

Απόσπασμα από το βιβλίο του M. Meschke, *Το θέατρο στ' ακροδάκτυλα*, Αθήνα: Gutenberg (2004).

ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΗΣ ΜΑΡΙΟΝΕΤΑΣ

Μέσα από την αφήγηση της πορείας μου, έδωσα πολλά παραδείγματα για την εφαρμογή μιας προσωπικής αισθητικής, που διαμορφώθηκε από την ενασχόλησή μου με το επάγγελμα του μαριονετίστα. Προσπάθησα να διατυπώσω μια ολοκληρωμένη άποψη της αισθητικής αυτής, όχι για να επιβάλλω την προσωπική μου εμπειρία –γιατί δεν υπάρχουν κανόνες, δεν υπάρχουν «πρέπει»- αλλά για να τη μοιραστώ με κάθε ενδιαφερόμενο.

Παρακάτω θα επιχειρήσω μια σύνοψη των αρχών μου αυτών, απ' τις οποίες αρκετές αναπτύσσονται σε άλλα βιβλία, σε άλλες γλώσσες (βλ. στα σουηδικά *En estetik for dockteater!*, που έγραψα μαζί με την Μαργκαρέτα Σέρενσον το 1989, και το οποίο μεταφράστηκε στα αγγλικά με τον τίτλο *In Search of Aesthetics for the Puppet Theatre* και εκδόθηκε με τη φροντίδα της Καπίλα Βατσιαγιάν από το Εθνικό Κέντρο Τεχνών Ίντριπα Γκάντι στο Νέο Δελχί και στα ισπανικά με τον τίτλο *Una estetica para el teatro de titeres*, με τη φροντίδα της Άνα Μαρία Τεμπεστίνι και του Concha de la Casa. Στην αισθητική αναφέρεται επίσης το βιβλίο *Grenzüberschreitungen* (Ξεπερνώντας τα σύνορα) που εκδόθηκε στη Φρανκφούρτη το 1996 από τον Βίλφριντ Νολντ, καθώς και πολλά άρθρα, μελέτες και συνεργασίες σε περιοδικά).

ΓΙΑΤΙ ΜΑΡΙΟΝΕΤΕΣ ΚΑΙ ΠΟΙΕΣ ΜΑΡΙΟΝΕΤΕΣ;

Αυτή είναι η πρώτη ερώτηση που πρέπει να με απασχολήσει αν δεν θέλω να ψαχουλεύω στα τυφλά. Με την ερώτηση εμφανίζεται και η αναγκαιότητα να κάνω βασικές επιλογές, που εξειδικεύονται ανάλογα με κάθε καινούργιο πρόγραμμα. Σε ό,τι με αφορά, δεν θέλω να λεω: μου αρέσει η μαριονέτα, όπως λέμε: μου αρέσει το φαγητό. Εμένα μου αρέσουν μερικά φαγητά και μερικές μαριονέτες. Αυτή είναι μια ουσιαστική διάκριση, είναι η διαφορά ανάμεσα στο φανατισμό και την προτίμηση, είναι επίσης μια ιδέα που μπορεί να κάνει ελαφρύτερες τις προκαταλήψεις που βαραίνουν τη μαριονέτα.

Το θέατρο της μαριονέτας είναι μια τέχνη απλή, κι αυτό είναι ένα σπάνιο προτέρημα. Αλλά ο καλλιτέχνης για να ασχοληθεί με την τέχνη αυτή δεν πρέπει να είναι απλοϊκός. Το κοινό για να ενδιαφερθεί γι' αυτήν δεν πρέπει να είναι απλοϊκό.

Εδώ και μισόν αιώνα προσπαθώ να κατανοήσω αυτή την απίστευτη, αινιγματική αλλά και τόσο πλούσια τέχνη. Το επιχειρώ ασκώντας την.

Η μαριονέτα δεν είναι εξ ορισμού μια τέχνη –αλλά μπορεί να γίνει. Την αποκαλώ απίστευτη γιατί πρόκειται για ένα φαινόμενο που είναι ταυτόχρονα έμψυχο και άψυχο, έμφυλο και άφυλο, κωμικό και αιθέριο. Κλειστή και χωρίς σύνορα, η τέχνη αυτή φέρει το φορτίο νεκρών και ζωντανών παραδόσεων, κατοικείται από παραχαράκτες και από ειλικρινείς ανανεωτές.

Είναι λοιπόν μια τέχνη γεμάτη αντιφάσεις και δυνατότητες, πλούσια σε υποσχέσεις για όποιον αναζητά καλλιτεχνικές γνώσεις κατάλληλες να διευρύνουν τον προσωπικό του ορίζοντα.

Η ανθρώπινη περιέργεια και ιδιαίτερα η περιέργεια του καλλιτέχνη δεν γνωρίζει άλλο σκοπό παρά μόνο την ίδια τη ζωή. Το επάγγελμα του μαριονετίστα επίσης.

Δυστυχώς, οι μαρτυρίες και οι αναλύσεις από τους ίδιους τους μαριονετίστες είναι σπάνιες, πράγμα που συμβάλλει κι αυτό στην περιθωριοποίησή μας.

Εδώ, θέλω να μοιραστώ την εμπειρία μου, στο μέτρο που αυτό μπορεί να εξυπηρετήσει, όχι, επαναλαμβάνω, από μια επιθυμία να «ευαγγελιστώ» ή να μεταδώσω κάποιο παιδαγωγικό σύστημα, αλλά πρώτα απ' όλα για την ευχαρίστηση μου. Στο κάτω-κάτω δεν διδάσκεται κάποιος πώς να γίνει καλλιτέχνης, πρόκειται για ένα χάρισμα, κι οι σχολές επαγγελματικής επιμόρφωσης μπορούν μόνο να διευκολύνουν την πορεία προσφέροντας πρόσβαση στις εμπειρίες των άλλων. Η ουσία κάθε παιδαγωγικής είναι ασφαλώς το μοίρασμα. Η εξέλιξη ή μάλλον η συνεχής πορεία στην τέχνη είναι μια ατελείωτη σκυταλοδρομία. Κάθε γενιά δίνει τη σκυτάλη της, δηλαδή τις κατακτήσεις της, αμφισβητούμενες είτε αποδεκτές, στην επόμενη γενιά. Η σκυτάλη είναι η πρώτη ύλη που πρέπει να δουλέψει κανείς για να την αφομοιώσει.

Στη Σουηδία, τη μία από τις πατρίδες μου, δεν υπήρχε παράδοση μαριονέτας όταν άρχισα να ασκώ αυτό το επάγγελμα. Έτσι άρχισε μια αδιάκοπη έρευνα, περισσότερο πρακτική παρά θεωρητική, περισσότερο συναισθηματική παρά εγκεφαλική, πάνω στα βασικά θέματα αυτού του επαγγέλματος, τους λόγους ύπαρξής του, την αισθητική του, τη θέση του στη σύγχρονη κοινωνία. Μετά από σαράντα χρόνια που υπήρξα επικεφαλής του Μαριονέτεατερν, καταλήγω στο συμπέρασμα ότι η τέχνη μας προσφέρει δυνατότητες τόσο απεριόριστες ώστε τίποτε δεν έχει ακόμα ολοκληρωθεί.

Όσο για την αισθητική σ' αυτόν τον τομέα, υπάρχει ένα συναρπαστικό μωσαϊκό από προτάσεις, ατομικές ιδέες και παραδόσεις.

