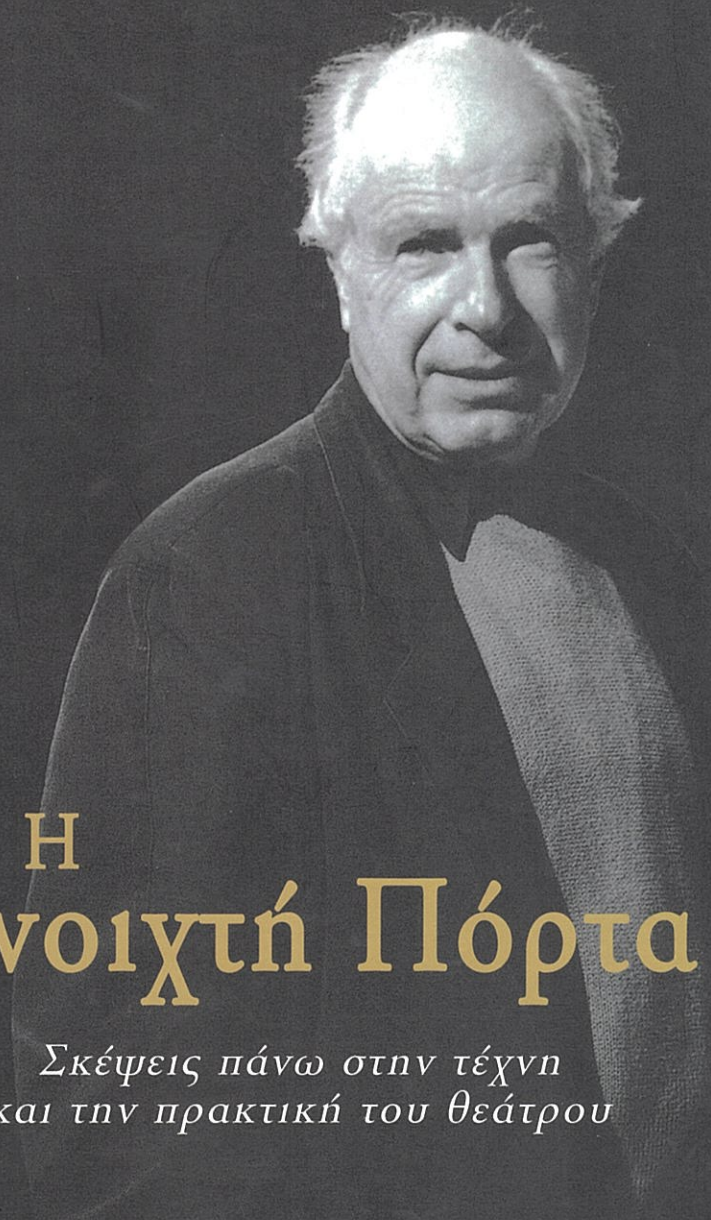


Πήτερ Μπρουκ



Η Ανοιχτή Πόρτα

*Σκέψεις πάνω στην τέχνη
και την πρακτική του θεάτρου*

ΚΟΑΝ

προβών και παραστάσεων θα σου επιτρέψουν να του δείξεις ότι όταν δεν αναζητά την ασφάλεια, τότε η αληθινή δημιουργικότητα γεμίζει το χώρο.

Ετσι ερχόμαστε στο θέμα του ηθοποιού ως καλλιτέχνη. Μπορεί κανείς να πει ότι ένας αληθινός καλλιτέχνης είναι πάντοτε έτοιμος να κάνει οποιαδήποτε θυσία, προκειμένου να επιτύχει μία στιγμή δημιουργικότητας. Ο μέτριος καλλιτέχνης προτιμάει να μην διακινδυνεύει, και αυτό ακριβώς είναι που τον κάνει συμβατικό. Καθετί συμβατικό, καθετί μέτριο συνδέεται με αυτό το φόβο. Ο συμβατικός ηθοποιός «κλειδώνει» το έργο του, και αυτό το κλείδωμα είναι μια πράξη άμυνας. Για να προστατευτεί κανείς, «χτίζει» και «κλειδώνει». Για να ανοίξει όμως τον εαυτό του πρέπει να γκρεμίσει τους τοίχους.

Το θέμα πηγαίνει πολύ μακριά. Αυτό που ονομάζει κανείς «χτίσιμο του χαρακτήρα» είναι στην πραγματικότητα «η κατασκευή ενός αληθοφανούς ομοιώματος». Πρέπει λοιπόν να βρεθεί μια άλλη προσέγγιση. Η δημιουργική προσέγγιση είναι να κατασκευάζεις μια σειρά από προσωρινά ομοιώματα, γνωρίζοντας ότι ακόμα κι αν μια μέρα νιώσεις ότι ανακάλυψες το χαρακτήρα, αυτό δεν μπορεί να διαρκέσει. Μπορεί να είναι ό,τι καλύτερο μπορείς να

κάνεις για κείνη τη συγκεκριμένη μέρα, αλλά πρέπει πάντα να θυμάσαι ότι η αληθινή μορφή δεν είναι ακόμα αυτή. Η αληθινή μορφή έρχεται μόνο την τελευταία στιγμή, μερικές φορές και αργότερα. Είναι μία γέννηση. Η αληθινή μορφή δεν είναι όπως το χτίσιμο ενός κτιρίου, όπου κάθε βήμα είναι ένας ακόμη κρίκος μιας λογικής αλυσίδας ενεργειών. Αντίθετα, η αληθινή διαδικασία χτισίματος προϋποθέτει ταυτόχρονα και ένα είδος «γκρεμίσματος». Αυτό σημαίνει την αποδοχή του φόβου. Κάθε γκρέμισμα δημιουργεί έναν επικίνδυνο χώρο, μέσα στον οποίο υπάρχουν λιγότερα δεκανίκια, λιγότερα στηρίγματα.

