

The performer's Village, 1996

Edited by Kirsten Hastrup, Drama, NTL, Denmark 1996. 223 pages, illus. In English.

An introduction to ISTA. In this volume, the villagers seek to present the times as much as the theories of ISTA.

Γράφουν οι : Eugenio Barba, Julia Varley, Ferdinando Taviani, Nicola Savarese, Kirsten Hastrup, Franco Ruffini, **Επιμέλεια:** Kirsten Hastrup

What is ISTA?

ISTA, International School of Theatre Anthropology, was founded in 1979. Conceived and directed by Eugenio Barba, it is based in Holstebro, Denmark.

ISTA is a multicultural network of performers and scholars giving life to an itinerant university whose main field of study is Theatre Anthropology.

ISTA holds open sessions periodically on the request of national and international cultural institutions which provide the necessary funding. Each session has a different theme defining a particular subject which is investigated through practical classes, work demonstrations and comparative analysis. Each time, a limited number of actors, dancers, directors, choreographers, scholars and critics can apply to participate.

ISTA's network is centered around a permanent core of Euro-Afro-American-Asian performers and professors from many universities. The network gathers, works and communicates not only during the public sessions, but also through mutual contacts, exchanges and initiatives, smaller closed work sessions and within the framework of the University of Eurasian Theatre whose open activity presents the results of ISTA's research.

During its 15 years of existence ISTA has been a laboratory for research into the technical basis of the performer in a transcultural dimension. The objective of this methodological choice, deriving from an empirical approach, is the understanding of the fundamental principles which engender the performer's "presence" or "scenic life".

The results of the research carried out by ISTA can be found in the following books: "The Secret Art of the Performer" by Eugenio Barba and Nicola Savarese (Centre for Performance Research/Routledge, Cardiff/London 1991). "The Paper Canoe - A Treatise on Theatre Anthropology" by Eugenio Barba (Routledge, London 1994).

Eugenio Barba

Τι είναι η Διεθνής Σχολή Θεατρικής Ανθρωπολογίας (ISTA);

Η Διεθνής Σχολή Θεατρικής Ανθρωπολογίας (ISTA, International School of Theatre Anthropology) ιδρύθηκε το 1979. Σύλληψη και καλλιτεχνική διεύθυνση είναι του Eugenio Barba, έχει έδρα στο Holstebro της Δανίας.

Η Διεθνής Σχολή Θεατρικής Ανθρωπολογίας είναι ένα πολυπολιτισμικό δίκτυο ερμηνευτών και μελετητών που δίνουν ζωή σε ένα περιοδευόν πανεπιστήμιο του οποίου το κύριο πεδίο σπουδών είναι η Θεατρική Ανθρωπολογία.

Η Διεθνής Σχολή Θεατρικής Ανθρωπολογίας πραγματοποιεί ανοιχτές συνεδρίες περιοδικά κατόπιν αιτήματος εθνικών και διεθνών πολιτιστικών ιδρυμάτων που παρέχουν την απαραίτητη χρηματοδότηση. Κάθε συνεδρία έχει διαφορετικό θέμα που ορίζει ένα συγκεκριμένο θέμα, το οποίο διερευνάται μέσω πρακτικών μαθημάτων, επιδείξεων εργασίας και συγκριτικής ανάλυσης. Κάθε φορά, ένας περιορισμένος αριθμός ηθοποιών, χορευτών, σκηνοθετών, χορογράφων, μελετητών και κριτικών μπορεί να δηλώσει συμμετοχή.

Το δίκτυο της Διεθνούς Σχολής Θεατρικής Ανθρωπολογίας Θεατρικής Ανθρωπολογίας επικεντρώνεται γύρω από έναν μόνιμο πυρήνα Ευρω-Αφροαμερικανών-Ασιατών ερμηνευτών και καθηγητών από πολλά πανεπιστήμια. Το δίκτυο συγκεντρώνεται, εργάζεται και επικοινωνεί όχι μόνο κατά τη διάρκεια των δημόσιων συνεδριάσεων, αλλά και μέσω αμοιβαίων επαφών, ανταλλαγών και πρωτοβουλιών, μικρότερων κλειστών συνεδριών εργασίας και στο πλαίσιο του Πανεπιστημίου Ευρασιατικού Θεάτρου του οποίου η ανοιχτή δραστηριότητα παρουσιάζει τα αποτελέσματα της έρευνας του ISTA.

