

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗΝ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

του Ευγένιου Μπάρμπα

(Σημειώσεις από το: "A Dictionary of Theatre Anthropology - The secret art of the performer",
Eugenio Barba - Nicola Savarese,
Routledge, London and N. York, (1991, 93, 95), από σελ. 8-23 -όχι όλες).

Μετάφραση, επιμέλεια Μαιρη Καλδή

Πώς μπορούν οι καλλιτέχνες του θεάτρου να βρουν πώς θα δομήσουν τις υλικές βάσεις της τέχνης τους; Αυτό είναι το ερώτημα που προσπαθεί να απαντήσει η ανθρωπολογία του θεάτρου. Αναζητεί περισσότερο χρήσιμες κατευθύνσεις παρά γενικές αρχές. Δεν ζητά να ανακαλύψει νόμους, αλλά μελετά κανόνες της συμπεριφοράς. Η ανθρωπολογία του θεάτρου είναι η μελέτη της κοινωνικοπολιτισμικής συμπεριφοράς των ανθρώπινων όντων σε κατάσταση παράστασης.

Κοινές αρχές, διαφορετικές παραστάσεις

Διαφορετικοί ερμηνευτές σε διαφορετικό χρόνο και τόπο σε πείσμα των συγκεκριμένων στιλιστικών μορφών των παραδόσεων τους έχουν μοιραστεί κοινές αρχές. Το πρώτο καθήκον της ανθρωπολογίας του θεάτρου είναι να ανιχνεύσει αυτές τις επαναλαμβανόμενες αρχές. Δεν αποτελούν απόδειξη της ύπαρξης μιας "επιστήμης του θεάτρου" μήτε της ύπαρξης παγκόσμιων νόμων. Δεν είναι τίποτε περισσότερο από εξαιρετικά καλές συμβουλές χρήσιμες για τη σκηνική πρακτική, οι οποίες είναι ιδιαίτερες ως προς το εξής: μπορεί κάποιος να τις ακολουθήσει ή να τις αγνοήσει. Δεν αποτελούν απαράβατους νόμους. Μάλλον - και αυτός είναι ο καλύτερος τρόπος να τις χρησιμοποιήσει κανείς - κάποιος σέβεται τους νόμους αυτούς τόσο ώστε να είναι ικανός να τους αγνοήσει και να προχωρήσει παραπέρα.

Οι σύγχρονοι Δυτικοί καλλιτέχνες του θεάτρου δεν έχουν ένα οργανικό ρεπερτόριο από συμβουλές που θα τους υποστηρίξουν και θα τους κατευθύνουν. Στερούνται κανόνες κίνησης που θα τους βοηθούσαν σε διάφορα έργα. Αντίθετα, ο παραδοσιακός Ανατολικός καλλιτέχνης έχει στη διάθεσή του μια βάση από οργανικές και καλά δοκιμασμένες "απόλυτες συμβουλές", δηλαδή κανόνες της τέχνης που κωδικοποιούν ένα κλειστό στιλ παράστασης, στους οποίους πρέπει να προσαρμόζονται όλοι οι ερμηνευτές ενός συγκεκριμένου είδους.

Δεν χρειάζεται να τονίσουμε ότι οι ερμηνευτές που εργάζονται εντός ενός δικτύου από κωδικοποιημένους κανόνες έχουν μεγαλύτερη ελευθερία από εκείνους που -όπως οι Δυτικοί καλλιτέχνες- είναι δεσμώτες του αυθαίρετου και της απουσίας κανόνων. Όμως οι Ανατολικοί καλλιτέχνες πληρώνουν για τη μεγαλύτερη ελευθερία τους με μια εξειδίκευση που περιορίζει τις δυνατότητες τους να προχωρήσουν πέρα από όσα γνωρίζουν. Μια σειρά από ακριβείς, χρήσιμους και πρακτικούς κανόνες για τον ερμηνευτή φαίνεται ότι μπορεί να υπάρξει μόνο αν αυτοί είναι απόλυτοι και κλειστοί στην επιρροή από άλλες παραδόσεις. Σχεδόν όλοι οι δάσκαλοι στο Ανατολικό θέατρο παροτρύνουν τους σπουδαστές να μην απασχολούνται με άλλα είδη παραστάσεων. Καμιά φορά τους ζητάνε κιόλας να μην βλέπουν άλλες φόρμες θεάτρου ή χορού. Υποστηρίζουν πως με αυτόν τον τρόπο θα διατηρήσουν την αγνότητα του στιλ τους και έτσι θα δείξουν την απόλυτη αφοσίωση τους στη δική

τους τέχνη. Αυτός ο μηχανισμός άμυνας έχει τουλάχιστον το προσόν να αποτρέπει την παθολογική κατάσταση που έρχεται ως αποτέλεσμα της σχετικότητας των κανόνων και είναι η απουσία κάθε είδους κανόνα και το πέσιμο στην αυθαιρεσία.

Όμως το ρίσκο της απομόνωσης είναι ότι για να κερδίσει κανείς την αγνότητα θα πρέπει να το πληρώσει με στειρότητα. Όσοι δάσκαλοι απομονώνουν τους σπουδαστές σε ένα φρούριο από κανόνες που, για να είναι ισχυροί, δεν επιτρέπεται να είναι σχετικοί και για αυτό είναι αποκλεισμένοι από τη χρησιμότητα της σύγκρισης, αυτοί οι δάσκαλοι οπωσδήποτε διατηρούν την ποιότητα της τέχνης τους, όμως διακινδυνεύουν το μέλλον της..

Ένα είδος θεάτρου μπορεί, παρολαυτά, να είναι ανοιχτό στις εμπειρίες από άλλα είδη θεάτρου, όχι για να αναμειχθούν διαφορετικοί τρόποι παράστασης αλλά για να βρεθούν κάποιες βασικές κοινές αρχές και να μεταδοθούν αυτές οι αρχές μέσα από τις ξεχωριστές εμπειρίες που προσφέρει το κάθε είδος θεάτρου. Σ' αυτήν την περίπτωση το άνοιγμα στη διαφορετικότητα δεν σημαίνει αναγκαστικά ότι θα καταλήξουμε στον συγκρητισμό και στη σύγχυση των γλωσσών. Μ' αυτό το άνοιγμα από την μια μεριά, αποφεύγουμε τον κίνδυνο της στείρας απομόνωσης και από την άλλη αποφεύγουμε ένα με-οποιοδήποτε- τίμημα-άνοιγμα που ξεπέφτει σε χαώδες συνονθύλευμα.