Ταυτόχρονα όμως, ακόμα κι όταν κανείς επιτυγχάνει στιγμές αληθινής δημιουργικότητας, στον αυτοσχεδιασμό, στην πρόβα ή κατά τη διάρκεια παράστασης, διατρέχει πάντοτε τον κίνδυνο να μουτζουρώσει ή να καταστρέψει τη μορφή που αρχίζει να ξεπροβάλλει.

Ας πάρουμε το παράδειγμα της αντίδρασης του κοινού. Αν κατά τη διάρκεια ενός αυτοσχεδιασμού νιώθεις την παρουσία των ανθρώπων που σε παρακολουθούν –κάτι που πρέπει να κάνεις, αλλιώς δεν έχει νόημα– και αυτοί οι άνθρωποι γελούν, κινδυνεύεις να παρασυρθείς από αυτό το γέλιο και να πάρεις μια κατεύθυνση που δεν θα είχες αναγκαστικά ακολουθήσει αν δεν είχες ακούσει το γέλιο. Επιθυμείς να ευχαριστήσεις και το γέλιο επιβεβαιώνει ότι το πετυχαίνεις· έτσι αρχίζεις να επικεντρώνεις όλο και πιο πολύ την προσπάθειά σου στο να

βγάζεις γέλιο, μέχρις ότου η σύνδεσή σου με την αλήθεια, την πραγματικότητα και τη δημιουργικότητα αρχίζει σιγά-σιγά να χάνεται μέσα στη γενική ευθυμία. Το βασικό είναι να έχεις συνείδηση αυτής της διαδικασίας και να μην παγιδεύσαι στα τυφλά. Κατά τον ίδιο τρόπο, αν γνωρίζεις τι προκαλεί το φόβο, μπορείς να παρατηρήσεις πώς μπαίνουν σε λειτουργία οι μηχανισμοί άμυνας. Όλα τα στοιχεία που δίνουν ασφάλεια πρέπει να γίνουν αντικείμενο παρατήρησης και αμφισβήτησης. Ένας «μηχανικός ηθοποιός» θα κάνει πάντοτε το ίδιο πράγμα, και έτσι η σχέση του με τους άλλους ηθοποιούς επί σκηνής δεν μπορεί να είναι ούτε λεπτή ούτε ευαίσθητη. Όταν παρακολουθεί ή ακούει τους άλλους ηθοποιούς, απλώς και μόνο προσποιείται. Κρύβεται μέσα στο «μηχανικό» του κέλυφος, γιατί αυτό του δίνει ασφάλεια.

Το ίδιο ισχύει και για το σκηνοθέτη. Ο σκηνοθέτης μπαίνει πάντα στον πειρασμό να προετοιμάσει το στήσιμο του έργου πριν αρχίσουν οι πρόβες. Αυτό είναι απολύτως φυσικό και το κάνω πάντοτε και εγώ ο ίδιος. Κάνω εκατοντάδες σκίτσα της σκηνογραφίας και των κινήσεων. Αλλά αυτό το κάνω μονάχα σαν άσκηση, γνωρίζοντας ότι τίποτε από αυτά δεν θα πάρω στα σοβαρά την επόμενη μέρα. Αυτό δεν με πηγαίνει πίσω, είναι μια καλή προετοιμασία –αν όμως ζητούσα από τους ηθοποιούς να κάνουν αυτά που εγώ σχεδίασα πριν από τρεις μέρες ή τρεις μήνες, τότε θα σκότωνα καθετί που μπορεί να γεν-

νηθεί τη στιγμή της πρόβας. Χρειάζεται κανείς την προετοιμασία για να την εγκαταλείψει, χρειάζεται να χτίσει για να γκρεμίσει έπειτα...

* Είναι θεμελιώδης κανόνας ότι τα πάντα μέχρι την τελευταία στιγμή είναι μια μορφή προετοιμασίας. Πρέπει λοιπόν κανείς να ρισκάρει και να θυμάται ότι ποτέ καμία απόφαση δεν είναι αμετάκλητη.

* **Ε**να εγγενές και αναπόσπαστο στοιχείο του άδειου χώρου είναι η απουσία σκηνογραφίας. Αυτό δεν σημαίνει ότι θέλω να επιβάλω την άποψή μου λέγοντας ότι αυτό είναι το καλύτερο, απλώς δηλώνω το προφανές, ότι σε έναν άδειο χώρο δεν μπορεί να υπάρχει σκηνογραφία. Αν υπάρχει σκηνογραφία, ο χώρος δεν είναι άδειος και έτσι ο νους του θεατή «εφοδιάζεται» από την αρχή με κάποια στοιχεία. Μία γυμνή περιοχή δεν λέει καμιά ιστορία, και έτσι η φαντασία, η προσοχή και η σκέψη κάθε θεατή είναι ελεύθερες και χωρίς δεσμεύσεις.

Κάτω από αυτές τις συνθήκες, αν δύο άνθρωποι διασχίζουν το χώρο και ο ένας πει στον άλλο: «Γεια σας, ο κύριος Λίβινγκστοουν¹, υποθέτω», αυτές οι λέξεις και μόνο αρκούν για να ανακαλέσουμε αυτομάτως εικόνες της

¹ Λίβινγκστοουν, Ντέβιντ (1813-1873) : Σκωτσέζος εξερευνητής και ιεραπόστολος στην Αφρική.

