

Μετάφραση: Ελπίδα Μπραουδάκη  
Μακέτα εξωφύλλου: Γιάννης Βαλαβανίδης  
στοιχειοθεσία: εκδόσεις ΘΕΩΡΙΑ, Αργολίδος 60-62  
εκτύπωση: Μ. Σπύρου, Κύπρου 101, Σεπόλια.  
βιβλιοδεσία: Θ. Ηλιόπουλος — Π.Ροδόπουλος Ο.Ε., Τιμιακή 26.

ΑΟΥΓΚΟΥΣΤΟ ΜΠΟΑΛ

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ  
ΤΟΥ  
ΚΑΤΑΠΙΕΣΜΕΝΟΥ

Μετάφραση  
ΕΛΠΙΔΑΣ ΜΠΡΑΟΥΔΑΚΗ



Γαλλικός τίτλος:

*Augusto Boal, Theatre de l'opprime*

Copyright 1981, για την Ελληνική γλώσσα:

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΘΕΩΡΙΑ: Αργολίδος 60-62, Αθήνα 605, Τηλ: 6927015

ΘΕΩΡΙΑ

ΑΘΗΝΑ 1981

ΤΑΝΕ ΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ  
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ  
ΓΡΑΦΕΙΑ ΚΕΝΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Αρ. εισ. . . 8389

Ταξ. αρ. . . Ταξ. ΟΙ. ΒοχΑ ε/θ 1981

Αρ. κτημ. . .

ΚΩΔ: ..... 333642

## ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΤΟΥ ΕΚΔΟΤΗ

Οι εκδόσεις "Θεωρία" με την παρουσίαση του έργου του Αουγκούστο Μπόαλ "το θέατρο του καταπιεσμένου", έγκαινιάζουν τη σειρά "Ζητήματα Αισθητικής και Σημειωτικής".

Οι ζωντανές εμπειρίες του Α. Μπόαλ απο το χώρο της Λατινικής Αμερικής, αυτο το χώρο με την απέραντη αθλιότητα, τη στιγμή καταπίεση και τις κραυγαλέες κοινωνικοπολιτικές αντιφάσεις, θεωρούμε ότι είναι πραγματικά χρήσιμες και λειτουργικές και στη δικη-μας χώρα.

Βαθυσ γνώστης της ψυχολογίας της καταπιεσμένης μάζας, δίνει με αμεσότητα και αποτελεσματικότητα λύσεις και κάνει προτάσεις για το σταμάτημα της εξατομικευμένης παθητικότητας και μιζέριας των λαϊκών στρωμάτων, το ανέβασμα της συνείδησής-τους και την απελευθέρωσή-τους μέσα απο θεατρικές φόρμες, με τη σφραγίδα της δικης-του θεατρικής αντίληψης.

Σ' αυτο το βιβλίο, ο Μπόαλ εκθέτει επίσης τις βασικότερες αντιλήψεις πάνω στα Αισθητικά ζητήματα απο τον Αριστοτέλη μέχρι τον Μπρεχτ, ιδωμένα και φιλτραρισμένα μέσα απο το πρίσμα της δικης-του αντίληψης, της ποιητικής του καταπιεσμένου, όπως την ονομάζει.

Ο Μπόαλ θίγει πραγματικά πάρα πολλά και ποικίλα πολιτικά και αισθητικά ζητήματα. Η προσπάθειά-του να τα αντικρίσει όλα αυτο απο την πλευρα των καταπιεσμένων μαζων, είναι και θετική και αξιόπαινη. Ωστόσο, πιστεύουμε ότι οι ιδέες-του δεν είναι πραγματικά επαναστατικές, αλλα απλα ριζοσπαστικές, αιχμάλωτες του εμπειρισμου-του.

Η έλλειψη μιας ενοποιημένης και ολοκληρωμένης αντίληψης του καπιταλισμου τον οδηγει σε βασικά σφάλματα:

—Στη διάλυση των ταξικών διακρίσεων μέσα στην ασαφή έννοια "λαός".

—Στη φετιχοποίηση της δράσης και του αυθόρμητου.

Η Σκέψη του Μπόαλ, κατα τη γνώμη-μας, συμπιέζεται μέσα στα στενα πλαίσια της ειδικότητάς-του και των εμπειριών-του, στο άμεσο και τρεχούμενο, στο μερικό. Το ειδικό ανάγεται σε γενικό. Μοιραία λοιπον αντιμετωπίζονται και τα ζητήματα της τέχνης και η Ιστορία-της με την ίδια μέθοδο.

Μια άλλη λοιπον πρόταση πάνω σε πολυ ενδιαφέροντα ζητήματα.

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Μ'αυτο το βιβλίο, θέλησα να δείξω ότι το θέατρο στο σύνολό-του είναι αναγκαστικά πολιτικό, γιατί όλες οι δραστηριότητες του ανθρώπου είναι πολιτικές και το θέατρο, είναι μια απ'αυτες.

Όποιος προσπαθει να χωρίσει το θέατρο απ'την πολιτική, προσπαθει να μας παραπλανήσει—είναι κι αυτο μια πολιτική στάση.

Θέλησα ακόμα να δώσω μερικές αποδείξεις σχετικά με το γεγονός ότι το θέατρο είναι ένα όπλο: ένα όπλο πολυ αποτελεσματικό. Γι'αυτο το λόγο πρέπει ν'αγωνιστούμε για το θέατρο. Γι'αυτο το λόγο οι κυρίαρχες τάξεις προσπαθουν μόνιμα να το οικειοποιούνται και να το χρησιμοποιουν, σαν μέσο επιβολής. Έτσι παραμορφώνουν κι αυτη την έννοια του "θεάτρου". Το θέατρο όμως μπορεί να είναι και όπλο απελευθέρωσης. Για να γίνει τέτοιο, πρέπει να δημιουργήσουμε τις ολοκληρωμένες θεατρικές μορφες. Πρέπει να το αλλάξουμε.

Αυτο το βιβλίο θέλει να μιλήσει για μερικές απ'αυτες τις βασικές αλλαγες και για τις λαϊκές αντιδράσεις που προκάλεσαν. Το "θέατρο" ήταν παλια ο ελεύθερος λαος, που τραγουδούσε στον ελεύθερο αέρα: ο λαος ήταν ο δημιουργος και ο αποδέκτης της θεατρικής παράστασης, που τότε, μπορούσε να ονομασται διθυραμβικο άσμα. Ήταν μια γιορτη που όλοι μπορούσαν να πάρουν ελεύθερα μέρος σ'αυτην. Κι ήρθε η αριστοκρατία και εφάρμοσε διακρίσεις: ορισμένα άτομα θα ανέβαιναν πάνω στη σκηνη και αυτα μόνο θα μπορούσαν να παίζουν—τ'άλλα θα έμεναν καθισμένα παθητικά, να παρατηρουν αυτα που γίνονταν: αυτοι θα ήταν οι θεατες, η μάζα, ο λαος. Και για να μπορεί η παράσταση να αντανakλα αποτελεσματικά την κυρίαρχη ιδεολογία, η αριστοκρατία εφάρμοσε μια άλλη διάκριση: ορισμένοι ηθοποιοι θα ήταν οι πρωταγωνιστες "αριστοκράτες" και οι άλλοι θα ήταν ο χορος, που θα συμβόλιζε, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, τη μάζα. "Το καταναγκαστικο τραγικο αριστοτελικο σύστημα" εξηγει πώς λειτουργει αυτος ο τύπος του θεάτρου.

Κατόπιν ήρθε η αστική τάξη και μεταμόρφωσε αυτους τους πρωταγωνιστες: σταμάτησαν να είναι το αντικείμενο ηθικών αξιών της υπερδομής, για να γίνουν πολυδιάστατα υποκείμενα, εξαιρετικά άτομα, χωρισμένα πάλι απο το λαο,

σαν νέοι αριστοκράτες—αυτή είναι η ποιητική "virtu" του Μακιαβέλι.

Ο Μπέρτολτ Μπρεχτ απαντά σ'αυτές τις ποιητικές και μεταμορφώνει ξανά το θεατρικό πρόσωπο: από απόλυτο υποκείμενο που έχει δημιουργηθεί από τη θεωρία του Χέγκελ, γίνεται πάλι αντικείμενο. Αλλά αυτή τη φορά, πρόκειται για το αντικείμενο των κοινωνικών δυνάμεων και όχι πια των αξιών του εποικοδομήματος. Η σκέψη καθορίζεται από το κοινωνικό είναι και όχι αντίστροφα.

Για να κλείσουμε τον κύκλο, χρειαζόνταν όλα αυτά, που τελευταία έγιναν σε τόσες χώρες της Λατινικής Αμερικής: το γκρέμισμα των φραγμών που είχαν δημιουργήσει οι κυρίαρχες τάξεις. Πρώτα γκρεμίζεται το φράγμα μεταξύ ηθοποιών και θεατών: Όλοι πρέπει να παίξουν, όλοι πρέπει να γίνουν οι πρωταγωνιστές των αναγκαίων κοινωνικών μετασχηματισμών. Αυτό διηγείται το: "Ένα πείραμα λαϊκού θεάτρου στο Περού"\* . Κατόπιν γκρεμίζεται το φράγμα μεταξύ πρωταγωνιστών και χορού: όλοι πρέπει, ταυτόχρονα, να είναι πρωταγωνιστές και χορός—αυτό είναι το σύστημα του Τζόκερ. Τέτοια πρέπει να είναι η Ποιητική του καταπιεσμένου: η κατάκτηση των μέσων της θεατρικής παραγωγής.

Μπουένος Άιρες, Ιούλιος 1974  
Αουγκούστο Μπόαλ

ΠΟΙΗΤΙΚΗ

ΤΟΥ ΚΑΤΑΠΙΕΣΜΕΝΟΥ

\* Ο Γάλλος εκδότης έβαλε αυτό το κομμάτι στην αρχή του βιβλίου.

Στην αρχή, το θέατρο ήταν άσμα διθυραμβικό: ο ελεύθερος λαός που τραγουδούσε στον ελεύθερο αέρα. Το καρναβάλι. Η γιορτή.

Μετά, οι κυρίαρχες τάξεις το οικειοποιήθηκαν και τοποθέτησαν τα φράγματά-τους. Διαίρεσαν πρώτα το λαό, χωρίζοντας τους ηθοποιούς απ' τους θεατές, τους ανθρώπους που ενεργούν απ' αυτούς που κοιτάζουν. Τέλειωσε η γιορτή! Κατόπιν ξεχώρισαν, ανάμεσα στους ηθοποιούς, τους πρωταγωνιστές από τη μάζα: Τότε άρχισε ο καταναγκαστικός προσηλυτισμός!

Ο καταπιεσμένος λαός απελευθερώνεται. Κάνει πάλι δικό-του το θέατρο. Πρέπει να πέσουν τα φράγματα. Ο θεατής αρχίζει πρώτα να παίζει: αόρατο θέατρο, θέατρο φόρουμ, θέατρο άγαλμα, κ.λ.π. Κατόπιν πρέπει να σταματήσει η οικειοποίηση των θεατρικών ρόλων από τους ηθοποιούς - άτομα: σύστημα του "Τζόκερ".

Αυτά τα δύο δοκίμια δείχνουν πώς ο λαός αποκτά πάλι τη λειτουργία του βασικού ηθοποιού στο θέατρο και μέσα στην κοινωνία.

## ΕΝΑ ΠΕΙΡΑΜΑ

### ΛΑΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

#### ΣΤΟ ΠΕΡΟΥ (1)

Το 1973, η επαναστατική περουβιανή κυβέρνηση έβαλε μπρος ένα εθνικό σχέδιο καταπολέμησης του αναλφαβητισμού, που το ονόμασε επιχείρηση ολοκληρωτικής καταπολέμησης του αναλφαβητισμού, και είχε σαν σκοπό να εξαλείψει τον αναλφαβητισμό μέσα σε ένα διάστημα περίπου τεσσάρων χρόνων. Υπολογίζεται ότι στο Περού υπάρχουν τρία με τέσσερα εκατομμύρια αναλφάβητοι, σ' ένα πληθυσμό απο δεκατέσσερα εκατομμύρια κατοίκους.

Το να μάθεις σ' έναν ενήλικο να διαβάσει και να γράφει, οπουδήποτε και να συμβαίνει αυτό, είναι πάντα ένα πρόβλημα δύσκολο και λεπτό. Στο Περού είναι ακόμη πιο δύσκολο, εξαιτίας του τεράστιου αριθμού γλωσσών και διαλέκτων που μιλούν οι κάτοικοί-του. Σε πρόσφατες μελέτες, υπολογίστηκε ότι υπάρχουν το λιγότερο σαρανταμία διάλεκτοι της κουέτσουα και αϊμάρα, των δυο βασικών γλωσσών, εκτός απ' την Ισπανική. Έγιναν έρευνες στην επαρχία του Λορέτο στα βόρεια της χώρας και διαπιστώθηκε ότι υπάρχουν σαρανταπέντε διαφορετικές λαλίες σ' αυτή μόνο την περιοχή, που είναι εξάλλου η λιγότερο κατοικημένη επαρχία της χώρας.

Αυτή η τεράστια ποικιλία γλωσσών βοήθησε ίσως τους οργανωτές του σχεδίου Άλφιν να καταλάβουν ότι οι αναλφάβητοι δεν είναι άνθρωποι που δεν "εκφράζονται": είναι απλούστατα άτομα ανίκανα να εκφραστούν σε μια ορισμένη γλώση.

---

1. Αυτό το πείραμα πραγματοποιήθηκε με την πολύτιμη συνεργασία της Αλίσια Σάκο, στα πλαίσια του προγράμματος ολοκληρωτικής καταπολέμησης του αναλφαβητισμού, (Άλφιν) που το διηύθησε ο Αλφόνσο Λιζαρζαμπούρου και με τη συμμετοχή σε διάφορους τομείς της Εστέλα Λινάρες, του Λουίς Γκαρρίντο Λέκκα, του Ραμν Βίλχα, και του Ζέζυς Ρουίξ Ντυραν, τον Αύγουστο του 1973 στις πόλεις της Λίμα και του Τσακλακάγιο. Τη μέθοδο που χρησιμοποιήθηκε από το Άλφιν ενάντια στον αναλφαβητισμό, την ενέπνευσε φυσικά ο Πάουλο (Μπουένος Άγρες, Μάρτιος 1974).

σα και σ' αυτή την περίπτωση, στα Ισπανικά. Όλα τα ιδιώματα είναι "γλώσσες", αλλά υπάρχουν άπειρες γλώσσες που δεν είναι ιδιωματικές.

Υπάρχουν πολυάριθμες τοπολαλίες έξω από τις γλώσσες που μιλιούνται ή γράφονται. Όταν κανείς μάθει μια καινούρια γλώσσα, αποκτά ένα καινούριο τρόπο να συλλαμβάνει την πραγματικότητα και να μεταδίδει αυτή τη γνώση στους άλλους. Κάθε διάλεκτος είναι εντελώς αναντικατάστατη. Όλες οι διαλέκτοι πλουτίζονται μεταξύ-τους, για να δώσουν την τελειότερη και την ευρύτερη γνώση του πραγματικού.

Ξεκινώντας απ' αυτά τα δεδομένα το σχέδιο Άλφιν θεωρούσε ως βασικά τα δυο παρακάτω σημεία:

— Να διδαχθεί ανάγνωση και γραφή στη μητρική γλώσσα και στα Ισπανικά, χωρίς να είναι υποχρεωτικό να εγκαταληφθεί η μια για χάρη της άλλης.

— Να καταπολεμηθεί ο αναλφαβητισμός χρησιμοποιώντας όλες τις πιθανές γλώσσες και ειδικότερα τις καλλιτεχνικές γλώσσες, όπως το θέατρο, τη φωτογραφία, τις μαριονέτες, τον κινηματογράφο, τις εφημερίδες κ.λ.π.

Η προετοιμασία αυτών που επρόκειτο να ασχοληθούν με τον αναλφαβητισμό και που είχαν διαλεχτεί μέσα από τις ίδιες περιοχές, όπου έπρεπε να πραγματοποιήσουν το σχέδιο, γινόταν σε τέσσερα στάδια, ανάλογα με τα ειδικά χαρακτηριστικά κάθε κοινωνικής ομάδας:

1. Καινούριοι οικισμοί και συνοικίες, που αντιστοιχούν στις τενεκεδουπόλεις.

2. Αγροτικές περιοχές.

3. Περιοχές ανθρακωρύχων.

4. Περιοχές, όπου η μητρική γλώσσα των κατοίκων δεν είναι τα Ισπανικά, δηλαδή το 40% του πληθυσμού. Απ' αυτό το 40%, το μισό είναι δίγλωσσοι πολίτες που έμαθαν τα Ισπανικά μετά τη μητρική-τους γλώσσα. Το άλλο μισό μιλάει Ισπανικά.

Το σχέδιο Άλφιν είναι ακόμα στις αρχές-του, κι είναι πολύ νωρίς να μετρήσουμε τα αποτελέσματά-του.

Εδώ θα διηγηθώ ποια ήταν η προσωπική-μου συμμετοχή στο θεατρικό μέρος και όλες τις εμπειρίες που αποκτήσαμε αντιμετωπίζοντας το θέατρο σαν γλώσσα, μια γλώσσα που μπορεί να χρησιμοποιηθεί απ' οποιονδήποτε, είτε έχει κλίση είτε όχι στον καλλιτεχνικό τομέα. Θέλουμε να δείξουμε στην πράξη, πώς το θέατρο, μπορεί να μπει στην υπηρεσία των καταπιεσμένων για να εκφράσουν και ν' ανακαλύψουν, χρησιμοποιώντας αυτήν την καινούρια γλώσσα, καινούριους τρόπους επικοινωνίας.

