

ΑΦΡΙΚΑΝΟΙ, ΒΙΚΙΝΓΚΣ ΚΑΙ ΤΣΙΚΑΝΟΣ:

Παρατηρήσεις στις από-αποικιοκρατικές συνέπειες της Μεθόδου Εκπαίδευσης των Ηθοποιών Σουζούκι

Marcos Martinez, USA

(μετάφραση Τζένη Καραβίτη)

Κατά τους μήνες Ιανουάριο, Φεβρουάριο, Ιούνιο και για κάποια διαστήματα του Ιουλίου και του Αυγούστου του 1995 είχα τη τύχη να ταξιδέψω στα Νησιά Φαρώ, στη Δανία και στην Άκκρα της Γκάνας, για να σκηνοθετήσω δυο διαφορετικά έργα και να κάνω εργαστήρια Εκπαίδευσης Ηθοποιών με τη Μέθοδο Σουζούκι. Τα Νησιά Φαρώ είναι ένα μικρό συγκρότημα νησιών που βρίσκεται στη μέση του Βόρειου Ατλαντικού, βόρεια των νησιών Σέτλαντ, ανάμεσα στην Ισλανδία και την Νορβηγία. Οι κάτοικοί τους έλκουν την καταγωγή τους από τους Βίκινγκς και μιλούν μια σύγχρονη εκδοχή της Αρχαίας Νορβηγικής. Τα νησιά ανήκουν σήμερα στην Δανία. Η Γκάνα, άλλοτε Χρυσή Ακτή, που βρίσκεται στις ακτές της Δυτικής Αφρικής, ήταν το πρώτο αφρικανικό έθνος που αποτίναξε το ζυγό της Βρετανικής αποικιοκρατίας. Η συζήτηση που ακολουθεί θα επικεντρωθεί σε κάποιες από τις συνέπειες που είχε η διδασκαλία της Μεθόδου Σουζούκι στις δυο αυτές εντελώς διαφορετικές κοινωνίες οι οποίες εξακολουθούν να παλεύουν με τα κατάλοιπα της αποικιοκρατίας.

Το πρώτο μου ταξίδι στα νησιά Φαρώ τον Ιανουάριο και το Φεβρουάριο του 1995 έγινε μετά από πρόσκληση του επαγγελματικού θεάτρου Grima. Με κάλεσαν για να σκηνοθετήσω Το Σπίτι της Μπερνάντα Άλμπα του Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα και να κάνω ένα εργαστήριο έξι εβδομάδων στη Μέθοδο Εκπαίδευσης Ηθοποιών Σουζούκι. Τα αποτελέσματα της πρώτης μας αυτής συνεργασίας ξεπέρασαν σε επιτυχία τις αμοιβαίες προσδοκίες μας. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να κληθώ ως Καλλιτεχνικός Συνεργάτης του θεάτρου και να επιστρέψω το καλοκαίρι του 1995 για να δουλέψω μια παράσταση καμπαρέ και να συνεχίσω την εκπαίδευση των ηθοποιών με τη Μέθοδο Σουζούκι. Όταν μετά το πρώτο μου ταξίδι στα νησιά Φαρώ επέστρεψα στις Η.Π.Α. τον Φεβρουάριο, δέχτηκα μια πρόσκληση να σκηνοθετήσω ένα αμερικάνικο έργο και να εκπαιδεύσω ηθοποιούς με την Μέθοδο Σουζούκι στο Εθνικό Θέατρο της Γκάνα. Τους μήνες Ιούνιο και Ιούλιο για τέσσερις εβδομάδες σκηνοθέτησα μια παράσταση εργαστηρίου του θεατρικού έργου Βρώμικα Έργα (Dirty Works) των Larry Brown και Richard Corley. Παράλληλα με την σκηνοθεσία έκανα εκπαίδευση με τη Μέθοδο Σουζούκι σε σαράντα περίπου ηθοποιούς από διάφορα μέρη της χώρας με βασική ομάδα τους National Players (Abidigroma). Τρεις εβδομάδες περίπου μετά την επιστροφή μου από την Αφρική ακολούθησε το δεύτερο ταξίδι μου στα νησιά Φαρώ. Όσα θα αναπτύξω στη συνέχεια βασίζονται στις παρατηρήσεις που έκανα δουλεύοντας μέσα σ' αυτούς τους δυο πολύ διαφορετικούς και μοναδικούς πολιτισμούς.