Αφρικής, φοινικόδεντρα κλπ. Εάν πάλι πει: «Γεια σας... πού είναι το Μετρό;», ο θεατής θα φανταστεί ένα εντελώς διαφορετικό σύνολο εικόνων και η σκηνή θα γίνει ένας δρόμος του Παρισιού. Αν όμως το πρώτο πρόσωπο πει: «Πού είναι το Μετρό;» και το δεύτερο απαντήσει: «Ποιο Μετρό; Εδωπέρα; Στην καρδιά της Αφρικής;», τότε ανοίγονται μπροστά μας άπειρες δυνατότητες και η εικόνα του Παρισιού που έχει σχηματιστεί στη φαντασία μας αρχίζει να διαλύεται. Ή βρισκόμαστε μέσα στη ζούγκλα και ο ένας από τους δύο είναι τρελός, ή είμαστε σε ένα δρόμο του Παρισιού και ο άλλος έχει παραισθήσεις. Η απουσία σκηνογραφίας είναι η απαραίτητη προϋπόθεση για να λειτουργήσει η φαντασία.

Αν απλώς και μόνο βάλετε δύο ανθρώπους να κάτσουν ο ένας δίπλα στον άλλο μέσα σε έναν άδειο χώρο, τότε αναδεικνύεται και η παραμικρή λεπτομέρεια. Για μένα, αυτή είναι και η μεγαλύτερη διαφορά του θεάτρου στην πιο ουσιαστική του μορφή από τον κινηματογράφο. Στον κινηματογράφο, εξαιτίας της ρεαλιστικής φύσης της φωτογραφίας, ένα πρόσωπο βρίσκεται πάντοτε μέσα σε ένα συγκεκριμένο περιβάλλον, ποτέ εκτός περιβάλλοντος. Έχουν γίνει κατά καιρούς προσπάθειες να γυριστούν ταινίες με αφηρημένα σκηνικά, χωρίς σκηνογραφία, σε λευκό φόντο, αλλά εκτός από τη Ζαν ντ' Αρκ του Ντράγιερ, αυτό σπάνια λειτούργησε. Αν αναλογιστεί κανείς τις χιλιάδες μεγάλες ταινίες που υπάρχουν, θα δει

ότι η δύναμη του κινηματογράφου βρίσκεται στη φωτογραφία, και φωτογραφία σημαίνει ότι κάποιος βρίσκεται κάπου. Υπό αυτή την έννοια, ο κινηματογράφος δεν μπορεί ούτε για μια στιγμή να αγνοήσει το κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο λειτουργεί. Επιβάλλει ένα συγκεκριμένο ρεαλισμό της καθημερινότητας, μέσα στον οποίο ο ηθοποιός κατοικεί τον ίδιο κόσμο με την κάμερα. Στο θέατρο μπορεί κανείς να φανταστεί, για παράδειγμα, έναν ηθοποιό με ρούχα της καθημερινής ζωής να υποδηλώνει ότι παίζει τον πάπα φορώντας ένα άσπρο καπέλο του σκι. Και μία μόνο λέξη θα αρκούσε για να ανακαλέσουμε όλο το Βατικανό. Αυτό στον κινηματογράφο είναι αδύνατο. Χρειαζόμαστε μια συγκεκριμένη εξήγηση μέσα στην υπόθεση, όπως π.χ. ότι όλο αυτό διαδραματίζεται σε ένα άσυλο και ο ασθενής με το λευκό καπέλο έχει παραισθήσεις εκκλησιαστικού τύπου, διαφορετικά η εικόνα δεν βγάζει νόημα. Στο θέατρο η φαντασία γεμίζει το χώρο, ενώ στον κινηματογράφο η οθόνη αναπαριστά το όλο, και πρέπει οπωσδήποτε καθετί που βρίσκεται μέσα στο καρρέ να συνδέεται με μία λογική και συνεπή σχέση με τα υπόλοιπα.

Το άδειο στο θέατρο επιτρέπει στη φαντασία να γεμίζει τα κενά. Παραδόξως, όσο πιο λίγα δώσει κανείς στη φαντασία, τόσο πιο χαρούμενη είναι αυτή, επειδή είναι ένας μυς που του αρέσει να παίζει παιχνίδια.

Όταν μιλάμε για «συμμετοχή του κοινού» τι εννοούμε;

Στη δεκαετία του '60 φανταζόμασταν ένα κοινό που θα «συμμετείχε». Πιστεύαμε αφελώς πως η συμμετοχή έπρεπε να τη δείχνει κανείς σωματικά, να πηδάει πάνω στη σκηνή, να τρέχει εδώ κι εκεί και να ενσωματώνεται με τους ηθοποιούς. Στην πραγματικότητα όλα μπορούν να συμβούν και μερικές φορές αυτού του είδους τα «χάππενινγκ» μπορεί να έχουν αρκετό ενδιαφέρον, αλλά η «συμμετοχή» είναι κάτι άλλο. Σημαίνει να γίνονται συ-
νένοχος στη δράση και να δέχομαι ότι ένα μπουκάλι γίνεται ο πύργος της Πίζας ή ένας πύραυλος προς το φεγγάρι. Η φαντασία θα παίξει ευχαρίστως αυτό το παιχνίδι υπό τον όρο ότι ο ηθοποιός δεν θα είναι «πουθενά». Εάν πίσω του βρίσκεται έστω και ένα στοιχείο σκηνογραφίας που θα παραπέμπει σε «διαστημόπλοιο» ή σε «γραφείο στο Μανχάτταν», τότε παρεμβάλλεται αυτομάτως μια κινηματογραφική αληθοφάνεια και ο θεατής εγκλωβίζεται μέσα στους λογικούς περιορισμούς ενός σκηνικού.

Σε έναν άδειο χώρο, μπορούμε να δεχτούμε ότι ένα μπουκάλι είναι ένας πύραυλος που θα μας πάει στην Αφροδίτη να συναντήσουμε ένα πραγματικό πρόσωπο. Μέσα σε ένα κλάσμα του δευτερολέπτου μπορεί να αλλάξει εντελώς ο χώρος και ο χρόνος. Αρκεί να πει ο ηθοποιός: «Πόσους αιώνες βρίσκομαι εδώ;» και αμέσως κάνουμε ένα τεράστιο άλμα μπροστά. Ο ηθοποιός μπορεί να βρίσκεται στην Αφροδίτη, έπειτα σε ένα σουπερμάρ-

κει, να πηγαίνει μπρος-πίσω στο χρόνο, να επιστρέφει στη θέση του αφηγητή, να ξαναφεύγει σε ένα πύραυλο για το φεγγάρι κ.ο.κ. μέσα σε λίγα δευτερόλεπτα με τη βοήθεια ενός ελάχιστου αριθμού λέξεων. Αυτό είναι δυνατό αν βρισκόμαστε σε έναν ελεύθερο χώρο. Κάθε σύμβαση μπορεί να γίνει δεκτή, αρκεί να μην υπάρχουν αυστηρές φόρμες.