Για να καταλάβουμε αυτήν την ποιητική του καταπιεσμένου δεν πρέπει να ξεχνάμε το βασικό σκοπό-της που είναι να μεταβάλει το λαό, "θεατή", παθητικό άτομο του θεατρικού φαινομένου, σε υποκείμενο, σε ηθοποιοί ικανοί να επιδράσει πάνω στη θεατρική πράξη. Ελπίζω να φανούν καθαρά οι διαφορές: Ο Αριστοτέλης δημιουργεί μια ποιητική όπου ο θεατής εξουσιοδοτεί το θεατρικό πρόσωπο, να δρα και να σκέπτεται στη θέση-του. Ο Μπρεχτ δημιουργεί μια ποιητική όπου ο θεατής εξουσιοδοτεί το θεατρικό πρόσωπο να παίζει στη θέση-του. Κρατά όμως το δικαίωμα να σκέπτεται ο ίδιος για λογαριασμό-του και πολλές φορές οι σκέψεις-του είναι αντίθετες απ' αυτές που κάνει το θεατρικό πρόσωπο.

Στην πρώτη περίπτωση δημιουργείται μια "κάθαρση", στη δεύτερη, μια "συνειδητοποίηση". Αυτό που προτείνει η ποιητική του καταπιεσμένου είναι η ίδια η δράση: ο θεατής δεν εξουσιοδοτεί με τίποτα το θεατρικό πρόσωπο, ούτε να παίξει, ούτε να σκεφθεί στη θέση-του: αντίθετα, ο ίδιος αναλαμβάνει το βασικό ρόλο του ηθοποιού, μεταμορφώνει τη θεατρική πράξη, δοκιμάζει λύσεις, σκέπτεται αλλαγές — με λίγα λόγια εξασκείται για την πραγματική δράση.

Μπορεί σ' αυτή την περίπτωση το θέατρο να μην είναι επαναστατικό. Είναι όμως σίγουρα "πρόβα" της επανάστασης. Ο απελευθερωμένος θεατής, ξαναβρίσκοντας την ανθρώπινη υπόστασή-του, ρίχνεται στη δράση. Λίγη σημασία έχει αν είναι φανταστική: το σημαντικό είναι πως είναι δράση!

Όλες οι πραγματικά επαναστατικές θεατρικές ομάδες, πρέπει να δώσουν στο λαό τα μέσα της θεατρικής παραγωγής για να τα χρησιμοποιήσει ο ίδιος. Το θέατρο είναι ένα όπλο: Ο λαός είναι αυτός που πρέπει να το χρησιμοποιήσει.

Όμως πώς μπορεί να γίνει αυτή η μεταβίβαση; Να, για παράδειγμα, τι έκανε η Εστέλα Λινάρες, η υπεύθυνη για το φωτογραφικό μέρος του σχεδίου.

Ποιος θα ήταν ο παραδοσιακός τρόπος που θα προχωρούσαμε για να χρησιμοποιήσουμε τη φωτογραφία σ' ένα σχέδιο καταπολέμησης του αναλφαβητισμού; Σίγουρα θα φωτογραφίζαμε πράγματα, δρόμους, ανθρώπους, τοπία, κ.λ.π., μετά θα δείχναμε αυτές τις φωτογραφίες και θα τις συζητούσαμε. Αλλά ποιος τις τράβηξε; Οι υπεύθυνοι, οι ειδικοί για την καταπολέμηση του αναλφαβητισμού. Αν πρόκειται να δώσουμε στο λαό τα μέσα παραγωγής, πρέπει, σ' αυτήν τη συγκεκριμένη περίπτωση, να του δώσουμε τη φωτογραφική μηχανή. Αυτό κι έγινε. Έδιναν στους ανθρώπους της ομάδας μια μηχανή, τους μάθαιναν το χειρισμό και τους έλεγαν:

"Θα σας κάνουμε ερωτήσεις. Γι' αυτό, θα σας μιλήσουμε

Ισπανικά, κι εσείς πρέπει να μας απαντήσετε. Αλλά δεν μπορείτε να μελετήσετε Ισπανικά, πρέπει να μιλήσετε με τη "φωτογραφία". Θα σας ρωτήσουμε κάποια πράγματα στα Ισπανικά — που είναι μια γλώσσα. Θα μας απαντήσετε με φωτογραφίες που είναι κι αυτές μια γλώσσα". Οι ερωτήσεις που μίληκαν ήταν πολύ απλές όπως και οι απαντήσεις, δηλαδή οι φωτογραφίες, που μετα συζητήθηκαν από την ομάδα.

Όταν τους ρώτησαν για παράδειγμα "Πού ζείτε;", πήραν τις παρακάτω φωτοαπαντήσεις:

1. Μια φωτογραφία έδειχνε το εσωτερικό μιας καλύβας: στη Λίμα δε βρέχει σχεδόν ποτέ, οι καλύβες λοιπόν είναι φτιαγμένες από πλεξίδες χόρτου. Αποτελούνται, γενικά, από ένα μόνο χώρο, που χρησιμεύει για κουζίνα, για σάλα και για κρεβατοκάμαρα. Οι οικογένειες ζουν ανακατεμένες. Τα παιδιά πολύ συχνά παρευρίσκονται στις σεξουαλικές σχέσεις των γονιών-τους. Είναι επίσης συχνό το φαινόμενο, αδελφοί και αδελφές 12 χρόνων να έχουν σεξουαλικές σχέσεις, μιμούμενοι τους μεγαλύτερους. Μια φωτογραφία που δείχνει το εσωτερικό μιας καλύβας απαντάει ξεκάθαρα στην ερώτηση: "Πού ζείτε;" Κάθε στοιχείο της φωτογραφίας έχει ένα ιδιαίτερο νόημα, που πρέπει να συζητηθεί από την ομάδα: τα αντικείμενα που βρίσκονται στο πρώτο πλάνο, κάτω από ποια οπτική γωνία πάρθηκε η φωτογραφία, η παρουσία ή η απουσία ατόμων, κ.λ.π.

2. Κάποιος για να απαντήσει στην ίδια ερώτηση, φωτογράφησε την άκρη ενός ποταμού. Η συζήτηση ξεκαθάρισε το νόημα: ο ποταμός Ριμακ, που διασχίζει τη Λίμα, ορισμένες εποχές του χρόνου φουσκώνει υπερβολικά. Τότε γίνεται πολύ επικίνδυνο να ζει κανείς στις όχθες-του. Γιατί συχνά συμβαίνει να γκρεμίζονται οι παράγκες, παρασύροντας ανθρώπινες ζωές. Συχνά επίσης, τα παιδιά, παίζοντας, πέφτουν μέσα στο ποτάμι. Κι όταν τα νερά είναι φουσκωμένα, είναι πολύ δύσκολο να τα σώσεις. Απαντώντας στην ερώτηση με αυτή τη φωτογραφία ο άνθρωπος εξέφρασε όλη την αγωνία-του. Πώς να δουλέψεις ήρεμα, όταν το παιδί-σου μπορεί αυτή τη στιγμή να πνίγεται μέσα στο ποτάμι;

3. Ένας άλλος, φωτογράφησε ένα μέρος του ποταμού, όπου οι πελεκάνοι έρχονται και τρώνε τα σκουπίδια, όταν είναι πεινασμένοι οι άνθρωποι, πεινασμένοι κι αυτοί, τους αιχμαλωτίζουν, τους σκοτώνουν και τους τρώνε. Με αυτή τη φωτογραφία ο άνθρωπος έλεγε, με εκφραστικό πλούτο πως ζούσε σε ένα μέρος, όπου ευλογούν την πείνα των πελε-

κάνων, γιατί χορταίνει τη δική-τους.

4. Μια γυναίκα που είχε πρόσφατα μετακομίσει από ένα μικρό χωριό του εσωτερικού, απάντησε στην ερώτηση, με μια φωτογραφία του κεντρικού δρόμου της συνοικίας-της: απ'τη μια μεριά του δρόμου, ζούσαν οι κάτοικοι της Λίμας απ'την άλλη, αυτοί που είχαν έρθει από τα χωριά. Απ'τη μια μεριά, αυτοί που έβλεπαν να απειλούνται οι δουλιές-τους απ'τους νεοφερμένους από την άλλη, αυτοί που είχαν εγκαταλείψει τα πάντα κι έφυγαν για να βρουν μια δουλειά. Ο δρόμος χώριζε αυτά τα αδέρφια, υποταγμένα στην ίδια εκμετάλλευση, που βρίσκονταν όμως αντιμέτωπα, σαν εχθροί. Η φωτογραφία βοηθούσε να φανεί η ομοιότητά-τους: η ίδια μιζέρια κι απ'τις δύο μεριές. Οι φωτογραφίες των πλούσιων συνοικιών έδειχναν ποιοι ήταν οι πραγματικοί εχθροί. Η φωτογραφία αυτού του δρόμου, σημείο διχασμού, έδειχνε ότι επρεπε να προσανατολιστεί αλλού η βία... Η μελέτη της φωτογραφίας του δρόμου-της, βοηθούσε αυτή τη γυναίκα να καταλάβει την πραγματικότητα της ζωής-της.

5. Μια μέρα ένας άντρας, για να απαντήσει στην ίδια ερώτηση, φωτογράφησε το πρόσωπο ενός παιδιού. Φυσικά, σκέφτηκαν ότι ο άνθρωπος είχε κάνει λάθος και του επανέλαβαν την ερώτηση: "Δεν καταλάβατε καλά: σας ζητήσαμε να μας δείξετε πού ζείτε, τραβήξτε μια φωτογραφία, δείξτε-μας πού ζείτε, οποιαδήποτε φωτογραφία: το δρόμο, το σπίτι, την πόλη, το ποτάμι κλπ.

— Αυτή είναι η απάντησή μου, είπε ο άνθρωπος. Εκεί πέρα ζω.

— Μ'αυτό είναι ένα παιδί....

— Κοιτάξτε το πρόσωπό-του: έχει αίμα. Αυτό το παιδί, όπως κιόλα τα άλλα που μένουν εδώ κοντά, ζει ανάμεσα σε αρουραίους, που μαστίζουν την όχθη του Ριμακ. Τα παιδιά τα προστατεύουν τα σκυλιά, γιατί ορμάνε στους αρουραίους και τους διώχνουν. Αλλά έπεσε μια επιδημία ψώρας και οι δημοτική αρχή ήρθε από δω, μάζεψε πολλούς σκύλους και τους πήρε. Αυτό το παιδί, είχε ένα σκύλο που το προσφύλαγε. Όλη τη μέρα οι γονείς-του βρίσκονταν στη δουλειά και εκείνο έμενε με το σκύλο-του. Τώρα δεν τον έχει πια. Εδώ

και μερικες μερες, όταν με ρωτήσατε πού ζούσα, οι αρουραίοι ήρθανε, ενω κοιμότανε και του φάγανε ένα κομμάτι απ'τη μύτη-του. Γι'αυτο έχει τόσο αίμα στο πρόσωπο. Κοιτάξε τη φωτογραφία: αυτη είναι η απάντησή-μου. Ζω σ'ένα μέρος οπου πάντα συμβαινουνε τέτοιας λογης πράγματα...

Θα μπορούσαν να γραφτουν μυθιστορήματα για τα παιδια που ζούνε στις όχθες του Ριμακ, όμως μια μόνο φωτογραφία και καμια άλλη γλώσσα, μπορούσε να εκφράσει τον πόνο αυτων των παιδικων ματιων, αυτων των δακρύων που ήταν ανακατεμένα με αίμα. Και η τραγικη ειρωνία, ήτανε μια Κοντακρομ made in USA....

Η χρησιμοποίηση της φωτογραφίας μπορεί να βοηθήσει ακόμα στην ανακάλυψη των συμβόλων, που θεμελιώνουν μια κοινότητα ή μια κοινωνικη ομάδα. Συμβαινει πολυ συχνα, θεατρικες ομάδες, γεμάτες με καλες προθέσεις, να μην καταφέρουν ν'αποκτήσουν επαφη μ'ένα λαϊκο κοινο, για τον απλούστατο λόγο ότι χρησιμοποιουν σύμβολα, που δεν λένε τίποτα σ'αυτο το κοινο. Μια βασιλικη κορόνα μπορεί πολυ ωραία να είναι το σύμβολο της εξουσίας, αλλα είναι ένα σύμβολο που δε γίνεται αληθινο, παρα μόνο αν το δεχτουν οι δυο συνομιλητες, αυτος που το μεταδίδει κι αυτος που το δέχεται. Μια κορόνα μπορεί να προκαλέσει φοβερη εντύπωση σε ορισμένους και σε άλλους να μην πει τίποτα απολύτως.

Τί είναι η εκμετάλλευση; Για πολλες κοινωνικες ομάδες σ'όλο τον κόσμο, το τέλειο, το ολοκληρωμένο σύμβολο της εκμετάλλευσης, είναι το γερασμένο πρόσωπο του Θείου Σαμ. Εκφράζει στην εντέλεια τη λεηλασία του ιμπεριαλισμου των Γιάγκηδων.

Στη Λίμα, ζήτησαν, επίσης, απ'τους ανθρώπους να πουν, τί ήταν η εκμετάλλευση. Πολλες φωτογραφίες έδειχναν το αφεντικο του μαγαζιου, τον εισπράκτορα των ενοικίων, κ.λ.π. Ένα παιδι απάντησε με μια φωτογραφία που έδειχνε ένα καρφι, σ'ένα τοίχο. Αυτο το καρφι ήταν για το παιδι το πιο τέλειο σύμβολο της εκμετάλλευσης. Λίγοι άνθρωποι καταλάβαιναν, αλλα όλα τ'άλλα παιδια ήταν σύμφωνα με τη γνώμη, πως η φωτογραφία εξέφραζε αυτο που αισθάνονταν απέναντι στην εκμετάλλευση. Η συζήτηση που ακολούθησε ξεκαθάρισε το μυστήριο. Για να κερδίσουν τη ζωη-τους, στα πέντε ή έξι χρόνια-τους, τα παιδια της Λίμα κά-

νουνε μια πολυ απλη δουλεια: γυαλίζουν παπούτσια. Κι' επειδη, όπως είναι φυσικο, στη συνοικία-τους δεν υπάρχουν παπούτσια για γυάλισμα, πρέπει να πάνε να εξασκήσουν το επαγγελά-τους στο κέντρο της πόλης. Παίρνουν μαζι-τους το κασελλάκι-τους, γεμάτο με τα εργαλεία της δουλειας-τους. Κι επειδη δεν μπορούν να μεταφέρουν αυτα τα κασελλάκια πρωι-βράδυ απ'το σπίτι-τους στη δουλεια-τους, πρέπει να νοικιάσουν ένα καρφι, στον τοίχο κάποιου μαγαζιου κι ο ιδιοκτήτης, τους παίρνει δυο ή τρία σόλδια τη βραδια για κάθε καρφι. Η θέα ενος καρφιου εκφράζει το μίσος-τους για την καταπίεση. Είναι πολυ πιθανο η θέα μιας κορόνας, του Θείου Σαμ ή του Νίξον να μην τους έκανε καμια εντύπωση.

Είναι πολυ εύκολο να δώσεις μια φωτογραφικη μηχανη σε κάποιον, που ποτε δεν την έχει χρησιμοποιήσει, να του πεις πού να κοιτάξει και ποιο κουμπι να πατήσει. Αρκει να βάλεις στη διάθεσή-του τα μέσα της φωτογραφικης παραγωγης. Αλλα πώς να φερθεις στην περιπτωση του θεάτρου;

Τα μέσα παραγωγης της φωτογραφίας είναι, βασικα, η μηχανη' εύκολη, σχετικα, στο χειρισμο. Τα μέσα παραγωγης του θεάτρου, είναι ο ίδιος ο άνθρωπος' πολυ λιγότερο ευκολομεταχειρίστος.

Η πρώτη λέξη του θεατρικου λεξιλογίου, είναι το ανθρώπινο σώμα, βασικη πηγη του ήχου και της κίνησης. Για να κυριαρχήσει ο άνθρωπος στα μέσα της θεατρικης παραγωγης πρέπει, κατ'αρχην, να κυριαρχήσει στο ίδιο-του το σώμα, πρέπει να το γνωρίσει για να το κάνει έπειτα πιο εκφραστικο. Όσο λοιπον γίνεται ικανότερος να εκφράσει τα διάφορα θεατρικα σχήματα, τόσο θ'απελευθερώνεται προοδευτικα απο τη θέση "του θεατη" για να γίνει "ηθοποιος", θα πάψει να είναι αντικείμενο, για να γίνει υποκείμενο, και θα μεταμορφωθεί απο μάρτυρας που ήτανε, σε βασικο ηθοποιο.

Αυτη την πορεία της μεταμόρφωσης του θεατη σε ηθοποιο, μπορούμε να τη σχηματοποιήσουμε σε τέσσερα σταδια:

**Πρώτο στάδιο: Να γνωρίσεις το σώμα-σου**

Σειρα απο ασκήσεις που με τη βοήθειά-τους, αρχίζουμε να καταλαβαίνουμε το κορμι-μας, τα όριά-του και τις δυνα-τότητές-του, τις κοινωνικες παραμορφώσεις-του και τους

τρόπους που θα κατασκευασθούν.

**Δεύτερο στάδιο: να κάνεις το σώμα-σου εκφραστικό**

Σειρά παιχνιδιών που χάρη σ'αυτά μαθαίνουμε να εκφραζόμαστε με το κορμι-μας χωρίς να ανατρέχουμε σε πιο συνηθισμένες, καθημερινες μορφές έκφρασης.

**Τρίτο στάδιο: ν'αντιμετωπίζεις το θέατρο σαν γλώσσα**

Μαθαίνουμε να χρησιμοποιούμε το θέατρο σαν μια ζωντανή και σύγχρονη γλώσσα κι όχι σαν ένα προϊόν τελειωμένο που αντανακλά τις εικόνες του παρελθόντος.

**Πρώτη βαθμίδα: η ταυτόχρονη δραματουργία**

Οι θεατές "γράφουν" ταυτόχρονα με τους ηθοποιούς που παίζουν.

**Δεύτερη βαθμίδα: το θέατρο - άγαλμα**

Οι θεατές παρεμβαίνουν κατ'ευθείαν "μιλώντας" δια μέσου αγαλμάτων που τα παριστάνουν οι ηθοποιοί με το σώμα-τους.

**Τρίτη βαθμίδα: το θέατρο φόρουμ**

Οι θεατές παρεμβαίνουν κατ'ευθείαν στη θεατρική δράση και παίζουν.