"Οι τέχνες, γράφει ο Decroux, μοιάζουν μεταξύ τους όχι εξαιτίας των έργων τους αλλά εξαιτίας των κοινών τους αρχών." Έτσι και τα είδη του θεάτρου μοιάζουν μεταξύ τους όχι εξαιτίας των παραστάσεων τους αλλά χάρη στις κοινές τους αρχές. Αυτές τις κοινές αρχές αναζητεί η ανθρωπολογία του θεάτρου. Ενδιαφέρεται για τη πιθανή χρήση τους και όχι να βρει τους προφανείς και υποθετικούς λόγους που μπορεί να εξηγούν γιατί παρουσιάζουν ομοιότητες. Μελετώντας αυτές τις αρχές με αυτό το πρίσμα προσφέρει χρήσιμο έργο τόσο στον Δυτικό όσο και στον Ανατολικό καλλιτέχνη, τόσο σ' αυτούς που έχουν μια κωδικοποιημένη παράδοση όσο και σ' αυτούς που υποφέρουν ακριβώς από την έλλειψη μιας τέτοιας παράδοσης.

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ 1



ΥΠΟΤΙΤΛΟΣ:

- (1) Χορευτής Αζτέκος,
- (2) Ευρωπαϊός γελωτοποιός του Μεσαίωνα,
- (3) Χορεύτρια του Μπαλί,
- (4) Ιάπωνας ηθοποιός του Καμπούκι,
- (5) Ινδή χορεύτρια Odissi,
- (6) Χορεύτρια κλασικού μπαλέτου.

Η καθημερινή συμπεριφορά και η θεατρική συμπεριφορά

Ορισμένοι Ανατολικοί και Δυτικοί καλλιτέχνες κατέχουν μια τέτοια ποιότητα στην παρουσία τους που αμέσως τραβάει την προσοχή του θεατή. Αυτό συμβαίνει επειδή χρησιμοποιούν το σώμα με έναν ιδιαίτερο τρόπο.

Ο τρόπος που χρησιμοποιούμε το σώμα στην καθημερινή ζωή είναι ουσιαστικά διαφορετικός από τον τρόπο που το χρησιμοποιούμε σε μια παράσταση. Δεν συνειδητοποιούμε τις καθημερινές μας τεχνικές καθώς κινούμαστε, καθόμαστε, κουβαλάμε πράγματα, φιλιόμαστε, συμφωνούμε ή διαφωνούμε με χειρονομίες που θεωρούμε φυσικές αλλά που στην ουσία είναι πολιτιστικά καθορισμένες. Διαφορετικοί πολιτισμοί καθορίζουν διαφορετικές σωματικές τεχνικές ανάλογα με το αν οι λαοί περπατούν με ή χωρίς παπούτσια, ανάλογα με το αν κουβαλούν πράγματα στο κεφάλι τους ή με τα χέρια τους, ανάλογα με το αν φιλιούνται με τα χείλη ή με τη μύτη.

Το πρώτο βήμα για να ανακαλύψουμε τις αρχές που κυβερνούν τη σκηνική ζωή ή τον *βίο* του ερμηνευτή, μπορεί να είναι το να αντιληφθούμε πως οι *καθημερινές τεχνικές* του σώματος μπορούν να αντικατασταθούν με *εξωκαθημερινές τεχνικές*, που σημαίνει τεχνικές που δεν σέβονται τις συνήθειες συνθήκες του σώματος. Οι ερμηνευτές χρησιμοποιούν αυτές τις εξωκαθημερινές τεχνικές.

Στη Δύση η απόσταση ανάμεσα στις *καθημερινές τεχνικές* του σώματος και τις *εξωκαθημερινές τεχνικές* δεν είναι φανερή ούτε συνειδητή. Στην Ινδία, από την άλλη η διαφορά είναι εμφανής και καθιερωμένη από την ονοματολογία ως *lokadharmi* για τις καθημερινές και *natyadharmi* για τις εξωκαθημερινές τεχνικές. Οι *καθημερινές τεχνικές* του σώματος ακολουθούν την αρχή της μικρότερης προσπάθειας, δηλαδή έχουν σκοπό να παράγουν το μεγαλύτερο αποτέλεσμα με την μικρότερη χρήση ενέργειας. Αντίθετα οι *εξωκαθημερινές τεχνικές* δεν ακολουθούν αυτήν την αρχή, όπως φαίνεται, για παράδειγμα, από το ότι στην Ιαπωνία όταν χειροκροτούν τους ηθοποιούς τους ευχαριστούν ακριβώς γιατί κουράστηκαν, γιατί ξόδεψαν την ενέργειά τους αντί να την κρατήσουν.

Ο σκοπός των *καθημερινών τεχνικών* είναι η επικοινωνία. Οι *τεχνικές του βιρτουόζου* έχουν σκοπό τον θαυμασμό μέσω της μεταμόρφωσης του σώματος.

Από την άλλη ο σκοπός των *εξωκαθημερινών τεχνικών* είναι η *information* (μορφοποίηση) : κυριολεκτικά βάζουν το σώμα σε *φόρμα* (in form).

Ισορροπία στη δράση

Η παρατήρηση μιας ιδιαίτερης ποιότητας της σκηνικής παρουσίας μας οδήγησε στο να κάνουμε τη διαφοροποίηση ανάμεσα στις *καθημερινές*, στις *τεχνικές του βιρτουόζου* και στις *εξωκαθημερινές τεχνικές*. Αυτές οι *εξωκαθημερινές τεχνικές* είναι που ενδιαφέρουν τον ερμηνευτή. Και μάλιστα είναι χαρακτηριστικές της ζωής του ακόμη και προτού αναπαρστήσει ή εκφράσει κάτι στη σκηνή.

Πώς είναι δυνατόν να υπάρχει ένα επίπεδο της τέχνης του ερμηνευτή στο οποίο αυτός ή αυτή είναι ζωντανός και παρών χωρίς ούτε να αναπαριστά ούτε να εκφράζει κάποιο νόημα; Για έναν ερμηνευτή η κατάσταση του να είσαι παντοδύναμα παρών χωρίς να αναπαριστάς ακόμη κάτι είναι ένα οξύμωρο, μια αντίφαση. Ο Moriaki Watanabe ορίζει το οξύμωρο της αγνής παρουσίας του ερμηνευτή ως εξής: "είναι η κατάσταση όπου οι ερμηνευτές αναπαριστούν την ίδια τους την απουσία". Υπάρχει ένα επίπεδο στο οποίο οι *εξωκαθημερινές* σωματικές τεχνικές τραβάνε σε μια αγνή μορφή την ενέργεια του ερμηνευτή, δηλαδή σε προεκφραστικό στάδιο. Στο Γιαπωνέζικο θέατρο αυτό το επίπεδο άλλοτε επιδεικνύεται ανοιχτά και άλλοτε

κρατιέται κρυφό. Όμως παρολαυτά είναι πάντα παρόν μέσα σε κάθε ερμηνευτή και αποτελεί τη βάση της σκηνικής ζωής του ή του βίου του.