Οι πειραματισμοί μας πάνω σε αυτό το θέμα ξεκίνησαν στη δεκαετία του '70, με αυτό που αποκαλούσαμε *Το Σόου του Χαλιού*. Κατά τη διάρκεια των ταξιδιών μας στην Αφρική και σε άλλα μέρη του κόσμου, το μόνο που παίρναμε μαζί μας ήταν ένα μικρό χαλί που όριζε την περιοχή πάνω στην οποία θα δουλεύαμε. Μέσα από αυτή τη διαδικασία αποκτίσαμε την εμπειρία της βασικής τεχνικής στο θέατρο του Σαίξπηρ. Είδαμε ότι ο καλύτερος τρόπος για να μελετήσουμε τον Σαίξπηρ δεν ήταν να ασχοληθούμε με τις προσπάθειες αναβίωσης του Ελισαβετιανού θεάτρου, αλλά απλώς να κάνουμε αυτοσχέδιους γύρω από ένα χαλί. Συνειδητοποιήσαμε ότι μπορούσαμε να αρχίσουμε μια σκηνή όρθιοι, να την τελειώσουμε καθιστοί και να σκωθούμε πάλι όρθιοι, για να βρεθούμε αυτή τη φορά σε άλλη χώρα, σε άλλο χρόνο, χωρίς να χάσουμε καθόλου το ρυθμό της ιστορίας. Στον Σαίξπηρ υπάρχουν σκηνές όπου δύο άνθρωποι περπατούν μέσα σε έναν κλειστό χώρο και ξαφνικά βρίσκονται σε έναν ανοιχτό χώρο χωρίς να υπάρχει σαφές πέρασμα. Ένα μέρος της

σκηνής γίνεται μέσα, ένα άλλο έξω, χωρίς καμία ένδειξη του σημείου, στο οποίο γίνεται η μετάβαση.

Πολλοί επιδικοί πάνω στον Σαίξπηρ έχουν γράψει τόμους πάνω σε αυτό το θέμα, αγείροντας συχνά το πρόβλημα της χρήσης του «διπλού χρόνου». «Πώς γίνεται», ρωτούν, «αυτός ο μεγάλος συγγραφέας να μην πρόσεξε το λάθος του και σε ένα σημείο του κειμένου να λέει ότι μία δράση διήρκεσε τρία χρόνια, σε ένα άλλο σημείο να λέει ανάμνηση χρόνο και στην πραγματικότητα να έχει διαρκέσει δύο λεπτά;». «Πώς μπόρεσε αυτός ο αδέξιος συγγραφέας να δηλώνει στην πρώτη του πρόταση ότι είμαστε "μέσα" και αμέσως μετά να γράφει μία πρόταση όπως "Κοίτα αυτό το δέντρο", που σημαίνει ότι είμαστε σε ένα δάσος;». Είναι βεβαίως προφανές ότι ο Σαίξπηρ έγραφε θέατρο για έναν άπειρο χώρο μέσα σε απροσδιόριστο χρόνο.

Όταν η έμφραση είναι στις ανθρώπινες σχέσεις αποδεσμεύεται κανείς από την ενότητα του χώρου και του χρόνου. Η προσοχή μας επικεντρώνεται στην αλληλεπίδραση μεταξύ δύο προσώπων. Το κοινωνικό πλαίσιο, που είναι πάντοτε παρόν στη ζωή, δεν «δείχνεται», αλλά δημιουργείται από τα άλλα πρόσωπα. Αν το θέμα μιας δράσης είναι η σχέση ανάμεσα σε μία πλούσια γυναίκα και έναν κλέφτη, τότε ούτε τα σκηνικά ούτε τα κοστούμια είναι αυτά που δημιουργούν αυτή τη σχέση, αλλά η ιστορία, η ίδια η δράση. Αυτός είναι κλέφτης, εκείνη είναι πλούσια και εμφανίζεται και ένας δικαστής: η αν-

θρώπινη σχέση ανάμεσα στη γυναίκα, τον κλέφτη και το δικαστή δημιουργεί το πλαίσιο. Το σκηνικό, με τη ζωντανή σημασία του όρου, δημιουργείται κατά ένα δυναμικό και εντελώς ελεύθερο τρόπο μέσα από την αλληλεπίδραση των προσώπων. Το «έργο» στο σύνολό του, συμπεριλαμβανομένου του κειμένου και όλων των κοινωνικών και πολιτικών του διαστάσεων, θα είναι η άμεση έκφραση των βαθύτερων εντάσεων.