**Τέταρτο στάδιο: ν'αντιμετωπίζεις το θέατρο ως λόγο**

Πρόκειται για απλά σχήματα που χάρη σ'αυτά ο θεατής-ηθοποιός παρουσιάζει "παραστάσεις" που καθορίζονται από την ανάγκη-του να συζητήσει ορισμένα θέματα ή να προσπαθήσει να αποτολμήσει ορισμένες πράξεις. Παραδείγματα:

1. Θέατρο-εφημερίδα.
2. Αόρατο-θέατρο.
3. Θέατρο-φωτο-ρομάντζο.
4. Απόκριση στην καταπίεση.
5. Θέατρο-μύθος.
6. Θέατρο-κριτική.
7. Τελετές και μάσκες.

**ΠΡΩΤΟ ΣΤΑΔΙΟ: ΝΑ ΓΝΩΡΙΣΕΙΣ ΤΟ ΣΩΜΑ-ΣΟΥ**

Η πρώτη επαφή με μια ομάδα από χωρικούς ή εργάτες είναι πάρα πολύ δύσκολη, όταν τους προτείνει κανείς "να κάνουν

θέατρο". Στις περισσότερες περιπτώσεις δεν έχουν ποτέ ακούσει να μιλούν γι'αυτό. Και αν έχουν κάποια ιδέα, αυτή είναι παραμορφωμένη από τα δακρύβρεχτα σήριαλς της τηλεόρασης ή από κάποιο θίασο "μπουλουκι". Πολύ συχνά, επίσης, συνδέουν το θέατρο με την καλοπέραση και τα αρώματα. Πρέπει λοιπόν να είναι κανείς πολύ προσεχτικός, ακόμη και αν η επαφή γίνεται με τη μεσολάβηση κάποιου υπεύθυνου για την καταπολέμηση του αναλφάβητισμού, που ανήκει στην ίδια κοινωνική τάξη με τους αναλφάβητους ή τους μισοαναλφάβητους, ακόμη και αν ζει ανάμεσά-τους σε μια παράγκα, όμοια με τη δική-τους, μέσα στην ίδια στέρηση. Το απλό γεγονός ότι ο υπεύθυνος έχει σαν αποστολή να βοηθήσει στην καταπολέμηση του αναλφάβητισμού-τους, (πράγμα που προποθέτει μια χειρονομία καταναγκασμού, προσταγής), τείνει ήδη να τον απομονώσει από τους ανθρώπους του τόπου. Γι'αυτό δεν πρέπει ν'αρχίσει κανείς με κάτι που του είναι ξένο (με τις θεατρικές τεχνικές που διδάσκονται ή που επιβάλλονται), αλλά με το ίδιο το σώμα των ανθρώπων, που έχουν πρόθεση να πάρουν μέρος στο πείραμα.

Υπάρχει ένας αριθμός πρακτικών ασκήσεων για να συνειδητοποιήσει καθένας το σώμα-του, τις δυνατότητές-του και τις παραμορφώσεις που προέρχονται από το είδος της δουλειάς που εξασκεί. Για να νοιώσει ο καθένας τη "μυϊκή αλλοτρίωση" που επιβάλλει η εργασία στο σώμα-του.

Παράδειγμα: συγκρίνατε τις μυϊκές δομές του σώματος ενός υπαλλήλου γραφείου και ενός νυχτοφύλακα. Ο πρώτος δουλεύει καθισμένος σε μια καρέκλα: από τη μέση ως τις άκρες των ποδιών το σώμα-του ακινητοποιείται, κινούνται μόνο τα μπράτσα και τα δάχτυλά-του. Ο νυχτοφύλακας, είναι υποχρεωμένος να περπατά πάνω κάτω οκτώ ώρες αδιάκοπα: αναπτύσσει λοιπόν μυϊκές δομές που τον βοηθούν να περπατά. Τα δυο σώματα αλλοτριώνονται, ανάλογα με την ειδικευμένη εργασία-τους.

Αυτό που συμβαίνει στους δυο αυτούς εργαζόμενους, ισχύει για όλους, όποια κι αν είναι η θέση-τους ή η κοινωνική-τους κατάσταση. Το σύνολο των ρόλων που ο καθένας πρέπει να κρατήσει, τον κάνουν να φοράει μια ορισμένη "μάσκα" συμπεριφοράς. Κι αυτοί που εκτελούν τα ίδια καθήκοντα, στο τέλος μοιάζουν μεταξύ-τους: καλλιτέχνες, στρατιωτικοί, κληρικοί, καθηγητές, εργάτες, χωρικοί, γεωκλήμονες, ξεπε-

σμέντοι ευγενεις. Συγκρίνετε την αγγελικη πραότητα ενος καρδινάλιου, που κάνει περίπατο στους κήπους του Βατικανου, με τη φιλοπόλεμη αγριότητα ενος στρατηγου που δίνει διαταγες στους κατώτερούς-του. Ο πρώτος περπατα αργα, ακούγοντας μια ουράνια μουσικη, θαυμάζοντας τα χρώματα της πιο αγνης εμπρεσιονιστικης λεπτότητας. Αν κατα τύχη συναντήσει στο δρόμο-του κάποια σουσουράδα, είναι πιθανο, ο καρδινάλιος, να της κάνει μερικες φιλοφρονήσεις σε χριστιανικο ύφος. Αλλα δε θα δούμε ποτε ένα στρατηγο να μιλα στα πουλια, ακόμα και αν του'ρθει η όρεξη. Κανένας στρατιώτης δε θα υπάκουγε σ'ένα στρατηγο που μιλα στα πουλια. Ένας στρατηγος πρέπει να έχει το ύφος ανθρώπου που δίνει διαταγες, ακόμη κι αν ξέρει να λέει στη γυναίκα-του, πως την αγαπα. Γι'αυτο μοιάζουν μεταξύ-τους όλοι οι στρατηγοι. Όπως κι όλοι οι καρδινάλιοι. Όμως οι στρατηγοι και οι καρδινάλιοι δεν έχουν τίποτα το κοινο μεταξύ-τους.

Σ'αυτο το πρώτο στάδιο, οι ασκήσεις έχουν σκοπο να αποδιοργανώσουν τις μυϊκες δομες αυτων που λαβαίνουν μέρος: να τις διαλύσουν, για να τις δουν, να τις αναλύσουν. Έτσι που κάθε εργάτης, κάθε χωρικός, να καταλάβει, να δει και να νοιώσει, μέχρι ποιο σημείο το σώμα-του καθορίζεται απο τη δουλειά-του.

Αυτος που είναι ικανος να λύσει τις μυϊκες δομες-του, θα μπορέσει πιο εύκολα να "χτίσει" τις χαρακτηριστικες δομες άλλων επαγγελματών ή κοινωνικων "καταστάσεων": και θα μπορέσει επίσης "να ενσαρκώσει" με το σώμα-του άλλα πρόσωπα. Όλες οι ασκήσεις αυτης της πρώτης σειρας έχουν για σκοπο να αποδιοργανώσουν. Δεν έχουν καμια σχέση με τον ακροβατισμο ή τον αθλητισμο που προσπαθουν να δημιουργήσουν μυϊκες δομες αθλητων και ακροβατων.

#### 1. Τρέξιμο με αργο ρυθμο

Τρέχουμε θέλοντας να χάσουμε στον αγώνα: κερδίζει ο τελευταίος. Έτσι όλο το σώμα, επειδη κινείται με αργο ρυθμο, πρέπει, αδιάκοπα, με τη μετακίνηση που κάνει εκατοστο-εκατοστο απο το κέντρο βαρύτητας, να ξαναβρει μια μυϊκη δομη που κρατα την ισορροπία. Αυτοι που παίρνουν μέρος, δεν μπορεί να διακόψουν την κίνηση, πρέπει συνέχεια να προσπαθουν να κάνουν το μεγαλύτερο βήμα που μπορούν, σηκώνοντας το πόδι πάνω απο το γόνατο. Αν διανύσεις

δέκα μέτρα μ'αυτη την άσκηση, μπορεί να είναι πιο κουραστικο απο ένα κανονικο αγώνισμα δρόμου πεντακοσίων μέτρων: χρειάζεται πολυ έντονη προσπάθεια για να ξαναβρίσκεις κάθε φορα την ισορροπία-σου.

#### 2. Τρέξιμο με σταυρωμένα πόδια

Όσοι παίρνουν μέρος, σχηματίζουν ζευγάρια, αγκαλιάζονται και ενώνουν τα πόδια-τους (το αριστερο του ενος πάνω στο δεξι του άλλου). Όση ώρα τρέχουν, κάθε ζευγάρι, κινείται σαν ένα και μόνο άτομο, και κάθε άτομο σαν νάχε για πόδια-του, τα πόδια του ζευγαριου. Το "πόδι" δεν μπορεί να κινηθει μόνο-του: πρέπει να ζωντανέψει απ' το ζευγάρι.

#### 3. Το τρέξιμο του τέρατος

Σχηματίζουμε "τέρατα" με τέσσερα πόδια: Ο καθένας σφιγγει απ'την ανάποδη τον κορμο του συμπαίκτη-του έτσι, ώστε οι γάμπες του ενος να περικυκλώνουν το λαιμο του άλλου, σχηματίζοντας ένα τέρας, χωρίς κεφάλι και με τέσσερα πόδια. Γίνεται το τρέξιμο.

#### 4. Τρέξιμο Ρόδα

Τα ζευγάρια σχηματίζουν ρόδες ο καθένας πάνει τους αστραγάλους του άλλου. Το τρέξιμο γίνεται με ανθρωπινες ρόδες.

#### 5. Υπνωτισμος

Δυο συμπαίκτες στέκονται αντιμέτωποι. Ο ένας τεντώνει το χέρι-του μερικα εκατοστα απο τη μύτη του άλλου, και το κουνάει προς όλες τις κατευθύνσεις πάνω-κάτω, απο δεξια στ'αριστερα, αργα ή γρήγορα. Ο άλλος πρέπει ν'ακολουθει με το σώμα-του, προσπαθώντας πάντα να κρατα την ίδια απόσταση ανάμεσα στη μύτη-του και το χέρι του συμπαίκτη-του. Μ'αυτες τις κινήσεις, το σώμα-μας υποχρεώνεται να παίρνει στάσεις που ποτε δεν πήρε στην καθημερινη-μας ζωη, "ανακατασκευάζοντας" συνέχεια τις μυϊκες δομες. Μετα σχηματίζουμε ομάδες απο τρεις παίκτες: ο ένας διευθύνει και οι άλλοι παρακολουθουν, ο καθένας ένα χέρι αυτου που διευθύνει. Αυτος μπορεί να κάνει οτιδήποτε, να σταυρώσει τα χέρια-του ή να τ'ανοίξει. Κατόπιν σχηματίζουμε ομάδες απο πέντε παίκτες. Ένας οδηγει, οι άλλοι πρέπει να

κρατούν την απόσταση σε σχέση με τα δυο χέρια και τα δυο πόδια του οδηγού, που μπορεί να κάνει ότι περνα από το μυαλό-του, ακόμη και να χορέψει.

#### 6. Αγώνα πάλης

Αυτοί που λαβαίνουν μέρος καλούνται να παίξουν μποξ. Αλλά δεν πρέπει ν'ακουμπήσει ο ένας τον άλλο με καμία πρόφαση. Ο καθένας πρέπει ν'αντιδρά σαν να 'δινε και σαν να δεχόταν πραγματικά χτυπήματα. Αυτοί οι αγώνες μπορεί να είναι πολύ βίαιοι, μόνο που απαγορεύεται το άγγιγμα.

#### 7. Φαρ Ουεστ

Παραλλαγή του προηγούμενου. Αυτοσχεδιάζουμε μια τυπική σκηνή των κακών Ουέστερν με τον πιανίστα, το επιτηδευμένο γκαρσόνι, τις χορεύτριες, τους μεθύστακες και τους ληστες που μπαίνουν στο σαλόνι με δυνατές κλωτσιές στην πόρτα. Η σκηνή είναι βουβή και οι παίκτες δεν μπορούν ν'αγγίξουν ο ένας τον άλλον, ενώ αντιδρούν σε κάθε πράξη και κίνηση. Για παράδειγμα: μια φανταστική σφαίρα πάει και σπάει μια ολόκληρη σειρά από μπουκάλια και τα γυαλιά πετιούνται προς όλες τις κατευθύνσεις: πρέπει ν'αντιδράσουμε στη σφαίρα, στα μπουκάλια που πέφτουν κ.λ.π. Η σκηνή τελειώνει μ'ένα γενικό καρβγα.

Όλες αυτές οι ασκήσεις υπάρχουν στο βιβλίο-μου 200 ασκήσεις και παιχνίδια χρήσιμα για τον ηθοποιό και το μη-ηθοποιό που θέλει να πει κάτι μέσα απ'το θέατρο. Υπάρχει ένας μεγάλος αριθμός ασκήσεων. Αλλά πρέπει πάντα, προτείνοντας μια άσκηση, να ζητάτε από αυτούς που παίρνουν μέρος, να βρίσκουν κι άλλες. Πρέπει να κρατηθεί μια δημιουργική ατμόσφαιρα και σ'αυτό το στάδιο να φαντάζεστε και να βάζετε σε πράξη ασκήσεις που "αναλύουν" τις μυϊκές δομές αυτών που παίρνουν μέρος.

#### ΔΕΥΤΕΡΟ ΣΤΑΔΙΟ: ΝΑ ΚΑΝΕΙΣ ΤΟ ΣΩΜΑ-ΣΟΥ ΕΚΦΡΑΣΤΙΚΟ

Τώρα πρόκειται για την ανάπτυξη της ικανότητας της σωματικής έκφρασης. Στις κοινωνίες-μας, έχουμε τη συνήθεια να εκφραζόμαστε με λέξεις και παραμελούμε το τεράστιο εκφραστικό δυναμικό του σώματος. Μια σειρά από "παιχνίδια" μπορεί να επιτρέψουν σ'αυτούς που παίρνουν

μέρος, ν'αρχίσουν να χρησιμοποιούν τα σωματικά-τους μέσα: εδώ πρόκειται μάλλον για παιχνίδια "σαλονιού" όχι ενός θεατρικού εργαστηρίου. Όσοι παίρνουν μέρος καλούνται να "παίξουν", όχι να "ερμηνεύσουν" πρόσωπα, αλλά όσο καλλίτερα θα "ερμηνεύσουν" τόσο καλλίτερα θα "παίξουν".

Παραδείγματα: στο παιχνίδι αυτό μοιράζονται χαρτάκια που γράφουν τα ονόματα ζώων αρσενικών και θηλυκών. Παίρνει ένα ο καθένας. Για δέκα λεπτά, προσπαθούν να δώσουν μια αναπαράσταση φυσική, σωματική, του ζώου που τους έπεσε. Η επικοινωνία είναι αποκλειστικά σωματική: Απαγορεύεται να μιλούν ή να κάνουν θορύβους. Μετά από δέκα λεπτά ο καθένας ψάχνει για το αρσενικό-του ή το θηλυκό-του ανάμεσα στους άλλους. Όταν δυο παίκτες πεισθούν πως σχηματίζουν ένα ζευγάρι, αφήνουν τη σκηνή και το παιχνίδι τελειώνει όταν όλοι οι παίκτες έχουν βρει το σχετικό ταίρι-τους.

Το σημαντικό σ'αυτό το είδος του παιχνιδιού δεν είναι να μαντέψεις, αλλά, όλοι όσοι παίρνουν μέρος, να προσπαθήσουν να εκφραστούν με το κορμί-τους, πράγμα που κανείς δεν είναι συνηθισμένος να κάνει. Ακόμα κι αν γίνουν σφάλματα, η άσκηση θάχει πετύχει, στο μέτρο όπου θάχουν προσπαθήσει να εκφραστούν. Χωρίς να το καταλάβουν άρχισαν κι όλες να "κάνουν" θέατρο.

Θυμάμαι ότι είχα προτείνει αυτό το παιχνίδι σε μια νενεκεδούπολη. Κάποιου του έπεσε ο μυγοχάφτης. Ο τύπος δεν ήξερε πώς να το εκφράσει με το σώμα-του, αλλά θυμήθηκε πως αυτό το πουλι, πετάει πολύ γρήγορα από λουλούδι σε λουλούδι, κουνά ασταμάτητα τα φτερά-του και κάνει ένα ιδιαίτερο θόρυβο: μπρ μπρ μπρ μπρ μπρ μπρ μπρ μπρ. Μιμήθηκε με τα χέρια-του το φρενιασμένο χτύπημα των φτερών και κάνοντας βόλτα από τον ένα παίκτη στον άλλο, σταματούσε μπροστά στον καθένα, κάνοντας το θόρυβό-του. Μετά από δέκα λεπτά δεν είχε ακόμα βρει τον παίκτη, που ήταν αρκετά "μυγοχάφτης", για να τον προσελκύσει. Τελικά, παρατήρησε έναν άνθρωπο ψηλό και χοντρο, που είχε αφήσει τα μπράτσα-του να αιωρούνται με μια κίνηση απελπισίας, και σίγουρος πως ήταν το αγαπημένο-του θηλυκό μυγοχαφτάκι, το πουλί-μας, άρχισε να γυρίζει γύρω-του κουνώντας φρενιασμένα τα χέρια-του και τραγουδώντας μπρ μπρ μπρ μπρ. Ο χοντρος πεισματωμένος, προσπαθούσε να του ξεφύγει, αλλά ο άλλος επέμενε, όλο και πιο ερωτευμένος. Μέχρι που ο χοντρος αποφάσισε να φύγει απ'τη σκηνή

μαζί-του, για να βάλει τέλος στο μαρτύριό-του. Είχε όμως πεισθεί βαθιά πως δεν μπορούσε αυτός να είναι το ταίρι-του. Όλοι είχαν σκάσει στα γέλια. Όταν βγήκαν από τη σκηνή, (τότε και μόνο τότε μπορούσαν να μιλήσουν), ο μυγοχάφτης καταχαρούμενος, σχεδόν φώναξε: "Εγώ είμαι ο αρσενικός μυγοχάφτης και συ ο θηλυκός, έτσι δεν είναι;".