Η χρήση όμως του όρου 'ενέργεια' μπορεί να μας οδηγήσει σε χιλιάδες παρεξηγήσεις. Ετυμολογικά, ενέργεια σημαίνει " να είσαι σε εργασία". Πώς λοιπόν συμβαίνει το σώμα του εκτελεστή να είναι σε εργασία σε ένα προεκφραστικό στάδιο; Ποιές άλλες λέξεις θα μπορούσαν να αντικαταστήσουν τη λέξη 'ενέργεια';

Ενέργεια, ζωή, δύναμη, πνεύμα: αυτές οι λέξεις μεταφράζουν τους γιπωνέζικους όρους *ki-ai*, *kikoro*, *io-in*, *koshi*, τους κινέζικους *shun toeng*, *kung-fu* και τους σανσκριτικούς *prana* και *shakti*. Όμως πρακτικά οι όροι αυτοί δεν μπορούν μεταφραστούν με ακρίβεια.

Ρώτησα κάποιους Ανατολικούς δασκάλους αν υπάρχουν λέξεις στη γλώσσα τους που να μεταφράζουν τον δικό μας όρο *ενέργεια*. Ο ηθοποιός του Καμπούκι, Sawamura, είπε: " Εμείς λέμε ότι ένας ηθοποιός έχει ή δεν έχει *koshi*, για να πούμε ότι έχει ή δεν έχει τη σωστή ενέργεια όταν εργάζεται. Στα Ιαπωνικά *koshi* δεν είναι μια αφηρημένη έννοια, αλλά ένα πολύ συγκεκριμένο σημείο του σώματος: οι γοφοί. Τι σημαίνει όμως να έχεις ή να μην έχεις γοφούς;

Όταν περπατάμε χρησιμοποιώντας *καθημερινές σωματικές τεχνικές* οι γοφοί ακολουθούν τα πόδια. Αντίθετα, στις *εξωκαθημερινές τεχνικές* των ηθοποιών του Καμπούκι και του θεάτρου Νο οι γοφοί είναι σταθεροί. Για να μπλοκάρεις τους γοφούς καθώς περπατάς, είναι αναγκαίο να λυγίσεις τα γόνατα ελαφρά και τραβώντας τη σπονδυλική στήλη να χρησιμοποιήσεις τον κορμό σα μία ενιαία μονάδα που πιέζει προς τα κάτω. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργούνται δύο διαφορετικές πιέσεις στα άνω και κάτω τμήματα του σώματος. Αυτές οι εντάσεις αναγκάζουν το σώμα να βρει ένα νέο σημείο ισορροπίας. Δεν είναι στιλιστική επιλογή, είναι ένας τρόπος να γεννήσεις τη ζωή του ηθοποιού. Μετά μόνο δευτερευόντως γίνεται ένα ιδιαίτερο στιλιστικό χαρακτηριστικό.

Στην ουσία η ζωή του ερμηνευτή βασίζεται στη διαφοροποίηση της ισορροπίας. Όταν στεκόμαστε ίσιοι, δεν είμαστε ποτέ ακίνητοι ακόμα κι όταν φαίνεται είμαστε. Στην πραγματικότητα χρησιμοποιούμε πολλές στιγμιαίες κινήσεις για να μετατοπίσουμε το βάρος μας. Μια σειρά διαρκών ρυθμίσεων κινεί το βάρος μας, πρώτα στα δάχτυλα των ποδιών, μετά στις φτέρνες, έπειτα στην αριστερή πλευρά, μετά στην δεξιά πλευρά των ποδιών. Ακόμη και στην απόλυτη ακινησία αυτές οι μικροκινήσεις είναι παρούσες, πολλές φορές συμπτυκνωμένες, άλλες φορές επαυξημένες, κάποιες φορές περισσότερο ή λιγότερο ελεγχόμενες, ανάλογα με τη φυσική μας κατάσταση, την ηλικία και το επάγγελμα. Έχουν γίνει πειράματα με επαγγελματίες ηθοποιούς. Αν τους ζητηθεί να φανταστούν τον εαυτό τους να κουβαλάει ένα βάρος καθώς τρέχουν, πέφτουν ή σκαρφαλώνουν, είναι φανερό ότι αυτή καθεαυτή η φαντασία αμέσως προκαλεί μια αλλαγή στην ισορροπία τους. Αν ζητήσουμε το ίδιο από έναν μη-ηθοποιό, καμιά αλλαγή ισορροπίας δεν παρατηρείται στο σώμα του, αφού για έναν μη-ηθοποιό, η φαντασία παραμένει μια απόλυτα νοητική άσκηση.

Όλα αυτά μας δίνουν σημαντικές πληροφορίες για την ισορροπία και για τη σχέση ανάμεσα στις νοητικές διεργασίες και τις μυϊκές εντάσεις, όμως δεν μας λένε τίποτε καινούριο για τον ηθοποιό. Παρολαυτά, η σειρά των μικροκινήσεων που αποκαλύφθηκε στα πειράματα ισορροπίας μας βάζει σε ένα άλλο μονοπάτι.

Αυτές οι μικροκινήσεις είναι ένα είδος πυρήνα που κρυμμένος στο βάθος των *καθημερινών* σωματικών τεχνικών, μπορεί να σχεδιαστεί και να ενισχυθεί, με σκοπό να επεκτείνει τη δύναμη της παρουσίας του ερμηνευτή και να αποτελέσει έτσι τη βάση των *εξωκαθημερινών* τεχνικών.

Οι βασικές σωματικές θέσεις των ποικίλων ανατολικών θεατρικών μορφών είναι παραδείγματα μιας συνειδητής και ελεγχόμενης παραμόρφωσης της ισορροπίας. Οι ερμηνευτές των ανατολικών παραδόσεων παραμορφώνουν τις θέσεις των ποδιών και των γονάτων και τον τρόπο που τοποθετούν τα πόδια τους στο πάτωμα, ή μικραίνουν την απόσταση ανάμεσα στο ένα πόδι και στο άλλο, μικραίνοντας τη βάση του σώματος, πράγμα που κάνει την ισορροπία επισφαλή. Όλη η τεχνική του χορού, λέει ο Ινδός χορευτής, Sanjuncta Panigrahi, βασίζεται στη διαίρεση του σώματος σε δύο ίσα μισά και στην άνιση τοποθέτηση του βάρους άλλοτε περισσότερο στο ένα μισό και άλλοτε στο άλλο μισό.'

Έτσι ο χορός ενισχύει σαν κάτω από ένα μικροσκόπιο, αυτές τις διαρκείς στιγμιαίες αλλαγές βάρους που χρησιμοποιούμε για να παραμείνουμε ακίνητοι και τις οποίες εργαστήρια ειδικευμένα στις μετρήσεις ισορροπίας αποκαλύπτουν με πολύπλοκα σχεδιαγράμματα. Αυτός είναι ο χορός της ισορροπίας που αποκαλύπτεται ως μια βασική αρχή όλων των παραστατικών μορφών.

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ 2.



