόγει τρεις οηλισμένοι αστυνομικοί.

Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις, δεν μπορούμε να κάνουμε τίποτε ή σχεδόν τίποτε. Το νεαρό κορίτσι μπορεί να τρέξει και να φωνάξει τον υπεύθυνο του σταθμού η γυναίκα μπορεί να μνήξει τις φωνές ο άντρας μπορεί να

καλέσει Βοήθεια. Και μετά; Εδώ πράκειται για σωματική βία, μόνο σωματική, και οι λύσεις δεν μπορούν παρά να είναι σωματικής φύσεως. Αν τα τρία ότομο ήξεραν κοποείρα, κορότε ή ζίου-ζίτσου, τότε μόνο θα μπορούσαν να οπάσουν τα δεσμά της καταπίεσης.

Περιπτώσεις σον και αυτές δεν εξυπηρετούν το θέαμα του Θεάτρου-φόρουμ, διότι δεν πορουσιάζουν την κοταπίεση εναντίον της οποίας μπορούμε να αγωνιστούμε, αλλά την επίθεση ή την κοταστολή, την οποία δεν μπορούμε να οπαφύγουμε, παρό μόνο ον είμαστε σωματικά δυνατοί.

Πρέπει να ξεκοθορίσουμε τις έννοιες: χρησιμοποιούμε τη λέξη «επίθεση», για να ορίσουμε το τελευταίο επίπεδο της καταπίεσης. Η καταπίεση δεν είναι ένα φαινόμενο οκοκλειστικό σωματικό, που λύνουμε με όρους σωματικούς ή πυροβολισμούς. Η καταπίεση πολύ συχνά είναι εσωτερικευμένη: το ίδιο το θύμα την οποδέχεται. Ο κοταπιεσμένος μπορεί ακόμη να απελευθερωθεί: αυτός που υφίσταται επίθεση, αν είναι σωματικό δυνατός, μπορεί να οντιστρέψει την επίθεση και τίποτε άλλο. Όμως το Θέατρο-Φόρουμ δεν είναι catch-as-catch-can ή ελευθερη πάλη.

Κοτά συνέπεια, όταν δείχνουμε απλώς μια επίθεση, το πρότυπο προκαλεί την κοροίτηρη και την υποταγή, διότι όλες οι δυνατές ενέργειες εξαρτώνται οκοκλειστικά από τη φυσική δύνομη. Αυτό κάνει μεγαλύτερο κοκό, δεν ενεργοποιεί, ακινοτοποιεί τους θεατές-ηθοποιούς.

Σε τέτοιες περιπτώσεις πιστεύω πως είναι καλύτερο να γυρίσουμε προς το πίσω, να ξαναπιόσουμε την ιστορία και να βρούμε σε ποιο στιγμή ο κοταπιεσμένος είχε ακόμη την επιλογή μεταξύ πολλών λύσεων, αντί να αφήσει την ιστορία να οδηγηθεί σε ένα επιθετικό τέλος. Παραδείγματος χάρη, η νεαρή κοπέλα η οποία κατέβηκε οηομόναχη στο μετρό, τι θα μπορούσε να είχε κάνει, πριν βρεθεί στην ονοβόθρα; Γιοτί ήταν μόνη; Δεν θα μπορούσε να περιμένει το μετρό κονάτα στον υπεύθυνο του σταθμού; Δεν θα μπορούσε να είχε επιμείνει, ώστε να τη συνοδέψει κόποιος φίλος; Δεν θα μπορούσε να είχε ογοράσει ένα οπό αυτά το σπρέι που πουλάνε στα μογοζιά γιο την προστασία των γυνοικών; Δεν θα μπορούσε να είχε κοιμηθεί στη φίλη της;

Και η γυνοίκο που κάκοποιήθηκε από τον άντρα της, σωματικά ανίκανη να αμυνηθεί, δεν θα μπορούσε να τον είχε εγκοταλείψει, πριν συμβεί ουτό; Γιοτί έμεινε στο σπίτι της εκείνη τη νύχτο; Γιοτί δεν τηλεφώνησε σε κόποιον; Όσο για τον άντρα που οηήγαγε η αστυνομία, ποια λάθη τακτικής έκανε, ώστε να αιφνιδιαστεί; Ποιες προφυλάξεις ξέχασε να πάρει; Πώς θα μπορούσε να είχε προφυλαχθεί;

Εν κατακλείδι, αν όλα είναι αδύνατα, δεν απομένει στους θεατές-ηθοποιούς παρά να γίνουν μάρτυρες της τραγωδίας. Ο γνωστός πολωνός σκηνοθέτης Γκρατόφσκι έχει πει κάπου πως οι θεατές πρέπει να είναι μάρτυρες ενός γεγονότος και έφερε ως παράδειγμα μια σκηνή, η οποία τον είχε πολύ εντυπωσιάσει: ήταν μια ταινία που έδειχνε έναν Βουδιστή μοναχό στο Βιετνάμ να σουταυρπαλείται η ταινία έδειχνε τον μοναχό σχεδόν νεκρό και μπορούσες να ακούσεις την αναπνοή του μαζί με το τρίξιμο της φλόγας. Εικόνα πολύ δυνατή και συγκινητική, η οποία ενδείκνυται απολύτως για τα θέατρα όπου ο θεατής είναι μάρτυρας. Όμως στο θέατρο του Καταπιεσμένου, ο θεατής, αντί να ποραμένει μάρτυρας, είναι ή πρέπει να κάνει τα πάντα για να γίνει ο πρωταγωνιστής της θεατρικής δράσης. Κατά συνέπεια η εικόνα του μοναχού που δεν μπορεί να κάνει τίποτε για να σωθεί δεν χρησιμεύει σε τίποτε, αυτή η σκηνή δεν προσφέρεται για μια άσκηση αληθινής δράσης, που είναι ο σκοπός όλων των μορφών του θεάτρου του Καταπιεσμένου. Αυτό βεβαίως δεν σημαίνει ότι η σκηνή του μοναχού δεν είναι εξαιρετική!

Για να στήσουμε μια καλή σκηνή του Θεάτρου-Φόρουμ με θέμα αυτόν τον μοναχό, θα έπρεπε να τον δείξουμε τη στιγμή που, περιλουσμένος με κηραζίνη, κρατάει ακόμη στο χέρι του το κουτί με τα σπέρτα και το σπέρτα που πρόκειται να ανάψει. Σε αυτή την κρίσιμη στιγμή μπορούμε να κάνουμε ένα εξοιρετικό φόρουμ! Όμως, όταν το σώμα καίγεται, έχουμε περάσει πλῆον στην επίθεση, στην κοιτοστολή, στο μοιροίο, στο ανοπόφευκτο· τίποτε πια δεν είναι δυνατόν.

Θυμόμαι επίσης το βιβλίο ενός εβραίου γιατρού, ο οποίος περιέγραφε τις ναζιστικές φρικολεότητες και τους περιορισμούς που επιβλήθηκαν προοδευτικά στους εβραίους: πρώτα υποχρεώθηκαν να φοράνε το άστρο του Δαυίδ («Γιατί όχι, εφόσον είμαστε περήφονοι γι' αυτό;» έλεγαν), μετά ήρθε η απογορευση να εξασκούν επαγγέλματα όπως γιατρός ή δικηγόρος («Γιατί όχι, εφόσον μπορούμε να εξασκήσουμε άλλο επαγγέλματα; Αν υποχωρήσουμε σε αυτό το σημείο, θα εξευμενίσουμε τους εχθρούς μας»), ύστερα ήρθε η υποχρέωση να μένουν μαζί, σε γκέτο («Γιατί όχι;») και τελικά ο εγκλεισμός τους σε στρατόπεδο συγκέντρωσης και ο θάνατος. Ο γιατρός αυτός σε κανένα σημείο του βιβλίου δεν συγχωρεί τους ναζί που έγιναν οι δήμιοι της φυλής του. Όμως, με την ιδιότητά του τού εβραίου, διερωτάται: «Στον θόλαμο αερίων δεν μπορούσαμε πια να κάνουμε τίποτα, όμως πριν δεν θα μπορούσαμε να είχαμε κάνει κάτι;»

Είναι ένα ωραίο θέμα για το θέατρο-Φόρουμ: δεν ήταν δυνατόν να

κάνουμε κάτι πριν; Ποιος θα ήταν ικανός να το κάνει; Υπό ποιες συνθήκες; Ποιος το έκανε; Γιατί δεν το έκαναν όλοι; Αν αυτά συνέβαινε ξανά, τι θα μπορούσαμε να κάνουμε;

Το συμπέρασμά μου είναι πως το θέατρο-Φόρουμ είναι πάντα δυνατό, όταν υπάρχουν εναλλακτικές. Στην αντίθετη περίπτωση, γίνεται μοιρολατρικό θέατρο.

## 2. Το σιλή του προτύπου

Στα πρώτα χρόνια του Θεάτρου-Φόρουμ, όταν το κεντρικό πρόβλημα του έργου ήταν συγκεκριμένο, το πρότυπο έτεινε κατά γενικό κανόνα προς τον επιλεκτικό ρεαλισμό. Θα έλεγα μάλιστα πως η πλειοψηφία των θεαμάτων του Θεάτρου-Φόρουμ που έχω δει έχουν πραγματοποιηθεί σε αυτό το σιλή. Στη συνέχεια, όταν αυτή η μορφή θεάτρου όρχισε να παίζεται σε πολλές χώρες και σε πολλές διαφορετικές κουλτούρες, στις πέντε ηπείρους του κόσμου, εμφανίστηκαν πολλά άλλα σιλή.

Δεν έχει σημασία το σιλή. Πάνω από όλα το σημαντικό είναι το θέατρο-Φόρουμ να είναι καλό θέατρο. Η παρουσίαση του προτύπου πρέπει να είναι από μόνη της μια πηγή αισθητικής απόλαυσης. Πριν από την έναρξη του μέρους «φόρουμ», δηλαδή της θεατρικής συζήτησης του προτεινόμενου θέματος, το θέομο πρέπει να είναι ωραίο και καλοφτιαγμένο.

Πιστεύω πως η υλοποίηση ενός προτύπου περνάει κατά προτίμηση μέσα από το θέατρο-Εικόνα. Και πιο συγκεκριμένο από μια σειρά τεχνικές του θεάτρου-Εικόνα, οι οποίες καταλήγουν στην οικοδόμηση του τυπικού που σωματοποιεί το συγκεκριμένο θέμα. Μπορεί να συμβεί το εν λόγω τυπικά να είναι πλούσιο, θεατρικό, να κινητοποιεί: παραδείγματος χάρη, τα γενέθλια της μητέρας, η δουλειά στο εργοστάσιο, η αίθουσα διδασκαλίας, ένα δικαστήριο, μια συνέλευση και τόσα άλλα. Πόσα θεατρικά στοιχεία μπορούμε να εισογάγουμε, για να κάνουμε οπτές, για να κατοστήσουμε ορατές τις σχέσεις μεταξύ των χαρακτήρων! Είναι απαραίτητο οι θεατές-ηθοποιοί να βλέπουν τις καταπίεσεις και όχι απλώς να μοθαίνουν γι' αυτές –αυτό είναι θέατρο!

Απεναντίας, άλλα τυπικά δεν έχουν τίποτε το θεατρικό, δεν κινητοποιούν. Και ο κίνδυνος μιας φτωχής σκηνοθεσίας είναι ότι μπορεί να πορασύρει τους θεατές-ηθοποιούς σε λεκτικές μόνο συζητήσεις πάνω στις ενδεχόμενες λύσεις, οντί να έχουν μια θεατρική προσέγγιση. Είναι αυτό που ονομάζουμε υποτιμητικά «ρόδιο-φόρουμ».