Ωστόσο, θα ήθελα να συνηγορήσω υπέρ μιας φιλοδοξίας που ξεπερνάει το ατομικό: πράγματι, θα ήταν χρήσιμο, απαραίτητο θα έλεγα, να διατυπωθούν μια σειρά ορισμών και κοινών απόψεων με βάση το σύνολο των ατομικών εμπειριών, έτσι ώστε να διαμορφωθεί μια αντικειμενική τεχνική γλώσσα, με συγκεκριμένο λεξιλόγιο και γραμματική που θα μπορούσε να διευκολύνει και ίσως και να δομήσει καλύτερα σε αναλυτικό επίπεδο τη δουλειά του μαριονετίστα. Αρχίζοντας, η δουλειά αυτή μου φαινόταν εύκολη, όμως είναι ατελείωτη. Η καταγραφή της εμπειρίας μου έχει ήδη φανεί χρήσιμη σε πολλούς καλλιτέχνες, όχι μόνο στο Μαριονέτεατερν, σαν μια μορφή κώδικα που κάνει τη δουλειά πιο αποτελεσματική.

Δημιουργία σημαίνει έκθεση σε έναν αγώνα ύπαρξης. Ο καλλιτέχνης διακυβεύει διαρκώς την ταυτότητά του ως δημιουργός και ως μέλος της κοινωνίας. Και επειδή στη ζωή «τα πάντα ρει» η δημιουργία απαιτεί επίσης μια διαρκή αμφισβήτηση και ένα πνεύμα ανοιχτό και αναρχικό. Αυτά όλα ανάγουν πάντα στα τρία ερωτήματα που θέτω και διαδίδω από τα πρώτα μου κιόλας δοκίμια και οι απαντήσεις των οποίων αποτελούν το θεμέλιο του επαγγέλματός μας.

Το πρώτο ερώτημα είναι : *γιατί*; Είναι το ερώτημα της ηθικής που μας επιτρέπει να συνειδητοποιήσουμε καλύτερα τα κίνητρά μας. Μόλις βρούμε απαντήσεις σ' αυτό το ερώτημα, ακολουθεί το ερώτημα: *τι*;, δηλαδή τι θα διαλέξουμε να παίζουμε σε συνάρτηση με το γιατί. Τέλος τίθεται το μεγάλο ερώτημα του: *πώς*; Σ' αυτό αντιστοιχούν χίλια προβλήματα φόρμας, το σύνολο αυτού που αποκαλούμε αισθητική.

Εγώ προσωπικά δεν βλέπω καμιά απόσταση ή αντίθεση ανάμεσα στην ηθική και την αισθητική, που συνδέονται όπως το σώμα με την ψυχή.

Με τη μελέτη αυτών των προβλημάτων φόρμας προσεγγίζουμε τους πιο διαφορετικούς τομείς, τη θρησκεία, την ανθρωπολογία, την ιστορία, την ψυχολογία, κλπ...

Ο καλλιτέχνης ερευνητής εν ζωή, στον οποίο ανήκει μόνο μια στιγμή της ιστορίας, βρίσκει άφθονο υλικό για να γεμίσει τη στιγμή του αυτή, ο καθένας με τον τρόπο του.

Το «πρόγραμμά» μου θα μπορούσε να συνοψιστεί στα παρακάτω:

Διατύπωση ορισμών: για να ξέρουμε καλύτερα ποια είναι τα εργαλεία μας.

Επιλογή ρεπερτορίου: για να εξυπηρετήσουμε καλύτερα τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της μαριονέτας.

Διατύπωση φόρμας: για να εξυπηρετήσουμε καλύτερα το περιεχόμενο (τεχνικές χειρισμού, καλλιτεχνική έκφραση)

Γνώση των νόμων της σκηνικής κίνησης: για να επιτύχουμε καλύτερα την εμπύχωση άψυχων ηρώων.

Σκέψεις για την επαγγελματική επιμόρφωση: για να διευκολύνουμε την πρόσβαση στην εμπειρία μας, όλων αυτών που το επιθυμούν.

Ξεπέραςμα των συνόρων: για να κατανοήσουμε τον μικρόκοσμο μέσα στον μακρόκοσμο έτσι ώστε να συμπεριλάβουμε όλη την ανθρώπινη ύπαρξη.

Ο ΗΡΩΑΣ

Κάνω θέατρο σημαίνει ερμηνεύω ρόλους που συμμετέχουν σε μια δραματική πράξη. Αυτό φαίνεται εύκολο, είναι όμως τόσο δύσκολο!

Στο θέατρο μαριονέτας πρέπει πρώτα απ' όλα να δημιουργήσουμε τους ρόλους στο εργαστήριο, δηλαδή να κατασκευάσουμε τους ήρωες.

Σας αρέσουν οι βιομηχανοποιημένες κούκλες; (κούκλες μαζικής παραγωγής). Ούτε σε μένα αρέσουν. Μου είναι απαραίτητο ο κάθε ήρωας να είναι μοναδικός, να δημιουργείται ειδικά για το ρόλο του, έτσι μου είναι αναγκαίο να γεννώ μόνος μου τους ήρωες που σκηνοθετώ (με μερικές εξαιρέσεις: Μια Φραντσίσκα Τέμερσον για τον Βασιλιά Υμπύ ή την Όπερα της Πεντάρας, και κάποιες άλλες...)

Αυτή είναι μια αντίληψη που μοιράζομαι με πολλούς άλλους καλλιτέχνες (όπως π.χ. τον Ρομάν Πάσκα) αλλά όχι με όλους.

Οι ήρωες δημιουργούνται από νεκρό υλικό με μοναδικό σκοπό να ζωντανέψουν το μήνυμα. Αυτό που κάνει έναν ήρωα να ενσαρκώνει το ρόλο του είναι η ακτινοβολία του, αυτό που θα αποκαλέσουμε «σκηνική παρουσία». Φανερώνεται ήδη από ένα κομμάτι πηλό ή ένα κομμάτι ξύλο μέσα στο εργαστήριο. Ο πρωτογενής ήρωας είναι ήδη το μισό της παράστασης. Ακολουθεί η τεχνική κατασκευή του σώματος, των αρθρώσεων, των οργάνων χειρισμού του που θα επιτρέψουν χωρίς να προκαλούν ενόχληση να ερμηνεύσει ο χειριστής τον ήρωα ώστε να συλλάβει το ενδιαφέρον του θεατή.

Οι τέσσερις πιο συνηθισμένοι τύποι μαριονέτας, κούκλες γάντι, μαριονέτες με σκοινιά, μαριονέτες σε ραβδί και οι κινέζικες σκιές διακρίνονται τόσο ως προς την τεχνική του χειρισμού τους όσο και από το ρεπερτόριό τους. Η κάθε τεχνική δεν ταιριάζει σε κάθε έργο. Εξάλλου, συχνά καταφεύγουμε σε άλλες τεχνικές και σε επινοήσεις, σε μικτές μορφές (για παράδειγμα συνδυασμούς γαντόκουκλας και ραβδιού) σε γλυπτά με ή χωρίς αρθρώσεις, σε κοστούμια που καλύπτουν ολόκληρο το σώμα του παίχτη, σε αντικείμενα, μάσκες, αυτόματα, και ίσως, αύριο, σε ρομπότ, με λίγα λόγια οι μαριονετίστες δεν παύουν να επινοούν καινούργιες μορφές. Το πεδίο είναι απεριόριστο.