ΥΠΟΤΙΤΛΟΣ Διαφοροποίηση της ισορροπίας:
Ηθοποιός της Commedia dell'Arte,
Ινδή χορεύτρια Odissi,
Χορεύτρια κλασικού μπαλέτου,
Χορευτής της αρχαίας Ελλάδας που χορεύει προς τιμήν του Διόνυσου

Ο χορός των αντιθέσεων

Ας μην εκπλήσσει ο αναγνώστης που χρησιμοποιώ τις λέξεις *ηθοποιός* και *χορευτής* χωρίς διάκριση. Οι αρχές ζωής που αναζητούμε δεν περιορίζονται από τη διαφοροποίηση ανάμεσα σε ό,τι ορίζουμε ως θέατρο, χορό και μιμική. Η τάση να διαχωρίζουμε το χορό από το θέατρο, χαρακτηριστική της κουλτούρας μας, αποκαλύπτει ένα ολοφάνερο τραύμα, ένα κενό χωρίς παράδοση που διαρκώς διακινδυνεύει τραβώντας από τη μια τον ηθοποιό προς την άρνηση του σώματος και από την άλλη τον χορευτή προς τη δεξιοτεχνία. Σε έναν Ανατολικό ερμηνευτή η διάκριση αυτή φαίνεται παράλογη, όσο θα φαινόταν σε Ευρωπαίους ερμηνευτές άλλων ιστορικών περιόδων, όπως για παράδειγμα σε έναν χωρατατζή ή σε έναν κωμικό του 16^{ου} αιώνα.

Μπορούμε να ρωτήσουμε έναν ηθοποιό του Νο ή του Καμπούκι πως θα μετέφραζε τη λέξη *'ενέργεια'* στη γλώσσα του, αλλά θα κουνούσε το κεφάλι με έκπληξη αν του ζητούσαμε να εξηγήσει τη διαφορά ανάμεσα στο χορό και στο θέατρο.

'Η ενέργεια', είπε ο ηθοποιός του Καμπούκι, Sawamura Sojuro, 'μπορεί να μεταφραστεί ως *koshi'*. ηθοποιός του θεάτρου Νο, Hideo Kanze, λέει: "Ο πατέρας μου ποτέ δεν έλεγε 'χρησιμοποίησε περισσότερο *koshi'*, αλλά με δίδαξε περί τίνος πρόκειται κάνοντας με να προσπαθήσω να περπατήσω ενώ παράλληλα εκείνος με άρπαξε από τους γοφούς και με κρατούσε πίσω." Έτσι ο Hideo για να υπερνικήσει την αντίσταση του πατέρα του αναγκάστηκε να γείρει τον κορμό ελαφρά μπροστά, να λυγίσει τα γόνατα, να πιέσει τα πόδια στο έδαφος και να τα σύρει προς τα εμπρός παρά να κάνει ένα κανονικό βήμα. Το αποτέλεσμα ήταν το βασικό βάδισμα του

θεάτρου Νο. Η ενέργεια, όπως το *koshi*, δεν είναι αποτέλεσμα μιας απλής μηχανικής διαφοροποίησης της ισορροπίας, αλλά το αποτέλεσμα που προκαλεί η ένταση ανάμεσα σε αντίθετες δυνάμεις.

Ο ηθοποιός του Kyogen, Mannojo Nomura, θυμήθηκε πως οι δάσκαλοι του Νο στη σχολή Kita έλεγαν : 'Ο ηθοποιός πρέπει να φανταστεί πως από πάνω του είναι λυγισμένο ένα σιδερένιο δαχτυλίδι που τον τραβά προς τα πάνω. Πρέπει να αντισταθεί σ' αυτό το τράβηγμα για να κρατήσει τα πόδια του στο έδαφος.' Ο ιαπωνικός όρος που περιγράφει αυτήν την αντιτασόμενη πίεση είναι *hippari hai*, που σημαίνει να τραβάς κάτι ή κάποιον προς εσένα καθώς ο άλλος προσπαθεί να κάνει κι αυτός το ίδιο. Το *hippari hai* βρίσκεται ανάμεσα στα άνω και κάτω τμήματα του σώματος του ηθοποιού, όσο και ανάμεσα στο εμπρός και το πίσω μέρος. Υπάρχει το *hippari hai* και ανάμεσα στους ηθοποιούς και τους μουσικούς, που στην πραγματικότητα δεν παίζουν αρμονικά και σε συμφωνία μεταξύ τους. Δεν ενεργούν από κοινού αλλά προσπαθούν να κινηθούν μακριά ο ένας από τον άλλον, εκπλήσσοντας ο ένας τον άλλο, διακόπτοντας ο ένας το tempo του άλλου, χωρίς όμως να απομακρυνθούν τόσο ώστε να χάσουν την επαφή τους και το συγκεκριμένο δεσμό που τους τοποθετεί σε αντίθετες θέσεις.

Διευρύνοντας αυτήν την έννοια θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι *εξωκαθημερινές* σωματικές τεχνικές έχουν μια *hippari hai* σχέση με τις *καθημερινές* τεχνικές. Είδαμε άλλωστε ότι παρόλο που οι *εξωκαθημερινές* τεχνικές είναι διαφορετικές από τις *καθημερινές* διατηρούν μια ένταση, μια σχέση μαζί τους χωρίς να χωρίζονται από αυτές. Το σώμα του ερμηνευτή αποκαλύπτει τη ζωή του στον θεατή μέσω της έντασης ανάμεσα σε αντίθετες δυνάμεις. Αυτή είναι η αρχή της αντίθεσης. Βασισμένες στην αρχή αυτή, που είναι κομμάτι της εμπειρίας του ανατολικού ερμηνευτή, οι κωδικοποιημένες παραδόσεις της Ανατολής έχουν οικοδομήσει ποικίλα συστήματα σύνθεσης.

Στην Όπερα του Πεκίνου, ολόκληρη η δυναμική της κίνησης του ηθοποιού είναι δομημένη στην αρχή ότι κάθε κίνηση πρέπει να ξεκινά στην αντίθετη κατεύθυνση από εκείνη στην οποία εν τέλει θα εκτελεστεί. Όλες οι μορφές του Μπαλινέζικου χορού είναι φτιαγμένες από συνθέσεις μιας σειράς αντιθέσεων των *keras* και *manis*. *Keras* είναι το σκληρό, το δυνατό το ρωμαλέο και *manis* είναι το τρυφερό, το απαλό, το ευαίσθητο. *Keras* και *manis* μπορούν να εφαρμοστούν σε ποικίλες κινήσεις διαφόρων μερών του σώματος σε έναν χορό καθώς και σε διαδοχικές κινήσεις σε μια παράσταση. Αυτή η σχέση είναι φανερή στη βασική θέση χορού του Μπαλί, η οποία μπορεί να φανεί πολύ στυλιζαρισμένη σε ένα δυτικό μάτι. Είναι το αποτέλεσμα μιας συνεχούς διαφοροποίησης τμημάτων του σώματος σε θέσεις *keras* με τμήματα του σώματος που έχουν θέσεις *manis*.

