

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές
Σπουδές***

Μεταπτυχιακή Διατριβή



**Η Θεωρία των Λεκτικών Δράσεων του Γιάννη
Λεοντάρη ως Εργαλείο για τον Θεατρικό Ηθοποιό:
Θεωρητικά Συμφραζόμενα και Πρακτική Εφαρμογή
της Πρώτης Λεκτικής Δράσης “Γεύομαι / Απολαμβάνω”**

Κωνσταντίνος Ντομουχτσής

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Ελένη Γκίνη**

05.2022

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών Θεατρικές
Σπουδές**

Μεταπτυχιακή Διατριβή

**Η Θεωρία των Λεκτικών Δράσεων του Γιάννη
Λεοντάρη ως Εργαλείο για τον Θεατρικό Ηθοποιό:
Θεωρητικά Συμφραζόμενα και Πρακτική Εφαρμογή
της Πρώτης Λεκτικής Δράσης “Γεύομαι / Απολαμβάνω”**

Κωνσταντίνος Ντομουχτσής

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Ελένη Γκίνη**

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στις Θεατρικές Σπουδές από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

05.2022

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία πραγματεύεται την έρευνα και εμβάθυνση στα εργαλεία λεκτικών δράσεων, όπως αυτά έχουν αναπτυχθεί από τον Γιάννη Λεοντάρη, τόσο σε θεωρητικό όσο και σε πρακτικό επίπεδο, με την εφαρμογή της πρώτης λεκτικής δράσης «γεύομαι/απολαμβάνω». Η έρευνα εστιάζει στο κατά πόσο τα εργαλεία των λεκτικών δράσεων έχουν την δυνατότητα να προλάβουν ή και να επιλύσουν τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν οι ηθοποιοί στην ερμηνεία τους, και κατά πόσο αυτές οι δράσεις αποβαίνουν χρήσιμες στα χέρια των σκηνοθετών. Η ποιοτική μελέτη που πραγματοποιήθηκε σε δείγμα επαγγελματικού θιάσου, στα πλαίσια επαγγελματικής παράστασης, ανέδειξε τη χρηστικότητα και την αποτελεσματικότητα των εργαλείων τόσο σε προσωπικό όσο και σε συνολικό επίπεδο μίας θεατρικής ερευνητικής παράστασης. Τέλος, κρίνεται αναγκαία η επιδίωξη περαιτέρω έρευνας και εμβάθυνσης στα εργαλεία λεκτικών δράσεων, προκειμένου να ισχυροποιηθούν επιστημονικά ως ένα σύστημα εκπαίδευσης ηθοποιών και μαθητών υποκριτικής σε ιδιωτικές και δημόσιες σχολές.

Summary

The current thesis discusses the research and penetration of the tools of the verbal actions, as they have been developed by Giannis Leontaris, in theory and practice, through the use of the first verbal action "taste/enjoy". The research focuses on how the tools of the verbal action have the ability to prevent or resolve problems that the actors have to deal with in their acting and how these actions are proved to be useful in the hands of directors. The qualitative research conducted in part of a professional troop within a professional theatrical performance proved the significance and effectiveness of the tools in personal and a whole level of a theatrical performance. Finally, the pursuit of further research and penetration into the tools of verbal actions is necessary in order to be scientifically empowered as a training system of actors and acting students in private and public acting schools.

Ευχαριστίες

Θέλω να ευχαριστήσω ιδιαιτέρως την επιβλέπουσα καθηγήτρια της διπλωματικής μου εργασίας, κ. Ελένη Γκίνη, για την πολύτιμη καθοδήγησή της, την υπομονή, την εμπιστοσύνη και την εκτίμηση που μου έδειξε στη συνεργασία μας.

Τις ευχαριστίες μου εκφράζω και στις αξιόλογες καθηγήτριες, κ. Προύσαλη και κ. Τσίχλη, που δέχτηκαν να είναι μέλη της τριμελούς επιτροπής αξιολόγησης της παρούσας διπλωματικής εργασίας.

Θέλω επίσης να ευχαριστήσω τον κ. Γιάννη Λεοντάρη για την ευκαιρία που μου έδωσε, απλόχερα, να ασχοληθώ με τα εργαλεία λεκτικών δράσεων, δίνοντας τα μέγιστα στην προσπάθεια μου αυτή.

Τέλος, ευχαριστώ θερμά το ΔΗΠΕΘΕ Βέροιας για την ανεκτίμητη στήριξη και συμβολή στην έρευνα μου και φυσικά όλους τους συμμετέχοντες και κυρίως τους ηθοποιούς, οι οποίοι αναδείχθηκαν συνοδοιπόροι σε αυτό το ταξίδι και χωρίς τη συμβολή, το πάθος και την εμπιστοσύνη τους, ο στόχος μου δεν θα είχε επιτευχθεί.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	8
Κεφάλαιο 1 Θεωρητικό Μέρος	11
1.1 Θεατροπαιδαγωγοί.....	11
1.1.1 Στανισλάφσκι (17 Ιανουαρίου 1863 – 7 Αυγούστου 1938)	11
1.1.2 Ευγένιο Μπάρμπα (29 Οκτωβρίου 1936 – σήμερα).....	12
1.1.3 Ανατόλι Βασίλιεφ (4 Μαΐου 1942 – σήμερα)	13
1.1.4 Ζοέλ Πομερά (28 Φεβρουαρίου 1963 – σήμερα)	15
1.2 Λεκτικές Δράσεις.....	18
1.3 Πρώτο στάδιο γεύομαι / απολαμβάνω	20
1.3.1 Η δουλειά του ηθοποιού πάνω στη πρώτη λεκτική δράση.....	21
1.3.2 Η δουλειά του σκηνοθέτη πάνω στη πρώτη λεκτική δράση	25
1.3.3 Αναφορά στα υπόλοιπα εργαλεία λεκτικών δράσεων όπως τα αποτυπώνει ο Γιάννης Λεοντάρης στο βιβλίο του.....	28
Κεφάλαιο 2 Ερευνητικό Μέρος.....	32
2.1 Ερευνητικά Ερωτήματα.....	32
2.2 Μεθοδολογία	33
2.2.1 Διαδικασία έρευνας και λειτουργία προβών - Καλλιτεχνική εφαρμογή πρώτου εργαλείου λεκτικών δράσεων – Γεύομαι / Απολαμβάνω	33
2.2.2 Λειτουργία προβών και με τα υπόλοιπα εργαλεία λεκτικών δράσεων.....	42
2.2.3 Ημερολόγια Προβών	44
2.2.4 Συνεντεύξεις.....	47
2.2.5 Ερωτηματολόγια	50
2.3 Συμπεράσματα	52
2.4 Προτάσεις για μελλοντική έρευνα.....	55
Παράρτημα Α	56
Παράρτημα Β	60
Βιβλιογραφία.....	61

Εισαγωγή

Από την απαρχή του θεάτρου το μόνο που μένει σταθερό είναι η αλληλένδετη σχέση του με την κοινωνία. Το θέατρο πάντα εξελίσσεται είτε προπορευόμενο, είτε ακολουθώντας την εξέλιξη της κοινωνίας. Κατ' επέκταση τόσο ο ηθοποιός, όσο και ο σκηνοθέτης καλούνται να ερευνήσουν, να αναζητήσουν και να εξελιχθούν. Στην προσπάθεια αυτή, αναπτύσσονται διάφορα συστήματα και ποικίλες μέθοδοι που βοηθούν στην εξελικτική πορεία του ηθοποιού και του σκηνοθέτη και κατευθύνουν στην αναζήτηση απαντήσεων σχετικά με την πορεία αυτή. Στην έρευνά μας, θα επικεντρωθούμε στη μελέτη της μεθόδου του Γιάννη Λεοντάρη η οποία πραγματεύεται την αναζήτηση τρόπων και εργαλείων, ώστε να μάθουμε να ομιλούμε αποκαλύπτοντας και αξιοποιώντας όλες τις δυνατότητες του θεατρικού κειμένου. Τα εργαλεία που έχει αναπτύξει ο ίδιος αποτελούν το ερευνητικό πεδίο που θα προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε και μέσω της ποιοτικής μεθοδολογίας να αναλύσουμε την αποτελεσματικότητα και να τεκμηριώσουμε τη χρηστική αξία αυτών. Ειδικότερα, ο σκοπός της μεταπτυχιακής διατριβής είναι η έρευνα και η εμβάθυνση στα εργαλεία λεκτικών δράσεων, όπως αυτά έχουν αναπτυχθεί από τον Γιάννη Λεοντάρη, τόσο σε θεωρητικό όσο και σε πρακτικό επίπεδο. Συγκεκριμένα, θα μελετηθεί η θεωρία των εργαλείων λεκτικών δράσεων στο σύνολό της και η επικέντρωση στην εφαρμογή της πρώτης λεκτικής δράσης «γεύομαι/απολαμβάνω». Ο ίδιος αναφέρει: *Κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας της παράστασης όλοι συζητούν για τα συναισθήματα. Σκηνοθέτες και ηθοποιοί έχουμε την εντύπωση ότι τα ανθρώπινα συναισθήματα είναι η αποκλειστική ειδικότητά μας. Τα αναγνωρίζουμε, τα μαντεύουμε, τα υποβάλλουμε, τα εκμαιεύουμε, τα ερμηνεύουμε, τα δοξάζουμε, τα ακυρώνουμε, τα υπονομεύουμε. Κυρίως όμως, έχουμε την ψευδαίσθηση ότι τα ελέγχουμε. Μας διαφεύγει όμως ότι στην πραγματικότητα ο συγγραφέας παραδίδει στους ηθοποιούς μέσω του έργου του μόνο λέξεις, φράσεις και διαλόγους. Αυτό που εκκρεμεί επομένως δεν είναι να ανακαλύψουμε τα συναισθήματα μέσα στις σελίδες του έργου. Εκεί θα βρούμε μόνο λέξεις. Δουλειά μας είναι να μεταμορφώσουμε τις λέξεις σε κάτι άλλο ώστε τα συναισθήματα να γεννηθούν επί σκηνής με μοναδικά εργαλεία το σώμα και την ψυχή του ηθοποιού. Στο θέατρο που θέτει στο κέντρο του το κείμενο, τα εργαλεία του ηθοποιού και του σκηνοθέτη είναι μεταξύ άλλων το σώμα, η ομιλία, ο ρυθμός, ο χώρος, αλλά η πρώτη ύλη τους είναι η δραματουργία.*

Ακόμη λοιπόν και στην περίπτωση που εμείς - ηθοποιοί και σκηνοθέτες - ήμασταν πράγματι οι μόνοι ειδικοί στον κόσμο επί των συναισθημάτων, πριν τα εκθέσουμε στο φως της σκηνής θα έπρεπε να λύσουμε ένα βασικό πρόβλημα: τι ακριβώς κάνουμε με τη λέξη, με τη φράση, με τον λόγο. Να αναζητήσουμε τρόπους και εργαλεία ώστε να μάθουμε να ομιλούμε προσδίδοντας στον λόγο τις ποιότητες που του αξίζουν, αποκαλύπτοντας και αξιοποιώντας όλες τις δυνατότητες του θεατρικού κειμένου.¹ Εφαρμόζοντας τη μέθοδο της ποιοτικής έρευνας θα επιχειρήσουμε να τεκμηριώσουμε την αποτελεσματικότητα και τη χρηστική αξία των εργαλείων αυτών στον ηθοποιό και τον σκηνοθέτη.

Βασικά ερευνητικά ερωτήματα

Βασιζόμενοι στο προαναφερθέν ερευνητικό πλαίσιο, θα στοχεύσουμε στη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στα εργαλεία λεκτικών δράσεων και τον ηθοποιό/σκηνοθέτη και θα απαντήσουμε στα εξής ερωτήματα:

Κατά πόσο τα εργαλεία των λεκτικών δράσεων έχουν την δυνατότητα να προλάβουν, να εξομαλύνουν ή και να επιλύσουν τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν οι ηθοποιοί στην ερμηνεία τους (ως προς την απόδοση του κειμένου και της σκηνικής παρουσίας);

Κατά πόσο τα εργαλεία των λεκτικών δράσεων είναι χρήσιμα για τον ηθοποιό και κυρίως για τον σκηνοθέτη;

Αναγκαιότητα και σπουδαιότητα της έρευνας

Η έρευνα στα εργαλεία των λεκτικών δράσεων κρίνεται σημαντική διότι αυτά παρουσιάζονται ως ένα νέο σύστημα εκπαίδευσης των ηθοποιών, το οποίο όχι μόνο δεν τους αποπροσανατολίζει ή τους απορρυθμίζει κατά τη διάρκεια της σκηνικής τους παρουσίας, αλλά τους βοηθά να λειτουργούν αρμονικά ανάμεσα στα τρία συστατικά του θεατρικού γίνεσθαι, δηλαδή ανάμεσα στο κείμενο, το λόγο και το σώμα. Λαμβάνοντας υπόψη πως το νέο αυτό σύστημα εκπαίδευσης συστήνεται σε μία περίοδο όπου η θέση του ηθοποιού και η σκηνική του παρουσία επαναπροσδιορίζονται, καθώς το ίδιο το θέατρο καλείται να βρει την ταυτότητα του στο σήμερα, καταλαβαίνουμε την αναγκαιότητα και την

¹ Λεοντάρης 2022, 7-8

σπουδαιότητα να πραγματοποιηθούν επιστημονικές έρευνες στο συγκεκριμένο ερευνητικό πεδίο, να συζητηθεί τόσο η αποτελεσματικότητα όσο και η χρηστική αξία των εργαλείων λεκτικών δράσεων.

Κεφάλαιο 1

Θεωρητικό Μέρος

Θεατροπαιδαγωγοί που καθόρισαν την εξέλιξη της δραματικής τέχνης και επηρέασαν σε μεγάλο βαθμό τον Γιάννη Λεοντάρη στην ανάπτυξη των εργαλείων των λεκτικών δράσεων.

1.1 Θεατροπαιδαγωγοί

Οι Κωνσταντίν Στανισλάφσκι, Ευγένιο Μπάρμπα, Ανατόλι Βασίλιεφ και Ζοέλ Πομερά είναι σκηνοθέτες – θεατροπαιδαγωγοί που δούλεψαν πάνω στις αρχές της σκηνικής συμπεριφοράς των ηθοποιών, επηρέασαν το θέατρο του 20ου αιώνα και συνεχίζουν να το επηρεάζουν ως σήμερα. Θα επιχειρήσουμε να παρουσιάσουμε αδρομερώς τον αισθητικό πυρήνα των θεατράνθρωπων που αναφέραμε και να καταδείξουμε τα πιθανά πεδία επιρροής στον Γιάννη Λεοντάρη, ο οποίος μελετώντας και αναπτύσσοντας τη δική του μέθοδο, επηρεάστηκε από τη μεθοδολογία και τα έργα αυτών των σκηνοθετών.

1.1.1 Στανισλάφσκι (17 Ιανουαρίου 1863 – 7 Αυγούστου 1938)

Ο Στανισλάφσκι υποστήριζε ότι το ίδιο το σώμα του ηθοποιού είναι το εργαλείο του. Οι ενέργειες του είναι το υλικό του. Θα πρέπει να χρησιμοποιεί όλη τη κλίμακα της φωνής του, να έχει καλή αναπνοή, σωστή απαγγελία, εξασκημένη φωνή, ένα σώμα γυμνασμένο και απόλυτο έλεγχο στους μυς του. Ο Στανισλάφσκι πίστευε ότι η σωματική τεχνική θα γυμνάσει το αίσθημα του ηθοποιού για αλήθεια και καλλιτεχνική και πιστευτή μορφή.² Επηρεασμένος από τον Μέγιερχολντ ο οποίος υποστήριζε ότι οι λέξεις δεν εναρμονίζονται με τις

² Μουρ 2001, 73

σωματικές δράσεις καθώς το σώμα έχει το δικό του ιδιόμορφο λεξιλόγιο, επαναπροσανατολίζει την έρευνά του και εισηγείται για τον ηθοποιό τη μέθοδο των «σωματικών δράσεων» οι οποίες, κατά την εξέλιξη της πρόβας προηγούνται της επεξεργασίας του θεατρικού κειμένου.³

1.1.2 Ευγένιο Μπάρμπα (29 Οκτωβρίου 1936 - σήμερα)

Στο άρθρο του «Οι παππούδες, τα ορφανά και το οικογενειακό έπος του Ευρωπαϊκού Θέατρου», ο Μπάρμπα περιγράφει τον Στανισλάφσκι και τον Μέγιερχολντ ως παππούδες του και τον Γκροτόφσκι ως μεγαλύτερο αδελφό του.⁴ Ο πρωταρχικός παράγοντας που κάνει αυτούς τους σκηνοθέτες σημαντικούς για τον Μπάρμπα είναι ότι αυτοί πραγματοποίησαν λεπτομερή και συστηματική μελέτη για τη σκηνική ζωή του ηθοποιού, αν και τα αποτελέσματα στα οποία στόχευαν διέφεραν αρκετά μεταξύ τους. Η διαπίστωση του Στανισλάφσκι ότι ο ηθοποιός μπορεί να φτάσει σε δημιουργική κατάσταση⁵ κάνοντας χρήση ψυχοσωματικών ασκήσεων, με την προϋπόθεση ότι θα φτάσει στο «μαγικό αν» είναι εξαιρετικά σημαντική. Η επίτευξη της δημιουργικής κατάστασης για τον ηθοποιό σημαίνει διαφορετικά πράγματα για τον Μπάρμπα και τον Στανισλάφσκι, αλλά είναι ο βασικός στόχος της εκπαίδευσης του ηθοποιού στο θέατρο.