Ο ήρωας δεν είναι αυτοσκοπός. Είναι το εργαλείο που τίθεται στην υπηρεσία ενός άλλου πράγματος: μιας ιστορίας, μιας ψυχικής κατάστασης, μιας σκέψης, ενός

συναίσθηματος που θέλουμε να μοιραστούμε με το θεατή. Υπάρχουν πολλά σχήματα ή κλισέ για την ανθρώπινη φυσιογνωμία (Kretschmer). Ένα έντονο σαγόι σημαίνει θέληση, τα μεγάλα αυτιά ή το πλατύ μέτωπο σημαίνουν ευφυΐα, στενά μάτια σημαίνουν πονηριά. Όσο κι αν στην καθημερινή ζωή είναι παρακινδυνευμένο να πιστεύουμε τέτοιες προκαταλήψεις, πάντα διασκεδάζα μελετώντας το πόσο ισχύουν για ορισμένες εκφράσεις κεφαλιών μαριονέτας. Μερικές φορές μπορούμε να τις χρησιμοποιούμε. Ας θυμηθούμε όμως πόσο μετάνιωσε ο Χάρο Σίγκελ που είχε κάποια φορά χρησιμοποιήσει τα στερεότυπα για να χαρακτηρίσει μια μαριονέτα Εβραίο.

Η έκφραση των ματιών

Όπως και στους ανθρώπους, το πιο συναρπαστικό στοιχείο του τεχνητού ήρωα είναι το βλέμμα. Θα μιλήσουμε γι' αυτό περισσότερο όταν αναφερθούμε στην κίνηση, αλλά ακόμα και ακίνητο το βλέμμα είναι κεφαλαιώδες.

Πώς μια άκαμπτη μάσκα μπορεί να αντανakλά την πολυπλοκότητα ενός δραματικού χαρακτήρα του οποίου το κυρίαρχο χαρακτηριστικό είναι η αλλαγή;

Υπάρχουν λύσεις. Η μία είναι να αποφεύγουμε να σταθεροποιούμε μια ρεαλιστική και προκαθορισμένη έκφραση, να μην προσπαθούμε να τα πούμε όλα, ο θεατής πρέπει να μπορεί να συμπεριλάβει στην ερμηνεία τη δική του φαντασία και να βλέπει περισσότερα απ' αυτά που του δείχνουμε. Πράγματι, αυτός είναι ένας από τους λόγους για τους οποίους ο θεατής μπορεί να βρίσκει τη μαριονέτα ελκυστική: αφήνοντάς του έναν κάποιο χώρο, διεγείρει τη δημιουργικότητά του. Καμία μαριονέτα δεν θα είχε ζωή χωρίς την επιλογή του θεατή, συνειδητή ή ασυνείδητη να θέλει να δει ζωή εκεί που ξέρει πολύ καλά πως δεν υπάρχει.

Ιδού λοιπόν ένα παράξενο φαινόμενο: η μαριονέτα μπορεί να πει περισσότερα όταν λέει λιγότερα. Με τον ίδιο τρόπο που η μάσκα επιτρέπει την αποκάλυψη!

Η απλοποίηση μπορεί να φτάσει μέχρι την αφαίρεση: οι ήρωές μου για τον «Πρίγκιπα του Χόμπουργκ» δεν έχουν ούτε μάτια ούτε στόματα ρεαλιστικά, είναι απλά σκιές.

Τα μάτια άλλων ηρώων, του Βαπτιστή ή του Χόφμαν είναι απλές τρύπες.

Αλλά για ένα ρόλο με στοιχεία του χαρακτήρα σε έντονη αντίθεση μεταξύ τους, όπως η γλυκύτητα και η σκληρότητα, όπως για παράδειγμα του Σεν Τε και του «διπλού» του, του Σούι Τα, στον «Καλό Άνθρωπο του Σετσουάν», δημιούργησα δύο πανομοιότυπους ήρωες με εντελώς αντίθετα χαρακτηριστικά.

Για να σχηματίσω ένα πρόσωπο δανείζομαι από το ζωγράφο Μοντιλιάνι την προσφυγή στην ασυμμετρία. Έχω ανακαλύψει ότι εκείνο που κάνει μια έκφραση πραγματικά ενδιαφέρουσα μπορεί να προέρχεται από μια ελαφριά ασυμμετρία, μια μικρή παρέκκλιση από τον ιδανικό κανόνα. Έχουμε όλοι μας ασυμμετρίες, πράγμα που κάνει τον καθένα από μας μοναδικό. Αλλά λέω «ελαφριά» ασυμμετρία, προσοχή να μην περιπέσουμε στις έντονες δυσμορφίες των μασκών καρναβαλιού της Βαυαρίας για παράδειγμα, που φτάνουν στο γκροτέσκο, το αντίθετο του λεπτού και του ποιητικού!

Γίνεται συχνά λόγος για τις διαφορές ανάμεσα στον ηθοποιό και τη μαριονέτα.

Νομίζω πως η διαφορετική διάσταση που μπορεί να φέρει η μαριονέτα στο θέατρο είναι κυρίως το ποιητικό δυναμικό του τεχνητού ήρωα.

Η ποιητική είναι η τέχνη της αφαίρεσης, του περιορισμού και της απελευθέρωσης του ουσιώδους.

Κατασκεύασα πολλές μαριονέτες, σολίστες, όπως τον Βαπτιστή και τον Μπένζαμιν ή μια γιαπωνέζα με διπλό προφίλ που εμπνεύστηκα από ένα πίνακα του Χοκουσάι ή ακόμα πολλούς ήρωες για παιδιά: κλόουν, ακροβάτες, σαλτιμπάγκους, ζωτικά,

ποιητές, καθώς και όλους τους ήρωες για τα έργα που παίχτηκαν στο Μαριονέτειατερν.

ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΟΡΙΣΜΩΝ ΓΙΑ ΕΝΑ ΛΕΞΙΛΟΓΙΟ

Παρουσία, αυτοσχεδιασμός, πειραματισμός, ψευδαίσθηση;

Ας μου επιτραπεί να κάνω μια φαινομενικά συνηθισμένη διαπίστωση: η αντικειμενική ανάλυση της κίνησης, η διάκριση των συστατικών της στοιχείων και η απόδοση συγκεκριμένων ονομάτων σ' αυτά είναι εφικτή. Για να διατυπώσω αυτή την πρόταση στηρίχτηκα σε ό,τι έμαθα από τον Ετιέν Ντεκρού. Και δικαίως, γιατί απ' τη μια αυτός ο δάσκαλος βασιζόταν στους νόμους της φύσης, πράγμα που έκανε σίγουρη την αξιοπιστία του κι από την άλλη οι ιδέες του καλύπτουν επίσης τη μαριονέτα έτσι όπως την αντιλαμβάνομαι.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΠΕΡΙ ΚΙΝΗΣΗΣ

Η σκέψη γεννά την κίνηση που γεννά την ομιλία. Αυτή είναι η σειρά στη φύση.

Αν είναι αλήθεια πως ένας καλός ήρωας ακτινοβολεί ήδη μια κάποια παρουσία μέσα στο εργαστήριο, ωστόσο είναι πραγματικότητα πως η κίνηση είναι εκείνη που τον ζωντανεύει. Αυτό μας καλεί να αρχίσουμε μια ανάλυση αυτού του συναρπαστικού θέματος, που είναι δύσκολο γιατί είναι εκτεθειμένο σε παρανοήσεις.