Ο χορός των αντιθέσεων χαρακτηρίζει τη ζωή του ερμηνευτή σε πολλά επίπεδα. Οι ερμηνευτές χρησιμοποιούν ένα είδος πυξίδας για να προσανατολιστούν καθώς ψάχνουν για αυτόν τον χορό: της ανησυχίας. " Η μιμική είναι ησυχία σε κατάσταση ανησυχίας", λέει ο Decroux, και δάσκαλοι όλων των παραδόσεων έχουν παρόμοια αποφθέγματα. Ο δάσκαλος της χορεύτριας του Byuo, Katsuko Azuma, της είπε πως θα ήξερε αν είχε πάρει τη σωστή θέση αν αυτή η θέση την πονούσε. Όμως αν πονάει η θέση δεν σημαίνει απαραίτητα ότι είναι και σωστή, πρόσθεσε εκείνη χαμογελώντας. Η Ινδή χορεύτρια Sanjukta Panigrahi, οι δάσκαλοι της Όπερας του Πεκίνου του κλασικού μπαλέτου ή του μπαλινέζικου χορού, όλοι επαναλαμβάνουν την ίδια ιδέα. Η μη - άνεση γίνεται επομένως ένα μέσο ελέγχου, ένα είδος εσωτερικού ραντάρ που επιτρέπει να παρατηρούν οι ερμηνευτές τον εαυτό τους όταν βρίσκονται σε κίνηση.

Όταν ρώτησα τον μπαλινέζο δάσκαλο I Made Pasek Tempo ποιό κατά τη γνώμη του μπορεί να είναι το πρωταρχικό ταλέντο ενός ηθοποιού ή ενός χορευτή, εκείνος απάντησε πως είναι το *tahan*, 'η ικανότητα για αντίσταση και αντοχή.' Η ίδια έννοια παρουσιάζεται και στο Κινέζικο θέατρο. Για να πουν ότι οι ηθοποιοί κατέχουν την τέχνη τους, λένε ότι έχουν *kung- fu*, που κυριολεκτικά σημαίνει 'ικανότητα να κρατάνε γερά, να αντιστέκονται'. Στην Δύση μπορεί να χρησιμοποιούμε τη λέξη 'ενέργεια' για να δηλώσουμε το ίδιο πράγμα: την ικανότητα να επιμένει κανείς και να αντέχει.

Όμως άλλη μια φορά η λέξη αυτή μπορεί να γίνει παγίδα. Όταν οι Δυτικοί ερμηνευτές θέλουν να είναι ενεργητικοί, συχνά αρχίζουν να κινούνται στον χώρο με τρομακτική ζωντάνια. Κάνουν μεγάλες κινήσεις, με μεγάλη ταχύτητα και μυϊκή δύναμη. Και αυτή η προσπάθεια συσχετίζεται με την κουραστική σκληρή δουλειά. Οι Ανατολικοί ερμηνευτές μπορεί να κουραστούν περισσότερο σχεδόν χωρίς να κινηθούν καθόλου. Η κούραση δεν προκαλείται από περίσσεια ζωντάνια, με τη χρησιμοποίηση μεγάλων κινήσεων, αλλά από το παιχνίδι των αντιθέσεων. Το σώμα φορτίζεται με ενέργεια επειδή στο εσωτερικό του εγκαθίσταται μια σειρά διαφορών δυναμικού που κρατάνε το σώμα ζωντανό και παρόν, ακόμα και στις αργές κινήσεις ή και στην φαινομενική ακινησία. *Ο χορός των αντιθέσεων εξελίσσεται μέσα στο ίδιο το σώμα προτού χορευτεί με το σώμα. Είναι αναγκαίο να κατανοήσουμε αυτή την αρχή της ζωής του ερμηνευτή, ότι 'ενέργεια' δεν σημαίνει απαραίτητα και κίνηση στο χώρο.*

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ3



ΥΠΟΤΙΤΛΟΣ :

Ο V.E.Meyerhold (1874-1939) στο έργο του F.Shentan "Ακροβάτες"

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ 4



ΥΠΟΤΙΤΛΟΣ Ηθοποιός του Καμπούκι

Η αρετή της αφαίρεσης

Η αρχή που αποκαλύπτεται με τον χορό των αντιθέσεων μέσα στο σώμα είναι μια αρχή που παρ' ό,τι φαίνεται μπαίνει σε ενέργεια μέσω της αφαίρεσης. Οι πράξεις διαχωρίζονται από το περιεχόμενο τους και ως εκ τούτου αποκαλύπτονται. Οι κινήσεις που υφαίνονται όλες μαζί σε έναν χορό φαίνονται να είναι περισσότερο πολύπλοκες από τις καθημερινές κινήσεις. Στην ουσία όμως είναι το αποτέλεσμα της απλοποίησης: είναι συνθέσεις από στιγμές κατά τις οποίες οι αντιθέσεις που κυβερνούν το σώμα στην καθημερινή του ζωή φανερώνονται στο απλούστερο επίπεδό τους. Η αρχή της αντίθεσης συνδέεται με την αρχή της απλοποίησης. Απλοποίηση σε αυτή την περίπτωση σημαίνει αφαίρεση ορισμένων στοιχείων με σκοπό να τονιστούν κάποια άλλα στοιχεία. Αυτά τα άλλα στοιχεία τότε παρουσιάζονται ως ουσιώδη.

Ο Ντάριο Φο εξηγεί ότι η δύναμη μιας κίνησης ενός ηθοποιού είναι το αποτέλεσμα της σύνθεσης, όπου είτε συγκεντρώνει στην κίνηση που χρησιμοποιεί μια μεγάλη ποσότητα ενέργειας σε έναν μικρό χώρο, είτε αναπαράγει μόνο τα απαραίτητα στοιχεία αφαιρώντας όσα θεωρούνται περιττά. Ο Decroux, όπως και ένας Ινδός ηθοποιός, θεωρεί ότι το σώμα περιορίζεται ουσιαστικά στον κορμό. Όλες τις κινήσεις των χεριών και των ποδιών τις θεωρεί εξαρτημένες που ανήκουν στο σώμα μόνο αν πηγάζουν από τον κορμό.

Η αντίθεση ανάμεσα σε μια δύναμη που σπρώχνει στην κίνηση και μια άλλη δύναμη που μας κρατάει πίσω μετατρέπεται σε μια σειρά κανόνων, που χρησιμοποιούνται από τους ηθοποιούς του Καμπούκι και του θεάτρου Νο, και δημιουργούν μια αντίθεση ανάμεσα στην ενέργεια που εκτείνεται στον χώρο και στην ενέργεια που εκτείνεται στον χρόνο. Σύμφωνα με έναν τέτοιο κανόνα, τα επτά δέκατα της ενέργειας του ηθοποιού πρέπει να χρησιμοποιούνται σε σχέση με το χρόνο και μόνο τα τρία δέκατα σε σχέση με τον χρόνο. Οι ηθοποιοί λένε ότι είναι σαν να μη τελειώνει μια πράξη ακριβώς εκεί που σταματάει η κίνηση στον χώρο αλλά να εκτείνεται στον χρόνο.

