

Ο ΗΘΟΠΟΙΟΣ-ΠΟΛΕΜΙΣΤΗΣ ΑΝΤΙΜΕΤΩΠΙΟΣ ΜΕ ΤΗΝ ΑΒΥΣΣΟ

Andrea Copeliovitch, Brasil

(μετάφραση Μαίρη Καλδή)

1. Το παρόν του ηθοποιού-πολεμιστή στο θέατρο

Το θέατρο είναι η τέχνη του παρόντος χρόνου, η τέχνη του εφήμερου και παραδόξως είναι η τέχνη της επανάληψης. Και κάθε ηθοποιός αυτής της εφήμερης τέχνης είναι λίγο σαν τον Σίσυφο, που ανεβαίνει προς στην κορυφή του γκρεμού κουβαλώντας το βαρύ βράχο, αλλά τελικά ποτέ δεν φθάνει εκεί.

Τι βρίσκεται στην κορυφή; Η αθανασία; Η τελειότητα; Η άβυσσος; Ο ηθοποιός ζει αυτή την στιγμή όπου βλέπει τον εαυτό του θάνατο μέσα στη δόξα αλλά την ίδια στιγμή πεθαίνει, γίνεται ρευστός, γίνεται ένα με την τέχνη του.

Η στιγμή όπου λαμβάνει χώρα αυτή η τέχνη και η ποιητική δράση αποδίδεται μέσα από τη θεατρική δουλειά είναι ταυτόχρονα θάνατη αλλά και εφήμερη. Είναι μια κίνηση δημιουργίας και θανάτου, όπως οι μαντάλες της άμμου των Θιβητιανών Βουδιστών, οι οποίες μόλις επιτευχθεί η τελειότητα παραμένουν ατελείωτες ως σύμβολο της παροδικότητας των πραγμάτων αυτού του κόσμου.

Ο ηθοποιός είναι σαν τον δον Κιχώτη στον αγώνα του για τη δόξα, για την τέχνη, για τη στιγμή, ακόμα περισσότερο στην εποχή μας που οι σκηνικές τέχνες ανταγωνίζονται τα ΜΜΕ, τον κινηματογράφο και την τηλεόραση. Κι εκεί ακριβώς βρίσκεται η ποίησή του: στην ικανότητά του να επιβιώνει.

Ο ηθοποιός είναι ένας πολεμιστής: θαρραλέος, πειθαρχημένος, αποφασισμένος. Είναι έτοιμος να πεθάνει για την τέχνη του, όπως είναι έτοιμος να δεχθεί τις τιμές της νίκης, σχεδόν με αδιαφορία, γιατί ο λόγος της ύπαρξής του είναι αυτή η μάχη(όπως και ο λόγος ύπαρξης της μάχης είναι ο πολεμιστής). Ο ηθοποιός, όπως κάθε άλλος καλλιτέχνης ζει μέσα από την τέχνη του και ζει για την τέχνη του. Ένας πολεμιστής είναι ένα ον με συνείδηση του παρόντος αλλά και της αμεσότητας του θανάτου. Ο πολεμιστής δεν ενδιαφέρεται για το αποτέλεσμα της πράξης του, απλά νοιάζεται για την ουσία της δράσης του.

Υπάρχει ένα απόσπασμα στην Μαχαμπхарάτα όπου ο Κρίσνα διδάσκει τον νεαρό Αρτζούνα ότι η νίκη δεν είναι στ' αλήθεια σημαντική. Σημασία έχει η πράξη - η αγνή, χωρίς συμφέρον πράξη, που δεν έχει δεσμούς με το παρελθόν, το μέλλον ή με ηθικά ζητήματα - αυτή είναι η πράξη που επιδιώκουμε στις προσωπικές μας μάχες ως ηθοποιοί, προσπαθώντας να καταλάβουμε μες στο σώμα μας και στην εμπειρία μας αυτή την ανιδιοτελή πράξη, η οποία δεν έρχεται ως αποτέλεσμα λογικού στόχου, αλλά ξεπηδά από μια ουδέτερη κατάσταση του νου, απαντώντας στην ανάγκη μας να είμαστε ολόκληροι πάνω στη σκηνή.

Ο πολεμιστής έχοντας νικήσει τους φόβους του, που προέρχονται από το μέλλον, το παρελθόν και από το εγώ του, είναι ικανός να πραγματοποιήσει το πέρασμα ανάμεσα σε δυο κόσμους: τον πραγματικό και τον μη πραγματικό. Αυτό το πέρασμα είναι μια μεταμόρφωση. Ο ηθοποιός έχει ανάγκη να πραγματοποιήσει αυτό το πέρασμα και να συνεχίσει να αλλάζει διαρκώς, περπατώντας ανάμεσα στους δύο κόσμους: τη σκηνή και το κοινό.

2. Η σχέση ηθοποιού - θεατή

Η σχέση που εγκαθιδρύεται ανάμεσα στον ηθοποιό και τον θεατή πηγαιίνει πέρα από την αντικειμενική/ υποκειμενική κατανόηση. Υπάρχει, όπως είπε ο Αρτώ, μια γλώσσα που αρμόζει στο θέατρο, πέρα από τις λέξεις, πέρα από το κείμενο. Τι είναι αυτό που κάνει τον ένα ηθοποιό πιο ενδιαφέροντα από τον άλλο, ακόμα κι αν πουν το ίδιο κείμενο, με τον ίδιο τονισμό και τις ίδιες χειρονομίες; Το χάρισμα; Το ταλέντο;

Είναι επίσης απαραίτητο να μιλήσουμε για ένα νέο τύπο καλλιτέχνη πάνω στη σκηνή τον XXI αιώνα: παρουσιάζεται ο ερμηνευτής, αυτός που ερμηνεύει που δρα (που βάζει σε κίνηση).