Ο χοντρος, πολύ απογοητευμένος, τον κοίταζε και απάντησε: "Όχι βρε βλάκα εγώ είμαι ταύρος...". Πώς μπόρεσε αυτός ο χοντρος να θεωρηθεί από το μυγοχάφτη σαν το κομψο-του θηλυκό; δε θα το μάθουμε ποτέ. Δεν έχει και πολύ σημασία: Το βασικό είναι πως για δεκαπέντε-είκοσι λεπτά, όλοι αυτοί οι άνθρωποι, προσπάθησαν να "μιλήσουν" με το σώμα-τους. Μπορούν να γίνουν παραλλαγές σ'αυτό το παιχνίδι, επ'απειρον. Τα χαρτάκια μπορούν, για παράδειγμα, να γράφουν ονόματα επαγγελμάτων. Όταν πρόκειται να "ενσαρκώσεις" ένα ζώο, η ιδεολογία δεν παίζει και μεγάλο ρόλο. Αν όμως συμβεί ένας χωρικός, να πρέπει να παραστήσει το γεωκλήμονα, ένας εργάτης τον εργοστασιάρχη, τότε η ιδεολογία εμφανίζεται και βρίσκει τη φυσική-της έκφραση μέσα στο παιχνίδι.

Μπορούμε επίσης να γράψουμε πάνω στα χαρτιά το όνομα των παικτών, που θα πρέπει έτσι να ενσαρκώσουν οι μεν τους δε, αποκαλύπτοντας μ'αυτόν τον τρόπο, τι σκέπτονται και διατυπώνοντας, με το σώμα-τους, τις σιωπηλές-τους κριτικές. Σ'αυτό το στάδιο, όπως και στο πρώτο, πρέπει να προτείνετε σ'αυτούς που παίρνουν μέρος, να βρουν παραπλήσια ή καινούργια παιχνίδια, για να μην είναι, έτσι, απλά, οι παθητικοί δέκτες μιας διασκέδασης που ήρθε απ'έξω.

### ΤΡΙΤΟ ΣΤΑΔΙΟ: ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΑΝ ΓΛΩΣΣΑ

Αυτή η φάση διαιρείται σε τρία μέρη, που το καθ'ένα σημειώνει ένα διαφορετικό βαθμό άμεσης συμμετοχής του θεατή στην παράσταση. Πρέπει να γίνουν έτσι τα πράγματα, ώστε ο θεατής να ετοιμαστεί να επέμβει στη δράση, βγαίνοντας από την κατάσταση του αντικειμένου, για να αναλάβει ολοκληρωτικά το ρόλο-του, του υποκειμένου. Ενώ τα δυο πρώτα στάδια ήταν προπαρασκευαστικά, αυτό εδώ έχει σαν άξονα ένα θέμα για συζήτηση και σπρώχνει το θεατή να κάνει ένα βήμα προς τη δράση.

### Πρώτη βαθμίδα: ταυτόχρονη δραματουργία

Καλούμε το θεατή να επέμβει, αλλά δεν του ζητάμε να εμφανιστεί πάνω στη σκηνή. Παίζουμε μια σύντομη σκηνή που κρατά δέκα-είκοσι λεπτά, και που την έχει προτείνει κάποιος απ'το συνοικισμό. Οι ηθοποιοί μπορούν να αυτοσχεδιάσουν τη σκηνή ή να γράψουν διαλόγους και να τους μάθουν απ'έξω. Η παράσταση κερδίζει σε θεατρικότητα, αν αυτός που πρότεινε το θέμα βρίσκεται μέσα στην αίθουσα. Αρχίζουμε τη σκηνή και την προχωρούμε μέχρι το κρίσιμο σημείο, όπου πρέπει να βρεθεί μια λύση. Οι ηθοποιοί σταματούν τότε και ζητούν απ'το κοινό να προτείνει λύσεις. Παίζουν τις λύσεις, εκείνη τη στιγμή. Το κοινό έχει το δικαίωμα να επέμβει, να διορθώσει τις πράξεις και τους διαλόγους που αυτοσχεδιάζουν οι ηθοποιοί. Αυτοί πρέπει να ξαναγυρίσουν πίσω και να παίξουν τις προτάσεις του κοινού. Έτσι, ενώ η πλατεία "γράφει" το έργο, οι ηθοποιοί το ερμηνεύουν θεατρικά.

Ένα παράδειγμα: σε μια τενεκεδούπολη του Σαν Ιλαρίονα, στη Λίμα, μια γυναίκα που ήταν αναλφάβητη διηγήθηκε πως, πριν από χρόνια, ο άντρας-της της είχε ζητήσει να φυλάξει κάποια έγγραφα που, όπως έλεγε εκείνος, είχαν πολύ μεγάλη σημασία. Η καμήνη η γυναίκα τα κράτησε χωρίς να ρωτήσει τίποτα. Μια μέρα μαλώσανε κι η γυναίκα θυμήθηκε τα έγγραφα. Θέλησε να μάθει τί ήταν, γιατί φοβόταν ότι είχαν σχέση με την ιδιοκτησία του μικρού-της σπιτιού. Κι'επειδή δεν ήξερε να διαβάζει, πήγε να βρει μια γειτόνισσα, να της τα διαβάσει αυτή. Με μεγάλη-της έκπληξη ανακάλυψε ότι τα περίφημα "έγγραφα", που τάχε φυλάξει προσεχτικά χρόνια ολόκληρα, ήταν ερωτικά γράμματα που τάχε στείλει στον άντρα-της η ερωμένη-του. Η προδομένη γυναίκα ήθελε να εκδικηθεί. Ανέβασαν στη σκηνή αυτή την ιστορία, και οι ηθοποιοί την παίξανε, ως τη στιγμή που, το βράδυ, ο άντρας γυρίζει και βρίσκει τη γυναίκα-του, που έχει ανακαλύψει το μυστήριο των γραμμάτων. Η νέα γυναίκα θέλει να εκδικηθεί. Πώς; Εκεί διέκοψαν τη δράση και το πρόσωπο που έπαιζε το ρόλο της γυναίκας, ρώτησε τους συμμετέχοντες θεατές ποια στάση να κρατήσει. Όλες οι γυναίκες άρχισαν να συζητούν και να δίνουν τη γνώμη-τους. Οι ηθοποιοί άκουγαν τις διάφορες προτάσεις και δρούσαν ανάλογα με τις κατευθύνσεις που έρχονταν από το κοινό. Εξετάστηκαν όλες οι δυνατότητες. Νά, μερικές από τις λύσεις γι'αυτή τη συγκεκριμένη περίπτωση:

α) Να κλάψει πολύ, για να κάνει τον άντρα-της να νοιώσει ένοχος. Ένα νεαρό κορίτσι ήταν που πρότεινε, η γυναίκα να κλάψει με τη ψυχή-της, για να καταλάβει ο άντρας-της το μέγεθος της κακής-του πράξης. Η ηθοποιός έπαιξε αυτή τη λύση, έκλαψε έντονα, ο σύζυγος την παρηγόρησε κι' όταν αυτή σταμάτησε να κλαίει, εκείνος της ζήτησε να του σερβίρει το δείπνο. Την διαβεβαίωσε πως είχε ξεχάσει την ερωμένη-του, πως δεν αγαπούσε παρα μονάχα αυτή, κ.λ.π. Τίποτα δεν είχε αλλάξει, το κοινό αρνήθηκε αυτή τη λύση.

β) Ν' αφήσει το σπίτι-της και να εγκαταλείψει το σύζυγό-της ολομόναχο, για να τον τιμωρήσει. Η ηθοποιός έπαιξε αυτή τη λύση. Αφού είπε στο σύζυγο πως ήταν πολύ κακός, μάζεψε τα πράγματά-της, έφτιαξε τη βαλίτσα-της και τον άφησε μόνο, πολύ μόνο, για να μάθει. Αλλά τη στιγμή που έβγαине απ' το σπίτι, απ' το σπίτι-της δηλαδή, ρώτησε το κοινό, πού έπρεπε να πάει. Για να τιμωρήσει τον άντρα-της, είχε τιμωρηθεί η ίδια, γιατί πού θα πήγαινε τώρα; Σε ποιο σπίτι θα πήγαινε να ζήσει; Αυτή η τιμωρία δεν ωφελούσε σε τίποτα απολύτως, αφού γύρισε εναντίον-της.

γ) Να κλείσει κατ'αμύτρα την πόρτα στο σύζυγό-της κι έτσι εκείνος θ'αναγκαστεί να φύγει. Δοκίμασαν κι αυτή την παραλλαγή. Ο σύζυγος παρακάλεσε και ikέτεψε να τον αφήσει να μπει. Αλλά η γυναίκα ήταν αλύγιστη. "Πολυ ωραία, της είπε, φεύγω. Πάω να πάρω όλα-μου τα λεφτά και να πάω να ζήσω με την ερωμένη-μου. Ξεμπέρδεψε μόνη-σου..." Κι έφυγε. Η λύση δεν άρεσε στην ηθοποιό, γιατί ο άντρας-της θα πήγαινε να ζήσει με μια άλλη κι εκείνη με τί θα ζούσε; Η κακόμοιρη γυναίκα, δεν κέρδιζε αρκετά για να ζήσει μόνη-της και έτσι δεν μπορούσε να κάνει χωρίς σύζυγο.

δ) Την τελευταία λύση που την πρότεινε μια γυναίκα χοντρή και μεγαλόσωμη τη δέχτηκαν όλοι, άντρες και γυναίκες! "Άκου τί θα κάνεις. Πάρε μια μεγάλη μαγκούρα κι όταν γυρίσει, χτύπα-τον μ' όλη-σου τη δύναμη. Να τον κάνεις τόπι στο ξύλο. Αφού τον δείρεις, όσο χρειάζεται για να μετανοιώσει, βάλε στη θέση-της τη μαγκούρα, σερβίρισε με πολλή τρυφερότητα το φαί-του και συγχώρεσέ-τον..." Η ηθοποιός έπαιξε αυτή την άποψη, αφού υπερνίκησε τη φυσική αντίσταση του ηθοποιού

που έκανε το σύζυγο. Τον έδειρε πολύ — και το κοινό το χάρηκε πολύ — μετά κάθησε μαζί-του στο τραπέζι. Φάγανε, συζητώντας για τα καινούρια κυβερνητικά μέτρα: την εθνικοποίηση των Αμερικάνικων εταιρειών...

Αυτή η μορφή του θεάτρου προκαλεί έντονο ερέθισμα σ' όσους λαβαίνουν μέρος: δίνει τη δυνατότητα να πείσει ο τσίχλος που χωρίζει τους ηθοποιούς από τους θεατές. Οι μισοί γράφουν αυτό που παίζουν οι άλλοι, σχεδόν ταυτόχρονα. Οι θεατές νοιώθουν πως μπορούν να επέμβουν στη δράση. Αυτή πάλι, δεν είναι πια προκαθορισμένη, σαν το πεπρωμένο ή σαν τη Μοίρα. Ο Άνθρωπος είναι η Μοίρα του Ανθρώπου. Ο Άνθρωπος—Θεατής μπορεί λοιπόν να γίνει ο δημιουργός της μοίρας του Ανθρώπου—Θεατρικό Πρόσωπο. Κάθε θεατής έχει το δικαίωμα να δοκιμάζει την άποψή-του. Δεν υπάρχει λογοκρισία. Ο ηθοποιός δεν αλλάζει στη βασική-του λειτουργία: συνεχίζει να είναι ερμηνευτής. Αυτό που αλλάζει είναι το τί πρέπει να παίξει. Αν έπαιζε μέχρι τώρα τον άνθρωπο, τον κλεισμένο στην κάμαρά-του, που η θεία έμπνευση του υπαγορεύει ένα κείμενο τελειωμένο, τώρα πρέπει να ερμηνεύσει το λαϊκό κοινό, ανθρώπους της συνοικίας, της κοινότητας, γείτονες, συνδικάτα, εργοστάσια, αγροτικούς συλλόγους κ.λ.π., πρέπει να ερμηνεύσει ό,τι σκέπτονται όλοι αυτοί οι άντρες κι οι γυναίκες. Ο ηθοποιός αφήνει το άτομο για την ομάδα. Είναι ταυτόχρονα πολύ πιο δύσκολο και πολύ πιο πλούσιο πράγμα.

#### Δεύτερη βαθμίδα: το θέατρο — άγαλμα

Ο θεατής, εδώ, πρέπει να επεμβαίνει πιο άμεσα. Του ζητούν να εκφράσει τη γνώμη-του πάνω σ' ένα θέμα που τόχουν διαλέξει αυτοί που παίρνουν μέρος (ένα θέμα αφηρημένο, όπως ο ιμπεριαλισμός, ή πιο συγκεκριμένο — και πολύ πιο συνηθισμένο — όπως η έλλειψη νερού στο συνοικισμό). Πρέπει να χρησιμοποιήσει το σώμα των άλλων, "λαξεύοντας" ένα σύνολο από αγάλματα έτσι που να φαίνονται ξεκάθαρες οι γνώμες και τα αισθήματα. Ο παίχτης πρέπει να ενεργεί με το σώμα των άλλων, σαν νάταν γλύπτης κι' αυτοί, ένας σωρός από άργιλο: πρέπει να αποφασίσει για τη στάση του καθενός, μέχρι τις παραμικρότερες λεπτομέρειες της φυσιογνωμίας.

Απαγορεύεται απόλυτα, να μιλήσει. Όμως μπορεί να υποδείξει με γκριμάτσες, αυτό που περιμένει από το θεατή—άγαλμα. Αφού τοποθετηθεί η ομάδα με τα αγάλματα, αρχίζει η

συζήτηση: κάθε θεατής μπορεί να αλλάζει ένα μέρος ή όλα τα αγάλματα, μέχρι που να φτιάξει ένα σύνολο, που το δέχονται σχεδόν όλοι. Ζητούν τότε από το θεατή-γλύπτη, να φτιάξει ένα άλλο σύνολο, για να δείξει τη λύση που νομίζει αυτός ιδανική στο πρόβλημα που έχει τεθεί. Στην πρώτη φάση, δείχνει την πραγματική εικόνα, στη δεύτερη, την ιδανική εικόνα. Τέλος, του ζητούν να δείξει τη φάση της μετάβασης: πώς περνούν από τη μια κατάσταση στην άλλη. Μ'άλλα λόγια: πώς να αλλάξουν, πώς να τροποποιήσουν, πώς να κάνουν επαναστατική την πραγματικότητα. Πάντα ξεκινώντας από μια ομάδα με αγάλματα που τάχουν όλοι δεχθεί, ζητούν απ' τον καθένα να προτείνει τις δικές του μετατροπές.

Παράδειγμα: ζήτησαν από μια κοπέλλα, που ανήκε στην ομάδα εναντίον του αναλφαβητισμού στο Οτούσκο, να εξηγήσει σ' όλους, χρησιμοποιώντας μια ομάδα από αγάλματα, πώς έβλεπε το χωριό που γεννήθηκε. Στο Οτούσκο, πριν έρθει η επαναστατική κυβέρνηση, είχε γίνει μια στάση χωρικών' οι γαιοκτήμονες είχαν συλλάβει τον αρχηγό, τον είχαν σύρει στην πλατεία του χωριού, κι εκεί, μπροστά σε εκατό ανθρώπους, τον είχαν ευνουχίσει. Η κοπέλλα έστησε τη σκηνή του ευνουχισμού, τοποθετώντας κάποιον χάρμα και βάζοντας έναν άλλο να κάνει την κίνηση πως τον ευνουχίζει' ένας τρίτος τον κρατούσε από τους ώμους. Από τη μια μεριά, στεκόταν ένας άνθρωπος που είχε τη στάση της δύναμης και της βίας, και του παραστέκονταν δυο φρουροί, που απειλούσαν τον κρατούμενο με τα όπλα-τους' από την άλλη μεριά, μια γυναίκα στα γόνατα προσευχόταν' λίγο πιο μακριά, μια ομάδα από πέντε άντρες και γυναίκες, γονατισμένοι κι αυτοί, με τα χέρια δεμένα πίσω. Νά, η πραγματική εικόνα που είχε η κοπέλλα για το χωριό-της. Εικόνα φοβερή, απαισιόδοξη, γεμάτη ηττοπάθεια, αλλά και εικόνα που έδειχνε κάτι που έγινε πραγματικά. Ζήτησαν κατόπιν από την κοπέλλα να δείξει, πώς θά'θελε να δει το χωριό-της. Άλλαξε όμως διόλου την ομάδα κι έπλασε μιαν άλλη, από ανθρώπους που δούλευαν, αγαπιόνταν, δηλαδή ένα Οτούσκο ευτυχισμένο, ένα Οτούσκο ιδανικό. Μετά πέρασαν στο τρίτο μέρος, που είναι φανερό ότι είναι το πιο σημαντικό σ' αυτό το θεατρικό σχήμα: πώς, ξεκινώντας από την πραγματική εικόνα, μπορούμε να περάσουμε στην ιδανική εικόνα. Πώς να προκαλέσουμε την αλλαγή, τη μεταμόρφωση, την επανάσταση;

Έπρεπε να δώσει τη γνώμη-της, αλλά χωρίς να μιλήσει. Κάθε παίχτης μπορούσε να γίνει γλύπτης, να δείξει πως αυτό το σύνολο μπορούσε ν' αλλάξει από μόνο-του, αν γινόταν μια ανακατανομή των δυνάμεων, για να φτάσει στην ιδανική εικόνα. Ο καθένας έδινε τη γνώμη-του σαν "άγαλμα". Έγιναν άπιστευτες συζητήσεις, αλλά χωρίς λέξη' μόλις φώναζε κάποιος: "Είναι αδύνατο, εγώ νομίζω πως...", τον διακόπτανε αμέσως: "Μη λες αυτό που σκέπτεσαι, έλα να μας το δείξεις..." Ο παίχτης σηκωνόταν και έδειχνε με το σώμα-του, συγκεκριμένα, τη σκέψη-του και η συζήτηση συνεχιζόταν. Σ' αυτή την ειδική περίπτωση παρατηρήσαμε, γρήγορα, τις παρακάτω παραλλαγές:

α) Όταν ζητήσαμε από ένα κορίτσι που ήταν από το εσωτερικό της χώρας να επέμβει, εκείνη δεν άγγιξε το άγαλμα της γονατισμένης γυναίκας, δείχνοντας έτσι καθαρά πως σ' αυτή τη γυναίκα δεν έβλεπε καμία δύναμη μεταβολής, καμία επαναστατική δύναμη. Τα κορίτσια, ήταν φανερό, ταύτιζαν τον εαυτό-τους με το θηλυκό πρόσωπο, όμως, επειδή δεν έβλεπαν τον εαυτό-τους να μπορεί να πρωταγωνιστεί στην επανάσταση, δεν τροποποιούσαν το άγαλμα της γονατισμένης γυναίκας. Αντίθετα, όταν ζητήσαμε το ίδιο πράγμα σε ένα κορίτσι από τη Λίμα, αυτό, πιο "απελευθερωμένο", άρχισε να μεταμορφώνει πρώτα-πρώτα, ακριβώς αυτό το άγαλμα. Επαναλάβαμε το πείραμα πολλές φορές και κάθε φορά είχε το ίδιο αποτέλεσμα. Σίγουρα τίποτα δεν έγινε στην τύχη, αλλά βλέπαμε την ειλικρινή και μορφοποιημένη έκφραση της ιδεολογίας και της ψυχολογίας των κοριτσιών που έπαιρναν μέρος. Τα κορίτσια της Λίμα άλλαζαν πάντα το άγαλμα: Άλλοι την έβαζαν ν' αρπάξει στις παλάμες-της το πρόσωπο του ευνουχισμένου ανθρώπου, άλλοι την έβαζαν να ορμάει πάνω στο δῆμιο' η μόνη αλλαγή που έκαναν τα κορίτσια απ' το εσωτερικό, ήταν να βάλουν τη γυναίκα να σηκώσει τα χέρια-της στον ουρανό, σαν σημείο προσευχής.