Η θεατρική αρετή της αφαίρεσης δε σημαίνει να αφήνει κανείς τον εαυτό του σε ένα είδος ακαθόριστης μη-κίνησης. Πάνω στη σκηνή και για τον ηθοποιό, αφαίρεση σημαίνει να κρατήσει κανείς αυτό που διακρίνει την αληθινή σκηνική ζωή και να μην το διασκορπίσει γύρω γύρω σε μια έξαρση εκφραστικότητας και ζωντάνιας. *Η ομορφιά της αφαίρεσης, στην ουσία, είναι η ομορφιά της έμμεσης κίνησης, της ζωής που αποκαλύπτεται με το μέγιστο της έντασης στο ελάχιστο της κινητικότητας.*

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ 5 :



ΥΠΟΤΙΛΟΣ : Κύματα : ikebana από τη σχολή Sogetsu

Διάλειμμα - Intermezzo

Σ' αυτό το σημείο ίσως να αναρωτηθεί κάποιος μήπως οι αρχές που περιέγραψα μας μεταφέρουν πολύ μακριά από το θέατρο και τον χορό, όπως εφαρμόζονται στη Δύση. Προκύπτουν πολλά ερωτήματα, όμως αντί να δώσουμε μια άμεση απάντηση, τα ερωτήματα μας προσκαλούν να σταματήσουμε και να αναπαυτούμε για μια στιγμή.

Ας μιλήσουμε λοιπόν για λουλούδια. Αν βάλουμε μερικά λουλούδια σε ένα βάζο, το κάνουμε για να δείξουμε πόσο όμορφα είναι με σκοπό να τα απολαύσουμε. Μπορούμε επίσης να τα κάνουμε να πάρουν ανώτερες ερμηνείες: θυγατρική ή θρησκευτική ευσέβεια, αγάπη, αναγνώριση, σεβασμό. Όμως όσο όμορφα κι αν είναι, τα λουλούδια έχουν ένα ελάττωμα: αν τα βγάλουμε έξω από το δικό τους πλαίσιο, εξακολουθούν να αναπαριστούν μόνο τον εαυτό τους. Μοιάζουν τότε με έναν ηθοποιό για τον οποίο μίλησε ο Decroux: έναν άνδρα καταδικασμένο να μοιάζει απλώς με έναν άνδρα, ένα σώμα που να μιμείται ένα σώμα. Αυτό μπορεί να είναι ευχάριστο, αλλά δεν αρκεί κάτι να είναι απλώς ευχάριστο για να αποτελεί τέχνη.

Για να θεωρηθεί τέχνη, είναι απαραίτητο η ιδέα ενός πράγματος να αναπαριστάται με κάποιο άλλο πράγμα. Τα λουλούδια σε ένα βάζο είναι λουλούδια σε βάζο. Μπορεί να αποτελέσουν αντικείμενο ενός έργου τέχνης, αλλά ποτέ δεν θα αποτελέσουν έργο τέχνης από μόνα τους. Αλλά ας φανταστούμε πως χρησιμοποιούμε το κόψιμο των λουλουδιών για να αναπαραστήσουμε κάτι άλλο: τον αγώνα του φυτού να μεγαλώσει, να κινηθεί μακριά από τη γη μέσα στην οποία οι ρίζες του βυθίζονται ακόμα μακρύτερα όσο εκείνο απλώνεται ψηλά προς τον ουρανό. Ας φανταστούμε πως θέλουμε να αναπαραστήσουμε το πέρασμα του χρόνου, καθώς το φυτό ανθίζει, αναπτύσσεται, εξελίσσεται και τέλος πεθαίνει. Αν πετύχουμε τα λουλούδια θα αναπαριστούν κάτι άλλο από τον εαυτό τους και θα αποτελούν ένα έργο τέχνης, δηλαδή θα έχουμε κάνει ένα *ikebana*.

Το ιδεόγραμμα για τη λέξη *ikebana* σημαίνει "να κάνεις τα λουλούδια να ζουν". Η ζωή των λουλουδιών, επειδή ακριβώς έχει διακοπεί μπορεί να αναπαρασταθεί. Η διαδικασία είναι προφανής: κάποιο πράγμα έχει αποκοπεί από τις φυσιολογικές συνθήκες της ζωής (αυτό είναι το στάδιο όπου απλώς τακτοποιούμε τα λουλούδια σε ένα βάζο), και οι κανόνες που κυβερνούν αυτές τις φυσιολογικές συνθήκες έχουν αντικατασταθεί και αναλογικά έχουν ξανακτισθεί με τη χρήση άλλων κανόνων. Τα λουλούδια, για παράδειγμα, δεν μπορούν να δράσουν στον χρόνο, δεν μπορούν να αναπαραστήσουν την άνθισή τους και το μαρasmus τους με όρους χρονικούς. Όμως το πέρασμα του χρόνου μπορεί να υποδηλωθεί με μια αναλογία στο χώρο. Μπορεί κάποιος να βάλει δίπλα δίπλα ένα λουλούδι με μπουμπούκι και ένα λουλούδι πλήρως ανθισμένο. Με δυο κλαδιά, ένα που απλώνεται προς τα πάνω ένα προς τα κάτω, μπορεί κάποιος να τραβήξει την προσοχή μας στην κατεύθυνση προς την οποία το φυτό αναπτύσσεται: μια δύναμη το τραβάει προς τη γη, και μια άλλη δύναμη το σπρώχνει μακριά από τη γη. Ένα τρίτο κλαδί σε λοξή γραμμή, μπορεί να δείχνει τη συνδυασμένη δύναμη που παράγεται από τις δυο αντίθετες δυνάμεις. Μια σύνθεση με εκλεπτυσμένο αισθητικό κριτήριο είναι στην ουσία το αποτέλεσμα της ανάλυσης και της εξέτασης ενός φαινομένου και η μεταφορά μιας ενέργειας που γίνεται στον χρόνο σε γραμμές που εκτείνονται στον χώρο.

Αυτή η μεταφορά επιτρέπει να ερμηνεύσουμε τη σύνθεση με νέα νοήματα: το κλαδί που εκτείνεται προς τα πάνω συσχετίζεται με τον Ουρανό, το κλαδί που πηγαίνει προς τα κάτω συνδέεται με τη Γη και στο κέντρο ο μεσολαβητής ανάμεσα σ' αυτές τις δυο αντίθετες οντότητες : ο Άνθρωπος.

Το παράδειγμα του Ικεμπάνα δείχνει ότι αφηρημένα νοήματα μπορούν να προέλθουν μέσα από την ακριβή ανάλυση και μεταφορά ενός φυσικού φαινομένου. Αν όμως κάποιος ξεκινούσε από αυτά τα αφηρημένα νοήματα ποτέ δεν θα κατέληγε στη συγκεκριμένη ακρίβεια του Ικεμπάνα.