Έφτασα στην πόλη Torshavn, στα Νησιά Φαρώ στις 3 Ιανουαρίου και με υποδέχτηκαν η Susanna Torgard, Καλλιτεχνική Διευθύντρια του Θεάτρου Grima, ο Mikjall Hemsdahl, που έγινε στη συνέχεια υπεύθυνος σκηνης, υπεύθυνος παραγωγής και μεταφραστής μου, και η Annie Eysturoy, που είχε κάνει την αρχική μετάφραση του έργου από τα Ισπανικά στα Φαροέζικα. Η κυρία Eysturoy με πρότεινε στο θέατρο Grima, γνωρίζοντας τη δουλειά μου στο κλασικό Ισπανικό Θέατρο. Είχε παρακολουθήσει τη δουλειά μου στο Νέο Μεξικό, όπου δούλεψα αρχικά ως ηθοποιός

κι έπειτα ως καλλιτεχνικός διευθυντής της Compania de Theatro de Alburquerque. Μετά την αποφοίτησή μου από την Δραματική Σχολή Juilliard, δούλεψα επίσης για ένα μικρό χρονικό διάστημα με τον Rene Buch στο Repertorio Espaniol. Μετά το φαγητό με την επιτροπή που με υποδέχθηκε και τους ιδρυτές του Grima, τακτοποιήθηκα κι άρχισα να βρίσκω τον προσανατολισμό μου σ' αυτό το καινούριο, γεμάτο ζωή περιβάλλον. Σε λίγες μέρες φάνηκε ότι η παρουσία μου εκεί δεν ήταν και τόσο συμπτωματική. Είχαμε κάποια βασικά κοινά στοιχεία που έδωσαν ιδιαίτερο χαρακτήρα στην συνεργασία μας.

Τα νησιά Φαρώ έχουν πληθυσμό περίπου 46.000, και η πόλη Torshavn έχει περίπου την ίδια έκταση με το Τάος του Νέου Μεξικού, τον τόπο καταγωγής μου. Οι κάτοικοί τους είναι λαός με έντονο πνεύμα ανεξαρτησίας, περήφανοι και πολύ καλλιεργημένοι, που μεταφράζουν περισσότερα βιβλία κατά κεφαλήν από οποιαδήποτε άλλη χώρα στον κόσμο. Παρ' όλο που τα νησιά ανήκουν στη Δανία, οι κάτοικοί τους δεν σου επιτρέπουν να ξεχάσεις ότι δεν είναι Δανοί. Αυτό το συναίσθημα μου είναι εύκολα κατανοητό, γιατί και η δική μου υπηκοότητα ως Αμερικανού δεν είναι ανεπηρέαστη από τις συνθήκες της αποικιοκρατίας. Σε πολλούς από τους ανθρώπους της γενιάς μου στο Τάος υπάρχει το συναίσθημα να μην θέλει κάποιος να θεωρείται 'un agringado' (Αγγλοποιημένος). Παρόλο που δεν είναι ισοδύναμο με την απαξίωση των κατοίκων των νησιών Φαρώ να θεωρηθούν Δανοί, η ποιότητα της αντίστασης στο πως βλέπουν τον εαυτό τους είναι η ίδια και στους δυο λαούς. Άλλα κοινά στοιχεία μας ήταν η εμπειρία της ζωής στη μικρή πόλη, η καταλυτική παρουσία της φύσης και η σχετική πολιτιστική απομόνωση, αλλά και η εμπειρία της αποικιοκρατίας που την έχουμε κάπως υποτιμήσει. Οι παροιμίες είναι ένα ακόμα κοινό στοιχείο στη γλώσσα και τον πολιτισμό των κατοίκων των Νησιών Φαρώ, στο θεατρικό έργο του Λόρκα και στις δικές μου ρίζες. Μου είπαν ότι η απομόνωση των γυναικών και η χρήση των παροιμιών και των ρεφραίν στα έργα του Λόρκα ήταν πρωταρχικοί λόγοι που τους τράβηξαν στο έργο του. Στο Σπίτι της Μπερνάντα Άλμπα ο Λόρκα χρησιμοποιεί αυτά τα ρεφραίν στις ποιητικές εικόνες με τις οποίες είναι μορφοποιημένο όλο το έργο. (Josephs and Caballero, σελ.73). Οι κοινές μας εμπειρίες από την αποικιοκρατία δεν μπορούν να παραβλεφθούν, αφού έχει παρατηρηθεί ότι οι επιπτώσεις της στους λαούς είναι παρόμοιες σε όλον τον κόσμο (Memmi,91- Fanon, p.100). Θα συζητήσουμε στη συνέχεια με ποιόν τρόπο η θεατρική πράξη έχει άμεση σχέση με κάποιες από αυτές τις συναισθηματικές επιπτώσεις.