Σε τέτοιες περιπτώσεις, κατά τη γνώμη μου, είναι καλύτερο να μην προσπαθήσουμε να σκηναθετήσουμε χρησιμοποιώντας τα τυπικά, αλλά μέσω από τις τεχνικές της εικόνας να προσπαθήσουμε να βρούμε τις εικόνες, άσα συμβολικές ή σαυρεαλιστικές κι αν είναι, οι οποίες μπορούν να σωματοποιήσουν θεατρικά το θέμα με επωφελή τρόπο. Ίδού ένα παράδειγμα: στην παράσταση που ανέβασαν οι καθηγητές της Γαλλικής γλώσσας κατά τη διάρκεια του ετήσιου συνεδρίου τους (Στρασβούργο, 1979) και την οποία σκηνοθέτησε ο Richard Monod και ο Jean-Pierre Ryngaert, μια σκηνή έδειχνε την επιθεώρηση των καθηγητών. Όμως το τυπικό μιας τέτοιας εξέτασης είναι φτωχά από θεατρική άποψη: δύο άτομα καθισμένο δίπλα-δίπλα στο ίδιο τραπέζι. Τι έκαναν οι καθηγητές; Κράτησαν το κείμενο που χρησιμοποιείται σε αυτές τις περιστάσεις, όμως σκηναθετικά παρουσίασαν τα τυπικά της εξομολόγησης: ο καθηγητής γονατισμένος μπροστά σε ένα εξομολογητήρια. Ο στόχος δεν ήταν απλώς να δώσουν μια θεατρική πινελιά, αλλά να αναδείξουν οπτικά ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της «επιθεώρησης»: την πλευρά της εξομολόγησης, την ομοιότητα της σχέσης καθηγητή-επιθεωρητή με τη σχέση πιστού-εξαμολογητή, στην οποία ο ένας είναι ο εκπρόσωπος του Θεού. Ο επιθεωρητής-εξαμολογητής μπορούσε να δώσει άφεση αμαρτιών ή να καταδικάσει τον καθηγητή-πιστό. Είναι αυτά τα οποία ονομάζουμε «αναγόμενο τυπικό».

Στην ίδια παράσταση υπήρχε ένα άλλο τυπικό, το οποίο κι αυτό εκτυλισσόταν γύρω από ένα τραπέζι: επρόκειτο για την επίδραση της βαθμολογίας στους μαθητές. Και αυτή επίσης παρουσιάστηκε με συμβολικό τρόπο, υπό μορφή πυραμίδας: ο διευθυντής στην κορυφή, έπειτα ο καθηγητής των μαθηματικών (πάνω-πάνω στην ιεραρχία), μετά πιο χαμηλά, πραγματικό εντελώς χαμηλά, στην κυριολεξία κάτω από το τραπέζι, όλοι οι άλλοι καθηγητές, οι οποίοι επανολαμβάνον εν χορώ τους βαθμούς και την αξιολόγηση του καθηγητή των μαθηματικών. Είναι αυτό το οποίο ονομάζουμε «μεταφορικό τυπικό».

Στο Έβδομο Διεθνές Φεστιβάλ του Θεάτρου του Καταπιεσμένου, που πραγματοποιήθηκε στα Centra Cultural do Banco do Brasil, τον Ιούνιο του 1993, πήραν μέρος δώδεκα χώρες. Οι Ινδοί της Καλκούκτας του Jana Sanskriti παρουσίασαν δύο έργα που έμειναν με δυο μπαλέτα, θεάματα μελωδικά, αισθησιακά, εκλεπτυσμένα για τη ζωή των γυναικών στη Βεγγάλη. Οι Αφρικανοί του Atelier de Théâtre Burkinabé παρουσίασαν άλλα δύο θεάματα με αφρικανικούς ρυθμούς και πολύχρωμα ρούχα –θέατρο αναϊκό

και όμωσο σε επικοινωνία με το κοινό από την αρχή. Οι Αυστριακοί παρουσίασαν ένα έργο που ξεκινούσε με βαλς και τελείωνε με τρόπο σκληρό και με δυνατές ερμηνείες: αφορούσε τον ρατσισμό στη χώρα τους. Οι Γάλλοι παρουσίασαν ένα συμβολικό έργο: οι Γερμανοί ένα εξπρεσιονιστικό έργο για τη γραφειοκρατία: οι Πορταρικανοί, εμφανούμενοι από το πνεύμα της Καραϊβικής, έδειξαν τη χώρα τους, τους χορούς και τους έρωτές τους.

Κάθε χώρα ανέπτυξε το δικό της στηλ του Θεάτρου-Φόρουμ και στα πλαίσια της κάθε χώρας η κάθε ομάδα.

Κατά τη γνώμη μου, τα στηλ δεν είναι πολύ σημαντικά: πρέπει να χρησιμοποιούμε αυτό που ταιριάζει καλύτερο. Τρεις μορφές τυπικών είναι δυνατές: 1) τα ρεαλιστικά τυπικά, 2) το αναγόμενο τυπικά, 3) το μεταφορικό τυπικά. Αυτά, ως προς τη σκηναθεσία. Θα έλεγα τα ίδια και για τη δραμοτουργία, όμως αυτά θα μας οδηγούσε σε ένα άλλο θέμα. Μια παράσταση του Θεάτρου-Φόρουμ μπορεί να είναι Τσεχωφική; Θα το δούμε.

### 3. Επείγοντα ή μη; Απλά ή σύνθετα;

Μια μέρα, όταν ήμουν καθηγητής στη Σορβάννη, στο Παρίσι, μια από τις μαθήτρές μου μου πρότεινε να κάνουμε μια σκηνή του Θεάτρου-Φόρουμ πάνω στο προβλήμα της. Ήταν κουρασμένη, μου έλεγε, από τόσα φόρουμ πάνω σε προβλήματα πάντα συγκεκριμένα και επείγοντα: μισθαύς, απεργίες, καταπιεσμένες γυναίκες, δουλειά στα εργοστάσια, ρυθμούς παραγωγής κ.λπ. Πρότεινε για Θέατρο-Φόρουμ τα πρόβλημά της: ήταν νέα, έμενε μόνη σε ένα τερόστιο διαμέρισμα οι γονείς της, χωρισμένοι και ξαναπαντρεμένοι, ζούσαν ο καθένας τη ζωή του. Ήθελε κατά κάποιο τρόπο να ξαναφτιάξει μια οικογένεια. Είχε προσκολλήσει μερικούς φίλους να έρθουν να μείνουν μαζί της. Είχαν έρθει: ένα ζευγάρι και ένας φίλος και μια άλλη φίλη. Όμως οι σύντροφοί της δεν γέμιζαν το κενά του πατέρα και της μητέρας που αυτή χρειαζόταν. Όταν ήθελε να είναι εκεί, αυτοί έφευγαν όταν ήθελε να μείνει μόνη, αυτοί ήταν εκεί. Τελικά επιθυμούσε να παντρευτεί, για να στήσει τα δικά της σπιτικό, και σκεφτόταν σοβαρά τη μονογαμία... παρότι τη γοήτευε η σημερινή της πολυγαμική κατάσταση. Ήθελε αντιποτικά πρόγμωτα, όλα την ίδια στιγμή.

Αυτό το φόρουμ δεν το κάναμε γιατί, όπως και τα άλλα πράγματα, το ήθελε χωρίς να το θέλει...



Λίγο καιρό μετά, στο ίδιο πανεπιστήμιο πρότεινα αυτό το θέμα σε μια άλλη ομάδα. Οφείλω να αναγνωρίσω ότι έμθο από εκεί πάρα πολλά πράγματα για τη σημερινή παριζιάνικη νεολαία. Όμως οφείλω να αναγνωρίσω επίσης ότι η ασάφεια του προτύπου είχε ως αποτέλεσμα ασάφεια στο φάρουμ. Το πρότυπο δεν εξηγούσε οπόλντα τα προβλήματα, τις καταπιέσεις, και έτσι το φάρουμ δεν εξελίχθηκε, αν και θεατρικά ήταν πολύ ζωντανό.

Όταν ένα πρόβλημα είναι ξεκάθαρο, συγκεκριμένο, επείγον, είναι φυσικό η συζήτηση να οδηγεί σε λύσεις που και αυτές είναι επείγουσες, συγκεκριμένες και ξεκάθαρες. Ένα αόριστο θέμα θα οδηγήσει σε αοριστία. Μπορεί, αντιθέτως, η αοριστία να είναι μόνο φαινομενική, οπότε το φάρουμ μπορεί να χρησιμεύσει στην *ανάλυση* της κατάστασης, χωρίς να συνθέτει πιθανές λύσεις.

#### 4. Πρέπει να φτάσουμε σε μία λύση ή όχι;

Πιστεύω πως είναι πολύ πιο σημαντικό να προκαλέσουμε μια καλή *συζήτηση* απ' ό,τι να βρούμε μια καλή λύση. Διάτι, κατά τη γνώμη μου, αυτά που ωθεί τους θεατές να μπουν στο παιχνίδι είναι η συζήτηση και όχι η λύση, που ίσως βρεθεί, ίσως όχι.

Ακόμα κι αν βρούμε μια λύση, μπορεί να είναι καλή γι' αυτόν που την πρότεινε ή στις δεδομένες συνθήκες συζήτησης, όμως όχι απαραίτητα χρήσιμη ή εφαρμόσιμη για όλους τους συμμετέχοντες του φάρουμ.

Βεβαίως, τις περισσότερες φορές μαθαίνουμε κάτι χρήσιμο σε μια συζήτηση-φάρουμ. Θυμάμαι, παραδείγματος χάρη, ένα θέαμα γύρω από την ιατρική εξουσία: ένας ασθενής, θύμα τροχαίου, είχε μεταφερθεί στο νοσοκομείο όπου πέρασε πολλές περιπέτειες, μέχρι να καταφέρει να μάθει από τι έπασχε ακριβώς. Από θάλαμα σε θάλαμα, από χειρουργείο σε χειρουργείο, υποβλήθηκε σε εξετάσεις και ανασλύσεις, αναγκάστηκε να καταπιεί φάρμακα και να υποστεί διάφορες ενέσεις, χωρίς να του εξηγούν τον λόγο.

Οι θεατές-ηθοποιοί χρησιμοποίησαν παλλά επιχειρήματα πάνω στη σκηνή, για να καταφέρουν να πάρουν πληροφορίες και να τους δοθούν εξηγήσεις. Μέχρις ότου παρουσιάστηκε μια γυναίκα – η οποία δεν ήταν νοσοκόμα – και ζήτησε από τον ασθενή να της υπογράψει μια *décharge*. Μας πληροφορόρη πως στα γαλλικά νοσοκομεία ο νόμος επιτρέπει στον ασθενή, όποιος κι αν είναι η κατάσταση της υγείας του, να πάρει εξιτήριο από το νοσοκομείο, αν υπογράψει ένα έγγραφο στα οποίο αναλαμβάνει ο ίδιος την

ευθύνη και απαλλάσσει το νοσοκομείο ή τον γιατρό από κάθε ευθύνη: είναι η *décharge*.

Ήταν μια χρήσιμη πληροφορία, την οποία ούτε εμείς ούτε οι θεατές-ηθοποιοί γνώριζαν. Ήταν καλό που τα μάθαμε, μπορεί να μας φανεί χρήσιμο στο μέλλον. Όμως ήδη, ακόμη και πριν να το μάθουν, όλοι όσοι συμμετείχαν στο φάρουμ είχαν κινητοποιηθεί από μόνοι τους για την εξεύρεση λύσεων, επιχειρημάτων, δράσεων που θα μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν, αν κάποια μέρα τους παρουσιαζόταν η ανάλογη περίπτωση.

Η συζήτηση, η σύγκρουση ιδεών, η διαλεκτική, η επιχειρηματολογία, η ανασκευή των επιχειρημάτων, όλα αυτά παροτρύνουν, αφυπνίζουν, εμπλουτίζουν, προετοιμάζουν τον θεατή να δράσει στην πραγματική ζωή. Κατά συνέπεια, όταν το πρότυπο δεν είναι επείγον, δηλαδή αν δεν πρόκειται μετά το τέλος του θεάματος να πρέπει να δράσουμε αμέσως στην πραγματική ζωή, δεν είναι απαραίτητα να βρεθεί μια λύση: το σημαντικό είναι να την έχουμε αναζητήσει.