Μήπως δεν έχουμε δει δεκάδες μαριονέτες να κινούνται τόσο ώστε να εμποδίζουν κάθε πιθανότητα να διακρίνουμε σ' αυτές μια εικόνα ζωής;

Στην πρακτική, το δύσκολο είναι να βρει κανείς την αυθεντικότητα της κίνησης. Για να το πετύχει πρέπει να γνωρίσει και να μελετήσει την κίνηση και η πηγή κάθε εκμάθησης δεν μπορεί να είναι άλλη από τη φύση. Μα, θα διαμαρτυρόταν κανείς, η μαριονέτα είναι βαθύτατα «μη φυσική» και μπορεί να κάνει κάθε είδους κίνηση που ο άνθρωπος είναι ανίκανος να κάνει.

Ναι, αλλά αυτή η ικανότητα προέρχεται από τη φύση, προκύπτει αποκλειστικά από τους νόμους της. Αυτοί συνιστούν το σύστημα των ανθρωπομετρικών διαστάσεων, που μας είναι οικείο καθώς είμαστε κι εμείς προϊόντα της φύσης. Κάθε πέρασμα στο αφηρημένο, κάθε φόρμα στυλιζαρίσματος, αρχίζει από την υποταγή μας σ' αυτούς τους νόμους.

Είναι λοιπόν σημαντικό να γνωρίσει κανείς τους νόμους της φύσης, αρχίζοντας από το ίδιο του το σώμα. Αν δεν ξέρουμε πώς λειτουργεί η κίνηση σε μας τους ίδιους, θα είναι δύσκολο να τη μεταδώσουμε σε ένα άψυχο αντικείμενο. Πριν λοιπόν επιχειρήσουμε κάτι τέτοιο, καλό είναι να γνωρίσουμε τους νόμους αυτούς, με σωματικές ασκήσεις.

Όπως το ανθρώπινο πλάσμα συνηθίζει να κρατάει τη φυσική του ισορροπία, έτσι και η μαριονέτα με σκοινιά πρέπει να είναι καλά «ισορροπημένη». Είναι ένα εκκρεμές, αρκεί να την ανασηκώσουμε από το έδαφος για να αρχίσει να αιωρείται. Αυτό συνεπάγεται ότι πρέπει να επιτηρούμε την αιώρησή της σε σχέση με το έδαφος, το σώμα, το κεφάλι, τα χέρια και τα πόδια. Πόσο ενοχλητικό θέαμα είναι αυτές οι μαριονέτες με σκοινιά που συνεχίζουν να «κουνούν» το κεφάλι ή τα χέρια τους ενώ η επιθυμητή κίνηση έχει ήδη τερματιστεί.

Το σημείο εκκίνησης, η ίδια η προϋπόθεση κάθε κίνησης είναι η ακινησία. Σ' αυτή τη βάση, ανακαλύπτουμε ότι ο καλός χειρισμός επιβάλλει τις περισσότερες φορές πολύ

ήρεμες και αργές μετακινήσεις, για να μην ταρακουνήσουμε τη μαριονέτα, απλώς να περάσουμε από τη μια σωματική στάση σε μια άλλη, δηλαδή από τη μια «ακινήσια» στην επόμενη.

Ο ευαίσθητος κουκλοπαίχτης ακολουθεί τη μαριονέτα, ενώ ταυτόχρονα επιδιώκει να εξισορροπεί τις κινήσεις της και δεν της επιβάλλει βίαια τη βούλησή του. Υπάρχουν μαριονέτες που κάνουν μόνες τους τη μισή δουλειά, ο παίχτης δεν έχει παρά να τις συνοδεύει! Ο Βαπτιστής μου είναι έτσι, αυτός με καλεί να τον κινήσω ενώ το αντίθετο δεν συμβαίνει ποτέ.

Για να είναι πειστική, η κίνηση πρέπει να ξεκινάει από το κέντρο του σώματος, κι όχι από τα άκρα. Η πρόκληση για τον παίχτη είναι να δώσει αυτή την εντύπωση ακόμα κι αν φυσικά δεν είναι ακριβής.

Η πιο δύσκολη κίνηση σε όλες τις μορφές μαριονέτας είναι πάντα το περπάτημα. Το περπάτημα δεν είναι απλώς η μετακίνηση, μπορεί επίσης να ερμηνεύσει το δραματικό χαρακτήρα του ήρωα: το θυμό, το φόβο, τη γλυκύτητα...

Όταν το περπάτημα δεν υπακούει τους φυσικούς νόμους, δηλαδή δεν είναι ευγενές, η μαριονέτα με σκοινιά γελοιοποιείται: τραβήξτε λίγο τα σκοινιά των ποδιών και η μαριονέτα θα σέρνεται καταγής, τραβήξτε τα πολύ και θα περπατάει στον αέρα.

Στην πραγματικότητα, δεν περπατάμε με τα πόδια, αλλά με το σώμα, τα πόδια απλώς συνοδεύουν και εκτελούν τις εντολές που προέρχονται από το σώμα.

Ας δούμε τι συμβαίνει όταν κάνουμε ένα έστω βήμα: πριν μπορέσουμε να σηκώσουμε το ένα μας πόδι, το βάρος του σώματος πρέπει να μεταφερθεί στο άλλο πόδι, και στη συνέχεια το σώμα κινείται προς τα εμπρός παρασύροντας και τα πόδια.

Η μαριονέτα με σκοινιά απλώς αγγίζει το έδαφος, αφού κρέμεται σε σκοινιά. Οι μαριονέτες σε ραβδί και οι κούκλες γάντι δεν έχουν καν έδαφος, αφού τις χειριζόμαστε από κάτω, στο κενό. Προσποιούμαστε την ψευδαίσθηση του περπατήματος με τον τρόπο που εκτελούμε βήματα στο κενό. Παράδοξη απασχόληση. Είναι μια απ' αυτές τις παρατηρήσεις και τους συλλογισμούς που με έκαναν να πιστέψω στην ανάγκη της ανάλυσης αυτού που κάνουμε. Ο σκοπός αυτής της ανάλυσης είναι πρώτα απ' όλα να βελτιώσουμε την επικοινωνία με το κοινό μας, αυξάνοντας την καλλιτεχνική ποιότητα, άλλα ένας άλλος εξίσου χρήσιμος σκοπός είναι να τελειοποιηθεί η επικοινωνία ανάμεσα στους καλλιτέχνες. Γιατί στην προπαρασκευαστική δουλειά επί σκηνής χρησιμοποιούμε πολλές λέξεις χωρίς πάντα να είμαστε βέβαιοι ότι μιλάμε για το ίδιο πράγμα. Οι παρανοήσεις γρήγορα επικρατούν. Ένας ανυπόμονος, εκνευρισμένος σκηνοθέτης φωνάζει από την αίθουσα: «Δεν είσαι αρκετά δυναμικός!» Ο φτωχός ηθοποιός ή κουκλοπαίχτης ανταποκρίνεται παίζοντας πιο γρήγορα ή ουρλιάζοντας πιο δυνατά, ενώ ο σκηνοθέτης στόχευε κάτι εντελώς διαφορετικό, μια εσωτερική ένταση ίσως, που δεν εξαρτάται ούτε από την ταχύτητα ούτε από την ένταση της φωνής. Η ασυνεννοησία θριαμβεύει όταν οι δυο τους δίνουν διαφορετική ερμηνεία στη λέξη δυναμικός.