Αν πρόκειται να βρεθεί κανείς μέσα σε ένα ρεαλιστικό σκηνικό, με ένα παράθυρο για να πηδήξει μέσα ο κλέφτης, ένα χρηματοκιβώτιο το οποίο θα παραβιάσει, μία πόρτα που θα την ανοίξει η πλούσια γυναίκα... τότε ο κινηματογράφος μπορεί να τα καταφέρει καλύτερα! Σε συνθήκες που μιμούνται τη συνηθισμένη ζωή, ο ρυθμός θα έχει τη χαλαρότητα των βασικών δραστηριοτήτων της καθημερινότητας, και εδώ είναι που παρεμβαίνει το ψαλίδι του μοντάζ για να κόψει την παραμικρή κίνηση που δεν έχει ενδιαφέρον. Ο κινηματογραφιστής έχει ένα πλεονέκτημα που ο σκηνοθέτης του θεάτρου θα αποκτήσει μόνο αν εγκαταλείψει το ρεαλιστικό σκηνικό και στραφεί στην ανοιχτή σκηνή. Τότε το θέατρο, με το να γίνει θεατρικό, ξαναζωντανεύει. Αυτό μας φέρνει πάλι πίσω στο σημείο από όπου ξεκινήσαμε: για να υπάρξει διαφορά ανάμεσα στο θέατρο και το μη-θέατρο, ανάμεσα στην καθημερινή ζωή και τη θεατρική ζωή, πρέπει να γίνει συμπίεση του χρόνου, που συνεπάγεται και ενδυνάμωση

της ενέργειας. Αυτό είναι που δημιουργεί έναν ισχυρό δεσμό με το θεατή. Αυτός είναι και ο λόγος που στις περισσότερες μορφές παραδοσιακού και λαϊκού θεάτρου, η μουσική συμβάλλει ουσιαστικά στη δημιουργία ενός έντονου ενεργειακού πεδίου.

Η μουσική αρχίζει με ένα χτύπο. Απλώς και μόνο η παρουσία ενός παλμού ή ενός κραδασμού είναι ήδη ένα πρώτο δέσιμο της δράσης και ένα κέντρισμα του ενδιαφέροντος. Έπειτα μπαίνουν και άλλα όργανα για να παίξουν πιο σύνθετους ρόλους – πάντοτε σε σχέση με τη δράση. Θα ήθελα να το τονίσω αυτό το σημείο. Η μουσική στο θέατρο –όπως η ίδια η πρακτική του λαϊκού θεάτρου αποδεικνύει– υπάρχει μόνο σε σχέση με τις ενέργειες που αναπτύσσονται επί σκηνής. Δεν συνδέεται σε καμία περίπτωση με τα υφολογικά ζητήματα που έχουν να κάνουν με την εξέλιξη μιας ολόκληρης παράδοσης στη σύνθεση της μουσικής από σχολή σε σχολή μέσα στους αιώνες. Αυτό είναι πολύ εύκολο να το καταλάβει ένας μουσικός ερμηνευτής, με την προϋπόθεση ότι ενδιαφέρεται να ακολουθήσει και να αναπτύξει τις ενέργειες ενός ηθοποιού. Ωστόσο είναι πολύ δύσκολο να το δεχτεί αυτό ένας συνθέτης. Δεν στρέφομαι σε καμία περίπτωση εναντίον των συνθετών, απλώς εξηγώ πώς έχουμε ανακαλύψει εδώ και πολλά χρόνια ότι μια μουσική φόρμα που συνδέεται στενά με τη δουλειά του ηθοποιού προέρχεται από μουσικούς ερμηνευτές που αποτέλεσαν από

την αρχή αναπόσπαστο μέρος των δραστηριοτήτων της ομάδας. Η συμβολή ενός συνθέτη μπορεί ασφαλώς να είναι θαυμάσια, μόνο όμως αν εκείνος αναγνωρίσει ότι πρέπει να ενσωματωθεί μέσα στην ενιαία γλώσσα της παράστασης και δεν προσπαθήσει να ευχαριστήσει το αυτί του θεατή μέσα από μία δική του ξεχωριστή γλώσσα.

Το θέατρο είναι ίσως μία από τις πιο δύσκολες τέχνες, καθώς πρέπει να πραγματώνεται ταυτοχρόνως ένας τριπλός και απολύτως αρμονικός δεσμός: του ηθοποιού με την εσωτερική του ζωή, με τους υπόλοιπους ηθοποιούς επί σκηνής και με το κοινό.

Καταρχάς, ο ηθοποιός πρέπει να βρίσκεται σε βαθιά, μυστική σχέση με τις πιο προσωπικές για αυτόν πηγές νοήματος. Οι μεγάλοι αφηγητές που συνάντησα σε τεϊοποτεία στο Αφγανιστάν και την Περσία ανακαλούν τους αρχαίους μύθους με χαρά, αλλά και με εσωτερικό βάρος. Κάθε στιγμή ανοίγουν τον εαυτό τους προς το κοινό τους όχι για να το ευχαριστήσουν, αλλά για να μοιραστούν μαζί του τις αρετές ενός ιερού κειμένου. Στην Ινδία, οι μεγάλοι αφηγητές που λένε τη *Μαχαμπαράτα* μέσα στους ναούς δεν χάνουν ποτέ την επαφή με το μεγαλείο του μύθου, τον οποίο εκείνη ακριβώς τη στιγμή ξαναζωντανεύουν. Η ακοή τους στρέφεται συνεχώς προς τα μέ-

σα, όπως και προς τα έξω. Το ίδιο πρέπει να συμβαίνει και με κάθε πραγματικό ηθοποιό: που σημαίνει πως πρέπει να βρίσκεται ταυτόχρονα σε δύο κόσμους