Ο ηθοποιός του Μπάρμπα περιορίζεται στα πλαίσια των αρχών της φυσικής συμπεριφοράς κατά την εκτέλεση της δράσης. Ο Μπάρμπα αναφέρει ότι ο Στανισλάφσκι διεξάγει μια από τις πιο ολοκληρωμένες μελέτες για τον τρόπο κατασκευής της σκηνικής ζωής διαχωρίζοντας τη σκηνική συμπεριφορά του ηθοποιού από την καθημερινή συμπεριφορά.⁶ Ο Στανισλάφσκι περιγράφει τη σκηνική ζωή του ηθοποιού ως δεύτερη φύση. Η σκηνική ζωή ενός ηθοποιού είναι διαφορετική από την καθημερινή ζωή που σημαίνει ότι ακολουθεί διαφορετικούς κανόνες από αυτούς της καθημερινής συμπεριφοράς ενώ κινείται στη σκηνή. Ο

³ Λεοντάρης 2022, 27

⁴ Μπάρμπα 2003, 108

⁵ Ο όρος «δημιουργική κατάσταση», στην αγγλική ορολογία «creative state» είναι όρος που εισηγήθηκε από τον Στανισλάφσκι ως «βίωμα της ζωής της ανθρώπινης ψυχής πάνω στη σκηνή». Βλέπε: Curran 2020, 71-85

⁶ Μπάρμπα 1975, 47-57

σκοπός των καθημερινών τεχνικών του σώματος είναι η επικοινωνία. Οι τεχνικές της δεξιότητας στοχεύουν στην κατάπληξη και τη μεταμόρφωση του σώματος. Ο σκοπός των εξω- ημερήσιων τεχνικών⁷ από την άλλη είναι η πληροφορία: κυριολεκτικά τοποθετούν το σώμα σε μορφή. Σχηματοποιούν δηλαδή το σώμα, καθιστώντας το πλαστό/καλλιτεχνικό αλλά πιστευτό. Εδώ βρίσκεται η ουσιαστική διαφορά που διαχωρίζει τις εξω-ημερήσιες τεχνικές από αυτές που απλώς μεταμορφώνουν το σώμα. Για να βρει τις εξω – καθημερινές τεχνικές του σώματος ο ηθοποιός δεν μελετάει ψυχολογία, αλλά δημιουργεί ένα πλέγμα εξωτερικών ερεθισμάτων, στα οποία μπορεί ν' αντιδράσει με σωματικές δράσεις.⁸

Η δημιουργία αληθινής ζωής στη σκηνή είναι δυνατή με την οργανική φύση της δράσης. Ο Μπάρμπα δηλώνει ότι αν η δράση είναι οργανική, ο θεατής την πιστεύει και αν πιστεύει, είναι πραγματική.⁹ Επομένως, εναπόκειται στους ηθοποιούς να δημιουργήσουν ένα οργανικό αποτέλεσμα. Πρωτεύων στόχος του Μπάρμπα υπήρξε η εσωτερική αναδόμηση και κινητοποίηση αρχέγονων στοιχείων και αυθεντικών δράσεων. Μέσα από την θεατρική φόρμα τελετουργικών δρωμένων δημιουργείται μια νέα τεχνική, πρωτοπόρα και συνεχώς ανανεώσιμη, μέσω της οποίας ο ηθοποιός χρησιμοποιεί τις Άπω Ανατολίτικες παραστασιακές φόρμες για να αποκτήσει μια, πέραν της καθημερινής, παρουσία, στον αντίποδα της ρεαλιστικής προσέγγισης της σκηνικής παρουσίας. Οι τεχνικές αυτές αποτελούν αντικείμενο της εκπαίδευσης του ηθοποιού, η οποία συνίσταται από δύο ξεχωριστές ενότητες: τη σωματική και τη φωνητική. Και τα δυο, συνθέτουν αυτό που ονομάζεται σωματική εκπαίδευση (physical training).¹⁰

1.1.3 Ανατόλι Βασίλιεφ (4 Μαΐου 1942 – σήμερα)

Ο Βασίλιεφ μας διδάσκει έναν νέο, μυητικό, τρόπο να διαβάζουμε Στανισλάφσκι χρησιμοποιώντας ως άξονα τη λέξη Etude. Etude ή «σπουδή» είναι η εξερεύνηση μιας σκηνής θεατρικού έργου διά μέσου της δράσης και ταιριάζει περισσότερο σε έργα με ψυχολογικό περιεχόμενο. Και επειδή κατά τη διάρκεια της «σπουδής» ο

⁷ Μπάρμπα 2008, 35

⁸ Όπ.π. 66

⁹ Μπάρμπα, 2019

¹⁰ Λεοντάρης 2022, 51

ηθοποιός έχει μόνο μία διέξοδο, κι αυτή είναι το κείμενο, χρειάζεται ο αυτοσχεδιασμός για να τοποθετηθεί μέσα στη δράση. Η «σπουδή» είναι μεθοδολογικό σύστημα και όχι θέαμα.¹¹ Με άλλα λόγια, το έργο διαβάζεται όρθια, επί σκηνής. Μπορούμε να την αποκαλέσουμε μέθοδο της «ανάλυσης – δράσης»: εντός και μέσω της δράσης.¹²

Ο Βασίλιεφ δήλωνε με σαφήνεια: πριν από πολλά χρόνια, αντιμετώπισα ένα βασικό πρόβλημα: τι να κάνω με το λόγο, με τη λέξη; Με το συναίσθημα ήξερα, αλλά με το λόγο, με τη λέξη; Έπρεπε να μελετήσω το πρόβλημα αυτό και να μάθω να μιλάω, να μιλάω με τέτοιο τρόπο που η λέξη να μη μεταμορφώνεται σ' αυτό το άμορφο μπαλόνι που μπορεί να γίνεται το σώμα. Και όσοι ασχολούνται με το θέατρο ξέρουν πως μόλις κάποιος αρθρώσει τη λέξη «δυνατά», η λέξη αυτή φουσκώνει, πρήζεται, διαστέλλεται. Όλη η δουλειά μας, των ηθοποιών μου και η δική μου, είναι αφιερωμένη τον τελευταίο καιρό στην προβληματική του λόγου, της λέξης, στη θεωρία, στην τεχνική, στην εκπαίδευση. Διότι, στο δρόμο της αντικειμενικοποίησης του ηθοποιού σε σχέση με το ρόλο, η λέξη είναι το έσχατο οχυρό, και το φυλάνε οι στρατιές των συναισθημάτων.¹³

Στο τρόπο που μιλάμε υπάρχουν δύο τονισμοί, που δεν αντιτίθενται θεμελιωδώς. Είναι παρεμφερείς, αλλά διακριτοί. Ένας συνηθισμένος, καθημερινός, και ένας θεατρικός. Προκειμένου να απελευθερώσει τον ηθοποιό από τους αυτονόητους και προφανείς, στερεότυπους τονισμούς εκφοράς του λόγου και να τον οδηγήσει στην αποκάλυψη κρυμμένων αξιών, ο Βασίλιεφ δίνει έμφαση στην εξάσκηση του ηθοποιού σε ποικίλους τονισμούς του κειμένου. Η διαχείριση της λεκτικής δράσης που προτείνει ο Γιάννης Λεοντάρης, δανείζεται από τη μεθοδολογία του Βασίλιεφ δύο στοιχεία: την παράκαμψη της ανάγνωσης στο τραπέζι καθώς και την σωματοποίηση του κειμένου από την πρώτη στιγμή της επαφής του ηθοποιού με αυτό.¹⁴

¹¹ Σαμαρά 2000, 7

¹² Όπ.π. 177

¹³ Βασίλιεφ 2008, 183-184

¹⁴ Λεοντάρης 2022, 43.

1.1.4 Ζοέλ Πομερά (28 Φεβρουαρίου 1963 – σήμερα)

Η προσέγγιση του Πομερά ως θεατρικού συγγραφέα και σκηνοθέτη είναι τέτοια όπου τα σώματα και οι φωνές να μπορούν να οικειοποιούνται τις λέξεις και να τις κάνουν να αντηχούν με τρόπο που αντιμετωπίζει τον θεατή με την αλήθεια τους, μερικές φορές τη βία τους και πάντα τη δύναμή τους. Έχει κανείς την αίσθηση ότι κάθε λέξη έχει επιλεγεί και κάθε φράση έχει κατασκευαστεί με μεγάλη ακρίβεια. Η ακριβής γλώσσα καθρεφτίζεται από τις εξίσου ακριβείς χειρονομίες των ηθοποιών, σε μια προσπάθεια να προσεγγίσουν όσο το δυνατόν πιο στενά τους χαρακτήρες. Αυτό είναι πιθανώς το ουσιαστικό χαρακτηριστικό του έργου του συγγραφέα-σκηνοθέτη Πομερά – η δεξιοτεχνία του στη σκηνή, η ακριβής κατασκευή και η απαιτητική αισθητική.

Μεθοδολογία και πρακτική

Τα έργα του Πομερά είναι γραμμένα ως αποτέλεσμα συνεργασίας με ηθοποιούς. Από την ίδρυση της θεατρικής εταιρείας *Compagnie Louis Brouillard* το 1990, διάφορες μεθοδολογίες έχουν εφαρμοστεί. Το κείμενο μίας παράστασης του δεν δίνεται στους ηθοποιούς στην αρχή, αλλά κατασκευάζεται μέσα από μία μακρά διαδικασία θεατρικών αυτοσχεδιασμών με οδηγό τον Πομερά, πάνω σε ερευνητικά θέματα ή αποσπάσματα κειμένων από άλλους συγγραφείς που δίνει στους ηθοποιούς του. Αυτό το πρόχειρο αρχικά υλικό μεταμορφώνεται ζωντανά για να φτάσει στο τελικό κείμενο.¹⁵ Αυτή η λεγόμενη «prospective dramaturgy»¹⁶ είναι συγκεκριμένη για το έργο του και ο Πομερά εξηγεί: «Τους χρειάζομαι (τους ηθοποιούς) να ταιριάζουν στο κείμενο, να είναι στην ομιλία, και όχι να προσφέρουν απλά μία απαγγελία ή μία απόδοση του κειμένου. (...) Προσπαθώ να σπάσω τη θεατρική συμπεριφορά, την τεχνητότητα.»¹⁷

Στις 10 Μαΐου 2019 στον πολυχώρο ΑΙΤΙΟΝ στην Αθήνα, ο Αντόλφ Σαπίρο¹⁸ συνάντησε τον Γιάννη Λεοντάρη και τους ακροατές τους για να μιλήσουν για το

¹⁵ Όλα του τα κείμενα είναι δημοσιευμένα από: Actes Sud–Papiers, Arles.

¹⁶ Πομερά 2019

¹⁷ Πομερά 2007, 9-10.

¹⁸ Ο Αντόλφ Σαπίρο είναι Πρόεδρος της ASSITEJ Ρωσίας (Παράρτημα της Διεθνούς Ένωσης Θεάτρου για Παιδιά και Νέους, Πρόεδρος του μεγαλύτερου Θεατρικού Φεστιβάλ της Ρωσίας «Χρυσή Μάσκα» και Επίτιμος Διδάκτωρ της Θεατρικής Ακαδημίας της Σαγκάης.

θέατρο, τον ηθοποιό, τον σκηνοθέτη.¹⁹ Ως απάντηση στην ερώτηση του Ρώσου σκηνοθέτη και παιδαγωγού για τη κατάσταση που επικρατεί στην Ελλάδα όσο αφορά την εκπαίδευση του ηθοποιού και του θεάτρου γενικότερα, ο Γ. Λεοντάρης αναφέρει μία φράση του Α. Σαπίρο «δουλεύουμε με το κείμενο σα να είναι ένα μπαλέτο με λόγια», αναφέροντας στο βιβλίο του ότι «η διατύπωση αυτή είναι διπλά εύστοχη καθώς με επτά μόνο λέξεις αποσαφηνίζει ότι το θεατρικό κείμενο υπάρχει μόνο μέσω του ηθοποιού αλλά και ότι τα υλικά του κειμένου ενεργοποιούνται μέσω της σωματοποίησης»²⁰ και συνεχίζει στην συνέντευξη εξηγώντας γιατί θεωρεί αυτή την άποψη αποκαλυπτική τόσο για τον ίδιο ως καλλιτέχνη όσο και για το σημερινό θέατρο. Αναφέρει ότι στο σύγχρονο ελληνικό αλλά και διεθνές θέατρο επικρατεί η τάση οι ηθοποιοί να έχουν ξεχάσει να δουλεύουν το λόγο σα να είναι ένα μπαλέτο λέξεων. Θεωρεί πολύ σημαντική τη διαδικασία που θα μας κάνει να επιστρέψουμε σε μία συστηματική δουλειά πάνω στο ρυθμό του κειμένου, πάνω στις αποχρώσεις, τις τονικότητες, τις μουσικές τονικότητες που αποκαλύπτουν τα στοιχεία ενός ρόλου. Γίνεται όλο και πιο δύσκολο ο ηθοποιός να «βάλει» στο σώμα του τις λέξεις ενός κειμένου, τους ήχους τους, τη θερμοκρασία τους. Ο συγκεκριμένος προβληματισμός σε σύνδεση με τη σωματική κατάσταση του ηθοποιού όταν φτάνει στο σημείο δηλαδή να συγχωνεύσει αυτό το λόγο με τη σκηνική του δράση, απασχόλησαν τους μεγάλους θεατροπαιδαγωγούς που αναφέραμε καθώς και την έρευνα του Γιάννη Λεοντάρη.

Τι σημαίνει να είσαι αυθεντικός πάνω στη σκηνή και πώς αυτό συνδέεται με τη λεκτική δράση; Να «παίζεις» την αληθινή ζωή θεωρώντας αληθινό το αληθοφανές; Να «παίζεις» την αληθινή ζωή υπονομεύοντας διαρκώς τα στερεότυπα; Να είσαι πρωτότυπος, ακραίος και αναπάντεχος; Να φανταστείς ένα νέο σύμπαν εκ του μηδενός, μεταμορφώνοντας το κείμενο σε ποιητικό ή ακόμη και μεταφυσικό ταξίδι; Να είσαι απόλυτα παρών στο εδώ και το τώρα της σκηνικής συνθήκης, ανοιχτός στο απρόσμενο της στιγμής; Να υπάρχουν και να μιλάς επί σκηνής αποκλειστικά μέσω του άλλου; Να επιχειρήσεις τέλος, μια

¹⁹ Η συνάντηση με τίτλο «Διάλογοι για το θέατρο» με τους Αντόλφ Σαπίρο και Γιάννη Λεοντάρη πραγματοποιήθηκε στις 10 Μαΐου 2019, στο πολυχώρο ΑΙΤΙΟΝ υπό την αιγίδα του Κέντρου Πολιτισμού και Ανάπτυξης.

²⁰ Λεοντάρης 2022, 41.

σύνθεση των παραπάνω με βάση κάθε φορά τις ανάγκες του θεατρικού κειμένου και της παράστασης; Ο βασικός πυρήνας της δουλειάς μας, της δικής μου και των ηθοποιών, εστιάστηκε στα παραπάνω ερωτήματα και έδωσε βάρος στη διαχείριση του λόγου: της λέξης, της φράσης και του διαλόγου.²¹

²¹ Λεοντάρης 2022, 12.

1.2 Λεκτικές Δράσεις

Λεκτικές δράσεις και η κατά Γ. Λεοντάρη ερμηνεία τους.

Ο όρος λεκτική δράση περιγράφει κάτι διαφορετικό από τον όρο λεκτική πράξη τον οποίο χρησιμοποιεί η γλωσσολογία. Αναφέρεται στη συνειδητή εμπλοκή του σώματος του ηθοποιού στη διαδικασία εκφοράς του θεατρικού κειμένου, ανεξάρτητα από τη θεατρική φόρμα που ο ίδιος ο ηθοποιός υπηρετεί κάθε φορά. Υπό αυτό το πρίσμα, η εκφορά του λόγου δεν διαχωρίζεται από τη σωματική δράση ακόμη και αν το κείμενο εκφωνείται σε στατική συνθήκη (καθιστή θέση με φαινομενική αδράνεια του σώματος): η εκφώνηση της λέξης, η στίξη, η απεύθυνση, η αφήγηση, αντιμετωπίζονται ως σωματικές σκηνικές δράσεις, όπως το βάδισμα ή οι χειρονομίες. Αυτό αφορά το θεατρικό κείμενο σε όλη του την έκταση και δεν περιορίζεται σε κάποια εκφωνήματα (συνήθως ρήματα) τα οποία έχουν a priori επιτελεστική λειτουργία και τα οποία ενδιαφέρουν περισσότερο τη θεωρία των λεκτικών πράξεων.²²

Το βασικό εργαλείο των λεκτικών δράσεων δεν βασίζεται στην παθητική ανάλυση του κειμένου, αλλά στη σωματοποίησης του. Ο ηθοποιός καλείται να δημιουργήσει τη λεκτική δράση, περνώντας μέσα από επτά συνθήκες που συνδέονται με τις λεκτικές καταστάσεις, τις δομικές συνθήκες αναφοράς:

- *Θέλω να σας μιλήσω.*
- *Αφήνομαι να κοιταχτώ από εσάς / από εσένα.*
- *Ακούω το σώμα μου.*
- *Θαυμάζω το ανεξήγητο.*
- *Διαλύομαι από το αδιανόητο του κόσμου.*
- *Επείγει να πω μια ιστορία.*
- *Δεν βρίσκω λέξεις για να πω τον κόσμο.*
- *Μιλώ μόνο σε σένα.*
- *Συγκρούομαι μέχρι τελικής πτώσεως.*
- *Προσπαθώ να κατανοήσω τι μου λες.*

²² Οπ.π. 8.

- Προσπαθώ να κατανοήσω τι λέω.
- Μιλώ και κατοικώ τη σκηνή.