Η προσπάθειά μου να διατυπώσω μερικούς ορισμούς, αν και σε ορισμένους μπορεί να φαίνονται απλοϊκοί, θέλει να εξυπηρετήσει την καλλιτεχνική διαφάνεια. Γι' αυτό η πρώτη ιδέα αυτού του καταλόγου είναι ο

Διαυγής λόγος: αυτό σημαίνει ότι κάνουμε ένα μόνο πράγμα κάθε φορά –αστέρι που οδηγούσε τη διδασκαλία του Ντεκρού. Για να το πετύχουμε δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι κάθε σκέψη και κάθε πράξη έχουν μια αρχή και ένα τέλος.

Ομιλία: ιδίως να μην κουνάμε το κεφάλι στο ρυθμό του λόγου, μέθοδος αποδεκτή αν υπάρχει ανάγκη στο θέαμα του Καραγκιόζη, αλλιώς αποτελεσματικό μέσο για να δολοφονηθεί κάθε πειστικότητα ότι ο ήρωας μιλάει, να γίνει ο κουκλοπαίχτης σπαστικός, να κουραστεί ο θεατής και να φθαρεί η άρθρωση του κεφαλιού.

Για να μιλήσουμε πρέπει να εφαρμόζουμε τη μεγαλύτερη οικονομία κινήσεων του κεφαλιού και να φροντίσουμε ιδιαίτερα το επίπεδο του ηχητικού στυλιζαρίσματος, το χρώμα, το ρυθμό και την ένταση της κάθε φωνής.

Κίνηση: Κάθε κίνηση είναι μια αλλαγή ανάμεσα σε δύο ακινησίες. Εκτυλίσσεται στο χρόνο και στο χώρο. Στην πραγματικότητα, οι λεπτές κινήσεις της μαριονέτας είναι μάλλον περάσματα από τη μια στάση στην άλλη.

Γιατί δεν μιλάμε για μετακίνηση; Γιατί δεν πρόκειται πάντα και κυρίως για μετακινήσεις που μπορούμε να δούμε. Η σκέψη κινείται επίσης κι αυτό μπορούμε να το δείξουμε. Η ζωή είναι μια απέραντη κίνηση, από τη γέννηση μέχρι το θάνατο. Το πρώτο σημάδι ζωής του νεογέννητου είναι η κίνηση των πνευμόνων του για να ανασάνει, πριν ακόμα κλάψει. Συμπέρασμα: η κίνηση προηγείται της ομιλίας, αυτό το ξέρει ο κάθε ηθοποιός.

Οι εσωτερικές κινήσεις, οι κινήσεις της σκέψης και των συναισθημάτων, παίρνουν μια σωματική μορφή καθώς εξωτερικεύονται, αυτό που ο Ντεκρού αποκαλεί «η υλοποιημένη σκέψη». Αυτό δεν είναι η μαριονέτα; Κάθε πράξη είναι κίνηση. Σε κάθε δράμα, υπάρχει καταρχήν μια κυρίαρχη κίνηση που μπορούμε να αποκαλέσουμε προορισμό του δράματος. Καθ' οδόν, υπάρχουν χίλιες μικρότερες κινήσεις, οι παρεκκλίσεις, οι αντιφάσεις, οι αμφιταλαντεύσεις, τα πισωγυρίσματα, όλα αυτά που οδηγούν από τη μία κατάσταση στην άλλη σε μια συνεχή αλλαγή μέχρι το τέλος.

Στυλιζάρισμα: Θεμελιακό στοιχείο της μαριονέτας που σημαίνει την απόδοση ενός στυλ, δηλαδή το μετασχηματισμό της φύσης μέσα από τεχνητές μορφές. Υπάρχουν πολλά στυλ!

Αυθεντικότητα: Αυτό που αντιστοιχεί στους νόμους της φύσης. Όταν οι νόμοι αυτοί γίνονται σεβαστοί, μιλάμε για αυθεντική ζωή, πράγμα που εξασφαλίζει μια κάποια ποιότητα.

Ακινησία: Κάθε κίνηση καθορίζεται από την ακινησία, πριν και μετά. Όπως ακούμε καλύτερα μέσα στη σιωπή, έτσι και η κίνηση γίνεται ακριβέστερη αν πλαισιώνεται από το αντίθετό της.

Αργή κίνηση (slow-motion): Η βραδύτητα της κίνησης μας επιτρέπει να την παρατηρήσουμε και να την συνοψίσουμε καλύτερα. Γενικά, η αργή κίνηση γίνεται όμορφη και συγκινητική, δείχνει να είναι το χαρακτηριστικό της ποιητικής έκφρασης.

Σημασία: Κάθε κίνηση έχει και μια άλλη σημασία πέρα από το ότι είναι κίνηση, εξυπηρετεί ένα περιεχόμενο. Όταν μια κίνηση δεν σημαίνει τίποτε τότε η σκηνική μας γλώσσα θολώνει.

Εκτέλεση: Κάθε κίνηση μπορεί να εκτελεστεί με διαφορετικούς τρόπους, πράγμα που αλλάζει τη σημασία της. Πρέπει να συμφωνήσουμε για τον τρόπο κίνησης.

Κατεύθυνση: Κάθε κίνηση έχει μια κατεύθυνση, που πηγαίνει από το ένα σημείο στο άλλο, από τη μια ψυχική κατάσταση στην άλλη. Ακόμα και οι αόριστοι, αναποφάσιστες κινήσεις έχουν την κατεύθυνσή τους. Οι κατευθύνσεις είναι εξωτερικές ή εσωτερικές. Όπως ο σκοπευτής σημαδεύει προσεκτικά πριν ρίξει το βέλος του, έτσι κι εμείς σκεφτόμαστε πριν εκφράσουμε τη σκέψη μας, ή έστω το ελπίζουμε.

Επομένως, για τη σαφήνεια της σκηνικής γλώσσας, πρέπει να υποδηλώνουμε την κατεύθυνση που στοχεύει η κίνηση πριν ξεκινήσουμε την κίνηση.

Έκταση: Κάθε κίνηση έχει μια έκταση στο χώρο που πρέπει να προσδιοριστεί με ακρίβεια.

Διάρκεια: Κάθε κίνηση έχει μια διάρκεια στο χρόνο που πρέπει να προσδιοριστεί με ακρίβεια.

Δύναμη: Είναι η μυϊκή ενέργεια η απαραίτητη για μια πράξη –δεν είναι αναγκαία μεγάλη!

Ταχύτητα: Το επιλεγμένο τέμπο, που δεν είναι αναγκαστικά ταχύ. Για μια δράση η ταχύτητα μπορεί να είναι αργή!

Τοκ: Μια κίνηση τόσο γρήγορη ώστε δεν μπορούμε να διακρίνουμε τίποτε από τη διαδρομή της, εκτός από την αναχώρηση και την άφιξη, σαν τη σφαίρα ενός περιστρόφου.

Φοντού: Μια ρευστή, ισόπεδη κίνηση της οποίας παρακολουθούμε τη διαδρομή, χωρίς να βλέπουμε ούτε την αναχώρηση ούτε τον τερματισμό. Στην πραγματικότητα τα τοκ συνδυάζονται διαρκώς με τα φοντού, ένα τοκ συχνά προκαλεί ένα φοντού.