Όσο αφορά τους ερμηνευτές, πολύ συχνά προσπαθούν να προχωρήσουν από το αφηρημένο στο συγκεκριμένο. Πιστεύουν ότι μπορεί κανείς να ξεκινήσει από αυτό που θέλει να εκφράσει, το οποίο μετά θα του υποδηλώσει την κατάλληλη τεχνική. Ένα σύμπτωμα αυτής της παράλογης πεποίθησης είναι η διστακτικότητα που δείχνουμε απέναντι σε κωδικοποιημένες μορφές παραστάσεων σε σχέση και με τις αρχές που εμπεριέχουν όσον αφορά τη ζωή του ηθοποιού. Αυτές οι αρχές δεν είναι αισθητικές υποδείξεις που θα καταστήσουν το σώμα του ηθοποιού ωραιότερο. Στην ουσία αποτελούν μέσα που θα ξεγυμνώσουν το σώμα από τις καθημερινές του συνήθειες, με σκοπό να το εμποδίσουν από το να είναι απλώς ένα ανθρώπινο σώμα καταδικασμένο να μοιάζει μόνο με τον εαυτό του και να παρουσιάζει και να αναπαριστά μόνο τον εαυτό του.

Το παράδειγμα του Ικεμπάνα δείχνει πώς ορισμένες δυνάμεις που εξελίσσονται στο χρόνο έχουν μια αναλογία με όρους που χρησιμοποιούνται για τον χώρο. Αυτή είναι και η βάση του μιμικού συστήματος του Decroux, ο οποίος συχνά δίνει την ιδέα μιας πραγματικής κίνησης ενεργώντας με τρόπο εντελώς αντίθετο από της πραγματικής κίνησης. Για παράδειγμα για να δείξει ότι σπρώχνει κάτι προς τα εμπρός, δεν προβάλλει το στήθος μπροστά πιέζοντας με το πίσω πόδι - όπως γίνεται στην πράξη- αλλά λυγίζει τη σπονδυλική του στήλη καμπουριάζοντας σα να τον σπρώχνουν, φέρνει τους βραχίονες κοντά στο στήθος και πιέζει προς τα κάτω με το μπροστινό πόδι! Είναι σα να κομματιάζεται το σώμα του ηθοποιού και να επανασυντίθεται σύμφωνα με κανόνες που δεν ανήκουν στην καθημερινή ζωή. Στο τέλος της νέας σύνθεσης το σώμα δεν μοιάζει πια με τον εαυτό του. Όπως τα λουλούδια στο βάζο ή το γιαπωνέζικο Ικεμπάνα, ο ηθοποιός και ο χορευτής έχουν αποκοπεί από το 'φυσικό πλαίσιο', μέσα στο οποίο συνήθως δρουν: έτσι έχουν απελευθερωθεί από την κυριαρχία των καθημερινών τεχνικών. Όπως τα λουλούδια και τα κλαδιά του Ικεμπάνα, έτσι και οι ηθοποιοί, για να είναι σκηνικά ζωντανοί, δεν μπορούν να παρουσιάζουν και να αναπαριστούν αυτό που είναι, αλλά πρέπει πλέον να απορρίψουν τις αυτόματες αντιδράσεις τους.

Οι ποικίλες κωδικοποιήσεις της τέχνης του ηθοποιού είναι όλες μέθοδοι που έχουν σκοπό να σπάσουν τις αυτόματες αντιδράσεις της καθημερινής ζωής.

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ 6 :



ΥΠΟΤΙΤΛΟΣ : Ο Ιάπωνας ηθοποιός του Καμπούκι και το Ikebana που σχηματίζεται από τις βασικές γραμμές της θέσης του

Ένα αποφασισμένο σώμα

Σε πολλές Ευρωπαϊκές γλώσσες υπάρχει μια έκφραση που συνοψίζει τι είναι αναγκαίο για τη ζωή του ηθοποιού. Είναι μια παράδοξη έκφραση γραμματικά, γιατί μέσα από μια παθητική μορφή εκφράζεται μια ενεργητική έννοια, και η διαθεσιμότητα για δράση εκφράζεται ως μια μορφή παθητικότητας. Λέμε 'essere deciso', 'etre decide', 'to be decided', 'να είσαι αποφασισμένος'.

'Να είσαι αποφασισμένος' δε σημαίνει πως εμείς αποφασίζουμε ούτε ότι εμείς εκτελούμε τη πράξη της απόφασης. Στην ουσία για να εξηγήσουμε τι σημαίνει πρέπει να αναφερθούμε σε αναρίθμητους συνειρμούς ιδεών και σε αμέτρητα παραδείγματα. Όλα τα πολύπλοκα θεάματα και οι κανόνες, η λεπτομέρεια των καλλιτεχνικών παραινέσεων που είναι το αποτέλεσμα εκλεπτυσμένης αισθητικής, είναι άλματα και ακροβατικά που ξεκινούν από την απόπειρα να μεταδοθεί μια εμπειρία που στην πραγματικότητα δεν μπορείς να την μεταδώσεις, δεν μπορείς να την παραδώσεις στον άλλο, αλλά μόνο να τη ζήσεις.

Όταν οι ηθοποιοί έχουν μάθει τον τρόπο κίνησης του γιαπωνέζικου θεάτρου, τόσο ώστε να αποτελεί δεύτερη φύση τους, τότε φαίνονται σα να είναι αποκομμένοι από την καθημερινή σχέση με το χωρόχρονο και ταυτόχρονα να είναι 'ζωντανόι': είναι 'αποφασισμένοι'. *Ετυμολογικά, 'να είσαι αποφασισμένος' σημαίνει 'να έχεις αποκοπεί'. Είναι σα να λέμε ότι για να δημιουργήσει κάποιος πρέπει και να αποκοπεί από τις καθημερινές συνήθειες.*

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ Azuma



ΥΠΟΤΙΤΛΟΣ: Η Γιαπωνέζα ηθοποιός του Buyo Katsuko Azuma

Ένα φανταστικό σώμα

Στη Δυτική παράδοση, το έργο του ηθοποιού έχει κατευθυνθεί προς την έρευνα των μαγικών 'εάν' που σχετίζονται με την ψυχολογία, τη συμπεριφορά και την ιστορία του προσώπου καθώς και του χαρακτήρα που παίζει ο ηθοποιός. Οι προεκφραστικές αρχές της ζωής του ερμηνευτή δεν αποτελούν ψυχρές έννοιες, που αφορούν απλώς τη φυσιολογία του σώματος και τη μηχανική της κίνησης του. Είναι βασισμένες κι αυτές σε ένα σύνολο από φανταστικές συνθήκες (fictions), από μαγικά 'εάν', που αφορούν τις φυσικές δυνάμεις που κινούν το σώμα. Αυτό που αναζητεί ο ερμηνευτής σ' αυτή την περίπτωση είναι ένα φανταστικό σώμα, όχι μια φανταστική προσωπικότητα. Για να σπάσει τις αυτόματες αντιδράσεις της καθημερινής

συμπεριφοράς τόσο στις Ανατολικές παραδόσεις όσο και στο μιμικό σύστημα του Decroux, όπως και στο μπαλέτο, κάθε κίνηση του σώματος δραματοποιείται με το να φαντάζεται κανείς ότι σπρώχνει, σηκώνει ή αγγίζει αντικείμενα ορισμένου βάρους και πυκνότητας. Αυτή είναι μια ψυχο-τεχνική που δεν επιχειρεί να επηρεάσει τη ψυχική κατάσταση, αλλά μάλλον τη φυσική κατάσταση του ερμηνευτή. Αποτελεί λοιπόν μια γλώσσα που χρησιμοποιούν οι ηθοποιοί όταν μιλούν στον εαυτό τους, και ακόμα περισσότερο έχει σχέση με το τι λέει ο δάσκαλος στο μαθητή, αλλά δεν παριστάνει κάτι που έχει νόημα για το θεατή. Για να ανακαλύψει τις εξωκαθημερινές τεχνικές του σώματος ο ερμηνευτής δεν σπουδάζει φυσιολογία, αλλά δημιουργεί ένα δίχτυ εξωτερικών ερεθισμάτων στο οποία αντιδρά με σωματικές πράξεις.