Καμιά φορά αυτός ο ερμηνευτής έχει ξεκινήσει ως ηθοποιός του θεάτρου, χορευτής μπαλέτου, μουσικός, ποιητής ή καλλιτέχνης των πλαστικών τεχνών και καταλήγει να γίνει μια σύνθεση όλων αυτών, ικανός να αλληλεπιδρά με τον Άλλο, ενσωματώνοντας τον στον κόσμο της τέχνης του. Σ' αυτόν τον κόσμο, όπου δεν ισχύει η διχοτόμηση εγώ/ εσύ, αυτή η διχοτόμηση που μεταφράζεται συνήθως χωρίζοντας τη σκηνή από το κοινό, την πράξη από το λόγο, το τραγούδι από τον χορό κατακεραματίζοντας το έργο τέχνης σε χιλιάδες θραύσματα.

Ο ερμηνευτής ενσωματώνει τον θεατή στο έργο του, στον κόσμο του, εγκαθιδρύοντας μια κοινή γλώσσα μεταξύ τους που επιτρέπει σ' αυτόν τον άλλο κόσμο να υπάρξει. Και είναι μέσω αυτής της γλώσσας που ο θεατής παύει να είναι ένας θεατής με την παθητική έννοια της λέξης.

Η εγκαθίδρυση αυτού του άλλου κόσμου είναι το ζητούμενο στην τέχνη μας. Αυτό θα ήταν ζωντανή τέχνη, ζωντανό θέατρο, σε αντίθεση με το νεκρό θέατρο ή το αστικό θέατρο, όπως το έχουν

κρίνει ο Πήτερ Μπρουκ και τόσο άλλοι, όπου ο θεατής πηγαίνει να δει ένα δράμα από το οποίο είναι ουσιαστικά αποκομμένος.

Ο ερμηνευτής δεν είναι ηθοποιός, αλλά ο ηθοποιός μπορεί να είναι ερμηνευτής.

3. Ο ηθοποιός-πολεμιστής

Ο αλχημιστής ηθοποιός, ο συναισθηματικός αθλητής αναζητεί συνεχώς τη δυνατότητα της αποκάλυψης, αναζητεί τη πιθανότητα που θα του επιτρέψει να αποκαλύψει τον εαυτό του στον κόσμο της τέχνης του.

Ο ηθοποιός ψάχνει για μια νοητική/ φυσική κατάσταση, μια κατάσταση αμεσότητας, σα να είναι ένα κομμάτι εδάφους που είναι έτοιμο να γονιμοποιηθεί. Αυτή η κατάσταση αποτελεί παράλληλα μια κατάσταση ουδετερότητας

Στην πρακτική άσκηση, μερικές τεχνικές όπως η χρήση της ουδέτερης μάσκας όπως προτείνεται από τον Le Coq, μεταφέρουν τον ηθοποιό σ' αυτή την κατάσταση ουδετερότητας, όπου είναι αναγκαίο να ξαναμάθει κάθε κίνηση, από το πώς να βλέπει μέχρι το πώς να περπατάει ή να δείχνει συναισθήματα. Μια άλλη τεχνική για να φθάσει κανείς στην κατάσταση ουδετερότητας είναι ο έλεγχος του εσωτερικού διαλόγου. Οι Βουδιστές, όπως και άλλοι μιλούν για τον έλεγχο του εσωτερικού διαλόγου, επειδή η σιωπή του νου μας επιτρέπει να συνδεθούμε με τα γεγονότα του παρόντος χρόνου καθώς και με τη ροή του σύμπαντος. Η ενέργεια που θα παράγει ο ηθοποιός με την κίνησή του θα τον φέρει σ' επαφή με την κίνηση του σύμπαντος και με τις σκιές.

Όταν διαβάζουμε Αρτώ δεν μπορούμε να ξεχάσουμε τον ενθουσιασμό του για το θέατρο του Μπαλί, στο οποίο ενυπάρχει μια εξαιρετική αυστηρότητα σε σχέση με τη δουλειά του ηθοποιού. Όταν μιλάει για τον ηθοποιό σα να είναι ένας συναισθηματικός αθλητής, σκέφτεται αυτή την αυστηρότητα. Και αυτή η αυστηρότητα, αν σκεφτούμε τη διαίρεση Απόλλωνα / Διόνυσου, είναι μια απολλώνια ποιότητα, αλλά εφόσον είναι μια ποιητική αυστηρότητα, διαποτισμένη από τις σκιές, ανήκει παράλληλα και στο βασίλειο του Διόνυσου.

Είναι σα να ριχνόμαστε σ' αυτό το κενό που γεννιέται από την ένταση μεταξύ του απροσδόκητου και του ακριβούς, ή ανάμεσα στην πειθαρχία και το θυμό του πολεμιστή. Μ' αυτή την έννοια προβάλλει στο μυαλό μας η ιδέα της παράστασης, ενός αυτοσχέδιου θεάτρου, όπου όμως οι ηθοποιοί θα κατέχουν με αυστηρότητα την τέχνη τους.