β) Απ' αυτούς που έπαιρναν μέρος, όσοι πίστευαν στην επαναστατική κυβέρνηση, άρχιζαν, τροποποιώντας τα δυο οπλισμένα πρόσωπα: δε γύριζαν πια το όπλο-τους ενάντια στον ευνουχισμένο επαναστάτη, αλλά ενάντια στο φαντασμένο γαιοκτήμονα ή σ' αυτούς που εκτέλεσαν τον ευνου-

χισμο. Όσοι είχαν λιγότερη εμπιστοσύνη στην κυβέρνηση, δεν άγγιζαν τα οπλισμένα πρόσωπα.

γ) Όσοι πίστευαν σε μαγικές λύσεις ή έλπιζαν σε μια "συνειδητοποίηση" απο μέρους των εκμεταλλευτων άρχιζαν να διορθώνουν τους βασανιστες και το δυναμικο κεντρικο πρόσωπο — που άλλαζαν motu proprio (απο μόνοι-τους) αντίθετα αυτοι που δεν πίστευαν σ'αυτο το είδος του περάσματος, άλλαζαν πρώτα τους γονατισμένους άντρες, δίνοντάς-τους στάσεις αγώνα, βάζοντάς-τους να κάνουν επίθεση εναντίον των καταπιεστων-τους.

δ) Μια κοπέλλα που δεν ήταν ευχαριστημένη να κάνει αλλαγες στους γονατισμένους άντρες — που απελευθερώνονταν, ορμούσαν στους δήμιους-τους και τους αιχμαλώτιζαν —, ήθελε ένα πρόσωπο του "λαου" να διευθύνει όλους τους άλλους παίχτες, δείχνοντας μ'αυτο τον τρόπο ξεκάθαρα τη γνώμη-της: οι κοινωνικες αλλαγες είναι το έργο του λαου συνολικα, κι όχι μόνο της πρωτοπορίας.

ε) Μια άλλη κοπέλλα, πραγματοποιήσε όλες τις αλλαγες που ήταν δυνατες και που μπορούσε κανεις να φανταστει, αλλα δεν άγγιξε τα πέντε γονατισμένα πρόσωπα που είχαν δεμένα τα χέρια-τους πίσω. Ανήκε στη μεσοαστικη τάξη. Μετα απο πολλές προσπάθειες, επειδη άρχισε να νευριάζει, που δεν μπορούσε να φανταστει άλλες αλλαγες, της προτείναμε να τροποποιήσει την ομάδα με τα δεμένα αγάλματα. Τα κοίταξε και φώναξε έκπληκτη: "Στην πραγματικότητα για μένα αυτοι εδω περισσεύουν". Αυτη ήταν η καθαρη αλήθεια. Για κεινη ο λαος περισσευε: δεν ήταν ποτε ικανη να τον δει.

Αυτη η μορφη του θεάτρου — άγαλμα, είναι σίγουρα μια απ'τις πιο ενδιαφέρουσες, γιατι είναι πολυ εύκολη στην πρακτικη-της και διαθέτει το εκπληκτικο χάρισμα να κάνει τη σκέψη ορατη. Κι αυτο, γιατι όταν χρησιμοποιείται μια ιδιωματικη γλώσσα, κάθε λέξη έχει μια σημασία που είναι η ίδια για όλους, αλλα έχει ακόμα και μια άλλη έννοια, που είναι διαφορετικη απο άτομο σε άτομο. Αν προφέρω τη λέξη επανάσταση, αυτοι που μ'ακουν, καταλαβαίνουν πολυ καλα ότι αναφέρομαι σε μια ριζικη μεταβολη, αλλα την ίδια στιγμη ο καθένας θα σκεφτει την επανάσταση-

"του", την προσωπικη ιδέα που έχει για την επανάσταση. Αλλα αν χρειαστει να τοποθετήσω μια ομάδα απο αγάλματα, που σημαίνει την επανάστασή-"μου", δε θα υπάρχει μια κανένας διχασμος ανάμεσα στη γενικότερη σημασία και στην ιδιαίτερη έννοια που δίνει ο καθένας. Το άγαλμα επιτρέπει τη σύνθεση ανάμεσα στην ατομικη άποψη για μια έννοια και στη συλλογικη άποψη. Σ'αυτη την ομάδα, που σημαίνει επανάσταση, τί θα κάνουν τα αγάλματά-μου; Θάχουν στο χέρι όπλα ή ψηφοδέλτια; Τα πρόσωπα του λαου θα είναι ενωμένα σε σχέση αγώνα εναντίον των κοινων εχθρων; Ή αντίθετα θα διασκορπιστουν; ή ακόμα θα αρχίσουν να συζητουν; Η άποψή-μου για την επανάσταση θα γίνει καθαρη αν, αντι να μιλω γι'αυτην, δείξω με εικόνες αυτο που σκέφτομαι.

Θυμάμαι σε ένα ψυχόδραμα, μια κοπέλλα μιλούσε συνέχεια για τα προβλήματα που έλεγε πως έχει με τον αρραβωνιαστικο-της, και που άρχιζαν σχεδον απaráλλακτα με την ίδια φράση: "Ήρθε και μ'αγκάλιασε και λοιπον..." Οι ιστορίες-της άρχιζαν πάντα απ'αυτο το αγκάλιασμα και καταλαβαίνουμε όλοι πως αγκαλιάζονταν, καταλαβαίναμε τουλάχιστον αυτο που σημαίνει γενικα η λέξη αγκαλιάζω. Μια μέρα, μας έδειξε ποιες ήταν οι συναντήσεις-της, παιζοντάς-τις: εκείνος πλησίαζε, εκείνη σταύρωνε τα χέρια-της πάνω στο στήθος, σαν να ήθελε να υπερασπίσει τον εαυτο-της, εκείνος την άρπαζε και την έσφιγγε, εκείνη κρατούσε πάντα τις γροθιες σφιγμένες, για να αμυνθει. Εδω είχαμε μια προσωπικη άποψη πολυ ειδικη για τη λέξη "αγκαλιάζω". Καταλάβαμε τα προβλήματα-της, επειδη καταλάβαμε τη λέξη-της.

Στο θέατρο—άγαλμα είναι δυνατον να χρησιμοποιηθουν κι'άλλες τεχνικες:

1. Κάθε παίχτης πρέπει να μεταμορφωθει σε άγαλμα, που κάνει μια κίνηση ή μια χειρονομία, αλλα μια μόνο, κάθε φορα που χτυπούμε τα χέρια. Σ'αυτη την περίπτωση η ομάδα με τα αγάλματα μεταμορφώνεται ανάλογα με την προσωπικη επιθυμία κάθε παίχτη.

2. Ζητάμε απ'τους παίχτες να θυμηθουν την ιδανικη εικόνα, να επιστρέψουν στην πρωταρχικη πραγματικη εικόνα, μετα να ξανακάνουν το δρόμο για να ξαναγυρίσουν στην ιδανικη εικόνα' έτσι δείχνουμε το σύνολο των εικόνων σε

κίνηση, πράγμα που επιτρέπει να αναλύσουμε το βιώσιμο των μεταβάσεων που έχουν προταθεί. Βλέπουμε τότε, αν η μεταμόρφωση της ομάδας είναι ένα χάρισμα του Αγίου Πνεύματος ή αντίθετα, το αποτέλεσμα δυνάμεων σε σύγκρουση μέσα στην ίδια την ομάδα.

3. Ζητούμε από τον παίκτη—γλύπτη, όταν τελειώσει το έργο-του να μπει κι αυτός μέσα. Έτσι πολλές φορές, καταλαβαίνει πως έχει μια απόκοσμη άποψη για την πραγματικότητα, σαν να μην ήταν αυτός ο ίδιος ένα κομμάτι-της.

Το παιχνίδι των αγαλμάτων προσφέρει ακόμα πολλές άλλες δυνατότητες. Το σημαντικό είναι πάντα να αναλύεται το βιώσιμο της αλλαγής.

#### Τρίτη βαθμίδα: θέατρο της αγοράς

Είναι η τελευταία βαθμίδα. Ο παίκτης επεμβαίνει στη δράση και την τροποποιεί. Και νά τα τρία στάδια: Ζητούμε, πρώτα, από κάποιον να διηγηθεί μια ιστορία, μ'ένα πρόβλημα πολιτικό ή κοινωνικό, που είναι δύσκολο να λυθεί μετά κάνουμε πρόβα ή αυτοσχεδιάζουμε κατευθείαν, για να δώσουμε μια παράσταση που κρατά δέκα με δεκαπέντε λεπτά και που δίνει τη λύση στο πρόβλημα που έχει τεθεί. Στο τέλος της παράστασης αρχίζουμε συζήτηση και ρωτούμε αυτούς που λαβαίνουν μέρος, αν είναι σύμφωνοι με τη λύση που έχει προταθεί. Θα πουν βέβαια όχι. Τους εξηγούμε τότε, ότι θα ξαναρχίσει η σκηνή για δεύτερη φορά, ακριβώς όπως την πρώτη, αλλά πως αυτή τη φορά, όσοι δε συμφωνούν, μπορούν νάρθουν ν'αντικαταστήσουν τον ηθοποιό και να οδηγήσουν τη δράση προς την κατεύθυνση που τους φαίνεται πιο ολοκληρωμένη. Ο ηθοποιός που έχει αντικατασταθεί αφήνει τη σκηνή και κοιτάζει, κι όταν ο παίκτης τελειώσει την επέμβασή-του, τότε ξαναπαίρνει τη θέση-του. Οι άλλοι ηθοποιοί πρέπει να προσαρμοστούν στην καινούρια κατάσταση και ν'αντιμετωπίσουν, εκείνη τη στιγμή, όλες τις δυνατότητες που προσφέρονται από την καινούρια πρόταση.

Αυτοί που παρακολουθούν και επεμβαίνουν, πρέπει υποχρεωτικά να συνεχίσουν τις κινήσεις των ηθοποιών που αντικαθιστούν. Απαγορεύεται να μουν στη σκηνή μόνο για να μιλούν, να μιλούν, να μιλούν πρέπει να κάνουν τη δουλειά και τις πράξεις των ηθοποιών που ήταν στη θέση-τους. Η

θεατρική δραστηριότητα πρέπει να συνεχιστεί κι επάνω στη σκηνή. Οποιοσδήποτε μπορεί να προτείνει οτιδήποτε, με την προϋπόθεση να το κάνει στη σκηνή δουλεύοντας, δρώντας, κάνοντας κάτι κι όχι απ'το άνετο βάθος της πολυθρόνας-του. Πολύ συχνά είμαστε επαναστάτες με τα λόγια: κηρύσσουμε τότε ηρωϊσμό και επανάσταση, αλλά όταν πρέπει να βάλουμε σε πράξη αυτά που διδάσκουμε, συχνά βλέπουμε πως τα πράγματα δεν είναι τόσο εύκολα.

Ένα παράδειγμα: ένας νεαρός δεκαοχτώ χρονών, δούλευε στο Σιμπού, σ'ένα απ'τα πιο σημαντικά ψαράδικα λιμάνια του κόσμου: Εκεί κάτω υπάρχουν πολλά εργοστάσια, που βγάζουν αλεύρι από τα ψάρια, βασικό προϊόν εξαγωγής του Περού. Μερικά εργοστάσια είναι πολύ μεγάλα, άλλα έχουν μόνο οκτώ με δέκα υπαλλήλους. Ο νεαρός-μας, δούλευε σ'ένα απ'αυτά. Το αφεντικό εκμεταλλευόταν σκληρά τους εργάτες-του: τους έβαζε να δουλεύουν απ'τις οκτώ το πρωί ως τις οκτώ το βράδυ, ή και τ'αντίθετο. Σύνολο: δώδεκα ώρες δουλειά συνέχεια. Αναρωτιόνταν όλοι, πώς να παλαίψουν ενάντια σ'αυτή την απάνθρωπη εκμετάλλευση. Ο καθένας είχε τη γνώμη-του, όπως για παράδειγμα το "σχέδιο - χελώνα", που σημαίνει να δουλεύεις όσο γίνεται πιο αργά, προπαντός όταν το αφεντικό γυρίζει την πλάτη. Ο νεαρός-μας είχε μια λαμπρή ιδέα: να δουλεύουν αντίθετα πολύ γρήγορα, μέχρι που να κουραστεί η μηχανή και να σπάσει. Τις δυο τρεις ώρες που χρειάζονται για να διορθωθεί η μηχανή, οι εργάτες θα μπορούσαν ήσυχα να ξεκουραστούν. Το πρόβλημα ήταν η εκμετάλλευση του αφεντικού, κι αυτή ήταν μια απ'τις λύσεις που βρήκε η πονηρία των εργατών. Ήταν όμως η καλύτερη;

Ετοίμασαν τη σκηνή και παρουσίασαν τη λύση. Μερικοί ηθοποιοί έπαιζαν τους εργάτες, ένας άλλος τ'αφεντικό, ένας άλλος τον αρχιεργάτη, ένας άλλος το σπιούνο. Η σκηνή μεταβλήθηκε σ'εργοστάσιο, που έφτιανε ψαράλευρο: ένας εργάτης ξεφόρτωνε τα ψάρια, ένας άλλος τα ζύγιζε, ένας τρίτος τ'άβαζε στη μηχανή, ενώ ένας τέταρτος επέβλεπε κ.λ.π. Δουλεύοντας, μιλούσαν μεταξύ-τους, πρότειναν λύσεις, τις συζητούσαν ώσπου συμφώνησαν με την πρόταση του νεαρού και έσπασαν τη μηχανή. Τότε ερχόταν τ'αφεντικό κι ενώ τη διορθώνε ο μηχανικός οι εργάτες ξεκουράζονταν. Μόλις τελειωνε η επιδιορθωση, ξανάρχιζαν τη δουλειά.

Έπαιξαν τη σκηνή για πρώτη φορά και άρχισε η συζήτηση: συμφωνούσαν όλοι; Όχι, στ'αλήθεια όχι. Αντίθετα, είχαν όλοι διαφορετική γνώμη. Ο καθένας έκανε την πρότασή-του: να κάνουν απεργία, να ρίξουν μια μπόμπα στη μηχανή, να δημιουργήσουν συνδικάτο κ.λ.π.

Προτείναμε τότε στο κοινό, να δοκιμάσουμε το θέατρο φόρουμ. Θάπαιζαν τη σκηνή για δεύτερη φορά, ακριβώς με τον ίδιο τρόπο, ο καθένας όμως τώρα είχε το δικαίωμα να επέμβει και να δοκιμάσει τη λύση-του. Ο πρώτος που διέκοψε ήταν εκείνος που πρότεινε να ρίξουν μπόμπα: πήρε τη θέση του ηθοποιού που έπαιζε το ρόλο του νεαρού κι ετοιμάστηκε να ρίξει τη μπόμπα, για να καταστρέψει τη μηχανή. Οι άλλοι ηθοποιοί προσπάθησαν να τον μεταπείσουν, γιατί η προτασή-του θάχε σαν αποτέλεσμα να καταστρέψει το εργοστάσιο, άρα την πηγή της δουλειας-τους. Πού θα πήγαιναν να δουλέψουν όλοι αυτοί οι εργάτες, αν εκλείνει το εργοστάσιο; Ο άνθρωπος δεν συμφωνούσε, ήθελε πάντα να ρίξει τη μπόμπα-του, αλλά πολύ γρήγορα αντιλήφθηκε, ότι δεν ήξερε να τη κατασκευάσει και πολύ λιγότερο να τη χειριστεί. Αυτό συμβαίνει σε πολλούς ανθρώπους: Ενώ είναι ικανοί με τις θεωρητικές συζητήσεις να ρίξουν μπόμπες και εκρηκτικές ύλες, στην πραγματικότητα δεν ξέρουν τί να κάνουν και πολύ πιθανόν η μπόμπα-τους θα έσκαγε μέσα στην τσέπη τους. Αφού δοκιμάστηκε η λύση—μπόμπα, ο άνθρωπος ξαναγύρισε στη θέση-του και ένας ηθοποιός τον αντικατέστησε, μέχρι που ήρθε ένα δεύτερο άτομο και πρότεινε τη λύση-του: την απεργία. Μετά από μακριές συζητήσεις με τους άλλους, τους έπεισε να σταματήσουν τη δουλειά και να εγκαταλείψουν το εργοστάσιο. Το αφεντικό, ο αρχιεργάτης και ο σπιούνος πήγαν τότε στην πλατεία για να στρατολογήσουν εργάτες που θα αντικαθιστούσαν τους απεργούς: στο Σιμπούι υπάρχει τεράστια ανεργία. Έτσι ο θεατής που έλαβε μέρος, δοκίμασε τη λύση-του, την απεργία και κατάλαβε πολύ γρήγορα ότι δεν έφερνε αποτέλεσμα: με τέτοια ανεργία, τ'αφεντικά μπορούν πάντα να βρουν εργάτες που να είναι πολύ λίγο πολιτικοποιημένοι και αρκετά πεινασμένοι για ν'αντικαταστήσουν τους απεργούς.