Μερικές φορές μπορεί το φάρουμ να λειτουργεί ως «πρόβα» ενός γεγονότος που είναι προγραμματισμένο να συμβεί αμέσως μετά τη λήξη του θεάματος. Ας πάρουμε, παραδείγματος χάρη, την περίπτωση ενός φάρουμ που θα χρησίμευε, για να σχηματιστεί μια ομάδα κατοίκων της γειτονιάς, η οποία θα πήγαινε ως αντιπροσωπεία να υποβάλει διαμαρτυρία στο δημαρχείο ή να πρσβεί σε κάποια διεκδίκηση. Σε αυτή την περίπτωση δεν πρόκειται για ένα απλό πρότυπο ενθάρρυνσης της *συτενέργειας*, αλλά για τον καθαρισμό με τρόπο συγκεκριμένο και λεπτομερή μιας στρατηγικής και μιας τακτικής που οδηγεί σε μια άμεση δράση. Ποιος θα μιλήσει; Με ποιον τρόπο; Ποια επιχειρήματα θα χρησιμοποιήσει; Τι μπορεί να περιμένει από τον αντίπαλο; Σε αυτή την περίπτωση είναι επίσης απαλύτως απαραίτητα όχι μόνο να φτάσουμε σε μια γενική λύση, αλλά να εκθέσουμε λεπτομερώς τα συγκεκριμένα σχέδια της δράσης που θα ακολουθήσουμε, να αποφασίσουμε για τον ρόλο του καθενός.

Στη δουλειά που γίνεται στο Κέντρο του Θεάτρου του Καταπιεσμένου στο Ρία ντε Τζανέρο αυτό το είδος του επείγοντος φάρουμ απαντάται πολύ συχνά. Αφηγούμαι κάποιες περιπτώσεις με παλλές λεπτομέρειες στο βιβλίο μου με τίτλο *Νομοθετικό Θέατρο*: στο Σαπέου Μονγκέιρα μια ομάδα ήθελε να αναθέσει σε μια φιλοανθρωπική εταιρία τη διαχείριση των δημοτικών εσόδων και, πριν τα κάνει, δοκίμασε σε φάρουμ τα διαφορετικά επιχειρήματα και τις δράσεις που πρότεινε. Στην ομάδα ομοφυλοφίλων του Ατομικά δοκίμασαν

τις διαφορετικές στρατηγικές που θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν σε μια συνέντευξη όπου ο πρωταγωνιστής ανοζητά εργασία και υφίσταται διακρίσεις εξοιτίας της ενδυματολογικής του εμφάνισης και της συμπεριφοράς του. Στην περίπτωση του Συνδικότου των Τραπεζικών έγιναν κόποιες φορές πρόβες για τις απεργίες που θα γίνονταν την επομένη.

Δοκιμάζω μια δράση, πριν την πραγματοποιήσω: πρόκειται για μία από τις μεγαλύτερες χρησιμότητες του Θεάτρου-Φόρουμ. Κι εγώ ο ίδιος έκανο πρόβο στο διόθημα που επρόκειτο να κόνω στο Γαλλικό Υπουργείο Πολιτισμού, για να ζητήσω αύξηση της οικονομικής ενίσχυσης για το Κέντρο του Θεάτρου του Κατοπιεσμένου στο Παρίσι.

### 5. Πρέπει να αναπαραστήσουμε το πρότυπο της μελλοντικής δράσης ή όχι;

Θεωρώ πως στην προηγούμενη περίπτωση ήταν χρήσιμο να αναπαραστήσουμε το πρότυπο της μελλοντικής δράσης, θεωρώντος ότι όντως θα το ζήσουμε στο άμεσο μέλλον. Μιο τέτοιο αναπαράσταση μπορεί να αντικατοστήσει τη γενική πρόβο της αθηθικής πράξης. Αυτό το πρότυπο είναι η σκηνή, όπως θα θέλαμε να τη δούμε στην πραγματική ζωή, και οι δράσεις, όπως θα θέλαμε να τις πραγματοποιήσουμε.

Πιστεύω επίσης ότι σε ένα θεατρικό θέομο με τον τρόπο του φόρουμ μια τέτοια αναπαράσταση μπορεί να μας βοηθήσει να συνοψίσουμε τα αποτελέσματα του ίδιου του φόρουμ. Σε κάθε συζήτηση ένα μέρος διαφεύγει πάντα από τη μνήμη του θεατή. Μια τελική αναπαράσταση μπορεί να βοηθήσει τον θεατή να τη συνοψίσει.

Πρέπει, ωστόσο, να παίρνουμε ορισμένες προφυλάξεις: αν το πρότυπο της μελλοντικής δράσης είναι αποδεκτό από όλους τους πορόντες, η αναπαράστασή του θα χρησιμεύσει ως πρώτη και έσχατη παρότρυνση για την αθηθική δράση. Στην αντίθετη περίπτωση, διατρέχαμε τον κίνδυνο να παρουσιάσουμε ένα πρότυπο ιεραποστολικό, που θα προτείνει δράσεις οι οποίες δεν είναι δυνατόν να υλοποιηθούν στην πράξη. Παίρνοντας προφυλάξεις, αποφεύγουμε τον κίνδυνο.

Μπορεί να συμβεί επίσης να θέλουμε απλώς να συλλογιστούμε πάνω σε ένα πρόβλημα που δεν πρόκειται να το αντιμετωπίσουμε άμεσα: είναι καλό να μιλάμε για τις κατοπιέσεις που μπορεί να συμβούν, ακόμη και αν δεν είναι προγραμματισμένες για τις επόμενες μέρες.

### 6. Πρότυπο ή αντιπρότυπο; Λάθος ή αμφιβολία;

Ίσως ο όρος «πρότυπο» να υποδηλώνει ήδη από μόνος του την έννοια της πορείας που θα ακολουθήσουμε. Στην πραγματικότητα, δεν πρέπει να ξεχνάμε πως ένα έργο του Θεάτρου-Φόρουμ πρέπει πάντα να παρουσιάζει την αμφιβολία και όχι τη βεβαιότητα, πρέπει πάντα να είναι αντιπρότυπο και όχι πρότυπο. Ένα αντιπρότυπο προς συζήτηση και όχι ένα πρότυπο που πρέπει να ακολουθήσουμε.

Μιο άλλη λέξη μπορεί, κατά κάποιον τρόπο, να παρασύρει τον θεατή ή να τον χειραγωγήσει, όταν αυτό που θα θέλαμε είναι ακριβώς το αντίθετο: είναι η λέξη «λάθος». Αν ενημερώσουμε τον θεατή μας πως ο πρωταγωνιστής του προτύπου μας διέπραξε ένα λάθος, αυτό σημαίνει ότι προκαθορίζουμε πως η δράση του είναι εσφοδμένη. Όμως αυτός που πρέπει να το πει είναι ο θεατής, όχι εμείς. Κοτά συνέπεια, για να χρησιμοποιήσουμε σωστά τις λέξεις, πρέπει να πούμε πως στο πρότυπο έχουμε αμφιβολίες για τη συμπεριφορά του κατοπιεσμένου πρωταγωνιστή.

### 7. Η συμπεριφορά του μπαλαντέρ στο φόρουμ

Μπαλαντέρ είναι το όνομα που δίνουμε στον τελετάρχη του θεάματος-φόρουμ. Κατά τη διάρκεια των δύο εβδομάδων του Θεάτρου του Κατοπιεσμένου στο θέατρο Présent (Νοέμβριος 1979) μπορέσαμε να παρατηρήσουμε τουλάχιστον έξι μπαλαντέρ σε δράση. Στο Φεστιβάλ του Ρίο καμιά δωδεκαριά. Στο Τορόντο, το 1997, δεκοοκτώ! Ο καθένας είχε τη δική του προσωπικότητα και συμπεριφορά απέναντι στο κοινό. Και όμως, παρατηρώντος τους, κατολήξαμε στο συμπέρασμα πως υπάρχουν μερικοί κανόνες σχεδόν απαρέγκλιτοι:

1. Ο μπαλαντέρ πρέπει να αποφεύγει κάθε είδους χειραγώγησης ή επηρεασμού του θεατή. Δεν πρέπει να βγάζει συμπεράσματα που δεν είναι εμφανή. Πρέπει πάντα να θέτει τα συμπεράσματά του υπό αμφισβήτηση και η διατύπωσή τους να γίνεται με ερώτηση και όχι με κατάφαση, έτσι ώστε οι θεατές-πθοποισί να μπορούν να ονονήσουν «ναι» ή «όχι», «είπαμε αυτό και όχι εκείνο», αντί να βρίσκονται αντιμέτωποι με μια προσωπική ερμηνεία του μπαλαντέρ.

2. Ο μπαλαντέρ δεν αποφασίζει τίποτε από μόνος του. Διατυπώνει τους κανόνες του παιχνιδιού, αλλά αποδέχεται από την αρχή πως το κοινό μπορεί να τους τροποποιήσει, αν αυτό κριθεί ανογκίο κοτά την μελέτη του προτεινόμενου θέματος.

3. Ο μπαλαντέρ πρέπει διαρκώς να απευθύνει τις ομφιβολίες στα κοινά, ώστε να είναι αυτά που αποφασίζει. Είναι έτσι ή δεν είναι; Είναι σωστά ή λάθος; Και κυρίως σε σχέση με τις παρεμβάσεις των θεατών-ηθοποιών: συχνά ένας θεατής λέει «Στοπ!», προτού ο ηρωγούμενος θεατής-ηθοποιός τελειώσει την παρέμβασή του. Ο μπαλαντέρ πρέπει να τον κάνει να περιμένει ώσπου ο πρώτος να τελειώσει τη δράση που προτείνει, αλλά επίσης πρέπει να μπορεί να αισθανθεί την επιθυμία του κοινού, το οποίο μπορεί να έχει καταλάβει την προτεινόμενη δράση και να θέλει να προχωρήσει παραπέρα.

Ένα άλλο λεπτό θέμα που ο μπαλαντέρ πρέπει να υποβάλει στην κρίση του κοινού είναι το να αξιολογήσει κατά πόσο ο θεατής- ηρωτογωνιστής έχει νικήσει ή όχι αν νίκησε εύκολα τους καταπιεστές του, όλοι θα μπορούν να αντικαταστήσουν αυτούς τους καταπιεστές –και μόνο σε αυτή την περίπτωση. Για άλλη μια φορά, η απόφαση εναπόκειται στο κοινό. Οι καταπιεστές μπορούν να αντικατασταθούν μόνο στην περίπτωση που οι ηθοποιοί που τους ερμηνεύουν δεν έχουν επαρκείς γνώσεις των καταπίεσεων που ασκούν και των οηλοστασίων της καταπίεσής τους.

4. Ο μπαλαντέρ πρέπει να είναι προσεκτικός με όλες τις «μαγικές» λύσεις. Μπορεί να διακόψει τη δράση ενός θεατή-ηρωτογωνιστή, αν θεωρήσει αυτή τη δράση μαγική, δηλαδή αδύνατη: μαγική με την έννοια του προϊόντος της φαντασίας· δεν πρέπει όμως αυτός να αποφανθεί πως είναι μαγική, αλλά να ρωτήσει το κοινό. Θυμάμαι ακόμη τη μέρα που κάναμε ένα θέαμα-φόρουμ για το Συνδικάτο του Δικηγόρων: κάποια στιγμή ένας θεατής-ηθοποιός (ένας δικαστής) ανέβηκε στη σκηνή, για να διαλύσει το δικαστήριο και για να καταστρέψει τους φακέλους των κατηγορουμένων που είχαν πισωθεί επί του φώρου. Εγώ που ήμουν ο μπαλαντέρ διέκοψα τη σκηνή φωνάζοντας: «Στοπ, είναι μαγικό!». Όμως το κοινό, αποτελούμενο εξολοκλήρου από δικαστές και δικηγόρους, εναντιώθηκε αμέσως όχι, δεν ήταν μαγικό, ήταν πεπεισμένοι γι' αυτό, ήταν γι' αυτούς η μόνη λύση, αφού άλλωστε ήταν ακριβώς αυτό που είχαν κάνει δύο ή τρεις εβδομάδες νωρίτερα κάτω από ανάλογες συνθήκες σε ένα δικαστήριο του Παρισιού. Για μένα ήταν μαγικό, ενώ γι' αυτούς, που ήταν οι άμεσα ενδιαφερόμενοι, ήταν οληθινό, ήταν δυνατό. Αμέσως έκανο πίσω και άφησα τη σκηνή να εξελιχθεί.