Ο πολεμοχαρής ηθοποιός χρησιμοποιεί αυστηρές τεχνικές για να προετοιμάσει τον εαυτό του, όπως ένας πολεμιστής εξασκείται με το τόξο του. Πολλές φορές όμως στο πεδίο της μάχης θα συναντήσει το χάος ή το γκρεμό και σ' αυτές τις περιστάσεις μόνο το ασυνήθιστο θα μπορέσει να τον σώσει.

Ο πόλεμος όμως είναι ένα παιχνίδι και όπως το παιχνίδι των παιδιών είναι εξαιρετικά σοβαρό. Στο παιχνίδι του ηθοποιού συμμετέχουν τρεις: ο ηθοποιός, ο χαρακτήρας και ο θεατής. Και ο πολεμοχαρής / αρτωικός/ ερμηνευτής ηθοποιός πρέπει να δημιουργήσει το παιχνίδι εμπλεκόμενος με τον χαρακτήρα και το κοινό: ένα παιχνίδι όπου και οι δυο βρίσκονται σε κίνδυνο.

Ας θυμηθούμε ότι ο χαρακτήρας δεν είναι παράγοντας φιλολογικής φαντασίας και πολύ συχνά ο χαρακτήρας δεν είναι καν συνδεδεμένος με ένα φιλολογικό έργο. Ο χαρακτήρας στη σκηνή είναι το Έργο του ηθοποιού, η γλώσσα του. Ο χαρακτήρας δεν είναι εσωτερικός μήτε εξωτερικός στον ηθοποιό, ο χαρακτήρας είναι ο εαυτός του και ο Άλλος.

Ο Wim Wenders στο έργο του "Φτερά του Έρωτα" έχει ένα ποίημα που λέει:

"Όταν το παιδί ήταν παιδί, έκανε την ακόλουθη ερώτηση: γιατί είμαι εγώ και όχι εσύ;"

Αυτή η δυνατότητα να είσαι ο άλλος είναι δελεαστική. Η ιδέα ότι λειώνεις ότι γίνεσαι Ένα είναι σχεδόν μια θρησκευτική ιδέα. Προς αυτήν την κατεύθυνση είναι που προσπαθεί ο ηθοποιός να εγκαταλείψει το αίσθημα της δυαδικότητας με το οποίο έχουμε εκπαιδευτεί, από τον δυτικό μεταφυσικό τρόπο με τον οποίο βλέπουμε τον κόσμο. Είναι αναγκαίο να προχωρήσουμε πέρα από την έρευνα για θεμελίωση και να επιτρέψουμε στον εαυτό μας να ενσωματωθεί σε μια πιο δυναμική προσέγγιση του κόσμου, μια πορεία όπου η κίνηση της γέννησης και του θανάτου, της αποκάλυψης και της απόκρυψης συνιστούν την ίδια πράξη, όπως στο σύμβολο του Γιν και του Γιανγκ, που είναι διαιρεμένο, και παρολαυτά κάθε διαιρεμένο κομμάτι εμπεριέχει τον σπόρο του άλλου κομματιού καθώς και τα δυο ζουν στον ίδιο κύκλο και στην ίδια κίνηση.

Για έναν ηθοποιό, η αναζήτηση της κίνησης αυτού του είδους σημαίνει ότι πρέπει πρώτα να παραιτηθεί από αναρίθμητες εσωτερικές ιδέες και να αλλάξει σε κάτι νέο. Είναι αναγκαίο να είναι αληθινός. Ο Γκροτόφσκι μίλησε για τον ηθοποιό που ξεγυμνώνεται μπροστά στο κοινό για να πετάξει την καθημερινή μάσκα ώστε να πετύχει μια ολοκληρωτική πράξη. Όμως την ίδια στιγμή που ο ηθοποιός ξεγυμνώνεται, είναι ταυτόχρονα κρυμμένος πίσω από τη μορφή αυτού του Νέου που βγήκε από μέσα του και του οποίου η ύπαρξη αποτελεί ακόμα ένα μυστήριο, ένα μυστήριο που ξεκινά από τον γυμνό ηθοποιό και αποτελεί το δικό του έργο τέχνης.

Που είναι η ένταση και η κίνηση; Που είναι οι σκιές; Είναι μια Ουτοπία η αλχημεία στο θέατρο; Και ποιος βρήκε ποτέ τη φιλοσοφική λίθο; Είναι δυνατόν εμείς με τη θραυσματισμένη ύπαρξή μας να γνωρίζουμε αν κάποιος έχει πραγματοποιήσει αυτή τη μεγάλη μεταστοιχείωση; Τα ρουθούνια μας και τα μάτια μας είναι υπερφορτωμένα από τις απόρροιες του θειαφιού κι όμως δεν καταλύεται καμιά μεταμόρφωση... Οι μούσες έχουν φυλακισθεί στην κόλαση, κραυγάζουν μα δεν τις ακούμε. Από καιρού εις καιρόν κάποιος βλέπει αυτήν την απελπισμένη κραυγή να έρχεται και σκύβει να τις ακούσει, αλλά μετά δεν μπορεί να μιλήσει παρά τη γλώσσα των μουσών, γιατί η ύπαρξή του κατοικεί τώρα μαζί τους. Έτσι τα λόγια του ίσως χαθούν στην καταχθόνια βουή.