Η τρίτη πρόταση, ήταν να δημιουργήσουν ένα μικρό συνδικάτο, για να πολιτικοποιήσουν τους εργαζόμενους που έχουν ή δεν έχουν δουλειά, ώστε να αγωνιστούν για τις

διεκδικήσεις-τους, να φτιάξουν ασφαλιστικά ταμεία κ.λ.π. Σύμφωνα με το κοινό που βρισκόταν εκεί, αυτή ήταν η καλύτερη λύση.

Στο θέατρο φόρουμ δεν επιβάλλεται καμία ιδέα: δίνεται στο κοινό (στο λαό) η δυνατότητα να πειραματιστεί για όλες-του τις ιδέες, να δοκιμάσει όλες τις λύσεις και να τις ελέγξει, να τις επαληθεύσει με τη βοήθεια της πρακτικής, της θεατρικής πρακτικής. Αν είχανε συμφωνήσει με την ιδέα ότι έπρεπε ν'ανατινάξουν όλα τα εργοστάσια ψαράλευρου στο Σιμπούι, αυτό θάτανε σωστό, σύμφωνα με την άποψή-τους: το θέατρο δεν υπόδειξε τον καλύτερο τρόπο, χωρίς να δώσει τα μέσα για να μελετηθούν όλοι οι άλλοι τρόποι που προσφέρονταν.

Μπορεί αυτό το θέατρο να μην είναι επαναστατικό αλλά οι μορφές-του είναι σίγουρα μια πρόβα της επανάστασης. Ο θεατής—ηθοποιός βάζει σε πρακτική μια πραγματική πράξη, ακόμα και αν είναι επινοητή. Δοκιμάζοντας εικονικά να ρίξει μια μπόμπα, αρχίζει συγκεκριμένα να μαθαίνει πώς γίνεται αυτό. Προσπαθώντας να οργανώσει μια απεργία, οργανώνει συγκεκριμένα μια απεργία. Η εμπειρία, αν και με όρους εικονικούς, είναι συγκεκριμένη.

Από την άλλη μεριά δεν υπάρχει κίνδυνος να έχουμε καμία αίσθηση κάθαρσης. Όλοι είμαστε συνηθισμένοι σε έργα, όπου τα θεατρικά πρόσωπα κάνουν την επανάσταση πάνω στη σκηνή μετατρέποντας τους θεατές σε θριαμβικούς επαναστάτες της πολυθρόνας. Έτσι, καθαρίζονται από τις επαναστατικές-τους ορμές. Γιατί να κάνεις επανάσταση πραγματική, αφού την κάνουν τόσο ωραία στο θέατρο; Στην περίπτωση-μας, όλα αυτά είναι αδύνατο να γίνουν: η δοκιμή δίνει κουράγιο να περάσεις στην πράξη, στην πραγματικότητα. Αντι ν'αφαιρέσει κάτι από το θεατή, το θέατρο φόρουμ, του δίνει την επιθυμία να κάνει πράξη, αυτό που έκανε πρόβα στο θέατρο. Η πρακτική αυτών των θεατρικών μορφών προκαλεί ένα είδος κενού που έχει ανάγκη να συμπληρωθεί από μια πραγματική πράξη.

#### ΤΕΤΑΡΤΟ ΣΤΑΔΙΟ: ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΑΝ ΛΟΓΟΣ

Ο Γιόργκε Ικισάβα λείπει για το αστικό θέατρο ότι είναι μια παράσταση τελειωμένη: η αστική τάξη ξέρει ήδη τον

κόσμο, τον κόσμο-της, μπορεί να τον μεταφέρει σε εικόνες, μπορεί να τον ερμηνεύσει με εικόνες, σαν κάτι ολοκληρωμένο, τελειωμένο. Το προλεταριάτο, αντίθετα, και γενικά οι τάξεις που τις εκμεταλλεύονται δεν ξέρουν ακόμα πώς θα είναι ο κόσμος-τους: το θέατρό-τους θάναι λοιπον δοκιμαστικό, κι όχι παράσταση τελειωμένη. Εδώ υπάρχει πολυ αλήθεια' αλλά είναι το ίδιο αλήθεια και ότι το θέατρο μπορεί να προσφέρει εικόνες "μετάβασης".

Μπόρεσα, στα χρόνια της εμπειρίας-μου πάνω στο λαϊκό θέατρο, σε διαφορετικές χώρες της Λατινικής Αμερικής, να παρατηρήσω, ότι το κοινό το ενδιαφέρει να πειραματίζεται, να δοκιμάζει: οι παραδοσιακές παραστάσεις, οι κλειστές, του είναι βαρετές. Το κοινό θέλει λοιπον ν'ανοίξει διάλογο με τους ηθοποιούς, να διακόψει τη δράση, να ζητήσει εξηγήσεις, χωρίς να περιμένει "ευγενικά" να τελειώσει το έργο. Αντίθετα με την αστική ευγένεια, η λαϊκή ευγένεια επιτρέπει και ενθαρρύνει το θεατή να κάνει ερωτήσεις, ν'ανοίξει διάλογο, να συμμετέχει.

Όλες οι μορφές για τις οποίες μιλήσαμε είναι του δοκιμαστικού θεάτρου του θεάτρου-θέαμα. Είναι πειράματα που ξέρουμε πώς αρχίζουν, αλλά ποτε πώς τελειώνουν, γιατί ο θεατής, απελευθερωμένος απο τις αλυσίδες-του, δρα επιτέλους και μεταμορφώνεται σε πρωταγωνιστή. Επειδή ανταποκρίνονται στις πραγματικές ανάγκες του λαϊκού κοινού, γι αυτό αυτές τις μορφές τις εκτιμά πάντα και τις βάζει με χαρά σε ενέργεια.

Όλα αυτά δεν εμποδίζουν το λαϊκό κοινό να βάλει σε πράξη και μορφές πιο "τελειωμένες". Στο Περού ενθαρρύνανε πολυ τα πειράματα που είχαν κι όλες γίνει αλλου – στη Βραζιλία ειδικα και στην Αργεντινή – και που αποδείχτηκαν και κει πολυ αποτελεσματικά.

Νά μερικά απο αυτά:

#### 1. Θέατρο-εφημερίδα

Είχε αρχίσει να πραγματοποιείται απο το Νυκλεο του Θεάτρου Αρένα του Σαν Πάολο (Βραζιλία) που ήμουν διευθυντής-του, πριν αναγκαστώ να εγκαταλείψω τη χώρα. Αποτελείται απο απλές τεχνικές, που επιτρέπουν να μετατρέπονται τα νέα των εφημερίδων – ή οποιοδήποτε άλλο υλικό, που δεν έχει θεατρική μορφή – σε θεατρικές σκηνές.

α) Απλη ανάγνωση: διαβάζουμε την είδηση, ξεκομμένη απο το σύνολο της εφημερίδας και της σελιδοποίησης, που την κάνει ψεύτικη και ύποπτη.

β) Σταυρωτή ανάγνωση: διαβάζουμε δυο ειδήσεις παράλληλα, σταυρωτά, ώστε η μια να φωτίζει, να εξηγεί και να δίνει στην άλλη μια νέα διάσταση.

γ) Συμπληρωμένη ανάγνωση: προσθέτουμε στις ειδήσεις τα δεδομένα, τις διευκρινίσεις, που γενικά παραλείπονται απο τις εφημερίδες των κυρίαρχων τάξεων.

δ) Ρυθμική ανάγνωση: αντι μουσικού σχόλιου, διαβάζουμε την είδηση σ'ένα ρυθμο σάμπας, ταγκο, Γρηγοριανου άσματος, έτσι ώστε να κανουμε να λειτουργήσει ο ρυθμος, σαν κριτικό φίλτρο της είδησης, αποκαλύπτοντας το πραγματικό περιεχόμενο που, γενικά, κρύβεται απο την εφημερίδα.

ε) Παράλληλη δράση: ηθοποιοι μιμούνται παράλληλες δράσεις, ενω διαβάζεται η είδηση, δείχνοντας έτσι σε ποιο περίγυρο έγινε στ'αλήθεια το γεγονός που περιγράφεται' ακούγεται η είδηση και βλέπουμε κάτι, που τη συμπληρώνει οπτικά.

ζ) Αυτοσχεδιασμος: αυτοσχεδιάζουμε την είδηση στη σκηνή, για να μελετήσουμε όλες τις παραλλαγές και τις δυνατότητές-της.

η) Ιστορικό: προσθέτουμε στην είδηση δεδομένα και σκηνές δείχνοντας το ίδιο γεγονός σε άλλες εποχές, σε άλλες χώρες, σε άλλα κοινωνικά συστήματα.

θ) Ενίσχυση: η είδηση διαβάζεται, τραγουδιέται ή χορεύεται και τη συνοδεύουν κουδουνάκια, προβολές, τραγούδια ή διαφημιστικό υλικό.

ι) Συγκεκριμενοποίηση της αφαιρέσεως: συγκεκριμενοποιούμε βάζοντάς-το στη σκηνή, αυτο που κρύβει συχνά η είδηση, μέσα στην καθαρά αφηρημένη-της διατύπωση. Δείχνουμε συγκεκριμένα το βουρκοστήριο, την πείνα, την ανεργία,

χρησιμοποιώντας εικόνες πραγματικές ή συμβολικές.

κ) Κείμενο χωρίς περίγυρο: η είδηση παρουσιάζεται ξεκομμένη απ'όσα είναι τυπωμένα γύρω-της. Παράδειγμα: ένας ηθοποιός βγάζει λόγο για την αυστηρότητα του Υπουργού Οικονομικών, ενώ περιδρομιάζει ένα λουκούλιο γεύμα. Η αλήθεια του υπουργού είναι γυμνή: αυστηρότητα ναι, άλλα για το λαό.

## 2. Αόρατο θέατρο

Παίζουμε μια σκηνή έξω από το θέατρο κι ανάμεσα σε ανθρώπους που δεν είναι θεατές. Μπορεί νάβαι μες το δρόμο, στην ουρα του κινηματογράφου, σ'ένα εστιατόριο, στην αγορά, στο τραίνο. Αυτοί που βρίσκονται εκεί, παίρνουν μέρος στη σκηνή κατά τύχη. Δεν πρέπει να ξέρουν πως πρόκειται για παράσταση, αλλιώς θα ξαναγίνονταν "θεατές".

Το αόρατο θέατρο, απαιτεί λεπτομερή προετοιμασία της σκηνής, που είτε ξεκινά από ένα ολοκληρωμένο κείμενο, είτε από ένα απλό σενάριο. Πρέπει να γίνουν πολλές πρόβες που να επιτρέψουν στους ηθοποιούς, να ενσωματώσουν στο παίξιμό-τους και στις κινήσεις-τους τις αντιδράσεις των ανθρώπων που βρίσκονται εκεί. Πρέπει να προβλέψουμε λοιπόν, όσο διαρκούν οι πρόβες, όλες τις παρεμβολές των θεατών που είναι πιθανές και που μπορούμε να φανταστούμε. Ολ'αυτά σχηματίζουν ένα είδος "ευκτικού" κειμένου.

Το αόρατο θέατρο χρειάζεται ένα χώρο με πολυκοσμία. Όλοι όσοι βρίσκονται εκεί, έχουν εμπλακεί στην έκρηξη-του, έκρηξη που τ'αποτελέσματα-της κρατούν πολύ ακόμα, μετά το τέλος της σκηνής.

Ένα παράδειγμα που περιγράφει τη λειτουργία-του.

Στο τεράστιο εστιατόριο ενός ξενοδοχείου του Τσακλακάγιο, όπου έμεναν οι υπεύθυνοι για την καταπολέμηση του αναλφαβητισμού του σχεδίου Άλφιν και επί πλέον 400 άλλα άτομα, διάφοροι "ηθοποιοί", κάθισαν σε διαφορετικά τραπέζια. Τα γκαρσόνια άρχισαν να τους σερβίρουν. "Ο πρωταγωνιστής" με αρκετά δυνατή φωνή, για να τραβήξει την προσοχή, αλλά χωρίς να προδίνεται, φωνάζει το γκαρσόνι για να του πει, πως δε θέλει το πιάτο της ημέρας, του ξενοδοχείου, γιατί το βρίσκει πολύ άσκημο. Το γκαρσόνι δε δίνει σημασία στη παρατήρηση, αλλά του προτείνει άλλα

φαγητά "αλα καρτ" κι ο ηθοποιός ζητάει ένα βοδινο ψητό. Το γκαρσόνι τον προειδοποιεί πως αυτό στοιχίζει 70 σολδία και εκείνος, πάντα με δυνατή φωνή, λέει πως δεν υπάρχει πρόβλημα, πως είναι έτοιμος να πληρώσει τα 70 σολδία. Μερικά λεπτά αργότερα, του φέρνουν το πιάτο-του και τρώει το φαγητό-του, μετά ετοιμάζεται να φύγει απ'το τραπέζι, όταν το γκαρσόνι του φέρνει το λογαριασμό. Ο ηθοποιός παίρνει ύφος στενοχωρημένο και λέει στους διπλανούς-του πως το ψητό-του ήταν νοστιμότατο, πολύ καλλίτερο από το πιάτο της ημέρας που έφαγαν αυτοί, αλλά πως ήταν κρίμα που έπρεπε να το πληρώσει...

"Θα πληρώσω, μείνετε ήσυχος. Έφαγα το ψητό και θα το πληρώσω. Αλλά υπάρχει ένα πρόβλημα: δεν έχω λεφτά.

— Και πώς θα πληρώσετε; ρωτά αγανακτισμένο το γκαρσόνι. Πρωτοπαράγγειλάτε, την ξέρατε την τιμή".

Οι διπλανοί βέβαια παρακολούθησαν με προσοχή τη σκηνή, πολύ πιο προσεκτικά, παρά αν την έβλεπαν στο θέατρο. Ο ηθοποιός συνέχισε:

"Μην ανησυχείτε, θα πληρώσω. Αλλά, επειδή δεν έχω λεφτά, θα σας πληρώσω με το κεφάλαιο που αντιπροσωπεύει η εργασία-μου.

— Με ποιο κεφάλαιο; ρώτησε έκπληκτο το γκαρσόνι.

— Με δουλειά. Δεν έχω λεφτά, αλλά μπορώ να πουλήσω την εργατική-μου δύναμη. Είμαι έτοιμος να δουλέψω όσες ώρες χρειαστεί, για να πληρώσω αυτό το ψητό, που ήταν πραγματικά νοστιμότατο, πολύ καλλίτερο απ'αυτό που σερβίρατε σ'αυτούς τους κακομοίρηδες...

Εκείνη τη στιγμή ορισμένοι πελάτες μπήκαν στη μέση ή άρχισαν να συζητούν μεταξύ-τους για το κόστος της τροφής, και την ποιότητα του φαγητού στο ξενοδοχείο. Το γκαρσόνι πήγε γρήγορα να βρει το μαϊτρ-ντοτελ για να τακτοποιήσει την υπόθεση. Ο ηθοποιός, λέει και σ'αυτόν την ιστορία-του, ότι θέλει να πουλήσει την εργατική-του δύναμη και προσθέτει: " Το κακό είναι πως δεν ξέρω να κάνω σχεδόν τίποτα, πρέπει να μου αναθέσετε μια εργασία ταπεινή, ασήμαντη. Θα μπορούσα για παράδειγμα, ν'αδειάσω τα σκουπίδια του ξενοδοχείου. Πόσα κερδίζει ο καθαριστής που δουλεύει για σας;"

Το γκαρσόνι και ο μαϊτρ-ντοτελ δεν είπαν λέξη για τα μεροκάματα, αλλά ένας άλλος ηθοποιός, που είχε καθήσει

λίγο πιο μακριά, είπε πως τον ξέρει τον καθαριστή κι αυτός του είπε πως κερδίζει 7 σολδία την ώρα. Οι δυο ηθοποιοί, έκαναν το λογαριασμό κι ο πρωταγωνιστής φωνάζει: "Δεν είναι δυνατόν. Δηλαδή αν ήμουν καθαριστής, θα έπρεπε να δουλέψω 10 ώρες για να μπορέσω να πληρώσω αυτό το ψητό και να το καταβροχθίσω μέσα σε δέκα λεπτά; Αδύνατο; Ή ανεβάστε το μεροκάματο του καθαριστή ή κατεβάστε την τιμή του ψητού. Μήπως μπορώ να κάνω κάτι πιο ειδικό; Μπορώ για παράδειγμα ν'ασχοληθώ με τους κήπους του ξενοδοχείου, που είναι τόσο όμορφοι, τόσο καθαροί. Φαίνεται πως αυτός που ασχολείται με τους κήπους είναι πολύ προσεκτικός άνθρωπος. Κι ο κηπουρός; Πόσα κερδίζει ο κηπουρός; Θα κάνω τον κηπουρό! Πόσες ώρες χρειάζεται ο κηπουρός για να πληρώσει αυτό το ψητό;".

Από ένα άλλο τραπέζι ένας ηθοποιός ισχυρίζεται ότι είναι φίλος του κηπουρού, ότι κατάγονται από το ίδιο χωριό και ξέρει ότι κερδίζει 10 σολδία την ώρα. Για άλλη μια φορά, ο πρωταγωνιστής δε θέλει να το παραδεχτεί: "Πώς είναι δυνατόν; Ο άνθρωπος λοιπόν που φροντίζει αυτούς τους όμορφους κήπους, που περνά τις μέρες-του έξω, κάτω απ'τη βροχή, τον αέρα και τον ήλιο, πρέπει να δουλέψει 7 ώρες συνέχεια για να μπορέσει να φάει μέσα σε δέκα λεπτά αυτό το ψητό; Πώς είναι δυνατόν, μαϊτρ-ντοτελ; Εξηγείστε-μου!"