Αν αναλογιστεί κανείς το διάλογο που γίνεται σ' αυτήν την χώρα σχετικά με τη διδασκαλία της ιστορίας και τη σύνταξη του λογοτεχνικού κανόνα, θα δει ότι φαίνεται ξεκάθαρα η ανάγκη για κοινή συναίνεση σε ζητήματα ιστορίας και πολιτισμού. Ο συλλογικός χαρακτήρας του θεάτρου συνεπάγεται μια κοινή αντίληψη του κοινωνικού συμβολαίου που μας δένει ως κοινωνία. Οι κοινές εμπειρίες ή ένα κοινό πλαίσιο κατανόησης είναι στοιχεία στα οποία στηρίζεται συχνά η ψυχαγωγία. Ο ιστορικός αποκλεισμός της φωνής των λαών των πρώην αποικιών απαιτεί την δημιουργία πολιτιστικών οργάνων, όπως είναι για παράδειγμα τα θέατρα, μέσα από τα οποία θα αναδείξουν και θα εκφράσουν τις ψυχικές και πνευματικές τους ανάγκες. Σε αυτήν την διαδικασία η ανάπτυξη μόνιμης και σταθερής επαγγελματικής ποιότητας είναι πρωταρχικής σημασίας, αλλά παρουσιάζει δυσκολίες. Στο ταξίδι μου

αυτό συνειδητοποίησα ότι στα Νησιά Φαρώ, στη Γκάνα και στους Τσικάνος¹ δεν είχε αναπτυχθεί το επαγγελματικό θέατρο. Καθένας από τους λαούς αυτούς είχε αντιμετωπίσει το κληροδότημα της αποικιακής διοίκησης και την επιβολή ενός ξένου πολιτισμού και μιας ξένης ταυτότητας. Το αποτέλεσμα της επιβολής αυτής ήταν να υποκατασταθεί η πολιτιστική τους ανάπτυξη από αισθήματα ανεπάρκειας και αμφιθυμίας απέναντι στον δικό τους αυτόχθονα πολιτισμό. Επομένως, για να δημιουργηθούν οι πολιτιστικές δομές που θα μπορούσαν να αφηγηθούν τις ιστορίες της καθεμιάς από αυτές τις κοινότητες, χρειάζεται χρόνος.