Επειδή τα λόγια που κάποιος ακούει από τις μούσες δεν έχουν ανταπόκριση στον κόσμο της εξήγησης (αναπαράστασης), γι αυτό δεν μπορούμε να τα εξηγήσουμε και ό,τι δεν εξηγείται, γι αυτούς που αναζητούν την ασφάλεια(και είναι πολλοί), δεν είναι τίποτα.

Είναι απαραίτητο να πηδήξει κανείς στην άβυσσο για να μιλήσει για την άβυσσο...

Ο άνθρωπος ακολουθεί μια γραμμή από τον άνθρωπο στον υπεράνθρωπο και αυτή η γραμμή, αυτό το μονοπάτι είναι το έργο τέχνης, το έργο του ανθρώπου. Αυτός ο άνθρωπος που πέφτει στην άβυσσο σ' αυτήν την παράλογη απόπειρα να πετάξει - πετάει... ή πεθαίνει. Όμως η αξιοπρέπεια του εγχειρήματος παραμένει...

Ακούγοντας τις μούσες - εξελίσσοντας τη μεθοδολογία και την τεχνική

Ζούμε σ' αυτόν τον θορυβώδη κόσμο, όπου δεχόμαστε τόση πληροφόρηση που δεν μπορούμε να την επεξεργαστούμε. Ο εσωτερικός μας διάλογος είναι ασταμάτητος. Πάντα υπάρχει κάτι που μιλάει είτε μέσα μας είτε απ' έξω μας, και δεν μπορούμε να ακούσουμε τις μούσες. Οι καημένες οι μούσες που τραγουδάνε το τραγούδι τους τόσο δυνατά κι όμως εμείς δεν τις ακούμε. Το καθήκον του καλλιτέχνη είναι ακούσει το τραγούδι τους και να το τραγουδήσει στον κόσμο, έτσι ώστε να αποτελέσει Μνήμη στην καρδιά των λαών. Μα για να ακούσει κάποιος πρέπει να μάθει να είναι σιωπηλός, και να πηγαίνει πέρα από το άκουσμα για να εξασκήσει την αληθινή ακοή.

Εμείς οι ηθοποιοί έχουμε τόσα πολλά να ακούσουμε και τόσα να μάθουμε για το πώς να ακούμε. Πρέπει να μάθουμε ότι πριν την ομιλία, υπάρχει πάντα η σιωπή, πριν τη δράση, υπάρχει πάντα ένα ξεκίνημα όπου στεκόμαστε ακίνητοι, υπάρχει μια κατάσταση σιωπής και αδράνειας. Ονομάζουμε αυτήν την κατάσταση "σημείο μηδέν" ή "κατάσταση ουδετερότητας".

Είχα έναν μεγάλο δάσκαλο στο θέατρο τον Luiz Otavio Burnier με τον οποίο σπούδασα για πολλά χρόνια. Το 1991 με εισήγαγε στον Κλόουν. Για να θεωρηθεί κάποιος κλόουν πρέπει να του δοθεί ένα όνομα και γι' αυτό πρέπει να περάσει από ένα ξεκίνημα στον κύκλο των κλόουν, στους οποίους πρέπει να δείξει όλες τις ικανότητες του για να γίνει αποδεκτός στη δουλειά του τσίρκου, αλλιώς πεθαίνει. Είναι λοιπόν ένα πολύ σοβαρό παιχνίδι... Ο κύριος Loyal(ο ιδιοκτήτης του τσίρκου) απορρίπτει συνεχώς ό,τι κάνει ο κλόουν, οι άλλοι κλόουν τον γελοιοποιούν, προτείνουν προσβλητικά ονόματα που θάπρεπε να του δοθούν μέχρις ότου εκείνος να ρίξει όλες τις άμυνές του και να απομείνει εντελώς γυμνός, δείχνοντας την απλότητα του. Αυτήν η στιγμή, όπου είναι εντελώς απροστάτευτος μπροστά στους άλλους είναι τόσο αληθινή, τόσο όμορφη, αλλά και τόσο οδυνηρή για τον ηθοποιό. Στην δική μου περίπτωση, ο πόνος έμοιαζε αβάσταχτος.

Από την άλλη μεριά, αυτή τη στιγμή της έκθεσης, κατά την οποία βλέπουμε τον ηθοποιό χωρίς μάσκες, ούτε κοινωνικές μάσκες, ούτε θεατρικές μάσκες, ο ηθοποιός ήταν ένα λευκό χαρτί και θα μπορούσε να γραφτεί οτιδήποτε εκεί. Θα μπορούσε να στέκει στη σιωπή ακίνητος. Αυτή η ουδέτερη κατάσταση, το "σημείο μηδέν" φαίνεται να αποτελεί το σημείο εκκίνησης για οποιαδήποτε δημιουργία.

Αργότερα είχα μια άλλη εμπειρία; την ουδέτερη μάσκα, την οποία δούλεψα με την καθηγήτρια Liz Lopes. Η ουδέτερη μάσκα αφαιρεί όλη την έκφραση από το πρόσωπο σου. Για να τη φορέσεις την πρώτη φορά πρέπει να γίνει ένα είδος μύησης.