Η διαδοχική διαδρομή στα επτά παρακάτω στάδια δίνει στον ηθοποιό χρόνο, χώρο και σωματική εμπειρία, ώστε να σχηματιστεί ένα περίγραμμα του ρόλου όχι έξω και γύρω του, αλλά μέσα στη δική του, ατομική, σωματική κατάσταση. Ο ρόλος δεν είναι άλλος, είναι ο ίδιος ο ηθοποιός την ώρα που βρίσκεται σε δεδομένη συνθήκη λεκτικής δράσης.²³

Επιγραμματικά οι λεκτικές δράσεις είναι οι εξής:

1. Γεύομαι / Απολαμβάνω
2. Παραπαίω / Θαυμάζω
3. Απευθύνομαι / Επικοινωνώ
4. Επεξηγώ / Περιγράφω
5. Συγκρούομαι / Καταστρέφω
6. Ακούω / Κατανοώ
7. Μιλώ / Κατοικώ

²³ Λεοντάρης 2022, 54

1.3 Πρώτο στάδιο γεύομαι / απολαμβάνω

Για να γίνει διεξοδική έρευνα πάνω στο πρώτο στάδιο θα πρέπει να παρουσιαστούν αυτούσια τα λόγια – οδηγίες του συγγραφέα ώστε βήμα – βήμα να αναλυθούν. Οπότε σκοπίμως και απαραίτητως παραθέτουμε όπως τα έχει διατυπώσει ο ίδιος.

«Ως στόχοι του πρώτου σταδίου αναφέρονται οι εξής:

- *Να αντιληφθεί ο ηθοποιός τις λέξεις του κειμένου μέσω των αισθήσεων ανακαλύπτοντάς τις όπως ανακαλύπτουμε μια ξένη γλώσσα.*
- *Να ακουστεί η ηχητική ποιότητα της κάθε λέξης.*
- *Να γυμνάσει ο ηθοποιός το όργανο της φωνής και της άρθρωσης πάνω στο συγκεκριμένο υλικό ώστε στη συνέχεια η καθαρή εκφορά του κειμένου να είναι αυτονόητο αποτέλεσμα που δεν θα απαιτεί πρόσθετη προσπάθεια.*
- *Να ακυρωθεί οποιαδήποτε προαποφασισμένη αξιολόγηση των λέξεων του κειμένου σε σημαντικές ή όχι.*
- *Να εμποδιστούν οι προαποφασισμένοι στερεότυποι τονισμοί.*
- *Να αναδειχτούν οι «περιφρονημένες λέξεις».*
- *Να «ταπεινωθούν» οι «επηρμένες» λέξεις.*
- *Να ειπωθεί το κείμενο, δίνοντας ίση αξία σε κάθε λέξη του.*
- *Να ακουστούν και να δοκιμαστούν ποικίλες εκδοχές τονικότητας στην εκφορά κάθε λέξης.*
- *Να κάνει ο ηθοποιός το κείμενο «δικό του», μέσω της σωματικής εξοικείωσης με τις λέξεις.*
- *Να επιλεγούν οι λέξεις εκείνες του κειμένου, που θα λειτουργούν ως «σταθμοί» για τον ηθοποιό.»*

Ο Γιάννης Λεοντάρης στο βιβλίο του καταγράφει ως οδηγούς της δουλειάς του πρώτου σταδίου τις εξής σημειώσεις του Λευτέρη Βιογατζή από τις πρόβες του:

- *Ο τονισμός καθορίζει τη διάθεση και η διάθεση καθορίζει το πως θα πεις το κείμενο. Αυτά όμως δεν πρέπει να προκαθορίζονται αλλά να προκύπτουν.*

- Το μόνο που χρειάζονται τα πιο μεγάλα πράγματα είναι να τα λέμε απλά. Η έμφαση τα χαλάει. Τα πιο μικρά πρέπει να τα λέμε με υψηλότερο ύφος γιατί εκείνο που τα στηρίζει δεν είναι το νόημα αλλά ο τρόπος, η έμφαση και ο τονισμός.

- Η δουλειά στο λόγο συνίσταται σε τρεις στόχους: το κείμενο να γίνει δικό μου, να αντιπροσωπεύει εμένα και να μιληθεί καθαρά.²⁴

1.3.1 Η δουλειά του ηθοποιού πάνω στη πρώτη λεκτική δράση

Η δουλειά του ηθοποιού περιέχει εν δυνάμει όλες τις πιθανότητες έκφρασης, από τις απλούστερες έως τις πιο σύνθετες, αιρετικές ή νεωτερικές. Η μέριμνα για τη φόρμα σε καμία περίπτωση δεν εκβιάζει τον νεωτερισμό. «Ο νεωτερισμός δεν είναι από μόνος του απαραίτητος. Πηγαίνοντας στο βάθος ενός πράγματος, ανακαλύπτεις ότι αυτό το πράγμα τα περιέχει όλα».²⁵ Η ανάγκη της εμβάθυνσης στο κείμενο είναι η βασική κινητήρια δύναμη για τη δουλειά πάνω στη λεκτική δράση.²⁶

Πρώτη και βασική απαίτηση για να ξεκινήσει η δουλειά με το κείμενο, είναι να προσέλθουν οι ηθοποιοί στην πρώτη πρόβα έχοντας ήδη μάθει το κείμενό τους, καθώς για να λειτουργήσει η διεργασία με τα εργαλεία λεκτικών δράσεων και η σωματοποίηση του λόγου όπως θα δούμε στη συνέχεια, κρίνεται απαγορευτική η ανάγνωση κατά τη διάρκεια των προβών από το χαρτί που οδηγεί σε απόσπαση συγκέντρωσης για τους ηθοποιούς μέσα στα στάδια. Το πρώτο στάδιο συνίσταται στην εκφορά ολόκληρου του έργου από τους ηθοποιούς βάσει συγκεκριμένης τεχνικής που θα καταγραφεί παρακάτω. Μπορεί να ξεκινήσει από την δεύτερη ή τρίτη πρόβα αν έχει προηγηθεί ανάγνωση του έργου στο τραπέζι, μόνο που αυτή δεν πρέπει να έχει γίνει από τους ηθοποιούς. Το καλύτερο είναι το έργο να διαβαστεί από έναν δραματολόγο και όχι από τους ηθοποιούς καθώς από την πρώτη ανάγνωση και, συχνά, μέχρι την παράσταση, το σώμα και η φωνητική εκφορά του ηθοποιού τοποθετούνται «βολικά» σε ένα καλούπι προαποφασισμένων τονισμών το οποίο παραμένει अपαράλλαχτο και από το

²⁴ Λεοντάρης 2022, 57

²⁵ Λεκόκ 2005, 48

²⁶ Λεοντάρης 2022, 61-62

οποίο είναι δύσκολο να απεμπλακεί στη πορεία.²⁷ Ο δραματολόγος λοιπόν στη συνέχεια θα δώσει στον θίασο πληροφορίες και υλικό για τον συγγραφέα, το έργο, την εποχή, την πρόσληψή του, την παραστασιολογία καθώς και τις βασικές οπτικές πάνω στο κείμενο όπως έχουν αναδειχθεί από τη θεατρολογική έρευνα. Αυτό το υλικό μπορεί να συζητηθεί κατά τις δύο πρώτες πρόβες με τον θίασο και τον σκηνοθέτη, σε καμία περίπτωση όμως δεν πρέπει να γίνει χρήση του ή αναφορά σε αυτό στη συνέχεια, για όσες πρόβες διαρκέσει η δουλειά των σταδίων. Η αξιοποίησή του είναι ατομική υπόθεση του κάθε ηθοποιού. Το γεγονός ότι ο ηθοποιός καλείται μετά τις αναγνώσεις και τις αναλύσεις στο τραπέζι να σωματοποιήσει στην πρόβα όλα τα θεωρητικά συμπεράσματα που έχουν εξαχθεί για τον ρόλο πριν σωματοποιηθεί το κείμενο, θέτει σε τρομακτική εγρήγορση το μυαλό του αδρανοποιώντας το σώμα του. Στην πραγματικότητα ζητείται από τον ηθοποιό να δράσει έχοντας στο μυαλό του το γραπτό κείμενο και όχι στο σώμα του την λεκτική δράση. Αυτό τον οδηγεί στο - κοινώς λεγόμενο - σκηνικό μπλοκάρισμα.²⁸

Μετά τις δύο πρώτες πρόβες, ο θίασος εγκαταλείπει το τραπέζι και οι ηθοποιοί, ο σκηνοθέτης και ο βοηθός σκηνοθέτη κάθονται όλοι σε καρέκλες σε σχήμα κύκλου επί σκηνής. Έτσι, ξεκινά η δουλειά πάνω στην πρώτη λεκτική δράση. Υπάρχει και η δυνατότητα να ξεκινήσει κατευθείαν ο θίασος από την πρώτη πρόβα με το πρώτο εργαλείο λεκτικών δράσεων. Ο ηθοποιός βιώνει το εδώ και τώρα της σωματικής σχέσης του με το κείμενο και αντιλαμβάνεται σταδιακά μία προοπτική για τον ρόλο. Όπως και ο Βασίλειφ επιδιώκει, ο ηθοποιός δεν καλείται να ακολουθήσει ένα αναπόφευκτο πεπρωμένο που έχει καθοριστεί από το παρελθόν του ρόλου και τον καταδικάζει να είναι φυλακισμένος ή παθητικός. Αντίθετα κατευθύνεται προς την κατάληξη του έργου σα να προχωρά προς έναν άγνωστο προορισμό.²⁹ Το βασικό εργαλείο των λεκτικών δράσεων δεν στηρίζεται στην παθητική ανάλυση του κειμένου αλλά στην σωματοποίησή του.³⁰ Ο ηθοποιός καθισμένος στην καρέκλα του, κρατά στα χέρια του το κείμενο, έστω κι αν ήδη το έχει αποστηθίσει. Εκφέρει την κάθε λέξη ως ανεξάρτητο αυτόνομο στοιχείο με

²⁷ Λεοντάρης 2022, 35

²⁸ Οπ.π. 34

²⁹ Lupo 2006, 160

³⁰ Λεοντάρης 2022, 57.

μέριμνα να ακούγονται καθαρά τα φωνήεντα αλλά ταυτόχρονα να αναδεικνύεται και η επίδραση των συμφώνων και των συμπλεγμάτων των συμφώνων, στο στόμα, τη γλώσσα και τον ουρανίσκο.

Η εκφορά γίνεται με κατεύθυνση προς τα εμπρός και επάνω, χωρίς το βλέμμα να συναντά τους συμπαίκτες, όπως ακριβώς συμβαίνει όταν δοκιμάζουμε κατά μόνας μία γεύση. Ο ηθοποιός δεν συνδέει τη λέξη με τα συμφραζόμενα, ούτε καν με τη λέξη που έπεται, την διαχειρίζεται ως αυτοτελή μονάδα. Για να συμβεί αυτό, μετά από κάθε λέξη μπαίνει πάντα τελεία. Η εκφορά της δεν συνδέεται με το νοηματικό της περιεχόμενο και δεν εμπλουτίζεται βάσει αυτού από τονισμούς και διαθέσεις.

Η εκφορά πραγματοποιείται χωρίς διακοπή κρατώντας πάντα έναν σταθερό σχεδόν μονότονο ρυθμό. Η σωστή εκτέλεση της άσκησης μετά από λίγα λεπτά δημιουργεί τόσο στον ομιλητή όσο και στους ακροατές μία αίσθηση ένταξης σε συγκεκριμένη ρυθμολογία η οποία λειτουργεί σχεδόν αυτόνομα και παράγει συγκεκριμένο τέμπο. Αυτό που στην αρχή της άσκησης φαίνεται μονότονο, προοδευτικά γίνεται εργαλείο συγκέντρωσης της προσοχής μας. Μας ενδιαφέρει κατ' αρχήν η ηχητική φύση της λέξης και την αντιμετωπίζουμε σαν να πρόκειται για ξένη γλώσσα. *Η γλώσσα μου αναβαπτίζεται μέσα στο στόμα μου σα να ήταν ξένη, την ανακαλύπτω από το μηδέν για να ξαναγίνει δική μου.* Το αίτημα για καθαρή εκφορά δεν συνδέεται με μία ορθοφωνική εμμονή, αλλά με την αυτονόητη ανάγκη το κείμενο να ακούγεται καθαρά στον χώρο (σκηνή και πλατεία), χωρίς να φαίνεται ότι ο ηθοποιός παλεύει με τις λέξεις ή ότι πιέζει τις φωνητικές του χορδές ή παραμορφώνεται στην προσπάθειά του να κάνει τα φωνήεντα και τα σύμφωνα να ακουστούν.

Στο πρώτο στάδιο ο ηθοποιός μεγεθύνει τα «ανοίγματα» του στόματος και τις συσπάσεις του προσώπου έστω κι αν αυτό μπορεί να θυμίζει άσκηση ορθοφωνίας. Στόχος είναι να ακουστεί μεγεθυμένη η ηχητική ποιότητα κάθε λέξης και δια της υπερβολής ο ηθοποιός να αντιληφθεί τη λέξη μέσω της γεύσης και της αφής στην περιοχή της στοματικής κοιλότητας. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου μένουν ανοιχτά και στην προσπάθεια για καθαρή εκφορά προκύπτουν κάποιες ελαφρές παραμορφώσεις της κανονικότητας του

προσώπου. Η υπερβολή και οι μεγάλες κλίμακες κατά το πρώτο στάδιο, λειτουργούν όπως η γυμναστική. Η εξάσκηση του ηθοποιού στην υπερβολική καθαρότητα της άρθρωσης της λέξης, θα τον βοηθήσει να την εκφέρει καθαρά στο σωστό μέτρο χωρίς να φαίνεται ότι κάνει προσπάθεια, όταν η λεκτική δράση θα πάρει την τελική μορφή της επί σκηνής.

Στο πρώτο στάδιο, ο ηθοποιός «γεύεται» κατά μόνας το κείμενο. Διαχειρίζεται και μαθαίνει τη γεύση του, η οποία μπορεί να του είναι ευχάριστη ή δυσάρεστη, γλυκιά ή στυφή. Δεν απευθύνει το κείμενο σε κάποιον αποδέκτη, η ενέργειά του έχει τάση προς τα μέσα, και ενεργοποιεί την αίσθηση της γεύσης. Η γεύση δοκιμάζεται μέσω της αίσθησης που έχει το στόμα κατά την εκφορά των λέξεων χωρίς αυτή η σωματική λειτουργία να περνά από το μυαλό. Ο ηθοποιός δεν σχολιάζει την αίσθηση, την συνειδητοποιεί σιωπηλά ενεργοποιώντας τη γλώσσα, τον ουρανίσκο, τις φωνητικές χορδές. Η συγκέντρωσή του εστιάζεται στα συγκεκριμένα σημεία του σώματος και παρατηρεί την επίδραση της κάθε λέξης στη φυσιολογία τους. Την ίδια στιγμή θα πρέπει να έχει ανοιχτές τις αισθήσεις του ώστε να ακούει τον εαυτό του ως ηχείο και να αξιολογεί τις ποιότητες των ήχων που παράγονται, να παρατηρήσει ποιες του αρέσουν, ποιες τον απωθούν ή ποιες τον εκπλήσσουν αποκαλύπτοντάς του κάτι απροσδόκητο. Προκειμένου να αποφευχθεί η φόρτιση των λέξεων με διαθέσεις, ή ψυχολογικό περιεχόμενο – σε όλη τη διάρκεια της εφαρμογής του πρώτου σταδίου – ο ηθοποιός έχει στο μυαλό του αποκλειστικά τη συνθήκη «απολαμβάνω τις πρωτόγνωρες γεύσεις των λέξεων». Η συνειδητότητα της μυϊκής εμπλοκής κατά τη διάρκεια της πράξης της εκφοράς στην οποία αναφέρεται η Μπέρρι, προτείνεται να βιωθεί από τον ηθοποιό στο πλαίσιο των ασκήσεων του πρώτου σταδίου, ως μια εμπειρία σωματικής απόλαυσης της λέξης.³¹

³¹ Η Cicely Berry, η σημαντικότερη ίσως, σύγχρονη δασκάλα αγωγής του θεατρικού λόγου (υπεύθυνη για την αγωγή της φωνής στο Royal Shakespeare Company για περισσότερα από σαράντα χρόνια), έχει προσφέρει στους καλλιτέχνες του θεάτρου ένα πολύτιμο εργαλείο δουλειάς με το εγχειρίδιο αναφοράς, *Voice and the Actor* (1973). Σε ένα κεφάλαιο του βιβλίου της αναλύει διεξοδικά τη λειτουργία της εκφοράς των φθόγγων και της σύνθεσης φωνηέντων-συμφώνων στο μυϊκό σύστημα και τη επισημαίνει σημασία της για την ποιότητα της άρθρωσης του θεατρικού λόγου. Cicely Berry, *Voice and the actor*, Νέα Υόρκη, Wiley Publishing Inc., 1973, σελ. 46-47.

1.3.2 Η δουλειά του σκηνοθέτη πάνω στη πρώτη λεκτική δράση

Όλα τα στάδια δουλειάς πάνω στις επτά λεκτικές δράσεις απαιτούν δουλειά όχι μόνο από τον ηθοποιό αλλά και από τον trainer, που στις περισσότερες περιπτώσεις – αν δεν πρόκειται για εργαστήριο – είναι ο σκηνοθέτης της παράστασης. Το δώρο που προσφέρει το πρώτο στάδιο στον σκηνοθέτη είναι χρόνος για παρατήρηση του ηθοποιού. Είναι εξαιρετικά χρήσιμο για τον σκηνοθέτη, ιδιαίτερα όταν συνεργάζεται για πρώτη φορά με έναν ηθοποιό, να έχει στη διάθεσή του χρόνο πρόβας ώστε να παρατηρήσει τα ατομικά χαρακτηριστικά του: τη χροιά της φωνής, τα όριά της, τις δυνατότητες του προσώπου, τις εκφραστικές του ιδιαιτερότητες. Επειδή μάλιστα η πολύ «ανοιχτή» εκφορά που απαιτεί το πρώτο στάδιο τοποθετεί τον ηθοποιό σε συνθήκη έντονης εκφραστικότητας των μέσων (υψηλή ενέργεια στην εκφορά, έντονες συσπάσεις του προσώπου), ο σκηνοθέτης μπορεί να δει, ήδη από τις πρώτες πρόβες, τον ηθοποιό σε συνθήκες υψηλής θερμοκρασίας χωρίς αυτό να συνοδεύεται από ψυχολογικές και συναισθηματικές φορτίσεις οι οποίες στην αρχή των προβών δεν είναι μόνο άκαιρες αλλά και αποπροσανατολιστικές. Η παρατήρηση του ηθοποιού, όταν γι' αυτή υπάρχει αρκετός χρόνος, αποτελεί για τον σκηνοθέτη μια από τις συναρπαστικότερες και πιο γόνιμες πηγές έμπνευσης. Η δεύτερη δουλειά αφορά τη διαδικασία του training. Κατ' αρχάς, ο σκηνοθέτης παρεμβαίνει διορθωτικά με στόχο τη σωστή εκτέλεση της άσκησης. Ζητά από τον ηθοποιό να επαναλάβει μία λέξη όταν έχουν χαθεί φωνήεντα ή έχουν σβηστεί σύμφωνα, φροντίζει να μην παρασύρεται ο ηθοποιός σε χρωματισμούς των λέξεων με ψυχολογικό περιεχόμενο, μεριμνά για την εξέλιξη της άσκησης χωρίς διακοπές και σχόλια, ώστε να αποκτήσει προοδευτικά έναν εσωτερικό ρυθμό. Εδώ κρίνεται απαραίτητη η αυστηρότητα εκ μέρους του σκηνοθέτη για την σωστή λειτουργία του σταδίου και την αποτελεσματικότητά του. Η τρίτη δουλειά που πρέπει να κάνει ο σκηνοθέτης κατά την διάρκεια της κοπιώδους διαδικασίας της εκφοράς όλου του κειμένου λέξη προς λέξη, είναι να σημειώνει τις λέξεις εκείνες οι οποίες θεωρεί ότι αποκτούν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Οι λέξεις κυκλώνονται πάνω στο κείμενο από τον σκηνοθέτη, ή τον βοηθό του κατά τη διάρκεια της ροής της πρόβας.