Αυτό είναι πολύ δύσκολο και σύνθετο και οδηγεί στη δεύτερη πρόκληση. Αν ένας ηθοποιός παίζει τον Άμλετ ή το Βασιλιά Ληρ και ακούει αυτό που ο μύθος ψιθυρίζει στα μύχια της ψυχής του, πρέπει ταυτόχρονα να βρίσκεται σε απόλυτη επαφή και με τους άλλους ηθοποιούς. Ένα μέρος της δημιουργικής του ζωής, τη στιγμή που παίζει, πρέπει να είναι στραμμένο προς τα μέσα. Μπορεί άραγε να το κάνει αυτό αληθινά –εκατό τοις εκατό– χωρίς αυτό να τον αποκόβει ποτέ, ούτε στιγμή, από το πρόσωπο που στέκεται εκεί μπροστά του; Αυτό είναι κάτι τόσο τρομακτικά δύσκολο, που μπαίνει κανείς στο μεγάλο πειρασμό να το αποφύγει. Βλέπει κανείς συχνά ηθοποιούς, μερικές φορές πολύ μεγάλους ηθοποιούς –και τραγουδιστές της όπερας κυρίως– οι οποίοι, κάτω από το βάρος της φήμης τους, είναι κυριολεκτικά βυθισμένοι στον εαυτό τους και απλώς προσποιούνται ότι παίζουν με τον παρτενέρ τους. Αυτή τη βύθιση στον εαυτό τους δεν μπορούμε απλώς να τη διαγράψουμε ονομάζοντάς την ματαιοδοξία ή ναρκισσισμό. Μπορεί αντίθετα να προέρχεται από ένα βαθύ καλλιτεχνικό ενδιαφέρον, το οποίο δυστυχώς δεν φτάνει στο σημείο να συμπεριλάβει εξολοκλήρου και το άλλο πρόσωπο. Ένας Ληρ θα υποκρίνεται ότι παίζει μαζί με την Κορδέλιά του, μιμούμε-

νος πολύ έντεχνα ότι βλέπει και ακούει, ενώ στην πραγματικότητα τον ενδιαφέρει μονάχα να είναι ένας ευγενικός παρτενέρ, κάτι που απέχει πάρα πολύ από το να είναι κανείς το ένα μέλος ενός ντουέτου, που δημιουργεί από κοινού έναν κόσμο. Αν είναι απλώς ένας πειθαρχημένος συνάδελφος ηθοποιός, εν μέρει εκτός λειτουργίας όταν δεν είναι η σειρά του, δεν μπορεί να είναι πιστός στο ύψιστο καθήκον του, που είναι να κρατάει μία ισορροπία ανάμεσα στην εξωτερική του συμπεριφορά και στις πιο προσωπικές του παρορμήσεις. Σχεδόν πάντοτε κάτι παραμελείται, εκτός από εκείνες τις θεϊκές στιγμές, όπου δεν υπάρχουν εντάσεις ούτε υποδιαίρεσεις, όπου το παίξιμο του συνόλου είναι αδιάσπαστο και καθαρό.

Κατά την περίοδο των προβών πρέπει κανείς να προσέξει να μην προχωρήσει αμέσως πάρα πολύ. Ηθοποιοί που εκτίθενται συναισθηματικά πολύ γρήγορα συχνά χάνουν τη δυνατότητα να ανακαλύπτουν αληθινές σχέσεις μεταξύ τους. Στη Γαλλία έπρεπε να το τονίζω αυτό, εξαιτίας της ετοιμότητας πολλών ηθοποιών να βουτούν αμέσως μέσα στην απόλαυση του να αφήνονται. Ακόμα κι αν το κείμενο από την ίδια του τη γραφή ζητά δυνατή εκφορά του λόγου, πρέπει συχνά να αρχίζουμε τις πρόβες με τη μεγαλύτερη εσωτερικότητα, έτσι ώστε να μην διασκορπίζουμε την ενέργειά μας. Στην περίπτωση βέβαια που οι ηθοποιοί έχουν συνηθίσει να αρχίζουν τις πρόβες στριμωγμένοι γύρω από ένα τραπέζι, προστατευμένοι από μαντήλια και

φλιτζάνια του καφέ, εκεί απεναντίας είναι απαραίτητο να απελευθερωθεί η δημιουργικότητα ολόκληρου του σώματος μέσα από την κίνηση και τον αυτοσχεδιασμό. Για να είμαστε αρκετά ελεύθεροι να αισθανθούμε μια σχέση, είναι συχνά χρήσιμο να αναπτύσσουμε το κείμενο με άλλες λέξεις, άλλες κινήσεις. Φυσικά όλο αυτό είναι ένα μεταβατικό στάδιο, προκειμένου να επιτύχουμε κάτι εξαιρετικά δύσκολο και άπιαστο: να μιλάμε με δυνατή φωνή, ενώ ταυτόχρονα διατηρούμε την επαφή με τον πιο προσωπικό μας χώρο. Πώς επιτρέπει κανείς σε αυτή την προσωπική έκφραση να μεγαλώσει μέχρις ότου γεμίσει έναν τεράστιο χώρο, χωρίς να προδοθεί; Πώς ανεβάζει κανείς την ένταση της φωνής του χωρίς αυτό να παραμορφώσει τη σχέση; Είναι απίστευτα δύσκολο: είναι το παράδοξο της τέχνης του ηθοποιού.

Σαν να μην έφταναν οι δύο προηγούμενες προκλήσεις με τις δυσκολίες τους, πρέπει τώρα να αναλογιστούμε και την τρίτη απαραίτητη προϋπόθεση. Οι δύο ηθοποιοί που παίζουν σε μία παράσταση πρέπει να είναι ταυτόχρονα και χαρακτήρες και αφηγητές: πολλοί, πολυκέφαλοι αφηγητές, γιατί την ίδια στιγμή που έχουν μία προσωπική σχέση μεταξύ τους, ταυτόχρονα μιλούν άμεσα στους θεατές. Ο Αηρ και η Κορδέλια δεν συνδέονται μόνο μεταξύ τους με μία όσο το δυνατό πιο αληθινή σχέση ως βασιλιάς και κόρη, αλλά και ως καλοί ηθοποιοί πρέπει να αισθάνονται επίσης ότι παίρνουν και το κοινό μαζί τους.