Η ανάπτυξη του επαγγελματικού θεάτρου στα νησιά Φαρώ είναι φαινόμενο σχετικά πρόσφατα, μέσα σε μια κοινωνία όπου όλοι είναι υποχρεωμένοι να μάθουν Δανέζικα και οι περισσότεροι νέοι, μόλις τελειώσουν το Λύκειο, μεταναστεύουν στη Δανία. Το επαγγελματικό θέατρο στην πόλη Torshavn έχει περίπου δεκαπέντε με είκοσι χρόνια ζωής. Όταν συνάντησα τον θίασο στην πρώτη μου επίσκεψη, παρατήρησα ότι παρά τις σημαντικές ικανότητες που είχαν, ένιωθαν περιορισμένοι όσον αφορά τις δυνατότητές τους ως καλλιτέχνες. Γνωρίζοντάς με μόνο από το βιογραφικό μου, δεν ήξεραν τι να περιμένουν. Την πρώτη μέρα που δούλεψα μαζί τους με την μέθοδο Σουζούκι έμειναν έκπληκτοι και απορημένοι με την αρχική επίδειξη. Από την πρώτη βδομάδα που δουλέψαμε μαζί, όμως, φάνηκε καθαρά ότι είχαν μια αίσθηση ότι ήρθαν σε επαφή με μια τεχνική που θα τους βοηθούσε να αναπτύξουν και να βελτιώσουν την δουλειά τους. Κατά το διάστημα που ήμουν εκεί μου είπαν επανειλημμένα πως ‘για πολύ καιρό έψαχναν να βρουν μια τεχνική που θα συμπλήρωνε τη δουλειά τους, ένα εργαλείο που θα το χρησιμοποιούσαν για να βελτιώσουν την σκηνική τους παρουσία’. Η ανάγκη τους να βρίσκονται σε εγρήγορση μέσα σ’ αυτήν την απομονωμένη κοινωνία τροφοδοτούνταν παράλληλα από επαγγελματική πειθαρχία αλλά και από ένα αίσθημα ανεπάρκειας ή κατωτερότητας. Αυτό το αίσθημα κατωτερότητας που εξέφραζαν δεν εκδηλωνόταν στη συμπεριφορά τους, αλλά στο πώς έβλεπαν την κουλτούρα τους και, σε τελευταία ανάλυση, και τους ίδιους τους εαυτούς τους σε σχέση με ένα εξωτερικό μάτι, αυτό της Δανίας. Το ότι ανακάλυψα αυτά τα αισθήματα κατωτερότητας στο συναισθηματικό πεδίο των κατοίκων των Νησιών Φαρώ μου έδωσε απρόσμενη οξυδέρκεια για τη δουλειά μου ως σκηνοθέτη. Ενώ γνώριζα σιγά-σιγά τα μέλη του θιάσου, παρατηρούσα ταυτόχρονα πόσο καλά ανταποκρίνονταν στην εκπαίδευση με τη Μέθοδο Σουζούκι. Αρκετοί από αυτούς δήλωσαν ότι ένιωθαν πιο ισχυροί και πιο δυναμικοί, κάτι που παρατηρείται συχνά μ’ αυτήν τη Μέθοδο. Πολύ γρήγορα, η δύναμη για την οποία μιλούσαν σε ατομικό επίπεδο, έγινε ομαδική αίσθηση. Αυτή ήταν μια εκπληκτική μεταστροφή, δεδομένου ότι και εγώ και αυτοί είχαμε επίγνωση του αισθήματος κατωτερότητάς τους. Οι συνέπειες της συνειδητοποίησης αυτής ήταν εκπληκτικές, γιατί οι ρίζες του αισθήματος κατωτερότητας σε μια αποικιοκρατούμενη ομάδα βρίσκονται στο σώμα, ως συνέπεια κάποιας φυσικής απειλής ή της αντικειμενικής βίαιης αφαίρεσης της εξουσίας από ολόκληρη την κοινωνία. Συνειδητοποίησα τότε τι θα μπορούσε να σημαίνει η τεχνική αυτή για όσες θεατρικές ομάδες παλεύουν με ανάλογα ζητήματα δύναμης και κατωτερότητας σχετικά με τις παραστατικές τους δυνατότητες.

¹ Σημ. της μεταφράστριας. Chicano, (από το ισπανικό mejicano= μεξικάνος) είναι ο Αμερικανός πολίτης μεξικανικής καταγωγής. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε ευρέως από τους Αμερικανούς Μεξικάνους στις Η.Π.Α. στα χρόνια του Πολέμου του Βιετνάμ και των Δικαιωμάτων του Πολίτη. Η χρήση του όρου είναι μια προσπάθεια αυτοορισμού και από-αποικιοποίησης μέσω της ονομασίας. Οι Μεξικάνοι Αμερικανοί ζουν κυρίως στην περιοχή που έχασε το Μεξικό στον Μεξικανο-Αμερικανικό πόλεμο το 1848. Οι Αμερικάνοι πήραν τότε το μισό Μεξικό.