Ρυθμός: Ο ρυθμός οργανώνει τις ταχύτητες, καθορίζει τον παλμό μιας εξέλιξης. Λέξη πηγή παρερμηνειών. Ο ανυπόμονος σκηνοθέτης απαιτεί περισσότερο ρυθμό από τον ηθοποιό ή τον κουκλοπαίχτη που, εκνευρισμένος, αρχίζει να παίζει όλο και πιο γρήγορα! Όμως ο ρυθμός δεν είναι ζήτημα του αργά ή γρήγορα αλλά του πώς οργανώνονται οι αλλαγές του τέμπο, περιλαμβανόμενης της ακινησίας. Ο ρυθμός συνδέεται στενά με το δυναμισμό, υπακούουν σε φυσικούς νόμους από τότε που γεννήθηκε ο πρώτος άνθρωπος, άρχισε να κυνηγάει, να τρώει, να ερωτεύεται, να κοιμάται. Όταν ακολουθούμε το ρυθμό της φύσης, επικρατεί αρμονία και ισορροπία. Όταν διακόπτουμε τον φυσικό ρυθμό, υπάρχει δυσαρμονία, δηλαδή δράμα!

Δοσολογία: Για να κάνω το Βαπτιστή, μαριονέτα με σκοινιά, να πεθάνει, χρησιμοποιώ δύο βασικές κινήσεις: κατεβάζω το σώμα προς το έδαφος και το κλίνω προς τα εμπρός. Αυτές οι δύο κινήσεις πρέπει να δοσολογηθούν εξίσου. Αν το κλίνω πολύ, το σώμα χάνει την ισορροπία του και πέφτει μπροστά. Αν το κατεβάσω πολύ, ο Βαπτιστής απλώς θα βρεθεί να κάθεται.

Ισοζύγισμα. Κάθε κίνηση απαιτεί το αντίβαρό της. Πράξεις απλές όπως το να κάνεις μερικά βήματα ή να καθίσεις συντίθενται από στοιχεία που μας εμποδίζουν να χάσουμε την ισορροπία μας.

Το θέατρο είναι το παιχνίδι ανάμεσα σε ισορροπία και ανισορροπία. Η διατύπωση μιας ερώτησης είναι ένας τρόπος δημιουργίας ανισορροπίας, η απάντηση είναι μια προσπάθεια αποκατάστασης της ισορροπίας. Ένα δράμα θέτει πολλές ερωτήσεις, βάζοντας θεατές και ηθοποιούς σε κατάσταση ανισορροπίας. Οι ερωτήσεις πρέπει να απαντηθούν.

Τεχνικά αυτό το αποκαλούμε ισοζύγισμα.

Το ισοζύγισμα είναι μια κίνηση ή μια πρωτοβουλία που ανταποκρίνεται σε μια άλλη. Απ' αυτή την αντιπαράθεση προκύπτει μια αλλαγή: η φύση του προβλήματος εξελίσσεται, μια χαμένη ισορροπία μπορεί να αποκατασταθεί. Αλλά τα πολλά ισοζυγίσματα μπορούν να δημιουργήσουν μια άλλη ανισορροπία.

Ενστικτωδώς αναζητούμε το οργανικό ισοζύγισμα, αυτό που αντιστοιχεί στη φυσική τάξη. Ας πάρουμε για παράδειγμα τον τρόπο που σηκώνουμε μια βαλίτσα. Η προσπάθεια του σώματος αποκαλύπτει πόσο βαριά είναι η βαλίτσα, με τη χρήση των ισοζυγισμάτων: όσο πιο βαριά είναι τόσο οι γάμπες απομακρύνονται και τα πόδια σταθεροποιούνται στο πάτωμα, το μπούστο γέρνει με μια κίνηση τοκ από την αντίθετη πλευρά και το ελεύθερο χέρι σηκώνεται. Αν δυσκολευόμαστε να φανταστούμε αυτή την κίνηση, αρκεί να κοιτάξουμε λίγη τηλεόραση. Στα σπορ μπορούμε να μελετήσουμε πολύ καλά τη λειτουργία των ισοζυγισμάτων, γιατί οι εικόνες σε αργή κίνηση δείχνουν ακριβώς τι συμβαίνει στο σώμα των αθλητών. Μερικές φορές δεν υπάρχει ισοζύγισμα. Όταν συμβεί μια καταστροφή, δεν ενεργοποιείται το απαραίτητο αντίβαρο. Αυτό είναι το χαρακτηριστικό της καταστροφής.

Ας φανταστούμε μια παράσταση σε τσίρκο. Το κοινό διασκεδάει βασιλικά. Ξαφνικά γίνεται έκρηξη βόμβας, η τέντα τινάζεται στον αέρα, οι επιζώντες σέρνονται ανάμεσα

στα συντρίμια. Τίποτε δεν μπορεί τότε να ισοζυγίσει ή να αντισταθμίσει την κατάσταση.

Αυτό που συμβαίνει στην πραγματική ζωή, συμβαίνει και στη σκηνή, μόνο που στη ζωή το ισοζύγισμα λειτουργεί ενστικτωδώς, ενώ στο θέατρο πρέπει να το μελετήσουμε για να το χρησιμοποιούμε διαρκώς.

Αποκατάσταση: Όταν βρισκόμαστε, σωματικά ή ψυχικά, σε μια μη ηθελημένη κατάσταση, όπως σε κάθε δράμα, μπορούμε να βγούμε απ' αυτήν, για παράδειγμα, αποκαθιστώντας την προηγούμενη κατάσταση. Ο Βαπτιστής όταν κείται νεκρός στο έδαφος, πρέπει να αναστηθεί. Όλες του οι κλωστές είναι πεσμένες, μπλεγμένες πάνω στο σώμα του. Αλλά ότι είναι μπλεγμένο μπορεί να ξεμπλεχτεί, χωρίς να καταφύγουμε στο ψαλίδι. Μπορούμε να σηκώσουμε την κούκλα κάνοντας την αντίθετη κίνηση απ' αυτήν του πεσίματος, προσεχτικά, διαφορετικά θα σηκωθεί λυγίζοντας σε παράξενες γωνίες.

Ισορροπία: Λεπτό ζήτημα. Η ισορροπία δεν είναι το ίδιο με την αποκατάσταση, γιατί αυτό που θέλουμε να αποκαταστήσουμε δεν ήταν υποχρεωτικά ισορροπημένο στην αρχή. Για να δημιουργήσουμε την ισορροπία, πρέπει να δοσολογήσουμε καλά τα ισοζυγίσματα. Για να ισορροπήσει μια τραμπάλα, πρέπει τα δύο παιδιά να έχουν το ίδιο βάρος. Αλλά είναι πάντα επιθυμητή η ισορροπία; Αυτό το ερώτημα άπτεται όχι μόνον του μικρού τομέα του θεάτρου, αλλά του ίδιου του κέντρου της ανθρώπινης ύπαρξης: για ποια ισορροπία, για ποια αρμονία μιλάμε; Για την ισορροπία της στασιμότητας, της ανικανότητάς μας να αλλάξουμε, να δεχτούμε τις προκλήσεις, να αναπτυχθούμε (επειδή βαριόμαστε ή επειδή φοβόμαστε) ή για την ισορροπία ως ανάπαυση και αναγέννηση;

Δυναμισμός: Ιδού αυτή η περίφημη λέξη που είναι τόσο σημαντική στο λεξιλόγιο ενός μαριονετίστα και που χρησιμοποιούμε συχνά χωρίς να ξέρουμε πολύ καλά τι σημαίνει. Είναι μια λέξη πολεμική, που συχνά χρησιμοποιείται και φθείρεται από τους κριτικούς θεάτρου και από τους σκηνοθέτες. «Ένας δυναμικός ηθοποιός». Δεν ξέρω τι είναι αυτό, ένας ηθοποιός που περπατάει σα ρομπότ ίσως, ξέρω όμως πως ο δυναμισμός δεν είναι τίποτε άλλο από τον τρόπο με τον οποίο συνδυάζουμε και διαθέτουμε τη δύναμη και την ταχύτητα (βλ. παραπάνω).