Η πρώτη φάση της δουλειάς ολοκληρώνεται με την εκφορά όλου του κειμένου. Αυτό συνήθως απαιτεί τρεις έως τέσσερις πεντάωρες πρόβες. Φυσικά ανάλογα την έκταση του κειμένου που έχει να διαχειριστεί ο θίασος. Αμέσως μετά, οι ηθοποιοί παίρνουν στα χέρια τους μια νέα τυπωμένη μορφή του κειμένου με σημειωμένες όλες τις κυκλωμένες λέξεις. Οι λέξεις αυτές θα λειτουργούν εφεξής για τους ηθοποιούς ως «νησιά» ή ως «κάβοι» κατά την «πλεύση» τους στο αρχιπέλαγος των λέξεων. Θα πρέπει να έχουν στο μυαλό τους ότι φτάνοντας σε κυκλωμένη λέξη, κάτι πρέπει να κάνουν. Αυτό το κάτι δεν χρειάζεται να ονομαστεί, κάποιιοι το ονομάζουν «έμφαση», θεωρούμε ωστόσο τον όρο περιοριστικό. Θα μπορούσαν να προταθούν ενδεικτικά στους ηθοποιούς τα παρακάτω συγκεκριμένα εργαλεία διαχείρισης των κυκλωμένων λέξεων, αφήνοντάς τους την δυνατότητα να φανταστούν και να προτείνουν οι ίδιοι περισσότερα και πιο ενδιαφέροντα από αυτά: υπερτονίζω εμφατικά τη λέξη, τη λέω δυνατότερα ή ψιθυριστά, την εκφέρω σε διαφορετικό τόνο, την λέω αργά, τη λέω συλλαβιστά, την «σέρνω», την επαναλαμβάνω δύο ή περισσότερες φορές, αφήνω παύση πριν την εκφορά της, παύση μετά την εκφορά της, παύση και πριν και μετά κοκ. Οι δύο ή τρεις επόμενες πρόβες θα αφιερωθούν σε ένα δεύτερο «πέρασμα» του κειμένου, αυτή τη φορά σε ρυθμό απλής ανάγνωσης, όπου οι ηθοποιοί θα προτείνουν διάφορους τρόπους διαχείρισης των κυκλωμένων λέξεων. Θα πρέπει να τονιστεί στους ηθοποιούς ότι η πρότασή τους για κάθε κυκλωμένη λέξη δεν πρέπει να προκύπτει από θεωρητική ανάλυση της σκηνης ή των ψυχολογικών κινήτρων του ρόλου. Αντίθετα, ενθαρρύνονται να δοκιμάζουν ενστικτωδώς διάφορα εργαλεία, με τη διάθεση παιχνιδιού και να είναι γενναιόδωροι στις επιλογές τους, έχοντας συνείδηση ότι οι περισσότερες από τις δοκιμές τους πάνω στις κυκλωμένες, δεν χρειάζεται να είναι «έξυπνες», «σωστές» ή να κρατηθούν. Η ποιότητα και το βάθος των προτάσεων που θα κάνει ο κάθε ηθοποιός για τα κυκλωμένα, εξαρτάται ασφαλώς από την ευαισθησία του, το ένστικτό του και την ικανότητά του να αφουγκράζεται το ίδιο του το σώμα ως νόημα. Ως γνωστόν, το ουσιαστικότερο μέρος της δουλειάς του ηθοποιού, είναι αυτό που δεν διδάσκεται. Κατά το δεύτερο πέρασμα του κειμένου ο σκηνοθέτης προσέχει δύο παραμέτρους: ελέγχει κατ' αρχάς εάν η «γυμναστική της καθαρής άρθρωσης», έχει αφήσει τα ίχνη της και στην απλή ανάγνωση, αν δηλαδή το κείμενο εκφέρεται καθαρά χωρίς οι ηθοποιοί να φαίνεται ότι πιέζονται. Έπειτα,

με γενναιοδωρία - ανάλογη με αυτή που ζήτησε από τους ηθοποιούς - κρατά σημειώσεις για τις περιπτώσεις εκείνες που η προτεινόμενη από αυτούς, διαχείριση των κυκλωμένων λέξεων αποκτά ενδιαφέρον ή «σκιτσάρει» κάποια πρώτα στοιχεία για το ρόλο, τη σκηνή και το έργο, ακόμη και αν ανατρέπονται ή διαψεύδονται κάποιες δικές του προϋπάρχουσες αντιλήψεις. Αυτές τις σημειώσεις τις μοιράζεται στο τέλος με τους ηθοποιούς. Είναι πάρα πολύ σημαντικό να διευκρινιστεί ότι η πρόχειρη βασική «παρτιτούρα» που προκύπτει σε αυτή τη φάση (κυκλωμένες λέξεις και σημειώσεις) δεν υποχρεώνει τον ηθοποιό να την σεβαστεί στις πρόβες που θα ακολουθήσουν. Ο ηθοποιός θα δοκιμάζει την παρτιτούρα και στην πορεία θα «πετάει» τα στοιχεία αυτά που δεν είναι οργανικά. Ομοίως, αν κάποιες από τις κυκλωμένες λέξεις δεν λειτουργούν με κανένα τρόπο για αρκετές πρόβες, απλώς παύουν να είναι κυκλωμένες. Αν υπάρχουν περιπτώσεις που για ειδικούς λόγους ο σκηνοθέτης επιμένει να κρατηθεί κυκλωμένη μία λέξη ακόμη και αν για τον ηθοποιό δεν έχει βρεθεί η αιτία, πιστεύουμε ότι πάντα αξίζει τον κόπο μια δεύτερη και μία τρίτη προσπάθεια από την πλευρά του ηθοποιού, αλλά και «καθαρό μυαλό» από την πλευρά του σκηνοθέτη ώστε να αναθεωρήσει την επιλογή του. Εδώ ακριβώς συνίσταται ο διαδραστικός χαρακτήρας της προτεινόμενης διαδικασίας η οποία απελευθερώνει δυνατότητες συν-δημιουργίας ανάμεσα στον σκηνοθέτη και τους ηθοποιούς. Ακόμη και αν υπάρχουν εκ των προτέρων διαμορφωμένες ιδέες και προτάσεις για το έργο, τους ρόλους, τις σχέσεις, η επαλήθευσή τους δοκιμάζεται στην πράξη, περνώντας από το «φίλτρο» του κάθε σταδίου. Την τελική μορφή της λεκτικής δράσης καθορίζει σε μεγάλο βαθμό το εδώ και το τώρα της πρόβας. Το πρώτο στάδιο ολοκληρώνεται με μία πράξη ανάγνωσης του έργου, η οποία έχει τέσσερις θεμελιώδεις ποιοτικές διαφορές σε σχέση με τη συμβατική «πρώτη ανάγνωση»:

1. Ο ηθοποιός γνωρίζει ήδη το κείμενο και τεχνικά (το έχει μάθει) και μέσω μιας σωματικής εξοικείωσης με τις λέξεις.
2. Η εκφορά του κειμένου δεν πάσχει από τεχνικές ασάφειες και αδυναμίες στην εκφορά.

3. Δεν υπάρχουν προαποφασισμένοι στερεότυποι τονισμοί καθώς ο ηθοποιός έχει κάνει ήδη συγκεκριμένη δουλειά με συγκεκριμένες λέξεις.
4. Η ηχητική αίσθηση της λέξης έχει εδραιωθεί στο σώμα του ηθοποιού και μέσω αυτής μπορεί στη συνέχεια να έχει πρόσβαση στο νόημα³²

1.3.3 Αναφορά στα υπόλοιπα εργαλεία λεκτικών δράσεων όπως τα αποτυπώνει ο Γιάννης Λεοντάρης στο βιβλίο του.

2^ο Στάδιο Παραπαίω / Θαυμάζω

Το βασικό ερώτημα που επιχειρεί να προσεγγίσει η δουλειά πάνω στη δεύτερη λεκτική δράση (παραπαίω/θαυμάζω) διατυπώνεται ως εξής: με ποιο τρόπο θα μπορούσε ο ηθοποιός να εκφέρει το κείμενο ως άσκηση στη διαδρομή του προς το «άγνωστο», ως πρόβα αθωότητας ή ως εμπειρία ταπείνωσης; Προφανώς και ο ηθοποιός δεν καλείται εδώ να μπει σε μία αντίστοιχη ψυχολογική συνθήκη που θα τον οδηγήσει προς αυτή την κατεύθυνση. Αντίθετα «κατασκευάζει» τεχνικά αυτή τη συνθήκη, εκφέροντας το κείμενο με ένα συγκεκριμένο τρόπο που βασίζεται σε κανόνες: σωματοποιώντας μία δεδομένη φόρμα εκφοράς, την εγγράφει στη μνήμη του σώματός του και μέσω αυτής της φόρμας, μπαίνει σιγά σιγά – και με αρκετές δυσκολίες – στις δύσκολες αλλά πολύτιμες περιοχές της αγωνίας, της αθωότητας και της έκπληξης. Μέσω της «πτώσης» του και της «διάλυσής» του, κατακτά μια νέα γοητεία που δεν την έχει επιδιώξει, δεν την ελέγχει, δεν την συνειδητοποιεί.³³

3^ο Στάδιο Απευθύνομαι / Επικοινωνώ

Τα νήματα επικοινωνίας στη θεατρική σκηνή, είναι η αφετηριακή συνθήκη για την εξάσκηση του ηθοποιού στο τρίτο στάδιο της λεκτικής δράσης. Σε αντίθεση με τα δύο προηγούμενα στάδια, ο ηθοποιός ανοίγει για πρώτη φορά το βλέμμα του στον/στους συμπαίκτη/ες του³⁴. Ο ηθοποιός επικοινωνεί, άρα υπάρχει,

³² Λεοντάρης 2022, 75-87

³³ Οπ.π. 97

³⁴ Οπ.π. 120

απευθύνεται, άρα υπάρχει. Τα δύο πρώτα στάδια της λεκτικής δράσης είναι μοναχικά, χτίζουν όμως τη βάση για να ξεκινήσει ο ηθοποιός να επικοινωνεί, αποτελούν κατά κάποιο τρόπο μία προεργασία της σκηνικής του ύπαρξης, η οποία εκκινεί ουσιαστικά με το τρίτο στάδιο³⁵. Το βασικό ζητούμενο στο τρίτο στάδιο λεκτικής δράσης είναι η ολοκληρωτική συγκέντρωση του ηθοποιού στην αγωνία μετάδοσης του λόγου στον ακροατή του, έτσι ώστε το άορατο νήμα της επικοινωνίας να είναι διαρκώς ορατό από τον θεατή και να μην κόβεται ούτε για ένα δευτερόλεπτο³⁶.

4ο Στάδιο Επεξηγώ / Περιγράφω

Το τέταρτο στάδιο της λεκτικής δράσης αποσκοπεί στο να εντάξει στην εκφορά του λόγου κάποια πρώιμα και ανεπεξέργαστα - ωστόσο αδρά - στοιχεία κίνησης και ειδικότερα, χειρονομίας³⁷. Στόχος της τέταρτης λεκτικής δράσης είναι, η πρώτη συναισθηματική εμπλοκή του ηθοποιού με το κείμενο επί σκηνής, να είναι απαλλαγμένη από διανοητική επεξεργασία και σοβαροφάνεια. Ζητούμενο η καθαρότητα και η σαφήνεια στην αποτύπωση του κειμένου μέσω των χειρονομιών, έστω κι αν αυτό θυμίζει στοιχειώδη παντομίμα που απευθύνεται σε νήπια, ή μια αυθαίρετη παραλλαγή της νοηματικής γλώσσας³⁸.

5ο Στάδιο Συγκρούομαι / Καταστρέφω

Βασικός στόχος σε αυτή τη φάση της δουλειάς είναι να αναδειχτεί – ή να προκληθεί – η συγκρουσιακή διάσταση του κειμένου, όχι μόνο στα σημεία που εμφανώς υποδεικνύει το ίδιο το δραματουργικό υλικό αλλά και σ' εκείνα που εκ πρώτης όψεως δεν φαίνεται να την προϋποθέτουν³⁹. Η συζήτηση φαινομενικά εξελίσσεται ως διάλογος ενώ στην ουσία πρόκειται για αγώνα προβολής των επιμέρους «εγώ» των συμμετεχόντων. Αυτή η παθολογία του διαλόγου η οποία συμπυκνώνεται στο δίπολο: συγκρούομαι/καταστρέφω είναι και η αφετηριακή

³⁵ Όπ.π. 122

³⁶ Όπ.π. 123

³⁷ Όπ.π. 148

³⁸ Όπ.π. 151

³⁹ Όπ.π. 161

συνθήκη της πέμπτης λεκτικής δράσης. Το λεκτικό σαμποτάζ αποτελεί μία εξάσκηση στην «τέχνη του παρεμβάλλεσθαι»⁴⁰.

Η πέμπτη λεκτική δράση λειτουργεί όπως είδαμε σε μεγάλο βαθμό με αυτόν τον τρόπο δοκιμάζοντας τα όρια της μισαλλοδοξίας και της ανθρωποφαγικής επιβολής του «εγώ» απέναντι στο «εμείς»⁴¹.

6^ο Στάδιο Ακούω / Κατανοώ

Στόχο έχει τη λυτρωτική είσοδο στην περιοχή της κατανόησης, της ενσυναίσθησης και της επικοινωνίας. Η κατανόηση είναι το κρίσιμο ζητούμενο της δουλειάς του ηθοποιού κατά την έκτη λεκτική δράση. Εδώ επιδιώκεται το αντίθετο του λεκτικού σαμποτάζ: η ουσιαστική ανταλλαγή ιδεών και συναισθημάτων, η όσο το δυνατό ακριβέστερη και βαθύτερη κατανόηση των λόγων του άλλου, η εξάσκηση της δυνατότητας εκείνου που μιλά να ακούει και να κατανοεί εις βάθος τα ίδια του τα λόγια αλλά και τα λόγια του συνομιλητή του. Το επιπλέον ερώτημα που τίθεται στο έκτο στάδιο είναι: τι ακριβώς εννοούν με αυτό που λένε οι ηθοποιοί⁴². Η λεκτική δράση ακούω/κατανοώ είναι ακριβώς η στιγμή για να στοχαστούμε πάνω στο κείμενο⁴³. Να νοηματοδοτήσει ο ηθοποιός το κείμενο στην πράξη, ως αποτέλεσμα σκηνικής επικοινωνίας με τον συμπαίκτη του και όχι εκτός σκηνής μέσω συζήτησης ή δραματουργικής ανάλυσης⁴⁴. Βασικός στόχος της έκτης λεκτικής δράσης είναι να «συζητήσουν» το νόημα που παράγουν. Η «συζήτηση» αυτή οργανώνεται επί σκηνής ως επικοινωνία με τον συμπαίκτη και παράγει δύο εξαιρετικά χρήσιμα αποτελέσματα: ο ηθοποιός κατανοεί όχι μόνο τι λέει και τι ακούει (όπως γινόταν στο τρίτο στάδιο) αλλά τι εννοεί λέγοντας και τι κατανοεί ακούγοντας⁴⁵.

7^ο Στάδιο Μιλώ / Κατοικώ

Ο ηθοποιός, ολοκληρώνοντας τη δουλειά του πάνω στις λεκτικές δράσεις, περνά από την έβδομη και τελευταία λεκτική δράση για να σηκωθεί από την καρέκλα

⁴⁰ Όπ.π. 159

⁴¹ Όπ.π. 165

⁴² Όπ.π. 166

⁴³ Όπ.π. 167

⁴⁴ Όπ.π. 169

⁴⁵ Όπ.π. 170

του και να κατοικήσει τον σκηνικό χώρο σωματοποιώντας όχι πλέον το κείμενο, αλλά το ρόλο στην ολότητά του, ως σύνθεση επιμέρους εργαλείων⁴⁶. Μπαίνοντας στο έβδομο στάδιο, ο ηθοποιός δεν πρόκειται να μεταμορφωθεί ριζικά μέσω της κίνησης και της αξιοποίησης του χώρου. Αυτό που συμβαίνει στην πραγματικότητα είναι ότι ο ηθοποιός σηκώνεται από την καρέκλα του για να μεταμορφώσει ο ίδιος τον χώρο γύρω του, να συμπεριλάβει στη σωματική του υπόσταση, τον χώρο, τις ατμόσφαιρες, τους θεατές⁴⁷.