Έτσι είναι αναγκασμένος κανείς να αγωνίζεται ασταμάτητα να ανακαλύψει και να διατηρήσει αυτή την τριπλή σχέση: με τον εαυτό του, με τον άλλο και με το κοινό. Εύκολα μπορεί κανείς να ρωτήσει: «Πώς;». Όμως, δεν υπάρχει εύκολη απάντηση σε αυτή την ερώτηση. Η ιδέα της τριπλής ισορροπίας μας φέρνει αμέσως στο νου την εικόνα του σχοινοβάτη. Ο ακροβάτης που περπατά πάνω στο τεντωμένο σκοινί γνωρίζει τους κινδύνους, εκπαιδεύεται για να είναι έτοιμος να τους αντιμετωπίσει, όμως η ισορροπία είναι εκεί για να τη βρει ή να τη χάσει από στιγμή σε στιγμή κάθε φορά που πατά το πόδι του πάνω στο σκοινί.

**
ανία*

Η βασικότερη αρχή που γνωρίζω στη δουλειά μου, αυτή που πάντα με καθοδηγεί και που προσέχω περισσότερο, είναι η ανία. Στο θέατρο η ανία, σαν τον πιο ύπουλο δαίμονα, μπορεί να εμφανιστεί ανά πάσα στιγμή. Το παραμικρό γλίστρημα και αμέσως κολλάει πάνω σου, περιμένει να σε κατασπαράξει. Είναι πάντοτε έτοιμη να μπει σαν δηλητήριο μέσα σε μία δράση, μία χειρονομία ή μία πρόταση. Από τη στιγμή που το γνωρίζει κανείς αυτό, το μόνο που χρειάζεται είναι να εμπιστευτεί την έμφυτη ικανότητά του να βαριέται και να τη χρησιμοποιήσει σαν σημείο αναφοράς, γνωρίζοντας

ότι αυτό είναι ένα στοιχείο κοινό με όλα τα πλάσματα πάνω στη γη. Συμβαίνει κάτι καταπληκτικό: αν κατά τη διάρκεια μιας πρόβας ή μιας άσκησης πω στον εαυτό μου: «Βαριέμαι και πρέπει να υπάρχει κάποιος λόγος για αυτό», τότε από απελπισία πρέπει να ψάξω να βρω την αιτία. Έτσι λοιπόν ταρακουνώ τον εαυτό μου και τότε ξεπηδά μια καινούργια ιδέα, που ταρακουνά τον άλλον ηθοποιό, ο οποίος με τη σειρά του με κινητοποιεί ακόμα περισσότερο. Με το που εμφανίζεται η ανία, είναι σαν να ανάβει κόκκινο φως.

Φυσικά, η ανία για κάθε άνθρωπο μπορεί να είναι αποτέλεσμα διαφορετικών παραγόντων. Αυτό που καλείται κανείς να καλλιεργήσει δεν έχει να κάνει με την αδιάκοπη κινητικότητα ή με τη βελτίωση της ικανότητας συγκέντρωσης. Η ανία για την οποία μιλώ είναι η αίσθηση ότι δεν ακολουθεί κανείς με προσήλωση τη ροή της δράσης που ξετυλίγεται.

Εδώ και πολλά χρόνια στο Κέντρο μας στο Παρίσι έχουμε δημιουργήσει μία παράδοση που είναι πια πολύ σημαντική για μας. Όταν φτάνουμε περίπου στα δύο τρίτα του συνολικού χρόνου που χρειαζόμαστε για τις πρόβες ενός έργου, πηγαίνουμε σε διάφορους χώρους και παρουσιάζουμε το έργο που δουλεύουμε έτσι ακριβώς όπως είναι, ατέλειωτο, μπροστά στο κοινό. Συνήθως πηγαίνουμε σε κάποιο σχολείο και παίζουμε μπροστά σε ένα απροετοίμαστο κοινό παιδιών: τις περισσότερες φο-

ρές δεν γνωρίζουν το έργο και δεν τους έχουν πει από πριν τι να περιμένουν. Πηγαίνουμε χωρίς σκηνικά αντικείμενα, χωρίς κοστούμια, χωρίς στήσιμο, αυτοσχεδιάζοντας με όποια αντικείμενα βρούμε στον «άδειο χώρο» που μας παρέχει η αίθουσα του σχολείου.

Δεν μπορεί κανείς να το κάνει αυτό στην αρχή των προβών, όλοι είναι πολύ φοβισμένοι, κλειστοί και απροετοίμαστοι —πράγμα απολύτως φυσικό—, όταν όμως έχει προηγηθεί ένα μεγάλο μέρος ουσιαστικής δουλειάς, είμαστε σε θέση να δοκιμάσουμε αυτά που ανακαλύψαμε, για να δούμε σε ποια σημεία κινούμε το ενδιαφέρον σε ανθρώπους διαφορετικούς από εμάς και σε ποια σημεία προκαλούμε απλώς ανία. Ένα κοινό που αποτελείται από παιδιά είναι ο καλύτερος κριτικός. Τα παιδιά δεν έχουν προκατασκευασμένες απόψεις, ενδιαφέρονται αμέσως ή βαριούνται στη στιγμή και είτε συμπορεύονται με τους ηθοποιούς είτε δυσανασχετούν.

Όταν τελικά συναντά κανείς το κοινό, το πιο ευαίσθητο βαρόμετρο είναι το επίπεδο της σιωπής. Αν ακούσει κανείς προσεκτικά, μπορεί να μάθει τα πάντα για μια παράσταση από το βαθμό της σιωπής που προκαλεί. Μερικές φορές ένα συγκεκριμένο συναίσθημα γεννιέται και απλώνεται σε ολόκληρο το κοινό και η ποιότητα της σιωπής μεταβάλλεται. Περνούν λίγα δευτερόλεπτα και μπορεί κανείς να βρεθεί σε μία άλλη, εντελώς διαφορετική σιωπή κ.ο.κ., περνώντας από μία στιγμή μεγάλης έντα-

σης σε μία στιγμή λιγότερο έντονη, όπου η σιωπή αναπόφευκτα θα αποδυναμωθεί. Κάποιος θα βήξει ή θα κινηθεί λίγο νευρικά, και καθώς η ανία θα αρχίσει να ριζώνει, θα εκφράζεται μέσα από μικρούς θορύβους. Όλο και κάποιος θα στριφογυρνά στη θέση του και θα αρχίσουν τα τριξίματα από τις σούστες και τους μεντεσέδες του καθίσματος ή, το χειρότερο από όλα, μπορεί να ακουστεί και κάποιο χέρι που θα ανοίγει το πρόγραμμα.