Κατά τη διάρκεια των 15 χρόνων ύπαρξής του, το ISTA υπήρξε ένα εργαστήριο έρευνας για την τεχνική βάση του ερμηνευτή σε μια διαπολιτισμική διάσταση. Ο στόχος αυτής της μεθοδολογικής επιλογής, που απορρέει από μια εμπειρική προσέγγιση, είναι η κατανόηση των θεμελιωδών αρχών που γεννούν την «παρουσία» ή τη «σκηνική ζωή» του ερμηνευτή.

Τα αποτελέσματα της έρευνας που πραγματοποιήθηκαν από το ISTA μπορείτε να τα βρείτε στα ακόλουθα βιβλία:

- «The Secret Art of the Performer» των Eugenio Barba και Nicola Savarese (Centre for Performance Research/Routledge, Cardiff/London 1991).
- «The Paper Canoe - A Treatise on Theatre Anthropology» του Eugenio Barba (Routledge, Λονδίνο 1994).

CULTURAL IDENTITY AND PROFESSIONAL IDENTITY

Eugenio Barba

The field of study of Theatre Anthropology is the technique of the performer. Anyone who practices a craft belongs to his/her own culture, but also to the culture of the craft itself. S/he has a cultural identity and a professional identity. S/he can meet “compatriots” who practise the same profession in other countries. This is why, once upon a time, the *Wanderjahr*, the “wandering year” beyond the borders of one’s native country, was part of the training of even the most humble artisan.

The theatrical profession is also a country to which we belong, an elective homeland, without geographical borders. Today we accept it as normal that a Mexican philologist should discuss with an Indian philologist, or that a Japanese architect shares experiences on an equal basis with a Swedish architect, just as we feel that the fact that Chinese medicine and European medicine have not become two complementary aspects of a single body of knowledge is a form of cultural insufficiency. It is not strange that performers meet within the common borders of their profession. It is strange that it should seem strange.

* * *

The notion of identity stems from the Latin “idem” which means that which does not change, that which remains the same. Identity is an axis, a centre, a kernel of values which helps us to orientate ourselves in the face of life’s circumstances and obstacles.

Performers explore their historical and biographical horizons and the artistic results are relative to their experience, heredity and vision of the world. It is this relativity which gives each individual his/her uniqueness and difference.

Action, through theatre, is a testimony of and a journey into our own history and culture. At the same time it takes us into a territory in which all actors meet the same problem: how to make their presence work for the spectator.

The professional identity is rooted in this territory, with its different genres and styles that correspond to different ways of moulding scenic presence.

This professional identity belongs to a transcultural theatre history built up by masters and creators who have preceded us. Therefore a performer from Polynesia or Italy can develop his/her professional identity by orientating him/herself in relationship to the values and experiences of Russian or Chinese, Colombian or Scandinavian masters.

Theatre-in-life is nourished by this polarity. On the one hand, the question: why do I, as a member of a specific society and era, make theatre? And on the other hand, the capacity of professional exchange with individuals who may be far removed from one’s own time or geographic location.

* * *

It is possible to consider the theatre in terms of ethnic, national, group or even individual traditions. But if in so doing one seeks to understand one’s *own identity*, it is also essential to take the opposite and complementary point of view: to think of one’s own theatre in a transcultural dimension, in the flow of a “tradition of traditions”.

In order to be more effective in their context, in order to make their historical-biographical identity emerge, performers use forms, manners, behaviour, procedures, guile, distortions, appearances, all of which we call technique. This is characteristic of every performer and happens in all traditions. Making an analysis which goes beyond cultures (West, East, North, South), beyond genre (classical ballet, modern dance, opera, operetta, musical, text theatre, movement theatre, experimental theatre, etc.), we arrive at the first day, at the origins, when presence begins to crystallise into technique, into how to become effective for the spectator.