Ο άλλος έχει απελπιστεί: πηγαινοέρχεται, δίνει διαταγές με δυνατή φωνή για να διασπάσει την προσοχή των πελατών, γελά, ξανασοβαρεύεται, ενώ όλο το εστιατόριο μεταμορφώνεται σε μια τεράστια συνέλευση. Ο πρωταγωνιστής ρωτά τότε το γκαρσόνι, πόσα πληρώνεται, και προσφέρεται να κάνει τη δική-του δουλειά. Ένας ηθοποιός που μέχρι τότε είχε μείνει σιωπηλός και που καταγόταν από ένα μικρό χωριό του εσωτερικού, σηκώνεται και τους πληροφορεί όλους πως στο χωριό-του κανένας δεν κερδίζει 70 σολδία τη μέρα: κανείς απ'το χωριό-του λοιπόν δε θα μπορούσε να πληρώσει αυτό το ψητό (η ελικρίνια αυτού του ηθοποιού που έλεγε επί πλέον την αλήθεια, συγκίνησε πολύ βαθιά τους ανθρώπους που ήταν γύρω-του).

Τέλος, για να κλείσει η σκηνή, ένας τελευταίος ηθοποιός, κάνει μια πρόταση: "Σύντροφοι, θάλεγε κανείς πως είμαστε εναντίον του σερβιτόρου και του μαϊτρ-ντοτελ. Αυτό δεν έχει κανένα νόημα: είναι σύντροφοί-μας, δουλεύουν και αυ-

τοι όπως κι εμείς. Δεν είναι υπεύθυνοι για τις τιμές που έχουν εδώ. Προτείνω να κάνουμε έναν έρανο. Δώστε ότι μπορείτε, ένα, δυο, πέντε σολδία, και μ'αυτά τα λεφτά, θα πληρώσουμε το ψητό. Νάστε γενναϊόδωροι, ό,τι μείνει θα το πάρει το γκαρσόνι για πουρμπουάρ, γιατί είναι κι αυτός εργαζόμενος και σύντροφος!"

Αυτοί που κάθονταν στο τραπέζι-του, άρχιζαν τότε να κάνουν τον έρανο. Συνδετημένες με καλή διάθεση, έδιναν ένα ή δυο σολδία. Άλλοι θυμωμένοι, σχολίαζαν: "Είπε πως το φαί-μας ήταν απαίσιο και τώρα θέλει να του πληρώσουμε και το ψητό-του. Εγώ δε δίνω δεκάρα. Να πάει να πλύνει τα πιάτα, για να μάθει!"

Ο έρανος συγκέντρωσε σχεδόν 100 σολδία και η συζήτηση συνεχίστηκε όλο το βράδυ. Πρέπει να υπογραμμίσουμε πως οι ηθοποιοί, δεν πρέπει να ομολογήσουν την ιδιότητά-τους: αυτός είναι ο αόρατος χαρακτήρας αυτής της μορφής του θεάτρου. Κι αυτό ακριβώς επιτρέπει στο θεατή να κινηθεί ελεύθερα και ολοκληρωμένα, σαν να ζούσε μια πραγματική κατάσταση που άλλωστε για τέτοια πρόκειται!

Το αόρατο θέατρο δεν έχει καμία σχέση με το χάπι-νιγκ ή μ'αυτό που ονομάζουν θέατρο – Γκουερίλλα. Γιατί σ'αυτές τις περιπτώσεις, πρόκειται σ'αλήθεια για θέατρο: Η απόσταση μεταξύ ηθοποιών και θεατών μεγαλώνει αμέσως, οι τελευταίοι καταδικάζονται σε ανικανότητα. Ένας θεατής είναι πάντα λιγότερο από άνθρωπος! Το αόρατο θέατρο γκρεμίζει την τελετουργία: απελευθερώνει εντελώς τη θεατρική ενέργεια. Το σημείο κρούσης αυτού του ελεύθερου θεάτρου, είναι πολύ πιο έντονο και διαρκεί περισσότερο.

Στο Περου δόθηκαν παραστάσεις του αόρατου θεάτρου σε διάφορα μέρη. Θα σας διηγηθώ σύντομα, τί έγινε στην αγορά του Κάρμεν, στη συνοικία του Κόμας, δεκαπέντε περίπου χιλιόμετρα απ'το κέντρο της Λίμα; Δυο γυναίκες ηθοποιοί έπαιζαν τη σκηνή μπροστά σ'ένα μανάβη. Η πρώτη – που έκανε την αναλφάβητη – υποστήριζε πως ο μανάβης εκμεταλλεύτηκε το γεγονός ότι δεν ήξερε να διαβάσει, για να την κλέψει η άλλη ξανάκανε τους λογαριασμούς που βγαίνανε εντάξει, και στο τέλος τη συμβούλεψε να γραφτεί στα μαθήματα για αναλφάβητους του Άλφιν. Ακολούθησε συζήτηση που κράτησε πολλή ώρα: ποια ήταν η καλλίτερη ηλικία για ν'αρχίσει κανείς να σπουδάζει, τί να σπουδάσει,

πώς και με ποιον, μέχρι που η πρώτη ισχυρίστηκε πως ήταν πολύ μεγάλη για τέτοια πράγματα. Τότε, μια γριούλα που παρακολουθούσε τη σκηνή, ακουμπισμένη στο μπαστούνι-της, φώναξε αγανακτισμένη: "Όχι δα, λάθος κάνεις! Για τη μάθηση και τον έρωτα δεν υπάρχει ηλικία".

Όσοι ήταν εκεί έσκασαν στα γέλια, μπροστα στην ερωτική δύναμη της γριας. Κι οι ηθοποιοί αναγκάστηκαν να σταματήσουν τη σκηνή.

### 3. Θέατρο-φωτο-ρομάντζο

Σε πολλές χώρες της Λατινικής Αμερικής έπεσε πραγματική επιδημία από φωτορομάντζα. Τροφοδοτούν την πιο χαμηλή από τις υπο-λογοτεχνίες, διοχετεύοντας την κυρίαρχη ιδεολογία. Μ'αυτή τη θεατρική τεχνική διαβάζουμε την ιστορία χωρίς να φανερώνουμε σ'όσους λαβαίνουν μέρος την πηγή-της. Όσο τη διαβάζουμε, οι παίχτες την ανεβάζουν στη σκηνή στο τέλος συγκρίνουμε το παίξιμο με την αφήγηση του φωτορομάντζου και συζητούμε τις διαφορές.

Διαλέγουμε, για παράδειγμα, μια αρκετά κουτή ιστορία του Κοριν Τελλάντο, ενός απ τους πιο φριχτούς συγγραφείς αυτού του ηλίθιου είδους. Αρχίζει έτσι: μια γυναίκα περιμένει τον άντρα-της, συντροφία με μια άλλη, που τη βοηθάει στις δουλειές.

Αυτοί που λάβαιναν μέρος έπαιζαν, σύμφωνα με τις συνήθειές-τους σ'αυτήν την περίπτωση μια γυναίκα που περιμένει τον άντρα-της, συνήθως ετοιμάζει το δείπνο και τη βοηθάει κάποια γειτόνισσα που ήρθε να τα πούνε. Ο σύζυγος, γυρίζει κουρασμένος, ύστερα από μια κοπιαστική μέρα δουλειάς μένουν σ'ένα μικρό σπίτι, που αποτελείται από ένα δωμάτιο κ.λ.π. Αντίθετα στην ιστορία του Κοριν Τελλάντο, η γυναίκα είναι με βραδινό φόρεμα και φοράει μαργαριταρένιο κολλιέ κοντα-της μια μαύρη υπηρέτρια, που λέει μόνο: "Μάλιστα κυρία, το τραπέζι είναι έτοιμο, πολύ καλά κυρία, ορίστε κύριε, κυρία...". Το σπίτι είναι ένα μεγάλο μαρμάρινο παλάτι ο σύζυγος επιστρέφει, αφού πέρασε μια ολόκληρη μέρα στο εργοστάσιό-του συζητώντας με τους εργάτες-του "που δεν καταλαβαίνουν πως την κρίση την περνάμε όλοι και που ζητουν ν'αυξηθεί το μεροκάματο...", και πάει λέγοντας.

Αυτή η ιστορία ήταν ιδιαίτερα αηδιαστική, χρήσιμη όμως

και τρανο παράδειγμα της ιδεολογικής αλλοτρίωσης: Η νέα γυναίκα λάβαινε κατόπιν ένα γράμμα από μια άγνωστη και πήγαινε και της έκανε επίσκεψη, για ν'ανακαλύψει πως ήταν η πρώτην ερωμένη του συζύγου-της: αυτή της διηγόταν, πως ο άντρας-της, την είχε αφήσει για να παντρευτεί την κόρη του εργοστασιάρχη (δηλαδή την νέα γυναίκα), και για επιστέγασμα αναφώνουσε: "Ναι, με πρόδωσε, με απάτησε. Αλλά του τα συγχωρω, γιατί ήταν πάντα πολύ φιλόδοξος. Ήξερε πως μαζί-μου δε θα μπορούσε να πάει πολύ μπροστα. Ενω με σας...".

Έτσι, η ερωμένη-του τον συγχωρούσε, γιατί τον είχε σπρώξει η καπιταλιστική δίψα να κυριέψει τα πάντα. Η επιθυμία να γίνει εργοστασιάρχης, γίνεται έτσι ο πιο ευγενής πόθος, που για χάρη-του μπορούμε να διαπράξουμε κάποια μικρή προδοσία.

Όσο για τη σύζυγο, επειδή δεν ήθελε να χάσει το παιχνίδι, έκανε την άρρωστη για ν'αναγκάσει τον άντρα-της να μείνει κοντα-της, ελπίζοντας μ'αυτή την πονηρία πως θα τον έκανε να την ερωτευθεί. Τί ιδεολογία! Η ιστορία τελειώνει με ένα χάππου-εντ απ'τα πιο διεφθαρμένα.

Φυσικά αυτή η ίδια ιστορία που διαβάστηκε χωρίς διαλόγους και την έπαιξαν λαϊκοί άνθρωποι, παίρνει ένα νόημα τελείως διαφορετικό, όταν αποκαλύπτεται στο τέλος, σ'αυτούς που παίρνουν μέρος στο παιχνίδι, η πηγή της ιστορίας. Αυτό προκαλεί γενικά ένα σοκ. Και μπορούμε να το καταλάβουμε: διαβάζοντας τον Κοριν Τελλάντο, δέχονται αυτόματα τον παθητικό ρόλο του "θεατή" αν όμως πρέπει πρώτα να παίξουν την ιστορία, όταν μετά τη διαβάσουν, αναγκαστικά παίρνουν μια στάση κριτική: συγκρίνουν το σπίτι του ρομάντζου με το δικό-τους, τη στάση του συζύγου με τη δική-τους κ.λ.π. Και είναι τότε έτοιμοι ν'ανακαλύψουν το δηλητήριο που στάζουν αυτά τα φωτορομάντζα, τα κόμικς και οι άλλες μορφές της πολιτιστικής και ιδεολογικής δυνάστευσης.

Γυρίζοντας στη Λίμα, πολλούς μήνες μετά το πείραμα κατά του αναλφαβητισμού, έμαθα με μεγάλη-μου χαρά, πως σε πολλές συνοικίες χρησιμοποιούσαν την ίδια τεχνική, για να αναλύσουν τα σήριαλς της τηλεόρασης, ανεξάντλητη πηγή δηλητηρίου για το λαό.

#### 4. Απόκριση στην καταπίεση

Οι κυρίαρχες τάξεις, επιβάλλονται στους δυναστευόμενους με την καταπίεση. Οι γέροι επιβάλλονται στους νέους, οι άντρες στις γυναίκες, με την καταπίεση. Ορισμένες ράτσες καταδυναστεύουν άλλες με τον ίδιο τρόπο. Ποτε ειλικρινής συμφωνία, τίμια ανταλλαγή ιδεών, κριτική ή αυτοκριτική. Ποτέ! Οι κυρίαρχες τάξεις, οι γέροι, οι ράτσες που λέγονται "ανώτερες", οι άντρες, έχουν ένα σύστημα αξιών που, χωρίς συζήτηση, επιβάλλουν με τη δύναμη, με τη βία, στις υποταγμένες τάξεις, στους νέους, στις ράτσες που θεωρούν κατώτερες, στις γυναίκες.

Οι τάξεις, οι ράτσες, οι ηλικίες και τα φύλα που κηδεμονεύονται, υποφέρουν την πιο σταθερή, καθημερινή και συνεχή καταπίεση. Για τον καταπιεσμένο, η ιδεολογία γίνεται συγκεκριμένη. Ο προλετάριος γίνεται αντικείμενο εκμετάλλευσης δια μέσου της κυριαρχίας που εξασκείται σ' όλους τους προλετάριους. Η κοινωνιολογία γίνεται ψυχολογία. Δεν υπάρχει καταπίεση του αρσενικού φύλου, γενικά, πάνω στο γυναικείο φύλο, γενικά: υπάρχει μόνο συγκεκριμένη καταπίεση αντρών (ανθρωπίνων υπάρξεων) πάνω σε γυναίκες (επίσης ανθρώπινες υπάρξεις).

Η τεχνική της απόκρισης στην καταπίεση είναι η εξής: Ζητούμε από κάποιον που παίρνει μέρος, να θυμηθεί μια στιγμή της ζωής-του, που είχε ιδιαίτερα καταπιεστεί χωρίς ν' αντιδράσει, πηγαίνοντας έτσι αντίθετα στις επιθυμίες-του. Η στιγμή αυτή πρέπει να 'χει ένα βαθύ προσωπικό νόημα. Εγώ, προλετάριος, καταπιέζομαι. Εμείς, προλετάριοι, καταπιεζόμαστε: ο προλετάριος καταπιέζεται. Πρέπει να ξεκινήσουμε απ' το ειδικό, για να φτάσουμε στο γενικό και όχι το αντίθετο. Πρέπει να διαλέξουμε κάτι που συνέβη σε κάποιον ειδικά, αλλά που ταυτόχρονα θα μοιάζει μ' αυτό που συμβαίνει στους άλλους.

Το άτομο που διηγείται την ιστορία διαλέγει ανάμεσα σ' αυτούς που παίρνουν μέρος, όλα τα πρόσωπα που θα παρεμβληθούν στην αναπαράσταση της σκηνής. Αυτοί που παίρνουν μέρος, αφού πάρουν πληροφορίες και οδηγίες από τον πρωταγωνιστή, παίζουν τη σκηνή όπως έγινε στην πραγματικότητα. Με τις ίδιες καταστάσεις, τις ίδιες συγκινήσεις.

Αφού τελειώσει αυτή η "αναπαράσταση", ζητούμε από τον πρωταγωνιστή να ξαναπαίξει τη σκηνή, μόνο που αυτή

τη φορά πρέπει ν' αρνηθεί την καταπίεση, να παλέψει για να επιβάλει τη θέλησή-του, τις ιδέες-του, τις επιθυμίες-του. Οι άλλοι πρέπει να διατηρούν την ίδια καταπίεση. Το σοκ που δημιουργείται βοηθά να συνειδητοποιηθεί το γεγονός ότι συχνά έχουμε τη δυνατότητα ν' αντισταθούμε, αλλά δεν το κάνουμε' βοηθά να μετρήσουμε την πραγματική δύναμη του εχθρού και επιτρέπει στον πρωταγωνιστή να πραγματοποιήσει για μια φορά στη φαντασία, αυτό που δεν μπόρεσε να κάνει στην πραγματικότητα. Αυτό δεν έχει καμία σχέση με την κάθαρση. Με το να παίξει την απόκριση στην περασμένη καταπίεση, ο πρωταγωνιστής ετοιμάζεται ν' αντισταθεί στην επόμενη.

Πρέπει πάντα να προσέχουμε ώστε να καταλαβαίνουν καλά το γενικό που υπάρχει μέσα στο ειδικό. Αν σ' αυτό το είδος του πειράματος είναι απαραίτητο να ξεκινήσουμε από το ειδικό, είναι επίσης αναγκαίο, να τελειώσουμε με το γενικό. Κατά τη διάρκεια της σκηνής ή της συζήτησης, πρέπει να περάσουμε από το φαινόμενο, στο νόμο: απ' τα ιστορικά γεγονότα στους κοινωνικούς νόμους που τα κατευθύνουν. Πρέπει, οι θεατές που παίρνουν μέρος, να βγουν πλουτισμένοι απ' αυτή την ιστορία και συνειδητοποιώντας τους νόμους που ξεγυμνώθηκαν απ' την ανάλυση των φαινομένων.

#### 5. Θέατρο-μύθος

Εδώ πρόκειται απλούστατα ν' αποκαλύψουμε την αλήθεια που υπάρχει πίσω από το μύθο: θα διηγηθούμε λογικά μια ιστορία δείχνοντας τις αλήθειες-της.

Κοντά σ' ένα χωριό που το λένε Ματυπ, υπήρχε ένας λόφος, βουνο σχεδόν, μ' ένα στενό δρομάκι που ανέβαινε ανάμεσα απ' τα δέντρα μέχρι την κορφή. Στα μέσα του δρόμου, ένας σταυρός. Μέχρι εκεί, μπορούσαν ν' ανέβουν όλοι, αλλά ήταν ριψοκίνδυνο να συνεχίσει κανείς: οι λίγοι που το προσπάθησαν, δε γύρισαν ποτέ. Έλεγαν πως στις κορφές κατοικούν αιμοβόρα φαντάσματα. Αλλά έλεγαν ακόμα, πως ένας θαρραλέος νέος είχε ανέβει, οπλισμένος, μέχρι ψηλά κι είχε συναντήσει τα "φαντάσματα": πραγματικά, ήταν οι Γιάνκηδες ιδιοκτήτες του χρυσωρυχείου που βρισκόταν ακριβώς εκεί ψηλά στο βουνο.

Διηγούνται ακόμα το θρύλο για τη λίμνη του Τσέκεν: παλιά δεν υπήρχε νερό, οι χωρικοί πέθαιναν της δίψας κι

έπρεπε να κάνουν χιλιόμετρα ολόκληρα, για να πάνε να το φέρουν. Σήμερα, υπάρχει μια λιμνούλα, που ανήκει στον ιδιοκτήτη αυτής της περιοχής. Πώς έγινε και ξεπήδησε αυτή η λίμνη κι έγινε ιδιοκτησία ενός και μόνον ανθρώπου; Ο θρύλος το εξηγεί. Μια μέρα, την εποχή που δεν υπήρχε ακόμα νερό, έκανε δυνατή ζέστη: όλο το χωριό έκλαιγε και παρακάλαγε τον ουρανό, να του στείλει έστω κι'ένα μικρό ρυάκι. Όμως ο ουρανός έμενε αδιάφορος. Μες τη νύχτα που ακολούθησε, φανερώθηκε ένας άντρας ντυμένος μ'ένα μαύρο πόντσο, ήταν ανεβασμένος σ'ένα άλογο που ήταν κι'αυτό μαύρο. Ο άνθρωπος αυτός πήγε στον ιδιοκτήτη που δεν ήταν ακόμα παρα ένας φτωχός χωρικός σαν τους άλλους: "Θα σου δώσω, του είπε, μια λίμνη και σ'αντάλλαγμα θα μου δώσεις ό,τι πιο πολύτιμο έχεις".