Η μύηση στην ουδέτερη μάσκα επιτυγχάνεται μπροστά από ένα καθρέφτη. Κοιτάς στον καθρέφτη το πρόσωπό σου, μετά κοιτάς την κενή μάσκα, μετά κοιτάς πάλι τον εαυτό σου, κλείνεις τα μάτια και την φοράς. Τότε ανοίγεις τα μάτια και βλέπεις μέσα στον καθρέφτη. Κάθεσαι μπροστά στον καθρέφτη, τον κοιτάς, μα δεν είναι ο εαυτός σου που βλέπεις, αλλά κάτι καινούριο, εντελώς διαφορετικό από εσένα. Είναι κάποιος άλλος! Αυτό το νέο ον δεν ξέρει τίποτε. Δεν ξέρει πώς να στέκεται, πώς να περπατά, πώς να χαμογελά, πώς να είναι λυπημένο...Γι' αυτό πρέπει να μάθεις τα πάντα από την αρχή.

Αυτή η πρώτη στιγμή που κοιτάς τον καθρέφτη είναι κι αυτή μια κατάσταση ουδετερότητας και άρχισα να ερευνώ για αυτήν την κατάσταση...Πώς θα μπορούσα να φθάσω αυτήν την κατάσταση χωρίς τη μάσκα και χωρίς ψυχικό πόνο; Και επίσης: ποια ήταν η σχέση ανάμεσα σ' αυτήν την κατάσταση και την τελετουργία μύησης;

Η αναζήτηση αυτή με οδήγησε στο να ενσαρκώσω τελετουργίες, που επιτυγχάνουν αυτό το πέρασμα από το καθημερινό στο θείο. Παράλληλα μελέτησα λαϊκά δρώμενα μέσα από τα οποία μπορούσα να μάθω πώς δουλεύει αυτό το "θεαματικό Βραζιλιάνικο σώμα". Από όλα αυτά και τις τεχνικές που είχα μάθει από τον Burnier, άρχισα να διαμορφώνω ένα είδος εξάσκησης.

Η εξάσκηση (training)

Δεν έχω πρόθεση να προτείνω μια μέθοδο, αλλά να αποκαλύψω ένα μέρος της πορείας και των ερωτημάτων που προέκυψαν σε μια δομημένη άσκηση. Η εξάσκηση είναι ένα μονοπάτι που οδηγεί τον ηθοποιό σ' αυτόν τον Εξωκαθημερινό κόσμο, που εκφράζει με την εξωκαθημερινή ενέργειά του.

Οι ασκήσεις μπορούν ομαδοποιηθούν σε έξι κατηγορίες:

A/ Εξέλιξη της αυτο-αντίληψης (η σχέση του ατόμου με τον εαυτό του, η προετοιμασία για το ξεκίνημα):

Ασκήσεις συγκέντρωσης και συγκέντρωσης της προσοχής, όπως το μασάζ στον εαυτό μας και ο διαλογισμός.

B/ Εγκαινιασμός του χώρου εργασίας:

Συνίσταται στο να επιβεβαιώνει κάποιος το όνομά του και την παρουσία του στον χώρο, πράγμα που μπορεί να γίνει με το να πει κάποιος το όνομά του δυνατά στο χώρο, συνήθως σε έναν κύκλο όπου όλοι οι συμμετέχοντες κρατιούνται χέρι - χέρι.

Γ/ Αντίληψη της παρουσίας μας στο χώρο (φυσική και ενεργητική παρουσία στο χώρο):

Σ' αυτό το στάδιο αναπτύσσουμε τεχνικές δομές που δημιουργούν ένα σωματικό αλφάβητο για τον ηθοποιό, για αυτό δουλεύουμε διαφορετικές ασκήσεις γείωσης συνδυάζοντας τες με τεχνικές του χορού και της ηθοποιίας. Έτσι ενισχύουμε τη συνειδητότητα του σώματος και τη σχέση του με το χώρο και με τον άλλο.

Δ/ Αδειασμα και μεταμόρφωση (είναι η στιγμή που γίνεται το πέρασμα από τον ηθοποιό στον χαρακτήρα και που ο ηθοποιός βάζει τη μάσκα του):

Συνήθως αποτελείται από προσωπικό χορό, μια τεχνική που ανέπτυξε στη δεκαετία του 70 ο Rolando Togo, και που μετατρέπει την αναγκαία κίνηση κάποιου σε χορό. Από τον προσωπικό σου χορό, ξεκινάς μια μεταμόρφωση στον χαρακτήρα, δημιουργώντας την προσωπικό του χορό και το τραγούδι του. Μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε και το εσωτερικό ζώο στο οποίο μεταμορφωνόμαστε, το οποίο μετά μεταμορφώνεται στον χαρακτήρα. Αυτό είναι το στάδιο όπου ο ηθοποιός πρέπει να ακούσει τις Μούσες.