⁴⁶ Όπ.π. 184

⁴⁷ Όπ.π. 187

Κεφάλαιο 2

Ερευνητικό Μέρος

2.1 Ερευνητικά Ερωτήματα

1. Κατά πόσο τα εργαλεία των λεκτικών δράσεων έχουν την δυνατότητα να προλάβουν, να εξομαλύνουν ή και να επιλύσουν τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν οι ηθοποιοί στην ερμηνεία τους (ως προς την απόδοση του κειμένου και της σκηνικής παρουσίας);
2. Κατά πόσο τα εργαλεία των λεκτικών δράσεων είναι χρήσιμα για τον ηθοποιό και κυρίως για τον σκηνοθέτη;

2.2 Μεθοδολογία

Η μέθοδος που επιλέχθηκε για την μεταπτυχιακή διατριβή είναι αυτή της ποιοτικής έρευνας και χρησιμοποιήθηκαν ως ερευνητικά εργαλεία τα παρακάτω:

- η συμμετοχική παρατήρηση του υποψήφιου ως συμμετέχοντα, ταυτόχρονα ως ερευνητή, αλλά και λειτουργικό μέλος μίας ομάδας (σκηνοθέτης και ηθοποιοί) που θα ερευνήσει στην πράξη τα εργαλεία λεκτικών δράσεων.
- ερωτηματολόγιο και συνέντευξη με τους ηθοποιούς που συμμετείχαν στη διαδικασία της έρευνας.
- η καλλιτεχνική εφαρμογή των εργαλείων λεκτικών δράσεων και η προσπάθεια αποτίμησής τους.

2.2.1 Διαδικασία έρευνας και λειτουργία προβών - Καλλιτεχνική εφαρμογή πρώτου εργαλείου λεκτικών δράσεων – Γεύομαι / Απολαμβάνω

Η έρευνα πάνω στα εργαλεία λεκτικών δράσεων του Γιάννη Λεοντάρη πραγματοποιήθηκε μέσα στα πλαίσια επαγγελματικής παράστασης, σε διάστημα περίπου 2 μηνών, από την 1^η Φεβρουαρίου έως και τα τέλη Μαρτίου 2022, όπου και παρουσιάστηκε η παράσταση στο κοινό. Έλαβε μέρος στη Κεντρική Σκηνή Γραμμάτων και Τεχνών, δήμου Βέροιας, υπό την αιγίδα του ΔΗΠΕΘΕ Βέροιας, εγκαινιάζοντας τη δημιουργία και λειτουργία της Πειραματικής Σκηνής. Η έρευνα πραγματοποιήθηκε πάνω σε ένα ιδιαίτερο κείμενο, αφηγηματικό στη καθαρεύουσα με στοιχεία δημοτικής γλώσσας, το οποίο αποτέλεσε μία επιπλέον πρόκληση για τους συντελεστές και το κατά πόσο δυνατόν ένα τέτοιο κείμενο θα σωματοποιηθεί από τους ηθοποιούς μέσα από τα εργαλεία λεκτικών δράσεων. Ως έργο της παράστασης, επιλέχθηκαν από την παραγωγή του ΔΗΠΕΔΕ Βέροιας δύο διηγήματα του Δημήτριου Βικέλα⁴⁸, *Ανάμνησις και παπα – Νάρκισσος*, από τη συλλογή διηγημάτων του, και δόθηκαν σε δύο σκηνοθέτες με ίδιο πυρήνα

⁴⁸ Ο Δημήτριος Βικέλας (Ερμούπολη Σύρου, 15 Φεβρουαρίου 1835 – Αθήνα, 20 Ιουλίου 1908) ήταν Έλληνας λόγιος, ποιητής και πεζογράφος. Ως λογοτέχνης μνημονεύεται για το μυθιστόρημά του Λουκής Λάρας (1879), έργο πολύ σημαντικό για την εξέλιξη της νεοελληνικής πεζογραφίας. Είναι επίσης γνωστός για τη συμμετοχή του στην επιτροπή διοργάνωσης των Ολυμπιακών Αγώνων της Αθήνας το 1896. Μάλιστα ήταν και ο πρώτος πρόεδρος της ΔΟΕ.

ηθοποιών, με στόχο την παρουσίαση μίας ενιαίας θεατρικής παράστασης. Οι πρόβες είχαν διάρκεια τεσσάρων ωρών με τον κάθε σκηνοθέτη την ημέρα, πέντε με έξι ημέρες την εβδομάδα, μέχρι τις αρχές του δεύτερου μήνα, όπου κατέληξαν να είναι κοινές με διάρκεια πέντε ωρών. Η έρευνα πάνω στα εργαλεία των λεκτικών δράσεων πραγματοποιήθηκε πάνω στο διήγημα *Ανάμνησις*.⁴⁹

Η πρώτη πρόβα – συνάντηση έγινε διαδικτυακά μεταξύ σκηνοθέτη και ηθοποιών. Σκοπός ήταν να γίνει μία πρώτη ανάγνωση του κειμένου πάνω στο οποίο θα δουλεύαμε για να έρθουμε σε επαφή όλοι μαζί μαζί του και να ακουστούν οι πρώτες αντιδράσεις και οι φωνές των ηθοποιών σε σχέση με την ιδιαίτερη του γλώσσα. Η πρώτη ανάγνωση από τους ηθοποιούς, ανέδειξε τα προβλήματα που ακριβώς αναφέρει ο Γιάννης Λεοντάρης στο βιβλίο του αλλά και ο Benedetti στο βιβλίο του για τον Στανισλάφσκι:

Το πρώτο πράγμα που κάνει κάποιος ενστικτωδώς όταν καλείται να διαβάσει δυνατά και δημόσια ένα κείμενο, είναι να ενεργοποιήσει τα βολικά υφολογικά στερεότυπα που καθιστούν την ανάγνωσή του απλώς υποφερτή. Φορά το προσωπείο του «καλού αναγνώστη» και προσπαθεί να χρωματίσει ανάλογα τις λέξεις και τις φράσεις ώστε να μη γίνει βαρετός στους ακροατές του. Αυτό για τους μη ηθοποιούς μπορεί να είναι απλώς μια στιγμή δημόσιας αμηχανίας, για τον ηθοποιό όμως είναι καταστροφικό. Τον αναγκάζει να ξεχάσει και να ακυρώσει όλη την εκπαίδευση που έχει λάβει, γυρίζοντας πολύ πιο πίσω, στην προεφηβική κατάσταση των κλισέ, την κατάσταση όπου αμηχανίες, μπλοκαρίσματα, απωθημένα και ανασφάλειες, κατασκευάζουν ένα κοινωνικά αποδεκτό προσωπείο στερημένο από κάθε ειλικρίνεια. Αν ο ηθοποιός την ημέρα της πρώτης ανάγνωσης αφεθεί αβοήθητος να βουλιάξει στα κλισέ του, να «παίξει» διαβάζοντας ή να «χρωματίσει» τον λόγο, αυτή η πρώτη σωματοποίηση του κειμένου θα εγγραφεί τόσο έντονα στο σώμα του αλλά και στα αυτιά των ακροατών του, ώστε θα είναι πολύ δύσκολο στη συνέχεια να ανατραπεί ή να οδηγηθεί σε εντελώς διαφορετική κατεύθυνση.⁵⁰

⁴⁹ Στο τέλος της εργασίας δίνεται το τελικό κείμενο του διηγήματος *Ανάμνησις* που προέκυψε από τις πρόβες και τελικά παρουσιάστηκε ως διασκευή πάνω στο κείμενο το αρχικό, και το βίντεο της παράστασης. Παρουσιάζονται στο κεφάλαιο της εργασίας *Παραρτήματα*, για να βοηθήσουν τον αναγνώστη να δημιουργήσει μία ολοκληρωμένη εικόνα της έρευνας.

⁵⁰ Λεοντάρης 2022, 36,37.

Δυστυχώς αρκετά συχνά η πρώτη ανάγνωση του έργου γίνεται από κάποιον που δεν το γνωρίζει σε βάθος. Σε αυτή την περίπτωση μεταφέρεται μία διαστρεβλωμένη οπτική του κειμένου σ' αυτούς που πρόκειται να το παίξουν. Αυτό είναι εξαιρετικά επικίνδυνο γιατί οι πρώτες εντυπώσεις μένουν βαθιά χαραγμένες στο μυαλό των ηθοποιών. Είναι δύσκολο να διορθώσει κανείς αυτές τις αρχικές παρανοήσεις και αυτό αφορά όλους τους συντελεστές της μελλοντικής παράστασης.⁵¹

Οι πρόβες ως κάτοικοι της σκηνής⁵² πλέον, χωρίστηκαν σε δύο μέρη. Στο πρώτο μέρος, δύο ώρες, εργαζόμασταν με τα εργαλεία λεκτικών δράσεων πάνω στο κείμενο, και στο δεύτερο μέρος, δύο ώρες, εργαζόμασταν κινησιολογικά με την μέθοδο των Viewpoints⁵³ με ιδιαίτερη προσοχή να μη μπερδευτούν οι ηθοποιοί.

Μέχρι να ολοκληρωθούν τα επτά στάδια, τα δύο μέρη της πρόβας πρέπει να είναι απολύτως ανεξάρτητα μεταξύ τους και κυρίως να μην εντάσσεται το κείμενο στις σωματικές δράσεις που εκτελούνται επί σκηνής. Αυτό, επειδή η δουλειά με τις λεκτικές δράσεις ξεκινά πάντα ως στατική φάση πρόβας και προοδευτικά, μέχρι την ολοκλήρωσή της, εξελίσσεται η ίδια σε δυναμική, δηλαδή σε αυτόνομη σκηνική δράση λεκτικής εκφοράς. Τα δύο επίπεδα θα «συναντηθούν» λίγο μετά τη μέση των προβών. Τότε, η σωματική δυναμική που θα έχει παραχθεί από την ίδια τη λεκτική δράση θα συνδυαστεί με τις υπόλοιπες σωματικές δράσεις που θα έχουν προκύψει από αυτοσχεδιασμούς επί σκηνής χωρίς το κείμενο.⁵⁴

Οι ηθοποιοί εργάστηκαν σε κάθε εργαλείο των Viewpoints ξεχωριστά αξιοποιώντας τον σκηνικό χώρο και την ανάπτυξη σωματικών δράσεων, χορογραφίας, κινησιολογίας, τοπογραφίας, αλληλεπίδρασης με το σκηνικό και την ενδυματολογία, το φως και τους θεατές. Η μέθοδος των Viewpoints οδήγησε τους ηθοποιούς μακριά από πράγματα αναμενόμενα, ασφαλή, άνετα, μέτρια, στερεότυπα για εκείνους, δίνοντας τους απόλυτη επίγνωση του χώρου, του

⁵¹ Benedetti 1989, 65

⁵² Λεοντάρης 2022, 6 . Ο όρος που επελέγη και για τον τίτλο αυτού του βιβλίου, είναι δάνειο από τον αφορισμό του σημαντικού θεωρητικού του θεάτρου Φράνκο Ρουφίνι (Franco Ruffini), σύμφωνα με τον οποίο: «η σκηνή είναι ένας τόπος, οι κάτοικοι του οποίου είναι οι ηθοποιοί», στο F.Ruffini: "Le milieu-scène : pré- expression, énergie, présence", στο, αφιέρωμα: «L' Energie de l'acteur», περ. Bouffonneries, No 15-16, Λεκτούρ, 1987, σελ. 35

⁵³ Βλ. Αν Μπόγκαρτ, Το βιβλίο των Viewpoints Πρακτικός οδηγός των Viewpoints και της σύνθεσης.

⁵⁴ Λεοντάρης 2022, 60

χρόνου και του «είναι» τους μέσα σε αυτά. Οι σωματικές δράσεις που προέκυψαν από τα εργαλεία λεκτικών δράσεων συνδυάστηκαν με τις σωματικές δράσεις που προέκυψαν από τους αυτοσχεδιασμούς των Viewpoints, δημιούργησαν ένα είδος υπερ – συνειδητότητας, μίας διαρκούς κατάστασης υψηλής επίγνωσης, η οποία επιτεύχθηκε χωρίς προσπάθεια ή σκέψη. Έγινε απλά μέρος της ταυτότητας των ηθοποιών και της αντίληψης τους στο εδώ και το τώρα.⁵⁵

Η δουλειά με τα εργαλεία λεκτικών δράσεων που θα αναγράφονται στη συνέχεια αναφέρονται μόνο για τις συλλογικές πρόβες, ανεξάρτητα από τη προσωπική δουλειά του ηθοποιού εκτός προβών. Ο αρχικός στόχος πριν ξεκινήσουν οι πρόβες ήταν να γίνουν είκοσι πρώτες πρόβες αποκλειστικά πάνω στα εργαλεία λεκτικών δράσεων έπειτα από την καθοδήγηση του Γιάννη Λεοντάρη, σύμφωνα με τις συνθήκες και την έκταση του κειμένου που είχαμε να διαχειριστούμε. Η πρώτη, ως κάτοικοι της σκηνής, πρόβα, ξεκίνησε με το πρώτο εργαλείο *γεύομαι / απολαμβάνω* όπου καθίσαμε σε κύκλο με τους ηθοποιούς να κρατάνε στα πόδια το κείμενο τους, έχοντας το μάθει από έξω, το οποίο βοήθησε στο να μείνουν οι ηθοποιοί συγκεντρωμένοι στους στόχους του πρώτου σταδίου. Το κείμενο επειδή πρόκειται για διήγημα και υπάρχει αφήγηση από ένα πρόσωπο, κατέληξε να χωριστεί εξ αρχής στους τέσσερις ηθοποιούς σε ίσα μέρη, έπειτα από επιλογή του σκηνοθέτη. Η δουλειά με το πρώτο στάδιο ξεκίνησε με *συγκέντρωση στο κείμενο και όχι στον εαυτό μας, το κείμενο πρέπει κατ' αρχάς να το αγαπήσεις, όχι εγκεφαλικά αλλά με τις αισθήσεις το σώμα του λόγου: τους ήχους, τις λέξεις, τις φράσεις*.⁵⁶

Μα τι μπορείς να κάνεις στο θέατρο, όταν οι ηθοποιοί με την προφορά τους σου προσφέρουν ένα κείμενο όμοιο με κακοτυπωμένο βιβλίο, όταν τρώνε ολόκληρα γράμματα, λέξεις, φράσεις που συχνά έχουν πρωταρχική σημασία για την βασική δομή του έργου; Ό,τι ειπώθηκε, πάει, πέταξε, δεν ξαναγυρνά, το έργο προχωρά γοργά στη λύση του, χωρίς να σου αφήνει τον καιρό να σταθείς και να στριφογυρίσεις στο μυαλό σου ό,τι δεν κατάλαβες. Η ελαττωματική προφορά

⁵⁵ Μπόγκαρτ 2020, 99

⁵⁶ Λεοντάρης 2022, 70

δημιουργεί τη μία παρανόηση μετά την άλλη. Μπερδεύει, συσκοτίζει και κάποτε κάνει ολότελα ακατανόητη την ιδέα, την ουσία, ακόμη και την πλοκή του έργου.⁵⁷

Δόθηκε η οδηγία οι ηθοποιοί κατά τη διάρκεια που εκφέραν μία λέξη, να είναι όσο γίνεται συγκεντρωμένοι στη περιοχή του στόματος, γλώσσα, ουρανίσκο, και στην αίσθηση που τους δημιουργείται από τη λέξη, τα γράμματα, τα σύμφωνα και τα φωνήεντα δια μέσου της υπερβολής. Να γευτούν την λέξη χωρίς να την σχολιάζουν. Αυτό δημιούργησε την αίσθηση ότι οι ηθοποιοί δεν «ξερνούσαν» απλά τις λέξεις, αλλά τις άγγιζαν.

Είναι απαραίτητο να βρείτε τον τρόπο να συνδέσετε τη φωνητική ενέργεια με την ενέργεια της λέξης. Το επόμενο βήμα είναι να εξοικειωθείτε με την κίνηση της γνάθου, των χειλιών και της γλώσσας και τον μαλακό ουρανίσκο: είναι οι μύες που χρησιμοποιούμε για να εκφέρουμε φωνήεντα και σύμφωνα. Όποιο κι αν είναι το κείμενο, ο ηθοποιός πρέπει να βρει το μέτρο της εκφοράς των λέξεων που χρησιμοποιεί και να τις αρθρώσει με σαφήνεια και ακρίβεια σε οποιοδήποτε χώρο, έτσι ώστε να μπορούν να ακουστούν χωρίς πίεση. Έχετε λοιπόν τέσσερα ζητήματα να αντιμετωπίσετε:

- 1. Την σαφήνεια της ομιλίας.*
- 2. Την προσαρμογή αυτής της σαφήνειας στο χώρο όπου βρίσκεστε.*
- 3. Την ικανοποιητική «τοποθέτηση» και ισορροπία μεταξύ φωνηέντων και συμφώνων, η οποία θα προσδώσει μια ιδιαίτερη διάσταση συντονισμού της φωνής.*
- 4. Την απόδοση της πρόθεσης της κάθε λέξης.⁵⁸*

Η πρώτη επαφή και δε σωματική με το κείμενο απεδείχθη αποκαλυπτική, ανοίγοντας δρόμους και δυνατότητες για το κείμενο. Η στάση σώματος κατά τη λειτουργία εκφοράς της κάθε λέξης όπως προτείνει ο Γιάννης Λεοντάρης από τον ηθοποιό με ανοιχτά μάτια και βλέμμα προς τα πάνω, δημιούργησε στην αρχή μία δυσκολία στο να αποβάλουν οι ηθοποιοί τα ερεθίσματα γύρω τους και οδηγούνταν σε κλείσιμο ματιών και μία πιο παθητική στάση. Όσο παρέμεναν πιστοί στην οδηγία να συγκεντρώνουν το είναι τους στη γεύση της λέξης και σε

⁵⁷ Στανισλάβσκι 2006, 99

⁵⁸ Berry 1973, 43

αυτό που τους προκαλεί ως αίσθηση στο στόμα, στη γλώσσα, στον ουρανίσκο τους, κατάφεραν να έχουν το βλέμμα προς τα πάνω με ανοιχτά μάτια κάτι που τους γέμιζε με το εδώ και το τώρα. Δεν κλείνονταν στον εαυτό τους και ήταν καθαρή η ενεργητικότητα τους στη λειτουργία της άσκησης. Η γεύση της λέξης πλέον ήταν κάτι ανώτερο από τους ίδιους και οδηγούσε στην ανακάλυψή της ως ξένη λέξη. Η αναζήτηση της ηχητικής ουσίας της κάθε λέξης οδήγησε στην ακύρωση του τετριμμένου χαρακτήρα που αυτή έχει προσλάβει κατά την καθημερινή εργαλειακή της χρήση. *Η γλώσσα μου αναβαπτίζεται μέσα στο στόμα μου σα να ήταν ξένη, την ανακαλύπτω από το μηδέν για να ξαναγίνει δική μου.*⁵⁹ Κατά τη διάρκεια εκφοράς του κειμένου από τους ηθοποιούς, υπό την οδηγία να μπαίνει τελεία μετά από κάθε λέξη για να δοθεί σε πρώτη φάση ίση αξία σε αυτές, δημιουργήθηκε ένας συγκεκριμένος, εσωτερικός, μονότονος ρυθμός που κρατούσε το θίασο συγκεντρωμένο στην άσκηση. Εμποδίστηκαν με αυτό το τρόπο οι προαποφασισμένοι στερεότυποι τονισμοί και αξιολόγηση των λέξεων σε σημαντικές ή όχι.