Η Μέθοδος Εκπαίδευσης Ηθοποιών Σουζούκι αντιμετωπίζει προβλήματα που σχετίζονται με το αίσθημα κατωτερότητας με πολύ άμεσο τρόπο. Αυτό δεν σημαίνει ότι διδάσκοντας την τεχνική αυτή θα λύσει κανείς τα εγγενή προβλήματα των πρώην αποικιών. Αυτό που είναι ολοφάνερο είναι ότι ο ηθοποιός που εκπαιδεύεται με αυτήν τη Μέθοδο αποκτά αυξημένη επίγνωση της σωματικής του εκφραστικότητας και ανανεωμένη αίσθηση της προσωπικής του αξίας. Η εντατική σωματική και πνευματική προσπάθεια που καταβάλλει κανείς με τη Μέθοδο Σουζούκι είναι ένας αγώνας να ισχυροποιήσει τη θέλησή του και να πιστέψει ότι μπορεί να πετύχει περισσότερα. Η αποφασιστικότητα που απαιτείται για να συνεχίσει και να ολοκληρώσει κανείς την κάθε άσκηση, εντοπίζοντας τις εσωτερικές του αντιστάσεις και προσπαθώντας να τις νικήσει, σε τελευταία ανάλυση, πηγάζει από τον πνευματικό του κόσμο, όπου η επιθυμία να πιστέψει κανείς στις ικανότητές του ξεπερνάει την πεζή αντίληψη που μπορεί να έχει για τον εαυτό του. Η πρόσβαση στον πνευματικό κόσμο του καθενός μέσα από την σωματική δουλειά, είναι μια εμπειρία επιβεβαίωσης. Μέσα από αυτήν την επιβεβαίωση του πνεύματος τα αισθήματα κατωτερότητας μπορούν να εξασθενήσουν ή ακόμη και να εξαφανιστούν εντελώς. Μέσα σε ένα δημιουργικό πλαίσιο, με στόχο να διασφαλίσει εμπνευσμένες παραστάσεις, η Μέθοδος Σουζούκι δίνει στις αναπτυσσόμενες θεατρικές ομάδες μια τεχνική να αντισταθμίσουν αισθήματα ηττοπάθειας.

Η Μέθοδος Σουζούκι απαιτεί από τους ηθοποιούς να προκαλέσουν τον εαυτό τους με το να συγκεντρώνονται στις εσωτερικές τους μάχες ενώ ταυτόχρονα προσπαθούν να κρατήσουν το σώμα τους σταθερό για να κάνουν την κάθε άσκηση. Ο ηθοποιός πρέπει να συγκεντρώνεται σε διάφορα πράγματα ταυτόχρονα, ενώ αντιμετωπίζει εσωτερικές αντιστάσεις. Το να διατηρεί κανείς το σώμα του ακίνητο από τη μέση και πάνω χωρίς να ταλαντεύεται είναι βασικό στοιχείο της τεχνικής. Το να σταματάει κανείς απότομα μετά από έντονα ενεργητική σωματική προσπάθεια και να μπορεί να παραμείνει ακίνητος είναι βασικά στοιχεία στις περισσότερες ασκήσεις. Η διαδικασία αυτή έχει συγκεκριμένα αποτελέσματα σε περιπτώσεις που μια ομάδα αισθάνεται ότι βρίσκεται σε στασιμότητα. Το πιο εμφανές είναι η χαρά που μοιράζεται η ομάδα όταν όλα τα μέλη της από κοινού καταβάλλουν έντονα ενεργητική σωματική προσπάθεια. Η τεχνική περιλαμβάνει πολλά είδη δυναμικών ομαδικών ασκήσεων για την ανάδειξη αυτού του στοιχείου. Η σημασία αυτής ειδικά της εμπειρίας βρίσκεται στο ότι ο στόχος της είναι να εκπαιδεύσει τους ηθοποιούς να μιλάνε και να ελέγχουν την ενέργειά τους πάνω στη σκηνή. Στην περίπτωση των νησιών Φαρώ τα αποτελέσματα για τους ηθοποιούς στο Σπίτι της Μπερνάντα Άλμπα ήταν καταπληκτικά. Κατά τα λεγόμενα όλων ήταν μια από τις καλύτερες τους παραστάσεις. Πολλές από τις ηθοποιούς είπαν ότι είχαν κάνει αλλεπάλληλα άλματα στην ανάπτυξή τους. Άλματα που αφορούσαν είτε σε καλύτερο έλεγχο της φωνής είτε σε μεγαλύτερη επίγνωση της σκηνικής τους παρουσίας, είτε στην ικανότητα να κατευθύνουν την ενέργειά τους και να αισθάνονται πιο δυνατές. Η εμπειρία αυτή επαναλήφθηκε όταν επέστρεψα το καλοκαίρι και δουλέψαμε ένα καμπαρέ, παρ' όλο που τα πράγματα τώρα ήταν πιο περίπλοκα, επειδή έπρεπε να αναπτύξουμε ένα καινούριο έργο.