Ε/ Ατομική υπέρβαση : Πρόσβαση σε μια συλλογική Μνήμη και ανακάλυψη των σχέσεων που αναπτύσσονται σ' αυτό το στάδιο: αναζήτηση μια ενεργητικής επαφής με την άλλη-στιγμή όπου ο ηθοποιός παίζει παιχνίδια. Τώρα οι νέοι χαρακτήρες λένε την ιστορία τους με το χορό και το τραγούδι τους και προσπαθούν να αναπτύξουν μια γλώσσα. Μπορεί στην αρχή να αποτελείται μόνο από τα σύμφωνα του τραγουδιού, χωρίς τη μελωδία. Το αν θα γίνει κείμενο ή όχι εξαρτάται από τους στόχους της εξάσκησης (δηλαδή αν θα εξελιχθεί σε μια παράσταση ή αποτελεί μια καθημερινή άσκηση). Αυτή είναι στιγμή που τραγουδάμε το τραγούδι των Μουσών, που λέμε την ιστορία τους, είναι η στιγμή της ποίησης.

Στ/ Επιστροφή στον ατομική αυτό-αντίληψη(τελείωμα του έργου, προετοιμασία για επιστροφή στον καθημερινό κόσμο) πάλι λέμε τα ονόματά μας, κάνουμε έναν κύκλο και τραγουδάμε μαζί, γιορτάζοντας το τέλος της δουλειάς.

Η τέχνη αποκαλύπτει τον κόσμο

Σε μια τελετουργία το πέρασμα από το "να ζεις στο κάθε μέρα" στο "να ζεις σε έναν άλλο κόσμο" είναι εξαιρετικά καθαρό και φανερό. Έτσι είναι και ο ηθοποιός πάνω στη σκηνή (ή πρέπει να είναι - γιατί καμιά φορά είναι δύσκολο να αφήσει κανείς τον καθημερινό κόσμο που είναι τόσο ισχυρός και τόσο καλά δομημένος.) Οι ηθοποιοί είναι τα όργανα της Τέχνης. Η Τέχνη παρουσιάζει έναν άλλο κόσμο, η Τέχνη αποκαλύπτει τον κόσμο - όπως το χορτάρι στο πεζοδρόμιο βγάζει σπόρους. Ο ηθοποιός στη σκηνή είναι η Τέχνη που αποκαλύπτει τον εαυτό της. Η τέχνη του ηθοποιού είναι το αγριόχορτο, που φυτρώνει παρά το πεζοδρόμιο, που δεν ανήκει στο πεζοδρόμιο, στη δομή του καθημερινού κόσμου. Γι' αυτό ο ηθοποιός πρέπει να ξέρει πώς να κάνει το πέρασμα από τον καθημερινό κόσμο στον κόσμο της Τέχνης, από το καθημερινό στη μαγεία. Αλλιώς δεν θα επιτρέψει στην Τέχνη να υπάρξει. Όμως τι είναι η Τέχνη; Γιατί μιλάμε τόσο πολύ γι αυτήν; Ποια είναι η θέση της στον κόσμο μας;

Η τέχνη ως γέφυρα

Όταν ήμουν παιδί, μου μίλησαν για το Θεό, πράγμα που με ταρακούνησε. Η γιαγιά μου πήγε στην Ρωσία και μούφερε μια Μπαμπούσκα, μια κούκλα που όταν την ανοίγεις υπάρχει μια άλλη μέσα της, που την ανοίγεις και μέσα σ' αυτήν υπάρχει ακόμη μία και πάει λέγοντας μέχρι να φθάσεις στη μικρότερη. Στην περίπτωση της δικής μου Μπαμπούσκας αυτή η τελευταία ήταν μια αδύνατη κούκλα χωρίς χέρια, χωρίς πόδια, χωρίς στόμα, που έμοιαζε με μπουκάλι σόδας. Την ονόμασα Grapete (ένα είδος Βραζιλιάνικης σόδας). Στην ουσία ήταν η μόνη από τις 13 κούκλες, που υπήρχαν η μια μες την άλλη, που είχε ένα όνομα. Κάποια στιγμή, αυτές οι κούκλες με δίδαξαν την ιδέα του Θεού: νόμιζα πως ζούσαμε μέσα στην κοιλιά του Θεού. Αλλά κι ο Θεός με τη σειρά του έπρεπε να ζει μέσα στην κοιλιά ενός άλλου θεού, ο οποίος ζούσε κι αυτός στην κοιλιά ενός άλλου θεού, έως το άπειρο... Πράγμα που ποτέ δεν τελειώνει, γιατί αυτή η πιθανότητα με έκανε να σκέφτομαι πως κι εγώ ίσως να ήμουνα μια θεότητα για ένα σύμπαν που βρισκόταν μέσα στην κοιλιά μου, άρα κάθε άτομο θα εμπεριείχε ένα ολόκληρο σύμπαν μέσα στην κοιλιά του. Και όλη αυτή η αιωνιότητα διατάραζε τον ύπνο μου όταν ήμουν παιδί...

Η σκέψη φαίνεται να αποτελείται από ερωτήσεις, που γεννούν άλλες ερωτήσεις και ούτω καθεξής. Αλλά αυτές οι ερωτήσεις δεν είναι γραφτό να έχουν μια οριστική απάντηση. Ποιος είμαι; Γιατί βρίσκομαι εδώ; Τι είναι ο κόσμος; Γιατί σκέφτομαι; Πού πηγαίνω; Τι είναι ζωή τι υπάρχει μετά; Υπάρχει Θεός ή είναι απλώς μια απόπειρα να δώσουμε τέλος σε μια ατελεύτητη σκέψη; Γιατί αποφάσισα να γίνω ηθοποιός και τι σημαίνει ηθοποιός;

Η γλώσσα είναι το σπίτι του Όντος. Ο άνθρωπος ζει σ' αυτό το σπίτι του Όντος. Οι διανοητές και οι ποιητές είναι οι φύλακες αυτού του σπιτιού.