ISTA (International School of Theatre Anthropology) gathers together masters of dance and theatre from different genres and cultures in order to compare the roots of the most disparate working methods and to penetrate into a common technical substratum, whether we are working in theatre in the West or in the East, whether we consider ourselves experimental or traditional theatre, mime or ballet or modern dance. This common substratum is the domain of pre-expressivity. It is the level at which the performers engage their own energies according to an extra-daily behaviour, modelling their presence in front of the spectators.

At this pre-expressive level, the principles are the same for all, even though they nurture the enormous expressive differences which exist between one tradition and another, one actor and another. They are *analogous* principles because they are born of similar physical conditions in different contexts. They are not, however, *homologous*, since they do not share a common history. These similar principles often result in a way of thinking which,

in spite of different formulations, permits theatre people from the most divergent traditions to communicate with each other.

* * *

Some people are perplexed and say: “How is it possible to study the performers’ creative processes without examining their historical and social context? How is it possible to compare various forms of scenic behaviour, and isolate transcultural principles, without taking into consideration the fact that each of the examples belongs to culturally diverse and at times incomparable circumstances?”. And they conclude: “Theatre Anthropology ignores history; it ignores the fact that particular technical procedures have a specific symbolic or ideal meaning in the culture to which they belong; it reduces everything to the materiality of scenic bios, the performer’s presence”.

No, Theatre Anthropology does not reduce to... but concentrates on.

Performers who work in an organised performance situation individualise themselves through profound differences as well as profound commonalities. It is therefore possible to conduct research of a scientific kind that proposes to single out transcultural principles which, *on the operative level*, are the basis of scenic behaviour. ISTA and Theatre Anthropology are based on this hypothesis.

* * *

When we speak of culture, that is, of relationships, the subject of identity is always at the centre of our discourse.

Our ethnic identity has been established by history. We cannot shape it. Personal identity is built by each of us on our own, but unwittingly. We call it “destiny”.

The only profile which we can form consciously as rational beings is the profile of our professional identity.

It is possible to construct a professional identity that can grow in contact with other cultures, also at the intracultural level. It allows for the discovery and incorporation of that which is different, even within our own culture. For the European reformers of the twentieth century some of the events belonging to their history were fundamental for their practice: the idea of the Greek theatre or the *Commedia dell’Arte*, different types of popular theatre or circus, be they extinct or existing, accepted or marginalised manifestations.

It is through exchange, rather than isolation, that a culture can develop, that is, transform itself organically. The same process applies to performers. However, in order to make an exchange you must offer something in return. Therefore one’s historical-biographical identity is fundamental when confronted with its opposite pole, the meeting with otherness, with that which is different. This confrontation should not impose one’s own horizon or way of seeing, but rather provoke a displacement which makes it possible to discover a territory beyond one’s known universe.

Defining one’s own professional identity implies overcoming ethnocentricity to the point of discovering one’s own centre in the “tradition of traditions”. Here the term “roots” becomes paradoxical: it does not imply a bond which ties us to a place, but an ethos which permits us to change places. Or better, it represents the force which causes us to change our horizons precisely because it roots us to a centre.

This force is manifest if at least two conditions are present: the need to define one's own tradition for oneself; and the capacity to place this individual or collective tradition in a context which connects it with other, different traditions.

* * *

It is not the traditions that choose us, but rather it is us who choose them. A French person can become a Muslim and a Hindu can be an excellent conductor of a classical European orchestra. The fact of being born in a certain country and to certain parents does not mean that our identity is limited to that country and those parents.

What does it mean to be English, European, Brazilian, Canadian, Latin American? But also, what does it mean to be not *only* Latin American, Indian, Danish?

A good knowledge of our professional country of origin (ours as men and women of theatre, not as Latin Americans, Japanese or Europeans) is even more necessary given that our creations are ephemeral and endure only in the memory.

On the one hand our identity is individual, it comes from our life experiences and the place and time in which we live. On the other hand it must be our professional identity that links us to others of our profession far beyond the limits of time and space. It is a question of two poles. The one cannot exist without the other.

We can imagine them as two doors of a house, one for going in and the other for going out when the house becomes too small. One of Brecht's poems contains a maxim that belongs to the wisdom of exile: "Make sure that your house always has two doors". It refers to sudden escapes, to the fact of protecting the obligation of resistance. This poem has a particular value for those who search for the meaning in theatre and who do not accept the world (and the theatre) as it is.