Μερικές φορές οι προτεινόμενες λύσεις βρίσκονται στον αντίποδα του μαγικού, είναι ανεπιθύμητες. Σε αυτή την περίπτωση ο μπαλαντέρ πρέπει να παροτρύνει τους θεατές-ηθοποιούς να βρουν λύσεις πιο δραστικές. Η μαγική λύση ξεγελάει, όμως η ονεπαρκής λύση κάνει το κοινό ποθητικό.

As σημειώσουμε πάντως πως, όταν τα κοινά φωνάζει ότι μια τέτοια λύση δεν είναι μαγική, ότι μια τέτοια λύση είναι πιθανή, αυτή η φωνή είναι η αρχή μιας αυτενέργειας από τη μεριά του θεατή, τον ενθαρρύνει για την οληθινή δράση.

5. Η στάση του σώματος του μπαλαντέρ είναι εξαιρετικά σημαντική. Μερικοί μπαλαντέρ μπαίνουν στον πειρασμό να ανακατευτούν με το κοινό, να καθίσουν μαζί με τους άλλους θεατές-ηθοποιούς· κάτι τέτοιο μπορεί να λειτουργήσει ανασταλτικό. Κάποιοι άλλοι, με τον τρόπο που στέκονται, αφήνουν να διαφαίνονται οι αμφιβολίες τους, η αναστοχαστικότητα τους, ακόμη και η στολή τους. Όμως, ότι διαδραματίζεται πάνω στη σκηνή, δηλαδή όλες οι εικόνες που δημιουργεί το σώμα του μπαλαντέρ ή των ηθοποιών ή τα αντικείμενα είναι σημαντικές εικόνες. Αν ο μπαλαντέρ πάνω στη σκηνή είναι κουρασμένος ή μηδενισμένος, θα μεταδώσει μια εικόνα κουρασμένη και μηδενισμένη στους θεατές. Αν, αντιθέτως, ο μπαλαντέρ δείχνει με το σώμα του μια στάση προσεκτική, δυναμική, αυτός ο δυναμισμός μεταδίδεται στους θεατές-ηθοποιούς. Όμως, προσοχή, το να είσαι δυναμικός δεν σημαίνει να επιβάλλεις στο κοινό!

#### 8. Θεατρικότητα ή σκέψη;

Πέρα από τη συμπεριφορά του μπαλαντέρ, υπάρχει η συμπεριφορά του ίδιου του θεάματος ως συνόλου. Το θέαμα-φόρουμ πρέπει τελικά να οδηγεί στη θεατρικότητα, πρέπει δηλαδή να συνιστά ένα κοινό θεατρικό θέαμα, ακόμη και μετά την παρουσίαση του προτύπου, ή πρέπει, αντιθέτως, να ενθαρρύνει τη σκέψη, τον στοχασμό, την επιχειρηματολογία, τη δράση;

Πιστεύω πως αυτό εξαρτάται από τους στόχους και τις συνθήκες κάτω από τις οποίες εκτυλίσσεται το θέαμα. Επίσης εξαρτάται από τον αριθμό των συμμετεχόντων και από πολλές άλλες ιδιαίτερες συνθήκες όπως ο χώρος, το θέμα, τα χαρακτηριστικά του κοινού κ.λπ.

Κοινωνικό σε ένα θέατρο είναι σχεδόν αναπόφευκτη η τάση προς τη θεατρικότητα. Γνωρίζω μόλις μια ομάδα που εισήγαγε θεαματικό στοιχείο στο φόρουμ: παροδείγματος χάρι, ένα γκογκ, το οποίο ανήγγειλε την αρχή ή το τέλος της κάθε παρέμβασης, όπως σε έναν αγώνα μποξ. Μία άλλη ομάδα περιόρισε τον χρόνο της κάθε παρέμβασης, υποχρεώνοντας όλους τους συμμετέχοντες να σκέφτονται γρήγορα (για να επιτύχει έτσι ρυθμικά θεατρικά εφέ). Τέλος, πιστεύω πως η παρουσία ενός μεγάλου αριθμού θεατών-

ηθοποιών (στο Πόρτο και στη Στοκχόλμη έκανα φόρουμ για κοινό μεγαλύτερο από 1000 άτομα και στο Σαντ'Αρκόντζελο ντι Ρομόνια για 3000 άτομα) δίνει σχεδόν ανοπόφευκτα στο θέαμα έναν θεατρικό χοροκτήρα. Επίσης, στις περιπτώσεις αυτές εμφανίζονται με μεγαλύτερη συχνότητα επιδειξιμονείς θεατές-ηθοποιοί που επιχειρούν να οδηγήσουν το θέαμα προς το γέλοιο, το *vaudeville*. Αυτές οι υπερβολές είναι προς αποφυγήν, αν και πιστεύω στη δύνομη κινητοποίησης και αυτενέργειας του Θεάτρου-Φόρουμ, ακόμη και σε αυτές τις ακραίες περιπτώσεις.

Όταν πρόκειται για κοινό μικρό σε αριθμό, για ανθρώπους που ενδιαφέρονται όλοι τους το ίδιο, υπερισχύει ο στοχασμός και η ανοζήτηση μπορεί να είναι πιο αποδοτική. Κυρίως, αν πρόκειται να ακολουθήσει κάποια αληθινή δράση, δηλαδή αν οι θεατές-ηθοποιοί έχουν πράγματι προετοιμαστεί για μια αληθινή δράση.

## 9. Η σκηνοθεσία

Πολύ συχνό οι ομάδες που ασκούν το Θέατρο-Φόρουμ είναι φτωχές ομάδες, με περιορισμένα οικονομικά έσοδα. Εν γένει, η σκηνογραφία περιορίζεται σε τραπέζι, κορέκλες και τίποτε άλλο. Ωστόσο, πρόκειται για τυχαία γεγονότα και όχι για επιταγή. Το ιδανικό θα ήταν η σκηνογραφία να είναι όσο το δυνατόν περισσότερο δουλεμένη στις παραμικρές λεπταμέρειες, με όλη την απαραίτητη πολυπλοκότητα. Αυτό ισχύει και για τα κοστούμια. Πρέπει οι ήρωες να είναι αναγνωρίσιμοι από τα ρούχα που φορούν και από τα αντικείμενα που χρησιμοποιούν. Παλλύ συχνά η κατοπίεση οντανακλάτοι στο ρούχο, στα πράγματα: πρέπει τα αντικείμενα και τα κοστούμια να είναι παρόντα, ξεκάθαρα και να συμμετέχουν στη δράση. Όσο πιο πρσσεγγμένη είναι η αισθητική του θεάματος τόσο ισχυρότερα είναι το ερέθισμα και τόσο πιο έντανη και μεγάλη η συμμεταχή του κοινού. Είναι ωραίο να βλέπεις έναν θεατή που κάνει την είσοδό του στη σκηνή και ντύνεται πριν οναλόθει δράση! Και ουτός α ίδιος αισθόνεται πιο πρσστατευμένος, νιώθει περισσότερο «χαρακτήρας» (χωρίς να παύει να είναι άτομο). Ένας θεατής με τα κοστούμια του ρόλου του είναι πολύ πιο ελεύθερος, πιο δημιουργικός.

Το ίδιο ισχύει και για τα άλλα στοιχεία της σκηνοθεσίας. Τελικά το πρότυπο είναι ένα θεατρικό έργο όπως όλα τα άλλα, με τη μόνη διαφορά ότι δεν μπορεί να είναι ιεραποσταλικά, δεν μπορεί να μεταφέρει μηνύματα ή αιώνιες αλήθειες, αλλά αμφιβαλίες, ανησυχίες, οι οποίες θα ενεργηγοποι-

ήσουν τη σκέψη και τη δράση του κοινού. Γι' αυτόν τον λόγο, αν μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε τη μουσική, πρέπει να το κάνουμε αν μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε τον χορό, πρέπει να χορέψουμε όσο γίνεται περισσότερο! Αν μπορούμε να ποιήσουμε τη σκηνή με χρώματα, γιατί να περιοριστούμε στο μαύρο και στο άσπρο;

Ένας άλλος σημαντικός παράγοντας είναι ακόμη η *mise-en-place*, το στήσιμο: η κάθε κίνηση του κάθε ηθοποιού έχει τη σημασία της. Σκηνικά παιχνίδια και ηθοποιοί δίνουν κάθε στιγμή δυναμικές εικόνες με συγκεκριμένο νόημα. Η κίνηση δεν μπορεί να είναι αυθαίρετη, πρέπει να έχει ένα περιεχόμενο. Η γειννίωση ή η οπόσταση μεταξύ δύο στόμων έχουν τη σημασία τους, διότι μεταφρζονται περισσότερο σε ιδέες, παρά σε εκατοστό ή μέτρα.

Στο Ρίο ντε Τζανέιρο κάναμε ένα Θέατρο-Φόρουμ με έναν νέο όντρα, παθιασμένο με τη μουσική και τον χορό. Όμως πάνω στη σκηνή δεν χόρευε και δεν τον ακούγαμε να βγάζει καμία νότο μουσικής. Το γεγονός ότι του όρεσε η μουσική και ο χορός δεν είχε παρουσιαστεί «οισθητικά» στους θεατές-ηθοποιούς, ολλό λεκτικά. Εξάλλου δεν ήταν ένα από τα κύρια στοιχεία του προβλήματος. Όταν στη δεύτερη πρόβα το αντιπρότυπο εισήγαγε τη μουσική και την κίνηση, οι θεατές-ηθοποιοί, πολύ πιο ενεργητικοί, συμμετείχαν με περισσότερο ενθουσιασμό.

## 10. Η λειτουργία της προθέρμανσης

Σε όλα τα θεάματα-φόρουμ, στα οποία έχω συμμετάσχει, υπήρξε πάντα ένα στάδιο προθέρμανσης. Γενικά η προθέρμανση των θεατών-ηθοποιών γίνεται με δύο τρόπους:

1. Για δέκα ή δεκαπέντε λεπτά ο μπαλαντέρ εξηγεί σύντομα τι είναι το Θέατρο του Κατοπισμένου, διηγείται μερικές εμπειρίες από θεάματα-φόρουμ ή από το Αόρατο Θέατρο και καθορίζει τους κανόνες του παιχνιδιού για το θέαμα που θα ακολουθήσει.

2. Στη συνέχεια προτείνει ορισμένες ασκήσεις, ξεκινώντας από τις πιο απλές, τις λιγότερα συγκρουσιακές, αυτές που πρακοθούν τη μικρότερη αντίσταση. Παραδείγματος χόρη, στην Αίγυπτο οι ασκήσεις όπου οι συμμετέχοντες έπρεπε να αγγίξουν ο ένας των άλλων πρακάησαν μια πολύ έντονη αντίδραση. Κάτι που απενοντίσ δεν συνέβη με το Συνδικότο των Δικηγάρων στα Παρίσι! Όλα εξαρτώνται από την κουλτούρα, τη χώρα, την περιοχή, τη στιγμή.

3. Μετά τις ασκήσεις περνάμε στο Θέατρο-Εικόνα: εδώ οι θεατές-ηθοποιοί αρχίζουν να δουλεύουν με βάση την αισθητική, να πρατύνουν οι ίδιοι εικάνες.