Έτσι, δεν πρέπει ποτέ κανείς να υποκρίνεται πως ό,τι κάνει είναι αυτομάτως ενδιαφέρον, ούτε ποτέ να λέει στον εαυτό του ότι το κοινό είναι κακό. Είναι αλήθεια ότι μερικές φορές το κοινό είναι πολύ κακό, αλλά πρέπει κανείς να αρνείται σθεναρά να λέει κάτι τέτοιο, για τον πολύ απλό λόγο ότι δεν μπορεί κανείς να περιμένει ποτέ από ένα κοινό να είναι καλό. Υπάρχει μόνο εύκολο και λιγότερο εύκολο κοινό, και η δουλειά μας είναι κάθε κοινό να το κάνουμε καλό. Όταν το κοινό είναι εύκολο, αυτό είναι δώρο εξ ουρανού, αλλά ένα δύσκολο κοινό δεν είναι εχθρός. Αντιθέτως, ένα κοινό από την ίδια του τη φύση ανθίσταται, και πρέπει πάντοτε κανείς να ψάχνει τι μπορεί να διεγείρει και να μεταμορφώσει το βαθμό του ενδιαφέροντός του. Αυτή είναι η υγιής βάση του εμπορικού θεάτρου, όμως η αληθινή πρόκληση εμφανίζεται όταν δεν στοχεύει κανείς στην επιτυχία, αλλά στο να ξυπνήσει πολύ προσωπικά πράγματα χωρίς να προσπαθεί να ευχαριστήσει πάση θυσία.

Σε ένα θέατρο με ιταλική σκηνή, όταν δεν έχει προηγηθεί καμία επαφή με το κοινό κατά τη διάρκεια των προβών, την ημέρα που η αυλαία σκκώνεται για πρώτη φορά, θα ήταν παράλογο να υπάρχει μία ήδη εδραιωμένη επαφή ανάμεσα στο κοινό και σε αυτούς που βρίσκονται πάνω στη σκηνή και παρουσιάζουν την ιστορία. Συχνά η παράσταση αρχίζει με ένα συγκεκριμένο ρυθμό, ενώ το κοινό δεν βρίσκεται στο ίδιο τέμπο. Όταν ένα έργο αποτυγχάνει τη νύχτα της πρεμιέρας, μπορεί κανείς να δει ότι οι ηθοποιοί είχαν το δικό τους ρυθμό, κάθε θεατής είχε έναν άλλο, δικό του ρυθμό και ότι όλες αυτές οι διαφορετικές κινήσεις δεν εναρμονίστηκαν ποτέ.

Στο λαϊκό θέατρο, από την άλλη πλευρά, από τον πρώτο χτύπο της μουσικής, οι ηθοποιοί, οι μουσικοί και το κοινό μοιράζονται τον ίδιο κόσμο. Υπάρχει πλήρης σύμπνοια. Με την πρώτη κίνηση, την πρώτη χειρονομία δημιουργείται η σύνδεση και από εκεί και πέρα όλη η εξέλιξη της ιστορίας γίνεται μέσα σε έναν κοινό ρυθμό. Ζήσαμε συχνά αυτή την εμπειρία, όχι μόνο κατά τη διάρκεια των πειραματισμών μας στην Αφρική, αλλά και όταν παίζαμε σε δημοτικές αίθουσες, σε αθλητικούς και άλλους χώρους. Αυτή η σύμπνοια δείχνει πολύ καθαρά ποια σχέση πρέπει να υπάρχει και πάνω σε τι στηρίζεται η ρυθμική δομή μιας παράστασης. Όταν συνειδητοποιεί κανείς αυτή την αρχή, καταλαβαίνει καλύτερα γιατί ένα έργο που παίζεται σε κυκλικό θέατρο ή σε έναν οποιον-

δήποτε χώρο που δεν έχει ιταλική σκηνή, όπου το κοινό περιβάλλει τους ηθοποιούς, έχει συχνά μια φυσικότητα και μια ζωντάνια που δεν μπορεί να προσφέρει ένα θέατρο μετωπικό, που βάζει την εικόνα μέσα σε πλαίσιο.

Οι λόγοι για τους οποίους ανεβάζει κανείς ένα θεατρικό έργο είναι συνήθως ασαφείς. Δίνονται εξηγήσεις όπως «επιλέξαμε αυτό το έργο γιατί η αισθητική ή οι πεποιθήσεις μας ή οι πολιτισμικές μας αξίες επέβαλλαν να ανεβάσουμε ένα τέτοιο έργο.» Αλλά για ποιο λόγο; Αν δεν θέσει κανείς αυτό το μοναδικό ερώτημα, τότε μπορεί να επικαλεστεί χιλιάδες δευτερεύοντες λόγους: ο σκηνοθέτης θέλει να δείξει την άποψή του για το έργο, θέλει να παρουσιάσει ένα υφολογικό πείραμα ή να ζωντανέψει μια πολιτική θεωρία... Χιλιάδες πιθανές ερμηνείες, αλλά δευτερεύουσας σημασίας σε σχέση με το βασικό ζητούμενο: θα μπορέσει το θέμα να αγγίξει ένα βαθύτερο προβληματισμό ή μία ουσιαστική ανάγκη του κοινού;

Το πολιτικό θέατρο, όταν δεν απευθύνεται σε ήδη μυημένους, σκοντάφτει συχνά σε αυτό το εμπόδιο, αλλά τίποτα δεν το δείχνει αυτό τόσο ανάγλυφα, όσο το να βγάλει κανείς μια παραδοσιακή παράσταση έξω από το περιβάλλον της.