Ο καημένος ο άνθρωπος, πολύ λυπημένος, απάντησε: "Μα δεν έχω τίποτα, είμαι πολύ φτωχός! Υποφέρουμε πολύ εδώ, χωρίς νερό, ζούμε μέσα σε άθλιες καλύβες, πεινάμε φοβερά. Δεν έχουμε τίποτα πολύτιμο, ούτε τις ίδιες τις ζωές-μας. Κι εγώ δεν έχω τίποτα πολύτιμο, έξω από τις τρεις-μου κόρες.

— Κι η μεγαλύτερη είναι η ομορφότερη, είπε ο άνθρωπος. Θα σου δώσω τη λίμνη γεμάτη με το πιο δροσερό νερό του Περου' σ'αντάλλαγμα θα μου δώσεις τη μεγάλη-σου την κόρη να την παντρευτώ!"

Ο μέλλοντας γαιοκτήμονας σκέφτηκε κι έκλαψε πολύ, μετά ρώτησε τη μεγάλη-του κόρη, αν δεχόταν αυτή την αίτηση σε γάμο. Η υπάκουη κοπέλλα απάντησε: "Αν είναι να σωθούν όλοι, να εξαφανιστεί η πείνα και η δίψα, ν'αποκτήσεις τη λίμνη γεμάτη με το πιο δροσερό νερό του Περου, ν'ανήκει σε σένα μόνο, ν'αποκτήσεις ευημερία και πλούτο, να μπορείς να πουλάς αυτό το θαυμαστό νερό στους χωρικούς που θα προτιμούν να τ'αγοράσουν από σένα, αντί να κάνουν ολόκληρα χιλιόμετρα, αν είναι για όλα αυτά, πήγαινε να πεις στον άνθρωπο με το μαύρο πόντσο, που είναι ανεβασμένος στο μαύρο άλογο, πως δέχομαι να τον ακολουθήσω, ακόμα κι'αν η καρδιά-μου αναρρωτιέται ποιος είναι και πού θα με πάει..."

Ευτυχισμένος κι ικανοποιημένος ο καλός πατέρας, αφού έχυσε μερικά δάκρυα, πήγε και βρήκε τον άνθρωπο με τα μαύρα και ζήτησε από τη μεγάλη-του κόρη, να γράψει, πριν

φύγει, την τιμή που έχει το λίτρο το νερό πάνω σε χαρτάκια, για να προχωρήσει η δουλειά. Ο άνθρωπος με τα μαύρα έγδυσε την κοπέλλα, γιατί ήθελε να πάρει μονάχα αυτήν, την έβαλε πάνω στ'άλογό-του κι έφυγε καλπάζοντας προς την πεδιάδα. Ακούστηκε τότε μια τεράστια έκρηξη: πυκνός καπνός βρισκόταν τώρα στη θέση του καβαλλάρη που εξαφανίστηκε, κι'από μια τρύπα στη γη άρχισε να τρέχει μια πηγή, που γέμισε τη λίμνη με το πιο δροσερό νερό του Περου....

Αυτός ο μύθος κρύβει την αλήθεια-του: ο γαιοκτήμονας πήρε κάτι που δεν του ανήκε. Οι ευγενείς παλιά απόδιδαν στο Θεό την καταγωγή του πλούτου-τους: σήμερα χρησιμοποιούν εξίσου μαγικές εξηγήσεις. Έτσι, εξηγούν την ατομική ιδιοκτησία της λίμνης, με το χαμο της μεγάλης κόρης: ό,τι πιο πολύτιμο είχε ο γαιοκτήμονας: έγινε συναλλαγή! Και, για να το καταλάβουμε καλά, ο μύθος πρόσθετε πως τις νύχτες πού'χει καινούριο φεγγάρι, μπορούσε ν'ακούσει κανείς τα μοιρολόγια του κοριτσιού, που έκλεγε στο βάθος της λίμνης για τον πατέρα-της και τις αδερφές-της, ξεμπλέκοντας τα μακριά-της μαλλιά μ'ένα λεπτό, χρυσο χτένι... Από χρυσάφι πραγματικό, ήτανε για το γαιοκτήμονα η λίμνη....

Πρέπει να μελετούμε και να αναλύουμε τους μύθους που διηγείται ο λαός. Πρέπει να λέμε τις αλήθειες. Και το θέατρο μπορεί να βοηθήσει εξαιρετικά σ'αυτό.

#### 6. Θέατρο-κριτική

Κάποιος διηγείται μια ιστορία που οι άλλοι την αυτοσχεδιάζουν. Κατόπιν αναλύουμε κάθε πρόσωπο στον κάθε-του κοινωνικό ρόλο και ζητούμε απ'αυτούς που συμμετέχουν να διαλέξουν ένα συγκεκριμένο αντικείμενο για να συμβολίσει καθένα απ'τους ρόλους. Για παράδειγμα: ένας αστυνομικός σκότωσε έναν κλεφτοκοτα. Αναλύουμε τον αστυνομικό:

- α) Είναι εργάτης αφού πουλά την εργατική-του δύναμη' σύμβολο: φόρμα.
- β) Είναι αστός, αφού υπερασπίζεται την ατομική ιδιοκτησία και τη λογαριάζει πιο πολύ από μια ανθρώπινη ζωή' σύμβολο: γραβάτα και ημίψηλο.
- γ) Είναι όργανο της καταπίεσης, αφού είναι αστυνομικός' σύμβολο: περίστροφο.

Και συνεχίζουμε έτσι, ώσπου αυτοί που παίρνουν μέρος, ν'αναλύσουν όλους τους ρόλους: οικογενειάρχης (σύμβολο: πορτοφόλι), μέλος του δημοτικού συμβουλίου, κ.λ.π. Πρέπει τα σύμβολα να τα διαλέξουν αυτοί που παίρνουν μέρος κι όχι να επιβληθούν "απο πάνω". Για την τάδε κοινότητα, το πορτοφόλι συμβολίζει τον "πάτερ φαμίλια", — αφού ελέγχει τον προϋπολογισμό του σπιτιού. Όμως για μια άλλη, μπορεί αυτό το σύμβολο να μην πηγαινει' μπορεί να προτιμά, για παράδειγμα, μια πολυθρόνα...

Αφού αναλύσουμε το ένα ή τα πολλά πρόσωπα (είναι προτιμότερο για να είναι τα πράγματα πιο καθαρά και πιο απλά, να μείνουμε στα βασικά πρόσωπα), ξαναπαίρνουμε την ίδια ιστορία απ'την αρχή, βγάζοντας ή προσθέτοντας μερικά σύμβολα (άρα και κοινωνικούς ρόλους). Η ιστορία θα είναι η ίδια αν:

- ο αστυνομικός δεν είχε ημίψηλο ή γραβάτα;
- ο κλέφτης είχε καπέλλο ή γραβάτα;
- ο κλέφτης είχε περίστροφο;

Ζητούμε απ'όσους παίρνουν μέρος να κάνουν συνδυασμούς κι'όλες οι προτάσεις πρέπει να δοκιμάζονται απ'τους ηθοποιούς και να συζητούνται απ'όλους. Τότε φαίνεται καθαρά, πως οι ανθρώπινες πράξεις δεν είναι το αποκλειστικό και πρώτο αποτέλεσμα της ατομικής ψυχολογίας: σχεδόν πάντα, μέσα από το άτομο, είναι η τάξη-του που μιλάει.

#### 7. Τελετές και μάσκες

Οι σχέσεις παραγωγής μιας κοινωνίας (υποδομή), καθορίζουν την κουλτούρα-της (υπερδομή). Καμία φορά η υποδομή αλλάζει, αλλά η υπερδομή συνεχίζει για μια στιγμή χωρίς αλλαγή. Στη Βραζιλία, όταν οι γαιοκτήμονες απευθύνονταν στους χωρικούς, τους απαγόρευαν να σηκώσουν το κεφάλι και να τους κοιτάξουν. Οι χωρικοί είχαν συνηθίσει να μιλούν στους άρχοντες με κατεβασμένο το κεφάλι, με τα μάτια στη γη, μουρμουρίζοντας: "Μάλιστα, κύριε, μάλιστα κύριε, μάλιστα κύριε". Όταν η κυβέρνηση αποφάσισε την αγροτική μεταρρύθμιση (πριν απ'το φασιστικό πραξικόπημα του 1964), οι απεσταλμένοι πήγαν στην επαρχία να πουν στους χωρικούς ότι μπορούσαν να γίνουν κύριοι της γης-τους. Οι χωρικοί, με τα μάτια στο χώμα, μουρμουρίζαν "ναι σύντροφε, ναι σύντροφε, ναι σύντροφε". Η φεουδαρχική κουλτούρα είχε ολότελα διαβρώσει τη ζωή-τους... Η σχέση

με τον ιδιοκτήτη και με το σύντροφο του ινστιτούτου για την αγροτική μεταρρύθμιση, δεν έμοιαζε σε τίποτα και όμως, το τυπικό παρέμενε. Γιατί, και στις δυο περιπτώσεις, ο χωρικός ήταν παθητικός θεατής: πριν, του έπαιρναν τη γη-του, τώρα του την έδιναν. Τα πράγματα έγιναν τελείως διαφορετικά στην Κούβα: εκεί κάτω οι χωρικοί έγιναν πρωταγωνιστές της αγροτικής μεταρρύθμισης!

Αυτή η τεχνική του λαϊκού θεάτρου έχει σκοπό ακριβώς, να φέρει στο φως τις υπερδομές, τις τελετές που κάνουν σύμβολα όλες τις ανθρώπινες σχέσεις και τις μάσκες συμπεριφοράς που αυτές οι τελετές επιβάλλουν στον καθένα, ανάλογα με το ρόλο που παίζει μέσα στην κοινωνία.

Πολύ απλό παράδειγμα: ένας άνθρωπος εξομολογείται τις αμαρτίες-του σ'ένα παπα. Πώς; φυσικά πέφτει στα γόνατα, εξομολογείται, ακούει τον εξιλασμό, κάνει το σημείο του σταυρού, και φεύγει. Όμως όλοι οι άνθρωποι εξομολογούνται με τον ίδιο τρόπο, σ'όλους τους παπάδες; Ποιός είναι ο άνθρωπος; Ποιός είναι ο παπας;

Με δυο καλούς ηθοποιούς μπορούμε να παίξουμε τέσσερις φορές την ίδια σκηνή:

- α) ο παπας κι ο πιστός είναι γαιοκτήμονες.
- β) ο παπας είναι γαιοκτήμονας, ο πιστός χωρικός.
- γ) ο παπας είναι χωρικός, ο πιστός γαιοκτήμονας.
- δ) ο παπας κι ο πιστός είναι χωρικοί.

Με την ίδια τελετή, οι κοινωνικές μάσκες θα δώσουν τέσσερις διαφορετικές σκηνές.

Αυτή η τεχνική είναι εκπληκτικά πλούσια και δίνει την ευκαιρία για αναρίθμητες παραλλαγές. Μπορούμε να ακολουθήσουμε την ίδια τελετή αλλάζοντας τις μάσκες, να τη βάλουμε να παιχτεί από μια κοινωνική τάξη, μετά από μια άλλη, ν'αλλάξουμε τις μάσκες στη διάρκεια της δράσης κ.λ.π.

#### ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ: ΘΕΑΤΗΣ; ΤΙ ΤΑΠΕΙΝΩΤΙΚΗ ΛΕΞΗ!

Ναι, χωρίς αμφιβολία, αυτό είναι το συμπέρασμα: "Θεατής" είναι μια λέξη ταπεινωτική. Ο θεατής είναι λιγότερο από άνθρωπος. Πρέπει να του δώσουμε την ανθρωπιά-του και την ικανότητά-του να κινηθεί ολοκληρωμένα. Πρέπει να γίνει υποκειμένο, ηθοποιός, σε ισοτιμία με τους άλλους που

γίνονται με τη σειρά-τους θεατες. Όλα αυτά τα πειράματα του λαϊκού θεάτρου έχουν ένα μόνο και τον ίδιο στόχο: να ελευθερώσουν το θεατή, που πάνω-του το θέατρο έχει αποτυπώσει τελειωμένες εικόνες του κόσμου. Οι άνθρωποι που κάνουν θέατρο ανήκουν, γενικά, άμεσα ή έμμεσα, στις κυρίαρχες τάξεις: τα κλειστα-τους οράματα, θα είναι λοιπόν, τα οράματα των κυρίαρχων τάξεων. Ο θεατής του λαϊκού θεάτρου, ο λαός, δεν μπορεί να συνεχίσει να είναι το παθητικό θύμα αυτών των εικόνων.

Το είδαμε: η ποιητική του Αριστοτέλη, είναι ποιητική της καταπίεσης. Ο κόσμος είναι γνωστός, τέλειος ή επιδεκτικός τελειοποίησης, επιβάλλουμε τις αξίες-του στους θεατες. Αυτοί μεταθέτουν παθητικά τη δύναμή-τους στα θεατρικά πρόσωπα για να κινηθούν και να σκεφθούν στη θέση-τους. Οι θεατες εξαγνίζονται έτσι από το τραγικό-τους λάθος, μ'άλλα λόγια, από κάτι που είναι ικανό ν'αλλάξει την κοινωνία. Κάθαρση από την επαναστατική ορμή! Η δραματική πράξη αντικαθιστά την πραγματική πράξη.

Η ποιητική του Μπρεχτ είναι η ποιητική των φωτισμένων πρωτοποριών: δείχνει ένα κόσμο που μπορεί να τροποποιηθεί κι'αυτή η τροποποίηση αρχίζει στο ίδιο το θέατρο. Ο θεατής δεν μεταβιβάζει τα δικαιώματά-του για να σκέφτονται άλλοι στη θέση-του, ακόμα κι αν συνεχίζει να τα μεταβιβάζει για να παίζουν άλλοι στη θέση-του. Η εμπειρία είναι αποκλειστική στο επίπεδο της συνείδησης, αλλά όχι σφαιρικά στο επίπεδο της δράσης. Η δραματική πράξη φωτίζει την πραγματική πράξη. Η παράσταση προετοιμάζει τη δράση.

Η ποιητική του καταπιεσμένου είναι πρώτα-πρώτα ποιητική μιας απελευθέρωσης: Ο θεατής δε μεταβιβάζει κανένα-του δικαίωμα για να δράσουν ή να σκεφθούν άλλοι στη θέση-του. Απελευθερώνεται, δρα και σκέφτεται για τον εαυτό-του. Το θέατρο είναι δράση.

Αυτό το θέατρο μπορεί να μην είναι επαναστατικό, όμως, νά'στε σίγουροι, είναι μια πρόβα της επανάστασης.

## ΤΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΤΟΥ ΤΖΟΚΕΡ \*

### 1. ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΑΡΕΝΑ ΣΤΟ ΣΑΟ ΠΑΟΛΟ

#### Πρώτο στάδιο

Το 1956, η Αρένα έμπαινε στη "ρεαλιστική"-της φάση. Αυτό σήμαινε, ανάμεσα στ'άλλα, πως θα αρνιόταν το παραδοσιακό θέατρο. Ποια ήταν η πορεία αυτού του θεάτρου; Μέχρι τώρα, στο καλλιτεχνικό πανόραμα του Σάο Πάολο κυριαρχούσε η αισθητική του T.B.C., θεάτρου που δημιουργήθηκε — όπως το ομολογεί και ο ίδιος ο ιδρυτής-του — ανάμεσα σε δυο ποτήρια ούισκυ σύμφωνα με την εικόνα "μιας πόλης υπο ανάπτυξιν". Ένα θέατρο που έγινε από πλούσιους για πλούσιους. Ένα θέατρο που έπρεπε να πει στον κόσμο: "Κάνουμε κι εδώ ευρωπαϊκό θέατρο", "Είμαστε από μια μακρινή επαρχία, αλλά έχουμε την ψυχή του Παλιού Κόσμου".

Το T.B.C. ξέφυγε απ'όλα αυτά. Εμφανίστηκε μια καινούργια αντίληψη: το θέατρο συνόλου. Το κοινό που τό'χε εγκαταλείψει, ξανάρθε στο θέατρο για να δει τί γινόταν κι ανακατεύτηκε μ'αυτούς που συνήθιζαν να πηγαίνουν στις πρεμιέρες. Από τη μια η οικονομική ελίτ του Σάο Πάολο, από την άλλη η μεσαία τάξη. Στην αρχή έγινε ένα πετυχημένο πάντρεμα. Αλλά γρήγορα φανερώθηκαν οι διαφορές στις προτιμήσεις. Η πρώτη φάση της ανάπτυξης της Αρένας έπρεπε ν'ανταποκρίνεται σ'αυτή την ανάγκη της ρήξης και ικανοποίησε τη μεσαία τάξη. Το κοινό κουράστηκε γρήγορα από τις ωραίες αλλά αφηρημένες σκηνοθεσίες και απ'την αφεγάδιαστη βρετανική άρθρωση, άρχισε να προτιμά τους ηθοποιούς που μπορεί να μην αρθρώνανε τέλεια αλλά,

\* Τα κείμενα που ακολουθούν γράφτηκαν το 1966 για το μοντάζ του θεατρικού έργου *Arena Cuenta Tiradentes* (Η Αρένα διηγείται Τيرانτέντες), του Λουγκούστο Μπόαλ και του Τζιανφραντσέσκο Γκουαρνιέρι, μουσική των Καστάνο Βελόζο, Τζιλιμπερτο Τζιλ, Τεο ντε Μπάρρος και Σύντνεϊ Μύλλερ στο Θέατρο Αρένα του Σάο Πάολο.