As for the second door of the house, that of profession, that of shared identity, it is difficult to say what derives from one's own culture, and what comes from outside. All that we do in theatre belongs to our professional country where we, theatre people, are at home.

It is competence in the craft which transforms a condition into a personal vocation and becomes, in the eyes of others, a destiny which is also a legacy and a tradition.

* * *

What is most valuable in each one of us cannot make direct contact with others. Inner lives don't communicate with each other. Technique is not the essential in theatre and dance, yet in order to reach the essential we must pay attention to the problems related to technique.

The theatre's raw material is not the actor, nor the space, nor the text, but the attention, the seeing, the hearing, the mind of the spectator. Theatre is the art of the spectator.

Like the poet with the particularly acute senses spoken of by Baudelaire, every spectator, even when not aware of doing so, uses a pair of imaginary binoculars, sometimes perceiving the performance through the large lenses, sometimes through the small lenses. S/he observes the whole from a distance, then becomes engrossed by a detail.

Theatre Anthropology singles out the principles which the performer must put to work in order to make this dance of the senses and mind of the spectator possible. It is the performers' duty to know these principles and to explore their practical possibilities incessantly. In this consists their craft. It will be up to them to decide how and to what ends to use this dance. This is their ethic.

Theatre Anthropology does not give advice on ethics; it is the premise of ethics.

ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ

Εουτζένιο Μπάρμπα

Το πεδίο σπουδών της Θεατρικής Ανθρωπολογίας είναι η τεχνική του ερμηνευτή. Του /της οποιουδήποτε/οποιασδήποτε που ασκεί μία τέχνη/δεξιότητα η οποία ανήκει στη δική του/της κουλτούρα, αλλά και στην κουλτούρα της ίδιας της τέχνης. Αυτός/αυτή έχει πολιτιστική ταυτότητα και επαγγελματική ταυτότητα. Μπορεί να συναντήσει «συμπατριώτες» που ασκούν το ίδιο επάγγελμα σε άλλες χώρες. Γι' αυτό, μια φορά κι έναν καιρό, το *Wanderjahr*, η «χρονιά της περιπλάνησης» πέρα από τα σύνορα της πατρίδας κάποιου, ήταν μέρος της εκπαίδευσης του/της ακόμη και του/της πιο ταπεινού/ης μάστορα/ρισσας.

Το θεατρικό επάγγελμα είναι επίσης μια χώρα στην οποία ανήκουμε, μια εκλεκτή πατρίδα, χωρίς γεωγραφικά σύνορα. Σήμερα δεχόμαστε ως φυσιολογικό να συζητά ένας Μεξικανός φιλόλογος με έναν Ινδό φιλόλογο ή ότι ένας Ιάπωνας αρχιτέκτονας μοιράζεται εμπειρίες σε ισότιμη βάση με έναν Σουηδό αρχιτέκτονα, όπως πιστεύουμε ότι το γεγονός ότι η κινεζική ιατρική και η ευρωπαϊκή ιατρική, που δεν έχουν γίνει δύο συμπληρωματικές πτυχές ενός ενιαίου σώματος γνώσης, είναι μια μορφή πολιτισμικής ανεπάρκειας. Δεν είναι παράξενο που οι ερμηνευτές συναντιούνται μέσα στα κοινά όρια του επαγγέλματός τους. Είναι περίεργο να ότι θα έπρεπε να φαίνεται παράξενο.

Η έννοια της ταυτότητας(identity) προέρχεται από το λατινικό «idem» που σημαίνει αυτό που δεν αλλάζει, αυτό που παραμένει ίδιο, το απαράλλαχτο. Η ταυτότητα είναι ένας άξονας, ένα κέντρο, ένας πυρήνας αξιών που μας βοηθά να προσανατολιστούμε απέναντι στις συνθήκες και τα εμπόδια της ζωής.

Οι ερμηνευτές εξερευνούν τους ιστορικούς και βιογραφικούς τους ορίζοντες και τα καλλιτεχνικά αποτελέσματα σχετίζονται με την εμπειρία, την κληρονομικότητα και το όραμά τους για τον κόσμο. Αυτή η σχετικότητα είναι που δίνει σε κάθε άτομο τη μοναδικότητα και τη διαφορετικότητά του.