Στην Ινδική παράδοση μια από τις δέκα αρετές του χορευτή έχει να κάνει με το να ξέρει πώς να βλέπει και πώς να κατευθύνει τα μάτια του στο χώρο. Είναι ένα σημάδι ότι ο χορευτής αντιδρά σε κάτι ακριβές. Καμιά φορά συμβαίνει να εκτελεί ένας καλλιτέχνης πολύ καλά τις ασκήσεις του, αλλά οι πράξεις να φαίνονται χωρίς δύναμη γιατί δεν κατευθύνει με ακρίβεια το βλέμμα του. Από την άλλη πλευρά, μπορεί καμιά φορά το σώμα να είναι χαλαρό, μα αν τα μάτια είναι ενεργά- δηλαδή αν κοιτάνε με σκοπό να παρατηρήσουν - τότε το σώμα του καλλιτέχνη ζωντανεύει.

Με αυτήν την έννοια τα μάτια αποτελούν τη δεύτερη σπονδυλική στήλη του καλλιτέχνη. Όλες οι παραδόσεις της Ανατολής κωδικοποιούν κινήσεις των ματιών και τις κατευθύνσεις που πρέπει να ακολουθούν. Αυτό δεν έχει σχέση μόνο με το τι βλέπει ο θεατής, αλλά και με τον ίδιο τον καλλιτέχνη και τον τρόπο που κατοικεί τον άδειο χώρο με γραμμές δύναμης και ερεθίσματα στα οποία πρέπει να αντιδράσει.

Στο τέλος του ημερολογίου του ο ηθοποιός του Καμπούκι Sadoshima Damrachi, που πέθανε το 1712, γράφει ότι 'χορεύει κανείς με τα μάτια', υπονοώντας ότι ο χορός ισούται με το σώμα και τα μάτια με την ψυχή. Και προσθέτει ότι ένας χορός όπου τα μάτια δεν συμμετέχουν είναι ένας νεκρός χορός. Στις Δυτικές παραδόσεις, τα μάτια είναι οι 'καθρέπτες της ψυχής'. Τα μάτια δείχνουν ότι ο καλλιτέχνης είναι αποφασισμένος. Τα μάτια τον κάνουν να είναι αποφασισμένος.

Ο μεγάλος Δανός φυσικός Niels Bohr αγαπούσε πολύ τις ταινίες Γουέστερν και αναρωτιόταν γιατί σε όλες τις τελικές μονομαχίες, ο ήρωας πυροβολούσε ταχύτερα παρόλο που ο αντίπαλος του συνήθως άγγιζε πρώτος το πιστόλι του. Αναρωτιόταν μήπως κάποιος φυσικός νόμος εξηγούσε αυτό το φαινόμενο και κατέληξε πως πράγματι υπάρχει ένας τέτοιος νόμος. Ο πρώτος που τραβάει το πιστόλι πυροβολεί πιο αργά γιατί αποφασίζει να πυροβολήσει, και πεθαίνει. Ο δεύτερος ζει γιατί είναι πιο γρήγορος, και είναι πιο γρήγορος γιατί δεν χρειάζεται να αποφασίσει, είναι αποφασισμένος.

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ 9



ΥΠΟΤΙΓΛΟΣ ; Ηθοποιός του Καμπούκι : για να παραστήσει την πράξη του κοιτάγματος χρησιμοποιεί όχι μόνο τα μάτια αλλά όλο το σώμα που κατευθύνεται προς το αντικείμενο που βλέπει.

Ένα εκατομμύριο κεράκια

Έχοντας ακολουθήσει τα ίχνη της ενέργειας του καλλιτέχνη φθάσαμε στο σημείο να είμαστε ικανοί να αντιληφθούμε τον πυρήνα της ενέργειας αυτής που βρίσκεται:

1. Στην ενίσχυση και την ενεργοποίηση των δυνάμεων που λειτουργούν με ισορροπία
2. Στις αντιθέσεις που καθορίζουν τη δυναμική των κινήσεων.
3. Στην απλοποίηση που αποκαλύπτει τι είναι αναγκαίο στις πράξεις και που απομακρύνει το σώμα από τις καθημερινές τεχνικές, δημιουργώντας μια ένταση και μια διαφορά δυναμικού μέσα από την οποία διοχετεύεται η ενέργεια.

Ο Ανατολικός και ο Δυτικός καλλιτέχνης μοιάζουν να απομακρύνονται ο ένας από τον άλλο, ο καθένας βυθισμένος στη δική του κουλτούρα. Παρολαυτά συναντιούνται και υπερβαίνουν όχι μόνο την προσωπικότητά τους και το φύλο τους, αλλά και τις καλλιτεχνικές τους ικανότητες και αποκαλύπτουν κάτι που βρίσκεται μακριά από όλα αυτά.

Ο δάσκαλος του καλλιτέχνη γνωρίζει πόσα χρόνια εργασίας βρίσκονται πίσω από αυτές τις στιγμές, κι όμως φαίνεται σα να άνθισε κάτι αυθόρμητα χωρίς επιθυμία και σκοπό. Δεν χρειάζεται να ειπωθεί τίποτε. Μπορεί κανείς μόνο να κοιτάζει, όπως η Virginia Woolf κοίταζε τον Orlando: **'ένα εκατομμύριο κεριά έκαιγαν μέσα στον Ορλάντο, χωρίς εκείνος να έχει σκεφτεί να ανάψει ούτε ένα'**.

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ Peiyang Ling



ΥΠΟΤΙΤΛΟΣ Ηθοποιός της όπερας του Πεκίνου Pei Yan-Ling

εισαγωγή στην ανθρωπολογία του θεάτρου
του Ευγένιου Μπάρμπα

(Σημειώσεις από το: "A Dictionary of Theatre Anthropology - The secret art of the performer",
Eugenio Barba - Nicola Savarese,
Routledge, London and N. York, (1991, 93, 95), από σελ. 8-23 -όχι όλες).

Μετάφραση, επιλογή, επιμέλεια Μαίρη Καλδή, Φεβ 2003