Στην Γκάνα η Μέθοδος Σουζούκι βρήκε εντελώς διαφορετική υποδοχή. Ενώ στην περίπτωση των νησιών Φαρώ ο θίασος λειτουργούσε με βάση τη συλλογική λήψη αποφάσεων, στη Γκάνα η εξουσία διοχετευόταν από πάνω προς τα κάτω. Σε αντίθεση με την περίπτωση των νησιών Φαρώ, όπου την πρωτοβουλία για την επίσκεψή μου την είχε ο θίασος των ηθοποιών, στη Γκάνα η παραμονή μου στην Accra χρηματοδοτήθηκε από την Υπηρεσία Πληροφοριών των Η.Π.Α. (United States

Information Agency) με πρωτοβουλία της ηγεσίας του Εθνικού Θεάτρου και όχι των ηθοποιών. Διάλεξα να σκηνοθετήσω ένα Αμερικάνικο θεατρικό έργο στο οποίο η Αφρική έπαιζε σημαντικό ρόλο. Ζητήματα αποικιοποίησης άρχισαν σιγά-σιγά να εμφανίζονται με διαφορετικούς τρόπους στη δουλειά μας. Οι κάτοικοι των νησιών Φαρώ είχαν αίσθηση της προσωπικής συμβολής του ηθοποιού στη διαδικασία της δουλειάς, εφόσον η θεατρική πρακτική της Δύσης αποτελεί μέρος της πολιτιστικής τους παράδοσης. Εκτός από αυτό, εξακολουθούν να παλεύουν με ζητήματα ανεξαρτησίας, ιδιαίτερα αφότου πρόσφατα ανακαλύφθηκε ότι βρίσκονται στην κορυφή νέων αποθεμάτων πετρελαίου. Στους ηθοποιούς της Άκκρα συνάντησα σημαντικά λιγότερη προθυμία για τη δουλειά. Ήταν φανερό ότι πολλοί θεωρούσαν τη θέση τους στον θίασο εξασφαλισμένη και δεν ένιωθαν την ανάγκη να εκπαιδευτούν. Υπήρχε μια αυταρέσκεια που ερχόταν σε πλήρη αντίθεση με την ηθική της εθνικής οικοδόμησης που συναντά κανείς στην Αφρική και στο μεγαλύτερο μέρος του Τρίτου Κόσμου. Η ηγεσία και τα παλαιότερα μέλη του Θεάτρου είχαν πλήρη επίγνωση του ρόλου του θεάτρου ως φωνής αποαποικιοποίησης, αλλά πολλοί ηθοποιοί δεν έβλεπαν τη σχέση που έχει το θέατρο με την αφύπνιση των συνειδήσεων. Παρ' όλο που η χώρα βρίσκεται σε 'μετα-αποικιακή' φάση ο αγώνας με την ανεξαρτησία είναι ακόμα ολοφάνερος.