Martin Heidegger

Καθήκον μας ως καλλιτεχνών είναι να φροντίσουμε αυτό το σπίτι, να αναπτύξουμε τη γλώσσα, όμως όχι μια γλώσσα μόνο για επικοινωνία, αλλά μια γλώσσα που προσφέρει καταφύγιο στο Όν. Σ' αυτό το σπίτι η σκέψη μου είναι ελεύθερη αλλά μετά τη ξαναμαζεύω σε μια σχεδόν θρησκευτική απόπειρα να κατανοήσω την ύπαρξή μου μέσα σ' αυτήν τη ζωή. Είμαστε ανυπόμονοι να απαντήσουμε τις ερωτήσεις, να πούμε ναι ή όχι, ένα ή δυο, φως ή σκοτάδι, καλό ή κακό.

Στην εποχή μας γνώση φαίνεται να είναι η ικανότητα να δίνεις απαντήσεις, να λύνεις προβλήματα να είσαι ικανός, να αποφασίζεις ανάμεσα στην καλή ή κακή πλευρά. Όμως αυτό δημιουργεί ένα κενό, έναν αποκλεισμό κι εμείς απομένουμε να κοιτάμε με απορία τα μονοπάτια που δεν έχουμε βαδίσει. Υπάρχει μόνο ένα μονοπάτι, του οποίου τα ίχνη πρέπει να ακολουθήσουμε, αυτό στο οποίο βαδίζουμε αυτή τη στιγμή. Αυτό πάνω στο οποίο κάνουμε τις επιλογές μας και αλλάζουμε τον προσανατολισμό μας, αυτό είναι το ένα και μοναδικό μονοπάτι. Όμως η σκέψη μας εμπεριέχει μπλεγμένες όλες αυτές τις πιθανότητες, όλα αυτά τα ερωτήματα που μπορεί να αποτελέσουν τον θορυβώδη εσωτερικό μας διάλογο, αν δε χτίσουμε ένα σπίτι με αυτά, αν δεν τα μετατρέψουμε σε μια γλώσσα, αν δεν τα ακολουθήσουμε μέσω της φιλοσοφίας ή τα φανερώσουμε στην Τέχνη.

Δημιουργούμε ένα σπίτι με τη γλώσσα, αλλά το σπίτι το οποίο είναι η έννοια δεν σημαίνει ασφάλεια. Το σπίτι βρίσκεται μπροστά στην άβυσσο - ποια άβυσσο; υπάρχουν τόσες πολλές άβυσσοι μέσα μας καθώς αντιμετωπίζουμε τη ζωή: η ζωή είναι μια άβυσσος η ίδια, ο Χρόνος, που δεν σταματά και που μας οδηγεί στον τελικό σταθμό: το θάνατο. Ο Άλλος είναι μια άβυσσος, η απόσταση μεταξύ μας είναι άβυσσος. Σ' αυτήν την περίπτωση, το σπίτι μας μπορεί να είναι μια γέφυρα, όμως τότε μια άλλη άβυσσος θα παρουσιασθεί μπροστά μας, έτσι κομματιασμένοι που είμαστε που οι γέφυρες μας γίνονται λαβύρινθοι.

Το θέμα της συνδιάσκεψης, με έκανε να σκεφτώ πως η Τέχνη αποτελεί πάντοτε μια γέφυρα. Η διαφορά ανάμεσα στα αντίθετα δεν χρειάζεται να λυθεί στην τέχνη. Σε έναν πίνακα υπάρχει φως και σκοτάδι και εκεί βρίσκεται η ομορφιά του πίνακα. Τέχνη είναι το σημείο συνάντησης των διαφορετικών. Τέχνη είναι το σημείο όπου τα θραύσματα μπορούν να συνυπάρχουν χωρίς να χάσουν τη μοναδικότητά τους.

Η Τέχνη δεν ανήκει σε έναν συστηματικό και γραμμικό κόσμο. Ο Χάιντεγκερ στο έργο του "Η καταγωγή του έργου τέχνης" εξηγεί ότι η τέχνη κάνει αυτήν την κίνηση, όπου διαρκώς καλύπτει και αποκαλύπτει τον εαυτό της, όπως το ξέφωτο μες το δάσος. Το ξέφωτο υπάρχει ως ξέφωτο μόλις το καλύψει το δάσος, και τα δάση γίνονται δάση σε αναφορά με το ορατό ξέφωτο. Σ' αυτή τη κίνηση της απόκρυψης και της αποκάλυψης συμβαίνει η Τέχνη.

Υπάρχουν ανοίγματα στο στερεό πεζοδρόμιο της ορθολογικής μας αντίληψης. Σ' αυτά τα ανοίγματα συμβαίνει η Τέχνη. Αφού η τέχνη δεν εξηγεί τίποτε, αποκρύπτει αυτά τα ανοίγματα, αποκαλύπτει, αποκρύπτει... δημιουργώντας έναν παλλόμενο κόσμο, αντίθετο στην γραμμικότητα της λατρείας της Λογικής.