4. Τέλος, ο θίσοος παρουσιάζει το αντιπρότυπο και με βάση αυτό το φόραυμ.

Έχω ήδη χρησιμοποιήσει και έχω δει να χρησιμοποιούν άλλη μέθοδο που μου φαίνεται λιγότερο αποτελεσματική: να αρχίζεις κοτευθείν τις ασκήσεις και να δίνεις μια εξήγηση εκ των υστέρων. Σε αυτές τις περιπτώσεις ποροτήρσα πως ένο μέρος του καινού νιώθει χειραγωγημένο και αντιδρά αρνητικά. Όταν, αντιθέτως, ο μπαλαντέρ εξηγεί πρώτο, κατοφέρνει πάντα να κερδίζει την αποδοχή των θεατών-ηθοποιών, τη συγκοτόθεσή τους, την εμπιστοσύνη τους.

Αυτό δεν σημαίνει πως η προθέρμανση είναι οπολύτως οποραίτητη. Πιοτεύω πως προετοιμάζει τον θεατή για τη δράση. Όπως και να έχει, αυτό που θα τον προετοιμάσει καλύτερο, στην πραγματικότητα είναι το ίδιο θέμα και το ίδιο το έργο. Η περίπτωση του Het Trojaanse Paard, μιος ομόδας Βέλγων από την Αμβέρσα, είναι χαρακτηριστική: πραγματοποιήσαν το ίδιο θέαμα για τη θέση της γυναίκας (ορχηγός στη δουλειά, σκλάβο στο σπίτι) σε περίπου εκατό πόλεις του Βελγίου και της Ολλανδίας (η ομάδα μιλούσε φλομανδικά) χωρίς την πορομική προκατορκτική προθέρμανση. Μιλούσαν ελάχιστα, εξηγούσαν μόνο αυτό που θα επακολουθούσε. Το θέαμα ενεργοποιούσε και κινητοποιούσε τόσα τους θεατές-ηθοποιούς που όλοι τους ήθελαν να συμμετόσχουν.

### 1. Η λειτουργία του ηθοποιού

Το σιελ Θέατρο-Φόραυμ καθορίζει ένο διοφορετικό σιελ ερμηνείας. Σε ορισμένες χώρες της Αφρικής θεωρείται καλός ένος τραγουδιστής που είναι ικανός να οπομαροσύρει στο τραγούδι όσο το δυνατόν περισσότερους θεατές-ηθοποιούς. Έτσι πρέπει να γίνεται με έναν καλόν ηθοποιόν του Θεάτρου-Φόραυμ. Στην ερμηνεία του δεν πρέπει να υπάρχει το πορομικό ίχνος ουτού του νορκισσισμού που βρίσκουμε τόσες φορές στα κλειστό θέαμα. Η παρουσίαση του πρτύπου, αντιθέτως, πρέπει να εκφράζει κυρίως την οποφιβολία: κάθε χειρονομία πρέπει να περιέχει την αναίρεσή της, κάθε φρόσηπ πρέπει να αφήνει να εννοηθεί η δυνατότητα να ειπωθεί το αντίθετο από αυτό που έχει ειπωθεί, κάθε ναι να πρτύποθετεί το όχι ή το ίσως.

Κατά τη διάρκεια αυτού καθαυτού του φόραυμ ο ηθοποιός πρέπει να είναι εξαιρετικό διαλεκτικός. Όταν έρχεται σε αντίθεση με έναν θεατή-πρωτογωνιστή, ο οποαίος θέλει να σπάσει τα δεσμά της καταπίεσης, ο ηθοποιός πρέπει να είναι τίμιος και να δείξει πως η καταπίεση δεν συντρίβεται τόσο εύκολο, πρέπει να δείξει τις δυσκολίες που ποροσιάζονται, ενθορρύνοντας συγχρόνως με τη στάση του τον θεατή-ηθοποιόν να οποσινάξει τον ζυγό του. Δηλαδή, ενώ αντιδρά ενόντια σε κάθε φρόσηπ και κάθε χειρονομία ουτού του θεατή, πρέπει να του εμπνέει άλλες χειρονομίες και άλλες φρόσεις. Εμποδίζοντάς τον να σπάσει το δεσμό της καταπίεσης, πρέπει να τον ενθορρύνει να το κάνει.

Αν ο ηθοποιός είναι πόρο πολύ σκληρός, μπορεί να οποθαρρύνει τον θεατή ή, κάτι χειρότερο, να τον κάνει να φοβηθεί. Αν δείχνει πόρο πολύ ποροκόκ και εύολωτος, χωρίς επιχειρήματο και δρόσεις, μπορεί να τον ποροσσύρει σε λάθη, αφήνοντάς τον να πιστεύει πως το πρόβλημα που θέτει το έργο είναι πιο εύκολο να λυθεί από ό,τι νομίζει.

Στα Βερολίνο, στο Hochschule der Kunst, ένο φόραυμ έδειχνε ένο νεορό που ποροποθούσε να πείσει την οικογένειά του να του δίνει το μηνιατικό του, χωρίς να τον υποχρεώνει να υφίσταται το οικογενειακό τυπικό και τις στελείωτες οικογενειακές συγκεντρώσεις και συζητήσεις για τον πόλεμο, για το ποροληθόν μπροστό σε ποποπούδες και μακρινούς συγγενείς. Οι ηθοποιοί ήτον τόσο ενθοουσιώδεις, ώστε κάθε θεατής που ποροουσιόζοταν δεχόταν μια χιονοσιβόδα από επιχειρήματο και γεγονότο σε τέτοιο βοθμό που πολλόν γρήγορα οι θεατές διαμορτυρήθηκαν, φωνάζοντας όλοι μαζί «Στοπ! Είναι μαγικό!», κρίνοντας πως καμία οικογένεια δεν ποροαύσε να είναι έτσι, τόσο εξοργιστική.

Το επαναλαμβάνω, ο ηθοποιός πρέπει να είναι διαλεκτικός, πρέπει να ξέρει να δίνει και να δέχεται, να κάνει διάλογο, να μην υπερβάλλει, να είναι ενθορρυντικός, δημιουργικός. Δεν πρέπει να φοβάται (συμβαίνει συχνά, ότον πρόκειται για επογγελημοτίες ηθοποιούς) πως θα χάσει το κύρος του στη σκηνή. Μέγος ταχυδακτυλουργός δεν είναι αυτός που ξέρει να κάνει μαγικό, αλλό αυτός που μπορεί και να διδάξει το κόλπο του. Ένας μεγάλος παίκτης του ποδοσφαίρου δεν θα είναι λιγότερο μεγάλος, αν διδάξει σε κάποιον πώς να σουτόρει τη μπόλα και με τα δύο πόδια.

Δείχνοντας στους άλλους, μαθαίνουμε. Η παιδαγωγική έχει κάποιο αντικείμενο. Διαφορετικά δεν είναι παιδαγωγική!

## 12. Η επαναλαμβανόμενη σκηνή

Αφού παρουσιαστεί το πρότυπο και αρχίσει η συζήτηση-φόρουμ, συμβαίνει συχνά πολλοί θεοτές-ηθοποιοί, καθένας με τη σειρά του, να θέλουν να σπάσουν τα δεσμά της ίδιας καταπίεσης. Έτσι η ίδια σκηνή μπορεί να παρουσιαστεί πολλές φορές. Το μόνο πράγμα που πρέπει να προσέχουμε είναι να μην αποβεί μονότονο το θέαμα, όσα καλά δομημένο κι αν είναι. Μία συμβουλή: σε κάθε επανάληψη θα ήταν καλό οι ηθοποιοί να επιτοχύνουν τον ρυθμό, έτσι ώστε να μη δείχνουν ακριβώς την ίδια σκηνή πολλές φορές ή για μεγαλύτερα χρονικά διάστημα από όσο είναι αναγκαίο. Η υπερβολική επανάληψη μπορεί να μειώσει το ενδιαφέρον, τον ενθουσιασμό και τη δημιουργικότητα του κοινού.

## 13. Ο μακρόκοσμος και μικρόκοσμος

Σε μια επιτυχημένη παράσταση του θεάτρου-Φόρουμ, οι ηθοποιοί πρέπει να είναι ενωμένοι μεταξύ τους και έτοιμοι για κάθε ενδεχόμενο.

Ενδέχεται η λύση που επιθυμεί ή προτείνει ένας θεατής να μην είναι πραγματοποιήσιμη στον μικρόκοσμο του προτύπου. Για να βρούμε τη λύση, πρέπει να ψάξουμε αλλού. Τι να κάνουμε;

Στο Ταρίνο ένα νεαρό ζευγάρι ψάχνει για διαμέρισμα. Ο θυρωρός, που έχει ανοιχτεί την ενοικίωση, τους ζητάει τα χαρτιά τους, το εκκαθαριστικό σημείωμα της μισθοδασίας τους, τα έσοδά τους κ.λπ. Στη συνέχεια έρχεται ένας κύριος ο οποίος θέλει να νοικιάσει το ίδιο διαμέρισμα, ώστε να μπορεί τότε-πότε να συναντιέται με την ερωμένη του. Θα μπορούσε να πηγαίνει στο ξενοδοχείο, όμως προτιμάει την άνεση ενός διαμερίσματος. Ο θυρωρός, μπροστά στην οικονομική επιφάνεια του κυρίου, αποφασίζει υπέρ αυτού, αντί να δώσει το διαμέρισμα στα νεαρά ζευγάρι που το έχει πράγματι ανάγκη. Παια είναι η λύση; Οι νέοι μπήκαν με τη βία στο διαμέρισμα και έκαναν κατάληψη. Και ποια ήταν η κίνηση του θυρωρού; Να καλέσει την αστυνομία.

Όμως στα πρότυπα δεν υπήρχε η σκηνή με την αστυνομία. Ο ηθοποιός που κάνει τον θυρωρό σχηματίζει έναν αριθμό τηλεφώνου και ομέσως ένας ηθοποιός εκτός σκηνής απαντάει: μετατρέπεται σε επιθεωρητή. Οι άλλοι ηθοποιοί, με τη βοήθεια μερικών θεατών-ηθοποιών, αυτοσχεδιάζουν αμέσως το αστυνομικό τμήμα, τους φρουρούς, τους φυλακισμένους, τον γραμματέα. Ο επιθεωρητής αποφασίζει να παρέμβει, να συλλάβει τα ζευγάρι και να το

οδηγήσει στο τμήμα. Εκεί ο νεαρός όντως τηλεφωνεί στον δικηγόρο του. Στον μικρόκοσμο του προτύπου προφανώς δεν υπήρχε δικηγόρος. Κονένο πρόβλημα: ένας άλλος ηθοποιός σπεύδει να οποντήσει και η σκηνή του δικηγορικού γραφείου οργανώνεται για άλλη μια φορά με τη βοήθεια μερικών θεατών-ηθοποιών, ο καθένας στον ρόλο του. Τώρα είναι ο δικηγόρος που τηλεφωνεί στους γονείς των νέων. Ηθοποιοί και ηθοποιοί-θεατές αυτοσχεδιάζουν δύο σπίτια, δύο οικογένειες με γονείς, παιδιά, θείους και παππούδες, ακόμη και γείτονες. Σε μερικά λεπτά όλη η αίθουσα έχει μετατραπεί σε μια τεράστια σκηνογραφία όπου σχεδόν όλοι συμμετέχουν.

Δηλαδή το αντιπρότυπο δείχνει έναν μικρόκοσμο, ο οποίος εντάσσεται στον μακρόκοσμο της κοινωνίας, η οποία εν προκειμένω αμφισβητείται. Όλη η κοινωνία μπορεί να εμφανιστεί σε μια παράσταση του Θεάτρου-Φόρουμ, όποιες κι αν είναι οι διαστάσεις του προτύπου.