Τα μάτια

Στον ηθοποιό, όπως και στη μαριονέτα, η πιο σημαντική κίνηση είναι αυτή των ματιών. Για τον ηθοποιό, το παιχνίδι των ματιών σπάνια έχει ανάγκη ειδικής μελέτης, είναι άμεσο και αυθόρμητο (εκτός από μερικές περιπτώσεις, όπως το Κατακάλι της Κεράλα, που απαιτούν χρόνια εξάσκησης των ματιών, όπως διδάσκει, για παράδειγμα, ο δάσκαλος Γκοπάλ Βένου).

Αλλά ο τεχνητός ήρωας είναι εκτεθειμένος σε πολλά λάθη, γιατί το παραμικρό λάθος στην κατεύθυνση του βλέμματός μπορεί να τον σκοτώσει.

Στο θέατρο υπάρχει ένας πολύ παλιός και προφανής κανόνας, ότι τα βλέμματα των ηρώων πρέπει να διασταυρώνονται. Με τη μαριονέτα κάτι τέτοιο συχνά αμελείται. Τα βλέμματα περνάνε από πάνω, από κάτω, δίπλα στα μάτια του άλλου ήρωα: ουσιαστικά δεν συναντιούνται ποτέ.

Παραδόξως, δεν απαιτούμε από τις μαριονέτες αυτό το μίνιμουμ ακρίβειας που συνίσταται στο να κοιτάζονται όταν πρέπει να κοιταχτούν, ενώ θα έπρεπε να δίνουμε σ' αυτό το μάξιμουμ της προσοχής μας, όπως για παράδειγμα, να μελετάμε τη διαφορά ύψους ανάμεσα στους ήρωες, ή ανάμεσα στη μαριονέτα και στο κοινό. Οι κούκλες γάντι παίζουν από πάνω και συχνά μιλάνε με το κοινό που βρίσκεται από κάτω τους, όμως στην πραγματικότητα το κοιτάζουν; Αν τα μάτια του ήρωα είναι

καρφωμένα στο ταβάνι ή κοιτάζουν το πάτωμα η επαφή διακόπτεται. Όταν η μαριονέτα σας φαίνεται νεκρή, ελέγξτε τα μάτια της!
Το βλέμμα δεν βλέπει απλώς, εκφράζει επίσης. Είναι η κινητήρια δύναμη που ωθεί όλο το σώμα σε κίνηση. Μπορούμε να διηγηθούμε πολλά πράγματα με απλά βλέμματα....

ΔΙΑΦΟΡΑ ΒΛΕΜΜΑΤΑ

Μπαίνω στον πειρασμό να διακρίνω τα αποτελέσματα των διαφόρων βλεμμάτων. Ο αναγνώστης μπορεί να διασκεδάσει ελέγχοντάς τα ο ίδιος.

Το στατικό βλέμμα. Είναι η έκφραση που έδωσε στον ήρωα ο δημιουργός του και ορίζει τη σκηνική του παρουσία.

Το βλέμμα των ματιών που κινούνται. Στις περισσότερες χώρες, τα στατικά μάτια είναι ζωγραφισμένα, μερικές φορές χαραγμένα. Για να δημιουργηθεί η εντύπωση του βλέμματος, σ' αυτή την περίπτωση, πρέπει να κινηθεί όλο το κεφάλι. Αλλού, όμως, όπως για παράδειγμα στο «μπουνρακού», τα μάτια κινούνται χάρη σε μια τελειοποιημένη τεχνική που είναι εγκατεστημένη στο βάθος του κεφαλιού.

Προφανώς, τα δύο αυτά συστήματα απαιτούν ένα διαφορετικό παίξιμο. Α, ο πλούτος των κινούμενων ματιών! Ο καθένας μπορεί να συνειδητοποιήσει όλα όσα αφηγούνται οι κινήσεις τους με μερικές ασκήσεις:

Το βλέμμα στρέφεται πλάγια, ακολουθούμενο από το κεφάλι: *δυσπιστία*.

Στροφή του κεφαλιού με το βλέμμα κρατημένο ίσια μπροστά, μετά το βλέμμα ακολουθεί το κεφάλι: *δισταγμός, φόβος ν' αφήσουμε τον εχθρό από τα μάτια μας*.

Το βλέμμα χαμηλώνει προς το έδαφος κι ακολουθείται από το κεφάλι: *ενόχληση, ντροπή*.

Το κεφάλι χαμηλώνει με το βλέμμα κρατημένο ίσια μπροστά, και μετά το βλέμμα ακολουθεί το κεφάλι: *συνειδητοποίηση*.

Το βλέμμα της ανακάλυψης. Αρχικά, το βλέμμα πρέπει να είναι σαφώς αποστραμμένο απ' αυτό που θα ανακαλυφθεί. Μετά κατευθύνεται προς το αντικείμενο ή το πρόσωπο που θα ανακαλύψει και το κοιτάζει έντονα.

Ανάλογα με τη βραδύτητα ή την ταχύτητά της αυτή η μετακίνηση αφηγείται κάτι.

Γενικά, μια αργή κίνηση υποδηλώνει μια σημαντική και διεισδυτική συνειδητοποίηση, ενώ μια γρήγορη κίνηση σημαίνει μια ζωνρή αντίδραση, συναισθηματική, ίσως και χωρίς μεγάλη σπουδαιότητα. Αντίθετα, ένα βλέμμα ανακάλυψης που δεν ξέρει να σταματήσει γίνεται εύκολα κωμικό ή ανόητο.

Το βλέμμα της αντίδρασης. Στη μνήμη μου έχω ένα φωτεινό παράδειγμα: στο θέατρο «μπουνρακού» στην Οσάκα, μια νέα γυναίκα όρθια, γυρισμένη προφίλ, δέχεται την αναγγελία του θανάτου του αγαπημένου της. Ο πόνος τη χτυπάει με τον ακόλουθο τρόπο: το σώμα μένει ακίνητο στη στάση του (προφίλ), το κεφάλι χαμηλώνει πολύ αργά διαγώνια προς τα κάτω και προς το κοινό. Αυτή η κίνηση, όταν την εκτελεί ένας παίχτης σαν τον Μινοσούκε Γιοσίντα, με ένα κεφάλι μαριονέτας μήκους δώδεκα εκατοστών, μεταδίδει τέτοιο πόνο ώστε χίλιοι θεατές μένουν με κομμένη την ανάσα.