Η δράση, μέσα από το θέατρο, είναι μια μαρτυρία και ένα ταξίδι στη δική μας ιστορία και πολιτισμό. Ταυτόχρονα μας μεταφέρει σε μια περιοχή όπου όλοι οι ηθοποιοί αντιμετωπίζουν το ίδιο πρόβλημα: πώς να κάνουν την παρουσία τους να λειτουργήσει για τον θεατή.

Η επαγγελματική ταυτότητα έχει τις ρίζες της σε αυτήν την περιοχή, με τα διαφορετικά είδη και στυλ που αντιστοιχούν σε διαφορετικούς τρόπους διαμόρφωσης της σκηνικής παρουσίας.

Αυτή η επαγγελματική ταυτότητα ανήκει σε μια διαπολιτισμική ιστορία θεάτρου που χτίστηκε από δασκάλους και δημιουργούς που έχουν προηγηθεί. Ως εκ τούτου, ένας ερμηνευτής από την Πολυνησία ή την Ιταλία μπορεί να αναπτύξει την επαγγελματική του ταυτότητα προσανατολίζοντας τον/την σε σχέση με τις αξίες και τις εμπειρίες Ρώσων ή Κινέζων, Κολομβιανών ή Σκανδιναβών δασκάλων.

Το θέατρο στη ζωή τρέφεται από αυτή την πολικότητα. Από τη μια το ερώτημα: γιατί εγώ ως μέλος μιας συγκεκριμένης κοινωνίας και εποχής κάνω θέατρο; Και από την άλλη

πλευρά, η ικανότητα επαγγελματικής ανταλλαγής με άτομα που μπορεί να απέχουν πολύ από τον χρόνο ή τη γεωγραφική του θέση.

Είναι δυνατόν να εξετάσουμε το θέατρο με όρους εθνοτικών, εθνικών, ομαδικών ή και ατομικών παραδόσεων. Αλλά αν με αυτόν τον τρόπο κάποιος επιδιώκει να κατανοήσει τη δική του ταυτότητα, είναι επίσης σημαντικό να υιοθετήσει την αντίθετη και συμπληρωματική άποψη: να σκεφτεί το δικό του θέατρο σε μια διαπολιτισμική διάσταση, στη ροή μιας «παράδοσης των παραδόσεων».

Για να είναι πιο αποτελεσματικοί στο δικό τους πλαίσιο και για να αναδειχθεί η ιστορικο-βιογραφική τους ταυτότητα, οι ερμηνευτές χρησιμοποιούν μορφές, τρόπους, συμπεριφορά, διαδικασίες, πονηριά/απάτη, παραμορφώσεις, εμφανίσεις, που όλα αυτά τα λέμε τεχνική. Αυτό είναι χαρακτηριστικό κάθε ερμηνευτή και συμβαίνει σε όλες τις παραδόσεις. Κάνοντας μια ανάλυση που ξεπερνά τους πολιτισμούς (Δύση, Ανατολή, Βορρά, Νότος), πέρα από το είδος (κλασικό μπαλέτο, σύγχρονος χορός, όπερα, οπερέτα, μιούζικαλ, θέατρο κειμένου, θέατρο κίνησης, πειραματικό θέατρο κ.λπ.), φτάνουμε στην πρώτη ημέρα, στις αρχές, όταν η παρουσία αρχίζει να αποκρυσταλλώνεται σε τεχνική, στο πώς να γίνει αποτελεσματική για τον θεατή.

Η ISTA (Διεθνής Σχολή Θεατρικής Ανθρωπολογίας) συγκεντρώνει δεξιότητες του χορού και του θεάτρου από διαφορετικά είδη και πολιτισμούς για να συγκρίνουν τις ρίζες των πιο διαφορετικών μεθόδων εργασίας και να διεισδύσουν σε ένα κοινό τεχνικό υπόστρωμα, είτε εργαζόμαστε στο θέατρο στη Δύση είτε στην Ανατολή, είτε θεωρούμε τους εαυτούς μας πειραματικό είτε παραδοσιακό θέατρο, μίμο ή μπαλέτο ή σύγχρονο χορό. Αυτό το κοινό υπόστρωμα είναι ο τομέας της προεκφραστικότητας. Είναι το επίπεδο στο οποίο οι ερμηνευτές εμπλέκουν τις δικές τους ενέργειες σύμφωνα με μια εξωκαθημερινή συμπεριφορά, διαμορφώνοντας την παρουσία τους μπροστά στους θεατές.