Μια φορά καθώς γύριζα σπίτι σε μια ώρα αιχμής, μέσα στο λεωφορείο ήταν ένας άνθρωπος που τραγουδούσε δυνατά και μιλούσε στον εαυτό του, αλλά μ' έναν τρόπο όπου κάποιος μπορούσε να δει τέχνη μέσα σ' όλα αυτά... Καθόμουν στο παράθυρο και στα αριστερά μου έβλεπα τη θάλασσα και την ακρογιαλιά. Η δύση του ήλιου ήταν πανέμορφη. Από τη μια μεριά ο κόλπος της Γκουαναμπάρα και η μυρωδιά της θάλασσας, από την άλλη αυτό το γκριζο, ομιχλώδες λεωφορείο. Αυτός ο άνθρωπος μου φάνηκε σαν ένας χαμένος κρίκος, σαν ένας ιερός βάρδος, που εκτελούσε το καθήκον να ενώσει τους δύο κόσμους με την λανθάνουσα τέχνη του.

Η Τέχνη γεννιέται μέσα στα κενά που αφήνει το ανεξήγητο στο στερεό πεζοδρόμιο της αναπαράστασης και της λογικής εξήγησης. Γεννιέται από τις μεγάλες ερωτήσεις, όχι για να τις απαντήσει, αλλά για να μας θρέψει με αυτές.

Η τέχνη εκείνου του ανθρώπου δεν είχε βρει ένα "σωστό" άνοιγμα για να φυτρώσει, όπως ένα θέατρο, για παράδειγμα, γι αυτό χορτάριζε στο τσιμέντο του απλού κόσμου, ενοχλώντας τον γιατί δεν μπορούσε να την ερμηνεύσει.

Ινές:- Μπορείς να μου πεις γιατί τα λουλούδια φυτρώνουν στην κοπριά;

Ο Βιντρασέιρο:- Μεγαλώνουν καλύτερα με αυτόν τον τρόπο γιατί μισούν την κοπριά. Η ιδέα είναι να πας όσο μακριά γίνεται, όσο πιο γρήγορα μπορείς και να φθάσεις κοντά στο φως, για να ανθίσεις...και να πεθάνεις.

Στρίντιπεργκ " Το όνειρο"

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ANDOUZE, Jean; CASSÉ, Michel & CARRIÈRE, Jean-Claude. Conversas sobre o invisível. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ARTAUD, Antonin. Linguagem e vida. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. Oeuvres complètes. Paris: Gallimard, 1970 - 1990.

ASLAN, Odette. L'acteur au XXè siècle. Paris: Seghers, 1974.

_____. (org.). Le masque: du rite au théâtre. Paris: CNRS, 1985.

BARBA, Eugenio. Aldilà delle isole galleggianti. Milano: Ubulibri, 1990.

_____. A canoa de papel. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral. São Paulo - Campinas: HUICITEC - Editora da UNICAMP, 1995.

BROOK, Peter. O ponto de mudança. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. O teatro e seu espaço. Petrópolis: Vozes, 1970.

CAMPBELL, Joseph. O herói de mil faces. São Paulo: Cultrix, 1989.

_____. As máscaras de Deus. São Paulo: Cultrix, 1993

_____. O poder do mito. São Paulo: Cultrix, 1989

CARRIÈRE, Jean-Claude. O Mahabharata. São Paulo: Brasiliense, 1991

COPEAU, Jacques. Notes sur le métier du comédien. Paris: Michel Briant, 1955.

GROTOWSKI, Jerzi. Em busca de um teatro pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte. Lisboa: Edições 70, 1977.

_____. Chemins qui ne mènent nulle part. Paris: Gallimard, 1962.

_____. Sobre o Humanismo. Carta a Jean Beaufret, Paris. Os Pensadores - São Paulo: Abril Cultural, 1973.

HEISENBERG, Werner. A parte e o todo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1998.

LeCOQ, Jacques. Théâtre du geste. Paris: CNRS, 1987

- LOPES, Elizabeth. A máscara e a formação do ator. Campinas: UNICAMP, 1990. (Tese de Doutorado).
- MELO , Luiz Otávio Burnier Pessoa de. A arte do ator: da técnica à representação, elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator. São Paulo: PUC, 1994. (Tese de Doutorado).
- NIETZSCHE, Friedrich. Assim falou Zaratustra. São Paulo: Círculo do livro. _____ . O nascimento da tragédia no espírito da música. São Paulo: Abril, 1978. (Os Pensadores).
- RICHARDS, Thomas. Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche. Milano: Ubulivri, 1993
- STRINDBERG, August. O Sonho. Lisboa: Edições D'Ouro, 1974
- TURNER, Victor. The ritual process. London: Routledge & Kegan, 1969

Andrea Copeliovitch is concluding her Doctoral studies at UFRJ, Literature Department - Poetics, developing the project “The Warlike Actor front to the Abyss”, that is a search for understanding the essential in Art, with a glance at the actor, his action and the language that results from that action. Master in Theatrical Practice, she has been developing research on actor's practice since 1991 (as a teacher, as an actress and as a performer); focussing on pre-expressive processes, subject of her Dissertation, “Building a Character through Ritual: an apprenticeship proposal for actors