Το βλέμμα της παρακολούθησης. Μ' αυτό το βλέμμα μπορούμε να περιγράψουμε τη μετακίνηση ενός προσώπου ή ενός αντικειμένου, καθώς και το αποτέλεσμα που παράγεται. Παράδειγμα: ακούμε τη μηχανή ενός αεροπλάνου, ο παίχτης πρέπει με την κίνηση των ματιών ή του κεφαλιού του ήρωα να μας δείξει σε ποιο σημείο του ουρανού βρίσκεται το αεροπλάνο και πώς μετακινείται. Η παραμικρή έλλειψη

κανονικότητας, το παραμικρό ανεβοκατέβασμα του βλέμματος, θα μας κάνει να σκεφτούμε ένα πολύ παράξενο αεροπλάνο που αναπηδάει περίεργα στον ουρανό. Το συνολικό παίξιμο ανάμεσα στους ήρωες μπορεί να ενισχυθεί αν με το βλέμμα οι άλλοι παρακολουθούν εκείνον που μετακινείται αντί να συνεχίζουν να κοιτάζουν ανόητα το σημείο απ' όπου ξεκίνησε.

Το εσωτερικό βλέμμα. Τα μάτια εκφράζουν επίσης ψυχικές καταστάσεις. Για να εκφράσουμε μια αφηρημένη ή χαώδη σκέψη, το βλέμμα μετακινείται με ακανόνιστο τρόπο, ως προς την κατεύθυνση ή ως προς την ταχύτητα, χωρίς να σταματάει ποτέ στο ίδιο σημείο: «η περιπλανώμενη σκέψη».

Αντίθετα, μια προσδιορισμένη βούληση, ένα πολύ σοβαρό πρόβλημα ή μια αναλυτική σκέψη εκφράζονται με συμμετρικές αργές κλίσεις προς το έδαφος, προς τις ρίζες.

Για να υποδείξουμε ότι το πρόβλημα του ήρωα έχει λυθεί, ότι «βλέπει καθαρά», το εσωτερικό βλέμμα μπορεί να διακοπεί από μια κίνηση τοκ (αστραπή) και μια αλλαγή κατεύθυνσης, για παράδειγμα προς τα πάνω: «Εύρηκα!»

ΣΤΥΛ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ

Στη διδασκαλία του Ντεκρού εμφανίζεται μια ενδιαφέρουσα θεωρία που αφορά στις διάφορες ανθρώπινες συμπεριφορές και που αυτός τη χώριζε σε τέσσερις φιγούρες, ψυχικές καταστάσεις ή στυλ:

Ο μίμος του σαλονιού ένας άνθρωπος που ελέγχει τέλεια το σώμα του και την κατάσταση, που πετυχαίνει κάθε στόχο χωρίς προσπάθειες, που είναι κομψός και άνετος, σαν σε σαλόνι. Είναι το πιο συνηθισμένο στυλ.

Ο μίμος της άθλησης είναι ένας άνθρωπος που ελέγχει όλες του τις δυνάμεις, που κάνει προσπάθειες χωρίς να χάνει ούτε την ισορροπία ούτε τη δύναμή του, σαν τον αθλητή στο στάδιο, αλλά επίσης σαν κάθε άνθρωπο με σωματική αρμονία μπροστά σε ένα εμπόδιο.

Ο μίμος του ονείρου είναι ένας άνθρωπος σε μη κανονική κατάσταση, υπό την επίδραση ενός σοκ ή ύπνωσης, αλκοόλ ή ναρκωτικών ή ίσως υπό μια υπερφυσική επίδραση.

Σε τέτοιες περιπτώσεις συμπεριφερόμαστε διαφορετικά απ' ό,τι συνήθως, σαν σε όνειρο.

Ο μίμος άγαλμα είναι ένας άνθρωπος υπό την επίδραση ενός αβάσταχτου πόνου, ενός πένθους ή βασανιστηρίων που τον αφήνουν αδρανή, παράλυτο σαν άγαλμα. Είναι το λιγότερο συχνό στυλ.

Αυτή η «ταξινόμηση» δεν είναι τόσο παράδοξη όσο φαίνεται. Υπάρχει ένας περίφημος αυτοσχεδιασμός μίμου όπου περνάει κανείς και τις τέσσερις καταστάσεις: ένας άνθρωπος βρίσκεται κλεισμένος σε μια μικρή φυλακή. Αρχικά ήρεμος εξετάζει τις δυνατότητες να βγει από κει, μετράει τους τοίχους με το βλέμμα και τα χέρια, φέρεται σαν μίμος του σαλονιού. Έπειτα διαπιστώνει ότι το ταβάνι του κελιού κατεβαίνει προς το μέρος του, κι αρχίζει να παλεύει, σπρώχνει τους τοίχους όλο και πιο δυνατά, είναι η κατάσταση του μίμου της άθλησης. Έπειτα, απελπισμένος, εξαντλείται και σωριάζεται στο έδαφος, αδύναμος και έχοντας τη συνείδηση ότι θα πεθάνει: φτάνει στην κατάσταση του μίμου του ονείρου. Τέλος, ανίκανος να κινηθεί,

η ψυχή του είναι παράλυτη από την καρτερία ή την τρέλα, είναι η κατάσταση του μίμου άγαλμα που προηγείται εδώ του σωματικού θανάτου. Ευτυχώς, κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει καθημερινά, ούτε στη ζωή ούτε στο θέατρο. Μου φαίνεται όμως ενδιαφέρον να γνωρίσω αυτό το διαχωρισμό σε στυλ και να τον χρησιμοποιώ με μέτρο.

ΠΡΩΤΟΤΥΠΑ

Μου αρέσει επίσης μια άλλη κατηγοριοποίηση του Ντεκρού. Παρατηρώντας την ανθρώπινη συμπεριφορά, διακρίνει, εκγενικεύοντας προφανώς για παιδαγωγικούς λόγους, δύο ανθρώπινες στάσεις αντίθετες για την αντιμετώπιση της ζωής: τη στάση του βασιλιά κι αυτήν του αγγέλου.

Ο βασιλιάς είναι ένα άταρκες πλάσμα, που το εξυπηρετούν και που χωρίς προσπάθεια πετυχαίνει όλα όσα θέλει. Είναι ο άνθρωπος της εξουσίας. Μια κίνηση προς τα κάτω του αντίχειρα του Ρωμαίου Αυτοκράτορα αρκούσε για να καταδικαστεί κάποιος σε θάνατο. Ένας βασιλιάς δεν χρειάζεται να τείνει προς τους άλλους, όλοι πηγαίνουν σ' αυτόν. Ένας τέτοιος άνθρωπος στηρίζεται με όλο του το βάρος στο πίσω πόδι, χωρίς να εκθέτει την εύθραυστη όψη του, το μπροστινό μέρος του σώματος.

Ο άγγελος, αντίθετα, σπεύδει να συναντήσει τους άλλους, πάντα έτοιμος να βοηθήσει, διακινδυνεύει, δεν φοβάται να εκθέσει το αδύνατο μέρος του. Ο άγγελος στηρίζει το βάρος του στο μπροστινό πόδι, με τα χέρια ανοιχτά ή απλωμένα προς τον άλλο.

Κι έτσι επιστρέφουμε στο θέμα του αγγέλου που ξαναβρίσκεται στην αρχή της πορείας μου, στο Σίλερσντορφ της Γερμανίας, ένα θέμα που φαίνεται πως από τότε δεν με άφησε ποτέ.