Σε αυτό το προ-εκφραστικό επίπεδο, οι αρχές είναι ίδιες για όλους, παρόλο που τρέφουν τις τεράστιες εκφραστικές διαφορές που υπάρχουν μεταξύ της μιας παράδοσης και της άλλης, του ενός ηθοποιού και του άλλου. Είναι ανάλογες αρχές γιατί γεννιούνται από παρόμοιες φυσικές συνθήκες σε διαφορετικά πλαίσια. Δεν είναι, ωστόσο, ομόλογες, (*homologous*) αφού δεν έχουν κοινή ιστορία. Αυτές οι παρόμοιες αρχές συχνά καταλήγουν σε έναν τρόπο σκέψης που, παρά τις διαφορετικές διατυπώσεις, επιτρέπει στους ανθρώπους του Θεάτρου από τις πιο αποκλίνουσες παραδόσεις να επικοινωνούν μεταξύ τους.

Μερικοί άνθρωποι μπερδεύονται και λένε: «Πώς είναι δυνατόν να μελετήσουμε τις δημιουργικές διαδικασίες των ερμηνευτών χωρίς να εξετάσουμε το ιστορικό και κοινωνικό τους πλαίσιο; Πώς είναι δυνατόν να συγκρίνουμε διάφορες μορφές σκηνικής συμπεριφοράς και να απομονώνουμε διαπολιτισμικές αρχές, χωρίς να λαμβάνεται υπόψη το γεγονός ότι καθένα από τα παραδείγματα ανήκει σε πολιτιστικά διαφορετικές και μερικές φορές ασύγκριτες περιστάσεις;». Και καταλήγουν: «*Η ανθρωπολογία του θεάτρου αγνοεί την ιστορία. Αγνοεί το γεγονός ότι συγκεκριμένες τεχνικές διαδικασίες έχουν συγκεκριμένο συμβολικό ή ιδανικό νόημα στον πολιτισμό στον οποίο ανήκουν. Ανάγει τα πάντα στην υλικότητα του σκηνικού βιογραφικού, στην παρουσία του περφόρμερ*».

Όχι, η Θεατρική Ανθρωπολογία δεν «μειώνεται σε»... αλλά «συγκεντρώνεται πάνω σε». Οι ερμηνευτές που εργάζονται σε μια οργανωμένη κατάσταση παράστασης εξετομικούνται μέσα από βαθιές διαφορές καθώς και βαθιά κοινά σημεία. Είναι επομένως δυνατή η διεξαγωγή έρευνας επιστημονικού είδους που προτείνει να ξεχωρίσουμε τις διαπολιτισμικές αρχές που, σε λειτουργικό επίπεδο, αποτελούν τη βάση της σκηνικής συμπεριφοράς.

Όταν μιλάμε για πολιτισμό, δηλαδή για σχέσεις, το θέμα της ταυτότητας βρίσκεται πάντα στο επίκεντρο της ομιλίας μας.

Η εθνική μας ταυτότητα έχει εδραιωθεί από την ιστορία. Δεν μπορούμε να την διαμορφώσουμε. Η προσωπική ταυτότητα χτίζεται από τον καθένα μας μόνη της, αλλά άθελά της. Το λέμε «πεπρωμένο».

Το μόνο προφίλ που μπορούμε να σχηματίσουμε συνειδητά ως λογικά όντα είναι το προφίλ της επαγγελματικής μας ταυτότητας.