## 14. Πώς αντικαθιστούμε έναν χαρακτήρα, χωρίς να τον μεταμορφώσουμε σε κάποιον άλλον;

Ενδέχεται ένας θεατής να αντικαταστήσει έναν ηθοποιό και να τροποποιήσει με τέτοιο τρόπο τον χαρακτήρα, ώστε η λύση να μοιάζει εντελώς μαγική. Ο θεατής πρέπει να σέβεται τα δεδομένα του προβλήματος.

Αν ο θεατής που αντικαθιστά τον ηθοποιό σεβαστεί ακριβώς τη συμπεριφορά που είχε ο χαρακτήρας αυτός στο πρότυπο, είναι σαφές πως δεν θα αλλιάξουν πολλά πράγματα ούτε στη δράση ούτε στα γεγονότα. Όμως είναι σαφές επίσης πως κάτι πρέπει να αλλιάξει. Ένα άτομο αντικαθιστά ένα άλλο άτομο, ένας θεατής αντικαθιστά ένα πρόσωπο του έργου, ένα ανθρώπινο ον αντικαθιστά ένα άλλο ανθρώπινο ον. Κάτι αλλιάζει. Τι μπορεί να αλλιάξει και τι δεν μπορεί να αλλιάξει;

Πρώτον: δεν μπαρούν να αλλιάξουν τα κοινωνικά δεδομένα του προβλήματος. Δεν μπαρούν να αλλιάξουν οι συγγενικοί δεσμοί μεταξύ των χαρακτήρων, η ηλικία, η οικονομική υπόσταση κ.λπ. που καθορίζουν τις πράξεις του καθενός. Αν τροποποιηθούν αυτά οι παράγοντες, οι λύσεις δεν θα χρησιμεύσουν σε τίποτε, διότι θα αφορούν καταστάσεις διαφορετικές από αυτές που προτάθηκαν στο πρότυπο.

Δεύτερον: δεν μπορεί να αλλιάξει τα κίνητρα του ήρωα. Παράδειγμα: στα Νορκόπινγκ μια νεαρή γυναίκα η οποία στο πρότυπο εργαζόταν, αναγκάζονταν να εγκαταλείψει τη δουλειά της, για να ακολουθήσει τον σύζυγό της

στον κοινούργιο τόπο εργασίας του, σε μια άλλη πόλη. Το βασικό κίνητρο της γι' αυτή την απόφαση ήταν να κροτήσει τον άντρα της. Μια πρώτη θεατής βγήκε στη σκηνή και το πρώτο πράγμα που έκανε ήταν να στείλει τον άντρα στο διόλο! Φυσικά, άλλαζε ένα σημαντικό δεδομένο του προβλήματος. Αν η γυναίκα στα πρότυπο απεθανόταν τον άντρα της, η μετακόμισή του σε μια άλλη πόλη θα ήταν μια λύση, όχι ένα πρόβλημα. Αλλά αυτή τον αγαπούσε.

Άρα αυτό που μπορούμε να αλλόξουμε είναι τα χαρακτηριστικά του κινήτρου: πώς να κάνουμε αυτό που πρέπει να κάνουμε. Τα πώς είναι το πρόβλημα.

### 15. Ποια είναι η «καλή» καταπίεση;

Δεν είναι σπάνιο στην προετοιμασία ενός φόρουμ να ακούσεις την ομάδα να συζητάει για το τι είναι μια καλή ή κακή καταπίεση, ποιες είναι σημαντικές και ποιες δευτερεύουσες καταπίεσεις. Κατό τη γνώμη μου, όλες οι καταπίεσεις είναι ισοδύναμες... γι' αυτόν που τις υφίσταται!

Υπάρχει πάντα κάποιος που υποφέρει περισσότερο από εμάς. Ωστόσο, αυτό δεν είναι ένα επιχείρημα το οποίο πρέπει να μας εμποδίσει να μιλήσουμε για τις δικές μας καταπίεσεις, ακόμη κι αν μοιάζουν ασήμοντες, συγκρινόμενες με αυτές που επιβόληθον, παραδείγματος χάριν, στους Καμποτζιανούς πρόσφυγες στο σύνορα με την Ταϊλάνδη, σε αυτό το ουπεράσπιστο θύματα οπλισμένων ομάδων στρατιωτών ή λαθρεμπόρων. Οι καταπίεσεις μας είναι ασήμοντες, αν τις συγκρίνουμε με αυτές που υφίστανται στην Ινδία οι παρίες μιας κοινωνίας που βασίζεται στις κλάσες! Αλλά η καταπίεση που υφίσταται ο καθένας από εμάς προσωπικά του φαίνεται πολύ βαριά, κόπου-κόπου ως και αφόρητη. Το θέατρο του Καταπιεσμένου μας βοηθάει να απελευθερωθούμε από αυτήν!

Πιστεύω επίσης πως δεν πρέπει να ιεραρχούνται οι καταπίεσεις, ώστε η μία να εξορτάται από την άλλη.

Φυσικά υπάρχουν καταπίεσεις πιο θανάσιμες από κάποιες άλλες φυσικά υπάρχουν καταπίεσεις που σφονδύλλουν έναν μεγαλύτερο αριθμό ανθρώπων και ασκούνται με μεγαλύτερη βανουσιότητα από ό,τι κάποιες άλλες. Όμως, πιστεύω ότι ο αγώνας εναντίον μιας καταπίεσης δεν διαχωρίζεται από τον αγώνα εναντίον άλλων των καταπίεσεων, όσο δευτερεύουσες κι αν φαίνονται. Ο αγώνας για την εθνική απελευθέρωση της Αλγερίας θα έπρεπε να είναι αναπόσπαστος από την απελευθέρωση των αλγερινών γυναικών. Αν

δεν είναι έτσι, για ποια απελευθερωμένη Αλγερία μιλάμε; Μόνο για τη μισή! Η πόλη ενάντιο στον ναζισμό θα έπρεπε να είναι ονομόσποστη από την πόλη ενάντιο στις φυλετικές διακρίσεις. Αν δεν είναι έτσι, ποιος είναι ο ναζισμός που νικήθηκε;

Όταν άλγαι οι καταπιεσμένοι μιας καταπιεσμένης ομάδας ενωθούν, η δύναμή τους είναι πιο μεγάλη. Αν οι γυναίκες και οι μαύροι στα παραδείγματα που παραθέσαμε ποροπάνω είχαν απελευθερωθεί ταυτόχρονα, η νίκη θα είχε έρθει πιο γρήγορα.

Πιστεύω, λοιπόν, πως δεν πρέπει να ιεραρχούμε τη δυστυχία, το βάσανο. Πρέπει μόνο να συμβουλευόμαστε τους θεοτές-ηθοποιούς. Όλες οι καταπίεσεις θα μας χρησιμεύσουν, για να φτιάξουμε ένα πρότυπο του Θεάτρου-Φόρουμ, αν όντως αυτές οι καταπίεσεις είναι καταπίεσεις αληθινές που τις έχουν υποστεί οι συμμετέχοντες, οι οποίοι επιθυμούν πραγματικά να απελευθερωθούν από αυτές.

### 16. Ποιος μπορεί να αντικαταστήσει ποιον;

Προκειμένου μια παράσταση του Θεάτρου-Φόρουμ να είναι πραγματικά θέατρο του Καταπιεσμένου, είναι προφανές πως μόνο οι θεατές-ηθοποιοί που είναι θύματα της ίδιας καταπίεσης με τον ήρωα (καθ' ομοίότητα ή κατ' αναλογία) μπορούν να αντικαταστήσουν τον πρωταγωνιστή-καταπιεσμένο, ώστε να δοκιμάσουν να βρουν κοινούργιους δρόμους ή κοινούργιες μορφές απελευθέρωσης. Μόνο έτσι έχει κάποιο νόημα αυτή η απόπειρα: ο θεατής (το ίδιο καταπιεσμένος με τον ήρωα) θα εξασκηθεί έτσι για την πραγματική δράση στην πραγματική του ζωή.

Αν ένας θεατής, ο οποίος δεν έχει υποστεί την ίδια καταπίεση, δοκιμάσει να αντικαταστήσει τον πρωταγωνιστή-καταπιεσμένο, προφανώς θα πέσουμε στην περίπτωση του υποδειγματικού θεάτρου: κάποιος ο οποίος δείχνει σε έναν άλλον αυτό που πρέπει να κάνει – το παλιό ιεραποστολικό θέατρο, το παλιό πολιτικό θέατρο.

Όμως μπορεί να συμβεί κάτι άλλο, που να είναι διαφορετικό και συγχρόνως να ενεργοποιεί τον θεατή. Στη Στοκχόλμη, παραδείγματος χάριν, κατά τη διάρκεια του Φεστιβάλ Söder, μία ομάδα παρουσίασε ένα πρότυπο του φόρουμ πάνω στις σχέσεις μεταξύ αντρών και γυναικών. Θυμάμαι πως μία νέα κοπέλα είχε πει κάτι που με είχε κοτοπλήξει:

- Φοβάμαι να πω σε κάποιον άντρα ότι μου αρέσει.
- Γιατί; Επειδή φοβάσαι ότι θα σου πει πως δεν του αρέσεις;
- Όχι, είναι πολύ πιο μπερδεμένο. Φοβάμαι ότι θα πει πως του αρέσω.
- Τάτε, πού είναι το πρόβλημα;

- Είναι ακόμα πιο μπερδεμένο: φοβάμαι ότι θα πει ναι, όμως στην πραγματικότητα δεν θα είναι αλήθεια, και το λέει μόνο και μόνο γιατί δεν έχει το θάρρος να πει το αντίθετο...».

Όπως βλέπετε το πρόβλημα δεν ήταν τόσο απλό... Τελικό, μιας και δεν συνθίζω να ιεραρχώ τις καταπιέσεις, δέχτηκα, χωρίς να διστάσω, να κάνω ένα φόρουμ πάνω σε αυτό το θέμα. Το θέομα παρουσιάστηκε μέσα στον δρόμο, μια Παρασκευή (για όποιον δεν γνωρίζει τη Σουηδία, πρέπει να διευκρινίσουμε ότι την Παρασκευή το θράδυ ο μισός πληθυσμός είναι φέσι – μετά από τις δέκα η ώρα το 80% των ανθρώπων που βρίσκονται στον δρόμο είναι μεθυσμένοι!). Αυτό έδωσε μια πικάντικη νότα στο θέαμα! Η πρώτη σκηνή παρουσιάστηκε χωρίς προβλήματα, η δεύτερη επίσης. Κατά τη διάρκεια της τρίτης, όταν παρουσιαζόταν ακριβώς αυτός ο διάλογος με την αναποφάσιστη νέα κοπέλα, κάποιος από τα κοινό φώναξε: «Στοη!». Σκεφτήκομε πως ήθελε να αντικαταστήσει τον νέο άντρα, όμως πήρε τη θέση της κοπέλας, για να δείξει πώς, κατ' αυτόν, οι νέες κοπέλες θα έπρεπε να συμπεριφέρονται σε μια ανάλογη περίπτωση. Δοκίμασα να τον εμποδίσω – ήμουν ο μπολάντέρ – όμως πριν, όπως πάντα, συμβουλεύτηκα το κοινό. Οι θεατές-ηθοποιοί ομόφωνα μου φώναξαν να τον αφήσω να συνεχίσει. Και ο άντρας, απόλυτα ευχαριστημένος, άρχισε να δίνει μαθήματα σωστής συμπεριφοράς στις γυναίκες. Αυτές όκουγαν και ετοιμάζαν την εκδίκησή τους. Όταν λοιπόν πήγε να κοιτάξει από τη σκηνή με ύφος νικητή, πολλές γυναίκες που παρακολουθούσαν τη σκηνή, η μία μετά την άλλη, όρμησαν στη σκηνή, φωνάζοντας «Στοη!», αλλά για να αντικαταστήσουν... τον νεαρό!