Σε αντίθεση με τους κατοίκους των νησιών Φαρώ, τα μέλη των National Players (Abibigroma) της Γκάνα είναι κληρονόμοι ενός αρχαίου πολιτισμού στον οποίο το σώμα θεωρείται οργανικό τμήμα της κοινωνικής και θρησκευτικής έκφρασης. Παρά την ενσωμάτωση του σώματος στις θρησκευτικές και κοσμικές εκδηλώσεις της ζωής, πολλοί από τους ηθοποιούς της Γκάνα άργησαν να δεχτούν τις προκλήσεις της δουλειάς. Όσο αφορά τη μορφή της τεχνικής, προσαρμόστηκαν μετά από λίγο και ήταν σε θέση να αντιγράψουν τις ασκήσεις, χωρίς να προχωρούν όμως πέρα από το να εκτελούν στοιχειωδώς την κάθε άσκηση. Για πολλούς οι ασκήσεις της Μεθόδου Σουζούκι ήταν άνευ νοήματος. Συμμετείχαν χωρίς να εμπλέκονται ουσιαστικά και χωρίς να αυτοαξιολογούνται, δυο στοιχεία αναγκαία για να εμποδωθεί η χρησιμότητα των ασκήσεων. Το ασυνήθιστο των ασκήσεων φάνηκε να διασκεδάζει κάποιους ηθοποιούς, πράγμα που τους έδωσε τη δυνατότητα να αποστασιοποιηθούν. Στην αρχή σκέφτηκα ότι μπορεί να πρόκειται για πρόβλημα πολιτισμικό, το ότι δεν είχαν επαφή με την θεατρική παράδοση της Δύσης, ή για σύγκρουση με αυτή καθαυτή τη μορφή των ασκήσεων, εφόσον προέρχονταν από τη Γιαπωνέζικη παράδοση. Με διαβεβαίωσαν ότι δεν ήταν αυτό. Ήταν επίσης φανερό ότι οι παλιότεροι ηθοποιοί του θιάσου, που είχαν αναπτύξει περισσότερο την εσωτερική τους ματιά, μπορούσαν να συμμετέχουν ουσιαστικά στις ασκήσεις. Η έλλειψη ουσιαστικής συμμετοχής που έδειχναν πολλοί ηθοποιοί έδειχνε μια γενικότερη έλλειψη επαγγελματικής περιέργειας και εμπειρίας. Το γεγονός αυτό με άφησε έκπληκτο. Είχα υποθέσει, λανθασμένα, ότι εφόσον η Γκάνα ήταν βρετανική αποικία, οι Βρετανοί στον αποικιακό τους ζήλο θα είχαν εισαγάγει κάποια στοιχεία της λαμπρής θεατρικής παράδοσής τους. Δεν ήταν όμως έτσι. Όταν μετά από δυο μέρες τριβής με τις ασκήσεις φάνηκε ότι η διαδικασία αυτή για πολλούς ηθοποιούς ήταν τελειώς άγηση, ο Καλλιτεχνικός Διευθυντής Yaw Asare επέπληξε τον θίασο για έλλειψη συμμετοχής και παθητικότητα. Τους είπε ότι με τη στάση τους αυτή εμπόδιζαν την προσωπική τους εξέλιξη και κατ' επέκταση και την εξέλιξη του θεάτρου ως εθνικής φωνής του λαού. Αυτό είχε κάποιο αποτέλεσμα για κανα-δυο μέρες, αλλά και πάλι δεν τους έκανε να συνεργαστούν ολοκληρωτικά.

Στο διάστημα αυτό έμαθα ότι η γνώμη που είχαν οι άλλες ομάδες του Εθνικού Θεάτρου για τους National Players δεν ήταν και τόσο κολακευτική. Τους σύγκριναν συχνά με την National Dance Company, που έχει παγκόσμια φήμη και κάνει πάρα πολλές περιοδείες. Αντίθετα, οι National Players σπάνια ταξίδευαν και το επίπεδο των παραστάσεών τους ήταν σχετικά χαμηλό. Δεν ήταν παράξενο που η εκπαίδευση δεν τους συγκινούσε.