Μιλώντας για το γαλλικό και ρωσικό θέατρο ο Βασίλιεφ μιλάει για την γενικότερη κατάσταση που επικρατεί στις γαλλικές, θεατρικές, παραστάσεις, κατάσταση που επικρατεί συχνά και στην Ελλάδα.⁶⁰

*Όλες σχεδόν έχουν τον ίδιο θεατρικό τονισμό. Δεν έχει σημασία οι ηθοποιοί τι παίζουν, αν είναι στίχος ή πρόζα, σύγχρονο κείμενο, κλασικό κείμενο, κωμωδία, τραγωδία. Ακούω τον ίδιο τονισμό. Το βασικό πρόβλημα είναι ο στερεοτυπικός θεατρικός λόγος. Πάντα η ίδια μελωδία... αυτό δεν αφορά μόνο μία πρόταση, αλλά ολόκληρη την περίοδο. Γιγάντια μέτρα, ένας λόγος δίχως ζωή. Χωρίς μουσικότητα, χωρίς παραλλαγές, χωρίς φραζάρισμα. Ο τονισμός πιστεύω περιέχει μία ιδεολογία.*⁶¹

Νομίζουμε ότι η λέξη είναι φορέας της ιδεολογίας, ενώ εγώ πιστεύω πως η μουσική της φράσης ενέχει πολλή περισσότερη ιδεολογία. Και, καθώς επαναλαμβάνουμε συνεχώς την ίδια μουσική, επαναλαμβάνουμε μονίμως την ίδια ιδεολογία. Συνήθως ο τονισμός αποτελεί φορέα μίας κοινότοπης ιδεολογίας. Και αυτό δεν το λαμβάνει

⁵⁹ Λεοντάρης 2022, 76

⁶⁰ Βασίλιεφ 2008, 142

⁶¹ Όπ.π. 143.

υπόψη του ο σκηνοθέτης. Υπάρχει μία μεγάλη αντίφαση ανάμεσα στην επιθυμία να γεμίσεις τη λέξη με περιεχόμενο και στο πραγματικό περιεχόμενο που αυτή η λέξη έχει ήδη με τον τονισμό.⁶²

Μερικές λέξεις είναι φορείς της ιδέας: μέσω αυτών περνά το νόημα. Δεν γίνεται να τις παρεμποδίζουμε. Αν, φερ'είπειν, σ'έναν μεγάλο μονόλογο, ο ηθοποιός χειρίζεται καλά τους τόνους, τους ισχυρούς χρόνους – τις λέξεις που είναι φορείς της ιδέας –, ο μονόλογός του θα είναι φορέας νοήματος. Αλλά εάν όλα είναι ομοιόμορφα σε επίπεδο εννοιών, ο μονόλογός του θα χάσει το νόημά του, και κατά συνέπεια την αυθεντικότητά του. Βλέπετε, εγώ δεν προτείνω έναν δρόμο διανοητικό, ούτε θεωρητικό – η θεωρία εδώ είναι ανίσχυρη –, αλλά πρακτικό.⁶³

(Στο θέατρο του Τερζόπουλου) οι αναπνοές, οι κραυγές, οι παύσεις, τα διαφορετικά *tempri* κατά την εκφορά των λέξεων, οι εντάσεις και οι χαλαρώσεις στα μέλη του σώματος, οι αντιφατικές χειρονομίες, όλα, αντί να υπηρετούν ευθέως τα νοήματα του κειμένου, συγκροτούν ένα αυτονομημένο, ρυθμικό σύστημα σωματικών και φωνητικών αντιδράσεων «παραπληρωματικό» ως προς τα νοήματα του κειμένου⁶⁴.

Το πρώτο μέρος του πρώτου σταδίου ολοκληρώθηκε με το κύκλωμα, επί του κειμένου, λέξεων από τον σκηνοθέτη όπως επιρρήματα, γιατί δίνουν ανάγλυφη στον θεατή την εικόνα μιας δράσης ή μιας περιγραφής⁶⁵, συνδέσμους («και», «αλλά», «άρα», «όμως» κλπ), γιατί βοηθά τον ηθοποιό να διαχειριστεί μακροσκελείς περιόδους και να μην είναι ο λόγος κουραστικός⁶⁶, λέξεις με ιδιαίτερη εκφορά από τους ηθοποιούς όπως *σαρδάμ*, λέξεις που ξεχνά να πει, λέξεις που αποκαλύπτουν μία απροσδόκητα δύναμη⁶⁷, και λέξεις όπου ο σκηνοθέτης μπορεί να έχει εκ των προτέρων εντοπίσει και θεωρεί κομβικής σημασίας σε μία φράση ή σκηνή, ή ακόμη και για την κατανόηση ολόκληρου του έργου. Οι λέξεις αυτές κυκλώνονται από το πρώτο στάδιο. Στη φάση αυτή δεν αιτιολογείται στον ηθοποιό

⁶² Όπ.π. 144.

⁶³ Όπ.π. 149.

⁶⁴ Βαροπούλου 2000, 12

⁶⁵ Λεοντάρης 2022, 84

⁶⁶ Όπ.π. 85

⁶⁷ Όπ.π. 85

η επιλογή. Το ουσιαστικό είναι να επαληθευτεί ή να διαψευστεί αυτή στην πράξη, κατά την εξέλιξη της πρόβας στα επόμενα στάδια.⁶⁸ Η πορεία της δουλειάς έδειξε πως με τις κυκλωμένες λέξεις δόθηκε βαρύτητα σε κάθε γράμμα των λέξεων από τους ηθοποιούς, ανακαλύφθηκαν λέξεις - σταθμοί για τους ηθοποιούς πάνω στους οποίους βασιζόνταν, ο ηθοποιός με το όργανο της φωνής και της άρθρωσης πάνω στο συγκεκριμένο υλικό δημιούργησε καθαρή εκφορά του κειμένου με αποτέλεσμα να είναι αυτονόητο αποτέλεσμα χωρίς πρόσθετη προσπάθεια.

*Δε πρέπει να ικανοποιείται μόνο ο ηθοποιός ακούγοντας τον λόγο του, πρέπει να μπορούν και οι θεατές στο θέατρο να ακούνε και να καταλαβαίνουν ό,τι αξίζει την προσοχή τους. Κάθε λέξη και τόνος που λέγεται, πρέπει να φτάνει στ' αυτιά τους, χωρίς να αγωνίζονται να ακούσουν. Αυτό χρειάζεται μεγάλη επιδεξιότητα. Όταν την απέκτησα, κατάλαβα τι εννοούμε λέγοντας «αίσθημα των λέξεων».*⁶⁹

Η κακή άρθρωση δείχνει έλλειψη στοιχειώδους σεβασμού προς το κοινό. (...) Η ομιλία πάνω στη σκηνή είναι τόσο σημαντική όσο και το τραγούδι για τον τραγουδιστή. Όταν ο ηθοποιός έχει καλή αναπνοή, σωστή απαγγελία και γυμνασμένη φωνή, δεν θα πρέπει να πιέζεται, αλλά αντίθετα, θα είναι ικανός να μιλά φυσικά και απαλά ενώ και ο ψίθυρός του ακόμα θα ακούγεται παντού στο θέατρο.⁷⁰ Να ατακάρεις καθαρά (με δόντια, χείλη και στόμα νταβραντισμένο), να καταλήγεις καθαρά (ο αέρας κόβεται). Να σταματάς καθαρά. Να μασάς και να τρως το κείμενο. Ο τυφλός θεατής πρέπει να ακούει το τραγάνισμα και την κατάποση, να αναρωτιέται τι τρώγεται εκεί πέρα, πάνω στη σκηνή. Τι τρώνε αυτοί οι τύποι; Τον εαυτό τους τρώνε; Να μασάς ή να καταπίνεις. Μίμηση, πιπίλα, καταβρόχθιση. (...) Να μασάς, να δαγκώνεις τα κακά σύμφωνα.⁷¹

Ταυτόχρονα, δημιουργήθηκαν πρώτες εντυπώσεις για τον σκηνοθέτη σχετικά με τη λειτουργία των ηθοποιών, τα πρόσωπα, τα σώματα τους και πιθανές δυνατότητες εξέλιξης τους πάνω στο κείμενο. Όλα στο εδώ και το τώρα, χωρίς το παρελθόν να επεμβαίνει ή τουλάχιστον να επηρεάζει σε μεγάλο βαθμό. Όλα ως κάτοικοι της σκηνής. Αυτό ίσως είναι και το πιο αποκαλυπτικό γεγονός στην

⁶⁸ Όπ.π. 85

⁶⁹ Στανισλάβσκι 2006, 94

⁷⁰ Mour 2001, 70-71

⁷¹ Novarina, 2003

επαφή με το κείμενο. Δημιουργούνται εκπλήξεις και δυνατότητες, ανοίγονται δρόμοι που δεν είχατε φανταστεί. Μία ανεκτίμητη και δημιουργική ελευθερία μέσα από περιορισμούς.

Όσο περισσότερο είμαστε περιορισμένοι από κάθε είδους απαγορεύσεις και εμπόδια, τόσες περισσότερες προϋποθέσεις έχουμε να φτάσουμε σ' ένα δημιουργικό παίξιμο. Στη θεωρία θα έπρεπε να συμβαίνει το αντίθετο: θα έπρεπε να νιώθουμε πολύ πιο ευτυχημένοι όταν αίρονται οι περιορισμοί. Στην πραγματικότητα κατάλαβα ότι η ελευθερία μπορεί να αποδειχτεί βάρος. Με άλλα λόγια, όσο υπάρχουν περιορισμοί, τόσο διευκολύνεται η δουλειά.⁷²

Αφού ολοκληρώθηκε η τριβή με το πρώτο μέρος του πρώτου σταδίου σε διάρκεια δύο προβών, σύνολο τεσσάρων ωρών, προχωρήσαμε στο δεύτερο και τελευταίο μέρος του πρώτου σταδίου. Σε διάστημα και πάλι δύο προβών, σύνολο τεσσάρων ωρών, αφιερώθηκε σε πέρασμα του κειμένου, με ρυθμό απλής ανάγνωσης, όπου οι ηθοποιοί πρότειναν διάφορους τρόπους διαχείρισης των κυκλωμένων λέξεων. Η πρότασή τους για κάθε κυκλωμένη λέξη δεν πρέπει να προκύπτει από θεωρητική ανάλυση της σκηνής ή των ψυχολογικών κινήτρων του ρόλου. Αντίθετα, ενθαρρύνονται να δοκιμάζουν ενστικτωδώς διάφορα εργαλεία, με τη διάθεση παιχνιδιού και να είναι γενναιόδωροι στις επιλογές τους, έχοντας συνείδηση ότι οι περισσότερες από τις δοκιμές τους πάνω στις κυκλωμένες, δεν χρειάζεται να είναι «έξυπνες», «σωστές» ή να κρατηθούν. Η ποιότητα και το βάθος των προτάσεων που θα κάνει ο κάθε ηθοποιός για τα κυκλωμένα, εξαρτάται ασφαλώς από την ευαισθησία του, το ένστικτό του και την ικανότητά του να αφουγκράζεται το ίδιο του το σώμα ως νόημα.⁷³ Ακούστηκαν και δοκιμάστηκαν ποικίλες εκδοχές τονικότητας στην εκφορά κάθε λέξης και αποδείχτηκε στη πορεία πως κάποιες κυκλωμένες λέξεις αποτυπώθηκαν στους ηθοποιούς και βοήθησαν στη διαδικασία δημιουργίας ρόλου και κατεύθυνση της παράστασης.

«Δοκιμάστε βάζοντας τις παύσεις και τον τονισμό σε διαφορετικά σημεία και θα έχετε πάντα ένα καινούργιο νόημα. Οι σύντομες παύσεις σε συνδυασμό με τον τονισμό προβάλλουν έντονα τη λέξη κλειδί και την παρουσιάζουν ξεχωριστά από

⁷² Οιντα, 2001, 62-63

⁷³ Λεοντάρης 2022, 86.

τις άλλες. Οι μεγαλύτερες παύσεις, χωρίς ήχους, βοηθούν να πάρουν οι λέξεις νέο εσωτερικό περιεχόμενο. (...) Εκτός από τον φωνητικό τόνο έχουμε και διάφορους άλλους τρόπους για να προβάλλουμε ανάγλυφα μια λέξη. Μπορούμε για παράδειγμα να τη βάλουμε ανάμεσα σε δύο παύσεις αν μάλιστα η μία από αυτές ή και οι δύο είναι ψυχολογικές, τότε η λέξη θα δοθεί ακόμη πιο έντονα. Μπορούμε ακόμη να υπογραμμίσουμε τη βασική λέξη αφαιρώντας τον τονισμό απ' όλες τις δευτερεύουσες λέξεις.»⁷⁴

Το πιο σημαντικό είναι πως οι λέξεις αποτυπώθηκαν δημιουργώντας μία κατάσταση όχι μηχανική, εγκεφαλική, αλλά αντίθετα ο ηθοποιός έκανε το κείμενο «δικό του», μέσω της σωματικής εξοικείωσης με τις λέξεις και όχι μέσω μίας διανοητικής επεξεργασίας.

Υπάρχουν πολλοί ηθοποιοί που αρέσκονται στη διάρκεια των δοκιμών ν' ανοίγουν επιστημονικές και επιτηδευμένες συζητήσεις γύρω από την «τέχνη» και για διάφορα άλλα. Οι ηθοποιοί αυτοί προσπαθούν, μέσα από τις συζητήσεις να κρύψουν την έλλειψη αφοσίωσης που έχουν γι' αυτό που κάνουν, κι ακόμα το έλλειμά τους για το μάξιμουμ προσπάθειας που πρέπει να καταβάλλουν. Αν δοθείς ολοκληρωτικά στην πρόβα, περιττεύουν οι συζητήσεις. Με τη συζήτηση κρύβεσαι πάντα πίσω από ψεύτικη μάσκα.⁷⁵

2.2.2 Λειτουργία προβών και με τα υπόλοιπα εργαλεία λεκτικών δράσεων

Για κάθε στάδιο αφιερώθηκαν δύο πρόβες με διάρκεια τεσσάρων ωρών στο σύνολο. Από τα επτά στάδια των εργαλείων των λεκτικών δράσεων αφιερώθηκε μηδενικός χρόνος στο έβδομο στάδιο. Συνεχίσαμε με το δεύτερο στάδιο με στόχο να «σπάσει» το κείμενο μέσα από την αγωνία, την ανησυχία, την αίσθηση του ανεξήγητου, τη συνείδηση της ανεπάρκειας του λόγου ο ηθοποιός να πει τον κόσμο. Στο τρίτο στάδιο, στόχος ήταν να κρατηθεί το νήμα επικοινωνίας μεταξύ των ηθοποιών αδιάσπαστα ενεργό και να περάσουν το πρώτο επίπεδο νοήματος

⁷⁴ Στανισλάβσκι 2006, 181-182

⁷⁵ Γκροτόφσκι 2010, 182-183

του κειμένου ο ένας στον άλλον, την πληροφορία των λέξεων. Στο τέταρτο στάδιο στόχος ήταν να εντάξουμε στην εκφορά του λόγου κάποια πρώιμα και ανεπεξέργαστα - ωστόσο αδρά - στοιχεία κίνησης και ειδικότερα, χειρονομίας. Στο πέμπτο στάδιο, βασικός στόχος ήταν να αναδειχτεί - ή να προκληθεί - η συγκρουσιακή διάσταση του κειμένου, όχι μόνο στα σημεία που εμφανώς υποδεικνύει το ίδιο το δραματουργικό υλικό αλλά και σ' εκείνα που εκ πρώτης όψεως δεν φαίνεται να την προϋποθέτουν. Στο έκτο στάδιο ο ηθοποιός να κατανοήσει όχι μόνο τι λέει και τι ακούει (όπως γινόταν στο τρίτο στάδιο) αλλά τι εννοεί λέγοντας και τι κατανοεί ακούγοντας.

2.2.3 Ημερολόγια Προβών

Κρίνεται απαραίτητη η αναφορά στα ημερολόγια των ηθοποιών, τα οποία συνέβαλαν στα αποτελέσματα της έρευνας. Παραθέτουμε αυτούσια τα λόγια / σπαράγματα των ηθοποιών, όπου αποτυπώνεται η εμπειρία τους και όσα αποκόμισαν από την εφαρμογή του πρώτου εργαλείου λεκτικών δράσεων γεύομαι / απολαμβάνω.