Είναι δυνατό να οικοδομηθεί μια επαγγελματική ταυτότητα που μπορεί να αναπτυχθεί σε επαφή με άλλους πολιτισμούς, επίσης σε ενδο-πολιτισμικό επίπεδο. Επιτρέπει την ανακάλυψη και την ενσωμάτωση αυτού που είναι διαφορετικό, ακόμη και μέσα στον δικό μας πολιτισμό. Για τους Ευρωπαίους μεταρρυθμιστές του εικοστού αιώνα ορισμένα από τα γεγονότα που ανήκαν στην ιστορία τους ήταν θεμελιώδη για την πρακτική τους: η ιδέα του ελληνικού θεάτρου ή της Commedia dell'Arte, διαφορετικοί τύποι λαϊκού θεάτρου ή τσίρκου, είτε εξαφανίστηκαν είτε υπάρχουν, αποδεκτές ή περιθωριοποιημένες εκδηλώσεις.

Ένας πολιτισμός μπορεί να αναπτυχθεί, δηλαδή να μεταμορφωθεί οργανικά μέσω της ανταλλαγής, και όχι της απομόνωσης. Η ίδια διαδικασία ισχύει και για τους ερμηνευτές. Ωστόσο, για να κάνετε μια ανταλλαγή πρέπει να προσφέρετε κάτι σε αντάλλαγμα. Επομένως, η ιστορικο-βιογραφική ταυτότητα κάποιου είναι θεμελιώδης όταν έρχεται αντιμέτωπος με τον αντίθετο πόλο της, τη συνάντηση με την ετερότητα, με αυτό που είναι διαφορετικό. Αυτή η αντιπαράθεση δεν θα πρέπει να επιβάλλει τον δικό της ορίζοντα ή τον δικό της τρόπο θέασης, αλλά μάλλον να προκαλεί μια μετατόπιση που καθιστά δυνατή την ανακάλυψη μιας περιοχής πέρα από το γνωστό της σύμπαν.

Ο καθορισμός της επαγγελματικής ταυτότητας κάποιου/κάποιας συνεπάγεται υπέρβαση της εθνοκεντρικότητας μέχρι το σημείο να ανακαλύψει το δικό του/της κέντρο στην «παράδοση των παραδόσεων». Εδώ ο όρος «ρίζες» γίνεται παράδοξος: δεν υπονοεί έναν δεσμό που μας δένει με έναν τόπο, αλλά ένα ήθος που μας επιτρέπει να αλλάξουμε θέσεις. Ή καλύτερα, αντιπροσωπεύει τη δύναμη που μας κάνει να αλλάξουμε τους ορίζοντές μας ακριβώς επειδή μας ριζώνει σε ένα κέντρο.

Αυτή η δύναμη είναι εμφανής εάν υπάρχουν τουλάχιστον δύο προϋποθέσεις: η ανάγκη να ορίσει κανείς τη δική του παράδοση για τον εαυτό του, και την ικανότητα να τοποθετηθεί αυτή η ατομική ή συλλογική παράδοση σε ένα πλαίσιο που τη συνδέει με άλλες, διαφορετικές παραδόσεις. Δεν είναι οι παραδόσεις που μας επιλέγουν, αλλά μάλλον είμαστε εμείς που επιλέγουμε αυτές. Ένας Γάλλος μπορεί να γίνει μουσουλμάνος και ένας Ινδουιστής μπορεί να γίνει εξαιρετικός μαέστρος μιας κλασικής ευρωπαϊκής ορχήστρας. Το γεγονός ότι γεννηθήκαμε σε μια συγκεκριμένη χώρα και σε ορισμένους γονείς δεν σημαίνει ότι η ταυτότητά μας περιορίζεται σε αυτήν τη χώρα και σε αυτούς τους γονείς.

Τι σημαίνει να είσαι Άγγλος, Ευρωπαίος, Βραζιλιάνος, Καναδός, Λατινοαμερικανός; Αλλά επίσης, τι σημαίνει να μην είσαι μόνο Λατινοαμερικανός, Ινδός, Δανός;

Η καλή γνώση της επαγγελματικής μας χώρας καταγωγής (της δικής μας ως θεατρικών ανδρών και γυναικών, όχι ως Λατινοαμερικανών, Ιαπώνων ή Ευρωπαίων) είναι ακόμη πιο απαραίτητη δεδομένου ότι οι δημιουργίες μας είναι εφήμερες και μένουν μόνο στη μνήμη.