Δηλαδή στη σκηνή ένας άντρας έδειχνε στις γυναίκες πώς, κατά την κρίση του, έπρεπε αυτές να συμπεριφέρονται, ενώ οι γυναίκες στη σκηνή έπαιζαν τον ρόλο του άντρα και έδειχνον στους άντρες πώς να ενεργούν. Το αποτέλεσμα ήταν εξαιρετικό, διότι άντρες και γυναίκες, παίζοντας τους ρόλους του «αντιπάλου», έδειχναν θεατρικά, αισθητικά και όχι μόνο λεκτικά αυτό που σκέφτονταν οι μεν για τους δε, προσπαθούσαν να διορθώσουν ο

ένας τον άλλον, να δείξουν αυτά που τους καταπίεζε στη συμπεριφορά του συναμιλητή. Και πρέπει να πω ότι οι ερμηνείες ήταν πραγματικές, αυθεντικές· ακόμη κι αν φαίνονταν υπερβολικές, ούτε για μια στιγμή δεν θύμιζαν καρικατούρο!

## 17. Πώς να παίξουμε ένα πρότυπο

Μπορούμε να παίξουμε ένα πρότυπο, όπως άλλωστε και οποιοδήποτε θεατρικό έργο, με πολλούς διαφορετικούς τρόπους. Πρατείνω, ωστόσο, τη μέθοδο που μου φαίνεται ότι δίνει πάντα καλύτερα αποτελέσματα και μπορεί επίσης να χρησιμοποιηθεί ως αυτοσχεδιασμός με στόχο τη θεατρική υλοποίηση.

Προβαίνουμε πρώτα σε αναλυτικές πρόβες του κινήτρου, αναλυτικές πρόβες στη και τέλος σε μια συνθετική πρόβα.

Όταν έχουμε καταρτίσει τον αρχικό πυρήνα του έργου (ή και ολόκληρο το έργο), οι ηθοποιοί πρέπει να παίξουν αναλυτικά πολλές φορές το ίδιο κείμενο. Έτσι, σε μια πρώτη πρόβα πρέπει να αναλύσουν, δηλαδή να εξοτομικεύσουν τα κίνητρα.

Η πρόβα του μεμονωμένου κινήτρου θα βοηθήσει τον ηθοποιό: πρώτον να ανακαλύψει κάθε κίνητρο που μπορεί να είναι κρυμμένο στο κείμενο, να το ανασύρει στην επιφάνεια, στη συνείδηση· δεύτερον, σε περίπτωση που πρόκειται για τον αρχικό πυρήνα ενός έργου ήδη αναπτυγμένου, να δημιουργήσει λέξεις και πράξεις που θα ενσωματωθούν στο οριστικό κείμενο, και επιπλέον να τον προετοιμάσει, για να αντιμετωπίσει τις μελλοντικές παρεμβόσεις των θεατών-ηθοποιών.

Όταν ένας ηθοποιός ανακολύπτει ή υποψιάζεται ότι υπάρχει στον χαρακτήρα που ερμηνεύει ή σε μια σκηνή συγκεκριμένο συναίσθημα ή κίνητρο που δεν αναδεικνύεται με σαφήνεια, πρέπει να προβαίνει στην αναλυτική πρόβα αυτού του συναίσθηματος ή του κινήτρου. Παραδείγματος χάρη, η σκηνή πρέπει να ερμηνευτεί εντελώς αποστασιοποιημένα, χωρίς αγωνία, ειρωνεία, αμφιβολία, φόβο, θόρρος, ώστε ο ηθοποιός να μπορέσει να οικοδομήσει σιγά-σιγά, μέσα από την ανάλυση, από τη συγκέντρωση σε ένα συναίσθημα ή σε ένα κίνητρο, τον χαρακτήρα που ερμηνεύει και τις σκηνές στις οποίες παρεμβαίνει.

Πρέπει επίσης να κάνει πολλές πρόβες με τεχνητό διάλειμμα (κάθε ηθοποιός περιμένει μερικά λεπτά, πριν πει το κείμενό του, προσπαθώντας να γεμίσει αυτά τα διαλείμματα με σκέψεις σχετικές με τις συγκρούσεις στις οποίες



είχε συμμετάσχει) ή διάλημμα της αντίθετης σκέψης (ο ηθοποιός σκέφτεται το αντίθετο από αυτό που θα κάνει ή θα πει) ή ακόμη να κάνει πρόβες βωβές (στις οποίες σκέφτεται τα κείμενα και το αισθάνεται, αλλά δεν τα προφέρει).

Αυτές οι πρόβες βοηθούν στην ανάπτυξη των κινήτρων. Το ίδιο πρέπει να γίνει όσον αφορά το στίλ: πρέπει να παίξουμε τα κείμενα με τρόπο που να δείχνει όλες του τις δυνατότητες, όλες του τις όψεις: σε στίλ γουέστερν, κωμωδίας, τραγωδίας, τσίρκου, όπερος, βωβού κινηματογράφου, θρίλερ κ.λπ. Σε κάθε επανάληψη ο ηθοποιός ή θα λέει πάντα το ίδιο προκαθορισμένο κείμενο αλλά με τρόπο διαφορετικό ή θα μπορεί να προσθέτει κοινούργιους διαλόγους και καινούργιες δράσεις, αν ο θίασος ξεκινά από έναν αρχικό πυρήνα, για να φτάσει στο οριστικό κείμενο.

Αυτές οι πράξεις εξοπλίζουν τον ηθοποιό με κάτι σαν παλέτα ζωγράφου που περιέχει όλα τα πιθανά χρώματα του χαρακτήρα που ερμηνεύει· σιγά-σιγά ανοδύεται η εικόνα. Αυτό το τελευταίο μέρος της διαδικασίας πρέπει να πραγματοποιείται στις *συνθετικές πρόβες*, δηλαδή, όταν όλο το κείμενο, όλες οι δράσεις, όλες οι νέες μορφές έκφρασης θα έχουν ενσωματωθεί.

Εκείνο που, κατά την άποψή μου, θα πρέπει να αποφεύγεται, είναι ο ηθοποιός-καταπιεσμένος (ο οποίος πολλές φορές δεν είναι άλλος από τον καταπιεσθέντα), να θέλει να δώσει μαθήματα, να δείξει τον δρόμο.

Το θέατρο του καταπιεσμένου έχει τους κανόνες του, οι οποίοι πρέπει να τηρούνται. Αλλά, αν τα κοινά, σε συγκεκριμένη στιγμή και για συγκεκριμένο λόγο, αποφασίσει να τροποποιήσει τους κανόνες, πρέπει να τα κάνει. Αυτό που δεν μπορεί με κανέναν τρόπο να αλλάξει στο θέατρο του καταπιεσμένου είναι οι δύο βασικές του αρχές: ο θεατής πρέπει να αναλάβει τον ρόλο του πρωταγωνιστή στη θεατρική δράση και να προετοιμαστεί για να πρωταγωνιστήσει στην ίδια του τη ζωή. Αυτό είναι το βασικό.

### 18. Μπορούμε να παραμείνουμε «θεατές» σε μία παράσταση του Θεάτρου-Φόρουμ;

Όχι! Παρότι δεν μου αρέσει να δίνω απόλυτες απαντήσεις, στην περίπτωση αυτή απαντώ χωρίς όληνη σκέψη: όχι! Σε μία παράσταση του Θεάτρου-Φόρουμ κανείς δεν μπορεί να παραμείνει θεατής με την αρνητική έννοια της λέξης. Ακόμη κι αν το θέλει. Ακόμη κι αν απομακρυνθεί και μείνει απλώς να κοιτάζει από μακριά. Στο θέατρο-Φόρουμ όλοι οι θεατές-ηθοποιοί ξέρουν ότι μπορούν να στοματίσουν το θέαμα τη στιγμή που το επιθυμούν, ότι

μπορούν να φωνάξουν «Στοπ!» και δημοκρατικά να δώσουν την άποψή τους στη σκηνή. Ωστόσο, αν επιλέξουν να μην πουν τίποτε, αυτή η επιλογή είναι ήδη μια συμμετοχή. Για να μην πει τίποτε, ο θεατής πρέπει να αποφασίσει να μην πει τίποτε: ήδη αυτά είναι μια δράση.

Αλλά, σε γενικές γραμμές, όλα τα άτομα που έχουν κάτι να πουν τελικά το λένε, μπούνοντας στη σκηνή, κυρίως όταν υπάρχει το κίνητρο, η επιθυμία να εκφράσουν τις απόψεις, τις θεωρίες, τις τάσεις, τις βουλήσεις τους. Όσο πιο έντονη είναι η επιθυμία δράσης τόσο πιο γρήγορα οι θεατές-ηθοποιοί μπαίνουν στη σκηνή.

Διηγούμνη μια σκηνή που συνέβη στην Περούτζιο, μία ιταλική πόλη στην Ούμπριο. Ήταν η πρώτη περίπτωση κάθετης συμμετοχής. Εξηγώ καλύτερα: κατά τη διάρκεια τριών ημερών εργάστηκα με μία ομάδα γυναικών που αναμαζόταν Le Passere. Το απόγευμα ετοιμάζαμε μικρές σκηνές σχεδόν χωρίς κείμενο, με παντομίμα, και τη νύχτα κάναμε θεάματα του Θεάτρου-Φόρουμ στις μεσαιωνικές πλατείες της πόλης. Μικρές πλατείες, φιλικές, με τριώροφα ή τετράωροφα σπίτια ολόγυρα, διάστικτα με παράθυρο που έβλεπαν κατευθείαν στην πλατεία. Μια από αυτές τις νύχτες είδα ότι όλα τα παράθυρα ήταν γεμάτα κόσμο, κυρίως γυναίκες που ήθελαν να δουν το θέαμα από το σπίτι τους. Τις φώναξα λοιπόν να κατέβουν, να συμμετάσχουν αντί να παρακολουθούν από τις βερόντες τους. Πολλές ανταποκρίθηκαν στο κάλεσμά μου και κατέβηκαν. Πολλές με αγνόησαν και, όταν τους μιλούσα, έκαναν πως δεν με άκουγαν ή δεν με καταλάβαιναν. Επέμενα, αλλά στο τέλος παραιτήθηκα: έμειναν εκεί στις άνετες πολυθρόνες τους.

Αρχίσαμε το θέαμα, όπως πάντα, με ασκήσεις. Οι γυναίκες από το μπλοκ-κόμπος τους (στην πλειονότητα ηλικιωμένες) έσκαγον από τα γέλια.

Ύστερα κάναμε παιχνίδι με ζώα, εικόνες για την οικογένεια και το τυπικό της επιστροφής στο σπίτι. Στο σημείο αυτό οι γυναίκες άρχισαν να δείχνουν ανήσυχες: αυτό που οι άντρες έδειχναν κάτω στην πλατεία, δεν ήταν αλήθεια, δεν ήταν αυτό που έκαναν μέσα στο σπίτι τους. Οι γυναίκες τους στις βερόντες άρχισαν να εκνευρίζονται, διότι κάθε σύζυγος που ανέβαινε στη σκηνή φαινόταν θουμάσιος, υποδειγματικός: μογείρευε, φύλαγε τα παιδιά, το γατιά και το σκυλιά, έστρωνε το τραπέζι... Δεν άντεξαν και άρχισαν να φωνάζουν από πάνω:

-*Mascalzone!* (Πολιτομασκαρά!). Όλα αυτά είναι ψέματα! Στο σπίτι δεν είσαι έτσι, σε όλη σου τη ζωή δεν μπήκες ούτε μια φορά στην κουζίνα. Τεμπελχανό!

Δεδομένης της ηθετικής και κινητικής πληθωρικότητας των Ιταλών, σε λίγα λεπτά όλη η πλατεία είχε γίνει άνω-κάτω, με οριζάντιες φωνασκίες μεταξύ των συμμετεχόντων της πλατείας και κάθετες (που συμπεριλάμβαναν τους θεατές, οι οποίοι, αν και από τα παράθυρό τους, ήταν πλήρως ενσωματωμένοι στη δράση). Επιθέσεις και κατηγορίες πετούσαν προς όλες τις κοτευθύνσεις, ώσπου ντραπισσμένοι οι σύζυγοι που παρουσίαζαν εσφαλμένες και ωροίες εικόνες του εαυτού τους εγκατέλειψαν τη σκηνή...