1ο Στάδιο

- *Υπερβολή.*
- *Παύσεις – χώρος ανάμεσα στις λέξεις.*
- *Γεύομαι τις λέξεις, δεν τις ξερνάω.*
- *Κλειστά μάτια: Συγκέντρωση περισσότερο στον εαυτό και στην λέξη.*
- *Ανοιχτά μάτια: Διάσπαση προσοχής από τα διάφορα ερεθίσματα. Συνεπώς δυσκολία συγκέντρωσης στην άσκηση.*
- *Παρόλα αυτά εγώ στην έναρξη της διαδικασίας είχα κλειστά μάτια από ανάγκη, αλλά στην συνέχεια καθώς έμπαινα πιο βαθιά δεν είχα την ίδια ανάγκη και λειτουργούσε το ίδιο (ή έτσι τουλάχιστον ένιωθα) και με ανοιχτά μάτια. Επίσης, στην αρχή μου φαινόταν (και το βίωνα) κάπως περίεργος ο συνδυασμός μίας ενεργητικής στάσης απέναντι στο κείμενο (ανοιχτά, μεγάλα όλα) σε σχέση με την πιο παθητική στάση σώματος (πίσω σε εμένα η ενέργεια, όχι τάση μπροστά). Στην συνέχεια της διαδικασίας επίσης κατάφερα να βρω την τομή αυτών των δύο.*
- *Οι λέξεις ακόμα και ως γράμματα και όχι ως έννοιες, σου υποβάλλουν μία αίσθηση, την οποία εγώ δεν κατάφερα να την αφαιρέσω στην διαδικασία. Π.χ. μία λέξη με φθόγγους ακόμα και σαν άκουσμα δεν μπορεί να τοποθετηθεί το ίδιο με μία που έχει ας πούμε πολλά φωνήεντα. Ένα «την» στην αρχή της φράσης δεν μπορεί να ειπωθεί το ίδιο όπως ένα «την» στην μέση. Η' μπορεί και πρέπει και εγώ δεν τα κατάφερα. Ή μπορεί όλα τα «την» που είπα να ήταν ίδια μεταξύ τους και εγώ να έχω «λανθασμένα» αυτή την εντύπωση.*
- *Κατά τη διάρκεια της διαδικασίας υπάρχει η ροή του νοήματος που έχω μάθει και αυτό δυσκολεύει στο να μπαίνουν τελείες και να ειπώνονται απλά οι λέξεις.*

- Τα μεγαλύτερα κενά ανάμεσα στις λέξεις βοηθούν στο να γίνει πιο αποτελεσματικά η άσκηση.
- Μπορεί μία λέξη να υπάρξει αυτόνομα; Ή ο εγκέφαλος είναι προγραμματισμένος να διαχειρίζεται μία λέξη σε σχέση με τα συμφραζόμενα άρα μέσα στα πλαίσια ενός νοήματος;
- Στα ελληνικά οι ήχοι μίας λέξης έχουν σχέση με την σημασία της.
- Ανάγνωση με κυκλωμένες λέξεις:
- Δεν έκανα γενναίες επιλογές.
- Αποφάσιζα από πριν τι θα κάνω και δεν έβγαιναν οργανικά οι αλλαγές.
- Δεν αφέθηκα για να εμπιστευτώ το ένστικτό μου. Πώς ακούω το ένστικτό μου; Υπάρχουν ασκήσεις ή πρακτικές που βελτιώνουν το να αφήνεται στο ένστικτο;
- Το ζητούμενο ήταν να λέμε καθαρά τις λέξεις, να ακούγονται καθαρά όλα τα γράμματα και να μπαίνει τελεία μετά από κάθε λέξη. Δεν έπρεπε να υπάρχει απεύθυνση. Αυτό που μου έκανε ιδιαίτερη εντύπωση ήταν το γεγονός ότι άκουγα από τα υπόλοιπα παιδιά να δίνεται διαφορετική υπόσταση και διάσταση στις λέξεις. Ιδιαίτερη εντύπωση μου έκανε η λέξη «ατμόπλοιο» που δεν την άκουσα όπως θα την άκουγα συνήθως. Και δεν την λέγαμε όπως θα την λέγαμε συνήθως. Ιδιαίτερα ενδιαφέρον, επίσης, είναι το είδος του κειμένου πάνω στο οποίο δουλεύουμε. Η γλώσσα είναι πολύ ιδιαίτερη, αφού δεν είναι η καθημερινή μας γλώσσα και θεωρώ ότι είναι πιο χρήσιμο να γίνει αυτή η διαδικασία πάνω σε ένα τέτοιο κείμενο. Όταν λέγαμε τα ομαδικά κομμάτια, είχα την ανάγκη να κοιτάξω τους υπόλοιπους, αλλά επειδή σ' αυτό το στάδιο δεν πρέπει να υπάρχει απεύθυνση κι επικοινωνία, έκλεινα τα μάτια μου για να συγκεντρωθώ περισσότερο σε εμένα. Αυτό δεν το έκανα στην υπόλοιπη διαδικασία. Προσπαθούσα να είμαι συγκεντρωμένη σ' ένα σημείο.
- Η καθαρή, ανοιχτή άρθρωση του 1ου σταδίου έφευγε και ερχόταν μέσα στις πληροφορίες που είχαμε να διαχειριστούμε.
- Οι κυκλωμένες λέξεις εμένα προσωπικά δεν με δυσκόλεψαν στην διαδικασία. Ίσα – ίσα τις έβλεπα πολλές φορές σαν «νησάκια» στα οποία επανέρχομαι.

- *Η επιστροφή στο πρώτο στάδιο ήταν σημαντική. Σε στιγμές χάθηκα μέσα στην διαδικασία και γευόμουν. Ο χρόνος και η επανάληψη παίζουν καθοριστικό ρόλο.*

2.2.4 Συνεντεύξεις

Συνεντεύξεις μεταξύ ηθοποιών και σκηνοθέτη της παράστασης.

Οι συνεντεύξεις, μεταξύ ηθοποιών και σκηνοθέτη, πραγματοποιήθηκαν διαδικτυακά μετά το πέρας των παραστάσεων, ξεχωριστά με τον κάθε ηθοποιό υπό την πλήρη επίγνωση τους πως το υλικό που θα παραχθεί θα χρησιμοποιηθεί αποκλειστικά για τις ανάγκες της διπλωματικής εργασίας. Ακολουθούν σχόλια / σπαράγματα από τις συνεντεύξεις σχετικά με τη διαδικασία και τη διαδρομή της έρευνας πάνω στο πρώτο εργαλείο λεκτικών δράσεων αλλά και στο σύνολό τους.

Σχόλια συνεντεύξεων

- Είναι αναγκαίος περισσότερος χρόνος για να νιώσω ότι επείγει να πω την ιστορία και όχι μηχανικά. Θα θέλαμε να κατανοήσουμε τι λέμε αλλά πολλές φορές γινόταν μηχανικά γιατί το θέλω να κατανοήσω τι μου λες έχει να κάνει και με το βαθμό που άλλος επείγεται να πει μία ιστορία. Θέλει περισσότερο χρόνο και επιμονή και συγκέντρωση στις αισθήσεις που πρέπει να λειτουργούν, αλλά και γενικότερα στο να είμαστε πιο ανοιχτοί σε σχέση με εμάς και σε σχέση με το κείμενο. Η επανάληψη βοηθάει στην επίτευξη των στόχων.
- Κατά πόσο οδηγεί ο ήχος ή οδηγεί το μυαλό. Δεν είμαι σίγουρη αν ο ήχος της λέξης μου δημιουργούσε μία κατάσταση ή αν εγώ επέβαλα μία κατάσταση σε σχέση με το νόημα της λέξης και διαμόρφωνα τον ήχο. Η σημασία της λέξης στερεοτυπικά στην κοινωνία όχι με βάση το context του κειμένου αλλά με βάση τη λέξη όπως υπάρχει στερεοτυπικά στην κοινωνία. Μία ιδιαίτερη λέξη είναι και συνεχίζει να είναι ιδιαίτερη λέξη, απλά μπορεί να μην είναι το κέντρο του κόσμου.
- Οι λέξεις ήταν σαν να γύρισα σε πιο αρχετυπικά σχήματα. Η μία λέξη ακουγόταν μόνη της, απομόνωνοταν, και γυρνούσες στη βασική, στερεοτυπικά και μέσα στα πλαίσια της κοινωνίας, έννοια και νοηματοδότηση του ασχέτου κειμένου, στη γέννηση της, κάτι πολύ βαθύ και καθαρό. Σαν να συνδέθηκε η λέξη με τη σκέψη (οι λέξεις είναι ο κόσμος μου). Οι λέξεις ήταν ο κόσμος μου. Κάποιες λέξεις μπορούν να σε

παραπέμψουν στο νόημά τους, μόνο από τον ήχο και την επιλογή συμφώνων κυρίως και των φωνηέντων. Σε βοηθάνε να απομονώσεις τη λέξη τα εργαλεία για να βρεις την εικόνα και τη σημασία της λέξης. Πολύ έντονα ένιωθα ότι ήμουν μπροστά σε πρωτόγονους που φτιάχνουν γλώσσα, όσο αφορά την πηγαία ανάγκη να φτιάξουμε κώδικα επικοινωνίας.

- Είναι πιο δύσκολο να περιφρονήσεις μία λέξη από το να την αναδείξεις. Το να περιφρονήσεις μία λέξη δεν έχει τόσο συγκεκριμένο τρόπο όπως συμβαίνει με το να την αναδείξεις.
- Υπήρχαν «σταθμοί – νησάκια» που άλλαζαν κατά τη πορεία των προβών αποκλειστικά με τα εργαλεία. Βοήθησαν, γιατί θέτανε πολύ συγκεκριμένα όρια, σχήματα, δρόμους, στόχους ενώ ταυτόχρονα είχες ελευθερία. Ήξερες με ποιους τρόπους να εκμεταλλευτείς αυτή τη τόσο μεγάλη ελευθερία. Είχες οδηγούς. Από το τίποτα έχεις κάτι, χωρίς να κάνεις τίποτα. Και όσο πιο πολύ το καλλιεργήσεις και το εξελίξεις τόσο περισσότερο σημασία και βάθος θα έχει. Αλλά και τίποτα να μην κάνεις, και να σου πούνε κυκλώνεις αυτή τη λέξη και μία νότα πάνω, κάτι είναι.
- Είναι πολύ ξεκάθαρη μέθοδος τα εργαλεία λεκτικών δράσεων και σου δημιουργεί μεγάλη ελευθερία γιατί αν κατακτηθούν οι επιλογές που έχεις κάνει στις πρόβες νομίζω ότι σε φέρνουν πολύ κοντά στη πραγματική ζωή. Δηλαδή, βρίσκεσαι σε έναν χώρο και κάποια πράγματα είναι ήδη κατακτημένα στην καθημερινότητά σου, δεν χρειάζεται να τα σκεφτείς. Ενώ σε άλλες μεθόδους μπορεί να σου λέγανε πήγαινε στη λαϊκή, φαντάσου τη λαϊκή και πρέπει να σκέφτεσαι πως είναι στη λαϊκή. Σε κάνει να σκέφτεσαι συνέχεια, για το που είμαι, τι κάνω, που καταλήγει συχνά να έχεις έναν άνθρωπο στη σκηνή ο οποίος δεν παύει να σκέφτεται. Στη ζωή δεν είναι ότι σκεφτόμαστε συνέχεια, είναι ότι υπάρχουμε. Δηλαδή είσαι στη λαϊκή, ξέρεις πως είναι στη λαϊκή, θα περπατήσεις στο δρόμο της γειτονιά σου για να πας στη λαϊκή. Στη ζωή οι περισσότερες εμπειρίες έχουν ήδη εγκαταστημένο το πλαίσιο. Δύσκολα θα κάνεις κάτι που θα πρέπει να εγκαταστήσεις εξ' αρχής το πλαίσιο. Και αυτό το πετυχαίνουν

τα εργαλεία λεκτικών δράσεων και τα viewpoints. Κατακτάς το πλαίσιο και υπάρχουν επι σκηνής έχοντας το πλαίσιο, οπότε δεν χρειάζεται να σκέφτεσαι το πλαίσιο. Και στη ζωή σου δεν σκέφτεσαι συνεχώς το πλαίσιο. Θα πάω στη λαϊκή, πως θα σκεφτόταν ο χαρακτήρας μου ότι πάει στη λαϊκή; Σε φέρνουν πολύ κοντά στο να μη μιμηθείς απλά να υπάρχουν. Να μη μιμηθείς τη ζωή αλλά να ζεις. Δεν μιλάμε για αυθεντικότητα αλλά για ελευθερία. Αποενοχοποιείσαι σαν ηθοποιός.

- Στις πρόβες δεν ήταν ολοκληρωμένη η ιστορία στο κεφάλι μου για να θέλω να μιλήσω, ήμουν αποπροσανατολισμένη ενώ στη παράσταση ήταν πιο καθαρό. Υπάρχει η λέξη «ιστορία» πολύ έντονη σε μένα πάντα. Θέλω να έχω τη δομή της ιστορίας από την αρχή. Όταν απόκτησα τη δομή της παρτιτούρας και είχα τη σταθερότητα μπόρεσα να αφεθώ. Δεν είχα μέσα μου την ιστορία. Χρειαζόμουν και μου έλειπε να γίνουν περισσότερες αναγνώσεις του κειμένου για να γίνει καθαρή η δομή και τι ήθελες εσύ σα σκηνοθέτης να διαπραγματευτείς μέσα από την παράσταση.

2.2.5 Ερωτηματολόγια

1^ο Στάδιο - Στόχοι

1. Να αντιληφθεί ο ηθοποιός τις λέξεις του κειμένου μέσω των αισθήσεων ανακαλύπτοντάς τις όπως ανακαλύπτουμε μια ξένη γλώσσα. M.O = 3.8/5
2. Να ακουστεί η ηχητική ποιότητα της κάθε λέξης. M.O = 3.8/5
3. Να γυμνάσει ο ηθοποιός το όργανο της φωνής και της άρθρωσης πάνω στο συγκεκριμένο υλικό ώστε στη συνέχεια η καθαρή εκφορά του κειμένου να είναι αυτονόητο αποτέλεσμα που δεν θα απαιτεί πρόσθετη προσπάθεια. M.O = 4.2/5
4. Να ακυρωθεί οποιαδήποτε προαποφασισμένη αξιολόγηση των λέξεων του κειμένου σε σημαντικές ή όχι. M.O = 4/5
5. Να εμποδιστούν οι προαποφασισμένοι στερεότυποι τονισμοί. M.O = 3.6/5
6. Να αναδειχτούν οι «περιφρονημένες λέξεις». M.O = 4.2/5
7. Να «ταπεινωθούν» οι «επηρμένες» λέξεις. M.O = 2.6/5
8. Να ειπωθεί το κείμενο, δίνοντας ίση αξία σε κάθε λέξη του. M.O = 4.4/5
9. Να ακουστούν και να δοκιμαστούν ποικίλες εκδοχές τονικότητας στην εκφορά κάθε λέξης. M.O = 3.2/5
10. Να κάνει ο ηθοποιός το κείμενο «δικό του», μέσω της σωματικής εξοικείωσης με τις λέξεις. M.O = 3.2/5
11. Να επιλεγούν οι λέξεις εκείνες του κειμένου, που θα λειτουργούν ως «σταθμοί» για τον ηθοποιό. M.O = 4/5

Παρακάτω, στο Διάγραμμα 1 παρουσιάζεται οπτικά ο βαθμός επίτευξης των επιμέρους στόχων του πρώτου σταδίου όπως διατυπώνονται στο βιβλίο του Γιάννη Λεοντάρη. Πιο συγκεκριμένα, στο διάγραμμα παρουσιάζεται ο μέσος όρος, του κάθε στόχου, των απαντήσεων των τεσσάρων ηθοποιών σε μία κλίμακα με άριστα το 5 (ερωτηματολόγιο τύπου Likert).

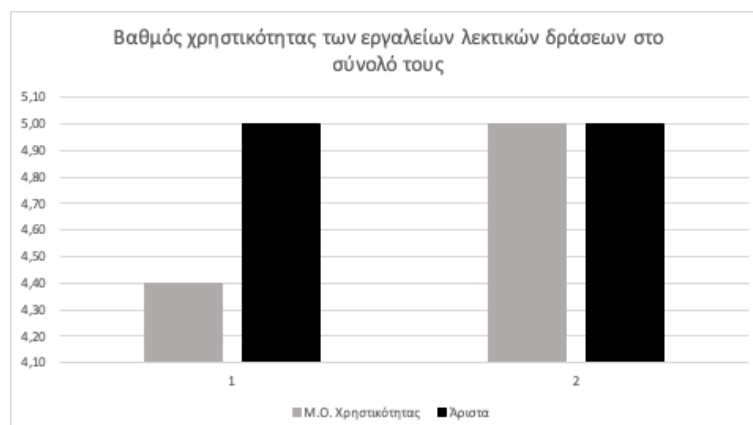


Διάγραμμα 1. Διάγραμμα βαθμού επίτευξης των επιμέρους στόχων του 1ου σταδίου λεκτικών δράσεων

Γενικά ερωτήματα

1. Κατά πόσο τα εργαλεία των λεκτικών δράσεων έχουν την δυνατότητα να προλάβουν, να εξομαλύνουν ή και να επιλύσουν τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν οι ηθοποιοί στην ερμηνεία τους (ως προς την απόδοση του κειμένου και της σκηνικής παρουσίας); M.O = 4.4/5
2. Κατά πόσο τα οφέλη των λεκτικών δράσεων είναι χρήσιμα για τον ηθοποιό και κυρίως για τον σκηνοθέτη; M.O = 5/5

Παρακάτω, στο Διάγραμμα 2 παρουσιάζεται οπτικά ο βαθμός χρηστικότητας των εργαλείων λεκτικών δράσεων στο σύνολό τους για τον ηθοποιό και τον σκηνοθέτη. Πιο συγκεκριμένα, στο διάγραμμα παρουσιάζεται ο μέσος όρος των απαντήσεων των τεσσάρων ηθοποιών σε μία κλίμακα με άριστα το 5 (ερωτηματολόγιο τύπου Likert).



Διάγραμμα 2. Βαθμός χρηστικότητας των εργαλείων λεκτικών δράσεων στο σύνολό τους.