Από τη μια η ταυτότητά μας είναι ατομική, προέρχεται από τις εμπειρίες της ζωής μας και τον τόπο και τον χρόνο που ζούμε. Από την άλλη πλευρά, η επαγγελματική μας ταυτότητα πρέπει να είναι αυτή που μας συνδέει με άλλα του επαγγέλματός μας πολύ πέρα από τα όρια του χρόνου και του χώρου. Είναι ζήτημα δύο πόλων. Το ένα δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς το άλλο.

Μπορούμε να τις φανταστούμε ως δύο πόρτες ενός σπιτιού, η μία για να μπαίνεις και η άλλη για να βγαίνεις όταν το σπίτι γίνεται πολύ μικρό. Ένα από τα ποιήματα του Μπρεχτ περιέχει ένα ρητό που ανήκει στη σοφία της εξορίας: «Φρόντισε το σπίτι σου να έχει πάντα δύο πόρτες». Αναφέρεται στις ξαφνικές αποδράσεις, στο γεγονός της προστασίας της υποχρέωσης αντίστασης. Αυτό το ποίημα έχει ιδιαίτερη αξία για όσους αναζητούν το νόημα στο θέατρο και δεν αποδέχονται τον κόσμο (και το θέατρο) όπως είναι.

Όσο για τη δεύτερη πόρτα του σπιτιού, αυτή του επαγγέλματος, αυτή της κοινής ταυτότητας, είναι δύσκολο να πει κανείς τι πηγάζει από τη δική του κουλτούρα και τι προέρχεται από έξω. Ό,τι κάνουμε στο θέατρο ανήκει στην επαγγελματική μας χώρα όπου εμείς, οι άνθρωποι του θεάτρου, είμαστε στο σπίτι μας.

Είναι η ικανότητα στην τέχνη που μετατρέπει μια συνθήκη σε προσωπικό επάγγελμα και γίνεται, στα μάτια των άλλων, μια μοίρα που είναι επίσης κληρονομιά και παράδοση.

Αυτό που είναι πιο πολύτιμο στον καθένα μας δεν μπορεί να έχει άμεση επαφή με τους άλλους. Οι εσωτερικές ζωές δεν επικοινωνούν μεταξύ τους. Η τεχνική δεν είναι το ουσιαστικό στο θέατρο και στο χορό, όμως για να φτάσουμε στο ουσιαστικό πρέπει να προσέξουμε τα προβλήματα που σχετίζονται με την τεχνική.

Η πρώτη ύλη του θεάτρου δεν είναι ο ηθοποιός, ούτε ο χώρος, ούτε το κείμενο, αλλά η προσοχή, η όραση, η ακοή, το μυαλό του θεατή. **Το θέατρο είναι η τέχνη του θεατή.**

Όπως ο ποιητής με τις ιδιαίτερα οξείες αισθήσεις για τον οποίο μιλά ο Μπωντλαίρ, κάθε θεατής, ακόμη και όταν δεν το γνωρίζει, χρησιμοποιεί ένα ζευγάρι φανταστικά κιάλια, άλλοτε αντιλαμβανόμενο την παράσταση μέσα από τους μεγάλους φακούς, άλλοτε με τους μικρούς φακούς. Παρατηρεί το σύνολο από απόσταση και στη συνέχεια απορροφάται από μια λεπτομέρεια. Η Θεατρική Ανθρωπολογία ξεχωρίζει τις αρχές που πρέπει να εφαρμόσει ο ερμηνευτής για να καταστεί δυνατός αυτός ο χορός των αισθήσεων και του νου του θεατή. Είναι καθήκον των ερμηνευτών να γνωρίζουν αυτές τις αρχές και να εξερευνούν ασταμάτητα τις πρακτικές τους δυνατότητες. Σε αυτό συνίσταται η τέχνη τους. Θα είναι στο χέρι τους να αποφασίσουν πώς και σε ποιον σκοπό θα χρησιμοποιήσουν αυτόν τον χορό. Αυτή είναι η ηθική τους.

Η Θεατρική Ανθρωπολογία δεν δίνει συμβουλές για την ηθική. Είναι η προϋπόθεση της ηθικής.

**Μετάφραση από τα Αγγλικά: Αντώνης Διαμαντής
Δεκέμβριος 2022**