### 19. Μπορεί ένα φόρουμ να αλλάξει θέμα;

Συνέβη στο Ρίο ντε Τζανέιρο. Το θέμα ήταν απλό: στην Κοπακαμπόνα είχε πέσει ο ανεγκυστήρας ενός από τα πολλά προχειροφτιαγμένα κτίρια, το χτισμένο σε χρόνο ρεκόρ για κερδοσκοπικούς λόγους. Οι έναικοι, θύματα του στυχήματος, ήθελαν να μηνύσουν την κατασκευάστρια εταιρεία. Έγινε συνέλευση. Η συνέλευση ήταν το φόρουμ.

Κατό τη διάρκεια της συζήτησης, ωστόσο, η βιαιότητα όλων των συμμετεχόντων ήταν τόσο μεγάλη, η αγωνία τους τόσο τρομερή, που δεν μπορούσαν να φτάσουν σε μια συμφωνία ούτε για τη μέθοδο που θα έπρεπε να ακολουθήσουν στη μήνυση της κατασκευάστριας εταιρείας ούτε για τη μέθοδο που θα έπρεπε να ακολουθήσουν, ώστε όλοι να μπορούν να μιλήσουν και να εκθέσουν τις απόψεις τους.

Το φόρουμ έγινε τελικά με θέμα: πώς οργανώνεται ένα φόρουμ;

### 20. Πότε τελειώνει μία παράσταση του Θεάτρου-Φόρουμ;

Δεν πρέπει να τελειώνει ποτέ, μιας και ο στόχος του Θεάτρου του Καταπιεσμένου δεν είναι να κλείνει έναν κύκλο, να προκαλεί την κάθαρση, να ολοκληρώνει μια διαδικασία. Αντίθετα, πρέπει να ποροτρύνει την αυτενέργεια, να ξεκινά μια διαδικασία, να ενθαρρύνει τη δημιουργικότητα των θεατών-ηθοποιών, που μεταμορφώνονται σε πρωταγωνιστές. Και γι' αυτούς ακριβώς τους λόγους πρέπει να δίνει το έναυσμα για μεταμορφώσεις που δεν θα περιορίζονται στο πλαίσιο του αισθητικού φαινομένου, αλλά θα μεταφέρονται και στην πραγματική ζωή.

Θεωρητικά, έτσι πρέπει να είναι και έτσι είναι στην πράξη.

Ας δούμε το παράδειγμα του Θεάτρου-Φόρουμ. Ο καταπιεσμένος δημιουργεί ένα πρότυπο που αποτελείται από εικόνες της πραγματικής ζωής,

δηλαδή δείχνουμε με εικόνες μια πραγματικότητα καταπίεσης. Αυτές οι εικόνες έχουν δυο βασικά χαρακτηριστικά: είναι εικόνες κάποιου πραγματικού γεγονότος και είναι και οι ίδιες πραγματικές. Ανοηριστώνται, άρα υπάρχουν. Έτσι, από τη στιγμή που δημιουργείται το πρότυπο παρατηρούμε την ύπαρξη μιας καταπίεσης που είναι πραγματική και τις πραγματικές εικόνες αυτής της καταπίεσης. Σαν να υπήρχαν δύο κόσμοι: ο κόσμος της πραγματικότητας από την οποία ο καταπιεσμένος εμπνεύστηκε για να δημιουργήσει τον κόσμο των εικόνων και ο κόσμος αυτών καθουτών των εικόνων.

Απλοποιώ: αν τραβήξω μια φωτογραφία της Μαρίας, η Μαρία είναι ένα πραγματικό άτομο, αλλά η φωτογραφία, που είναι η εικόνα της, είναι επίσης πραγματική. Αν κόνω ένα σχέδιο ή ένα γλυπτό της Μαρίας ή αν, εμπνευσμένος από αυτήν, γράψω ένα ποίημα ή ένα μυθιστόρημα, δημιουργώ εικόνες της Μαρίας, εικόνες πραγματικές σαν την Μαρία.

Κατ' επέκταση: ο καταπιεσμένος που δημιουργήσει τα πρότυπα (δυναμικά σύνολα εικόνων) και όλοι οι καταπιεσμένοι που αναγνώρισαν σε αυτό τον εαυτό τους (λόγω απόλυτης τούτισης ή μεγάλης αναλογίας) είναι οι ευνοούμενοι αυτής της νέας μορφής θεάτρου, καθότι συμμετέχουν ταυτόχρονα στους δύο αυτούς κόσμους, στον κόσμο της πραγματικότητας και στον κόσμο των εικόνων που έγιναν πραγματικότητα.

Τα άτομα που δεν αναγνώρισαν τον εαυτό τους στους καταπιεσμένους, δηλαδή σ' αυτούς που δημιουργήσαν τις εικόνες, μπορούν επίσης να τις απαλούσουν, να επωφεληθούν από αυτές, αλλά από απόσταση—δεν θα μπορούν ποτέ να μεταφέρουν τις εμπειρίες που βίωσαν στη φανταστική ζωή στην πραγματική τους ζωή. Μόνο οι καταπιεσμένοι μπορούν να ασκηθούν, να οργανώσουν δράσεις, να πραγματοποιήσουν πράξεις στη φανταστική ζωή μιας παράστασης φόρουμ. Και ο αναπόφευκτο θα μεταφέρουν αυτή τη καινούργια ενέργεια στην πραγματική τους ζωή, δεδομένου ότι συμμετέχουν σε αυτούς τους δύο κόσμους.

Πρέπει να επισημάνουμε και να επιμείνουμε σε ένα βασικό σημείο: ο καταπιεσμένος ενεργεί ως υποκείμενο στους δύο κόσμους. Στον αγώνα ενάντια στις καταπίεσεις του φανταστικού κόσμου εξασκείται και παίρνει δυνάμεις για τον μετέπειτο αγώνα που θα διεξάγει ενάντια στις πραγματικές καταπίεσεις και όχι μόνο ενάντια στις πραγματικές εικόνες αυτών των καταπίεσεων.

Για τον λόγο αυτό είναι απαραίτητο ο θεατής να μεταμορφωθεί σε πρωταγωνιστή στον αισθητικό αγώνα, ο οποίος προετοιμάζει για τον πραγματικό αγώνα. Γι' αυτό είναι απαραίτητη η *μειωτική* συμπεριφορά του μπαλαντέρ,

που πρέπει να κινητοποιεί τους θεατές-ηθοποιούς να αναπτύξουν τις στρατηγικές τους και να υπολογίζουν στις δικές τους δυνάμεις στον αγώνα τους να οπελευθερωθούν από τις καταπιέσεις.

Στην πραγματικότητα, μια παράσταση του Θεάτρου του Καταπιεσμένου δεν πρέπει να τελειώνει ποτέ, γιατί ό,τι συμβαίνει σε αυτή πρέπει να μεταφέρεται στην ίδια τη ζωή. Το Θέατρο του Καταπιεσμένου είναι στο όριο μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας: πρέπει να υπερβούμε αυτό το όριο. Και αν το θέσμα αρχίζει με τη μυθοπλασία, ο στόχος είναι να ενσωματωθεί στην πραγματικότητα, στη ζωή.

Σήμερα, εν έτει 1998, όπου τόσες βεβαιότητες έγιναν αμφιβολίες, όπου τόσο όνειρα χάθηκαν, όταν εκτέθηκαν στο φως της ημέρας, και τόσες ελπίδες μεταμορφώθηκαν σε απογοητεύσεις –σήμερα που ζούμε σε μια εποχή τόσο πολύπλοκη, γεμάτη αμφιβολίες και αβεβαιότητες, σήμερα, περισσότερο από ποτέ, πιστεύω πως είναι καιρός για ένα θέατρο που, αν λειτουργεί σωστά, θα θέτει το σωστό ερωτήματα στη σωστή στιγμή –οκόμη και αν δεν έχει απαντήσεις.

Πρέπει να είμαστε δημοκρατικοί και να ζητούμε από το κοινό μας να μάς δείχνει τις εναλλακτικές του. Ας ελπίσουμε ότι μιο μέρο –παρακαλώ όμως αυτό το μέλλον να μην οργήσει πολύ– θα είμαστε ικανοί να πείσουμε ή να υποχρεώσουμε αυτούς που μας κυβερνούν, τους ηγέτες μας, να κάνουν το ίδιο: να ρωτήσουν το κοινό τους –εμάς, τον λαό!– τι πρέπει να κάνουν, ώστε να ζούμε ευτυχισμένοι σ' αυτόν τον κόσμο –νοι, είναι δυνατόν! – αντί απλώς να επιβιώνουμε σε μια μεγάλη αγορά όπου πουλάμε τα ογαθά και τις ψυχές μας.

Το ευχόμαστε και θα εργαστούμε γι' αυτό!

Ρίο ντε Τζονέιρο,  
Σεπτέμβριος 1998

...το οποίο επιτρέπει στον θεατή να  
...ηθοποιούς να αναπτύξουν τις  
...στρατηγικές τους και να υπολογίζουν  
...στις δικές τους δυνάμεις στον αγώνα  
...τους να οπελευθερωθούν από τις  
...καταπιέσεις.

...στην πραγματικότητα, μια παράσταση  
...του Θεάτρου του Καταπιεσμένου  
...δεν πρέπει να τελειώνει ποτέ, γιατί  
...ό,τι συμβαίνει σε αυτή πρέπει να  
...μεταφέρεται στην ίδια τη ζωή. Το  
...Θέατρο του Καταπιεσμένου είναι  
...στο όριο μεταξύ μυθοπλασίας και  
...πραγματικότητας: πρέπει να  
...υπερβούμε αυτό το όριο. Και αν το  
...θέσμα αρχίζει με τη μυθοπλασία,  
...ο στόχος είναι να ενσωματωθεί  
...στην πραγματικότητα, στη ζωή.

...Σήμερα, εν έτει 1998, όπου τόσες  
...βεβαιότητες έγιναν αμφιβολίες,  
...όπου τόσο όνειρα χάθηκαν, όταν  
...εκτέθηκαν στο φως της ημέρας,  
...και τόσες ελπίδες μεταμορφώθηκαν  
...σε απογοητεύσεις –σήμερα που  
...ζούμε σε μια εποχή τόσο πολύπλοκη,  
...γεμάτη αμφιβολίες και αβεβαιότητες,  
...σήμερα, περισσότερο από ποτέ,  
...πιστεύω πως είναι καιρός για  
...ένα θέατρο που, αν λειτουργεί  
...σωστά, θα θέτει το σωστό  
...ερωτήματα στη σωστή στιγμή –οκόμη  
...και αν δεν έχει απαντήσεις.

...Πρέπει να είμαστε δημοκρατικοί  
...και να ζητούμε από το κοινό μας  
...να μάς δείχνει τις εναλλακτικές  
...του. Ας ελπίσουμε ότι μιο μέρο  
...–παρακαλώ όμως αυτό το μέλλον  
...να μην οργήσει πολύ– θα είμαστε  
...ικανοί να πείσουμε ή να υποχρεώσουμε  
...αυτούς που μας κυβερνούν, τους  
...ηγέτες μας, να κάνουν το ίδιο:  
...να ρωτήσουν το κοινό τους –εμάς,  
...τον λαό!– τι πρέπει να κάνουν,  
...ώστε να ζούμε ευτυχισμένοι σ' αυτόν  
...τον κόσμο –νοι, είναι δυνατόν! –  
...αντί απλώς να επιβιώνουμε σε  
...μια μεγάλη αγορά όπου πουλάμε  
...τα ογαθά και τις ψυχές μας.

...Το ευχόμαστε και θα εργαστούμε  
...γι' αυτό!

...Ρίο ντε Τζονέιρο,  
...Σεπτέμβριος 1998