2.3 Συμπεράσματα

Από την ποιοτική μεθοδολογική έρευνα που εφαρμόστηκε πάνω στα εργαλεία λεκτικών δράσεων του Γιάννη Λεοντάρη, ως προς την αποτελεσματικότητα και τη χρηστικότητά τους για τον ηθοποιό και τον σκηνοθέτη, προκύπτουν τα ακόλουθα συμπεράσματα:

1. Από τη συμμετοχική παρατήρηση του υποψήφιου ως συμμετέχοντα, ταυτόχρονα ως ερευνητή, αλλά και λειτουργικό μέλος της ομάδας ως σκηνοθέτης, προκύπτει ότι:
 - Η χρήση των εργαλείων των λεκτικών δράσεων συμβάλλει στη δημιουργία μιας σαφέστερης φόρμας της εκφοράς του κειμένου μέσα από τα στάδια επεξεργασίας του. Καταφέρνει να αποκαλύπτει τα συναισθήματα, τις ιδέες, ακόμα και τα πιο δύσκολα σημεία της δραματουργίας. Ως αποτέλεσμα, οδηγεί σε μια ανοιχτή μέθοδο διαχείρισης του θεατρικού λόγου.
 - Ουσιώδους σημασίας κρίνεται η πρώτη ανάγνωση καθώς συμβάλλει σημαντικά στην εξέλιξη της πρόβας. Αντίθετα, η ανοργάνωτη εκφορά των λέξεων κι των φράσεων δυσκολεύει τον ηθοποιό αλλά και τον θεατή να κατανοήσουν και να αφομοιώσουν το θεατρικό κείμενο.
 - Η διαχείριση της εκφοράς του θεατρικού κειμένου αποδεικνύεται ασφαλέστερη όταν ο ηθοποιός την επεξεργάζεται μέσα από τη σωματική συνθήκη και όχι όταν τη μεταφέρει σαν ιδέα.
 - Η εξοικείωση του ηθοποιού με τις λέξεις μέσω της σωματοποίησης του κειμένου, τον βοηθάει στο να κάνει το κείμενο «δικό του».
2. Από τα ημερολόγια, το ερωτηματολόγιο και τη συνέντευξη με τους ηθοποιούς που συμμετείχαν στη διαδικασία της έρευνας προκύπτει ότι:

- Ο ηθοποιός γυμνάζει το όργανο της φωνής και της άρθρωσης πάνω στο κείμενο ώστε στη συνέχεια η καθαρή εκφορά του είναι αυτονόητο αποτέλεσμα που δεν απαιτεί πρόσθετη προσπάθεια.
- Ο ηθοποιός ανακαλύπτει το κείμενο, τις λέξεις, μέσω των αισθήσεων.
- Ο ηθοποιός δεν κουβαλάει κάποιο παρελθόν στο πρώτο στάδιο, με αποτέλεσμα να χτίζεται η σχέση του με το κείμενο στο εδώ και τώρα, ως κάτοικος σκηνής. Δημιουργεί μία συνθήκη ανακάλυψης από το μηδέν, με άπειρες δυνατότητες, μακριά από στερεοτυπισμούς.

3. Από την καλλιτεχνική εφαρμογή των εργαλείων λεκτικών δράσεων προκύπτει ότι:

- Χρειάζεται χρόνος για να εξυπηρετηθεί η πρακτική εμπάθυνση στα εργαλεία των λεκτικών δράσεων. *Η δουλειά με τα εργαλεία των λεκτικών δράσεων που προτείνουμε, απαιτεί χρόνους και διάρκειες προβών οι οποίες ορίζονται από τις καλλιτεχνικές ανάγκες κάθε παράστασης και όχι από τις ανάγκες του θεατρικού παραγωγού. Το αίτημα για χρόνο έρευνας και δημιουργίας μέσα στην πρόβα δεν είναι μια περιττή πολυτέλεια. Επιβάλλεται να επανέλθει με μαχητικό τρόπο τόσο στο ιδιωτικό όσο και στο δημόσιο θέατρο, ιδιαίτερα από νέες ομάδες και σκηνοθέτες⁷⁶.*
- Η εφαρμογή της πρώτης λεκτικής δράσης *γεύομαι / απολαμβάνω* οδήγησε το θίασο σε μία αποκαλυπτική και πρωτόγνωρη εμπειρία ανακάλυψης ενός κειμένου μέσα από τη σωματική επαφή. Ακόμα και οι προβληματισμοί, οι δυσκολίες, τα ερωτήματα που προκύπτουν, οδηγούν σε αυτό που αναφέραμε και στην αρχή της εισαγωγής της εργασίας και όπως πολύ εύστοχα ανέφερε ο

⁷⁶ Λεοντάρης 2022, 59

Στανισλάφσκι: *οι καλλιτέχνες που δεν προχωρούν πάνε προς τα πίσω.*⁷⁷

- Η μέθοδος είναι απενεχοποιητική. Απενοχοποιούν τον ηθοποιό.
- Τα εργαλεία στο σύνολο τους θέτουν πολύ συγκεκριμένα όρια ενώ ταυτόχρονα και ελευθερία. Ξέρεις με ποιους τρόπους να εκμεταλλευτείς αυτή την τόσο μεγάλη ελευθερία. Έχεις οδηγούς. Αν κατακτηθούν οι επιλογές που έχεις κάνει στις πρόβες σε φέρνουν πολύ κοντά στη πραγματική ζωή. Σε φέρνουν πολύ κοντά στο να μη μιμηθείς απλά να υπάρχεις. Να μη μιμηθείς τη ζωή αλλά να ζεις. Δεν μιλάμε μόνο για αυθεντικότητα αλλά και για ελευθερία.

⁷⁷ Μουρ 2001, 8

2.4 Προτάσεις για μελλοντική έρευνα

Σε αυτό το σημείο, αξίζει να αναφέρουμε ότι η έρευνά μας θα μπορούσε να λάβει και άλλες προεκτάσεις. Συγκεκριμένα:

- Εστίασαμε στην εφαρμογή της πρώτης λεκτικής δράσης *γεύομαι / απολαμβάνω*, με επιφανειακή δοκιμή και αναφορά στα υπόλοιπα εργαλεία λεκτικών δράσεων. Θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί μία έρευνα σε κάθε εργαλείο ξεχωριστά.
- Επίσης η έρευνα πραγματοποιήθηκε ανάμεσα σε ένα μικρό αριθμό ατόμων που αποτελούσαν το θίασο. Θα είχε μεγάλο ενδιαφέρον η δοκιμή μίας επιστημονικής έρευνας σε ένα μεγαλύτερο αριθμό συμμετεχόντων και σίγουρα στα πλαίσια μίας δουλειάς με έναν αρκετά ικανοποιητικό χρόνο για την εμβάθυνση και τριβή με τα εργαλεία λεκτικών δράσεων στο σύνολό τους.

Παράρτημα Α

Τελικό Θεατρικό Έργο – Ανάμνησις Fragment

Προς το εσπέρας ο γέρων κρατών εις την αγκάλην το πτώμα της θυγατρός του, ως μήτηρ φέρουσα βρέφος κοιμώμενον, κατέβη την κλίμακα του ατμοπλοίου. Πέπλος λευκός εκάλυπτε την νεκράν από κεφαλής μέχρι ποδών. Ο γέρων δεν έκλαιεν, αλλ' η έκφρασις του προσώπου του εμαρτύρει άλγος βαθύτερον ή όσα δάκρυα ηδύνατο να χύση. Ο ιατρός και η υπηρέτρια, ησύχως θρηνούσα, τον συνώδευον.

Οι επί του καταστρώματος ολίγοι θεαταί της σπαραξικαρδίου εκφοράς, ηκολούθησαν διά των οφθαλμών την νεκροφόρον λέμβον, μέχρις ου την απέκρυψαν παρά την προκουμαίαν τα άλλα εντός του λιμένος πλοία.

1η Ενότητα

Ο καιρός ήτο ωραίος.

Παρήλθον έτη πολλά έκτοτε. Ήμην νεώτατος, πρώτον δε τότε εταξειδέυα μόνος. Μετέβαινα εις Γαλλίαν διά της Ιταλίας.

άμα επιβιβάσθην εις το ατμόπλοιον, παρετήρησα εις την ησυχωτέραν άκραν της πρύμνης καθημένους τρεις, — δύο γυναίκας και ένα άνδρα.

Προφανώς ήτο πατήρ συνοδούων θυγατέρα πάσχουσαν, αντί δε μητρός την περιέθαλπεν η γραία υπηρέτριά της.

Ω! πώς επεθύμουν να πλησιάσω προς την πάσχουσαν, αλλά δεν ετόλμων να πλησιάσω.

νέα, νεωτάτη, εξηπλωμένη επί μακρού ψαθίνου καθίσματος, με προσκέφαλα υποστηρίζοντα το σώμα και την κεφαλήν της,

Τα χαρακτηριστικά της ήσαν κανονικά, αλλ' ήτο ισχνή, ωχρά και εξησθενημένη.

Ο ιατρός του ατμοπλοίου κάθησε πλησίον μου.

— Τι πάσχει άρά γε;

— Δεν την βλέπεις; Φθισική η δυστυχής!

Εγνώριζα ότι οι φθισικοί αποθνήσκουν. (σςσςςςς).

Η άγκυρα ανειλκύσθη και ήρχισε το ατμόπλοιο να κινήται.

2η Ενότητα

Η ώρα βαθμηδόν παρήρχετο, ο ήλιος επλησίαζε προς την δύσιν του και ο αήρ εγίνετο δροσερώτερος.

Εκείνη, δεν ωμίλησε, αλλά το βλέμμα της έλεγεν: Ω, άφες με! θέλω να ίδω ακόμη την θάλασσαν και τον ουρανό και τον δίσκον του δύοντος ηλίου!

Έπεσεν εκ του φορέματός της απαρατήρητον το χειρόκτιόν της. Α! Διατί δεν το εκράτησα! Έκυψα και το επήρα, προχωρήσας δε το έδωκα εις την υπηρέτριαν. Η ασθενής με είδε και κλίνασα επιχαρίτως την κεφαλήν, με γλυκύ μειδίαμα εις τα κάτωχρα χείλη, επρόφερον ιταλιστί έν ευγενές Ευχαριστώ, και ήρχισε πάλιν να βήχη.

Ήτο προωδευμένη, πολύ προωδευμένη η νόσος.

Η ζωή κατέλειπε βαθμηδόν το εύχαρι σώμα της.

3η Ενότητα

Ο ήλιος επί τέλους έδυσε. Η εσπέρα προσελάμβανεν όψιν αγρίαν.

Ο αυξάνων πάταγος των θραυομένων κυμάτων, ο επιτεινόμενος συριγμός του ανέμου, δεν απέσπων τας σκέψεις μου από την άγνωστον νέαν. Πώς είναι άρά γε; Υποφέρει; Θα δυνηθή ν' ανθέξη εις τας δονήσεις του σκάφους, όταν ο σάλος του δεινωθή υπό την βίαν της προσεγγιζούσης καταιγίδος;

4η Ενότητα

Ήτο ζοφερά η νυξ. Τα νέφη εκάλυψαν ολόκληρον τον ουρανό. Άστρον δεν εφαιίνετο.

Πατήρ — Τον ιατρόν!... Η κόρη μου...

(χτύπημα)

Ιατρός — Ποίος είναι;

Βικέλας — Μία ασθενής σε ζητεί.

Ιατρός — Α! Γνωρίζω ποία!

Βικέλας - Τον συνώδευσα μέχρι της θύρας του κοιτωνίσκου. Ο γέρων ήνοιξεν άμα μας ήκουσεν, ήρπασεν εκ της χειρός τον ιατρόν, τον έσυρεν εντός του δωματίου και έκλεισε την θύραν.

Εκάθισα εκεί και επερίμενα. Επερίμενα επί ώραν πολλήν.

Ουδέν ήκουα εκ των παρά την πάσχουσαν γινομένων.

Τι έπαθεν άρά γε; τι έπαθε; Και έσφιγγα εναγωνίως τας χείρας.

Διατί συνεκεντρούτο τόσον εις αυτήν ολόκληρος η ψυχή μου; Διατί μου έπνιγε τον λαιμόν η πλημμύρα της λύπης; Τι κοινόν μεταξύ εκείνης κι εμού; Η νεότης. Διατί τα θολά βλέμματά μου προσηλούντο εις μόνην της ωχράς της μορφής την απούσαν εικόνα;

Η θύρα ηνοιχθη. Ηνοιχθη,

Δεν απηύθυνα ερώτησίν, δεν επρόφερα λέξιν. Ενόησα ότι επήλθε το τέλος!

Προς το εσπέρας ο γέρων κρατών εις την αγκάλην το πτώμα της θυγατρός του, ως μήτηρ φέρουσα βρέφος κοιμώμενον, κατέβη την κλίμακα του ατμοπλοίου. Πέπλος λευκός εκάλυπτε την νεκράν από κεφαλής μέχρι ποδών. Ο γέρων δεν έκλαιεν, αλλ' η έκφρασις του προσώπου του εμαρτύρει άλγος βαθύτερον ή όσα δάκρυα ηδύνατο να χύση. Ο ιατρός και η υπηρέτρια, ησύχως θρηνούσα, τον συνώδευον.

Οι επί του καταστρώματος ολίγοι θεαταί της σπαραξικαρδίου εκφοράς, ηκολούθησαν διά των οφθαλμών την νεκροφόρον λέμβον, μέχρις ου την απέκρυψαν παρά την προκυμαίαν τα άλλα εντός του λιμένος πλοία.

Παράρτημα Β

Βίντεο παράστασης

Ακολουθώντας τον παρακάτω σύνδεσμο, μεταφέρεστε σε περιβάλλον του Google Drive όπου μπορείτε να «κατεβάσετε» το βίντεο της παράστασης τοπικά, στον υπολογιστή σας.

https://drive.google.com/file/d/1esOzvZtGjNZujhQpQk1_T0gNLouBiVP/view?usp=drivesdk

Βιβλιογραφία

1. Βαροπούλου, Ελένη. 2000. (επιμ.), *Θεόδωρος Τερζόπουλος και θέατρο ΑΤΤΙΣ, αναδρομή, μέθοδος, σχόλια*. Αθήνα: Άγρα.
2. Βασιλίου, Ανατόλι. 2008. *Επτά ή οκτώ μαθήματα θεάτρου* (μετ. Δέσποινα Σαραφείδου). Αθήνα: Κοάν.
3. Benedetti, Jean. 1989. *Stanislavski: An Introduction*. Λονδίνο: Methuen.
4. Berry, Cicely. 1973. *Voice and the actor*. Νέα Υόρκη: Wiley Publishing Inc.
5. Bogart, Anne. κ.ά. 2020. *Το βιβλίο των Viewpoints: πρακτικός οδηγός των Viewpoints και της σύνθεσης* (μεταφρ. Νάντια Φωσκόλου). Αθήνα: Πατάκης.
6. Γκροτόφσκι, Γιέρζι. 2010. *Για ένα φτωχό θέατρο* (μετ. Κώστας Μηλιτιάδης). Αθήνα: Κοροντζή.
7. Curran, G. 2020. «Stanislavski's creative state on the stage. A spiritual approach to the "system" through practice as research» 1: 71-85.
8. Λεκόκ, Ζακ. 2005. *Το ποιητικό Σώμα: μια διδασκαλία της θεατρικής πράξης* (μετ. Έλενα Βόγλη). Αθήνα: Κοάν.
9. Λεοντάρης, Γιάννης. 2022. *Κάτοικοι της σκηνής και λεκτικές δράσεις: εργαλεία για τον ηθοποιό*. Αθήνα: Ύψιλον (υπό έκδοση).
10. Luro, Stephanie. κ.ά. 2006. *Au coeur de la pédagogie théâtrale. Rigueur et anarchie*. Παρίσι; L'Entretemps.
11. Μουρ, Σόνια. 2001. *Το σύστημα Στανισλάβσκι* (μετ. Ανδρέας Τσάκας). Αθήνα: Παρασκήνιο.
12. Barba, E. 1972. «Words or Presence», *The Drama Review* 1: 47-54.
13. Barba, E. 1975. «Letter From Barba», *The Drama Review*: 47-57.
14. Barba, E. 1997. «An Amulet Made of Memory: The Significance of Exercises in the Actor's Dramaturgy», *MIT Press* 4: 127-132.
15. Barba, E. 2003. «Grandfathers, Orphans, and the Family Saga of European Theatre», *New Theatre Quarterly*: 108.

16. Μπάρμπα Εουτζένιο. 2008. *Το χάρτινο κανό: ένας οδηγός προς τη Θεατρική Ανθρωπολογία*. (μετ. Κωνσταντίνος Αν. Θέμελης). Αθήνα: Δωδώνη.
17. Barba, E. 2019. *Odin Week 2019 Speeches from Workshops and Seminars*. (Ed. Dila Okus). Holstebro.
18. Novarina, V. 2003. *Γράμμα στους ηθοποιούς / Υπέρ Λουί Ντε Φυνές* (μετ. Βασίλης Παπαβασιλείου). Αθήνα: Άγρα.
19. Όιντα, Γίόσι. 2001. *Ο ακυβέρνητος ηθοποιός* (μετ. Ελένη Παπαχριστοπούλου). Αθήνα: Κοάν.
20. Pommerat, J. κ.ά. 2019. «Dramaturgie prospective». Tome II. L'écriture de Ça Ira (1) Fin de Louis. Actes Sud-Papiers.
21. Pommerat, J. 2007. «Théâtres en Présence ». Actes-Sud-Papiers.
22. Σαμαρά, Ζ. 2000. «ΑΝΑΤΟΛΙ ΒΑΣΙΛΙΕΦ: Ποιός είναι και πως δουλεύει», *Το ΒΗΜΑ* 1 Ιανουαρίου: 7
23. Στανισλάβσκι, Κωνσταντίν. 2006. *Πλάθοντας ένα ρόλο* (μετ. Άγγελος Νίκας). Αθήνα: Γκόνης.
24. Adolf SHAPIRO - Yannis LEONTARIS: Συνάντηση "Διάλογοι για το Θέατρο" (Αθήνα 2019)
<https://www.youtube.com/watch?v=EeqWmyLzjho>.