Όταν διαπίστωνα ότι πολλοί ηθοποιοί του θιάσου πίστευαν ότι θα ήταν ανταγωνιστικοί ως ηθοποιοί στην Δύση, έμεινα έκπληκτος. Φάνηκε επίσης ότι δεν είχαν ιδέα του τι να περιμένουν από τις Η.Π.Α. ή το Ηνωμένο Βασίλειο. Δεν μπορούσαν να δουν τη σχέση που υπήρχε ανάμεσα στη δουλειά που είχαν να κάνουν τώρα και στη φιλοδοξία τους να δουλέψουν ως ηθοποιοί. Η προσωπική συμβολή του ηθοποιού στη διαδικασία της δουλειάς περιοριζόταν γι' αυτούς στο να κάνουν αυτό που τους ζητά ο σκηνοθέτης. Κατά συνέπεια, μια σκηνοθετική πρακτική που τους ζητούσε να συγκεντρωθούν στον σωματικό εσωτερικό τους αγώνα με τις ασκήσεις, τους ήταν ακατανόητη. Σιγά-σιγά, κάτω από την πίεση του ότι έπρεπε να παρουσιάσουν τις ασκήσεις στο κοινό και στους συναδέλφους τους της National Dance Company, άρχισαν να παίρνουν τη δουλειά στα σοβαρά και με τον καιρό να την κατανοούν και να την αποδέχονται. Η αντίστασή τους στη δουλειά δεν προερχόταν από την τεχνική αυτή καθαυτή, αλλά από την έλλειψη επαφής με οποιαδήποτε μέθοδο εκπαίδευσης. Αξίζει να σημειωθεί ότι η κατάσταση άλλαξε αφότου τους επέληξαν για έλλειψη προσωπικής κατάθεσης στη διαδικασία. Τους είπαν ότι δεν είχαν πια την εξουσία οι Βρετανοί, άρα γιατί περίμεναν να τους πει κάποιος άλλος τι να κάνουν. Αυτό διαφοροποίησε την κατάσταση σε μεγάλο βαθμό. Έπαψαν να αναζητούν την έμπνευση έξω από τον εαυτό τους και συγκέντρωσαν την προσοχή τους στην προσωπική τους ανάπτυξη. Από την στιγμή που είδαν τη σχέση που υπάρχει μεταξύ της προσωπικής τους εξέλιξης ως ηθοποιών και της ανάπτυξης του θεάτρου ως φωνής της συνείδησης για την εθνική συγκρότηση ο χαρακτήρας της εκπαίδευσης άλλαξε ριζικά. Μετά την ανοιχτή παρουσίαση της Μεθόδου Σουζούκι πολλές αντιλήψεις διαφοροποιήθηκαν και μέσα στο θίασο και έξω από αυτόν. Η παράσταση Dirty Works κέρδισε πάρα πολλά, και η αφοσίωσή τους ήταν πολύ μεγαλύτερη με την καθημερινή εκπαίδευση με τη Μέθοδο Σουζούκι να αποτελεί πηγή έμπνευσης. Για πολλούς ηθοποιούς αυτή ήταν η πρώτη επίσημη εκπαίδευση που είχαν ποτέ. Ο κ. Asafe και άλλα παλιά μέλη του θιάσου είπαν ότι ανακάλυψαν μια τεχνική από την οποία θα μπορούσαν να αντλήσουν στοιχεία για να κρατήσουν το θίασο σε εγρήγορση. Φέτος οι National Players έκαναν δυο μήνες διεθνή περιοδεία στις γαλλόφωνες χώρες της Δυτικής Αφρικής παίζοντας στα Γαλλικά. Αυτή την εποχή κάνουν περιοδεία στην περιοχή Ashanti της Γκάνα.

Είχε πολύ ενδιαφέρον η διαπίστωση ότι σε δυο τόσο απομακρυσμένες μεταξύ τους περιοχές του κόσμου, σε ένα αναπτυσσόμενο έθνος και σε ένα έθνος του Τρίτου Κόσμου, οι άνθρωποι αντιμετωπίζουν τα ίδια προβλήματα που αντιμετωπίζει το Latino και το Chicano θέατρο² στις Η.Π.Α. Συγκεκριμένα, την ανάγκη να δημιουργήσουν υψηλής ποιότητας θεατρική εμπειρία, στηριγμένη σε δεδομένα με τα οποία να εκτιμάται και να διασφαλίζεται ένα θεμελιώδες επίπεδο παράστασης. Κι εκτός από αυτό, η επαναδιαπίστωση της σχέσης που υπάρχει ανάμεσα στην περιθωριοποίηση του θεάτρου Latino και Chicano στις Η.Π.Α, και στις ιστορικές και παγκόσμιες επιπτώσεις της αποικιοκρατίας, επιβεβαιώνει την υπόθεση ότι οι

στρατηγικές της ανάπτυξης του θεάτρου στους πρώην αποικιοκρατούμενους λαούς συνδέονται με ζητήματα από-αποικιοποίησης σε έναν μετα-αποικιακό κόσμο. Τέτοια ζητήματα είναι μεταξύ άλλων η δημιουργία κινήτρων στα εξαρτημένα έθνη, η ανάδειξη πρώην αποκλεισμένων λογοτεχνικών και θεατρικών φωνών, και η συγκρότηση και εδραίωση συμμαχιών στη βάση της επίλυσης των κοινών προβλημάτων.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Josephs, Allen & Caballero, Juan. Federico García Lorca: La casa de Bernarda Alba. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1994.
2. Memmi, Albert. translated by Howard Greenfield. The Colonizer and the Colonized. Boston: Beacon Press, 1965.
3. Fanon, Frantz. translated by Charles Lam Markmann. Black Skin White Masks. New York: Grove Press, 1967.